المركز الديمقراطي العربي
للدراسات الاستراتيجية، الاقتصادية والسياسية
Democratic Arabic Center
for Strategic, Political & Economic Studies

سلسلة الدراسات والبحوث
الأكاديمية العلمية المحكمة
بالتعاون مع
جامعة الحسن الثاني
والأكاديمية الدولية للتدريب والاستشارات
بالمملكة المغربية

من علم الدلالة إلى السيميولوجيا

FROM SEMANTICS TO SEMIOLOGY

التنسيق
أ. د/ سالم بن لباد

تصميم وإخراج
أ. د/ بدرالدين شعباني

الجزء الثاني

رقم التسجيل : VR.3337.6355.B

2021

المركز الديمقراطي العربي

من علم الدلالة إلى السيميولوجيا
FROM SEMANTICS TO SEMIOLOGY

سلسلة الدراسات والبحوث الأكاديمية والعلمية المحكمة

AIETC
الأكاديمية الدولية للتدريب والاستشارات

Germany: Berlin 10315
Gensinger- Str: 112
http://democraticac.de

جامعة الحسن الثاني بالدار البيضاء
UNIVERSITÉ HASSAN II DE CASABLANCA

سلسلة الدراسات والبحوث الأكاديمية العلمية المحكمة
Within the series of refereed academic studies and research

الناشـــر
المركز الديمقراطي العربي للدراسات
الاستراتيجية والسياسية والاقتصادية
برلين – ألمانيا
بالتعاون مع
جامعة الحسن الثاني
المملكة المغربية
الأكاديمية الدولية للتدريب والاستشارات
المملكة المغربية

Democratic Arab Center
Berlin / Germany
In
cooperation with
University Hassan II
(Kingdom of Morocco)
AITC
(Kingdom of Morocco)

© Democratic Arabic Center
Berlin 10315 Gensingerstr: 112
Tel :0049-code Germany
54884375-030
91499898-030
86450098-030

الطبعة الثانية
يوليو 2021 م

رقم التسجيل الكتاب
VR.3337.6355.B

العنوان الإلكتروني
dr.benlebbed@democratica.de

الجزء الثاني
من علم الدلالة إلى السيميولوجيا

الإشراف
أ.د. محمد جودات

التنسيق
أ. د. سالم بن لباد

جميع الحقوق محفوظة للمركز الديمقراطي العربي
برلين – ألمانيا
ALL RIGHTS RESERVED NO PART OF THIS BOOK MAY BY REPRODUCTED
BERLIN - GERMANY

لا يسمح بإعادة إصدار هذا الكتاب أو أي جزء منه أو تخزينه في نطاق استعادة
المعلومات أو نقله بأي شكل من الأشكال دون إذن خطي مسبق من الناشر
Stored in a retrieval system or transmitted in any from or by
Any meas Without prior permission in writing of the published

مدير النشر رئيس المركز الديمقراطي العربي برلين - ألمانيا

أ. عمار شرعان

المراجعة اللغوية

أ.د. عبد الكريم حمو (الجزائر)

د. أمينة الشنوفي (المغرب) د. أسماء كويحي (المغرب)

رئيس اللجنة العلمية للكتاب

أ.د. عبد الحليم بن عيسى (الجزائر)

اللجنة العلمية

أ.د. مراد موهوب (المغرب)
أ.د. هيثم سرحان (قطر)
أ. د. حسن ناظم (العراق)
أ.د. الغالي بن باد (الجزائر)
أ.د. محمد جودات (المغرب)
أ.د. سمير مندي (مصر)
أ.د. عمر خليفة (فلسطين)
أ.د. فيصل الشرايبي (المغرب)
أ.د. الزاوي لعموري (الجزائر)
أ.د. مولاي علي السليماني (المغرب)
أ.د. الدوكالي مفتاح علي الطرشاني (ليبيا)

أ.د. هشام خالدي (الجزائر)
أ.د. محمد جودات (المغرب)
أ.د. مهران إيمان (مصر)
أ.د. إسماعيل الموسوي (المغرب)
أ.د. ناصر سطمبول (الجزائر)
أ.د. مختارية بن قابلية (الجزائر)
أ.د. عبد الكريم حمو (الجزائر)
أ.د. عبد القادر كنكاي (المغرب)
أ.د. عبد القادر شرشار (الجزائر)
أ.د. محمد التاقي (المغرب)
أ.د. محمد برونة (الجزائر)
أ.د. مصطفى منصوري (الجزائر)

أ.د. إبراهيمي بوداود (الجزائر)
أ.د. العربي عبد القادر (الجزائر)
أ.د. بدر الدين شعباني (الجزائر)
أ.د. سالم بن لباد (الجزائر)
د. أمينة الشنوفي (المغرب)
د. أسماء كويحي (المغرب)
دة. نعيمة بن علية (الجزائر)
د. رشيد الادريسي (المغرب)
دة. رشيدة بودالية (الجزائر)
د. عبد القادر لباشي (الجزائر)
د. أرزق شمون (الجزائر)
دة. سميرة مالكي (الجزائر)
د. محمد الصديق بغورة (الجزائر)

الإشراف

أ.د. محمد جودات (المغرب)

التنسيق

أ.د. سالم بن لباد (الجزائر)

التصميم والإخراج الفني

أ.د. بدر الدين شعباني (الجزائر)

سلسلة الدراسات الأكاديمية المحكمة – الجزء الثاني – من علم الدلالة إلى السيميولوجيا يناير 2021 م

ISSN : 3337.6355.B

توطئـــة

السيميولوجيا (Sémiologie) علم يعنى بدراسة الأشكال،أي أنّه العلم الذي يهتم بدراسة الشروط الواجب توافرها في الرمز حتى يكون قادراً على حمل المعنى، وبناء على ذلك، فإن كُلَّ شيء يقوم بدَورِ العلامة والشكل أو الرمز في صيغته التصويرية العامة — سواء أكانت العلامة لغوية أم غير لغوية — يشكل موضوعا للدراسة السيميولوجيــة.

وقد تعدّدت نماذج السيميولوجيا واتجاهاتها في الحقل الفكري الغربي؛ إذ تنوّعت بين سيميولوجيا الدلالة، وسيميولوجيا التواصل، وسيميولوجيا الثقافة .. وكلها مناهج أساس في دراسة أشكال المعنى التي تحكم التنظيم الاجتماعي والعلائقي للأفراد. ولما كان التواصل من العناصر الأساس الأكثر حيوية في حياة المجتمعات، فإنّ السيميولوجيا تشكّل نقطة التقاء أنواع عديدة من التفكير الإنساني والمناهج العلمية في إطارها النظري والتطبيقي.

من هذا المنطلق جاءت فكرة تصنيف كتاب مشترك حول هذا العلم أنجزناه تحت مسمى "من علم الدلالة إلى السيميولوجيا" ، نوضح فيه مدى الاختلاف بين الأنساق السيميولوجية للخلفيات الفكرية، والمجالات المعرفية المختلفة، ذلك أنه نادرا ما تكون الطرق التي تربط فيما بينها واضحــة.

ولأن المفهوم الغربي والعربي للدلالة كان مختلفا منذ البداية لطبيعة الخلفية الفكرية نقترح هذا العمل المشترك الذي يوضح لنا سنن النشأة والارتقاء، ومواضع التشابه والاختلاف ومدى تشعب هذا العلم في الماضي والحاضر ولما لا مستقبلا.

المحـــــاور:

1. في نشأة السيميولوجيا وتطورها
2. مفهوم السيميولوجيا في الدرس العربي الحديث والمعاصر
3. سيميولوجية اللغة والدلالة اللغوية
4. بين السيميوطيقا والسيميولوجيا ومناهج الفلسفة (التأويل)
5. سيميولوجية علم النفس الاجتماعي والأنساق السيميوطيقية
6. سيميولوجية الفنون البصرية العمارة والعمران والفنون الزخرفية

العنوان: من علم الدلالة إلى السيميولوجيا

العنوان: من علم الدلالة إلى السيميولوجيا

العنوان: من علم الدلالة إلى السيميولوجيا

الناشر

المركز الديمقراطي العربي

للدراسات الاستراتيجية والسياسية والاقتصادية

ألمانيا / برلين

Democratic Arabic Center

Berlin / Germany

لا يسمح بإعادة إصدار هذا الكتاب أو أي جزء منه أو تخزينه

في نطاق استعادة المعلومات أو نقله بأي شكل من الأشكال، دون إذن مسبق خطي من الناشر.

جميع حقوق الطبع محفوظة: المركز الديمقراطي العربي برلين– ألمانيا

All rights reserved No part of this book may by reproducted.

Stored in a retrieval system or transmitted in any from or by any means without prior permission in writing of the published

المركز الديمقراطي العربي

للدراسات الاستراتيجية والسياسية والاقتصادية ألمانيا/برلين

Berlin10315 Gensingerstr :112

Tel :0049-code Germany

54884375-030

91499898-030

86450098-030

البريد الإلكتروني

book@democraticac.de

العنوان: من علم الدلالة إلى السيميولوجيا

رئيس المركز الديمقراطي العربي: أ. عمار شرعان
عنوان الجزء الثاني: من علم الدلالة إلى السيميولوجيا
ضمن سلسلة الدراسات والبحوث الأكاديمية العلمية المحكمة
تنسيق: أ.د. سالم بن لباد
إشراف: أ.د.محمد جودات
تصميم وإخراج: أ. د. بدرالدين شعباني
رقم تسجيل الكتاب: VR3337.6355.B
عدد الصفحات: 278
الطبعة الأولى: 2021م

العنوان: من علم الدلالة إلى السيميولوجيا

العنوان: من علم الدلالة إلى السيميولوجيا

المركز الديمقراطي العربي برلين/ألمانيا

بالتعاون مع:

الأكاديمية الدولية للتدريب والاستشارات (المملكة المغربية)

وجامعة الحسن الثاني (المملكة المغربية)

يساهم

في تأليف كتاب جماعي متخصص ومحكم تحت عنوان:

من علم الدلالة إلى السيميولوجيا

(ضمن سلسلة الدراسات والبحوث الأكاديمية العلمية المحكمة)

-الجزء الثاني-

العنوان: من علم الدلالة إلى السيميولوجيا

رئيس المركز الديمقراطي العربي برلين/ألمانيا

أ.عمار شرعان

التنسيق: أ. د.سالم بن لباد (الجزائر)

الإشراف: أ.د. محمد جودات (المغرب)

المراجعة اللغوية:

أ.د. عبد الكريم حمو (الجزائر)

د. أمينة الشنوفي (المغرب)

د. أسماء كويحي (المغرب)

التصميم والإخراج: د. بدر الدين شعباني (الجزائر)

العنوان: من علم الدلالة إلى السيميولوجيا

ضوابط المشاركة:

- أن يكون البحث في أحد محاور الكتاب.
- أن تتوفر في البحث مواصفات البحث العلمي ومعاييره.
- أن لا يكون البحث قد سبق نشره أو قدّم في ملتقى أو تظاهرة علمية سابقة.

أن لا تزيد عدد صفحات البحث 20 صفحة حجم (A4) بما في ذلك الهوامش والمراجع ولا تقل عن 10 صفحات.

- لغة الكتاب تكون بالعربية والفرنسية والانجليزية، والملخص باللغة مخالفة.
- يكتب البحث بخط : **TRADIONAL ARBIC** مقاس 14 والهوامش في آخر البحث بطريقة يدوية مقاس14. بالنسبة للمقالات باللغة العربية وبخط **TIMES NEW ROMAN** مقاس 14 بالنسبة لمقالات اللغة الأجنبية.

تكتب الهوامش بطريقة يدوية (غير آلية)في آخر المقال.

-ترسل المقالات كاملة بملخص باللغة العربية أو الإنجليزية إلى البريد الالكتروني:

dr.benlebbed@democraticac.de

- تخضع البحوث للتقييم العلمي(الأول والثاني).

تاريخ طبع الكتاب: في شهر جوان 2021م

ترسل البحوث إلى الجهة المنظمة في العنوان الالكتروني الآتي:

benlebbed@democraticac.de.dr

العنوان: من علم الدلالة إلى السيميولوجيا

المحتوى

	الموضوع	رقم الصفحة
	الديباجة	04
	الفهرس	**12**
01	**جدليّة العلاقة بين العنوان والمتن الشّعريّ- قراءة سيميائيّة في ديوان «حارس المعنى" لأحمد الخطيب-** **د. عمر حسن العامري** (أستاذ مشارك اللغة العربية وآدابها، كلية القانون الكويتية العالمية)	**36 -15**
02	**الفنون الإسلامية بالمغرب الأوسط - دراسة في سيميولوجية فنون الزخرفة-** أ. د. بدرالدين شعبـاني (جامعة قسنطينة 2 – عبد الحميد مهري)	**65-37**
03	**سؤال المعنى في الخطاب النقدي آليات الإنتاج والتحصيل** **د.ع. الحق الشنوفي** (باحث في مناهج النقد الأدبي/ المغرب)	**81-66**
04	**سيميائِيَّة الأيقونة الغائِبة أو درس (بانكسي-Banksy)** **ناصر مؤنس**	**126-82**
05	**النقد السيميائي عند رولان بارت** **أ.د. براهيم أحمد** (أستاذ فلسفة اللغة، كلية العلوم الاجتماعية.جامعة عبد الحميد بن باديس.مستغانم.الجزائر)	**138-127**
06	**في فلسفة العلامة** **د.ابن شماني محمد** (أستاذ محاضر . جامعة غليزان . الجزائر)	**146-139**
07	**اللغة السيميائية الواصفة (المنزلة والملاءمة والتجديد)** **د.محمد الداهي** (جامعة محمد الخامس، المملكة المغربية)	**174-147**
08	**في التّفكيك الدّلاليّ من خلال نظريّة "المعنى- النّصّ"** **© فرج بن محمّد الغضّاب**	**201 -175**
09	**تطور الدرس السيميائي السردي المحايث**	**226 -202**

	الموضوع	رقم الصفحة
	" من البنوية إلى السيميائيات". **د. نادية خطار** (جامعة غليزان/الجزائر)	
10	**قراءة أنتروبولوجية في الزربية الأطلسية بالمغرب** **أ.د. محمد جودات** (كلية الآداب محمد الخامس بالرباط، المغرب) **جواد الزروقي،** (كلية الآداب عين الشق الدار البيضاء، المغرب)	**243 -227**
11	**السيميولوجيا كمدخل لتحليل الزخارف الهندسية المنفذة على الصواني النحاسية الجزائرية** في ضوء نماذج محفوظة بالمتحف العمومي الوطني "سيرتا" بقسنطينة **الباحثة: نادية بوكرسي** (جامعة عبد الحميد مهري (قسنطينة02/الجزائر)	**263-244**
12	**المثلث السيميائي والقانون- بول دوبوشي** **أ.د. حافظ إسماعيلي علوي** (أستاذ اللسانيات وتحليل الخطاب/كلية الآداب والعلوم الإنسانية/جامعة محمد الخامس، الرباط/ المغرب)	**273-264**

العنوان: من علم الدلالة إلى السيميولوجيا

جدليّة العلاقة بين العنوان والمتن الشّعريّ- قراءة سيميائيّة في ديوان "حارس المعنى" لأحمد الخطيب

The Controversial Relationship Between Poem's Title and Content - A semiotic Study in a Collection "Haris Alma'na" by Ahmad Al-Khatib

• د. عمر حسن العامري*

"إنّ مهمّة الشّعراء هي أنْ يكونوا حرّاسَ السّرّ إلى يومنا هذا" بوفري

الملخّص:

لمّا كان العنوانُ عتبة تفضي إلى جوّانيّة النّصّ، ومكوّنًا حواريًّا ودلاليًّا مكثّفًا متولّدًا عن بنية دلاليّة جماليّة كبرى هي المتن، فقد جاءت هذه الدّراسة لتتقرّى جدليّة العلاقة بين عتبة العنوان والمتن الشّعريّ، ومدى انتشار الثّيمات الدّلاليّة الثّاوية في هذه العَتبة، وتجلّياتها في قصائد ديوان "حارس المعنى" للشّاعر أحمد الخطيب.

وقد سعت الدّراسة إلى تحقيق غايتها، متوسّلة بالمنهج السّيميائيّ، متخفّفة، ما أمكن، من الجانب التّنظيريّ الذي تغصّ به كثير من المظانّ والدّراسات، منحازةً إلى الجانب التّطبيقيّ، موليةً إيّاه جلّ اهتمامها ومبلغ طاقتها، لكونه الجانبَ الأقلّ حظًّا في جهود الدّارسين والمهتمّين في حقل السيميائيّات.

Abstract:

Since the title is a threshold that leads to the interior of the text, and an intense dialogue and semantic component generated by a major semantic aesthetic structure, this study came to track the dialectical relationship between the threshold of the title and the poetic text, and the extent of the spread of secondary semantic themes in this threshold, in the threshold of "The Keeper of Meaning" by the poet Ahmad Al-Khatib.

The study sought to achieve its goal, relying on the semiotic approach, attenuated from the theoretical side, which is very available in many studies ،

* أستاذ مشارك اللغة العربية وآدابها، كلية القانون الكويتية العالمية.

paying attention to the applied side, giving it the bulk of its attention and the amount of its energy, being the least fortunate side in the efforts of scholars and those interested in the semiotics field.

السيميائية (مدخل نظريّ):

السّيميائيّة، كما عرّفها لويس بريتو، هي "علم يبحث في أنظمة العلامات، سواء أكان مصدرها لغويًّا أم سننيًّا أم مؤشّريًّا"[1]، تدْرُس بنيةَ الإشارات، وعلاقتِها في الكون، وتوزّعها، ووظائفها الدّاخليّة والخارجية[2]، وتفيد، في دراستها للعلامة، من جملةٍ من العلوم مثل اللسانياتِ والبلاغة والأسلوبيّة والشّعريّة، كما تفيد من علمِ النّفس، لكون العلامات، في مجملها، ذات طابع نفسيّ واجتماعيّ[3].

وتتعدد أنواع السّيميائيّات ومدارسها واتّجاهاتها؛ فهي، كما يرى مبارك حنون، على أنواع ثلاثة: سيميولوجيا التّواصل- وسيميولوجيا الدّلالة- وسيميولوجيا الثقافة[4]. أمّا عادل فاخوري فيقسّمها ثلاثةَ تيّارات هي: التيّار اللّسانيّ، والتيّار المنطقيّ، والتيّار السّلوكيّ[5]. فيما يحصرها محمّد السّرغينيّ في ثلاثةِ اتّجاهات هي: الاتّجاه الأمريكيّ، والاتّجاه الفرنسيّ، والاتّجاه الرّوسيّ[6].

وقد ارتبط علم السّيميائيّات، في العصر الحديث، بعالِمَين هما: فرديناند دي سوسير، وشارلز ساندرس بيرس، وهما اللذان "وضعا أُسسَ الفكر السّيميائيّ في فترة زمنيّة واحدة، رغم عدم اتّصالهما الشّخصيّ، وعدم اطّلاع أيّ منهما على أفكار الآخر[7]، ولعلّ هذا ما يفسّر ازدواجيّة النّشأة، ومن ثَمّ تعدّد المدارس وانقسامها بين اللّسانيّ المتمثّل بـ "دي سوسير"، والفلسفيّ المتمثّل بـ "بيرس"[8].

ومهما يكن من أمر، فقد تعدّدت هذه التقسيمات وتفرّعت بحيث أصبحت السّيميائيةُ سيميائياتٍ يتعذّر القبض عليها وتحديدها في إطار نهائيّ؛ حتى إنّ الذين توسّلوا بالسّيميائيّة منهجًا نقديًّا لم يكونوا مُخلصين كلّ الإخلاص لقوانينها ومحدّداتها، وإنّما خرجوا عليها، وأفادوا من مناهجَ أخرى لصيقة جدًّا بها مثل الأسلوبيّة والبنيويّة واللّسانيّة وغيرها، وهو الأمر الذي ذهب إليه غير دارسٍ، منهم عبد الملك مرتاض الذي أكّد عجْزَ أحاديّة المنهج عن الإحاطة التامّة بمكوّنات النّصّ الأدبيّ كافّة، إذ يقول إنّ "النّصّ الشّعريّ يحتمل أوجهًا عديدة لا يمكن لمنهج معيّن الإحاطة بها، لذلك لا بدّ من تركيب منهجيّ، دون الوقوع في التّلفيقيّة"[9].

وربّما أكثر ما يفيدنا في هذا الشأن، هنا، التركيز على كون السّيميائيّة منهجًا لا يهتمّ بما يقوله النّصّ، بقدر اهتمامه بكيفيّة القول، أو "لا يهمّها بيوغرافيا المبدع بقدر ما يهمّها شكل المضمون"[10]، على

حدّ قول جميل حمداويّ، الذي يرى أنّ السّيميائيّة تنتقل من الشّكل إلى المضمون، من الدّال إلى المدلول وفق ثلاثةِ مبادئ هي[11]:

1- التّحليل المحايث: فهي تدرس وظائف النّصّ التي تُسهم في توليد الدّلالة.
2- التّحليل البنيويّ: فهي تهتمّ بالبنية ولا تفهم المعنى إلّا من خلال الاختلاف.
3- تحليل الخطاب: فهي لا تقف عند الجملة، مثل اللّسانيّات، ولكن تحاول البحثَ عن كيفيّة توليد النّصوص واختلافها سطحيًّا، واتّفاقها عُمقيًّا.

ومن الجدير بالذّكر أنّ بعض هذه المبادئ يرتكز على المضمون "من خلال الاهتمام بالدّلالة الاجتماعيّة أو السّياسيّة أو الثّقافيّة، دون الاهتمام بطريقة التّبليغ وكيفيّة الإيصال، وبعضها يركّز على الدّلالة الفنّيّة، على اعتبار أنّ الخطاب الشّعريّ يقوم بتوظيف العلامات سيميائيًّا ... فيقف عند الرّموز والأساطير، مهملًا علاقاتها بالواقع السّياسيّ والاجتماعيّ والثقافيّ، وبعضها يوفّق بين الشّكل والمضمون، فينتقل عبر المستويات المختلفة للنّصّ، ومنها ما يركّز على ظاهرة معيّنة في الخطاب الشّعريّ كاللّون مثلًا، ومنها ما يتناول نصًّا واحدًا بالتّحليل، ومنها ما يحاول الوقوف عند جملة من النّصوص"[12].

العنوان (إطلالة نظريّة):

لم تعُد النّظرةُ المتمترسة خلف جوّانيّة النّصّ وبؤرِه الدّاخليّة كافيةً لفهمه فهمًا شاملًا وكافيًا، لذا فقد نشأ الاهتمام ببرّانيّة النّصوص وما يحيط بها من مكوّنات لسانيّة وغير لسانيّة، أطلق عليها جيرار جينيت "الموازِيات النّصّيّة" أو "النّصّ الموازي (paratext)، ويقصد به "كلّ ما يحيط بالنّصّ مثل: العنوان الرّئيسيّ، والعنوان الفرعيّ، والعناوين الدّاخليّة، والمقدّمات، والمُلحقات، والهوامش، والإهداء، والملاحظات، وكلمات الغلاف، والفهرس، والنّقول، والتّنبيهات، والتّقديم، والتّوثيق، والأيقونات، والعبارات التّوجيهيّة والرّسائل، والمذكّرات، واليوميّات، والشّهادات، والنّسخ المخطوطة، وتوقيعات المؤلّف، وكتاباته الخطّيّة الأصليّة..."[13]، وكلّها روافد مهمّة تسهم في إضاءة عتمات النّصّ الدّاخليّة، وتوسّع أفق الدّارس في اكتناه مضامينه السّيميائيّة والجماليّة.

وينقسم النّصّ الموازي، بحسبِ جينيت، قسمين اثنين: المُصاحب النّصّيّ، والمحيط النّصّيّ، ويشمل الأوّل "كلّ خطابٍ ماديّ، يأخذ موقعه داخلَ فضاء الكتاب، مثل العنوان أو التمهيد، ويكون أحيانًا مُدْرجًا بين فجوات النّصّ، مثل عناوين الفصول أو بعض الإشارات...، [بينما يشمل] المحيط النّصّيّ

كلّ عناصر النّصّ الموازي الذي تموضع بصفة دائمة، أو مؤقّتة خارج الكتاب، وترتبط معه بعلاقة شرْح أو تأويل أو تعليق أو حوار"[14].

لقد نبّهت جلّ الدّراسات السّيميائيّة على حيويّة العنوان وأهميّته، بحسبانه "مجموعةَ علاماتٍ لسانيّة، تصوّر، وتعيّن، وتشير إلى المحتوى العامّ للنّصّ"[15]، ومكوّنًا ذا سلطة إغرائيّة في توجيه المتلقّي نحو مغاليق النّصوص ومنعرجاتِها الغامضة، وهو، كذلك، بؤرة مهمّة مكثّفة تقدّم لنا "معونة كبرى لضبط انسجام النّصّ وفهم إنتاج نفسه، ومن ثَمّ فهو الذي يحدّد هويّة القصيدة"[16]؛ لذا تعيّن على الدّارس أنْ يولي عنايةً خاصّة للعنوان، عنايةً تتجاوز النّظر إليه بحسبانِه موازيًا نصّيًّا حسْب، إلى عدِّه "علامةً لها بالنّصّ علاقاتُ اتّصال وانفصال معًا، علاقةُ اتّصالٍ باعتباره وُضع في الأصْل لأجل نصّ معيّن، وعلاقةُ انفصالٍ باعتباره يشتغل كعلامةٍ لها مقوّماتها الذّاتيّة، كغيرها من العلامات المُنتجة للمسار الدّلاليّ الذي نكوّنه ونحن نؤوّل النّصّ والعنوان معا"[17].

فالمتلقّي يستأنس بالعنوان لكي يدلفَ إلى عوالم النّصّ، محمّلًا بإيحاءاتِ العتبة وآفاقها الدّلاليّة والرّمزيّة والجماليّة، التي من المفترض أنْ تكونَ علاقةَ توافق وائتلاف، لا علاقةَ تنافر واختلاف؛ من هنا أطلق دريدا على العنوان اسم "الثّريا"[18] ذلك لما تتضمّنه هذه اللفظةُ من مدلولاتٍ سيميائيّة تُفضي إلى الكشْف والمعرفة والتّأويل والتنوير.

فالعنوانُ إذن، ليس عنصرًا فائضًا عن الحاجة، أو حلية تزيينيّة، وإنّما هو عنصرٌ موازٍ ذو فاعلية في "مَوْضَعةِ النّصّ في الفضاء الاجتماعيّ للقراءة، أيْ الخارج نصّيّ، ومتجاوب قبل ذلك مع البناء بطريقة الكشْف التي يلتقي به أفق المتلقّي مع أفق العنوان...، وعليه، فلا فرق بين العنوان وأي جزء آخر من العمل الأدبيّ لأنّهم جميعًا يخضعون للتّأويل، وأنه من المزالق أن نكتفي بعدّ العنوان عتبةً للنّصّ [حسب]، لأن النّصّ هو مناصّ العنوان،"[19] وهو ما تسعى الدّراسة إلى إثباته من خلال قراءته التأويليّة، وتتبّع امتداداته وتعالقاته الدّلاليّة والجماليّة والسيميائيّة مع المتن الشّعريّ.

عنوان الدّيوان بنيةً نصّيّةً مستقلّة:

يمكننا النّظر إلى العنوان من زاويتين: الأولى بوصفه بنيةً نصّيّةً مستقلّة لها اشتغالها الدّلاليّ الخاصّ، وأخرى تتجاوز ذلك إلى حسبانه مكوّنًا نصّيًّا يرتبط جدليًّا بالمتْن بكلّ تجلّياته وطبقاته الدّلاليّة والجماليّة. وهنا سنعالج العنوان من زاوية النّظر الأولى، التي تعدّه بنيةً مستقلّةً لها اشتغالها وفاعليتها الخاصّة.

البنية التّركيبة لعنوان الدّيوان:

ينطوي عنوان الدّيوان (حارس المعنى) على مجموعة من الدّلائل اللسانيّة والسيميائية والتركيبية؛ فهو، على صعيد التّركيب، يتكوّن من كلمتين تشكّلان تركيباً إضافيًّا، يُمكن تأويله نحْويًّا بطريقتين: الأولى بقراءة كلمة "حارس" بالرّفع، على أنّها خبر لمبتدأ محذوف تقديره هذا أو أنا، أو غيرها من الضّمائر. أمّا الطريقة الثّانية فبقراءة كلمة "حارس" بالفتْح، وبهذا تكون منادى منصوباً لأنّه جاءَ مضافًا، وحرف النّداء محذوف، والتّقدير: يا حارسَ المعنى. وإذا أردنا أنْ نرجّح إحدى القراءتين على الأخرى فلا مندوحةَ من الفزع إلى النّصّ"بوصفه بنيةً دلاليّة تمتلك سياقًا، ربّما يكون دالًّا على العنوان، وتسمح لنا بأن نفسّر العنوان من خلال النّصّ، ثمّ نفسّر النّصّ من خلال العنوان"[20]. وإذا ما دخلنا منعرجات المتن الشّعريّ في ديوان (حارس المعنى) فلن تدوم حيرتنا كثيرًا، بل سرعان ما يتكشّف لنا ما يجعلنا نرجّح القراءة الأولى؛ فالمتن الشّعريّ في الدّيوان مكنوز بالحديث عن فلسفة الشّعر، وولادةِ القصيدة، وقلقِ الإبداع، وحالاتِ المبدع وتجلّياته في التّعامل مع اللّغة والكتابة والإبداع، ومن ثم فالمقصود بالحارس، هنا، هو الشاعر نفسه.

سيميائية العنوان في سياق المتن الشّعريّ:

تمثّل عتبة العنوان- بحسبانها بنيةً توليديّةً- المكوّنَ النّصّيّ الأوّل الذي يشتبك معه المتلقّي، فيحفّز فيه مكامن التّخييل، ويضعه على ناصيةِ المسار التّأويليّ والجماليّ والدّلاليّ المؤدّي إلى النّصّ. والعتبةُ، كذلك، "علامةٌ لسانيّة ذات صلة وطيدة بالنّصّ، تحدّده، وتختزل مضمونه، وتشهر وتغري قرّاءَه، وهذه كلّها محطّات تؤهّل العنوان، وتثير شبَقَ الاكتشاف ولذّة المعرفة، ولأنّه – العنوان- علامةٌ، فهو يبحث عمّن يفكّ شفراته"[21].

إنّ عمليّة الإنشاء السّيميائيّ عند المُنشئ تبدأ "بوجود مثيرات داخليّة، نابعة من ذاته المبدعة، أو خارجيّة مستوحاة من البيئة المحيطة به، وهذه المثيرات تتحوّل إلى أفكار، ومعانٍ في ذهن مبدعها، ثمّ تترجم إلى علاماتٍ لسانيّة، أو غير لسانيّة، تمثّل سيمياء التّعبير عند المنشئ، وهذا يعني: أنّ كلّ أداة سيميائيّة صورة خاصّة، معبّرة عن منشئِها، تبيّن طبيعة تفكيره، وكيفيّة نظراته للعالم من حوله، وتفسير ظواهره، وانعكاساتها على أحاسيسه ومشاعره"[22] فإذا ما عرفنا ذلك أدركنا آليّة الإبداع وسيرورته الانفعاليّة الجوّانية في الذّات المبدعة، ومن ثمّ، فإنّنا لو حاولنا فكّ الشّيفرة السّيميائيّة لعنوان الدّيوان مدار الدّرس فلا بدّ لنا من الوقوف على المكوّنات السّيميائيّة له؛ فالمكوّن الأوّل كلمة (حارس) مكوّن مكنوز بالدّلالات والمحمولات النّفسيّة والإشاريّة التي تحيل إلى علامات خارجيّة قارّة لدى المتلقّي، مثل: المنْع والمراقبة والمحافظة واليقظة والقلق والتوجّس... وغير ذلك من المعاني التي تشير إلى

الخوف من ضياع الشّيء المحروس وشدة الاجتهاد في حفظه. ولا تقتصر الطّاقة السّيميائيّة الإيحائية على المكوّن الأوّل المتمثل بكلمة (حارس) بل نتعدّاه إلى المكوّن الثّاني من مكوّنات العتبة النّصيّة الكبرى، فالشّيء المحروس هو (المعنى)، والشّيء المحروس عادةً ما يكون شيئًا نفيسًا مقدّسًا ذا قيمة نفسيّة أثيرة لدى صاحبه. من هنا تتبدى لنا الطّاقة الانزياحيّة العالية للعنوان، التي أفضت إلى تعالق المضمون مع معطيات ثقافية ونفسية تحيل إلى ما هو نفيس ومقدّس؛ إذ يضعنا العنوان أمام نقلة ثقافية نفسيّة تجعل من (المعنى) المحروس شيئًا مقدّسًا ونفيسًا يغرينا في البحث عن طبيعته، فما هو ذلك الشّيء العظيم الذي يَنذر الشّاعرُ له نفسَه ليحرسه، ويدافع عنه، ويحرص على ديمومته؟

وبملاحقة البنية السّيميائيّة لعنوان الدّيوان (حارس المعنى) نتساءل، بوصفنا متلقّين، عن المعنى الذي يقصده الشّاعر. إنّنا إذا ما أخذنا بالحسبان أنّ "العنوان لدى السّيميائيّ بمثابة سؤال إشكاليّ ينتظر حلًّا، فإنّ النّصّ هو بمثابة إجابة عن هذا السّؤال الإشكاليّ، وذلك بإحالته على مرجعيّة النّصّ، وفي احتوائه على العمل الأدبيّ في كلّيّته وعموميّته"[23]، لذلك فإنّنا ندرك من خلال قراءة المتن الشّعريّ أنّ هذا المعنى الذي يقصده الشّاعر ما هو إلّا المعنى الشّعريّ المتولّد عن عمليّة الخلق الإبداعيّ وما يكتنفه من مواجيدَ ومكابداتٍ ومخاضاتٍ ورؤًى يدافع عنها بوصفها شكلًا من أشكال حضورِه وكينونته الوجوديّة المُطلقة.

لقد عملَ العنوانُ على كسْر أفق توقّع المتلقّي، بعد أنْ عرَفنا أنّ هذا الشّيء المحروس شيء معنويّ وليس شيئًا ماديًّا يمكن معاينته ووضعه في حِرْز حسّيّ، وبهذا يكون العنوانُ قد شكّل انزياحًا فنيًّا جماليًّا، وضَع المتلقّي في حالة من التّوتّر والتّحفّز الجماليّ والتأويليّ؛ ومن ثَمّ تأسيس شعريّة خاصّة به (العنوان) موازية لشِعريّة المتْن، فضلًا عن جذْب المتلقّي وإغوائِه وتحفيز رغبتة في الكشْف والولوج في دوّامة التّأويل، والبحثِ عن الدّلالات الكامنة في منعرجات المتن الشّعريّ.

لقد بدا لنا العنوان مكنوزًا بالوظائف الانفعاليّة والمرجعيّة والانتباهيّة والجماليّة والميتالغويّة[24]، وكلّها معطيات مهمّة تمكّن قارئ هذا الدّيوان الشّعريّ من امتلاك مفتاح أوّليّ للقراءة والتّأويل الذي يُعدّ "العصب المحرّك للمنهج السّيميائيّ في قراءةِ النّصوص الأدبيّة وخاصّة الشّعريّة منها، من خلال استنطاق الدّلالات المختلفة للعلامات اللّغوية وغيرِ اللّغويّة في تموضعاتها المتعدّدة"[25] ومن ثمّ فإنّ القارئ لن يبدأ القراءة من حالة الصّفر، وإنّما سيبدأ من عتبةٍ إيحائيّة مهمّة هي عتبة العنوان التي أسّست إيحاءً معرفيًّا وتأويليًّا أوّليًّا للمتن الشّعريّ برمّته.

انعكاس عتبة العنوان الكبرى على العتبات الدّاخلية:

إن النّاظر في عتبات ديوان (حارس المعنى) لأحمد الخطيب يدرك، دون عناء، تعالقًا واضحًا بين العتبة الكبرى التي يمثّلها العنوان الرئيسيّ للمجموعة، والعنوانات الفرعيّة الدّاخليّة للديوان، وانسراب مكنوناتها وأكناهها ودلالاتها وسيميائها سواء بصورة واضحة مباشرة أم بصورة متخفّية تحتاج إلى شيء من إعمال الذّهن وإنعام النّظر؛ ففي بعض الأحيان لا "يحيل العنوان مباشرة إلى ما يطرحه النّصّ الموسوم به، وذلك حينما تتدخّل جماليّةُ الغموض، وكثافةُ التّرميز، وجدليّة المفارقات الدّلاليّة، لجعل أفق التّلقّي متأرجحًا بين ضفّتي المتن والعنوان، مستعصيًا على المَسْك، منفتحًا على تعدّديّة الاحتمال الدّلاليّ"[26].

فمن العنوانات الفرعية التي تحيل على العتبة الكبرى بصورة مباشرة نجد، على سبيل المثال لا الحصر، عنوانات مثل: **"ولدت هنا في نصّ مِرآتي"، "حكْمة الوزْن"، "ابتكار المعاني"، "مجْرى الكتابة"، "شغلت بفائضِ معناي"، "آمنتُ بالشّعر مرفوعًا إلى لغتي"، "أنا بَعدُ ما قلت شيئًا"، "كلام موسميّ"، "بورتريه الشّاعر"، "حارس المعنى"، "لغتي بناء المفردات".**

ومن أمثلة القسم الآخر نجد عنوانات مثل: **"فاتحة"، "رِهان الأبيض"، "أسباب مزجاة"، "نهر قليل الماء"، "رحلة الشّكّ"، "رقّقه البرقُ فأبرقَ لي"...** وغيرها من العنوانات التي لا تُحيل بصورة مباشرة إلى ثيمة الكتابة والخلْق الشّعريّ، لكن متْنها يصبّ في صميم تلك الثّيمة نفسِها، بصورة إشاريّة إلماحيّة.

سيميائيّة الحقل الدّلاليّ المنتمي إلى العتبة الكُبرى:

ليس من مقاصد هذا المبحث دراسةُ الحقولِ الدّلاليّة في ديوان (حارس المعنى)، فذلك أمرٌ لا ينهض به مبحثٌ في دراسةٍ مقصودة لغيرِ تلك الغاية، ولكن سنحاولُ، هنا، الاقتصار على رصْد الحقل الدّلاليّ المنتمي للعتبة الكُبرى للدّيوان، لعلّ ذلك يعطينا مؤشّرًا على مدى شيوعِ الحقولِ الدّلاليّة المُنتمية لثيمةِ الكتابةِ الإبداعيّة والخلْق الشّعريّ التي يدور العنوان حولها، وتنسرب دلالاته إلى المتن الشّعريّ برمّته.

يعرّف الحقل الدّلالي بأنّه مجموعة من الوحدات المعجميّة التي تُطرح كفرضيّة عمل، وتحتوي على تنظيم بنائيّ مُضمَر. وهو إحدى الوسائل التي تساعد الدّارس على تشكيلِ متن معجميّ يتحدّد بواسطة التّحليل السّيميائيّ: إضافة كلمات جديدة، وإقصاء كلمات أخرى قصْدَ الوصولِ إلى وصْف عالَم دلاليّ فرعيّ[27]، وهو من ثم "قطاع متكامل من المادّة اللّغويّة يعبّر عن مجال معيّن من الخبرة"[28].

ولو حاولنا حصْر أبرز المفردات التي شكّلت مثيراتٍ سيميائيّة تحيل على فعل الكتابة والخلق الشّعريّ في متن الدّيوان لوجدناها كالآتي:

الكلمة	تكرارها
شاعر/ شعر	106
كلام/ كلمات	79
معنى	77
قصيدة	57
إيقاع	42
بوح	37
وحي	37
ورق/ أبيض/ بياض	36
حرف	35
كتابة	34
حارس	20
وزن	19
رؤيا	19
نَصّ	17
حبر/ دواة	15
حوار	15
مجاز	15
لغة	13
أغنية	13
مفردات	11
رمز	9
جملة	9
نشيد	8
قافية	7
بحر الطويل	2

بحر البسيط	1
بحر الخفيف	1

فضلًا عن ورود أسماء لشُعراء عرب قدماء مثل الأخطل والمتنبي، وغير عرب مثل أرابيوس[29]، وشعراء معاصرين مثل عرار، وشعراء من مُجايلي الشّاعر صاحب الدّيوان وأصدقائه، وردت أسماؤهم في الإهداء والهوامش النّصّيّة مثل: مهنّد ساري، وغسّان تهتموني، ونزار اللّبديّ وغيرهم.

إن النّاظر في الجدول أعلاه لا يحتاج إلى كثير تأمّل ومزيد تدقيق ليدرك تفشّي ثيمة الكآبة الإبداعية والهمّ الشّعري في متن الديوان وانتشار دلالاتها السّيميائيّة ومتعلّقاتها الدّلاليّة بصورة واضحة جدًّا، فلا تكاد تخلو صفحةٌ من صفحات الدّيوان من التّصريح أو التّلميح إلى هذه الثّيمة، وكأنّ الشّاعر كتب كلّ قصائد الدّيوان وهو ينظر في أفق الكآبة وتجلّياتها ومكابداتها ومخاضاتها المتنوّعة، حاملًا همّها وهمّ ديمومتها ثيمةً حاضرةً في وجدانه الفنّي وكينونته الوجوديّة.

لقد قدّمت لنا هذه اللّمحة الإحصائية السّريعة في الحقل الدّلاليّ المنتمي في ديوان (حارس المعنى) تصوّرًا إشاريًّا مهمًّا حول الركائز المرتبطة بالبنى الدّلاليّة واللّغويّة والسّيميائيّة التي تنتحي بصورة كبيرة جدًّا إلى العتبة الكبرى للعنوان (حارس المعنى)، سواء بصورة مباشرة أم غير مباشرة، حيث تكرّرت مكوّنات العنوان اللّفظيّة بصورة واضحة جدًّا، فجاء تكرار كلمة "معنى" في المرتبة الثالثة من حيث كثافة التّكرار بواقع سبعة وسبعين تكرارًا، بينما جاءت كلمةُ "حارس" في التّرتيب الحادي عشر بواقع عشرين تكرارًا، وتصدّرت كلمة (شاعر/ شِعر) القائمة من حيث عدد التّكرارات، بواقع مئة وسبعة عشر تكرارًا، بينما جاءت مفردات الكآبة ومتعلّقاتها السّيميائية واضحةً جدًّا بتكراراتٍ لافتة، كما بيّنها الجدول السّابق.

لقد بيّن الجدول، كذلك، أنّ هذا الحقل ليس حقلًا منبتًّا أو منقطعًا عن الذّات الشّاعرة، بل هو حقل يجسّد، بصورة كبيرة، الواقع النّفسيّ والشّعوريّ، ذلك أنّ حركات النّفس وانفعالاتها وتجلّياتها جاءت منسجمة تمامًا مع الرّؤيا الشّعريّة، ممّا أكسبها طاقة إيحائيّة وتعبيريّة تحقّق ما يمكن أن نسمّيه بالصّدق الفنّيّ، من خلال إلحاح الشاعر على ثيمة تكاد تكون واحدةً منسربة في الديوان كلّه، ابتداء من عتبته الكبرى، وانتهاء بالمتن الشّعريّ والهوامش الدّاخليّة وغيرها من مكوّنات النّصّ الشّعريّ، فالشاعر يقول ما يريد قوله بصُوَر متنوّعة لكنّها في النّهاية تحكمها رؤيا شِعريّة كُبرى تكاد تكون واحدة.

انعكاس المضامين السيميائية للعنوان في المتن الشعري:

نلحظ من خلال قراءة المتن الشّعريّ لديوان (حارس المعنى) تعالقًا واضحًا لثيمة الكتابة والخلْق الشّعريّ والهمّ الإبداعي التي تضمّنها العنوان مع ثيمات أخرى وجوديّة ونفسيّة وانفعالية وغير ذلك من روافد الرّؤى التي حفلت بها قصائد الدّيوان، كارتباط الشّعر، عمومًا، بالحياة والموت والحبّ والمرأة واللّذة والغواية والمقدّس والاغتراب والطّفولة والتّصوّف والتّاريخ والفلسفة والأسطورة وبداية الخلق والتّكوين... وغير ذلك من الثّيمات الّتي يصعب حصرُها وتحديد أطرها في المتن الشّعريّ في هذا الديوان، فهو متن منفتحٌ على كلّ تلك المكوّنات التي تنمّ على موهبةِ الشّاعر ودُربته الشّعريّة وتمكّنه من أدواته الإبداعيّة وتشعّب روافدها. ولمّا كان المقام لا يسمح بالحديث المفصّل عن تلك المكوّنات وتعالقاتها المتخفّيّة والمتجلّيّة في المتن الشِّعريّ، فقد آثرت الدّراسةُ أنْ تقفَ على أبرزِها بشيء من التّحليلِ.

أولًا: القصيدة فاتحةً وبيانًا نقديًّا (مانيفستو):

ما يلفت انتباه القارئ لمتن ديوان (حارس المعنى) هو القصيدة الأولى التي شكّلت ما يشبه "المانيفستو" أو البيان الفنّيّ أو الخطاب النّقديّ الذي يكشف عن رؤية الشّاعر للكتابة الشّعريّة. واللافت فيها أيضًا سيميائيّة العنوان (فاتحة)؛ فهو عنوان ذو محمولاتٍ سيميائيّة تقديسيّة تحيل على القرآن الكريم الذي يبدأ بسورة تحمل الاسم نفسه (الفاتحة)، وهذا ينسجم تمامًا مع فكرة المقدّس والنّفيس التي تمّت الإشارة إليها بحسبانها واحدةً من الإشارات السّيميائيّة التي تضمّنها عنوان الدّيوان. ومجيء هذه القصيدة متصدّرةً الدّيوان أمرٌ يعزّز من تعاضدها مع العتبة الكبرى في إسهامهما في وضع القارئ على ناصية الطّريق لولوج عتبة التأويل، فالمقدّمة بصورة عامّة "بمثابة بوصلة موجّهة يهتدي بواسطتها القارئ إلى القراءة الجيّدة، التي تجنّبه كلّ شطط التّأويل والتّقدير، لأنّها عادةً ما توجّه القراءة، رغم أنّها قد تكون مساعدة على تفكيك وتركيب المتن المقروء"[30].

يقول الشّاعر في هذه القصيدة[31]:

في القصيدةِ
شيءٌ أسمّيهِ حِرْفَةْ
أنْ تُبدّلَ حَرفاً بحرفٍ
إذا ما تآمرَ نصْفُ الكلامِ عليكَ

وأنْ تأخذَ الشّمسَ صُدفةْ
وتُدْخِلها في الشّمالِ
وتعكسَ شمْسَ الغروبِ...
وتخفرَ غزلانَ دربكَ
حتى إذا نام راعي الحلالِ
نبهتَ الحليبَ من الضّرعِ
فانساب رأفةْ
في القصيدةِ
شيءٌ أسمّيهِ حِرْفَةْ
وتأويل شرفةْ
تُطلُّ على الكائناتِ
إذا ما ذهبتَ إلى الشّمسِ
تحرِفُ عن مشهدٍ في الحديقةِ
نصفهْ
القصيدةُ رمزٌ
إذا ما انفردتَ على الماءِ
تُفرِجُ عن عادياتِ المكانِ
ورمز إذا ما اختزلتَ المحاراتِ
في القاعِ
عزفٌ
وألفةْ

إن الشّعر في إحدى صوره "عمليّة حفر وخلْق وتعبيد وفعل إضافة حقيقيّة وعمل ابتكار واكتشاف وتسنين للرّؤى والأخلاق والفضائل والمعاني التي تُكسب المجد بما لها من جدّة وتوهّج وغواية وسطوة في النّفاذ والمُكث في النّفس الإنسانيّة التي تعشق الجديد، وتُسرف في البحث عنه والإقامة في حضرته"[32]. لقد بدت تلك الرّؤى، واضحةً كلّ الوضوح في القصيدة (فاتحة) الديوان، التي بثّ فيها ما يشبه الرّؤية النّقديّة أو البيان الشّعريّ كما يراه هو، حيث يبدو له الشّعر حرْفة، والحرفةُ تعني، في

أحد أشكالها، الصّنعة، فليس الشّعر كلّه وحْي وحدْس وإلهام، بلْ إنّ جزءًا منه صناعة وإعمال ذهن وكدّ فكر، وهذه الرّؤيا ليست بجديدة على نقدنا العربيّ، فقد ألمح إلى مثل ذلك أبو هلال العسكري المتوفّى (395هـ) حين ألّف كتابة المعروف بـ (الصّناعتين) قاصدًا بذلك الشِّعر والنّثر. فالقصيدة، في تصوّر أحمد الخطيب، حرْفة، كما هي تأويل ورمز وبوح موقّع وبحث دائم عن المخبوء والمتواري في هذا الوجود.

ثانيًا: القصيدة شكلًا من أشكال المقاومة:

لمّا أيقنَ الشّاعر بحتميّة الموت، وفاعليّة الزّمن المدمّرة التي تهدّد الوجود الإنسانيّ، وتسرق منه لذاذاته وحيواته وكينونته، وأيقن باستحالة تحقيق الخلود المادّيّ، أخذ يبحث عن نوع آخر من الخلود، متوسّلا بالإبداع والفن والكتابة، التي تعد أهمّ المنجزات الإنسانية المقاومة للموت والمحو والزّوال، ومن ثمّ جاءت القصيدة عند الخطيب شكلًا من أشكال المقاومة، وصرخةً رافضةً في وجْه الموت، ومحاولةً للتشبّث بكلّ أشكال الحياة وتجليّاتها المعرفيّة والجماليّة والوجوديّة.

لقد بدا فعل الكتابة، في كثير من المواضع، مخلّصًا، أو شكلًا من أشكال التّحايل على الموت وإطالة أمد الحياة والحيلولة دون انسراب مائها وانطفاء نارها، في محاولة مستمرة لترميم الذّات المنكسرة، لتبدو أكثر تماسكًا وأشدّ قوّة، والشاعر، في كل ذلك، لم يجد أقوى من القصيدة ليدّرع بها- بوصفها فعلًا إبداعيًّا مقاومًا- لقهر الموت والانتصار على الجدْب والموات والبوار والفناء.

يقول[33]:

بيني وبين الموتِ أسرارٌ مؤجّلةٌ
وطيرٌ عاشقٌ
ويدانِ مُسبلتانِ
ضرعٌ ناشفٌ
وحقيقةٌ هجعتْ على فزّاعةِ الجيرانْ
.....
وأنا ألوذ بكأس قافيتي النّبيلةِ
أرتوي من صيحة الأطفالِ يعتمرونَ

شارعنا الصغيرَ
وهمْ يغذّونَ القصيدةَ

وتمتد هذه الثيمة في مواضع متعدّد في شعر أحمد الخطيب، ولا سيّما في المقطع التّالي من قصيدة تتناصّ مع قول للشّاعر والفيلسوف الرّوماني القديم "أرابيوس" الذي كُتبت مقولته تلك على شاهد قبره: "**أيها المارّ من هنا، كما أنت الآن كنتُ أنا، وكما أنا الآن ستكون أنت، فتمتّع بالحياة لأنّك فان**". مقابل ذلك يقول أحمد الخطيب[34]:

يا أيُّها المارُّ الذي في غيبةٍ يُمحى
أقمْ حصناً
ودوِّنْ في الضّحى ملحا.

لقد نهضت سيمياء التّضادّ في المقطع السابق (بين الفعلين "يُمحى" و "دوّن") بفاعليّة كبيرة في إنتاج الدّلالة وديناميّتها، فإذا كان الفعل الأوّل يحيل إلى الموت والفناء والزّوال، فإن الثاني يفضي إلى الضّدّ تمامًا، تؤازره الدلالة السيميائية للحِصْن في قوله **(أقِمْ حِصْنًا)**، لتستمرّ هذه الجدليّة وهذا الصّراع القائم بين المحو والكتابة، بين الموت والحياة، بين الرّحيل والإقامة... لتظلّ القصيدة فعلًا ممانعًا ومقاومًا ينتصر للحياة بأشكالها كافّة.

وفي موضع آخر يقول[35]:

قلتُ: تزنّري يا ريحُ وانتصري
على حبل النّعامةِ
قرّبي مرمى القصيدةِ من قيامةِ روحنا
فالموتُ جاورني
على سَبَخ الضّرام

يُظهر هذا المقطع الشّعريّ ممانعةً لثيمةِ الموت بوصف الكتابة فعلًا مقاومًا للانمحاء والزّوال، كما يشكّل علامةً تناصّيّة ومثيرًا سيميائيًّا مهمًّا يستدعي أبياتًا للحارث بن عبّاد يقول في بعضِها:

يا بني تغلبَ قتلْتُم قتيلًا ما سمِعنا بمثلِه في الخَوالي
قرّبا مرْبطَ النّعامة منّي لقحتْ حربُ وائلٍ عن حِيالِ

وقد تكرّرت عبارة "**قرّبا مربط النّعامة منّي**" في قصيدة الحارث أكثرَ من خمسين مرّة، وهي عبارة متحفّزة نافرة تستنهض الهمّة وتستجلب العزيمة لخوْض الحرب والأخذ بالثأر. وحكاية هذه القصيدة

أنّ الحارث كان قد اعتزلَ القتالَ في حرب البسوس المشهورة، ثمّ إنّ المهلهل قتلَ ولدًا له اسمه بُجير، فثار الحارثُ ونادى بالحرب، وارتجل هذه القصيدة المشهورة التي كرّر فيها قوله "**قرّبا مربطَ النعامةِ منّي**" والنعامة فرسه، فجاؤوه بها، فجزّ ناصيتها وقطع ذنبها - وهو أوّل من فعل ذلك من العرب فاتّخذ سنّة عند إرادة الأخذ بالثأر - ونُصرت به بكر على تغلب[36].

وفي قصيدة الخطيب، التي مثّلنا لها بالمقطع السّابق، يستبطن الطّاقة التّناصّيّة لقصيدة الحارث على نحو يضيف لقصيدته سيميائيّة تؤكّد قدرته على امتصاص معطيات التّاريخ القديم والإفادة منه وتوظيفه توظيفًا فنيًّا جيّدًا، ولا سيما في قوله (**قرّبي مرمى القصيدةِ من قيامةِ روحنا**)، حيث تبدو ثيمة الكتابة في قصيدته معادلًا موضوعيًّا لفَرَس الحارث بن عبّاد التي استدعاها واتّخذها مخلّصًا ومُنجِدًا له في خوض الحرب والأخذ بالثأر، كذلك فإنّ الشّاعر يتترس بقصيدته لتنجيَه من الموت الذي أوشك قريبًا منه كما يتضح في قوله (**فالموت جاورني**).

ثالثا: القصيدة ثيمةً تحيل على المقدّس:

تنسربُ ثيمة المقدّس في كثير من المواضع أثناء الحديث عن الكتابة والخلْق الشّعريّ، وقد سبقت الإشارة إلى هذه الثّيمة في العتبة الكبرى للدّيوان، وفي القصيدة الافتتاحيّة التي حملت عنوان (فاتحة). وتشيع هذه الثيمة بشكل لافت في المتن الشّعريّ في ديوان الخطيب، فتبدو الكتابة، لديه، في كثير من الأحيان، فيضًا مقدّسًا يتنزّل على الشّاعر، وأحيانًا أخرى كأنّها وحْي إلهيّ سرّيّ وحالة من الخلْق الأوّل الذي يضارع بداية خلْق الإنسان.

يقول[37]:

في أوّل إيقاعٍ للشّعرِ
قرأتُ قصائدَهُ
فعرفتُ بأنّي أتناهى معْ توأمِ روحي
وعرفتُ بأنَّ مجازي في حضرتِهِ أشْهى
وبأنَّ العالمَ أبهى
وبأنَّ الدُّنيا تفتحُ لي باباً للسَّيْرِ
على الطرقاتْ
وبأنَّ الكلماتْ
تتنزَّلُ من وحْي القيّومْ

كما تبدو القصيدة، لديه، أيضًا، طقسًا من طقوسه العليا التي تتجاوز كونَها معطىً لفظيًّا مناطه اللّسان إلى كونه معطىً جوّانيًّا بمنزلة الروح والدم الذي يسري في عروقه، ليظل يعلو هذا الطقس حتى يصير بمرتبة الصّلاة بكلّ ما يكتنفها من سيميائيات التّقديس والتّسليم والإذعان والخضوع لذلك الفيض أو الوحي الإلهيّ.

يقول(38):

وعنواني: طريقُ البأسِ واللايأسِ
فاقرأ يا دمي طقسي
لأغرِفَ من صلاةِ الحرفِ
شكلَ الصّرفِ
إيقاعَ الجوى والنّزف

وتتكرّر سيمياء الصّلاة، بما تحيل إليه من قدسيّة واتّصال ووصل ودعاء، في مواطن كثيرة في هذا السّياق، لنجد أنّ تلك القدسيّة قد تسرّبت إلى مكوّنات أخرى ذات علاقة وطيدة جدّا بالكتابة، ألا وهو (الحبر) الذي يبدو شيئا علويًّا جليلًا، ثم تنسرب تلك القدسية من الحبر إلى الشيء المكتوب نفسه الذي يصير بمثابة قرآن، والقصائد فيه كأنّها سور تتلى على الشاعر فيفقهها، كما يتضح في المقطع التالي، ولا سيما في قوله (**وفقهت أول سورة في الشعر**).

يقول(39):

هيَ لُمة الفوضى
وسكّةُ حاجبِ الكلماتِ
ماءُ الخلْقِ
مفتاحُ الصّلاة على الهُويّةِ
.....
قلتُ لشاعرٍ مسحَ الجمالَ عن السّطورِ:
جلالُ حبركَ أنْ تعيدَ الشمسَ
من إدبارها
وفقهتُ أوّل سورةٍ في الشّعرِ
حيَّ على الصّدورِ تميسُ في ألقٍ

وتنحتُ للمزاجِ إذا تأنّث طائرٌ
في موتهِ ريحاً
وتقصفُ وردةً حيرى على أشجارِها

رابعًا: القصيدة رؤيا صوفيّة:

إنّ المتأمّل في متْن ديوان الخطيب يدرك، دون كبير عناء، النّفَس الصّوفيّ الذي يشيع في مسارات متعدّدة من بينها مسار الكتابة الشّعريّة وفلسفة الإبداع والخلْق الشّعريّ، ولا غرو في ذلك، فثمّة علاقة شبه لازبة بين التّصوّف والشّعر، "فالصّوفيّ شاعر، سواء نظَم القول أو نثره، فأداة الإدراك عنده هي نفسها أداة الإدراك عند الشّاعر، والمَعين الذي يستقي منه هو نفسه المَعين الذي منه يستقي الشّاعر، والوسيلة التشبيهية التي يستخدمها في أداء ما يؤدّيه هي نفسُها وسيلة الشّاعر"(40) لذا نجد أحمد الخطيب، في بعضِ قصائده، يصوّر نفسَه الشّاعر/ الصّوفيّ الرّائي الذي تتكشّف له الحُجب، فيرى ما لا يراه الآخرون بما تحقّقَ له من الوصْل والعروج والفيوض والمعارف وحيازة أسرار الإبداع والكتابة الشّعريّة...، ليكشف في نهاية المقطع الآتي عن رغبته في أن يبلّغ هذه الأسرار وتلك الرؤى للشعراء من بعده حتى تظل جذوة الشّاعر مستمرّة، وتتحقق رؤيته في أنْ يكون حارسًا للمعنى الذي يحرص كل الحرص، على استمراره بوصفه إرثًا مقدّسا ورسالة علويّة يسعى إلى تبليغها.

يقول(41):

أنا أوّلُ الماءِ في اللغةِ البكرِ
أوّلُ من رقّمَ الحرفَ في سيلانِ القصيدةِ
أوّلُ من هذّبَ الوزنَ
ثمَّ أضافَ إلى الوزنِ نكهةَ أسرارِهِ
وأوّلُ من ضخَّ للشمسِ فجرَ ضحى
يا قصيدةُ
حتى، وفي مبلغ العمرِ
في مرجئاتِ الخماسين
ما زال شيخاً على الرَّكبِ
هذا بلاغي

فيا شِعرُ بلِّغ عن الشّيخ
ما قد تخفّى على الشّعراءْ

ونلحظ، كذلك، في قصيدته التي أهداها إلى الشّاعر مهنّد ساري ملمحًا مهمًّا يتمثّل في الكشف عن رغبته في الحُلول أو التماهي مع الآخر، فلمّا كان الشّاعر مسكونًا بالخوف على الإرث الشعريّ من الزّوال والانمحاء، اجتهد في السّعي، بشتّى الوسائل، إلى حراسته وحفظه. ولكيلا يموت الشِّعر بموت الشّاعر وفنائه المادّي فقد سعى إلى الحُلول في ذات شاعرة أخرى موثوقة، وجدها في أحد أصفيائه وأصْدقائه الشّعراء هو مهند ساري.

يقول[42]:

قرِّبني
أنتَ أنا
وأنا أنتَ
كلانا كان رفيقَ البدوِ
لسانُ الحكمةِ
طيرٌ شقَّ عليهِ الطيرانُ
وتاه!!

هنا تظهر رغبة الذات الشاعرة في التّماهي مع الآخر الشّعريّ، لتتحقق الرّؤيا الصّوفيّة التي ترى أنّ "الآخر هو أنا"، بحيث تنمحي المسافة بين الأنا والآخر ويصير الآخر عنصرًا تكوينيًّا في الذّات الأولى التي تحقّق عروجها إلى ذاتها عبر الذّات الأخرى. ولا غرو في ذلك فالرؤيا الشِّعريّة في كثير من الأحيان، كما يقول أدونيس، "متماهية متباينة، مؤتلفة مختلفة. وهي، في ذلك، تتناقض مع اللّغة الدّينيّة- الشّرعيّة حيث الشّيء هو ذاته لا غير"[43]. نلحظ هذا التّماهي أيضًا في قوله[44]:

وأندهُ باسمكَ يا نفْسي
يَعمرُ نفْسي شِعرُكَ
أتحرّى أنفاسَكَ فجراً
لأعيشَ طويلًا
فيردُّ مجازُكَ كأسي عن رغوتهِ

ومن ظلال الملامح الصوفية التي نجدها في متن ديوان (حارس المعنى)، أيضًا، بعض الرموز التي تقترب بإيحاءاتها من الرموز الصوفية العرفانية مثل الخمر والكرمة والنّاي...، وغير ذلك من الرموز التي تعد من أبرز مكوّنات الرّمز في المتون الصّوفية الشعرية وغير الشعرية. ويمكننا التمثيل على ذلك بهذا المقطع:

يقول[45]:

فهبطتُ لأنزلَ في ناي كلامِكَ
حتّى تربط قلبي بمجازكَ
تستر كأسي عن إيقاد الخمرِ
لأنزلَ في كرمِكَ
أعتصرُ لذيذَ اللونِ
وأمشي في حقلِكَ
ثمَّ أعودُ إلى لوني
أتوكأُ في الفجرِ عصاه!

فالنّاي مثلًا من الرّموز التي تحيل على الخلْق "فالنّفخ في النّاي يحكي نفخ الرّوح، وعنه يلزم الظهور والتّعيّن وانكشاف الجمال إلخ. ومن الجليّ أنّ الاشتراك بين طرفي التّناظر يقوم على المستويين الوجوديّ والمعرفيّ؛ إذ بالنّفخ يكون القيام الوجوديّ، الذي يجعل من المخلوق "الإنسان والناي" مجلى للخالق، وبه أيضًا، يكون كلّ منهما ترجمانًا لأسرار المعرفة الحقّة، ولسانًا ناطقًا بها على نحوٍ من الأنْحاء"[46]. ولا تخلو كذلك الخمر من إشارات عرفانيّة تحيل على "الغيبة"[47] أو ما يمكن أن نسمّيه تجاوزَ عتبةِ الحَواسّ التي بها تسقط الحُجب ويتحقّق الكشْف والمعرفة والوصول.

ومما يعزز ذلك قول الشّاعر في المقطع التالي:

يقول[48]:

ولا أثرٌ لسوانا في ذَكْرَنةِ الشّعرِ
وتأنيثِ خطاهْ
نحنُ القوّامونَ على أنثاه!
.....
يا صاح إذا عَرِقَتْ كفّاكَ أعنّي

وأدِمْ أسراري
أدفعُ نحوكَ بي
أدفعُ بالشِّعرِ إلى ميزان الماءِ
أهدهِدُ قلبي
يا قلبُ أعنِّي في سكراتِ الموتِ
على تصفيح الماءِ
فقد أزِفَ المطلوبْ
الحبُّ هو المطلوب
والشِّعرُ هو المطلوب

فالشاعر، هنا، ينظر إلى الشِّعر بحسبانه كائنًا كاملًا تكمن فيه ثيمتا التذكير والتأنيث مع تغليب مساحة التّأنيث، لكونه ثيمةً تحيل، سيميائيًّا، إلى دلالات الخصْب والنّماء والحياة والجمال والخصب وحفظ النّسل والبعث، والانتصار على الجدْب واليباب، وقهر الموت. كلّ ذلك يفعله الشّاعر حتى يحقّق السّيمياء الأولى التي تضمّنها عنوان الدّيوان، الذي يشير إلى فكرة حراسة المعنى، والخوف على انسراب ماء الشِّعر وضياعه، ممّا يدفع الشّاعر إلى أن يَنذر نفسَه حارسًا أمينًا لهذا الإرث النّورانيّ المقدّس.

خاتمة

كشفت الدّراسة عن تعاضدٍ كبير بين البنيتين: الموازية، والرئيسيّة، فبدتا بنيتين متظاهرتين متآزرتين في النّهوض بالمعنى الدّلاليّ العامّ للعمل الإبداعي الشِّعريّ، مما يحدو بنا إلى القول إنّ ثمّة تواشجًا عميقًا بين المُعطيات السّيميائيّة في تجلّياتها المتعدّدة، سواء الدّلاليّة الإيحائيّة أم الجماليّة، وتعالقاتها مع المتن الشّعريّ في ديوان (حارس المعنى) بمكوّناته المتعدد بما في ذلك العنوانات والمتون الدّاخليّة والهوامش والرّؤى وتجلّياتها المتنوّعة، فبدت الثّيمة السّيميائيّة الكلّية للعتبة الكبرى منسربة في مكوّنات المتن كافّة، وبدت النّصوص، من ثمّ، كأنّها متولّدة من العنوان الكبير بعد فكّ شيفراته وتخفيف كثافته. لقد كان عنوان الدّيوان مدار الدّرس مُخلصًا أشدّ الإخلاص للمتن الشِّعريّ، والعكس صحيح، ممّا يؤكّد حقيقة الموهبة الشّعريّة التي امتلكها الشّاعر الخطيب، بوصفها خلفيّة ابستيمولوجية جمالية فنية، مكّنته من صياغة عنوان لديوانه الشِّعريّ، وهو عنوان يصدقُ أنْ يكونَ عتبةً لكلّ قصيدة من القصائد التي تضمّنها المتن الشِّعريّ بأسْره.

الهوامش:

1 . محمد السرغيني، محاضرات في السيميولوجيا، دار الثقافة، الدار البيضاء، 1987، ص5.

2 . جاسم محمد جاسم، شعر محمود درويش- دراسة سيميائية (رسالة ماجستير)، كلية التربية، جامعة الموصل، 2001، ص8.

3 . عبد القادر فيدوح، دلائلية النّص الأدبي، ديوان المطبوعات الجامعة، وهران، 1963، ص7.

4 . جميل حمداوي، السميوطيقيا والعنونة، عالم الفكر، مجلد 25، عدد 3 يناير/ مارس 1997، ص83.

5 . عادل فاخوري، تيارات في السيميولوجيا، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1987، ص5، 6.

6 . محمد السرغيني، محاضرات في السيميولوجيا، ص55، 58، 62.

7 . عادل فاخوري، تيارات في السيميائية، دار الطليعة، بيروت، ص11.

8 . انظر: مارسيلو داسكال، الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة، ترجمة حمدي الحمداني وآخرين، الدار البيضاء، أفريقيا للنشر، 1987، ص16.

9 . عبد الملك مرتاض، التحليل السيميائي للخطاب الشعري، دار الكتاب العربي، الجزائر، 2001، ص8، 9.

10 . جميل حمداوي، "السميوطيقا والعنونة"، مجلة عالم الفكر، الكويت، المجلد 25، العدد3، آذار 1997م، ص79.

11 . جميل حمداوي، "السميوطيقا والعنونة"، عالم الفكر، م25، يناير ع3/ مارس، ص80.

12. فاتح علاق، التحليل السيميائي للخطاب الشعري في النقد العربي المعاصر (مستوياته وإجراءاته) مجلة جامعة دمشق، المجلد 25، العدد الأول والثاني، 2009، ص152.

13 . جميل حمداوي، "السميوطيقا والعنونة"، مجلة عالم الفكر، الكويت، المجلد 25، العدد3، آذار 1997م.

14 . نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، دار توبقال للنشر والتوزيع، الدار البيضاء،2007م، ص27.

15 . انظر: شعيب حليفي، النّص الموازي للرواية (استراتيجية العنوان)، مجلة الكرمل، ع16، 1992، ص84.

16 . محمد مفتاح، ديناميّة النّص، المركز الثقافة العربي، بيروت، 1987م، ص72.

17 . رشيد يحياوي، الشّعر العربي الحديث دراسة في المنجز النصّي، أفريقيا الشرق، 1998م، ص110.

18 . محمود عبد الوهاب، ثريا النّص- مدخل لدراسة العنوان القصصي، دار الشؤون الثقافية العامة، آفاق عربية، بغداد، 1993، ص10.

19 . محمود خليف خضير الحياني، شعرية العنوان: جدل التواصل بين المتن والثريا قراءة سيميائية في مجموعة أنا والأسوار، مجلة دراسات موصلية، جامعة الموصل- مركز دراسات الموصل، مج7، ع22، 2008، ص195.

20 . بسام قطوس، سيمياء العنوان، ص61، نقلًا عن بشير القمري، شعرية النص الروائي، 1991، ص73.

21 . فريد حليمي، سيميائية النص الموازي في رواية دم الغزال: العنوان أنموذجًا، مجلة جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية، ع38، 2016، ص312.

22 . محمد مصطفى كلاب، ظواهر سيميائية في شعر الأسرى الفلسطينيين، IUGJHR, Vol 25, No 2, P4

23 . بسام قطوس، سيمياء العنوان، ص61، نقلًا عن بشير القمري، شعرية النص الروائي، 1991، ص121.

24 . رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، ترجمة محمد الوالي ومبارك حنون، دار توبقال، الدار البيضاء، 1998، ص32-33.

25 . نسيمة كريبع، قراءة سيميائية في عتبات ديوان "تلالي تضيق بعوسجها" لعمار الجنيدي، مجلة دراسات، جامعة عمار ثليجي بالأغواط، ع50، 2017، ص141

26 . نسيمة كريبع، قراءة سيميائية في عتبات ديوان تلالي تضيق بعوسجها لعمار الجنيدي، مجلة دراسات، جامعة عمار ثليجي بالأغواط، ع50، 2017، ص145.

27 . رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص: عربي إنجليزي فرنسي، دار الحكمة، الجزائر، 2000م، ص38.

28 . أحمد مختار عمر، علم الدلالة، عالم الكتب، القاهرة، ط5، ص79.

29 . شاعر يوناني قديم ولد في مدينة أم قيس (جدارا) الأردنية.

30 . عبد المالك اشهبون، عتبات الكتابة في الرواية العربية، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، 2009، ص74.

31. أحمد الخطيب، حارس المعنى (شعر)، الجنان للنشر والتوزيع، عمّان، 2010، ص5-6.

32 . عبد الرحمن عبد السلام محمود، الغواية الأولى (بكارة المعنى على الخاطر) - أزمنة النقد الأدبي- أبو تمام الطائي- أبو الطيب المتنبي، دار البشير للثقافة والعلوم، ص125.

33. أحمد الخطيب، حارس المعنى، ص107- 108.

34. أحمد الخطيب، حارس المعنى، ص94.

35. أحمد الخطيب، حارس المعنى، ص21.

36 . كامل سليمان الجبوري، معجم الشعراء من العصر الجاهلي حتى سنة 2002م، دار الكتب العلمية، بيروت، ج2، ص7-8.

37. أحمد الخطيب، حارس المعنى، ص269.
38. أحمد الخطيب، حارس المعنى، ص224- 225.
39. أحمد الخطيب، حارس المعنى، ص360.
40 . زكي نجيب محمود، مع الشعراء، القاهرة، دار الشروق، ط6، دار المعارف، القاهرة، 1972، ص209.
41. أحمد الخطيب، حارس المعنى، ص176.
42. أحمد الخطيب، حارس المعنى، ص246.
43 . أدونيس، الصوفية والسوريالية، ص23.
44. أحمد الخطيب، حارس المعنى، ص245.
45. أحمد الخطيب، حارس المعنى، ص247.
46 . وفيق سلطان، رمزية الناي في الشِّعر الصوفي، مجلة ثقافات، كلية الآداب- جامعة البحرين، البحرين، ع14، 2005، ص73.
47 . خالد علي إدريس، رمزية الخمر في الشِّعر الصّوفي، المجلة الدولية للبحوث والدراسات الأكاديمية، جامعة أبو ظبي، الإمارات العربية المتحدة، 2019م، ص109.
48. أحمد الخطيب، حارس المعنى، ص248، 254.

الفنون الإسلامية بالمغرب الأوسط
دراسة في سيميولوجية فنون الزخرفة

بقلم: أ. د/ بدرالدين شعبـاني
جامعة قسنطينة 2 – عبد الحميد مهري

الملخص

تعالج هذه الدراسة موضوع الزخرفة الإسلامية بالمغرب الأوسط من منظور سيميولوجي، باعتبارها أحد الفنون البصرية التي تمثل الجزائر فيها رافدا من روافد فنون المغرب الإسلامي. ونحن بهذا العمل نحاول كشف مواطن التشابه والاختلاف للأنساق الزخرفية المجسدة على الحوامل المختلفة، وبالتالي محاولة إيجاد الرموز ذات المعنى ونقاط الالتقاء أو المرجعية الفكرية التي كانت تحكم التنظيم الاجتماعي والعلائقي لأفراد المجتمع الجزائري تحقيقا لسيميولوجية التواصل الثقافي بين الحاضر والماضي.

الكلمات المفتاحية: الدلالة – النسق – الرمزية – البلاغة الجمالية – الفنون التجريدية.

Abstract:

This study deals with the issue of Islamic decoration in the Middle Maghreb from a Semiological perspective, as one of the visual arts in which Algeria represent a tributary of the arts of the Islamic Maghreb. and we try in this work to reveal the similarities and differences of the decorative patterns embodied on the different support, thus trying to find meaningful symbols, pickup points or the Ideational reference that governed the social and relational organization of members of the Algerian society to achieve the semantics of cultural communication between the present and the past.

Key word: Semantic – pattern – symbolism – aesthetic rhetoric – abstract arts.

- مقـــدمـة

إن عملية التواصل بين الحاضر والماضي تقتضي منا فهم لغة من سبقنا، ويصبح الأمر ضرورة عندما نحاول ضمان الاستمرارية والديمومة، ولا تقتصر اللغة على الأدبيات فقط بل تتعداها إلى مختلف مناحي الحياة والحضارة، وكل ما تعلق بالتراث.

ولما كان هدف الدراسات الأثرية هو إحياء وحماية التراث التقليدي فإن وظيفة الأثري وعلماء تاريخ الفنون هي إبراز الثقافة المحلية والعالمية من خلال فنونها وحرفها اليدوية وإظهار قيمها الفنية والجمالية والقيم الدينية والفكرية الكامنة وراء ذلك، ولا يمكن أن يتم تعريف هذه الحقائق إلا من خلال معرفتنا بالتراث المعماري والفني الزخرفي، ولا يمكن لنا ذلك بحال من الأحوال ما لم نستطع أن نستنطق لغة ذلك التراث المتداول، والدلالات الكامنة وراءه.

ولا يعني هذا أن التراث مجرد مستودع لحقائق ثابتة وإنما طريقة ونموذج إلى الحياة، ومعرفة سلوكيات وهيئات متغيرة وتراجم وتآويل وتفاسير مختلفة ذات دلالات ظاهرة وباطنة، لذلك فهو جزء من طبيعتنا الشخصية والرجوع إليه ليس لفحصه أو إيجاد نموذج يصلح لكل الأشياء في المستقبل وإنما لإيجاد أنفسنا ومدى تطورنا.

لقد كان التراث الفني الجزائري عبارة عن تراكم لمجمل السلوكيات الاجتماعية والفكرية لفترات زمنية معينة، وهذه السلوكيات قد ضيعت شكله بالأمس، أما اليوم فهو شيء آخر قائم بحد ذاته، كما أن تقييمنا لجودته وعدمها، غير مرتبط مباشرة بجودة السلوكيات التي أدت إليه وعدمها، فهو موجود ويمكن الاستفادة منه.

ولتحقيق ذلك اعتمدنا مقاربة سيميولوجية تقوم الدراسة فيها على محاولة فهم لغة الفن الممارسة في مجال فنون الزخرفة والعمارة، وإن كانت قواعد الفن بعيدة كل البعد عن قواعد اللغة، كما أن القيم الجمالية والمعاني في العمارة والفنون لا يمكنها أن تحلل بشروط السيميولوجي اللغوي، ذلك أن خلق معنى الجماليات في العمارة يتعلق بمصطلحات المناسب والملائم، والتي ليست لها علاقة بقواعد السيميولوجية اللغوية.

وحتى تُفهم القضية بصورة صحيحة وجب علينا الإجابة على مجموع الأسئلة التالية:

أولا ما ماهية علم السيميولوجيا؟ وما علاقته بالفنون الإسلامية؟ وما هي مفردات لغة الفنون الإسلامية؟ وما الإيحاءات والدلالات التي يمكن استنباطها من هذه الفنون؟

أولا: مدخل إلى علم السيميولوجيا:

يهتم علم السيميائيات بدراسة أنساق العلامات: لغات، أنماط، علامات المرور وغيرها، وقد أخذ مصطلح السيمياء من الكلمة الإنجليزية الأمريكية (semantic) أو الفرنسية (sémantique)، وأول من استخدمه كان ميشيل بريال في دراسته العلمية الأولى حول دراسة المعنى في كتابه (Essai de Sémantique) سنة 1897م.

ويعد أحد فروع علم اللغة وأحدثها ظهورًا، أساسه دراسة المعنى، أو دراسة دلالة الوحدات المعجمية، ولذا عرف بأنَّه علمُ دراسة المعنى، كما عرف أيضًا بأنه العلم الذي يهتم بدراسة الشروط الواجب توافرها في الرمز حتى يكون قادراً على حمل المعنى، ومن ثم فهو أحد فروع علم الرموز (Sémiologie)، وهذا التعريف يستلزم أن يكون موضوعُ علم الدلالة كُلَّ شيء يقوم بدَورِ العلامة والشكل أو الرمز في صيغته التصويرية العامة، سواء أكانت العلامة لغوية أم غير لغوية.

والسيميائيات كما صممها سوسير عبارة عن: "علم يدرس حياة العلامات في قلب الحياة الاجتماعية"، وهناك اتفاق عام في الواقع لإعطاء اللغة مكانة مرموقة ومستقلة تسمح بتعريف السيميائيات على أنها: "دراسة الأنساق السيميائية غير اللغوية [1].

وتستند السيميولوجيا منهجيا إلى عمليتي التفكيك والتركيب بدراسة النص في نظامه الداخلي البنيوي من خلال تفكيك عناصره وتركيبها من جديد عبر دراسة شكل المضمون وإقصاء المؤلف والمرجع والحيثيات السياقية والخارجية، والتي لا ننفتح عليها إلا من خلال التناص لمعرفة التداخل النصي، وعمليات التفاعل بين النصوص وطبيعة الاشتقاق النصي، وتأثير الترسبات الخارجية والمستنسخات الإحالية داخل النص المرصود سيميـائيا.

وعليه فالسيموطيقا هي لعبة التفكيك والتركيب تبحث عن سنن الاختلاف ودلالاته، فعبر التعارض والاختلاف والتناقض والتضاد بين الدوال اللغوية النصية يكتشف المعنى وتستخرج الدلالة، ومن ثم فالهدف من دراسة النصوص سيموطيقا وتطبيقيا هو البحث عن المعنى والدلالة واستخلاص البنية المولدة للنصوص منطقيا ودلاليا.

كما ترتبط السيميولوجية بعلم الدلالة اللغوية، فإذا كانت اللسانيات تهتم بشكل الكلمات فإن علم الدلالة (السيميولوجيا) يهتم بجوهر هذه الكلمات ومضامينها.

---

[1]) بيير جيرو، السيميائيات دراسة الأنساق السيميائية غير اللغوية، ترجمة: منذر عياشي، ط1، دار نينوى، دمشق 2016، ص 5.

ففي الوقت الذي يهدف علم الدلالة إلى الوقوف على القوانين التي تنتظم تغير المعاني وتطورها، والقواعد التي تسير وفقها اللغة، وذلك بالاطلاع على النصوص اللغوية بقصد ضبط المعاني المختلفة بأدوات محددة، وفي هذا سعي حثيث إلى التنويع في التراكيب اللغوية لأداء وظائف دلالية معينة، وهذا التنويع هو الذي يثري اللغة إثراء يحفظ أصول هذه اللغة، ولا يكون حاجزا أمام تطورها وتجددها.

وبعد تخصص الدلالة في التركيب اللغوي، توسعت لتشمل ما هو لغوي وغير لغوي من الرموز، والإشارات، والسمات، وهو ما أنبنى عليه ميلاد السيميولوجيا كمنهج جديد في دراسة الدلالة بحيث لم تعد اللغة المحتكر الوحيد في البحث، إنما برزت أنظمة إبلاغية أخرى أهمها النظام الإشاري.

وعليه فإن علم الدلالة يبحث في الدال والمدلول في اللغة المنطوقة والمسموعة، فإذا ما أضيفت له الإشارات والعلامات، والرموز والأشكال أصبح سيميولوجية.

ثانيا: السيميولوجيا والفنون

إن حقيقة التأريخ أنه خبر عن الاجتماع الإنساني الذي هو عمران العالم وما يعرض لطبيعة ذلك العمران من الأحوال مثل التوحش، والتأنس، والعصبيات، وأصناف التغلبات للبشر بعضهم على بعض وما ينشأ عن ذلك من الملك والدول ومراتبها وما ينتحله البشر بأعمالهم ومساعيهم من الكسب والمعاش والعلوم والصنائع وسائر ما يحدث من ذلك العمران بطبيعته من الأحوال [1].

كما أن الاجتماع الانساني ضروري، ويعبر الحكماء عن هذا بقولهم الانسان مدني بالطبع أي لا بدله من الاجتماع الذي هو المدينة في اصطلاحهم وهو معنى العمران. والعمران هو التساكن والتنازل في مصر أو حلة للأنس بالعشير واقتضاء الحاجات لما في طباعهم من التعاون على المعاش.

ولمعنى التعاون توزعت بين أفراد المجتمع الحرف والمهنُ والمهارات، وانقسمت بينهم أمور معاشهم، فحصرت كل طائفة عملَها بِحرفة تتفرغ لها دون غيرها، تُغني الطوائف الأخرى عن قصدها بالعمل بها؛ لكفايتها لهم، فلا قدرة للفرد الواحد أنْ يدرك جميع مقاصده بالعمل بها كلها؛ إذ الزمن لا يسعه على أدائها كلها مُجتمعة، وقد تنتهي هذه الأصناف إذا استبحر العمران

[1]) ابن خلدون، المقدمة، ج1، ص 1.

إلى أن يوجد منها كثير من الكمالات والتأنق فيها في الغاية... مثل الوراقين الذين يعانون صناعة انتساخ الكتب وتجليدها وتصحيحها فإن هذه الصناعة إنما يدعو إليها الترف في المدينة من الاشتغال بالأمور الفكرية وأمثال ذلك، وقد تخرج عن الحد إذا كان العمران خارجا عن الحد [1].

ويستطيع الإيعاز أن يتجه إما إلى ذكاء المُستقبِل وإما إلى عاطفته... ونجد على هذا المستوى التمييز نفسه بين موضوعي وذاتي، إدراكي وعاطفي... وتتعلق بالحالة الأولى كل قواعد علامات المرور، والبرامج العملية مثل (العمل، التكتيك العسكري... إلخ.) وهي تهدف إلى تنظيم الفعل المشترك. وتتعلق بالحالة الثانية العلامات الاجتماعية والجمالية. وهي تهدف إلى تعبئة مشاركة المستقبل.

ويرى جاكبسون الوظيفة الشعرية والجمالية وظيفة جمالية راقية: ففي الفنون، نجد أن المرجع هو الرسالة وهذه الرسالة تكف عن كونها أداة للتواصل لتصبح موضوعاً. ذلك أن الفنون والآداب تخلق نوعا من (الرسائل - الموضوع)، وهي بما فيها من موضوعات تذهب بها خلف حدود العلامة المباشرة التي تكمن تحتها، وتعد حاملة لمعانيها، ولذا فهي تتعلق بنوع خاص من السيميائيات: أسلوبية، فرضية الدال، رمزية...إلخ [2].

ومع ذلك لا تَخلو حوائج الفرد مما هو من كسب يديه بالصناعة والفنون، ومما لا دراية له بكسبه، أو لا طاقة له إن درى، فحينئذ لا يَخْلُو من أن يكون مَحلُّ حاجته حاضرةً عنده، أو غائبة بعيدة عنه، فإن كانت حاضرةً بين يديه، أمكنه الإشارة إليها، وإن كانت غائبة، فلا بد له من أن يدلَّ على محل حاجاته وغَرضه، فوَضَعَ الكلامَ دلالةً. والكلمة في المعجم لا تفهم إلا منعزلة عن السياق، وهذا هو المقصود بوصف الكلمات في المعجم بأنَّها مفردات، على حين لا توصف بهذا وهي في النص.

وترتبط السيميولوجيا بعلم الدلالة اللغوية، وإذا كانت اللسانيات تهتم بشكل الكلمات فإن علم الدلالة (السيميوطيقا أو السيميولوجيا) يهتم بجوهر هذه الكلمات ومضامينها. ويلاحظ تشومسكي: أن ما طبع البحث اللغوي في السنوات الأخيرة هو تحولٌ من العناية باللغة إلى العناية بالنحو، وهو تحول من تجميع العينات وتنظيمها أو دراسة لغة خاصة أو الخصائص العامة لكثير

---

[1]) ابن خلدون، المقدمة، ج1، ص 401.

[2]) بيير جيرو، المرجع السابق، ص 1.

من اللغات أو كل اللغات إلى دراسة الأنساق التي توجد فعلا في الدماغ وتساهم في تفسير الظواهر الملاحظة [1].

وأقصى ما وصلت إليه البحوث اللغوية الدلالية هو بروز نموذج جديد للتفكير في نظام اللغة، المركب في أنساق مختلفة بحيث بزغ زمن التركيب مع نظرية تشومسكي. وقد خلص تشومسكي إلى أن الكتابة تبقى الأداة الأكثر فعالية في الخطاب التواصلي والإبلاغي كونها تضمن الاستمرارية، ومنفذ إلى المتلقي مهما تباعد المكان والزمان، وهو ما قال به محمد الشيباني منذ القرن 3 هـ: " الخط لسان اليد وبهجة الضمير، وسفير العقول ووصي الفكر، وسلاح المعرفة، وأنس الإخوان عند الفرقة ومحادثتهم على بعد المسافة، ومستودع السر وديوان الأمور".

وقاله إبراهيم بن العباس: القلم ينطق عن الساكت، ويخبر عن الباهت؛ ويترجم عن القلوب، ويطلع على الغيوب؛ ويشافه على بعد الدار؛ وتنائي المزار، لا تنقطع أخباره؛ ولا تدرس آثاره، ناطق ساكت، مقيم مسافر، شاهد غائب، ناء حاضر، إن استنهض بادر، وإن وعى أحضر، كتوم السر، مأمون الشر.

ويذكر جبل بن يزيد أن: " القلم لسان البصير بما استتر من الأسماع، ويناغيه بما استثار من الطباع، ويحدثه بما حدث وإن كان في البقاع". أما الخليفة العباسي المأمون فيقول: " لو فاخرتنا ملوك الأعاجم بأمثالها، لفاخرناها بما لنا من أنواع الخط يقرأ في كل زمان، ويترجم بكل لسان، ويوجد في كل مكان".

ثالثا: سيميولوجية فنون الزخرفة الإسلامية

1) - الخصائص العامة للفن الإسلامي

كان للإسلام الدور الفعال في إيصال الجمال إلى مجالات لم تعرفه العوالم الأخرى من قبل، ولم يأت هذا من عدم بل لأنه اعتمد لغة تواصل بسيطة في فنيتها تخاطب العقل والفطرة بآن، ونؤكد هنا على أن ساحة الجمال في المفهوم الإسلامي هي نفسها ساحة الفن، وهي ساحة لا تضيقها الحدود ولا تحصرها الحواجز ذلك أنها ساحة منهج التصور الإسلامي، فالظاهرة الجمالية في الإسلام احتلت الوجود كله.

كما أسس الفن الإسلامي للقاء كامل بين إبداع الموهبة ونتاج العبقرية وبين دقة الصنعة ومهارة التنفيذ وحسن الإخراج. فهو اجتماع بين الذكاء المتقد وبين الخبرة والإتقان، وبهذا وصل

[1]) الأنساق: مفردها نسق وهو ما كان على نظام واحد من كل شيء.

الفن إلى ذروة الجمال.. إذ أن أحد العنصرين – الموهبة والخبرة – قد يصل بنا إلى إنتاج فني، ولكنهما معا يصلان بنا إلى جمال فني. وعليه يمكننا تصنيف العناصر الواجب توفرها في الفن حتى يكون فنا جميلا كما يلي:

- أن يكون الجمال مقصودا فيه وليس أمرا عارضا.
- أن يكون الموضوع الذي يتناوله من باب التحسينات والكماليات وليس من باب الضروريات.
- أن يكون فيه قابلية للإبداع والتجديد.

وبالتالي فالحرف والصناعات ليست فنونا وإنما هي حرف وصناعات قد توصف بالدقة والمهارة والإتقان، وذلك لفقدانها العنصر الأساسي في فنيتها [1].

ويقسم الفن الإسلامي بحسب الحواس البشرية إلى:

- الفنون السمعية: وهي ما يعتمد على حاسة السمع في إدراكها، كالشعر والخطابة والسماع والموسيقى.
- الفنون البصرية: وهي ما يعتمد على حاسة البصر في إدراكها، كالرسم والنحت والبناء[2].

ولتحقيق ذلك اعتمد هذا الفن على معايير جمالية تجعل الفنان مهما كانت طاقته الفكرية والعملية يجد نفسه منسجما مع ابداعات هذا الفن، وتتمثل هذه المعايير فيما يلي:

أ) - الحرية والإبداع

الفن الإسلامي ينبع من داخل النفس، فتجيش به العواطف والأحاسيس، فإذا به ملء السمع والبصر، وهو بهذا تعبير عن التزام وليس صدى لإلزام قهري أو أدبي. فكما أن للفن هدفا يسعى إليه فإن له أيضا "باعثا" يدفع إليه، هذا الباعث يغديه جذران: جذر يمتد في أعماق النفس، إذ من فطرة النفس البشرية السعي إلى الجمال.. وجذر آخر يغديه المنهج الإسلامي الذي يهدف إلى الجمال.. وهكذا يلتقي ما تصبو إليه النفس مع ما يطلبه المنهج.. ليصبح لغة وتواصلا تدفع الإنسان إلى تحقيق الجمال بفنه بباعث من رغبة النفس وباعث من أمر الشرع بإتقان العمل وإحسانه.

---

[1] صالح أحمد الشامي، الفن الإسلامي، التزام وابتداع، ط1، دار القلم، 1990، ص ص 52 – 53.

[2] صالح أحمد الشامي، نفس المرجع، ص 55.

لقد تحققت حرية الفنان نتيجة ارتباط الفن الإسلامي بالمطلق، حسب منظور التوحيد الذي قامت عليه العقيدة الإسلامية، وهو مفهوم قديم ولكنه مع الإسلام أصبح أساسا لحضارة المسلمين.

ب) - **البحث عن المثل**

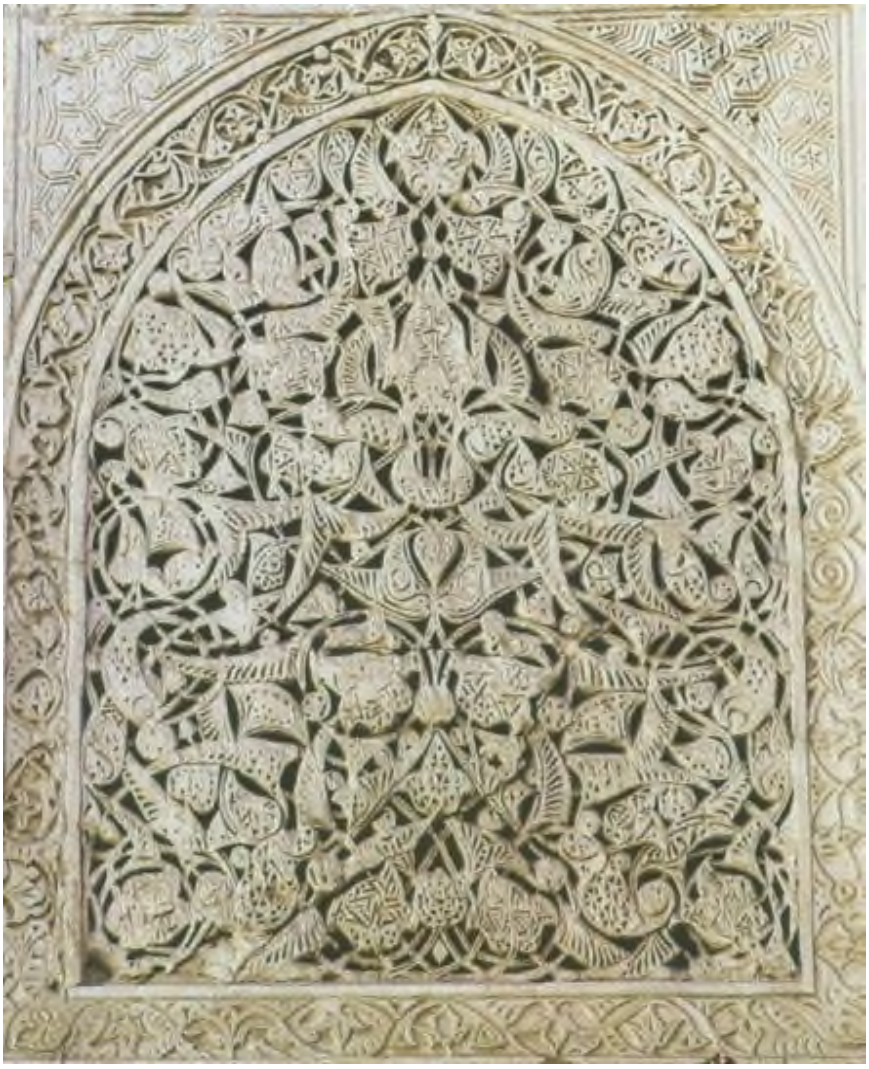
الفن في التصور الإسلامي "وسيلة" لا غاية، والوسيلة تشرف بشرف الغاية التي تؤدي إليها، ولذا فليس الفن للفن، وإنما الفن في خدمة الحق والفضيلة.. وفي سبيل الخير والجمال. ذلك أن وظيفة الفن هي صنع "الجمال" وحين يبتعد الفن عن أداء هذه الوظيفة، فإنه حينئذ لا يسمى "فنا" لأنه تخلى عن عمله الأصيل، وقد نسميه: "مهـارة" أو "دقة".

إن الغاية التي يهدف الفن الإسلامي إلى تحقيقها، هي التواصل مع المشاهد (أي المتلقي) من خلال إيصال الجمال إلى أحاسيسه، وهي ارتقاء به نحو الأسمى والأعلى والأحسن.. أي نحو الأجمل، فهي اتجاه نحو السمو في المشاعر والتطبيق والانتاج، ورفض للهبوط.

فقد قام الفن الإسلامي على أساس مثالي، يسعى فيه الفنان إلى سبر المعاني الكامنة وراء الأشياء، ثم البحث في دلالاتها، وبخاصة منها المعنى الإلهي، ولذلك فإن هدف الفنان من الفن ليس التعويض عن حاجة مادية، وإنما الكشف عن أعماق الحياة، وممارسة الكشف هي الإبداع والخلق، وممارسة الكشف هي التقوى والتقرب من الله.

لا إله إلا الله محمد رسول الله تتوسط زخرفة التوريق والكامن وراءها في الفكر الإسلامي أنها مفتاح الجنة

Ÿ14 ı 13/¢ 8 - 7 J ʌ¤ø¢ÀÅ ß¤ÈnÖK J ¥Á¸§£ ?ÁÈ ÃÅ¤g¸



شمسية جصية
المسجد الحنبلي

Ÿ13/℀7 ŧ♭ø℮ĵÅ ℊ♭ØŞÈ - à ì ĮÁ

وإذا كانت الصيغ الفنية تعبر بشكل غير مباشر عن التقوى الذي يمارسه المصور المسلم، فهذه الصور تحقق الحاجة الروحية وليست المادية، فتصوير رموز الجنة ليس مطلبا ماديا، على الرغم من أنه يحث على الثواب. وكثيرا ما ألحَّ الفنان على تصوير الجنة موئل الصالحين، عن طريق تصوير استعارات من الجنة كرمز لثمرة التقوى والتقرب من الله.

وتتمثل الاستعارات بالنباتات التي ذكرت في القرآن الكريم كعلامات للجنة: النخيل والرمان والتين والزيتون والسنابل والزهور، هكذا الجنة كما وردت في آيات كثيرة، ﴿ودانيةً عليهم ظلالها وذللت قطوفها تذليلا﴾(الإنسان: 14). ولكن الفنان لا يصور هذه الأشياء بشكل واقعي

دائما، وإنما "يأتي بها متشابهة" كما ذكر في القرآن: ﴿وَبَشِّرِ الَّذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ أَنَّ لَهُمْ جَنَّاتٍ تَجْرِي مِنْ تَحْتِهَا الْأَنْهَارُ كُلَّمَا رُزِقُوا مِنْهَا مِنْ ثَمَرَةٍ رِزْقًا قَالُوا هَذَا الَّذِي رُزِقْنَا مِنْ قَبْلُ وَأُتُوا بِهِ مُتَشَابِهًا وَلَهُمْ فِيهَا أَزْوَاجٌ مُطَهَّرَةٌ وَهُمْ فِيهَا خَالِدُونَ﴾ (البقرة: 25)، وهو تفسير التحوير في الفن الإسلامي.

جـ) - **التسـامي والإطلاق** [1]

يقوم الفن الإسلامي على أساس من عقيدة التوحيد، وعلى تصور شامل للإنسان والكون والحياة، وهذه الدلالات تدل على أنه لا مجال فيه للباطل من وثنيات وخرافات وأوهام وأساطير، فالفن الإسلامي فوق العبث والباطل، فحياة الإنسان ووقته أثمن من أن يكون طعمة للعبث الذي لا طائل تحته. فإذا كانت الصيغ النباتية دلالات تعبر عن الجنة وهي ثواب الإيمان، فإن الصيغ الهندسية تمثل شكلا آخر من الدلالات الأكثر تجريدا والتي تعبر مباشرة عن الكون.

إن الزخارف الهندسية المؤلفة من صيغ كوكبية جابذة نابذة على شكل إشعاع وميضي، مؤلف من خطوط مستقيمة، تفصل بين مساحات هندسية متناظرة متقابلة صفت وفق أنساق منسجمة متآلفة، تتألف في أساسها من المثلث أو المربع وتركيباتها التي تشكل نجوما، أو أشكالا مؤلفة من عدد

من المثلثات أو المربعات. هذه الزخرفة التي تسمى "الخيط" إنما هي تعبير عن مرتسم أصل الظواهر الطبيعية، والأبعاد الجغرافية، والعناصر الأساسية.

ويقينا إن تحليل هذه المرتسمات ليس عملا يخضع لمنطق الرياضيات، بل هو يخضع الرياضيات لمشيئته، ولذلك فإن دراسة هذه الأشكال وتحليل معانيها، إنما يقوم على الترميز، فكما أن الحروف تشكل كلمة ذات معنى، فكذلك الأشكال الهندسية تشكل جملة إبداعية ذات مدلول روحي أو أسطوري، والزخرفة الإسلامية هي الوسيلة الأكثر إمكانا لنقل المدلول غير المشخص أو الذي لا يقبل التشخيص والتحديد.

[1]) أخذت هذه العناوين الفرعية عن عفيف البهنس، ولكننا تصرفنا في المضمون بما ينفع العرض.

منبر الجامع الكبير -

منبر جامع الكتبية بمراكش

منبر جامع قايتباي

2) - **الدلالات الروحية والوجدانية**

يقول الأستاذ محمد قطب:" والفن الإسلامي موكل "بالجمال".. يتتبعه في كل شيء، وكل معنى في هذا الوجود، الجمال بمعناه الواسع الذي لا يقف عند حدود الحس، ولا ينحصر في قالب محدود جمال الكون بنجومه وشموسه وأقماره وما بينهما من تجاذب وارتباط. وجمال الطبيعة بما فيها من جبال وأنهار وأضواء وظلال وجوامد وأحياء، وجمال المشاعر بما فيها من حب وخير وطلاقة وارتفاع، وجمال القيم والأوضاع، والنظم والأفكار والمبادئ والتنظيمات.

كل ذلك ألوان من الجمال يحتفي بها الفن الإسلامي، ويجعلها مادة أصيلة للتعبير. بل هو يعرض الحياة كلها من خلال المعايير الجمالية سواء بالسلب أو الإيجاب [1]. ولذلك فالفن الإسلامي في حاجة شديدة لأن يراجع القرآن! فهو الذخيرة الموحية لهذا الفن، كما أنه الذخيرة الموحية للحياة!

فبتأثيره الساحر في نفوس العرب كان واحدا من أسباب انصراف المسلمين الأوائل عن التعبير الفني فترة من الوقت لأنه أغناهم – مؤقتا – عن جمال الأداء بجمال التلقي والانفعال! لقد كانت بلاغة القرآن البيانية ومضمونه الشامل الأساس النظري والفني لإبداعات الخط العربي. والزخرفة وهي الصيغة التصويرية كانت تحولا رمزيا من الكلمة إلى الصورة تم ذلك بتأثير المضمون القرآني، فالزخرفة مضمون وصورة، هي مضمون روحي وصورة هيروغليفية [2].

3) - **دلالات فنون الزخرفة**

تمثل النجمة السداسية بواسطة مثلثين أساسيين، وهي دلالة عن الكون المؤلف من الأرض والسماء، الأرض مثلث قاعدته في الأسفل، والسماء مثلث قاعدته في الأعلى. والنجمة الثمانية المؤلفة من مربعين دلالة أيضا على الكون المؤلف من مربع يرمز إلى الجهات الأربع (الشرق والغرب والشمال والجنوب)، ومربع يرمز إلى العناصر الأربعة (الماء والهواء والنار والتراب).

والله هو الكون وهو الحق وهو الزمن وهو الوجود، والمصَوِّرُ هنا يعيش في المناخ الكوني الإلهي، ليس لأنه يصلي ويتعبد، بل لأنه يرى الله من خلال وحدة الوجود والكون.

---

[1] محمد قطب، منهج الفن الإسلامي، ط2، دار الشروق، القاهرة 2006، ص 135.

[2] عفيف البهنسي، أثر الجمالية الإسلامية في الفن الحديث، ط1، دار الكتاب العربي، القاهرة 1998، ص 21.

إن ثمة انفصالا بين عالم الواقع بذاته وبين الواقع الحدسي أو الواقع السديمي الذي يعيش وينمو في ضمير المصور، ولقد تأكد ذلك الانفصال والتباين بوضوح في الفن الحديث، واتفق علماء الجمال المعاصرون على إقرار الانفصال بين الواقع الحقيقي والواقع الفني.

وإن عملية التصعيد والتسامي باتجاه السدة الإلهية هو تفسير ديني لما يسمى بلغة الفلسفة المعاصرة "محايثة المطلق". ومهما حاولنا التوسع في الفقه الإسلامي، فإن الفلسفة تنظر إلى هذا الدين من خلال مبدأ أساسي وهام هو مبدأ التوحيد الذي لا نرى لتماسكه نظيرا في العقائد الأخرى.

ولذلك فإن فلسفة الفن الإسلامي ليست فرعا من فروع الفقه الإسلامي بقدر ما هي مظهر من مظاهر الحضارة الإسلامية، شأنها في ذلك شأن الفلسفة والعلم والصناعة والفكر، فلكل دائرته الخاصة التي تتماس مع دائرة الفقه وقد تتداخل فيها، ولكنها تبقى مستقلة لتشكل مع غيرها شخصية الحضارة الإسلامية.

إن محايثة المطلق تعني الظرفية التي لا حد لها، فالأشياء بذاتها قائمة ثابتة منتهية، أما الكامن وراءها أو الخارج عنها بأي اتجاه، فهي قيم متحركة متبدلة متوالدة باستمرار. ويسعى الفنان المسلم إلى البحث عن تلك القيم التي لا يمكن امتلاكها أو إدراكها بالعقل فقط، بل بالحدس أي بالعقل والحس [1].

وهكذا فإن الفن الأولمبي (أي الواقعي الرياضي) الذي ظهر منذ عهد الإغريق وبعث من جديد في عصر النهضة، كان فن الأشياء بذاتها في حالتها المثلى: الجمال الأمثل، القوة المثلى، والجلال والكمال، ونقلها كان براعة يشهد عليها تاريخ الفن، ولكن الفن الحديث لم يعد ينظر إلى هذه البراعة على أنها إبداع، بل أخذ يرى في البحث عن المعاني الكامنة وراء الأشياء آيا الإبداع بعينه، وهكذا ظهرت تيارات سريالية وتعبيرية وتجريدية وبصرية مؤكدة على معنى الإبداع الفني الجديد.

[1]) عفيف البهنسي، المرجع السابق، ص ص 17 – 19.

وهو معنى قديم في تاريخ الفن الإسلامي صنف ضمن خانة علم الدلالة، بل أخذ الفلاسفة الغربيون يتحدثون عن الحدس باعتباره آلة الإبداع والتذوق، تماما كما كان التوحيدي يتحدث عنه قبل ألف عام إذ يقول: إن الفكر مفتاح الصنائع البشرية.. والإلهام مفتاح الأمور الإلهية [1].

إن سبر أغوار الفن الإسلامي لا بد لها أن تمر عبر السنن الكونية التي سنها الله عز وجل يوم خلق الأكوان والسماوات والأرض، وهذه السنن الكونية هي القوانين التي تحكم الكون وحياة الناس قدرا بمشيئة الله، وتجري باطراد وثبات وعموم في حياة البشر، وهي خصائص سنته ومن دلالاتها:

أ) – الثبات: أي أنها غير قابلة للتغيير أو التبديل، فالله تعالى أودع هذه السنن في الكون وجعلها قوانين صارمة تشبه المعادلات الرياضية إلى حد بعيد، فهي تنظم الكون كله وحياة الناس، وتتحكم في دورية الحضارات، فتوضح عوامل النهضة وعوامل السقوط لكل منها، فالحياة لا تجري عبثا دون أن تحكمها ضوابط ومعايير.

وهذه السنن التي لا تتبدل ولا تتحول جعلها عز وجل من دلائل قدرته، وآيات قهره، دبر بها خلقه وبينها لعباده فيما أنزل من الكتاب، وما قص من الأخبار: "سُنَّةَ اللَّهِ فِي الَّذِينَ خَلَوْا مِنْ قَبْلُ وَلَنْ تَجِدَ لِسُنَّةِ اللَّهِ تَبْدِيلًا" [الأحزاب: 62] وفي آية أخرى:".. فَهَلْ يَنْظُرُونَ إِلَّا سُنَّةَ الْأَوَّلِينَ فَلَنْ تَجِدَ لِسُنَّةِ اللَّهِ تَبْدِيلًا وَلَنْ تَجِدَ لِسُنَّةِ اللَّهِ تَحْوِيلًا " [فاطر: 4].

ب) – الاطّراد: ويعنى بها تكرار هذه السنن وظهورها في أي ظرف وجدت فيه مقومات ظهورها التي أرادها الله من زمان ومكان وأشخاص وأفكار يقول عز وجل في محكم كتابه: "قَدْ خَلَتْ مِنْ قَبْلِكُمْ سُنَنٌ فَسِيرُوا فِي الْأَرْضِ فَانْظُرُوا كَيْفَ كَانَ عَاقِبَةُ الْمُكَذِّبِينَ" [آل عمران: 137]، وبذلك يكون إطّراد سنن الله – عز وجل – حجة على جميع الناس المؤمن والكافر منهم.

جـ) – العموم: أي لكل البشر وكل الخلائق على حد سواء، دون تمييز أو محاباة، لا يملك الخروج عنها، فهي سنن جارية على جميع خلقه، وهي سنن يحاول دائما الفنان المسلم أن يجسد معانيها ودلالاتها في أعماله الفنية معلنا بذلك انتماءه للطبيعة التي خلقها الله، وإيمانا منه بأن

[1]) التوحيدي، أبي حيان، رسالة في علم الكتابة، تحقيق ونشر: الكيلاني، إبراهيم، دمشق 1951، ص 42. وأنظر: عفيف البهنسي، المرجع السابق، ص 19.

قوانينها قدر من الله عز وجل، وسنة من سننه التي سخرها لخدمة الإنسان، تفضلا منه وكرما في هذا الكون الزاخر بالخلائق التي تحكمها سنن لا تعد ولا تحصى.

وهو بذلك يمارس عملية الكشف عن هذه السنن الإلهية التي مازالت معظمها في ذمة الغيب، وستبقى كذلك حتى يحين الوقت الذي قدره الله لانكشافها، وهذا السعي الدائم نحو الكشف هو الذي يفسر بالحركية في الفنون الإسلامية. الحركية الدائمة التي تمثل التغيير المستمر الذي يجعل الحياة في ناظريه، ويدخل إلى نفسه البهجة والسعادة، كلما استطاع بجهده الواعي أن يكشف جديدا، وهي نفسها السعادة التي تغمر إحساس المتلقي وهو يقف أمام أية لوحة فنية إسلامية.

د) - التدرج في الخلق: ومن المعاني السامية في سننه عز وجل التدرج في الخلق فلا يكونون في قوة بين ضعفين ولا في قدرة بين عجزين، ولا في كمال بين نقصين، ولكن سنته سبحانه وتعالى فيهم اقتضت هذا التدرج والانتقال من حال إلى حال، وله سبحانه وتعالى الحكمة فيما قضى فينا.

وكان خلق الحيوان والنبات تخلق الإنسان في التدرج والانتقال من ضعف إلى قوة، ومن قوة إلى ضعف وشيخوخة وفناء. يقول عز وجل في محكم كتابه: " وَمَنْ نُعَمِّرْهُ نُنَكِّسْهُ فِي الْخَلْقِ أَفَلَا يَعْقِلُونَ " [يس: 68] " وَاللَّهُ خَلَقَكُمْ ثُمَّ يَتَوَفَّاكُمْ وَمِنْكُمْ مَنْ يُرَدُّ إِلَى أَرْذَلِ الْعُمُرِ لِكَيْ لَا يَعْلَمَ بَعْدَ عِلْمٍ شَيْئًا إِنَّ اللَّهَ عَلِيمٌ قَدِيرٌ " [النحل: 70]، وتقلب الأحوال في قوله تعالى: " قُلِ اللَّهُمَّ مَالِكَ الْمُلْكِ تُؤْتِي الْمُلْكَ مَنْ تَشَاءُ وَتَنْزِعُ الْمُلْكَ مِمَّنْ تَشَاءُ وَتُعِزُّ مَنْ تَشَاءُ وَتُذِلُّ مَنْ تَشَاءُ بِيَدِكَ الْخَيْرُ إِنَّكَ عَلَى كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرٌ " [آل عمران: 26].

وفسر أهل التفسير قوله:".. يَتَنَزَّلُ الْأَمْرُ بَيْنَهُنَّ.." [الطلاق: 12] بحياة بعض وموت بعض، وغنى قوم وفقر قوم، وما يدبر فيهن من عجيب تدبيره، فينزل المطر ويخرج النبات، ويأتي بالليل والنهار والصيف والشتاء، ويخلق الحيوانات على اختلاف أنواعها وهيئاتها، وسن تقلبهم من حال إلى حال، وتقلبهم من طور إلى طور، وهذه السنة الربانية موجودة في كل الأحياء على الأرض وتجري على الأفراد والأمم والدول، بل وعلى النظريات والأفكار والصناعات والتطور، ونجدها في الزمان والأجواء والعمران، وهي أحوال يحاول الفنان أن يجسد معانيها في أعماله الفنية، وكأنه يقول: ما جاء في قوله تعالى:" يُقَلِّبُ اللَّهُ اللَّيْلَ وَالنَّهَارَ إِنَّ فِي ذَلِكَ لَعِبْرَةً لِأُولِي الْأَبْصَارِ" [النور: 44] وكذلك قوله تعالى: " فَلِلَّهِ الْحَمْدُ رَبِّ السَّمَاوَاتِ وَرَبِّ الْأَرْضِ رَبِّ الْعَالَمِينَ (36) وَلَهُ الْكِبْرِيَاءُ فِي السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ وَهُوَ الْعَزِيزُ الْحَكِيمُ (37)" [الجاثية: 36 – 37].

4) - الشكل والمضمون

نجم عن خصوصية الشكل والمضمون في الفن الإسلامي وحدة وتنوع في فنون الزخرفة وجميع الفنون الإسلامية، ذلك أن دلالات المضمون أو الجوهر كانت دوما ثابتة معبرة عن وحدانية الله، بينما تعددت وتنوعت الزخارف بتعدد الأشكال والألوان. يقول عز وجل: ﴿هُوَ الْأَوَّلُ وَالْآخِرُ وَالظَّاهِرُ وَالْبَاطِنُ وَهُوَ بِكُلِّ شَيْءٍ عَلِيمٌ﴾ (الحديد: 03). أي (هُوَ الأَوَّلُ) الذي ليس قبله شيء، (وَالآخِرُ) الذي ليس بعده شيء (وَالظَّاهِرُ) الذي ليس فوقه شيء، (وَالْبَاطِنُ) الذي ليس دونه شيء. (وَهُوَ بِكُلِّ شَيْءٍ عَلِيمٌ) قد أحاط علمه بالظواهر والبواطن، والسرائر والخفايا، والأمور المتقدمة والمتأخرة.

فامتداد الوحدات الزخرفية في صورتها التجريدية بكل اتجاه إنما هو تعبير عن الوحدة في التنوع والتنوع في الوحدة، وهي ظاهرة تثبت بصورة غير مباشرة أن الإسلام ليس نظاما مخترعا أو مبتكرا من قبل الإنسان. فوحدانية الله والتنوع في ملكوته المعبر عنه إنما تعني أنه الأول مؤول كل أول والآخر مؤخر كل آخر كان قبل كل شيء خلقه ويكون بعد كل شيء أفناه وهو الحي الباقي الدائم بلا موت ولا فناء ولا زوال وهو بكل شيء من الأول والآخر والظاهر والباطن عليم.

وهو متفرد ﴿لَيْسَ كَمِثْلِهِ شَيْءٌ﴾ (الشورى: 11) أي: ليس يشبهه تعالى ولا يماثله شيء من مخلوقاته، لا في ذاته، ولا في أسمائه، ولا في صفاته، ولا في أفعاله، لأن أسماءه كلها حسنى، وصفاته صفة كمال وعظمة، وأفعاله تعالى أوجد بها المخلوقات العظيمة من غير مشارك، فليس كمثله شيء، لانفراده وتوحده بالكمال من كل وجه.

وسيميولوجياً: (هُوَ الأول) أي القديم الذي كان قبل كل شيء (والآخر) الذي يبقي بعد هلاك كل شيء (والظاهر) بالأدلة الدالة عليه (والباطن) لكونه غير مدرك بالحواس وإن كان مرئياً. والواو الأولى معناها الدلالة على أنه الجامع بين الصفتين الأولية والآخرية، والثالثة على أنه الجامع بين الظهور والخفاء، وأما الوسطى فعلى أنه الجامع بين مجموع الصفتين الأوليين ومجموع الصفتين الأخريين فهو مستمر الوجود في جميع الأوقات الماضية والآتية، وهو في جميعها ظاهر وباطن. وقيل: الظاهر العالي على كل شيء الغالب له من ظهر عليه إذا علاه وغلبه، والباطن الذي بطن كل شيء أي علم باطنه (وَهُوَ بِكُلِّ شَيْءٍ عَلِيمٌ).

لقد استعارت الجمالية الإسلامية بلاغتها من القرآن الكريم، فكما أن مضمون الكتاب وصياغته يتفاعلان لكي يشكلا معا جمال البلاغة القرآنية، كذلك فإن معاني الصيغ النباتية أو

الهندسة في الرقش (أي فنون الزخرفة)، ومعاني الكتابة القرآنية في الخط البديع، تتفاعل لكي تؤلف مع الشكل المبدع، روائع الفن الإسلامي.

إن نظرة فاحصة ندقق فيها في تحولات الخط وأشكاله، تبين لنا كيف انفصلت الزخارف المرافقة له، سواء في الخط اللين أو اللين الكوفي (خط المصاحف) وكونت الزخرفة (الرقش)، وهي الفن الذي اختص بها الفنان المسلم وانتشرت متطورة متنوعة، محمولة على جميع الأشياء من عمارة ومتاع وثياب.

لقد فهم المسلمون أن أواصر تجمع بين جميع أشكال الفنون، والشعر والعمارة والزخرفة والخط، ففي العمارة قصيدة ونحت وموسيقا، وفي الزخرفة رقص وأنغام، وفي الخط عمارة وغناء وتصوير، وفي الشعر جميع الفنون.

مكر مفر مقبل مدبر معاً كجلمود صخر حطه السيل من علٍ

والخط العربي هو فن الرسم والعمارة وهو فن المعاني التي تصاغ ألحانا، فإذا أُخذ مثالا عن الإبداع فلا يقصدُ بذَاتهِ فقط، بل عني به جميع أشكال الفنون الأخرى [1].

وهكذا فليست الزخرفة للزخرفة بل كان لها وظيفة رمزية فجميع الزخارف المنفذة في المساجد والبيوت الجزائرية والعالم الإسلامي سواء أكانت نباتية أو هندسية قد أخضعت كليا لمبادئ تجريدية هي في قمة جميع مراتب التعبير الجمالي، فهي بنية متحركة وليست ساكنة يُولِّد قالبها جملة تكوينات متآلفة، لا يمكن وصف عناصرها الزخرفية بالوحدات المنفصلة أو الكيانات الطبيعية الخافية عن الأبصار [2]. فثمة أواصر واضحة بين الفكر الإسلامي والخط والزخرفة، هذه الأواصر التي تدفعنا دائما إلى البحث عن النظرية الجمالية في مبادئ العقيدة والفلسفة الإسلامية. ومع ذلك فإن الفن الإسلامي لم يكن فنا دينيا، بمعنى أنه دينيا لا يقوم بوظيفة دينية محددة، وليس هو فرض من فروض الدين، وليس من حق بعض المؤرخين أن ينظروا إلى هذا الفن على أنه فن الدين الإسلامي، ولكنه يبقى فن الحضارة الإسلامية.

5) - الظـــل والنـــور

الظلال هي إحدى النعم التي امتن بها الله سبحانه وتعالى على عباده، والظل في اللغة نقيض الضِّح (بالكسر) وهو أعم من الفيء، أو هو بالغداة والفيء بالعشى، فيقال لكل موضع لم

---

[1]) عفيف البهنسي، أثر الجمالية...، ص 23.

[2]) عفيف البهنسي، جمالية الفن العربي، عالم المعرفة، ع 14، الكويت 1979، ص ص 71 – 27.

تصل إليه الشمس: ظل، ولا يقال الفيء إلا لما زالت عنه الشمس، ومكان ظليل ذو ظل، والظلة شيء كالصفة يستتر به من الحر والبرد، والظلال والمظلة (بالكسر والفتح) الكبير من الأخبية، والظليلة مستنقع الماء في أسفل مسيل الوادي والروضة الكثيرة الحرجات، والظل الماء تحت الشجر لا تصيبه الشمس.

ويعبر بالظل عن العزة والمنعة، وعن الرفاهة، وفي المعجم الوجيز: الظل هو ضوء الشمس إذا استترت عنك بحاجز، والظليل ذو الظل ويقال ظل ظليل أي دائم، وعلى ذلك فان الظل بمعناه العام يشمل الخيال الناتج عن الأشياء في اتجاه سقوط أشعة الشمس.

والظلال أمرها بيد الله عز وجل وهي أية دالة عليه سبحانه وتعالى: وصف الله جل وعز في سورة الفرقان آية 45 لطفه وقدرته فقال: ﴿ألم تر إلى ربك كيف مد الظل﴾ أي ما بين طلوع الفجر إلى طلوع الشمس، ولما وصف عز وجل ظل الجنة قال: ﴿وظلٍ ممدودْ﴾(الواقعة: 30) وتستمر الآية فيقول سبحانه: ﴿ولو شاء لجعله ساكنا﴾ أي دائما كما في الجنة: ﴿ثم جعلنا الشمس عليه دليلا﴾ أي تدل عليه وعلى معناه لأن الشيء يدل على ضده فيدل النور على الظلمة والحر على البرد، وقيل دالة على الله عز وجل [1].

ويختلف الجمالي في الفن الإسلامي عن الجمالي في الفنون الأخرى التي تبدو فيها المحاكاة هدفا ومعيارا .. فالجمالي الإسلامي، ليس هو في المادة الأكثر تمثيلا للواقع، وإنما هو في الشكل الأكثر تعبيرا عن المطلق. وهكذا تذوب فيه الحدود النسبية أمام قوة النور التي تسطع في ضمير الكون. لقد اعتبر الإسلام النور جوهر الأشياء ﴿اللَّهُ نُورُ السَّمَـٰوَاتِ وَالْأَرْضِ مَثَلُ نُورِهِ كَمِشْكَاةٍ فِيهَا مِصْبَاحٌ الْمِصْبَاحُ فِي زُجَاجَةٍ الزُّجَاجَةُ كَأَنَّهَا كَوْكَبٌ دُرِّيٌّ يُوقَدُ مِن شَجَرَةٍ مُبَارَكَةٍ زَيْتُونَةٍ لَا شَرْقِيَّةٍ وَلَا غَرْبِيَّةٍ يَكَادُ زَيْتُهَا يُضِيءُ وَلَوْ لَمْ تَمْسَسْهُ نَارٌ نُورٌ عَلَى نُورٍ يَهْدِي اللَّهُ لِنُورِهِ مَن يَشَاءُ وَيَضْرِبُ اللَّهُ الْأَمْثَالَ لِلنَّاسِ وَاللَّهُ بِكُلِّ شَيْءٍ عَلِيمٌ﴾ (النور: 35).

وكان الرسولρ نورا ﴿يَا أَهْلَ الْكِتَابِ قَدْ جَاءَكُمْ رَسُولُنَا يُبَيِّنُ لَكُمْ كَثِيرًا مِمَّا كُنْتُمْ تُخْفُونَ مِنَ الْكِتَابِ وَيَعْفُو عَنْ كَثِيرٍ قَدْ جَاءَكُمْ مِنَ اللَّهِ نُورٌ وَكِتَابٌ مُبِينٌ﴾(المائدة 15) ﴿وَدَاعِيًا إِلَى اللَّهِ بِإِذْنِهِ وَسِرَاجًا مُنِيرًا﴾ (الأحزاب: 46)، والقرآن نور نزل مع الرسول الكريم ﴿الَّذِينَ يَتَّبِعُونَ الرَّسُولَ النَّبِيَّ الْأُمِّيَّ الَّذِي يَجِدُونَهُ مَكْتُوبًا عِنْدَهُمْ فِي التَّوْرَاةِ وَالْإِنْجِيلِ يَأْمُرُهُمْ بِالْمَعْرُوفِ وَيَنْهَاهُمْ عَنِ الْمُنْكَرِ وَيُحِلُّ لَهُمُ الطَّيِّبَاتِ وَيُحَرِّمُ عَلَيْهِمُ الْخَبَائِثَ وَيَضَعُ عَنْهُمْ إِصْرَهُمْ وَالْأَغْلَالَ الَّتِي كَانَتْ

[1]) أنظر: معاني القرآن- النحاس ج5/ ص ص 30 – 32.

عَلَيْهِمْ فَالَّذِينَ آمَنُوا بِهِ وَعَزَّرُوهُ وَنَصَرُوهُ وَاتَّبَعُوا النُّورَ الَّذِي أُنْزِلَ مَعَهُ أُولَئِكَ هُمُ الْمُفْلِحُونَ﴾ (الأعراف: 157). وجعله نورا يُهدى به ﴿وَكَذَلِكَ أَوْحَيْنَا إِلَيْكَ رُوحًا مِنْ أَمْرِنَا مَا كُنْتَ تَدْرِي مَا الْكِتَابُ وَلَا الْإِيمَانُ وَلَكِنْ جَعَلْنَاهُ نُورًا نَهْدِي بِهِ مَنْ نَشَاءُ مِنْ عِبَادِنَا وَإِنَّكَ لَتَهْدِي إِلَى صِرَاطٍ مُسْتَقِيمٍ﴾ (الشورى: 52).

كذلك فإن الفنان يسعى من وراء الرقش الهندسي إلى التعبير عن الظل والنور من خلال الحركة الوميضة، كما جُعلت جامات الرقش نجوما سداسية أو ثمانية مع مضاعفاتها تعبيرا عن مصدر النور. وفي العمارة كما في الزخرفة، فإن الذي يتجلى من فناء المبنى وصحن الجامع أو في اللون الأبيض المشرق الذي يكسو الجدران أو في شكل المئذنة التي هي منارة ضخمة تعلوها ثريا من النحاس، هذا النور هو عنصر جمالي أساسي.

إن إلحاح الفنان على إبراز النور والتعبير عنه هو المبدأ الأساسي في تكوين الجمال الإسلامي. وخلافا لما يعتقده بعض المحللين من أن التحوير في الفن الإسلامي هو نتيجة لتحاشي الكمال في الفن حسب المذهب الأشعري، أو هو نتيجة "الاستحالة" في نقل الواقع [1].

فهذه الآراء التي تنطلق من فكرة قصور الجمالي الإسلامي لتمثل الجمالي اليوناني، دون الانتباه أن الجمالي الإسلامي يختلف عن الجمالي اليوناني أصلا ونتيجة، فهو يرتبط بمسببات الأشياء، إنه يرتبط بالجوهر وليس بالعرضي، بالمطلق وليس بالنسبي.

إن السعي وراء النور أي الجوهر، هو أحد أسباب وحدة هذا الفن، فليس الفن عبادة بل ليست مهمة الفنان أن يزيل بالتحوير الأسباب التي تعيق عملية العبادة، بل ليؤكد الانتماء إلى جوهر الكون، الانتماء للوحدانية التي تسود الفكر الإسلامي، ولذلك نراه موحدا على امتداد العصور والمسافات.

لقد آمن الغربي بجمال جسد أفروديت الأنثوي، وبجمال جسد المصارع الهرقلي الأولمبي، وكانت هذه الأعمال الفنية آيات جمالية، وأما الفنان الإسلامي فلقد نظر إلى هذه الأعمال على أنها آيات البراعة. بينما احتفظ لنفسه باعتبار الأعمال الفنية في قصر الحمراء وجامع قرطبة وفي منبر القيروان، ومساجد تلمسان، وفي المقرنصات السلجوقية والزخارف الفاطمية آيات إبداعية.

---

[1]) Papadopoulo (A), L'Islam et L'Art Musulman, Paris- éd d'art Lucien Mazenod, collection 'Art et Les grandes civilisation', 1976, pp 153 – 156.

توظيف الظل والنور في الزخرفة المعمارية

مسجد سيدي أبي الحسن – تلمسان

توظيف الظل والنور في بيوت مدينة غرداية - الجزائر

وجميع هذه الآيات تتلألأ بفعل التشكيلات المتخالفة نورا وظلاً، حتى تبدو كأنها كتلة من الماس الجوهر الذي هو نور الوجود.

6) - التكرار والنسق الزخرفي الإسلامي

التكرار والوحدة مفهومان تمثلهما الزخرفة الإسلامية بنسق ناتج عن الترتيب النظامي، فهو نظام رياضي يعطي معنا روحيا، يبحث عن المطلق والرؤية الإيمانية للإنسان في حياته المادية. ويظهر التكرار كحالة طبيعية، من خلال تعاقب اليل والنهار - (أي الظل والنور) -، وتظهر في مراحل إنسانية دينيا وعمليا تكرارات باختلافات جزئية، فالعوامل الطبيعية دورية التغيير ضمن مجموعة تشكل تكراراً دوريا، والتكرار نوعين: تكرار متناوب وتكرار متغير، وقد أظهرت العمارة الإسلامية هذه الصفة في العناصر والأفكار الزخرفية بالشكل التالي:

- يكون التكرار الزخرفي – (التتابع) – لوحة فنية يشكل النسق فيها أساسا حيويا بامتلاك الجمال والخيال والنظام، فهي تكتسب القيمة الجمالية النظامية من طبيعة التكوين وليس من طبيعة الأشكال المستخدمة. حيث يتميز النسق الزخرفي الإسلامي بالشمولية، ولا يعد اتجاها زخرفيا محددا لنمط معماري بعينه، وإنما يشكل حالة عامة لأنماط الأبنية المختلفة، ويظهر التكرار بشكل غير ممل، لارتباطه بريشة الفنان المسلم بكل ثقة، ويتميز النسق الزخرفي الإسلامي بالتالي:

- الجزئية والكل وحدة واحدة، والقابلية للتبادل بين الأجزاء المختلفة بنسب وحركات مختلفة، فالوحدة المتكررة هي جزء وكل، تخضع للزمان والمساحة والتعبير، بمعنى أن طريقة التشكيل للوحدات المتكررة تكون إفرازا لخيال الفنان وذوقه.

- الامتداد والتوسع اللانهائي، فلا حدود للوحة حتى وإن انتهت بشكل وضعي مادي، فهي دالة للخلود والأبدية للإرادة الربانية (للمطلق)، وليس للقيمة الإنسانية المادية الفانية.

- سهولة إدراك النسق الزخرفي، مهما كان متسعا أو معقدا من تداخلات وتشابكات لأشكال حسية منفردة، فهو تشكيل من وحدات منفردة يتم إدراكها والاحساس بها والقدرة على تثبيتها بالعين قبل الحركة اللانهائية.

7) - رمزية الزخارف الإسلامية

تعد الزخارف عنصرا مهما في العمارة الإسلامية، وهي ذات خصائص فنية في الأسلوب والتكوين بما يشكل رؤية فلسفية تحققت في نفس المسلم كما تمثل الزخرفة الإسلامية تشكلا فنيا ابتعد عن التجسيد والمحاكاة، فتحقق من خلال خطوط هندسية بسيطة ابتعدت عن التجسيد الثلاثي وخداع البصر، وتشكلت بتلاعب مبدع للمساحات اللونية النقية ذات وحدات

متتابعة الحركة باستمرارية وبتنوع من الأشكال الهندسية المتداخلة كالمربع والمستطيل ومتعدد الأضلاع والدائرة، بالإضافة إلى استخدام العناصر النباتية المجردة كالأزهار بمختلف أشكالها [1].

وتشكل الزخرفة الإسلامية منبعا فلسفيا تجريديا، شكلها الفنان المسلم بتنوع على مر العصور الإسلامية، حتى أصبحت جزءا مهما من الشخصية الإسلامية الحضارية، كما أنها تشكل توافقا بين الشكل والمضمون، تجرد الحياة بشكل هندسي رياضي (إخضاع الهندسة والرياضيات للعبادة)، بتكوينات لأفكار فلسفية ومعان روحانية تشكل مضمونها الحي المتدفق عبر الخطوط بتكاثر وازدياد كأن هناك روحا هائمة هي التي تمزج تلك التكوينات وتباعد بينها ثم تجمعها من جديد، فكل تكوين منها يصلح لأكثر من تأويل يتوقف على ما يصوب عليه المرء نظره ويتأمل منها. ويتحقق ذلك باستخدام متنوع للأشكال من خلال الزخارف السطحية ثنائية الأبعاد أو ثلاثية الأبعاد كما في المقرنصات لما حققته من رمزية وصدق للبحث عن المطلق ومعاني غير نهائية في نفس المسلم [2].

وتقوم الرؤية الفنية عند المسلم على الاتصال ما بين السماء والأرض، حيث ظهرت هذه المعاني الفلسفية باندماج شكلين يمثلان السماء والأرض، فالنجمة السداسية نشأت عن تطابق مثلثين يمثل الأول نصف الكون السفلي كون قاعدته إلى الأسفل، ويمثل الآخر نصف الكون العلوي كون قاعدته إلى الأعلى بمعنى أنها تشكلت ما بين عالمي الروح والمادة أو التحام السماء بالأرض [3].

والنجمة الثمانية والشكل الثماني هما اندماج ما بين مربعين، يشكل المربع الأول العناصر الأربعة (الماء والهواء والنار والتراب)، والمربع الثاني يشير إلى الاتجاهات الأربع، أي أنه اندماج بين رمزية المادة ورمزية الروح، أو الفكر الإنساني والمنهج الرباني، وتتشكل الوحدات الزخرفية الهندسية من حركة متتابعة مستمرة متجددة متوالدة تعبر عن الاستمرارية، فالنقطة ذات حركة لا

---

[1] حسن محمود عيسى العواودة، فلسفة الوسطية الإسلامية والتجريد في العمارة الإسلامية، حالة دراسية (الوحدات الزخرفية الإسلامية)، رسالة ماجستير في الهندسة المعمارية، كلية النجاح الوطنية -نابلس- فلسطين 2009، ص 30.

[2] حسن محمود عيسى العواودة، نفي المرجع، ص 31.

[3] عفيف البهنسي، " المدلولات الروحية في عمارة المساجد"، في مجلة عالم الفكر، ع 2، مج 31، أكتوبر - ديسمبر 2002، ص 137.

نهائية لا تثبت على حال وليس لها بداية أو نهاية، فهي شيء ديناميكي غير ثابت، محققة أن لا شيء ثابت على حاله إلا خالق الخلق [1].

إن عملية تأصيل الفنون الزخرفية تقودنا إلى فهم لغة العمارة والتي تعد بدورها منهجا شاملا يقودنا إلى فهم العناصر والتشكيلات الزخرفية أي الدال والمدلول في فنون الزخرفة، وكذا التصاميم الزخرفية الأصلية والمبتكرة من خلال المواضيع المطبقة في العمارة والفنون التطبيقية، مما يمنحنا القدرة على فهم بنيتها وشخصيتها، ومن ثم القدرة على أن ننسبها إلى الجزائر أو أي بلد بعينه، وإلى ثقافة بعينها أو إلى مرحلة زمنية محددة.

وتعد الريازة المعمارية أحد أهم مفاتيح لغة الإشارة المعمارية والتواصل الحضاري. والمقصود بالريازة التكسية وزخرفة العمائر بالعناصر المعمارية من مقرنصات وأقواس وأعمدة وما شابه ذلك وبالتالي فهي تبرز القيم الجوهرية للأعمال المعمارية مما يمنحنا القدرة على تحديد هوية المعلم التاريخي أو الأثري وتصنيفه. كما تمنحنا القدرة على تصنيف العناصر المعمارية الأصلية منها والوافدة وإرجاعها إلى حقبتها الزمنية عبر مختلف الفترات التاريخية.

يقول غرابار:" أن الالتجاء إلى الرقش -(الزخرفة)- هو انتقال إلى مستوى القيمة الثقافية للعمل الفني، إذ يلغي العلاقة بين الشيء المرئي وبين دلالته المادية ومعناه المتداول، وهكذا فإن الصورة تتغير كليا عن أصلها. ووراء الوظيفة الظاهرية للرقش يبدو نسق كامل من الإشارات والطابع الرمزي الكامل الذي يفرض نفسه علينا، لكنه يترك لنا حرية التفسير، وعلى هذا فإن معان كثيرة تبقى قائمة في الرقش العربي بانتظار تفسيرها، مما يعطي الرقش قيمة تذوقية لا حد لها [2]".

إن آيات الجمال في مخلوقات الله تعالى تشكل منبعا لنعم الإنسان والتمتع بها، فالجمال هو صورة إلهية عامة أمر الله الإنسان أن يبصر بها ويتفكر، فهي تعزز الشعور بقدرة الله سبحانه وتعالى في النفس الإنسانية، فآيات الله وجماليات التعبير وقوة البلاغة وأسرار الإعجاز العلمي والتصويري التي ترسم الصور الفنية من خلال تمثيل الفكرة القرآنية إلى صورة محسوسة، تحقق مسلماً مُرهف الإحساس يمتلك قدرات حسية على اكتشاف أسرار القرآن وتمكينه من استشعار عظمة الله وعظمة القرآن، برؤية فنية جمالية تحقق الإشباع النفسي من الجمال.

---

[1]) حسن محمود عيسى العواودة، نفس المرجع، ص 31.

[2]) عفيف البهنسي، جمالية الفن العربي، ص 72.

ولقد ظهر العمق الحسي والفني في نفس المسلم من خلال اللوحات الزخرفية التي ابتكرها وشكلها بطرق إبداعية لا حدود لها، ومثال على ذلك التشكيلات النجمية في الزخرفة الإسلامية والتي تشكلت وتكررت بتشابكية منسجمة ومستمرة، ولم يكن هذا الفن للفن فقط وإنما شكل دلالات رمزية ورسائل إيمانية. فالجمال ليس حالة استثنائية متقوقعة في الإسلام، وإنما هي صفة الخالق أوجد صفته فيما خلق في الكون والحياة، وأظهرها سبحانه بروعة الصور الفنية الجمالية في القرآن الكريم[1]. وبتوظيف الفنان المسلم لهذه الزخارف الهندسية يمارس الوظيفة الروحانية التي تتحقق بحوار صامت يمتد بين وجدان المؤمن والصورة الإلهية التي تسمو على المادة والشكل. وهكذا تصبح الزخرفة أداة اتصال سرية تفوق الكهرباء المغناطيسية بقوة اتصالها، وتختلف عنها بعمقها الروحاني [2].

وقد تجسدت الزخرفة الإسلامية على فتحات الأبواب والشبابيك محققة من خلال تتابعها وتكرارها بعدا روحيا لما فوق المادة من الاستمرارية اللامحدودة بتحقيق شعور إنساني بوجود قوة عظيمة غير متخيلة هو الله، وبالتالي تفاعلت الحضارة الإسلامية مع الفن فتشكل الحس الفني داخل النفس الإسلامية المؤمنة والتي أظهرته ماديا بالسمو الروحي والمعنى ما فوق المادة، وشكل ذلك إلهاما واتساعا للإحساس بعظمة الخالق تتجلى في مخلوقاته، سواء كان ذلك في اللوحات الطبيعية كالنجوم مثلا أو من خلال ما أحس به الفنان المسلم وأنتجه كفن تتجلى فيه معرفة الله [3].

8) - الرمزية وثنائية البعد في الزخرفة هندسية

يمثل التجريد الحالة العامة للفن الإسلامي في اتجاهاته المختلفة، فظهر في الخط العربي والأرابسك (فن التوريق والزخارف الهندسية)، وهو توجه ينقل المستقبل (المتلقي) من الرؤية إلى عالم من الإحساس والشعور اللامحدود (من سعة الدنيا إلى سعة الدنيا والآخرة)، بمعنى أنه لا يتعامل مع لوحة فنية بأبعاد محددة وشعور ضيق، بل يشكل لوحة شفافة لا منتهية ولا تنتسب لعالم المادة بل إلى مساحات فضائية واسعة تشكله حركة الخطوط العربية وحركة الخطوط الزخرفية، ويدرك الفن الإسلامي التجريدي بالعين والخيال وليس إدراكا باللمس، سواء في الخط العربي أو الزخارف، فقد ظهر التجريد من خلال ثنائية الأبعاد، ولم يظهر التجسيم في الزخارف

[1] حسن محمود عيسى العواودة، نفس المرجع، ص ص 25 – 26.
[2] عفيف البهنسي، المدلولات الروحية...، ص 138.
[3] حسن محمود عيسى العواودة، نفس المرجع، ص 28.

الإسلامية وإنما خرج التجريد إلى عالم أعلى من خلال خطوطه المستقيمة والمنحنية إلى ما هو مطلق، وتمثل الحضارة الإنسانية نهجا تراكميا وموروثا فنيا ينساب بازدياد وتطور تراكمي [1].

لقد كانت الزخرفة النباتية الأصل في الخط اللين، وكانت الزخرفة الهندسية الأصل في الخط المزوى المنكسر، وكلاهما (الزخرفة والخط) إشارة مؤلفة من دال ومدلول، ولكن إذا صعب على علماء السيمياء الفصل في الإشارة الأدبية بين الدال والمدلول حتى وقعوا في تناقضات وخلاف، فإن الإشارة الزخرفية تنصاع بسهولة لعملية التفكيك، فالمسافة بين الدال والمدلول في الزخرفة ليست واسعة، وليس من فراغ يستوعب عددا كبيرا من التأويلات. ولكن الخط العربي وقد سما إلى قمة البلاغة الجمالية من تركيبات قلم الثلث، وكانت بلاغته مدينة لبلاغة آيات القرآن الكريم، وبما أن البنية العضوية للغة العربية تجعل الأحرف قبل تجسيدها في كلمة ذات دلالات تفرض نفسها على الكلمة، فإن مجال التأويل يصبح عريضا ودور الخط في تأويل العمارة الدينية مثلا يصبح كبيرا كذلك مما يزيد في أهمية وظيفتها الروحانية [2].

وتمثل الأشكال الهندسية المحددة، أشكالا إلهية أولية عالمية لا إنكار لوجودها متفق عليها، وهي ارتباط الشكل بالسماء، وهي معيارا وأساسا للأشكال المستحدثة الأخرى، لذا استخدمت كأشكال هندسية أساسية في الأبنية المقدسة "الدينية" عبر التاريخ المعماري، فظهرت الأهرامات المثلثة والمربع والمستطيل والأشكال الكروية في تكوينات العمارة الدينية، وتمثل هذه الأشكال الثبات والتوازن والتماثل، والبحث عن مثالية الجمال المعماري تحقيقا للاعتقاد الديني، فالكعبة المشرفة كمقطع مربع تشكل رمزا للدين الإسلامي بكماله وتوازنه واعتداله، وهو ما يمثله المربع من سكون واستقرار وصلابة.

ولقد ظهرت الأشكال النجمية في الفن الإسلامي بشكل متنوع واسع وذلك لارتباط الفنان المسلم بالسماء، وقد ذكرت النجوم في آيات قرآنية كريمة، وشكل هذا دافعا للفنان المسلم باستخدام التشكيلات النجمية المتنوعة لتعبر عن فكرته وفلسفته الداخلية، فإشعاع النجمة الكونية المتمثل بخطوط النسيج الرقشي، يعبر عن النور الإلهي الذي يضيء الكون، يبدو ذلك واضحا من خلال الحركة الوميضة في الشكل النجمي وهو مدلول يخضع للآية الكريمة ﴿وَلِلَّهِ مَا فِي السَّمَاوَاتِ وَمَا فِي الْأَرْضِ وَإِلَى اللَّهِ تُرْجَعُ الْأُمُورُ﴾ (آل عمران: 109) [3].

---

[1]) حسن محمود عيسى العواودة، نفس المرجع، ص 29.

[2]) عفيف البهنسي، المدلولات الروحية...، ص 138.

[3]) عفيف البهنسي، المدلولات الروحية...، ص 137.

والأشكال النجمية هي رمز للبحث الإنساني عن الإله المطلق كما يحقق ذلك التتابع الزخرفي، فظهرت النجمة السداسية والخماسية والثمانية، التي تشكل النجوم الأكثر استعمالا، والناتجة عن اندماج مربعين برمزية السماء والأرض، والعرش الإلهي الذي يحمله ثمانية من الملائكة.

ويعتبر الشكل المربع ذا اهتمام وتميز لدى الفنان المسلم، وهو شكل للتوازن والتكامل والثبات والاستقرار، ويشكل تماثلا رباعيا عند النقطة المركزية بتقاطع الخطوط الأفقية والعمودية، والمربع أساس المضلعات المتعددة في الزخرفة الإسلامية، أما الشكل الثماني فما هو إلا اندماج بين مربعين ذا رمزية لكمال الطبيعة والروح.

ويعتبر المثلث شكل ديناميكي، يتحرك باتجاه أحد رؤوسه، ولم يعتبر شكلا أساسيا في الفن الإسلامي، لأنه جزء من شكل اكتسب رموزه ومدلولاته من نفسه، وكان الاهتمام به دائما عبر مبدأ الاهتمام بالجزء من خلال الكل، والمستطيل هو شكل يتبع المربع، بمعنى أنه يشكل التحاما لأجزاء مربعة فهو يشكل رمزيته امتدادا لرمزية المربع وفقا لنسبه [1].

أما الدائرة فإنها ترمز للسماء والكون، وهي مصدر للتكوينات التصميمية، فهي محيط يشكل نقطة لا نهائية ترتبط بنقطة ثابتة في المركز تشكل الحقيقة، وهي شكل تعبدي يرسمه المسلم في شعائر الحج حول الكعبة، ويمكن تلخيص رمزية الأشكال المستخدمة في الزخارف الإسلامية كالآتي:

- المربع "المكعب": الكمال والتوازن والشعور بالمركزية، كما يرمز للمادة والإنسان.
- الدائرة: الكمال الروحي والسيطرة، وتمثل الشريعة حول المركز الذي يمثل الحقيقة.
- القبة " الكرة": تظهر معنى الكمال، وترمز للسماء والعالم الروحي (العرش).
- المثلث: يمثل الديناميكية باتجاه أحد الرؤوس.
- الشكل البيضوي: يمثل شكلا غير مستقر.
- الخط العمودي: يمثل تشكل السمو والارتقاء للأعلى والحركة اللانهائية.
- الخط الأفقي: خط موازي لخط الأفق ويرمز للعقلانية والفكر المعتدل.
- الخط الحلزوني: يمثل الاستمرارية والحركة والصعود.

[1]) حسن محمود عيسى العواودة، نفس المرجع، ص 35.

الرمزية في زخارف الفنون التجريدية الإسلامية

الخـــــاتمـة

يمثل المغرب الأوسط أحد روافد المدرسة المغاربية في الفن الإسلامي، وقد ظهر التجريد في الفن الإسلامي كسمة عالمية له، وتمثل الزخارف الإسلامية أحد طرق التعبير التجريدي في العمارة الإسلامية بالجزائر وهي بذلك تعبر عن انتمائها للعالم الإسلامي المترامي الأطراف، وقد استخدمت فنون الزخرفة على نطاق واسع كلغة تجريدية ذات مضمون سيميولوجي واضح يمضي من المجهول إلى المعلوم، ويتسم بالنظام والحيوية من حيث تنضيد المساحات الداخلية والخارجية للعمارة الإسلامية وفق أنساق زخرفية ميزت الفنون الجزائرية وفنون العالم الإسلامي، تحقيقا لهدف فني روحي.

وقد مثلت الزخرفة الإسلامية فيه توافقا بين الشكل والمضمون مما أنتج وحدة في المضمون وتنوعا في الأشكال، حيث حققت بعدا فلسفيا إيمانيا بوأها المرتبة الأولى في فن العمارة الإسلامية لتوافقها مع النظرة الإيمانية ورفضها للتجسيد، وصدقها في البحث عن المطلق ومعانٍ غير منتهية في نفس المسلم، وبالتالي حققت الزخرفة الإسلامية بتكويناتها المادية بعدا روحانيا، شكلت الحالة الجامعة الوسطية بين الشكل والمضمون، والمادة والروح حسب التصور الإسلامي، بمعنى أنها لم تنجذب لأحد أقطاب المادة والروح بشكل منفرد، كما حققت هذا التصور كما هو في نفس المؤمن من خلال إيمانه واعتناقه للفكر الوسطي الإسلامي بين المادة والروح.

ولا نعتقد أننا بهذا العمل نكون قد سبرنا كل أغوار سيميولوجية الزخرفة الإسلامية، ولكننا نكون قد وضعنا لبنة أولى في الفنون الإسلامية ليتسع البحث مستقبلا إلى مجالات العمارة والعمران الإسلامي.

المصادر والمراجع

1) ابن خلدون، المقدمة، ط4، دار إحياء التراث العربي، بيروت – لبنان، دت.
2) بيير جيرو، السيميائيات دراسة الأنساق السيميائية غير اللغوية، ترجمة: منذر عياشي، ط1، دار نينوى، دمشق 2016.
3) التوحيدي، أبي حيان، رسالة في علم الكتابة، تحقيق ونشر: الكيلاني، إبراهيم، دمشق 1951.
4) حسن محمود عيسى العواودة، فلسفة الوسطية الإسلامية والتجريد في العمارة الإسلامية، حالة دراسية (الوحدات الزخرفية الإسلامية)، رسالة ماجستير في الهندسة المعمارية، كلية النجاح الوطنية –نابلس– فلسطين 2009.
5) صالح أحمد الشامي، الفن الإسلامي، التزام وابتداع، ط1، دار القلم، 1990.
6) عفيف البهنسي، أثر الجمالية الإسلامية في الفن الحديث، ط1، دار الكتاب العربي، القاهرة 1998.
7) عفيف البهنسي، جمالية الفن العربي، عالم المعرفة، عدد 14، الكويت 1979.
8) عفيف البهنسي، " المدلولات الروحية في عمارة المساجد"، في مجلة عالم الفكر، ع 2، مج 31، أكتوبر – ديسمبر 2002، ص ص 117 - 146.
9) النحاس، معاني القرآن الكريم، تحقيق: محمد علي الصابوني، ط1، 6 أجزاء، جامعة أم القرى، مكة المكرمة 1409.
10) محمد قطب، منهج الفن الإسلامي، ط2، دار الشروق، القاهرة 2006.

[11]) Papadopoulo (A), L'Islam et L'Art Musulman, Paris- éd d'art Lucien Mazenod, collection 'Art et Les grandes civilisation', 1976.

سؤال المعنى في الخطاب النقدي
آليات الإنتاج والتحصيل

د.ع.الحق الشنوفي
باحث في مناهج النقد الأدبي/ المغرب

ملخص المقالة:

تسعى هذه الورقة إلى ملامسة قضية شغلت كل الثقافات الإنسانية، قديمها وحديثها ، وخصتها كل الممارسات المنهجية بالدراسة والبحث فمن انطباعية النقد القديم، بكل مظاهرها وتجلياتها، إلى نظريات القراءة المعاصرة، بكل مناهجها وآلياتها، ظل تحصيل المعنى غاية مقاربة الخطاب الفكري والفلسفي والفني بكل مظاهره وأشكاله التعبيرية، وأنساقه السيميوطيقية.

وقد جاءت قراءتنا محاولة للإجابة عن جزء من إشكالية صناعة المعنى وتلقيه في العلوم المعرفية والأشكال التعبيرية والأنساق السيميوطيقية. ومحاولة للتعريف بمفاهيم الدلالة والمعنى والقراءة والتأويل والتفسير..

Abstract

The topic, I'm dealing with in this article, is a methodological one. It's really one of the most complicated literary subjects as it's related to other disciplines, especially to philosophy and human sciences. The main issue in this paper is how to read different discourses, mainly philosophical artistic and literary discourses. The second issue, I'm focusing on in this article, is the issue of meaning in these disciplines and we conclude it with some solutions.

توطئة:

إن تعدد المعنى في الأثر الأدبي حقيقة لامراء فيها، فطبيعة الكتابة الأدبية، بوصفها منتجا مائعا واحتماليا، تجعل من النص الأدبي مخلوقا حربائيا يستعصي على القراء تحنيطه ضمن أفق دلالي ثابت، يحد من فاعلية القراءة، ويعيق صيرورة المعنى ..وفي الوقت ذاته فإن الإيمان بهذه المسلمات الابستمولوجيةلا يمنع المتلقي الحذر- بلغة الفلاسفة - من فضول التساؤل الذي يحاور كينونة النص، ويحفر في أنساقه السميوطيقية؛ ليستفسر عن صناعة المعنى وكيفية تخلقه في رحم

هذا الكيان المنفلت، بل لا يكتفي بذلك فحسب، فهو دائم الاستفسارعن أفق تحصيل المعاني ومصدرها، " فإشكالية المعنى المتعدد لم تعد اليوم إشكالية التفسير بالمعنى الديني أو حتى بمعناه الدنيوي فقط وإنما هي في ذاتها إشكالية ذات طابع يمس فروعا علمية متعددة "[1].

فمن أين يأتي المعنى إذن ؟ من الحضور،أم من الغياب؟ أهو حصيلة تفاعل داخلي بين وحدات النص اللسانية ومكوناته، أم أنه وهم في فجواته وصمته؟ أم هو كل هذه العناصر مجتمعة؟. وكيف يحصل القارئ ما يحصله من دلالات ومعان ؟ وبأية وسيلة؟ وما مسوغاته في ترجيح معنى عن آخر؟..هذه أسئلة نطرحها اليوم، وأخرى كثيرة ومتنوعة لم نستحضرها، قد طرحها البعض ممن سبقنا للبحث في هذه الإشكالية القديمة المتجددة، وقد يطرحها من يأتي بعدنا، والإجابة عنها أو عن بعضها لاشك أنها ستسهم في إغناء نظريات خطاب النقد الأدبي ومقارباته المتنوعة، وإن كان سؤال المعنى ليس وليد المدارس والاتجاهات النقدية الحديثة والمعاصرة، فهو قد ظل ردحا طويلا من الزمن محط مماحكات ومساجلات بين الفلاسفة واللغويين والمتكلمين والمناطقة والأصوليين..

I. المعنى والدلالة

يلتبس مفهوم المعنى في الدراسات النقدية بمفهوم الدلالة، فمن الدارسين من يرى أن لافرق بينهما ومنهم من يرى أن الدلالة أعم من المعنى؛ فهي تختص بالتركيب ويختص المعنى بالوحدة المعجمية(المفردة)، أي المعنى خاص والدلالة أعم .

وتكشف المعاجم والمصنفات التراثية في الثقافة العربية الإسلامية على أوجه الاختلاف والمشابهة بين المصطلحين ، فقد جاء في" المفردات في غريب القرآن للراغب الأصفهاني " الدلالة ما يتوصل به إلى معرفة الشيء كدلالة الألفاظ على المعنى ودلالة الإشارات والرموز والكتابة والعقود في الحساب وسواء ذلك بقصد مما يجعله دلالة أو لم يكن يقصد كمن يرى حركة إنسان فيعلم أنه حي "[2] ، ويرى الشريف الجرجاني أن الدلالة "هي كون الشيء بحاله يلزم من العلم به العلم بشيء آخر، والشيء الأول هو الدال ،والثاني هو المدلول"[3] ويخصص في ذلك ، فيقول "والدلالة اللفظية هي كون اللفظ بحيث متى أطلق أو تخيل فهم منه معناه، للعلم بوضعه، وهي المنقسمة إلى المطابقة والتضمن والالتزام، فالإنسان فإنه تمام الحيوان الناطق بالمطابقة وعلى جزئه بالتضمين وعلى قابل العلم بالالتزام"[4]. ويستفاد من التعريف الأخير أن الدلالة في التراث العربي مستويات وأصناف شأنها في ذلك شأن التراث اليوناني والهندي..تستند إلى تصور عام لكيفيات

تحصيل المعرفة، وإن كانت لم تفرد للموضوع دراسات وأبحاثا خاصة بل ظلت شذرات متفرقة في كتب فقهاء اللغة والمفسرين واللغويين..، يقول محمد غاليم " يصعب أن نفترض أن القدماء، من مفسرين وأصوليين ولغوين..إلخ، قد تعاملوا مع المسائل المرتبطة بدلالة الألفاظ في نصوص القرآن الكريم والسنة النبوية واللغة دون أن تكون لديهم مقدمات أو مسبقات أو تصورات حول قضايا وثيقة الارتباط بطبيعة الأمور التي تنعقد بها الدلالة، وبالعلاقة بين هذه الأمور"[5]، فهو يرجح أن يكون المفسرون والأصوليون واللغويون، ممن اشتغلوا بنصوص القرآن الكريم، على دراية بالأسس النظرية التي تخص علم الدلالة، سواء كان الأمر بشكل صريح ضمن كتابات نظرية أم بشكل ضمني يستشف من علوم متحاقلة مع علم الدلالة. وبناء عليه فقد قسموا الدلالة إلى عقلية وطبيعية ووضعية باعتبار علاقة الدال بالمدلول، وباعتبار المنشأ. ويتفرع كل نوع من هذه الأنواع الثلاثة إلى صنفين لفظية وغير لفظية، وقد ميزوا في اللفظية بين دلالة اللفظ بالمطابقة ودلالة اللفظ بالتضمن ودلالة اللفظ بالالتزام، ويختلف أهل المنطق عن اللغويين في هذا التصنيف" فالثلاث وضعية عند المناطقة، وهم يعتبرونها كذلك لأن للوضع فيها دخلا من حيث هو "سبب في الأولى وسبب في الأخيرتين"[6].

أما المعنى فقد اختلف بشأن تعريفه اختلافا كثيرا، مرد ذلك إلى كثرة العلوم والمباحث التي تتغيا دراسته والبحث في خصوصياته ومستوياته ف "المعنى كحصص موزعة وفهم مشترك تتداخل آفاقه وتختلف مستوياته وأبعاده "[7]. ولعل هذه الخصوصية جعلته محط اهتمام علوم كثيرة كالفلسفة وعلوم اللغة وأصول الفقه وعلم الكلام، والنقد الأدبي.. وكلها علوم راسخة في الثقافة الإنسانية، فضلا عن اهتمام السميائيات وعلم الدلالة بدراسة المعنى بوصفها مباحث معرفية حديثة متخصصة في ذلك.

وقد جاء في تاج العروس، المعنى لغة "معنى الشيء وفحواه ومقتضاه ومضمونه كله، ما يدل عليه اللفظ، ويجمع المعنى على المعاني وينسب إليه فيقال المعنوي، وهو ما لا يكون للسان فيه حظ، إنما هو معنى يعرف بالقلب"[8]. و في " البيان والتبين للجاحظ أن " المعاني القائمة في صدور الناس، المتصورة في أذهانهم، والمتخلجة في نفوسهم والمتصلة بخواطرهم، والحادثة عن فكرهم، مستورة خفية، وبعيدة وحشية، ومحجوبة مكنونة، وموجودة في معنى معدومة"[9]. فلاحظ ترى أن الجامع والقاسم المشترك بين تعريف الزبيدي والجاحظ إنما هو طبيعة المعنى بوصفه خفي يستعصى تحصيله بواسطة الحواس، لذلك لابد من إعمال ملكات الفكر والتأمل التي يشير إليها

الأول بالقلب، وهو في الثقافة الإسلامية أسمى حواس الإدراك؛ " لهم قلوب لا يفقهون بها"[10]، ويكني عنها الثاني بألفاظ ،(في الصدور-أذهانهم -نفوسهم - خواطرهم..) وكلها تؤكد على سمة المتخفي المستتر ف" المعنى هو الشيء الذي تدركه النفس من المحسوس من غير أن يدركه الحس، كإدراك الشاة للمعنى المعادي لها في الذئب أو المعنى الموجب لخوفها وهربها منه "[11] فالخوف والعداء معنيان مجردان لا يقبلان التجسيد والتجسيم؛ لذلك لا يمكن أن تقع عليهما الحواس. وإنما يتم تحصيل معنى الخوف والعداء بالانتقال والتدرج من مستوى الإدراك الحسي إلى مستوى الإحساس الذهني المجرد؛ وتبعا لذلك فقد ميز أهل العلم في المعنى بين أنواع متعددة، بناء على معايير علمية دقيقة، يذكر أحمد المختار خمسة منها:

أ – المعنى الأساسي : ويسمى المركزي أو الأولي ويوصف بالتصوري أو المفهومي أو الإدراكي، ويتجسد في الوظيفة التواصلية أوالإبلاغية للغة؛ أي هو محصلة نقل معلومة من متكلم إلى مخاطب بوحدات معجمية متداولة.

ب – المعنى الإضافي أو العرضي : فهو المعنى الثانوي أو التضمني، من سماته أنه غير ثابت ، فهو يتغير من سياق إلى آخر، وقد يتغير بتغير الزمن أو ثقافة الجماعة.

ج - المعنى الأسلوبي : سمي كذلك لأنه يحيل على أسلوب التخاطب؛ أي على طبيعة المعجم اللفظي والدلالي المتداول بين أفراد فئة اجتماعية أوحرفة أو تخصص ما؛ كلغة الشعر أو الفقه، ولغة النخبة من القوم أو السوقة منهم.

د- المعنى النفسي : ومنشؤه اللاوعي الفردي ، فهو ضيق التداول، لصيق بالذات، يعكس مشاعر و تمثلات الفرد بخصوص ألفاظ أوعبارات أو رموز أو مواقف أوأحداث محددة؛ كأن تجد علاقة مبدع مثلا مع لفظ لون كالأخضر أو الأبيض.

ه – المعنى الإيحائي : وهو معنى يربط الدال بماهية المدلول، كحرير المياه ، ومواء القط..(ينظر علم الدلالة / أحمد مختار ص36-41)

II. المعنى بين علم الدلالة وعلم العلامة

عطفا على ما تقدم في الفقرة السابقة يمكننا القول؛ إن الفكر اللغوي العربي القديم قد نظر إلى إشكالية المعنى والدلالة في ارتباطها بالوجود؛ " فقد شاع عند اللغويين و الأصوليين والفلاسفة وفقهاء اللغة العرب أن الأشياء لها وجود في العيان ووجود في الأذهان ووجود في اللسان"[12]. وهو تصور يحيلنا على مفهوم العلامة في الاتجاهات اللسانية والسميائيات الحديثة " فالعلامة عند

سوسير، كما هي عند بورس وكل السميائيين اللاحقين حصيلة لعلاقة بين حدود تعود في أصلها إلى محاولة استيعاب المعطى التجريبي ونقله إلى عالم المفهمة التي يصوغ حدودها اللسان الطبيعي في المقام الأول "[13].

وإذا عدنا إلى تعريف المفهومين ، نجد أهل الاختصاص يرجحون فكرة مفادها، أن المعنى هو موضوع علم الدلالة أو السيمانتك-كما يصطلح عليه في مظانه الأصلية (انجليزية - فرنسية) -وقد وردت في كتاب علم الدلالة لأحمد مختار تعريفات متعددة، فهو" دراسة المعنى" أو العلم الذي يدرس المعنى" أو" ذلك الفرع من اللغة الذي يتناول المعنى" أو ذلك الفرع من علم اللغة الذي يدرس الشروط الواجب توفرها في الرمز حتى يكون قادرا على حمل المعنى"[14].

والواضح من التعاريف كلها أنها تنص على انتماء هذا المبحث إلى مجال علم اللغة، وتعتبره جزء منه،كما تنص على اهتمامه بدراسة المعنى أو معنى الرموز، وهذا توصيف قد يجعلنا أمام تداخل كبير بين وظيفة علم الدلالة و وظيفة السميائيات كما حددتها الدراسات اللغوية سواء في المدرسة الأمريكية مع شارل بيرس، الذي حدد بأنها الدراسة الشكلية للإشارة، وهي بذلك تكون أقرب إلى علم المنطق منه إلى علم اللغة،أم في المدرسة الفرنسية، حيث أطلق عليها دوسوسور مصطلح "السيميولوجيا" ، وجعل علم اللغة جزء من هذا العلم العام الذي يعنى بدراسة الرموز والإشارات في الحياة الاجتماعية. وتفسير هذه الإشكالية يكمن في كون علم الدلالة يرتبط بالسميائيات ارتباط الخاص بالعام، حيث إنه " رغم اهتمام علم الدلالة بدراسة الرموز و أنظمتها حتى ما كان منها خارج نطاق اللغة فإنه يركز على اللغة من بين أنظمة الرموز باعتبارها ذات أهمية خاصة بالنسبة للإنسان."[15] على عكس السميائيات التي " تعنى (..) بكل ما يمكن اعتباره إشارة "[16] حسب إمبرطو إيكو.

وانطلاقا مما سبق يمكن أن القول، إن الجامع بين علم الدلالة وعلم العلامة هو موضوعهما المتمثل في دراسة العلامة، بيد أن مفهوم العلامة قد يضيق في علم الدلالة، فيتم الاقتصار فيه على الرموز اللغوية في اللغات الطبيعية، أي الدوال أو الألفاظ، بينما يتسع في علم العلامة حتى يكاد يغطي كل ما أنتجته الثقافة الإنسانية، من رموز وإشارات أيا كانت طبيعتها ومصدرها، ف" كل مظاهر الوجود اليومي للإنسان تشكل موضوعا للسميائيات. وبعبارة أخرى فإن كل ما تضعه الثقافة بين أيدينا هو في الأصل و الاشتغال علامات تخبر عن هذه الثقافة وتكشف عن هويتها. فالضحك و البكاء والفرح و اللباس و طريقة استقبال الضيوف و إشارات المرور و الطقوس

الاجتماعية و الأشياء التي نتداولها فيما بيننا، وكذلك النصوص الأدبية و الأعمال الفنية، كلها علامات نستند إليها في التواصل مع محيطنا "[17] والسميائيات من حيث إنها بحث في المعنى، فهي اقتفاء وتتبع سيرورة من العلاقات الاعتباطية التي تربط الدوال بالمدلولات ضمن نسيج من العلامات يسميه السميائيون السميوز" semiosis"، وهو فعل إنتاج الدلالة وتداولها، وهو حتما يختلف من شكل تعبيري إلى آخر؛ لأن لكل شكل تعبيري بنيته الخاصة، فالعمل المسرحي ليس هو الشريط السينمائي وليست مقومات الخطاب الشعري هي ذاتها مقومات الخطاب السردي..ولأن المعنى ليس معطى جاهزا تاويا في العمل فإن تخلقه وتحققه يعود إلى طبيعة السيرورة التي يشتغل بها السيميوز في كل واقعة نصية؛ ف" المعنى ليس محايثا للشيء ولا سابقا عليه، بل هو حصيلة لما تضيفه الممارسة الإنسانية إلى الوجود المادي الذي يميز الأشياء. فالعلامة، كما يقول إيكو، تولد كلما استعمل الإنسان شيئا محل شيء آخر"[18].

وترى بعض التيارات السميائيات، أن النص " يوكل إلى قارئه المحتمل – حسب إيكو –أمر تحيين جزء من دلالاته، أي القيام بما يشبه الربط بين أفقين لا يستقيم أحدهما دون وجود الآخر. إن الوحدات الدلالية حية في وعي المتلقي لا في ذاكرة النص الغفل. ومع ذلك، فإن السياق المنتقى لا يقصي ما لا يتحقق من الوحدات، إنه يخدرها فقط، وبذلك فهي قابلة للانبعاث من جديد مع كل تنشيط لذاكرتها. وهذا ما يؤكد التعدد في الدلالات وفي الآفاق أيضا."[19] ؛ ف"إمبرطو إيكو" يتحدث عن سميائيات تأويلية تعلي من شأن القارئ باعتباره مركزا لتوليد المعنى ضمن سيرورة فعل القراءة التي تحقق للنص وجوده ، فالنص ليس دالا في نفسه بقدر ما هو "مستودع لسياقات فقط ."[20] ولا يقصد بالسياق ههنا مجموع الدوال والعلامات اللغوية كما هو الحال في المقاربات البنيوية، وإنما المراد به ما يعطي للنص بعده التداولي؛ لأن الدلالات الافتراضية سابقة عن التحقق الفعلي للنص. و" النصوص هي في الجوهر حاصل لعبة لوحدات دلالية موجودة قبل في الحقل الافتراضي للتدلال اللامتناهي. وهذا التدلال لا يمكن وصفه في تفاصيله إلا عندما نكون أمام نص أو مجموعة من النصوص."[21] فالقارئ يقوم خلال مغامرة التأويل بمهمة ترهين النص في حركة تدلال مكوكية، مستمرة، لربط الجزء الحاضر والمتجلي في العناصر الغفل، مغيبة ومضمرة في النص وحاضرة في وعي المتلقي، مما يفتح أفق التأويل على سياقات احتمالية تفضي إلى لا نهائية التدلال ولا نهائية الدلالات في النص الواحد.

وإذا كانت السميائيات تتميز بطموحها نحوالشمولية،حيث اتخذت موضوعا لها كل الأنساق التواصلية، فإن علم الدلالة لا يقل أهمية عنها، فهو نشاط معرفي قديم شغل اهتمام الفكر اليوناني والهندي والفكر العربي الإسلامي ضمن قضايا اكتساب اللغة وتفسير النصوص وعلاقة اللفظ بالمعنى.. وارتبط بعلوم أخرى كالفلسفة والأنتربولوجيا والفقه واللغة والمنطق وعلم الأصول، وقد كان أكثر صلة بالمنطق والفلسفة مما حمل بعضهم على قول " إنك لا تستطيع أن تقول متى تبدأ الفلسفة وينتهي السيمانتك، وما إذا كان يجب اعتبار الفلسفة داخل السيمانتك أو السيمانتك داخل الفلسفة "[22].

III. إشكاليات القراءة وآليات تحصيل المعنى

1. في مفهوم القراءة

إن الخوض في إشكاليات القراءة وتطور أساليبها ومناهجها حديث متشعب الأصول والمصادر، ذلك لأن فعل قراءة حاضر في كل حقل من حقول المعرفة الإنسانية قديمها وحديثها، وبالرجوع الى المصنفات والمعاجم العربية تكشف المادة المعجمية أن (ق.ر.أ) يعني في أصل الاشتقاق الجمع والإضمام. والقراءة أحد المصادر الثلاثة لفعل" قرأ " الذي هو من بابي فتح، ونصر معا : وهي القرء (بفتح القاف)، والقراءة، والقرآن (وربما قالوا:" اقترأ اقتراء")[23] .

وفي الاصطلاح اتخذ مفهوم القراءة تعاريف كثيرة، ومتباينة، تبعا للخلفية المعرفية التي ينطلق منها كل باحث، وكلها تتجاوز المعنى الحرفي لفعل "قرأ" بمعنى أصدر أصواتا متوالية طبقا لما تقتضيه مخارج الحروف، وقد وردت القراءة بمعنى العلم والمعرفة في التراث العربي الإسلامي، وهو تصور حسن حنفي الذي يرى أن " قراءة النص تعادل نظرية المعرفة في الفلسفة التقليدية تحديدا للعلاقة بين الذات والموضوع، فالقراءة هي الذات والنص هو الموضوع "[24].

إن القراءة بوصفها نشاطا ذهنيا يمارس على النص في المجالات الفنية والفكرية.. مفهوم فضفاض يشمل ممارسات متعددة؛ كالتعليق والتحليل والفهم والشرح والتفسير والتأويل والدراسة والنقد..، يقول عبد المالك مرتاض " إذا كانت القراءة لا تخرج عن كونها شرحا أو تعليقا أو تفسيرا أو تحليلا أو تشريحا أو تقويضا (تفكيكا) أو نقدا أو كتابة.. فإن هذه المظاهر بحكم تعدادها تجعل من القراءة، هي أيضا، نشاطا ذهنيا وإبداعيا متعدد الأشكال بحيث تراه قابلا لأن يتخذ أي شكل من بعض هذه"[25] ، وفي موضع آخر يساوي الباحث بينها وبين الكتابة ، مسوغه في ذلك أن فعل القراء ليس إلا إنطاقا للذات القارئة وبوحا بمكنوناتها " فليست القراءة، من هذا

المؤلف الذي نقفه ، إلا كتابة تترجم ما في الخاطر الجياش، وتكشف ما في الضمير من عواطف طافحة"[26].

ولأن الكتابة مستويات ومراتب من حيث الموضوع والعمق، والوضوح والغموض.. وأجناس متباينة من حيث بنيتها ومقوماتها الشكلية، كانت تتطلب بالضرورة قراءة تتدرج تبعا لمستويات الكتابة، مما يفرض على القارئ تغيير العدة المنهجية وآلياتها لإنجاح تجربته، فيستند إلى مظهر من مظاهر القراءة الذي يراه مناسبا لخصوصية النص، لأن " قراءة النص بمعنى فهمه تتضمن تفسيره وتأويله. الفهم مباشر بغير ما حاجة إلى تفسير أو تأويل. فإذا استعصى الفهم المباشر نشأت الحاجة إلى التفسير أي إلى فهم من الدرجة الثانية اعتمادا على منطق اللغة أو توجه النص (السياق) أو ضرورة الموقف أو روح العصر. فإذا ما اصطدم التفسير بمنطق اللغة، وقوي توجيه النص، وعمت روح العصر ظهرت الحاجة إلى التأويل باعتباره إخراجا للفظ من معناه "الحقيقي" إلى معنى "مجازي" لشبهة أو قرينة[27] .

2. المعنى بين التفسير والتأويل

أ- في الفكر الإسلامي

شكل التطلع إلى فهم نص القرآن الكريم، والكشف عن مكنوناته ومعانيه ومقاصده وإعجازه..،موضوع دراسات متعددة في تراثنا الإسلامي، فكانت كتب التفسير والفقه وعلم الكلام وعلم الأصول.. على تباين مقاصدها ومناهجها تشتغل بقضايا الدلالة، فنشأت بذلك الحاجة إلى الشرح والتفسير والتأويل. وتكشف الدراسات والبحوث التي اهتمت بهذه العلوم المعرفية أن معظم علماء السلف كانوا لا يفرقون بين مفهوم التفسير والتأويل كما هو عليه الحال في الفكر المعاصر؛ فمنهم من كان يرى أنهما مترادفان، ومنهم من كان يرى في التأويل تفسيرا بالرأي، وقد ذمه بعضهم لما فيه من اتكاء على العقل قد يسقط صاحبه في البدع ومخالفة أهل السنة والجماعة.

والتفسير في اللغة معناه التوضيح والإظهار ف " الفسر والسفر متقاربا المعنى كتقارب لفظيهما، لكن جعل الفسر لإظهار المعنى المعقول، والسفر لإبراز الأعيان للأبصار. يقال سفرت المرأة عن وجهها وأسفرت وأسفر الصبح، وقال تعالى:"ولا يأتونك بمثل إلا جئناك بالحق و أحسن تفسيرا" أي بيانا وتفصيلا"[28] .

أما التفسير في الاصطلاح، فهو إزاحة المعنى المبهم عن النص، وإفادة المعنى المقصود، واعتبر البعض أن التفسير ما يتعلق بالجوانب العامة التي تدور خارج النص، من أسباب النزول والمكي،

والمدني، والخاص، والعام. ويعرف الزركشي التفسير بقوله:" هو علم نزول الآية و سورتها وأقاصيصها، والإشارات النازلة فيها. ثم ترتيب مكيها ومدنيها. ومحكمها ومتشابهها، وناسخها ومنسوخها، وخاصها و عامها ومقيدها و مطلقها و مجملها ومفسرها"[29]. وقد غض بعض المتقدمين من قيمة التأويل ورفعوا من قيمة التفسير لاعتقادهم بذاتية الأول، على اعتبار أن المؤول يحتكم إلى الرأي وسلطة العقل البشري القاصر على إدراك الحقيقة في كليتها، وموضوعية الثاني، على أساس أن المفسر يعتمد في تحصيل معاني النص على من سبقوه من الجيل الأول والتابعين ممن لهم معرفة موثوق بصحتها فيما يتعلق بالوحي. وبناءعليه فإن التفسير بيان المعنى استنادا إلى الرواية بخلاف التأويل، فهو بيان المعنى باعتماد الدراية.

ويذهب بعض المفكرين المعاصرين، وعلى رأسهم ناصر حامد أبو زيد، إلى نفي هذه التفرقة بين المفهومين عند العلماء المتقدمين في الفكر الإسلامي، فهو يرى أن التفرقة بين التفسير والتأويل تفرقة اصطلاحية متأخرة، يراد بها تكريس هيمنة سلطة المؤسسات التي تعتبر وصية على الشأن الديني في العالم الإسلامي، وهي خطوة في اتجاه التضييق على إعمال التفكير العقلي في إعادة قراءة الخطاب الديني وتجديده في ضوء مستجدات العصر، ويستدل على ذلك بقوله: " فالطبري –مثلا – يسمي تفسيره " جامع البيان عن تأويل آي القرآن " وابن عباس يرى أنه يعلم تأويل القرآن، وتؤكد الروايات أن الرسول صلى الله عليه وسلم دعا لابن عباس فقال: " اللهم فقهه في الدين وعلمه التأويل "[30]

ب – في الممارسات الهرمينوطيقية

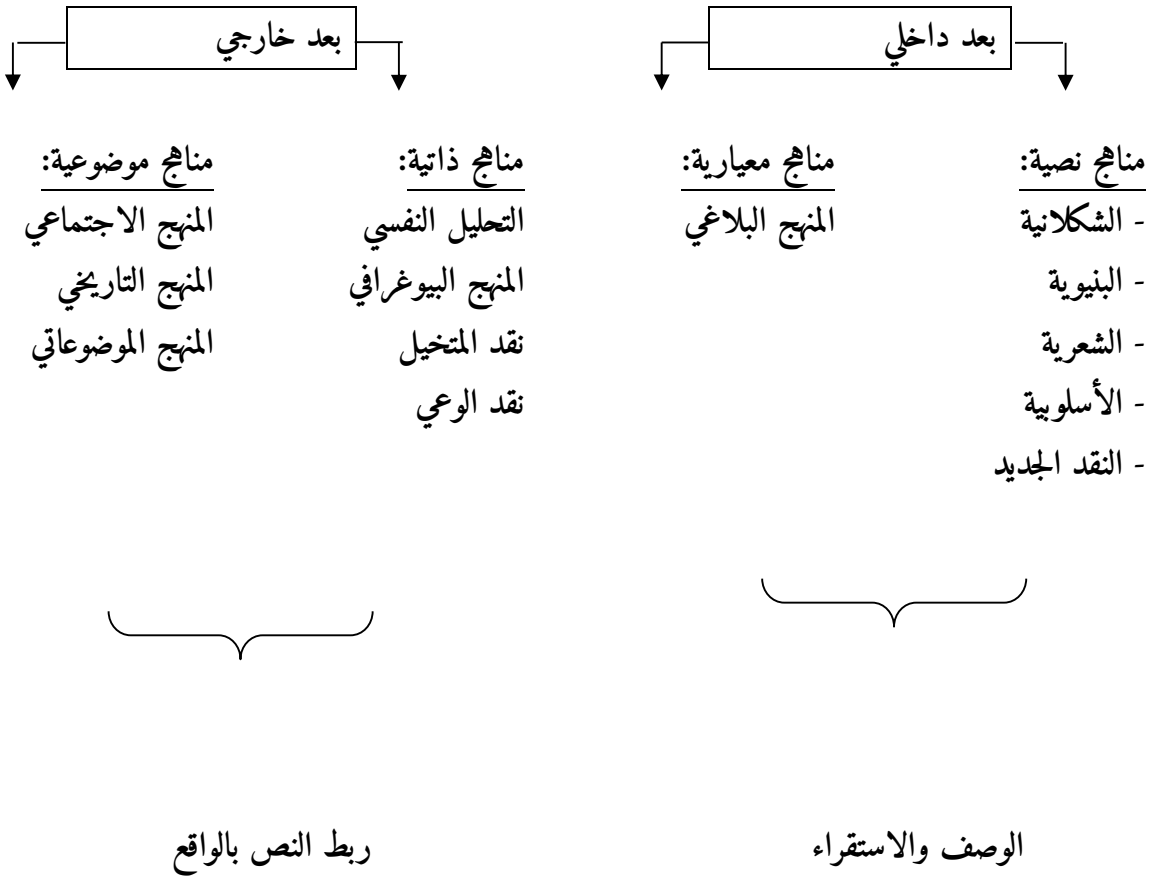
لم يرتبط التفسير والتأويل بالتراث الإسلامي وما تعلق به من فقه وأصول وتصوف.. وإنما وجودهما كان سابقا على وجوده، فقد عرفا في ثقافات كونية متعددة، وارتبطا في غالب الأحيان بالنصوص المقدسة والنصوص التراثية، بالدرجة الأولى، في الممارسات الهرمينوطيقية التي كانت تسعى في البداية إلى قراءة وفهم النص المقدس، وتوسعت بعد ذلك لتشمل دراسة كل النصوص، " إن الهرمينوطيقا-وهي الفرع المعرفي الذي يتناول التفسير والتأويل- قديمة وحديثة في آن واحد - ففي الماضي كانت تدور حول النصوص المقدسة، أما الآن فأصبحت تعنى بنوعيات من النصوص."[31] فهذا التحول كان نتيجة طبيعية لتطور التفكير الفلسفي ونظريات القراءة بعد تحرر الثقافة الغربية من الفكر اللاهوتي وسلطة الكنيسة، حيث غيرت الهرمينوطيقا مسارها من الاهتمام بالمؤلف وقصده إلى المتلقي وفهمه. وقد ميز بعض الدارسين بين هرمينوطيقا

مقدسة تعنى بتفسير الكتاب المقدس، وتضطلع بمهمة خدمة الدين والإيمان، وأخرى علمانية ووصفوها بعلم قواعد التفسير، تتعامل مع كل النصوص بوصفها بناء لغويا مكتوبا، مكونا من رموز وعلامات. يقول حسن حنفي؛ " علم الهرمينوطيقا في صياغته الحالية علم غربي ارتبط بالفلسفة الغربية المعاصرة ثم استقل عنها وعن باقي العلوم الإنسانية والاجتماعية، وإن كانت مادته العلمية وبعض صياغاته الأولى موجودة في كل تراث ديني وفي كل حضارة غربية أم شرقية "[32]. فالهرمينوطيقا الحديثة قد عرفت تطورا ملحوظا، مع مفكرين وفلاسفة كدلتاي وشلايخر وغادمير وهايدغر وريكور..،سواء من حيث أسسها ومرجعياتها الفكرية، أم من حيث منهجها وموضوعها، يقول روبرت هانز غادمير " إمتدادا لنظرية شلايخر، فإننا نلتقي بدلتاي الذي يتحدث عن" التوجه نحو المركز" لوصف فهم و إدراك الكل. هكذا يطبق دلتاي المبدأ التراثي لفن التأويل على جملة المشكلات التارخية: كل نص ينبغي أن يكون مفهوما في حد ذاته".[33] وفي السياق نفسه فقد استثمر بول ريكور جهود كل من شلايخر وغادامير للإرتقاء بالتحليل الهرمينوطيقي من السطحية إلى العمق، ومن التأويل الذاتي للأثر إلى التأويل الموضوعي. وهو بذلك قد نقل الممارسة التأويلية والتحليل الهرمينوطيقي من الاهتمام بدراسة الرموز والعلامات إلى استراتيجية منهجية تجعل من فعل القراءة مساءلة وكشفا لكل العناصر النصية والأنطولوجية، أي فلسفة هرمينوطيقة كونية تصل بين التفكير الفلسفي والنقد الأدبي، وتبحث في الدلالة والألفاظ والأشياء والوقائع والإحالات المرجعية.. وتدرس الحكاية والسرد والشعرية..كما تكشف نماذج من مؤلفاته (إشكالية المنهج في هرمينوطيقا التأويلات ـ الزمن والسرد/ الحبكة والسرد التاريخي ـ الزمن والسرد/ التصوير في السرد القصصي ـ صراع التأويلات/ الوجود والزمن والسرد..)

IV. المعنى بين سلطة السياق ووهم المحايثة

ارتبطت ثنائية النسق المفتوح والنسق المغلق في مقاربات النقد الحديث والمعاصر ارتباطا وثيقا بتطور الفكر في الغرب ف" الصراع بين ثنائية الداخل/الخارج في الفكر الفلسفي الغربي(...) انتقل إلى المشاريع النقدية الحديثة بوساطة اللغة، باعتبارها أداة الإفصاح عن المعرفة، وأحد أبرز الأضلاع الأربعة التي على أساسها يقوم صرح التفكير الفلسفي في أوروبا: العالم الميتافيزيقي (الله)، العالم الفيزيقي (المادي)، الإنسان، اللغة."[34] وقد عرف نقدنا العربي الحديث بهذه المناهج على اختلاف مشاربها المنهجية والنظرية، وعلى تباين خلفياتها الفلسفية والابستيمولوجية، وحدد

مواقعها من الخريطة الجيونظرية لتقسيم التيارات والمدارس النقدية. وقد اختلف الباحثون في تصنيف المناهج، فقسمها بعضهم إلى ثلاثة أبعاد (داخلي – ذاتي -خارجي)، واختزالها البعض في بعدين (خارجي - داخلي). ويستطيع الدارس المتتبع الكشف عن اللا اختلاف بين التصنيفين؛ ففهوم الخارج يعني خارج النص، أي الانفتاح على بعدين: البعد الاجتماعي الذي يحيل على الواقع المعيش بجميع أنساقه السياسية والاقتصادية والفكرية والاثنية... والبعد الذاتي الذي يعكس الخصائص النفسية للذات المبدعة، وأثرها في الكتابة الفنية. ويمكننا قراءة وجهة النظر هاته من خلال الخطاطة الآتية:



ويمكن إضافة بعد ثالث يوفق بين الداخل والخارج، هو البعد التكاملي ويتمظهر في مناهج تسعى تحقيق مقاربة شمولية، كالبنيوية التكوينية، السوسيوبنائية، الأسلوبية الإنفعالية، استجابة

القارئ، النقد اللساني النفسي، البنيوية الموضوعاتية، السيميولوجيا، التداولية، التأويلية، السياقية، دائرة التاريخ.

وقد لا يستقيم الحديث عن تطور مناهج النقد الأدبي، وعن تقاطعها وتداخلها دون معرفة بنظريات القراءة وتمثل لأنساقها الفكرية والمعرفية والفلسفية والثقافية والإيديولوجية، ودون إدراك جيد لمحورية نظرية التواصل وأثرها في تحديد مداخل فعل القراءة ومراوحته بين ثنائية الداخل/ الخارج. فثلاثية أقطاب التواصل ظلت تشكل دائما مدار الاختلاف والتباين في القراءات النقدية، ومسوغا أساسيا في البحث عن المعنى الحقيقي للنص ومصدر تفسيره. فالمناهج التي ركزت في مقاربتها على الكاتب باعتباره المفتاح للتوصل إلى تفسير النص والوقوف على دلالته، تعتبر مناهج خارجية، بما فيها ذات البعد الذاتي أو ذات البعد الموضوعي. ومسوغها في ذلك، أن الكاتب هو مالك النص لأنه يعد مصممه ومخرجه، وهو بذلك يخرج إلى الوجود رسالة منجزة سلفا في ذهنه عبر شفرة اللغة، التي تعتبر مجرد وسيط لنقل مقصدية الكاتب الذي يرمي إلى معنى ثابت، وما على الناقد/القارئ، الحاذق إلا الكشف عن مقاصد المؤلف انطلاقا من معرفته الكلية بدقائق أمور تتعلق بوقائع من خارج النص، فالبحث في محيط الكاتب وسيرته وطباعه والشروط التاريخية والثقافية لعصره بما فيها العوامل السياسية والاقتصادية والاجتماعية... هي المفاتيح الأساسية للتوصل إلى تفسير النص كما أراده الكاتب الذي "... يعد المالك الأوحد للنص ولا يقرأ القارئ وما ينبغي له أن يقرأ إلا ما يراه الكاتب ويقصده ويعنيه"[35].

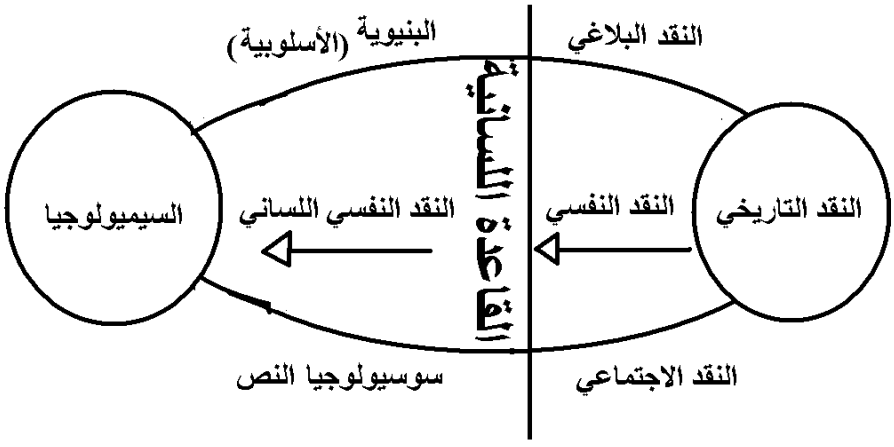
وقد ركزت مقاربات المنهج النفسي على الجانب الشخصي للمؤلف في تحليل النصوص، انطلاقا من بطاقة معلومات تحمل الخواص السيكولوجية للذات المبدعة والعوامل المؤثرة فيها كالمحيط والتنشئة الاجتماعية، على اعتبار أنها تشكل أساس إنتاج النص والكشف عن دلالاته. معتبرة لغة النص شفرة خاصة تعبر عن تفاعل المؤلف مع العوامل الخارجية، وتشف عن رؤيته للعالم وعن الموقف الإيديولوجي للطبقة التي يعيش فيها أو يدافع عنها.

وبناء على متغيرات معرفية ومنهجة وفنية مختلفة تأتى لنظرية النقد أن تحول مسار مدخلها النقدي من الخارج إلى الداخل، حيث عرفت الممارسة النقدية باستثمار التحليل الألسني، وتوظيف النظريات البنيوية التي طبعت فكر خطاب الحداثة تحت تأثير النظريات الفلسفية والمعرفية. وقد ركزت المناهج الألسنية/البنائية على النص باعتباره مصدرا لإنتاج المعنى، وبنية محايثة يقوم الناقد فيها بالقراءة المغلقة "readingclosed"، ويعتمد مبدأ النص كل النص، ولا

شيء غير النص، مستبعدا كل المرجعيات الفكرية والإيديولوجية، وكل الشروط الاجتماعية والنفسية والثقافية... ولا يتعدى الكاتب فيها دور منتج النص، فلا حق له في تحديد معناه ومقاصده. وتوكل هذه الدراسات أمر تفسير النص والكشف عن معانيه وقيمه الدلالية والجمالية إلى البحث في مجموع العلاقات القائمة في نسيجه وبين وحداته اللسانية، فهي تشكل علامات يستثمرها القارئ/الناقد عبر الوصف والاستقراء، لحل شفراته.

فهل توقف تطور البحث عن مصادر المعنى في النص، أي المقاربات الداخلية/البنيوية كما وضحنا سابقا؟ لا نعتقد ذلك، ففكر ما بعد البنيوية، وإن كان لا يختلف عن الطرح البنيوي - الذي ينفي مقصدية الكاتب - إلا أنه لا يرى النص بنية مستقلة، ومحايثة، بل نسقا منفتحاعلى مرجعيات فكرية وفلسفية، وثقافية.. فمناهج ما بعد البنيوية قد تزاوج بين الداخل والخارج، في صيغ مختلفة؛ كالتركيز على النص والمرجع الخارجي في البنيوية التكوينية، والدراسات السوسيوبنائية والأسلوبية الانفعالية... أو النص والمرجع الخارجي والقارئ في جمالية التلقي، وقد تنحو إلى الشمولية في المقاربات التداولية والسيميائة.

ويرى الباحث حميد لحمداني أن نظرية النقد ،عبر صيرورة تكونها، انطلقت من فكر نقدي شمولي ممثل في دائرة النقد التاريخي، ثم حاولت أن تعود أدراجها -بعد انقسامات أملتها التطورات المنهجية- من خلال دائرة السميولوجيا التي تسعى لأن تكون مقاربة كلية لأنساق النص الأدبي، أي بديلا عن دائرة التاريخ، ويعبر الناقد عن تصوره هذا في الخطاطة الآتية[36].



المصادر والمراجع:

1) ريكور بول، إشكالية ثنائية المعنى، ترجمة فريال جبوري غزول ضمن كتاب مشترك "الهرمينوطيقا والتأويل" ، سلسلة ألف. دار قرطبة. ط2، الدار البيضاء، 1993. ص139.

2) الراغب الأصفهاني، المفردات في غريب القرآن، تحقيق محمد سيد كيلاني، دار المعرفة، بيروت. ص171.

3) الشريف الجرجاني (علي بن أحمد)، التعريفات، تحقيق ودراسة محمد صديق المنشوي، دار الفضيلة، القاهرة 2004، ص91.

4) نفسه، ص92.

5) غاليم محمد، المعنى والتوافق، مبادئ لتأصيل البحث الدلالي العربي، منشور معهد الدراسات والأبحاث للتعليم، الرباط، ط1، ص24.

6) نفسه، ص33،34.

7) هانس غيورغ غادامير، فلسفة التأويل، الأصول، المبادئ، والأهداف. ترجمة محمد شوقي الزين، الدار العربية للعلوم، المركز الثقافي العربي، منشورات الاختلاف. ط2، 2006. ص129.

8) الزبيدي (محمد مرتضى الحسيني). تاج العروس من جواهر القاموس. المطبعة الخيرية بمصر. 1307ه. مجلد 10. ص258.

9) الجاحظ عمرو بن بحر. البيان والتبين، تحقيق عبد السلام محمد هارون. مكتبة الخانجي، القاهرة. ط1998/7. ج1، ص75.

10) القرآن الكريم، سورة الأعراف الآية 179 . رواية الإمام ورش.

11) غاليم محمد، المعنى والتوافق، مبادئ لتأصيل البحث الدلالي العربي، منشور معهد الدراسات والأبحاث للتعليم، الرباط، ط1، ص37.

12) نفسه. ينظر ص29،30

13) سعيد بنكراد السيميايات و موضوعها. مقالة إليكترونية/موقع سعيد بنكراد.

14) أحمد مختار أحمد. علم الدلالة. عالم الكتب، مكتبة لسان العرب، ط1998/5، ص5.

15) نفسه، ص12.

16) دانيال تشاندلر. أسس السيميائية. ترجمة طلال وهبة، مراجعة ميشال زكريا. المنظمة العربية للترجمة. بيروت، لبنان. ص28.

17) سعيد بنكراد السيميايات و موضوعها. مقالة إليكترونية/موقع سعيد بنكراد.

18) نفسه، ص186.

19) سعيد بنكراد. سيمسائيات النص - مراتب المعنى. منشورات ضفاف، دار الأمان، منشورات الإختلاف. ط1. 2018. ص39.

20) نفسه، ص39.

21) نفسه، ص40.

22) F.H.George. Simontics. P107. - نقلا عن أحمد مختار أحمد. علم الدلالة. عالم الكتب، مكتبة لسان العرب، ط1998/5، ص15.

23) إبن منظور. لسان العرب. (قرأ).

24) حسن حنفي. قراءة النص، ضمن كتاب مشترك "الهرمينوطيقا والتأويل" سلسلة ألف. دار قرطبة. ط2، الدار البيضاء، 1993. ص9.

25) عبد الملك مرتاض. القراءة وقراءة القراءة، خوض في إشكالية المفهوم. مجلة علامات في النقد الأدبي. ج15. المجلد الرابع. مارس 1995. ص209.

26) نفسه، ص208.

27) حسن حنفي. قراءة النص، ضمن كتاب مشترك "الهرمينوطيقا والتأويل" سلسلة ألف. دار قرطبة. ط2، الدار البيضاء، 1993. ص9.

28) د.محمد حسين الذهبي. التفسير والمفسرون. مكتبة وهبة، القاهرة. ج1، ص13.

29) الإمام بدر الين الزركشي. البرهان في علوم القرآن، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم. ط2. ج2، ص148.

30) نصر حامد أبو زيد. فلسفة التأويل، دراسة في التأويل عند محي الدين بن عربي. دار التنوير للطباعة والنشر، ط 1/ 1983.ص13

31) مقدمة رئيس التحرير، ضمن كتاب مشترك "الهرمينوطيقا والتأويل" سلسلة ألف. دار قرطبة. ط2، الدار البيضاء، 1993. ص139.

32) حسن حنفي. قراءة النص، ضمن كتاب مشترك "الهرمينوطيقا والتأويل" سلسلة ألف. دار قرطبة. ط2، الدار البيضاء، 1993. ص9.

33) هانس غيورغ غادامير، فلسفة التأويل، الأصول، المبادئ، والأهداف. ترجمة محمد شوقي الزين، الدار العربية للعلوم، المركز الثقافي العربي، منشورات الاختلاف. ط2، 2006.ص41

34) عبد الغني باره. إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر. الهيئة المصرية العامة للكتاب. ص24.

35) حسن غزالة. لمن النص اليوم للكاتب أم للقارئ؟. علامات في النقد العربي. جَ39، مجلد 10، مارس 2001. ص116.

36) حميد لحميداني. النقد التاريخي في الأدب، رؤية جديدة. المجلس الأعلى للثقافة، 1999. ص14.

سيميائِيَّة الأيقونة الغائِبة أو درس (بانكسي-Banksy)

ناصر مؤنس (لاهاي- هولندا)
البريد الالكتروني: nasirmounes@hotmail.com

1- مدخل

ربيع دردونة مواطن فلسطينيّ (33 عاماً) يعيش في بلدة جباليا شمال غزّة وهو أبٌ لستّة أطفال[1]، وفي العدوان على غزّة (تمّوز- أب 2014) قصف الجيش الاسرائيليّ منزل الرجل ولم يبقَ إلّا الباب الأماميّ من المنزل، جاء فنّان مجهول الهويّة (أيقونة غائِبة) ورسم على الباب بالأبيض والأسود صورة الإلهة نيوبي (Niobe) وهي كسيرة القلب وتُمسك رأسها بيدها بعد أن فقدت أولادها بسبب اعتزازها وكبريائها. بعدها جاء (الرسّام الفلسطينيّ بلال خالد 24 عاماً) واشترى البابَ من (ربيع دردونة) بسعر (700 شيقل ما يُعادِل 175 دولاراً)[2]. لكن، تُشير التقديرات إلى أنّ الباب في الواقع يستحقّ سعراً أعلى من هذا السعر لأنّ الفنّان المجهول الذي رسم على الباب كان هو الفنّان العالميّ الشهير (بانكسي). وبمجرّد أن تمّ الكشفُ عن اسم (بانكسي) أصبح البابُ يستحقّ ثروةً كبيرةً. فمن هو بانكسي؟

هذه الإشارة إلى قصّة المواطن الفلسطينيّ مُهمّةٌ جدّاً – مِن وجهة نظرٍ سيميائيّة – فهي تكشف لنا أنّ الأيقونة المرئِيّة لم تعد ترنيمة دينيّة تمتدح الفردوسَ المفقودَ، أصبحتْ هي مَنْ يصنع الواقع، لكن، كيف يكون الأمرُ عندما تكون هذه الأيقونةُ غائِبةً أو غيرَ متجسّدة، مخفيّة كحقيقة، وهو ما يُنتج أيقوناتٍ مجهولةَ الهويّة. بيد أنّ هذا الإخفاءَ هو الحقيقة المتجسّدة داخلَ الفضاء العامّ. ومن هنا، بدأت الأسئلة:- ما الّذي يجعل (مِن أيقونةٍ مجهولةِ الهويّة) علامةً معترفاً بها دوليّاً، حاضرة في المزادات العالميّة وتُباع بملايين الدولارات؟ على الرّغم منْ أنّها منفّذة بشكلٍ غير قانونيّ؟ نسعى في هذه الدِّراسة إلى تنويع المحتوى وأنْ لا نظلّ أسرى نتقاسم كنوز النظريّات التي ناقشت الأيقونة المرئِيّة على أرضيّة تشكيليّة وأرادت استبعاد مفهوم الأيقونة المرئِيّة من النظريّة السيميائيّة حتّى وصلت إلى الاختلاف في تعريف المصطلح. اِختلف مفهوم (أمبرتو إيكو) عن مفهوم (بيرس)، واختلف مفهوم (مورس Morris) عن مفهوم (روش Ruesch). حدث

[1] - وفا- وكالة الأنباء و المعلومات الفلسطينية – تاريخ زيارة الموقع 23-06-2021
https://www.wafa.ps/ar_page.aspx?id=CcHMFta661907093133aCcHMFt

[2]-https://arabic.cnn.com/entertainment/2015/04/04/gallery-gaza-war-door-banksy-artist(Accessed 23 June 2021)

كلُّ هذا مع نموذج الأيقونة السيميائيّة الحاضرة في انبثاق الدَّلالة، فكيف يكون الأمرُ مع الأيقونة السيميائيّة الغائبة، المغمورة بحجابٍ، كيف يُمكِن قراءتُها؟ وهل توجد حقّاً أيقونة غائبة، هل يُشكِّل هذا الغيابُ حضوراً في المنظور السيميائِيّ، نُؤكِّد في الوقت نفسه أنّنا نعتمد سيميائيّة تطبيقيّة وينصبُّ اهتمامُنا على الفنّان(بانكسي- Banksy) كنموذج لهذا التطبيق. ونُؤكِّد أيضاً، أردنا أن ندخلَ إلى المحتوى من خلال مفهوم (الأيقونيّة) على الرّغم منْ اختلاف التفسيرات إلّا أنّنا نحتفظ بالدَّلالة من خلال عيِّنة محدَّدة، حيث باتت هذه الأيقونة (الغائبة – حاضرة) في معارضة أيقونات السُّلطات المهيمِنة قبل أن تُصبح سلاحاً لمحاربة الرأسماليّات الرمزيّة الّتي تفرض سطوتَها على جغرافيّات الحاضر.

2- مَنْ هو بانكسي

مَن هو صاحب هذه (الأيقونة الغائبة) الّذي يمنح الأمل المشحون بالعطاء والفداء المماثل؟ مَن هو هذا الفنّان الكاريزميّ المجهول الذي تُباع أعمالُه بملايين الدّولارات؟ مَن هو هذا الغربيّ الّذي يُريد التخلُّصَ من آثار الحالة الكولونياليّة. مَنْ هو هذا المقاومُ الّذي يعمل كبؤرة ثوريّة ويتصدّى للهيمنات الطبقيّة و السلطويّة على السّواء؟ ما هي مواقِفُه، ما هي تجربتُه، وما هو الدّرسُ الّذي يُقدِّمه؟ كلُّ هذه الأسئلة تمَّ طرحُها قبل أن يُصبحَ (الباب في قصّة المواطن الفلسطينيّ) موضوعاً للاهتمام. وهذا يدعونا إلى سؤال: كيف تُؤثِّر علامةُ الفنّان كـ (شكل أيقونيّ) على أهمِّيَّة الرّسمة التصويريّة، ممّا يُشكِّلُ مصدراً لِـ (قلق) بعض علماء السيميائيّات. وحتّى نكونَ قادرين على تحليل (ظاهرة) بانكسي سنُحاول التعريف بهذا الفنّان قبل كلّ شيء.

في ما يتعلّق بهويّة الفنّان بانكسي فإن المعلومة الوحيدة الّتي يُمكِن أن نركَنَ إليها هي:- فنّان بريطانيّ يعمل تحت اسمٍ مستعارٍ يُدعى (بانكسي) - يُمكِن تفسيرُ ذلك بسبب الطبيعة غير القانونيّة الّتي يُنفِّذ أعمالَه بها - وتتِمّ تغطيتُهُ من قبل محامِيَة – لكن، تظلّ الصورةُ الحقيقةُ لهويّة الفنّان هاربةً وتتشابك الأسماء والشخصيّات في فضاء الزّمان والمكان وهذا سرٌّ مِن أسرارِ كاريزميّة هذا الفنّان. في تحقيقٍ من إعداد مجموعةٍ من الباحثين[1] وبمساعدة تِقنيّات حديثة مستخدمة في دراسة علم الجريمة لاكتشاف طبيعة المواقع الموجودة بين كلٍّ من (بريستول ولندن) حيث تظهر الرُّسُومُ

[1] -Hauge, M. V., Stevenson, M. D., Rossmo, D. K., & Le Combre, S. C. (2016). Tagging Banksy: using geographic profiling to investigate a modern art mystery. Journal of Spatial Science, 61(1), 185-190. doi:10.1080/14498596.2016.1138246

التي يُنفِّذها بانسكي. جرى تحديد موقع منزل الفنّان المشتبَه به وتذهب الاحتمالات هنا، إلى أنّ الفنّان البريطانيّ (روبن جونينغهام - Robin Gunningham) هو مِنْ مواليد (28 يوليو 1973) هو الوجه الحقيقيّ وراء بانكسي[1]. وهذا ما تُؤكِّده أيضاً صحيفة (DailyMail-2008))[2]. الّتي أجْرَت تَحْقِيقاً في أكثر من مكانٍ وبُحوثاً ميدانيّة وعدّة مقابلات حول هذا الرجل لتصل إلى النتيجة نفسها. مقابل ذلك، لا أحدَ يملِك اليقين حول الهويّة الحقيقيّة لهذا الفنّان. ممّا يسمح بتعدُّد القصص والرِّوايات ودعم فرضيّات غير دقيقة مثل:- فرضيّة (كابس ، ك- Capps, K -2014) "لِماذا؟ - على الأرجح- أنْ يكونَ بانكسي امرأة"[3]. أو فرضيّة (هيلي- Healy - 2010) أنّ بانكسي هوعبارةٌ عن فريقٍ كاملٍ مِن سبعة أشْخاص[4].

لا يُعرَف سوى القليل جدّاً عن بانكسي نفسه، حيث يرفض إجراءَ مقابلةٍ معه ويُحافظ على سريّة هويّته بعناية. هو رجلٌ غامضٌ مشهورٌ عالميّاً، ارتقى في الرُّتَبِ لِيُصبحَ أحدَ أعظمِ فنّاني العالم[5]. وعن طريق الأسئلة الكثيرة والإلحاح والْمُواظَبَة والرغبة في الكشف عن شخصيّة بانسكي لدى هواة جمع التحف. تأثَّر متعصّبو فنّ الشارع في ذيوع اسمِه وانتشارِه على نطاقٍ واسعٍ وفي تنوُّع أساليبِه وشجاعته في كلِّ عملٍ فنّيٍّ يُقدِّمه. لكنَّهم – دائِماً- يُريدون معرفة المزيد عن هذه (الرّوح الثوريّة) وقد شجَّعَ هذا التكتيكُ المشاهدين على استكشاف منظورٍ أو فكرةٍ جديدة تماماً، وغالباً ما كان هذا المنظور مصدراً لإلهام الجميع من فنّانين وهواةٍ ومحترفين. اليوم يُعرَف هذا الإلهام باسم

---

1 -Ibid

2 -DailyMail. (2008, 12 juli). Graffiti artist Banksy unmasked ... as a former public schoolboy from middle-class suburbia (Accessed 23 June 2021)http://www.dailymail.co.uk/femail/article-1034538/Graffiti-artist-Banksy

3 -Capps, K. (2014, 04 november). Why Banksy Is (Probably) a Woman. (Accessed 23 June 2021) https://www.citylab.com/design/2014/11/why-banksy-is-probably-a-woman/38

4 -Healy, C. (2010, 12 mei). Who is Banksy? The answer may surprise you, but my source is good. (Accessed,23 June 2021)https://chrishealey.me/2010/05/12/who-is-banksy-the-answer-may-suprise-y

5 -https://www.streetartbio.com/artists

(تأثير بانكسي –BANKSY EFFECT)[1]. لاعجب البتّة إن استطاع هذا الفنّانُ اللُّغزُ الإفلاتَ – بشكلٍ دائمٍ – من ملاحقة السلطات وأرباب الميديا والشركات والفنّانين والفضوليّين للكشف عن هويّته. في المقابل لابدَّ مِن القول: إنّ هذه الملاحقات المتزايدة ساعدت في العثور على بعض العلامات التي يُمكِن أنْ تُرشِدَنا إلى بعض المناطق. مع الاعتراف أنّ هذه العلاماتِ مهما تكُنْ مضيئة فهي لا تُخْبرنا عن أيَّ ضرب من الحقيقة.

بدأ بانكسي مسيرته في الفنّ الغرافيتي بإعجابه بأعمال الفنّان (بليك لو رات-Blek Le Rat)[2] غالباً ما أعاد تدوير الأفكار القديمة لهذا الفنّان حتّى توصَّل إلى صياغة صوتِهِ الخاصّ وأسلوبه المميَّز ليُصبحَ اليومَ الفنّان الأكثر شهرةً في العالم. كان جُزْءاً من طاقم الكتابة على الجدران في مدينة (بريستول - Bristol) وقَّع أعمالَه الأولى بأسماء مستعارة مثل:- (DBZ) أو (DryBreadZ Crew)[3]. بعد فترةٍ وجيزةٍ، بدأ في الشراكة مع (Inkie) وهو فنّانٌ آخرُ بارزٌ في الكتابة على الحيطان.

عندما كان عمره (18 عاماً) تمّ القبض عليه من قِبَل الشرطة وهو يرسم على الحيطان في الأماكن العامّة بعد فرار أفراد الطاقم الّذين يعملون معه من مكان الحادث. في إحدى المرّات، في أثناءِ مطاردة رجال الشرطة كان بانكسي عالقاً ومختبِئاً تحت عربةِ قمامة عندما لاحظ أنّ الكتاباتِ الّتي تتعلّق بالنظافة يتمّ رشُّها بواسطة (الاستينسل - stencilling) على الشاحنة. ولأنّه كان يبحث عن طريقةٍ سريعةٍ للرَّسمِ قرَّر أنَّ الرسمَ بِـ (الاستينسل) سيكونُ أسلوبَهُ الجديد في الكتابة على الحيطان[4].

بحلول أوائل القرن الحادي والعشرين، إنتقل بانكسي من بريستول إلى لندن، حيث أخذ ظهورُه يكتسب بعض الدِّعَايَةِ وَالإِشْهَارِ. لكنْ في الوقتِ نفسه، كان انتشارُه العالميُّ قد بدأ، و سرعان ما قرّر السفرَ إلى فلسطين المحتلَّة، حيث قام برسم تسع صورٍ أيقونيَّةٍ على جدار التمييز العنصريّ في الضفَّة الغربيّة بما في ذلك رسمة (الحبّ في الهواء - Love is in the Air)[5]. وقد لاقت هذه الصور نجاحاً فورياً على صفحات الإنترنت وأصبح اسمُ بانكسي (أَشْهَرَ مِنْ نارٍ على عَلَمٍ) كما يُقالُ

1 -http://www.woostercollective.com/post/the-banksy-effect

2 -http://bleklerat.free.fr/stencil%20graffiti.html

3 -https://www.instagram.com/banksy

4 - www.myartbroker.com/artist/banksy/master-of-the-stencil/

5 - Ibid/love-is-in-the-air-flower-thrower/

في التَعْبيرِ الْمَشْهورِ. في هذا الوقتِ، كانت مطبوعات بانكسي بالشاشة الحريريّة ورسوم الاستينسل تُحقّق مبيعاتٍ قياسيّةً في المزاداتِ الفنيّة مثل Sotheby's وBonhams of London. كانت هذه المبيعات الناجحة بمنزلة علامةٍ على دخولِه المثير إلى عالم الفنّ التجاريّ[1]. في عام 2010 ، تولّى بانكسي دورَ المؤلّف والمُخرِج في فيلمه (الخروج مِن متجر الهدايا- Exit Through the Gift Shop).

وهكذا تظلّ الهويّةُ الحقيقيّةُ لبانكسي لُغزاً كبيراً وربَّما هذا هو السبب الأساسيّ الّذي يدعو الجميعَ للتركيز على أعماله " وهي عبارة عن مزيج من الصور الأيقونيّة والفكاهة الاجتماعيّة والنقد السياسيّ "[2] أكثر من التركيز على هويّته الشخصيّة. ولا تزال أعمالُه المبكرة التي بدأت منذ العام 1980 حاضرة ويُمكِن تسميتُها بالغرافيتيّ وفقاً لقول (برانسكوم -Branscome)[3]. ولا يقتصر حضورُ أعمالِه على مدنٍ مثل بريستول أو لندن أو على المدن المركزيّة في العالم بل يمتدُّ نطاقُها ليشملَ حتّى المناطق النائية ومدن الصراعات حيث يُمكِن رؤية إبداعاتِه في تلك الأماكن. وهو لم يتكلَّس في شكلٍ واحدٍ، إذ تعامل مع الأشكال بمرونة تفوق مرونة الكثيرين وعلى الرّغم من أنّ العمل باستخدام القوالب يُنظَرُ إليه غالباً على أنّه طريقةُ عملِ بانكسي، إلّا أنّه معروفٌ أيضاً بمنحوتاته التي يضعها في أماكنَ بارزةٍ. وهو معروف أيضاً بـ (العروض الحضريّة القائمة على الأداء) سواء في الأماكن العامّة أو في الأماكن الّتي يصعبُ الوصولُ إليها، مثل المتاحف كما تؤكّد (ماجي تشاو- Maggie Chao)[4]. وبحسب (تشاو) أيضاً، فإنّ أعمالَ بانكسي يُمكِن

1 - Ibid /top-ten-prices-paid-for-banksy-art/

2 -Westendorf, E. J. (2010). Banksy as Trickster: the Rhetoric of Street Art, Public Identity, and Celebrity Brands. (Accessed 24 June 2021)http://rave.ohiolink.edu/etdc/view?acc_num=ouhonors1275671316

3 -Branscome, E. (2011). The True Counterfeits of Banksy: Radical Walls of Complicity and Subversion. Radical Post-Modernism, 81(5), 114-121. doi:10.1002/ad.1301

4 -Chao, M. (2012). Getting up or selling out? Contemporary street art as public communication and artistic practice. (Accessed 24 June 2021)http://summit.sfu.ca/item/15333

وصفُها، بأنّها أعمالٌ (مناهضة للحروب، معادية للمؤسّسات، ضدّ الرأسماليّة)[1]. في ما يتعلّق بالوصف الأخير (ضدّ الرأسماليّة) علينا توضيح هذه المفارقة، بعض النقّاد ينظرون إلى هذا الأمر على أنّه مثيرٌ للسخريةِ بسبب الأسعار المرتفعة التي تُباع بها أعمال بانكسي في المعارض أو المزادات. وهناك انتقادٌ أخرُ يُوجّهه النقد إلى أعمال هذا الفنّان بسبب الطبيعة غير القانونيّة لهذه الأعمال واعتبارها تخريباً[2].

إلى جانب أعماله في الأماكن العامّة، أصدر بانكسي أيضاً كتباً عدّة على مرِّ السِّنين. كما أخرج الفيلم الوثائقيّ الّذي أشرنا إليه (الخروج من متجر الهدايا) 2010، والذي يسخر فيه من فنّ الشارع. في حسابة على (Instagram) يتابعه أكثر من (1.6 مليون متابع)، على الرّغم منْ أنّ الحساب لا يكشف عن شخصيّته ويكتفي بنشر صور أعماله فقط. في حسابة على موقع (Twitter) اختُصِر اسمُه على حرف (B) فقط، وفي مرّات كثيرة قام بتغيير اسمِه إلى (KKB)، وعمل الشيءَ نفسَه مع البريد الإلكترونيّ الخاصّ به. بشكلٍ عامٍّ فإنّنا نُنبّه إلى هذه الملاحظة:- سواء كان بانسكي شخصاً أو مجموعة من الفنّانين أو علامة تجارية مميَّزة أو أيَّ شيءٍ آخر، فإنّه فنّان كبير له حضوره الفعّال وتأثيره الكبير في عالمنا اليوم .

3- لماذا بانكسي

لماذا بانكسي وما هي العواملُ الّتي ساعدت على شهرتِه وانتشاره؟

إنّ مِن إبداعات ظاهرة بانسكي هو أنّها جعلتنا نعرف ثراءَ الحقول السيميائيّة الدّلاليّة، واختزال الخطوط والألوان والظِّلال وهي ما تنفكّ تُبدي وتُعيد تفجيرَ منابع المعنى من خلال ترجمة أبلغ الترجمة وأصدقها قضايا الإنسان ومشكلاته. إنّها السلاح الذي أعاد الفنَّ إلى عالم الأفكار وأعطى المُبعَدَ و المهمَّشَ حقَّ الكلام في الوجود. منذ أنْ أصبحَتْ طريقةُ الكتّابةِ على الحيطان من الطرق التي تتنكّر بها المقاومة الإيديولوجيّة والأيقونات تُحارب مِن أجل المساواة والقضايا العادلة. ففي إنكلترّا – القرن الثامن عشر– على ما يلحظ المؤرِّخُ (أي.بي. طومسون) " ... كان القمع يمنع

[1]- Ibid p26

[2] -Healy, C. (2010, 12 mei). Who is Banksy? The answer may surprise you, but my source is good. (Accessed 24 June 2021) https://chrishealey.me/2010/05/12/who-is-banksy-the-answer-may-suprise-y

البيانات السياسيّة المباشرة من قبل الطبقات الدنيا "[1]. وجاءت الأيقونات لتُسهِب في التأكيد على أنّها شكلٌ من أشكال المقاومة ونوعٌ من الخطاب النقيض للسلطة المهيمنة أو التماهي المضاد. وإنّها جزءٌ مِن حرب متنكِّرة في الفضاء العامّ. مُنتِجة هذا الالتزام السخيّ الذي يتمتّع به الفنّان إزاء قضايا الإنسان المضطهَد في كلّ مكان من العالم. ومن أجل غلق باب الاستفهام حول، لماذا بانسكي، نقول :- علينا التلميح المباشر والمتمثِّل في مجموعة من النقاط. هي:-

1- هو دائما في قلب الصراع الدائِر بين السلطة المهيمنة والإنسان المهمَّش، وتكمُنُ أهميّته في موقِفِه الأيديولوجيّ من قضايا العالم، وتصوُّره الثوريّ الشامل الذي أنتج ميادينَ جديدةً أمام الفنّ ليُعلِنَ ارتباطَه الشديد بمصائرهم .

2- أعماله تُصلح كمدرسةٍ لدراسة سلطة العلامات في الفضاءات العامّة،

3- هو مِنْ أكثر فنّاني الغرافيتيّ شهرةً على وجه الأرض. إضافة إلى توافر معظم أعماله على الإنترنيت ويُمكِننا متابعتُها ومتابعة ردود الأفعال حولها.

4- الدرس الّذي تُقدِّمه لنا أعمال بانكسي يُمكِن تطبيقُهُ على أيِّ فنّان آخر.

5- على المهتمّ بالعلامة الأيقونيّة والبلاغة المرئيّة متابعة التحدِّيات الجديدة التي تطرحها وسائل الاتّصال المحيطة بنا وكيف بدأت تغزو سلوكَنا وحياتّنا.

6- قد ينظر بعض الأفراد إلى فنون الشارع بعدم الجديّة أو عدم اليقين، لكنّنا بحاجة إلى تحسين الأدوات المتاحة لنا، وتطوير أدوات جديدة، هذا إذ كنّا نأمل في أنْ نبقِيَ أنفسَنا على صلة بالعالم المتغيِّر باستمرار من حولنا. ذلك أنّ السيميائيّات بدأت تُشعرُنا بأنّها مسؤولة عن ترجمة عصرنا إلى علامات، هي جزء من مفهوم سلطة الأيقونة باعتبارها سؤال من الأسئلة المطروحة على الحاضر، إنّها وردة المدن المزروعة في شوارع الحرية، هي أخر حصنٍ من حصون المقاومة الثقافيّة بعد أن تحوّل أغلب الفنّانين إلى مجرّد مهرِّجين للسلطات المهيمنة.

ومع ذلك ، فإنّ السؤال هو ما إذا كان عمله ونهجه يجعلان منه أيضاً مفكِّراً مجهولاً أو مثقَّفاً عموميّاً. الجواب عن هذا السؤال، هو ما نُحاول مناقشته في الصفحات المقبلة.

4- الأيقونة الغائبة بين المفكِّر المجهول والمثقَّف العموميّ

21- جيمس سكوت، المقاومة بالحيلة – كيف يهمس المحكوم من وراء ظهر الحاكم، ترجمة: إبراهيم العريس ومخايل خوري، دار الساقي– لندن، ص173

في 4 يونيو 2017 حَوَّلَ الفنّان بانكسي موقعه الإلكترونيّ[1] بالكامل إلى صفحة واحدة تُشير إلى:- (... إنّ العمل الفنيّ الجديد لبانسكي سيصدر في 9 يونيو بطبعة محدودة وستكون متاحة مجّاناً)، للوهلة الأولى، هذا كرم باذخ ومبادرة سخيّة من فنّان تُباع أعماله بـ (ملايين الدولارات) لكن، الإعلان يستميلنا بمظهر برّاق من أجل خلق صورة وهميّة عن واقعٍ مستحيلٍ، فهذا العمل الفنيّ الجديد ذو الطبعة المحدودة متاحٌ فقط للناخبين المسجَّلين الّذين يقترعون ضدّ الحزب المحافظ في الانتخابات البرلمانيّة البريطانيّة المؤرَّخة في (8 يونيو 2017) وعلى الناخب الذي يقترع بالضدّ أنْ يُرسِلَ صورةً مصوَّرةً من بطاقة الانتخاب[2]. بدقّة أكثر فإنّ هذا العمل ليس للبيع، وهذا الإعلان ليس للتأثير في خيارات الناخبين ولا يحمل أيَّ قيمة نقديّة أو سياسيّة، بل لأغراض التسلية فحسب، والسخرية من المؤسّسات والبنوك ورؤوس الأموال الّتي تدعم الحملات الانتخابيّة من أجل تنفيذ مصالحها عندما تستلم هذه الأحزاب السلطة. في 6 يونيو تمّ سَحب الإعلان لأنّه يتعارض مع قانون الانتخاب البريطانيّ[3].

الفكرة الّتي تهمّنا من هذا الحدث هي فكرة ذات طبيعة ثقافيّة، يُمكِن القول إنّ بانكسي حاضر داخل الخطابات السياسيّة ويشتبك مع قضايا المجتمع، يختلط في النقاش العامّ ويقومُ بدور الصادق الصريح. ما يُميِّزه عن غيره من الفنّانين هو اهتمامه الدائم بـ (الشأن العام).لكنّه – في الوقت نفسه - على النقيض من (المثقَّف العضويّ)- بحسب تعبير الفيلسوف الماركسي الأيطالي غرامشي- الخاضع إلى الشعائريّة الحزبيّة والأرثوذكسيّة النضاليّة. يُصارع بانكسي النزعات الإيديولوجيّة كما يُصارع البيروقراطيّة الزائفة. إنّه يُحاول إعادة تأسيس مقاومة على أسس فنِّيَّة وهو الفنّان الذي لم يكتفِ بالشكوى، بل عمل ورسم وشاغب وسخر من السُّلطات ومن استراتيجيّات التميُّز.

(يُمكِنك أنْ تضحك الآن، ولكن في يوم من الأيّام ستكون المسؤول)

هذه العبارة التي كتبها بانكسي على أحد الجدران مصحوبة برسمة غرافيتيّة، قد تبدو غريبة، وربّما تدفعنا إلى التفكير بأنّها مبالغة من مبالغات الفنّانين، لكن، كلمات بانكسي تحمل من التهكُّم

1 - http://banksy.co.uk

2 -Banksy. UK Election Souvenir Special! (Accessed 24 June 2021) http://banksy.co.uk

3 -http://nos.nl/artikel/2176824-ook-al-stem-je-niet-op-may-die-print-van-banksy (Accessed 24 June 2021)

أكثرَ ممّا تحمل مِن المبالغة، فهي نوع من المقاومة الشرسة ضدّ الأنظمة المهيمنة التي لا تُطيق أو لا تُريد أن تسمع الصرخات. فهذا الفنّان أراد – دائماً – الوقوفَ بالضدّ من اغتيال حريّة الضمير. بالضدّ ممّا تُفكّر به الأنظمة المهيمنة وهو الرقابة وخنق الحركات المضادّة. لكن، قبل هذا، علينا أن نرفعَ الأسئلة كعلامات في كلّ مكان، لا من أجل تحديد المسافة بل من أجل الإشارة إلى الدور الذي يُمكِن أن يقومَ به الفنّان في الشأن العام.

والسؤال هو:- هل يُمكِن لـ (عُلَب الرَشّ) أنْ تقاومَ سلطةً مدجَّجة بالسِّلاح؟

منذ اللّحظة الأولى التي بدأ فيها بانسكي مقاومته وبفضل تلك الرُّسوم التصويريّة واختياره عدم الظهور الإعلاميّ، واستخدام الاسم المستعار والاختفاء بعيداً عن الحضور الجماهيريّ نجح في مقاومة السلطات المهيمنة في دولٍ بكاملها. فهو يدين القمع وكلَّ طغيان يُمارَس بالضدّ من حريّة الفكر الإنسانيّ. إنّه بالنسبة إلى السلطات الرسميّة، شخص لا وجود له. لكنّه، حاضر باسمه الفنّيّ - المستعار (بانكسي). حاضر في كلّ مكان حيث يحضر الطغيان والحروب وآلة القمع البوليسيّة. إنّه فنّان مطاردٌ مِنْ قِبَل سلطات العالم كلِّها، أشبه بالإرهابيّ بالنسبة إلى الأنظمة، هو الفنّان الأكثر شهرةً في العالم، أو الفنّان الأكثر بطولةً في مقاومة القمع، إنّه يعيش في الخطر ويرفع صوتَه عالياً، صحيح، هو يعمل في الظلام. لكنّه، وقف – باستمرار- بالضدّ من اللّحظات الظلاميّة التي تفرضها الأنظمة المهيمنة على المحرومين والشعوب المضطهَدَة. أعماله واضحة وإنسانيّة. هذا الدور البطوليّ لعبة (بانكسي) كجنديّ مجهول. بهذه الإدارة الشجاعة المعارضة للهيمنة، بهذه التضحية وروح التحدّي يقف فنّان ذو موهبة ويُعلِن موقفه الواضح، إنّه مع الإنسانيّ ضد هذا الخضوع الأليّ للتّقنيّات، مع الحريّة ضدّ العبوديّة، مع الضحيّة ضدّ السلطة المطلقة. هو غامض مثل الحريّة ولا يُمكِن الإمساكُ به، هو مادّة متفجّرة ضدّ كلّ قوّةٍ تُريد إخضاع البشر بطريقة دكتاتوريّة، مع الفنّ ضدّ مَنْ يريد اغتيالَ الجمال. فنّان ذو انفتاح كونيّ، مؤمن برسالة الفنّ. كلّ هذا التحدّي لم يصدر عن حركة سياسيّة بل عن فنّان يحمل في داخلِه روحَ الفنّ الخالدة ورسالته الإنسانيّة. وكلّ هذه المواجهات مع السلطات المهيمنة يقوم بها فنّان يعيش في الظلّ جعل حياته رهينة الخطر بسبب أعماله الفنيّة. بهذا المعنى تُعطينا تجربة بانكسي الدرس النموذجيّ في المقاومة الثقافيّة والثقافة المضادّة. وعلى نحوٍ أخر، إنّها تمنحنا الموعظة بأنّ الفنّان الحقّ هو ليس من ينعم بحماية السلطات، بل من يخوض نضاله السلميّ وهو مؤمن بسلاح الفنّ. يُسانِده جيش غير مرئيّ مِنَ المؤمنين بهذه الرسالة الإنسانيّة. مغامر لا سلطة تدعمه سوى الإبداع، يعيش في الظلّ وأعماله ساطعة بنور الإبداع. بفضل (بانكسي) وغيره من الفنّانين الثوريين، أصبح للعلامات الكلمة العليا

على الحيطان، تمكّنت الثقافات المضادّة من تحطيم قداسة السلطات المهيمنة، التمرّد على الأنظمة البطريركيّة والانعتاق من سلطتها. وأصبحت السلطات التي تُدير المراقبة هي نفسها مراقبةٌ من طرف فنون الشارع. وبإيجازٍ إنّ هذه السيطرة المعكوسة زوّدت المقاومة الثقافيّة بأسلحة ضدّ أشكال السيطرة. هذه هي أمثولته كمفكّرٍ مجهول أو كمثقّفٍ عموميّ.

يُحدّد المفكّر (إدوَارد سَعيد) المهمّات التي يقوم بها المفكّر أو المثقّف في الحياة العامّة " ومِن المهمّات المنوطة بالمثقّف أو المُفكّر أن يُحاوِل تحطيم قوالب الأنماط الثابتة والتعميمات (الاختزاليّة) التي تفرض قيوداً شديدة على الفكر الإنسانيّ وعلى التواصل ما بين البشر"[1]. ويُؤكّد سعيد في موضع آخر "أنّ المثقّف الحقّ يتفاعل مع أوسع جمهور مُمكِن أيْ إنّه يتوجّه إليه (ولا يستهجنه) فهذا الجمهور الواسع هو السند الطبيعيّ الذي يستمدّ منه المثقّف قوّته"[2]. من مفهوم مقارب ينطلق المفكّر (محمّد عابد الجابري) في تحديد دور المثقّف "... بالدور الذي يقوم به في المجتمع كمُشرّع ومعترض ومبشّر بمشروع ، أو على الأقلّ كصاحب رأي وقضيّة "[3]. ثمّ يُضيف الجابري: "إنّ المثقّف إذاً هو في جوهره ناقد اجتماعيّ باسم قوى التقدُّم التي لا تخلو منها أيُّ مرحلة من مراحله التاريخيّة، ولا مناصّ من أن يُنعت، بأنّه شخص يُثير العراقيلّ والفِتن مِنْ طرف الطبقة المسيطرة "[4].

(أوديل هايندرز- Odile Heynders) أستاذة الأدب المقارَن في قسم الدِّراسات الثقافيّة بجامعة تيلبورغ- هولندا. في كتابها (الكُتَّاب كمثقّفين عموميّين. الأدب - المشاهير- الديمقراطيّة)[5] تُناقش سبعَ حالاتٍ يقومُ فيها المثقّف العموميّ بدورٍ مركزيٍّ، وتضع هؤلاء المثقّفين في مواجهة

- إدوَارد سَعيد ، المثقف و السلطة ، ترجمة: د. محمد عناني ، الناشر : رؤية للنشر و التوزيع 2006 ، [1]ص19

[2]- المصدر نفسه ص23

27- د. محمد عابد الجابري ، المثقفون في الحضارة العربية – محنة ابن حنبل و نكبة ابن رشد، مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت – لبنان ، ط2 ، ص24

[4] - المصدر نفسه : ص25

[5] -Heynders, O. (2016). Writers as Public Intellectuals. Hampshire, Engeland: Palgrave Macmillan.

Instagram. (z.j.). [Banksy]. (Accessed 24 June 2021)https://www.instagram.com/banksy/?hl=nl

حاجز ذي خصائص وتستخدم نموذجاً يحتوي على أربعة مستويات لهذا الغرض ومن هذه الخصائص:-

يتدخّل المثقَّفُ العموميّ في النقاش العام ويُعلِن موقفاً مثيراً للجدل وملتزماً أو متضارباً من قضايا المجتمع. لديه المعرفة والأفكار النقديّة، يُحفِّز المناقشة ويُقدِّم سيناريوهات بديلة في ما يتعلّق بالموضوعات ذات الطبيعة السياسيّة والاجتماعيّة والأخلاقيّة، وبالتالي يُخاطب الجماهيرَ غير المتخصِّصة في الأمور ذات الاهتمام العام. يُمكِن أن يتَّخِذ التدخُّلُ الفكريّ العام أشكالاً مختلِفةً تتراوح بين الخُطب والمحاضرات وتشمل الكتب والمقالات، البيانات، الأفلام الوثائقيّة، البرامج التلفزيونيّة، المدوَّنات و(التغريدات) على الإنترنِت. ويعمل المثقَّف العموميّ اليوم في مجتمع مُشبَع بالوسائط ويجب أن يكون مرئيّاً من أجل التواصل مع الجمهور العريض[1].

وتوضح (أوديل هايندرز) أنّ الجزء المتعلّق بكلمة "عمومي" يُمكِن استبداله بكلمات مثل:- وسائل الإعلام أو المشاهير وتُشير أيضاً إلى أنشطة الترجمة ونشر الأفكار التي تستهدف جمهوراً أكبر.(وهذا ينطبق على الأيقونة الغائبة الفنّان بانسكي وهو ما نسعى إلى تأكيده في هذه الدِّراسة). هنا يختلف المثقَّف العموميّ عن المثقَّف الأكاديميّ. الأخير يُحاول أنْ يصل إلى المثقَّفين الآخرين فقط، لكنّ (المثقَّف العموميّ) يخرج من البرج العاجيّ ليصِلَ إلى الجمهور العريض وفقاً لقول كلٍّ مِنْ (باتريك بيرت - Patrick Baert) و (آلان شيبمان- Alan Shipman) في كتابهما المعنون بـ (صعود المثقَّف العموميّ – أشكال جديدة من المشاركة العامّة والنقد)[2].

يُقدِّم النموذج الذي تُصمِّمه (هايندرز) نظرة ثاقبة للأدوار والأنشطة المختلفة للمثقَّف العموميّ. و تُوفِّر المستويات الأربعة التي تُميِّزه وهي: المستوى الأوّل: السلطة الثقافيّة. المستوى الثاني: السياق الاجتماعيّ والثقافيّ. المستوى الثالث : الإنتاج والاستقبال. المستوى الأخير: الأداء الجماليّ أو

[1]-Ibid

[2] -Beart, P., & Shipman, A. (2013). The rise of the embedded intellectual: new forms of public engagement and critique. In P. Thijssen, W. Weyns, C. Timmerman, & S. Mels (Red.), New Public Spheres: Recontextualizing the Intellectual. (pp. 27-51). Oxford, Engeland: Routledge

الأسلوبيّ [1]. وسنُحاول تكييف أطروحة (هايندرز) لمناقشتها وتطبيقها على تجربة الفنّان بانكسي[2].

في هذا النموذج، تُمثّل **(السلطة الثقافيّة)** مكانة المفكّر العامّ، بناءً على تعليمه (الأكاديميّ) أو على تخصُّصه. لكن، يُمكن أن تشير أيضاً إلى الإنجازات الفنيّة. تُلاحظ هايندرز أنّه ليس كلّ المثقّفين بحاجة إلى أن يكونوا أكاديميّين، لكنّهم يذكرون أنّهم جميعًا "رجال أدباء"[3]. لأنّهم جميعاً يكتبون ويُترجمون أفكارهم إلى لغة. هذا هو المكان الذي ينشأ فيه الاحتكاك الأوّل مع الفنّان الأيقونيّ كـمثقّف عموميّ فهو الشخص الذي يقوم بعمل مرئيّ بدلاً من عمل أدبيّ.

ويُشير **(المستوى الاجتماعيّ والثقافيّ)** إلى تشابك العالَمَيْن العامّ والخاصّ للفكر والدوائر والسياقات المختلفة التي يُعبّر فيها المفكّر عن نفسه. بينما يُشير**(مستوى الإنتاج والاستقبال)** إلى أنّ التركيز ينصبّ على كيفيّة استخدام الكلمات في المضامين الاجتماعيّة ويتعلّق الأمر باختيار السياق المناسب والنظام الأساسيّ والتطبيق الصحيح للعلامة السيميائيّة لإيصال الرسالة إلى الجمهور. هنا أيضاً، نضع بعض الإشارات إلى حالة الفنّان بانكسي ، لأنّ الخطاب يُنظر إليه عادةً على أنّه عملٌ لغويّ. والأيقونة التصويريّة يُمكن اعتبارها أيضاً بلاغة.

الجزء الأخير من نموذج (هايندرز) هو **(الأداء الجماليّ أو الأسلوبيّ)** ويُشير إلى أنّ ظهور المفكّر العامّ يعتمد على الطريقة التي يُقدّم نفسه بها من خلال الكلمة والصورة. وهذان العنصران لهما عواقب على مصداقيّة وإقناع وجاذبيّة المثقّف العام. لكنَّ النموذج الذي تُصمّمه (هايندرز) يرتكز بشكلٍ أساسيّ على اللّغة، وفي موضوع دراستنا هذه نُريد التركيزَ على كيفيّة قيام الأيقونات باستخدام الخطاب ومظهره الفنّيّ كبلاغة مرئيّة. وهذا يتطلّب منّا بعضَ التوضيح وطرحَ سؤال جديدٍ: فهل يُمكن اعتبار الفنّان بانكسي مفكّراً مجهولاً أو مثقّفاً عموميّاً أم لا؟ للجواب عن هذا السؤال سنلجأ من جديد إلى نموذج (هايندرز-Heynders) وسنُحاول استخدام المقاييس الأربعة، وهي:

---

1 -Heynders, O. (2016). Writers as Public Intellectuals. Hampshire, Engeland: Palgrave Macmillan-p29

32-ربما يحتاج التطبيق إلى إجراء بعض التعديلات على نموذج (هايندرز) ومع ذلك ، فهو مقترح قابل للتطبيق على المثقف العمومي في جميع التخصصات.

3- Heynders, O, p22

المستوى الأوّل هو مستوى السلطة الثقافيّة، الخلفيّة الأكاديميّة، أعمال ومكانة المثقَّف في الفضاء العامّ. ونظراً لأنّ هويّة بانكسي غير معروفة، لا يُمكِن إرجاعُ خبرته في القضايا الاجتماعيّة إلى تعليمه وبالتالي هذه الخاصيّة لا يُمكِن إثباتها. الفنّان لديه محفظة كبيرة ومتسقة. كما يؤكّد (أوليفر براس-Oliver Brass)[1]- نُفكّر هنا بالفنّان كمثقَّفٍ عموميٍّ – روابطه بالأحداث المجتمعيّة وهو ما يُفسّر حِدَّة كينونته في العالم. أيضاً، الأسلوب الفريد والمعروف يُمكِن أن يُساعد في تشكيل مقوِّمات الخطاب وبالتالي ارتباط اسم الفنّان بالمصداقيّة. وذلك من خلال الحفاظ على أسلوب ثابت يعمل الفنّان من خلاله، يخلق بانكسي خطابه الخاص به، الذي يُسهِم بدوره في خلق سلطة خطابه الثقافيّ. الآن وقد اكتسب بانكسي شهرة عالميّة، يتمّ نسخ رسالته مرّة أخرى من خلال منصّات وسائط مختلفة لتصل إلى أوسع جمهور. ولابدّ من ذكر حقيقة وهي:- إنّ جميع وسائل الإعلام والجمهور وفنون مجاورة أخرى مفتونون بهذا الفنّان وقد أخذوا الرسائل الواضحة التي يبثّها في عمله على محمل الجدّ، وغالباً ما تؤكّد (الميديا) على أنّ بانكسي قد بنى لنفسه قدراً معيّناً من السلطة الثقافيّة لا يستطيع أن يرقى إليها فنّان غيره. ومع ذلك، فهو ليس "رجل الأدب" – كما نؤكّد – (هايندرز) ، ولكن كما أوضحنا سابقاً، "فإنّ عمل بانكسي بلاغيّ - على المستوى البصريّ – بطبيعته"[2].لذلك سنضع تعديلاً صغيراً على النموذج وهو:- قد لا يكون المثقَّف العموميّ -على الأغلب- من "رجال الأدب"، ولكن يُمكِن أن يكون من "رجال البلاغة". وسَبب هذا التعديل هو قناعتنا أنّ مَن يُدوِّن البلاغة في الفضاء العامّ الذي نسكنه يشترك مع مَن ينسج البلاغة في صفحة الكتاب الذي نقرأه. كلّ هذا يكشف حقيقة واحدة تُبيِّن أنّ الفنّان بانسكي سواء كان شخصاً أو مجموعة أو علامة تجاريّة مميَّزة فهو يُشكِّل سلطة ثقافيّة أو شكلاً مِن أشكال السيطرة الغامضة التي تفرض رقابتها على السلطات المهيمنة.

أمّا المستوى الثاني، الاجتماعيّ والثقافيّ، فيتمثّل في تشابك العالَمَين العامّ والخاصّ للفكر ومختلف الدوائر والسياقات التي يُعبِّر فيها المفكّرُ أو المثقّف العموميّ عن نفسه. يُحافِظ بانكسي على عالمه الخاصّ في مأمن من الجمهور بإخفاء هويّته. ربّما يكون (عشق القناع) أو (عدم الظهور) أو (غياب الهويّة) أو انعدام الاشتباك المباشر مع الأعلام هو الذي يضمن إيلاء الاهتمام الكامل

1 -Brass, O. (2015). Graffiti and Rhetoric(Accessed 24 June 2021)
https://wakespace.lib.wfu.edu/bitstream/handle/10339/57112/Brass_wfu_024

2 -Heynders, O. p 22

لعمله ويضمن أيضاً، أنّه يستطيع التعبير عن نفسه بشكل مجهول حول الموضوعات المثيرة للجدل ومن دون قلق، وفقاً لقول (هاناور- Hanauer)[1]. ومع ذلك، فإنّ المحارب الأيقونيّ لديه هويّة شخصيّة أو علامة تجاريّة واضحة وآراؤهُ بشأن الأمور السياسيّة واضحة. والطريقة الرئيسة التي يُعبِّر بها عن نفسه هي من خلال الفضاء العام وفنّ الشارع واختيار الموقع، وبالتالي يصل قبل غيره إلى الجمهور في الخطاب العام. ونظراً للشهرة التي اكتسبها، يتمّ التعرُّفُ إلى أعماله بسرعة وإيصالها إلى جمهور أكبر من خلال وسائل الإعلام. أيضاً، هو يستخدم موقعه على الإنترنت وحسابه على Instagram لمشاركة هذه الأعمال ويُمكِن مشاهدة معارضه في مختلف البلدان. وتعدّ مواقع الفنّ الغرافيتيّ الخاصة به من العوامل الأكثر إثارة للاهتمام ويُمكِن اعتبارُها بلاغيّة بطبيعتها. نظراً لوضعها في الأماكن العامّة واستهدافها لشرائح واسعة ومتنوِّعة. بالإضافة إلى ذلك، فإنّ اختيار الفضاء العام - كما ترى (وستندورف-Westendorf)[2] "هو عمل أدائيّ ينتسب بشكلٍ من الأشكال إلى الفعل السياسيّ". وهكذا ينتقل عمل بانسكي عبر سياقات مختلفة في المجال العامّ، ومع ذلك يُمكِن اعتبار غياب التشابك بين العالَمَين الخاصّ والعامّ بمنزلة القوّة الحقيقيّة لهذه الأيقونة الغائبة. على وجه العموم، غالبًا ما يشعر الناس بالانجذاب إلى الغامض والمجهول.

المستوى الثالث:- الإنتاج والاستقبال- يتعلّق باختيار الشكل الصحيح ومنصّة الإبلاغ التي هي (الباثّ) الرئيس. يرى بانكسي كلّ مبنى، كلّ جدار، كلّ شارع وكلّ مدينة على أنّها لوحته القماشيّة، ويخلق منها منصّته الخاصّة. بالإضافة إلى ذلك، يتعلّق الأمر بمنصّةٍ يُمكِن الوصول إليها من قبل جمهور مختلط وليس لما يَروق للنخبة فقط. كما تفعل المقالات في الجريدة. على الرّغم من أنّ العمل خاصّ بالموقع، إلّا أنّه ينتشر بسرعة في جميع أنحاء العالم عبر وسائل التواصل الاجتماعيّ. باختيار الشارع كمنصّة، يقوم بانكسي بالفعل بإصدار بيان سياسيّ من خلال رسومه، وفقاً لقول (Westendorf)[3]. ربّما تكون هذه الرسالة بسبب النبرة الساخرة في أعماله

1 -Hanauer, D. I. (2011). The discursive construction of the separation wall at Abu Dis: Graffiti as political discourse. Journal of Language and Politics, 10(3), 301-321. doi:10.1075/Jlp.10.3.01han

2 -Westendorf, E. J. (2010). Banksy as Trickster: the Rhetoric of Street Art, Public Identity, and Celebrity Brands.
http://rave.ohiolink.edu/etdc/view?acc_num=ouhonors1275671316

3 -Westendorf, E. J. (Ibid)

والجرعة العالية من الفكاهة الموجودة فيها. تُظهِر أعماله أيضاً جرعة عالية من الوضوح، وغالباً ما يفهم الجمهور هذه الرسالة بسرعة شديدة – كما يُؤكِّد كلٌّ مِنْ (Kostelnick & Roberts)[1]. يُمكِن رؤية الصورة من خلال لمحة سريعة ويُمكِن أن تُنقَل رسالة بطريقة بسيطة وبواسطة بضعة كلمات تجعل الجمهور يُفكِّر. وهذا يشمل أيضاً عدم الكشف عن هويّته التي اختارها بنفسه والتي تُمكِّنه من أن يكون جريئاً منْ دون أن يُعرِّضَ نفسه للعواقب. يختار بانكسي المكان بشكلٍ استراتيجيٍّ للغاية، وتسمح له طريقة عمله الخاصّة به بإيصال صور تفاعليّة استفزازيّة بسرعةٍ إلى جمهور مختلط وكبير.

المستوى الأخير:- الأداء الجماليّ أو الأسلوبيّ. يتعامل مع تقديم (الباثّ) الرئيس. لكنّ، الشيء المُضحِك هو أنّ بانكسي لا يُقدِّم نفسه على الإطلاق، وإنّ هذا يُسهِم في الواقع بخلق أسطورته وازدياد الضجيج من حوله. لهذا السبب، لا يُمكِنه الانضمام إلى برنامج حواريّ لإبداء رأيه في موضوعاتٍ معيَّنة يُمكِن للجمهور الاعتماد عليها. عندما ظهر لأوّل مرّة (بشكل مموَّه) في فيلمه (الخروج من متجر الهدايا 2010)[2]. كان يرتدي سترة سوداء كبيرة ذات غطاء للرأس تحجب وجهه وبالنسبة إلى الصوت تمّ استخدم مؤثّرات خاصّة تجعل من الصعوبة اكتشاف نبرة صوته. نظراً لأنّ تركيزه الإساس ينصبّ على حقيقةِ أنّه لا يُريد لأحدٍ أن يتعرَّف إلى هويّته الحقيقيّة، فهو مسرحيّ للغاية. كان بإمكان بانكسي أيضاً أن يختار ألّا يكون مرئيّاً على الإطلاق في فيلمه الوثائقيّ وأن يعمل فقط بالتعليق الصوتيّ. ومع ذلك، فقد اختار أن يظهر وكأنّه لا يريد أن يُرى، لا يُمكِن أن يكون أكثر مسرحيّة. وهذه الصورة تُسهِم بشكلٍ أساسيٍّ في جاذبيّته وتُعطي أعماله مصداقيّتها وقدرتها على الإقناع. وفقاً لقول (هايندرز)[3].

لهذه الأسباب لا تتغذّى أعمال بانسكي من رهانات الهويّة فقط بل مِن عمق أتساع المعنى في رهاناته على الحياة الإنسانيّة وتجذّرها، هي إذاً تسعى إلى مخاطبة زبونها المستقبليّ بوصفه نتاج الملحمة الإنسانيّة التي على العمل الفنيّ إحياؤها، والتي لا ينبغي أن تقع في النسيان. هل علينا التذكير أنّ الأحداث المعاصرة تُسهم في الكشف عن هويّة الفنّان الحقيقيّ، لأنّها تُشخّص كيف

1 -Kostelnick, C., & Roberts, D. D. (2010). Designing Visual Language: Strategies for Professional Communicators (2e ed.). Cambridge, Engeland: Pearson

2 - https://www.youtube.com/watch?v=IqVXThss1z4&t=152s

3 -Heynders, O. (ibid p32)

يقرأ هذا الفنّان تاريخ المآسِي وكيف يُشخّص ذاكرة الآلام والشقاء الإنسانيّ؟ الفنّان بانسكي من أكثر الفنّانين الّذين طرحوا هذه الأسئلة. إنّه الفنّان الذي يؤسّس أعماله على ذاكرة مهيبة.

بالمقابل يُحدِّد أستاذ اللّغويات التطبيقيّة في جامعة إنديانا في بنسلفانيا (ديفيد إيان هاناور- David Ian Hanauer) ثلاث وظائف للأيقونة المرئيّة، وهي:-

أوّلاً:- تسمح الأيقونة المرئيّة بحضور النصوص المهمَّشة في المجال العام.

ثانيًا:- يُمكِن للأيقونة المرئيّة التحدُّث علناً عن الموضوعات المثيرة للجدل.

وثالثًا:- تسمح للمجموعات الهامشية بالتعبير عن نفسها بحريّة.

هنا، تشترك فنون الشارع في العديد من الميزات مع العلامات الأيقونيّة[1]. وفقاً لقول (Elizabeth J. Westendorf) "يستخدم فنّانو الشارع القوالب بشكل أساسيّ للوصول إلى جماهيرهم بالإضافة إلى الصور المصمَّمة حديثاً أو إلى صور معدَّلة وتركيبات ثلاثيّة الأبعاد وكولاج. نظراً لأنّ فنّ الشارع يدخل عمداً في حوارٍ مع الجمهور، فإنّ الموقع مهمٌّ جدّاً ويجب اختياره بشكل استراتيجيّ. وهذا يُتيح نقل الرسالة إلى الجمهور بأكبر قدر مُمكِن من الوضوح والإقناع. لذلك يُمكِن اعتبارُ (الاختيار الاستراتيجيّ للموقع) شكلاً من أشكال البلاغة [2].

بينما يُميِّز (Sam Leith) خمسة أجزاء في البلاغة المرئيّة :- "الاختراع والترتيب والأسلوب والذّاكرة والتسليم". وقام كلٌّ مِن (تشارلز كوستيلنيك-Charles Kostelnick) و(ديفيد دي روبرتس-David D. Roberts) [3].بترجمة هذه الأجزاء إلى ستّة أجزاء قابلة للتطبيق على الأيقونة المرئيّة، وهي: "الترتيب والتأكيد والوضوح والدِّقّة والنبرة والهويّة".

1. الترتيب يُشير إلى هيكل وبنية الأيقونة المرئيّة.
2. التأكيد على عناصر محدَّدة داخل تشكيل الأيقونة.
3. الوضوح لمدى سهولة فهم الأيقونة للجمهور.
4. الدقّة هي الإيجاز الملائم لشكل الأيقونة.

---

1 -Hanauer, D. I. (2011). The discursive construction of the separation wall at Abu Dis: Graffiti as political discourse. Journal of Language and Politics, 10(3), 301-321. doi:10.1075/Jlp.10.3.01han

2 -Westendorf, E. J(ibid)

3 -Kostelnick, C., & Roberts, D. D. (2010). Designing Visual Language: Strategies for Professional Communicators (2e ed.). Cambridge, Engeland: Pearson

5. تكشف النبرة عن موقف المبدع من الموضوع.
6. تتعلّق هويّة الأيقونة بكسب ثقة الجمهور[1].

نَسْتَخْلَصُ من البحث الذي يُقدّمه (أوليفر براس-Oliver Brass) والذي يُركّز- بشكلٍ خاصّ- على قوّة الأيقونة كعلامة، إلى أنّ الحصول على الهويّة يُمكِن أن يكون أسلوباً فريداً وآليّة فعّالة لبناء هذه العلاقة مع الجمهور. بينما تعتبر (إليزابيث ج.ويستندورف - Elizabeth J. Westendorf) في أطروحتها (حول قوّة بانكسي البلاغيّة) حين تتناول الجانب الأدائيّ لفنّ الشارع مؤكّدة على أنّ الأداء هو أقوى صفة في صفات البلاغة [2]. و"يستحوذ بانكسي على المشهد لأنّ رسومه تُعبّر عن الرسائل السياسيّة، هو يُرسِل رسائله ولا يهتمّ بالقواعد المعمول بها في الفضاء العام" كما يُؤكّد شيبرد فيري - Shepard Fairey) [3]. فنّان آخر من فنّاني الشارع (يعمل بمطبوعات OBEY) يقول:- "عندما يتمّ وضع شيء ما بشكل غير قانونيّ في الطريق العام، فإنّ الفعل نفسه يجعله سياسيّاً". وهكذا فإنّ فن الشارع هو فنّ أدائيّ ومُشبَع برسائل سياسيّة.

هذه الرسالة السياسيّة تصل بسهولة إلى الجمهور. وتشرح (إليزابيث ج.ويستندورف) قوّة فنّ الشارع على النحو التالي:- " هذه الأيقونات التصويريّة في الشوارع هي فواصل غير متوقّعة في الإيقاعات اليوميّة للمجتمع، بغضّ النظر عمّا إذا كان الشخص يختار تفسيرها على أنّها أعمال فنيّة أو قِطعاً مرسومة أو تخريباً. يُمكِن للمشاهدين الشعور بالمشاركة الجسديّة والمعرفيّة في الأداء في أثناء محاولتهم فهم فهارس الاتّصال غير المألوفة وغير المرغوبة"[4].بالإضافة إلى ذلك، هناك انتشار سريع لأعمال بانكسي عبر وسائل التواصل الاجتماعيّ والصحافة. وبهذه الطريقة تصل رسائله السياسيّة إلى الجمهور الواسع من خلال إقناعه بهذه الرّسائل بواسطةٍ سيميائيّة العلامة البصريّة. وهذا ما يجعل من أعماله ذات نبرة بلاغيّة بطبيعتها، لكن، هل يجعل منه مفكّراً مجهولاً أو مثقّفاً عموميّاً، هذا ما نُحاول أنْ نُؤكّدَه من خلال استعراض بعض تجاربه.

---

1 -Brass, O. (2015). Graffiti and Rhetoric. (Accessed 24 June 2021) https://wakespace.lib.wfu.edu/bitstream/handle/10339/57112/Brass_wfu_024

2 -Westendorf (ibid p43)

3 -Fairey, S. (2009). OBEY: Supply & Demand - The Art of Shepard Fairey. Berkeley, Verenigde Staten: Gingko Press

4 -Elizabeth J. Westendorf-(ibid p. 14).

أحد أعماله وهو عبارة عن نصّ غرافيتيّ نصفه مغمور في الماء، يقول:- " لا أؤمن بالاحتباس الحراريّ" لندن (2009) وبهذا ينظمّ بانكسي بشكلٍ نقديّ إلى فريق المشكّكين بظاهرة الاحتباس الحراريّ. عملٌ أخر في (مدينة ملاهي، ديسمالاند- Dismaland, bemusement park) 2015، المصمَّم بالتعاون مع فنّانين آخرين، وهو محاكاة ساخرة لديزني لاند الشهيرة، حيث تتمّ الاستعاضة عن الواقع بعروضٍ ترفيهيّة. على سبيل المثال:- يُمكِن للجمهور البدء بالمغامرات والدخول إلى جزيرة المغامرات والاستعانة بالخريطة لمحاولة المرور عبر الجزيرة للبحث عن الكنز، أو قيادة القوارب التي تحمل اللاجئين وكيف يتمّ التحكُّم فيها عن بُعد. واحدة من أهمّ أعماله هي لوحة جداريّة في مايو 2017 في (دوفر- Dover)، والتي تُصوِّر عاملاً ينقش نجمة من العلم الأوروبيّ، ويُعلّق على خروج بريطانيا من الاتّحاد الأوروبيّ.

في أكتوبر عام 2013، حصل بانكسي على إقامة لمدّة شهر في نيويورك بعنوان (Better Out Than In)[1]. خلال هذه الإقامة بدأ كلّ يوم يكشف النقابّ عن عملٍ جديد، في اليوم الثالث عشر، تنكّر في صورة بائع متجوّل وأقامَ (كِشْكاً) في (سنترال بارك- Central Park) حيث باع لوحات أصليّة باللّونين الأبيض والأسود مقابل 60 دولاراً. تمّ بيع ثماني قطع فنيّة فقط. في اليوم التالي، صادق بانكسي على صحّة تلك اللّوحات الثمانية من خلال موقعه على الإنترنت، من خلال الرسالة التي كتبها :- "بالأمس أقمتُ كشكاً في الحديقة لبيع لوحات 100٪ أصليّة، موقّعة وغير زائفة مقابل 60 دولاراً لكلٍّ منهما "[2].

في صيف عام 2015، افتتح بانكسي منتزه (ديستوبيان – Dismaland) الترفيهي في منتجع Weston-super-Mare) الساحليّ. تمّ إعداد المشروع سرّاً بالكامل، حيث كشف النقاب عن 10 أعمال جديدة لبانكسي بالإضافة إلى (58) عملاً لفنّانين آخرين [3].

في عام 2017 واصل بانكسي المشاركة في تصميم فندق (The Walled Off Hotel) في بيت لحم، مقابل جدار الفصل العنصريّ في الضفّة الغربيّة (فلسطين المحتلّة). مع تسع غرف صمّمها بنفسه حيث يُمكِن للضيوف النوم فعليّاً داخل العمل الفنّيّ (في الأصل كان يُقصد به أن يكون

1 -https://www.theguardian.com/artanddesign/gallery/2013/oct/20/banksy-new-york-better-out-than-in

2 - https://www.banksy.co.uk

3 - https://www.myartbroker.com/guide/myartbroker-explores-dismaland-an-art-review

قطعة فنيّة موقّتة واستفزازيّة مِن فنّ التركيب). وبعد هذه التصاميم أصبح فندق (The Walled Off Hotel) من أهمّ مناطق الجذب السياحيّ[1].

وعلى الرّغم من أنّ علاقة بانكسي بالسياحة معقّدة، فهو يستنكرها بانتظام بسبب آثارها السلبيّة. إلّا أنّه في بينالي فينيسيا (Venice at the Biennale) عام 2019 وَجَّهَ للسياحة الجماعيّة التي تُهدِّد مدينة البندقيّة الإيطاليّة نَقْداً لاذِعاً. حين كشف النقاب عن (Venice in Oil)، وهي سلسلة من تسع لوحاتٍ زيتيّة، عند وضعها معاً، تُصوِّر سفينة سياحيّة كبيرة [2].

في أكتوبرعام 2018، بيعت (مقابل 1.04 مليون جنيه إسترلينيّ) في دار سوثبي (Sotheby's) للمزادات في لندن لوحة تُعرف باسم (الفتاة مع بالون-Girl with Balloon)[3]. وبعد وقت قصير من سقوط مطرقة المزاد لتعلن أنّه قد تم البيع، بدأت اللّوحة تمزق نفسها عبر آلة تمزيق مثبتة في الإطار، ممّا أدّى إلى تدمير نصفها. كانت القطعة عبارة عن مطبوعة شهيرة من طباعة بانكسي تمّ إنشاؤها في عام 2006. وأصبحت (الفتاة مع بالون) التي تمّ الاقتراع عليها كأفضل عمل فنّيّ محبوب في المملكة المتحدة في عام 2017، أوّل مثال على لوحة تُدمِّر نفسها بنفسها. بعد ذلك نشر بانكسي مقطع فيديو على حسابه في(Instagram)[4] لتأكيد أنّ الخطوة كانت مقصودة وصوَّر كيف صنع جهاز التمزيق في الإطار الذهبيّ الكبير للّوحة. ثمّ أُعطي العمل عنواناً جديداً (الحبّ في سلّة المهملات- Love is in the Bin)[5].

لكن، المفارقة لم تنتهِ هنا، إذ قام أحد مالكي أعمال بانسكي بتمزيق الأعمال التي يملكها على أمل أن تُضيف الحيلة قيمة لاستثماراته، لكنّه أُصيبَ بخيبة أمل كبيرة.

في أكتوبر تشرين الأول عام 2019. وفي خضمّ الجدل السياسيّ وسط فوضى مناقشة خروج بريطانيا من الاتِّحاد الأوروبيّ، رسم بانكسي لوحة (البرلمان المفوَّض - Devolved

---

1 -http://walledoffhotel.com

2 -https://www.independent.ie/world-news/and-finally/venice-in-oil-banksy-creates-artwork-for-biennale-festival-38139366.htm

3 - www.myartbroker.com/artist/banksy/banksys-love-is-in-the-bin-the-greatest-pr-stunt-of-all-time/

4 -https://www.instagram.com/banksy

5 - www.myartbroker.com/artist/banksy/banksys-love-is-in-the-bin-the-greatest-pr-stunt-of-all-time/

Parliament) وهي لوحة تُصوِّر مجلس العموم البريطانيّ تُدير جلساته مجموعة من قرود الشمبانزي. تمّ بيعها في مزاد سوثبي مقابل 9.9 مليون جنيه إسترلينيّ، ممّا يجعلها أغلى لوحة تمّ بيعها لهذا الفنّان حتّى ذلك التاريخ [1].

عام 2020 وفي خطوة كانت خيريّة بشكل مميَّز[2]، تبرع بانكسي للمزاد العلنيّ بسلسلة من ثلاث لوحات بعنوان "إطلالة على البحر الأبيض المتوسِّط" ، لجمع الأموال من أجل مستشفى في بيت لحم. كانت اللّوحات الزيتيّة بأسلوب مفصَّل وتقليديّ ظهر بشكلٍ أكثر بروزاً في أعماله الأخيرة. بالطبع، جاءت المناظر الطبيعيّة الخلّابة مصحوبة بسترات النجاة التي جرفتها المياه على الشاطئ، وهي تهدف إلى تسليط الضوء على أزمة المهاجرين المتزايدة إلى أوروبّا.

بانسكي هو الفنّان الذي لم يكتفِ بالشكوى، بل عمل ورسم وشاغب وسخر مِن مَنْ في السلطة، واستمرّت قدرته على تحطيم وتحدّي حتّى قوائم الأسعار الخاصّة به وعلى إبهار سوق الفنّ باستمرار. في أكتوبر عام 2020 ، صَاغَ بانسكي تفسيره الخاص لزنابق مونيه المائيّة الشهيرة. بعنوان (أرني مونيه-Show Me The Monet)[3] وقد بِيعت في المزاد مقابل 7.5 مليون جنيه إسترلينيّ. وهذا جعلها ثاني أغلى أعماله وكانت اللّوحة جزءاً من سلسلة من الروائع المُعاد مزجها وتتوجّه بالنقد إلى الهدر الذي يُشكِّله المجتمع الاستهلاكيّ وتهديده للعالم الطبيعيّ.

في الذكرى السنويّة الأولى لأوّل إغلاق في المملكة المتحدة بسبب فيروس كورونا العالميّ في عام 2020. أظهر العديد من الأشخاص في جميع أنحاء المملكة المتحدة أقواس قزح في نوافذ منازلهم لإظهار امتنانهم للعاملين الرئيسين وبخاصّة الخدمات الصحيّة في البلاد، والتي كانت تتحمّل وطأة الأزمة - علاوة على ذلك- ضُغُوط عدم كفاءة الحكومة وسنوات من التقشّف. وحرصاً على التقاط روح اللّحظة، ذهب بانكسي خطوة أخرى إلى الأمام ورسم عملاً فنّياً جديداً باللّونين الأبيض والأسود في بهو مستشفى ساوث هامبتون العام(Southampton General Hospital)، يُصوِّر العمل صبيّاً صغيراً يلعب بدمية عبارة عن ممرِّضة ترتدي الكمامة وعلى صدرها

1 - www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/news/banksy-painting-chimps-house-of-commons-auction-sale-brexit-chaos-a9111671.html

2 - www.myartbroker.com/artist/banksy/banksy-the-benevolent-10-times-banksy-has-done-something-for-charity-2

3 - www.myartbroker.com/artist/banksy/spotlight-on-banksys-show-me-the-monet/

شارة الصليب الأحمر. يحمل الصبيّ الدمية فوق رأسه بحيث تبدو مجمّدة في أثناء وضع الطيران وذراعها عالياً في وضع يُذكّرنا بالأبطال الخارقين في الكتاب الهزليّ باتمان وسبايدرمان اللّذان تمّ نسيان تماثيلهم في سلّة المهملات على الأرض بجانب الصبيّ. ويهدف العمل إلى التكريم المؤثّر للعاملين الرئيسين في المستشفيات. أصدر بانكسي بياناً شكر فيه العاملين في القطاع الصحيّ على عملهم ويأمل أنْ تُضيءَ اللّوحة صالة المستشفى. أُطلق على العمل لاحقاً عنوان (Game Changer)[1]. في (23 مارس عام 2021) تمّ بيْع العمل في المزاد بمبلغ 16.8 مليون جنيه إسترلينيّ، مع التبرُّع بجميع العائدات إلى مستشفى (ساوث هامبتون). تجاوز هذا السعر جميع التوقّعات وأصبح هذا العمل أغلى ما تمّ بيعُه من أعمال بانسكي على الإطلاق. والمعنى الحقيقيّ من وراء لعبة بانسكي هو التعبير الّذي صاغه الملايين وتخيله شخص واحد فقط وهو :- " ليس كلّ الأبطال الخارقين يرتدون الكِمامَة". مع هذا العمل، يعتمد بانكسي على التغيير في تصوُّر العمّال الرئيسين مثل الممرِّضات في أثناء الوباء. نظراً لأنّ الفيروس جلب القلق والحزن للعديد من العائلات والمجتمعات، فقد تحوّل الجمهور إلى هذه الشخصيّات وبدأوا في التعرّف إليهم على أنّهم المتاريس الأماميّة التي من دونها سينهار المجتمع. بالإضافة إلى تبنّي فكرة قوس قزح، انضمّ الكثيرون إلى تظاهرات وطنيّة تقديريّة مثل التصفيق والهتاف من على عتبات الأبواب وأشادوا بهؤلاء العمّال بشعارات مؤثّرة، بما في ذلك أكثر الأبطال الخارقين شهرة كما يقول بانسكي: "ليس كلُّ الأبطال الخارقين يرتدون الكِمَامَة".

لقد نقل بانسكي الكثير من القضايا إلى الواجهة. وأخذ هذا الفنّان، المقاوم، الكارزميّ، الأيقونيّ على عاتقه فَضْح قسوة الأنظمة المهيمنة ولا إنسانيّتها، وكيف تمّ تحويل الاقتصاد العالميّ من مشاريع إنتاجيّة لخدمة الناس إلى مشروع للتلاعب الماليّ. وهكذا رَسّخَ المحارب الأيقونيّ اسمه باعتباره الفنّان الأكثر صلة مع مشكلات المجتمعات في العصر الحديث. يُمكِن القولُ أيضاً هو بالفعل مفكّر عامّ، وإنْ لم يكن في شكلٍ تقليديّ. فمن خلال الاتساق في عمله ونشره عبر وسائل الإعلام بنى سلطته الثقافيّة. وهذا يضمن وصول رسائله إلى الجمهور الواسع. يُسهِم نقص المعلومات حول الشخص الذي يقف وراء بانكسي في التركيز على عمله وخلق الأسطورة التي تُحيط به. ومن خلال اختياره لفنّ الشارع كسياق وسيط للإنتاج والاستقبال، اِستطاع أن ينشرَ

1 - www.myartbroker.com/artist/banksy/banksys-game-changer-everything-you-need-to-know-about-the-street-artists-gift-to-the-nhs/

بشكلٍ مجهولٍ رسائلَ مثيرة للجدل ومشتركة سياسيّاً تجذب بسرعة جمهوراً واسعاً ومختلطاً عبر وسيط مرئيٍّ وهذا فِعْلٌ سياسيٌّ بامتياز ومقاومة مضادّة للهيمنة بسبب محتواها غير القانونيّ. أخيراً، الحقيقة التي لا تقبل الجدل هي أنّ بانكسي حين يخفي نفسه فهو يُوفِّر بشكل واضح جرعة كبيرة من الأداء الجماليّ والمسرحيّ. وهذا يدعونا للاستنتاج الآتي: هو لا يختلف عن المفكّر العامّ أو المثقَّف العموميّ فهو دائم المشاركة في بثّ رسائله المثيرة للجدل السياسيّ لتصِلَ إلى الجمهور العريض ممّا يُثير النقاشَ والنقاش.

بشكل مثاليّ تقريباً، يتناسب تصنيف بانسكي كمفكّر عامّ مع تعريف (هايندرز)، فهي تذكر فقط أنّ (الباثّ) الرئيس يجب أن يكون مرئِيّاً من أجل التواصل مع الجمهور العريض. قد يكون من الحكمة أن نُضيف هنا. أنّ المثقَّف العموميّ ليس بالضرورة أن يكون مرئيّاً، لكن، مِن الضروريّ جدّاً أن يكون الوسيط الذي ينقل رسائله من خلاله مرئِيّاً من أجل الوصول إلى أكبر عدد مُمكِن من الجمهور.

5- السلطة – المرآة و المشهدية المنعكسة

في مفهوم الأيقونة يُميِّز(نيلسون غودمان- Nelson Goodman) علاقتيْن هما التشابه والتمثيل، لا شخصَ يُمثِّل صورته (تناظر) ولا شيء يُمثِّل نفسه بنفسه (الانعكاسيّة). وهذا يُحيلنا إلى ما يُسمّيه (بيير بورديو) بـ (معايير المرآة)[1]. هنا يتمّ تعميق التعارض بين (الغائب- الحاضر)، لكنّنا، لا نُريد أنْ نقومَ بملاعبة الكلمات أو بنوعٍ مِن التحويل البلاغيّ حين نحلّ الصورة محل اللّفظ، بتحريفٍ صغير، نقول:- الأيقونة الحاضرة مضمرة في الفكرة المؤسِّسة، مغيبة خلف الاستخدام اليومي، الشائع، المعلن (مثل الأيقونات المُجمَع عليها، من قِبَل حزبٍ ما، قوميّة معيَّنة، طائفة أو حتّى فريق لكرة القدم). بالتضادّ مع الأيقونة الغائبة التي تنال حظوة من الخارق، وربّما من المقدَّس وغير المألوف. إنّها الفكرة التي تُريد أن تُعطِيَها الأيقونة عن نفسها بوصفها فُرْجَة في المشهد العموميّ. هل نذهب بعيداً حين نلجأ إلى البنيات الثنائيّة التقليديّة (دال- مدلول)، (تعبير- محتوى) ونضع مقابل (التماثل= السلطة – المرآة) ومقابل (التشابه = المشهديّة المنعكسة). الأيقونيّ أشبه بحكيم القبيلة الذي يتصدّى للكلام في الأوقات الحرجة (هذا ما يفعله الفنّان بانسكي الأيقونة الغائبة). الأيقونيّون هنا، هم نوعٌ من الأنبياء المناقبيّين - بحسب

62- بيير بورديو- عن الدولة – دروس في الكوليج دو فرانس(1989-1992) ترجمة: نصير مروة- المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، ط1، بيروت 2016، ص93.

توصيف ماكس فيبر على لسان (بيير بورديو)[1] "الأنبياء المناقبيّون مثيرون للاهتمام لأنّهم يُظَهَّرون أو يبعثون من الخفاءِ إلى العلن"[2]. يعتقد الأيقونيّ أنّه يخرق القوانين لأنّ السلطة تنتهك الحقوق، وهذا يُحيلنا إلى الجدل القائم بين المشروعيّة والشرعيّة (القانونيّة). ويُؤكّد (بيير بورديو) على أنّ (ماكس فيبر يلحّ على واقعة أنّ السارق يعترف بالمشروعيّة حين يختبِئ ليسرق، ففي الانتهاك الخفيّ المحجوب المستور اعتراف بالقِيَم العموميّة)[3]. في حوار أُجرِيَ في هولندا نوفمبر عام 1971 بين نَعّوم تشومسكي وميشيل فوكو حول متى يكون عصيان القانون عملاً أخلاقيّاً؟ وتمّ عرضُه في التلفزيون الهولنديّ[4]. يُشير تشومسكي في بداية لـ (36 ثانية) من الحوار إلى: "... لا يجب علينا بالضرورة أنْ نسمح للدولة بأن تُحدّد ما هو قانونيّ، لأن تملك الدولة القوّة لفرض مفهوم معيَّن لما هو قانونيّ، ولكنَّ القوّة لا تتبنّى العدالة أو حتّى ما هو صحيح بحيث أنّ الدولة قد تعرف شيئاً على أنّه عصيانٌ مدنِيٌّ، وقد تكون مخطِئة في ذلك، على سبيل المثال، في الولايات المتحدة، كانت الدولة تعتبر اخراج قطار الذخيرة عن سكّته في أثناء حرب فيتنام عصياناً مدنيّاً، والدولة مخطِئة بتعريف ذلك كعصيان مدنيّ، لأنّه قانونيّ وأخلاقيّ ويجب فعله، من العدالة القيام بأعمال ستمنع أعمالاً إجراميّة للدولة، تماماً كالذي يقوم بمخالفة قانون المرور لأجل منع جريمة قتل"[5]. أيقونيّة السلطة تُريد من أيقونة المواطن أن يتصرّف رسميّاً أي بحسب أيقونيّة القانون الذي ترسمه هي بما يخدم مصالحها. فمن البديهيّ أنّ مقتضيات القطع بين قانونيّ/غير قانونيّ، تفرض نفسها كعلامة في المفهوم السيميائيّ. لكن، الأيقونة تمتلك خاصّيّة ما تُمثّله والأيقونيّ هو المُغيَّب الذي يتكلّم قبالة العموم. هو الكلام من دون كواليس، على نحو مرئيّ. مرّة أخرى تفرض المرآة المنعكسة حضورَها، الأعمال السرّيَّة هي أعمال بلا مرآة، أعمال تُنجَز في الظلام،

---

[1]- المصدر السابق ص90

[2]-نفسه ص92

[3]- نفسه ص93

[4] -https://www.youtube.com/watch?v=qOHfs6Q-B-c - رابط المقابلة على اليوتيوب

66-ملاحظة : نشرت هذه الحوارات في كتاب وتمّ ترجمته إلى اللّغة العربيّة بعنوان: نَعّوم تشومسكي وميشيل فوكو، عن الطبيعة الإنسانيّة، تَرجَمة : أمير زَكي، دار التنوير، القاهرة – مصر ، ط1، 2015 . ونجد النصّ المقتبس أعلاه في الصفحة 66، لكن، لاحظنا هناك اختلافاً في ترجمة بعض المصطلحات وصياغة الجمل ممّا يؤدّي إلى اختلاف المفاهيم. لهذا اعتمدنا نصّ المقابلة التلفزيونيّة لأنّه يوضح الفكرة ببساطة.

صحيح أنّ بعضَ العلامات الأيقونيّة تعمل في الظلام (مثل الكتابات السرّيّة أو الشعارات المعارضة)، لكنّها تُصبح مرئيّة في صباح اليوم التالي، شاخصة في وضح النهار، إنّها تقف قبالة المرآة وتعكس ضوءها على مرأى من الجميع. العلامة الأيقونيّة هي الخطاب الموجَّه إلى العموم وهي لا تُخاطِب أحداً بعينه بل هي خطاب موجَّه إلى لا أحد. هذا يقودنا للكلام على الرسائِل الأيقونيّة وهي رسائل الإشهار والنشر المباشر، الإفشاء، وكشف المستور قبالة العموم. أمّا الصفة التمثيليّة لـ (القانونيّ – السلطة إغير القانونيّ المثقَّف العموميّ) فهي تفرض حضورها إلى أقصى الحدود على إنتاج الوظيفة السيميائيّة. في نموذج (بانسكي) الأيقونيّ ينطق باسم الحقوق بشكلٍ غير قانونِيّ، لأنّه الناطقُ الرسميّ باسم الحقوق، لكنّه، ناطق بشكلٍ غيرِ قانونيّ. وهذا ما يدعوه إلى انتهاك الحتميّة الّتي تُمثّلها السلطة. على العكس من نموذج (المحامي) الّذي ينتهك القانون بشكلٍ قانونيّ لأنّه مفوَّض قبالة العموم. بينما الأيقونيّ لم تُفوِّضْه فئة اجتماعيّة معيَّنة لينطق بحقوقها، بل هو فوّض نفسه بنفسه ناطقاً باسم هذه الهويّة أو تلك.

يوجد في عمل بانكسي أيقونتان:- أيقونة خطاب نقد السلطات المهيمنة (السلطات بأشكالها المتعدِّدة: سياسيّة، إعلاميّة، ثقافيّة...) وتنتمي إلى هذه الأيقونة إنتقادات بانكسي اللاذعة، الواضحة، المباشرة، التي لا تُعوِزُها روح الدعابة. ثم تأتي الأيقونة الثانية، وهي الأيقونة الشائكة التي تنتج المحتوى عن طريق كثرة تكرار الشكل، مثل (تكرار أشكال الطفولة، القلب، البالون الأحمر، الفأر...) وتوظّف العلامة المرئيّة بحسب مقاصدها وأغراضها.

على هذا الأساس، فإنّ ما يُميِّز الفنّان بانكسي هو أنّ أعماله لا تُشبِه تلك الرُّسوم أو الإعلانات السريعة، بل هي من النوع الذي يُمكِن وصفُه بالأعمال (المدروسة) يغلب عليها الحكمة والفكرة الواضحة والشموليّة – خارج الفروق اللّغويّة - وسهولة التنفيذ وفي النهاية هي تُمثّل الحريّة السرّيَّة للجماعات المحكومة. إنّها نوع من الثقافة الفرعيّة المنشقَّة، لهذا فإنّ الأنظمة الأكثر قمعاً هي الهدف الذي تتعرّض له هذه الأعمال بتعبيراتٍ عنيفة. هنا يُمكِن أنْ نضع المفهوم الأيقونيّ مقابل المدلول، ونضع العلامة بوصفها فكرة سيميائيّة تصوغ قانونها البلاغيّ المرئِيّ. و الحال أنّه من البدَهِي أنْ تتَّخِذ أعمال بانكسي شكلَ قوالب (الإستنسيل) متعدِّدة الطبقات مصحوبة بمصادر ووسائط أخرى. أحياناً، يقوم بتضمين أشياء موجودة بالفعل على السطح الذي يختاره، مثل لافتات الشوارع أو صنبور إطفاء الحريق، ليتحوَّل عمله إلى لوحة فنِّيَّة مذهلة في الشارع. وغالباً ما تكون أعماله ساخرة حيث تجمع بين الفكاهة السوداء وبين الرسائل ذات النبرة الإنسانيّة العالية حول الفنّ والفلسفة والسياسة.

6- سؤال الأيقونة الغائبة – سؤال المقاومة الثقافيّة

الرسائل الأيقونيّة من التقنيّات التي تَسَرّب بواسطتها الجماعات المحكومة معارضتها وإعلانها عن هويّتها في وجه السلطات المهيمنة، فهي تعارض السلطة في الفضاء العام، وغالباً، ما تكون أسباب هذه المعارضة هي المطالبة بالعدالة والكرامة. منذ أن بدأ المهمَّش يَكْتُب أَوْ يُخَرْبِش ويعرف لغة العلامات ويتعلّم لهجتها وتقنيّاتها، أخذ يتعلّم فنون التنكُّر. هذا هو درَس بانكسي الأمثل. بانسكي الرمز الأيقونيّ الذي يُجيد كلّ أشكال التخفّي وطرق التنكُّر الأكثر إتقاناً، على الرّغم من ظهور أعماله في الفضاء العامّ وفي مختلف مدن العالم (ومنها المدن المحتدمة بالصراعات و الحروب ونحوهما) و على الرّغم من حضوره العالميّ وبيع أعماله بملايين الدولارات، إلّا أنّه ما زال يُمثّل اللّغز الذي لم يكشف عنه، فهو القادر على استغلال كلّ المنافذ السريّة، والقادر – دائماً – على ابتكار الطرق المناسبة لإيصال رسائله. ففي ظلّ سلطات مهيمنة، تحتكر الفضاء العام يلجأ منتجو الأيقونات إلى بعض التقنيّات لبثّ الرسائل ومن ضمن هذه التقنيّات:- الكشف عن الرسالة وغياب المرسل، كأن تكون هذه الرسالة هي توجيه إهانة إلى رمز سياسيّ (على سبيل المثال) بينما يظلّ المرسل شخصيّة مخفيَّة وبالغة الغموض، بحيث لا تجد السلطات المهيمنة من تتحرّك ضدّه، وهكذا، يتمّ إعلان الرسالة والتستُّر على المرسل. وتصبح الأيقونة الغائبة غير المرئيّة هي وحدها القادرة على كتابة الحقيقة،خصوصاً في هذا العصر الذي لم يعد فيه موت الإنسان إلّا تعبيراً عن بلاغة صورة نُشاهدها في إعلانٍ مدفوع الثمن... "من الضروريّ التحلّي بشجاعة كتابة الحقيقة حيثما قُمعت، والتعرّف إليها بدهاء مهما كان مخبؤها مستعصياً، وبفنّ تحوّلها إلى سلاح، وباحتيال يُمكّن من بثّها، وبالبصيرة الضروريّة لاختيار أولئك الذين ستكون الحقيقة أكثر فاعليّة بأيديهم"[1]. هذا ما كتبه برتولد بريخت عن المصاعب الخمس التي تُواجِه كتابة الحقيقة وهي:-

1- شجاعة كتابة الحقيقة
2- التعرُّف إليها
3-تحويلها إلى سلاح
4- بثّها
5- اختيار من نتوجّه إليهم.

[1] - برتولد بريخت، حوارات المنفيين، ترجمة : يحيى علوان، الناشر: دار كنعان، دمشق، ط2، 2004، ص7

ما يُميِّز أعمال بانكسي هو القضايا التي أختار مناصرتها، الإيمان الذي يتّفق مع القيم والمبادئ الإنسانيّة. صحيح، أنّ هراوة السلطة الغليظة لا تقبل أيَّ خلاف، لكن، بالمقابل، حريّة التعبير لا تقبل المهادنة. خصوصيّة هذا المحارب الأيقونيّ تكمن في أنّه مقاوم في الجوهر، مقاوم للأقنوم السلطويّ الذي سعت المركزيّات الكبرى إلى فرضه وتكريسه. لهذا تتردّد في أعماله صدى مقاومة هذه المركزيّات حين يمنح فنّه إلى الهامش. كأنّه خرج من منظّمة طليعيّة وجاء إلى هذا العصر مبعوثاً ليُعطي أوامر إلى الفنون بأن تتوجّه إلى الوجهة الحقيقيّة، أنموذجه تحوّل إلى ممارسات عمليّة ودروسه أحْيت الرّوح الثوريّة عند الكثير من الفنّانين.

حرب الأيقونات تعتبر مظهراً أساسيّاً من مظاهر نهضة المدن الفقيرة. نستطيع القول: إنّ الأيقونات هي أرواح المدن، ويُمكِن التأكيد على أنّ تطوّر المدن يكون مدفوعاً بنشاط المجموعات المهمَّشة التي تُغيِّر التراتبيّة بفعل الضغط ومثلما ارتبط مفهوم الهامش بالإقصاء ارتبط مفهوم أيقونة الهامش بالخروج على القانون، وإذ كان مفهوم الإقصاء يُعبِّر عن القطيعة فإنّ مفهوم الخروج على القانون يحيل إلى (العقاب). وهذا يُعيدنا إلى العلاقة بين الأيقونة والهويّة، فهل يُمكِن تحديد هويّة لإعمال بانكسي؟ وما هي أساليبها، أشكالها، حدودها، خياراتها الفنيّة، وخطوط تأويل رموزها؟ وما الذي يُميِّز هذه الهويّة التي تخلق نوعاً من بلاغة مرئيّة تختزل خطاب الرسائل بطريقة فذّة وإنسانيّة فريدة، لا يتمتّع بها غيره من الفنّانين الأيقونيّين. وهل هذه الأسئلة مشروعة أوّل الأمر؟ أم إنّها تفترض افتراضاً مسبقاً أنّ اسْتِعادَة الهويّات هي اسْتِعادَة المعالم الخالدة لـ (مأوَى) الزّمن، هي محاولة لعرقلة عمل النسيان وتثبيت دلالة الهويّة الصريحة في موروث الذاكرة. لكن، كيف نُحدِّد العتبات بهدف إيضاح الإطار النظريّ الكامن وراء هذه الأسئلة. سنُحاول الجواب عن هذه الأسئلة وغيرها لتعريف ووَصف ودارسة أعمال بانكسي من خلال اللُّجوء إلى الدّال والمرجع باعتبارهما تعبيرين عن سيميائيّات التعبير والمحتوى، ومن خلال دارسة الهويّة كـ (مَسْكَن). وهي محاولة لتحديد المعايير التي تُساعِد على رسم أيقونة سيمائيّة تمسّ الوجدان الإنسانيّ في الصميم وتدعو الجماهير إلى العيش معاً ومشاركة الحقيقة. لكِن، قبل ذلك، نعود إلى السؤال الإشكاليّ، ما الذي جعل من فنّانٍ مجهول الهويّة لم تكشِف حتّى أجهزة السلطات عن بطاقته الشخصيّة، ما الذي جعله ناجحاً، معروفاً، ومهمّاً إلى هذه الدرجة؟ بسؤال آخر، ما الذي جعل منه عالميّاً هكذا؟ وما هي الاستراتيجيّات التي تحكم أعماله؟ سنُحاول قبل كلّ شيء تسليط الضوء على مكوِّنات عمله وكيف يُحقّقها من خلال التصميم الجيِّد للأيقونة، ثمّ سنقوم بتحليل كيفيّة خلقه لروح التواصل من خلال رسم شخوصه الّتي تتوغّل في أعماق النفس

البشريّة. لهذا وقع اختيارنا على بعضٍ من أعماله التي نعتقد أنّها تُساعِد على إثبات وجهة نظرنا (ولا شكّ أنّ هناك انتقائيّة متعمّدة في اختيار الأعمال) التي تُساعدنا في تضمين التحليل المناسب وإثبات الحُجج.

أعماله بحسب توصيف المدرسة (الغريماسيّة) تنتسب إلى منظومات سيميائيّة وليس إلى منظومات رمزيّة، هي غارقة في معضلات العالم، لا تنتظر في منطقة واحدة، لا تعرف الحدود، تتنقّل من غزّة إلى البرازيل من لندن إلى نيويورك. وهذا ما يمنحها تفوّقاً خاصّاً في رسم المعاناة الإنسانيّة. وبانكسي كـ (أيقونة غائبة) يضع فعل الرسم ذاته في موضع المساءلة القاسية، لقد تخلّص من التزويق، الزخرفة، الخطوط الناعمة، الألوان، التشريح والإنشاء التصويريّ ليُبرهِن أنّ المعاناة الإنسانيّة أكبر من الرسم نفسه، جعل من (خَرْبشة) على حائط منفَّذة بواسطة (علبة الرَشّ) أشدّ كثافة في معمارها المجازيّ من لوحة تشكيليّة. هو المتواري عن الأنظار والعدسات استطاع إنتاج نظريّة معاكسة لتلقّي العلامات من خلال تلك الأعمال الإنسانيّة الجسورة، البارعة، الرفيعة، فهو الفنّان الأكثر شجاعة، والمحمول الشعوريّ لعمل من أعماله يفوق تأثير خطبة حماسيّة يُلقيها خطيبٌ بليغ. هو لوحده حركة مقاومة ترفع الستارة لتكشف عن المشاهد المريعة التي ترتكبها السلطات المهيمنة (بمختلف أنواعها) بحقّ الحياة الآدميّة. لقد شوّهت السلطات المهيمنة سمعة الإنسانيّة قاطبة، والأيقونيّة هي واحدة من الفنون القليلة الباقية التي تؤمِن بفعل المقاومة من أجل الوصول إلى ينابيع الضوء وسط ظلام العالم الذي يُهدِّدنا. هو المقاوم الذي يحمل رؤية هادفة حول الوجود الإنساني. إنّه الأرْكيُولُوجيّ الذي يحفر في أعماق الروح الإنسانيّة.

7-عشق القناع

عشق القناع هو نسق من العلامات الخفيّة، طريقة أخرى من طرائق المعنى. هو نوع من كراهيّة الظهور أو اللّمعان، لا توجد خديعة خلف هذا القناع بل الحبّ الخالص الملتزم بمعايير الإنسانيّة. القناع هنا هو الحامي، الذي يحمي الأيقونة الغائبة من المكر الذي تُمارسه السلطة ضدّه حتّى إنّ الأنساق التأويليّة لكلٍّ من السرّيّة والظلام هنا ليس بالمعنى السلبيّ، بل هما ينضحان بالتحدّي والإبداع، بالضدّ من الكذب المكشوف الذي تنسجه السلطات المهيمنة. القناع نوع من المجاز الذي لا يخضع للمراقبة وهذه البلاغة المرئيّة تعرض نفسها كوجه آخر لغير المرئيّ.

والسلطة التي تُبرّر قمعها بأنّه فعل من أفعال الحراسة هي أيضاً ترتدي القناع. وفي كثير من التجارب استوعبت هذه السلطة أغلب الأقنعة المعارضة لجبروتها. و كأيّ نظام للهيمنة لا بدّ أن

يقوم بتبادلات للأدوار "وليس كلّ شيء تحت الهيمنة"[1] كما يكتب إدغار موران. خارج ميدان التأويل، نرى أنّ حروب الأيقونات هي شكل من أشكال النضال الثقافيّ أو هي (ثقافة مقاتلة) "الإبداع كان دوماً بمنزلة الاعتداء على نظام العالم، وتقويض مألوفات اللّغة والتصوير والتناسق، وفتح ثغرة داخل كونٍ مستغرق من اليقينيّات"[2].

8- بانكسي من العلاماتيّة إلى الأيقونيّة

لقد أظهر العديد من علماء السيميائيّات الحاجة إلى تطوير العناصر البصريّة للعلامات[3] لأنّها الكفيلة بتفسير ما آلت إليه من نتائج ضروريّة لفهم سلطة الأنساق العلاماتيّة. ويؤكّد العلماء على ضرورة تدريس هذه المهارات للطلّاب ويجب أنْ تُغطّيَ هذه الدروس طرائق تواصليّة تقوم على استخدام أنساق جديدة تذهب خلف حدود العلامة. يظلّ الإقناع عنصراً حاسماً في البلاغة وبالتالي يتطلّب حضوراً محدَّداً من قبل التحليل السيميائيّ في مجال البلاغة المرئيّة. وبقدر ما يعنينا الأمر، تُقدِّم العلامة الأيقونيّة من خلال خصوصيّتها المثال على شكل الاتصال المرئيّ الذي يُمكِن أنْ يسفر عن رؤى ثاقبة لهذا المسعى، وبقدر ما يتعلّق الأمر بـ (أيقونة الفنّان) فقط تمّ اختزال هذه الخاصيّة لفترة طويلة ليحسم تعريفها على أنّها (مصداقيّة المتحدِّث) ومن أجل تقييم شخصيّة الفنّان بناءً على المتغيّرات المتاحة للجمهور. ثمّة ضرورة للقول إنّ البشر لديهم (دعوة فطريّة لما نُسمّيه الضمير)[4] هذه الدعوة إلى الضمير هي التي تُمكّن وتُحفّز البشر على الاهتمام وتقدير الموضوعات المحيطة بهم. هذا هو التوجُّه الأساسيّ نحو هدف الحياة، وهذا مهمٌّ جدّاً للناقد المنشغل بالتحليل السيميائيّ لأنّه يُوفّر أسساً لتقييم أخلاقيّات البلاغة. لهذا من الضروريّ فهم الأخلاق

---

[1] -جان بودرياد – إدغار موران، عنف العالم. ترجمة: عزيز توما،تقديم إبراهيم محمود، الناشر: دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا – اللاذقيّة، ط1، 2005، ص97

[2] -بؤس الرفاهية، ديانة السوق وأعداؤها، المحررة، باسكال بروكنر، نقله إلى العربية: عبد الله السيد ولد أباه، الناشر: مكتبة العبيكان، الرياض، ط1، 2006،ص44

[3] - Kumpf, Eric. "Visual Metadiscourse: Designing the Considerate Text." Technical Communication Quarterly, 2000: 401-424. And Veltsos, Jennifer R. More than decoration: An investigation into the role of visual rhetoric and ethos in corporate visual identity. 2009.

[4] - Hyde, Michael J. The Ethos of Rhetoric. Columbia: University of South Carolina Press, 2004.

باعتبارها تعبيراً عن الصدق، فهذه هي الطريقة التي تتمّ بها دعوة الجمهور "اسكن في الفضاء الذي أنشأه الخطاب، واستجِب لنداء الإنسان، هذا هو الضمير"[1]. لسنا هنا، بصدد العودة إلى درس الأخلاق والفنّ ولا حتّى التذكير بحقائق من نوع تحديد الوظيفة الانعكاسيّة للعلامة التي تضطلع بدورٍ مهمّ في الفنون كلِّها. فقد ظلّ مفهوم (الأيقونيّة) - بشكل عامّ- غير مدروس في البلاغة المرئيّة ويتمّ أخذه على أنّه من المفاهيم الكلاسيكيّة والتعريفات السابقة كافة. لسوء الحظّ، لم تسع معظم هذه الدراسات لاستكشاف العلاقة بين المتحدِّث والجمهور، أو في هذه الحالة،بين الفنّان والجمهور. اهتمّت بعض الحقول بدراسة نظام (موضوع – تعبير). الأسلوبان للتعبير العلاماتيّ وهما يظهران في العمل الأكثر شمولاً للسياق المرئيّ الأيقونيّ. هذا مفيد جدّاً لأنّ مبادئ توصيل المصداقيّة تكييف فعل الإقناع من وجهة نظر المؤسّسة لفهم أيقونيّة الفنّان في حين أنّ الدوافع وراء كلٍّ مِن الفنّان والمؤسّسة مختلفة بالتأكيد، هذا لا يعني بالضرورة أنّ الأدوات التي تستخدم لتحقيق اعتراف واسع النطاق. يُحدّد دور الأيقونة المرئيّة للمؤسّسة مختلفاً.

الأيقونة المرئيّة للمؤسّسة هي عبارة عن حزمة من العناصر التي تستخدمها المنظّمات بهدف توحيد اتصالاتها. تُوفِّر العناصر الأيقونيّة فرصة للمؤسّسة لتمييز نفسها خصوصاً في مجال المنافسة، وبناء العلاقة مع الجمهور، وخلق المصداقيّة، وتنظيم الفوضى[2].وكما يحدث مع الشركات التجاريّة أو المؤسّسات الترويجيّة يُواجه الفنّان الأيقونيّ مجموعة مماثلة من التحدِّيات: من أجل تمييز نفسه عن الفنّانين الآخرين، وجذب انتباه الجمهور، وترسيخ مكانة اجتماعيّة ذات مصداقيّة وتُعيدنا (جينيفر فيلتسوس-Jennifer Veltsos) المتخصِّصة في البلاغة والاتّصال إلى دائرة الضوء من خلال حملة أوباما لعام 2008 بوصفها (المعيار الذهبيّ للتسويق) وتتابع قدرة الأيقونات على ترسيخ المصداقيّة بسرعة فائقة، وإقناع أميركا بالتصويت لأوباما لمنصب الرئيس المقبل. وهذا راجع إلى بلاغة الأيقونة المرئيّة التي أنتجها (شيبارد فيري) صديق بانكسي وفنّان الغرافيتيّ لفترة طويلة. سنُحاول هنا، التركيز على إمكانيّة توليد المصداقيّة من خلال المرئيّات. حيث تُركِّز (جينيفر فيلتسوس) – بشكل خاصّ - على القرارات التي تتَّخذها الشركات الناشئة والشركات الصغيرة التي لا تملك

---

1 - Ibid. P XX

2 - Jennifer Veltsos- https://carts.mnsu.edu/academics/english/english-faculty--staff/jennifer-veltsos/

الموارد اللازمة لتوظيف المسوق المحترف أو مستشار العلامات التجاريّة. في حالة (أوباما) كانت هناك ثلاثة معايير مهمّة وراء نجاح وفعاليّة الأيقونة المرئِيّة الخاصّة بالترويج، وهذه المعايير هي:-

1- الوُضُوح.
2- النَّسَقُ.
3- المُرونة.

هذا المثلّث الأساسيّ للإقناع، يصلح لفحص الأيقونة الغائبة وتحويلها إلى كينونة بلاغيّة، ويوضح في الوقت نفسه أنّ الخطباء لا يعتمدون على استراتيجيّةٍ واحدة بل على هذه العناصر الثلاثة، وإنّ الإقناع ليس مجرّد عرض للأدلّة المنطقيّة التي لا تقبل الجدل أو إشراك المشاعر القويّة للحصول على التأثير المطلوب. التحليل السيميائيّ يملك فهمه الخاصّ من أجل بناء المعنى انطلاقاً من العلامات الأيقونات. وهذا ما نسعى إلى توضيحه:-

1- الوُضُوح.

بانكسي قادر على تحقيق الوضوح في عمله على مستويين. الأوّل هو الموضوعات والتقنيّات المتكرّرة في عمله والتي تعمل على إنشاء عنصر تنبّؤيّ، ما إنْ يقترب المرء من رسمةٍ من رسومه حتّى يوشك على الغرق في سيلٍ متدفّق من صرخات التطهير التي تبلغ ذروتها في الدِّفاع عن الفئات التي تعرّضت للتهميش طويلاً. فهو الشاهد الأفضل على الشكوى الإنسانيّة. يُساعده الاستخدام المتميّز للخطوط في رسم الشخصيّات المختلفة. وهو في انفتاحه على العالم يظلّ شديد الوفاء لإرث انتقاد الأقنوم السلطويّ في ثنائيّة المهيمِن والمهيمَن.

والثّاني : لا تتطلّب أعماله ثقافة عالية لفهمها أو لمعرفة أنّها تُعبّر عن الأفكار المقموعة وتمثيلاتها، عبر خطاب يستفيد من المفارقة ويُضفي عليها حضوراً إنسانيّاً بعيداً عن التعقيد. ولا تتطلّب الاستنفار المبالغ به للخبرات التأويليّة، إنّها تخلو من الغموض المفتعل وتحضر على نحوٍ بالغ العفويّة والصفاء، بلا ادّعاءات معرفيّة أو مبالغات تقنيّة. إنّها تستمدّ مقوّماتها من بُعدِها المقاوم و طبيعتها الاحتجاجيّة، وتُغذّي الخيال بكلّ هذا الوضوح، الذي يتجلّى عبر استراتيجيّة المجاورة بين الرسم والكتابة، فما لا تكشف عنه الصورة المرسومة تفصح عنه الكتابة و بالعكس. يصف بعضهم رسالة فنّ الشارع بأنّها رسالة تخريبيّة، لكنّها عند بانكسي تكون مفيدة للتغيير، إنّها تفتح العينين على آمال الإنسان وآلامه، هي دعوة لمقاومة الظلم في عالم يريد أن يُكمّم أفواهنا. وعادة ما يضعنا في مواجهة صرخات من العلامات. كانت قصّة (سجن أبو غريب) في بداياتها تُربِك أكثر الفنّانين ونقّاد الثقافة، وكانت لدى بانكسي المعرفة لا نتاج رسمة واضحة عمّا فعلته قوّات الاحتلال

الأميركيّ في العراق. هذا لا يعني أنّ كلّ أعمال بانكسي بهذه المباشرة وهذا الوضوح، لكنّها، على الأغلب خالِية من التجريد وتقليعات ما بعد الحداثيّة المتنكِّرة لمعاناة الإنسان الذي لم يجد في عالم اليوم إلّا الظلمّ والاستغلال.

كثيراً ما تستخدم أعماله في وسائل التواصل لتمثيل صوت الطبقات المهمَّشة وهذا ما يُضفي عليها الكثير من المعنى. على النقيض من ذلك تستخدم بعض الأعمال للتعبير عن التحدّي والمقاومة (مثل نموذج الوجه الجريء) وما يسود وجهه من سِمة التحدّي لكلِّ سلطة مع ما يقترن الملامح من معاناة وبؤس وتشرّد. وهذا ما يُمكِن ترجمته بسهولة كنوع من ضيافة العمق البلاغيّ الذي يُميِّز أعمال هذا الفنّان. موضوع آخر يُوحِّد أعمال بانكسي هو تصوير الأطفال، ويُمكِن القول: إنّ في كلِّ المدن التي وضع رسومه على جدرانها تضمّنت هذه الرُّسوم قطعة أو أكثر عن عوالم الطفولة وتلك السماوات المرصَّعة بنجوم البراءة والحلم والعمق الإنسانيّ. وكثيراً ما شارك الأطفال أحلامهم، أعماله ضاجّة كلّها بصور أطفال يُثيرون الأسئلة، يُريد من خلالهم إرسال دعوة للاعتراف بالكائنات المنسِيَّة في صراعات الدول أو الحروب أو السلطات، صورة الأطفال في أعماله تذكير للسلطات وكيف تتأثّر هذه البراءة بالنِّزاعات، وكيف تغتال القوّة الخانقة عوالم الطفولة. عنصر آخر يتكرَّر أيضاً في أعمال بانكسي هو (الجرذ) . عادة ما يقترن بِاقتباس بارع، فهو يُشكِّل ديناميّة مِن أجل المضيّ أبعد في كشف مؤسّسات (غير مرغوب بها) تتجسّس على حياتنا، وهذه (المؤسّسات – الجرذان) في كلِّ مكان، في المدن كلِّها، في القارات السبع، هي تعبير عن السلطات المهيمنة المتخفِّية في الأسلاك، في الهواتف والكمبيوترات الخاصّة بنا، إنّها تُريد أن تجرّ الوجود إلى المناطق الأكثر إرهاباً، وعلينا أن نتعامل معها بكثير من السخرية. إنّ تقشُّف أعماله من ناحية الموادّ راجع إلى طبيعة تنفيذها يُقابله سمات ذات دلالاتٍ فكريّة عالية لهذا فإنّه ليس مفاجئاً عند هذا المايسترو واستاذ فنّ التحدّي أن يحظى بهذه الشهرة الواسعة. على النقيض من المشاهير الذين يُحبّون الظهور، كان هذا المحارب الأيقونيّ هو بطل الاختفاء. لكنَّ، فنّه – المناهض لكلّ السلطات – كان حاضراً في كلِّ مكان. إنّه فنّان وضع حياته على المحكّ وعاش في الظلّ وفي الشوارع الخلفيّة، لكنّه، حاضر في الخندق الأوّل عند مواجهة السلطات.

2- النَّسَقُ.

لدى فنّانو العلامات الكثير من الآليّات المتاحة للتواصل مع جماهيرهم، في ما يتعلّق بالأيقونة المرئيّة الخاصّة بالشركات تستخدم هذه العلامة الأيقونة في جميع الاتصالات الرسميّة بحيث يكون لها الترويسة نفسها ووضع الشعار بالإضافة إلى (اللُّوغو) بهدف تعزيز قيمة معيَّنة. أيضاً، التكرار

أمر أساسيّ لمفهوم النسق حيث يعمل كمؤشّر على أنّ الخطاب هو القاعدة البنائيّة، ذلك لأنّ التواصل ليس أكثر من ممارسة خطابيّة بين الشركات والجماهير. بذلك تطمئِنّ الجماهير إلى الممارسة الخطابيّة لهذه الشركة أو تلك ويتمّ التواصل معها أو مع منتوجاتها. على هذا الأساس نرى ضرورة الإشارة إلى أعمال الأيقونة الغائبة - بانسكي (صحيح، إنّ هذه الأعمال كثيرة ومتنوِّعة، وبعض القطع تبدو مستقلّة تماماً، ولا يُمكِن حصرها ضمن المجموعات، لكنّ النظرة الشاملة تُؤكِّد للفاحص،أنّ العناصر التي تُشكِّل أسلوب بانكسي لها طبيعة واضحة). أيضاً تكرار الموضوعات، الأشكال، الخطوط، الشخوص (مثل تكرار شخصيّة - حنظلة - في أغلب أعمال الفنّان الفلسطينيّ ناجي العلي) تُوحِّد كلّها هويّة الأعمال حتّى مع اختلاف الزمان والمكان. على سبيل المثال:- من الأنساق السيميائيّة التي تُوحِّد عناصر التصميم في أعمال بانكسي هي استخدامه للعديد من الخطوط، تكرار صور الجرذان، تحويل التركيز في العمل إلى شيء مغاير، الانتباه إلى الفئات المهمَّشة. كذلك الهاجس نفسه الإنسانيّ والنظرة الكونيّة بقيتا مستمرّتين في أغلب أعماله. ومن العناصر التي يُمكِن الإشارة إليها أيضاً، الخطوط السوداء ذات المنسوب الرمزيّ العميق، حروف الدم الحمراء (كثيراً ما يستخدم تقنيّة اللّون الأحمر لتحقيق تأثير التقطير)، في بعض الأحيان يُستخدَم التدرُّج الرماديّ، أو مناظر المدينة ذات اللّون البنّيّ حيث يبرز هذا اللّون تكلفيّة. أحياناً، يقلب بانكسي خيار التلوين هذا ويستخدم اللّون الأبيض، أو يستخدم صورة القلب أو البالون باللّون الأحمر مقابل اللّون الرماديّ وليس اللّون الأسود، كلّ هذا التلاعب يُؤكِّد أهميّة اللّون بالنسبة إلى عمله على الرّغم من أنّ أغلب أعماله منفَّذه بواسطة هذه الألوان الثلاثة (الأسود – الرماديّ – الأحمر). تُسلِّط الحروف الحمراء الضوءَ على شخصيّات المهمَّشين من خلال تِقنيّات الرسم غير المكتملة عن عمدٍ. في الفيلم الذي أخرجه بانسكي وسبق الإشارة إليه (الخروج من متجر الهدايا- Exit Through the Gift Shop)[1] نتعرّف إلى الموادّ التي يستخدمها هذا

[1] -https://www.youtube.com/watch?v=IqVXThss1z4&t=152s

هو فيلم وثائقيّ بريطانيّ يحكي قصّة تييري جوتا، المهاجر الفرنسيّ في لوس أنجلوس، وهوسه بفنّ الشارع، وفي هذا الفيلم يظهر الفنّان بانسكي مع التركيز على إخفاء هويّته والتعتيم على وجهه وتغيير صوته. ويتضمّن الفنّ أغنية المطرب (Richard Hawley's) اللّيلة الشوارع لنا (Tonight The Streets Are Ours) وحين نسمع هذه الأغنية الساحرة تعود بنا الذاكرة إلى أغنية عربيّة تركت تأثيرها الكبير على النخبة الثقافيّة من جيل السبعينيّات وهي (الشارع لمين – الشارع لنا) التي غنّتها الفنّانة ماجدة الرومي في فيلم (عودة الابن الضال) من إخراج الراحل يوسف شاهين.

الفنّان، أنواع علب الرَشّ، تمارين التسلُّق على الحيطان، اجتياز الحواجز والموانع والجسور من أجل تأمين طريق الهروب، الرسم في المحطّات، الكتابات على إعلانات البوستر وعلى عربات القطارات. قد يُجادل المرء بأشياء مثل الفنّ التجريدي أو الانطباعيّ مشيراً إلى حضورهما على الرّغم من عدم الوضوح والغموض المتعمَّد. فعلاً، لكن، تلك الأشكال الفنِيَّة لم تفعل ذلك من أجل اللّهو، بل ظهرت كطرق للتعبير الفنِّيّ، تمّ تدريسها وتعلّمها وتطويرها وصقلها بمرور الوقت ممّا أدّى إلى إنشاء اتّفاقات يقوم الأفراد على أساسها بتبنّي تفسيرات ديناميّة جديدة ومن الواضح أنّ التجلّيات البلاغيّة تنوب عن شكل استقبال العمل الفنِّيّ والشعور بوضوح أو عدم وضوح الرسالة. عندما يغيب الوضوح تفقد الرسالة وظيفتها كأداة للاتّصال. ويتضمّن النسق علاماتٍ دالةً عن المعنى المعياريّ للرسالة من أجل أن يُصبحَ التواصل دالاً.

3-المُرونة

المرونة أيضاً، هي مدى تقييم السمتيْن السابقتَيْن، أي الوضوح والنَّسق، وقد يتعلّق الأمر بقدرة المؤسّسة على تكييف علاماتها مع الإعدادات المختلفة أو أنْ يكون لديك حملات تسويقيّة تستهدف جماهير مختلفة بوضوح، ومن دون تقويض جهود الاتّصال السابقة. ربّما يكون هذا المطلب هو الأسهل بالنسبة إلى الفنّان الأيقونيّ. طوَّر الفنّانون الأيقونيّون حرفتهم بالكامل في ما يتعلّق بالتهرُّب من الكشف عن الشخصيّة واغتنام الفرص التي يُقدِّمون بها أنفسهم. صحيحٌ، إنّ مبادئ المؤسَّسة الجيِّدة تُقدِّم الهويّة الواضحة من أجل اكتساب دلالات أيقونيّة. لكن هذه نظرة عامّة على طرائق المعنى التصويريّ لصانع العلامات.

إنّ تنوُّع المواقع التي يستهدفها بانكسي بمنزلة شهادة على المرونة التي يتمتّع بها عمله، العدد الهائل من المدن التي وضع رسومه على جدرانها، منافسة إعلانات الشركات التجاريّة والمؤسّسات المتعدِّدة الجنسيّات التي تُروِّج البضائع، الطرق المختلفة التي يُنفِّذ أعماله بها، استخدامه للفأر المحشوّ لوضعه في متحف التاريخ الطبيعيّ من دون أن ينتبه إليه رجال الأمن، أو الـ (DVD) الأحمر الذي أصدره وطريقة تثبيت الحروف على القرص التي تُؤكِّد أنّ أسلوبه قابل للتكيُّف مع العديد من الأشياء المختلفة. بكلام آخر تقوم المرونة بدورٍ رئيسٍ في أعمال بانكسي، من الاهتمام بالإنسان المقموع والمنسِيّ عند أطراف الغياب. إلى الإلحاح على مناصرة القضايا العادلة في جميع أنحاء العالم، ممّا يمنحه قدرة فائقة على تعدُّد الاحتمالات. ومن عدم الاكتفاء بلقب الفنّان المشهور إلى رفضه الكشف عن هويّته، فهو لا يُريد أن يكون مكشوفاً قبالة وسائل الإعلام ليتسنّى له التحرُّك والمناورة بسهولة، إنّه يرفض التعاون مع وسائل الأعلام التقليديّة لأنّها صورة عن السلطات

المهيمنة، بالإضافة إلى ذلك فهذا الأمر يُتيح له فرصة أكبر للتركيز على عمله، هو أشبه بالكائن الرمزيّ في الأساطير حين يُسهِمُ في توليد الأحداث.

في كلّ الأحوال، فإنّ التعالق بين وجهَيْ بانسكي (الظاهر والخفيّ) يقودنا إلى طرح المزيد من الأسئلة وقبل أن نُعطِيَ الجواب، يجب علينا الآن مناقشة الأيقونة كـ (مَسْكَن).

9- الأيقونة كـ (مَسْكَن)

توصف (الأيقونية) بأنّها "نداء إلى الشخصيّة أو مكانة الشخص أو دوره لإضفاء المصداقيّة على ما يتمّ تصويره"[1]. ربّما، هذا المفهوم يتناقض مع النداءات المنطقيّة للشعارات أو اكتساب الدلالة العلاماتيّة. يُعطي هذا الوصف المختزل للخطاب الأيقونيّ ويُوفِّر طريقة لفهم العلاقة بين (الفنّان) و(جمهوره). يكتب (مايكل هايد- Michael Hyde) في الفصل الأوّل من كتابه (In The Ethos of Rhetoric) مقالات مفيدة لفهم دور الروح الأيقونيّة في مجموعة من الكتب المهمّة، من ضمنها كتاب بلاغة أرسطو. ومن خلال النظرة الفاحصة التي صاغها أرسطو سابقاً لعلم الأخلاق. إذ أسّس علم تقييم الخطاب الأخلاقيّ من حيث قدرته وقصده لتحقيق النوايا الحسنة، أو التمنيّات الطيّبة للآخرين من أجل مصلحتهم الخاصّة [2]. كلّ هذا مفيد جدّاً كمدخل لفهم أيقونة بانكسي وميله للدِّفاع عن المهمّش والإعلاء من شأن الخاسر، يوضح (هايد) أيضاً في مقال آخر كيف تمكّن (واتس، إريك كينج- Watts, Eric King) في كتابه "روح الجماليّة السوداء" خلق واستحضار روح بديلة، من قِبَل العديد من المثقّفين السود السابقين والتركيز على القوّة المولِّدة للّون الأسود بدلاً من تدمير البياض. لسوء الحظّ، تقتصر جميع تحليلاته على المكوّن المرئيّ لحركة الفنون السوداء وعلى النصوص المكتوبة ولا تُفسِّر أيًا منها [3]. تفيد هاتان المقالتان في تحليل كيف نُطبِّق الفهم الشامل للأخلاقيّات من أجل تحقيق مفهوم أكثر اكتمالاً بوساطة

1- Blair, J. Anthony. "The Rhetoric of Visual Arguments." In Difining Visual Rhetoric, by Charles A. Hill and Marguerite Helmers. Mahwah, New Jewsey: LAWRENCE ERLBAUM ASSOCIATES PUBLISHERS, 2004

2 -" In The Ethos of Rhetoric, by Michael Hyde, 1-19. Columbia, South Carolina: The Universtiy of South Carolina Press, 2004.

3 - Watts, Eric King. "The Ethos of Black Aestheticc." In The Ethos of Rhetoric, by Michael Hyde, 98-113. Columbia, South Carolina : University of South Carolina Press, 2004.

الأيقونة المرئيّة والعلامة السميائيّة. ويستخدم (جون بولاكوس- John Poulakos) رسالة تصف زهرة اللّوتس الحمراء في حقل، أرسلها جنديٌّ من القوّات الأميركيّة المتمركِزة في فيتنام في خلال الحرب[1]. لتوضيح أهميّة هذه الصورة من خلال سيميائيّة الأيقونة الغائبة، فالقارئ مدعو أيضاً للسكن (بشكل مُوقّت) داخل الفضاء الذي يخلقه هذا الخطاب. ويُؤكِّد (بولاكوس) على أنّ هذا هو الوقت الذي نحتفل فيه بالجمال الذي يُعطي قيمة للحياة، يشعر الجنديُّ بدعوة الضمير لمشاركته شهادة الكمال والجمال. النقد السيميائيّ هنا، يمنع التمتّع بالحياة، ويدعو إلى التوازن داخل مجال الاتّصال والحياة اليوميّة للأفراد. فهذا خطاب منحاز بامتياز ويُريد أن يفرض سلطته، خطاب يرفع الجنديّ فوق الثواب والعقاب ويُضفي عليه صفات البراءة وعدم الكشف عن القتل، يُبعِد عنه صفة (القاتل) ويمنحه صفة رسوليّة. فعل صرف الانتباه عن (المشكلة الحقيقيّة) إلى الاحتفال بالجمال، يُذكّرنا كيف تُدير المؤسّسات الكبرى وأجهزة السلطة الخطابات الموجَّهة حيث يتمّ الاهتمام بتفصيلٍ هامشِيٍّ على حساب القضايا الكبرى، مثل تصوير جندي أميركيّ يحمل زهرة لوتس حمراء في حقل في فيتنام، وكأنّ لا وجود للقنبلة الذريّة، أو تصوير الأطفال يلعبون على الشاطئ في غزّة وكأنّ لا وجود للحصار الاسرائيليّ على الشعب الفلسطينيّ، كلّ هذا يُقرّبنا من العلامة الأيقونيّة التي يتمتّع بها بانكسي. مع بدء حركة (25 يناير في مصر) ظهرت مقالاتٌ عدّة تُغطّي دورَ الفنّ في دعم الثورة المصريّة [2] من هنا جاء هذا الإيمان بدور المُحارِب الأيقونيّ ونتائجه المثمرة في خلق روح جديدة لدى الشعوب، وتحديداً الأيقونة الغائبة – الحاضرة للفنّان بانكسي.

لهذا السبب، المحارب الأيقونيّ يدعو المتلقّي إلى المعرفة وإلى روح التعايش، ويُؤكِّد على النزعة (الثوريّة) – -مع ترك هذه المفردة غير محدَّدة من ناحية المعنى – على الرّغم من أنّها الأكثر شيوعاً من ناحية الاستخدام. هنا ينفتح حقل كامل للبحث يُميِّز الروح الفريدة للعمل التصويريّ وهذا راجع لأسبابٍ عدّة، منها:-

---

1 - Poulakos, John. "Special Delivery." In The Ethos of Rhetoric, by Michael Hyde, 90-97. Columbia, South Carolina: The Ethos of Rhetoric, 2004.

2 - Badran, Margot. "Dis/playing power and the politics of patriarchy in revolutionary Egypt: the creative activism of Huda Lutfi." Postcolonial Studies, 2014:p 47-62.

أوّلا: تفترض الدِّراسات البلاغيّة في ما يتعلّق بفنّ الخطابة أنّ استخدام لغة الجسد هو خاصيّة أساسيّة من خواص الخطيب الناجح، لكنّ العلامة الأيقونيّة لا تستدعي الجسد كحضور مباشر، ولا تكشف عنه، لأنّ العمل التصويريّ هو موضوع التواصل وهو الوجود المتعيّن للخطيب.

ثانياً: ينتقد المحارب الأيقونيّ (ثقافة المشاهير) والهوس المفرط بالظهور. فكيف لفنّان يجعل من وسائل الإعلام موضوعاً للنقد لأنّها شكل من أشكال السلطة، ثمّ يظهر من خلالها؟

ثالثاً: تُحوّل الأيقونيّة فعاليّة الجسد إلى نوع آخر من اللّياقة البدنيّة التي يحتاج إليها المحارب الأيقونيّ (للهروب) حين تطارده الشرطة (على سبيل المثال) وتصوِّر الكثير من الأفلام على موقع (يوتيوب) فشل رجال الشرطة في ملاحقة (المحاربين) لأنّ لياقتهم البدنيّة تفوق لياقة رجال الشرطة. وطريقة تأمين منافذ الهروب لا تخطر على بال رجال الشرطة، مثل (تسلّق الجدران، العبور فوق الحواجز، القفز من الجسور) والكثير من الأفعال التي لا يجرؤ عليها رجال الشرطة.

10- فكرة الأيقونة الغائبة

هنا، يُمكِن السؤال، ما الذي يُفسِّر هذا النجاح كلّه؟ هل لأنّ أعمال بانكسي تطرح أسئلة ساخنة الحضور، أم لأنّها عابرة لزمنها وشرطها التاريخيّ، أم لأنّها عارية من زخارف الاستعارة المتكلّفة؟ هل هو بحثه الدّينامي، أم محو الحدود في خطابه من أجل التعايش والسكن معاً، أم إنّ فكرة عمله تقترن بالإنسانيّة جمعاء، كلّ هذه الأسباب وغيرها تجعل من أعماله ناجحة وتنال الجدارة والكفاءة.

حتّى نفهم نجاحه يجب أن نفهم كيف تعمل أعماله على دعوة الفرد للعيش داخل فكرة. وغالباً ما تكون هذه الفكرة قائمة على الأسس الأخلاقيّة للإنسانيّة، ثمّ، أي في ما بعد ذلك، يُعيد تكرارها في أعمال أخرى. إنّ العثور على الروح الإنسانيّة هو ما يُنعِش أعمال هذا المحارب المنشقّ الذي يملك حافزاً مبدئيّاً لإعلاء القِيَم التي تخصّ كلّ البشر. إنّه أشبه بنظام مراقبة للسلطات المهيمنة، فما أن تقوم هذه السلطات بإساءة استخدام السلطة أو الإفراط في التسلّط أو فرض قوانين ضدّ القِيَم الإنسانيّة، حتّى تظهر رسمة لبانكسي على أحد الحيطان تدين هذا الفعل، وكأنّه في عقد مقاومة دائم لمعارضة السلطات والدفاع عن حقوق المواطنين، هو يزرع القيم الجماعيّة للكيان الإنسانيّ بين الجمهور والفنّان، بالمقابل يشعر الجمهور بالراحة عند دعوته لمعرفة ومشاركة ميثاق الحقوق هذا الذي يترجمه الفنّان.

صور الأطفال المنشغلون في نشاطٍ ترفيهيّ مثلاً عندما يرسمها بانكسي يُقابها الجمهور بتحالفٍ إيجابيٍّ لأنّه يعرف أنّ المسؤوليّة الكبرى التي تقع على عاتقنا هي توفير المناخ المناسب للأطفال للاستمتاع

بالطفولة والاعتزاز بالبراءة. يفصح لنا هذا المثال عن كيف تعمل براءة الطفولة على الثناء والتقدير والاحتفاء بأيقونة بانسكي. بالمقابل، قدّمت الجماهير (مبايعة صريحة) لهذا الفنّان فهي تنظر إليه كنموذجٍ للفنّان الملتزم ليس بسبب تجربته كفردٍ مضطهدٍ أو لأنّه يُجيد الرسم بشكلٍ جيّد، بل لأنّ رسومه تلتقط الحقائق التي تحملها الجماهير وتطلب منهم إعادة اكتشافها بشكلٍ يجعلنا نشعر بالأمان، بأهميّة الوجود اللائق للبشر، فهذا هو نضالنا الطويل والمكلِف، وهكذا فإنّ التقاطه الملموس للأفكار يظلّ حيّاً لأنّه جزءٌ من حاضنة إنسانيّة كبرى. أيضاً، تتمتّع أعماله بالإضافة إلى نجاح عناصر الموضوع والتصميم الجيّد، بإصراره الدّائم على إزعاج ومواجهة القوى القمعيّة القويّة، واستمراره في الدِّفاع عن الجماعات المهمَّشة، وتحمُّله الكثير من المخاطر الشخصيّة، رسالته التي تقول:- إنّنا كبشر نستطيع أن نعيش بسلام، نَنمُوَ ونتعلمَ، هذه الرسالة البسيطة هي كابوس للطغاة، وهي في الوقت نفسه، نداء للضمير الإنسانيّ ليكون أخلاقيّاً، هذا ما تترجمه رسوم بانكسي للإنسانيّة جمعاء. يعمل بانكسي على تكرار عمله في أكثر من مدنيّة في وقتٍ واحدٍ، ليُوفّر الفرصة إلى أكبر عدد مُمكِن من الناس لمشاركة الحقيقة، مع الوضوح الذي يظهر توجُّهه الأساسيّ نحو الأخلاق، فإنّ هذه العناصر وغيرها هي التي تُوفّر القاعدة لنداء جماعيّ. لا يُناقش عمله الخلافات بين البشر، بل يدعوهم إلى بذل المزيد من الاهتمام لتلبية وحدة المعايير البشريّة، وتأمين حقوق الإنسان، والنظر إلى أجساد القتلى – بسبب الحروب- والتي تنقلها لنا الفضائيّات حين نتناول وجبة العشاء. كلّ هذا الوضوح الذي تُقدّمه أعمال بانكسي تفتقر إليه الكثير من الدعوات الفكريّة المكثَّفة من قِبَل الأكاديميّات، التي تفتقر إلى الاستجابة لنداء الضمير، هذا ما يُلخّصُه بانسكي مع الصّور المتشابهة في مشهد الشاطئ المثاليّ المرسوم في مدينة غزّة، يبعث بانكسي من خلال الرسم على جدار الفصل العنصريّ رسالة تُذكّر أنّ زهرة اللّوتس الحمراء هي حقل مِن الأشواك، وتُذكّرنا بأنّ المسعى البشريّ أكبر من الإدارة الجيوسياسيّة للهيئات أو قوانين الأمن الجائر أو ازدياد وقائع القتل المقصودة.

هذا هو الاعتراف والاحتفال والمشاركة الجميلة إلى حدّ الكمال - في بعض الأحيان - صحيح قد يكون الشعور بالأمل موقفاً صعباً في هذا العالم السائر مثل شبح، ولكن من خلال تذكيرنا بالإمكانات الكبيرة للخير في العالم قد يكون المرء قد حصل على الدّافع الحقيقيّ لتحقيق ذلك الأمل، ما يهمّ في نهاية المطاف هو الموازنة بين النقد والسلبيّة تَجاه العالم، لأنّ الاحتفال بالمُثُل النبيلة يُمكّننا من المرونة وتقديم نقدٍ مختلفٍ تماماً للأنظمة الحكوميّة والأفراد والمنظّمات التي تُظهِر آليّة موحَّدة للقمع وهي إسكات الأجساد المهمَّشة. تدعونا رسوم بانكسي إلى استثمار الطاقة

البشريّة بشكلٍ أفضل، إلى توسيع التعاطف مع آلام البشر، إلى سماع الأصوات التي لم نسمعْها من قبلُ وجعلها تتردّد في كلّ مكان، هذه اللّوحة العالميّة في نقد السلطات المهيمنة هي القفزة الجوهريّة في المفهوم الإنسانيّ الّتي ساعدت على تحقيق كلّ هذا النجاح الذي يحظى به بانكسي من دون أن تعُوَّقه الحدود. أخيراً، ضمن هذه الشروط والمحدَّدات يُمكِن القولُ إنّ هذا المحارب الأيقونيّ ليس نبتاً شيطانيّاً يظهر ليلاً ويختفي في الصباح، بل هو حارس لهويّة إنسانيّة وثيقة الصلة ببلاغةٍ ترسم اللافتات بحبر أسطوريّ.

11- ضدّ المتحف

ركّز بانكسي على مفهوم التأويل الدلاليّ من حيث ارتباطه بخصوصيّة المكان. وكان الابتكار الأساسيّ من قبله هو تقديمه لمجموعةٍ من الأمثلة والابتكارات مثل استخدامه العلامة الأيقونيّة في النقد السياسيّ لبثّ الرسائل بينما يسعى آخرون لتسليط الضوء على الجانب السفليّ من قضايا المجتمع. بعض أعماله تستهدف حرّاس عالم الفنّ الذين تجاهلوا إلى حدٍّ كبيرٍ فنونَ الهامش ومن أجل السخرية من هؤلاء قرّر عرض أعماله في المتاحف الرسميّة. ففي معرضٍ عن الفنّ الرومانيّ في بريطانيا تمكّن هذا المحارب من دخول المتحف خلسةً وَوَضع رسمة تُصوِّر رجلَ الكهف يملأ عربة التسوُّق الخاصّة به، وظلّت هذه الرّسمة معروضة لأيّام عدّة من دون أن يُلاحظَها عمّالُ المتحف[1]. كما استُخدِم هذا التكتيك في متحف التاريخ الطبيعيّ البريطانيّ وَوُضِع فأرٌ ميت محشوٌ يرتدي نظّارةً شمسيّةً مع حقيبةِ ظَهْر وميكرفون، وكتب جملة توضيحيّة تقول:- "يُمكِنك أنْ تضحك الآن، ولكن في يوم من الأيّام ستكون المسؤول"[2]. هذه عروض مهمّة لأنّ المتاحف لم تُصرِّح بها. كُرِّر هذا التكتيك في متاحف أخرى مثل متحف الفنّ الحديث، متحف متروبوليتان

1 - Brighenti, Andrea Mubi. "At the Wall: Graffiti Writers, Urban Territoriality, and the Public Domain." Space and Culture, 2010: 315-332.

2 - Dodd, Vikram. Natural History Museum exhibits an unnatural specimen. April 8, 2004. http://www.theguardian.com/uk/2004/apr/08/arts.education (accessed 29 June 2021)

للفنون ومتحف بروكلين والمتحف الأميركيّ للتاريخ الطبيعيّ، ومتحف تيت، ومتحف اللُّوفر[1]. لقد دخلت هذه الأعمال ضمن المعارض الرسميّة التي تُنظِّمها المتاحف مِن دون أن يلاحظَها أحدٌ من المسؤولين داخل هذه المؤسّسات الفنّيّة. وظلّت لفترات متفاوتة من الوقت، وهناك من يعتقد أنّها من المعروضات الرسميّة التي تُقدّمها هذه المتاحف، وما إرادة بانكسي من خلال ذلك هو السخرية من سلطة المؤسّسات الرسميّة التي تُمارِس سطوتها على عالم الفنّ وتُمارِس سيطرة ضمنيّة على ماهيّة الفنّ، وهذه وحدها ظاهرة تستحقّ الدّراسة. تُحيلنا إلى مفهوم الفنّ وإلى مَن له الحقّ بتحديد هذا المفهوم أو إدراج هذه الفنون أو استبعادها من المتاحف وصالات العرض. الّذين يحملون الدرجات العلميّة في تخصُّص الفنون ويعملون في خدمة السلطات وهم مَن يُطلِق عليهم بانكسي تسمية (حرّاس البوّابة)، فمَن الّذي يُحدِّد هذا (الفنّ / الفنّان) يستحقّ أم لا، يُعطِّل بانكسي هذه السيطرة وهذا التحكُّم بالفنّ من خلال إدراج أعماله في بعض المتاحف المرموقة في العالم.

خدعة بانكسي هنا تنطوي على مفارقة دراميّة، فهي ترتكب خيانات جميلة، خيانة تجعل من عملٍ لا أهميّة له عملاً استثنائيّاً، خيانة أن نضع قطعة (سخيفة) وتمريرها كمحتوى رسميّ، ولعلّ هذا ما يُعرّي سلطة هذه المؤسّسات، ويطرح السؤال عن الغاية أو الغرض من وراء تحديد الفنّ الجيّد من الفنّ السيّء. وهكذا تبقى الأسئلة كثيرة ومثيرة للشكوك. هل نستطيع أن نثِقَ بما يُقدِّمه المتحف؟ هل نستطيع أن نتعرَّفَ إلى الحقائق (العلميّة – التاريخيّة – الثقافيّة،...) من خلال المتاحف؟ أم أنّ هذه المتاحف تُقدِّم فقط ما يخدم هويّتها وعلاقاتها ومصالحها؟ لهذا يُمكِن وضعُ قطعة مزيَّفة وتفعل ما تفعله قطعة أصليّة؟ خصوصاً عندما تُعرَض في متاحف مرموقة. وهكذا يتخلّص بانكسي من المعنى الموجود مسبقًا لسلطة المؤسّسات الفنّيّة ويُعيد بناء التركيب من جديد ليكشف عن الطبيعة التعسُّفيّة لمصداقيّة هذه المؤسّسات. هناك من يقول: إنّ بانكسي يستفيد هنا من التوقيت المناسب والتدابير التي تُوفِّرها هذه المؤسّسات ليجعلَ من هذه القطع وهي تظهر مثل المعروضات الأصليّة، لهذا تمرّ من دون أن يلاحظَها أحدٌ من الموظّفين. في سياق هذا النقد، تمتلك رسالة بانكسي سلطة البناء والهدم. فهي تُقوِّض مصداقيّة المؤسّسات وتخلق فهماً غريباً نوعاً

[1] - Kennedy, Randy. Need Talent to Exhibit in Museums? Not This Prankster. March24, 2005. http://www.nytimes.com/2005/03/24/arts/design/24arti.html (accessed 29 June 2021)

ما، عن ماهيّة (الفنّ الجادّ) والأماكن التي يعرض من خلالها وتجاوز تحكّم المتاحف في مسارات الفنّ وأشكال عرضه، ولا يهُمّ في هذا المجال إنْ كانت القطع المعروضة أصلِيَّة أم مُزيَّفة. طالما ظلّت هذه المؤسّسات هي المتحكِّم الوحيد في تقييم عالم الفنّ. هذه واحدة من الأساليب التي جرّبها بانكسي (من خلال عمله الفنّي) لهدم سلطة المركز وتطوير حضور الهامشي و الثانويّ، أيضاً، طوّر بانكسي من أدواته التعبيريّة والأسلوبيّة الّتي استهدفت الكثير من المؤسّسات الحكوميّة. حين وضع رسومه في سياق حدود السيطرة الجيوسياسيّة وتأثيراتها. في عام 2005 رسم سلسلة من الصُّوَر على طول جدار غزّة البالغ طوله 425 ميلاً، بعد أن أصبح الجدار رمزاً للصراع بين فلسطين وإسرائيل. الصِّراع (الخاضع لمعايير منحازة لمصلحة إسرائيل) تقوده الولايات المتحدة على بُعد آلاف الأميال والتي استمرّت بتقديم الدَّعم الماليّ للقوّات الإسرائيليّة، على الرّغم من إدانة الأمم المتحدة لبناء الجدار باعتباره خطوة غير قانونيّة. والنتيجة احتلال أراضٍ جديدة وتشريد أهل الأرض بالإضافة إلى حصاد عدد لا يحصى من أرواح الفلسطينيّين.
لم يكن قرار بانكسي باستهداف هذا الجدار مصادفة أو عرضيّاً بأيّ حال من الأحوال. بل أختاره للدَّلالة على تورُّط الدين في صراع الأيديولوجيّات وتتضمّن سلسلة الصُّوَر التي رسمها أشياء مثل:- صورة شاعريّة للفردوس يتمّ الكشف عنها من خلال تشقّقات في الجدار، فتاة يحملها بالون، سلُّم لعبور الجدار، والكثير من الصُّوَر التي تُجسِّد موضوعات البراءة المفقودة والهروب من الواقع، أيضاً، تُجسِّد الصُّوَر حالات أولئك المنغمسين في هذا الصراع واختيار جدار الفصل العنصريّ لإرسال هذه الرسائل الأيقونيّة أتاح للمشاهدين معرفة المتورِّطين الحقيقيّين ودَور الأيديولوجيّات والقوى المُهيمِنة التي تقف وراء هذا الصراع والتي تُبرِّر بناء الجدار على أنّه ضرورة لحماية إسرائيل وفي النهاية هو مجرّد جدار مثله مثل العديد من الجدران كما تُبرِّر وسائل الإعلام المنحازة. يلعب بانكسي على المعنى الدَّلاليّ الموجود مسبقاً عندما يُصوِّر الأطفال محاصرين بالجدار[1]. بعد ثلاثِ سنوات من إعصار كاترينا الذي ضرب نيو أورلينز، رسم بانكسي مجموعةً من الأعمال تقترب مضامينُها من رسومِه الموجودة على جدران غزّة التي تُصوِّر الأطفالَ الأبرياءَ والحلم بالهروب من جدران العالم، واحدة من القطع الّتي رسمها تُصوِّر رجال الحرس الوطنيّ وهم

1 - Bard, Mitchell. West Bank Security Fence:Background & Overview . http://www.jewishvirtuallibrary.org/jsource/Peace/fence.html (accessed 27 June 2021).

ينهبون متجراً، سخريّة من الإعلام العنصريّ وطريقة تغطية للإعصار بالإضافة إلى الدَّعم الهائل الذي قدَّمته التغطية الإعلاميّة إلى الحكومة ضدّ حاجات أبناء المدينة المنكوبة. جاءت أعمال بانكسي لبناء خطابٍ جديدٍ يدعونا إلى عدم الثقة بوسائل الإعلام والحكومات، وتذكيرنا بمدينة نيو أورلينز والمعاناة التي حدثت في عقب الإعصار، فعلى الرّغم من انتهاء الإعصار منذ ثلاث سنوات إلّا أنّ المؤسّسات الحكوميّة فاقت من معاناة الناس أكثر ممّا فعل الإعصار.

لقد ترجم بانكسي الأفكار إلى صُوَر، أو بمعنى آخر ، فجر الأفكار، بشكل دائم كان هذا المحارب الأيقونيّ مع الانفجار، وهذا جزء من الثورة الأيقونيّة. أمّا السياسة فلا تستطيع مجاراة حروب الأيقونات في هذا الحقل، لأنّها ترسم – باستمرار – صوراً غير واضحة. يُجادِل بعضهم بأنّ أعمال الاحتجاج المتكرّرة أنتجت جملةً من المفاهيم تشرح الواقع، إنّ علاقات التكافل بين المكان والاحتجاج على المؤسّسات والأجهزة الحكوميّة تتحوّل إلى ممارسات عمليّة مع أناسٍ لهم مصلحة في ذلك. لم يكن بانكسي أوّلَ مَن وجَّه انتقاداتٍ إلى الحكومة أو إلى وسائل الإعلام بخصوص إعصار كاترينا، لكنّه كان أوّل من استخدم المعنى الموجود مسبقاً في نيو أورلينز في تأطير نقده. بحلول عام 2010، بعد عامَيْن من عمل بانكسي تمّ تلوين معظم القِطع لمحو مكانة الفنّ الذي ينتج معرفة أو تحريضاً، لأنّ المعرفة والتحريض فعلان لا تحبّذهما السلطات المهيمنة [1]. ومثلما اهتمّ بانكسي بمسألة التوقيت في الذكرى الثالثة لإعصار كاترينا لِيُرسِلَ رسالة تقول: صحيح، إنّ الإعصار هو المسؤول الأوّل عن التدمير الذي لحِق بالمدينة، لكنّ، الخطاباتِ التي ألقاها السياسيّون كانت كوارثها أكبر من تأثير الكوارث التي خلّفها الإعصار. بالطريقة نفسها أهتمّ بانكسي بمفارقات التاريخ ومفاجآته المنتظرة وغير المنتظرة حين استغلّ الذكرى الخمسين لخطاب مارتن لوثر كينغ للتساؤل عمّا إذا كان لدينا الحلم نفسه بتحقيق الأهداف التي وضعها والدّعوة إلى قِيَم ومُثُل ومعايير جديدة. ولِيُذكّرنا بعدم كفاءة المؤسّسات الحكوميّة. إنّ استخدام ذكرى الخطاب لوضع علامة سيميائيّة في المكان نفسه يُحقّق الحضورَ الدَّلالِيَّ للمعنى الّذي سيكون أقلَّ قوّة – بشكل ملحوظ - لو وُضِع في مدينة أخرى وفي الوقت نفسه، فهذا الفعل المتمثّل في الإشارة إلى فشلٍ حكوميٍّ محدَّدٍ، يُظهِر سيرورة خطاب بانكسي ودلالاته الجديدة التي تمسّ الإنسان

1 - Web Urbanist. Street Art War: Banksy vs. The Gray Ghost in New Orleans. September 11, 2010. http://weburbanist.com/2010/09/11/banksy-vs-the-gray-ghost-in- new-orleans/(accessed 27 June 2021).

والمجتمع. الفنّان هنا لا يلتمس بطولةً فرديّةً، إنّما ينطق باسم طبقةٍ مسحوقة ضدّ طبقة رأسماليّة، ويُرسِل علامةً أيقونيّةً ضدّ صورة السلطة المهيمنة، ويُلقي الضوءَ صارخاً ضدَّ مؤسّساتٍ لا تسمح بـ (مصالحة) بين الإنسان وعالمه. يسعى أيضاً إلى تعميم دلالة الحدث، وهذا يعني أنّه من خلال طرحه بعد ثلاث سنوات (بخصوص إعصار كاترينا)، فإنّ بانكسي يؤكّد فشل مجتمع الاستغلال الذي لم يُحقّق الاصلاحات المطلوبة بعد كلِّ هذا الوقت. هو يُذكّرنا بالكارثة التي وقعت في نيو أورليانز ومعاناة الإنسان المنسِيّ، كمحاولة منه للحفاظ على (روح) هذا الإنسان الذي صنع التاريخ وغرس وعياً أوسعَ بمشكلات الفئات المهمَّشة. هكذا تعمل الأيقونة الغائبة كدليل على قوّة إعادة المكان، ممّا يُؤدّي إلى تأسيس معانٍ جديدة. دليل أخر تُقدّمه الأيقونة الغائبة أيضاً، هو استهداف مترو أنفاق مدينة نيويورك، فمَن أراد بثَّ رسائل محدَّدة أو عناوين معيَّنة أو الإشارة إلى هويّة أو توظيف شعار لجهة ما أو حتّى لنيل الاحترام والحصول على لقبٍ بين الفنّانين يلجأ إلى الكتابة على عربات مترو الانفاق خصوصاً وأنّ المترو يذهب إلى جميع أنحاء المدينة وهذا يضمن وصول الرسالة إلى أكبر عدد ممكن. مع معرفة أنّ هذه الكتابة ستكون مُوقّتة لأنّها ستُمحى في اليوم التالي، لكنّها تُتوِّج عمليّات إعادة بناء المكان بمعنى جديد يتماشى مع أهداف الأفراد الذين يسعون للمنافسة بشأن هويّتهم. على مستوى آخر، ليس تأكيد الفنّان على هويّته من خلال العلامة هو الهدف الأوّل، الأهميّة الأولى هي المقارنة بين عمل الفنّان وعمل الآخر، حتّى لو كانت هاتان القطعتان غير واضحتيْن وقد تمّ محوُ المعنى الذي اشتُقّ منهما، لكن، آثار العلامة تظلّ موجودة، جاء بانكسي إلى الموقع (عندما كان في منافسة مع - الفنّان الغرافيتيّ وروبو) استثمرّ هذا المعنى ليُشيدَ بما يُشبه نُصُباً تذكارياً مفصَّلا رغبته في تذكّر وتكريم فنّان عظيم، باعتباره أهمّ مِن "حرب العلامات" التي انخرطا فيها هو وزميله، وأهمّ مِن المفاوضات التقليديّة حول ما يعنيه الرَّسم فوق رسمةٍ لفنّان آخر بغرض تجاوزه وهذا جاء كنتيجة لتطوير وصقل الاتّفاقات بين المجموعات الممارسة لإنتاج العلامات الأيقونيّة والّتي لا يُمكِن تطويرها إلّا من خلال إعادة بناء المكان. كانت مساهمة بانكسي الخاصّة في هذه الاتّفاقات هي إعادة التأكيد على منافسة الفنّانين بعضهم لبعض ، وعند الرّسم فوق قطعة فنّان آخر لا يعني هذاعدم احترام هذا الفنّان أو أنّ القطعة لا تملك أيَّ قيمة، بل إعادة الإشارة إلى شيء ما أكثر أهميّة من الرّسمة الأولى، وتُذكّرنا بالحقيقة التي تقول: إنّ هدف الفنّ الحقيقيّ أهمّ من الأشخاص ومن العلامات أيضاً.

12-خاتمة تُشبِه مقدّمة

الغرض من تسليط الضوء على بانكسي في هذه الدِّراسة هو مِن أجل إلقاء نظرة فاحصة على أنّ الكثير من أعماله أسهمت بشكلٍ فعّالٍ في إعادة تشييد المكان بصريّاً، وإنّ الكثير من هذه الأعمال مُثقلة بالديون لهذه المواقع في ما يتعلّق بإعادة صياغة المعنى (مثل الرُّسوم على جداران غزّة)، صحيح،أنّ بعض المعاني موجودة مسبقاً، لكن، نحن هنا، من أجل إعادة تأويلها أو شحنها بمعانٍ جديدة لبلوغ المعنى ذروته في ذلك المكان. بالتأكيد، هناك عدد لا يُحصى من العلاقات بين هذه المواقع التي يختارها بانكسي على الرّغم من بُعدِها الجغرافيّ. توضح هذه الدّراسة كذلك الأدوار التي يقوم بها وضع العلامات في تغيير الاتّفاقات التي تحكم مجموعات الفنّانين. أيضاً، من المهمّ أنْ نتذكَّرَ أنّ الاتّفاقات التي تحكم (وضع العلامات) ليست قانوناً ثابتاً مرسلاً من السّماء، بل هي مجموعة من الأعراف المشتركة يتمّ التفاوض عليها باستمرار بين المجموعات المختلفة من أجل إعادة صياغة (بلاغة المكان). وهذا يُؤكّد من جانب آخر على دور الأصوات الفرديّة وعلى إعادة بناء الأماكن لتتماشى مع الأهداف الخاصّة بها بدلاً من الاستسلام لسطوة القدر الثابت. فلا يوجد مكان يلتصق بالمعنى الإلزاميّ، العلامة الأيقونيّة (وإن كانت غائبة) لها القدرة على الخلق.

في فيلم السيرة الذاتيّة للفنّان الأمريكي من أصل هاييتي وبورتوريكي(جان ميشيل باسكيات-Jean-Michel Basquiat) نحصل على النصيحة الآتية:- "يجب عليك القيام بعملك طوال الوقت، كرِّر الأسلوب مراراً ومراراً- حتى يتعرّف إليه الناس، بعد ذلك، لا ترتبك، وبمجرّد أن تصبحَ مشهوراً، عليك الاستمرار بذلك بالطريقة نفسها، حتّى بعد أن يُصبح الأمرُ مُملّاً - إلّا إذا كنتَ تُريد أن يغضبَ الناس حقّاً، وهو ما سيفعلونه على أيّ حال"[1]. يسعى كلُّ فنّان لأن تتجلّى تجربته بشكلٍ متفرِّد، ويأمل أنْ يُحقّق عمله الهدف المزدوج المتمثِّل في أن يُصبحَ أسلوبه قابلاً للتَمَيُّز، وفريداً من نوعه في إنتاج كلّ القطع الجديدة. ولابدّ من طلب التناسق عند الضرورة، مع الاهتمام بالوضوح كعنصرٍ أساسيّ من عناصر الفنّ والإبداع. فالوضوح من العناصر المهمّة بالنسبة إلى العلامة الأيقونيّة، بطبيعة الحال، تختلف الدّلالات من متلقّ إلى آخر، و تُؤكّد المبادئ الأساسيّة للّغة الاختلافات بين ما هو مقصود مقابل ما هو مفهوم. الأنساق السيميائيّة – بشكلٍ عام – تولي أهميّةً كبرى إلى وضوح الرسالة ومباشرتها[2]. " الوضوح والنشر المتَّسِق هما دعامتان

1 - Basquiat. Directed by Julian Schnabel. Performed by Benicio del Toro. 1996.

2 - Ting-Toomey, Stella, and Leeva C. Chung. Understanding Intercultural Communication Studies. NY & Oxford: Oxford University Press, 2012. 76

مركزيّتان لوصول الرسالة والتقليل من سوء الفهم بين المرسِل والمتلقّي"[1]. قد يستتبع ذلك في أنظمة التواصل ابتكار نظام علامات شموليّة، وتنسيق الأيقونات الموحَّد الذي يُمكِن تصنيفه بكثير من المرونة فهو يُوجِّهُ الجمهور ويُوجِّه انتباهه إلى أجزاء العلامة الأيقونيّة ويُطوِّر قدرة الجمهور على التنبُّؤ بكيفيّة ترتيب المعلومات وامتلاكها.أيضاً، ما هي هذه المعلومات التي سيتمّ ترتيبها. هل هي معروفة بالشكل المطلوب؟ في حالة الفنّان بانسكي هي جزء لا يتجزّأ من النَّسق السيميائيّ للعلامة التجاريّة نفسها. وإنّ شهرته لا تأتي من فنّه اللَّصيق بمعاناة الإنسان فحسبُ، بل مِن شهرةِ (العلامة الأيقونيّة) الخاصّة به والتي نقلته من الظلّ (فنّان الشوارع الخلفيّة) إلى الأضواء حيث يتمتّع بمزايا الترويج (المعارض، المطبوعات، الأسواق، المزادات) وَمَعَ ذَلِكَ هو عَلَى الضِّدِّ من الطبقة البرجوازيّة التي دفعت بالفنّ إلى المتاحف وصالات المجتمع المخمليّ. العلامة الأيقونيّة قدَّمت نفسها بوصفها الحركة التي تُحقّق العدالة وتحمي الفقراء، وعلى الفنّ أنْ لا يركَعَ أمام السلطات كما يركع رجال القبيلة أمام الشامان، هذا هو جوهر الأُمثُولَة أو الدرس الذي عمل بانسكي عَلَى تَسْهِيلِهِ لِيَتِمَّ فَهْمُهُ، وهو، أنّ الفنّان ليس ذلك الطفيليّ الذي يعمل على إفسادٍ بالمُدن، بل هو ضَرْب من ضُروب الهجوم يعمل على إفساد النسق المهيمن للسُّلطات.

إذاً، كيف يُمكِن تكييف العلامة السيميائيّة في أيقونة بانكسي؟

لَمْ تَعُدْ أيقونة بانسكي غريبة عن المعبد المقدَّس للعلامات، لَمْ يَعُدْ الفوضويّ المطرود من مصانع الإنتاج الثقافيّ. إنّه يُؤسِّس لشخصيّة المثقَّف الكلِّيّ الذي يستخدم الأيقونات التصويريّة للدِّفاع عن القِيَم الإنسانيّة في عالم لا يُؤمِن بها. أصبح اسمُه يُنافس أشهرَ العلامات التجاريّة، وحصل على اعترافٍ دوليّ. تسعى لاستضافة أعماله كبرى المؤسّسات الفنّيَّة العالميّة، ويطمح إلى اقتناء أعماله أغلب أثرياء العالم (على الرّغم من سعرها الباهض). رسومه تُشعرُك بالأمان ويُمكِن أنْ تضعَها على حائط منزلك، عكس الأعمال التي من المُمكِن أن تكون محزنة للغاية وتبعثُ على القلق. وهنا، يُمكِن القول إنّ بانكسي هو أكثر فنّاني اليوم إثارة للجدل. أسلوبه في تنفيذ الأعمال أصبح ثقافة فرعيّة في حدِّ ذاته. أثّرت تصريحاته السياسيّة ورؤيته (التخريبيّة) في حيطان المدن في جميع أنحاء العالم وفي لحظات حيويّة من التاريخ الحديث، ممّا أثار وجهات نظر بديلة وشجَّع على إحداث ثورة في عالم الفنّ. لا تزال هويّته مجهولة، حتّى بعد أكثر من 30 عاماً من المشاركة في المشهد

[1] - Jennifer Veltsos- https://carts.mnsu.edu/academics/english/english-faculty--staff/jennifer-veltsos/

العالميّ. تنوّعت أساليبه وتقنيّاته وكُسِرت حدودٌ وتوقّعات نقّاد الفنّ. يتضمّن عمله صوراً قويّة ومثيرة للجدل في كثير من الأحيان.

يتبيّن لنا ممّا سبق، أنّ هذا (المحارب- الكاريزميّ)، هذه (الأيقونة الغائبة) مفيدة لدراسة أنماط العلامات، وهذا راجع لأسبابٍ عدّة، يُمكِن القولُ إنّها تتوزّع على اتّجاهات رئيسة ثلاثة:-

1- يُركّز الأوّل منها على معرفة علماء السيميائيّات للدور الذي يُمكِن أن تقوم بهِ الصُّوَر في البناء والتواصل من أجل تحقيق مصداقيّة الخطاب، لقد جعل بانكسي نفسه متاحاً فقط لثلاث مقابلات خلال الخمسة عشر عاماً الماضية على الرّغم من احتلاله لمنصّة الشهرة بالكامل نتيجة ما تبثّه أعماله من رسائل الأمل.

2- ويُركّز الثاني على أنّ ما يدعم الفكر هو الأخلاق، الضمير الإنسانيّ كمسكن، لقد فهم بانسكي كيف تكون الصورة مُقنِعة وأنّ وظيفة الأيقونة لا تكمُن في القيمة الجماليّة بل في الرسالة التي تحملها. في حين أنّه من المثير للاهتمام أنْ يتمكّن فنّانٌ معاصر من الوصول إلى هذا العدد الهائل من الجماهير على الرّغم من عدم الكشف عن هويّته.

3- يُركّز الثالث على حقيقة مرعبة إلى حدٍّ ما، تُعزّز فكرة أنّ سلطة العلامات في ما يتعلّق بالصورة أو الأيقونة يُمكِن أن تُسيطِر على حياتنا من خلال قوى (مقنِعة) أو مجهولة الهويّة، طالما يتمّ تسويقها (في الاقتصاد العالميّ الجديد) كرموز أو علامات تجاريّة، ويُصبح الأمرُ مخيفاً أكثرَ فأكثر مع زيادة التعقيد وتطور التكنولوجيا. حيث يُمكِن السيطرة على مناطق جغرافيّة بكاملها. فهل نستطيع مقاومة هذا التحوُّل في سلطة العلامات، وهل نستطيع عن طريق أيقونة الواقع إزالة الغموض عن (سلطة القناع) ومنعها من تطبيق سطوتها، وهل ثمّة جدوى من العمل في سبيل قضايا يبدو أنّها خاسرة؟

هنا هو درس بانسكي الحقيقيّ...

وهُنا تَكْمُنُ أُمثولته.

لاهاي- هولندا

30-June-2021

النقد السيميائي عند رولان بارت

The semiotic criticism of Roland Barthes

أ.د. براهيم أحمد

أستاذ فلسفة اللغة، كلية العلوم الاجتماعية،جامعة عبد الحميد بن باديس،مستغانم،الجزائر

البريدي الالكتروني: ahmed.brahim@univ-mosta.dz

الملخص:

لقد أضحت **السيمياء** منهجاً جديدا في المعرفة النقدية والفلسفية والأدبية والثقافية، هدفها الأول وضع حقائق صالحة لكل الحقول التي تُستعمل فيها الأنظمة العلامية: اللغوية، وغير اللغوية. وهذا ما يذهب إليه **رولان** بارت الذي يعتبر السيمياء علماً يستمدّ أصوله النظرية من **الألسنية**، لأنه فرع منها، ويعتبر **النّص** مشتملاً على بنيتين: ظاهرة، وعميقة، يجب تحليلهما، وبيان ما بينهما من (علاقات)، لأن انسجام النّص الأدبي ناتج عن تضمّنه بنية عميقة محكمة التركيب. حيث يعتقد أن(**البنية الظاهرة**) في النّص تتألف من الصياغة التعبيرية، فينبغي على الناقد تحليل خصائص هذه (البنية)، وعلاقة **اللغة** بـ "**السياق**" الخارجي. أما (**البنية العميقة**) فتشتمل على القوانين التي يخضع لها العالم السردي، حيث يتم تحليل البناء الوظيفي، والعلاقات بين الفاعلين.

الكلمات المفتاحية: *رولان بارت- اللغة-السيمياء - الألسنية - السياق- البنية الظاهرة- البنية العميقة -النقد - المعنى- خطاب-*

المولج:

يتفق كل النقاد تقريبا، على أن الجهود الفلسفية قد تواصلت فيما يخص الأبحاث المتعلقة بالسيميائية التي بدأها **تشارلز ساندرز بيرس** والجهود اللغوية التي بدأها **دي سوسير**، حيث استطاع مفهوم السيميائية من خلال تجاوزه البعدين الفلسفي واللغوي أن يخت في اعتقادنا طريقا ثالثا آلا وهو البعد النقدي الذي يرى فيه الفيلسوف الفرنسي **رولان بارت**[1] **(*Roland Barthes*)** أن "السيميولوجيا" (السيميائية) هي علم الدلائل ؛ حيث استمدت مفاهيمها الإجرائية من اللسانيات.

[1] - ولد رولان بارت في شيربورغ عام 1915 م . ولم يكد يبلغ من العمر سنة واحدة حتى توفي أبوه في معركة بحرية في بحر الشمال، وهكذا أشرفت أمه على تربيته، وجده وجدته على فترات. وقبل أن يكمل دراسته الابتدائية والثانوية في باريس، أمضى بارت طفولته في بايون في جنوب – غرب فرنسا – بين 1934 و1947م عانى من نوبات مختلفة من مرض السل. وفي أثناء فترة النقاهة المفروضة عليه أخذ

ولقد حاول **رولان بارت** في الخمسينات والستينات أن ينظر إلى اللغة حسب النموذج الذي وضعته نظرية **سوسير** في الرمز آو العلامة باعتبارها الأساس لفهم بنية الحياة الاجتماعية والثقافية [1]

جاء هذا **المنهج النقدي** ردّاً على المنهج البنيوي (الشكلي) الذي حصر اهتمام النقد[2] كله في النّص وحده، وأهمل ما عداه من سياق، أو تفسير لنفسية المبدع، أو للظروف الاجتماعية والبيئية التي نما فيها الإبداع. [3]

فقد بدأ **بارت** بالنقد (البنيوي الشكلي)، فالنقد (السيميائي) فالنقد (النّصّي) فالنقد (الحرّ)، حيث تاق إلى التحرر من سلطة أي منهج نقدي يقول **بارت**: "إذا أردت أن أحيا فإن عليّ أن أنسى جسدي وتاريخي، عليّ أن أقذف بنفسي في وهم أنني معاصر للأجساد الفتية الحاضرة، وليس معاصراً لجسدي الماضي. عليّ أن أولد دورياً، وأن أكون أكثر شباباً مما أنا عليه".[4]

ولقد أضحت السيمياء منهجاً أساسيا في المعرفة، هدفه وضع حقائق صالحة لكل الحقول التي تُستعمل فيها الأنظمة العلامية: اللغوية، وغير اللغوية. وهذا ما يذهب إليه **بارت** الذي يعتبر السيمياء علماً يستمدّ أصوله النظرية من الألسنية، لأنه فرع منها، ويعتبر (النّص) الأدبي مشتملاً

يقرأ كل شيء بنهم، ونشر مقالاته الأولى عن اندريه جيد (André Gide). وبعد أن درس في رومانيا ومصر حيث التقى بـ أ.ج. غريماس (Greimas)، ثم في "كلية الدراسات العليا للعلوم الاجتماعية"، عين بارت في "كلية الفرنسية" عام 1977م. وتوفي في عام 1980م.

[1] جون ليشته،خمسون مفكرا أساسيا معاصرا من البنيوية إلى ما بعد الحداثة، ترجمة فاتن البستاني ، مركز دراسات الوحدة العربية ، صص 253-262.

[2] Toute l'objectivité du critique tiendra donc, non au choix du code, mais à la rigueur avec laquelle il appliquera à l'œuvre le modèle qu'il aura choisi. Ce n'est d'ailleurs pas rien, mais comme la nouvelle critique n'a jamais rien dit d'autre, fondant l'objectivité de ses descriptions sur leur cohérence, ce n'était pas la peine de partir en guerre contre elle. (Barthes, 1999, p. 21) 1999, *Critique et vérité*.

[3] محمَّد عزَّام، النَّقد الحرّ عند رولان بارت موقع : http://www.startimes.com

[4] أنظر: خطاب بارت الافتتاحي لدرس السيميولوجيا الأدبية عام 1977

على بنيتين: ظاهرة، وعميقة، يجب تحليلهما، وبيان ما بينهما من (علاقات)، لأن انسجام النّص الأدبي ناتج عن تضمّنه بنية عميقة محكمة التركيب. [1]

وتتألف (البنية الظاهرة) في النّص الأدبي من الصياغة التعبيرية، فينبغي على الناقد تحليل خصائص هذه (البنية)، وعلاقة اللغة بالسياق الخارجي. أما (البنية العميقة) فتشتمل على القوانين التي يخضع لها العالم السردي، حيث يتم تحليل البناء الوظيفي، والعلاقات بين الفاعلين. [2]

وفي كتابه: مبادئ السيميولوجيا (1965) يسهم **بارت** في إرساء دعائم هذا العلم الجديد، مع أقطاب البحث السيميائي في النقد الأدبي[3]، أمثال **كريستيفا، وجينيت، وفيرون...**، وغيرهم، فيعرض للسان والكلام، وللّدال والمدلول، وللمركب والنظام... الخ. [4]

وفي كتابه: إمبراطورية العلامات (1970) الذي خصصه **بارت** لتحليل مشاهداته في **اليابان**، بعد زيارته لها. ينتصر فيه **للشعري، والباذخ، والهايكو**. ويثبت قدرته العجيبة على النفاذ، عبر سطح

---

1 محمَّد عزَّام، النَّقد الحرّ عند رولان بارت موقع : http://www.startimes.com

2 ***Sur quoi porte la critique littéraire ? Sur des textes bien sûr, dont elle met en lumière les propriétés afin d'en dévoiler le sens. Mais ces évidences de sens commun résistent bien mal aux attaques conjuguées du pragmatisme rortien et des théories développées par Barthes à partir de 1965. Le croisement de ces deux regards sur le texte littéraire permet de problématiser l'idée de propriétés textuelles intrinsèques et objectives, et invite à une reconception de la critique littéraire désormais entendue comme « redescription » connectée à des usages.***

3 Qu'est-ce donc que l'objectivité en matière de **critique littéraire** ? Quelle est la qualité de l'œuvre qui « existe en dehors de nous » ? Cet *extérieur* si précieux puisqu'il doit borner l'extravagance du critique et sur lequel on devrait pouvoir s'étendre facilement, puisqu'il est soustrait aux variations de notre pensée, on ne cesse cependant de lui donner des définitions différentes ; autrefois, c'était la raison, la nature, le goût, etc. ; hier c'était la vie de l'auteur, les lois du genre, l'histoire… (Barthes, 1999, p. 18) 1999, *Critique et vérité*.

4 محمَّد عزَّام، النَّقد الحرّ عند رولان بارت موقع : http://www.startimes.com

الأعمال الأدبية والمرئيات، إلى قراءة عميقة لبلد لم تُتح له الإقامة الكافية فيه .وقد دلّل فيه على إمكانية فائقة في التغلغل، عبر المرئيات، لتخطيط العقلية الإشارية للمجتمع الياباني. [1]

فالنقد عنده لابد أن يميل إلي تفسيرات ومعان متعددة ولا يجب أن ينحصر في مواقف أحادية مثل حياة المؤلف وغيرها. ولذلك " يرفض النقد المعياري(Normative) مهما كان شكله ويري أنه كلما كثرت المعاني التي يضمها **النص**[2] كان ذلك أفضل وأنه يجب ألا يعطي أي من هذه المعاني أفضلية علي المعاني الأخرى وإن المعني الذي يتخلل النص ليس هو ذلك الكشف النهائي الذي لا نحصل عليه إلا إذا أنهينا قراءة ذلك النص". [3]

وقد هاجم **بارت** هذه التعمية التي حاول النقاد التقليديون أن يضللوا المجتمع بها ، من حيث كونهم يعشون حالة من التناقص بين الرؤية والأداة أو بين أفكارهم الحقيقية غير الواضحة التي لا تلتزم موقفاً فكرياُ معنياً أو أيديولوجية معرفة وبين كتاباتهم النقدية التي يزعمون فيها تبنيهم فلسفة شاملة ، في حين أن **بارت** رأي أن المزية الفكرية التي يعتزون بها وهي فكرة الوضوح ويرون أنها تطبق علي المجتمع الفرنسي إنها في حقيقة الأمر تنطبق علي اللغة الفرنسية المستعملة في البلاط ، أي أنها مميزة لجماعة أو لطبقة بعينها وليس كل الطبقات . يقول :" إن الوضوح مزية محلية وسياسية ، إنها صفة بلاغة وليست صفة عامة من صفات اللغة ، صفة ممكنة في كل الأزمنة

---

[1] المرجع نفسه

[2] Il est, dans l'œuvre, ce qui suscite la garantie de la chose écrite, dont il rassemble les fonctions de sauvegarde : d'une part la stabilité, la permanence de l'inscription, destinée à corriger la fragilité et l'imprécision de la mémoire ; et d'autre part la légalité de la lettre, trace irrécusable, indélébile, pense-t-on, du sens que l'auteur de l'œuvre y a intentionnellement déposé ; le texte est une arme contre le temps, l'oubli et contre les roueries de la parole, qui, si facilement, se reprend, s'altère, se renie. (Barthes, 1975) — 1975, « Texte (théorie du) », *Encyclopædia Universalis*.

[3] جون ستروك ، بحث رولان بارت ، ضمن كتاب البنيوية وما بعدها من ليفي شتروس إلي ديريدا ، تر: رضوان ظاظا، المجلس الوطني للثقافة ، الكويت فبراير ، 1996 ص 87.

والأمكنة ، والواضح باختصار فعال حيث كانت البلاغة فعاله يوماً ما : في المحاكم وربما في المحافل الانتخابية وهو من صفات اللغة توجه نحو تشكيل الآراء ،أي أنه بتغيير بارت الحاسم لغة طبقة[1] .
نعتقد أن اللغة من وجهة النظر التي ننظر من خلالها نحن الآن لا تنفصل عن الخطاب .. والشيء اللغوي لا يمكن أن يقوم عند حدود الجملة ولا أن ينحصر فيها ، فليست الفونيمات والكلمات والعلاقات الصرفية هي التي تخضع وحدها لنظام حرية مضبوطة ما دمنا لا نستطيع التركيب بينها كيفما اتفق ، إن الخطاب في مجموعة هو الذي يخضع بشبكة من القواعد والإكراهات والضغوط التي تكون كثيفة ضبابية علي المستوي البلاغي ، دقيقة حادة علي المستوي النحوي ، فبين اللسان والخطاب مد وجزر [2].

وإذا كان بارت يربط بين اللسان والخطاب فإن الخطاب النقدي السيميائي يعد جزءاً من اللسان عنده . هذا الجزء يقوم بتطهير اللسانيات وتنقية الخطاب فيقول : " السيميولوجيا[3] هي ذلك العمل الذي يصفي اللسان ، ويطهر اللسانيات ، وينقي الخطاب مما يعلق به ، أي من الرغبات والمخاوف والإغراءات والعواطف والاحتجاجات والاعتذارات والاعتداءات والنغمات وكل ما تنطوي عليه اللغة الحية"[4].
وهكذا يتضح أن بارت يميل في مفهومه للنقد إلي كونه معني وهذا المعني يظل في حالة تجدد ، ومنه تتناسل الصور وتنسلخ من بعضها البعض ، ولا يوجد معني مركزي أو رمز جوهري

---

[1] جون ستروك ؛ بحث رولان بارت " ضمن كتاب البنيوية وما بعدها من ليفي شتروس إلي ديريدا ، تر: رضوان ظاظا المجلس الوطني للثقافة ، الكويت فبراير ، 1996 ص 85.

[2] رولان بارت : درس السيميولوجيا ، ترجمة عبد السلام بن عبد العالي ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، ط(2) ، 1986، ص22.

[3] La sémiologie proposée ici est donc négative – ou mieux encore, quelle que soit la lourdeur du terme, *apophatique* : non en ce qu'elle nie le signe mais en ce qu'elle nie qu'il soit possible de lui attribuer des caractères positifs, fixes, anhistoriques, acorporels, bref, scientifiques20. (Barthes, 1989, p. 35-36) — 1989, *Leçon*.

[4] رولان بارت : درس السيميولوجيا ، ترجمة عبد السلام بن عبد العالي،دار توبقال للنشر،الدار البيضاء،ط(2) ،1986، ص23.

يكتشف في العمل الأدبي فحسب ، بل إن العمل الأدبي يظل نتاج العملية الإبداعية والذات المبدعة والناقدة في اللحظة الآنية والمستقبلية. ولذلك يتمرد علي مفهوم البطولة الملحمية ويري أن "البطل يعيش في عالم من العلامات ، وهو معني بها، وهذه العلامات ليست ثانية ، فضلاً عن عدم تأكيد هذه العلامات ، فهو يضيف إلي غموضها من خلال توظيف العلامة ذاتها حقائق مختلفة ، وعندما يعطي البطل الثقة لدلالة ما، شيء ما يحدث هنا . ويلتقي بالبطل في الاضطراب والإحباط ، كذلك فإن العالم يبدو للبطل محاطاً بألوان من الحبل [1].

إن هذا المفهوم يقترب من مفهوم **روبرت شولز** الذي يرى أن "النص[2] في مقابل العمل شيء مفتوح وغير كامل ،وغير مكتف ، وليست هذه خاصية لصيغة بأية قطعة كتابية بل مجرد طريقة في التعامل مع هذه القطعة الكتابية أو أية مجموعة أخرى من الإشارات ، ويمكن للكلمات نفسها أن تعد نصاً أو عملاً ، وكنص ينبغي فهم القطعة الكتابية بوصفها نتاجاً لشخص أو أشخاص عند نقطة معينة من التاريخ الإنساني ،وفي صورة معينة من الخطاب تستمد معانية من الإيماءات التأويلية لأفراد الذين يستعلمون الشفرات النحوية والدلالية والثقافية لهم . النص دائماً يردد صدي نصوص أخرى [3].

---

[1] R . Barthes, S.z, Sur Racine , Editions du . Seuil 1963 p 57.

[2] Nous savons maintenant qu'un texte n'est pas fait d'une ligne de mots, dégageant un sens unique, en quelque sorte théologique (qui serait le « message » de l'Auteur-Dieu), mais un espace à dimensions multiples, où se marient et se contestent des écritures variées, dont aucune n'est originelle : le texte est un tissu de citations, issues des mille foyers de la culture. Pareil à Bouvard et Pécuchet, ces éternels copistes, à la fois sublimes et comiques, et dont le profond ridicule désigne *précisément* la vérité de l'écriture, l'écrivain ne peut qu'imiter un geste toujours antérieur, jamais originel ; son seul pouvoir est de mêler les écritures, de les contrarier les unes par les autres, de façon à ne jamais prendre appui sur l'une d'elles. (Barthes, 2002, p. 44) — 2002, *œuvres complètes,* t. 3 (1968-1971).

[3] روبرت شولز : السيمياء والتأويل، ترجمة: سعيد الغانمي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ط (1) 1994 م ص 40 – 41.

في كتابه: ميثولوجيات (1957) يحلل بارت بعض عناصر الحياة البورجوازية المعاصرة، كالأزياء والمسرح والملاكمة والأدب والصحافة والطعام والزواج ...الخ. وكيف تحولت إلى (أساطير) في حياتنا اليومية، فيسقط عنها القناع الأيديولوجي للبورجوازية معتبراً الأسطورة نظاماً سيميولوجياً، ولغة مسروقة. [1]

ويصوغ السيميوطيقي الناشئ نظرية في الأسطورة التي تشكل الدعامة التي تقوم عليها كتاباته في الأساطير. حيث يقول بارت أن الأسطورة اليوم هي رسالة – أي ليست مفهوما ولا فكرة ولا شيئا. وبالتحديد أكثر، تعرف الأسطورة "بالطريقة التي تقول بها رسالتها، فهي إذا نتاج الكلام (parole) لا اللغة بمعنى اللسان (Langue). في الأيديولوجيا : ما يقال مهم للغاية ولكنها تخفي [أمرا ما]. أما في الأسطورة فإن كيفية قول ما تقوله مهم للغاية، ولكنها تحرف. في الواقع ليست الأسطورة كذبة أو اعترافا :" وإنما هي التواء". [2]

وبالتالي ، في المثل الذي يظهر فيه الجندي الزنجي وهو يحيي العلم الفرنسي، وهو المثل الذي يأخذه بارت من الغلاف الأمامي لمجلة باري – ما تش، ويصبح الزنجي بالنسبة لقارئ الأسطورة "حضور الامبريالية الفرنسية بتمامه وكماله". وادعاء بارت هو الأتي : بما أن الأسطورة لا تخفي شيئا، لذلك فان فاعليتها مضمونة : فقوة الكشف التي تمتلكها هي بالذات وسيلة التحريف. ويبدو الأمر كما لو إن الأسطورة هي الفضيحة التي تحدث في وضح النهار. وأن تكون قارئا للأساطير – في مقابل منتج الأساطير أو عالم الأساطير الذي يحل شفرتها – معناه أن تقبل الرسالة كليا كما هي في ظاهرها. أو بالأحرى، إن رسالة الأسطورة تفيد بأنه لا يوجد تمييز بين الدال[3] (الجندي الزنجي وهو يحيي العلم الفرنسي) والمدلول عليه (الامبريالية الفرنسية).

---

[1] محمَّد عزَّام، النَّقد الحرّ عند رولان بارت موقع : http://www.startimes.com

[2] جون ليشته،خمسون مفكرا أساسيا معاصرا من البنيوية إلى ما بعد الحداثة، ترجمة فاتن البستاني ، مركز دراسات الوحدة العربية ، صص 253-262.

[3] L'œuvre se ferme sur un signifié. On peut attribuer à ce signifié deux modes de signification : ou bien on le prétend apparent, et l'œuvre est alors l'objet d'une science de la lettre qui est la philologie ; ou bien ce signifié est réputé secret, dernier, il faut le chercher, et l'œuvre relève alors d'une herméneutique, d'une interprétation (marxiste, psychanalytique, thématique, etc.) ; en somme l'œuvre fonctionne elle-même comme un signe général, et il est normal qu'elle figure une

وباختصار، إن رسالة الأسطورة تفيد بأنها غير محتاجة إلى فك شيفرتها أو تأويلها أو إزالة الغموض الذي فيها. و كما يشرح بارت، إن قراءة الصورة على أنها رمز شفاف معناه أن تنكر حقيقتها كصورة، وإذا كانت أيديولوجية الأسطورة واضحة فإنها لن تؤدي عملها كأسطورة. وعلى العكس من ذلك كي تنجح الأسطورة في أداء عملها كأسطورة، يجب أن تبدو طبيعية تماما .[1]

إن دراسة بارت المؤثرة التي تتناول السرد (الروائي) (Narrative) في عام 1964 تمضي قدما في حمل رسالة عالم السيميوطيقا من أجل كشف النقاب عن شيفرات "الطبيعي"، ويستشف ذلك من بين السطور في أعماله في الخمسينات.[2]

يأخذ بارت قصة من قصص جيمس بوند كنص تعليمي، ويحلل العناصر الضرورية من الناحية البنيوية (اللغة، الوظيفة، رواية القصة، السرد) إذا كان السرد سيتكشف كما أنه ليس نتيجة الشيفرات المتعارف عليها. ويتميز المجتمع البورجوازي بأنه ينكر وجود الشيفرة[3]، انه يبتغي "علامات لا تشبه علامات ". غير إن التحليل البنيوي للنصوص يتضمن درجة من الصورية (Formalisation)، وهو أمر أخذ بارت يرفضه. وعلى خلاف منظرين مثل غريماس، إن ما

---

catégorie institutionnelle de la civilisation du Signe. Le Texte, au contraire, pratique le recul infini du signifié. (Barthes, 1993, p.74) *Le Bruissement de la langue* 1993

[1] جون ليشته،خمسون مفكرا أساسيا معاصرا من البنيوية إلى ما بعد الحداثة، ترجمة فاتن البستاني ، مركز دراسات الوحدة العربية ، صص 253-262.

[2] جون ليشته،خمسون مفكرا أساسيا معاصرا من البنيوية إلى ما بعد الحداثة، ترجمة فاتن البستاني ، مركز دراسات الوحدة العربية ، صص 253-262

[3] Il est communément admis que lire c'est décoder : des lettres, des mots, des sens, des structures, et cela est incontestable ; mais en accumulant les décodages, puisque la lecture est de droit infinie, en ôtant le cran d'arrêt du sens, en mettant la lecture en roue libre (ce qui est sa vocation structurelle), le lecteur est pris dans un renversement dialectique : finalement, il ne décode pas, il sur-code ; il ne déchiffre pas, il produit, il entasse des langages, il se laisse infiniment et inlassablement traverser par eux : il est cette traversée. Roland Barthes, *Le Bruissement de la langue* 1993

يسترعي انتباه القارئ دائما تقريبا من درجة الحرية واللارسمية في كتاباته. ومع أن طريقة الترميز اللغوية والرسوم والأشكال تظهر في أعمال مثل نظام الموضة أو الأزياء (the fashion system)،[1] وفي كتابه: نظام الموضة (1967) يدرس -تطبيقياً- الأزياء النسوية في مجلات (الموضة): بقصد البحث عن المعنى الذي يمكن أن تنطوي عليه عناصر الزّي. [2]

غير أنه في كتابه المذكور يوضح عدة جوانب من المقاربة البنيوية، أو السيميوطيقية لتحليل الظواهر الاجتماعية. ويتبين أن "**علم العلامات** " أو **السميولوجيا** (Sémiologie) يدرس التمثلات الجماعية بدلا من الواقع الذي قد تشير إليه، كما يفعل علم الاجتماع. والتوجيه البنيوي من جهة يحاول أن يختزل تنوع الظواهر ويردها إلى وظيفة عامة. وعلم العلامات – الذي كان **سوسور** ملهمه – ينشط دائما في الجانب الدال للأشياء [أي العلامات نفسها the signifying) aspect). [3] في الواقع، كثيرا ما يهتم بالكشف عن اللغة(اللسان (Langue) لحقل ما مثل الأزياء. وهكذا يقوم **بارت** بتعبئة جميع موارد النظرية اللغوية – وخصوصا اللغة باعتبارها نظاما للاختلافات – كي يحدد لغة (أي لسان) الأزياء في دراسته عن الأزياء[4].

إلا أن جزءا كبيرا من نظام الأزياء هو عبارة عن خطاب في المنهج لأن الموضة لا تعادل أي موضوع واقعي يمكن أن **يوصف**[5] الحديث عنه بصورة مستقلة. بل بالأحرى أن الموضة متضمنة

---

[1] جون ليشته،خمسون مفكرا أساسيا معاصرا من البنيوية إلى ما بعد الحداثة، ترجمة فاتن البستاني ، مركز دراسات الوحدة العربية ، صص 253-262

[2] محمّد عزّام، النّقد الحرّ عند رولان بارت موقع : http://www.startimes.com

[3] جون ليشته،خمسون مفكرا أساسيا معاصرا من البنيوية إلى ما بعد الحداثة، ترجمة فاتن البستاني ، مركز دراسات الوحدة العربية ، صص 253-262

[4] المرجع نفسه.

[5] Le Moyen Age, lui, avait établi autour du livre quatre fonctions distinctes : le *scriptor* (qui recopiait sans rien ajouter), le *compilator* (qui n'ajoutait jamais du sien), le *commentator* (qui n'intervenait de lui-même dans le texte recopié que pour le rendre intelligible) et enfin l'*auctor* (qui donnait ses propres idées, en s'appuyant toujours sur d'autres autorités). Un tel système, établi explicitement à la seule fin d'être « fidèle » au texte ancien, seul Livre reconnu [...] a cependant produit une « interprétation » de l'Antiquité que la modernité s'est empressée de

في الأشياء / المواضيع، أو في الطريقة التي يجري فيها وصف هذه الأشياء. ولتسهيل التحليل ضيق بارت الحقل : أصبح مجال بحثه يتألف من العلامات المكتوبة المتعلقة بالأزياء النسائية التي تظهر في اثنين من مجلات الأزياء بين حزيران /يونيو 1958 وحزيران / يونيو 1959م. والتعقيد يمكن في أن الموضة لا يكتب عنها مباشرة قط ، وإنما يعبر عنها ضمنيا[1].

إن نظام الأزياء يتضمن دائما أن الأشياء (الملابس) تعطي بشكل طبيعي ووظيفي : وهكذا، فبعض الأحذية "مثالية للمشي"، في حين أن أحذية. أخرى "صممت لمناسبات خاصة". إذا، تشير الكتابة[2] عن الموضة إلى قطع أو فقرات (Items) من الملابس، لا إلى الموضة بذاتها. وإذا كان لكتابة الموضة مدلول عليه (قطعة الملابس أو الفقرة) فمن الواضح الآن بأن هذه ليست موضة. في الواقع، إن لغة الموضة تصبح واضحة في حالة واحدة فقط عندما نأخذ بعين الاعتبار العلاقة بين دال ودال أخر(Between signifier and signifier)، وليس العلاقة (الاعتباطية) بين الدال والمدلول عليه، فالعلاقة بين الدال – الدال هي التي تكون علاقة الملابس. ويكيف بارت دراسته حسب عدة محاور مختلفة، جميعها لها علاقة بطبيعة التعبير عن المعنى/المراد. وبعد اعتبارات

---

récuser et qui apparaîtrait à notre critique « objective » parfaitement « délirante ». C'est qu'en fait la vision critique commence au *compilator* lui-même : il n'est pas nécessaire d'ajouter de soi à un texte pour le « déformer » ; il suffit de le citer, c'est-à-dire de le découper : un nouvel intelligible naît immédiatement ; cet intelligible peut être plus ou moins accepté : il n'en est pas moins constitué. (Barthes, 1999, p. 23) 1999, *Critique et vérité*.

[1] جون ليشته،خمسون مفكرا أساسيا معاصرا من البنيوية إلى ما بعد الحداثة، مرجع سبق ذكره، صص 262-253

[2] En fait le langage de l'ancienne critique nous est indifférent. Nous savons qu'elle ne peut écrire autrement sauf à penser autrement. Car écrire c'est déjà organiser le monde, c'est déjà penser […]. Il est donc inutile de demander à l'autre de se ré-écrire, s'il n'est pas décidé à se re-penser. (Barthes, 1999, p. 35) 1999, *Critique et vérité*.

منهجية، ينظر إلى بنية شيفرة الملابس من حيث: دال الموضة (fashion signifier): وفيه يستمد المعنى[1]

من العلاقة بين 1- الموضوع أو الشيء (سترة من صوف محبوك)، و2 - الدعامة (الياقة)، و3- المتغير (مفتوح عند الرقبة)، والمدلول عليه في الموضة: السياق الخارجي لموضوع الموضة (مثلا: حرير= صيف) [2].غير أن علامة الموضة، ليست المزج البسيط بين الدال والمدلول عليه، لأن الموضة يعبر عنها ضمنا على الدوام ولا يشار إليها أبدا، فعلامة الموضة هي كتابة الموضة نفسها، والتي هي، كما يقول بارت، "تحصيل حاصل" ، لأن الموضة هي فقط ودوما "الثوب المطابق لما هو دارج، أي للزي الحديث[3].

في القسم الثالث من كتاب نظام الأزياء يبحث بارت في النظام البلاغي (Rhetorical) للموضة "أن هذا النظام يعبر عن أصول ارتداء الملابس(*) بأسرها ". وكما فعل في أصول ارتداء الملابس، كذلك يفعل في النظام البلاغي إذ يبحث في طبيعة الدال والمدلول عليه والعلامة. والجانب البلاغي للدال الخاص بأصول ارتداء الملابس يفتح أمامنا بعدا شعريا لأن الثوب الموصوف ليست له قيمة إنتاجية يمكن إظهارها. أما الجانب البلاغي الخاص بالمدلول عليه، فيتعلق بعالم الموضة – نوع من العالم "الروائي" الخيالي. وأخيرا، فان الجانب البلاغي الخاص بالعلامة يعادل تطبيق العقلانية على الموضة (Rationalisation of fashion): تحويل أوصاف

---

[1] La critique cherche en général à découvrir le *sens* de l'œuvre, sens plus ou moins caché et qui est assigné à des niveaux divers, selon les critiques ; l'analyse textuelle récuse l'idée d'un signifié dernier : l'œuvre ne s'arrête pas, ne se ferme pas ; il s'agit moins dès lors, d'expliquer […] que d'entrer dans le jeu des signifiants. (Barthes, 1975) — 1975, « Texte (théorie du) », *Encyclopædia Universalis*.

[2] جون ليشته،خمسون مفكرا أساسيا معاصرا من البنيوية إلى ما بعد الحداثة، ترجمة فاتن البستاني ، مركز دراسات الوحدة العربية ، صص 253-262

[3] المرجع نفسه.

ثوب الزي الحديث إلى شيء ضروري لأنه يلبي غرضه بشكل طبيعي (مثلا ملابس السهرة)، وبالطبع يلبي غرضه لأنه ضروري[1].

وخلاصة القول" فإن صرح اللسانيات أصبح يتفكك اليوم من شدة الشبع أو من شدة الجوع مداً أو جزراً ، وهذا التقويض للسانيات هو ما يدعوه في النهاية **بارت رولان بـ النقد السيميولوجي**" [2]

قائمة مصادر البحث:

R . Barthes, Critique et vérité, 1999.

R.Barthes, Essais critiques. Paris: Seuil, 1991.

R . Barthes, Le Bruissement de la langue, 1993.

R . Barthes, Leçon,1989.

R . Barthes, S.z , Sur Racine , Editions du Seuil, 1963 .

R . Barthes, Texte (théorie du) , Encyclopædia Universalis,1975.

جون ليشته، خمسون مفكرا أساسيا معاصرا من البنيوية إلى ما بعد الحداثة، ترجمة فاتن البستاني ، مركز دراسات الوحدة العربية، 20018.

جون ستروك ؛ بحث رولان بارت " ضمن كتاب البنيوية وما بعدها من ليفي شتروس إلي ديريدا، تر: رضوان ظاظا ، المجلس الوطني للثقافة ، الكويت فبراير، 1996.

روبرت شولز ، السيمياء والتأويل :ترجمة سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ط (1) 1994 م .

رولان بارت ، درس السيميولوجيا ، ترجمة عبد السلام بن عبد العالي ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ، ط (2) ، 1986.

عزَّام، النَّقد الحرّ عند رولان بارت موقع : http://www.startimes.co

[1] جون ليشته،خمسون مفكرا أساسيا معاصرا من البنيوية إلى ما بعد الحداثة، ترجمة فاتن البستاني ، مركز دراسات الوحدة العربية ، صص 253-262

[2] رولان بارت : درس السيميولوجيا ، ترجمة عبد السلام بن عبد العالي،دار توبقال للنشر،الدار البيضاء،ط (2) ،1986، صص22-23.

في فلسفة العلامة

In the Philosophy of the Sign

د.ابن شماني محمد. أستاذ محاضر . جامعة غليزان . الجزائر.
الإميل : mohammed.benchemani@univ-relizane.dz

ملخص:
شكلت دراسة العلامة اللسانية باعتبارها كينونة لغوية لدى علماء اللسانيات والفلاسفة محورا أساسيا في العديد من بحوثهم تأمليا و التنظيريا ، مما أكسب هذه القضية الفلسفية و اللسانية بعدا عميقا جدا لم يسبق له مثيل، تجلى في العديد من التصورات والنظريات المعاصرة التي حاولت أن تقف على فهم عميق و حقيقي لإشكالية العلامة اللسانية ، وقد تراوح بين الفلسفي واللساني الخالصين. وخير من مثل ذلك توجهان بارزان هما: اعتباطية العلامة وتفكيكية العلامة.

الكلمات المفتاحية: العلامة اللسانية. الكينونة اللغوية. الاعتباطية. التفكيكية.

Abstract:
The study of the linguistic sign as a linguistic entity has been a main focus for linguists and philosophers in many of their contemplative and theoretical research. This philosophical and linguistic issue has received a very deep and unprecedented dimension, which was manifested in many contemporary perceptions and theories that tried to stand on a deep and true understanding of the problematic of the linguistic sign. This was ranged between pure philosophical and linguistic trends. As an example, two dominant tendencies are: the arbitrariness of the sign and the deconstruction of the sign.

Keywords: linguistic sign, Linguistic entity, arbitrariness, deconstruction

****

أولا: العلامة والاعتباط:

خير ما نباشر به هو هذا السؤال: ما معنى أن تكون العلامة اعتباطية؟ أو بالأحرى هل الاعتباطية أمر ممكن أم لا في نسق اللغة؟ ثم هل بهذا الاعتبار لا كينونة لغوية إلا به؟ وما محل رأي من يرى أنه لا اعتباط أصلا لمسوغات فلسفية مضادة لذلك؟ مما يجعل الرأي المضاد يفترض غير الاعتباط بديلا.

يبدو أن مفهوم اعتباطية العلامة ما كان ليكون لولا وجود ضرورة النظر وضرورة المنهج معا. ذلك أن القول به كان نتيجة إيقاف لحركة التاريخ في نسق اللغة، وهنا مكمن الإشكال وجوهره، بحيث نزع فيه منزعا تحولت على إثره اللغة عن التاريخ ليحجر عليها في النسق نفسه. وعلى هذه الشاكلة تم صياغة القانون الذي يلزم عنه القول باعتباطية العلامة اللسانية [1].

إن الأصل في هذا المنحى هو النظر إلى جزئي الكينونة اللغوية على أنهما متحدان ولا فصل بينها إلا الفصل الاعتباري الذي يقتضيه التفسير، وهذا ما غلّب فكرة عدم التعليل أصلا، وصارت بذلك مقالة الاعتباطية رائجة وشائعة، بحيث لم يتصور المرء إلا هي في جهة الشيوع و التداول بين الناس، تأسيسا على هذا التصور ألا يجوز السؤال لماذا اختير الاعتباط دون سواه من الأوصاف؟ قد تكون الإجابة الأولية على هذا السؤال كامنة في قضية إلغاء حركة التاريخ في اللغة، فيلزم عن هذا أن يحلّ محل الحركة ما هو ضدها، وهذا الضد هو السكون. وبما هو كذلك فإنه يلزم عنه أن يكون هذا الضد بديلا سائغا لدى من قال به من نظار اللسانيات والسيمولوجيا. [2] فنسق اللغة من حيث هو كذلك يكون مؤسسا على مبدإ اللحظة الراهنة في العلم عموما من جهة كون هذا المبدإ معمولا به في اللسانيات أيضا.

وللتأكد من صحة هذا الفرض - ونحن نطلق عليه وصف الفرض لعدم الاطمئنان إليه من حيث الجانب المراسي لنسق اللغة – يوجب علينا أن نسايره لنرى إلى أي شيء هو مفضي، وبما هو كذلك فإنه يفضي إلى شيء أخر في الأقل بالنظر إليه بوصفه افتراضا صرفا مختلفا عن حقيقة التاريخ، فضلا عن امتناعه أن يكون مضافا إلى المجتمع، وعلة ذلك الامتناع ليست في اجتماعية اللغة ، بل في تاريخ لغة المجتمع [3]

ثم ها هنا ما ينبغي لنا التنويه عليه، وهو سؤال من أين استوحى صاحب النظر هذا المفهوم؟ أعني: الاعتباطية. وإذا كان هذا هكذا ، كان يكون صاحب النظر ناظرا إلى الكينونة اللغوية من حيث هي هي على أنها موجودة دفعة واحدة، وليس في هذا ما يعضده؛ لأن مقتضى منشأ اللغة من حيث هي هي ابتداء لم يكن دفعة واحدة، فتكون مفرداتها كذلك، أعني العلامة اللسانية لم

تكن كذلك من حيث هي موجودة دفعة واحدة ؛ لاعتبارات تاريخية قوية، لأن استنتاج أن الكينونة اللغوية موجودة دفعة واحدة هو من مستلزمات مقالة عدم الفصل بين جزئيها، وهذا أيضا يؤدي إلى بحث مسألة هي من صميم فهم الكينونة اللغوية وهي من العواصة بمكان؛ إذ يرد السؤال السبق الوجودي بين جزئي الكينونة اللغوية، أو بعبارة أخرى : أيهما أسبق في الوجود الدال أم المدلول عليه؟

بيان ذلك هو أن الأمر الذي نود تحديده في هذا المقام يشير إلى كون صاحب النظر ليس يستطيع تقديم شيء بالفعل؛ لأن الأصل في ذلك راجع إلى عسر التخلص من قيد الافتراض والنظر المتحركان ضمن الحيز التصوري لكونهما داخلين فيه؛ لأننا عند تأملنا في كون الاعتباط مستساغا لشيوعه يتعارض مع الرغبة العلمية و العقلية التي يتمتع بها الإنسان؛ إذ ليس من اليسير عليه أن يسلّم بهذا المفهوم، وإذا كان ذلك كذلك فإن قضية الاعتباطية هذه يكفي في ردها عدم ركون الإنسان إليها باعتبارها أمرا في غاية الإحالة لعدم حدوثها بالفعل ، ولأنها هي من مجوزات النظر العقلاني ليس إلا.

فضلا عن ذلك، يعد كل ما تم وضعه في هذه المسألة اللغوية وغيرها من مسائل فلسفة اللغة واللسانيات عموما هو من قبيل ما يمليه القول النظري العقلاني؛ لذا ليس من الممتنع معارضة مقالة الاعتباطية للاعتبارات السالف ذكرها.

هب أن الأمر موافق لما نزع إليه صاحب النظر القائل بمقالة الاعتباطية، فإنه على الرغم من ذلك ليس ينفك عن سؤال الشاهد في عالم الوقائع الجزئية، لأن مقالة صاحب النظر تلغيه رأساً، وقد عبّر عنه سوسير بوضوح في المحاضرات [4] ؛لأن حتمية الاتحاد التي أقرها بين جزئي الكينونة اللغوية تسفر عن إلغاء الشاهد أو المحال إليه، وإذا كان ذلك كذلك، كان صاحب النظر يتحدث عن أمر صوري مادام الشاهد خارج محل النظر.

إنّ النسق الذي يُخضِعُ الإنسان له يتضمن هذا التفسير الذي نعتناه بالصوري، كما يتضمن سبق النسق عليه، وهكذا سبق مكونات النسق عليه أيضا؛ إذ هما مرتبتان، مرتبة الحس ومرتبة التجريد، وليس يتلاءم نسق اللغة الصوري و لا الكينونة اللغوية مع الحس؛ لأن العلة في ذلك كله كامنة فيما أسس عليه القول النظري العقلاني أصلا أي: تقديم النظر على الخبرة، والتشكيك فيها لانتفاء الانسجام والاتساق فيها.

فإذا ما تمعن في هذا الأمر جيدا ألفيناه راجعا إلى قضية رئيسة في القول النظري العقلاني هي الحركة والسكون، أو بالأحرى ثنائية الحركة والسكون مع تقديم السكون عليها، أو إلغاؤها إن

دعت إلى ذلك ضرورة منهجية أو إبيستيمولوجية أو فلسفية، ولهذا المنحى الفلسفي والعلمي بعده الإغريقي الذي يؤمن في بعض جوانبه التأملية الميتافيزيقية والتيولوجية بفوضوية العالَم، ومن ثم عدم انسجام مكوناته وعناصره بوصفه نسقا، فجاء العقل فنظم ذلك كله بما يقتضيه التفكير العقلاني الصارم لدى صاحب النظر في القديم كما في الحديث.[5].

ثانيا: العلامة و الفضاء:

تشكل إثر هذا التوجه في خصوص العلامة اللسانية تيار أو رأي مضاد، وكان مما دعا إليه أن مقالة الاعتباطية ما هي إلاّ وجه من أوجه المركزية، أو هو مظهر من مظاهر اللوغوس الغربي، وهذا بيّن لمن تدبره و تتبعه في مسالك القول الفلسفي العقلاني الإغريقي القديم، والحق إنه صورة من صور العبارة الأرسطية الشهيرة، المحرك الذي يحرك ولا يتحرك .

لا يدل هذا المنحى من النقد على صحة دعوى الناقد، ذلك أن الرأي المضاد للاعتباطية هو في الأصل افتراض آخر، أو بعبارة ثانية: افتراض مضاد على افتراض. فإذا كان نسق العلامة اللسانية لدى صاحب مقالة الاعتباطية مؤسسا على عدم الفصل بين جزئي الكينونة اللغوية، فإن نسق الافتراض المضاد في العلامة اللسانية مؤسس على إمكانية الفصل بينهما، وبدل البنية سيحل الفضاء أو البعثرة محلّه[6]وقولنا هو مجرد افتراض مضاد راجع إلى عدم إمكانية تحققه بالفعل في واقع اللغة من حيث هي نسق مراسي.

إن هذا الفضاء النظري الذي بين جزئي الكينونة اللغوية بهذا الاعتبار يؤول إلى جعل السيرورة وعدم التناهي حاصلا بالفعل، فيتحصل لديه مجموع دوال مجردة متسلسلة لا يقرّ لها قرار، وفي هذا - من زاوية أخرى – ما يشير إلى جعلها دوالا مجردة لا مدلولات لها، ومعلوم بالضرورة امتناعه من جهة حصوله في المراس اللغوي لدى الجماعة اللغوية المعينة، وإذا كان ذلك كذلك فإنه يترتب عليه ما ترتب على القول السابق المتعلق بمقالة الاعتباطية. والمقصود هنا عدم تجاوزه للحيز التصوري حيث لا حكم بالنفي ولا بالإثبات عليه، أما من جهة التصديق حيث الواقع الفعلي للغة فلا حظ له فيه؛ لانتفاء تحقق ذلك بالفعل، وهو المشاهدة، فضلا عما ينجر عن القول به من المحال، وهو التسلسل إلى ما لا نهاية له في الدوال، بالإضافة إلى عدم التحقق مشاهدةً من وجود دوال بلا مدلولات وفي هذا من الكفاية ما يصيره في غاية الإحالة.

ومما يزيد هذا الأمر بيانا من جهة الإحالة هو النظر إليه في مقابلة ما يتسلسل من الدوال إلى ما له نهاية ، ففي هذا من الجواز ما هو بيّن بنفسه؛ لأننا عندما نقابل الدوال المجردة المتناهية بالدوال المجردة اللامتناهية يتحصّل الفصل بينهما ويتبيّن من حيث كون الأول نسقا لسانيا دالا بالفعل،

والثاني نسقا لسانيا صوريا ومفترضا، ذلك أن تسلسل الدوال المتناهية يؤول إلى المحل الذي فيه يستقر وينتهي إليه، ويمثّل له في الدلالة والمعجمية بالمترادف، وليس هو محل نظرنا هنا.

وإنما محل النظر فيما يترتب على قول من قال بمقالة الفضاء أو البعثرة بين جزئي الكينونة اللغوية ، بحيث يؤدي إلى اعتبار دوال مجردة ومتسلسلة إلى ما لا نهاية له، فضلا عن عدم الاحتفاء بالمدلولات عليها إلا مؤقتا ؛ لأن المسوغات و الاعتبارات العقلية لا ترى في ذلك الإمكان مطلقا، فكيف به يكون حاصلا بالفعل ؟ فالمقصود هنا هو بيان أن الموجود العاقل يرفض الافتراضين معا، افتراض مقالة الاعتباطية و الافتراض المضاد لها، وهو هذا.

ثالثا: رأي في القضية:

قد عرّجنا على ذكر أهم خاصية في نسق الكينونة اللغوية الاعتباطية استنادا إلى ما قدمه صاحب النظر، كما عرجنا بإيجاز على ذكر أهم خاصية في نسق الكينونة اللغوية لدى من قال بمقالة الفضاء أو البعثرة بين جزئيها، فحري بنا أن نوجز ما نحسبه رأيا في هذه القضية من زاوية الإرادة البيانية.

أول ما نلفت إليه الانتباه هو أننا إزاء قضية لها حظ وفير في الفكر اللساني العربي القديم ، وقد تجلى ذلك في صيغ وصور متعددة وسياقات متنوعة، ولعل أكثرها رواجا المساجلة المؤسسة على الموازنة بين جزئي الكينونة اللغوية ، وقد كنا بيّنا ذلك في غير هذا الموضع أن الأمر لا صلة له عند التحقيق بهذه الموازنة والمفاضلة بينهما، وإنما يتعلق الأمر بما لا يدع مجالا للشك بقضية الأولية القبلية والبعدية اللاحقية لكلّ من جزئي الكينونة اللغوية.(7).

بإمكاننا ما بين الاعتباط والفضاء أن نصادر على القصد بين جزئي الكينونة اللغوية، وأن هذا لا تحقق له إلا بالإرادة البيانية المرادة لدى الإنسان العاقل، ثم إن من خواص هذه المصادرة أنها قابلة لأن يتحقق منها مراسيا،وبما هي كذلك فإنها ليست من جنس الافتراضات أو قضايا التصورات في مقابلة مع النسقين النظريين السابقين الاعتباط والفضاء أو البعثرة اللذين اعتمدا في اللسانيات بوجه عام.

إن مرتكز هذه المصادرة - التي نطلق عليها الإرادة البيانية – تاريخي محض في الأقل ظاهريا، وهو ما لم يلتفت إليه صاحب النظر صاحب مقالة الاعتباط، وكذلك مقالة صاحب الافتراض المضاد لها.إن ضبط معنى الإرادة البيانية يتطلب معرفة سياق نشوء اللغة الإنسانية، وهو سياق الحدوث، ومعرفة هذا كاف في تحديد الفصل بين ما نصادر عليه وما صادر عليه صاحبا الاعتباط والفضاء معا.

فالمراد بالكينونة اللغوية بالإرادة البيانية هو كونها كينونة لغوية مختلفة من حيث خواصها عن المعنى الذي نادى به صاحب النظر وصاحب الفضاء كذلك؛ لأنها متصلة غاية الاتصال بالبيان وإرادة البيان، وكما هو بيّن من معنى البيان فإنها ذات صلة بالحزين المعلومين التصوري والتصديقي، لذا فهي مراسية، وبما هي كذلك فإنها تكون واقعية، أو فعلية، وهنا مكمن المغايرة بين نسق الكينونة اللغوية بالإرادة البيانية، ونسق الكينونة اللغوية بالافتراضين السابقين، الاعتباطية والفضاء.

فهي بهذا الاعتبار رابطة بين جزئيها. إنها علاقة قصد بينهما، فيلزم عن هذا أنها ليست من مسمى المناسبة في شيء، فيكون نسقها نسقا واقعيا، أو بالأحرى تواصليا فعليا ومراسيا مشاهدا لدى الجماعة اللغوية المعينة.

ثم إن من مقتضيات الإرادة البيانية مراعاة البيان، لذا يكون من مستلزمات ذلك توضيح ما هي هذه الإرادة البيانية ؟ ولفعل ذلك يلزم عنه الفصل النظري بين الدال والمدلول عليه بغرض التفسير، فيكون الدال بهذا المعنى مفارقا مؤقتا، وعليه ستكون الكينونة اللغوية دالة على شيء واحد بهذا المسلك، وهو أن المدلول عليه كان ولا دال له[8] ،مما يؤكد لدينا أنها مدلولات متصفة بصفة القبلية والأولية، وهذه أيضا من خواص الطبيعة البشرية.

بناء على ما تقدم، يمكننا أن نفهم أن المدلول عليه له سبقية وجودية وهي المعبر عنها بالأولية القبلية ، وإنما قلنا هذا لأن الأصل في نشوء اللغة عندنا هو الحدوث لا غير، لأنه يلزم عنه أن تكون المدلولات كذلك، ولهذا المعنى اعتبارات تاريخية ذات صلة بواقعة التعليم والتعريف التي كانت أول الأمر من حيث النشأة بالنسبة للإنسان.

وأما إن تعلق الأمر بالجزء المتبقي من جزئي الكينونة اللغوية وهو الدال، فإنه لا يمكن معرفته وفهمه حق المعرفة والفهم إلا بكونه بعديا لاحقيا، لأنه من المتواليات على المدلول عليه، فينتج عنه أن تصير الدوال متأخرة رتبة من الجهة الوجودية بالموازنة مع المدلولات القبلية والأولية.

إن المراد بالإرادة البيانية هنا هو ذاك التآلف بين القبلية الأولية و البعدية اللاحقية، أو بعبارة ثانية : هو ذلك التأليف الناشئ بين الدال والمدلول عليه بجامع القصد والبيان وإرادتهما معا، فيكون بذلك كاشفا عن صورة من صور التأليف و الضم الإرادي والبياني المقصود لدى الجماعة اللغوية باعتبارها مجموع الكائنات العاقلة المتواصلة والمتعارفة والمتفاهمة فيما بينها. وفي هذا ما يستدعي مراعاة الشهود الذي لم يتم مراعاته قبل في نسق القولين النظريين العقلانيين الاعتباطية والفضاء أو البعثرة، وهنا محل المفارقة بين واقعية الإرادة البيانية بين جزئي الكينونة اللغوية،

وصورية و افتراضية الاعتباطية وكذا الفضاء بينهما؛ ثم إن لهذا ما يسوغه وهو عدم إهمال حيز من الحيزين التصوري والتصديقي على حساب قسيمه.

قد يرد على هذا ما يجعله محل إعادة نظر على أساس أنه رأي لا يزيد على أن يكون مجرد شكل من أشكال الاعتباطية مادام أمر الضم و التآلف قد ورد فيه ؟ بيد أننا في الإمكان الانفكاك من هذا الاعتراض المحتمل، لأنه في جهة الظاهر قد يكون واردا بقوة على هذا نقول ما كنا قلناه في غير هذا الموضع على النحو الاتي: (9)

المتبادر إلى الذهن - ظهريا - أنا ما زلنا في عالم الكينونة اللغوية بالاعتباط الذي اقترحه البديل النظري غير أنه لا يدل على ذلك بأي حال من الأحوال، إنها إرادة البيان التي لا تنفك عن هذه الأبعاد الثلاثة المذكورة. ويبعده أيضا عن ذلك شيئان : انعدام الأقوال النظرية المفترضة، و تحقق إرادة البيان المقصية عنده، في الوقت الذي قدم فيه القول النظري المفترض.

وبمقابلة القول النظري هذا فإن قولنا بالأولية القبلية والبعدية اللاحقية لا يعني قولا بفضاء نظري كما قد يتوهم، ولا يعني قولا باتحاد الجزأين معا. بل غاية الأمر سبقية هذا على ذاك ضمن إرادة البيان الجامعة بينهما ومبدأ الحدوث؛.... وبهذا الفصل أيضا تحل قضايا فرعية من قبيل أيهما يحظى بالذيوع والشيوع والانتشار من الآخر ؟ وكذا قضية الإيحاء والعدول على مستوى صور التعبير اللغوية المفردة والمتآلفة.

- الإحالات :

(1). De Saussure. F. cours de linguistique générale Ed. Talantikit, Bejaia, Algérie, 2002, p 85 - 86 - 87.

(2). De Saussure. F. cours de linguistique générale, p 85 - 87. Voir aussi. Charles Bally ; linguistique générale et linguistique française. A. francke S.A. Berne. Switzerland. 1944. P 127-139.

(3) ابن شماني محمد، تأملات في فلسفة اللغة، ألفا للنشر والتوزيع .قسنطينة. الجزائر ، ط1/2020 ،ص 30.

(4). De Saussure. F. cours de linguistique générale. p 85 - 86 - 87.

وقد عارض إميل بينفنيست هذه المقالة باقتراح أن تكون الكينونة اللغوية ضرورية بدل أن تكون اعتباطية ، ينظر في هذا الصدد : **- Problèmes de linguistiques générale. E. Benveniste, Ed. tel. Gallimard, Paris, 1966, T1, p 49 - 55.**

(5) فلوطرخيس، الآراء الطبيعية التي ترضى بها الفلاسفة ،قسطا بن لوقا، ترجمة: تحقيق عبد الرحمن بدوي، وكالة المطبوعات الكويت ، ط2/1980.ص99.

(6). J. Derrida La dissémination, Ed. du Seuil, Paris, 1972. Voir aussi ;

- Le monolinguisme de l'autre, ou la prothèse d'origine, J.Derrida, Ed Galilée Paris 1996,p 49- 50.

- De la grammatologie, J. Derrida, Ed. de Minuit, Paris, 1967, de p 21 – p 41.

(7) ينظر تفصيل ذلك في تأملات في فلسفة اللغة .الفصلين الثاني ص 43. و الثالث ص 63.

(8) تأملات في فلسفة اللغة ص 46.

(9) تأملات في فلسفة اللغة ص 47- 49.

اللغة السيميائية الواصفة (المنزلة والملاءمة والتجديد)

د.محمد الداهي (جامعة محمد الخامس، المملكة المغربية)

يتمحور المقال حول اللغة الواصفة التي صاغتها "مدرسة باريس للسيميائيات" لإثبات مدى تماسك نظريتها وعلميتها وملاءمتها. اقترحت هذه المدرسة -بفضل جهود رائدها ألجيرداس جوليان كريماص Algirdas Julien Greimas - خطاطة تختزل نظريتها وتستوعب عناصرها ومكوناتها وعلائقها بطريقة متراتبة تتدرج من العمق إلى السطح. وتسمى هذه الخطاطة بالمسار التوليدي الذي يمثل الاقتصاد العام للنظرية السيميائية، ويقدم صورة مجملة عنها.

يعتبر هذا المفهوم (المسار) مسلمة قابلة للتدليل عليها، وإطارا قيد الإنجاز، ومشروعا مفتوحا على احتمالات النقد والمراجعة والتجديد. وهو ما ينفي عنه الطابع الأرتدوكسي، والامتثال الحرفي والأعمى لضوابطه وزواجره. يسعف الباحث السيميائي على فهم المجال الذي يتحرك فيه، ويموضع أبحاثه ومشاريعه في جانب من جوانبه المُتراتبة والمتشابكة، ويقيم الجسر بين بنيانه والأطراف المتاخمة له.

في مجال السباحة نميز عادة بين ما يسبح وفق قواعد مضبوطة ومن يسبح بطريقة عشوائية أو بعبارة أخرى، بين من تعلم السباحة وتمرن على قواعدها بإيعاز من معلم السباحة ومن مارسها بطريقة عفوية وتلقائية. وينطبق المثال على من تعلم السميائيات وامتثل لقواعدها و من يخبط - في خضم يمها-خبط عشواء، على غير هدى أو بصيرة.

1- معنى السيميائيات :

تُستخدم السيميائيات بمعان مختلفة([1]). أ- بمعنى الحجم الذي يتخذه أي موضع، ويحتاج إلى تعرُّفه، ب-موضوع المعرفة إبان تعرُّفه ثم وصفه، ج-مجموع الوسائل التي تسعف على تعرُّفه. إن التعريف المتداول للسيميائيات بصفتها " نظاما للأدلة" لا يناسب أ،

لأنه يفترض تعرُّف الأدلة وتعويضها بالدلالة. وعليه يصبح موضوع السيميائيات هو "نظام الدلالة"؛ أي نظام حمال للدلالة يخضع للتحليل، ويصبح-بالتالي- موضوعا للسيميائيات

[1] Voir Algirdas Julien Greimas, Sémiotique : *dictionnaire raisonné de la théorie du langage* (avec Joseph Courtés), Hachette, 1979, pp.239-240.

(السيميائيات-الموضوع). و لا يعقل أن نتحدث عن السيميائيات إلا إذا وقع لقاء واحتكاك بين السيميائيات- الموضوع والنظرية السيميائية.

السيميائيات- الموضوع	النظرية السيميائية
-مشروع قابل للوصف -مشروع قابل للتحليل -موضوع مشيد وقائم بذاته	-تصف وتحلل السيميائيات- الموضوع بأدوات إجرائية (اللغة السيميائية الواصفة Métasémiotique). - تشيد النماذج، وتضفي الانسجام عليها. - يتعلق الأمر بالنظرية السيميائية العامة التي تؤطر وتحضن السيميائيات الخاصة: السيميائيات البصرية، والسيميائيات المعمارية، والسيميائيات التشكيلية، والسيمائيات التصويرية.

يعتبر لويس يالمسلف Louis Hjelmslev (1899-1965) أول من اقترح نظرية سيميائية متماسكة. وهي-في نظره- شبكة من العلاقات المنظمة بطريقة متراتبة، والمتسمة بنمط الوجود المزدوج (الجدولي والمُرَكَّبي) (وهو ما يجعلها تستوعب بصفتها نسقا أو عملية سيميائية)، والمكونة على الأقل من صعيديْ التفصل (العبارة والمحتوى) اللذين يشكلان -باتحادهما- التدلال (sémiosis).

تُعنى مدرسة باريس للسيميائيات بالدلالة. ولهذا ينصب اهتمامها-أساسا- على شروط إنتاج المعنى واستيعابه بأدوات ومناهج إجرائية (اللغة الواصفة).

2- منزلة السيميولوجيا:

يعتبر فرديناند دو سوسور Ferdinand de Saussure(1857-1913) رائد السيميولوجيا، ويعد كتابه " محاضرات في اللسانيات العامة"([1]) فتحا مبينا في مجال الدراسات الإنسانية بصفة عامة. وعندما وافاه الأجل المحتوم، قام شارل بايي وأندريه سيشهاي بجمع محاضراته في شكل

[1]-Ferdinand de Saussure , *Cours de linguistique générale*, éd. Payot, 1916.

كتاب.ومن بين الأسئلة التي ظلت مطروحة وعالقة بعد صدوره، نذكر- أساسا- ما يلي : كيف يمكن أن نميز بين كلام سوسور الأستاذ المحاضر وكلام الباحثين اللغويين اللذين تتلمذا له ؟ ظل سوسور مهمشا حتى عام 1927 لما نبه باحث بولوني جيرزي كورلفيتش Jerzy Kuryłowic إلى ملاءمة تصوراته النظرية فيما يخص اللغات الهندو-أوروبية. ثم أصدرت الجمعية اللسانية بجنيف عام 1941 " كراسات فرديناند دي سوسور"، ونشر كلود لفي شتراوس " التحليل البنيوي في اللسانيات" عام 1945 الذي أضحى -بمرور الوقت- "تقليعة عالمية."([1]).

يحق لنا أن نتساءل هل استطاع سوسور أن يرتقي بفكره إلى حد صياغة القوانين اللسانية الصارمة، سيرا على نهج غاليلي الذي يعد أول من صاغ نموذج القوانين العددية للفيزياء الحديثة، أنطوان لافوازييه الذي يعد يرجع إليه الفضل في صياغة قانون التركيبات الكيماوية، وكارل فون لينيي الذي قدم نظاما حديثا لتصنيف النباتات.

عندما ظهر "كتاب محاضرات في اللسانيات العامة" أحدث "ثورة كوبرنكية" في مجال المعرفة الإنسانية بصفة عامة. دافع فيه سوسور عن تحديد موضوع اللسانيات، وإحداث قطيعة مع المراحل اللغوية الثلاث (النحو المعياري، والفيلولوجيا، والنحو المقارن، والفيلولوجيا المقارنة) التي تستعمل اللغة وسيلة لدراسة ظواهر خارجية. في حين كان هم سوسور دراسة اللغة في ذاتها ومن أجل ذاتها؛ ولذا وضع تمييزا دقيقا بين ثلاثة أطراف (اللغة واللسان والكلام) سعيا إلى تحديد الموضوع الوحيد للسانيات بصفتها علما مستقلا، والبحث عن المبدإ الموحد داخل مجموعة من الظواهر اللغوية المختلطة والمتنافرة.

أرسى سوسور مداميك المفاهيم اللسانية الإجرائية (الدال/ المدلول- التطوري/ التزامني/ اللسان/ الكلام) التي استندت إليها السيميائيات، ثم جاء لويس يالمسلف الذي أضفى الحيوية والنسقية على المفاهيم السوسورية. لم يكن شارحا لسوسور، بل أعطى لنظريته تصورا جديدا مقترحا- في الآن نفسه- ترسانة من المفاهيم، ومتطلعا إلى صورنة اللغة كما لو كانت نسقا رياضيا.

استطاع العالمان اللغويان (فرديناند دي سوسور ولويس يالمسلف) أن يبلورا لغة واصفة خاصة باللسانيات، وقابلة للتعميم على حقول معرفية أخرى. ومن ضمنها السيمائيات التي اضطرت إلى الاستفادة من اللسانيات لتحديد موضوعها، وحصر مجالها، وصياغة فرضياتها. وإذا كان اللسان

[1] - Voir ,Anne Hénault, *Histoire de la sémiotique* , que sais-je,PUF,1992 ,pp .25-26.

هو الموضوع الموحد -الذي كان يراهن عليه سوسور لتحديد موضوع اللسانيات، وتمييزها عن العلوم الأخرى- فهو يتخذ الأشكال الآتية:

-اللسان موضوع شكلي: هو شكل وليس ماهية، و ذو طبيعة منسجمة.

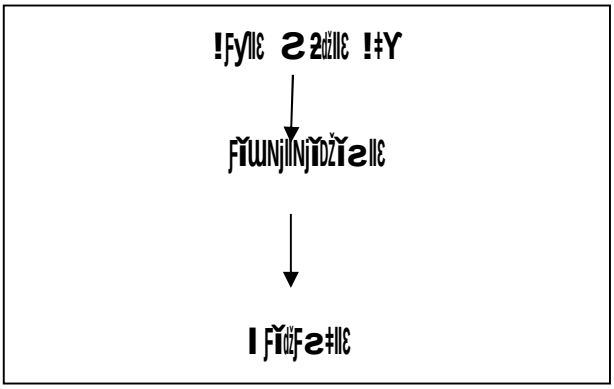
-اللسان موضوع دلالي: إنه معمار شكل محمل بالمعاني.

-اللسان موضوع اجتماعي: هو مؤسسة اجتماعية، وثمرة تعاقد أفراد جماعة لغوية معينة.

-اللسان وسيلة للتواصل مع الآخرين: إما يتعاقد الفرد مع الآخرين لتحقيق الأهداف المشتلاكة(البنية التعاقدية)، وإما يدخل في صراع معهم لتباين المقاصد والأغراض (البنية الصراعية Structure Conflictuelle).

3-التسمية:

ا-**السيميولوجيا** مشتقة من الإغريقية القديمة (*sêmeion* /الدليل). وهي مرتبطة بمجال الطب. ويعنى بها الاختصاص الذي يدرس ما يدل على مرض شخص (أعراضه)؛ أي علم الأعراض (symptomatologie). استعملها فرديناند دي سوسور ليعني بها العلم الذي يدرس حياة الأدلة في حضن المجتمع. السيميولوجيا جزء من علم شامل هو علم النفس. " يمكن أن نتصور علما يدرس حياة الأدلة في حضن الحياة الاجتماعية. يشمل جزءا من علم النفس الاجتماعي ، وبالضرورة من علم النفس العام. نطلق عليه السيمولوجيا"([1]).



[1] -Ferdinand de Saussure *Cours de linguistique générale, op.cit.,* pp33-34.

يؤدي علم النفس- في ضوء هذه الترسيمة - دورا لتحديد المكانة المناسبة للسيميولوجيا. وتكمن- في المقابل- مهمة اللساني في تحديد ما يجعل من اللغة نسقا خاصا ضمن مجمل الوقائع السيميولوجية.

ب-السيميائيات : استعمل شارك سندرس بيرس Charles Sanders Peirce(1839-1914) مفهوم السميائيات بصفتها " النظرية شبه الضرورية والصورية للأدلة". اتفق المشاركون- في مؤتمر الجمعية العالمية للسيميائيات عام 1968- على استعمال مصطلح "السميائيات" حرصا على توحيد المصطلحات والجهود العلمية. وكان في عدادهم كل من رولان بارث، وورومان جاكبسون، وإميل بنفنست، ولفي شتراوس، وألجيرداس جوليان كريماص.

4-أنواع السيميائيات:

هناك أنواع كثيرة من السيمائيات التي تعنى بدراسة الأنساق الدلالية في المجتمع. نذكر منها السيمائيات الحيوانية (Zoosémiotqiue) التي تدرس التواصل الحيواني، والسيميائيات الطبية، وعلم الحركات، وسيميائيات الأهواء، وسيمائيات الأشياء، وسيميائيات الإشهار، والسميائيات الأدبية، وسيميائيات السرد.

تُختزل السيمائيات-على تنوعها- في ثلاثة اتجاهات كبرى:

أ-السيمائيات التواصلية: ينتسب إلى هذا الاتجاه كل من جورج مونان Georges Mounin، وإريك بويسنسEric Buyssens، وبيير كيرو Pierre Guiraud، ولويس جورج بريطو Luis Jorge Prieto. وهم يعتبرون اللسان وسيلة للتواصل، ويعممون التعريف على كل ما يؤدي في الوجود مهمة التواصل اللغوي (الفيلم، والتقليعة، والرسوم المتحركة، والسينما، والإشهار). إن هذا النوع من السيميائيات اختصاص لساني قابل للتطبيق على مجالات التواصل والتسويق الواسعة النطاق. يرى جورج مونان أنه يصعب أحيانا الحسم بين ما يتعلق بسيمولوجية التواصل وبين ما يمت إلى سيمويولوجيا الدلالة بصلة. وفي حال التواصل الحيواني نختار في اعتبار الرائحة مؤشرا(indice) يخص تعرُّف الذكر على الأنثى (حالة طبيعية في منأى عن مقصد التواصل) أو إشارة (signal) تهم حالة ناجمة عن مقصد التواصل.

استطاعت سيميائية التواصل إخراج السيميائيات من النزعة المحايثة (immanentisme) والمركزية اللغوية (logocentrisme) لإثارة قضايا من قبيل التأويل، والمعاينة البصرية، والتلفظ، والتداول والإقناع.

ركز إريك بويسنس على الجانب الحجاجي في التواصل تطلعا إلى تغيير معتقدات المتلقي. "تستهدف سيميائيات التواصل والوسائل المستخدمة للتأثير على الآخر بإقناعه أو إفحامه"([1]).

قد يكون التواصل لغويا (ما اختزله رومان جاكبسون في خطاطته التواصلية) أو غير لغوي (اعتماد الإشارات والأشكال الهندسية وملصقات الإشهار، والمميزات البصرية (logotypes)).

ب-السيمائيات الثقافية:

صاغ يوري لوتمان مفهوم الغلاف السيميائي (sémiosphère) على غرار الغلاف الإحيائي (biosphère) لفلاديمير فرنادسكي. يعنى بالغلاف الإحيائي" الكلية العضوية للمادة الحية، والشرط الضروري لاستمرار الحياة"([2]).ويقترن الغلاف السيميائي بالتعدد اللغوي والثقافي، ويفترض فضاء سيميائيا يستوعب اللغات المترابطة فيما بينها، ويتوزع على محورين: المحور الأفقي للزمن (الماضي/ الحاضر/ المستقبل) والمحور العمودي للفضاء (الداخلي/ الحد/ الخارجي).

تنتظم مختلف لغات "الغلاف السيميائي" وفق مبدأيْ اللاتناسق والثنائية الضدية. توجد في المركز اللغات المتطورة والمنظمة، في حين توجد على الهامش لغات تعاني من مشاكل عديدة، من قبيل التهميش والإقصاء والاستخفاف. يمكن للغة أو نظام أن يفقد سطوته ووحدته وهويته.وقد تتمكن لهجة مهمشة أن تصبح اللغة الواصفة لثقافة ما. وفي هذا الإطار أضحت لهجة فلورنسا -في عصر النهضة- هي اللغة الثقافية لإيطاليا. وأصبحت قواعدُ روما النظامَ الشرعي للإمبراطورية الرومانية، واستطاعت- في الآن نفسه- آداب لويس 16 عشر أن تنتشر وتسود في أوروبا برمتها. وبالمقابل، قد يتزحزح المركز عن موضعه وينزاح إلى جهة الهامش. ويضرب لوتمان مثالا بالبورجوازيين الذين اضطروا إلى العيش في الضواحي إبان اندلاع الثورة البلشفية عام 1917.

يفترض اللاتناسق حدا فاصلا بين ثقافتين أو غلافين سيميائيين متداخلين، أو بين مجالين مختلفين (داخلي/ خارجي، ما هو في ملكيتي/ ما هو في ملكية الآخر، المركز/ المحيط). ويعتبر "الحد مجالا للازدواجية اللغوية والتداخل الثقافي. يجد سكان المناطق المتاخمة أنفسهم بين فضاءين ثقافيين مختلفين" ([3]). يطلق عليه هومي بابا "الفضاء الثالث" الذي يستوعب المنفيين والمهاجرين

---

[1]-Eric Buyssens, *Message et signaux*, éd.Lebegue, Bruxelles,1981 (première édition 1943),p.11.

[2]-Youri LOTMAN, *La sémiosphère*. PULIM, Limoges, 1999, p.12

[3] -*Ibid.*, p.38.

الذين يعيشون على الحدود بين ثقافتين مختلفين: الثقافة الأصلية والثقافة المكتسبة([1])، وهو ما يجعل هويتهم ممزقة ومضطربة، ويؤزم وضعهم الاجتماعي والاعتباري، ويورثهم الإحساس بالتهميش والإقصاء والدونية. ومع ذلك يؤهلهم إلى الوعي بالتناقضات والمفارقات الفاصلة بين ثقافتين مختلفتين، ويحفزهم على الاستفادة من روافد ثقافية ولغوية مختلفة، ويتيح لهم إمكانيات" التفاوض" لانتقاء العناصر الإيجابية التي يكون لها مردود إيجابي على تكوين شخصيتهم، وصقل مواهبهم، وتوسيع رؤيتهم للعام (الهوية المركبة)، عوض الانصياع للعنف والتعصب الأعمى (الهوية القاتلة).

ج-السيميائيات الدلالية:

- يعتبر رولان بارث(1915-1980) من أبرز ممثلي هذا التيار. ويقصد بالبحث السيميائي (أو السيميولوجي كما يُؤْثر) دراسة الأنساق الدلالية حيث تتوطد الدلالة في اللسان أو في أي نظام آخر.

"سيكون موضوع السيميولوجيا مستقبلا كل نظام من الأدلة أيا كانت ماهيته وحدوده: إذا لم تشكل الصورةُ والحركاتُ والألحانُ والأشياءُ، وكذا مركباتُ هذه الماهيات التي نعاينها في الطقوس والمراسيم لغاتٍ، فهي – على الأقل-تشكل أنظمة دلالية"([2]).

يدافع بارث في النص عما يأتي:

-يوسع موضوع السيمائيات ليشمل كل الأنظمة الدلالية أيا كانت ماهيتها ومجالها.

- لا تقتصر السيميائيات على الأنظمة اللغوية فحسب، وإنما تشمل كل الظواهر الحمالة بالمعنى والدلالة: المقال الصحفي، والرسم، والطقوس الاجتماعية، ونشرات الدواء.

" ربما كانت السيميولوجيا مدعوة للاندماج في العبر-ألسنية التي تتشكل مادتها أحيانا من الأسطورة والسرد والمقال الصحفي، وإجمالا من كل المجموعات الدالة التي تتكون ماهيتها الأولية من اللغة المُتمفصلة، وأحيانا أخرى من كل الأشياء التي تحفل بها حضارتنا، والتي يُتحدث عنها بالحوار والصحافة والمحادثة، وحتى باللغة الداخلية ذات الصبغة الاستيهامية... نأمل توسيع مجال

---

[1]- انظر فيما يخص التجاذب الثقافي الحاصل في الفضاء الثالث ومدى انعكاسه وتأثيره على تكوين الهوية الدينامية وبلورتها:

Homi K. Bahabha, *Les lieux de la culture, une théorie postcoloniale*, traduit de l'anglais (Etats Unis) par Françoise Bouillot, Payot,& Rivage,2007, pp.29-33.

[2] - Roland Barthes , Introduction, *Communication* n°4,1964 ,p .1.

دراسة التواصلات الجماهيرية شيئا فشيئا، ومواصلة أبحاث أخرى إسهاما في تطوير التحليل العام للمدرك البشري"([1]).

- يستوعب النص القضايا الآتية:

- تماهي السميولوجيا مع العبر-ألسنية التي تُعنى بدراسة كل الأنظمة الدلالية أي دراسة كبريات الوحدات الخطابية الدالة.

- توسيع المجال السيميائي ليشمل كل ما يتعلق بالتواصلات الجماهيرية.

- دعم أبحاث أخرى سعيا إلى تطوير التحليل العام للمدرك البشري (ما يدرك بالحواس).

- " يجب- من الآن فصاعدا- أن نسوغ إمكانية قلب الاقتراح السوسوري. ليست اللسانيات جزءا من السيمولوجيا العامة بامتياز، ولكن الجزء هو السميولوجيا باعتبارها فرعا من اللسانيات، وبالضبط ذلك القسم الذي يتحمل على عاتقه كبريات الوحدات الدلالية . وبهذه الكيفية تبرز وحدة البحوث الجارية اليوم في علم الإناسة، وعلم الاجتماع، والتحليل النفسي، والأسلوبية، حول مفهوم الدلالة"([2]).

يثير هذا النص القضايا الآتية:

- أضحت السميولوجيا-عكس تصور سوسور- جزءا من اللسانيات.

- تمنح السميولوجيا مفاهيمها ومصطلحاتها من اللسانيات، وتستمد منها لغتها الواصفة. وهكذا نعاين اعتماد السيمائيين على المفاهيم اللسانية لفرديناند دو سوسور ولويس يالمسلف لفاعليتها وملاءمتها في صياغة اللغة السيميائية الواصفة.

- لا ترقى الأنظمة الدلالية إلى المستوى المطلوب إلا بواسطة اللغة أو البديل اللغوي.

- إن السيمولوجيا- في نظر رولان بارث- نجولة لأنها نسخة من اللسانيات، لكنها جسورة لأنها تُعمِّمُ على أشياء غير لسانية.

نستدل ببعض الأمثلة من الكتاب نفسه (مبادئ في علم الأدلة) لإثبات مدى تبعية السميولوجيا للسانيات باعتماد مفاهيمها وفرضياتها:

أ-الطعام بصفته لسانا وكلاما:

---

[1] -*Ibid.*, pp. 2-3

[2] رولان بارث، **مبادئ في علم الأدلة**، ترجمة وتقديم محمد البكري، دار قرطبة،1986، ص/ص.29-30

- الطعام / اللسان: قواعد الإقصاء (المحرمات من المأكولات) والتعارض (حلو/ مالح) والتأليف (على مستوى وجبة واحدة).

- الطعام/ الكلام: تتدخل التنويعات الشخصية والعائلية في تهيئ الطعام مع مراعاة مقتضيات الظروف والعادات والتقاليد.

- الطعام على المستويين الجدولي(paradigmatique) والمُركَّبي (syntagmatique) :

ب- الطعام على المستوى الجدولي: لا يمكن- في السلسلة الكلامية- التلفظ بعنصرين دفعة واحدة. تتابع الوحدات منطقيا لإصدار معنى. وفي مجال الطعام تتسلسل الأطباق بالنظر إلى الوجبة المختارة.

- الطعام على المستوى المُركَّبي: تتداعى الكلمات -غيابيا- إلى أن يستقر المتكلم على اللفظ المناسب . وينطبق الأمر نفسه على الطعام بدعوى أنه مجموعة من الأطعمة المقدمة كتنويعات: مقبلات، ثم الوجبة الرئيسة، ثم التحلية.

5-مدرسة باريس السيميائية:

تضم مدرسة باريس كوكبة من الباحثين الذين تحلقوا حول مؤسسها وملهمها ومنظرها ألجيرداس جوليان كريماص (1917-1992)؛ ومن ضمنهم جاك فونتاني، وجوزيف كورتيص، وميشيل أريفي، وجون كلود كولي، وإريك لاندوفسك، ودوني برتراند، ومنار حماد، وآن أينو، وجون بوتيتو وغيرهم. انصب اهتمامهم في البداية على دراسة الأنساق الدلالية، ثم فتحوا أبوابا على مجالات مختلفة (المعمار، والأهواء، والإشهار، والحكاية الشعبية، والمتون الإثنوغرافية، والسينما، والأدب، والسرد). ومازالت-لحد الآن- أوراشها مفتوحة على جميع الأصعدة والمجالات مقترحة مشاريع جديدة، ومواكبة المستحدثات المعرفية والمنهجية، ومضفية الحركية على المنطلقات والفرضيات الأساسية([1]).

تدرج كريماص من الاختصاص المعجمي إلى الاختصاص السيميائي مرورا بالاختصاص الدلالي. ورغم تنوع هذه الاختصاصات فهي تشترك في خاصية البحث عن المعنى وإعادة تشييده. أصدر أول كتاب عام 1966 " علم الدلالة البنيوي"، ثم أعقبه بمؤلفات ودراسات كثيرة أسهمت-تدريجيا- في تأسيس الصرح السيميائي، وتعزيز فرضياته وترسانته المصطلحية، والانفتاح

[1]- انظر في هذا الصدد ، جاك فونتاني (**مكاسب السيميائيات ومشاريعها**، (حوار أنجزه محمد الداهي)، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، كراسات الكلية رقم 6، ط1، 2017.

على كل ما يسعف على فهم "الوجود السيميائي المتجانس" (فعل الإنسان، وأهواؤه، وأداؤه التواصلي والتلفظي). وتوَّج مجمل أعماله بإصدار "المعجم السيميائي" في جزأين صحبة جوزيف كورتيص تطلعا إلى التعريف بالمفاهيم المستخدمة، وبيان موقعها في "المسار التوليدي " للدلالة الذي يقدم صورة مصغرة عن النظرية السيمائية، ويرشد الباحثين إلى استيعاب مستوياتها وبنياتها وعلائقها المتداخلة والمندغمة فيما بينها.

استندت السيميائيات -في عقد الستينات- إلى المسلمات البنيوية التي كانت رائجة ومهيمنة في ذلك الوقت، ثم ارتكزت- مع بداية السبعينات- على المنعطف الابستمولوجي الذي دشنته أعمال إميل بنفنست المتعلقة بالتلفظ ، وخاصة دراستيه الشهيرتين اللتين أحدثا "ثورة هادئة" في مجال اللسانيات العامة، وأرهصتا بظهور الإبدال ما بعد البنيوي :" الجهاز الشكلي للتلفظ"([1]) و"الإنسان في اللسان"([2]).

1-5 مرتكزات النظرية السيميائية:

أضحت السيميائيات نظرية بحكم طابعها العلمي الصارم، وبالنظر انسجام مستوياتها ومكوناتها وعناصرها، واتساق لغتها الواصفة.ومن مرتكزاتها نذكر ما يلي:

ا- القيمة والاختلاف: تتكون المعاني بدخول العناصر في علاقات اختلافية مع بعضها البعض . ويكتسب كل عنصر قيمته باختلافه مع عنصر آخر. وما يجعل العناصر المختلفة محافظة على طابعها الحركي هو انضباطها في بنية متراصة (الضبط الذاتي Autoréglage).

ب- تشييد اللغة الصورية: تعتمد كل نظرية على اللغة الواصفة التي تميزها عن غيرها من النظريات، وتثبت تناسقها وملاءمتها نظريا وتطبيقيا. على نحو، التمييز بين علاقات الحالات(التناقض) وبين علاقات العمليات(النفي)، وما يترتب عليها من أنظمة التمثيل (مثل المربع السيميائي).

ج-المربع السيميائي: هو التمثيل البصري "للبنية الدلالية الأولية" التي تتحدد- في بداية الأمر- بوصفها علاقة بين حدين متناقضين (أ/ لا أ). تسمى هذه العلاقة **بالمحور الدلالي** الذي يبين لنا مدى إمكانية كل حد على حدة من الدخول في تعارض مع نقيضه، وبالتالي توليد علاقة جديدة

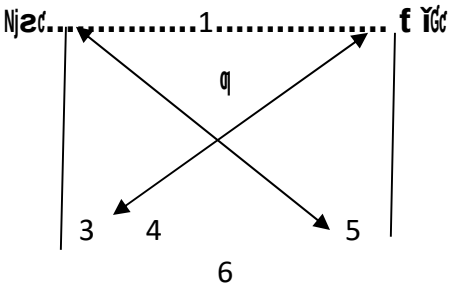
---

[1] -Emile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale2* , Gallimard, tome II,1974, pp.79-90.

[2] -Emile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale1*, Gallimard, tome I,1966,pp.225-277.

قد يترتب عليها طرف ثالث(حالة وسطى تجمع بين أمشاج الطرفين المتناقضين) : يتوسط اللون الأسمر اللونين الأبيض والأسود، ونتوسط الخنثى الذكر والأنثى.

يتولد عن المحور الدلالي " اللون" الحدان الآتيان: أبيض/ أسود. وتتجسد العلاقات بينهما في المربع السيميائي كما يلي:



أ- العلاقات :

..... علاقات التضاد (2-1) Relations de contrariété

↔ علاقات التناقض (4-3) Relations de contradiction

—— علاقات التكامل أو التضمين (6-5) Relation d'implication

ب- المحاور:

1 - محور التضاد: أبيض/ أسود

2- محور شبه التضاد : لا أسود/ لا أبيض.

3-الخطاطة الإيجابية : أبيض / لا أبيض

4-الخطاطة السلبية: أسود / لا أسود

5-المؤشر الإيجابي : أبيض / لا أسود

6-المؤشر السلبي: أسود / لا أبيض

5-2-المسار التوليدي:

يمثل الاقتصاد العام للسيمائيات وصورة مجملة عنها، وهو جماع من العلاقات والتحولات التي تثبت وتؤكد- في تدرجها من البسيط إلى المركب ، ومن المجرد إلى الملموس- مدى علمية النظرية وتماسكها، وملاءمتها من الناحيتين النظرية والتطبيقية.

يتكون المسار التوليدي

1-من البنيات الآتية:

أ-البنى السميائية السردية .

ب- البنى الخطابية

ج- البنى النصية.

2- ومن المستويين الآتيين : العمق (تكون البنيات مضمرة، وهي تُعيِّن -عموديا- موضع انطلاق المعنى) والسطح (تصبح البنيات معاينة وملموسة، وفي هذه الحالة تُعيِّن موضع تحقق سلسلة من التحولات تتشخص باعتبارها مسارا توليديا).

ويتضمن المسار التوليدي المكونين الآتيين:

- المكون التركيبي: هو مجموعة من القواعد التي تنتظم في شكل صنافات وخطاطات تسعف على ضبط المتخيل البشري في شكل " خوارزميات" أو "خطاطات مقننة ومعيارية"

- المكون الدلالي : عندما تصبح للوحدات المعاني والدلالات التي تناسبها في السياق الذي وردت فيه.

- ينبغي للدلالة - كما يتصورها السيميائيون- أن تستجيب لثلاثة شروط أساسية، وهي:

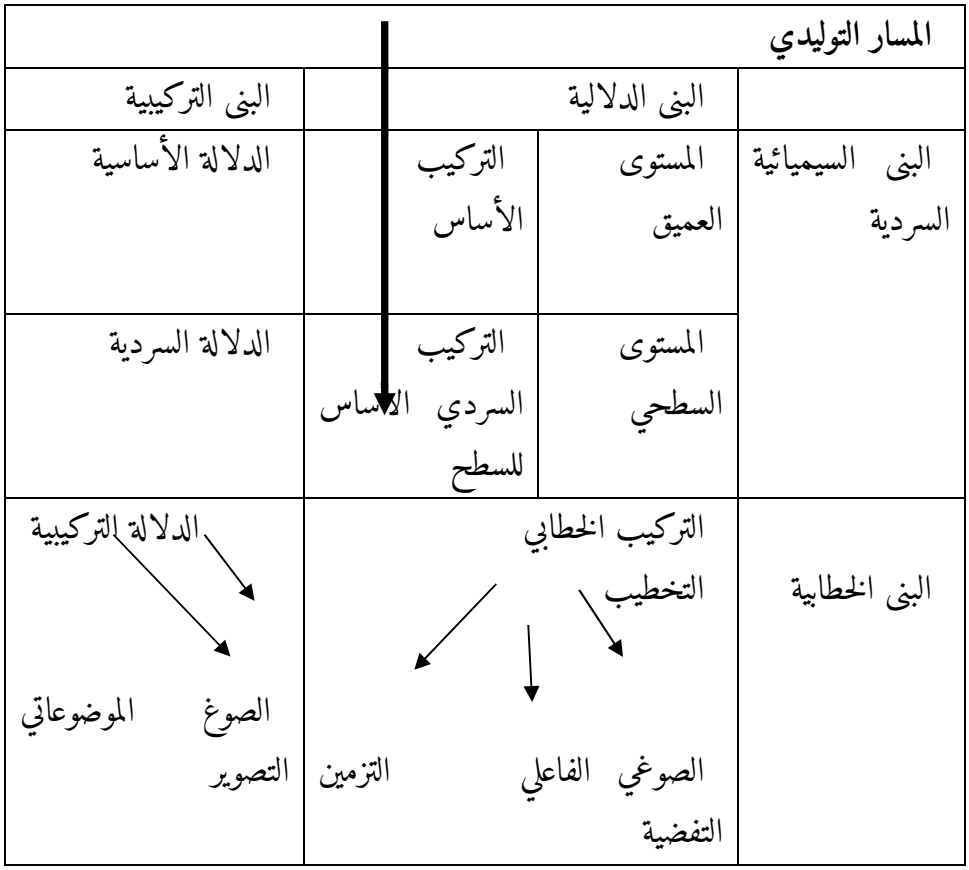
- أن تكون توليدية: يتدرج المعنى عبر مستويات ومكونات متتالية ومتداخلة بدءا من العمق (المحتويات المغرقة في التجريد) ووصولا إلى السطح (المحتويات الملموسة).

- أن تكون مُركَّبية : ليست الوحدات معزولة عن بعضها البعض، وإنما هي تتوالى بطريقة منسجمة ومتسقة لإنتاج الآثار الدلالية المُتشاكلة. وبعبارة أخرى يتدرج المعنى من الوحدات المركبية الصغرى إلى التأليفات الدلالية (المجموعات الدالة).

- أن تكون عامة : تمثل السيميائيات نظرية عامة للدلالة سواء أكانت تخص اللغات الطبيعية أم الإنتاجات السيميائية المختلفة. يمكن لوحدة المعنى (L'unicité du sens) أن تتجلى في مختلف الأنظمة الدلالية (اللغة، واللباس، والحركة، والصورة، والتشكيل، والمبارزة، والمباراة الرياضية..).

يستوعب المسار التوليدي للدلالة[1] مكونات النظرية السيميائية وعلائقها ومستوياتها، ويقدم صورة مصغرة ومفترضة عنها. وأي تجديد في المجال السيميائي إلا ويتطلب من صاحبه أن يتوقع في هذا المسار معللا منطلقاته وخلفياته المعرفية ، ومقترحا العناصر التي تتماشى و أفقَه ونسقَه العامين:

[1] -Algirdas Julien Greimas (avec Joseph Courtés), *Sémiotique : dictionnaire raisonné de la théorie du langage ,op .cit.,*p.160(1 col).



1- الدلالة الأساسية

تتسم بطابعها التجريدي لتموضعها في العمق، وتتواشج أفقيا مع الدلالية السردية وعموديا مع التركيب الأساس. " إن الوحدات التي تكونها تمثل البنيات الأولية للدلالة، ويمكن أن تصاغ بصفتها مقولات دلالية قابلة أن تتفصل في المربع السيميائي (الذي يمنحها منزلة دلالية-منطقية، ويجعلها ذات صبغة إجرائية). تمثل الدلالة الأساس جردا (أو صنافة؟) للمقولات المعنمية sémique التي يمكن أن تُستثمر باعتبارها أنساقا أكسيولوجية مفترضة، لا تُحيّن إلا في المستوى السردي إبان اتصالها بالذوات"([1])

[1] -*ibid.*, p.330 (1 col).

" بما أن العالم الدلالي يمكن أن يتفصل بطريقتين (أ بصفته عالما فرديا أم بصفته عالما اجتماعيا) فهذا يفضي إلى افتراض وجود نوعين من الكليات الدلالية التي لا يمكن إنكار فعاليتها الإجرائية "([1]).

أ-المعنم Sème: هو " الوحدة الدنيا للدلالة" ذات الصبغة الخلافية والعلائقية.

- المعانم النووية Sèmes nucléaires : وهي الوحدات المعجمية التي تميز لفظا عن غيره.

المرأة : [+ إنسان] [+حي] [+أنثى] [+عاقلة]

الرجل: [+ إنسان] [+حي] [+ذكر] [+عاقل]

فهما يشتركان في سمات ومعانم معينة، لكنهما يختلفان على مستوى الجنس (ذكر/ أنثى).

- النواة المقومية Noya sémique " حد أدى معنمي دائم"([2]) . تحتفظ كلمة " الرأس"- في الملفوظات الموالية- بمعنم" شبه كروي ": رأس جبل، رأس إبرة، رأس مسمار، رأس إنسان، رأس أسد، وبمنعم "الصلابة" : جشم رأسه، له رأس صلب، ارتطم رأسه بالجدران، تعذر عليه تقطيع جمجمة الكبش.

- المعنم السياقي sème contextuel(المصنف classème). " يتجلى في وحدات تركيبية أكثر اتساعا تستوعب الربط بين معجميتين على الأقل"([3]). لنأخذ المثالين الآتيين:

نبح الكلب. يعتبر" النباح " معنما نوويا أو خاصية جوهرية في صنف الكلاب.

نبح ضابط الشرطة . يوجد تنافر دلالي في هذا الملفوظ بدعوى إسناد صفة النباح إلى الإنسان. واستعير للضابط صفة " النباح" لصراخه أو زمجرته احتجاجا على تصرف ما أو استخفافا به.

ب- التشاكل Isotopie "مجموع مسهب من المقولات الدلالية (المصنفيةclassématique) التي تجعل القراءة الموحدة للسرد ممكنة"([4]).

ومن وظائف التشاكل نذكر ما يلي:

- إزالة اللبس من النص، وتبديد ما يشوبه من غموض حرصا على الإفهام والتفاهم.
- إضفاء الانسجام على النص رغم تعدد معانيه، وإحالته إلى عوالم دلالية مختلفة.

---

[1] -*Ibid.*, p.320 (2 col)

[2] Algirdas Julien Greimas, *Sémantique structurale : recherche de méthode*, Larousse, 1966,p44.

[3] -*ibid.*, p.103.

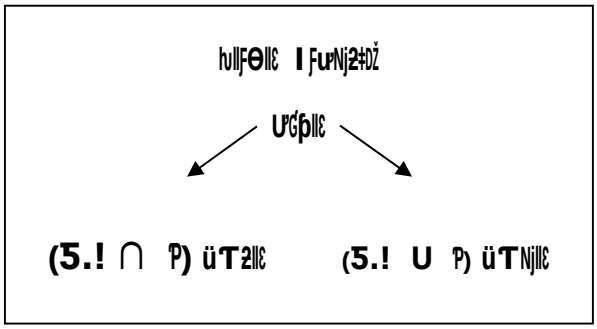
[4] Algirdas Julien Greimas, *Du sens, essais sémiotiques*, Seuil, 1970,p.188.

- التحدث في موضوع رئيس رغم تفرعه وتشعبه إلى مواضيع واستطرادات متفرقة.
- يكون النص متعدد التشاكل(pluri-isotope) في حال انزياحه عن اللغة المعتادة والمتداولة، وتضمنه صورا شعرية ورموز موحية.

2-التركيب الأساس

ينتمي "التركيب الأساس" و"الدلالة الأساسية" إلى المستوى العميق للنحو السيميائي والسردي، و يمثل البنية الدلالية الأولية بمصطلحات منطقية وبالتمثيل البصري (المربع السيميائي). لا يكتسب المعنم قيمته إلا في إطار علائقي واختلافي (المحور الدلالي للون : أبيض/ أسود، المحور الدلالي للجنس: الأنثى/ الذكر، المحور الدلالي للكون: الحياة/ الموت).

تحدث - في هذا المرقى من المسار التوليدي- " العمليات التركيبية" الأساسية أو التحولات التي تتدرج من النفي(التناقض الحاصل بين عنصرين) إلى الإثبات (الجمع بين العناصر التي تتموضع في محور التضاد أو شبه التضاد)، والعكس صحيح([1]). ويتسم " التركيب الأساس" بطابعه العلائقي، ويقع- منطقيا- قبل " التركيب السردي للسطح" الذي يتشكل من الملفوظات التي تستوعب العوامل والوظائف([2]).



3-الدلالة السردية:

تقوم "الدلالة السردية" بتحيين القيم في البرامج السردية. ويؤدي "المسار السردي"(تسلسل البرامج السردية)-في هذا الصدد- إلى التراكم العددي والتذكري للوقائع.

---

[1]-Algirdas Julien Greimas (avec Joseph Courtés), *Sémiotique : dictionnaire raisonné de la théorie du langage, op.cit.,* p.380(col2).

[2]- *Ibid .,* p. 380,(col2).

أ-محفل تحيين القيم: تكون مفترضة في "المسار السردي"، ثم مُعيَّنة بالمراهنة على الوصول إلى الموضوع القيمي، ثم محققة في حال التمكن منه.

ب-القيم الوصفية (مواضيع مستهلكة أو مذخرة): تنقسم إلى فئتين: قيم ذاتية أو جوهرية (كينونة الذات)، قيم موضوعية أو عرضية (ما يدخل في ملكية الذات).

ب-قيم جهية: ما يسعف الذات على تحقيق مرادها: الإرداة، والقدرة،وواجب الفعل، والفعل.

د-البرنامج السردي: وحدة تركيبية بسيطة تستتبع انخراط الذات في مشروع ما لتحقيق الموضوع القيمي. وهو- بالإجمال- متوالية منطقية لنوعين متكاملين من البرامج: برنامج سردي جهي (برنامج الكفاية) يقتضي منطقيا برنامج التحقيق (برنامج الإنجاز). ويصبح البرنامج معقدا عندما يقتضي تحقيق برنامج سردي آخر. لوصول القرد إلى الموز المعلق (البرنامج السردي الأساس) يحتاج إلى العصا (البرنامج السردي للاستعمال). ويمكن للبرنامج السردي للاستعمال أن تقوم به الذات نفسها أو توكل المهمة إلى طرف آخر.

يتفصل البرنامج السردي – عموما- كما يلي:

ب.س= و[ذ1 ⟵ (ذ2 U م.ق)]

ب.س= و[ذ1 ⟵ (ذ2 ∩ م.ق)]

و= الوظيفة

ذ1=الذات الفاعلة

ذ2=ذات الحالة

م.ق= الموضوع القيمي

[] =ملفوظ الفعل

()= ملفوظ الحالة

U= الوصل

∩= الفصل

يراعى في البرنامج السردي ما يلي([1]):

أ-طبيعة الربط (الوصل أوالفصل) التي تبين حصول الذات على مرادها أو حرمانها منه.

[1]- Algirdas Julien Greimas (avec Joseph Courtés), *Sémiotique : dictionnaire raisonné de la théorie du langage* op.cit.,p.297,(4col).

ب-طبيعة القيمة المستثمرة (القيم الجهية، والوصفية، والمعرفية، والتداولية).
ج-تكون الذات مفردة أو جماعية، مستقلة أو تأليفية.

بين ألجيرداس جوليان كريماص وجوزيف كورتيص- في الجزء الثاني من **المعجم المعقلن**- أن "الدلالة الأساسية" نظام أكسيولوجي مفترض يخص المقولات الإدراكية أكانت تحققية(إظهار ما يجول في الكينونة والسريرة) أم انفعالية (الفرح والحزن). وهي- عموما- تعنى بتفاعل الإنسان مع عالم الحس المشترك، واحتكاكه بقضايا وجودية (الحياة/ الموت، الطبيعة/ الثقافة). يشترك " التحققي" و" الانفعالي" في قدرة الإنسان على استضمار أحاسيسه (كينونته وسريرته) أو التعبير عنها للتأثير على الآخرين إيجابا أو سلبا مع مراعاة خلفياتهم الثقافية (الصنافة الأساسية) ([1]).

يتباين في "اللص والكلاب"([2]) برنامجان سرديان:

البرنامج السردي الأساس(ب.س.أ): إصرار سعيد مهران على الانتقام من الخونة والخصوم حرصا على إعادة الاعتبار إلى ذاته.

-البرنامج السردي المضاد (ب.س. م): سعى الخصوم إلى النجاة من شر سعيد وأذاه، وتحريض البوليس لإلقاء عليه القبض، والزج به في السجن من جديد.

-ونجمل التحولات- التي وقعت في مجرى الرواية- كما يلي:

$$(5.! \cap ℙ) \longleftarrow (5.! \cap ℙ) = ¢.ƨ.f$$

نلاحظ –من خلال هذه الترسيمة (من حالة الفصل إلى حالة مماثلة)- أن أحداث الرواية تنتظم في شكل دائري (عودة سعيد مهران إلى السجن)، وتدور في حلقة مفرغة (عدم تمكن سعيد مهران من قتل أعدائه).

4-**التركيب السردي للسطح** :

---

[1]-A.J. Greimas et J.Courtés, *Sémiotique Dictionnaire raisonnée de la Théorie du Langage, II(compléments, débats, propositions)*, Classiques Hachette, 1986, pp.197-198.

[2]-استعنا برواية نجيب مفحوظ **اللص والكلاب**، دار الشروق الأولى، 2006 لإعطاء بعض الأمثلة وتوضيح بعض المفاهيم والخوارزمات.

أ-السردية(narrativité): هي توالي الحالات والتحولات المدرجة في الخطاب والمسؤولة عن إنتاج المعنى. وفي هذا الصدد، يعتبر البرنامج السردي جماعا من الحالات والتحولات التي تفضي بالذات إلى تحقيق مرادها أو تحرم منه. تفرض البنية الجدالية أو التعاقدية على "التركيب السردي" الاهتمام بالعلاقة القائمة بين العوامل ، وبالبرامج السردية التي انخرطت فيها. ومن ثم تتخذ السردية طابع الصراع بين الذات (البرنامج السردي) والذات المضادة (البرنامج السردي المضاد) في حرص شديد على نيل المراد أو الغرض الشخصي وحرمان الآخر منه.

ب-الخطاطة السردية: "تمثل إطارا صوريا تنطبع فيه " معنى الحياة" بواسطة المحافل الثلاثة الأساسية"([1]): تأهيل الذات لأداء مهمة، ثم إنجازها على النحو المطلوب، ثم مجازاتها على أدائها. وتستوعب الخطاطة كل الخطوات التي تقوم بها الذات للوصول إلى مبتغاها، كما تتضمن المؤهلات التي يجب أن تتحلى بها حتى تؤدي مهمتها على أحسن ما يرام. وهي يتخذ-في هذا الصدد - صبغة منطقية لتعاقب المراحل بطريقة مقننة ومعيارية (كل مرحلة تتستبع منطقيا المرحلة التي تعقبها).

التطويع	الكفاية	الإنجاز	الجزاء
- يقوم على الفعل الإقناعي أو الترهيب أو الإغراء لحفز الذات على القيام بالمهمة المنوط بها. -مجموع العمليات المفضية إلى فعل الفعل. -ممارسة "الفعل الإقناعي" لحمل الذات على إنجاز	- ينبغي للذات أن تتوفر على المؤهلات الضرورية والمناسبة حتى تنجز المهمة على الوجه المطلوب. قد تكون مؤهلات ذهنية أو جسدية أو سحرية أو لغوية. تنجز الذات البرنامج الجهي (الكفاية) متحلية بالجهات المناسبة، وفي	-هو قوام نظرية العمل التي تتمحور حول السبل المفضية إلى الإنجاز المتقن (نجاح الذات في أداء مهمتها بتغلبها على المصاعب وامتلاكها الموضوع القيمي). - تنجز الذات برنامج التحقيق	-هو حكم معرفي يقوم به المرسل لتقويم عمل الذات بالنظر إلى النظام الأكسيولوجي السائد (العدالة، حسن الأداء، الجمالية). - تُجازى الذات بالاحتكام إلى مدى مطابقة فعلها لمعايير الإنجاز، ولما تم التعاقد عليه. فإن

[1] -*ibid.*, p.245 col 1

المهمة المطلوبة. -حفزت الظروف الاجتماعية والنفسية سعيد مهران على اتخاذ القرار الجريء: الانتقام من الخصوم والأعداء لرد الاعتبار لنفسه.	مقدمتها جهة واجب الفعل وجهة فعل الفعل (faire-faire). - تحلى مهران بجملة من المؤهلات الجسمانية والذهنية واللوجستيكية والجهية (واجب الفعل والقدرة على الفعل) لتنفيذ خطته وبرنامجه السردي الأساس (الانتقام من الخونة)	(الإنجاز). - أخطأت رصاصات سعيد مهران طريقها إلى أعدائه مصيبة عوضهم الأبرياء. وهو ما جعله يخفق في مسعاه، وعجَّل بعودته إلى السجن.	حصل التطابق يقدم لها تعويض رمزي أو مادي، وإن أخفقت تُعاقب على فعلها. -كان سعيد مهران يمني النفس بمجازاة ذاته (رد الاعتبار إلى نفسه) دفاعا عن كرامته وكبريائه. لكنه أخفق في مسعاه، وألقي القبض عليه للزج به في السجن من جديد.

يندرج التطويع والجزاء ضمن البعد المعرفي (الحكم، المعرفة، الإقناع، الاقتناع، التأويل)، في حين يستوعب البعد التداولي الكفاية والإنجاز (السلوكيات والتصرفات السيميائية الدالة التي تنتظم في شكل برامج سردية).

5-الدلالة الخطابية

يصعب في الوقت الحالي-حسب صاحبي المعجم السيميائي- تحديد بدقة متناهية الاقتصاد العام للدلالة الخطابية، ولذا قدما الخطوط الكبرى لمشروع يعتمد على جملة من المسلمات. يأتي- في مقدمتها- تدرج المسار التوليدي من المجرد إلى الملموس والصوري. يمكن لموضوع " الحرية" أن يتجسد بصور مختلفة (الاستقلال، والاعتقال، والمقاومة، والنضال، والقانون، والحيف..). فكل صورة سيميائية يمكن أن تفكك إلى معانم وصواتم، ونتواشج مع صور أخرى في إطار قالب دلالي متماسك ومتشاكل، و تنزاح-أيضا- عن اللغة المعتادة (مثل الصور الشعرية).

ا-**المسار الصوري** Parcours figuratif

يعنى به " سلسلة متشاكلة من الصور التي تدور حول بموضوع ما"([1]).

يتشخص موضوع " المقدس" بواسطة جملة من الصور المتشاكلة: فقيه، قس، المسجد، الصلاة، القبلة.

يوحي موضوع "السيارة" بقيمة "المتانة"، ويحرك برامج سردية (الشراء،والبيع، والمساومة، والمفاوضة) ومسارات صورية (الرفاه، والقوة، والنجاعة، والأبهة،والفخفخة).

"الصور هي وحدات المحتوى التي تسعف على تحديد الأدوار العاملية (وإلباسها غطاء يواتيها) والوظائف التي تشغلها"([2]).

إن دور مهران في "اللص والكلاب" مستثمر دلاليا بصور مناسبة : لص خطير، ومثقف، ومناضل سابق، ومتنكر في هيئة ضابط. وكل هذه الصور تدور في فلك جهة " إمكانية الكينونة"؛أي أنه يستثمر مؤهلاته وقدراته وخبراته ليقي نفسه من الأخطار، ويؤدي جميع المهمات المنوط بها على الوجه الأحسن، ويخرج من جميع الواجهات منتصرا. ويتعلق البرنامج السردي بسعي مهران إلى الانتقام من الخونة الذين مرغوا كرامته في التراب. قد نعاين أن التحليل الخطابي يتقاطع -في بعض المفاصل- مع التحليل السردي. وما يميز التحليل الخطابي عن غيره هو عنايتُه بالصور التي قد تبدو ثانوية ومهملة وشاردة في حين أنها تسعف على إضاءة كثير من الجوانب الداجية في النص. وهكذا ينبغي التوقف عند كثير من الصور المستثمرة في رواية "اللص والكلاب"، مثل "الكتب" و"المسدس" و"بذلة الضابط" و"الكلاب" و" حاسة الشم". فهي توحي بدلالات إيحائية من جهة، وتحتم الانتقال من مستوى السرد إلى المستوى الرمز، ومن مستوى العمل إلى مستوى الهوى.

ب-الصوغ الموضوعاتي:

" هو تدبير – وإن مازال في طور الاكتشاف- يأخذ على عاتقه القيم التي سبق أن حققتها الدلالة السردية (إثر حصول الاتصال بين القيم والذوات)"([3]). ويعمل-في المنحى نفسه- على إدماج هذه القيم بطريقة متفرقة في شكل موضوعات داخل البرامج والمسارات السردية. غالبا، ما تكون الصورة مجردة، فيعمل على صياغتها موضوعاتيا بالنظر إلى التدابير المكانية أو الزمانية الخاصة

---

[1] -*Ibid.,* p.146, col 2.

[2]-Groupe d'entrevernes, *Analyse sémiotique des textes, Introduction Pratique-Théorie*, éd .Toubkal, 1987,p.89.

[3]- *Ibid.,* p.391,col 2.

بالتركيب الخطابي. اضطر سعيد مهران - حرصا على تمديد حريته، وتفادي الزج به مرة ثانية في السجن إلى الفرار من فضاء إلى آخر(الفرار الفضائي)، وإلى تسريع وتيرة الزمن لتصفية الخونة والأعداء الذين نكثوا العهد، وعاثوا في الأرض فسادا.

6-التركيب الخطابي

مازال-برأي صاحبي المعجم السيميائي- في طور الإنجاز، ولذا يصعب حاليا أن تحدد منزلته قطعيا. وما يلفت النظر أنه مجال بكر يستفيد من المكاسب التلفظية التي تسعف على فهم آليتي الانفصال Embrayage والاتصال Débrayage إبان إنتاج الخطاب. ومن ضمنها ثلاثة مكونات أساسية، وهي : الصوغ الفاعلي، والتزمين، والتفضية.

أ-الصوغ الفاعلي Actorialisation:

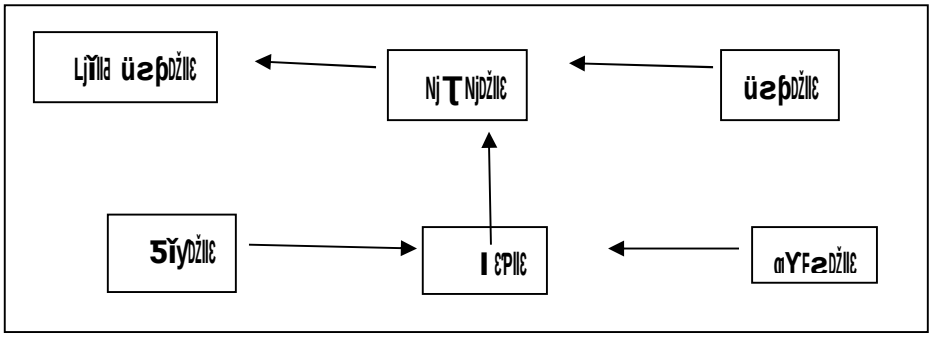
يربط بين المستويين الدلالي والتركيبي، ويخضع للشروط الآتية:

- أن يكون له موقع تركيبي.
- أن يحفز على برنامج سردي.
- أن يحدث جملة من العلاقات (أ مشيدة كانت على التعاقد أم الصراع).
- أن يستجلي التمفصل الثلاثي: المفترض، ثم المُحيَّن، ثم المحقق.
- أن يُؤطَّر بآلتي الانفصال والاتصال التلفظيْن.
- أن يجسد حالتي الحرمان و الفقدان من جهة أو حالتي النجاح أو الاعتراف من جهة ثانية.

ب-الدور العاملي:

: " يؤدي العامل عملا أو فعلا. يتحدد الدور بالنظر إلى موقع العامل داخل المسار السردي، وإلى الحمولة الجهية الخاصة التي يتحلى بها"([1]) .وتختزل الأدوار الموضوعاتية في نموذج عاملي يقوم على ثلاثة محاور، وهي التواصل (بين المرسل والمرسل إليه)، ومحور الإرادة (رغبة الذات في الوصول إلى الموضوع القيمي)، ومحور الصراع(بين المساعد والمعيق).

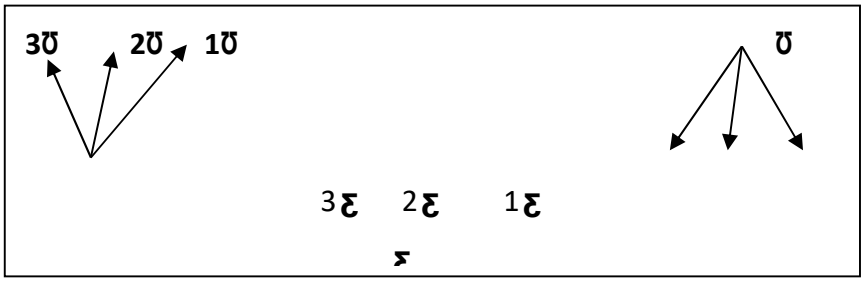
[1] - Algirdas Julien Greimas (avec Joseph Courtés),*Sémiotique : dictionnaire raisonné de la théorie du langage,* op.cit.,p4.



ج-الدور الموضوعاتي:

"إن الفاعل صورةٌ تؤدي- في الآن نفسه- دوراً عاملياً (أو أدواراً عاملية تشغل موقعاً داخل البرنامج السردي) ودوراً فاعلياً (أو أدواراً فاعلية) يحدد (تحدد) انتسابه (ها) إلى مسار صُوري (مسارات صورية) معين (ة)" ([1]). يمكن أن يتجلى عامل واحد في الخطاب بواسطة فواعل متعددة (ف1، ف2، ف3)، والعكس صحيح، يمكن لفاعل واحد (ع1) أن يُؤلِّف بين عوامل متعددة (ع1، ع2، ع3).

أورد كريماص الخطاطتين الآتيتين ([2]) لتوضيح ذلك:

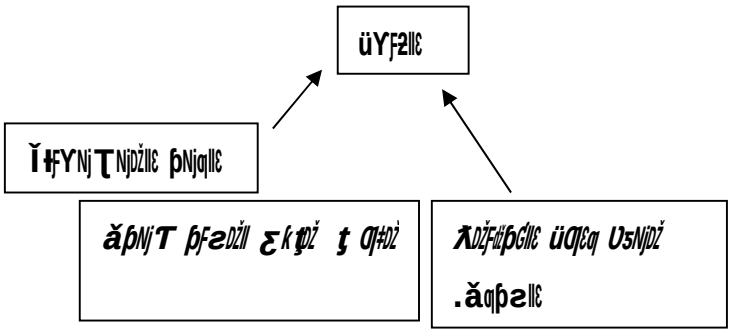


يؤدي الفاعل دورين في الآن نفسه: أحدهما دور موضوعاتي (ملخص مسار تصويري) وثانيهما دور عاملي (الموقع الذي يشغله الفاعل في البرنامج السردي). "يصبح الفاعل-من خلال تقاطع الصعيدين السردي والخطابي- نقطة مفصليه تسعف على تلاحم البنيات السردية؛ إذ تسهم البرامج

[1] - Groupe d'entrevernes, *Analyse sémiotique des textes, op.cit.*, p.99.

[2] -GREIMAS, A. J. *Du sens, op.cit.*, p.49.

السردية في ترابط الأدوار العاملية مع البنيات الخطابية التي تُختزل فيها المسارات الصورية على هيئة الأدوار الموضوعاتية" ([1]). وهو ما تجمله مجموعة أنتروفرن في هذه الخطاطة ([2]).



يؤدي عامل الذات (سعيد مهران) عدة أدوار موضوعاتية: السرقة، التباهي بكونه مثقفا ومناضلا، التنكر في هيئة ضابط، الرأفة على ابنته سناء.

ويضطلع الفاعل عليش - على سبيل المثال- بأداء دورين عاملين مختلفين. كان عاملا مساعدا يؤازر سعيد، وفي عداد حاشيته، وأصبح عاملا معيقا عندما دخل سعيد إلى السجن ، وأقنع نبوية بالخروج من عصمته لاتخاذها زوجة له على سنة الله ورسوله.

د-التزمين:

-يعد مكونا من مكونات التخطيب، ويخضع لآليتي الاتصال والانفصال اللتين تحيلان إلى محفل التلفظ: البارحة/ اليوم، السنة الماضية/ السنة المقبلة.

- يُبرمَج الزمن (البرمجة الزمنية)، ويخضع للتنظيم والتتابع المنطقيين مفضيا إلى المشروع المؤمل والمتوقع.

- ينتظم الزمن وفق المقولة الوِجهية([3]) (catégorie aspectuelle): مستمر/ منقطع، تام/ ناقص، بدائي/ نهائي.

ه-التفضية :

-يحدد الفضاء بصيغ التعيين ومؤشراته، التي تسعف الإنسان على تعرُّف معالمه وتنظيم مشاريعه. ويخضع-هو الآخر- لعمليتي الانفصال والاتصال التلفظيين. هنا/ هناك، المغرب/ إسبانيا.

---

[1]- Groupe d'entrevernes, *Analyse sémiotique des textes, op.cit.*, p.99.

[2] -*Ibid .,* p.99.

[3]- الوجهة Aspect هي " وجهة النظر حول الفعل" أما الجهةModalité فهي " تغير المسند في ملفوظ ما".

- يبرمج الفضاء (البرمجة الفضائية) حرصا على تعاقب البرامج السردية، و تنزيل المشاريع في الوقت المناسب، وتوفير الأجواء المناسبة حتى تنال الذات ما تصبو وتسعى إليه.

يتطلب الفضاء من الذات أن تتعرَّفَ خاصياته وصفاته للتحرك والتجوال فيه بسلاسة حرصا على تحقيق مرادها، أو التمتع بقسط من الراحة (الفضائية المعرفية Spatialité cognitive)

الفضاء	
البعد المعرفي: - تعرُّف معالم الفضاء، وأخذ فكرة مجملة عنه سعيا إلى استغلاله بطريقة مثلى، والتعامل معه بصفته نتاجا ثقافيا.	**البعد التداولي:** -الاحتكاك بالفضاء والتحرك في أرجائه مما يؤدي إلى وقوع الأحداث وتعاقبها وفق مسار سري معين.

7- **الصوغ النصي**: يتكون من مجموع الإجراءات التي تجعل الخطاب تجليا ملموسا باعتماد ماهيات معينة (اللون، والحرف، والصوت). ويمثل توقف المسار التوليدي في لحظة ما من سيرورته (مستوى السطح)، وتشكله وبروزه (آثار التلفظ). وعندما نريد تمثيل أحد مستويات المسار التوليدي (النحو العميق، نحو السطح، المحفل الصوري..الخ) نلجأ بالضرورة إلى الصوغ النصي (أي معطيات التحليل الخاصة بهذا الإطار) ([1]).

خاتمة:

ليس المسار التوليدي إطارا مغلقا، بل مشروع مفتوح على المساهمات والأبحاث الجادة لإضفاء الدينامية عليه، وجعله مواكبا للمستحدثات المنهجية والمعرفية. ولذا سيظل – دوما- في طور الإنجاز حرصا على تدارك مكامن قصوره وتعزيز مواطن قوته. ركز السيميائيون في إعداد المسار التوليدي على ملاءمة العمل في الحياة بصفته القوة المحركة التي تحفز الذات على الانخراط في المشاريع

[1] Algirdas Julien Greimas (avec Joseph Courtés), *Sémiotique : dictionnaire raisonné de la théorie du langage, op.cit.,*pp331-332.

الفردية أو الجماعية بغية تحقيق متمنياتها. وهذا ما يتطلب منها أن تتحلى بالمؤهلات والمواصفات التي تسعفها على النجاح في حياتها، والتغلب على العوائق والمصاعب التي تعترض سبيلها.

باشرت "مدرسة باريس" مشاريع عديدة(التلفظ، والتذويت، والقيم، والصوغ الجهي للكينونة، والأهواء...الخ) تطلعا إلى تجديد نسغ لغتها الواصفة، واستدراك بعض القضايا المغفلة والمغيبة التي يمكن أن يستوعبها المسار التوليدي بالقوة، والسعي إلى إقامة الجسور مع النظريات المتاخمة.. وانشغلت - في المنحى نفسه- بأسئلة ابستمولوجية حرصا على تحديد أهدافها وآفاقها، وبيان موقعها ومنزلتها في العلوم الإنسانية: أي طريق يناسب طبيعتها وسجيتها؟ أهو طريق الصورنة الرياضية (صياغة النماذج السيميائية) الذي يؤهل السيميائيات إلى أداء دور " فيزياء الإنسانيات"؟ أم طريق المرونة المنهجية الذي قد يسعفها على المساهمة في توطيد منهاجية العلوم الإنسانية؟([1]).

يميل السيميائيون اليوم إلى الطريق الثاني سعيا إلى التخلص من الإرث المنهجي الصارم، والانفتاح على النظريات المتاخمة التي تتقاطع مع النظرية السيميائية (التلفظية، والتداولية، والذكاء الاصطناعي، ونظرية الكوارث، والدراسات الثقافية)، والحرص على صياغة لغة واصفة مرنة تمكن من فهم المشاريع الإنسانية بحثا عن جودة الحياة، والرفاهية، وكرامة العيش. ولا تعني" المرونة" الخوض في مجال السيميائيات على غير علم أو بصيرة، بل هي خصيصة متأصلة في الباحث الرصين الذي يتمتع بالقدرة على التكيف مع الحالات الجديدة، و على التفاوض بحثا عن المخارج المناسبة والآفاق الجديدة.

ومما يدل على ملاءمة السيميائيات اليوم قدرتها على فهم الأنساق الدالة التي يتفاعل معها الإنسان في وجوده، وملاءمتها لإحياء المذهب الحيوي، والتآزر مع كل النظريات التي تنكب على ما يقع في الغلاف السيميائي (التعدد اللغوي والثقافي، عوائق التعايش والتواصل في الفضاءات الثالثة) بحثا عن الأفق الممكن لكرامة العيش والسلم المستديم والتفاعل الثقافي البناء.

---

[1]- يثير صاحبا المعجم مثل هذه الأسئلة وعيا منهم بالمحرجات النظرية التي تعيق تطور السيميائيات، وتجبرها على إعادة النظر في ملاءمتها وصرحها لتواكب المستحدثات المنهجية والمعرفية، وتواصل إنجاز وتحقيق مشاريعها. انظر

A.J. Greimas et J.Courtés, *Sémiotique Dictionnaire raisonnée de la Théorie du Langage, II, op.cit.,* pp.5-6.

ثبت المصطلحات

Actant (actantiel)	العامل (العاملي)
Acteur (actoriel)	الفاعل (الفاعلي)
Aspect	الوجهة
Asymétrie	اللاتناسق (التافر)
Autoréglage	الضبط الذاتي
Axe sémantique	المحور الدلالي
Biosphère	الغلاف الإحيائي
Carré sémiotique	المربع السيميائي
Classème (classèmatique)	المصنف (المصنفي)
Compétence	الكفاية
Conjonction /conjonctif (ve)	الوصل (موصول(ة))
Débrayage	الانفصال
Disjonction/disjonctif (ve)	الفصل (مفصول(ة))
Embrayage	الاتصال
Enonciation	التلفظ
Ensemble signifiant	المجموعة الدالة
Figure (figuratif, figurativation)	الصورة (الصوري، التصوير)
Formalisation	الصورنة
Formel	الصوري
Immanentisme	النزعة المحايثة
Isotopie	التشاكل
Jonction	الربط
Lexème(s)	المعجمية (معجميات)
Logocentrisme	المركزية اللغوية
Manipulation	التطويع

Métalangage	اللغة الواصفة
Metasémiotique	اللغة السيميائية الواصفة
Modalité	الجهة
Narrativité	السردية
Paradigme	الإبدال
Paralinguistique	العبر-ألسنية
Parcours figuratif	المسار الصوري
Parcours génératif	المسار التوليدي
Parcours narratif	المسار السردي
Performance	الإنجاز
Phème(s)	صوتم (صواتم)
Poststructuralisme	ما بعد البنيوية
(PN) Programme narratif de base	البرنامج السردي الأساس (ب\.س)
d'usage (PN Programme narratif d'usage)	البرنامج السردي للاستعمال (ب\.س للاستعمال)
Rôle actantiel	الدور العاملي
Rôle thématique	الدور الموضوعاتي
Sanction	الجزاء
Schéma narratif	الخطاطة السردية
Sémantique discursive (discourse semantics)	الدلالة الخطابية
Sémantique fondamental (fundamental symatics)	الدلالة الأساسية
Sème contextuel	المعنم السياقي
Sème nucléaire	المعنم النووي
Sémiosphère	الغلاف السيميائي

Signe	الدليل
Signifiance	التدلال
Signifiant	الدال
Signifié	المدلول
Spatialisation	التفضية
Structure élémentaire de la signification	البنية الأولية للدلالة
Syntagmatique	المُركبي
Syntaxe discursive (Discours 174 synatx)	التركيب الخطابي
Syntaxe fondamentale (Fundamental synatx)	التركيب الأساس
Syntaxe narrative de surface (Narrative surface syntax)	التركيب السردي للسطح
Temporalisation	التزمين
Textualisation	الضوغ النصي
Thématisation	الصوغ الموضوعاتي
Tiers-espace	الفضاء الثالث
Véridiction (véridictoire)	التحقق (تحققي)

في التّفكيك الدّلاليّ من خلال نظريّة "المعنى- النّصّ"

© فرج بن محمّد الغضّاب
البريد الإلكتروني:Ghaddab.f@hotmail.fr

الملخّص:

بيّنا في هذا البحث أهمّ معالم التّفكيك الدّلاليّ من خلال "نظريّة المعنى-النّصّ"، مطبّقينا مبادئها على عيّنة من النّصّ القرآنيّ تتمثّل في استعمالات الجذر (أ،ك،ل). وقد تمّت مقاربة التّحليل بتوظيف مقولات "اللّسانيات2" سيما منها الوصف الرّمزيّ المجرّد المعتمد على مفهومي "الوظيفة المعجميّة" و"الصّوغة". وسلّطنا الضّوء على البنية الدّلاليّة من "منوال المعنى-النّصّ" فوصفنا خصائص استعمالات الجذر موضوع البحث في مستويين اثنين: أمّا الأوّل فهو مستوى "التّمثيل الدّلاليّ" الّذي حصرنا بموجبه دلالات استعمال مشتقّات الجذر وكيفيات اشتقاقها حسب "الوظائف المعجميّة" المقنّنة لسيرها. وأمّا الثّاني فهو مستوى "التّمثيل التّركيبيّ العميق" الّذي مكّننا من تسليط الضّوء على كيفيات بناء "الصّوغات"، أي إعادة صياغة المعاني بطرق مختلفة تجعل الملفوظ النّهائيّ مختلفا عن الملفوظ المنطلق من حيث العقد والتّركيب، وتحافظ في الوقت نفسه على الدّلالة الإبلاغيّة ذاتها.

ويعدّ هذا التّمشّي في تفكيك الدّلالة منتجا باعتباره يمكّن من محاصرة كلّ إمكانيات لسان ما في بناء الملكة اللّسانيّة الّتي تعرّف بقدرة المستعمل الطّرازيّ للّغة على صوغ لسانه. وقد ثبتت من خلال العمل المنجز كفاءة مقاربة "المعنى-النّصّ" لقضيّة التّفكيك الدّلاليّ. وهو أمر له أثر بالغ في مجالات حافّة بعلم اللّسانيات النّظريّة من قبيل تعليم الألسن للنّاطقين بها ولغير النّاطقين، وكذلك مسألة المعالجة الآليّة للألسن وما تطرحه من إشكاليات. كما أشار البحث أيضا -وإن بصورة عرضيّة- إلى نسبيّة القول بحصر الدّلالة في البنية الدّلاليّة من "منوال المعنى-النّصّ"، إذ من الدّلالات في اللّسان العربيّ ما يتخطّى المعجم والتّركيب ليمتدّ على البنى الصّرفيّة والصّوتيّة، وكذلك الشّأن بالنّسبة للدّلالات البلاغيّة.

الكلمات المفاتيح:

تفكيك دلاليّ، وظيفة معجميّة، صوغة، نظريّة المعنى-النّصّ، منوال المعنى-النّصّ.

Abstract :

The paper aims to demonstrate the value of the idea of semantic decomposition. That is representing meanings in terms of structurally organized configurations due to the use of lexical function notion, and paraphrase rules. Hence we applied in this paper the principles of Meaning-Text approach on an Arabic root “aqala” and its semantic meanings used in the Quranic text. The results seem to be fruitful, see that the work had illustrated the importance of this approach in discovering the richness of the semantic derivations, and the ways of paraphrasing the semantic meanings. We argued also that the semantic study in the light of meaning-text model needs to be revised. See that it can’t been strictly reserved to the “semantic representation” and the “deep syntactic representation”, but it can attempt higher levels of the (MTM) such as the deep and surface “morphological representations” and the deep and surface “phonological representations”; at list this is what is the specificity of the standard Arabic language, in which those two representations take a crucial place in forging semantic meanings.

Key words:

Semantic decomposition, lexical function, paraphrase, meaning-text theory, meaning text model.

المقدّمة:

لئن قدّمت "نظريّة المعنى –النّصّ"[1] نفسها بما هي نظريّة وظيفيّة سيما من خلال منوالها المحاكي للذّهن في معالجة اللّسان؛ فإنّها لا تنفكّ عن كونها نظريّة دلاليّة بالأساس. ويرجع ذلك إلى أسباب لعلّ أهمّها اعتمادها على مقولات المعجميّة الصّلبة علاوة على تصنيفها ضمن "الإبستيميّة الاتّصاليّة المعرفيّة"[2]. وهما أمران يسيّران فيما نرى مقاربتها للدّلالة اللّغويّة. فمن حيث تصنيفها الإبستيميّ ضمن الأنساق اللّسانيّة الحديثة تفترض النّظرَ للّسان الطّبيعيّ بما هو ملكةٌ قيد الاستعمال سواء انتحت الوجهةَ التّأليفيّة أو الوجهةَ التّحليليّة للمقول. أي إنّها نظريّة تحدّ اللّغةَ أداةَ تواصلٍ تطلبُ من مستعملها الطّرازيّ توظيف ملكته اللّسانيّة في إنشاء المعنى من جهة، وفي

تفكيكه للمعنى من جهة ثانية. وأمّا من حيث اعتمادها على المعجميّة الصّلبة فإنّها تعمل على محاصرة المعنى وجعله قطبَ الرّحى الّذي تدور عليه مقاربتها للّسان. وبذلك يكون المعنى هو القاسم المشترك في العمليّة اللّسانيّة إن فهما أو إنتاجا. وهو ما انعكس على "منوال المعنى-النّصّ"[3] الّذي ابتدعته واقترحته جهازا وظيفيّا يحاكي ما يحصل في ذهن مستعمل اللّغة الطّرازيّ. إذ إنّ مرتكز هذا المنوال هو "التّمثيل الدّلاليّ"[4] الّذي يتجسّد فيه المعنى اللّسانيّ بأوجهه الثّلاثة: المعنى القوليّ القضويّ[5] فالمعنى الإبلاغيّ[6] فالمعنى البلاغيّ[7]. ونحاول في هذا المقال أن نضبط أهمّ آليات الوصف الدّلاليّ في مستوى "التّمثيل الدّلاليّ" من "منوال المعنى-النّصّ"، مشيرين ما أمكن إلى نسبيّة الحدّ، ومعدّلين إيّاه بما نراه يتماشى مع اللّسان العربيّ.

إشكال المعنى والتّفكيك الدّلاليّ للملفوظ:

من البديهيّ أنّ مصطلح "المعنى" مصطلح ضبابيّ تختلف حدوده باختلاف العلوم، كما تمايز في العلم الواحد أحيانا، ومن نتائج ذلك أن وجدت المئات من التّعريفات الّتي تروم حدّ المصطلح. ونظرا لما يحدثه ذلك من إشكال رأى مؤسّسو "نظريّة المعنى -النّصّ" اعتباره مصادرة غير قابلة للإثبات تُعْتَمَدُ في أبحاثهم ولا يُبْرْهَنُ عليها ولا يُحْتَاجُ أصلا لذلك (ملتشوك **Mel'čuk 1988. 9**). وقالوا إنّ "المعنى" هو "المعنى نفسه"[8] وهو الحدّ الأدنى المشترك بين الملافيظ المتكافئة في لسان ما. وبذلك يحدّد "المعنى" عندهم بما يوصل إليه حدس المستعمل الطّرازيّ للسان ما، عند حكمه على ملافيظ معيّنة بأنّها مترادفة أو متكافئة من جهة المعنى اللّسانيّ.

وأنتج اعتبارهم "المعنى" مؤدّيا لهذا المفهوم المصادر عليه، النّظرَ للتّفكيك الدّلاليّ بما هو موصل إلى الوقوف على المشترك بين المترادفات في مستوى الألفاظ والمتكافئات في مستوى العبارات والجمل. أي إنّ البحث في العلاقات التّرادفيّة أو التّكافئيّة هو المعيّن للمعنى اللّغويّ عند الاستعمال. وهو أيضا المحدّد لآليات الانتقال من تمثيلٍ إلى ما يليه من تمثيلاتٍ سبعٍ يتكوّن منها "منوال المعنى-النّصّ"؛ وذلك لأنّ التّفكيك الدّلاليّ للملفوظ ما في مستوى "التّمثيل الدّلاليّ" أي ما يصطلح عليه بـــ"المعنى" هو المسؤول عن تحديد كلٍّ من "التّمثيل التّركيبيّ"[9] العميق والسّطحيّ، و"التّمثيل الصّرفيّ"[10] العميق والسّطحيّ، وصولا إلى "التّمثيل الصّوتيّ"[11] العميق فالتّمثيل الصّوتيّ السّطحيّ" أي ما يصطلح عليه بـــ"النّصّ".

ويتعيّن الوصف الدّلاليّ من خلال التّفكيك بإجراءات معقّدة تطمح إلى محاصرة كلّ ما يتعلّق بأيّ مدخل من مداخل "المعجم التّفسيريّ العاملي"[12] الّذي يُعَدُّ قاعدةَ بياناتٍ أساسيّة وعمادًا للتّناول اللّسانيّ الشّامل للظّاهرة اللّسانيّة. واقتضى الوصف في صلب هذه النّظريّة إحداث

لغة رمزيّة مجرّدة (لسانيات 2)[13] قادرة على مَنْوَلَةِ الألسن الطّبيعيّة، لعلّ أهمّ مكاسبها يتمثّل فيما يصطلح عليه بـــ "الوظائف المعجميّة"[14] من ناحية وفيما يعرف بـــ"الصّوغة"[15] من ناحية ثانية. وهو ما نوضّحه تطبيقيّا فيما يلي من المقال.

التّفكيك الدّلاليّ:

نعتمد في بيان خصائص "التّفكيك الدّلاليّ"[16] على عيّنة مخصوصة من النّصّ القرآنيّ نحصرها في الجذر (أ،ك،ل) ومختلف استعمالاته في الآي. وهو ما نجمعه في الجدول التّالي:

المعنى	المشتقّ	المثال
مضغ وبلع	أَكَلاَ	﴿فَأَكَلَا مِنْهَا فَبَدَتْ لَهُمَا سَوْآتُهُمَا﴾ طه/ 121.
جرحه فمات بجرحه	أَكَلَ السَّبُعُ الحَيَوَانَ	﴿وَالْمُتَرَدِّيَةُ وَالنَّطِيحَةُ وَمَا أَكَلَ السَّبُعُ إِلَّا مَا ذَكَّيْتُمْ﴾ المائدة/3.
	أَكَلَهُ	﴿لَئِنْ أَكَلَهُ الذِّئْبُ وَنَحْنُ عُصْبَةٌ إِنَّا إِذًا لَخَاسِرُونَ﴾ يوسف/14. واللّفظ في يوسف/17.
كناية عن توسيع الرّزق عليهم	لَأَكَلُوا	﴿وَلَوْ أَنَّهُمْ أَقَامُوا التَّوْرَاةَ وَالْإِنْجِيلَ وَمَا أُنْزِلَ إِلَيْهِمْ مِنْ رَبِّهِمْ لَأَكَلُوا مِنْ فَوْقِهِمْ وَمِنْ تَحْتِ أَرْجُلِهِمْ﴾ المائدة/ 66.
	تَأْكُلْ	﴿فَذَرُوهَا تَأْكُلْ فِي أَرْضِ اللَّهِ﴾ الأعراف/ 73. هود/ 64. يوسف/ 36، 41. السّجدة/ 27. سبأ/ 14. محمّد/ 12.
تفنيه	تَأْكُلُهُ النَّارُ	﴿الَّذِينَ قَالُوا إِنَّ اللَّهَ عَهِدَ إِلَيْنَا أَلَّا نُؤْمِنَ لِرَسُولٍ حَتَّى يَأْتِيَنَا بِقُرْبَانٍ تَأْكُلُهُ النَّارُ﴾ آل عمران/ 183.
	تَأْكُلُوا	﴿وَمَا لَكُمْ أَلَّا تَأْكُلُوا مِمَّا ذُكِرَ اسْمُ اللَّهِ عَلَيْهِ﴾ الأنعام/ 119، 121. النّحل/ 14. النّور/ 61 مكرّر.
لا تأخذوا	تَأْكُلُوا	﴿وَلَا تَأْكُلُوا أَمْوَالَكُمْ بَيْنَكُمْ بِالْبَاطِلِ وَتُدْلُوا بِهَا إِلَى الْحُكَّامِ لِتَأْكُلُوا فَرِيقًا مِنْ أَمْوَالِ النَّاسِ بِالْإِثْمِ﴾ البقرة/ 188 مكرّر. آل عمران/ 130. النّساء/ 2، 29.
	تَأْكُلُونَ	﴿وَأُنَبِّئُكُمْ بِمَا تَأْكُلُونَ وَمَا تَدَّخِرُونَ فِي بُيُوتِكُمْ﴾ آل عمران/ 49. يوسف/ 47. النّحل/ 5. المؤمنون/ 19، 21، 33. فاطر/ 12. الصّافّات/ 91. غافر/ 79. الزّخرف/ 73.

		الذّاريات/ 27.
تأخذون بغير حقّ	تَأْكُلُونَ	﴿وَتَأْكُلُونَ التُّرَاثَ أَكْلًا لَمًّا﴾ الفجر/ 19.
	تَأْكُلُوهَا	﴿فَادْفَعُوا إِلَيْهِمْ أَمْوَالَهُمْ وَلَا تَأْكُلُوهَا﴾ النّساء/ 6.
	نَأْكُلَ	﴿قَالُوا نُرِيدُ أَنْ نَأْكُلَ مِنْهَا وَتَطْمَئِنَّ قُلُوبُنَا﴾ المائدة/ 113.
	يَأْكُلُ	﴿فَاخْتَلَطَ بِهِ نَبَاتُ الْأَرْضِ مِمَّا يَأْكُلُ النَّاسُ وَالْأَنْعَامُ﴾ يونس/ 24. المؤمنون/ 33. الفرقان/ 7، 8.
يأخذ	يَأْكُلْ	﴿وَمَنْ كَانَ فَقِيرًا فَلْيَأْكُلْ بِالْمَعْرُوفِ﴾ النّساء/ 6.
يغتاب	يَأْكُلَ	﴿أَيُحِبُّ أَحَدُكُمْ أَنْ يَأْكُلَ لَحْمَ أَخِيهِ مَيْتًا فَكَرِهْتُمُوهُ﴾ الحجرات/ 12.
	يَأْكُلَانِ	﴿مَا الْمَسِيحُ ابْنُ مَرْيَمَ إِلَّا رَسُولٌ قَدْ خَلَتْ مِنْ قَبْلِهِ الرُّسُلُ وَأُمُّهُ صِدِّيقَةٌ كَانَا يَأْكُلَانِ الطَّعَامَ﴾ المائدة/ 75.
يفنين	يَأْكُلْنَ	﴿ثُمَّ يَأْتِي مِنْ بَعْدِ ذَلِكَ سَبْعٌ شِدَادٌ يَأْكُلْنَ مَا قَدَّمْتُمْ لَهُنَّ﴾ يوسف/ 48.
	يَأْكُلُهُ	﴿وَأَخَافُ أَنْ يَأْكُلَهُ الذِّئْبُ﴾ يوسف/ 13. الحاقّة/ 37.
	يَأْكُلُهُنَّ	﴿إِنِّي أَرَى سَبْعَ بَقَرَاتٍ سِمَانٍ يَأْكُلُهُنَّ سَبْعٌ عِجَافٌ﴾ يوسف/ 43، 46.
	يَأْكُلُوا	﴿ذَرْهُمْ يَأْكُلُوا وَيَتَمَتَّعُوا وَيُلْهِهِمُ الْأَمَلُ﴾ الحجر/ 3. يس/ 35.
	يَأْكُلُونَ	﴿أُولَئِكَ مَا يَأْكُلُونَ فِي بُطُونِهِمْ إِلَّا النَّارَ﴾ البقرة/ 174. النّساء/ 10. الأنبياء/ 8. الفرقان/ 20. يس/ 33، 72. محمّد/ 12.
يأخذون ويستبيحون	يَأْكُلُونَ	﴿الَّذِينَ يَأْكُلُونَ الرِّبَا لَا يَقُومُونَ إِلَّا كَمَا يَقُومُ الَّذِي يَتَخَبَّطُهُ الشَّيْطَانُ مِنَ الْمَسِّ﴾ البقرة/ 275. النّساء/ 10. التّوبة/ 34.
	كُلَا	﴿اسْكُنْ أَنْتَ وَزَوْجُكَ الْجَنَّةَ وَكُلَا مِنْهَا رَغَدًا﴾ البقرة/ 35. الأعراف/ 19.

	كُلُوا	﴿وَأَنْزَلْنَا عَلَيْكُمُ الْمَنَّ وَالسَّلْوَى كُلُوا مِنْ طَيِّبَاتِ مَا رَزَقْنَاكُمْ﴾ البقرة/ 57، 58، 60، 168، 172، 187. المائدة/ 4، 88. الأنعام/ 118، 141، 142. الأعراف/ 31، 160، 161. النّحل/ 114. طه/ 54، 81. الحجّ/ 28، 36. المؤمنون/ 51. سبأ/ 15. الطّور/ 19. الملك/ 15. الحاقّة/ 24. المرسلات/ 43، 46.
خذوا	فَكُلُوا	﴿فَكُلُوا مِمَّا غَنِمْتُمْ حَلَالًا طَيِّبًا﴾ الأنفال/ 69.
خذوه	فَكُلُوهُ	﴿فَإِنْ طِبْنَ لَكُمْ عَنْ شَيْءٍ مِنْهُ نَفْسًا فَكُلُوهُ هَنِيئًا مَرِيئًا﴾ النّساء/ 4.
	كُلِي	﴿ثُمَّ كُلِي مِنْ كُلِّ الثَّمَرَاتِ فَاسْلُكِي سُبُلَ رَبِّكِ ذُلُلًا﴾ النّحل/ 69. مريم/ 26.
	لَآكِلُونَ	﴿فَإِنَّهُمْ لَآكِلُونَ مِنْهَا فَمَالِئُونَ مِنْهَا الْبُطُونَ﴾ الصّافّات/ 66. الواقعة/ 52.
	لِلْآكِلِينَ	﴿وَشَجَرَةً تَخْرُجُ مِنْ طُورِ سَيْنَاءَ تَنْبُتُ بِالدُّهْنِ وَصِبْغٍ لِلْآكِلِينَ﴾ المؤمنون/ 20.
كثيرو الأخذ له	أَكَّالُونَ	﴿سَمَّاعُونَ لِلْكَذِبِ أَكَّالُونَ لِلسُّحْتِ﴾ المائدة/ 42.
أخذا بغير حقّ	أَكْلًا	﴿وَتَأْكُلُونَ التُّرَاثَ أَكْلًا لَمًّا﴾ الفجر/ 19.
	أَكْلِهِمْ	﴿وَأَخْذِهِمُ الرِّبَا وَقَدْ نُهُوا عَنْهُ وَأَكْلِهِمْ أَمْوَالَ النَّاسِ بِالْبَاطِلِ﴾ النّساء/ 161. المائدة/ 62، 63.
ما يؤكل	أُكُلٍ	﴿وَبَدَّلْنَاهُمْ بِجَنَّتَيْهِمْ جَنَّتَيْنِ ذَوَاتَيْ أُكُلٍ خَمْطٍ﴾ سبأ/ 16.
	الْأُكُلِ	﴿وَنُفَضِّلُ بَعْضَهَا عَلَى بَعْضٍ فِي الْأُكُلِ﴾ الرّعد/ 4.
	أُكُلُهُ	﴿وَالنَّخْلَ وَالزَّرْعَ مُخْتَلِفًا أُكُلُهُ﴾ الأنعام/ 141.
	أُكُلَهَا	﴿كَمَثَلِ جَنَّةٍ بِرَبْوَةٍ أَصَابَهَا وَابِلٌ فَآتَتْ أُكُلَهَا ضِعْفَيْنِ﴾ البقرة/ 265. الرّعد/ 35. إبراهيم/ 25. الكهف/ 33.
متساقطة	مَأْكُولٍ	﴿فَجَعَلَهُمْ كَعَصْفٍ مَأْكُولٍ﴾ الفيل/ 5.

أوراقه. أو أكل حبّه وبقي تبنه.		

الجدول 1: عيّنة من استعمالات مشتقّات الجذر (أ،ك،ل) في النّصّ القرآنيّ. "معجم ألفاظ القرآن الكريم" ص ص 55 - 58.

ونتناول التّفكيك في ثلاثة أقسام: أمّا الأوّل فنهتمّ فيه بضبط أهمّ "الوظائف المعجميّة" المحدّدة للقيم الدّلاليّة. وأمّا الثّاني فنجعله لتبيان دقائق القيم الدّلاليّة، وأمّا ثالث الأقسام فنفرده لتعيين الخصائص التّركيبيّة العامليّة.

1.2: قسم الوظائف المعجميّة للجذر (أ،ك،ل) في النّصّ القرآنيّ.

تثبت العيّنة أعلاه أنّ الوظيفة المعجميّة للجذر (أ،ك،ل) كما وقع استعمال مشتقّاته في النّصّ القرآنيّ تكتسي قيما دلاليّة مختلفة، يفرضها السّياق الواردة فيه ومقاصد المنشئ. ويمثّل لذلك بصورة تخو إلى التّجريد بالكيفيّة التّالية:

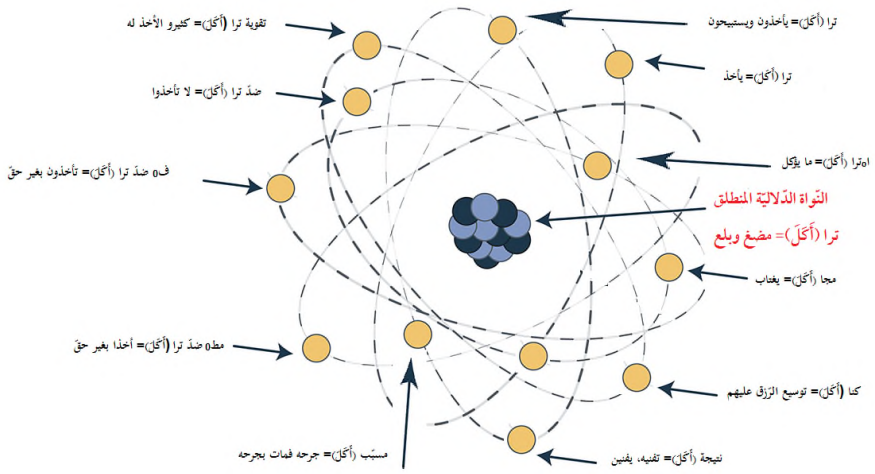
وم (أ،ك،ل) = [مضغ وبلع، جرحه فمات بجرحه، توسيع الرّزق عليهم، تفنيه، لا تأخذوا، تأخذون بغير حقّ، يأخذ، يغتاب، يفنين، يأخذون ويستبيحون، خذوا، خذوه، كثيرو الأخذ له، أخذا بغير حقّ، ما يؤكل، متساقطة أوراقه، أُكِلَ حبّه وبقي تبنه.]

تمثّل هذه القيم الدّلاليّة قائمة مغلقة من الاستعمالات في خطاب مخصوص يقرّه النّصّ الدّينيّ. والنّظرُ في هذه القيمِ يوقفُ على الإقرار بصعوبة الجمع بين هذه الحقول الدّلاليّة الّتي تنتمي إليها كلّ واحدة من الألفاظ والعبارات المحدّدة للمعنى المستفاد. إذ لا يمكن تبيّن العلاقات الجامعة بينها في ظاهر اللّفظ من خلال الاتّكال على اشتقاقها الصّرفيّ الفعليّ أو الاسميّ وحدهما. فالنّواة الدّلاليّة المعجميّة الكائنة بالجذر (أ،ك،ل) المعيّنة للمعنى [مضغ وبلع] تفترق عن كلّ مكوّنات الطّيف الدّلاليّ المعيّن ببقيّة القيم المذكورة. وفي هذا تتجلّى أهمّيّة استعمال آليات التّفكيك الدّلاليّ في ضوء "نظريّة المعنى-النّصّ". إذ بتوظيف الوظائف المعجميّة جدوليّةً كانت أو سياقيّةً أو بلاغيّةً، يمكن أن يقف اللّسانيّ على تعالقاتِ تلك القيم من حيث الجامعُ الدّلاليُّ بينها. فالتّفكيك المعتمد على ضبط العلاقات من قبيل التّرادف (ترا) والتّضادّ (ضدّ) والمجاز (مجا) والكناية (كنا) والتّقوية، والإسماء (اس) وغيرها؛ يمكّن من تحديد الخصائص الجامعة بين النّواة المعنويّة المنطلق وسائر معاني طيفها الدّلاليّ. ومن باب الاختصار نجمع أهمّها في الجدول التّالي:

(و م) الجدوليّة	قيمتها الدّلاليّة	المثال
ترا (أَكَلَ):	مضغ وبلع	﴿فَأَكَلَا مِنْهَا فَبَدَتْ لَهُمَا سَوْآتُهُمَا﴾ طه/ 121.
ترا (أَكَلَ):	يأخذ	﴿وَمَنْ كَانَ فَقِيرًا فَلْيَأْكُلْ بِالْمَعْرُوفِ﴾ النّساء/ 6.
ترا (أَكَلَ):	يأخذون ويستبيحون	﴿اسْكُنْ أَنْتَ وَزَوْجُكَ الْجَنَّةَ وَكُلَا مِنْهَا رَغَدًا﴾ البقرة/ 35.
تقوية ترا (أَكَلَ):	كثيرو الأخذ له	﴿سَمَّاعُونَ لِلْكَذِبِ أَكَّالُونَ لِلسُّحْتِ﴾ المائدة/ 42.
ضدّ ترا (أَكَلَ):	لا تأخذوا	﴿وَلَا تَأْكُلُوا أَمْوَالَكُمْ بَيْنَكُمْ بِالْبَاطِلِ﴾ البقرة/ 188
ف٥ ضدّ ترا (أَكَلَ):	تأخذون بغير حقّ	﴿فَادْفَعُوا إِلَيْهِمْ أَمْوَالَهُمْ وَلَا تَأْكُلُوهَا﴾ النّساء/ 6.
مط٥ ضدّ ترا (أَكَلَ):	أخذا بغير حقّ	﴿وَتَأْكُلُونَ التُّرَاثَ أَكْلًا لَمًّا﴾ الفجر/ 19.
مسبّب (أَكَلَ):	جرحه فمات بجرحه	﴿لَئِنْ أَكَلَهُ الذِّئْبُ وَنَحْنُ عُصْبَةٌ إِنَّا إِذًا لَخَاسِرُونَ﴾ يوسف/14.
نتيجة (أَكَلَ):	تفنيه، يفنين	﴿ثُمَّ يَأْتِي مِنْ بَعْدِ ذَلِكَ سَبْعٌ شِدَادٌ يَأْكُلْنَ مَا قَدَّمْتُمْ لَهُنَّ﴾ يوسف/ 48.
كنا (أَكَلَ):	توسيع الرّزق عليهم	﴿وَلَوْ أَنَّهُمْ أَقَامُوا التَّوْرَاةَ وَالْإِنْجِيلَ وَمَا أُنْزِلَ إِلَيْهِمْ مِنْ رَبِّهِمْ لَأَكَلُوا مِنْ فَوْقِهِمْ وَمِنْ تَحْتِ أَرْجُلِهِمْ﴾ المائدة/ 66.
مجا (أَكَلَ):	يغتاب	﴿أَيُحِبُّ أَحَدُكُمْ أَنْ يَأْكُلَ لَحْمَ أَخِيهِ مَيْتًا فَكَرِهْتُمُوهُ﴾ الحجرات/ 12.
ا٥ ترا (أَكَلَ):	ما يؤكل	﴿كَمَثَلِ جَنَّةٍ بِرَبْوَةٍ أَصَابَهَا وَابِلٌ فَآتَتْ أُكُلَهَا ضِعْفَيْنِ﴾ البقرة/ 265.

الجدول 2: أهمّ الوظائف المعجميّة المحدّدة للقيم الدّلاليّة لاشتقاقات الجذر (أ،ك،ل) المستعملة في العيّنة

ما يستخلص من الجدول 2، هو أنّ تعيين دلالة قيمة ما من قيم اشتقاقات الجذر (أ،ك،ل)، يخضع إلى قاعدة من القواعد المنتجة لمكوّنات الطّيف الدّلاليّ العامّ. وتجري هذه القواعد على حصر العلاقات الجدوليّة ممثّلة في التّرادف بجميع تنويعاته والأضداد المختلفة، كما تحدّد أيضا العلاقات السّياقيّة من قبيل التّقوية والمسبّب والنّتيجة، وعلاوة على ذلك توضّح العلاقات البلاغيّة مثل المجاز والكناية. وتكمن أهمّية هذا الوصف التّفكيكيّ للدّلالة في إيضاح مسار إنشاء "الصّوغة" باعتبارها الهدف الأساسيّ من العمل اللّسانيّ في صلب "نظريّة المعنى -النّصّ". ويمكن التّمثيل للنّواة الدّلاليّة وطيفها بالتّرسيمة التّالية:



التّرسيمة 1: مثال تبسيطيّ للطّيف الدّلاليّ للجذر (أ،ك،ل) وفق استعماله في العيّنة المغلقة المعتمدة

فالتّرسيمة تجسيم مبسّط لكيفيات انتخاب المعنى المحصّل في ذهن المتكلّم الطّرازيّ من خلال تحديده لدلالات مبنيّة وفق وظائف معجميّة تنطلق كلّها من نواة دلاليّة مرجعيّة. فإن أراد منشئ الكلام مثلا استعمال الفعل (أَكَلَ) لفظا مع إرادة تعيينه دلالة الاغتياب في ملفوظه، فإنّه يلتجئ إلى اشتقاق المعنى المقصود بتوظيف العلاقة [مجا (أَكَلَ)] الّتي تحوّل الدّلالة المرجعيّة الكامنة في النّواة المنطلق تحويل عدول. فيكون الاغتياب مشاركا للمضغ والبلع في مَعَانِمَ أساسيّة، ينتقل بها من البعد الحسّيّ إلى البعد المعنويّ. وقس ذلك على باقي الدّلالات في هذه القائمة المغلقة الّتي يسمح بها الاستعمال المتحقّق فعلا بالنّصّ القرآنيّ.

2،2: القسم الدّلاليّ للجذر (أ،ك،ل) في النّصّ القرآنيّ.

يعتني التّفكيك في القسم الدّلاليّ ببيان أنواع "الفواعل الدّلاليّة"[17] المشاركة في بناء الملفوظ المنجز المؤدّى للمعنى المقصود. فتختزل الملافيظ إلى جمل نواة (ك)، ويعبّر عنها بعلاقات مجرّدة تحمل متغيّرات نتلخّص من خلالها طبيعة العلاقات الإعرابيّة كما يفرضها الإنشاء المنجز. ونحدّد التّمثيل الدّلاليّ لملافيظ العيّنة السّابقة بالجدول التّالي:

المثال	التّمثيل الدّلاليّ المناسب
﴿فَأَكَلَا مِنْهَا﴾ طه/ 121.	(ترا (أَكَلَ)؛ (س ، س´) من (ز))
﴿ فَلْيَأْكُلْ بِالْمَعْرُوفِ﴾ النّساء/ 6.	(ترا (أَكَلَ)؛ (س) بـــــــ [مف و] تقوية (صفة))
﴿ وَكُلَا مِنْهَا رَغَدًا﴾ البقرة/ 35. الأعراف/ 19.	(ترا (أَكَلَ)؛ مثنّى (س ، س´) من (ز) مطo)
﴿ أَكَّالُونَ لِلسُّحْتِ﴾ المائدة/ 42.	(تقوية ترا (أَكَلَ)؛ (س) لـــــ (ز))
﴿وَلَا تَأْكُلُوا أَمْوَالَكُمْ ﴾ البقرة/ 188	(نهي ترا (أَكَلَ)؛ (س) عن (ز) بـــــ (ص))
﴿فَادْفَعُوا إِلَيْهِمْ أَمْوَالَهُمْ وَلَا تَأْكُلُوهَا﴾ النّساء/ 6.	(نهي ترا (أَكَلَ)؛ (س) عن [إحالة مرجعيّة] (ز))
﴿وَتَأْكُلُونَ التُّرَاثَ أَكْلًا لَمًّا﴾ الفجر/ 19.	(ترا (أَكَلَ)؛ جمع (س)، (ز) مطo)
﴿لَئِنْ أَكَلَهُ الذِّئْبُ وَنَحْنُ عُصْبَةٌ إِنَّا إِذًا لَخَاسِرُونَ﴾ يوسف/14.	(ترا (أَكَلَ)؛ (س) (ز) نتيجة (ص))
﴿ يَأْكُلْنَ مَا قَدَّمْتُمْ لَهُنَّ﴾ يوسف/ 48.	(ترا (أَكَلَ)؛ جمع مؤنّث (س)، (ز))
﴿ لَأَكَلُوا مِنْ فَوْقِهِمْ وَمِنْ تَحْتِ أَرْجُلِهِمْ﴾ المائدة/ 66.	(ترا (أَكَلَ)؛ جمع (س) من (ز)، من (ز´))
﴿أَيُحِبُّ أَحَدُكُمْ أَنْ يَأْكُلَ لَحْمَ أَخِيهِ مَيْتًا فَكَرِهْتُمُوهُ﴾ الحجرات/ 12.	(استفهام ترا (أَكَلَ)؛ (س)، (ز)، حال)
﴿ فَآتَتْ أُكُلَهَا ضِعْفَيْنِ﴾ البقرة/ 265.	(ترا (أَكَلَ)؛ اo(س) إحالة، (ز))

الجدول 3: التّمثيل الدّلاليّ المقترح لاشتقاقات الجذر (أ،ك،ل) المستعملة في العيّنة

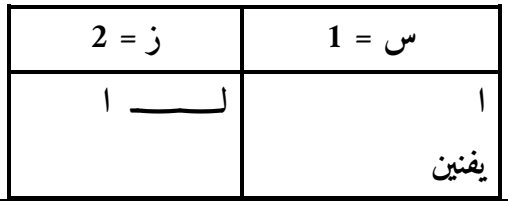
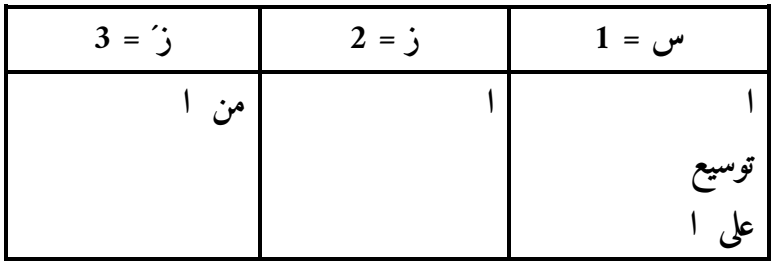
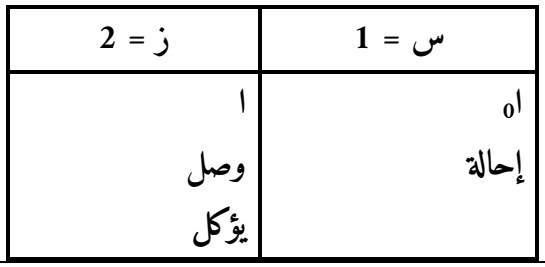
من الملاحظ في خانة التّمثيل الدّلاليّ من الجدول أعلاه أنّ الوصف اللّسانيّ لدلالات الملافيظ يعتمد على لغة مجرّدة (لسانيات 2) تُبْنَى وفق نظام هو التّالي: يُفتتح التّمثيل بتعيين العمل اللّغويّ للمنجز من الكلام إن وُجِدَ من خلال تحديده بالاسم مثل النّهي أو الاستفهام وغيرهما من الأعمال اللّغويّة في التّراكيب الخاصّة. وإن اقتصر الملفوظ على مجرّد الإخبار فلا ضرورة لإثباته. ثمّ تعيّن الوظيفة المعجميّة المتحكّمة في المقول والمسيّرة له من قبيل تحديد علاقات التّرادف والتّضادّ والتّقوية وغيرها. ثمّ تحدّد الفواعل المشاركة في القضيّة الحمليّة حسب الخصائص التّركيبيّة للملفوظ بذكر متغيّرات، كأن يكون المتغيّر (س) أو (سَ) دالاّ على الفاعل الدّلاليّ الأوّل الّذي يقابله الفاعل النّحويّ في المنجز من الكلام، أو المتغيّر (ز) الدّالّ على الفاعل الدّلاليّ من الدّرجة الثّانية وهو ما يقابل المفعول به في المنجز الّذي يكون فعله فعلا متعدّيا إلى مفعول، أو المتغيّر (ص) الدّالّ على الفاعل الدّلاليّ من الدّرجة الثّالثة الّذي يقابله المفعول به الثّاني من التّراكيب المتعدّية أفعالها إلى مفعولين. ونلاحظ أيضا أنّ التّمثيل الدّلاليّ تحدّد فيه أهمّ أدوات التّعدية من قبيل أحرف الجرّ، وبالمثل أهمّ الوظائف النّحويّة كالصّفة والحال والإحالة المرجعيّة. مع ضرورة التّنبيه إلى أنّ التّمثيل الدّلاليّ وإن كُتِبَ بلغة مجرّدة سياقيّة المظهر فإنّه لا يشترط فيه الانضباط للتّتابع السّياقيّ من النّصّ المنجز، لأنّ تلك الخاصّيّة تنشأ في "منوال المعنى-النّصّ" بداية من التّمثيل التّركيبيّ العميق. أمّا في مستوى التّمثيل الدّلاليّ أي (المعنى) فإنّه لا ضرورة لها؛ إذ الهامّ هو تحديد العلاقات الدّلاليّة فحسب.

3.2: القسم التّركيبيّ العامليّ للجذر (أ،ك،ل) في النّصّ القرآنيّ.

باعتبار أنّ العجمة في تصوّر "نظريّة المعنى-النّصّ" هي النّواة الأصليّة للعقد والتّركيب، أي إنّها المحدّدة لكيفيات إنشاء الملفوظ والمتحكّمة في ارتباطاته التّركيبيّة، فإنّه من الجدير تقليب النّظر في القوانين التّركيبيّة العامليّة الّتي تفرضها استعمالات مشتقّات الجذر (أ،ك،ل) من العيّنة. ويكون ذلك بتحديد "الجداول الإعرابيّة"[18] الخاصّة بكلّ مثال من الأمثلة الواردة في الجدول 2 على الصّور التّالية:

المثال	الجدول الإعرابيّ العامليّ المناسب
﴿فَأَكَلَا مِنْهَا﴾ طه/ 121.	س= 1: ا / مضغ / بلع س َ = 2: ا / مضغ / بلع ز = 3: من ا
﴿ فَلْيَأْكُلْ بِالْمَعْرُوفِ﴾ النّساء/ 6.	س = 1: ا / يأخذ / بـــ / تقوية ا
﴿وَكُلَا مِنْهَا رَغَدًا﴾ البقرة/ 35. الأعراف/ 19.	س = 1: ا / يأخذ / يستبيح س َ = 2: ا / يأخذ / يستبيح ز = 3: من ا
﴿ أَكَّالُونَ لِلسُّحْتِ﴾ المائدة/ 42.	س = 1: ا / تقوية (كثير) ز = 2: لـــــ ا

﴿وَلَا تَأْكُلُوا أَمْوَالَكُمْ بَيْنَكُمْ بِالْبَاطِلِ﴾ البقرة/ 188.	س = 1 | ز = 2 | ص = 3 ا | ا | بـــــ ا نهي تأخذ
﴿ وَلَا تَأْكُلُوهَا﴾ النّساء/ 6.	س = 1 | ز = 2 ا | [إحالة مرجعيّة] ا نهي تأخذون بـــــ ضدّ (ا)
﴿وَتَأْكُلُونَ التُّرَاثَ أَكْلًا لَمًّا﴾ الفجر/ 19.	س = 1 | ز = 2 ا | ا ا ضدّ (ا) | مطo
﴿لَئِنْ أَكَلَهُ الذِّئْبُ وَنَحْنُ عُصْبَةٌ إِنَّا إِذًا لَخَاسِرُونَ﴾ يوسف/14.	س = 1 | ز = 2 | ص = 3 ا | ا | ا مسبّب (ا) | [إحالة مرجعيّة] | نتيجة جرح | | (صفة) أمات بـــــ | | (ا) | |

﴿يَأْكُلْنَ مَا قَدَّمْتُمْ لَهُنَّ﴾ يوسف/ 48.	
﴿لَأَكَلُوا مِنْ فَوْقِهِمْ وَمِنْ تَحْتِ أَرْجُلِهِمْ﴾ المائدة/ 66.	
﴿أَيُحِبُّ أَحَدُكُمْ أَنْ يَأْكُلَ لَحْمَ أَخِيهِ مَيْتًا فَكَرِهْتُمُوهُ﴾ الحجرات/ 12.	
﴿فَأَتَتْ أُكُلَهَا ضِعْفَيْنِ﴾ البقرة/ 265.	

الجدول 4: الجداول الإعرابيّة العامليّة الخاصّة بأمثلة العيّنة المعتمدة

تتمثّل قيمة الجداول الإعرابيّة العامليّة في تحديدها "للبنية التّركيبيّة"[19] الأصليّة للمعنى الحاصل في ذهن المتكلّم. وذلك من خلال تعيين طبيعة العجمات المتحكّمة في اختيار التّركيب والمسيّرة له. تلك العجمات المسيطرة دلاليّا على الملفوظ والمقتضية لتعالقات نحويّة مخصوصة. كما أنّ لضبط كيفيات التّعالق في الجداول الإعرابيّة العامليّة دورا لا يقلّ أهمّيّة عن سابقه، بل يعدّ الغاية الأوفى في صلب "نظريّة المعنى-النّصّ"، وهو المتمثّل في ضبط كيفيات صناعة "الصّوغة"، على اعتبار أنّه من أوكد مهامّ اللّسانيات النّظريّة السّعي لتأسيس نظريّة صوغيّة (ملتشوك **Mel'čuk 1992. 10**)[20] . إذ إنّ منولة الفواعل الدّلاليّة وتعيين تعالقاتها الّتي تفرضها على مستعمل اللّسان، تيسّر استخراج كلّ الإمكانيات الّتي يسمح بها اللّسان المعنيّ بالوصف للتّعبير عن ذات المعنى المنطلق بطرق مختلفة.

ويجري ذلك في مستويين اثنين: أوّلهما المستوى الجريديّ، وثانيهما المستوى السّياقيّ التّركيبيّ. أمّا فيما يتعلّق بالمستوى الجريديّ فإنّ لمستعمل اللّسان أن يختار ما شاء من البدائل الجريديّة لأيّ من الفواعل المسهمة في بناء الخطاب حسب إمكانيات اللّغة المعنيّة. فيختار مثلا المرادفات، أو المتضادّات، وما شابه. وأمّا فيما يهمّ المستوى السّياقيّ، فإنّ له أن يختار من التّراكيب ما تسمح به اللّغة ويكون مجاريا للبنية التّركيبيّة الأصليّة ومكافئا لها.

ومن باب التّمثيل التّطبيقيّ لإيضاح المسألة أكثر نجري ذلك على المثال: ﴿**فَأَكَلَا مِنْهَا**﴾ **طه/ 121، من العيّنة. إذ البيّن ممّا سبق ضبطه أنّ هذا الملفوظ مكافئ للتّمثيل الدّلاليّ:** (ترا (أَكَلَ)؛ (س ، س´) من (ز)). وهذا الأخير مبنيّ وفق نظام مكافئ له يمثّله الجدول الإعرابيّ العامليّ الخاصّ به. ونرمز لهذه الخصائص التّكافئيّة بما يلي:

﴿**فَأَكَلَا مِنْهَا**﴾ طه/ 121. ≡ (ترا (أَكَلَ)؛ (س ، س´) من (ز)) ≡

س= 1	س´ = 2	ز = 3
ا مضغ بلع	ا مضغ بلع	من ا

ولمستعمل اللّغة في خطاب مخصوص هو الخطاب القرآنيّ أن يشتقّ من الجدول الإعرابيّ العامليّ جميع الإمكانيات الصّوغيّة الّتي يسمح بها ذاك الخطاب وحقوله الدّلاليّة المغلقة. فشارح الآية أو مفسّرها بإمكانه إعادة صياغة النّصّ بطرق عديدة حسب ما يراه خادما لمقاصده. وذلك من خلال تحديد مرادفات الوظيفة المعجميّة (ترا (أَكَلَ) باستعمال قيمها الممكنة والمقبولة في لسانه، وإبدال المتغيّرات (س) و(س´) و(ز)، بما يناسبها من ألفاظ اللّغة المؤدّية لنفس المعنى. وكذلك من الممكن له أن يغيّر في مراتب الفواعل حسب ما يراه مؤدّيا لأغراضه من القول وتسمح به لغته. ويمكن أن نحصر بعض هذه الصّوغات الممكنة في السّلسلة التّالية:

﴿فَأَكَلَا مِنْهَا﴾ طه/ 121. ≡ (ترا (أَكَلَ)؛ (س ، س´) من (ز)).

≡	مضغا وبلعا منها.	استعمال مرادف (أَكَلَ) مع المحافظة على إضمار الفاعل النّحويّ والدّلالة عليه بصرفة المثنّى من ناحية، والإحالة إلى الفاعل الدّلاليّ (ز) = المفعول النّحويّ من ناحية ثانية.
≡	مضغا وبلعا من الشّجرة.	استعمال مرادف (أَكَلَ) مع المحافظة على إضمار الفاعل النّحويّ والدّلالة عليه بصرفة المثنّى. وتغيير الإحالة إلى الفاعل الدّلاليّ (ز) بالعجمة المرادفة له.
≡	منها مضغا وبلعا.	استعمال مرادف (أَكَلَ) مع المحافظة على إضمار الفاعل النّحويّ والدّلالة عليه بصرفة المثنّى. وتقديم الفاعل الدّلاليّ (ز) = المفعول النّحويّ.
≡	من الشّجرة مضغا وبلعا	استعمال مرادف (أَكَلَ) مع المحافظة على إضمار الفاعل النّحويّ والدّلالة عليه بصرفة المثنّى. وتقديم الفاعل الدّلاليّ (ز) = المفعول النّحويّ. وتغيير الإحالة إلى الفاعل الدّلاليّ (ز) بالعجمة المرادفة له.
≡	مضغ وبلع آدم وحوّاء منها.	استعمال مرادف (أَكَلَ). وتغيير متغيّري الفاعل الدّلاليّ الأوّل والثّاني بالعجمتين المكافئتين لهما. والمحافظة على الإحالة إلى الفاعل الدّلاليّ (ز) = المفعول النّحويّ.

مضغ وبلع آدم وحوّاء من الشّجرة. ≡	استعمال مرادف (أَكَلَ). وتغيير متغيّري الفاعل الدّلاليّ الأوّل والثّاني بالعجمتين المكافئتين لهما. وتغيير الإحالة إلى الفاعل الدّلاليّ (ز) بالعجمة المرادفة له.
مضغ وبلع من الشّجرة آدم وحوّاء. ≡	استعمال مرادف (أَكَلَ). وتغيير متغيّري الفاعل الدّلاليّ الأوّل والثّاني بالعجمتين المكافئتين لهما. وتغيير الإحالة إلى الفاعل الدّلاليّ (ز) بالعجمة المرادفة له مع تقديمها على الفاعل النّحويّ.
من الشّجرة مضغ وبلع آدم وحوّاء. ≡	استعمال مرادف (أَكَلَ). وتغيير متغيّري الفاعل الدّلاليّ الأوّل والثّاني بالعجمتين المكافئتين لهما. وتغيير الإحالة إلى الفاعل الدّلاليّ (ز) بالعجمة المرادفة له مع تقديمها على العامل.
مضغ وبلع آدم منها ومضغت وبلعت حوّاء. ≡	استعمال مرادف (أَكَلَ). وتغيير متغيّري الفاعل الدّلاليّ الأوّل والثّاني بالعجمتين المكافئتين لهما. مع تفكيك النّواة الإسناديّة وجعلها نواتين إسناديّتين مستقلّتين. والمحافظة على الإحالة إلى الفاعل الدّلاليّ (ز) = المفعول النّحويّ في الجملة الأولى وإضماره في الثّانية.
آدم وحوّاء مضغا وبلعا منها. ≡	استعمال مرادف (أَكَلَ). وتغيير متغيّري الفاعل الدّلاليّ الأوّل والثّاني بالعجمتين المكافئتين لهما، مع تقديمهما ليتحوّل الإسناد من الفعليّة إلى الاسميّة. والمحافظة على الإحالة إلى الفاعل الدّلاليّ (ز) = المفعول النّحويّ.
آدم وحوّاء مضغا وبلعا من الشّجرة. ≡	استعمال مرادف (أَكَلَ). وتغيير متغيّري الفاعل الدّلاليّ الأوّل والثّاني بالعجمتين المكافئتين لهما، مع تقديمهما ليتحوّل الإسناد من الفعليّة إلى الاسميّة. وتغيير الإحالة إلى الفاعل الدّلاليّ (ز) بالعجمة المرادفة له.

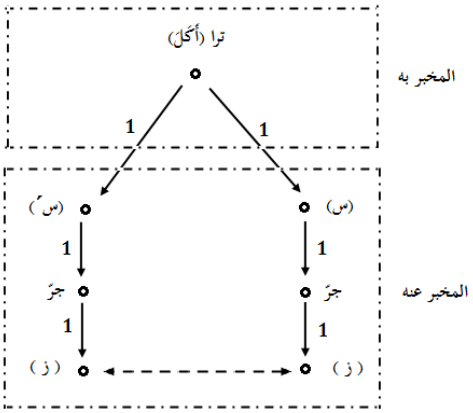
يمكن لهذه القائمة من المتكافئات الصّوغيّة أن تطول أكثر. لكن نكتفي بهذا لأنّ الغاية من إيرادها هو إثبات كفاءة توظيف الجدول الإعرابيّ العامليّ في إنتاج ما يمكن أن يسمح به اللّسان من جمل مختلفة مؤدّية لذات المعنى المنطلق.

3. البنية الدّلاليّة:

تمتدّ البنية الدّلاليّة من "منوال المعنى-النّصّ" على حيّزين من أحيازه هما: التّمثيل الدّلاليّ أي (= المعنى) والتّمثيل التّركيبيّ العميق. والهامّ فيهما يتمثّل في تحديد دقائق التّفكيك الدّلاليّ الموسوم بالمعاني القوليّة القضويّة والمعاني الإبلاغيّة والمعاني البلاغيّة (ملتشوك Mel'čuk 2001. 4)[21]. كما يضبطان طُرُقَ الانتقال من المعنى المنطلق إلى بنيته التّركيبيّة. ونظرا لإكراهات البحث وحدوده سنكتفي بعرض مثال تطبيقيّ واحد للدّلالة على ذلك.

1.3. التّمثيل الدّلاليّ:

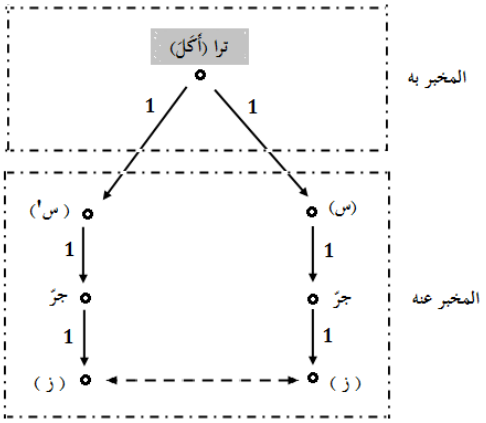
نضبط في هذه الفقرة خصائص التّمثيل الدّلاليّ للآية: ﴿فَأَكَلَا مِنْهَا﴾ طه/ 121. **ويكون ذلك بتحديد التّعالقات الدّلاليّة بين عجمات الملفوظ، والبنية القوليّة القضويّة وأهمّ السّمات البلاغيّة. ويعتمد في هذه المرحلة التّشجير الّذي نعيّنه في التّرسيمة التّالية:**



التّرسيمة 2: التّفكيك الدّلاليّ المحدّد للعلاقات الدّلاليّة بين عجمات الملفوظ في مستوى التّمثيل الدّلاليّ

يُمثَّلُ للتّفكيك الدّلاليّ في المستوى الدّلاليّ بعجرات تحمل كلّ واحدة متغيّرا دالاّ على عجمة من عجمات الملفوظ. ويُرْبَطُ بين المتغيّرات بأسهم دالّة على التّعالق الدّلاليّ بينها في مسارات ذات اتّجاه واحد. مع اشتراط أن يربط بين متغيّرين سهمٌ واحد وأن يُحَدَّدَ برقم عربيّ يشير إلى نوع التّعالق العامليّ. وفي حالة وجود إحالة مرجعيّة بين متغيّرين دلاليين فإنّه يُرْبَطُ بينهما بسهم متقطّع مزدوج

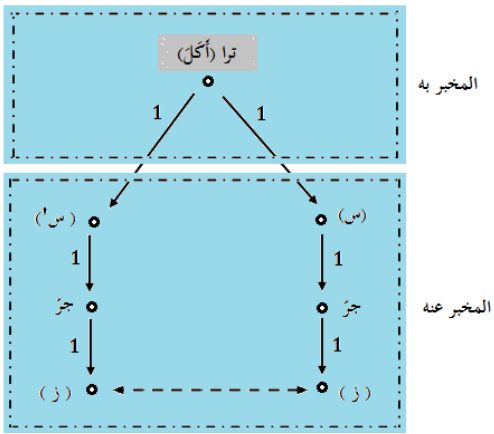
الرّأس. ويصلح التّفكيك الدّلاليّ أيضا لتحديد العجرة المسيطرة على الملفوظ سيطرة إبلاغيّة وهو ما تجسّمه التّرسيمة التّالية:



التّرسيمة 3: تعيين العجرة المسيطرة على الملفوظ إبلاغيّا

فالعجرة الحاملة للوظيفة المعجميّة [ترا(أَكَلَ)] في هذا المثال، تحتلّ مرتبة العجمة المسيطرة إبلاغيّا بحكم سمتها الفعليّة الّتي تؤهّلها للتّحكّم في التّركيب وتعيين مساره. ولا يعني هذا أنّ الفعليّة هي دوما محلّ السّيطرة الإبلاغيّة، وهو ما سنعرض له لاحقا. ويكون التّعيين بطرق شتّى من بينها التّنصيص بالخطّ العريض أو تلوين خلفيتها مثلما يبدو في التّرسيمة.

كما يعيّن التّفكيك الدّلاليّ كذلك البنيةَ القوليّةَ القضويّةَ للملفوظ بتحديد كلّ من "المخبر عنه"[22] و"المخبر به"[23] على الصّورة التّالية:



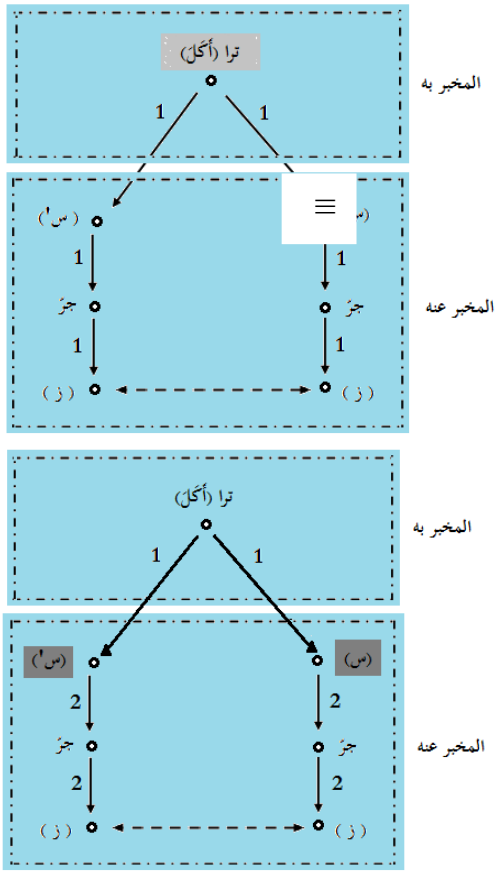
التّرسيمة 4: تعيين حيّزي المخبر به والمخبر عنه

فالملفوظ أيّا كان يقتضي منطقيّا بنيةً تتكوّن من حيّزين اثنين هما: حيّز المخبر عنه بما هو الموضوع من القضيّة الحمليّة المنطقيّة أي المتحدّث عنه وهو الفاعل في الاصطلاح النّحويّ من جهة،

وحيّز المخبر به بما هو المحمول في ذات القضيّة أي المتحدّث به وهو الفعل في الاصطلاح النّحويّ من جهة ثانية. والهامّ في الوصف التّفكيكيّ للمفوظ ما بهذه المراحل يتمثّل في تيسير تحليل الصّوغات المتكافئة، ودقّة المعرفة بأسرار بنائها. فالصّوغات مهما تمكّنت من التّعبير عن نفس المعنى المنطلق فإنّها تحمل عند التّمعّن والتّدقيق بعض الاختلافات الدّلاليّة الإبلاغيّة (ملتشوك **Mel'čuk 2001**. **22**)[24] الّتي يحيّدها المستعمل الطّرازيّ عادة في الخطاب الواقعيّ. ومثال ذلك ما نلاحظه في السّلسلة الصّوغيّة التّالية للآية: ﴿**فَأَكَلَا مِنْهَا**﴾ **طه/ 121**:

﴿**فَأَكَلَا مِنْهَا**﴾ **طه/ 121** ≡	(ترا (أَكَلَ)؛ (س ، س´) من (ز)) ≡ مضغا وبلعا منها.
	(ترا (أَكَلَ)؛ (س ، س´) من (ز)) ≡ آدم وحوّاء مضغا وبلعا منها.

من البيّن أنّ الصّوغتين لهما نفس التّمثيل الدّلاليّ الخطّيّ إذ تحكمهما إن دقّقنا النّظر قاعدة تكافؤ تخوّل لمستعمل اللّسان أن يدخل تحويرات طفيفة على البنية الدّلاليّة الإبلاغيّة دون الخروج عن المعنى العامّ للبنية الأصليّة (ميلوزوفيتش **Milićević 2003. 166**)[25]. فعبارة: "مضغا وبلعا منها" مكافئة تمام التّكافؤ للعبارة: "آدم وحوّاء مضغا وبلعا منها" إذ تحمل كلتاهما نفس التّرميز وترتيب المتغيّرات ذاته: (ترا (أَكَلَ)؛ (س ، س´) من (ز)). وليس يخفى على صاحب اللّسان اختلاف الجملتين من حيث طبيعة الإسناد فهو فعليّ في الأولى اسميّ في الثّانية، كما لا يخفى عليه ما ينتج عن ذلك من سمات بلاغيّة مخصوصة. ولكنّ النّظر في التّفكيك التّشجيريّ يكشف منشأ الفروق الدّلاليّة بينهما. وهو ما نجسّم له بالتّرسيمة التّالية:

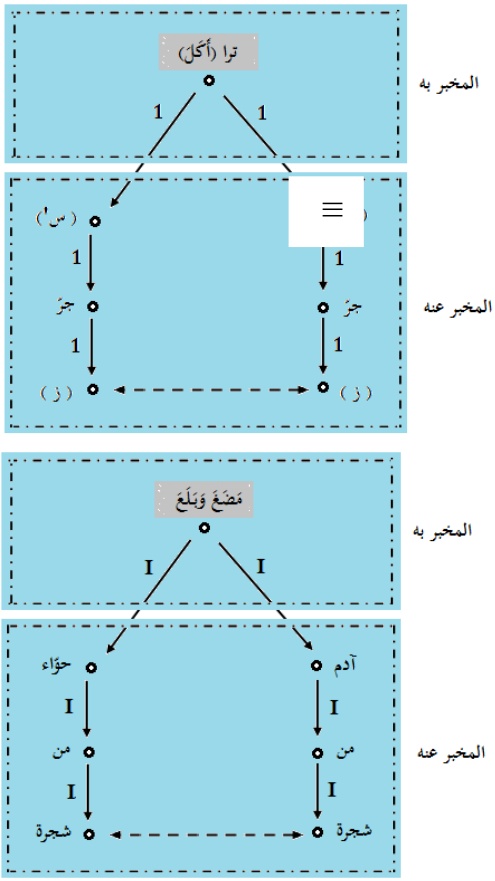


التّرسيمة 5: فوارق التّمثيل الدّلاليّ بين الصّوغات المتكافئة

ففي حين تسيطر العجرة الممثّلة للوظيفة المعجميّة [ترا (أَكَلَ)] على الملفوظ الأوّل سيطرة إبلاغيّة، نقف على أنّ الملفوظ الثّاني تسيطر عليه إبلاغيّا العجرتان الممثّلتان للفاعلين الدّلاليين (س) و(س'). وبذلك ينتقل الثّقل الإبلاغيّ من حيّز المخبر به إلى حيّز المخبر عنه. وبالضّرورة يتبع ذلك انتقالٌ للمسار الإبلاغيّ. وهو ما يؤسّس بالتّالي لاختلاف بلاغيّ. فباعتبار أنّ كلا الجملتين خبريّة في العرف البلاغيّ، نلاحظ أنّ القيمة البلاغيّة فيهما ليست هي ذاتها. ففي الإخبار الاسميّ تعيين لكونٍ خارجٍ عن الذّات المتلفّظة معلومٍ بين المتخاطبين ثابت قارّ (إذ إنّ المبتدأ: [(س) و(س') = آدم وحوّاء] يعيّن في العربيّة تعيينا اسميّا لذاتين لهما تلك الدّلالات)؛ وأمّا في الإخبار الفعليّ فنلفي تعيينًا لكونٍ خارجيٍّ متحرّك متحوّل متغيّر بحكم استناده إلى طبيعة الفعل الدّلاليّة باعتباره حركة محدودة بفضاء زمنيّ.

2.3. التّمثيل التّركيبيّ العميق:

نتلخّص أهمّيّة "التّمثيل التّركيبيّ العميق"[26] في تحويل العلاقات المعنويّة المجرّدة الكائنة بالتّمثيل الدّلاليّ، إلى علاقات أكثر تعيينا. ويكون ذلك بملء العجرات بدلالاتها المرجعيّة، وتحديد العلاقات النّحويّة العميقة للملفوظ. وفي ذلك إرهاصات لما سيكون عليه "النّصّ" النّهائيّ للملفوظ في مستوى "التّمثيل الصّوتيّ السّطحيّ"[27] من "منوال المعنى-النّصّ". ونكتفي في هذا المستوى من العمل بالإشارة الموجزة لذلك من خلال عقد الصّلة بين التّمثيل الدّلاليّ السّابق وما يكافئه من تمثيل تركيبيّ عميق. وهو ما يضبط قاعدة الانتقال بين التّمثيلين الّتي نجسّم لها بما يلي:



التّرسيمة 6: قاعدة الانتقال من التّمثيل الدّلاليّ إلى التّمثيل التّركيبيّ العميق

نلاحظ في هذه القاعدة جملة من الانتقالات تخصّ نظام البناءين الدّلاليّ والتّركيبيّ العميق. ففيما يهمّ العجرات الدّلاليّة المجرّدة المثبتة على يسار التّرسيمة، وقع ملؤها معجميّا بما اختاره المستعمل الطّرازيّ للّسان من أبدال جدوليّة يرى أنّها تحقّق مقاصده من القول ليحصل على ما يلي:[ترا(أَكَلَ)

= مَضَغَ وَبَلَعَ؛ (س) = آدم؛ (س') = حوّاء؛ (ز) = شجرة؛ حرف= مِنْ]. كما حوّل علاقات التّعالق الدّلاليّة الموسومة بالرّقم العربيّ (1)، إلى علاقات تعالق تركيبيّة عميقة يرمز لها في أدبيّات لسانيات "المعنى-النّصّ" بالأرقام اللاّتينيّة (I). ونلاحظ أنّه قد حوفظ على العجرة المسيطرة إبلاغيّا وعلى البنية المنطقيّة للملفوظ ممثّلة في حيّزي المخبر به والمخبر عنه.

ونذكّر أنّ مسألة التّفكيك الدّلاليّ تقف عند هذا المستوى من مستويات التّمثيل في "منوال المعنى -النّصّ". وهي مرحلة على غاية من التّجريد يتمّ تعيينها تباعا في مستويات أعلى من التّمثيل بداية من التّمثيل التّركيبيّ السّطحيّ فالبنيتين الصّرفيّة والصّوتيّة (من التّمثيل الصّرفيّ العميق وصولا إلى التّمثيل الصّوتيّ السّطحيّ أي "النّصّ").

4. الخاتمة:

خلاصة ما أوصل إليه البحث يتمثّل في أنّ التّفكيك الدّلاليّ في صلب "نظريّة المعنى-النّصّ" يحتلّ منزلة أساسيّة في معالجة الألسن. كما بيّن كفاءة آليات الوصف التّفكيكيّ الدّلاليّ المعتمدة في تفسير الظّاهرة اللّسانيّة للسان ما. إذ إنّ توظيف مكاسب النّظريّة سيما منها الوظائف المعجميّة وقواعد الصّوغة، كفيل بحلّ الكثير من الإشكاليات الّتي يطرحها الاشتغال على اللّسان وخاصّة منها الإشكالات المتعلّقة بالمعالجة الآليّة. فـــ"اللّسانيات 2" بما تتميّز به من قدرة تجريديّة قادرة على إعداد وصف لسانيّ دقيق يمكن للآلة استيعابه. كما يجدر التّنبيه أيضا إلى ضرورة إيجاد اختصارات عربيّة موحّدة للدّلالة على الوظائف المعجميّة المعلومة، وإضافة وظائف أخرى خاصّة باللّسان العربيّ. ولا تفوتنا الإشارة كذلك إلى أنّ حصر النّظريّة المعتمدة للبعد الدّلاليّ في البنية الدّلاليّة فقط المتكوّنة من التّمثيل الدّلاليّ والتّمثيل التّركيبيّ العميق، أمر يبقى غير مقنع تمام الإقناع. إذ لنا في اللّسان العربيّ مثلا من الدّلالات الكثير ما يتعلّق بالبنية الصّرفيّة والبنية الصّوتيّة. ولعلّ تعميق النّظر في المسألة يمكّن من تجاوز هذا النّقص.

قائمة المصادر والمراجع:

1. **القرآن الكريم.**
2. **"معجم ألفاظ القرآن الكريم": الإدارة العامّة للمعجمات وإحياء التّراث. مجمع اللّغة العربيّة. جمهوريّة مصر العربيّة. 1989.**
3. بابا أحمد رضا: "من أجل معالجة آليّة للّغة النّظريّة اللّسانيّة المعنى-نصّ". المجلّة المغربيّة للّغات اللّسانيات والتّعليميّة في المغرب. جامعة وهران. وزارة التّعليم العالي والبحث العلميّ. الجمهوريّة الجزائريّة الدّيمقراطيّة الشّعبيّة. العدد 7.ص ص 173-198. 2011.

4. الغضّاب فرج: "ملامح الصّوغة في التّراث اللّسانيّ التّطبيقيّ". مجلّة دراسات في الإنسانيات. المعهد العالي للدّراسات التّطبيقيّة في الإنسانيات بقفصة. جامعة قفصة. الجمهوريّة التّونسيّة. العدد 5. ص ص 73- 97. 2019.
5. الغضّاب فرج: "التّكافؤ الجمليّ وأنظمته الدّلاليّة: ملتشوك ونظريّة المعنى-النّصّ". المركز الدّيمقراطيّ العربيّ برلين-ألمانيا. ط 1. جانفي 2021.
6. المجدوب عزّ الدّين وآخرون: "الاشتقاق الدّلاليّ في نظريّة "معنى-نصّ". حوليات الجامعة التّونسيّة. العدد 58. ص ص 57-93. 2013.
7. المجدوب عزّ الدّين: "مفهوم الوظيفة المعجميّة في نظريّة معنى نصّ وأثرها في تعليم الألسنة". مجلّة اللّسانيات العربيّة. مركز الملك عبد الله بن عبد العزيز لخدمة اللّغة العربيّة. المملكة السّعوديّة.العدد 2. ص ص 202- 225. سبتمبر 2015.
8. ALONSO, Belmonte, Isabel. McCABE-HIDALGO, Anne: «Theme-Rheme patterns in L2 writing». Didáctica, 10. Servicio de Publicaciones UCM. Madrid. 1998. pp 13-31.
9. JOUSSE, Anne-laure: « normalisation des fonctions lexicales». Mémoire de DEA. Université Paris 7- Denis Diderot. 2002-2003.
10. MEL'ČUK, Igor, A et al: « Dictionnaire explicatif et combinatoire du français contemporain : recherches lexico-sémantiques.». volume IV. Les presses de l'Université de Montréal. 1999.
11. MEL'ČUK, Igor, A: «Semantics from meaning to text. volume 3». Studies in language companion series 168. John Benjamins Publishing Company. Amsterdam / Philadelphia. 2015.
12. MEL'ČUK, Igor, A et Milićević, Jasmina: «an advanced introduction to semantics a meaning-text approach» Cambridge university press. United Kingdom. 2020.
13. MILIĆEVIĆ, Jasmina: «Modélisation sémantique, syntaxique et lexicale de la paraphrase ». Thèse présentée à la Faculté des études supérieurs en vue de l'obtention du grade de Ph.D en linguistique. Université de Montréal. Canada.

Mars 2003.

14. MILIĆEVIĆ, Jasmina: « extraction de paraphrases sémantiques et lexico-syntaxiques de corpus parallèles bilingues ». TALN 2010. Montréal, 19-23 juillet 2010.

15. MILIĆEVIĆ, Jasmina: « semantic equivalence rules in Meaning-Text Paraphrasing » selected lexical and grammatical Issues in Meaning-Text Theory. In Honour of Igor Mel'čuk. Wanner, L. ed (2007). Amsterdam/Philadelphia: benjamins. pp 267-297.

16. POLGUÈRE, Alain : « Modélisation des liens lexicaux au moyen des fonctions lexicales ». TALN 2002. Nancy, 24-27 juin 2002.

17. POPOVIC, Stéfan : «paraphrasage des liens de fonctions lexicales». Université de Montréal. 2003.

الهوامش:

.1 La Théorie Sens-Texte (TST)

.2 بابا أحمد رضا: "من أجل معالجة آلية للّغة النّظريّة اللّسانيّة المعنى-نص". ص**173-174.**

.3 Le modèle Sens-Texte (MST)

.4 Représentation sémantique

.5 Sens propositionnel

.6 Sens communicatif

.7 Sens rhétorique

8. « Nous définissons la notion de sens à partir de la notion de même sens, cette dernière étant considérée comme acquise ». Paraphrase et lexique dans la théorie linguistique sens-texte vingt ans après (1ère partie). Igor Mel'čuk. Cahiers de lexicologie. Vol: LII. 1988-I.p 9. . ونعدّ هذا الأخير بمثابة المكتسب."نفس المعنى' انطلاقا من مفهوم 'المعنى'"نعرّف مفهوم

9. Représentation syntaxique (RSyn)

10. Représentation morphologique (RMorph)

11. Représentation phonologique (RPhon)

12. Dictionnaire Explicatif et Combinatoire (DEC)

13. Linguistique 2

14. Fonctions lexicales

15. La Paraphrase

16. Décomposition sémantique

17. Les actants sémantiques

18. Tableaux de régime

19. La structure syntaxique

20. "من أوكد مهامّ اللّسانيات النّظريّة المعاصرة، بناء نظريّة الصّوغة اللّغويّة." « Une des tâches primordiales de la linguistique théorique contemporaine est l'élaboration d'une théorie de la paraphrase langagière. ». Igor Mel'čuk: « Paraphrase et lexique : la théorie sens-texte et le dictionnaire explicatif et combinatoire » (DEC) T III. 1992. P10.

21. "البنية الدّلاليّة المستعملة في نظريّة المعنى- النّصّ تهدف حصريّا إلى تمثيل المعنى القوليّ أو المقاميّ لعائلة من الأقوال مهما كانت درجة ترادفها. وبعبارة أخرى فإنّ البنية الدّلاليّة تعكس مقاما - حالة شؤون في كون واقعيّ أو متخيّل. (ويتضمّن المقام بالطّبع المتكلّم، وبالتّالي آراءه، ومشاعره، ومقاصده، إلخ. [الّتي] يمكن أن تكون جزءا من البنية الدّلاليّة، إن كان يريد الحديث عنها.) والأهمّ من ذلك أنّ البنية الدّلاليّة تعكس المقامات كما تعكس في المنطوق. وهذا النّمط من المعنى يكون جاهزا للتّعبير [عنه] بقضايا منطقيّة." « The semantic structure used in MTT is aimed at representing exclusively PROPOSITIONAL, or SITUATIONAL, meaning of a family of more or less synonymous utterances. In other words, a SemS mirrors a situation – a state of affairs in the real or an imaginary world. (a situation includes of course the Speaker, so that the Speaker's opinions, feelings, intentions, etc. can be part of the SemS, if he wants to talk of them.) Most importantly, a SemS mirrors situations AS THEY ARE REFLECTED IN

SPEECH. This type of meaning is readily expressed by logical propositions. ». Igor Mel'čuk: «Communicative Organisation in Natural Language: the semantic-communicative structure of sentences». Studies in language companion series. Observatory of Meaning-Text Linguistics. John Benjamins B.V. 2001. p 4.

22. Thème

23. Rhème

24. "البنية الدّلاليّة- الإبلاغيّة تعيّن الخصائص الإبلاغيّة لمعنى الجملة المراد تركيبها أكثر من تعيينها للخصائص الإبلاغيّة للجملة نفسها."« The Sem-CommS specifies the communicative properties of the MEANING of the sentence to be synthesized rather than the communicative properties of the sentence itself.». Igor Mel'čuk: «Communicative Organisation in Natural Language: the semantic-communicative structure of sentences». Studies in language companion series. Observatory of Meaning-Text Linguistics. John Benjamins B.V. 2001. p 22.

25. "تمكّن قاعدة التّكافؤ أو شبه- التّكافؤ الإبلاغيّ من تحوير البنية الدّلاليّة- الإبلاغيّة لتمثيل دلاليّ منطلق بصورة ينتج عنها تمثيل دلاليّ مختلف لكنّه يرمز تقريبا لنفس خطاب التّمثيل الدّلاليّ المنطلق."« Une règle de (quasi-) équivalence communicative permet de modifier la SSém-comm d'une RSém initiale de façon à obtenir une RSém différente mais qui encode (à peu près) le même message que la RSém initiale. » Jasmina Milićević: « modélisation sémantique, syntaxique et lexicale de la paraphrase ». Université de Montréal. 2003. p 166.

26. Représentation syntaxique profonde

27. Représentation phonologique de surface

تطور الدرس السيميائي السردي المحايث
" من البنوية إلى السيميائيات".

The development of the narrative immanant cours “from structuralism to semiotics”.

د. نادية خطار جامعة غليزان/الجزائر

الملخص:

إن السيميائيات السردية باعتبارها مشروع بحث هي حلقة تصور للإنتاج المعيار، إذ تعد من أهم الدراسات الحديثة التي ترنوا لإلى إنشاء نحو كوني و نظرية عامة للأنساق الدالة. غير أن محاولة القبض على معالمها يفرض علينا بداية تقصي أصولها بوصفها الإرهاصات التي أدت لإلى ميلادها، ذلك أن إسهامات "**غريماس**" النظرية والتطبيقية في مجال السيميائيات السردية لا يمكن أن تؤخذ بمعنى مبتور و مستقل عن النتائج التي خلص إليها "**فلاديمير بروب**" إزاء المحكي الشعبي الخرافي.

من ثم، يسعى هذا البحث إلى تحريك إشكالية أساسية و محاولة الإجابة عنها و المتمثلة في تتبع مسارات نشأة، تطور و ارتقاء العلاقة بين البحث المورفولوجي والسيميائي حيث إن العلاقة الجامعة بينهما محوجة إلى توضيح ذلك المسار التطوري من مستوى إلى آخر قي إطار **النظرية الغريماسية** بغية فهم و إدراك تشكلها عبر انتقال مسوغاتها من الحكاية الشعبية إلى البنوية إلى السيميائيات على الرغم من صعوبة ذلك انطلاقا، من أن السيميائيات المحايثة خليط من المفاهيم و المتصورات لا سيما أنها لم تتبع مسارا خطيا موحدا في رسم معالم مشروعها المتمثل في علمنة الدرس الدلالي.

Abstract

Narrative semiotics as a research projet is a conceptual circle for the production of a criterion. it is one of the moste important recent studies that sought to establish a universal grammar and a general theory of semantic systems .howevre ,the attempt to grasp its characteristics urges us to begin investigating its origins ,as these are the precursors that led to its emergence .indeed, the theoretical and applied contributions of Greimas in

the field of narrative semiotics cannot be taken in a truncated sense and independent of the conclusions of" Vladumire Prop"concerning the popular mythical narrative.

Therefor ,this research seeks to evoke a basic problematic and tries to answer it,which is to trace the paths of its emergence,the development and the advancement of the relationhip between morphological and semiotic research,as a combined relationship between them, and must clarify this evolutionary path from one level to another within the framework of the theory of greimas in order to understand and realize its emergence through the transfer of its justificatios from folk tales to structuralism to semiotics,despite of its being difficult, based on the immanant semiotics which is a mixture of concepts and perceptions,especially since it has not followed a linear pathlimitingthe features of its project criteria represented in the secularization of the semantic course.

1/تمهيد:

في خضم بلورة مشروع سيميائي يرنوا لبناء نسق النص السردي تكون له قابلية للتطبيق أعمّ وأشمل، يتوسّلُ "**ألجيرداس جوليان غريماس Algirdas Julian Greimas** "بماخلصت إليه أبحاث"**فلاديمير بروب**"حول الحكاية الشعبية حيث إنّ تطلع"**غريماس**"إلى تشييد صرح للسيميائيات السردية نحو ما يجلّيه التحليل الذي قام به لقصة(الصديقان لموباسان)يكاد لا ينفصل عن تلك المحاولات التي سبقته أو واكبته في الظهور بوصفها اقتراحات سعت إلى تقديم برامج سيميائية لبناء نسق النص السردي وقراءاته نحوالتحليل الذي أداه"**رولان بارت**"لقصة"سرازين""**لبلزاك**" إذ اقترح"**بارت**"استراتيجية تأويلية لقراءة القصة تعتمد على خمس شفرات (تتحكم في عملية إنتاج الدلالات وتغطي المستويات البنوية والدلالية للنص)[1] .

وأيضا، التحليل الذي طرحه"**بيتوفي**"لمقاطع نصية صغيرة من قصة(الأمير الصغير)ل"**دوسانت أكزوبيري**"بوصفها نماذجا تهدف أساسا إلى تقديم وصف للنص من خلال مستوياته البنوية أيّ، الاهتمام بمحفل الإنتاج دون محفلي التلقي والتأويل ولعلّها العلّة التي دفعت

ب" **أمبرتو إيكو**" إلى وصف هذه النظريات بأنها تقدم نتائج يمكن أن تطبّق على "ناظمٍ آلي" وليس على نص ديناميكي يتحرك في اتجاه القارئ معترضا في الآن نفسه على مفهوم المستويات النصية ضمن النموذج البنوي انطلاقا من اعتقاده بأنّ النّص في تجليه البنوي أيّ الخطي لا مستويات له، إذ يذهب إلى القول(في الواقع لا يسع مفهوم المستوى النصي أن يكون سوى مفهوم نظري ،أو ترسيمة ما وراء نصية méta-tesctuel ،وبمقدور هذا المفهوم أن يتفصل بحسب المشروع النظري الذي يحتكم إليه ويؤيده)[2]متبنيا أنموذجا نظريا ينزاحُ عن أنموذج "**بارت**"، "**غريماس**" و "**بينوفي**" يعتمد على مفهوم النشاط التعاضدي للقارئ وحضوره الفاعل ومشاركته الايجابية في عملية تلقي النص، تفكيكه ثم إعادة بنائه من جديد معتمدا في ذلك على موسوعيته التي يستمدها من كفايته الثقافية والإيديولوجية في إطار ما تطلق عليه نظريات القراءة بدينامكية التأويل التي لا تقف عند حدود عملية الإنتاج .

2/البحث البروبي بوصفه مسعى لعلمنة الدرس الأدبي:

يعدّ المشروع الشكلاني الذي قدّمه(**فلاديمير بروب**)بعنوان(مورفولوجيا الحكاية الشعبية Morphologie du conte populaire) الرامي إلى تحقيق تنظيم تركيبي للحكايات الروسية محدّدا تأصيليا ومعلما بارزا في تطور الدرس السيميائي السردي إذ توسّل به(**غريماس**)لوضع نظرية للدلالة.

ترمي مقاربة(**بروب**) في مجملها إلى الظفر **ببنية** الحكاية الشعبية الشكلية المتعالية والموحّدة من خلال مقاربة (**بروب**) المحسوس بالمجرّد عبر دراسته لأجزاء الحكايات وهوما يدلّ عليه عنوان مؤلفه، لأنّ مفردة مورفولوجيا تعني (دراسة الأشكال وهي مستعارة من مجالها النباتي حيث تعني الأجزاء المكوّنة للنبات)[3] قصد الكشف عن الخصائص المميّزة للمحكي الشعبي في مقابل خطابات أخرى متعددة. حيث إن البحث عما هو ثابت مما هو متغير سحب للدرس الأدبي نحو الدرس العلمي؛ لأن الفترة التي ظهر فيها نشاط (**بروب**) شهدت ازدهارا لعلوم الحياة خاصة في مجال دراسة النبات والحيوان من ثم، يمكن القول بأن البحث البروبي يعد مسعى لعلمنة البحث الأدبي بالنسبة للحكاية الشعبية.

3/إرهاصات الحكاية الشعبية:

يرى(**جوزيف بيلي Joseph.B**) صاحب مؤلف(**بابولات الخرافات**)[4] أن الحكاية الشعبية تتكون من نواة عضوية تشد بنية الحكاية و أن هناك عناصر متغيرة تعكس البعد الحضاري ضمنها

والذي يمثل نواة صلبة لدى جميع البشر، غير أن (**جوزيف**) لم يحدد طبيعة هذا الشيء الثابت ضمن نسق الحكاية الشعبية مما قوبلت محاولته بالنقد من قبل (**بروب**) انطلاقا من أن (**بروب**) أقام نظريته في الحكاية الشعبية على نقد مثل هذه الأبحاث التي قدمت تصورات اقتربت من البحث عن الشكل لكنها لم تؤدي إلى نتائج واضحة. أما الباحث الفولكلوري الدانماركي (**ستاندر بيترسون stander Peter S**) ضمن مؤلفه (**الوحدات الدينامية و العناصر المتغيرة في الحكاية**) فقد انصب اهتمامه على البحث في الملامح الثابتة في الحكاية المرتبطة بالشكل و الثانية المرتبطة بالمتغيرات التي تطرأ على نسق المحكي الشعبي والمتمثلة أساسا في المحتوى.

إلى جانب ذلك، يمكننا النظر إلى التصنيفات التي وضعت للحكاية كمسعى لبحث بنائي نحو محاولة الباحث الفنلندي (**آنتي آرنيي**) 1910 التي اطلع عليها الباحث الأمريكي (**ستيف تومسان**) بداية القرن العشرين، حيث أجريا معا بعض التعديلات حول الحكاية الشعبية نحو صياغة فهرسة جديدة للحكاية والإهتمام بالموتيف-الفعل المنسوب للشخصية المؤطرة بمكان وزمان معينين- غير أنها لم تكن واضحة وعليه، انتقدها (**بروب**).أما محاولة الايرلندي (**آندريس يونس**) المختلفة نوعيا والموسومةب (**الأشكال البسيطة**) (**les formms simpls**) سعى الدارس ضمن دراسته إلى الكشف عن الثابت اللامتغير متوسلا بالمنطق فخلص إلى أن المنطق بوصفه طريقة للتفكير دال على الشكل (شكل الحكاية، شكل الألغاز، شكل الأساطير...) و مختلف أشكال التعبير الأخرى، كون الباحث لم يقتصر اهتمامه على دراسة المحكي الشعبي فقط بل انفلت صوب الأجناس الأخرى علما أن هذه الدراسة قد ظهرت في الساحة النقدية في ثلاثينيات القرن الماضي و لم يكن هناك أدنى تواصل بين (**آندري**) و(**بروب**).

سعت دراسة الباحث الألماني (**فيرث بارلآن**) صاحب مؤلف (**الخرافات**) إلى ملامسة الإحساس بشكل الحكاية، فهو يرى بأنه بمجرد سماع الحكاية الشعبية الشفوية نتحصل على نوع من الإحساس بوجود شكل ضمن نسق الحكاية أي، أنه اعتمادا على الإطلاع و الإستماع إلى الحكايات الشفوية نلمس نوعا من الإحساس بشكلها و قد أولى اهتماما بارزا بحكايات"ألف ليلة و ليلة" ومن ثم، خلص إلى القول أنه و بمجرد سماع أو الإصغاء إلى هذا النمط من الحكايات نحس أننا أمام صنف معين من الحكايات.

هذا هو السياق العام الذي ظهر فيه مؤلف (**فلاديمير بروب**) إلى غاية خمسينيات القرن الماضي في أمريكا و أوروبا حيث أعيد الاهتمام به خلال ستينيات و سبعينيات القرن الماضي

حيث يعد (بروب) ممثلا للمنهج الشكلاني كونه قاعدة للبنوية باعتبارها (مجموعة من الأبحاث التجريبية المبنية على مبادئ ومعطيات افتراضية تهدف إلى وصف اللغة انطلاقا من بنيتها الشكلية)[5] متوخيا الحذر ومصرّا في الآنِ نفسه على ضرورة التوقف عند الخاصية الافتراضية لكل بناء نظري انطلاقا من أن (بروب)إثر مقاربته للحكاية الشعبية قد قام بما قام به الشكلانيون الآخرون الذين انصب جل اهتمامهم على الشعر و الرواية..إلخ.

4/المرسلة السردية لدى"فلاديمير بروب":

سعت محاولة(**فلاديمير بروب**) في مجال التحليل البنوي للوظائف إلى تحديد مجموع العناصر الدائمة والثابتة ضمن المحكي الشعبي- هذا النمط من الحكايات التقليدية الموغلة في القدم التي عرفتها الحضارات القديمة نحو الحضارة المصرية، العراقية، حضارة الشام، الحضارة الهندية...إلخ حيث إن "ألف ليلة وليلة" تضم جزءا كبيرا من هذه المادة غير أن عامل الترجمة استثنى بعض الأوصاف كالخرافة والعجائبية و السحرية... واحتفظ فقط بالشعبية- منطلقا من نتائج الدراسات السابقة التي اقتصرت نتائج أبحاثها عند حدود تصنيفها الحكايات (على حسب التيمات أو على حسب موضوع المؤامرة، أو محاولة إنشاء خريطة تاريخية كالتي قدّمها آرن)[6] و تابعوه.

غير أنّ (بروب) تجاوز ذلك في سعيِه إلى القبض على الثابت اللامتغير ضمن متونِ الحكايات، حيث إنه لم يهتم لا بمواضيع الحكايات ولا بتوزيعاتها الجغرافية أو تصنيفاتها التاريخية، إنّما انصب اهتمامه على تحديد الحكاية بوصفها جنسا في مقابل أجناس أدبية أخرى، داعيا من خلال محاولته إلى وضع منهجية لدراسة المحكي بحكم المنهج الذي اتبعه في محاولته الكشف عن بنية للحكاية اعتمادا على بنيتها الداخلية، انطلاقا من عملية تفكيكها لاستنباط العلاقات التي تربط بين مختلف وظائفها ضمن مسار سردي معين.

وعليه، تعدّ الحكاية العجيبة من منظوره حلقة تصور لإنتاج المعيار انطلاقا من اعتماد(بروب) متنًا يضمُّ مائة حكاية (من مجموعة أفانريف المصنفة من منظور (آرن) و(توبسون) ضمن الحكايات العجيبة)[7] بهدف الكشف عن الملامح البنوية الثابتة والدائمة من المتغيرة التي تتكرر في الحكايات لاستنباط قوانين عامة تحكم بنية الحكايات العجيبة و تخضعها لمنهج دراسة واحد.

ولكي يوضح (بروب) أنموذجه الوظائفي يحلّل الأمثلة التالية [8] :

_ يعطي الملك نسرا للبطل ، يحمله النسر إلى مملكة أخرى.

_ يعطي الجدّ فرنسا لـ : سونشينكو « Seuçenko » ،يحمله الفرس إلى مملكة أخرى.
_ يعطي الساحر مركبا لـ: "إيفان" يخرج منه أشخاص أشداد يحملونه إلى مملكة أخرى .

ممّا نعانيه، أنّ هذه النماذج تضم **متغيرات** هي **أسماء وصفات الشخصيات** أمّا **أفعالهم ووظائفهم** تبقى **ثابتة** لا تتغير، حيث تكرّر ضمنها أربع مرّات (لعمليتين متتابعتين من أجل النتيجة ذاتها، منح وتحويل، بحيث يؤدي المنح إلى التحويل، والتحويل يؤدي إلى مرحلة مشار إليها في الحكاية)، هذا يعني، أن(**بروب**) يبحث في الثابت الذي يمكن تطبيقه على كل الحكايات الشعبية، ويتمثل ذلك في **الوظائف التي تقوم بها الشخصيات** انطلاقا من دراسة الأشكال لاستنتاج القوانين المتحكمة في بنية المحكي الخرافي من أجل تقديم أنموذج مثالي يختزل الوظائف القارة والثابتة التي تضطلع بها شخصيات متباينة .

فالمحكي الشعبي انطلاقا من المقاربة الوظائفية التي أرسى دعائمها(**بروب**)، مهما كانت طبيعة انتمائها الزمني ،المكاني والحضاري فإنها تنبني على مجموع الملامح المتكررة في الأبنية الوظائفية التي تتجلى ضمن نسق المحكي وفق ثلاث اختبارات يحددها (**بروب**) كالآتي: اختبار ترشيحي ،اختبار رئيسي ، اختبار تمجيدي ففي الاختبار الترشيحي تكون العلاقة فيه بين البطل والمانح، أمّا في الاختبار الرئيسي يحصل فيه الصراع الفاصل بين البطل والمتعدي أو الشرير لصالح الافتقار، أمّا في الاختبار التمجيدي ينكشف ضمنه البطل المزيف ويتجلى البطل الحقيقي وتتم مكافأته.ضمن هذه الاختبارات تتدرج الوظائف الإحدى والثلاثون التي حددها (**بروب**)، التي تعزى إلى سبع شخصيات أساسية تضطلع بها يقع في نطاقها الحدث.

إنّ ما هو مهم في دراسة (**بروب**) (للمتن الحكائي هو التساؤل عمّا تقوم به الشخصيات، أمّا من يقوم بهذا الفعل أو ذاك وكيف أنجزه هي أسئلة لا يمكن طرحها إلا بشكل كمالي)[10] ممّا يدلّ على أن وظائف الشخصيات هي(الأجزاء المكوّنة الأساسية للمتن الخرافي)[11] بغض النظر عن الشخصية المنفذة للفعل أو الوظيفة، هذه الأخيرة التي يقدمّها (**بروب**) بوصفها (فعل شخصية معرّفة انطلاقا من دلالتها في سير الحكاية)[12] .

إنّ عدد الوظائف التي تحتوي عليها كل حكاية محدود، إذ لا تتعدى الإحدى والثلاثون وظيفة تؤديها سبع شخصيات فاعلة ترتبط فيما بينها بعلاقة استلزامية وتتوزع عبر ما يسميه (**بروب**) **المقطوعة** هذه الأخيرة التي تبدأ من فعل الإساءة أو من الافتقار ليصل إلى الزواج أو إلى نهاية سعيدة، إظافة لذلك عناصر الوصل، حيث إن كل حكاية تحتوي على عناصر للوصل و المقصود

بها كم المعلومات الذي يوضح نوعا من الثبات ضمن نسق المحكي أي؛ انتقال المعلومة من طرف إلى آخر من قبل الشخصيات أو دوائر الفعل الذي يؤدي بدوره إلى ظهور الوظائف أما العنصر الذي يظهر ضمنه التغيير فهو الأخلاق أي الجانب الحضاري انطلاقا من أن لكل مجتمع أخلاقه التي تميزه عن غيره من المجتمعات و الحضارات.

إلاّ أن (بروب) يشير إلى إمكانية غياب إحدى هاته الوظائف شرط المحافظة على ترتيبها وعدم إلحاقها خللا بالمخطط الوظيفي العام الذي يحكم بنية الحكاية العجيبة ومن ثمّ، أضحت هذه الوظائف بمثابة الأنموذج والمعيار الموحّد أو البنية المجرّدة التي ينبغي تعميمها ليس على الحكايات الروسية العجيبة وحسب بل على مجموع أنماط المحكي المختلفة كونها(تشكل القاعدة المورفولوجية للحكايات العجيبة بصفة عامة)[13] التي تؤدي في المجموع إلى علامات دالة.

استنادا إلى ما تقدم، قام(بروب) بتجميع العديد من الوظائف في فئات حسب دوائر معينة مطابقة للشخصيات التي تنجز وظائف محددة واستنتج من الخرافة دوائر العمل/الفعل التالية[14]:

1- **دائرة عمل المعتدي (أو الشرير)** وتتضمن: الإساءة، القتل وكل أشكال الصراع الأخرى ضد البطل الحقيقي.

2- **دائر عمل الواهب (أو المانح)** وتتضمن: التمهيد لإبطال الأداة السحرية، ووضع هذه الأداة رهن إشارة البطل.

3- **دائرة عمل المساعد** وتتضمن: تنقل البطل في المكان، إصلاح الإساءة، إشباع الحاجة، التخلص من المطاردة، إنجاز المهام الصعبة وتغيير الهيئة.

4- **دائر عمل الأميرة (الشخص موضوع البحث) وأبيها** وتتضمن: المطالبة بإنجاز المهام الصعبة ،اكتشاف البطل المزيّف ،التعرف على البطل الحقيقي ،معاقبة المعتدي...، الزواج.

على أن التفرقة بين وظائف الأميرة ووظائف أبيها لا يمكن أن تكون شديدة الدقة ،فالأب هو الذي يقترح في غالب الأحيان المهام الصعبة ،وعندئذ يستمد هذا العمل مصدره من موقفٍ عدائي إزاء الخطيب وفضلا عن ذلك ،فهو الذي يعاقب غالبا أو يأمر بمعاقبة البطل المزيف.

5- **دائرة عمل المرسل** لا تتضمن : إلاّ إرسال البطل (لحظة الانتقال)

6- **دائرة عمل البطل المزيف** : بدوره يتحرك بهدف البحث ويضطلع برد فعلٍ على مطالب الواهب ،ويكون هذا الرد سلبيا دائما،أما الدعاوى الكاذبة فتعتبر بمثابة وظيفة مميزة.

وضعت إستراتيجية (بروب) المتوخاة في عملية حصر دوائر الفعل(العمل)حلاّ مناسبا لمشكلة توزيع إحدى وثلاثين وظيفة المتمثلة في:(المنع ،الخرق ،الإساءة، النأي ،الانتهاك ،الإخبار ،الخدعة ،الإساءة ،التواطؤ ...إلخ) كما أنّ عملية توزيع دوائر العمل بين الشخصيات الفاعلة تحيل من منظور(بروب) على ثلاثة إمكانيات وهي:[15]

1- **تطابق دائرة الفعل(العمل)الشخصية مطابقة تامة :** إن ""بابا ياغا" التي تختبر البطل وتكافؤه ،والحيوانات التي تطلب الصفح وتنقل المنحة إل "إيفان "تضطلع بدور الواهب الصرف ،أما الفرسُ الذي ينقل" إيفان"إلى حيث توجد الأميرة ويساعده على اختطافها ،وينجز مهمة صعبة وينقد البطل خلال المطاردة ،فهو مساعد صرف .

2- **تشغل شخصية واحدة مستويات عمل متعددة:**فالأب الذي يرسل ابنه بحثا عن شيء ثم يعطيه هراوة هو مرسل وواهب معا وتجمع " بابا ياغا" التي تختطف صبيا وتحبسه في موقد ثم يُسلب منها (إذ يسرق منها المنديل السحري) بين وظيفتي المعتدي والواهب.

3- **أن تجزأ دائرة عمل واحد ما بين عدد من الشخصيات :** يُقتل التنين في المعركة لكونه غير مؤهل لمطاردة البطل ولذلك ،يتم إدخال شخصيات معينة إلى الخرافة للقيام بهذه المهمة كأمهات الثنانين باختصار كلّ ما يمتُ بصلة إلى قرابته النسائية ،وهكذا يتبين أنّ عاملا واحدا يمكن أن يضطلع بوظائف عوامل أخرى على نحو الجمع بين الإرسال والمساعدة.

5/ السيميائيات السردية وتأثيرات فلاديمير بروب :

إنّ هدف" **غريماس**"المتمثل في إنشاء نظرية سيميائية سردية ينهض على أساس **قراءة مورفولوجيا بروب وإعادة النظر فيه** ،وذلك من خلال الأخذ ببعض النتائج التي حققها "**بروب**" في مجال التحليل الوظائفي للنص الحكائي وتنقيحها لاستعابها ضمن إطارٍ شاملٍ، ونقد بعض المفاهيم التي كانت تبدو غير متناسقة ومشروع" **غريماس** ".

لكن هذا المنحى الذي نهجه (**غريماس**) لتشييد أنظمة الدلالة لا يقلل من أهمية المشروع البروبي ،بل على العكس يؤكد على انسلاله إلى جذور السيميائية الغريماسية كونها تشكل (نوعا من الاصطلاح ، بالمفهوم القانوني للكلمة في مواجهة النقد الجذري الذي قام به ليفي ستراوس (...) كما تشكل أيضا نوعا من اختزال الاختزال وهي -خاصة بعد ظهور كتاب "علم الدلالة البنيوي "- قلب لزاوية النظر، فعوض البحث عن الكوني (الحالة الوحيدة) كما فعل بروب ،يجب اكتشاف العام والتعرف على التفضلات الأولى للنص السردي).[16]

إذا كانت الوظيفة -كما ذكرنا ذلك سلفا -(فعل شخصية معرفة انطلاقا من دلالتها في سير الحكاية)[17] فإن(**غريماس**) لاحظ بأن هذا التحديد الذي قدمه (**بروب**) إزاء الوظيفة يشوبه نوع من الخلل وعدم الدقة في صياغة المفهوم (فإذا كان"رحيل البطل"يبدو كوظيفة مطابقة مع شكل عمل فإن الافتقار manque لا يمكن اعتباره فعلا Faire، بل هو حالة Etat ولا يمكن اعتباره وظيفة)[18] وعليه ،فهل الوظيفة تستلزم وجود فعل تتحدد من خلاله الشخصية إلى إحدى دوائر الفعل التي تضمنها الحكاية الشعبية العجيبة ؟ أم هي وصف لحالة؟.

لاحظ (**غريماس**)[19] أنّ قائمة أسماء الوظائف التي استخرجها (**بروب**) من متون الحكايات سعيا منه لإظهار الحكاية كبرنامج منظم هي في الحقيقة تلخيصا لمختلف مقاطع الحكاية وهكذا، عوض الحديث عن الوظيفة من المفروض الحديث عن الملفوظ السردي الذي يأخذ الصيغة التالية:م. س=و(ع1 ، ع 2 ، ع 3....)م.س = ملفوظ سردي ،و : وظيفة،ع : عامل.

إنّ رغبة(**بروب**) الجامحة في تحقيق هدفه المتمثل في القبض على كونية المحكي، أدّى به إلى الاهتمام بالشكل la forme دون المحتوى le contenu إذ يعده خاليا من أيّ قيمة دلالية أيّ ،أن دراسته التحليلية للحكاية العجيبة بقيت في حدود المستوى التوزيعي (البنية السطحية) مهملة المستوى الاستبدالي(البنية العميقة) الذي يبرز الهوية الثقافية للحكايات ممّا أدى ذلك، إلى أنْ تفقد الخطابات خصائصها النوعية التي تميّزها عن غيرها من الخطابات من جهة ومن جهة ثانية تجشيب حضور المتلقي وإقصاء دوره الفاعل في تفكيك شفرات الخطاب ثم المساهمة في إعادة بنائه من جديد قصد تغييب ظاهرة التأويل ،فرحيل البطل على سبيل المثال كونه ملفوظا سرديا يندرج ضمن متتالية سردية لا يمكننا أن نتغاضى عن غياب أو إغفال وصوله .

يوضح(**غريماس**) [20] الوظيفة البروبية نحو:" الزواج" مثلا هي جمع لملفوظين سرديين على الأقل : فهي من جهة تتضمن أنّ الأب(أو الملك) قد وهب ابنته للبطل، وهذا الفعل يمثل هبة ويتضمن أيضا العلاقة التعاقدية بين الطرفين، فعِوض الاقتصار عند حدود مفهوم الوظيفة الذي يقترحه (**بروب**) والتي تعتبر تلخيصا توثيقيا لما نجده في نصوص الحكايات من اللاّزم اعتماد الملفوظ السردي (فإنه سيبدو كتمثيل تركيبي ـ دلالي وفي الوقت نفسه سيأخذ شكل بنية عميقة في مقابل البنيات السطحية المتمثلة في النصوص المتحققة).[21] ينطلق (**غريماس**) لتحقيق مقاربته الرامية إلى مزاوجة Le couplage des fonctions الوظائف من ملاحظات(**كلود ليفي ستراوس**)في كتابه "الأنتروبولوجيا البنيوية" الذي أشار إلى ضرورة **تقليص** الوظائف ودمج

بعضها مع بعض بشكل منطقي إذ يعد(أوّل من لفت انتباه الباحثين إلى وجود إسقاطات استبدالية « projections paradigmatique » تغطي السير التركيبي syntagmatique للحكاية البروبية ومؤكدا على ضرورة إجراء مزاوجة بين الوظائف) [22]مختزلا إيّاها من واحد وثلاثين وظيفة إلى عشرين وظيفة تؤديها سبع شخصيات.

وفي ما يلي ترتيب الوظائف على الشكل الذي أعاد صياغتها **غريماس** [23] :

1- غياب .
2- منع (عك) خرق.
3- تحري (عك) تواطؤ.
4- خداع (عك) توطئ.
5- إساءة (عك) نقص.
6- وساطة (عك) بداية الفعل المضاد.
7- رحيل.
8- اختيار (عك) رد فعل البطن .
9- تسلم أداة سحرية.
10- رحلة بين مملكتين .
11- صراع (عك) نصر .
12- علامة .
13- تقويم النقص.
14- عودة.
15- مطاردة (عك) إسعاف.
16- الوصول خفية .
17- دعوة لإنجاز عمل (عك) نجاح.
18- التعرف على البطل .
19- انكشاف أمر البطل المزيف (عك) نجل البطل.
20- عقاب (عك) زواج .

إنّ الشخصيات المكلّفة بالأفعال شأنهم شأن الوظائف، حيث نجد عددهم مختزل في سبع شخصيات أساسية هي[24]:

1- المعتدي .2-الواهب.3-المساعد. 4- الأميرة . 5- الموكل. 6- البطل.7 البطل المزيف.

عملية المزاوجة « le couplage » هذه التي تستهدف الملفوظات السردية لا تتم من خلال التجاوز النصّي ولكن من خلال تباعدها عن بعضها البعض كما بيّن ذلك (**غريماس**)[25] فملفوظ ما يمكنه أن يستدعي أو أن يذكر نقيضه الذي سبق طرحه وستظهر وحدات سردية جديدة متقطعة بالنسبة لنسيج الحكاية ولكنها مكوّنة من علاقات استبدالية تقرب بين المستندات (المحمولات/ الوظائف كأزواج) من نوع:رحيل(عك)عودة/ وجود النقص (عك) إلغاء النقص/إقامة المحظور (عك) كسر المحظور.

يظيف (**غريماس**) [26]بأنّ الوحدات الاستبدالية داخل الخطاطة التركيبية تؤدي دور المنظم للحكاية بله تشكل هيكلها ذلك أنّ التتابع البسيط للملفوظات السردية لم يكن معيارا كافيا للتعرف على منظومة المحكي إنما الاعتراف بالإسقاطات الاستبدالية هي التي تسمح بالحديث عن وجود بنيات سردية.

شهد التحديد الذي قدمه(**بروب**) للشخصية تعديلا هو الآخر من قبل(**غريماس**) فإذا كان مفهوم الشخصية البروبي يتحدد من خلال دائرة الفعل فإنه مع السيميائيات السردية (يحلُ العامل actant محل الشخصية personnage التي يسمها (**بروب**)الشخصية الدرامية dramatis persona الذي ينفتح على معنى أوسع من معنى بروب والذي لا يقتصر على البشر فقط ،إنما على الحيوانات ،المواضيع والمفاهيم)[27] نظرا لشموليته وقدرته على احتضان كل العوالم الدلالية.

6/الرسم السردي le Schéma narratif:

بناء على ما توصل إليه (**بروب**)حول مفهوم الشخصية التي لا تتحدد معالمها إلاّ من خلال الفعل (الوظيفة) الذي تؤديه ضمن نسق المحكي الخرافي دون مراعاة ما يتعلق بها من أوصاف ونعوت بسيكولوجية، اجتماعية وثقافية...إلخ واستنادا إلى ما خلُص إليه عبر مقارنته لكمٍّ هائل من الحكايات الشعبية، استطاع (بروب) أن يدرك بأنّ هذه النصوص تخضع لبنية تحتية متماثلة، وهو ما مكنّه من استخلاص متوالية للمحكي تتكوّن من إحدى وثلاثين وظيفة متسلسلة ومتعاقبة.

لا يشترط حضور كل الوظائف مجتمعةً دفعةً واحدة ضمن بنية المحكي الخرافي، كما أن عدد الوظائف الذي يحكم بنية النص محصور في هذا العدد ويخضع لنفسِ الترتيب مهما اختلفت طريقة أدائه.

اعتمـادًا على ما تقدم، شرعَ (**غريماس**) في رسم معالـم الرسم السردي le schéma narratif بوصفه وحدة دنيا تقدم تمفصلا لمراحل صيرورة الحدث السردي من بدايته إلى نهايته يسِمها (**غريماس**) ب**المسارات السردية** les parcours narratif وهي التي تكون ما يسمى في السيميائيات السردية بـ **(الترسيمة السردية)** Schéma narratif ،وتتمثل في أربع مراحل متعاقبة ومتدرجة منطقيا :

1- التحفيز la manipulation
2- الكفاءة la compétence
3- الإنجاز La performance
4- الجزاء la sanction.

إنّ المسار السردي بوصفه مفهومًا إجرائيًا وعنصرا منظّما ومتحكما في التحولات التي تضمن انسجام النص السردي فإنه يلعب دورا مهما في تقديم البرامج السردية سواء أكانت بسيطة أم مركبة،إذ يعد(تمفصلا منظما للنشاط الإنساني وإطارًا شكليًا محتويًا على معنى)[28] يمفصلُ مجموع المحكي إلى اختبارات ثلاثة تطوّق المسارَ السردي للبطل بوصفه فاعلاً أو فاعلا مضادًا وضمنه تعقد العلاقات بين الذات والموضوع وهي :

- الاختبار التأهيلي - الاختبار الحاسم - الاختبار التمجيدي
Epreuve qualifiante épreuve décisive épreuve glorifiante

يخضع البطل في البداية لاختبار (الاختبار التأهيلي) يمكنه من امتلاك المؤهلات الضرورية للقيام بالفعل الحاسم الذي ينتهي بدوره بفعل ممجّد يتماهى في فعل تقويمي يأخذ شكلين : العقوبة ـ المكافأة.

يمكن لهذه الترسيمة السردية أن تقرأ بطريقتين مختلفتين[29] :

1 ـ القراءة التتابعية: التي تخضع للترتيب الزمني (أو الحدثي أيّ، باتباع مسار المحكي) بحيث يكون فيها التوجُه مقصودًا.

الاختبار التأهيلي الاختبار الحاسم الاختبار التمجيدي

إن المتسابق في سباق الدراجات على سبيل المثال، عليه أوّلا أن يخضع لاختبار تأهيلي يمكنه من امتلاك الوسائل التي تعينه على تحقيق مشروعه كأن يخضع لتدريب جاد وفعّال، حتى يتمكن من أن يصطفّ على خط الانطلاق وأن يكون أوّل من يصل (**الاختبار الحاسم**) في نهاية مساره، بإمكانه حينها أن يصعد على المنصّة ليفوز باللّقب وبالقميص الأصفر ويخضع بالتالي إلى الاختبار التمجيدي .

2 ـ القراءة العكسية: تخضع هذه القراءة للمنطق المعكوس logique à rebours حيث ينطلق القارئ من الوضع النهائي للمحكي ليرتقي نحو البداية حينها تتحدث عن منطقٍ عكسي.

الاختبار التأهيلي ⟵ الاختبار الحاسم ⟵ الاختبار التمجيدي .

من الواضح إذن، أن الاختبار التمجيدي يفترض مسبقا تحقق الاختبار الحاسم وهو الاختبار الذي لا يصبح ممكنا إلاّ إذا كان الاختبار التأهيلي الضروري لذلك حاضراً وهو ما يؤكد بأنّ المحكيّ مؤسّس (على تنظيم أو ترتيب منطقي مضمر يضمن انسجامه السردي)[30] .

1/6- أهلية الذات :

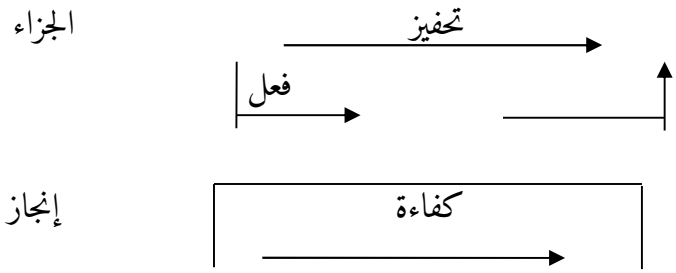
إنّ التحوّل la transformation نتاج لإنجاز من قبل **ذات** محفَّزة من طرف عامل آخر هو المرسل le destinateur الذي يمارس نوعا من التأثير والإقناع على الذات الفاعلة، تسمّى هذه العملية تحفيزا manipulation ولابد لهذه الذات أن تمتلك **الشروط** الضرورية لتحقيق الإنجاز الرئيسي وفق قيم صيغية أجملها (**غريماس**) في أربع :

1- وجوب الفعل (Devoir – faire).
2- إرادة الفعل (Vouloir- faire).
3- القدرة على الفعل (Pouvoir – faire) .
4- معرفة الفعل (Savoir – faire) .

تندرج هذه القيم الصيغية ضمن **قدرة** أو **كفاءة** La Compétence الذات، لأن الذات لا تستطيع تحقيق إنجاز ما إلاّ إذا كانت متوفرة على **المؤهلات** الضرورية التي تُسعفها لذلك وهو السببُ الذي جعل **الأهلية (الكفاءة)** شرطا ضروريا للإنجاز للانتقال من مرحلة التحفيز إلى مرحلة الأداء .كما ينبغي للذات المؤهّلة أن تتوفّر على **برنامج سردي** يتّسم من حيث وجوده السيميائي بأنه ذو طبيعة تحيينية تسعى إلى تحقيقه وتتحلّى بمجموعةٍ من القيم الصيغية التي أجملها

(**غريماس**)في(الإرادة، الواجب، القدرة، المعرفة) وأن تكون على اتصال بموضوع قيمي محمل بجملةٍ من القيم الصيغية وليس الوصفية .

تضطلع جملة هذه الشروط إلى تحديد حالة الذات الفاعلة المؤهلة وهي على أتّم الاستعداد للمرور إلى مرحلةِ الإنجاز (الاختيار الحاسم) أي، تحديدها **كذات سيميائية** وبعد ذلك يتمُّ الحكم نهاية على الإنجاز الذي قام به عامل الذات، بالنجاح أو الفشل وتسمّى عملية التقويم هاته **جزاءً** حيث يعود المرسل إلى الظهور للحكم على المسار السردي بأكمله من بدايته إلى نهايته، لكن بوصفه **فاعلا تأويليًا.** ومن أجل استيعاب جميع أطوار الرسم السردي نقترح المخطط الآتي: [31]

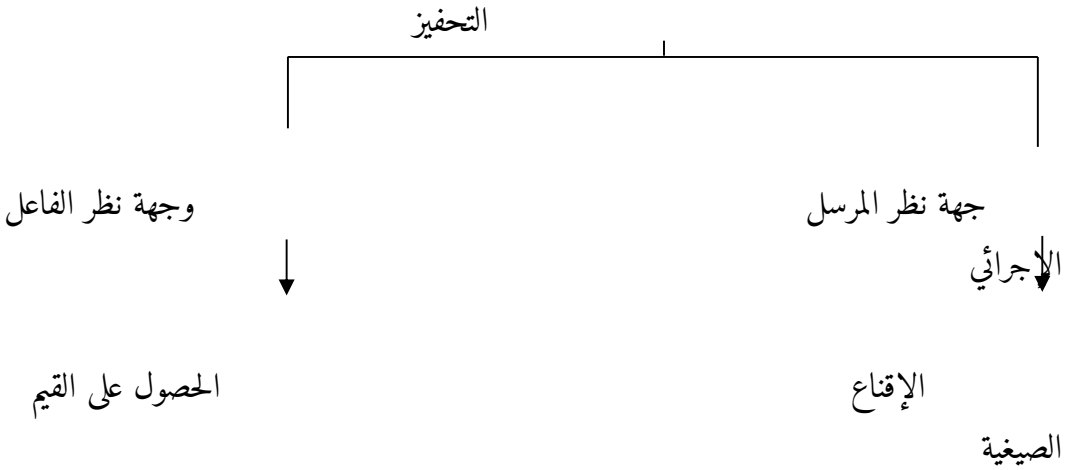


2/6- التحفيز la manipulation :

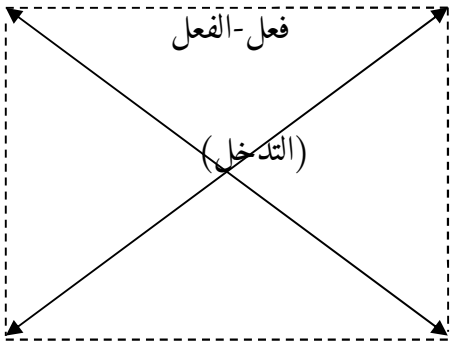
يعدّ التحفيز مرحلة أوّلية سابقة على الإنجاز ومحددة له و ضمن هذه المرحلة يتم إقناع العامل الذات من قبل العامل/المرسل بالبحث عن موضوع القيمة بحيث تقوم الذات بتأويل هذا العمل الإقناعي. يتموقع التحفيز داخل **الخطاطة السردية** باعتبارها إحدى اللّحظات الأساسية التي تؤدي دورا تركيبيًا في بناء نسق النص موقعًا استهلاليًا، أمّا على مستوى **الأنموذج العاملي** فإن التحفيز يتموقع ضمن محور الاتصال Axe de communication بين مرسلٍ يمتلك برنامجا سرديا يعرضه على مرسل إليه/ذات بغية تحقيق البرنامج المقترح، وهو ما أتاح للمرسل أن يتبوأ موقعًا مهما ودورًا رياديّا ضمن الرسم السردي.

فإذا كان الأوّل يمارس على الثاني فعلا تأثيريا أو ما وسمه (**جوزيف كورتيس**)[32] بالفعل الإقناعي فإن الثاني يمارس فعلا تأويليا يقبل بموجبه العرض أو يرفضه وعليه، فإن التحفيز بوصفه(عملية أساسية لتحريك الأحداث وتعبئة البرامج السردية، ينبني على علاقة تراتبية تقضي بتكليف المرسل (المطوِع) المرسل إليه (المطوع) بامتلاك الموضوع ،وبممارسة عليه فعلا اقناعيا ذات طبيعة معرفية (التعريف وفعل الاعتقاد) وفي حالة انضباط المرسل إليه للأوامر أو إقناعه بأهميتها وجدواها، فإنه يصبح ذاتا فاعلة في برنامج سردي موجه نحو هدف محدد)[33].

يشغل التحفيز بوصفه- نشاطا يمارسه المرسل إزاء الذات بغية دفعها إلى القيام بفعل ما- داخل البعد الذهني مرحلة سردية سابقة على الفعل الحدثي تحصر المعنى وتحدده في الوقت نفسه، تمثل هذه المرحلة بالنسبة لتطوّر البرنامج السردي مرحلة ابتدائية يتخذ فيها البرنامج شكله على مستوى التصور الاحتمالي أمّا وجهة نظر الفاعل الإجرائي، فتشكل المرحلة التي يتم فيها امتلاكه القيم الطبيعية التي تؤدي به إلى (فعل الفعل)-فعل الفعل هو الفعل الذي يدفع إلى إنجاز الفعل أو الدفع بالذات إلى القيام بفعل ما أو إقناعها به-، نوضح ذلك من خلال الرسم التالي :



كما أن التحفيز يتأرجح بين صيغ خطابية متنوعة نحو: الإغراء، الإغواء، الاستقرار، التهديد، التخويف ....إلخ ،وبما أن التحفيز يلائم (فعل الفعل) (faire – faire) الذي يبرهن على الفعلية factivité والممارسة فبإمكانه أن يتجلى ويتمظهر في محاور وعلائق يشخصها المربع السيميائي على النحو التالي: 34



فعل عدم الفعل	عدم فعل
الفعل	
(أتركه يفعل)	(اللاتدخل)

3/6- الكفاءة la Compétence:

إنجاز التحوّل من قِبل الذات الفاعلة أي بحث الذات عن الموضوع يفترض مسبقا أن هذه الذات قادرة على تحقيق الإنجاز أيّ ؛ ذاتا كفأة ذلك أنّ وظيفة الإقناع التي يمارسها المرسل إزاء الذات ويسعى لبلوغها لا تكفي لتحقيق الرغبة، بل لابدّ من تحقق الكفاءة أيّ؛ تلك **الشروط الضرورية** السابقة على الفعل المؤدي إلى امتلاك موضوع ما المتعلقة بالذات الفاعلة التي تجعل الإنجاز أمرًا ممكنا والانتقال من حالة الافتراض إلى حالة التحيين، ونتلخص في :

إرادة - الفعل / قدرة – الفعل / وجوب – الفعل / معرفة – الفعل .

ترتبط الكفاءة بوصفها تنظيما تدرجيا للصيغ الأربع بالبعد التداولي pragmatique حيث تتطلب برنامجا استعماليا للظفر بالموضوع الاستعمالي أو الموضوع الصيغي Objet modal يختلف بدوره عن موضوع القيمة l'objet de valeur لكونّه محرّكا ضروريا للبرنامج الرئيس. فإذا كان الإنجاز مرحلة حاسمة تتدرج ضمن الفعل ويتحدد من خلال موضوع قيمي فإن الكفاءة تنخرط ضمن " الوجود " وتفترض بدورها موضوعا صيغيا (قيميا جيهيا) (تتشكل معالمه من مجموعة التحديدات السابقة عن الفعل أي الخصائص التي ينبغي للإنجاز أن يتوفر عليها قبل أن يصبح حقيقيا، وعندما تصبح الذات المؤهلة متصلة بالموضوع، فإنها ستبدو كمالكة لفعل تحييني وكذات سيميائية بالقوّة)[35].إلاّ أنّ عناصر الكفاءة قد لا تتوفر دائما في الفاعل الإجرائي في هذه الحالة، يسعى الفاعل إلى اكتسابها ممّا يستدعي ذلك حضور برامج سردية ثانوية وسمها(غريماس) بالبرامج السردية الاستعمالية P.N.Dusage.يسعى الفاعل الإجرائي من خلال توسُّله بالبرامج الاستعمالية إلى توخي موضوعات استعمالية مؤهلة وضرورية لتأدية البرنامج الرئيسي [36]إذ إن الظفر به كما يذهب لذلك (**غريماس**) (ضرورة لتأسيس كفاءة الفاعل الإجرائي من أجل تحويل رئيسي)[37]للظفر بموضوع القيمة الأساسي من ثمّ، تعدّ الكفاءة أو بتعبير أكثر دقة اكتسابُ الكفاءة موضوعا مستهدفا من قبل ذات فاعلة وفي هذه الحالة يكمن الاختلاف في نوعية الموضوع الذي ترتبط به الذات وتسعى إلى تحقيقه والظفر به.فعلى مستوى الكفاءة الموضوع المكتسب ليس هو

الموضوع الرئيسي للإنجاز ولكنه شرط ضروري لاكتسابه، وهو الأمرُ الذي يمكنّنا من إحصاءِ نوعين من الموضوعات [38] :

_ الموضوع القيمي باعتباره موضوعا رئيسيا للتحول.

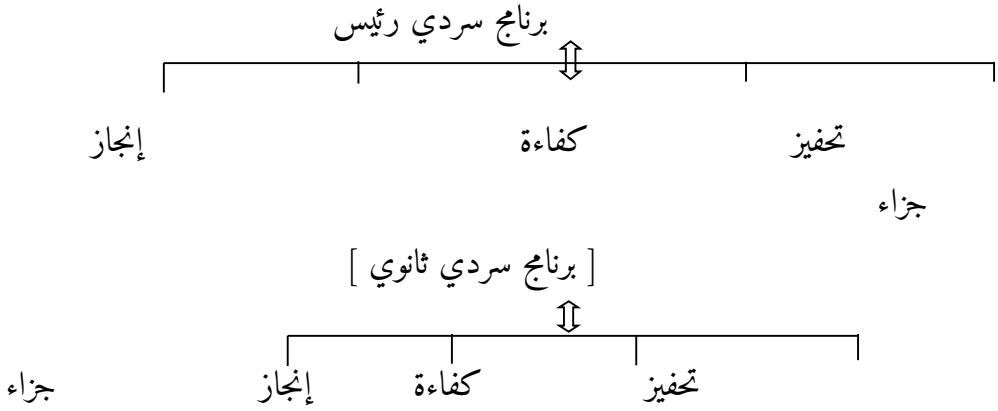
_ الموضوع الصيغي باعتباره عنصر الكفاءة الضروري لتحقيق الإنجاز.

هذان النوعان من الموضوعات يتناسبان ونوعين من التحوّلات (الإنجازات):

_ الإنجاز الرئيسي la performance principale يغيّر العلاقة التي تربط بين الذات أو فاعل / الحالة وموضوع القيمة.

_ الإنجاز الصيغي la performance qualificative يغير العلاقة التي تربط بين الفاعل الإجرائي أو الذات الفاعلة والموضوع الصيغي (البرنامج الاستعمالي).

تبعا لذلك، يمكن للموضوع الصيغي أن يشكل برنامجًا سرديًا ثانويًا ملحقا بالبرنامج السردي الرئيسي وبالتالي أن يخرط ضمن بنية النص الجامع كما قد يستلزم أحيانا اكتساب الكفاءة برنامجا ثانويا بجميع أطواره الأربعة هذا يعني، أن النص في مجمله يتكون من مجموعة من البرامج السردية منتظمة ضمن بنيةٍ هرمية تتيح لنا ضبط الوحدات السردية والقانون السردي الذي يحكم محتوى النص من خلال هذا التمثل الهرمي والمنطقي على النحو الآتي :[39]



وللتوضيح نسوق مثلا على النحو الآتي :

أريدُ	أن أوفر لك طريقة	تربح بها أكثر
↓	↓	↓
موضوع الصيغي	← برنامج سردي (استعمالي)	← موضوع القيمة

أريدُ	أن أشتري لك سترة	تقيك من البرد
↓	↓	↓
موضوع الاستعمالي	برنامج سردي (استعمالي)	موضوع القيمة

تشغلُ الكفاءة على مستوى الخطاطة السردية موقعا بينيا (توسُطيا) بين التحفيز باعتباره مرحلة سردية بدئية وبعدًا ذهنيا تجريديا سابقا على الفعل الحدثي وبين الإنجاز أيّ التحقق الفعلي للأداء.

إنّ وصول الفاعل الإجرائي إلى مرحلة الإنجاز ـ بوصفها مرحلة تحوّل حاسمة وأساسية في البرنامج السردي ـ انطلاقا من مرحلة التحفيز مرورا بمرحلة الكفاءة مرتهن باكتساب الفاعل الإجرائي الكفاءة الضرورية التي توهّلُه لذلك (مقدرته على الفعل) لكونها (مقطعا سرديا تركيبيا يأتي قبل الإنجاز مباشرة، ويشكل مرتكزه الأساسي، ما دام يتعلق بمن يقوم بالفعل، أيّ بذات الفاعل لا بالفعل ذاته الذي يختص به الطور اللاحق (الإنجاز)) ولعلّها العلّة التي جعلت البحث عن الكفاءة مقتصرا على ملفوظات الحالة دون ملفوظات الفعل التي يبحث فيها عن الإنجاز.

لا يكتسبُ الفاعل الإجرائي صفة الفاعل الكفء إلاّ إذ توفر فيه شرطان أساسيان: [40]

أ ـ يجب أن يكون بحوزة الذات الكفأة برنامجا سرديا من المحتمل أن يسعى إلى إنجازه، برنامج سردي محين Actualisé وليس محققا non actualisé انطلاقا من صيغة وجوده السيميائية نرمز له بـ :

فـــا ∩ ب . س (ح).

فاعل وصلة برنامج سردي (محيّن).

إجرائي

ب ـ على الفاعل الإجرائي أن يتمتّع بسمات تسعى إلى تحقيق هذا البرنامج السردي، ممّا يعني أنه يجب أن يمتلك جملة من الصيغ les modalités نحو الرغبة في الفعل و/ أو وجوب الفعل و / أو معرفة الفعل.

وبما أن ذات الحالة Sujet d'état ذات كفأه فإنه ينبغي لها أن تكون في علاقة وصلة مع موضوعٍ مستثمر (منتقى) من منظومةٍ من القيم الصيغية (وليس الوصفية).

فـــــا ∩ م ق (إ / و + ق / م).

إ (إرادة الفعل((vouloir- faire).

و (وجوب الفعل(Devoir - faire) .

ق (القدرة على الفعل)(pouvoir - faire) .

م (معرفة الفعل) (savoir – faire).

ترتبط هذه الصيغ في علاقة بعضها ببعض برابط افتراضي مسبق وأحادي الجانب، أي أن الصيغ التحقيقية تفترض الوجود المسبق للصيغ التحيينية وهذه الأخيرة، تفترض الوجود المسبق للصيغ الافتراضية حسب ما هو موضح في الجدول الآتي:[41]

كفاءة		إنجاز
صيغ افتراضية ⟵	صيغ تحيينية ⟵	صيغ تحققية
/ إرادة الفعل /	/ معرفة الفعل /	/ ماهية /
/ وجوب الفعل /	/ قدرة الفعل /	/ الفعل /
تأسيس الفاعل	تأهيل الفاعل	تحقيق الفاعل

7/البنية الأولية للدلالة :

بماأنّ منطق الدلالة هو **الاختلاف** بوصفه مبدأ ترتهن إليه الدلالة كونها نتاجا لعلاقات التباين والتقابل القائمة بين سيمين على الأقل، إذ لا معنى للسيم إلاّ في علاقته الاختلافية مع سيم آخر و في إطار بنية فإنّ تصوّر(**غريماس**) للبنية الأولية للدلالة، يعود أساسا إلى النموذج التحليلي الذي قدمه(**فلاديمير بروب**) إن الوجود مثلا لا يستقيم معناه إلاّ بمقابلته بالعدم، ومعنى الحياة بمقابلته بالموت، كذلك لا يدرك معنى العلم إلاّ بمقابلته بالجهل ..إلخ ،بحيث تعدّ هذه الثنائيات المتعارضة البنية الأولية للدلالة التي مكنت (**غريماس**) من بناء أنموذجه المتمثل في المربع السيميائي.

1/7-المربع السيميائي Carré Sémiotique:

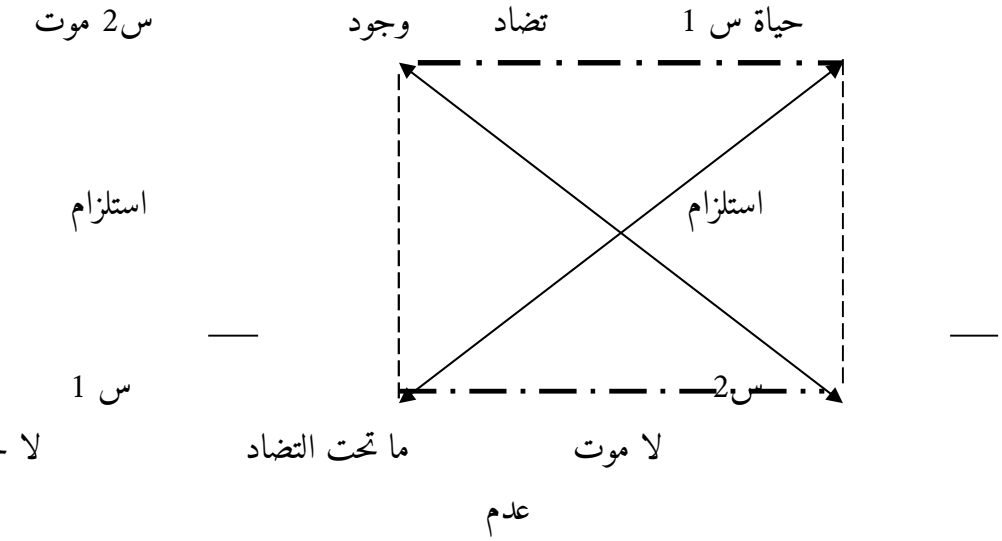
يعرف(**غريماس**) و(**كورتاس**) في قاموسِهما المربع السيميائي بوصفه (تمثيلا مرئيا لتمفصل منطقي لأيّ مقولة دلالية، وهو البنية الأولية للدلالة باعتبارها علاقةً تجمع بين كلمتين على الأقل ضمن مقولة التقابل) [42] وتعرفه جماعة (أنتروفان) بأنه (آلية أو مجموعة من العلاقات القابلة لتمفصلات دلالية)[43] من ثم، يمكننا القول بأنّ المربع السيميائي يمثل الجانب الشكلي للمعنى المؤسّس على علاقات منطقية .

2/7-بنية المربع السيميائي :

1/2/7-نظام العلاقات :

أشار(**غريماس**) أثناء تطرقه لبنية المربع السيميائي إلى نظام العلاقات الذي ينبني عليها والتي تخضع لها الوحدات الدلالية لتوليد عالم دلالي.

تتخذ علاقات الوحدات (السيمات) بعضها ببعض، طابع الاختلاف والتقابل، فهي إمّا علاقات تضاد ،تناقض أو علاقات استلزامية ويقتضي حضورها وجود تقابلات منطقية للسيمات، بحيث يأخذ المربع السيميائي الشكل الآتي[44] :



1/ س1--------- س2 علاقة تضاد relation contrariété بين [س1 وس2] [حيلة موت] وبين [س2 س1] [لا موت لا حياة] .

2/ س1 علاقة تناقض relation contradiction بين [س1 و س1] [حياة لا حياة] وبين [س2 س2] [موت لا موت].

3 / س1 ..... س2 علاقة استلزام relation hiérarchique بين [س1 و س2] [حياة لا موت]وبين [س2 و س1] [موت لا حياة] .

3/2/7-**نظام العمليات :**

يستمد المربع السيميائي حركيته من نظام العمليات التي تؤمن المرور من حالة إلى أخرى إذ تعتبر (كانتقال من قيمةٍ إلى قيمة أخرى) [45] في مقابل العلاقات التي تظل ثابتة وسكونية والتي تمثلها حدود أوسيمات المرجع.

1/ علاقة التناقض بين [س1 وس1] إنّ إحدى الحدين ينفي الآخر وينقضه، بحيث حياة لا حياة

يستحيل الجمع بينهما نظرا لعدم وجود وسيط يجمعهما، وتقوم هذه العلاقة على عملية النفي la négation لأن المرور من [س1 إلى س1] هو نفي لـ س1 (حياة) [حياة لا حياة]وإظهار للحد النقيض س1 (لا حياة)

س1 ⟵ س1 س2

حياة ⟵ لا حياة موت

س2 ⟸ س 2 س1

موت ⟸ لا موت حياة

2/ والمرور من س1 س 1 (من حياة إلى لا حياة) يفترض **عملية إثبات assertion** وإظهارا لـ س 2 (≠ س 1) انطلاقا من س1 (لا حياة).

حياة س1 موت س2

إثبات

نفـــــي

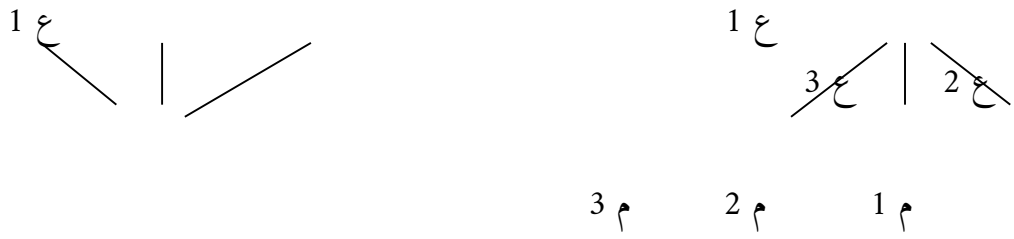
س2

لا حياة

نتائج الدراسة:

حاولنا من خلال ما تقدم، الوقوف عند نقاط **تماس** البحثين وتوضيحها لأن قراءة "**غريماس**" لمشروع "**فلاديمير بروب**" كانت محاولة لاستيعاب هذا النموذج التحليلي ضمن تصوّر نظري جديد للحكاية الشعبية، فبدلا من الحديث عن الوظيفة وتتابعها، دوائر الفعل والنظرة

التوزيعية ينبغي الحديث على الملفوظ السردي كبديل للوظيفة ،والتتابع الوظيفي بالخطاطة السردية ،ودوائر الفعل بالعامل بوصفه بؤرة للاستثمار الدلالي ومستويات تنظيم السردية ،واختزال دوائر العمل بين الشخصيات إلى العلاقة المضاعفة بين العوامل والفواعل (الممثلين).وهو التصور الذي يؤكد على تجاوز المفهوم الكلاسيكي للشخصية بوصفها نسقا تابثا إلى اعتبارها فاعلا ديناميكيا مرنا وحيويا يضطلع بعدة أدوار عاملية و موضوعاتية.



إجمالا يمكننا القول مع (**غريماس**) بأنّ قيمة الأنموذج البروبي (لا تكمن في عمق التحليلات التي تسند هذا المشروع التحليلي ،ولا في دقة صيغهِ ،وإنما في ميزته الاستفزازية وكذلك في قدرته على إثارة الفرضيات.

فما يميز السيميائيات السردية عامة ،هو تجاوز خصوصية الحكاية الشعبية .أمّا المهمّة التي يقوم بها المنهج حاليا ،فهي تعميق مفهوم الخطاطة السردية بطبيعتها التقنينية)[46] إزاء مختلف الخطابات.

إن النظرية السيميائية السردية علم منظم و تصور جامع لمجموعة من الحقول المعرفية، أفضى بها مجموع ذلك إلى أن تتحول إلى نسق مترابط و متماسك من الفرضيات و مجموعا متجانسا من الأدوات الاستكشافية و الآليات الإجرائية التحليلية و التركيبية لمقاربة أنساق الخطابات، و لا يمثل "**غريماس**" و إسهاماته السيميائية إلا لبنة بسيطة ضمن هذا البناء الطموح.

إن السيميائيات السردية في متصور "**غريماس**" هي تساؤل حول السيرورات المنتجة للمعنى عبر توسط سردي يمثل الفاصل و الرابط بين القيم المجردة من جهة، و من جهة ثانية بين بعدها المشخص ضمن وضعيات إنسانية بعينها حيث شكلت الحكاية الشعبية مرتكزا استند عليه "غريماس" في مؤلفه "الدلاليات البنوية" .

أتاحت البنوية للسيميائيات أن تنتصب، إذ تعد ثنائيات "**دي سوسير**" السند القوي الذي اعتمده "**غريماس**" في وضع أسس "علم الدلالة البنوي"، إضافة إلى تأثير "**يلمسليف**" الأشد حسما عبر المفاهيم التي قدمتها نظريته الغلوسيماتية في اللغة إلى جانب اعتماده على ما قدمه النحو التوليدي لدى "**نعوام تشومسكي**" و الدراسة الوظيفية للصوت اللغوي لدى لسانيوا "**حلقة براغ**" و جهود "**رومان ياكبسون**" التي سعى من خلالها إلى وضع نظرية فونولوجية للغة مبنية على تصميم ثنائي (تقابلي) للعلامات يتمثل هدفها في الوصول إلى الكليات الفونولوجية للغة و هو المتصور الذي توسل به "**غريماس**" لرسم معالم نظريته في السرد، إضافة إلى وضائفية "**فلاديمير بروب**" إزاء الحكاية الشعبية و بنوية "**كلود ليفي ستراوس**"حول الأسطورة و نسق القرابة.

هوامش الدراسة:

[1]- Roland(Barthes),S/.Z, Paris, Ed. Du Seuil, 1970, pp.26-27.

[2]-أمبرتو(إيكو)،القارئ في الحكاية،تر/ أنطوان أبو زيد بيروت- الدار البيضاء ،المركز الثقافي العربي ،ط 01 ،1996، ص86.

[3]-Vladimir(Propp), Morphologie Du Conte, Éd. Seuil, 1970,p.06.

[4]-عبد الحميد(بورايو)،تطور الدرس البنوي و السيميائي(القصة الشعبية من بروب غلى غريماس)،لقاء نقدي بث على الساعة 07:00بتوقيت الجزائر عبرتقنية زووم، تقد/محمد كاديك،2021/05/24م-12شوال1442،صالون أ.د.شادية شقرون.

[5]-نفس المصدر.

[6]-Claude (Bremond) Logique Du Récit ,Ed. Seuil, 1979,p .13.

[7]- Jean Claude (coquet), Sémiotique- L'école De Paris-, Éd. Hachette,1982,p.68.

[8] -Vladimir(Propp), Morphologie Du Conte, p.61.

[9]-Claude (Bremond), logique du récit ,p.14.

[10]-Vladimir(Propp), Morphologie Du Conte, p.29.

[11]-Ibid, p .35.

[12]-Ibid ,p .31.

[13]- Ibid ,p .134.

[14]-Vladimir(Propp), Morphologie Du Conte, p.35.

[15]-فلاديمير بروب ،مورفولوجيا الخرافة ،تر/ إبراهيم الخطيب الشركة المغربية للناشرين المتحدين، ط1 ،86 ،صص83 –84 .

[16]- فلاديمير بروب ،مورفولوجيا الخرافة ،تر/ إبراهيم الخطيب ،ص ص 84 – 85.

[17]-claud(zilbererg),raison et poétique du sens,éd.puf,paris,1988,p.75.

نقلا عن ، محمد بادي، سيميائيات مدرسة باريس : المكاسب والمشاريع، عالم الفكر، المجلد35، ع/03، ص298.

[18]-Vladimir(Propp), Morphologie Du Conte, p. 31.

[19]-Greimas (Algirdas Julian), Les acquis et les projets, In Introduction A La Sémiotique Narrative Et Discursive, Paris,Ed.Hachette,1976,P.07.

[20]-Ibid,P.07.

[21]-Ibid,P.07.

[22]-Ibid,P .08.

[23]-Greimas (Algirdas Julian), Sémantique Structurale. Recherche De Méthode, Paris, Ed. Larousse, 1966 , P .194.

[24]-Morphologie Du Conte ,p.86-95.

[25] -Greimas (Algirdas Julian), Les acquis et les projets, in introduction a la Sémiotique narrative et discursive, p.07.

[26]-Ibid,p.08.

[27]-Greimas et Courtes, Sémiotique, Dictionnaire Raisonné De La Théorie Du Langage,Paris,Ed.Hachette,Tome2,1986,P.03.

[28]-Greimas (ALgirdas julien), Sémantique structurale, p.09.

[29]-Joseph(Courtes), Introduction a la sémiotique narrative et discursive, pp.11-12.

[30]-ibid ,pp.12-13.

[31]-Voir. Groupe d'entreverne, Analyse Sémiotique Des Textes, Paris ,Ed .P.U.F,Paris,1984,pp.16-19.

[32]-Greimas, courtes, Sémiotique dictionnaire raisonné de la théorie du langage, p.117.

[33]-محمد (الداهي)،سيمائية العمل: تطبيقاتها وتقاطعاتها، سيميائيات، مجلة دورية محكمة تصدر عن مختبر السيميائيات وتحليل الخطابات، جامعة وهران-الجزائر-ع/ 02 خريف2006،ص.75

[34]- محمد (الداهي)،سيمائية العمل: تطبيقاتها وتقاطعاتها، سيميائيات، ع/ 02 خريف2006،ص75.

[35]-Greimas (Algirdas Julian), Les acquis et les projets, p.17.

[36]-Groupe d'entrevene, Analyse Sémiotique des textes,pp.32-33.

[37]-Ibid,P.17.

[38]-Greimas, Du Sens II, paris, éd. Seuil.1983, p. 53.

[39]-Ibid, P.27.

[40]-Joseph(Courtes), Introduction a la sémiotique narrative et discursive , pp.16-17.

[41]- Joseph(Courtes), Analyse Sémiotique Du Discours De L Enoncé A L'énonciation, Paris, Ed. Hachette, 1991p.105

[42]-Greimas, Courtes, Sémiotique Dictionnaire Raisonné De La Théorie Du Langage, pp.29-30.

[43]-Groupe d'entrevene, Analyse Sémiotique des textes, p .137 .

[44]-Ibid,p.137.

[45]-Ibid,p.137.

قراءة أنتروبولوجية في الزربية الأطلسية بالمغرب

Anthropological reading in the Atlantic carpet in Morocco

محمد جودات كلية الآداب محمد الخامس بالرباط، المغرب
جواد الزروقي، كلية الآداب عين الشق الدار البيضاء، المغرب

تقديم: الأنثروبولوجيا والثقافة الشعبية (الزربية الأطلسية نموذجا):

تهدف هذه المقاربة لفت الانتباه للعمل الإبداعي الشعبي الذي يدرس غالبا من منطلقات أدبية وإبداعية، على أن طبيعة النصية الشعبية بما هي بعد ثقافي أنثروبولوجي تتضمن محمولات ثقافية خاصة تقتضي الاشتغال عليها باعتبارها ممارسات وطقوس لصيقة بالدلالات القيمية التي تهدف توظيفها، من هنا ضرورة التفعيل للأبعاد السوسيوثقافية والنصية الأنثروبولوجية لتحديد المختبر الاشتغالي على هذه الثقافة جمعا ودراسة وتحليلا. وتروم هذه المداخلة إلى الاشتغال على والزربية الأمازيغية من هذا المنطلق.

والزربية الأمازيغية، أو السجاد البربري، كما يسميه العرب، هو نوع من المنسوجات التي اشتهرت به مناطق شمال افريقيا منذ القدم، وهو من الحرف اليدوية المنتشرة بمختلف ربوع المملكة المغربية. وتختلف الزربية المغربية من منطقة لأخرى، وكل منطقة لها خصوصياتها، إذ توجد الزربية الحضرية كالرباطية والفاسية، حيث الآثار الأندلسية والشرقية بارزة، مع حضور للمسات محلية. وتوجد الزربية القروية كالزمورية والتازناختية والأطلسية.

وهذا التنوع يأتي من طبيعة المواد المستعملة في صناعتها، والزخارف التي تؤثث فضاءاتها، والأشكال الهندسية التي تحمل دلالات عميقة تعود إلى المرحلة الشفاهية، إذ تمتزج فيها المناظر الطبيعية والبيئة المادية المحيطة، وكل ما يتعلق بالحكايات والأساطير والأحداث التاريخية المتعاقبة.

ولذلك يمكن القول بأن الزرابي، وباقي منتوجات النسيج، تختزن ذاكرة وتاريخ المجتمع الذي أنتجها، وتعكس قيمه الثقافية وسلوكياته وابداعاته الفردية والجماعية، كما تعتبر سجلا لتقاليده وعاداته.

وتشكل الزربية في مناطق الأطلس المتوسط رافدا من روافد التراث المغربي المتميز بالغنى والتنوع، وإن غدا يتعرض لمضايقة المنتوجات الصناعية الحديثة. وقد خصصنا هذا المقال

للكشف عن بعض الخصوصيات التي تميز الزربية بالأطلس المتوسط، والتعريف بما تحتويه من جماليات وأبعاد أنتروبولوجية ثقافية، وذلك من خلال المحاور الآتية:

1. **الأنثروبولوجيا كعمل إشكالي**
2. **- الأنثروبولوجيا الثقافية**
3. **أهمية صناعة الزرابي بالأطلس المتوسط**
4. **الطريقة التقليدية في صنع الزرابي الأطلسية**
5. **التشكيل و التصوير اليدوي النسائي الأمازيغي : كنز الدلالات**

1. الأنثروبولوجيا كعمل إشكالي

غالبا ما تلصق هذه الدراسة بالشعوب البدائية، فكلود ليفي ستراوس يرى أن "الأنثروبولوجيا ولدت ضمن صيرورة تاريخية تم خلالها استبعاد القسم الأكبر من البشر بواسطة قسم آخر"، ويعتبر "أن الأنثروبولوجيا هي ابنة عصر العنف، وهي إذا ما كانت قادرة على التعاطي موضوعيا مع بعض الظواهر الإنسانية فهي مدينة بهذه الميزة المعرفية إلى حالة من الواقع ادعى فيه قسم من البشرية حق معالجة (الآخر) كموضوع، كشيء" [1]

فهذا التحديد طرح إشكالا لماهية هذا العلم باعتباره معرفة انتقائية تستبعد قسما من البشر وتركز الاهتمام على "آخر"، وهو علم أنتجته ضرورة معينة، وكأنه بهذه الصفة يفقد خصيصة من خصائص المعرفة العلمية، ثم هي مشكوك في قدرتها (بدليل عبارة "إذ لو كانت قادرة... موضوعيا") فذلك راجع إلى شروط إمكان ماضية في زمن مضى، ثم هي تجرد الموضوع المدروس من بشريته وتعتبره آخرا وشيئا... والنص يستطيع أن ينطق (إذا توفرت شروط معرفية عميقة بالعمل الستراوسي) ويكشف ما هو أبعد من هذه القراءة الأفقية.

وهناك رأي آخر أكثر شيوعا وهو مضمن جزئيا في هذه الترسيمة العامة لليفي ستراوس، وهي كون الأنثروبولوجيا تشتغل على المجتمعات البدائية و"بينما يتعامل عالم الاجتماع مع المجتمعات المعقدة الحديثة (الثانوية) يحصر عالم الأنثروبولوجيا اهتمامه بالمجتمعات غير المعقدة (الأولية)" [2] فهذا الطرح يجعل علم الاجتماع في مقابل علم الأنثربولوجيا من حيث مجال الاشتغال، وهو طرح شائع. وتجدر الإشارة إلى أن بعض الدراسات الأمبريالية والاستعمارية قد استعملته بشكل مماثل في دراسة الشعوب المستهدفة، ومن منطلقات عنصرية في هذا السياق غير المعرفي أيضا، والهادف إلى نوايا استعمارية، و"لتسهيل عملية الاتصال بالزعماء وحكم العامة،

وأنشئ معهد عال للغة العربية والبربرية في الرباط سنة 1914، وصدر قرار مقيمي سنة 1915 بتأليف لجنة خاصة للأبحاث البربرية هدفها جمع الأبحاث المتعلقة بالقبائل من جميع أطراف المغرب، واستخراج نتائج عملية من هذه الأبحاث تساعد فرنسا على تنظيم هذه القبائل وإدارتها بشكل يتفق مع المصلحة الفرنسية"[3].

فإنشاء هذه المعاهد وأمثالها كان لغاية غير معرفية بل استعمارية تبحث في القبائل، وترجو من وراء ذلك "نتائج عملية" تفيد العملية الأساسية وهي السيطرة والاستعمار و"المصلحة الفرنسية"، الشيء الذي جعل الموقف من هذه المعارف يمشي في هذا الاتجاه. ومن وجهة نظر الاستعمار في علاقته بهؤلاء المشتغلين في ميادين البحث أو بالأحرى المكلفين بهذه المهام يقول اليوطي: "فالمخزن محظوظ، الزعماء التاريخيون والباشوات يلتفون حوله كما لو كان تاجا مرصعا بالجواهر الثمينة، وتعلمون جميعا مدى الحذر الذي بمقتضاه نتصل دائما بهؤلاء، حيث مازالت الأصول والرتب الوظيفية محفوظة ومحترمة وحيث الناس والأشياء باقية على أحوالها القديمة، وحيث الرؤساء التقليديون يحكمون ويطيع الآخرون"[4].

لا يهمنا في عرض هذه الوثيقة علاقة السلطة الاستعمارية ونظرتها إلى المستعمر أو طرق الاختفاء والتنكر والسبل التي يستعملها المكلفون بمهام هذه الدراسات أو أهدافها، فكل ذلك بات واضحا في الدراسات التي تشتغل على مراحل الاستعمار بالمغرب أو غيره، لكن ما يهم هنا هو هذه العلاقة التي للبحث الأنثروبولوجي أو نموذج منه مع السلطة الاستعمارية، وهو موقع الشاهد الذي جعل لهذا الفهم مشروعيته في التصنيف. على أن لتوجهات أخرى في تصنيف هذا العلم أهميتها ومبرراتها، من هذا المنطلق يذهب فوزي رضوان العربي (أستاذ الأنثروبولوجيا التطبيقية بجامعة الإسكندرية) إلى أنه "كان يعتقد فيما مضى أنها (الأنثروبولوجيا) تقتصر على دراسة المجتمع البدائي، ولكن ثبت الآن خطأ هذا الاعتقاد، فالأنثروبولوجيا تهتم بجميع المجتمعات، سواء البدائية منها أو الحديثة، بل إن بعض الأبحاث الأنثروبولوجيا تدرس الآن المحلات التجارية الكبر..." [5].

ويذهب - في إطار كرونولوجيا تأصيل هذا العلم - إلى أن العلماء العرب الأوائل قد أسهموا هم أيضا في الدراسات الأنثروبولوجية أمثال البيروني في كتابه عن الهند، واعتبره الباحث من "أوائل الكتب الأنثروبولوجية العربية لأنه يعطينا صورة واضحة ومتكاملة عن الهند ونظمها الاجتماعية والعادات والتقاليد السائدة..."[6].

بطبيعة الحال فهذا التحديد هو تحديد إطلاقي وعمومي ويحتاج إلى ضبط يقيد مجال المعرفة في علم الأنثروبولوجيا، والباحث في هذه الإطلاقية يعتقد أنه يصف الأنثروبولوجيا بمواصفات إيجابية في الوقت الذي يخرجها فيه من المعنى الحقيقي للمعرفة العلمية، ويدخلها في المعارف قبل - لعلمية التي لا تهتم "بمعرفة الحدود التي تقف عندها هذه المعرفة، لتترك المجال بعد تلك الحدود لمعرفة أسمى هي المعرفة الميتافيزيقية"[7] التي تبحث في كل شيء وتزعم العمومية، ثم إن القفز بهذا المفهوم الحديث وإسقاطه على الثقافة العربية القديمة ضرب أيضا من التعميم الذي تحدث عنه كاستون باشلار. لكن هذا التعريف له أهمية في إطار عدم التصنيف الضيق للأنثروبولوجيا في خانة الاشتغال على المجتمعات البدائية.

وحتى لا نقفز على مسألة التعريف التي وصفناها منذ البدء بالمأزق نورد ما تذهب إليه Annette Weiner وهي من الأنثروبولوجيين المعاصرين من تقديم "منظور جديد لفهم الدور الحيوي الذي تقوم به الأنثروبولوجيا في خدمة قضايا المجتمع، ودراستها لحظة التحول والتغيرات السريعة الحادة والفجائية التي تطرأ على النظام. وبهذا تسهم في تشخيص المشكلات بطريقة متعمقة، قد تمكن من تقديم الطرق للمعالجة.

وتدرس الأنثروبولوجيا الظواهر على المستوى الجزئي، من خلال تقديم شبكة من المعلومات المفصلة، تحللها عدة متغيرات تربطها بالمنظور الكلي المتعلق بالتحولات والتغيرات التي تطرأ على النسق المحلي ونسق المجتمع العام"[8] فهذا التعريف يوضح بصورة جلية دور هذا العلم في علاقته بالمجتمع، كما يحدد موضوع الاشتغال الذي هو المجتمع ذاته دون تمييز أو هدف غير معرفي، كما يركز على طبيعة العمل باعتباره يلامس لحظات التحول التي تشهدها المجتمعات البشرية باعتبارها لحظات تغير ملامح التنظيم المجتمعي، ثم هي معرفة تشترك في كثير من ملامحها مع علم الاجتماع من حيث "تشخيص المشكلات" وتقديم الطرق للمعالجة"، فهذه الصفة تجعل الأنثروبولوجيا في حالة تعالق إلزامي مع علم الاجتماع، ذلك أن"دراسة الثقافة في البحوث الأنثروبولوجية تمثل إسهاما في حد ذاته، إذ لا يمكن فهم أية ظاهرة اجتماعية، دون فهم السياق الثقافي الذي ينظم القواعد السلوكية وربط ذلك السياق بالمتغيرات الكلية، لذا فإن الثقافة تعد محورا هاما في الدراسات الاجتماعية"[9].

2. **الأنثروبولوجيا الثقافية:**

يعتبر الأنثروبولوجيون الأمريكيون وعلى رأسهم مارغاريت ميد أن مجال اشتغال هذا العلم هو "دراسة الإنسان من الناحيتين العضوية والثقافية على حد سواء..." و"يستخدمون مصطلح

الأنثروبولوجيا الثقافية ليعني مجموع التخصصات التي تدرس النواحي الاجتماعية والثقافية لحياة الإنسان. يدخل في ذلك الدراسات التي تتعلق بحياة الإنسان القديم (أو حضارات ما قبل التاريخ)، والتي يشار إليها بعلم الأركيولوجيا."[10]

و"تتناول الأنثروبولوجيا الثقافية كذلك دراسة لغات الشعوب البدائية، واللهجات المحلية، والتأثيرات المتبادلة بين اللغة والثقافة بصفة عامة"[11]

ولا يمكن فصل هذه المجالات عن حقلين دراسيين هما الإثنولوجيا والإثنوغرافيا، "وبالرغم من التداخل بين المصطلحين، إلا أن مصطلح الإثنوغرافيا يعني الدراسة الوصفية لأسلوب الحياة ومجموعة التقاليد، والعادات والقيم، والأدوات والفنون، والمأثورات الشعبية لدى جماعة معينة، أو مجتمع معين، خلال فترة زمنية محددة. أما الإثنولوجيا فتهتم بالدراسة التحليلية، والمقارنة للمادة الإثنوغرافية، بهدف الوصول إلى تصورات نظرية أو تعميمات بصدد مختلف النظم الاجتماعية الإنسانية، من حيث أصولها وتطورها وتنوعها. وبهذا تشكل الإثنوغرافيا قاعدة أساسية لعمل الباحث الإثنولوجي، فالإثنوغرافيا والإثنولوجيا مرتبطتان إذن وتكمل الواحدة الأخرى.[12]

علما أن "ما يدرجه الأمريكيون تحت عبارة الأنثروبولوجيا الثقافية يصطلح الفرنسيون على الإشارة إليه بالإثنولوجيا، أو الإثنوغرافيا في بعض الأحيان، وهم يدرسونها تحت مظلة علم الاجتماع. أما الإنجليز، فقد اختاروا تسمية أخرى، وهي الأنثروبولوجيا الاجتماعية، ونظروا إليها باعتبارها علما قائما بذاته، لا يندرج تحته أي من الأركيولوجيا أو اللغويات مثلا"[13]

لن ندخل في تفصيلات دراسية والاختلافات المنهجية المعضدة لهذا التصور أو المخالفة له، فهذا مجال دراسات عديدة، ولكن هذا التوجه يسمح بالإشارة إلى أن كثيرا من الدراسات التي تتخذ لها التراث المادي مجالا للدراسة تدخل في صميم الدراسات الأنثروبولوجية الثقافية، باعتبار الإنسان ظاهرة ثقافية[14] كما تشير إلى ذلك دراسات حديثة في هذا المجال معتمدة على تحديد مفهوم الثقافة أولا، حيث أن هناك تعاريف عديدة للثقافة.

من هذا المنطلق فإن المقاربات النصية لهذا التراث تبقى مدخلا لتفعيل أبعاده الثقافية انسجاما مع طبيعة بنائه وظلاله التي تختزل ذاكرات المبدع.

كما تبقى كثير من الدراسات التي تبئر البعد الإبداعي في دراسة التراث المادي بعيدة بشكل من الأشكال عن العلمية والإبيستيمولوجية التي تموضع مثل هذه الإبداعات ضمن سياق له خصوصياته التي لا تدرس خارجه.

3. **أهمية صناعة الزرابي بالأطلس المتوسط**

تشكل الزرابي بمناطق الأطلس المتوسط تراثا مهما، يجمع بين ما هو مادي باعتباره تراثا منقولا، يشمل الجانبين الوظيفي والنفعي والجمالي التزييني، وما هو ثقافي غير مادي، باعتباره جزءا من الذاكرة التقنية والمهارية الأصيلة للمنطقة، وزاخرا بقيم فنية وجمالية رائعة تحمل دلالات اجتماعية وثقافية واعتقادية متعددة.

ويبدو أن صناعة الزرابي في مناطق الأطلس المتوسط قد حافظت على استمراريتها خلال مختلف العصور التاريخية، وإلى يومنا هذا، حيث كانت تمارسها جل العائلات، إذ لا يكاد يخلو منزل في هذه القرى من منسج لأجل حياكة الزرابي، وإنتاج الحاجيات المنزلية الضرورية، غير الموجهة إلى التسويق، وقد يتم توجيه الفائض للتسويق، توفيرا لمداخيل إضافية للأسر. وما شجع على صناعة الأنسجة والملابس الصوفية بالمنطقة هو وجود طقس بارد، مع توفر كميات كبيرة من الصوف، على اعتبار أن الرعي وتربية المواشي من أهم الأنشطة الاقتصادية للسكان بسبب الطبيعة الجبلية للمنطقة.

وقد حافظت النساء الأطلسيات على طريقة الصنع كما توارثتها عن الأجيال السابقة، وأدخلت عليها تقنيات وأدوات جديدة، لم تمس جوهر أصالتها. ومن تجليات ذلك التطوير: توظيف صبائغ كيميائية، إذ تتميز بسرعة التحضير، وقدرة على البقاء لفترة أطول، وكذلك استعمال منول حديدي، و خصوصا لدى النساء المنتظمات في إطار تعاونيات وجمعيات حرفية، والتي تصاعد تشجيع الدولة لها، واهتمامها المتزايد بها، باعتبارها رافدا من روافد التنمية المحلية.

والزربية الأطلسية عبارة عن فسيفساء تراثية وترجمان لهوية ثقافية، وإحدى تجليات تشبث أبناء المنطقة بالتقاليد والعادات الأصيلة، والتي تؤرخ لماضي المنطقة، وتعكس جزءا من البيئة المغربية القائمة على التنوع في إطار الوحدة. وهي ثمرة مخيلة مبدعاتها اللواتي جعلن منها عنصرا فاعلا في صياغة الهوية الوطنية. ثم إن التأثر بالإسلام ساهم في ظهور رموز جديدة وألوان زاهية في تلك الزربية. وتتميز هذه الأخيرة بدقة نسجها، وتناسق ألوانها، وزخرفة هندستها. وهي مصنوعة بطريقة يدوية، تحرص النساء على الحفاظ على أصالتها، باعتبارها موروثا عريقا، ونقله إلى الأجيال الصاعدة.

وتشكل الزرابي أساس الأثاث المنزلي في المنطقة، وتستعمل كغطاء، أو كفراش، كما توظف لتزيين الجدران أو أرضية البيوت والخيام، لأن سكان المنطقة عبارة عن قبائل رحل، ولأنهم غير مستقرين، فهم يمتهنون أنشطة رعوية تقليدية، ويعيشون بالأساس على الفلاحة وتربية الأنعام.

فطبيعة الحياة التي يعيشون فرضت عليهم التخفف قدر المستطاع من الأمتعة، ولذلك غلبت عليها أحجام صغيرة ومتوسطة.

وتستغرق المرأة في إعداد الزربية وقتا طويلا، وتعبئ طاقاتها الفكرية و المهارية، لتنتج عملا يرقى إلى مستوى الإبداع الفني، يعبر عن مشاعرها وطموحاتها وقوتها الإبداعية. ولذلك تزينها بعناصر زخرفية من رسوم وألوان، وهي رموز وليدة الالهام الشخصي للنساجة، تصدر فيه عن مخزون ثقافي متوارث. وهي في ذلك لا تتقيد بتصاميم لنماذج مهيأة سلفا، بل كل قطعة تعتبر رحلة نحو المجهول، تتجدد في كل محاولة، ترسم عبره النساجة إيقاعها الخاص، فهي لا تخضع لأي قالب مسبق، ولهذا فهي نموذج للتعبير الشخصي الحر.

وعموما فالزربية الأطلسية تعكس روح وثقافة نساجاتها، وتؤكد أنهن فنانات ومبدعات بالفطرة، ولهذا نجد العديد من الفنانين التشكيليين المغاربة والأجانب يستلهمون أعمالهم من رسومات وأشكال الزربية، ما يخلق نوعا من الانسجام والتلاحم بين الفن البصري والفن اليدوي الأصيل، مشكلا لوحات فنية تفوح بعبق التاريخ الذي يحمل فيضا من الرموز والدلالات والمعاني الإنسانية.

4. الطريقة التقليدية في صنع الزرابي الأطلسية

وتخضع حياكة الزرابي في المنطقة لطقوس ومراحل عديدة بدءا بتحضير الصوف، كمادة أولية ورئيسية في المنتوج، مرورا بالغزل و الفتل والتلوين.. وهي تحضيرات غالبا ما تتم في أجواء جمالية وغنائية، ومن تلك المراحل:

أ ـ غسل الصوف: عادة تتم هذه العملية في إطار جماعي، إذ تجتمع النساء، و يضربن موعدا لغسل الصوف على ضفاف العيون والسواقي التي تزخر بها المنطقة. وقبل الشروع في عملية الغسل، يتم عزل الصوف حسب جودته، والصوف الذي يؤخذ من ظهر ومن خاصرة الخروف والشاة يعتبر الأفضل، عكس الصوف المأخوذ من البطن فإنه أقل جودة.

وبعد انتقاء الصوف يدخل في الماء بغية تخليصه من الأدران العالقة به، وتصب عليه منظفات كيميائية لتنقيته بشكل جيد، ويتم نشره على صخور مسطحة، ويتم ضربه بعصا غليظة ليخرج ما تبقى فيه من أوساخ، ويدخل في الماء مرة بعد أخرى، إلى أن ينقى بشكل تام. وبعد ذلك يعصر ويبسط في أماكن نظيفة ومعرضة لأشعة الشمس حتى يجف بشكل كامل.

ب ـ عملية التمشيط والندافة: بعد الانتهاء من تنظيف الصوف تبدأ عملية التمشيط، وخلالها تتم مراعاة مختلف الأقيسة المطلوبة أثناء عملية النسيج. هكذا تخصص الأقيسة الطويلة لخيوط

السدى، بينما تترك القصيرة للحمة أو النير، وتكون عرضا ومعترضة للسداة، ويستعمل مشط كبير لتأدية هذه المهمة.

ج ـ **الندافة** : يتم ترقيق الصوف بالمندف، و ليصبح أكثر نعومة و خفة، و ذلك بحك خشبتي المندف.

ح ـ **الغزل:** يتم غزل خيوط السدى(ما يمد طولا في النسيج)، بواسطة مغزل أصغر حجما من نظيره الخاص بخيوط اللحمة.

خ ـ **صباغة الصوف:** يتم غمر خيوط الصوف في الماء الملون المغلي، وتترك لبعض الوقت، ثم تسحب من الماء، وتترك لتجف تحت أشعة الشمس، قبل استعمالها في الحياكة. والألوان المستعملة، مصدرها الطبيعة المحلية كجذور الأشجار، وأوراق الأعشاب، وقشور الرمان، وأنواع من المعادن، مع وجود مهارة في اختيار الألوان وتناسقها لتشكل لوحة فنية تعبر عن تقاليد أهل المنطقة. وهي أصباغ طبيعية لا تغير خصائص الصوف، إذ يحتفظ على ألوان زاهية لا تبهت ولا تتلف مع مرور الوقت.

د ـ **التسدية:** خلال هذه العملية يتم غرز وتدين متباعدين في الأرض، ويحدد طول المسافة بينهما تبعا للطول الذي يراد وضعه للزربية أو القطعة المنسوجة، مع إضافة متر على الأقل، وذلك لترك جزء من الألياف تعقد بها حواشي الزربية بعد الانتهاء من نسجها. وتجلس امرأتان، كل واحدة بمحاذاة أحد الوتدين، بينما تتكفل ثالثة بالذهاب والاياب بينهما محملة بكبة الصوف، ويتم تغيير كبة الصوف بأخريات، بألوان مختلفة تبعا للتنميقة أو التزويقة المتوقعة في القطعة المنسوجة.

ذ ـ **بناء المنسج أو النول: يعتبر** المنسج في المنطقة أكثر بساطة، وهو عبارة عن إطار خشبي، ويتم بناؤه بأعمدة خشبية مستقاة من أشجار البلوط المنتشرة بالمنطقة إلى السقف.

وعموما تولي المرأة بالأطلس المتوسط هذه العمليات عناية دقيقة، لتصوغ تحفا فنية تبهج الناظر، وتثير إعجابه، وكل ذلك يتضمن من اللمسات الفنية القائمة على الأصالة والابتكار والغنى، والتي تضاهي فنون الحضارات المتعاقبة على المنطقة منذ القدم. وفي كل المراحل السابقة يحضر مبدأ التعاون والتضامن كعرف أصيل في أبناء المنطقة، ومن أبرز تجلياته طقس "التويزة" المجاني. وهو نظام للتكافل الاجتماعي، يقوم على تكثيف الأعمال التطوعية لإنجاح عملية النسيج. وهذا ما يعكس وحدة وتضامن النساء الأطلسيات.

وتستمر عملية النسج لفترات مختلفة تبعا لحجم القطعة المنسوجة، وحسب الجودة المطلوبة، إذ كلما كانت القطعة ذات جودة عالية، كلما استدعى ذلك وقتا أطول. ويتم إقصاء الرجال أثناء قطع النسيج (توكسا ن وزطا)، وانتزاع القماش، وتتخذ هذه العملية طابعا شبه جنائزي، وتتم يدويا، وبدون استعمال أداة حديدية، ويرافق ذلك النضح بالماء.

ومن الطقوس المرافقة لإنتاج الزرابي، ترديد مجموعة من الحكايات والأحاجي، وكذلك نظم الشعر، ويشكل هذا المحفل نقطة تشكل الشاعرية، ومصدر تفتيق الالهام، وطقوس القول الشعري لدى المرأة، إذ تعتبر بعض اللحظات الزمانية والمكانية المشكلة لهذا المحفل المدرسة الأولى التي يتتلمذ فيها أبناء المنطقة على أبجديات الشعر المتمثلة في الذاكرة.

«لقد أتاحت مجموعة من الأعمال اليدوية الفرصة للمرأة لقول الشعر، إما بتكرار المحفوظ، أو بإبداع الجديد مع صديقاتها، أو على الأقل شكل مناجاة ذاتية، ومن بين محافل الشعر نذكر(..) فترات صناعة الزربية أو ما يسمى "أسطا"، وثمة من ينطقها ب:أزطا أي الحياكة والنسيج سواء المتعلقة بالزربية أو الجلباب. فهذا محفل إبداعي بامتياز، يختلف عن غيره، فصناعة الزربية أو الجلباب عمل فني مخصوص بنساء مبدعات متمكنات من فن الحياكة. وما يتطلبه من تحضير للصوف، وإعداد للأصباغ و الألوان، وتصميم الأشكال الهندسة والخطوط والرسوم، واستثمار المساحة .. ووسط هذه العملية الإبداعية، يحضر قول الشعر باعتباره إبداعا شفاهيا يوازي إبداع الزربية اليدوي المادي.» [15]

5. التشكيل و التصوير اليدوي النسائي الأمازيغي : كنز الدلالات

إضافة إلى إبداع المرأة الأمازيغية المتميز في فنون القول، تأتي الفنون اليدوية كالحناء، والتي تحضر في الطقوس والأفراح كرأس السنة وعاشوراء والولادة والختان والخطبة والزواج.. لتبرز ملامح الإبداع النسائي الأمازيغي. كما يعتبر الوشم تقليدا طقوسيا عريقا وموغلا في الثقافة الأمازيغية . و يرتبط ارتباطا وثيقا بالنظام القيمي لدى المجتمع الأمازيغي، كما يشكل جزءا من انتمائه إلى الهوية الأمازيغية . بمعنى أنه يترابط مع تمثلات نابعة من نمط التفكير، إضافة إلى أنه يحتوي مضمونا جنسيا، خاصة عند المرأة الأمازيغية التي تتزين به، إذ يعوض دور المساحيق التي تضعها بغية الإثارة والفتنة، خصوصا في المناطق البارزة كالوجه واليدين. ويؤدي وظائف أخرى كالوقاية من العين و الأرواح الشريرة كما هو شأن (الخمسة ذات المفعول السحري) .

ويأخذ الوشم من حسن المرأة، فضاء للتدوين والكتابة، ولوحة للرسم والخط، ومجالا للإبداع والكتابة، ولوحة على غرار الحناء – تنطق بالجمال والحسن الذي تؤثثه وتزينه الرموز الملونة المختلفة

الألوان والأشكال والدلالات، لتضع لذة النص بين يدي المتلقي . وبواسطته استطاعت المرأة الأمازيغية أن تحافظ على إرث رمزي غني اختلط بدمها، وتحملت من أجله أصنافا متعددة من الآلام المعنوية والجسدية . وتتساوق جماليته مع الأشكال والرموز التي تضعها المرأة أثناء وضع خضاب الحناء، ونقش الأطراف، وكذا تلك الخاصة بالحلي والملابس، لتبرز ذاتها كإيقونة غاية في الحسن والجمال.

فالنص البصري لا يعتمد على الكلمات و المفاهيم، بل يعتمد الأشكال والألوان، ويتوجه إلى المشاهد الذي يحاول أن يكشف دلالته باعتباره طرفا أساسيا في عملية القراءة، وكمكون من مكونات الصورة. وهذا ما يجعل النص مفتوحا على جملة من التأويلات التي تختلف باختلاف الرواسب الثقافية ، والتي تساهم في تحديد نظرته للصورة . وهو ما أشار إليه إبراهيم أنيس بقوله :« و على قدر اشتراك الناس في الوسط الاجتماعي و الثقافة العامة ، يكون اشتراكهم أو تقاربهم في استيحاء تلك الدلالات المجهولة .» [16]

إن حديثنا عن الانفتاح في النص البصري يقودنا إلى الاعتراف بوجود دلالة مركزية تجمع على الاتفاق عليها مجموعة معينة أثناء قراءتها لصورة معينة، بينما يحيل وجود الأنا القارئ على القراءات والدلالات الهامشية . وما يكرس هذا المعنى هو وجود دلالات إيحائية داخل الصورة أي ما تحيل عليه كمرجع يوجد خارجها، ويكون إما سحريا أو خرافيا أو أسطوريا، بينما يمثل دال الدلالة الإيحائية، كدلالة تقريرية توظف للإقناع والتحفيز والتواصل بين المشاهد والموضوعات البشرية .

فإلى أي حد تساهم المرأة الأطلسية، ومن خلال توظيفها لهذه الآليات الخاصة بقراءة النص البصري في محاربة الأمية الايقونية، وبالتالي الرفع من مستوى الذوق الفني، خصوصا فيما يتعلق بقراءة الصورة عند جمهور المنطقة، وبالتالي تفجير مخزون ذاكرتنا الشعبية، وذلك من خلال المواجهة التي ترسيها المرأة بين الزربية والقارئ، باعتبارها زربية مشهدية قياسا على القصيدة المشهدية أو باعتبارها زربية متعددة الأبعاد لاسيما وأنها مركبة من علامات يتداخل فيها ما هو تقني واجتماعي و ثقافي . وهذا ما يدعو إلى قراءة الزربية بطريقة بصرية باعتبارها لوحة فنية . فماهي مكوناتها الشكلية و المادية ؟

يعد الإطار أول مكونات الزربية، ونعني به الحدود التي تؤطر الزربية، وهو يساهم في إبرازها و إضفاء الجمالية عليها . إنه كالخمار بالنسبة لوجه المرأة . ويستعمل لتقييد بصر المشاهد وتوجيهه لفضاء الزربية، وهذا ما يفسر العناية التنميقية التي توليها المرأة له أثناء عملية الحبك على غرار ما نجد في

الصور واللوحات . أما خارج الإطار، فهو المكان الذي وضعت فيه الزربية، وهذا ما يدفعنا إلى التعامل معها ليس فقط كمادة ، بل كأثاث ذا وظيفة جمالية تعوض جمالية أرضية المنازل وزليج الصالونات بالمدن، خصوصا خيام الأعيان والشيوخ .

ويأتي ذلك من طبيعة حياة الترحال التي تعرفها المنطقة، وما يزيد من رونقها هو وجود وسادات "الموزون"، وموائد الطاجين والكسكس، و صينية تغنى بها البدوي في أهازيجه . ومن المعلوم أن الأشكال والرسوم المشكلة لكل قطعة منسوجة تحيل على موضوع أو عدة مواضيع تشكل فضاء لمجموعة من القيم السوسيوثقافية التي تدخل في اهتمام الأطراف الفاعلة و المتلقية . ويعد فضاء الزربية مجالا للجمع بين الرسوم والألوان في إطار عملية تركيبية ترمي إلى خلق تكامل بينهما لتشكيل الموضوع أو القضية التي تقدمها الأشكال المزخرفة للزربية . وبالنسبة للزربية الأطلسية في غالبها تحتوي على إطار يتكون من فضاء شاسع يوجد في مركزه "أيقون" "طبلة"، وهي عبارة عن الرسم المحوري داخل الزربية.

تختبئ المعاني وراء الألوان، إذ لا يمكن تصور أي شيء خارج الألوان» [17]، لهذا يعتبر اللون من العناصر الأساسية المكونة لأيقون الزربية، إن لم يكن أهمها على الإطلاق . فكل النغمات اللونية التي تستخدمها المرأة الحابكة تعمل على نقل إحساساتها وخلجات أنفاسها، كما أنها تحاول الربط بين التلوين و المضمون ، فالأشكال الرئيسية مثلا "الطبلة"، أو مركز الزربية، تستعمل في إبرازها ألوانا أكثر جاذبية للعين (الأحمر القاني) .

وإذا كان إدراك اللون هو إدراك ثقافي، حيث أن كل شعب وكل مجموعة بشرية تسند قيما ودلالات للألوان التي تعبر من خلالها عن حالة الفرح والحزن، وعن حالة السعادة والتعاسة، وعن حالة الغنى والفقر، والبرودة والحرارة. وإذا كان الأمر كذلك، فإنه يمكن ربط كل لون بدلالة معينة، وبالتالي عد الإيحاءات التي يمكن استنباطها من خلال تواجد اللون داخل الزربية ، ومن خلال وظيفتها كما أشرنا إلى ذلك في نقطة سالفة (خارج الإطار) . فإذا كانت حياة البداوة بالمنطقة الأطلسية تتميز بالدينامية والحركية و الصراع مع الطبيعة " كالحيوانات المفترسة والسامة "، فإن هذا ما يبرز وجود:

اللون الأحمر: في الزربية الأطلسية يمكن ربطه أيضا بالشهوة والغريزة. وما يؤكد ذلك هو الوظيفة التي تقوم بها الزربية ،فهي فراش الخيمة، وعنصر من العناصر المرافقة لجهاز العروس، وهي حاضرة أيضا في حفلات العرس الأمازيغي...

اللون الأخضر: يحمل دلالة دينية "زربية قبائل امرابطن مثلا"، فالزربية تقدم كهدايا للزوايا والشيوخ، وهي فراش الأضرحة. كما يحيل اللون الأخضر كذلك على الجنة التي تكتسي حلة خضراء.

اللون الأصفر: هو لون "الصابة "والنضج والوفرة والأرض المعطاء التي يرتبط بها أبناء المنطقة.

اللونين الأبيض والأسود: يعبران عن الدلالة التقليدية والتلقائية الشائعة بين الخير والشر، الله والشيطان، الهزيمة والنصر وغيرها من الثنائيات ذات الوجود الاستعاري الممتد في ذاكرة الإنسان الأسطورية والدينية والخرافية، والحاضرة في المنطقة من خلال صراع البدوي مع مختلف عناصر بيئته القاسية، كثلوج وسباع الجبل صيفا، وشمس وهوام "ءازغار" شتاء .

ولا يمكن فهم الأشكال والخطوط الواردة داخل الزربية في معزل عن المحيط الثقافي والاجتماعي الذي أنتجت فيه، فبمجرد تناول نموذج ما من الزرابي الأطلسية يلاحظ وجود أشكال هندسية كالمربعات والمثلثات والمستطيلات، وهي أشكال منظمة تساعد العين على سهولة التلقي. في حين نجد الأشكال الطبيعية كالإنسان والحيوانات تخضع لعملية النمنمة والتبسيط والاختزال la stylisation .

إن عملية التجريد هذه التي تقوم بها النساجة ، تنطلق من هدف تعليمي، كالتحذير من الثعبان (ءاسنسر) والسبع (ءاخباط ئزم). وترد هذه الأشكال في تركيب ثابت مبني على اتجاهات عمودية وأفقية أو كلاهما معا. كما تتواجد في تركيب متحرك حركي وديناميي على اتجاهات مائلة أو منحنية. إن هذه الإيقاعات مليئة بالدلالات، فمثلا تكرار (سير واجي)، أو (قن رزم) يذكر بحركة التنقل la transhumance، التي يعيشها الرجل في المنطقة، وينضاف إلى ما ذكر طبيعة الخطوط التي تملأ الزربية، كالخط المائل والذي يحيل على الماء، الجبل ، الحركة ... والخط الأفقي الذي يحيل على الراحة و السهل.

ولتركيب العقد تقوم الحابكة بعملية عقد خيط صوفي حول خيوط السدى، وتشكل أطراف العقد أوتار الزربية ، و حينما تركب المرأة تلك العقد، فهي لا تنسج معها إحساساتها للوجود وللفن، فحسب، بل وكذلك تنقل نبضها مباشرة داعية عيني المشاهد/المستهلك إلى الانتقال بحركة جسدها على الزربية.

ثم إن التشكل الخطي الإيقوني يعتمد (الخيوط) في بعدها البصري، كمادة للبناء، وكل الأشكال التي ينتجها تتميز بطبيعتها الأيقونية، وهو إذ يعتمد الأسطر لبناء حجم الشكل أو لتعين حافاته . فعلى القارئ بأن ينتقل وأن يلعب بفكره وجسده حول الخيوط المحبوكة، بحيث تصير

القراءة استكشافا وقياسا للمسافات ووعيا بالمنظورات، ولا شك أنه سينجذب بسمك الخيط ، الذي يعتبر منبها بصريا، يحتوي على قوة تصويرية تبطئ سير العين، وترغم الذهن على التوقف أمام المحسوس.

يقول عبد الكبير الخطيبي :« عندما نتحدث عن الزربية الجميلة غالبا ما يكون لها إيقاع أو وزن ورونق لونها يطرب، وهي تحكي قصة أو سرا ما، إنها مهيأة بتوق إلى كل وضعية شهوانية، إلى كل صلاة ، إلى كل التماس. إن الزربية بالنسبة للإنسان مسكن الدلالات.»[18] .ثم إن المواضيع المختلفة التي تمتلئ بها رسومات الزربية تأتي من المعاملات اليومية التي من خلالها ينسج العقل الجماعي صورة معينة لذلك الموضوع، وبالتالي تصبح مهيمنة، ومادام ذلك الموضوع خاضعا لعملية الحضور والغياب، مما يستدعي القيام بتجريد لصورته من كل ما هو عالق بها، والاحتفاظ بملامح جماعية تواصلية بينية تصبح عبارة عن قوالب جاهزة متكررة، تعمل كأداة للتنشئة الاجتماعية، لكل تسنين لهذه المواضيع، وهذا لا يمنع من حضور الذات التي تستثمر مهارة اليد الصانعة القادرة على توفير تعالق بين كل مستويات الصورة .

خالقة لذة توهم المتلقي أنه يعيش ويشاهد الواقع، وهذا ما يساعد المرأة النساجة على التطهير من الانفعالات وتفريغ المكبوتات، التي تعتمل في خلجاتها محاولة تثبيتها في ذاكرة المشاهد ومخيلة المتلقي، فليس من رأى مثل من سمع. وقد قيل: "يؤخذ باللحظ ما لا يؤخذ باللفظ "، فالنساجة ترسم بخيوطها مثلما يكتب الكاتب بقلمه. ففي الزربية تعمل المرأة على ابتكار صورة ايقونية خاصة تكون فيها شخصيتها حاضرة بقوة ورؤيتها للكون والحياة والإنسان، تمزج بين حضور الواقعي والخيال، رؤية المرأة الحابكة، ورؤية المحيط المجتمعي للأشياء، لتبرز علاقة المبدع بذاته وبالعالم . فالزربية عبارة عن مرآة تعكس معاناتها النفسية والجسدية والعاطفية والفكرية، تتقاطع مع الجو الثقافي والتيار الإيديولوجي الموجه لفكرها من خلال ما تلقته من تجارب داخل المجتمع.

إن معطيات الزربية قادرة على التدليل، استنادا إلى عناصرها الذاتية تستنجد بما تحيل عليه من دلالات ، تعمل على الحفر في الذاكرة الجمعية . هذا العمل يربط بين ما يرى ويظهر وبين ما يتوارى ليظهر في حلة جديدة. ومباشرة القراءة والقيام بعملية توليد المعاني وملء الفراغات التي تقترحها علينا الرسوم، سيتم على الشكل التالي :

رد الفعل الذي تحدثه بعض الصور عند المتلقي ، تنطلق من رواسب يتداخل فيها المجرد بالمحسوس أو العالم المادي بالميتافيزيقي، حيث تتحول اليد إلى مفهوم مادي "الخميسة"/ السحر، وقد يعبر عن هذا المعنى بالحجاب الواقي من العين للمرأة النساجة، والتي تعمل على عدم إتمام الأشكال

الهندسية داخل الزربية، خوفا من هذه العين، وقد تقوم بتجسيدها في أشكال ورسومات خاصة "ءاعمو".

وحضور البراد في الزربية يحمل عمقا رمزيا لا يمكن استيعاب مضامينه من دون استحضار النسق الثقافي الذي تنتج و تستهلك داخله هذه المنسوجات، فالإنسان البدوي يتداول عبارة : "يالله ءانسو ءاتاي" هيا نرتشف كأس شاي، لامتيازه بالكرم والجود . واختياره للشاي، وأداة البراد، يرجع أيضا لحضوره في أفراح وأعراس المنطقة.

ويتم التعبير عن الحاجات الأولية الضامنة للاستمرار عبر صيغ إيحائية معبرة عن الحب "تاعريمت" العزبة، و" تيط ن تسكورت" عين الحجل . وهذا ما يشير إلى جملة من الإحالات الرمزية المرتبطة بالوجود الثقافي للإنسان بالمنطقة وتصوراته المثمنة اجتماعيا و دينيا لمعنى الأنوثة التي تحتفي بجسد المرأة وتمجده، او قد تقهره وتكبته . فالمنتوج لا يمكن أن يأتي إلى المستهلك صافيا ومفصولا عن غطائه القيمي ، فالقيمة التي يشير إليها هي الأساس، لأن الحديث عن المنتوج بعيدا عن عوالم الحلم والرغبة والاشتهاء لا معنى له.

وورود "تعرمين" و"تيط ن تسكوت" و"تفوشت" هو محاولة للهروب من الرقابة الذاتية "حشومة" التي يفرضها المجتمع في تصوره للجنس باعتبارها مختزلة لقيم مؤسسة، بما هي التزام و امتثال وتقييد بطقوس وإكراهات المجتمع . كما يشير إلى الوظيفة التعويضية التي تقوم بها الصورة، وتتلذذ بها المرأة كتعويض عن حب روتيني يسكنه الملل، ويحول الرجال إلى "موظفي الحب" بتعبير الفرنسيين ، وتمني المراهقة الحابكة لحب محرم أو منتظر يلهب الخيال وتستثمره بصورة استيهامية لا تخضع لأي قيد.

إن الاستراتيجية الإبلاغية المعتمدة في التعاطي مع الصورة داخل المنسج ترمي التحذير من الهوام و السباع المتواجدة بالمنطقة : سنسر – ءافوس ئزم- ءاخباظ*... وهذا ما يثمن الدور التربوي الذي تلعبه الزربية، حيث تحتمي الرسائل التحذيرية بالمنسج و أدواته لتحقق أهدافها التواصلية. ثم إن الثراء الرمزي الذي تحفل به الزربية يزداد مع كل محاولة للتنقيب و الحفر للكشف عن أسرارها وقيمها و دورها على كل المستويات . لقد وردت مجموعة من الأحداث التاريخية التي عرفتها بلادنا في ثنايا الزربية، ومن جملة ما وقفنا عليه حدث المسيرة الخضراء**. والذي عملت المرأة بما أوتيت من مهارات فنية وتقنيات تصويرية رائعة على أن تثبته في الزربية لتنقله للأجيال الصاعدة .

وبتصفحنا لمجموعة من النماذج المنسوجة بالمنطقة لا حظنا وجود عينات لمنتوجات غربية كالتلفاز وزيت لوسيور***. وهذا ما يبين الدور الذي تقوم به الزربية في التثاقف والتناضح والتوافد، كما يحيل على سعة المخيال التصويري للفنانة الأطلسية .

---

[1] **Claud levi Strauss: l'anthropologie structurale II P49**

[2] **مونتاغيو: البدائية / ترجمة د. محمد عصفور، ص 8**

[3] **إدريس كرم / مواقف وتطلعات الإنسان الغرباوي من خلال أدبه الشعبي، ص 17 رسالة السلك الثالث مرقونة بجامعة محمد الخامس. هذا نموذج لاستعمال لانتروبولوجيا في خدمة الأمبريالية وتجريده من علميته كمجال معرفي.**

[4] **إبراهيم حسن شحاتة: نظام الحماية بالمغرب مجلة كلية الآداب فاس ص 137 ع 2-3 سنة -1980 1979.**

[5] **فوزي رضوان العربي: المدخل في الأنثروبولوجيا التطبيقية، ص 10، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1981.**

[6] **المرجع نفسه، ص 11.**

[7] **محمد وقيدي: فلسفة المعرفة عند كانطون باشلار. مكتبة المعارف ط 1980.1. ص 55.**

[8] **Weiner, Annette. Culture and our Discontents. American Anthropologist. Vol. 97. N°1. 1995.**

[9] **المصدر نفسه. ص 242.**

[10] **قصة الأنثروبولوجيا: فصول في تاريخ علم الإنسان. د حسين فهيم ص 14**

[11] **نفسه**

[12] **TAX; T: The Development of American Archeology: University of Chicago 1973 P20_21**

[13] **نفسه ص 16**

[14] **Melville J. HERSKOVITS (1950),**

[15] **ص:72، رشيد السليماني، شعرية الصورة في الشعر النسائ الأمازيغي السوسي، أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه ، كلية الآداب عين الشق الدار البيضاء،2013ـ 2014**

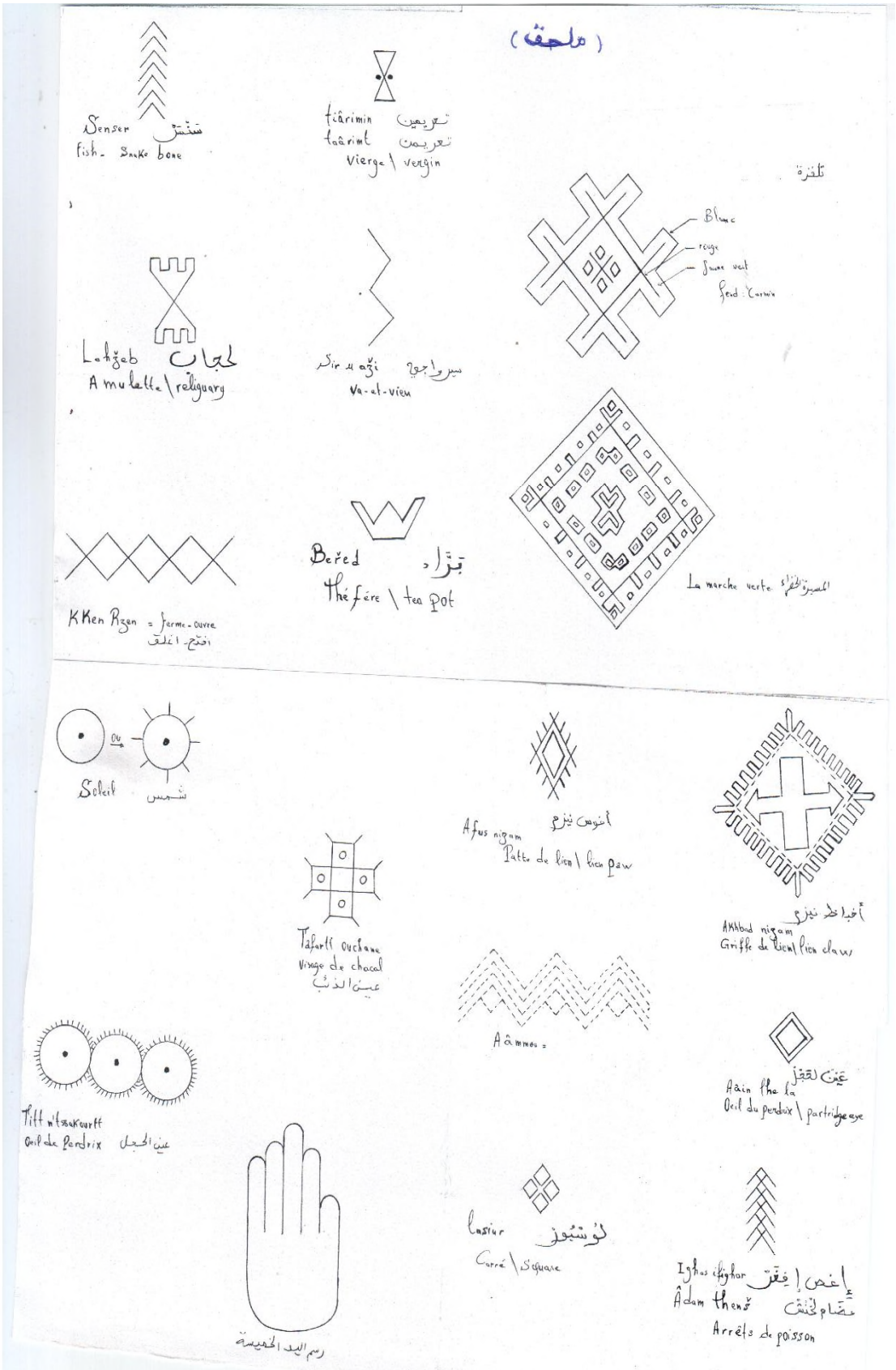
[16] **ص: 76ابراهيم انيس دلالة الالفاظ**

[17] **سعيد بنكراد السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها**

[18] ص: 8 عبد الخطيبي المعارض الكبرى للتراث ، الزربية نسيج الدلالات ، دار الجامعي ، باب منصور العلج ، قية السفراء مكناس 2002 -2003

قراءة أنتروبولوجية في الزربية الأطلسية بالمغرب

أ.د. محمد جودات/ د.جواد الزرقي



السيميولوجيا كمدخل لتحليل الزخارف الهندسية المنفذة على الصواني النحاسية الجزائرية
في ضوء نماذج محفوظة بالمتحف العمومي الوطني "سيرتا" بقسنطينة

الباحثة: نادية بوكرسي
جامعة عبد الحميد مهري (قسنطينة02) / مخبر التاريخ، التراث والمجتمع (HIPASO)
البريد الإلكتروني: nadia.boukersi@univ-constantine2.dz

ملخص:
تتناول الدراسة توظيف السيميولوجيا كمدخل للقيام بقراءات تحليلية للزخارف الهندسية المنفذة على نماذج من الصواني المحفوظة بمتحف سيرتا بمدينة قسنطينة، إذ نسعى من خلال اعتماد هذا النوع من الدراسة إلى تجاوز الناحية الجمالية للأشكال الزخرفية الهندسية المدروسة، ومحاولة استنطاقها لتفسير ما تحمله من تصورات غيبية ميتافيزيقية أرادها مصمم هذه الزخارف للتعبير عن مجتمعه ومعتقده.
الكلمات المفتاحية: السيميولوجيا؛ الزخرفة؛ الزخرفة الهندسية؛ الصواني النحاسية.

Abstract
The study deals the use of semiology as an introduction to make analytical readings of the geometric decoration executed on models of trays preserved in the Cirta Museum in Constantine, by adopting this type of study, we seek to go beyond the aesthetic aspect of the studied geometric decorative shapes, and try to interrogate them to explain the metaphysical perceptions, which the designer of these motifs wanted to express his society and belief.
Key words: Semiology; Decoration; Geometric ornament; Brass trays.

مقدمة
لقد احتلت الزخرفة مكانة خاصة ضمن الفنون الإسلامية، حيث ظهرت منها أنواع مختلفة أبرزها الزخارف الكتابية والنباتية والهندسية، وقد كان للزخارف الهندسية التي هي موضوع بحثنا انتشارا واسعا وعُدّت عنصرا رئيسيا في زخرفة العمائر والفنون التطبيقية على حد سواء، وقد نفذت كموضوع زخرفي قائم بذاته أحيانا، كما جُعلت أحيانا أخرى إطارا للزخارف النباتية، هذه المكانة المتميزة للزخارف الهندسية عززها تأثر الفنان المسلم بعقيدته في تجسيد مختلف العناصر

الهندسية، وبهذا لم تكن وظيفة هذه الزخارف وظيفة تجميلية فحسب بل كانت تحمل مضامينا ودلالات سيميولجية لها علاقة بالعقيدة الإسلامية، من هذا المنطلق ولمعالجة هذا الموضوع يمكن طرح الإشكالية التالة:

كيف يمكن استخدام السيميولوجيا في قراءات تحليلية للزخارف الهندسية المجسدة على مجموعة الصواني المحفوظة بمتحف سيرتا بمدينة قسنطينة؟

نهدف من خلال هذا البحث إلى تناول دلالات الزخارف الهندسية، هذه الأخيرة التي لم تكن مجرد عنصر تزييني صرف، بل تضمنت معان ومضامين غيبية مستمدة من تصورات المخيال الجمعي للمجتمع الجزائري، معتمدين في ذلك على المنهج السيميولوجي الذي يهتم بدراسة العلامات المختلفة، في محاولة لتحليل ما تحمله الأشكال الزخرفية الهندسية من دلالات مرئية ورمزية.

قبل ذلك وجب علينا تحديد بعض التعاريف والمفاهيم التي سيتم تناولها في هذه الدراسة.

1. تعاريف ومفاهيم

1.1 السيميولوجيا

يستدعي الحديث عن مصطلح السيمولوجيا الالتفات إلى جذورها في تاريخ الثقافة الإنسانية أولا، فالتفكير الخاص بالعلامة أو التفكير العلاماتي لم يبدأ مع ساندرس بيرس C.S Pierce(1839-1914) و فرديناند دي سوسير Ferdinand de Saussure (1857-1913)، بل إن أصول العلامة وجذورها قديمة في التفكير الإنساني وإن هذه الجذور نمت مع القضايا الفلسفية والعلمية التي طرحها العقل البشري في الأزمنة السابقة، فالفلاسفة اليونان هم من أكدوا على أن للعلامة وجهين هما الدال والمدلول، وعلى أن الدال يدرك بالحواس والمدلول يفهم بالذهن، أما في التراث العربي فإن الأصول العامة التي وضعت لنظرية السيمياء(العلامات) كانت قد انضوت تحت عنوان علم الدلالة، والدلالة في هذا التراث لم تقتصر على المعنى فقط بل إن الدلالة عند الفلاسفة المسلمين تتناول ما يسمى بالأمر الخارجي والصورة الذهنية [1].

وبهذا كانت هذه الفسفات أساسا لظهور مصطلح السيميولوجيا (sémiologie) كعلم جديد ظهر على يد الباحث دي سوسير، الذي عرّفه بأنه العلم الذي يدرس حياة الدلائل داخل الحياة الاجتماعية [2]، هذا العلم الذي أطلق عليه بيرس تسمية السيميوطيقا "semiotics"، وهي الدراسة المنظمة للعلامة، التي تحاول كشف النظام الحاكم والبنية العميقة للعلامات والعمليات

المرتبطة باستخدامها والوظيفة التي تؤديها [3]، أما في اللغة العربية فقد أُطلق على مصطلح السيميولوجيا تسمية السيميائية أو علم الإشارات [4]، كما سلف ذكره.

إذن يعود السبق في تأسيس هذا العلم للباحثين "سوسير" و"بيرس"، وإن كان عمل بيرس لم يكتب له الانتشار إلا في وسط محدود من الباحثين نظرا لما يكتنف صياغته النظرية من صعوبة، فإن عمل سوسير شهد انتشارا واسعا [5]، غير أن السيميولوجيا لم تصبح منهجا في التحليل وحقلا من الحقول المعرفية الانسانية إلا مع رولان بارث-Roland Barth (1915-1980) [6]، الذي يرى أن العلامة لها مستوى تعييني يمثل الصورة المجردة من كل قراءة دلالية أو جمالية، ومستوى تضميني وهو الرسالة الرمزية أو الثقافية أي الصورة التي يُحدث فيها التداخل بين العلامات تناغما دلاليا [7]، وهو المنهج المعتمد في هذه الدراسة.

2-1 الزخرفة الهندسية

لقد تعددت تعاريف مصطلح الزخرفة، ومن هذه التعاريف أنها علم من علوم الفنون التي تبحث في فلسفة التجريد، والنسب، والتناسب، والتكوين، والفراغ، والكتلة، واللّون، والخط، وهي إما وحدات هندسية أو وحدات طبيعية (نباتية وآدمية وحيوانية) حورت عن الطبيعة إلى أشكالها التجريدية، وتركت المجال لخيال الفنان وإحساسه وإبداعه حتى وضعت لها القواعد والأصول [8].

يتضح من هذا التعريف أن الزخارف الهندسية هي إحدى العناصر الأساسية التي تتكون منها الزخرفة، وهي عبارة عن تكوينات يمكن تشكيلها من العلاقات الخطية الناتجة عن تلاقي بعض أنواع الخطوط المستقيمة والمنحنية [9]، هذه الزخارف المعروفة أيضا باسم الخيط -أي الأسلوب الذي تغلب عليه الحصافة والحساب- هي من مظاهر الوحدة في الفنون الإسلامية، التي ورثت هذه الزخارف من الفنون السابقة لها، إلا أنها سرعان ما تطورت على يد الفنان المسلم الذي تعهدها بالتطوير والتغيير وابتدع أشكالا جديدة لم تكن موجودة في الحضارات السابقة [10]، فقد أخذت في ظل الحضارة الإسلامية أهمية خاصة وشخصية فريدة لا نظير لها في أي حضارة من الحضارات، فأصبحت في كثير من الأحيان العنصر الأساسي الذي يغطي مساحات كبيرة يلعب الخط الهندسي فيها دورا مماثلا للدور الذي يلعبه الخط المنحني في الأرابيسك،* ومن هذا الخط الهندسي يمكن تكوين أشكال هندسية مختلفة مثل المثلثات والمربعات والنجوم.

3.1. الصواني النحاسية

الصواني جمع صينية وهي عبارة عن إناء مستدير الشكل أو مربع كبير الحجم ذو ارتفاع بسيط، يستخدم في تقديم الطعام والشراب، وللصينية وظيفتان، الأولى: أنها تمثل الآنية التي تقدم فيها الطعام سواء كان في الصحون أو الأكواب، والثانية هي أنه يُفرغ فيها الطعام مباشرة حيث يجتمع حولها الآكلون وهي بذلك تمثل المائدة كلها [11]، غير أنه من المؤكد أن مجموعة الصواني قيد الدراسة استعملت لتقديم الشراب والطعام وهذا وفقا لعادات المجتمع الجزائري.

إن مجموعة الصواني قيد الدراسة مصنوعة من النحاس وهو معدن طري ومطاوع يسهل تشكيله بالطرق والضغط [12]، والنحاس أنواع، منها الأحمر و الأصفر والذهبي، فالنحاس الأحمر هو الأكثر استعمالا وانتاجا لتميزه بالطراوة وسهولة تشكيله ويتميز عن بقية الأنواع الأخرى بصفائه، أما النحاس الأصفر فاستعمل لإنتاج الكثير من أدوات الزينة لجاذبيته ومقاومته الشديدة للتآكل واستخدم في تغليف المعادن الأخرى، بينما النحاس الذهبي فسمّي بذلك للونه الذي يشبه لون الذهب، وطريقة الاشتغال فيه هي نفس الطريقة المتبعة في النحاس الأحمر والأصفر[13].

أما النماذج موضوع الدراسة فقد استخدم صانعوها أنواع النحاس المذكورة آنفا إضافة إلى النحاس الأبيض، فأنتجوا بذلك مجموعة من الصواني من أنواع مختلفة من النحاس.

4.1. متحف سيرتا

هو من المعالم التاريخية التي تعود إلى فترة الاحتلال الفرنسي، انتهت أشغال بنائه عام 1930، حيث تعود فكرة إنشائه إلى جمعية الآثار لمدينة قسنطينة التي تأسست سنة 1852، سبب ذلك هو ازدياد عدد المكتشفات الأثرية التي لم يعد يسعها المكان الذي تحفظ فيه، في 15 أفريل 1931 فتحت أبواب المتحف أمام الجمهور، وفي 05 جويلية 1975 أطلق على المتحف تسمية "متحف سيرتا"، ثم رُقّي في عام 1986 إلى مصاف المتاحف الوطنية فأصبح يحمل تسمية «المتحف الوطني سيرتا»، حاليا يسمى المتحف بـ "المتحف العمومي الوطني سيرتا"، ينقسم المتحف إلى طابقين بهما قاعات تحتوي على مقتنيات أثرية تعود لفترات تاريخية مختلفة بالإضافة إلى حديقة بها هي الأخرى مجموعة من الآثار.

2. الدلالات المرئية للزخارف الهندسية

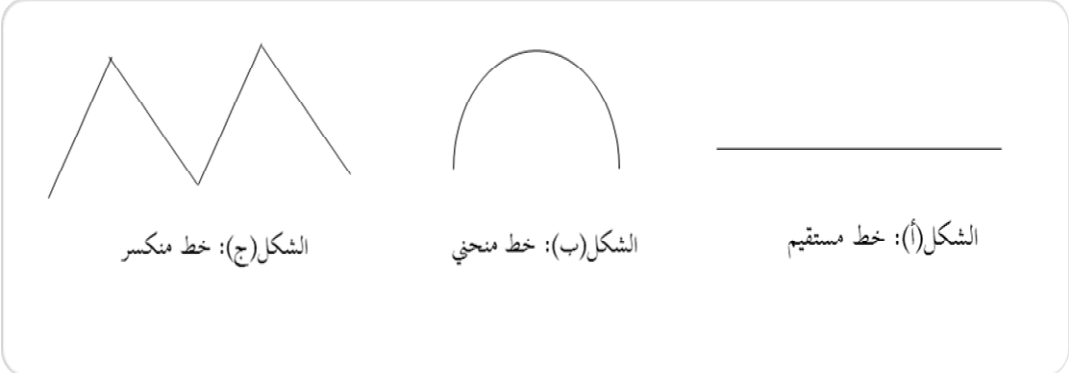
إن ما وصلنا من أشكال مختلفة كالمثلثات والمربعات المتراكبة والدوائر الهلالية-كانت معروفة في الفنون العربية القديمة-هي زخارف استمرت في الفن الاسلامي وتطورت على يدي الفنان المسلم تطورا ملحوظا، وتعد أشكال النجوم التي شاع استعمالها بين الزخارف الهندسية في الفن

الإسلامي أكثر الأشكال الهندسية ارتباطا بالفن والفكر العربي [14]. هذه المفردات الهندسية المختلفة هي التي حاول الفنان الجزائري تجسيدها على تحفه موضوع الدراسة ونذكر منها:

1.2. الخطوط

الخط الهندسي هو الأثر الناتج من تحرك نقطة أو تلاصق نقاط مع بعضها ولا يملك عرضا [15]، وهو أيضا التعبير الواضح للعلاقة بين النقطة كمركز، وبين الدائرة بصفة خاصة، وهو العلاقة بين النقطة وكل الأشكال الأخرى المشكلة بواسطتها [16]، والخطوط إما أن تكون مستقيمة (عمودية وأفقية ومتوازية) أو منحنية أو منكسرة، ومنها شكلت المثلثات، والمربعات، والمعينات، والدوائر، والنجوم، والأطباق النجمية.

وقد استخدم الفنان الجزائري هذه الخطوط على التحف موضوع الدراسة، ففي كل واحدة منها يظهر خط مستقيم أو منحني أو منكسر.



اللوحة رقم 01: أشكال الخطوط

2.2. الدوائر

الدائرة هي أحد الأشكال التي وظفت في الزخرفة الهندسية، هذه الأخيرة التي لعب الفرجار دور كبير في تقدمها وخاصة في اخراج الدائرة التي كان لها دور في هذا العطاء غير المحدود من الأشكال لملأ بعض المساحات وترك غيرها فارغة، وهي بالمفهوم الهندسي تنشأ من حركة نقطة في مستو من مركز ثابت دائم، وهي أكثر الأشكال الهندسية إتماما وإكمالا لأنها تنتهي من حيث تنطلق أو تبدأ [17].

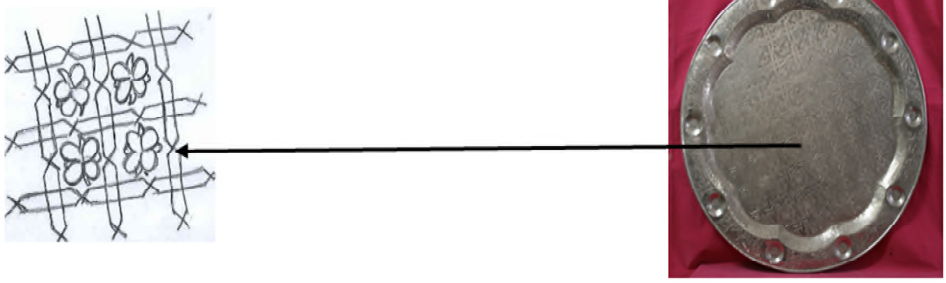
من هذه الدائرة استخرجت أشكال هندسية مختلفة مثل المثلث، والمربع، والمعين، والمثمن، والنجوم، وغيرها من الأشكال المختلفة، ويمكن أن تكون الدائرة أيضا موضوعا زخرفيا مستقلا

بذاته وإطارا لمواضيع زخرفية أخرى، ذلك ما عكف على تجسيده مصمم زخارف التحف موضوع الدراسة، فقد أخرج منها أشكالا مختلفة في كثير من مثلما توضحه اللوحة رقم 02 ، حيث نلاحظ أن من الدائرة تم تشكيل مثمنا يحتضن نجمة ثمانية (الشكل -أ-)، وجعلت الدائرة إطارا لزخرفة نباتية (الشكل -ب-)، ونفذت الدائرة أيضا كموضوع زخرفي قائما بذاته مثلما هو واضح في الشكل -ج-.

اللوحة رقم 02: الزخرفة بواسطة الدوائر

3.2. الضفائر

الضفيرة هي شريط مجدول يتكون من دائرة كاملة ترتبط بنصفي دائرتين من الجانبين في ثلاثة مراكز على خط أفقي واحد مع وجود اتجاهين متضادين، قطاع كل منهما نصف دائرة ينتهي جانباها بمستقيم تليه حنية أو منحنى بينهما [18]. نفذ هذا العنصر الزخرفي على إحدى الصواني المدروسة مثلما هو مبين في اللوحة رقم 03، حيث طغت الزخرفة بالضفائر على كامل الصينية مشكلة هذه الضفائر المتقاطعة أشكالا نجمية مثمنة تتوسطها زخرفة نباتية.



الصورة 03: صينية من النحاس الأبيض

عن: الباحثة

اللوحة رقم 03: الزخرفة بالضفائر

4.2. المعينات

المعين هو شكل متوازي الأضلاع، يتوازى فيه كل ضلعين متقابلين كما تتساوى فيه كما زاويتين متقابلتين أيضا، وقد وظف ضمن الزخارف الهندسية الإسلامية، ويرى بعض الدارسين في مجال الزخرفة الإسلامية أن المعينات زخرفة بربرية، ومن بلاد المغرب انتشر تأثيرها وانبعاثها على أيدي البربر أنفسهم شرقا وغربا [19].

هذا النوع من الزخارف الهندسية كان له نصيب في الزخرفة التي تحلّت بها مجموعة الصواني المدروسة، كما يظهر في اللوحة رقم 04، إذ نفذت المعينات متسلسلة في شكل دائري يحيط به إطار مثمن، هذه السلسلة من المعينات تحيط هي الأخرى بشكل مثمن آخر يحتوي نجمة ثمانية الرؤوس.

الصورة 04: صينية من النحاس الحمر
عن: الباحثة

اللوحة رقم 04: الزخرفة بالمعينات

5.2. النجوم

تعتبر النجوم أحد العناصر الزخرفية الهندسية البديعة في الفن الإسلامي والتي يمكن الحصول عليها بتقسيم محيط الدائرة بطرق مختلفة، حيث أنه من هذه الدائرة تمكن الفنان المسلم من استخراج أشكال هندسية متنوعة كالمثلث، والمربع، والمخمس، ومن تداخل هذه الأشكال مع بعضها البعض وملأ بعض المساحات وترك بعضها فارغا نحصل على ما لا حصر له من الزخارف البديعة [20]، فالمثلث يستخرج من الدائرة بتقسيم محيطها إلى ستة أقسام متساوية، وعند ربط ثلاثة نقاط متناوبة نحصل على نجمة سداسية، أما المربع فهو يتشكل من ربط أربعة نقاط على محيط الدائرة، وعندما تنصف أضلاعه ثم تمد مستقيمات من مركز الدائرة إلى محيطها مرورا بمنتصف الأضلاع نحصل على أربعة نقاط أخرى، وهكذا نحصل على شكل ثماني أو على مربعين متشابكين يؤلفان نجمة ثمانية، ويرسم الشكل الخماسي بربط نقاط خمسة متساوية البعد عن محيط الدائرة، ومن تشكيل مخمسين متداخلين نحصل على نجمة عشارية [21].

من هذه النجوم المختلفة الأشكال ما تم تجسيده على الكثير من الصواني المحفوظة بمتحف سيرتا منها بعض النماذج موضوع الدراسة، وهي على وجه الخصوص النجوم التالية:

1.5.2. النجمة السداسية

تعتبر النجمة السداسية التي عرفت خطأ بنجمة داوود*، من بين الأشكال الهندسية التي وظفت بكثرة في التصاميم الزخرفية التي زينت المصنوعات المعدنية الجزائرية، إذ نفذها الفنان الجزائري على بعض الصواني موضوع الدراسة، ذلك ما توضحه اللوحة رقم 05 حيث نتوسط

النجمة السداسية صينية من النحاس، وتتوسط هذه النجمة زهرة سباعية البتلات أي أن النجمة وظفت كإطار لموضوع زخرفي نباتي.

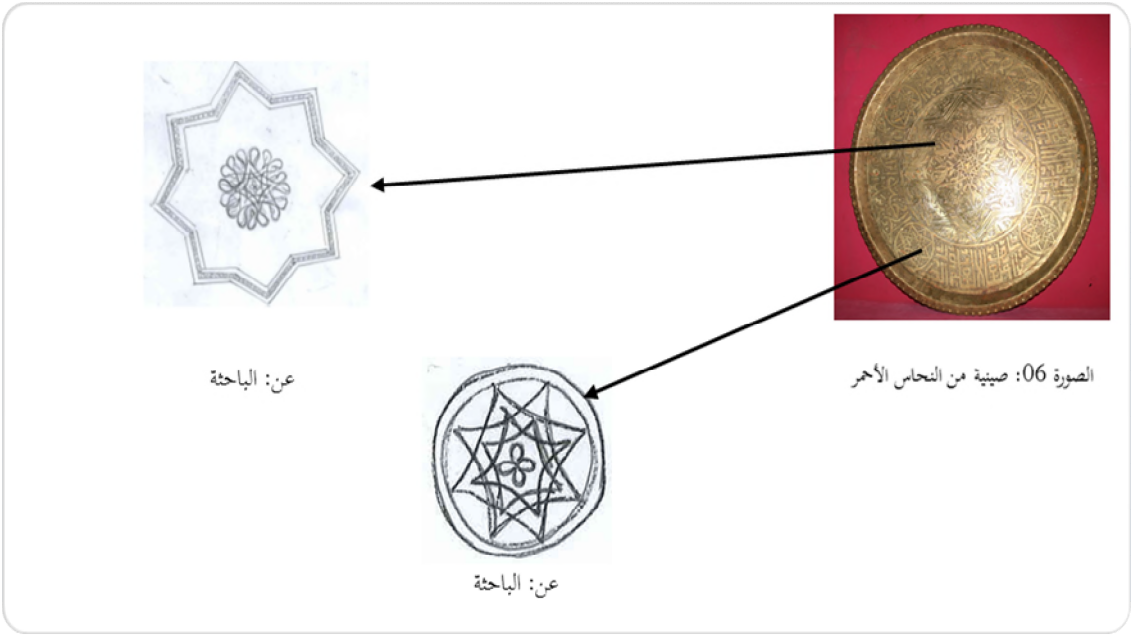
عن: الباحثة

الصورة 05: صينية من النحاس الأبيض

اللوحة رقم 05: الزخرفة بنجمة سداسية الرؤوس

2.5.2. النجمة الثمانية

كانت النجمة الثمانية إلى جانب النجوم الخماسية والسداسية وغيرها من النجوم أساسا لكثير من التصميمات في الرقش العربي* الهندسي [22]، هذه النجمة كان لها نصيب أوفر في الزخرفة الهندسية التي نفذها الفنان الجزائري على التحف موضوع الدراسة مثلما يتضح في اللوحة رقم 06، حيث احتلت الصدارة بين الزخارف المنفذة على الصينية، وهي ليست نجمة واحدة بل هي مجموعة من النجوم، تحتل أصغرها مركز هذه الصينية وتتفرع من رؤوسها عناصر نباتية محاطة بنجمة أخرى ثمانية الشكل وأكبر حجما تحتضنها دائرة، يتماس مع محيط هذه الدائرة أربع دوائر صغيرة شكلت كل واحدة إطارا لنجمة ثمانية الشكل، كما شُغلت المسافة الموجودة بين الدوائر الصغيرة بزخرفة كتابية.



اللوحة رقم 06: الزخرفة بالنجمة الثمانية

3. الدلالات الرمزية للزخارف الهندسية

بعدما تناولنا أهم الدلالات المرئية لمجموعة من الأشكال الزخرفية الهندسية، نتطرق بعدها إلى مضامين أو ما وراء هذه التشكيلات الزخرفية المختلفة، وهو أساس موضوعنا هذا.

1.3. النقطة والخط والدائرة

لا تخلو تحفة من التحف موضوع الدراسة من أي شكل هندسي، أبسطها النقطة والخط، وهذا الأخير نجده في الفن الإسلامي خطا متحررا ولا نهائي، مكونا من وحدات هندسية وعناصر نباتية، في ترابط بين الخطوط والفراغ من حولها بشكل تكراري هندسي، يتماشى مع فكرة الخلق في الدين الإسلامي، التي تبتعد تماما عن الصدف أو الفوضى، مع تأكيد التكرار الذي يعبر بشكل مثالي عن فكرة العودة الأبدية إلى الله في نهاية الأمر [23]، كما أن هذا التكرار في الزخارف الإسلامية يدعو المشاهد إلى التأمل لتشكيل شعور داخلي بشيء لامتناهي وغير مجسد، فالزخارف تثير إحساسا بالكثرة والتعدد، وفي الوقت نفسه فإنها ترجع إلى نظام واحد، يمثل التوحيد جوهر الدين الإسلامي [24]، هذا التكرار نجده في معظم التحف موضوع الدراسة إن لم نقل كلها، فالوحدات الزخرفية الهندسية منفذة بشكل متكرر يشعر الرائي بأنها غير متناهية.

أما النقطة والدائرة فلهما أيضا دلالات سيميولوجية مختلفة، فالنقطة والدائرة والرقم واحد هي تعبير عن الكون وما يحوي من نجوم، وهي تعبير عن الفكر أيضا، فالشريعة هي المحيط، والطريقة

هي القطر، والحقيقة هي المركز، والنقطة والرقم واحد يرمز إلى الخالق [25]، وتعتبر الدائرة أيضا رمزا للوسطية نظراً لتساوي أبعاد محيطها عن المركز، وتمثل الوسطية منهجا في أفعال الرسول عليه الصلاة والسلام، وهي تعني العدل والاعتدال والموازنة [26]، فقد قال عز وجل:" **وَكَذَلِكَ جَعَلْنَاكُمْ أُمَّةً وَسَطاً لِّتَكُونُواْ شُهَدَاء عَلَى النَّاسِ وَيَكُونَ الرَّسُولُ عَلَيْكُمْ شَهِيداً** " [27]، وقد ربط بعض منظري الفن والجمال بين الدائرة وحركة الطواف والدوران حول الكعبة ،أو حتى دوران الدراويش على الطريقة المولوية،* وفسّر الجرجاني* *كلمة الطواف بما معناه شعور الإنسان بالخفة والحركة في آن واحد وهو ما يتطابق مع الشعور بالمتعة والطرب ، المتداخل مع فعل الاستدارة وشكل الدائرة [28].

2.3. المربع

المربع هو تعبير عن الجهات الأربع أو عن العناصر الأربعة المتمثلة في الماء، والتراب، والهواء، والنار، وهو رمز للثبات والكمال [29]، ويرمز المربع من خلال تساوي أضلاعه إلى العدل والاستقرار والكمال والثبات، فالكعبة كمقطع مربع ترمز إلى الكمال والتوازن والرسوخ، فهي أول بيت وضع للناس، وهي البيت العتيق الراسخ بأمر الله في المكان، ويذهب البعض الى أن مربع الكعبة كشكل هندسي يتردد في أفنية المباني الإسلامية ويعكس صورة المعبد المكعب في الجنة، ويسود الاعتقاد بأن استخدام الشكل المثمن الناشئ من تراكب مربعين في تصميم المسقط الأفقي لقبة الصخرة ورقاب القباب في الكثير من المساجد لم يكن لمجرد تحقيق غاية انشائية بل يعكس معنى ديني وروحاني [30]، جاء في القرآن الكريم في قوله تعالى:" وَالْمَلَكُ عَلَى أَرْجَائِهَا وَيَحْمِلُ عَرْشَ رَبِّكَ فَوْقَهُمْ يَوْمَئِذٍ ثَمَانِيَةٌ" [31]، ولعل ذلك ما يفسر توظيف الفنان المسلم بشكل عام للشكل المثمن بكثرة، خاصة في تصميم النجوم ذات الثمانية رؤوس كما تبين لنا من خلال النماذج المدروسة.

وجاء عن المربع أيضا في رسائل "إخوان الصفا" وبالضبط في رسالتهم الأولى" أن الأمور الطبيعية أكثرها جعلها الباري جل ثناؤه مربعات مثل الطبائع الأربع التي هي الحرارة والبرودة والرطوبة واليبوسة، ومثل الأركان الأربعة التي هي النار والهواء والماء والتراب ومثل الأخلاط الأربعة التي هي الدم والبلغم والمرتان المرة الصفراء والمرة السوداء ومثل الأزمان الأربع التي هي الربيع والصيف والخريف والشتاء ، ومثل الجهات الأربع والرياح الأربع الصبا والدبور والجنوب

والشمال، والأوتاد الأربعة :الطالع والغازي ووتد السماء ووتد الأرض والمكونات الأربع التي هي المعادن والنبات والحيوان والأنس"[32].

3.3. المعينات

مثلما سلف ذكره فإن الزخرفة بالمعينات عرفت لدى البربر، وقد كانت أشكال المعينات أو المربعات المتجاورة ترمز في معتقداتهم إلى عدد كبير من العيون اليقظة والحذرة التي يسمونها عيون الحجل [33]، بمعنى أن شبكة المعينات التي عُدّت أبرز الزخارف الهندسية التي وظفها الفنان الجزائري على المصنوعات المعدنية ما هي إلا حشد من العيون الضخمة التي تحرص صاحبها [34]، لذلك ورغم تأثر الفنان الجزائري بفنون زخرفية وافدة فإنه لم ينس أن يضفي على منتجاته الفنية لمسات من زخارف متجذرة في الفن البربري حيث أن المعينات لقيت ولازالت تلقى الحظوة بين الزخارف المنفذة على الفنون التطبيقية والعمارة على حد سواء في الجزائر وفي البلدان المغاربية.

3.3. النجوم

لقد اختلفت مدلولات النجوم من عقيدة إلى أخرى، فهي تعبير عن تداخل السماء والأرض لتشكيل الحياة والرمز إلى الوجود الواحد، كما تمثل شجرة الحياة المؤلفة من ستة فروع، أو تشير إلى زهرة سداسية شبه طبيعية أو مجردة، وهو مفهوم النجمة السداسية عند المسلمين، لكن عند اليهود فهي تحمل معان أخرى، حيث يرمز أحد المثلثين للوجود اليهودي ويرمز المثلث الآخر المقلوب للوجود الإنساني، وبهذا فالنجمة عندهم دلالة لسيطرة اليهود على العالم [35]، أما عند المسلمين فقد استخدمت النجمة كتعبير رمزي يشير إلى الاستشعار بصورة الخالق، فالنجمة تشع النور من مركزها حول محيطها بالتساوي من جميع الاتجاهات وهي ترمز بذلك الى العدالة، كما ترشد الانسان إذا ما ارتاد الصحراء أو ركب البحر، وبهذا فالنجوم تعكس فهما ورؤية وذاكرة تسكن في اللاوعي الفردي والجمعي [36].

إن هذه المعاني التي اكتستها النجمة السداسية وغيرها من النجوم الأخرى عند المسلمين، دفعتهم إلى اعتبارها العنصر الأساسي في الرقش العربي الهندسي الذي ينطلق من شكل نجمي خماسي، أو سداسي، أو ثماني، أو من مضاعفات ذلك، مستعينين بالفرجار في رسم الدائرة وتقسيم محيطها إلى أقواس متساوية، ثم متابعة استعمال الفرجار لتوليد أشكال جزئية أو فرعية تتشابك فيما بينها لكي تقيم زخرفة رائعة تحمل دلالات قدسية وفلسفية وفنية هامة [37]، وبهذا فالرقش

الهندسي ما هو إلا مجموعة من النجوم والأشكال الهندسية التي تعمل معانيها المذكورة، وفيها تتضافر رموز المادة والروح، رموز السماء والأرض، رمز الخالق والمخلوق [38]، والرقش عموما يرمز إلى نفس المسلم في تطلعها إلى الله، ويكتسي معنى صوفيا رمزيا للتبتل والعبادة، فديمومته وحركته التكرارية التي لا مبتدأ لها ولا منتهى إشارة إلى أن الله هو الواحد الباقي[39]، وهذا بالتقريب ما أشار إليه أحد الباحثين الغربيين المهتمين بالفن الإسلامي الذي يرى أن الأرابيسك يُولّد من خلال التدفق والتفاعل بين مكوناته الهندسية والزهرية والنباتية إحساسا باللانهائية والقدرة المطلقة [40].

وبهذا يتضح أن الأشكال الزخرفية الهندسية التي نفذها الفنان المسلم على منتجاته الفنية لم تكن منفذة بصورة اعتباطية بل إن لكل شكل منها معنى خاص يتماشى مع العقيدة التي يعتنقها، بمعنى أنها زخارف مجردة ابتعد بها هذا الفنان عن محاكاة خلق الله، بل على العكس فإنه راح يعبر من خلال تتابع الأشكال الزخرفية التي تبعث في المشاهد الإحساس بشعور لامتناهي، عن وحدانية الله، أي عن التوحيد الذي هو جوهر الدين الإسلامي.

الخاتمة

لقد تناولنا في دراستنا هذه نماذج متنوعة من الزخارف الهندسية التي نفذها الفنان الجزائري على مجموعة من الصواني النحاسية، محاولين بذلك القيام بقراءات سيميولوجية للأشكال الزخرفية الهندسية واستطعنا من خلالها التوصل إلى النتائج التالية:

- أن الزخارف التي زينت المنتجات الفنية موضوع الدراسة لم تكن مجرد زخارف نفذت بمحض الصدفة، بل كانت مدروسة وقائمة على أسس هندسية تبعث على الشعور بأن هذه التصاميم نابعة من تلك المعايير التي تحكم الكون من توازن وتكرار وثبات وبالتالي فهي تعبير عن فلسفة الدين الإسلامي.
- أن توظيف الفنان المسلم للزخارف الهندسية يجعله يبتعد عن المنظور مما يجنبه الوقوع في محاكاة الطبيعة، وبالتالي الابتعاد عن مضاهاة خلق الله الذي ليس كمثله شيء، إذ يعبر هذا الفنان من خلال هذا النوع من الزخارف عن عظمة الخالق الواحد الأحد دون أن يمس القداسة الإلهية، فجاءت بذلك الزخارف الهندسية معبرة بما يوحي بالإيمان.
- أن الأشكال الهندسية من نقاط، ودوائر، ومربعات، ونجوم، وغيرها، التي وظفت في الزخارف الهندسية هي الأكثر قدرة على التعبير عن النظام الكوني، الذي هو من صنع الخالق عز وجل.

- إن هذه الدلالات السيميولوجية قد لا يعيها بعض فناني هذا العصر، وإن أبدعوا وأجادوا في اختيار علامات وأشكال هندسية مختلفة لها دلالات ومضامين غيبية، استلهموها من تراث أجدادهم الذين بالتأكيد كانت لهم دراية بمعاني ودلالات هذه العلامات والأشكال.

الهوامش والمراجع

(1) مارسيلو داسكال، المرجع نفسه، ص.6.

(2) محسن البوعزيزي، السيميولوجيا الاجتماعية، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 2010، ص.21.

(3) عبد النور بوصابة، الأساليب الإقناعية للومضات الإشهارية التليفزيونية، في ملتقى: السيمياء والنص الأدبي السادس، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2011، ص. 655.

(4) محمد عبد الله الدرايسة، عدلي محمد عبد الهادي، الزخرفة الإسلامية، مكتبة المجتمع العربي للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2014، ص. 13.

(5) حسين محمد يوسف، محمود القاضي حسن، فن ابتكار الأشكال الزخرفية وتطبيقاتها العملية، مكتبة ابن سينا، القاهرة- مصر، د.ت، ص.50.

(6) أحمد عبد الرازق احمد، الفنون الإسلامية حتى نهاية العصر الفاطمي، دار الحريري للطباعة، مصر، ط2، 2006، ص32.

(7) عبد النور بوصابة، المرجع السابق، ص. 655.

(8) محمد عبد الله الدرايسة، عدلي محمد عبد الهادي، الزخرفة الإسلامية، مكتبة المجتمع العربي للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2014، ص. 13.

(9) حسين محمد يوسف، محمود القاضي حسن، فن ابتكار الأشكال الزخرفية وتطبيقاتها العملية، مكتبة ابن سينا، القاهرة- مصر، د.ت، ص.50.

(10) أحمد عبد الرازق احمد، الفنون الإسلامية حتى نهاية العصر الفاطمي، دار الحريري للطباعة، مصر، ط2، 2006، ص32.

* الأرابيسك أو الرقش العربي أو التوريق أو الأرابيسك هو زخرفة ولدت على أيدي المسلمين في سامراء، وتطورت على أيدي السلاجقة في العراق وإيران ثم جاءت معهم إلى آسيا الصغرى، وقد سميت أيضا بالرومي في الفن العثماني وهذا من قبيل اختصار عبارة "سلاجقة الروم"، ثم تطورت هذه الزخرفة وأصبحت لها صورة رائعة على أيدي الفنانين العثمانيين، فهي شديدة

التعقيد وشديدة التأثير على الناظر إليها في آن واحد، إذ ينسى المتأمل فيها نفسه ويسبح معها في مدارج خياله وتشغله بدقتها وروعتها عن كل ما عداها، و قوامها العناصر النباتية والهندسية. أنظر: محمد عبدالعزيز مرزوق ، الفنون الزخرفية الإسلامية في العصر العثماني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1987،ص.ص. 76-77. و

Burckhardt, T. (2009). Art of Islam(language and meaning).J. l. michon, Trans. Bloomington: world wisdom.

(11) رحاب محمد علي النحاس، دراسة فنية لصينية نحاسية من العصر القجاري تنشر لأول مرة، في مجلة الاتحاد العام للآثاريين العرب، العدد 16، 2015، ص 119.

(12) عبد العزيز صلاح سالم، الفنون الإسلامية في العصر الايوبي (التحف المعدنية)، مركز الكتاب للنشر، مصر، ط1، 1999، ص. 26.

(13) شريفة طيان ساحد، الفنون التطبيقية الجزائرية في العهد العثماني، دار المعرفة، الجزائر، د.ت، ص.ص. 69-71.

(14) رحاب محمد علي النحاس، المرجع نفسه، ص.119.

(15) محمد عبد الله الدرايسة، عدلي محمد عبد الهادي، المرجع السابق، ص.34.

(16) عزة عبد المعطي عبده محمد، الزخرفة على التحف الفنية في مصر الإسلامية حتى النهاية القرن الرابع هجري (العاشر ميلادي)، المجلد1، بحث مقدم لنيل شهادة الدكتوراه في الآثار الإسلامية، جامعة القاهرة، 2002-2003، ص.139.

(17) شريفة طيان ساحد، المرجع السابق، ص.ص. 224-225.

(18) محمد رزق عاصم، معجم مصطلحات العمارة والفنون الإسلامية، مكتبة مدبولي، مصر، 2000، ص.65.

(19) عبد الناصر الياسين، الفنون الزخرفية الإسلامية في مصر منذ الفتح الإسلامي حتى نهاية العصر الفاطمي، ج1، دار الوفاء، ط1، 2002، ص ص.851.

(20) صالح أحمد الشامي الفن الإسلامي التزام وابداع، دار القلم، دمشق- سوريا، ط1، 1990، ص.173.

*باتت هذه النجمة اليوم رمزا لإسرائيل وللحركة الصهيونية على المستوى السياسي، غير أنها في الأساس كانت معروفة في الحضارات القديمة، وقد أثبتت الدراسات الحديثة أن النجمة

الإسلامية بعيدة نهائيًّا عن أي علاقة بالصهيونية، فقد ظهرت زخرفتها على مخطوطات من القرآن الكريم وزينت بها بعض المساجد القديمة في الشرق والغرب، وأنّ استخدام النجمة السداسية على وجه الخصوص كرمز يهودي بدأ منذ القرن السابع عشر ميلادي، حيث ظهرت على رؤوس حجرية في مقبرة بمدينة براغ وعلى بعض الأسيجة في مدينة فينا لتضع حدودا بين المناطق المسيحية والمناطق اليهودية في المدينة، واستخدمتها الحركة الصهيونية في جرائدها ومنشوراتها منذ عام (1299هـ / 1881م) واتخذتها شعارًا لها عام (1314هـ / 1897م)، وأصبحت مع إعلان تأسيس الكيان الصهيوني شعارًا مرسومًا على علمها، وتؤكد هذه الدراسات أن تعبير نجمة داوود يعود إلى القرن الرابع عشر ميلادي، وليس له جذور تاريخية قديمة ترتبط بتاريخ الملك داوود نفسه. انظر: ملهم ملايكة، الرموز الدينية في رحلتها التاريخية، 2016، مصدر الاسترجاع:
https://ueimag.blogspot.com/2016/02/blog-post_997.html(consulté le 07/08/2020)

(21) عفيف بهنسي، جمالية الفن العربي، سلسلة المعرفة، الكويت، 1979، ص ص.83، 84.

(22) محمد عبد الودود عبد العظيم، الكتابات والزخارف على النقود والتحف المعدنية في العصر المملوكي البحري، مركز الملك فيصل للدراسات والبحوث الإسلامية، الرياض، ط1، 2009، ص. 363.

(23) سارة عابدين، ليست مجرد صدفة.. الهندسة والرياضيات في الفن الإسلامي، 2019، مصدر الاسترجاع:

https://www.aljazeera.net/news/arts/2019/7/29/%D9%84%D9%8A%D8%B3%D8%AA-%D9%85%D8%AC%D8%B1%D8%AF-%D8%B5%D8%AF%D9%81%D8%A9-%D8%A7%D9%84%D9%87%D9%86%D8%AF%D8%B3%D8%A9-%D9%88%D8%A7%D9%84%D8%B1%D9%8A%D8%A7%D8%B6%D9%8A%D8%A7%D8%AA-%D9%81%D9%8A

(24) عادل صبحي حلس، الدلالات الميتافيزيقية للزخرفة الإسلامية وسبل التعبير عنها في العمارة المعاصرة- نحو منطلقات فكرية جديدة لإحياء العمارة الإسلامية، مصدر الاسترجاع: https://scholar.alaqsa.edu.ps/839/

(25) كمال محمود كمال جبلاوي، موسوعة الأفكار الرمزية بالعمارة المصرية بعد دخول الإسلام، مصر، 2009، ص.16.

(26) عادل صبحي حلس، المرجع السابق.

(27) سورة البقرة، آية 142، برواية ورش عن نافع.

*المولوية إحدى الطرق الصوفية، أسسها جلال الدين الرومي الذي عاش في القرن السابع هجري/ الثالث عشر ميلادي.

**هو عبد القادر الجرجاني، واحد من علماء النحو والصرف والنقد والأدب الأفذاذ، ويعد المؤسس الحقيقي لعلم البلاغة، وتعد كتبه من أهم الكتب التي ألفت في هذا المجال. انظر: عبد القاهر الجرجاني، 2019، على موقع قصة الإسلام، مصدر الاسترجاع: الإسلام

https://islamstory.com/ar/artical/3408835/%D8%B9%D8%A8%D8%AF-%D8%A7%D9%84%D9%82%D8%A7%D9%87%D8%B1-%D8%A7%D9%84%D8%AC%D8%B1%D8%AC%D8%A7%D9%86%D9%8A

(28) علي الثويني، رمزية الأشكال وروحانياتها في العمارة والفنون، مصدر الاسترجاع: http://www.almadapaper.net/sub/03-627/p13.htm

(29) عفيف بهنسي، النقد الفني وقراءة الصورة، دار الوليد، دمشق، د.ت، ص.ص. 50، 51.

(30) عادل صبحي حلس، المرجع السابق.

(31) سورة الحاقة، آية 16، برواية ورش عن نافع.

(32) علي الثويني، المرجع السابق.

(33) عبد الناصر الياسين، المرجع السابق، ص. 851.

(34) بدر الدين شعباني، الفنون المعدنية الجزائرية خلال العهد العثماني، أطروحة دكتوراه في الأثار الإسلامية، جامعة الجزائر، 2010، ص.199.

(35) عفيف بهنسي، الفن الإسلامي، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، 1998، ص.ص. 101، 102.

(36) عادل صبحي حلس، المرجع السابق.

(37) عفيف بهنسي، الفن الإسلامي...، المرجع السابق، ص. 103.

(38) عفيف بهنسي، النقد الفني وقراءة الصورة، د.ت، صفحة النقد الفني وقراءة الصورة، ص.ص. 50، 51

(39) ياسين، عبدالناصر، الرمزية الدينية في الزخرفة الإسلامية(دراسة في .ميتافيزيقا .الفن الإسلامي)، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة ، ط1، 2006، ص.ص.123.

(40) Atil, E. , Art the Arab World, smithsonian institution ,Washington , 1975, p. 11.

قائمة المصادر والمراجع

1- باللغة العربية

القرآن الكريم، برواية ورش عن نافع

أ- الكتب

-أحمد عبد الرازق أحمد، الفنون الإسلامية حتى نهاية العصر الفاطمي، دار الحريري للطباعة، مصر، ط2، 2006.

-البوعزيزي محسن، السيميولوجيا الاجتماعية، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 2010.

-الدرايسة محمد عبد الله، عدلي محمد عبد الهادي، الزخرفة الإسلامية، مكتبة المجتمع العربي للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2014.

-الشامي صالح أحمد الفن الإسلامي التزام وابداع، دار القلم، دمشق- سوريا، ط1، 1990.

-بهنسي عفيف، الفن الإسلامي، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، 1998.

-بهنسي عفيف، النقد الفني وقراءة الصورة، دار الوليد، دمشق، د.ت.

-بهنسي عفيف، جمالية الفن العربي، سلسلة المعرفة، الكويت، 1979.

-جبلاوي كمال محمود كمال، موسوعة الأفكار الرمزية بالعمارة المصرية بعد دخول الإسلام، مصر، 2009.

-حسن نفلة أحمد العزي، التحليل السيميائي للفن الروائي دراسة تطبيقية لرواية الزيني بركات، دار الكتب والوثائق القومية، العراق، 2019.
-داسكال مارسيلو، الاتجاهات السيميولوجيا المعاصرة، افريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1987.
-ساحد طيان شريفة، الفنون التطبيقية الجزائرية في العهد العثماني، دار المعرفة، الجزائر، د.ت.
-سالم عبد العزيز صلاح، الفنون الإسلامية في العصر الايوبي (التحف المعدنية)، مركز الكتاب للنشر، مصر، ط1، 1999.
-عبد العظيم محمد عبد الودود، الكتابات والزخارف على النقود والتحف المعدنية في العصر المملوكي البحري، مركز الملك فيصل للدراسات والبحوث الإسلامية، الرياض، ط1، 2009.
-ياسين عبد الناصر، الرمزية الدينية في الزخرفة الإسلامية(دراسة في .ميتافيزيقا .الفن الإسلامي)، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة ، ط1، 2006.
-ياسين عبد الناصر، الفنون الزخرفية الإسلامية في مصر منذ الفتح الإسلامي حتى نهاية العصر الفاطمي، ج1، دار الوفاء، ط1، 2002.
-يوسف حسين محمد، حسن محمود القاضي، فن ابتكار الأشكال الزخرفية وتطبيقاتها العملية، مكتبة ابن سينا، القاهرة- مصر، د.ت.

ب- المعاجم

- محمد رزق عاصم، معجم مصطلحات العمارة والفنون الإسلامية، مكتبة مدبولي، مصر، 2000.

ج- المقالات

-رحاب محمد علي النحاس، دراسة فنية لصينية نحاسية من العصر القجاري تنشر لأول مرة، في مجلة الاتحاد العام للآثاريين العرب، العدد 16، 2015.
- وائل بركات، السيميولوجيا بقراءة رولان بارث، مجلة جامعة دمشق، المجلد18 (02)، 2002.

د- الرسائل الجامعية

-بدر الدين شعباني، الفنون المعدنية الجزائرية خلال العهد العثماني، أطروحة دكتوراه في الأثار الإسلامية، جامعة الجزائر، 2010.
-عزة عبد المعطي عبده محمد، الزخرفة على التحف الفنية في مصر الإسلامية حتى النهاية القرن الرابع هجري (العاشر ميلادي)، المجلد1، بحث مقدم لنيل شهادة الدكتوراه في الآثار الإسلامية، جامعة القاهرة، 2002-2003.

ه- المؤتمرات والملتقيات

-حسام همامي، "سيميولوجيا التواصل الاجتماعي - دراسة تحليلية لبنية الرموز غير اللفظية على موقع "فيس بوك"-"، في مؤتمر: وسائل التواصل الاجتماعي: التطبيقات والاشكالات المنهجية، جامعة الامام محمد بن سعود الإسلامية، الرياض، 2015.

-عبد النور بوصابة، الأساليب الإقناعية للومضات الإشهارية التليفزيونية، في ملتقى: السيمياء والنص الأدبي السادس، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2011، ص. 655.

و- المواقع الالكترونية

-عادل صبحي حلس، الدلالات الميتافيزيقية للزخرفة الإسلامية وسبل التعبير عنها في العمارة المعاصرة- نحو منطلقات فكرية جديدة لإحياء العمارة الإسلامية، https://scholar.alaqsa.edu.ps/839/

-سارة عابدين، ليست مجرد صدفة.. الهندسة والرياضيات في الفن الإسلامي، https://www.aljazeera.net/news/arts/2019/7/29/%D9%84%D9%8A%D8%B3%D8%AA-%D9%85%D8%AC%D8%B1%D8%AF-%D8%B5%D8%AF%D9%81%D8%A9-%D8%A7%D9%84%D9%87%D9%86%D8%AF%D8%B3%D8%A9-%D9%88%D8%A7%D9%84%D8%B1%D9%8A%D8%A7%D8%B6%D9%8A%D8%A7%D8%AA-%D9%81%D9%8A

-ملهم ملايكة، الرموز الدينية في رحلتها التاريخية، 2016، مصدر الاسترجاع: https://ueimag.blogspot.com/2016/02/blog-post_997.html(consulté le 07/08/2020)

2-المراجع باللغة الأجنبية

-الكتب:

- Atil, E. , Art the Arab World, smithsonian institution ,Washington , 1975.
- Burckhardt, T. (2009). Art of Islam(language and meaning(.J. l. michon, Trans. Bloomington: world wisdom.

المثلث السيميائي والقانون[1] بول دوبوشي

أ.د. حافظ إسماعيلي علوي
أستاذ اللسانيات وتحليل الخطاب
كلية الآداب والعلوم الإنسانية
جامعة محمد الخامس، الرباط/ المغرب

ما هو "المثلث السيميائي" «*triangle sémiotique*» على المجال القانوني؟ وما هي المكانة التي تؤول إلى التركيب القانوني والدلالة القانونية والتداوليات القانونية على التوالي؟ سؤال أساس ذلك الذي تطرحه إشكالية السيميائيات القانونية «*sémiotique juridique*» نفسها، حول مشروعيتها، وتشكيلها. أليست عبارة السيميائيات القانونية متسرعة لا تمت بصلة إلى أي حقيقة؟ ألا نلصق، بطريقة متسرعة، الصفة "قانونية" بالسيميائيات؛ التخصص الذي لم تتحدد معالمه بعد بالوضوح الكافي، والأمر نفسه كذلك بالنسبة إلى أطرافه الثلاثة المتعارف عليها: التركيب *syntaxe*، والدلالة *sémantique*، والتداوليات *pragmatique*؟ وحتى إذا سلمنا بوجاهة السيميائيات العامة، فهل يمكن أن نقبل بإلحاق قضايا مجال القانون بها؟

لنلاحظ أن الاعتراض، ربما سيكون مقبولا، لو لم يخصَّص عدد معتبر من الأعمال لـ"السيميائيات القانونية" «*sémiotique juridique*» ولـ"المنطق القانوني" «*logique juridique*» خلال السنوات الخمس عشرة الأخيرة في الخارج على وجه الخصوص، ولو لم تنصب على هذه الإشكالية[2] منذ وقت بعيد، أي منذ 1965م على الأقل، جرت مناقشات بعض الباحثين في فرنسا، كجورج كالينوفسكي *George Kalinowski* وجان لوي غاردي *Jean- Louis Gardies* وبخصوص السؤال المطروح هنا على وجه التحديد، المتعلق بمكانة ودور كل من التركيب والدلالة، والتداوليات القانونية، فقد أجاب عنه جان لوي غاردي في بحث له نشر سنة 1973م،

[1] هذا المقال هو ترجمة للفصل الأخير من كتاب:
Paul Dubouchet, Sémiotique Juridique, Introduction à une science du droit, PUF, 1990.

[2] *G. Kalinowski, Introduction à la logique juridique, Eléments de sémiotique juridique, logique des normes et logique juridique, LGDJ, 1965.*

موسوم بـ"القانون والإبستمولوجيا"[1]، وجورج كالينوفسكي في بحث صدر سنة 1974م بعنوان: "المنطق القانوني، السيميائيات والبلاغة" (بخصوص "القانون والمنطق" لج. هوروفتز *J. Horovitz*)[2].

استهلَّ ج.ل. غاردي البحث المذكور بالتذكير بالمناظرة التي جمعت، في المجال الذي يعنينا، بين *الصوريين Les formalistes* وغير *الصوريين Les antiformalistes*. فغير الصوريين، وفي صفِّهم يجب أن نذكر ميشيل فيلّي *Michel Villy*، وأيضا، وعلى وجه الخصوص، شايم بيرلمان *Chaim Perelman*؛ بل وأيضا بول فورغي *Paul Foriers*، الفاعلين الأساسيين في "المركز البلجيكي للمنطق القانوني" «*Centre belge de Logique judiciaire*»، الذين يزعمون أن الاستدلال القانوني *le raisonnement juridique*، من خلال "خاصية اللااختزال" «*spécificité irréductible*» يأبى الصورنة. أما الصوريون، الذين يمثلهم على وجه الخصوص، جورج كالينوفسكي وج. هوروفتز تحديدا، فدون أن ينكروا خصوصية الخطاب القانوني، يؤكدون أنه خطاب ليس بمنأى عن *الصورنة formalisation* -حتى وإن كان تأثيرها فيه محدودا جدا-.

قاد احترام غير الصوريين لـ"خاصية اللااختزال" للقانون إلى أن يدرسوا فقط الكيفية الملموسة التي يستدل بها رجل القانون، وعلى وجه التحديد القاضي؛ فقد قادهم نفورهم من الصورنة إلى تجاهل "البنية الرياضية-المنطقية الموضوعية *logico-mathématique objective structure* للاستدلال القانوني. فقد كتب ش. بيرلمان: "إن ما له خصوصية قانونية في استدلال القاضي، ليس هو، بأي حال من الأحوال، الاستنباط الصوري الصحيح لنتيجة انطلاقا من مقدمات -ومن هنا فإن الاستنباط في القانون ليس له أي خصوصية- ولكن الاستدلالات هي التي تقود إلى بناء هذه المقدمات"[3]. وكتب بول فورغي من جهته، أن الاستدلال القانوني يتم عادة بطريقة رَجعية، وليس باتباع آلية استنباطية- منطقية *schème logico-déductif*. كيفما كانت هذه النتيجة المتوخاة، ما هي المقدمات التي من المناسب اختيارها، وكيف يتحقق هذا

---

[1] *J.-L. Gardies, art. cité, in Le Droit, les sciences humaines et la philosophie, 29e semaine de synthèse, Vrin, 1973.*

[2] *G. Kalinowski, art. cité, in ADP, n° 19, 1974, p455-464.*

[3] *Ch. Perelman, Le raisonnement juridique, in Les Etudes philosophiques, p133, cité par J.-L. Gardies, art. cité, p243.*

الاختيار على نحو أسلم لتبرير الحكم"[1]؟ كما أن النتيجة تعطى سلفا في "الاستدلال القانوني" *Ie «raisonnement juridique»*، كما أن الأمر يتعلق بإيجاد العناصر التي تخول تبريره للنتيجة عن طريق إجراء عكسي: هذا ما نسميه أحيانا "الاستدلال النهائي للقاضي" *du juge raisonnement finalist* الذي يوليه غير الصوريين اهتماما بالغا.

وبالتأكيد فإنه بالنسبة إلى القاضي -كما يزعم غير الصوريين- لا يهم أن تكون عناصر "الاستدلال القانوني" (عبارات أو علامات قانونية) مصاغة بشكل جيد أو لا، متوافقة فيما بينها أو غير متوافقة: لا يهتم القاضي *بالتركيب القانوني la syntaxe juridique* لأنه لا يظهر في "البنية السطحية" *«structure superficielle»* للقرار *décision*. ولا يولي إلا قليل اهتمام أيضا، وبشكل محدود، إلى أن تكون هذه العناصر *Eléments* "صحيحة" أو "خاطئة" ما دامت "صحتها" أو "خطؤها" لا يظهران في البنية السطحية" للحكم: لا يهتم القاضي كثيرا *بالدلالة* القانونية؛ بل يهتم بفاعلية هذه العناصر، *وتأثيرها Action* في المستعملين، الذين هم القاضي نفسه "مرسل" "الرسالة" التي تتضمن الحكم، بل أيضا، وعلى وجه التحديد، أطراف النزاع (وأيضا الأطراف الأخرى) "المتلقين" للحكم؛ وبتعبير آخر نقول إن القاضي يهتم فقط *بالتداوليات القانونية* التي ينصب الاهتمام فيها على أن الحكم صحيح، وأساسي، نظرا إلى الطابع *الإنجازي* للغة القاضي.

لنلاحظ أنه رُغم إيمان غير الصوريين بـ"الطابع اللاتجزيئي" للاستدلال القانوني، ورغم حرصهم على ضرورة احترام النشاط القضائي، فإنهم يتظاهرون -في نهاية المطاف وبشكل ينم عن تناقض- أنهم متشددون جدا إزاء "الخطاب القانوني". وفي الواقع، أليس من المبالغ فيه، افتراض أنه، حتى فيما يتعلق بالتركيب القانوني أو الدلالة القانونية، فإن "خطابنا القانوني" السائد لا يتجاوز دقة اللغة العادية وصرامتها؟

يتغيا غير الصوريين دائما وصف الطريقة الفعلية التي يستدل بها القاضي، إنهم يرومون الاهتمام فقط بالتداوليات القانونية وحدها واستبعاد التركيب والدلالة القانونيين؛ وبالنسبة إليهم، فإن الدراسة التداولية للاستدلال القانوني هي وحدها التي تشكل موضوع "المنطق القانوني".

---

[1] *P. Foriers, Annales de la Faculté de droit et de sciences économiques de Toulouse, t. XV, fasc. 1, 1967, p109. Cité par J.-L. Gardies, art. cité, p243.*

ويزعم ج. ل. غاردي، على العكس من ذلك، وتبعا لـ ج. هوروفتز أنه بالنسبة إلى الصوريين فإن الـ "المنطق القانوني" متضمّن في التركيب والدلالة القانونيين، واستبعاد التداوليات القانونية. كتب ج.ل. غاردي يقول: "لقد قرر غير الصوريين، ولهم الحق في ذلك، أن يسموا *المنطق القانوني* بالدراسة التداولية للاستدلال القانوني؛ وعلى العكس من ذلك، خصص *الصوريون* هذا المصطلح، لتحديد الدراسة التركيبية والدلالية المذكورة في الاستدلال"[1].

وبالتأكيد فإن هذه الدراسة التركيبية والدلالية للاستدلال القانوني لا تستحق في نظر غير الصوريين أن تسمى "منطقا قانونيا"؛ لأنه ليس لها أي معنى في مجال تمييز القانون، ولا تفيد في شيء في معرفة الخطاب القانوني؛ إنها تسعى إلى أن تصدّر إلى مجال القانون، نموذجا معدّا سلفا - للمجال الرياضي- المنطقي- وتحاول أن تقحمه في مجال الخطاب القانوني. يسعى *الصوريون* إلى "إلصاق" نموذج غريب ذي أصول رياضية- منطقية بمجال القانون، كما أشار إلى ذلك ميشيل فيلّي *Michel Villy* غير ما مرَّة، وبذلك يمارس الصوريون عملا بروكوستيا *Procuste*[2].

---

[1] *J.-L. Gardies, art. cité, p244.*

[2] *J.-L. Gardies, art. cité, p246-247.*

كان بروكروست، في الميثولوجيا اليونانية، قاطع طريقٍ يعيش في أتيكا، وكانت له طريقةٌ خاصةٌ جدًّا في التعامل مع ضحاياه، فقد كان يَستدْرِج ضَحِيَّته ويُضيِّفه ويكرم وفادته، وبعد العشاء يدعوه إلى قضاء الليل على سريره الحديدي الشخصي، إنه سريرٌ لا مثيل له بين الأسِرة إذ كان يتميز بميزةٍ عجيبة: هي أن طوله يلائم دائمًا مقاس النائم عليه أيًّا كان، غير أن بروكرست لم يكن يتطوع بتفسير كيف يتأتَّى لسريره أن يكون على مقاس الجميع على اختلاف أطوالهم، حتى إذا ما اضطجع الضحية على السرير بدأ بروكرست عمله، فجعل يربطه بإحكامٍ ويشدُّ رجليه إن كان قصيرًا ليمطهما إلى الحافة، أو يبترهما بترًا إن كان طويلًا ليفصل منها ما تجاوز المضجع؛ حتى ينطبق تمامًا مع طول السرير! وظل هذا دأبه إلى أن لقِيَ جزاءه العَدلَ على يد البطل الإغريقي ثيسيوس Theseus الذي أخضعه لنفس المُثُلة، فأضجعه على السرير ذاته وقطع رقبتَه لينسجم مع طول سريره. في إشارة إلى "سرير بروكرست" وهي نزعة إلى «فرض القوالب» على الأشياء (أو الأشخاص، أو النصوص ...) لكي تنسجم قسرًا مع تصور سابق، إنه القولبة الجبرية، والتطابق المتعسف، والانسجام المُبيّت. [المترجم].

يكشف نقد غير الصوريين هذا، بالتأكيد، عن جهل عميق بالعلاقات المتينة القائمة بين "التفكير الصوري" والعلوم الإنسانية عموما[1]، وبين "التفكير الصوري" و"علم القانون" خصوصا. وفي الواقع يبدو أن غير الصوريين يتصورون أن دور "الفكر الصوري" في العلوم الإنسانية [ينحصر] فقط في كونه بمثابة *تطبيق* للرياضيات *المتداولة Usuelles* الموجودة سلفا التي سنجهد أنفسنا لتكييفها مع مجال "إنساني" -هذا التصور مقبول على نطاق واسع. المؤكد أن هذا الإجراء موجود، والأمر هنا ليس هو إنكاره. لكن هناك سؤال آخر أكثر وجاهة، وأكثر نمطية لحركية العلم الراهنة، وهو السؤال الذي سلط عليه الضوء بشكل مثالي جيل غاستون غرانجي *G.G. Granger*: إن الأنشطة الإنسانية، وعلوم الإنسان هي نفسها التي تستدعي وتتطلب، من خلال تطورها الخاص، بلورة "فروع رياضية" جديدة ومأسَسَتها، ولن ترى النور أبدا، دون شك، قطاعات جديدة للمنطق، بدون علوم إنسانية. يحلل كتاب جيل غاستون غرانجي عددا من الأسئلة التي تؤكد هذه الأطروحة، وخاصة "رهان باسكال" «*pari pascalien*» الذي يتطلب "تقييما للرهانات وللحظوظ، وحسابا"[2]، تتيح "معرفة المحتمل والعرضي" عند كوندورست *Condorcet*[3] و"الترسيمات العشوائية" «*schémas aléatoires*» وضع تصور لمفهوم التقريبي *presque*، والظرفي *quelquefois*، وبنينة النوعي «*qualitatif*»[4]. فـ"البحث الإجرائي"، "علم شروط صنع القرار" الذي "أفرزته ظروف الحرب الحديثة"[5].إلخ. ألم تسفر اللسانيات المعاصرة، من جهتها، مع النحو التوليدي لتشومسكي *Chomsky*، من خلال اكتشاف إجراء جديد – "تسلسل" *concaténation* أو ربط *liaison* الوحدات اللسانية- عن تقدم "نظرية الأنحاء

---

[1] نعلم أن الكاتب الذي عالج هذه الإشكالية بدقة هو جيل غاستون غراجي، وتحديدا في التفكير الصوري وعلوم الإنسان.

Pensée formelle et sciences de l'homme, Aubier, 2e éd., 1967.

[2] *G.-G. Granger, La mathématique sociale du marquis de Condorcet, PUF, 1956, p32.*

[3] *G.-G. Granger, Pensée formelle et sciences de l'homme, Aubier, 2e éd., 1967, p69-71.*

[4] *G.-G. Granger, o.c., p139.*

[5] *G.-G. Granger, o.c., p95-97.*

الصورية"؟ «*théorie des grammaires formelles*»، ألم تسمح بتطوير "البنيات الجبرية الأحادية" «*l'algèbre des monoïdes*»؟ وباختصار، فتبعا لدراسة ج.ح. غرانجي، فإنه لا يجب أن نتصور أن الصورنة هي بمثابة التطبيق الوحيد للأداة الراهنة والمعتادة عند مساحي الأراضي *géomètres*، بل يجب أن نتصورها كمجهود لوصل "الفكر الصوري" «*pensée formelle*» بمجالات جديدة كانت حتى عهد قريب تبدو مقاومة له.

هكذا وبعيدا عن الظهور كاستنفاد للواقع والتجربة، هل الصورنة قادرة على أن تفضي إلى إثراء مضاعف: ذلك المتعلق بالمجال مدار البحث من جهة، الذي أضحى جليا للمقارنة الرياضية المنطقية *logico-mathématique*، وذلك المتعلق بـ"التفكير الصوري" «*pensée formelle*» نفسه، من جهة أخرى الذي "يُلحق" *annexe* قطاعا جديدا بصقل وتدقيق، وتطوير أدواته التصورية وترسيماته الإجرائية.

بيد أنه، وبالاستناد إلى هذا الإجراء نستطيع أن نعضد محاولات صورنة الخطاب القانوني، وفي هذا السياق يقدم جان لوي غاردي، في البحث المشار إليه، المثال الأبرز على نظرية *الوظائف الفضْلية* التي في أعقاب تطورها اكتسب آفاقا واسعة، بحسب لغلينوفسكي وكاستنيدا *Castaneda*.

يذكّر ج.ل. غاردي، بأن المنطق يشمل، بالتأكيد، نظرية للعلاقات تعبّر على مستوى أول على الأفراد، وعلى مستوى ثان على المحمولات المؤسّمة *prédicats nominalisés*، يعني الأسماء المجردة*noms abstraits*، وأسماء الملكية *noms de propriété* أو العلاقات *relations*. ولكن هذا الاحتمال الثاني يبقى غير كاف حتى الآن بالنسبة إلى رجل القانون. بيد أنه في المفاهيم المركزية كتلك المتعلقة بالدَّين *créance* أو الالتزام [الوجوب] *obligation* فإن العلاقة بين الأفراد بمن فيهم الدائن والمدين هي علاقة من نوع خاص، يتعلق الأمر بقرض *prestation*، بيد أن القرض ليس ملكية وليس علاقة: ليست محمولات اسمية *prédicats nominalisés*، فالقرض إما أن تفعل أو لا تفعل. وبالتأكيد فإن هذا القرض يمكن أن يتحقق على حساب الدائن، ولكن يمكن أن يصدر عن شخص آخر غير المدين (حالة الضمانة)، في الأخير يمكن أن يكون في صالح طرف ثالث غير الدائن. استطاع ج.ل. غاردي، إذن، في ختام بحثه، أن يجتهد للإجابة عن إشكالية خصوصية الاستدلال القانوني. إن "العقلانية القانونية تضع رجل المنطق، طوعا أو كرها، في وضع لا تكون فيه الدعوى اسما أو موضوعا ملموسا، أو ملكية

مجردة؛ بل تكون ما يمكن أن نسميه، لعدم وجود تسمية أفضل، قضية فضْلية *proposition complétive*" أو إذا استلهمنا صيغة فريجه *Fregee*: "يمكن أن يكون المحتوى موضوعا للحكم"[1].

يمكن لج.ل. غاردي، إذن، أن يجتهد في ختام بحثه في الإجابة عن إشكالية خصوصية الاستدلال القانوني. هل هناك منطق قانوني بحت؟

يذكّر ج. ل. غاردي بأن غير الصوريين الذين يختزلون المنطق في التداوليات يجيبون عن السؤال بالإيجاب، في حين أن الصوريين الذين يماثلون بين المنطق والتركيب والدلالة ينزعون إلى الإجابة سلبا عن هذا السؤال، "على الأقل جزئيا أو شرطيا". كتب غاردي يقول: "لا ننكر تلقائيا خصوصية العقلانية القانونية، بشرط أن يستفاد منها أنها بالنسبة إلينا من الآن فصاعدا قابلة لأن تحلل تحليلا كليا بالوسائل التي يتوفر عليها المنطق المعاصر، كما طوره الرياضيون لخدمة المنطق الرياضي بشكل حصري"[2].

وسنقدم إجابة قريبة جدا من إجابة ج.ل. غاردي، وهي إجابة نشأت، بالمناسبة، على التحليل السابق، ولكن -من منظور صوري صرف- وسنميل عن طواعية إلى الإجابة بالإيجاب.

الأكيد أننا إذا اعتبرنا "الصورنة القانونية" مكتملة ومؤسسة فسيكون من الصعب أن نزعم أنه يوجد "منطق قانوني" خاص، مادام المجال الجديد الذي استثمره "الفكر الصوري" قد ألحق بالبناء الرياضي ليصبح مجالا جديدا. وإذا أخذنا بعين الاعتبار "الطابع الرسمي للقانون" الناجم عن العمليات الشاقة التي تحكم صياغته، فمن المشروع تماما وصف هذا النشاط بأنه "منطق قانوني"، لأنه، خلافا لما يدعيه غير الصوريين، فإن وظيفته، وجدارته، هي بالتحديد إبراز "خصوصية الخطاب القانوني" بكيفية أكثر دقة ووضوحًا -حتى وإن كانت المهمة التي يضطلع بها هنا ما تزال فقط في بداياتها. لكننا نعلم منذ لالاند *Lalande* أن "العقل المكوّن" «*raison constituante*» هو أرسخ، بل وأفيد أيضا، من "العقل المكوّن" «*raison constituée*»، ونعلم منذ باشلار *Bachelard* أن العلم لم يكن قط انتصاريا «*triomphante*»؛ بل مناضلا «*militante*» على الدوام. أخيرا ألم يُذكّر ج ج غرانجي بأن "الصرح العلمي هو بالضرورة في [حالة] لا توازن وفي تطور على الدوام". ولذلك فإن الصورنة القانونية "المكوّنة" هي بالتأكيد أهم من الصورنة القانونية "المكونة"، فلِمَ لا نعطي لها إذن، تعبيرَ "المنطق القانوني"؟

[1] *J.-L. Gardies, o.c., p248-249.*

[2] *J.-L. Gardies, art. cité, p250-251.*

أجاب كالينوفسكي في بحثه الموسوم بـ"المنطق القانوني، السيميائيات والخطابة" (بخصوص "القانون والمنطق" لـ.هوروفتز *J. Horovitz*)"[1] عن نفس السؤال المتعلق بمشروعية "المنطق القانوني" من خلال إعطائنا تصوره عن التركيب والدلالة والتداوليات القانونية، وبالمناسبة نفسها الرد على بحث ج.ل. غاردي الآنف الذكر.

لا يقبل ج. كالينوفسكي، بالتأكيد، بأن ج.ل. غاردي بناء على ما جاء عند ج. هورفيتز، يستثني "التداوليات القانونية" من تحقيقات *l'investigation* الصوريين. يجد هذا الاستبعاد للتداوليات أصله، بحسب ج. كالينوفسكي، في أعمال رودولف كارناب *Rudolph Carnap* الذي اقتصر في تعريف "منطقه العلمي" على التركيب والدلالة فقط، واستبعد التداوليات. والمؤكد، بحسب ر. كارناب، أنه إذا كان بالإمكان بناء تداوليات للغات العادية، فإنه من الصعب بناء تداوليات للغة المصورنة، التي تستبعد كل دلالة غير موضوعية، ومن ثمة أخذ مستعمل العلامة بعين الاعتبار.

لكن ج. كالينوفسكي عارض وجهة النظر الكارنابية هاته التي أقرها هوروفتز وغاردي استنادا إلى مؤلف ل. كوج *L. Koj* الموسوم بـ: *الدلالة والتداوليات*[2]، الذي أوضح أن تداوليات للغات الصورية ممكنة. نعلم، أيضا، أن وجهة النظر هاته قد دافع عنها بقوة ج.ج. غرانجي في بحثه "فلسفة الأسلوب"، المنشور سنة 1968، الذي يشير إلى أن "الدلالات الذاتية" «*significations subjectives*» غير غائبة عن اللغات الصورية، وأنه حتى "وإن كانت هذه اللغات تستعمل استعمالا متعاليا صحيحا" يوجب استثناءها، فإنها تظل على الأقل حاضرة افتراضيا، وتتيح للرياضي *mathématicien* أن يعيش إلى حد ما "تجربة" رمزية[3].

لا يمكن للصوريين إذن، تجاهل التداوليات القانونية التي يجب أن تدخل في مجال اهتمامهم، من الأفضل كذلك لغير الصوريين أن يهتموا بالتركيب القانوني والدلالة القانونية، لأن التخصصات الثلاثة تشكل كلا متكاملا هو على وجه التحديد "السيميائيات القانونية". لا يمكننا، بحسب جورج كالينوفسكي، أن نعرف المنطق القانوني فعليا بالاستناد إلى هذا الجزء أو ذاك من السيميائيات القانونية، إلى التركيب أو الدلالة القانونيين كما يفعل هوروفتز وغاردي على ما يبدو،

---

[1] *G. Kalinowski, art. cité.*

[2] *L. Koj, Semantyka i pragmatyka, Warszawa, 1971.*

[3] *G.-G. Granger, Essai d'une philosophie du style, A. Colin, 1968, p118. Voir Conclusion.*

أو إلى التداوليات وحدها كما سيفعل بيرلمان[1]. وباختصار، فقد بين ج. كالينوفسكي أن أجزاء السيميائيات الثلاثة ليست في علاقة إقصاء، بل هي في علاقة تكامل. تشمل التداوليات الدلالة، وتشمل الدلالة هي الأخرى التركيب. "ليس الموضوع هو الذي يختلف أثناء هذا التحقيق الثلاثي" كما كتب بيرلمان، ولكن الكيفية التي ننظر بها إليه: يدرس التركيب العلامات اللسانية في علاقتها المتبادلة بمعزل عن معانيها ومستعمليها، وتأخذ الدلالة بعين الاعتبار *أيضا* معانيها، ولكنها تستمر في تجاهل مستعمليها، وتراعي التداوليات، تركيب العلامات، ومعانيها *علاوة على* مستعمليها"[2].

علاوة على ذلك، لا يرفض جورج كالينوفسكي فقط مماثلة "المنطق القانوني" للتركيب والدلالة وحدهما عند غاردي وهوروفيتز، والتداوليات القانونية وحدها عند بيرلمان، بل يعترض أيضا على كيفية استعمال هؤلاء الكتّاب لتعبير "المنطق القانوني".

والمؤكد، أنه، تبعا لكالينوفسكي، فإن التخصصات الثلاثة التركيب القانوني، والدلالة القانونية، والتداوليات القانونية لا تمت لـ"المنطق القانوني" بصلة -كما رأينا- ولكن لها علاقة بـ"السيميائيات القانونية". أخيرا يؤاخذ ج. غالينوفسكي على الكتّاب المذكورين آنفا خلطهم بين "المنطق القانوني" و"السيميائيات القانونية". في حين أن هذين التخصصين ليسا في المستوى نفسه. فالمنطق يخص لغة- موضوع *langage-objet* (يجب ألا نخلطه مع الـ"ميتا-منطق") الذي يدرس لغة المنطق). فالسيميائيات -شأنها شأن اللسانيات- هي ميتا-لغة. نعلم أنه يعزى إلى اللساني الدانماركي لوي يالمسليف *Louis Hjelmslev* الإشارة إلى أن اللسانيات هي ميتالغة *méta-langage*، يعني أنها تسمح بإمكانية تفسير عمل اللغات الصورية نفسه. إن السيميائيات هي ميتا-لغة تتيح تفسير اللغات الصورية. أما فيما يخص السيميائيات القانونية فهي ميتا-لغة تسمح بتفسير عمل لغات القانون المختلفة (سواء أتعلق الأمر بلغة القاضي، أم بلغة التشريع أو بلغة "المنظّر القانوني"، تبعا للتمييزات التي أقامها كالينوفسكي اعتمادا على ز. زيمبنسكي *Z. Ziembinski*). فكما كتب كالينوفسكي "لا تدرس الميتودولوجيا سوى لغة المنطق، في حين تشمل السيميائيات القانونية كل اللغات المستعملة في مجال القانون في حد ذاتها. يمكن لج. كالينوفسكي أن يقترح تعريفه الخاص لـ"المنطق القانوني" الذي يعارض ذلك الذي أعطاه كل من غارديس وهوروفيتز وبيرلمان، بتمييزه بدقة عن "السيميائيات القانونية" وأجزائها الثلاثة، يقول: "إن المنطق القانوني بمعناه

[1] *G. Kalinowski, art. cité, p461.*

[2] *G. Kalinowski, art. cité, p463.*

الدقيق، ليس هو التركيب، أو الدلالة أو التداوليات القانونية، لسبب بسيط وهو أنه ليس دراسة للغة، وفي هذه الحالة [فإنه لا يدرس] هذه اللغة القانونية أو تلك أو كل اللغات القانونية؛ إنه بحث وملفوظ أسس مساطر الاستنتاجات القانونية"[1].

إن التعريف الخالص الذي قدم جورج كالينوفسكي هنا "للمنطق القانوني" هو دليل إضافي على مشروعيته، إنه لا يتعارض إلى جانب ذلك؛ الذي أعطينا سابقا عندما قدمنا "المنطق القانوني" باعتباره الصورنة القانونية "الجوهرية"؛ بل يعضده.

من هنا بدأت تظهر العلاقات الفعلية بين "المنطق القانوني"، و"السيميائيات القانونية". فالمنطق القانوني يضطلع بصورنة الخطاب القانوني، ويستكمل عمله. تفسر السيميائيات القانونية هذه الصورنة، وتسعى جاهدة إلى تحقيق هذه العملية، وهذا من خلال مستويات ثلاثة: يأخذ أولها بعين الاعتبار العلاقات المتبادلة التي تربط "العبارات" (يعني تلاؤمها *compatibilité*)، مع استبعاد معناها ومستعمليها، يشكّل التركيب القانوني، بمراعاة العلاقات المتبادلة لـ"العبارات القانونية" بالإضافة إلى معناها، ولكن مع استبعاد مستعمليها، -الدلالة القانونية، أخيرا، بمراعاة المستوى الثالث للعلاقات المتبادلة "للعبارات القانونية"، لمعانيها ومستعمليها، في الآن نفسه، فإنه يشكل التداوليات القانونية.

هكذا، فإن هذه الأبعاد الثلاثة (المتناضدة *superposées*)، والمستويات الثلاثة (الموحدة المركز *concentriques*) لمقاربة الخطاب العلمي عموما: التركيب، والدلالة، والتداوليات، تجد نفسها وتحافظ على أهميتها كاملة في مقاربة الخطاب القانوني. إن "السيميائيات القانونية" ليست تعبيرا فجا، يمكن أن نتحدث عن "المثلث السيميائي"، ويمكن أيضا أن نعالج علاقات القانون مع كل فرع من فروع السيميائيات.

[1] *G. Kalinowski, art. cité, p461-463.*

منشورات
المركز الديمقراطي العربي
للدراسات الاستراتيجية والاقتصادية والسياسية
برلين – ألمانيا

كل الحقوق محفوظة للناشر
المركز الديمقراطي العربي برلين – ألمانيا
© Democratic Arabic Center
Berlin10315 Gensingerstr :112
Tel :0049-code Germany
54884375-030
91499898-030
86450098-030
book@democratica.de