جامعة وهران2

كلية العلوم الاجتماعيّة/قسم الفلسفة .

رسالة

للحصول على شهادة دكتوراه الطور الثّالث في فلسفة الفنّ .

موسومةٌ:

العَملُ الفَنّيُ وفَضاء العَلامَةِ.
. مُقارَبَةٌ في سيميوطيقا الفَنّ المُعاصِرِ..

إعداد الطالب:
أمين وصرني.

إشراف البروفيسور:
أ.د. الحسين الزّاوي.

السنة الجامعية : 2024/2025م

شُكْر

أرْفَعُ بَيْنَ يَدَيْ هَذَا العَمَلِ شُكْرًا جَزِيلًا إلى :

أستاذي المشرف البروفيسور "الحسين الزّاوي"، كِفاءَ رِعايَتِهِ، وَمَحبّتِهِ.

أسَاتِذَتِي في قسم الفلسفةِ جَميعِهِمْ جزَاءَ احْتِضَانِهِمْ وتشْجيعِهِمْ.

كُلّ القائمِينَ على قِسْمِ الفلسفة، وكلية العلوم الاجتماعيّة. جامعة وهران2

إلى زَوْجَتِي وجَنّتِي لِقاءَ صَبْرِها وَدَعْمِها.

إلى كَلَبَتِي عُرْبونَ احْتِفائِي وَفَخْرِي.

أمير مصرّي.

إِهْداءٌ.

عُرْبانَ شُكْرٍ ومَحَبَةٍ وتَقْدِيرٍ ووفاءٍ، أُهْدِي هَذَا العَمَلَ حَسَناتِهِ، وَجَمالِيّاتِهِ، وإِيجَابِيّاتِهِ، إلى:

الإِنْسَانِ الجَمالِيّ في عَالَمِ

الأستاذُ الدّكتور:

"حَميد حَمّادي" (رَحِمَهُ اللهُ).

المُقَدِّمَة.

بسم الله الرّحمن الرّحيم والصّلاة والسّلام على رسول الله، محمّدٍ، صلوات ربي وسلامه، وبعدُ:

لَيْسَ العمل الفنّيُّ مُجَرّدَ خوضٍ في الأَلْوانِ، وإنّهُ ليسَ مُجرّد تشكيلٍ للصُّور، فلقد ظلّت الممارسة الفنّيّةُ منْذ عَرَف الإنسانُ الفنَّ تَمَثُّلًا لِلْجميلِ، وحَكْيًا للوجود، ولذلك عُدَّتِ الآثارُ الفَنّيَّةُ انْزياحَاتٍ عَنِ الواقِعِ، والعَوالِمِ المَرْئِيَّةِ، وتَجاوُزاتٍ لِلعادِيِّ، وإنْ بَدَتْ في ظاهرها عاديَّةً، فالتّرفّع على الواقع، وتجاوزه خلال محاكاتِه بابٌ من أبواب الإبداعيّةِ، والتّعبيريّة المتعالية، وقد تجاوزنا إشكاليّةَ الأفضليّةَ والدّونيّة، منذ تخطّى الفنّ التّصوّر النّهضويّ للتّعبير الفنّيّ، حيث يقابل الفنّان الوجودَ ليشترك معه في إنتاج المعنى، وتفتيق الدّلالاتِ الّتي لا تنتهي، تصوُّرًا وتخيُّلًا، وصولًا إلى إنتاج الصّورةِ، وتلك في الحقيقة إحدى مهامّ الفلسفة، وما الفنُّ إلّا تصوّرٌ فلسفيٌّ جميلٌ، يجعل الإنسان يُكرّرُ نفسه بشكلٍ سحرِيٍّ، كما يقول "كلود مونيه".

العمل الفنّيُّ بعْدَ هذا اسْتنطاقٌ للوجودِ، وتثويرٌ له، وكشفٌ عن أعماقِهِ، مِنْ قبَلِ إنسانٍ جماليٍّ، ينفذ إلى الأشياء الصّامتة، فيحرّكها وينطقها، إذ هو ديونيزوس الّذي يصيّرُ العالَمَ راقِصًا، في كلِّ حالاتِهِ، كما هو الحال في التّصوّرِ النّيتشويّ للوجود، والمسألة الاستيطيقيّة، وليس يمكنُ أنْ يقومَ عملٌ فنيٌّ دونَ معْنًى، وملاحقةٍ سيميوزيّة متناهية ولا متناهية لذلك المعنى، بحثًا عن العلامةِ في الفنّ، أو في الفنون بالأحرى، إذ العلامة ذاتُ أوجهٍ، وتمثّلاتٍ، ودون تصوّر فينومينولوجيّ لعلاقات الذّات مع الآخر، خلال الجسد الإدراكيّ، فالتصوّر

الفينومينولوجيُّ هو الّذي يجعل الممارسة الفنيّة الجماليّة تنتقل من سطحيّة اللّون والصّورة، إذ تصير ممارسة وجوديّة واعيةً، هذا الّذي يحدونا إلى محاولة خوضِ غمارِ بحثِنا الّذي وسمناهُ:

"العملُ الفَنّيّ وفَضَاء العَلَامَةِ ــ مقاربَةٌ في سيميوطيقا الفَنّ المُعَاصِر ــ".

وقد انطلقنا في بحثنا، وهمّنا الإجابة على إشكاليّة مفادُها:

كيف تتخلّق العلامة في الفنون؟

وانتهينا إلى أنّ الإجابة على هذه الإشكاليّة لا يكون إلّا من خلال التّساؤلات التّالية:

ما علاقة الفنّ بالسّيميوطيقا؟

هل تستطيع السيميوطيقا الإجابة على السّؤال الجماليّ؟

هل السّيميوطيقا في الفنون واحدة؟

ما علاقة السّيميوطيقا بالفينومينولوجيا؟.

ما مدى فعاليّة تصوّر"يوري لوتمان" لمقاربة العمل الفنيّ؟.

ولم يكن من الممكن الإجابة على الإشكاليّة بتساؤلاتها، إلّا من خلال الخطّة الّتي ارتأينا قدرتها على تغطية ما أردناه، أو شيئًا كثيرًا منه، فجاء البحثُ في فصولٍ ثلاثَةٍ، ومقدّمة، وخاتمةٍ، ضمّت خلاصةَ ما وُفّقْنا إليه من نتائجَ وأحكامٍ:

وَسَمْنا الفصلَ الأوّلَ: **مُصْطَلَحاتُ الجَمالِيَّةِ**، كانَ الأَصْلُ أَنْ يكُونَ مَدْخلًا، أَوَّلَ الأَمْرِ، ثُمَّ انتَهَيْنا بِهِ فَصْلًا أَوَّلَ، لِكثيرِ صَفْحاتِهِ، وغِناهُ، تَناولْنا فيه جملةً من المُصْطَلَحاتِ ـ وجُلُّها مَفاتِيحُ العنوانِ ـ سِتَّةَ مصْطَلَحاتٍ، لسْنا نَزْعُمُ أَنَّها حَصْرًا مُصْطَلَحاتُ الجَمالِيَّةِ، لَكن أَهَمُّ ما يَخْدِمُ موضوعَنا ويَرْفِدُهُ، وهي الجماليّة والعمل الفنّي، والسيميوطيقا، والعلامة، والصّورة، والمُعاصَرة.

أمّا الفصلُ الثّاني: فقد وسْمناهُ:

"بَيْنَ السّيمِيائِيّاتِ والفِينومينولوجيا في مُقارَبَةِ العَمَلِ الفنّيّ الفنّ التّشكيليُّ والنّحت أنموذجَين".

جاء الفصل الثّاني في خمسة مباحث:

المبحث الأوّل: وسْمناهُ: **السّيمِيائِيّات والتّأويل**: حاولنا في هذا المبحث الوقوفي على فلسفة السيميوطيقا، وكيف تفضي إلى التأويل، إذ الأساس هو البحث عن سيميوزيس فنّيّ، لا ينتهي، واقتضت الطّبيعة البحثيّة أن نبدأ بـ: العلامة في تصوّر بيرس:

ولأنّنا في سياق فنّيّ اخترنا حذاء فان غوخ"، انتهينا خلاله إلى أنّ مقاربة هيدغر على الحذاء، ليست إلّا مقاربة فنّيّة تأويليّة وجوديّة، توفّرت فيه عناصر المقاربة السيميوطيقيّة، من: ماثول وموضوع ومؤوّل.

أمّا المبحث الثّاني: فقد وسْمناهُ: **السيميائيّات والصّورة**: ضمّ ثلاثة عناصرَ هي:

1 .العلامة الأيقونية.

2.العلامة التشكيلية.

3ـ دوال العمل الفنّي.

وباعتبار اختيارنا للفنّ التّشكيليّ والنّحت، جاء **المبحث الثّالث** موسومًا: ***المنحوتةُ بِوصْفِها علامةً أيقونيّةً***: تناولنا فيه ثلاث منحوتاتٍ للنّحّات الفلسطينيّ "زكي سلّام" لتبيان ما يمكن أن تسفر عنه الخلفيّة المسبقة، والممارسة السّيميائيّة من معنًى، وتناولنا لم يكن مطوّلًا، إذ كان عبارةً عن إلماحاتٍ سريعةٍ.

وجاء **المبحث الرّابع** موسومًا: ***في سيميائيّة الفنّ التّشكيليّ***: تناولنا فيه أربعَ نقاطٍ، هي:

1العلامة التّشكيليّة والسّياق:

2الشفرة:

3الجزئية والكلية:

4مقولتا الانغلاق والانفتاح:

وحاولنا الوقوف ـ وإن بشكلٍ يسير ـ على

لوحة "فاسيلي كاندنسكي" التّجريديّ "البقعة الحمراء"

ولوحة مارسيل دوشامب الدراجة الهوائيّة

أمّا المبحث الخامس فقد آثرنا وسمه: "**في فينومينولوجيا العمل الفنّيّ مع ميرلو بونتي**"، لتحقيق مقصديّة عنوان الفصل، تضمّن عنصريْن، هما:

1التصوير في التّصوّر الفينومينولوجيّ: تناول فلسفة التّصوير في التّصوّر الفينومينولوجيّ، منذ إدموند هوسرل، وصولًا إلى الفينومينولوجيا الفرنسية الجديدة عند "ميرلوبونتي"، وفيه تناولنا:

أ ـ **فلسفة الفنّ عند ميرلو بونتي**": واقتصرنا فيه على:

المرئيّ في الصّورة التّشكيليّة عند ميرلوبونتي: وفيه تناولنا مقال ميرلوبونتي: "شكُّ سيزان، ومنه انتهينا إلى محطّة مهمّة لتماهي الفلسفة مع الفنّ، خلال نموذج (ميرلوبونتي/بول سيزان)، باعتبار "سيزان" النموذج الأكمل عند"ميرلو بونتي"، وسمناه:

بول سيزان مدخلًا لفهم فلسفة "ميرلو بونتي":

أمّا العنصرُ الثّاني فقد جاء عبارةً عن: خلاصة: **بين السّيميوطيقا والفينومينولوجيا.**

في حين وسمْنا الفصل الثالث: **مُقَارَبَةُ يوري لوتمان في قِراءَةِ العَملِ الفنّيّ.** ضمّ أربعة مباحثَ هو الآخرُ:

المبحثُ الأوّلُ وسمْناهُ: **في سبيل الوصول إلى سيميائيات "لوتمان" سيميائيّات السّينما عند كريستيان ميتز**، تناول عنصرًا واحدًا، هو:

سيميائيّات السّينما عند كريستيان ميتز من منظور"أمبرتو إيكو"،

وفيه تناولنا سيميائيّات السّينما عند ميتز، باعتباره واحدًا من أهمّ وأقدمِ من درسوا السينما سيميائيًّ، وذلك خلال "إيكو"، في كتابه: **"سيميائيّات الأنساق البصريّة"**.

أمّا المبحث الثّاني فقد وسمْناه: **مقاربة "يوري لوتمان" السّيميائيّة للسّينما**: حاولنا فيه الوقوف على المعالم الكبرى لتصور "يوري لوتمان" السّيميائيّة حول السّينما.

وقد أفضى المبحث الثّالث إلى: **السّيميائيّات الثّقافيّة من منظور "يوري لوتمان"**: تناول فيه ثلاثة عناصرَ مهمّاتٍ، هي:

سيميوطيقا الثقافة: المفهوم والمصطلح:

المقارباتُ المؤطّرةُ لسيميوطيقا الثّقافة:

سيمياء الكون: المصطلح ـ التّصوّرات:

مبدأ اللاتجانس:

مبدأ الثنائيات أو التّقابل الضدّيّ:

والمبحث الرّابع والأخير من الفصل، وسمْناه:

تمثّلات سيميوطيقا الثقافة في فيلم "أبوكاليبتو" لـ "ميل غيبسون"، خضْنا فيه شيئا من الممارسة التّطبيقيّة، خلال:

فيلم "أبوكاليبتو" ما قبل الدّراسة:

المبادئ السيميوثقافيّة في الفيلم:

اللّاتجانس.

الثُّنائيّات الضّدّيّة.

الفضاء الجغرافي.

الحبكة الثّقافيّة.

انتهينا بعد ذلك إلى خاتمة ضمّت جملة النّتائج والأحكام الّتي توصّلنا إليها خلال البحث.

وقد اقتضت طبيعة الموضوع أن نسلك سبيل مجموعة من المقاربات والمناهج، أهمّها المنهج الوصفيّ، إذ أنّنا أزاء وصف العمل الفنّيّ، وما يتعلّق به من ليستحيل بحثًا عن تشكيل المعنى، ولأنّنا نبحث في المعنى، وفلسفته، كان لزامًا علينا الوقوف على التأويل، وعلى السيميوطيقا، لقراءة كثيرٍ من الآثار الفنيّة الّتي اخترناها وسائل للوقوف على المعنى وأفضية العلامة.

وإنّ من أسباب اختيار سلوك هذا الموضوع، محاولةٌ ضمن سياقِ ظروف نشأة المشروع الّذي انتميت إليه، إذ ظلّ صاحبه الأستاذ الدّكتور: "حميد حمّادي" (رحمه الله) يروم البحث في آليات التأسيس الواعي لجماليّات الفنون، خلال تمثّلاتها وتخلّقاتها المتعدّدة.

ولقد ساعدني في الوصول إلى ما يمكن الوصول إليه في العمل من حسناتٍ معرفيّةٍ رسالة الباحث محمّد علّام في الفينومينولوجيا، وقد وسمها: " التّحليل الفينومينولوجي للصّورة والحركة عند موريس مرلو ـ بونتي، (رسالة دكتوراه)، قسم العلوم الإنسانيّة، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، الجزائر، 2018"، فأنا مدينٌ له في فهم كثيرٍ من تفاصيل التّصوّر الفينومينولوجيّ، لدى "موريس ميرلو- بونتي".

وغير ذلك كثيرٌ من كتبٍ ومقبوساتٍ، جُمع لي فيها التّعلّم والإفادة، والمتعةُ، إذ نقلتني من عالَمِ الفنِّ، إلى عوالِمِ ما وراء الأعمالِ الفنيَّة مِن فكرٍ، وفلسفة.

أمّا الصّعوبات، فإنيَ أعترف بين يديْ البحث أنّ الرّغبة في التّحكّم في الموضوع، وتفاصيله، وجماليّاته، وضعتني في حرجِ اللّاتحديد النّماذجيّ، إذ لم أحدّد النّماذج المعنيّة بالدّراسة، وجعلني البحث بعد ذلك أستدرك فأقتصر على الفنّ التّشكيليّ، والنّحت، ونموذجٍ سينمائيّ هو "فيلم أبوكاليبتو" للفنّان الممثّل والمخرج الأمريكيّ "ميل غيبسون".

وإنّي في كلّ ما يوقف عليه من إيجابيّاتٍ مدينٌ لأستاذي المشرف البروفيسور "الزّاوي الحسين"، فقد وجدت فيه الصّديق والأخ والأب، والرّفيق، خلال هذه الرّحلة العلميّة الماتِعةِ جدًّا، وليس يوفتني شكر لجنة المناقشة القديرة الموقّرة، لقبولها قراءة هذا العمل، وتقييمه، وتبيان ما يمكن أن يقوَّمَ خلالَه، فيستحيلَ في مستوى ما نرومه، ونُؤَمّلُه، وإنّي لشاكرٌ ثالثًا لكلّ أساتيذ

قسم الفلسفة، جامعة وهران2، فما زلت أجد فيهم الملاذَ الفكريّ، والجماليّ، مذ قبلوني تلميذًا، ومُريدًا بين أياديهم الشّريفة.

أمين مصرنّي

الفَصْلُ الأَوَّلُ:

مُصْطَلَحاتُ العَمَلِيَّةِ.

يقتضي الحديث عن فلسفة الفنّ، وما يتعلّق بقضاياها وتفصيلاتها، الخوضَ في بعض المصطلحات الّتي تعتبر أركانًا ركينةً، ومقاتيحَ أساسيَّةً، يمكن لنا خلالها الانطلاق في هذا المبحث الجماليّ الفلسفيّ المستقلّ بذاته، المستحيلِ مبحثًا رابعًا، إذا ما تمّ الحديثُ عن مبحث الوجود، ومبحث المعرفة، ومبحث القيم، ومن هذه المصطلحات المفاتيح نُلفي: (الجَمَالِيَّةُ ـ العَمَلُ الفَنِّيُّ ـ الصُّورةُ ـ السّيميوطيقا ـ العلامة، الفَضَاءُ، المُعاصَرَةُ).

الجَمالِيّةُ:

يُعرّفُ الباحثون المعنيّون بنظريّاتِ الاستيطيقا الجماليةَ بأنّها علمُ الجميل، والحقيقة أنّ هذا التّعريف "يرجع إلى بومغارتن[1] الذي استعمل مصطلح العلوم الجميلة، للإشارة إلى دراسة

[1] - Marc Jiménez: Vous parlez de « paradoxe » à juste titre. L'un des défis de l'esthétique philosophique, dès son origine au xvme siècle, fut de trouver la bonne distance entre une raison, non seulement jugée infaillible, mais surtout seule capable de juger, et une imagination, une sensibilité, une intuition imprécises, approximatives, incapables d'aboutir à la vérité et de porter un jugement fiable. Il suffit de relire l'ouvrage d'Alexander G. Baumgarten Asthetica pour mesurer les difficultés qu'il a dû surmonter, d'une part pour aboutir à une définition acceptable du néologisme qu'il venait de créer, d'autre part pour imposer son usage. Baumgarten est parti, en fait, de la distinction que l'on trouve chez Platon et Aristote entre les choses sensibles (aisthêta) et les choses intelligibles (noêta). Dès *1735*, il écrit que les noëta sont l'objet de la logique tandis que les aistheta sont l'objet de l'esthétique, qu'il nomme tout d'abord episteme aisthetike. Une deuxième définition est formulée quelques années plus tard, en *1739*: << La science du mode de connaissance et d'exposition sensible est l'es-thétique »>, définition à laquelle il donne sa forme définitive en *1750* et qui ouvre l'Ästhetica: « L'esthétique (ou théorie des arts libéraux, gnoséolo-gie inférieure, art de la beauté du penser, art de l'analogon de la raison) est la science de la connaissance sensible ». Notons — et cela répond à votre remarque — qu'il ne s'agit pas d'ouvrir sur un domaine irrationnel. Baumgarten parle bien d'«< analogon de la raison »>. Mais on perçoit tout son embarras à travers cette définition quelque peu ampoulée, qui peut paraître redondante

الأفكار الجميلة التي يمكن أن يستلهمها الإنسان عندما يتأمل الفنون الجميلة، ولازالت العلاقة قائمة بين الجمالية والجميل متينة إلى يومنا هذا، إلى حدّ قد يبدو لنا أنهما مترادفان، فعندما نصف شيئا ما بأنه جميل فهذا معناه أننا نعترف بأنّه يتضمن بعضَ الخصائص التي تجعل النظر إليه أمرًا ممتعا"[1]، قد يكون هذا التّعريف إلى حدٍّ متقدِّمًا، فلقد تلا مرحلة التّأسيس الّذي اضطلع به ألكسندر غوتليبه بومغارتن حين عدّ الجماليّةَ ضربًا من المعرفة الدُّنيا، حين يقول: " إنّ الجمالية هي علم نمط المعرفة، والعرض الحسي أي منطق ملكة المعرفة الدنيا، فلسفة اللطائف وربات

et pléonastique: «< gnoséologie, théorie, science de la connaissance »>. Baumgarten, professeur de logique et de mathématique sait tout cela, mais il persiste néanmoins dans cette volonté de subsumer sous un même concept l'expérience sensible, le goût, les beaux-arts (à son époque on parle de belles-lettres), et la «< beauté » séparée, enfin, du<< bien >>. Son grand mérite est d'avoir mis à jour la dimension cognitive de l'esthétique. On pourrait dire que ce maître en rhétorique assume pleinement l'amphibologie du «< sens », qui renvoie à la fois à la signification et à la sensibilité. On connait l'équivoque susceptible de résulter parfois de l'emploi d'expressions comme «< je vous entends »> ou, plus familièrement, << je le sens bien » lorsqu'on est sûr de bien comprendre le sens de ce qu'on fait. Alors, oui, bien sûr, faire de l'esthétique, c'est se tenir à l'écart des deux écueils que vous nommez le rationalisme et le sensualisme, la raison et l'imagination. Plutôt que les maintenir à l'écart, on peut aussi tenter de les concilier. Allier le rêve et la réalité, allier la <<< formation intellectuelle » à la « mentalité poétique »>, pour employer des expressions d'André Breton, fut l'une des grandes ambitions de la création poétique mise en œuvre par le surréalisme. Pensons aussi, bien avant Breton et d'Aragon, au projet des premiers romantiques allemands, tous, ou presque, à la fois philosophes et poètes. **Jean-Claude Poizat**, **Entretien avec Marc Jiménez, DANS LE PHILOSOPHOIRE (article), ÉDITIONS ASSOCIATION LE LISIBLE ET L'ILLISIBLE, no *38*, *2/2012*, P *45*.**

[1] ـ مارك جيمينيز، الجماليّة المعاصرة ـ الاتجاهات والرهانات ـ، تر: كمال بومنير، منشور ضفاف، بيروت، لبنان، ط1، 2012، ص20.

الفن، نظرية المعرفة الدنيا، فنّ جمال الفكر، فن أنالوغون* العقل"، وعلى ذلك ينتهي "بومغارتن" إلى أنّ الحديث عن الجمال والجماليّة، وعن المنطق هو حديثٌ عن معرفتين، إحداهما تُنعت بالمعرفة المنطقيّة، وأخرى يُمكنُ تسميتُها المعرفة الجماليّة، فهو يرى أنّ " أنّ موضوع المعرفة المنطقية هو الحقيقة ، أمّا موضوع المعرفة الجمالية (أي الشعورية) فهو الجمال، الجمال هو المعرفة الكاملة (المطلقة) بواسطة المشاعر، والحقيقة هي المعرفة بوساطة العقل، وأمّا الخير فهو المعرفة الكاملة بواسطةالإرادة الأخلاقية"[1].

ننتهي خلال هذا إلى أنّ أهميّة العمل الّذي اضطلع به بومغارتن "تكمن على وجه التحديد في أنه أطلق هذا الاسم ليميز المعرفة الجمالية باعتبارها نمطًا خاصا من المعرفة الحسية التي تستند إلى الخيال، والشعور وتميز إدراكا للفنون الجميلة"[2]، وحال الحديث عن الإدراك الجماليّ الّذي هو بمثابة المعرفة الحسيّة نكون مع باومغارتن في سياقٍ مهمّ يرنو إلى التّمييز بين هذه المعرفة، ومعرفةٍ أخرى هي المعرفة التّصوّريّة "التي ينتقل الذهن فيها من الفردي المحسوس إلى التصور الكلي المجرّد، لأن ما يستولى على انتباهنا في خبرتنا بالفن الجميل، أي في الإدراك الجمالي، إنما

[1] ـ ليف تولستوي، ما هو الفنّ؟، تر: محمّد عبدو النّجّاري، دار الحصاد للنّشر والتّوزيع، دمشق، ط1، 1991، ص30.

[2] ـ سعيد توفيق، معنى الجميل في الفنّ ـ مداخلُ إلى علم الجمال ـ، الدار المصرية اللبنانيّة، القاهرة، ط1، 2015، ص27.

هو المظهر الفردي المحسوس ذاته.."[1]، وستأتي الدّراساتُ بعدَ ذلك لتخوض في الجميلِ، وفي أحكامِ الذّوقِ، وغير ذلكَ ممّا يتّصلُ بهذه المعرفةِ الّتي أساسها الحساسيّةُ.

وانطلاقًا من هذا يرى بيير أندريه(١٧٤١) في كتابه الموسوم "دراسة حول الجميل"Essai sur le beau " ـ قبل هيغل ـ أنّ هناك ثلاثة أنواع من الجمال : 1- الجمال الإلهي ، 2- الجمال الفطري الطبيعي 3 - الجمال الفني[2]، وهذا ما جعل هيغل ـ في سياق التّأسيس لفلسفة الفنّ وعلم الجمال، ينتهي إلى أنّ هناك نظريّةً كليَّةً عامّة هي النّظريّة الجماليّة " Aesthetic theory"، وفيها يمكن الحديث عن ضربيْن من الجمال، هما:

الجمال الطّبيعيّ:

يرتدُّ هذا التّقسيم بين الطّبيعيّ والفنّيّ عند هيغل إلى البحث عن مفهوم الجمال، ومعلوم أنّ طرحه قد كان سبيلًا ميتافيزيقيًّا، انتهى خلاله إلى أنّ الجمال ضربٌ من ضروب تمثيل الحقيقة، كالدّين، ويختلف الجمال إذ يأخذ طابعًا حسيًّا، ومن ثمّة تستحيل محاضراته (أي هيجل) في علم الجمال إلى ردودٍ على أطاريح كانط، ويخلص إلى أن كلّ ما وصل إليه كانط من قصورٍ ليس إلّا نتيجة لفصله بين عالم الظواهر وبين عالم الأشياء في ذاته، غير أنّ الجمال

[1] ـ المرجع السّابق، الصّفحة نفسها.

[2] - Père Yves-Marie ANDRÉ, Essai sur le beau, Avec un Discours préliminaire et des réflexions sur le goût par M. Formey, Amsterdam : Chez J.H. Schneider, Libraire, 1760, P24-25.

ليس يمكن أن يكون تجريدًا لملكة الفهم، فهو في ذاته عينيٌّ ومطلقٌ. وهذا الّذي سيحدو هيجل منذ البداية إلى إنكار الجمال في الطبيعة ـ كما سبقت الإشارةُ ـ[1].

الجمال الفنّي: يرى هيغل أنْ لاجمال سوى الجمال العقليّ، إذ هو الجمال الموجود في الفن، فهو نتاج اجتماع العقل مع الإحساس، ومن ثمّة يغدو الجمال الفني أرقى من الجمال الطبيعي لأنه نتاج والعقل الروح، فالجمال الحقيقي هو الذي يتجسّد في الفكرة والمضمون معًا، لا في الشكل الخالص، ومن ثمّة يغدو الجمال عنده عبارة عن فكرة تطورت عبر التاريخ، إذ انعتقت من سيطرة المادة، الى الفكرة، ومن الشكل الى المضمون[2]، يقول هيغل هذا في التّقديم لأسباب تأليف كتابه، إذ يقول: "هذَا المُؤَلَّفُ موقوفٌ على الاستيطيقا، أي على فلسفة الجمال، على علمه، وبمزيدٍ من الدّقّةِ، الجمال الفنّيّ حصْرًا، دون الجمال الطّبيعيّ... فإنّ الاستيطيقا بوصفها علمَ الجمال الفنّيّ وحدَه، تدعُ خارج نطاقِ صلاحيّتها جزءًا كبيرًا من المضمارِالفنّيّ.. الجمال الفنّيّ بخلاف ما تزعمه تلك النّظرة الدّارجة أسمى من الجمال الطّبيعيّ، لأنّه من نتاج الرّوح.. وأرْدأُ فكرةٍ تخترقُ فكرَ إنسانٍ أفضلُ وأرفعُ مِنْ أعْظمِ إنتاجِ الطّبيعةِ"[3]، ينتهي "سعيد توفيق" إلى أنّ هذا الضّرب

[1] ـ فريديريك هيغل، المدخل إلى علم الجمال فكرة الجمال، تر: جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنّشر، بيروت، ط3، 1988، ص113.

[2] ـ المرجع نفسه، ص 9.

[3] ـ المرجع السّابق، ص8 ـ 9.

من الجمال أو كما ينعت بـ: الجميل في الفن "يُسمّى أو يوصَف بأنه «موضوع إستطيقي»[1]، أي موضوع يتم إبداعه وتأمله من خلال الإحساس الجمالي "فهو يتم إبداعه من خلال إحساس الفنان ورؤيته الفنية وأسلوبه الخاص في التعبير، إذ يتم تأمّله من خلال المتذوِّق الذي يسترشد بعين الفنان ورؤية الناقد"[2].

ومن ثمّة تندرج فلسفة علم الجمال الفنّي "في مجمل الفلسفة، لأنّ الفنّ هو أحد الأشكال الكليّة للعقل. وما الفنّ سوى خطوة سابقة في طريق العقل نحو الحقيقة. أما الجمال فلا يتحقق، في درجاته القصوى، إلا في الجمال الفنّي، لأنّه فكرة الإنسان التي تُعبّر عن الوحدة المباشرة بين الموضوع والذّات. وهذه الفكرة تنبع من الرّوح البشريّة"[3]، ولذلك يستبعد "هيغل" الجمال الطّبيعيّ من دائرة النّظر، إلّا في السّياق الكُلّي للنّظريّة الجماليّة، لا في الاعتبارِ الإبداعيّ الّذي ينشأُ عنه ما نسميه "فلسفة الفنّ"، الّتي قد تقومُ على التّناسبِ وتحدّي الطّبيعةِ خلال عمليّةِ المحاكاةِ، ولذلك

---

[1] ـ سعيد توفيق، معنى الجميل في الفنّ ـ مداخلُ إلى علم الجمال ـ، ص81.

[2] ـ يقول **جورج سانتيانا**: "يحتلُّ الإحساس بالجمال مركزًا في الحياة، أهمّ بكثير ممّا شغلته نظريّة الجمال في الفلسفة حتّى الآن، فالفنون التّشكيليّة بالإضافة إلى الشّعر والموسيقى هي أبرز صورة يظهر فيها اهتمام الإنسان بالجمال، إذ هي لا تستهدف إلّا التّأمّل الصّرف، ومع ذلك فقد بذل الإنسان في خدمتها من الجهد والعبقريّة والتّكريم، ما لا يقلّ كثيرًا عمّا بذله في سبيل الصّناعة، أو الحرب، أو الدّين"، **جورج سانتيانا، الإحساس بالجمال، تخطيط لنظرية في علم الجمال، تر: محمد مصطفى بدوي، المركز القومي للتّرجمة، القاهرة، 2011، ص36.**

[3] ـ روبير مطانيوس معوّض، "فلسفة هيغل الجمالية، مجلة أوراق أدبية، العدد 7، بيروت، ربيع 2020.

"يتمّ تحديد الجمال، حسب رأي باومغارتن بالتناسب ، أي وفق نظام الأجزاء بعلاقاتها المتبادلة بين بعضها البعض ، وبينها وبين الكل، أمّا هدف الجمال بحد ذاته فيكمن في أنه يجب أن يعجبنا ويثير رغباتنا...أمّا بالنسبة لظهور الجمال، فيعتقد باومغارتن بأن أعلى إنجازٍ للجمال ندركه في الطبيعة، ولذلك فإنّ تقليد الطبيعة، برأي با ومغارتن هو من مهام الفنّ السّامية"[1]

وفي سياق السؤال المعتاد منذ أوّل فيلسوف يوناني في ما الفنّ؟ وكيف نتلقّى الأشياء الجميلة؟ وكيف نحكم عليها يذهب "باتيه (١٧٨٠) ـ قبل كانط ـ إلى "أنّ الفن ينحصر في تقليد جمال الطبيعة، وأن هدفه يكمن في التلذذ"، وهذا الّذي يؤكده ديدرو أيضًا ، إذ يقول الأخير بأن الرائع يقرر بالذوق مثلما هو الأمر عند الانكليز . أما قوانين الذوق فلم تثبت ، وحسب رأي عالم الجمال الايطالي في ذلك الوقت باغانو ، فإن الفن هو التقاء محاسن واحدة مبعثرة في الطبيعة وإنّ القدرة على رؤية هذه المحاسن هي الذوق ، والقدرة على جمعها في شيء واحد هي العبقرية الفنية"[2].

وعند كانط يقوم علم الجمال على أنّ الإنسان يدرك الطبيعية خارج ذاته، وإن كانت ذاته في الطبيعة. إنه في الطبيعة، "خارج ذاته يبحث عن الحقائق، وفي ذاته يبحث عن الخير، فالأول

[1] ـ ليف تولستوي، ما هو الفنّ؟، ص30.

[2] ـ المرجع نفسه، ص.31

هو فعل العقل البحت، وأما الثاني فهو فعل العقل العمليّ الحرية"[1]، وخلال هذا نلفي قدرة الحكم عند كانط ، غير أنّ الأحكام تَتَشَكَّلُ دون مفاهيم، وتوفر المتعة دونما رغبة ، وهذه القدرة بالذات تشكل أساس الأحاسيس الجميلة، "أما الجمال حسب رأي كانط ، بالمعنى الذاتي فهو ذلك الشيء الذي يفوز بالإعجاب دون مفاهيم أو دونها فوائد عملية ، وأما في المعنى الموضوعي فالجمال هو شكل المادة المفيدة في ذلك المقياس، الذي نتلقاه به دون أدنى تصور عن الهدف"[2].

وتكمن أهميّة كانط في أنّه استطاع الانطلاق من باومغارتن في التّأسيس لضرب من المعرفة لم يكن ينظر إليه إلّا على أنّه ضربٌ من التّلهية وقت الحاجة، وفي أنّه استطاع تجاوزه خلال مؤلّفه الفلسفيّ المهمّ "نقد ملكة الحكم "Critique of Judgment"، وقد "خصص الجزء الأول منه للحكم الجمالي، في حين خصص الجزء الثاني للحكم الغائي، وهنا نجد أن كانط يقبل مصطلح الاستطيقا لدى بأومجارتن، ويعني بالبرهان على الشروط المميزة للحكم الجمالي أو ما يسميه حكم الذوق، judgment of taste باعتباره حكما متميزا عن الحكم التصوريّ[3]، من حيث إنه

---

[1] ـ المرجع السّابق، ص35.

[2] ـ المرجع نفسه، ص36.

[3] ـ انظر: كانط، نقد ملكة الحكم، تر: غانم هنّا، المنظمة العربيّة للتّرجمة، بيروت، ط2005، ص101 وما بعدها.

ينتمي إلى مجال الوجدان أو الشعور، وليس إلى مجال العقل النظري، وباعتباره متميزا عن الحكم الأخلاقي من حيث إنه لا يقاس بالنسبة لغاية محددة سلفا"[1].

فإذا كان باومغارتن قد اضطلع بالتّأسيس، فإنّ الفضل يرجع إلى الفيلسوف كانط في أنّه قد عمّق ما انتهى إليه باومغارتن من معرفةٍ، في أنّه "أعطى لهذه المعرفة مكانة مرموقة في النسق الفلسفيّ، ففي حين أن بأومجارتن يميز المعرفة الجمالية كنمط مستقل من المعرفة، فإنه يجعلها في مرتبة أدنى من المعرفة المنطقية، أما كانط فيجعل لهذه المعرفة مكانتها الملحوظة، ووظيفتها الضرورية بالنسبة للإنسان وتكامل ملكاته"[2].

ونحن نعلم أنّ فلسفة كانط الجمالية ما كان همّها الابتعاد عن الميتافيزيقا أو تجاوزها، فالجماليّة عند كانط تروم رتق ما بين الميتافيزيقا والأخلاق، في عدّ الاستيطيقا بعدًا ثالثًا، ولا يمكن تجاهل أنّ الجهد الكانطي وما سبقه عند باومغارتن، وما لحقه عند هيغل، وغيره، تركّز سعيه إلى تمييز المعرفة والإدراك الجمالي عن الضروب الأخرى من المعرفة، من خلال حكم الذّوق وملكته تقول "أمّ الزّين بنشيخة المسكينيّ": "إنّ نقد ملكة الحكم يقوم في جوهره على اكتشاف

[1] ـ سعيد توفيق، معنى الجميل في الفنّ ـ مداخلُ إلى علم الجمال ـ، ص28.

[2] ـ المرجع السابق، ص29.

الأحكام التّفكّريّة بغرض تحرير الاستيطيقا من أحكام التّعيين، وبالتّالي الخروج من دائرة الكليّ المنطقيّ، إلى فكرةِ الكونيّة الاستيطيقيّة"[1].

يفضي هذا إلى التّصوّر النيتشويّ، الّذي يؤسّس لميلاد إنسان جماليّ، تتسيّد على يديه الجماليّة، عوْدًا إلى تراجيديا قديمةٍ جديدةٍ، خلال الوصول إلى تراجيديا تتجاوز الإنسان، إلى ما فوق الإنسان، إذ نصل إلى "العناية بالإنساني على نحو جمالي، لكن الطريف في هذه الواقعة هو أنها لا تهتم بما هو إنسانيّ إلا من أجل تجاوز النّموذج الحديث للإنسان، نحو نموذجٍ مغايرٍ تماما سماه نيتشه **ما فوق الإنسان"**[2].

بغية الوصول إلى "إحياء ديونيزوسي للفنّ كما جرّبه اليونان، من أجل خلق نموذج جميل من الحياة مضادّ للنموذج الحديث نفسه. يتعلق الأمر باقتراح أفق مغاير للإنسان، يتجاوز كل ما كانه الإنسان إلى حدّ الآن"[3].

---

[1] ـ أم الزين بنشيخة المسكينيّ، الفنّ يخرج عن طوره أو مفهوم الرائع في الجماليّات المعاصرة من كانط إلى دريدا، دار جداول للنشر والتوزيع، الكويت، ط1، 2011، ص34

[2]

[3] ـ Nous aurons fait en esthétique un progrès décisif, quand nous aurons compris, non comme une vue de la raison mais avec l'immédiate certitude de l'intuition, que l'évolution de l'art est liée au dualisme de l'apollinisme et du dionysisme, comme la génération est liée à la dualité des sexes, à leur lutte continuelle, coupée d'accords provisoires. Nous empruntons ces deux termes aux Grecs ; à les bien entendre, ils expriment, non en concepts mais dans les formes distinctes et convaincantes des divinités grecques, les vérités secrètes et profondes de leur croyance esthétique. Les deux divinités protectrices de l'art, Apollon et Dionysos, nous suggèrent que dans le monde grec il existe un contraste prodigieux, dans l'origine et dans les fins, eptre l'art du sculpteur, ou art apollinien, et l'art non sculptural de la musique,

والأمر بما فوق الإنسان ليس يرتبط "بالإنسان الأفضل، ولا بالإنسان بوصفه الكائن الوحيد على الأرض العاقل والخير والسيد ... إنّ مفهوم ما فوق الإنسان يتخطى في حركة رائعة مفهوم الإنسان الأفضل لروسو من جهة، ومفهوم الإنسان الجدلي لهيغل"[1].

من ثمّة نلفي الإنسان الجماليّ عند نيتشه نمطًا جديدًا يتأسّس من الموسيقى والمرح عند ديونيزوس ومن صانع القيم المتعالية المبشرة بما فوق الإنسان عند زراداشت، ضمن عودٍ أبديٍّ، تختفي فيه الجماليّة، لصالح السّكون الأبولونيّ، ثم لا تلبث حتّى تعود، "لأن ما يعود هو الصيرورة النشيطة البهيجة التي انتصرت على كل قوى العدمية، وأشكال نفي الحياة .. استعادة للرائع الديونيزوسي ضدّ الجمال الأفلاطوني المعادي للغرائز ... إنّ ما فوق الإنسان هو المقام الجمالي الكفيل بإعادة الحياة إلى برودة قيم الإنسان الحديث ... فما يعود على نحو أبدي هو الحياة

---

celui de Dionysos. Ces deux instincts si différents marchent côte à côte, le plus souvent en état de conflit ouvert, s'excitant mutuellement à des créations nouvelles et plus vigoureuses, afin de perpétuer entre eux ce conflit des contraires que recouvre en apparence seulement le nom d'art qui leur est commun ; jusqu'à ce qu'enfin, par un miracle métaphysique du « vouloir » hellénique, ils apparaissent unis, et dans cette union finissent par engendrer l'oeuvre d'art à la fois dionysiaque et apollinienne, la tragédie attique. Pour nous représenter plus précisément ces deux instincts, imaginons-les d'abord comme les deux régions esthétiques séparées du rêve et de l'ivresse, dont les manifestations physiologiques offrent le même contraste que l'apollinien et le dionysiaque. **GILLES DELEUZE, Nietzsche PAR GILLES DELEUZE, PRESSES UNIVERSITAIRES DE France, 1° édition, *1965*, p*62-63*.**

[1]- G.Deleuse , Nietzsche et la philosophie, P.U.F, Quadrige, *2003*, P.*187*.

نفسها، هي موسيقى ديونيزوس بوصفها قد أدركت مقاما من التناغم الجذري مع الحياة بكل أبعادها بجمالها وفظاعتها معا"[1].

فمع نيتشه تستحيل الاستيطيقا للإنسا، وما فوق الإنسان، إذ الاعتبار للفرح والموسيقى، والانطلاق، وإرادة القوّة، مع "سيغنفريد" و"فالكيري"، لا مع "بارسيفال"، أي مع "الحالة فاغنر"، لا مع "هذا هو الإنسان ـ نيتشه ضدّ فاغنر".

العملُ الفنّ : في البحث عن دلالات هذه المصطلح العابر للفنون والآداب، والتّمثّلات الوجوديّة الفنيّة، نجد عدّة مقابلات للعمل الفنّي هي الفنّ، الأثر الفنّيّ، الجمال الفنّيّ، وغير ذلك، وعمومًا فإنّ العمل الفنيّ عبارةٌ عن ذلك التمثيل المرئي الّذي يضطلع به الفنّان لإنتاج شيء ما، إذ هو نتاج للفكر والخيال، يصدر عن موقفٍ ووجهة نظرٍ تجاه العالَم، يكون ذلك بقصد الإمتاع أوّلًا، وهو ما تجتمع حوله الفنون جميعها، فالمعلوم أنّ "جميع الفنّانين يحملون نفس هذه النّيّة، أي الرّغبة في الإمتاع، ومن ثمّ يعرّف الفنُّ تعريفًا أكثر بساطةً، وأكثر عاديّةً بأنّه محاولةٌ لخلق أشكالٍ ممتعةٍ"[2]، يتداخل حالَ هذا الحديث مفهوما الفنّ والجمال، وبقصد توجيهِ العالَمِ ثانيًا، فالعمل الفنّيّ يدفعنا إلى "تفسير الحياةِ (الكون والطّبيعة) بالفكر والتّأويل،

[1] ـ أمّ الزّين بن شيخة المسكيني، تحرير المحسوس ـ لمسات في الجماليات المعاصرة ـ، ص69.

[2] ـ هربرت ريد، معنى الفنّ، تر: سامي خشبة، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، 1998، ص10.

فالصّورة.. تثير أسئلةً على مستوانا الشّخصيّ الّذي يتعلّق بحياتنا اليوميّة، وعلى المستوى (الكونيّ) والعالمي، وينطلق من الأمور المعيشيّة، والهموم البسيطة، إلى همومٍ (شاملةٍ)"[1].

ننتهي إلى ذلك إلى أنّ الفنّ أو الأثر الفنّي فعلٌ واعٍ تحكمه ذاتٌ وموضوع ومتلقٍّ، ومن ثمّة صار يمكن القول "ينتمي الأثر الفني الذي يتخارج الفكر فيه إلى مجال الفكر الذي يفهم مفهوميا والروح، من حيث يخضع الأثر الفني إلى المعالجة العلمية، لا يلبّي في هذا إلاّ الحاجة التي تتعلق بطبيعته الأخصّ. ذلك أنه مادام التفكير ماهية الروح ومفهومه، فإنه لا يشبع في النهاية إلاّ عندما ينفذ بالفكر أيضا إلى جميع إنتاجات فعاليته ويتملّكها على هذا النحو تملّكا حقيقيا"[2].

ويعدّ هذا جوهر الفنّ والتّفلسف فيه، إذ يجاوز الوجود إلى محاولة ترميمه، إذ يقف بين الكائن والممكن، وبين ما هو واقعيّ وما هو ممكنٌ، ولذلك ينتهي "جاك دريدا" إلى أنّ من مبرّرات وجود الفن صناعة الفارق وتحقيق التباين بين الواقعيّ والتّصوّريّ، "فكلما استحال التطابق، وتعذرت الهوية وجد العمل الفني مبرره في الوجود، إنّ الفنَّ محاولة لا تني ولا تهدأ لردم ذلك الفرق، ورأب ذلك الصّدع الذي يعتمل في صميم الوجود، وبناء عليه إن الفن

[1] ـ عقيل مهدي يوسف، جاذبية الصّورة السّينمائيّة ـ دراسات في جماليات السّينما ـ، دار الكتاب الجديد، ط1، 2001، ص14.

[2] ـ هيغل، دروس في الاستطيقا، هيغل، تر: وتقديم ناجي العونلّي، بيروت، دار الجمل، 2014، ص 41.

توازن صعب بين الإنشاء والتلاشي بين البناء والهدم، إنه توتر بين الكائن والممكن بين الواقع والحلم. يتصدّى العمل الفني إلى محاولة شبه مستحيلة وهي ترميم ما في طريقه إلى الضياع والتلاشي محاولة لملئ فراغ ما للاستعاضة عما في طريقه إلى الانمحاء"[1].

هذا الّذي يدفعنَا إلى الاعتقاد بأنّ الفلسفة ليست تنظر في العمل الفنّيّ على أنّه كينونةٌ صامتةٌ، ليس يبوء النّاظر فيها بشيء، إذ "يكتسي سؤال الفن أهمية بالغة، لأنه يفتح الباب على المعنى وعلى الدلالة، ولأنه يُشرع الباب على الاختلاف والمباينة من حيث إنّهما خاصيتا الكينونة. الفن دائري لأن لمعنى الدائرة والدائرية أهمية خاصة. إنه الدائرة التي تنتهي إلى الهوّة Abysse، أي هوة ولجّة العدم. إن المطلوب هو الاقتراب من هذه الدائرة التي ما هي في الحقيقة سوى دائرة الدوائر، ولكن السؤال هو كيفية الاقتراب من هذه الدائرة؟ في نظر دريدا لم يخرج الفن أو تحديد العمل الفني من دائرة الميتافيزيقا منذ هيجل إلى هيدجر * أي من دائرة تاريخ الحقيقة واكتشافها، مع فارق هام يتمثل في انزياح هيدجر عن التكرار الهيجليّ"[2].

---

[1] ـ عبد العالي معزوز، فلسفة الصّورة، مقال (دريدا أو الحقيقة في الفنّ)، دار إفريقيا الشّرق، المغرب، ط1، 2014، ص127.

* ـ يحضُر في هذا الحراك الدّائر بين فلسفتيْ نيتشه وهيدغر، إذ يعدّ هيدغر نيتشه آخر الميتافيزيقيّين، في حين انتهى هو الآخر ميتافيزيقيّا، في ما نسمّيه ميتافيزيقا العمل الفنّيّ.

[2] ـ عبد العالي معزوز، فلسفة الصّورة، مقال (دريدا أو الحقيقة في الفنّ)، ص128 .

فالحركيّة الموجودة في العمل الفنّيّ / الفنّ، هي الّتي تثمر البعد الجماليّ الاستيطيقيّ، وهي الّتي تعمل خلالها فلسفة الفنّ، وهي المجال الأكثر وضوحًا ورحابةً لما يسمّى الفينومينولوجيا الاستيطيقيّة"phenomenological aesthetic "، حيث الخبرةُ، والوعيُ، والتّأسيس على حدّ تعبير "موريس ميرلوبونتي" "فالاستطيقي أو البعد الجمالي للفن خاصيَّةٌ أو طابع ينتمي إلى العمل الفني نفسه، ويسري فيه، ويمنحه ماهيته...فإنّ وجوده لا يتوقّف على الذّات المدركة ومتعها، أي لا يتوقّف على الاتّجاه الّذي يمكن أن تتّخذه الذّات إزاء العمل الفنّيّ... ويُستفاد ممّا تقدّم أن الاستطيقيّ خاصيّةٌ تعطى من خلال العمل الفني ولا تنسب أو تنتمي لأي موضوع سواه"[1]، هذا الكلام يطرحُ سؤال العملِ الفنّيِّ فَلْسَفَتِهِ، وآلَيَّاتِ قراءَتِهِ وتلقّيه، وكيف نتعاطى مع الأثر الفنّيّ، لنصل إلى سؤال "ميشال فوكو" كيف تُفكّر اللّوحة؟"والقصد هو"كيف نمرّ بأنفسنا من ذوات كسولة تعودت على الفرجة والمتعة إلى ذوات نشيطة قارئة ناقدة حالمة بعوالم أخرى؟ ذاك بعض من سؤال جملة من أقطاب الفلسفة المعاصرة الذين اعتبروا التفكير بالفن فنّا من فنون التفلسف نفسه"[2].

العمل الفنّيّ والخبرة الجماليّة ــ الفينومينولوجيا مدخلًا ــ:

[1] ـ سعيد توفيق، معنى الجميل في الفن، ص104.

[2] ـ أم الزّين بنشيخة المسكيني، تحرير المحسوس ـ لمسات في الجماليّة المعاصرة ـ، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2014، ص141.

يتجلّى العمل الفنّيّ مجالًا للتّفكير والخبرة الجماليّة، ويكون ذلك جليًّا من خلال الفينومينولوجيا[1]، إذ يُعدّ التّفكير الفينومينولوجيّ من أهمّ أنماط التّفكير قدرةً على استنطاق العمل الفنّيّ من منطلق الخبرة الفنيّة فـ "الظواهر بوجه عام هي خبرات.. وبالمثل فإن ظواهر الفن هي خبرات بنمط معين من الموضوعات التي نسميها موضوعات فنية أو جمالية، وهذه الخبرات الفنية أو الجمالية قد تتمثل في رؤية فنية أولية إبداعية (خبرة الفنان)، أو خبرة جمالية إدراكية (خبرة المتذوق)، أو خبرة الناقد. ولنتذكر أن الفينومينولوجيا لم تظهر إلا بوصفها فلسفة أو منهجاً للخبرة، فهي - في المقام الأول - منهج لإعادة صياغة خبراتنا الإدراكية، والتخيلية، ومجمل خبراتنا الشعورية. ولما كانت الخبرات الفنية أو الجمالية تشارك في هذه الخبرات جميعاً،

[1] - La phénoménologie est d'abord liée à un nom: celui d'Edmund Husserl. Husserl est sans nul doute l'initiateur de la méthode phénoménologique, et décrire celle-ci– à supposer que la phénoménologie soit seulement une méthode – implique de revenir à celui-là. Husserl n'est, cependant, pas seulement le nom propre d'une personne : c'est aussi le nom commun d'une tâche, d'un effort entrepris par la philo-sophie pour ressaisir à nouveaux frais ce qu'elle doit voir et penser, et la phénoménologie est alors l'appellation, dont il faut aussi méditer le choix, donnée à cet effort. **La phénoménologie –pas à pas, Benoit Donnet, P8.**

فقد كان طبيعياً أن يحدث لقاء خصب بين الفن كموضوع أو مجال للخبرة، والفينومينولوجيا كمنهج للخبرة"[1].

والحديث عن الخبرة الفينومينولوجيّة، لهو الحديث عن «الخبرة[2] المباشرة بالأشياء التي تميز كل منهما، فمن ناحية نجد أنّ المبدأ أو المحرّك الأساسيّ للفينومينولوجيا هو تنقيح وإعادة النظر في المعاني، وفي الرُّؤية التّقليديّة لمواقف حياتنا الواقعيّة، بواسطة الرجوع إلى الأشياء ذاتها في حالة بداهتها الأصلية بوصفها معطاة لنا في خبرة مباشرة"[3]، ويقع على عاتق الفيلسوف الفينومينولوجي مسؤوليّة الاتّجاه إلى الأشياء، وإعطاؤها المعنى، فهو الّذي "يؤسس معناها في الخبرة المباشرة، بأن يملأ القصديات الفارغة بالمعنى"[4].

---

[1] ـ سعيد توفيق، الخبرة الجماليّة، دراسة في فلسفة الجمال الظّاهراتيّة، المؤسّسة الجامعيّة للدّراسات والنشر والتّوزيع، بيروت، ط1، 1992، ص56.

[2] ـ **Phénoménologie du beau:** ((L'expérience du beau était donc prédestinée à établir pour nous une médiation entre le sensible et l'intelligible. C'est à soi seul une philosophie, qui ne demande ni recours aux noms défectueux de notre langue, lesquels trahissent les choses qu'ils désignent plus encore qu'ils n'en fournissent l'image, ni à leur arrangement toujours à reprendre dans quelque dialogue maïeutique. Le Juste en soi ne peut s'apercevoir qu'à travers l'instrument << sans force » qu'est le langage tandis que le Beau en soi parle immédiatement à nos yeux, étant en cela proportionné aux capacités du néophyte », Alexis Pinchard, *Centre d'études sur la pensée antique* ((kairos kai logos »), *11/02/09*, p*12*.

[3] ـ سعيد توفيق، الخبرة الجماليّة، دراسة في فلسفة الجمال الظّاهراتيّة، ص57.

[4] ـ المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

وإنّ هذا ليس ينفي أنّ الفنّ له مزيّةٌ في حدِّ ذاتِهِ، ذلك أنّ الفنّ "يهب الأشياء معنى من خلال تلك الصورة الفنية التي يهبها لمعطيات الأشياء، وهو يكشف لنا الأشياء في بداهتها الأولى وكأننا نراها لأول مرة، وبالتالي يكشف لنا عن وجودنا الذي نكون قد شعرنا به من قبل ولكن متخفياً في تنكرات الحياة، أي أنه يكشف لنا بشكل عيانيّ عمّا كنا قد شعرنا به بشكل خفيّ"[1].

الحديث بعد هذا عن التعاطي مع العمل الفنّيّ، يقودنا فينومينولوجيًّا إلى مصطلح أساسٍ في هذه الفلسفة منذ هوسرل، هو مصطلح القصدية(Intentionality)، وعند "هوسرل" هناك قصديّة مهمّة هي (قصدية الوعي)، وقد استعار هوسرل هذا المصطلحَ مِن أستاذه "برنتانو"[2] في

---

[1] ـ المرجع السّابق، الصفحة السّابقة.

[2] ـ See the chapter: " The sense in which we use the word "consciousness", Franz Brentano Said: Inner Consciousness "We must have a case of the latter sort before us in the dispute about the meaning of the term "consciousness," if it is not to be viewed as mere idle quibbling over words. For there is no question of there being a commonly accepted, exclusive sense of the term. The surveys of the different uses of this term made by Bain,† in England, and by Horwicz‡ in Germany, show this beyond any doubt. Sometimes we understand it to mean the memory of our own previous actions, especially if they were of a moral nature, as when we say, "I am not conscious of any guilt." At other times we designate by it all kinds of immediate knowledge of our own mental acts, especially the perception which accompanies present mental acts. In addition, we use this term with regard to external perception, as for example when we say of a man who is awakening from sleep or from a faint that he has regained consciousness. And, we call not only perception and cognition, but also all presentations, states of consciousness. If something appears in our imagination, we say that it appears in consciousness. Some people have characterized every mental act as consciousness, be it an idea, a cognition, an erroneous opinion, a feeling, an act of will or any other kind of mental phenomenon. And psychologists (of course not all of them) seem to attach this meaning in particular to the word when they speak of the unity of consciousness, i.e. of a unity of simultaneously existing mental phenomena", **Franz Brentano**, **PSYCHOLOGY FROM AN EMPIRICAL STANDPOINT, the International Library of Philosophy and Scientific, First English edition, *1973*, London, P*78*.**

شرح معنى إدراك الذات على أنها "إشباع لوعي معرفي هادف في شيء محدّدٍ مقصود سلفا في وجوب الإدراك بلوغه.."[1]، ومحاولةً للوقوف عمّا أنجزه "هوسرل" بالمنهج الفينومينولوجيّ، وما فاته يقول جارودي: «والفكرة الجديدة التي أدخلها هوسرل في الفلسفة المعاصرة، هي فكرة الاتجاه القصدي، وهو لم يحدّد لنا بوضوحٍ ما الّذي يقصده من هذا الاتّجاه القصديّ، بالرُّغم من أنّه يمثّل المحور الرّئيسيَّ في أعمالِه.. والاتّجاه القصديّ يعني أوّلًا ببساطةٍ واقعة الشّعور بوجودِ شيءٍ عند إدراكِه، أو التّفكيرِ فيه، أو الشّعور به، أو الرّغبة فيه.." »[2].

والنّاظر في كتابات "هوسرل" يلفيه يتناولُ فكرة القصديّة على أنّها مدخلٌ هامٌّ لفهم آليّاتِ تحليله للوعيِ، وعلاقةِ ذلك بالخبرة، "فالقصدية هي التي تميز الوعي بالمعنى الخصب للمصطلح، وتسوّغ لنا وصف مجمل تيار الخبرة باعتباره في نفس الوقت تياراً للوعي ووحدة لوعي واحد"[3]، والحديث عن القصديّة عند هوسرل هو حديث قصديّات الذّوات، تثمر تذاوتًا بين الموضوع والشّيء، في ضربٍ من الخبرة الجماليّة للموضوع الإنسانيّ، أو الجماليّ[4]

---

[1] ـ سعيد توفيق، الخبرة الجماليّة، ص29.

[2] ـ روجيه جارودي، نظرات حول الإنسان، تر: يحي هويدي، المجلس الأعلى للثّقافة، القاهرة، 1983، ص 36ـ 37، أو إدموند هوسرل، أزمة العلوم الأوروبيّة والفينومينولوجيا الترنسندنتاليّة، تر: إسماعيل المصدق، المنظّمة العربيّة للتّرجمة، بيروت، ط1، 2008، ص458.

[3] ـ سعيد توفيق، الخبرة الجماليّة، ص30.

[4] ـ Edmund Husserl, ideas pertaining to a pure phenomenology and phenomenological philosophy, translated by: Richard Rojcewicz, Kluwer academic publishers, Canada, fifth printing, 2000, p.242

يبقى بعد هذا أنّ نفهم ما القصدية؟ وماقصدية الوعي؟، وفي هذا يقول "سعيد توفيق: "فنحن لن نفهم الوعي إلا ابتداء من فهمنا للقصدية، يجيب هوسرل نحن نفهم تحت اسم القصدية، تلك الخصوصية الفريدة للخبرة بوصفها وعياً بشيء ما، فالإدراك هو إدراك لشيء ما، والحكم . حكم على قضية معينة، والتقييم هو تقييم لقيمة ما ، والحب يتعلق بموضوع الحب،والبهجة بموضوع البهجة .. إلخ . والوعي لا يكون متميزاً عن هذه الخبرات القصدية التي تظهر فيه، ولهذا تسمى هذه الخبرات ظواهر»، وخاصيتها الرئيسية أنها تكون ظُهوراً لـ «أو» «وعياب». وهكذا فإن الوعي يكون متجهاً دائماً نحو موضوع مرتبط به في لحظة ما. وبالتالي فإن الصيغة العامة لقصدية الوعي هي "إن كل وعي يكون وعياً بشيء"،

every consciousness is a consciousness of something"[1] .

فالذات ليست منفصلة عن العالم ذلك أنّ من متطلّبات "الكوجيتو أو فعل التفكير cogito يكون مرتبطاً بموضوع التفكير cogitatum، والوعي يكون من الأصل وعياً بعالم وموضوعات فهو دائما متجه نحو موضوعه ونحو العالم من خلال أفعاله"[2].

[1] ـ سعيد توفيق، الخبرة الجماليّة، ص30.

[2] ـ المرجع نفسه، ص31.

انطلاقًا من هذا يمكن أن نفهم القصديّة، ومراميها البعيدة العميقة، الّتي تميز الاتجاه القصدي، وهذا مجموعٌ في جملةٍ من الملحوظاتِ:

1 ـ الوعيُ له ارتباطٌ بموضوعٍ، وهذا الارتباط هو الّذي تبنى فيه الخبرة، يقول "سعيد توفيق": "وأول ما نلاحظه هو أن ارتباط الوعي بموضوعه يعني توجه الوعي نحو موضوعه، وتوجه الوعي نحو موضوعه يعني أنه فعل؛ فالأساليب التي يقصد بها الوعي موضوعه أو يتجه إليه هي أفعال. وهذه الأفعال تتميز بأنها نسيج الوعي ذاته، إنها أفعال بلا فاعل، فهي الفعل والفاعل في وقت واحد وهي الفعل والوعي في نفس الوقت"[1].

2 ـ ينبني الفعل القصديُّ على قطبينِ لا يمكن غيابُ أحدهما، هو القطب الذّاتي للفعل وهو ما يتّجه إلى الموضوع، وقطبٍ موضوعيٍّ، هو ما يُشارُ إليه حين يحدث الفعل القصديّ، ويقول "سعيد توفيق في هذا: "يميز هوسرل داخل بنية الفعل القصدي بين قطبين رئيسيين: الجانب الذاتي للفعل القصدي ويسميه النوئزيس noesis ، أي الفعل المتجه نحو موضوع قصدي، والجانب الموضوعي للفعل القصدي ويسميه «النوئيما noema، أي الموضوع المشار إليه من خلال فعل قصدي، فالنوئزيس والنوئيما يناظران الجانب الذاتي والموضوعي المرتبطين معاً

[1] ـ المرجع السّابق ، ص31.

داخل وحدة الخبرة القصدية. وهما أيضاً يناظران ما أصبح يسميه في أعماله الأخيرة بالذات المفكرة، أو فعل التفكير cogito الذي ينطوي على موضوع التفكير cogitatum "[1].

نخلص من هذا إلى أنّ فلسفة "هوسرل" تفترض موضوعين، موضوعٍ واقعيٍّ متغيّر، وموضوعٍ ثان نظيرٍ قصديٍّ ثابتٍ، هو خلاصةُ ما يتمثّلُ لوعيِ الذاتِ المتلقية، فـ "الموضوع الواقعي قد يطرأ عليه تغيير، فالشجرة قد تفقد أزهارها وتتغير ألوانها وظلالها بفعل الشمس والسحب، بل قد تدمرها، ومع ذلك تبقى الشجرة التي تمثلت لوعيي على حالها! ومعنى ذلك أن الموضوعات القصدية لا تتأثر بالتغيرات التي تطرأ على نظائرها في العالم الواقعي، فهي تتأثر فقط بما يطرأ على أفعال الوعي أو القصد من تغيير أو تعديل، أي بما يحدث داخل تيار الوعي ذاته وقصارى القول إن الموضوع القصدي هو موضوع مستقل، أي أنه يبقى مع الخبرة بصرف النظر عن وجود أو عدم وجود الموضوع الواقعيّ"[2]، وهذا ما ستّتكئ عليه الاستيطيقا الفينومينولوجية فيما بعد.

ننتهي إلى أنّ استقلاليّة الموضوع القصديّ، وعدم تبعيّته للموضوع الواقعيّ، هو الّذي يجعل الموضوع الواقعيَّ المُدركَ يسهمُ فيما يُسمّى الخبرة القصديّة الاستيطيقيّة، إذ يمدّنا بالمادّة

[1] ـ المرجع السّابق، ص32.

[2] ـ المرجع نفسه، ص32.

الخامّ (الهيولى)، وهي جزءٌ من ثلاثيّة مكوّنات الخبرة الرّئيسة، إذ الخبرة القصديّة تقوم على ثلاث مبادئ، يسمييّها "هوسرل" قصديّات، "وهي الهيولى hyle، أي المادة، أو المعطيات المادية المباطنة في الموضوع، ويسميها هوسرل أحياناً المادي «القبلي»، وفعل القصد (النوئزيس) واهب المعنى، والموضوع القصدي (أو النوئيما)، وهو أشبه ما يكون بمركّب أو نتاج لفعل القصد والهيولي . وبعبارة أخرى أدق، يمكن القول بأن الموضوع القصدي هو الموضوع الذي ينبثق على أرضية المادة المعطاة أو الهيولى بواسطة فعل القصد"[1].

هذا التّصوّر الهوسرليّ في إعطاء الأهميّة القصوى للوعي المتعالي "الأنا"، ضمن ما يُسمّى الفينومينولوجيا الترنسندنتاليّة، حيث يمايز بين فعل التفكير وبين موضوعه يسهم بشكلٍ سلبيٍّ في تشويه المفهوم العامّ للعالم حسب "موريس ميرلوبونتي" في ما يمكن تسميته الفينومينولوجيا الجديدة، ومن سلبيّات التّصوّر الهوسرليّ أنّه ينقل العالم ويحوّله من الوقائعية الّتي تعدّ أخصّ خصائصه، إلى موضوعٍ تصوريٍّ مفكَّرٍ فيه، هذا ينضاف إلى تشويهٍ ثانٍ يبيّنه "ميرلوبونتي" هو تشويه يمسّ مفهوم الذّاتية، خلال ربطها بالوعي، وتجريدها من ذاتيّتها، فتتخلّى عن وجودها الفعليّ الأصليّ الموجود في العالم في تداوتٍ مع الذّوات الأخر[2]، وهنا تتلاشى مقولة الوعي

---

[1] ـ المرجع السابق، ص33.

[2] ـ Maurice Merleau-Ponty, Le visible et l'invisible, Éditions Gallimard, France, 1964, p66.

الهوسرليّة، إذ يستحيل منطقًا ردُّ العالم إلى الوعي الذي توجهه الذات المفكرة حيث تكون الفينومينولوجيا، والعبرة بالتجربة والواقع[1]، والتّجربة الجماليّة خلال الطرح الّذي يقدّمه "ميرلوبونتي" أكثر فعاليّةً وواقعيّةً، حيث يحدث التّقابل بين الذّات والموضوع، ويستحيلُ تملُّكًا، وهو مضمون قول "ميرلو بونتي": "أنْ ترى هو أنْ تملك على البعد"[2].

ويقودنا هذا الطرح الجديد لدى ميرلوبونتي إلى خاصيّةٍ مهمّةٍ من خصائص الفينومينولوجيا، هي خاصيّةُ التّأسيس "constitution"، وعلى ذلك فالأمر بين أنّ الفينومينولوجيا هي الّتي نؤسّس موضوعها من مادة موجودةٍمعطاة، وتضفي عليه المعنى أو الدلالة، وبين أنّ النشاط الفني - في الأساسِ ضربٌ من التكوين أو الخلق، بمعنى التأسيس لظاهرة أو موضوع جماليّ، بالاتّكاء على مادّة متاحةٍ سلفًا، ينضافُ إلى ذلك أنّ الإدراك الجمالي للمتذوق يتضمّن عند جملةٍ مِن الفينومينولوجيين، من أمثالِ إنجاردن على فعل تأسيسيّ أو فعل إبداعي مشارك للفنان، خلال ما نعرفه بالتّذاوت[3].

---

[1] ـ Ibid, p67.

[2] ـ انظر: دانييل فرامبتون، الفيلموسوفي ـ نحو فلسفة للسّينما ـ، مقال "موريس ميرلوبونتي" الظّاهراتيّة السّينمائيّة، تر: أحمد يوسف، المركز القومي للتّرجمة، القاهرة، ط1، 2009، ص71.

[3] ـ انظر: سعيد توفيق، الخبرة الجماليّة، ص37.

الصّورة: الحديث عن الصّورة في العملِ الفنّيِّ هو حديثٌ عن تجلّي الجميل في شكلٍ مرئيٍّ، أو مسموعٍ، وهو ما يستدعي تعاطي العين والأذن معها، إذ يقف الإنسان "قبالة الصّورة مقيمًا علاقةً بصريَّةٍ"[1]، أو أيّ علاقةٍ يمكن أن تتمّ بعد تجلّي الجمال شيئًا جميلًا، يفضي هذا التّواصل إلى صورة بصريّة، أو صورية موسيقيّة متعالية، هذا الّذي يجعل التّعاطي مع الصّورة أمرًا عسيرًا غير يسير[2]، إذ أنّ الصورة "تمثل لوحدها مشكلة فلسفية نظرا للتغييرات العميقة التي أحدثتها في تشكيل وتكييف ما هو بصري بصفة عامة. صار من الضروري إعادة النظر في الأدوات الفكرية والمنهجية من أجل تأسيس مقاربة فلسفية جديدة للغة البصرية، ووجب استئناف النظر في كثير من المقولات الفكرية والجمالية من أجل فكّ خلفيات وأبعاد الصورة بفضل ما تحقق لها من طفرات تكنولوجية ورقمية"[3]، هذه الإشكالات أفرزت سؤالات كيفيّة التّعاطي مع الصّورة منهجًا، ضمن ما نسمّيه الأيقونولوجيا (The Iconology).

ولهذا يطرح"عبد العالي معزوز السؤال التّالي: "ما خصوصيّة الصّورة؟ وهل تتطلّب منهجًا للتّحليل أم مقاربةً للفهم والتّفهّم؟ هل تقتضي الصّورة الإحاطة بعلمٍ جديدٍ أسّسة "بانوفسكي""

---

[1] ـ عقيل مهدي يوسف، جاذبية الصّورة السّينمائيّة ـ دراسات في جماليات السّينما ـ، ص14.

[2] ـ "L'image est quelque chose de bien plus vaste que ce que nos sens nous font percevoir. L'image entretient des relations étroites au langage, car voir c'est reconnaître, c'est à dire nommer. Et nommer, c'est exister".

[3] ـ عبد العالي معزوز، فلسفة الصّورة ـ الصّورة بين الفنّ والتّواصل ـ، دار إفريقيا الشرق، المغرب، 2014، ص143.

Panofsky[1]، وسمّاه علم الأيقونة، وهو بمثابة المدخل الضّروريّ لدراسة الصّور بوصفها أيقوناتٍ"[2]، ومن ثمّة استحالت الصّورة في الفنّ التّشكيليّ مثلًا ذلك الأثرَ الفنِّيَّ الصَّادِرَ عن عالَمٍ مرئِيٍّ واقعٍ، أو عنْ آخرَ متَخيَّلٍ، فالصّورة الّتي تجسّدها ريشة الفنّان مثلًا هي إمَّا صورةٌ تُجسّدُ المرئيَّ وتحاكيه اعْترافًا، أو محاولةَ تحدٍّ وتَخطٍّ، وإمّا صورةٌ تنطلق دون عالَمٍ مرْئِيٍّ محسوسٍ، إذ عالَمُها متخَيَّلٌ (Imaginaire)، وحينئِذٍ يكون عالَمُ الصّورة القبْلِيُّ، والصُّورة بعد انوجادها مِنْ إبداعِ الفنّان، إذ لا مِنَّةَ للواقع عليه.

وبالإمكان القولُ إنّ العمليّةَ الفنّيّةَ في النّمط الثّاني مِن الصُّورِ تكون أكثرَ صعوبةً وتعقيدًا، فـ"يستحيلُ المُعطى الجامليُّ أو الفنِّيُّ أثرًا فنِّيًّا دون موضوعٍ سابقٍ، إذ موضوعُه بدءًا وخاتمةً هو اللّون والتّناسق..."[3]، وبين التّصوير والمحاكاة أواصر علاقةٍ، يعود إلى التّاريخ اللّغويّ للكلمة، الّتي "تمتد .. بجذورها إلى الكلمة اليونانية القديمة، أيقونةicon ، والتي تشير إلى التشابه والمحاكاة،

---

[1] - "L'iconographie a pour visée première de conduire à traiter l'image comme un texte ; mais elle ne réussit qu'à la doubler d'un autre texte à partir duquel l'image accéderait à l'intelligibilité, à un texte donné celuilà non plus à voir, mais à entendre. Comme si la peinture, comme si la *6* sculpture, n'avaient en dernière analyse pas d'autre destin que de s'effacer dans leur matérialité sensible, derrière la signification telle qu'elle trouve à s'articuler dans un élément qui est celui du langage", Damisch Hubert, La peinture prise au mot », **préface à Schapiro Meyer, Les Mots et les Images, Paris, Macula, *2011*, p. *56*.**

[2]- عبد العالي معزوز، فلسفة الصّورة ـ الصّورة بين الفنّ والتّواصل ـ، ص 143 ـ 145.

[3] ـ أمين مصرنّي، العمل الفنيّ التشكيليّ فضاءً للتّجربة الجماليّة ـ **قراءة في التّجربتين الانطباعيّة والتّجريديّة** ـ (مقال)، مجلّة أبعاد، ع 06، جوان، 2018، وهران/الجزائر، ص 09.

والتي ترجمت إلى imago في اللاتينية، و image في الانجليزية، ولقد لعبت هذه الكلمة ودلالاتها دورا مهما في فلسفة أفلاطون، وكذلك في تأسيس كثير من أنظمة التمثيل والتمثل Représentation"[1].

وإن كان الحفر في الصّورة والتّصوير وفلسفتهما يعيدُنا ـ لغويًّا وفلسفيًّا ـ إلى القديم، إلّا أنّه "من المألوف في تراث النّظريّة البصريّة Visual Study استدعاءُ عصر التنوير، كنوعٍ من الخلفيّة أو البداية الحقيقيّة الّتي يمكن عليها بناءُ التّصوّرات الحديثة، حول المجال البصريّ على أساسٍ منها.. على أنّه من التّوارثِ الفكريّ الّذي امتدّ مِن "هيجل" إلى "لاكان" عبر سارتر، ويمكنُ تصوّر هذا التّوارث كذلك مِن خلال القولِ إنّ عصر التّنوير موجودٌ بشكلٍ مركّبٍ في العلم، وفي الفلسفة، وفي الفنّ .."[2].

ومع المعاصر، سيتحوّل النّظر إلى العالم في حدّ ذاته على اعتباره صورةً "ولم تعد هذه الصّورة تعني مجرّد نسخةٍ أو محاكاةٍ للعالم، فكلمة صورة Picture تعني الآن صورةً منظّمة

[1] ـ زهير بوسيالة، تطور فلسفة الصّورة من أفلاطون إلى دوبري، مجلة القبس للدّراسات النّفسيّة والاجتماعيّة، ع03، الجزائر، 2021، ص64.

[2] ـ شاكر عبد الحميد، عصر الصّور ـ السّلبيّات والإيجابيّات، عالم المعرفة، الكويت، 2005، ص71.

ومتشكّلةً، والّتي هي ناتجةٌ للقدرة التّمثيليّة الخاصّة بالذّات، إنّ الذّات الحديثة تخلق الواقع من خلال التّمثيل"[1].

ومن ثمّة نلفي مناقشة فكرة الصّورة مناقشةً للوعي والإدراك الذّاتيّ لدى الإنسان المتفلسف، منذ أفلاطون، وإلى يومنا هذا، أي منذ كهف أفلاطون، وإلى غاية سينما ريجيس دوبري، وهو الزّمن الّذي تشكّل فيه ما يصطلح عليه اليوم "الفيلموسوفي" "Filmosophy"[2]، وعلى ذلك صار هذا الوع ينكشفُ في عوالمَ وكينوناتٍ مختلفةٍ، مِن عوالم وكينوناتٍ تشكيليّةٍ إلى عوالمَ وكينوناتٍ سينمائيّةٍ، وغيرِ ذلك.

1 ــ الصّورة في الفنّ التّشكيليّ أو الكينونة التّشكيليّة:

الحديث عن الفنّ التشكيلي ليس حديثًا عن مجرد خوض في الألوان. إنّه إلى ذلك تمثُّلٌ للجميل وتحديد له، فلئن عرفت الفلسفات القديمة السؤال عن ماهية الجميل، فإنّ الفنّان التشكيلي منذ عصر النهضة قد طرح السؤال نفسه، وتعدّدت الإجابات بتعدد المدارس والاتجاهات

[1] ـ المرجع السّابق، ص72.

[2] - **Filmosophy** is a provocative new manifesto for a radically philosophical way of understanding cinema. It coalesces twentiethcentury ideas of film as thought (from Hugo Münsterberg to Gilles Deleuze) into a practical theory of "film-thinking," arguing that film style conveys poetic ideas through a constant dramatic "intent" about the characters, spaces, and events of film. Discussing contemporary filmmakers such as Béla Tarr and the Dardenne brothers, this timely contribution to the study of film and philosophy will provoke debate among audiences and filmmakers alike. **Daniel Frampton.** https://cup.columbia.edu/book/filmosophy/*9781904764854*

نفسها، فالجميل عند ليوناردو دافنشيمثلًا فيثاغوري. إنّه التناسق، غير أن الصورة الكلية للتناسق ليست في الطبيعة، بل في الإنسان الذي هو المقياس الفنيّ*. إنّه هندسة تستدعي المسطرة والفرجار،[1] ولقد سخر دافنشي من "أفلاطون "، حين حاكم الفنّان إلى عالم غائب مثالي، ووجد له آراء في الهندسة قالًا : "ما لأفلاطون والهندسة؟ فالهندسة علم يقاس بالمسطرة والفرجار لا بالرأي الفكر المجرد"[2]؛ وإن كنّا نرى "دافنشي" خلال "الجوكندا"[3] وغيرها . محسوبًا على المثالية الأفلاطونيّة[4] من جهةٍ، أو من أخرى. وإن ظهر في أعماله وغيره الجديد ممثلاً في الحس الناقد

---

[1] ـ انظر: أمين مصرنّي، العمل الفنيّ التشكيليّ فضاءً للتّجربة الجماليّة ـ **قراءة في التّجربتين الانطباعيّة والتّجريديّة** ـ، ص13.

[2] ـ ثروت عكاشة،فنون عصر النهضة "الرّينسانس"، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 2011 . ص193.

[3] ـ La Joconde (Ou Mona Lisa del Giocondo) est le portrait d'une jeune femme, sur fond d'un paysage montagneux aux horizons lointains et brumeux. La femme porte une robe et, sur la tête un voile noir transparent. On remarque que totalement épilée, conformément à la mode de l'époque, elle ne présente ni cils, ni sourcils. Elle est assise sur un fauteuil dont on aperçoit le dossier à droite du tableau. Ses mains sont croisées, posées sur un bras du fauteuil. Elle se trouve probablement dans une CHANTEREINE : on peut voir un parapet juste derrière elle au premier tiers du tableau, ainsi que l'amorce de la base renflée d'une colonne sur la gauche. À l'arrièreplan se trouve un paysage montagneux dans lequel se détachent un chemin sinueux et une rivière qu'enjambe un pont de pierre. On peut remarquer une cassure de la ligne d'horizon. La tête de la Joconde sépare le tableau en deux parties dans lesquelles l'horizon ne se trouve pas au même niveau. La source de lumière provient essentiellement de la gauche du tableau. **Joconde, musée du Louvre. Léonard de Vinci, Entre *1503* et *1506*.Huile sur panneau de bois de peuplier *77* x *53* cm Musée du Louvre, Paris.**

[4] ـ Elie Faure il a dit : «Vinci pouvait saisir le même sourire sur les yeux et les lèvres de tous les êtres qui sont sortis de sa pensée, et surprendre leur doigt tendu vers le même point invisible. Comme pour désigner à l'avenir le doute qu'il sentit en lui. Sa peinture sans mystère Est le mystère de la peinture, l'un des mystères humains. Toute la science amassée par le siècle fleurit en lui en poésie et sa science était faite de toute la poésie répandue par ses précurseurs.

الذي يرفض التماهي المطلق مع فلسفة الإغريق في الفنون، وقد ظهر ذلك جليا في مدارس عصر النهضة الثلاث ممثلة في "الرينسانس والباروك والركوكو"[1]، التي أحدثت جلبةً كبيرة في إيطاليا حاضنة النهضة ومهدها، ونعتقد أنّ الحسّ النقدي الذي انمازت به هذه الفنون هو الذي مهد الطريق لظهور هذه المدارس الفنية الحديثة؛ كانت "سمتُها الغالبة ومُشتركها السائد هو التمرُّدُ على قواعد الفنّ الرّسميّ المكرّسة من طرف المؤسسة - إذا ما اقتصرنا على الرسم ـ من مثل قلب قواعد المنظور واكتشاف الفضاء ثُنائي الأبعاد Espace bidimensionnel، وما نجم عن ذلك من إلغاء العمق من اهتمام أكثر بالسطح Surface والخطوط Lignes"[2].

أفضى هذا إلى ظهور طرحٍ تشكيليٍّ جديدٍ "تُبتدعُ فيه أحدثُ الموجات، وآخرُ التّيّارات التي تندرج تحت مُسمّى الاتجاهات الطليعية Avant – gardistes...فبعضها أبدع في اكتشاف أهميّة النّور، ونقصد الانطباعية، وبعضها أبدع في اكتشاف أهميّة الشكل، وهندسة الفضاء مثل

Il eut, à une époque où. L'idéalisme platonicien, qu'il ne cessa pas de combattre, égarait les intelligences, le sens de la vie réelle qui conduit seul aux plus grandioses abstractions ». **Histoire de l'art -l'art renaissant -folio essais, les héritiers d'Elie Faure, *1976*, p*107***.

[1] ـ من أروع ما ألف في المدارس الثّلاث الموسوعةُ التي ألفها "ثروت عكاشة".

[2] ـ عبد العالي معزوز فلسفة الصورة ، ص 88 – 89.

التكعيبية... فيما أبدع اتجاه آخرُ في اكتشاف واقع فوق الواقع، هو واقع الحلم والهذيان مثل السوريالية"[1].

والتّركيز أو الانطلاق من فنّ عصر النّهضة، خلال الحديث عن الصّورة الفنّيّة التّشكيليّة مردّه إلى أنّ فنّان عصر النّهضة يُعدُّ فنّانًا واعيًا، ومدركًا للفلسفات الّتي يقوم عليها الفنّ، ثمّ إنّ الفنّ عنده ينطلق من موقفه من القديم، أي من التّصوّر الأفلاطونيّ والأرسطيّ، ومن مختلف الفنون، وها هو دافنشي "De Vinci" في سياق بيان أهميّة الصّورة التّشكيليّة، ينتهي إلى تفضيلها عن الصّورة الأدبيّة القامة على الحروف، فالرّسم يعدّ الأدقّ إحاطةً، والأصدقَ تعبيرًا، يقول "دافنشي": " هناك علاقة من التشابه والاختلاف بين الشعر والتصوير، وهي نفس العلاقة التي تربط بين الظل والجسم المظلل ، وبين التخيل والتأثر، فالشعر يقدم صورة عبر الحروف والكلمات، بينما يضع التصوير اشكاله أمام العين على نحو واقعي ، وهكذا تستقبل العين الأشكال المشابهة للواقع التي يخلقها التصوير كما لو كانت طبيعية، وهو ما يعجز الشعر عنه ، لأن صور الشعر تفتقد الى التشابه ، ولا تنفذ إلى الوجدان عبر حاسة البصر كما يفعل التصوير"[2].

---

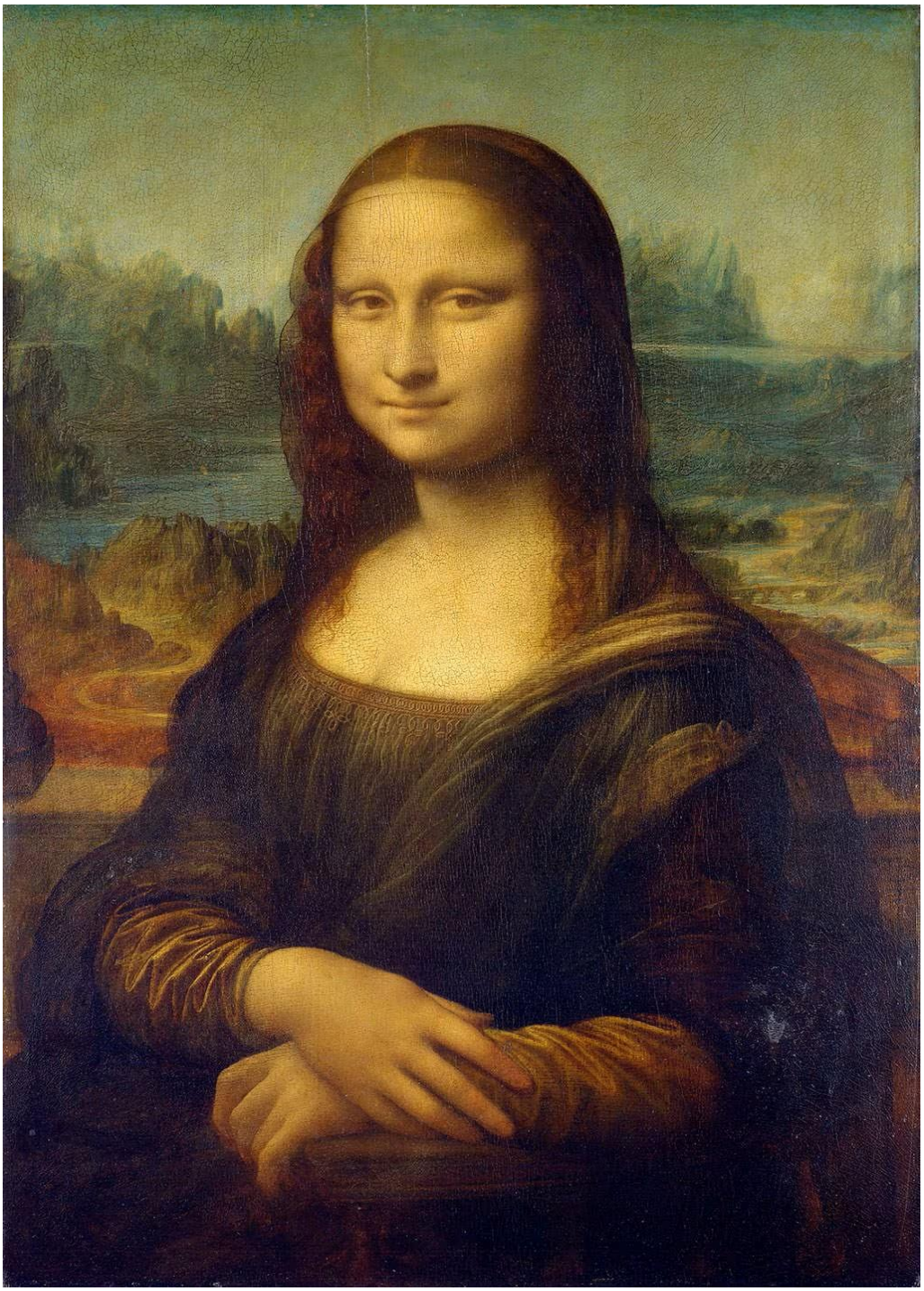
[1] ـ المرجع نفسه، ص 89.

[2] ـ ليوناردو دافنشي، نظريّة التّصوير، تر: عادل السّيوى، الهية المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة، 2005 ص 46.

ومن ثمّة يضطلع التّصوير ـ أكثر من الشّعر ـ بقدرةٍ أعلى على أن يقول الوُجودَ، ولذلك ينتهي "دافنشي" إلى القولِ:

"يقدّم التصوير أعمال الطبيعة إلى الحسّ الإنساني ، بقدر من الحقيقة واليقين يفوق ما تقدمه الكلمات والحروف، ولكن الحروف تقدم الكلمات الى الحواس، بدرجة من الدقة تفوق ما في التصوير، ونحن نرى أنّ ذلك العلم الذى يقدّم أعمال الطبيعة أكثر جدارة بالإعجاب والتقدير من العلم الّذي يقدّم أعمال العامل أي أعمال الانسان، وهى الكلمات، كما يحدث في الشّعر والفنون المشابهة ، الّتي تتعامل مع اللغة الإنسانية"[1].

[1] ـ المرجع نفسه، ص47.



La Joconde, musée du Louvre. Léonard de Vinci, Entre *1503* et *1506*.Huile sur panneau de bois de peuplier *77* x *53* cm Musée du Louvre, Paris.

ننتهي بعد هذا إلى أنّ التّصوير في عصر النّهضة ليس تغيب عنه الثنائية الأفلاطونية المتعلقة بالجمالي والفني، إضافة إلى أنّه قد أعلن تحدّيه للطبيعة. فراح يهتم بأساس واحدٍ متين يتمثل في القدرة على رسم الأحاسيس، وإنه للسّرّ الأكبر في لوحة "الموناليزا". إضافة إلى القدرة على التجسيد والتصوير الخلاق. إنْ على صعيد الفنّ التّشكيليّ، وإن على صعيد النّحت، ومن هنا يمكن لنا القول إن عصر النهضة قد كان ممهدا وطريقا سالكة لظهور المدارس الحديثة. إذ كل هذه قد تأسست على الموقف من الجميل*، ضمن سؤال ما الجميل؟[1]

والأهم منه عدم التسليم للطبيعة بالتعالي إذ هي بين محاولة المحاكاة الصارمة للطبيعة، ثم تجاوزها أو تجاوزها من الأساس[2].

---

* - Dans ce context, on ne peut ignorer la référence au livre de Jean Lacoste “Qu'estce que le beau?”.

[1]- Jean Lacoste dit : « Un jugement aussi simple que « ce cheval est beau » peut en fait s’interpréter de deux façons, et bien des difficulté Viennent de ce qu’on néglige cette ambiguïté. Dans un cas, il est fait référence a l’idéearchétype du cheval, et le cheval indi¬viduel est beau parce qu'il est presque parfaitement conforme à ce que doit être en soi le cheval de cette race. Il a toutes les qualités requises par le type. La beauté naît alors de la ressemblance étroite entre la copie et le modèle, entre l'archétype invisible et l'individu sensible « idéal ». La beauté est ici la marque de la proximité de la perfection, la preuve d'un ordre possible dans les choses incertaines de la vie, la manifestation d'une justice. Les choses sont, autant qu'il est possible, ce qu'elles doivent être. Telle est l'interprétation grecque de la beauté ». **Les aventures de l’esthétique Qu'estce que le beau, Bordas, Paris, *2003*.**

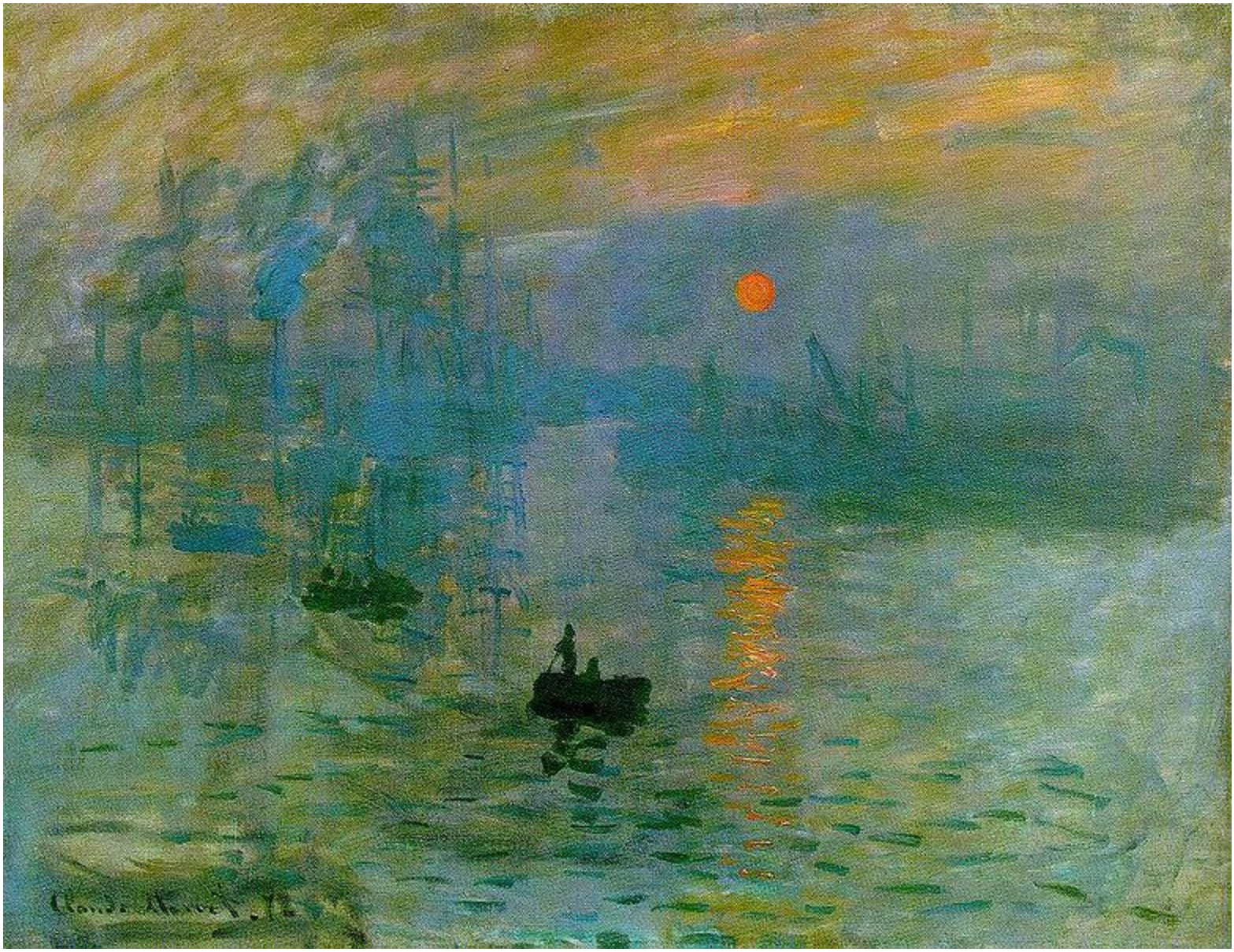
[2] - Regard : Elie Faure, Histoire de l’art, p*109*

نلفي الفنّ بعد ذلك تمثّلا للعالم المرئيّ ومحاكاته، أو محاولة تجاوزه والتّفوّق عليه، ضمن ممارسةٍ سحريّة، إذ بين الصّورة والسّحر أواصر علاقةٍ جوهريّة قديمة، يؤسّس لها "ريجيس دوبري" حين يقول: "إنّ كلمتي magie (سحر) و image) (صورة) تتكونان من الحروف نفسها، ويالها من عدالة، إنه نداء استغاثة بالصورة نداء استغاثة بالسحر. فقد كتب إليفاس ليقي، "ليس ثمة غير معتقد وحيد في السحر هو أن المرئي تمظهر للامرئي"... هالة من السحر تغطي تقاليدنا التصويرية. فاللاوعي النفسي، بانفجار صوره المتحررة من الزمن الذي يخلط بينها كلها ليس معرضا للشيخوخة"[1].

يهمّنا من هذا القول ـ بالدّرجة الأولى ـ عبارة "ريجيس دوبري": "المرئيّ تمظهر للامرئيّ"، وهذا أبلغ ما يمكنُ أن نعرّف به العمل الفنّيّ، وهو ما يمكن اختزال المدارس الفنيّة فيه، وهو ما تدور حوله الفلسفاتُ حين تخوض في المسألة الفنّيّة، من قبيل الفينومينولوجيا، والسّيمائيّة، والتّأويليّة، بل إنّ منطلقات الفلاسفة لم تكن غير النّظر في كيفيّة تجلّي المرئيّ من اللّامرئيّ، وعندنا من النّماذج "نيتشه" وهو ينظر في تجلّي الديونيزوسيّة والأبولونيّة في الفنّ، و"هيدغر" في بحث مسألة "أصل العمل الفنّيّ"، و"ميرلوبونتي" في التّذاوت، وغير ذلك وهو كثير.

[1] ـ ريجيس دوبري، حياة الصّورة وموتها، تر: فريد الزّاهي، دار إفريقيا الشّرق، المغرب، د.ت، ص26.

وإذا عُلم هذا فُهم كيف تتطوّر الفنون، وكيف تنتقل من اتّجاهٍ إلى اتّجاه، فالمبدأُ واحدٌ، والتّصوّرات هي الّتي تتغيّر، وبعد فنون عصر النّهضة، تحضر الانطباعيّة، في طرح جديدٍ لمفهوم الصّورة وشكلها، وقوانينها، إذ تجيء "كرد فعل على الجماليات الكلاسيكية التي حاولت أثناء عصر النهضة استعادة الجمال الإغريقي، وكان شعارها السمو، ومثلت الانطباعية في نفس الآن تمرُّدًا على الرومانسية في الرسم" تمثل "تلك اللحظة التي يتم فيها الانطباع بالطبيعة"، يكاد يكون هذا التعريف . على إيجازه . دقيقًا جدا، فالانطباعية حوار سريع مع الطبيعة، ولكن هذا الحوار على سرعته ضروري، فالفنان إنسان، وبذلك فهو في حد ذاته طبيعة، أو جزء من الطبيعة وينتمي إلى مجالها ومن ثم فإنّ تنوع عدد ونوع السبل التي يسلكها الإنسان في الإبداع الفنّي . كما في الدراسة المرتبطة بالطبيعة . نتوقف على موقفه من الفضاء الذي يتمتّعُ به داخل هذا المجال فقط.



في العلاقة بين الفلسفة الصورة:

في الحديث عن تعالق الفلسفة بالصّورة، أو العكس، يحضر أفلاطون أوّلًا بجمهوريّته، وهي في باب الفنون مثالٌ صارخ عن الرؤية الفلسفيّة للصّورة، منذ تردّى بالفنّانين، لأنّهم ليس يمكن أن يقبضوا على الصّورة الحقيقيّة، إذ أنّ بين العالم المثاليّ والواقعيّ تباينًا، فالفنّانون يحاكون الصّور المشوّهة، فيأتي عملهم ناقصًا، فيكونون أبعدَ من إدراك الحقائق، فيستحيل الشّاعرُ مجرّد صانع للصّور البعيدة عن الحقائق، فالفنّ ومنه الشّعر "يزيِّفُ صورة الواقع، ويقدّم نموذجًا مشوّهًا له"[1]، ومن ثمّة انتهى أفلاطون إلى أنّ الجماليّ مقدّمٌ على الفنّيّ، بل جعل "الجماليّ أصلًا والفنّيّ جزءًا مشوَّهًا، مشوبًا بكثيرٍ من النّقص"[2]، وبهذا أشاع فكرة المحاكاة، وإن كانت فكرة سقراطيّةً من الأساس ، عمّمها أفلاطون على كلّ شيءٍ، "ولكن من المؤكّد أنّ أفلاطون لم يكن يضع في ذهنه المقاييس الجماليّة حين أصدر هذه الأحكام، وإنّما أصدرها على أساسِ مقاييسَ فلسفيّةٍ لا صلةَ لها على الإطلاق بالشّعر أو الفنّ في عمومه"[3].

السّيميوطيقا:

---

[1] ـ أفلاطون، الجمهوريّة، تر: فؤاد زكريّا، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، مصر، 2004، ص 160.

[2] ـ أمين مصرنّي، العمل الفنيّ التشكيليّ فضاءً للتّجربة الجماليّة ـ **قراءة في التّجربتين الانطباعيّة والتّجريديّة** ـ ص16.

[3] ـ أفلاطون، الجمهوريّة، تر: فؤاد زكريا، ص 162.

البحث في علم السّيميوطيقا/السّيميولوجيا* نظريًّا وإجرائيّا يفضي إلى البحث في المعنى المستشفّ من العمل الفنّي، خلال إعمال مبادئ المنطق من مقدّماتٍ تفضي إلى نتائجَ بدل النّتيجة الواحدة، يقول "شارل سندرس بيرس": "ليس المنطق بمفهومه العام...إلا اسما آخر للسيميوطيقا Semiotic، والسيميوطيقا نظرية شبه ضرورية أو نظرية شكلية للعلامات، وعندما أقول إن النظرية « شبه ضرورية » أو أنها شكلية فإني أعني بذلك أننا نرصد طبيعة العلامات كما تعرفها ومن هذا الرصد، وعبر عملية لن أعترض على تسميتها بالتجريد"[1].

ننتهي من هذا إلى أنّه ليس يمكن فهم السيميوطيقا دون فهم مبادئ المنطق، إذا انتهينا إلى أنّ السيميوطيقا فعاليةٌ منطقيّة بامتياز، ما دامت تراهن على شيء يمثّل شيئًا آخر، وهذه الشّروح، تجعلنا في صميم المبادئ الفينومينولوجيّة، وهو الّذي يحدو "مبارك حنون" إلى القول "تقوم سيميوطيقا بورس على المنطق والظاهراتية .Phenomenology والرياضيات. لذا يبدو ضروريا تقديم هذه المفاهيم والتعريف بها وإيجاد موقع لها في نسيج السيميوطيقا البورسية. فالمنطق، بالنسبة الى بورس فرع من علم التشكيل العام للدلائل أي فيزيولوجيا الدلائل أو السيميوطيقا"[2].

[1] ـ شارل سندرس بيرس، تصنيف العلامات، ص137.

[2] ـ انظر: مبارك حنون، دروس في السيميائيّات، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1987، ص76.

خلال ذلك نلفي المنطق ميدانًا لحركات الرّموز، حيث تتمتّع بالقدرة على أن تحيل على أشياء أخرى، فالمنطق انطلاقًا من هذا يمثّل ذلك العلم "بالشروط التي تسمح للرموز، في عمومها، بأن تحيل على الأشياء، وعليه فهو فرع من الرمزية Symbolistique، هذا العلم الذي يدرس الدلائل، عامة، بوصفها دلائل"[1]

هذا الّذي يحدو "بيرس" إلى إطلاق مصطلح "السيميوطيقا"، بدل "السيميولوجيا، ليستحيل الفرق بينهما فرقًا بين إطارٍ واسعٍ، وآخرَ ضيّقٍ، إذ تُعنى "السيميولوجيا" بالعلامة اللّغويّة، والسّيميوطيقا بكلّ أنظمة العلامات، ولذلك يؤكّد "بيرس": "أنّه لم يكن بوسعه أن يدرس أيَّ شيءٍ، إلّا بوصفه دراسةً سيميوطيقيّة...والسّيميوطيقا البيرسيّة سيميوطيقا للدّلالة والتّواصل والتّمثيل في نفس الوقت..تعتمد على أبعادٍ ثلاثةٍ: دلاليّة وتداوليّة وتركيبيّة"[2]، والأمر على هذا متوقّفٌ على الدّليل في المفهوم البيرسيّ، إذ يتوزّع على أبعادٍ ثلاثةٍ، "فالدّليل البيرسيّ دليلٌ يتكوّنُ مِنْ الممثّل/الدّليل، كونه دليلًا في البُعد الأوّل..ومن موضوع الدليل (المعنى) في البعد الثّاني.. ومن المدلول الّذي يُفسّر كيفيّةَ إحالةِ الدّليل على موضوعه في البعد الثّالث".

---

[1] ـ المرجع السّابق، الصّفحة نفسها.

[2] ـ محمد داني، في ماهية السّيميائيّات والصّورة، مجلة سمات، المجلد 01، العدد01، 01 ماي 2013، البحرين، ص147.

من ثمّة تسلم السّيميوطيقا إلى التّأويلِ، ذلك التّفعيل الدّلاليّ، أو الدّلائليّ لكلِّ ما يودُّ النّصُّ، كما يقول صاحب كتاب "قضايا الجماليّة" ـ من أصولها القديمة إلى دلالاتها المُعاصرة ـ ، إنّه "التّفعيل الدلاليّ لكلّ ما يودّ النّصّ، من حيث كونُه استراتيجيّةً، أن يقوله عبر تعاضدِ قارئه النّموذجيّ"[1]، ومن هذا تصير كلّ محاولة محاورةٍ للنّصّ هيرمينوطيقا، ما دامت تنطلق من نهاية التّصوّرات الميتافيزيقيّة، و المفاهيم الفلسفيّة الغربيّة القديمة الّتي يرى البعضُ أنّها قد استنفذت كلّ حمولاتها، و متضمَّناتها، و قد عرفت الفلسفة الغربيّة المعاصرة ـ كما هو معروفٌ ـ هذا المنعطف أو المنعرج ـ Le Tournant ـ ابتداءً من نيتشه على الأقل، وفي مسألتيْن اثنتيْن على الأقلّ، هما:

- ـ العودَةُ إلى التّراث لتنخيله، و إعادة قراءته، و مساءلته و استدعائه.
- ـ انتهاء حقبة اعتبار الاستيطيقا حكمًا، إلى اعتبار التّأويل الجماليّ للوجود أساسًا لكلّ القراءات.

و من ثمّة ففي سبيل قراءة مشروع "أمبرتو إيكو" التّأويليّ نحاول الدّخول من باب "جيانّي فاتيمو".

---

[1] ـ كمال بومنير، قضايا الجماليّة ـ من أصولها القديمة إلى دلالاتها المعاصرة ـ ، تقديم: جمال مفرّج، منتدى المعارف، بيروت، ط1، 2013، ص201.

جيانّي فاتيمو "Gianni Vatimo" مدخلاً لفهم "إيكُو":

يمثّل "جياني فاتيمو" بالنّسبة لـ"إيكو" مؤثّرًا بالغا، أو لنقل مدخلاً مهمّا، يبتدئ الأمر من يقين ترسّخ لديه، بأن الهيرمينوطيقا قد صارت لغة شائعةً و مركزيّة جديدةً، و أنّ العصر عصرُ تأويل، بعد أن أخذت الفلسفاتُ، و التّصوّرات الميتافزيقيّة في التّهاوي، أو في فقدان وجهها البرّاق على الأقلّ، فلقد انخرطت كلّ المباحث الجديدة تحت ما يسمّى "الهيرمينوطيقا"، بما في ذلك التّفكيك، إذ يرى "فاتيمو" أنّ التّفكيك و إن حاول التّفردّ بنظريّات اللاّشعور و التّحليل النّفسيّ، فإنّ المعنى إقليمٌ تأويليّ من أقاليمَ كثيرةٍ، و هو بذلك إقليم محنّك و دقيق، تتعلّق به كلّ هذه النظريّات و المقاربات، و من ثمّةَ تغدو كلّ تجربة من هذه التّجارب تجربةً تأويليّة، في استثمار المعنى الّذي ينعكس راهِنًا من التّجربة الّتي هي في الأوّل و الأخير تجربة يوميّ أو ما نطلق عليه لفظ "المعيش"، و بذلك يعيد "فاتيمو" بعث جهد "ديلتاي"، بشيء من الاستثمار الذّكيّ، و من ثمّة يرى أنّ "نيتشه" هو صاحب اللّحظة التّأويليّة المعاصرة، من خلال قوله: لا يوجد وقائع، بل تأويلات، و عليه تصير الهيرمينوطيقا فكرا عدميًّا، تعاد قراءته على هذا المنوال، و في هذا السّياق، و من ثمّة يصير التّأويل و الحقيقة شيئا واحدًا، حين تصير اللغة مسكنًا، و التّأويل حقيقة، تجمع بين صرامة المنهج، و لعبة البحث و الإحالات، و لا يتمّ هذا إلاّ بتجاوز

الفكر العدميّ السّلبيّ الكامن في الميتافيزيقا[1]، و الّتي يمكن مجاوزتُها، "إنّه الإمكانُ الّذي تشير إليه نظريّات فلسفيّةٌ مشحونةٌ بنبْرات نبوئيّة، بمقدار ما هي نظريّة هايدغر، ونظريّة نيتشه، و اللّتان تظهران، من هذه الزّاوية، في آن معًا، أقلَّ نبوئيّةً، و أكثرَ انغراسًا في تجربتنا"[2]، و هذا الّذي سيراهن عليه "إيكو" كفيلسوف إيطاليّ، يتطلّع مستفيدًا من صديقه، لمناكفة الفلسفات الهيرمينوطيقيّة الفرنسيّة و الألمانيّة،في سياق جمع العقل الأوروبيّ، ليقدّم للإنسان الأوروبيّ ضربًا من ممارسة فكريّة جديدة، تواكب العالم الجديد، متبنية مقولة الانفتاح و اللاتناهي، و الكونيّة اللّغويّة و التّأويليّة، منطلقةً من الذّات مفصحةً عن نفسها، في سياق إعلان الإنسان بديلاً عن الميتافزيقا.

إيكو و الأساس البيرسيّ للتّعضيد النّصّ السيميائي:

بعد الأزمة الّتي مرّت بها نظريّة المعرفة، خاصّة في مجال ما يسمّى بالعلوم الإنسانيّة، في سعيٍ لإيجاد البديل الابستمولوجيّ البديل عن منهج العلوم الطّبيعيّة، بقيت، ـ فيما تبقّت من النّظريّات المتفائلة ـ، النّزعة السّيميائيّة مقترحةً نفسها بديلاً ابستيمولوجيًا، موضوعُه دراسةَ تلك

[1] ـ انظر: محمّد شوقي الزّين، تأويلات و تفكيكات ـ فصولٌ في الفكر العربيّ المعاصر ـ، المركز الثّقافيّ العربيّ، الدّار البيضاء، المغرب، ط1، 2002، ص 17 ـ 24.

[2] ـ جياني فاتيمو، نهاية الحداثة ـ الفلسفات العدميّة و التّفسيريّة في ثقافة ما بعد الحداثة ـ، تر: فاطمة الجيّوشي، منشورات وزارة الثّقافة، دمشق، 1998، ص14.

الأنظمة الخطابيّة الّتي تجمعها آصرةُ الانتماء إلى حقل الدّلاليّ الّذي له حضور في كلّ خطابٍ و إن تغيّر حقلُه، و لذلك كانت، بل وجب أن تكون (السيّميائيّات) البديل المعرفيّ والعلميَّ عن الابستيمولوجيا نفسها، و هذا ما دفع واحدةً كـ"جوليا كريستيفا" لأنْ تقول إنّا نجد بذور هذا التّفكير ـ لو أردنا منذ أفلاطون في "السّفسطائيّ" ـ "تنتمي السّيميائيّة إلى الحقل العلميّ، مادام لها موضوع محدّدٌ يتجلّى في إبراز أنماط الدلالة وقواعدها ، وما دام تطورها يتقاطع مع العديد من العلوم، ومن زاوية أخرى، فإنها تحتفظ بمسافة نظريّة تسمح لها بالتفكير في الخطابات العلميّة المنخرطة فيها..."[1].

و لقد عُدّ "أمبرتو إيكو"، من خير من يمثّل هذا الاتجاه ، إذ كان يعلن ذلك في كتابه "البنية الغائبة" "La Structure Absente" رائمًا إيجاد ما يسميه بنية البنى.

[1] - Chez Platon(Le Sophiste) la réflexion sur les deux opérations, affirmation et négation, prend la forme d'une ambiguïté, à savoir : le propre du discours (Logos étant à.' identifier, d'être une présence à soi, il ne peut inclure le terme nié, c'est-à- dire le terme non identique, le terme absent, le terme non-existant, que comme une éventualité (comme une non-existence) à partir de laquelle nous pouvons dire ce qui est Vautre du nié : le même. En d'autres termes, la logique de la parole implique que la parole soit vraie ou fausse (ou : exclusif), même ou autre, existante ou non-existante, mais jamais les deux à la fois. Ce qui est nié par le sujet parlant, ce qui est réfuté par lui, constitue 1' « origine » de sa parole (puisque le nié est à l'origine de la différenciation, donc de l'acte de la signification), mais ne peut participer à la parole que comme exclu d'elle, essentiellement autre par rapport à elle et par conséquent marqué par un indice de wow-existence qui serait l'indice de l'exclusion, de la fausseté, de la mort, de la fiction, de la folie. **Kristeva Julia. Poésie et négativité. In: L'Homme, 1968, tome 8 n°2. P38.**

و قد كان يصبو إذّاك إلى تجاوز تأطيرِ السيميوزيس البيرسيّة، و فهم طروحاتها، وهو مبرّرٌ كافٍ ليكون لـ "بيرس" حضورٌ في المنظومة الإيكويّة، ـ و هو ما نحاول استيضاحه ـ إذ ساعده ذلك الحضورُ على بناء صرحه النظري، و هو ما جعله يستثمره في سعيه لبناء نظرية تروم البحث عن الكيفية التي يُقرأ بها نصّ ما باعتباره ممارسةً تعاضديّة من قِبَلِ مؤلّفٍ و قارئ[1].

و لقد كان اهتمام "إيكو" بنظرية "بيرس"، ابتداءً من اعتبار النّقاش الدّائر في حقل اللّسانيّات، أو ما يُسمّى "لسانيّات النّصّ" بين النّصّ و بين الخطاب، أو بين الجملة و بين النّصّ و الكلمة، انطلاقًا من مقولته الشّهيرة: " الكلمةُ نصّ افتراضيّ، وما النَّصُّ سوى تمطيطٍ لكلمة ما". إذ تفضي هذه المقولة إلى الاعتقاد بأن السيميوزيس لا متناهية وأن المؤوَّل .Inteprétant مركزيٌّ ومحوريٌّ في أيّ تأويل وحركيّة مهما كانت.

و لذلك يغدو السّيميوزيس على حدّ تعبير "إيكو" علامة ناتجة عن ديناميّة الموضوع ، فهي تُفضي إلى المؤوّل وفق ضرب من السيرورة الجدليّة النّشطة والمحايثة في آن، إضافة إلى مفهوم "العماد" "le fondement" و هو عنصر مهمّ، في ما يسمّى "السّيميوزيس البيرسيّة" لخدمته مفهومَ المعنى الحرفيّ، فهو (أي العماد) "عبارة عن سمات دلاليّة منتقاة من كلمة أو جملة أو

1 ـ انظر: كمال بومنير، قضايا الجماليّة، ص202.

نصّ تتمّ بها عمليّة التّأويل لأنّها من طبيعة مونادية "monadiqu" أي خصوصيّة جوهرية، تضمن سيرورة الفهم من الملقي إلى المتلقي، فالعماد هو ذلك الشّيء الّذي يتمّ نقلُه من موضوع معطًى وفق صيغة ما: لأنّه مضمون تعبير ما، ويتبدّى كشيء مماثل للمدلول، أو لمكوّن أوليّ لهذا المدلول"[1].

لكن لماذا بيرس بدايةً و ليس سوسير؟ معروف عن بيرس أنّه يضفي على السيميوزيس طابعا انفتاحيًّا متاهِيًّا لا منتهِيًا ،و لهذا يحاول "إيكو" تأويل سؤاله حول السمات الدلالية: "هل هي عالميّة ومنتهية؟" في سياق المقارنة بين القراءة البيرسيّة، والقراءة الدّريديّة الّتي تصل بالانفتاح إلى حدٍّ لا يحكُمه منطقٌ، ولا تكاد تضبطُه شروط، و لا تستطيعُ حدَّهُ حدود.

فليس يمكن أن نفهم انفتاح السيميوزيس ـ حسب إيكو، بأنّه تلك العمليّة التّأويليّة الدّلاليّة الحرّة المطلقة في النصوص، فالأمر أبدًا مرهون بحدود يقف عندها ذلك التّأويلُ،وإن كانت السيميوزيس لامتناهيةً، إذ لا يغدو الأمر حين ذاك معتبرًا التّناهي، أو اللاّتّناهي مادام النّصّ محكومًا بالعالم، و بالإمكان الّذي لا يمكن تجاوزه، و كلّ ذلك يؤطّرُه ما يسميه "إيكو" عالمَ الخطاب "l'univers du discours "[2] .

---

[1] - Umberto Eco, The limits of interpretation, by: Thomas A. Sebeok, Indiana University Press, India,1994, p 24 – 25.

[2] - Eco said that "The opposition between these two quotations reminds us that all along the course of history we are confronted with two ideas of interpretation. On one side it is assumed that to interpret

و مع ذلك، و إضافةً إليه يتبنّى إيكو مفهومًا بيرسيًّا ثانيًا ألا و هو " المؤول النهائي ". وهما خلال ذلك يرسمان الحدود الّتي من شأنها إيجادُ الحدود التي تُوجِد ذلك التّحليل النّهائيّ .

من هنا يحاول "إيكو"إيجاد سيميوزيس تساعد على فهم انفتاح التأويل بطريقة دينامية، لأنه يفهم السّيميوزيس قانونًا وقاعدةً وناموسًا، أي نظامًا يسيّجُ فوضى الانفتاح،حين يقول: "لاَ إخَالُني، ههنا أُكْرِهُ التّأويل على ما لا قِبل له، بل هو بيرس نفسه من ردّد القول، مرارًا، إنّ

---

a text means to find out the meaning intended by its original author orin any caseits objective nature or essence, an essence which, as such, is independent of our interpretation. On the other side it is assumed that texts can be interpreted in infinite ways.

Taken as such, these two options are both instances of epistemological fanaticism. The first option is instantiated by various kinds of fundamentalism and of various forms of metaphysical realism (let us say, the one advocated by Aquinas or by Lenin in Materialism and Empiriocriticism). Knowledge is adaequatio rei et intellectus. The most outrageous example of the alternative option is certainly the one outlined above (ch. 1, section 6), that is, the paradigm of the Hermetic semiosis.

- Hermetic Drift

I shall call Hermetic drift the interpretive habit which dominated Renaissance Hermetism and which is based on the principles of universal analogy and sympathy, according to which every item of the furniture of the world is linked to every other element (or to many) of this sublunar world and to every element (or to many) of the superior world by means of similitudes or resemblances. It is through similitudes that the otherwise occult parenthood between things is manifested and every sublunarbody bears the traces of that parenthood impressed on it as a *signature*.

The basic principle is not only that the similar can be known through the similar but also that from similarity to similarity everything can be connected with everything else, so that everything can be in turn either the expression or the content of any other thing. Since "any two things resemble one another just as strongly as any two others, if recondite resemblances are admitted" (Peirce, *C.P.* 1934:2.634), if the Ren- aissance Magus wanted to find an occult parenthood between the various items of the furniture of the world, he had to assume a very flexible notion of resemblance » **Umberto Eco, The Limits of Interpretation,p24.**

كلّ مفردةٍ هي قضيّةٌ استهلاليّةٌ (و كلّ تصوّرٍ يكمن في التّصديق الّذي يسعه الانخراطُ فيه) و من شدَّد، غالبًا على مفهوم المفردة الدّلاليّ الّذي يرى إليه مسندًا ذا حجج عديدة. إنّ مدلول المفردات المنطقيّة إثباتٌ أوّليٌّ بقدر ما هي القضيَّةُ برهنةٌ أوّليّةٌ؛ هنا يكمن مبدأ التّأويلِ الأساسُ، الّذي يبيّنُ العلَّةَ الّتي تدفعُ كلّ علامةٍ إلى إنتاج تعبيراتِها المخصوصة، و لطالما أدركنا التّعبير البيرسيَّ على أنّه (مصداقُ) المفردة التّحديديُّ، و طاقتُها الّتي تخوّلُها أن تُترجَم إلى مفردةٍ أخرى (من سستام سيميائيّ مساوٍ أو مختلفٍ، كما لو كان التّعبيرُ أداةَ إيضاحٍ فحسبُ، أو وسيلةَ تفسيرٍ معجميّ محضةً ـ بيد أنّ هذا النّقد يختصّ بقراءاتي البيرسيّة السّابقة): في حين لا يجب أن يغيب عن بالنا أنّ العلامةَ، بالنّسبة لبيرس، ليست قائمةً في كلمةٍ أو في صورةٍ دون غيرها، إنّما تتمثّلُ في قضيّةٍ و حتّى في كتاب بكامله.... "[1].

و هنا ينعتق لدى "إيكو" مفهوم "القارئُ النَّمُوذَجِيُّ"، اعتقادًا منه أنّ النّصّ لا يمكنه الظّهور والتّجلّي و الانكشاف بعيدًا عن القراءة باعتبارها فعلاً تعاضديًّا، للوصول إلى ما ما يُسمّى شرط التحيين إذ تغدو القراءة استراتيجيّةً محكومةً بالتّنبّؤ و التّوليد والتّكوين والاستشراف، ما دام القارئ الموجود قارئًا فاعلاً مشاركًا نموذجيًّا[2]، و لذلك لا يرى إيكو في عمليّة القراءة

[1] ـ وحيد بن بوعزيز، حدود التّأويل ـ قراءة في مشروع أمبرتو إيكو النّقديّ ـ منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008، ص35.

[2] ـ أمبرتو إيكو، القارئ في الحكاية، ص40 ـ 41.

باعتبارها استراتيجيّةً في عملية التأويل التعاضدي ، محوًا لاستراتيجيّات النّصّ المتخفية، بل هي في نظره، ميلةٌ إلى القول باللاّمعنى الحقيقيّ، تجعل الكثير من التّفكيكيّين يلوون عنق النّص هرمسةً و غنوصيةً، و على ذلك فنحن في حضرة تأويلٍ للنّصّ لا استخدامٍ "إذًا ينبغي لنا أن نقيم الحدَّ ما بين استخدام النّصّ استخدامًا حُرًّا، باعتباره منبِّهًا من منبّهات التّخيّل، و بين تأوُّلِ نصّ مفتوح، و على هذه التُّخوم و حدها يُسوَّغُ، دون التباسٍ نظريّ، تأسيسُ إمكانيّة (متعة النّصّ)، على ما يدعوها بارث ـ و للإيضاح نقول: إمّا أن نستخدم نصًّا على أنّه نصٌّ متعةٍ بنفسه، أو أن يكون نصٌّ محدَّدٌ ينظرُ إلى تحفيز استخدامه بأكثرِ الطُّرق حريّةً على أنّه أساسُ استراتيجيّتِه الخاصّة (و بالتّالي تأوّله). و لكن يخالجُنا الظّنُّ بضرورة أن نضع حدًّا لإثباتنا، فنقولَ إنّ مفهوم التّأوُّلِ يلازمه على الدَّوام جدلٌ بين استراتيجيَّةِ المؤلّف و استجابة القارئ النّموذجيّ، و بطبيعة الحال، يمكن أن نتوفّرَ، إلى القدرة على التّطبيق، على جماليّةٍ في استحدام النّصُوصِ استخدامًا حرًّا، و شاذًّا، و خبيثًا.."[1].

على هذا ـ تأسيسًا ـ لا يمكننا البتّةَ استيعابُ مؤلِّف "إيكو" و قارئهِ إلاّ باعتبارهما نمطيْن من أنماط الاستراتيجية النصية[2]، على اعتبار التّضايف الحاصل بينهما، "وعلى جري العادة، فقد

[1] ـ المرجع السابق، ص73.

[2] ـ انظر: المرجع نفسه، ص75.

لبث الإيحاءُ بوجود شبح الباثّ(أو المرسِل) متضايفًا مع الإيحاء بوجود شبح المتلقّي (أو المرسَل إليه)"[1] لذلك ندرك ما يعنيه "إيكو" حين يقول:"فالقارئ النموذجي إن هو إلاَّ جماعُ شروط النّجاح أو السّعادة التي وُضعتْ نصيًّا، والتي ينبغي أن تُستوفى في سبيل أنْ يُؤَوَّلَ النّصُّ إلى تأَوُّلِه الكاملِ في مضمونِه الكامن"2.

من هنا يصيرُ التّعاضد النّصيُّ الّذي هو: "المقاصدُ المتضمّنةُ اللّفظَ و هي في حالةِ الإمكان، و لا نعني به تفعيلَ مقاصد التّلفّظ التّجريبيِّ"3 بعدا إضافيًّا من أبعاد التّأويل؛ ولا يمكن التّفكيرُ في عملية التّحيين كقصدية إلاّ بمعرفة ذلك، حتّى تتّخذ شكل قصدية مبثوثة في الملفوظ بطريقة افتراضية،و مع ذلك فإنّ "التشكُّلَ الذي يبيّنُ عليه المؤلّف النّموذجيُّ رهنٌ بالقرائن النّصيّة، غير أنّه يضع موضعَ التّساؤلِ العالَمَ الكَامنَ وراء النّصّ، ووراء المُرسَلِ إليه، و على الأرجح أمام النّصّ، و مسار التّعاضدِ فيه (بحيثُ يكونُ رهْنًا بالتّساؤل: "ماذا أريد أن أفعلَ بهذا النّصّ")على أنّ مفهوم القارئ النّموذجيّ بات متدَاوَلاً، في تسمياتٍ مختلفة، ومع بعض التّبايُنات، و ضمن نظريّات نصيّة عديدة، انظُر، على سبيل المثال "بارث"1966 "لوثمان" 1970 "ريفاتير"1976،1971، "فاندايك" 1976، "كورتي" 1976، "آيزر" 1972. و قد يجد المرءُ

---

[1] ـ المرجع السابق، ص76.

[2] ـ المرجع نفسه ، ص77.

[3] ـ المرجع نفسه، ص78.

تحديداتٍ غير مباشرة، و لكن قيّمةً للغاية، لدى "واينرش"، 1976"[1]و من مسألة التّعضيد ينتهي إيكو سيميائيّا بارزًا، إذ يضطلع بما يمكن أن يضعه واحدا من أوائل السّيميائيّن.

✓ ــ خلفية إيكو السيميائية

إنّ محاولةً بسيطة تروم موقعة النّصّ الإيكويّ ستفضي إلى أنّه ليس يخرج عن الجيل الّذي تلا "فرديناند دي سوسير" و "شارل سنديرس بيرس" ممثّلا في كلّ من "هيلمسليف" و"غريماص" و غيرهما، أولئك الّذين كان يرومون الوصول إلى أدوات علمية إجرائية تجعل المعنى مطلقًا من قيد اللّغة وحدها، باعتبار أنّ الأنظمة السيميولوجيّة كثيرةٌ لا يمكنُ تقييدها،ولذلك كانت القراءات متعدّدة، أو أنّها على الأكثر تحديدًا متّخذةً مواقعَ كثيرةً،

و لذلك ينتهي "إيكو" إلى أنّ المجهودات الرامية إلى حصر المعنى في علم يساعد التحكم في آليات الدلالة ليس مقصورا على ما خلّفهُ كلٌّ من "سوسير" و "بيرس"، بل يرى أنّ كلّ المحاولات التي رمت إلى إضفاء طابع منطقي على الوجود دوافع، وشروط ابستيمولوجيّةٌ للتّفكير السّيميائي، الّذي عُرف عند أمثال الأبيقوريّين و الرواقيّين* والأرسطيّين والتّوماويّين، و هذا ما حدا به لتركيز البحث على الخلفيّات التّاريخيّة للسيميائيّة عند أمثال "توما الإكوينيّ"،

[1] ـ المرجع السّابق، ص82 ـ 84.

و لهذا "لا يقر إيكو كثيرا الادعاءات التي يطلقها البعض على الدراسات الحديثة بوصفها بالعلمية، كي ترمي الدراسات القديمة باللاعلمية والضبابية والتهافت.

فالدراسات الحديثة كذلك، خاصة في الميدان السيميائي تضع الباحث في إشكاليتين حينما يحاول الوعي بحدود ونواميس هذا العلم، تكمن الأولى في التساؤل المشروع: هل يضم مصطلح "سيميائيات" علما قائما بذاته، يكتفي بمنهج متجانس وموضوع مخصص؟، أم لا يخرج هذا المصطلح من حقل متعدد الأبحاث، وحيز لمقاصد لم تتوحد بعد؟"[1]

و هذا ما يدفع "إيكو" إلى التفكير في ممارسة تنظيريّة لهذا الحقل القديم الجديد المتجدّد، فإنّه: "يستحيل القيام ببحث نظري مع انعدام الشجاعة لاقتراح نظرية ما، أي اقتراح نموذج أولي بمقدوره أن يكون دليل طريق في كنف الخطاب، وكل بحث، من جهة أخرى، لابد ألا يمتعض أصحابه من إبداء تناقضاته الخاصة ...."[2].

ومن ثمّة تصيرُ المواضعةُ الثقافية سبيلاً و سبباً لنشوء نظام أو أنظمة دالّةٍ تتجاوزُ الطّرح السوسيري إلى ما هو أبعدُ، فهي تلك الّتي: "ترمي إحدى الفرضيات التي تقوم عليها السيميائية حاليا، إلى أن كل سيرورة من التواصل، بأن الأدلة تنتج بطريقة حدسية، وبمشاركات عفوية

[1] ـ وحيد بن بوعزيز، حدود التّأويل، ص43.

[2] ـ أمبرتو إيكو، القارئ في الحكاية، ص156.

واتصالات روحية صرف، خارج كل وساطة اجتماعية، فإننا نقر بأن السيميائية لا معنى لوجودها"[1] .

إيكو و بيرس:

يستعين إيكو بيرس ليطرح نظرته للتّأويل، و إنّه حين يتجلّى، يتجلّى في أبعاد وتمثّلات كثيرة، أهمّها:

1. الدلالة:

يعرّف بيرس الدّليل قائلاً:"أعرف الدليل كشيء يحدد بشيء آخر، أطلق عليه مصطلح: موضوع، وهذا الموضوع في حد ذاته يساعد على تحديد الأثر الواقع على ذات ما، فأطلق على هذا الأثر مصطلح: مؤوَّل "[2].

و تحاول سيميائية "بيرس"، أن تكون ضربًا من الابستيمولوجيا، غير أنّها ابستمولوجيا جديدة، تتّكئ على الطابع التواصليّ، باعتباره منطلقًا للدّراسة، و عليه فإنّ سيميائية "بيرس" كما

---

[1] Umberto Eco, La structure absente,Introduction a la recherche semiotique,par:Uccio-Torrigiani,edition: Mercure, Paris,1972,p12..

[2] Ibid.p12.

يرى "دولودال"، تعتبر السّميولوجيا تواصليّة، لا يمكن فهمها خارج المقاربة الدلالية فالأدلّة حبلى بدلالة في اتجاهات مختلفة، فمنها ما هو أيقوني وما هو أمارة وما هو رمز ، و غير ذلك[1].

و لأهميّتها أخذ "إيكو" من المنظومة المعرفية البيرسيّة الحظّ الأوفر، و لعلّ العلّة واحدةٌ مكمنها الطابع الانفتاحي الذي تتميز به آراء"بيرس" خاصة في ما يتعلّق بالدّليل، خصوصًا حال منآه عن الدّليل اللّسانيّ ،مذ تلك التّحوّلات العلاميّة للقدّيس أوغسطينارتفاعًا إلى الأنساق الأخرى الّتي تشمل الأيقونة والرمز والأمارة، فتتظافر العوامل الواقعية و الذّهنية متعددة، لتصير العلاقة الاعتباطيّةُ السوسيريّة متَجاوزَةً إلى العلاقات السببية والتماثلية والاقتضائية، وغيرها[2].

يرى إيكو أنّ مفهوم مؤوَّل هو السّبيل الكافي للإجابة عن سؤال الدّليل احتواءً لكلّ الأدلّة الّتي تكشف الرّؤية الجادّة لتجربة العالَم، و هو ما يطلق عليه بيرس "الموضوع الدينامي" ، و انطلاقًا من هذا يقرّ "إيكو" للنّظريّة البيرسيّة قدرتها على التفريق المنهجيّ الضمنيّ بين موضوع الدّليل (أيّ دليل) والموضوع الّذي يكون فيه الدليل دليلاً في حد ذاته،انطلاقًا من مقولة الانفتاح في سيرورة سيميوزيس "بيرس"، و على ذلك، "فإن الاعتماد على الجانب القصدي في

[1] Deledalle Gerard ,in Charles S. Peirce : Ecrits sur le signe, edition :seuil,paris,1978,p51.

[2] Charles.S.Peirce.Philosophical Writings of Peirce.Dover Publications,INC.New York.1955.p107.

دراسة الظواهر الدلالية و السيرورات الثقافية والتواصلية، لا يمنعنا من إلغاء البعد الماصدقي، المساعد على فهم الكيفية التي تنفتح وتتسع بها التحويلات في المستوى الدلالي.

فالقصدية تعد مطية منهجية ولحظة هرمية لسيرورة دلالية من طبيعة حية، تتجاوز البنية الدلالية القارة في الدراسات الجاهزة والتحليلات السائدة: " إنه من الممكن إذا، إنشاء نظرية للدلالة على القواعد الدلالية من طبيعة قصدية خالصة. ولا ألمح في كل هذا بأن علم الدلالة الماصدقي يعد مفرغا من كل وظيفة: بالعكس، فهو يتحكم في العلاقات المتواجدة بين وظائف الأدلة والحالة التي يقوم عليها العالم، حينما نستعمل الأدلة لتعيين شيء ما. ولكن أكرر، بأنه لا يمكننا بناء علم للدلالة الماصدقي إلا لأننا نقر بوجود علم ممكن للدلالة القصدي، يعد بناءً ثقافيًّا مستقلاً، أي عبارة عن شفرة أو نظام من الشفرات"[1].

لا يفتأ إيكو من التعمق في فهم طبيعة هذه القصدية، فعندما تفحص الذخيرة المعجمية البيرسية، خاصة ما تعلق بالماثول (الدليل) والموضوع (الدينامي والمباشر والنهائي) والدلالة والمؤول والعماد le fondement، لاحظ بأن تمفصلات السيميوزيس من طبيعة منطقية

[1] ـ وحيد بن بوعزيز، حدود التّأويل، ص57، أو

Umberto Eco, Peirce et la sémantique contemporaine, traduit par: François Peraldi, In Langage,14e année, n58,1980,p79.

اقتضائية صرف، و لذلك ليس يتوقف "إيكو" عن استنطاق الطابع المنطقي المتواري في السيميوزيس البيرسية، فهو ذو طابع انفتاحيّ ففي ضوء المعنى الذي أولاه بيرس لمفهوم السيميوزيس تكون أيُّ محاولة للقيام بجمع للبناءات الميتاسيميائية فاشلةً، خاسئةً خائبة، ما دامت السيميوزيس نسيجًا من الأدلة التي تحيل على أدلة أخرى بطريقة تراجعية غير منتهية.

يقترح بيرس ما يسمّيه الموسوعيّة للدّلالة على انفتاح السّيميوزيس إذ يصير لدى "إيكو" الشرط المهمّ لفهم العالم و الضامن لتحديد أيّ شفرة ثقافية في أيّ زمان ومكان، لكنّه ليس الانفتاح الدّريديّ اللاّنهائيّ ،إنّه نسيجٌ من أنظمة سيميائية تستمدّ مشروعيتها خلال حيز ثقافي تحكمه المواضعة التواصلية، الّتي يسمها إيكو بـ "عالم الخطاب".

مقولات انفتاح السيميوزيس:

إنّ الحديث عن اهتمام "إيكو" البيرسيّ، قد ظهر في زحمة طروحات بنيويّة و تأويليّة و أرثوذوكسّية، إذ كانت مقولات فهم العالم و محاولات تسييجه ضمن قوالب مغلقة ودراسات محايثةٍ، هو الصّوت الّذي لا يعلو عليه صوتٌ. و لذلك كانت مقولة السّيميوزيس، و انفتاحه البديل المنهجيّ لكلّ هذه التّوجّهات و المنهجيّات، إذ وقعت مقولة السّيميوزيس بين نظرتين متطّرفتين، ترى الأولى الانغلاق الكليّ، و ترى الثّانية الانفتاح اللاّنهائيّ المطلق، و لذلك "كرّس إيكو جهودا كبيرة كي يتخذ منهجا وسطيا، يكون رادِعًا لكل محاولة متطرفة تروم غلق المعنى

وخندقته في مقولات أو فتح تأويلات على مصراعيها. اتخذ هذا الردع جانبا تصويبيا، باقتراح قراءة صحيحة كاملة، غير تلفيفية ولا مبسترة لأفكار بيرس في هذا الميدان، وجانبا تنظيريًّا طال الاقتراحات المنهجية لقراءة النصوص والعالم قراءة يفرضها عالم الخطاب، وجانبا حجاجيا لامس الردود على التفكيكيين الذين حاولوا قراءة بيرس قراءة هلامية"[1] .

و لقد كان "إيكو" يقول بهذا الرّأي غير غافل عن أنّ استعمال الأدلّة يُفضي إلى الانفتاح، و الغنى غنى الدّلالات، و لكن في انحسار الدّليل اللّغويّ، و سيادة الأيقونة الذّهنيّة الّتي باستطاعتها إنشاء المؤوَّل البديل عن الدّليل؛ انطلاقًا من مقولة الانفتاح الّتي تجد لها مقابلاً ميتافزيقيّا أنطولوجيًّا عقليّا، و سيصير كلّ ذلك ممكنًا متى وضعنا أيدينا على المؤوّلات البيرسيّة المتعدّدة،و إن كان أهمّها المؤوّل النّهائيّ الّذي نستوضح خلاله الآليّةَ والطّريقةَ الّتي يمثّلُ بها الدّليلُ نفسه كعلاقة مع موضوعه، و هنا تستحيلُ الحياة العقلية كأنّها سلسلةً سيميائية ثرية ، تبتدئ من المؤوّلات الأولى ذات البعد المنطقي، وفق صيغة الاقتضاءات الحاصلة بين المؤول المباشر، والديناميّ، لتصل عبر حلولٍ متملّصةٍ إلى المؤوّل النّهائيّ[2].

[1] ـ وحيد بن بوعزيز، حدود التّأويل، ص59.

[2] ـ انظر: أمبرتو إيكو، السيميائيّة و فلسفة اللّغة، ص45.

و على ذلك فإنّ الأعراف والعادات ستكون حاضرةً في منظومة "بيرس" "Peirce"، ضمانًا للمسار الّذي لا يمكن بحالٍ أن يخرج عمّا تتواضعُ عليه الجماعة التواصلية بالعادة معروفًا ،وهو عالم الخطاب، و في ذلك يقول "دولودال": "يعتبر مصطلح المؤول المنطقي صورة أخرى للمؤول النهائي...يمكن مقاربته على أساس العادة التي كرس بيرس عدة صفحات للبرهنة عليها منطقيا، لابد أن يكون المؤول المنطقي شاملا ومشروطا ونهائيا"[1].

إيكو والمشروع الجماليّ :

من كلّ ما سبق نصل إلى الخطاب الجماليّ متترّسين بجملة من المصطلحات أهمّها: عالم الخطاب، و الخطاب الممكن، و عدد من المؤوّلات، و لم يكن الهدف إلاّ الوصول إلى الخطاب أو الرّسالة الجماليّة، لاعتبارين اثنين، أوّلهما أنّ الخطاب الجماليّ أنسب أنواع الخطاب تأويليّة، وثانيهما الحقل أو السّياق الّذي ينتمي إليه إيكو، و لفرط تركيز "إيكو" على الانتساب نجعله سليلاً للمدرسة التّوماويّة، و نحاول رصد صلةٍ وثيقة كثيرًا ما يشير إليها ألا و هي الصّلة الجغرافيّة و السّياقيّة و الميدانيّة بـ "كروتشه"[2]، و إن كان "إيكو" قد تجاوزه في ميدان الأدوات الإجرائيّة، و الهمّ السيميائيّ.

[1]- Charles, S. Peirce : Ecrits sur le signe, Traduit par : Deledalle Gerard p*52*.

[2]-

غير أنّ ما يعيبه إيكو "على النقاد الجماليين الرومانسيين عموما، وكروتشه خصوصا، اهتمامهم البالغ بتفسير الأعمال الجمالية كآثار سببتها صور واستعارات، وإغفالهم الكبير لمحاولة تعريف طبيعة هذه الأعمال في حد ذاتها، ولتعويض هذا النقص، حاول مرات عديدة أن يستثمر استثمارا مبدئيا مقولات لغوية، خاصة تلك التي نجدها عند جاكبسون. فهذا اللساني الكبير حاول أن يبين بان الدورة التواصلية تنبني على عدة عناصر، لو أخذنا منها الرسالة فإنّنا سنعرف بأن كل تلفظ يحتوي لا محالة على عدة عناصر.

لو أخذنا منها الرسالة فإننا سنعرف بأنّ كلّ تلفّظ يحتوي لا محالة على عدة وظائف: مرجعية وانفعالية وطلبية وتنبيهية وميتالسانية وجمالية. و قد يكفي للتعبير عن الخصوصية في الوظيفة الأخيرة،أن يوظف الأسلوبيّون مقولة الانزياح التي يرام منها الاستقرار على أن كل نص جمالي لا بد أن يفهم كاختراق لمعيار سابق"[1].

يكاد يتّفق "إيكو" مع هذا الطّرح الأسلوبي تمامًا، غير أنّ الهمّ همّ سيميائيّ في مقابل همّ أسلوبيّ له مكانته، و لذلك يحضر المصطلح السيميائيّ مقابلاً، إذ في مقولة الانزياح تحضر البنية الغامضة معادلاً موضوعيًّا يمليه التّخصّص، و مصطلح اللّهاج idioleete(اللغة الفردية)، مقابلاً

[1] ـ سعيد بنكراد، السّيميائيّات السّرديّة ـ مدخل نظريّ ـ ،مطبعة النّجاح الجديدة، الدّار البيضاء، المغرب، 2001، ص125.

للقول، أو الشّفرة، ما دام الانتماء المدرسيّ يرتدّ لنظريّة التلقّي، و يعرفه قائلاً: "نقصد باللهجة الفردية كل شفرة خاصة وفردية لمتكلم معين"[1].

و يكون الهدف من البحث السيميائي حينئذٍ التعرّف على تلك المواضعات المبرمجة للمستويات المختلفة، وتحليل الكيفية التي ينعتق بها الإخبار للكشف عن الأنساق الجماليّة والبويطيقيّة المتعدّدة، ما دامت هنا استعمالات لا معانيَ، و هو ما يحاول "إيكو" إثباته في أعمال "جيمس جويس"، و غيره.

فالمتلقي هو الّذي يضيف ويملأ، ويؤثث العمل الفنّيّ، و يسدّ فجواته أيْ أنّه يعيد تشفير الرسالة الجماليّة لتستعدّ لقراءة الأخرى، ضمن تقنية اللّعب، لكنّه ليس لعبًا دريديًّا عند "إيكو" ما دام السّؤالُ هو سؤالَ القصديّات الفينومينولوجيّة و التّأويليّة ـ على حدّ تعبير الأمريكيّ "ستانلي فيش" ـ.

على ذلك فإنّ "سيميائية إيكو" لا ترمي إلى إرساء قواعد عامة للنقد الفنّيّ، فهي تقارب العمل الفنّيّ مقاربة كاملة، بالبحث في خصائصه والتعرف على قوانين الاختراقات التّرهينيّة والأسلوبيّة،وعلى ذلك تصبو إلى فحص التناسب الموجود في مختلف مستويات الأثر الفنيّ، واقتراح منهج لدراسة كل واحدة منها، ومن ثمّة "نفهم من كل هذا بأن منهجية إيكو هلامية

[1] ـ Umberto Eco, La structure absente, p127.

نوعا ما، لأنها لا تقترح منهجية شاملة بالمفهوم الموضوعي الديكارتيّ، أو المفهوم الوضعي المستمد من منطق العلوم الدقيقة أو الصحيحة. لا تطابق بين النظرية والممارسة في الدرس الأدبي عند إيكو، لأنه مع انعدام مستوى واحد للشفرة لا يمكن بتاتا التفكير في مقاربة متعالية، أو بنية مطلقة"[1].

انطلاقًا من كلّ هذا ننتهي إلى أنّ الحديث عن تجربة "إيكو" نظرية مترامية يحكمها التشظّي الّذي تمليه التمثّلات المتعدّدة للرّسالة الجماليّة، ضمن مقولتي النّصّ/ الخطاب، ولذلك تصير الثّقافةُ الموسوعية واجبة للدخول إلى عمق هذه التّجربة المعاصرة و لذلك "يقرّ إيكو بأنه مشاكس لا يخرج من كونه متطفلا فقط على علوم وفنون شتى، نعم هذا صحيح، فعند قراءته لمقارباته السردية لا نجدها بالعمق نفسه الذي قننته أعمال غريماص أو جينيت، وعند قراءتنا لنظريته في التأويل لا يمكن مقارنتها من حيث العمق بنظرية إيزر أو ياوص.

ولكن ما يفرق بين إيكو وهؤلاء، لا يكمن فقط في درجة ومستوى الاختصاص، بل في درجة الموسوعية والشمولية كذلك، فأن اختص في مجال ما لا يعني ان ذلك المجال يتوقف عند ذلك الحد، ولا يستطيع احد إنكار بأن الطابع الشمولي الموسوعي مرحلة ثانية

[1] ـ وحيد بن بوعزيز، حدود التّأويل، ص66.

يستدعيها البحث بالضرورة، هذا ما يعكس الآن ميلان الكثير من علماء الاييستمولوجيا إلى تداخل الحقول العلمية: l'interdisciplinarité "[1].

و لذلك ليس سهلاً فهم الرسالة الجماليّة الإيكويّة، إذ النص الجماليّ مِن وجهة نظر "أمبرتو إيكو"، ذو خصائص تداوليّة، انطلاقًا مِن كونه قولاً و فعلاً تواصليًّا، لا يمكن أن يُتنبّأ بتأويلاته، وبالأحرى الإحاطة بما يمكن أن يقتضيه من تأويلات، ليس انتصارًا للاّنهائيّة، و لكن بقاءً في حدود التّأويل و الإمكان.

التأويل بين إيكو وياوس :

ليس يختلف التّأويليّون في أنّ النّصّ كونٌ مفتوح، باعتبار سعة العبارة و إيهامها، غير أنّ الذي يبحث في النسق التّأويليّ القرائيّ النّظريّ الذي شيده ياوس ، سيلمح اقترابًا، وابتعادًا، و فروقا شاسعة مع النّسق الذي بلور "أمبرتو إيكو" أسسه، في وقتٍ واحد ، فلقد كان مبلغ غاية "ياوس" محاولة إيجاد قوانين تحكم عملية التلقي، باعتباره تجربة، وبوصفه انصهارًا لأفقي القارئ والنص في كنف التاريخ العام، سعيًا إلى تأسيس درسٍ تاريخيّ أدبيٍّ، انطلاقًا ممّا سمّاهُ

[1] - Paolo Fabri, La dedale dans le texte, in Magazine litteraire, n: 262, Fevrier,1989, (special Umberto Eco), p49 50.

"أفق التّوقّع" الخاصّ بجمهور النّصّ الأوّل،وفق دراسة تعاقبية وتزامنية، تمكّنُ القارئ النّموذجيّ من تحديد قيم النّصّ الجماليّة[1].

وحين نتّجه صوب "إيكو" لا نكادُ نظفر بتفكيرٍ يتعرّض للبعد التاريخي في منظومته،إلاّ من قبيل البحث عن جذور التّأويليّة في نصوص الإكوينيّ، أو القدّيس، أو الرّواقيّين والأبيقوريّين قبلهما، و عليه فإنّ شغل "إيكو" يراهن على البحث في الطريقة التي يعضد بها القارئ فراغات النص وفجواته، ضمن إطار نسقي مرجعي، لا يخرج عمّا يسمّيه عالم الخطاب، و خطاب الممكن، والنظام السّيميائي التواصلي الثقافي في أبعدِ مدًى.

ويمكن أن ننتهي إلى أنّه إذا كانت نظريّة "ياوس" أكثر إلحاحًا و تحديدًا، فإنّها تفتقد إلى كثير من المفاهيم الإجرائيّة الإيكويّة، و منها ـ على وجه التّحديد ـ مفهوم النسق الثقافي الذي يحدد النّسق المرجعي لأفق الانتظار، و كذا مفهوم الموسوعة، الذي يتخذ بعدا جدليًّا، يدفع "إيكو" إلى القول إنّ هذا الطّرح: "يصحح مفهوم الموسوعة كنظام دلالي شامل، أمّا عن الفكرة السائدة عن الشفرات، فهي كثيرة في أكثر من النظريات السيميائية، و هي أن تكون عبارة عن نظام بسيط من العلاقات المتواجدة بين كلمة، و أخرى ونظام قار وجاف، في حين لا

[1] ـ انظر: لخضر بوخال، المتلقّي بين التّجلّي و الغياب (رسالة ماجستير)، قسم اللّغة العربيّة، جامعة تلمسان، الجزائر، 2012، ص45.

يمكننا البتة تجسيد النسق الدلالي الشامل في كليّته لأنه في تغير دائم، وتتدخل في تحديد هذا التغير الحياة السّيميائية في حدّ ذاتها"[1] أي النّسق الثّقافي المرجعي الذي يمليه تفعيل البنى الخطابيّةُ، المعارضة لذلك التّجلّي الخطّيِّ بنسق القواعد الموفور في اللّغة الّتي يصاغ بها الأثر الفنيّ المفتوح.

النص الجمالي بين تأويلية إيكو و قراءة أيزر:

لا يجوز عقد مقارنة بين ما أرسى أسسه "أمبرتو إيكو" ، و ما حاول "ولفغانغ أيزر" التنظير له وفق رؤية مدرسيّة كونستانسيّة ، إلاّ من جهة الانتماء المشروعيّ الكبير للتّأويليّة المعاصرة،وإن كان المهتمّ بمشروع " إيكو" يعي خطورة طاقة تكتب في الفلسفة واللسانيات والتاريخ والسياسة والأدب والأنثروبولوجيا والسينما والإعلام والتقنية والسّيميائيّة والرحلات والموسيقي والفنون التشكيلية، و يدرك معه العمق الكبير الّذي أبداه "أيزر"و هو يكرّس حياته لمشروع واحد تجلّى ذلك في كثرة المصطلحات و تعدُّد التجريدات، وتتبعا عميقا لتجربة القراءة وسيروراتها المعقد في الأعمال الفنّيّة.

و إنّ قراءة عابرةً تجعل المقارنة ممكنةً في مصطلحات يتردّد بعضها، و صدى بعضها الآخر في كتابات الرّجلين، أهمّها:

[1] ـ أمبرتو إيكو، القارئ في الحكاية، ص 96.

مفهوم القارئ:

يتحدّث "أيزر" في سياق الحديث عن نظريّة القراءة عن أنماط القرّاء، فحسب رأيه يتعدّد القرّاءُ باختلاف طرائق ولوج النّصّ، أو التّعاطي معه، و لذلك يصرّح قائلاً:"إنّ عددًا كبيرًا من نماذج القُرّاء المختلفين يُستحضرونَ هنا عندما يُصدر النّاقد الأدبيُّ أحكامًا حول تأثيراتِ الأدب أو التّجاوب معه، و عمومًا تتجلّى هنا أيضًا مقولتان اثنتان تبعًا لما إذا كان النّاقد يهتمّ بتاريخ التَّجاوبات أم بالتّأثير المُحتمل للعمل الفنّيّ. هناك في المقام الأوّل القارئ "الحقيقيّ" الّذي نعرفه من خلال ردود أفعاله الموثّقة، و هناك في المقام الثّاني القارئ "الافتراضيّ"، و هو الّذي يمكن أن تُسقطَ عليه كلُّ تحيينات العمل الممكنة، و عادةً ما تتفرّع المقولة الثّانية إلى ما يُدعى بالقارئ "المثاليّ"، ثمّ القارئ المعاصر. و لا يمكن القولُ بأنّ القارئ المثاليّ يوجد موضوعيًّا، بينما القارئ المعاصر يصعب تكييفُه لشكل من أشكال التّعميم، رُغم أنّه موجود بدون شكّ، وبالرُّغم من ذلك، لا أحد ينفي أنّ هناك كائنًا كهذا يُسمّى القارئ المعاصر، و ربّما كائنًا آخرَ يسمَّى قارئًا مثاليًّا أيضًا"[1]، فعمليّة التركيز على القارئ المعاصر مثلا ، تحيلنا على الدراسات المعنيّة بتاريخ الاستقبال، وآليّاته الرّاهنة و الجديدة، من قبل جمهوره المعتاد أو الجديد.

[1] ـ فولفغانغ إيزر، فعل القراءة، ص 20 ـ 21.

ولكن مقولة القارئيْن المثاليّ و المعاصر لا تلبث أن تتلاشى، و يصدر طابعها السلبي جرّاء التركيز الشّديد، و لذلك يحلّ محلّهما قارئ جديدٌ ألا و هو القارئ الضمني، غير أنّه وجب أن نشير إلى أنّ "أيزر" يعرّج على بعض أسماء القرّاء الّتي اضطلع بها غيره، رغبة في تطوير فئة جديدة منهم، و لذلك يصرّح قائلاً: "إنّ الرّغبةَ في الإفلات من هذه الأصناف التّقليديّة للقرّاء ـ لما لها أساسًا من دور تقليديّ ـ يمكن أن تُلاحظ سلفًا في مختلف المحاولات الّتي جرت سابقا لتطوير فئات جديدة من القرّاء بصفتها مفاهيمَ استكشافيّة. ويقدّم النّقد الأدبيّ الحاليُّ أصنافًا معيّنة من القرّاء ملائمَةً لمجالات معينة من المناقشة: هناك القارئ الأعلى Super reader (ريفاتير)، و القارئ المُخبَر Informed reader (فيش) والقارئ المقصود Intended reader (وولف)، على سبيل المثال فقط، و كلُّ واحدٍ من هذه النّماذج يحمل معه مصطلحاتٍ خاصّة به، و بالرّغم من أنّ هؤلاء القرّاء يُعتبرون أوّلاً، وقبل كلّ شيء تركيباتٍ استكشافيّةً، فهم مستخلصون من مجموعات معيّنة من القرّاء الحقيقيّين الّذين لهم وجودٌ فعليٌّ "[1]، و مع هذا يصير (أي مصطلح القارئ) "نظاما مرجعيا" للنّصّ، نتاج عملية البناء التي يفترضها هذا النص نفسه.

[1] ـ المرجع السّابق ، ص24.

و من ثَمّةَ فـ "إن القارئ الضمني عبارة عن مفهوم يموضع القارئ في مواجهة النص في إطار تأثيري- نصي عندما تصبح عملية الفهم عبارة عن فعل"[1].

و يرى "أيزر"، انطلاقًا من ذلك، أنّ دور القارئ لا يمكن أن يخرج عن إطار البنية النّصيّة، مادامت بنية النص وبنية الفعل ملتحمتين التحاما حميميا، مما يحمل سمة أخرى للقارئ الضمني، يجعله لا يعرف كتجريد ما للقارئ الواقعي، ولكن، شرط لعملية ضغط يعيشها القارئ حينما يتقبل لعب الدور المنوط بالنص، "إنّ القارئ الحقيقيّ، أيًّا ما كان وكيف ما يمكن أن يكون، فإنّه يُسند له دائمًا دورٌ خاصٌّ يقوم به، و هذا الدّورُ هو الّذي يُكوِّن مفهوم القارئ الضّمنيّ، هناك مظهران أساسيَّان و مترابطان لهذا المفهومِ: دور القارئ كبنية نصيّة، و دور القارئ كفعل مُبنيَن"[2].

و بالتّالي فإنّ للقارئ الضمني عند "أيزر" وظيفةً مركزيّة ، إذ هو من حيث الاقترابُ أفقٌ مفهوميٌّ تنصهر عنده تلك التّحيينات التّاريخيّة والفرديّة الّتي تحيط بالنّصّ، و تنساب خلالهُ، فالقارئ الضمنيّ إذن نموذجٌ متعالٍ منشودٌ، يبين حال حضوره الكيفية التي بها يسطيعُ النّصّ إنتاج الأثر، وتوليد المعنى مادامت هناك بنيتان: بنيّة النص/بينة الفعل أو الحدث.

---

[1] ـ المرجع نفسه، ص29 ـ 30.

[2] ـ المصدر نفسه ، ص30.

أمّا قارئ "إيكو" النّموذجُ فإنّ له وظيفةً تعاضديّة، تسهم في تحيين حيل النص التعبيرية، إذ هو تبيان و شرح و إيضاح لدور هذا القارئ في حضور الشّفرات المبثوثة خلال ثنايا النص، ف "إيكو"، حريص وفق تواصليّته السيميائيّة الثّقافيّة على عدم إلغاء الأنظمة المرجعيّة التي تستند عليها النصوص، لهذا فهو يعطي للقارئ دور العامل الحامل لكفاءات موسوعية[1].

ممّا سبق يحاول "إيكو" الانطلاق من قناعات ترى في النص زخمًا كبيرًا من المسكوتات، التي يتوجب على القارئ ملء فراغاتها، واستنطاق مكنوناتها، باعتبار أنّ النص آلة كسولة (أو مقتصدة)، تحيا من قيمة المعنى الزّائدة الّتي يكون المتلقّي قد أدخلها إلى النّصّ[2].

هنا يخرط "إيكو"مع غيره ـ ضمن نظريّات القراءة ـ في حقل الرّهان على القارئ فاعلاً، ومثوّرًا، إيجابيًّا، منشّطًا لتلك الآلة الكسولة، لا مجرّد متلقّ سلبيّ مستهلك. و هو لا يبتعد عمّا حاول "أيزر" الوصول إليه في عملية خلق المعنى داخل النصوص. أمّا الاختلاف بينهما فحاصل في توجه سيميائيّ مترامٍ، و آخر لا يعدو يحاول إرساء نظريّة للتلقّي و القراءة.

جدَلُ العُبُورِ من الانفتاح إلى الحدود:

[1] ـ انظر: أمبرتو إيكو، القارئ في الحكاية، ص63.

[2] ـ انظر: المرجع نفسه، الصّفحة نفسها.

في السّياق الّذي يرمي إلى الحديث عن مقولتي التّناهي و اللاّتناهي، يقول "أمبرتو إيكو": "أصدر كاستييه سنة 1957 كتابًا تنبّؤيًّا بعنوان "زمن القارئ"، و في سنة 1962 كتبت "العمل المفتوح" و لقد دافعتُ في هذا الكتاب عن الدّور الفعّال للمؤوّل في عمليّة قراءة النّصوص ذات الصّبغة الجماليّة "[1].

لم يكن حديث "إيكو" عن المؤوّل إلاّ حديثًا عن التّناهي واللاّتناهي، و لم يكن إلاّ حديثًا عن الانفتاح والانغلاق، وعليه انتصر لمقولة الانفتاح و التّعدد، إذ يحضر "بيرس" و يغيب "دي سوسير" و على ذلك تصير علاقة الإنسان بالحياة باعتبارها نصًّا مفتوحةً و تجربةً حقيقيّة معيشةً علاقاتٍ متعدّدةً، يحكمها ـ إذا أسعفنا التّدليلُ ـ مبدأ عدم التناقض مع وجود لانهائيّة القراءة، و من ثمّة يصير "هرمس" سببًا للخروج من الضّيق إلى السّعة، غير أنّ الهرمسيّة لن تستطيع الاضطلاعَ بالفعاليّة و الانفتاح الأفقيّ، و الانفتاح الأفقيّ،إلاّ باتحادها مع الغنوص " Le gnos " كمخلّص ورؤية جديدة للتّجربة L'expérience، ومن ثمّة للتّعبير L'expression ـ على حدّ تعبير "ديلتاي".

العَلاَمَةُ: حديثُنا عن العلامةِ في هذه الجزئيّة سينطلق من بيرس، لا من دي سوسير، لاعتبارٍ واحِدٍ هامٍّ، هو أنّ طرح "بيرس" كان أوسعَ أفُقًا من دي سوسير، إذ تجاوز اللّغة إلى

[1] ـ أمبرتو إيكو، التّأويل بين السّيميائيّة والتّفكيكيّة، ص21.

كلّ العوالم الدّالّةِ، ولذلك فإنّ "العلامة عند بيرس أساس للعالم بأسره، إذ أن العلامة هي الانطلاقة التي يُبنى عليها تعريف كل عنصر على حدة، وهي - ا المبدأ الذي يحكم تفسير مجموعات العناصر، سواء كانت هذه المجموعات مجردة أو ملموسة، إن الإنسان فيما يراه بيرس علامة في كليته، وفكـره أيضا علامة، وكذلك مشاعره ، لكن هذه العلامات - في نهاية المطاف – لا تحيل إلا إلى علامات أخرى"[1]

والعلامة انطلاقا من هذا على ضربين اصطناعيّة وطبيعيّة" الأولى ينتجها كائن ما (إنسان أو حيوان) بشكلٍ واعٍ استنادًا إلى أعرافٍ بعينها، من أجل تبليغ شيءٍ ما، إلى شخصٍ ما (وهو ما يصدق على الكلمات والرّموز الطّباعيّةِ والرّسوم ونوتات الموسيقى إلخ)، ولهذا فإنّ العلامات مرتبطةٌ دائمًا بمصدرٍ ما، في حين أنّ العلامة الثّانية ليست من إنتاج أحدٍ، وهي غير قصديّةٍ، ومصدرها الطّبيعةُ، ونحن من يقوم بتأويلها كأعراضٍ أو قرائنَ (مثل البراقع على جسمِ الإنسانِ الّتي تمكّن الطّبيبَ مِنْ تشخيص بعض الاضطراباتِ الكبديّة، أو صوتِ أقدامٍ

[1] ـ ولاء محمد علي محفوظ، الفنّ بوصفه حقيقة سيميوطيقيّة ـ السّيميوطيقا من اللّغة إلى الفنّ ـ (مقال)، حوليّات آداب عين شمس، المجلّد 43، يوليو ـ سبتمبر، 2015، مصر، ص414.

منذِرةٍ بقدوم شخصٍ ما ...)، ومع ذلك فإننا نطلق أيضا على العلامات الطّبيعيّة صفة التّعبيريّةِ.. من قبيل العلامات اللّاإراديّة الدّالّة على الفرح..."[1].

والعلامة (المصوِّرة) بعد ذلك هي "شيءٌ ما ينوب لشخص ما عن شيء ما، من وجهة ما وبصفةٍ ما، فهي توجه لشخص ما، بمعنى أنها تخلق في عقل ذلك الشخص علامة معادلة ، أو ربما ، علامة أكثر تطورا ، وهذه العلامة التي تخلقها أسميها مفسرة interpretant للعلامة الأولى ، إنّ العلامة تنوب عن شيء ما وهذا الشيء هو موضوعتها object، وهي لا تنوب عن تلك الموضوعة من كل الوِجهات بل تنوب عنها بالرجوع إلى نوع من الفكرة.. ركيزة ground المصورة"[2].

وعلى ذلك حسب ما يُفهم من نصّ "بيرس"، فإنّ لكلّ علامة ثلاثة أشياء ترتبط بها هي: الركيزة والموضوعة والمفسرة، والعلامات عنده (أي بيرس) يمكن أن تخضع إلى تقسيماتٍ، تخضع للماهية أو علاقتها بالموضوعة، أو من خلال تصوير المفسِّرة للمصوّرة (العلامة) ولذلك يقول: "يمكن تقسيم العلامات إلى ثلاث ثلاثيات، أولا : وفقا لماهية العلامة في ذاتها، ويمكن

[1] ـ أمبرتو إيكو، العلامة ـ تحليل المفهوم وتاريخُه ـ، تر: سعيد بن كراد، المركز الثقافي العربيّ، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2010، ص64.

[2] ـ شارل سوندرس بيرس، تصنيف العلامات، ضمن كتاب أنظمة العلامات في اللّغة والأدب والثّقافة ـ مدخل إلى السّيميوطيقا ـ، شركة دار إلياس العصريّة، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1986، ص138.

تقسيمها ثانيا وفقًا لعلاقة العلامة بموضوعتها، فيما إذا كانت هذه العلاقة ترجع إلى طبيعة العلامة نفسها ، أم ترجع إلى الرابطة الوجودية بين العلامة والموضوعة، أم ترجع إلى الرابطة بين العلامة والمفسرة، ويكون التقسيم الثالث وفقا لتصوير المفسرة للعلامة، إما باعتبارها علامة على أمور احتمالية، أو علامة على أمور واقعية، أو علامة على أمور عقلية...وفقا للتقسيم الأول يمكننا أن نطلق على العلامة المصطلحات التالية: العلامة النوعية والعلامة المتفردة والعلامة العرفية."[1].

بعد هذا يذهب "بيرس" إلى الإشارة بأنّ هناك ضربًا ثانيًا من التّقسيم، يقترح تسميته ثلاثية العلامات الثانية إذ يقول: "أمّا في الثلاثية الثانية فيمكن أن يُطلق على أقسام العلامة المصطلحات التالية : الأيقون والمؤشر والرمز". فالأيقون Icon * هو العلامة التي تشير إلى الموضوعة التي تعبر عنها عبر الطبيعة الذاتية للعلامة فقط، وتمتلك العلامة هذه الطّبيعة سواء وُجدت الموضوعة أم لم توجد"[2]، والقصد أنّ الأيقون علامة يُتبيَّنُ مدلُولها خلال المحاكاة، من

[1] ـ المرجع السابق، ص141.

* ـ "إحدى معاني كلمة الأيقونة في اليونانية تعني الكتابة المقدّسة، أو الصّور المقدّسة.. الأيقونة هي طقس دينيٌّ في المرتبة الأولى أي هي اندماجٌ بين الرّمز والرّسم، فهي ممتدّةٌ في الفكر اللّاهوتيّ، لتعبّر عن المرئيّات الدّينيّة في الدّيانة المسيحيّة". انظر: ستار جبار محمّد أحمد العبيدي، الأيقونة المسيحيّة طقسًا دينيًّا وليس فنًّا، مقال، مجلّة آداب الكوفة، العراق، العدد 57، أيلول، 2023، ص367.

قبيل صور الأشياء، والرسوم، والمجسمات، وغير ذلك، على أنّ هذه الأشياء تستحيل أيقوناتٍ لشبيهها حين تستخدم كعلامات .

أما المؤشر Index فهو "علامة تشير إلى الموضوعة التي تعبر عنها عبر تأثرها الحقيقي بتلك الموضوعة"[1]، يعني هذا أنّ المؤشّر علامة تشير إلى مدلول لوجود علاقة تلازمية، من قبيل الدخان الّذي يدلُّ على وجود نار، وبثورٍ أو حبوبٍ تظهر على الجسم تشي بوجودٍ مرضٍ من الأمراض، وغير ذلك.

أما الرمز Symbol فهو عند "بيرس" "علامة تشير إلى الموضوعة الّتي تعبّر عنها عبر عُرْفٍ ، غالبا ما يقترن بالأفكار العامة التي تدفع إلى ربط الرمز بموضوعته ، فالرمز ، إذن ، نمط عام أو عرف، أي أنّه العلامة العرفية، ولهذا فهو يتصرف عبر نسخة مطابقة"[2]، وفي الحديث عن الرّمز باعتباره علامةً ثالثةً، يذهب سعيد بن كراد إلى أنّ تحديد تعريف خاص بالرمز يُعدُّ أمرًا صعبًا للغاية، لأنّ الرّمز "لا يحمل خصائصه في ذاته، فهو يمكن أن يكون شيئا مخصوصا، ويمكن أن

[2] ـ شارل سوندرس بيرس، تصنيف العلامات، ضمن كتاب أنظمة العلامات في اللّغة والأدب والثّقافة ـ مدخل إلى السّيميوطيقا ـ، ص142.

[1] ـ المرجع السّابق ، ص142.

[2] ـ المرجع نفسه ، ص142.

تتوسع دائرته ليشمل النشاط الإنساني برمته، ولكن بالإمكان دراسته من زاوية مراعاة المجالات المتنوعة التي تعاملت مع الرمز، وحاولت من خلاله تفسير موضوعها وفهم حدوده" ويقع الحديث بعد هذا عن أنّ الرّمز كالأيقون والمؤشّر، يسهم في بعث الأدوات المهمّة الّتي تؤدّي إلى إنتاج الدلالات، خلال العمل الفنّي البصريّ، وغيره.

المُعَاصَرَةُ:

المُعاصرَةُ[1] في الفُنون، ليست كالمعاصرة في مختلف الأنساق الجماليّة، مِن قبيل الآداب، ففي الآداب مثلًا، بالإمكان الوقوف عند حدود المدارس الأدبيّة، وهي الّتي كانت في الأساس مدارسَ فلسفيّةً جماليّة، وأيديولوجيّةً، حتّى إذا تحوّلنا إلى تطبيقاتها الفنّيّة الجماليّة، صعب إيجاد حدودٍ واضحةٍ بين الفنون الحديثةِ والمعاصرةِ[2]، فباستثناء ما يُسمّى "الفنّ الجاهز"، يوجد فوارق

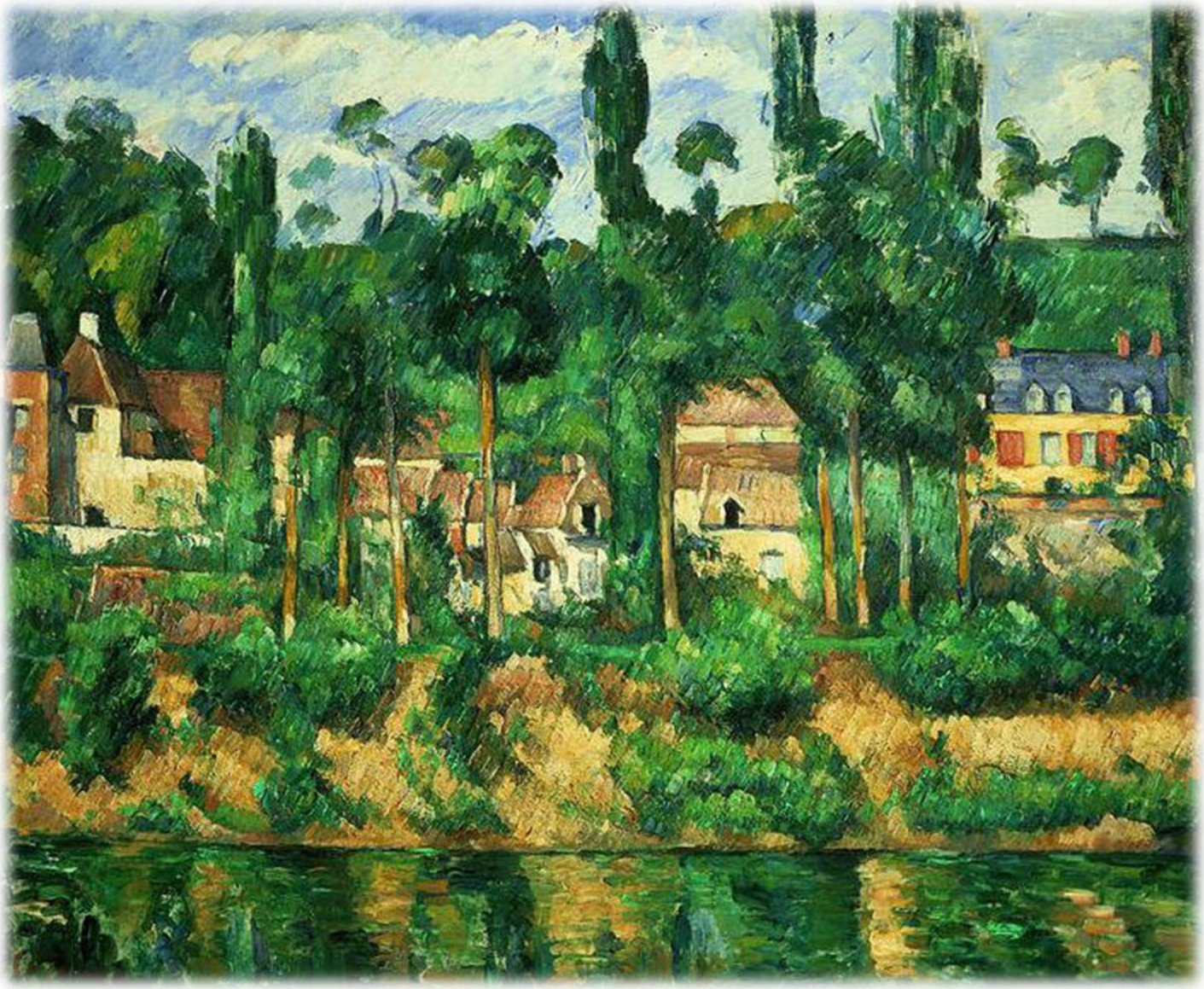
---

[1] -Qu'est-ce que le contemporain? » On a dans un premier temps envie de l'évacuer d'un revers de main en répondant: « le contemporain, c'est cela, cela qui passe, cela que nous vivons ». Et d'ajouter tout aussi brutalement, le contemporain, c'est le fugitif sans l'éternel, pour reprendre les termes célèbres de Baudelaire évoquant la modernité ; l'existant fugace, l'instant qui passe et ne revient pas. Dans ces conditions, le contemporain n'est pas une catégorie sérieuse, du moins pour le champ épistémologique. Pourtant c'est une non-catégorie qui se porte bien et surtout qui ne s'est jamais aussi bien portée qu'aujourd'hui. Car pour une détermination partielle, sans qualités (le contemporain ne se suffit pas à lui seul, on est contemporain de « quelque chose »), elle s'est imposée là où il est le plus difficile de s'imposer, par exemple dans le monde universitaire et académique. Il existe désormais des professeurs ou des cours de littérature contemporaine, de philosophie contemporaine, d'histoire contemporaine, d'histoire de l'art contemporain, pour en rester aux disciplines qui sont le plus souvent convoquées dans ce volume. Et ceux qui sont en charge de ces disciplines se voient poser systématiquement non pas la question qui préside à ce volume mais celle-ci tout à la fois irritante et légitime: « le contemporain, c'est à partir de quand exactement? ». **Lionel Ruffel, QU'EST-CE QUE LE CONTEMPORAIN? ÉDITIONS CÉCILE DEFAUT, France, *2010*, P*9-10*.**

[2] - "**ART CONTEMPORAIN** n. m. – La frontière entre art contemporain ET art moderne EST très floue. À quel moment l'appellation art contemporain se substitue-t-elle à Celle d'art moderne associée à la notion d'avant-garde? Cette expression s'est surtout imposée à partir des années quatre-vingt, supplantant celles d'« art actuel » et d'« art vivant

في ظلّ المدرسة الواحدةِ، إذ يصعبُ إيجادُ ما يمكن أن يجمع بين "بول سيزان" وبين "فانسنت فان غوخ"، مثلاً.

» . Mais elle caractérise une époque dont la naissance se situerait entre *1960* et *1969*. L'art contemporain est, pour l'essentiel, inscrit sous l'égide de la postmodernité, notion symptomatiquement ambiguë qui dépasse largement le champ des arts plastiques. Le succès de la formule et du concept marque la fin d'une époque : celle de l'avantgardisme. L'art contemporain peut également se définir par l'éclatement des frontières entre les disciplines classiques et par l'apparition de nouvelles techniques (techniques mixtes, multimédia) qui élargissent le champ artistique tout en rendant son approche plus complexe". **Isabelle de Maison Rouge, L'Art contemporain, le cavalier bleu editions, *3*e édition, *P07*.**



Paul Cézanne: *Zola's House at Médan*, oil on canvas, 590×725 mm, c. 1880 (Glasgow, Burrell Collection); photo credit: Erich Lessing/Art Resource, NY

Vincent Van Gogh[1] : La Nuit étoilée est une huile, sur toile peinte en 1889, de 73,5 x

92cm: elle est conservée au Museum of Modern Art, New York.

---

[1] - This painting is thc linlit of Vincent's atten⁄pt to go beyond the overtness of everyday objects, and it is, interestingly enough, an experience of the Proven﷽al night sky, an image of the actual place and nlonlent of religious incitation to his lonely soul. Here, in contradiction of his avowed principles and in spite of his fear of the vague, the nlystical, and the passive surrender to God, he allows a freer rein to fantasy and hitherto repressed trends of feeling. Yet his vision remains anchored to the ground of the given, the common spatial world that he has lived with his own eyes. Thus even in this exceptional work of a spontaneous religious tendency we discern the

هذا الأمر الأوّل، الأمر الثّاني أنّ سؤال المعاصرة، سؤالٌ فضفاض، إذ نحن بين ضربيْن من المعاصرةِ، **أحدُهما**: المعاصرة بمعنى التّوجّه الجديدُ في الفنّ، الّذي نشأت عنه مدارسُ جديدةٌ مِن قبيلِ المدرسة السوريالّية (1960)، وثانيها: متعلّق بالأثر الفنّيّ الّذي ينشأ من صاحبه في المعاصر، لأنّ من المعلومِ أنّ المدارس الفنيّة لم تمتْ، وإن تحدّثنا عن "موت الفنّ" بالاعتبار الهيغليّ، أو غيره، فهو موتُ الأشكال الجديدة، الّتي تريد قول أيّ شيءٍ على حدّ تعبير "مارك لوبو"[1]، إذ تغيب القيمة، ويصير المعنى ضبابيًّا.

tenaciousness of his objective spirit. **Meyer Schapiro, MODERN ART *19*th & *20*th Centuries, Published in the United States in *1978* by George Braziller, Inc. P*95***

[1] - On demande à l'art, on se demande à propos de l'art, quel est le sens, quelle est la valeur de ses œuvres ? Pourquoi ? Lui-même ne se pense pas en termes de sens ni de valeur. On voudrait nous faire croire que l'art relève d'une économie, d'une sémantique. L'affaire est politique : l'art produirait lui aussi des richesses! Lui aussi relèverait de la «communication»! L'opération est aussi perverse que le fût en son temps la confiscation de l'art par les religions. Le vocabulaire creux de l'âge classique avait l'avantage au moins d'user de mots plus vides de sens encore que l'art lui-même. On demandait à l'art d'être «**beau**», comme est belle la Nature. On jugeait que l'Inspiration venait des Muses, c'est-à-dire du dehors de l'art; et qu'Elles, et non pas l'artiste ni l'amateur d'art, décidaient du destin historique des œuvres au musée. La Beauté ou les Muses sont deux des noms propres qu 'on donne, faute de noms convenables, à l'insensé que l'art affronte. Ces mots cachent, de façon perverse, tout autre chose qu 'on n'ose pas nom.mer. **Marc Le Bot, L'art n'a ni sens ni valeur, Revue d'art contemporain ETC inc, Numéro 7, printemps *1989*, P*2***

هذا الّذي يقود "مارك جيمينيز" إلى الانتهاء إلى أنّ المعاصرة كلمةٌ تحوم عليها ضبابيّةٌ، إذ أنّها غير واضحة، يبدأ الحديث عنها ـ بعد مبحث نهاية الفنّ المدرسيّ[1] ـ بالسّؤال التّالي: هل الفنُّ اليوْم فنٌّ معاصر؟[2].

وإجابةً على السّؤال يقول نعم ولا، في الوقت نفسه، "نعم" إذا ما تعلّق الأمر بالتّحقيب الزّمنيّ، وراهنيّة الممارسة الفنيّة. ويمكن الجواب بـ "لا" إذ المعاصرة مرتبطة بالفنّ الّذي يتجاوز

---

[1] ـ La fin de l'académisme.

[2] ـ "Marc Jimenez dit : « L'art d'aujourd'hui est-il contemporain? Lorsque Catherine Millet pose à des conservateurs de musée la question: «< Considérez-vous que tout l'art produit aujourd'hui est "contemporain"?», la réponse la plus fréquente est « oui et non ». « Oui » si l'on prend «contemporain» dans un sens exclusivement chronologique, et surtout si l'on ne craint ni le pleonasme ni la tautologie: l'art d'aujourd'hui est par définition contemporain... d'aujourd'hui. «< Non» si l'on précise les conditions d'appartenance à la contemporanéité: travail très pointu, utilisation des nouvelles technologies, mélange des genres, des matériaux, exploration de nouvelles formes, expérimentation de nouveaux champs artistiques, etc.Qualifier toutes ces nouveautés »> oblige en conséquence à fixer quelques règles de discrimination, en premier lieu négatives.Est dit «contemporain » un type d'art qu'on ne peut assimiler totalement à aucun des mouvements et courants antérieurs à la modernité, ou aux avant-gardes de la fin des années 60, par exemple à l'art conceptuel, au pop art, au land art, ou au body art, etc.". L'art qui s'impose, dans les années 80, sous le qualificatif de «contemporain», tente de se définir sans référence explicite au passé. Il n'y parvient qu'imparfaitement Ses « œuvres » héritent en effet des époques antérieures. Elles perpétuent leurs démarches, utilisent des matériaux selon des procédures apparemment connues de longue date, ou bien intègrent des sujets, des formes et des styles déjà exploités par l'art moderne.".

المتاح إلى الدقّة والتّكنولوجيا، بتجدّد الأشكال، والمجالات[1]، مع استغلال كلّ جديد، تأسيسًا لفضاء فنيٍّ واسعٍ، وجديد، وأكثر انفتاحًا.

[1] - Postcontemporary art is to be understood as a future without us and it is paradoxically the speculation of this absence that allows reflection on our present condition, because the present can no longer be approached in its contemporaneity without repeating the domination of which it is the object. It must be shifted not only temporally, but also anthropologically. The question is no longer even that of survival because this will is not unrelated to the evil it wished to resolve. The human species has thus disappeared. There will be so much left of what we once were. But they will be destined for no one. The Earth will be emptied of our presence and this gaping void allows us to better perceive the involutive, disnovative movement blurring the boundaries between the organic and the inorganic, the living and the dead, of which we are the subjects and the objects. The autonomy of the without us is very different from the Greenbergian autonomy or the sublime Burkian and Kantian. It allows us to intuit the unravelling, that is to say the absolute. So this is our era. His memory, again. **Gregory Chatonsky, De l'art postcontemporain / PostContemporary Art, Méthodologie artistique, *09/2019*. https://chatonsky.net/postcontemporain/**

الفَصْلُ الثّانِي

بَيْنَ السّيميائيَاتِ والفِينومينولوجيا في مُقارَبَةِ العَمَلِ الفنّيّ.
. الفنّ التّشكيليّ والنّحت أنموذجَين..

المبحث الأوّل: السّيميائيّات والتّأويل :

توطئة:

يقود الحديث عن السيميائيّات (السّيميوطيقا) إلى الحديث عن "شارل سندرس بيرس"، الّذي خرج بالبحث عن المعنى من رحاب اللّغة، إلى رحابٍ أوسع، ليس تغفل اللّغة، باعتبارها من الأنساق الإنسانيّة الكثيرة، وقد انتهى إلى ذلك، وهو يؤسّس "انطلاقاً من إبستمولوجية مغايرة تصوراً آخر لهذا العلم سيسمسه السميائيات والسميائيات عنده لا تنفصل من جهة عن المنطق باعتباره القواعد الأساسية للتفكير والحصول على الدلالات المتنوعة ولا تنفصل من جهة ثانية عن الفينومينولوجيا، باعتبارها منطلقاً صلباً لتحديد الإدراك وسيروراته ولحظاته"[1]

ولسنا ننكر ولا نخطئ النّظر في كون البراديغمين السيميوطيقيّ والفينومينولوجيّ يجتمعان عند أكثر من نقطة ومنعرجٍ، وإن كنّا نعتبر السيميوطيقا بحثًا "في الأصول الأولية لانبثاق المعنى،

[1] ـ سعيد بنكراد، السّيميائيّات مفاهيمها وتطبيقاتها، دار الحوار للنشر والتّوزيع، سوريّة، ط3، 2012، ص87.

من الفعل الإنساني تقتضي في تصوره النظر إليها باعتبارها طرقاً استدلالية، يتم بموجبها الحصول على الدلالات وتداولها. وهذا ما دفع بورس إلى تعريف السميائيات باعتبارها منطقاً"[1].

وهذا المنطق ليس له من همٍّ سوى البحث في المعنى والدّلالات اللّامتناهية، ما دامت العلامات تصدر عن فلسفاتٍ، لا ينفكّ الإنسان يبحث عنها ويطاردها، "وبهذا المعنى يمكن تصنيف الدلالات - التي تشكل غاية من غايات التأويل - إمـا باعتبارها حصيلة سيرورة قياسية (induction) أو حصيلة السيرورة استدلالية (déduction) أو هي نتاج سيرورة افتراضية .(abduction) فالمؤول النهائي، باعتباره مـا يغلق سلسلة التأويلات ويضع لها حداً، لا يمكن أن يخرج عن هذه الحالات الثلاث"[2].

غير أنّ هذه السيرورة التّأويليّة لا علاقة لها بالاعتباطيّة، فهي محكومة ـ كالفينومينولوجيا ـ بالإدراك، ولا عجب فالأصل في أنّ المباحث السيميائيّة "مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بعمليات الإدراك، التي تقود الكائن البشريّ إلى الخروج من ذاته، لينتشي بها داخل عالم مصنوع من الماديّات، يجهل عنها كل شيء. وفي هذا المجال يقترح بورس رؤية فينومينولوجية للإدراك ترى في كل الأفعال الصادرة عن الإنسان سيرورة بالغة التركيب والتداخل"[3].

---

[1] ـ المرجع السابق، الصفحة نفسها.

[2] ـ المرجع نفسه، ص88.

[3] ـ المرجع نفسه، ص88.

ولا يمكن بحال فهم ما يرومه بيرس في تأسيسه للعلامة "إلا من خلال استيعاب الميكانيزمات الإدراكية كما تصفها هذه السيرورة، إذ لا يشكل التعريف الذي يقدمه بورس للعلامة سوى الوجه المرئي الإجرائي لرؤية فلسفية ترى في التجربة الإنسانية كلها كياناً منظماً ... وعلى هذا الأساس، فإن كلاً من العلامة والمقولات الفينومينولوجية، تعودان إلى نفس المبدأ الرغبة في التخلص من المعطيات الموجودة خارج الذات المدركة - ... فنحن لا ندرك العالم بشكل مباشر، ولا يمكن أن نقول عنه أي شيء في غياب علامات هي أداة التوسط المثلى (شكل) من الأشكال الرمزية، أي في غياب المقولة الثالثة، إحدى المقولات الرئيسة في فينومينولوجيا الإدراك في مصطلحية بورس فلا وجود لفكر بدون علامات، ولا يمكن أن نفكر خارج ما تقدمه هذه العلامات"[1].

العلامة في تصوّر بيرس:

تُعتبر العلامة في التصور البيرسي الأساس الّتي تتكئ عليها السيميائيّات المعاصرة، فالعلامة تمثّلُ "الوجه الآخر لإواليات الإدراك، لذا لا يمكن تصور سميائيات مفصولة عن عملية إدراك

[1] ـ المرجع السابق، ص89.

الذات وإدراك الآخر، إدراك "الأنا"، وإدراك العالم الذي تتحرك داخله هذه "الأنا". فالتجربة الإنسانية..تشتغل بكافة أبعادها كمهد للعلامات: لحياتها ولنموها ولموتها أيضاً"[1].

فكلّ شيءٍ يعدُّ جماعًا من العلامات الّتي لا تنتهي، فالحديث هنا حديث عمّا يسمّيه "يوري لوتمان" كونًا سيميائيًّا، باعتباره شبكة غير محدودة من العلامات، في صراعٍ، ومطاردةٍ لا تنتهي أبدًا[2]، فـ "كل شيء يشتغل كعلامة، ويدل باعتباره علامة ويدرك بصفته علامة أيضاً. ولإدراك هذا الترابط الوثيق بين فعل الإدراك كما تصفه المقولات وبين الشكل الوجودي للعلامة، لابد من تحديد عناصر العلامة والكشف عن أشكال وجودها"[3].

والحديث عن العلامة ها هنا حديث عن ثلاثيّةٍ هي الّتي تؤسّس ما نسمّي علامةً "فالعلامة ماثول (repésentamen) يحيل على موضوع (objet) عبر مؤول .(interprétant). السميوز هي المسؤولة عن إقامة العلاقة السميائية الرابطة بين الماثول والموضوع عبر فعل التوسط الإلزامي الذي يقوم به المؤول"[4]، خلال هذا ينتهي السيميائيّون إلى أنّ العلامة ـ عكس التّصوّر اللغويّ السّوسيريّ ـ "وحدة ثلاثية المبنى، غير قابلة للاختزال في عنصرين فإذا كان سوسير يصر على

---

[1] ـ المرجع نفسه، ص90.

[2] ـ جوناثان كلر، مطاردة العلامات ـ علم العلامات. والأدب. والتّفكيك ـ تر: خيري دومة، المركز القوميّ للتّرجمة، مصر، ط1، 2018، ص51 ـ 52.

[3] ـ سعيد بنكراد، السّيميائيّات مفاهيمها وتطبيقاتها، ص 91

[4] ـ المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

استبعاد المرجع من تعريفه للعلامة ويعتبره معطى غير لسانيّ، فإن بورس ينظر إلى المسألة من زاوية أخرى. فبناء العلامة يرتكز في تصوره على فكرة الامتداد التي تجعل من الكون بكل مكوّناته وحدة لا تنفصم عراها فما يؤثث الكون ليس أشياء مادية، بل ،علامات ..إننا نحيا داخل كون رمزي (...) وبقدر ما يزداد النشاط الرمزي يتراجع الواقع"[1].

وهذا واضحٌ ومعلومٌ، فالتّصوّر البيرسيّ يُعدُّ تصورًا أرحب إذ يمرّ عبر اللّغة، لكنّه يتجاوزها إلى أنساقٍ أخرى، أكثر رمزيَّةً وتخييليَّةً، وهذا ما يلّخّصه "سعيد بنكراد" إذ يقول: "ويمكن تفسير هذا التصور من خلال خاصيّتيْن تعتبران أساسيّتيْن في التصور البورسيّ، لاشتغال ووجود العلامة:

الخاصيّة الأولى: تعود إلى كون السميائيات عند بورس ليست مرتبطة باللسانيات فموضوع دراستها لا يختصر في اللسان. ذلك أن التجربة الإنسانية واللسان جزء منها هي موضوع السميائيات البورسية.

-الخاصية الثانية تعود إلى نمط التصور الذي يحكم العلاقة الرابطة بين الإنسان ومحيطه. فهذه العلاقة تتميز بكونها غير مباشرة ويحكمها مبدأ التوسط ما يطلق عليه كاسيرير الأشكال الرمزية).

[1] ـ المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

فالأشياء لا تدرك إلا رمزياً أي باعتبارها جزءًا من نسق من العلامات"[1]، همّه الوصول إلى فعل التّدليل الّذي يحصل خلال أداة التّدليل (الماثول) يقود إلى موضوع، هو بمثابة شيءٍ للتّدليل، وليس تتمّ هذه العلاقة إلّا عن طريق المؤوّل، وهذا الّذي يقوم عليه فعل تلقّي العمل الفنّي، لتستحيل هذه الثّلاثيّة[2] الشرط الأولي للحديث عن تجربة فكرية (تجربة إدراكية)"[3].

والحديث عن الإدراك في التّصوّر السّيميائيّ، يصير من واجبات المؤوّل بفعل التّوسط بين الماثول والموضوع " بخلق حالة إدراك تسمح للذات بالانفلات من ربقة كل الإرغامات التي يفرضها الزمان والمكان، عبر الامتلاك الرمزي للكون (أو الامتلاك الفكري للكون كما كان يقول كاسيرير"[4].

ذلك أنّ كون السيمياء في التّصوّر البيرسيّ كونٌ عامٌ، يفضي إلى فهمنا لأنطولوجيا العلامة وفلسفتها، وما انتهينا إليه يمثّلُ "موقعها داخل التجربة الإنسانية، وتلك هي وظيفتها في الإبلاغ، والإدراك وإنتاج الدلالات"[5].

---

[1] ـ المرجع السابق، ص92.

[2] ـ انظر: عبد الله بريمي، مطاردة العلامات بحث في سيميائيّات شارل ساندرس بورس التّأويليّة ـ الإنتاج والتّلقّي ـ، كنوز المعرفة، الأردن، ط1، 2016، ص57 وما بعدها.

[3] ـ سعيد بنكراد، السّيميائيّات مفاهيمها وتطبيقاتها، ص93.

[4] ـ سعيد بنكراد، السيميائيّات مفاهيمها وتطبيقاتها، ص103.

[5] ـ المرجع نفسه، الصّفحة نفسها.

وانطلاقا من هذا يميّز بيرس بين مستويات دلاليّة هي:

*-المستوى الدّلالي الأوّل ويُعرف بالمؤول المباشر[1]، وهو في "مصطلحية بورس يعين المستوى المعنوي الذي تقترحه العلامة بشكل مباشر، ويتم الكشف عنه من خلال إدراك العلامة نفسها، وهو ما نسميه عادة بمعنى العلامة (...) إنه يتحدد باعتباره مُمَثلاً ومُعبراً عنه داخل العلامة"[2].

والحديث عن المؤوّل المباشر، هو حديثٌ عن حدود التأويل المرتبطة "بمعطيات الموضوع المباشر، وعناصر تأويله ليست سوى ما هو معطى داخل العلامة بشكل مباشر، وما ينتجه من معنى لا يتجاوز حدود التجربة المباشرة التي يتطلبها الإدراك المشترك"[3]، غير أنّ له وظيفة هامّةً تندرج في وظائف المؤوّل في الثّلاثيّة البيرسيّة، هذه الوظيفة هي "إعطاء نقطة الانطلاق للدلالة، أي إدخال الماثول داخل سيرورة السميوز"[4]، والجدير بالذّكر ها هنا أنّ إدراك المؤوّل المباشر تكون مباشرة، وهذا الّذي يفهم من قول بيرس "يُدرك المؤوّل المباشر مباشرةً، إذ أنّه ليس يرى إلّا الموضوع المباشر، وهو غير قادر أن يقول عنه غير ما تسمح به طريقة التّحليل،

[1] ـ عبد الله بريمي، مطاردة العلامات، ص72.
[2] ـ سعيد بنكراد، السيميائيّات مفاهيمها وتطبيقاتها، ص103.
[3] ـ المرجع السابق، الصفحة نفسها.
[4] ـ المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

وللتمييز بين العلامات، ينبغي حضورُ الإدراكلت الدّقيقة، والتّعوّد على ما يصحبُ هذه المظاهر عادةً، ومعرفة التّعاقدات الّتي تحكم نسق العلامات"[1].

* - أمّا المستوى الثّاني فهو مستوًى دلاليٌّ ثانٍ، يتأسّس ويتشكّلُ خلال "استحضاره لمعطيات معرفية ليست معطاة بشكل مباشر مع العلامة، إنها ذاكرة أخرى يقوم المؤوّل الدّينامي ـ وهو المستوى الثاني ـ بتنشيطها لكي تسلّم العلامة مجمل أسرارها. وبعبارة أخرى، فإن المؤول الديناميكي هو كل تأويل يعطيه الذهن فعلياً للعلامة "[2].

والمؤوّل الدّينامي حسب بيرس هو "الأثر الفعليّ الّذي تولّده العلامةُ في الذّهنِ، ويعتمد على الإيحاء الّذي تحيله عليه العلامةُ انطلاقًا من موضوعها المباشر، مهمّته فتح العلامةِ على معانيها المتنوّعة الّتي تسهم بدورها في فتح السّيرورةِ الدّلاليّةِ، دون التّوقّفِ عند ضوابط انتشارِها، يساعد على ذلك طبيعة العلامة نفسها، لأنّها تحيل على موضوعها من خلال مؤوّلها، لّذي سيتحوّل بدوره إلى علامة جديدة، وهكذا إلى ما لا نهاية، ومهمّة المؤوّل تكمن في اختيار الدّلالة الّتي تناسب السّياق، ممّا يسهم معرفيًّا في إرساء المؤوّل النّهائيّ، على مسارٍ تدليليٍّ دون غيره، وهذا

[1] ـ PEIRCE, Ecrits sur le signe, p189.

[2] ـ سعيد بنكراد، السيميائيّات مفاهيمها وتطبيقاتها، ص103.

يعني أنّ الذّات المؤوّلة الّتي تقوم بدور المؤوّل النّهائيّ ينبغي أن توظّف كلّ طاقةٍ معرفيّةٍ، وتأويليّةٍ تجعلانِ عمليّة التّمثيلِ في العلامةِ تحيلُ على موضوعها مِن وجهة نظر هذا المؤوّل"[1].

وانطلاقاً من هذا التصور، يقوم المؤول الدينامي على أنقاض المؤول المباشر، إذ لا نجده إلّا في الأوّل، "فعندما يتخلص المؤول الديناميكي من مقتضيات المؤول المباشر، فإنه ينطلق نحو آفاق جديدة، تضع الدلالة داخل سيرورة اللامتناهي"[2]. وعلى ذلك يتمّ الانتقال أو الخروج من دائرة التعيين إلى الدائرة الأكبر هي دائرة التأويل، غير أنّنا لا يمكن أن نغفل عن أهميّة الإحالة الوجوديّة الّتي يضطلع بها المؤوّل المباشر، "فما يضمن الإحالات الجديدة هذه المادة المعرفية الثابتة، وهي النواة الدائمة استقبالاً، الضرورية لكل تواصل"[3]، ونجد تفسير الإحالات "في التصور الذي يعطيه بورس لفعل السميوز، فالعالم عند بورس بكل موجوداته "الواقعية" و"المخيالية" يشتغل كعلامات. إنه لا يُدْرَك إلا باعتباره سلسلة من الأنساق المتداخلة فيما بينها"[4].

---

[1]ـ عودة أمين يوسف، فلسفة العلامة وتأويلها بين بورس وابن عربيّ، مجلّة علامات، المغرب، العدد: 30، 2008، ص12.

[2] ـ سعيد بنكراد، السيميائيّات مفاهيمها وتطبيقاتها، ص104.

[3] ـ المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4] ـ المرجع السابق، ص105.

- أمّا المستوى الدلالي الثالث، ويُعدُّ مستوًى خاصًّا، فهو وإن كان غير مستقلٍّ عن حركية المؤول الديناميّ وعما يقترحه من إحالات، " يعد قوة مضادة تكبح جماح هذا المؤول، وتضع قاطرة التأويل فوق سكة بعينها، إنه يقترح على الذات المؤولة خانة تأويلية تمنحها الراحة والاطمئنان، ويطلق بورس على هذا المستوى المؤول النهائيّ"[1]، إن وظيفته الرئيسة هي الوقوف في وجه القوة التأويلية المدمرة* التي يطلق عنانها المؤول الديناميكي، في حلقةٍ وسيرورة سميائية لامتناهيةٍ يُحدثها المؤوّل الدّينامي بفعل لاتناهيه، ولا يتوقّف هذا اللّاتناهي إلّا من خلال وجوب "إرساء دعائم سياق خاص يستدعي الانتقاء والحذف والتحجيم"[2].

والقصد من هذا كلّه الرّغبة والسّعي إلى التّدليل التدليل، والقبض على التّدليل "ومراحله وخاناته ليست شيئاً شفافاً المسك به بسهولة، إنّه مركّب متنوع، ومتعدد التجليات وليس من السهل الفصل داخله بين نقطة بدئية، وأخرى نهائية، وثالثة تتوسطهما، فهو إلى جانب استناده إلى العناصر الأساس التي توفرها العلامة كمادة للتأويل يفترض ذاتاً خاصة تقوم بإنجازه، وهذا

---

[1] ـ المرجع السّابق، الصّفحة نفسها.

* ـ تحيل كلمة القوّة التّويليّة المدمّرة إلى الحوار الدّائر بين التّأويل في تصوّر "أمبرتو إيكو" إذ هو تأويلٌ متناهٍ محكومٌ بالسّنن، وبين تصوّر "جاك دريدا" اللّامتناهي، أو كما ينعته "إيكو" هرمسيّ، ونحن هنا في حضرة التّأويل والتّأويل المضاعف، يُرجع للاستزادة إلى كتب "أمبرتو إيكو".

[2] ـ سعيد بنكراد، السيميائيّات مفاهيمها وتطبيقاتها، ص105.

يعني استحضار مخزون ثقافي آخر تأتي به هذه الذات في أفق تحقيق تأويلها الخاص. ولهذا فإن النصوص الفنية عادة ما لا تتحدّد باعتبارها حاملة لهذه السيرورة التأويلية أو تلك، بل تشتغل باعتبارها ذاكرة مفتوحة على آفاق متعددة لا يحينها سوى القارئ الذي يدرج معطيات النص ضمن مسارات تأويلية هي من انتقائه وافتراضاته"[1].

غير أنّه ينبغي القول قبل التّوجّه إلى المبحث الثّاني المتعلّق بالسّيميائيّات والصّورة إنّ العلامة في الأعمال الفنيّة، أبدًا ليست واحدة، فهناك أعمال فنيّة يمكم أن ننعتها بالمغلقة، أي أنّها لا تتيح أيّ مجالٍ للمؤوّل الدّينامي، وأخرى مفتوحة تسلم نفسها للمؤوّل الدّينامي[2]، قبل أن يتدخّل المؤوّل النّهائيّ، وقد يكون عاجزًا عن التّدخّل لإلجام النّهم والسيرورة التّأويليّة، ومن ثمّة فالمؤوّل وشكل العلامة محدّدان بالعمل الفنّيّ الموضوع للتّأويل والقراءة.

---

[1] ـ المرجع السّابق، ص106.

[2] ـ **Fernande SaintMartin** dit:" À partir des variables de contours ou frontières qui les constituent, les forms se divisent en deux grandes catégories : les formes ouvertes et les forms fermées, marquées ou non par une ligne/contour. Toute forme dont la frontière est constituée par un élément linéaire, marquée ou non, qui, après un hypothétique point de départ revient sur luimême, est appelée forme fermée. Cet élément linéaire, lorsqu'il est marqué, s'appelle ligne/contour, ou par abréviation contour. Par ailleurs, les quantités chromatiques, linéaires ou de masse, qui rejoignent les côtés périphériques qui délimitent le format de l'œuvre (que nous appellerons plus loin le Plan originel) sont dites ouvertes, pourvu que la fin du système pictural ne soit pas soulignée par une lignecontour, le long de ces côtés. Une forme linéaire de contour peut aussi envelopper un regroupement de formes ouvertes ou fermées, constituant l'ensemble comme forme fermée. Dans la forme fermée, le mouvement des forces qui la constituent est d'autant plus accentué que le gradient des courbes varie davantage. Par contre, dans la forme ouverte, le mouvement de l'oblique crée la plus forte tension, à partir de la référence constante à la bonne ligne horizontale/verticale. Dans

حذاء[1] "فان غوخ".

le cas de plusieurs formes obliques pareillement orientées, leur tension particulière s'accompagne d'une oscillation vers la bonne forme virtuellement fermée qui peut les envelopper». SÉMIOLOGIE DU LANGUAGE VISUEL (FORMES OUVERTES OU FERMÉE S Presses de l'Université du Québec , *1994*, p*81*.

[1] - Dans l'œuvre Les Souliers, Vincent Van Gogh abandonne les éclats de lumière de ses paysages pour se plonger dans la simplicité tangible de la vie quotidienne. Ces chaussures usées, sujet peu conventionnel, deviennent à travers son regard postimpressionniste un symbole de la vie humaine avec ses luttes et sa persévérance. La texture grossière de la toile, les tons bruns et terreux, et les coups de pinceau audacieux mettent en avant l'usure et l'histoire des souliers.

العمل الفنّيّ الّذي بين أيدينا يُعتبرُ واحدًا من أشهر الأعمال الفنيّة في تاريخ الجماليّة، والجماليّة المعاصرة، بالخصوص، "إنّ هذا الحذاء، مثلما أبلته الخُطى والطُرُق والسنون، أبلاه الفلاسفة تشريحًا وتفكيكًا وقراءة حتى كفَّ عن أنّ يكون مُجرد حذاء، لقد أصبح مُحملا بثقل العديد مِن الأسئلة الفلسفيّة والقضايا الوجودية. هل يعدنا الحذاء بثورة شيوعيّة ماركسيّة؟ أم يعدنا بالإجابة على طرح دريدا الفلسفي ويخبرنا ما الحقيقة؟ أو ربما يعدنا بهوية تاريخيّة لصاحبه؟ هل هو حذا رجُل نبيل أبلاه الزمن؟ أم حذاء فلاحة ريفيّة يئنُّ ظهرها مِن حمل المحاصيل؟"[1]

هذه السؤالات أو الأسئلة الفلسفيّة، وغيرها، تمثّل جزءًا يسيرًا ممّا يثيره هذا العمل الفنيّ، إذ يكشف أوّل ما يكشف عن سؤال ما أصل العمل الفنّيّ؟ هذا السّؤال الّذي يقع عليه مدار كتاب "مارتن هيدغر" "أصل العمل الفنّيّ"، وينتهي إلى أنّ العمل الفنيّ والفنّان أصلان

Le tableau évoque une scène intérieure, presque une nature morte, mais avec une intimité qui va audelà du simple objet. Van Gogh, avec sa maîtrise de la couleur et du trait, transforme un élément banal en une exploration de la condition humaine, dévoilant la beauté dans l'ordinaire et le quotidien. **Les Souliers -Vincent Van Gogh, Galerie Montblanc, france. https://galeriemontblanc.com.**

[1] ـ هند مسعد، أحذية فان جوخ.. لمَن يعود كل هذا الأسى؟، منتدى قناة الجزيرة (ميدان)، 14/3/2017. https://www.aljazeera.net/midan/art

لبعضهما، فالعمل الفنّيّ أصلٌ للفنّان، والفنّان أصلٌ للعمل الفنّيّ، وهذا التآصلُ يعدُّ ـ إلى كونه طرْحًا وجوديًّا ـ طرْحًا فينومينولوجيًّا، يقوم على التّداوت بين الفنّان وعمله الفنّيّ، إذ لا يقوم أحدهما دون الآخر، بل إنه غير موجودٍ أصْلًا، ولذلك يكون "السّؤال عن أصل العمل الفنّيّ سؤال عن مرجع جوهره، والعمل ينبع وفقا للتصوّر العاديّ من نشاط الفنّان، وعن طريق نشاطه، ولكن عن طريق أيّ شيءٍ؟ وكيف يستطيع الفنّان أن يكون ما هو عليه؟ إنّه يكون كذلك عن طريق العمل الفنيّ، وإذا كان العمل الفنيّ يثني على الفنّان، فذلك يعني أنّ العمل الفنّيّ هو الّذي يجعل الفنّان يبرز بوصفه فنّانًا، الفنّان هو أصل العمل الفنّيّ، والعمل الفنّيّ هو أصل الفنّان، لا وجود لأحدهما، دون الآخر .. العمل الفنّي والفنّان هما دائمًا في ذاتهما، وفي علاقتهما المتبادلة موجودان عن طريق ثالثٍ، هو الأوّل، أي ذلك الّذي اتّخذ منه الفنّان والعمل الفنّيّ اسميهما، وهو طريق الفنّ"[1].

والظّاهر الواضح أنّ الّذين خاضوا في هذا العمل ملاحقةً لسيميوزيسه، أو تفكيكًا لطبقاته، كانوا يمارسون ضربًا من التأويل، حيث يشتغل المؤوّل لإيجاد صلاتٍ بين الماثول الفنيّ وما صدر عنه من موضوعٍ فنّيّ جماليٍّ، يبدأها "هيدغر" كأوّل إنسان جماليّ تنبّه للوحة "فان غوخ" في معرض أمستردام، ورأى فيها ما لم يره غيره، ضمن أمورٍ كثيرةٍ، أوّلها أنّ العمل الفنّيّ قد

[1] ـ مارتن هيدغر، أصل العمل الفنّي، تر: أبو العيد دودو، منشورات الجمل، ألمانيا، ط1، 2003، ص58.

يتّسم بالعاديّة، قبل أن تبزغ شمس حياته، وشهرته، ولذلك يقول: "عندما ننظر إلى الأعمال الفنية كما هي في حقيقتها الأصلية، ولا نحاول مخادعة أنفسنا، يتضح لنا عندئذ أن الأعمال الفنية موجودة بشكل طبيعيٍّ كما توجد الأشياء عادة. فالصورة معلقة على الجدار مثلها مثل بندقية صيد أو قبعة. وتنتقل لوحة مثل لوحة فان غوغ، التي تجسد حذاء فلاح، من معرض إلى آخر، وتُرسل الأعمال الفنية كما يرسل الفحم من منطقة الرور" Ruhr" وجذوع الأشجار من الغابة السوداء Schwarzwald"[1].

وما يحكم حيويّة العمل الفنّيّ، ليست هُويّتُه، ولا لونه، ولا جماليّاته، فحسبُ، بل مظهره الشّيئِيُّ، فمعلومٌ أنّ "لكل الأعمال الفنية هذا المظهر الشيئي. ترى ماذا كانت ستكون بدونه؟"[2]

وليس يمكن أن يفهم النّاس الأعمال الفنيّ وهم يقيمون بينهم وبينها جُدُرًا، وعوازِلَ، فهي ليست تنفتح عليهم قبل أن يعيشوا "تجربتها الفنية ويتمتعون بها، إلا أنّ التجربة الجمالية الخاصة لا تستطيع أن تغض الطرف عن الطابع الشيئي للعمل الفني. فالحجر موجود في العمل الفني المعماري، والخشب موجود في العمل الفني المحفور، واللون موجود في اللوحة المرسومة، والصوت موجود في العمل الفني اللغوي، واللحن موجود في العمل الفني الموسيقيّ، فالطابع

[1] ـ المصدر السّابق، ص61.

[2] ـ المصدر نفسه، الصّفحة نفسها.

الشيئ إذن لا يتزحزح عن العمل الفني ...العمل الفني شيء آخر بعد يتجاوز الشيئ. وهذا الشيء الآخر الذي يكمن فيه، هو الذي يكوّن العمل الفنيّ، العمل الفني شيء مصنوع ، ولكنه يقول شيئا آخر غير الشيء المجرد في حد ذاته"[1].

فشيئيّة حذاء فان غوخ مثلًا ثابتةٌ، غير أنّه ليس ينطلقُ حتّى يتجاوزها، إذ أنّ كينونته متعلقة بتجاوز الشيئيّة، وتحقيق الأداتيّة، إذ الأداتيّة هي الّتي تجعلُ من العمل الفنّيّ عملًا فنيًّا، فـ تحديد الشيء عند هيدغر "يعود إلى تأويل وجود أداتية الأداة، هذا الموجود الذي هو هذه الأداة، أقرب على نحو خاص إلى تصور الإنسان، لأنه يصل إلى الوجود بواسطة خلقنا الخاص، فهذا الموجود في وجوده المألوف، وهو الأداة له في الوقت نفسه منزلة وسطى خاصة بين الشيء وبين العمل الفني"[2].

سيكون هذا مدخلَ هيدغر لمقاربة حذاء فان غوغ، مبيّنًا ما تفعله الأداتيّة في تثوير أشياء العمل الفنّيّ، إذ يقول: " ولنأخذ على سبيل المثال أداة عادية: فردتا حذاء فلاحي. فوصفه لا يتطلب حتى وجود قطعة حقيقية من هذا النوع من الأشياء المستعملة، فكل إنسان يعرفها ولكن بما أن الأمر يتعلق بوصف مباشر، فقد يكون من الأفضل توضيح ذلك على نحو يسير

[1] ـ المصدر السّابق، ص62.

[2] ـ المصدر نفسه، ص82.

ويكفينا أن نستعين هنا بتصوير محسوس. ونختار لذلك لوحة شهيرة لفان غوغ، الذي رسم أداة حذاء من هذا النوع مرات عديدة .. إذا لم يكن الحذاء من الخشب أو من اللحاء، فإننا نجد النعل من الجلد، والجلد الأعلى .. وتتغير المادة والشكل وفقا للمنفعة .. فوجود أداتية الأداة يقوم على منفعتها، ولكن كيف هو الأمر مع هذه المنفعة نفسها ؟ فهل ندرك منها أداتيّة الأداة؟ .. فالفلاحة في الحقل تلبس الحذاء. ولا يكون الحذاء على ما هو عليه إلا هنا، ويكون هنا على هذا الوجه أكثر أصالة"[1].

هذه الأداتيّة هي الّتي تعطي الحذاء أهميّته، وتنقله من كونه عملًا فنيًّا واقعيًّا، إلى كونه عملًا وجوديًّا، يستدعي حال التّحليل وعيًا طبقيًّا بامتياز، فـ "كلما فكرت فيه الفلاحة خلال العمل، أو هي نظرت إليه أو حتى أحست به مجرد إحساس بشكل أقل. إنها تنهض وتمضى به. هكذا يخدم الحذاء فعلا فلا بد لنا أن نلتقي في هذا الإجراء المتصل باستعمال الأداة بالأداتية حقيقة. وحين لا نستحضر على العكس من ذلك سوى زوجين من الأحذية أو لا ننظر في الصورة إلا إلى الحذاء الفارغ غير المستعمل، فإننا لن نعرف أبدا ما هي أداتية هذه

[1] ـ المصدر السابق، ص 83 - 84.

الأداة في حقيقة الأمر. فنحن لا نستطيع، وفقا للوحة فان غوغ، حتى أن نتأكد أين ينتصب هذا الحذاء"[1].

ليس هناك من شيء حول فردي الحذاء الفلاحي يمكن أن يكون له وينتسب إليه، كل ما هنالك هو مكان غير محدد لا غير. ولا توجد هناك حتى كتل من أرضية الحقل أو من الطريق الريفي ملتصقة به، وهو ما كان من الممكن أن يشير على الأقل إلى استعمالها . حذاء فلاحي ولا شيء غير هذا. مع ذلك فله دلالته، هناك عناء خطوات العمل يحدق من الفتحة المعتمة في الحذاء الطيع المداس. لقد تراكمت في ثقل الحذاء الخشن المتقن الصنع صرامة العملية البطيئة عبر أخاديد الحقل الممتدة المتشابهة[2].

ينتهي هيدغر بعد ذلك إلى أنّ الوصول إلى معنى العمل الفنيّ، وتأويله، لا يتمّ بعد الوقوف أمام العمل الفنيّ فقط، بل بعد وضعه وضعًا تخييليًّا، في الوضع أو السّياق الّذي أنتجه، من خلال لعبة التّحريك " لقد تم العثور على الوجود الأداتي للأداة. ولكن كيف؟ لم يتم ذلك عن طريق وصف وتوضيح حذاء ماثل أمامنا حقيقة ولا عن طريق تقرير عن صناعة الأحذية، ولم يتم كذلك عن طريق تأمل استعمال حقيقي .. وإنما تم ذلك عن طريق وقوفنا

[1] ـ المصدر السابق، الصفحة نفسها.

[2] ـ المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

أمام لوحة فان غوغ لا غير، لقد تكلمت هذه اللوحة. فعلى مقربة من العمل الفني نكون فجأة في مكان آخر، غير المكان الذي نكون فيه عادة، لقد أطلعنا العمل الفني على حقيقة أداة الحذاء"[1].

هذه الأداتيّة، وهذه الحمولات الكبيرة، ستستحيل تلخيصًا للحياة، وقولًا للوجود برمّته، هذا الّذي يجعلنا نخلص إلى أنّه في لوحة فان غوغ "يتم انفتاح ما هي كينونة الأداة، فردتا الحذاء الفلاحي، في حقيقة الأمر هذا الموجود يظهر في كشف وجوده. فهناك في العمل الفني، عندما يتم هنا انفتاح الموجود إلى ما هو وكيف هو، حدوث الحقيقة في العمل. في عمل الفن تضع حقيقة الموجود نفسها في العمل الفني، و"الوضع" يعني هنا الإيقاف. فالموجود، وهو الحذاء الفلاحي، يأتي للوقوف في ضوء وجوده. وجود الموجود يحل في دوام ظهوره، وعلى هذا يكون جوهر الفن .. في العمل الفنيّ، على أن الفنّ كان حتى الآن يشغل نفسه بالجميل وعلم الجمال لا بالحقيقة، والفنون، التي تبدع أ أعمالا من هذا النوع ، يطلق عليها ، قصد التفريق بينها، وبين الفنون اليدوية، التي تنتج الأداة، اسم الفنون الجميلة"[2].

[1] ـ المصدر السّابق ، ص 87.

[2] ـ المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

وما يتطلّبه العمل الفنيّ هو أن نبحث عن الفنّ الحقيقيّ، ذلك الّذي ينكشف فيه الوجود، وقد كان محتجبًا، فوجود الكدّ والفقر انكشف في الحذاء، ليتحجّب بعد ذلك، في ما دون الحذاء، ولذلك فـ "نحن نبحث عن حقيقة العمل الفنيّ، لنجد فيه الفن الحقيقي الذي تكون له السيادة فيه. وقد اتضحت لنا بنية الشيئي التحتية بوصفها الحقيقة الأولى في العمل الفني، ولكن المفاهيم المأثورة لا تكفي لإدراك حقيقة الشيء .. وقد اتضح منذ مدة أيضا أن وجود الأداة يدل على أوليَّة خاصة بها في تفسير الموجود. وهذه الأولية الخاصة بوجود الأداة .. تشير إلى وضع السؤال عن الشيئي من جديد على أن يتم في ذلك تجنب التفسيرات السائدة"[1].

من ثمّة يستحيل العمل الفنيّ انفتاحًا للموجودات على الوجود، كما سبقت الإشارة، إذ أساس العمل الفنيّ ليس ماثوله، ولا عمله الفنيّ، ولكن المؤوّلات النّهائيّة الّتي من أهمّ عناصرها الماثولات والموضوعات، وقد تخلّت عن التّجريد، وتغيّت ، أو توسّلت الشيئيّة والأداتيّة، باعتبارهما مسلكا لانفتاح العمل الفنيّ، وقابليّته للتأويل اللّانهائيّ، لأنّه قبل أيّ شيءٍ تأويلٌ وجوديٌّ بامتياز.

[1] ـ المصدر السّابق، ص91.

هذا التّأويل الّذي سيجابه بتأويلات مضادّة، والّتي من بينها تأويل "دريدا، إذ يذهب إلى تفكيك "قراءة هيدجر ورؤية شابيرو[1]، مُتسائلًا في "الحقيقة في الرسم"، عن جدوى تلك المناقشات حول نسب الحذاء إلى الرّيفيّ أو الرّيفيّة عند هيدغر، وإلى الرسّام عند شابيرو! إنّ هذه الأسئلة تشقّ طرح دريدا وتلوّح بين الحين والحين؛ هل أراد دريدا أنّ يُذكّرنا بأن السّؤال يتجاوز مسألة النسبة والملكيّة ليصل إلى: لمن يعود كل هذا الأسى!"[2].

وهو ما ننتهي معه إلى اعتبارات "أمبرتو إيكو" في أنّ العمل الفنّيّ الحقيقيّ، هو ذلك الّذي لا يقف عند قراءة واحدةٍ، إذ تحكمه التأويلات، والتأويلات المضاعفة، المحكومة بالمؤوّلات النّهائيّة.

---

[1] - Derrida argues that both Shapiro's realism and Heidegger's aletheia are committed to a form of representative epistemology which involves detachment of the object from its context and reattaching it to another function or identity, be it a person in the form of Van Gogh or a function as beingproduct and utility. Representation, in the form of referential signification, is thus implicit in both Shapiro's realism and Heidegger's aletheia. Derrida refers to the logic of representation as the logic of the cut or decontextualization. This logic of decontextualization or the logic of the cut leads to opposition as the object is made to refer to that which is entirely other. Derrida argues that this logic of opposition or decontextualization, or strict reference, sublates differance. Derrida points out to the aporia of such an opposition – it is simultaneously stricturation and destricturation as it removes the object from its context to refer it to a meaning wholly other, be it in terms of identity of a person or function of utility in terms of being product. It thus frees, while binding simultaneously, however this movement suppresses and sublates differance as it binds the object to the meaning which is wholly other rather than examining the play between object and referent, which is an indeterminable space rather than the strict determinate space of representation as Heidegger and Shapiro would have it. **Chung ChinYi, Metaphysics and Representation: Derrida's Views on the Truth in Painting, Rupkatha Journal Vol *2* No *1*, National University of Singapore, p*66***

[2] - هند مسعد، أحذية فان جوخ.. لمَن يعود كل هذا الأسى؟، منتدى الجزيرة (ميدان)، قطر، 14/3/2017.

المبحث الثّاني: السيميائيّات والصّورة:

افتراض :

مادامت السيميائيّات مبنيّةً أساسًا على النّموذج اللّسانيّ ـ إذ القوانين الّتي تخضع لها مختلف الأنساق مبنيّة على القانون اللّسانيّ ـ، فسنفترضُ بدايةً أنّه ليس يمكن العبور إلى أيّ نسقٍ وإن كان بصريًّا عبر أيّ نافذةٍ غيرِ نافذة اللّسان، وفق ما هو موجودٌ في هذا البراديغم اللّسانيّ مِن "أدواتٍ ومفاهيمَ وأساليبَ في التّحليل والرّؤية"[1]، ويكون النّموذج اللّسانيّ على ذلك ملزمًا بتلقّي هذا النّسق الجديد الّذي نحن بصدده، وهو النّسق البصريّ، لننتهي إلى أنّ هذا النّسق مادام معنيًّا بالتّدليل والمعنى ملزمٌ بسلوك ما يوفّره النّموذج اللّسانيّ.

ذلك أنّ "الوقائع الجديدةَ شبيهة من حيث الجوهرُ التّواصليّ، ومن حيث البعدُ التّدليليُّ، بالوقائع اللّسانيّةِ، وما يصدق على اللّسان يمكن أن يصدق عليها، فهي الأخرى تعدُّ سندًا لإنتاج الدّلالات، ومحكومةٌ في وجودها، شأنها في ذلك شأن اللّسان، بمبدإ الاعتباطيّةِ، وهو المبدأُ الّذي اشترطه سوسير لولوجِ الوقائع الدّلاليّة إلى دنيا العلم الجديد"[2].

---

[1] ـ سعيد بنكراد، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، ص113.

[2] ـ المرجع نفسه، ص114.

ولئن انتهى "سوسير" إلى شموليّة المبدإ الاعتباطيّ، فلأنّ تصوّره انتهى إلى أنّ المبدأ يحكم الظّواهر اللّسانيّة وغير اللّسانيّة، وإن كان تصوّره ينتهي إلى أنّ الدّلالة "سيرورةٌ وليست معطًى جاهزًا"[1].

غير أنّه سرعان ما يفقد هذا الافتراضُ صرامته ودقّته، حين نصل إلى نتيجة مؤدّاها أنّ "الوقائع غير اللّسانيّة ليست بالبساطةِ الّتي يتميّزُ بها اللّسان، فهي لا تستندُ إلى نفس مبادئِهِ مِن أجل إنتاج دلالاتِها..فالرّموز والقرائن والأيقونات علاماتٌ لها وضعٌ خاصٌّ داخلَ سِجلِّ اللّغات الإنسانيّة، ولا يمكن أن نتعاملَ معها كما نتعامل مع وحداتِ اللسان، فهي مِن جهةٍ ليست اعتباطيَّةً بالمفهومِ الّذي يعطيه "سوسير" للاعتباطيّة، وهي من جهةٍ ثانيةٍ ليست معلّلةً بالمعنى الّذي يجعل منها كيانًا حاملًا لدلالاته خارج سياقِ الممارسة الإنسانيّةِ وأسننها المتعدّدة"[2].

ذلك أنّ الحديث عن الأسنن المتعدّدة هو حديثٌ عن الأيقونيّة، باعتبارها جملةً من الإجراءات الخطابيّة الّذي يرتبط بالتّصوّر الثّقافيّ، الّذي نتّكئ عليه حال رغبتنا في تقطيع

[1] ـ المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[2] ـ المرجع السّابق، ص115ـ116.

الواقع[1]، وهو ما يجعلنا لا نقبل بمبدإ الاعتباطيّةِ، أو أنّنا نكون ملزمينَ بـ "إعادة تحديد مفهوم الاعتباطيّةِ"[2] في التّصوّر الفنيّ البصريّ.

لأنّ تصوّر الإنسان للعالم المحيط به، مختلفٌ تمام الاختلاف عن تلك العلاقات اللّسانيّة القائمة بين الصّوت والمعنى، والصورة السّمعيّة والتّصوّر الذّهنيّ، فهي "عمليّةٌ بالغة التّعقيد، فهي تستدعي سلسلةً من العمليّاتِ غير المرئيّةِ من أجل نقل العوالم الحسيّةِ من موقعها داخلَ الطّبيعة لإدراجها ضمن الأكوانِ الّتي تمثّلها الخطاطاتُ المجرّدةُ"[3].

ويحيلنا التّمييز بين التّصوّر اللّسانيّ وبين التّصوّر البصريّ الفنّي، إلى ضربيْن أو مستويَيْن من التّفكير والإدراك، تصوّرٌ بناؤه على أساس "الإدراك (كيف ندرك الصّورة؟ وما يعود إلى إنتاج الدّلالة (كيف يأتي المعنى إلى الصّورة)"[4]، خلال عمليّة إدراكيّة بالغة التّعقيد، سنعود إليها لاحقًا.

---

[1] ـ Cf. J.M. Floch, « À propos de Rhétorique de l'image de R. Barthes », Bulletin du GRSL, I, *45*, *1978*. On trouvera aussi une critique argumentée de la conception barthésienne de la photographie dans son introduction à Les formes de l'empreinte (Périgueux, Fanlac, *1986*), reproduite dans ce recueil.

[2] ـ سعيد بنكراد، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، ص116.

[3] ـ المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4] ـ المرجع السّابق، الصفحة نفسها.

وما دمنا في النّسق البصريّ ـ بعد أن حاولنا تخليصه من النّموذج اللّسانيّ ـ نلفي أنّ هذا النّسق يتشكّل من مكوّنيْن، هما: "المكون الأيقوني والمكون التشكيلي. ويرجع الفضل في التمييز بين هذين المكونين داخل النسق البصري إلى جماعة "مو" "ب"، التي قدمت تصورا متكاملا لتحليل هذا النسق في العديد من المؤلفات"؛ حيث ميزت بين العلامة الأيقونية والعلامة التشكيلية داخل الخطاب البصري"[1].

1 .العلامة الأيقونية:

سيكون من الصّعوبة بمكان تحديد تعريف جامع مانعٍ للعلامة الأيقونية وضبط المجال الّذي يحدّد اشتغالها؛ "إذ تعتبر الأيقونة تمثيلا للواقع المتعالي، ليدل على علاقة التماثل والتشابه التي تجمع بين الدال وموضوعه، وهو المعنى الذي تتفق حوله جل المعاجم؛ إذ الأيقونة علامة تربطها علاقة تشابه وتماثل مع ما تحيل عليه في الواقع"[2].

ويعود للعلامة الأيقونية الدّورُ البارزُ في تولّد الدّلالات الكثيرة، وذلك راجعٌ إلى "علاقتها بذاتها، وبموضوعها، وبمؤولها من جهة، واستنادا إلى علاقتها بالعلامات الأخرى كالأمارة (المؤشر)، والرمز من جهة ثانية، ما يفيد بأنها قد تخرج عن طابعها الأيقوني الصرف، اعتمادا

[1] ـ إبراهيم آيت المكّي، في سيميائيات الأنساق البصريّة ـ العلامة الأيقونيّة التّشكيليّة ـ، مجلّة سيميائيّات، الجزائر، العدد: 01، مارس 2021، ص134.

[2] ـ المرجع نفسه، الصّفحة نفسها.

على أسس فلسفية تستند عليها كل رؤية للعلامة"[1]، تتظافر خلال ذلك المادّة مع استنطاقها، والتّجذر في أعماقها، عبر إدراكٍ مباشرٍ، تتجلّى فيه السّيميوطيقا، وفينومينولوجيا الإدراك الحسّي.

وينبغي التّنبيه على أنّ "الأيقونيّة تتأسّس على وجود علاقة تشابه بين الدال البصريّ، ومدلوله، وهو ما ينتج عنه أعلى درجات الإيهام المرجعي"[2] ؛ وهذا ما يوهمُ المطّلع فيعتقد أنّ العلامة الأيقونية تقوم على علاقةٍ معلّلةٍ بين الدال والمدلول، "ومن ثم التوهّم بأنّ الدّال البصري يحمل معناه في ذاته بمعزل عن السياق الثقافي والاجتماعي. ولعل هذا ما دفع غريماس إلى الاستعاضة عن مفهوم "الأيقونية "Iconicité" "بمفهوم "التصويرية"Figurativité" "، خلال حديثه عن السميائيات البصرية، حيث يكمن الفرق بين المفهومين فيما سماه ب"التمثيل la" " "représentationالذي يمكن أن يُحمل على تصورين مختلفين: الأول يقيم علاقة اعتباطية بين الممثل والممثل، والثاني يقيم بينهما علاقة معللة طبيعيا لأنها مبنية على التشابه"[3].

غير أنّ "يوري لوتمان" يرى أنّ العلامة الأيقونية لا تقف عند مسألة التشابه بين الدّالّ البصريّ، ومدلوله، لأنّها تستند في تحديد هُويّتِها إلى أبعاد اجتماعيّةٍ وثقافيّة ، فعلى "طول التاريخ البشري ومهما أوغلنا في الماضي، لا نجد إلا نوعين من العلامات مستقلين ومتماثلين ثقافيا،

---

[1] ـ المرجع نفسه، الصّفحة نفسها.

[2] ـ المرجع السّابق، ص135.

[3] ـ المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

هذان النوعان هما الكلمة والصورة، لكل منهما تاريخها، ولكن يبدو أن وجود كلٍّ من النظامين ضروري لتطور الثقافة"[1]

وحصرًا للقصد من الأيقونيّة، والمكوّن الأيقونيّ في النّسق البصريّ، يمكن الانتصار للقول الّذي يعتبرها "الموجودات الطبيعية التامة مِن وجوه ،أجسام، حيوانات، أشياء من الطبيعة...)، التي تتميز بوجود فزيائيٍّ، وتشغل حيِّزًا مكانيا في هذا الكون؛ حيث يتم توظيف شبهها في النسق البصري على أنه علامة أيقونية، تحيل عليها كما هي في الواقع"[2].

و أبرز علامة أيقونية تتميّز بالحيويّة والدينامية الجسد، فإمكاناته كبيرةٌ جدًّا، وأهمّها "القدرة على إنتاج الدّلالات الرّمزيّة الثّقافيّة، فالإنسان يبث الدلالات بكل أعضاء جسده

ومن ثمة يعتبر الجسد مدخلا مهما لأشكال التواصل مع الآخر ونقل التأثير إليه. إن الجسد ليس كتلة جامدة، بل هو جهاز يشتغل كسند للعيش والتواصل وإنتاج الدلالات إنه دال متكامل ومكتف بذاته، وبإمكانه إنتاج سلسلة لا متناهية من الدلالات فهو لغات لها قوانينها ومنطقها وأسرارها أيضا. ولفك تسنينها لابد من الرجوع إلى السياقات الاجتماعية والأنثروبولوجية التي وظفت ضمنها، لأنه لا وجود لعلامة أيقونية غفل لا تستوحي مدلولها من

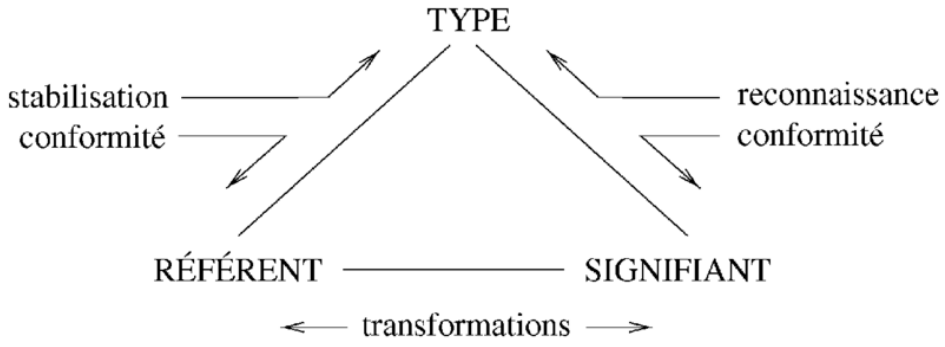
---

[1] ـ سيزا قاسم وغيره، مدخل إلى السيميوطيقا، مقالات مترجمة ودراسات، دار إلياس، مصر، 1986، ص269

[2] ـ إبراهيم آيت المكّي، في سيميائيات الأنساق البصريّة ـ العلامة الأيقونيّة التّشكيليّة ـ، ص135.

الخزان الثقافي الذي يؤطرها، وهذه هي المهمة الصعبة التي يواجهها السيميولوجي؛ فما وراء المماثلة هو ما يشكل نقطة البداية بالنسبة للسيميولوجي، وإلا فلن يبقى هناك أي شيء نقوله عن الصورة سوى أنها مشابهة لموضوعها "[1].

وتقوم العلامة الأيقونيّة على ثلاثة حدودٍ أو عناصر، ليس يمكن غياب أحدها، وإلّا فقدت هذه العلامة أيقونيّتها، هذا الّذي يقود جماعة مو إلى القول: "يمكن أنّ تُعرّف العلامة الأيقونيّة بأنها منتَجٌ لعلاقةٍ ثلاثيّةٍ، بين ثلاثة عناصرَ .. العناصر الثّلاثة هي الدّال الأيقونيّ، والنّموذج، والمرجع.. تنعقد بين هذه العناصر علاقتان ثلاثَ مرّاتٍ، هذه العلاقات هي من تلك الّتي يستحيلُ تعريف عنصرٍ بمعزِلٍ عن تلك المرتبطةِ به"[2].



Signe iconique, Groupe μ, *1992*, p. *136*

[1] ـ المرجع السابق، ص136.

[2] ـ جماعة مو، بحث في العلامة المرئيّة من أجل بلاغة الصّورة، تر: سمر محمد سعد، المنظّمة العربية للتّرجمة، بيروت، ط1، 2012 ص178.

وبين العناصر الثّلاثة تنعقدُ "علاقاتٌ يمكن أن يُوصفَ ورائيًّا (في سيرورة تشكيل العلامات)، أو تزامنيًّا (في عمل الرسالة الأيقونيّةِ، سواءً كانت مرسَلةً أم متلقّاة)"[1]، وإذا كان كلّ هذا عمّا للمكون الأيقوني من اضطلاعٍ وأهميّةٍ في "عملية إنتاج المعنى داخل النسق البصري، فإن المكون التشكيلي لا يقل أهمية عنه في إنتاج المعنى، وتوليد الدلالات ذلك أن اختلاف طبيعة هذين المكونين، "لا يحول دون تلاحم تمظهراتهما المادية ولا يمنع تفاعلهما داخل العلامة البصرية لإنتاج المعنى. فالنسق البصري كل متكامل يدعم كل عنصر منه الآخر بحثا عن أحسن تمظهر ممكن للمعنى"[2].

خلال إعمالٍ أمثلَ للإدراك، خلال التّسنين الّذي ترتكزُ عليه أيّ علامةٍ أيقونيّة، و"هو نفس التسنين الذي يحكم التجربة الإنسانية ككل : فكل محاولة لإدراك وتحديد كنه ومضمون علامة أيقونية ما، تقتضي إلماماً بمعرفة سابقة مفتوحة على عوالم متعددة. ويعود هذا الأمر لسببين : 1 - إن ما تدركه العين هو علامات لا موضوعات معزولة، والعالم تسكنه العلامات وليس خزاناً للأشياء : 2 - إن العلامة الإيقونية لا تدل من تلقاء ذاتها، فالمعنى داخلها يستدعي استحضار التجربة الثقافية كشرط أولي للإمساك بممكنات التدليل"[3].

---

[1] ـ المرجع السّابق، ص181.

[2] ـ إبراهيم آيت المكّي، في سيميائيات الأنساق البصريّة ـ العلامة الأيقونيّة التّشكيليّة ـ، ص136.

[3] ـ سعيد بن كراد، السيميائيّات مفاهيمها وتطبيقاتها، ص120.

2.العلامة التشكيلية:

العلامة التشكيلية علامةٌ هامّةٌ في النّسق البصري، لا تقلّ أهميّتُها عن سابقتها العلامة الأيقونيّة، ويمكن القول إنّ الاهتمامات الأولى الهامّة بهذه العلامة كانت مع جماعة "مو" البلجيكية، "التي نظرت للمكون التشكيلي باعتباره مكونا هاما داخل النسق البصري؛ إذ ميزت نظريا وتطبيقيا في دراساتها حول الصورة والخطابات البصرية عامة، بين العلامات الأيقونية، والعلامات التشكيلية فقد أثبتت أن العناصر التشكيلية علامات ممتلئة ومستقلة وكاملة[1]، وأنها ليست مجرد مادة للتعبير؛ أي أنها ليست دالا لمدلول العلامات الأيقونيّة"[2]، وفي سياق التّمييز ـ داخل النسق البصري ـ حاول غريماس "بين المكون التصويري "figurative" والمكون التشكيلي"plastique " ، معطيا لهما الأهمية نفسها " في إنتاج المعنى داخل الإرسالية البصرية"[3].

وقد انتهت جماعة "مو" إلى أنّ "العلامة التشكيلية مكونة من ثلاثة عناصر أساسية هي: الأشكال والألوان والنسيج. وإذا أردنا التفصيل فإن الدال التشكيلي يستوعب مجموعة من

---

[1] ـ Martin Lefebvre, Esthétique du signe et interprétation des oeuvres d'art, RSSI, Volume 33, numéro 123, Association canadienne de sémiotique, montreal, 2013, p126.

[2] ـ إبراهيم آيت المكّي، في سيميائيات الأنساق البصريّة ـ العلامة الأيقونيّة التّشكيليّة ـ، ص137.

[3] ـ المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

المكونات مثل: الخط والأشكال والألوان والمساحة والفراغ والإطار والمجال والعمق والإضاءة.. كل هاته المكونات تشكل أساس العلامة التشكيلية"[1].

ومعلومٌ أنّ المعطى البصريّ التّشكيليّ محكومٌ بالسّياق الثّقافيّ، وعليه يستندُ "توظيف هذه المكونات بطريقة معينة وبحمولة دلالية محددة سلفا في ذهني الباث والمتلقي، وفق نموذج ثقافي مشترك بينهما، مما يسهل عملية التواصل بينهما بواسطة العلامات التشكيلية المختلفة المتواضع على دلالاتها مسبقا"[2].

وتفصيلًا في وصف البنية الدّاخليّة لوصف للدّال التشكيلي، تستعير جماعة "مو" "الثلاثية "الهيلمسليفيّة" الّتي تشغل الواحدة منها بالقياس إلى الأخرى شكلًا وجوهرًا ومادّةً (من التّعبير في هذه الحال، لكن من المضمون أيضًا)، فلنواجه هذه التّرسيمة بتعبير العلامة التّشكيليّة في ما يتّصلُ بمادّة هذه العلامةِ .. فالمادّة موجودةٌ في الدّالّ التّشكيليّ (كما في الدّالّ اللّغويّ)إنّها مثلًا، على الأخصّ النّور الّذي لم يُنظّم في نظامٍ متمايزٍ، أمّا الجوهر فيمكن أن يكون فئة الانطباعاتِ المرئيّة الّتي يسبّبها هذا النّور في واحدةٍ من تحقّقاته"[3]

[1] ـ المرجع السابق، الصفحة نفسها.

[2] ـ المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] ـ جماعة مو، بحث في العلامة الرئيّة، ص253.

حوار العمل الفنّي:

"إن الدال في العمل الفني هو المادة التي تتجسد في شكل ما، «إذ إننا لا نجد المادة قائمة بذاتها أبدا، بل إن لها على الدوام شكلا ما. فالعناصر المحسوسة للعمل تنتظم دائما على نحو ما، [...] [كما مثل الخطوط والألوان....الشكل يتعلق على الدوام بمادة ما"[1]، وما ينتج من قيمة لا يمكن أن ينسب إلى عنصرٍ معزولٍ، فالأمر متوقّفٌ على العلاقات المنتظمة[2].

وبناء على ذلك ننتهي إلى أنّ "هذه العلامات "لغة مسننة أودعها الاستعمال الإنساني قيماً للدلالة والتمثيل، فهي في جوهرها خاضعة لمبدأ العرف والتواضع. ولقد كانت هذه السبيل الذي سيقود إلى الاستعاضة عن "الاعتباطية"[3].

المبحث الثّالث: المنحوتةُ[4] بِوصْفِها علامةً أيقونيّة:

العمل الفنيُّ النّحتيّ، واحدٌ من أهمّ الأعمال الفنيّة الّتي تتجلّى فيها العلامة الأيقونيّةُ، وهو مجال رحْبٌ للقراءة والتّحليل والتّفلسف، والنظر في المنحوتة يجعل القارئ يخلص إلى أنّها

---

[1] ـ إبراهيم آيت المكّي، في سيميائيات الأنساق البصريّة ـ العلامة الأيقونيّة التّشكيليّة ـ، ص138.

[2] ـ انظر: جماعة مو، بحث في العلامة المرئيّة، ص254.

[3] ـ سعيد بن كراد، السيميائيّات مفاهيمها وتطبيقاتها، ص122.

[4] ـ "La sculpture est un art figuratif millénaire attaché à transformer la matière en se soumettant aux lois de la physique et au principe de réalité, attaché à trouver un lieu qui soit à sa mesure, tant dans un espace naturel ou urbain qu'à l'intérieur d'une habitation, pour se confronter à l'image du corps et à sa frontière du dehors/dedans, frontière que l'on cherche à voir mais aussi à toucher". Jean-Marie Andre, La sculpture, alae corp et L'espace, Dans Hegel 2016/2 (N° 2), p154.

تستجيب للبراديغم السّيميوطيقيّ، وتتجاوزه في آن، بفعل كينونتها، واختصارها لأسئلةٍ كثيرةٍ في الوجود، من قبيل سؤال الحضور والغياب، والتّجلّي، وسؤال الميتافزيقا، وينتميّز العمل الفنّيّ في النّحت في قابليّة القراءات لعدد غير محصورٍ من القراءات، وهو ما ترومه السيميوطيقا والاستيطيقا وصولًا إلى الهيرمينوطيقا، ما دامت القيم الجماليّة في العمل النحتيّ قيمًا تجريديًّا، لا نقبض عليها بالحواس، فـ "المصطلح يكون تجريديًّا حين يشير إلى عالَم تصويريٍّ وغير ماديٍّ، أي على سبيل المثال: عالم عقليّ داخليّ، والحقيقة التّجريديّةُ هي الّتي لا يمكن أن تُدرك بواسطة الحواسّ.. والمفاهيم التّجريديّةُ يمكن أن تُعارض بالعالَم الماديِّ الملموس.. فالفرق إذن بين الماديّ والتّجريديّ يجد التّعبير عنه في مستويينِ للدّلالة: في مستوى الإظهار التّصويريّ 'السّطحيّ)، والمستوى العميق"[1].

[1] ـ برونوين ماتن وفليزيتاس رينجهام، يُعرّف معجم مصطلحات السّيميوطيقا، تر: عابد خزندار، المركز القوميّ للتّرجمة، مصر، ط1، 2008،ص31.

شكل 01.

منحوتة من الرّخام للفنّان السّوري الفلسطينيّ "زكي سلّام".

شكل 02.

منحوتة من البرونز للفنّان السّوري الفلسطينيّ "زكي سلّام"، بعنوان: "انتظار".

شكل 03.

منحوتة من الرّخام للفنّان السّوري الفلسطينيّ "زكي سلّام".

النّبيّ موسى كما تخيّله "مايكل أنجلو".

المبحث الرّابع: في سيمائيّة الفنّ التّشكيليّ:

يعتمد العمل الفنّيُّ في تكوينهِ عمومًا ـ والفنّ التشكيليُّ بالخصوصِ على مبدأ مهمٍّ، هو مبدأ التركيب، إضافةً إلى وعيِه التّامّ بالقوانين العامة "التي تعمل بموجبها التجاورات العلامية"[1]، ولذلك نجد "اللوحة التشكيلية تبدأ أساساً من التركيب ولا تمر بمرحلة الإفراد،

هناك تركيب داخلي للعلاقات تكون العلاقات بين شتى عناصر العمل علاقات تواز أو تعارض أو قلب أو تكافؤ ... الخ وكلما بقي هذا التركيب للعلاقات "سليماً" أي ضمن قانون يحكم الرسم في زمان ومكان داخلي يكون بالإمكان استقراء التركيب العلامي ورصده ومن ثم معرفة مرجعياته"[2]؛ وعلى ذلك يأبى التّركيب العلاميُّ أن يكون ظاهر القيمة في اللّوحة الفنيّة، فمحتوى "اللوحة هو تركيبها، وإنّ موضوعها هو عبارة عن علاقاتها الداخلية وأساليبها"[3].

والحديث عن العلاقات الدّاخليّة، والهُويّة اللّونيّة يفضي إلى أنّ الفنّ التّشكيليّ متمرّدٌ أبدًا على المعجمة والنّمذجة، ولذلك "يصبح القول بإقصاء المعجم أمراً ضرورياً، أي التخلص في التركيب العلامي للرسم من قول الواقع، لأننا نستطيع أن نتواصل مع الواقع عن طريق آخر، وبذلك

---

[1] ـ بلاسم محمّد، الفنّ التّشكيليّ قراءة سيميائيّة في أنساق الرّسم، مجدلاوي للنشر والتوزيع، الأردن، (د.ت)، ص08.

[2] ـ المرجع نفسه، ص08.

[3] ـ المرجع نفسه، ص09.

تشتغل اللوحة في ظل تركيب معين، تنتقل العلامة فيه من حركتها الجزئية إلى حركتها الكلية، لكي تبني علاقاتها الخاصة، وإن دلالتها الرمزية تعبر عن وحدة عقلية للكون، وليس تحديد العلاقة وإحالتها إلى مرجعها الواقعي"[1].

هذا الّذي يقودنا رأسًا إلى الجوانب التّدليليّة والسّيميائيّة للّوحة التّشكيليّة، سواءً كانَ العمل الفنّيّ منظورًا أو واقعيًّا، وعلى ذلك فكلّما ابتعد العمل عن التّمثيلِ، "قويت بالمقابل عملية تقنين الإشارات، وابتعادها عن مرجعيات الواقع"[2].

العلامة التّشكيليّة والسّياق:

مفهوم السياق:

يُعدُّ السياق تلك "الوضعية الملموسة التي توضح وتنطق من خلالها مقاصد تخص المكان والزمان، وهوية المتكلمين أو الفاعلين... فالسياق، في ضوء هذه المقولة. هو الغلاف المحيط الذي يحال إليه كي يتمكن المتلقي من إدراك عمل ما"[3]، ومعلومٌ أنّ السيموطيقا"لا تهتم بالسياق الخارجي، إنها تفرض سياقها الداخلي ذا الاكتفاء الذاتي على السياق الخارجي. ولكنها مع هذا الاكتفاء والاستقلال لا يمكن أن تتجنب تاريخ السياقات الذي يتكلم في سياقها الداخلي. كما

[1] ـ المرجع السابق، ص10.

[2] ـ المرجع نفسه، ص11.

[3] ـ المرجع نفسه، ص12.

لا يمكن أن تتجنب قوانين التداول. ومع ذلك فأفق السياقات... منظور إليه من خلال لعبة العلاقة أولاً وأخيراً"[1].

الشفرة:

الفنّ التّشكيليّ عملٌ تسنينيٌّ دلاليّ، بامتياز،ولذلك تعتبر الشّفرة "الخصوصية التعبيرية لنص الرسالة، ولا بد لهذه الشفرة من أن تكون متعارفة بين الباث والمتلقي تعارفاً كلياً أو في الأقل تعارفاً جزئياً، وللشفرة خاصية إبداعية فريدة فهي قابلة للتجدد والتغير والتحول، بل إن المبدع نفسه – كفرد – قادر على ابتكار شفرته التي تحمل خصائصه جنباً إلى جنب مع شفرة السياق الخاصة بجنسه الذي أبدع فيه حتى تصبح الشفرة الخاصة شفرة عامة"[2]، وكثيرًا ما يبدع بعض الفنّانين النّادرين في إبداع شفرةٍ مشتركةٍ بين أعمالٍ كثيرة، الوصول إلى مؤدّاها يجهل القبض على العمل سهلًا يسيرًا، وقد تتغيّر الشّفرةُ في العمل الواحد لتتعدّد زوايا النّظر، فيتجدّد العمل دائمًا، "وهذا ما حدث اليوم في تكوين سياق "الرسم التجريدي" [3]مثلًا، ذلك أنّ المنطلق منه والنهاية عنده، فموضوعه الأساس هو اللّون.

[1] ـ المرجع السّابق، ص14.

[2] ـ المرجع نفسه، ص15.

[3] ـ المرجع نفسه، ص16.

ولا يجب أن يُفهم أنّ هناك عداءً بين اللّوحة والواقع، فقارئ العمل الفنيّ التّشكيلي " يحتاج إلى إضاءة من الواقع لفهم العناصر، خاصة إذا ما عرفنا أن العلامات عقدية، وهي بنت بيئتها، بل هي عقد بين المتعاقدين في بيئة معينة"[1].

هذا عكس العلامات الجمالية إلى حدٍّ، فطبيعتها الأيقونية، وشفراتها واجتماعيتها أقل من الإشارات المنطقية والاجتماعية؛ "إنها اصطلاحية ولم يكن فيها قط سمة إلزامية أو ضرورية أو عامة وان الإشارة الجمالية تتحرر من كل اصطلاح، بل إنها تشتغل في ظل تركيب معين تنتقل من حركتها الجزئية إلى حركتها الكلية لكي تبني علاقاتها الخاصة. وبهذا المفهوم نرى عالمية الإشارة الفنية التي تعبر عن وحدة عقلية للكون وان هذه العالمية ليست بالشكل بل باشتغاله تركيبياً، ذهنياً وعقلياً ليشترك فيه كل هذا النوع المسمى إنساناً"[2].

الجزئية والكلية:

المقصود بالكلية هو "أن البنية نسق من التّحوّلات، له قوانينه الخاصّة، باعتباره نسقًا، له ثلاثة مكوّنات، هي: **الكليّة والتّحوّلات، والتنظيم الذّاتيّ**، والمقصود بالسّمة الأولى من هذه السّمة، ألا وهي الكليّة Totalite، هو أنّ البنية لا تتألف من عناصر خارجية تراكمية مستقلة عن

[1] ـ المرجع نفسه، ص16.

[2] ـ نقلًا عن المرجع نفسه، ص18.

"الكل" بل تتكون من عناصر داخلية خاضعة للقوانين المميزة للنسق، من حيث هو نسق، ولا ترتد قوانين هذا النسق إلى ارتباطات تراكمية، بل هي تضفي على الكل، من حيث هو كذلك ، خواص "المجموعة" باعتبارها سمات متمايزة عن خصائص العناصر . وليس المهم في البيئة هو العنصر أو "الكل" الذي يفرض نفسه على العناصر باعتباره كذلك وإنما المهم هو العلاقات القائمة بين العناصر، اعني عمليات التأليف أو التكوين على اعتبار أن الكل ليس إلا النتاج المترتب على تلك العلاقات، مع الملاحَظ أنّ قانون هذه العلاقات ليس إلّا قانون "النّسق" نفسه، أو "المنظومة" نفسها"[1].

ويقابل مصطلح الكلّية مصطلحُ الجزئيّة، فـالتّعريف الأول للبنيويّة يعتمد "على مقابلتها بالجزئية الذرية التي تعزل العناصر ويُعد تجمعها مجرد تراكب وتراكم فالبنائية تتمثل في البحث عن العلاقات التي تعطي للعناصر المتحدة قيمة وضعها في مجموع منتظم، مما يجعل من الممكن إدراك هذه المجموعات في أوضاعها الدالة"[2].

مقولتا الانغلاق والانفتاح:

[1] ـ زكريّاء إبراهيم، مشكلة البنية أو أضواء على البنيويّة، مكتبة مصر، القاهرة، (د.ت)، ص29ـ30.
[2] ـ بلاسم محمّد، الفنّ التّشكيليّ قراءة سيميائيّة في أنساق الرّسم، ص38.

يُعدُّ الانغلاق شرطًا أساسًا ض في التصور البنيوي، ذلك أنّ "الانفتاح يؤدي بك إلى خارج المركز، فالبنية انتظام ذاتيّ، بمعنى أنَّ بُؤرتها لا تحتاج إلى ما هو خارجها لتكتسب عملياتها التحولية صيغة مشروعة،...ويغلق النظام لكي لا تتحكم به أنظمة أخرى، "اللوحة" مثلاً لا تقوم بتكوين أشكالها بالإشارة إلى نماذج من الواقع بل على أساس قوانين داخلية مكتفية ذاتياً، أي أنها تستطيع أن تضبط نفسها، وهذا الضبط الذاتي يؤدي إلى الحفاظ عليها والى نوع من الانغلاق[1]

وبين يدي انغلاق بنية العمل الفنيّ على ذاتها، وانفتاح الأثر للقراءات والتّلقّي والتّحليل، وجب القول ، إنّ العمل الفنيَّ "نسيج من العلاقات والمتواليات التي تتعالق فيما بينها لتخلق شرط تمظهرها، وإن أول منطلق يمكن أن يكون هادياً .. هو الوقوف عند مفهومي الانغلاق والانفتاح"[2]، كما يذهب "جان بياجيه".

وسنقول ختامَ هذا العنصر إنّ "الانغلاق والانفتاح هو النسيج الذي يعطينا قدرة التحول من بنية إلى بنية أخرى وهو أيضاً القانون الذي يحدد غلق البنى وانفتاحها"، انغلاق البنية ومحايثتها، وانفتاحها على التأويل والسّمْيأةِ، باعتباره أثرًا مفتوحًا، "فالأثر موضوعٌ يعتبر جماله

[1] ـ انظر: المرجع نفسه، ص22.

[2] ـ نقلًا عن: المرجع السّابق، ص22.

واقعيًّا وقابلًا للقياس، والقيمة الجماليّةُ منبعها البنيةُ، فهي تؤكّد قوانينَها الخاصّة، وليس قوانين الفنّان المشروع"[1]

[1] ـ أمبرطو إيكو، الأثر المفتوح، تر: عبد الرحمان بوعلي، دار الحوار للنشر والتّوزيع، سوريّة، ط3، 2013، ص58.

Wassily Kandinsky[1]

« TABLEAU À LA TACHE ROUGE » 1914

[1] - "Wassily Kandinsky:Né à Moscou en *1866* dans une famille aisée, Kandinsky étudie d'abord le droit et les sciences économiques. En *1896*, il décide de se consa-crer à l'art. Il quitte alors Moscou et sa première femme, et se rend à Munich pour étudier la peinture. Il y séjournera jusqu'en *1906*, tout en voyageant de la Hollande à la Tunisie en compagnie de l'artiste. Gabrielle Münter.En mai *1906*, il s'installe à Paris et y demeure un an, le temps d'absorber ety la leçon du post-impressionnisme et du fauvisme. De retour à Munich en *1908*, il exécute des paysages aux couleurs de plus en plus intenses, jusqu'au moment où, en *1911*, il peint ses premiers tableaux «< abstraits ». La même année il fonde le mouvement artistique Der Blaue Reiter << le Cavalier bleu » avec Franz Marc et rencontre Paul Klee. Jusqu'à la Première Guerre mondiale, il multiplie expériences picturales et expositions en Allemagne.De *1915* à *1921*, il revient à Moscou, assiste à la révolution d'Octobre et occupe des fonctions officielles dans les instances culturelles du nouveau régime. Il retourne cependant à Berlin à la fin de *1921* et rejoint l'année suivante le Bauhaus, école d'architecture avantgardiste, où il enseigne la peinture. Peu à peu, sa notoriété gagne les ÉtatsÐUnis et la France. Aussi, en *1933*, il émigre à Paris : étranger, russe de surcroît donc soupçonné d'être communiste, il est hautement suspect aux yeux du régime hitlérien qui vient de s'installer. En *1937*. le musée de Berne lui offre sa première rétrospective, alors que plusieurs de ses toiles figurent dans l'exposition de l'a art dégénéré » organisée par les nazis.En *1939*, Nina et Wassily Kandinsky, naturalisés français, refusent d'émigrer aux ÉtatsÐUnis et restent à Paris. Le peintre y meurt en décembre *1944* ».Le petit LAROUSSE Des Grandes ChefsÐ'œuvre De La Peinture, Larrousse, *2012*, P*282*.

تعكس لوحة "فاسيلي كاندنسكي" التّجريديّ فلسفته التّشكيليّة في الرّسم، والتّعامل مع اللّون، وكما سبق الحديث في الفصل الأوّل، فإنّ موضوع التّجريديّة، وغايتها، هما اللّون، إذ لا يحضر الموضوع أوّلَ الأمر، ممّا يعني أنّ المرجع يكون غائبًا عند الفنّان، ثم ينكشف في النّهاية، إمّا خلال ما ينتج على اللّوحة، أو من خلال العنوان الّذي يعطيه الفنّانُ للوحته، وهو ما يعزّز قولَنا قبلُ، إنّ بنية اللّوحة الدّاخليّة مغلقةٌ، والانفتاح يكونُ ممّا يضطلع به المتلقّي، وهو يبيّن قيمة "كاندنسكي فقيمة اللّوحة التّصويريّة عنده تبدو في أنّها "تستند الى براعته في التلوين.. كان يرى ان العمل الفني يجب أن يكون معبِّرًا عن الانفعالات العميقة، وكان يرغب في تحقيق نوع من الفنّ، يخاطب الرّوح أكثر ممّا يخاطب العين، فكان المبدأ الذي بنى على أساسه نظريته الجمالية نابعًا من الاعتقاد في قدرة الحياة الداخلية للعمل الفني على إيقاظ الاستجابة العاطفيه لدى المشاهد"[1].

وفي الحقيقة هذا ما يسعى إليه الفنّ التّشكيليّ عمومًا، والتّجريديّ خصوصًا، والتجريد يشير "خلال تمعن في العنوان وبعض التفاصيل إلى أنّه متعلق بالتخلّص من كل آثار الواقع والارتباط به، ومن ثمّة فإنّ "التجريد في الفنّ هو طراز ابتعد فيه الفنان عن تمثيل الطبيعة في أشكاله. ولقد

[1] ـ يوستينا يونان صادق عيسى، فاعلية اللون في لوحات كاندنسكي وتأثيره على المتلقي ـ دراسة وصفية تحليلية ـ، (مقال)، مجلّة الفنون التشكيلية والتربية الفنية – المجلد السابع – العدد الثاني – كليّة التّربية الفنيّة، المنية، مصر، يوليو 2023م، ص 475.

عرفت عملية التجريد في الفنون منذ فجر التاريخ، حيث ظهر التجريد في الفنّ المصري القديم وبعض فنون العالم كما أنّ التجريد من أهم صفات الفنّ الإسلامي ، هذا ما يتعلق باستعمالات القديم"[1].

وفي المعاصر فإنّ اللفظة في " الفن التشكيلي المعاصر هي صفة لعملية استخلاص الجوهر من الشكل الطبيعي وعرضه في شكل جديد، فالفن مهما اختلفت مظاهره أساسه التجريد... فليست العبرة في التجريد الظاهر، وإنما بجوهر العلاقات وتأصيلها وأحكامها ولا يهم إذا اقتربت من منطق الواقع أو ابتعدت عن هذا الواقع وظهرت كعلاقات محكمة لها مدلولات بصرية". من خلال هذا تتجلّى بعض ملامح التجريد الأولى، إذ هي تجرّد من الواقع الذي يصرّ على بسطة هيمنته وهنا وجه شراكة بين الانطباع والتجريد غير أن تصوّر التجريد لا ينطلق من تصوّر قبلي كما الانطباع، إنّ الانطباع واضح المنطلق والهدف، ورهانه يتأسس على عدم التماهي والصورة الطبيعيّة، في حين لا تدرك الصورة التجريدية قبل نهايتها، حتى بالنسبة لصاحبها، فرهانه أبدًا

[1] ـ كلود عبّود، جمالية الصورة - في جدلية العلاقة بين الفنّ التشكيلي والشعر - ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2011، ص 58.

على اللون، إذ اللون هو اللغة وهو الموضوع[1]. وإن كانت المدرستان تشتركان في طلب الدقة في اختيار الألوان وتناسقها ومراعاة تجاورها.

وعلى ذلك فالتّجريديّةُ بمثابة اللحظة التي تستحيل فيها تلك التجربة عملاً فنيًا، يطلب قارئًا واعيًا، أو متلقيًا أُنْمُوذَجًا، لتحدث عملية تذاوت بين ذاتيْن خلال مقولة الجسد على حدّ تعبير "موريس ميرلوبونتي"، إذ غاية ما يصبو إليه في كتابه "العين والذهن" "L'oeil et l'esprit" أن أي تأسيس للإدراك الحسي الذي هو موجَّهٌ بالأساس إلى العالم، لا بد أن يعبّر خلال الرؤية . ابتداءً ومنتهى"[2].

وماهية كل فن-في نظر ميرلوبونتي- إنما هي العمل على تقديم حقيقة عينية أصيلة أو واقع عار مباشر. ولما كان الموجود البشري-بحكم طبيعته- موجودا متمركزا في العالم، فإنه لا يملك سوى الاتجاه نحو الأشياء، والتعبير عن صلاته بالموجودات، والنطق باسم العالم، ولا يشذ الفن التجريدي نفسه عن هذه القاعدة، فإن الفنان التجريدي إنما يعبر عن رغبة حادة في رفض

---

[1] ـ انظر: المرجع السّابق، الصفحة نفسها.

[2] ـ Or l'art et notamment la peinture puisent à cette nappe de sens brut dont l'activisme ne veut rien savoir. Ils sont même seuls à le faire en toute innocence. A l'écrivain, au philosophe, on demande conseil ou avis, on n'admet pas qu'ils tiennent le monde en suspens, on veut qu'ils prennent position, ils ne peuvent décliner les responsabilités de l'homme parlant. La musique, à l'inverse, est trop en deçà du monde et du désignable pour figurer autre chose que des épures de l'Être, son flux et son reflux, sa croissance, ses éclatements, ses tourbillons. Le peintre est seul à avoir droit de regard sur toutes choses sans aucun devoir d'appréciation », MAURICE MERLEAU-PONTY, L'Eil et l'esprit, Éditions Gallimard, 1964, p1314.

العالم، ولكن أشكاله الهندسية مع ذلك تظل مفعمة برائحة الحياة، وكأن شبح الصور الطبيعية يلاحقه حتى في محاولاته الهروبية اليائسة ! والواقع أنه مادام من اللازم لكل لوحة أن تقول شيئا، فإن أي انقلاب حاسم في مضمار التصوير لن يكون سوى مجرد تنظيم جديد لبعض المعادلات الفنية، وكأن المصور يريد أن يحل رباط العلاقات الفعلية القائمة بين الأشياء لكي يقيم بينها رابطة جديدة تكون أصدق وأعمق دلالة. ولعل هذا هو السبب في أن الفنانين كثيرا ما يتحدثون عن الصدق والكذب، أو الصواب والخطأ في الأعمال الفنية، وكأن الفن لغة تحتل فيها فكرة الحقيقة أهمية كبرى.

Marcel Duchamp[1]

« ROUE DE BICYCLETTE »[2] *1913 / 1964*

---

[1] - Marcel Duchamp: Artiste français naturalisé américain. En *1913*, il crée des boîtes d'objets absurdes et poétiques annonçant le readymade (*3* Stoppagesétalon) et célèbre la rencontre entre la machine et l'érotisme (Les Neuf Moules mâlics). Il rejoint Francis Picabia à New York, travaille à son grand oeuvre, La Mariée mise à nu par ses célibataires, même, également appelée Le Grand Verre, une imposante et énigmatique machinerie. Le hasard, l'humour et la provocation concourent à la création des readymade, telle la Joconde moustachue (L.H.O.O.Q.). Duchamp livre ses nouvelles créations avec parcimonie et une liberté déconcertante. En *1938* paraît sa Boîte en valise contenant ses œuvres principales miniaturisées. A partir de *1946*, dans le plus grand secret, il élabore un environnement visible par la fissure d'une porte: Étant donnés: *1*° la chute d'eau, *2*° le gaz d'éclairage. Le petit LAROUSSE De L'HISTOIRE De L'ART, Larousse,*2013*, P*262*.

[2] - "**Duchamp s'amuse**. Sa **roue tourne** en toute indifférence et donne à penser. Rien ne l'arrête, mais elle interrompt le visiteur dans ses pérégrinations. Il se déplace autour d'elle, peutêtre cherche à comprendre et s'interroge, mais elle s'en moque bien parce qu'elle sait bouger aussi. Elle a traversé les métaphores et les réminiscences et ne s'en porte

ينتمي العمل الفنّيّ الّذي بين أيدينا إلى الفنّ المعاصر (اصطلاحًا)، كما هو معلومٌ، ولا يخرج على ما تصوره "مارسيل دي شانب" في الاتّجاه الدّادائيّ[1] السّرياليّ، ضمن ما هو معروفٌ بالفنّ الجاهز "readymade"، إذ صار الفنّ هو ما يجب أن يدهشَ ويفاجئَ، بعد أنْ رأى أنّ الفنّ قد مات[2]، فالخصيصة " الجوهرية لـ«الفن المعاصر» تكمن بالأساس في هذا المهماز الذي يوقظ حواس التلقي تجاه ظواهر الحياة المعاصرة في إيقاعها الملهوج وتقاطعاتها المدوخة، ويحمل الوعي بها المحفز من خلال الأثر الفني على التأمل والاعتبار والانفلات من كماشة البعد الواحد للحياة واكتشاف أوجهها الأخرى المغفية"[3].

والظّاهر أنّه حتى في مقولة الفنّ الجاهز، حيث العمل الفنّيّ مستلّ من الواقع المباشر، هناك انغلاق العمل، وانفتاح القراءة والدّلالة، فالماثول الفنّيّ حاضر، والموضوع حاضرٌ، والمؤوّل

---

pas plus mal. Mais ce qu'elle pratique avec le plus de constance, c'est l'art suprêmement raffiné de décrasser les préjugés et les vieilles idées qui ont trop servi. Elle a même fini par en tirer une forme d'élégance teintée de désinvolture et qui la retient au bord du néant ». **Francoise BarbeGall, Comprendre l'art moderne, Editions du Chene, France, *2009*, P*41*.**

[1] ـ DADA : Cet esprit de revolt et cette guerre contre le bon gout

[2] ـ La mort de l'art Tout en travaillant à sa grande oeuvre, Duchamp multiplie les actions contestataires. A New York, en *1917*, il veut exposer un urinoir de faïence blanc sous le titre de Fontaine. Il a signé » l'objet de l'un de ses pseudonymes, R. Mutt. Le comité du Salon refuse, embarrassé par cette parodie de sculpture qui n'est en réalité qu'un objet standardisé acheté dans un magasin, non point une ceuvre, mais un **readymade**, un < toutfait >>. En *1923*, Duchamp, ». **Le petit LAROUSSE Des Grandes ChefsÐ'Œuvre De La Peinture, p*287*.**

[3] ـ مجلّة أحداث أنفو، المغرب، الجمعة 23 أغسطس 2024 07:13.

https://www.ahdath.info/*178447*

ديناميكيٌّ بامتياز، وما يجعل السّلطة له كسر السّياق والمفاجأة والمباشرة أيضًا، فالسّخريّة من الواقع، والمفاجأة، عنصرا تفجيرٍ للدّلالات المفتوحة.

المبحث الخامس: في فينومينولوجيا العمل الفنّي ـ مع ميرلو بونتي ـ":

تنطلق الفينومينولوجيا باعتبارها فلسفةً للوعي والإدراك من الماديِّ المتحقّقِ على أرض الواقع، في رغبةٍ ملحّةٍ لتأسيسِ المتعالي، انطلاقًا من المحسوسِ، تقويمًا للمعنى المفكّر، والغاية الصّورة والحركة، تجاوزًا للطّرح الهسرليّ، الّذي يرفض إمكانيّةَ أن تتحوّل المادّةُ إلى فكرٍ، وإيمانًا بأنّ كلّ إدراكٍ وجب ردّه إلى الأنا المتعالي، فالإدراك هو وحده القادر على تصفية المعطى الحسيّ[1]، "فالأشياء في جسمانيّتها قادرةٌ على التّعبير عن نفسها، بما أتيح لها من مقوّماتٍ، وهو يجعل من مادّتها (أي من شكلها وصورتها والمؤهّلات الملازمة لهاتين الخاصيّتيْن لكلّ وجود)، أن تعبّر عن وجودِها أكثر من أيّ تأويلٍ ممكنٍ"[2].

انطلاقًا من هذا يذهب "مرلو- بونتي" استجلاءً للمعنى العميق إلى مفهومينِ أساسيْنِ، هما: الصّورة والحركة، وهما خلاصة التّصوّر الجديد، إذ يعبّرانِ عن فينومينولوجيا حركيّة واقعيّةٍ، تنطلق مِن الحركة الّتي تحكم حدوث المعنى، وهو تأسيسٌ لعلامةٍ جديدةٍ، أهمّ من العلامة

[1] ـ انظر: محمّد علّام، التّحليل الفينومينولوجي للصّورة والحركة عند موريس مرلو ـ بونتي، (رسالة دكتوراه)، قسم العلوم الإنسانيّة، جامة أبي بكر بلقايد، تلمسان، الجزائر، 2018، ص107.

[2] ـ المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

اللّغويّة البيرسيّة، فاللغة الجديدة هي لغة الصّورة والحركة، إنّها لغة الرسّم والفنّان، فالفنّ مسكن الوجود، إذ يقوله ويحكيه.

التصوير في التّصوّر الفينومينولوجيّ

في سياق البحث عن فنٍّ تتجلّى فيه معجزة الإدراك، يهتدي "ميرلو بونتي" إلى السّينما والتّصوير، وليس هذا وليد الصّدفة أو الاعتباط، فقد شهد بدايات السينما في فرنسا، إضافةً إلى الطابع العام الذي ميز فلسفته، فهو الّذي اهتم بالجسد ووظائفه المتعددة، وبالموضوعات التي تمثل حيزًا للإدراك، وفعلِ الرّؤية الّتي رأى أنّها تمثّلُ نقطة التقاء الجسد باعتبارهِ ذاتًا، الوجود بوصفهِ موضوعًا.

ولن يجد أفضلَ من الصورة فضاءً لهذه التّجربةِ أنطولوجيًّا وفينومينولوجيًّا، إذ يستحيل هذا التفاعل تجليا لفلسفة الإدراك الجماليّ، وتمثّلًا للكينونة الفنيّة الجماليّة، "لا أحد ينكر أن مرلوبونتي عاصر أخصب مراحل الفلسفة الوجودية، وشارك مع سارتر في إدارة تحرير مجلة الأزمنة الحديثة، و لا أحد يمكنه تجاهل الدفاع الواضح عن الوجودية في بعض مقالات المعنى واللامعنى حتى أن فيلسوفنا كتب عن "الوجودية عند هيغل".

لكن ما نلحظه في هذه المقالات جميعا هو بحث مرلو بونتي عن تجاوز القسمة الكلاسيكية بين الماهية والواقعة، بين الموجود في ذاته والموجود لذاته. إنه يبحث عن قتل الصورة التقليدية للوعي. إن الوجودية بهذا المعنى هي عود إلى الوجود المعيش في تقلباته ووقائعيته وفي

كيفية كشفه واختباره ومعاناتنا وتعنينا له. وحينما نقول إن مرلو بونتي فيلسوف وجودي فإنا نعني أنه فيلسوف التجربة، ولعل الأمر كله يتعلق بمعرفة أية تجربة. إنها التجربة الإدراكية بكل استتباعاتها : العالم والذات والآخرون وما أدخله عليها مرلو بونتي من تنويعات"[1].

وهو ما سيسعى "ميرلو بونتي" إلى إدراكه خلال مفهوم التّصالب Chiasma[2]. الّذي يعكس أزمة الفلسفةِ المعاصرة، إذ مع الفينوميمولوجيا الجديدة، وفق تصوّر ميرلو بونتي لا تسيق الفلسفة الحكمَ على ما تجده، حين تعلن نفسها تفكُّرًا وانطباقًا، يقول "ميرلو بونتي": "إذا كان من الحقيقيّ أنّ الفلسفةَ تستبقُ الحكمَ على ما ستجده مذ تُعلن ذاتَها تفكُّرًا وانطباقًا، فإنّ عليها مرّةً أخرى أنْ ستأنف النّظر في كلّ شيءٍ، وأن تلقي جانبًا الأدوات الّتي استحوذَها التّفكّر والحدس، وأن تحطّ رحالها في حيّزٍ لم يتمايزا فيه بعدُ، في تجاربَ لم يقع "عرْكُها" بعدُ، تجارِبُ تقدِّم لنا في الوقت نفسه ودون تمييزٍ، "الذّات" و"الموضوع" والوجود والماهية، وبالتّالي يمكّن التّفكّرُ والحدس الفلسفةَ من وسائلِ إعادةِ تعريفهما"[3].

---

[1] ـ عبد العزيز العيّادي، موريس مرلو بو ـ نتي والفينومينولوجيا، (مقال)، قسم الفلسفة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بصفاقس ودار المعلمين العليا بتونس، (د.ت)، ص02.

[2] ـ Maurice MerleauPonty, Le visible et l'invisible suivi de Notes de travail, Éditions Gallimard, France, 1964, P264.

[3] ـ موريس مرلو بو ـ نتي، المرئيّ واللّامرئيّ، تر: عبد العزيز العيّادي، المنظّمة العربيّة للتّرجمة، بيروت، ط1، 2008، ص213.

هذا الانوجادُ للأثر، الّذي سنسمّيه مبدئيًّا العمل الفنّيّ، لا يظهر مفرّقًا، إذ أنّه انوجادٌ كليٌّ، "إنّه بشكلٍ أدقَّ انفلاقُ كائنٍ ما، يتّجه نحو العالَم، مع أنّه يبدو من الخارج كما لو أنّه باقٍ في حُلْمِه، إنّه تصالُبٌ بواسطته ما يتبدّى لي أنّه الوجودُ، يظهر في نظرِ الآخرينَ على أنّه ليس سوى "حالات وعيٍ"، لكنّ هذا التّصالبَ، كما تصالب العينيْنِ، هو أيضًا ما يجعلُنا ننتمي إلى العالَمِ نفسه، عالَمٌ ليس إسقاطيًّا"[1].

في هذا يسعى "مرلو ـ بونتي" إلى أن يصوّر لنا كيف يتمُّ إدراك المرئيّ، فهو يقوم بذاتِه، وليس يقيمهُ الرّائي، "لكأنّ رؤيتنا قد تشكّلتْ في صُلبه، أو كأنّه كان ثمّةَ بينه وبيننا أُلفةٌ جدُّ حميمةٍ، كالّتي بين البحر والشّاطئ، ومع ذلك لا إمكان لانصهارِنا فيه، أو لانتقاله هو إليّ، إذ حينئذٍ ستتلاشى الرّؤيةُ لحظة حدوثها، إمّا باختفاء الرّائي، وإمّا باختفاء المرئيّ"[2].

في هذه الجزئيّة ينتهي "ميرلوبونتيّ إلى أنّ المرئيّ لا يمكن القبض عليه لابالتّعالي عليه، وهو جوهر اختلافه مه "هوسرل"، ولكنّ القبض والإدراك يتمّ بالحسّ، لا بالتّماهي، "فما يوجد إذن ليس أشياءُ متماهيةٌ مع ذاتِها، ستهب نفسها لاحقًا للرّائي، وليس هو راءٍ خاوٍ بدءًا، وسينفتح لاحقًا للأشياء، وإنّما الّذي يوجد هو شيءٌ ما، لن نعرفَ كيف نكون أقرب إليه،

[1] ـ محمّد علّام، التّحليل الفينومينولوجي للصّورة والحركة عند موريس مرلو ـ بونتي، ص110.

[2] ـ موريس مرلو بو ـ نتي، المرئيّ واللّامرئيّ، تر: عبد العزيز العيّادي، ص214.

إلّا ونحن نتحسّسه بالبصر"[1]، والحديث هنا حديث أنطولوجيّ بين الذّوات والأشياء، قبل أن يكون أيّ شيءٍ آخر، هو الّذي يربط هذه العلاقة المعرفيّة الّتي نسمّيها "الإدراك". وعلى هذا يأتي الحديث عن الكتاب التّأسيسيّ الموسوم "فينومينولوجيا الإدراك " Phénoménologie de la perception"، وفيه " يستهل مرلو بونتي كتاب فينومينولوجيا **الإدراك الحسي** بسؤال ما هي الفينومينولوجيا؟[2] وهو سؤال قد يبدو مستغربا خاصة وقد مضى على أعمال هوسرل الأولى نصف قرن. فأية فلسفة هذه تستحق أن نلتفت إليها وهي لم تتوصل إلى حتى إلى تعريف نفسها؟ بل لعل الأمر لا يتعلق إلا بأسطورة أو بدرجة. لكن بالنسبة إلى مرلو بونتي "حتى لو كان الأمر كذلك فانه يقتضي فهم نفوذ هذه الأسطورة وأصل هذه الدرجة. والجدية الفلسفية تترجم هذه الوضعية بقولها إن الفينومينولوجيا تمارس ويقع التعرف عليها كنمط أو كأسلوب، إنها توجد كحركة قبل بلوغها وعيا فلسفيا كاملا. إنها على الطريق منذ زمن بعيد ومتبعوها

---

[1] ـ المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[2] ـ Maurice MerleauPonty dit: Qu'estce que la phénoménologie? Il peut paraüre étrange qu'on ait encore à poser cette question un demisiècle après les premiers travaux de Husserl. Elle est pourtant loin d'être résolue. La phénoménologie, c'est l'étude des essences, et tous les problèmes, selon elle, reviennent à définir des essen-ces: l'essence de la perception, l'essence de la conscience, par. exemple. Mais la phénoménologie, c'est aussi une philosophie qui replace les essences dans l'existence et ne pense pas qu'on puisse comprendre l'homme et le monde autrement qu'à partir de leur c facticité ». C'est une philosophie transcendantale qui met en suspens pour les comprendre les affirmations de l'attitude naturelle, mais c'est aussi une philosophie pour laquelle le monde est toujours c déjà là » PHENOMENOLOGIE DE LA PERCEPTION, Gallimard, Paris, *1945*, p Avantpropos.

يجدونها في كل مكان عند هيغل وعند كيركغارد بالطبع ولكن أيضا عند ماركس ونيتشه وفرويد"[1].

يقرّ "ميرلو بونتي" بأنّ درس الفينومينولوجيا سابق على "هوسرل"، غير أنّه يحمّله مسؤوليّة ما سبق لنا الحديث عنه، وإكمالًا لمشروعه، مع اختلافٍ بينهما يلحّ "ميرلو بونتي" أنّ الإدراك هو الّذي يعطي للعالَم كينونته ومعناه، لا غير، فليست العبارة "هي وحدها المشكّلة للعلامات، بل جملة الواقعيّ ضمن سياقٍ ما، هو الّذي يشكّل الوضعيّاتِ الّتي تحملُ المعنى"[2].

ونحن هنا أما صورة وحركةٍ، وجسدٍ "يملك عالمه الخاصّ، دون اللّجوء إلى وظيفةٍ تمثيليّةٍ أخرى.. من دون تحوُّلِ دراسةِ الإدراكِ إلى ما هو محسوس، يتحوّل الجسدُ عن أن يكون فقط ذاتًا للإدراك، بل أيضًا كوجودٍ مُدرَكٍ"[3]، ذلك أنّه قد صار معلومًا أنّ الجسد البشريّ يسكن الطّبيعة، وهو في الوقت ذاتِه يُدركها وحده، وليس الوعي[4].

---

[1] - Maurice Merleau-Ponty. PHENOMENOLOGIE DE LA PERCEPTION, Gallimard, Paris, *1945*, pp *12*.

[2] - Stefan Kristensen, Maurice Merleau-Ponty, une esthétique du mouvement, Archives de philosophie, *69,2006*, p*124*.

[3] - نقلًا عن محمّد علّام، التّحليل الفينومينولوجي للصّورة والحركة عند موريس مرلو - بونتي، ص113.

[4] - Maurice Merleau-Ponty, Le monde sensible et le monde de l'expression. Cours au Collège de France, *1953*, p*176*.

هنا ينتهي "ميرلو بونتي" إلى دفع الوعي[1]، والتّركيز على مفهوم البنية، فالشّكل عنده هو بنية الشّيء وكليّته، ليس باعتباره يضطلع بالدّلالات والمعاني بالنّسبة إلى الوعي، ولكن لكونه بنيةً تجمع بين افكرة والوجود الغامض، والتّوفيق العارض الّذي يجعل المواد والأشياء أمامنا تأخذ معنًى، وشيئًا من المعقولية النّاشئة[2].

فلسفة الفنّ عند ميرلو بونتي: "بعض خوضٍ في مسائل الإدراك والجسد الفينومينولوجيّ، يهتدي "ميرلوبونتي" خلال بحثه في الفنون إلى فن الرّسم، باعتباره تجلّيًا للجميل، وصورة وجوديّة، تعكس المفاهيم الثّلاثة: الإدراك والجسد والتّعبير، ففي الرّسم تنتج الذّات موضوعها، حيث الانصهار، والانفلاق، ويكون الفنّ بحاجة إلى الفيلسوف باعتباره ذاتًا أخرى تتداوت "subjectivité " معها" [3].

---

[1] ـ يقول ابن عمر سواريت: "ما هو هدف ميرلو بونتي؟ إنّه يريد اكتشاف من يحرّك ويدعم عمليّاتِ التّفكير، والّذي يتبيّن له أنّ تحليل الجسد هو المؤسّس لكلّ الحياة غير الواعية للشعور، ووصف الإدراك بدون أحكامٍ مسبقة، ومنه العودة إلى الجسد باعتباره تعبيرًا وتجلّيًا" الطريق إلى الفلسفة ـ **(قراءة في مصدر "ظواهريّة الإدراك" لموريس ميرلو ـ بونتي)**، دراسات في مشروع ميرلو ـ بونتي الفلسفيّ، الدار العربيّة للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2009، ص177.

[2] ـ نقلًا عن: محمّد علّام، التّحليل الفينومينولوجي للصّورة والحركة عند موريس مرلو ـ بونتي، ص114.

[3] ـ L'artiste peint les choses, les lumières, les couleurs, les ombres, et les motifs, mais de son coté, le philosophe les analyse. L'un et l'autre vivent ce monde, le pensent, et l'expriment de sorte qu'entre peinture et langage demeurent des liens indestructibles. Penser le monde de la peinture, telle est la singularité du faire du peintre; comprendre comment naissent l'expression et l'expressivité, tel est aussi le travail du philosophe », Bachir Otsmane, Philosophie de l'art chez

وعندما يتعلّق الأمر بالفنّ الحديث والمعاصر، يثني "ميرلو بونتي" على هذه التّجارب الجديد، لأنّها تعكسُ كسرًا مستمرًّا للنّمط، الّذي خلّفه الفنّ الكلاسيكيّ، ففي الفنّ الكلاسيكي التّشكيليّ يكاد يكون التّذاوت مع اللّوحة شبه مستحيلٍ، لأنّها لوحةٌ مغلقةٌ على ذاتِها، يصعب اختراق القارئ أو الفيلسوف، إلّا من جهة إخضاعها سيكولوجيًّا، كما هو الحال بين "فرويد"، و"ليوناردو دافنسي"[1]، ذلك أنّ الأشكال الحديثة، أو التعبير الفنّي الجديد، يجاوز شكل عالمه، حين يبدأ الإدراك الحسّيّ[2]، ومثال ذلك ما سيحدث مع الانطباعيّة الّتي ستشكّل قطيعةً مع التّصوّر الفنيّ القديم[3].

1 ــ المرئيّ في الصّورة التّشكيليّة عند ميرلوبونتي:

MerleauPonty, Journal of ABAAD, published by DATIPA, Volume 5 Issue 2, December 2019, p278.

1 - Sigmund Freud, LEONARDO DA VINCI AND A MEMORY OF HIS CHILDHOOD, 1910.

2 - Bachir Otsmane, Philosophie de l'art chez MerleauPonty, p279.

3 - Ce qui a changé en effet, ce sont le statut de la perception, le traitement du monde et sans doute la définition de l'approche de la vérité. En fait, la rupture première, et sans doute décisive, qui institue la peinture moderne, n'est autre que le refus d'une nature objective et comme préétablie qu'il faudrait retrouver, et avec laquelle, il faudrait considérer. Cette rupture s'exprime déjà dans l'impressionnisme qui cherche à fixer l'impression immédiate et à restituer, les émotions qu'elle fait naitre. Il s'agit, de plus, d'une peinture d'après nature, à l'extérieur, confrontation directe avec de multiples aspects du réel perçu. Et les preuves en sont les " meules de foin" de Monet , peintes à différents moments de la journée. Ibid, p279.

في غمرة فتوحات "ميرلو بونتي" الفلسفيّة، التفت إلى فنّ الرّسم، باعتباره التّمثّل الأكمل لفلسفته، وهو ما حداه للإشارة إلى التّعبير في فنّ الرّسم، خلال مناسبات كثيرةٍ، من كتبه ومقالاته، فهو يرى أنّ الفنّان/الرّسّام لا يرى الوجود بالشّكل الّذي يراه به الآخرون، فجسده فنيٌّ مختلف ، وتفاعله مع الأشياء الماثلة أمامه، فتستحيل تحفًا جماليّة، فإذا هو هي، وإذا هي هو، يعبر عن ذلك ميرلو بونتي بقوله: "إنني أشعر بالشيء يراني، وأن فعاليتي سلبية بطريقة مماثلة ... وهذا ما يمكن أن يعبّر عن النرجسيّة الّتي معناها ليس أن يرى الفنان في الخارج كما يراه الآخرون بل أن يتجاوزنا درجة في الرؤية لكون جسده يسكنه حس فني ، إضافة نتيجة قدرته في أن يكون مرئيًا من خلال ذاته وذلك ما جعله يسكن داخله" [1].

ويقول أيضًا: "رؤية المصوّر ليست نظرةً يلقيها على الخارج، فهي ليست علاقة فيزيائيّة ـ بصريّة، فحسبُ، مع العالم، إنّ العالم لا يقف أمام الفنّان خلال التّمثّل، إنّ الفنّان بالأحرى هو الّذي يولد وسْط الأشياء، واللّوحة مشهدٌ لشيء ما، فقط من خلال كونها مشهدًا للّاشيء، أي من خلال شقّ "قشرة الأشياء"[2]

[1] ـ موريس ميرلوبونتي، المرئي واللامرئي، تر: سعاد خضر ، دار الشؤون الثقافية العامة، 1987، ط1، ص 127.

[2] ـ Maurice MerleauPonty, L'Œil et l'esprit, préface de Cl. Leford, Gallimard, Paris, 1964, p70.

هذا الكلام كلّه يبيّن الدّور الذي يلعبه الإدراك في فهم العالم عالِمِ "ميرلوبونتي"، انصهارًا وانخراطًا، ولمعرفة هذا العالَم يجب حضور الجسد بوصفه مصدرًا للمعرفة، لا الوعي، فما يستقبله الجسج، والجسد شيئان في شيء واحدٍ، في انفلاقٍ، متأبٍّ على الفصل أبدًا، فالجسد هو الأداة أو الوسيلةُ الوحيدةُ الّتي تُدركُ المرئيّ في الأثرِ الفنّيّ، كما يطرح "ميرلو بونتي في كتابه: «العين والذّهن»[1].

بول سيزان مدخلًا لفهم فلسفة "ميرلو بونتي":

بين يدَيْ بول سيزان:

لنقل في البدايةِ إنّ "سيزان" ليس الفنّان الوحيد الّذي يذهب إليه "ميرلو بونتي في كتاباته، فالمطالع يجد "كلود مونيه" ويجد "فان غوخ"، وسجد غيرهما من الرسّامين والشّعراء، ولذلك ينطرح السؤال التّالي: لماذا سيزان؟يحضر بول سيزان في نصوص ميرلو-بونتي كما لا يحضر غيرُه، إذ يمثّلُ بؤرةً، ومدخَلًا مهمًّا لفهم التّصوّر الفينومينولوجيّ عند ميرلو بونتيّ، وفي مقاله "شك سيزان" "Le doute de[2] sezanne"، وقد نشر عام 1945 في كتاب "المعنى واللّامعنى" " Sense et sense -non "

---

[1] ـ Ibid: p ١٤.

[2] ـ Eric Hassenteufel dit: Le Doute de Cézanne n'est pas un texte simple, mais il peut donner lieu à un usage pédagogique stimulant. En effet, tant par la manière de penser le rapport entre la philosophie et la peinture que par les grandes thématiques abordées, il permet aux élèves d'expérimenter une philosophie qui parle concrètement des

يشرح فيه ميرلوبونتي أهمية رسومات سيزان الفلسفيّة، وينعتها بالناضجة (بعد مرحلته الانطباعية)، مؤمنا أنه هو وسيزان متورطان في المشروع ذاته، ينتابهما القلق نفسه، فلئن استغرق التّصور الجديد لدى "ميرلو بونتي" جهد عشرات الكتب والمقالات، فلقد تمكن سيزان ـ حسب ميرلو بونتي ـ من التّعبير عما تحاول الفينومينولوجيا الوصول إليه[1] من خلال ضربات الفرشاة الملونة، بشكل غير مباشر[2].

وعلى ذلك يرى "ميرلو بونتي" أنّه لا يخدم فلسفته غير فنّ الرّسم، فيتّخذ من "فنّ التّصوير مثالًا "لعرض فلسفته الجماليّة، ويقدّم أسلوب التّعبير في لوحات سيزان مثالًا على نظريّته الاستيطيقيّة، ولذلك فإنّ الخاصّة الأولى المميّزة لاستيطيقا ميرلو بونتي هي العودة إلى اللّون، وهي عودة كما يقول ميرلو بوني نفسه تحملنا بالقرب من الأشياء"[3].

œuvres et qui ne dissocie pas la pratique de la pensée, mieux, qui montre comment le geste se fait pensée. En outre, MerleauPonty, à partir d'une réflexion sur le rapport entre l'art et la vie, élabore de façon originale la conceptualisation du rapport entre le déterminisme et la liberté et met en évidence la manière dont la culture peut révéler la nature.

[1] ـ MerleauPonty va travailler, critiquer ces deux manières de comprendre la peinture de Cézanne, dans l'ordre inverse où il les a présentées : il s'explique d'abord avec l'affirmation selon laquelle il y aurait une contradiction dans le projet pictural puis il traite du rapport entre l'œuvre et la vie. Cette seconde partie commence à la p. 34 : « Ainsi les "hérédités", les "influences", les accidents de Cézanne – sont le texte que la nature et l'histoire lui ont donné pour sa part à déchiffrer... ». Pascal Dupond, Merleau-Ponty « Le doute de Cézanne » Réflexions sur le paradoxe de l'œuvre de culture, Philopsis, p2.

[2] ـ

[3] ـ نقلا عن: جمال مفرّج، فينومينولوجيا الفنّ عند ميرلو ـ بونتي، الطريق إلى الفلسفة (مرجع سابق)، ص91.

ومبرّر ذلك يرتدّ إلى أنّه في مقدّمة كتاب (فينومينولوجيا الإدراك)، والتي يوضّح خلالها " أنّه قد تأكّد عدم إمكانيّة الوصول إلى إيبوخية[1] فينومينولوجية كاملة، أو حشر الموقف الطبيعي بين قوسين"[2]، رأى "ميرلو بونتي أنّه خلال الرّسم استطاع سيزان أن ينجز ما لم تنجزه الفلسفة، إذ قدّم رؤيةً مرئيّة للطرح الفلسفيّ، بدل أن يكون العكس، انطلاقًا من عنصر الخبرة من داخل اللّوحة ذاتها، باعتبارها لغة غير مباشرة[3].

---

[1] ـ « Problématique d'ensemble : l'époché comme ethos de l'expérience langagière L'époché est le terme qui nomme de façon générique l'attitude libératrice du sujet inhérente à la méthode phénoménologique, la réduction, inaugurée par Edmund Husserl. Elle renvoie initialement, chez les Sceptiques puis chez les Stoïciens, à une attitude pratique par laquelle on suspend son jugement chez les uns, on donne son assentiment en connaissance de cause chez les autres. Quoique Husserl ne se réfère expressément semble-t-il qu'au contexte sceptique, dans le cadre d'un double mouvement, habituel chez lui, de reprise et de démarcation, on a pu montrer la pertinence d'un ancrage stoïcien de l'époché phénoménologique ». Natalie Depraz, L'époché phénoménologique comme éthique de la prise de parole Deux terrains pratiques : l'écriture poétique et l'intervention psychiatrique, Explicitern° 61 Septembre 2005, P01.

[2] ـ نقلا عن: ميرلو بونتي، المرئيّ واللّامرئيّ، تر: عبد العزيز العيّادي، ص10.

[3] ـ MerleauPonty remarque dans Le Langage indirect et les voix du silence14 qu'il ne peut être légitime de traiter la peinture comme un langage qu'à condition de dissiper d'abord l'ambiguïté d'une telle formule, ambiguïté que soulignait déjà Malraux. Elle ne peut désigner en eff et qu'une analogie de l'art et du langage, non leur identité. L'art est comme un langage, et si l'on veut une autre parole, mais qui parle autrement, et qu'il faut autrement entendre. Mais le texte de Signes semble céder pourtant à la force identifi ante de cette analogie lorsqu'il en vient à ne plus reconnaître dans l'expressivité muette de la peinture qu'une esquisse de celle, plus achevée, de l'art romanesque, de telle sorte qu'il peut soutenir que « les arts du langage vont beaucoup plus loin dans la vraie création ». Patrick Leconte, Cézanne chez MerleauPonty,

في رسومات سيزان بحث عن الواقع لتصويره كما هو، دون تجاوز السطح الحسي، قبضًا على لحظاتٍ هاربةٍ، ليست معنيّة بلعبة المنظور والهندسة، والمسطرة والفرجار، سعيًا إلى إبداع فلسفةٍ جديدةٍ، هي الحريّة في الفنّ، دون أن يفضي ذلك إلى العبث، عبر رؤية بصريّة منطقيّة مستجدّة، تضمّنتها أعمال سيزان، ووقف عليها صاحب مقال "شكّ سيزان"[1].

يقول ميرلو بونتي عن سيزان: "كان الرسم عالمه وطريقته في الحياة. استطاع أن يجمع في داخله بين معاناته الحياتية، وبين إصرار متواصل على شد التّصوير إلى العالم والطبيعة، بين اضطرابه

[1] ـ Le Doute de Cézanne est autant un essai sur la liberté que sur la peinture et l'on ne saurait lire cet essai sans le rapporter à la troisième partie de la Phénoménologie de la perception à laquelle il fait écho. Si on peut dire que la philosophie de la liberté chez Sartre est philosophie de l'instant, de l'instant indéfi niment reproduit du choix d'exister, chez MerleauPonty elle est philosophie du présent, au sens d'un champ de présence, c'est-à-dire de la reprise et de la sédimentation d'une temporalité qui se rassemble et se fait être dans cette permanence inventée. Il n'y a de liberté que dans et par la possibilité et la nécessité toujours ouverte de reprendre un passé, une situation, qui ont leur pesanteur propre, qui se sont institués dans la stratifi cationd'une histoire et qui, pourtant, demeurent disponibles et exigent de nous que nous leur donnions sens dans le présent. La Phénoménologie de la perception refuse de penser la liberté dans la seule confrontation du poursoi et de l'ensoi, dans le pouvoir de néantisation d'un sujet face au monde et à sa propre facticité, elle la pense plutôt comme reprise d'une histoire qui n'était pas écrite encore, mais qui déjà avait un sens, mais fragmentaire encore, dans un monde qui était déjà là, mais qui demeure ouvert encore, et sur une sédimentation qui fait que « notre liberté ne détruit pas notre situation, mais s'engrène sur elle » et, pour cela, certes, y est toujours vécue « dans l'ambiguïté ». Ibid, p*43*. OU **MerleauPonty, Sens et nonsens, le Doute de Cézanne (noté : Doute), p *505 – 508*.**

وحياته المرعبة وعزلته وبين توظيفه الإيجابي لمعظم تلك الحالات لتكون مدخلًا لتفاعل مستمرٍّ بين (الرّسم والعالم)"[1][2].

---

[1] - Le monde du peintre, selon MerleauPonty, est « un monde presque fou », « la peinture réveille [...] un délire », et « le peintre [...] pratique une théorie magique de la vision » . Selon Maldiney, le monde de l'image picturale est le monde des « sensations confuses », et l'artiste y est pris de vertige. Y auraitil donc d'un côté le monde imaginaire du peintre, un monde de folie, de confusion, de délire, un monde au sein duquel l'homme serait comme égaré, et de l'autre le « vrai » monde, celui du quotidien, au sein duquel nous avons nos habitudes, nos repères, nos attaches ? Autrement dit, le monde de l'art – et en particulier de la peinture – ne seraitil qu'un monde illusoire, chimérique, voire mensonger, et en toute hypothèse coupé du monde réel ? Répondre oui à cette question ne correspondrait en tout cas ni à la conception de MerleauPonty ni à celle de Maldiney. On peut même avancer que, du moins pour Maldiney, le monde du peintre est davantage le monde réel que le monde que nous côtoyons chaque jour et au sein duquel nous réalisons la plupart de nos actions. Sylvaine Gourdain, A l'image du monde – MerleauPonty, Maldiney et la peinture, Communication à un colloque (Conference Paper) – Présentation orale avec comité de sélection, France, *2018*, p*2018*. **https://dial.uclouvain.be/pr/boreal/object/boreal:*209038***

[2] - communiquent. La vérité est que cette œuvre à faire exigeait cette vie. Dès son début, la vie de Cézanne ne trouvait d'équilibre qu'en s'appuyant à l'œuvre encore future, elle en était le projet, et l'œuvre s'y annonçait par des signes prémonitoires que nous aurions tort de prendre pour des causes, mais qui font de l'œuvre et de la vie une seule aventure. Il n'y a plus ici de causes ni d'effets, ils se rassemblent dans la simultanéité d'un Cézanne éternel qui est la formule à la fois de ce qu'il a voulu être et de ce qu'il a voulu faire. Il y a un rapport entre la constitution schizoïde et l'œuvre de Cézanne parce que l'œuvre révèle un sens métaphysique de la maladie, — la schizoïdie comme réduction du monde à la totalité des apparences figées et mise en suspens des valeurs expressives, — que la maladie cesse alors d'être un fait absurde et un destin pour devenir une possibilité générale de l'existence humaine quand elle affronte avec conséquence un de ses paradoxes, — le phénomène d'expression, — et qu'enfin c'est la même chose en ce senslà d'être Cézanne et d'être schizoïde. On ne saurait donc séparer la liberté créatrice des comportements les moins délibérés qui s'indiquaient déjà dans les premiers gestes de Cézanne enfant et dans la manière dont les choses le touchaient. Le sens que Cézanne dans ses tableaux donnera aux choses et aux visages se proposait à lui dans le monde même qui lui apparaissait, Cézanne l'a seulement délivré, ce sont les choses mêmes et les visages mêmes tels qu'il les voyait qui demandaient à être peints ainsi, et Cézanne a seulement dit ce qu'ils voulaient dire. Mais alors où est la liberté ? Il est vrai, des conditions d'existence". Ibid, p*28*.

والصّلة بين كينونتين، أقصى ما يطمح إليه الفيلسوف الفينومينولوحيّ، وأهمّ ما يمكن أن يتجلّى في رسومات "سيزان"[1]، وهو ما يمكن أن نعرّف به الانطباعيّةَ وما بعدها، إذ كسرت النّسق، وتجاوزت النّمطيّات، وارتقت بالرّسم، إلى نموذج "سيزان"، و"مونيه"، و"مانيه"، وفان غوخ فنّان "هيدغر" المعروف.وفي الحديث عن العلاقة بين الفلسفة (ميرلو بونتي)، والفنّ (سيزان)، يقول "لاكوست": "إنّ فلسفة ميرلو بونتي" هي على الأرجح الأنطولوجيا الأولى المبنيّة على فنّ الرّسم، وليس ضدّه"[2].

إذ تتجلّى مقولات الإدراك، والجسد، من قبيل "العين" أساس كتاب "العين والذّهن"، و"فينومينولوجيا الإدراك"، فلقد "تمكّن ميرلو ـ بونتي من خلال فكرة الجسد من حلّ أغلب المشكلات المعرفيّة والوجوديّة المطروحة في الفلسفة المعاصرة، واستوعب التّفسيرات الميتافيزيقيّة والعلميّة عن فكرة الجسد كلّها، كما أنّه استخدم.. مصطلح الصّورة الجسمانيّة الّتي

[1] ـ Cézanne aura donc été avant tout redevable de son caractère à son pays d'origine. De tous ceux qu'on a appelés les Impressionnistes, il aura écé en réalité le moins impressionniste, lycs particularités, qui constituent les traits communs de l'impressionnisme, qu'il aura prises dans le milieu parisien, où il a développé son art, se sont simplement superposées au fond de style sobre, de simplicité d'ordonnance, qui lui sera venu de sa terre, de vieille formation latine. THEODORE DURET, HISTOIRE DES Peintres Impressionnistes, H. FLOURY. EDITEUR, Paris,*1919*, P*141*.

[2] ـ نقلًا عن جمال مفرج، فينومينولوجيا الفنّ عند ميرلوبونتي، ص92.

تدلّ على أنّ الجسد هو الأسلوب الوحيد للوجود في العالم، وأنّ حركة الوعي إلى العالم، ومن العالم إلى الوعي تمرّ من خلال الجسد"[1].

وعلى ذلك تستحيلُ مقولةُ الجسد مقولةً مركزيّة، خلالها ننفذ إلى العالم الأنطولوجيّ والفينومينولوجيّ لميرلو بونتي، وللرّسم الحديث، وغيره من الفنون من قبيل السّينما، ويتبعه مقولة الحركة، "لذا تصبح مقولة الجسد في فينومينولوجيا ميرلو ـ بونتي مقولةً مركزيّة، لأنّ الجسد يعبّر عن تقاطع جملةٍ من الوظائف، فهو المدرَك والموجود في المكان والمتحرّك، وهو المرئيّ والنّاظر والمتكلّم .. وعليه تُبنى جميع العلاقات المعرفيّة والوجوديّة مع الأشياء والآخرين والعالم"[2].

هذا الأسلوب والطّريق في الرّؤية هو الّذي يسمّيه "ميرلو بونتي" منظورًا، ولذلك "فالمنظور هو الأسلوب في الرّؤية يكون نتاجًا لتفاعل الجسد مع عالمه المرئيّ، الّذي يحيا فيه، ويجد ميرلو بونتي في الفنّ مثلًا على نظريّته في "المنظور"، فرؤية الفنّان أو منظوريّته ليست رؤيةً مسبقةً، أو قواعد يفرضها العالم، أو معطيات الحواسّ عليه، وليست رؤية ينسحب فيها من العالَم المرئيّ، إلى عالم الذّات..بل هي أشبه بعمليّة تنظيم لموضوعات الإدراك الحسيّ"[3].

---

[1] ـ محمّد بن سباع، تحوّلات الفينومينولوجيا المعاصرة ـ ميرلو ـ بونتي في مناظرة هوسرل وهايدغر ـ، المركز العربي للأبحاث ودراسة السّياسات، الدّوحة، قطر، ط1، 2015، ص135 .

[2] ـ المرجع السّابق، الصّفحة نفسها.

[3] ـ جمال مفرّج، فينومينولوجيا الفنّ عند ميرلو ـ بونتي، ص100.

وعلى سيزان وفق رؤيته هو أن يرسم، وكلّه قلق في انتظار انبعاث صورته في نفوس الآخرين، حتى نصل إلى أثرٍ فني يوحد بين حياة مختلف الأفراد؛ لما هو موجود في الإدراك: "يحول الفنان ما كان سيظل بدونه محبوسًا في عالم معزول إلى موضوعات مرئية، والشعور الرئيس الذي ينتاب الرسام آنذاك هو شعور بالغرابة تجاه العالم ... الفنان هو من يحوّل الأمر كله إلى مشهد منظور، أن يجسد بصورة مرئية كيف يتماس العالم"[1].

[1] ـ انظر: أماني أبو رحمة، "مفارقة التعبير": ميرلو-بونتي في (المرئي واللامرئي)، ص4.

LA CORBEILLE DE POMMES

LES JOUEURS DE CARTES

MONT SAINTE-VICTOIRE AVEC GRAND PIN

لقد اكتشف سيزان في هذه المرحلة أن أكثر الأشياء صعوبة هو أن يمنح تعبيرًا مباشرًا عن التصورات المرئية.: "فالعقل إذ لا يحد من جموح تصوراته لنموذج موضوعي لا يفعل إلا أن يهيم محلقًا فوق مساحة منبسطة من النسيج. وقد يتمكن من أن يحقق قوة معينة وقدرًا من الحيوية.

ولكنه سيفتقر إلى ذلك التلاحم بين الشكل واللون الذي يؤدي إلى التناغم المشترك"[1]. ولهذا فإن سيزان لم يتخل أبدًا عن المدرك الحسي، كما أنه لم يتخلّ عن الأشياء. لقد ذكر برنار ذات مرة بأن الرسم بالنسبة للفنانين الكلاسيكيين يتطلب الخطوط الخارجية والمحتوى وتوزيع الضوء فرد عليه سيزان بقوله: "إن ذلك يبدع لوحات، ولكننا نبدع قطعًا من الطبيعة"[2]، وقال عن الأساتذة القدامى "لقد استبدلوا الخيال المجرد بالواقع"[3]، وقال عن الطبيعة "إن الفنان لابد أن يطبق في عمله كل ما يأتيه من الطبيعة، فنحن نوجد من خلالها، ولا شيء غيرها يستحق أن يُخلّد"، كان ما يرسمه يبدو متناقضًا. كان يبحث عن الواقع من دون التخلي عن السطح الحسيّ[4]، ومن أهمّ ما استطاع "سيزان" الانتهاء إليه استدعاء شيء من النّمط القديم، تجاوز

---

[1] ـ MerleauPonty, Sens et nonsens, le Doute de Cézanne (noté : Doute), (op.cit), p *505 – 508*

[2] ـ Ibid. P*510*.

[3] ـ Ibid. P*510*.

[4] ـ Ibid. P*510*.

الانطباعية بقليل، مع شيء من الهندسة، وعناية باللّون والضّوء، والعاطفة، وهو القائل: "العمل الفنّيّ الّذي لا يبدأ بالعاطفة ليس فنًّا"[1].

يشي كلّ هذا أن العمل الفنّيّ عنده ينطلق من وعيٍ فنيّ وفلسفيٍّ حديث ومعاصر، بالإدراك والجسد والمكان، واللّون، والضّوء، والحركة، وكلّها مقولات أطّرت الفلسفة المعاصرة.

انطلاقًا ممّا سبق من مفاهيم "ميرلو بونتي"، وتصوّره للفينومينولوجيا المعاصرة، ينضاف ما يُعرف بـ "القصديّة الحركيّة"[2] التي تعني "انتقال الوعي ممّا هو تمثّليٌّ، بصفته وعيًا متعاليًا، إلى ما هو جسديٌّ متعالٍ متّحدٌ مع تجربة المعيش"[3]، وهذا الّذي يفضي إلى التّقابل بين الحركة والجسد، بالضّرورة أساسًا منطقيًّا لعمليّة الإدراك[4]، ومن ثمّة تستحيل الفينومينولوجيا وفق هذا التّصوّر منطلقًا لتأسيس فلسفةٍ للحياة، إعلانَ تجاوزٍ، أو تصحيحًا لمسار "هوسرل" و"هيدغر"، يفضي هذا إلى المشروع الّذي يتطلّع إليه "ميرلو بنتي"، وهو الوصول إلى الفلسفة الحقّة الّتي نصل خلالها

---

[1] ـ A work of art which did not begin in emotion is not art." Paul Cezanne

[2] ـ merleau – ponty, Phenomenologie de la perception, p146.

[3] ـ محمّد علّام، التّحليل الفينومينولوجي للصّورة والحركة عند موريس مرلو ـ بونتي، ص119.

[4] ـ انظر: المرجع نفسه، الصّفحة نفسها.

إلى أن تعلّم الفيلسوف من جديدٍ رؤية العالَم، إذ الرّؤية مشحونةٌ بالمعنى[1]، وتصير مهمّة الفيلسوف منحصرةً في فهم التّواصل الحاصل بين الحياة والعالم[2].

كلّ ذلك وفق مقولة الجسد، إذ "الجسد لسان، أي نسق يحتوي على سلسلة لا متناهية من الوضعيات المحتملة، حركات معزولة - حركات يضمها التأليف البسيط والمركب، أوضاع مبهمة، وأخرى صريحة، همس وصراخ، حكايات أفراح ومآسي...)، إنه الكلام في حالة الكمون : إن وجود الجسد مرتبط بما سيصدر عنه. إن حالة السكون هي بؤرة التوقعية : منها سينبثق الفعل ومنها ستنبثق الأشكال"[3].

ونخلص من التّجربة الفينومينولوجيّة إلى أنّه (أي الجسد) "خزان للدلالات فهو يدل من خلال حركته ويدل من خلال سكونه. إن سكون الجسد ليس سكوناً مادياً. إن السكون وضع أصلي في الجسد إنه الكوة التي تطل منها الذات الفاعلة في السكون على ما سيصدر عنها (الذات المنتجة للأفعال انطلاقاً من حالة السكون). فالسكون هو أصل الدلالات المتولدة"[4].

---

[1] ـ merleau – ponty, Phenomenologie de la perception, p27 .

[2] ـ انظر: محمّد علّام، التّحليل الفينومينولوجي للصّورة والحركة عند موريس مرلو ـ بونتي، ص135.

[3] ـ سعيد بنكراد، السيميائيات، مفاهيمها وتطبيقاتها، ص210.

[4] ـ المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

فنجن نستقبل العالم بأجسادنا، وينتج الرّسّام لوحته بجسده، ويتلقّاها المتلقّي بجسده أيضًا، خلال فعل الرّؤية، والعين "نافذة الرّوح"[1]

وفي الإجابة عن لماذا سيزان؟ يمكن الخلوص إلى عدّة أمور أهمّها أنّ "ميرلو بونتي" وجد في "سيزان" نفسه، ولعلّنا نجد فيهما ـ على القياس مع الفارق ـ نيتشه مع فاغنر في الأوبرا 1سيغنفريد، والأوبرا2 فالكيري، فأعمال سيزان بمثابة فينومينولجيا متحركة، لفينومينولوجيا صامتة، زد إلى ذلك اضطراب "سيزان"، وقلقه الفنيّ الّذي لا ينتهي في أن يدرك ما لم يدركه غيره، مِن رؤيةٍ وهو القائل: "أقسمت أن أموت وأنا أرسم".

خلاصة: بين السّيميوطيقا والفينومينولوجيا:

[1] ـ Merleau-Ponty, l'oeil et l'esprit, P25.

الفَصْلُ الثّالِثُ

مُقَارَبَةُ يوري لوتمان في قِراءَةِ العَملِ الفنّيّ.

المبحثُ الأوّلُ : في سبيل الوصول إلى سيميائيات "لوتمان"ـ سيميائيّات السّينما عند كريستيان ميتز ـ:

مقدّمة أولى:

الحديث عن السينما يمثّل الحديثَ عن أداة من الأدوات المهمّة المؤهّلة للتّعبير الفنّيّ، وللتّفلسف، لرحابتها فضاءً ومجالًا، وفي قدرتها على التّأثير في المتلقّي، أيًّا كان مستوى تفكيره، ودرجة وعيه، ولكونها نشاطًا فنيًّا واعيًا، ينطلق من قصديّاتٍ، فهي "تعامل منظم مع الطبيعة يتم عن طريق جمع منسق لخصائصَ سينمائية معينة تتميز بمجموعة من العلامات أو الإشارات وهذا ما يجعل منها نظاما سيميائيًّا"[1]، هذا الحديث عن الصّورة السّينمائيّة يقودنا رأسًا إلى "جيل دولوز" بدايةً على الأقلّ، باعتباره من أهمّ الّذين عُنُوا بهذا الاتّجاه، ضمن فلسفة الصّورة والحركة والإدراك الّتي تتجلّى أكثر ما تتجلّى في السّينما، يقول "دولوز": "من الممكن أن نشاهد في السّينما صورًا تدّعي أنّها موضوعيّةٌ أوذاتيّة، ولكنّ الأمر هنا يتعلّق بشيءٍ آخر، يتجاوز الذّاتيّ

[1] ـ قدور عبد الله ثاني، سيميائية الصورة، مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليّات البصريّة في العالم، دار الوراق للنشر و التوزيع ، عمان- الأردن، ط1، 2007، ص152

والموضوعيّ، ويصبو إلى شكلٍ صرفٍ يُشادُ كرؤيةٍ مستقلّةٍ للمضمون، فنحن لم نعد أمام صورٍ ذاتيّةٍ أو موضوعيّة، إنّنا أمام تعالق بين صورةٍ/ إدراك، وبين وعيٍ/ كاميرا"[1].

يكون هذا إذن مقدّمةً للتّفلسف السينمائيّ، وخلال هذا يحضر بالقوّة مقولة " جان-لوك غودار": "أحب هذا الشيء الذي يسبق النصّ"[2]، فالهمّ إذن ليس العمل الفنيَّ، ولكن ما يريد قولهُ، والمهمُّ ليس الفيلم ولكن السّينما، والغرض ليس مادّة الرّسم، ولكن اللّوحة، وفي هذا يقول "غودار": يقول الناس عادةً "السينما"، ولكنهم يريدون قول "الأفلام"؛ دعني أقل لك إن السينما شيء آخر، هناك حكاية بشأن سيزان Cézanne ولا أدري إن كانت صحيحة أم لا، يُقال إنّه كان يرسم للمرّة المئة "جبل سان فيكتوار"، ثم مرّ أحدهم وقال له : "ما أروع جبلك"! فردّ عليه سيزان : "اغرب عن وجهي، أنا لا أرسم جبلًا، أنا أرسم لوحةً"[3].

سيعدُّ هذا مبحثًا من مباحث اشتغال السّيميائيّات باعتبارها نظريّةً من نظريّات التّأويل، همّها السّيميوز أو السّيميوزيس، فالسّيميائيّات كما يرى "بيرس" ليس يمكن أن تُعدَّ

---

[1] ـ جيل دولوز، سينما الصّورة ـ الحركة، ج1، تر: جمال شحيّد، المنظّمة العربيّة للتّرجمة، بيروت، ط1، أبريل،2014، ص 150ـ151.

[2] ـ جان-لوك غودار: "أحب هذا الشيء الذي يسبق النص"، (حوار جرته صحيفة لوموند الفرنسية مع المُخرِج جان-لوك غودار في باريس، يوم الثلاثاء 27 مايو/ أيّار 2014، تر: صلاح سامح، موقع العربي الجديد، 16 يونيو 2017. https://www.alaraby.co.uk/

[3] ـ المرجع نفسه.

منهجًا يقارب النّصوص، كما أنّه ليست أدواتٍ إجرائيّةً في قراءة الوقائع النّقديّة، لكنها فعل سيميوزيسيٌّ، همّه سّيرورات إنتاج الدّلالات.

1- سيميائيّات السّينما عند كريستيان ميتز من منظور "أمبرتو إيكو":

ينتهي "إيكو" بعد جهدٍ سيميائيّ هائلٍ في ما يتعلّق بالسّرد، والرّواية خصوصًا، إلى إمكانيّات العلاماتيّة في مقاربة الفنون، انطلاقًا من السّنن، ما دمنا نعرف فلسفة "إيكو" في السيميائيّات التّأويليّة، في إطار "حدود التّأويل"، إذ الحديث عن الحدود هو الّذي يستدعي السّنن[1] بكلّ زخمه وأهميّته في إنشاء العمل الفنّيّ، وفي استراتيجيّات تلقّيه، ضمن فلسفة التّواصل مع هذا العمل، ومنه العمل السّينمائيّ، ولذلك يجعل من السّنن بؤرةَ التّواصل الفيلميّ[2]، يتيح لنا إمكانيّات تسليط الضوء على:

[1] - La production artistique est essentiellement un langage codé résolument “operatoire” qui investit tant les structures individuelles de l’être que les déterminations socioculturelles et contextuelles. Pour simplifier, on entend ici par code sémiotique (suivant Umberto Eco). Marie Carani, De L’HISTOIRE DE L'ART A LA SEMIOTIQUE VISUELLE, les éditions du septentrion, Québec, *1992,* P12.

[2] - Ibid, p*12*.

* ـ أنّ السّنن التّواصليّ ليس ملزمًا باللّغة، حين يتعلّق الأمر بالتّواصل غير المرئيّ، ويمثّل الفيلم المثال الأعلى لذلك، وهو ممّا يؤدّي إلى إخفاق ما يسمّى "لسانيات السينما"[1].

بعد هذا ينتهي "إيكو" إلى ضرورة التّفريق بين سننيْنِ اثنينِ هما: السّنن الفيلميّ والسّنن السّيميائيّ، فالثّاني الذي هو السّنن السّيميائيّ معنيٌّ بالتّواصل انطلاقًا من قواعدَ محدّدةٍ تحكمُ عمليّات الحكي، ممّا يشي بأنّ هذا السّننَ لغويٌّ خالصٌ، في حين أنّ السّنن الفيلميّ له خصوصيّاتٌ تجعله منمازًا، إذ يمتلك القدرة على نقل الواقع إلى التّخييل، عبر أجهزة سينمائيّةٍ، يقول "إيكو": "ذلك أنّ السّنن الثّاني يسنّن القدرة على نقل الواقع بواسطة الأجهزة السّينميائيّة، في حين يسنّن الأوّل التّواصل على مستوى قواعد محددة من قواعد الحكي. ومما لا شك فيه أن السنن الأول يستند إلى الثاني... على أنه ينبغي التمييز بين التقريرية السينمائية والإيحاء الفلمي، فالتّقريريّة السينمائيّة مشتركة بين السينما والتلفزة"[2].

وهذا يجعل الدّعوة إلى دراسة الرسالة الأيقونية – التي تتخذ شكل أيقون (ثابت أو متحرك)- على حدة، أمرًا ملحًّا، مادمنا نجاوز اللّغة إلى ما هو أعلى من اللّغة، في النّظام التّواصليّ الأيقونيّ.

[1] ـ أمبرتو إيكو، سيميائيات الأنساق البصريّة، تر: محمّد التّهاميّ العمّاريّ، دار الحوار للنشر والتّوزيع، اللّاذقيّة، سوريّة، ط2، 2013، ص111.

[2] ـ المصدر السّابق، ص111.

انطلاقًا من هذا يذهب "إيكو" إلى التّركيز على تجربة مهمّةٍ في ما يسمّى "سيميائيّات السّينما"، هي تجربة "كرستيان ميتز"(1964)[1] ، إذ يذهب (أي ميتز)، ويبحث في إمكانية قيام مقاربة سيميائية للفيلم، وذلك بوجود "مادة أولية " "غير قابلة للتحليل والاختزال في وحدات متفاصلة، هذه المادة الأولية هي الصورة، اي شيء مماثل للواقع (analogon)، لا صلة له بمواضعات "اللغة". لهذا يمكن أن تكون سيميائيات السينما كلامًا لا يسنده لسان أو لغة، وسميائيات بعض أنماط الكلام، أي سيميائيات وحدات تركيبية كبرى، يعد الخطاب الفيلمي إفرازا لها"[2].

إضافةً إلى هذا ينتهي "ميتز" إلى أنّ الدّراسة السّيميولوجية المثلى لمقاربة السّينما، تكون عبر الدمج بين منظوري اللّغة وغير اللّغة، لوجودِ أسننٍ تسمّى الأسنن الأنثروبولوجية الثقافية، يكتسبها الإنسان منذ الطّفولة المبكّرة، تلك الّتي تُنعت أو تُسمّى الأسنن الإدراكية، إضافة إلى أسنن

[1] ـ" إن ما يميّز أفكار "كريستيان ميتز" حول السيميولوجيا البصرية هو المرونة الّتي بفضلها استطاع تجاوز الكثير من المجادلات العقيمة الّتي لا طائل منها، أي تلك الّتيتحاول الفصل بين ما هو لغويٌّ، وما هو بصريّ، وهذا مع التّأكيد على خصوصيّةِ كلٍّ منهما، فانطلاقًا من أفكار "دي سوسير" حاول "ميتز" تقديم نظريّته الخاصّةِ حول سيميولوجيا السّينما عمومًا، وسيميولوجيا السّردالسّينمائيّ بصفةٍ خاصّة، وهذا على اعتبارِ أنّه من الأوائلِ بحقل السّينما". زغداني مروى، جماليّات الخطاب السّرديّ في الفيلم السينمائيّ ـ دراسة تحليليّة سيميولوجيّة لفيلم Joker ـ (رسالة دكتوراه)، قسم العلوم الإنسانيّة، جامعة بسكرة، الجزائر، 2022، ص76.

[2] ـ انظر: أمبرتو إيكو، سيميائيات الأنساق البصريّة، ص113.

التعرف[1]، والأسنن الأيقونية، وما يعلق بها من أسنن النقل الخطيّ، ومعطيات التجربة[2]، ينضاف إلى ذلك أسنن هي أكثر تخصصا تقنيًّا وتخصُّصيًّا، لارتباطها المباشر إلى حقول السّينما، تسمّى الأسنن الإيقونوغرافية[3] نسبة إلى الأيقونيّة[4]، وقواعد التأطير وقواعد المونتاج، وأسنن الوظائف السردية، وهي لا تكتسب إلا في حالات محددة. وعليها تنصب سميائيات الخطاب الفيلمي، التي تقابل وتكمل سميائيات محتملة للغة السيميائية[5]، الّتي تسعى فيما تسعى إلى ما يُسمّى الإدراك الفنّي.

---

[1] ـ المصدر السّابق، ص114.

[2] ـ المصدر نفسه، ص115.

[3] ـ Comme on le sait, Erwin Panofsky, avec l'introduction et le refoulement ultérieur de la question d'une «iconographie en un sens plus profond au centre de l'histoire de l'art la question d'une interprétation iconographique ou iconologique de l'art. Les événements qui ont conduit à ce qu'une méthodologie historico-interprétative comme l'iconologie s'affirme revêtent un certain intérêt pour comprendre la question de l'image, comme il nous semble qu'elle émerge dans l'œuvre de Nancy, bien que ce dernier ait sans doute, vis-à-vis des images, une attitude qui a peu à voir avec la tradition de l'histoire de l'art du xxe siècle.». Erwin Panofsky, Studies in Iconology, New York, Oxford University Press, *1939*, p. *8*, ou bien

[4] ـ الأيقونية: تمثّل جماع الإجراءات الخطابية التي يحكمها التصور- ومعلوم أنّه تصور نسبي – تتبناها أيّ ثقافة بغية الوصول تقطيع الواقع.

J M Flosch : Les langages planaires, in Sémiotique, l'école de Paris ; Hachette unversité, *1982*, p *205*

[5] ـ أمبرتو إيكو، سيميائيات الأنساق البصريّة، ص115.

غير أنّ "الإدراك لا يتم دفعة واحدة دون وسائط، فالصورة لا تحضر في الذهن باعتبار وجودها المخصوص، بل تأتي إلى العين من خلال خطاطة مجردة يطلَق عليها "البنية الإدراكية" أو "النموذج الإدراكي". فالفعل الإدراكي يبحث في المعطيات الموصوفة عما يتطابق مع الخطاطات المجردة التي تمد بها الثقافة متلقي الصورة، وحين يتم هذا التطابق تبدأ عملية التعرف والتسمية والتصنيف"[1]، هذا في ظلّ إيمائيّةٍ فيلميّة يستوعبها متفرّجٌ واعٍ ذكيّ، و"الإيمائية ليست معطى طبيعيا، وليست كذلك "واقعا" .. بل هي على العكس من ذلك مواضعة وثقافة؛ والدليل على صحة هذه الفكرة هو وجود سيميائيات تهتم بدراسة لغة الفعل، وهي الكينزياء (KINéSIQUE)[2].. وعلى الرغم من أن هذا العلم ما يزال في طور النشأة، وما يزال أيضا شديد الارتباط بعلم "البونية" (Proxémique)، فهو يطمح إلى تسنين إيماءات الإنسان، باعتبارها وحدات دالة قابلة للانتظام في نسق[3].

---

[1] ـ سعيد بنكراد، السيميائيّات مفاهيمها وتطبيقاتها، ص85.

[2] ـ "الكينيزياء "La kinésique" هي دراسة الحركات والإيماءات التي تستخدم كعلامات في عملية التواصل، سواء كانت هذه الحركات والإيماءات منفردة، أو مرفقة بخطاب لغوي منطوق، مصطلح الكينيزياء مشتق من الكلمة اليونانية kinesis والتي تعني "الحركة بشقيها، حركة الجسد وحركة العواطف"، ويعتبر راي بردويستل BIRDWHISTELL، أول من أطلق مصطلحKinesics .

Piere Guiraud, Le Langage du corps, Presse Universitaire de France,*1980*, p *71*.

[3] ـ أمبرتو إيكو، سيميائيات الأنساق البصريّة، ص115.

فالسّينما إذن تتّكئ على الكينيزياء، للوصول إلى المعنى، إذ المعنى فيها نظامٌ مركّب، وعلى ذلك "سيكون من السّهل استشفاف إمكان وجود تركيب كينيزي أعمق، يسلط الضوء على وجود وحدات مركبية كبرى قابلة للتسنين. غير أنه من المفيد أن نلاحظ -من زاوية النظر هذه- أن الثقافة والمواضعة والنسق والسنن حاضرة كلها في هذا المجال؛ حتى يعقد بسيادة التلقائية والعفوية. وهنا أيضا تنتصر السميائيات بطرقها الخاصة، المتمثلة في ترجمة الطبيعة إلى ثقافة .. فإن ما تنقله السينما من أفعال يدخل في عالم العلامات"[1].

من ثمّة ليس يمكن عند "ميتز" " أن تعتبر سميائيات السينما نفسها مجرد نظرية لنقل التلقائية الطبيعية. فهي تستند على الكينزياء، تبحث في قدرته على التدوين الأيقوني، وتبرز أيضا إلى أيّ مدى تؤثر إيمائية سينمائية محددة في الأسنن الكينيزية القائمة، وتعدلها وفي الحالتين معا تؤثر هذه الكينزياء المصطنعة، التي أملتها ضروريات أسلوبية[2]، على عادات الجماعة التي تستقبل الرسالة السينمائية، فتغير أسننها الكينزية. وهو موضوغ مهم بالنسبة لسميائيات السينما، مثلما هو مهم لها دراسة تحولات الرسالة السينمائية، فتغير أسننها الكينزية. وهو موضوع مهم بالنسبة

[1] ـ المصدر السّابق، ص116.

[2] ـ Christian Metz, Essais Semiotique, Editions Klincksieck, Paris,3° ed, 1975, p112.

لسميائيات السينما، مثلما هو مهم لها دراسة تحولات الأشكال الإيمائية وإبدالاتها، وكذا حدود التعرف عليها"[1].

بعد هذه التوضيحات، نخلص إلى أنّ الصورة السينمائية ، باعتبارها انعكاسا مرآويا للواقع، ستنهار، لا سيّما إذا هي لم تسندها التجربة العملية، وإذا لم تبادر السميائيات إلى قيام السينما على سنن ذات ثلاث تمفصلات"[2] .

هذه التّمصلات الثّلاثة تتمثّل عند "ميتز" في الدّال والمدلول، و"تركيب العلامات على ضرب من "ما فوق المدلول" (hypersignifié) .. ولا يتحصّل "ما فوق المدلول" من التأليف بين العلامات، لأنها ليست أجزاء منه، بل هي تقوم بنفس الوظيفة التي تلعبها الأشكال التي تنسق لتنتج العلامات، لكن دون أن تكون جزءا من مدلولها، ثم العلامات، لكن دون أن تكون جزءا من مدلولها، ثم العلامات التي تتراكب لتنتج المركبات، ثم العناصر (س) التي تنشأ من تركيب العلامات، دون أن تكون جزءا من مدلول (س). فكما أننا إذا أخذنا شكلا معزولا من العلامة اللسانية /كلب/، فإنه لا يدل على جزء من الكلب، فكذلك لا تدل علامة معزولة داخلة في تكوين "ما فوق الدال" على جزء مما تدل عليه (س)"[3].

---

[1] ـ المصدر السّابق، الصفحة نفسها.

[2] ـ المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3] ـ المصدر نفسه ، الصفحة نفسها.

والماسح للفنون يستنتج أنّ السنن السينمائي هو السّنن الوحيد "الّذي يتوفر على تمفصل ثالث ... فنحن نميز داخل هذا المركب بين الأجزاء الآتية:

أ- ملفوظات أيقونية متراكبة فيما بينها سنكرونيا، ومثالها: "هنا رجل ضخم وأشقر، يرتدي لباسا فاتح اللون..." وهذه الملفوظات يمكن أن تتفكك عند الاقتضاء إلى علامات أيقونية أصغر، من قبيل: "أنف"، "عين" إلخ...وهي تدرك داخل الملفوظ باعتباره سياقا يمنحها مدلولا سياقيا، ويمدها بدلالات مباشرة وأخرى إيحائية. ويمكن تحليل هذه العلامات بوصفها أشكالا بصرية بناء على سنن إدراكيّ"[1].

وعلى ذلك فإنّ "ميتز" لا يوجب "تحليل الصورة المجمعة (photograme) بهذه الكيفية،، إذ يمكن إدراكها باعتبارها"معلما" تواضعيا إلى حد ما ... ولكن يبقى مع كل ذلك، أن هناك تمفصلا قابلا للتحليل والترقيم إلى حد ما"[2].

وهذا التّجميع واللّاتجميع، يندرج ضمن ما يسمّيه "ميتز" المعجم الثّقافيّ للسانيّات الفيلم، فللصّورة المجمّعة معنًى في التّركيب السّينمائيّ، وفي تقطيعها، أو تجزئتها، معنى أو معانٍ، هي

[1] ـ المصدر السابق، الصفحة نفسها.

[2] ـ المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

الأخرى، والكلام أيضا يطلق على سردٍ السّينما ولغتِها، والتّركيب اللّساني وتحويلاته بناءً على سياق المشهد الفيلميّ [1].

وما يحقّق هذه الأشكال هو الكاميرا الّتي "تمنحني إذن أشكالا كينيزية لا دلالة لها ، قابلة للعزل في الإطار السنكروني للقطة، قابلة للدخول أيضا في تركيب علامات كينيزية بمقدورها هي الأخرى أن تنتج مركبات أكبر، والواقع أن العلامات الأيقونية عندما تتركب في ملفوظات، منشأة بذلك لقطات (وفق خط سنكروني متواصل)، فإنها تولد في الآن ذاته ضربا من المشهد الخلفي (plan de profondeur) ذي سمك دياكروني، يخلق بدوره مشهدا آخر متعامدا مع الأول، يتمثل في الوحدة الإيمائية الدالة"[2]:

أمّا الواقع السّينمائيّ فإنّه يخضع للتّأثير "الذي يحدثه التمفصل البصري الثلاثيّ، تعززه تمفصلات الأصوات والكلمات (وإن كانت هذه الاعتبارات لا تمسس السنن السينمائي،

---

[1] ـ **Christian Metz** dit : "Quelle est la situation de depart devant laquelle se trouve le semiologue du cinema ? On pourrait la resumer de la facon suivante : il esiste dans la societe, depuis lannee ***1895*** un certain type de sequences de signaux, appelees «films». Que l'usages social considere comme ayant un sens, et au sejet desquelles il poete en lui, a letat dintuition semiologique dans le sens ou l'intuition linguistique". **Essais Semiotique, P*111112.***

[2] ـ أمبرتو إيكو، سيميائيات الأنساق البصريّة، ص117.

بقدر ما تتعلق بسيميائيات الرسالة الفيلمية) .. فيكفينا الوقوف عند وجود التمفصل الثلاثي. تجعلنا نعتقد أن ذلك السنن الّذي يعيد إنتاج الواقع بحدافره. وهنا تنشأ ميتافيزيقا السينما"[1].

وإضافةً إلى كلّ الّذي سبق يوظّف الفيلم، باعتباره خطابا، "مختلف الأسنان السردية و"أنحاء" المونتاج، وكذا جهازا بلاغيا تضطلع بدراسته اليوم سيميائيات الفيلم، هكذا يمكن الاحتفاظ بفرضية التمفصل الثالث لتفسير أثر الواقع الموجود في التواصل السينمائي"[2].

وتقتضي سيميائيّات السّينما الالتفات إلى عنصر أساسٍ في البنائيّة السينمائيّة ألا وهو صانع الفيلم أو الفنّان، فـ "إذا كان العمل الفني هو الذي يؤسس قواعده المبتكرة المتحكمة فيه، فإن التواصل عبره لا يكون -بالمقابل- إلا مع من يعرف مسبقا هذه القواعد- لعل هذا هو ما يفسر وفرة الشروحات التمهيدية التي يجد الفنان نفسه مجبرا على تصدير عمله بها، صحيح أن الاثر يطمح إلى تحقيق استقلاله الخاص بالنظر إلى المواضعات المتداولة ، إلى درجة أنه يحقق نسقه التواصلي الخاص، غير أن تبليغه لا يكون واضحا إلا إذا هو استعان بأنساق تواصلية لسانية اضافية، تشتغل باعتبارها لغة واصفة للغة/ السنن التي يصطنعها الأثر"[3].

---

[1] ـ المصدر السّابق، الصفحة نفسها.

[2] ـ المصدر نفسه، الصّفحة نفسها.

[3] ـ المصدر نفسه، الصّفحة نفسها.

والفنّان الحقيقيّ هو ذلك الّذي يستغلّ الطاقات المعطاة للجميع، لينشئ علاماته الخاصّة، " فينشئ بذلك سننا جديدا، في عمله، يتحتم على المتلقي أن يجتهد في اكتشافها. ويبقى أن من التوابت الفن المعاصر أن الفنان يغير أسننه من عمل إلى آخر، أو من سلسلة من الأعمال إلى أخرى، على أن ابتكار هذه الأسنن الجديدة يتم بكيفية جدلية بالنظر إلى نسق الأسنن المعروف والموجود سلفا"[1].

المبحث الثّاني: مقاربة "يوري لوتمان" السّيميائيّة للسّينما:

توطئة:

في الحديث عن السّينما باعتبارِها نشاطًا فنيًّا واعيًا، وآليّات تلقّيهِ، والنّظر في عمقه ينطرحُ سؤالان جوهريّان، يمثّلان الأساسَ الّذي ننطلق منه للنّظر في هذا العمل الفنيّ الواعي، إذ لا يمكنُ معرفةُ هذا العمل حقَّ المعرفةِ، دون الاتّجاه للإجابة على هذين السّؤالينْ، **السّؤال الأوّل** هو:

ـ كيف للسّينما أن تشتغل سيميائيًّا؟

وسننتهي إلى أنّ مبرّرَ هذا السّؤال هو أنّ "دلالة أيّ علامةٍ في سيميائيّات بورس التّداوليّةِ، يعني ما تُحدثُه هذه العلامةُ مِن أثرٍ أوفعلٍ، ثمّ كيف تؤثّر هذه العلامةُ على المتلقّي،

[1] ـ المصدر السّابق، ص135.

إمّا بتعزيزٍ أو تعديلِ مواقفِه، وسلوكاتِه، وكلّ ما يتعلّق بعادات تفكيره"[1]، هذا الكلام يحدِّد ما نتطلعُ إليه، ونرومه من العمل الفنيّ عمومًا، ومن السّينما في هذا السّياق خصوصًا، فالسّعي حال الاقتراب من العملِ الفنّيِّ "لا يتبدّى في تحديد ماهيتِه، بل في الفعلِ النّاجِمِ عنه"[2].

لكنّ هذا لا يجعلنا نغفل أنّه خلال التّدرّج مع المقولات الفلسفيّة الّتي ينبّهنا بها "بيرس"، وهي تلك الّتي تعنى بالسّيرورة الدّلاليّة، ونقصد من هذا (الأولانية والثّانيانيّة والثّالثانيّة).

فإنّا لسنا نريد من العمل الفنيّ إلّا أن يسعى "لترويج فكرة الأوّلانيّة، حيث يجعلها تنتقل من حالات (الإمكان والنّوعيّات والوجدان) بوصفها حالاتٍ مطلقةً مجرّدة وهيولى وعماء.. إلى حالةٍ محسوسةٍ، وقابلةٍ لأن يفكّر فيها عبر حالةٍ توسّطيّةٍ، هي ما يجسّد هذا العملَ الفنّيَّ في موضوعٍ أو حدثٍ"[3].

يندرج هذا ضمن ما يُعرف بالتّفكير الأيقونيّ "Iconic Thinking "، وهو "تفكيرٌ في أوّلانيّة، وفي نوعيّةٍ كلّيّةٍ، ولا متناهيةٍ، وممكنة"[4]، وهذا الّذي يمهّد لتظافر الفنّان ومتلقّيه، لتفعيل

---

[1] ـ عبد الله بريمي، مطاردة العلامات ـ بحث في سيميائيّات شارل ساندرس بورس التّأويليّة ـ، ص228.

[2] ـ المرجع ا نفسه، الصفحة نفسها.

[3] ـ المرجع نفسه، الصّفحة نفسها.

[4] ـ المرجع نفسه، ص229.

العمل الفنّيّ، قصد إنتاج المعنى والدّلالات، والحديث عن الأيقونولوجيا يجعل السّعي إلى تأسيس فلسفة أيقونولوجيّة أمرًا ملحًّا، ذلك أنّه "تظهر الحاجة إلى فلسفةٍ أيقونولوجيّة تُعنى بتاريخ الصّورة الفنيّة، أو بتاريخ الفنون البصريّة، وهو ما يمكّنُ مِن تأويل الصّور الفنّيّةِ على نحوٍ يجعلها مفهومةً، أو على الأقلّ قابلةً للفهم، بمراعاةِ مستوياتٍ مختلفةٍ، نذكر منها تاريخ الأساليب الفنيّة، وتاريخ النّماذجِ، وأخيرا تاريخ الرّموز الفنّيّة ... تهتمّ الأيقونولوجيا بتأويل العمل الفنّيّ البصريّ، أو بالصّورة الفنيّة... "[1].

أمّا **السّؤال الثّاني** فهو: هل يمكن أن تكون السّينما وسيطًا فلسفيًّا فعليًّا؟ أي هل يمكن أن تكون الأفلامُ مجالًا للتّأمّلات الفلسفيّةِ؟ أو بعبارة أخرى ما الّذي يمكن أن ننتظره فلسفيًّا من فلم سينمائيّ؟

أو هل يمكّن أن يلخّص فيلم سينمائيٌّ فلسفةً كاملة؟[2]

وهذه الأسئلةُ تعدّ المدخل الأساس لما يُسمّى "الفيلموصوفيّ"، إذ يذهب صاحب كتاب "الفيلموصوفي ـ نحو فلسفة للسّينما ـ إلى أنّ السّينما لا تهتمّ بالفلسفة فحسب، بل إنّها فلسفةٌ في حدّ ذاتها، وهو ما يخلص إليه المترجم "أحمد يوسف" حين يرى أنّ المؤلّف "دانييل فرامبتون"

---

[1] ـ عبد العالي معزوز، فلسفة الصّورة، ص172ـ 173.

[2] ـ داميان كوكس وغيره، السّينما والفلسفة، تر: نيفين عبد الرؤوف، مؤسسة هنداوي، بريطانيا، ط1، 2018، ص13.

" لا يطمح فقط إلى وصف السينما من خلال الفلسفة، بل إلى اعتبار "السينما فلسفة"، فإنه يستخدم عشرات المصطلحات الفلسفية التي تصل إلى حدود الميتافيزيقا ، والفيلم عنده كائن سينمائى ميتافيزيقيّ، يراقب شخصيات الفيلم دون أن تعلم، لذلك لن تجده يتوقف كثيرا عند "مؤلف " الفيلم، فالفيلم يفكر لنفسه ومع المتلقي، وكأن ذلك تأكيد على مقولة "موت المؤلف" التى تكررت كثيرا في أدبيات "ما بعد الحداثة".

وربما يبدو فى أفكار الكتّاب والكاتب بعض التناقضات، فهو يقف ضد النظريات التي تقول للمتفرج ما يجب عليه أن يفعل، بينما هو ذاته يقع في نفس المأزق، كما أنه ينتقد النظريات التي تستخدم تعبيرات تصنع تشبيهات بين السينما والإنسان، في الوقت الذي سوف تجد عنده أحيانا مثل هذه التشبيهات، مثل أن "السينما تتنفس الزمن"[1]، بعد هذا تجيء أهميّة الفلسفة في مقاربة السّينما، وفي غيرها، وفي كونهما (أي السّينما والفلسفة) وجوديْن متداخليْن متفاعليْن، فـ "النّظر الفلسفيُّ في هذه الوسائط هو تفكيرٌ في عالَم الاتّصال الّذي بدونه لا يمكن فهمُ العالَم المعاصر، من شأن النّقد الفلسفيّ للتّلفزيون، والتّأمّل في جماليّات السّينما .. أن يسعفنا في تفكيك آليّاتِ الصّناعة الثّقافيّة الّتي تُعدّ من ركائز الإنتاج الثّقافيّ في العالم المعاصر"[2].

[1] ـ دانييل فرامبتون، الفيلموصوفي ـ نحو فلسفة للسّينما ـ (مقدّمة المترجم) ، ص9 ـ 10.

[2] ـ عبد العالي معزوز، فلسفة الصّورة، ص174.

واختيارنا لـ "يوري لوتمان" في هذه الجزئيّة يأتي من منطلق أنّه واحدٌ من أهمّ الّذين قاربوا العمل الفنّيّ سيميائيًّا، خلال ضربينِ من السّيميائيّات، إحداهما نسمّيها السّيميائيّات العامّة، والثّانية معروفةٌ بسيميائيّات الثّقافة، أو السّيميائيّات الثّقافيّة.

تمثّل عناصر السينما عند "يوري لوتمان" علامات سيميائية ، وتنوعها وتكثيفها الشديد يجعلان من الفيلم السينمائيّ بنية هامّةً، ذات تنظيم وتركيب معقدّين، تجعل من هذا المركّب السينمائيّ نسقًا قادرًا على أن يمتلك الواقع، امتلاكًا وشدًّا سيموثقافيًّا، فالسينما ولّادة علامات، والعلامات مجموعتان: اصطلاحية اتفاقية، الكلمة نموذجها الأوضح، والعلاقة في هذه العلامة بين الدّال والدلول غير معلّلة، إذ هي اعتباطيّة، وعلامات أيقونية يمثّلها الفنّ التّشكيليّ وغيره الرسم والصورة الفوتوغرافية، وتفترض تعبيرا وحيدا (طبيعيا) ممكنا لدلالة معينة. علامتان ثقافيتان[1].

"تتسم العلامة الصورية (الأيقونية) بكونها أكثر وضوحا وأكثر قابلية للإدراك مقارنة مع العلامات الاصطلاحية التي تكون عادة مشفرة codées، والتي تتطلب معرفة نظام

[1] ـ طارق العاملي، سيميائيات الفيلم (يوري لوتمان)، شبكة ضياء، 26أكتوبر، 2016، الرّابط الإلكترونيّ، https://diae.net/33223/ أو

YOURI LOTMAN, Semiotique Et Esthetique Du Cinéma, Edition Sociale, Paris, *1977*, P*13*.

YOURI LOTMAN dit : « **Le signe figuratif, ou iconique, suppose que la signification a une expression unique, une expression qui lui est naturellement propre. Le dessin en est l'exemple le plus courant.** Ibid, p*13*.

شفرتها code للتوصل إلى فهمها .. حيث لا تتمّ قرائتها إلا داخل مناخ ثقافيّ موحّد، وأنها تتحول إلى علامات غير قابلة للإدراك إذا تم تجاوز حدودها الزمانية والمكانيّة"[1].

اللّقطة والمونتاج وبنية العمل السينمائيّ مجالٌ للقراءة السّيميوطيقيّة:

بحثًا عن مدخلٍ سيميوطيقيّ للصّورة المتحرّكة الممثّلة في السّينما، يلتفت "يوري لوتمان" إلى اللّقطة، باعتبارها صورةً ملتقطةً عن حياةٍ سينمائيّة، أو جزءٍ منها، وفي ظنّه أنّ العالم المرئيّ السّينمائيّ الفنّيّ، أشبهُ ما يكون بالعالَم المرئيّ الحياتيّ، ولذلك يقول: "يقترب عالم السّينما إلى حدٍّ كبير من ظاهر الحياة المرئيّ ..ولكن لتلك الحياة بالإضافة إلى ذلك، سمة واحدة غريبة ، وهي أنها لا تتكون من الواقع كله، بل تتكون من أجزاء وقطع ثم تمفصلها على شكل الشاشة، ومقاسها"[2]، يذهب "لوتمان" هنا إلى أنّ عالم السّينما يستمدّ جماليّاته من شبهه الكبير بظاهر الحياة المعيشة، وإن كان عالم السّينما غير معنيّ بكلّ التّفاصيل، فمن جماليّاته أيضا التفاته إلى تفاصيلَ تصلُح للصّناعة السّينمائيّة، إذ تكون مشحونة بالمعنى، مؤهلة للتّدليل.

---

[1] ـ[1] ـ طارق العاملي، سيميائيات الفيلم (يوري لوتمان). أو

YOURI LOTMAN, Semiotique Et Esthetique Du Cinéma, Edition Sociale, Paris, *1977*, P*13*.

[2] ـ سيزا قاسم وغيرها، مدخل إلى السيميوطيقا، (يوري لوتمان،سيميوطيقا السّينما)، ج2، دار إلياس العصرية، مصر، 1987، ص 274.

وفي سياق تقسيم العلامة ينتهي "لوتمان" إلى أنّ العلامة محكومةً إلى عوالِم الاشتغال، أحدُها مرئيّ علامته بصريّة، وآخر غير مرئيّ، علامته لغويّة، أو لسانيّة، يقول عن ذلك "في هذا العالم ينقسم العالم الموضوعيّ، إلى مجالات مرئية ؛ وإلى مجالات غير مرئية"[1]، وليس يمكن الوقوفُ أو الوصولُ إلى المعنى في العالم السّينمائيّ، دون الوصول إلى صلة العالم المرئيّ الحياتيّ، بالعالم المرئيّ خلف الشّاشة، فـ "بناء العالم الواقع خارج الشاشة هام جداً بالنسبة للسينما، وحقيقة أن العالم المعروض على الشاشة ينظر إليه دائماً باعتباره جزءًا من عالم آخر، هذه الحقيقة هي التي تحدد الخصائص الجوهرية للتصوير من حيث هو فن"[2] .

إذ مع الصّلة الواقعة بينهما، لا يُمكن اعتبار العالم المعروض على الشّاشةِ انعكاسًا للعالم الواقع، فالأوّل ينبني على الثّاني، وليس بأيِّ حالٍ صورةً عنه، ولذلك يمكن القولُ إنّ "الفارق بين العالم المرئي في الحياة ومثيله على الشاشة يكاد يكون نفس الفارق بين رؤية الشيء بالعين المجردة وبين رؤيته من خلال إطار الورقة المثقوبة. العالم الأول - عالم الحياة . غير مجزء (بل متصل)، وإذا كانت أسماعنا تقسم الكلام المسموع إلى كلمات ، فإن أبصارنا ترى العالم ككلة واحدة .. وليس عالم السينما إلا العالم الذي نراه مضافاً إليه التجزؤ، فهو عالم منقسم إلى قطع، لكل قطعة درجة من الاستقلال، تمتلك ـ نتيجة لها قدرة على التجميعات المركبة لا تتاح لنا في العالم الحقيقي . ويصبح العالم عالماً فنياً مرئياً"[3].

---

[1] ـ المصدر السّابق، الصفحة نفسها.

[2] ـ المصدر نفسه، الصّفحة نفسها.

[3] ـ المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

حديث "لوتمان" عن التجزّؤ هو الحديث عن بنية العمل السّينمائيّ، ثمّ عناصر المونتاج، وإنّه حديث بالخصوص عن اللّقطات، فاللّقطة لبنةٌ من لبنات العمل الفنّيّ السّينمائيّ، ووجودها مجزّأةً، هو الّذي يتيحُ لنا إمكانيّات الوقوف على الأجزاء المعنيّة بالمعنى، والدّلالة؛ فـ "في عالم السينما المجزأ إلى لقطات ثمة إمكانية للتركيز على أي جزئية، فللقطة السينمائية نوع من الحرية اللصيقة الصلة بالكلمة، ومن ثم يمكن عزلها، وربطها بغيرها من اللقطات حسب الدلالة، وذلك على عكس الوحدات والتجميعات الطبيعية"[1]، يقودنا هذا إلى إمكانيّات إعمال محوري الخطيّة والاستبدال للوصول إلى المعنى، فبناء العمل السّينمائيّ ليس خطيًّا، لأنّه يتحكّم في الزّمن والمكان، والبناء التّقنيّ للعمل.

ومن ثمّة نستلهم أهميّة اللّقطة، إذ أنّ لها "من حيث هي وحدة مجزأة أهمية مزدوجة، حيث تدخل القطع والمقياسية على المكان والزمان في السينما، وهذان المفهومان. مفهوم الزمان والمكان ـ متداخلان بحكم أنهما يقاسان في الفيلم بوحدة واحدة فقط هي اللقطة"[2].

والحال حال أيّ صورة محكومة بالمكان أو الفضاء في الواقع، إذ يمكن "أن يتم تركيبها في السينما على أساس التابع الزمني ، وذلك عن طريق تقسيمها إلى لقطات ترتب واحدة

[1] ـ المصدر السابق ، الصفحة نفسها.

[2] ـ المصدر نفسه، ص275.

بعد أخرى. وتستطيع السينما وحدها ـ دون سائر الفنون التي تستخدم الصور البصرية . أن تركب صورة شخص كأنها عبارة phrase تحتل حيزا في الزمان"[1].

ولسنا ندرك الصّورة إلا من خلال الإدراك، إن إنشاءً، وإن تلقّيًا، وهو جوهرٌ من جواهر لقاء السيميوطيقا بالفينومينولوجيا، وإن كانت الفينومينولوجيا تتجاوز التّفصل إلى ما يقترب من الانصهار، "تشير الدراسات السيكولوجية التي أجريت عن الإدراك في الرسم والنحت إلى ما يقترب أن العين تتحرك هنا أيضاً حول النص خالقة نوعاً من التابع الخاص به و القراءة، ولكن التقسيم إلى لقطات في السينما يدخل في هذه العملية شيئاً جديداً تماماً ، حيث يكون ترتيب القراءة - أولاً - محدداً بشكل صارم لا يحتمل اللبس ومن شأنه أن يخلق تركيباً ، وهذا الترتيب لا يخضع – ثانياً - لقوانين آلية سيكو - فسيولوجية ، بل هو خاضع لغائية القصد الفني، أي لقوانين اللغة في شكل فني بعينه"[2].

وذلك في سبيل الوصول إلى التّأويل البصريّ للمشهد، أو الفيلم برمّته، ف "مسألة التأويل البصري للعالم الذي يقوم به المتفرج، ويمكننا أن نعتبر أن هذا التأويل يتم من خلال إقامة مجموعة من إجراءات المقارنة الذهنية بين الواقع وبين ما يشاهده على شاشة السينما. وهذا

[1] ـ المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[2] ـ المصدر السابق ، ص275.

كله إنما يتحدد بواسطة نوع التجربة الفنية والثقافية للمجموعة البشرية التي ينتمي إليها الفرد ، والتي تؤطر بذلك عملية التلقي الاجتماعي للفن بصفة عامة"[1].

ذلك كلّه خلال التّركيز على بنية العمل الفنّيّ السّينمائيّ، فإنّ ما يكوّن بنيتنا الفكرية ومفاهيمنا المعتادة، التي تبدو في أغلبها مرتبطة بالطبيعة الإنسانية ذاتها، هي الثقافة الكلمية، تلك الثقافة التي يقوم فيها الكلام الإنساني بدور نظام الاتصال الأساسي، نظام يقتحم حقول السيميوية Sémiosis كافة ليعيد ترتيبها على النحو الذي يوافق صورته هو ذاته"[2]

وتطويرًا لما يتعلّق باللّقطة باعتبارها أحيانًا جماعًا من الصّور والكلمات، وأهمّيتها يذهب "لوتمان" إلى القول: "أحد العناصر الأساسية في مفهوم "اللقطة" ، هو حدود المكان الفنيّ، ولذلك يمكننا .. أن نؤكد الحقيقة القائلة بأن فن السينما، وهو بصدد إنتاج صور مرئية متحركة للحياة، يقوم بتقطيع تلك الصور إلى أجزاء، ولهذا التقطيع جوانب عديدة، فهو بالنسبة لصانعي الفيلم تقطيع إلى صور، تتابع وقت العرض، وهذا التقطيع بالنسبة للمشاهد عبارة عن تتابع لقطع تصويرية يدركها موحدة رغم بعض التغييرات التي تفرضها اللقطة"[3].

---

[1] ـ طارق العاملي، سيميائيات الفيلم (يوري لوتمان)، شبكة ضياء، 26أكتوبر، 2016، الرّابط الإلكترونيّ، https://diae.net/33223/

[2] ـ يوري لوتمان، قضايا علم الجمال السينمائي: مدخل إلى سيميائية الفيلم، تر: نبيل الدبس، النادي السينمائي، دمشق، سوريا،1989، ص77.

[3] ـ يوري لوتمان، سيميوطيقا السّينما، الصفحة نفسها.

نكون هنا بصدد أمريْن هما: أنّ الصّورة الفنيّة تتكوّن من لقطات، والجمع بينها هو مجال اشتغال تقنيّ، نعرفه باسم "المونتاج"، واللقطة باعتبارها عنصرًا بانيًا في التّركيب الفيلميّ، إذ خلالها يتمّ الوصول إلى العلامة الأيقونيّة، تتحدد حدود اللّقطة "بأنها الخطُّ الفاصل الذي ينفصل عنده جزءان قام المخرج بتصويرهما . وهذا التعريف يؤكده المخرج الشاب إيزنشتين Eisenstein وذلك في قوله : و اللقطة هي الخليّة الأولى للمونتاج[1].ذلك أنّ للّقطة خصائصَ

[1] ـ "هو فن اختيار وترتيب المشاهد وطولها الزمني على الشاشة، بحيث تتحول إلى رسالة محددة المعنى، ويستند المؤلف (المونتير) الذي يقوم بالمونتاج في عمله على خبرته وحسه الفني وثقافته العامة وقدرته على إعادة إنتاج مشاهد تبدو مألوفة لكنها بالقص واللصق واعادة الترتيب والتوقيت الزمني لأحداث، تتحول إلى دراما ذات خطاب متعمد موجه إلى الجمهور. ومع الطفرة التقنية التي تتسارع وتيرتها يوما بعد يوم، يبرز دور المونتير إلى أن يتوازى مع دور المخرج وكاتب السيناريو لأيّ عمل د ارميّ"، **سماش سيد أحمد، توليفة المونتاج في طرح مضامين الأفلام السياسية، مجلة آفاق سينمائية، الجزائر، 2023/06/26 ، ص291.**

فنيّةً وتقنيّةً ، إذ أنّها تمثّل أصغر وحدة فيلمية داخل الفيلم؛ يقول لوتمان "تُعرف حدود اللّقطة غالبًا على أنها الموضوع الذي يلصق فيه المخرج حدثًا مصورًا[1] مع حدث آخر[2]"[3] .

وما اللّقطات إلّا حركات الأحداث، أحداث الشّاشة "وإذا قارنا بين حركة الأحداث في الحياة وبين حركتها على الشاشة، فسيلاحظ المشاهد الذكيّ بعض الخلافات بجانب ما يلاحظ من تشابهات واضحة لافتة، تتابع أحداث الحياة في حركة متصلة ، بينما يكون الحدث على الشاشة ، حتى دون المونتاج ، ما يصح أن نطلق عليه مفاصل فعالة nodes of activity تفصلها امتدادات خالية ، مكونة من أنسجة رقيقة رابطة"[4].

---

[1] ـ إن النظر إلى الصورة باعتبارها رسالة بصرية مكونة من أنماط عدة من العلامات يقودنا..إلى اعتبارها لغة - أى أداة تعبير واتصال. وسواء كانت أداة تعبير أو اتصال وتواصل، فلا بد أن نقبل بفكرة أن الصورة تمثل فى الواقع رسالة للآخرين، حتى ولو كان المتلقى الشخص نفسه، لذلك فالبحث عن الآخر الذي أ نتجت الصورة من أجله، يعدّ إحدى الإجراءات الاحترازية اللّازمة للوصول لفهم أفضل للرسالة البصرية . إلا أن التعرف على هوية المرسل إليه الصورة البصرية لا يكفى لفهم ما تخدمه هذه الصورة، فوظيفة الرسالة البصرية هى فى الواقع حاسمة وقاطعة لفهم محتواها .لذلك، نجد أنه لمعرفة المرسل إليه والوظيفة الخاصة بالرسالة البصرية يجب أن نملك معايير مرجعية"، **مارتن جولي، مدخل إلى تحليل الصّورة، تر: جيهان عيسوي، أكاديمية الفنون، القاهرة، 2011، ص12.**

[2] ـ هذا ما يذهب إليه سيرجي آيزنشتاين Serguei Isenstein (1898 – 1948) فنان ومنظر سينمائي ومخرج روسي، عُرف بإسهاماته الكثيرة في نظريّة المونتاج، بل يعدّه الكثيرون أب المونتاج.

[3] ـ يوري لوتمان، قضايا علم الجمال السينمائي: مدخل إلى سيميائية الفيلم، ص 39.

[4] ـ سيزا قاسم، وغيرها، مدخل إلى السيميوطيقا، (يوري لوتمان، سيميوطيقا السّينما)، ص276.

وما تركيز لوتمان على الصّلة بين الحياة السّينمائيّة والحياة الحقيقيّة[1]، إلّا بحثٌ عن المعنى والدّلالة الموجودة بين بنيتين، بنية الواقع، وبنية الشّاشة، في مواطن صلتهما، وانفصالهما، وإن كان تركيزه الأكبر على مواطن الانفصال، والخصوصيّات، لذلك يذهب إلى أنّ "الحياة السينمائية .. على عكس الحياة الحقيقية خيط بين و أجزاء مصفوفة .. غير أن هذا التقطيع ينطوي على أكثر من ذلك ، فإننا نفرض على ما نرى شبكة من المعاني ، ولأننا نعرف أننا نشاهد قصة فنية ، أي خيطاً متصلاً من العلامات ، فنحن نقوم بالضرورة بتحويل تتابع الانطباعات البصرية إلى عناصر ذات معنى"[2].

والفارق بين الحياتيْن يجعلنا ننتهي إلى أنّ المقارنة ستفضي إلى الحياة المعروضة تختلف " (من الجهة التي تهمنا) عن الحياة الحقيقية بسبب تقطيعها الإيقاعي . وهذا التقطيع الإيقاعي يشكل أساس التقسيم السينمائي إلى لقطات، وللتقطيع أيضاً طابع تلقائي خفي . وهذا التقطيع لم يأخذ طابعه العمدي المقصود إلا حين وجدت السينما لغتها الفنية من خلال المونتاج ، ذلك التقطيع الذي بدونه لا يتمكن صناع الفيلم من تشكيل رسالتهم ، ولا

[1] - **Leo Braudy** Said: "In the *1890*s three important cultural situation coincided & began to take shape. The most pervasive was the aesthetic distinction between clearly separate traditions of serious & popular art, a view that had been fostered by the theory & practice of the romantic poets". **THE WORLD IN THE FRAME What We See in Film**, University of Chicago press, *2002*, P*1*.

[2] - المصدر السّابق، ص277.

يتمكن المتفرجون من إدراك تلك الرسالة . ولأن المونتاج يلعب هذا الدور الهام في لغة السينما ، فإنه يحتاج منا لاهتمام خاص"[1] .

والّذي يحكم الفصل بين المقاطع، أو اللّقطات، هو أنّ بينها فصلٌ إيقاعيّ، لا يُفرض أن يكون متساويًا دائمً، وقد يكون في مواضعَ يرتئيها صانع الفيلم، وخبير المونتاج، وعلى هذا "تنفصل اللقطة زمانياً عن اللقطة التي تسبقها، كما تنفصل عن تلك التي تليها، ولاتصال اللقطات تأثير خاص - - تأثير المونتاج - خاص بالسينما . بيد أن اللقطة ليست مفهوماً سكونياً ، إنها ليست صورة ساكنة اتصلت بلقطة تالية لها ساكنة أيضاً . ولذلك لا تستطيع أن نوازي بينها وبين الصورة الفوتوغرافية المستقلة أو بينها وبين إطار على شريط الفيلم"[2].

والحديث عن الصّورة في السّينما، والصّورة في الفوتوغرافيا، وغيرها، هو حديث عن صورة متحرّكة نريد إيقافها، وصورة متوقّفة نريد تحريكها، إذ المعنى كامنٌ في الحركة، كما هو كامنٌ في السّكون، وما دمنا في حضرة اللّقطة السينمائيّة، فسننتهي إلى أنّ "اللقطة ظاهرة ديناميكية تسمح داخل حدودها بالحركة ، وأحياناً تتضمن اللقطة قدراً كبيراً من الحركة[3].

وكلّ هذا التّركيز على اللّقطة، باعتبارها إحدى البنى في التّركيب السينمائيّ، يجعلنا ننتهي إلى أنّها "الوحدة في المعنى السينمائي .. وللتدليل على ذلك نستطيع أن نقول إن ديناميكية

---

[1] ـ المصدر السّابق، الصفحة نفسها.

[2] ـ المصدر نفسه، ص278

[3] ـ المصدر نفسه، الصّفحة نفسها.

العناصر الداخلية للقطة يجب ألا تتجاوز حدوداً معينة، وإلا تداخلت في لقطة أخرى جديدة. ويمكن أن تحاول تحديد المسموح به من تداخل بين الثابت والمتغير داخل اللقطة الواحدة"[1].

وقياسًا على التّراكيب اللّغويّة، يذهب لوتمان إلى أنّ للتّركيب السّينمائيّ وحداتٍ، كوحدات اللّغة من فونيمات ومورفيمات، يقول: "كما نجد في اللّغة معاني (فونولوجية) في الفونيمات، ومعاني (نحوية) في الصيغ الصرفية، ومعاني ثالثة (معجمية) في المفردات، فاللقطة كذلك ليست هي الحامل الوحيد للمعنى الدلالي في السينما، فللوحدات الأصغر تفاصيل اللقطة ـ معان ، وللوحدات الأكبر - تتابع اللقطات معان أيضاً . ولكن اللقطة في هذا الترتيب .. هي الحامل الأساسي للمعاني في لغة السينما . والعلاقة الدلالية التي هي علاقة العلامة بالظاهرة التي : تدل عليها هي أكثرُ العلاقات بروزاً في هذا المستوى"[2].

وفي الحديث عن مكانيّة اللّقطة من الفيلم ينتهي لوتمان إلى أنّ للقطة بعدًا مكانيًّا في محيط التّركيب السينمائيّ، إضافةً إلى بعدها الزّمانيّ، فاللّقطة ليست "محصورة في التتابع الزمني فقط ، فلها حدودها المكانية في إطار محيط الفيلم (بالنسبة لمؤلفين) ، وفي إطار محيط الشاشة (بالنسبة للمتفرجين)، وكل شيء خارج هذه الحدود يبدو كما لو أنه لا وجود له

[1] ـ المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[2] ـ المصدر نفسه، ص278.

وللمنطقة المكانية الخاصة باللقطة مجموعة الخصائص . الغامضة . والفتنا بالسينما هي التي تعوقنا عن إدراك كيفية تحول هذا العالم المرئي الذي تعرفه ؛ وذلك لأن اتساعه اللامحدود يوضع على سطح الشاشة المبسوط المستطيل .

وحين نشاهد على الشاشة لقطة مقربة close-up ليدين تملآن الشاشة كلها فإننا لا نقول في أنفسنا : وإن هاتين بدا عملاق ، يدان عملاقتان) . في هذه الحالة لا يكون الحجم معيراً عن الحجم إطلاقاً ، بل يدل) الحجم) على مغزى وأهمية التفصيلة . وعموماً يتحتم علينا حين ندخل إلى عالم السينما أن تعود أنفسنا على إتجاه معين بالنسبة لأبعاد الأشياء"[1].

بعد هذا يكون على المشاهد الذّكيّ أن يقف على الحدود والمساحات، إذ يعطيها ما يمكن من دلالاتٍ، ومعانٍ، أمّا المتفرّج العادي فإنّه يتكيف "بسرعة مع مساحات الشاشة ، ولا يدرك الحجم المطلق للصور ، بل يدرك الحجم النسبي، بالنسبة لعلاقة كلّ صورة بالأخرى من جهة، وبالنسبة لإطار مساحة الشاشة وحدودها من جهة أخرى، مثل هذا الإدراك لحجم الأشياء على الشاشة يؤكد أن مساحة الشاشة منفصلة عن مساحة العالم الحقيقي المحيط بها"[2].

هذه التّفاصيل تشي بأنّ العالم السّينمائيّ يشبه العالم الحقيقيّ من حيث الشّكلُ فحسب، إذ يظهر كأنّه عالم حقيقيٌّ ثانٍ، لكنّ المتأمّل يدرك تلاشي هذا الشّبه، "وفي محاولة للموازاة بين عالم الشاشة، وبين مساحة العالم الحقيقي المألوف .. فإننا نرى نفس إتساع أبعاد الشيء

[1] ـ المصدر السابق، ص279.

[2] ـ المصدر نفسه، ص278 ـ279.

أو ضيقها (التغير في العمق والمدى) بقرب أو بعد المسافة الفاصلة بين الشيء والمشاهد أو الجمهور"[1].

وللمكان عند "لوتمان" وضعيّةٌ خاصّة، تجعله مختلفًا عن العالم الحقيقيّ، فإذا كان ابتعادنا عن الشّيء في الحقيقة يوسّع مجال الرّؤية؛ فإنّه "في السينما يكون مجال الرؤية ثابتاً من المساحة والكم، فلا يمكن أن تتسع مساحة الشاشة أو تضيق، وتلك إحدى الخصائص الأساسية والهامة للغة السينما. إن كبر حجم تفصيلة من التفاصيل عند اقتراب الكاميرا منها - مع ثبات مجال الرؤية هو على وجه التحديد الذي يخلق الطبيعة الخاصة للمشاهد القريبة close-ups في السينما ؛ وذلك كله يكشف لنا عن معنى حدود اللقطة باعتبارها سمة بنائية خاصة للمساحة الفنية في السينما"[2].

ويقع على عاتق المتفرّج الواعي بفلسفة السّينما أن يدرك إمكانيّة "أن يكون تغير حجم الصورة (عمق المستوى) في السينما تعبيراً عن معانٍ غير مكانية . والمتفرج الذي لا يعرف لغة السينما ولا يسأل نفسه : و ما معنى عرض عين واحدة أو رأس أو يد ؟ يرى مزقاً من جسم بشري . و . ولا بد أن مثل هذا المتفرج بالرعب والاشمئزاز ، كما حدث للمتفرجين الأوائل الذين شاهدوا لأول مرة المشاهد القريبة"[3].

---

[1] ـ المصدر السابق، ص279.

[2] ـ المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3] ـ المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

على ذلك ترسم الصّورة السينمائيّة حدودًا كبيرةً للمعنى، يقبضُ عليها فيلسوفٌ، أو متفرّجٌ واعٍ ذكيّ، لتستحيل الصّور السّينمائيّة الكثيرة متسمة بطبيعة اتّفاقيّة، "وهذه السمة وحدها هي التي تجعل تحميل الصورة بالمعنى أمراً ممكناً، ليس أمرًا ناتجاً ببساطة عن الحدود المستطيلة للشاشة، إن العالم الذي تصوره السينما ذو ثلاثة أبعاد، أما الشاشة فلها بعدان فقط، وكون اللقطة ذات بعدين، أمرٌ يتضمن تحديداً آخر يدخل في دائرة حدودها؛ إن حدود اللقطة الثلاثة محيطها وطاقتها واعتمادها على التتابع .. تجعلها وحدة بنائية مستقلة"[1].

ومع أنّ اللقطة جزء من الفيلم كلّ الفيلم، إلّا "أنّها تحمل معنى مستقلاً . واستقلال اللقطة هذا المستند إلى البناء الكلي للغة السينمائية . من شأنه أن يؤدي إلى بعث اتجاه مضاد له ، يتمثل في محاولة التغلب على استقلالية اللقطة عن طريق إدماجها في وحدات أكثر تعقيداً من المعنى، أو عن طريق تقطيعها إلى عناصر لها دلالة ذات أبعاد أصغر"[2].

إنّ حمولة اللّقطة بالمعنى يدفع "لوتمان" إلى التّفكير في إمكانيّات تقطيع اللّقطة إلى أجزاء أصغر، للغوص في المعنى أكثر وأكثر، ولا يغفل أنّ مزيّة المونتاج في التّغلّب على الاستقلاليّة الّتي قد تنعت بانعدام الانسجام الفيلميّ، فـ "بفضل المونتاج تتغلب اللقطة على

[1] ـ المصدر السّابق، الصفحة نفسها.

[2] ـ المصدر السّابق ، ص280.

عزلتها عن طريق التتالي الزمني . وليس تتابع لقطتين كما يذكر منظرو السينما في العشرينات، هو مجموعهما ، بل هو اندماجهما في وحدة دلالية مركبة من مستوى أعلى"[1].

يبقى بعد هذا عند "لوتمان" الإشارة إلى مكمنٍ مهمٍّ من مكامن المعنى في السّينما، ألا وهو المساحة الفنية، حبث يؤدي تحديدها بالإطار "إلى خلق إحساس فني مركب بالمجموع ،وخصوصاً بسبب تغير مستويات العمق الذي صار قانوناً في السينما الحديثة .. الحركة على الشاشة توهم بالرحابة والاتساع (خاصة الحركة المتعامدة على مستوى الشاشة)؛ المساحة الفنية تتجاوز الشاشة المسطحة، وتدلّ على البعد الثالث هكذا أقرت اللغة السينمائية مفهوم اللقطة .. وذلك من أجل خلق إمكانيات جديدة للتعبيريّة الفنية"[2].

ينتهي بنا الحديث عند يوري لوتمان في مجال السيميوطيقا السّينمائيّة إلى أنّ المركز والبؤرة فيها، ترتدّ إلى اللّقطة، إذ المحور الّذي تصدر عنه الدّلالات والمعاني، وتعود إليه.

هذا كلّه يجيء للإجابة على السّؤال الأنطولوجيّ الهيرمينوطيقي، ما الّذي نراه في الصّورة؟[3]، وبهذا جاوزت سيميوطيقا "يوري لوتمان" السّينمائيّة سيميوطيقا "كريستيان ميتز"

---

[1] ـ المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[2] ـ المصدر السابق، ص281.

[3] ـ What we see on the screen is a photograph; that is, it was not created on the screen as a painting is created on thecanvas but was already previously existent and visible inreality. It had to be enacted in front of the camera; otherwiseit could not have been photographed. Thus, the actual artisticcreation, the original creative act is performed in the studioor on location; at all events before the camera in space andbefore the shooting in time. Then and there the actors actedand the technicians did their jobs. Everything had first to bereality before it could become a picture. Hence the film we seeon the screen is merely a photographic reproduction, or to beexact, the reproduction of a histrionic performance. Or do we see things in the film, on the screen, which wecould not have seen in the studio even if we had been presentwhen the film was made? What are the effects, which are bornonly on the celluloid, are

الّذي كان قبلُ يرى أنّ السيميوطيقا السينمائيّة ما تزال بعيدةً عن أن تعالج شريط فيلمٍ كاملٍ، وفي ذلك يقول كريستيان ميتز إنّ "السيميولوجيا السينمائية هي دراسة جديدة جدًّا لكي تحظى بعدة تطبيقات. في كل مرة، جزء من برنامجها الذي يعنى ببلورة نظام المكونات الفيلمية الكبرى، يبدو أنه قد تقدَّم بشكل كافٍ لكي نتمكن من اقتراح تطبيقه على الشريط المصور لفيلم بكامله"[1]، هذه الطّروح العلميّة في جوانبها اللّغوية والسّيميائيّة ستعرف متعرجاتٍ كثيرةً ثقافيًّا، وجماليًّا، إذ تغدو صورة أو تمثّلًا للفلسفات ، كما وجدنا الفنّ التّشكيليّ، والموسيقى، وغير ذلك[2]، ممّا تجد فيه الفلسفة ملاذًا لها، أو أنّه يعبّر أبعد ممّا تقف هي عنده، كلّ هذا سيفضي بالضّرورة إلى الثّقافة وأنساقها وسيماءاتها.

المبحث الثّالث: السّيميائيّات الثّقافيّة من منظور "يوري لوتمان":

توطئة:

---

born only in the act of projectingthe film on to the screen? What is it that the film does not reproduce but produce, and through which it becomes an independent, basically new art after all? We have already said it: the changing distance, the detailtaken out of the whole, the close¤p, the changing angle, thecutting, and what is the most important : a new psychologicaleffect achieved by the film through the devices just mentioned.This new psychological effect is identification. **Bela Balazs, THEORY OF THE FILM, (Character & Growth Of New Art), Printed In Great Britain, P*46*.**

[1] ـ كريستيان ميتز، Essais sur la signification au cinéma. نقلاً عن بدر الدحاني، حديث عن سيميولوجيا السينما: مقدمة موجزة في سيميائية الفيلم، منتدى معنى الإلكتروني، /https://mana.net/semiotic

[2] ـ «Un tournant esthetique est ambivalent. IL EST à la fois une rénovation radicale au niveau de la pratique artistique ellemême ET une nouvelle vision esthetique. Le cinéma comme tout art a connu un tournant important dans son histoire ... Deleuze invoque une crise du cinéma pour expliquer le passage de l'image-mouvement a l'image – temps». **Samir Zoughbi, Esthetique et théorie du cinéma –Essais sur le processus de la Réalisation, *2019*, P*19*.**

الحديث عن النظرية السميائية برمّتها، يعدُّ حديثًا عن نظريّة استطاعت تحقيق مقاصدها في الوصول إلى تفسير حركية أشكال أنساق العلامات، إذ تغدو عابرةً للتّخصّصات والأنساق "بالنظر إلى الطبيعة اللفظية أو غير اللفظية للموضوع السميائي، و"اختلاف كيفيات انتظام أنساق علاماته الفرعية .. فإن الغرض المحوري من التحليل السميائي ماثِلٌ في دراسة السيرورة المفضية بأيّ موضوعٍ إلى ديناميكية تتجاوز المعنى الظّاهر.. وذلك المقصود بـ: "السميوزيس"[1].

سيميوطيقا الثقافة: المفهوم والمصطلح:

سيميوطيقا الثقافة أو الثقافات (Semiotique de la culture) ضربٌ من الممارسة السيميوطيقيّة، تهتمُّ أيّما اهتمامٍ بدراسة الأنساقِ والأنظمة الثقافية، بوصفها دوالًّا ثقافيّةً وعلامات وأيقونات وإشارات رمزية مرئيّةً، وغير مرئيّة، وهمّها البحث في المعنى الثقافي واستكناهه داخل المكوّناتِ الاجتماعيّةِ، خلال النّظر في الدلالات الرمزية والأنثروبولوجية والفلسفية والأخلاقية، وهي سيميوطيقا عابرةٌ للثّقافات تروم تأسيس ثقافةٍ كونيّة، قائمةٍ على مبادئ كبرى من قبيل: التواصل، والانفتاح، والتعايش، والتسامح، وغير ذلك[2].

---

[1] ـ إبراهيم مهديوي، الكون السيميائيّ عند يوري لوتمان بصته نظري للمعنى والتواصل والتّأويل في الثقافة ـ دراسة سيميائيّة في قصيدة "أنا لائمي إن كنتُ وقت اللّوائم" لأبي الطّيب المتنبّي، المجلّة الليبيّة للدراسات الأكاديميّة المعاصرة، المجلّد الأوّل، العدد الأوّل 13 جويلية 2023، ص25.

[2] ـ انظر: جميل حمداوي، سيميوطيقا الثّقافة، مجلة تمثّلات، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، الجزائر، المجلّد: 02، العدد: 01، 2017، ص59 ـ 60.

ويجدر الحديث أنّ سيميوطيقا الثقافة ليست تغفل مهمّة السيميوطيقا العامّة، في البحث عن المعنى، وهي مع بحثها في المعنى خلال النّسق الثّقافيّ، أو الأنساق الثّقافيّة، واهتمامها بالنّسق أو الثّقافة الكونيّة، ليست تغفل أنّ لكلّ ثقافة خصوصيات هي بمثابة الهُويّاتِ الخاصّة داخل النظام السيميائي الّذي يرومُ أن يصيرَ كليًّا كونيًّا، فالسّيميائيّات الثّقافيّة "تعنى أيضا بالعوالم والأقطاب الثقافية الصغرى والكبرى، ضمن ثنائية المركز والهامش ، والاهتمام بالحوار في علاقته بالصراع الثقافي. ومن ثم، تقدم لنا سيميوطيقا الثقافة والثقافات المبادئ النظرية، والأدوات المنهجية لمقاربة الظواهر، والأنظمة الثقافية، بغية البحث عن مبدإ الكفاءة، والبعد التواصلي، والخاصية الإبداعية علاوة على دراسة مبدإ التبادل في الأوساط الثقافية"[1].

يعود الفضل في تأسيس ما يُعرف بـ "السيميائيّات الثّقافيّة" التّأسيسَ الرّسميَّ إلى مدرسة موسكو ـ تارتو الرّوسيّة، وهي سليلة الشّكلانيّة[2] الرّوسيّة[3] وذلك باعتبارها (أي

---

[1] ـ المرجع نفسه، ص60.

[2] ـ "خاصة مع تينيانوف وجاكبسون. لقد ساهمت هذه الشكلانية في تشكلها وبلورتها، من خلال تلقيها النقدي للعالم اللساني فيرديناند دي سوسير وأطروحات حلقة براغ اللسانية ولسانيات لوي هيلمسليف ولسانيات نوام تشومسكي التوليدية ونظرية مالينوفسكي في الثقافة وأنثربولوجيا كلود ليفي ستروس البنيوية وعلم التواصل الآلي (السيبيرنطيقا) لدى فاينير إضافة إلى العديد من الباحثين والنظريات". عبد الله بريميّ، السيميائيّات الثّقافيّة، ص .

[3] ـ "The publication of the Theses on the semiotic study of cultures (Ivanov et al. *1973*; Uspenskij et al. *1973*) marked both the emergence of the Tartu–Moscow School (TMS) on the international scene and the birth of semiotics of culture as a discipline. International handbooks use alternately three terms: the Moscow– Tartu, the Tartu–Moscow, and the Tartu School. The first one is correct chronologically: the first conference in semiotics in the Soviet Union

السيميائيّات الثّقافيّة) مبحثا معرفيا جديدا، فـ "لقد كان لهذه الأطروحات دور أساسي في تثبيت دعائم الدرس السميائي للثقافة، باعتمادها مقاربات مختلفة ومميزة"[1]، وقد كان الهدف الأساس من تأسيس هذا المبحث المعرفيّ الجديد في ما يقول المؤسّس الأوّل "يوري لوتمان" هو: «دراسة العلاقة الوظيفية بين أنساق العلامات المختلفة"[2]، وما يجعل دراسة العلاقة الوظيفيّة بين الأنساق أمرًا ملحًّا، ذلك أنّ العلاقة المتميّزة بين العلامات تعدّ خصوصيّة كلّ ثقافةٍ، وبيئةٍ، "ولذلك سيكون من الأجدر أثناء الحديث عن أيّة ثقافة محاولة فهم تطورها التاريخيّ"[3].

وعلى ذلك فهمّ هذا الجديد من السّيميائيّات هو الرّنوّ " إلى إعادة اكتشاف الكون الثقافي من حيث هو أنساق علامات وظيفية مختلفة، فهي تفترض أن الفضاء الإنساني فضاء لحركية أشكال رمزية، تتوسط بالضرورة مجموع ممارساتنا الاجتماعية. لذلك، فهي لا تَنْفَصِلُ عن سيرورة الدلالة والإبلاغ؛ فجميعها "حوامل دلالية" لمعلومات ثقافية ورسائل اجتماعية، وهو ما أفضى إلى أن يكون هذا الفرع من السميائيات مُهْتَمًّا بدراسة الثقافة بصفتها أَنْسَاقًا

took place in Moscow in *1962*, to be followed by a Summer School near Tartu in *1964*. The second term is correct from an organizational point of view: the School, forming a kind of invisible college, was led by Professor Juri Lotman of the University of Tartu, and the department of Russian literature at the same university became central to the School". **Silvi Salupere.Peeter Torop. Kalevi Kull. BEGINNINGS OF THE SEMIOTICS OF CULTURE. University of Tartu, Estonia. *2013*. P4.**

[1] ـ عبد الله بريميّ، السيميائيّات الثّقافيّة:

[2] ـ نقلًا عن: عبد بريمي، السّيميائيّات الثّقافيّة،

[3] ـ المرجع السّابق، ص .

دلالية، وموضوعاتٍ تواصليةً. وهي دراسة تتوسل المقاربة التأويلية من أجل تجاوز الجمالي والنفعي والمباشر والأصلي في الظاهرة المدروسة"[1].

والظّاهر والمستنتَجُ من البحث السّيميائيّ أنّ يرتكزُ على ما تفضي إليه التجربة الإنسانية باعتبارها تجربةً أبدًا متحرّكةً، فهي ترى الإنسان "مَوضُوعًا للدرس السميائي عند سميائِيّين أمثال: "فيرديناند دي سوسير"، و"شارل سندرس بورس"، و"رولان بارت"، "وأمبرتو إيكو"، و"يوري لوتمان"، و"إميل بنفنيست"، و"مارسيل دانسي""[2].

والنّظر في مشاريع هؤلاء جميعًا يلفي أنهم جميعم متواطئون على اعتبارِ "الوجود الثقافي كونًا سميائيًّا لحركية السميوزيس، فهو كوْن للمعنى والتواصل بالأساس؛ ذلك أن اللغة، والأسطورة، واللباس، والتشكيل، والمعمار، والموسيقى، والسينما، وغيرها أنساقٌ ثقافية واجتماعية وثيقة الصلة بالهوية والذاكرة التاريخية للوسط الإنساني المعني؛ لأن خاصية "الإيحاء(Connotation) "، أو "التمثيل (Representation) "هي ما مكّن السميائيات من تجميع هذه الإنتاجات الثقافية، وإدماجها ضمن دائرة السميائيات التأويلية"[3].

ويحمد لهذا التّصوّر والتّطور فضل توسيع دائرة البحث السّيميوطيقيّ، في سياق البحث الّذي لا ينتهي عن المعنى في الأشياء والأنساق، تستثمر معطيات المقاربة السّيميوطيقيّة بغية

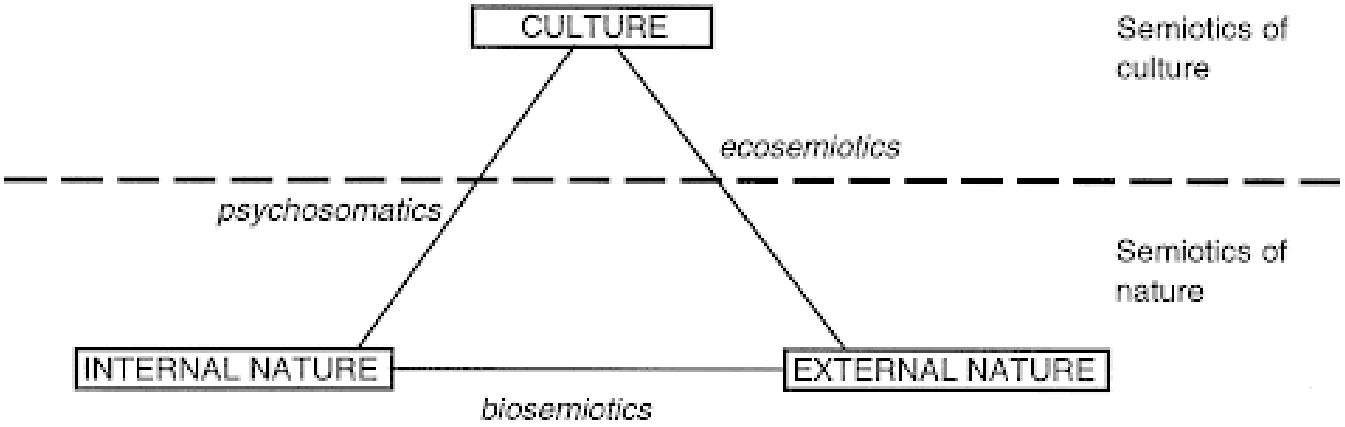
---

[1] ـ إبراهيم مهديوي، سميائيات الثّقافة:بداياتها، مفهومها، موضوعها، وأبعادها التّطبيقيّة، **مجلّة جيل للدّراسات لأدبيّة والفكريّة، العام التّاسع، العدد 77، طرابلس، لبنان، سبتمبر، 2022، ص64.**

[2] ـ المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] ـ المرجع السّابق، ص65.

"استثماره في فهم السيرورة التواصلية للحياة"[1]، وبذلك تحاول السيميوطيقا أن تكون تخصّصًا عابرًا لمجالات الإنسان، والأحرى بكلّ ما يرتبط به، وهو يمثّل تداخلًا صريحًا بين الأركيولوجيا والبيولوجيا وغيرها من علوم الإنسان، وبين السّيميوطيقا، في ما يُسمّى "البيوسيميائيّات"، بحثًا في علاقات السّيميوز بالحياة[2].



[1] ـ نقلًا عن المرجع نفسه، ص65.

[2] ـ "La **biosémiotique** propose d'étudier les systèmes vivants en tant que systèmes sémiotiques7 à part entière. Cette idée EST fondée sur la croyance selon laquelle la pauvreté du discours sur l'information dans les sciences biologiques résulterait de la négligence, dans la réduction, de l'aspect interprétatif de l'information biologique. En introduisant le concept de signe, tel que développé par le chimiste et philosophe américain Charles Sanders Peirce (*1839-1914*) comme substitut à l'information, on s'assure de ne pas négliger le côté interprétatif de l'information. Dans le langage de tous les jours, un signe est simplement « quelque chose qui réfère à quelque chose d'autre », comme la fumée réfère à un feu. Toutefois, cette référence ne peut se faire sans qu'un processus d'interprétation n'entre en jeu. Ainsi, un bébé ne saura pas que la fumée signifie qu'un feu a lieu. Un chevreuil, en revanche, ne saura peut-être pas que la fumée réfère au feu, mais il prendra assurément le feu comme un signe de danger. Et les adultes humains, bien sûr, tournent habituellement la tête pour voir où pourrait se trouver le feu. Un « interprétant » est construit par des processus cérébraux qui opèrent une médiation connective entre l'impression sensible de la fumée et l'existence présumée de quelque chose qui brûle. On obtient ainsi le concept peircien de signe triadique". **Hoffmeyer, Jesper, La Liberté sémiotique une force émergente, Revy de Cygne Noir, 4. university of Copenhagen, Denmark, *2016*, p4.**

هذا الّذي يدفع "يوري لوتمان" إلى طرح أسئلةٍ جوهريّة تؤطّر هذا المبحث المعرفيّ الجديد المهمّ، ومن جملتها:

• كيف السّبيل إلى ارتباطِ الأنساق السميائية بعوالم هي خارج حدودها ومجالها ؟ •

كيف تستطيع الأنساق التّطوّر مع المحافظة على خصوصيّاتها؟ •

• كيف السّبيلُ إلى فهم لغة التاريخ؟[1]

وبين السّيميائيّات والوصف التّاريخيّ حدودٌ واضحةٌ بيّنةٌ، ويمكن الخلوص إلى أنّ سيميوطيقا الثّقافة تبدأ حين ينتهي الوصف التّاريخ، وهو مؤدّى قول "لوتمان" في مذكّراته: "أنا شخصيا لا أستطيع رسم خطٍّ فاصلٍ، فحين ينتهي الوصف التاريخي تبدأ السميائيات"[2].

المقارباتُ المؤطّرةُ لسيميوطيقا الثّقافة:

قبل الوصولِ إلى سيميوطيقا الثّقافة، سبقت مقارباتٌ كثيرةٌ إلى اعتبار المكوّنِ الثّقافيّ مكوِّنًا أساسًا في التّكوينِ والتّصوّر النّظريّ، من هذه المقاربات:

المقاربة الفلسفية:

[1] ـ عبد الله بريميّ، السّيميائيّات الثّقافيّة، ص

[2] ـ J. Lotman said in his memoirs: "I personally cannot draw a clear line at where an historical description ends and semiotics begins" **Hoffmeyer, Jesper, La Liberté sémiotique une force émergente, , p4.**

الثّقافة قبل أيّ درسٍ ونظرٍ مبحثٌ أو براديغمٌ فلسفيٌّ[1]، خاضعٌ للتصورات الفلسفية؛ وقد يكونُ سابقًا للفلسفة، في أحايين كثيرةٍ، "والدليل على ذلك التقابلات الأنتروبولوجية بين العناصر، مثل: التقابل بين الطبيعة والثقافة، حيث تتميز الطبيعة بمجموعة من السمات، مثل: الحرية، والفوضى، والبدائية، والتوحش، والعنف، والعدوان... في حين، تتسم الثقافة بمجموعة من الخصائص المميزة مثل القانون والعقل والمنطق، والمجتمع، والحضارة، والمدنية، والتعاقد، والانضباط، والالتزام"[2].

ولقد نشأ عن الارتباط بينهما فلسفةٌ اصطُلح هلى تسميتها "فلسفة الثقافة"، ثمّ أدّى التّباعد بينهما، عن الآخر إلى إشكالاتٍ كبرى، "على رغم من أن تاريخ الفلسفة هو تاريخ الثقافة . بمعنى آخرهنالك ترابط شديد ووثيق وتداخل بالمعنى النظري والعملي معا .. ومن

---

[1] ـ يقول "**علي لفتة سعيد**": " تعلن الثقافة عن نفسها على إنها سلوكٌ واطلاعٌ وتبحّرٌ واستطلاعٌ وأثرٌ وتأثير.. وهي محصلةٌ ومحطةٌ ونتاجٌ وحصاد مرانٍ وتجربةٌ واستغراقٌ وتأمل، مثلما تعلن الفلسفة عن نفسها على أنها البحث عن إشكاليات الحياة، بما فيها إشكاليات وجود الإنسان وتلمّس واقعه، وهي بمعنىً آخر البحث عن الجواب لسؤال الفلسفة العميق "لماذا."وهي كما قال أرسطو ترتبط بماهية الإنسان كونه يرغب بالمعرفة، والمعرفة تبدأ بسؤالٍ مثلما تبدأ الثقافة بالحفر لمعرفة الذات والإجابة على الذات في إيجادها للسؤال لكي يتم طرحه من أجل التبحّر والاطلاع العميق في مجريات الحياة.ولهذا لا فلسفة بدون ثقافةٍ ولا ثقافة بدون معرفةٍ وإجابةٍ وسؤالٍ وهي بهذا في حاجةٍ إلى فلسفة التكيّف مع الذات وماهية الوجود ومفعول الثقافة كونها الأداة الفعّالة لفهم معنى السؤال وإيجاد طريقةٍ لطرح الإجابة وفق معطيات العصر الذي يتم فيه طرح السؤال". **مجلّة العرب الإلكترونيّة، لبنان، الأحد 26/03/2017.**

https://alarab.co.ukالفلسفة-الثقافة

[2] ـ جميل حمداوي، سيميوطيقا الثّقافة، ص62 .

هنا ندرك عمل الفلسفة بما هو عمل على مقاربة الثقافة، بمعنى كيف يقوم النظري على تبني العملي وكيف يعمل العملي على ترسيخ النظري في كل مقولاته"[1].

المقاربة السّيميوطيقيّة[2]:

[1] ـ فرفودة فاطمة، فلسفة الثّقافة وأخلاقيّات العودة إلى التقاليد "غادمير" أنموذجا (مقال)، مقاربات فلسفيّة، المجلّد، 03، العدد 01، 2016، الجزائر، ص 179.

[2] - La sémiotique de la culture ou des cultures ne s'est élaborée clairement qu'avec l'école de TartuMoscou, représentée par : Ivanov, Ouspenski, Lotman et autres... Cependant, les travaux de Lotman sont considérés les plus importants dans ce sens dont les plus connus sont : la structure du texte artistique, la sémiosphère et l'explosion des cultures mais, son nom a été associé à La Sémiosphère (*1999*). Ce concept désigne l'espace sémiotique complexe qu'occupe une culture donnée. Ainsi, est-il possible de traiter la culture comme un texte ou un discours où ce texte complexe est subdivisé en sous-textes ordonnés de manière hiérarchique et stratifiée. C'est-à-dire que le texte culturel se subdivise en sous-textes, et chaque sous-texte se subdivise à son tour en sous-sous-textes et ainsi de suite... Ce qui attribue à la culture une dynamique interactive qui refuse l'isolement et l'enfermement. La sémiotique de la culture est donc, une sémiotique comparative, différentielle et pluraliste. Ce qui signifie que Lotman a été fortement influencé par les philosophies postmodernes, en particulier la philosophie de la différence de Jacques Derrida. Cela signifie que la culture ne peut être appréhendée que dans l'espace de la sémiophère et dans le cours des cultures anciennes et contemporaines. Il existe d'autres études sémiotiques contemporaines relevant de la sémiotique de la culture comme celles dirigées par : François Rastier et Simon Bouquet intitulées Introduction aux sciences de la culture (*2002*) qui ont apporté un nouveau regard sur les programmes pluridisciplinaires contemporains, notamment ceux qui relèvent des sciences cognitives et des sciences de la culture, au sein d'une anthropologie sémiotique qui traite des questions culturelles d'un point de vue sémantique. Ainsi, la cosmologie, selon Youri Lotmann, bénéficie, d'une part, des sciences de la culture, de l'anthropologie, de l'ethnologie, de la paléontologie, de la linguistique historique et comparée, de l'éthique humaine... D'autre part, elle fait appel à la linguistique de Saussure. Ce qui la lie à deux caractéristiques fondamentales : l'autonomie et l'interaction qui sont les génératrices des différents systèmes culturels au sein des systèmes culturels dans **la sémiosphère**. Cela signifie que la transmission du patrimoine culturel sémiotique se caractérise par le chevauchement ou l'autonomie, et l'étude de diverses applications opérationnelles et techniques dans le transfert du patrimoine culturel, ce qui signifie que l'homme ne vit pas seulement dans un environnement matériel, mais aussi dans un espace culturel symbolique, composé de la langue, de la littérature, de l'art, de la religion, du mythe, de l'imaginaire... Cela nous informe sur la situation médiane qu'occupe le monde sémiotique entre deux mondes opposés : un monde physique (le réel) et un monde imaginaire et symbolique (la création). Du coup, la signification culturelle du texte ne se produit qu'à travers la rencontre, d'une part, de la production et

سبق الحديث إلى أنّ سيميوطيقا الثقافة لم تتأسّس باعتبارها مبحثًا معرفيًّا جديدًا أو إلا مع مدرسة تارتو الّتي مثّلها كلٌّ مِن "إيفانوف (Ivanov) ، ولوكموتسيف (lekomcev)، ولوتمان (Lotman)، وأوسبنسكي (Ouspenski)، وغيرهم ..."[1]، وإن كانت السّيميائيّات في حدّ ذاتها بحثًا ثقافيًّا كما يذهب إلى ذلك "أمبرتو إيكو" إذ "السميائيات ثقافية بطبيعتها، وظيفتها وفوائدها سميائية بوصفها تخصّصًا ثقافيًّا .. يحلّل طرائق إنتاج المعاني وتبادلها داخل الحياة الثقافية"[2].

وبالحديث عن التأسيس والتّطوير، فإنّ فضل الاهتمام بسيميوطيقا الثقافة الفنّ يرجع إلى يوري لوتمان إذ يُعتبر "من أهم الشكلانيين الرّوس الذين اهتموا بسيميوطيقا الثقافة، علاوة على عنايته ببنية النص الفني، خاصة أنه كان عضوا مهما في مدرسة تارتو Tartus بموسكو، ومن أهم كتبه: (سيمياء الكون)، و(انفجار الثقافة)، و(بنية النص الفني)"[3].

ويُعدُّ كتاب سيمياء الكون "La Semiosphere" أشهر كتب "لوتمان"، إذا ما تعلّق الأمر بسيميوطيقا الثّقافة، و"يعني هذا المفهوم الفضاء السيميويطقي المعقّد والمركّب الذي تشغله ثقافة ما؛ وبالتالي، يمكن التعامل مع مجموع الثقافة مثل نص أو خطاب ما. كما

---

de la réception et l'interprétation d'une autre part. Ainsi, les textes sont considérés comme la première instance culturelle que la linguistique et les approches herméneutiques et sémantiques analyseront structurellement, sémantiquement et intentionnellement.

[1] ـ جميل حمداوي، سيميوطيقا الثّقافة، ص62 .

[2] ـ نقلًا عن: إبراهيم مهديوي، سميائيات الثقافة:بداياتها، مفهومها، موضوعها، وأبعادها التطبيقية، ص65.

[3] ـ جميل حمداوي، سيميوطيقا الثّقافة، ص62.

يتفرّع هذا النص المركب إلى نصوص فرعية متناسلة ومنقسمة بطريقة تراتبية وطبقية. بمعنى أن كل نص ثقافي ينقسم إلى نصوص، ويتفرع كل نص بدوره إلى نصوص أخرى، وهكذا دواليك"[1].

فالنّصّ كونٌ تجتمع فيه جملة عوالمَ، وعلاماتٍ، وليس يمكن أن يحيا في غيرِ نسقٍ، أو فضاءٍ من العوالِم، الثقافية والأنتروبولوجيّة، والإثنولوجيّة، والتاريخيّة والمقارنة، والأخلاقيّة الإنسانية... واللّسانيّة، وتُعدُّ "مفاهيم الفضاء والنّصّ والنّسق، والذّاكرة .. من المفاتيح الأساسيّةِ الّتي ارتكز عليها السّيميائيّ الرّوسيُّ يوري لوتمان، لبناء مشروعه السّيميائيّ"[2].

وعلى ذلك يمكن أن نفهم أنّ الإنسان وما يرتبط به يعمل خلال "فضاء ثقافي ،رمزي، يتكون من اللغة، والأدب، والفن، والدين، والأسطورة، والمخيال ... وكلما تطورت الوظيفة الثقافية الرمزية تراجعت الوظيفة المادية. ومن ثم، يتوسط العالم السيميوطيقي عالمين متقابلين: عالما فيزيائيا (الواقع)، وعالما خياليا رمزيا (الإبداع)..ولا تنتج دلالة النص الثقافية إلا حين التقاء الإنتاج مع التلقي والتأويل"[3].

سيمياء الكون: المصطلح ـ التّصوّرات:

مفهوم سيمياء الكون

---

[1] ـ المرجع نفسه، ص64.

[2] ـ عبد الله بريمي، الأبعاد الإنتاجيّة والدّيناميّة لنظريّة الكون السّيميائيّ في السّيميائيّات الثّقافيّة ـ يوري لوتمان أنموذجًا ـ، (مقال)، مجلّة العلامة، المجلّد 08، العدد: 01، ورقلة، الجزائر، 2023، ص10.

[3] ـ جميل حمداوي، سيميوطيقا الثّقافة، ص64 .

يحيل مصطلح سيمياء الكون (Semio) إلى مصطلح السيميوطيقا، ومصطلح (Sphere) "الذي يعني الكون أو المجال الواسع. وهذا ترجمة المفهوم بالسيميوطيقا المجالية أو الفضائية أو الكونية، ويترجمه الباحث المغربي عبد المجيد النوسي بسيمياء الكون"[1].

وقياسًا على هذا بلور يوري لوتمان مفاهيمه ضمن ما سمّاه "الكون السميائيّ" قياسا على مصطلحيْ الكون الحيويّ "Le Biosphère" [2] عند "فلاديمير فيرنادسكي"، ليصير خلفيّة

---

[1] ـ المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[2] ـ Le mot "**biosphère**" a été inventé en *1875* par le géologue autrichien Eduard Suess (*1831-1914*) afin de distinguer la couche externe du globe constituée par la croûte terrestre et le manteau supérieur (la " lithos-phère "), de la pellicule sphérique de la planète où existent les êtres vivants. C'est cependant au minéralogiste russe Vladimir Ivanovitch Ver-nadsky (*1863-1945*) que l'on doit les premiers travaux scientifiques impor-tants en ce domaine. Son idée centrale est que la vie sur terre est un phé-nomène géologique. Vernadsky utilise le concept de biosphère dès les années *1922-1923*, dans les conférences qu'il prononce alors à la Sorbonne en tant que << pro-fesseur agréé à l'Université de Paris », ainsi que dans La Géochimie, petit ouvrage directement écrit en français et publié en *1924*, dans lequel il se penche notamment sur «l'activité géochimique de l'humanité ». C'est cependant en *1926* qu'il expose tous les détails de sa théorie dans Biosfera, son œuvre majeure, publiée à Léningrad et traduite en français en *1929* sous le titre La Biosphère. Vernadsky a fait ses études à l'université de Saint-Pétersbourg. Il devient professeur à l'université de Moscou dont il démissionne en *1911* pour protester contre la politique répressive du ministre tsariste de l'éducation à l'égard des étudiants. Il entre néanmoins à l'Académie des sciences de Saint-Pétersbourg en *1912*. Antibolchevik, il est arrêté par la Tchéka en *1921* puis libéré sur l'intervention personnelle de Lénine. Il séjourne alors en France entre *1922* et *1925*. Il fréquente le laboratoire de Marie Curie (*1867-1934*) et rencontre Pierre Teilhard de Chardin (*1881-1955*), ainsi que le mathématicien et philosophe Édouard Le Roy (*1870-1954*). Les trois hommes, auxquels il faut adjoindre Henri Bergson (*1859-1941*), s'influencèrent mutuellement le concept teilhardien de «noo-sphère» est dérivé de celui de « biosphère» et, en retour, Vernadsky l'adoptera en *1945*. Biosfera est son ouvrage le plus connu. Le concept de biosphère y est défini dans une perspective à la fois biogéochimique et thermodynamique. En effet, l'une des implications du principe de Carnot est que la dégrada-tion de l'énergie et sa dissipation conduisent à une situation où la chaleur est universellement répartie donc inutilisable pour produire un travail (<< entropie maximum »). Vernadsky examine la portée biosphérale de cette marche irréversible vers la mort thermique de l'univers, mais cons-tate que celle-ci est comme retardée par la croissance des végétaux verts ou celle des bactéries autotrophes dont l'activité métabolique paraît pro-duire de l'"entropie négative ». Les conceptions de Vernadsky passèrent relativement

ومصدرًا معرفيًّا "ليوري لوتمان في نظريته حول الكون السميائي، لقد أبان فيرنادسكي على أن الإنسان مثله مثل بقية الكائنات الحية، لا معنى له في ذاته، ولا يمكنه أن يعيش بمعزل عن محيطه أو عن كونه الحيوي. فوجود الذات البشرية في الكون هو الذي يعطي للحياة معنًى، والكون لا يمكن أن يدرك ذاته بمعزل عن هذه الذات"[1],

وعلى هذا استلهم "لوتمان" أفكار فيرنادسكي المرتبطة بالكون الحيويّ، فقد بعثت نفسًا مهمًّا في بناء تصوراتِ "لوتمان" حول السّيرورة الدّلاليّة وحركات السميوز، وأدوار الذّات في إنتاج المعنى، في التأسيس لما يسمّيه "الكون السميائيّ"، وصولًا إلى التّصوّر العامّ لما يسمّى "فلسفة الحياة"، إذ لا حياة للدّلالة والمعنى خارج هذا الفضاء، إذ أنّه فضاءٌ مبنيٌّ على تناسل الدّلالات، وتواصلها، "والتواصل الفعّال حسب لوتمان، ليس هو ذاك الذي ينبني وفق خطاطة تتكون من مرسل ومرسل إليه وقناة تربط بينهما، بل هو ذاك الذي يكون متجذرا داخل فضاء سميائي إجرائي.

وكلّ الفاعلين في هذا النسق التواصلي يجب أن تكون لديهم خبرة كافية، تمكّنهم من الانخراط في السيرورة الدلالية إنتاجا وتداولا وتأويلا.. الكون السميائي فضاء تؤثثه سلسلة

---

inaperçues à l'époque, mais aujourd'hui, l'histoire récente des sciences environnementales -avec l'essor des travaux portant sur les chan¬gements globaux et le succès médiatique de l'hypothèse Gaia, notam¬ment a vu les thèmes vernadskiens revenir sur le devant de la scène. **Vladimir Vernadsky, La Biosphère. Préf. de JeanPaul Delétage (Paris: Diderot Éd., *1997*), Revue d'histoire des sciences, Année *2000*, *5394*, pp. *635636*.**

[1] ـ عبد الله بريمي، الأبعاد الإنتاجيّة والدّيناميّة لنظريّة الكون السّيميائيّ في السّيميائيّات الثّقافيّة ـ يوري لوتمان أنموذجًا ـ، ص10.

لا متناهية من العلامات، فضاء خاص مادي غير مجرد إنه عبارة عن كلية محددة أو وحدة متكاملة. وتتطابق العناصر المشكّلة لهذا مختلف أنماط ومكونات الثقافة المعنية، وخارج الكون السميائي، لا إمكان لوجود تواصل ما، كما أنه لا إمكان لوجود لغة ما"[1]، ولا يمكن الحديث بعد هذا عن حياةٍ دلاليّة خارج هذا الفضاء الحيّ[2].

انطلاقًا من هذا يتغيّر النّظام التّواصليّ، وفق نموذج "ياكبسون" بعناصره الستّة المعلومة، إلى نظامٍ آخرَ، ونموذجٍ جديدٍ، يقترحه "لوتمان"، إذ نلفي لخطاطة التواصلية التقليدية " **اللغة - النص – الحوار**، تتراجع وتتخذ مسار عكسيا، فتتحول إلى: **الوضعية الحوارية - الحوار الحقيقي- النص – اللغة**، فالوضعية الحوارية تسبق كلا من الحوار الحقيقي كما تسبق حتى وجود اللغة نفسها"[3]. ومن ثمّة يتّخذ كلّ نصٍّ عالمه، ولغته وثقافته وخصوصيّاته، بل قد يتمرّد على طرائق تلقّيه، فالهمّ في التّجديد في الآليّات، وما تقوله الأنساق الثّقافيّة، إذ تجمع بين

---

[1] ـ المرجع السّابق، ص11.

[2] ـ The account given of the changes that occur in codes which have become central in a culture confirms the picture of the other two types of cultural change which take place in the transition from the extracultural to the countercultural and from the countercultural to the cultural, respectively. We are now dealing with the third level of semiotization and its continuation until the bitter end. It is worth noting, however, that overstandardization and overautomatization in a central code can be prevented if there is interference from other, similarly central codes. Interference takes place when two codes have the same or similar domains of application and are frequently utilized in contiguity to structure a worldsegment. An example is translation. When a text is not only given in one language but circulates also in other languages within a culture, as was for centuries the case with the Bible, then each version deautomatizes the language of the other. Incongruities in the text versions or difficulties of translation reveal the presuppositions of each language and exert pressure on its users to introduce innovations that make it more adequate for the use in question. **Roland Posner, Basic Tasks of Cultural Semiotics. In: Gloria Withalm and Josef Wallmannsberger (eds.) (2004), Signs of Power – Power of Signs. Essays in Honor of Jeff Bernard. Vienna**, p27.

[3] ـ عبد الله بريمي، الأبعاد الإنتاجيّة والدّيناميّة لنظريّة الكون السّيميائيّ في السّيميائيّات الثّقافيّة ـ يوري لوتمان أنموذجًا ـ، ص12.

واقعيتها، وتجريديّتها في آنٍ واحد، فـ " يضعنا التعبير عن هذا المنظر إذن أمام مجموعة من العوالم الممكنة، والاحتمالات القادرة بدورها على خلق العديد من النصوص التي لا يشبه بعضها الآخر. ويتبين من خلال ما سبق، إن الكون السميائي ليس كتلة لغوية ثابتة ومعزولة، بل هو القدرة البشرية الهائلة والفريدة على إنتاج عدد لا حصر له، من النصوص والأنساق السميائية التي نستطيع بواسطتها أن نتواصل، ونعبر عن أفكارنا وأحاسيسنا"[1].

ومن ثمّة نكون إزاء علامات وأنساق متكاثرةٍ، لا تعرف محايثةً، فهي أبدًا متفاعلةً متواصلة، إذ يفضي التّفاعل إلى إلى إحالاتٍ جديدةٍ، وحركة أوسع للسّيميوزيس، فيستحيل "الكون السميائي هو كل كون يحيل على ثقافة ما، وهي إحالة ضرورية للتعبير عن الأنساق السميائية البانية لهذه الثقافة أو تلك؛ وهو كون في تفاعل مستمر مع مكوناته، وينظر إلى الكون السميائي باعتباره تجربة سميائية جماعية تترجم عبر علامات دالة على ما هو سميائيّ"[2]، وهو ما يمهّد لانزياح هذه الأنساق، ممّا يُنشئ عوالمَ جماليّة، تتظافر فيها مجموع الرّؤى، وخارج مجال هذا الكون، الّذي تميّزه مجموعةُ مَبادئَ هي:

مبدأ اللاتجانس Heterogeneity[3] :

---

[1] ـ المرجع نفسه، ص13.

[2] ـ المرجع السّابق، ص14.

[3] ـ the organization of semiosphere is marked by internal **heterogeneity**. The organization and structuring of particular centers can vary considerably. Lotman assigns special meanings to peripheries, which are less formally organized than centers and have more flexible constructions at their disposal [...] in this account, peripheries are considered a reservoir of innovation and a source of dynamic processes, within semiosphere." In line with his previous theorization of modeling systems and the derivative distinction between primary and secondary modeling systems "natural language takes the central position in the semiosphere because it permeates almost all semiospheric

يشير مبدأ اللاتجانس عند "لوتمان" إلى أنّ هناك اختلافًا و تعدّديةً، وتوازيًا وعدمَ تماثل، ويعني هذا أنّ أنساق الكون الثقافية متعدّدةٌ "مختلفة تترابط فيما بينها، وتتعدد بنيةً ودلالةً ووظيفةً، وبالتالي، يشتمل هذا الكون على تجارب سيميائية مختلفة، وبنيات لغوية متعددة، وعلى الرُّغم من هذا التعدد، فهناك ترابط وأواصرُ جامعة .. وخير دليل على هذا الترابط ما تقوم به الترجمة من نقل للمعاني، والتجارب السيميائية من لغة إلى أخرى، وفي الآن نفسه، تصبح هذه الترجمة عاجزة عن نقل ذلك بأمانة؛ بسبب اختلاف النسق السيميائي واللساني والثقافي من لغة إلى أخرى"[1]. وفي هذا الصدد، يقول يوري لوتمان: "سيمياء الكون موسومة باللاتجانس. تعد اللغات التي تملأ الفضاء السيميوطيقي متنوعة ومترابطة ببعضها البعض على طول طيف يذهب من إمكانية كاملة ومتبادلة للترجمة إلى استحالة كاملة ومتبادلة أيضا للترجمة. يتحدد اللاتجانس، في ذات الحين بتعدد العناصر التي تكون سيمياء الكون وباختلاف الوظائف التي تنجزها هذه العناصر . هكذا، إذا قمنا بتجربة ذهنية نتخيل من خلالها نموذجا لفضاء سيميوطيقي رأت فيه كل اللغات النور في اللحظة ذاتها ونفسها، وتحت تأثير الاندفاعات نفسها، لا نحصل دائما على بنية ذات سنن موحد، ولكن على مجموعة من الأنساق المترابطة والمختلفة"[2].

---

levels and quite a number of semiotic systems are based on it (e.g., literature and partially cinema and theater)". George Rossolatos, Is the semiosphere postmodernist?, Southern Semiotic Review Issue *6 2015* (*2*), p*23*.

[1] ـ جميل حمداوي، سيميوطيقا الثّقافة، ص67.

[2] ـ يوري لو تمان، سيمياء الكون، تر: عبد المجيد نوسي، المركز الثقافي العربيّ، الدّار البيضاء، المغرب، ط1، 2011، ص19.

وحال الوقوف على الآثار الفنيّة الّتي فقدت قدرتها على التّجدّد، والحياة، نكون مضطرّين لتركها تدخل مرحلةَ "التقاعد داخل متحف مثل قطعة أثرية. لقد توقفت، إذا أردنا القول، عن الحياة. في تاريخ الفن"[1].

وإن كانت الفنون معروفةٌ بقدرتِها الخارقةِ على أن تكون عابرةً للزّمان والمكان، والأيديولوجيّات، فـ "الآثار الفنية التي تصلنا من حقب ثقافية غارقة في القدم، تستمر في لعب دورٍ داخل تطورنا الثقافي الخاصّ، مثل عوامل حية أثر فني ما يمكن أن يموت ثم يعود إلى الحياة؛ بعدما أن تم الحكم عليه بأنه متجاوَز، يمكن أن يعود ليصبح متسما بالراهنية، بل تنبؤيا حينما يتحدث عن المستقبل. إنّ ما هو وظيفي ليس الطبقة الزمنية الأكثر حداثة، ولكن كلية التاريخ التي تحتويها النصوص الثقافية"[2].

هذا كلّه يؤكّد الاختلاف الّذي يحكم سيمياء الكون "على مستوى اللغات، والنّصوص، والخطابات، والأفضية، والثقافات .. هذا الاختلاف قد يساهم في تحقيق البعد التواصليّ، والديناميكية الثقافية التي لا تقبل الانعزال والانغلاق والتطرف والانطواء على الذات"[3].

مبدأ الثنائيات أو التّقابل الضدّيّ:

[1] ـ يوري لو تمان، سيمياء الكون، ص23.

[2] ـ المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3] - جميل حمداوي، سيميولوجيا الثقافة، ص 68.

سيميوطيقا الكون في تصوّر يوري لوتمان، تحكمها مجموعة من الثّنائيّات البنيويّة المتضادّة المتناظرة، أو المتقابلة، تشكّل ضربًا من التّقاطب من قبيلِ: "يمين/ يسار، وأمام/خلف، وأعلى أسفل... وتحمل هذه التقابلات أبعادا ثقافية وعقدية وقيمية واجتماعية"[1]، وغير ذلك، ممّا يذهب إليه "لوتمان" في قوله: "يعد لا تناظر الجسم البشري القاعدة الأنتروبولوجية لعملية منحه بعدا سيميائيا: سيميوطيقا اليمين، وسيميوطيقا اليسار يمكن أن توجد كونيا في الثقافات البشرية كما هو الأمر بالنسبة لتقابل الأعلى والأسفل"[2].

هذه التّعارضات هي الّتي تتفاعلُ للوصول إلى سيميائيّة كونيّة تعارضيّةٍ، تقوم عليها مسؤوليّة "توليد الدلالة من جهة، وتحقيق السيميوزيس من جهة أخرى"[3].

ويبقى الحديث عن الحبكة الثقافيّة، والفضاء الجغرافيّ، سيأتي الحديث عن تمثّلهما من خلال المبحث التّطبيقيّ على فيلم "أبوكاليبتو" لصاحبه المخرج والممثّل الأمريكيّ "ميل غيبسون".

[1] ـ المرجع نفسه، ص69.

[2] ـ المرجع نفسه، ص39.

[3] ـ المرجع نفسه، ص40 .

المبحث الرّابع:

تمثّلاتُ سيميوطيقا الثقافة في فيلم "أبوكاليبتو[1]" لـ"ميل غيبسون"[2]:

---

[1] - The 8 December 2006 release of Mel Gibson's film, Apocalypto, was accompanied by weeks of hype and endless publicity. According to some early notices, all the dialogue was spoken in an ancient Mayan language (thus requiring English subtitles), a sure mark of the film's implied historical accuracy. Gibson appeared on one television talk show after another and touted the film's importance as a study of how a powerful civilization, in his words, "devolves into chaos." What had led to the downfall of the Classic period Maya, he averred, could be seen as an allegory for our own times: the overuse of resources, the despoliation of the natural environment, the increasing resort to violence, and the corruption of a ruling elite. Gibson thus saw himself as the author of a powerful warning against what he perceived to be the current decline of the United States. But despite its claims to historical accuracy and allegorical import, in its depiction of the Classic Maya, the film got almost everything wrong. **ANNETTE KOLODNY, Tropic Trappings in Mel Gibson's Apocalypto and Joseph Nicolar's The Life and Traditions of the Red Man, AMERICAN INDIAN CULTURE AND RESEARCH JOURNAL 32:1 (2008), p22**

[2] - **Mel Gibson** (/mɛl ˈɡɪbsən/ ; né le 3 janvier 1956 à Peekskill, dans l'État de New York, aux (ÉtatsUnis), est un acteur, réalisateur, scénariste, producteur de cinéma, militant et philanthrope américanoaustraloirlandais. Après avoir passé une partie de sa jeunesse en Australie, il devient célèbre en tenant le rôletitre de *Mad Max* en 1979. Il prend ensuite place parmi les acteurs les mieux payés de Hollywood, en tenant la vedette de *L'Arme fatale* en 1987. Grâce à l'énorme succès de ces deux franchises, il fonde sa propre société Icon Productions, qui lui permet de produire et de réaliser ses propres films comme *Braveheart* en 1995 (dans lequel il joue et pour lequel il remporte l'Oscar du meilleur réalisateur et celui du meilleur film en 1996) et *La Passion du Christ*, qui suscite une vive polémique en 2004. Après plusieurs années difficiles, il renoue avec le succès commercial et critique avec son cinquième longmétrage en tant que réalisateur, *Tu ne tueras point* (2016), qui lui permet d'obtenir plusieurs prix, dont neuf ACCTA Awards, ainsi que le People Choice Award. Le Director Hollywood Film Award[2] lui est également décerné, avant d'être nommé aux Oscars 2017 dans six catégories, dont celles du Meilleur film et du Meilleur réalisateur. Le 21 janvier 2023, Mel Gibson reçoit le prix honorifique de Créateur du divertissement au Joy Awards à Riyad en Arabie saoudite[3,4] aux côtés de Michael Bay et Sofia Vergara. En 1985, Mel Gibson est le premier acteur à être élu l'« homme le plus sexy du monde » par le magazine *People*. Au total, les films dans lesquels il a joué (ou qu'il a réalisés) ont rapporté deux milliards de dollars aux ÉtatsUnis et cinq milliards de dollars dans le monde, ce qui le place parmi les acteurs les plus rentables de l'histoire du cinéma. **https://fr.wikipedia.org/wiki/Mel_Gibson.**

مقدّمة: تُعَدّ السّينما مجالًا رحْبًا، وخصْبًا، تلتقي فيه مختلف الأنساق، إذ من المستحيلِ أن تُحْكَم بنسقٍ واحِدٍ، فهي عالَمٌ كامِلٌ في شاشَةٍ[1]، هذا العالم الكاملُ تحكمه التّقنية، والجماليّة، والفكرة الّتي تشكّل الحبكة الثّقافيّة الّتي ينبني عليها الفيلم وفلسفتُه، إذ دون ذلك لا يمكن الحديث عن الفيلم، الّذي يكون حقيقًا بهذه التّسمية، وهذا التّشكيل الفيلميّ الّذي تنبني عليه مثل هذه الأفلام، هو الّذي يجعلنا إزاء ضربٍ من الأفلام تتأبّى على التّحليل، والتّسوير المناهجيّ المقارباتيّ، ومن ثمّة نكون في هذه الجزئيّة من البحث بصدد الحديث عن الفكرة، وعن التّقنية، وعن الجمالية، وعمّا يمكن للصّورة[2] أن تُجمِله.

فالفيلم صورةٌ، أساسها الحركة، وفي الحركة نلفي الإدراك، وبهما تتجلّى فلسفة الكينونة السّينمائيّة، حسب ما ينتهي "دولوز" و"ميرلوبونتي"، وغيرهما.

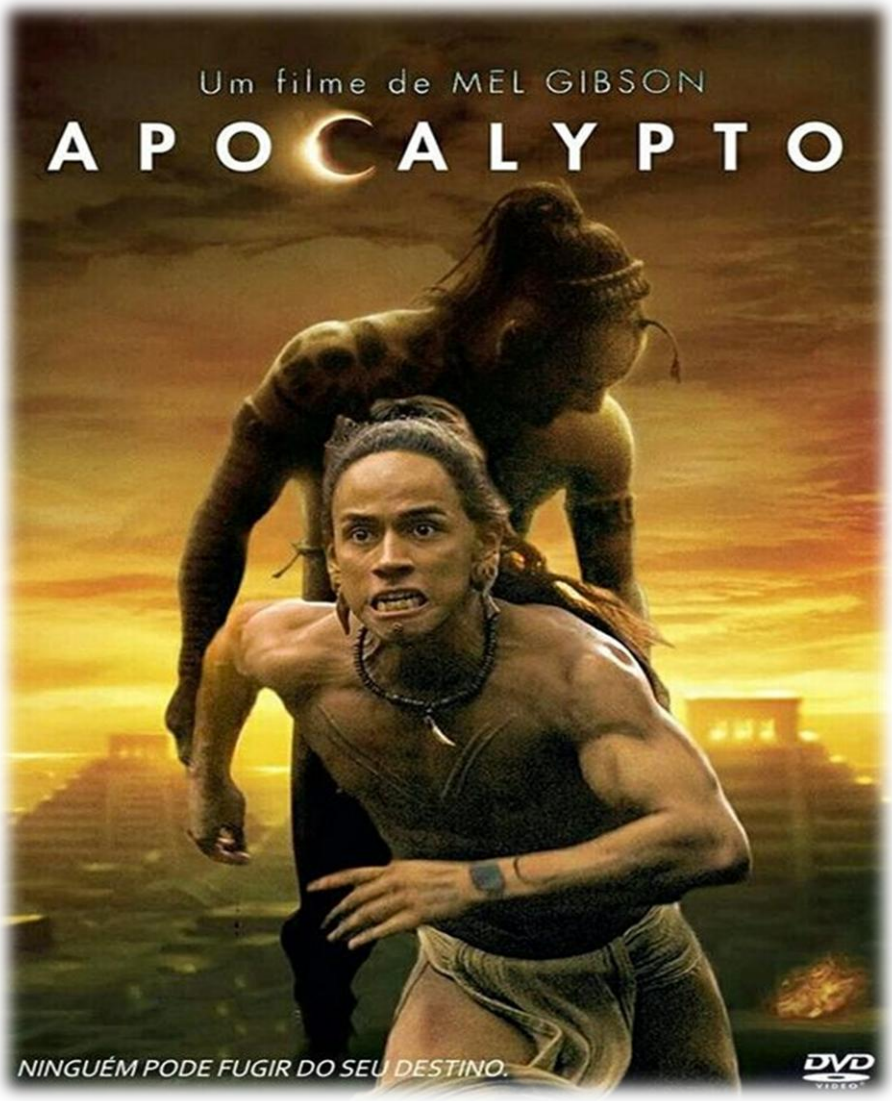
---

[1] - Leo Braudy, "THE WORLD IN A FARME –What We See in Films", The University of Chicago Press, 2002.

[2] - Regarder une image, c'est en général y reconnaître quelque chose du monde : l'image, dans la plupart de ses usages sociaux, est faite pour figurer un référent, réel ou non. Cela est vrai quel que soit son mode de fabrication : qu'elle ait été faite par une main déposant des pigments sur une surface, par l'action de la lumière sur des sels d'argent (comme dans les films qu'on dit désormais argentiques), ou par son action sur des photocapteurs qui la transformeront en information numérisée, exploitable ensuite sur divers appareils. De grandes confusions règnent sur ce dernier point, surtout depuis que, à l'imitation de la langue anglaise, on tend à opposer « numérique » (ou, en anglais, digital) et « analogique ». Or c'est là mélanger deux ordres de considérations, l'une générique, l'autre phénoménale : « numérique » désigne un traitement particulier de l'information visuelle, différent du dessin, de la peinture ou de la photographie argentique, mais ce traitement aboutit en fin de compte, pour nos yeux, à une image analogique, c'est-à-dire ressemblante, comme le savent les millions d'utilisateurs quotidiens d'appareils de photo ou de vidéo, qui ne cherchent pas à produire des pixels ni des chiffres, mais des vues de leur environnement. JACQUES AUMONT, ALAIN BERGALA, MICHEL MARIE, MARC VERNET, ESTHÉTIQUE DU FILM, Illustration de couverture : Parasite de Bong Joonho, 5e édition enrichie, (2019), P7.

فيلم "أبوكاليبتو" ما قبل الدّراسة:

أبوكاليبتو، أو كما يُترجَمُ إلى "مِخْلبُ النَّمِر"، هو أحد الأفلام الأمريكيّة المهمّة، ظهر في عام 2006 دون مبالغةٍ مغامرةٌ تاريخية وملحمةٌ ثقافيَّةٌ أنثروبولوجيّةٌ، تضجُّ بالمعنى، أنتجه وأخرجه الشهير سينمائيًّا، إنتاجًا وتمثيلًا "ميل غيبسون" .الفيلم، وتصوير "دين سملر"، وتوزيع والت ديزني ستوديوز موشن بيكشرز في أمريكا الشمالية، وأيكون برودكشن في المملكة المتحدة واستراليا وتوينتيث فوكس في بعض المناطق المختارة.



في الفيلم يحاول غيبسون الغوص في حضارة تعدُّ من أقدم حضارات العالم، هي حضارة المايا، وتدور الأحداث حول رحلة بطل شابٌّ يُسمّونه "جاكوار باو"، يحترف مع قبيلته وأبيه الصّيد ـ قبل أن ينقلب كلّ شيءٍ ويتم أسرهم ودمار قبيلتهم من قبل قوّة غازية من قبائل المايا الأخرى ـ ، يبدأ الفيلم بمشهد حركيّ مباشر، يقوده جاكوار مع أبيه، وبعض أفراد قبيلته، لاصطياد "فهد"، يتمكّنون منه بعد مطاردة، تدلّ على معرفتهم الكاملة، بالغابة الّتي هي ملكهم أبًا عن جَدٍّ.

ولا يلبث الأمر حتّى ينتبهوا لصوتٍ غريبٍ، يتجهّزون له، فإذا هي قبيلة، أو بقيّة قبيلة نجت من هجوم قبيلة كبيرة، تطلب الإذن بالمرور، فيُسمح لها، وخلال المرور، يحذّر القائد من الخطر الدّائم، ويصرّح أنّ القبيلة المكلومة ستبدأ حياةً جديدة.

تعود قبيلة "جاكوار" إلى أهلها، في جوٍّ من البهجة، إلّا "جاكوار" الّذي يبدأ رحلة التّنبّه، والتّنبّؤ، بما يمكن أن يحدث، وبعد جلبة اللقاء، تهدأ القبيلة، ويخلد كل حبيبٍ إلى حبيبه، وينام الجميع، إلّا جاكوار، تكون نومته إغفاءة خفيفةً، ولا يطول الأمر حتى يرمق حركاتٍ، ثم وجوهَ قبيلةٍ مغيرة بقيادة "زيرو وولف"، تهجم مستحلَّةً كل شيء، تقتل الرّجال، وتعزل النساء، للاعتداء لاحقًا، في مقاومةٍ من رجال القبيلة، دون فائدة، إلّا جاكوار، ينجح في تهريب زوجه الحامل في الشّهر السابع وابنهما الصغير إلى بئرٍ بالجانب، ينزلهما فيها، ويربط الحبل، ليكون وسيلةَ النّجاة لاحقًا، ثمّ يعود ليؤدّي دوره في الدّفاع عن قبيلته، لا يلبث أن يقتل أبوه "فلينت" ، ويقيّد هو، وما تبقّى من شباب قبيلته، ونسوتهم.

يُقادون ـ في رحلة إجبارية طويلة محفوفة بالمخاطر ـ عبر الغابة، وقطع سيول قاسية، في الطّريق إلى مدينة المايا، ليُقَدَّموا قُرْبانًا مِن أجل البشرية، إرضاءً لإله الشّمس "كوكولكان"، تاركين الأطفال وراءهم لتدبير أمورهم بأنفسهم ، في وقت كانت فيه حضارة المايا في حالة تدهور. وعند الوصول المغيرين والأسرى إلى مدينة المايا، تُباع الإناث كإماء، بينما يُقادُ الذكور إلى قمة مدرج للتّضحية بهم من قِبَلِ ملك المايا وملكتِها، بعد طلِيهم باللّون الأزرق المقدّس.

خلال بدء فصل رؤوس القرابين تتمّ التضحية بعضوين من المجموعة، وبينما يُقدّم "جاكوار باو" إلى المذبح مع وضع السكين فوقه، تُكسف الشمس، فيتوقف الجلّاد، فيكون ذلك فأْلًا لشعب المايا، ومُلّاكهم، إذ يعتبرون ذلك علامةً على رضا الآلهة بعد الدم الذي أريق، وتكون ذلك الكسوف نجاةً لجاكوار وأصحابه من التضحية. لكن القرار يجيء بالتّخلّص منهم، فيستخدَمون كممارسة هدف من قبل "زيرو وولف"، ورجاله، والحرية إذا تمكنوا من الركض إلى بر الأمان أثناء رشقهم بالسهام، والرماح، يعاني جاكوار باو من جرح سهم، من "زيرو وولف"، لكنه يقتل نجل وولف ويهرب إلى الغابة، خلال القفز من شلّالٍ كبير.

يطارده زيرو وولف وثمانية من رفاقه طلبًا ورغبةً في الانتقام، في الغابة الأصلية الّتي ينجح "جاكوار" في العودة إليها، إذ يتمتع بمعرفة تفاصيل تفاصيلها، يموت خلال ذلك مجموعة من المطارِدين، واحدًا تلو الآخر، بفعل الأخطار الطبيعية، من قبيل الفهد الّذي يكون

وسيلة طبيعيّة، للقضاء على أحد المطاردين، نذير شؤمٍ لهم، والفخاخ التي يضعها "جاكوار باو" يتبقى في الأخير اثنان منهم.

وبعد جفافٍ شديدٍ، تبدأ الأمطار الغزيرة في الهطول، فيستشعر جاكوار ما سيحدق بعائلته من خطر الغرق، في كهف الحفرة الّتي تركهم فيها، وفي هذه الأثناء تلد زوجته ابنها الجديد، تحت سطح الماء المتزايد في الحفرة، وبينما يسعى إلى إنقاذهم يطارده المتبقيان من اتّجاه الساحل. وعند وصوله إلى الشاطئ، يتوقّف المسار على مرأى من سفنٍ راسية قبالة الساحل، يقودها مجموعة من الإسبان في طريقهم إلى الشاطئ، في مهمة رهبانية صليبيّة، كما توضّح صورة الصّليب، يهرب جاكوار باو بينما يبقى المغيران، لغلبة الفضول عليهما، يعود "جاكوار باو" لإنقاذ عائلته من الحفرة التي غمرتها المياه في الوقت المناسب، وهو يشعر بسعادة غامرة لرؤية ابنه الوليد، يعود مع عائلته لرؤية السفن الإسبانية الرّاسية على المياه، ثمّ يقرر عدم المخاطرة، والاقتراب، عائدًا مع أسرته بحثًا عن بداية جديدة، وطن جديدٍ.

المبادئ السيميوثقافيّة في الفيلم:

الفيلم الّي نحن قُبالته، ينضح بالثّقافة والأسطورة والفلسفة، ووجود هذه الأنساق وغيرها مجتمعةً في الفيلم، هو الّذي يدفعنا إلى الخلوص بأنّه يستجيب للسيميائيّات الثّقافيّة، في طرح "يوري لوتمان"، خلال مصطلح "سيمياء الكون"، ذلك أنّه اجتماع لأنساقٍ ظاهرةٍ، ومضمرةٍ، كثيرةٍ، ولأنّ كلّ المبادئ الّتي تنتهي إليها سيميوطيقا الثّقافة، ظاهرةٌ صريحةٌ فيه، وتُعدُّ هذه المبرّرات دواعيَ كافيةً لاتّخاذه نموذج تطبيقٍ، وإن كان التّطبيقُ بسيطًا.

اللّاتجانس:

نعلمُ أنّ المبدأ قد أُنشئ عند "لوتمان" للوقوف على اللّغات، ولا تجانسها، ولا تطابقها الدّلاليّ، ممّا يُسهم في تأسيس السيميوسفير، غير أنّه مادامت اللّغات تنشأ عن فكرٍ، فإنّ التّعامل مع هذا المبدإِ ضمن الصّورة السّينمائيّة فاعلٌ ممكنٌ، ومبرّرٌ أيضًا.

فليست قبائلُ المايا على نمطٍ واحدٍ في الفيلم، إذ فيها القويّ (قبيلة جاكوار)، وفيها الضّعيف (القبيلة الّتي طلبت الإذن بالمرور)، ومنها المسالِم (قبيلة جاكوار)، ومنها المعتدي الظّالم (القبيلة المُغيرة)، منها القبائل المتديِّنة (القبائل المقيمة في مدينة المايا)، ومنها المعنية بالعادات والتّقاليد فقط (قبيلة جاكوار)، المرأة في(قبيلة جاكوار) شريكٌ في الحياة، والمرأة (في مدينة المايا) على الهامش، دورها سلبيّ، وضمن هذا التّعدّد، والتّغاير، يقوم الفيلم، ويكتسبُ جماليّاتِه، من أنساقٍ متغايِرةٍ.

الثُّنائيّات الضّدّيّة:

الضّدّيّات في الأعمال الفنيّة (الرّواية والسّينما)، من المظاهر البارزة البانية للعمل، إذ يقوم العمل عليها، ويجيء التّحليل كما هو الأمر عند "غريماس" في المربّع السيميوطيقيّ، وعند "غاستون باشلار" في التّقاطبات، تفتيشًا وبحثًا عنها، وعن أدوارها، وجماليّاتِها، وفي هذا الفيلم لسنا نركّز على الضّدّيّات الطبيعيّة مِن قبيلِ (حياة/موت)، (رجل/امرأة)، (سلم/حرب)، وغير ذلك، ممّا يقوم عليه الفيلم، وغيره من الأعمال الفنيّة، وتركيزنا قائمٌ على البنية الضدّيّة، أي تلك البنية الّتي تحمل المعنى ونقيضه في الفيلم، باختلاف المشهد، أو الحدث، وعندنا هنا تيمتان:

أ ـ الماء: المشاهدُ الّتي يوجد فيها بصورة واضحةٍ إيجابيّة فاعلةٍ بانيةٍ للفعل السّينمائيّ ثلاثة مشاهدَ،

1 ـ مشهد قيادة القبيلة المغيرة لـ "جاكوار" وقبيلته، إلى مدينة المايا، للتضحية بهم، وهو مشهد يمارس فيه الماء الدّور المساعد للشرّ، إذ دونه لا يمكن قطع الطّريق إلى قبيلة المايا.

2 ـ مشهد قفز "جاكوار" في الشّلّال هربًا، وعودةً إلى غابته، قبل أن يلحقه الأعداء، وهناك ينتقل الماء من الدّور السلبيّ، إلى الدّور المساعد لتخليص البطل.

3 ـ مشهد الماء في الحفرة حيث زوجته وابنه، ثم مولوده داخل الحفرة، يمارس الماء دور المتعايش، إذ تتعايش الأمطار الغزيرة في الحفرة مع المرأة وابنها، إلى درجة أن يولد مولودها الجديد في تلك المياه الكثيرة، فنحن مع هذا إزاء علامة ضدّيّة، تدلّ على الشيء ونقيضه.

ب ــ الحيوان:

الفهد (الفريسة): يبدأ الفيلم بمشهد مطاردة "جاكوار" ووالده، وذكور قبيلته لفهد، ينتهي بالتّمكّن منه، ليكون الفريسة، ووجبة اليوم، بتقاسم أهمّ ما فيها.

الفهد (المنقِذ): في اللحظة الّتي يختبئ "جاكوار" من أعدائه فوق شجرةٍ، ينتبه إلى أنّه بين يدي فهد، يتمكّن من الهروب منه، وبعد مطاردة شديدةٍ، وأثناء قفز الفهد ليؤذي

جاكوار يقع بينهما أحد أفراد القبيلة المغيرة، فيتحوّل الفهد والمغير إلى مخلّصيْنِ لجاكوار، فيكون الفهد والمغير عدوّيْنِ بالفعل، مخلّصيْن بالقوّة.

الفضاء الجغرافي:

في سيمياء الكون يذهب لوتمان إلى الفضاء الثقافي أشكالِه ، فيقسّمه إلى فضاء جغرافي، وفضاء ثقافي، وآخر كونيّ، والواضحُ أنّه ينتهي إلى أنّ الفضاء الكونيّ لا يمكن أن يكون

كذلك إلّا إذا جمع بين كونه جغرافيًّا وثقافيًّا، يضجُّ بالدِّلالات والمعاني، والأنساق الثّقافيّة والدّلاليّة، تحكمه التّقابلات بين الثّنائيّات، ففلسفة الفعل الفنّيّ تنشأُ من اختيار الفضاءِ الجغرافيِّ الّذي هو في الأساسِ عنصرٌ بانٍ، وفعلٌ خادمٌ للدّلالات المفتوحة، والدّلالات لا تنشأ إلّا من خلال انصهار عناصر هذا الفضاء، الّذي يتشكّل من كلّ متضمّناتِه، وهذا الّذي يعطيه اسم "الكون السيميائيّ"، فالأشياء تحمل دلالات في ذاتها، وتكتسب معنًى جديدًا أكبرَ بانصهارها، وحوارها الثّقافيّ، فيستحيلَ فضاءً تتخلّقُ فيه المعاني.

يفضي هذا إلى أنّ الفضاء الجغرافي في الفيلم "أبوكاليبتو" محكومٌ بثنائيّة المركز والهامش، فالمركز هو قبيلة جاكوار، ثمّ جاكوار وحده، والباقي يُعدُّ هامشًا، إذ يمكن القصّ من كثير من المشاهد، دون أيّ إشكالاتٍ فنيّةٍ، ثمّ الكلّ هامشٌ لمركزٍ واحدٍ ووحيدٍ هو وجود الإنسان، ففكرة الصّراع فكرةٌ وجوديّةٌ هدفها الإنساء، وفكرةُ التّضحية، هي أيضًا فكرةٌ وجوديّةٌ همّها الإنسان، والمركز والهامش يتظافران معًا للوصول إلى فكرة الإنسان صاحب الأرض، وعكس ما يذهب "حبيب سوالمي" حين يقول: " تعد السينما من أهم الروافد التي تساعد المنظومة الإعالمية العالمية على فرض هيمنتها الإيديولوجية، ولعل أبرز الأفلام التي تظهر هذه النظرة تجاه الهنود الحمر، فيلم Apocalypto الذي يحكي عن قبيلة من السكان الأصليّين للقارة الأمريكية كانت تعيش حياة بدائية بسيطة ، إلى أن تعرضوا لغزو من جنود المايا..."[1]،

[1] ـ سوالمي الحبيب، أبوكاليبتو تصوير للصراع الوجودي أم رؤية إيديولوجية في السينما الأمريكية؟، مجلة آفاق سينمائيّة، الجزائر، المجلد10، العدد01، 2023.06.06، ص116.

فإنّ الفيلم يرمي إلى أنّ السيادة للإنسان ساكن الأرض، وصاحبها الأصليّ، فهو العائد بعد كلّ شيءٍ، ويخدم هذا المرمى الحبكة الثقافيّة الّتي تنضح ثقافةً وفلسفةً وسيميوطيقا.

الحبكة الثّقافيّة:

يشير مصطلحُ "الحبكة" [1]"The plot " أوّل ما يشير إلى السّرد، إذ تعدُّ الحبكة عنصرًا أساسًا، وبنيةً هامّةً في الأجناسِ الأدبيّة السّرديّةِ، وخصوصًا الرّواية، إذ هي مجموعة الأحداث الّتي تتّسم بالتتابع والتسلسل، تفضي إلى تشكيل قصة، تقوم خلال تظافر أحداثها إلة توليد أثرٍ لدى المتلقّي، وهدا الحديث هو الّذي يمكن قوله عن الحبكة في السّرد ، يمكن قوله في الدّراما، ثمّ في الثّقافة، إذ تعتمد التّيمة الّتي يتأسّس عليها العمل الفنّي، خلال الحبكة، وغيرها من العناصر البانية، فموضع الحبكة يُعدّ موضعًا مهمًّا، فهو حادثٌ وحَدَثٌ "يَعْلَقُ في الفعل وينسجه باتّجاهٍ آخرَ، إنّه يدفع القصّة إلى الأمام"[2]، ومع الحبكة الثّقافيّة نكون في

[1] - **Plot** is one of the important elements contained in narrative literary works. Plots in literary works, films, stories, or other narratives are sequences of several events, and each of these events influences subsequent events. Now, the film is considered as a powerful communication medium for the masses that are being targeted, because of its audio-visual nature, that is, vivid images and sounds. With pictures and sound, movies can tell a lot in a short time. This study focuses on the analysis of how the plot is used in the film The Theory of Everything. Thus, the aim is to describe the plot in the film The Theory of Everything.This research used a descriptive qualitative method. First, the writer categorizes several fragments of a sentence, dialogue, and scene. Next, look for, analysis, and interpret it to obtain the plot structure in accordance with the theory. From the results of the analysis obtained the answer that the film is told in its entirety starting from exposition, rising action, climax, and falling action. And the film closes with a closed ending. So the film goes forward or progressive plot. The authors hope that the results of this study will benefit future researchers who are interested in the work of literature in the form of films, especially in the plot. **Farkhatus Sholihah, AN ANALYSIS OF PLOT IN FILM THE THEORY OF EVERYTHING BY JAMES MARSH, ELtink Journal Vol.*8* No. *1* , Universitas Islam Lamongan, indonisia, *2021*, p*58*.**

[2] - سدْ فيلد، السّيناريو، تر: سامي محمّد، دار المأمون للنّشر والتّوزيع، بغداد، 1989، ص121.

مقابل مجموعة أنساقٍ ثقافيّة[1] وأنثروبولوجيّة إثنوغرافيّة، وطوبونيميّة، وتاريخيّة، وفلسفيّة، ممّا يجعلها تجاوز الفنّ، إلى إعماله في خدمة مسائلَ أكبرَ وأعمق.

تقوم الحبكة الثّقافيّة أساسًا على تصوّرات ما بعد حداثيّة[2] للفنون بشكلٍ عامٍّ، وللسّينما بشكلٍ خاصٍّ، و"تحيلنا الحبكة، عند لوتمان، على القصصية والأفعال والأحداث السردية التي تنجزها شخصيات مركزية ومحورية أساسية،.. أو شخصيات هامشية منبوذة.."[3].

والأساس في الحبكة في فيلم "أبوكاليبتو" يرمي إلى تمرير جملةٍ من الرّؤى والأيديولوجيّات، من خلال:

اللّون:

---

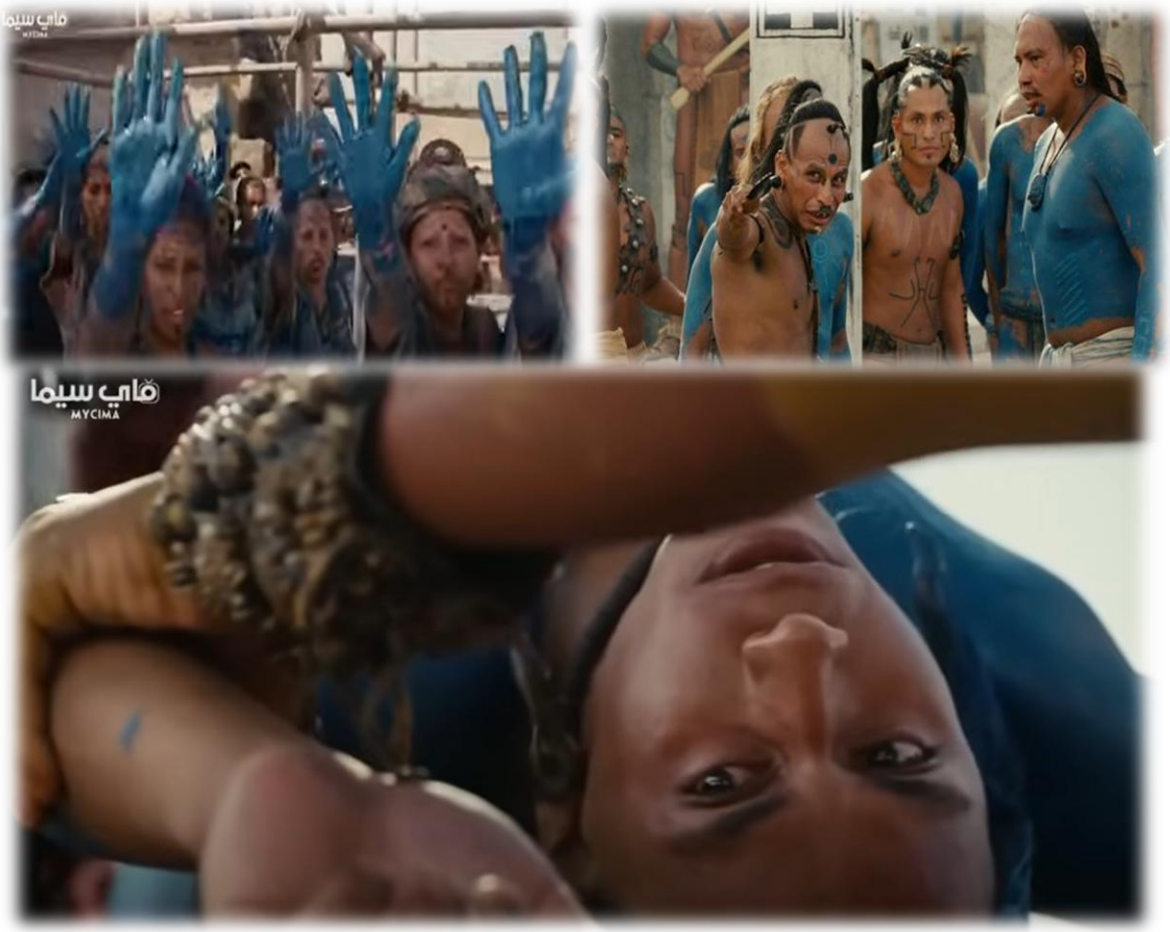
[1] - As cultural objects, films possess distinct geographies (Hallam and Roberts, 2014). They are conceived, set, produced, distributed, and consumed in places (Anton, 2006). They depict places shaping their imaginary and, in turn, are influenced by the spatial context of their production (Reijnders, 2016). Geographies can be traced about the film industry and its transnational spatial networks (Shaw, 2013), and about the diegetic worlds in films. The imagined geographies in which cinematic stories unfold can be real, fictional, or hybrid, and are conjured up through a combination of real locations, sets, and computergenerated imagery. The choice of locations at the level of storytelling is influenced by many interlocking factors, such as production constraints and countries' tax regimes. **Andrea Ballatore, Stefano De Sabbata, Daniel Chavez Heras, Plotting film toponyms: A study in cultural geoanalytics, Department of Geography, University of Leicester, Spatial Humanities 2022, p1.**

[2] - Postmodern films can detail the functionality of narrative structures by selfreflective commenting on the cinematic form itself and by combining or declining common film genres. They can reject any conventional character types, the screenplay or the story and the structure of telling interconnected stories that could be fractured in time and space. The content of the films are usually postmodern: films particularly documentaries, in the postmodern period have begun to explore the illusiveness and ultimate relativity of an authoritative truthful account of an issue or event. I will eventually try to explain my thesis in accordion with postmodern visual culture, various forms of it and connecting the theory with few famous postmodern films and visual productions that are widely diverse and relatively made in the postmodern era. **Sabina Easmin, Film and Postmodern Culture, BRAC University, Dhaka, DEPARTMENT OF ENGLISH AND HUMANITIES December, Bangladesh, December, 2014, p06.**

[3] - جميل حمداوي، سيميوطيقا الثّقافة، ص74.

في الفيلم ـ على الأقلّ ـ لونان يرميان إلى جوانب أيديولوجيّة فلسفيّة، لينخرط اللّون هو الآخر في تأسيس سيمياء الفيلم الكونيّة:

ـ اللّون الأزرق: قبل وصول الذّكور الّذين سيقدّمون للتضحية إلى المدرج المقدّس، تتقدّم نسوة المايا، لتطليهم باللّون الأزرق، ممّا يدلّ على أنّه لونٌ مقدّس[1]، إذ يرمز للسّماء، والماء، والنّبل، والصّفاء، والنّقاء.



[1] ـ Chez les anciens Mayas, une peinture bleu vif, remarquablement durable, appelée de nos jours "le Bleu maya", était utilisée pour décorer les murs des palais, les poteries... et peut être même le corps des victimes des sacrifices humains. C'est du moins l'une des hypothèses pour expliquer la couche de boue teintée de bleu, épaisse de 4 mètres, observée au fond du Cenote sacré, un gouffre sacrificiel du célèbre site précolombien de Chichén Itzá, dans la péninsule du Yucatan, au Mexique. **Le secret de la peinture bleue des Mayas enfin percé ?, 3 avril 2013 à 21:50, https://www.maxisciences.com/sciences/archeologie/le-secret-de-la-peinture-bleue-des-mayas-enfin-perce_art29122.htm.**

ـ اللّون الأسود:

الأسود في الحضارات القديم يدلّ على الأرض: لكن مع المايا في الفيلم يرتبط بالموت، فالفهد أسود، وحين تقبض القبيلة عليه ةتقتله، فإنّها تدلّ على البقاء والغلبة، والقوّة، فجاكوار قبل أن يبدأ معركته مع المغيرين بعد هروبه، وعودته إلى غابته، سيسقط في الوحل، ويصير أسودَ بالكامل، وفي هذه دلالة هي الأخرى،

بعد ذلك تفضي الحبكة، وتطورها إلى إشكاليّة أخرى، هي الأنا والآخر، فعلى مشارف السّاحل يبصر جاكوار الوافدين الجدد يقدّمون صليباً، علامةً على أنّ القدوم صليبيٌّ أبيض، لا يطيل جاكوار الوقوف، ليعود إلى أسرته، تشبُّثًا بالأرض، وفي هذا استدعاء لمقولة "نيتشه" الإنسان الأخير، ومقولة العود الأبديّ، وإرادة القوّة[1].

تفضي سيميوطيقا الثّقافة في التّصوّر اللّوتماني إلى تحليل الفيلم إلى أنساقه، وعلاماته، لنفهم الأسس الّتي تنشؤه، والفلسفة الّتي هي بمثابة بنيته العميقة، فالمبادئ السيميوثقافيّة، تجعلنا نقسّم الفيلم إلى نسقين، هما: النّسق المضمر، والنّسق الظّاهر، أو على تعبير "أمبرتو إيكوé البنية الحاضرة، والبنية الغائبة، إذ ليست الغاية جماليات الحبكة، والجوانب التّقنوسينمائيّة، فحسب، بل إنّ الأمر يتعدّى إلى جماليّات تمثّل الفلسفة للمعنى الجماليّ.

[1] ـ فريديريك نيتشه، إرادة القوة ـ محاولة لقلب كل القيم ـ، تر: محمد النّاجي، إفريقيا الشرق، المغرب، 2011، ص347.

الخَاتِمَة.

وصولًا إلى هذه المحطّة المهمّة من محطّات العمل الّذي نزعم أنه استغرق منّا كثيرًا من الجهد، وقبل الخلوص إلى أهمّ ما وصلنا إليه من نتائج، يجدر أن ننتهي إلى أنّ هدفنا الأساسَ في هذا العمل كان الوقوف على الأرضيّةِ الّتي تبنّتها الفلسفةُ، والفلاسفةُ في تقرير الأحكام والنّتائج الفلسفيّة، فلم يكن أفلاطون لولا المبحث الجماليّ، وإنُعت الموقف بالسّلبيّ، على أنّ المحاورات في حدّ ذاتها آثارٌ فنيّةٌ، ولم يكن نيتشه لولا "فاغنر" في المحطّات الثلاث، محطّة "سيغنفريد"، ومحطّة "فالكيري"، ثمّ محطّة "بارسيفال"، ولم يكن "هيدغر" لولا "هولدرلين"، ثم "فان غوغ"، ونزعم أنّ أصل العمل الفنيّ ـ إضافةً إلى كونه عملًا تخييليًّا فنيًّا ـ نصّ في التأويل والسيميوطيقا التّطبيقيّة، وأخيرًا ـ عندنا ـ لم يكن "ميرلو ـ بونتي" لولا "سيزان"، وشكُّ سيزان.

ولقد حدا هذا ـ كما سبقت الإشارة ـ إلى سلوك هذه السبيل الاستيطيقيّة الوجوديّة، بحثًا عن المعنى، والعلامة، لا في الفنّ إفرادًا، بل في الفنون مجتمعةً، انتهينا خلاله، إلى جملةٍ من النّتائج والأحكام، أهمّها:

أوّلًا: لئن عدّت الاستيطيقا مبحثًا معاصرًا، أعلن سيادته، منذ "نيتشه"، أو "هيدغر"، على الاختلاف بينهما، في المسألة الميتافيزيقيّة، إذ سعى كلٌّ منهما للابتعاد عن الميتافزيقا، وانتهى كلٌّ منهما ميتافيزيقيًّا، فإنّ الحاجة إلى الاستيطيقا تصيرُ أكثر إلحاحًا، في المبحث الرّاهنيّ، تأسيسًا لإنسان جماليّ، يذبل، ويعود، إذ محكومٌ عليه بالحياة، فعلًا وقوّةً.

ثانيًا: مصطلحاتُ الجماليّة، عصيّةٌ على القبض، إذ تزيد وتتشعّب، بتطوّر هذا المجال الرّحب، والأمر ينسحبُ على الجماليّة من قبل عصر سقراط، إلى ما بعد مدرسة فرانكفورت.

ثالثًا: العمل الفنيُّ سبيلٌ وطريقٌ سالكة لتأسيس علاقةٍ متينة بين الفينومينولوجيا في جانب الإدراك الجسديّ الواعي، وبين السيميوطيقا في جوانب التأويلات، والتأويلات المضاعفة، فالسيميزطيقا في الأخير مبحث فينومينولوجيّ، كما ينتهي "بيرس" و"إيكو"، إذ كلاهما يقوم على الوعي والإدراك، والقصديّات المتعدّدة.

رابعًا: البحث في فلسفة العلامة، يفضي إلى أنّنا بإزاء بحوثٌ في العلامة، لا مجرّد بحثٍ واحدٍ، فتلقّي الفنون أبدًا مختلفٌ، تحكمه الأيقنة، والتّشكيل، والدّلالات المتعدّدة الكثيرة، على رأي "إروين بانوفسكي".

خامسًا: في سبيل التأسيس لسيميوطيقا العمل الفنيّ، نكون في حاجة إلى تجاوز الأشكال الفنيّة، إلى الوعي الّذي أنشأها، إذ هو وعيٌ واحدٌ، أساسه كيف يمكن للفنّ أن يقول الوجود، إذ التأويل الأنجع للوجود اليوم هو التأويل الجماليّ، بعد أن تهاوت التأويلات الأخرى الكثيرة.

سادسًا: في سبيل تجاوز المعطى اللساني للسيميوطيقا، والمعطى الفينومينولوجيّ الهوسرلي، نكون ملزمين بأن نقيم البديل التّالي، وهو يوري لوتمان بدل شارل سندرس بيرس، وميرلوبونتي بدل هوسرل.

سابعًا: تمثل سيميوطيقا الثقافي في نموذج "يوري لوتمان" البديل المهمّ لتحليل الأنساق الثقافية المختلفة، إذ نستطيع قراءة العمل الفنّيّ، واللّغات، والتّرجمة خلال النظر في اللّاتجانس، والضّدّيّات، والفضاءات الجغرافيّة، والفضاءات الثّقافيّة، والكونيّة، إذ ترفض الأنساق الإنسانيّة القراءات الحدّيّة، في سبيل تأسيس السيميوسفير، مقابل البيوسفير، فما يحكم النّسق هو البيوسيميوتيك.

ثامنًا: تشكّل السينما والنّحت والفنّ التّشكيليّ المعاصر، أنساقًا مواتيةً لقراءة الإنسان خلالها، لأنّها لا تنشأ لأغراض المتعة فحسب، بل إنها تؤسّس للميلاد المتجدّد الّذي يتمتّع الإنسان الجماليّ، فليس يمكن قراءة السينما وغيرها من الفنون، خارج إطار البحث عن العلامة الثقافيّة، خلال الحبكة الثّقافيّة.

هذا أهمّ ما نتهينا إليه، وما يزال سؤالانا الدّائمان هو:

ـ هل يمكن أن يصير العمل الفنيّ البديل الّذي تتّكئ عليه الفلسفة لتؤذن بميلاد عصورٍ جديدة متصالحة مع نفسها، بعد انهيار كلّ البدائل؟

ـ هل يمكن للعمل الفنّيّ أن يشمل كلّ علامات الحياة، ومعاني الوجود؟

قَائِمَةُ المَصَادِرِ والمَرَاجِعِ.

ـ المصادر والمراجع:

[1] ـ إبراهيم آيت المكّي، في سيميائيات الأنساق البصريّة ـ العلامة الأيقونيّة التّشكيليّة ـ، مجلّة سيميائيّات، الجزائر، العدد: 01، مارس 2021.

[2]ـ أفلاطون، الجمهوريّة، تر: فؤاد زكريّا، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، مصر،2004.

3ـ إدموند هوسرل، أزمة العلوم الأوروبيّة والفينومينولوجيا الترنسندنتاليّة، تر: إسماعيل المصدق، المنظّمة العربيّة للتّرجمة، بيروت، ط1، 2008.

4ـ أم الزين بنشيخة المسكينيّ، الفنّ يخرج عن طوره أو مفهوم الرائع في الجماليّات المعاصرة من كانط إلى دريدا، دار جداول للنشر والتوزيع، الكويت، ط1، 2011.

تحرير المحسوس ـ لمسات في الجماليّة المعاصرة ـ، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2014.

[6]ـ أمبرتو إيكو، العلامة ـ تحليل المفهوم وتاريخُه ـ، تر: سعيد بن كراد، المركز الثقافي العربيّ، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2010.

الأثر المفتوح، تر: عبد الرحمان بوعلي، دار الحوار للنشر والتّوزيع، سوريّة، ط3، 2013.

سيميائيات الأنساق البصريّة، تر: محمّد التّهاميّ العمّاريّ، دار الحوار للنشر والتّوزيع، اللّاذقيّة، سوريّة، ط2، 2013.

[9]- برونوين ماتن وفليزيتاس رينجهام، يُعرّف معجم مصطلحات السّيميوطيقا، تر: عابد خزندار، المركز القوميّ للتّرجمة، مصر، ط1، 2008.

10- بلاسم محمّد، الفنّ التّشكيليّ قراءة سيميائيّة في أنساق الرّسم، مجدلاوي للنشر والتوزيع، الأردن، (د.ت).

11- ثروت عكاشة، فنون عصر النهضة "الرّينسانس"، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 2011.

12- جماعة مو، بحث في العلامة المرئيّة من أجل بلاغة الصّورة، تر: سمر محمد سعد، المنظّمة العربية للتّرجمة، بيروت، ط1، 2012.

13- جورج سانتيانا، الإحساس بالجمال، تخطيط لنظرية في علم الجمال، تر: محمد مصطفى بدوي، المركز القومي للتّرجمة، القاهرة، 2011.

14- جوناثان كلر، مطاردة العلامات ـ علم العلامات. والأدب. والتّفكيك ـ تر: خيري دومة، المركز القوميّ للتّرجمة، مصر، ط1، 2018.

15 ـ جياني فاتيمو، نهاية الحداثة ـ الفلسفات العدميّة و التّفسيريّة في ثقافة ما بعد الحداثة ـ، تر: فاطمة الجيّوشي، منشورات وزارة الثّقافة، دمشق، 1998.

16- جيل دولوز، سينما الصّورة ـ الحركة، ج1، تر: جمال شحيّد، المنظّمة العربيّة للتّرجمة، بيروت، ط1، أبريل،2014.

17ـ دانييل فرامبتون، الفيلموسوفي ـ نحو فلسفة للسّينما ـ، مقال "موريس ميرلوبونتي" الظّاهراتيّة السّينمائيّة، تر: أحمد يوسف، المركز القومي للتّرجمة، القاهرة، ط1، 2009.

18ـ ريجيس دوبري، حياة الصّورة وموتها، تر: فريد الزّاهي، دار إفريقيا الشّرق، المغرب، د.ت.

19ـ روجيه جارودي، نظرات حول الإنسان، تر: يحي هويدي، المجلس الأعلى للثّقافة، القاهرة، 1983.

20ـ زكريّاء إبراهيم، مشكلة البنية أو أضواء على البنيويّة، مكتبة مصر، القاهرة، (د.ت).

21 ـ سعيد بنكراد، السّيميائيّات السّرديّة ـ مدخل نظريّ ـ ،مطبعة النّجاح الجديدة، الدّار البيضاء، المغرب، 2001.

السّيميائيّات مفاهيمها وتطبيقاتها، دار الحوار للنشر والتّوزيع، سوريّة، ط3، 2012.

23ـ سعيد توفيق، الخبرة الجماليّة، دراسة في فلسفة الجمال الظّاهراتيّة، المؤسّسة الجامعيّة للدّراسات والنشر والتّوزيع، بيروت، ط1،1992.

معنى الجميل في الفنّ ـ مداخلُ إلى علم الجمال ـ، الدار المصرية اللبنانيّة، القاهرة، ط1، 2015.

25ـ سدْ فيلد، السّيناريو، تر: سامي محمّد، دار المأمون للنّشر والتّوزيع، بغداد، 1989.

26- سيزا قاسم وغيره، مدخل إلى السيميوطيقا، مقالات مترجمة ودراسات، دار إلياس، مصر، 1986.

27- شاكر عبد الحميد، عصر الصّور ـ السّلبيّات والإيجابيّات، عالم المعرفة، الكويت،2005.

28- شارل سوندرس بيرس، تصنيف العلامات، ضمن كتاب أنظمة العلامات في اللّغة والأدب والثّقافة ـ مدخل إلى السّيميوطيقا ـ، شركة دار إلياس العصريّة، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1986.

29- عبد العالي معزوز، فلسفة الصّورة ـ الصّورة بين الفنّ والتّواصل ـ، مقال (دريدا أو الحقيقة في الفنّ)، دار إفريقيا الشّرق، المغرب، ط1، 2014.

30- عبد الله بريمي، مطاردة العلامات بحث في سيميائيّات شارل ساندرس بورس التّأويليّة ـ الإنتاج والتّلقّي ـ، كنوز المعرفة، الأردن، ط1، 2016.

31- عقيل مهدي يوسف، جاذبية الصّورة السّينمائيّة ـ دراسات في جماليات السّينما ـ، دار الكتاب الجديد، ط1، 2001.

32- فريديريك نيتشه، إرادة القوة ـ محاولة لقلب كل القيم ـ، تر: محمد النّاجي، إفريقيا الشرق، المغرب، 2011.

33- فريديريك هيغل، المدخل إلى علم الجمال فكرة الجمال، تر: جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنّشر، بيروت، ط3، 1988.

34- قدور عبد الله ثاني، سيميائيّة الصورة، مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليّات البصريّة في العالم، دار الوراق للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، ط1، 2007

35- كانط، نقد ملكة الحكم، تر: غانم هنّا، المنظمة العربيّة للتّرجمة، بيروت، ط2005.

36- كلود عبّود، جمالية الصورة - في جدلية العلاقة بين الفنّ التشكيلي والشعر - ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2011.

37- كمال بومنير، قضايا الجماليّة ـ من أصولها القديمة إلى دلالاتها المعاصرة ـ ، تقديم: جمال مفرّج، منتدى المعارف، بيروت، ط1، 2013، ص201.

38- ليف تولستوي، ما هو الفنّ؟، تر: محمّد عبدو النّجّاري، دار الحصاد للنّشر والتّوزيع، دمشق، ط1، 1991.

39 ـ ليوناردو دافنشي، نظريّة التّصوير، تر: عادل السّيوى، الهية المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة، 2005.

40- مارتن جولي، مدخل إلى تحليل الصّورة، تر: جيهان عيسوي، أكاديمية الفنون، القاهرة، 2011.

41- مارك جيمينيز، الجماليّة المعاصرة ـ الاتجاهات والرهانات ـ، تر: كمال بومنير، منشور ضفاف، بيروت، لبنان، ط1، 2012، ص20.

42ـ مارتن هيدغر، أصل العمل الفنّي، تر: أبو العيد دودو، منشورات الجمل، ألمانيا، ط1، 2003.

43ـ مبارك حنون، دروس في السيميائيّات، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1987.

44محمّد بن سباع، تحوّلات الفينومينولوجيا المعاصرة ـ ميرلو ـ بونتي في مناظرة هوسرل وهايدغر ـ، المركز العربي للأبحاث ودراسة السّياسات، الدّوحة، قطر، ط1، 2015.

45ـ محمّد شوقي الزّين، تأويلات وتفكيكات ـ فصولٌ في الفكر العربيّ المعاصر ـ، المركز الثّقافيّ العربيّ، الدّار البيضاء، المغرب، ط1، 2002.

46ـ محمّد علّام، التّحليل الفينومينولوجي للصّورة والحركة عند موريس مرلو ـ بونتي، (رسالة دكتوراه)، قسم العلوم الإنسانيّة، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، الجزائر، 2018.

47ـ موريس مرلو بو ـ نتي، المرئيّ واللّامرئيّ، تر: عبد العزيز العيّادي، المنظّمة العربيّة للتّرجمة، بيروت، ط1، 2008.

48ـ موريس ميرلوبونتي، المرئي واللامرئي، تر: سعاد خضر ، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، 1987

49ـ هربرت ريد، معنى الفنّ، تر: سامي خشبة، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، 1998، ص10.

50- هيغل، دروس في الاستطيقا، هيغل، تر: وتقديم ناجي العونلّي، بيروت، دار الجمل، 2014.

51- وحيد بن بوعزيز، حدود التّأويل ـ قراءة في مشروع أمبرتو إيكو النّقديّ ـ منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008.

52- يوري لوتمان، قضايا علم الجمال السينمائي: مدخل إلى سيميائية الفيلم، تر: نبيل الدبس، النادي السينمائي، دمشق، سوريا،1989.

سيمياء الكون، تر: عبد المجيد نوسي، المركز الثقافي العربيّ، الدّار البيضاء، المغرب، ط1، 2011.

1ــ المقالات:

54- إبراهيم مهديوي، الكون السيميائيّ عند يوري لوتمان بصته نظري للمعنى والتواصل والتّأويل في الثقافة ـ دراسة سيميائيّة في قصيدة "أنا لائمي إن كنتُ وقت اللّوائم" لأبي الطّيب المتنبّي، المجلّة الليبيّة للدراسات الأكاديميّة المعاصرة، المجلّد الأوّل، العدد الأوّل 13 جويلية 2023.

سميائيات الثّقافة: بداياتها، مفهومها، موضوعها، وأبعادها التّطبيقيّة، مجلّة جيل للدّراسات لأدبيّة والفكريّة، العام التّاسع، العدد 77، طرابلس، لبنان، سبتمبر، /2022.

56 ـ أمين مصرنّي، العمل الفنيّ التشكيليّ فضاءً للتّجربة الجماليّة ـ **قراءة في التّجربتين الانطباعيّة والتّجريديّة** ـ (مقال)، مجلّة أبعاد، ع 06، وهران/الجزائر جوان، 2018.

57 ـ جان-لوك غودار: "أحب هذا الشيء الذي يسبق النص"، (حوار جرته صحيفة لوموند الفرنسية مع المُخرِج جان-لوك غودار في باريس، يوم الثلاثاء 27 مايو/ أيّار 2014، تر: صلاح سامح، موقع العربي الجديد، 16يونيو 2017. https://www.alaraby.co.uk/

58ـ جميل حمداوي، سيميوطيقا الثّقافة، مجلة تمثّلات، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، الجزائر، المجلّد: 02، العدد: 01، 2017.

59 ـ روبير مطانيوس معوّض، "فلسفة هيغل الجمالية، مجلة أوراق أدبية، العدد 7، بيروت، ربيع 2020.

60ـ زغداني مروى، جماليّات الخطاب السّرديّ في الفيلم السينمائيّ ـ دراسة تحليليّة سيميولوجيّة لفيلم Joker ـ (رسالة دكتوراه)، قسم العلوم الإنسانيّة، جامعة بسكرة، الجزائر، 2022.

61 ـ زهير بوسيالة، تطور فلسفة الصّورة من أفلاطون إلى دوبري، مجلة القبس للدّراسات النّفسيّة والاجتماعيّة، ع03، الجزائر، 2021.

62 ـ ستار جبار محمّد أحمد العبيدي، الأيقونة المسيحيّة طقسًا دينيًّا وليس فنًّا، مقال، مجلّة آداب الكوفة، العراق، العدد 57، أيلول، 2023، ص367.

63 ـ سماش سيد أحمد، توليفة المونتاج في طرح مضامين الأفلام السياسية، مجلة آفاق سينمائية، الجزائر، 2023/06/26 ، ص291.[1]

64 ـ سوالمي الحبيب، أبوكاليبتو تصوير للصراع الوجودي أم رؤية إيديولوجية في السينما الأمريكية؟، مجلة آفاق سينمائيّة، الجزائر، المجلد10، العدد01، 2023.06.06.

65ـ طارق العاملي، سيميائيات الفيلم (يوري لوتمان)، شبكة ضياء، 26أكتوبر، 2016.

66ـ عبد العزيز العيّادي، موريس مرلو بو ـ نتي والفينومينولوجيا، (مقال)، قسم الفلسفة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بصفاقس ودار المعلمين العليا بتونس، (د.ت.

67ـ عبد الله بريمي، الأبعاد الإنتاجيّة والدّيناميّة لنظريّة الكون السّيميائيّ في السّيميائيّات الثّقافيّة ـ يوري لوتمان أنموذجًا ـ، (مقال)، مجلّة العلامة، المجلّد 08، العدد: 01، ورقلة، الجزائر، 2023.

68 ـ ابن عمر سواريت **(قراءة في مصدر "ظواهريّة الإدراك" لموريس ميرلو ـ بونتي)**، دراسات في مشروع ميرلو ـ بونتي الفلسفيّ، الدار العربيّة للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2009.

69ـ عودة أمين يوسف، فلسفة العلامة وتأويلها بين بورس وابن عربيّ، مجلّة علامات، المغرب، العدد: 30، 2008.

70ـ فرفودة فاطمة، فلسفة الثّقافة وأخلاقيّات العودة إلى التقاليد "غادمير" أنموذجا (مقال)، مقاربات فلسفيّة، المجلّد، 03، العدد 01، 2016، الجزائر.

71 ـ لخضر بوخال، المتلقّي بين التّجلّي والغياب (رسالة ماجستير)، قسم اللّغة العربيّة، جامعة تلمسان، الجزائر، 2012.

72ـ محمد داني، في ماهية السّيميائيّات والصّورة، مجلة سمات، المجلد 01، العدد01، البحرين، 01 ماي 2013.

73ـ ولاء محمد علي محفوظ، الفنّ بوصفه حقيقة سيميوطيقيّة ـ السّيميوطيقا من اللّغة إلى الفنّ ـ (مقال)، حوليّات آداب عين شمس، المجلّد 43، يوليو ـ سبتمبر، 2015، مصر، ص414

74ـ يوستينا يونان صادق عيسى، فاعلية اللون في لوحات كاندنسكي وتأثيره على المتلقي ـ دراسة وصفية تحليلية ـ، (مقال)، مجلّة الفنون التشكيلية والتربية الفنية – المجلد السابع – العدد الثاني – كليّة التّربية الفنيّة، المنية، مصر، يوليو 2023م.

المراجع الأجنبيّة:

75Andrea Ballatore, Stefano De Sabbata, Daniel Chavez Heras, Plotting film toponyms: A study in cultural geoanalytics, Department of Geography, University of Leicester, Spatial Humanities 2022.

76. ANNETTE KOLODNY, Tropic Trappings in Mel Gibson's Apocalypto and Joseph Nicolar's The Life and Traditions of the Red Man, AMERICAN INDIAN CULTURE AND RESEARCH JOURNAL 32:1 (2008).

77Alexis Pinchard, *Centre d'études sur la pensée antique* «kairos kai logos », 11/02/09.

78 Bela Balazs, THEORY OF THE FILM, (Character & Growth Of New Art), Printed In Great Britain,.

79Charles. S. Peirce. Philosophical Writings of Peirce. Dover Publications, INC. New York.1955.p107.

80Umberto Eco, Peirce et la sémantique contemporaine, traduit par: François Peraldi, In Langage,14e année, n58,1980.

81Christian Metz, Essais Semiotique, Editions Klincksieck, Paris,3° ed, 1975.

82. Daniel Frampton. https://cup.columbia.edu/book/filmosophy/9781904764854

83Deledalle Gerard, in Charles S. Peirce: Ecrits sur le signe, edition :seuil,paris,1978.

84Edmund Husserl, ideas pertaining to a pure phenomenology and phenomenological philosophy, translated by: Richard Rojcewicz, Kluwer academic publishers, Canada, fifth printing, 2000.

85- Elie Faure, **Histoire de l'art -l'art renaissant -folio essais, les héritiers d'Elie Faure, 1976**.

86Erwin Panofsky, Studies in Iconology, New York, Oxford University Press, 1939.

87-Fernande Saint-Martin SÉMIOLOGIE DU LANGUAGE VISUEL (FORMES OUVERTES OU FERMÉE S Presses de l'Université du Québec , 1994

88 .Franz Brentano, PSYCHOLOGY FROM AN EMPIRICAL STANDPOINT, the International Library of Philosophy and Scientific, First English edition, London, 1973.

89. Farkhatus Sholihah, AN ANALYSIS OF PLOT IN FILM THE THEORY OF EVERYTHING BY Gregory Chatonsky, De l'art postcontemporain / Post-Contemporary Art, Méthodologie artistique, 09/2019 .https://chatonsky.net/postcontemporain/

90George Rossolatos, Is the semiosphere post-modernist?, Southern Semiotic Review Issue 6 2015.

91 GILLES DELEUZE, Nietzsche, PRESSES UNIVERSITAIRES DE France, 1° édition, 1965.

92 G.Deleuse , Nietzsche et la philosophie, P.U.F, Quadrige, 2003, P.187.

93Francoise Barbe-Gall, Comprendre l'art moderne, Editions du Chene, France, 2009.

94Hoffmeyer, Jesper, La Liberté sémiotique une force émergente, Revy de Cygne Noir, 4. university of Copenhagen, Denmark, 2016.

95Isabelle de Maison Rouge, L'Art contemporain, le cavalier bleu editions, 3e édition,.

96JACQUES AUMONT, ALAIN BERGALA, MICHEL MARIE, MARC VERNET, ESTHÉTIQUE DU FILM, Illustration de couverture : Parasite de Bong Joon-ho, 5e édition enrichie, (2019)

97 .JAMES MARSH, E-Link Journal Vol.8 No. 1 , Universitas Islam Lamongan, indonisia, 2021.

98 J M Flosch : Les langages planaires, in Sémiotique, l'école de Paris ; Hachette unversité, 19829

99 - JeanClaude Poizat, Entretien avec Marc Jiménez, DANS LE PHILOSOPHOIRE (article), ÉDITIONS ASSOCIATION LE LISIBLE ET L'ILLISIBLE, no 38, 2/2012.

100 Jean Lacoste dit, **Les aventures de l'esthétique Qu'estce que le beau, Bordas, Paris, 2003**.

101 JeanMarie Andre, La sculpture, alae corp et L'espace, Dans Hegel 2016/2 (N° 2)

102 Kristeva Julia. Poésie et négativité. In: L'Homme, tome 8 n°2,1968.

103 Leo Braudy,THE WORLD IN THE FRAME What We See in Film, University of Chicago press, 2002/

104 Le petit LAROUSSE Des Grandes ChefsÐ'œuvre De La Peinture, Larrousse, 2012, P282.

105 Lionel Ruffel, QU'ESTCE QUE LE CONTEMPORAIN? ÉDITIONS CÉCILE DEFAUT, France, 2010.

106 Marie Carani, De L'HISTOIRE DE L'ART A LA SEMIOTIQUE VISUELLE, les éditions du septentrion, Québec, 1992.

107 Marc Le Bot, L'art n'a ni sens ni valeur, Revue d'art contemporain ETC inc, Numéro 7, printemps 1989.

108 Martin Lefebvre, Esthétique du signe et interprétation des oeuvres d'art, RSSI, Volume 33, numéro 123, Association canadienne de sémiotique, montreal, 2013.

109- Maurice Merleau-Ponty. PHENOMENOLOGIE DE LA PERCEPTION, Gallimard, Paris, 1945.

Le monde sensible et le monde de l'expression. Cours au Collège de France, 1953.

L'œil et l'esprit, préface de Cl. Leford, Gallimard, Paris, 1964.

Le visible et l'invisible suivi de Notes de travail, Éditions Gallimard, France, 1964.

113 MerleauPonty, Journal of ABAAD, published by DATIPA, Volume 5 Issue 2, December 2019.

114. Meyer Schapiro, MODERN ART 19th & 20th Centuries, Published in the United States, by George Braziller, Inc. in 1978

115. Piere Guiraud, Le Langage du corps, Presse Universitaire de France,1980.

116 Umberto Eco, La structure absente, Introduction a la recherche semiotique, par:Uccio-Torrigiani,edition: Mercure, Paris,1972,.

The limits of interpretation, by: Thomas A. Sebeok, Indiana University Press, India,1994.

118 -Paolo Fabri, La dedale dans le texte, in Magazine litteraire, (special Umberto Eco), n: 262, Fevrier,1989.

.119 Roland Posner, Basic Tasks of Cultural Semiotics. In: Gloria Withalm and Josef Wallmannsberger (eds.) (2004), Signs of Power – Power of Signs. Essays in Honor of Jeff Bernard. Vienna .

120 Sabina Easmin, Film and Postmodern Culture, BRAC University, Dhaka, DEPARTMENT OF ENGLISH AND HUMANITIES December, Bangladesh, December, 2014.

121 Samir Zoughbi, Esthetique et théorie du cinéma –Essais sur le processus de la Réalisation, 2019.Silvi Salupere.Peeter Torop. Kalevi Kull. BEGINNINGS OF THE SEMIOTICS OF CULTURE. University of Tartu, Estonia. 2013.

122 Schapiro Meyer, Les Mots et les Images, Paris, Macula, 2011.

123 Stefan Kristensen, Maurice MerleauPonty, une esthétique du mouvement, Archives de philosophie, 69,2006.

124 THEODORE DURET, HISTOIRE DES Peintres Impressionnistes, H. FLOURY. EDITEUR, Paris,1919.

125 Vladimir Vernadsky, La Biosphère. Préf. de JeanPaul Delége (Paris: Diderot Éd., 1997), Revue d'histoire des sciences, Année 2000, .

126YOURI LOTMAN, Semiotique Et Esthetique Du Cinéma, Edition Sociale, Paris, 1977.

فَهْرَسُ المَوْضُوعات.

فَهْرَسُ المَوْضوعات.....

الشّكر: .....
الإهداء: .....
المقدّمة: ..... أ ــ ص
الفصل الأوّل: مُصْطَلَحَاتُ الجَمالِيّةِ ..... 11 ــ 89
الجمَاليّة: 11ــ22
العمل الفنّي: 22ــ34
الصّورة: 35ــ48
السيميوطيقا: 48ــ79
العلامة: 79ــ83
المعاصرة: ..... 83 ــ 89
الفصل الثّاني: بين السّيميائيّات والفينومينولوجيا 91ــ169
توطئة: 91ــ93
المبحث الأوّل: السيميائيات والتّأويل..... 93ــ111
المبحث الثّاني: السيميائيات والصّورة..... 112ــ122
المبحث الثّالث: المنحوتة بوصفها علامة أيقونيّة..... 122ــ127
المبحث الرّابع: في سيميائيات الفن التّشكيلي..... 123 ــ142
المبحث الخامس: في فينومينولوجيا العمل الفنّي..... 142ــ165
الفصل الثّالث: مقاربة يوري لوتمان السيميائية للسّينما ..... 166 ــ 231
المبحث الأوّل: في سبيل الوصول إلى سيميائيات لوتمان 167 ــ179
المبحث الثّاني: مقاربة يوري لوتمان للسّينما..... 179 ــ 197
المبحث الثّالث: السيميائيّات الثّقافية من منظور لوتمان.. 197 ــ 214
المبحث الرّابع: تمثّلات سيميوطيقا الثقافة..... 215 ــ231
في فيلم أبو كاليبتو لميل غيبسون
الخاتمة: ..... 233 ــ 236
قائمة المصادر والمراجع: ..... 238 ــ 252

فهرس الموضوعات: ..... 256 ــ 257