الصورة السينمائية في ضوء سيميائيات "شارل سندرس بورس"

د. سلامي محمد
جامعة محمد بن عبد الله-سايس- فاس(المغرب)
medsalami22@gmail.com

تاريخ الإيداع:2017/07/12 تاريخ القبول:2017/08/13

ملخص:

إن الحديث عن سيميائيات الأنساق البصرية بشكل عام وسيميائيات الخطاب السينمائي بشكل خاص يتم اعتمادا على أسس منهجية تكسبه علميته وأحقيته في النقاش؛ أي أن ننظر إلى الخطاب السينمائي بوصفه خطابا بصريا يستدعي الدراسة العلمية على الرغم من طابعه الفني والجمالي، ومن هذه المنطلقات يحق لنا أن نعتبر الخطاب السينمائي واقعة سيميائية تتميز بخصوصياتها في توجيه القراء على اختلاف شرائحهم وثقافاتهم وتناولاتهم، وما يتبع هذه التناولات من إيديولوجيا في فهم الخطاب السينمائي وإدراكه، ذلك أننا سنركز اهتمامنا في هذه الدراسة على سيميائيات الصورة السينمائية وما تلعبه من أدوار في توجيه القارئ نحو بناء الدلالة وإنتاجها، على اعتبار أحقيتها داخل النظرية العامة للعلامات، بشكل عام وقد ارتأينا أن نبحث عن مكانتها في ضوء سيميائيات شارل سندرس بورس(Ch.S. Peirce) التأويلية.

Abstract:

The discussion of the semiotics, in case of visual system in general and the cinematic discourse in particular, is based on a methodology that makes it a scientific subject ready to be debated. In other words, the cinematic discourse is viewed as a visual one that requires a scientific study in spite of its aesthetic and artistic characteristics. From this point, one could say that the cinematic discourse is considered as a semiotic fact that is characterized by its own features in guiding the readers of different cultures, social categories and personal ideologies to easily understand and perceive it.

The present research tries to focus more on the semiotics of cinematography and the main roles it plays in guiding the reader towards a semantic construction and production, taking into consideration its entitlement within the general theory of signs. It also intends to find out its place within the interpretations of Ch. S. Peirce.

إن الحديث عن سيميائيات الأنساق البصرية بشكل عام وسيميائيات الخطاب السينمائي بشكل خاص يتم اعتمادا على أسس منهجية قويمة تكسبه علميته وأحقيته في النقاش؛ أي أن ننظر إلى الخطاب السينمائي من حيث لغته واعتباره خطابا بصريا يستدعي الدراسة العلمية على الرغم من

طابعه الفني والجمالي الذي يقوم أساسا على لغة الصورة، ومن هذه المنطلقات يحق لنا أن نعتبر الخطاب السينمائي واقعة سيميائية تتميز بخصوصياتها في توجيه القراء على اختلاف شرائحهم وثقافاتهم وتناولاتهم، وما يتبع هذه التناولات من إيديولوجيا في فهم الخطاب السينمائي وإدراكه، حيث تبقى الصورة السينمائية غير بريئة، ذلك أنها أنتجت لغرض إبلاغي محض صوب نخبة من المهتمين هاجسهم الوحيد هو فك شفرات ذلك الخطاب والبحث عن المعنى من خلال عمليات التدليل والتأويل، مما يفتح آفاقا رحبة في تعدد القراءات التي لا تخلو من الإيديولوجيا، بدءا بإيديولوجيا الكاتب وانتهاء بإيديولوجيا القارئ، ذلك أننا سنركز اهتمامنا في هذه الدراسة على سيميائيات الصورة السينمائية وما تلعبه من أدوار في توجيه القارئ نحو بناء الدلالة وإنتاجها، على اعتبار أحقيتها داخل النظرية العامة للعلامات، بشكل عام وقد ارتأينا أن نبحث عن مكانتها في ضوء سيميائيات شارل سندرس بورس التأويلية باعتبار الصورة السينمائية خطابا انخرط بقوة ضمن الأفعال التداولية، وإنتاجا يزخر بالعلامات التي تؤثر بدورها على الذات المتلقية المؤولة، ثم أيضا مدى إسهام الجوانب التشكيلية والأيقونية للصورة السينمائية – التي يوظفها صناع الخطاب السينمائي – في إبلاغ الفكرة "أو الفِكَر" التي يحملها الفيلم السينمائي والكشف قدر المستطاع عن المستويات الدلالية التي تؤسس تمفصلاته، ولما كان مجال اهتمامنا ينحصر في مقاربة الصورة السينمائية في ضوء سيميائيات شارل سندرس بورس **Ch. S. Peirce**، كإطار معرفي يعطي لدراسة الصورة بشكل عام والصورة السينمائية بشكل خاص أهمية في الدلالة والتأويل ضمن فينومينولوجيا هذا العالم، فإننا نروم بذلك التأسيس النظري للخطاب السينمائي باعتباره خطابا ذا سلوك سيميائي من حيث الإنتاج والتلقي، بحيث يتجاوز الدراسة المنشئة لعلاقات بنيوية داخلية ترفضها اللغة السينمائية، ذلك أن العلامة السينمائية تأبى الدلالة الذاتية من خلال علاقات التجاور والاستبدال التركيبين، وهي طريقة أخرى للقول بأن حياة العلامة البصرية ومتعتها تكمن في انخراطها داخل سيرورة إنتاج الدلالة السيميوزيس(Semiosis) وبنائها عبر الوصف اللساني والتأويل الثقافي الحاضن للدلالة والتداول، وهي طريقة للقول بأن المعنى ليس معطى جاهزا تمنحه صور الفيلم ولقطاته كما ليست غايتنا أن هي ما تقوله الصور وما تجود به من معطيات مباشرة تكاد تكون دالة بشكل موضوعي وحرفي، بل إن جودة الخطاب الفيلمي تكمن في السبيل الذي ننهجه ونتبعه لأجل توليد المعاني من خلال رموز الخطاب وعلاماته، ذلك أن المتعة تكمن في مختلف الافتراضات التأويلية الناتجة عن مسار تأويلي مفتوح على كل الدلالات الممكنة"، وهو ما يعني أن المعنى في هذه الوقائع ليس معطى من خلال الظاهر فيها، بل هو حصيلة ما يمكن أن ينتج عن افتراضات تأويلية هي السبيل إلى معان لا نعرف عنها سوى النزر القليل، فالأساسي في المعنى ليس جوهره بل السبيل إليه"[1].

فالخطاب السينمائي واقعة بصرية رمزية لمجموعة من الوقائع والقضايا تستدرج فكر المتلقي قصد إدراكها وتأويلها وفق ما يشبع فضوله المعرفي والجمالي.

فكيف إذن، تسهم سيميائيات بورس في عمليات فهم وإدراك الخطاب السينمائي؟ وما مكانة الصورة السينمائية داخل نظرية بورس السيميائية باعتبارها نظرية شاملة لمختلف سلوكات الإنسان؟

يجب الإقرار بصعوبة الإحاطة الشاملة بتنظيرات بورس السيميائية، بالنظر إلى ما خلفه هذا الباحث من ركام معرفي يؤرخ لتصوراته العلمية في تناول المنتوج الإنساني، برؤية سيميائية ذات أساس فلسفي ينبني على المنطق والرياضيات، إذ "لا يمكن تناول مفهوم السيميائيات التأويلية عند شارل سندرس بورس بعيدا عن نسقه الفلسفي والعلمي، فهو نسق يستند إلى مسلمات تختزن داخلها رؤية ما للحقيقة والكون، ولمكانة الإنسان داخله"[2]،ولما كان الأمر كذلك فقد ارتأينا أن نجد مكانا للصورة السينمائية في ضوء تصوراته، باعتبارها(الصورة السينمائية) خطابا بصريا نابعا من الذات الإنسانية، كما تجسد أحد تمظهرات العلامات التي تؤثث فضاء الكون العلامي، ونسقا لغويا خاصا يستدعي النظر في طرق وآليات اشتغاله وتلقيه .

إن التجربة الإنسانية - بكل أبعادها - تتأسس باعتبارها فضاء تشتغل الأشياء داخله كعلامات، حيث تستدعي الدراسة والفهم عبر رؤية سيميائية، ولهذه الأسباب وغيرها صاغ السيميائي الأمريكي "شارل سندرس بورس" **(Ch.S. Peirce)** أفكاره المعرفية ذات الأسس الإبيستيمولوجية المنطقية، حيث اتخذ من القواعد المنطقية مرتكزا أساسا في بلورة أفكاره التأويلية، إلى درجة يصعب الفصل فيها بين السيميائيات والمنطق، وهذا الأخير هو ما يشكل قواعد التفكير والدلالة وفق أساليب استدلالية هدفها البحث في المعنى من داخل التجربة الإنسانية عبر مختلف مراحل إنتاجه، فالمنطق بمعناه العام ليس إلا تسمية أخرى للسيميائيات[3]، وذلك بالنظر إلى الطريقة التي ينبغي من خلالها مقاربة الوقائع الإنسانية وإدراك مختلف ما تجود به من أشياء والنظر إليها باعتبارها علامات مصدرها الذات الإنسانية في مختلف علاقاتها مع الطبيعة والإنسان وباقي المكونات التي ظل ينسج معها علاقاته.

وقصد ضمان منطق عقلي للكون، يجب أن يشتغل الكون كعلامة وينخرط في الوجود الإنساني باعتباره كذلك، ويجب أن يسعى إلى سبل تنظيم الوجود الإنساني وتشكيله ضمن وجود موحد غير متنافر ويشكل الآلة المثلى نحو إنتاج المعرفة وتداولها واستقلالها بعيدا عن إكراهات الإحالات المرجعية[4].

ومن بين ما أسس عليه بورس أطروحته – التي لايمكننا أخذها كاملة بالنظر إلى طبيعة البحث وكذا إلى غناها المعرفي - اقتراحه لرؤية "فينومينولوجية"، تواكب التداخل الذي يطبع الأفعال الصادرة عن الإنسان وذلك بخصوص الإدراك الإنساني، إذ إن كل ما يحيط بالإنسان يمكن النظر إليه – في نظر بورس – وفق تداخل مستويات ثلاث:

1.مستويات الدلالة عند بورس:

- المستوى الأول: مقولة الأحاسيس والنوعيات

هذه المقولة عبارة عن تشكيل للعالم عبر أحاسيس ونوعيات مفصولة عن أي سياق زماني أو مكاني، ويسمي بورس هذا المستوى "بالأولانية" **(priméité)** وهي "مقولة تشير إلى الإمكان فقط، ولا شيء يوحي بأن معطياتها قد تتحقق في واقعة ما؛ فالسعادة قبل أن يكون هناك إنسان سعيد، لم تكن سوى حالة شعورية محتملة"[5]، فالأولانية في تعريف بورس "هي نمط داخل الوجود يكمن في كون شيء ما، هو كما هو، موجبا دون اعتبار لشيء آخر، ولا يمكن أن يكون هذا الشيء إلا إمكان **"Possible"**[6].

من خلال هذين التعريفين يتضح أن مقولة الأولانية - حسب التحديد البورسي - لا تعدو أن تكون سوى مقولة مكتفية بذاتها، وقابلة للاستمرار في الحياة كإمكان فقط، ويكمن دورها داخل التجربة الإنسانية في كونها تشمل النوعيات والأحاسيس؛ فإذا كانت التجربة هي مجرى الحياة، أو العالم هو ما تزخر به التجربة، والكيفية هي العنصر الأولاني للعالم؛ فإن أي شيء كان مرتبكا أو متنافرا يملك كيفيته المتفردة، وإمكان الإحساس به حين اقتضاء نظر حواسنا الاستجابة به[7]، لذلك فالأول في نظر بورس "لا يحيل على أي شيء ولا يستلزمه أي شيء"[8]، ذلك أن "الأول" هو ما يشكل الوعي المباشر[9]، ما يحتم على الأولانية ضرورة "قانون" **(loi)** يضمن التحقق الفعلي لها، إذ إن الإحساس نوع من الوعي الذي لا يتطلب تحليلا، ولا مقارنة ولا سيرورة، ولا يتجسد كليا أو جزئيا في فعل لغاية التمييز بين هذا الوعي أو ذاك[10]كما أن "العيش داخل الأولانية، معناه العيش داخل عالم لا زمني بدون حدود ولا قيود، فهي مقولة الممكنات التي لم تتشكل بعد ومقولة العام. إن الأمر داخل هذه المقولة يتعلق بامتلاك تصور عن الكينونة في كليتها وشموليتها وفي حضورها الأصلي والمباشر والعفوي في غياب أسباب وعلل وجودها"[11] وعند تأملنا للشيء في ذاته في انفصال تام عن أي شيء آخر يظهر لنا عدم إمكانية تشابه هذا الشيء بشيء آخر، ذلك أن الإحساس، حسب بورس، هو كما هو قبل أن نفكر في تجسيده من خلال فعل ما. ذلك أن بورس يرى في النوعية عنصرا أحاديا للكون، لأن كل شيء كيفما كان معقدا أو متنافرا فهو يمتلك نوعيته الأصلية [12].

- المستوى الثاني:

مقولة التحقق الفعلي: ويمثل هذا المستوى العالم باعتباره وجودا فعليا للمستوى الأول وذلك في وقائع مخصوصة، ويسميه بورس "الثانيانية" **(secondéité)**؛ التي تشير إلى التحقق الفعلي "رجل سعيد" مثلا[13] "إذ إن وجود الواقع الفعلي داخل هذه المقولة يبرهن استنادها إلى معطيات الأولانية التي تمثل

المستوى الأول، أي "إنها نمط وجود الشيء كما هو في علاقته بثان دونما اعتبار لثالث، إنها تعين وجود الواقعة"[14].

إذن لكي يكون هذا الوجود الفعلي، لابد من استناده إلى "أحاسيس" و"نوعيات" موجودة سلفا في مستوى الأولانية، ذلك أن نمط مقولة الثانيانية هو نمط وجود موضوع ثان ويتعلق الأمر "بالتحيين"، ويبدو تحيين الحدث كامنا في علاقته مع عالم الموجودات، ذلك أن هذا التحيين يشترط حدوث واقعة في مكان وزمان معينين[15]. ويضيف بورس مؤكدا: "إن الثاني **"Second"** هو المطلق الأخير، وهو بشكل أدق ما يستحيل وجوده بدون "الأول"[16]، بهذا نصل إلى فكرة شاملة بخصوص هذا المستوى مفادها؛ أنه "بواسطة "الأول" يتحدد "الثاني" ويترسخ"[17] -على حد تعبير بورس-فوجود الشيء رهين بإحداث هذا الشيء لآثاره باعتبار مختلف علاقاته التي ينتج عنها تدواله بصيغة ما،"بهذا الشكل نتحدث عن الثانيانية بوصفها مقولة الإدراك الحسي، فهي تعين بكيفية جيدة عالم الأحداث والظواهر محققة في موضوعات مادية محسوسة عكس ما كانت عليه في الأولانية "[18] إنه بالنظر إلى الأولانية في علاقتها مع الثانيانية دون ثالث معناه الإحالة على لحظة الشيء دون معطيات تجعل من الشيء مدركا على الوجه الذي ينبغي إدراكه به، بمعنى أنهما لا يكفيان لما يرومه بورس أي إنتاج الدلالة مما يستدعي وجوب عنصر ثالث بصفته قانونا يضمن منطق الإحالة ويبرر دلالاتها.

- المستوى الثالث:

مقولة الفكر والقانون : هذا المستوى يمثل "القانون"؛ الذي يربط الأولانية بالثانيانية إذ من خلاله يمثَّل العالم باعتباره "قانونا"، أي باعتباره مفاهيم تجرد المعطى من بعده المحسوس لكي تكسوه بغطاء مفهومي، وفي هذه الحالة نكون أمام القانون الذي يمكننا من التعرف استقبالا على هذه الوقائع، ويسمى بورس هذا المستوى "بالثالثانية" **(tiercéité)**؛ أي ما يجعلنا نؤول سلوكا ما باعتباره دالا على السعادة لا على التعاسة[19]، فإذا كانت "الثانيانية" تمثل التحقق الفعلي لمعطيات "الأولانية" وتحيينها قصد إحداث واقعة، فإن هذه الأخيرة لا يمكنها أن تكون إلا في وجود "قانون توسطي إلزامي" توفره مقولة "الثالثانية"؛ حيث تشمل كل ما هو ضروري بطبيعته، أي العادة أو القانون أو أي شيء بالإمكان التعبير عنه، "فالثالثانية" تشمل كل ما يمكننا معرفته حينما نكفر منطقيا"[20]، من هنا ضرورة "الثالثانية" لكل من الأولانية والثانيانية لضمان تفكير منطقي، ذلك أن الثالثانية مستلزمة لأول وثان قصد إحداث صلة علاقية بينهما، بمعنى إقامة فكر توسطي بين عالم "الإمكانيات" وعالم "الموجودات"[21]، وإذا كان الأمر كذلك فإن "المقولات الفينومينولوجية" تتطابق مع كل عنصر من العناصر التداولية للعلامة، حيث تشتغل هذه المقولات حسب تحديدها وكذا وفق التطابق مع عناصر العلامة ومكوناتها ."إن الثالثانية هي مقولة السنن الثقافي والرمزي واللغوي، وبفضلها يستطيع

الإنسان الإمساك بالثاني(الأحداث والوقائع مجسدة) وبالأول الذي لم يتشكل بعد (الإمكان والنوعيات). وبالتالي، فهذا الإنسان لا يحيا في الأولانية ولا في الثانيانية، وإنما يحيا في الثالثانية بوصفها معطى رمزيا، حيث يشتغل الرمز كسيرورة توسطية"[22] الشيء الذي يؤكد المعرفة الرمزية التي يضطلع بها الإنسان في علاقاته المختلفة التي ظل يصنعها، ومن بين هذه العلاقات ما يرتبط بالإبداع البصري سواء من حيث الإنتاج أو التلقي والصورة السينمائية إحدى التشكلات الرمزية التي انخرط فيها السينمائي من حيث عمليات الإنتاج ؛أي من خلال التصورات التي سبقت فكرة الخطاب الفيلمي وما ينتج عنها من تعديلات وتصويبات تروم خدمة الفكرة قبل تركيبها عبر ما تسمح به تكنولولوجيا الآلة من إمكانات تسعف السينمائي في طرحها بشكل رمزي من جهة الإنتاج، وهذا يتساوق مع ما يعمد إليه المتلقي أثناء عمليات القراءة التي تستوجب المعرفة الرمزية عبر الثقافة الجماعية وأيضا المعرفة بمكونات العمل الفني والمعرفة باللغة السينمائية وطبيعة التركيب السينمائي إضافة إلى ضرورة التعامل مع علامات النص الفلمي بما يجعل العملية رمزية من خلال التفاعل الذي يحدثه ذهن المتلقي بما يؤدي إلى المتعة التي تنتج عن السيرورة التدليلة والبحث عن المعنى وذلك بما يضمن للعلامة السينمائية طرقا علمية في المدارسة والتحليل المنطقيين ارتباطا بالمقولات الفينومينولوجية الثلاث لبورس.

إن تصور بورس للمقولات الثلاث يجعل من الدلالة غاية إدراكية بمنطق التعالق الثلاثي للمقولات، بالنظر إلى أهمية كل مقولة، ويوضح سعيد بنكراد ذلك بقوله: "إننا أمام تصور يجعل من الأول مرتبطا بالكينونة، وهو ما يجعل من الثاني معبرا عن الكينونة في علاقتها بشيء آخر، في حين يعهد للثالث القيام بمهمة التوسط الذي يربط الأول بالثاني ضمن علاقة تشير إلى القانون والضرورة والفكر"[23].

إذن، فوجود الإمكان (الأولانية) والوجود الفعلي (الثانيانية) ووجود القانون (الثالثانية)، كلها مقولات تجعلنا ندرك التجربة الإنسانية في كليتها، وتداخل هذه المكونات واشتغالها مجتمعة طريقة أخرى للقول بإدراك التجربة الإنسانية على تشعبها وتنوعها وغناها. إنها أشكال الوجود التي تؤرخ لتجربة الإنسان. ولما كان الأمر كذلك فإن المقولات الثلاث التي سلف ذكرها تعد ركيزة أساسية ستشيد عليها السيميائيات كنظرية معرفية ومنطقا إدراكيا، وذلك بالنظر إلى أهمية المقولات البورسية التي اهتمت بالتجربة الإنسانية بشكل عام وكذا الخطاب السينمائي الذي يمتح من هذه التجربة طرقا في الدلالة والتأويل.

2- **اشتغال العلامة عند بورس :** إن المقولات الفينومينولوجية التي تم التطرق إليها، باعتبارها ما يحدد التجربة الإنسانية كتجربة كلية، ستشكل أساس التعريف الذي أعطاه بورس للعلامة، ذلك أنها

تحتوي على الإمكان والتحقق والقانون وتشتغل كأول وثان وثالث؛ حيث "إن العلامة شيء يعوض بالنسبة لشخص معين شيئا معينا وفق علاقة معينة، أو صفة معينة، فهي موجهة إلى شخص معين، حيث تخلق في ذهنه علامة معادلة، أو أكثر تطورا تسمى مؤولا (**Interprétant**) للعلامة الأولى، كما تعوض هذه العلامة شيئا معينا هو موضوع (**objet**) العلامة"[24]. من خلال هذا التعريف نجد العلامة والموضوع ثم المؤول، وتربط هذه العناصر الثلاثة علاقة في ما بينها، ذلك أن العلامة تشتغل هي الأخرى باعتبارها بناء ثلاثيا يشتمل على أول يحيل على ثان عبر ثالث ضمن دورة مستمرة قد لا تتوقف عند حد بعينه، "فالأول تمثيل عام ومجرد، أما الثاني فهو المعطى الخارجي، في حين يشكل الثالث حالة التوسط الإلزامي الذي يضمن للعلاقة صحتها"[25]. فتبنى العلامة وفق مكونات ثلاثة أساسية بغية اشتغال الدلالة وإنتاجها وتداولها، إذ إن الدليل/ العلامة هو "كل ما يبلغ تصورا محددا عن موضوع وهو كل ما يحدد شيئا ما آخر (مؤوله) ليحل محل موضوع آخر يحيل عليه هو نفسه (موضوعه) بالشكل نفسه، ويصبح المؤول بدوره دليلا/علامة وهكذا دواليك"[26]، فلا يسمى الدليل/العلامة بهذا المعنى إلا إذا كان دليلا بالنسبة لفكر يؤوله، أي دليلا يحل محل موضوع هو معادلة في هذا الفكر، إضافة إلى كونه دليلا تحت نسبة أو كيفية ما تجعله في ارتباط بهذا الموضوع[27] حيث إن العلامة/الدليل تكون وسيطا تواصليا داخل التجربة الإنسانية بكل تمظهراتها؛ فالعلامة إذن؛ ماثول (**Représentamen**) يحيل على موضوع (**Object**) عبر مؤول (**Interprétant**)، وهذه السلسلة من الإحالات هي ما يشكل السيميوزيس (**Sémiosis**) الذي يقود نحو إنتاج الدلالة وتداولها. وهي بهذا المعنى تروم النشاط الإنساني من خلال مختلف تمظهراته، فالإنسان ظل منتجا ومستهلكا للعلامات على تنوعها وغناها، وتأتي الصورة السينمائية باعتبارها خزانا من العلامات التي ترمز إلى قضايا الفيلم ومراميه ليس هذا فقط، وإنما هي أساس السيرورة التدليلة ومنطلق التأويل حيث يمكن للمتلقي أن يضيف معاني جديدة لم تقلها الصورة مباشرة بل هي من صميم الثقافة والعرف والمجتمع، إن العلامة السينمائية بها المعنى كيان بصري من شأنه أن يلهم الذات القارئة من خلال قوته الإقناعية وغنى رموزه وكذا تحفيز ملكة الإدراك لديه وهو بذلك يهيء لبداية مسار تأويلي للعلامات التشكيلية والأيقونية واللغوية التي تعد مكونات أساس في الخطاب السينمائي.

وبهذا تكون السيميائيات عند بورس نظرية الطبيعة الجوهرية للسيميوزيسات (**Semiosis**) الممكنة وتنوعاتها الأساسية[28]، ذلك أن الثلاثية (الماثول والموضوع والمؤول) تندرج ضمن السيميوزيس؛ أي سيرورة التدليل التي من خلالها يشتغل شيء ما باعتباره علامة، فعند وجود علامة تحيل على معنى، فليس ذلك المعنى نتيجة حدس، بل ذلك راجع إلى كوننا نستطيع الإمساك بسلسلة العلاقات التي تقودنا نحو إنتاج الدلالة، كما لا يمكننا اختزال العناصر الثلاثة المندرجة ضمن سيرورة التدليل في عنصرين، لأن سيرورة الإدراك؛ (الأولانية والثانيانية والثالثانية). لا يمكن أن تختصر في وجودين وإقصاء ثالث؛ كما أن السيرورة السيميوزيسية تستدعي بالضرورة الماثول بوصفه أداة تمثيلية،

والموضوع كشيء للتمثيل، بالإضافة إلى مؤول يوفر إمكان تمثيل الموضوع بشكل يستقيم داخل الواقعة الإبلاغية.

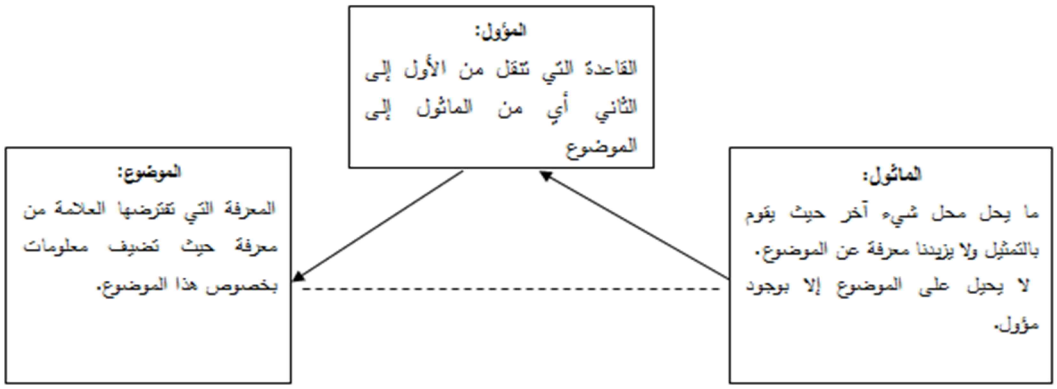
ولنا في الشكل التالي تبسيط لكيفية اشتغال الدلالة:

شكل 1:آليات اشتغال العلامةعند بورس

يتضح من خلال الشكل (1) أن العلاقة بين الماثول والموضوع ليست مباشرة، بل تتم عبر المؤول باعتباره عنصرا إلزاميا في عمليات التدليل والتأويل .

وقصد المزيد من التوضيح لدينا الشكل التالي:

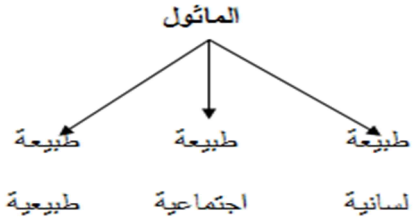
الشكل 2:



نلاحظ أن الشكل (2) يترجم الأدوار التي يضطلع بها كل مكون من مكونات الشكل (1) ؛حيث إن بورس، وخلافا لسوسير، ينظر إلى العلامة بوصفها ثلاثية المبنى ولا تقبل الاختزال في عنصرين، وإنما بضرورة وجود عنصر التوسط الإلزامي أي "المؤول" الذي لا ينبغي أن نخلطه مع "الشخص" الذي يقوم بعملية التأويل؛ فالمؤول "هو مجموع الدلالات المسننة من خلال سيرورات سيميائية سابقة ومثبتة داخل هذا النسق أو ذاك (...) إنه تكثيف للممارسات الإنسانية في أشكال سيميائية يتم تحيينها من خلال فعل العلامة (...)، سواء كانت هذه العلامة لسانية، أو طبيعية أو اجتماعية"[29]. كما أن كل عنصر من عناصر العلامة عند بورس يتفرع إلى عناصر ثانوية، حيث يسعى بورس إلى الإحالة عبر

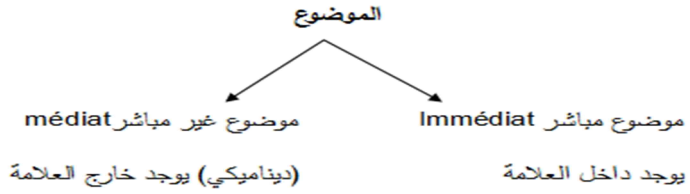
ممكنات التدليل عبر مختلف تصنيفات الوجود الإنساني، فما هي تفريعات كل عنصر من العناصر الثلاثة السالفة الذكر؟

الشكل (أ): أنواع الماثول



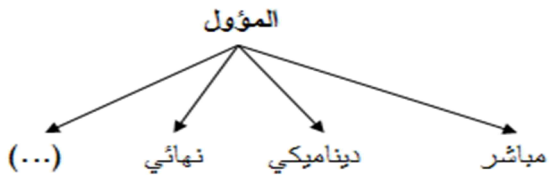
تعليقا على الشكل (أ) نقول: إن الماثول يمثل شيئا داخل التجربة الإنسانية، بكل أبعادها وطبائعها اللسانية والاجتماعية والطبيعية .

الشكل (ب): أنواع الموضوع



انطلاقا من معطيات الشكل (ب) نفهم أن "العلامة" تمثل شيئا آخر يسمى موضوع العلامة مرتبط بالشرح والتأويل داخل السيميوزيس، وهذا الشرح والتأويل يحتملان شرحا وتأويلا إضافيين للعلامة نفسها، قصد إنتاج دلالة أو دلالات أخرى أوسع وهكذا...، ذلك أن الموضوع المباشر هو الموضوع الذي تمثله (العلامة) نفسها، ويتعلق وجوده فقط بتمثيله في العلامة وبوصف ما تراه العين أو تسمعه الأذن، أما الموضوع الديناميكي (غير المباشر) "فهو الواقع الذي يحيل إلى تحديد الدليل (العلامة) بتمثيله بواسطة أداة أو أخرى"[30]؛ أي الذي يسمح بالغوص في أعماق الدلالة والذي يسمح بإنتاج دلالات إضافية خارج ما يظهره بشكل مباشر.

الشكل (ج): أنوع المؤول



يشير الشكل (ج) إلى أنواع المؤول حسب بورس، إلا أن اهتمامنا سينصب على ثلاثة أنواع نراها مهمة في بحثنا، وهي: المؤول المباشر والمؤول الديناميكي والمؤول النهائي المنطقي، وذلك لكونها تشكل "مستويات الدلالة" عند بورس؛ إذ إننا نهدف إلى تجاوز التعيين المباشر لكل ما يدخل ضمن التجربة الإنسانية، نحو استنطاق مستويات دلالية في موضوع بحثنا وليس مستوى واحدا مباشرا، قد يعلن موت الدلالة، هكذا ومن خلال المعنى المباشر نقوم بتحيين ما لا يمكن حصره من المعاني غير المباشرة، آخذين بعين الاعتبار أهمية المعنى المباشر كمنطلق تنبثق منه مختلف الدلالات الإضافية، واعتبارا كذلك لقصدية الخطاب، والسياق الذي يرد فيه هذا الخطاب إلخ. ولأجل ذلك ميز شارل سندرس بورس بين ثلاثة أنواع من المؤولات كالتالي:

3- أنواع المؤول عند بورس

- **المؤول المباشر:** يُعين هذا المؤول المستوى المعنوي الذي تقترحه العلامة بشكل مباشر، ويتم الكشف عنه من خلال إدراك العلامة نفسها، وهو ما نسميه عادة بمعنى العلامة (...) إنه يتحدد باعتباره ممثلا ومعبرا عنه داخل العلامة[31]، فجملة (شجرة طويلة) تدرك باعتبارها إحالة على نبات له جذور عميقة وأغصان تشق السماء وهو موصوف بالطول[32].

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

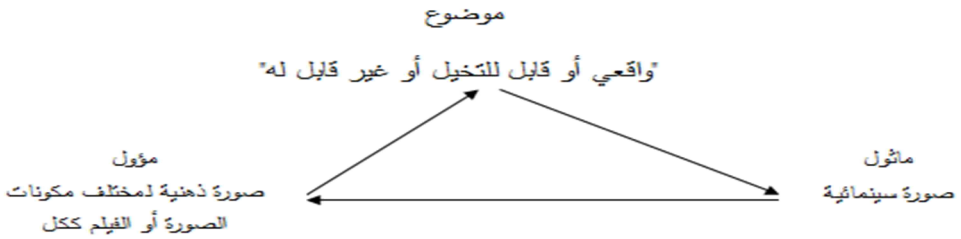
- **المؤول الديناميكي:** يؤسس هذا المؤول على أنقاض المؤول المباشر، ولا يمكن أن يوجد إلا من خلال وجود الأول، فعندما يتخلص المؤول الديناميكي من مقتضيات المؤول المباشر، فإنه ينطلق نحو آفاق جديدة تضع الدلالة داخل سيرورة اللامتناهي[33]، ذلك أن المؤول الديناميكي يخلص الدلالة من "التعيين" و"التقرير" ويدفع بهما نحو إنتاج المعنى، هما يستدعي استحضارا للمخزون الثقافي قصد إعطاء تأويلات تتجاوز الإدراك المباشر داخل العلامة.

- **المؤول النهائي:** لا يشكل هذا المؤول مستوى دلاليا بالمعنى الحرفي للكلمة، نظرا لكونه غير مستقل عن دينامية المؤول الديناميكي وعن ما يقترحه من إحالات، إلا أنه يعد قوة مضادة تكبح جماح هذا المؤول وتضع قاطرة التأويل فوق سكة بعينها،[34] ذلك أن المؤول النهائي يقف أمام التأويل عندما يصل حالة الفوضى ليقود المؤول نحو الرسو، ولا يعني النهاية بالمعنى الكرونولوجي للكلمة، فهو فقط يقلص من حجم السيميوزيس الذي لا نهاية له.

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

وما دام بحثنا منصبا على إنتاج دلالات الخطاب السينمائي وطرق إنتاج المعنى فيه، وفق بعد تأويلي يراعي منطق التأويل، وتوجيه فعل القراءة وأحقية الصورة في التواصل والتداول اليومي، فلا بأس من أن نتبنى افتراضا يخدم الغاية، نحو إيجاد مكان للخطاب السينمائي ضمن سيميائيات بورس، وذلك بالنظر إليه كمجموع علامات لها دلالاتها داخل الحياة الاجتماعية، حيث يكون الافتراض كالتالي:

الشكل (د): اشتغال العلامة البصرية [35]



ومفاد الافتراض أن الصورة السينمائية علامة (ماثول) تحيل على (موضوع) قد يكون واقعيا أو قابل للتخيل أو غير قابل له، عبر وساطة (مؤول) هو الصورة الذهنية لمختلف المكونات التي تشكل الصورة السينمائية أو الفيلم السينمائي ارتباطا بما تحيل عليه من معاني داخل الثقافة المؤسسة للتداول والدلالة، وهذا يجعلنا نطرح بعض الأسئلة التي نهدف من خلالها أحقية الخطاب السينمائي في الدراسة السيميائية، وذلك باعتباره خزانا للعلامات المنسجمة تركيبا وتشكيلا وفق مسار المضمون الدلالي العام للخطاب الفيلمي، وهذه الأسئلة من قبيل:

- ✓ هل يمكن قراءة الفيلم السينمائي كفعل لساني أم أيقوني أم هما معا؟
- ✓ ما دور التأويل داخل فعل القراءة؟
- ✓ ألا يمكن تلمس فعل تواصلي بالمعنى الحقيقي في علاقة متلقي/فيلم؟
- ✓ كيف يمكن البرهنة على خصوصية الفيلم السينمائي ضمن باقي الخطابات الأخرى؟
- ✓ كيف تسهم لغة السينما في توجيه فعل القراءة؟

لا ندعي الإجابة عن كل هذه الأسئلة، بقدر ما نود طرحها والاستئناس بها تبعا لمنهجية البحث، ونظرا لصعوبة الحديث عن مجمل ما جاء به بورس في سيميائياته، فإننا سنعرض لثلاثية أخرى نراها مهمة في هذا الجانب وهي: الأيقونة **(Icône)**، والأمارة **(indice)** (المؤشر) ثم الرمز**(symbole)** باعتبارها تجسد اشتغال العلامة البصرية سيرا مع موضوع بحثنا، فكيف جاءت هذه الثلاثية ضمن سيميائيات بورس؟

4- ثلاثية الأيقونة والأمارة (المؤشر) والرمز: بعد تقديمنا الأسس المركزية لسيميائيات بورس في بناء العلامة واشتغالها، نشير إلى أن بورس قدم مجموعة من التوزيعات ذات الطابع الثلاثي، والخاصة بكل عنصر من عناصر العلامة في علاقته مع كل من الأيقونة **(Icône)**، والأمارة **(Indice)**، والرمز **(Symbole)**، وسنقتصر في ما سيأتي على ما يعود إلى الموضوع؛ وذلك باعتباره أيقونا وباعتباره أمارة ثم النظر إلى الموضوع باعتباره رمزا؛ فعند وجود نوع من "التشابه" بين الماثول والموضوع ينتج عن ذلك علامة أيقونية، أما عند وجود تجاور بين الماثول والموضوع ونتيجة هذا التجاور ستكون الأمارة (المؤشر)، ثم عندما ينظر إلى الموضوع باعتباره رمزا، إذ إن العلامة في هذه الحالة مبنية على "العرف" و"التواضع"[36]، وسنتخذ هذا التوزيع ليشمل لنا دائرة الأنساق البصرية وخصوصا ما يتعلق بالصورة السينمائية ومختلف طرق إنتاجها للدلالات، حيث يسمي "بورس" كل ما يدخل ضمن علاقة العلامة بموضوعها، "بالبعض الوجودي أو العملي"[37]، ويتكون من أنماط ثلاثة مرتبطة بالموضوع أي نوعية العلاقة التي تنسجها العلامة مع موضوعها بوصفه أولا، وبوصفه ثانيا ثم في علاقة الموضوع مع المؤول باعتباره ثالثا، فالعلامة هنا عبارة عن موجود[38]. وكما سبقت الإشارة سنكتفي بالحديث عن العلامة باعتبار علاقة الماثول بالموضوع، لأنه الجانب الذي نراه مهما في هذا المحور فماذا عن العلامة الأيقونية؟ وماذا تعني الأمارة؟ وما هو الرمز داخل سيميائيات بورس؟ وما إيواليات اشتغال كل علامة من العلامات المذكورة، خاصة في علاقة الماثول بموضوعه؟

أ-علاقة الماثول بالموضوع – الأيقونة : Icône

عرف بورس **"Peirce"** الأيقونات على أنها علامات قادرة على تمثيل الأشياء وفق خاصية المشابهة أو المماثلة **Similorité**، أو من خلال خصائص الأشياء المعبر عنها[39]، ذلك أن الرسوم البيانية يمكننا اعتبارها علامات أيقونية، لأنها ترسم شكل الروابط الحقيقية التي تعبر عنها، حيث يعرف السيميولوجي شارل موريس **(C. Morris)**، "الأيقونات بأنها "علامات ذات خصائص تشتركها مع الموضوع المعبر عنه، وبشكل مبسط فهي علامات ذات مميزات تشكل معناها الحقيقي **Dénotation**"[40]، في الوقت الذي جاء فيه تعليق الباحث أمبرتو أيكو **(U.Eco)** الرامي إلى أنه لو أمعنا النظر في التعريف السابق نجده تحصيل حاصل **Tautalogie** ويقول: "ما معنى أن يقال بأن رسما لملكة انجلترا **"Elisabeth"** له

الخصائص نفسها والمميزات التي للملكة؟"[41]، وقد حلل أيكو هذا المثال بواسطة المقاربة بين اللوحة والملكة، أي بين ما هو حقيقي وبين ما هو أيقوني، ليمثل أوجه التشابه بين ما رسمه الرسام (أنيكوني) "Annigoni" وحقيقة ذلك على وجه الملكة، هنا سيصل "إيكو" إلى أن الأنف المرسوم على اللوحة له فتحتين سوداوين لا يستطيع (أنيكوني) (Annigoni) وصف عمقهما على اللوحة[42].

فالأيقونة بهذا المعنى علامة تحيل على الموضوع بحكم طبائع خاصة به يمتلكها، سواء وجد هذا الموضوع فعلا أم لم يوجد؛ فأي شيء كان كيفية أو فردا موجودا أو قانونا يعتبر أيقونا لشيء ما، شريطة أن يشبه هذا الشيء ويستعمل دليلا له، مثل رسم بياني أو سطر بقلم الرصاص قد يمثل خطا هندسيا[43]؛ ذلك أن العلامة الأيقونية علامة متشابهة من جوانب عدة لما تدل عليه حقيقة (Dénotation)، فالطبيعة الأيقونية (Iconicité) هي قبل كل شيء مسألة درجات أو مستويات من حيث التقارب بين الشيء وتمثيله الأيقوني، والمسألة في جوهرها لا تعدو أن تكون متعلقة بأوجه التقارب؛ حيث إن العلامة الأيقونية تتقاسم مع الشيء الحقيقي بعض أوجه التقاطع أو التشابه؛ فالأيقونة صورة تستنسخ نموذجا، إذ إن الكيفية أو الفرد الموجود أو القانون يمكن اعتبارها أيقونات لأشياء معينة مادامت تتشابه مع هذه الأشياء، ومادامت تستعمل كعلامات لهذه الأشياء[44]، كما أن الأيقونة تتفرع إلى الصور (Images)؛ أي الأيقونات التي هي جزء لا يتجزأ من الكيفيات البسيطة، وتتفرع الأيقونة كذلك إلى الرسوم (diagrammes) أي الأيقونات التي تمثل العلاقات (...) وتتفرع أيضا إلى استعارات؛ أي الأيقونات التي تمثل الخاصية التمثيلية "لماثول" ما في تمثيله لتواز في شيء ما آخر[45]، مما يبرز حقيقة العلامة الأيقونية التي لا تحتوي الخصائص نفسها التي يحتويها الموضوع الممثل، لكنها تقوم بإعادة شروط الإدراك المشترك وفق أسس إدراكية، حيث لا يكون الانتقاء إلا بواسطة تحيين بعض الدوافع وإقصائها لأخرى وذلك ما يسمح بتحديد بنية إدراكية[46]، هذه الأخيرة تمتلك دلالة التجربة الواقعية نفسها التي تشير إليها العلامة الأيقونية، وذلك انطلاقا من التجربة المحصل عليها، وهذا معناه أن العلامة الأيقونية تشكل بعضا من ظروف التقاط الموضوع الحقيقي، إذ تنتقي بعض المثيرات (وليس الكل)، وهذا ما يمكننا من تشكيل بنية استقبالية إدراكية، باعتبارها تتقاسم المعنى نفسه مع الشيء الحقيقي.

بهذا يتبين حسب إيكو (Eco) وجود تمييزات شكلية واضحة، وعامة بخصوص كل الظواهر كالأيقونات وكل ما يرتبط بها[47]، ذلك أنه عندما نقوم برسم المظهر الخارجي "لفرس" بلون أسود على صفحة بيضاء، فإن الملاحظ للشكل المرسوم لا يجد أدنى مشكلة في التعرف على نوع الحيوان الماثل على الصفحة، على الرغم من أن ما نتوفر عليه في الصفحة عبارة عن خط أسود متصل، حيث نفهم منه أن هذا المعطى الأخير لا نجده عند الفرس الحقيقي، وفي هذا السياق يقول إيكو: "إن الرسم المعروض هو عبارة عن حدود تفصل منطقة تبدو على هيئة فرس عن منطقة ثانية هي بقية الصفحة

البيضاء، وفي هذا الرسم لا نجد بقية ظروف الإدراك؛... إن كلا من آليات التعرف وآليات الإدراك تقوم على أساس المظاهر المميزة وبالتالي فالتعرف على العلامات الأيقونية تخضع لعملية انتقائية للمظاهر المميزة للشيء"[48].

عموما، فالأيقونة تقوم بإنتاج أشياء موجودة في العالم الخارجي وتمثيلها (كما تفعل الصور داخل الفيلم)، حيث تمثل الإنسان والحيوان والأشياء الطبيعية، من تم فالصورة عندما تمثل أحد هذه الأشكال وتمكننا من التعرف على نوعية الشيء الممثل، فذلك يعتبر جانبا أيقونيا، أو مستوى أيقونيا من مستويات أيقونية أخرى يمكن تمثيلها والاشتغال عليها، بالنظر إلى كونها مشابهة للموضوع الممثل.

إننا نسعى من خلال تصنيفات بورس لأنواع العلامة إلى الوقوف عند قضايا الإحالة، والروابط الدلالية بين الكيانات البصرية من طبيعة المرئي الخاضع للحس البصري، وما تحيل عليه من معاني وأفكار ذات بعد ذهني غاية في التجريد، واعتبارا لذلك فإن تحديدات بورس لمفهوم الأيقون نابعة من استرجاع تطبيقي وإجرائي لتصوراته النظرية حول قضايا الوجود، ذلك أن الأيقون علامة تمتلك قوة نحو إثارة فعل التذكر واستحضار الذات لكل معارفها، ارتباطا بما يحيل عليه الأيقون من أفكار ومعارف حتى في غياب موضوعها "فهي ستمتلك الخصائص التي تجعلها دالة "[49]

ب- علاقة الموضوع بالموضوع: الأمارة (المؤشر) Indice

تعتبر الأمارة(المؤشر) علامة تحيل على الموضوع الذي تقوم بتعيينه، لأنها في الواقع متأثرة من قبل هذا الموضوع، حيث العلاقة بين الأمارة والموضوع تكون مباشرة، وفي حالة ما إذا حذف موضوعها فإنها تفقد مباشرة طابعها الذي يجعل منها علامة؛ ذلك أنها تحيل إلى الشيء بفضل وقوع فعل هذا الشيء عليها في الواقع[50]؛ فالعلامات الأمارات ترتبط بموضوعها ارتباطا سببيا، كثيرا ما يكون فيزيقيا أو من خلال التجاور؛ وذلك مثل الطرق على الباب الذي يدل على وجود شخص في الخارج، ويدخل هذا التمثيل في نظر بورس في إطار "العلامات الطبيعية" بالإضافة إلى ذلك هناك مؤشرات لغوية كالضمائر مثل "أنا" و "أنت" وأسماء الإشارة مثل "هذا" و"ذلك" والظرف مثل "هنا" و"الآن"[51] إلخ...

إن المؤشر لا يفقد الطابع الذي يجعل منه دليلا إن لم يكن هناك مؤول، ولكن يفقده إذا ما حذف موضوعه، بالإضافة إلى ذلك فهو يتضمن شيئا من الأيقونة إلا أنه لا يكون نسخة من الموضوع، وذلك ما جعله أيقونة من نوع خاص، ذلك أن ما يجعل المؤشر دليلا ليس تشابهه البسيط مع الموضوع، ولكن تعديله الواقعي من قبل الموضوع، إذ بهذا اعتبر "الدخان" أمارة أو دليلا على وجود النار[52]، وذلك يعني علاقة التجاور التي يربطها المؤشر بموضوعه؛ "حيث إنها التعبير التام عن الثانوي وهي دليل مفرد وحيد يحيل على موضوع مفرد ووحيد، ذي كيفية وليس دليل كيفية"[53].

بناء عليه، فإن ما يلاحظ على المؤشرات/الأمارات، هو اشتمالها على ماله علاقة بالأنساق اللسانية، وما له علاقة بمنظومات أخرى غير لسانية، مما يؤكد أن المؤشر يعم مختلف جوانب الحياة البشرية بكل مجالاتها الإدراكية، وقنواتها التواصلية وفضاءاتها المعرفية، ولعل الأنساق البصرية عموما - والفيلم السينمائي يحتوي من المؤشرات ما يجعله محط اهتمام وبحث فيما يتضمنه من دلالات تكاد تغطي مختلف لقطاته بالنظر إلى التنوع العلاماتي الذي يخرجه من الثبات إلى الحركة والدينامية، وكذا مختلف الأبعاد التشكيلية والأيقونية واللغوية التي لا يكون إلا بها وعبرها، فهو خطاب يحمل في ثناياه مؤشرات على وقائع معاشة أو من صنع الخيال أو مزيج بين الواقع والمتخيل لغاية إيصال المعنى لمتلق عارف بلغة السينما، بالرغم من الطابع الأيقوني الذي يطغى على الخطاب السينمائي.

ج- علاقة المؤول بالموضوع: الرمز Symbole

إن الرمز – حسب بورس – "يعني علامة تحيل على الشيء الذي تشير إليه بفضل "قانون" يعتمد غالبا على التداعي بين أفكار عامة"[54]؛ حيث نجد له استعمالات كثيرة من بينها تلك التي تستند إلى صورة تناظرية تربط بين وحدات مجردة وأخرى محسوسة، مما يجعل الثانية تنوب عن الأولى وتقوم مقامها؛ فالرمز في هذه الحالة صورة دالة على مدلول يقابلها، وذلك في "العرف" و"التواضع"؛ ذلك أن "الرمز علامة تحيل على موضوع وتعينه بفضل وجود قانون يحدد تأويل الرمز بالإحالة على هذا الموضوع"[55]، إنه ما يشكل نمطا عاما أو قانونا أي دليل قانون، بهذه الصفة يعمل بواسطة نسخة[56]؛ حيث إن الرمز يمنح الأشياء عمقها الدلالي، وذلك بتحويلها إلى حالات إنسانية تنضوي ضمن شروط ثقافية معينة، وفق رابط دلالي بين العنصر الرامز والعنصر المرموز له، فهو من هذه الزاوية يعبر عن ميل الإنسان الشديد إلى تحويل حقائق وأحكام مجردة إلى كيانات مجسدة من خلال أشياء وسلوكات محسوسة: "فالصليب هو رمز للمسيحية، والهلال رمز للإسلام، والحمامة رمز للسلام، والذهب رمز للنقاء... والخلاصة أن العبور من المجرد إلى المحسوس لا يتحقق إلا من خلال الرمز و داخله"[57]، على اعتبار وجود علاقة عرفية وغير معللة بين الدال والمدلول.

وعلى هذا الأساس، "فإن اللغة والدين والأسطورة والخرافة وكل السلوكات الثقافية هي أشكال رمزية تقوم لحظة إدراكها بدور الوسيط بين الإنسان وعالمه الخارجي من هنا يمكننا أن نعرف الإنسان بأنه كائن رمزي في جوهر سلوكاته ولا يمكن للسلوك الرمزي أن يكون سوى إنسانيا"[58]، فالثقافة نسيج مركب من الأنظمة الرمزية، كما أن الرمز يتميز باعتباره قسما خاصا يختلف عن الأيقونة والأمارة؛ وذلك باعتباره (الرمز) علامة "اعتباطية" قائمة على العرف، لأن علاقة الرمز مع موضوعه لا تنتج عن تشابه أو تجاور بل عن عرف اجتماعي، "إنه ينتمي إلى مقولة الثالثانية التي هي مقولة الفكر والضرورة والقانون الذي يحكم الوقائع استقبالا؛ فالأمم والشعوب تخلق انطلاقا من تجربتها سلسلة من الرموز

تستعيد عبرها قيم تاريخها فتسقط من خلالها المستقبل وتفهم من خلالها الحاضر"[59]. وتأسيسا عليه يصبح بإمكان الإنسان أن يتخلص من التجربة الظرفية المباشرة[60]، حيث يصبح الرمز قانونا ومن خلال هذا القانون تكون كل علامة قائمة على التعاقد والعرف عبارة عن رمز.

يتضح من خلال التعاريف التي حاولنا من خلالها تسليط الضوء على ثلاثية بورس؛ الأيقونة والأمارة والرمز، أن محتويات مجموع الوحدات الثقافية تتوزع بين عناصر ذات طبيعة بصرية **(Optique)**، وعناصر ذات طبيعة أنطولوجية[61] **(Ontologique)**، وأخرى من طبيعة عرفية **(Conventionnel)**؛ حيث ترتبط العناصر الأولى بالتجربة الإدراكية السابقة، أما العناصر الثانية فتخص الخصائص ذات الطبيعة الإدراكية، إلا أن الثقافة أسندتها إلى الواقع[62]؛ وهذا معناه أن العلامة الأيقونية تمتلك بعضا من خصائص الشيء في العالم الخارجي، ومن هذه الخصائص ما هو بصري، وما هو وجودي وما هو متعارف عليه؛ أي خاضع للعرف والتواضع بين أفراد كل مجتمع على حدة.

إلا أن ما يجمع العناصر الثلاثة المذكورة- حسب إيكو- هو كونها عناصر "عرفية" بشكل خالص، ترجع إلى الأعراف الإقنوغرافية **(Iconographiques Les Conventions)**[63].

بهذا، نكون قد أسسنا مكانا لجعل الخطاب السينمائي في متناول الأبحاث السيميائية "التي تشمل كل ما يرتبط بالتجربة الإنسانية سواء أكان نسقا لغويا أو غير لغوي أو هما معا، شريطة استجابتها لمكونات العلامة كما حددتها السيميائيات وكذا اشتغالها كإمكان وكوجود وكقانون، ولعل النصوص الفيلمية التي تحيط بنا من كل جوانب الحياة، تشتغل كوسيط تعبيري يوصل مضامين معينة إلى متلق عليه أن يسبر أغوار كل صغيرة وكبيرة، عبر مستويات دلالية تراعي الكشف عن المعنى المراد، والنظر إليها باعتبارها مدركات حسية تتطلب البحث في كل مكوناتها وما تصنعه من علاقات لغرض إنتاج معانيها وتداولها وفق الثلاثية البورسية كعلامة أيقونية، تضم مجموعة من الأمارات والرموز يمكن إدراكها استنادا على مستويات دلالية ووفق سيرورة تدليلية، وتحيينات لمعارف سابقة، يبقى الهدف منها الكشف عن المعنى، ويؤكد أمبرتو إيكو **(Umberto Eco)** ذلك بقوله: "لا يمكن لأية نظرية تبحث في قضايا المعنى أن تؤسس وجودها الإبيستيمولوجي دون أن تهتم بدراسة المعنى الذي ينتجه اللمجتمع"[64]

إن سيميائيات بورس إطار نظري يمكن من تناول كل الأنساق وإدراكها وفتح آفاق تأويلية لها، وفق نظام من القواعد قد أسسها هذا السيميائي، كما أن ما يميز كل هذه العمليات هو أنها نتاج استخدام عقل إنساني، أبدع في إنتاج الصورة كما يبدع في إدراكها أيضا، وبما أن المقام لا يسمح بالتفصيل المطول لآراء بورس التي يصعب حصرها، كما آراء غيره من المهتمين بحقل السيميائيات، فقد اكتفينا

بعرض ما نراه يخدم غاياتنا، مع توخي الحيطة في التعامل معها حتى لا نفقدها شيئا من مقاصدها الرامية إلى تناول المنتوج الإنساني وضمنه المنتوج السينمائي، وذلك بشكل منطقي يرى في الوقائع الإنسانية كلها وقائع تحمل معنى وتنتجه وتتداوله، فكان الكشف عن تلك المعاني مصير كل باحث يروم المقاربة من منظور النظرية السيميائية، ولهذا حاولنا قدر المستطاع أن نجعل من الصورة السينمائية موضوع دراسة ضمن سيميائيات التأويل، وبوجه خاص ضمن سيميائيات بورس، مدركين بذلك لصعوبة التناول لاسيما وأن دراسات السينما من هذا المنظور نادرة إن لم نقل غير موجودة، ولسنا ندعي في هذه المغامرة الإلمام بكل ما يرتبط بسيميائيات الفيلم السينمائي من خلال الطروحات البورسية، لكننا أخدنا على عاتقنا أن نطرق الباب منتظرين ما ستأتي به أبحاث أخرى أكثر تعمقا وتحليلا، ويكفينا أننا آثرنا على أن لا ندخل في سجالات نقدية تفقد من غاياتنا وطموحاتنا المستقبلية في تناول المنتوج السينمائي، من وجهات نظر سيميائية ولسانية ستأتي في وقتها، وحسبنا في هذه الدراسة أن نبحث في تنظيرات بورس عما نراه يخدم مسارنا العلمي في مقاربة النصوص السينمائية، من خلال عرض لبعض أفكاره المرتبطة بقضايا المعنى، وطرق اشتغاله وتوليده، والدعوة إلى أحقية الصورة السينمائية بالدراسة والتحليل، حسب الأرضية العلمية التي أطرها شارل سندرس بورس ضمن مسار علمي حافل.

هوامش البحث:

1- سعيد بنكراد"بين اللفظ والصورة تعددية الحقائق وفرجة الممكن، "المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، الدار البيضاء، 2017، ص: 8.

[2]-عبد الله بريمي،"مطاردة العلامات بحث في سيميائيات شارل سندرس بورس التأويلية-الإنتاج والتلقي،"دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، عمان، 2016،ص:33.

[3] - Peirce(Charles Sanders) : «Ecrits sur le Signe », traduit et commentes par Gérard Deledalle, ED seuil, Paris, 1978, P. 120.

[4]- سعيد بنكراد:"السيميائيات النشأة والموضوع" ،مجلةعالم الفكر ،العدد 3، المجلة 35، الكويت، 2007، ص ص : (43-7).

[5]- سعيد بنكراد:"السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها،"منشورات الزمن، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، 2003، ص:59.

[6] - Peirce(Charles Sanders) : « Ecrits sur le Signe », OP.Cit , P. 70.

[7]- طائع الحداوي، سيميائيات التأويل، الإنتاج ومنطق الدلائل المركز الثقافي العربي، الطبعة 1،بيروت، 2006، ص: 258.

[8] - Peirce(Charles Sanders) : « Ecrits sur le Signe », OP.Cit P. 72.

[9] -OP.Cit P, 76

[10] -OP.Cit p,84

[11]-عبد الله بريمي ،مطاردة العلامات ،بحث في سيميائيات شارل سندرس بورس التأويلية –الإنتاج والتلقي-م س ،ص43

[12] - Peirce(Charles Sanders) : « Ecrits sur le Signe », OP.Cit P 92

[13]- سعيد بنكراد: السيميائيات مفاهيمها،مرجع سابق، ص: 59.

[14]- سعيد بنكراد: السيمائيات: النشأة والموضوع، م.س، ص ص: (7- 43).

15- مبارك حنون ، "دروس في السيميائيات"، الطبعة الأولى، دار توبقال للنشر، المغرب 1981، ص: 44.

[16]- مبارك حنون ، "دروس في السيميائيات"، م س، ص: 44.

[17] -Peirce(Charles Sanders) : « Ecrits sur le Signe », OP.Cit P.73

[18]- عبد الله بريمي ،مطاردة العلامات،بحث في سيميائيات شارل سندرس بورس التأويلية –الإنتاج والتلقي، م، س ،ص44

[19]- سعيد بنكراد: السيميائيات، مفاهيمها وتطبيقاتها، م.س، ص: 59.

[20] -Peirce(Charles Sanders) : « Ecrits sur le Signe », OP.Cit P. 52.

[21]- طائع الحداوي،سيميائيات التأويل، م.س، ص: 263.

[22]- عبد الله بريمي،" مطاردة العلامات ،بحث في سيميائيات شارل سندرس بورس التأويلية –الإنتاج والتلقي"م س،ص46

[23]-سعيد بنكراد ،السيميائيات والتأويل ،مدخل لسيميائيات ش. س.يورس ، المركز الثقافي العربي ، ط1، الدار البيضاء، 2005، ص 47

[24] -Peirce(Charles Sanders) : « Ecrits sur le Signe », OP.Cit P. 121.

[25]- سعيد بنكراد: النشأة والموضوع، م.س، ص ص: (7-43).

[26]- مبارك حنون: ،دروس في السيميولوجيا ،م.س، ص: 45.

[27]- طائع الحداوي: سيميائيات التأويل ،م.س، ص: 12.

[28] -Peirce(Charles Sanders) : « Ecrits sur le Signe », OP.Cit P. 135.

[29]- سعيد بنكراد: السيميائيات: النشأة والموضوع، م.س، ص ص: (7- 43).

[30]- طائع الحداوي:سيميائيات التأويل م.س، ص: 301.

[31]- سعيد بنكراد: "السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، م.س، ص: 68.

[32]- المرجع نفسه، ص: 69.

[33]- المرجع نفسه، ص: 69.

[34]-المرجع نفسه، ص: 70.

[35]- أخذنا هذا الشكل من كتاب" دروس في السيميائيات" للدكتور مبارك حنون، وقمنا فيه بتصرف وذلك خدمة لموضوع بحثنا.

[36]- سعيد بنكراد: "السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها،م س ، ص: 73.

[37] -Peirce(Charles Sanders) : « Ecrits sur le Signe », OP.Cit P. 140.

[38] -OP.Cit P. 140.

[39] -Eco (Umberto) : « la Structure Absente », Col Mercure de France, 1972, P. 17.

[40] -OP.Cit P. 172.

[41]-OP.Cit P. 174.

[42]- OP.Cit . 173.

[43]- طائع الحداوي، سميائيات التأويل ،م.س، ص: 273.

[44]- مبارك حنون ، "دروس في السيميائيات"، م.س، ص: 55.

[45]- المرجع نفسه، ص: 56.

[46]-- Eco(Umberto) : « la Structure Absente », OP.Cit . 176.

[47] - Eco(Umberto) , « la Production des Signes » Ed, le livre de proche, 1992, P. 61.

[48]- للمزيد من التوضيح ينظر U. Eco « la structure absent »، ص ص: (172- 181).

[49]- Peirce(Charles Sanders) : « Ecrits sur le signe », OP.Cit p 232

[50]- OP.Cit P. 140.

[51]- كيير إيلام: "العلامات في المسرح" ترجمة سيزا قاسم، مجلة مدخل إلى السيميوطيقا، منشورات عيون، مطبعة النجاح، الجزء 2، ط 2، الدار البيضاء،1987ص: 90.

[52]-- كيير إيلام، "العلامات في المسرح" ، م.س، ص: 90.

[53]- مبارك حنون، "دروس في السيميائيات"، م.س، ص: 56.

[54]- كير إيلام: "العلامات في المسرح"، م.س، ص: 90.

[55] - Peirce(Charles Sanders) : « Ecrits sur le signe », OP.Cit p. 141.

[56]- طائع الحداوي: سيميائيات التأويل ،م.س، ص: 273.

[57]- سعيد بنكراد: السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، م.س، ص: 179.

[58]- المرجع نفسه ، ص: 178.

[59]- المرجع نفسه، م.س ص: 182.

[60] -Peirce(Charles Sanders) : « Ecrits sur le signe », OP.Cit , P 141.

[61]- أنطولوجية Ontologique: وجودية

[62] -Eco(Umberto), « la production des Signes », OP.Cit, P 55.

[63] -OP.Cit. (55- 75).

[64] .Eco(Umberto) « le Signe », Edition : Labor, Bruxelles,Media 1988,P15