الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة العربي بن مهيدي -أم البواقي-

كلية: الآداب واللغات

قسم: اللغة والأدب العربي

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه الطور الثالث في النقد الحديث والمعاصر

تلقي السيمياء البصرية في النقد المغاربي المعاصر "نماذج مختارة"

إعداد الطالبة:

سميحة صياد

إشراف الأستاذ:

حاتم كعب

الاسم ولقب الأستاذ	الدرجة العلمية	الجامعة الأصلية	الصفة
رزيقة طوطاو	أستاذة تعليم عالي	أم البواقي	رئيسا
حاتم كعب	أستاذ محاضر أ	أم البواقي	مشرفا ومقررا
روفيا بوغنوط	أستاذ محاضر أ	أم البواقي	عضوا مناقشا
مصطفى بوجملين	أستاذ محاضر أ	أم البواقي	عضوا مناقشا
طارق ثابت	أستاذ تعليم عالي	باتنة1	عضوا مناقشا
عبد القادر رحيم	أستاذ محاضر أ	بسكرة	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 2022/2021

الإهداء:

إلى من كان لي عونا منذ لحظات وجودي الأولى، إلى تلك التي ما ملت الدعوات والقربات من أجل توفيقي إلى الوالدين الكريمين أبي أحمد وأمي أوريدة.

إلى زهور الحياة وبلسمها إلى من كان يشد بيدي وقت خيباتي أخواتي

(أسماء، نجوى، سعيدة، ريماس)

إلى من رافقوني في سفري وما ملوا طلباتي إخواني حفظهم الله

(زين العابدين، نور الدين ، عبد الرؤوف وعبد الرحيم)

إلى أحباب القلب نقاء الطفولة أحبابي

"عبد البارئ، عبد الحي، سجود"

إلى كل من تمنى لي النجاح من قريب أو من بعيد.

شكر وعرفان:

من لا يشكر الناس لا يشكر الله، فالحمد لله الذي وفقني لإنجاز البحث ومن علي بالوصول إلى هذا الموصل، كما أتقدم بالشكر الجزيل للدكتور حاتم كعب على كل ماقدمه لي من معونة ولا يفوتني أن أشكر كل أساتذة قسم اللغة العربية وآدابها بجامعتي العربي بن مهيدي وسكيكدة، وأشكر أستاذتي روفيا بوغنوط على ما قدمته لي من نصائح ومراجع، وأشكر موظف المكتبة البلدية بكركرة لغديرة مصطفى بوسيرب على معونته خاصة في ظروف الوباء، وأتقدم وكلي امتنان للموظف رشيد الذي لم يمل مني يوما وكذلك الأستاذ شاكر لقمان والقائمة طويلة، أتقدم بكل عبارات الشكر والامتنان لكل من قدم لي يد المساعدة وكل من شد بيدي وقت خيباتي وكل من ساندني من قريب أو من بعيد ولو بدعاء أو ابتسامة.

يقول تعالى

(وَلَسَوْفَ يُعْطِيكَ رَبُّكَ فَتَرْضَىٰٓ)

المقدمة

المقدمة:

عرفت السيمياء انتشارا واسعا في ستينات القرن الماضي، وقدمت طروحات مختلفة لدراسة النصوص الأدبية بمختلف أنواعها لتلج بعدها عالم الصورة وحاولت تقديم مقاربات ودراسات لدراسة الصورة والنص البصري الذي لم تقدم فيه دراسات وافية في عالمنا العربي ونقصد المغاربي منه.

فالسيمياء البصرية بوصفها نوعا سيميائيا جديدا دعت إليه الثورة التكنولوجية الحديثة العربي ولجت عالمنا المغاربي عن طريق الترجمة وحاول النقاد المغاربة الوقوف عند تطبيقاتها فاستلهموا منهجها وحاولوا مجاراتها، من هنا جاء موضوع دراستنا تلقي السيمياء البصرية في النقد المغاربي المعاصر نماذج مختارة للوقوف على كيفية التلقي الذي طبقه المغاربة، كما تهدف الدراسة إلى الكشف عن مضامين هذا النقد وطروحاته وكذا الوقوف عند نقدنا المغاربي الذي لا يزال تربة خصبة للدراسة خاصة في جانب التلقي البصري بوجه الخصوص.

هذا ولم يكن اختيارنا للموضوع جزافا وإنما كان اختيارنا مبنيا على عدة أسباب ودوافع لعل أبرزها:

- ✓ خصوبة الموضوع وثراؤه فهو من المواضيع التي لا تزال بحاجة إلى دراسة كونه من المواضيع الأساسية في نقدنا المغاربي.
- ✓ اهتمامنا بالبحث السيميائي ورغبتنا في توسيع مداركنا في المجال كونه اهتمامنا منذ البدايات الأولى لمراحلنا الدراسية الجامعية.
- ✓ معرفة النقد المغاربي معرفة علمية جادة وما يقوم عليه هذا النقد من مقومات ومرتكزات.

ونظرا لأهمية الموضوع فقد تركزت إشكالية الدراسة على مجموعة من التساؤلات لعل أبرزها:

ما المنطلقات الفكرية التي استند عليها النقاد المغاربة؟ ما مدى تمثلهم المناهج الغربية وبخاصة ما تعلق منها بالسيمياء البصرية؟ كيف كان تطبيقهم على منهج السيمياء البصرية؟ وهل روعيت الخصوصية العربية في النقل؟ ما مدى التزامهم بالمنهج الغربي؟ وكيف كان نقدهم؟ هل وقفوا عند إشكاليات بعينها أم إن تركيزهم كان على المنهج؟ وما هي الآليات التي طبقوها على نقدنا المغاربي؟ وانطلاقا من هذا الطرح تحاول الدراسة الوقوف عند تلك الإشكاليات محاولين البحث فيها والإجابة عنها.

وقد اخترنا لمعالجة كل هذا منهج نقد النقد الذي يقوم على قراءة المدونة قراءة نقدية بحثة تحاول الكشف عن مضامين هذا النقد معتمدين على آليات "حميد لحميداني" في كتابه بنية النص السردي كما استأنس البحث بنظرية التلقي التي فتحت آفاقا جديدة منحت من خلالها المتلقي مكانة وأهمية أكسبته دورا فعالا في العملية الأدبية معتمدين على آليتي الوصف والتحليل، واستعنا ببعض المناهج النقدية الأخرى خاصة المنهج السيميائي الذي قدمنا من خلاله بعض القراءات.

هذا وقد حصرنا مجال الدراسة في سبع عشرة مدونة حاولنا من خلالها رصد التلقي المغاربي لهذا النوع السيميائي متنقلين بين مختلف الدول المغاربية وفيما يتعلق بالخطة المتبعة فقد جاء البحث مقسما إلى بابين ومقدمة وخاتمة، تناول الباب الأول التلقي على مستوى الخطاب الأدبي فجاء الباب مقسما إلى ثلاثة فصول فصل نظري مهدنا فيه للموضوع بينما تناول الفصل الثاني تلقي الشعر البصري في النقد المغاربي فوقفنا عند كتاب الشكل والخطاب لمحمد الماكري وكتاب البنية الإيقاعية لفاطمة محمد محمود وكتاب لغة الشعر بين التشكيل والتأويل لأحمد العارف وبومدين ذباح، ليعالج الفصل الثالث تلقي السرد البصري واقفين عند كتاب سيميائيات المحكي المترابط لعبد القادر فهيم شيباني، وكتاب

الأدب الرقمي لجميل حمداوي، وكتاب الأمية البصرية لمعاشو قرور بينما ورد الباب الثاني بعنوان تلقي السيمياء البصرية على مستوى الفنون فتناول الفصل الأول التلقي المسرحي انطلاقا من كتاب سيميوطيقا الصورة المسرحية لجميل حمداوي، وكتاب أحسن ثليلاني المسرح الجزائري، وكتاب مخلوف بوكروح التلقي والمشاهدة في المسرح، بينما عالج الفصل الثاني تلقي الإشهار اعتمادا على كتاب سعيد بنكراد سيميائية الصورة الإشهارية، وجلال خشاب توظيف الموروث الشعبي في الخطاب الإشهاري المرئي وكذا بعض المقالات، لتكون السينما من نصيب الفصل الثالث والذي عالجنا فيه كتاب سحر الصورة السينمائية لسليمان الحقيوي، وكتاب إطلالة على السينما لعبد الغني بومعزة ومقالات مختارة من أوراق الملتقى الدولي للفنون بالمغرب مركزين على رصد التلقي واقفين عند أهم الخلفيات المعرفية والمنهجية وكذا على الممارسة النقدية لهؤلاء النقاد على مستوى التلقي.

هذا وقد تم تناول الموضوع من قبل فقد تم تقديم دراسات في المجال منها ما قدم في شكل كتاب ومنها ما قدم في شكل رسالة أو بحث ومن المواضيع التي تناولت السيمياء البصرية نجد:

- ✓ النزعة الأيقونية وتطبيقاتها في السيمياء المعاصر شاطو جميلة وهي رسالة قدمت لنيل شهادة الماجيستسر.
- ✓ تجليات المنهج السيميائي في خطاب النقد الأدبي العربي المعاصر شرشار فاطمة الزهراء أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه.

ومن المنجزات العلمية والمؤلفات نجد:

- ✓ عبد المجيد بلعابد السيمياء البصرية
- ✓ النص البصري دراسة في تداخل الفنون التشكيلية صدام الجميلي
- ✓ سيمياء الصورة مقاربة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم لقدور عبد الله ثاني.

وغيرها من البحوث والدراسات التي حاولت الوقوف عند النص البصري، لكن قليلة هي الدراسات التي عنيت بالتلقي تحديدا فغالبا ما يرد التلقي كعنصر أما كدراسة فالمؤلفات نادرة جدا، ومن المراجع المعتمدة في الدراسة مايلي:

- ✓ إبراهيم أحمد ملحم: الأدب والتقنية، مدخل إلى النقد التفاعلي.
- ✓ أحمد مختار عمر:اللغة واللون.
- ✓ أحمد يوسف:السيميائيات الواصفة.
- ✓ رضوان بلخيري:سيميولوجيا الخطاب المرئي من النظري إلى التطبيق، وغيرها من المراجع التي ضمتها قائمة المصادر والمراجع.

لكل بحث صعوبات تقف حائلا بينه وبين مبتغاه ومن الصعوبات التي واجهتنا في إعداد البحث ما يلي:

- ✓ قلة المصادر في المجال خاصة ما تعلق منها بليبيا وتونس فالمؤلفات قليلة جدا، فالتأليف في المجال قليل إضافة إلى صعوبات النشر هناك ونخص بالحديث ليبيا.
- ✓ تشعب البحث وانفتاحه على عدة أجناس مما صعب مهمة البحث والوقوف عند كل جنس وقفة مستقلة.
- ✓ كما لا ننسى الظروف الصحية والسياسية التي عرقلة مسارنا البحثي بشكل بارز (الكورونا، الحراك).

وفي الأخير نتقدم بالشكر الجزيل لمدير الأطروحة الدكتور "حاتم كعب" على ما قدمه من ملاحظات وتوجيهات طيلة فترة إنجاز البحث والذي لم يبخل علينا يوما بما من الله عليه، كما نتقدم بالشكر الجزيل لقسم اللغة والأدب العربي بجامعة أم البواقي على ما قدموه لنا ولبحوثنا كل باسمه وصفته، كما لا ننسى تقديم الشكر للأستاذ "شاكر لقمان" الذي كان حريصا على بحوثنا أكثر منا والشكر موصول للأستاذة "بوغنوط روفيا" على الدعم والتوجيه والتي لم تبخل يوما بنصحها، كما لا يفوتني أن أتقدم بالشكر الجزيل لأساتذة قسم اللغة

والأدب العربي جامعة 20 أوث 1955 على ما قدموه لي وأخص بالذكر الأستاذ "فوزي لعبادلة" والأستاذة "نسيمة علوي" والقائمة طويلة، أتقدم بالشكر الجزيل لكل من ساندني في إنجاز هذا البحث من قريب أو بعيد، ونأمل في الأخير أن يكون بحثنا بداية لما بعده من البحوث التي تشتغل في مجال نقد النقد المغاربي.

سائلة من الله التوفيق والسداد في القول والعمل

الباحثة 15 /2021/04 كركرة

الباب الأول

تلقي السيمياء البصرية على مستوى الخطاب الأدبي

"إن القيام بخطوة جديدة أو التلفظ بكلمة جديدة هو أكثر ما يخشاه الناس"

"فيدور دوستويفيسكي"

الفصل الأول: مقاربات نظرية

"حسن الصورة جمال ظاهر، وحسن العقل جمال باطن"

"الحسن بن محمد"

السيمويولوجيا أو السيميوطيقا مصطلحين انتعشا في منتصف القرن العشرين، وهو علم يعنى بدراسة الرموز والإشارات، هذا واختلفت التسميات بين ناقد وآخر فكل يتبع المدرسة التي نهل منها، غير أننا سنقف على تعريف السيميولوجيا كونها من عنيت بالفنون البصرية ووسعت من دائرة اهتمامها بهذه الفنون وسنقف الآن على تعريفها.

1 تعريف السيمياء:

أ ـ لغة:

جاء في تاج العروس في باب سوم: السّومة بالضم والسيمة، والسيماء، والسيمياء ممدودين بكسر العلامة: يعرف بها الخير والشر: وقال الجوهري السومة: العلامة تجعل على الشارة وفي الحرب أيضا، انتهى وقال ابن الأعرابي: السيمة: العلامة على صوف الغنم والجمع السيّم والقصر في الثالث لغة وبه جاء التنزيل ﴿سِيمَاهُمۡ فِي وُجُوهِهِم مِّنۡ أَثَرِ ٱلسُّجُودِۚ) الفتح (29) سوم الفرس تسويما: جعل عليه سيمة أي علامة [1]

نجد أن المعنى اللغوي للسيمياء لا يخرج عن معنى العلامة أو السيمة وهي غالبا ما تميز الشيء عن غيره من الأشياء، فبالعلامة كانت تعرف الخيل والغنم وغيرها من الكائنات والأشياء.

وعرفها ابن منظور في لسان العرب بقوله: " والسومة والسيمة والسيماء والسيمياء: العلامة. وسوم الفرس: جعل عليه السيمة. قال الزجاج: روي عن الحسن أنها معلمة ببياض وحمرة، وقال غيره: مسومة بعلامة يعلم بها أنها ليست من حجارة الدنيا ويعلم بسيماها أنها مما

[1] محمد بن مرتضى بن محمد الحسيني الزبيدي: تاج العروس من جواهر القاموس، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، مجلد16 ،2007، ص220.221.

عذب الله بها، السومة، بالضم، العلامة تجعل على الشاة وفي الحرب أيضا، تقول منه: تسوم. قال أبو بكر: قولهم عليه سيما حسنة معناه علامة"[1]

اللفظ	المعنى	المصدر
السيمة	العلامة- الإشارة	تاج العروس
سوم	العلامة	لسان العرب

فالمعنى العام لها هو العلامة وهو ما تم الاتفاق عليه في جل المعاجم العربية وذكرنا "لسان العرب" وتاج العروس" على سبيل الذكر لا الحصر.

ب ـ اصطلاحا:

تعددت تعريفات السيمياء واختلفت من دارس لآخر وسنعرض هنا بعض التعاريف الخاصة بمصطلح السيمياء وسنبدأ بصاحبها "فرديناند دوسوسير" الذي عرفها بقوله "عرف سوسير السيميولوجيا بلفظة سيميولوجيا قاصدا بها العلم الذي يعنى بعموم الدلائل وهي مشتقة من seméion اليونانية التي تعني الدليل"[2] ركز تعريف "سوسير" على العلامة بوصفها المكون الأساس لعلم السيمياء.

ويعرفها الدارس "برنار توسان" بقوله: "تكوينيا الكلمة آتية من الأصل اليوناني sémeion الذي يعني العلامة وlogos الذي يعني الخطاب الذي نجده في كلمات من مثل sociologie علم الاجتماع، وthéologie علم الأديان وبامتداد أكبر كلمة logos تعني العلم هكذا تعريف السيميولوجيا على النحو التالي: علم العلامات"[3] وهو بهذا لم يخرج عن تلك التعاريف السابقة للسيمياء ومن الباحثين الذين اختلف تمايز مفهومهم للسيمياء عن غيرهم "بويسونس" إذ عرف السيميولوجيا بقوله: يمكن تعريف السيميولوجيا بأنها دراسة

[1] ابن منظور: لسان العرب، دار صادر للطباعة، بيروت، ج12، ص312.

[2] مارسيو داسكال: الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة، تر: حميد لحميداني، ومجموعة من المؤلفين، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، د/ط ،1987، ص4.

[3] برنار توسان: ما هي السيميولوجيا، تر: محمد نظيف، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط2، 2000، ص9.

الإجراءات التواصلية أي الوسائل المستعملة للتأثير في الآخر والمنظور إليها بهذه الصفة من طرف من يريد التأثير فيها"[1]

نجد أن تعريف "بوسيونس" يركز على الأدوات التي تلجأ إليها السيمياء للتأثير في الآخر أي كيفية توصيل المعلومة أو طريقة تلقيها، دون أن ننسى أن "بويسونس" من أنصار سيمياء التواصل لذا فمن البديهي أن نجد تعريفه منصبا على الآليات والأدوات.

وعرفها "بيير غيرو" بقوله :"هي العلم الذي يهتم بدراسة أنظمة الإشارات، التعليمات ...وهذا التحديد يجعل اللغة جزءا من السيمياء"[2] كان تركيز "غيرو" على أنظمة العلامات وكل ما يتصل بها، غير أن اللغة هنا هي جزء من هذا العلم على اعتبار أن السيمياء تدرس ما هو لغوي وما هو غير ذلك (إشارات، لوحات، رموز، لغة الصم البكم ..) فهي تدرس كل ما يتصل بالحياة إنسانية كانت أم غير إنسانية.

تعددت تعاريف السيميولوجيا فكل باحث يرى السيميولوجيا من الزاوية التي رآها مناسبة لشق طريق بحثه، إلا أن المعنى العام لها لم يختلف عند معظم الباحثين حين أجمع أغلبهم على أنها علم العلامات، أو علم الإشارة، وسنورد الآن تعريف صاحب كتاب السيميولوجيا عميد النقد الفرنسي "رولان بارث" الذي عرفها بقولين:

الأول "السيميولوجيا: هذا العلم الذي يمكن أن نحدده رسميا على أنه علم الدلائل"[3]

الثاني " السيميولوجيا هي ذلك العمل الذي يصفي اللسان، ويطهر اللسانيات وينقي الخطاب مما يعلق به أي من الرغبات، والمخاوف، والإغراءات، والعواطف، والاحتجاجات،

---

[1] إيريك بويسونس: السيميولوجيا والتوصل، تر: جواد بنيس، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1،2017، ص21.

[2] بيار غيرو: السيمياء، تر: أنطوان أبو زيد، منشورات عويدات، بيروت، ط1، باريس، 1984، ص 5.

[3] رولان بارث: درس السيميولوجيا، تر: عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1986، ص20.

والاعتذارات والاعتداءات، والنغمات وكل ما تنطوي عليه اللغة الحية"[1] في تعريفه الأول نجد أن "رولان بارث" قد سار في نفس التعريف الذي قدمه مختلف منظري السيميولوجيا غير أنه في التعريف الثاني خصها ـ السيميولوجيا ـ بمميزات وخصائص حيث جعلها تسمو بالخطاب من كل شائبة أو من كل دنس يمكن أن يمسه .

ونبقى دائما مع التعريفات الكثيرة للسيمياء لنقع على تعريف "مارسيوا داسكال" الذي يعرفها بقوله: "يبدو أن السيميولوجيا قدرة قول الشيء الكثير حول العديد من المجالات المتنافرة التي لا توجد بينها إلا وظائف الدليل وتحليل البنيات الهرمية واكتشاف العلاقات بين الدلائل في أوسع المجالات وتحليلها وبوصفها دلائل وأشكال رمزية"[2] ركز هذا التعريف على العلاقات التي تربط بين دليل وآخر كما وسع من ميدان السيمياء بجعله ميدان تشترك فيه مجالات عديدة ومتنوعة ومتنافرة .

أما في الوطن العربي فقد عرفت السيمياء انتشارا واسعا وقد تعددت تسمياتها من دارس لآخر، فكل دارس يرى في ترجمته ترجمة أصيلة وصحيحة حتى وصل الأمر إلى الخلط والفوضى في المصطلح وقد أشار "يوسف وغليسي" لهذه الإشكالية في كتابه مناهج النقد المعاصر بقوله: "ستة وثلاثون مصطلحا عربيا(وما خفي عنا سيجعل الأمر أعظم!) في مواجهة مصطلحين أجنبيين اثنين يعبران عن مفهومين متداخلين لكنهما واضحان نسبيا؛ أي أن المعادلة الغربية (2=2) انتقلت إلى الوطن العربي بشكل لا يمكن أن يكون إلا مشوها(2= 36 !!!) [3]

إن تلقي مصطلح السيمياء في الساحة النقدية العربية كان صعبا جدا أو ثريا جدا لا يمكننا الجزم بهذا أو ذاك غير أن هذا التلقي لم يكن ناجحا ولعل تعدد المصطلحات أكبر

---

[1] رولان بارث: درس السيميولوجيا، ص21.22.

[2] مارسيو داسكال: الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة، ص9.

[3] يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي (مفاهيمها، أسسها وتطبيقاتها النظرية)، دار جسور، الجزائر، ط1، 2007، ص108.

دليل على الإخفاق في تبني واحتواء المصطلح، فهناك من النقاد من تبنى السيميائية وغيرهم تبنى السيميوطيقا وبعضهم السيميولوجيا وغيرها من المصطلحات الكثيرة التي لا تزال إلى اليوم تردنا وتصلنا من النقد الغربي "تأسيسا على هذه العينات، نلاحظ بوضوح أن ترجمة المصطلح في الخطاب السيميائي المعاصر تتسم بالاضطراب الذي يحول دون بث وتلقي الرسالة العلمية ويؤدي في جميع الحالات إلى نسف الأسس التي ينبني عليها التواصل العلمي"[1] فهذا الاضطراب أدى إلى تشويش في تلقي الرسالة مما مما زاد الوضع تعقيدا، فالناقد العربي لم يستطع إلى يومنا هذا الفصل في هذه المسألة وظل كل ناقد يأخذ بالمصطلح الذي يراه مناسبا وفق رؤاه ومرجعياته التي نهل منها.

تعريف السيمياء في الوطن العربي لم يختلف كثيرا عن نظيره الأجنبي فقد عرفها "محمد السرغيني "بقوله: "السيميولوجيا هي ذلك العلم الذي يبحث في أنظمة العلامات أيا كان مصدرها لغويا أو سننيا أو مؤشريا"[2] فالسيميولوجيا في مفهومها العام البحث في مصدر العلامة أو البحث في العلامة باعتبارها دليلا يقود لفهم المقصود.

وعرفتها "أمينة فزاري" بقولها: "فالسيميائية la sémiotique والسيميولوجيا la sémiologie إذن هما علم العلامات سواء أكانت هذه العلامة لسانية أم غير لسانية، يهتم برصد العلامات المختلفة وبتصنيفها وبيان دلالاتها وبكشف القوانين التي تحكمها"[3] فالمفهوم العام لكلمة السيمياء أو السيميولوجيا لا يخرج عن نطاق علم العلامة.

وعرفها "جميل حمداوي" في كتابه السيميولوجيا بقوله: "من المعروف أن السيميولوجيا هي ذلك العلم الذي يبحث في أنظمة العلامات سواء أكانت لغوية أم أيقونية أم حركية"[4] لم

---

[1] رشيد بن مالك: مقدمة في السيميائية السردية، دار القصبة للنشر، الجزائر د/ط، 2000، ص72.

[2] محمد السرغيني: محاضرات في السيميولوجيا، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط1، 1987، ص5.

[3] أمينة فزاري: أسئلة وأجوبة في السيميائية السردية، دار الكتاب الحديث، القاهرة، ط1، 2011، ص24.

[4] جميل حمداوي: السيميولوجيا بين النظرية والتطبيق، الوراق للنشر والتوزيع، عمان، د/ط، 2011، ص14.

يختلف تعريف "جميل حمداوي" عن غيره من الدارسين فالعلامة تتنوع بتنوع المرسل، أو حتى بتنوع الفضاء والمكان والزمان.

وبعد عرضنا لجملة من هذه التعاريف نجدها لاتخرج في تعريفها لعلم السيمياء على أنه العلم الذي يهتم بالعلامة فالسيمياء هي بحث متجدد عن العلامة وأصولها وتاريخها، إنها تبحث في العلامة لفك شفراتها والكشف عن مكنوناتها، إنها علم يهتم بالعلامة مهما كان نوعها لغوية أو غير لغوية بل تعددت إلى علامات أخرى كالعلامة الشمية، ولغة الصم والبكم والموسيقى بل حتى الصمت في بعض الأحيان حين يعد لغة.

يرجع فضل ظهور السيمياء إلى عالمين اثنين كان لكل منها بحثه ومنهجه وبالرغم من أنهما عاشا في نفس الفترة تقريبا إلا أنهما لم يطلعا على أعمال بعضهما "وفي نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين ارتبط ظهور علم العلامة بوجود عالمين يرجع إليهما الفضل في ظهوره على الرغم من عدم معرفة كل منهما بالآخر، وهما العالم اللغوي السويسري فرديناند دس سوسير (1857 ـ 1913) الذي هو الأصل في تسمية العلم بالسيميولوجيا، والفيلسوف الأمريكي شارل ساندرنس بيرس (1837ـ 1914)"[1] وقد عرفت سيمياء "بيرس" بالسيموطيقا.

1 2 سيميولوجيا سوسير:

تنبأ "سوسير بميلاد علم جديد يدرس العلامة في مختلف تجلياتها وهذا ما تم تناوله في كتابه "دروس في اللسانيات العامة" فقد قام العالم السويسري فرديناند دوسوسير في بداية القرن العشرين وفي كتابه دروس في اللسانيات العامة الذي أصدره تلامذته فيما بعد بالحديث عن العلم الجديد الذي سماه السيميولوجيا والذي بشر بأنه سيكون جزءا من العلم النفساوي العام، بحيث تصير اللسانيات بدورها جزء منه، وهو العلم الذي يدرس حياة العلامات

[1] عصام خلف كامل: الاتجاه السيميولوجي ونقد الشعر، دار فرحة للنشر والتوزيع، السودان، د/ط، 2003، ص15.

والدلائل"[1] وهو ما حدث فعلا بعد ذلك فقد بشر "سوسير" بهذا العلم وهو لا يعلم بأنه سيكون رائد السيميولوجيا في عصره، وقد حدد "سوسير" مجال العلامة داخل الحياة الاجتماعية" العلم الذي يدرس حياة الدلائل في صلب الحياة الاجتماعية؛ فهي تشكل جزءا من علم النفس الاجتماعي نسميه سيميولوجيا"[2] فقد خص "سوسير" للعلامة مجالا معينا وهو المجال الاجتماعي الذي تشتغل عليه العلامة، أو رؤية الجماعة لهذه العلامة، فالمهم هو تحقيق التواصل داخل الحياة الاجتماعية.

ركز "سوسير" على العلامة اللغوية ورأى أن اللغة قطعة نقدية ذات وجهين يكمل بعضهما الآخر "عرف سوسير العلامة اللغوية بأنها كيان ذو وجهين، أي ثنائي أحد وجهي العلامة هو الدال؛ والدال هو الجانب المادي تماما للعلامة ...وصف سوسير الدال اللفظي بأنه الصورة الصوتية، ما يطلق عليه سوسير المدلول لا ينفصل عن الدال في أية علامة، وهو بالفعل ما يولده الدال هذا مفهوم ذهني"[3] فالدال والمدلول هما المكونان الأساسيان للعلامة السوسيرية ولا يمكن لأحد فهم العلامة بغياب الدال أو المدلول.

يواصل "سوسير" تأكيده على أهمية الدال والمدلول في علمه الجديد السيميولوجيا "يشدد سوسير على أن الصوت والفكرة (أو الدال والمدلول) لا يفترقان كما هو حال وجهي الورقة، ويقول إنهما يرتبطان ارتباطا حميميا في الفكر بوساطة صلة رابطة يستدعي كل واحد منهما الآخر، يقدم "سوسير" هذين العنصرين على أنهما يرتبطان ببعضهما ارتباطا كاملا فلا يوجد أي منهما قبل الآخر"[4] فلا يمكننا فصل الدال عن المدلول ولتوضيح أكثر قدم سوسير نموذجا عن الدال والمدلول وهذا هو نموذجه:

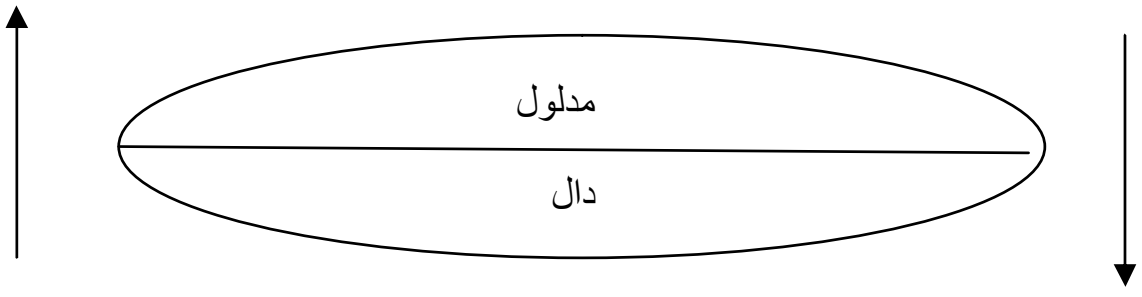
---

[1] محمد الكرافس: السيميائيات العامة بين السيميولوجيا والسيميوطيقا، دار أسامة للنشر، عمان، ط1، 2018، ص9.

[2] مجموعة من المؤلفين: السيميائية الأصول القواعد والتاريخ ،تر: رشيد بن مالك، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، ط1 ، 2008، ص95.

[3] مجموعة من المؤلفين: علم العلامات، تر: جمال الجزيري، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2005، ص16.

[4] دانيال تشاندلر: أسس السيميائية، تر: طلال وهبة، المنظمة العربية للترجمة ، بيروت، د/ط، 2008، ص51.52.



من الواضح أن سوسير يعتقد أن عملية التواصل من خلال اللغة، تشمل على تحويل محتويات الذهن[1] فالعلامات غالبا ما تكون تواصلا بين فردين أو أكثر وهو ما زاد من رغبة "سوسير" في البحث "العلامات التي تكون شفرة الانتقال بين الفرديين تفتح محتويات مخ كل منهما وهذا الدمج لمحتويات الذهن بنوع خاص من شفرة العلامة، يشجع سوسير على وضع علم جديد" [2]

وما يجعل من العلامة دالة هو اختلافها عن غيرها من العلامات "يرى سوسير أن العلامة تحدث دلالتها نتيجة لاختلافها عن العلامات الأخرى وهذا الاختلاف هو الذي يولد إمكانية وجود مجتمع لغوي"[3] لعل هذا ما أوحى "لسوسير" بوضع نظام التزامن والتعاقب اللغوي وكذلك نظام التوزيع والاستبدال.

3.1 سيميوطيقا بيرس:

ظهرت سيميوطيقا "بيرس" مزامنة لسيميولوجيا "سوسير" حيث نشأ العالمان في نفس الفترة تقريبا "في الوقت نفسه تقريبا الذي كان سوسير يحضر فيه نموذجه للإشارة وللسيميولوجيا (ويضع أسس المنهجية البنيوية وعلى الجهة الأخرى من الأطلسي كان

[1] مجموعة من المؤلفين:علم العلامات، ص18.
[2] المرجع نفسه، ص18.
[3] مجموعة من المؤلفين: علم العلامات، ص20.

فيلسوف الذرائعية وعالم المنطق تشالر ساندرز بيرس يقوم بعمل نظري وثيق الاتصال بعمل سوسير ويتقدم في تحضير نموذجه للإشارة وللسيميائية لصنافات الإشارات"[1]

تختلف منطلقات "بيرس"عن نظيره "سوسير"، فسوسير كانت انطلاقته من اللغة وما جاورها بينما كانت خلفيات "بيرس" من الظاهراتية والمنطق "عكس خلفية سوسير النظرية المنطلقة أساسا من نظرة دوركايمية لغوية للعلامة، ينطلق بورس من خلفية نظرية مغايرة تستند إلى المنطق والعلوم التجريبية والرياضيات وتمتد إلى التراث الفلسفي العالمي"[2] لقد كانت خلفية بورس أكثر ميلا للرياضيات والمنطق وهذا بديهي فالرجل كرس حياته في دراسة الرياضيات والمنطق وكل ما يتعلق بالأمور الرياضية.

ويقدم "بورس" تقسيما ثلاثيا للعلامة خلافا "لسوسير" الذي قسمها تقسيما ثنائيا دال /مدلول، نجد أن بيرس قسمها على النحو التالي"بخلاف سوسير الذي تعتبر العلامة عنده ثنائيا مكتف بذاته، أصر أنا على أن العلامة تتكون من علامة ثلاثية"[3] وهو التقسيم الذي أراده "بيرس" للعلامة الخاصة به.

تقسيم العلامة عند شارل ساندرز بيرس:

قسم بيرس العلامة إلى تقسيمات عديدة حيث جعل لكل علامة ثلاث علامات أخرى تقابلها وذلك على النحو الآتي:

1 ـ العلامة الأولية وتضم:

أ ـ العلامة الكيفية qualisign: ممثل يتكون من كيفية على سبيل المثال اللون الأخضر.

---

[1]. دانيال تشاندلر: أسس السيميائية، ص69.

[2] محمد الكرافس: السيميائية العامة بين السيميولوجيا والسيميوطيقا، ص59.

[3] مجموعة من المؤلفين:علم العلامات، ص27.

ب ـ علامة محددة sinsign: ممثل يتكون من واقع مادي موجود على سبيل المثال إشارة طريق في شارع محدد.

ج ـ علامة قانونية legisign: ممثل يتكون من قانون على سبيل المثال صوت صفارة الحكم في مباراة كرة القدم [1]

2 الموضوع الثانوية: ويضم هو الآخر ثلاثة تصنيفات:

أ ـ الأيقونة Icone: وهي العلامة التي تحيل إلى الشيء الذي تشير إليه بفضل صفات تمتلكها خاصة بها وحدها مثل الصورة الفوتوغرافية.

ب **ـ المؤشر index:** وهو العلامة التي تدل على الشيء الذي تشير إليه بفضل وقوع هذا الشيء عليها في الواقع مثل الأعراض الطبية التي تشير إلى وجود علة في المريض، والآثار والطرق على الباب وغيرها.[2]

ج ـ الرمز symbole: حيث ترتبط العلامة بموضوعها من خلال العرف والقوانين على سبيل المثال كلمة علم.[3]

3 الصورة الذهنية الثالثة:

أ الشكل rheme: حيث تتمثل العلامة للصورة الذهنية كإمكان على سبيل المثال مفهوم.

ب ـ العلامة الحقيقية dicent: حيث تتمثل العلامة للصورة الذهنية كحقيقة على سبيل المثال عبارة وصفية.

---

[1] مجموعة من المؤلفين: علم العلامات، ص38.

[2] عصام خلف كامل: الاتجاه السيميولوجي ونقد الشعر، ص36.

[3] مجموعة من المؤلفين: علم العلامات، ص39.

ج ـ حجة argument: حيث تتمثل العلامة للصورة الذهنية كسبب على سبيل المثال قضية منطقية [1] وغالبا ما تكون الحجة هي السبب في إقناع المتلقي فلكل عنصر من هذه العناصر وظيفته التي يهدف من خلالها لتحقيق هدف الباث أو المرسل.

لتوضيح هذه العلامات بشكل أفضل نقدم هذا الجدول التنظيمي لمبنى العلامة لدى "بورس"[2]

	الكيفية الأولية	الحقائق الثانوية الفجة	القانون الثالثية
العلامة الأولية	العلامة الكيفية	علامة محددة	علامة قانونية
الموضوع الثانوية	الأيقونة	مؤشر	رمز
الصورة الذهنية الثالثية	الشكل	العلامة الحقيقية	حجة

4.1 اتجاهات السيمياء:

تعددت اتجاهات السيمياء بين سيمياء الدلالة والثقافة والتواصل، هذه الأخيرة التي تشكل أساس السيمياء والهدف الحقيقي لها، فالهدف من السيمياء هو تحقيق التواصل، ولا يقتصر التواصل هنا على التواصل اللساني فقط "إن حصر عملية التواصل على اللسان فقط، معناه

[1] مجموعة من المؤلفين: علم العلامات، ص40.

[2] المرجع نفسه: ص37.

إغفال وتجاهل أشكال أنساق أخرى لا تقل عنه أهمية"[1] فالمهم هو تحقق الغاية من هذا التواصل، وسنعرض الآن الاتجاهات الحديثة باختصار:

1 ـ سيميولوجيا التواصل:

بزعامة كل من "بريتو وجورج مونان وأندري مارتيني وبويسونس" على أن وظيفة اللسان الأساسية هي التواصل، ولا تختص هذه الوظيفة بالألسنة وإنما توجد أيضا في البنيات السيميائية غير لسانية غير أن هذا التواصل مشروط بالقصدية [2] أي لا بد من وجود قصد التواصل في هذه العملية وما فائدة العلامة أو حتى اللغة إن لم يكن هدفها التواصل "لا وجود لأي تواصل عن طريق العلامات دون وجود قصدية، وراء فعل التواصل، ودون وجود إبداع أو على الأقل دون وجود توليف للعلامات "[3] ركز أنصار هذا الاتجاه على قصد التواصل باعتباره الأداة الفاعلة في تحقق الفعل التواصلي أي لابد لي أثناء عملية التواصل من قصد لتحقيق الغاية المطلوبة.

أتى "جاكبسون "بعد هؤلاء ليضع لنا مخططا شاملا للعملية التواصلية صار دستورا يتبعه كل دارس لبيان طريقة الفعل التواصلي و هذا هو نموذجه:

---

[1] المصطفى العمراني: التواصل نماذج و رهانات، عالم الكتب الحديث، اربد، ط1، 2016، ص14.

[2] مجموعة من المؤلفين: السيمياء الأصول القواعد والتاريخ، ص35.

[3] جيرار دولودال: السيميائيات أو نظرية العلامات، تر: عبد الرحمان بوعلي، دار الحوار، اللاذيقية، ط1، 2004، ص126.

السياق

المرسلة

المتكلم ← المخاطب

الاتصال

الشفرة

نموذج التواصل عند جاكبسون[1]

2 ـ سيميولوجيا الدلالة :

يقف "بارث" على رأس أنصار هذا التوجه "أن اللغة لا تستنفد كل إمكانيات التواصل، فنحن نتواصل توافرت القصدية أم لم تتوافر[2] يشير "بارث" إلى أن العملية التواصلية مستمرة سواء تحصلنا على قصد أو لم نتحصل لأن الغاية الأساسية هي تحقيق التواصل وليس القصد منه، ويركز في كل مرة على الدلالة لأن الأشياء كلها تدل بالنسبة لبارث "إن كل المجالات المعرفية ذات العمق السوسيولوجي الحقيقي تفرض علينا مواجهة اللغة ذلك أن الأشياء تحمل دلالات، غير أنه ما كان لها أن تكون أنساقا سيميولوجية أو أنساقا دالة لولا تدخل اللغة ولولا امتزاجها باللغة، فهي إذن تكسب صفة النسق السيميولوجي من اللغة وهذا ما دفع "ببارث" إلى أن يرى أنه من الصعب جدا تصور إمكانات وجود مدلولات، نسق، صور، أشياء خارج اللغة "[3] يؤكد "بارث" أنه لا يمكن أن توجد دلالة خارج إطار اللغة، فاللغة هي من تولد لنا الدلالة ولولاها لما كانت لدينا دلالات أصلا، لذا كان واجبا على الإشارات أو العلامات الغير لفظية أن تقترن بنص لفظي شاءت ذلك أم أبت "ويعني ذلك أن إنتاج

---

[1] دانيال تشاندلر: أسس السيميائية، ص306.

[2] مجموعة من المؤلفين: السيمياء الأصول القواعد والتاريخ، ص36.

[3] حنون مبارك: دروس في السيميائيات، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1987، ص74.

المعنى وتوفير التواصل يمكنه أن يتم بواسطة أنساق لفظية، وأنساق غير لفظية، وهذا ما دفع "بارث" إلى أن يسند وظيفة التواصل إلى الأنساق اللسانية وإلى الأشياء، إلا أن السيميولوجيا مدعوة رغم أنها تشتغل في البداية على مواد غير لسانية إلى أن تلتقي باللغة سواء استعجلت أم لم تستعجل وهي تلتقي باللغة لا باعتبارها نموذجا فحسب، وإنما باعتبارها مكونا كذلك لأن المعنى من إنتاج اللغة فلا يمكن للسيميولوجيا أن تلجأ للغة للوقوف على دلالة الأشياء"[1] من هنا كان لابد للسيميولوجيا من سند لغوي يعينها على البحث عن الدلالات وفك شفرات هذه النصوص.

3 سيميولوجيا الثقافة:

تبنى هذا الاتجاه الذي نشأ في روسيا مجموعة من الباحثين والدارسين "ينطلق ها الاتجاه الذي نشأ في كل من روسيا (يوري لوتمان، أوسبانسكي إيفانوف، طوبورف..) من اعتبار الظواهر الثقافية موضوعات تواصلية وأنساقا دلالية"[2] يركز أنصار هذا الاتجاه على ضرورة تمييز الأشياء عن بعضها، لأن الثقافة لا بد فيها من تماهي العقل والفكر مع ما هو موجود من دلائل "إن الثقافة إذن لا تنشأ إلا حينما نتمثل الخارج تمثلا داخليا وذاتيا أي حينما ننتقل من الطبيعي بواسطة الفكر وبواسطة التجريد فنسمي الأشياء الطبيعية ونسند إليها وظيفة معينة ونقوم بتذكرها على تلك الهيئة، ويعني ذلك تمييز الأشياء عن بعضها البعض بواسطة الفكر ووضع سمات لها تميزها عن باقي الأشياء وتستحضرها في حال غيابها المادي وبذلك فإن الدلائل تتماهى مع الفكر"[3]

فالثقافة بهذا المعنى ليست اعتباطية وإنما بالاتفاق بين عناصر الجماعة على ذاك الشيء أو على وظيفته ليبقى استعماله مرهونا بتلك الوظيفة المتفق عليها، هذا ولا يمكننا فصل الثقافة

---

[1] حنون مبارك: دروس في السيميائيات، ص75.

[2] المرجع نفسه، ص85.

[3] المرجع نفسه، ص87.

عن التاريخ أو الذاكرة لأنهما أصل وجودها "إن الحديث عن الثقافة لا يصح بمعزل عن الذاكرة بحيث إن جوهر الثقافة ينبغي أن ينظر إليه بوصفه ذاكرة، يقول ايفانوفو آخرون: إننا لو اعتبرنا جماعة ما بوصفها فردا ذا بنية مركبة، فإنه يمكن أن تفهم الثقافة في تماثلها مع الآلية الفردية للذاكرة باعتبارها جهازا جماعيا للحفاظ على الأخبار ومعالجته، ولهذا السبب فإنهم يرون أن البنية السيميوطيقية للثقافة والبنية السيميوطيقية للذاكرة تمثلان ظواهر من نمط واحد ومتموقعة في مستويات مختلفة"[1] وعليه فإن سيميولوجيا الثقافة لا تشتغل على صنف واحد وإنما على أصناف مختلفة كل صنف يكمل الآخر وما الذاكرة إلا جزءا من هذه الثقافة الكبيرة.

2 تعريف الصورة:

أ ـ لغة:

جاء في لسان العرب لابن منظور في باب صور "صور في أسماء الله تعالى: المصور: وهو الذي صور جميع الموجودات، ورتبها فأعطى كل شيء منها صورة خاصة وهيئة مفردة يتميز بها على اختلافها وكثرتها ...وصوره الله صورة حسنة فتصور، وفي حديث ابن مقران، أما علمت أن الصورة محرمة؟ أراد بالصورة الوجه وتحريمها المنع من الضرب واللطم على الوجه، ومنه الحديث: كره أن تعلم الصورة، أي يجعل في الوجه كي أو سمة، وتصورت الشيء توهمت صورته فتصور لي"[2]

وعرفها "الحسن الزبيدي" في تاج العروس بقوله: "صور: الصورة بالضم الشكل والهيئة، والحقيقة والصفة (ج صور) بضم، وتستعمل الصورة بمعنى النوع والصفة ومنه الحديث "أتاني الليلة ربي في أحسن صورة، قال ابن الأثير: الصورة ترد في كلام العرب على

---

[1] حنون مبارك: دروس في السيميائيات، ص87.

[2] ابن منظور: لسان العرب ، باب صور، ص473.

ظاهرها، وعلى معنى حقيقة الشيء وهيئته، وعلى معنى صفته، يقال صورة الفعل كذا وكذا أي صفته.

وقال المصنف في البصائر: الصورة ما ينقش به الإنسان ويتميز بها عن غيره وذلك ضربان

ضرب محسوس يدركه الخاصة والعامة بل يدركها الإنسان وكثير من الحيوانات كصورة الإنسان والفرس والحمار، والثاني: نقول يدركه الخاصة دون العامة كالصورة التي اختص بها الإنسان بها من العقل والرؤية والمعاني التي ميز بها وإلى الصورتين أشار سبحانه وتعالى بقوله ﴿وَصَوَّرَكُمْ فَأَحْسَنَ صُوَرَكُمْ) غافر64، وقال أيضا ﴿ فِيٓ أَيِّ صُورَةٖ مَّا شَآءَ رَكَّبَكَ ﴾ الإنفطار 8 [1] فالمعنى اللغوي للصورة لا يخرج عن التمثيل والعلامة.

ب . اصطلاحا:

عرفت الصورة تعريفات عديدة فكل دارس عرفها من منطلقات معينة ومن رؤيته الخاصة لهذه الصورة فعرفها "ريجيس دوبري" في كتابه حياة الصورة وموتها بقوله: "الصورة علامة لها ميزة في أنها تمنح نفسها للتأويل وتدعو إلى ضرورته، غير أنها لا يمكن أن تقرأ، بإمكاننا الحديث عن كل صورة بل علينا ذلك غير أن الصورة نفسها لا يمكن أن تقوم بهذا ...فالصورة مجال تلاقي السماء والأرض والوسط بين الإنسان آلهته، فإن لها وظيفة علائقية فهي تربط بين الأطراف المتناقضة"[2] ركز هذا التعريف على نقطتين أولهما انفتاح الصورة على التأويلات وهذا ما يزيد من غموضها وصعوبة فهمها، وثانيهما العلاقات الموجودة في الصورة إذ غالبا ما تجمع لنا الصورة متناقضات الحياة في صورة جميلة يصعب على الإنسان فهمها بل وتتركه مشدودا إليها يحاول جاهدا فك سننها وشفراتها.

[1] الحسن الزبيدي: تاج العروس، المجلد السادس، تتمة باب الدال، ص187.188.

[2] ريجيس دوبري: حياة الصورة وموتها، تر: فريد الزاهي، إفريقيا الشرق، د/ط، د/ت، د/ب، ص"35.45.

عرف "جاك أمون" الصورة بقوله: "الصورة تلك الظاهرة الطبيعية أو الشيء المصنع الذي ينقل معلومات حول العالم، هي غرض بصري كسائر الأغراض"[1] تناول "أمون" الصورة من الزاوية الخبرية لها فهي بالنسبة إليه ظاهرة طبيعية وقد تكون غير ذلك إلا أن ما يهمه في الصورة هو الخبر الذي تريد إيصاله للمتلقي فقد عرف الصورة من منظور نوع واحد من الصور وهي الصورة الخبرية التي غالبا ما تستعمل في الجرائد أو التلفزيون قصد إيصال خبر ما.

عرفت الصورة في قاموس "روبير" Robert ب"أنها إعادة إنتاج طبق الأصل أو تمثيل مشابه لكائن أو لشيء، ويشير هذا المصطلح حسب اشتقاق قديم في نفس الوقت إلى وظيفة التمثيل ومقولة التشابه "[2] يعالج هذا التعريف الصورة بكونها إعادة تجسيد أو تشكيل لما هو موجود سواء أكان ذلك الشيء ماديا أو معنويا فالمهم أن يكون مشابها ومماثلا لما هو موجود.

وعرفها "محمد العبد" بقوله: "ليس الصورة أثرا خلفه الإحساس فحسب وليست نتاجا جماليا خالصا لخيال مطلق أو واقع تصورهما وصفت الصورة بواقعيتها ..فهناك دائما شيئا ما تبنيه الصورة بطريقتها ... ولا شك أن الصورة في سعيها إلى التوصيل والتواصل ـ لن تكون عملا فنيا مكتفيا بذاته بل تثرى بالتفاعل والتأويل اللذين يعززان دورها في بناء الثقافة "[3] جمع هذا التعريف عدة خصائص للصورة، فالصورة كل متكامل يجمع بين عدة أمور لإحساس، تفاعل، تأويل بإجتماع هذه الثلاثية تصبح الصورة أداة التواصل الأولى التي تبلغ رسالتها في أبهى حلة.

---

[1] جاك أمون: الصورة، تر: ريتا الخوري، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2013، ص143.

[2] عبيدة صبطي ونجيب بخوش: الدلالة والمعنى في الصورة، دار الخلدونية، الجزائر، ط1 ، 2009، ص71.

[3] محمد العبد: الصورة والثقافة والاتصال، مجلة فصول، العدد 62، صيف وخريف 2003، ص133.134.

مازلنا في عرض بسيط لتعريف الصورة التي اختلف في تعريفها إلا أن القاسم المشترك بين جميع الدارسين هو الإجماع بضرورة التجسيد أو التصوير أو الإحساس وسنعرض الآن تعريف "رضوان بلخيري" الذي عرف الصورة ب"الصورة Image هي كلمة لاتينية الأصل وتحمل معنى الجذر im الموجود في لفظة imatari والتي تعني التماثل مع الواقع، وتعني سيميولوجيا كل تصوير تمثيلي مرتبط مباشرة بالمرجع الممثل بعلاقة التشابه المظهري أو بمعنى أوسع كل تقليد تحاكيه الرؤية في بعدين بالرسم والصورة "[1] جمع لنا هذا التعريف سيميولوجيا الصورة والتي لا يختلف تعريفها عن غيره من الباحثين في تركيزه على التمثيل والتشابه إذ لا بد للصورة من تجسيدها.

2-1 تعريف الصورة في البصريات:

اختلف تعريف الصورة من مجال لآخر، فلكل مجال خصوصياته، وضوابطه، وقوانينه التي تحكمه وقد عرفت الصورة في مجال البصريات ب"تشابه أو تطابق للجسم تنتج بالانعكاس أو الانكسار للأشعة الضوئية، تتكون أيضا بواسطة الثقوب الضيقة، الصورة الحقيقية تتكون نتيجة التلاقي للأشعة على الحاجز"[2] ركز التعريف على الأمور البصرية التي تخرج الصورة للمتلقي، هذا وقد ذكر كيفية تكوين الصورة في هذا المجال، ويختلف هذا التعريف عن مفهوم الصورة في السيميولوجيا "أما في الاصطلاح السيميولوجي فإن الصورة تنضوي تحت نوع أعم يطلق عليه مصطلح الأيقونة iconicito وهو يشمل العلامات التي تكون علاقة الدال والمرجع قائمة على المشابهة والتماثل[3] تضم الصورة أيقونات أو سنن تساهم في فك غموضها وقراءتها قراءة صحيحة، حيث أن الصورة غالبا ما تظل مبهمة دون قراءة حقيقية لأيقوناتها، وفك رموزها التي غالبا ما تظهر للعيان بأنها بسيطة "وفي الواقع فإن

---

[1] رضوان بلخيري: سيميولوجيا الخطاب المرئي من النظري إلى التطبيق، دار جسور، الجزائر، ط1، 2016، ص80.

[2] محمود أدهم: مقدمة إلى الصحافة المصورة الصورة وسيلة اتصال، الدار البيضاء، د/ط، د/ت، ص15.

[3] بلاسم محمد: الفن التشكيلي: قراءة سيميائية في أنساق الرسم، دار مجدلاوي، عمان، ط1، 2008، ص99.

الصورة لا تكتفي بتمثيل موضوع ما كما يمكن أن يقوم بذلك رسم ما، بل تشكل ضمنيا أثر وتشتغل إذن كسمة لقاع كأس ظلت آثارها باقية فوق الطاولة شاهدة على الحضور الماضي لهذه الكأس"[1] الصورة إن قدمت موضوعها فإنها ستقدمه بطريقة رمزية دالة، وكل عنصر في الصورة وكل علامة فيها إنما هو أيقونة تستحق القراءة وتبحث عن متلقي متميز يكشف سر توظيفها، ويبقى منشغلا بها لوقت معين وهذا هو هدف الصورة الحقيقي، حيث نأخذ المتلقي بعيدا عن هذا العلم وتطلب منه إيجاد الأسباب والدوافع التي دفعت بالمصور أو الفوتوغرافي أو حتى الرسام لتوظيف تلك العلامات أو الأيقونات داخل لوحته فالعلامة الموجودة هناك وإن غاب مصدرها أو مرجعها فإن ذلك لا ينقص من دلالتها "إن القول بأن العلامة تشكو من غياب مؤلفها ومن مرجعها لا يعني بالضرورة أنها محرومة من مدلول مباشر"[2] فالصورة هي النص الوحيد القادر على جمع مختلف أنواع العلامات دون الإخلال بنظم وقواعد إنشاء الصورة، إن الصورة اليوم تعبر عن كل شيء فقد اجتاحت الصورة حياتنا، فالصورة في يومنا تعيش وتحيا وسطنا ونحن تقبلنا الصورة بتقنياتها وآلياتها بأيقونياتها وألوانها، فالصورة اليوم فرضت نفسها بقوة في الساحة الأدبية كيف لا وأصبح اليوم تعبيرنا بالصور، ألا نستعمل حركاتنا وإيماءاتنا في تعبيراتنا اليومية؟، ألا نتبادل النظرات، البسمات؟ كل هذا في حقيقة الأمر صور، لكن هذه الصور لا تبلغ مكانة الصورة الحقيقية المشبعة بالدلالات والأيقونات "لعل الصورة تعد النموذج الأعلى للعلامات الأيقونية، ولكن هناك الصوت الذي يتناهى إلى السمع في صورة وقع أو رائحة تنتهي إلى الأنف في غياب التعرف إلى موضوعها الحامل لها هي أيقونات"[3] فالأيقونة هي من تحدد الطريق لفهم الصورة وبها ترسم معالم الصورة الأولية والنهائية إذ لا يمكننا إطلاق لفظة صورة على صورة

---

[1] إمبرتو إيكو: العلامة في تحليل المفهوم وتاريخه، تر: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 2010، ص95.

[2] إمبرتو إيكو: التأويل بين السيميائية والتفكيكية، تر: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 2004، ص124.

[3] أحمد يوسف: السيميائيات الواصفة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2005، ص96.

خالية من الأيقونات وهذا أمر نادر الحدوث فكل صورة إلا ولها علامات تنشطها وتثبت الحياة فيها "العلامة منشط ـ أي جوهر حساس ـ تقوم صورته الذهنية في تفكيرنا مشتركة مع منشط آخر تكون وظيفته الاستدعاء تمهيدا للتواصل"[1] إنها عملية متكاملة لكل دوره فيها فالعلامة هي بداية التجسيد والأيقونة هي رمز أو شيفرة العمل والصورة هي خلاصة هذا وذاك غير أن فهم الصورة يتطلب المرور بكل تلك الخطوات.

وتعد الصورة المتحركة اليوم من أجمل أنواع الصورة فهي صورة ذات وجهين فمن الناحية الجمالية هي صورة معبرة ودقيقة أما من الناحية الثانية فهي صورة متملصة إذ لا يمكن للمتلقي أن يستوعبها أو حتى يوقفها للتمعن فيها "وسرعة الصورة المتحركة هي العدو الأول للجمهور فقط التصوير photographie (الصورة المتحركة الثابتة) بإمكانه مساعدتنا في التغلب على تلك السرعة"[2] فحركية الصورة اليوم تجعل المشاهد يستمتع ويقنط في الوقت ذاته، يستمتع ويفرح بذلك النشاط المبثوث في الصورة ويقلق أيضا من سرعتها الفائقة التي لا يمكنه مجاراتها فيها حتى بالعين، وهذه مشكلة تؤرق المتلقي والباث على حد السواء، فالباث الذي يبعث الرسالة يصاب بالخيبة عند شعور المتلقي باليأس من عدم فهمه أو استيعابه للصورة من جراء السرعة أو عوامل أخرى تدفع بالصورة إلى التراجع (التراجع هنا نقصد به عدم حدوث التلقي المطلوب أي نقص التفاعل معها) "ويبقى أن المشكلة بالنسبة لسيميائيات التواصل البصري هي معرفة الكيفية التي تستطيع بها علامة ـ مرسومة كانت أو فوتوغرافية ـ أن تبدو مساوية لتلك الأشياء، بالرغم من أنه لا يوجد عنصر ما يجمعها بتلك الأشياء"[3] فمشكلة الصورة اليوم هو مشكل تلقي بالدرجة الأولى فالصورة في هذا المجال (السيميولوجي) صورة متشعبة وليس من اليسير الإمساك بها، فهي صورة لولبية لا يمكن

---

[1] بيير غيرو: السيميائيات دراسة الأنساق السيميائية الغير لغوية، تر: منذر عياشي، دار نينوى للنشر، دمشق، ط1، 2016، ص27.

[2] سعاد عالمي: مفهوم الصورة عند ريجيس دوبري، إفريقيا الشرق، المغرب، الدار البيضاء، د/ط، 2004، ص82.

[3] إمبرتو إيكو: سيميائية الأنساق البصرية، تر محمد التهامي العماري، دار الحوار، اللاذيقية، ط2، 2013، ص33.

حصرها ولا فهمها ببساطة فنجد الصورة المتحركة تنتقل بين ثنايا عديدة وأيقونات مختلفة لتشكل صورة غامضة الرؤى والمفاهيم وهي لا تبنى ولا تنشأ من فراغ فللثقافة دورها هنا ولكل عنصر فيها دوره الذي يؤديه "لا تنشأ الصورة بمعزل عن ألوان المعنى وأفضية التواصل، فهي لا تنأ عن تلك الحركات التي تنظم الدلالة داخل الحياة الاجتماعية، فللثقافة دور في احتضان حدودها حتى و هي لا تزال فكرة في ذهن المبدع "[1]

تعطي الثقافة للصورة مكانتها وتحاول جاهدة منحها فرصة البعث والانتشار حتى ولو أم تولد بعد فهي تتيح لها فرص الوجود.

صناعة الصورة اليوم أسهل بكثير من صناعتها في الماضي، الذي كانت فيه الصورة بمثابة الشيء الجديد الذي يمنح كل امتيازات الظهور والاهتمام، صورة اليوم هي الأخرى صورة معقدة التركيب فهي لا تضاهي صعوبة صورة الأمس، لأن تكنلوجيات صناعة الصورة منحت لصورة اليوم الكثير من الراحة والكثير من التركيب، ولعل أبرز مكون لصورة اليوم ما يعرف بالأيقونة فلا تخلو الصورة اليوم سواء الثابتة أو المتحركة من أيقونات تدل وتعبر عنها "تقوم صناعة الصورة التلفزية أو الفيلمية أو السينمائية على بعث الحياة الأيقونية في جسد الفوتوغرافيا الساكنة، وإذا كان الانعكاس الميكانيكي الواقع في الصورة الفوتوغرافية، يجعلها أكثر مصداقية من غيرها، فهو يضعف من موقفها إزاء لعبة الزمن أو إزاء التمثل الحقيقي للأحجام أو لسيرورة الحركة "[2]

تعطي العلامة الأيقونية للصورة حياتها، فهي من تبعثها من جديد وتعطيها أملا في أن تعمر أكثر وتمنحها قوة في المقاومة وللعلامة الأيقونية وظيفة مزدوجة "العلامة الأيقونية علامة وسيطة لها وظيفة إرجاع مزدوجة أي أنها ترجع إلى منوال العلامة وإلى منتج العلامة

---

[1] عبد القادر فهيم شيباني: معالم السيميائيات العامة أسسها ومفاهيمها، سيدي بلعباس، ط1، 2008، ص43.

[2] المرجع نفسه، ص128.

"[1] ويبقى للأيقونة دورها في الصورة، فمتلقي الصورة لا يمكنه قراءتها بمعزل عن أيقوناتها التي تتشكل منها وقد عرفت "أديت كيروزيل" الأيقونة بقولها "العلاقة التي تقوم على علاقة تشابه بين الدال والمدلول كالصورة التي تماثل موضوعها أو التمثال الذي يشبه موضوعه"[2] فالأيقونة هي غالبا الأشياء الموجودة في الصورة أو بالأحرى مكوناتها بمختلف أنواعها، وليس من اليسير قراءة أيقونات الصورة، إذ لا بد من فهم صحيح ودقيق لجميع الأيقونات الموجودة إضافة إلى ذلك لابد من ثقافة يستند إليها الفرد في تحليل هذه الصورة لأن الأيقونة تختلف باختلاف الظروف والمكان والزمان فلكل أيقونة زمانها ومكانها.

تتميز الدلالة الأيقونية عن غيرها في بساطتها ويسر تركيبها فهي متاحة لكل متلقي يستطيع فهم معانيها، إننا بهذا لا نقدم الأيقونة على أنها بسيطة أو سهلة المنال، إنما نتحدث عن متلقي متمرس أو عارف بأمور الصورة، إن الأيقونة اليوم من بين أهم عناصر التواصل في الصورة "تمتاز الدلالة الأيقونية عن غيرها في أنها تصلح لأن تكون وسيلة دولية للتواصل والتفاهم، وهو أمر شائع في كثير من الميادين، كما في تصميم المدن والخرائط ...،إن هذا لا يعني أن العلامات الأيقونية لا نحتاج إلى تفسير، بل على غرار سائر العلامات يمكن شرحها وتوضيحها بعلامات أخرى"[3] فالمهم هو فهم المعنى المقصود من هذه الأيقونات، وليس من اليسير فهم الصورة أو الواقعة البصرية، لأن ثقافة الأفراد تختلف وبالتالي فإن طريقة القراءة أيضا ستكون مختلفة من قارئ لآخر "إن الصورة يمكن أن تكون منتظمة بالنسبة إلى مشاهد (الذي يملك منوالا) لا تكون كذلك بالنسبة إلى آخر (الذي لا يمتلكه) إن القارئ هو الذي يضع القراءة"[4] فالمنهج الصحيح في القراءة هو من يعطي المدلول الصحيح للصورة، إذ لابد للمتلقي الذي يبحث في خبايا الصورة أن يكون على دراية

---

[1] مجموعة مو: بحث في العلامة المرئية من أجل بلاغة الصورة، تر: سمر محمد سعيد، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1 2012، ص175.

[2] . طاهر عبد المسلم: عبقرية الصورة والمكان، دار الشروق للنشر، الأردن، ط1، 2002، ص104.

[3] عادل فاخوري: تيارات في السيمياء، دار الطليعة للنشر و لتوزيع ، بيروت، ط1، ص58.

[4] مجموعة مو: بحث في العلامة المرئية، ص55.

بأساليب قراءتها، فالصورة سواء(الثابتة أو المتحركة) تلجأ إلى الكثير من الحيل لأجل خداع العين فهي تلجأ أحيانا للأيقونة وأحيانا أخرى للرمز "تتضايق العلامة المرئية من وضع علامات في تصنيف ما وهي أحيانا تميل إلى الرمز، وأحيانا أخرى تميل إلى الأيقونة وربما تكون خصوصيتها في مكان آخر"[1] فالصورة تستعمل كل أنواع الرموز والعلامات والسنن والأيقونات لأجل تضليل المتلقي أو لنقل لأجل بلاغة حقيقية للصورة، فالصورة باحتوائها كل تلك العناصر أو إحداها فإنها تكسب معاني ودلالات كثيرة تستفز المتلقي وتدفعه للبحث لأجل استكناه خباياها وبالتالي فإن الرسالة البصرية هنا ستؤدي وظيفتها على أكمل وجه بتحقيقها مبدأها الأساس الذي هو التواصل و تبادل الأفكار والخبرات.

يستحيل على عالمنا اليوم العيش بدون صورة، فعالم اليوم هو عالم الصورة ولا يمكن للإنسان المعاصر أن يستغني عنها ولو لحظة في حياته "لعبت الصورة إذن دورا فعالا كوسيط للتواصل داخل الحضارات وفيما بينها كما ساهمت في بناءها خاصة عند الغرب بحيث أن أي فعل يهدد إلغاء الصورة يفضي إلى الشعور بإلغاء الوجود برمته"[2] فالصورة اليوم جزء لا يتجزأ من حياتنا فهي من أسعدتنا وأحزنتنا، أضحكتنا وأبكتنا شاركتنا الحياة وشاركناها قدمت لنا ما لم نكن نحلم به الصورة اليوم هي الحياة في نظر الكثيرين هي الأمل في نظر البائسين، إنها كل شيء في حقيقة الأمر "إنسان الصورة هو اليوم إنسان آخر تتركه الشاشات محملا بالدهشة والعجب لا نملك إزاءه سوى التعاطي والانسجام وأي ظمأ هذا الذي يجتاحنا في تلقي المزيد والمزيد من سيل الصور الرقمية، إنه الإكتفاء ونزوع خلاق لتعمل ماكنة الصورة بلا انتهاء و تدفق في البيوت والمخادع والشوارع و الأماكن كلها .."[3]

أصبحت حياتنا اليوم مرهونة في الصور، فالصورة في كل مكان نذهب إليه، إنها الجماليات التي كنا نفتقدها، إنها الروح التي تسمو بنا هي العالم الجميل الذي طالما بحثنا عنه.

---

[1] مجموعة مو: بحث في العلامة المرئية، ص260.

[2] سعاد عالمي: مفهوم الصورة عند ريجيس دوبري، ص15.

[3] طاهر عبد المسلم: عبقرية الصورة والمكان، ص15.

2-2 لمحة موجزة عن تاريخ الصورة:

إن ظهور الصورة لم يكن مقتصرا على الإنسان الحديث، إنسان الحضارة والتكنولوجيا وإنما عرف الإنسان الصورة منذ مدة طويلة، فحب الإنسان للفن لم يكن وليد الحضارة وإنما كان وليد إحساس هذا الإنسان، وقد مرت الصورة بمراحل كثيرة حتى وصلت إلى ما وصلت إليه الآن "تغير الدور الذي لعبته الصورة عبر التاريخ بشكل مؤثر، فمثلا تطور الفن الذي نشأ أصلا بوصفه تعبيرا عن المذاهب الدينية، تطور عبر الزمن فأصبح موضوعا ذا قيمة محصورة في طبقات الأثرياء فقط ثم إنه أصبح في النهاية موضوعا يتعلق بالسياق الخاص بتجارة الفن في عالمنا اليوم، وهو ذلك العالم الذي يستطيع فيه المشترون أن يشتروا الفن بوصفه منتجات أو سلعا"[1]

وقد عرفت الصورة بعد ذلك تطورا جديدا لم يكن ليخطر على بال الإنسان الأول الذي عرف الصورة كلوحة زيتية أو صخرية (الإنسان البدائي الأول الرسومات الموجودة في صحراء الجزائر) لتصبح الصورة رقمية تتمتع بكل أدوات الاتصال الحديثة التي تسمح لها بالتغيير في كل وقت وفي أي مكان "وقد تغير شكل العالم الرقمي بدرجة كبيرة من خلال آليات الانضغاط أو التكثيف والإيجاز والأحجام الصغيرة للأجهزة القابلة للحمل portable والحركة مثل كاميرات الفيديو وأجهزة التلفون اليدوية المحمولة أو النقالة وأجهزة الكمبيوتر المحمولة اللاب توب labtop وغيرها، وكذلك تحويل الصور إلى معلومات تجعلها أكثر قابلية ومواءمة ومعالجة وأكثر مرونة، وأكثر قابلية للتغيير"[2] أصبحت الصورة اليوم في يد الإنسان يصورها ويحولها كيف شاء بواسطة أجهزته الحديثة وهذا ما أدى إلى تغيير الصورة في حد ذاتها فصورة اليوم هي ليست صورة الأمس فنحن لصورة الأمس رغم بساطتها لأنها صادقة في حين أصبحنا نرى صورة اليوم صورة خادعة ومزورة "لقد أدى الإنتاج الميكانيكي

---

[1] عبد الحميد شاكر: عصر الصورة (الايجابيات و السلبيات)، عالم المعرفة، الكويت، د/ط، 2005، ص 25.

[2] المرجع نفسه، ص 27.

للأعمال الفنية إلى تغييرات في معنى الصورة وقيمتها ومن ثم في النهاية إلى تغيير في الدور الذي تلعبه الصورة في المجتمع"[1] وهذا هو حال صورة اليوم التي أفضل ما يقال عنها أنها صورة زائفة ونادرا ما تكون صادقة بحق.

2-3 أنواع الصورة:

تعددت أنواع الصورة بتعدد مجالاتها، فلكل مجال صورته الخاصة التي تعبر عنه أصدق تعبير وسنحاول هنا تعداد أبرز أنواع الصورة:

1 – **الصورة الثابتة:** نقصد بالصورة الثابتة، الصورة التي لا تعرض في الوسائط الإلكترونية الحديثة وهي عدة أنواع منها:

1.1 **اللوحة الفنية:** إن تاريخ الفن يبين لنا ارتباطه دائما بالحياة ونظمها الاجتماعية والاقتصادية وارتباطه بالأفكار والايديولوجيات، إذ ليس هناك ما يفصل الفن والتجربة الفنية عن سائر تجارب الحياة الأخرى وكثيرا ما تكون الايديولوجيات دافعا للإبداع ومصدر للانفعال الجمالي بشرط أن يحقق العمل الفني من نظم وقيم تكون المشاركة فيه فعالة يعبر فيها الفنان عن موضوع ما عبر الوسيلة أو الرسالة الفنية مرورا بالمتلقي "[2]

1.2 **الصورة الفوتوغرافية:** هي وسيلة اتصالية لأنها تسجل الحقائق و المعلومات كما أنها تتميز بصفة فريدة وهي الجمع بين الأبعاد التاريخية الثلاث لأنها تحمل حقائق الماضي و تسجل مجريات الحاضر لتكون نافذة المستقبل على الماضي"[3]

---

[1] عبد الحميد شاكر: عصر الصورة، ص28.

[2] ينظر: قدور عبد الله ثاني: سيميائية الصورة مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم، مؤسسة الوراق، عمان، ط1 ، 2008، ص174.

[3] المرجع نفسه، ص159.

1.3 **الصورة الذهنية:** (التي في الدماغ) والتي هي في درجة أعلى من مجرد إعادة البناء للخبرة الحسية، ومع تشابه هذا الاستخدام مع كثير من الأفكار الشائعة حول مفهوم الصورة الذهنية أو العقلية فإن بعض التحذيرات يجب أخذها في الحسبان منها:

- إن الصورة هنا لم يعد ينظر إليها بالضرورة باعتبارها مجرد إعادة إنتاج لواقعة أو حادثة ... و لكن بدلا من ذلك باعتبارها تتضمن عمليات بناء وتركيب وبهذا المعنى فإن الصورة لم يعد ينظر إليها على أنها نسخة مكررة.
- هذه الصورة يبدو أنها قابلة للتكيف والتحكم، كما أنها غير مقصورة على التمثيلات البصرية فقط[1]

4 1 **الصورة الكاريكاتورية:** وهي صورة تستهدف التعبير والتعليق على الآراء والأفكار والأحداث والتطورات والقضايا على شتى المجالات ويقدمها بطريقة هزلية ساخرة يعمد فيها رسام الكاريكاتير إلى نقد هذا الواقع بشيء من الطرافة والمبالغة، والإنسان الكاريكاتوري هو فنان أو رسام يشتغل بالكاريكاتير ويتميز في أنه حاد الذكاء وواسع الإطلاع[2] فالرسام الكاريكاتوري فنان يتميز بفن الدعابة والحس المرهف والقدرة الكبيرة على تجسيد أفكاره في أقوال هزلية وساخرة.

2 **الصورة المتحركة:** تعددت أنواع الصور المتحركة منها:

2-1 **الصورة الرقمية:** THebgitalimages أدى تطور الصورة الرقمية في ثمانينات القرن العشرين وتسعيناته إلى تحولات جذرية في معنى الصور في الثقافة الإنسانية، وتختلف الصور الرقمية عن الصور الفوتوغرافية في أنها صورة مولدة من خلال الكمبيوتر computer generated أو على الأقل معززة بالكمبيوتر[3]

---

[1] ينظر: عبد الحميد شاكر: عصر الصورة، ص81.

[2] عبيد صبطي ونجيب بخوش: الدلالة والمعنى في الصورة، 85.86.

[3] عبد الحميد شاكر: عبد الصورة، ص14.

2.2 **الصورة السينمائية:** يرى "محمد شويكة" أن الصورة السينمائية فن له سلطته الطاغية فرض نفسه بقوة على كل إبداعاتنا حتى الشعرية منها والنثرية ...الأثر الكبير الذي تتركه الصورة السينمائية في النفوس جعلها فن تدرس مقوماته ودلائله للفنانين والأدباء على حد سواء، ولهذا فتعريفها سهل ومعقد في آن واحد، سهل إذا ما تعاملنا معها من وجهة نظر تقنية محضة، أي كوحدة بسيطة تتكون منها اللقطة أو إذا ما علمنا بأنها تتكون من (24) وحدة frime في التلفزيون و25 وحدة في السينما[1].

3.2 **الصورة المتحركة:** ينطبق مصطلح الصورة المتحركة على نحو مماثل بالنسبة إلى التلفزيون والسينما فالفكرة الخاصة برؤية فيلم على شاشة التلفزيون في المنزل تبدو مقاربة لرؤية في قاعة عرض سينمائي [2]

4.2 **الصورة الإشهارية:** تتميز الصورة الإشهارية بتعدديتها فهي دائما صورة لشيء ...ما فهي على العموم تملك دالا يستمد جوهره من الشيء الذي يشير إليه مع ما يجمع بينها من تشابه، هذا إذا اقتصر الخطاب على الشيء بالصورة، أما إذا تجاوزه إلى صناعة نظير للشيء الواقعي وعده مرجعا إشهاريا، فإن الخطاب البصري لم يعد يعنى بنقل معطيات العالم بشكل سلبي [3] فالصورة الإشهارية غالبا ما تسلط الضوء على منتوج معين وتحاول إقناع المتلقي بجودة المنتوج وبالتالي اقتنائه.

5.2 **الصورة البصرية:** وهي أكثر الاستخدامات العيانية (الملموسة، المحسوسة) للمصطلح ويشير هذا الاستخدام بشكل خاص إلى انعكاس موضوع ما على مرآة أو على عدسات، أو غير ذلك من الأدوات البصرية ويجري الامتداد بالاستخدام السابق فنتحدث عن الصورة الشبكية التي هي الصورة التقريبية لشيء ما ينعكس على شبكية العين عندما ينكسر الضوء على جهاز الإبصار بشكل مناسب[4]

---

[1] عبد الحميد شاكر: عصر الصورة، ص88.

[2] المرجع نفسه، ص16.

[3] نصر الدين بن غنيسة: فصول في السيميائيات، عالم الكتب الحديث، عمان ، ط1، 2011، ص198.

[4] عبد الحميد شاكر: عصر الصورة، ص10.

6.2 صور الواقع الافتراضي: rirtualreality الواقع الافتراضي هو مصطلح صاغه عالم الكمبيوتر"جاردن لانير gardon lanier لوصف الطريقة التي يشعر بها مستخدمو الكمبيوتر بينما هم يعايشون العوالم التي يقوم الكمبيوتر بتخليقها في العلم وفي ألعاب الكمبيوتر والتي انتشرت منذ أواخر ثمانينات القرن العشرين وعبر تسعينياته حتى الآن، إن أنظمة العالم الافتراضي تمزج بين طرائق التصوير والصوت، والأنظمة الحسية الخاصة بالكمبيوتر من أجل أن تضع جسد المستخدم للكمبيوتر في دائرة من العائد أو التغدية الحيوية feed back المباشرة مع هذه التكنولوجيا ذاتها، وكذلك مع العالم الذي تقوم هذه التكنولوجيا بمحاكاته أو مماثلته، إن تكنلوجيا النظام الخاص بالواقع الافتراضي يجري توصيلها بجسد المستخدم لهذا النظام من خلال امتدادات أو توسيعات إضافية خاصة بالأنظمة الحسية للأفراد [1]

3 تركيب وبنية الصورة:

تتألف الصورة من مجموعة من البنيات و الوحدات المجتمعة ومن بين أهم مكونات الصورة نجد:

1 – **الإطار**: وهو الفضاء الذي نعطيه للصورة بغرض ملاحظتها ويكون إما مستطيلا أفقيا أو عموديا[2] فالإطار يعطي للصورة فضاء خاصا بها ويجعلها أكثر جاذبية في عين الرائي "يتبين لنا أن تأطير الصورة نشاط خاص بالإطار بحركته المحتملة، وبالإنزلاق الذي لا ينتهي للنافذة التي يشبه بها وذلك في كل أشكال الصورة الممثلة والمبنية على مرجع العين والنظرة وإن كانت مفصولة من الماديات"[3] ولم يكن تأطير الصورة معروفا قبل ظهور السينما فقد كان هذا التأطير وليد التقنيات الحديثة التي

---

[1] عبد الحميد شاكر:عصر الصورة، ص19.

[2] عبيدة صبطي ونجيب بخوش: الدلالة والمعنى في الصورة، ص73.

[3] جاك أمون: الصورة، تر: ريتا الخوري، ص263.

زادت عالم الصورة روعة وجمالا "ظهر اسم cadrage تأطير الصورة، وفعل cadrer(أطر مع ظهور السينما وهما يشيران إلى العملية الفكرية والمادية المعتمدة في الصورة المرسومة والصورة المصورة، والتي تعطي صورة تتضمن حقلا معينا نراه من خلال زاوية معينة مع بعض أشكال الحدود المحددة"[1] فالإطار يحدد للصورة المجال الذي يمكنها السباحة فيه.

2 **التنظيم الداخلي:** ويشمل العناصر التالية:

أ **المحور العمودي:** يقسم الصورة إلى قسمين، القسم الأيسر يمثل الحاضر والماضي القريب، والجزء الأيمن المستقبل القريب.

ب – **قطرين منشأين كما يلي:** قطر الاقتراب من الزاوية العليا اليمنى نحو الزاوية السفلية اليسرى، وقطر الابتعاد من الزاوية السفلى اليسرى إلى الزاوية اليسرى كما يلي:

***المحور الأفقي:** الذي يفرق بين الأرض والسماء كما يفرق بين المنطقة المادية والمنطقة المعنوية، وغالبا ما نلاحظ أنه فصل حقيقة بين شيئين أساسيين [2]

3 **التنظيم الجمالي:** فالصورة يمكن أن تقسم إلى أربعة أسطر متموضعة في ثلث الصورة والتقاطعات لهذه الأسطر هي نقاط القوة التي يستعملها السيميولوجي لوضع الرموز المفتاحية في للصورة [3] هذا ويجب على واضع الصورة مراعاة الأمور الجمالية فيها لأنها من تزيد في قيمة الصورة.

4 **الضوء /اللون بالأسود والأبيض:** عند أخذ صورة باللونين الأسود والأبيض فإنها تترجم موقع لفعل ماضي، أما استخدام الألوان سواء بالإضاءة الشمسية التي تخلق إحساسا بالطبيعة، أو الإضاءة الاصطناعية وتناسق الألوان الذي يزيد من ديناميكية

---

[1] جاك أومون: الصورة، ص263.

[2] عبيدة صبطي ونجيب بخوش: الدلالة والمعنى في الصورة، ص73.

[3] المرجع نفسه، ص74.

الصورة وحيويتها [1] إن الإضاءة اليوم جعلت من عالم الصورة عالما ساحرا، فالألوان التي تقدمها الإضاءة جعلت الصورة في عين الرائي عالما لا يمكن العيش بعيدا عنه.

5 **العمق:** إذا كان الموضوع واضحا فعلى السيميولوجي أن يبعده عن عمق المجال، وإذا كان غامضا فإنه يكون متضمنا في عمق المجال [2]

عرضنا قبل قليل تركيب الصورة وسنعرض الآن بنية الصورة من حيث المحتوى وكل ما تضمه وهي أيضا في شكل عناصر:

1 **الرموز:** كلمة symbole كلمة يونانية مشتقة من كلمة sumbollem مترابطة مع بعضها البعض، في البداية كانت كلمة sumbolow لرمز التعريف على شيء كثير الاستعمال وهو وسام يحتفظ به شخصان كل واحد لديه جزء يتوارثه أبا عن جد، وبواسطته تتعرف على الأشخاص فالرمز يحمل معنى بحسب الكلمات أو المخططات أو الرموز أو الحركات[3] فالصورة غالبا ما تكون عبارة عن مجموعة من الرموز تختلف باختلاف نوع الصورة ويعمد المصور أو صاحب الصورة إلى الرموز لجعل الصورة أكثر مصداقية فلا يمكن للصورة أن تنقل واقعا أو حدثا مباشرة دون اعتمادها على رموز تلغم الصورة وتجعلها أكثر خصوبة ودلالة مما يجعل منها صورة جمالية.

فكل ما تحتويه الصورة يستحق البحث والتفتيش فهو حتما يدل وهذا هو مقصد الصورة الأساسي "ومما لا مراء فيه أن الأشياء، والصور والسلوكات قد تدل بل وتدل بغزارة، لكن لا يمكنها أن تفعل ذلك بكيفية مستقلة"[4] فالرمز أو الشيء لا بد من وضعه في إطاره المناسب حتى يقوم بوظيفته على أكمل وجه هذا وتعددت أنواع الرموز وهي كالآتي:

---

[1] عبيدة صبطي ونجيب بخوش: الدلالة والمعنى في الصورة، ص74.

[2] عبيدة صبطي ونجيب بخوش: الدلالة والمعنى في الصورة، ص74.

[3] المرجع نفسه، ص74.

[4] رولان بارث: مبادئ في علم الأدلة، تر:محمد البكري، دار الحوار، اللاذيقية، ط1،1987، ص28.

أ – **الرموز اللغوية:** الرمز اللغوي وهو أصغر جزء في اللغة، ولقد قسم "مارتينيت Mertinet" الرمز اللغوي إلى قسمين: الرمز الذي يتمتع باستقلالية المعنى مثل الكلمات والرموز غير المستقلة المعنى مثل الضمائر والتصريفات[1] وغالبا ما توضح الرموز اللغوية غير الصورة فهي في الغالب تعقيب عليها أو تأكيد لها، فالرمز اللغوي قد يكون من مكونات الصورة التي لا يمكن فصلها عنها وقد يكون غير ذلك.

ب – الرموز البصرية الثابتة: والتي يقصد بها حقيقة من الحقائق، ولما كانت هذه الهيئات ليست بتقليدات للحقيقة، ولا ينسخ عنها، ولا مما يعيد بناءها أطلقوا عليها اسم الرموز البصرية وأصنافها عديدة منها الخرائط الجغرافية السطحية والأشكال البيانية والرسوم البيانية، والمخططات الاحصائية البيانية ...وهي تتكون من اتحاد الدال والمدلول، وكذلك هي ما نراه بالعين المجردة [2] وتقسم الرموز البصرية إلى:

1 – الرموز البصرية غير المتعلقة بالصور أو الشكل: مثل المخططات البيانية والحروف ورموز الفن التجريبي.

2 – الرموز البصرية المتعلقة بالصورة أو الزخرفة: مثل الصورة الفوتوغرافية الخرائط الجغرافية، والتصاميم.

3 – الرموز البصرية المختلفة: مثل الأشكال النقطية، البقع، وهي كثيرة في الأعمال السريالية والفن التشكيلي.[3]

ج – الرموز الاجتماعية والثقافية: وتشمل على ما يلي:

1 – ميادين التعرف على الهوية:

---

[1] عبيدة صبطي ونجيب بخوش: الدلالة والمعنى في الصورة، ص74.

[2] المرجع نفسه، ص75 .

[3] المرجع السابق، ص75.

- ورموزه الرئيسة هي رمز اسم العلم ،الاسم ،اللقب ، الكنية
- رمز الملابس والزر العسكري: الشخص بأن ينتمي إلى مجموعة ما
- رمز الموضة: الملابس، تسريحات الشعر، مستحضرات التجميل، الوشم.
- رمز العلاقات: الديكور
- رمز التعرف على الأزياء: العلامة التجارية [1]

2 – ميادين العلاقات بين الأفراد:

- رمز التعبير: النبرات الصوتية، التعبيرات، لمحات الوجه
- رمز الحركة: الحركة، الرمز
- الرمز التقريبي: يتعلق بالمسافات بين الأشخاص الذين يكلمون بعضهم البعض في الحافلات
- رمز الأكل: طريقة تقديمه في المناسبات
- رمز التورط: عندما يحدق بنا شخص ما ،عندما يثير اهتمامنا [2]

3 – ميدان التظاهرات الجماعية من خلال تأدية الشعائر والطقوس:

- الرموز الدينية مثل الصلاة في المسجد الأقصى
- الرموز الأسطورية
- رموز الاحتفالات الرسمية الوطنية
- رموز الأعمال
- رموز الألعاب الرياضية مثل رموز وشعارات ألعاب كأسي العالم إفريقيا والعالم لكرة القدم[3]

---

[1] عبيدة صبطي ونجيب بخوش: الدلالة والمعنى في الصورة، ص75.

[2] المرجع نفسه، ص76.

[3] المرجع نفسه، ص76.

الرمز يجعل الصورة أكثر حيوية وخصوبة فالسيميولوجي حين يشرع في قراءة هذه الصورة فإنه حتما سينطلق من بنياتها التركيبية وعلى رأسها الرمز هذا المكون الهلامي الذي يستحيل علينا الإمساك به أو حتى فهمه بطريقة واحدة نعم فالرمز واحد إلا أن قراءتنا ستكون مختلفة حتما وهذا ما يجعل السيميولوجي يرغب أكثر من مرة في إعادة قراءة الصورة لأجل البحث والتفتيش عن معاني ودلالات جديدة "يقول غوته: إن الرمزية تحول التجربة إلى فكرة وتحول الفكرة إلى صورة بحيث إن الفكرة التي تحتويها الصورة ستظل حية ويصعب الوصول إليها، وحتى إذا عبر عنها من خلال كل اللغات، فإنها ستظل مستعصية على التعبير"[1] فالسيمياء مهدت الطريق لفهم أفضل وقراءة أبلغ للصورة من الناحية الرمزية والسيميائية إذ جعلت من مكونات الصورة نقطة انطلاق هذا البحث "هذه المكونات ذاتها هي ما جعل السيميولوجيا أو السيميوطيقا، تسبر أغوار فضاء الصورة /الفوتوغرافيا وتتعامل معها كما هي علامات تتضمن خطابات ببصمتها إنجازات الكائن البشري وتقوم بعملية إزاحة"[2] لتبدأ رحلة السيميولوجيا مع الصورة رحلت وضعت أولى لبناتها في أواخر القرن العشرين وبدأت وتيرتها في الزيادة مع ميلاد هذه التكنولوجيات خاصة البصرية منها إذ جعلت من عالم الصورة عالم خرافي يصعب علينا تصديقه "ذلك أن القدرة البصرية هي أقوى الحواس المستعملة لدى الإنسان في إطار التواصل مع أخيه الإنسان فالشاهد المرئي أقوى الشواهد وأنظمة العلامة المرئية تنطلق من الإشارات المشكلة والمعقلنة تبعا للتواصل الاجتماعي حولها[3] رسمت السيكميولوجيا طريقها بميلاد هذه التكنولوجيات الحديثة والأدوات التي جعلت من الصورة عالم جميل و صعب، بسيط ومركب، فالصورة في حقيقتها بساطة وفي عمقها تركيب، إنها بجمالها عالم مألوف وبصعوبتها عالم جميل فذا هو عالم الصورة.

---

[1] إمبرتو إيكو: العلامة تحليل المفهوم وتاريخه، ص85.

[2] محمد الكرافس: السيمياء العامة بين السيمويلوجيا والسيميوطيقا، ص34.

[3] نور الدين رايص: السيميائيات والتواصل، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2016، ص36.

4 تعريف اللون:

عرف عبد الله قدور ثاني اللون في كتابه سيميائية الصورة بقوله: "اللون هو تفاعل بين الأشكال والأشعة الضوئية الساقطة عليها فيؤلف بذلك المظهر الخارجي لهذه الأشكال، وأن الألوان في اللوحة بانسجامها وترابطها تحقق الوحدة الجمالية "[1] فاللون هو من يعطي الصورة جمالها ويزيد في وضوحها ويعطيها قيمتها الحقيقية فشتان ما بين لوحة زاهية بالألوان ولوحة تسودها العتمة والبياض.

عرفه "طاهر عبد المسلم" بقوله": يعد اللون إحدى وسائل تحقيق التباين المرئي للهيئات فاللون صفة خاصة بالمجسمات، إذ لا يوجد جسم في الكون دون لون يميزه أو هيئة مستقلة أو مترابطة "[2] فاللون هو من يفرق أو يضع الفارق بين المنجزات الإبداعية خاصة الصور منها فالصورة التي تستعمل ألوان باردة وهادئة تكون أقرب لمتلقي يفضل هذا اللون والعكس صحيح، إن الألوان تجعل من الموت حياة ومن الصحراء جنة، إنها كذلك فالألوان تبعث الحياة في الصور وتجعلها أكثر حيوية ونشاطا.

أثر اللون كبير على اللوحة والرسام على حد السواء "تناول الألوان من طرف الرسام أو المصور في نقل حقيقة ما وخيال ما له كبير الأثر على دلالة الإنتاج نفسه بواسطة تغيير شكل ومادة التعبير يمكن أن تقلب قصد الفنان التشكيلي"[3] فحرص المصور أو الرسام على اختيار الألوان المناسبة ليس عبثا وإنما هو نوع من الفن في حد ذاته، إن خطأ بسيط في الألوان قد يغير مجرى اللوحة تماما فمثلا وضع اللون الأبيض مكان اللون الأحمر أو العكس سيقلب حتما معنى الصورة الحقيقي أو المراد توصيله من قبل الباث فستكون بذلك رسالته رسالة مشوشة ينقصها الكثير لأجل فهمها أو ببساطة تفهم على غير مرادها.

---

[1] قدور عبد الله ثاني: سيميائية الصورة، ص13.

[2] طاهر عبد المسلم: عبقرية الصورة والمكان، ص48.

[3] برنار توسان: ما هي السيميولوجيا، ص14.

4-1 دلالات الألوان:

لا يخفى علينا أن للون دلالات عديدة مختلفة باختلاف التوظيف والمقصدية التي يراها المرسل (الرسام، المصور) وسنحاول عرض أهم دلالات الألوان

1 الدلالات اللفظية:

ننطلق من اللفظ باعتباره المكون الأساسي للون وهذه بعض المعاني اللفظية للألوان، قبل ذلك سنذكر الألوان الأساسية والثانوية "الألوان الأساسية ثلاثة وهي الأحمر، الأصفر، والأزرق، أم البرتقالي والأخضر والبنفسجي فتمثل درجة الألوان المركبة"[1] هذا ولا يمكننا الجزم بذلك لأن كل دارس رأى الألوان الأساسية غير ذلك إلا أننا اخترنا هذا الرأي لأخذ أهم الدارسين به أو لنقل إنه إجماع من قبل معظم دارسي الألوان.

- **الأبيض**: لما كان هذا اللون مرتبطا ند معظم الشعوب –بما فيهم العرب- بالطهور والنقاء استخدمه العرب القدماء في تعبيرات تدل على ذلك فقد قالوا كلاما أبيض، وقالوا يد بيضاء واستخدموا البياض للمدح والكرم و نقاء العرض من العيوب [2]
- **الأحمر**: ارتبطت كثيرا من تعبيرات الأحمر في اللغة العربية بالمشقة والشدة من ناحية أخذا من لون الدم، وبالمتع الجنسية من ناحية أخرى وإن ظهر الأخير في الاستعمالات الحديثة فقط [3]
- **الأزرق**: الزرقة من الألوان غير المحددة عند العرب، فهي عندهم البياض وهي الخضرة، وهي الصفرة وهي الكدرة، وهي اللون الضارب إلى الحمرة ومن أجل هذا لم يرد لفظ الأزرق إلا في تعبيرات قليلة مثل تسميته الأسنة زرقاء والخمر زرقاء.[1]

---

[1] كمال بومنير: الألوان والجمال كتاب الفنانين التشكيليين من ليونارو دافينشي إلى سيلفادور دالي، دار التنوير، الجزائر، ط1 ،2014، ص58.

[2] أحمد مختار عمر: اللغة واللون، عالم الكتب الحديث، القاهرة، ط2، 1997، ص69.

[3] المرجع نفسه، ص75.

- **الأخضر:** الأخضر هو لون الخصب والرزق في اللغة العربية وهو لون النعيم في الآخرة كما في قوله تعالى ﴿ وَيَلۡبَسُونَ ثِيَابًا خُضۡرٗا مِّن سُندُسٖ وَإِسۡتَبۡرَقٖ ﴾ الكهف31 وقوله في سورة الرحمان﴿مُتَّكِـِٔينَ عَلَىٰ رَفۡرَفٍ خُضۡرٖ وَعَبۡقَرِيٍّ حِسَانٖ ﴾ الرحمان 76 كم أنه لون الغضاضة وعدم النضج [2]
- **الأصفر:** ورد ذكر الأصفر في القرآن الكريم أربع مرات إحداها عن لون بقرة بني إسرائيل﴿قَالَ إِنَّهُۥيَقُولُ إِنَّهَا بَقَرَةٞ صَفۡرَآءُ فَاقِعٞ لَّوۡنُهَا تَسُرُّ ٱلنَّٰظِرِينَ) البقرة الآية 69 والثلاث الأخرى في وصف لون النبات ﴿كَأَنَّهُۥ جِمَٰلَتٞ صُفۡرٞ) وكذلك في سورة الحديد﴿كَمَثَلِ غَيۡثٍ أَعۡجَبَ ٱلۡكُفَّارَ نَبَاتُهُۥ ثُمَّ يَهِيجُ فَتَرَىٰهُ مُصۡفَرّٗا ثُمَّ يَكُونُ حُطَٰمٗاۖ33﴾ الحديد 20 ﴿وَلَئِنۡ أَرۡسَلۡنَا رِيحٗا فَرَأَوۡهُ مُصۡفَرّٗا لَّظَلُّواْ مِنۢ بَعۡدِهِۦ يَكۡفُرُونَ) الروم 51 وإذا كان اللون الأصفر يوحي بدلالات مختلفة فهو يقترب من البياض ويمثل الضوء ويرمز إلى الشمس كما أنه يرمز إلى الذهب ومن ثم إلى الشيء الثمين [3]
- **الأسود:** يدل اللون الأسود غالبا على القوة وهي تراكيب استخدمها الشعراء قديما فالرماح السود قوية تحمل الدقة في الإصابة والشدة، ولقد ارتبط اللون الأسود غالبا بالحداد والحزن والموت، لذلك يدل السواد على الألم على الخوف من المجهول [4]

كانت هذه بعض المعاني اللللفظية للألوان في اللغة العربية لأن لفظ اللون يتغير بتغير اللغة التي يحمل عليها كما يختلف باختلاف الأمم والشعوب أيضا.

2-4 الدلالات الرمزية: لاشك في أن لكل لون دلالة رمزية شائعة غالبا ما تتبادر إلى أذهاننا بمجرد رؤيتنا له، لكن هذا ليس ضروريا فقد تتغير رمزية اللون فجأة بتغير التوظيف:

---

[1] المرجع نفسه، ص78.

[2] أحمد مختار عمر: اللغة واللون، ص74.

[3] محمد هزاع الزواهرة: اللون ودلالته في الشعر، دار الحامد للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2008، ص16.

[4]ينظر: المرجع نفسه، ص94.98.

- **الأحمر**: رمز القوة والإثارة وغالبا ما يرتبط الأحمر بالخطورة والدم ويرمز أيضا إلى النار، الهياج، الغضب، والشجاعة.
- **الأزرق**: رمز الهدوء، البرد، الصفاء، النور، الطهارة، الحكمة، هو رمز الراحة والانبساط فلون البحر الجميل يأخذك مباشرة للاسترخاء.[1]
- **الأخضر**: الطبيعة، البعث، التجديد، الربيع، الروح [2] فالأخضر هو لون الحياة الجديدة والجمال الجديد.
- **البنفسجي**: هو رمز التوبة والقداسة رمز الإخلاص والخيالة.
- **الأرجواني**: رمز الاحترام، ملكي، كهنوتي.
- **الأصفر**: هو رمز المرض والخبث، الغيرة والسطوح، الذبول والشيخوخة، وغالبا ما يصاحب الأصفر المرض والغيرة.
- **الرصاصي**:محايد، صناعي، غامض، وقور.
- **الأبيض**: رمز النقاء والطهارة والصدق، كما من الشرف والوضوح والسعة، وقد صاحب اللون الأبيض كل ما هو جميل.
- **الأسود**: سميك، متشائم، ظلامي، سري، عصيب، حزين، داكن، ثقيل، ويصاحب اللون الأسود دائما الحزن والألم وهو رمز الحداد.
- **النيلي**: داكن، حزين، ثقيل.
- **البرتقالي**: منشط، متوهج، دافئ ومنير، وهو لون النشاط والحيوية غالبا [3]

---

[1] ينظر: بلاسم محمد، الفن التشكيلي، ص147.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص147.

[3] المرجع نفسه، ص148.

3-4 الدلالات النفسية:

تصاحب النفس اضطرابات ولحظات لا تنسى والنفس تختلف باختلاف ظروفها وأحوالها وسنورد دلالة الألوان النفسية:

- **اللون الأحمر**: يحمل معنى الخطر والإثارة ولذلك يستعمل إلى معدات مقاومة الحريق والوقاية من النار [1]
- **اللون البرتقالي**: لأنه مزيج من الأحمر والأصفر يحمل بعضا من القابلية العالية للرؤية من بعد أخذا من الأصفر وبعضا من الرمز إلى الخطر والإثارة أخذا من الأحمر ولذا يكثر من استخدامه في الأجزاء المتحركة الخطر ليعطي إحساسا دائما بالإنذار [2] ولهذا نجده في الضوء الحرج من إشارة المرور فهو رمز الحركة والإنذار.
- **اللون الأزرق**: القاتم منه لارتباطه بالظلام والليل يدل على الخمول والكسل، والهدوء والراحة وهو في التراث مرتبط بالطاعة والولاء، وبالتضرع والابتهال وبالتأمل والتفكير، والأزرق الفاتح يعكس الثقة والبراءة والشباب ويوحي بالبحر الهادئ والمزاج المعتدل، أما الأزرق العميق فيدل على التمييز والشعور بالمسؤولية والإيمان برسالة ينبغي تأديتها [3] الأزرق لون الراحة والانشراح، إنه لون يفتح للإنسان آفاق التأمل والتفكير وإذا علا فوق الألوان فقد

منحك القوة والطموح "إذا غلب على الصورة اللون الأزرق وهو أكثر الألوان برودة، يعطي قوة الألوان الساخنة، لكنه في الوقت نفسه جذاب يحمل ملامح الروعة والطموح"[4]

---

[1] أحمد مختار عمر: اللون واللغة، ص157.

[2] المرجع نفسه، ص157.

[3] المرجع نفسه، ص183.

[4] جلال خشاب: حضور الأسطورة في الخطاب الإشهاري الملصقة نموذجا، أعمال ملتقى الأدب والأسطورة، مخبر الأدب العام، كلية اللآداب والعلوم الإنسانية والإجتماعية، جامعة باجي مختار، عنابة، 2007، ص92.

- **اللون الأصفر**: لصلته بالبياض وضوء النهار ارتبط بالتحفز والتهيؤ للنشاط وأهم خصائصه اللمعان وإثارة الانشراح ولأنه أخف من الأحمر وأقل كثافة منه فهو أميل إلى الإيحاء منه والنشاط الذي يثير أقل تأكيد، ويفقد التماسك والتخطيط، والأصفر المخضر من أكثر الألوان كراهة وهو بدرجاته المتعددة يرتبط بالمرض والسقم والجبن والغدر والبذاءة والغيرة[1] فالشخص الذي يميل إلى هذا اللون هو إنسان يحب الكآبة أو إنسان مريض إما بداء عضوي أو نفسي.
- **اللون الرمادي**: خال من أي إثارة واتجاه نفسي، فهو لون محايد إنه منطقة ليست آلهة ولكنها على الحدود أشبه بمنطقة منزوعة السلاح أو أرض خلاء لا صاحب لها [2] وهو لون غالب ما يصاحب الكآبة وعدم الوضوح فهو من الألوان الغامضة التي لا يمكن فهمها بسهولة، إنه لون لا يعطيك فرصة حتى لقراءته وفهمه.
- **اللون الأخضر**: يرتبط بمعنى الدفاع والمحافظة على النفس، فهو إلى السلبية أقرب منه إلى الإيجابية كما أنه يمثل التجديد والنمو والأيام، إنه لون الطبيعة الخصبة، رغم أنه نادرا ما يكون اللون المسيطر في الجو، وإذا امتزج بالأصفر لم يعد مستساغا وقد عده بعضهم حينئذ أسوأ صورة يمكن أن يظهر فيها لون [3] يمثل اللون الأخضر لون الخصوبة والانبعاث فهو الربيع حين يعود كل عام "يأتي اللون الأخضر دالا على الحياة والأمل والاستبشار وخاصة إذا أتى بعد اللون الأحمر"[4]
- **اللون البنفسجي**: يربط بحدة الإدراك والحساسية النفسية والمثالية، كما يوحي بالأسى والاستسلام ... ولكونه مزيجا من الأحمر و الأزرق فهو يوحد بين اللونين ويجمع بين الموضوعي والذاتي [5]

---

[1] أحمد مختار عمر: اللون واللغة، ص184.

[2] المرجع نفسه، ص184.

[3] المرجع نفسه، ص185.

[4] ظاهر محمد هزاع الزواهرة: اللون ودلالته الشعرية، ص23.

[5] أحمد مختار عمر: اللغة واللون، ص185.

- **اللون الأبيض:** رمز الطهارة والنقاء والصدق وهو يمثل نعم في مقابل لا الموجودة في الأسود، إنه الصفحة البيضاء التي ستكتب عليها القصة، إنه أحد الطرفين المتقابلين، إنه يمثل البداية في مقابل النهاية [1] هو كذلك فهو بداية الحياة بالنسبة للعروس التي ترتديه ليلة زفافها، وهو البداية بالنسبة للطفل ذو الصفحة البيضاء الذي يبدأ في تعلم الكلمات وتلقي الحديث، إنه لون الأمل، لون الحياة، فالأبيض يمثل كل شيء جميل إنه لون السلام والوئام، إنه اللون الذي يثبت وجوده رغم أنه لا لون له.
- **اللون الأسود:** رمز الحزن والألم والموت، كما أنه رمز الخوف من المجهول والميل إلى التكتم ولكونه سلب اللون يدل على العدمية والفناء [2] الأسود لون الخوف والألم، سيد الألوان إن صح القول فعلى الرغم مما يقال حول هذا اللون إلا أننا نجده لون السيادة والريادة وهو اللون المفضل للشخصيات وأصحاب الشخصيات القوية.
- **اللون البني:** يقل فيه النشاط الضاغط في الأحمر، ويتجه إلى أن يكون أكثر هدوءا فهو إذن يفقد الدفع الخلاق الواسع، والقوة الفعالة المؤثرة للأحمر، نشاطه ليس ايجابيا ولكنه استيجابيا متعلق بالحواس [3]

جمال الألوان لا يمكن نكرانه، ولا يفعل هذا إلا جاحد، فالألوان رسمت للحياة طريقها من جديد إن جمال الألوان لا يضاهيه شيء "للألوان جمالها الخاص الذي يجب المحافظة عليه مثلما نحافظ في الموسيقى على الرنات الخاصة"[4] فباللون نميز بين الجميل والقبيح، الحديث والقديم، إن اللون جزء لا يتجزأ من حياتنا وبه استطاع الإنسان أن يميز بين الأشياء "ويمكن أن يكشف اللون على اختلاف الأشياء وعلى سبيل المثال يمكن أن نذكر

---

[1] أحمد مختار عمر: اللون واللغة، ص186.

[2] المرجع نفسه، ص186.

[3] المرجع نفسه، ص186.

[4] كمال بومنير: الألوان والجمال، ص109.

التمييز بين الذهب والنحاس، فاللون يعطي للناس انطباعا شجاعا أو مذعورا، ويعطينا أيضا انطباعا بالقبح أو الجمال، اللون يجعلنا نشعر بالحزن أو المرح"[1]

تهدف دراسة الألوان لبيان مدى الجمالية التي يحققها اللون، كما تبين مدى الأهمية التي يمكن أن يعطيها اللون للصورة أو اللوحة " تهدف دراسة الألوان إلى التذوق الجمالي وإلى تقليد الطبيعة بتبيين لون المادة وإبرازها عن غيرها والإلمام بخلق الألوان الأصلية والثانوية والفرعية وكيفية استخدامها، وكيفية تزويجها، والتحكم في فضاءها، والقيمة، والدرجة بشكل يريح العين ويطرب الروح واختيارها ساخنة أو باردة حسب الموضوع المقترح "[2] فاللون لا يوضع اعتباطا وإنما له ضوابطه وقواعده، فلكل لون مكانه المناسب فمن غير المعقول أن نضع اللون الأسود مكان الأبيض فهذا يعد إخلالا بالنظام، إن اللون يضع كل شيء في مكانه ويعطي لكل شيء قيمته ومكانته الحقيقيتين.

تبقى دلالة اللون متغيرة مع تغير الزمان والمكان، فمدلول اللون اليوم ليس هو مدلوله غدا فهو في تغير مستمر ولعل هذه الميزة جعلت اللون في حيوية ونشاط دائمين فكل يوم معنى جديد ودلالة جديدة "إن اللون لا يملك دلالة قارة وثابتة ومشتركة بين جميع الكائنات البشرية، فهذه الدلالة ليست سابقة على الدلالة الإنسانية، وليست سابقة كذلك على تجسد اللون في حالة من الحالات الإنسانية"[3] فدلالة اللون لم ولن تثبت لأنها ستبقى قيد التغيير من حال إلى حال ومن لوحة لأخرى ومن فنان إلى آخر، لأن اللوحة هي من تستدعي اللون وليس العكس، والرسم هو من يستدعي اللون الذي يراه جميلا وكفء لنقل ما يشعر به الفنان أو المصور.

---

[1] المرجع نفسه، ص28.

[2] قدور عبد الله ثاني: سيميائية الصورة، ص118.

[3] سعيد بنكراد: السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، دار الحوار، سوريا، ط3، 2012، ص150.

الدلالة لا تثبت على حال فهي دائمة التغيير، لذا لا يمكننا أن تتبنى لونا ما يبقى لصيقا بها فهذا محال "...لا ترتبط الدلالة باللون في ذاته، إنها وليدة التقابلات الممكنة بين الألوان، وهذه التقابلات هي المحددة لدلالة الملفوظ البصري أي دلالة اللون داخل تحقق خاص"[1] إن عناصر الصورة والمكونات الموجودة داخلها هي من تستدعي اللون المناسب لها، فكل حركة وكل لقطة لها لونها وطابعها الخاص الذي يجعل منها شيئا متميزا، واللون غالبا ما يجمع بين متناقضان أو طرفان وغير ذلك من الثنائيات فهو في حد ذاته ثنائية "اللون نغمتان: نغمة صافية ونغمة متواترة، أما النغمة الصافية المقصود بها أصالة اللون بدون إضافة، أما النغمة المتواترة المقصود بها زيادة إضافية على اللون الأصلي"[2] فاللون في حد ذاته أصالة وإن امتزج بلون آخر فذاك نوع من الجمال وغالبا ما تصحب الرسالة البصرية ألوان تعبر عنها وتريد إبلاغ رسالتها "اللون في الاتصال البصري يختص بمهمة تأهيل الرسالة البصرية لأن تكون مدركة ولافتة للنظر ومثيرة للاهتمام"[3] تلك هي مهمة اللون في كل عمل فني سواء كان بصري أو مرئي أو غيره في مجالات أخرى إلا أن مهمته النبيلة تبقى ثابتة في إيصال الرسالة.

---

[1] المرجع نفسه، ص150.

[2] قدور عبد الله ثاني: سيميائية الصورة، ص117.

[3] عبيدة صبطي ونجيب بخوش: الدلالة والمعنى في الصورة، ص38.

5- تعريف الشكل:

في الحقيقة لا يوجد تعريف قار ودقيق للشكل فكل عرفه انطلاقا من التجربة التي عايشها معه فعرفه "بلاسم محمد" بقوله: "الشكل هو مجموع العلاقات التي تعرف نظام العلاقات في تعارض مع الجوهر والشكل مفهومان الشكل المجرد form والشكل المعين figure"[1] ركز هذا التعريف على العلاقات الموجودة في الصورة والتي غالبا ما تكون متعارضة.

يمثل الشكل الصورة أحسن تمثيل فهو فمن يجسد المطلوب بحق وتكون بذلك الصورة أقرب للحقيقة "يمكن للشكل أن يبدو أكثر وفاء أو أقل لنموذج من الأشكال المتثاقفة، الدائرة، المربع، المثلث، النقطة، القطع الناقص والنجم أمثلة عن تلك الأشكال، يجب أن تنتظر إذ إنه كلما اقترب شكل معين من نموذج تثاقفي، كانت الوحدة الدلالية التشكيلية التي تأتيه من وحداته الشكلية مكيفة ومقبولة من المدلول الذي استثمرته تلك الثقافة المعينة في هذا النموذج"[2]

ركز هذا القول على النموذج والمثاقفة بشكل أساسي، إن النماذج غالبا ما تقوم وتنظم العمل الفني خاصة إذا اخترنا له ما يناسبه فعلا من جميع الأشكال أو النماذج وللأشكال ميزة الارتباط بالإدراك "إن ميزة الأشكال ترتبط بإدراكنا لها من خلال قدرتنا على تمييزها من الأشكال والأشياء الأخرى فالأشياء ترد في سياق متتابع من العلاقات التي تربط الأشكال ببعضها وما يميزها من خصائص هندسية وغير هندسية "[3] تختلف الأشكال عن بعضها البعض فلكل شيء أو شكل دلالته وشكله الذي يختلف عن غيره من الأشكال سواء في الشكل أو الحجم "إن لكل شكل في الطبيعة هيئته الخاصة بمعنى

---

[1] بلاسم محمد: الفن التشكيلي، ص21.

[2] مجموعة مو: بحث في العلامة المرئية، ص 296.

[3] طاهر عبد المسلم: عبقرية الصورة والمكان، ص30.

بنيته التي يتميز بها عما سواه من الأشكال الأخرى فالهيئة هي إطاره العام والشامل "[1] فلكل شكل دوره وهيئته ودلالته الخاصة.

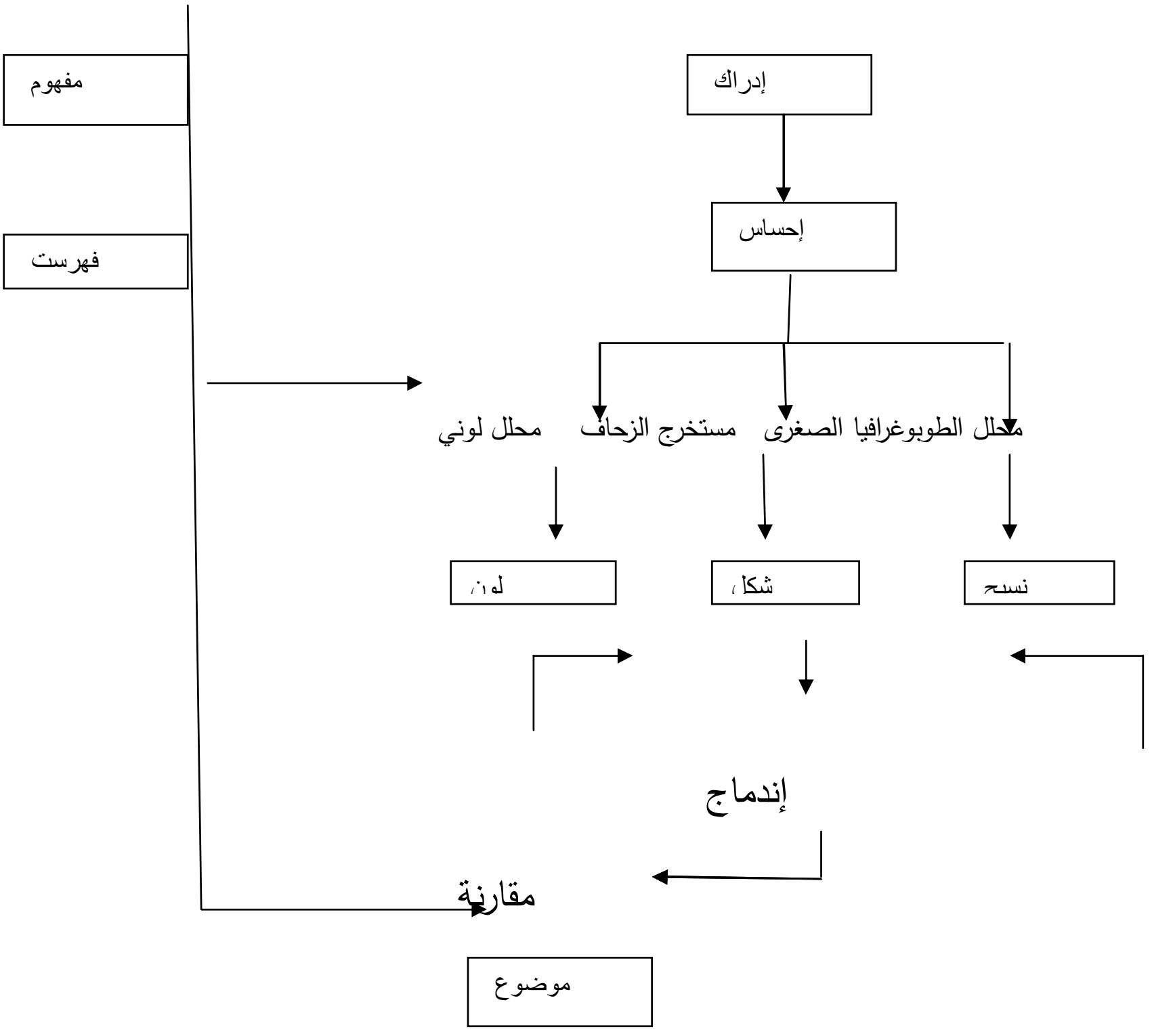
لا تختلف الأشكال العادية عن الأشكال المرئية في التلقي فلكل شكل ما يميزه وما يثبت وجوده "إن الأشكال المرئية ضمن هذا المفهوم إنما ترتبط بعملية شاملة قوامها خلق العلامات التي تجعل لهذه الأشكال وجودا موضوعيا بينا مؤثرا، فهي ليست مجرد أشكال واحدية أو ثنائية أو ثلاثية الأبعاد"[2] فالشكل لا تبنى دلالته إلا بعلاقة مع عناصر أخرى، وهذا لا يتم فهم الشكل مباشرة وإنما يتم هذا الفهم عبر مراحل وضحتها جماعة "مو" في الشكل التالي[3]

---

[1] المرجع نفسه، ص30.

[2] المرجع نفسه، ص31.

[3] جماعة مو: بحث في العلامة المرئية، ص117.



نموذج كلي لفهم التشكيل المرئي

نحاول شرح المخطط، فالمخطط يجمع بين عدة أمور والنموذج الذي بين أيدينا صعب بعض الشيء "ربما علينا أن نوسع مفهوم النموذج قليلا، فهو المكون لمفهوم الفهرست: النماذج هي عبارة عن أشكال، بالمعنى الهيلمسليفي للكلمة"[1]

يتقاطع الفهرست مع الإحساس غير أنه لا يتصل معه مباشرة وذلك راجع لصعوبة الوضع وعدم الاندماج من اللحظة الأولى ونلاحظ هذا الفصل بوضوح في المخطط "هناك رفض للاندماج من اللحظة الأولى من تحليل الصورة إذ يكون لكاشفات الأشكال

[1] جماعة مو: بحث في العلامة المرئية، ص125.

والنسيج والألوان وحدها الحق في العمل، إن تمييز الوحدات الهيكلية شيء لا حق، وينتج عن اندماج هذه السمات (أشكال، نسيج، ألوان) بتوائم مع نموذج من الفهرست"[1] لتأتي المرحلة الثانية وهي مرحلة التوافق حيث يفرز الإحساس أدواته ليكون لنا اندماج بين ثلاثة عناصر مختلفة (شكل، نسيج، لون) مع الفهرست لتحدث المقارنة وبالتالي تكوين الموضوع، وقد يحدث شرخ أو سوء فهم للمخطط في حال التعارض بين ما هو طبيعي وما هو اصطناعي "ولكن بقدر ما يدفق التضاد قصدي /غير قصدي فإنه يسمح بتطورات مهمة على صعيد التلاعب، الاختلال الكذب، الإغراء، ويسمح بتحليل استراتيجيات الشخصيات في المسرح في حوار الرواية ..إلخ ليس التعارض بين اصطناعي وطبيعي مجرد من كل ملائمة عندما تنزل إلى الوصف التفصيلي لأجهزة الرؤية"[2] ليست المشكلة في التعارض بين ما هو طبيعي وما هو عكس ذلك، إن المشكلة الحقيقية تكمن في خرق هذا النموذج فإن حدث خرق فإن التلقي لن يكون بالصورة التي رسمناها وبالتالي فإن الرسالة لن تبلغ مرادها، وضعت جماعة مو هذا النموذج للسير عليه واحترام خطواته فالإنسان السليم سيمر حتما بكل تلك المراحل أما الإنسان الذي يعاني من اضطرابات في الرؤية والإدراك فإن التلقي لديه سيكون مشوشا وستفقد بذلك الرسالة شرعيتها.

---

[1] جماعة مو: بحث في العلامة المرئية، ص 137.

[2] المرجع نفسه، ص144.

6 رمزية الأشكال:

أ – الأشكال:

لكل شكل رمزية يشتهر بها على الرغم من أنه يملك رموزا ودلالات كثيرة إلا أننا سنقف عند الأكثر شيوعا:

1 – **المربع:** يرمز للتناسب والاستقرار، كما يمثل الثبوت ويعني الجهات المتساوية فهو غالبا ما يرمز للاعتدال.

2 – **الدائرة:** ترمز إلى الصفاء والطمأنينة واللانهائية.

3 – **المثلث:** يرمز إلى البساطة والاستقرار والهدوء، مختزل منطلق، متنام.

4 **المستطيل:** التمدد والتوازي

5 **المكعب:** يرمز للفضاء والقوة والغموض.

6 **الهرم:** الانطلاق الاستقرار والديمومة.

7 **الأسطواني:** الحركة اللانهائية أو النشاط الزائد، التدحرج.[1]

ب – الخطوط:

1 – **الخطوط العمودية:** إن الخطوط العمودية تشير إلى تسامي الروح والحياة والهدوء والراحة والنشاط والاعتدال.

2 – **الخطوط الأفقية:** أما الخطوط الأفقية فتمثل الثبات والتساوي، والاستقرار، والصمت، والهدوء، والتوازن والسلم.[2]

3 – **الخط السميك:** هو خط صلب متماسك، وصارم.

---

[1] بلاسم محمد: الفن التشكيلي، ص149.

[2] قدور عبد الله ثاني: سيميائية الصورة، ص107.

4 – **الخط الرفيع:** خط هامس، سهل، مرهف[1]

5– **الخطوط المائلة:** تمثل الحركة والنشاط وترمز إلى السقوط والإنزلاق وعدم الاستقرار والخطر الداهم.

6 – **الخطوط المنحنية:** أما الخطوط المنحنية ترمز إلى الحركة وعدم الاستقرار وإذا بالغنا فيها دلت على الاضطراب والهيجان والعنف.

فإذا اجتمعت الخطوط العمودية بالأفقية دلت على النشاط والعمل وإذا اجتمعت الخطوط الأفقية بالمائلة دلت على الحياة والحرمة والتنوع [2]

8**الخط المتعرج:** يرمز هذا الخط إلى الإثارة والحركة الكبيرة كما أنه خط لا نهائي.

9**الخط الحلزوني:** خط حيوي ودائم الحركة كما أنه لا نهائي.

10**الخطوط المتقاطعة:** تمثل الصراع أو التوازن فهي غالبا ما تتفق حول شيء ما إما هذا أو ذاك.[3]

ترد الأشكال والخطوط بالتفاوت في الصورة، فلا يمكن أن ترد المثلثات دفعة واحدة أو الخطوط، ما يجعل الصورة مشوهة، فالتناوب وانتقاء المناسب هو ما يعطي الصورة كمالها وجمالها "تتفاوت الأشكال والخطوط من حيث قدرتها على التناغم وإمتاع الآخرين، فهناك من الأشكال ما يسر وآخر يذهل، وآخر يرهب، ولكن أفضل الأشكال ما تنسجم مع الذات في تناغم جمالي مثير"[4] ذاك هو الجمال الحقيقي الذي يبحث عنه كل فنان متذوق ومتلقي ذواق، إن الفن أو الجمال لا يعني الصعوبة والبحث عن المفقود فالجمال دائما يكون في

---

[1] بلاسم محمد: الفن التشكيلي، ص148.

[2] قدور عبد الله ثاني: سيميائية الصورة، ص107.

[3] بلاسم محمد: الفن التشكيلي، ص148.

[4] قدور عبد الله ثاني: سيميائية الصورة، ص 106.

الموجود، شرط أن نختار فقط ما يناسب صورنا وأشكالنا وأذواقنا، فهو لا يخرج إلى السطح وإنما لابد له من روح تكشفه وفنان يبدعه.

7 تعريف الإضاءة ووظيفتها:

تعد الإضاءة من العناصر الأساسية سواء في بناء الصورة والدراما والمسرحية، إذ لا يمكن الاستغناء عنها بها نميز بين مشهد وآخر وبين لقطة وأخرى، وهي من تعطي للصورة نظرتها "الإضاءة هي عنصر فني ودرامي يقدم موضوع ما أو شخصية من خلال حصرها وعزلها في دائرة الضوء والأجسام الصغيرة مثلا يمكن أن تجذب الانتباه إذا توافرت لها إضاءة أعلى وألوان أنصع من ألوان الأجسام المحيطة بها، كذلك يمكن للإضاءة أن تبرز شخصية أو موضوع معين من خلل تحريك الموضوع من المناطق المظلة على المناطق المضيئة"[1] فالضوء هو من يجعل من الموضوع مركزا أو هامشا سواء أكان ذلك في الصورة أو السينما أو المسرح، إن الضوء يعطي للأشياء قيمتها التي كانت تبحث عنها بين ثنايا النص لتأتي الإضاءة وتسلط ضوءها لتعطي الصورة فرصا أخرى للتميز "تتغلغل الإضاءة في الصورة وتلتحم مع العناصر المرئية فتعطي لها معنى وتؤكدها معطيات تعبيرية أو رمزية، فالإضاءة تعمل في نطاق الإفصاح عن الأشياء المعروضة على الشاشة وهي لذلك تتناسب مع المكان بعناصره وصفاته وأنواعه أي أنها تفسر الأشياء وتصنفها من خلال التدرج في مستويات الضوء والظل"[2]

وظيفة الإضاءة لا تتوقف عند بعث الجماليات في الصورة وإنما تتعداها إلى وظائف أخرى وأهداف أخرى تعمل الإضاءة جاهدة لتحقيقها في ما تشتغل عليه "ليس وجود الإضاءة واستخدامها بصفتها عاملا جماليا أو توضيحيا فحسب، بل إنها جزء مهم من تعبيرية الصورة ودلالة الأشياء الداخلية فيها ومستويات هذه الأشياء، إن توظيف الإضاءة يدعم المكان

---

[1] رضوان بلخيري: سيميولوجيا الخطاب المرئي من النظري إلى التطبيق، ص47.

[2] طاهر عبد المسلم: عبقرية الصورة والمكان، ص 70.

ويعمق الإحساس بأنواعه وعناصره وكذلك يظهر البعد النفسي للشخصية "[1] فالإضاءة تبين وتعطي دلالات للصورة من خلال ضوئها الذي ينعكس بالسلب أو الإيجاب على العناصر الفاعلة في الصورة أو العمل الفني ككل.

تهدف الإضاءة إلى التأثير في المتلقي، هذا الأخير الذي غالبا ما ينتظر صورة مؤثرة تؤثر فيه وتحرك أحاسيسه ووجدانه "إن توظيف الإضاءة يتجاوز عنصر الوضوح نحو مجال متسع من تكوين التأثيرات الضوئية الجمالية كي تدعم الدراما ودلالاتها وتؤثر في وجدان المتفرج بمشاعر متباينة[2] وغالبا ما تشتغل الإضاءة في المشاهد الليلية على اعتبار أن المشاهد النهارية يكون ضوءها طبيعيا غالبا دون أن ننسى لمسة المخرج التي تجعلها مضبوطة ودقيقة، أما المشاهد الليلية فهي تحتم على المخرج استخدامها بشكل أو بآخر لأجل تحقيق الجمالية في المشهد "بينما تبدو فرصة توظيف التأثيرات الضوئية في المناظر الخارجية النهارية محدودة من حيث أن الصورة تخضع أساسا لظروف الإضاءة الطبيعة فإن ممارسة فنية الإضاءة وتأثيراتها تجد الفرصة واسعة في المناظر الداخلية والليلية حيث يتم تصميمها وتاكوينها بالاعتماد على مصادر الضوء الصناعية الخاصة، وبما يمكن مدير التصوير من الحصول على كافة التأثيرات الضوئية التي يستهدفها"[3] فالإضاءة تساعد المصور على اختيار ما يناسبه وما يناسب الفيلم (المشهد) أو الصورة فهي من ترسم حدود المشهد وآفاقه وذلك بتحديدها المكان المناسب وبتوفيرها للضوء المناسب في الوقت المناسب لجعل الصورة أدق وأبلغ وأكثر متعة "بمعنى أن الإضاءة أداة مساعدة للمصور في التوغل في المكان وتوضيح أبعاده ومكوناته فالإضاءة إذ تبرز الأشكال وتفسرها فإنها تضيف إلى معلومات المشاهد التي تقدمها (الدراما) لأن عملية إبراز الأشكال وتفسيرها، إنما يعمق الدلالات ولعل الإضاءة في هذا المجال أداة تعبيرية مهمة لغرض الاستجابة للرؤى

---

[1] المرجع نفسه، ص 70.

[2] رضوان بلخيري: سيميولوجيا الخطاب المرئي، ص107.

[3] المرجع نفسه، ص107.

والاتجاهات المختلفة "[1] تعبر الإضاءة وتوضح الاتجاهات التي يسير وفقها (الفيلم) انطلاقا من الأضواء والأماكن المختارة فهي تسلط الضوء عمدا على بعض الأشياء لأجل إثارة قضية أو رأي معين فهي غالبا ما تعبر عن شيء ما.

ترتبط الإضاءة باللون ارتباطا وثيقا، فحين تحضر الإضاءة لابد لها من لون يكمل وحدتها وينسق صورتها، ولعل المشهد المسرحي أو الدرامي أكبر دليل على هذا فلا يمكننا مشاهدة الضوء وحده في المسرحية فغالبا ما يمتزج مع لون ليعطي صورة متكاملة "إن اللون هو الأثر الناتج عندما تنعكس الأشعة الضوئية من على شيء معين، فالضوء ينعكس من عليه إلى أعيننا، مما يجعل الوردة ولونها مرئية لنا "[2] فالضوء واللون متلازمان ولا يمكن فصل أحدهما عن الآخر فهما وجهان لعملة واحدة، إذ لا يمكن للون أن يبرز دون ضوء والعكس صحيح فكلاهما معا يشكلان الصورة الجميلة الواضحة التي يبحث عنها كل مصور "فاللون إذن هو تفاعل بين الأشكال والأشعة الضوئية الساقطة عليها، فيؤلف بذلك المظهر الخارجي لهذه الأشكال، وأن الألوان في اللوحة بانسجامها وترابطها تحقق الوحدة الجمالية "[3]

تختلف الإضاءة باختلاف نوعية الفيلم أو الصورة ... فلكل نوع إضاءته الخاصة التي تحتم على مدير التصوير احترامها كما قد تختلف الإضاءة في الفيلم الواحد باختلاف المشهد فلكل مشهد نوعية معينة من الإضاءة فالمشهد الحزين له إضاءته الخاصة وكذلك السعيد ... "فبين إضاءة التراجيديات والكوميديات تتنوع أشكال الإضاءة وفقا لطبيعة الفيلم كما أنها تتنوع بدرجة أو بأخرى داخل الفيلم وفقا لطبيعة كل مشهد ... وتكتسب الإضاءة في الفيلم أهميتها من تأثيرها الجمالي على وجدان المتفرج والذي يتجاوز معايشته لها على مستوى الواقع بفارق كبير "[4] فباختلاف الفيلم و المشهد تختلف طبيعة الإضاءة وهذا شيء بديهي

---

[1] طاهر عبد المسلم: عبقرية الصورة والمكان، ص71.

[2] عبيدة صبطي ونجيب بخوش: الدلالة و المعنى في الصورة، ص32.

[3] المرجع نفسه، ص32.

[4] رضوان بلخيري: سيميولوجيا الخطاب المرئي، ص108.

فلكل مشهد وفيلم وصورة طابعه الخاص الذي يميزه عن غيره والذي يعرف به في غالب الأحيان.

الفصل الثاني:

تلقي الشعر البصري في النقد المغاربي المعاصر

"الكلمات دموع اللغة والشعر بكاء فصيح"

"عبد الله الغدامي"

أولا: لمحة عن الشعر البصري:

عرف الشعر العربي تطورات كثيرة شكلا ومضمونا فبعد أن كان الشاعر العربي محكوما بنظام معين وقانون وجب السير عليه وإلا عُدَّ شعره يفتقد إلى القوة والشاعرية، ذلك أن العربي كان يتذوق شعره بأذنه الموسيقية التي ترفض أي خرق للنظام "العربية القديمة قيدت الشاعر إلى خطابية عند الإلقاء وأذن لمتلق وجد في الوزن والقافية مستقرا وعافية يدلل على المسموع تلقائيا بهز الرأس، وسط أصوات طلب إعادة المنشود إن طاب له السماع"[1] فالأذن هي المحكم وهي من يقوم برفض أو قبول القصيدة ذلك أن النظام بيِّنُ، وكل خروج عنه يُعد قصورا من الشاعر وبالتالي فالقصيدة لا يمكنها أن ترق لمصاف القصائد الجزلة التي لها ميزان في نظر العربي، ولم يكن الوزن وحده كفيلا بتقييم الناقد العربي للقصيدة بل كان للمضمون نصيبا لا يستهان به خاصة ما تعلق بوحدة البيت"أقام الشاعر العربي زمنا طويلا في بيت ضيق محدد الأركان: مساحة نصية صارمة اتسمت بالقداسة جعلته يبوح بكل ما لديه في شيء من الاكتناز التعبيري القائم على التجزئة، وحدة البيت"[2] فإتباع منهج السابقين قانون وجب السير عليه وإلا أخذ على الشاعر ذلك.

ظلت القصيدة العربية في قوانينها هذه قرونا عديدة، لم تعرف فيها القصيدة التجديد والتغيير بل وعُدَّ كل من حاول رسم معالم جديدة بالمتجن والمتطفل على قانونها، بل ورفض جملة وتفصيلا أي تغيير حاول المساس بهالة القداسة أو بالقصيدة المقدسة التي لا يمكن حسب رأي هؤلاء التعدي عليها، وكل محاولة للتجديد وصفت بمحاولات التعدي والمساس بثوابت وأسس القصيدة العربية.

---

[1] عبد العزيز إبراهيم: شعرية الحداثة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،2005، ص185.

[2] عبد الناصر هلال: الإلتفات البصري من النص إلى الخطاب (قراءة في تشكيل القصيدة الجديدة)،دار العلم والايمان للنشر و التوزيع ، كفر الشيخ، ط1، 2010، ص11.

ليتم خرق هذا القانون والتطفل على هالة القداسة تلك، ففي ستينات القرن الماضي نادت أصوات بتجديد ثوب القصيدة العربية ومنهم "نازك الملائكة" "بدر شاكر السياب" وغيرهم من الشعراء الذين نادوا بتحرير القصيدة العربية من عبوديتها وسجنها، حررت القصيدة العربية أخيرا من تلك القوانين التي حكمتها لقرون، فقد صار بإمكان الشاعر الحديث كتابة القصيدة دون قافية تحكمها أو وحدة بيت تضبطها، كما تخلص الشاعر أيضا من البحر الموحد الذي يكبح جماحه ويقيد دفقته الشعورية، ليصبح الشاعر حرا طليقا في كتابة قصيدته بعيدا عن كل قيد "وإذا كان الشعر الحر، كما سمي في بدايته أو شعر التفعيلة كما اصطلح على تحديده فيما بعد، يمثل حركة قامت منذ منتصف هذا القرن للعودة للمنابع الفطرية في الشعرية العربية، ضد الصلابة العروضية والتشكيلية في الدرجة الأولى"[1] أعطى هذا الشعر الجديد الشاعر قدرة على الإبداع خارج أسوار القافية وبعيدا عن سلطة البيت الذي كان صدرا وعجزا، ليصبح البيت الشعري سطرا أو جملة أو كلمة، على حسب الدفقة الشعورية للشاعر هذه الدفقة صارت حرة بعد أن تخلصت من قانونها الشعري الذي حكمها مدة طويلة.

بدأ عهد جديد للشعر العربي فبعد أن سقط نظام القصيدة التقليدية صارت القصيدة العربية الحديثة تنهل من جل الفنون "لقد نظر الشعر العربي إلى الفنون الأخرى واستعار منها كما نظرت هي أيضا واستعارت منه"[2]

أخذ الشعر العربي يسير وفق منظومة جديدة وشكل جديد، فاستعان في ذلك بالفنون الجميلة على اعتبار هذه الفنون قريبة لجنسه وبالتالي بدأ عهد الأخذ والرد بين مختلف الفنون الجميلة، فصار الشعر العربي مصدرا للكثير من الفنون، كما صارت هذه الفنون ملهمة لشعرنا العربي في الكثير من موضوعاته وأشكاله.

---

[1] صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، ط1، 1995، ص60.

[2] كلود عبيد: جمالية الصورة في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2010، ص146.

لامست القصيدة المعاصرة فنونا جمة، تنوعت بين فنون بصرية، مسرحية، درامية "انفتحت بعض الأعمال الشعرية على الثقافة البصرية الحديثة عبر أشكال تشكيلية وبيانية وفنون الأداء المسرحي"[1] فالقصيدة العربية الحديثة قد استعانت بكل الفنون المرئية والبصرية لإخراج قصيدة عربية تواكب روح العصر الذي طغت عليه الصور، فقصيدة اليوم هي الأخرى لم تتخلف عن ركب الحضارة ونعني هنا بالطبع حضارة الصورة التي طبعت عالمنا اليوم، لتلقي القصيدة بحملها على المؤثرات البصرية والمرئية لأجل إنتاج دلالة جديدة ولأجل خلق قصيدة معاصرة تمتاز بروح العصر"يعد التشكيل البصري إنتاجا هاما وفتحا لا يخلو من جدة في منظومة الشعر العربي المعاصر لما في هذه العملية من صور مرئية وتبئير ولون وتظليل وموسيقى ورسم وهي أدوات وسعت من مساحة إنتاج المعنى وعمقت من آليات التأويل"[2] ففتحت القصيدة بذلك للمتلقي أبوابا عديدة للتأويل خاصة إذا علمنا أن الدلالة مكتنزة فيها فكل شيء دال في القصيدة فهي تحمل في طياتها معاني ودلالات كثيرة، فقصيدة اليوم ليست هي قصيدة الأمس خاصة أنها قصيدة تمثلت كل جديد وحاولت جاهدة إثبات ذاتها الجديدة في الوسط الإبداعي والنقدي على حد السواء "تحولت القصيدة الجديدة إلى جسد مرئي تفنن الشعراء في بنائه وتشكله الذي يعد استجابة لنوازع الداخل والعلاقات المتصارعة داخل المبدع على الرغم من حدة وعيه وتوقده"[3] فرض الشكل الحديث للقصيدة نفسه على المبدع في حد ذاته لأن العصر غالبا ما يؤثر في المبدع بطريقة أو بأخرى و على الرغم من الحذر الذي يتمتع به الشعراء إلا أنهم وجدوا أنفسهم يسايرون هذه التطورات والأشكال بطريقة مباشرة أو غير مباشرة.

---

[1] بشرى موسى صالح: بويطيقا الثقافة نحو نظرية شعرية في النقد الثقافي، دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد، ط1، 2012، ص33.

[2] بشير محناش: التشكيل البصري في الشعر العربي المعاصر نزار قباني أنموذجا، مجلة كلية الآداب واللغات، العدد18، 2016، ص540.

[3] عبد الناصر هلال: الإلتفات البصري، ص141.

كتب العربي لزمن طويل للأذن الموسيقية التي كانت تتذوق القصيدة من خلال إيقاعها وأصواتها، ليضيف الشاعر الحديث لمسة جديدة على القصيدة العربية حيث أشرك العين في عملية التلقي، فصارت القصيدة تكتب للعين "أما في العصر الحديث فقد تغير شكل القصيدة ولم تعد العين وحدها قادرة على التمييز بين الشعر والنثر من النظرة الأولى فأصبحت القصيدة الحداثية تكتب للعين لا للأذن"[1] فأصبح الشاعر يكتب القصيدة بطريقة جديدة تعتمد التشكيل الطباعي بالدرجة الأولى فأصبحت القصيدة الحداثية صورة في حد ذاتها فهي تجمع بن البياض والسواد وتعتمد تشكيل طباعي يخرجها في حلة جديدة تسحر بها عين المتلقي قبل قراءتها "إن الطباعة تدخل في إطار تشكيل النص كمكان، وفي هذا المجال نستعمل مصطلحين مرتبطين بالطباعة، فالأسود والأبيض هنا لا علاقة لهما بالسطر والفراغ ولكن بحجم الخط من حيث رقته سمكه، فالخط الرقيق هو الأبيض والسميك هو الأسود، وهما مساعدان على تشكيل طبيعة المكان على اعتبار أنهما يؤثران على البصر إننا نجد بعض القصائد تطبع بالأبيض وأخرى بالأسود وثالثة تزاوج"[2]

أخذت الطباعة نصيبها في القصيدة الجديدة إذ لا يمكن لقصيدة اليوم أن ترى النور قبل أن تكسبها الطباعة حلتها وجمالها، فأصبحت جزءا لا يتجزأ من مكونات القصيدة المعاصرة التي توشجت بجميع التشكيلات الطباعية (فراغ، نقاط، سواد، بياض، تباعد...).

تلقت عين المتلقي نوعا جديدا من القصائد لم تكن معهودة في تراثنا العربي، فحتى توظيفها كان مختلفا عن القصائد السابقة، لتصبح القصيدة العربية قصيدة مرئية تجمع بين الكتابة والصورة لتشكل قصيدة مرئية غير معهودة "يسهم الشكل المرئي للنص في تعضيد بعده الدلالي وإبرازه إذ أن القول الشعري لا يتشكل من مكونات لغوية فقط، بل من جدل هذه المكونات مع مساحات البياض التي يفصل بينها أيضا"[3] فمعنى القصيدة لا يكتمل إلا بتلك

---

[1] عبد العزيز المقالح: الشعر بين الرؤيا والتشكيل، دار طلاس للدراسات، ط2، 1985، ص227.

[2] محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، دار التنوير، بيروت، ط2، 1985، ص105.

[3] علي جعفر العلاق: الدلالة المرئية قراءة في شعرية القصيدة الحديثة، فضاءات للنشر، العراق، ط1، 2013، ص109.

البياضات، ودلالاتها لا يمكن الوصول إليها دون الاستعانة بما قدمه النص من شكل وبياض ولغة ...إذ لا يمكننا فصل مكونات القصيدة بعضها عن بعض فهي تقدم كتلة واحدة لتقرأ هي الأخرى دفعة واحدة "والتلقي للقصيدة التشكيلية يبدأ من الصورة الكلية للتشكيل عبر الرؤية البصرية"[1] فالعين هي من تتلقى القصيدة أول الأمر خاصة ونحن في زمن يعتمد القراءة البصرية على خلاف الجيل الذي سبقنا والذي كان تلقيه سمعيا "لذلك نشأت الرغبة في نقل سمات الأداء الشفهي إلى المتلقي عبر الكتابة، وقد تجسدت تلك الرغبة في صورة تشكيلات بصرية تعبر في واقعها عن الجدل بين الشفهي والمكتوب"[2] فحملت القصيدة المعاصرة كل القضايا التي من شأنها أن تطرح حلولا لها، حاولت القصيدة أن تعبر عن كل ما تطمح إليه عن آمالها أحلامها طموحاتها، حاول الشاعر المعاصر أن يطرح قضاياه في شكل معادلات رياضية وفي شكل أشكال هندسية، طرح الشاعر المعاصر وألقى بهمه على قصيدته التي صارت في معظم الأحيان قصيدة مبهمة لا يفهمها إلا متلق مواكب للحداثة وما ينجر عنها، جمعت القصيدة المعاصرة بين الشكل الهندسي والصورة، بين الفراغ والكتابة بين البياض والسواد بين الوضوح والغموض، بين السميك والغليظ لتشكل لنا بحق قصيدة تجمع بين متناقضات العصر قصيدة حملت بحق ألام وأمال الشعوب.

تنوعت التشكيلات في القصيدة المعاصرة فجمعت بين تشكيل اللغة والخط، والسطر والفضاء، لتشكل بذلك قصيدة يصعب التعامل معها فلكل تشكيل معنى ودلالة تختلف عن المعاني والدلالات السابقة، وحين نتحدث عن التشكيل اللغوي فإننا نتحدث حتما عن معاني اللغة وما تحمله في طياتها "اللغة هي المادة الأولية للتشكيل الشعري، لكن هذه المادة من التعقيد بحيث لا يمكن تحديد وسط بعينه تتشكل فيه، بل إن اللغة ذاتها تنطوي على جوانب

---

[1] محمد نجيب التلاوي: القصيدة التشكيلية في الشعر العربي الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط1، 2006، ص134.

[2] محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950-2004)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2008، ص14.

متعددة كل منها يصلح وحده أن يكون عنصرا تشكيليا من مثل الصوت والكلمة والمعنى والدلالة والوزن والإيقاع والقافية وغير ذلك"[1] فاللغة هي المكون الأساس للعبة التشكيل الشعري في القصيدة المعاصرة التي جعلت من اللغة دالا ومدلولا في الوقت ذاته، جعلت منها دلالتين ومعنيين في ذات الوقت كيف ذلك؟ إن اللغة غالبا ما كانت تعبر عن مكنونات ومراد الشاعر الذي كان يهدف لتبليغ رسالته في صورة واضحة المعالم صورة وإن اختلفت في شيء عن غيرها من الصور فغالبا ما يكون بالأسلوب والانزياح والبلاغة، لكن اللغة في القصيدة المعاصرة تحمل معنى يختلف من شاعر لآخر حسب الدفقة الشعورية الخاصة بكل شاعر وكذلك حسب فكر وطرح كل واحد، فالتشكيل الذي يختلف من شاعر لآخر يختلف معناه باختلاف القصيدة بل ويختلف داخل القصيدة في حد ذاتها، من هنا انطلقت القصيدة المعاصرة في فرض نفسها على الشاعر والمتلقي في الوقت نفسه واختلفت بلاغة القصيدة التي غالبا ما كانت بلاغة كلاسيكية، لتنتقل هي الأخرى لبلاغة بصرية معاصرة "إذا كانت البلاغة اللغوية تعتبر من القواعد الأساسية لكل نص شعري، فإن هناك بلاغة أخرى لا تقل عنها أهمية ولا ينبغي للمحسن إغفالها وأقصد بها البلاغة البصرية"[2] ففرضت البلاغة الجديدة-البصرية- نفسها على كل متمعن ودارس وناقد ومتلقي للقصيدة المعاصرة التي أصبحت تعتمد على العين بشكل كبير في عملية التلقي.

عبر الخط في القصيدة المعاصرة عن مطلب الشاعر أو قضاياه، فلجأ الشاعر في كثير من الأحيان للخط لعرض توتراته وذلك من خلال سمك الخط وغلاظته كما يهدف ذلك إلى التأثير على المتلقي بصريا ومضمونيا "إن السمك الخطي للكلمات ...يشد انتباه المتلقي ويجعله يقبل عليها بصريا قبل أن يتلقاها ذهنيا"[3] فأصبح الحرف يختلف في كتابته من سطر

---

[1] ثائر العذاري: في تقنيات التشكيل الشعري واللغة الشعرية ، رند للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط1،

[2] محمد مفتاح: دينامية النص، المركز الثقافي العربي، الرباط، د/ط، 1987،ص107.

[3] لخميسي شرفي : التشكيل البصري وحداته: النص الشعري أوجه الحضور وأبعاد الدلالة في الشعر الجزائري المعاصر، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، المجلد12، العدد1 15مارس 2020، ص538.

إلى آخر فنجد كلمة غليظة وأخرى سميكة وكلمة تكتب بشكل هرم وأخرى بشكل مستقيم لتولد لنا معاني ودلالات جديدة "إن كل ما توافر لنا من معنى أو أكثره بواسطة سياسة الخط إنما هو ناتج عن الإيقاع البصري الذي يتولد عندنا بمجرد النظر إلى الخط"[1]

يعرفنا الخط على مضمون النص الخفي فبقراءته تفتح لنا آفاق النص ورؤاه القابعة خلف الحروف والبياضات، فلكل سطر شعري دلالته الخاصة ولكل دلالة معنى ولنقل معاني، هذا هو حال الشعر اليوم فمعناه يختلف من متلق لآخر كل يتلقى النص حسب رؤاه وأفكاره الخاصة والخط هو أول عتبة بصرية تقابل العين في عملية التلقي"الخط عتبة دالة على سلوك النص...فمن خلاله نتعرف على الهوية الضابطة لفعل الكتابة"[2] فنوعية الخط وطريقته الطباعية (سميك، رفيع..) توحي بالدلالة المرادة أو مقصد الشاعر إن صح القول، هذا وتختلف نوعية الخط من شاعر لآخر فكل شاعر يفضل نوعا معينا، لكن الطابعة وأدوات الطبع الحديثة جعلت من النص الشعري نصا موحدا طباعيا من ناحية الخط، فنادرا ما نجد شاعرا يكتب شعره بخط يده، وحقيقة لو نسخ الشاعر ديوانه وأخرجه بخط يده لكانت الدلالة أبلغ ولكان الخط في ذاك الوضع أقرب للدلالة، لأن الشاعر حين يخاطبنا بخط يده فنحن نعلم رعشته خوفه يقينه ثباته توتره صمته..، فكل هذه الحالات سيرسخها الخط وسيوضحها لا محالة، إن أدوات الطبع الحديثة جعلت من النصوص نصوصا متشابهة في تشكيلاتها خاصة إذا كان هدف المطبعة تسويقي أو غير ذلك، لأنه في تلك الحالة وفي كثير من الأمور سيكون النص مطبوعا دون وعي الشاعر بحد ذاته بأصول ذلك الطبع.

البياض في القصيدة الحديثة لا يعني انتهاء القصيدة أو استراحة الشاعر إن البياض في قصيدة الحداثة هو الصمت الذي يجب أن يملأه المتلقي، في هذا الفراغ يولد متلق يحمل هم الشاعر وطموحاته ليكمل فراغا تركه أو بياضا سكت عنده، إن هذا البياض يمثل

---

[1] حمد محمد الدوخي: تخطيط النص الشعري مقاربة سيميائية لفاعلية العتبة في صناعة النص الشعري، دار سطور للنشر، بغداد، ط1، 2017، ص181.

[2] المرجع نفسه، ص170.

الصمت الذي ينم عن ألم حلم طموح أمل، فالشاعر قد عجز عن كتابة ما يختلجه ليترك مجاله للصمت "فالبياض هو العلامة الطباعية للوقفة أو السكوت وعليه فهو علامة طبيعية إذ غياب الحروف يرمز بالطبع إلى غياب الصوت"[1] فالبياض والسواد هما ميزة القصيدة الحداثية خاصة إذا استعان الشاعر بأحد الأشكال أو الأجسام، والبياض والسواد في توزيعهما في القصيدة يخلقان قصيدة جديدة لا تشبه أي قصيدة أخرى "إن بنية البياض والسواد المتمثلة في السطر الشعري وعلامات الترقيم بتوزيعهما المنتظم على الورقة، يمنح القصيدة شكلا متحررا ومفاجئا على الدوام ومختلفا من قصيدة إلى أخرى"[2] فالسواد والبياض هما من طبع القصيدة المعاصرة بطابع جديد طابع يختلف اختلافا جذريا عن طابع القصيدة التقليدية التي غالبا ما تكتب نفسها بنفسها ولا تفتح بابا أمام المتلقي، الذي غالبا ما يتلقاها دون إحداث تغيير أو حتى مشاركته أفكارها، على عكس قصيدة اليوم التي تدعو المتلقي لإكمال فراغاتها وبياضاتها "إن لحظات الصمت هذه تتضمن النواة الدلالية في النص لأنها مشحونة بقوة إيحائية صامتة، تستدرج القارئ إلى إكمال النص وإنتاجه وتورطه في البحث عن عناصر الغياب ولذلك فإنها تستثير الجدل والتأويل من القارئ الذي يتساءل: لماذا جعل مقطعا أطول من آخر؟ ...إن لحظات الصمت هذه تستثيرنا وتحرضنا على معرفة ما لم يقله الشاعر صراحة، وهو النص الغائب أو النص المخبأ بين السطور أو الدلالة المسكوت عنها"[3] يعمد الشاعر لترك فراغاته ليكون للمتلقي نصيبا في القصيدة وليشعره بدوره في بناء القصيدة وفق منظوراته ورؤاه "فالبياضات تترك الروابط مفتوحة بين المنظورات في النص وبالتالي تحث القارئ على التنسيق بين هذه المنظورات"[4] فقد يجمع القارئ بين منظورات

---

[1] جون كوهن: بنية اللغة الشعرية،تر: محمد الولي، دار توبقال للنشر والتوزيع، الدار البيضا، ط1، 1986، ص54.

[2] حمد محمد الدوخي: المونتاج الشعري في القصيدة العربية المعاصرة، دار سطور للنشر والتوزيع، بغداد، ط2، 2017، ص127.

[3] خليل موسى: قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،2000،ص39.

[4] فولفانغ ايزر: فعل القراءة، تر: حميد لحميداني، منشورات مكتبة المناهل، فاس،1994، ص101.

الشاعر التي سبق وذكرها في قصيدته، ويبقى هدف الشاعر الأول والأخير من ترك تلك البياضات هو فتح باب التأويلات أمام المتلقي ليشركه في عملية التلقي شاء ذلك أم أبى.

خرجت معظم الدواوين المعاصرة بنفس الطبعة ماعدا الاختلاف في البياض وتفاوت الأسطر الشعرية، والخط كما ذكرنا يعبر عن مكنونات وخبايا صاحبه" الخط أبرز الوحدات البائنة في سينوغرافيا النص وأظهر أدوات العرض المادي للمقول، فخط هو فعل ذاتي يريد أن يخط ذات النص أي هيئته"[1] ليبقى الخط من المكونات الأساسية في القصيدة المعاصرة ولا يمكن لأي دارس للقصيدة التشكيلية دراسة القصيدة بعيدا عن خطها "أما شكل الخط فهو دال سواء تعلق الأمر بالحرف أم الكلمة فقد أمنح حرفا أو كلمة مكتوبة بخط مغربي، بحسب السياق والمساق معنى ودلالة وقد يوحيان إليَّ بمعنى ودلالات مخالفة إذا كتبت بخط مشرقي فرسم الكلمات والحروف يتشابه مع الرسم الاصطلاحي دلالة ومعنى بناء على هذا الأساس"[2] ليصبح الشاعر المعاصر شاعرا خطاطا أو شاعرا يعتمد في كتابته على الخط الذي ظل مختلفا والذي لا يثبت على حال طبعا، فأصبح يخوض غمار التجربة بحثا عن التجريب وبحثا عن تقنيات جديدة وأساليب حديثة لم يسبقه إليها أحد وكل ذلك لأجل قضية الشعر أو الشاعر، خاصة إذا علمنا أن هذا الشاعر يعاني وسط هذا العالم فهو الوحيد الذي حمل هموم الوطنية والإنسانية، قيم الإنسان التي ناضل لأجلها كثيرا وهو ما ولد لديه قلق واضطراب دائمين "الشاعر الحديث يواجه الخطوط /اللون الأسود بنفس القلق الذي يواجه به الفراغ (اللون الأبيض) وهذا الصراع الخارجي لا يمكن أن يكون إلا انعكاسا مباشرا أو غير مباشر للصراع الذي يعانيه"[3] فبات الشاعر المعاصر يخوض المعارك وهو يعلم أنه الوحيد الذي يناضل من أجل قضيته، يعلم جيدا أن الظروف لا يمكن أن تتغير فقط يطمح

---

[1] حمد محمد الدوخي: تخطيط النص الشعري، ص171.

[2] محمد مفتاح: دينامية النص، ص57.

[3] محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والإيقاعية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص50.

للأفضل يطمح لإنسانية الإنسان وقضايا العصر ولما أدرك أن مهمته النبيلة لم تجن ثمارا مرضية وقع في شباك القلق والاضطراب فأصبح شاعر اليوم هو الشاعر المضطرب القلق شاعر في صراع مع الذات هل سأتابع المهمة؟ أم أنني سأتوقف عند هذا الحد؟ ما مصير هؤلاء؟ هي تساؤلات وضعت شاعرنا المعاصر في دائرة البحث والتفتيش لكن دون جدوى.

استعان الشاعر المعاصر بكل مكونات القصيدة من بياض وسواد وعلامات ترقيم، فأصبحت لعلامة الترقيم دلالة إضافية لمهمتها الحقيقية فكما هو معلوم علامات الترقيم تقوم بضبط القصيدة من ناحية القراءة لتأتي القصيدة التشكيلية وتستغل وظيفة هذه العلامات"النقطة والفاصلة تشيران إلى تمفصل سيكولوجي ونحوي في آن معا، ويوجد بينهما تدرج فالنقطة تسجل نهاية الجملة أي نهاية مجموع يمكن أن يوجد منفصلا لأنه يحمل معنى كاملا في نفسه، أما الفاصلة فإنها تفصل بين مجموعتين لا يمكن أن توجدا منفصلتين"[1] لتصبح الفاصلة لها معنى خارج المعنى المذكور ويعمد الشاعر إلى توظيفها لأجل استمالة عين المتلقي والتأثير عليها بصريا كما يلجأ أحيانا إلى التخلي التام عن هذه العلامات ليجعل من قصيدته قصيدة مخالفة عن غيرها، غير أننا سنبقى في دائرة البحث عن معاني ومقاصد الشعراء من خلال توظيفهم لعلامات الترقيم في القصيدة المعاصرة "لكن الشعر العربي الحديث استدرج علامات الترقيم لخدمة منحاه الإبداعي التجاوزي وعاملها معاملة الدوال اللغوية وذلك بشحنها بدلالات ووظائف جديدة عن المألوف من دلالاتها ووظائفها"[2] فاشتغلت الدراسات الحديثة للشعر البصري بكل مكوناته انطلاقا من الغلاف إلى آخر كلمة من الديوان، ولم يغفل الشاعر أو حتى الدارس أي شيء سواء ما تعلق بالتشكيل(الخطوط، الأشكال الهندسية) أو الفراغ البياض السواد الكتابة تفاوت الأسطر الشعرية، أما الأقواس هذه الأخيرة التي تحمل هي الأخرى دلالات لم نكن لنقف عندها أو نمعن فيها لولا التشكيل الشعري أو إن صح القول التشكيل البصري"تلعب الأقواس ...دورا هاما في تمايز أجزاء

[1] جون كوهن: بنية اللغة الشعرية، ص57.

[2] محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص201.

الخطاب الشعري واختلاف وجهاتها الدلالية وتفاعلها"[1] قصيدة اليوم قصيدة دالة، فلكل شيء فيها معنى يختلف عن المعاني السابقة والدلالة هي الأخرى دلالة جديدة تختلف باختلاف الرؤية الإيديولوجية فلكل شاعر رؤيته للحياة وتجربته الخاصة التي لا يمكن لغيره أن يكتبها فكتب وحين عجز ترك البياض أجل ترك الفراغ للتعبير بدلا عنه، ترك النقاط للقارئ تركها للتأويلات فهذا هو الشاعر والشعر المعاصرين "ونعني بالمد النقطي مد أربعة نقاط أفقية فأكثر في النص الشعري بحيث تشتغل مساحة معينة بين مفردتين معينتين: أو سطرا كاملا أو مجموعة أسطر وفق ما تقتضيه رؤية الشاعر"[2] وهي تقنية اعتمدها كثيرا شعراؤنا بل وأصبحت تيمة من تيمات شعرنا العربي اليوم فلا تكاد تخلو قصيدة من مدها النقطي.

[1] صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، ص77.

[2] محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص208.

وتأسيسا على ماسبق سنعرض لجملة من الأعمال النقدسة المغاربية التي اشتغلت على السيمياء البصرية في الشعر

1 كتاب الشكل والخطاب لمحمد الماكري: مدخل لتحليل ظاهراتي:

1-1 وصف الكتاب:

يعد كتاب الشكل والخطاب "لمحمد الماكري" من أوائل الكتب المغاربية التي تطرقت للشكل في النص الشعري المعاصر، فهو من الكتب الجديدة التي عنيت بهذا النوع الشعري الجديد و لا يخفى علينا أن "الماكري" حصل به على شهادة الدكتوراه،فهو جديد من حيث الموضوع المعالج إذ لا تزال الساحة النقدية المغاربية تعاني من فقر منهجي ومعرفي في هذا المجال فالمؤلفات فيه تعد على الأصابع.

يتناول الكتاب الخطاب الشعري من زاوية جديدة وهو ما أوحى به العنوان الفرعي للكتاب –مدخل نحو تحليل ظاهراتي- إذ اعتمد الناقد على شكل جديد من أشكال التحليل، يضم الكتاب مقدمة تناول فيها المؤلف موضوعه بإيجاز وعرض فيها لأهم طروحاته في قادم الفصول،قسم الناقد دراسته إلى ثلاثة أبواب فجاء الباب الأول ليضم أهم النظريات والطموحات المعتمدة من طرف الناقد فكان لكل فصل نظرية على التوالي نظرية الأشكال، البلاغة والخطاب البصري، وسيميوطيقا بورس إذ اعتمد على النظريات الظاهراتية "وهكذا كان اختياري ظاهراتيا في أساسه فقدمته للعمل بمدخل نظري يتوزع على ثلاث مجالات اهتمت بالمعطى البصري عموما وهي على التوالي نظرية الأشكال، البلاغة البصرية، السيميوطيقا"[1] فعرض كل نظرية على حدة، وطرح طروحاتها محاولا تبني أفكارها، وقد خص الباب الثاني للكتابة وأنواع الخطوط فجاء معنونا بالخط والشكل الطباعي، الجانب النظري وهو الآخر مقسم إلى ثلاثة فصول ركز فيها الناقد على نظريات الكتابة فتعرض إلى هذه

[1] محمد الماكري: الشكل والخطاب مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1991، ص9.

الأخيرة في عدة مجالات منها مجال الغرافولوجيا (علم الخط ومجال الغرافيستيك، سيميوطيقا الخط) وتعرض في كل مجال لأهم الطروحات التي يمكنها أن تضع المتلقي في أحضان هذا العلم الجديد.

أما الباب الثالث وهو آخر الأبواب فقد جاء حسب رأي الناقد تطبيقا لما تم تناوله من قبل حيث نقلنا الناقد من العرض الشفوي إلى العرض الكتابي للنص الشعري المغربي على اعتبار أنه طبق على نصوص مغربية فجاء هذا الباب مقسما إلى أربعة فصول، أما الفصل الأول فجاء تحت عنوان الشعر والنثر الأداء الشفهي ضم هذا الأخير ستة مباحث لكل مبحث عنوان يختلف عن سابقه، عنوان يحاول فيه الناقد عرض أهم ما جاءت به طروحات السابقين، فكان الحديث هنا تراثيا أكثر منه عصريا فقد أخذنا الناقد إلى تاريخ الاشتغال الفضائي في النص الشعري العربي حيث عرض لنا على الشكل النموذج وكذا التنويعات التي لحقته ليواصل سفره في تاريخ القصيدة العربية مرورا بالقواديسي والمسمط والموشح ليصل بنا إلى الاشتغال الفضائي الدال انطلاقا من القلب والتفصيل والتختيم أما الفصل الثاني من هذا الباب فخصصه للاشتغال الفضائي للنص الشعري الحديث انطلاقا من الفضاء السيميوطيقي والفضاء الشعري مرورا باللغة وصولا إلى صناعة الشعر ليخصص مباحث مصغرة حول أنواع الشعر بدءا بالشعر المجسم فالمشهد والقصيدة المتعددة الأبعاد، الشعر الميكانيكي، الشعر الصوتي وصولا إلى الشعرية والسيميوطيقا، أما الفصل الثالث من هذا الباب فجاء معنونا بالتجربة الفضائية في الشعر المغربي منطلقا من التنظير بعدها تطرق لكتاب "محمد بنيس" بيان الكتابة ليختم الفصل بمبحثين حول الفضائين النصي والصوري، أما الفصل الرابع والأخير فهو عبارة عن دراسة تطبيقية نصية لديوان "هكذا علمني الشرق موسم الحضارة" وقد تناول الناقد في هذا الجانب التطبيقي التركيب العلامي للنص والفضاء الصوري مرورا بالدلالة ومكونات الفضاء النصي والصوري وصولا للبلاغة المرادة من هذا التوظيف وقد ذيل الناقد كتابه بخاتمة كانت تحصيل حاصل لأهم النتائج المتوصل إليها في الدراسة.

عرض الكاتب خطته في مقدمة الدراسة غير أن ما يطبع هذه الخطة هو إسقاطها لبعض العناصر الواردة في الفهرس والغير واردة في المقدمة فعلى الرغم من إطنابه الكبير فيها إلا أنه أسقط عدة عناوين في المتن والتي لم نجد لها صدى لا في الخطة ولا في الفهرس.

1-2 الخلفيات النظرية والرؤية المنهجية:

يعتمد كل بحث يوسم بالعلمية على بيبلوغرافيا تصوب الدارس وإن لم نقل يتبنى أفكارها، والناظر في بيبلوغرافيا الناقد يلاحظ جليا اعتماده على كتب حداثية في المجال دون إسقاط للمراجع الأجنبية والتي نذكر منها محمد مفتاح الخطاب الشعري وكتاب راجح عبد الله المعنون بالجنون المعقلن وكذا كتاب أحمد بن محمد نفح الطيب في غصن الأندلس الرطيب.

أما عن المراجع الأجنبية التي كانت دليل الناقد في هذه الدراسة نذكر

Chevalier.J et Alain Gheerbrant.dictonnaire des symboles

Greimas.A.J pour une théorie du discours poétique

Groupe M Rhétorique génerale

Jakobson.R Huit questions de poétique

Barthes.R Rhétorique de l’image.in communication.

Guillaume .P la psychologie de la forme.

Peyroutet.c et B. cocula sémantique de l’image

اشتغل "محمد الماكري" على هذه المراجع،إذ كانت سنده في تفسير الكثير من الرؤى"لهذه الغاية سنعتمد كتابين:أحدهما أصبح اليوم في عداد الكتابات السيكولوجية الكلاسيكية،ومع ذلك يبقى أهم عرض شامل لمبادئ ومحتوى نظرية الأشكال وهو كتاب سيكولوجيا الشكل لبول كيوم ودلالة الصورة لبرناد كوكيلا وكلود بيروتين"[1] فكانت منطلقاته النظرية جلها نظريات غربية قامت وأصلت للشكل والصورة.

المتأمل في منهج الناقد البحثي يجد أن الناقد لم يصرح بوجهته المنهجية فهي وجهة غامضة غير واضحة المعالم، لكن الباحث في الكتاب سيجد أن الناقد اعتمد على تقنية العرض في جل الفصول فهو غالبا ما يورد لنا النظريات التي أتت لتدرس أو لتبحث في الشعر البصري.

اعتمد الناقد في طرحه النظريات الغربية وهي نظريات بعيدة عن المجال البصري للشعر نوعا ما فالمتأمل لمنهجه سيلحظ اعتماده على نظرية الأشكال الجشطالتية وكذا نظرية البلاغة وهي نظريات بعيدة بعض الشيء عن هدف الكاتب من تقصي هذه النظريات ولعل النظرية الوحيدة التي تتقاطع مع متن دراسته هي نظرية بورس السيميوطيقية.

عالج الكاتب دراسته بالمنهج الظاهراتي على حساب قوله"مقترحين لهذه الغاية معالجة ظاهراتية لمسألة الاشتغال الفضائي في النص الشعري"[2] فهو بهذا يتبنى طرح الظاهراتيين على اعتبار النص ظاهرة وجب الوقوف عندها لكن المتأمل في نقد الباحث يجد أنه لم ينح هذا المنهج فنجد النظرية ولنقل القصيدة دون تحليل ظاهراتي لسبب وجودها.

جمع "الماكري" في هذا الكتاب بين ماهو نظري وماهو تطبيقي، لكن الواقف على متنه سيجد أن معظم صفحاته هي تنظير ممزوج بتطبيق، إذ خصص الناقد بابين وفصل لدراساته النظرية بينما حضر التطبيق باحتشام، فالمتأمل يجد أن صفحات التطبيق تعد على

---

[1] محمد الماكري: الشكل والخطاب، ص19.

[2] المرجع نفسه، ص5.

الأصابع كما أنه لم ينوع في متنه المدروس إذ أن جميع النقاد الذين اشتغل عليهم من البلد نفسه(المغرب) فهو لم يتطرق إلى الأقطار العربية ولو حتى المغاربية منها، إلى جانب أنه لم ينوع في تاريخ القصائد أو المؤلفات التي اشتغل عليها.

3-1 الأهداف:

يهدف "الماكري" بكتابه الشكل والخطاب إلى عدة أمور ولعل أغلبها أمور نظرية وهذا ما استوحيناه من الخلفية المنهجية التي سار عليها، فلكل باحث هدفان يسعى إليهما أهداف معرفية وأخرى منهجية غير أن الهدف الأساسي الذي سعى لأجله هو التنظير لهذا النوع الشعري الجديد بنظريات غربية"لم أكن أسعى بهذا العمل إلى تقديم تأطير واف لمجموع القضايا المتصلة بالاشتغال الفضائي في النص الشعري بقدر ما كنت أهدف إلى تقديم مدخل بسيط للوقوف عند هذا الجانب ومساءلته خصوصا وأن أغلب الدراسات التي أنجزت حول الشعر تغافلت عنه بالمرة أو اكتفت في أحسن الحالات بملامسته في إشارات عابرة لتنصرف عنه إلى جوانب أخرى دون أن تحاول مباشرته"[1] هدف الكاتب في الحقيقة لم يكن منهجيا بقدر ما كان معرفيا وهو ما لمسناه في القول السابق، غير أن هذه النظريات الكثيرة تجعل من المتلقي ضائعا بين كثرة النظريات وغياب المنهج، إن غياب منهج أصيل يمشي عليه الباحث يعد بمثابة فجوة أو فراغ بين ماهو معرفي وما هو منهجي.

الهدف الذي كان الباحث يبحث لأجله هو الإجابة على بعض أسئلة التلقي التي طالت الساحة النقدية دون إجابة وافية تشفي غليل الناقد وترسم له حدود الطريق التي يسلكها، إن رصد الهدف في هذا الكتاب لا يسعى إلى معرفة هدف الكاتب بقدر ما يسعى إلى معرفة أهداف البحث المعرفية التي ووجدناها والمنهجية التي غابت للأسف في هذا الكتاب، غير أن "الماكري" كان يهدف للبحث في أساسيات التلقي التي يقوم عليها كل ناقد غير أن صعوبة الأسئلة ولنقل كثرة الإشكاليات في الموضوع جعلته موضوعا مهابا من

[1] محمد الماكري: الشكل والخطاب،ص14.

طرف المتلقين والنقاد على حد سواء، غير أن الناقد بكتابه هذا لم يوضح هدف هذا ولا ذاك بقدر ما حاول بسط فكره وطرحه "لهذا فإن المحاولة لا تدعي الإجابة عن السؤال الأساسي للتلقي بقدر ما هي مراكمة لأسئلة أخرى تلزم بلورتها كلما تعلق الأمر بمواجهة نتاجات شعرية من هذا الصنف ...أسئلة حول الوعي النظري بالممارسة الإبداعية وحدود التجريب وحول علاقة المبدعين بقرائهم، هذا القطاع المنسي في لغة بيانات الحداثة العربية"[1] فهدف الباحث هنا واضح وهو التعريف بهذا النوع الشعري الجديد، ولنقل فرضه على المتلقي خاصة وأن المؤلف من الكتب الرائدة في المجال، هدف "الماكري" بتأليفه لهذا الكتاب إلى وضع القارئ العربي في السكة الحداثية للتلقي، هدف إلى أن يطلع النقاد العرب إلى أحدث أنواع الفضاء الشعري في المجال، لأن النقاد العرب لم يؤلفوا في المجال فعلى الرغم من حداثة الموضوع وجدته وجدته في ذاك الوقت إلا أنه لم يجد أقلاما سيالة حوله، وهذا ما هدف إليه "الماكري" في تأليفه للكتاب هو وضع المتلقي العربي في حداثيات الشعر المعاصر.

طرح الناقد هذه الأهداف في مقدمة كتابه حيث ذكر أهدافه من وراء إنجاز هذا البحث وسبق أن قلنا أن أهدافه كانت نظرية بحثة وبعودتنا إلى التطبيق سنجد من خلال النماذج الواردة للتحليل نماذج تخلو من الطرح المنهجي أو تخلو من تحليل الفضاء البصري الموجود بها فالقصيدة بكل مكوناتها نجدها كما هي دون استثمار أدواتها المتوفرة أو زادها الكبير خاصة إذا علمنا أنها قصيدة بصرية جمعت بين جمال الكلمات وبلاغة الفضاء.

وزع الناقد أهدافه في كل أجزاء الكتاب غير أننا نلحظ كثرة الأهداف المعرفية على حساب المنهجية وهو ما لمسناه ونحن نغوص في ثنايا المتن وذلك من خلال عرضه الطويل والكبير للنظريات الغربية المتعلقة بالأشكال وما جاورها،كما أنه ذكر أهدافه المتوخاة بشكل موجز في مقدمة كتابه يكاد يكون غائبا.

---

[1] المرجع نفسه، ص14.

4-1 المتن المدروس:

قسم "محمد الماكري" متنه المدروس إلى قسمين قسم عني فيه بالأمور النظرية واتخذ لذلك ثلاثة نماذج بيان الكتابة "لمحمد بنيس والجنون المعقلن لعبد الله راجح وحاشية على بيان الكتابة لمحمد بنيس لأحمد بلبداوي"، وهذه الكتب الثلاثة من زمن واحد وتصب جلها حول التنظير البصري للشعر، غير أن الغريب في هذه النماذج هو تقاطعها فدرس بيان الكتابة "لمحمد بنيس" مرتين مرة عند الكاتب نفسه ومرة من خلال دراسة "أحمد بلبداوي" هذا في جانب التنظير أما في الجانب التطبيقي أو مستوى التحقق النصي كما ارتأى الناقد تسميته وقد قام بالتطبيق على قصائد لنفس المؤلفين فالكتب النقدية أردفها بقصائد إبداعية وهي مقارنة أو جمع نقدي لا يستهان به"بعد عرضنا للإطار التنظيري للتجربة الفضائية نحاول لآن تبين التحقق الإنجازي للمقترحات النظرية السالفة للذكر كما قدمته نتاجات الشعراء في دواوينهم:

أحمد بلبداوي – سبحانك يابلدي

- حدثنا مسلوخ الفرد وردي

محمد بنيس –في اتجاه صوتك العمودي

- مواسم الشرق

عبد الله راجح - سلاما ويسربوا البحار

بنسالم حميش - كناش ايش تقول"[1]

وقد كانت هذه النماذج الشعرية جميعها نتاجات بين (1977-1985)حيث لم يتطرق الكاتب إلى الفقرات السابقة على اعتبار أنها فقرات تخلو من الإنتاج الشعري البصري أو

[1] محمد الماكري: الشكل والخطاب، ص 231.

حتى توظيفها وإن وظفت فالمقصود ليسهو ما نعنيه اليوم بالشعر البصري أو الفضاء، فحتى التوظيف الحداثي للفضاء البصري لا يزال ينقصه الكثير من أمور الضبط،أما إذا وقفنا على الفصل الرابع والذي جاء تحت عنوان دراسة نصية: هكذا علمني الشرق موسم الحضرة وهي قصيدة "لمحمد بنيس" حاول الناقد من خلالها الوقوف على المستويات السالفة الذكر مستوى التركيب،مستوى الدلالة، مستوى التداول، غير أن المتمعن في المتن المدروس يجد أن الناقد وقف على أمور واضحة للعيان، حتى دراسته على تلك المستويات لم تقدم جديد، أي أنها في دائرة العام والمتداول وقد اختار الناقد قصائد متنوعة ومختلفة فنجد القصيدة المربع، والمثلث، والدائرة وكل الأشكال البصرية الجديدة للقصيدة الحديثة، وقد اختار كتب نقدية للممارسات النقدية وهي المدونة السابقة الذكر وهي مدونات نقدية حديثة وكان بإمكانه العمل على التجارب الناضجة أما أن يدرس نفس العمل بطريقتين فهذا مجرد إعادة لما هو كائن أصلا.

1-5 الممارسة النقدية:

تختلف الممارسة النقدية صراحة عما صرح به المؤلف في مقدمة الكتاب فهذه الممارسة تختلف باختلاف الطرح وباختلاف الناقد في حد ذاته فعنوان الكتاب مدخل لتحليل ظاهراتي – الشكل والخطاب- يوحي بأن الجانب التطبيقي له دوره الكبير في الكتاب لكن دارسه سيفاجأ من الطروحات النظرية الكبيرة دون تطبيق لها فالكتاب الذي يضم ثلاث مئة وستة وعشرون صفحة لم يحظ فيها التطبيق سوى بمائة صفحة فالناقد لم يوازن بين ماهو نظري وماهو تطبيقي ولنقف الآن أمام الممارسة النقدية الفعلية، فكما سبق الذكر قسم الناقد عمله إلى نظري وتطبيقي وسنقف الآن عند نقده بيان الكتابة لمحمد بنيس، يعد البيان من المؤلفات الأولى التي أولت عناية بالفضاء البصري وحين نقف على دراسة "الماكري" سنجد أن نقده يتسم بالتسطيح وعدم الغوص في ثنايا البيان أضف لذلك كثرة الاستشهاد من البيان وكأنه بصدد الإثبات لما جاء فيه، فأغلب الصفحات التي تناولت نقد البيان تضم من فقرتين

إلى ثلاث فقرات، كما أن المواقف التي ذكرها الناقد جلها مستمدة من البيان ولانكاد نلمس رؤيته النقدية إلا في بعض السطور"حتى الآن تبدو لغة البيان وفية لمنطلقاته ولكن الشيء الذي لم نستطع حجبه هو الملمح التناقضي الذي يجعل من كل صفحة نسخا لسابقتها، ولن يجد الباحث كبير العناء في تبيين هذا التناقض"[1] ومع ذلك نجد الناقد يقع في نفس الخلل إذ أن أغلب اقتباساته مبهمة دون أن يتكبد عناء شرحها للقارئ أضف إلى ذلك عودة الناقد في كل مرة إلى النظريات التي أطنب في ذكرها وتخصيص جزء كبير من الكتاب لها دون الوقوف على نماذج تطبيقية حقيقية غير أن كل موقف يستلزم النقد والتمحيص والممارسة النقدية يأخذنا به مباشرة إلى طروحاته النقدية"هذا الكلام يعود بنا إلى ما رأيناه في القسم السابق سواء فيما يتعلق بوجهات النظر،الاتجاهات الفضائية المختلفة، أو بما قدمه النقد المواكب، فلقد وقفنا على نقد ميتافيزيقيا الدليل مع جاك ديريدا أو جاك أنيس وغيرهما"[2] وهذا ليس الشاهد الوحيد، كما قدم لنا في دراسته لهذا الكتاب بعض المواقف أو لنقل الشواهد التي لا تخدم الموضوع الذي نحن بصدد معالجته وما أخذه "الماكري" على "بنيس" أن معظم أسئلة البيان لم يورد لها إجابة لنجده هو الآخر يترك العديد من التساؤلات دون إجابة وإنما اكتفى فقط بوضع علامة الاستفهام عند نهاية كل سؤال، حقيقة يقف الدارس عند هذه الممارسة النقدية وقفة متأنية فيجد أن الناقد لم يتبع إجراءات أو آليات معينة للتحليل فقط اكتفى بإيراد فقرات من النص المراد دراسته ويعقبها بعد ذلك بآرائه وقد يقوم فقط بتحليل ما تم التقديم له فالناقد أضمر وجهته المنهجية وهذا ماتم ملاحظته في تقديم الكتاب ليبقى المنهج المتبع شكلا هو المنهج الظاهراتي غير أن المتأمل في المتن والآليات لن يجد صدى لا لهذا ولا لذاك إلى جانب صغر حجم الصفحات التي عالج فيها الناقد بيان الكتابة والتي كانت صفحات معدودة.

---

[1] محمد الماكري: الشكل والخطاب، ص220-221.

[2] المرجع نفسه، ص 222.

ثاني الدراسات النظرية التي عالجها "الماكري" في كتابه، كتاب "الجنون المعقلن لعبد الله راجع"، حيث لم يقف عليه الناقد وقفة متأنية إن لم نقل أعطانا لمحة فقط فالدراسة لا تتجاوز الصفحة عرض فيها الناقد إلى مكونات الكتاب بصورة مقتضبة وكأنه بصدد تقديم بطاقة فنية سريعة عن الكتاب حتى تلك البطاقة الفنية لا تقدم للدارس زادا كافيا حول الكتاب إذ اقتصر نقده على رأي واحد خالف فيه ما جاء في الكتاب"لكن النقطة المغيبة كما هو الشأن في البيان هي الشروط ترفض المشروع ككل وتبرره منطقيا وتاريخيا، لأن الدعوة إلى التغيير يجب أن تتولد عن حاجة إلى هذا التغيير ولا يعاد بها إلى قناعات أفراد أو جماعة محددة"[1] هذا هو الطرح اليتيم الذي عالج به كتاب "الجنون المعقلن" ونحن بدورنا نقدم نقدا له فالإبداع قد لا يتولد عن حاجة إليه، وإنما يتولد عن فرادة المبدع وذوقه الفريد، صحيح أن معظم الإبداعات كانت وليدة حاجة ماسة إليها، لكن ألا يوجد إبداع من الإبداع نقول بلى وإلا كيف كان ميلاد الجوكيندا مثلا؟أو ميلاد قصيدة سريالية أو غيرها حقيقة لا يجد الدارس لمسة نقدية في معالجة هذا الكتاب إذ سيطلعه فقط على مضمون ومحتويات وأقسام الكتاب باختصار بطاقة قراءة) وكما سبق وذكرنا ففي هذا الكتاب أيضا نجد الناقد يطرح أسئلة دون إجابة وهذا بلا شك سيؤثر على المتلقي لأنه لن يجد ضالته في الكتاب فتلك أسئلة تقف حائلا بين المتلقي كونها دون إجابات.

ثالث دراسة قام بها "الماكري" في هذا الجزء حاشية على بيان الكتابة "لمحمد بنيس لأحمد بلبداوي" في هذا الجزء حاول "الماكري" عرض أهم المكونات التي جاء بها الكتاب، غير أنه لم يقدم لنا قراءة وافية أو نقدا فعليا لما جاء في الكتاب أضف إلى ذلك قيامه بعرض الآراء الواردة دون تقديم فنصف الصفحة تقريبا مقتبسة من البيان دون تحليل أو تفصيل كاف وواف كما كان عرضه عرضا تسلسليا أي أنه قام بذكر كل ما تطرق إليه، هذا وقد قدم حكما دون التبرير عليه، إن لم نقل إنه الحكم الوحيد على المؤلف"بهذه النبرة

[1] محمد الماكري: الشكل والخطاب، ص225.

المعتدلة يقدم أحمد بلبداوي منظوره الخاص حول الاشتغال الفضائي للنص متفردا بصيغة طرحه ومبرزا تمييزه عن سابقيه، لا من حيث المنظور ككل ولا من حيث الطريقة واللغة"[1] حكم نقدي طرحه الناقد دون تحليل أو تفسير حيث قام بجمع بعض الاقتباسات وتوظيفها دون أي تحليل أو نقاش، ماعدا بعض الكلمات التي لا تعدوا أن تكون بسيطة وسطحية.

بعد أن عرضنا للمدونات النقدية التي عالجها "الماكري" في كتابه سنأتي الآن للنظر في كيفية تطبيقه تلك الطروحات على القصائد أو بالأحرى هل وقف الشعراء (محمد بنيس، أحمد بلبداوي، عبد الله راجع) على طروحاتهم النظرية وكيف كان نقد "الماكري"، إن المتأمل في النماذج الواردة سيلحظ أن "الماكري" اختار شعراء نظروا للفضاء البصري غير أن تطبيقهم لذاك التنظير كان بنسب متفاوتة فهناك من ركز على الخط وهناك من رأى ضرورة الشكل، غير أن نقد "الماكري" هنا لم يكن بالكيفية التي بحثنا عنها فحتى نقده في هذه المرحلة اقتصر على بعض القضايا لا غير ولعل أكبر عنصر عالجه هو عنصر الخط إذ نجده يؤكد على أنه لا يخرج على دلالتين اثنتين "لهذا فدلالة الخط لهذا الاعتبار لا تخرج على المستويين السالفي الذكر أي باعتبار الخط جماليا صرفا وباعتباره إحالة على معرفة خلفية بنموذج شبيه"[2] غير أن الخط يحمل دلالات لا تعد ولا تحصى ولا يمكننا حصر دلالته في معنيين اثنين وبالوقوف على النماذج المعروضة نجد تنوعا وثراء وسط النماذج المأخوذة فلكل قصيدة شكلها وخطها وطريقة كتابتها التي تجعلها قصيدة لا تشبه غيرها من القصائد، لكن ما يستدعي الوقوف عند هذه القصائد هو غياب التحليل والدراسة، بل ويكتفي الناقد أحيانا بذكر النموذج لا غير، إذ من واجبه كناقد أن يوضح مواطن التطبيق أو حتى على الأقل ممارسة العملية النقدية على النماذج، فعدد لنا في أنواع القصائد (القصيدة المربع، المثلث، الدائرة) غير أننا لم نفهم المغزى من وراء هذا التوظيف لماذا لم يجب على أسئلة النقد، لماذا جاء الشاعر بالقصيدة على شكل مربع ولم يأت بها على شكل مثلث؟ أسئلة من

---

[1] المرجع نفسه، ص228.

[2] محمد الماكري: الشكل والخطاب، ص234.

المفروض أن يجيب عنها "الماكري" أثناء وقوفه على هذه النماذج المتنوعة والمتعددة غير أن الملاحظ هو وقوفه على رصد وتوظيف أكبر عدد من القصائد البصرية دون تحليل أو حتى نقد بسيط ولنقل قراءة، فجل التعليقات التي تلت القصائد هي بمثابة تنظير للنوع الذي يريد الناقد تقديم نموذج عليه ولا يخفى علينا أنه وقف عند أشكال كثيرة للقصيدة البصرية،هذا وقد حاول تنظيم العمل بذكر عناوين تفصل في مكونات القصيدة كالخط والبياض والسواد والترقيم والفضاء الصوري، وكلها مكونات أساسية في بناء القصيدة التشكيلية كونها قصيدة تختلف عن القصيدة العربية المعهودة، ولعلامات الترقيم دورها الكبير في هذا البناء الجديد فلكل علامة ما تحمله من دلالة، دلالة تختلف باختلاف الموقف والأسلوب، غير أننا نجد "الماكري" يحصر وظيفتها في نطاق معين "والترقيم قوامه مجموعة علاقات لا أثر لها أصلا في سلسلة الكلام أثناء القراءة بصوت مرتفع أي أنها لا تبرز كأدلة صوتية،ولكن أثرها يبرز كأدلة ضابطة للنبر فقط"[1] فوظيفة علامات الترقيم لا تقف عند هذا الحد وإنما لها دلالات كثيرة عجز الناقد العربي على استنفاد دلالاتها"وبالرغم من ما لعلامة الترقيم من أهمية كبيرة إلا أنها لم تنل ما تستحقه من البحث المعمق الذي يكشف عن دورها في البنية النصية من زاوية التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث"[2]

أسلوب الناقد غامض بعض الشيء خاصة في بعض تحليلاته التي بالكاد نفهم مضمونها، غير أن ما يلاحظ على هذا الجزء من الدراسة هو كثرة النماذج وهناك بعض النماذج التي لم يتحدث عنها ولو ببنت شفة فقط عرضها وذكر اسم صاحبها معها دون تحليل ولا نقاش وكأننا بمعرض للشعر البصري فمن الصفحة244 إلى الصفحة248 نماذج وفقط نماذج هي الأخرى بحاجة إلى استكناه دلالاتها، نماذج تبحث عمن يسبر أغوارها غير أن الناقد اكتفى فقط بإيرادها، إن هذه النماذج تفتقر للدراسة والبحث الجادين فالناقد قد نظر كثيرا لبحثه في الفصول الأولى وكان الأجدر به في هذه الفصول تقديم دراسة كافية وفق

[1] محمد الماكري: الشكل والخطاب، ص240.

[2] محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي، ص200.

آليات وإجراءات منهجية تبين للباحث الطريق الصحيح الذي يمكنه من الغوص والولوج في عالم الشعر البصري إن المتأمل في هذه النماذج سيجد أن الناقد لم يقدم جديدا في هذا الجزء غير أنه عرضها لنا وصنفها(القصائد) كل قصيدة ومجال انتمائها وهذا ليس ما يبحث عنه الناقد العربي.

ضم الجزء التطبيقي الثالث في هذا الكتاب دراسة نصية في قصيدة هكذا كلمني الشرق موسم الحضارة لمحمد بنيس حاول الناقد من خلالها دراسة هذه القصيدة وفق المستويات التالية(مستوى التراكيب، مستوى الدلالة، مستوى التداول) وبالنظر إلى هذه الدراسة فإنها دراسة أكثر منهجية مقارنة بالعمليات السابقة، إذ نلمس دراسة جادة تسير وفق آليات معينة" هذه المستويات ترتبط بالعناصر الثلاثة المكونة لكل سيرورة سيميوطيقية والتي هي (الممثل، الموضوع، المؤول) وهكذا يمكن تناول النص من مظهره البصري الفضائي من منظورات تركيبية ودلالية وتداولية"[1] من هذا المنطلق مارس "الماكري" نقده على القصيدة السابقة الذكر، وعند الوقوف في كل مستوى على حدة سنلاحظ أنه قسم كل مستوى من المستويات السابقة إلى عناصر جزئية، كل جزء له وظيفته الخاصة ففي المستوى الأول: مستوى التركيب تطرق فيه إلى العلامات النوعية وتركيب الفضاء النصي الذي بدوره عالج البنية الخطية وحركة الأسطر الشعرية، النبر البصري البياض والسواد على مستوى الفضاء الصوري فقد تطرق إلى الشكل البصري بنوعيه المركب وغير المركب وصولا إلى العلامات النوعية بنوعيها في الفضاء النصي والبصري، أما على مستوى الدلالة فقد تطرق إلى مكونات الفضاء النصي في حالتيه، حالة المعطى المقروء وحالة المعطى الموجه للقراءة وصولا إلى الفضاء الصوري انطلاقا من الشكل بنوعيه المركب والغير مركب أما آخر المستويات وهو مستوى التداول فقد عالج فيه الناقد الفضاء النصي وقد ضم هذا الأخير الخط، المؤول الشعري(التجربة البصرية، خط المصحف، المخطوطات) تقسيمات أراد بها

[1] محمد الماكري: الشكل والخطاب، ص255.

الناقد أن يضفي تنظيما ومنهجية للقصيدة المراد دراستها، وعند الوقوف عند الممارسة النقدية أو النقد الفعلي نجد أن الناقد قد التزم بالمستويات كما نظر لها تماما وهو الفصل الوحيد الذي نجد فيه الناقد مطبقا لما تم التنظير له، فقد سار في ممارسته النقدية على المستويات السالفة الذكر خطوة خطوة.

ما نلحظه أيضا في هذه الممارسة النقدية أن الناقد أسهب في التنظير لهذه المستويات والتي بدورها أخذت جزءا لا يستهان به في هذا الفصل، أما عند الوقوف على التطبيق سنلمس غيابا واضحا للمزج بين هذا وذاك، صحيح أن الناقد قد سار وفق الإجراءات المطلوبة لكن المتأمل في نقده يجد أنه يورد ما تناوله بشكل موجز جدا، إذ يلاحظ القارئ أو الدارس أنه يقف أمام إشارات أو شارات إن صح القول توضح له بعض الغموض فالتحليل يشوبه الإبهام نوعا ما فبالكاد نفهم مقصد الناقد من كلامه، ومن جهة أخرى نجده أحيانا يبسط للقارئ البسيط معنى الشكل ومثاله "الشكل العلوي نتلمسه في أقرب مرجع نصي المقطع الموسوم بالتشكيل وتأسيسا على هذا التأويل المباشر نقول:إن موضوع هذه العلامة الجزئية هو حركة الماء المتموجة"[1] هذا حكم يمكن للقارئ العادي قراءته، فكان الأجدر أن يخبرنا عن سبب الكتابة بهذا الشكل عن المعاني المكتنزة في هذه الحروف، عن دلالة البحر والموج في الشعر العربي المعاصر عن التوترات التي نحياها عن فكر الشاعر المضطرب الذي يحيا بين نارين عن الإيديولوجيات المتصارعة عن الدلالة الحقيقية التي كتب من أجلها النص وقس على ذلك، فالتحليل تنقصه رؤية نقدية تهدف إلى استجلاء كل كوامن القصيدة وخفاياها، فالناقد حاول رصد كل العلامات البصرية الواردة في القصيدة وقدم قراءة مستعجلة لكل عنصر بصري فيها حاول تقديم دراسة نقدية تقف عند حدود كل عنصر، دراسة تخبرنا عن أسباب ودواعي هذا التوظيف عن رسم الدائرة بدل المربع، والمثلث بدل المستطيل قراءة توافينا بالبياض المتروك في كل قصيدة تحدثنا عن سوادها عن

[1] محمد الماكري: الشكل والخطاب، ص296.

خطها الداكن وعنوانها الغائب، عن علامة الاستفهام الحاضرة والنقطة التي أبت أن ترسم نهايتها عن الكلمة السطر والقصيدة الكلمة عن كل علامة وفراغ، فالدارس يريد أن يعرف سبب لجوء الشعراء لهذا النوع الشعري الجديد،أهو حبا في المعاصرة أم رغبة في إثبات الذات؟أم أنه لا هذا ولا ذاك؟ أسئلة جالت بخاطر كل دارس يبحث في ثنايا القصيدة المعاصرة.

نستخلص من وقوفنا عند كتاب الشكل والخطاب مدخل لتحليل ظاهراتي "لمحمد الماكري":

*يعد كتاب "محمد الماكري" من الكتب الأوائل التي عالجت ظاهرة تلقي الشعر البصري في المغرب خاصة والمغرب العربي عامة.

*نهل الناقد من الطروحات الغربية وخاصة نظرية الأشكال الجشطاتية والظاهراتية.

*استلهام طروحات الظاهراتية وتجسيدها في عمله وهو ما لمسناه حين تصريح الناقد بمنهجه الظاهراتي الذي سار عليه.

*كثرة التنظير مقارنة بالتطبيق، فالناقد قد عرض كثيرا من الطروحات النقدية التي تتصل بالأشكال والبعد البصري والتي وسمت بحثه بالاضطراب عند محاولة التطبيق.

*رغم كل ما قدمناه من ملاحظات وانتقادات حول الكتاب، يبقى كتاب الشكل والخطاب لمحمد الماكري من الكتب التأسيسية لتلقي الشعر البصري خاصة مع ما تعانيه الساحة النقدية المغاربية من فقر في المجال، إذ لا نكاد نجد كتبا نقدية تتناول الظاهرة بالتحليل والمناقشة.

2 كتاب في البنية الإيقاعية للقصيدة العربية الحديثة قراءة في نصوص موريتانية لفاطمة محمد محمود عبد الوهاب:

2-1 وصف الكتاب:

يعد كتاب "فاطمة عبد الوهاب" في البنية الإيقاعية للقصيدة العربية من أوائل الكتب التي تطرقت للبنية الإيقاعية في الشعر الموريتاني، وهو بحث تحصلت به الناقدة على شهادة الماجيستير فهو جديد من حيث الطرح والمعالجة خاصة وأن الساحة النقدية المغاربية تعاني من نقص كبير من الكتب التي عالجت مثل هكذا مواضيع فالمؤلفات في البنية الإيقاعية بالضبط لا تزال تعد على الأصابع إن لم نقل نادرة خاصة إذا تحدثنا عن البنية الإيقاعية كموضوع فهي غالبا ما تدرس كجزئية أو فصل من فصول دراسة معينة ويعد هذا الكتاب من أوائل الكتب التي عالجت الموضوع كموضوع بحثي متكامل.

يتناول الكتاب البنية الإيقاعية من زاوية جديدة، زاوية حديثة النشأة والميلاد في القصيدة العربية، إنها الزاوية التشكيلية في القصيدة وقد ضم الكتاب مقدمة وتمهيدا وبابين: الباب الأول جاء تحت عنوان الإيقاع بين الممارسة النقدية والإبداعية ضم مبحثين: المبحث الأول في النقد القديم المقاربة العروضية والمبحث الثاني في النقد الحديث من الوزن إلى الإيقاع، أما الفصل الثاني فقد جاء موسوما ببين جمود الخلاصات وجنوح النص المبدع وضم ثلاث مباحث، أولا المتحول الإيقاعي ما قبل الموشح وثانيا المتحول الإيقاعي في الموشح وثالثا المتحول الإيقاعي في القصيدة الحديثة، أما الباب الثاني فقد جاء معنونا بالبنى الإيقاعية في القصيدة الموريطانية وضم هو الآخر فصلين الفصل الأول خصته بالإيقاع العروضي والذي ضم أربعة مباحث وردت وفق التسلسل التالي: ملاحظات تمهيدية، أشكال بناء الوقفة، التشكيلات الوزنية وأخيرا الوقفة، أما الفصل الرابع والذي عنون بفي الإيقاع الغير عروضي والذي ضم ثلاث مباحث جاءت كالتالي:التكرير خارج النظام العروضي، البنية المكانية، علامات الترقيم وأخيرا خاتمة ضمت ما توصلت إليه الناقدة من

نتائج، وقد حاولت الناقدة استجلاء بعد الإيقاع في القصيدة العربية نظرا لما لاقت هذه الأخيرة من تهميش وقلة دراسة من طرف الباحثين وهو ما دفعها لتأليف الكتاب.

2-2 الخلفيات النظرية والرؤية المنهجية:

لكل بحث مكتبته التي يستقي معارفه منها، ومراجعه التي كانت سنده وقوته في البحث، وبالنظر إلى مكتبة المؤلفة وقائمة المراجع المعتمدة في البحث ومن المراجع العربية التي اعتمدتها نجد:الشعر العربي الحديث بين التقليد والتجديد لأدونيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها لمحمد بنيس، القصيدة العربية المعاصرة الشهادة والاستشهاد لعبد الله راجع، مفهوم الشعر جابر عصفور، وغيرها من المراجع العربية التي كانت سند الناقدة في إنجاز هذه الدراسة، ومن الكتب الأجنبية المعتمدة نجد قاموس اللسانيات لاروس جاكبسون الحوار و بنية اللغة الشعرية لجون كوهن غيرها من الكتب التي ضمتها بيبلوغرافيا الناقدة،لكن المتأمل سيجد أن الناقدة اعتمدت على المراجع العربية في بحثها بشكل ملفت للنظر، ذلك أن النظر في بنية الإيقاع يتطلب العودة لمثل تلك المراجع خصوصا أن المؤلفات العربية في هذا البحث متوفرة لأن هذه الظاهرة ليست بجديدة على شعرنا العربي.

الدارس للكتاب أول ما يلاحظه غموض الوجهة المنهجية، فالناقدة لا تصرح بالوجهة المنهجية المتبعة أثناء عملية التحليل، فالناقدة لم تحدثنا قط على منهجها المعتمد في الدراسة حتى ونحن نبحث في طيات الكتاب عن منهج مضبوط سنجد أنها اعتمدت على طريقة العرض التي يعقبها نوع من التحليل، إن المقدمة التي وجب أن تحمل اعتراف الباحث بمنهجيته السائرة في بحثه تخلو من أي إشارة للمنهج المتبع، وهذه سقطة منهجية هي الأخرى من طرف الناقدة.

اعتمدت الباحثة على الطروحات العربية والغربية على حد سواء فنجدها تسير على "جون كوهن"خاصة في بداية الدراسة لتستعين بعد ذلك بالكتب العربية المتخصصة في

المجال مما وسم بحثها بالطابع العربي، فحتى استعانتها بالكتب العربية أضاف وقدم لها الكثير خاصة في جانب البحث النظري المتعلق بالتعريفات الاصطلاحية فهي معظمها أخذت من الكتب العربية دون إهمال طبعا للكتب الأجنبية والتي كان لها حضورا في المجال.

جمعت الناقدة في هذا الكتاب بين ما هو نظري وما هو تطبيقي، لكن عند دراسة الكتاب تبين أن الناقدة قد أضافت في جزءها التطبيقي نوعا من التنظير أيضا، فالتطبيق هو الآخر يتخلله بعض الاضطراب، لأن الناقدة ركزت على عناصر دون غيرها فنجدها مرة تركز على القافية ومرة أخرى على الروي، وكان الأجدر بها أن تقف عند حدود كل عنصر بالتحليل والنقد وهذا ما لم نلمسه في ممارستها النقدية، أما عن المدونات فقد حددت الناقدة مدونتها بالشعر الموريطاني وذلك لرغبتها في الكشف عن أسرار تلك الكتابة وقد كانت الدراسة محصورة في ثلاثة شعراء، "عمام ناجي، محمد الإمام، بانة بنت البراء، محمد ولد عبدي"، وقد بررت الناقدة اختيارها لهذه النماذج بندرة المدونة الموريتانية وقلة النشر في المجال.

العنوان الفرعي للكتاب"قراءة في نصوص موريتانية" يستحق هو الآخر وقفة متأنية ففي الحقيقة لم نجد في الدراسة قراءة وافية تغني الدارس فالواقف عندها سيجد سطحيات ولمحات لا غير، كما أن العنوان الكبير يعاني من بعض التهويل أوالتضخيم، البنية الإيقاعية للقصيدة العربية لتختصر الدراسة في بلد عربي وحيد موريطانيا إذ كان بإمكانها على الأقل عنونة بحثها في البنية الإيقاعية في القصيدة المغاربية أو حتى الموريطانية ليحمل العنوان محتواه ويكون بذلك لوحة مصغرة عن مضمونه دون تضخيم.

إن الغوص في خفايا القصيدة العربية وبالخصوص الإيقاع يتطلب معرفة جيدة بمجال الإيقاع وفنون التحليل والنقد"إن الدخول إلى هذه النصوص يتطلب مرانا نصيا في القديم أولا باعتباره مادة تناصية: ولا يقتضي العبور إليها أن تستقبلك بالمنطق الذي ترسمه

قبليا لملاقاتها، ل،ها هي وحدها من يملك سلطة اختيار إيقاعها لذلك فإن مقاربتها مغامرة ومنزلق للتأويل والإسقاط ما لم تتوفر شروط إمكان القراءة"[1] وقراءة الناقدة تنقصها بعض الخبرة خصوصا إذا وقفنا على النماذج وطريقة تحليلها، فالنماذج لابد أن تحلل وفق آليات أو خطوات معينة غير أننا نجدها غائبة في التحليل.

يجمع الكتاب أربع فصول لكل فصل مهمته التي كتب لأجلها غير أننا نجد أن الناقدة في فهرسها قد أغفلت الكثير من العناوين والعناصر الفرعية التي نجد لها حضورا في المتن ولا نجد ذكرها في الفهرس، وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على هشاشة بنية الناقدة المنهجية وهو ما لمسناه بإغفالها منهج الدراسة.

3-2 الأهداف:

تهدف "فاطمة محمد محمود" في بحثها هذا البنية الإيقاعية في القصيدة العربية الحديثة إلى أهداف عديدة لعل أهمها الكشف عن الإيقاع في النص الشعري لكن هذا الكشف سيكون مختلفا عن غيره"ويهدف البحث في هذه المرحلة إلى رصد التجليات الإيقاعية بدءا بمشمولات العروض التقليدي المعروفة (الطبيعة الوقفة التشكيلات العروضية..) وانتهاء بالظواهر الإيقاعية الأكثر سرية في جسد النص، كما يحاول استنطاق الدلالات التي يأخذها الإيقاع في الأثر الفني طبقا لتفاعلاته مع بقية دوال النص الشعري المنجز"[2] فالناقدة قد سلطت الضوء على كل ما هو داخلي في بنية القصيدة وذلك قصد إثراء الساحة الموريطانية بمؤلفات في المجال، علما أن المؤلفات في البنية الإيقاعية منفردة قليلة جدا، كما تهدف إلى تسليط الضوء على القصيدة الموريطانية هذه القصيدة التي لم تصل آذان العربي لما تعانيه من مشاكل الطبع والنشر، ومؤلف الناقدة هذا يهدف لإبراز جانب من

---

[11] محمد جودات: في العروض والشكل البصري، قراءة تناصية في الحداثة الشعرية العربية، عالم الكتب الحديث، الأردن،ط1، 2011، ص27.

[2] فاطمة محمد محمود عبد الوهاب: في البنية الإيقاعية للقصيدة العربية الحديثة (قراءة في نصوص موريتانية)، دار المعرفة، 2009، الجزائر،ص11.

جوانب القصيدة الموريتانية التي تواكب العصر والتي هي الأخرى بحاجة إلى دراسة وبحث وتفتيش"أما الحد الثاني فهو المدونة الشعرية الموريطانية المكتوبة بالفصحى والتي تستجيب للشروط الأساسية والمحددات الكبرىلما يطلق عليه نص الحداثة"[1] فالقصيدة الموريطانية قصيدة حداثية تتوفر على كل مكونات القصيدة المعاصرة لذا وجب تخصيص كتب ودراسات حولها، تهدف "فاطمة محمد محمود" لجعل القصيدة الموريطانية قصيدة مدروسة، قصيدة يأخذ بها كل دارس للأدب لأنها كغيرها من القصائد العربية.

طرحت المؤلفة أهدافها في مقدمة الكتاب وهي أهداف جمعت بين ماهو نظري وما هو تطبيقي، لكن أهدافها تنقصها بعض التنظيرات خاصة من جانب القصيدة الموريطانية، فالمتلقي أو دارس الكتاب سيجد أن التنظير كان عربيا، ليأتي التطبيق موريطانيا خالصا وهي مفارقة عجيبة، فالأقرب للمنهج هو تقديم عرض نظري لأهم منجزات الإيقاع في القصيدة الموريطانية، بعدها تطبيق لما تم التنظير له، أو المزج بين ماهو عربي وماهو موريطاني، لنحقق التوازي بين هذا وذاك.

عند وقوفنا على الأهداف المعرفية للناقدة وهي الأكثر بروزا مقارنة بنظيرتها المنهجية نجد أن الناقدة قد حاولت تقديم كل ما يتعلق بالبنية والإيقاع انطلاقا مما جاء في التراث العربي وصولا إلى عصرنا الحالي، فالناقدة قد نظرت لكل المفاهيم وقد كانت التنظيرات تختلف عن التطبيقات وهو سنقف عليه في جزء متقدم من هذا البحث.

2-4 المتن المدروس:

قسمت "فاطمة محمد محمود"متن الدراسة إلى فصلين ، فصل وقفت فيه على الجانب الشكلي وملاحظات تمهيدية، أشكال بناء الوقفة، التشكيلات الوزنية، الوقفة، وفصل لما هو مضموني أو أنه خصص للإيقاع بالضبط (التكرير خارج الإيقاع العروضي، البنية المكانية،

[1] فاطمة محمد محمود: في البنية الإيقاعية، ص12.

علامات الترقيم) وعند الوقوف على الشعراء قيد الدراسة والذين هم على التوالي (ناجي محمد الإمام، باية بنت البراء، محمد ولد عبدي) نلحظ بعض الاضطراب خصوصا في اختيار الدواوين فهي لم تخصص ديوانا معينا للدراسة وإنما ظلت تنهل من جميع أعمالهم الشعرية، ولعل أهم شيء يلاحظ على هؤلاء الشعراء هو أنهم شعراء من نفس الفترة الزمنية بل حتى شعرهم تقريبا كتب بنفس الفترة وهي فترة التسعينات، والناقدة بصدد عرض وتعريف ودراسة للقصيدة الموريطانية وهذا ما صرحت به في العنوان الفرعي فكان الأجدر أن تختار قصائد موريطانية من فترات زمنية مختلفة لتكون الدراسة أشمل وبالتالي يتحقق المراد المقصود كذلك مانلحظه على هؤلاء الشعراء هو أنهم جميعهم أساتذة في الجامعات نعم إنه الشاعر الأكاديمي إن صح القول والشاعر الأكاديمي غالبا ما يكون شعره ذو وزن لأنه أعلم بعلوم العربية، هذا سيبقى البحث في إطار الأكاديمية لذا كان من الأفضل لو نوعت الناقدة في عينات الدراسة بين عارف بأصول الكتابة وجاهل بها وذلك لأجل خلق نوع من التفاوت بين إنجازات الباحثين وكذا تنوع النتائج المتوصل إليها.

وقفت الناقدة عند كل عنصر مع ذكر نموذج عن كل عنصر تم ذكره لتورد في نهاية الفصل خاتمة صغيرة تورد فيها ما تم التوصل إليه في الدراسة عن القصيدة الموريتانية وهي إن صح القول قد عممت النتيجة على جل القصائد مع أن النماذج كانت قليلة وفي فترة واحدة من فترات الأدب الموريتاني" وبصفة مجملة فإن النص الموريتاني أخذ يكف عن استخدام الأداة الإيقاعية بوصفها معطى مفروضا وطريقة آلية في رصد عدد معلوم من المتحركات والسواكن ذات النهايات الحرة حينا والمقيدة أحيانا، وشرع توريط هذه الأداة وتسخيرها لبناء الدلالة الشعرية"[1] إنه حكم مطلق على الشعر الموريتاني ككل في حين أن العينة هم ثلاثة شعراء هو حكم مبالغ فيه بعض الشيء خاصة إذا علمنا أن الناقدة قد وقفت على نماذج وعناصر معينة أثناء عملية التحليل، أضف إلى ذلك السطحية في التناول فنحن

[1] فاطمة محمد محمود: البنية الإيقاعية، ص184.

لا نكاد نقف على نموذج واحد تم تناوله وضبطه بطريقة منهجية ودقيقة تستحق الوقوف عليها.

تعاملت الناقدة مع النماذج دون منهج معتمد فنجد ومضات من القصيدة يعقبها تعليق معين وهو ما وسم البحث بالبحث عن منهجية البحث العلمي الذي لابد للباحث فيه من السير على منهجية أو منهج معين يكون سبيله والمرشد الذي يصحبه في رحلته العلمية.

2-5 الممارسة النقدية:

تختلف الممارسة النقدية باختلاف الدراسة وباختلاف الموضوع وحقيقة فالناقدة لم تصرح عن وجهتها المنهجية، لكنها أرادت أن تضيف للساحة النقدية الموريطانية عملا جديدا يثري مكتبتها، ما نلحظه في جانب التطبيق في الكتاب هو التنظير الذي يسبق كل تطبيق مع أن الناقدة قد خصصت الباب الأول كاملا له، ففي الفصل الأول من الباب الثاني نجدها تسهب في الحديث عن الوقفة وأنواعها مع أن هذا المبحث كان من المفترض أن يكون في الجانب النظري وعندما تحاول وضع النماذج للنقد نجد أن ذلك النقد ماهو في حقيقته إلا قراءة في أشكال الوقفات ففي المثال التالي الذي يخص الشاعر ناجي محمد إمام:

لأني وإياك والملقون العرب

ضحايا نصر، ولاننتحب:

أخالفك اليوم، رغم هوانا

وأرفض.. أرفض..موت هوانا[1]

أول ما نقف عنده في هذه الأبيات هو غياب الكتابة العروضية التي تحدد لنا الوقفة وأنواعها، فالكتابة العروضية غائبة تماما في تطبيق الناقدة مع أن العمل كله متعلقا بها،

[1] فاطمة محمد محمود: في البنية الإيقاعية للقصيدة، ص114.

كيف لا ونحن نبحث في بنية الإيقاع، فالبحور بإيقاعاتها تسجل غيابا كبيرا في الكتاب، أيضا عندما نقول أن شكل الوقفة ثلاثية أو عروضية وجب علينا إثبات ذلك عروضيا غير أننا نجد الناقدة تكتفي بالكلام دون أي تبرير فقط تبين لنا ذلك بالنفس وعلاقته بنوع الوقفة"لعل أبرز ما ميز النمط الأول للبيت الشعري هو أنه ينتهي بوقفة تتضافر على إحداثها عناصر التركيب والدلالة، والعروض، بحيث تصادف في الوقت نفسه اكتمال عناصر الجملة نحويا"[1] فالنقد لديها يتوقف عند حدود الجملة عروضيا ونحويا، والدارس أو متلقي الكتاب بحاجة إلى معرفة كل شاردة وواردة فيه، بحاجة إلى معرفة الغرض من ذاك التوظيف والهدف من تلك الوقفة دون غيرها من الأنواع، أي بالأحرى لماذا لجأ الشاعر إلى وقفة ثلاثية ولم يلجأ إلى غيرها هذا ما يفتقده الدارس النقدي أي الغاية من التوظيف، فالنماذج الثلاثة المذكورة تخل من أسباب التوظيف وكذا من الممارسة النقدية الفعلية فالفقرات التي تعقب الأبيات أو النماذج ما هي إلا قراءة سطحية لما في الأبيات ظاهر أو لنقل قراءة متأنية في مضمون ما احتوته، فالفصل الذي عنون بالإيقاع العروضي لا نكاد نجد فيه نقدا عن العروض أو حتى حديثا عنه، فالنقد الذي وجه للأبيات نقد قاصر يفتقد للجدية وللنظرة الثاقبة والقراءة العميقة، فالقراءة التي قدمتها قراءة موسومة بالسطحية فعندما ننظر إلى عناوين المباحث جدها لا تتفق وعنوان الفصل، صحيح أنها تتقاطع معها في زاوية من الزوايا غير أنها لا تقدم ما يبحث عنه الدارس، خصوصا إذا علمنا أن هذه الدراسة من الدراسات الأولى التي عنيت بالقصيدة الموريتانية وبالتالي فالمتلقي ينتظر منها الكثير، أيضا ما نلحظه في هذه الممارسة النقدية هو افتقارها للتنظيم فالمباحث التي نظرت لها الناقدة لا تتوافق والتطبيقات التي أعقبت التنظير، فالتنظير كان عن التحولات التي مست إيقاع القصيدة العربية ولعل أبرز تحول كان في مرحلة الموشح، ليأتي التطبيق بشكل مخالف نوعا ما خاصة إذا وقفنا على النماذج المقدمة في الفصل التطبيقي الذي لم نلمس فيه ممارسة نقدية وإنما كان وصف لما في الأبيات فحتى الكتابة العروضية التي تعد شرطا

[1] المرجع نفسه،ص107.

أساسيا لمعرفة البحر والحركات والسكون غائبة في هذه الدراسة، وماوسم الدراسة بالتشويش وعدم التنظيم هو إيراد النماذج متتالية دون انقطاع وعند نهاية النماذج يبدأ التحليل مما يصيب الباحث بالاضطراب خاصة إذا علمنا أن النماذج والتحليلات ليست بصفحة واحدة مما يجبر الباحث على العودة مرارا وتكرارا إلى النماذج، وهذا يؤدي إلى قطع وصال الأفكار مما يولد تشتت الانتباه بالنسبة للباحث كما لم تقف الناقدة عند أهم النقاط المشكلة للقصيدة فحتى وقوفها عند القافية كان مقتضبا ولا يؤدي معناه فبعد أن مهدت للقافية ذكرت أنواع القوافي لتردف كل نوع بنماذج للشعراء السابقين غير أننا لم نقف على تحليل بثري الباحث ويشفي غليله العلمي فبد أن تذكر النماذج تأتي لتصرح بأن لقصيدة متنوعة وهذا شيء يعلمه كل من قرأ القصيدة ولا داعي لتأكيدها والحديث عنه"وهكذا فإن القافية في هذه النماذج تتخلى عن وظيفتها التقليدية بوصفها نهاية شكلية للبيت لتصبح أداة لبناء الدلالة وحين تتخلى القافية عن موقعها الثابت وتتخلص من أسر الروي فإنها تغدو أقدر على تجاوز المعطى في بناء تكريرية الشعر، وبالتالي أكثر نجاعة في التعبير عن دواخل الذات والولوج إلى عالم الشاعر الحميم"[1] فأي دارس للأدب يعرف التطور الذي لحق بالقصيدة العربية والذي مس القوافي، فالدارس بحاجة إلى شيء جديد لم يألفه أما أن تعيد على مسامعه ماتم تداوله قبل سنوات طوال فهذا يمس من قيمة الدراسة التي تدعي الجدة والسبق في الطرح والتناول، فالنماذج التي تقدم للقارئ دفعة واحدة تصبه أما بالذهول وأما بالتعجيز وفي كلتا الحالتين فإن النتائج لن تكون إيجابية، لأنهما كلاهما سيتركان الباحث في حيرة واضطراب، فالتشويش قد بدأ مع بداية الفصل لينتهي أيضا الفصل بنوع من الغموض أو لنقل بقراءات سطحية لم تقدم نقدا وافيا للنماذج المطروحة.

تواصل الناقدة دراستها في فصلها الأخير حول دراسات أو عناصر جديدة وهي من العناصر التي بدأ الحديث فيها مؤخرا وبدأ البحث فيها حديثا خاصة علامات الترقيم التي

[1] فاطمة محمد محمود: في البنية الإيقاعية،ص148.

كانت الدراسات فيها قليلة جدا لكن قبل ذلك وجب علينا الغوص في أنحاء الفصل فالمطلع على مضمون هذا الفصل سيجد أن الناقدة قد خصصته للجانب غير العروضي غير أن الغريب هنا هو حديثها عن القوافي مرة أخرى مما وسم الدراسة بالاضطراب، فالصواب هو أن تكمل حديثها عن القوافي في الفصل الذي سبق الفصل الأخير غير أننا نجد الحديث يعود مرة أخرى بالنماذج هذه النماذج أيضا لا تختلف عن سابقاتها في الدراسة بالعودة إلى هذا الفصل التطبيقي هذا الفضاء الذي خصصته الناقدة للجانب البصري في الشعر وكيفية التعامل معه فأوردت التكرير خارج النظام العروضي والشكل المختلف للقصيدة غير أنها هنا لم تورد لنا نماذج على ذلك وإنما قامت فقط بوضع نموذج شكلي خالي من الكلمات لتنتقل إلى القافية، بعدها تتطرق الناقدة إلى الكلمة البيت في القصيدة الموريتانية "وهي الكلمة التي تنفرد في بياض الصفحة متخذة وضعية البيت الشعري، بغض النظر عن تموقعها المكاني (في بداية الصفحة أو وسطها أو نهايتها) والتي يكون الوقف فيها أقوى من القافية"[1] لتقدم لنا النماذج حول الكلمة البيت للشعراء وتبحث عن القاسم المشترك بين هذا التوظيف الذي يختلف باختلاف الرؤى والأفكار والإيديولوجيات فلكل شاعر نظرته الخاصة للحياة غير أننا نلمس نوعا من الغياب من أسباب ودواعي كتابة الكلمة السطر عند الشاعرة وهو أمر ضروري الوقوف عليه فالكلمة حين تكتب لوحدها وقد غطت بياض الورقة حوافها فلها لغز معين لماذا اختار الشاعر تلك الكلمة دون غيرها؟لماذا كان توظيفه مختلفا؟لم نجد حقيقة إجابات من هذا القبيل ولم أيضا تساؤلات، فالناقدة اكتفت بذكر النماذج مع الوقوف على جانب من إيقاعها نقول جانب لأن الناقدة لم تتطرق إلى البحر أو الجانب العروضي للقصيدة فقط، اكتفت بقولها أن قد الإيقاع تغير وأن الوقفة قد تحررت من بعض القيود" فبتحرر الوقف من قبضة القافية يكون أقوى وأقدر على خرق التوقع مما يكسب الكلمة مركزيتها في النص"[2] فالمتلقي يعلم أن الكلمة حين وظفت بذاك الشكل قد أثبتت وجودها

[1] فاطمة محمد محمود: في البنية الإيقاعية، ص164.

[2] المرجع نفسه، ص169.

وفرضت نفسها على الشاعر والقارئ على حد سواء، لكن ما السر في أن تكون للكلمة دون غيرها ولماذا لجأ الشاعر إليها دون غيرها من الكلمات؟تساؤلات كثيرة وجدنا أنفسنا نبحث عن حلول لها في متن الكتاب لكن دون جدوى.

في آخر مبحث من الكتاب تطرقت الناقدة إلى علامات الترقيم هذه العلامات التي بعثت من جديد مختصة وأن معانيها في القصيدة المعاصرة تغيرت بل وتتغير في القصيدة ذاتها من موقف لآخر فكل موقف له دلالاته وكل علامة تملك مدلولا معينا وهو ما وسمها بالجدة وكثرة الدلالات والقصيدة اليوم تستعين بكل ما هو لغوي أو غير لغوي لعلامات الترقيم البياض ووجب لكل ناقد لهذه القصيدة معرفة هذه العلوم "إن الانقلاب الجمالي الذي فجرته الحداثة الشعرية وما صاحبه من تثوير لأساليب التعبير الشعري ربما في ذلك التوسع في استخدام الدوال غير اللغوية قد اضطر الناقد الحديث إلى مراجعة مفاهيمه ومسلماته حتى تواكب التقنيات الإبداعية الجديدة ومن هنا اعتبر الناقد الذي لا يتعامل مع الشكل المكتوب والعلامات اللغوية...أعمى"[1]فمعرفة هذا العلم صارت لازمه لكل ناقد يريد الغوص في ثنايا القصيدة الحديثة التي أصبحت قصيدة ملغمة إن صح القول فكل دلالة تفجر العديد من المعاني والدالات التي لم تكن ليتطرق إليها الناقد لولا معرفته بعلوم القصيدة الحديثة

حين نقف عن نقد النماذج سنجد أن الناقدة قد اختارت أربع نماذج وكلها تحوي علامات الترقيم وقد حاولت الناقدة تقديم قراءة لهده العلامات وما يمكن أن تحمله من دلالات وما يمكن أن تضيفه للقصيدة أيضا، غير أننا نجد نوعا من التعميم في الحكم على النماذج، فنحن نعلم جيدا أن الشعراء من زمن واحد وهم من نخبة واحدة غير أنه لا يمكننا الحكم على أن كتاباتهم أيضا ستكون واحدة أو نماذجهم ستكون مشابهة، أضف إلى ذلك إن لكل شاعر فكرا وثقافة معينين يسر عليهما ولعل إضافة "فاطمة محمد محمود" تكمن في ربط كل هذه الأبعاد بإيقاع القصيدة وكيف ساهم في بناءها"فبالعودة إلى السطر الأول يتبين

[1]المرجع نفسه،ص 200.

أن نقاط الاسترسال التي قطعت تدفق الصورة العروضية المتكررة(فعولن) بفصلها بين جزأين(ف..عولن) قد أجبر الدفق النظمي على التراجع دون أن يصل مداه الذي يمثله اكتمال الوحدة العروضية(فعولن)"[1] هذا وتطرقت لكل العلامات الموجودة في النماذج غير أن دراستها تنقصها التنظيم والترتيب فهي تسرد نقدها في فقرات متعاقبة ولا تتبع في ذلك إجراءات معينة، أهي منهجية جديدة في النقد أتت بها الناقدة أم أنه فقر منهجي لازال نقادنا العرب يعانون منه، أم هي براعة اختراع من ناقدة صاعدة تريد إثبات وجودها في الساحة النقدية العربية عموما والموريطانية على وجه الخصوص؟

نستخلص من وقوفنا عند كتاب "فاطمة محمد محمود عبد الوهاب" في البنية الإيقاعية للقصيدة العربية الحديثة (قراءة في نصوص موريطانية) ما يلي:

*يعد الكتاب من الكتب حديثة العهد التي عنيت بالبنية الإيقاعية للقصيدة الجديدة خاصة ما وسم بالشعر البصري.

*استلهام الناقدة الطروحات التراثية والتي حاولت من خلالها تقديم قراءة وافية لكل النماذج المذكورة في المتن.

*حققت الناقدة توازنا بين فصول الدراسة حين قسمت بحثها على بابين باب تناول كل ما هو نظري باب آخر عالجت فيه التطبيقات التي سبق وقلنا أنها تطبيقات بحاجة إلى إعادة ضبط وتمحيص كما ينقصها منهج قوي تستند عليه.

رغم كل ما قدمناه من ملاحظات وانتقادات حول الكتاب يبقى كتاب "فاطمة محمد محمود عبد الوهاب" البنية الإيقاعية في القصيدة العربية الحديثة قراءة في نصوص موريطانية) من الكتب السباقة إلى تناول هذا الموضوع في النقد المغاربي ولنقل العربي خاصة وأن الساحة النقدية المغاربية تعاني نقصا في هذه الكتب المتخصصة.

[1] فاطمة محمد محمود: في البنية الإيقاعية،ص208.

3 كتاب لغة الشعر بين التشكيل والتأويل لبومدين ذباح وأحمد العارف:

3-1 وصف الكتاب:

يعد كتاب لغة الشعر بين التشكيل والتأويل من الكتب الحديثة في النقد الجزائري، إذ يعد هذا الكتاب من الكتب التي تناولت قصيدة التشكيل البصري في الشعر الجزائري الحديث، وهو بحث مشترك بين مؤلفين أراد إضافة مؤلف جديد للمكتبة الجزائرية خاصة والمكتبة العربية عامة، حيث عالجا الديوان من زاوية جديدة في نقدنا الجزائري خاصة إذا علمنا أن هذه الدراسات لم تتناول بالشكل الذي ينبغي أن تدرس به.

يتناول الكتاب التشكيل والتأويل في القصيدة المعاصرة أو بالأحرى قصيدة "فاتح علاق" لأن الكتاب حاول تناول الديوان بالدراسة من كل الجوانب، وقد ضم الكتاب مقدمة ومدخلا وفصلين، الفصل الأول جاء تحت عنوان تقنيات التشكيل البصري والذي بدوره قسم إلى ثلاثة مباحث كالتالي: المبحث الأول العتبات النصية وضم العناصر التالية: عتبة الغلاف، عتبة العنوان، العنوان الرئيس، العناوين الفرعية، وعتبة السواد بينما ضم المبحث الثاني السواد والبياض وعالج تقنية البياض، السطر الشعري، التفاوت الموجي، الأطوال الشعرية المتساوية، والتساوي الافتتاحي والتساوي الضمني وكذا الحذف وتقطيع الكلمات، بينما ضم المبحث الثالث علامات الترقيم من فاصلة وعلامة استفهام، الهلالان نقطتا التفسير، النقطة ونقطة التوتر، أما الفصل الثاني فجاء موسوما باللغة الشعرية بين الإيحائية والمعيارية وقد ضم أربعة مباحث كالتالي: انزياح العلاقات الإسنادية الدلالية، انزياح العلاقات الإسنادية، المبتدأ والخبر، الفعل والفاعل وتوابعهما، انزياح العلاقات الدلالية، الرمز الشعري، الرمز التاريخي، الرمز الطبيعي، الرمز التراثي، الرمز الصوفي، الرمز الأسطوري، الرمز الديني، أما آخر المباحث فكان معنونا بالانحراف الدلالي للرمز الشعري وجاء تحت العناصر التالية الرمز الطبيعي، الرمز الديني، الرمز التراثي، لنصل إلى الفراغات والانقطاع ليختم بحثه بخاتمة ليعرجا بعدها على سيرة الكاتب الذاتية في ملحق، وقد حاولا الباحثان في

هذه الدراسة تقديم عمل ممنهج على أصول علمية خاصة وأنهما تطرقا لمجمل العناصر المكونة للقصيدة الجزائرية المعاصرة، لكن هل كان التطبيق موافقا للمنهج، هل نجح الباحثان في سبر أغوار ديوان "فاتح علاق"، أسئلة كثيرة تجيب عنها الصفحات القادمة من هذه الدراسة.

3-2 الخلفيات النظرية والرؤية المنهجية:

لكل دارس مكتبته التي استعان بها والتي سافرت معه في رحلته البحثية بل ومهدت له الطريق للوصول إلى النتائج المطلوبة وبالنظر إلى مكتبة الباحثين نجد أن أغلب الكتب المستعملة هي كتب عربية نذكر منها: أحمد درويش دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، أحمد مختار عمر اللغة واللون، إحسان عباس اتجاهات الشعر العربي، حسن خمري فضاء المتخيل، سامح الرواشدة إشكالية التلقي والتأويل، كما لم يغفل الناقدان على الكتب المترجمة منها إمبرتو إيكو السيميائية وفلسفة اللغة، تزفيطان تودوروف الشعرية، روبرت مولب نظرية التلقي، أما عن المراجع الأجنبية فلم يكن لها حضورا بارزا في بيبلوغرافيا المؤلفين حيث استعانا بكتاب جيرار جينيت وكتاب جون كوهن...لكن الملاحظ على المؤلفين هو اعتمادهما على المؤلفات العربية في المجال ذلك أن الديوان عربي وهما كذلك كما أن المراجع في اللغة الشعرية متوفرة وهذا ما جعل الباحثين يعتمدان على المراجع العربية وذلك لميلاد بحث عربي أصيل.

الدارس للكتاب أول ما يلاحظه هو عدم التناسق بين الفصلين فالفصل الأول عني بالشكل البصري(الشعر البصري ومكوناته، بينما عني الفصل الثاني باللغة الشعرية في حد ذاتها وهو صراحة ما أحدث فجوة في الكتاب فمابين الفصل والفصل فراغ كبير وفجوة عميقة من الصعب فهمها، هذا وقد أحدث المنهج المتبع نوعا من الاضطراب فالمؤلفان وقد صرح الباحثان بالوجهة المنهجية كونهما جمعا بين المنهجين السيميائي والأسلوبي للبحث عن دلالات النص وغالبا كان يطغى منهج على آخر.

اعتمد الباحثان في طروحاتهما على الطروحات العربية خاصة في المجال البصري فلم يبارحا "الصفراني ومحمد جودت" وغيرهم من الباحثين العرب الذين كتبوا في المجال لكن حين ننظر نظرة متأنية سنجد أن الطروحات الغربية أولى بالدراسة للاعتبارين أولهما توفر المادة البصرية هناك والتمكن من المنهج لأن منظريه هناك تمكنوا منه وبالتالي فطروحاتهم ستكون وافية.

ثانيا: كثرة التأليف في المجال فالموضوع هناك أسبق بكثير من الموضوع في الوطن العربي لأن طروحاتنا غالبا ما تكون متأخرة عن نظيرتها هناك، فالنظرية هناك تولد وتتضح وتطبق ولا تصلنا إلا عندما تقارب الاستهلاك لذا كان من الأفضل لو تطرق الناقدان إلى الشعر البصري والأسلوبي وأخذها من هناك لكان البحث أكثر دقة.

جمع الناقدان في هذا الكتاب بين ما هو نظري وما هو تطبيقي، فقد قاما بتقسيم الكتاب إلى فصلين وكل فصل جمع في طياته الجمع بين ما هو نظري وما هو تطبيقي لكن المتأمل في متن الكتاب سيجد أن الجزء التطبيقي فيه تنقصه بعض الدقة خاصة إذا علمنا أن الناقدين قد استعانا بمنهجين إن لم نقل أكثر "أما فيما يخص المنهج المتبع فقد اتكأ البحث على المنهج الأسلوبي القائم على مستويات التحليل اللغوي إضافة إلى المنهج السيميائي القائم على ربط النظر اللغوي في تأويل النصوص الشعرية وربطا هذين المنهجين بالفهم والتأويل وذلك لا ينفي امكانتية - استعانتنا- في كشف خبايا بعض النصوص والقصائد بإجراءات منهجية أخرى"[1] فالناقدان لم يسيرا وفق منهج واحد وإنما ترك باب المنهج مفتوحا، خاصة فيما يتعلق بالمنهجين الأسلوبي والسيميائي فالباحثان حقيقة لم يتبعا آليات المنهجين ماعدا بعض الأمارات في المنهج، وإذا أمعنا النظر في الجانب الأسلوبي فنجد غيابا تاما لجل إجراءات المنهج فلا نجد أي مستوى من مستوياته وهذا إن دل على

[1] بومدين ذباح، أحمد العارف: لغة الشعر بين التشكيل و التأويل، دار التنوير، الجزائر،ط1، 2018 ص 20.

شيء فإنما يدل على عدم تمكن الباحثين من الأدوات الإجرائية ولنقل فشل في الجمع بين المنهجين خاصة إذا علمنا أن هذين المنهجين من أكثر المناهج تداولا في الوطن العربي.

يلزم قبل الغوص في القصيدة المعاصرة التسلح بالإجراءات والأدوات اللازمة التي تمكن الباحث من سبر أغوار القصيدة البصرية فهي قصيدة مركزية تحوي عناصر كثيرة وليس من اليسير على الباحث استكناه دلالاتها، وفي تجربة الناقدين هذه نلاحظ فجوات كبيرة في تطبيق المنهجين بل إن قارئ الكتاب يشعر بفرق كبير بين الفصول فالفصلين بعيدان كل البعد عن بعضهما من الجانب الضمني فالناقدان لم يجمعا بينهما بشكل بارز بين التطبيق وإنما خص كل فصل بإجراءات منهجية معينة.

3-3 الأهداف:

يهدف الناقدان من تأليفهما لكتاب لغة الشعر بين التشكيل والتأويل لأهداف كثيرة لعل أهمها تقديم إضافة للمكتبة الجزائرية خاصة والعربية عامة، فقد عمد الباحثان لاختيار النموذج الشعري الجزائري حتى تكون الدراسة جزائرية أصيلة، كما يهدفان إلى تقديم عمل نقدي جديد "ونطمح في هذه الدراسة إلى إضافة لمسة جديدة في مجال دراسة اللغة الشعرية والمعاصرة على الخصوص من منظورين هما الأسلوبية والسيميائية، محاولين بذلك إعطاء تأويل للنصوص الشعرية التي تعد نصوصا ذات ثغرات مترابطة تعكس مكونات الخطاب الشعري من جهة وتعكس صعوبة تأويلها من جهة أخرى"[1] فالدراسة قد اعتمدت على زاويتين من خلال معالجة الديوان وهما السيميائية والأسلوبية وذلك بهدف تقديم دراسة تجمع بين هذا وذاك.

طرح المؤلفان أهدافهما البحثية في مقدمة الكتاب وهي أهداف جمعت بين ما هو نظري وما هو تطبيقي، لكن الدراسة تتخللها بعض الفجوات خاصة إذا ما وقفنا على قضية

[1] بومدين ذباح وأحمد العارف: لغة الشعر بين التشكيل والتأويل، ص 21.22.

التنظير والتطبيق، فالباحثان لم ينظرا بالشكل الكافي خاصة لما يسمى بالشعر البصري فالدراسة تنقصها بعض التعريفات الخاصة بهذا الشكل الشعري الجديد، كذلك في الفصل الثاني فالأسلوبية لم تحصر في قضية الانزياح فقط وإنما تجاوزت ذلك بكثير، فغياب التنظير والمباشرة في التطبيق قد يضع المتلقي في اضطراب معرفي خاصة إذا كان المتلقي جاهلا لهذه المعارف ونحن نعلم جيدا أن مثل هذه الكتب وجهة لطلبة الجامعات مما قد يسبب تشويشا في الربط بين النظري والتطبيق.

حاولنا الوقوف عند الأهداف المعرفية للناقدين وجدنا أنها غير بارزة كنظيرتها المنهجية فالناقدان قد حاولا السير على منهجية معينة في التحليل وقد حاولا تقديم وعرض كل مكونات وخبايا الديوان من خلال السير على المنهجين السيميائي والأسلوبي غير أن اعتماد الناقدين على مناهج أخرى أفقد البحث بعض الخصوصية خاصة إذا وقفنا على آليات وإجراءات كل منهج على حدة، فهل وفق الناقدان في رحلتهما البحثية؟ أم أن البحث يعتريه النقص؟ أسئلة سيجيب عليها هذا البحث في قادم صفحاته.

3-4 المتن المدروس:

قسم الباحثان متن الدراسة إلى فصلين فصل وقفا فيه على تقنيات التشكيل البصري وفصل آخر وقفا فيه على اللغة الشعرية، غير أننا في هذه الدراسة سنقف على الفصل الأول منها لأنه الفصل الذي يتقاطع وموضوع بحثنا.

عالج الباحثان في هذا الفصل التقنيات التي اعتمدها الشاعر في ديوانه"حيث سنركز في دراستنا هذه على أهم التقنيات التي وظفها الشاعر "فاتح علاق" في ديوانه الجرح والكلمات"[1] وعند الوقوف على الدراسة التطبيقية نجد أن الناقدين قد عالجا في دراستهما شاعرا معينا وهو الشاعر الجزائري "فاتح علاق" وعند النظر في النماذج التطبيقية سنجد أن

[1] بومدين ذباح أحمد العارف: لغة الشعر بين التشكيل والتأويل، ص37.

الباحثين قد عالجا الديوان بطريقة جديدة حيث وقفا عند أهم العناصر التي حواها الشعر البصري بدءا بالغلاف وصولا إلى آخر قصيدة في الديوان فقد تطرق الناقدان لكل شاردة وواردة فيه.

بالنظر إلى القصائد المطبق عليها سنجد أن النماذج قليلة الذكر، أي أن الناقدين قدما ومضات معينة من القصيدة وأسهبا في الحديث عنها، حيث نجد أن لكل تقنية عنوانها الخاص وهذه طريقة علمية منظمة، لكن من الأفضل لهما لو جمعا بين تقنيتين أو ثلاث في قصيدة واحدة لكانت الدراسة أشمل وأبلغ، وسيكون التحليل عندها ممزوجا بعدة تقنيات تقرب للباحث الصورة وتفتح أمامه آفاق البحث.

جاء متن الدراسة متسلسلا على النحو التالي العتبات النصية، السواد والبياض، علامات الترقيم ينقصها في هذه الدراسة عنصر من الأهمية بمكان في الشعر البصري، إنه عنصر الأشكال فالقصيدة البصرية أول ما تقوم عليه هو شكلها الذي يؤثر على المتلقي ويجذبه إليها، لكن هذه الدراسة لم تتناول هذا العنصر إنه الحلقة المفقودة في الدراسة فكل دارس للشعر البصري إلا وتطرق لهذا النوع من القصائد وهي نقطة تنقص من قيمة الدراسة خاصة إذا علمنا الدلالات والمعاني القابعة خلف تلك الأشكال.

تعامل الباحثان مع القصائد بشكل جديد لم نعهده فإن قلنا أنه قد سار على خطوات "جرار جينيت" في تحليل العتبات سنجد أن الدراسة لم تسر على منهج "جينيت" خطوة بخطوة، أم أن جمعهما بين ما هو سيميائي وما هو أسلوبي ولد ذلك سنقول ليس كذلك لأن الناقدين قد فصلا في الدراسة بفصلين كل فصل بمنهج معين، فالمنهج المتبع قد ترك اضطرابا لدى الباحث لأن الناقدين لم يلتزما بمتطلبات كل منهج وهو ما وسم البحث بالاضطراب.

3-5 الممارسة النقدية:

تختلف الدراسة باختلاف المنهج، فلكل بحث منهجه وآلياته التي توصل الباحث في نهاية المطاف إلى النتائج المطلوبة، وبالنظر في كتاب لغة الشعر بين التشكيل والتأويل "لبومدين ذباح وأحمد العارف" نلاحظ أنه في الفصل الأول والذي هو هدفنا في الدراسة استعانا بالمنهج السيميائي خاصة منهج العتبات لجرار جينيت« هذا ويعد الفرنسي جيرار جينيت أول مبشر لهذا الحقل المعرفي، وكان ذلك في سنة 1987 حيث نشر مؤلفا كاملا خصصه لظاهرة النصوص الموازية وسماه بعتبات seale »[1] ليعالج الناقدان العتبات النصية الواردة في الديوان، حيث عمد المؤلفان إلى تناول كل العتبات الموجودة بطريقة سيميائية بدءا بعتبة الغلاف وصولا إلى آخر عتبة في الديوان وما يستوقف الباحث هنا هو إيراد أحد العناوين بالدراسة على حساب عناوين أخرى فلم تأخذ كل العناوين حقها من الدراسة، كما أنهما يسهبان أحيانا في ذكر أبيات من القصيدة على حساب تحليل ودراسة العنوان فعند قصيدة موعد المخاض يذكر المؤلفان القصيدة وينتقلان مباشرة إلى تحليلها مع أن الدراسة هنا للعتبة " يتطلع الشاعر "فاتح علاق" في هذه الأسطر إلى الأمل؛ أمل الغد الذي كسرته أيام الحروب متطلعا في ذلك إلى يوم جديد مشرق يتعانق فيه البسمة بالصباح لتمتد بذلك وتشكل جسرا بين الغد واليوم"[2] فالدراسة خصصت للعتبة إلا أننا نجده ينتقل مباشرة للمتن دون وقوف عليها كما أنهما قاما بدراسة لوحة الواجهة على اعتبار أنها أول عتبة تطالع قارئ النص غير أننا ونحن نبحث في ثنايا الكتاب لا نجد هذه العتبة كصورة فالمتلقي الذي يتلقى النص سيجد وصفا للواجهة دون صورة توضيحية لها وهذه سقطة من الباحثين، إذ كيف للمتلقي أن يتخيل لوحة ما وحتى ولو تخيلها فإنها لن تتطابق حتما والصورة الحقيقية للديوان، فالقراءة حقيقة كانت سطحية نوعا ما فهما لم يقفا عندها وقفة سيميائية كافية.

---

[1] بومدين ذباح، أحمد العارف: لغة الشعر بين التشكيل والتأويل، ص38.

[2] المصدر نفسه، ص69.

يبقى المتلقي في حيرة من أمره حول أساس اختيار المؤلفين لعتبات دون غيرها وربما هو اختيار عشوائي أو اختيار ذوقي من قبلهما، وغالبا ما نقف على نماذج للقصيدة المراد دراسة عتبتها لنجد الوجهة قد وجهت للقصيدة لا لعتبتها كما أسهب في دراسته عتبة المقدمة خاصة في مرحلة التقديم حيث تحدثا طويلا عن أهمية المقدمة وهذا أمر بديهي في مقابل ذلك لا نجد إلا أسطرا قليلة حول العتبة الحقيقية للمقدمة والمتمعن فيها يجد أنها قد خرجت بالمتلقي عن الموضوع.

في المبحث الثاني من الدراسة انتقل الناقدان إلى تقنيتي البياض والسواد في الديوان فمهدا للمبحث بصفحات تعرف بالتقنية بعدها انتقلا إلى التطبيق غير أننا حين نقف عند التطبيقات سنجد أن الناقدين قدما وصفا لما تحويه المقاطع من بياض وسواد ولو أننا سلمنا بالمنهج السيميائي الذي يتبعه الناقدان فإننا سنفقد أماراته هنا، فعلامات المنهج السيميائي غائبة تماما والقارئ العادي للنص سيلاحظ هذا الغياب بل وسيلمس آلية أخرى وهي آلية الوصف والتحليل، صحيح أن الناقدين قد صرحا باعتمادهما مناهج أخرى خارج إطار السيميائية والأسلوبية لكننا نلمس غيابا واضحا لمعالم المنهجين ماعدا بعض الحضور المحتشم للمنهج السيميائي فيما يخص العتبات، أما المنهج الثاني والذي سار فيه الباحثان في الفصل الثاني فنحن لن نخوض فيه كونه لا يتقاطع وموضوع بحثنا.

ونحن نغوص في الكتاب نجد عناوين كثيرة وعناصر حاول الناقدان تناولها ومن بين ما تناوله متن الكتاب السطر الشعري هذه العبارة التي تحمل معاني ودلالات كبيرة في القصيدة التشكيلية، نجد أن الناقدان يوردان نموذجا للتفاوت الموجي في الديوان بعدها يسهبان في الحديث عن هذا السطر من الناحية المعرفية ولماذا يلجأ الشعراء إليه "لقد انتبه الشعراء إلى قيمة توزيع الكلمات على الفضاء الورقي، فتجلت بنية السطر الشعري في القصائد العربية المعاصرة"[1] فيتحدثان طويلا عن السطر الشعري وحين يأتي الدور على

[1] بومدين ذباح، أحمد العرف، لغة الشعر بين التشكيل والتأويل، ص79.

النموذج التطبيقي نجدهما يعرجان على إحدى قصائد الديوان بعدها يعيدان كتابتها نثرا لتأتي مرحلة الشرح وهي مرحلة جد مقتضبة بل إننا لم نلمس فيها الغرض من هذا التوظيف خاصة وأنهما قد عرجا على قضية عربية، فالقصيدة بأكملها وبما حوته من بياض وسواد في ثناياها يختصرها الناقدان في أسطر معدودة وهذا أمر غير معقول، فكيف لقصيدة حوت ما حوته من بياض وسواد وتفاوت في الأسطر الشعرية أن تختصر في أسطر مقتضبة وما يزيد الطين بلة والباحث حيرة هو اعتماد المنهج السيميائي وهو منهج يعتمد على التأويل والبحث عن الدلالات التي لا نهاية لها خاصة إذا كان النص المراد دراسته نصا يحوي أيقونات وعلامات كثيرة ولا تخلو قصيدة الشاعر "فاتح علاق" من هذه المكونات، إن هذا البخل في التحليل ينقص من قيمة العمل خاصة وأن الباحثان قد صرحا بالوجهة المنهجية التي لم نجد صداها إلا في صفحات البحث الأولى حين سار على منهجية جينيت، والطريقة لم تختلف صراحة فالقصيدة طويلة بينما جاء تحليلها في كلمات معدودة، فحتى حين انتقلا بنا إلى الحذف وهي تقنية يكثر فيها الكلام والتأويل نجدهما يقلصان من حجمها بل ويختصرانها في أسطر معينة قد لا تفي النقطة وليست علامة الحذف بما تحويه من معاني، لينتقل بنا الناقدان إلى علامات الترقيم في الديوان، هذه العلامات التي تحمل في طياتها معاني ودلالات تختلف باختلاف التوظيف، فنجد الناقدين قد وقفا عند هذه العلامة وقفة متأنية بل ومنحاها حقها من الدراسة فنجدهما يقفان عند الفاصلة وقفة نقدية "لقد استعمل الشاعر "فاتح علاق" الفاصلة في السطر السادس من هذه القصيدة فأراد بها التوقف قليلا بين الأسطر الشعرية فبدأ نصه في الحديث عن الصمود في مواجهة الاحتلال ثم انتقل للحديث عن الأرض أين وظف بعدها الفاصلة للدلالة على قيمة الأرض دافعا القارئ للوقوف قليلا من أجل إحداث أثر في نفسيته، فالأرض غالية والعيش الكريم يتطلب الصمود"[1] فالناقدان قد حاولا تقديم تفسير لسبب التوظيف وقد اتبع المنهج نفسه في مثال آخر غير أن ما نلحظه هنا هو قلة النماذج التي أوردها الناقدان.

[1] بومدين ذباح، أحمد العارف: لغة الشعر بين التشكيل والتأويل، ص98.99.

أما عن علامة الاستفهام فقد كان موقفهما منها عاما نوعا ما، فعلامة الاستفهام التي تورد غالبا لهذا الغرض مع اختلاف المعاني والدلالات، نجد أن الناقدين قد قلصا من قيمتها كثيرا فأورد قصيدة على أبواب طيبة نموذجا وهي قصيدة تعج بالاستفهامات وقد حاولا الجمع بين كل هذه الاستفهامات في معنى واحد وغرض واحد وهذا أمر غير منطقي، فالشاعر بتوظيفه لاستفهامات كثيرة فهو يقصد معاني كثيرة وقضايا كبيرة يريد الإشارة إليها، غير أن الناقدين يكتفيان بذكر الأسئلة الواردة في القصيدة دون ذكر لأغراض هذا التوظيف بل وعرجا على ذكر الأسئلة دون تقديم إضافة لها ولنقل دون حتى المحاولة في البحث فيها.

لينتقلا بنا بعدها إلى الهلالان وهما من علامات الحصر، غير أننا ونحن نقرأ النماذج الواردة لشرح هذه العلامة، نجد أنهما يخرجان عن مضمون الدراسة فالمنهج السيميائي السائر لا نكاد نلمس ملامحه، خاصة وأنهما يقدمان قراءة وصفية للأبيات "لقد حصر الشاعر "فاتح علاق" مناجاة صلاح الدين الأيوبي من قبره بين هلالين ابتداء من السطر الشعري الرابع من هذا النموذج إلى غاية السطر التاسع، فهو ينادي الريح لأن ترد التراب عليه، لكن هذا لن يحدث، فالشاعر صور الحالة العربية المتفرجة على ما يحدث للمسجد الأقصى بين هلالين استثناء ذلك أن من عادة العرب نصرة أخيهم وهذا ما ينتظره المسجد الأقصى"[1] يعيد الناقدان قراءة القصيدة نثرا بعد أن جاءت على لسان الشاعر شعرا، كما أننا لم نلمس سر توظيف الهلالين خاصة إذا قلنا أننا نبحث في علم الشعر البصري.

يواصل الناقدان عرضهما لعلامات الوقف، ليصلا إلى نقطتي التفسير وقد قاما بذكر النموذج وشرحه للمتلقي بطريقة يسيرة يسهل فهمها، غير أننا نلمس ذاك الغياب السيميائي في النماذج، ليأت بعدها إلى عرض النقطة التي غالبا ما توظف عند نهاية الكلام ولا جديد في هذا العنصر أيضا فالنماذج تقرأ القصائد بسطحية ولا تغوص فيها، وينهيا الفصل بنقطتي التوتر وهما نقطتان لهما حضورهما البارز في الشعر المعاصر غير أننا ونحن نقف

[1] بومدين ذباح، أحمد العارف: لغة الشعر بين التشكيل والتأويل، ص104.

على النماذج التطبيقية لا نجد لمسة الناقدين، فالشرح غالبا ما يعقب كل نموذج ذكر"تجلت نقطتا التوتر في السطر الثامن من هذا النموذج ففي هذه القصيدة يتحدث الشاعر عن مدى عمق الجراح التي تخلفها الكلمة التي ننطق بها أو حتى تلك التي نكتبها، وقد تكون العبارة سببا في الحرب ونقطتا التوتر جاءتا بعد فعل أمر صم قبل لفظة عن هواك"[1] فالقراءة قد أخرجتنا عما كنا نبحث عنه في حقيقة التقنيات البصرية وكيفية توظيفها كما أن النماذج قليلة والتي غالبا ما خرجت عن سياقاتها قد دفعت بالمتلقي إلى التنبأ ببقية الأسطر لأن المنهج المتبع في جميع النماذج هو نفسه تقريبا.

أورد الناقدان بعضا من علامات الترقيم وأغفلا البعض الآخر فلا نلمس حضورا لعلامة الانفعال، الفاصلة المنقوطة، العارضة..وهو غياب غير مبرر خصوصا أنهما لم يتحدثا عنهما البتة مع أن العنوان كان واضحا وشاملا لتقنيات التشكيل البصري فالعنوان يلزمهما بذكر كل التقنيات لأنهما لم يستثنيا أي علامة من تلك العلامات، غير أن المتن لا يحوي إلا جزءا منها كما نلمس غياب الأشكال وهذا شيء غريب في القصيدة التشكيلية والتي تعد اليوم من القصائد الفاعلة في عصرنا الحالي هذا أمر له تبرير واحد وهو خلو الديوان من هذه النماذج؟ ولو سلمنا بخلو الديوان من النماذج ما كان على الناقدين الالتزام به لأن عنوان الدراسة يحتم عليهما السير على نهج وطريقة معينة، ونحن لا نحمل هذه المسؤولية للشاعر أو الديوان بحد ذاته فقد كان بإمكانهما تفادي ذلك السقوط بذكر السبب أو على الأقل تقليص حجم العنوان ولم لا تغيير المدونة إن تطلبت الدراسة ذلك.

غير أننا ونحن نتصفح الكتاب لم نلمس نقدا علميا بكل ما تحمله الكلمة من معنى فالكتاب يتخلله بعض النقص خاصة في الجانب الإجرائي الذي يخلو من آليات المنهج المتبع فحتى في الفصل الثاني من الدراسة لاحظنا أن التحليل والنقد لا يستند إلى آليات

[1] بومدين ذباح وأحمد العارف: لغة الشعر بين التشكيل والتأويل، ص110.

المنهج المتبع، وأي بحث أو دراسة خلت من آليات وإجراءات معينة فهي دراسة تفتقد للعلمية خاصة في ظل الوضع الراهن الذي أصبحت العلمية فيه ضرورة لابد منها.

نستخلص من وقوفنا عند كتاب لغة الشعر بين التشكيل و التأويل للناقدين أحمد العارف وبومدين ذباح ما يلي:

*يعتبر الكتاب من الكتب الحديثة في هذا الجنس خاصة ونحن نعلم مدى النقص الذي تعانيه الساحة العربية عامة والجزائرية خاصة في مجال النقد وبالضبط في خانة النقد البصري.

*حاول الناقدان السير على منهج المحدثين في التطبيق وذلك من خلال المنهج المتبع من ضعفهما في تطبيق المنهج.

*حقق الناقدان توازنا بين النظري والتطبيق حيث حاولا التنظير لكل عنصر أورداه في الكتاب ولو بجزء يسير.

*حقق الناقدان توازنا بين فصول الدراسة، فالدراسة حوت فصلين وقد كان كل فصل مساويا للأخر مما أدى لتوازن في الكتاب من الناحية الشكلية، أما مضمونا فقلنا أن الدراسة تنقصها النظرة الثاقبة و العلمية خصوصا ونحن نتحدث عن النقد.

رغم كل ما قدمناه من ملاحظات و انتقادات حول الكتاب يبقى كتاب "أحمد العارف وبومدين ذباح" لغة الشعر بين التشكيل والتأويل من الكتب الجزائرية الأولى التي تناولت تطورات القصيدة الجزائرية، والذي قدم إضافة لا يستهان بها للساحة النقدية الجزائرية خاصة والساحة النقدية المغاربية عامة.

الشعر البصري اليوم شعر فرض وجوده في الساحة الشعرية العربية، غير أن هذا الشعر لم يجد نقادا يتوجهوا صوبه بالدراسة ما عدا تلك المحاولات التي كانت تتنقل بين شاعر وآخر، هذا ولم يتم التطرق للشعر البصري كظاهرة شعرية تستحق مؤلفات منفردة بل

ولم يحاول النقاد وضع آليات لدراسة الظاهرة البصرية، الشعر البصري اليوم كظاهرة بارزة في الشعر العربي وجب دراسته وتكثيف الجهود للبحث في مضامينه ومضمراته، وهذا ما ينقص نقدنا المغاربي التفات حوله لسبر أغواره هذا في جانب الشعر، فكيف كان تلقي السرد البصري في نقدنا المغاربي، وهل تم تبنيه كجنس أدبي في نقدنا؟ هذا ما يعالجه الفصل القادم من هذه الدراسة.

الفصل الثالث:

تلقي السرد البصري في النقد المغاربي المعاصر

"الأخطر هو أن الفجوة المعرفية من شأنها أن تخلق فقراء جدد أو أغنياء جدد، لا يتمثل التمييز بينهم بالاحتكام إلى الرأسمالي المادي ولكن بمدى ومستوى معرفتهم بالعلوم والتقنيات والتكنولوجيا"

"المهدي المجرة"

1 من الأدبية إلى الرقمية:

عرف الأدب منذ ظهوره إلى الآن تطورات ومراحل كثيرة، ولعل أبرزها هي انتقاله من الشفاهة إلى الكتابة، وظل في حالته هذه إلى أن ظهرت هذه الوسائط الحديثة التي مست كل مناحي الحياة، فالتكنولوجيا أو الرقمنة كما يسميها البعض قد أجبرت الإنسان المعاصر على ولوج عالمها، والأدب هو الآخر لم يتخلف عن الركب فقد ولج عالم التكنولوجيا والرقمنة ليساهم هذا الوضع في ميلاد أدب جديد عرف بالأدب التفاعلي أو الرقمي فالأولى نسبة إلى التفاعلية التي تسم هذا الجنس الأدبي والصفة الثانية رقميته إذ هو الوسيط الذي يعرض فيه هذا الأدب، فالأدب التفاعلي أدب حديث النشأة ظهر بظهور هذه الثورة الرقمية "الأدب التفاعلي: الأدب الذي يوظف معطيات التكنولوجيا الحديثة في تقديم جنس أدبي جديد، يجمع بين الأدبية والإلكترونية ولا يمكن أن يأتي لمتلقيه إلا عبر الوسيط الإلكتروني، أي من خلال الشاشة الزرقاء ولا يكون هذا الأدب تفاعليا إلا إذا أعطى المتلقي مساحة تعادل أو تزيد عن مساحة المبدع الأصلي للنص"[1] هكذا عرفته "فاطمة البريكي" في كتابها مدخل إلى الأدب التفاعلي بينما ركز"سعيد يقطين" في تعريفه على الترابط الذي يراه أساسيا لكل نص يقدم على جهاز الحاسوب "النص المترابط فأستعمله كمقابل لHypertexte وهو النص الذي نجم عن استخدام الحاسوب وبرمجياته المتطورة والتي تمكن من إنتاج النص وتلقيه بكيفية تبنى على الربط بين بنيات النص الداخلية والخارجية"[2] يمكن القول إن كلا منهما قد أكدا على ضرورة توفر الحاسوب في هذا الجنس الأدبي الجديد فالأدب التفاعلي استمد اسمه من التفاعلية التي يحققها، كونه الأدب الوحيد الذي ركز على هذه الميزة وحين نقف على حدوده فإننا سنجدها تركز على ثلاث نقاط أساسية وهي:

---

[11] فاطمة البريكي: مدخل إلى الأدب التفاعلي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 2006، ص49.

[2] سعيد يقطين: من النص إلى النص المترابط مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط10، 2005، ص9.

1-1 المبدع:

تربع مبدع الكتاب على عرش مؤلفاته زمنا طويلا وحقبة كبيرة من الزمن، فالإبداع كان يصان ضمن دفات الكتاب ولا يمكن تغيير فحواه إلا بطبعة أخرى من الكاتب نفسه، غير أن الأدب التفاعلي نزع هالة القداسة عن الكتاب وأصبح الكاتب نفسه لا يعلم جديد نصه أو مضمونه فحتى النهاية التي كتبها ستأخذ وجهة أخرى قد تكون مخالفة تماما لما تم كتابته مع كتابة النص الأولي فالمبدع في هذا الأدب سيصبح متلقيا جديدا لنصه هذه ميزة لم يطرحها أي أدب من قبل وإنما كانت وليدة الأدب التفاعلي.

2-1 النص:

حين نقول النص فإننا ننفتح على عالم ملغم شاسع، ماتع كونه يجمع بين أمور كثيرة والنص في الأدب التفاعلي نص ينفتح على نوافذ عديدة فالقارئ وهو يتنقل في رحاب النص التفاعلي سيجد اقتراحات كثيرة وهو مخير في الوجهة التي يواصل قراءته لها فكل قارئ يتبع طريقا أو عقدة يراها هو مناسبة للحبكة السابقة، وكل متلق يصل إلى نهاية مختلفة عن التي اختارها غيره، هكذا هو المتلقي التفاعلي متلق يشارك في بناء لبنات النص وله الحرية في التصرف فيه، حيث يمكنه حذف مقاطع لم يستصغها وإضافة ما يراه مناسبا ويظل النص بين المتلقين منفتحا على العديد من القراءات والتأويلات ولا يخفى علينا أن هذا النص لا يقدم كتابة فقط فهو يستعين بما تتيحه الشبكات من صور وموسيقى حيث تؤدي دورها على أكمل وجه، ليتم معنى التفاعلية بكل ما تحمله الكلمة من معنى أي تفاعل بين الصور والموسيقى والكلمات والقارئ وهو ما أحدث فعلا تفاعليا فريدا فسمي أدبا تفاعليا.

3-1 المتلقي:

غالبا ما كان المتلقي مجرد مستقبل للنص، يقرأه ولا يمكنه تغييره وفي أحيان كثيرة يشعر المتلقي بالقيد كون حريته مفقودة، ليعلن الأدب التفاعلي عن تحرر القارئ من كل ذلك

ومنحه امتيازا بمشاركته في تأليف النص، أصبح المتلقي كاتبا يضيف ما يراه مناسبا ويحذف ما يراه غير ذلك، لقد منح الأدب التفاعلي القارئ فرصة طالما بحث عنها خصوصا وأن جل المناهج السابقة لم تتح للقارئ فرصة الكتابة، وبهذا أصبح المتلقي صاحب السيادة يضيف ويحذف ويختار ما يتوافق وفكره وتوقعاته، كما تساهم الصور والموسيقى في رسم دلالاتها التي وجدت لأجلها مشكلة عالما فريدا يجمع بين عدة مكونات يهدف لإعطاء فرصة لكل المتلقين، كون المتلقي قد منح مساحة معينة في النص وهو حر في إتمامها ويختلف ذلك طبعا باختلاف المتلقي نفسه فالمتلقي العالم بأمور الكتابة أو المطلع على هذا الجانب سينفتح على عدة تأويلات وخيارات وسيضيف للنص الكثير على عكس المتلقي الغير مطلع كون إضافته ستكون محدودة.

4-1 الوسيط:

يقدم هذا الأدب عبر وسائط وإن خلت هذه الوسائط فإن سمة التفاعلية ستسقط وكذلك سمة الرقمية، يطرح الأدب التفاعلي في هذه الوسائط التي غالبا ما ترفقه بمجموعة من المكونات فهو لا يقدم بوصفه نصا فريدا إذ غالبا ما يرفق بموسيقى وصور وروابط ولا يمكن تفعيلها ونحن خارج هذه الوسائط.

ساهمت هذه العناصر الأربعة في تشكيل لبنة الأدب التفاعلي وفي تكوينه ولا يمكن لإحدى هذه العناصر أن تكون منفردة فالعملية تكون بتكاثف جهود كل عنصر مع الآخر"كلما نجح الأديب في الاختيار، ثم الصياغة والتأليف كان موفقا في جعل المتلقي متسمرا أمام الشاشة الزرقاء لا يغادرها تربطه بها تلك العناصر كلها، بحضور القوي لتشد حواسه إليها وتشعره بنشوة عارمة لا تخلو من فائدة أنه يعيش تجربة فكرية، ثقافية جديدة"[1] فالنص يفتح للقارئ (المتلقي) آفاقا جديدة، وكلما كان المتلقي مطلعا على هذا الأدب كلما اتضحت أمامه الأمور وبذلك يسهل عليه التعامل مع النصوص من هذا الجنس فيضيف

[1] أمجد حميد التميمي: مقدمة في النقد الثقافي التفاعلي، كتاب ناشرون، لبنان، ط1، 2010، ص42.

الكثير في المجال ولا يتحقق هذا إلا بالقراءة والتجارب في هذا الجنس "المعرفة بالنص الرقمي لا تتحقق إلا من خلال تجربة القراءة، لذلك كلما تعددت قراءتنا له بتعدد خلفياتنا النظرية، والإبداعية كلما توصلنا إلى جوهره وتمكنا من تجديد هوياته المتغيرة"[1] فالتجارب تصقل صاحبها كما يقولون، وكلما تمعنا في مجال ما وقرأنا له كلما اتسعت مداركنا وكلما تمكنا من خوض غمار تجربة جديدة دون خوف ودون أي تردد، هذا هو الأدب الرقمي أو التفاعلي الذي ولج عالمنا العربي حديثا والذي بدأ يعرف بعض الانتشار والتبني من قبل نقاد ومبدعي الأدب.

2 المصطلح الرقمي واقع وإشكالات:

عرف المصطلح في تاريخه اضطرابا وتحولات كثيرة، ولم يختلف المصطلح الرقمي عن غيره من المصطلحات فهو الآخر عرف تذبذبا واختلافا في النقل، فكل ناقد يرى مصطلحه أقرب وأصح من زاوية معينة "عرف مصطلح Hypertexte i اقتراحات عديدة تختلف حسب تأويل كل ناقد للمصطلح"[2] فتعددت التسميات وتنوعت بين مشرق ومغرب غير أن دراستنا تقف على التوظيف المغاربي لهذا المصطلح "فسعيد يقطين" قابل مصطلح Hypertext بالنص المترابط "أما النص المترابط فأستعمله كمقابل لHypertexte وهو النص الذي نجم عن استخدام الحاسوب وبرمجياته المتطورة والتي تمكن من إنتاج النص وتلقيه بكيفية تبنى على بنيات النص الداخلية والخارجية"[3] إذ ركز"سعيد يقطين" في نقل المصطلح على الترابط الذي يعد سمة بارزة في هذا الأدب، فالروابط التي تحيلك إلى أجزاء العمل الأخرى وإلى الاقتراحات التي يضعها النص بين يدي المتلقي، فالترابط شرط من شروط هذا الأدب وهذا ما دفع ب"يقطين" إلى استعمال مصطلح النص المترابط.

---

[1] لبيبة خمار: النص المترابط فن الكتابة الرقمية وآفاق التلقي، رؤية للنشر، القاهرة،ط1، 2018، ص266.

[2] زهور كرام: الأدب الرقمي أسئلة ثقافية وتأملات مفاهيمية، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2009، ص56.

[3] سعيد يقطين: من النص إلى النص المترابط، ص9.

في مقابل ذلك نجد "جميل حمداوي" يستعمل مصطلح الأدب الرقمي وهو بذلك يستند إلى الوسيط الذي يقدم فيه هذا الأدب، إذ لا يمكن تقديمه خارج وسيط الحاسوب أو الرقمنة وهناك من استعمل مصطلح الأدب التفاعلي نظرا لما يحققه هذا الأدب من تفاعلية وقد ذكر"جميل حمداوي" معظم التسميات التي أطلقت على هذا الجنس الأدبي"هناك مصطلحات كثيرة يزخر بها المجال الإعلامي فيما يتعلق بالأدب الذي ينتج عبر الحاسوب أو الكمبيوتر أو الهواتف الذكية منها الأدب الرقميlittérature numérique والأدب التفاعليlittératare interactive والنص السيبرنطيقيcyber text وأدب الصورة والأدب الديجتاليlitterature digitale والأدب الإلكتروني littérature électronique والنص المترابطHypertexte والأدب littératare technologique والأدب الآلي الروبوتيlittérature robotique والأدب littérature programmée والأدب المبرمج الحاسوبيla littérature parordinateur والأدب littérature الروغاريتمي logarithmique والأدب الإعلاميlittérature informatique والأدب littérature الويبي de web والكتابة الانترنيتيةecriture de linternet والكتابة الفيسبوكية Ecriture par facebookوأدب الشاشةla littérature sur écran "[1] كل هذه المصطلحات تمثل لمصطلح واحد في الأدب الغربي وهو مصطلحHypertexte الذي يعني النص المترابط غير أن الترجمة العربية جعلت المصطلح يدور بين الوسائط ويطلق تسميات عديدة حول المصطلح الواحد ليبعد المصطلح عن معناه المقصود ومعناه بيَن وواضح فالمصطلحات الأقرب حسب توظيف النقاد هي الأدب الرقمي، الأدب التفاعلي، النص المترابط، هذه المصطلحات هي من تحمل في ثناياها المعنى الحقيقي للنص المترابط.

ويقترب طرحنا كثيرا من طرح "سعيد يقطين" في اختيار مصطلح النص المترابط ذلك أن غياب الروابط في هذا الجنس الأدبي يفقد النص سمة التفاعلية، وإن فقد النص هذه

[1] جميل حمداوي: الأدب الرقمي بين النظرية والتطبيق، شبكة الألوكة، ط1،2016، ص10.

السمة فإنه يخرج بذلك عن إطار الأدب التفاعلي الذي يعتمد بشكل كبير على القارئ أو المتلقي في بنائه، بينما تفضل "زهور كرام" تسميته بالأدب الرقمي معتمدة في ذلك على الوسيط الذي يقدم فيه هذا الأدب ونعني هنا الوسائل الحديثة التي تعرض فيها هذه النصوص "أن نقرأ الأدب الرقمي سواء في إطار تحديده النظري أم من خلال تجليه النصي، يعني أن نمارس التذكير باعتماد وسائل حديثة تنتمي إلى ثقافة النص الرقمي"[1] فالأدب الرقمي يدرس في ثقافة معينة خاصة به انطلاقا من الوسائل المقدمة، وترى "زهور كرام" أن النص المترابط كمصطلح ما هو إلا جزء من هذا الأدب الرقمي الذي يعتمد على هذه الروابط والتقنيات "يجعل هذا التصور النص المترابط يندرج ضمن شرط ما بعد الحداثة الذي يميز مرحلة الشك في اليقين، بل إعلان نهاية اليقين كما بدأت مع التصورات التي جعلت النص الأدبي ينكتب من خلال التعدد في الذوات واللغات والأوعية والأصوات والأساليب، ولعله عنصر إضافي يؤكد استمرارية الأدب الرقمي في اشتغاله على أسئلة النص من داخل نظرية الأدب وليس من خارجها"[2] غير أن الضرورة أحيانا تستدعي الفصل في بعض المصطلحات والمفاهيم كون الشرح أو الموقف يوضح لنا ذلك، فأحيانا نجد الناقد نفسه أمام جملة من المصطلحات لمصطلح واحد، والفرق بين المصطلحين كبير في المعنى وهنا وجب الوقوف عليها وتبيين معناها أو على الأقل حصره في مجال معين وهو الأمر نفسه الذي وجدناه بين مصطلحي الرقمي والإلكتروني "إن كانت الضرورة تستدعي التمييز بين النص الرقمي والإلكتروني لأن هذا الأخير يكتفي بنقل النص الورقي إلى الحاسوب، أما الرقمي في تصورنا فهو الذي يقوم على الترابط وهذا هو المعنى الحقيقي لهما في الأدبيات الغربية"[3] فهناك فرق بين كل مصطلح وآخر وهو ما يتطلب الحذر واليقظة عند الاستعمال العام للمصطلح وعند توظيف كل مصطلح غير أن ما لحظناه هو تداول مصطلح النص المترابط

---

[1] زهور كرام: الأدب الرقمي، ص 34.

[2] المرجع نفسه، ص 36-37.

[3] سعيد يقطين: النص المترابط ومستقبل الثقافة العربية نحو كتابة رقمية عربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، المغرب، 2008، ص26.

وهو الأقرب للصحة كما يقول "سعيد يقطين" وهو المصطلح نفسه الذي استعمله الناقد الجزائري"عبد القادر فهيم شيباني" في كتابه سيميائيات المحكي المترابط فالترجمة المأخوذة عن الكلمة الأجنبيةHypartexte هي الأشمل والأقرب لماهية الأدب المترابط ففي مقابل استعمال الأدب الرقمي، والإلكتروني، والتفاعلي، والحاسوبي...اختلافات كثيرة وجزئيات وجب الوقوف عندها وتحديد موقفنا منها، إن سقوط أو غياب الروابط من هذا الجنس الأدبي يجعلنا أمام نص كغيره من النصوص فقط الفارق في الوسيط الذي يقدم عبره هذا النص وغالبا ما تكون تقنيات ووسائط جديدة حلت بساحتنا العربية منذ وقت يسير، إننا حين نقول إن هذا أدب تفاعلي فإن شرط التفاعلية وجب أن يتحقق ولن يتحقق هذا الشرط إلا إذا كان ذلك عبر روابط معينة وبهذا يصبح مصطلح الأدب المترابط أقرب المصطلحات وأكثرها تحقيقا لشروط هذا الأدب.

يحتاج المصطلح المغاربي في هذا الباب للضبط خصوصا وأن الناقد المغاربي وجد نفسه أمام جملة من المصطلحات القريبة من بعضها والتي تحتاج مصطلحا يمثلها "الاستعمالات العربية لما يتصل بالمفهوم الجديد للنص في حاجة إلى تدقيق"[1] فالمصطلح لم يحدد أو يوحد في هذا القطر العربي، كما أن لجدة المصطلح بالغ الأثر في تكوين هذا الفراغ وفي خلق رغبة للاهتمام بالمجال على المستويين الإبداعي والنقدي، فواقع النقد المترابط لا يطمئن فالمؤلفات قليلة وكذلك النقاد لم يلتفتوا إليه لفتة جادة تعالجه وتدرسه وبالتالي تناوله في الساحة النقدية، حقيقة نعاني من أزمة نقد رقمي فالمجال الجديد يستحق دراسات وافية من نقاد أكفاء غير أننا لم نلمس للنقاد حضورا في المجال "غياب النقد الرقمي يعود بالأساس إلى عمق الحركة النقدية في حد ذاتها، ولا يمكننا معرفة هذا النقد والعثور عليه إلا بالعودة إلى الحركة النقدية في حد ذاتها"[2] فالضرورة تستدعي إلماما بعلم جديد وهو نقد هذا الجنس الأدبي، وطبعا لمعالجة هذا النوع فإنه لابد لنا من إجراءات أو ضوابط معينة

[1] سعيد يقطين: النص المترابط ومستقبل الثقافة العربية، ص26.

[2] إدمون كوشيو: أسئلة النقد في مواجهة الإبداع الرقمي، ص2.

يسير عليها الناقد، إن النقد المغاربي لم يتوان يوما في التعاطي مع المعطيات النقدية المقدمة له، ومع هذه الأجناس الجديدة التي حاول النقد مجاراتها والسير معها وذاك كله لأجل نقد مغاربي معاصر يجمع بين القديم والجديد، نقد ينفتح على الآخر من خلال مجاراته رغم تأخره في مواكبة ما وصل إليه الآخر هناك، فالأزمة ليست أزمة مصطلح بحد ذاته بقدر ما هي أزمة منهج وأزمة فكر، أزمة تقليد ومجارات يعيشها العربي، إن النقد حاول إضاءة هذا الباب من جوانب عدة محاولا الإلمام بهذا الوافد الجديد، وافد لم يلد في الساحة العربية إلا في أوائل القرن الواحد والعشرين على يد الأردني"محمد سناجلة" ولد هذا الجنس في بيئة غريبة عليه بعض الشيء خصوصا وأن التكنولوجيات في عصر ميلاده لم تكن متوفرة بالشكل الذي هي عليه الآن قدم "سناجلة" عمله الإبداعي كما سبق الذكر في السنوات الأخيرة من الألفية السابقة غير أننا لم نجد ناقدا مغاربيا تبنى مدوناته وعكف على دراستها هذا في المشرق أما في المغرب فقد كان الميلاد متأخرا ليأتي على يد "محمد أشويكة" غير أنه لم يحظ بالدراسة على أساس أن دراسته النقدية يستحق الوقوف عليها، وإنما تم التطرق لبعض عناصرها في بعض الدراسات رغم محاولة بعض النقاد الكتابة في المجال إلا أننا لم نحفل بدراسة بكر أو بالسبق النقدي في المجال ولا يزال الأدب الرقمي محتشما في الساحة النقدية المغاربية التي استدعت بحق بحوثا ودراسات حولها، صحيح أن المحاولات موجودة لكن ممارسة النقد عليها يظل غائبا في الساحة.

فالمصطلح والنقد في الأدب الرقمي (النص المترابط) لا يزال يشكل دراسة خصبة للباحثين الذين ينفتحون على مثل هكذا دراسات.

3السردية الرقمية بين مطرقة المنهج وسندان المبدع:

طرح "بروب" في كتابه مرفولوجيا الحكاية الشعبية مجموعة من الوظائف والتي تتكون منها كل حكاية ليأتي بعده "كلود ليفي شتراوس" ويأخذ على "بروب" فصله بين الشكل والمضمون "لقد انطلق كلود ليفي شتراوس في قراءته للمشروع البروبي فالفصل بين المستوى التوزيعي والمستوى الاستبدالي هو الذي قاد بروب إلى الفصل داخل المتن الحكائي بين المضمون والشكل فالشكل وحده في نظر بروب قابل للإدراك أما المضمون فلا يشكل إلا عنصرا زائدا ولا يملك أي قيمة تمييزية"[1] فالفصل بين الشكل والمضمون يبتر المعنى وبذلك نادت الشكلانية الروسية بضرورة دراسة العمل الأدبي بعيدا عن قضية الفصل بين الشكل والمضمون فهما في حقيقة الأمر وجهان لعملة واحدة "والحال أن الأمر ليس كذلك أو لا يجب أن يكون كذلك إلا إذا كنا نقف عند حدود التمييز القديم بين المادة والشكل وهو تمييز لم يعد صالحا على الإطلاق فالمعنى شكل لأن ما ندركه من المادة شكلها وليس شيئا آخر"[2] الفصل بين الشكل والمضمون يحيل بيننا وبين المعنى الحقيقي للنص خاصة ونحن في عالم جديد في بحث جديد فالشكل أضحى جزءا لا يتجزأ من النص هذا الكل الذي لا يتشكل إلا بتعاضد هذا مع ذاك.

ليأتي "ألجراد جوليان غريماس" ويبني مشروعه بناء على أخطاء سابقيه ويقدم مشروعا سيميائيا سرديا ظل أكبر المناهج انتشارا وذلك راجع لإجراءات المنهج الدقيقة وشساعة التطبيق، فالمنهج السيميائي السردي عالج كل أنواع السرد، وقد عرفت مدرسته باسم مدرسة باريس السيميائية وقد أخذ عنها جل المنظرين والدارسين لهذا المنهج السيميائي غير أن هذا الأخذ كان متضاربا فالحسناء الخادعة قد حالت بين المصطلح ومعناه الحقيقي ليراود النقاد عن أنفسهم فالكل ينادي بمصطلحه وهذا ما حال بينها وبين تحقيق مبتغاها "إن

---

[1] سعيد بنكراد: السيميائيات السردية مدخل نظري، منشورات الزمن، الدار البيضاء، 2001، ص25.

[2] المرجع نفسه، ص25.

وضع المصطلحية السيميائية في العالم العربي يختلف تماما عن ما هو عليه في أوروبا ولم يرق بحكم التضارب الموجود في المصطلحات المستعملة إلى بلورة نموذج مؤسس لخطاب علمي دقيق يضبط مفاهيمه وأدواته الخاصة به سلفا، يكفي أن نقرأ بعض الدراسات السيميائية للتأكد من الاختلافات الموجودة بين الباحثين والتي تؤثر سلبا في تبليغ الرسالة العلمية وتفسر جانبا من جوانب الفشل في الاتصال القائم بين القارئ العربي والمعرفة السيميائية"[1] وعلى الرغم مما عاناه المنهج السيميائي في طريقه للوطن العربي إلا أن إجراءات "غريماس" وصلت إلينا نحن المغاربة ونحن لا ننكر هذا الاختلاف القائم حول المصطلحات وتحول المفاهيم فيما يخص إجراءات المنهج إلا أن الدراسة السيميائية السردية هي الأخرى لاقت دراسات كثيرة، واهتمامات كبيرة من طرف النقاد ولعل ميزة هذه السيميائية وسهولة منهجها هو ما جعل النقاد يهتمون بها.

فالتنظيم الذي وسم مشروع "غريماس السيميائي" وهو المخططات والأشكال وكذلك تتبعه المسارات السردية داخل المتن الحكائي"لقد حاول غريماس من خلال هذا الحقل المعرفي أن يربط صريح النص بباطنه أو البنية الدلالية الأصولية، فالدلالة الأصولية هي الجوهر الدلالي وعلاقتها بالخطاب هي علاقة توليدية، ومعنى ذلك أن الدلالة لا تستنبط من سطح النص فحسب وإنما لا بد من العودة بباطنه"[2] فالمعنى لا يقدم في ظاهر النص، وإنما وجب استغلال المعطيات المقدمة والتي بواسطتها نفتح عوالم النص الباطنية، هكذا هي طريقة "غريماس" في الكشف عن المعنى الخفي الذي يضمر خلف الكلمات والذي وجب البحث عنه لاستكناه دلالاته، فالسردية عند "غريماس" لا تتوقف عند حد بعينه وإنما تنفتح على آفاق أو على مخططات فهي تحيلنا إلى ما نصبوا إليه وإلى ما نبحث عنه انطلاقا مما يسميها ملفوظ الفعل وملفوظ الحالة يعرف "غريماس" السردية narrativité بأنها: مداهمة اللامتواصل في إنجازه الخطابي حينما يأتي الحديث عن حياة، عن قصة، عن فرد، أو عن

[1] رشيد بن مالك: مقدمة في السيميائية السردية، ص70.

[2] فيصل الأحمر معجم السيميائيات، ص229.

ثقافة في مداهمة متضمنة لحالات تتخللها تحويلات هذا ما يسمح بالقول في مرحلة أولى أننا بالإمكان وصف السردية في شكل ملفوظات للفعل تصيب ملفوظات الحالة هذه الأخيرة تضمن للفواعل وجودها السيميائي في صلتها بموضوعات القيمة"[1] فالفواعل لها حضورها البارز في مشروعه السيميائي فجميع من شارك في بناء الحكي وجب دراسته وتتبع مساره، لقد وضع "غريماس" للشخوص برامج سردية يتبعها فيها وما إذا كانت قد حققت مواضيعها أم لا؟ إن البرامج السردية في هذه الخطاطة تكشف لنا عن خيبات وانتصارات الشخوص التي تساهم في بناء المتن الحكائي، كذلك جعل للفواعل البنيات العاملية التي تحققها علاقات الصراع والتواصل والرغبة إنه برنامج يكشف عن كل مخططات الذوات الظاهرة منها والمضمرة، إنها تضع المتلقي بين خيارين لا ثالث لهما فأما أن ينسحب وإما أن يخوض غمار تجربة جديدة فيها يعايش الفواعل يشهد معهم انتصاراتهم وهزائمهم، أفراحهم وأتراحهم، فالذات الفاعلة (أو البطل) كما يسميه أصحاب الحكايات يعيش ظروفا استثنائية وسط هذا المتن الحكائي ولأجل تحليل وكشف سيميائي ناجح وجب الولوج لذاك العالم فإما أن تكون شخصية مساعدة أو معارضة وحين لا تكون هذا ولا ذاك فإنك ستكون راويا لا محالة، لأن تتبع مسارات الفواعل يحتم عليك الاندماج في المتن الحكائي هذا وقد جعل "غريماس" للدارس مسارا سرديا معينا، فالشخصية أو الذات الفاعلة في هذا المتن لها مسارها السردي الخاص الذي وجب تتبعه والسير عليه لأجل الوصول إلى النتائج التي يطمح إليها كل دارس "لقد ركزت سيميوطيقا السرد في تصورها لمفهوم الخطاب على تحديده الإجرائي داخل إطار عام هو إطار المسار التوليدي للنظرية التي يتحدد بصفته سلمية من المستويات المتعالقة من المستوى العميق إلى المستوى التركيبي السطحي عبر عملية التحويل والمستوى السطحي هو الذي يحظى بالتمثيل الخطابي"[2] فكل برنامج سطحي له برنامجه المضمر أو

---

[1] نادية بوشفرة: مباحث في السيميائية السردية، دار الأمل للطباعة، تيزي وزو، 2008، ص31.

[2] عبد المجيد نوسي: التحليل السيميائي للخطاب الروائي، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، 2002، ص24.

الخفي الذي يتوالد عن طريق الظاهر، فالعملية السردية هنا مترابطة وليس من اليسير الكشف عنها فهي تتطلب فهما أعمق لنظرية غريماس السيميائية.

وجمع "غريماس" كل تلك التناقضات والتحولات في مربعه السيميائي فهذا المربع يلخص لنا النص بما يحويه من انتصارات وهزائم من سعادة وحزن، ويتم التمثيل لذلك بمربع يجمع لنا تلك العلاقات (التضمن التضاد التناقض) لتلج هذه السردية عالم الرقمنة رغم حداثة هذا الجنس الأدبي إلا أن السيميائية السردية حاولت دراسة هذا الجنس الجديد من خلال تتبع مسارات الحكي، فالسرد البصري الذي ولد حديثا والذي يهتم لفراغات وبياضات النص والتي جعل منها موضوعا لدراسته انفتح هو الآخر على تقنيات التكنولوجيا الحديثة فراح هو الآخر يواكب هذه التقنيات من خلال ميلاد نص سردي رقمي بصري فالنص في هذه الحالة يقدم لنا على أساس أنه كتلة واحدة فهو يقدم مرفوقا بموسيقى وصور تساعد المتلقي على الفهم والوصول إلى المعنى المراد، إن السرد الرقمي اليوم، واقع وحقيقة وأدب، وجب دراسته ووجب الاهتمام به إن السردية الرقمية في معظمها سارت وفق نهجين إما على سردية غريماس السيميائيية وإما على بنيوية "جيرار جينيت" لتحاول في كل مرة تقديم أفضل ما لديها وتحاول دائما أن تكون في مستوى تطلعاتنا لها.

في حين أخذت نظرية التلقي حصة الأسد في القراءات النقدية للسردية الرقمية أو الأدب الرقمي كما يسميه النقاد "عمليات التفاعل بين النص والقارئ مطروحة بقوة في الدرس النقدي الحديث لاسيما في نظريات القراءة، ولاسيما عند ايزر وياوس وما يعرف بمدرسة كونستانزا، إذ أكدت على أنه من أهم النقاط في قراءة كل عمل أدبي التفاعل بين بنيته ومتلقيه"[1] وقد تناولت جل الدراسات الأدب الرقمي من زاوية التلقي حيث ركزت جل البحوث على المتلقي كونه أصبح مؤلفا جديدا "لقد أصبح هناك حديث الآن عن نمط جديد من القارئ، يقف على قدم المساواة مع الكاتب الذي يمتلك خبرة النشر، والتعامل مع النص

[1] مهدي صلاح الجويدي: التشكيل المرئي في النص الروائي الجديد، عالم الكتاب الحديث، إربد،ط1، 2012، ص252.

المتشعب"[1] ويشترط في هذا القارئ أن يكون عالما ببرمجيات الحاسوب وأساليب النص الحديثة، هذا وتعد الرواية أكثر الأجناس حضورا في الأدب المترابط فرائدها في الوطن العربي "محمد سناجلة" قد قدم عدة نصوص روائية منها (شات، صقيع، ظلال الواحد) نحن بهذا لا ننكر وجود الشعر والقصة والمسرح لكن بنسب قليلة فلا يزال الوقت مبكرا للحديث عن المسرح التفاعلي كون ذلك من الأمور الصعبة خاصة ما يعانيه النقاد والدارسين على حد سواء من نقص في الإمكانيات المتاحة وكذلك من صعوبة التطبيق خاصة وأنه ليس من اليسير تحضير مثل هكذا أمور، ومع أن التجارب قد كانت في العراق في إحدى المدارس إلا أنها لم تلق الاهتمام والتشجيع للمضي قدما فيها، إن الرقمنة اليوم قد فرضت نفسها على الجميع من متلق ومبدع فالجميع مطالب بمواكبة العصر بما يحويه من تكنولوجيات وأي تأخير عن ذلك فهو تأخير لركب النقد الحديث، كما وجب على النقاد والمبدعين والمتلقين أن يسايروا هذه الثورة الرقمية بما فيها من ايجابيات وسلبيات.

أصبح النص السردي اليوم نصا يحوي العديد من المكونات فإضافة إلى مكونات الحكي(عقدة، شخصيات، زمان، مكان...) نجده يحوي صورا وألوانا ونوتات موسيقية وجب الوقوف عليها ودراستها كونها مكونا أساسيا من مكونات هذا النص، والسرد البصري ليس فقط ما نتناوله اليوم من سرد أشرك عملية العين في القراءة وإنما هو سرد اعتمد على الإدراك وعملياته في استكناه معنى النص، فالسرد اليوم منح للقارئ فسحة في إتمام معاني النص التي يراها غير مكتملة أو غير مناسبة ففي النص السردي التقليدي نجد علامات الترقيم والبياض ومساحات النص التي أعطت للقارئ مساحة معينة في النص فمع أن القارئ لا يمكنه إضافة ما يريده للنص إلا أنه يمنح نافذة بها يطل على تأويلاته وقراءاته، أما في مجال السردية الرقمية فالقارئ قد أصبح مؤلفا جديدا للنص وهذه ميزة جديدة لقارئ اليوم، فما تتيحه روابط النص المترابط من اقتراحات تجعل القارئ حرا في اختياره، أما السرد البصري

[1] مهدي صلاح الجويدي: التشكيل المرئي في النص الروائي الجديد، ص253.

الآخر فهو الخاص بالفنون التشكيلية إنها تلك الرسومات والمنحوتات التي شكلت سردا بصريا في طريقة صنعها إنها يد المبدع حين تحاول أن تحاكي الرواية الكلاسيكية إنك حين ترى المنحوتة أو الصورة وتتأملها ستكشف مدى تلاحم مكوناتها مشكلة سردا بصريا جميلا.

يحتاج اليوم السرد البصري بمختلف أنواعه لدراسات جادة تكشف معانيه وتقف عند مكوناته خاصة وأن الدراسات في المجال قليلة ولا نكاد نجد دراسات وافية عن السرد البصري بمكوناته وعلى الرغم من أن الأدب التفاعلي أكثر هذه الأجناس تطبيقا لمعايير السردية إلا أنها لم تلق بعد النقد الكافي وكذلك التأليف فهذا النوع يحتاج لمزيد من البحث والتأليف.

1 كتاب سيميائيات المحكي المترابط سرديات الهندسة الترابطية نحو نظرية للرواية الرقمية لعبد القادر فهيم شيباني:

1-1وصف الكتاب:

يعد كتاب سيميائيات المحكي المترابط لصاحبه "عبد القادر فهيم شيباني" من الكتب الجزائرية الأولى التي تطرقت لسيميائيات النص المترابط، فجميعنا على علم بمدى النقص الذي تعانيه المؤلفات في المجال على المستوى العربي برمته، فلا يزال هذا الأدب بين مؤيد ومعارض وقليل من النقاد من خاض تجربة ممارسة العملية النقدية على هذا الجنس الأدبي الوافد إلينا ويعد الكتاب من الكتب السباقة للتأليف في المجال تحديدا سواء كان ذلك جزائريا أو مغاربيا بل حتى عربيا.

يتناول كتاب المحكي المترابط النصوص المترابطة وفق مقاربة سيميائية فالعنوان الفرعي للكتاب سرديات الهندسة الترابطية نحو نظرية للرواية الرقمية يحاول الناقد فيها التركيز على مكونات النص المترابط محاولا وضع مقاربة لتحليل الرواية الرقمية، وهو ما حاول جاهدا إثباته في المتن الذي جاء مقسما إلى خمسة فصول تتقدمهم مقدمة وتذيلهم خاتمة في الفصل الأول من الدراسة والذي جاء معنونا السيميائيات السردية بين النصية

والأدبية تناول فيها مباحث أساسية للسيميائية السردية، فوردت المباحث مرتبة كالآتي: المبادئ النظرية للسيميائية السردية، البرمجة السردية، الملفوظ، الحالة والتحول، المنطق السردي للجهات، الكون الدلالي والانتظام السيميائي، لينقلنا بعدها الفصل الثاني إلى النص والنص المترابط: سيميائيات الدعامة الرقمية والذي تناول فيه ثلاثة محاور رئيسية هي النصية ودعائمية الوسيط المترابط، المستويات النصية للوسيط المترابط، دلاليات النص المترابط تطبيقات المعنى، النص الرقمي نحو فلسفة جديدة للقراءة، نص الأدب الرقمي ونبوءات النص النموذجي، أما الفصل الثالث فقد جاء موسوما بالمحكي المترابط وبلاغة الرابط تناول فيه ثلاث عناوين بالتحليل والدراسة المحكي المترابط، السرد بين وظائف علاقات النص المترابطة، الرابط وانتظام الحكي، سيميائيات الحالة والتحول، أما الفصل الرابع فخصص للهندسة السردية للمحكي المترابط والتي تناول فيها المحكي المترابط من النص المترابط إلى الوسيط المترابط، والمحكي المترابط وبوادر تشكل الرؤية النقدية، سيمياء السرد نحو جهاتيات التعبير والتفاعلية في المحكي المترابط، وقد خصص الفصل الخامس لدراسته التطبيقية والذي ورد بعنوان سيميائيات المحكي المترابط مقاربة في نص "شات" لمحمد سناجلة والتي تناول فيها الرواية بالدراسة واقفا عند أهم العناصر كالواجهة رواية الواقعة الرقمية والثورة، البؤرة الحديثة وسيميائيات الواجهة والخلفية الأيقونية والمقطع والنسبة المقولاتية، الملل والصدفة، عاملية السيرورة السردية والغياب وسرديات الهندسة المترابطة، حاول الناقد من خلالها دراسة سيميائيات تلك العناصر واقفا عند كل جزئية على حدة، وقد ختم كتابه بخاتمة تطرق فيها لأهم النتائج المتحصل عليها في بحثه، وقد عرض الناقد خطة دراسته في مقدمة الكتاب حيث قدم تفصيلا واضح المعالم لما يحويه المضمون غير أنه لم يذكر جميع العناصر إذ أسقط عناصر موجودة في المتن ولم يعرج عليها في الخطة وربما يرجع ذلك إلى كثرة العناصر الجزئية مما يسم الخطة بالطول فتجاوز عنها هنا ليذكرها في الفهرس عنصرا بعنصر.

4-2 الخلفيات النظرية والرؤية المنهجية:

اعتمد الناقد على بيبلوغرافيا معينة لوضع كتابه في صورته النهائية، وبالعودة إلى القائمة البيبلوغرافية له، نجد أن الناقد قد اعتمد بشكل بارز على المراجع الأجنبية ونقصد هنا الفرنسية منها على وجه الخصوص، كون الناقد تطرق لمدرسة باريس السيميائية فمن الطبيعي أن تكون مراجعه كذلك، هذا ولم يسقط الناقد المراجع العربية في المجال وكان اعتماده عليها واضحا فمن الكتب العربية نجد: سعيد بوطاجين الإشتغال العاملي، فاطمة البريكي مدخل إلى الأدب التفاعلي، محمد سناجلة الرواية الواقعية الرقيمية، محمد الداهي سيميائية الكلام الروائي، أما المراجع الأجنبية فنجد:

1 croupe d’entreverns Analyse sémiotique de texte.

2 levi- struass c-Antropolgie structural.

3 Eco.u le signe histoire et anglyse d’un concept

4Louri.m lotman et A.M pjatigorski.le text et la fonction sémiotica

وغيرها من المراجع التي ضمتها بيبلوغرافية الناقد، هذه المراجع كانت مرشدة الناقد في طريقه للبحث في سيميائيات النص المترابط والذي اشتغل اعتمادا عليها للوصول ببحثه إلى النور.

المتأمل في منهج الناقد البحثي سيجد أن الناقد قد اعتمد على المنهج السيميائي وهو ما صرح به في مقدمته البحثية "لقد مثلت المقاربة السيميائية لنص شات لمحمد سناجلة، في الفصل الأخير اختبارا حقيقيا للطروحات المثارة، تحديدا لمحاولة إيجاد حيز للتقريب المنهجي

بين التصورات النظرية للمحكي المترابط وسيميائيات غريماس السردية على نحو تكاملي"[1] فالناقد قد صرح بوجهته المنهجية وقد سار على خطى مدرسة باريس السيميائية وهو ما نجده ونحن نتصفح طيات الكتاب، فنهج غريماس السيميائي ظاهر فيه.

جمع الناقد في كتابه بين ما هو نظري وما هو تطبيقي، فالدارس للكتاب سيجد أن الناقد قد مهد لموضوعه جيدا، غير أنه لم يحدث توازنا بينهما ففي عرضه النظري عالج الناقد طروحاته في أربعة فصول كاملة في حين خص التطبيق بفصل واحد يتيم وهو ما وسم الدراسة بعدم التكافؤ المنهجي، ففصل تطبيقي واحد لا يمكن موازاته مع أربعة فصول نظرية عالج فيها كل قضايا المنهج، فهل جمع ذلك الفصل كل تنظيرات تلك الفصول؟

حين نقف على العنوان الفرعي للكتاب سرديات الهندسة الترابطية نحو نظرية للرواية الرقمية يأخذنا العنوان بعيدا فالهندسة الترابطية تنقلنا لعالم النص المتشابك ذلك النص الذي يعتمد على الروابط بصفة أساسية في تشكله، غير أن عبارة نحو نظرية للرواية الرقمية تجبرنا على الوقوف ففي مضمون الكتاب لا نلمس هذه النظرية أكان يقصدها عربية أم غربية؟ إن الباحث في طيات الكتاب سيجد أن الناقد قد اعتمد على طروحات "غريماس" بشكل خاص وبالتالي فالنظرية التي كان يتحدث عنها هي غربية الأصول عربية التطبيق فالناظر سيجد لا محالة غربية المنهج والطروحات وبالتالي فالعنوان لم يقدم مضمونا عربيا وان كانت المدونة كذلك.

وما نلحظه في الكتاب هو كثرة الإطناب والحديث حول سيميائيات المحكي المترابط فالتنظير الذي امتد على مدار أربعة فصول لم يكن ليقدم لنظرية جديدة، وإنما كان التركيز في غالبه على مبادئ مدرسة باريس السيميائية وما تتفرع إليه هذه العناصر من تفريعات، فالناقد قد أسهب في الحديث عن ذلك علما أن هذه النظرية من أكثر أنواع السيميائيات

[1] عبد القادر فهيم شيباني: سيميائيات المحكي المترابط، سرديات الهندسة الترابطية، نحن نظرية للرواية الرقمية، عالم الكتب الحديث، ط1، الجزائر، 2014، ص4.

تداولا شرقا وغربا فنظرية "غريماس" السردية قد طبقت بشكل واسع، ونحن لا ننكر هنا التجربة الجديدة للناقد والتي حاول فيها دراسة الرواية التفاعلية بنظرية سيميائية غير أن غلبة التنظير على التطبيق وسمت البحث بالتشتت فالناظر للكتاب سيجد كثيرا من العناصر والقضايا التي كان بإمكانه التخلي عنها ليسم بحثه بالعلمية بشكل أوضح.

الأهداف:

يهدف "عبد القادر فهيم شيباني" في كتابه سيميائات المحكي المترابط سرديات الهندسة الترابطية نحو نظرية للرواية الرقمية إلى إيجاد نظرية سيميائية بما هو متوارث من نظريات سيميائية سابقة "لعل من أهم تحديات هذا البحث هو إيجاد مساحة نظرية لسيميائيات المحكي المترابط بالنظر إلى موروث السيميائيات السردية، حيث سعينا في ضوء بزوغها التأسيسي لنظرية المحكي المترابط أن نراعي أدبيات القطيعة النظرية، لذا فقد شكلت محاذير معالجة الموضوع بمقولات النص الورقي هاجسا في تحديث المرتكزات النقدية، حيث كنا ملزمين بإبراز تلك الجهود النظرية حول السرد الرقمي انطلاقا من فهم الخواص السيميائية للنص الرقمي وفاعلية تطبيقاته التواصلية"[1] فهدف الكاتب معرفي ومنهجي فهو يحاول البحث من خلال النظريات السيميائية المتراكمة محاولا الخروج منها بنظرية سيميائية عربية وهو ما جاء به عنوان الكتاب الفرعي.

حاول الناقد وضع نظرية سيميائية خاصة بالنص المترابط خصوصا ونحن نعلم الفقر المعرفي والمنهجي الذي يعانيه هذا الجنس الأدبي، فالأدب الرقمي الذي مر على ظهوره ما يقارب الأربعين سنة إلا أنه لم يحظ إلى اليوم بنظرية عربية تتبناه فكل المقاربات تقريبا حاولت وضع نفسها في السكة إلا أن محاولاتها باءت بالفشل، كذلك الإبداع والنقد التفاعليين لم تهيأ لهما البيئة المناسبة للنمو والتطور، فالناقد بكتابه هذا قد حاول التنظير لأدب تفاعلي ترابطي بدراسة عربية محاولا الخروج بنظرية عربية لهذا الجنس الأدبي.

[1] عبد القادر فهيم شيباني: المحكي المترابط، ص5.

لقد طرح الناقد أهدافه في آخر مقدمة الكتاب محاولا تحقيقها خلال صفحاته وقد جاءت أهدافه المعرفية موزعة على طيلة أربعة فصول فكان كل فصل يجمع معارف معينة في مجال النص المترابط وبنهاية الفصول النظرية سيكون الباحث قد تعرف على أساسيات ومكونات النص المترابط هذا ويختم فصله الأخير بدراسة تطبيقية محاولا السير فيها على قواعد منهجية متبعة وقد حاول الناقد في صفحات البحث تقديم معارف تفيد الدارس وتمكنه من ولوج عالم النص المترابط، فقد انسجمت أهداف الناقد وطرحه النظري خاصة في الجانب المعرفي غير أن للتطبيق رؤيته الأخرى.

المتن المدروس:

قسم "عبد القادر فهيم شيباني" متنه المدروس إلى خمسة فصول لكل فصل عنوانه الخاص لكن حين نحاول التقسيم من جانب آخر ونعني هنا التنظير والتطبيق سنجد الناقد قد أعطى الدراسة النظرية حجما مضاعفا لما هي عليه في التطبيق فالفصول النظرية حاولت وضع المتلقي في الصورة من خلال عرض نقاط مفصلة عن الموضوع، فالناقد حقيقة لم يفعل عناصر ومكونات النص الرقمي وحاول جاهدا وضعنا في الصورة لكن حين نقف على الجزء التطبيقي نجد أن الناقد قصر في حقه كثيرا حيث اختار مدونة "شات لمحمد سناجلة" محاولا دراستها دراسة سيميائية بالوقوف عند أهم مكوناتها وما حوته هذه الرواية الرقمية.

أراد الناقد خوض تجربة جديدة في جنس أدبي جديد ألا وهو النص التفاعلي لهذا الأدب الجديد في ساحتنا العربية والذي لم يأخذ حقه من النقد والإبداع لحد الساعة أراد الناقد من خلاله فتح بابه أمام النقاد ذلك من خلال خوض هذه التجربة.الصياغة تعاد

اقتصر المتن المدروس على رواية يتيمة هي رواية "شات" وقد حاول الناقد من خلالها التطرق لأهم ما حوته الرواية على اعتبار أنها أول نص سردي رقمي "يمكننا اعتبار شات كتتويج لتجربة محمد سناجلة في كتابة المحكي المترابط وهي لا تنفصل عن محاولاته

الأولى التي تجلت بظهور نص ظلال الواحد ونص صقيع من بعده"[1] فالناقد قد اختار جنس جديد وتجربة جديدة محاولا السير بها نحو الأمام.

قسم الناقد ممارسته النقدية إلى عدة أجزاء فانطلق في دراسته بحديث عام حول الرواية لينقلنا بعدها لبؤرة النص فسيميائيات الواجهة الافتتاحية، فالخلفية الأيقونية والمقطع ، بعدها نقلنا إلى السيرورة السردية فالغياب وسرديات الهندسة الترابطية محاولا في كل عنصر تقديم قراءة سيميائية وافية لمضمون الرواية ومكوناتها محاولا الإلمام بكل ما قدمته الرواية أو بما وضعه مؤلفه فيها من صور وموسيقى وغيرها من لواحق النص الرقمي، حاول "فهيم شيباني" في فصله التطبيقي أن يكون جامعا لكل عناصر الخطاب عارفا بكل جزئياته وتأويلاته إنها السرديات الترابطية حين يقف عليها الناقد محاولا استنباط وفهم دلالاتها، حاول الناقد في كتابه هذا تقديم دراسة وافية عن سرديات المحكي المترابط وهندساته ومكوناته ظاهرة وباطنة، إذ حاول الجمع بين ما هو نظري وما هو تطبيقي غير أن غلبة التنظير على التطبيق وسم البحث بالبعد المعرفي أكثر من البعد المنهجي الإجرائي.

4-5 الممارسة النقدية:

سيميائيات المحكي المترابط هو عنوان الكتاب وهو ما يوحي بأن الدراسة السيميائية قد أخذت نصيب الأسد من الدراسة إن الكتاب الذي ضم مئتين وأربعة وثلاثين صفحة كان للجانب التطبيقي فيها ثمانية وثلاثين صفحة والباقي كله تنظير، إن عدم الموازنة بين التطبيق والتنظير أمر غير مقبول في البحث العلمي خصوصا ونحن نتحدث عن نظرية للرواية إذ كيف لهذه النظرية أن تقوم ونحن لا نحترم قواعد ومنهجيات البحث المطلوبة إن الناقد بتخصيصه للتطبيق مجرد فصل قد حصر البحث في زاوية نظرية، فالنظرية التي لحقتها في عنوان البحث الفرعي كانت تتطلب الانفتاح على تطبيقات أخرى فالعنوان الكبير سيميائيات المحكي المترابط والذي أرفقه بسرديات الهندسة الترابطية كان قد فتح المجال به

[1] عبد القادر فهيم شيباني: النص المترابط، ص 166.

نحو فروع عديدة السرد الرواية المسرح...غير أن عبارة نحو نظرية للرواية الرقمية قد حصرت العملية في مجال الرواية، لكن هذا لا يعني أننا نقصد رواية بعينها فلكل أديب نهجه الروائي الخاص وقد اختار الناقد "محمد سناجلة" لندرة النماذج العربية وقلة التأليف في المجال غير أن هذا لا يبرر له اقتصار بحثه على رواية واحدة نطمح لأن نكون بها نظرية نقدية للرواية الرقمية.

ما أوقفنا في دراسة الكاتب التطبيقية جمعه بين مؤلفات "سناجلة" في تقديمه للرواية قيد الدراسة "شات" وهو ما خرج به عن المضمون الحقيقي فالعنوان الكبير مقاربة في نص شات ل"محمد سناجلة" غير أن التحليل لحق بمدونته صقيع وهذا ما يؤثر على التلقي الجيد للقارئ فالناقد قد خرج على ما تم الإشارة له.

عالج الناقد سيميائيات الواجهة الافتتاحية وقد قدم قراءة سيميائية شاملة لما حواه عنوان الرواية غير أننا ونحن نقف عند الصورة قيد الدراسة نجد أن الناقد قد أسقط الأرقام والرموز الواردة في أرقام هذا العالم وبيانات هذا الأدب إن المتأمل في الصورة يجد رقمين لا ثالث لهما رقمين مكررين أفقيا (000..111...) وأحيانا تختفي وأخرى تظهر في عالم الرقمنة بين القبول والرفض إن الناقد بتجاهله الأرقام إنما نراه يتجاوز احتمال فشل مشروع الأدب التفاعلي العربي كذلك ونحن نقرأ ما جادت به قريحة المبدع حول اللون الأخضر والسواد في عالم الرواية الرقمية شات فالعنوان الوارد بالأخضر والذي أشار الناقد أنه لون الانبعاث من جديد انبعاث بطل الرواية "وهنا يأخذ اللون الأخضر أي اللون الخطي لعنوان الرواية بما يحمله من رمزية على الخصب والنماء والحياة منحى للدلالة على مساحة للبعث بالنسبة للبطل حيث تصبح المحادثة على الشبكة نطاقا لاستعادة الذات واكتشاف الآخر"[1] غير أننا حين نعود لدلالات الأخضر نجد أن هذا البطل قد خالف معناه فهو الذي يرمز إلى

[1] عبد القادر فهيم شيباني: المحكي المترابط، ص170.

المحافظة على النفس "يرتبط بمعان الدفاع والمحافظة على النفس"[1] غير أن البطل لم يكن ليحافظ أو ليدافع عن نفسه وإنما أراد من خلال هذه المغامرة ملأ الفراغ وهو ما عاد به بعد ذلك للتفكير والشرود ما يعني أن فعل المحافظة لم يتحقق كذلك الأسود الذي يرمز في قراءة الناقد إلى مجاهيل العالم الإفتراضي ربما هي الوحشة والوحدة والليل التي عاشها البطل وحين نجمع هذه الثلاثية معا فإنها تشكل لوحة البحث من المجهول وإليه هكذا كانت الرواية، غير أن اللوحة وما يربطها بجنس هذا الأدب فربما يرجع إلى الضبابية التي يعانيها، فالأدب لم يتمكن من إثبات وجهته بالنسبة للنقاد والأدباء على حد السواء.

ونحن نغوص في ثنايا الكتاب وفي القراءات التي قدمها الناقد للصور خاصة وأنه نقلنا من عالم واقعي إلى عالم افتراضي، وضع فيه أسس الحياة الكريمة كما أرادها صاحب النص، فمشاهد الصحراء القاحلة توحي بقساوة الطبيعة هناك وبالتالي بصعوبة الحياة بالنسبة للنازل الجديد بهذه الأرض غير أن الواحة التي قدمها الكاتب قد رسمت عالما آخر بالنسبة له "يمكننا أن نعتبر الخلفية الأيقونية للمقطع الثالث أي الصورة الثالثة، كاستثناء على الرغم من أنها لا تكاد تغادر حيز التصوير الطبيعي للصحراء، إلا أنها تحمل مؤشرا رمزيا عن الحياة أو عن اكتشاف الحياة بالنسبة للبطل كونها صورة أيقونية لواحة، تستمد نظارتها من الماء"[2] الواحة مثلت فسحة أو نافذة البطل الجديدة على الحياة غير أن الصور الأخرى لا يمكن حصرها جميعا في دائرة القسوة والوحدة فكم من شخص عاش وأحب حياة الصحراء بل هناك من تمناها لما فيها من جمال وهدوء رغم قساوة العيش فيها.

وما نلحظه في دراسة الناقد لهذه الصور أنه لم يقف على مكوناتها وإنما قام بحصر الصور في مجال واحد دون الوقوف على ما حوته من عناصر وما ضمته من ألوان وكان الجدير به أن يعالج الصورة معالجة وافية من جميع النواحي، كذلك ونحن نجول في خبايا

---

[1] أحمد مختار عمر: اللغة واللون، ص185.

[2] عبد القادر فهيم شيباني: سيميائيات المحكي المترابط، ص 171.

النص المترابط نجد أن المبدع قد اعتمد على مكونات كثيرة ولبنات مختلفة لبناء النص الذي بين أيدينا، فالنص المترابط نص تتكاثف فيه جهود مجموعة من المبدعين صحيح أنه يرتبط بشكل أساس على فرد واحد هو قبطان الفريق وهو موجه النص، غير أن النص لا يولد من فراغ وإنما ينتج من خبرات هذا وذاك من معارف كل فرد بتخصصه ووضعه كذلك في مكانه المناسب، إن النص التفاعلي ليس نصا إبداعيا يضعه الكاتب بين يدي المتلقي وهو نتاج فرد واحد في مدة زمنية معينة، إن هذا النص الذي نتحدث عنه هو نص خرج إلينا عن طريق مجموعة من المبدعين يترأسهم المبدع الأساسي أو صاحب النص إن صح القول، إن العناصر التي كنا نتحدث عنها هي الموسيقى والضوء والروابط...وغيرها من المكونات فالموسيقى التي ترافق النص لها رمزيتها التي وضعت لأجلها فهي لم توضع من فراغ وكذلك الضوء المرافق في الصورة هل هو باهت أم خافت، ساخن لونه أم بارد؟ هل الموسيقى تتماشى وطبيعة النص؟ أسئلة داعبت أذهاننا ونحن نجول في طيات الكتاب غير أننا صدمنا بتجاوز الناقد لكل هذه العناصر فهو لم يقف عند الموسيقى ودلالاتها ولا حتى عند الضوء ورموزه، إن النص التفاعلي لا يكتمل بناؤه إلا بتضافر جهود هذه المكونات فالموسيقى التي تصحب الصورة والكتابة التي تنقل المتلقي لعالم النص الحقيقي إلى ذلك العالم الذي طالما تمنى العيش فيه ولو للحظات، إن تلك الأضواء غمرت المتلقي وطالما حلم باكتشاف دلالاتها وهو لا يزال يبحث عنها، هو عالم النص المترابط الذي جمع فنونا عديدة في عالم مصغر هو عالم النص المترابط.

نهج الناقد نهج "غريماس" السردي السيميائي في تحليله لرواية شاة "لمحمد سناجلة" ولعل ما يميز مشروع "غريماس" السيميائي هو مخططاته والأشكال التي وسمت مشروعه السيميائي "يعد غريماس من السيميائيين الذين اهتموا كثيرا بالأشكال الداخلية لدلالات النصوص خاصة وأن هذه الأخيرة عبارة عن كيانات دلالية قائمة بدلالاتها تحتاج إلى

معلومات خارجة عنها"[1] فالشكل من الأولويات التي عددها "غريماس" في مشروعه السيميائي إلا أن "عبد القادر فهيم شيباني" لم يعالج الرواية قيد الدراسة بمخططات "غريماس" فالبرنامج السردي الذي يبين حالة الذات من انفصال واتصال لا نجد له حضورا واضح المعالم في الكتاب، فالناقد اكتفى بسرد الوقائع وبيان حالة الذات مع الموضوع وهذا صراحة لا يعطي البرنامج حقه من الدراسة فالبرنامج السردي كمخطط يلخص لنا حالة الذات مع الموضوع دون أي تعقيد وإبهام وحين غاب البرنامج اعترى الدراسة جانبا من الغموض كذلك البنية العاملية والتي غالبا ما توضح المساعدين والمعارضين والمهام الرئيسية للبطل والتي بها يبلغ المجد كآخر مرحلة من مراحله نجدها غائبة في النقد والدراسة، فالناقد اكتفى بكلام مقتضب عنها وعن القيم التي يحاول الوصول إليها "هذه القيم الجهاتية ترتبط بالعوامل على صعيد الملفوظ بشكل يبرز تمفصلات الخطاطة العاملية فالإرادة تتوافق ومحور الرغبة (ذات- موضوع) والمعرفة تتوافق ومحور التواصل (مرسل –مرسل إليه) بينما تتوافق القدرة ومحور الصراع (مساعد – معيق)"[2] فالأنسب أن يجمع هذه العوامل في بنية عاملية واحدة تجمع كل تلك العناصر بطريقة منظمة وواضحة تيسر على الدارس فهم العلاقات بالفواعل إن إسقاط البرامج السردية والبنيات العاملية وجعلها سردا في سطور حال بينها وبين تلقي النص بطريقة جيدة.

كذلك المربع السيميائي الذي اشتهر به "غريماس" هذا المربع الذي يجمع متناقضات النص وتعارضاته نجد الناقد يرسم المربع ثم يبين علاقاته في شكل عرض المربع بأربع كلمات من مائة وخمسة وسبعون حيث عرض المربع بأربع كلمات فالصفة لا يمكن تعارضها مع الملل وربما كانت الوحدة أقرب فحين نسقط على النص الوحدة نجدها أنسب في حين ضمن الصدفة لاأمل وهو أمر لا يتناسب ومعنى النص، إن المربع السيميائي وجب

---

[1] فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، ص229.

[2] عبد القادر فهيم شيباني: سيميائيات المحكي المترابط، ص 180.

أن يحوي أمورا منطقية يمكن دراستها كذلك وجب البحث عن المتعارضات الحقيقية في النص والتي تلخص لنا الحكاية(الرواية) في مربع يشمل جميع العناصر.

إننا حين نعود لدراسة الناقد نجد الكثير من الإجراءات السيميائية المفقودة فالوضع البدئي غائب وكذلك الوضع النهائي، صحيح أننا برواية من جنس جديد يختار فيها القارئ انطلاقة نصه لكن كان من الأفضل للناقد لو اختار وضعه البدئي انطلاقا من اختياره هو كقارئ وكذلك الوضع النهائي انطلاقا مما وقف هو عليه، والتعقيد هو الآخر لم نجد له صدى في مقاربته وكذلك التحول مع أن الرواية تحوي كل هذه العناصر والمكونات غير أنه لم يقف عليها.

ميزة الرواية التفاعلية أنها رواية تنفتح على اختيارات عديدة وقراءات كثيرة والدراسة السيميائية تحتم على دارسها الوقوف عند أهم الرموز والدلالات الموظفة في الكلام ونحن هنا سيكون تركيزنا على الروابط باعتبارها ميزة الرواية التفاعلية، فالروابط التي تنقل قارئ هذه الرواية بين محطات كثيرة لم يقف عندها الناقد وهي روابط تستحق الدراسة كما أنها بدراستها ستفتح أمام المتلقي أبوابا كثيرة وخيارات أكبر فقد اكتفى الناقد بوضع صور لها دون محاولة منه للوقوف عليها وقراءتها سيميائيا.

جمعت الروابط عبارات جميلة وكلها ستنفتح على آفاق تستحق الدراسة، إن الهندسة التي عنون بها الناقد كتابه هي هذه الهندسات الرابطة، إنه عالم الكتابة التفاعلي حيث يمنح القارئ فرصة لم يكن ليحصل عليها في بقية الفروع، بقراءة بسيطة للروابط وما حوت الصور سنجد أن البطل ضائع ومشتت في جميع الحالات فجميع الروابط تحمل معنى التيه والتشتت وإن اختلفت معانيها إن البطل الذي تقمص دور نزار كان سيفعل ذلك حتى ولو لم تخطأ منال في إرسال الرسالة له ذلك أن الفراغ الذي كان يعانيه لا تملؤه سوى أنثى وهو ما سيقوم به مع غيرها وهو ما حدث فعلا عند غيابها حيث تعرف على لورا وهذا حال البطل الذي سيظل يتعرف ويتيه إلى حين عودته للديار.

إن البطل التائه هو في حقيقته تيه لهذا الأدب الجديد الذي لم يلق رواجا كنظيره الغربي الذي حظي بتفاعل واحتواء من طرف أبنائه هناك، هذا العربي الذي لا يزال يبحث عن وطن له وهو ما لخصته دردشة البطل "يقول السارد غادرت غرفة السياسيين وإن تركت اسمي فيها أملا أن تأتي فتجدني هناك في انتظارها وحدها فقط(...) وهناك اخترت لينك أي رابط بناء غرفة جديدة وكتبت على باب عنوانها مملكة العشاق...وطن الحب والحرية"[1] صراحة المبدع يبحث عن متبن لهذا الأدب عن نقاد يدرسونه عن وطن ينتمي له عن حرية الممارسة والكتابة، صحيح أنه لم يلق رفضا غير أن عدم التبني وعدم المغامرة في الكتابة والنقد على حد السواء جعلت الناقد يستغيث بهذه الدردشات التي قد تجد أقلاما سيالة في الموضوع إن مملكة العشاق هي مملكة القراءة مملكة المتلقي الذي أحب هذا الأدب الذي منحه فرصة الكتابة منحه حق الزيادة والحذف، حق الاختيار حرية الرأي هذه ميزات لا توجد في غيره من الأجناس وإنما فقط خاصة بالنص التفاعلي إن الناقد بدراسته هذه حاول إسقاط عصفورين بحجر واحد فقد قدم الدراسة السيميائية حول موضوع الرواية من جهة وحاول بطريقة غير مباشرة معالجة أزمة هذا الأدب الذي لم يعرف جديدا منذ ظهوره تقريبا، فالروابط التي تشكل جزءا أساسيا من هذا البناء الكبير لم تعرف بعد الدراسة الكافية التي استنفذت كل معانيها ودلالاتها فالروابط التي تفتح على مرحلتين لم يفتحها الناقد حتى في مرحلتها الأولى "يتم رصد المكونات السردية بالتحليل وفق مرحلتين الأولى دون فتح الروابط والمرحلة الثانية بفتحها"[2] فالنص الرقمي يختلف باختلاف هذه الروابط والتي يحيل كل رابط منها لنص آخر يختلف عن تطلعاتنا وهذه نقطة لم يقف عندها الناقد حيث عرج على الروابط بذكرها فقط وقد يرجع ذلك إلى عدم معرفته بخفايا وطرق دراستها فالناقد لم يسر وفق نهج معين ذو ضوابط صارمة، صحيح أن مقاربته كانت سيميائية محظة لكن نهجه كان سيميائيا سرديا إلا

---

[1] عبد القادر فهيم شيباني: سيميائيات المحكي المترابط، ص182.

[2] وصفي ياسين عباس: السيميوثقافية الرقمية نحو منهج نقدي للأدب التفاعلي الرقمي، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2018،ص 504.

أنه لم يقف عند إجراءات بعينها وإنما أخذ من هنا وهناك وهو ما وسم بحثه بالضبابية وعدم الوضوح غير أن نقده من النقد السباق لمثل هذا الجنس خصوصا وأن هذا النوع من الآداب لا يزال يعاني الأمرين حول حقيقة تبنيه وممارسته "إن تجربة الأدب التفاعلي ما زالت نبتا طريا وتدل البداية أن هذا النبت نضر وتجنب الخوض فيه عند النقاد العرب المعاصرين لم يؤت نتائج تحمد عقباها فهذا النبت أخذ إلى الامتداد في الغرب وسيكون كذلك عندنا في الزمن القريب وهو في الوقت الراهن بحاجة إلى الرعاية حتى ينمو نموا سليما"[1] فالكتابة في المجال قليلة إن لم نقل نادرة والأمر لا يخص الرواية فحسب بل كل أجناسه بما فيه الشعر والمسرح فالرواية هي الجنس الأكبر حظا في التأليف والدراسة غير أن هذا لا يعني أنها نالت حظها بل هي الأخرى لا تزال بحاجة إلى من يبحث في ثناياها يكشف خباياها يفتح دلالاتها إن الناقد الجزائري بتجربته هذه سيعطي جرعة أمل لغيره من النقاد في المغامرة بالنقد في المجال على الرغم من النقص الحاد في المؤلفات، فالإبداع في المجال قليل جدا إن لم نقل نادر "فمحمد سناجلة" هو المبدع الوحيد الذي كتب ثلاثية روائية في المجال مع وجود بعض القاصين "كمحمد أشويكة" غير أن الفراغ لا يزال كبيرا والمكتبة العربية لا زالت تعاني النقص في مجال الأدب التفاعلي وتلك حقيقة وجب علينا تقبلها، إلى متى نظل ننبذ الجديد ونقف ضده وقفة صلبة لا رجعة فيها فكما قبل أجدادنا بالشعر الحر وبالرواية الجديدة وجب علينا نحن أيضا تقبل هذا الأدب الجديد كون العصر هو من أنتجه، لماذا رضينا بهذه التكنولوجيا في حياتنا وعلى جميع المستويات وحين حلت بالآداب وحاول هو الآخر أن يكون لصيقا بالتكنولوجيا رفضنا الوضع واعتبرناه تعديا على الأدب لماذا نحرم القارئ من ممارسة فعل الكتابة ونحن نعلم جيدا قداسة النص والجهد المبذول من طرف المبدع فيه لكن ألم يئن الأوان ليصبح هذا القارئ مبدعا؟ إن الوقت قد آن لجعل الكتابة شركة بين الجميع والخيارات متاحة أمامنا، هو واقع وجب علينا تقبله وسنرضى به شئنا أم أبينا؟ وإن أردنا أن ننكره فلنلق بالتكنولوجيا خلفنا ونواصل كتابتنا بالقلم فالمعادلة غير متوازنة هل نرضى بذلك

[1] إبراهيم أحمد ملحم: الأدب والتقنية، مدخل إلى النقد التفاعلي، عالم الكتب الحديث، 2013، ص 8-ç.

لأنفسنا وحياتنا؟ ونرفضه بأدبنا هذه هي النقطة التي تركت أدبنا العربي يعاني التبعية الدائمة خاصة في الأمور الحداثية.

فإعادة نشر الروايات من طرف "محمد سناجلة" ما هي إلا إشارة واضحة بفشل هذه التجربة فالنص الإلكتروني لا يمكن مقارنته بتاتا بالنص الورقي فالروابط ستفقد فاعليتها على الورق وهذا شيء مؤسف، كون الجهود المبذولة من طرف المبدع في تحقيق أدب تفاعلي ناجح باءت بالفشل فهل سيأتي يوم ويقبل العربي على هذا الأدب نقدا وتأليفا؟

نستخلص من وقوفنا على كتاب سيميائيات المحكي المترابط لعبد القادر فهيم شيباني ما يلي:

- يرتكز الأدب التفاعلي على بنى حكائية تساهم في بناء نسيجه جيدا، هذا وتعتمد هذه البنى في الوصول إليها على روابط يستند عليها كل بناء.
- حاول الناقد في كتابه تقديم مقاربة نظرية عربية لمعالجة النصوص المترابطة وهو ما ضمنه عنوان الكتاب الفرعي نحو نظرية للرواية الرقمية.
- طرح الناقد مجموعة من المشاكل التي حالت بين الأدب الرقمي العربي وبين نهوضه فصراحة لا يزال الوضع لا يبشر بخير.

رغم كل ما قدمناه من ملاحظات حول كتاب سيميائيات المحكي المترابط لصاحبه "عبد القادر فهيم شيباني" يعد الكتاب من الكتب السباقة لمثل هكذا مواضيع خصوصا مع ما تعانيه المكتبة العربية من نقص حاد في هذا المجال.

4 كتاب الأدب الرقمي بين النظرية والتطبيق لجميل حمداوي

5-1 وصف الكتاب:

يعد كتاب الأدب الرقمي بين النظرية والتطبيق لصاحبه "جميل حمداوي" من الكتب المغاربية التي أضافت مؤلفا جديدا في المجال فمع ما تعانيه المكتبة العربية من نقص في المجال حاول الناقد أن يضع مؤلفا جديدا بين يدي الدارس العربي وذاك لأجل آفاق أوسع ومعارف أرحب.

يتناول كتاب الأدب الرقمي بين النظرية والتطبيق عرضا مفصلا عن تاريخ هذا الجنس الأدبي إذ حاول الناقد أن يقدم للمتلقي معارف شاملة عن هذا النوع الأدبي مقسما بحثه إلى خمسة فصول تتقدمهم مقدمة وتتذيلهم خاتمة، في الفصل الأول من الدراسة والذي ورد بعنوان مفهوم الأدب الرقمي وخصوصياته عالج فيه خمسة مباحث على التوالي فوضى المصطلحات مفهوم الأدب الرقمي، خصائص الوسيط الإعلامي، مقومات الأدب الرقمي وعوامل النشأة، بينما خص الفصل الثاني مرحلة الوسيط اللغوي ، مرحلة الوسيط الطباعي مرحلة الوسيط الصوتي، مرحلة الوسيط الإعلامي أو الرقمي لينقلنا في الفصل الثالث إلى عوالم الأدب الرقمي والذي عنونه الأدب الرقمي في العالمين الغربي والعربي تناول فيه الأدب الرقمي في الحقل الثقافي الغربي، الدراسات النظرية والرقمية والأدب الرقمي في الحقل الثقافي العربي لينتقل بعدها في الفصل الرابع إلى خصائص الكتابة الرقمية والتي عالج فيها مفهوم الكتابة الرقمية ومميزاتها ليختم الدراسة بفصل آخر حول مقاربة هذا النوع الأدبي والفني وسمها بالمقاربة الوسطية والتي تناول فيها التعريف بالميديولوجيا والمستويات المنهجية والمصطلحات النقدية وقد عرض الناقد لخطته البحثية في مقدمة الكتاب غير أن هذه الخطة تنقصها بعض العناصر الواردة في الفهرس حيث ركز على ذكر أهم العناوين المكونة لبحثه.

5-2 الخلفيات النظرية والرؤية المنهجية:

اعتمد الناقد في تأليفه الكتاب على مادة معرفية متخصصة كما أنه استند إلى مجموعة مراجع تهتم بالمجال الرقمي وتبحث فيه متنقلا بين مرجع عربي وآخر أجنبي ومن المراجع العربية نجد: إبراهيم أحمد ملحم الأدب والتقنية مدخل إلى النقد التفاعلي، أحمد عفيفي نحو النص، إيمان يونس تأثير الأنترنيث على أشكال الإبداع والتلقي في الأدب العربي الحديث، حسام الخطيب الأدب والتكنلوجيا وجسر النص المفرع وغيرها من المراجع التي ضمتهم بيبلوغرافيا الناقد ومن الكتب الأجنبية نجد:

1Auguste comt. Cours de philosphie postitive.

2 Balpe. Jane pierre. L'imagination informatique de la littérature.

3 Bouch ardon serage . le récite littéraire interactif.

وغيرها من مراجع البحث التي نجدها في قائمة المراجع.

المتأمل في منهج الناقد البحثي يجد أن الناقد قد اعتمد على المقاربة الوسطية وهو ما صرح به في مقدمة الكتاب "وقد طرحنا مقاربة عربية جديدة من أجل دراسة النصوص الأدبية والفنية والتخييلية ذات البعد الرقمي سميناها بالمقاربة الرقمية Approhe numérique أو المقاربة التفاعليةApprohe interactive أو المقاربة الوسطية Aprohe médiologique وقد وضعنا لها مجموعة من المبادئ والقواعد الإدراكية والإجرائية"[1] فالناقد أراد لطرحه أن يكون منفردا من خلال مقاربته العربية لدارسة هذا الأدب والذي لا يزال يبحث عن مقاربة عربية تحتويه.

[1] جميل حمداوي: الأدب الرقمي بين النظرية والتطبيق، ص 7.

حين نقف على العنوان الفرعي للكتاب بين النظرية والتطبيق سيتبادر لأذهاننا أن هناك نظرية ما خاصة بهذا الأدب خاصة وأن كلمة النظرية تدل على وجودها ففي طيات الكتاب لا نلمس حضورا واضحا لهذه النظرية سواء من ناحية التنظير أو التطبيق ما يلحظه الدارس في الكتاب هو كثرة التفصيل والحديث عن هذا الأدب فكثيرة هي العبارات والكلمات التي تدل على جدة هذا الأدب ومعانيه، ففي كل مرة يعيد الناقد الحديث عن الأدب التفاعلي ونشأته ورواده وفي أحيان كثيرة نجد أعلاما وأسماء لا ضرورة لذكرها فالناقد يفصل في كل مرة عن نشأة الأدب وضرورة نشأته في ظل غزو هذه التكنولوجيات حياة الإنسان المعاصر إن التقديمات والتمهيدات التي ظل يكررها في كل مرة لم تقدم شيئا جديدا للبحث كون هذه الأمور صارت من بديهيات هذا الجنس الأدبي وكل قارئ له يعرفها كونها من المعارف الأولى وما هي في حقيقة الأمر إلا حشو للجانب النظري وكان بإمكانه أن ينقلنا لعالم الأدب التفاعلي وتفاصيله وأنواعه ويقف عنها فهي أولى بكثير من تلك المعارف المتداولة.

3-5 الأهداف:

حاول الناقد بكتابه هذا التأسيس لنظرية نقدية عربية تعالج النصوص الرقمية وتبحث في طياتها، خاصة وأن هذا الجنس الأدبي لم يحظ بعد بالدراسة النقدية الكافية ولا يزال هو الآخر يبحث عن نظرية تتبناه، كما حاول تقديم هذا الأدب للمتلقي بصورة بسيطة يسهل فهمها وتداولها "قدمنا نظرة شاملة إلى الأدب الرقمي في إطاره الغربي من جهة، وفي إطاره العربي من جهة أخرى، والهدف من ذلك كله هو معرفة مكونات الأدب الرقمي وسماته وخصائصه ومميزاته الجوهرية والثانوية، وتحديد ما هو ثابت، وما هو متغير"[1] فالهدف الأول الذي يسعى إليه الناقد هو الهدف المعرفي ولذلك يحاول جاهدا في كتابه تقديم ما أمكن من معارف لأجل تقديمها للمتلقي فكان الكتاب يضم كل ما يتصل بهذا الأدب بطريقة مبسطة غير أن الكتاب تنقصه الكثير من المعارف التي لا بد للمتلقي من معرفتها خاصة إذا تحدثنا

[1]_جميل حمداوي: الأدب الرقمي بين النظرية والتطبيق، ص 07.

عن مصاحبات النص الرقمي والذي لم يخصص لها الناقد مساحة في دراسته كذلك يهدف الناقد إلى هدف منهجي أو إجرائي وهو وضعه لنظرية نقدية عربية بإجراءات مضبوطة وضعها هو نفسه غير أن هذه الإجراءات حين نقف عليها نجدها تهمل جوانب معينة في النص التفاعلي، إننا حين نقول النص التفاعلي فإننا بذلك أسندنا العملية لعنصر ثالث ألا وهو المتلقي هذا المتلقي الذي منح مساحة معينة في النص وجب كذلك أن يمنح مساحة معينة في المقاربة التي وضعت لتعالج هذا النص فالكتاب أو المقاربة لم تكن تشمل كل عناصر العملية الإبداعية، إننا بحق بحاجة إلى نظرية عربية شاملة تدرس النص العربي التفاعلي دراسة وافية تراعى فيه الخصوصية العربية والخلفيات المعرفية فهل هي موجودة في ثنايا الكتاب.

الممارسة النقدية:

الأدب الرقمي بين النظرية والتطبيق عنوان كبير يحمل في ثناياه الكثير، فالكتاب الذي ضم ثلاثة فصول حاول الناقد من خلالها تقديم الأدب الرقمي بصورة مبسطة محاولا وضع نظرية عربية بمجهوداته، غير أننا ونحن ندرس الكتاب نجد غلبة الجانب التنظيري، إن لم نقل غيابا واضحا للتطبيق فالعنوان "بين النظرية والتطبيق" لم نجد له صدى في مضمون الكتاب فالتنظير قد شغل كل مساحات الكتاب وكيف لنا أن نتحدث عن تطبيق للأدب الرقمي ونحن لم نقدم نموذجا أو تطبيقا للعمل وإنما اكتفى الناقد فقط بوضع مجموعة من الإجراءات التي رآها مناسبة لهذا الجنس الأدبي، حقيقة إن غياب التطبيق في الكتاب كان يفرض إسقاط كلمة التطبيق من العنوان والتي نراها أضيفت لشد المتلقي لا غير فشتان بين ما هو في الكتاب وبين التطبيق الحقيقي في هذا الجنس الذي لم نلمس له حضورا طيلة صفحات الكتاب، هذا وبالعودة إلى التنظير الذي حاول الكاتب أن يكون ملما فيه نلاحظ أنه أطنب كثيرا خاصة في بعض المواقف علما أن المتلقي العربي لا يبحث عن مفاهيم نظرية بقدر بحثه عن أمور تطبيقية تفتح أمامه الآفاق وتحيله لممارسة نقدية جادة غير أن "جميل

حمداوي" هنا لم يقدم له (المتلقي) ما كان يصبوا إليه، فعنوان البحث ومضمونه يشكلان أفق انتظار بالنسبة للقارئ خاصة إذا كان هذا القارئ شغوفا بالبحث مطلعا على آخر المستجدات مما شكل له خيبة كبيرة في التلقي كونه كان متطلعا للتطبيق ليفاجئ بمجموعة إجراءات لا غير.

قدم الناقد في الكتاب مجموعة من المعارف في المجال وما لفت انتباهنا هو إغراقه في الحديث حول أمور لا داعي للوقوف عليها خاصة ونحن في حضرة الأدب الرقمي فنجده يطنب الحديث عن الشعر البصري وبداياته وظهوره وهذه أمور لا تخدم البحث في شيء خاصة إذا علمنا أنها معلومات متداولة ولا تقدم جديدا للأدب الرقمي ففي حديثه عن الشعر البصري وظهوره أعادنا تاريخيا لحقب زمنية بعيدة "لم يعرف الشعر العربي ونقده القصيدة الكونكريتية إلا في العصور المتأخرة مع الشعراء الأندلسيين، والمغاربة وإن كانت هناك محاولات سابقة في مجال تحبير الكتابة وتجويدها، ولاسيما فيما يتعلق بكتابة النصوص الدينية والصوفية الفقهية"[1] حيث يعود بنا لحقب بداية الشعر البصري غير أنه في الكتاب يعنون بحثه بالأدب الرقمي فكان عليه أن يعود لبدايات الشعر الرقمي وليس البصري كون الموضوع يتطلب ذلك كذلك لم يعرج في الكتاب على أجناس الأدب الرقمي الأخرى كالمسرح والرواية ولو في جزئية بسيطة مع أن الموقف يتطلب ذلك، هنا الخلل فالناقد لو تجاوز عن الشعر لقلنا أنه كتب عن الأدب الرقمي بصفة عامة أما أن يكتب عن جنس ويسقط آخر فهذه هي الفوضى المعرفية بعينها، هذا ولا نجده يحدثنا عن الشعر الرقمي كنموذج للدراسة مثلا مع أن النموذج العربي موجود "مشتاق عباس معن" في قصيدته "تباريح رقمية" وقد كانت قصيدة رقمية بالدرجة الأولى غير أن الناقد اكتفى بالحديث عن الشعر البصري دون خوض في ما هو رقمي، فالمراحل التاريخية التي قدم فيها الشعر لا تخدم البحث في شيء

[1] جميل حمداوي: الأدب الرقمي بين النظرية والتطبيق، ص60.

إلا في تعبئة صفحاته خصوصا وهو يعلم جيدا تداول هذه المعلومات وتكرارها في كل مرجع فكان من الأفضل تجاوزها.

يحاول "جميل حمداوي" في كتابه الأدب الرقمي بن النظرية والتطبيق أن يكون محيطا بكل جوانب هذا الأدب خاصة من جوانبه الخارجية والتي يرى فيها أنه قد سخرت جميع الإمكانات للنهوض به "وقد عجزت مؤسسات الدولة ووزارات الثقافة العربية عن تحقيق هذه النهضة الثقافية والإبداعية، على الرغم من ضخامة إمكانياتها المادية والمالية والبشرية المرصودة، والسبب في ذلك هو اعتمادها على ثقافة الأسماء الكبيرة والمشهورة، وانتقاء الأصوات المتميزة واعتماد سياسة الانتقاء والتمييز الثقافي"[1] صحيح أن التمييز موجود لكن صراحة لم تسخر إمكانات كبيرة ولم تعط أصلا هذه الإمكانات فنحن في الوطن العربي غالبا ما يكون الأدب آخر اهتماماتنا فالموضوع أكبر من ذلك، إن الأدب التفاعلي تلزمه معرفة خاصة بأمور الحاسوب وكذلك اهتمام بالغ من طرف المسؤولين لإتاحة الظروف المناسبة أمام المبدع وصراحة لا نزال بعيدين عن ذلك "ينبغي الاعتراف بأن غياب الجهة المركزية التي توفر قواعد البيانات المنظمة للبحث العلمي، من جهة أولى وغياب القارئ التفاعلي عن المشاركة في صناعة هذه القواعد، أو الكتابة عن القضايا المتعلقة بالكتاب من جهة ثانية سيبقيان دراساتنا تتطور ببطء رأسيا بينما تتوسع بسرعة فائقة أفقيا ولا يخفى أن التوسع الأفقي يربك، ويعيق، ويؤخر تشكل ثقافة متنامية"[2] فالموضوع أكبر من أن نسنده لفئة معينة أو أشخاص معينين إننا نتحمل جميعنا هذه المسؤولية كل من جانب معين فنحن كقراء لم نقم بواجبنا تجاه النص التفاعلي وكذلك النقاد لم يقدموا عليه نقدا ومحاورة بل ظل الجميع يشاهد ويلقي اللوم على غيره، هذه هي مشكلتنا نحن نعلق فشلنا على غيرنا ونسقط التهمة عن أنفسنا ونحاول دائما أن نظهر في صورة الملاك الذي لا يقوم سوى بالشيء النافع، إن مسؤولية عدم نهوض الأدب الرقمي نتحملها جميعا من متلق إلى مبدع وناقد، فجميعنا لم يقم

[1] جميل حمداوي: الأدب الرقمي بين النظرية والتطبيق، ص101.

[2] أحمد ملحم: الأدب والتقنية، ص134.

بدوره، كذلك الدول لم تقدم مساعدات لخدمة هذا الجنس الأدبي ولنا في "محمد سناجلة" خير دليل فهو ظل يبحث ويكتب باجتهادات شخصية، إن نهوض الأدب التفاعلي لا يتطلب كثيرا وإنما يحتاج تكاثف جهود الجميع من قاعدة الهرم إلى رأس الهرم، فالناقد وجب عليه الخوض في المجال ومعايشة التجربة، والمبدع وجب عليه المغامرة في فعل الكتابة، والمتلقي وجب عليه أن يكون مطلعا عارفا بأمور الكتابة حتى تكون فرصته في الكتابة ناجحة وأن يكون عارفا بقيمة المجال الذي منحه فرصة الكتابة، كما وجب على الدول تعيين خبراء يعينون المبدعين والنقاد على حد سواء لأجل المضي قدما في هذا الجنس الأدبي، فالأدب الرقمي لم يطلب منا شيئا سوى بعض الجد والاهتمام ولو قام كل واحد منا بواجبه تجاه هذا الأدب لكان اليوم ينافس نظيره الغربي، لكننا صراحة جد متأخرين وذلك راجع لما ذكرناه سابقا.

يلعب الإعلام دوره الكبير في الترويج لهذا أعمال وإبداعات سواء كان إلكترونيا أو سمعيا غير أننا لا نجد إعلاميين عرب تبنوا الترويج لمثل هذا الجنس الأدبي، خاصة إذا علمنا مدى الدور الكبير الذي يلعبه الإعلام في المجال فنحن اليوم نتحدث عن أدب تفاعلي وإعلام تفاعلي وحين يتم تكاتف الجهود بين العلمين فإن المسعى سيتحقق لا محالة.

طرح الناقد في كتابه "الأدب الرقمي بين النظرية والتطبيق" مقاربة لمعالجة النصوص التفاعلية غير أنه لم يوضح معالمها جيدا فالمقاربة غامضة ولا يمكن تبينها بسهولة، فهي الأخرى تحتاج لناقد متمرس يعيد النظر فيها ولم لا تجربتها، فهل تجد مقاربة "جميل حمداوي" تلقيا واسعا من قبل النقاد؟ حين نحاول الإجابة عن السؤال فإننا سننظر أولا في التلقي المغاربي لهذا الجنس الأدبي خصوصا إذا نظرنا لتاريخ الكتاب فمرور خمس سنوات من إصدار الكتاب غير كافية للحكم عليه خاصة أن معظم البحوث لا تظهر للنور إلا بعد المناقشة ليبقى السؤال مطروحا.

نخلص من وقوفنا عند كتاب الأدب الرقمي بين النظرية والتطبيق "لجميل حمداوي" للنقاط التالية:

- يعد الكتاب من الكتب الحديثة في المجال هذا وقد حاول تقديم مادة نظرية في المجال تفيد الدارس والناقد على حد سواء.
- قدم الناقد في كتابه محاولة لوضع مقاربة عربية لدراسة النصوص الرقمية تعتمد اعتمادا كبيرا على الوسائط وغيرها من مكونات هذا الأدب.
- لم يكن للتطبيق نصيب في الكتاب وهذا ما حال بينه وبين التطبيق الفعلي للنظرية التي حاول الناقد أن يثبت فاعليتها.

رغم كل ما قدمناه من ملاحظات وتعقيبات حول كتاب الأدب الرقمي ل"جميل حمداوي" يبقى الكتاب من الكتب الحديثة في المجال والتي حاول فيها صاحبها تقريب الصورة للمتلقي.

6 كتاب الأمية البصرية إشكالية تلقي الحداثة في الفن التشكيلي العربي لمعاشو قرور:

6-1 وصف الكتاب:

يعد كتاب الأمية البصرية "لمعاشو قرور" من الكتب القليلة التي تطرقت للفن التشكيلي والسرد حيث عالج فيه الناقد المشكل الأساس الذي يعانيه الفن البصري عربيا عامة وجزائريا خاصة، حيث تطرق لأميتنا البصرية في المجال ومدى بعدنا عن هذا الفن بشكل خاص خاصة وأنه من الفنون التي تهدف للكثير وتحمل الكثير.

تناول كتاب الأمية البصرية إشكالية تلقي الحداثة في الفن التشكيلي من زاوية غير معهودة حيث تطرق إليه الناقد في جانبه السردي، من هنا كان الكتاب نقدا سرديا بصريا لما تحويه بعض المنحوتات التي ذكرها الناقد، وقد جاء الكتاب في حجم صغير ضم مقدمة

ومدخل وفصول صغيرة حيث خص كل فصل بجانب من جوانب التلقي عرض في الفصل الأول للحداثة وإشكالية التلقي البصري تناول فيه عنصرا واحدا وهو مقول العين وثقافة الصورة بينما تناول في الفصل الثاني التلقي ومحدودية الاستجابة عالج فيه قراءة الأثر الفني كنسق مفتوح و جدلية قانون الشرح والتفسير، إشكالية التأصيل والتحديث، أما الفصل الثالث فجاء موسوما بإشكالية الأمية البصرية لينقلنا فيه إلى فن النحت ومستويات القراءة البصرية منطلقا من مساءلة الهوية إلى القراءة العارفة فوهم الإيماءة والقراءة الساذجة فالإيديولوجيا وثقافة الكيتش خاتما بحثه بخاتمة ضمت أهم النتائج المتوصل إليها في بحثه.

تطرق الناقد في مقدمة بحثه إلى خطته المنهوجة في الكتاب غير أن ما نلاحظه في الخطة هو اقتضابها الشديد فلم يذكر الكثير من العناصر المتواجدة في الفهرس والمتن وأسقطت من الخطة.

حاول الناقد تقديم قراءة وافية لحقيقة الفن التشكيلي في الجزائر خاصة وأن مثل هذه الدراسات قليلة جدا فالفن التشكيلي الجزائري لم يحظ لحد الساعة بالبحث الجاد والكافي، فالنقاد لم يعالجوه كمادة خصبة للدراسة، إن الكتاب الذي بين أيدينا – الأمية البصرية- حاول مؤلفه من خلاله أن يسد ثغرة من ثغرات النقص الذي يعانيه التأليف في المجال كذلك السرد البصري من هذا النوع لم نجد له تناولا بارزا مغاربيا، فالكتاب من الكتب السباقة في المجال.

6-2 الخلفيات النظرية والرؤية المنهجية:

عاد الناقد في تأليفه للكتاب إلى مجموعة من المؤلفات شكل بها مكتبته البيبلوغرافية وبالعودة إلى قائمة المراجع المعتمدة نجد أن الناقد قد اعتمد بشكل بارز على المراجع العربية بنوعيها عربية المنشأ والمترجمة مع اعتماد محتشم على المراجع الأجنبية فمن المراجع العربية نجد: أحمد يوسف القراءة النسقية ومقولاتها النظرية، زينات بيطار غواية الصورة،

سيزا قاسم حول بويطيقا العمل المفتوح، ومن الكتب المترجمة نجد: جيل دولوز الصورة، جان موكار فيسكي، الفن باعتباره حقيقة سيميوطيقية، برنار مايز: الفنون التشكيلية وكيفية تذوقها، أما المراجع الأجنبية فنجد:

1 Bernard vergely. Les grand interrogations E sthé tiques

2 Florence Begel la philosophie de l’art

وغيرها من المراجع التي كانت سليل الناقد في بحثه والتي حاول الناقد من خلالها وضع مؤلف سيفيد الباحثين في مسارهم العلمي.

المتأمل في منهج الناقد البحثي سيجد أن الناقد لم يصرح بوجهته المنهجية وإنما أشار إلى كيفية تلقي هذا الفن "على هذا الأساس انطلقت القراءة في التماس الفنون البصرية وجمالية تلقيها في التشكيل العربي المعاصر وتتبعت التقنيات المعمول بها في ملاحقة المرئي للامرئي ومساءلة إشكالية (الأمية البصرية) في ضوء مستجدات خطاب الحداثة كمنطلق للوقوف على علاقات التضاد والتناص بين الواحد الممكن والمتعدد المختلف في عملية شبيهة بتقطيع أوصال الجمال المرئي"[1] فالمقاربة المتبعة وفق ما صرح به هي المقاربة السيميائية التي تعتمد على فك الرموز والبحث في إيحاءات الكلمة.

مزج الناقد في الكتاب بين ما هو تطبيقي وما هو نظري فقد حاول التمهيد لموضوعه في مبحثه الأول لينتقل بعدها إلى التطبيق غير أن الملاحظ في الكتاب هو عدم توازن الكفة بين ما هو نظري وما هو تطبيقي فالغلبة كانت للتنظير الذي اعتمد فيه الكاتب بشكل كبير على الفلسفات والتي بدورها جعلت متن النص مبهما، فأنت تبحث في الكتاب ستجد الكثير من الخلط بين المعارف ولا نقصد بالخلط هنا عدم فهم الموضوع من الناقد وإنما جمعه

[1] معاشو قرور: الأمية البصرية إشكالية تلقي الحداثة في الفن التشكيلي العربي، دار ميم للنشر، الجزائر، ط1، 2013، ص14-15.

لنظريات وآراء كثيرة في مجال الفن التشكيلي جعلت الدارس يقف وقفة متأنية عند كل صفحة من صفحاته فالكتاب بالرغم من حجمه الصغير إلا أن مضمونه عميق جدا، فالناقد قد خاص كثيرا في جماليات هذا الفن، وحاول أن يعرف الدارس أو المتلقي بهذه الأزمة التي نعيشها جميعا ألا وهي الأمية البصرية، التي هي حقيقة نعيشها غير أن إغراقه في هذا الفن ومحاولة تقديم مادة دسمة حال بينه وبين تحقيق مبتغاه، فالكتاب معقد وهو في الحقيقة موجه لفئة معينة هي الفئة الأكاديمية المتخصصة، أما دونها فلا يخيل إلينا أنه سيفهم فحواه، وهذا ما وسم بحثه بالغموض، بينما يفترض أن يكون عكس ذلك خصوصا وأن الكتاب موجه لطلاب الجامعات.

3-6 الأهداف:

يهدف "معاشو قرور" في مؤلفه هذا الأمية البصرية إلى البحث في كيفية قراءة اللوحة التشكيلية هذا النوع من الفنون الذي لم يجد مهتمين ومعالجين لقضاياه يهدف الناقد بهذا الكتاب إلى البحث في جماليات هذا النوع البصري هذا وقد خصص "معاشو قرور" البحث في مغامرة السرد البصري لأنه موضوع ثري ويستحق الدراسة "ولئن توزعت البحث عدة مباحث منها ما هو منذور للإطار المعرفي والجمالي لحدود الاستجابة والتلقي ومدى قدرة القارئ على التواصل بصريا مع أنساق الأثر المفتوح"[1] فالناقد يهدف بكتابه هذا إلى معرفة كيفية تلقي هذا النوع الفني الذي يحتاج معرفة خاصة بقراءة هذه الفنون خاصة وأن هذه الأمية هي وليدة هذه التكنولوجيا المعاصرة وعالم الصورة فالصورة اليوم قد اجتاحت عالمنا على جميع مستوياته، (سياسيا، اقتصاديا، معرفيا...) وصار لزاما على كل فرد أن يكون عالما بخباياها بارعا في قراءتها غير أن الواقع شيء آخر فكثيرون هم أولئك الذين لا يرون في الصورة غير أشكالها وألوانها، ويرونها كعالم مستقل مجرد ورقة مملوءة بألوان أو كتابات إن الناقد في كتابه هذا يهدف لمعالجة أزمة جديدة حلت بحلول البرمجيات والصورة، إن

[1] معشو قرور: الأمية البصرية، ص15.

الأمية البصرية التي يعالجها الناقد هي أمية وجدنا أنفسنا فيها دون أن نعي ذلك أصلا فكثيرون هم الذين ولجوا عالم الصورة غير أنهم لم يسألوا أنفسهم يوما ما تحمله هذه الصورة وما دلالاتها؟ ما دلالة التمثال مثلا؟ ولماذا قطعت يده أو رأسه؟ مثلا؟ تساؤلات حاول الناقد أن يجيب عنها في ثنايا الكتاب أراد للمتلقي العربي أن يكون ذو ثقافة في الموضوع ولا يخفى علينا أن معظم الباحثين اليوم وحتى النقاد لا يملكون ثقافة تشفع لهم في المجال فالميدان جديد والدراسات فيه قليلة، كما أن النقاد والباحثين نادرا ما يتناولون هكذا مواضيع لا لشيء سوى لأنهم يخشون عدم تقبل المتلقي لها، غير أنها حقيقة وجب علينا تقبلها فلا زلنا فعلا نعاني من أميتين، أمية معرفية والتي كانت نتيجة الاستعمار والتي لا تزال آثارها إلى اليوم ولنا في أجدادنا وآبائنا خير دليل إلا من رحم ربك، وأمية بصرية وعلم جديد ولد بولادة عالم الصورة هذا العالم الذي فرض نفسه وأثبت وجوده على جميع الأصعدة وما الفن التشكيلي واللوحات إلا جزء منها ونحن بهذا لا ننكر السبق في وجوده منذ فجر التاريخ غير أن قراءته بهذا الشكل لم تكن إلا بظهور هذه النظريات التي منحت للمتلقي فسحة لإبداء رأيه دون حرج أو خوف من الخطأ، إن هذه النظريات فتحت المجال أمام المتلقي ليكون مبدعا على جميع المستويات إن كتاب الأمية البصرية يهدف إلى معالجة إشكالية تلقي الحداثة في الفن التشكيلي العربي لكن صغر حجم الكتاب حال بينه وبين تعدد النماذج وفي مقابل ذلك فإن الكتاب يفتح آفاقه لكل دارس ومتلقي لأجل أن ينطلق هو الآخر في بحث جديد من هذا النوع.

6-4 المتن المدروس:

قسم" معاشو قرور" متنه المدروس إلى فصلين مصغرين فصل نظري وفصل تطبيقي لكن حين نعود إلى هذا التقسيم وحين نقف على مكونات المباحث سنجد أن الناقد لم يوازي بين فصوله فمع صغر حجم الكتاب ورد الفصل النظري بصورة أشمل وأكبر من التطبيق وقد اقتصر هذا الجزء التطبيقي على عينة واحدة لعبد الحميد بن هدوقة "من الصعب الوقوف

على مرجعية الاختيار إزاء قصة تمثال بلا رأس لعبد الحميد بن هدوقة التي تنطوي على حمولة معرفية وفنية خصبة، لا سيما إذا كانت القراءة تبغي في مجالها التنقيب عن المنحوتات التي لا تملك هوية الانتماء أو شهادة الانتساب إلى جمالية الفنون البصرية، ومن ثمة فنحن نحفر في الحالة الذهنية لماهية التمثال المنحوت حسب النظرية الإستيطيقية لكلاف بالclive Bell المندرجة حول الشكل الدال"[1] فالناقد أراد تسليط الضوء على زاوية جديدة من مكونات القصة خاصة وأن هذه القصة تشتغل بشكل كبير عن اللوحات والمنحوتات فبطلها مبدع من أولئك المبدعين الذين ينحتون فالناقد قد حاول الوقوف عند كل لوحة بقراءة معينة وكذا حاول الوقوف عند أولئك الأبطال المبدعين.

قسم الناقد ممارسته النقدية إلى مستويات وهو ما صرح به حيث سار على نهج "كلايف بال" وحاول جاهدا أن يقدم قراءة وافية عن مضمون اللوحات، حقيقة حين نقف على المتن المدروس نلاحظ شيئين، الملاحظة الأولى هي قصر عملية القراءة أو التحليل والموضوع والمادة متوفران، فالقصة تحفل باللوحة والمنحوتات كما أن الحوار شيق ويتطلب قراءة أعمق أما الملاحظة الثانية فتتعلق بالعناوين أو المستويات والتي من المفترض أن تكون أكثر من ثلاثة فللمنحوت الواحد ما لا يعد من الدلالات وهو ما يتطلب آفاقا أوسع.

ما يلاحظه الدراس في ثنايا الكتاب الغموض الذي يعتريه والفلسفات الكثيرة الغير واضحة والمركبة في أحيان كثيره فنجده في إحدى صفحات الكتاب يتحدث عن النقد الفني ومشكلاته وكيف يساهم في إحداث الارتباك حسب رأي "أسعد عرابي" غير أنه يضعنا في مشكلة أخرى دون أن يوضح لنا ذلك "يدين الناقد الفني أسعد عرابي النقد الفني باعتباره المسؤول عن الارتباك الحاصل في جدليته التأصيل والتحديث، على الرغم من التوازنات الهشة التي دعت إلى إنشاء جمالية تصالحية مستثمرا لها السؤال الآتي: حول تحديد دور الفنان، في ما إذا كان شاهدا على جديد عصره أم أنه ناقل تراثي لشعلة حضارته؟ وتحديدا

[1] معاشو قرور: الأمية البصرية، ص67.

إلى أي مدى تعيقنا هذه المسلمة على الإنتباه إلى مكوناتها الجمالية في الفضاء البصري العربي"[1] غير أن التحلي الذي يلي هذه المقولة لا يفسر ما ذكره الناقد لتبقى التساؤلات مطروحة.

حاول "معاشو قرور" في هذا الكتاب أن يضع المتلقي العربي في بيئته البصرية الجديدة، محاولا الإلمام بمكونات الفن الجمالي البصري ليعين القارئ على عملية التلقي لتكون ناجحة على جميع مستوياتها.

6-5 الممارسة النقدية:

الأمية البصرية إشكالية تلقي الحداثة في الفن التشكيلي عنوان كبير يحمل الكثير بين طياته، إن الكتاب الذي ضم ثلاثة فصول مصغرة حاول الناقد فيها تقديم كل ما لديه لإفادة المتلقي غير أن ما أثار انتباهنا في الكتاب هو خلوه من منهجية واضحة وأساليب بينة في الطرح إن الناقد الذي سار وفق نظرية "كلايف بال" لم يستطع من خلالها أن يقف عند مكونات كل عنصر وعند خفايا كل عبارة فالقصة التي تحمل الكثير والتي حاول الناقد دراستها لم يستغل فيها الناقد كل مكوناتها ولم يقف عند عتبات كل خطاب فصحيح أنه صرح بالنظرية المتبعة لكن هناك أمور منهجية لا يمكن إغفالها فالقصة بما تحويه من مكونات وعناصر وجب الوقوف عندها إننا حين نقف على تحليل الناقد للسرد البصري الوارد فيها نجد أنه لم يقف إلا عند سطحيات التوظيف فنجده يحاكي السارد في مهنته ولا نكاد نلمس قراءة نقدية لما يتناوله "فالنحت من منظور السارد صنعة إيطالية تدين في نشأتها وتطور فنونها إلى إرث الحضارى الإغريقية والرومانية ولعل النصب التذكارية والتماثيل الشاهدة على عظمة النحت الإيطالي تحيلنا مباشرة إلى منجزات فنان عصر النهضة مايكل أنجلو التي خلت على نفسها روح القداسة"[2]

---

[1] معاشو قرور: الأمية البصرية، ص67.

[2] المصدر نفسه، ص73.

هكذا يستمر في الحديث عن أهمية هذا الفن في عصر النهضة، نحن لا نقزم من حجم المعلومات المقدمة لكن الضرورة العلمية والرؤية المنهجية تحتم على الباحث السير وفق برامج وإجراءات معينة وهذا سرد يمكن للمتلقي العثور عليه في أي كتاب حول الفن التشكيلي غير أنه يحاول في الكتاب الحديث عن أمية أثقلت كاهل الناقد العربي قبل المتلقي، فالأمية البصرية التي نعانيها نحن اليوم تحتاج لتكاثف جهود الجميع لأجل النهوض بها، غير أن الناقد في طيات الكتاب يعالج الأمر بمنظور آخر، فالسرد البصري الذي جعله محور العملية النقدية كما صرح "لا تزعم هذه القراءة الإحاطة بجمالية الفنون البصرية ولا بمرتكزات الخطاب الفلسفي للفن وحسبها أنها باشرت تأويل الخطاب البصري في لغته الساردة"[1] إننا حين نقف عند هذا الكلام نلمس الكثير من التناقض، إن الناقد الذي حاول تقديم دراسة واضحة المعالم لمتلقيه نجده يسم عمله بالقراءة وحقيقة حين تبحث في الكتاب سنلاحظ أن الناقد قد حاول قراءة المعطى السردي غير أن هذه القراءة لم تقدم تأويلا كافيا كما صرح هو، فالتأويل كنظرية يتطلب فهما عميقا وقدرات فذة لأجل الوقوف على المضامين وحين تعود لتأويل الناقد لكلام القاص أو السارد فإننا لا نلمس حضورا لهذا التأويل فغالبا ما كان التوظيف مقتصرا على قراءة بسيطة لا تفي بالغرض المطلوب إننا حين نقف على القراءات المقدمة في طيات الكتاب نجدها غير عميقة أو لنقل لم تعتمد التأويل المذكور في كلام الناقد، فالموضوع أكبر بكثير من أن يحصر في زاوية معينة أو يقف عند حدود قراءة ما، إن للنص مكوناته وعناصره وهو يحتاج منا وقفة متأنية وقراءة عميقة لأجل أن يستنفذ دلالاته وهذا محال فكل ناقد يقرأ النص وفق رؤاه وخلفياته النظرية ومرجعياته الفكرية والثقافية فالقراءات تتعدد والنصوص نفسها كل يوم في قالب جديد خاصة ونحن في ثنايا هذا المؤلف الجديد عصر البصريات والناقد قد كتب في جنس يعاني النقص في مجاله، إن القراءة التي قدمها الناقد للنصوص السردية لا توضح كثيرا مغزاها من الأمية البصرية "وهكذا... منذ أن دخلت هذه الدار اللعينة التي يسمونها دار إعادة التربية وأنا أحب

[1] معاشو قرور: الأمية البصرية، ص 92-93.

حلمي الأسود بلا انقطاع! ألف مرة حكيت للطبيب المعالج قصتي، لكنه في كل مرة يربت على كتفي ويقول: أعرف ذلك! قال لي أحد الزائرين من زملائي الذين لم ينخدعوا بالكلمات البراعة إن تمثالك ما زال قائما في الحديقة، لكنه بلا رأس! ليته سقط ..."[1] حين ننظر في هذه القطعة السردية نجد أن الناقد حاول تقديم قراءة لها من زاوية التراث والبقاء والإيديولوجيات غير أنه لم يقف عند أمور بعينها في التحليل فلماذا لم يقف عن زج البطل في دور إعادة التربية؟ ولماذا هذا المركز بالذات دون غيره من مراكز الدولة(مستشفى المجانين) كما أن للتمثال مقطوع الرأس دلالاته الكثيرة التي لم نجد لها حضورا في تفسير الناقد فالتمثال مقطوع الرأس هو مقطوع الهوية فالتمثال هو من يحمل الملامح وهو من يحيلنا إلى الشخص المخزن في الذاكرة إن الرأس هو الوجه والملامح والانتماء فكيف لنا أن نواصل حياتنا بعيدا عنه؟ إن التمثال بقي في الحديقة ولم يعتبر الأمر تجاوزا وإنما فنا فمتى كان الفن غريبا ومجهولا؟ فنحن هنا لا نجرم الفنانين الذين يلجؤون في أحيان كثيرة لوضع تماثيل دون رؤوس إن هذا في الحقيقة لغز كبير يستحق البحث والدراسة، فالتمثال المقطوع الرأس بالعودة إلى مضمون القصة هو تمثال يفتقر للقوة والثبات صحيح أنه بقي في الحديقة دون رأس غير أن بقاءه لا يسمن ولا يغني من جوع وإنما ترك عمدا لأجل أمور لا يعلم خفاياها إلا أصحاب الحديقة والسلطات، إن قطع الرأس في الحقيقة هو قطع للوصول للمعرفة فالتمثال المقطوع الرأس هو هنا حالنا الضائع المشتت الذي يبحث عن من يأخذ بيده بعيدا عن هذه الظروف التي أجبرت البطل ليحيا وسط هذا العالم قراءات كثيرة يمكن أن ننسبها للتمثال الذي قطع رأسه كيف لا ونحن أمام نظريات كثيرة جعلت من المتلقي أساس العملية الإبداعية فالمتلقي اليوم حر في اختيار وجهته وقراءاته غير أن الناقد هنا يحاول أن يحصر العملية في إطار معين ليتنافى ذلك وموضوع بحثه فهو قد أرفق عبارة إشكالية تلقي الحداثة في الفن التشكيلي العربي وهو يعلم جيدا أن التلقي لم يكن سهلا وإنما كان بين مؤيد للحداثة ومعارض لها، إن الحداثة التي مست فنون العربية لم تكن لتصل إلى ما وصلت إليه

[1] معاشو قرور نقلا عن عبد الحميد بن هدوقة، ذكريات وجراح قصص، ص42.

لولا جهود روادها ولولا مساءلة النقاد لها فهي الأخرى لم تجد الطريق مفروشا بالورود وإنما عانت كما تعاني هذه الفنون اليوم، إن الأمية البصرية التي عالجها الناقد في هذا الكتاب لم تلق البيئة المناسبة فالنموذج المختار كان نموذجا يتيما ولم ينوع الناقد في متنه المدروس علما أن المادة متوفرة ونحن بهذا لا نقلل من قيمة اختيار الناقد لكن من الأفضل للناقد لو انفتح على جانب آخر من هذا الفن خاصة ونحن نتحدث عن الفن التشكيلي الذي له مكانته الخاصة في الفن الجزائري فالناقد بحصره عملية التلقي في نموذج واحد لم يتح للبحث فرصة الانفتاح بشكل كبير.

لم يعالج الناقد عنوان مدونة دراسته في مقابل وقوفه عند عبارات من نص هذه القصة فالعنوان بوصفه واجهة وكمفتاحا لولوج عالم النص يقتضي منا معالجته أو تأويله كما صرح الناقد غير أننا لم نلمس طيلة الدراسة تأويلا ولا ذكرا لعنوان ذكريات وجراح وهو عنوان العمل ككل وهو عنوان يحفل بالمعاني والدلالات، فالذكريات هي الماضي وهي المواقف الراسخة في ذهن الإنسان بينما حين نقف على كلمة الجراح منها فإنها تدل على ماض أليم، ماض لم يكن جميلا ماض لم نفكر بالعودة إليه بل حتى هذه الذكريات التي تلازمها الجراح وجب الخلاص منها إن هذا يدل على المعاناة التي يعيشها أبطال القصة وحين نعود لمؤلف النص فإن هذه الذكريات لا محالة تعود للحقبة الاستعمارية إنها جراح الاستغلال والأنين جراح اليتم، جراح الألم جراح اغتصاب الوطن، هو عنوان ينفتح على الكثير من الدلالات يستحق منا وقفة متأنية غير أن الناقد تجاوزها فالهوية التي تحدثنا عنها من قبل تثبت هنا في هذا العنوان المبتور والذي أسقط من الدراسة إن التمثال الذي قطع رأسه في القصة والذي عنون بها أسقطه الناقد على الرواية بتجاوز عنوانها وكأنه يريد القول أن البتر لا يزال يلاحقنا وها هو البطل حي يرزق يريد أن يكمل مهمته النبيلة في سبيل رقي الفن فحاكى بذلك بطل القصة لينتج هو الآخر تحليلا يحتاج الوقوف عليه جهدا ووقتا لأجل فهم المعنى المراد.

الايديولوجيا كلمة عميقة ودالة تختلف باختلاف الزمان والمكان ومن فرد لآخر غير أن الايديولوجيا الحقيقية هي تلك الايديولوجيا التي تفرض نفسها وتجعل الدارس يبحث في طياتها، إننا حين نقف على عنصر الايديولوجيا كما تناوله الناقد نجد أنه سري للغاية فغالبا ما تحاول الايديولوجيا أن تخفي قيمها الفنية بين ثناياها "ينتقل بنا السارد إلى منظومة بصرية تقارب الايديولوجي كوسيط تختفي وراءه الحقيقة الفنية، وتفسر من خلال رؤيته للعالم المحيط بنا"[1] فغالبا ما تخفي الايديولوجيا الهدف الحقيقي الذي تسعى إليه وتحاول دائما ترك باب التساؤل مفتوحا فهي لا تقدم نفسها مباشرة إننا نلمس هذا في النص قيد الدراسة فالتمثال الذي طلب من صاحبه كسر رأسه لم يكن عبثا والبطل قام فقط بإنجاز مهمة التنفيذ أي أنه الوسيط الذي نفذ العملية لا غير، غير أن الضريبة هو من دفع ثمنها وشكك في قدراته العقلية، إننا حين نقف على هذا السرد الخفي وعلى مبتغاه سنخلص إلى أن الواقع الإيديولوجي يريد أن يخفي ملامح هذا الوجه الذي لم ينحت كما هو مطلوب ولهذا طلب فصل الرأس للتخلص من الذكريات وتبقى الجراح تكابد لأجل البقاء غير أن الذكريات لم تذهب مع قطع الرأس، فالتمثال تخلص من حمله غير أن البطل لا يزال يعيش تبعياته في محيط إعادة التربية، إن هذا الفن التشكيلي فسحة خاصة ومكانة خاصة فلا يمكن استنطاق كل مضامينه ودلالاته والناقد هو الآخر يؤكد قولنا هذا "ومع ذلك صار بإمكان المتلقي في ضوء جماليات التلقي اعتبار النصب التذكاري قاعدة جليلة لقراءة الأثر المفتوح علة أكثر من تأويل"[2] فهو أثر قابل لقراءات كثيرة وما قراءة الناقد إلا قراءة من بين عدد لا يحصى من القراءات، هذا وينفتح هذا النوع من الفنون على التاريخ كونه يمثل إحدى الحقب التاريخية التي تواترت على بلدنا، إن هذا الفن بتمثيله إحدى أزمنتنا لم يوظف من فراغ وإنما كان له حضوره الثقافي والاجتماعي في تاريخنا.

---

[1] معاشو قرور: الأمية البصرية، ص81.

[2] المصدر نفسه، ص 85.

عالج الناقد قضية هشاشة الفن من خلال ما أوحى إليه نص القصة والتي أراد من خلالها التخلص من أي دليل يعود إليه التمثال والحقيقة أنه لا توجد طروحات متينة يستند إليها الخطاب البصري في هذه الصورة، فالخطابات البصرية اليوم تقوم على نظريات هشة ونحن هنا لا نقلل من قيمة أي نظرية لكن ذلك حقيقة، فالنظريات الكثيرة والتي تناول كل منها جانبا من جوانب هذا الخطاب لم تستطع تقديم نظرية شاملة له علما أن هذه الطروحات جميعها هي طروحات غربية بامتياز وكيف لنا أن نحاكي نصا عربيا بطروحات غربية هل راعينا الخلفية الثقافية الاجتماعية والمعرفية؟ كيف كان تلقينا؟ في حقيقة الأمر لم نراع في النقل خصوصية النص العربي خاصة وأننا نضطر في أحيان كثيرة لتعريب مصطلح ما لأجل نظرية ما كذلك الأمر بالنسبة للمنهج، وهذا إنما يدل على أن نقدنا العربي لا يزال نبتا طريا يخشى عليه من الكسر خاصة في طروحات النقد البصري التي لم تنفتح عليها بعد، إن السرد البصري هو الآخر الذي لا يزال يبحث بين المناهج عن منهج مضبوط ومحكم البناء لمعالجة نصوصه فالهشاشة تحيط به من كل جانب "ثقافة النحت المبنية على هشاشة التأسيس وسذاجة التلقي ورداءة الطروحات المناوئة للجذور الجينيالوجية على الرغم من الدعاوي المكرورة قصد النهوض بالخطاب البصري محكم الآلية والتقنين"[1] فلا يزال السرد البصري يبحث عن منهج محكم البناء يتبناه ويتبنى طرحه.

إننا حين نتأمل دراسة الدارس للقصة نجد بعض الخلط والضبابية خاصة وأنه لا يقف على عناصر بعينها وما نلحظه كذلك هو كثرة الاقتباس من النص الأصلي فبالرغم من صغر حجم المبحث التطبيقي إلا أننا نجد استشهادات كثيرة وحين يأتي للتحليل نجده غالبا يعيد الكلام بصيغة أخرى غير أن المضمون واحد.

قدم الناقد قراءة لبعض مكونات العمل الفني الذي يندرج في إطار اللوحة التشكيلية والنحت كالإماءة ودورها في إبراز العمل الفني، فللإيماءة دورها التعبيري الخاص في اللوحة

[1] معاشو قرور: الأمية البصرية، ص 82.

والتمثال على حد سواء، وهي الأخرى تحمل في ثناياها معاني ودلالات عديدة لا يمكن حصرها وهي في كل مرة تقدم في قالب جديد لأجل معنى مغاير عما عهدناه في التوظيفات السابقة "الإيماءة هي فعل تحرير الشكل الضمني المنذرة بالعبوس، ومن هذا المنظور نجد هيغل يحصر الإيماءة في الفم والعين"[1] فهما من يحملان المعنى في شكله الكلي وهما من يمثلان الإيماءة في صورتها الكاملة ولنا في الرموز التعبيرية خير دليل فحين يختفي الفم والعين فإنه لا معنى لأي رمز تعبيري دونهما، يحاول الناقد الوقوف عند هذه الإيماءة في قصته قيد الدراسة غير أننا نجد التحليل يختلف كثيرا عن الإيماءة ومقصودها فهو ينقلنا لعالم القصة من جديد دون أن يقف على طبيعة الإيماءة أو دورها في رسم ملامح التمثال أو حتى الملامح التي ورد فيها غير إشارة النص إلى ابتسامة التمثال "هو أسود جامد في مكانه وأنا أبيض متحرك الحركة هي الفارق الوحيد بين سواده وبياضي! كم هي جميلة بسمته المرمرية إنني أحبه أحب صورتي المرمرية الباقية على صورتي البشرية الزائلة"[2] فهو لم يقف عند الإيماءة في محاولته لقراءة ما بين السطور وغير هذه الإشارة التي تعود لعبد الحميد هدوقة في ثنايا نصه لا نلمس في قراءته سوى تلك الإشارات التي تشير إلى أبجديات وأساسيات الفن التشكيلي من خلال ما تم تداوله عبر العصور.

يشير"معاشو قرور" في كتابه الأمية البصرية إلى ضرورة توافر الشرط المادي والنفسي في استجابتنا للعمل الفني "إن توافر القابلية النفسية والمادية يصعد من درجات الاستجابة للعمل الفني، فالعوز المادي والحرمان النفسي يسهمان في بلورة خصائص الشكل البصري من زاوية الإدراك الحسي، فكما ينبغي معاينة الآثار المعمارية كالأهرامات والعمائر الدينية والمزارات في مواقعها فإن زيارات ميدانية للمتاحف والتماثيل المبثوثة في الحدائق العمومية ومدارس الفنون الجميلة أمر لا مندوحة منه"[3] غير أننا نرى الوضع بميزان آخر لا

---

[1] معاشو قرور: الأمية البصرية، ص74.

[2] المصدر نفسه، ص 76.

[3] المصدر نفسه، ص59.

ننكر مدى أهمية المعرفة السابقة في المجال غير أن ذلك لا يمنع المتلقي من قراءة ماتعة مبدعة خصوصا إن كان المتلقي ذو حس فني مرهف فكما يبدع المبدع من عدم أو من موهبة حقيقية في ذاته ولنا في فناني اللوحة التشكيلية خير دليل "ففان غوخ" الذي كان معدما والذي كان يعاني من الفقر والحرمان بل حتى صوره لم تعط حقها في ذاك الزمن، نجد اليوم صوره من أجمل الصور وأبلغها إنها من أبدع الصور التي رسمت على مدار التاريخ وقد لاقت المجد بعد موت صاحبها الذي لم يعلم بنجاحاته ولم يحظ بيوم سعيد في حياته، ربما هو البؤس والشقاء من أعان "فان غوخ "على الإبداع وعلى الرسم بتلك الطريقة الخيالية كذلك مبدع اليوم يمكنه أن يقدم قراءة مبدعة حتى ولو لم يزر متحفا في حياته فالفنان يتذوق الفن بحسه وفنه الذي لا يمكن لأحد أن يضاهيه، إن الحرمان النفسي يولد مالا تولده كل الظروف المتاحة وغالبا ما يبدع المبدع من جراء المعاناة فأجمل القصائد الحربية كتبت في الحروب وأجمل قصائد الحب كتبت من جراء عذابه، وأجمل قصائد الوصال كتبت في الفراق وهكذا فالإنسان بطبعه لا يبدع حين تتاح له الظروف وتمنح له الفرص وإنما يبدع حين يحرم هنا فقط تنفجر القدرات الإبداعية له وسيولد الفن من هذه المعاناة ومن هذا الحرمان.

قدم الناقد كتابه بطريقة مغايرة بعض الشيء حيث حاول أن يضع المتلقي في الصورة وفي المعاناة التي يعيشها الفن التشكيلي صراحة إن الحديث والكتابة حول الفن التشكيلي قليلة جدا فالمتلقي بحد ذاته لا يملك غير معلومات سطحية في المجال فالإغراق في الفلسفات غالبا ما يجعل المتلقي يتخبط بين هذا وذاك وفي أحيان كثيرة يتخلى عن فعل القراءة هي حقيقة لا يمكن إنكارها خاصة ونحن في هذا العصر الذي أصبحت فيه متطلبات الإنسان المعرفية تحتاج السرعة والدقة، مجارات لواقع الحال، فالغموض الذي يعتري الكتاب حال بينه وبين الرواج الذي كان الناقد يسعى إليه بمصطلحات غير متداولة أحيانا والأخطاء الإملائية من زاوية أخرى(مثمنا،منها- بمكنه- يمكنه) وغيرها من الأخطاء حالت بينها وبين التلقي الجيد للكتاب فغالبا ما تحيل الأخطاء الإملائية بينها وبين الفهم الصحيح، كما أن

الناقد لم يجبنا في أحيان كثيرة عن تساؤلات طرحها هو بنفسه؟ فهل ستقوم نظرية عربية تعالج النص البصري بمقوماته ونهجه العربي؟

خلصنا بدراستنا لكتاب الأمية البصرية "لمعاش قرور" لهذه النقاط:

- لا زال المجتمع العربي يعاني من أزمة حقيقية في قراءة الواقعة البصرية فلا تزال اساحة العربية إلإلى اليوم لم نحظ بدراسة كافية أو مقاربة ناجحة تقارب هذه النصوص.
- الفن التشكيلي فن لم ينل حقه من الدراسة خصوصا أن النقاد توجهوا نحو الفروع الأخرى لهذا الجنس ولم يعالج الفن التشكيلي معالجة تفيه حقه.
- قدم الناقد في كتابه نموذجا تطبيقيا لقصة تمثال بلا رأس غير أن الدراسة تنقصها جدة الطرح وقوة المنهج فالناقد اعتمد نظرية نفسية في طروحاته وهو ما حال بينها وبين استكناه مقومات وخبايا النص.

رغم كل ما قدمناه من ملاحظات حول كتاب الأمية البصرية "لمعاشو قرور" يبقى الكتاب من الكتب السباقة لمثل هكذا مواضيع خصوصا وأن المؤلفات في المجال جد قليلة.

الباب الثاني:

تلقي السيمياء البصرية على مستوى الفنون

"ستبدأ الإنسانية بالتحسن عندما نأخذ الفن على محمل الجد كما الفيزياء أو الكيمياء أو المال"

"إرنست ليفي"

الفصل الأول

تلقي المسرح في النقد المغاربي المعاصر

المسرح دنيا...يتفرج فيه الأغلبية على الأقلية، والدنيا مسرح...تتفرج فيه الأقلية على الأغلبية"

"إبراهيم الكوني"

تمهيد:

عرف الإنسان المسرح منذ القديم، فطبيعة الإنسان التي تحب البروز والظهور وتجسيد دور غيرها دفعته لاكتشاف هذا الفن، وقد كان هذا الفن في بداياته مجرد حوارات وارتجاليات تقدم أمام الرأي العام للتنفيس عن هموم هذا الإنسان نفسه، وأخذ المسرح يتطور شيئا فشيئا إلى أن وصل إلى الديكور واللباس والأصوات...وغيرها من مكونات هذا العالم المركب العجيب والملغم، وبدأ هو الآخر يربط اتصالاته بفنون أخرى (الشعر، الموسيقى، السينما...) حتى وصل العرض المسرحي إلى ما وصل إليه الآن من عروض تقدم أمام الجماهير، وكغيره من الفنون أصبح للمسرح نقاد ونظريات تحاول دراسته واستكناه ما فيه، غير أننا وفي تاريخ المسرح نجد احتشاما في حضور مثل هكذا نظريات حاولت محاولة جادة دراسته والبحث فيه، وبالعودة لتاريخ ظهور هذه الدراسات نجد أن بدايتها الحقيقية كانت عام 1931 "غير أن عام 1931 قد شهد نشر دراستين في تشيكوسلوفاكيا حولت إمكانية التحليل العلمي للدراما والمسرح تحولا جذريا وهاتان الدراستان هما جماليات فن المسرح ومحاولة لتحليل بنائي لظاهرة الممثل لجان موكارفيسكي"[264] فالبداية كانت من تشيكوسلوفاكيا والمنهج كان بنائيا خاصة وأن مدرسة براغ البنيوية هي من حققت السبق في هذا التناول" وقد وضع هذان العملان الرائدان أساس ما يمكن أن نعتبره أغنى مجموعة من الأبحاث في نظرية المسرح والدراما أنتجت في العصر الحديث ألا وهي مجموعة الكتب والمقالات التي أصدرها علماء مدرسة براغ البنائيون فيما بين عامي 1930-1940 وقد أثرت جماليات "زيخ" تأثيرا عميقا على السيميوطيقيين اللاحقين على الرغم من أنها ليست دراسة بنائية بالمعنى الصريح"[265] لتفتح الدراستان الباب أمام الباحثين في مجال المسرح لتبدأ الرحلة من هنا وتصل إلى ما وصلت إليه اليوم، هذا واعتمد دارسوا المسرح على العلامة

---

[264] سيزا قاسم، نصر حامد أبو زيد: أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة ، مدخل إلى السيميوطيقا، دار إلياس العصرية، القاهرة، 1986، ص239.

[265] المرجع نفسه: ص240.

كعنصر بارز فيه، واعتبروها العنصر الفعال في العملية المسرحية إذ لا يمكن دراسة الواقعة المسرحية دون وقوف على مكوناتها انطلاقا من النص إلى العرض إلى الإخراج وقوفا عند أهم النقاط بداية من الممثل إلى اللباس إلى الموسيقى والصوت فالإضاءة والديكور...كل هذه العناصر هي علامات دالة أو ما يسمى بسمطقة الأشياء، فالمسرح بوصفه فنا أو كما يسمى "**أبو الفنون**" يجمع بين طياته الكثير من العلامات التي تدل على أشياء كامنة في طياته وقبل الوقوف على هذه العناصر وجب الوقوف عند بعض المصطلحات كمفهومه وماهيته؟

يعتبر المسرح فنا قديما قدم التاريخ نفسه فلا يمكن لأحد أن ينكر وجود هذا الفن منذ غابر الأزمان غير أنه ورغم ما قدم في محاولات لتعريفه إلا أنه لم يعط تعريفا جامعا مانعا لهذا الفن، فالمسرح كما جاء في معجم المسرح "فن نظري بامتياز ومساحة لإشراق النظر المنظم رسميا ولكنه غالبا ما حجم إلى نوع أدبي"[266] فما هو المسرح؟ المسرح حسب "رولان بارث" فن أصيل يجمع بين نوتات مختلفة ومقامات متعددة حيث يقول فيه:"ما المسرح؟ إنه ضرب من الآلة السيرنتيكية، حيث تكون هذه الآلة متوقفة تكون محجوبة بستار لكن بمجرد الكشف عنها تشرع في بعث مجموعة من الرسائل باتجاهك، وما يميز هذه الرسائل هو كونها متزامنة، ولو بإيقاع متباين ففي لحظة من لحظات العرض تتلقى ست أو سبع رسائل في الوقت ذاته"[267] فالمسرح غالبا ما يصور الإنسان في حالاته الطبيعية المختلفة والتي غالبا ما يتبناها صاحب العرض للتأثير في متلقيه وكذلك لإنجاح عرضه "المسرح في الحقيقة فن تشخيصي يقوم على محاكاة الأفعال البشرية بالصوت والحركة والجسد الإنساني كمادة أولية ومحورية للتعبير، وما يرتبط به من إشارات دالة على الزمان والمكان أمام جمهور خالص وهو فن من الفنون الجميلة"[268] ولا يخفى على أحد الدور الذي تلعبه مكونات المسرحية في تمام معناها وقوة بنائها وطرحها فلكل شيء في المسرحية دوره

---

[266] باتريس بافي: تر: ميشال فختار: معجم المسرح، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، 2015، ص90.

[267] محمد التهامي العماري، حقول سيميائية (السيميائيات الاجتماعية، سيميائيات المسرح، سيميائيات التلقي)، مكناس، منشورات الباحثين الشباب في اللغة والآداب والعلوم الانسانية،2007، ص60

[268] جميل حمداوي، سيميوطيقا الصورة المسرحية دراسات في المسرح، الرباط، دار نشر المعرفة، 2013، ص15.

ودلالته التي وضع من أجلها "المخرج المسرحي يمكنه أن يستخدم كافة الوسائل الفنية المتوفرة داخل حدود المسرحية من الأضواء الأمامية لخشبة المسرح حتى جدران المسرح، ويفترض العرض المسرحي أن الجمهور يتابع ما يحدث على المسرح من خلال حائط رابع شفاف وعلى هذا فزاوية الرؤية التي يرى من خلالها المسرحية ثابتة طوال الوقت"[269] فنظرة بسيطة على المسرح توحي لنا بمدى أهمية كل جزء من أجزائه وكل مكون من مكوناته فهو عالم مركب يجمع بين عالمين جميلين هما:

المسرح والتمثيل "المسرح فن مركب يجمع بين المسرحية والتمثيلية"[270] والباحث في المسرح يجب عليه فهم عالمه جيدا وذلك من أجل دراسة كافية جامعة مانعة لكل مكونات المسرحية انطلاقا من مكوناتها "والحال أنه ليس بوسع الباحث في المسرح التخلي عن وصف ما يرى في الخشبة"[271] فنظرة الدارس تختلف عن نظرة الجمهور التي غالبا ما تكون نظرة عن الموضوع أو حتى الديكور الذي بنيت عليه المسرحية فالباحث في المسرح وجب عليه قراءة المسرحية من جميع زواياها "لا يجب إذن إجراء دراسة واحدة للنص الدرامي لتشرح المسرح بل يجب الاستمرار بدراسة العرض على الخشبة وهذا بالتحديد ما تحاول السيميولوجيا أن تؤديه، دراسة الظاهرة المسرحية على جزأين أحدهما للنص والآخر للعرض المسرحي"[272] فالمسرح فن متشعب يطل على نوافذ عديدة ويصعب حصره في زاوية واحدة "إن دراسة الفن المسرحي تتشعب إلى مجالات دراسة غير محدودة.."[273] فالمسرح عالم مصغر عن عالمنا الكبير عالم له لغته الخاصة التي لا يمكن فهمها ببساطة "لغة المسرح

---

[269] طاهر عبد المسلم: الصورة وعبقرية المكان، التعبيير التأويل والنقد، الأردن، دار الشروق للنشر والتوزيع، 2002، ص137.

[270] جميل حمداوي: سيميوطيقا الصورة المسرحية، ص16

[271] محمد التهامي العماري،: حقول سيميائية، ص76

[272] ماريادیل كارمن بوبس نابيس: دراسات عن سيميولوجيا المسرح، تر:سمير متولي، القاهرة، مطابع المجلس الأعلى للآثار، ص25.

[273] باتريس بافي، معجم المسرح، ص92

جوهر فني به يشف الأدب المسرحي عن أثمن مكوناته"[274] فمسرح اليوم مسرح يختلف عن مسرح الأمس مسرح تحرر في فكره ولغته، في لباسه وطريقة كلامه "أما مسرح اليوم فيجد تحرره الكامل"[275]من كل القيود التي كانت تقف حائلا بينه وبين الإبداع.

ولوقوف أكثر على بعض العناصر المكونة للمسرح سنقف عند أهم هذه النقاط التي تشكل في مجموعها مسرحية تحمل في ثناياها الكثير وهي كالآتي:

1 **النص:** يعتبر النص أهم مكونات المسرحية على الإطلاق خاصة وأنه غالبا ما يتناول قضية اجتماعية أو سياسية أو إنسانية، إذ يسلط الكاتب ضوئه على واقع معاش يحاول رصده ومعالجته والتطرق في أحيان كثيرة لطرح حلول مازجا بين ما هو فكاهي ودرامي وغالبا ما تكون المسرحيات بطابع فكاهي للترويح عن نفس المشاهد، وهذا لا يعني غياب المسرحيات المأساوية أو التراجيدية فهي الأخرى تحظى بنسب مشاهدة لا يمكن إغفالها، فالنص المسرحي هو من يحدد طابعها ونوعها سواء كانت فكاهية أو تراجيدية.

2 **الممثل:** لا يثبت النص المسرحي وجوده إلا بممثل يتقمص الدور ويعيش الأحداث فيتعايش مع الدور ويتبنى سلوكاته وتصرفاته "عندما يلعب الممثل دورا أو يتقمص شخصية يضع نفسه في قلب الحدث المسرحي، فهو الصلة الحية بين نص المؤلف وتوجيهات المخرج وعين المشاهد وأذنه"[276] فالممثل يعيش الحدث بتفاصيله الصغيرة والكبيرة خاصة ونحن نتحدث عن ممثل رئيسي أو ما يسمى بالممثل البطل الشخصية الرئيسية للمسرحية، فوجب عليه أن يكون يقظا محترفا في تبني الدور وتقمص الشخصية التي هو يجسد لنا دورها إذ يجب عليه خلق علاقة حميمة مع الشخصية التي يريد تمثيلها "العلاقة بين الممثل والشخصية التي يمثلها هي من نوع خاص والسؤال الذي أثير كثيرا يتعلق فيما إذا كان

---

[274] محمد غنيمي هلال: في النقد المسرحي، القاهرة، دار النهضة، ص7

[275] ايريك بتلي: نظرية المسرح الحديث مدخل إلى المسرح والدراما ، تر: يوسف عبد المسيح تروث، بغداد، دار الشؤون الثقافية ،1986، ص43.

[276] معجم المسرح، ص62.

الممثل يخلق الشخصية من نفسه، من أحاسيسه الشخصية واختبارات، أم أنه يقول بذلك في معزل عن حياته الشخصية بإجراء حسابات مدروسة"[277] حقيقة لا يمكن الجزم بهذا أو ذاك غير أن الأساسي هنا هو تمكن الممثل من تقديم عرض ناجح على جميع مستوياته وبالدرجة الأولى إرضاء المشاهد، فليس من اليسير أن يعيش الإنسان بشخصية ليست شخصيته ونحن نتحدث عن الدور فإنه وجب على الممثل أن يكون حريصا قدر الإمكان على تقديم عرض ناجح فغالبا ما نجد الممثلين يتقمصون الأدوار لا غير، ونادرا ما نجد ممثلا يعيش شخصيته داخل العرض المسرحي.

3 **العرض**: أكثر العناصر الأساسية في المسرحية وبه تصل المسرحية للمشاهد فهو يجمع بين مكونات عديدة "العرض هو كل ما يقدم أمام العين، وهو الفئة الأكثر انتشارا عالميا التي من خلال أنواعها نرى العالم، هذا المصطلح العام ينطبق على القسم المرئي من المسرحية (العرض) وعلى جميع أشكال فنون العرض (الرقص، الأوبرا، السينما...)"[278] فالمشاهد غالبا ما يحكم على نجاح المسرحية من شخصياتها وعرضها.

4 **الديكور**: حين نقول الديكور فإننا نسلط الضوء على الخلفية وعلى كل ما حوته الخشبة من مكونات فلكل عنصر دوره الخاص وهدفه الذي وضع من أجله، ويختلف الديكور باختلاف المسرحية وموضوعها فنجد في المسرحيات الفكاهية ديكورا بسيطا مستوحى من الحياة الاجتماعية البسيطة ولا يغدو أن يكون مجرد كرسي وطاولة مع بعض الجزئيات الصغيرة، في حين يختلف ديكور العرض التراجيدي عن هذا...فلكل مسرحية أو لكل عرض مسرحي ديكوره الخاص الذي لا يمكنه أن يشبه أي عرض آخر فالدلالة تختلف وكذلك الموضوعات فلكل عرض أساسياته وضوابطه.

---

[277] مجموعة من المؤلفين: تر:أدمير كوريه، سيمياء براغ للمسرح دراسات سيميائية، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1997، ص57.

[278] معجم المسرح، ص506.

5 اللباس: أو الزي كما يسميه "باتريس بافي" حين نقول اللباس في المسرح فإننا نقف على نقطة حساسة في ميدانه، فاللباس يختلف باختلاف الجنس أولا فلباس الرجل ليس هو لباس المرأة- ولا نقصد هنا الاستثناءات التي تحدث في عالم المسرح خاصة حين يتبنى الرجل دور المرأة في حوار ارتجالي أو العكس- واللباس في المسرح اليوم لا يوظف عبثا ولا يلبس عن عفوية وإنما له مختصون في ذلك ينتقون أنسب الثياب للعرض "يحتل اللباس اليوم في قلب العرض مكانا مهما ويكثر من وظائفه ويندرج في عمل المجموعة حول الدلالات المسرحية فهو يخضع لعوامل التضخيم والتبسيط والتجرد ووضوح قراءته"[279] فاللباس هو الآخر علامة ومكون من مكونات المسرح الأساسية التي لا يمكن الاستغناء عنها، فاللباس كعلامة يحاول أن يضع المشاهد في الصورة الحقيقة خاصة حين نتحدث عن نوع معين من اللباس أو ذاك اللباس البسيط الذي غالبا ما يكون له حضوره البارز ولعل الملاحظ على الزي المسرحي هو بساطته وقوة دلالته وغالبا ما ينسق القائمون على العرض بين العرض ولباسه ولونه وقد نجد امتزاجا وخلطا كبيرا في الألوان مع عدم التنسيق بين صاحب اللباس واللباس نفسه غير أن هذا كله يصب في صالح العرض كون ذلك الامتزاج ما هو في حقيقته إلا رسائل وعلامات دالة في العرض.

5 الإضاءة: للإضاءة دورها الكبير في العرض المسرحي حيث تنقلنا من عالم لآخر ومن مشهد لآخر، فهي لم توضع من فراغ وإنما لبالغ أثرها على العرض "الإضاءة ليست مجرد شيء للزينة بل هي تشترك بتدخلها في إنتاج معنى العرض فوظائفها الدراماتولوجية والسيميائية غير محدودة، مثلا الإضاءة أو التعليق على فعل ما؟ أو عزل ممثل أو عنصر من عناصر المشهد، أو ابتداع جو معين وإيجاد عملية إيقاع العرض، أو إعطاء القدرة على قراءة عملية الإخراج لاسيما لجهة تطور الحجج، واالتسويغات، والأحاسيس..."[280] إذ تساهم في خلق معاني جديدة تعطي المشاهد لوحات فنية مختلفة خاصة وأنه أثناء العرض يقوم

---

[279] معجم المسرح: ص149.

[280] المرجع نفسه، ص203.

القائمون عليه بتغيير الإضاءة حسب ما يتطلبه المشهد وما يحتاجه العرض"الإضاءة هي عنصر إضفاء جو يربط ويبقي العناصر المتفرقة والمتباعدة إنها المادة التي تنبعث منها الحياة"[281] فالإضاءة في المسرح هي من تعطي مؤشرات تحول العرض فهي من تفرق بين الليل والنهار بين اليأس والأمل هي من ترسم خرائط السعادة والتعاسة، إنه لا يمكن أن يقوم عرض مسرحي بعيدا عن مؤثرات الإضاءة كونه سيفقد الكثير من دلالاته وهذا محال في عالم المسرح ما عدا مسرح الحلقة أو مسرح الفرجة الذي يقام خارج دور المسارح هذا ويعتمد هذا الفن المسرحي على الإضاءة الطبيعية.

6 **الصوت:** تختلف الأصوات باختلاف أصحابها، وتختلف كذلك باختلاف الايديولوجيات (حين نريد أن ندرسه من جانب آخر) فالصوت في المسرحية يختلف باختلاف المشهد والموقف والممثل "الصوت هو الأيقونة المشهدية والرمزية النصية والتصويرية والاستطرادية تتوافق جميعها مع قطبي العرض، الأداء الجسدي للممثل وخطابه، فمن خلال صوت الممثل الذي يشارك في الوقت عينه الجسد واللغة المحكية، يتحقق توتر يصعب حله عبر تحليل مطلق"[282] فالصوت يكون في المشهد الحزين والصوت العاطفي يكون في موقفه الذي يتطلبه وكذلك الصوت السعيد، وتختلف النبرة بين مستعمل وآخر وبين مشهد وآخر وبين رجل وامرأة، وهو يحقق نوعا من التوازن في اختلافه وكذلك يحرك شاعريتنا في أحيان كثيرة "يملك الصوت نوعا من الكثافة نشعر فيه بجسدية الممثل حس الإيقاع فضائية الخطاب، تعدد أصوات العبارات كلها عوامل تعطي الصوت نوعيته ومسرحته"[283] فالأصوات هي من تعرفنا على الشخصيات فمن خلاله يمكننا التعرف بسهولة على الشخصية المتحدثة حتى ولو كانت وراء الستار وبه أيضا نميز بين الشخصيات سواء كانت رجل أم امرأة صبي أم راشد، هي الأصوات حين تلج عالم المسرح فتزينه بزينتها وتصبغه بحلتها فتعطيه لمستها

---

[281] معجم المسرح، ص203.

[282] المرجع نفسه، ص 504.

[283] المرجع نفسه، ص601.

وتمنحه دلالات لا يمكن حصرها، فكل نبرة دلالة وكل صوت معنى هكذا هي الأصوات في عالم المسرح.

7 **الموسيقى:** يوظف المسرح الموسيقى ويعتمد بشكل بارز عليها خاصة في العروض الحزينة حيث يكون للموسيقى نصيب الأسد فيها، وغالبا ما يرفق كل مشهد بموسيقى معينة فيختم المخرج المشهد بمقطع موسيقي يكمل ما بدأه الممثلون، فالموسيقى الموظفة مختارة بعناية وهي ستواصل المعنى المراد والهدف الذي يسعى المخرج لإيصاله، وغالبا ما يتم استعارة مقاطع موسيقية من موسيقى متداولة عن ذاك الموقف.

هذه هي أهم مكونات العرض المسرحي الأساسية ونحن هنا لا ننكر وجود مكونات أخرى تساهم بشكل كبير في بناء العملية المسرحية كالإيماءة ولغة الجسد، إذ تساهم هذه الحركات في إنتاج الدلالة وإيصال الرسالة للمشاهد بطريقة سريعة ودقيقة وموحية من خلال بعض الإشارات فقط يفهم المشاهد المراد من تلك الحركة "يتسم الخطاب المسرحي على الدوام باستعراضيته ولاسيما إيماءته الكامنة"[284] فالمعنى الحقيقي للحركات يكمن فيها والمتلقي الجيد والمشاهد الحذق هو من يفهم مضمونها ومقاصدها، هذا ما يسمى بسيمياء المسرح أو سيمياء العلامة فالمسرح عالم دال يحوي علامات كثيرة فكل مكون في المسرح هو علامة وجب الوقوف عندها ولعل مدرسة براغ هي أول مدرسة عنيت بالدراسة السيميائية للعلامة في المسرح من خلال اعتبار المسرح علامة كبرى يحوي بطياته علامات صغرى وكل علامة تحمل بين ثناياها معاني عديدة ودلالات كثيرة، "العلامات في المسرح متشعبة وعديدة ولا يمكن تعيينها جميعا"[285] فحتى لو حاول السيميولوجي الوقوف عند أكبر قدر من العلامات في العرض المسرحي فإنه لن يستطيع جرد كل العلامات ولن يتمكن من استنفاذ كل الدلالات الواردة في العرض أو النص فكلاهما يحوي مالا نهاية من المعاني والرموز،

---

[284] كير إيلام: تر: رئيف كرم، سيمياء المسرح والدراما، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1992، ص219.

[285] فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، ص108.

حقيقة المسرح في واقعه مجموعة من العلامات المجتمعة والتي تؤدي دورها في هذا الفضاء، والذي يحاول أن يكون طبيعيا بسيطا يفهمه هذا المواطن يعيش معه التجربة بل ويطمئنه ببلوغ رسالته، هو عالم المسرح الذي لا يمكن أن ننهي الحديث عنه كونه ملاذ الإنسان البسيط الحالم بغد أفضل والطامح بمستقبل مغاير عما عاشه وهو يرى فيه نافذته التي بها يطل على الواقع مازجا في ذلك بين الحقيقة والخيال، وبين الجد والهزل، هو عالم المسرح الجامع لكل متناقضات الحياة.

يقف الدارس السيميولوجي في دراسته للمسرح على مختلف زواياه محاولا أن يكون موفقا في دراسته" والسيميولوجي يهدف إلى دراسة المسرح من ناحية النص ومن ناحية العرض على السواء كمجموعة من العلامات التي تبحث عن معنى متماسك في كل عرض، وهذه الخطوة الحاسمة لسيميولوجيا المسرح تتركز تحديدا في الاعتراف بتعقد القوانين الضرورية لتأدية العلامات اللغوية وغير اللغوية اللتين يتزامنان على الخشبة"[286] فالصمت في المسرح هو علامة والهدوء هو الآخر كذلك وليس من اليسير على السيميولوجي البحث في كل ما هو لغوي وغير لغوي، كون العمل يحتاج لجهد كبير ومعرفة عميقة بمعاني العلامات والقدرة على تفجيرها أثناء التحليل.

قدمت مدرسة براغ في دراساتها للمسرح العلامة السيميائية وجعلتها محور العملية البحثية مصنفة إياها إلى علامات متحركة وصامتة "اهتمت مدرسة براغ بدراسة المسرح سيميائيا اهتماما كبيرا، إذ صنفت علاماته إلى صامتة ومتحركة كما حددت وظيفته الدلالية والتواصلية والثقافية"[287] فتصنيف العلامة إلى صامتة ومتحركة ييسر على الدارس الوقوف عندها، كما أن وظائف المسرح التي لا يمكن أن تنتهي قد حصرت في نطاق معين وهو ما

---

[286] ماريا ديل كارمن بوبس نابيس: تلر: سمير متولي، دراسات عن سيميولوجيا المسرح، مطابع المجلس الأعلى للآثار، القاهرة، 1988، ص28.

[287] كلثوم مدقن: أصناف العلامات في المسرح ودلالاتها التواصلية، الدلالية، والثقافية، مجلة الآداب واللغات، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، الجزائر، العدد6 ماي2007، ص265.

الخاتمة

تناوله القول فغالبا ما ينفتح المسرح على الثقافة وهو يؤدي دوره التواصلي والدلالي ليجمع لنا المسرح كثلة من الوظائف في دفعة واحدة، وهذا بلا ريب من مميزات ومتانة هذا الفن.

المسرح في حقيقته عالم مصغر عن العالم الذي نحياه كيف لا وهو يجمع فئات المجتمع على اختلاف أعمارهم ويجمع بين جل الفنون الجميلة كيف لا وهو يدعى بأبو الفنون، وهو اسم لم يطلق عليه من فراغ وإنما لما قدمه هذا الفن واستلهمه من غيره من الفنون، إن المسرح اليوم هو النافذة التي يطل بها الفرد على الواقع المعاش وعلى جميع الأصعدة فغالبا ما يتناول موضوعات المجتمع التي أثقلت كاهل المواطن البسيط، كيف لا وكاتب النص مواطن والمخرج مواطن والممثل هو الآخر يحي ما يحياه هذا المواطن من تهميش وبيروقراطية، إنه يحاول أن يعالج ما أمكنه أو التخفيف برسم ابتسامة على شفاه الحضور، بما تيسر له من معدات تساهم في بناء عرض متكامل من جميع النواحي، معتمدا في ذلك على الرموز والعلامات المتاحة أمامه خالقا علامات جديدة من وحي خياله لرسم صورة مخالفة عما رسمت بها من قبل، هو المسرح ملاذ المهموم البسيط، أمل الممثل الذي يحيا لرسم غد أفضل وطموح المخرج الذي يحلم بأجمل صورة.

1 كتاب سيميوطيقا الصورة المسرحية دراسات في المسرح لجميل حمداوي:

1-1 وصف الكتاب:

يعد كتاب سيميوطيقا الصورة المسرحية دراسات في المسرح لجميل حمداوي من الكتب المغربية الأولى التي تطرقت للصورة المسرحية سيميائيا، وقد حاول الناقد فيه تقديم نموذج للقارئ المغاربي ليطلع على آخر الدراسات والتطورات في مجال سيمياء المسرح، كما أن الدراسات المسرحية في المجال السيميائي لم تنل حظها من الدراسة ليحاول الناقد بهذا الكتاب سد ثغرة من ثغرات النقد المغاربي الذي لازال يعاني فقرا في مجالات عديدة.

يتناول كتاب سيميوطيقا الصورة المسرحية دراسات في المسرح، المسرح من زاوية جديدة ألا وهي زاوية الصورة وقد حاول الناقد التطرق إلى أهم عناصر المسرحية واقفا عند سيميائية صورتها فجاء بحثه مقسما إلى مقدمة تطرق فيها للتعرف بمضمون الكتاب بعدها تناول تقديم عرج فيه على الفن المسرحي فبناء المسرحية لينتقل بعدها إلى معنى الإثنوسينولوجيا في مجال المسرح والتي حاول فيها تقديم هذا المفهوم للقارئ المغاربي بطريقة ميسرة، بعدها انتقل لعنصر أساسي في المسرحية ألا وهي الإرشادات المسرحية وكيف تعمل هذه الإرشادات في إثراء العرض وإعطائه طابعا خاصا، ليعرج بعدها على سيميائية الصورة المسرحية واقفا عند بعض دلالاتها من خلال تجربة المخرج العراقي "صلاح القصب" كدراسة تطبيقية في الكتاب، لينتقل بعدها إلى نظريات الممثل في مجال المسرح خاتما بحثه بخاتمة ذكر فيها أهم النتائج المتوصل إليها في بحثه، وقد تطرق الناقد لخطته البحثية في مقدمة الدراسة غير أن المتأمل فيها سيجده قد أسقط الكثير من العناصر الواردة في المتن والتي لم نجد لها حضورا في الخطة أو فهرس البحث وهذا لا يصح في منهجية البحث العلمي فكان من الأفضل له لو ذكرها في فهرس البحث.

1-2 الخلفيات النظرية والرؤية المنهجية:

اعتمد الناقد في بحثه على بيبلوغرافيا معينة كانت سنده في إنجاز البحث وبالعودة إلى مكتبة الناقد نجد أنه قد زاوج في بحثه بين ما هو عربي وما هو أجنبي، فمن المراجع العربية المعتمدة نجد: حسن بحراوي المسرح المغربي بحث في الأصول السوسيوثقافية، حسن يوسفي المسرح والأنثربولوجيا، سعد أردش المخرج في المسرح المعاصر وغيرها من المراجع العربية، أما المراجع الأجنبية فنجد:

Elam.Keir.the semiotics of theatrical performance

Kott.Jan.the icon and the Absurd the drama Review

Eco.Umberto.Semiotics of theatrical performance

وغيرها من المراجع التي ضمتها بيبلوغرافيا الناقد، والتي رسمت بحثه بصبغته الخاصة حيث كانت سليله للوصول إلى ما وصل إليه.

المتأمل في منهج الباحث النقدي سيجد أن الناقد قد نهج المنهج السيميائي وهو ما صرح به في مقدمة الكتاب"معتمدين في ذلك على المقاربة السيميوطيقية تفكيكا وتركيبا"[288] إذ حاول الوقوف سيميائيا على صور المسرح غير أنه لم يذكر لنا أي سيمياء سار عليها فالنظريات في المجال كثيرة والسيميائيات متعددة وهو ما يجعل المتلقي في حيرة عن طبيعة المنهج المتبع.

جمع الناقد في بحثه بين ما هو نظري وما هو تطبيقي حيث حاول تقديم دراسة "وقد عمدنا في كتابنا هذا إلى الجمع بين التنظير والممارسة مستعملين في ذلك أسلوبا بيداغوجيا

[288] جميل حمداوي: سيميوطيقا الصورة المسرحية دراسات في المسرح، دار نشر المعرفة، الدار البيضاء،ط1، 2013، ص5.

واضحا وبسيطا"[289] فالناقد حاول أن يزاوج بين هذا وذاك غير أننا ونحن نقف على متن الدراسة نجد أن الناقد قد اعتمد على التنظير بنسبة كبيرة مقارنة بالتطبيق مما طبع الكتاب بعدم التكافئ والتوازن بينهما، فكان من الأفضل للناقد لو قسم بحثه إلى فصلين نظري وآخر تطبيقي.

حين نقف على عنوان الكتاب الفرعي "دراسات في المسرح" نجد أن الناقد لم يعط لهذا العنوان حظه من الدراسة فكلمة دراسات تعني مجموعة من الأعمال المسرحية أو مجموعة من النقاد غير أننا ونحن نقف عند النماذج المختارة نجدها قليلة جدا إذ سلط الناقد ضوئه على مخرج واحد ومن خلاله حاول الوقوف عند ما أسماه دراسته السيمائية التي لم نجد لها حضورها البارز في متن الدراسة.

ونحن نقف عند مضمون الكتاب نجد أن الناقد قد أدرج الكثير من العناصر التي لا نجد لها فاعلية في الدراسة فذكرها لم يكن سوى إضافة للكتاب لا تسمن ولا تغني من جوع كونها لم تقدم جديدا للدراسة وكذلك كونها متداولة كثيرا في كتب الدراسات المسرحية وكان من الأفضل تجاوزها.

3-1 الأهداف:

يهدف"جميل حمداوي" بكتابه سيميوطيقا الصورة المسرحية لتقريب المفاهيم السيميائية في مجال الصورة للقارئ العربي وذلك من خلال ما أورده في الكتاب من مادة نظرية وتطبيقية يحاول فيها تبسيط هذا النوع السيميائي للقارئ العربي وهو ما صرح به في مقدمة الكتاب يقول"مستعملين في ذلك أسلوبا بيداغوجيا واضحا وبسيطا، ولتقريب المفاهيم

[289] جميل حمداوي: سيميوطيقا الصورة المسرحية، ص6.

والتصورات النظرية والتطبيقية إلى القارئ العربي بأيسر السبل"[290] فالهدف الأساس للناقد هو تقديم مادة نقدية واضحة المعالم للقارئ العربي.

حاول الناقد في الكتاب التوفيق بين الهدف المعرفي والمنهجي إذ قدم مادة نظرية دسمة في المجال فحاول وضع المتلقي العربي في الصورة من خلال ما قدمه حول المسرح من تعريفات ونظريات وأساسيات يحتاجها كل دارس لهذا الفن، أما منهجيا فقد حاول الناقد أن يقدم لنا المسرح في صورة سيميائية جديدة لم يُتطرق لها بشكل كبير في الوطن العربي فالكتابات المسرحية السيميائية تعد على الأصابع وهذا ما جعل هدفه الأساس في تأليف الكتاب القارئ العربي كونه بحاجة ماسة لمثل هكذا دراسات.

حاول الناقد تحقيق أهدافه في متن الكتاب وهو ما بينته صفحاته فكانت الأهداف موزعة بين اهداف معرفية ومنهجية وفي كل مرة يحاول الناقد أن يقدم مادة مفيدة للقارئ ومنهجا يساعده في التعامل مع النماذج المماثلة سيميائيا من خلال ما ورد في الكتاب.

4-1 المتن المدروس:

حين نقف على المتن المدروس نجد أن الناقد قد حصره في دائرة المسرح العراقي وذلك من خلال وقوفه عن المخرج "صلاح القصب" كما وقف عند بعض النماذج الصغيرة أمثال "أنجلو رونيوني" والمسرح الإليزابتي" حيث نجد نماذج قصيرة من هذه المسارح غير أنه لا يقف عندها بالدراسة والتحليل فهي مذكورة لا أقل ولا أكثر فالناقد أراد خوض تجربة جديدة في مجال سيميائيات المسرح وأراد لنموذجه أن يكون (صلاح القصب) وافيا لجميع مقومات الدراسة وأن يكون كذلك بمستوى تطلعات المتلقي حيث حاول التعريج على كل عناصر الصورة المسرحية السيميوطيقية انطلاقا من أبسط مكون إلى أهم مكون فيها فكانت الدراسة تتنقل بين ثنايا الصور والمسارح.

---

[290] جميل حمداوي: سيميوطيقا الصورة المسرحية، ص 6.

الخاتمة

أراد الناقد خوض تجربة جديدة في المسرح المغاربي وذلك من خلال الدراسة المقدمة في الكتاب والتي لم يتطرق إليها بالشكل الكافي فالناقد قد حاول الدخول في عالم المسرح لاعتبارين أولا للسبق المعرفي في المجال وثانيا لإضافة مؤلف للساحة النقدية المغاربية كون الساحة العربية جلها تعاني الأمرين جراء النقص الكبير في مجال سيميائية الصورة المسرحية فالمؤلفات قليلة جدا خاصة وأن النقاد يخشون خوض غمار تجربة نقدية مسرحية جديدة وبخاصة إذا تعلق الأمر بمنهج جديد لم يسبق الإشتغال عليه له.

اقتصر المتن المدروس على تجربة مخرج واحد هو "صلاح القصب" وقد حاول الناقد من خلاله أن يضع المسرح في دراسته السيميائية لكن صراحة المسرح كفن لا يمكن حصره في دائرة مخرج واحد وإن تعددت إنجازاته فنحن نعلم أن اختيار الناقد لم يكن عبثا وإنما كان وراءه ثراء التجربة المسرحية لهذا المخرج غير أن الدراسة السيميوطيقية أعمق بكثير فلابد لها من تجارب لصقلها ولابد كذلك من توفر مادة سيميائية كافية للدراسة ونحن هنا لا نقلل من قيمة السيميائيات الواردة في تجربة الناقد والتي سنقف عندها في الصفحات القادمة من البحث.

قسم الناقد ممارسته النقدية إلى أجزاء حيث جاء عمله منظما واضح المعالم يمكن لأي دارس في الكتاب أن يفهم منهجه المتبع فكان منهجه المدروس قائما على عناصر محددة محاولا الوقوف عند كل عنصر وقفة مقتضبة وأحيانا وقفة مستطردة يعالج فيها كل ما أتيح له بمنهجه المتبع، فالدراسة السيميوطيقية للمسرح قد أخذت حظها الوافر من الدراسة وذلك من خلا التجربة السابقة الذكر، غير أن ما يشوبها هو عدم الوقوف عند السيميائيات كعنصر بعينه فالدراسة حقيقة لم تكن بذلك العمق الذي يبحث عنه كل دارس.

5-1 الممارسة النقدية:

سيميوطيقا الصورة المسرحية دراسات في المسرح عنوان يحمل في طياته الكثير، فقارئ العنوان سيجزم أن الدراسة سيميائية محضة وأن الناقد قد قدم دراسات سيميائية وافية في مجال المسرح وهو ما لم نجده في الكتاب، فغياب استراتيجية واضحة في التطبيق وسم الكتاب بالتنظير، ذلك أن الكتاب لم يقدم للقارئ قراءة سيميائية على جميع المستويات، إن الدراسة التي قدمها الناقد كانت تميل للجانب التنظيري فالكتاب ثري جدا من هذه الناحية وقارؤه سيكون نظرة متكاملة عن سيمياء المسرح نظريا أما من ناحية التطبيق فالناقد قد ابتعد بعض الشيء عن العنوان الرئيسي للدراسة ألا وهو سيميائية المسرح، والذي كان من المفترض أن يعرج على سيميائيات كثيرة ومعارف قيمة تيسر للباحث عملية الدراسة في المجال وتمهد له الطريق في ميدان البحث السيميائي الذي يحتاج لكثير من المعرفة والتطبيق حتى يصبح الدارس باحثا في مجالها عارفا بعلومها، وهذا لا يسمح للباحث ولوج عالم سيميائيات الصورة من بابه الكبير أو على الأقل ممارسة العملية النقدية بإتقان وعن معرفة وعلم.

ما وقفنا عليه في الدراسة التطبيقية هو اختيار نموذج لمخرج مسرحي واحد وهو المخرج العراقي"صلاح القصب" "يعتبر الفنان العراقي صلاح القصب من المخرجين العرب المتميزين في مجال الدراما والمسرح...ويعد أيضا من السباقين إلى بلورة المسرح السيميائي في العالم العربي والتنظير لما يسمى بسيميائية الصورة المسرحية"[291] هذا ولم يقف الناقد وقفة متأنية عند تجربة "صلاح القصب" فعنوان الدراسة الذي جاء موسوما بسيميائية الصورة يحتم على الناقد خوض تجربة تطبيقية حقيقية على هذا المستوى لكن الدارس للكتاب سيجد أن الناقد قد اقتصر على سرد آراء ومواقف "القصب" دون وقوف على تجاربه أو دراساته وكان جديرا بالبحث أن يعالج مسرحية من مسرحياته معالجة سيميائية لمعرفة دلالاتها

[291] جميل حمداوي: سيميوطيقا الصورة المسرحية، ص 167.

وإيحاءاتها، فالمخرج اليوم هو سيميولوجي بامتياز ويشتغل كثيرا على الدلالات والمعاني المرمزة "غدا الإخراج فعلا سيميولوجيا يحرص على محو آثار اشتغاله بدرجات متفاوتة لكنه لا يفتأ يفكر في تركيب علاماته وقراءاتها"[292] فالمخرج سيميولوجي من الدرجة الأولى وغالبا ما يحاول أن تكون دلالاته ومعانيه مشفرة لإعطاء عمله سمة السيميولوجية لتحفيز المتلقي على البحث والتفكير في معانيها ولتصل رسالته لفئة معينة هي المقصودة بتلك الرسالة، فالناقد بطرحه تجربة "القصب" دون وقوف على دلالاته السيميائية ومعانيه المشفرة قد أسقط سمة السيميائية في البحث، فإذا كانت السيميائية تبحث في كل ما هو سيميائي فإن البحث قد اشتغل على النماذج وعلى التجربة دون تقديم دراسة سيميائية شاملة للمخرج المدروس.

وقف الناقد عند آراء وأقوال "صلاح القصب" موضحا اتجاهاته وبداياته وكذلك مواقفه، غير أن هذه المواقف لا تخدم الدارس بشيء غير أنها تطلعه على هذا المخرج من زاوية معينة، فنجده يعرج على بعض مسرحياته ذكرا وكان الجدير به أن يعرض لنا نماذج مسرحية مدروسة أو على الأقل يجمع سلسلة معينة اشتهر بها أو مسرحية من مسرحياته الناجحة والتي لاقت رواجا ويدرسها دراسة سيميائية من الجانب الصوري كما عنون عنوان دراسته، إن المطلع على تجربة "القصب" سيستفيد كثيرا من جانبها المعرفي وسينهل كثيرا من آراء "القصب" الواردة وسيتعرف حتما على نهجه الإخراجي وذوقه المسرحي ولمسته الإخراجية، هذا من جانب أما من الجانب السيميولوجي فإن الدارس سيتعرف القليل من الأمور في الجانب المسرحي والعلاماتي غير أن فقر المنهجية الواضحة وغياب إستراتيجية فاعلة حال بين إفادة المتلقي من محتوى الكتاب بشكل أفضل.

أضاف الناقد في الكتاب بعض العناصر التي لم تكن لتفيد البحث في شيء سوى ملأ صفحاته فنجده يحدثنا عن الصورة الإشهارية وتعريفها وظهورها ودارسيها وهذا مبحث لا يخدم البحث في شيء كون الدراسة مسرحية بالدرجة الأولى وسيميوطيقية بالدرجة الثانية،

[292] محمد التهامي العماري: حقول سيميائية، ص83.

وقد حاول الناقد خلق علاقة بينهما في آخر المبحث بقوله: "وتتمظهر الصورة الإشهارية في مجال المسرح بشكل جلي وواضح في المسرح التسجيلي أو الوثائقي أو السياسي"[293] وهذا لا يخدم البحث في شيء كونه لم يقدم جديدا أو يطرح قضية فقط ذكر كل هذا على سبيل الإطناب والحشو لا غير.

يواصل الناقد حديثه عن الرسم والفن التشكيلي ويخوض تجربة جديدة في ثنايا الكتاب حول الفن التشكيلي والرسم إذ يحاول الحديث عن سيميائيات الرسم في زاويا الصفحات وأسفلها...لينتقل بعدها للحديث عن اللون..هناك علاقة خفية بين الفن والرسم والتشكيلي والمسرح غير أن الناقد لم يفدنا بها ولم يوضح سبب التعريج عليها في الكتاب بالنسبة للمتلقي فاللوحة التشكيلية هي علامة في حد ذاتها "اللوحة التشكيلية تبدأ بالأيقونة، ثم تتحول إلى الرمز من خلال تجاوز العلاقات وتراكبها"[294] وتجتمع جميع هذه العناصر في مكون واحد ألا وهو الفنان فهو المخرج وهو الرسام وهو التشكيلي وهو الممثل ليبدع ويضع سيمفونية العلامة وهي تتنقل بين نغمة وأخرى "الفنون تمثيلات عن الطبيعة والمجتمع سواء أكانت واقعية أو متخيلة مرئية أو غير مرئية، موضوعية أو ذاتية، ونستعمل الفنون في هذا الوسائط والشفرات الملائمة، فالفنان له مطلق الحرية في خلق صوره وتشكيلها في صيغ فريدة لا تلبث أن تعني شيئا إنسانيا مشتركا، وبهذا تصل إلى مرحلة التمثيل الحقيقي"[295] فكل مسرحية هي لوحة تشكيلية فريدة رسمها مخرجها الخاص، وكل لوحة أو تمثيلية هي مسرحية في هذه الحياة، إننا نعيش وسط مسرح كبير في مجالات مختلفة لكل لوحته التي لا تشبه غيرها، فالعلاقة بين الرسم والفن والإخراج هي علاقة تكاملية ولا يمكن لأي فن أن يقوم بذاته وبمعزل عن بقية الفنون فهي تشكل معا نوتة موسيقية متكاملة الألحان، إن الناقد

---

[293] جيل حمداوي: سيميوطيقا الصورة المسرحية، ص129.

[294] بلاسم محمد: الفن التشكيلي، ص26.

[295] المرجع نفسه، ص35.

بإسقاطه العلاقة بين هذه الفنون يكون قد بتر المعنى الحقيقي لهذا التوظيف وبالتالي قد شكل حاجزا بينه وبين المتلقي.

تطرق الناقد لمدرسة باريس السيميائية وبالضبط لنظرية "غريماس" حيث عرج على مكوناتها وعناصر العملية التواصلية، صحيح أنه قد قدم النموذج الغريماسي بشكل مبسط غير أنه لم يقدم جديدا يذكر، فكما هو معلوم تركز سيمياء غريماس على الفواعل والأحداث غير أننا لم نجد سوى معلومات مدرسة باريس ولم يقدم نموذجا يعالج فيه مسرحيات أو نماذج لشخصيات دراسة تطبيقية توضح المعنى بشكل أفضل وإنما اكتفى بذكر مكونات العملية التواصلية في المسرح المكونة من مرسل وعرض ومشاهد، وهذا أمر بديهي يعرفه أي شخص حضر أي عرض فالأمر واضح، وكان من الأفضل للناقد لو عالج مسرحية ما أو نموذجا صغيرا يبين فيه الشخصيات وبرنامجها السردي والخطاطات العاملية وذلك حتى يتسنى للقارئ معرفة عوالم هذا المسرح وخفاياه.

قدم الناقد بعض النماذج المسرحية وهذا شيء جميل أن نقف على دراسة بالنموذج غير أننا ونحن ندرس الكتاب نجد أن الناقد اكتفى بذكر المشهد المسرحي كلاما دون أي تعليق أو تعقيب سوى بعض الأسطر التي لا تقدم شيئا فالمشهد المسرحي يحتاج الكثير من التأويلات والدلالات فمثلا نجد في المشهد:

"يدخل رجل، يبدو مشغولا مهموما، يخلع معطفه وقبعته، يمشي في حالة هياج شديد، وهو يردد عبارة شيء عجيب! غير معقول!

يستدير ناحية المتفرجين يبدو علية الضيق لوجودهم، يتقدم إلى مقدمة المسرح، ويقول بلهجة قاطعة:

لا...ليس عندي ما أقول لكم على الإطلاق.

انزلوا الستار...

ستار"[296]

نجد الناقد لا يقف عند هذا المشهد أو غيره وقفة سيميائية كما سبق وذكر في العنوان فحين نحاول تقديم قراءة بسيطة لهذا المقطع سنجده يعبر عن واقع أليم إنه نزيف الفنان الذي أبى التوقف جراء ما تعانيه الطبقات الأخرى من المجتمع وحين نقف على عبارة "ليس عندي ما أقول لكم على الإطلاق" فإننا سنجدها تعني التكبيل أو المراقبة فاكتفى الممثل بهذه العبارة التي يعلم أنها ستؤدي معناها لا محالة وأن المتلقي سيفهم القصد مباشرة فالجرح قد زاد ألمه والوضع لا يبشر بخير والكلام يعني التوقيف فكانت هذه العبارة كافية لإيصال الرسالة وملامح الممثل وغضبه خير دليل على رفض الواقع المعاش وعلى مدى الجرح الذي يعانيه الجميع، فالمسرح كنافذة نطل بها على الواقع قد حملت الكثير والممثل هذا الفنان الذي يعيش الدور وقد يعيشه فعلا يحاول التغيير بكل ما أوتي من قوة وعزيمة، فكان على الناقد الوقوف عند بعض سيميائيات المشهد التي تفتح الآفاق أمام المتلقي والتي قد توجهه إلى آفاق أرحب.

حين نعود إلى منهج الدراسة المتبع والذي صرح به الناقد في مقدمة بحثه المقاربة السيميائية لا نجد لها حضورا في متن الناقد فالدراسة المقدمة كانت عبارة عن سرد وذكر لتجارب وأقوال "صلاح القصب" والمقاربة السيميائية بعيدة عن هذا المجال فهي مقاربة تقف عند سيميائيات ودلالات التوظيف ولها إجراءاتها المعينة في كل مدرسة أو نظرية والسيمويولجيا اليوم كمنهج يعتمد بشكل كلي على العلامة ومكوناتها "تبحث السيميولوجيا عن التقابلات بين العلامات التي تنتمي إلى أنسقة متباينة، كما أنها تقيم تعارضات ثنائية بين الشفرات وتقترح تراتبية بين المواد في هذه اللحظة أو تلك من لحظات العرض"[297] فالسيميولوجيا في مجال المسرح تهتم بكل التفاصيل بكل علامة صغيرة كانت أو كبيرة، كون

---

[296] جميل حمداوي: سيميائية الصورة، ص86.

[297] محمد التهامي العماري: حقول سيميائية، ص84.

كل علامة لها مدلولها الخاص ولها رسالتها المنوطة بها والتي لأجلها وضعت، وقد سلط الناقد ضوئه على الصورة المسرحية "نركز فقط على مقاربة الصورة المسرحية، أو ما يسمى أيضا بالصورة الدرامية، من خلال التركيز على العرض الميزانسيني المرئي أو الفرجة الركحية البصرية الحية النابضة بالحركة"[298] فكلمة مقاربة تحوي الكثير من الآليات والإجراءات التي لم نجد لها حضورا عند الناقد إن الناقد لم يقف عند المقاربة السيميائية فحتى الدراسة لم تحو إجراءات معينة أو خطوات مضبوطة عولجت بها المسرحيات التي لم تعالج في الأصل، فالناقد لم يقدم للمتلقي دراسة سيميائة بما تحمله الكلمة من معنى وإنما كانت الدراسة في حقيقتها وقوفا عند أهم محطات المخرج "صلاح القصب" وتجربة هذا الأخير في مسرح الصورة كتجربة يشهد لها بالحضور الفعلي في الميدان، غير أن الناقد لم يقدم جديدا في بحثه والذي زعم أنه سيكون إضافة جيدة في ميدان سيميولوجيا المسرح، نحن هنا لا نقزم عمل الناقد أو ننفي ما قدمه الكتاب من معلومات غير أن الفقر المنهجي الواضح والتضارب البين في ما قدمه الناقد أسهم بشكل كبير في خلق فجوة بين الناقد والمتلقي.

المسرح الصامت كان له حضور في صفحات الكتاب، والمسرح الصامت كفن هو من أكثر الفنون دلالة وإيحاء كون هذا الفن يعتمد على كل المؤثرات الأخرى ما عدا الصوت "يعد المسرح الصامت من أهم الأشكال التعبيرية التي يمكن الاستعانة بها في مجال الدراما من أجل تقديم فرجات درامية مثيرة، تجذب المشاهدين بطريقة إبداعية ساحرة"[299] فالصمت لغة لا يفهمها الكثيرون إنه التعبير الذي يرقى بالنفس بعيدا وفي حضرته تسكن جميع الأشياء كيف لا والكل توقف وترك ما بيده فقط ليعيش لحظة الصمت تلك وليبحث في ثناياها ومعانيها، هو المسرح حين يتخلى عن كل المكونات الأخرى حين يجعل من الخشبة سكونا دالا ومعاني لا متناهية، لم يقف الناقد عند دلالات المسرح الصامت ولا عند دواعي

---

[298] جميل حمداوي: سيميوطيقا الصورة المسرحية، ص91.

[299] جميل حمداوي: سيميوطيقا الصورة المسرحية، ص142.

تأليفه من طرف المخرجين، ولم يقدم لنا نماذج عن المسرح الصامت وكيفية عمله، المسرح الصامت "عرض صامت تدل فيه الإيماءات والحركات على ما يمكن التعبير به بالكلمات كما أنه حاول أن ينفذ إلى أسرار التعبير الجسدي"[300] أو الكينيزياء كما يسميه باحثوا علم الجسد فهو كفن يعتمد على الإيماءة بالدرجة الأولى ولحركات الجسد دورها الكبير هنا كما يعتمد على السينوغرافيا بجميع مكوناتها من (ممثل وديكور وحركة وإضاءة...) جميع هذه المكونات تتفاعل لتتشكل لنا المسرح الصامت وهو مسرح دال يحوي رموزا كثيرة فلكل تعبير أو صمت معناه الخاص الذي وضع لأجله والذي صنع خصيصا له.

وقف الناقد عند سيميائيات الصورة في جزء معين من الكتاب وحاول فيه تقديم دراسة سيميائية للمخرج "صلاح القصب" غير أن الدراسة ينقصها الكثير إذ غابت جميع مكونات المسرح إن صح التعبير فلا نلمس حضورا للديكور ولا للممثل ولا حتى للعرض أو النص وكان التركيز كله على التجربة كتجربة ذاتية ثرية وفلسفات الناقد ورؤيته للإخراج غير أن هذا لا يخول للناقد تجاوز عناصر المسرح الأخرى وذلك نظرا لأهميتها الكبيرة في العرض" تهتم السيميولوجيا بخطاب الإخراج، أي بالكيفية التي تتوالى بها مقاطع العرض، وكذا بالحوارات والعناصر البصرية والموسيقية فهي تبحث في تنظيم نص الفرجة، أي في بنيته وطريقة تقطيعه"[301] فالمسرح كل متكامل لا يمكن الاستغناء فيه عن عنصر دون الآخر إذ يمثل كل عنصر حلقة من حلقات السلسلة المتكاملة وإن غابت حلقة فقد المعنى وبالتالي تفقد الرسالة فاعليتها ورسالتها التي وضعت لأجلها، إن للمسرح الصامت اليوم دوره الكبير في عالم المسرح وهو من الأنواع المسرحية التي لاقت رواجا وقبولا لدى المتلقي خاصة وأنه مسرح هادئ يعتمد الهدوء بالدرجة الأولى فهو فعلا يجسد ملاذ الإنسان الذي يبحث عن مجال للتفكير والبحث بعيدا عن أي فوضى أو تشويش وكأن المشاهد في حضرة مقدسة فيها يتم فقط التأمل والبحث في دلالات المعاني الموجودة والإيماءات المستعملة رحلة تدفع

---

[300] محمد التهامي العماري: حقول مسرحية، ص53.

[301] المرجع نفسه، ص84.

الإنسان للتأمل والتفكير حول مكانة هذا وسبب توظيف ذاك ولا تجتمع هذه المعاني مكتملة سوى في حضرة أبو الفنون.

لحلقة براغ دورها الكبير وإسهامها البليغ في ميلاد وتطوير سيميولوجيا المسرح، غير أن الناقد لم يقف عند هذه المدرسة وقفة متأنية ولم يتحدث عن دورها في إرساء هذا الفن النقدي وتحقيقها السبق في معالجة المسرح معالجة سيميائية، إذ نجد الناقد يذكر مدارس سيميائية أخرى كمدرسة باريس والحقيقة ليست كذلك فقد أجمع الدارسون على أن أول دراسة سيميائية للمسرح كانت من نصيب حلقة براغ.

يواصل الناقد حديثه حول "القصب" "ينطلق صلاح القصب في تنظيره للمثل والمفردة والمكان من خلال رؤية سيميائية تعطي الأولوية للبصري على ما هو سيميائي ولغوي"[302] يحدثنا الناقد في فقرات مختلفة عن رؤيته السيميائية ويختم بحكمه هذا، غير أن هذا الحكم ليس جديدا على الدارس أو حتى على المتلقي، فطبيعة الإنسان تميل إلى ما هو بصري أي أن العين تستقبل قبل الأذن كون الضوء أسرع من الصوت وهذه قاعدة بديهية متوارثة أبا عن جد، فالممثل وهو على الخشبة إضافة إلى عناصر العرض الأخرى يقدم لنا جملة من الرسائل دفعة واحدة "ففي لحظة من لحظات العرض تتلقى ست رسائل أو سبع في الآن ذاته صادرة عن الديكور واللباس والإنارة ومواقع الممثلين وإيمائهم وتعابير وجوههم وكلامهم"[303] وهي جلها بصرية وهكذا فالمتلقي غالبا ما يهتم بالأمور التي تراها العين قبل كل شيء، فالناقد لم يقدم جديدا بحكمه هذا، ويستمر في التعريج على آراء "القصب" ومسرحه "يتناول مسرح الصورة لدى صلاح القصب مجموعة من العوالم الممكنة المركبة من الواقع والخيال والحلم والطقوس الشعائرية"[304] يقدم لنا هذا الحكم دون دليل أو شاهد على قوله، فنماذج صلاح القصب" غير موجودة ولا يمكننا الحكم على تجربة ما ونحن لم نقدم شاهدا واحدا

---

[302] جميل حمداوي: سيميوطيقا الصورة المسرحية، ص176.

[303] محمد العماري التهامي: حقول سيميائية،ص 78.

[304] جميل حمداوي: سيميوطيقا الصورة المسرحية، ص 176.

الخاتمة

حول كلامنا، الناقد حقيقة لم يدافع عن آرائه في الكتاب وإنما كانت أحكامه عبارة عن نتائج تجارب صلاح القصب وهذا لا يمكن أن يسم الدراسة بالدراسة السيميائية، فصراحة لم تحمل الدراسة من السيميائية سوى كلمتها على غلاف الكتاب فلم نلمس حضورا فاعلا لسيميائية المسرح كسيميائية تحتاج الدراسة من عدة جوانب وزوايا كون المسرح حافل بالعلامات التي تستحق أن نقف عندها وقفة سيميائية، كما أن العنوان الفرعي دراسات في المسرح كان كبيرا على المضمون الفعلي للكتاب فلو كتب دراسة لكان أفضل كون النموذج يتيم"صلاح القصب" ولم يقف الناقد عنده وقفة متأنية يمكن أن يسمها بالدراسات فالنموذج الواحد يستحق تسمية واحدة وهي دراسة على حد علمنا.

يؤكد الناقد على سيميائية مسرح "صلاح القصب" مسرح الصورة عند صلاح القصب مسرح سيميائي يشغل العلامات والرموز والإشارات والأيقونات والمفردات البصرية"[305] غير أننا لم نجد حضورا سيميائيا واضحا يثبت قوله.

نستخلص من وقوفنا عند كتاب سيميوطيقا الصورة المسرحية للناقد "جميل حمداوي"ما يلي:

*عالج الكتاب نظرة "صلاح القصب" ووقف عند أهم آرائه السيميائية غير أننا لم نلمس تطبيقا إجرائيا واحدا يبين فيه كيفية هذه السيميائية.

*اقتصار النماذج على نموذج بين واحد وهو تجربة "القصب" الذي لم يذكر فيها الناقد نصا مسرحيا واحدا وهو ما وسم التحليل بالتعقيد والبعد عن الموضوعية.

*وقف الناقد عند سيميائية الصورة في العنوان غير أننا لم نلمس لها حضورا فاعلا في الدراسة إذ كيف نفسر غياب سيميائية الديكور واللباس والإضاءة...

[305] المرجع السابق، ص193.

الخاتمة

بالرغم مما قدمناه من ملاحظات حول كتاب سيميوطيقا الصورة المسرحية للناقد "جميل حمداوي" يبقى الكتاب من الكتب المغاربية الأولى التي خاضت غمار التأليف في سيميائيات المسرح، والتي لا زال المغاربي يعاني أزمة تأليف في المجال.

2 كتاب المسرح الجزائري دراسات تطبيقية في الجذور التراثية وتطور المجتمع:

2-1 وصف الكتاب:

يعد كتاب المسرح الجزائري "أحسن ثليلاني" من الكتب الجزائرية البارزة في مجال المسرح خاصة وأن الناقد حاول دراسة المسرح من الجانب التراثي، هذا الجانب الثري في ثقافتنا ومسارحنا لم ينل حظه الكافي من الدراسة خصوصا أن الدراسات المسرحية التطبيقية لازالت تعاني النقص في التأليف والكتابة ولا يزال مسرحنا الجزائري يبحث عن نقاد يدرسونه ويقفون عنده وقفة متأنية على جميع مستوياته.

تناول كتاب"المسرح الجزائري دراسات تطبيقية في الجذور التراثية وتطور المجتمع" المسرح الجزائري في جانبه التراثي حيث حاول الناقد الوقوف عند أهم الاستلهامات التي أخذت من تراثنا وقد جاء الكتاب مقسما إلى خمسة فصول تتقدمهم مقدمة وتذيلهم خاتمة، تناول في الفصل الأول نشأة المسرح الجزائري في علاقته بالتراث تطرق فيه إلى ماهية التراث وماهية المسرح فدواعي توظيف التراث في المسرح ومعاييره ومكانة التراث في بدايات المسرح الجزائري، لينتقل بعدها إلى ولادة المسرح الجزائري بالتعبير عن التراث فأثر التراث في نجاح التجارب التأسيسية للمسرح الجزائري ليختم الفصل بمسرحية جحا شروق المسرح الجزائري، أما الفصل الثاني فكان تحت عنوان التراث التاريخي وأهداف توظيفه في المسرح الجزائري عالج فيه توظيف التاريخ في المسرح والهدف السياسي التحرري من توظيف التاريخ وكنموذج تطبيقي مسرحية حنبعل للمدني أحمد توفيق وكذلك مسرحية يوغرطة لماضوي عبد الرحمان، لينتقل بعدها للهدف الاجتماعي الإصلاحي في توظيف التاريخ وقد أورد كنموذج تطبيقي مسرحية بئر الكاهنة لواضح محمد، ليعرج بعدها على الهدف التعليمي من توظيف التاريخ من خلال مسرحية الخنساء لرمضان محمد الصالح، أما الفصل الثالث الذي تناول فيه البعد الديني في المسرح الجزائري الذي وقف فيه عند التوظيف السياسي للشخصية الدينية من خلال مسرحيتي بلال بن رباح "لمحمد العيد آل خليفة" ومسرحية تغريبة جعفر

الطيار"ليوسف وغليسي" ليعرج بعدها على التوظيف التربوي للحوادث والمناسبات الدينية من خلال مسرحية المولد "للجيلالي عبد الرحمان" ومسرحية الناشئة المهاجرة "لرمضان محمد الصالح"، أما الفصل الرابع من الدراسة فقد خصصه الناقد لتوظيف التراث الشعبي في المسرح الجزائري مركزا فيه على جوانب ثلاث تفعيل التراث الشعبي في مسرحية جحا "للأدرع الشريف" والتوظيف السياسي للشخصية التراثية من خلال الغول بوسبع ريسان "لسنوسي مراد"، والتوظيف الاجتماعي للحكاية الشعبية من خلال مسرحية حيزية "لعز الدين ميهوبي"، ليقف في آخر فصل على التعبير المسرحي الجزائري في علاقته بالتراث منطلقا من العرب وفن المسرح بحث في الهوية والجذور فأشكال التعبير المسرحي في التراث الشعبي الجزائري من خلال خيال الظل والقراقوز والمداح والقوال والحلقة لينتقل بعدها إلى توظيف القوال في المسرح الجزائري من خلال مسرحية الأجواد "لعبد القادر علولة" خاتما بحثه بخاتمة كانت تحصيل حاصل لأهم النتائج المتوصل إليها في البحث.

أورد الناقد خطته البحثية في المقدمة غير أنه لم يقف عند أهم العناصر المتناولة أو بالأحرى لم يورد عناصره البحثية كاملة وإنما ترك تلك العناصر لفهرس الكتاب، فقد ركز في المقدمة على أن تكون شاملة بعيدة عن الحشو فكانت المقدمة بمثابة بحث مصغر يلخص مضمون الكتاب، غير أن هذا لا يبرر للناقد تجاوزه عن خطوة منهجية ضرورية في المقدمة.

2-2 الخلفيات النظرية والرؤية المنهجية:

اعتمد الناقد على بيبلوغرافيا معينة في انجاز بحثه، وبالعودة إلى قائمة المراجع نجد أن الناقد اعتمد اعتمادا كليا على المراجع العربية دون عودة إلى المراجع الغربية، ولعل السبب في ذلك هو بحثه عن كتاب عربي أصيل سواء في المراجع أو المدونات وهذا انعكس فعلا على الكتاب الذي كان جزائريا بحثا، ومن الكتب المعتمدة نجد: أحمد إبراهيم الدراما والفرجة المسرحية، بدير حلمي أثر الأدب الشعبي في الأدب الحديث "حفناوي بعلي" الثورة الجزائرية في المسرح الحديث...وغيرها من المراجع التي ضمتها بيبلوغرافيا الناقد.

لم يوضح الناقد وجهته المنهجية فقد ترك الباب مفتوحا للبحث في موضوعه بشكل أوسع، فنجده استلهم من عدة مناهج فانجد حضور المنهج السيميائي خاصة في قراءته لتوظيف التراث وكذلك المنهج الموضوعاتي من خلال تنقله بين مواضيع التراث المسرحية، والدارس في الكتاب سيجد أن الناقد قد اعتمد على هذا وذاك ما نجده في متن الدراسة.

مزج الناقد في بحثه بين ما هو نظري وما هو تطبيقي فعنوان الكتاب الفرعي دراسات تطبيقية في الجذور التراثية وتطور المجتمع قد كان له صداه البارز في التحليل والدراسة فالناقد قدم دراسة تطبيقة لنماذج مختلفة من مسرح الجزائر الحديث والمعاصر وقد وفق في اختيار عينات الدراسة حيث وقف على النماذج الأكثر توظيفا للتراث الجزائري.

2-3 الأهداف:

يهدف "أحسن ثليلاني" بكتبه المسرح الجزائري إلى تقديم كتاب يوضح مدى استلهام المسرح للتراث الجزائري كما يهدف أيضا إلى البحث عن أسباب ذلك التوظيف "إن هذا الكتاب لا يكتفي فقط بدراسة صور حضور التراث في المسرح الجزائري، ولكنه يعمد إلى تحليل أهداف ذلك الحضور من منطلق أن توظيف التراث يقوم أساسا على سعي الكاتب المسرحي إلى إيجاد مساحة من التواصل بين الماضي الذي تمثله العناصر التراثية المستلهمة، وبين الحاضر الذي تمثله القضية المطروحة في الواقع المعيش في زمن كتابة كل نص مسرحي"[306] فالناقد يسعى لتوضيح هذا التوظيف خاصة وأنه عرج على نماذج من رحم المجتمع الجزائري على نماذج من المسرح في فترة الاحتلال وكذا في العشرية السوداء إنها نماذج تحتاج الدراسة والوقوف عندها كون ذلك التوظيف لم يكن من فراغ "لقد حاولت من خلال هذا الكتاب إبراز كثافة حضور التراث في نصوص أدب المسرح الجزائري، كما حاولت تبيان مدى تمتع المسرحين الجزائريين بوعي عميق في تصويرهم للواقع المعيش وذلك

[306] أحسن ثليلاني: المسرح الجزائري دراسات تطبيقية في الجذور التراثية وتطور المجتمع، دار التنوير، ط1،الجزائر، 2013، ص8.

بتوظيف التراث سعيا منهم نحو تحقيق مجموعة من الأهداف المتداخلة، على رأسها الأهداف السياسية والاجتماعية"[307] فتوظيف التراث لدى المسرحيين الجزائريين كان عن وعي وقصد وذلك لأجل التنفيس عن المتلقي من جهة وكذلك لرفع درجة الوعي لدى المواطن البسيط، هذا المواطن الذي حرم سبل العيش الكريم فكان المسرح هو البوابة التي يطل بها على واقعه وينفس بها عن كربته، فكان توظيف التراث يحيي الهمم خاصة إذا كان لأبطال سياسيون أو اجتماعيون ساهموا في إنقاذ بلادهم في إحدى العصور.

قدم الناقد أهدافه والتي كانت ممزوجة بين ما هو معرفي وما هو منهجي فقد حاول تقديم دراسات كافية عن استلهام المسرح للتراث من خلال النماذج المقدمة، وقد عرض أهدافه في مقدمة الكتاب والتي حاول السير وفقها طيلة المتن محاولا تحقيقها ضمن صفحات الكتاب.

2-4 المتن المدروس:

قسم الناقد متنه المدروس إلى خمسة فصول أخذت الدراسة التطبيقية فيها نصيب الأسد من الدراسة، فالناقد قد ركز على التطبيق في الكتاب محاولا تقديم دراسات كافية للمسرحيات المقدمة وهذه حقيقية شيء يحسب للناقد إذ قلما نجد كتابا تطبيقيا إن صح التعبير يعالج الظاهرة المدروسة بنماذج تطبيقية فعلية، فالناقد وكما صرح في مقدمة الكتاب قد تطرق إلى عشر مسرحيات وهذا ليس يسيرا فالمسرحية الواحدة تحتاج وقفة وجهدا لأجل البحث عن التوظيف التراثي فيها "لقد حاولت في هذا الكتاب دراسة أكثر من عشر مسرحيات جزائرية وهي المسرحيات التي شكلت مصادر الكتاب لكونها الأكثر استحضارا للتراث وتوظيفا له في خدمة أهداف متباينة فعمدت إلى تصنيفها بمعاينة طبيعة المادة التراثية الأكثر حضورا فيها"[308] وقد قسم الناقد متنه المدروس إلى أقسام وجعل لكل نوع

---

[307] أحسن ثليلاني: المسرح الجزائري، ص8.

[308] المصدر نفسه، ص7.

تراثي فصله الخاص فجاء الكتاب منظما واضحا فالدارس يستطيع البحث فيه ببساطة فالتنظيم قد وسم العمل بالإيضاح والبيان.

قسم الناقد متنه المدروس وخصص لكل توظيف فصلا تطبيقيا مستقلا فركز في الفصل التطبيقي الأول على التوظيف السياسي وكانت النماذج المختارة هي مسرحية حنبعل ومسرحية يوغرطة وكلاهما تطرق للجانب السياسي في المقاومة وكيف ينبغي للفرد أن يناضل لأجل تحرر وطنه، أما الفصل التطبيقي الثاني فكان ذا بعد ديني وأراد الناقد من خلاله الوقوف على التوظيفات الدينية في المسرح الجزائري إبان الحقبة الاستعمارية وذلك بالوقوف عند مسرحية بلال بن رباح وتغريبة جعفر الطيار فكلاهما تعالجان فترة من فترات الجزائر الحرجة الأولى الحقبة الاستعمارية والثانية العشرية السوداء، أما الفصل الثالث فقد ركز فيه الناقد على التراث الشعبي في المسرح الجزائري من خلال مسرحية جحا و الغول بوسبع ريسان وحيزية وجميعها مسرحيات استلهمت التراث الشعبي فأسماؤها تدل عليها، وفي الفصل الأخير عرج الناقد على أشكال التعبير من خلال مسرحية الأجواد للمبدع "عبد القادر علولة" هي جميعها نماذج وظفت التراث بطريقة أو بأخرى وعلى اختلاف التوظيف إلا أن الناقد حاول الوقوف عندها ليرصد لنا ذلك التوظيف وأسبابه من خلال محاولته قراءة ذلك التوظيف والبحث فيه.

2-5 الممارسة النقدية:

حين نقف على الممارسة النقدية للناقد والتي وردت متنوعة ونهلت من مختلف التوظيفات التراثية، فالتقسيم المنهجي والتصنيف الذي اعتمده الناقد يحسب له كونه أعطى نظرة كافية عن التوظيف التراثي وبذلك فتح الآفاق أمام المتلقي، فدارس الكتاب سيشكل رؤية عن التراث المسرحي الجزائري وتوظيفاته التي لم تخل من أهداف ومرامي يسعى الناقد والمسرحي لتبليغها خاصة وأن هذه النماذج جميعها قد وظفت التراث لأهداف خفية وهو ما حاول الناقد رصده في ثنايا الكتاب.

حاول الناقد الوقوف عند الوظائف الكبرى للتراث وكذا لخفايا توظيفه، فالكتاب المسرحيين لم يوظفوا التراث من فراغ وإنما لرغبة في أنفسهم في سد ثغرة من ثغرات هذا المجتمع والتراث هو الوسيلة الآمنة لتبليغ المراد دون خوف من السلطة آن ذاك فهو القناع الذي استعمله المسرحي لترى مسرحيته النور، وقد حاول الناقد أن يضع معاني جامعة لأسباب توظيف التراث وهو ما نلمسه في صفحات الكتاب "إن أهمية التوظيف الدلالي للتراث التاريخي لا تكمن فقط في وعي الكاتب بالتاريخ، ولكن تكمن بالأساس في وعيه أيضا بالواقع المعيش"[309] فالمسرحي هو ابن المجتمع وهو من يحاكي مجتمعه لمعالجة قضاياه وذلك عبر رسائله المقدمة في العرض والتي غالبا ما تكون رسائل قوية تحمل معاني بالغة "رسالة المسرح لا يمكن أن تختزل إلى وحدات منفصلة يمثل كل منها إشارة حركية لها معناها الخاص"[310] فالمسرح كل متكامل وكل علامة فيه هي بمثابة رسالة خاصة لمتلقيها الخاص، هكذا هو المسرحي حين يكتب لا يكتب لفئة معينة وإنما يكتب لجميع شرائح المجتمع، فالمسرح هو النافذة التي بها يطل الإنسان على الجانب الآخر للحياة خاصة إذا كان هذا المسرح لا يشاهد إلا من قبل فئة معينة (نتحدث عن الفترة الاستعمارية حين كان المسرح من نصيب النبلاء فقط)، والناقد ركز على النماذج الأكثر توظيف للتراث وذلك للوقوف على مدى الاستلهام الذي حققه المؤلفين.

عنوان الكتاب الفرعي كان له حضوره البارز في متن الدراسة فالتراث كان حاضرا بقوة غير أن الناقد لم يقف عند تطورات المجتمع التي حققها التراث هل ساهم التراث فعليا في تطور المجتمع؟ وهل كان له دور في رفع درجة الوعي لدى المجتمع الجزائري خاصة وأن النماذج المختارة كتبت في مرحلتين من مراحل الجزائر، إننا حين ننظر في النماذج المدروسة نلاحظ فعلا أنها ولدت من رحم المجتمع وأن هذه الولادة وهذا التوظيف سيجد حتما صداه لدى فئات المجتمع المختلفة خاصة وأن المسرح أخذ يفرض نفسه في الساحة مع

---

[309] أحسن ثليلاني: المسرح الجزائري، ص49.

[310] هاني أبو الحسن سلام: سيميولوجيا المسرح بين النص والعرض، دار الوفاء، الاسكندرية، 2005، ص27.

الفنون الأخرى بعد أن كان بعيدا عنها، فالشخصيات التراثية والتي سنحاول الوقوف عند كل شخصية منها قد بعثت من جديد على أيدي هؤلاء المبدعين لتخرج لنا هي الأخرى أبطالا مثلهم حاولوا بدل النفس والنفيس لأجل إيصال الوعي للمشاهد البسيط، في الحقيقة إن المؤلفين المسرحيين الذين كتبوا النصوص هم الشخصيات ذاتها التي خلصت الناس من الشرور، فالكاتب المسرحي الذي تحدى كل الأخطار لأجل توعية شعبه وإيصال صوته ما هو في الحقيقة إلا شخصية من شخصيات هذا العالم التراثية والخرافية والشخصية البطلة التي ساهمت في الانفراج.

وقف الناقد عند أنواع كثيرة من التوظيف المسرحي للتراث ونجده يستهل أولى فصوله التطبيقية بمسرحية "حنبعل ويوغرطة وبئر الكاهنة" وجميعها مسرحيات جزائرية كتبت في فترة الاستعمار الفرنسي للجزائر وأراد مؤلفوها من خلالها رفع درجة الوعي السياسي لدى الفرد الجزائري، والمسرحيات كلها تمجد المقاومة في سبيل تحرير الأرض والثبات عليها ماعدا مسرحية بئر الكاهنة التي صورت نوعا آخر من النزاع وهو نزاع فكري لا يزال إلى يومنا هذا، حين نقف على دراسة الناقد نجده أنه ركز كل بحثه على الجانب التراثي كما أنه لم يقف طويلا عند كل مسرحية فنجده يذكر مقاطع طويلة من المسرحية دون أن يذكر تحليلا وافيا لها فنجده يذكر يوغرطة وحنبعل ومواجهتهما وبسالتهما غير أنه لا يقف عند أسباب التوظيف فيوغرطة الذي حارب و وقع في المصيدة كانت دلالاته لتموت حبيبته أمام عينيه وهو لا يستطيع إنقاذها إنه حال المجتمع آن ذاك حين كان تنخره فرنسا من جميع الجوانب السياسية والثقافية والدينية والاقتصادية، ففرنسا التي حاولت أن تجعل من الجزائر مقاطعة فرنسية حاربها الجزائريون بكل قواهم وقد وظف الكاتب يوغرطة عمدا قصد إحياء الحس التحرري لدى الشعب الجزائري "المسرحية غنية بالقيم الثورية التي حرص الكاتب على بثها

في روح المتلقي مثل النزوع التحرري والتضحية بالنفس في سبيل حرية الوطن وعزته"[311] هو مراد المؤلف الذي يسعى دائما لحمل عبء الوطن وعبء مسؤولية الوعي.

قراءة الناقد لم تخرج على هذا السياق وما نلحظه في قراءة الناقد للنماذج المسرحية غياب العرض المسرحي برمته فلا قراءة للنص الدرامي ولا حديث عن السينوغرافيا وغيرها من مكونات العرض وبما أن العنوان هو الدراسات التطبيقية كان من المفروض على الناقد الوقوف عند الزي التراثي مثلا أو الأسماء لماذا استدعى الكاتب يوغرطة بالضبط أو حنبعل وغيره من الأسماء هذه هي الحلقة المفقودة في البحث والتي يبحث عنها كل دارس، فالكاهنة مثلا التي استلهمت اسمها من عملها وذكائها وهي كامرأة فريدة قد فرضت نفسها على المجتمع بل وباتت تحارب الرجال وتهدد القبائل هي امرأة ليست كغيرها من النساء، هي المرأة الجزائرية حين تناضل لأجل الوطن، حين تهين الصعب وتثبت وجودها وما نهاية المسرحية بتلك الطريقة الجميلة إلا عبارة عن نجاح عملها النضالي ورضاها بما سيحصل مستقبلا، قراءة جميلة قدمها الناقد لكل توظيف تراثي غير أن طول النماذج المعروضة وكذلك الشح في تقديم قراءة لها أحيانا تركت أما المتلقي تساؤلات كثيرة لا يزال يبحث عن حلول لها كيف لا وهو يبحث في التوظيف التراثي للمسرح الجزائري وهو مسرح يحفل بالكثير من التراث في ثناياه.

انتقل الناقد في نماذجه بين توظيف سياسي وديني وتاريخي وفي توظيفه الديني وقف عند مسرحيات بلال بن رباح وتغريبة جعفر الطيار والمولد والناشئة المهاجرة وجميعها مسرحيات دينية كتبت في فترات مختلفة من تاريخ الجزائر الكبير، فالمسرحيات الثلاث (بلال بن رباح، المولد، الناشئة المهاجرة) كتب في فترة الاستعمار وهي جميعها مسرحيات تدعو للثورة على الوضع الراهن لاستقلال البلاد وهو ما حدث فعلا لكأن المسرحيات تنبأت باندلاع الثورة التحريرية فبلال بن رباح هو الصاحبي الجليل الذي نال ما ناله من العذاب

[311] أحسن ثليلاني: المسرح الجزائري، ص53.

جراء إسلامه وبإسقاط بسيط هو الشعب الذي يعيش الويلات الشعب الذي تهضم حقوقه ويطالب بواجباته هو ذلك الشعب الباسل الصبور الذي ظل صابرا حتى الفرج، هو ذلك الشعب المسالم الذي ظل جلدا طيلة سنوات العذاب هو المجاهد الجزائري حين يقف بين يدي جلاديه فكما ثبت بلال ثبت المجاهدون وكما تحرر بلال تحررت بلادنا هي قراءة بسيطة لمسرحية بلال بن رباح لأيقونة الصبر والجلد للإيمان في أنقى صوره والتوكل في أبهى حلته، هو الشعب الأبي الذي رفض الخنوع والخضوع وقد استلهمه الكاتب عمدا لتعزيز ثقة الشعب ولتأكيده على أن الله لن يخيب من تمسك به، في مسرحية المولد نشاهد تراثا من نوع خاص هو خوف الروم والفرس من أمارات مولد المصطفى صل الله عليه وسلم، والتي بدأت بالظهور قبل ميلاده ومدى الفزع الذي انتابهم جراء ذلك وفي الحقيقة هو خوف الاستعمار من ثورة تليدة من نار لن تطفأ إلا برحيلهم، فقد بات الأمر بينا والثورة قائمة لا محالة وأراد الكاتب بهذه المسرحية إرسال رسالة مشفرة للشعب الجزائري ليطمئنه بوضعه الصحيح وبتحضيره الجيد للثورة الكبرى وهو ما حدث بعد سنوات قلائل من كتابة هذه المسرحية، ففرنسا كانت تخشى قيام الثورة لأنها تعلم جيدا أن هذا الشعب إذا ثار لن يهدأ ولن يهنأ له بال حتى تغادر فرنسا كل ربوع الوطن، في مسرحية الناشئة المهاجرة رسالة جميلة ومعاني سامية إنها في تاريخنا الإسلامي تمثل هجرة النبي صل الله عليه وسلم إلى المدينة وكيف ساهم أبناء أبي بكر الصديق وعلي بن أبي طالب رضي الله عنهم جميعا في تدبير أمور الهجرة وكتمهم سر النبي صل الله عليه وسلم، أراد الكاتب أن تكون الثورة بمشاركة الكبير والصغير ولنا في ثورتنا أمثلة حية عن مشاركة الفتية والصغار في حربهم ضد فرنسا ولنا في عمر ياسف خير دليل، إن المؤلف حين ألف المسرحية أراد أن يحمل الصغار مسؤوليتهم في الثورة وأن الحرية لابد لها من كبير وصغير لتنالها أيدي الجزائريين إنها رسالة واضحة تحمل معاني سامية، هي الثورة حين تلقى لجميع شرائح المجتمع على اختلاف أعمارهم...مسرحيات ثلاث ركزت على تراثنا الديني لبعث روح الأمل في نفوس الجزائريين لم يقدم الناقد قراءات كافية عن المسرحيات كما لم يقف عند التمثيل كعنصر

خاصة وأن المسرحيات مثلت من طرف أبناء الجزائر ومثلت في الساحات والمدارس ولو وقف الناقد على التوظيف في جميع مستوياته لكانت دراسته اليوم من الدراسات النادرة في مجال المسرح.

لينتقل الناقد بعدها لتوظيف التراث الشعبي في المسرح الجزائري واقفا عند ثلاث نماذج مسرحية هي مسرحية جحا والغول بوسبع ريسان وحيزية ولكل مسرحية من هذه المسرحيات دورها الخاص في إغناء التراث الشعبي "فجحا" الذي عرف بحكمته وفكاهته والذي قيل أنه شخصية حقيقية عاشت في العصر العباسي أراد الكاتب باستحضاره أمرين أولهما الترفيه عن المتلقي وثانيا التوعية بطريقة فكاهية والإنذار بالخطر الذي يعانيه البسطاء من الناس خاصة وأن جحا إنسان عفوي يحاول أن يعيش حياته بشكل عادي غير أنه لا يمكنه ذلك جراء المضايقات التي تلحقه، هو في الواقع إسقاط لما يعانيه الإنسان الطامح في المجتمع في ذلك الوقت خصوصا وأن الفرد بدأ يتعرف على حقوقه وواجباته غير أن ذلك الأمر أصبح مزعجا بالنسبة للسلطة وهو لدى فهي تحاول قدر المستطاع تكبيل وحصر هذا المواطن، بينما نجد في مسرحية الغول بوسبع ريسان مفارقة جميلة فالاستعمار الذي كان يحكم الجزائر لفترة طويلة جدا قد هزم وها هي بشائر الحرية تلوح في سماءها غير أن هذه الحرية لم تدم طويلا فالغول قد ظهر بصفة جديدة وهو أخطر بكثير حيث تضاعف شره كيف لا ونحن أمام سبعة رؤوس بسبعة أرواح بينما كنا نقاتل غولا بسبعة رؤوس وروح واحدة، أجل إنها النفوس الخبيثة التي لا هدف لها سوى السلب والنهب، إنها النفوس التي لا تريد خيرا لهذه البلاد إنها تلك التوجهات السياسية المختلفة التي أرادت بالجزائر سوءا من منا لم يعش تبعيات العشرية السوداء من منا لم يرعبه صوت الرصاص في ذاك الزمن، هي الجزائر حين قسمت لفرق مختلفة كل فرقة تدعي أنها على صواب إنها الجزائر حين قتل أبنائها ورمل نساؤها ويتم أطفالها لا لشيء سوى لأنهم أبرياء، وقد كتب الكاتب مسرحيته لأجل التوعية بهذا الخطر الجديد الذي لابد له هو الآخر من هزيمة وقتل لابد من القضاء عليه قبل أن يعيثوا في الأرض فساد، إنها حاسة الفنان حين يستشعر الخطر ويتنبأ بما حوله

جراء ما عانه من ظروف، أما مسرحية حيزية فهي وجه جديد من التمرد إنها ثورة على الأعراف البالية على الصوت الذكوري المهيمن حين تكون المرأة مجرد خادمة ولا صوت لها، كيف لا والفتاة تحرم من الزواج من ابن عمها لا لشيء سوى لأنه أحبها إنه الظلم الاجتماعي في أقسى صوره والحكم الذكوري في تبجحه وسلطته، أراد الكاتب بمسرحيته هذه أن يسلط الضوء على قضية من قضايا ريفنا العميق "فجعلها قضية ورمزا لكل امرأة عاشقة تنتصر بالموت على كل من حاول مصادرة حقها في الزواج بمن اختاره قلبها، كما يمكن أن تكون شاهدا على إرادة طلب الحرية حتى ولو كانت بأغلى الأثمان"[312] حيث لا يمكن للمرأة البوح بمشاعرها ولا للرجل كون ذلك عار يعاقب عليه العرف الاجتماعي، وحقيقة لا توجد حيزية واحدة فحيزيات بمجتمعنا كثيرات غير أن صوتهن مقموع وسلطتهن لا حول لها ولا قوة أمام سلطة هذا الآخر، إنه الرجل البدوي قوي في بنيته حازم في رأيه ولا يمكنك تغيير ما في فكره ولو بدلت ما بوسعك، والموت في الحقيقة هو انتصار وخسارة في الوقت ذاته هو ليس انتصارا للضحية وإنما انتصار للأعراف التي فضلت موتها بدل الاعتراف بذلك وخسارة للعائلة وللشخص المفقود أي الذي قتل نفسه فذهبت حياته هباء منثورا، هي مسرحيات جميعها استدعت جانبا تراثيا وكل جانب يعالج مشكلة من مشاكلنا، غير أن الناقد لم يقف عند الهدف الأساسي من هذا الاستلهام أهو لتعزيز المسرحية أم لشيء آخر لا نعلمه، والناقد لم يقدم قراءة وافية للمسرحية على جميع مستوياتها فنحن لم نقف على الحوار إلا في النماذج المذكورة وهو الآخر لم يعرج على مجريات المسرحية كاملة فغالبا ما تقتصر دراسته على جانب معين أو جزء قصير وهذا مل يؤدي لبتر المعنى المراد.

في مسرحية القوال لعبد القادر علولة يأخذنا الناقد لعالم آخر من عوالم المسرح كيف لا ونحن نقف عند مسرح العرائس أو ما يسمى بمسرح القراقوز ومسرح المداح أو القوال ومن منا لا يعرف هذا النوع المسرحي هذا النوع الذي طالما شهدناه في صغرنا في مناسبات

[312] أحسن ثليلاني: المسرح الجزائري، ص188.

الوطن الحبيب، يقف الناقد عند مسرحية الأجواد "لعبد القادر علولة" وهي مسرحية تنقلنا لعوالم مختلفة وظروف متشابهة غير أنها تصور في حقيقتها الجانب المشرق للفرد الجزائري على الرغم مما يعانيه هذا الفرد من تهميش وقتل للطموح، إننا حين نقف على النماذج المختارة في المسرحية وهي جميعها نماذج من المجتمع البسيط، فعلال ولحبيب يمثلان المواطن الجزائري الباحث عن قوت يومه عن الجزائري القانع بما وهبه الله إياه المخلص لوطنه، إنها الجزائر في أزمتها الاقتصادية إنها الجزائر قبل هبوب العاصفة شباب طامح حالم يهدف لتغيير الوضع للأفضل، إن جميع الشخصيات المذكورة شخصيات من خيرة المجتمع، مواطنون بسطاء يحاولون سد الثغرة التي فتحتها السلطة يحاولون بكل ما أوتوا من قوة احتواء الوضع غير أن الوضع الاقتصادي لا يبشر بخير وهو ما حدث بعد ثلاث سنوات...الكاتب في مسرحيته حاول أن يكون حكيما في طرحه محاولا تجاوز المشكلات غير أن ذلك غير ممكن فالمواطن البسيط هو الشخص الأكثر ضررا من هذه السلطة التي لا تجيد تقدير الأمور.

عالج الناقد المسرحية معالجة سطحية ولم يقف عند شخصياتها ولا عند أحداثها فعلى الرغم من معاناة الجميع إلا أن الناقد اكتفى فقط بسرد الحوار بينهما مع أن المسرح يحتاج إلى ديكور وقفة وصوت ليكتمل معناه غير أن عبد القادر علولة أراد أن يكون طرحه مختلفا عن طرح المسرح الغربي"لا حظ عبد القادر علولة بأن المسرح الغربي يخاطب في المقام الأول حاسة البصر بالحركة والفعل وما ينجر عنهما من تمثيل وديكور، ثم تأتي في المقام الثاني حاسة السمع بالحوار والمؤثرات الصوتية، في حين أنه –علولة- قد لاحظ بأن طبيعة المتفرج الجزائري وربما العربي عموما تعطي الأولوية لحاسة السمع قبل حاسة البصر، فهي من خلال السمع تحرك طاقاتها التخيلية والتصورية فلا تحتاج إلى تشخيص التفاصيل بدقة قدر حاجتها إلى الكلمة الموحية بتلك التفاصيل"[313] صحيح أن العربي يعتمد السمع في

[313] أحسن ثليلاني: المسرح الجزائري، ص227.

تذوقه للفنون الأدبية وهذه حقيقة لا ننكرها، لكن المسرح فن يعتمد بشكل كبير على البصر كونه حافل بالأشياء والعناصر التي تلفت بصرك إليها "الكلمات هي الأقرب إلى الإقناع والرؤية بالبصر هي الأقرب إلى الإمتاع"[314] والمسرح تكمن وظيفته في الفرجة والتنفيس عن المشاهد فإن غابت المتعة فإن النص المسرحي قد فقد قيمته، والمسرح لا يبنى على حساب هذا أو ذاك وإنما يبنى بتكاثف جميع المكونات والعناصر من النص للحوار إلى جميع العناصر الأخرى.

لم يقف الناقد عند دواعي توظيف اللهجة العامية في المسرحيات، كذلك لم يقف عند توظيف المصطلحات التراثية وهي نقطة غفل عنها الناقد، فالمسرحي حين يستدعي شخصيات أو عبارات تراثية فإنه يحاول بعث هذا التراث من جديد خاصة مع موجة الحضارة التي بدأت تأخذنا عن عالمنا الطبيعي "إن المسرحية الجزائرية التي وظفت التراث الشعبي قد ارتبطت بالعرض أكثر من ارتباطها بالنص المكتوب والمطبوع، وذلك لأن اللغة المستعملة في عموم هذه المسرحيات هي اللهجة الشعبية وليست اللغة العربية الفصحى"[315] ولعل السبب الرئيس في اعتماد اللغة العامية هو صعوبة فهم الفصحى في المجتمع آنذاك خصوصا أن الشعب الجزائري كان يعاني الأمية والمتعلم منهم كان يعلم بلغة المستعمر، هذا ويؤكد الناقد على ضرورة الوقوف عند العرض وهو ما لم نجده في متن الكتاب صحيح أن الدراسة التطبيقية كانت ثرية وماتعة إلا أنها كانت ناقصة فالعرض المسرحي الذي يشكل كل المسرحية المتكامل لا نجد له حضورا في دراسة الناقد في كل العروض المذكورة والتي تنقلت بين توظيف شعبي وسياسي...قدم الناقد في الكتاب دراسة وافية للمسرح الجزائري فالدارس في الكتاب سيتعرف على مراحل تطور وظهور هذا المسرح، وهذا لا يبرر له تجاوزه في حق العرض والذي لو تناوله لكانت الدراسة أغنى بكثير مما هي عليه، فالعرض هنا هو الحلقة المفقودة التي بحثنا عنها طيلة متن الدراسة غير أننا لم نجدها.

---

[314] هاني أبو الحسن سلام: سيميولوجيا المسرح بين النص والعرض، ص208.

[315] أحسن ثليلاني: المسرح الجزائري، ص190.

الخاتمة

قدم الناقد في كتابه المسرح الجزائري عينات مختلفة عن توظيف التراث فانتقل بين أهم المواضع والاختصاصات التي يمكن أن تحوي هذا العنصر، الذي يزيد من قيمة العمل الفني فالمؤلف المسرحي حين يوظف التراث في مسرحه فإنه يهدف إلى أمرين إحياء هذا التراث في نفس المتلقي الذي يحن إلى ماض تليد والذي حين يراه قد تجسد في ثوب جديد يحي ذكراه ويرغب في مشاهدة المزيد، أما الهدف الثاني من توظيف التراث فهو توجيه رسالة قوية للحفاظ عليه وللسير على مآثر السابقين.

نخلص من وقوفنا عند كتاب المسرح الجزائري دراسات تطبيقية في توظيف التراث وتطور المجتمع ل"أحسن ثليلاني ما يلي:

*يعد الكتاب من الكتب الجزائرية القليلة التي عنيت بالتراث في المسرح الجزائري، هذا مع التأكيد على أهمية هذا التوظيف في إثراء النص المسرحي.

*لم يقف الناقد عند العروض المسرحية المقدمة حيث عالج مسرحيات كثيرة ومتنوعة الطوابع إلا أنه لم يقف عند كيفية تقديمها للمتلقي ولا كيف تلقاها المتلقي.

*نوع الناقد في متنه المدروس فجمع في الكتاب أكثر المسرحيات الموظفة للتراث غير أننا نجد بعض الأسماء اللامعة في تاريخ المسرح غائبة.

رغم كل ما قدمناه من ملاحظات وتعقيبات حول كتاب المسرح الجزائري ل"أحسن ثليلاني" إلا أنه يبقى للكتاب مكانته التي حظي بها، فلا يمكننا التقليل من الإضافات التي قدمها الكتاب للمسرح الجزائري خاصة في جانبه التراث ويبقى من الدراسات الرائدة في المجال ومرجع كل باحث مسرحي يبحث في التراث.

3 كتاب التلقي والمشاهدة في المسرح لمخلوف بوكروح:

3-1 وصف الكتاب:

يعد كتاب التلقي والمشاهدة في المسرح من الكتب الجزائرية الأولى في مجال تلقي المسرح، خاصة وأن التلقي بشكل عام لم ينل حظه الكاف من الدراسة، فالمسرح بما يحمله من قيم وثقافة، والمشاهد بفكره وإيديولوجيته لم يجدا من يقف عندهما وقفة تستكنه ما في بواطن الأمور، فنظرية التلقي هي النظرية الأولى التي ساهمت في التركيز على المتلقي باعتباره فاعلا أساسيا في عملية الإبداع.

يتناول كتاب التلقي والمشاهدة في المسرح جانبا جديدا في المسرح الجزائري إنه المتلقي الذي يشاهد هذا المسرح وقد قسم الناقد دراسته إلى أربعة محاور أساسية، تناول في الأول مفهوم التلقي والمشاهدة من خلال ما ورد في الكتب والمعاجم بعدها انتقل إلى أهم النظريات التي تبحث في موضوع التلقي لما له من أهمية بالغة في الأداء المسرحي، لينقلنا بعدها في المحور الثالث لأنماط التفاعل مع العرض وضح في هذا المحور كيفية تفاعل الجمهور أو المتلقي مع العرض الذي أمامه وفي الرابع وقف عند الفضاء المسرحي نظرا لأهمية هذا الأخير في العرض خصوصا أنه يقف عند حدود معينة وينفتح عند حدود أخرى وذيل بحثه بخاتمة عرض فيها لأهم النتائج المتوصل إليها.

حاول الناقد الوقوف عند هذه العناصر لتقديم دراسة مختلفة، وقد قدم خطته البحثية في مقدمة الكتاب، والتي جاءت مضبوطة كما في المتن، فالناقد تقيد بمنهجية البحث، وقد حاول الناقد في متنه كتابه تقديم دراسة مخصصة للجمهور الجزائري وهذا ما سنقف عليه في الدراسة.

3-2 الخلفيات النظرية والرؤية المنهجية:

حين نقف على مكتبة الناقد نجد فيها بعض الخلط واللامنهجية فالناقد الذي سار وفق نهج البحث العلمي القديم ونقصد به تسلسل المراجع والتي من المفترض أن يوردها بعد كل محور أنهاه نجده يترك جميع الهوامش لنهاية الدراسة معنونا كل هامش بهامش خاص بالمحور كذا وهكذا، وهذا حقيقة يربك الباحث ويشتت فكره فمثلا أي تهميش أو تعقيب كنا نبحث فيه يضطر الباحث للعودة لآخر الكتاب ليبحث في المحور الخاص، هو نهج متعب للناقد والباحث على حد السواء، وما يلفت انتباهنا كذلك هو خلو الكتاب من قائمة المراجع مصنفة ومرتبة، فالناقد قد اكتفى بذكر الهوامش التي اعتمدها وألحق كل محور بهامشه الخاص في نهاية الدراسة، وحين نقف على مراجع البحث المعتمدة نجد أن الناقد اعتمد اعتمادا كبيرا على المراجع الأجنبية المترجمة وربما يعود ذلك لموضوع البحث كون التلقي كموضوع لم يجد أقلاما سيالة وكتبا كثيرة في المجال، كما اعتمد على المراجع العربية التي نجد منها: فوزي فهمي التأويل والتلقي، جابر عصفور قراءة التراث النقدي، محمد عبد الحليم دراسة الجمهور في مجال الإبداع الفني الجماهيري، أما المراجع الأجنبية فنجد:

Patrice pavic. Dictionnaire du theatre

Gourdon Anne-Marie.Théàtre perception

وبعض المراجع الأخرى التي كانت مرجع الناقد في البحث والتي ساعدته في توظيف معلوماته في المجال خاصة وأن موضوع الدراسة من المواضيع الحداثية.

المتأمل في منهج الناقد سيجده أنه ركز على العرض والجمهور وقد ركز في دراسته على الظاهرة المسرحية التي عالجها على مستويين كما فعل باتريس بافيس "يتم التركيز في المستوى الأول على الإرسال من خلال العناية بدراسة مصادر النص وسياقه وظروف الكاتب والتعديلات التي أضافها المخرج أثناء التدريبات والظروف المحيطة بالعرض، أما في

المستوى الثاني فيتم التركيز على الدور الذي يلعبه المتلقي علما أن الإرسال لا يكون فعالا دون الأخذ في الاعتبار دور المتلقي، كما أن التلقي لا يمكن استيعابه دون الرجوع إلى عملية الإرسال"[316] فالناقد قد ركز في دراسته على المتلقي، إنه الجمهور المسرحي الذي لم يسبق الوقوف عنه في دراسات سابقة هو أسلوب جديد في البحث لم نعهده، خاصة وأن المتلقي كان في مناهج كثيرة مجرد مستهلك للنص فكان حقيقة قارئ لا يقدم جديدا لنصه، في حين نراه اليوم قد تحرر من تلك القيود التي كانت تكبله فقد أضحى مؤلفا وناقدا وقارئا في الوقت ذاته.

قدم الناقد كتابه بشكل جديد فبعد أن اعتدنا الدراسة النظرية والتطبيقية على مدونات بعينها يعتمدها الناقد ويطبق منهجه عليها، غير أننا نقف اليوم عند نوع جديد من التطبيق وهو الدراسة الميدانية وهي قليلة في ميداننا النقدي فصراحة قلما نجد كتابا يتناول المتلقي بالدراسة ويقف عنده بإحصائيات معينة ذا هو نهج الناقد الذي حاول تقديم دراسة ميدانية فعلية وقف عندها عند جمهور المسرح الجزائري في إحدى فتراته محاولا تقديم دراسة وافية عنه.

3-3 الأهداف:

يهدف"مخلوف بوكروح" بكتابه التلقي والمشاهدة في المسرح لرصد ظاهرة التلقي المسرحي في الجزائر من خلال دراسته المقدمة، ويهدف الناقد لإبراز الأهمية الكبيرة للجمهور في العرض المسرحي فلا يمكن تقديم عرض مسرحي دون جمهور، فتركيز الناقد جاء منصبا على الأهداف المعرفية بنسبة أكبر مقارنة بالأسباب المنهجية، خصوصا أنه سعى طيلة متن الدراسة على تبيان مدى فاعلية الجمهور في العرض "حضور المتفرج في المسرح هو شرط ضروري لوجود العمل الفني، معنى هذا أن المسرح لن يتم إلا بحضور

[316] مخلوف بوكروح: التلقي والمشاهدة في المسرح، نقلا عن باتريس بافيس، الإرسال والتلقي في المسرح، مقامات للنشر والتوزيع، الجزائر، 2013، ص10.

المتفرج الذي يتمم المشهد المسرحي ويعطيه تأثيره الزمني"[317] فالهدف الأساس من البحث هو فتح نافذة جديدة يطل بها الناقد على البحث المسرحي أو التلقي إن صح التعبير، فالمتلقي اليوم هو عنصر بارز في المسرح وإن غاب هذا العنصر فإن العمل الفني سيفقد الكثير من معانيه.

حاول الناقد في متن الكتاب تحقيق أهدافه التي لمسناها في مقدمته البحثية وذلك من خلال الدراسة المقدمة والتي حاول فيها جاهدا أن يعطي للجمهور حقه من الدراسة دون إغفال العرض ومكونات المسرح الأخرى التي كان لها حضور محتشم في الدراسة.

3-4 المتن المدروس:

حين نقف على المتن المدروس للناقد نجد أنه قسمه لقسمين قسم تناول فيه الجمهور كعينة وكموضوع للدراسة، حيث وقف على الدور الكبير الذي يشغله في العرض ومدى المكانة التي يحظ بها الجمهور في المسرح منذ ميلاده، فلا يمكن للعرض المسرحي أن يقدم دون جمهور، فهو من يعطي للعرض مكانته المستحقة فكلما كان الإقبال كبيرا من طرفه كلما نجح العرض، وهذا موجود عبر التاريخ فكثير من العروض التي صنعها جمهورا وكثيرا أيضا ممن وضعها جمهورا، إن الجمهور هو العنصر الفعال في أي عمل مسرحي ومعنى ذلك أن تقديم عرض مسرحي دون جمهور غير منطقي حتى، وإن قدم ففائدته لن تعم ورسالته لن تصل ومبتغاه لن يتحقق هو المسرح الذي لا يكتمل كيانه إلا بجمهور بأفراد أحبوا العرض وآخرون نقدوه وآخرون استمتعوا به.

تناول الناقد في الكتاب العرض المسرحي من زاوية المكان فحاول تقديم مكانة المكان في العرض المسرحي ونخص بالذكر هنا المكان الذي يجرى فيه العرض مسرح ساحة باحة مدرسة...فكل مكان له دلالاته في العرض، والمباني المسرحية حسب رأي الناقد قليلة جدا

[317] مخلوف بوكروح: التلقي والمشاهدة في المسرح، ص8.

في بلادنا، كما أن المسرحيون لا يقدمون عروضهم في مكانها المناسب، فالناقد يفضل أن تقدم المسرحية التاريخية في مكان تاريخي والدينية في مكان ديني وهكذا...حتى يكتسب العرض قيمة أكثر.

عرض الناقد في الكتاب لأهم مكونين في المسرح على حد قوله هو وهما العرض والجمهور...مقدما الجمهور في مرتبة أولى كونه محور العملية المسرحية.

3-5 الممارسة النقدية:

حين نقف على دراسة الناقد المقدمة في الكتاب نجده استهل كتابه بحديث عن التلقي من خلال ما قدمه كل من "ايزر" و"ياوس" حول نظرية التلقي وتركيزهما على المتلقي الذي منحاه قدرة على التأويل والتحليل، فالقارئ لم يحظ بفرصة مثل هذه في النظريات السابقة ونظرية التلقي هي النظرية التي فتح باب التأويل على القارئ وأعطته فرصة المشاركة في النص.

ركز الناقد بحثه على الجمهور وهذا ما جاء في عنوان الدراسة التلقي والمشاهدة في المسرح، حيث تناول دراسة ميدانية لجمهور المسرح الجزائري في فترة معينة من تاريخ الجزائر الكبير (1973-1989) والتي حاول الوقوف فيها، إننا حين نتتبع دراسة الناقد نجدها سطحية خصوصا في حديثه الذي أخرج الدراسة من الأدب إلى فرع آخر هو فرع علم الاجتماع فهذه الدراسات من اختصاص غير اختصاص الأدب، حاول الناقد في دراسته بيان مدى تردد المواطن الجزائري على المسرح باعتبار أن المتفرج جزء لا يتجزأ من عناصر المسرحية "ففي المسرح يشهد المتفرج كل شيء أمامه لحظة وقوعه دون وسيط، وهذا الحضور بالشخص واللحم والدم والآني هو جوهر المسرح"[318] فالمواجهة بين العرض والمتلقي تثمر الكثير خاصة إذا كان هذا المتلقي من النوع الإيجابي الذي يقدم قراءة نقدية

[318] مخلوف بوكروح: التلقي والمشاهدة في المسرح، ص58.

للمسرحية أو على الأقل يفهم الرسالة المتضمنة في العرض، إن جمهور المسرح الجزائري على اختلاف طبقاته هو جمهور أتى للمتعة والتعلم على اختلاف أهدافهم...وما نلحظه في دراسة الناقد أنه لم يقسم دراسته الميدانية على أعمار ومستويات فالتلقي يختلف بين مثقف وأمي وبين رجل وامرأة وما نلحظه في الدراسة هو أنه فقط أخبرنا بتنوع العينة غير أننا لم نلمس دراسة لهذا التغير على جميع المستويات

هذا ولم يوضح لنا الناقد على أي أساس اختار هذه العينات هل كان اختياره مبنيا على قواعد ودراسات أم أنه كان عفويا وعشوائيا، الدراسة الميدانية تحتاج لخبرة في المجال والعينات لا يمكن اختيارها عشوائيا، فالدراسة لو قسمت بين مثقف وأمي والإجابات التي ستكون مختلفة تصنف، وكذلك قضية الجنس والعمر التي تحدث عنها الناقد لكنه لو يقف عندها خاصة في قضية الفصل بين الرجل والمرأة والفئات العمرية صحيح أنه صنفها إلى فئات غير أنه لم يقف عند أسباب الاختلاف وكيفية التلقي عند كل فرد وهنا مربط الفرس فالاختلافات ستكون كبيرة في طريقة التلقي والمشاهدة فكل فرد ينظر للعرض من زاويته الخاصة "المتفرج في المسرح هو فرد له كيانه الخاص"[319] وحقيقة الناقد لم يقف عند هذه الفئة وقفة طويلة فقد عرض إحصاءاته دون أن يقف عند نتائجها أو يقدم حلولا للرقي بالذوق الجماهيري، فالعنوان الكبير التلقي والمشاهدة في المسرح لم يعطه الناقد حقه في متن الكتاب، وما لحظناه في هذا المبحث كثرة الاقتباسات والحديث عن نظريات الاتصال الجماهيري والدارس في غنى عنها، وحقيقة كانت الدراسة الميدانية صغيرة جدا مقارنة بما حواه عنوانها، ولم تتناول شيئا جديدا غير الأرقام الذي ظل يرددها ويعيدها دون تقديم شيء ملموس للدارس أو على الأقل تقديم دراسة كافية لهذه العينة على جميع المستويات.

برر الناقد لجوء الجمهور الجزائري للمسرحيات الطلائعية "الإقبال على المسرحيات الطلائعية قد يكون نابعا من رغبة الجمهور في كل ما هو جديد، والإطلاع على التجارب

[319] مخلوف بوكروح: التلقي والمشاهدة في المسرح، ص40.

في ميدان المسرح"[320] حقيقية لا يمكننا الجزم بذلك خصوصا أن فترة الدراسة كانت في مرحلة صعبة في تاريخ الجزائر والمتلقي آن ذاك كان يبحث عن شيء ينفس عنه، يشعره بالأمان والاهتمام والمسرح آن ذاك هو من وجدت فيه هذه الصفات فلجأ المتلقي لها بحثا عن إجابة لتساؤلاته فهو الذي يعالج قضايا المجتمع بطريقة فكاهية هزلية، يلجأ المتلقي لها ليطمئن نفسه بوجود أشخاص مثله وفي مقابل ذلك يرى ذلك الممثل وهو يتقمص دوره ويبحث عن حلول لمشكلته، هنا أحب الجزائري المسرح الذي كان يسكنه قبل ظهوره، فالمسرح هو الفن الذي يشعرك بذاتك، وهو الفن الذي يحاول البحث عن حلول فعلية لمشاكل هذا المواطن البسيط، إن المتلقي لا يحضر المسرح لغاية تعليمية وغالبية المجتمع آن ذاك أمي لا يقرأ ولا يكتب وغالبيته يفهم فقط اللغة المتداولة وهو ما أجبر المؤلفين على الكتابة بلسان حال هذا الشعب الذي بدأ يهتم بقضايا المسرح وبحضور فعالياته، الجمهور المسرحي الجزائري هو جمهور متعدد الفئات، جمهور يحلم بغد أفضل ومستوى معيشي أرقى فهو يحاول أن يحاكي نظيره الذي تركه يتخبط في الجهل ويعاني تبعياته من فقر وأمية.

عرج الناقد على نماذج جزائرية في مجال التأليف والإخراج حيث أخذ على هؤلاء عدم مواكبتهم للأشكال الغربية "إن سعي المسرح الوطني الجزائري تنويع المصادر التي استقى منها أعماله المسرحية لم يرافقه تنوع على مستوى الأشكال المسرحية ولم يطلع جمهوره على التجارب الحديثة التي عرفتها الحركة المسرحية في العالم"[321] حقيقة المسرح الجزائري حاول الانفتاح على الدراسات الغربية في مجال المسرح، فقبل كل شيء المسرح فن غربي وقد أخذناه نحن العرب عن طريق الترجمة، وجل المؤلفين المسرحيين في الجزائر استلهموا من هذا الآخر كونه مصدرا لهم، أضف إلى ذلك فالجزائر التي كانت تعاني مرارة الاستعمار والتي قيدت من جميع الجهات والمنافذ كيف لها أن تستلهم من هذا الغربي الذي لا تسمع منه ولا ترى إلا في أزمنة محدودة، إنه لا يمكننا أبدا لوم المؤلفين الجزائريين ولا المخرجين

[320] مخلوف بوكروح: التلقي والمشاهدة في المسرح، ص66.

[321] المصدر نفسه، ص67.

المسرحيين على عدم استلهامهم لنظريات المسرح كون الظروف قاهرة، أضف إلى ذلك التبعيات السياسية التي تطال كل كاتب أو مخرج مسرحي، فالممثل والمخرج والمؤلف جميعهم في دائرة المطاردين والمبحوث عنهم، كون النشاط المسرحي بذاته مستهدف ولم يرد له النمو والتطور وثباته رغم كل تلك المعوقات هي إنجاز كبير يشهد به لهؤلاء لكل من عانى لأجل أن يبقى المسرح في الجزائر، لأجل أن يشاهد هذا المواطن القليل من الترفيه وكذلك هو رسالة له، أما فيما يخص قضية التجديد والتي تحدث فيها عن محاولات عبد القادر علولة وعبد الرحمان ولد كاكي"المسرح الجزائري حاول في فترة السبعينات الاقتداء ببعض التجارب المسرحية في العالم فتأثر كاتب ياسين وكاكي وعلولة ببريخت وبيتر فايس وبيسكاتور ومحاولة عبد القادر علولة وعبد الرحمان كاكي استلهام التراث الجزائري في المسرح ولم يجدد في أسلوب تقديم العروض التي جاءت في معظمها تقليدية"[322] فالظروف كما سبق وتحدثنا لم تكن مواتية أو متاحة أمام هذا الجزائري فالتقليد المعتمد قد يكون رسالة في حد ذاته، فالتراث الذي وظفه هؤلاء لم يكن من عدم وإنما كان عن علم من مدى استيعاب المتلقي هذا التراث كونه جزائري خالص، كذلك التقليد المعتمد والذي يعود للظروف السياسية والاقتصادية آن ذاك، غير أن ذلك لم يحد من إبداع المسرحيين الجزائريين ولنا في "عبد القادر علولة"خير مثال على ذلك وذلك من خلال مسرحيته الأجواد التي جاءت في قالب مغاير والتي حصد بها جوائز كثيرة في الجزائر وخارجها، هي الظروف التي لم تكن متاحة أمام الجزائريين للإبداع ولتقديم الأفضل، فالظروف التي مر بها هؤلاء كانت ستقف حائلا أمام الكثيرين غير أنهم صمدوا لأجل مسرح جزائري، حتى وإن حوى نقائص فهو أفضل بكثير من العدم.

وقف الناقد في دراسته عند توظيف العامية في المسرح والفصحى وقدم النسب التي استخلصها وقد حاول الخروج من أزمة توظيفها، اعتبارا أن جل المسرحيات كانت باللهجة

[322] مخلوف بوكروح: التلقي والمشاهدة في المسرح، ص67.

العامية، وهذا راجع لمستوى الثقافي للمجتمع الجزائري آنذاك وحاول الناقد المرور لقضية أعمق "وعليه لا بد أن نرفع مستوى النقاش حول موضوع اللغة إلى ميدان جديد وهام، وأن نتجاوز مسألة المفاضلة بين الفصحى والعامية، ذلك أن هناك مسرحيات مكتوبة بلغة مسرحية جيدة وأخرى لغتها ضعيفة، فإذا كانت للغة الأدب شروط جمالية وتعبيرية، فإن لغة المسرح تتجاوز هذه الشروط الأدبية العامية، فلها شروط خاصة كلغة لفن من نوع آخر"[323] غير أننا لم نلمس وقوفه عند هذه الجماليات التي اعتبرها بديلا عن اللغة المكتوبة وكان عليه الوقوف عند البدائل التي رآها مناسبة والتي من بينها ملحقات المسرح التي تشكل جزءا لا يتجزأ منه ونخص بالذكر هنا الستار والديكور غير أننا نجد للناقد رأيا مغايرا بعض الشيء"تقوم الستائر بحجب عجائب وغرائب الديكور، وهي التي توفر الصدمة والغرائب"[324] فالستائر تساهم في طمس مالا يريد الديكور إبرازه غير أنها في حد ذاتها ديكور والمخرج حين يريد أن يبرز شيئا فإنه يبرزه وكذلك يفعل حين يريد إخفاء شيء ما، فالديكور يختار بعناية ولا يمكن أن يمثل صدمة للمتلقي إلا إذا أراد المخرج أن يفاجئ جمهوره به.

انتقل الناقد بعدها إلى العرض المسرحي ومكانته في المسرحية غير أن ما يستوقفنا هنا هو غياب الحديث عن المسرح الجزائري مع أن موضوع البحث هو المسرح الجزائري فنجده يأخذنا لتاريخ العروض المسرحية بداية من ايطاليا على اعتبارها تناولت الموضوع وعرجت على مقترحات، فالعرض الجزائري هنا غائب تماما، لينقلنا بعدها للحديث عن تأثير المباني المسرحية على الجمهور"أما تأثير المباني المسرحية على الجمهور وطريقة تلقيه للعروض المسرحية لم يلق اهتماما من طرف الباحثين، بالرغم من أن مثل هذه الدراسات قد تسهم في فهم الكيفية التي تؤثر بها المباني المسرحية على عملية تأويل الجمهور للحدث المسرحي"[325] غير أن الناقد لم يقف عند هذا ولا ذاك، فهو لم يوضح لنا كيف تساهم المباني

---

[323] مخلوف بوكروح: التلقي والمشاهدة في المسرح، ص68.

[324] المصدر نفسه، ص 88.

[325] المصدر نفسه، ص91.

في تلقي العرض من طرف الجمهور، وهو بهذا يبعد البحث عن ما يرومه، فهدفه الأساس هو المتلقي أو الجمهور غير أنه لم يوضح لنا الفعالية التي تسهم فيها المباني المسرحية في التأثير في الجمهور، إن المباني المسرحية حين تكون تراثية أو مسارح في الهواء الطلق فإنها تساهم بشكل كبير في توسيع دائرة المعارف لدى المتلقي، فالمكان يلعب دورا كبيرا في نفسية المتلقي، خاصة إذا كانت المسرحية تاريخية مثلا وقدمت في مكان تاريخي يليق بها إن هذا الوضع يدفع بالمتلقي إلى الاستمتاع بالحدث بشكل أفضل كذلك معايشة الواقعة التاريخية، وبالتالي فإن المسرحية ستؤدي رسالتها المنوطة بها على أكمل وجه، ويأخذ الناقد على مسرحي الجزائر هذا الأمر"على الرغم من أهمية المعمار المسرحي وتأثيره في الحدث المسرحي، فإنه في الجزائر لم تجر بحوث في هذا المجال، وهذا رغم المحاولات التي قام بها عبد الرحمان كاكي وعبد القادر علولة، في مجال البحث في التراث وتوظيفه في المسرح لكن هذه التجارب لم تجد الفضاء المناسب، كما لم يتم استغلال الفضاءات والمسارح الأثرية والرومانية وهي كثيرة في الجزائر واقتصر تقديم العروض على قاعات مسرحية"[326] وهنا لا يمكن لوم المخرجين ولا كتاب المسرح كون العملية خارج نطاقهم، فالجزائر التي كانت تمر بظروف اقتصادية صعبة كان يمكنها استثمار هذه المعالم عن طريق استغلالها في تقديم العروض، لكن أي عروض نقدمها في معالم رومانية ونحن نعلم أنه لن يحضر متفرج واحد، فالمواطن الذي كان يرى في المسرح نافذته التي بها يطل على أماله يكون المسرحي قد قضى عليها وهو يعلم جيدا أن هذا المواطن لا يمكنه تأمين ثمن التذكرة العادية فما بالك بموقع أثري، الظروف الاقتصادية للمواطن لم تكن لتسمح له بمشاهدة العروض في المواقع الأثرية لهذا لم يقدم المخرجون على هذه الخطوة، بل حتى المخرجون بحد ذاتهم لا يملكون مستحقات الدفع للتمثيل أو لتصوير مسرحية على موقع أثري، فالعملية تتطلب الكثير وهي فوق طاقة الجميع، فالفضاء المسرحي كفضاء يحتاج مكانا لائقا أو على الأقل يحتوي على كل مستلزمات العرض، كما لابد أن يختار المخرج مكانا يناسب المتلقي سعرا ونفسية، فلا

[326] مخلوف بوكروح: التلقي والمشاهدة في المسرح، ص92.

يمكن أن يختار مكانا بعيدا لا يبلغه المتلقي إلا بشق الأنفس فعلى المخرج مراعاة ظروف المتلقي ماديا ومعنويا كون ذلك سيعود على عرضه سواء بالسلب أو الايجاب.

التلقي والمشاهدة في المسرح عنوان البحث الكبير والذي أخذ التلقي فيه حيزا كبيرا من الدراسة غير أننا لا نجد لكلمة مشاهدة حضورا في متن الكتاب، فالمشاهدة التي تعني التمتع بالعرض والوقوف عنده لم تأخذ نصيبها من الدراسة في طيات الكتاب فالناقد لم يوازن بين مصطلحاته البحثية وهذا ما ترك فجوة وتساؤلا لدى المتلقي الذي كان محور الدراسة.

سمات الجمهور المسرحي هو عنوان أحد المحاور الأساسية للكتاب فقارئ العنوان يخيل إليه أنه سيتعرف على سمات الجمهور أو مشاهد المسرحية غير أن هذه السمات لا وجود لها في المتن، فالناقد يتناول بالدراسة الجمهور من زاوية أخرى حيث يعرج على تعريفه ونظرياته في علم الاتصال ولم يقف عند السمة التي عنون بها محوره فكان بإمكانه تعويض العنوان بعنوان مخالف مادام أنه لم يقف عند مضمون عنوانه.

يحوي الكتاب أخطاء لغوية وتركيبية (وعلى كذلك الرغم من الإقبال، عللعلاقة...) وغيرها من الأخطاء التي حالت بين المتلقي والفهم الصحيح، والتي تركت في ذهن المتلقي تصورا ما عن الناقد والكتاب، فكان جديرا بالناقد أن ينتبه لمثل هكذا أخطاء.

نستخلص من وقوفنا عند كتاب التلقي والمشاهدة في المسرح ل"مخلوف بوكروح" النقاط الآتية:

*المشاهد أو المتلقي اليوم لم يعد ذلك المتلقي الذي يشاهد المسرحية ويغادر، بل هو اليوم متلق إيجابي يمكنه أن يضيف للنص في قراءاته ما يشاء.

*المسرح كفن لا يمكن تقديمه في بعيدا عن جمهوره، فالجمهور مكون أساسي من مكونات هذا الفن وإذا غاب فلا يمكن للمسرحي تقديم عمله.

الخاتمة

*عالج الناقد قضية المتلقي المسرحي بدراسة جديدة غير أنه لم يقف عند أهم النقاط في دراسته، خاصة إذا وقفنا على أي أساس اختار العينات سواء زمنيا أو مكانيا كونه لم يبرر سبب اختياره.

رغم كل ما قدمناه من ملاحظات حول الكتاب، يبقى الكتاب من الكتب السباقة لتناول مثل هكذا مواضيع لم تجد نقاد يخوضوا غمار التجربة في المجال، ويبقى الكتاب من الكتب الجزائرية الأولى التي عالجت قضية التلقي والتي مزجت في الدراسة بين الأدب وفروع أخرى.

وقف الفصل على تلقي المسرح لدى النقاد المغاربة وقد كان التلقي يختلف بين ناقد وآخر، غير أنهم جميعهم حاولوا البحث في المسرح المغاربي وتأصيله، فالدراسات المقدمة كانت جهودا ينبغي أن نعترف به لأصحابها، والمسرح اليوم يحتاج وقفة جمهوره ونقاده على حد السواء، فهل سيأتي اليوم الذي نأصل فيه لمسرحنا المغاربي بنكهة عربية؟

الفصل الثاني:

تلقي الإشهار في النقد المغاربي المعاصر

"الإعلان الجيد هو الذي يبيع المنتج دون أن يلفت الانتباه"

"ديفيد أوجيفلي"

تمهيد:

عرف الإشهار منذ الظهور الأول للبشرية، ولعل أول إشهار في تاريخها هو إشهار إبليس عليه لعنة الله على آدم عليه السلام، فقد حاول إبليس بكل الطرق إقناع آدم عليه السلام ونجح في ذلك، فلاقت بذلك أول رسالة إشهارية في تاريخ البشرية نجاحها وفتحت آفاقها أمام الجميع" يمكن القول إن الإشهار رد فعل إنساني قديم قدم التاريخ بدأ مع مكابدة شؤون الحياة منذ الهبوط على الأرض بل كان قبل ذلك من لدن أبينا آدم عليه السلام، الذي تلقى دعاية كاذبة من الشيطان الرجيم عن شجرة الخلد وملك لا يبلى وقد وظف الإشهار الذي أغواه عبارات راقية وطموحات عالية دعاية لعمل حرام وإظهاره على خلاف حقيقته وانطلت الخدعة على سيدنا آدم وحصل المقصود من الإشهار"[327] فقد أدت الكلمة دورها على أكمل وجه وحققت المراد المطلوب منها ووصلت الرسالة الإعلانية لغايتها فاللغة الإعلانية قد أعلنت نجاحها وهذا يشير إلى أن انطلاقة الرسالة الإشهارية كانت لغوية محضة.

تطور الإشهار عبر التاريخ والعصور، فلكل عصر إمكاناته وإشهاراته التي بنيت على تلك الإمكانات ولا يمكن الفصل فيها كون جل المعلومات عنها مغيبة، غير أن ما وصلنا منها هو أن الإنسان كان يستعين بما تحويه بيئته ولغته لتبليغ رسالته، وهذا ما نجده في تاريخنا العربي من إشهارات متنوعة منها إشهار "مسكين الدارمي" حول الخمارات السود وكذلك إشهار المتنبي لشعره في قوله:

أنا الذي نظر الأعمى إلى أدبي *** وأسمعت كلماتي من به صمم

فالخيل والليل والبيداء تعرفني *** والسيف والرمح والقرطاس والقلم[328]

[327] مريم بنت محمد الشنيقطي: الخطاب الإشهاري في النص الأدبي، دار الفيصل الثقافية، السعودية، 1440، ص15.

[328] أبو الطيب المتنبي : الديوان قصيدة واحر قلباه ممن قبله شيم، طباعة مفضلتي.

الخاتمة

هو إشهار عن سلعة جيدة هي أدب الشاعر، والإشهارات من هذا النوع كثيرة ولعل لجوء الشعراء إلى هذا النوع الإشهاري –إشهار الكلمة- هو طبيعة المرحلة التاريخية التي تنعدم فيها وسائل وتقنيات الحداثة، ومع ظهور الجرائد والمجلات وبداية الإعلام البسيط خصصت مساحات كبيرة للإعلانات لمواد سواء ما تعلق منها بالمواد الصناعية أو الغذائية لتلقى بعدها الإشهارات رواجا في الساحة الإعلامية، حيث بدأت تتصدر صفحات الصحف والمجلات، وبعد تطور وسائل الاتصال وظهور التقنيات والتكنولوجيا الحديثة، ولج الإشهار عوالم أخرى كعوالم السينما والتلفزيون والراديو لينتقل من إشهار الكلمة إلى إشهار الصوت والصورة، فأصبح للإشهار وقت مخصص له وصور خاصة بالمنتج المراد الترويج له، ليصل إلى ما وصل إليه اليوم من تطور واستخدام لأدوات صناعة الإشهار فأصبح الإشهار قويا متنقلا بين الشرق والغرب مازجا بين حضارات مختلفة وعادات وأدوات صارت مكونته الأساسية .

أصبحت الإرسالية الإشهارية اليوم أكثر أدوات التواصل انتشارا في ساحة الإعلام فأصبحنا نشاهد الإشهار الفيلم الذي يجمع فيه المروج كل التقنيات و الآليات التي تطرحه في أقوى صورة، كما نجد إشهار الصورة وهو إشهار يعتمد على الصورة كمكون أساسي من مكوناته وغالبا ما تتم الصورة الكلام الذي قيل في المضمون أو الكلام المرافق لها.

مستهلك اليوم يختار سلعته من منزله فهو غالبا ما يختار سلعته على أريكته ليصله طرده إلى باب منزله وهذا كله راجع لفضل الإشهار علينا كمستهلكين فهو غالبا ما يحاول التأثير في المتلقي لأجل اقتناء السلعة ولأجل رسم سلعته في صورة مثالية تجعل المتلقي يقتنيها.

لا يمكن لأحد أن ينكر الدور الذي يلعبه الإشهار في حياتنا، فهو جزء لا يتجزأ من حياة الإنسان المعاصر إذ يعد مكونا أساسيا من مكونات حضارتنا هاته كما يقول "روبيير كيران"

إن الهواء الذي نستنشقه مكون من الأكسجين والنيثروجين و الإشهار"[329] فالإشهار في حياتنا ضرورة لابد منها.

تعريف الإشهار:

أ- لغة: جاء في القاموس المحيط، "الشهرة بالضم ظهور الشيء في شنعة وشهرة واشتهره فاشتهر و الشهير والمشهور المعروف المكان المذكور النبيه والشهر العالم وثل قلامة الظفر والهلال والقمر وهو إذا ظهر وقارب الكمال..."[330] فالمعنى اللغوي للإشهار لا يخرج عن إطار الظهور والتفشي.

ب – اصطلاحا: تعددت تعريفات الإشهار من دارس لآخر فعرفه قاموس لاروس ب"مجموعة من الوسائل المستخدمة للتعريف بمنشأة تجارية أو صناعية أو إطراد منتجاتها"[331]

وعرفه "برنار كاتولا" في كتابه الإشهار والمجتمع بقوله: "الإشهار مجموعة من الوسائل والتقنيات الموضوعة في خدمة مقاولة تجارية، خاصة أو عمومية وغايته هي التأثير على أكبر عدد ممكن من الأفراد عن بعد ودون تدخل مباشر من البائع"[332] فالتعاريف ركزت على على التأثير ووسائل الإقناع التي تجعل المتلقي يقتني السلعة وهو متأكد من جودتها.

أما مغاربيا فقد عرف الإشهار تعريفات عديدة فعرفه "سعيد بنكراد" في كاتبه الصورة الأشهارية آليات الإقناع والدلالة بقوله: "الإشهار وسيلة ضرورية من وسائل البيع، إنه أداة التوسط المثلى بين عارض لبضاعة وبين زبون محتمل مضطر – اجتماعيا أو نفعيا أو

---

[329] فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010، ص144.

[330] القاموس المحيط : ج2، ص64.

[331] منى الحديدي: الإعلان الدار المصرية اللبنانية، ط1، القاهرة، 1999، ص18.

[332] برنار كاتولا: الإشهار والمجتمع، تر: سعيد بنكراد، دار الحوار للنشر، اللاذيقية، ط1، 2012، ص66.

جماليا إلى استعمال هذه البضاعة في تدبير شأنه اليومي"[333] وعرفه "جميل حمداوي" في كتابه السيميولوجيا بقوله: "الإشهار سلوك اجتماعي واقتصادي وإعلاني يراد منه توصيل رسالة استهلاكية معينة، ويستعين بكل الوسائل المستخدمة في الفنون التعبيرية الأخرى كالسينما والمسرح والتشكيل والتصوير والموسيقى "[334] ركز هذا التعريف على مصاحبات الإشهار التي تقدمه في أحلى وأبهى صورة لأجل التأثير في المتلقي بما يحقق الوظيفة الإغرائية في الخطاب الإشهاري.

وعرفه "رضوان بلخيري" بقوله "يعد الإعلان فنا اتصاليا قديما استخدمه الإنسان قبل ظهور التكنولوجيا في صورته البدائية ومع تطور وسائل الاتصال الحديثة انعكس ذلك على الممارسة الإعلانية مما أدى إلى تنوع وتعدد في المضامين والانتشار الواسع وكان ذلك مرتبطا بحقب تاريخية مرتبطة هي الأخرى بتطور المجتمعات وبالتالي فلإعلان جذور تاريخية ممتدة عبر التاريخ "[335]، ركز هذا التعريف على ارتباط الإعلان (الإشهار)بالزمن أو التحول التاريخي للإشهار، فلكل زمن ما يميزه وما يميز زماننا هو هذه الوسائل الحديثة التي جعلت العالم قرية صغيرة وجعلت الإشهار فرجة قبل أن يكون وسيلة لجلب أكبر عدد ممكن من الزبائن فالإشهار في حقيقته ما هو إلا وسيلة من وسائل التأثير في المتلقي.

"الإشهار نشاط فكري يجمع بين مبدعين، أدبيين أو فنيين، في أفق إنتاج رسالة سمعية بصرية "[336] فالإشهار نشاط فكري قبل أن يكون ظاهرة سمعية بصرية أو مادة معطاة للمتلقي.

تختلف التعاريف باختلاف المرجعيات الثقافية والفكرية عند أصحابها، كما يرجع ذلك إلى التركيبة الصعبة التي يتميز بها الخطاب الإشهاري "إن تركيبة الخطاب الإشهاري تبدو

---

[333] سعيد بنكراد : الصورة الإشهارية آليات الإقناع والدلالة، المركز الثقافي العربي، الدار المغربية،د/ط، د/ت، ص45.

[334] جميل حمداوي: السيميولوجيا بين النظرية والتطبيق، مؤسسة الوراق، الأردن،2011، ص530.

[335] رضوان بلخيري وسارة جابري: الحملات الإعلانية، دار جسور، الجزائر، 2019، ص11.

[336] دافييد فيكتروف: الإشهار والصورة، تر: سعيد بنكراد، دار الأمان، الرباط، 2015، ص19.

معقدة تتقاطع فيها علوم ومعارف شتى تراعى جميعها حرصا على تخريج خطاب إشهاري واضح المعالم والرؤى، يستدعي استحضار الاقتصاد وعلم النفس الفرد وكذلك اللسانيات إضافة إلى الرسم والموسيقى والمسرح وعلم النفس الاجتماعي مع استناده إلى سبر الآراء والحوار"[337] فالتعقيد الذي يتميز به الإشهار هو من يولد الرغبة في اكتشاف مكنوناته والبحث في أغواره، إذ يجمع بين التناقض والبلاغة في صورة جميلة مؤثرة "فالتواصل الإشهاري يتسم بالتناقض إذ تتحد بلاغته اللفظية الأيقونية بمتطلبات السوق الاقتصادية فالمرسل يمول عملية تناوله للكلمة، بغرض إثارة المرسل إليه في شراء المنتوج، الأمر الذي يتيح له تعويض مستحقات الإشهار وفرض سيطرته على منافسيه "[338] فالغرض الأساسي للإشهار هو التسويق أو بعبارة أخرى هو جلب أكبر عدد ممكن من المقتنيين فهدفه اقتصادي وتجاري محض يهدف من خلاله إلى تحقيق أرباح معتبرة تعود بالنفع أولا على المؤسسة صاحبة الإشهار لتعويض الخسائر أو لتعويض مستحقات الإشهار الذي كلفها كثيرا، فالإشهار بمكوناته التكنولوجية (إضاءة ألوان ،لباس، ديكور ، المادة المراد الترويج لها ...) و البشرية (الشخصيات التي تمثل دور المنتج أو دور المستهلك الذي بهر بهذا المنتوج ..) يكلف المؤسسة أموالا طائلة لابد من تسديد مستحقاتها بنجاح هذا الإشهار.

2 أنواع الإشهار:

2-1 الإشهار المسموع:

تؤدي الكلمة دورا هاما في التأثير كونها تضم الصوت الذي يتميز بجملة من الخصوصيات في التنغيم والإيقاع والجهة ،كما يمكن مصاحبته بالموسيقى لتزويده بطاقة كبرى على

[337] جلال خشاب، حضور الصورة في الخطاب الإشهاري (الملصقة نموذجا)، منشورات مخبر الأدب العام والمقارن، عنابة، 2007، ص82.

[338] نصر الدين بن غنيسة: فصول في السيميائيات، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2011، ص224.

الإيحاء والوهم والتخييل وأبرز الوسائل المستعملة هي الإذاعات[339] وقد كان هذا النوع من الإشهار من أكثر أنواع الإعلانات رواجا قبل ظهور التلفزيون والتقنيات الحديثة.

2-2 الإشهار المكتوب:

ويعتمد على الكلمة المكتوبة ومن أشكاله ما يلي:

أ - **الإعلانات الخارجية:** إشهارات الشوارع والمعارض والإشهارات في وسائل النقل العامة وغالبا ما تكون في شكل ملصقات كبيرة الحجم تعلق على حافات الطرق والأماكن العامة.

ب- الإعلانات غير مباشرة: المطويات والكتيبات التي تسلم وترسل إلى أشخاص بعينهم وغالبا ما تستعمل في التأبينيات في شكل دعوة كما تستعمل من طرف أسلاك الأمن للتوعية في الحملات ....

ج - الإشهارات المطبوعة: إشهارات الصحف والمجلات ،الدوريات ،الملصقات ...

2-3 الإشهار الإلكتروني:

و يتمثل في الإعلان على شبكة الإنترنيت والإعلان على شاشة الهاتف النقال وهي غالبا ما ترد كإشعارات[340]

2-4 الإشهار التلفزي:

وهو الإعلان الذي يعرض على شاشات التلفزيون وهو أكثر أنواع الإعلانات تركيبا حيث يجمع بين الأنواع السابقة بطريقة أو بأخرى،كما يستعين بأكبر قدر من التكنولوجيات الحديثة (الصوت، الصورة، اللغة، اللون) وغالبا ما يستند هذا الإعلان على شخصية مشهورة لأجل ترويج أفضل للمنتج.

---

[339] رضوان بلخيري وسارة جابري: الحملات الإعلانية، ص16.

[340] رضوان بلخيري وسارة جابري، الحملات الإعلانية، ص16.

يعد الإشهار اليوم من أكبر الفنون ذيوعا بين فئات الشعب فنراه في يومنا عدة مرات بل لنقل إنه يحيا و يعيش معنا "أصبح الإشهار الفن الشعبي الأكبر في زماننا هذا "[341] إذ لا يمكننا تخيل الحياة الحديثة دون إشهار فهو الذي يرسم لنا إحداثيات كل منتوج جديد نزل السوق كما أنه أصبح فعلا ثقافي يميز حضارتنا هاته "يعتبر الإشهار ممارسة ثقافية في المجتمع ونمطا تفاعليا يستدعي تظافر عدة عناصر للتبليغ والتواصل الاجتماعي، وللوصول إلى الغايات المثلى التي يطمح لتوفيرها المجتمع المعاصر عن طريق وسائطه المتعددة "[342] هذا ولا يمكننا أن نتحدث عن الإشهار دون الحديث عن عناصر هذه العملية التواصلية المكونة من:

- **المرسل؛** ويمثله في العملية الإعلانية أو في الإعلان كعملية اتصالية الشركة المعلنة صاحبة المنتج أو السلعة أو وكالة الإعلان التي تعتمد عليها في إعداد الرسالة الإعلانية أو كليهما.
- **الرسالة؛** وهي مضمون الإعلان المرغوب في نقله إلى الجمهور هذا وتختلف طبيعة الرسالة فقد تكون مكتوبة أو مسموعة أو مرئية (الإشهار في الجريدة أو التلفزيون).
- **الوسيلة؛** وهي الأداة التي يتم من خلالها نقل الرسالة الإعلانية سواء كانت صحيفة أو مجلة أو مذياع أو تلفزيون أو موقعا إلكترونيا أو حتى الهاتف النقال، أو اللوحات الإعلانية في الطرقات أو المحلات التجارية التي تكشف عن مضمونها من خلال ملصقات ولوحات تمثل ذلك.
- **الجمهور؛** وهو المستهدف الرئيسي من عملية الإعلان وتختلف خصائصه وحجمه، وغالبا ما يتم دراسته بغرض تحديده في مرحلة سابقة لإعداد الرسالة الإعلانية بما

---

[341] برنار توسان: ماهي السيميولوجيا، تر:محمد نظيف، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2000، ص64.

[342] هامل الشيخ: التوصل اللغوي في الخطاب الإعلاني من البنية إلى الأفق التداولي، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2016، ص 143.

يتناسب معه فنجد مثلا العطور وأدوات الزينة موجهة للنساء الشابات، ومواد التنظيف للنساء الأمهات أو لربات البيوت ونجد إعلانات الأدوية خاصة بكبار السن وهكذا.

- **رد الفعل؛** ويتمثل في ردود أفعال الجماهير بعد بث الرسالة الإعلانية وأيضا يتم قياسها لإجراء أي تعديل في الرسالة الإعلانية، فقد يفهم شيء ما في الإعلان على عكس محتواه أو قد لا يتذوق الجمهور شيئا ما في الإشهار فيعاد إنتاجه باحترام وجهات نظر الجمهور[343].

3 عناصر الرسالة الإشهارية:

لكل وصلة إشهارية مجموعة عناصر، تجمع بينها الوصلة وسنخص بالذكر الوصلة دون غيرها من الأنواع الإشهارية كون النماذج التطبيقية جلها على وصلات إشهارية فما هي هذه العناصر؟

1 **العنوان الرئيسي:** وهو أكثر شيء يثير انتباه المستهلك، فللعنوان بالغ الأثر في إقناع المتلقي لاقتناء السلعة وينقسم بدوره إلى:

أ **العنوان المباشر:** يحتوي على المعلومات المهمة أو الرئيسة أو بالأحرى فكرة الإشهار الرئيسة.

ب **العنوان غير المباشر:** يهدف إلى دفع القارئ للإطلاع على الإعلان كاملا، فهو غالبا ما يترك المتلقي مشدود لمتابعته حتى النهاية[344]

ج **العنوان الاستفهامي:** كأن يتخذ الإعلان صفة السؤال لإثارة الاهتمام

د **العنوان الأم:** وهو العنوان الركيزة في الوصلة[345].

---

[343] عبد الجبار ناصر: ثقافة الصورة في وسائل الإعلام، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، 2011، ص226-227.

[344] ينظر: رضوان بلخيري وسارة جابري ، الحملات الإعلانية، ص29.

[345] المرجع نفسه، ص29

2 **الاسم التجاري والعلامة:** وقد يتألف الاسم التجاري من كلمات أو حروف أو أرقام للتمييز بين سلعة و أخرى أما العلامة التجارية فتأخذ شكل رمز أو صورة أو تصميم، يهدف إلى تمييز منتجات الشركة[346]

3 **الصور والرسومات:** لا تخل أي وصلة إشهارية من صور الأشخاص والأشياء المراد الترويج لها فغالبا ما يعتمد الإشهاريون على الصور والرسومات للتأثير في المتلقي ورفع حظوظ السلعة في المبيعات.

4 **الرسالة التفصيلية:** وهي المادة التحريرية التي تتكون منها الرسالة الإعلانية وغالبا ما يكون مضمونها كلاما منطقيا يمدح السلعة بطريقة غير مباشرة وهو يهدف غالبا للتأثير في المتلقي (المستهلك)[347]

5 **الألوان:** للغة الألوان تعبير خاص، تعبير يختلف كثيرا عما يقوله اللسان وعما ترويه الكلمات، فيكفي أن يضع المخرج ألوانا مناسبة في كل مكان ليتغير كل شيء، كذلك الألوان الجميلة تؤثر في المتلقي وتوقظ فيه غريزة حب الإمتلاك وهنا تحقق المراد من الوصلة.

4 وظائف الإشهار:

يجمع الإشهار بين ست وظائف هي نفسها التي وضعها "جاكبسون" في نموذجه التواصلي نوردها كالتالي:

1 **الوظيفة التعبيرية:** عندما يركز المرسل في إرساليته على بعض الخصائص التي تحيل إليه أو تدل على وجوده في الإرسالية [348] وغالبا ما يكون ذلك ممثلا في الصوت أو بعض العناصر التي تدل على الجماعي.

---

[346] ينظر: رضوان بلخيري وسارة جابري الحملات الإعلانية، ص30.

[347] ينظر: المرجع نفسه، ص30.

[348] هامل الشيخ: التواصل اللغوي في الخطاب الإعلامي، ص169.

2 **الوظيفة الإفهامية:** تهدف مختلف الإرساليات الإشهارية التركيز على المتلقي والدفع به إلى الإقتناع بالفكرة الإشهارية حتى يتبنى الطرح المعرفي للمرسل وتهدف الرسالة عن طريق قوة إقناعية وبشكل صريح أحيانا أو ضمني في أحيان أخرى إلى حثه على تبني قيم المنتوج أو الماركة[349].

3 **الوظيفة المرجعية:** يركز الملرسل على الماركة (السلعة) من خلال ذكر وتعداد وظائفه وصفاته ومحاسنه المتعددة[350] فالمرسل يحاول وضع منتجه في أفضل صورة محاولا التأثير في المتلقي بأي وسيلة كانت لأجل تحقيق الغاية المرجوة من الإرسالية وهي إقناع المتلقي بضرورة إقتناء المنتج.

4 **الوظيفة اللغوية:** هي "إقامة الاتصال بين المرسل والمتلقي"[351] وغالبا ما يكون الخطاب اللغوي في الإرسالية سهلا بسيطا ومتداولا، إذ يبحث المرسل على كلمات لها وقع على المتلقي، كلمات ينتقيها من القاموس المتداول للمجتمع، وغالبا ما تكون اللغة المستعملة في الإشهار لغة مأخوذة من يوميات المواطن البسيط حتى يخيل للمواطن أن الإرسالية تتحدث عنه وعن مشكلته وقد قمت بالحل عن طريق هذه الوصلة، فالمنتج هنا هو الحل السحري لما يعانيه المتلقي.

5 **الوظيفة ما وراء لغوية (لغة واصفة):** وهي عندما يركز على سنن اللغة أو ما يعرف باللغة الواصفة، الشارحة والمفسرة للنسق الأول الذي يبدو في بعض الأحيان مبهما على المتلقي، كأن تظهر الوصلة مسارات على الأجهزة وطرق التشغيل أو يحيل المرسل، المتلقي إلى آليات تبنينه عن طريق الصور والتحديات التفسيرية المتنوعة [352]

---

[349] ينظر: هامل الشيخ: التواصل اللغوي في الخطاب الإعلامي، ص169.

[350] ينظر: المرجع نفسه، ص 169.

[351] المرجع نفسه، ص170.

[352] المرجع نفسه، ص 170.

6 الوظيفة الشعرية: في هذه الوظيفة يكون التركيز على الرسالة بصفتها نسقا جماليا سواء في لغتها أو تمظهرها البصري فالإرسالية في هذه الوظيفة لا تخبرنا عن المنتوج بل تكشف لنا عن جماليتها هذه الجمالية هي التي تتسلل إلى وجدان المتلقي ...عموما هي كل ما يمنح للرسالة بعدا فنيا يميزه في الحضور التواصلي مع المتلقي وتعد أهم وظيفة يركز عليها المرسل في خطابه الإشهاري[353]

5 سلبيات الإشهار:

حقق الإشهار قفزة نوعية في مجال الاتصال وأتاح للإنسان فرصا لم تكن لتتحقق لولاه، غير أنه لا يمكننا التغافل عما سببه الإشهار في حياة الإنسان المعاصر، خاصة وأنه في أحيان كثيرة يشعرنا بالطبقية الموجودة في المجتمع وهذا لأمر بالغ الخطر على الطبقات البسيطة فيه حيث اعتبره "محمد الولي" من أسلحة الدمار الشامل"لأن صاحب سلاح الدمار الشامل هو الإشهار الذي يمثل سلطة المال"[354] فهو دمار شامل لنفسيات البسطاء لأولئك الذين يرون السلعة ولا يستطيعون الحصول عليها، إنه دمار للقلوب والعقول حيث يسحبنا "محمد الولي" لتجاوزات الإشهار الأخلاقية في بعض الوصلات هذا ولا يمكننا التعميم غير أنه لا يمكننا الإنكار بوجودها فعلا في إرسالياتنا فهو يرى الإشهار ضارا بالنسبة للمجتمع"إننا لا نعتبر الإشهار ضارا وحسب بل نعتبره مخلا بآداب الحوار وبالأخلاق الفاضلة الإنسانية"[355] فالإشهار صراحة وفي غالبيته إشهار موجه لفئة معينة من المجتمع بل وأحيانا يستهدف شريحة من شرائحه وذاك كله لأجل ربح سريع من وراء ذاك المنتج.

من زاوية أخرى يرى"حميد لحميداني" في الإشهار منقصة أخرى تختلف عما ذكر"محمد الولي" فهو يرى أن الإشهار لم يرق بعد إلى الفنون الإنسانية كونه فن هجين جمع بين عدة

---

[353] هامل الشيخ: التواصل اللغوي في الخطاب الإشهاري، ص170.

[354] محمد الولي: الإشهار أفيون الشعوب المعاصر، علامات، 27، المغرب، ص13.

[355] المرجع نفسه، ص13.

فنون وبالتالي فهو لا يرقى لمنافسة الأنواع الأدبية " مهما كان الإشهار متجذر العلاقة بالأدب والفنون المختلفة إلا أن طبيعة وظيفته المرتبطة بالمجال التجاري ستمنعه على الدوام من أن يصبح فنا إنسانيا بالمعنى الصحيح أي فنا قادرا على منافسة الأنواع الأدبية والفنون الأخرى"[356] الإشهار بميزته الترويجية قد حرم نفسه الترقية لمصاف الفنون الإنسانية.

[356] حميد لحميداني: مدخل لدراسة الإشهار، علامات 18، المغرب، 2002، ص87.

6 إشكالية المصطلح:

تمر المصطلحات في طريق وصولها إلينا بمراحل وآليات حتى تردنا في صورتها النهائية، فغالبا ما يتم تحويره أو تعريبه أو تكييفه للبيئة المراد النقل لها، وكغيره من المصطلحات فالإشهار كذلك عرف تذبذبا واختلافا في النقل فكلمة publicité الأجنبية نقلت إلى العربية في مصطلحين هما الإشهار والإعلان هذا الأخير الذي تم تناوله في المشرق بينما نحن في المغرب تبنينا الإشهار وهذا الاختلاف راجع في حقيقته إلى اختلاف المرجعيات التي ينهل منها كل دارس على اعتبار أننا نأخذ عن المدرسة الفرنسية بينما ينقل المشارقة عن الانجليزية.

الإشهار مصطلح مأخوذ من الكلمة اللاتينية publicité التي تعني الإشهار والتفشي والترويج وهو كل ما يراد الدعاية له، وهو مصطلح استعمله النقاد المغاربة في دراساتهم حول الإشهار غير أننا نجد بعض الاختلاف في التسمية بين ناقد وآخر، فهناك من يضيف كلمة دعاية للإشهار وهناك من يضيف كلمة ترويج ومن النقاد من يتركها على حالها إشهار، غير أن المعنى واحد والدلالة غالبا ما تكون في سياق واحد.

نسلط الضوء على نقادنا قيد الدراسة كون الإشكالية كبيرة ولا تفيها صفحات البحث بالعودة إلى النقاد الذين درسناهم – سعيد بنكراد، جلال خشاب، لم نجد اضطرابا كبيرا في توظيف المصطلح فجميعهم استعمل لفظ الإشهار وكل منهم وافق طرحه للمصطلح طرح الآخر ما عدا بعض الجزئيات، ففي معرض حديثهم عن الإشهار قسم جميعهم الإشهار إلى دال شكلي ودال أيقوني، واعتبر الجميع الإشهار مرادف لpublicité ماعدا "جلال خشاب" الذي أرفق مبحثا حول الدعاية في بحثه مع استعماله للفظة إشهار في حين أن الدعاية ما هي في حقيقتها إلا آخر مرحلة من مراحل الإشهار"الدعاية التجارية ما هي إلا الحد الأقصى أو المرحلة القصوى للإشهار إذ لا يكتفي المعلن بمجرد الإعلان عن المنتوج أو

الخدمة بل يدعو إليها"[357] حين نقف على نقاد من المغاربة تحديدا نجد أن مصطلحات الإشهار لم تعرف اضطرابا كبيرا أو إشكالية أعاقت عملية الفهم والدراسة، هذا الأمر دفعنا للبحث عن الجذور والإشكاليات الكبرى التي تقف حائلا بين نجاح الإشهار العربي مقابل نظيره الأجنبي، لنصل إلى أن الإشهار حقيقة يعاني من مشاكل أخرى إلى جانب إشكالية المصطلح وأكبر مشكلة يعانيها إشهار اليوم هو مشكل الترجمة، فشتان مابين الإشهار في صورته الحقيقية والإشهار المترجم والأمثلة على ذلك كثيرة.. فالإشهار في طريقه إلينا تعتريه عوارض كثيرة والحسناء الخادعة كما يقول المثل الفرنسي قد أخلت بقواعد كثيرة فغالبا ما يتم تكييف المصطلح أو مقاربته "ما يقال في لغة ما يمكن قوله في لغة أخرى شريطة ألا يعتد بالشكل اللساني على أنه القصد والغاية المطلوبة في تحقيق الأمانة"[358] إن رحلة الإشهار الدولي للوطن العربي صعبة وذاك راجع لاختلاف الثقافة فلكل إشهار مرجعيات فكرية وثقافية تختلف اختلافا جذريا عن نظيرتها العربية، كذلك البيئة والدين المختلفين فما هو مباح هناك محظور هنا وبالتالي يضطر مترجم الإشهار إلى قولبة إشهاره وفق مقتضيات البيئة والثقافة العربيتين، وفي أحيان كثيرة يجد المترجم نفسه عاجزا عن نقل فكرة معينة أو نقل الصورة كما هي فغالبا ما يتم الاستعانة بأنواع الترجمة المختلفة (التحوير، الإبدال، التطويع، التكافؤ، التصرف) وغالبا ما يلجأ المترجمون إلى التصرف حين يجدون أنفسهم محاصرين بين صرامة اللغة وقوة الفكرة، كذلك الصورة تجد صعوبة في نقلها من بيئة لأخرى ولا نتحدث عن الثقافة العربية وحسب بل حتى الثقافات الأجنبية تعاني من هذه المشكلة فلكل بلد فكره وثقافته وإيديولوجيته وأكبر مثال يسوقه الإشهاريون على هذا هو إشهار الجبنة الفرنسية التي كان لها رواجا كبيرا في فرنسا وحين أعيدت صياغة الإعلان في أمريكا لقيت الإرسالية الإشهارية فشلا ذريعا " حاولت بعض المؤسسات الفرنسية المنتجة للجبنة

---

[357] بوراس محمد، إشراف محمد بن عمار: الإشهار عن المنتجات والخدمات دراسة لنيل شهادة دكتوراه في القانون الخاص، جامعة أبي بكر بلقايد تلمسان، 2012،2011، ص47.

[358] محمد خاين: الإشهار الدولي، ص117.

Fromage أن تجد لها موقعا في السوق الأمريكية، وقامت من أجل ذلك بحملة دعائية كبيرة لمنتجاتها ...وباءت الحملة بالفشل وأصاب البضاعة كساد كبير"[359] والسبب في هذا هو صعوبة تمثل الجبنة الفرنسية أي طبيعة تقديمها التي تختلف من منطقة لأخرى فخطأ صغير عرض الإرسالية لفشل كبير وألحق ضررا اقتصاديا بالسوق وبالشركة صاحبة الإشهار" لم يكن سبب هذا الفشل تقصيرا في الدعاية ولا عيبا في المنتج ولا نقصا في مستوى عيش الأمريكيين بل يعود إلى اختلاف الصورة النمطية التي تتحكم في عالم الاستهلاك في البلدين وهي أمور لا تدركها الذات المستهلكة بشكل مباشر ولا يمكن معاينتها في فعل الشراء ذاته"[360] فطريقة معينة في التقديم واختتلاف بسيط في العادات جعل من الإرسالية الإشهارية إرسالية فاشلة لم تلق القبول ورد الفعل الإيجابي المتوقع مما انعكس سلبا على المنتج.

وجب على ناقل الإشهار أو مترجمه أن يواكب روح العصر وثقافته فهو ملزم بمعرفة كل شاردة وواردة حول البيئة أو اللغة المراد النقل أو الترجمة لها، فاللغة الهدف غالبا ما تختلف في مصطلحاتها عن اللغة الأم وما تحتاجه لغتنا في الإشهار هو تمسكها بالمصطلح، فكلما تمسك الفكر والنقد بمصطلح ما كلما تعززت حظوظه في البقاء والخلود" وكم يسعد الفكر اللغوي للإشهار أن يرى حياة مصطلحه تطول وتمتد، وكم ينزح حين يرى أثره ثابتا وأثر غيره ذاهبا"[361] فالكفاح من أجل البقاء هو ما يفعله المصطلح خاصة إذا ما تداول وكثر استعماله، لأن ذلك يعزز من حظوظه في البقاء، هذا ويحتاج المترجم لمصطلحات دقيقة ومعبرة في اللغة الهدف مصطلحات تؤدي الرسالة دون تحريف أو تشويه وإذا تعذر عليه ذلك ولم يجد في اللغة ما يناسب فكرته كان لزاما عليه استحداث مصطلح

---

[359] سعيد بنكراد: سيميائيات الصورة الإشهارية الإشهار ولتمثلات الثقافية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2016، ص12.

[360] المرجع نفسه، ص 12.

[361] عمار ساسي: المصطلح الإشهاري في الجزائر واقعه وآفاقه، مجلة المترجم، العدد 15، يناير- جوان 2007، ص 133.

يواكب العصر، مصطلح يعبر عن مراده عن المعنى المفقود الذي لم يجد له نظيرا في لغتة الهدف ما يعود عليها بالنفع" إن استحداث مصطلحات للإشهار باللغة العربية لابد من أن ينطلق من فكرة أن الممارسة الإشهارية هي وسيلة اتصال بأتم معنى الكلمة"[362] وعليه وجب على المترجم استحداث مصطلحات عصرية تتماشى وروح وثقافة البيئة التي يريدها العربي، إن العربية كلغة هي لغة جد ثرية ولها ما يواكب عصرها، غير أن هذه العلوم الوافدة إلينا من نظيرنا الغربي جعلت العربية في مواقف كثيرة تقف متأنية أمام مصطلحاتها محاولة مجاراتها وفي أحيان كثيرة عربتها، فقد لجأت العربية لتعريب بعض المصطلحات حفاظا على جوهرها، فقد كانت اللغة حريصة في نقل المفاهيم و المضامين وهو ما جعلها تعتمد الترجمة بمختلف مستوياتها التصريف التحوير والتعريب وعادة ما يلجأ المترجمون إلى التصريف لأجل المحافظة على المعنى ومقاربة مفهومه، فالمصطلح الإشهاري لا يقدم أو يعطى ويتاح للجميع بل هو مصطلح وجب السهر عليه، مصطلح لابد له من دراسات وبحوث حتى نكيفه مع البيئة والفكر العربيين، وليس العربية فحسب بل إن هذا النموذج هو نموذج لأي ترجمة من أي لغة كانت.

إشكالية المصطلح إشكالية حديثة ظهرت بظهور هذه العلوم وانتشارها مما أدى إلى تشويش في استقبالها فكل العلوم الوافدة إلينا من الغرب وفدت إلينا عن طريق الترجمة - بالدرجة الأولى- التي تختلف باختلاف الزمان والمكان فلكل مترجم فكره وذوقه وعلمه الخاص الذي لا يمكن أن يشبهه غيره، أصبحت الدراسات العربية حول إشكالية المصطلح أكثر مما عليه حول هذه العلوم وللحد من هذه الظاهرة وجب تكثيف وتوحيد الجهود لتوحيد المصطلح العربي في الإشهار وكذلك بقية العلوم"وجب تكثيف الدراسات المصطلحية

[362] الجوهر خالف: ترجمة الإشهار رهان اقتصاد الغد، مجلة المترجم، المجلد 18، العدد2، جوان 2018، ص83.

للإشهار"[363] وتوحيدها عربيا وذاك من أجل البحث في مضامينه ومراميه بعيدا عن إشكاليات كان النقد العربي في غنى عنها ولأجل ذلك نقترح مايلي:

- توحيد وتكثيف البحوث والاتصالات بين الباحثين من الداخل والخارج لأجل توحيد ووضع مصطلح عربي موحد(إسدال الستار عن قضية المشرق والمغرب).
- بعث المجامع اللغوية المتخصصة من جديد في كل قطر يختص بعلم أو فن معين من تبادل الخبرات والمعارف.
- الابتعاد عن الفردانية وحب الذات والعمل بدل ذلك جماعة حتى نوثق لمصطلح عربي أصيل باتفاق الجميع.
- وضع قاموس عربي متخصص خاص بالعلوم الحديثة المأخوذة عن نظيرنا الغربي(السيميائيات بمختلف فروعها..وغيرها من النظريات).

[363] المرجع نفسه،ص 83.

7 مقاربات دراسة الإشهار:

أ المقاربة السيميائية:

من أكثر المقاربات دراسة للإشهار، فقد اعتمدها كثير من الدارسين والباحثين في مجال الإشهار ويرون فيها المقاربة الأنسب لدراسة هذا الفن البصري خاصة مقاربة "رولان بارث" والتي أصبحت أكثر المقاربات تداولا في مجال الإشهار إذ تستند هذه المقاربة على مستويين اثنين مستوى التعيين ومستوى التضمين، حيث يتم في المستوى الأول وصف الإشهار بما فيه، وصفا يضع المتلقي في الصورة بعدها ينتقل إلى مستوى الإيحاء الذي فيه يتم استنباط الدلالات ووضع التأويلات (سيمياء الألوان، الأشكال، الإضاءة) "إن الرسالة الإعلانية تتضمن مضمونين، مضمون دلالي مرتبط بالنص ومضمون جمالي مرتبط بالشكل أي طريقة العرض والإشهار"[364] وسماه "بارث" بالمعنى الإيحائي في دراسته المشهورة حول عجائن بازني في مقاله حول بلاغة الصورة والذي فيه وضع إجراءات وآليات دراسة الصورة الإشهارية والتي تضمنت:

أولا:مستوى التعيين

1 **الدراسة الشكلية:** وتسمى أيضا بالدراسة التقنية Etudethecnique وتتضمن:

1-1- **لدراسة المرفولوجية:** أو ما يسمى بالمدونة أو الشيفرة الهندسية وهي السيرورة الدلالية لبناء الصورة شكلها خطوطها، ومحاورها التركيبية.

1-2 **الدراسة الفوتوغرافية:** وهو المجال الذي يتم فيه مساءلة العناصر الفنية المتعلقة بالتأطير، اختيار الزوايا ومايقابلها من جانب المتلقي من حركة العين ووضع المركز البصري بالإضافة إلى الجدلية الفوتوغرافية (الضوء /الظل).

[364] عدلي رضا سلوى العوادلي: الإعلان الإذاعي والتلفزيوني، القاهرة، 2008، ص58.

1-3 الدراسة التيبوغرافية: ويتم فيها تحليل الإرسالية اللغوية أو اللسانية من حيث طريقة كتابتها (حجم النبط، قياس السطر، طراز الحرف) طريقة وضعها والمساحة المخصصة لها.

1-4 دراسة الألوان: أو ما يسمى بالمدونة أو الشيفرة اللونية وفي هذا المجال البحثي يتم تحليل قوة وقيمة الألوان المستعملة طبيعتها ومدى ظغيانها أو العكس (دور الألوان،ودلالاتها النفسية والرمزية).

2- الدراسة التأويلية أو التضمينية: Etude de connotation وهو المجال الذي يتم فيه استقراء آليات الدلالة داخل عالم الصورة وما يرافقها من قوانين التدليل التي تحيل إلى ظلال نفعية وظيفية أو استعارية مودعة في ثنايا الصورة.

من هذه الزاوية يتضح أن البناء الدلالي للصورة يرتكز على مبدأين لسانيين عرفا تطورا كثيرا في السيميائيات العامة وسيميائيات الصورة تحديدا هما التعيين والتضمين فبفضل هذين المبدأين انتقلت الصورة من عالم التحقق إلى عالم التخييل المقنع عن كل تأويل[365] يقف هذا المستوى على مضامين الصورة وما حوته في مضموناتها الخفية، يحاول المستوى التضميني البحث في الصورة على اعتبارها تحمل الكثير وتقول الكثير مستندا دائما على ما تقدمه الصورة في حد ذاتها.

قدمت المقاربة السيميولوجية إجراءات معينة لدراسة الإشهار، لأجل الوصول إلى معانيه ولأجل البحث في مضامينه، هذا ولم تكن مقاربة بارث هي المقاربة السيميائية الوحيدة غير أننا اخترناها هي لما حوته من إجراءات دقيقة وقفت عند أهم أجزاءه التركيبية فعالم الإشهار عالم مركب بامتياز"إن الإرسالية الإشهارية مركبة أكثر من أي شيء آخر وهو ما يجعل بناءها صعبا وفعاليتها غير مؤكدة ولكنها تجمع أكثر من أي شيء آخر بين معطيات

[365] ينظر: فايزة يخلف: سيميائيات الخطاب والصورة، ص121-122.

أساسية خاصة بالكينونة في العالم ضمن وضعية الاستهلاك"[366] هو الإشهار حين يجمع بين عوالم عديدة بين الخيال والواقع في دقائق معدودة هو عالم مصغر وعجيب "عالم الوصلة الإشهارية هو عالم الهوية، هوية لفظية طباعية، المكتوب أو هوية صوتية/ المسموع، أو هوية بصرية/ المرئي ذلك أن الإرسالية الإشهارية تسعى دائما إلى تأثيث عالم إنساني يتوسطه أو يزينه كيان متميز"[367] ذلك الكيان المتميز هو المنتج المروج له، الذي يقدم للمتلقي في أدق تعبيراته وأكمل صوره لا لشيء سوى للتأثير في المتلقي وحثه على فعل الشراء.

ب- المقاربة الثقافية:

حقيقة لا تقف المقاربة الثقافية على إجراءات وآليات مضبوطة وإنما تنظر للمنتج من زاوية لم ينظر لها من قبل، تركز الدراسات الثقافية في بحوثها عن المضمر والخفي في مضمون الرسالة ولعل أهم عنصر يشتغل عليه النقد الثقافي في الإشهار قضية الذكورة والأنوثة وهي قضية بارزة في النقد الثقافي "يعمل الإشهار بآليات إقناع مختلفة منها التأثير النفسي من خلال ما يعرف باللغة الانفعالية التي تختفي خلف منظومة متكاملة، تبدأ بالوضعية الصريحة وتنتهي بالوضعيات المضمرة داخلها"[368] إن لم نقل قضية من قضاياه الأساسية فالذكورة والأنوثة كما أشار إليها "الغدامي" في كتابه النقد الثقافي طاغية في كتاباتنا الشعرية العربية، وكذلك بقية الأجناس، فقد سار منتجو الإشهار على الدرب نفسه ولم تختلف نظرتهم القاصرة للمرأة حتى وإن قدمت على عكس ذلك، فالمضمر غالبا ما يكشف الصورة الحقيقية والهدف الأساس من وراء ذلك التوظيف.

---

[366] برنار كاتولا: الإشهار والمجتمع، ص139.

[367] حفناوي بعلي: مدخل إلى نظرية النقد الثقافي المقارن، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007، ص312.

[368] عطية سليمان أحمد: الإشهار القرآني والمعنى العرفاني في ضوء النظرية العرفانية والمزج المفهومي والتداولية، سورة يوسف نموذجا، الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي، القاهرة، 204، ص252.

كذلك قضية المركز والهامش ودورها في بعث الأمور التي غالبا ما حجب الضوء عنها، لدى نجد النقد الثقافي قد سلط ضوءه عليها وذلك بحثا عن أنساق جديدة ودراسات مختلفة تنطلق من مبدأ جماهيري "أصبحت الدراسات التي تجري على وسائل الإعلام والثقافة الجماهيرية جزءا أساسيا من الدراسات الثقافية" [369] فنجد تركيزه غالبا على أمور هامشية موضوعة جانبا.

قضية الساخن والبارد "التعارضات والتضادات يمكن أن تقودنا إلى أن نشاهد العلاقات بوضوح أكبر وعلينا حينها أن نفكر في كل مرة من الساخن ومن البارد وفقا للموضوعات المتضادة أو المرتبطة"[370]

[369] آرثر ايزابرجر: تر، وفاء إبراهيم/ رمضان بسطاويس، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة،ط1، 2003، ص 214.

[370] المرجع نفسه: ص208.

8 رسالة توظيف الموروث الشعبي في الخطاب الإشهاري المرئي المغاربي "لجلال خشاب":

8-1 وصف الكتاب:

تعد رسالة الدكتوراه توظيف الموروث الشعبي في الخطاب الإشهاري المرئي المغاربي لصاحبها "جلال خشاب" من أوائل الأطروحات التي تناولت موضوع الإشهار المغاربي ووقفت عنده وقفة متأنية على جميع مستوياته، حيث نال بها صاحبها شهادة الدكتوراه في تحليل الخطاب، فالدراسات في المجال قليلة في مكتبتنا العربية.

تدرس الأطروحة الخطاب الإشهاري المرئي المغاربي من وجهة نظر سيميائية حاول الناقد فيها الوقوف على الموروث الشعبي في الإشهار، ضمت الأطروحة مقدمة عرض فيها المؤلف موضوعه بإيجاز كما عرض فيها لأهم محطات بحثه والذي قسمه لمدخل وأربعة فصول تناول في المدخل بعض المصطلحات الضرورية لبحثه لينتقل بعدها لفصله النظري والذي عالج فيه مفهومي الدعاية والإشهار وأنواع وتقنيات كل منهما ليخص الحديث بعدها حول الإشهار المرئي، لينقلنا بعد ذلك إلى مقاربات دراسة الإشهار بداية بالمقاربة السيميائية فالبنيوية وأخيرا التداولية.

في الفصل الثاني من الدراسة والذي جاء تحت عنوان الخطاب الإشهاري الجزائري والذي عالج فيه خطابي نجمة وكسكس سيم محاولا استجلاء الموروث الشعبي فيهما، أما الفصل الثالث فخصص للخطاب الإشهاري التونسي والذي بحث فيه في إشهاري "تونيزيانا" و"كسكس العولة" والفصل الرابع والأخير خصصه للخطاب الإشهاري المغربي اعتمادا على إشهاري"ميدياتيل" و"كسكس داري" مذيلا رسالته بخاتمة كانت بمثابة عرض مصغر لأهم مضامين ونتائج البحث.

عرض الناقد خطته في المقدمة حيث عرج على أهم محطاته البحثية محاولا الوقوف عند كل محطة وقفة متأنية، غير أننا ونحن نبحث في الرسالة نجد أن المؤلف قد أسقط العديد من العناصر في خطة البحث والتي نجد لها حضورا في المتن ونسجل غيابها في الخطة الذكورة في مقدمة البحث.

تعاني الدراسات الإشهارية في البلاد العربية نقصا كبيرا، ذلك أن ميدان الدراسة في المجال خصب وحيوي، لكنه في مقابل ذلك صعب وملغم فالبحث في المجال ليس يسيرا ذلك أن الموضوع يتطلب زادا معرفيا ثقيلا يمكن الدارس من الولوج فيه دون خوف.

8-2 الخلفيات النظرية والرؤية المنهجية:

يستند كل دارس إلى مكتبته البحثية الخاصة في إنجاز بحثه، وبالنظر إلى المكتبة البيبلوغرافية للمؤلف نلاحظ أنه اعتمد اعتمادا كبيرا على المؤلفات الأجنبية وبخاصة المراجع الفرنسية كون الدراسة تقتضي ذلك أو أن الناقد قد سار وفق منهج المدرسة الفرنسية" هي عقبة خلفت ترددا مخافة الوقوع في التكرار والرتابة، مما استدعى التوجه إلى الدراسات الأجنبية ومنها الفرنسية على وجه الخصوص"[371] ومن المراجع الفرنسية المعتمدة نجد:

1Bernard MORAND.Logique de laconptionl’harmahan, paris, 2004.

2 André Martininet, Eléments de linguistique générale.Armandoolin ,Paris.

3 C.R.HAAS. partique de la publicité.presse universitaire.La vale.2004.

[371] - جلال خشاب: إشراف: محمد عيلان، توظيف الموروث الشعبي في الخطاب الإشهاري المرئي المغاربي – الجزائر - تونس – المغرب – مقاربة سيميائية، جامعة باجي مختار عنابة، 2009، 2010.

4 Christai Metz. Essais sur la signification au cinéma, paris,1978.

5 Brigitle CATHELAT. Publicité et société. Payot.Paris 1987.

كما اعتمد أيضا على المراجع العربية من أهمها:

1 طاهر عبد المسلم: عبقرية الصورة والمكان، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان الأردن، 2002.

2 سعيد بنكراد: سيميائيات الصورة الإشهارية، إفريقيا الشرق، المغرب، 2006.

3 محمد معوض: الخير في وسائل الإعلام: دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، ط1، 1994.

اشتغل المؤلف بشكل ملفت على الكتب الأجنبية لأن طبيعة الموضوع تحتم ذلك، كما أن المؤلفات العربية في المجال تعد على الأصابع، فكان التأصيل غربيا بنكهة فرنسية وهو ما عكسه مضمون الدراسة.

المتأمل في منهج الناقد البحثي يجد أن الناقد قد اعتمد المقاربة السيميائية في بحثه وهو ما صرح به في مقدمة البحث" وأمام مايتمتع به الخطاب الإشهاري من حركية في البناء والغايات الإستراتيجية آثر البحث اعتماد المقاربة السيميائية حرصا على التعامل مع جميع الخطابات المختارة"[372] وما يلاحظ على تطبيقه لهذه المقاربة هو غموضها فالمقاربة السيميائة عنده قد وسمت بطابع جديد جمع فيها الناقد زبد هذا وذاك إلا أن الغموض يعتريها.

جمع الناقد في أطروحته بين ما هو نظري وما هو تطبيقي، غير أن الجانب التطبيقي كانت له حصة الأسد في البحث فقد وقف عند كل إشهار وقفة متأنية محاولا الإحاطة بكل

[372] جلال خشاب: توظيف الموروث الشعبي في الخطاب الإشهاري المغاربي، ص6 (ز)

جوانبه اللفظية والبصرية انطلاقا من أصغر مكون (اللقطة) إلى أكبر مكون (الصورة)، فالمقاربة السيميائية، مقاربة صعبة التطبيق وذاك راجع لتشعبها وتعدد مشاربها ومدارسها، فكما هو معلوم للسيمياء مدارس عديدة متفرعة في كل قطر من أقطار هذا العالم وقد لجأ الناقد للنموذج الفرنسي على حساب غيره من النماذج دون أن يبرر لنا سبب اختياره.

كذلك في عنوان الأطروحة الفرعي يستدعي منا وقفة "توظيف الموروث الشعبي في الخطاب الإشهاري المغاربي(تونس، المغرب، الجزائر) وكأن المغرب العربي يقتصر على هذه الدول وحسب فلا وجود لنماذج إشهارية موريطانية أو ليبية ولم يكلف نفسه حتى توضيح سبب هذا التجاهل، فكان على الأقل يوضح وجهة اختياره وسبب ذلك.

3-8 الأهداف:

يهدف" جلال خشاب" في أطروحته توظيف الموروث الشعبي في الخطاب الإشهاري المرئي المغاربي إلى أهداف عديدة لعل أبرزها تسليط الضوء على هذه الجزئية الحاضرة في إشهاراتنا ومدى تأثيرها علينا وعلى المنهج" يتطلع البحث إلى الكشف عن نصيب الموروث من الإستراتيجية الإشهارية خاصة وأن طريقة الاقتطاع نفسه تفتح باب التساؤل حول مصير هذه العلامة (الموروث)"[373] فالباحث يحاول تقديم أهداف التوظيف المعرفية والمنهجية، مما دفعه للبحث عن طرائق جديدة للدراسة تؤتى أكلها من البحث.

طرح الناقد أهدافه من هذا البحث في مقدمة أطروحته مختصرة في جملة واحدة، وهذا لا يعني أن هدف الباحث هو هدف يتيم، وإنما اختصر أهدافه فقط في المقدمة و المتأمل في متن الأطروحة سيجد أن الناقد قد حاول طيلة فصول الأطروحة أن يقدم أهدافا معرفية ومنهجية، أما المعرفية فقد اختصرها في المقاربات والتعاريف الموجودة في المدخل والفصل

[373] جلال خشاب: توظيف الموروث الشعبي الخطاب الإشهاري المغاربي، ص2.

النظري، في حين أكملت الفصول التطبيقية هدف الباحث المنهجي وهو ما وجدناه عند تطبيق الإرساليات.

هدف آخر دفع الباحث للبحث في موضوع رسالته وهو هدف معرفي وهو تقديم إضافة للإشهار العربي وما يعانيه المجال من فقر وضعف في التأليف، ونحن لا نتحدث هنا عن وقتنا الحالي وإنما فترة إنجاز البحث، حيث تجرع المؤلف الأمرين (ما أشار إليه في صعوبات الدراسة) في وضع وإنهاء الأطروحة كون مراجع البحث العربية فيه قليلة إن لم نقل نادرة (مقالات أغلبها) فلازالت المكتبة الجزائرية خاصة والعربية عامة تعاني من نقص في التأليف والكتابة حول هذه الأجناس البصرية التي صارت ضرورة من ضرورات العصر، وقد وضع الناقد بحثه هادفا لسد جانبا من جوانب النقص في المجال.

جاءت أهداف البحث موزعة عبر فصول الأطروحة فكل فصل كشف لنا عن هدف معين وكل هدف يضاف إلى الآمال التي يتوخاها الكاتب في بحثه، محاولا في كل مرة الإجابة عن توظيف الموروث الشعبي في الإشهار المغاربي وقوفا عند الأهداف الكبرى من وراء هذا التوظيف.

8-4 المتن المدروس:

قسم"جلال خشاب" متنه المدروس إلى ثلاثة فصول كل فصل خصه بنموذجين على إشهارين أحدهما خاص بالاتصالات والثاني خاص بمنتج "الكسكس" حيث جمع في كل فصل بين الإشهار والاتصال والكسكس محاولا البحث عن الموروث الشعبي في كل إرسالية.

تعامل الناقد مع النماذج المدروسة تعاملا يختلف عن غيره من النقاد فقد وقف عند كل إشهار وقفة متأنية غير أنه ما يستوقفنا هنا هو سبب اختياره لنموذج الاتصال في كل مرة، فالاتصال اختلف باختلاف الزمان والمكان "الإشهار كوسيلة للاتصال يعتبر مزدوج الاتجاه

ومتعدد الأغراض فقد يكون الهدف هو توفير المعلومات والتأثير بطريقة غير مباشرة أو قد يكون الهدف هو إقناع وإغراء المتلقي على الاقتناء وقد يتضمن الإعلان فكرة الترويج"[374] فغالبا ما يروج عرض الاتصال للفعل في حد ذاته، من هنا كان الأجدر للناقد لو اختار نموذجا غير نموذج التواصل (كالمساحيق مثلا) أو أي نموذج يعبر بحق عن توظيف الموروث الشعبي، حين نقول الموروث الشعبي يتبادر إلى أذهاننا مباشرة ما عاشه أسلافنا والسبيل لإحيائه، وبالعودة إلى النموذج قيد الدراسة نجد فرقا كبيرا بين عنوان البحث ونتائج التحليل، فالاتصال كما نعلم جميعا من بين كماليات عصرنا الحالي أما في موروثنا فهو شبه معدوم ونادرا ما استعمله أجدادنا في حين كانت هناك أمثلة تعبر بحق عن موروثنا وثقافتنا الشعبية كزيت الزيتون مثلا ...

أيضا ما يستوقفنا في المتن المدروس وفي خطة الفصول التطبيقية هو بعد عنوان الدراسة عن مضمونها الحقيقي والعنوان الرئيسي للبحث فكلمة موروث البارزة في العنوان الرئيسي لا نجد لها حضورا مكثفا حتى في العناوين الفرعية للدراسة، إذ نجد عناوين لكل مكونات الإشهار ويغيب لب الدراسة ألا وهو الموروث فكان الأفضل للباحث أن يخصص في كل فصل من فصول دراسته مبحثا للموروث الشعبي الخاص بالوصلة وبماذا ذكرنا هذا الموروث ولماذا لجأ صاحب الإرسالية إليه وما هدفه؟ أسئلة لا نجد لها جوابا في طيات الرسالة فالمؤلف قد وقف عند سيميائيات كل توظيف ما عدا سيميائيات توظيف الموروث التي لا نلمس لها حضورا في التحليل.

تعامل الناقد مع النماذج تعاملا منهجيا وهو ما أكدته الفصول التطبيقية للدراسة حين وقف عند أهم مكونات ولقطات الإشهار فهل كان توظيفه صائبا؟

5-8 الممارسة النقدية:

[374] حفناوي بعلي: مدخل لنظرية النقد الثقافي المقارن، ص310.

الخاتمة

تختلف الممارسة النقدية باختلاف الباحث وباختلاف مرجعياته الفكرية والثقافية وبالوقوف عند ممارسة الناقد نجد أنه اعتمد المقاربة السيميائية في تحليلاته للإشهار غير أننا نجده قد جمع بين سيميائيات كثيرة ولم ينهج نهجا سيميائيا واضحا.

حين نقف على الممارسة النقدية أولما يطالعنا هي صور الإشهار ولقطاته لقطة بلقطة (في جميع النماذج) حيث يقف المؤلف على عدد من القطات دون وقوف على دراستها وهذه سقطة لا يجب الوقوع فيها" يتكون الملفوظ الإشهاري من صورة ولفظ وموسيقى، فيجب البحث في الترابط بين ما يقوله النص المكتوب وما تقوله الصورة وما تثيره الموسيقى بل يجب تفاعل مكونات الوصلة الإشهارية بكل ملفوظاتها سواء كانت لفظية أو بصرية"[375] هناك غياب واضح في الربط بين مكونات الإشهار فحين نقف على سيميائية الصورة في الدراسة يخيل إلينا أن الباحث قد عالج الصور سيميائيا، لكن المضمون غير ذلك إذ نجد أنه وقف على تحليل جماعي لما هو وارد من صور في الإرسالية الإشهارية والدراسة تقتضي الوقوف عند كل لقطة، لأن لكل لقطة دورها في بناء الإرسالية الإشهارية" تعني اللقطات عن قرب صيغا حميمية أو شخصية و اللقطات المتوسطة مسافة اجتماعية، واللقطات البعيدة صيغة غير شخصية"[376] ولكل لقطة معناها فالمرسل حين يقف على لقطة قريبة يختلف مراده عن وقوفه عند لقطة بعيدة غير أن المؤلف هنا وقف عندها وقفة وصفية متسلسلة عرضها في ثلاث صفحات من بحثه عارضا لكل لقطات الفيلم الإشهاري دون وقوف على سيميائياتها أو دلالاتها وحاصر مفهوم العلامة في إطار واحد مع العلم أن بحثه يبحث في توظيف الموروث الشعبي، فالدراسة تتطلب الوقوف عند أهمية ودلالة توظيف الموروث الشعبي في هكذا إرساليات.

---

[375] عطية سليمان أحمد: الإشهار القرآني والمعنى العرفاني، ص151.

[376] دانيال تشاندلر: أسس السيميائية، ص324.

الخاتمة

هناك اختلاف في الإجراءات المتبعة بين الإرساليات الست، فنجد إجراء في إرسالية لا نجده في غيرها مع العلم أن جميع الإرساليات في قالب واحد تقريبا (ثلاثة منها حول منتوج غذائي الكسكس، وثلاثة أخرى حول الاتصال نمط اتصالي معين) فنجده وقف عند نقاط معينة لم يقف عليها في إرسالية أخرى، ففي معرض دراسته حول سيميائية "اللوغو" نجد أنه درسها في الفصل الثاني والثالث في حين تجاوز عنها في الفصل الرابع وهذه سقطة منهجية هي الأخرى إذ كيف له أن يتجاوز عن سيميائية الشعار، فالشعار كما نعلم جزء لا يتجزأ من الإشهار وهو من يقدم في أدق وأصغر تعبير يؤثر في المتلقي" الشعار هو جملة إعلانية ختامية تذكر في الغالب في نهاية كل إعلان من الإعلانات...أو قد تذكر في بداية الإعلان"[377] والبحث في سيميائيته ضرورة من ضرورات البحث ففي الفصلين الثاني والثالث قدم دراسة سيميائية حول الشعار غير أنها لم تقف عند دلالاتها الدقيقة فالسيمياء هي علم العلامة أو الرموز وغالبا ما تبحث في دلالات اللفظ المستعمل فالباحث لم يقدم قراءة كافية حول الشعارات وإذا ما اكتفى بقراءة عامة لا تقف عند خواص التوظيف ففي دراسته حول شعار"نجمة"، فكانت سيميائية اللغو في حقيقتها حديث عن أهمية الشعار وكذلك عن علاقته بمكونات الخطاب الأخرى فشعار" نجمة" ككلمة لم يعط حقه من الدراسة ولم يوضح أيضا مكانة الموروث الشعبي هنا، إنما كان الحديث غالبا حول اللوغو كسمة في الخطاب الإشهاري" فاللوغو علامة كبرى مثقلة بالعلامات تحرص على مسايرة الخطاب الأساس faire faire بعد ضمان معرفة الفعلsavoir faire بدورها صورة متناسقة للمجتمع المعني بالخطاب"[378] غير أننا لا نجد توظيفا لهذا الكلام في دراسة اللوغو، فالغياب الواضح لتحليل اللوغو وسم البحث بالتنظير، فغالبا ما نقف على مقولات نظرية تثبت أهمية الشعار في العملية الإشهارية.

---

[377] عدلي رضا، سلوى العوادلي: الإعلان الإذاعي والتلفزيوني، ص16.

[378] جلال خشاب: توظيف الموروث الشعبي، ص114.

تعتمد لغة الإشهار اعتمادا كبيرا على الأمور البصرية، ذلك أن المتلقي يتلقى هذا الفن بسمعه وبصره لكن الإشهار الحديث أصبح يعتمد بشكل كبير على الجانب البصري للتأثير في المتلقي بشكل أكبر فغالبا ما تميل عين الإنسان إلى الصور والألوان وما يحوي الإشهار من أمور بصرية" يتوسل الإشهار بالصورة البصرية أكثر من أي شيء آخر"[379] وطيلة متن الدراسة لم نقف على صورة درست دراسة جامعة مانعة من كل النواحي، فغالبا ما تناول الصورة بسرد بسيط لا يغدو على وصفها بما فيها إن الصورة في عالم الإشهار صورة دالة، تحمل في طياتها معاني ودلالات، رموز وإشارات، تحمل آمال وطموحات إنها آمال المشهر في نجاح رسالته وطموحات الشركة المنتجة في نجاح رواجها، إن الصورة الإشهارية لم توضع عبثا، وإنما وضعت لأجل رسالة معينة، غير أننا ونحن نتمعن دراسة الناقد نجد أنها اعتمدت اعتمادا كبيرا على الوصف وهو ما أفقدها دلالتها وبلاغتها، وقف الناقد عند تشكيليات الصورة (الإطار، اللقطات) في إطار الموضوعات النظرية، فلم يقدم لنا دراسة عن سيميائية الإطار ولماذا مثلا ورد بهذا الشكل أو لم يسقط مثلا... وغلبت الأمور النظرية أو لنقل القراءة الوصفية التي لا تغدو أن تصف ما هو موجود.

كذلك نجد بعض التداخل في توظيف إجراءات السيميائية وهو ما عكسه تحليل إرسالية" كسكس العولة" الذي عالج فيه المؤلف الإرسالية بمنهجية "غريماس" السيميائية السردية وهو نوع من السيميائيات بعيد بعض الشيء عن التخصصات البصرية المرئية وكان من الأفضل للباحث لو سار على نهج واحد وإجراءات مضبوطة طيلة متن الدراسة، حتى يكون لدراسته فاعلية في الميدان وتكون إجراءاته مضبوطة على مسار البحث، وحقيقة فأمر المساعد والمعارض والبنية العاملية لا يتوافق وطبيعة الإرسالية الإشهارية ذلك أن الإرسالية غالبا ما توضع لأجل التأثير في المتلقي، ولأجل تحقيق الأرباح صحيح أنه يمكننا القول عن المنتج المنافس أنه معارض ويمكنه إعاقة العملية التواصلية غير أن ذلك نادر الحدوث، فقد يكون

[379] عبد العالي معزوز: فلسلفة الصورة بين الفن والتواصل، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2014، ص161.

المنتج مثلا جديد ولا منافس له في السوق وبهذا نكون قد أخللنا بنظام البنية العاملية والبرنامج السردي، كما أن المربع السيميائي المرفق في نهاية العلاقات لايقدم أية إضافة كونه جمع بين أمور غير معقولة إن صح القول فلا يمكن أن يكون معارض كسكس العولة – لا كسكس العولة، لأن التعارض غالبا ما يكون على أمر منطقي، حقيقة حين نقف عند هذه النماذج في الدراسة يتضح لنا جليا الخلط الذي يعيشه الناقد الذي لم يستطع الفصل بين سيمياء بصرية تتطلب آليات معينة وبين سيمياء سردية خاصة بنصوص سردية بالدرجة الأولى نحن لا نجرم الناقد هنا لكن وقفة متأنية في الموضوع ستوضح أن السيميائية السردية مكانها السرد والقصة، حيث يوجد أبطال وأهداف ومعارضون يحاولون جاهدا منع البطل من تحقيق مراده وشتان بين ما هو سردي وما هو إشهاري يحاول فيه العارض الترويج لسلعته فهدف الإشهار تجاري بالدرجة الأولى ولا يمكننا بكل حال من الأحوال أن نغفل أو نتجاوز عن ذلك.

اضطراب منهجي في توظيف المقاربات فالعنوان الكبير للدراسة قد أكد على أن المقاربة المتبعة هي المقاربة السيميائية، والبنيوية، ففي معرض حديثه عن سيميائية العلامة الإشهارية كان العنوان يقتضي دلالات العلامة وما لم يقل، غير أن التحليل يبتعد كثيرا عن السيميائية بل ونجد حضور البنيوية من ناحية الملفوظات فالخطاب الشفوي الإشهاري لم يدرس دراسة سيميائية وإنما عولج معالجة بنيوية فركز على الصوت ومقاطع الكلمات" إن الملفوظات الصوتية لم تحل فحسب على دلالات ذهبية وإنما على مدلولات مصورة فملفوظ" العولة" أصبح موازيا للقمح ثم إن مدلول "ببدية" بات هو الآخر موازيا للقمح"[380] لتتحول دراسة هذا المبحث لدراسة بنيوية أكثر مما هي سيميائية.

عنوان البحث الموروث الشعبي وهي كلمة لها ميزاتها ووقعها الكبير في العنوان، لكن عند وقوفنا في متن الدراسة لاحظنا غيابا كبيرا لانعكاساته، فصحيح أن المؤلف قد حاول تقديم

[380] جلال خشاب: توظيف الموروث الشعبي، ص177.

بعض العادات الموروثة من تراثنا ومن تاريخنا لكن ما الفائدة من العودة لماضينا إن الماضي الذي حدثنا عنه قد ينكره الكثيرون وقد يرفضون حتى الحديث عنه، ما الفائدة بالتذكير بكسكس الجدات والاجتماعات الأسرية، يحاول الإشهار بكل ما أوتي من قوة أن يحي هذه الأيام أن يقول أن منتج اليوم هو نفسه منتج الأمس، فقط بلمسات عصرية والجديد هنا هو تجاوز ذلك التعب وتقديم الراحة لمستهلك اليوم، تحاول الإرسالية إقناعنا أن منتج اليوم هو نفسه منتج أمس فقط براحة أكبر.

للموسيقى دورها الكبير في بناء الإشهار فهو قطعة أساسية من مكوناته والإشهار بدون موسيقى يفقد الكثير من معانيه، غير أن الموروث الشعبي لم يكن حاضرا بالدرجة التي بحثنا عنها أو على الأقل حاول دراستها، فالمؤلف لم يكلف نفسه عناء البحث عن دلالات الموسيقى الموجودة في الوصلات غير أنه أكد أن هذا الحضور محتشم في وصلاتها الخاصة ما تعلق منها بالموروث" من هنا نلاحظ أن الأغنية التراثية قد فقدت الكثير من خصوصيتها ولم تعد سوى سند ثانوي يؤسس لموقف، أو يسند موضوعا ومن ثمة يعرف طريقه إلى التقويم أمام سلطة خطاب إشهاري لا يؤمن بالمجال الفني إنما تعلق الأمر بغاية البيع والتسويق"[381] مادامت الموسيقى لم تقدم موروثها فلماذا تطرق إليها؟ كان الأحرى بالباحث أن يتجاوز عن هذا العنصر مادام الحضور غائبا ومادام الإشهار الحالي قد تغافل عن الموروث الشعبي الموسيقي، فالأقرب لمنهجية المؤلف هو البحث عن مدونة تحوي هذا العنصر وإن تعذر العثور عليها فيمكنه إسقاط هذه العينة من نموذج الدراسة لأن الدلالات أحيانا يجب أن تكون في سياق معين" يحتاج النص أحيانا إلى حسم في دلالاته"[382] فمادامت الوصلة لا تحوي على موروث موسيقي فالأحرى أن لا ندخلها في حرب هي في غنى عنها، إذ لا يجب علينا تحميلها ما ليس لها به طاقة، تحتاج الدلالة إلى مؤشرات

[381] جلال خشاب: توظيف الموروث الشعبي، ص184.

[382] سعيد بنكراد: السيميائيات والتأويل، مدخل لسيميائيات ساندرس بيرس، المركز الثقافي العربي، مكناس، ص172.

وعلامات لتوليدها، ولا يمكن البحث عليها في العدم لأن ذلك سيأخذ حتما من قيمتها إن لم يضعفها.

حين نقف على الفضاء البصري ونحن نعلم أنه فضاء شاسع وكبير لا يمكن القبض عليه وهو في حد ذاته عالم لا نهاية له من الناحية الدلالية فكل شيء فيه يحمل دلالة معينة ورسالة يحاول إيصالها للمتلقي، وقد وقف الناقد عند هذه العناصر وقفة متأنية محاولا البحث في هذا الفضاء ومكوناته والدلالات المكنونة بين طياته" إن حضور الخيمة لا يكرس فضاء مكانيا بقدر ما يبرز أبعادا اجتماعية، وتاريخية ونفسية"[383] والانعكاسات التي تنتج عن هذا التوظيف محاولا البحث عن موروث جماعي يجمع هذه المكونات، إنه جمع الصحراء وكرمها، حيث وقف الناقد عند هذا الفضاء وقفة سيميائية متأنية عارضا فيها أهم الدلالات المنبعثة من هذا التوظيف.

عند وقوفنا عند سيميائية الملبس، لم نقف على لباس معين وإنما ورد التحليل بشكل جماعي لكل الألبسة الواردة في الوصلة، فكان التركيز نظريا على محتوى اللباس وأهميته وأبعاده الاقتصادية ولم يقف عند الموروث الشعبي لهذا التوظيف.

ما نلحظه في دراسة الناقد الذي أكد على أن الدراسة تبحث في الموروث الشعبي نجد أنه أهمل التراث المادي في الدراسة فجل الوصلات الإشهارية المذكورة تحوي تراثا ماديا زاخرا وهو تراث يستحق الدراسة والتمعن فالدراسة السيميائية تتطلب ذلك، إن الناقد بتجاهله التراث المادي الموجود قد أسقط عنصرا لا يستهان به في الدراسة فحتى دراسته للموروث اللامادي لم تكن كافية ووافية وكان بإمكانه سد تلك الثغرات بالنظر في التراث المادي المغاربي فما تحويه البلدان المغاربة الثلاث (تونس، الجزائر، المغرب) من تراث مادي ورد في الوصلة يستحق الدراسة، فالعمارة الواردة في الوصلات إشهار تونس مثلا تستحق من الباحث دراستها والبحث في سيميائيتها وكذلك الأمر بالنسبة للجزائر والمغرب.

---

[383] جلال خشاب: توظيف الموروث الشعبي، ص185.

الخاتمة

خلصنا بدراستنا حول رسالة جلال خشاب توظيف المورووث الشعبي في الخطاب الإشهاري المغاربي إلى النقاط التالية:

- يحوي الخطاب المغاربي في طياته الكثير من الموروثات المتوارثة أبا عن جد وقد عمد منتجو الإشهار لاستغلالها لتحقيق ربح المنتوج.
- عالج الناقد الإشهار من زاوية دقيقة تستحق الدراسة فعلا، لكن دراسته كانت تنقصها التنويع في النماذج والتعمق في الطرح.
- تختلف دراسة الإشهار من ناقد لآخر فكل دارس يدرس الإشها من الزاوية التي يراها مناسبة ووفق المنهجية التي تبناها.
- الإشهار المغاربي إشهار ثري يوفر للدارس مادة دسمة للبحث والتقصي، خاصة في جانب الموروث الشعبي الذي تتميز به بلدان المغرب العربي

رغم كل ما قدمناه من ملاحظات حول رسالة توظيف الموروث الشعبي في الخطاب الإشهاري المغاربي لصاحبه "جلال خشاب" تبقى الأطروحة من الأطروحات السباقة لمثل هكذا مواضيع خصوصا مع الفقر الذي تعانيه المكتبات العربية في المجال.

9 كتاب سيميائية الصورة الإشهارية (الإشهار والتمثلات الثقافية) لصاحبه سعيد بنكراد:

9-1 وصف الكتاب:

يعد كتاب سيميائيات الصورة الإشهارية (الصورة والتمثلات الثقافية) لصاحبه سعيد بنكراد من أوائل الكتب التي تطرقت إلى هذا الجانب من الفعل الإشهاري إذ جمع فيه صاحبه أهم ما يمكن معالجته وفق دراسة سيميائية ثقافية تعتمد بشكل كبير على الخفي والمضمر أو ما يسميه باحثو الحداثة اليوم بالمركز والهامش، إن الكتاب في حقيقته مجموعة مقالات لصاحب الكتاب نشر معظمها في مجلته " علامات" في العشرية الأخيرة من القرن العشرين.

ضم الكتاب سبعة فصول تتقدمهم مقدمة في كل فصل من فصول الكتاب حاول صاحبه التطرق فيه إلى جانب من جوانب الإرسالية الإشهارية، فكان الفصل الأول موسوما بالإرسالية الإشهارية بين التوليد والدلالة، تطرق فيه إلى دور الصورة في إنتاج الدلالة والكشف عن المعاني الموكلة إليها دون أن نغفل عن جماليتها فهي مطرقة الوظيفة وسندان الجمال.

في الفصل الثاني من الدراسة عالج الناقد الصورة الإشهارية بين المرجعية والجمالية والمدلول الإيديولوجي، فلا يمكن أن تخلو صورة من رسالة أو مرجعية، فهي في غالبيتها غير بريئة لأنها قد تحمل مالا يحمله النص (الجرأة)، أما الفصل الثالث من الدراسة فقد حمل تمثلات الساخن والبارد في الصورة الإشهارية مركزا فيه على مجموعة من الثنائيات الواردة في الوصلات الإشهارية، بينما تطرق في الفصل الرابع إلى استراتيجيات التواصل وبناء الهوية مركزا على ما يحمل الإشهار بين طياته على ما يروم الحديث حوله فيما يخص هوية المنتج أو صاحب الإعلان، لينتقل بعدها إلى قضية مركزية في النقد الثقافي نعم إنها قضية

الظهور والخفاء، قضية المرأة في إشهاراتنا وإشهاراتهم، إنها نظرية الفحل كما يسميها "الغدامي" يتطرق "بنكراد" إلى التوظيف المغاربي للمرأة في إشهاراته هذه المرأة التي وظفت فقط لخدمة جنس الذكورة وتلبية مطالبهم، ليأخذنا في الفصل الذي يليه إلى وصلة إشهارية حول إحدى المواد الغذائية الزبدة ويحاول الوقوف عند أهم محطاتها محاولا تقديم قراءة ثقافية لها ليختم الدراسة بدراسة حول شعار البنك الشعبي المغربي واقفا عند أهم مكوناته ومضامينه عند تاريخه ومجده، عن سبب وضع شعار وقد حاول الكتاب وضع تحليل لكل ذلك، ليختم الكتاب بمجموعة خلاصات استنتجها من الدراسات المقدمة في المتن.

قدم"سعيد بنكراد" كتابه للقراء المغاربة خاصة والباحثين العرب عامة خاصة وأنه باحث في مجال السيميائيات وهو على دراية بالنقص الكبير الذي تعانيه المكتبة العربية في مثل هكذا دراسات، فقدم كتابه دراسة للإشهار من زاوية مختلفة، إنها نافذة السيمياء والنقد الثقافي.

9-2 الخلفيات النظرية والرؤية المنهجية:

بالعودة إلى المراجع التي اعتمدها الناقد على الرغم من قلتها نجد معظمها أجنبيا، إذ لا نجد مرجعا عربيا واحدا ضمن هوامش أو مراجع الكتاب وهذا يدل على ندرة المراجع العربية في المجال وعلى أن السبق كان للباحث في البحث في الإشهار في جوانب لم تكن مدروسة ومن المراجع المعتمدة نجد "برنار كاتولا" "الإشهار والمجتمع" "رولان بارث" بلاغة الصورة BARTHES(Roland) Rétorique de L'image إيمبرتو إيكو العلامة Eco umberto_ Lesigne وغيرها من المراجع التي ضمتها مراجع البحث.

عند وقوفنا عند منهج الباحث المعتمد نجد أن الناقد قد صرح بوجهته المنهجية " إن قراءتنا قراءة سيميائية تولي التأويل أهمية قصوى"[384] دون أن نغفل عن استعانته بالنقد

[384] سعيد بنكراد: سيميائية الصورة الإشهارية، ص28.

الثقافي خاصة وأن الكتاب مجموعة مقالات القاسم المشترك بينها هو أنها تصب جميعا في دائرة النقد الثقافي، وعند التأمل في متن البحث نجد أن الباحث قد ضمن جانبا من المقاربة السيميائية خصوصا عند وقوفه في تحليلاته عند العلامة ومعانيها(المقال الأخير، ولا يكف الحصان عن الصهيل)، وقف فيه عند المكون اللوغو الذي يعد ركيزة الإشهار المعاصر، غير أن باقي المقالات جميعها تجمع بين ماهو سيميائي وثقافي وذاك ما كشف عنه العنوان الفرعي للكتاب (الإشهار والتمثلات الثقافية) فاختيار الناقد للدراسة الثقافية لم يكن عبثا وإنما أراد أن يكون لكتابه صدى من ناحيته كونها من الدراسات السباقة في المجال وكذلك البحث في هكذا مواضيع وما تثيره في الساحة من إثراء للنقد (الأخذ والرد).

تركز الدراسة الثقافية غالبا على مضمرات الأشياء على ما لم يقل في الكلام البارز وإنما ما قيل في الثنايا والحواشي، وغالبا ما تحمل هذه الحواشي الرسائل المنوطة بها على أكمل وجه، والصورة كخطاب ثقافي أراد له الناقد أن يأخذ حصته من الدراسة، فالصورة اليوم هي خطاب ثقافي حاول فك النزاع بين النخبة والعامة، حاولت الصورة أن تبني مجتمعا لا يستند على ثقافة الطبقات" جاءت الصورة لتكسر ذلك الحاجز الثقافي والتميز الطبقي بين الفئات فوسعت من دوائر الاستقبال"[385] خطاب الصورة الثقافي جمع بين كل الفئات إن لم نقل وحدها مع أنها هي في حد ذاتها مستويان، فالصورة غالبا ما تحمل معنيين معنى واضح ومعنى في الثنايا، فغالبا ما تتأسس دلالاتها على معنيين "تأتي قدرة الصورة على تأسيس دلالات مزدوجة بما أنها ثورية ثقافية جديدة وحادة الأثر من حيث هي نقلة أولية في الحركة"[386] من هنا كان اختيار الناقد لدراسة سيميائية ثقافية كون الصورة عالم متشعب ينفتح على آفاق كثيرة وتأويلات ودلالات عديدة وهو ما أوجب دراسة تجمع بين هذا وذاك دون المساس ببنية النص ودلالاته، فكانت الدراسة السيميائية ممزوجة بنكهة النقد الثقافي هو

---

[385] عبد الله الغدامي: الثقافة التلفزيونية سقوط النخبة وبروز الشعبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 2005، ص10.

[386] المرجع نفسه، ص196.

اختيار الناقد الذي صرح به في عنوان الكتاب (سيميائية الصورة الإشهارية الإشهار والتمثلات الثقافية).

ما نلحظه أيضا في نهج الناقد هو اعتماده على نظريات التحليل النفسي"فرويد" في مقاربته لبعض الإشهارات وكما نعلم جميعا فإن"فرويد" قد أسند كل العقد والأمراض النفسية للكبت والعقد الجنسية والناقد بتتبيه هذا الطرح قد وافق "فرويد" فيما ذهب إليه خاصة في تأويلاته التي طغت عليها الأمور الجنسية إن صح التعبير فجل الوصلات الإشهارية تم تحليلها وفق منطق واحد.

3-9 الأهداف:

يحمل الكتاب بين طياته أهدافا أراد الناقد تحقيقها من وراء مؤلفه هذا فغالبا ما يحمل كل كتاب أهدافا معرفية وأخرى منهجية، فمن الأهداف المعرفية نجد ما تناوله الكاتب في فصول الدراسة من طريقة عرضه ودراسة إشهار معين وفق دراسة سيميائية ثقافية، أما المنهجية المتبعة فكانت المنهج السيميائي.

حاولت إشكالية الدراسة الإجابة عن تساؤلات عديدة منها دلالة الصورة ومعانيها في الإرساليات الإشهارية ليجيب الناقد عن هذه التساؤلات في متن دراسته.

مقدمة البحث كذلك لم تكن مقدمة عادية، فغالبا ما تتناول مقدمة الدراسة عرضا موجزا عما يحويه المتن، لكن الناقد عرض في المقدمة بداية الإشهار وتاريخ انطلاقته مرورا بصانعيه الأوائل، وهذه طريقة غريبة في التقديم، كون البحث غالبا ما يستند على مقدمة تشمل تمهيدا عن البحث وحديثا عن الموضوع، تشمل أيضا إشكاليات الدراسة وفرضياتها مع المراجع والصعوبات، غير أن مقدمة الكتاب تفتقد لكل هذه العناصر فهي تمهيد للعمل إن صح القول والأنسب لو عنونها بتمهيد بدل مقدمة كون شروطها غائبة.

وردت أهداف البحث موزعة على جميع فصول الدراسة فكل فصل أبان عن هدف معين، وكل فصل وضح المراد من كتابته، فحين نقف عند فصول الدراسة نجد أن الناقد قسمها ووكل لكل فصل مهمة من مهماته.

عنوان الكتاب سيميائيات الصورة الإشهارية الإشهار والتمثلات الثقافية، عنوان صرح بالهدف الأساسي

للبحث وهو الهدف الثقافي من الإشهار فالمؤلف يهدف إلى البحث عن الثقافة الواردة في إشهاره وكيف تمثلها صاحب الإشهار، وهذا لأجل إضافة الجديد لساحتي الأدب والنقد.

4-9 المتن المدروس:

حين نقف على المتن للناقد نجد أن الناقد قد قسم بحثه إلى سبعة فصول(مقالات) كل فصل خصه بعنوان معين ودراسة محددة، حيث وقف في كل فصل على جزئية معينة حاول من خلالها البحث عن أمور مضمرة لم تظهر للعيان، ففي كل دراسة من دراساته قدم جانبا من المضمرات الخفية التي لم تكن مكشوفة، متنقلا بين جزئيات عديدة من الدلالات إلى الجمالية ومن الجمال إلى التمثلات بعدها ينقلنا لعالم الهوية فالمرأة فالرمز سيمفونية جمعت بين نقاط دقيقة وحساسة تستحق الدراسة والوقوف عليها، فالصورة الإشهارية اليوم خطاب ثقافي بامتياز"يسعى الخطاب الثقافي المعاصر إلى تنظيم شأن الصورة بوصفها خطابا واتصالا فنيا خالصا، فالصورة سلطة في التواصل الجمالي والتداولي ولها التأثير الجمالي التبليغي فهي إذا لم تعبر عن ثقافة ما تصبح جامدة"[387] فالصورة تحمل عدة معاني وغالبا ما تشبع هذه المعاني بالدلالات الثقافية من البيئة المولدة لها.

حين نقف على المتن المدروس نجد أنه نهج نهجا غامضا بعض الشيء، فالنماذج المدروسة جلها من جنس واحد (الإشهار المرئي) غير أن الدراسة تختلف، فلكل وصلة

[387] بشرى موسى صالح: بويطيقا الثقافة نحو نظرية شعرية في النقد الثقافي، ص33.

دراستها التي تختلف عن غيرها من الوصلات مع أن المنهج واحد، وهذا يؤكد طبيعة الإشهار صعبة التركيب التي لا يمكنها أن تسير وفق وتيرة واحدة وإنما طبيعتها التي تحتم على دارسها التأقلم معها وفق ما يقتضيه الإشهار.

حصر الناقد الدراسة في إطار الإشهار المرئي وكان بإمكانه إطلاعنا على نوع آخر من أنواع الإشهار أو على الأقل أشار إلى تلك الأنواع الأخرى وسلط عليها الضوء ثقافيا، فقد كان تنتج هي الأخرى دلالات لا يستهان بها، وقد تحمل في طياتها مالم يحمله الإشهار المرئي لقد أهمل الناقد بقية الأنواع وهي مسألة منهجية مهمة لا ينبغي عليه إغفالها.

طرح كل فصل من فصول الدراسة ثنائية من ثنائيات النقد الثقافي(نساؤنا ونساؤهم، العرب والغرب) الساخن والبارد، الهوية... ليختم فصوله بدراسة سيميائية لشعار البنك الشعبي محاولا البحث في ماهيته ومكوناته وأسراره القابعة في ثناياه.

5-9 الممارسة النقدية:

عالج الناقد نقده بطريقة مغايرة عما ألفناه فغالبا ما تستند السيميائية على إجراءات وآليات مهما كانت الطريقة المتبعة في الدراسة غير أننا ونحن نعالج مضمون الكتاب نجد أن الناقد قد سار وفق نهج سيميائي جديد غير معهود، فقد جعل من الدراسة السيميائية دراسة جديدة لا تستند على آليات، وعلى الرغم من أنه ذكر" رولان بارث" في مقدمة كتابه وأشار إلى نهجه السيميائي إلا أنه لم ينهج نهجه في الممارسة النقدية.

أخذ الناقد الصورة الإشهارية كأول خطوات دراسته راح يتمعن في ماهيتها وتكوينها" الصورة خلافا للنص الذي يتوسل باللغة لا تستند في إنتاج دلالتها إلى تنظيم يستحضر الأسنن التي تحكم هذه الأشياء في بنيتها الأصلية"[388] فالسنن الذي تحمله الصور هو من ينظم ويضبط دلالتها، إن الصورة غالبا ما تكون أقوى وأبلغ ذلك أن الصورة خير من ألف

[388] سعيد بنكراد: سيميائيات الصورة الإشهارية، ص31.

كلمة كما يقول المثل الصيني، الإشهار الذي لا يستند لصورة توضح معناه وتبرز مزاياه فهو إشهار مبتور إلى حد ما، والصورة التي عالجها الناقد في أولى دراسته في الكتاب صورة عائلية إن صح التعبير" تتكون الصورة تفصيليا من أم وابنتها، الأم تلبس لباسا تقليديا في حين ترتدي الفتاة ثوبا عصريا يناسب سنها"[389] عكف الناقد على تحليل هذه الصورة وخطابها، غير أننا ونحن نتمعن في التحليل نجد تأويلات ثقافية أقرب منها للسيميائية، صحيح أن الناقد قد أعطى دلالات الصورة واللباس لكن اللمسة الثقافية طافية على السطح وذلك من خلال ما ذكره الناقد وما أوله إذ أن أغلب تأويلاته هي تأويلات جنسية محضة لم يخرج على نطاقها قط، فكلما ذكر الشباب ذكر الجنس معه وهذا غير ممكن إذ غالبا ما يحمل المنتج، أهدافا أخرى اقتصادية أو تجارية أو حتى اجتماعية، إن الفتاة في شبابها ونظارتها يمكن أن تدل على المنتج الجيد الذي يبقى كذلك أو أنه مستخرج من مكونات جيدة، إن التأكيد على الجانب الجنسي في كل مرة أخرج الإشهار من دائرته التواصلية وحتى الإبلاغية، فحصر العملية الإشهارية في جانب الجنس يعد تقزيما للإرسالية في حد ذاتها، فالإرسالية صممت وأنتجت لترويج منتوج وتحقيق الربح السريع، فهدف الإشهار في كل الأحوال هو هدف اقتصادي محض، لدى فدلالة الصورة لا يمكن حصرها في دلالة واحدة وإنما تنفتح على دلالات لا حصر لها تتجدد بتجدد المتلقي الذي يختلف من بيئة لأخرى ومن ثقافة لغيرها، هي الصورة حين تريد أن تنقلنا إلى عالمها، ذاك العالم الذي يظل مجهولا مهما غصنا فيه ومهما بحثنا فيه وحوله، إلى جانب الصورة نجد الخطاب الشفوي الذي صاحبها وهو غالبا ما يحدد مجالها ومجال تأويلاتها" الرسالة الإشهارية خطاب بصري في جل بنياته والأنموذج الأمثل للتدليل على فاعلية الصورة ومع ذلك فإنها (الصورة) تبقى قاصرة ولا يفك سننها ما لم تتعاضد مع المكون اللساني في إنتاج المعنى وتوليد الدلالة"[390] فالخطاب الذي يرافق الصورة يوضح وجهتها أو لنقل يحصر معانيها في مجال محدد وقد

---

[389] سعيد بنكراد: سيميائيات الصورة الإشهارية، ص47.

[390] محمد خاين: النص الإشهاري، ص78.

الخاتمة

كان تركيزه على النمذجة باعتبارها من أساسيات الصورة الإشهارية "إن القوة الضاربة للصورة الإشهارية تكمن بالضبط في خلق إستراتيجية النمذجة: الفرد لا يدرك إلا من خلال النموذج"[391] فالمتلقي غالبا ما يبحث عن نموذج يسير عليه وهذا النموذج هو ذلك المنتج المشهر له، والذي يحاول الجميع الوصول إليه وإلى نتائجه المقدمة، النموذج وجب أن يكون فعالا للتأثير في المتلقي، إذ لا يخلو الإشهار من إيديولوجيات مختلفة كونه يعبر عن ثقافة ما واستهلاك ما، فهو غالبا ما يحمل إيديولوجيات يحاول التأثير بها على المتلقي فهو الآخر لم ينشأ من عدم، وإنما بني على أسس وثوابت معينة، إنها أهداف يحاول فيها صاحب الإرسالية تحقيقها عبر تمريرها للمتلقي.

عالج الناقد الإرسالية بطريقة لم نعهدها في التحليل السيميائي فقد جمع بين تحليل بارث وغريماس للسرد ليجمع بين أيدينا نقدا جديدا يجمع بين رواد النقد الفرنسي، وحين نقول ذلك فإن الناقد اعتمد بشكل كبير على النقد الفرنسي(المدرسة الفرنسية في تحليله) وما يلاحظ على النقد هو أنه ركز على صورة واحدة في الإرسالية وكأن الإرسالية قد جسدت في صورة واحدة وما نلحظه (المقال الثاني) هو غياب دراسة اللوغو أو حتى الديكور أو الموسيقى فقد سلط الضوء على صورة الكبيرة(الأولى)على اعتبارها المكون الأساسي للإشهار وقد أغفل بهذا مكونات سيميائية جمة جعلت من الإرسالية نصا متكاملا بحد ذاتها.

قدم الناقد في كتابه ثنائية الساخن والبارد بحلة جديدة، فغالبا ما كان الساخن يرمز إلى اللون الحار والبارد إلى اللون البارد، لكن القراءة هنا كانت مختلفة فالساخن هنا هو الرجل أو المنتج والبارد هي المرأة، قراءة ثقافية سيميائية جمعت بين ما يحتاجه السيميائي والثقافي، غير أن لا يمكننا الجزم بذلك فقد يمكن للمرأة أن تصبح ساخنا والرجل باردا وهو ما ينطبق على الإرسالية الإشهارية الغربية حيث تمثل المرأة فيها بكل حريتها وحقوقها.

[391] سعيد بنكراد: الصورة الإشهارية، ص 43.

في الفصل الرابع من الدراسة والذي خصصه الناقد للهوية نجد فيه طريقة تناول جديدة فالناقد قد سلط ضوءه في هذه المرة على المميز LOGO الشعار فقط وأسقط جميع الأجزاء من صورة ولفظ وهذا غير ممكن فالشعار كي يكون معبرا حاملا للمعاني التي بني عليها لابد عليه من الاستناد على صورة ولفظ تعينانه على إنتاج الدلالة وعلى حمل المسؤولية الملقاة على عاتقه، إن الشعار في كل إرسالية هويتها وهو ما يخلد في ذهن المستهلك من الوصلة إن صح القول"يسعى الشعار إلى خلق شخصية مميزة في ذهن المستهلك"[392] فالإشهار غالبا ما يكون مقرونا بلفظة أو جملة تعبر عنه لتبليغ الرسالة المنوطة به، ولا يمكن للشعار الأصم أن يؤدي معناه كما يؤديه شعار الصورة والكلمة فالرسالة تكون أبلغ.

من زاوية أخرى عالج الناقد طريقة توظيف المرأة في الوصلة الإشهارية في مقارنة بسيطة بين نساءنا ونسائهم، أو المرأة حين تكون أما وجدة وربة بيت، وحيث تكون أداة إغراء فالمرأة في الوصلة الإشهارية المغربية وجب أن تكون خادمة لأولادها مطيعة لزوجا وتلك هي المرأة النموذج في نظرهم وأيما امرأة خرجت عن هذا الإطار فهي امرأة من عالم آخر لا تمثل المرأة المغربية، يتطلب هذا الطرح الوقوف عليه،إذ غالبا ما يتم تقديم المرأة في نموذجين" يقدم الإشهار المرأة الحضرية من خلال نموذج غربي يؤشر على الأناقة والرشاقة والذكاء والتحرر، بينما يقدم المرأة القروية من خلال قوالب جاهزة تكرس التقليد والعتاقة والجهل والسذاجة، وهي دائما في موقف سلبي ومحرج موقف الإنصات والتعليم واستيعاب أبجديات العصرنة من لدن المرأة الحضرية أو من طرف الصوت الذكوري المهيمن في الخطاب"[393] وغالبا ما تتمثل المرأة المغربية الدور الثاني في الإرساليات الإرسالية وهو ما لمسناه في تحليل الناقد، لكن ألا يمكن للمرأة المغربية أن تتمثل الدور الغربي للمرأة؟ ألا يمكنها أن تكون أداة إغراء فاعلة؟هل وجب عليها أن تكون دوما المفعول به؟ إن هذه التساؤلات تقودنا للبحث في إشهاراتنا المغاربية والعربية لنجد أن المرأة العربية يمكنها أن تتمثل الدور بل

---

[392] عدلي رضا، سلوى العوادلي: الإعلان الإذاعي والتلفزيوني، ص16.

[393] محسن أعمار: الإشهار التلفزيوني قراءة في المعنى والدلالة، علامات، 18، 1998، ص106.

وتتبناه، إن المرأة العربية لا ينقصها جمال أو ذوق لتكون أداة إغراء غير أن كبرياءها وشرفها يمنعها من ذلك، فهي إمرأة تغري رجلا واحدا وهو زوجها، وكل إغراء يخرج عن هذا فقد مس ميثاق شرف العربي الذي لا يمكنه تخيل امرأته تغري غيره كما أن ولع المرأة المغاربية بدورها المنوط بها في الأسرة يحتم عليها أن تكون أما وجدة وزوجة، وهي تمثل تلك الأدوار لأنها جزء من يومياتها فهي ملكة أسرتها وهي المسؤولة عن سعادتها لذلك فهي تبحث دائما عن المميز عن الراحة التي تريدها لأبنائها عما يحقق استقرارها وسعادتها، هي إذن المرأة حين تحاول أن تضبط الموازين وما يجعل منها امرأة خاضعة في حضرة الرجل ما هو إلا جزء من أجزاء مسرحيتها، فهي بهذا امرأة تريد أن تأخذه لعالمها، امرأة تحترم وجوده في حضرتها، لا يمكننا أن نؤول دائما نظرة الرجل للمرأة في الإشهار على أنها دونية وأن نعتبر صمت المرأة دوما نوعا من أنواع الضعف إنه الصبر والاحترام، وقد يكون صمتها أيضا جانبا من التأنيب، إن المرأة بصمتها هنا تعطي نموذجا اجتماعيا مؤثرا في الصبر والتحمل في الحفاظ على أسرة طالما سهرت على تأسيسها، هي المرأة حين نحاول قراءتها من زاوية غير الزاوية التي أطل بها الناقد، إنها معطاءة، صبورة، عارفة بأسرار بيتها مصرة على تقديم الأفضل دائما، هي المرأة في النموذج القروي كما سميت، لكن حين نعود إلى النموذج الإغرائي نجده لا يتناسب وطبع العربي خاصة في بعض الجوانب الحساسة التي لا يمكن للعربي في يوم الأيام الموافقة عليها.

في مقابل ذلك نجده في الوصلة التي تلي هذا التحليل يسلط الضوء على المرأة الأداة (المغربية) وعلى الرجل في وصلة إشهارية "ماجدور"، إن دراسة الوصلة تنفتح على آفاق وتأويلات كثيرة غير أن الناقد يحصرها في إطار الجنس"إننا لن نقف في قراءتنا هاته سوى عند إمكان دلالي واحد، هو ما أشرنا إليه أعلاه المتعلق بالإحالة الجنسية الصريحة: أي الإحالة على فعل جنسي من خلال الصيغة التمثيلية الخاصة بفضاء الفرن وكائناته وأشكال

أشيائه"[394] وهذا غير ممكن فالدراسة تنفتح على آفاق عديدة، فالفرن هو أيام لم الشمل والفتيات هن بهجة الحياة وسعادتها، والمنتج (الزبدة) له من المعاني والدلالات الكثيرة فهو يحضر في كل الأطباق سواء كانت عصرية أو تقليدية، والمرأة هي عالم البراءة والعفوية" إن صورة المرأة في الإشهار المغربي صورة تنطق ببراءة ووضوح ماكرين على ما حققته المرأة المغربية من مساواة وحقوق ومن تحضر وعصرنة"[395] فحصر العملية في إطار الجنس هو محاولة لتقزيم ما قدمته المرأة المغربية من إنجازات والمرأة العربية عموما، وذلك بولوجها عوالم كانت حكرا على الرجل وحسب من هنا جاءت أصوات تنادي بتقليص ما أنجزته المرأة بحصره دائما في إطار ضيق لا ينفتح على ما حققته فعلا في الساحة الإعلامية، السياسية، الاقتصادية، إذ لا يمكن لأحد اليوم أن ينكر ما قامت به المرأة من إنجازات.

نظرة الناقد طفت عليها الأبعاد الثقافية ولنقل أنه أطل عليها من زاوية النقد الثقافي الذي يرى الخلفيات المضمرة ويصور المرأة العربية دائما ضحية مجتمع ذكوري "المرأة كما تعرض في الإرسالية الإشهارية المغربية جسد صامت لا يتكلم إلا لغة الإغراء والمناورة والمحافظة على القيم التقليدية"[396] من هنا كان حصر العملية في إطار الجنس بعيدا عن ميادين أو مجالات أخرى، إن الرجل في قراءته للإشهار بهذه الطريقة يثبت موقفا آخر في نقدنا العربي ألا وهو تكريس النسق الذكوري وهذا لأجل أن تبقى المرأة مستعبدة مسلوبة الحرية، إننا إذا قرأنا جميع الإرساليات الواردة في الكتاب والتي كانت قراءتها سيميائية، نجد أن النسق الفحولي الذكوري طاغ عليها في كل إرسالية، فجميع الإرساليات كرست لذكورة الرجل وجعلت من المرأة نموذجين نموذج سلعي أو إغرائي للرجل الذي يتمنى الظفر بها من خلال إرساليات الجمال (المساحيق، غسول الشعر) أو النموذج الخادمة التي تعم فقط لخدمة هذا الرجل الذي يبحث عن راحته وتصمت في حضرته إنه الرجل الغول كما تسميه قصص

---

[394] سعيد بنكراد: سيميائيات الصورة الإشهارية، ص148.

[395] إدريس الجبري: الإشهار والمرأة، علامات، العدد 7، 1997، د/ص.

[396] المرجع نفسه، د/ص.

الأطفال الخيالية، بهذا الطرح فإن الناقد قد أدخل نفسه في دائرة النسق الفحولي الذكوري الذي لا يفكر إلا بالرجل ويعمل فقط لخدمة نفسه وخدمة غيره من بني جنسه فكل القراءات في الكتاب تدل على ذلك ليكون نقده هنا إمتدادا للهيمنة الذكورية.

أنهى الناقد دراسته بفصل تطبيقي ودراسة حول اللوغو الخاص بالبنك الشعبي وما يستوقفنا في دراسته هو تسليط الضوء على الصورة والشعار وتقديم دراسة كافية حولهما، غير أنه لم يتبع إجراءات أو خطوات يمكن أن يسير عليها من هم بعده من الباحثين فالدراسة قامت على الشعار بالدرجة الأولى وراح يبحث في طياته على الرموز والدلالات التي يمكن أن يحملها الشعار في طياته وصولا إلى المرحلة الاستعمارية وما يحمل الحصان في الثقافة الشعبية"يتعلق الأمر بإشارة إلى الكرامة الوطنية التي استدعيت عبر مميز مؤسسة مالية، وتعد هذه القيمة المقابل الأيقوني للصفة اللفظية شعبي إن البنك يأخذ على عاتقه رد الاعتبار لكرامة الشعب لقد ظهر البنك، الشعبي إلى الوجود مباشرة بعد الاستقلال"[397] فالحصان في ثقافته هو رمز الكرامة واستعادة المسلوب، وكذلك هو هذا البنك الخارج من رحم الشعب، توغل الناقد كثيرا في طروحاته حول الشعار والصورة غير أن قراءته لم تكن منهجية فهو في جميع نماذجه المقدمة لم يقدم نموذجا يحتدى به في التحليل أو على الأقل يعين دارس الإشهار في سبر أغوار الإرساليات، وهذه سقطة منهجية في مجال النقد الأدبي فالناقد ملزم بتقديم نموذج لعمله ولطريقة دراسته، وذلك من أجل أن ينهل منها غيره من الباحثين في دراساتهم القادمة.

خلصنا بوقوفنا عند كتاب سيميائيات الصورة الإشهارية الإشهار والتمثلات الثقافية إلى النتائج التالية:

- الإشهار فن أدبي من فنون العصر بدأ يثبت وجوده في الساحة الأدبية والنقدية.
- عالج الناقد الإشهار من زاوية جديدة لم يطرحها غيره من النقاد وهي المقاربة الثقافية.

[397] سعيد بنكراد: سيميائية الصورة الإشهارية، ص173.

الخاتمة

- الذكورة والأنوثة جدليتان لهما حضورهما في الإشهار المغاربي ولا زالتا تسيلان الكثير من حبر النقاد.
- تختلف دراسة الإشهار من ناقد لآخر، فكل ناقد يدرسه من الوجهة التي يراها مناسبة ومن الزاوية التي من خلالها يقدم لنا جديدا.

رغم كل ما قدمناه من ملاحظات حول الكتاب يبقى كتاب سيميائيات الصورة الإشهارية الإشهار والتمثلات الثقافية، من الكتب الرائدة في دراسة الإشهار مغاربيا وعربيا.

10- قراءة نقدية لمقالات مغاربية (أنيسة المجبري، تونس، عبد المجيد نوسي، المغرب، عبد الله قدور ثاني، الجزائر، في قراءة سيميائية للإشهار:

سنعرض في هذه الصفحات لدراسة لثلاث مقالات نقدية حول الإشهار والتي جاءت معنونة بالخطاب الإشهاري والتراث قراءة سيميائية في التوظيف الإشهاري في تونس ل"أنيسة المجبري" ومقال قريبا من غزة...قريبا من القدس بناء القيم في الخطاب الإشهاري "لعبد المجيد نوسي" وسيميائية الرسالة الإشهارية واستراتيجيات التواصل إشهارBlédiait أنموذجا "لقدور عبد الله ثانى" تشترك المقالات جميعها فى الدراسة أو القراءة السيميائية غير أننا حين نقف على الممارسة النقدية للمؤلفين نجد اختلافات كبيرة بين تحليل هذا واستثمار ذاك لمقولات السيمياء البصرية فكل وظفها من خلال نظرته ومعارفه الخاصة غير أننا ونحن نتمعن في هوامشهم البحثية نجد أن مراجعهم كانت عربية تقريبا ممزوجة ببعض المراجع الأجنبية ماعدا "عبد المجيد نوسي" الذي لم نجد في هوامشه سوى أربعة إحالات جميعها أجنبية وهذا ما يسم البحث بالذاتية إذ كيف لمقال أن يبنى على أربع إحالات فقط، كان على الناقد الاستعانة بمراجع في المجال خصوصا وأن المراجع العربية متوفرة في مادته المتناولة فقد درس الإشهار من الزاوية السردية وكان لجوءه طبيعيا إلى السيمياء السردية، وكما نعلم فالسيميائية السردية من أكثر السيميائيات ترجمة وتوفرا في مكتبتنا العربية وقد اشتغل عليها جل النقاد المغاربة، فكان على الناقد على الأقل لاستعانة ببعض تلك المراجع لإثراء بحثه، وما نلحظه في المقال هو غياب إجراءات السيميائية السردية "فغريماس" قد وضع آليات معينة وضبطها في هذا النوع من السيميائيات حيث نجد أن مرجع الناقد هو كتاب " غريماس" في المعنى غير أننا ونحن نقف عند التطبيق نلحظ غيابا واضحا لإجراءات (البنية العاملية، البرنامج السردي، المربع السيميائي..) وهي أهم مكونات السيميائية السردية، وما اعتمد عليه الناقد هو مسار بصري حيث أسقط مكونات الإشهار بصريا على برنامجه السردي مما أحدث

اضطرابا لدى المتلقي وتشويشا في فهم عملية التواصل وفي تحقيق مبتغى البرنامج السردي.

إننا حين نقف على ذات الحالة وذات الإنجاز نجدهما غائبتان تماما غير أن الناقد أكد لنا نجاح عملية الاتصال في الإشهار"إن تحقيق الموضوع وامتلاكه من طرف الذات الفاعلة يقتضي الاستناد إلى الذوات المساعدة التي يمكن أن تنجز هذا التحول من الفقد إلى الامتلاك، بتحقيق جهة القدرة على الفعل"[398] والمفارقة العجيبة هنا هي أن هناك غياب واضح للذوات هنا فلا نلمس وجودا للمعارض والمساعد فقط ما أوله الناقد في مقاله، فالسيميائية السردية كموضوع حاضرة أما حضورها تطبيقيا فهي غائبة إلى حد بعيد خصوصا ما يتعلق بإجراءاتها وتطبيقاتها.

حاول الناقد في مقاله عرض أهم نقاط الخطاب غير أنه ركز على الخطاب السردي بالدرجة الأولى لكن ذلك لا يخول له تجاوز مكونات الخطاب الأخرى خاصة وأنه بصدد الحديث عن الإشهار والصورة فكان عليه على الأقل تقديم قراءة قصيرة لمكونات الإشهار الأخرى التي شاركت في بنائه وفي تحقيق العملية التواصلية إن صح القول.

ما يستوقفنا في دراسة الناقد هو محاولته تطبيق السيميائية السردية على شخصيات هي في الحقيقة غير موجودة، فالمتأمل في الشعار يجد قريبا من غزة... قريبا من القدس يلاحظ ذلك والناقد حاول خلق شخصيات من رحم الشعار لتطبيق ما يصبوا إليه غير أنه لم يحقق مراده.

في مقابل ذلك نجد "أنيسة المجبري" في مقالها تبحث عن توظيف التراث في الإرسالية الإشهارية التونسية في مقالتها المعنونة بالخطاب الإشهاري والتراث: قراءة سيميائية في التوظيف الإشهاري في تونس، حاولت فيه الدارسة البحث عن توظيف التراث التونسي

[398] عبد المجيد نوسي: قريبا من غزة... قريبا من القدس بناء القيم في الخطاب الإشهاري علامات 31، 2009، ص117.

الخاتمة

في الإرساليات الإشهارية، وقد انطلقت في مقالها من تعريفات نظرية حاولت فيها التمهيد للعمل غير أنها أطالت التنظير فصفحات البحث المعدودة لا تسمح بهذا الكم الكبير من التنظير خصوصا ونحن بصدد كتابة مقال وليس إنجاز كتاب فجل صفحات البحث نظرية إن صح القول هذا وعرضت الناقدة في دراستها لطريقة"رولان بارث" في التحليل" نقوم أولا بدراسة الومضة الإشهارية المختارة من مستويين: ألا وهما المطابقة والإيحاء"[399] لكن المتن يثبت عكس ذلك فالناقدة قسمت العمل إلى توظيف إشهاري للتراث المادي والتوظيف الإشهاري في التراث اللامادي وخصت لكل توظيف نموذجا إشهاريا معينا، إننا حين نقف على تصريح الناقدة بتوظيفها لآليات "بارث" لا نقف مستغربين من ذلك فما وظفت من مقاربة "بارث" سوى اسمها حيث قامت بوصف الدراسة أو إعادة سردها مع بعض التحليل فلا وجود لسيميائية الملبس سوى بعض الإشارات وكذلك الأمر بالنسبة لسيميائية الموسيقى، للتراث حضوره في الإشهار التونسي أو لنقل المغاربي ككل وهذه حقيقة في إشهاراتنا لكن ما الهدف منها؟ ولماذا يلجأ إليه منتجو الإشهار؟ من المفترض أن تكون المعالجة بهذه الطريقة وفق الخطوات التي اختارت الناقدة السير عليها، إن هدف المشهرين من اللجوء للتراث هو تعزيز حظوظ المنتج في إقناع المتلقي خاصة منها التي توظف عاداتنا وتقاليدنا وتعود بأمهاتنا وأجدادنا إلى زمنهم الغابر، إن لجوء المشهر للتراث في الإشهار هو لجوء للهوية والأصالة فكل منتج من ذاك الزمن هو منتج أصيل.

بالعودة إلى التراث المادي في الوصلة نجد أن الناقدة اكتفت فقط بذكرها أن المنتج استعان ببعض المعالم التاريخية(القيروان، المهدية...) وغيرها من المناطق دون أن تقف وقفة سيميائية عند هذا التوظيف الذي يحمل في طياته الكثير.

---

[399] أنيسة المجبري: الخطاب الإشهاري والتراث قراءة سيميائية في التوظيف الإشهاري في تونس، مجلة الحوار الثقافي ، المجلد6، العدد1، الجزائر، 2017، د/ص.

الخاتمة

شعار الوصلة الإشهارية هو بوابتها لولوج عالم الإشهار ولتحقق رواجها لابد لها من إشعار دقيق محكم، وما نقف عليه في تحليل الدراسة هو إغفال كبير للشعار فلا حضور فعلي له ولا دراسة تحليلية أو قراءة سيميائية للشعار الذي يعد ركيزة أساسية ومكون أساسي في الوصلة الإشهاري، إن التغافل عن دراسة الشعار في الوصلة سقطة منهجية بينة لا ينبغي الوقوع فيها من طرف الناقدة فالخطاب الإشهاري المرئي يستند على مجموعة آليات ومكونات وعند دراسة الخطاب الإشهاري الفيلمي وجب الوقوف عند نقاط معينة لا يجب إغفالها، فاللقطات التي وردت في الصورة لم نجد لها حضورا في التحليل وكذلك الموسيقى التي اكتفت فيها الناقدة بقولها أنها تعود لأمور تراثية، فحين نقول التراث فإنه وجب علينا الوقوف عند كل مكون من مكوناته حتى تكون دراستنا دراسة تراثية بحق.

حاولت الناقدة التنويع في متنها المدروس غير أن ذلك التنويع لم يكن كافيا إن صح القول تنويع من نفس الجنس وكان الأحرى بها أن تختار عينة أخرى للدراسة، أو تعكف على دراسة إحدى الوصلات السابقة الذكر دراسة كافية تقف عند أهم مكوناتها وعناصرها، وما نلحظه كذلك في المقال هو غياب المراجع العلمية في البحث،فحين ننظر لهوامش الدراسة نجدها جلها تعقيبات وتوضيحات حول أماكن وأسماء وردت في البحث، فالبحث بكامله لم يذكر سوى بعض المراجع، وما يستوقفنا حقيقة في البحث خاصة في الجانب النظري هو تقديم التعريفات دون إسناد فنجد ذكر للسان العرب دون ذكر المعجم ومعلومات الإقتباس وكذلك الأمر في معجم اللغة العربية المعاصر وهذا ما ينزع عن البحث مصداقيته بل ويضعه في دائرة المشكوك فيه، كذلك نجدها في متن الدراسة تؤشر على قول للناقد" سعيد بنكراد" دون إحالة لمصدر البحث وهذا حقيقة يبعد البحث عن الشفافية والمصداقية ويصنفه في خانة أخرى.

أما " قدور عبد الله ثاني" في مقاله سيميائية الرسالة الإشهارية واستراتجيات التواصل نجده نهج نهجا مغايرا عن نظيريه(المجبري، نوسي) فقد ركز هذا الناقد على الصورة الإشهارية الثابتة وحاول تقديم دراسة كافية حولها غير أنه ما يستوقفنا في بحثه هو كثرة التنظير فالبحث كله تنظير ماعدا الأربع صفحات الأخيرة والتي خصها بتحليل صورة لمنتج Blédilait فنجده أسرف في الحديث حول نظرية الأشكال والألوان وهي أمور لا تفيد الدارس إن صح القول فما يحتاج إليه الباحث غالبا هو جانب الإجراء وليس الأمور النظرية، كذلك حين نقف على الممارسة النقدية نجد أن الناقد قد سار على خطوات منهجية غير معهودة وهي نفسها الخطوات التي اعتمدها في كتابه" سيميائية الصورة مقاربة سيميائية لأشهر الإرساليات البصرية في العالم"والتي أخذها عن مؤسسي الإشهار الأوائل...نجده في الوصف يعتمد بشكل كبير على مضمون اللوحة لينقلنا بعدها لتحليل الرسالة الإعلانية غير أنه لا يقرأ ما بين السطور فالتحليل غالبا هو قراءة أخرى لما هو موجود أصلا في العنوان، أما عنوان الرسالة الإشهارية فقد كانت دراسته جد مقتضبة ولم يقدم فيها الكثير(استنادا لما جاء في العنوان – قراءة سيميائية-) ويستمر الناقد في عرضه حيث ينقلنا بعد ذلك لأمور لا تفيد الدارس بشيء إن صح القول منها إعادة معلومات المنتج وهذا لا يخدم البحث في شيء" * هذا الحليب يحتوي على 13 فيتامين وحمضين دسمين أساسيين.

- علبة واحدة تغطي 70% من الاحتياجات اليومية لعنصر الحديد
- هذا الحليب مهيأ للاستعمال
- له نفس سعر حليب البودرة"[400]

[400] قدور عبد الله ثاني: سيميائية الرسالة الإشهارية واستراتجيات التواصل إشهارBlédilait أنموذجا، مجلة الصورة والاتصال، فبراير2018، العدد 2 الجزائر، د/ص.

والقائمة طويلة إذ يسهب في الحديث عن فوائد الحليب ومكوناته وهي أمور لا تقدم أي إضافة للبحث خاصة وأن الدراسة دراسة سيميائية وليست دراسة في البحث عن مكونات الحليب أو نمو الأطفال.

ما نلحظه في هوامش البحث هو اعتماد كبير على المراجع العربية وهذا دليل على أن الباحث أراد أن يصبغ بحثه بالصبغة العربية وكذا تؤكد إطلاعه على ما توفره المكتبة العربية في المجال رغم قلتها، كذلك للناقد أخطاء لغوية أنقصت من قيمة البحث فمثلا نجد كلمة وظيفة مكتوبة (وضيفة) في متن البحث إذ تعد هذه الأخطاء من الأخطاء التي لا يمكن أن نتجاوز عنها خاصة وأن مجال البحث نقدي أكاديمي.

جمعت المقالات الثلاث بين المقاربة السيميائية وما لاحظناه عند وقوفنا عندها هو تباين الدراسة من ناقد لآخر غير أن القاسم المشترك بينهم هو محاولة تقديم دراسة كافية ووافية عن وصلاتنا الإشهارية المغاربية فرغم اختلاف المقاربات إلا أن الهدف كان واحدا فهدفهم جميعا هو خدمة الأدب والنقد المغاربيين ومحاولة تقديم الإضافة في المجال وقد خلصت دراسة المقالات إلى النقاط التالية:

- تختلف نظرة ودراسة الإشهار من ناقد لآخر وهو ما أثبتته المقالات السابقة الذكر.
- يمكن دراسة الإشهار بمنهجيات سيميائية متعددة فقط وجب السير على إجراءات وآليات كل منهج وذلك حتى يتسم العمل بالمنهجية.
- حظي الإشهار المغاربي بدراسات كثيرة جعلته محور اهتمام من طرف الباحثين وهي إضافة تقدم للأدب المغاربي.

رغم كل ما قدمناه من ملاحظات حول المقالات السابقة الذكر تبقى هذه المقالات إضافة نقدية للساحة النقدية المغاربية خصوصا والعربية عموما.

الفصل الثالث:

تلقي السينما في النقد المغاربي المعاصر

"السينما هي كيفية أن تعيش أكثر من حياة...حياة جديدة مع كل فيلم تشاهده"

"روبرت ألتمان"

1 السينما:

حقيقة لا يمكننا ضبط تعريف معين للسينما ذلك أن مفهومها مفهوم شامل ومتغير فلكل يوم سينمائيته الخاصة التي لا يمكنها أن تشبه سينيمائية الغد وقد عرفت في معجم المصطلحات السينمائية على أنها "مجموع التقنيات والأساليب السينمائية وعلى ذات النشاط الذي يمكن النظر إليه"[401] وهي تجمع بين مكونات عديدة وتقنيات عجيبة "إنها الوثيقة المرئية لعصرنا، التي قد صاغت لغته الأساسية من مفردات الصور وحولت الخيالات والأحلام وحتى الكوابيس إلى حقائق من الضوء والظل، وهي الفن الجامع الذي استطاع أن يستفيد من كل الفنون التي عرفتها الخبرة البشرية"[402] فهي عالم مصغر عن العالم الكبير الذي يجمع في ثناياه كل شيء جميل، عالم الثقافة الشعبية التي يحبذها الإنسان "تسعى السينما إلى إيجاد أشكال تعبيرية تدل على الثقافة الشعبية الوطنية"[403]ولا يمكن لأحدنا أن ينكر الشعبية التي يحظى بها هذا الفن"تعد السينما من وسائل الاتصال الأكثر تأثيرا على الجماهير"[404] فقد فرض هذا الفن نفسه في الساحة الجماهيرية بسرعة كبيرة ولاقى قبولا عند المتلقين بل أضحى الفن الأكثر شعبية في زماننا ودور السينما المنتشرة في كل مكان خير دليل على ذلك فعالمها عالم فريد ويصعب على المرء صناعة عالم مماثل له فهي تمثل النموذج الأصلي "تشكل السينما كوسيط النموذج الأصلي للتلاقي بين المشاهد والصورة التي تخضع في جوهرها للوقت"[405]وهي فن فرض نفسه بقوته بأدواته بصمته الذي كان معبرا في أحيان كثيرة أكثر من الكلام فالصمت هو اللغة التي يعبر بها الإنسان حين يكون ألمه كبير ويرى اللغة قاصرة على التعبير عما يختلج كيانه هو العتاب بطريقة حضارية وهو البلاغة

---

401 ماري تيبريزجورنو: معجم المصطلحات السيميائية: تر، فائز بشور، ص18.

402 رضوان بلخيري: سيميولوجيا الخطاب المرئي، ص34.

403 ماري تيبريز: معجم المصطلحات السيميائية، ص18.

404 رضوان بلخيري: مدخل إلى وسائل الإعلام والاتصال، نشأتها وتطورها، دار جسور للنشر، الجزائر، 2014، ص97.

405 جاك أمون: الصورة: تر، ريتا الخوري، ص178.

في أبلغ معانيها "الصمت هو ما يطغى إزاء بساطة التعبير"[406] والصورة في السينما تسند لها مهام كثيرة إذ تعد الصورة السينمائية أكثر مكونات عالم السينما إن صح القول "تتجلى الصورة السينمائية كإمكانية تمثيلية موازية للإمكانات المتاحة في الصيغ المتعددة لفنون التصوير اللغوي والبصري"[407]وهي صورة يصعب تفكيكها ودراستها إذ لابد من زاد معرفي لولوج عالمها "إن الصورة السينمائية أو الفوتوغرافية لا يمكن قراءتها إلا من خلال التعرف على أشياء"[408] لتبدأ السينما رحلتها في البحث عن آليات لقراءتها وتفكيك مكوناتها، تلك المكونات التي لا يمكن فصلها في غالب الأحيان "وبدأت السينما نتيجة لذلك تفكر في وسائل تخرجها من أزمتها فكانت السينما المجسمة والسينما سكوب والسينراما..."[409] فهي عالم يضم جميع الفئات وجميع التقنيات، عالم رسائله الحقيقية التي يريد بها رسم عالم مختلف"ويبدو أن السينما رسالة حقيقية في هذا الصدد، فالصورة السينمائية كما يقول بازان تتعارض مع الصورة المسرحية في أنها تنطلق من الخارج نحو الداخل ومن الديكور نحو الشخصية"[410] فهي غالبا ما تحاول شد المتلقي إليها فالمشاهد ينتظر من الفيلم تقديم الكثير خاصة وأن الفيلم غالبا ما يحمل في طياته رسائل معينة وأهدافا يحاول الوصول إليها، والمتفرج الذي هو متلقي لهذا الفيلم يبدل ما بوسعه من أجل فهم المراد خاصة وأن جل الأفلام تنقد واقعا ما، والفيلم في تركيبه يعتمد تقنيات معينة وغالبا ما يحاول المتلقي فهمها " من المهم بالنسبة للمتفرج أن يرى الفيلم باعتباره تجربة متسقة واحدة وهو ما يعني أن كل العناصر: تفسير النص، أداء الممثلين، اختيار اللقطات تعمل معا لكي تصنع تجربة موحدة

---

[406] شرف الدين ماجدولين: حكايات صور (تأويلات نقدية)، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2009، ص77.

[407] شرف الدين ماجدولين: الصورة السردية في الرواية والقصة والسينما، منشورات الاختلاف، الجزائر،2010، ص113.

[408] سعيد بنكراد: السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، ص127.

[409] محمود سامي عطا الله: السينما وفنون التلفزيون، الدرار اللبنانية المصرية، القاهرة، 1997، ص 141.

[410] جيل دولوز:سينما الصورة الزمن (الجزء الثاني) تر: جمال شحيد، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، 2015، ص260.

للمتلقي"[411] لأن السينما تقدم فيلمها دفعة واحدة فالتنسيق بين عناصر الفيلم ضرورة ملحة لنجاح العمل.

السينما كفن سابع تقوم على مجموعة من العناصر المتلاحمة والتي بها يتشكل الفيلم السينمائي، وإذا أردنا تسليط الضوء على بعض هذه العناصر فإننا سنجدها متشعبة، بل وصعبة التفكيك والدراسة ذلك أن لكل عنصر فيها دوره الفعال في بناء الفيلم، ويقوم كل عنصر بدوره على أتم وجه وذلك لأجل تقديم عمل متكامل يستحق المشاهدة وسنقف عند عناصر بعينها محاولين تجاوز بعض العناصر على اعتبار أنها تتشارك مع المسرح وتم ذكرها في الفصل السابق، لدى سيكون وقوفنا هنا على عناصر تخص السينما كفن وتخص المشاهد كمتلقي ومن بين هذه العناصر نجد:

1 اللغة: حين نقول اللغة فإنه يتبادر إلى أذهاننا مباشرة الحوار الذي يدور بين شخصيات الفيلم، لكن للسينما لغتها الخاصة التي بها تفردت، فاللغة السينمائية لا تقتصر فقط على الكلام كلغة بحد ذاته، وإنما تعتمد كذلك على تلك المكونات والتي بها تتم مشروعها اللغوي ونقصد هنا لغة الإشارة ولغة الجسد دون أن ننسى لغة الموسيقى"الفيلم المعاصر يستخدم أيضا لغة أخرى إنه يجمع بين دفتيه رسائل كلمية وأخرى موسيقية، كما يحمل فيضا من الارتباطات اللانصية التي تربط بمجموعة بالغة التنوع من بنى المعاني"[412] فاللغة السينمائية لغة مكثفة تجمع بين ثناياها معاني ودلالات عديدة، ويعمد كاتب السيناريو للجوء لهذا النوع من التعابير قصد التأثير في المتلقي، فهو يهدف للتأثير في أكبر عدد من المشاهدين وبالتالي فإن ذلك مؤشر على نجاح الفيلم، السينما كلغة توظف كل الأساليب المتاحة، سواء كانت صامتة أو ناطقة فلكل لغة دورها ولكل لغة معانيها التي تريد أن توصلها، هي اللغة

---

[411] كين دايسنجر: فكرة الإخراج السينمائي، كيق تصبح مخرجا عظيما، تر: أحمد يوسف، المركز القومي للترجمة، بيروت، 2009، ص37.

[412] يوري لوتمان: قضايا علم الجمال السينمائي مدخل إلى سيميائية الفيلم، تر: نبيل الدبس، إصدرا النادي السينمائي بدمشق، ص 129.

السينمائية هي تجمع بين الصمت والكلام بين الحركة والسكون بين الضجيج والهدوء، لتشكل سيمفونية سينمائية فريدة من نوعها، لغة ليس من اليسير فهمها وكشف مدلولاتها "إن فهم لغة الفيلم هو خطوة أولى نحو فهم الوظيفة الفنية والإيديولوجية للسينما، فن القرن العشرين الأكثر جماهيرية"[413] فحين تفهم لغة الفيلم فقد حزت جزءا كبيرا من معانيه ومراميه.

2 **الصورة:** سبق الحديث عن الصورة السينمائية في الفصل الأول من الدراسة، وهي نوع من أنواع الصور الكثيرة التي شكلت عالم الصورة، والصورة السينمائية اليوم من أكثر أنواع الصور انتشارا خاصة مع ما تعرفه السينما اليوم من ازدهار، والصورة السينمائية صورة تضم في طياتها الكثير وهي صورة تهدف لأن تكون حقيقة وتمارس تأثيرها على المتلقي"نريد أن نجعل الصورة جديرة بالتصديق أكثر من حيث كونها انعكاسا للواقع وهذه هي حال الصورة السينماتوغرافية التي تستقي بجزء كبير قدرتها التوثيقية على الإقناع من الوهم التام المتمثل في الحركة الظاهرة"[414] إذ تجعل من التصديق هدفا لها فهي لا ترضى بأن تكون مجرد صورة، وإنما تصبوا لأن تمارس سلطتها على المتلقي بتصديقه لما يرى في ثناياها، فغالبا ما تقدم الصورة السينمائية كصورة هلامية لا يمكن القبض عليها وهي بأسلوبها هذا قد نجحت في تكبيل المتلقي وشده إليها "صورة الفيلم هي نوع من الظهور، وصورة الفيلم تحديدا، وكغرض إدراك تخضع في مجملها إلى عملية ظهور واختفاء مفاجئة وهي لا تظهر تدريجيا من خلال انكشاف كما هي حال سائر الأشياء البصرية"[415] فهي وميض يظهر ويختفي وبالتالي فالمشاهد يبقى مشدودا لرؤية الصورة من جديد، وهنا تكون الصورة قد فرضت نفسها على المتلقي دون أن يشعر وأصبح تحت رحمتها ينتظر ظهورها من جديد لأجل إدراكها وفهم فحواها.

---

[413] يوري لوتمان: قضايا علم الجمال السينمائي، مدخل لسيميائية الفيلم، ص145.

[414] جاك أومون: الصورة، ص102.

[415] المرجع نفسه، ص178.

الصورة السينمائية اليوم كصورة تهب الحياة للشيء المراد تصويره، فغالبا ما نجد في السينما أمورا لا يمكن حدوثها في الواقع خاصة في أفلام الخيال الذي يعتمد فيه المخرج بشكل كبير على خرق أفق انتظار القارئ، الصورة السينمائية تمنح الكثير لمكان التصوير وزمنه وهي غالبا ما تنفتح على أمور لم تخطر حتى على بال مخرجها "تقوم صناعة الصورة التلفزية أو الفيلمية أو السينمائية على بعث الحياة الأيقونية في جسد الفوتوغرافية الساكنة وإذا كان الانعكاس الميكانيكي الواقع في الصورة الفوتوغرافية يجعلها أكثر مصداقية من غيرها، فهو يضعف من موقفها إزاء لعبة الزمن أو إزاء التمثيل الحقيقي للأحجام أو لسيرورة الحركة"[416] وهذا ما نجده في الأفلام فنجد الأحجام على غير طبيعتها وكذلك الأمر مع الأحداث في حركيتها إذ غالبا ما نجد سيرورة الأحداث نقيضة الواقع أو تختلف عنه بشكل كبير، وهذه هي السينما الناجحة التي تبحث عن التميز والفرادة حتى في طريقة عرضها وتصويرها.

3 **اللقطة:** للقطة في السينما دورها الفعال في بناء الفيلم فالفيلم في حقيقته مجموعة لقطات تجتمع مع بعضها البعض لتشكل حدثا ما في الفيلم، واللقطة في السينما تنقسم إلى ثلاثة أقسام وهي:

أ اللقطة القريبة: وهي التي تكون فيها زاوية التقاط الصورة منخفضة وفيها يكون المصور عالما بالجو العام وعارفا بخبايا صناعة الصورة إذ غالبا ما تصور الصور القريبة مشاهد الرعب والبكاء أو الخوف والهرب، أو اللقاء والعواطف.

ب اللقطة المتوسطة: وفيها تكون زاوية التقاط الصورة بين البعد والقرب أي بمصطلح السينما رأسية ويكون المصور فيها غير عالم بشكل كبير عما يحدث أمامه وهي غالبا ما تصور مشاهد الشعور بالإحباط والهزيمة، فهي مشاهد تصور غالبا انكسارات الشخصيات.

[416] عبد القادر فهيم شيباني: معالم السيميائيات العامة، ص128.

ج اللقطة البعيدة: وفيها تكون زاوية التقاط الصورة مرتفعة ويكون المصور لا يعرف شيئا عن مبتغى المخرج فهو يقوم بما يطلب منه من بعيد وهي غالبا ما تصور الإنجازات والفرح الكبير للشخصيات حتى تكون الصورة كاملة فهي غالبا ما تؤخذ من الأعلى.

واللقطة في تصويرها تعتمد على ضوابط معينة وجب على المخرج والمصور الالتزام بها، كونها إن أهملت ستفقد الصورة الكثير من بريقها، كالقطع مثلا فهو يحيل بين ما يريده المخرج والمصور "يوجد حرص على تحاضي القطع المفاجئ: تقول القاعدة التي تسمى قاعدة الثلاثين درجة، إن اللقطة الجديدة للشخصية نفسها يجب أن تختلف زاوية التصوير فيها ثلاثين درجة عن سابقتها وإلا سيبدو للمشاهد أن التبديل في الموقع من دون جدوى"[417] فلكل موقع زاوية تصوير خاصة تختلف عن سابقتها، والمخرج الجيد هو من يستطيع التوفيق بين أماكن مختلفة ولقطات عديدة ومتنوعة ينتقي أفضلها وأكثرها مناسبة لفيلمه، و لكل لقطة معناها الخاص الذي به تتميز وتتفرد غير أن اللقطات بأنواعها في مجملها تحمل دلالات معينة" تعني اللقطات عن قرب صيغا حميمية أو شخصية واللقطات المتوسطة مسافة اجتماعية، واللقطات البعيدة صيغة غير شخصية"[418] فاللقطات في مفهومها العام تحمل دلالات ومعاني غير أنه لا يمكننا أن نحصر معاني اللقطات في هذه المفاهيم فالاستثناء موجود والرؤى تختلف فما يراه مخرج مناسبا يراه غيره غير مناسب، وما يراه المصور جماليا أو إبداعيا لايراه غيره كذلك فعالم الفن عالم متشابك والسينما كفن جمع في طياته مجمل الفنون جعل من مستخدميها متفاوتي الطرح والرأي غير أنهم اتفقوا جميعهم على الجمال والفن.

4 المونتاج: أو التوليف كما يسميه البعض، المونتاج هو من يجمع عناصر الفيلم المبعثرة ليشكل لنا فيلما بكل مكوناته وبكل ما تحمله الكلمة من معنى، إذ يجمع شتات اللقطات التي

---

[417] دانيال تشاندلر: أسس السيميائية، ص285

[418] المرجع نفسه، ص324.

صورت في أماكن مختلفة وأزمنة مختلفة كذلك، بين شخصيات رئيسة وأخرى ثانوية، بين ديكورات وحورات متنوعة، جميعها يجمع شملها المونتاج ليشكل لنا فيلما أو جزئية من فيلم، ففيه يقوم المخرج باختيار اللقطات المناسبة وحذف غيرها "المونتاج قدرة خلاقة في الفيلم، ووسيلة تعطي اللقطات الفجة وحدة سينمائية حية"[419] فالمونتاج يجعل من للقطة مكانتها الأساسية في الفيلم، فاللقطة لوحدها لا يمكنها أن تقدم ما صنعت لأجله لولا المونتاج فهو من يهبها الحياة في ثنايا الفيلم وهو من يجعلنا نقرأ الفيلم قراءات متعددة رغم وحدة الزمان والمكان، إذ أن المونتاج يطبعها بطابع خاص"المونتاج لفيلم عادة ما يكون حدثا أفقيا، أي عادة ما تكون لقطة إثر الأخرى، ما يعني أنه يمكننا رؤية الحدث كل مرة رغم أنه يحدث في الزمن والمحيط الخيالي نفسه"[420] فعمل المونتاج هو بعث حياة جديدة في اللقطة كل مرة إذ يولد معاني جديدة لم تكن لتخطر على المخرج أول الأمر خاصة وأن اللقطات في تتابعها تشكل معاني لم تكن ظاهرة للعيان"في الواقع أن المونتاج في السينما وفي التلفزيون وإن كانت وظيفته الأولى هي تحقيق تجميع الفيلم أو البرنامج التلفزيوني...فإنه يلعب دورا مباشرا في خلق المعاني...فترتيب اللقطات بشكل معين يعطي لكل مشهد معنى لا يوجد إذا رتبت اللقطات بطريقة أخرى"[421] هو المونتاج حين يعمل على توليد الدلالات وعلى حمل مسؤولية المعنى.

5 **المخرج**: صاحب الأفكار وصاحب التوجيهات هو من يختار شخصيات الفيلم وهو من يختار مصوره ويختار الزمان والمكان، هو العقل المدبر الذي يسر به طاقمه الفني والذي يضم فئات متنوعة وأشخاص كثر، فهو من يطلب من الشخصية فعل كذا والنظر لكذا ويطلب من المصور إعادة التصوير ومن مسؤول اللباس تغييره وهكذا...هو ببساطة فريق

---

[419] عقيل مهدي يوسف: جاذبية الصورة السينمائية، دراسات في جماليات السينما، دار الكتاب الجديد، بيروت، ط1، 2011، ص75.

[420] فران فينتورا: الخطاب السينمائي لغة الصورة، تر: علا شنانة، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 2012، ص337.

[421] السينما وفنون التلفزيون، ص193

في صورة شخص وعلى توجيهاته يكون نجاح الفيلم من عدمه" لكل قصة ظلالها السياسية والاجتماعية والنفسية، لكن المخرج يضع اختيارات بعينها لكي يحدد إذا ما كان الجمهور الذي يرى القصة سوف يدركها على أنها قصة عالمية أو قومية أو محلية أو شخصية وهذا ما يعتمد تماما على اختيارات المخرج فيما سوف يؤكده من عناصر"[422] لدى نجد المخرج صارما في اختياراته وكذلك صارما في عمله، فعلى اختياراته سيكون مصير فيلمه، المخرج في تعامله مع الممثلين يكون صديقا لهم قبل أن يكون مشرفهم وذلك ما يجب أن يكون لنجاح الفيلم فنجاحه لا يعني نجاح المخرج كون ذلك النجاح سينعكس على الممثلين بالدرجة الأولى، وعلى جميع المشاركين في العمل كون النجاح سيكون جماعيا والعائدات ستعود بالنفع على فريق العمل برمته، يمسح المخرج فيلمه بطابع خاص لا يمكن أن يشبه غيره فالاختلاف موجود والرؤى كذلك موجودة لكن الحس الجمالي لا يملكه سوى مخرج متمرس عالم باهتمامات المتلقي، وحين يحقق المخرج ما يصبو إليه متلقيه فهنيئا لعمله النجاح.

6 **الإضاءة:** سبق وتحدثنا عن الإضاءة ودورها في السينما والمسرح، غير أننا لم نقف عند الإضاءة بنوعيها، فالإضاءة في السينما نوعين:

أ إضاءة طبيعية: وهي الإضاءة التي يعتمد المخرج فيها على ضوء الشمس ويكون التصوير في النهار بعيدا عن جل المؤثرات الضوئية الاصطناعية، ويلجأ المخرجون للضوء الطبيعي لإضفاء العفوية على أعمالهم وكذلك من أجل أن يكون عملهم أقرب للواقع.

ب إضاءة اصطناعية: وفيها يعتمد المخرج على مختلف الآليات لإنجاز مشهده في أتم صوره وكذلك يضفي عليها نوعا من المجاز والشاعرية، خاصة إذا كانت المؤثرات قد وضعت في مكانها الصحيح وأدت الرسالة المنوطة بها على أكمل وجه.

---

[422] كين دانسايجر: فكرة الإخراج السينمائي، كيف تصبح مخرجا عظيما، تر: أحمد يوسف، المركز القومي للترجمة، القاهرة،ط1، 2009، ص121.

يتعرف المشاهد على نوعية الإضاءة وجودتها بمجرد رؤية الفيلم، خاصة إذا كان المشاهد من المتخصصين في المجال فإنه يعجب بوضع ما وينكر وضعا آخر، كذلك المشاهد العادي هو الآخر يدرك مضامين وأهداف ونوعية الإضاءة "إن المشاهد يدرك الضوء في الصورة إدراكا مباشرا وإن قوام هذا الضوء يختلف بشكل عميق عن قوام الضوء في الخطاب الشعري أو الروائي"[423] فالمشاهد يستطيع التعرف على نوعية الإضاءة المستعملة، والتي تختلف بطبيعة الحال عن الإضاءة في عالم الشعر والرواية، الإضاءة في عالمي الشعر والرواية إضاءة من نوع خاص فهي تترك للمتلقي باب التأويل مفتوحا وهي إضاءة يستعين بها المبدع ليضع متلقيه في الصورة ففي الرواية نجد المبدع يستأنس بتقنيات الإضاءة وهو يهدف دائما لوضع المتلقي في الصورة وكذلك الأمر في الشعر غير أن ما يمتاز به الشعر في مجال الإضاءة هو طغيان الإضاءة الطبيعية والتي غالبا ما يستمدها الشاعر من البيئة المحيطة به .

2 السينما كعالم:

تعد السينما اليوم عالما مستقلا بذاته، كيف لا وهي تحاكي الواقع في مختلف تصوراته بل وتطبعه بطابع خاص لم يكن ليخطر على بال الإنسان أن يعايش هذا الواقع، فقد فرضت السينما وجودها بمعالجتها لقضايا هذا الإنسان وطرح حلول لها من خلال معايشة هذا الواقع" الفيلم يعاش أكثر من أن يشرح"[424] فحين نشاهد الفيلم فإننا نعيش ظروفه نفرح بفرحه ونحزن بحزنه وكم رافقت دعواتنا أبطال الأفلام السينمائية، فكثير منا من يعايش الفيلم ويعيشه بكل جوارحه، وهذا دليل على التأثير الكبير الذي تمارسه السينما على متابعيها على جميع الأصعدة، فالسينما ليست مجرد تسجيل أو تصوير لشخصيات معينة، أو مجرد مهنة يقتات منها صاحبها، فالسينما أرقى من ذلك بكثير"السينما ليست مجرد مهنة لأكل العيش ...وإنما

[423] جاك فونتاني: سيمياء المرئي، تر: علي أسعد، دار الحوار، اللاذيقية، ط2، 2010، ص37.

[424] عدنان مدانات: السينما التسجيلية الدراما والشعر، مطبعة السفير، مؤسسة عبد الحميد شومان، 2011، ص22.

هي فن ...ورسالة"[425] السينما تحمل هم تبليغ الرسالة فهدفها هو السمو بالفن وبهذا الإنسان، إن الرسالة التي تعالجها السينما في طيات الفيلم تحمل الكثير فالفيلم الواحد يحمل الكثير من الرسائل والذي يهدف لتغييرها وتسليط الضوء عليها، أو على الأقل طرحها للعامة، إن مواضيع السينما غالبا ما تكون مواضيع اجتماعية من صميم المجتمع ومن حياة هذا الإنسان، تحاول حمل العبء عنه ومحاولة طرح البدائل والحلول وغالبا ما يكون الموضوع الرئيس موضوعا اجتماعيا بحثا يحاول فيه المخرج أن يبرز القضية المتناولة والتي يأمل أن تجد صدى في فيلمه، فمع أن الفيلم يطرح في أحيان كثيرة حلولا لهذه الشخصية البطلة التي تعايش هذا العالم، يحاول كذلك المخرج وضع المهام العريضة للعيان والمشاهد عله يجد آذانا صاغية.

السينما كفن وكما تسمى الفن السابع تجمع بين طياتها الكثير وهي عالم عجيب متشابك ولا يمكن فك أسراره بسهولة بل ويصعب على الدارس استكناه كل خباياه" السينما فن متشعب ولازالت رموزه لم تفك بعد بشكل واضح وجلي، لأنها مهنة المفاجآت والأعاجيب"[426] فالسينما تضعنا بين خيارات كثيرة وغالبا مما تترك المتلقي يبحث عن حل ومخرج مناسب للبطل غير أننا نفاجئ بالمخرج الذي اختاره المخرج فغالبا ما نجده مخالفا تماما لتوقعاتنا، كما أنها كفن ليس من اليسير دراسته والوقوف عليه خاصة ونحن نعاني من أزمة منهج في الدراسة السينمائية سواء سيميائيا أو بغيره من المناهج، فلازالت الدراسة السينمائية عربيا في مهدها، ولا نكاد نجد دراسة كافية وشاملة تدرس الفيلم السينمائي على جميع الأصعدة، إن السينما المغاربية لم تحفل لغاية يومنا هذا بمنهج عربي أصيل يدرسها ويبحث في مضامينها، وهذا ليس مشكلا عربيا بحثا، فالدراسة الغربية هناك لم تجد بعد متبنيا فعليا للدراسة فرغم الجهود التي قدمها "كريستان ميتز" في دراسته للسينما لا تزال السينما العالمية تبحث عن منهج يدرسها على جميع مستوياتها، صحيح أن "ميتز" قد كان له السبق في ذلك

---

[425] عقيل مهدي يوسف: جاذبية الصورة السينمائية، ص95.

[426] فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، ص112.

غير أن دراسته ينقصها الكثير على حد تعبير الدارسين "كان كريستيان ميتز من مؤسسي سيميائية السينما، حيث هدف ابتداء من سنة 1967 إلى وضع منهجية و تطويرها و تطبيقيا عمى شريط الرواية الخيالية مستعيرا بقواعد السيميائيات فدرس ترابط السينمائي وأحداثه ثم درس الخدعة السينمائية"[427] وكان تركيز "ميتز" على الصور وزوايا التقاطها، فكان الدال والبحث عنه محور العملية السيميائية لديه، غير أن عالم السينما يحتاج الكثير فإضافة إلى الدال ومعنى الصورة يحتاج الفيلم السينمائي إلى عناصر أخرى للبحث فيها، فكما هو معلوم فلسينما قد نهلت كثيرا من الأدب وهذا الأخذ وجب أن يكون له نصيبه في الدراسة أيضا "السينما كتعبير فني وريث الأدب، فقد استوعب منها الأشكال التعبيرية، أي شكل السرد عبر وجهات نظر متعددة"[428] فالسرد السينمائي ليس هو السرد الروائي والزمن في الرواية ليس هو الزمن السينمائي، وكلاهما يحتاج لدراسة وبحث وهذا ما لم نجده في مقاربة "ميتز" والتي ركزت على الصورة وزوايا الالتقاط مهملة إن صح التعبير عناصر وجب معالجتها، وعناصر تقدم إضافة للدراسة السينمائية إن تم تناولها، نحن بهذا لا نقلل من مقاربة "ميتز" وإنما نريد تسليط الضوء على بعض الجوانب المهملة، وبالعودة لمغربنا العربي نجد أن مثل هكذا دراسات خاصة بالسينما أو بالفيلم السينمائي بشكل خاص شبه منعدمة حتى وإن كانت فإنها بمجملها دراسات سطحية لم تغص في ثنايا الفيلم ولم تركز على مكوناته، إذ كيف نفسر معالجة مجموعة أفلام في كتيب صغير، فالفيلم الواحد في الدراسة السيميائية وحين نسلط الضوء عليه من جميع الجوانب فإنه يحتاج منا مجلدات ويبقى العمل قاصرا وذلك راجع لثراء الفيلم السينمائي بالدلالات والمعاني الكثيرة التي لا تنضب، فالفيلم بتشكيلاته الكثيرة وعناصره المتشابكة يحتاج وقفة نقدية صارمة وإجراءات معينة وهو ما لم نلمسه في الدراسات المغاربية فجل الدراسات تختلف باختلاف دارسيها والبحوث المقدمة في المجال قليلة، وكل ناقد يدرس السينما من الباب الذي يراه مناسبا ومن الزاوية التي يمكنه

---

[427] قدور عبد الله ثاني:سينمائية السينما عند كريستان ميتز، جامعة وهران، ص2.

[428] فران فينتورا: الخطاب السينمائي لغة الصورة، ص317.

التنقل منها كيف شاء، حتى مقاربة "كريستان ميز" التي وقف فيها عند ثلاثة مستويات (مستوى الكاميرا، مستوى المشهد السينمائي، مستوى تركيب الفيلم) فالمقاربة تركز على الفيلم كبناء، وركزت بشكل عام على اللقطة وكيفيتها، وهذا بحث دقيق ومتعب جدا بالنسبة لنا نحن المغاربة وربما هذا ما جعل النقاد يفرون منه بل ويتجاوزن عنه إلا فئة قليلة تعد على الأصابع قامت بالدراسة على مستوى مقالات أما ككتاب نقدي سرى فيه النقاد على نهج "كريستان ميتز" فلم نجده لحد الساعة في ساحتنا النقدية المغاربية اللهم إن كان بحثا مخطوطا ولم ير النور بعد.

3 كتاب سحر الصورة السينمائية (خبايا صناعة الصورة) لسليمان الحقيوي:

3-1 وصف الكتاب:

يعد كتاب سحر الصورة السينمائية من الكتب السينمائية حديثة العهد، خاصة وأن الكاتب قد أراد في كتابه معالجة وقراءة بعض الإنجازات السينمائية التي لاقت رواجا وانتشارا وقبولا لدى المتلقين، وقد سلط ضوءه على أفلام بارزة ونجوم في عالم السينما.

يتناول كتاب سحر الصورة السينمائية زوايا معينة في العمل السينمائي فالناقد قد حاول تقديم بعض القراءات لبعض الأعمال فقسم كتابه إلى خمسة فصول، منطلقا في كتابه بمقدمة وخاتما حوت أهم النتائج المتوصل إليها، جاء الفصل الأول معنونا بخبايا الصناعة السينمائية متناولا فيه خمسة عناصر متوالية السينما بين تطلعات الجمهور وبريق الجواز، سينما الحرب أم حرب السينما، أوغاد بلا مجد مرحلة جديدة في خدمة الصهيونة، معركة لوس أنجلوس محاولة مكشوفة لتبرئة الجندي الأمريكي، وأفلام الرسوم المتحركة أو سينما السم العسل، بينما خصص الفصل الثاني للسينما الأمريكية فتناول فيه، فيلم الخائن تصوير عقلية الإرهابي المسلم، كيان من الأكاذيب فضح أكاذيب السياسة الأمريكية، اسمي خان انتصار جديد لسينما العالم الثالث، ابو ابن آدم جمالية البساطة في السينما الهندية، لينتقل

في الفصل الثالث إلى الأسطورة في السينما الأمريكية والتاريخ العربي في السينما الأمريكية، بعدها مملكة السماء مغامرة ريديلي سكوت التي أنصفت العرب ليختم الفصل بروبن هود فيلم يتجاوز الطرح الفلكلوري ويكشف مآزق الصليبيين، أما الفصل الرابع فكان موسوما بالفني والجمالي في السينما الأمريكية تناول فيه أفاتار بناء المكان السينمائي من خارجه وصورة جديدة تخرق عادات التلقي، الاستهلال رؤية فلسفية عميقة وأبعاد جديدة للسرد، شون بين صفاء الروح وموهبة الأداء، صعود كوكب القردة ثورة بريئة ضد جشع الإنسانية، وفي الفصل الخامس عالج المرئي والمسموع في السينما عن علاقة الصوت والصورة تناول في هذا الفصل تمنع الصورة ومزالق تحويل لغة السينما، الموسيقى التصويرية تاريخ من الإبداع وقليل من الالتفات، جون ويليامز قائد أوركسترا بوسطن ومؤلف أشهر معزوفات هوليود، هانز زيمير فيلسوف الوعي الصامت.

3-2 الخلفيات النظرية والرؤية المنهجية:

اعتمد الناقد في إعداده البحث على مجموعة من المراجع، وما نلحظه في مراجع الناقد هو بعدها عن التخصص المطلوب فالبحث في مجال السينما يقتضي كتبا متخصصة لكننا لا نجد ذلك في مراجع الناقد، هذا وقد مزج الناقد بين الكتب العربية والأجنبية فمن الكتب العربية نجد: شاكر عبد الحميد الخيال من الكهف إلى الواقع الافتراضي، حميد لحميداني بنية النص السردي عبد الرزاق الزاهر السرد الفيلمي، وبعض المراجع الأخرى ضمتها قائمة المراجع، أما المراجع الأجنبية فقد اعتمد على مارتين ميشال اللغة السينمائية ، وبيتون جيرار تقنيات السينما ومراجع أخرى ضمتها لائحة المراجع.

المتأمل في منهج الناقد البحثي سيجد أن الناقد قد اعتمد على المنهج السيميائي صحيح أنه لم يصرح بذلك لكنه أشار له في مقدمة الكتاب "إن هذا التأثير يترواح بين السلب والإيجاب حسب قدرة المتلقي على حل رموز الفيلم البادية والخفية، هذا إذا افترضنا أنه يقوم بعملية النقد، لأن واقع الحال يؤكد عكس ذلك، وفي هذا السياق يأتي هذا العمل

ليتيح للقارئ العربي التعرف على الخبايا والنوايا التي تتخفى وراء العمل السينمائي"[429] وقد استعان بآلية التأويل الذي أشار إليه في نهاية البحث "قد يلاحظ القارئ أن التركيز كان بشكل كبير على جانب التأويل أثناء تحليلنا لنماذج سيميائية وهي غاية مقصودة، فالرسالة قد تستعصي أثناء مقاربتها...لكنه تنكشف تحت أضواء المستوى التأويلي الذي يمد المتلقي بآليات تمكنه من كشف خبايا الصناعة السينمائية"[430] غير أننا حين نقف على مضمون الكتاب نلحظ الغياب الواضح لآليات وإجراءات كل منهج.

جعل الناقد من كتابه كتابا تطبيقيا محضا، فلم يشر الناقد إلى السينما ولا لمفاهيمها وإنما انطلق في كتابه مباشرة نحو التطبيق ووقف على النماذج قيد الدراسة، ممارسا التطبيق عليها، وهذا ما وسم كتابه بالمحاولة الجادة في البحث في ثنايا السينما ووضع كتاب نقدي إجرائي يبحث عنه كل دارس.

خبايا صناعة الصورة عنوان فرعي لم نلمس حضوره في طيات الكتاب فكثيرة هي العناصر التي أسقطت من الدراسة ولا نكاد نلمس فنا من فنون صناعة الصورة، خاصة وأن الصورة كفن تحتاج لتقنيات أو كما سماها الناقد خبايا، إلا أن الكتاب لم يعرفنا بهذه الخبايا ولم نلحظ حضورها إلا في مؤشرات صغيرة لا تكاد أن تعد أن تكون ملاحظات عابرة.

3-3 الأهداف:

يهدف "سليمان الحقيوي" بكتابه سحر الصورة السينمائية إلى فضح الممارسات السينمائية التي تهدف لتشويش صورة العرب والمسلمين، وذلك في تركيزه على السينما الأمريكية وخفاياها، وحين أردف العنوان الفرعي للكتاب "خبايا صناعة الصورة" فإنه يهدف إلى كشف الممارسات المتخفية خلف صورة بريئة وفي مضمرها خبث كبير، فالكاتب قد

---

[429] سليمان الحقيوي: سحر الصورة السينمائية خبايا صناعة الصورة، دار الراية للنشر والتوزيع، عمان،ط1، 2013، ص11.

[430] المصدر نفسه، ص133.

وضع كتابه بين يدي القارئ العربي ليمكنه من معرفة الطيب من الخبيث وكذا لمعرفة الدسائس التي تحاك ضد هذا العربي "يأتي هذا العمل ليتيح للقارئ العربي التعرف على الخبايا والنوايا التي تتخفى وراء العمل السينمائي كي لا ينبهر فقط بالصورة في شكلها الظاهر، ولكن حتى يتمكن بالإضافة إلى ذلك- وهذا هو الأهم- من آليات التعامل مع الصورة السينمائية والقدرة على تفكيك رسائلها البادية والخفية"[431] فالهدف الأساس الذي وضع الناقد الكتاب لسببه هو فهم العربي لهذه الصور وخفاياها يعني ما حملته من معاني ودلالات لم تصرح بها وإنما حملت في ثناياها.

4-3 المتن المدروس:

قسم الناقد متنه المدروس إلى خمسة فصول، وبصراحة جعل لكل فصل جانبا تطبيقيا خاصا به، فالكتاب في حقيقته قراءة لعدة أعمال سينمائية مشهورة، حصدت العديد من الجوائز، فكانت السينما الأمريكية الأوفر حظا في دراسة الناقد، فقد سلط ضوءه عليها وذلك راجع لتطورها الكبير ولجودتها، وهذا أمر بديهي فالسينما الأمريكية قد خطت خطوات عملاقة في مجال السينما، وهي سينما موجهة في غالبيتها لتشويه صورة العربي، وهذا ما سعى إليه الناقد في ممارسته النقدية فقد حاول أن يكشف مضمرات هذه الصور والرسائل الخفية والمشفرة التي تتضمنها.

كذلك نجد حضور السينما الهندية أو كما يسميها الناقد سينما العالم الثالث محاولا إبراز الجمال والبساطة فيها، كذلك حاول بيان النجاح الذي وصلت إليه السينما الهندية وهذا لا ينكره إلا جاحد، فالسينما الهندية اليوم قد فرضت وجودها في الساحة العالمية، فعلى الرغم مما تعانيه الهند من فقر وحاجة إلا أنها استطاعت النهوض بسينما توازي أحيانا السينما الأمريكية، فقدمت أفلاما ناجحة على جميع المستويات، وفي أحيان كثيرة تطرقت لموضوعات بها فتحت على غيرها آفاقا أرحب.

---

[431] سليمان الحقيوي: سحر الصورة السينمائية، ص11.

حاول الحقيوي في هذا الكتاب أن يقف عند أشهر الأفلام السينمائية الناجحة، وكذا عند المخرجين الناجحين وأيضا الممثلين، أي أنه حاول الوقوف عند العناصر الفاعلة المكونة للسينما، فانتقل بين هذا وذاك محاولا تقديم قراءة وافية للسينما، مركزا في كل مرة على معطيات الفيلم بشكل عام فهو لم يفصل في التقنيات ولا آليات صناعته وهو ما سنتحدث عنه في الممارسة النقدية، فغياب عنصر الدقة قد أفقد البحث الكثير مما كان يحتاجه، خاصة وأننا أمام بحث يتطلب الدقة، ويحوي عناصر مصغرة وجب البحث فيها ودراستها لأجل أن تكتمل الصورة فكيف كانت قراءة الناقد؟

3-5 الممارسة النقدية:

سحر الصورة السينمائية هو عنوان الكتاب، فالصورة تأسر متلقيها وتمارس تأثيرها عليه بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، والناقد بكتابه هذا إن أراد أن يمارس نوعا جديدا من القراءة السينمائية للصورة، فالصورة السينمائية صورة هلامية لا يمكن القبض عليها، كونها صورة مشحونة بالدلالات والمعاني فلكل مشاهد فكره وثقافته اللذان يقرأ من خلالهما الصورة وكل قارئ بطبيعة الحال سيركز على زاوية معينة أو جزئية تثيره فيها، في حين قد يراها غيره زاوية عادية أو لقطة لا تثير انتباهه، الصورة السينمائية اليوم كصورة فرضت وجودها في الساحة النقدية غير أنها لم تحظ بعد بنظرية فعلية تدرس من خلالها هذه الصورة وتكشف معانيها ودلالاتها القابعة خلفها.

الدراسة التي بين أيدينا والتي قدمها الناقد تخلو من الآليات والإجراءات التي ذكرها الناقد في خاتمة الكتاب "فالرسالة قد تستعصي أثناء مقاربتها انطلاقا من المستوى الوصفي والتقني"[432] غير أننا لا نلمس حضورا للجانب التقني في تحليلاته، فلا تكاد تكون الدراسة مجرد سرد ووصف لبعض الأعمال السينمائية الناجحة، ولو درس التقنيات التي تحدث عنها لكان الكتاب اليوم مرجعا أساسيا لكل دارسي السينما، فلم نجد للناقد حديثا عن اللقطة ولا

[432] سليمان الحقيوي: سحر الصورة السينمائية، ص133.

المونتاج علما أن أصغر وحدة سينمائية هي اللقطة وبتقنية المونتاج نجمع بين لقطة وأخرى لميلاد المشهد، هذا ما لم نجده في الكتاب فلاحديث عن اللقطات ولا المشاهد ولا زوايا التصوير، فالكاتب بتصريحه هذا قد تعارض ومضمون الكتاب الذي لا يحمل من المستوى سوى المستوى الوصفي، كذلك الأمر في حديثه عن التأويل والذي اعتمد فيه آليات معينة لم نجد أية آلية في التحليل وإنما كان مجرد دراسة عامة جمعت بين هذا وذاك في حين أن آليات منهج معين تتطلب مراحل وخطوات...إن الناقد قد ذكر أمور تتعارض مع ما تناولته في المتن.

سنحاول الآن أن نقف عند قراءة الناقد للأفلام وسننطلق من حيث انطلق من "فيلم الخائن" هذا الفيلم الذي حاول فيه المخرج تحسن صورة الاسلام على حد قوله، غير أننا حين نقف على قراءة الناقد والتي لا تتجاوز صفحات معدودة لا نجد ما يبحث عنه الناقد، فالناقد يبحث عن قراءة نقدية للفيلم قراءة بمعايير النقد الحديث وهو ما يفتقده الكتاب، فالقراءة المقدمة للفيلم ما هي في حقيقتها إلا سرد لما جرى فيه وكأنك تستمع لأحد مشاهدي الفيلم وهو يعيد على مسامعك ما رآه، كان على الناقد التركيز على جزئيات معينة، صحيح أن التقنيات الفيلمية كثيرة، وأن الفيلم طويل، ومحال أن يلم به باحث في كتاب صغير، لكن أيضا كان على الناقد أن يسلط الضوء على أمور لفتت انتباهه كناقد، فلماذا يريد الأمريكيون تحسين صورة المسلم، مع أن الواقع عكس ذلك تماما فنحن نعلم جيدا ما تعانيه جاليتنا المسلمة في كل بقاع العالم، هو نوع من التشفير ونوع كذلك من التحذير فهذا التناول الجديد علينا ما هو في حقيقته إلا خطر جديد، لم يقف الناقد عند دلالات الفيلم ولا معانيه، لم يقف عند الديكور المختار وعن الأماكن التي كانت عربية (السعودية، المغرب) لماذا هذين البلدين بالذات، فالسعودية كمكان يضم أقدس مكان على وجه الأرض، والمغرب بتاريخه الكبير، لماذا اختار المخرج هذين البلدين، وكأن المخرج يريد القول أن السعودية كبلد مسلم وكبلد يحاول تقديم كل شيء للإسلام سندعم به فيلمنا، والمغرب بسياحتها الجميلة ستعطي الفيلم دفعة قوية، أما مكان الإنفجار المخطط له فهو أمريكا وهنا مربط الفرس، إن الفيلم في

حقيقته المضمرة ما هو إلا تحذير من المسلمين بطريقة ذكية، فالمخرج قد جمع بين أماكن مختلفة غير أنه اختار أن يكون الانفجار في أمريكا أي أن خطر هؤلاء لا يكون في بلدانهم وإنما حقدهم على دول أخرى تكون وجهتهم، لدى فالحذر واجب والخطر الكبير هم هؤلاء الذين يدينون بدين يسمى الاسلام، حقيقة الفيلم لا يعطي كل شيء إلا بقراءة عميقة لكشف مضمرات الأشياء، ونهاية الفيلم خير دليل على ذلك فالانقلاب في حقيقته ما هو إلا انقلاب على القيم وعلى هذا المسلم الذي أراد أن يعمر هناك، نقاط لم يقف عندها الناقد بل وأغفلها تماما فقد صرح في مقدمة الكتاب على الوقوف عند دلالات ومعاني الأشياء غير أننا لم نجد سوى قراءة سطحية للفيلم يمكن لأي فرد شاهده أن يعيد على مسامعنا ما رآه.

في الفيلم التالي" كيان من الأكاذيب" فيلم أراد فيه مخرجه أن يكشف عن السياسة الأمريكية الفاسدة، وخاصة منها المخابرات التي تريد بها سوءا، "والفيلم في عمقه نموذج للسطلة الأمريكية الممثلة بهوفمان والمواطن الأمريكي المخدوع الممثل بفاريس"[433] وقد صنف الفيلم ضمن الأفلام الواعية التي تريد كشف الواقع المعيش، ولم يختلف طرح الناقد عن طرح الفيلم السابق، غير أنه حاول وضع الفيلم في سياقه الثقافي بأسلوبه الخاص، ولم يقدم قراءة نقدية ثقافية من منظوره وإنما تطرق في قراءة الفيلم لبعض العناصر الصغيرة التي أعقبها في حديثه حول الفيلم، ليلخص بنتيجته "من هنا نسجل أهمية وقيمة الصورة السينمائية كخطاب ثقافي، فني وجمالي، عبره يمكن طرح ما سبق ذكره، مما يقوي أهمية وقيمة خلق حوار ثقافي سينمائي بين الذات العربية والآخر يبدأ بالاعتراف بالأخطاء فالفهم ثم الحكم النهائي"[434] لا ندري من أين أتى الناقد بهذه النتيجة وهو لم يقدم دراسة ثقافية أو اجتماعية للصورة وإنما أعطى قراءة عامة للفيلم، كما أنه ربط بين السلطة العربية والآخر نحن لا ننكر الفساد والأخطاء التي مست حكامنا العرب، لكن أيضا كل هذا لم يأت من

[433] سليمان الحقيوي: سحر الصورة السينمائية، ص51.

[434] المرجع نفسه، ص52.

فراغ، فهاته الدول هي من أشعلت الفتيل وهي من كانت تبحث عن فرص للدخول للأراضي العربية وهو ماتم فعلا للأسف في بعض دولنا العربية.

في فيلم اسمي خان تحد جديد ومغامرة جديدة، هو العالم الثالث حين يريد الظهور والبروز، هو العالم الثالث حين ينافس أفلام العالم الأول، مغامرة حقيقية في هذا الفيلم أمل كبير وحب كبير، رغبة في البقاء ونضال لأجله، هو ما جسده بطل الفيلم الذي كان يناضل لأجل إثبات براءته من الإرهاب، غير أن هذا الإثبات لم يكن لجهات أمنية أو مخابراتية وإنما كان لزوجته الهندوسية، فيلم قرأه الناقد قراءة مغايرة فيه أراد الكشف عن بعض المضمرات الخفية "وعودة البطل إلى زوجته تمثل عودة الأمور إلى مجراها الطبيعي، لكن الواقع يثبت استمرار هذه المعاناة واستمرار صراع الأنا العربي والآخر كما أن الأحداث في نهاية الفيلم جرت بوتيرة متسارعة وغير منسجمة"[435] فالناقد قد غاص قليلا في دلالات الفيلم، لكنه صراحة كان بخيلا في قراءته فهو لم يقف عند أسباب اختيار الزوجة الهندوسية مثلا، كذلك لم يقف عند عنوان الفيلم، وغيرها من الأمور التي تستحق الدراسة، بل إن الصورة السينمائية في كليتها شبه غائبة في التحليل.

قصة جميلة تلك التي حملها فيلم"أبو ابن آدم" من روائع السينما الهندية فيلم يروي قصة زوجين يريدان تحقيق حلم حياتهما المتمثل في الذهاب للبقاع المقدسة، زوجان يعيشان حياتهما الزوجية بكل بساطة وحب، يسعيان لتحقيق الحلم دون أخذ مساعدة مالية من أحد "لم تكن عملية توفير المال الكافي للسفر بالمهمة السهلة، فقد باعا كل ما يملكانه، حتى الشجرة التي تمثل لهما ذاكرة المكان، لكن في النهاية لم يوفقا في جمع ما يغطي مصاريف الحج كاملة، فالشجرة التي باعاها لتاجر الخشب اتضح أنها جوفاء وهو ما منع الزوج من أخذ مقابلها المادي، رغم حرص التاجر على دفع المبلغ فالزوج لم يشأ الاستعانة بأية

[435] سليمان الحقيوي: سحر صناعة الصورة، ص57.

مساعدة مادية، لأنه سيخالف بذلك شروط الحج"[436] مثال جميل في القيم والمبادئ، فكلاهما أدى واجبه، هذه القصة البسيطة كان لها صدى كبير، فقيمة الإنسان ليس بما يملك وإنما بقيمه التي استطاع هذا الشيخ المحافظة عليها في أحلك الظروف، وقد سار الناقد على هاته القراءة التي مجدت القصة واعتبرتها انتصارا للقيم، في الحقيقة على الرغم من انتصار القيم والمبادئ إلا أن العجوزين لم يستطيعا توفير التكاليف، وهذا في حقيقة الأمر ما هو إلا إشارة إلى القيم التي بدأت تندثر وإلى الإخلاص الذي لم نعد نراه كما كان في سابق عهده.

لينتقل في المباحث التي بعدها للحديث عن السينما الأمريكية بشكل خاص، مركزا على الأفلام في حد ذاتها فالحديث كان مقصورا على قصص الأفلام دون تقديم أي دراسة عنها سواء كانت تأويلية أو سيميائية هذه المقاربة التي لم تحضر سوى في كلمات في المقدمة وبعض الإشارت فقط.

أراد الناقد أن يبرز بعض الظواهر السينمائية في تناوله "مشاهد هذا العمل السينمائي يلاحظ يسر الرؤية السينمائية التي اعتمدها المخرج...حيث يغلب الطابع التقني والرسوم الثلاثية الأبعاد، فجاء الفيلم خاليا من المشاهد الواقعية"[437] أحكام أطلقها الناقد دون تقديم دليل واحد على ما قاله، كذلك لم يوضح هذه التقنيات المعتمدة أو سبب لجوء المخرج لها والمرامي الأساسية لتوظيفها، لينتقل بعدها لتوظيف التاريخ العربي في السينما الأمريكية وهو موضوع ثري ويستحق الدراسة، غير أن الناقد لم يقدم جديدا فالمباحث كانت سردية بامتياز فيها تحدث كأي دارس يريد أن يطرح موضوعا ما، فالتوظيف العربي في السينما الأمريكية لن تكون ضريبته سهلة، فالتوظيف دفع ثمنه العربي، هذا الذي يعيش في العالم الثالث، هذا الفرد الذي أنهتكه الحروب والنزاعات فظل طيلة حياته يبحث عن الأمان ورغد العيش، فصلاح الدين الأيوبي هذه الشخصية التاريخية لوقدر لها العيش لرفضت أن تمثل حياتها

---

[436] سليمان الحقيوي: سحر الصورة السينمائية ، ص59.

[437] المصدر نفسه، ص69.

على يد هؤلاء، كيف لا وهم سبب كل المآسي والحروب، وكأن المخرج يريد القول أن صلاح الدين لم يعد عربيا وإنما صار أمريكيا وإنجازاتنا خير دليل على ذلك، صراحة لا يمكن التغافل عن الأهداف التي يسعى إليها أولئك المخرجين بتناولهم لتاريخنا العربي، غير أن الحقيقة التي ترفض التزييف هي أنهم قد حققوا مرادهم، أراد الناقد في هذه النقطة أن يرفع من معنوياته ومعنويات العربي بتأويله للنجاح الكبير الذي حققه الفيلم في أن تاريخ الأمة تاريخ تليد، نحن لا ننكر هذا لكن أليس صلاح الدين الأيوبي عربي ألسنا أولى منهم بصلاح؟ لماذا صلاح الدين بالذات، واضحة هي الحقيقة، هي فلسطين وبيت المقدس هي الطموحات السياسية في فلسطين مؤشرات تفسر حجم المخاطرة التي قام المخرج بها "لقد أقدم هذا المخرج على مغامرة سينمائية كان يعلم مخاطرها، فهو لم يكن يراهن على النجاح التجاري في المقام الأول، كما أن بريق الجوائز لم يغره للحظة لا شك أن ريدلي سكوت يملك الكثير من الأسباب البادية والخفية لتبرير مغامرته؟"[438] هي أسباب لن يصرح بها كون الهدف الحقيقي هو تشويه صورة العربي التي هي أصلا مشوهة.

يحوي الكتاب عنصرين من عناصر التلقي استنبطناها وسنحاول الوقوف عليها خلال هذه الجزئية:

أ الترجمة:

حقيقة لا يمكن إنكار الدور الكبير الذي لعبته الترجمة في ازدهار السينما، فمعظم الأعمال السينمائية الضخمة ترجمة لعدة لغات وهذا لأجل تحقيق نسبة مشاهدة أكبر، غير أن الفيلم هو الآخر يؤثر ويتأثر بالترجمة فأحيانا ترجمة الفيلم تعطيه قوة إضافية وأحيانا تسقطه من القمة، واصلت الترجمة طريقها مع السينما حتى وصلت لما يسمى اليوم بترجمة التلهيج، وهي ثقافة سادت في وقتنا الحالي، غير أن هذا التلهيج ينقص من قيمة العمل السينمائي خصوصا وأن هذا التلهيج لن يراع خصوصيات الفيلم الثقافية والايديولوجية، مما سيولد فجوة

[438] سليمان الحقيوي: سحر الصورة السينمائية، ص77.

الخاتمة

في بين الصوت والصورة "عملية التلهيج أشبه ما تكون بوضع الحوار السينمائي داخل قوالب لغوية لا تحتويه بل لا تتقبله، فتنتج عن ذلك صورة عابثة بضمون الفيلم وقصته تخلق لدينا أحاسيس متأرجحة بين التيه والقلق، يخيب معها بحثنا المضني عن المعنى الكامن وراء المرئي وغرابة المسموع"[439] وهذا ينقص من قيمة الفيلم الفنية خاصة وأن مخرج الفيلم قد راعى خصوصيته هو لا خصوصية المترجم.

هذه الترجمات الفيلمية لا تقدم إضافة للفيلم وإنما قد تؤثر عليه سلبا خاصة إذا انتقل الفيلم من بيئة لأخرى وحين نقول البيئة فإننا نقصد اختلاف التقاليد والثقافات والايديولوجيات، وليس من اليسير على المترجم أن يتقمص الدور كما قامت به الشخصية الحقيقية لأن ذلك صعب جدا، ويضرب الناقد مثالا بالتلهيج الذي يحدث اليوم في المسلسات التركية والتي نقلت معظمها للهجات اللبنانية والسورية كون هذه الترجمات لم تقدم إضافة للسينما العربية "تلهيج السينما في الفضائيات العربية يبقى عملا بلا غاية، وذلك بالنظر إلى أهدافه وغاياته، مما يتطلب منا إعادة النظر في هذه الأهداف والنوايا التي تتقوى يوما بعد يوم في غياب ردة فعل من المتلقي العربي المغلوب على أمره ما يمثل خطورة حقيقية على الفن ومتلقيه في كل الأقطار العربية"[440] صحيح أن هذه الترجمات لم تقدم شيئا للسينما العربية، لكن صراحة المتلقي العربي هو من أعطاها هاته السيادة، فهو من عزز وجودها بيننا بل وشجعها، خاصة في بداياتها الأولى فالمتلقي العربي هو من أمسك بيدها يوم كانت تبحث عن ملاذ، والمترجم هو الآخر من أعطاها حق الوجود، فكلاهما مسؤول عن هذا الوضع فالمترجم أنجز والمتلقي شاهد، لو لاقت ردا أو رفضا في بداياتها فإنها لن تحظ بهذا الإنتشار لتتجاوز اليوم هذه الأفلام منجزاتنا العربية التي لا زالت تبحث عن مكان لها في دارها بين هؤلاء.

---

[439] سليمان الحقيوي: سحر الصورة السينمائية، ص118.

[440] المصدر نفسه، ص120.

ب الموسيقى:

للموسيقى في السينما دورها الكبير بداية من شارة البداية إلى غاية شارة النهاية، وقد كانت السينما في بدايتها صامتة وكان السينمائيون يبحثون عن هذا النقص حتى وجدوه في الموسيقى، والموسيقى السينمائية تختار بعناية فائقة وغالبا ما تكون من طرف عازفين مشهورين، فالموسيقى اليوم أضحت علامة بارزة في السينما وعنصرا لا يمكن تجاوزه "لم يعد الأمر مجرد معزوفات عشوائية أو مقطوعات من الكلاسيكيات الموسيقية، بل ألحانا مدروسة تربط بين الصورة وبين المتفرج في علاقة تجعل من المشهد والموسيقى لحمة واحدة"[441] فالإمتزاج الذي تتحققه الموسيقى بالصور ينتج سيمفونية نادرة تمتع المشاهد وتأخذه لعوالم أرحب.

على الرغم من المعاني الكبيرة التي تولدها الموسيقى في العمل السينمائي، إلا أن الناقد لم يقف عنده كعنصر في الدراسة فعنوان الفصل المرئي والمسموع في السينما عن علاقة الصوت والصورة لم يطرح فيه الناقد هذه المشكلة كمشكلة ولم نجد العلاقة الجدلية التي كنا نبحث عنها بين الصوت والصورة خاصة وأن الأعمال السينماية المعاصرة تعتمد بشكل كبير على هذه الجدلية، والناقد لم يقف عند أهمية الموسيقى ولا عند رمزيتها في التوظيف، فحديثه عن السينما كان حديثا عن الدور الذي تقدمه والإضافة التي تضيفها للعمل السينمائي وهذا ليس بالجديد على المتلقي.

حاول الناقد في كتابه هذا تقديم دراسة وافية عن السينما الأمريكية، لكن السؤال الذي شغلنا طيلة الدراسة لماذا لم يلجأ الناقد للسينما العربية، بل للسينما المغاربية؟ ألهذه الدرجة تعاني السينما لدينا حتى أننا لا نملك نماذج للدراسة؟ إن النماذج موجودة لكن الناقد أراد أن تكون دراسته عن هذا الآخر الذي ظل في طيات الكتاب يبحث عن مبررات للتوظيف العربي وكذا...إن السينما العربية موجودة صحيح أنها ليست بتلك الجودة والتقنيات، لكنها

[441] سليمان الحقيوي: سحر الصورة السينمائية، ص123.

الخاتمة

هي الأخرى سينما تستحق الدراسة والبحث، وهناك نماذج كثيرة أثبتت وجودها في الساحة العالمية، ونقادنا صراحة نادرا ما يلجؤون للإنتاج العربي وهذه بحد ذاتها مشكلة تحتاج لدراسة عميقة، إن الناقد العربي لا يزال ناقدا يبحث في ثنائية الأنا والآخر في حين أنه هو بدوره لم يوضح موقفه بعد من هذه الثنائية، إن الأنا العربية لازالت تبحث في إشكاليات لم تجد بعد حلها ولعل أهمها إشكالية الأنا فحين تثبت وجودها عندها يمكننا الحديث عن نقد عربي.

تطرق الناقد في كتابه لبعض العناصر لم تقدم جديدا للبحث بل ولم يكن لحضورها أي معنى، فنجده مثلا في مبحث الموسيقى يحدثنا عن حياة الموسيقار "جون وليامز" وكذلك فعل في بعض المباحث حين حدثنا عن بعض الممثلين بإسهاب، من المفترض أن تكون هذه العناصر في اللواحق وليس ضمن ثنايا البحث، خاصة وأن الناقد قد صرح بأن منهجه تأويلي وهذه المناهج النصانية لا تهتم بحياة الأشخاص وإنما ما يهمها هو النص الموسيقي في حد ذاته، لنجد صفحات كثيرة من البحث تتناول معلومات لا تقدم جديدا للباحث ولا تخدم الدراسة في شيء.

الأمانة العلمية هي ما تميز البحث الجيد عن غيره من البحوث، وكل باحث يعتمد على دراسات ومراجع للموضوع قيد الدراسة، فلايمكن أن نجد بحثا علميا يخلو من ذلك، وما لفت انتباهنا في دراسة الناقد هو نقص كبير في المراجع، فالمراجع التي كانت شحيحة جدا والتي لم تكن متخصصة أضعفت البحث نوعا ما، لكن ما أثار انتباهنا هو خلو المبحث والمبحثين من أي تهميش، بل هناك فصول كاملة لا يوجد فيها أية إحالة، وهذا ليس منطقي في البحث العلمي، إن أية معلومة لابد لها من توثيق، يمكن القول أن الدراسة تطبيقية ولا تحتاج لمراجع أمر معقول أما أن تجد الناقد يتحدث عن شخصية موسيقية بالتواريخ دون ذكر أي مرجع هنا المفارقة إلا إذا كان الناقد صديق هذا الموسيقار أو صديق المخرج، غير أن هذا

الخاتمة

لا يخول للناقد تجاوز وضع مصدر المعلومة ونحن نتحدث عن تأصيل نقد مغاربي، هذا غير معقول، إن الناقد حين تجاوز عن مصادر البحث قد أفقد البحث الكثير من المصداقية.

سحر الصورة السينمائية خبايا صناعة الصورة كتاب وقفنا عنده وقد خلصنا بدراستنا إلى النتائج التالية:

- حاول الناقد تقديم قراءة لبعض الأفلام الأمريكية والتي لاقت رواجا في زمن معين.
- غياب إجراءات وآليات الدراسة أفقد البحث الكثير.
- الأمانة العلمية شرط لكل بحث أكاديمي وحين يسقط هذا الشرط فقد سقط البحث العلمي.
- لم يقف الناقد عند نقاط وزوايا مهمة في السينما كان لابد عليه من تسليط الضوء عليها.

على الرغم من الملاحظات التي قدمناها حول كتاب سحر الصورة السينمائية"سليمان الحقيوي" يبقى الكتاب من الكتب السباقة لمثل هكذا مواضيع خاصة مع الأزمة النقدية التي يعيشها نقدنا العربي.

4 كتاب إطلالة على السينما – قراءات نقدية سينمائية- لعبد الغني بومعزة:

4-1 وصف االكتاب:

يعد كتاب إطلالة على السينما من الكتب الحديثة في المجال، خاصة وأن الناقد حاول أن يقف فيه على نماذج متنوعة، محاولا في كل نموذج تقديم قراءة نقدية للعمل، متنقلا بين نماذج عديدة عربية وأجنبية، وقد كان الكتاب من الكتب الأولى التي تطرقت لمثل هكذا دراسات.

تناول "عبد الغني بومعزة" في كتابه إطلالة على السينما الأعمال السينمائية بقراءة نقدية محاولا الوقوف عند العمل السينمائي وقفة نقدية فجاء الكتاب مقسما إلى مجموعة من العناصر فالناقد لم يقسم دراسته لفصول وإنما حصر الدراسة في مجموعة عناصر وردت تباعا في المتن فانطلق في كتابه بتوطئة بعدها قدم لنا نموذج قراءة فيلم ليقدم لنا قراءة في فيلم بابل عالم يتمزق بين الخوف والعزلة، لينتقل بعدها لفتاة المليون دولار، فقراءة في فيلم يعقوبيان بعدها فيلم بلديون سراب أزمنة المحاربين القدامى، منتقلا لفيلم الجنة الآن ومملكة السماء وفيلم أسامة الأفغاني وحين ميسرة، والخط الأحمر وخراطيش وأفاتار خاتما كتابه بقراءة لفيلم مسخرة الجزائر، إن المتأمل في مضمون الكتاب سيجد أن الناقد لم ينطلق في كتابه بالمقدمة التي تجمع كل عناصر البحث وأهداف وإشكالية الدراسة، كذلك الأمر في نهاية الكتاب فهو لم يذكر نتائج دراسته ولا أهم النقاط المستخلصة من القراءة النقدية للأفلام، حقيقة بما أن الكتاب يندرج ضمن كتب البحث العلمي فإنه وجب على المؤلف السير وفق منهجيات البحث وما إسقاط المقدمة والخاتمة من طيات الكتاب سوى سقطة من سقطات الكتاب الكثيرة.

4-2 الخلفيات النظرية والرؤية المنهجية:

صراحة وقفنا كثيرا عند مضمون الكتاب بحثا عن مصادر البحث التي اعتمدها الناقد، غير أن الناقد في حقيقة الأمر لم يعتمد على أي مرجع سوى موسوعة ويكيبيديا التي اعتمد فيها على تقديم معلومات الأفلام التي درسها، غير ذلك فالكتاب يخلو من أي مرجع آخر، فلا هوامش ولا قائمة بيبلوغرافية للمصادر والمراجع، وهذا صراحة يدعو للريب والشك، فكيف لباحث أن ينجز كتابا بأكمله دون أن يعتمد ولو مرجعا واحدا، في مقابل ذلك نجده يتحدث عن طريقة قراءة الفيلم التي استخلصها من كتاب أمريكي غير أنه لم يوثق ذلك، وإنما نسب كل شيء لنفسه.

4-3 الأهداف:

يسعى كل مؤلف بمؤلفه لتحقيق مجموعة من الأهداف، وبما أن الكتاب يخلو من المقدمة لم نلمس أهدافا للكاتبة صريحة وإنما أهدافا مضمرة استنتجناها من طيات الكتاب، فالناقد بكتابه هذا يهدف لتقديم قراءة نقدية لمجموعة من الأعمال السينمائية، فهو بكتابه هذا يريد للمتلقي أن يطلع على عالم السينما وكذا على طريقته التي قرأ بها، كما يهدف لتشجيع العمل النقدي السينمائي كون المؤلفات فيه قلية والنقاد لم يمارسوا النقد على هذا النوع بما يكفي.

4-4 المتن المدروس:

حين نقف على المتن المدروس فإننا نجد أن الناقد انتقل شرقا وغربا، فالنماذج كانت متنوعة، فكانت الانطلاقة من فيلم بابل هذا الفيلم الأمريكي الحاصل على جائزة الأوسكار، لينتقل بعدها لفيلم فتاة المليون دولار وهو فيلم له طابعه الخاص كذلك وله مميزاته التي جعلته يثبت جدارته في أكثر من مناسبة، كذلك فيلم مملكة السماء الذي كان له حضوره البارز في السينما الأمريكية وفيلم الخط الأحمر الحربي الذي أضاف للسينما الكثير هو

والفيلم أفاتار، لينقلنا بعدها لعالم الدراما المصري في فيلم عمارة يعقوبيان وهو فيلم غني عن التعريف، إذ حصد هو الآخر جوائز كثيرة، وفيلم حين ميسرة الذي كان له وقعه أيضا في السينما المصرية، ليحط الرحال في الجزائر عن فيلم البلديون وهو فيلم لمخرج جزائري مقيم بفرنسا، وكذلك فيلم مسخرة الجزائر الذي عالج فيه المخرج الوضع الاجتماعي الجزائري بطريقة فكاهية، معالجا بعدها فيلم غراطيش غولواز الذي صور مخرجه فيه معاناة الكثيرين بسبب هذه الحروب، ينقلنا بعدها للشام حيث يسلط الضوء على السينما الفلسطينية من خلال فيلم الجنة الآن، وفي فيلم أسامة ينقلنا الناقد للسينما الأفغانية ومعاناة أبنائها التي جسدت في فيلم أسامة والتي رسمت بحق معاناة هذه الشعوب.

حقيقة نماذج مختارة اختارها الناقد بعناية فائقة متنقلا هنا وهناك، فالسينما الأمركية كان لها النصيب الأوفر من الدراسة وذلك لما تحويه هذه السينما من تقنيات وآليات، كذلك حضور السينما المصرية لم يكن عبثا وإنما نتيجة ما حققته هذه السينما في فترة من فترات تاريخ مصر، ولا تزال إلى اليوم السينما المصرية تثبت وجودها في العالم العربي، والجزائر هي الأخرى كان لها نصيبها في الدراسة وذلك راجع للمحاولات الكبيرة التي يبدلها أبناء الجزائر لأجل سينما جزائرية راقية، ولعل النموذجين المختارين أكبر دليل على ما قلناه، وللشام حضوره في قضية العرب ألا وهي القضية الفلسطينية فرغم ما تعانيه فلسطين اليوم من دمار وحصار إلا أن المخرجين هناك يبدلون ما في وسعهم لأجل قضية وطنهم، وأفغانساتان حضورها في فيلم أسامة هذا الفيلم الذي سمي على أسامة بن لادن لاقى رواجا ونسب مشاهدة كبيرة خاصة وأن الفيلم يصور معاناة هؤلاء الأشخاص وخاصة الفتيات منهن جراء الوضع المضطرب.

4-5 الممارسة النقدية:

حين نقف على الممارسة النقدية للناقد والتي حاول فيها تقديم قراءة لبعض الأعمال السينمائية نجد فجوة كبيرة في الدراسة، فالناقد الذي قدم منهجية قراءة فيلم في بداية الكتاب لا نجد في تطبيقه لها حضورا لهذه المنهجية والتي حسب قوله مأخوذة من الناقد "جيمس موناكو" يقول: "في عام 1977 نشر الكاتب والناقد الأمريكي جيمس موناكو كتابه الشهير كيف تقرأ فيلما وأثار الكتاب – ولم يزل- ضجة كبرى حتى أن الناقد الكبير ريتشارد رود مدير مهرجان نيويورك قال: هذا كتاب لابد أن تضمه مكتبة أي فرد مهتم بالسينما أو يكتب عنها أو يشاهدها"[442] غير أنه لم يقف عند أهم العناصر التي ذكرها الناقد، وإنما ركز الناقد صاحب الكتاب على علاقة السينما بالفنون الأخرى، وأكد على دور زاوية التصوير والصوت والبصر، وهي ثلاثية مشهورة في أي عمل سينمائي فكل مخرج يركز على هذه العناصر كونها العناصر الأهم في العمل السينمائي، في هذه الجزئية – كيف تقرأ فيلما- لانجد ما يبحث عنه الدارس من إجراءات وآليات وإنما مجرد تنظيرات يمكن لأي باحث في السينما الوقوف عليها، فالعنوان بصراحة لم يحمل في طياته ما هو مشار إليه، وشتان بين العنوان وما حواه، فعند نهاية العنصر لايمكنك قراءة فيلم فالغاية لم تتحقق إذن.

حين نحاول الوقوف عند الممارسة التطبيقة للناقد والتي كانت بدايتها مع فيلم بابل الذي لم يقدم فيه الناقد جديدا وإنما راح يسرد مضمون الفيلم في بضع صفحات في حين أن الممارسة النقدية لا يمكن أن تكون هكذا، فلم يقف الناقد عند أسماء الممثلين ولا أماكن التصوير كما أنه لم يقف أساسا عند عنوان الفيلم كأول عتبة في الدراسة في حين أن كلمة بابل هي أول كلمة تواجه المتلقي، أيضا لم يقف الناقد عند أمور كثيرة كان بإمكانه على الأقل الإشارة لها، فبابل كفيلم قدم فيه الكاتب مضمونه وكأنه يسرد من جديد مجريات

[442] عبد الغني بومعزة: إطلالة على السينما، دار التنوير، الجزائر، ط1، 2012، ص12.

الأحداث ونهاية الفيلم لمن لم يشاهده والدراسة النقدية لا تكون بهذا الشكل، أضف إلى ذلك أنه لم يقف عند سلبيات الفيلم وإنما جعل منه مرجعا سينمائيا متكاملا.

في فيلم فتاة المليون دولار قصة جميلة عن الإرادة الحقيقية التي يمكن أن يصل إليها الإنسان حين يؤمن بقدراته وبما يمكن تحقيقه، هي هذه الفتاة التي أرادت ولوج عالم الملاكمة في سن كبيرة ونجحت في ذلك غير أن الظروف أجبرتها على أن تكون مقعدة لتعود لنقطة الصفر في محاولتها الانتحار لكنها تنجو، مفارقة عجيبة في هاته القصة فالبطلة التي كانت تجاهد لأجل إثبات وجودها ها هي اليوم بمجرد إصابتها بالمرض تفقد إرادتها بالحياة وتحاول وضع حد لها "لكن في آخر منازلة لها تتعرض لسقطة خطيرة تسبب لها شللا دماغيا يلزمها البقاء مقعدة للأبد فتحاول الانتحار وعندما تفشل يقرر فرانك مساعدتها مرغما لوضع حد لعذابها"[443] فالمهم هو عدم السقوط والنهوض من جديد هي الإرادة التي أراد لها المخرج أن تكون، هو الأمل حين يكون له حضوره البارز في حياتنا قصة أمل وألم وحب في التميز هي قصة فتاة المليون دولار، وقد كانت معالجة الناقد أكثر عمقا حيث أشار لرسائل الفيلم المشفرة وقدم قراءة لبعض المدلولات كما أنه وقف على موسيقى الفيلم الذي كان اختيارها موفقا "أما موسيقى الفيلم فلا أقول أكثر من أنها رائعة ومذهلة التي هي من تأليف المخرج نفسه..."[444] غير أنه لم يبرر مدحه هذا، فالناقد لم يقف عند مقاطع موسيقية بعينها أو حتى نوعية الموسيقى التي استخدمها المخرج فالحكم هذا مجرد حكم شخصي لايستند إلى معايير النقد الموضوعي، كذلك نجد الناقد يتحدث عن معزى القصة وأهميتها غير أنه لم يقف عند الدلالات التي ضمها الفيلم سوى بطريقة سطحية فالنقد لم يقدم جديدا.

في فيلم عمارة يعقوبيان، حاول الناقد أن يقف عند هذا الفيلم المصري الذي نقد الأوضاع الاجتماعية بطريقة رائعة، هذا الفيلم الذي كشف المستور والذي لمح فيه المخرج لماض

---

[443] عبد الغني بومعزة: إطلالة على السينما، ص38.

[444] المصدر نفسه، ص44.

جميل يتمنى عودته، مقابل هذا الحكم، حقيقة الفيلم شحنة من الدلالات ولكل جزئية منه دلالتها فالمكان والزمان مختاران بعناية وكذلك الشخصيات فقد قام بالأدوار أشهر الممثلين المصريين، بل إن عنوان الفيلم بحد ذاته لغز كبير فالعمارة التي هي عبارة عن مكان لممارسة الجنس بطريقة غير شرعية والتي تضم كل الفئات، عمارة يعقوبيان هي ذلك المجتمع المصري الذي يعيش تحت رحمة الحكومة ذلك المجتمع الذي يناضل لأجل لقمة يسد بها رمقه، هو ذلك المجتمع الذي أنهكه الفساد، فالعمارة بحاجة إلى ترميم إلى إعادة تأهيل على جميع المستويات وهو ما عكسته شخصيات العمارة فالجميع يعاني من ضغوط معينة ولكل قصته التي تختلف باختلاف الظروف والأحوال، والغريب في هذا الفيلم أن الشخصيات جميعها تفشل في تحقيق ما تصبوا إليه ماعدا بثينة وزكي الذي كلل حبهما بالزواج "يفاجئنا الكاتب بحل غير متوقع دفن الرؤوس في الرمال وهو كما ذكرت سابقا النهاية السعيدة زواج زكي الدسوقي ببثينة"[445] هذا هو الانجاز الوحيد المحقق في الفيلم، وجميع الشخصيات الأخرى تفشل في تحقيق مبتغاها، ربما هي السياسة السائدة في مصر والتي يعانيها جل المصريين فالأوضاع صعبة والثبات لمن إستطاع إليه سبيلا، لهذا أراد المخرج أن يخرج المجتمع من هاته المتاهة التي يحيا فيها فالظروف صعبة ولا يمكن لأي فرد مواصلة العيش بهذه الطريقة، أراد الناقد أن يقف عند عمارة يعقوبيان نظرا لما حققته من شهرة في السينما العربية وقد حاول تقديم قراءة للفيلم غير أن القراءة التي قدمها الناقد في حقيقة الأمر لم تتجاوز الأمور الواضحة والأسباب البينة التي كتب فيها الفيلم، لكن صراحة لأسلوب الناقد الجميل طابعه الخاص في قراءة الفيلم فقراءته على الرغم من سطحيتها إلا أن لها طابعها اللغوي الخاص.

في فيلم بلديون مغامرة جزائرية فرنسية ومغربية فيلم أراد به مخرجه أن يبعث التاريخ مجددا أراد أن يحي ما مضى ما عاشه أجدادنا في فترات الاحتلال الفرنسي للدول المغاربية هي

[445] عبد الغني بومعزة: إطلالة على السينما ، ص56.

معاناة بكل ما تحمله الكلمة من معنى، أراد الناقد تسليط الضوء على الفيلم لبيان الأهمية التي يحملها الفيلم على الرغم من أنه لم يحظ بجائزة من جوائز الأوسكار أو غيره "أحبط الكثيرون من المتتبعين لخروج فيلم بلديون ...خال الوفاض من جوائز السيزار والأوسكار رغم الاحتفاء الكبير الذي لقيه من وسائل الإعلام والنقاد وحتى المؤرخين بحيث اعتبر بحق الفيلم الجرأة المكاشفتية للموضوعة التابوهاتية التاريخية"[446] فالفيلم قد كشف الممارسات الفرنسية والوعود الكاذبة التي أطلقتها فرنسا لأجل أن يكافح هؤلاء ويحاربوا بكل ما أتوا من قوة لأجل فوزها في الحرب وهو ما حدث فعلا فقد فازت فرنسا أخيرا بالحرب لكنها تنكرت لوعودها بل وقتلت كل من طالب بحقه في نيل الحرية والاستقلال، فيلم أعاد فتح الجرح من جديد جرح المغاربة وجرح فرنسا التي صارت تستحي من فعلها المشين تجاه هذه الشعوب فكم قتلت منهم وكم صلبت وكم...هو فيلم أراد المخرج فيه رد الاعتبار لأولئك الذين ضاعت حقوقهم وماتوا...فيلم يحمل من المعاني ما يحمل، والناقد لم يغص في ثنايا الفيلم وإنما وقف عن مضمونه كفيلم أو رواية في حين لم نجد لتقنيات السينما حضورا في التحليل فلا الإضاءة التي كان لها بالغ الأثر في تصوير الفيلم خاصة وأنه فيلم تاريخي وسيعتمد فيه الناقد على الإضاءة بشكل كبير فبين اليوم والأمس فاصلة وجب الوقوف عنها، فالثورة العالمية التي وجب أن تمثل بالأبيض والأسود لرد الاعتبار لها ولأجل التأثير بشكل كبير في المتلقي كذلك الأزياء الثورية التي كان لها حضورها البارز في الفيلم والديكور وغيرها من العناصر، عناصر لم نجد للناقد وقوفا عندها وهو الشيء الذي لم نجد له تفسيرا خاصة وأنه عنون الكتاب بقراءات نقدية سينمائية فلم نجد لا هذا ولاذاك سوى في غلاف الكتاب، فالقراءة النقدية السينمائية لابد أن تقف على مجموع آليات أو على الأقل مستويات أو عناصر وهو ما لم نجده في الدراسة وهذا ما ترك تساؤلا في أنفسنا أي قراءة اعتمدها الناقد؟ في الحقيقة لم يعتمد الناقد أي قراءة إنما اعتمد قراءة خاصة به حاول فيها أن يقدم الفيلم بطريقة سردية

[446] المصدر نفسه، ص63.

وذلك من أجل أن يعرف المتلقي الفيلم ويكون نظرته عليه، وهذا بحق ما سار عليه الناقد في تحليله.

في فيلم الجنة الآن والذي يصور مخطط شابين فلسطينيين في الانتحار أو للقيام بعملية فدائية لأجل هذا الوطن، يصور الفيلم الحياة الصعبة لهذين الشابين وكذا الرفض الذي يعانيه أحدهما من قبل عشيقته التي ترى أن مثل هذه العمليات لا تقدم جديدا للقضية الفلسطينية وإنما تخسر جراءها أبناها المخلصين، جدلية تستحق النقاش بحق خاصة وأن هذه العمليات الفدائية أخذت الكثير من الفلسطينيين المخلصين، غير أن البطل يصر على العملية ويقوم بها وهو يبتسم وسط حافلة الصهاينة، في حين أن صديقه لم يقم بالعملية بعد فشل المحاولة الأولى، هو النضال حين يكون لأجل الوطن، هي النفس حين تقدم قربانا له، لأجل غد أفضل، إنه أمل الحرية الذي ضحى لأجله هؤلاء، وقف المخرج في هذا الفيلم عند أغلى ما يملك الإنسان وهي حياته وكيف تهدى لهذا الوطن بكل حب ورضى، لم يقف الناقد عند الفيلم من عدة زوايا وإنما قدم الفيلم على أنه نوع من النضال فالمخرج بحذ ذاته بخوضه غمار هذه التجربة قد خاطر بمهنته وبممثليه، فكل شيء مختلف هناك، إن الفيلم الذي حمل اسم الجنة الآن ما هو في حقيقته إلا نداء خفي للمخاطرة بالنفس في سبيل الوطن، هو الوطن حين ينادي هي الشهادة حين تصبح حلم كل فدائي، الجنة الآن عنوان مثير للانتباه وكذلك عنوان مغري، فالجنة بعد هذه العملية ستكون سكني، فقد ذهب البطل راضيا عن نفسه مبتسما بإنجازه، فخورا بما قدمه اتجاه وطنه، لم يقف الناقد عند مكونات الفيلم وعناصره، وإنما تحدث فقط عن مضمون الفيلم بطريقة مغايرة وقدم نظرته الخاصة للفيلم، الفيلم صراحة نوع من أنواع النضال وهو رسالة لكل فدائي في تلك الأرض الطاهرة.

بينما في فيلم مملكة السماء يركز المخرج على التوظيف التاريخي لصلاح الدين غير أنه ليس صلاح الدين المعهود الذي عرفناه في تاريخنا، هي الحملات الصليبية حيث أن صلاح الدين هنا لم يكن صلاح الدين البطل وإنما كان غائبا في كثير من المواقف وهذا ما لم

نعهده في تاريخ هذه الشخصية، التي كانت حاضرة في كل المواقف والمعارك، إن تغييب شخصية صلاح الدين لم يكن عبثا وإنما هو إشارة واضحة لغياب هذا العربي عن كل المواقف والآراء، غياب في كل الظروف والأحوال، غياب اقتصادي وسياسي وعلمي لنا نحن العرب هناك إنها الحلقة المفقودة في تبرير ذاك الغياب، لم يشر الناقد لهذا ولم يقدم قراءة عميقة للفيلم وتلك هي المفارقة فالفيلم ماتع ويستحق أن نقف عند كل جزئية من جزئياته غير أن هذا التحليل غائب.

في فيلم أسامة أخذنا الناقد لسينما جديدة هي السينما الأفغانية حيث وقف عندها، فيلم أسامة فيلم أفغاني يصور هذه الشخصية التي هي بنت بالأساس لكن الظروف الصعبة والقاهرة دفعت بأمها وجدتها لجعلها صبي، حيث أجبرت للعمل داخل دكان لكن شاءت الأقدار أن تأخذها السلطة ليكشف أمرها وتحال على العقاب الذي كان من المفترض أن يكون الاعدام لكن أحد العجائز أنقدها وتزوجها وهي ابنة إثني عشر ربيعا، حقيقة فيلم يصور بحق الواقع المزري الذي يعيشه هؤلاء، ومدى القهر الذي يحيون فيه، أسامة علامة الظلم والتجبر والاستداد فأسامة بلادن الذي عرف بأنه إرهابي كبير عنون الفيلم باسمه للخطر المحدق بالمجتمع فأسامة هذه المرة أكثر وحشية وظلما، جاء الفيلم كرسالة لتحسين الأوضاع الاجتماعية لهؤلاء المساكين.

فيلم حين ميسرة فيلم حاول كشف المستور بالحديث عن ما يعانيه العالم الثالث ككل ومصر بصفة خاصة، إذ يعرض الفيلم للطبقية والفروقات الاجتماعية التي يحياها هؤلاء"حين ميسرة يطرح قضايا الاستبعاد الاجتماعي والاستعاد الطبقي وما ينتج عنهما"[447] فالظاهرة استفحلت وهذا ما دفع بالمخرج لمعالجة وضع اجتماعي بائس، حاول ايصال صوت هؤلاء، والناقد في قراءته لم يتجاوز حدود الطرح الواردة في الفيلم فالقراءة لم تقدم جديدا للفيلم ولا للدارس.

[447] عبد الغني بومعزة: إطلالة على السينما، ص110.

كذلك الأمر في بقية القراءات، سواء في فيلم الخط الأحمر أو خراطيش أو أفاتار ولا حتى مسخرة الجزائر، جميعها أفلام لم يقف الناقد فيها على ما حوته من دلالات ولم يقف عند أماكن التصوير ولا المشاهد وإنما اقتصر في كل مرة على وصف ما هو موجود، ففي مسخرة الجزائر مثلا وهو فيلم كوميدي جميل صور معاناة الجزائريين بحق فحتى البيئة واللباس توحيان بالبؤس والفقر الذي خيم على الجزائريين، كذلك تسليط الضوء على الصدى الاجتماعي كان له حضوره في الفيلم، فالمخرج أراد أن يصور المجتمع الجزائري على طبيعته دون تصنع وهو ما وجدناه، فيلم يحوي أماكن كثيرة ودلالات صريحة وأخرى مشفرة لم نجد لها أثرا في قراءة الناقد وهو ما وسم البحث بالفقر المنهجي.

إطلالة على السينما عنوان الكتاب صحيح أن الناقد وقف فيه عند نماذج مختارة بعناية، غير أن القراءة لم تضف شيئا للكتاب ولا للقارئ، فالناقد أعاد سرد الأفلام بطريقته الخاصة التي رآها هو لم يقف عند المطلوب خاصة وأنه يتحدث عن الفن السابع هذا الفن الذي يجمع بين عدة فنون فلم يقف الناقد عند هذا ولا ذاك، أما العنوان الفرعي قراءات نقدية سينمائية فلم نجد له صداه في المتن خاصة وأن الناقد لم يقف عند إجراءات وآليات معينة في التحليل، هذا مقبول لحد ما خاصة وأن الاجراءات السينمائية في التحليل لا تزال تثير الجدل وكل ناقد يراها من زاوية خاصة، أما أن يتجاوز عن تقديم قراءة عميقة للأفلام، فذاك غير مقبول، فكل فيلم من الأفلام التي قرأها الناقد تصلح لتكون مشروع بحث لحالها خاصة وأن النماذج كان لها صداها ووقعها في الساحة السينمائية العالمية والعربية، تجاوز الناقد الكثير في قراءته النقدية تلك وغالبا ما تكون القراءة النقدية مختلفة إذ تقدم النص بطريقة جميلة وماتعة وتقرأه قراءة عميقة وذاك ما لم نجده في قراءة الناقد.

غياب المنهج جعل من الكتاب مجموعة مقالات مجهولة النسب خاصة وأن الناقد لم يدعم أفكاره ولا قراءته بمقولات أو مراجع تثبت وجهته، كذلك لكل بحث منهجية يسير وفقها والناقد هنا لم يسر وفق أي منهجية ولعل هذا ما دفع به لإسقاط المقدمة من بحثه، إن

الخاتمة

الكتاب الذي تفوق صفحاته المئة وخمسين صفحة لا نلمس فيها حضورا لأي مرجع ولا مقال، أمر غريب في البحث العلمي صحيح أن البحث اجتهاد شخصي وأن العلم تراكمات لكن هذا لا يخول للباحث إنجاز بحث بكامله دون العودة لمصادر البحث في حين أنه لم يقدم جديدا صراحة ولم يبدع في القراءة خاصة وأن المضمون كان مجرد تكرار بطريقة مغايرة، هذا الغياب أفقد البحث الكثير من المصداقية.

السينما كفن يجمع بين عدة فنون وهذا ما أشار إليه الناقد في بداية الكتاب غير أنه لم يقف عند علاقة الأفلام بغيرها من الفنون بل حتى الأهداف التي جعلت المخرج يصنع فيلمه ناهيك عن المكونات الرئيسية لهذا الفيلم فلا حضور للشخصيات ولا الأزمنة ولا الأمكنة غياب واضح لجميع هذه العناصر، وهذا الغياب يفسر بجهل الناقد بمثل هكذا جزئيات أو أنه أسقطها عمدا من الدراسة كونها لا تمثل شيئا كبيرا بالنسبة له، غير أنه لم يقف عند هذا ولاذاك فلاوجود لمنهجية واضحة وطريقة بينة ولعل هذا ما أضاع الناقد وشتته في بحثه فالمنهجية تنظم وتضبط البحث وبفقدها يفقد البحث بوصلته.

نستخلص من وقوفنا عند كتاب إطلالة على السينما قراءات نقدية سينمائية لصاحبه عبد الغني بومعزة ما يلي:

- جمع الكتاب في طياته نماذج سينمائية يشهد بكفاءتها وهي مختارات جميلة.
- غياب منهجية واضحة في البحث أفقدت البحث الكثير حيث وسم البحث بالفقر المنهجي.
- تحليل بسيط ذاك الذي قدمه الناقد خاصة وأن الضبابية تشوب القراءة، فالدارس لا يستخلص شيئا من قراءته سوى معرفته بالفيلم.
- غياب المراجع جعل البحث يفقد أمانته العلمية.

رغم الملاحظات العديدة المقدمة للكتاب يبقى كتاب إطلالة على السينما لصاحبه "عبد الغني بومعزة" من الكتب الأولى التي خاضت غمار الكتابة والتأليف في الجانب السينمائي خاصة مع الفقر الذي تعانيه مكتبتنا الجزائرية.

5 جدلية السينما والرواية:

حقيقة لا يمكننا أن نغفل الدور الكبير الذي لعبته السينما في الرواية أو العكس فقد أخذ كل منهما من الآخر وتبنى تقنياته، فالسينما اليوم نهلت الكثير من الرواية بل وأخذت نصوصها لتصبح أفلاما حيث بثت فيها الحركة والحياة، كذلك الرواية هي الأخرى أخذت عن السينما تقنياتها الكثيرة، فغالبا ما نجد الرواية تركز على عناصر دقيقة تعتبرها السينما من أولوياتها، ولعل الأفلام السينمائية اليوم التي أخذت عن نصوص روائية خير دليل على هذه الجدلية بينهما ولنا في ذلك أمثلة كثيرة فقد حولت رواية اللص والكلاب لفيلم سينمائي ونال نجاحا كبيرا والأمر نفسه في عمارة يعقوبيان، على أن نجاح بعض النماذج لا يعني نجاحا دائما فهناك نصوص روائية ناجحة وحين حولت لأفلام فقدت الكثير من بريقها ولنا في ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي خير دليل فعلى الرغم من النجاح الكبير للرواية غير أن الفيلم لم يرق لقرائه وهكذا...

مزجت الرواية بين ما هو بصري وماهو مرئي وذلك لأجل مجارات الرواية فكان للشكل العام للنص الدور الكبير في توليد معانيه ودلالاته "تتنوع هذه الآليات البصرية أو بالأحرى الآليات المرئية، فتبدأ من آليات الصورة الثابتة، سواء على التشكيل المرئي للصفحات والمساحات الفضائية للصفحة المطبوعة أو الطوبوغرافيا التي تبنى بها الصفحة، أو أنواع الخطوط والعناوين والهوامش، وأسلوب الرسائل..."[448] فشكل النص الخارجي له دوره اليوم وله مكانه في الدراسة، وأصبح الروائي اليوم يركز على هذه الشكليات التي صارت لزاما لكل نص روائي خاصة ونحن نتحدث عن العلاقة التي تربط النص بالسينما، فالرواية كنص

[448] مهدي صلاح الجويدي: التشكيل المرئي في النص الروائي الجديد، عالم الكتب الحديث، ص78.

استلهمت الكثير من السينما حيث اعتمدت على تقنايتها الدقيقة خاصة المتعلقة باللقطة والمشهد فنجد تنوع اللقطات والمشاهد بكل التفاصيل بل حتى الإضاءة هذا العنصر الحساس نجد له حضورا في الرواية الجديدة حيث يوظفها الكاتب بطريقة جميلة تمهد للمتلقي صنع سينمائية خاصة من معطيات الرواية.

السينما هي الأخرى استلهمت من جل الفنون، وكانت الرواية من بين الفنون الكثيرة التي استلهمت السينما بعضا من آلياته وللسرد الروائي حضوره الملفت في السينما، كذلك التصوير والوصف وغالبا ما يتم هذا بمكان خاص يمثل بحق هذا الوصف، السينما والرواية ثنائيتنان اجتمتعتا فشكلتا ما يسمى اليوم تفاعل الفنون ولا يمكن فصل هذا التفاعل خاصة ونحن نتحدث عن فنيين اكتمل أحدهما بالآخر"ثمة تشابكا وتلاقحا أو بالأحرى تفاعلا بين الفنون، وأن آليات التشكيل الروائي في عدد كبير من النصوص التي تتبنى الأبعاد المرئية تشتغل على آليات التصوير المتحرك، وتتخذ من بعض التقنيات السينمائية وسيلتها لإنتاج الخطاب الروائي، ومن أمثلة ذلك اعتماد تقنيات المونتاج السينمائي طريقة لبناء النص الروائي"[449] فكلاهما أخذ من الآخر واشتغل بآلياته وهذا هو التفاعل الحقيقي.

لرصد هذا التفاعل قمنا بالوقوف على بعض النماذج التي تفاعلت فيها السينما بالأدب، وقليلة هي الدراسات التي اشتغلت على هذه الثنائية فوقفنا عند مقالين أولهما ل"محمد الباردي" والذي اشتغل فيه على الرواية والسينما مالك الحزين الكيت كات مثالا، والثاني في العلاقة بين الرواية والسينما تلبس وظيفة الكاميرا في رواية رائحة الصابون لإلياس الخوري لعبد المعنم شيحة.

وقف محمد الباردي عند الرواية "مالك الحزين" والتي وظف فيها صاحبها آليات السينما من تقطيع وتوليف، وكيف وظفها المخرج السينمائي فيما بعد - تحويل الرواية لفيلم سينمائي- ، فالمخرج الذي احتفظ ببعض الشخصيات وأسقط بعضها الآخر لم يبين سبب

[449] مهدي صلاح الجويدي: التشكيل المرئي في النص الروائي الجديد، ص199.

ذلك"احتفظ المؤلف ببعض الشخصيات المحدودة وتخلى عن كل الشخصيات الأخرى التي بلغت عددا كبيرا، وجعل من شخصية ثانوية في الرواية شخصية مركزية هي التي تحوم حولها الرواية"[450] هي رؤية المخرج التي ستخالف بحسها رؤية المبدع فلكل رؤيته وإيديولوجيته التي ينطلق منها، فالشخصيات التي حذفها المخرج ما هي في حقيقة الأمر إلا شخصيات أبدلها المخرج وفق ثقافته ورؤاه ووفق تصوره للعمل، كما أن الفرق بين الرواية والفيلم كبير، فهذه الشخصيات الكثيرة في الرواية والتي تساهم في خلق عقد وأفاق جديدة تفعل فعلتها كذلك في السينما لكن الفرق يكمل في الممثلين والأمكنة إذ ليس من السهل توظيف كل تلك الشخصيات في السينما خاصة إذا علمنا أن لكل شخصية ممثلها الخاص ولباسها وهذا قد يزيد من نفقات المخرج فحاول تحويرها وفق ما رآه مناسبا، فالاختلاف يبقى موجودا بينهما "يبدوا الاختلاف في مستوى الاختيارات الفنية الكبرى، فالرواية تريد أن تنتج خطابا محايدا عندما سعى صاحب الرواية إلى تمثيل أفعال وشخوص ومفارقات اجتماعية من خلال عين سارد يسعى في أغلب المقاطع السردية إلى التباعد عن مروياته"[451] فالحس الفني هو الفارق هنا، فالمبدع والمخرج كلاهما يريد أن يخرج نصه في حلة جمالية فريدة.

الكاتب حين كتب مقاله حاول فيه أن يعالج الاختلاف بينهما كما حاول الوقوف عند تقنيات بعينها، لكن الكاتب صراحة أهمل الكثير من النقاط والعناصر التي تعتمدهم الرواية والسينما سواء بسواء، فالأماكن التي يوظفها الكاتب يجسدها السينمائي في جو خاص ومع أشخاص يتبنو الدور ويشخصونه، في حين أنه حاول الوقوف على الزمن، لكن لم يحدد نوع هذا الزمن الذي سار فيه الروائي والذي استلهمه السينمائي، قضية الموضوع الأساسي للرواية والتي حور السينمائي فيها حيث جعل من الشخصية الثانوية شخصية رئيسية لم يقف

---

[450] محمد الباردي: الرواية والسينما مالك الحزين/ الكيت كات مثالا، التفاعل بين الأدب والفنون الأخرى، أوراق المؤتمر الدولي الذي نظمه ماستر التواصل وتحليل الخطاب ومختبر التراث الثقافي كلية الآداب والعلوم الإنسانية، 18-20 ديسمبر 2017، جامعة ابن الطفيل، المغرب، عالم الكتب الحديث، إربد، ط1، 2019، ص125.

[451] محمد الباردي:الرواية والسينما ، ص127.

عندها الكاتب أو عند السبب الذي دفع بالسينمائي لهذا التغيير سوى بتبريره أن المخرج أراد أن يجعل من القضية الثانوية قضية أساسية،"النتيجة التي نريد أن نقف عندها هي أن الكتابة السينمائية في هذا الفيلم لم تحترم الحكاية التي رواها السارد في الرواية بل هتكها ولم تتعامل معها إلا باعتبارها مادة سردية منها استوحى المؤلف حكايته الخاصة"[452] لم يوضح الكاتب مصدر نتائجه ولم يقدم الدافع الذي جعل السينمائي يقوم بهذا، ربما هي الظروف والأوضاع هي من جعلت المخرج يحور بهذه الطريقة خاصة وأن رؤيته تختلف.

للصورة السينمائية آلياتها التي تضبطها والكاتب لم يقف عند هذه الآليات إلا في نقاط معينة، علما أن الرواية قد حوت هذه الآليات، كما أن التحليل كان ينقصه بعض الاستشهاد، خصوصا في ما تعلق بالصورة والمشهد، الكاتب لم يتحدث عن اللقطة التي كان لها حضورها البارز في الرواية، وعموما يمكن القول أن الكاتب قد وقف عند توظيف جديد للرواية في السينما وهذا التوظيف يكون وفق آليات معينة وأسس تختلف باختلاف المستلهم، فالسينما والأدب شكلتا معا ثنائية وقدمتا الكثير للسينما والأدب "الرواية استفادت من السينما كثيرا إذ استطاعت أن تطوع تقنيات الصورة للسرد الروائي ولكنها ظلت في أغلب الأحيان متمسكة بمقوماتها الأجنبية واستفادت السينما من النصوص الروائية الكبيرة وبدورها طوعت الوظائف السردية لتقنية الصورة والمشهد. وتظل الرواية خطابا سرديا مخصوصا كما تظل السينما فنا ينتج خطابه الخاص"[453] ذاك هو الدور الذي تشتغل عليه كل من السينما والرواية حيث تكمل إحداهما الأخرى، وهذا لا يعني أن السينما والرواية فنان متكاملان، فهما كذلك يستلهمان من فنون أخرى فالسينما التي تجمع بين التمثيل والموسيقى والفن بمختلف أنواعه، والرواية التي تستند على الخيال والصورة والرسم وبقية الفنون، فلا يمكن أن يقوم فن دون أن يستند على غيره من الفنون، هذه هي السينما وهذا هو الأدب يتلاحمان لأجل فن أرقى

---

[452] المصدر نفسه، ص127.

[453] محمد الباردي: الرواية والسينما، ص128.

ولأجل أدب ماتع، فولد ما يسمى اليوم بسينما الأدب وأدب السينما وهو فن جديد جمع بين تقنيات كثيرة فهل تكتفي السينما بهذا أم أنها أهدافها لا تزال كثيرة؟

ركز "محمد الباردي" على تحويل الرواية لفيلم سينمائي بينما ركز عبد المنعم شيحة على التقنيات السينمائية الحاضرة في الرواية من خلال وقوفه عند رواية رائحة الصابون حيث ركز فيها على وظيفة الكاميرا، والكاميرا في الرواية تختلف عنها في السينما كون الرؤية السردية غالبا ما تمثل في زاوية التقاط الصورة، وقد كان التوظيف مختلفا حيث عمد على تسليط الضوء على الكاميرا وذلك راجع لكثرة توظيف المشاهد القريبة والبعيدة، غير أن الكاتب لم يقف عند الغرض من التوظيف وإنما وقف عندها مقدما أمثلة ومشاهد، والمتلقي بحاجة إلى معرفة السبب في الاعتماد على اللقطات في الرواية.

ركز الكاتب على اللقطات غير أنه لم يقف عند زاوية التصوير وقفة متأنية فلم نجد بين ثنايا المقال الزاوية المتوسطة وغيرها وهي زاويا تختلف باختلاف النظرة والمشهد، عالج الكاتب اشكالية الذاتية في الرواية وهي بدورها التي ولدت ذاك الاهتمام بنوعية اللقطات، غير أنه لم يقدم جديدا في مقاله وإنما كانت دراسته دراسة عادية وقفت عند نموذج روائي وظف آليات سينمائية في الرواية.

الرواية اليوم كفن أصبحت هي الأخرى تهتم بالجانب الشكلي والبصري، بل حتى الجانب التقني وذلك من أجل إثبات وجودها بين الفنون خاصة وأن الفنون اليوم في تنافس شديد يحاول كل فن فيها إثبات وجوده وأحقيته في الميدان، "يصل حد التداخل بين السرد الروائي والتقنيات السينمائية إلى درجة دفع بعض الباحثين إلى عقد نوع من المفاضلة بين الرواية وفن السينما "[454] إلا أنه لا يمكننا تجاوز تفاعلها إذ ليس هناك تفاضلا بين هذا وذاك، فالرواية فرضت نفسها بتقنياتها الجديدة خاصة وأن الرواية اليوم قد انفتحت على آفاق كثيرة ووصلنا اليوم لما يسمى بالرواية التفاعلية، أي تلك الرواية التي يساهم في بنائها

[454] مهدي صلاح الجويدي: التشكيل المرئي في النص الروائي الجديد، ص45.

الخاتمة

الجميع، إن الرواية اليوم تختلف كثيرا عن الرواية الكلاسيكية فالرواية الجديدة اليوم فرضت نفسها على جميع المستويات وتفاعلت مع فنون كثيرة ومتعددة منها السينما والأدب التفاعلي وغيرهما من الفنون.

وقف الكاتب عند الآليات السينمائية في الرواية وقد نجح في رصدها وتتبعها لحد بعيد، حيث قدم تفصيلا عن أهم الآليات السينمائية المتضمنة في الرواية والتي استعان بها الناقد في تحليله، غير أنه لم يأت بشيء جديد فأي باحث يمكنه تقديم ورصد التقنيات السينمائية الواردة في الرواية، نحن لا نقلل من قيمة عمل الكاتب لكن بعد القراءة العميقة وصلنا إلى هذا الحكم في حقه.

السينما أو الفن السابع كما يسميها الكثيرون، هي فن جمع الفنون جميعا، وهي فن يحتاج دراسة وبحث على جميع مستوياته وأنواعه، فالسينما اليوم تحمل الكثير في ثناياها، غير أنها لم تجد بعد تلك الدراسة الكافية التي يقف عند جميع حدودها السينما اليوم تبحث عن ناقد متمرس ومتلق واع لأجل كشف مستورها والبحث في ثناياها، إن النقاد المغاربة لم يقفوا عند الصناعة السينمائية كفن وقفة متأنية فغالبا ما تكون الدراسة على جزئية واحدة فنجد الناقد يسلط ضوءه على جانب منها فإما أن يقف على الموسيقى أو الصوت أو الديكور وغيرها من العناصر، إذ نلحظ غيابا واضحا لدراسة مكتملة تعالج جميع الزوايا أو تقف عند أهم المكونات، لا زال نقدنا المغاربي بعيدا بعض الشيء عن العالمية خاصة وأن نقادنا نادرا ما يتخذون من السينما العربية نماذج لدراستهم، كما أنهم نادرا ما يقدمون عملا جماعيا فيه تتكاثف جهودهم لأجل نقد علمي بناء فكل ناقد يريد أن يكون في الصدراة بعيدا عن غيره من النقاد، إن نقدنا المغاربي بحاجة لأبنائه بحاجة إلى اهتمام أكثر وممارسة على صعيد أكبر عله ينهض من سباته، فهل سيأتي اليوم الذي نرى فيه نقدنا المغاربي يعتلي القمة وفيه تكاثف جهود أبنائه؟

الخاتمة

"نحن بحاجة إلى ممارسات نقدية، لا إلى نظريات في النقد وعظية لنكتب نقدا، ولنترك الآن مهمة تحديد أصول النقد ومنهجه، وواجبات الناقد، ما عليه أن يقول وما عليه أن يدع ...يوم يصبح عندنا إنتاج نقدي، يصبح بإمكاننا أن نستنتج كل هذه المقولات النظرية وبشكل أصدق"

"يمنى العيد"

الخاتمة:

من خلال اشتغالنا على عدد من المدونات النقدية المغاربية التي تشتغل على سيمياء الصورة على قلتها إلا أن هذا الإشتغال (باستثمار آليات نقد النقد) مكننا من الوقوف على عديد النتائج والأحكام التي يمكن أن نذكرها على النحو التالي:

سيمياء الصورة اليوم فرضت وجودها على الساحة الأدبية والنقدية على حد السواء، فالصورة أضحت اليوم مكونا نقديا بارزا يحوي العديد من الدلالات والرسائل في ثناياه، وقد حاول النقد المعاصر الوقوف على معاني الصور اعتمادا على مقارباته ولعل أبرزها هي المقاربة السيميائية التي حاولت تقديم قراءة وافية للصور ومعانيها وهو ما نجده اليوم في سيمياء الصورة.

واكب الشعر تطورات الساحة النقدية فمزج هو الآخر بين الكتابة والبصر وولد ما يسمى اليوم بالشعر البصري، وهو شعر أشرك العين في عملية التلقي غير أن غياب نظرية عربية تقارب النص الشعري بصريا أعاقت تطور هذا النوع من الكتابة الشعرية، فجل الدراسات كانت عبارة عن قراءة للشعر بطريقة مختلفة أما أن يقف الدارس عند النص وقفة نقدية صريحة فذاك لم نلمسه في نقدنا العربي ما عدا بعض المحاولات التي كان عبارة عن اجتهاد من النقاد الذين يدرسون الشعر بصريا ويحاولون الوقوف عند مضمرات الفضاء النصي.

غياب نظرية نقدية عربية تدرس الشعر دراسة نقدية بصرية مؤصلة يعود لعدم تكاثف جهود النقاد.

لم يختلف الأمر بين الشعر والسرد فالسرد البصري اليوم لا زال تابعا في تقنياته للسرد الغربي، والأمر نفسه مع سردنا العربي الذي ولد مع التقنيات الحديثة والذي كان غربي الأصول والمنهج، فجل الدراسات الخاصة بالأدب التفاعلي اليوم هي دراسات ترتكز على المنهج الغربي وبالضبط على مدرسة باريس السيميائية، بل حتى النقاد الذين عالجوا النص

السردي العربي لم يقفوا عند إجراءات منهجية معينة، فحتى مدرسة باريس لم تسلم من إسقاط بعض إجراءاتها من قبل النقاد الذين حاولوا تبني منهجها.

السرد البصري بوصفه جنسا جديدا لا يزال يعاني الغربة والتهميش في عالمنا العربي وما تجاهله وعدم الكتابة فيه من طرف النقاد إلا دليل صريح على عدم تمكنهم من خوض غمار التجربة، وقد يعود الأمر لعدم تمكن نقادنا من تقنيات التكنولوجيا الحديثة أو عدم انتباههم للدور الخطير والجوهري الذي تلعبه اليوم هذه الأجناس، وهو ما جعله يتأخر كثيرا عن نظيره الغربي فلا زال المجتمع العربي يعاني من أزمة حقيقية في قراءة الواقعة البصرية فلا نزال إلى اليوم لم نحظ بدراسة كافية أو مقاربة ناجحة تقارب هذه النصوص.

المسرح بوصفه نوعا زاوج بين فنون عدة وهو اليوم أكثر الأنواع تداولا وانتشارا لم يعط حقه من الدراسة، فالدراسة المسرحية في عالمنا المغاربي قليلة جدا، ونادرا ما تدرس المسرحية على جميع الأصعدة والمستويات فغالبا ما يتم دراسة المسرح من إحدى زواياه دون تقديم دراسة وافية عن جميع عناصر المسرحية، والمسرح اليوم بحاجة لمقاربة تقف عند مضامينه وثناياه.

النقاد المغاربة لم يتبنوا مقاربة سيميائية مسرحية وما أخذوا من سيميائية حلقة براغ غير أننا لم نلمس حضورا لهذا النوع السيميائي في التطبيق، وإنما اقتصرت الدراسات في معظمها على النص المسرحي في حد ذاته، ونادرا ما عالج النقاد مكونات المسرحية.

الإشهار كفن مرئي أول ما بدأ بدأ بالصورة لينتقل بعدها لعالم السينما فظهر ما يعرف اليوم بالإشهار المرئي، والإشهار كفن لم يلق دراسة في عالمنا العربي، والأمر نفسه في وطننا المغاربي فالدراسة فيه قليلة، وغالبا ما استلهم النقاد طروحات المدرسة الفرنسية وبالضبط منهج "بارث"، لكن العجب يكمن في التطبيق فالدراسة تعترف بتطبيقها منهج "بارث" غير أن الآليات والإجراءات غائبة تماما وهنا المفارقة، فالتنظير غربي والتطبيق لا يمت للمدرسة المنهوجة بصلة وهو ما جعل الدراسات تختلف بين ناقد وآخر.

الخاتمة

تختلف دراسة الإشهار من ناقد لآخر فكل دارس يدرس الإشها من الزاوية التي يراها مناسبة ووفق المنهجية التي تبناها، فالإشهار المغاربي إشهار ثري يوفر للدارس مادة دسمة للبحث والتقصي، خاصة في جانب الموروث الشعبي الذي تتميز به بلدان المغرب العربي

لم تقدم الدراسات المقدمة في مجال الإشهار الشيء الكثير فغالبا ما كانت تهمل جزئيات الإشهار الكبرى من إضاءة وألوان ولباس...والسيمياء غالبا ما تبحث في المضامين فالدراسات التي تناولناها خلت من هذه الاهتمامات وهذا دليل على أن الإشهار في بلادنا المغاربية لا يزال نبتا طريا، وهو بحاجة لعناية واهتمام أكبر من طرف نقاده ومنظريه.

السينما ذاك العالم الجميل الجامع بين عدة فنون جميلة لم نجد فيه دراسات كثيرة، والفيلم ذاك العالم الخاص الذي يوحد بين عناصر كثيرة ويجعل منها كلا واحدا، لم يدرس هو الآخر دراسة تشفي الغليل فالدراسة المقدمة في المجال في عالمنا العربي بحاجة إلى اهتمام أكبر من طرف أهل التخصص في المجال، فمعظم الدراسات التي وجدناها هي دراسات تركز على قراءة العمل السينمائي دون جهد يذكر، ويمكن لأي فرد منا تقديم قراءة لأي عمل شاهده، فالسينما تحتاج من يبحث في مكوناتها ودلالاتها وليس لمن يقرأ منتوجها.

كانت معالجة النقاد سطحية وبسيطة ولم تغص في الدلالات فحتى مقاربة " كريستان ميتز" لم نجد حضورها سوى في الجانب النظري وهناك من غيبها تماما، السينما في عالمنا المغاربي تعاني من زاويتين أولا من زاوية الإنتاج فجل إنتاجاتنا السينمائية لا زالت بحاجة إلى ضبط وحنكة، ومن زاوية الدراسة النقدية فأعمالنا السينمائية معظمها تفتقر إلى متابعة نقدية متخصصة تستثمر آليات المناهج الحداثية وبخاصة السيمياء البصرية.

صار لزاما علينا النهوض بنقدنا المغاربي الذي لا يزال بعيدا عن العالمية نحن لا ننكر وجود نقاد مغاربة أكفاء قدموا ولا زالوا يقدمون، لكن حب الظهور والتفرد وطغيان الأنا منعت هذا النقد من التطور، كذلك بعض الممارسات التي يعاني منها النقاد جعلت نقدنا في دائرة

الخاتمة

التخلف، فمعظمه يعاني التهميش، نقدنا المغاربي بحاجة لأبنائه وجهودهم ولا مخرج لنا من دائرة ما نعانيه سوى تكاثف الجهود وتوحيد الأهداف لأجل نقد مغاربي أصيل يبلغ العالمية، أما إن كنا مصرين على هذه الأنانية فلن نقدم جديدا، فهل سيأتي ذلك اليوم الذي فيه نعاضد جهودنا وفيه نفخر بنقد مغاربي بجهود مغاربية؟

الملخص

الملخص:

يعالج هذا البحث الموسوم بتلقي السيمياء البصرية في النقد المغاربي المعاصر نماذج مختارة التلقي المغاربي لهذا النوع السيميائي، حيث حاولنا الوقوف عند كل جنس أدبي بفصل متفرد، خاصة وأن النماذج كثيرة ولا يمكن تناولها جميعا فوقفنا عند أكثر الأنواع السيميائية تداولا، وقف البحث عند التلقي المغاربي الذي كان متواترا بين ناقد وآخر فقلما اتفق ناقدان على إجراءات معينة وربما يعود ذلك إلى اختلاف المرجعيات الفكرية والثقافية التي ينهل منها كل ناقد، خاصة وأن المدارس كثيرة والآليات متعددة والاتفاق غير موجود، فاختلاف التلقي كان واضحا بين جزائري ومغربي فكل ينظر من الزاوية التي يراها مناسبة، لم يضبط النقاد المغاربة منهجية واحدة لمقاربة النص البصري ولعل هذا أكبر عائق يقف حائلا بين النص والدارس اليوم.

وقف البحث عند أهم المرجعيات الفكرية التي نهل منها نقادنا المغاربة في دراساتهم فوقف عند نماذج متعددة متنقلا بين عدة دول مغاربية وذلك من أجل معرفة ما وصل إليه النقد المغاربي في المجال خصوصا ونحن نشهد انتشار هذه الفنون وسيطرتها على باق الفنون الأخرى حيث تزاوجت معها وهذا راجع للثورة التكنولوجية التي يشهدها العالم اليوم عالم الصورة.

لا ينكر أحد غربية المنهج خاصة وأننا نعاني من أزمة منهج حقيقية، فالنقاد استلهموا نظريات غربية وطبقوها على النص العربي، وما يحتاجه النقد العربي اليوم هو منهج عربي أصيل يراعي خصوصية النص العربي.

الكلمات المفتاحية: السيمياء البصرية، الشعر البصري، الأدب التفاعلي، المسرح، الإشهار، السينما، الممارسة النقدية.

Résumé:

Cette recherche caractérisée par la réception de la sémiotique visuelle dans la critique maghrébine contemporaine porte sur des modéles sélectionnés pour la réception maghrébine de ce type sémiotique, ou nous avons essayé de se situer chaque genre littéraire dans un seul chapitre, d'autant plus que les modéles sont nombreux et ne peuvent pas les traités tous. Nous nous sommes donc tenus aux types les plus sémiotiques en circulation selon la recherche à la réception.

Maghrébine qui se différent d'un critique à un autre. Les critiques s'accordent rarement sur certaines procédures, et cela peut être du à la différence des références intellectuelles et culturelles de chaque critique, d'autant plus que les écoles sont nombreuses et les mécanismes sont divers, l'accord n'est pas présent, et la différence de réception était nette entre un Algérien et un Marocain, donc tout le monde regarde sous la vision qu'il juge approprié. Les critiques marocains n'ont pas défini une méthodologie unique pour aborder le texte visuel, et c'est peut-être le plus grand obstacle qui se trouve aujourd'hui entre le texte et le savant.

La recherche met l'accent sur les références intellectuelles les plus importantes dont nos critiques marocains ont puisé dans leurs études, ainsi sur de multiples modéles parmi plusieurs pays marocains, afin de savoir à quoi aboutit la critique maghrébine sur le terrain en particulier, en plus nous assistons à la diffusion de ces arts et de leur contrôle sur le reste des autres arts en raison de la révolution technologique que le monde assiste aujourd'hui.

Personne n'a mentionné que la méthodologie est occidentale, d'autant plus que nous souffrons d'un véritable crise de méthodologie. Les critiques ont inspiré les théories occidentales et les ont appliquées au texte arabe. C'est pourquoi le critique arabe a besoin aujourd'hui d’une méthodologie arabe originale qui tienne compte de la spécificité du texte arabe.

Les mots clés:

Sémiotique visuelle, Poésie visuelle, Littérature interactive, Théâtre, Publicité, Cinéma, Pratique de critique.

Abstract

This research marked by the receipt of visual semiotics in contemporary Moroccan criticism, addresses selected examples of Moroccan reception of this semiotic species. We tried to take a stand in each literary genre in a unique chapter especially since the models are many and not all can be dealt with. We stopped at the most circulating species, we stopped at the Moroccan reception which was frequent between one critic and the other.

We are witnessing the spread of these arts and their control over the rest of the other arts that they have intermingled with. This is due to the technological revolution that the world is experiencing today.

No one in the West denies the approach, especially since we are experiencing a real crisis of approach. Critics have drawn on Western theories and applied them to the Arabic text.

Keywords: visual chemistry, visual poetry, interactive literature, theatre, publicity, cinema, critical practice.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

القرآن الكريم

أولا: المصادر:

1. أحسن ثليلاني: المسرح الجزائري دراسات تطبيقية في الجذور التراثية وتطور المجتمع، دار التنوير، ط1، الجزائر، 2013.
2. أنيسة المجبري: الخطاب الإشهاري والتراث قراءة سيميائية في التوظيف الإشهاري في تونس، مجلة الحوار الثقافي ، المجلد6، العدد1، الجزائر، 2017.
3. بومدين ذباح، أحمد العارف: لغة الشعر بين التشكيل والتأويل، دار التنوير، الجزائر، ط1، 2018.
4. التفاعل بين الأدب والفنون الأخرى، أوراق المؤتمر الدولي الذي نظمه ماستر التواصل وتحليل الخطاب ومختبر التراث الثقافي كلية الآداب والعلوم الإنسانية، 18-20 ديسمبر 2017، جامعة ابن الطفيل، المغرب، عالم الكتب الحديث، إربد، ط1، 2019.
5. جلال خشاب: إشراف:محمد عيلان، توظيف الموروث الشعبي في الخطاب الإشهاري المرئي المغاربي – الجزائر- تونس – المغرب – مقاربة سيميائية، جامعة باجي مختار عنابة، 2009، 2010.
6. جميل حمداوي: الأدب الرقمي بين النظرية والتطبيق، شبكة الألوكة، ط1، 2016.
7. جميل حمداوي: سيميوطيقا الصورة المسرحية دراسات في المسرح، الرباط، دار نشر المعرفة، 2013.
8. سعيد بنكراد: سيميائيات الصورة الإشهارية الإشهار والتمثلات الثقافية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2016.
9. سليمان الحقيوي: سحر الصورة السينمائية خبايا صناعة الصورة، دار الراية للنشر والتوزيع، عمان، ط1، .2013
10. عبد الغني بومعزة: إطلالة على السينما، دار التنوير، الجزائر، ط1، .2012

11.عبد القادر فهيم شيباني: سيميائيات المحكي المترابط، سرديات الهندسة الترابطية، نحن نظرية للرواية الرقمية، عالم الكتب الحديث، ط1، الجزائر، .2014

12.عبد المجيد نوسي: قريبا من غزة... قريبا من القدس بناء القيم في الخطاب الإشهاري علامات .31

13.فاطمة محمد محمود عبد الوهاب: في البنية الإيقاعية للقصيدة العربية الحديثة (قراءة في نصوص موريطانية)، دار المعرفة، 2009، الجزائر.

14.قدور عبد الله ثاني: سيميائية الرسالة الإشهارية واستراتجيات التواصل إشهار Blédilaitأنموذجا، مجلة الصورة والاتصال، فبراير 2018، العدد 2 الجزائر.

15.محمد الماكري: الشكل والخطاب مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1991.

16.مخلوف بوكروح: التلقي والمشاهدة في المسرح الإرسال والتلقي في المسرح، مقامات للنشر والتوزيع، الجزائر، .2013

17.معاشو قرور: الأمية البصرية إشكالية تلقي الحداثة في الفن التشكيلي العربي، دار ميم للنشر، الجزائر،ط1، 2013.

ثانيا: المراجع:

18.إبراهيم أحمد ملحم: الأدب والتقنية، مدخل إلى النقد التفاعلي، عالم الكتب الحديث، 2013.

19.أحمد مختار عمر: اللغة واللون، عالم الكتب الحديث، القاهرة، ط1997،2.

20.أحمد يوسف: السيميائيات الواصفة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2005.

21.أمجد حميد التميمي: مقدمة في النقد الثقافي التفاعلي، كتاب ناشرون، لبنان، ط1، .2010

22.أمينة فزاري: أسئلة وأجوبة في السيميائية السردية، دار الكتاب الحديث، القاهرة، ط1 ،2011.

23.بشرى موسى صالح: بويطيقا الثقافة نحو نظرية شعرية في النقد الثقافي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 2012.

24.بلاسم محمد: الفن التشكيلي قراءة سيميائية في أنساق الرسم، دار مجدلاوي، عمان، ط1 ،2008.

25.ثائر العذاري: في تقنيات التشكيل الشعري واللغة الشعرية، رند للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط1.

26.جميل حمداوي: السيميولوجيا بين النظرية والتطبيق، الوراق للنشر والتوزيع، عمان، د/ط ،2011.

27.حفناوي بعلي: مدخل إلى نظرية النقد الثقافي المقارن، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007.

28.حمد محمد الدوخي: المونتاج الشعري في القصيدة العربية المعاصرة، دار سطور للنشر والتوزيع، بغداد، ط2، 2017.

29.حمد محمد الدوخي: تخطيط النص الشعري مقاربة سيميائية لفاعلية العتبة في صناعة النص الشعري، دار سطور للنشر ،بغداد،ط1، 2017.

30.حنون مبارك: دروس في السيميائيات، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1987،1.

31.خليل موسى: قراءات في الشعر العربي الحديث و المعاصر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،2000.

32.رشيد بن مالك: مقدمة في السيميائية السردية، دار القصبة للنشر، الجزائر د/ط ،.2000

33.رضوان بلخيري وسارة جابري: الحملات الإعلانية، دار جسو، الجزائر، 2019.

34.رضوان بلخيري: سيميولوجيا الخطاب المرئي من النظري إلى التطبيق، دار جسور، الجزائر، ط2016،1.

35.رضوان بلخيري: مدخل إلى وسائل الإعلام والاتصال، نشأتها وتطورها، دار جسور للنشر، الجزائر، 2014.

36.زهور كرام: الأدب الرقمي أسئلة ثقافية وتأملات مفاهيمية، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة،ط1، .2009

37.سعاد عالمي: مفهوم الصورة عند ريجيس دوبري، إفريقيا الشرق، المغرب، الدار البيضاء ، د/ط ، 2004.

38.سعيد بنكراد: السيميائيات السردية مدخل نظري، منشورات الزمن، الدار البيضاء، .2001

39.سعيد بنكراد: السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، دار الحوار، سوريا، ط3، 2012.

40.سعيد بنكراد: السيميائيات والتأويل، مدخل لسيميائيات ساندرس بيرس، المركز الثقافي العربي، مكناس.

41.سعيد بنكراد: الصورة الإشهارية آليات الإقناع والدلالة، المركز الثقافي العربي، الدار المغربية،د/ط، د/ت.

42.سعيد يقطين: النص المترابط ومستقبل الثقافة العربية نحو كتابة رقمية عربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، المغرب، .2008

43.سعيد يقطين: من النص إلى النص المترابط مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط10، .2005

44.سيزا قاسم، نصر حامد أبو زيد: أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة، مدخل إلى السيميوطيقا، دار إلياس العصرية، القاهرة، 1986.

45.شاكر عبد الحميد: عصر الصورة (الايجابيات والسلبيات)، عالم المعرفة، الكويت ،د/ط، 2005.

46.شرف الدين ماجدولين: الصورة السردية في الرواية والقصة والسينما، منشورات الاختلاف، الجزائر،.2010

47.شرف الدين ماجدولين: حكايات صور (تأويلات نقدية)، منشورات الاختلاف، الجزائر، .2009

48.صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، ط1، 1995.

49.طاهر عبد المسلم: عبقرية الصورة والمكان، دار الشروق للنشر، الأردن، ط2002،1.

50.عادل فاخوري: تيارات في السيمياء، دار الطليعة للنشر والتوزيع، بيروت، ط1.

51.عبد الجبار ناصر: ثقافة الصورة في وسائل الإعلام، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، 2011.

52.عبد العالي معزوز: فلسلفة الصورةبين الفن والتواصل، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، .2014

53.عبد العزيز إبراهيم: شعرية الحداثة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،2005.

54.عبد العزيز المقالح: الشعر بين الرؤيا والتشكيل، دار طلاس للدراسات، ط2، 1985.

55.عبد القادر فهيم شيباني: معالم السيميائيات العامة أسسها ومفاهيمها، سيدي بلعباس ،ط2008،1.

56.عبد الله الغدامي: الثقافة التلفزيونية سقوط النخبة وبروز الشعبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، .2005

57.عبد المجيد نوسي: التحليل السيميائي للخطاب الروائي، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، .2002

58.عبد الناصر هلال: الإلتفات البصري من النص إلى الخطاب (قراءة في تشكيل القصيدة الجديدة)،دار العلم و الايمان للنشر و التوزيع ، كفر الشيخ، ط1، .2010

59.عبيدة صبطي ونجيب بخوش: الدلالة والمعنى في الصورة، دار الخلدونية، الجزائر، ط1 ،2009.

60.عدلي رضا سلوى العوادلي: الإعلان الإذاعي والتلفزيوني، القاهرة، .2008

61.عدنان مدانات: السينما التسجيلية الدراما والشعر، مطبعة السفير، مؤسسة عبد الحميد شومان، 2011.

62.عصام خلف كامل: الاتجاه السيميولوجي ونقد الشعر، دار فرحة للنشر والتوزيع، السودان ،د/ط، 2003.

63.عطية سليمان أحمد: الإشهار القرآني والمعنى العرفاني في ضوء النظرية العرفانية والمزج المفهومي والتداولية، سورة يوسف نموذجا، الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي، القاهرة، 2004.

64.عقيل مهدي يوسف: جاذبية الصورة السينمائية، دراسات في جماليات السينما، دار الكتاب الجديد، بيروت، ط1، 2011.

65.علي جعفر العلاق: الدلالة المرئية قراءة في شعرية القصيدة الحديثة، فضاءات للنشر، العراق، ط1، 2013.

66.فاطمة البريكي: مدخل إلى الأدب التفاعلي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 2006.

67.قدور عبد الله ثاني: سيميائية الصورة مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم، مؤسسة الوراق، عمان، ط1، 2008.

68.كلود عبيد: جمالية الصورة في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2010.

69.كمال بومنير: الألوان والجمال كتاب الفنانين التشكيليين من ليونارو دافينشي إلى سيلفادور دالي، دار التنوير، الجزائر، ط1، 2014.

70.لبيبة خمار: النص المترابط فن الكتابة الرقمية وآفاق التلقي، رؤية للنشر، القاهرة، ط1، 2018.

71.المتنبي : الديوان قصيدة واحر قلباه ممن قبله شيم، طباعة مفضلتي.

72.مجموعة من المؤلفين: علم العلامات، تر: جمال الجزيري، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1 ،2005.

73.محسن أعمار: الإشهار التلفزيوني قراءة في المعنى والدلالة، علامات، 18، 1998.

74.محمد التهامي العماري: حقول سيميائية (السيميائيات الاجتماعية، سيميائيات المسرح، سيميائيات التلقي)، مكناس، منشورات الباحثين الشباب في اللغة والآداب والعلوم الانسانية،2007.

75.محمد السرغيني: محاضرات في السيميولوجيا، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء ،ط1 ،1987.

76.محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950-2004)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2008.

77.محمد العبد: الصورة والثقافة والاتصال، مجلة فصول، العدد 62، صيف وخريف 2003.

78.محمد الكرافس: السيميائيات العامة بين السيميولوجيا والسيميوطيقا، دار أسامة للنشر ،عمان، ط1،2018.

79.محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، دار التنوير، بيروت، ط2، 1985.

80.محمد جودات: في العروض والشكل البصري، قراءة تناصية في الحداثة الشعرية العربية، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2011.

81.محمد خاين: الإشهار الدولي والترجمة إلى العربية رهانات الاحتواء وإكراهات اللغة والثقافة، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، بيروت، ط1، 2015.

82.محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والإيقاعية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.

83.محمد غنيمي هلال، في النقد المسرحي، القاهرة، دار النهضة.

84.محمد مفتاح: دينامية النص، المركز الثقافي العربي، الرباط، د/ط، 1987.

85.محمد نجيب التلاوي: القصيدة التشكيلية في الشعر العربي الهيئة المصرية العامة للكتاب،مصر، ط1، 2006.

86.محمد هزاع الزواهرة: اللون ودلالته في الشعر، دار الحامد للنشر والتوزيع، عمان، ط1،2008.

87.محمود أدهم: مقدمة إلى الصحافة المصورة الصورة وسيلة اتصال، الدار البيضاء ،د/ط،د/ت.

88.محمود سامي عطا الله: السينما وفنون التلفزيون، الدرار اللبنانية المصرية، القاهرة، 1997.

89.مريم بنت محمد الشنيقطي: الخطاب الإشهاري في النص الأدبي، دار الفيصل الثقافية، السعودية، 1440.

90.المصطفى العمراني: التواصل نماذج ورهانات، عالم الكتب الحديث، اربد، ط1، 2016.

91.منى الحديدي: الإعلان الدار المصرية اللبنانية، ط1، القاهرة، 1999.

92.مهدي صلاح الجويدي: التشكيل المرئي في النص الروائي الجديد، عالم الكتاب الحديث، إربد، ط1، 2012.

93.مهدي صلاح الجويدي: التشكيل المرئي في النص الروائي الجديد،عالم الكتب الحديث.

94.نادية بوشفرة: مباحث في السيميائية السردية، دار الأمل للطباعة، تيزي وزو، 2008.

78.نصر الدين بن غنيسة: فصول في السيميائيات، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2011.

95.نصر الدين بن غنيسة: فصول في السيميائيات، عالم الكتب الحديث، عمان، ط1 ،2011. نور الدين رايص: السيميائيات والتواصل، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط.2016،1

96.هامل الشيخ: التوصل اللغوي في الخطاب الإعلاني من البنية إلى الأفق التداولي، عالم الكتب الحديث، الأردن، .2016

97.هاني أبو الحسن سلام: سيميولوجيا المسرح بين النص والعرض، دار الوفاء، الاسكندرية، .2005

98.يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي (مفاهيمها ،أسسها وتطبيقاتها النظرية)، دار جسور ،الجزائر، ط2007،1.

ثالثا: المراجع المترجمة:

99.آرثر ايزابرجر: تر، وفاء إبراهيم/ رمضان بسطاويس، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، .2003

100.إمبرتو إيكو: التأويل بين السيميائية والتفكيكية، تر: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 2004.

101.إمبرتو إيكو: العلامة في تحليل المفهوم و تاريخه، تر: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 2010.

102. إمبرتو إيكو: سيميائية الأنساق البصرية، تر: محمد التهامي العماري، دار الحوار، اللاذيقية، ط2013،2.

103.ايريك بتلي: نظرية المسرح الحديث مدخل إلى المسرح والدراما ، تر: يوسف عبد المسيح تروث، بغداد، دار الشؤون الثقافية ،1986.

104.إيريك بويسونس: السيميولوجيا والتوصل، تر: جواد بنيس، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط2017،1.

105.بيير غيرو: السيميائيات دراسة الأنساق السيميائية الغير لغوية، تر: منذر عياشي، دار نينوى للنشر، دمشق، ط1، 2016.

106.جاك أمون: الصورة، تر: ريتا الخوري، المنظمة العربية للترجمة، بيروت،ط1، 2013.

107.برنار توسان: ما هي السيميولوجيا، تر: محمد نظيف، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء ،ط2، 2000.

108.برنار كاتولا: الإشهار والمجتمع، تر: سعيد بنكراد، دار الحوار للنشر، اللاذيقية، ط1، .2012

109.كين دانسايجر: فكرة الإخراج السينمائي، كيف تصبح مخرجا عظيما، تر: أحمد يوسف، المركز القومي للترجمة، القاهرة،ط1، .2009

110.بيار غيرو: السيمياء، تر: أنطوان أبو زيد، منشورات عويدات، بيروت، ط1، باريس، 1984.

111.جاك فونتاني: سيمياء المرئي، تر: علي أسعد، دار الحوار، اللاذيقية، ط2، 2010.

112.جون كوهن: بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي، دار توبقال للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط1، 1986.

113.جيرار دولودال: السيميائيات أو نظرية العلامات، تر:عبد الرحمان بوعلي، دار الحوار، اللاذيقية، ط1،2004.

114.جيل دولوز:سينما الصورة الزمن (الجزء الثاني) تر: جمال شحيد، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، 2015.

115.دافييد فيكتروف: الإشهار والصورة، تر: سعيد بنكراد، دار الأمان، الرباط، 2015.

116.دانيال تشاندلر: أسس السيميائية، تر: طلال وهبة، المنظمة العربية للترجمة، بيروت ، د/ط،2008.

117.رولان بارث: درس السيميولوجيا، تر: عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1،1986.

118.رولان بارث: مبادئ في علم الأدلة، تر: محمد البكري، دار الحوار، اللاذيقية، ط1 ،1987.

119.ريجيس دوبري: حياة الصورة و موتها، تر: فريد الزاهي، إفريقيا الشرق، د/ط ، د/ت ،د/ب.

120.فران فينتورا: الخطاب السينمائي لغة الصورة، تر: علا شنانة، المؤسسة العامة للسينما، دمشق.

121.فولفانغ ايزر: فعل القراءة، تر: حميد لحميداني، منشورات مكتبة المناهل، فاس،1994.

122.كير إيلام: تر: رئيف كرم، سيمياء المسرح والدراما، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1992.

123.مارسيو داسكال: الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة، تر:حميد لحميداني، ومجموعة من المؤلفين، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، د/ط،1987.

124.ماري تيبريزجورنو: معجم المصطلحات السيميائية: تر، فائز بشور.

125.ماريا ديل كارمن بوبس نابيس: تلر: سمير متولي، دراسات عن سيميولوجيا المسرح، مطابع المجلس الأعلى للآثار، القاهرة، 1988.

126.ماريادیل كارمن بوبس نابيس، دراسات عن سيميولوجيا المسرح، تر: سمير متولي، القاهرة، مطابع المجلس الأعلى للآثار.

127.مجموعة من المؤلفين: السيميائية الأصول القواعد والتاريخ، تر: رشيد بن مالك، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان ،ط1 ،2008.

128.مجموعة من المؤلفين: تر: أدمير كوريه، سيمياء براغ للمسرح دراسات سيميائية، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1997.

129.مجموعة من المؤلفين:علم العلامات، تر: جمال الجزيري، المجلس الأعلى للثقافة ،القاهرة، ط1،2005.

130.مجموعة مو: بحث في العلامة المرئية من أجل بلاغة الصورة، تر: سمر محمد سعيد، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2012.

131.يوري لوتمان: قضايا علم الجمال السينمائي مدخل إلى سيميائية الفيلم، تر: نبيل الدبس، إصدار النادي السينمائي بدمشق.

رابعا: المقالات:

132. إدريس الجبري: الإشهار والمرأة، علامات، العدد 7، 1997.

133. إدمون كوشيو: أسئلة النقد في مواجهة الإبداع الرقمي.

134. بشير محناش: التشكيل البصري في الشعر العربي المعاصر نزار قباني أنموذجا، مجلة كلية الآداب واللغات، العدد18، 2016.

135. جلال خشاب: حضور الأسطورة في الخطاب الإشهاري الملصقة نموذجا، أعمال ملتقى الأدب والأسطورة، مخبر الأدب العام، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة باجي مختار، عنابة،2007.

136. الجوهر خالف: ترجمة الإشهار رهان اقتصاد الغد، مجلة المترجم، المجلد 18، العدد2، جوان 2018.

137. حميد لحميداني: مدخل لدراسة الإشهار، علامات 18، المغرب، 2002.

138. عبد المجيد نوسي: قريبا من غزة... قريبا من القدس بناء القيم في الخطاب الإشهاري، علامات 31، 2009.

139. عمار ساسي: المصطلح الإشهاري في الجزائر واقعه وآفاقه، مجلة المترجم، العدد 15، يناير - جوان 2007.

140. قدور عبد الله ثاني: سيميائية الرسالة الإشهارية واستراتجيات التواصل إشهار Blédilaitأنموذجا، مجلة الصورة والاتصال، فبراير 2018، العدد 2 الجزائر.

141. قدور عبد الله ثاني: سينمائية السينما عند كريستان ميتز، جامعة وهران.

142. كلثوم مدقن: أصناف العلامات في المسرح ودلالاتها التواصلية، الدلالية، والثقافية، مجلة الآداب واللغات، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، الجزائر، العدد6 ماي.2007

143. لخميسي شرفي : التشكيل البصري وحداته: النص الشعري أوجه الحضور وأبعاد الدلالة في الشعر الجزائري المعاصر، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، المجلد12، العدد1، 15مارس 2020.

144. محسن أعمار: الإشهار التلفزيوني قراءة في المعنى والدلالة، علامات، 18، 1998.

145. محمد العبد: الصورة والثقافة والاتصال، مجلة فصول، العدد 62، صيف وخريف 2003.

146. محمد الولي: الإشهار أفيون الشعوب المعاصر، علامات، 27، المغرب، 2007.

147. وصفي ياسين عباس: السيميوثقافية الرقمية نحو منهج نقدي للأدب التفاعلي الرقمي، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2018.

خامسا: المعاجم:

148.ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، د/ط، م4، باب صور د/ت.

149.باتريس بافي: تر: ميشال فختار: معجم المسرح، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، .2015

150.ماري تيبريزجورنو: معجم المصطلحات السيميائية: تر، فائز بشور.

151.محمد مرتضى بن محمد الحسيني الزبيدي: تاج العروس من جواهر القاموس، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط1، مجلد16، 2007.

152.فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010.

سادسا: الأطروحات:

153. بوراس محمد: إشراف محمد بن عمار: الإشهار عن المنتجات والخدمات دراسة لنيل شهادة دكتوراه في القانون الخاص، جامعة أبي بكر بلقايد تلمسان، 2011،2012.

الفهرس

فهرس المحتويات

الإهداء.....Erreur ! Signet non défini.

شكر وعرفان: 3

المقدمة:.....أ

الباب الأول.....6

تلقي السيمياء البصرية على المستوى الإبداعي.....6

الفصل الأول: مقاربات نظرية 7

1 تعريف السيميولوجيا: 8

أ ـ لغة:.....8

ب ـ اصطلاحا:.....9

1 2 سيميولوجيا سوسير: 13

3.1 سيميوطيقا بيرس: 15

تقسيم العلامة عند شارل ساندرز بيرس:.....16

4.1 اتجاهات السيميولوجيا: 18

2 تعريف الصورة: 22

أ ـ لغة:.....22

ب . اصطلاحا:.....23

2-1 تعريف الصورة في البصريات: 25

2-2 لمحة موجزة عن تاريخ الصورة: 31

2-3 أنواع الصورة: 32

3 تركيب وبنية الصورة: 35

4 تعريف اللون: 41

4-1 دلالات الألوان: 42

1 الدلالات اللفظية: 42

4-2 الدلالات الرمزية: 43

4-3 الدلالات النفسية: 45

5- تعريف الشكل: 50

6 رمزية الأشكال: 54

7 تعريف الإضاءة ووظيفتها: 56

الفصل الثاني 60

أولا: لمحة عن الشعر البصري: 61

1 كتاب الشكل والخطاب لمحمد الماكري: مدخل لتحليل ظاهراتي: 72

1-1 وصف الكتاب: 72

1-2 الخلفيات النظرية والرؤية المنهجية: ..... Erreur ! Signet non défini.

1-3 الأهداف: ..... Erreur ! Signet non défini.

1-4 المتن المدروس: ..... Erreur ! Signet non défini.

1-5 الممارسة النقدية: ..... Erreur ! Signet non défini.

2 كتاب في البنية الإيقاعية للقصيدة العربية الحديثة قراءة في نصوص موريطانية لفاطمة محمد محمود عبد الوهاب: 87

2-1 وصف الكتاب:.....87

2-2 الخلفيات النظرية والرؤية المنهجية:.....Erreur ! Signet non défini.

2-3 الأهداف:.....Erreur ! Signet non défini.

2-4 المتن المدروس:.....Erreur ! Signet non défini.

2-5 الممارسة النقدية: .....Erreur ! Signet non défini.

3 كتاب لغة الشعر بين التشكيل والتأويل لبومدين ذباح وأحمد العارف: 99

3-1 وصف الكتاب:.....99

3-2 الخلفيات النظرية والرؤية المنهجية:..... 100

3-3 الأهداف:..... 102

3-4 المتن المدروس:..... 103

3-5 الممارسة النقدية: 105

الفصل الثالث 112

تلقي السرد البصري في النقد المغاربي المعاصر 112

1 من الأدبية إلى الرقمية: 113

2 المصطلح الرقمي واقع وإشكالات: 116

3السردية الرقمية بين مطرقة المنهج وسندان المبدع:..... 121

1 كتاب سيميائيات المحكي المترابط سرديات الهندسة الترابطية نحو نظرية للرواية الرقمية لعبد القادر فهيم شيباني:..... 126

1-1وصف الكتاب:..... 126

1-2 الخلفيات النظرية والرؤية المنهجية.....133

3-1 الأهداف:..... 130

4-1المتن المدروس: 131

5-1 الممارسة النقدية.....138

4 كتاب الأدب الرقمي بين النظرية والتطبيق لجميل حمداوي 141

1-4 وصف الكتاب.....146

2-4 الخلفيات النظرية والرؤية المنهجية.....146

3-4 الأهداف.....149

4-4 الممارسة النقدية: 144

6 كتاب الأمية البصرية إشكالية تلقي الحداثة في الفن التشكيلي العربي لمعاشو قرور: 148

1-6 وصف الكتاب.....154

2-6 الخلفية النظرية والرؤية المنهجية.....155

3-6 الأهداف.....157

4-6 المتن المدروس.....158

5-6 الممارسة النقدية.....160

الباب الثاني..... 163

تلقي السيمياء البصرية على المستوى الإبداعي 163

تلقي المسرح في النقد المغاربي المعاصر..... 164

تمهيد: 165
1 كتاب سيميوطيقا الصورة المسرحية دراسات في المسرح لجميل حمداوي: 175
1-1 وصف الكتاب: 175
1-2 الخلفيات النظرية والرؤية المنهجية: 176
1-3 الأهداف: 177
1-4 المتن المدروس:..... 178
1-5 الممارسة النقدية:..... 180
2 كتاب المسرح الجزائري دراسات تطبيقية في الجذور التراثية وتطور المجتمع:. 190
2-1 وصف الكتاب: 190
2-2 الخلفيات النظرية والرؤية المنهجية: 191
2-3 الأهداف: 192
2-4 المتن المدروس:..... 193
2-5 الممارسة النقدية:..... 194
3 كتاب التلقي والمشاهدة في المسرح لمخلوف بوكروح: 204
3-1 وصف الكتاب: 204
3-2 الخلفيات النظرية والرؤية المنهجية: 205
3-3 الأهداف: 206
3-4 المتن المدروس:..... 207
3-5 الممارسة النقدية:..... 208
الفصل الثاني 216

تلقي الإشهار في النقد المغاربي المعاصر 216

تمهيد: 217

تعريف الإشهار:.....219

أ- لغة: 219

ب – اصطلاحا: 219

2 أنواع الإشهار:.....221

3 عناصر الرسالة الإشهارية: 224

4 وظائف الإشهار:.....225

5 سلبيات الإشهار:.....227

6 إشكالية المصطلح: 229

7 مقاربات دراسة الإشهار: 234

أ المقاربة السيميائية: 234

ب- المقاربة الثقافية:.....236

8أطروحة توظيف الموروث الشعبي في الخطاب الإشهاري لجلال خشاب.....243

8-1 وصف الكتاب.....243

8-2 الخلفيات النظرية والرؤية المنهجية.....244

8-3 الأهداف.....246

4-8 المتن المدروس.....248

5-8 الممارسة النقدية.....249

9 كتاب سيميائية الصورة الإشهارية الصورة والتمثلات الثقافية لسعيد بنكراد.....

1-9 وصف الكتاب.....255

2-9 الخلفيات النظرية والرؤية المنهجية.....257

3-9 الأهداف.....258

4-9 المتن المدروس.....259

5-9 الممارسة النقدية.....260

10 قراءة نقدية لمقالات مغاربية.....268

تلقي السينما في النقد المغاربي المعاصر 270

1 السينما:..... 271

2 السينما كعالم:..... 279

3 كتاب سحر الصورة السينمائية لسليمان الحق.....287

1-3 وصف الكتاب.....287.

2-3 الخلفيات النظرية والرؤية المنهجية.....288

3-3 الأهداف.....289

4-3 المتن المدروس.....290

5-3 الممارسة النقدية.....291

4 كتاب إطلالة على السينما لعبد الغني بومعزة.....301

4-1 وصف الكتاب.....301

4-2 الخلفيات النظرية والرؤية المنهجية.....302

4-3 الأهداف.....302

4-4 المتن المدروس.....302

5-5 الممارسة النقدية.....303

5 جدلية السينما والرواية.....311

الخاتمة 313

الملخص 319

قائمة المصادر والمراجع: 324