

أنظمة العلامات في رسوم بول كلي

رسالة ماجستير مقدمة

إلى

مجلس كلية الفنون الجميلة – جامعة بابل
وهي جزء من متطلبات نيل شهادة الماجستير
في الفنون التشكيلية – رسم

تقدم بها

علي حسين هاتف الخفاجي

بإشراف

أ.د. مكي عمران راجي الخفاجي

2008م

بابل

1429هـ

Sings Systems in the Paintings of Paul Klee

A Thesis Submitted to:

**The Council of the College of Fine Art, Babylon University
as a Partial Fulfillment of the Requirements of the
Master of Arts Degree in Plastic Art / Painting**

By :

Ali Hussein Hatif Al-khafagi

Supervised by:

Prof.

Meki Omran Raji Al-khafagi

2008 A.D

Babylon

1429 A.H

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

((وَعَلَّمَ مَاتٍ وَبِالنَّبِيِّ هُمْ بِهِنَاوَن))

صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ

(سورة النحل / الآية 16)

الإهداء

إلى السيميولوجيِّ السحيقِ الإشارات
والبناء الذي لا يتفكك ولا تناله التشرّيات
العراق
إلى الرمزين اللذين لا يُحلان
والديَّ
إلى إيقونتي الوحيدة
زوجتي
إلى الدالّين على استمرارِ
أبنائي

الباحث

شكر و تقدير

من قبل...
أحمدُ الله الذي خلق نظام كونه من فيض علامات، والصلاة والسلام على دال رسالته ومدلول دعوته،
وعلى صيرورة علمه، ودلالات حجته.
ومن بعد...

شكري وتقديري لمعلمي وأستاذي الدكتور مكي عمران راجي الخفاجي، لرعايته التربوية والعلمية
محاوراً ومشرفاً، ولما أبداه من توجيه معرفي ودعم معنوي ومادي، ودعم الباحث بالمصادر التي أغنت
البحث.

وأُتقدم بالشكر والثناء إلى الاساتذه د. عباس جاسم والى د.عاصم عبد الأمير لأرائه السديدة في توجيه
الباحث. وإلى د. حامد مخيف و د. جبار حنون لما أبدياه من توجيه ورعاية علمية. كما أُتقدم بالشكر والامتنان
إلى د.محمد أبو خضير لجهوده القيمة في توجيه الباحث وتزويده بالمصادر الرصينة. وكذلك شكري وتقديري
إلى د. علي شاكِر نعمة لرفد الباحث بالمصادر، وأشكر د. حيدر عبد الأمير لما قدمه من أراء ومساندة. كما

أشكر د. محمد الكنانى لتزويد الباحث بالمصادر المهمة. وأشكر الأساتذة الأفاضل في قسم التربية الفنية وقسم الفنون التشكيلية المحترمون، لمساعدتهم الباحث.

شكري وتقديري إلى باحثة الدكتوراه فاطمة عمران راجي لمساعدتها ومساندتها للباحث والى د. رنا حسين هاتف والأخ طالب لما قدموه من عون ومساعدة للباحث.

شكري وتقديري إلى د. صباح عطوي لجهوده القيمة في تقويم البحث لغوياً.

شكري وتقديري إلى جميع موظفي منتدى شباب الحلة لدعمهم الباحث، وإلى الأنسة (هدى) لمجهودها في طباعة البحث.

شكري وتقديري للزملاء (إيناس، عامر، حمزة علاوي لجهوده الثمينة في ترجمة بعض المصادر الإنكليزية، ونام) لجهودهم وثقتهم ودعمهم، والى الإخوة الأصدقاء (فاضل، رياض، مرتضى، فرزدق) لمؤازرتهم ومساعدتهم الباحث. والى ملاك مكتبة (كلية الفنون الجميلة/ جامعة بابل) لمساعدتهم.

شكري وتقديري إلى أفراد عائلتي والدي وأخوالي والإخوان والأخوات لما قدموه من مساندة ومؤازرة، والى أبنائي وزوجتي التي أفاضت من عبقها الزكي لتحملها وجهدها مؤازرة وتضحية.

كما أشكر كل الأساتذة الإجلاء الذين مهدوا الطريق للباحث عن جهودهم وإنجازاتهم الإبداعية، ولمن ساندني للمضي قدماً في خطى المعرفة. ومن الله التوفيق.

الباحث

- ملخص البحث.

يعنى البحث الموسوم (أنظمة العلامات في رسوم بول كلي) بتقصي الأنظمة العلامية، فتتبع ماهية سيميوطيقا العلامة ومبادئها وتصنيفاتها وأنظمتها الدالة. والحديث عن أنظمة العلامات في نصوص الفنان (بول كلي Paul Klee) الرسمية، يقتضي إطاراً منهجياً لدراساتها؛ منهجاً نقدياً يكشف مرتكزات هذه الأنظمة العلامية وآليات اشتغالها وعلاماتها المهيمنة وتحولاتها، والوقوف على إبدالاتها الدلالية. لذا ترصد البحث للكشف عن آليات تشكل أنظمة العلامات في رسوم (بول كلي) من خلال وسائل إجرائية ومنهجية تعتمد على مقاربات البنى الفلسفية واللغوية والإفادة من اشتغالاتها في البحث السيميوطيقي. إذ ان الدراسات السيميوطيقية شكلت في صرح العلوم الإنسانية؛ منهجاً تحليلياً يهتم بدراسة أنظمة العلامات والوحدات الدالة (العناصر/ الأشكال)، ومجالاً معرفياً يتسع لكل ظواهر الوجود، بما فيها الظواهر التعبيرية الاجتماعية (كالفنون وبضمنها الرسم). وهذا ما شكل نقطة الانطلاق في قراءة النص الرسومي (المنجز الفني) لـ(بول كلي) بوصفه ميداناً خصباً يستقطب المنهجية البحثية في كشف أنظمة البنية العلامية في نصوصه، للتوصل إلى معرفة البنيات العميقة التي تؤسس المعاني الثاوية خلف التظاهرات الشكلية الدالة، المشكلة لمعمار النص وبنياته.

تمرّح البحث بدراسة المنهجية السيميوطيقية، ودراسة بنيات الرسم الحديث باعتبارها الحاضنة الجمالية والأنظمة الضاغطة الكبرى التي غدت تجربته الفنية.

وقد تضمن البحث أربعة فصول:-

أحتوى (الفصل الأول (الإطار المنهجي للبحث)) متضمناً مشكلة البحث التي تتمحور برصد وتقصي أنظمة العلامات في رسوم (بول كلي)، وأهمية البحث والحاجة إليه، وهدف البحث الذي يكشف عن أنظمة العلامات في رسوم (بول كلي) وآليات اشتغالها، وحدود البحث التي اقتصرت على دراسة أنظمة العلامات في رسوم (بول كلي) المنفذة بالمواد المختلفة والموجودة في المصادر الفنية من سنة (1903 – 1940)، فضلاً عن تحديد وتعريف مصطلحات البحث.

أما (الفصل الثاني (الإطار النظري والدراسات السابقة)) فقد تضمن الإطار النظري أربعة مباحث:

تناول المبحث الأول: العلامة والمنهج السيميوطيقي.

والمبحث الثاني: منطلقات واتجاهات المنهج السيميوطيقي في التحليل النقدي.

وتناول المبحث الثالث: آليات التصنيف والتركيب العلامي، الانغلاق والانفتاح.

أما المبحث الرابع فتناول : العلامة والرسم الحديث.

وتم استعراض أهم المؤشرات التي أفرزها الإطار النظري، واشتمل الفصل الثاني على عرض الدراسات السابقة ومناقشتها (دراسة جسام: 1999)، (دراسة الناصري: 2004).

أما (الفصل الثالث (إجراءات البحث)) فقد أحتوى على مجتمع البحث وعينته البالغة (24) نصاً رسموياً، وطريقة تحليل عينة البحث، وتحليل نماذج عينة البحث. فيما أحتوى (الفصل الرابع) على النتائج ومناقشتها والاستنتاجات والتوصيات والمقترحات، ومن أبرز النتائج التي توصل إليها البحث:

1. سعى (بول كلي) إلى إعادة تشكيل التجربة الحسية (الإنسانية) المنتقاة من التأمل الدقيق لحديثيات العالم العياني ووقائعه، من خلال الأنظمة العلامية المترشحة من نصوصه الرسموية وعبر منظومتين علاميتين أصبحتا راكيزتين على وجه العموم هما:

- النسقية التشخيصية.
- النسقية التجريدية.

واللتان شكلتا المعادل الرئيسية لأنظمة علاماته الرسموية.

2. تباينت أنظمة العلامات المتصدرة في رسوم (كلي) حسب طبيعة التعالقات والبنى التركيبية التي أسستها البنيات العلامية الراكزة والمهيمنة. فقد شكلت عدة مستويات حسب سياقاتها التشكيلية، ومنها:

أ. أنظمة العلامات القائمة على طبيعة تشكيل الوحدات الشكلية، التي تتخذ نمطين من التمثيل العلامى؛ باعتبارها بنية شكلية مفتوحة التكوين، وبنية شكلية مغلقة التكوين.

ب. أنظمة العلامات القائمة على طبيعة رصف الوحدات اللونية، المتمثلة في عدة مستويات؛ فمنها ما يذهب إلى بنية التجسيد اللوني الحسي متعدد النغمات (بولوفيني)، ومنها ما يذهب إلى تشكيل الوحدات اللونية حسب طبيعة البنية الهندسية الرياضية الخاضعة لسلطة العقل، وما تثيره من ترديدات منسجمة تؤلف نسيجاً (هارمونياً) من تراكمات الطبقات اللونية.

وخلص البحث إلى مجموعة من الاستنتاجات منها:

1. تداخلت تجربة (كلي) مع أنظمة رسموية معاصرة وسابقة له وتخطتها، وانفتحت بمنظومتها الجمالية والمعرفية على سياقات أثرت في الأنظمة الفنية اللاحقة. ولذا يصعب تصنيفه وفق مدرسة محددة بأسلوبها وصياغاتها الجمالية.

2. نزع (كلي) في منظومته العلامية إلى بدائية التمثيل جراء الشعور بأزمة الحضارة وتحولاتها المقتنة.

وقد انتهى البحث بثبت المصادر والمراجع، والملاحق، والأشكال، وملخص البحث باللغة الإنكليزية.

ثبت المحتويات

رقم الصفحة	الموضوع
-	- الآية القرآنية .
أ	- الإهداء .
ب	- شكر وتقدير .
ج - د	- ملخص البحث .
هـ - و	- ثبت المحتويات .
ز - ح	- ثبت الأشكال .
ط - ك	- ثبت نماذج عينة البحث .
1 - 9	الفصل الأول (الإطار المنهجي)
2	- مشكلة البحث .
5	- أهمية البحث والحاجة إليه .

رقم الصفحة	الموضوع
5	- هدف البحث .
5	- حدود البحث .
6	- تحديد وتعريف مصطلحات البحث .
150 - 10	الفصل الثاني (الإطار النظري والدراسات السابقة)
38 - 11	المبحث الأول (العلامة والمنهج السيميوطيقي)
11	- سيميوطيقا العلامة .
18	- المبادئ العامة للسيميوطيقا، وخصائص العلامة في الخطاب الثقافي .
30	- تداولية العلامة والسياق .
85 - 39	المبحث الثاني (منطلقات واتجاهات المنهج السيميوطيقي في التحليل النقدي)
39	- المنطلق الفلسفي واللغوي للمنهج السيميوطيقي .
68	- الاتجاهات السيميوطيقية المعاصرة (التواصل – الدلالة – الثقافة) .
111 - 86	المبحث الثالث (آليات التصنيف والتركيب العلامي، الانغلاق والانفتاح)
86	- التصنيف العلامي والتشفير النصي .
100	- آليات التركيب العلامي .
105	- الانغلاق العلامي والانفتاح الدلالي .
143 - 112	المبحث الرابع (العلامة والرسم الحديث)
112	- أنظمة العلامات وآليات اشتغالها في الرسم الحديث .
138	- مغذيات الأنظمة في رسوم (بول كلي)
144	- المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري .
149	الدراسات السابقة .
149	- دراسة جسام (1999)
149	- دراسة الناصري (2004)
228 - 151	الفصل الثالث (إجراءات البحث)
152	- مجتمع البحث .
152	- عينة البحث .
153	- طريقة تحليل عينة البحث .
154	- تحليل نماذج عينة البحث .
234 - 229	الفصل الرابع
230	- النتائج ومناقشتها .
233	- الاستنتاجات .
234	- التوصيات .
234	- المقترحات .
235	- المصادر والمراجع .
242	- الملاحق .
251	- الأشكال .
A - C	- ملخص البحث باللغة الإنكليزية .

ثبت الأشكال

ت	أسم النص	أسم الفنان	سنة الإنجاز	المصدر والصفحة
1.	الرصيف والمحيط	بيت موندريان	1915	24,ص207
2.	حيوانات في مشهد طبيعي	فرانز مارك	1914	12,ص111
3.	إغواء شارع أنثوي	سلفادور دالي	1946	150,p73
4.	تكريم بليريو	روبرت ديلوني	1914	8,ص189
5.	جسر كوربيغوا	جورج سواره	1887	109,ص157
6.	انطباع شروق الشمس	كلود مونييه	1872	قرص ليزري
7.	إصرار الذاكرة	سلفادور دالي	1931	150,p468
8.	غربان فوق حقل القمح	فان كوخ	1860	122,ص166
9.	امرأة مع كلب	بابلو بيكاسو	1962	122,ص81
10.	تكوين رقم (2)	كاندنيستي	1914	122,ص137
11.	طائر السلام	بابلو بيكاسو	1932	قرص ليزري
12.	ولدان يهددهمان الهزاز	ماكس أرنست	1924	9,ص183
13.	الكمائن	بابلو بيكاسو	1911	150,p461
14.	امرأة ذات القيثاره	جورج براك	1911 - 1912	150,p461
15.	تفاح وبسكوت	بول سيزان	1880 - 1882	9,ص56
16.	أنا والقرية	مارك شاكال	1911	150,p74
17.	امرأة تصغي إلى الموسيقى	خوان ميرو	1962	121,ص251
18.	انسجام في أحمر	هنري ماتيس	1908	153,p463
19.	الفتاة الباكية	بابلو بيكاسو	1937	111,ص179
20.	طيران السنونو	جيكوم بالا	1919	قرص ليزري
21.	تغيرات على وجه المرأة	جاولينسكي	1917	158,p 8h
22.	غذاء على الحشائش	أدوارد مانيه	1863	150,p448
23.	طبق وصحيفة	جوان غراي	1916	9,ص44
24.	شجرة تفاح مورقة	بيت موندريان	1911 - 1912	124,ص51
25.	كلية دليتش	كاميل بيسارو	1871	122,ص84
26.	دراسة تكوين	فان دوسبيرج	1916 - 1917	قرص ليزري
27.	مربع أبيض على سطح أبيض	كازمير ماليفتش	1918	قرص ليزري
28.	صورة ساكنة بالأقنعة	إميل نولده	1923	قرص ليزري
29.	طبيعة ساكنة مع كرسي خيزران	بابلو بيكاسو	1912	207,ص175
30.	الكلارنيت	جورج براك	1913	قرص ليزري
31.	صورة ساكنة مع شكلين	إميل نولده	1915	158,p 11b
32.	في شرفة قرب (الهافر)	كلود مونييه	1866	109,ص32
33.	الحصان الأبيض	كونستابل	1819	150,p64
34.	يوم الإله	بول غوغان	1894	150,p134
35.	المنعطف قرب العزبة	أندريه ديران	1906	150,p9
36.	احتفال في الضحك	خوان ميرو	1924 - 1925	150,p469
28.	بيت فنسنت في أرس	فان كوخ	1888	150,p4
38.	ميناء الهافر	كلود مونييه	1883	قرص ليزري

ت	أسم النص	أسم الفنان	سنة الإنجاز	المصدر والصفحة
39.	الهافر	كلود مونييه	1872	قرص ليزري
40.	مساء يوم الأحد في جريدة جات الكبرى	جورج سوراه	1886 - 1884	150,p105
41.	رؤية بعد الموعظة	بول غوغان	1888	207,ص93
42.	الصرخة	أدوارد مونش	1893	118,ص8
43.	صورة مع شريط أخضر	هنري ماتيس	1909	150,p459
44.	صورة شخصية مع موديل	كيرشنر	1907	10,ص12
45.	وجبة قربانية	بيكمان	1950 - 1932	36,ص12
46.	ليلة نجومية	فان كوخ	1889	150,p12
47.	جبل سانت فيكتور	بول سيزان	1904 - 1902	150,p66
48.	فتاة مع المندولين	بابلو بيكاسو	1910	168,ص207
49.	الحساب الأخير (أرتجالات)	كاندنيسكي	1913	قرص ليزري
50.	صورة البرج	كاندنيسكي	1909	150,p465
51.	تكوين بالأحمر والأصفر والأزرق	بيت موندريان	1928	212,ص207
52.	امرأة تنزل السلم	دوشامب	1912	150,p463
53.	الراقص الأزرق في بيل تيارن	جينو سيفرني	1912	186,ص8
54.	مدخل ميثافيزيقي عظيم	شريكو	1917	227,ص207

ثبت نماذج عينة البحث

رقم المصدر والصفحة	العائدية	القياس (أنج)	المادة والخامة	سنة الإنجاز	اسم النص	رقم النموذج
Ref.:159,p. 47	جناح بول كلي / متحف كونست - بيرن	$8 \frac{7}{8} \times 4 \frac{1}{2}$	حفر على النحاس	1903	شخصان يقابل احدهم الآخر	1
Ref.:159,p. 47	مؤسسة فيلكس كلي / بيرن - سويسرا	$9 \times 4 \frac{3}{8}$	ألوان مائية على ورق مقوى	1918	صورة من أجل مصر	2
Ref.:151, p.90	مقتنيات د. ج ستيكمان / كولونيا - ألمانيا	$19 \frac{2}{1} \times 17 \frac{3}{8}$	ألوان زيتية وطلاء لاصق على ورق مقوى	1921	صورة المدينة بالأحمر والتشكيل الأخضر	3
Ref.:158, p.61	متحف الفن/ بازل - سويسرا	16×15	ألوان زيتية على كتان	1922	سنيكو	4
Ref.:157, p.145	مقتنيات غابريل مانتريو كوهانس آيشنر / ميونخ - ألمانيا	$18 \times 15 \frac{2}{1}$	ألوان مائية على ورق طباعي	1922	الرجل الوحشي	5
Ref.:151, p.100	مقتنيات خاصة/ سويسرا	$14 \times 17 \frac{3}{8}$	ألوان مائية على خلفية سوداء	1923	منظر مع طيور صفراء	6
Ref.:157, p.92	متحف كونستاهم - بول كلي/ بيرن - سويسرا	$19 \times 12 \frac{8}{3}$	ألوان مائية وألوان زيتية	1923	الساكن البهلوان	7
perso.wanadoo.fr/art-deco.france/klee.htm	مقتنيات فروت / موتسن - النمسا	$20 \frac{1}{4} \times 15$	ألوان مائية وزيتية على ورق مقوى	1923	مشهد من معركة الأوبرا الهزلية الفنطازية (البحار)	8
Ref.:151, p.26	مقتنيات خاصة / أمريكا	$9 \frac{1}{2} \times 11 \frac{3}{4}$	قلم حبر وألوان مائية	1924	مجموعة علامات	9
Ref.:159, p.82	مؤسسة بول كلي/ بيرن- سويسرا	$12 \frac{3}{4} \times 9 \frac{1}{2}$	حبر ملون على ورق	1924	احتفال في الجبل	10
Ref.151, p.104	مجموعة هامبورك - ألمانيا	$19 \frac{1}{8} \times 27$	ألوان زيتية وألوان مائية على ورق مثبتة على ورق مقوى	1925	السمة الذهبية	11
Ref.151, p.102	مقتنيات كونستام لنج/ بازل - سويسرا	15×15	ألوان زيتية على ورق	1925	الصوت القديم وتجريد على اسود	12

رقم التوثيق	اسم النص	سنة الإنجاز	المادة والخامة	القياس (أنج)	العائدية	رقم المصدر والصفحة
			مقوى			
13	الموقع المختار	1927	ألوان مائية وقلم حبر	$18 \frac{1}{8} \times 12$	مقتنيات خاصة/ ميونخ – ألمانيا	Ref.151, p.108
14	ورقة من كتاب المدن	1928	ألوان زيتية على ورق مثبت على ورق مقوى	$16 \frac{3}{4} \times 12 \frac{3}{8}$	مقتنيات كونستام لنج/ بازل - سويسرا	perso.wanadoo.fr/art-deco.france/klee.htm
15	طريق عام وممرات فرعية	1929	ألوان زيتية على كانفاس	$32 \frac{8}{5} \times 26 \frac{8}{3}$	مقتنيات شيريستوف واندريس فونسل فونكيل/كولونيا - ألمانيا	Ref.159, p.82
16	شجرة التين	1929	ألوان مائية على ورق مقوى	$15 \frac{2}{6} \times 19 \frac{3}{4}$	مقتنيات خاصة / نيويورك - أمريكا	Ref.159, p.75
17	يحووم على وشك الإقلاع	1930	ألوان زيتية على كانفاس مثبت على ورق مقوى	$33 \frac{8}{1} \times 33 \frac{8}{1}$	مؤسسة كلي/ بيرن – سويسرا	Ref.159, p.85
18	إلى برناس	1932	ألوان زيتية ومادة الكازانين على القماش	$39 \frac{3}{8} \times 49 \frac{5}{8}$	متحف كونست/ بيرن – سويسرا	Ref.151, p.126
19	القتال البطولي	1938	عجينة لونية على ورق طباعي مثبت على لوح	$26 \frac{8}{3} \times 19 \frac{4}{1}$	مقتنيات خاصة/ نيويورك – أمريكا	Ref.151, p.144
20	جزيرة دلكامارا	1938	ألوان زيتية على ورق طباعي مثبت على كانفاس	$69 \times 31 \frac{1}{2}$	مؤسسة كلي / بيرن _ سويسرا	Ref.151, p.156
21	العناق	1939	عجينة لونية لاصقة والألوان مائية والألوان وزيتية على الورق	$9 \frac{1}{2} \times 12 \frac{1}{4}$	مقتنيات د. بيرنهارد سبرانجيل / هانوفر – ألمانيا	Ref.151, p.156
22	في باحة الأشباح	1939	ألوان مائية على ورق أسود	$14 \times 8 \frac{4}{1}$	مقتنيات فيلكس كلي / بيرن - سويسرا	Ref.151, p.150
23	تفشي الخوف	1939	ألوان مائية على قاعدة (أرضية) زلائية	25×19	متحف كونست – بول كلي/ بيرن – سويسرا	Ref.157, p.159

رقم النموذج	اسم النص	سنة الإنجاز	المادة والخامة	القياس (أنج)	العاندية	رقم المصدر والصفحة
24	الطبال	1940	عجينة لونية (ألوان باستيل) على ورق مثبتة على لوح خشب	$13^{1/2} \times 8^{1/2}$	مؤسسة بول كلي/ بيرن – سويسرا	Ref.159, p.130

إقرار لجنة المناقشة

نشهد نحن رئيس وأعضاء لجنة المناقشة, بأننا اطلعنا على الرسالة الموسومة (أنظمة العلامات في رسوم بول كلي) للطالب (علي حسين هاتف الخفاجي), وقد ناقشناها في محتوياتها وكل ما له علاقة بها, وإنها جديرة بالقبول لنيل درجة الماجستير في الفنون التشكيلية – رسم, وبدرجة (امتياز).

التوقيع :
الاسم : أ.م. د. صفا لطفي
التاريخ : 5 / 2009
عضواً

التوقيع :
الاسم : أ.د. وسام مرقص
التاريخ : 5 / 2009
عضواً

التوقيع :
الاسم : أ.د. عاصم عبد الأمير
التاريخ : 5 / 2009
رئيساً

التوقيع :
الاسم : أ.د. مكي عمران راجي
التاريخ : 5 / 2009
عضواً مشرفاً

التوقيع :
الاسم : أ.د. عباس جاسم الربيعي
التاريخ : / / 2009
عميد كلية الفنون الجميلة

- Abstract

This research (Sings Systems in the Paintings of Paul Klee) is concerned with investigating sings system by following semiotice essence sing and its principles, classifications and demonstrate systems. Talking about sings systems in the texts of the paintings of the artist (Paul Klee) and his painting requires systematic framework to study them. A critical system which discloses the rests of sings systems and its mechanism work and controlling sings and their changes to know its significance replacements. Therefore, the research observes to disclose mechanisms which compound sings systems in Paul Klee's paintings through executive and systematic means which depend on approaches of psychological and linguistic constructions to the benefit of their occupations in the semiotice research. The semiotice studies construct in human studies an analytical system which concern in studying sings systems and unities related (forms, elements), and an aspect knowledge which expands to all existence phenomenon including social expressive phenomenon (like Arts including painting). This what makes a start off point in reading the painting text (achieved Art) to (Paul Klee), describing him as fertile field attractive the systematic research in disclosing systems of construction sings in his texts to know the deep data which establish the secondary meanings behind appearances forms that can construct the architect of the text and its construction .

The research studies the systematic semiotice and new painting construction in the view that it is the aesthetic incubator and also the huge pressure systems that feed his artistic test.

The research consists of chapters:

The fist chapter (research's systematic framework) includes the problem which concentrates on observing and investigating sings systems in Paul Klee's paintings, the importance, the need and the aim of research which disclose sings systems in Paul Klee's paintings and their mechanism workings. The limits of research concern on sings systems in Paul Klee's paintings executed in different materials

which exist artistic references from the date of 1903 to 1940, and also limitation and definition of research terms.

While the second chapter (theoretical framework and former studies) theoretical framework includes four topics:

The first topic deals with sign and semiotics systematic.

The second topic deal with starting points and directions semiotics systematic in the critical analysis.

The third topic deals with classification's mechanism and sign structure, closing and opening.

The fourth topic deals with sign and modern paintings.

The research displays the most important indicators excreted by theoretical framework. The second chapter includes former studies and their discussions (Jassam study :1999); (Al-nasiri study:2004) .

The third chapter (researches' procedure) includes researches' society and its sample (24) paintings text, and the method analysis of research sample and the analysis of researches' sample specimen.

Fourth chapter includes results and discussions, conclusions, recommendations and proposals, the most important results are:

1. Paul Klee attempts to reconstrain emotional test (humanity) selected from deep contemplation to samples world and its nature, through signs systems which exuded from its painting texts and through two signs sets become supporting on general they are:

- coordinating diagnosis.
- coordinating impartiality.

those two sets formed the main strongholds to the systems painting signs.

2. The system signs in Paul Klee's paintings vary according to the nature of relations and structure construction which established by focus constructions signs. These formed many levels according to their forms sequence:

1. Sings systems sand on the nature the formation Of formal units which get two kinds of representative sing as it is formal construction opened forming and closed .

2. Sings systems based on the nature of align coloring units represented in many levels, some of these adopt construction of the embodying emotional color which have different melody (poloviny), and other adopt to construction of color units according to the nature of construction geometric mathematical subdued to mind authority, that motivate harmony repetitions formed (harmony) texture from the accumulation of coloring levels.

The research summing up some conclusions:

- a. Klee test overlaps with recent and former painting systems and it exceeds them, and has opened with its aesthetic and knowledge system in sequences which effect on artistic system later. Therefore, it is difficult to classify him according to limited school by its style and aesthetic form.
- b. Klee extracts on his systems sings to the primitive representation due to the feeling of culture crisis and its changing.

The research ends with fixing the references, sources, appendixes, forms and the abstract in English language.

بسم الله الرحمن الرحيم

إقرار المشرف

أشهد أن إعداد هذه الرسالة الموسومة (أنظمة العلامات في رسوم بول كلي) قد جرى تحت إشرافي في كلية الفنون الجميلة/ جامعة بابل. وهي جزء من متطلبات نيل درجة الماجستير في الفنون التشكيلية – رسم.

التوقيع:

الاسم : د. مكي عمران راجي

الدرجة العلمية : أستاذ

التاريخ : 2009 / 4 / 12

بناءً على التوصيات المتوافرة، أشرح هذه الرسالة للمناقشة.

التوقيع:

الاسم : د. عارف وحيد إبراهيم

الدرجة العلمية : أستاذ

التاريخ : 2009 / 4 / 12

رئيس قسم التربية الفنية

المصادر والمراجع

- الأشكال :



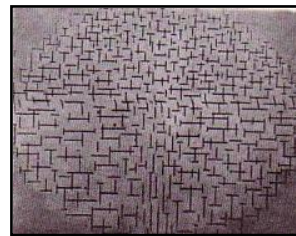
شكل (4)



شكل (3)



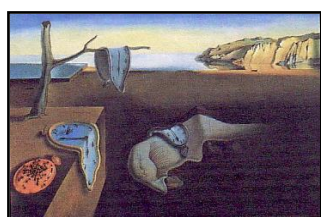
شكل (2)



شكل (1)



شكل (8)



شكل (7)



شكل (6)



شكل (5)



شكل (12)



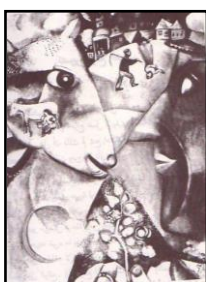
شكل (11)



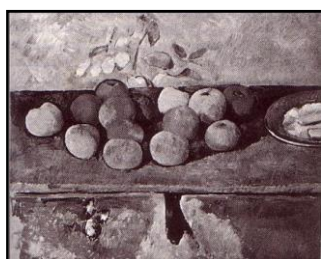
شكل (10)



شكل (9)



شكل (16)



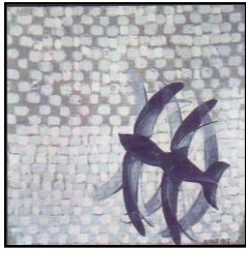
شكل (15)



شكل (14)



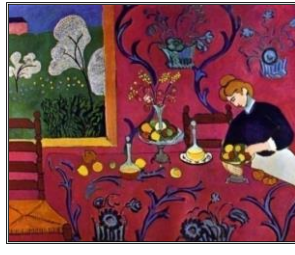
شكل (13)



شكل (20)



شكل (19)



شكل (18)



شكل (17)



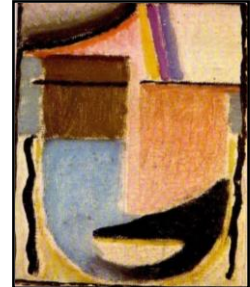
شكل (24)



شكل (23)



شكل (22)



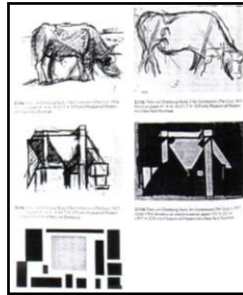
شكل (21)



شكل (28)



شكل (27)



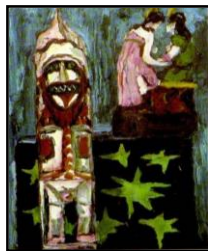
شكل (26)



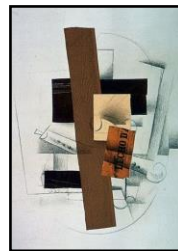
شكل (25)



شكل (32)



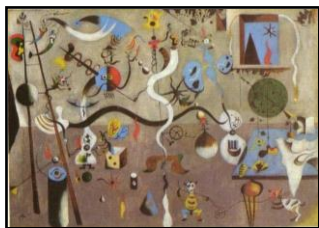
شكل (31)



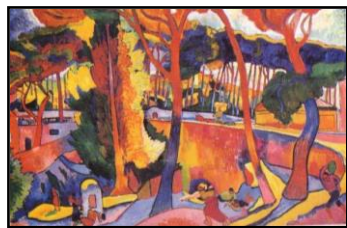
شكل (30)



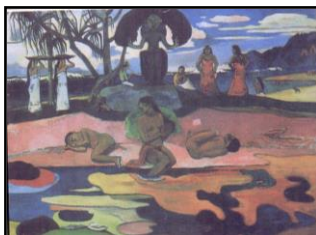
شكل (29)



شكل (36)



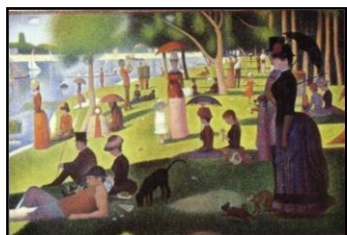
شكل (35)



شكل (34)



شكل (33)



شكل (40)



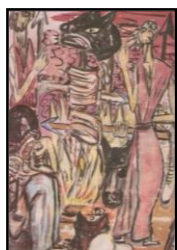
شكل (39)



شكل (38)



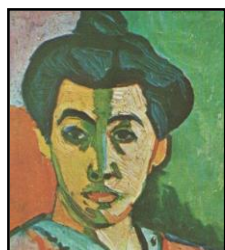
شكل (37)



شكل (45)



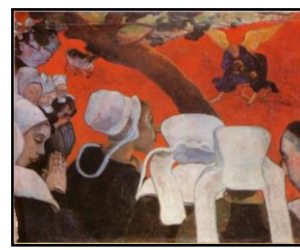
شكل (44)



شكل (43)



شكل (42)



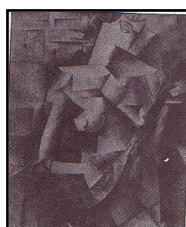
شكل (41)



شكل (50)



شكل (49)



شكل (48)



شكل (47)



شكل (46)



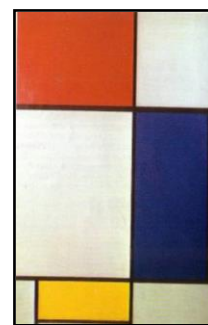
شكل (54)



شكل (53)



شكل (52)



شكل (51)

- المصادر والمراجع باللغة العربية:

القرآن الكريم.

1. إبراهيم، عبد الله وآخرون : معرفه الآخر (مدخل الى المناهج النقدية الحديثة) ، ط1، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء / بيروت : 1990 .
2. ابن منظور، جمال الدين محمد بن مكرم : لسان العرب، ج 16، الدار المطرية للتأليف والترجمة، ب ت.
3. أبو زيد، نصر حامد : إشكاليات القراءة وآليات التأويل، ط4، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء / بيروت : 1996 .
4. — ، — : العلامات في التراث (دراسة استكشافية) ، ضمن كتاب أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة ، مدخل الى السيميوطيقا ، مقالات مترجمة ودراسات ، إشراف : سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد ، دار الياس المصرية ، القاهرة : 1986 .
5. إسماعيل ، عز الدين : الفن والإنسان ، ط 1 ، دار القلم ، بيروت : 1974 .
6. أفيرنتسيف ، سرجى : تأويل الماضي ، ضمن كتاب طبيعة الإشارة الجمالية ، ط 1 ، تر : مصطفى عبود ، دار الهمداني للطباعة والنشر ، عدن : 1984 .
7. الأسود ، د. السيد حافظ : الأنثولوجيا الرمزية ، منشأة المعارف ، القاهرة : 2002 .
8. امهز ، د. محمود : التيارات الفنية الحديثة ، ط1 ، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر ، بيروت : 1996 .
9. — ، — : الفن التشكيلي المعاصر (1870 – 1970) التصوير ، دار المثلث للتصميم والطباعة والنشر ، بيروت : 1981 .
10. أوسبنسكي ، بوريس : حول الإلية السيميوطيقية للثقافة ، ضمن كتاب أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة، مدخل الى السيميوطيقا ، مقالات مترجمة ودراسات ، إشراف : سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد ، دار الياس المصرية ، القاهرة : 1986 .
11. — ، — : شعرية التأليف ، تر : سعيد الغانمي وناصر حلاوي ، المشروع القومي للترجمة ، 1999 .
12. أوهر ، هورست : روائع التعبيرية الألمانية ، ط 1 ، تر : فخري خليل ، مر : د. محسن الموسوي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد : 1989 .
13. إيكو ، امبرتو : التأويل (بين السيميائيات والتفكيكية) ، ط1 ، تر وتقد : سعيد بنكراد ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء / بيروت : 2000 .
14. — ، — : السيميائية وفلسفة اللغة ، ط1 ، تر : د. احمد الصمعي ، المنظمة العربية للترجمة ، بيروت : 2005 .
15. — ، — : تحليل اللغة الشعرية ، ضمن كتاب أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة ، مدخل الى السيميوطيقا ، مقالات مترجمة ودراسات ، إشراف : سيزا قاسم ونصر حامد ابو زيد ، دار الياس المصرية ، القاهرة : 1986 .
16. إيلام ، كير : العلامات في المسرح ، تر : سيزا قاسم ، ضمن كتاب أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة ، مدخل الى السيميوطيقا ، مقالات مترجمة ودراسات ، إشراف : سيزا قاسم ونصر حامد ابو زيد ، دار الياس المصرية ، القاهرة : 1986 .
17. — ، — : سيميائية المسرح والدراما ، ط1 ، تر : د. رثيف كرم ، المركز الثقافي العربي ، بيروت : 1992 .
18. باختين ، ميخائيل : التكوين اللفظي للرواية ، ضمن كتاب طبيعة الإشارة الجمالية ، ط 1 ، تر : مصطفى عبود ، دار الهمداني للطباعة والنشر ، عدن : 1984 .
19. بارت ، رولان : الأسطورة اليوم ، ط1 ، تر : حسن الغرفي ، دار الشؤون الثقافية العامة (أفاق عربية) ، بغداد : 1990 .
20. — ، — : درس السيميولوجيا ، ط 2 ، تر : عبد السلام بنعبد العالي ، تقد : عبد الفتاح كيليطو ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء : 1986 .
21. — ، — : مبادئ في علم الأدلة، تر وتد : محمد البكري، دار قرطبة ، المغرب : 1986 .
22. — ، — : موت المؤلف (نقد وحقيقة) ، ط1 ، تر : د. منذر عياشي ، تقد : عبد الله الغدامي ، دار الأرض : 1992 .
23. بالمر ، أف . أر : علم الدلالة ، تر : مجيد الماشطة ، الجامعة المستنصرية، بغداد : 1985 .
24. باونيس ، الآن : الفن الأوربي الحديث ، تر : فخري خليل ، مر : جبرا ابراهيم جبرا ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد : 1990 .
25. بنفنسنت ، إميل : سيميولوجيا اللغة ، تر : سيزا قاسم ، ضمن كتاب أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة ، مدخل الى السيميوطيقا ، مقالات مترجمة ودراسات ، إشراف : سيزا قاسم ونصر حامد ابو زيد ، دار الياس المصرية ، القاهرة : 1986 .
26. بنكراد ، سعيد : سيميائيات الصورة الإشهارية ، إفريقيا الشرق ، الدار البيضاء : 2006 .
27. البهنسي ، د. عفيف : أثر الجمالية الإسلامية في الفن الحديث ، ط 1 ، دار الكتاب العربي ، القاهرة : 1989 .

28. بونتا ، خوان باباو : العمارة وتفسيرها ، ط 1 ، تر : سعاد علي مهدي ، مر: د. أحسان فتحي ، الشؤون الثقافية العامة ، بغداد : 1996 .
29. بيرس ، تشارلز ساندروس : تصنيف العلامات ، تر : فريال جبوري ، ضمن كتاب أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة ، مدخل إلى السيميوطيقا ، مقالات مترجمة ودراسات ، إشراف : سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد ، دار الياس المصرية ، القاهرة : 1986 .
30. تاديبه ، جان إيف : النقد الأدبي في القرن العشرين ، تر : د. قاسم المقداد ، وزارة الثقافة ، دمشق : 1993 .
31. تشاندلر ، دانيال : معجم المصطلحات الأساسية في علم العلامات (السيميوطيقا) ، تر ونقد : أ. د. شاكر عبد الحميد ، مر : أ. د. نهاد صليحه ، تص : أ. د. فوزي فهمي ، مطابع المجلس الأعلى للآثار ، القاهرة 2002 .
32. تودوروف ، تزفتان وآخرون : في أصول الخطاب النقدي الجديد ، تر وتقد : أحمد المديني ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد : 1987 .
33. توسان ، برنار : ماهي السيميولوجيا ، ط 2 ، تر : محمد نظيف ، أفريقيا الشرق ، الدار البيضاء : 1994 .
34. الجاحظ : البيان والتبيين ، ج 1 ، مصر : 1926 .
35. جاكسون ، ليوناردو : بؤس النبوية ، تر : ثائر ديب ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق : 2001 .
36. الجرجاني ، أبو الحسن بن محمد : التعريفات ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد : 1986 .
37. جرداق ، حليم : تحولات الخط واللون ، دار النهار للنشر ، بيروت : 1975 .
38. جلال ، زياد : مدخل إلى السيمياء في المسرح ، منشورات وزارة الثقافة ، عمان : 1990 .
39. جيرو ، بيير : علم الإشارة (السيميولوجيا) ، تر : منذر عياشي ، قد : مازن الوعر ، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر : 1992 .
40. الحدادي ، طائع : سيمانيات التأويل ، ط 1 ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء / بيروت : 2006 .
41. حرب ، علي : نقد النص ، ط 4 ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء / بيروت : 2005 .
42. حسن ، حسن محمد : الأسس التاريخية للفن التشكيلي المعاصر ، ج 2 ، دار الفكر العربي ، 1979 .
43. خرابتشكو ، وآخرون : طبيعة الإشارة الجمالية ، ط 1 ، تر : مصطفى عبود ، دار الهمداني للطباعة والنشر ، عدن : 1984 .
44. خشفة ، د. محمد نديم : تأصيل النص ، ط 1 ، مركز الإنماء العربي ، سوريا : 1997 .
45. خطابي ، محمد : لسانيات النص ، ط 2 ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء / بيروت : 2006 .
46. خليفه ، مشري : سلطة النص ، ط 1 ، منشورات الاختلاف ، الجزائر : 2000 .
47. خليل ، ابراهيم : تحولات النص ، ط 1 ، منشورات وزارة الثقافة ، عمان : 1999 .
48. خليل ، حامد : المنطق البراجماتي عند تشارلز بيرس (مؤسس البراجماتية) ، دار الينابيع ، دمشق : 1996 .
49. خمري ، حسين : فضاء المتخيل ، ط 1 ، منشورات الاختلاف ، الجزائر : 2002 .
50. داسكال ، مارسيلو : الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة ، تر حميد الحمداني ، محمد العمري وعبد الرحمن طنكول ومحمد الولي ومبارك حنون ، أفريقيا الشرق ، الدار البيضاء : 1987 .
51. دانفيل ، لوي ميله ومادلين فارن : مقدمة في النبوية ، تر ونقد : وجيه الهريرة ، دار الوحدة للنشر ، باريس : 1981 .
52. دايك ، فان : النص والسياق ، تر : عبد القادر قنيني ، أفريقيا الشرق ، الدار البيضاء / بيروت : 2000 .
53. الرازي ، محمد بن أبي بكر : المختار من صحاح اللغة ، ب.ت.
54. رافيندران ، س : النبوية والتفكير (تطورات النقد الأدبي) ، ط 1 ، تر : خالدة حامد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد : 2002 .
55. رشيد ، امينة : السيميوطيقا في الوعي المعرفي المعاصر ، ضمن كتاب أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة ، مدخل إلى السيميوطيقا ، مقالات مترجمة ودراسات ، إشراف : سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد ، دار الياس المصرية ، القاهرة : 1986 .
56. ريد ، هربرت : حاضر الفن ، تر : سمير علي ، دار الحرية للطباعة ، بغداد : 1983 .
57. - ، - : الفن الآن ، ط 1 ، تر : فاضل كمال الدين ، دار الثقافة والإعلام ، الشارقة : 2001 .
58. - ، - : معنى الفن ، ط 2 ، تر : سامي خشبة ، مر : مصطفى حبيب ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد : 1986 .
59. - ، - : الموجز في تاريخ الرسم الحديث ، ط 1 ، تر : لمعان البكري ، مر: د. سلمان الواسطي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد : 1989 .
60. روجرز ، فرانكلين ر : الشعر والرسم ، ط 1 ، تر : مي مظفر ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد : 1990 .
61. الرويلي ، د. ميجان و د. سعد البازعي : دليل الناقد الأدبي ، ط 2 ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء / بيروت : 2000 .
62. ريفاتير ، مايكل : سيميوطيقا الشعر ، تر : فريال جبوري غزول ، ضمن كتاب أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة ، مدخل إلى السيميوطيقا ، مقالات مترجمة ودراسات ، إشراف : سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد ، دار الياس المصرية ، القاهرة : 1986 .

63. سافونا ، إلين أستون وجورج : المسرح والعلامات ، تر : سباعي السيد ، مر : د. محسن مصيلحي ، مطابع المجلس الأعلى للآثار ، القاهرة : 1996 .
64. سشايفر ، جان ماري : العلاماتية ، ضمن كتاب العلاماتية وعلم النص ، ط 1 ، إ.ع وتر : منذر عياشي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء / بيروت : 2004 .
65. سلفرمان ، ج. هيو : نصيات بين الهرمينوطيقا والتفكيكية ، ط 1 ، تر : حسن ناظم وعلي حاكم صالح ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء / بيروت : 2002 .
66. سلون ، رمان : النظرية الأدبية المعاصرة ، ط 1 ، تر : سعيد الغانمي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت : 1996 .
67. سوسير ، فرديناند : فصول من دروس في علم اللغة العام ، تر : عبد الرحمن أيوب ، ضمن كتاب أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة ، مدخل إلى السيميوطيقا ، مقالات مترجمة ودراسات ، إشراف : سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد ، دار الياس المصرية ، القاهرة : 1986 .
68. — ، — : علم اللغة العام ، ط 1 ، تر : يوثيل يوسف عزيز ، مر : د. مالك يوسف المطليبي ، دار أفاق عربية ، بغداد : 1985 .
69. شتراوس ، كلود ليفي : النظر ، السمع ، القراءة ، ط 1 ، تع : خليل أحمد خليل ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت : 1994 .
70. شنيدر ، هيربرت : تاريخ الفلسفة الأمريكية ، تر : محمد فتحي الشنيطي ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة : 1964 .
71. شولز ، روبرت : البنوية في الأدب ، ط 7 ، تر : رضا عبود ، منشورات اتحاد الكتاب العرب : 1994 .
72. — ، — : السيميائية والتأويل ، ط 1 ، تر : سعيد الغانمي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، عمان : 1994 .
73. شيفر ، جان ماري : الفن في العصر الحديث ، تر : فاطمة الجبوشي ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق : 1996 .
74. صاحب ، د. زهير وآخرون : دراسات في بنية الفن ، إيكال للطباعة ، بغداد : 2002 .
75. صليبا ، جميل : المعجم الفلسفي ، ج 1-2 ، ط 1 ، منشورات ذوي القربى ، ب ت .
76. عبد الحميد ، د. شاك : العملية الإبداعية في فن التصوير ، مطابع الرسالة (سلسلة عالم المعرفة) ، الكويت : 1987 .
77. عبد حيدر ، د. نجم : دراسات في فلسفة الفن ، ضمن كتاب دراسات في بنية الفن ، إيكال للطباعة ، بغداد : 2002 .
78. عطيه ، د. نعيم : خمسة رسامين كبار ، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر ، مصر : 1968 .
79. عناني ، د. محمد : المصطلحات الأدبية الحديثة ، ط 1 ، اش : د. محمود علي ، دار نوبار للطباعة ، القاهرة : 1996 .
80. عون ، د. نسيم يوسف : اللسنية (محاضرات في علم الدلالة) ، ط 1 ، دار الفارابي ، بيروت : 2005 .
81. عياشي ، منذر : اللسانيات والدلالة ، ط 1 ، مركز الإنماء الحضاري ، سوريا : 1996 .
82. غاتشف ، غيورغي : الوعي والفن ، تر : د. نوفل نيوف ، مر : د. سعد مصلوح ، مطابع السياسة (سلسلة عالم المعرفة 146) ، الكويت : 1990 .
83. الغدامي ، د. عبد الله محمد : الخطيئة والتكفير ، ط 1 ، النادي الأدبي الثقافي ، جدة : 1985 .
84. — ، — : المشكلة والأختلاف ، ط 1 ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء / بيروت : 1994 .
85. غزول ، فريال جبوري : علم العلامات (السيميوطيقا) ، ضمن كتاب أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة ، مدخل إلى السيميوطيقا ، مقالات مترجمة ودراسات ، إشراف : سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد ، دار الياس المصرية ، القاهرة : 1986 .
86. فاخوري ، عادل : علم الدلالة عند العرب ، ط 3 ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت : 2004 .
87. فتحي ، ابراهيم : معجم المصطلحات الأدبية ، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين ، تونس : ب ت .
88. فرنسيس ، مريم : في بناء النص ودلالته ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق : 1998 .
89. الفرطوسي ، د. عبد الهادي أحمد : سيميائية النص السردي ، منشورات اتحاد الأدباء ، بغداد : 2007 .
90. فضل ، د. صلاح : مناهج النقد المعاصر ، دار الأفاق العربية ، القاهرة : ب ت .
91. — ، — : نظرية البنائية في النقد الأدبي ، ط 3 ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد : 1987 .
92. فوكو ، ميشيل : الكلمات والأشياء ، تر : مطاع صفدي و د. سالم يفوت و د. بدر الدين عرودكي وجورج ابي صالح وكمال اسطفان ، مر : د. جورج زيناتي ، مركز الإنماء القومي ، بيروت : 1990 .
93. — ، — : نظام الخطاب ، تر : محمد سبيلا ، دار التنوير للطباعة والنشر ، بيروت : 2007 .
94. فونتاي ، جاك : سيميائية المرئي ، تر : د. علي أسعد ، دار حوار ، دمشق : 2002 .
95. قاسم ، سيزا ونصر حامد أبو زيد : أنظمة العلامات في اللغة والأدب والفنون ، مدخل إلى السيميوطيقا ، مقالات مترجمة ودراسات ، دار الياس المصرية ، القاهرة : 1986 .
96. — ، — : علم العلامات (السيميوطيقا) ، ضمن كتاب أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة ، مدخل إلى السيميوطيقا ، مقالات مترجمة ودراسات ، إشراف : سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد ، دار الياس المصرية ، القاهرة : 1986 .
97. كالوي ، جون : أصول الفن الحديث ، تر : لمعان البكري ، طبع بمطابع ثنيان ، بغداد ، ب ت .

98. كريستيفا ، جوليا : علم النص ، ط 1 ، تر : فريد الزاهي ، مر : عبد الجليل ناظم ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء : 1991 .
99. كلي ، بول : نظرية التشكيل ، ط 1 ، تر وتقد: عادل السوي، دار ميريت، القاهرة: 2003.
100. كورتيس ، جوزيف : مدخل الى السيميائية السردية والخطابية ، ط 1 ، تر : د. جمال حضري ، منشورات الاختلاف ، الجزائر : 2007 .
101. الكومي ، محمد شبل : المذاهب النقدية الحديثة ، تقد : د. محمد عناني ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة : 2004 .
102. كيرزويل ، أدبث : عصر البنيوية (من ليفي شتراوس الى فوكو) ، تر : جابر عصفور ، دار أفاق عربية للصحافة والنشر ، بغداد : 1985 .
103. لالاند ، اندريه : موسوعة لالاند الفلسفية ، مج (1-2-3) ، ط 1 ، تع : خليل احمد خليل ، منشورات عيويديات ، باريس/ بيروت : 1996 .
104. لاند، ستيفن نوردايل : مغامرة الدال (قراءة لرولان بارت) ، ضمن كتاب في أصول الخطاب النقدي الجديد ، تر وتقد : أحمد المدني ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد : 1987 .
105. لوتمان ، يوري : تحليل النص الشعري ، ط 1 ، تر : محمد فتوح ، النادي الأدبي الثقافي ، جدة : 1999 .
106. — ، — : سيميوطيقا السينما ، تر : نصر حامد ابو زيد ، ضمن كتاب أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة ، مدخل الى السيميوطيقا ، مقالات مترجمة ودراسات ، إشراف : سيزا قاسم ونصر حامد ابو زيد ، دار الياس العصرية ، القاهرة : 1986 .
107. لوتمان ، يوري وآخرون : نظريات حول الدراسة السيميوطيقية للثقافات ، تر : نصر حامد ابو زيد ، ضمن كتاب أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة ، مدخل الى السيميوطيقا ، مقالات مترجمة ودراسات ، إشراف : سيزا قاسم ونصر حامد ابو زيد ، دار الياس العصرية ، القاهرة : 1986 .
108. لودال ، جيرار دو : السيميائيات أو نظرية العلامات ، ط 1 ، تر : د. عبد الرحمن بو علي ، دار حوار ، سوريا : 2004 .
109. ليماري ، جان : الانطباعية ، تر : فخري خليل ، مر : جبرا إبراهيم جبرا ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد : 1987 .
110. الماكري ، محمد : الشكل والخطاب ، ط 1 ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء/ بيروت : 1991 .
111. مالنز ، فريدريك : الرسم كيف نتذوقه (عناصر التكوين) ، ط 1 ، تر : هادي الطائي ، مر : د. سلمان داود الواسطي . دار الشؤون الثقافية العامة (أفاق عربية) ، بغداد : 1993 .
112. المبارك ، عدنان : الاتجاهات الرئيسية في الفن الحديث ، دار الحرية للطباعة ، بغداد : 1973 .
113. مذكور ، د. إبراهيم : المعجم الفلسفي ، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية ، القاهرة : 1979 .
114. المسدي ، عبد السلام : الأسلوب والأسلوبية ، ط 3 ، الدار العربية للكتاب ، ب ت .
115. — ، — : في آليات النقد الأدبي ، دار الجنوب للنشر ، تونس : 1994 .
116. — ، — : اللسانيات وأسسها المعرفية ، الدار التونسية للنشر ، الجزائر: 1986 .
117. معن ، زيادة : الموسوعة الفلسفية العربية ، مج 1 ، ط 1 ، معهد الإنماء العربي : 1986 .
118. مسعود ، جبران : راند الطلاب ، ط 1 ، دار العلم الملايين ، بيروت : 1967 .
119. مفتاح ، د. محمد : دينامية النص (تنظير وإنجاز) ، ط 3 ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء / بيروت : 2006 .
120. موكارفسكي ، جان : الفن باعتباره حقيقة سيميوطيقية ، تر : سيزا قاسم ، ضمن كتاب أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة ، مدخل الى السيميوطيقا ، مقالات مترجمة ودراسات ، إشراف : سيزا قاسم ونصر حامد ابو زيد ، دار الياس العصرية ، القاهرة : 1986 .
121. مولر ، جوزيف أميل : الفن في القرن العشرين ، ط 1 ، تر : جهة فرح الخوري ، دار طلاس ، دمشق : 1988 .
122. مولر ، جي . أي . وفرانك ايلغر : مئة عام من الرسم الحديث ، تر : فخري خليل ، مر : جبرا إبراهيم جبرا ، دار المأمون ، بغداد : 1988 .
123. مونسي ، حبيب : القراءة والحداثة ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق : 2000 .
124. نوبلر ، ناتان : حوار الرؤية ، ط 1 ، تر : فخري خليل ، مر: جبرا إبراهيم جبرا ، دار المأمون للترجمة والنشر دار الحرية للطباعة ، بغداد : 1987 .
125. هوكز ، ترنس : البنيوية وعلم الإشارة ، ط 1 ، تر : مجيد الماشطة ، مر : د. ناصر حلاوي ، سلسلة المائة كتاب ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد : 1986 .

126. هيث ، أدرين : الفن التجريدي (أصله ومعناه) ، تر : محمد علي الطائي ، مطبعة اليقظة ، بغداد : 1988 .
127. وهبه ، مجدي : معجم مصطلحات الأدب ، مكتبة لبنان ، بيروت : 1974 .
128. اليسوعي ، ج . روبرت بارت : الخيال الرمزي ، تر : عيسى على العاكوب ، مر : د.خليفة عيسى العزابي ، معهد الإنماء العربي ، بيروت : 1992 .
129. يوسف ، أحمد : الدلالات المفتوحة (مقاربة سيميائية في فلسفة العلامة) ، ط 1 ، منشورات الاختلاف ، الجزائر : 2005 .
130. — ، — : السيميائيات الواصفة (المنطق السيميائي وجبر العلامات) ، ط 1 ، منشورات الاختلاف ، الجزائر : 2005 .
131. يونغ ، كارل غوستاف وجماعة من العلماء : الإنسان ورموزه ، تر : سمير علي ، دار الحرية للطباعة ، بغداد : 1984 .
132. جماعة من اللغويين : المعجم العربي الأساسي ، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم (لاروس) : 1989 .
133. لجنة من العلماء : الموسوعة الفلسفية، مج (1-2-3) ، ط 1 ، تع : خليل أحمد خليل ، منشورات عيودات ، بيروت / بريس : 1996 .
134. — ، — : المنجد في اللغة والأعلام ، ط 38 ، دار المشرق ، بيروت : 2000 .

- الدوريات :

135. بنكراد ، سعيد : "المؤول والعلامة والتأويل" ، في : مجلة علامات ، ع 9 ، الدار البيضاء : 1998 .
136. بو عزيزي ، محسن : "سيمولوجية الأشكال الاجتماعية عند رولان بارت" ، في : مجلة الفكر العربي المعاصر ، ع 112 – 113 ، مركز الإنماء القومي ، بريس / بيروت : 2000 .
137. العماري ، محمد : "الصورة واللغة (مقاربة سيميوطيقية)" ، في : مجلة فكر ونقد ، ع 13 ، مجلة ثقافية شهرية ، المغرب : 1998 .
138. غرافي ، محمد : "قراءة في السيميولوجيا البصرية" ، في : مجلة فكر ونقد ، ع 13 ، مجلة ثقافية شهرية ، المغرب : 1998 .
139. مفتاح ، محمد : "مفهوم الحقيقة عند شارلز ساندروس بيرس الحقيقة المجتمعية" ، في : مجلة فكر ونقد ، ع 2 ، مجلة ثقافية شهرية ، المغرب : 1997 .
140. هورن ، أورسولا : "المستقبلية وتأثيرها في الحركة الفنية الألمانية" ، في : مجلة آفاق عربية ، ع 112 ، مطابع دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد : 1993 .
141. يوسف ، احمد : "الخطاب ، النص ، المؤلف" في تدوروف ، في : مجلة كتابات معاصرة ، ع 8 : 1993 .
142. الكاتب مجهول : "التكبيبية" . في : مجلة الرواق ، ع 5 ، مؤسسة رمزي للطباعة ، بغداد : 1979 .
143. الكاتب مجهول : "الحركات الفنية الحديثة ، التعبيرية" ، في : مجلة آفاق عربية ، ع 5 ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد : 1988 .

- الرسائل والأطاريح :

144. جسام ، بلاسم محمد : التحليل السيميائي لفن الرسم المبادئ والتطبيقات ، أطروحة دكتوراه ، (غير منشورة) ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد : 1999 .
145. الخفاجي ، رنا حسين هاتف : الأنساق الفنية وتحولاتها في الرسم الحديث ، أطروحة دكتوراه ، (غير منشورة) ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بابل : 2007 .
146. الخفاجي ، مكي عمران راجي : جماليات المكان في الرسم العراقي المعاصر ، أطروحة دكتوراه ، (غير منشورة) ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد : 2000 .
147. الدليمي ، رياض هلال مطلق : بنائية الشكل الخالص في الرسم الأوربي الحديث ، أطروحة دكتوراه (غير منشورة) ، كلية التربية الفنية ، جامعة بابل : 2004 .

- المصادر الأجنبية :

148. Barthes , R : Elements De ssemiologie , in laventure semiologique , seail , Paris , 1985 .
149. Eco , U : Semiotica efilosofiadell linguaggio , (milano : Bompiani (n .d) .
150. Gilbert , Rita : Living with Art , Fourth Edition ,Library of Congeress Cataloging – in – Publication Data , New York : 1995 .
151. Grohmann , Will : Paul Klee , harry N. Abrams , Incorporated , New . York . printed in Japan .

152. Herbert , R : The Philosophy . of Modern Art Faber and Faber , London : 1951 .
153. Laurie , A : AHistory of Western Art , John Jay collage and the Graduate Center city university of New York : 2001 .
154. Moris , CH : Semiologie oles discourse visual , in communi cations , N15 : 1970 .
155. Peirce , C . S . : Ecrits sur le signe , OP. cit. (n.d).
156. _____ , _____ : Letters to lady Welby , eaited by Irwin C. Liob (New Haven , CT . Whitlock , 1953 .
157. Plant , Margaret : Paul klee (Figures and Faces) , Thames and Hudson Ltd , London : 1978 .
158. Wentinck , charles : Modern and primitire Art , phaliadon. Oxford, New york, 1974.
159. Marnat , Marcel : Klee , Fernand hazan éditeur , paris : 1974

- مصادر الإنترنت :

160. - [http:// www. Almishkah .net / pagemail – and – pint / news – print . php ?id = 2059 .](http://www.Almishkah.net/pagemail-and-pint/news-print.php?id=2059)
161. - farid_88@hotmail.com.
162. Perso : Wanadoo . fr / art – deco . France / klee . htm) .
163. - [http:// www.saidbengrad. Pree . fv /dic/ index . htm .](http://www.saidbengrad.Pree.fv/dic/index.htm)

الفصل الأول (الإطار المنهجي للبحث)

- مشكلة البحث.
- أهمية البحث والحاجة إليه.
- هدف البحث.
- حدود البحث.
- تحديد وتعريف مصطلحات البحث.

- مشكلة البحث :

يعبر الخطاب الفني عن التدايعات الجمالية في الفكر الإنساني ومعطياته، وتتجلى أشكاله التعبيرية في منظومة من العلامات الجمالية، بحيث تخضع فعالياته لصيرورة جدلية في التشكل تستثمر الوسائط التعبيرية في عملية التمثيل الجمالي، التي تتساق مع مسار الرؤى الفنية والجمالية. فالفن منظومة علامية تبني نفسها معماراً يسع كل المعطيات التي تتقدم بنا في سبيل المعرفة الجمالية.

لذا قد تتسع أستراتيجيات دراسة الخطاب الفني ضمن مديات التحليل النقدي، بأتساع المنظومة (المعرفية/المفاهيمية) والدلالية التي تستجد فيه. ولربما أسهم الاهتمام بالعلامة – باعتبارها وجود مادي متظاهر (صورياً/ رمزياً) – في فكر الإنساني على تصعيد الفعاليات التواصلية والدلالية، لذا " كان الإنسان البدائي يستعمل أقل عدد من العلامات لفعل التواصل، ويعول على علامات الطبيعية لفهم الكون المحيط به، أما المعرفة الحديثة فقد طورت عالم العلامة وعقدته حتى صرنا سجناء الكون العلامي، بل صرنا من دون أن ندري علامة وسط علامات أخرى ". (14/ص 13)*. فقد أضفى ارتباط العلامة بفكر الإنسان – لكونه منتجاً ومدرراً لها - قابليات تمكنه على تمييز حقائق الأشياء وسياقاتها المرجعية والتاريخية والاجتماعية والثقافية... الخ.

يؤكد الاعتقاد المعرفي والثقافي بأن الإنسان يعيش في عالم مليء بالأشياء والحركات والصور، التي بمجملها أشياء دالة (علامات)، فبين العالم وبيننا تدخل الثقافة لغة من أنظمة العلامات الدالة، التي تسهم في تحديد مكاني من هذا العالم الكبير. (51/ص 90). فيكتظ المجال الإنساني بمعطيات الظواهر (الثقافية) التي تتجدد وتتحوّل بتجدد الحياة نفسها، وبالتالي تشكل لغة من نوع خاص لها مبرراتها في التعامل مع المعطيات (الثقافية/ التعبيرية) باعتبارها علامة متكاملة، أو منظومة متوالية من العلامات والشفرات.

يزخر تاريخ الفن على امتداده بأشكال وأنظمة من العلامات، تتأرجح ضمن مستويات عديدة من النظم التواصلية والدلالية، فمع بؤادر الفن الحديث ومخاضاته الأولى أخذت مستويات التمثيل تتحوّل تدريجياً في الإدراك والتعبير. لتتعالى فيها بنيات علامية دالة تكشف حقيقة بنية الفن (الرسم) ويفصح عن غاياته الخالصة. فارتفعت عملية أدراك التجارب الإبداعية الفنية (الرسمية) بإمكانيات قدرات التلقي في استيعاب وترجمة العلامات وفك شفراتها وقراءة النتائج النصية قراءة (ميتالغوية)**، لتجتاز المستوى التواصلية الطبيعي، إذ ينبغي على المتلقي أن يشكل نظاماً سيميوطيقياً يستقر فيه النص لأجل أغناء رؤيته. ولذا لا يمكن القول بأن الفن يستعمل " لمجرد القيام بعمليات تواصل، بل انه غالباً ما يستعمل لتمثيل الكون المحيط بنا بحسب طريقتنا في رؤيته ". (14/ص 25). فيتجسد تمثيله للعالم الخارجي بالإيحاء إليه أو تعينه علامياً.

إن الرسم الحديث بتياراته واتجاهاته إمبراطورية علامات، فكل (تيار/ اتجاه) يعالج أنظمة العلامات بمسوغات ارتبطت بتحولاته البنائية والمفاهيمية والتكنولوجية التي أدت – تلك التحولات في الأنظمة العلامية إلى تغيير خارطة الخطاب التشكيلي – إلى انعكاس في مسار الخطاب الحدائوي. إذ " أن نصوص الحداثة: هذا النص المثالي مجرة من الدوال، وليس بنية من المدلولات، ليس له بداية... ونستطيع أن ننفذ إليه من مداخل متعددة، ليس فيها مدخل واحد يمكن أن يقال عنه بصورة جازمة أنه المدخل الرئيسي، فالشفرات التي يحركها تمتد على طول امتداد البصر ". (66/ص 117) وقد اهتمت نصوص الرسم الحديث ببنية الشكل (وعلاماته) وتعالقاته البنائية وما تفرزه من معطيات دلالية وجمالية، من منطلق أن لكل نص رسومي قصداً دلالياً بمستوى ما. ولهذا شكل الصراع البراجماتي*** تنوع وتعدد الأساليب البنائية في تشكيل ومعالجة علامات النص الرسومي الحديث. وأن أمشاج تلك المعطيات رفدت تجربة - شكلت لذاتها معماراً اخترقت فيه شفرات

* تجدر الإشارة إلى أن عملية توثيق المصادر الواردة في الرسالة جاءت بهذه الطريقة، والتي تعني ((14) رقم المصدر في ثبوت المصادر والمراجع/ (13) رقم الصفحة في المصدر).

** ميتالغة (Meta language): استخدام اللغة في الحديث (القراءة) عن اللغة، فهي لغة شارحة، ارتبطت – حسب جاكوبسن - بالوظيفة التي تخرج إليها اللغة عندما يركز الحدث الكلامي على الشفرة، فتصف اللغة نفسها، أو تتأكد من فاعلية نظامها الشفري في عملية التوصيل. (للمزيد راجع: 102/ص 279).

*** البراجماتية (الذرائعية) (Pragmatism): مذهب فلسفي، مؤداه إن معيار صدق الفكرة أو المقولة هو النتيجة العملية التي تترتب عليها من حيث كونها ملائمة أو غير ملائمة. (127/ص 430).

الواقع، التي ترسخت مع الزمن، وبنيت لنفسها نظامها الخاص العلامي والشفري- ألا وهي تجربة الفنان (بول كلي Pual klee).

شكلت رسوم (كلي) - بكليتها - ثراءً علامياً على مستوى التشخيص والتشكيل الجمالي. وأثارت نصوصه الرسومية من خلال آليات الاشتغال التركيبية وتعبيراتها عن تفعيل سلطة الخطاب الحداثي وإمتداداته*. كما مثلت رسومه حقلاً سيميوطيقياً غنياً بالعلامات والدوال النصية. ولعل من دواعي دراسة هذه التجربة العالمية في الرسم الحديث دراسة منهجية وبقراءة جديدة من خلال إستعارة المنهج السيميوطيقي هو تقصي وكشف أنظمة العلامات في رسومه، والمعاني التي تبثها هذه الأنظمة العلامية، من منطلق أن كل ظاهرة ثقافية - كالرسم - تبدو وحدة دلالية، أي يمكن القول أن أي واقعة ثقافية تعبيرية تعود، بالضرورة إلى السيميوطيقا. (50/ص 7).

فغنى تجربة (كلي) الرسومية بالعلامات وأهميتها في سياق الرسم الحديث، نشط معها الهاجس البحثي لاستكشاف أنظمة العلامات واليات اشتغالها والدلالات الكامنة فيها. إذ ينبغي أن يحمل النص الرسومي " دلالة، ويجب أن يشكل علامة في موضوعه، وفي طريقته، وفي واقعه وقصده ". (33/ص 79) لان النص الرسومي بكليته علامة كبرى يحيل إلى عالم من العلامات الرمزية، بوحداته الدالة التي لا تتكشف مغاليقها إلا بقراءة سيميوطيقية، وهي التي تفسر كل شيء غير قابل للوصف في النص، فمنهجها يعرف بالنص الرسومي بعيداً عن أي صنع (سرد مسبق) من قبل الفنان ذاته، إذ تستكشف عبر تمظهراته (السطحية/الفوقية) المعنى الثاوي في بنياته العميقة. فنص (كلي) الرسومي صيرورة لا تهدأ من التحول والتجدد " إذ أن السيميوطيقا بغنى أساليبها وأدواتها ومراحل تطورها، تتطلب نصاً يوازيها بغنى عناصره وعلاماته ". (38/ص 14).

وقد تميزت رسومه بثرائها العلامي وارتباطاتها بعمق التدخل الرمزي، الذي أكسبها نوعاً من حرية التعبير، حيث أستثمر (كلي) حاضنته المعرفية ومرجعياتها وأقام بلغة سيميوطيقية دالة باستدعاء ومغايرة (حضور/غياب) مفردات الواقع في ذات الوقت لتوظيفها داخل بنية النص. إذ إن كل علامة تكون عبارة عن كفاءات متعددة في رسومه تحيل إلى مقولات ومؤشرات دلالية. فأشكال علاماته وألوانه هي دوال على السطح التصويري، مدلولها هو طريقة إنتاج وتشكيل هذا النظام العلامي بتقابلاته وتضاداته وتركيباته التي تفرز دلالة ما. والتي تميظ معها اللثام عن تمظهرات اتجاهاته وأساليبه. (إذ أن النصوص العظيمة التي تظل مشروعا قائماً للقراءة، وبالتالي للكتابة - بترصينها بالأبحاث العلمية - هي نصوص تتطوي على أكثر من نصية، والذي يحدد النصية المقصود هو الزاوية التي يقرأ بها ومنها). (65/ص 12) وبدواعي ما أحثله المنهج السيميوطيقي من مكانه واسعة في المناهج النقدية والجمالية، وقراءته للنص قراءة محايدة توغل في سبر أغوار بنيته العلامية، وتحرره من القيود المفروضة عليه، لذا رمنا إلى قراءة نصوص (بول كلي) الرسومية ضمن الآليات السيميوطيقية.

لقد اجتاحت الثقافة الجمالية اتجاهات فكرية استقت معطياتها من الفكر الفلسفي ونظرية المعرفة وتحولاتها. وكانت لهذه الاتجاهات تأثيراً واضحاً على حركة النقد الفني الجمالي، فأسدلت بظلالها على النتاج الفني ذاته، وعلى النظم القصصية التي يتعامل بها (النص) في تحقيق هذا النتاج. ومن هذه الاتجاهات ((السيميوطيقا))، والتي يمكن عدها الاتجاه الفكري الذي استطاع أن يثير تساؤلات استقراضية لمعطيات الفن ومؤسساته. (74/ص 232). ولذا استطاعت حفریات المعرفة السيميوطيقية الكشف عن خط من خطوطه المهمة وهو نظام العلامة الذي يشتغل بفاعلية في بنية النص الرسومي.

لذا تمنح الرؤية الحداثية العلامة القدرة على أن تتخذ مديات مختلفة، وتتوء بمحاولات رمزية متعددة تتجه نحو أنماط من التأويل، من حيث أسلوب عرضها وسياق تشكلاتها. وعليه جذبت الفنون الانتباه لدراساتها في مقاربات علامية، فكان لطروحات (موكارفسكي) الأثر البالغ من خلال دراسته المسماة (الفن بوصفه (حقلاً / عملاً) سيميوطيقياً دالاً) فأقترح بأن تصبح دراسة الفنون جزءاً لا يتجزأ من السيميوطيقا. وقد حاول أن يحدد خصوصية العلامة الجمالية؛ على أنها علامة مستقلة تكتسب أهميتها بذاتها، وليس بوصفها

* - احتل (كلي) موقعاً خاصاً بين كبار الفن الحديث (بيكاسو وكاندنيسكي)، لأنه قام بانجاز نقله كبيرة في إبداعه، جعلته الفنان الأكثر اقتداراً وتجسيدا للحدثة. (99/ص 5).

وسيطاً للمعنى فقط. ولكن إلى جانب هذه الوظيفة الجمالية المشتركة بين كل الفنون ثمة وظيفة أخرى تواصلية تمتلكها الفنون ذات المحتوى (الموضوع). (64/ص 19-20) وهكذا تستثمر الفنون أنظمة العلامات للتعبير عن الوظائف الجمالية والتواصلية. لذا يمكن عد (الرسم) بنية قائمة على نظام من أنظمة العلامات، ينطلق من خاصيته التركيبية للعناصر البنائية ويشغل بنظام مشفر ضمن حدود الدلالة للأجزاء والكل. والرسم ليس إلا دوال – بمفرداته وعناصره المحسوسة والمدركة بصرياً – تتشكل في أنظمة جمالية، فالنص الرسومي يتشكل من منظومة علامات تحررت من كياناتها وسياقاتها الحسية المادية (مرجعياتها الموضوعية) وتحولت إلى وسائط رمزية أو إيقونية في بنى مجردة، تتم فصل وتتمظهر في اشتغالها كصيرورة لانجاز تلك البنى المركبة لنص الرسم.

فتحولت العلامات من سياقها الطبيعي إلى بنيات دالة ممثلة، ومنحت سياقاً افتراضياً. فكل ما يشكل النص الرسومي هو (نظام / بنية) علامات دلالية قد لا تكون علامات حضور معللة بل قد تكون علامات غياب مطلقة. فنظام الرسم يهشم علامات العالم الخارجي ويعيد صياغتها وفق نظام علائقي علامي. وهو يستدعي مجردات الواقع يحور ويكيف فيها، إذ أن تبدل وتحول النظام – البنية العلائقية لوحداث لنص – هو ما ينتج تنوع الاتجاهات والأساليب، فالنظام أهمية في كشف ورصد التحولات البنائية للنص الرسومي.

فالمنهج السيميوطيقي يبحث عن منظومة العلامات والوحدات الدالة في النص الرسومي. إذ لطالما جُير – بعيداً عن بنية علاماته وحيثياته الدالة – في التداول النقدي الكلاسيكي لوصايا المنظومة الأبيستميولوجية التي أجحفته تلك الدراسات بإسقاطاتها المنهجية وبصمته بقراءات انطباعية خارجة عنه – لذلك ناهضت الاتجاهات النقدية الحديثة – السيميوطيقية – جميع أشكال النقد الذي تكون فيه الذات الإنسانية مصدراً واصلًا للمعنى. ولهذا "فإن السيميوطيقا ومن أجل استخلاص المعنى تصادر على أن مقارنة التذليل لا تكون ممكنة إلا من خلال مقارنة معرفية متنوعة ومختلفة". (100/ص 58) وعليه نال النص الرسومي مع البحث السيميوطيقي أبعاداً جديدة يقوم عبرها المنهج بعمليات حفريّة في تشريح البنية الداخلية للنص الرسومي وتحليل تراكب أنظمة العلامات فيه وإحالاتها الدلالية وتشكلات المعنى عبر سلطة دواله. بمعنى آخر انطلقت المنهجيات السيميوطيقية لتحرير النص من خلفيته وسياقه والقيود التي تفرضها على مداه القواعد العرفية للبحث التاريخي وإزاحة تلك القراءات التقليدية (السياقية) للنص الرسومي وتعريفه من مرجعيّاته الخارجية، وأخذت تشرح بنية العلامة والشفرة باعتباره بنية كلية دالة، والنظر إليه كمجال علامي محايث (نصي) يصير معناه من تشكلات الدوال من دون الأخذ بمقولات الماحول.

لذا يشتغل البحث السيميوطيقي على دراسة النص الرسومي دراسة تحليلية تركيبية بغية التأسيس لأفق موغل قراءاتي، ولذا عد النص فضاءً ثر له مقوماته التركيبية المعقدة بدلالاتها وشفراتها ونظمها العلامية.

ولهذا يتطلب الكشف عن آليات اشتغال أنظمة العلامات في رسوم تجربة أبداعية مليئة بالعلامات والشفرات الرسومية – غنى وثراء – ومتغلغله في الاتجاهات الحداثية لفن الرسم إلى دراسة تعتمد المنهج السيميوطيقي، نظراً لأهميته بدراسة هذه الظاهرة (الفنية/الرسومية) بعمق. فأنبثقت مشكلة البحث من خلال التساؤل الآتي: ما هي أنظمة العلامات في رسوم (بول كلي) ؟

- أهمية البحث والحاجة إليه :

تكمن أهمية البحث من خلال الأتي:

- 1- يطمح البحث إلى تسليط الضوء الأبستمي للكشف عن أنظمة العلامات في رسوم (بول كلي)، إذ شكلت نتاجاته الرسومية؛ حقلاً ثرياً على مستوى الإنشاء العلامي تبلورت فيها قدراته الإبداعية في معالجة - النص الرسومي - علامياً وشفرانياً. وأصبحت وثيقة حداثوية من الطراز الأول.
 - 2- يأمل البحث بتجسير الهوية ما بين معطيات المناهج النقدية الحديثة، ونتائج الرسم الحديث - رسوم (بول كلي) تحديداً - كونه مصدراً مهماً في معمار الفن الحديث، لما شكلته نتاجاته الإبداعية من معطى جمالي لها خصوصية متفردة.
 - 3- يشكل البحث محاولة منهجية لقراءة النص الرسومي قراءة نقدية، عبر ترحيل أدوات جهاز المنهج السيميوطيقي الكفيلة بتزويد باحث الأثر المعرفي والجمالي بمفاتيح دقيقة لقراءة النص الرسومي قراءة تمحو معها التصور السطحي التقليدي. فالبحث غاية معرفية يهدف من جرائها إلى خلق أمشاج تواصلية بين ما يوفره المنهج السيميوطيقي، وبين الاشتغال العلامي للنص الرسومي.
 - 4- يسعى البحث إلى أن يؤسس قراءة منهجية تندرج ضمن الدراسات النقدية الحديثة التي تعنى بالفن البصري (الرسم)، مستفيداً من المقاربات اللغوية وتطبيقاتها، لئتيح للباحث المجال لاقتفاء الأثر الجمالي بمقاربة سيميوطيقية من منطلق تشكيل وتعميم الحوار السيميوطيقي ليشمل البنى الثقافية الفنية على وجه الخصوص. فهو محاولة لوضع نص الرسم في مستوى معنى التعبير التشكيلي بدلاً من مستواه التوصلي، لان النص الرسومي يمتلك عدداً من الدلالات والمقاصد الدالة غير المعلنة.
 - 5- يسعى البحث لارتداد أفق جديدة في التحليل النقدي السيميوطيقي، على اعتبار أن المنهج السيميوطيقي - بوصفه حقلاً دراسياً وأداة للتحليل النصي - من أخصب المناهج النقدية الحديثة، في مقارنة النص، وكشف حيثياته الدالة، لما له القدرة على النفوذ والإيغال في دراسات تمنحنا أبعاداً بحثية جديدة. لأنه يعني بالآثار الإبداعية بوصفها أنظمة من العلامات، فضلاً عن مرونة إمكانياته - المنهجية التي يمنحها، للتحليل النقدي الموجه صوب الخطابات الفلسفية والمنظومات التعبيرية (الأدبية / الفنية) فإنه يحظى بمكانة مرموقة في المشهد النقدي المعاصر.
 - 6- وما يعزز أهمية البحث هو عدم وجود دراسة أكاديمية سابقة - على المستوى المحلي - تتناول رسوم (بول كلي) بمقاربة سيميوطيقية.
- وتكمن الحاجة إلى هذا البحث من خلال ما يرنو إليه بأهمية معرفية، لإثراء وتقديم الفائدة المرجاة منه للمهتمين والمشتغلين في حقل الدراسات النقدية والفنية والجمالية.

- هدف البحث :

يهدف البحث إلى الكشف عن :
أنظمة العلامات في رسوم بول كلي وآليات اشتغالها.

- حدود البحث :

يتحدد البحث بدراسة أنظمة العلامات في رسوم (بول كلي)، المنفذة بالمواد المختلفة (زيتية - مائية - حبر - ومواد مختلفة)، والموجودة في - المصادر الفنية، والمصادر الخاصة التي تتناول نتاجات الفنان (بول كلي) تحديداً، وما توفر من مصورات في شبكة المعلومات العالمية (الانترنت) - من سنة (1903 - 1940)*.

- تحديد وتعريف مصطلحات البحث :

*- تمثل هذه الحقبة من الزمن تبلور وتشكل الأسلوب الفني والرسومي للفنان. وحقبه ثرية النتاجات بنصوصها الدالة علامياً وتحولاتها الفنية على المستوى البنائي. وأن أغلب هذه النصوص منشورة في الكتب الفنية الرصينة، ولها شهرة واسعة في المحافل والأوساط الفنية والمتاحف العالمية.

1- النظام (System) لغة :

النظام في اللغة العربية مشتق من الفعل (نَظَمَ)، ف " نَظَمَ اللُّؤْلُؤُ: جَمَعَهُ فِي السَّلَكِ.. وَنَظَمَهُ تَنْظِيماً: مِثْلُهُ وَمِنْهُ: نَظَمَ الشَّيْءَ عَرَبِيّاً، وَنَظَمَهُ وَالنَّظَامُ: الخِطُّ الَّذِي يُنْظَمُ بِهِ اللُّؤْلُؤُ..وَالنَّظَامُ: الإِتْسَاقُ " (53/ص 528)

" والنَّظْمُ: التَّأْلِيفُ، نَظْمُهُ، يَنْظُمُهُ نَظْماً، وَنَظَاماً، وَنَظْمُهُ فَانْتَظَمَ، وَتَنْظُمُ، وَنَظْمُ الْأَمْرِ عَلَى الْمِثْلِ وَكُلِّ شَيْءٍ قَرْنَتَهُ بِأَخْرَ أَوْ ضَمَمْتَ بَعْضَهُ إِلَى بَعْضٍ فَقَدْ نَظَّمْتَهُ " (2/ص 56)

" نظم: نَظَّمَ - نَظْمٌ - نَظْماً وَنَظَاماً... أَلْفَهُ وَجَمَعَهُ... الشَّيْءَ إِلَى الشَّيْءِ: ضَمَّ لَهُ وَأَلْفَهُ. النَّظَامُ: الطَّرِيقَةُ وَالْعَادَةُ. يُقَالُ (مَا زَالَ عَلَى نَظَامٍ وَاحِدٍ) أَيْ عَلَى طَرِيقَةٍ وَاحِدَةٍ " (134/ص 818)

وَنَظَّمَ يَنْظُمُ نَظْماً فَهُوَ نَظَامٌ: الْأَشْيَاءُ: أَلْفَهَا وَضَمَّ بَعْضَهَا إِلَى بَعْضٍ.. نَظَّمَ أَمْرَهُ وَرَتَّ بِهِ وَنَظَّمَ يُنَظِّمُ تَنْظِيماً: الْأَشْيَاءَ رَتْبَهَا. (1207/ص 132)

" والنَّظَامُ: ج نَظْمٌ وَأَنْظُمَةٌ... قَوَامُ كُلِّ أَمْرٍ " (925/ص 118)

النَّظْمُ عِنْدَ الْجَرَجَانِيِّ هُوَ تَرْكِيبُ الْكَلِمَاتِ وَالتَّنْسِيقُ بَيْنَهَا بِحَيْثُ يَأْخُذُ بَعْضُهَا بِحُجْزٍ بَعْضٍ... وَيُنْكَرُ الْجَرَجَانِيُّ مَكَانَ الْجُزْءِ بِمُفْرَدِهِ فِي بِنَاءِ الْعَمَلِ الْأَدْبِيِّ، فَالْكَلِمَةُ الْمُفْرَدَةُ لَا قِيَمَةَ لَهَا عِنْدَهُ قَبْلَ دُخُولِهَا فِي التَّرْكِيبِ. (541/ص 127).

النظام: اصطلاحاً :

يعرف النظام على أنه: " مجموعة من العناصر المتداخلة التي تشكل كلاً موحداً " (133/ص 526)

ويعرف على أنه: " جملة عناصر، مادية أو غير مادية، يتعلق، بالتبادل بعضها ببعض، بحيث تشكل كلاً عضوياً " (103/ص 1417)

ويعرف بأنه: " الترتيب أو الاتساق. والنظام: الطريقة " (75/ص 471)

ويعرف بأنه: " وضع الأشياء والأفكار في صور مرتبة " (113/ص 201)

والنظام: "... يستعمل هذا المصطلح مرادفاً لمصطلح البناء في البنيوية... فالمختصون يرون أن النظام يتميز في جوهره بالدينامية أي الحركة، والسعي إلى تحقيق هدف ما". والنظام يمثل "شبكة من العلامات التي ترتبط بعلاقات فيما بينها وتدور حول مفهوم أساسي يتجسد في كلمة نووية " (116/ص 114).

ويعرف النظام بأنه " صيغة تقدم توضيحاً للعلاقات الثابتة بين الظواهر... أو هو عبارة عن فرض أو قول تترتب بواسطته معرفتنا للعلاقات " (9-10/ص 79)

والنظام في لغة (سوسير) " هو سلسلة من الاختلافات... اجتمعت بسلسلة من الاختلافات الفكرية ".

والنظام حسب (بارت) " هو مجموعة من العناصر تدخل في تركيب لخلق نوع معين من الخطاب لتثير معنى أو أسلوباً ما " (66/ص 89، 111).

النظام : إجرائياً :

النظام : مجموعة الأنساق الجمالية المترشحة من العلاقات البنائية بين العلامات أو الوحدات الدالة (العناصر التكوينية)، التي تحكم تركيب النص الإبداعي في رسوم بول كلي.

2- العلامة (Sign) لغة :

ترد في اللغة من " ع ل م - العَلَم - بفتحتين - العلامة، وهو أيضاً: الجَبَل. وَعَلَمُ الثَّوْبِ وَالرَّايَةِ. وَعَلَمُ الشَّيْءِ - بالكسر- يَعْلَمُهُ عِلْماً: عَرَفَهُ. وَأَسْتَعْلَمُهُ الْخَبْرَ، فَأَعْلَمُهُ إِيَّاهُ. وَأَعْلَمَ الْفَارِسُ: جَعَلَ لِنَفْسِهِ عَلَامةً الشَّجْعَانَ. وَالْمُعَلِّمُ: الْأَثَرُ يُسْتَدَلُّ بِهِ عَلَى الطَّرِيقِ " (53/ص 355)

وترد أيضاً كـ " أشار إليه أوماً، يكون ذلك باليد والرأس، والعين... وأشار به عَرَفَهُ ... ومبلغ

الإشارة كما يقول الجاحظ ابعد من مبلغ الصوت". (70/34)
وترد بأنها "المرشد وما به الإرشاد محصورة على عبارة النص، وإشارة النص، ودلالة النص، واقتصاد النص". (36/ص 61).
"وعلم : عَلمٌ - علماء : وسمه. عَلمٌ له علامةٌ: جعلها له أمانةً يعرفها... والعلامة والأثر، المنارة... العلامة... السمة والإمارة، ما ينصب فيهندي به، و - يقال لها الإشارة (ع ج): هي الإشارة (+) للدلالة على الأعداد الموجبة والإشارة (-) للدلالة على الأعداد السلبية". (134/ص 526).
وترد أيضاً كـ "إشارة. (ش و ر). إليه بعينه أو بيده: أوما... الإشارة. (ش و ر) - أشار. العلامة (إشارة المرور في الشارع)". "والعلامة. ج غلام وعلامات. السمة، الأثر. شيء يُنصب في الطرق أو الصحارى فيهندي به". (118/ص 88، 649)

العلامة: اصطلاحاً :

تعرف العلامة بأنها: " مفهوم في الفلسفة، المنطق، علم اللغة، علم النفس وغيرها من العلوم التي تتناول النشاط الإنساني بالتحليل. وغالباً ما تفهم العلامة مع إنها شيء أو فعل أو حدث يمكن إدراكه حسياً ويشير أو يدل أو يمثل شيئاً أو حدثاً أو فعلاً أو تشكياً ذاتياً آخر... العلامة تشكيل بنيوي معقد... وقد ركز الانتباه على فحص علاقة الدلالة (في المنطق)، وتحليل العلاقات داخل النظم العلامية منظوراً إليها في استقلال عن المضمون الذي تعبر عنه (في البناء المنطقي). (133/ص 29 - 30)
وتعرف على إنها: " إدراك راهن يسوغ، بكيفية أكيدة نسبياً، إقراراً متعلقاً بأي شيء آخر (وليس فقط قادراً على التذكر يتمثل من خلال لعبة الذكرى أو تداعي الأفكار) كـ (جرس الإنذار، إشارة إلى الحريق). أو أنها: عمل خارجي وقابل للإدراك، يرمي إلى إبلاغ إرادة. كـ (إغلاق عمود إشارات، هو إشارة أو علامة توقف). أو أنها: غرض مادي، شكل أو صوت، يقوم مقام شيء غائب أو إدراكه مستحيل ويفيد أما في جلبه إلى الذاكرة، وإما في اندغامه بعلاقات أخرى ". و العلامة حسب - مارسيل برنيس - تشتمل على المفاهيم التي تقسمها إلى (إدراك / عمل / غرض). وتتحدد فيما يجعلها تسوغ أقراراً (يقينياً أو محتملاً فقط)، والتي تبلغ أمراً، والتي تذكر بفكرة لا غير) (103/ص 1292 - 1294)
وتعرف على إنها: " شيء مدرك بالحواس يجوز التصديق بشيء آخر غير مدرك، أو غير ممكن الإدراك. أو أنها: فعل خارجي مدرك الغرض منه التعبير عن إرادة. أو إنها شيء متحقق في الخارج من شكل أو صوت ينوب عن شيء غائب أو غير ممكن الإدراك، وهو يساعد على إحضار هذا الشيء الغائب في الذهن ". (75/ص 85)
وتعرف: " هي الإشارة التي تدل على شيء آخر غيرها بالنسبة لمن يستعملها أو يتلقاها، على نحو تنطوي معه العلامة في ذاتها على صلة تؤلف بين الدال والمدلول، في علاقة تنتج دلالة ". والعلامة عند (سوسير) بوصفها الكل الذي يتركب منه الدال والمدلول ". (102/ص 287)
وتعرف العلامة على إنها مفهوم عام وأساسي في كل الدراسات العلمية للغة فهي علاقة بين شيئين متصلين بعضهما ببعض، الأمر الذي يجعل دلالتها تنحصر في نوعية تلك العلاقة. والعلامة حسب (سوسير) هي " كنة أو ماهية قابلة للإدراك بالنسبة لمجموعة محددة من مستعملها، وانها في حد ذاتها ناقصة المعنى تماماً إذا أدركها أحد من غير هذه المجموعة ". (127/ص 519 - 520)
وتعرف باعتبارها: " المقدم الواضح للتالي، وعلى العكس، تالي المقدم عندما تكون النتائج نفسها قد سجلت سلفاً، وكلما زادت معاينتها زاد اليقين في العلامة. وإنها: شيء يستدل منه على حضور شيء آخر أو على وجوده ماضياً أو مستقبلاً " وتعرف على إنها: " إشارة واضحة تمكننا من التواصل إلى استنتاجات بشأن أمر خفي ". (14/ص 48، 459).
والعلامة هي " رمز أو حركة للدلالة على أمر ما، واللغة نسق من الإشارات، وتسمى علامات". (113/ص 14).
والعلامة عند (بيرس) هي " علاقة ثلاثية بين ثلاث علامات فرعية تنتمي على التوالي إلى الأبعاد الثلاثة للممثل والموضوع والمؤول "... فالعلامة سيموز أي علاقة حقيقية بالمعنى الفعال للعلامة ". (108/ص 34، 60)

وذكر (موكارفسكي) " العلامة – طبقاً للتعريف الشائع - هي حقيقة محسوسة ترتبط بحقيقة أخرى يُفترض أنها توحى بها ". (120/ص 287)
وعلى حد قول (ايكو) تكون " العلامة أي شيء يمكن أن يؤخذ بديلاً لشيء آخر ". (125/ص 123)
وتعرف (كريستيفا) العلامة على " أنها (تشابه)، فالعلامة (تُرجع حالات متخالفة) (الموضوع – الذات من جهة؛ الذات المخاطب من جهة أخرى) إلى مجموعة (إلى وحدة) هي قول – رسالة)، معوضة الممارسات بمعنى، والاختلافات بـ(تشابه) ". " والعلاقة التي تقيّمها العلامة هي أذن توافق أبعاد، وتطابق اختلافات ". (14/ص 68)
وتكون: " العلامة مفهوماً أساسياً في السيميوطيقا (السيميولوجيا)، فالعلامة تمثل شيئاً آخر تستدعيه بوصفها بديلاً له ". (95/ص 352)
وتعرف العلامة هي: أية وحدة ذات معنى، يتم تفسيرها باعتبارها تحل محل، أو تنوب عن شيء آخر، غيرها، هي نفسها ". (31/ص 197).

العلامة: إجرائياً :

العلامة : هي التجلي الدال للوحدات البنائية بصرياً، تدل على شيء ما أو موضوع معين، لتولد دلالة ما في السياق الفني الذي تظهر فيه، وتفتح على فضاء التلقي مولدة قراءات عدة.

أنظمة العلامات: إجرائياً :

أنظمة العلامات : هي الأنساق المترشحة من تعالقات العلامات داخل النص الإبداعي لبول كلي.

3 - النص (Text) لغة :

يرد النص في اللغة من " ن ص ص - نص الشيء: رَفَعَهُ ، وبابه رَدَّ.. ونَصَّ الحديث إلى فلان: رَفَعَهُ إليه ونَصَّ كُلَّ شَيْءٍ: مُنْتَهَاهُ " (53/ص 525)
ويرد " نصّ، نصّ - نصّاً الشيء: رفعه وأظهره 000 النصّ ج نصوص: الكلام المنصوص 000 هو مالا يحتمل ألا معنى واحداً أو لا يحتمل التأويل ". (134/ص 811)
ويرد "النصّ ج نصوص. نصّ يُنصّ. الكلام المنصوص. من الكلام: متنه ". (118/ص 920)
ونَصَّ (نَصَّ ُ) يُنصُّ نَصّاً ناصُ : الحديث: رَفَعَهُ وأُسْنَدَهُ إلى المُ حِثِّ، على الشيء: حَدَّه وعَ يَّه (132/ص 1119).

النص: اصطلاحاً :

يعرف النص على أنه: " مجموعة من العلامات التي تنقل في وسط معين من مرسل إلى متلق بإتباع شفرة أو مجموعة من الشفرات. ومتلقي هذه المجموعة من العلامات، وهو يتلقاها نصاً، يباشر تأويلها على وفق ما يتوفر له من شفرة أو شفرات مناسبة... وفي هذا المعنى يقابل (النص) (العمل) (work) الذي يمثل كيانه مغلقاً ومكتفياً بذاته ". (72/ص 250، 252)
والنص يعني " كل رسالة تؤدي وظيفة نصية في ثقافة معينة ". (95/ص 329)
والنص " ليس إلا نمطاً من الأنماط الممكنة للنتاج الدال ". (50/ص 72)
والنص موضوع الدراسة الذي يكشف المحلل عن طابعه البنائي الدال. بحيث أصبح مجالاً منهجياً لا يعرف إلا في نشاط القراءة أو في نشاط إنتاجنا له. (102/ص 291).
ويعرف النص على أنه " الكلمات المطبوعة أو المخطوطة التي يتألف منها الأثر الأدبي ". (127/ص 566)
ويرد النص في " قول (رولان بارت) في مقالة (نظرية النص) أن العمل الأدبي (شيء مكتمل شيء يقبل العد والحساب، شيء يشغل حيزاً مادياً) ولكن (النص مجال منهجي) ويضيف قائلاً (... النص هو ما

يوجد في اللغة) فهو ليس سوى لغة، ولا يمكن ان يوجد الا في لغة غير نفسه، فنحن لا نستطيع أن نشعر بوجود النص إلا في الإنتاج. وأصبح النص هو المصطلح المفضل عند الإشارة إلى نص أدبي أو غير أدبي (قد لا يكون لغوياً بالضرورة)... ويعتبر النص مرادف للكلام (أو الخطاب) تقريباً". وقد يشير النص إلى الكلام المكتوب والتماسك على المستوى السطحي. (79/ص 115)

والنص حسب (ايكو) هو " أداة تضع الأنظمة الدلالية الموجودة قبلها محل نقاش، وغالباً ما تجددتها وأحياناً تدمرها "... ويعني "سلسلة من الأقوال تربط بينها علاقات تماسك... مجموعات من الأقوال تصدر بصفة متزامنة بالتعويل على أكثر من نظام سيميائي". (113/ص 66 ، 127)

يعني النص حسب (كريستيفا) أنه " ممارسة مركبة يلزم الإمساك بحروفها عبر نظرية للفعل الدال الخصوصي الذي يمارس لعبة داخلها بواسطة اللسان ". (98/ص 14)

والنص بالتعبير السيميوطيقي هو " نظام من العلامات يشكل مجموعة من البنى، وتنوعاً من الدلالات... وهو تركيب من العلاقات، يكون موجوداً ضمن ميدان محدود ". فأن نصاً ما " هو مجموعة من أنظمة العلامات الدالة التي تنشأ من العلاقات المتبادلة بين العلامات... وأن الدلالة غير منفصلة عن النص ". (65/ص 119).

كما تطلق كلمة نص على كل ممارسة سيميوطيقية أو دلالية. أن النص بناء وتركيب وتأليف وصياغة. (88/ص 4).

والنص يشير الى " أي شيء يمكننا قراءته للوصول الى معنى منه... وهو نظام من العلامات... وهو نتاج لعملية من عمليات التمثيل المعرفي ". (31/ص 223).

النص (النص الرسومي) إجرائياً :

هو المنجز (الفني) الذي يحقق مستوى تواصلية عبر المنظومة العلامية البصرية المتشكلة من الوحدات الدالة والشفرات المبنوثة فيه، والتي ترتبط بضوابط علائقية ضمن السياق التكويني والدلالي الباث للمعنى.

4- التعالقات البنائية : هي الكيفية الفعالة لعلاقات العلامات والوحدات الدالة التي تشيد البنى التركيبية، وتؤسس نظام النص الرسومي وسياق تمظهراته.

5- الوحدات الدالة : هي الدوال والعناصر والمفردات البصرية التي تشيد معمار النص الرسومي وكيانه ومعناه.

المبحث الأول : العلامة والمنهج السيميوطيقي

- سيميوطيقا العلامة :

تمتد العلامة (sign) - بوصفها تصوراً أو مصطلحاً - لتمثل مجمل ظواهر الوجود، بما فيها الظواهر والأنشطة الإنسانية التي تتجلى من خلال لغة العلامات والوحدات الدالة ضمن منظوماتها المتعددة المعرفية والجمالية والإبداعية.

والعلامة في حقيقتها هي الشيء* الذي (يدل/ يحل) بدلاً عن شيء أو فكرة أخرى غيرها، بالنسبة لمن يتلقاها أو يبعثها، على نحو تنطوي معه العلامة في ذاتها، بإقامة صلة تشديد معها روابط وعلاقات بين عناصر حاضرة كدوال وأخرى غائبة كمدلولات، ومن ثم تنتج هذه العلاقات دلالة ما. على اعتبار أن العلامة هي نتاج العلاقة بين الشيء (دالها) وبين حالة الشيء (مدلولها) أي وجودها. " فالعلامة هي التجلي الوجودي للعالم ". (3/ص32). وهذا التجلي أياً كانت أشكاله يتمظهر بأنظمة من العلامات. ومثلما تكون العلامة بديلاً مجرداً للأفكار وأشياء العالم، فإنها تكون أيضاً نتاج العلاقة بين الأفكار والأشياء؛ لذا تستدعي العلامة مجالين/ عالمين:

- المجال المباشر وهو الشيء المثير الحقيقي، أي كما هو معطى.
- المجال الاستعاري غير المباشر وهو نظيره المختلف عنه والمتشابه (المتلازم) معه في الوجود أي هو (الشيء-المعطى). فالتوارد الثنائي الذي يظهر العلامة نابع من جدلها كوجود** وكيونة*** في التشكل. وقد شغلت العلامة " الفكر الإنساني سواء في أثناء فجر وجوده أم في أثناء منظوماته الفكرية والعقلية. وقد احتوى انطولوجياً**** بالعلامة، واستعملها كأداة نظرية وإجرائية في حياته العقلية والعلمية حتى ولو لم يع حقيقتها؛ غير إن حضورها كان يملأ الوجود الإنساني وما زال يملؤه ". (129/ص28). لأعتبارها الحاضرة المزدوجة التي يكون منها وإليها.

لذلك تتميز العلامة بأنها ذات طبيعة مزدوجة، فمن جهة تكون لها طبيعة مادية وجودية فيزيقية (مدركه)، وتكون من جهة أخرى ذات طبيعة رمزية إحلالية***** (عن شيء غير مدرك). ولأن العلامة هي شيء ما يمكن إدراكه - بالحواس أو بالشعور - وهذا الإدراك لشيء أحلّ أو أناب محل شيء آخر غيره. أي خارج نطاق ذاتها كعلامة، إذاً يتطلب بالضرورة إن تشير العلامة بمقدار ما إلى موضوعها أو مرجعها (المشار إليه) وإن كان واقعاً أو موضوعاً (فكرة ما). إذ تتجاوز العلامة ذاتها لتبحث أو تمثل عن موضوعها الخارجي المرتبط بالأذهان وتشير إليه في الواقع. إذ يمكن القول " إن الوجود المسبق للعلامات هو الذي يمنح الأشياء كياناتها، فهي التي تُهب موضوعات الواقع كينونتها... حيث تحضى العلامات بالأفضلية في الوجود على الأشياء؛ وعليه فهي تتوافر على سلطة التسمية. ومثلما إن تكون كينونة الأشياء ليس لها حضور ممكن سابق على الكلمات، وهذا هو معنى إن الشيء لا يمكن إن يكون - أو - لشيء يمكن إن يكون بمنأى عن الكلمة ". (129/ص121). إذا لا وجود للشيء - ككيان- في غياب (الكلمة/العلامة). ويمكن القول إن عليه

* يكاد إن يكون الشيء صنفاً من أصناف التعبيرات الملموسة، أو إن يكون كياناً مادياً منتجاً وبمقدرته إن (ينوب أو يعبر أو يحل) عن موضوعات أو أفكار.

** الوجود (Existence) : هو تحقق الشيء في الذهن أو في الخارج، ومنه الوجود المادي أو في التجربة... يقابل الماهية أو الذات باعتبار أن الماهية هي الطبيعة المعقولة للشيء وأن الوجود هو التحقق الفعلي له. (113/ص211).

*** الكينونة : ليست جوهرراً أو صيرورة، بل هي الأساس الذي عليه يتم فهم الكينونات، فهي أسلوب الحياة المتجلي بالطريقة التي يتم بها تنسيق الممارسة الإنسانية.

**** نسبة إلى انطولوجيا (Ontologie) : وهي قسم من الفلسفة يعنى بدراسة (الوجود كما هو موجود) على حد عبارة (أرسطو)، ولذلك أطلق عليه لفظ (علم الوجود) ومبدئه إن الموجودات سواء كانت من المحسوسات أو المجردات تشترك في خصائص عامة كالوجود والإمكان والديمومة، وموضوع علم الوجود دراسة تلك الظواهر. (114/ص135).

***** - إحلالية : مشتقة من إحلال (Displacement) وهي عملية يمكن بها لصورة إن ترمز الى غيرها من حيث هي بديل مكافئ. (102/ص270)

ارتباطها يكمن بتمظهرات التفكير البشري والتعبير عنه والتواصل به. إذ تكون العلامة خزناً معرفياً وذهنياً، وشكلاً دالاً يعبر عنه، وحلقة وصل بواسطتها تتحقق معرفة العالم والوجود.

إذا العلامة علامة لكل شيء. فالعالم يفتح للإنسان من خلالها، لكونها هي مجال الفهم والتفسير، وبهذا يكشف العالم عن نفسه عبرها، ويفهمه الإنسان من خلالها وليس بفهمه العلامة ذاتها. إذاً العلامة وسيط بين العالم والإنسان وهي تجلي العالم وانكشافه. (3/ص 32).

فالعلامات في المنظومات التعبيرية تدل برمزيتها على مفاهيم وأفكار تتوب عن أشياء الواقع بعيداً عن تجسيد كيانات الواقع بمادياتها، لأن "العلامات لا تحيلنا إلى أشياء، ولكنها تحيلنا إلى مفهومات، والمفهومات هي من مظاهر الفكر لا من مظاهر الواقع". (79/ص 99) فالتمثيل العلامي يستعاض به عن نقل حيثيات الواقع المادية والتجربة الإنسانية، لأجل تمثيل مظاهرها المجردة، وخلق كيائها الرمزي بتجليات علامية.

ولهذا تكون العلامات بدائل لا للأشياء وحدها، وإنما للأفكار والصور والعمليات والنشاطات الإنسانية. فالوظيفة الإحلالية لها، تعد من أهم السمات الدالة عليها. (43/ص 9).

واحتلت المنظومات العلامية دوراً بارزاً في دراسة الإنسانيات* لأن "أي جانب من النشاط الإنساني ينطوي على إمكانية إن يؤدي دور العلامة أو يصبح هو علامة". (125/ص 123). فهي تقدم للبشر فهم أفضل لأنفسهم ولوقائع العالم الخارجي المحيط بهم، لأن الكون الذي يحويهم بأرجائه المترامية الأطراف، عبارة عن مجرات من العلامات التي تتشاكل معه في الوجود.

إن الشروع في تناول مستويات التواصل الإنساني، بلا شك، يحتاج إلى أداة لإيصال الأفكار والمعاني. والعلامات بدورها الإحلالية تأخذ على عاتقها نقل تلك الأفكار "فليست هناك أفكار بدون علامات". (108/ص 73) وباعتبارها وسيطاً أو حاملاً لنقل الأفكار والمعاني فلا بد إن تكتسب دلالة ما، لتحقيق فروضها الدالة. وقد تأخذ العلامة مشروعاتها من السياق الثقافي الحاضن لها الذي يحقق بدوره التواصل في المجتمعات الإنسانية. "فالعلامات التي خلقت من أجل تسهيل الاتصال بين البشر والتي تحل محل الأشياء أصبحت محل البشر أنفسهم". (54/ص 64) على اعتبار إن العالم مليء بالعلامات التي توظف لتحقيق مستوى تواصل معين.

والعلامات التي تنهض بفعاليتها التواصلية تعبر عن دلالات حسب تواردها في ذلك السياق. وسماتها - ذات الطبيعة المزدوجة - يشترك فيها الإنسان بكونه خالقاً ومدرراً لها في ذات الوقت، ولهذا توظف لعمليات الإيصال والتواصل.

وهكذا يكسب اللباس الأسود أو الأبيض باعتبارهما علامتي حداد في ثقافات متباينة، دلاليتهما من السياق الثقافي في تلك الثقافات (85/ص 9) وهكذا تبدو الأشياء والأفكار إن تكون لغة تواصلية من العلامات، أي إن تكون نوعاً ما من اللغة (اللغة الظاهرية أو الداخلية) فالمكونات التي تشكلها الإرساليات هي علامات وهي ذات طبيعة متباينة في السياق التي تتمظهر فيه والذي يمثلها.

إذاً نفهم العالم عبر قراءتنا العلامات وتواصل معه لكونها ركناً من أركان التواصل بين المجتمع والطبيعة والوجود. وتعد العلامة "منشط - أي جوهر حساس - صورتها الذهنية مشتركة مع تفكيرنا ومرتبطة بمنشط آخر، وظيفته إن يستدعي تمهيد للإيصال". (39/ص 51) فالعلامة اللغوية - مثلاً - هي بنية علامية رمزية تسهم في عمليات التواصل الإنساني.

لذا فإن لكل علامة شكلاً دالاً وجوهرراً. ففي - ضوء المفهوم التقليدي - لهذه المصطلحات، نلاحظ إن الضوء الأحمر - مثلاً - في نظام المرور الذي يعني التوقف، إنما هو في جوهره علامة بصرية كهربائية وشكلها قرص أحمر. إلا إن الدراسات المعاصرة (كاللسانيات)** تبنت وجهة نظر ثانية ومصطلحات أخرى. فالقرص الأحمر هو جوهر العلامة أما الشكل الدال هو نتاج علاقة من علاقات النظام الأخرى. (39/ص 39)

* الإنسانيات: هي تلك الفروع المكرسة في الأساس لدراسة النصوص... وترتبط الإنسانيات باهتمامها المشترك بالموضوعات الاتصالية أو النصوص. (72/ص 20)

** اللسانيات: تدرس اللسانيات نظام العلامات التجريدي للغة، وعلاقاتها. ويبدو أن طبيعة كل من العلامات والعلاقات بين العلامات هي طبيعة بنوية (125/ص 22).

61) وهكذا يمنح النظام العلائقي الشكل الدال للعلامة ومعطياتها الدلالية، وبهذا تكوّن العلامة من وحدتين متلازمتين هما:

$$\frac{\text{الدال}}{\text{المدلول}} = \frac{\text{الشكل}}{\text{الجوهر}} = \frac{\text{التوقف}}{\text{الأحمر}}$$

ولكي تتحقق كينونة العلامة لا بد من روابط بين مستويي الشكل الدال والجوهر، وعليه يكون التضاد* على المستوى العلامي أعلى منزله من الإبدال بين كياني العلامة ذاتها (إذا فجوهر - أي نص - ليس هو التسجيل البسيط للسمات الخارجية للظاهرة، وإنما يتلخص هذا الجوهر في الكشف عن الخصائص العميقة لهذه الظاهرة عن تلك) (43/ص 11). ونستطيع إن نخلص من هذا إن لكل علامة شكلاً دالاً ومضموناً (جوهرًا)، فهي وحدة ثنائية المبنى ترتبط بعلاقة داخلية في النظام الذي ترد فيه، ويمنحها هذا النظام معنى ضمن علاقتها بالعلامات الأخرى. " فالعلامة ذات جوهر ثنائي، فهي حين تتجسد في تعبير مادي معين يمنحها منظوراًها الشكلي، لأنها تتمتع داخل حدود لغتها بمعنى ما يكون ما يسمى بمضمون تلك العلامة " (105/ص 48). شغل مفهوم العلامة الدراسات الإنسانية، لدورها الفاعل في التعبير عن المعطيات والنتائج الثقافية الإنسانية، حيث جرت دراسات مستفيضة (كالسيميوطيقا) لتتناول الهرم المعرفي الذي شكلته العلامة، وتناولتها بالدرس والتنقيب، ومن ثم عرفت بأنها الدراسة التي اهتمت ببنية العلامات لا اعتبارها أنظمة أو علماً عاماً لها**.

لقد اشتقت السيميوطيقا من الجذر اليوناني (Semeion) ويعني العلامة وهي دراسة الشفرات أي الأنظمة الدالة، التي تمكن الكائنات البشرية من فهم بعض الأحداث والوحدات بوصفها علامات تحمل معنى، وهذه الأنظمة هي نفسها أجزاء أو نواح من الثقافة الإنسانية العامة. (72/ص 13-14).

والسيميوطيقا تمثل (شبكة/ منظومة**) من العلاقات العلامية، التي تهتم بتحديد وتفسير الموجودات، لتوسم الفعاليات الإنسانية بالتواصل الأمثل. وتتمثل السيميوطيقا بأنها " علم العلامات الدالة مهما كان نوعها وأصلها. وهذا يعني إن النظام الكوني بكل ما فيه من علامات ورموز هو نظام ذو دلالة. وهكذا فإن السيميوطيقا هي العلم الذي يدرس بنية العلامات وعلاقتها في هذا الكون ويدرس بالتالي توزعها ووظائفها الداخلية والخارجية ". (39/ص 9) إذا السيميوطيقا نظرية معرفة (ابستمولوجية)*** تفهم العالم في أجماليته، وتصفه بأنه منظومة من الوقائع والحيثيات الدالة مهما كان نوعها وشكلها. واهتمامها الخاص يقع على شكل العلامة الدال الذي يتسبب على حساب مدلولها. للوصول إلى فهم البنيات العميقة التي تؤسس المعاني الثابتة خلف التظاهرات الشكلية للوقائع الخارجية.

وتتطلع السيميوطيقا بسياقات متعددة، حيث تكون هي " العلم المكرس لدراسة إنتاج المعنى في المجتمع. وتعنى كذلك بعمليات الدلالة (Signification) وعمليات الاتصال (communication)، أي الوسائل التي بواسطتها تتوالد المعاني ويجري تبادلها معاً، وتشمل مواضيعها شتى أنظمة (Systems) العلامات والشفرات والنصوص التي تنتج من خلالها. (17/ص 5).

* التضاديف (Logical Encountoer): ويعني تقابل حدين في المنطق، وسيميوطيقياً يعني تقابل (حدين / خاصيتين) بحيث يتوقف كل منهما على تصور الآخر. (144/ص 6)

** ستتوارد في سياق البحث (سيميوطيقا وسيميولوجيا) إلا إنهما يصبان في الكشف عن أنظمة العلامات أو علم العلامات (في حين إن هناك فرقاً بين السيميوطيقا والسيميولوجيا، فإن السيميوطيقا تميل إلى دراسة أنظمة العلامات المختلفة. في حين (تشتغل / تختص) السيميولوجيا بدراسة الهيكل النظري لعلم العلامات المرتبط باللسانيات. وهناك تفرقة أخرى ترى في السيميوطيقا دراسة (شكلانية للمضمون) عبر الشكل لمسالة الدوال من أجل تحقيق معرفة دقيقة بالمعنى. أما السيميولوجيا فهي العلم الذي يبحث في علم العلامات لغوياً.

*** - المنظومة (Poem): مجموعة من العلامات والدول المنتظمة لتمثل وحدة مكتملة. (127/ص 412).

**** - ابستمولوجية (Epistemology): دراسة نقدية لمبادئ العلوم المختلفة، وفروضها، ونتائجها تهدف إلى تحديد أصلها المنطقي وقيمتها الموضوعية... وهي أحد فروع الفلسفة الذي يبحث في أصل المعرفة، وتكوينها، ومناهجها وصحتها. (113/ص 1).

لقد تجلت السيميوطيقا في المشهد الفكري والنقدي، انطلاقاً من المصادرة التي تؤكد على إن لكل (منهج نقدي) فلسفه ورؤى وأفكاراً. فهي تناظر المنطلق الفلسفي لكنها تبحث عن العلامة تحديداً. فقضية العلامة امتدت في سياقات مختلفة وتناولتها مجالات عدة بالبحث والاستكشاف. " فتعتبر قضية العلامة من أهم القضايا الفلسفية التي طرحها العقل الإنساني، فالعلامة هي شيء مادي محسوس ولكنها – في نفس الوقت - ترتبط بالدلالة من حيث إنها تصور ذهني لأشياء موجودة في العالم الخارجي، فتثير هذه الصفة المزدوجة للعلامة القضية الأساسية لعلاقة ما نعرفه بما هو موجود بالفعل " (55/ص 49).

لذلك قد نشأ التأمل البكري للإنسان في العلامة لا عن قصد توحي المعرفة المطلقة، بل عن قصد التشكيك فيها وانحسارها في معرفة خاصة تتحدد بالاشتراطات التي أنتجت وأخضعتها لسلطوتها. أي رفض الهيمنة المعرفية التي تحاول بشموليتها الإحاطة بها وبالجوانب والمعطيات الإنسانية والوجودية.

إن " معطيات الخبرة يتم التعامل معها على أنها علامات تدفع البحث المعرفي إلى توحي اليقين في التصديق؛ وعليه فالسيميولوجيا بما إنها (علم العلامات) ستساعد على استخدام مبدأ التصديق طلباً لتحقيق معيار المعنى وحينما يحل تصديق العبارة ويفسر فإنما نكون قد حللنا المعنى ونفسره " (130/ص 164) أي إن السيميوطيقا تسعى لتحقيق صدقاً معيارياً (للمدلول/ المعنى) لكي يسمح بتوحيد الظواهر.

ومع هذا فالسيميوطيقا ليست تأويلاً (فهي تصور أكثر مما تتقرب). أما موضوعاتها فهي النصوص التي ينتجها الخيال... والبنى التي تتمتع بمظهر الاحتمال وعدم يقين الحقيقة. (20/ص 26).

لذلك تنطلق السيميوطيقا من العلامة في فهم الإنسان والعالم المحيط به، وتطمح لغايات منها الوصول إلى رسم خارطة الوجود عبر أنظمة العلامات التي ترتبط بالإنسان. (85/ص 14).

ولهذا يكون العلم الذي يدرس أنظمة العلامات وماهيتها في الثقافات الإنسانية متعلقاً " بالعلامات التي تكون الإرساليات السمعية، البصرية، الشمية، الحركية... الخ " (33/ص 9). وبما إن السيميوطيقا علم يهتم بدراسة جميع مجالات الفعل الإنساني، فقد عد كل شيء علامة في الحياة الإنسانية. إذ تُمكننا العلامة من التوصل إلى استنتاجات ومعارف تظهر مكامن الأشياء والحالات والآثار. لذا ترتبط العلامات بالأشياء والوقائع بعلاقة كنائية، لا تظهر معها بشكل صريح وإنما تتضوي تحتها بشكل مفاهيم وأفكار، نتوصل إليها عبر علاقتها بالعلامات الأخرى، والنظام الذي يشكلها.

ويمكن القول إن السيميوطيقا " علمٌ يزعم لنفسه القدرة على دراسة الإنسان دراسة متكاملة. وذلك من خلال دراسة أنظمة العلامات التي يبدعها الإنسان ليدرك بها واقعه ويدرك بها نفسه " (3/ص 51) ونخلص إلى إن مجمل الوقائع التي تمثل وتحيط بالإنسان هي بنية من العلامات تتمرحل إلى مستويات. مما يجعلها أداة تستخدم لتمييز وتصنيف الوقائع والحالات الإنسانية مبدئياً، وترسم له الحيز الذي ينتظم فيه ويشكل بالتالي المجموعات (المجتمع). فضلاً على وظائفها التداولية والتواصلية والدلالية التي تيسر التواصل فيما بينهم.

فالعالم، علامات نتعامل معها كما لو إنها بدايات نابعة من طبيعة الأشياء. وبهذا يكمن دورها السيميوطيقي كأداة منهجية لتفكيك وقائع العالم الخارجي واستكشاف تشكيلاته الداخلية وإنتاج المعنى فيه عبر الوحدات الدالة، أي إنها تحاول إعادة تشكيل الأنظمة (العلامية/الدلالية) لأشياء الوجود. (136/ص 63).

لقد خاضت السيميوطيقا أوسع مجالاتها في المعرفة الإنسانية والممارسات الاجتماعية بكافة أبعادها. فتحوّلت من سيميوطيقا لذاتها إلى سيميوطيقا للإنسانية، تتوخى المعرفة العميقة بمختلف ظواهر الوجود والوعي الاجتماعي من خلال البحث عن مظهرها الدال ودلالاتها الممكنة في الماضي والحاضر والمستقبل. (50/ص 10) فالسيميوطيقا منبع خصب للرؤى الموهلة في البحث عن الوقائع الدالة وفي القواعد التي تحكم إنتاج المعطيات الدلالية.

والعلامة التي تحل مكان شيء آخر لتصبح دالاً عليه، تسعى لأن تضع الدلالة ضمن منطقتها السيميوطيقي. هذا وتعد العلامة مرآة تنسخ أشياء العالم وموضوعاته وترجمه في نظام علامي دال. فهي تمثل اثر هذا الوجود المكون من أشياء ووقائع العالم ومعطياته.

وضمن صرح هذا الوجود يكون الإنسان علامة منتجاً لها، ويشكل مع محيطه عالماً متشابكاً من العلامات المبينة على أنظمة من العلامات – أنظمة سيميوطيقية – بحيث يتفاعل الإنسان مع الآخرين ومع عالمه عبر هذه العلامات. (85/ص 12) وبهذا أصبحت العلامات بمثابة قرائن للعالم العياني بالنسبة للإنسان. فيتجاوز الإنسان مع الكون المحيط به من خلال أنظمة العلامات التي يستنبطها لتحقيق عملية التواصل أي إننا " لا نتعرف على أنفسنا إلا باعتبارنا سيميوطيقيون في حركة وأنظمة من مدلولات وعمليات

تواصل. والخارطة السيميوطيقية وحدها هي التي تقول لنا من نكون وكيف (أو فيم) نفكر ". (149/ص 45، نقلاً عن 14/16)

إذاً ركزت السيميوطيقا الحديثة – خلافاً عن الدراسات التأملية السابقة - على ماهية العلامات، وأساساً على مفاهيم ومصطلحات وأبحاث تنطلق مباشرة من العلامة وقواعدها. فأقام سيميوطيقوا القرن العشرين* بإرساء المراكز السيميوطيقية انطلاقاً من وجهتين:

الأولى : إن تبحث السيميوطيقا في وضع تصنيف للعلامات مركزين بذلك على نوعية أو جنس العلامة، فكل الدراسات التي تتعمق في تحليل وتصنيف العلامات، غرضها الإسهام في توحيد التعامل مع مختلف الجوانب والظواهر الإنسانية.

الثانية : إن تقوم السيميوطيقا برسم خارطة العلاقات بين العلامات من خلال دراسة علاقات العلامات والقواعد التي تربطها. (85/ص 12) ولهذا ارتبطت دراسة العلامات بمنحنيين: نشؤها التكويني وتوظيفها العملي التداولي.

فيتشكل بذلك الأساس المعرفي للحيز الذي تشغل فيه العلامات، " فيوضح علم العلامات ماهية مقومات العلامات، وماهية القواعد التي تتحكم فيها ". (68/ص 34). فيسعى السيميوطيقي إلى استكشاف ما هي أجناس العلامات، وكيف تعيش في بيئتها، وكيف تتعامل مع أجناس أخرى.

كما تحاول السيميوطيقا - بوصفها (منهجاً) (Method)) ونظماً تحليلياً علامياً - التوصل إلى معرفة عميقة للإنسان. فمثلما يعيش الإنسان في نظام اللغة يعيش أيضاً في أنظمة دالة أخرى تحتويها بنية الثقافة. لذلك بنيت السيميوطيقا معطياتها لإشباع ميل الفكر الإنساني في تنظيم الأشياء والوجود من حوله في أنظمة علامات؛ تفسر إنتاج المعنى وتشكله، وتنظم تجربته الخاصة.

إذاً تمنحنا السيميوطيقا بإمكاناتها المنهجية القدرة على دراسة العلوم والظواهر الإنسانية والثقافية دراسة شاملة وعامة. (50/ص 9). فتهدف السيميوطيقا إلى إن ترتقي بالوجود الإنساني إلى أفضل إمكانات الفهم والمعرفة. إذ تحرر الغايات السيميوطيقية سلطة الوجود من الإنعتاق للمجهول والغامض، وتظهرها عبر الوسيط المادي والفكري - (العلامة) - أي " إن الفكر من حيث هو صيرورة سيميوطيقية غايته طلب المعلوم مما هو مجهول. والسبيل إلى ذلك العلامة ". (129/ص 32)

تأسيساً على ما تقدم تعنى السيميوطيقا وبمفهومها العريض بالعلامة، وتعنى بها على مستويين**:-
المستوى الأول- الانطولوجي (Ontologique) / الوجودي - الذي يعني بماهية العلامة، أي بوجودها وطبيعتها وعلاقتها بالموجودات الأخرى التي تشبهها والتي تختلف عنها. المستوى الثاني - البرجماتي (Pragmate) - الذي يعنى بفاعليتها وتوظيفها في الحياة العملية. (95/ص 19).

ولذا يتطلب التحول المعرفي بالواقع الإنساني إلى قراءة شاملة لكل الجوانب المحيطة بالإنسان. وبما أنه وسط منظومة من العلامات، فتغيره يستدعي تغير الجوانب المحيطة والمرتبطة به، ومن الواضح بمكان إن العلامة تكاد تكون عند الإنسان- بشكل واع أو غير واع - أداة لتوصيل رسالة أو حالة أو موقف فكري. ويمتد هذا ليشمل المحسوسات والأشكال والتكوينات أيضاً، باعتبارها مظاهر ووحدات دالة تقوم بإرساليات التوصيل في سياق ما وثقافة معينة. إلى غير ذلك من الأنظمة العلامية، كالطبيعة والفسولوجية والأحلام... الخ. (للمزيد راجع: 85/ص 9-11) فهذا الصرح - السيميوطيقي- امتد ليشمل مجالات واسعة وثرية من أنظمة العلامات، وهكذا بنت السيميوطيقا لنفسها معماراً معرفياً يهتم بالبنى والمجالات الإنسانية المختلفة القائمة على أطلال العلامة.

لقد اهتمت السيميوطيقا بشقي الانشطار المعرفي العلامي الذي تمحور على حقلين: حقل الدراسات والأنظمة اللغوية، وحقل الدراسات والأنظمة غير اللغوية. لكن ما يطمح إليه المنهج السيميوطيقي هو تعميق الحوار البناء وتفاعل الحقول والروافد المعرفية المختلفة لخدمة الإنسان، وإرساء المحاولات الجادة لربط تلك الهرمية المعرفية الإنسانية بعلاماتها داخل المنهج الواحد (المعمار السيميوطيقي).

* وهم : بارت، ايكو، موكارفسكي، لوتمان وغيرهم.
** - سيتم تفصيل ذلك لاحقاً.

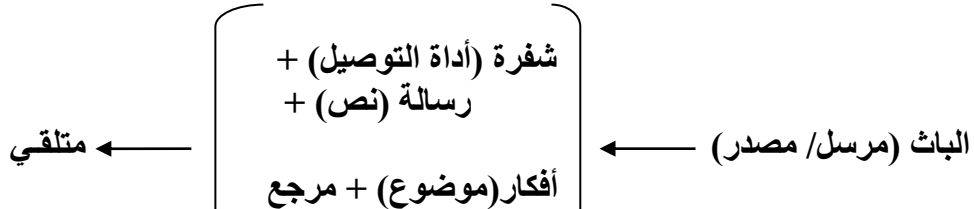
وإذا كانت السيميوطيقا قد اختزلت مع البعض في اللغويات، فإنها قد أصبحت مع البعض الآخر، حصيلة تنسيق مجالات معرفية متعددة (فلسفة ومنطق وعلم نفس وعلم الاجتماع...). (50/ص 9) ومثلما اهتمت السيميوطيقا بدراسة أنظمة العلامات اللغوية، اهتمت أيضاً بدراسة أنظمة العلامات غير اللغوية، من حيث إنها لغات تكتظ بالدلالات والمعاني الجوهرية، فتنمفصل العلامات داخل هذه الأنظمة الدالة تمفصلاً يحكمه التركيب والبناء القائم عن مبدأ التباين والاختلاف والتشاكل.

ولربما عوّل مع بعض الطروحات السيميوطيقية على اللغة لأنها خير ما يقدم أساساً لفهم علم العلامات، لأن الصفة التي تميز نظام العلامات عن الأنظمة الأخرى لا تظهر بوضوح إلا في ميدان اللغة، ولهذا فإن مسألة اللغة هي في جوهرها مسألة علم العلامات. (68/ص 35).

وبناءً على ذلك نفهم لماذا السيميوطيقا لسانية بالأساس، و(سمعية – بصرية) وبالأخص ايقونية. لأنها تشكل غالبية عناصر التواصل الإنساني من منطلق إن العلامة اللغوية كـ (كلام وكتابة) تعد هي من المكونات الأساسية للتواصل الإنساني. الذي تلثقي فيه عناصر التواصل السمعي – البصري، لأن اللغة تسمع على شكل كلام (Porole) وتقرأ بصرياً على شكل كتابة. (33/ص 10) وعلى هذا الأساس تقرأ السيميوطيقا العلامة اللغوية (الكلمة) على إنها شكلاً دالاً وليس جوهر. ويبرز هذا الشكل الدال (الصوتي والبصري) وتتضح مفاهيمه عبر النظام العلامي الذي يحكم التركيب البنائي للوحدات والعناصر الدالة، ومن ثم يتوضح جوهرها.

وتكون العلامة بهذه الحالة كياناً واسع الامتداد، فهي تتغلغل في مفاصل الوجود " فإن الإنسان يقرأ الكون المحيط به من خلال علامات ويعبر عنه من خلال أنظمة مختلفة من العلامات سواء كانت لغة أو رسماً أو رموزاً... فإننا نعيش وسط أنظمة من العلامات نحقق من خلالها عمليات التواصل ". (14/ص 13). ان اغلب المجالات المعرفية التي شملت الدراسات السيميوطيقية التي تؤدي دور الإيصال والتواصل تحاول إن تصور العالم وتخلقه باستمرار، إذ إن أنظمة العلامات تخلق لا بهدف إن تحل محل أنظمة ثابتة وقارة من العلامات المتبعة لمعرفة الواقع، وإنما لغرض الصيرورة* والاستمرار في تطوير وإستكمال تلك المعرفة، لأن التفعيل المنظم للعلامات في مختلف مبادئ العلم لا يؤثر على جوهر العمليات المعرفية. (43/ص 5) ولهذا يهتم المنهج السيميوطيقي – كمنهج تحليلي – في دراسة مختلف أنواع الخطابات والتي تسعى عبر أشكالها الدالة للتواصل.

إذ تنفتح كلمة (اتصال) على مجمل الأنظمة غير اللغوية، التي هي اتصالية بجلاء فتشمل جميع أشكال التعبير في المنظومات الثقافية (كالفنون البصرية) مثلاً، على الرغم من إن هناك مديات واسعة تفصل بين أشكال التعبير الواقعية عن أشكال التعبير المجردة والخالصة (الرمزية). (72/ص 45). هذا وقد تنبئين وظيفة العلامة - من خلال هيكلية الحدث الاتصالي (الجاكوبسني) - في إيصال أفكار لها دلالة ما ضمن سياق ثقافي معين. إذ يشترط لإيصال هذه الأفكار عبر رسالة تحمل موضوعاً خاصاً، ولها مرجعاً، تنتقل بواسطة أداة توصيل (علامات وشفرات) فضلاً على وجود طرفي الإرسال (الباث والمتلقي) وقد يمكن إحلال مصدر خارجي (طبيعي) ضمناً مع المرسل (الباث) مما يتجاوز نطاق العلامات اللغوية التي حددها (جاكوبسن) إذ يمثل المخطط الآتي هذه العناصر التواصلية : (39/ص 29)



وبهذا تكمن الوظيفة الرئيسة للعلامة في تأمينها الاتصال والتعبير عن الأفكار وإحالاتها الدالية. ولعل ما أثبتته المخطط (الجاكوبسني) في السيميوطيقا الأدبية بأنه الاخصب ضمناً لأن (السمات / العناصر) الست هي كل ما يمكن تمييزه في الاتصال الإنساني. بل لأنها هي كل ما يمكن التعامل معها تحليلياً.

* الصيرورة (Becoming) : هو التغير في ذاته من حيث انه انتقال من حال إلى أخرى ويقابل الثبوت والسكون، وهي صراع الأضداد ليحل بعضها محل بعض الآخر. (113/ص 108).

(72/ص 17) فإنها تتميز بكثير من الوضوح وتشغل مباشرة لإجراء تميزات مهمة بين أنماط مختلفة من الخطابات.

والفن - كخطاب* جمالي - بمنظوماته المتعددة له أدواته وشفراته ولغته الخاصة في التعبير عن أشياء العالم وتمثيل وقائعه ومظاهره (المرئية وغير المرئية)، وتؤدي العلامة ضمن هذه المنظومات الجمالية الدور الريادي في الإحلال والإنابة عن الأشياء والأفكار التي تمثلها. ولذلك ينبغي وجود " لغة ذهنية في طبيعة الأنظمة البشرية مشتركة عند جميع الأمم التي تدرك جوهر الأشياء الموجودة في الحياة الاجتماعية البشرية على نحو متماثل وتعبّر عنها بكيفيات متعددة تعدد الجوانب في هذه الأشياء ". (125/ص 12) وبهذا تحتل العلامات موقعا مهما في تراكيب البنى الجوهرية للأشياء والأفكار، عبر محمولاتها الدلالية الممثلة في الدوال والشفرات ، التي تشيد مختلف أنواع الخطابات.

ولذا تشكل الفنون ركنا مهما في خارطة الخطاب الإنساني الذي يحاول فيه المنهج السيميوطيقي قول الشيء الكثير حول العديد من المجالات التي تربطها مركزية واحدة - كأداة ووسيلة - مثل (العلامة). فالفن منظومة من أنظمة العلامات، تتمظهر بنياته في مستويات علائقية وتبث شفراته قيما ومعايير جمالية. وهكذا أصبحت السيميوطيقا منهج بنائي يتمثل في الاستقراء، لأنه بناء للغة جديدة قوامها منطق العلاقات والاستكشاف والإبداع في المعرفة. لذا تضطلع السيميوطيقا بوظيفة مزدوجة - كونها تتمتع بأهمية مركزية - من خلال العلامات في القيام بتوحيد (الخطابات - العلوم). لأن كل معرفة لا يمكن التعبير عن نتائجها إلا بالعلامات، ولهذه فهي قادرة على وصف كل أنظمة العلامات الدالة، وتستطيع إن تقدم حلولاً لأشكال التعبير الخطابية المتنافرة. (130/ص 162).

وفي ضوء ما تقدم تسعى العلامة في الخطابات الثقافية (كالفن) أن تحقق مستويين:

أولاً : القدرة على أن تحقق استجابات واضحة - على الأقل - من قبل المتلقي.

ثانياً : وجود قصدية من إرسالها، كأن تكون وظيفية (تواصلية) أو تكون فكرية (جمالية/دلالية).

- المبادئ العامة للسيميوطيقا، وخصائص العلامة في الخطاب الثقافي :

* الخطاب (Discourse): هو نظام من التمثيل المعرفي يتكون من منظومة من الشفرات التمثيلية المعرفية الجمالية التي تعكس المبادئ الترابعية التي يقوم على أساسها النظام الرمزي الخاص بحقل الخطاب. (للمزيد : ينظر 128/ص 52).

تهتم السيميوطيقا - كمنهج تحليلي - بدراسة الأنظمة الرمزية في كل البنيات الدالة، وكيفية إنتاج هذه الدلالة. وتبحث عن آليات التشكل العلامي، عبر تمظهرات البنية الشكلية للنصوص - أي عبر دوالها - قاصيةً بذلك دور الباث ومضمونية إرسالته. أي إنها دراسة تعنى بالجانب (الشكلي/ المادي) من العلامة. إذاً ستكون السيميوطيقا لغة واصفة شكلية تستند إلى كل ظواهر الدلالة. فالسيميوطيقا لا تهتم بذات المضمون* بل بالعملية التي (يتشكل/ يتكون) بها هذا المضمون، والمهمة الجوهرية للبحث السيميوطيقي ليست في النهاية وصف العَينات بل تفسير الحقائق عن الظاهرة الكلية بتكوين تمثيل شكلي لما تتضمنه معرفة علامة ما. (125/ص 148) ولهذا لا يكون مضمون المعنى إلا نتيجة من نتائج الشكل الدال المعبر عن الحقائق والوقائع المادية. فالبنية الدلالية العلامية في الفنون - مثلاً - تتوالد من علاماتها وشكلها الدال. ويمكن القول أن " السيميوطيقا هي عملية شكلنة، وإنتاج النماذج، وعليه فعندما نقول سيميوطيقا نفكر في تشكيل النماذج (وهو تشكيل يبقى مع ذلك في حاجة إلى الانجاز): أي تشكيل أنساق شكلية بنيتها مشاكلة أو مماثلة لبنية أنساق أخرى ". (50/ص 73). لذلك يصبح المنهج السيميوطيقي هو دراسة شكلية للمضمون بغية تحصيل معرفة أشمل للمعنى. فهي لا تنفي المضمون أصلاً بل تؤكد من خلال أنظمة العلامات التي شكلته.

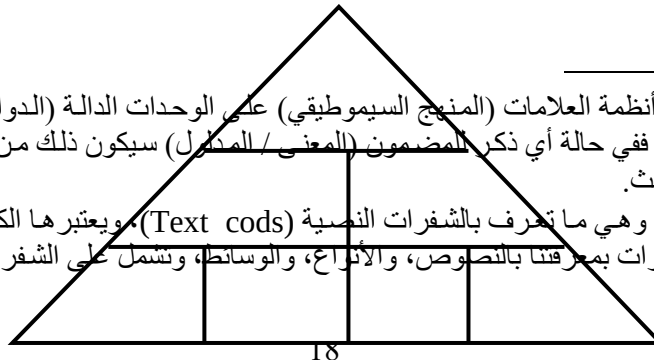
لقد فضل السيميوطيقيون في نشاطهم التطبيقي البحث الشكلي في النصوص، وتحليل شفرات الاستقبال النصي** متجاهلين المداخل البيوغرافية والحكمية والتاريخية، هذا وعلى الرغم من الاشتراك مع البحث الشكلي إلا إنها - السيميوطيقا - انتقدت الانشغال الشكلي بالملاحم الأسلوبية السطحية والنصوص المفردة، ودعت بدلاً عن ذلك إلى دراسة الأبنية الدفينة للنصوص لمعرفة حقيقة المعنى ومصاديقته من خلال دراسة أنظمة العلامات وشبكة التعالقات العلامية المشيدة فيها. (101/ص 255). وهكذا تكون السيميوطيقا ممارسة منهجية تحليلية شاملة تهتم بدراسة شكل المعنى من خلال بنائها العلامي . وإذ ما تناولنا النص الرسومي كمنظومة علامية فإنها تتناوله بالتحليل والتركيب بغية التوصل إلى فهم البنيات العميقة الثاوية خلف تمظهراته الشكلية السطحية. وهي تسكشف بذلك آليات العملية التي تتوالد بها معاني البنى الداخلية للنصوص، فهي تعنى بعمليات التعبير الدال والأنظمة التي شكلته وشكلت علامات النص وكيفية إفرازها للمعنى.

وهكذا يهتم المنهج السيميوطيقي بدراسة آليات تشكل الدوال على سطح النص ويحتكر مشروعية تأويلها، فما يبحث عنه هو بنية العلائق بين الدوال لأجل معرفة نظام تشكل المعنى. وبهذا تكون السيميوطيقا دراسة للمضمون المتشكل عبر سلطويه (الدوال/الأشكال) بغية الحصول على معرفة خصائص (الظاهرة/المادة) المدروسة وكشف معانيها ودلالاتها.

فيقترح إن للنظام السيميوطيقي وظيفة يتعاقد فيها جانبان؛ مستوى الشكل (البنية التعبيرية (شكل الدال)) ومستوى المضمون (البنية الدلالية (شكل المضمون)). ويمكن التمييز بين المستويين باعتبارهما نظامين يمكن تحليلهما إلى كيانهين شكلين. (14/ص 140) إذا فالطبيعة العلامية وحدة تتمثل في شكل التعبير وشكل المضمون. ولأن العلامة نتاج علاقة تربط بين الشكل والمضمون (الدال/ والمدلول) فإن الشكل والمضمون هو واحد. وبهذا فإن - أي نص- إنما يتركب حقيقة من الشكل ويتفرع هذا الشكل الى شكل ومضمون على مستوى أول. ويتفرع الشكل بدوره الى شكل ومضمون على مستوى ثانٍ وكذلك المضمون الى شكل ومضمون في المستوى الثاني، وهكذا. ويوضح الشكل الآتي تلك العملية:

* سيكون موضع الاهتمام في أنظمة العلامات (المنهج السيميوطيقي) على الوحدات الدالة (الدوال/ العناصر/ وحدات الشكل) دون المدلول (المضمون). ففي حالة أي ذكر للمضمون (المعنى/ المدلول) سيكون ذلك من أجل توضيح مسألة ما، ترد خلال مجريات وسياق البحث.

** شفرات الاستقبال النصي: وهي ما تحرف بالشفرات النصية (Text codes). ويعتبرها الكثير من العلماء من الشفرات العلامية، وتتعلق هذه الشفرات بمعرفتنا بالنصوص، والأنواع، والوسائط، وتشمل على الشفرات العلمية والجمالية. (للمزيد راجع 31/ص 224).



النص
(شكل)
شكل مضمون

شكل مضمون شكل مضمون

فتوجه السيميوطيقا على هذا النحو آليات اشتغالها صوب (الوحدات/ العناصر) المحددة، أي إلى التشكلات البنائية لأشكال التعبير الدال وأشكال الدال للمضمون. وبالتالي تهتم بالتنظيم الشكلي للمدلولات - عبر الدوال - وتبحث عن الطريقة أو الكيفية التي خلق بها المضمون (المعنى) وعملية توصيله عبر نظام من العلامات التي يمكن تشفيرها وحل شفراتها (63/ص 13). فيما يهم السيميوطيقا تحليلياً هو كيف قال هذا النص ما قال، عبر هذه (الوحدات/ العناصر) الدالة.

وعندما تمتد الوظيفة السيميوطيقية لدراسة أنماط الخطابات (الثقافية / الجمالية) فأنها تتمثل في دراسة شكل التعبير وشكل المضمون، وهكذا تتمثل الصيرورة السيميوطيقية التي ينبثق منها إنتاج الدلالات المفتوحة (السيموزيس)*. (129/ص 147) وهذا أسهم بشكل فعال في تناول الخطابات الجمالية (فن الرسم) التي تنتفتح علاماتها الدالة في تأويل لانهائي، خاصة مع سياق الرسم الحديث الذي تختلف علاماته بأنها لا تشكل معطى صريحاً وثابتاً بل ذات تحول وتجدد دائم، على المستوى العلامي والبنائي. وربما تتوار مقاربة مع ما ذهب إليه (بارت) في تحليله للأسطورة** التي انتقلت (تحولت) بها العلامة من كونها معنى إلى شكل سيميوطيقي دال، ذات دلالات إيحائية غير مباشرة.

لذلك تستدعي علامات النص الرسومي الحديث عند تميزها متغيراً يحدث على مستوى تشكل الدوال وعلى مستوى تشكل المدلولات الذي يجعل منها شكلاً سيميوطيقياً دالاً، وقد عالجت هذه المتغيرات النصوص الرسومية في سياق الرسم الحديث، التي اشتغلت على وحدات دالة شكلية غيبت من المضمون الشيء الكثير. إذا أزاح الرسم الحديث في بواكيره الأولى الأنظمة والمعايير الرسومية التقليدية الكلاسيكية - بعد إن كان الدال الصريح يمثل مضموناً صريحاً أيضاً - فالغاية التي أرساها الرسم الحديث هي دخول العلامات في لعبة يغيب فيها المدلول ويحيل الدال إلى دوال أخرى. إذ يمكن إن لا تقف (العلامة / الشفرة) الرسومية عند حدود ما ترمز إليه، ولكنها تصبح هي نفسها شيئاً له وجود مستقل، أي نشاط فاعل في بنية الخطاب الإبداعي. ولهذا فان تشكل المعنى في النص الرسومي يبنى على طبيعة العلاقة القائمة بين كل وحدة من وحدات النظام العلامي وغيرها من الوحدات - وترد هذه العلاقة بصورة (ترابط تركيبية تتوضح عبره المعاني وترابط استبدالي تتوضح عبره الدلالة) - على مستوى الشكل (الوحدات الدالة). فالنص الرسومي يحوي (عناصر/ وحدات دالة) تتراكب بنائياً ويقوم على إمكانية استبدال الوحدات بغيرها من الوحدات التي تشكل كلاً (نصاً رسومياً).

وللمنهج السيميوطيقي بعض المرتكزات العامة هي:

1. انه منهج بنيوي :

* السيموزيس : سنتواردها في المبحث الثاني.

** الأسطورة : سوف تستعرض في سيميوطيقا الدلالة.

استمد المنهج السيميوطيقي أغلب مبادئه وعناصره من المنهج البنيوي*، وترشح من رحمه - إن لم يكن قد تزامن معه - فهو ثمرة أمشاج العلامة والبنية على اعتبار " إن العلامة لا تأتي بمفردها، وإنما تكتسب قيمتها من التعارض والتقابل مع العلامات الأخرى، فتدخل معها في شبكات من العلاقات تكون بمجموعها النظام السيميوطيقي " (95/ص 34). فتشتغل وحدات هذا النظام - علاماته - في إطار بنية علائقية قائمة على مبدأ الاختلاف الذي من خلاله يتحقق المعنى. إذا فإدراك معنى النص، يفترض وجود نظام بنائي من العلاقات ما بين العلامات والوحدات الدالة، القائمة على الاختلاف والتباين.

لقد تبنى المنهج السيميوطيقي المنطلقات والمنهجية البنيوية، لأنه أقام على أساس كشف نظام علامات من خلال علاقات التماثل والاختلاف. ولهذا فإن علامات (وحدات/ عناصر) النص الرسمي - مثلاً - لا تمنح معنى إلا عبر شبكة من العلاقات القائمة فيما بينها.

كما أدت البنيوية دور كبير في إحياء الاهتمام العميق بعلم العلامات، على أساس انه يبحث عن البنية التعبيرية (شكل تعبير الدال). (91/ص 166) فالسيميوطيقا هي ند نقدي يعضد البنيوية ويتضافر معها في استكشاف علائقية العلامات في النص وأنظمتها الدالة، باعتبارها هي التشكلات البنائية للأنظمة العلامية.

فإن التحليل السيميوطيقي يوغل في شبكة العلاقات ما بين عناصر النص، ليكشف الكيفية التي أنتج فيها المعنى أو الكيفية التي يصبح بها المعنى ممكناً، وبهذا يكشف بنى النص الجوهرية. (54/ص 59) إذ يتمثل التحليل السيميوطيقي بدراسة وظيفة الظاهرة (النص المدروس) وماهيتها وتحايلاتها.

ولكي ندرك وظيفة أي النص لابد أن لا يتم هذا إلا عبر عملية إدراك الآليات التي تشتغل فيها الدوال في نظامه السيميوطيقي المحدد، وهذا لا يتأتى إلا من خلال معرفة بنيته - الكل البنيوي المركب - " لأن العلامة هي الوحدة أو البنية الأساسية التي تقوم عليها مختلف مفاهيم البنيوية ومفرداتها " (61/ص 34) من منطلق إن كل وسيلة (علامة) صلحت لنقل المعلومات والأفكار تعد بالضرورة بنية. ومن هذا تنشأ المقاربة المنهجية البنيوية مع المنهج السيميوطيقي. إذا تنجز البنيوية الضرورات الداخلية لعلم العلامات بشأن مبدأها التنظيمي والاهتمام ببنياتها الداخلية والتحول الذي يطرأ عليها - أي بشأن النصوص- وهكذا تنتمي " السيميوطيقا في أصولها ومنهجيتها إلى البنيوية، إذ البنيوية نفسها منهج منظم لدراسة الأنظمة العلامية المختلفة في الثقافة العامة... فالسيميوطيقا تتبع المنهجية البنيوية وإجراءاتها، لكنها تقصر التركيز على دراسة الأنظمة العلامية الموجودة أصلاً في الثقافة، والتي عرفت على إنها أنظمة قارة قائمة في بيئة محددة " (61/ص 107-108) وكشف هذه الأنظمة الدالة الموجودة في الثقافات لا بد لها من إيجاد النظام العلائقي الذي يظهر المعنى عبر الاختلاف العلامي للبنات التي تشكلها. إذ لا يمكن تحديد أي (وحدة دالة/ عنصر) منفصل إلا بعلاقته الخلفية مع العناصر الأخرى وبذلك فإن محور التعالق العلامي لا يتحدد مسبقاً وإما يختلف موقفه باستمرار داخل النظام الذي يمكنه مع الوحدات الأخرى بتشكيل الكل المنظم.

ولذا ينبغي الاهتمام بالبنات العلامية التي تشتغل داخل نظام الاختلاف... تقيماً وبناءً. وهو ما يعرف بشكل المضمون. أي بعبارة أخرى وفق تحليل بنيوي لأنه لا يهدف إلى وصف المعنى نفسه، إنما شكله ومعمارهِ. ((160))**.

إذا يعد تشكل المعنى في النص الرسمي بأنه نتاج ثمرة صيرورة نظام تترابط فيه (الوحدات الدالة / العناصر) بنظام من القيم الخلفية. والتي تتجسد في منظومة بنائية تشكل شيئاً واحداً معه، وتتمثل فيه. والحال إن الخطاب الإبداعي الذي يحمل بوظيفة جمالية هو ذو طبيعة بنيوية بطريقة أو بأخرى، ولهذا فكل خطاب جمالي- كالنص الرسمي- يهدف للتعبير من خلال بنيته الداخلية القائمة على نظام علائقي تترابط فيه العناصر بقيمها الخلفية والتقابلية، التي تلوح إلى دلالة ما. ويمثل (شكل/ 1) وحدات قائمة على بنية تعالقية تتحدد وحداتها الخطية ذات اللون الأسود المهيمنة في النص بترديداتها التقابلية والخلفية، حيث تضيفي البنية الشكلية الطابع الحركي للوحدات الخطية وترديداتها الإيقاعية التي تنبذ السكون والثبات.

* المنهج البنيوي (structuralism) : هو منهج نقدي حديث اهتم بالدرجة الأولى على الأنظمة (systems) في الخطابات والنصوص، أو البنى (أو البنات) (structures)، لا على المعنى المحال إليه أو الخصائص المميزة للاستخدامات الثقافية المختلفة. (للمزيد راجع 31/ص 209، 127/ص 540).

** - تجدر الإشارة إلى أن الأرقام التي تأتي بين قوسين هي مصادر من بعض مواقع شبكة المعلومات العالمية (الانترنت).

فالبحت السيموطيقي يتناول النص ويشرح منحاه العلائقي الداخلي، المشيد فيه والقائم على مبدأ الاختلاف بين البنيات والدوال، التي ينبثق من خلالها المعنى، إذ لا يستخلص المعنى إلا عبر الاختلاف ما بين الوحدات الدالة المشيدة له.

2. انه منهج داخلي (محيث) (Immanence) :

اتسم المنهج السيموطيقي بالمحيثية التي تقصي الإحالات الخارجية، وتهتم بالبحث عن الشروط والمكونات الداخلية لبنية النص، أي إنها تركز على داخله. فتحليل المكونات الداخلية للنص تكشف معها بعض السمات الفارقة التي تميزه عن غيره من النصوص من حيث جنسه وسياقه، وهذه شروط محكمة بتكوين الدلالة.

فالمحيثية تدل على " الاهتمام بالشيء من حيث هو ذاته في ذاته، فالنظرة المحيثة هي النظرة التي تقس الأشياء في ذاتها، ومن حيث هي موضوعات تحكمها قوانين تنبع من داخلها وليس من خارجها ". (102/ص 276) وعليه فهذه القوانين الداخلية هي التي تشيد معنى النص عبر شبكة علائقية تربط عناصره ووحداته الدالة، ضمن نظام معين.

ويعد مفهوم المحيثة من المفاهيم التي إشاعتها البنيوية، ليصبح بعد ذلك مفهوماً أُستند إليه في فهم وقراءة النصوص. إن التحليل المحيث يجيب عن الأسئلة وإدراك المعاني. ولا ينظر إلى النص إلا في ذاته مفصلاً عن أي شيء خارجه، وبهذا المعنى تكون المحيثة هي عزل النص والتخلص من كل السياقات المحيطة به. ((163)).

إن البحث السيموطيقي يهدف إلى تحديد وظائف النظم الدالة المختلفة، فالوجهة التي يختارها تشير بالضرورة إلى دلالة العلامات المحللة، أي توجه تساؤلها إلى بعض العلامات فيما يتصل بدلالاتها فحسب من دون التعرض لجوانبها الأخرى - إذ إنها لا تتنكر لهذه الجوانب المساهمة في توليد الدلالة - " فالأزياء - مثلاً - لها جوانبها الاقتصادية والاجتماعية، ولكن المتتبع هنا لا يتعرض لهما، بل تقتصر مهمته في دلالتها الرمزية التكوينية طبقاً لمبدأ الاقتصاد على ما هو مرتبط بمادة البحث ومنبثق من الداخل، أي طبقاً لقاعدة المناسبة ". (91/ص 453) فإذا ما أردنا أن نحاول البحث عن الدلالات الرمزية للبنية اللونية في النص الرسومي (شكل/ 2) لربما تدعونا قاعدة المناسبة أو هذه الرؤية المنبثقة، في الابتعاد عن الأسس التقنية والكيميائية للون على سبيل المثال، والتمحيص في بنية اللون وعلائقيتها القائمة في النص.

وفي المقاربة اللغوية - مثلاً - مماثلة لا ينبغي إن نبحت في الدراسات العلمية للغة في تاريخانية العناصر أو الصيرورات التطورية التي خضعت لها هذه العناصر - لأنها تبحث عن العناصر خارج اللغة - وبهذا فإن مساعي السيموطيقا البنيوية كامنة في منطق العلاقات والتضادات بين العلامات داخلياً وفي تحايلاتها العلائقية المحددة. (54/ص 46) وهكذا استوحت السيموطيقا المحيثة تطوراتها من الدراسات البنيوية فقد كانت السيموطيقا المحيثة... تظهر إخلاصها إلى المنهج البنيوي حيث لا معنى خارج إطار الاختلاف والعلاقة والبنية ". (129/ص 82). لذا يتم التركيز على داخل النص، بهدف إنجاز شبكة العلاقات القائمة بين عناصره الدالة. وعليه تكاد تكون العلاقة التي تقوم بين علامات النص الرسومي ومحيطه الخارجي (مرجعياتها الموضوعية) - في المنظار الحداثي - لا ترتقي إلى مستوى تأسيس معنى عميق له فما يثيره هذا التداخل من مشاكلات على مستوى المعنى والدلالة، هو ما يفقد التحليل معياريته وصدق مقولات فلو تماثلت العلامات داخل بنية النص السريالي في (شكل/ 3) مع مرجعها الموضوعي في الواقع الخارجي، لما تقدم النص بمقولات جديدة، لأن البنية الشكلية بالرغم من تماثلاتها الإيقونية لكنها تبث شفرات صيغت من التعالقية المحيثة للوحدات النصية الدالة، المنضدة داخل النص الرسومي.

إذ يقضي التحليل المحيث (المنبثق) الاستبعاد المنهجي لجميع وجهات النظر الخارجية المختلفة، ويركز على تحليل قواعد التنظيم الداخلي.

ولو أخذنا رؤية (بارت) لأشار إلى " إن الممارسة الأدبية - وهي منكفئة على ذاتها وظيفياً من أجل غائبة متأصلة، لا تخضع سوى لأولوية وحدة بنيوية لتناغم داخلي، لا نملك كمبرر لها (مبرر فكري - خلقي) غير جوازها الشكلي الخالص (وليس أية حقيقة مرجعية)... فإن الأدب ليس شيئاً آخر سوى تقنية الدلالة: إن وجوده كائن في شكله، وليس في المحتوى ". (104/ص 51) ولهذا فالمحيثية - كمبدأ - تراعي النصوص

المحللة وانقساماتها الى (بنى ومعانٍ) وتتناول النصوص سيميوطيقياً على اعتبارها موضوعات شكلية. فلا أماكن لوجود حيثات خارجية تشترك في تحليل النص.

لذا يتطلب مبدأ المحايثة استقراراً داخلياً للوظائف النصية التي تسهم في توليد الدلالة، والحقيقة إن السيميوطيقا تبحث عن شكل المضمون عبر علاقات العناصر البنائية داخل النص. (144/ص12).

شكلت الطروحات السيميوطيقية لنفسها صيغ تحليلية تهتم بدراسة النصوص دراسة منهجية محايثة. قاصيةً بذلك كل المؤثرات الخارجية والتاريخية والذاتية ودافعت بشكل جلي عن المنطق العلائقي والشبكات التي تؤولها العناصر الدالة - النصية - على اعتبار إن مقولة العلاقة سابقة على مقولة (الكيونة/ التشكل)، وأولوية الكل على الجزء من منطق شمولي. وبهذا لا تمتلك العناصر الدالة أي معنى إلا على إثر نتاج شبكة من العلاقات الداخلية الرابطة بين هذه العناصر وعناصر أخرى.

وداخل المعمار السيميوطيقي لا بد من الإحالة إلى كيفية تشكل المعنى في النص والتصريح به من خلال العلامات وإيجاده بعيداً عن مرجعية الواقع، لأنه لا علاقة بين علامات النص كوجود والواقع كمرجع موضوعي لها، وعند قراءة نص ما، ينبغي التخلي تماماً عن سياقاته الخارجية، وتمنح مكوناته الداخلية المحايثة أهمية خاصة، لأن المرجعية من حيث هي رؤية تكون متضمنة في إحدى مستوياته. (46/ص8).

فما تضمنته بنية النص الرسومي في (شكل/ 4) جعلت إيحائية السياق مرتبط بوحدة البنية المكانية رمزياً. وبهذا يمكن القول " إن قاعدة المحايثة (الانبثاق) تقتضي إن يتركز التحليل على دراسة العناصر المكونة للموضوع وطريقة قيامها بوظائفها وان يترك لمناهج علمية أخرى - مثل علم النفس وعلم الاجتماع والفلسفة - تناول العالم الخارجي والظروف المتشابكة التي تربط هذا الموضوع بغيره من الظواهر الإنسانية ". (91/ص199) إلا إن هنالك طروحات شددت على الانفتاح الى ما وراء هذا البعد الثنائي - أي النص ودخله - فبالرغم من وضوح وبساطة مبدأ المحايثة إلا أنه " يثير إشكالات نظرية ونقدية عدة. من ذلك ما يثيره من إشكالات مرتبطة بمكان وجوده؛ إذ لم يتم الاتفاق حول ما إذا كانت المحايثة موجودة داخل البنيات النصية، أم إنها لا تتعدى الوجود الذهني النظري ". ((160)) وبالرغم من التسليم بوجود هذا المبدأ فإن هذا الجدل يبيح السؤال الوارد حول فضاء وجوده، فهل يتماكن داخل الأشياء أم داخل الأذهان نفسها.

وعلى هذه الشاكلة يجدر الإشارة الى " إن السيميوطيقا الأمريكية تجاوزت البعد الثنائي للعلامة، وصار تصنيفها يخضع إلى علاقتها بالعالمين الخارجي والداخلي. فإذا انتمت العلامة الى العالم الداخلي كانت رمزاً حاملاً للدلالة. وإذا انتمت إلى العالم الخارجي كانت علامة حاملة للمعنى ". (58/129) ونخلص من ذلك إلى أن:

العالم الخارجي تكون رمزا حاملا للمعنى، كما مثله النص الكلاسيكي.

العلامة الجمالية جراء ارتباطها بـ

العالم الداخلي تكون رمزا حاملا للدلالة، كما مثلها النص الحديث.

وما يتبين من ذلك، إن النص الرسومي - الحداثي - بنية من أنظمة العلامات تتسم بالانتظام الذاتي، وتنتظم (وحداته/علاماته) بعلاقات محايثة وتتمظهر طبقاً لطبيعتها وطبيعة السياق الذي تشكله. كما تكتسب هذه الوحدات الدالة ميزات نابعة من اشتغالها في سياق النص، وهي سمات وميزات تختلف وهي خارجة عنه. فتقسمد العناصر البنائية معناها من نظام تشكلها الداخلي العلائقي.

3. انه منهج تحليل الخطاب (الكلية) :

يتعامل المنهج السيميوطريقي تحليلياً مع العام والخطاب بصفة كلية، باعتباره النظام الاشمل الذي يحوي كل الأنظمة الدالة، انطلاقاً من توغله في كافة المجالات المعرفية والإبداعية، فيفهم العالم بإجماليته من حيث هو مكوّن من وحدات ووقائع دالة مختلفة.

وتسعى الغايات السيميوطيقية - قبل كل شيء - لان تكون شاملة وعامة، فبدل انتقاء هذا المظهر أو ذاك من الظواهر العلامية، فأنها تدرك جوهرها نفسه بصفة كلية من دون إغفال أي مظهر من مظاهرها الدالة الأساسية. (50/ص 16) أي ان الاهتمام يقع على بنية المظاهر كلياً لا جزئياً. لأن الاشتغال العلامي الذي ينصب على الكيفية أو الآلية التي يقال بها (النص) ضمن البنية الفاعلة في الخطاب العام - يتجاوز الحدود الجزئية ويستدل بدلاً عنها بالكلية، فيتناول النص بكليته التنظيمية والإنتاجية. ولهذا يجدر بالسيميوطيقا " أن توحد بين الدراسات الجزئية، وهي في ذلك أمينة لتوجهها الشمولي، من اجل تشكيل نظرية تامة لكل سيموزيس ممكن ". (50/ص 23-24).

يتهم التحليل السيميوطريقي بالخطاب، أي " يهتم ببناء نظام لإنتاج النصوص وهو ما يسمى بالقدرة الخطابية. وهذا ما يميزه عن اللسانيات البنيوية التي تهتم بالجملة المفردة " ((160)). أي تهتم السيميوطيقا ببناء الخطاب (Discours) وتنظيمه.

إن الاهتمام بكلية الخطاب والاسترسال بتشريحه لكي يتعدى حدود عناصره. يمنح القدرة على إنتاج النصوص، والكيفية التي تتوالد فيها. (144/ص 13) لأن الظاهرة الواحدة لا يمكن إدراك إبعادها إلا إذا وضعت في إطارها التركيبي الكلي. فنستدل بالكل عن الجزء - فمن خلال إدراك النظام الكلي ندرك ماهية عناصره - فلو لا الكل لما وجد الجزء أو انتفى وجوده - حسب الطروحات البنيوية التي استنتجتها من نظرية الجشطالت* - فالعلامة لو لم ترتبط بالعلامات الأخرى (الكل) ووفق قواعد وضوابط نظامية خاصة لأنتفتت أو على اقل تقدير قلت أهميتها وأصبحت ساكنة وجامدة.

بلا شك أن الخطاب الجمالي ينبثق عن متتاليات مترابطة من أنظمة العلامات، فهو نسيج من ضروب تعبيرية متميزة تماماً، فوحداته منسقة وفق قواعد تركيبية محددة. أن التعالقات القائمة بين مستويات الأنظمة العلامية في النص الفني - مثلاً - لا تنشأ بالمصادفة بل تكون كنتيجة لضوابط دلالية وبنائية كلية، تنشأ عنها أخيراً بنية واحدة موحدة الا وهي بنية النص نفسه. (17/ص 70) ولهذا يعد المنهج السيميوطريقي في صميمه منهجاً تحليلياً وشمولياً يتناول النص كبنية وعلاقات علامية كلية. (...) واستناداً لهذا المفهوم الجمالي يصبح الفن محاولة للتعبير عن العلاقة الكلية، الأكثر شمولاً، بين الإنسان والعالم الخارجي، وهذا مدعاة لتخطي النظرة الأوروبية الضيقة التي لا ترى الشكل الا من خلال الفن الكلاسيكي وتقاليد التمثيل النهضوية). (9/ص 143).

ومن هذا المنطلق راهنت الموضوعات الجمالية لبنية الفن على اشتغالها ضمن معطيات وتدايات المنهج السيميوطريقي، وذلك لأن طبيعتها - السيميوطيقية - تنزع الى الشمولية (علم العلم) من جهة، ومن جهة أخرى تطرح نفسها على أنها نظرية لكل الخطابات الدالة - بما فيها الفن - بصرف النظر عن طبيعة نظامها الدال سواء كان لغوياً أم غير لغوي، مما يجعلها قادرة على تمثيل الخطابات العلامية الفنية. (129/ص 137) فيمكن القول إن الخطابات الجمالية لابد ان تلجأ الى منهج تحليلي للعلامات لأنه - المنهج السيميوطريقي - يتعامل مع الكل فيخضع منظومة العلامات الكبرى للتشريح والتمفصل ليعزز من قدراتها التوليدية الدلالية المشتركة بالكلية النسقية للوحدات والدوال. ولعل ما تتناوله نصوص الانطباعين المحدثين، عززت المقولات الكلية للوحدات اللونية وبنية الحركة، ففي (شكل/ 5) عملت البنية الكلية للنص على آلية اشتغال تحليلي لحثيات الواقع وعلاماته لتتمفصل وحدات هذا الواقع عبر تناغمات الوحدات اللونية المترافقة على سطح النص، والتي حملت بطاقات تعبيرية ودلالية أفصحت عن المساعي الحثيثة لتحرير بنية الشكل من نسقية التمثيل المحاكاتي وإبراز فاعلية التنظيم الكلي لوحدات النص وعناصره.

* الجشطالت (Gestalt) : مذهب في التفسير الفلسفي للوقائع المادية والبيولوجية عامة. يدعي بأن التفكير في الظواهر لا بوصفها مجموعة عناصر في حاجة الى الفصل والتحليل والتشريح، ولكن باعتبارها مجموعات متصلة تكوّن وحدات مستقلة بذاتها وتظهر تماسكاً داخلياً تحكمه قوانينها الخاصة... على اعتبار أن معرفة الكل لا يمكن أن تستمد من معرفة الجزئيات المكوّنة له. (للمزيد راجع (127/ص 191)).

إن العلاقات والموضوعات والصفات هي من خصائص كل نظام وبمجموعها يتشكل مفهوم الكلية للنظام. فما يشكل العلاقات الكلية هو ارتباط العلامة بغيرها من العلامات، وإن ما يشكل موضوعاتها هو أنماط العلامات وتطبيقاتها، فضلاً عن خصائص وسمات هذه العلامات بذاتها، ومن ثم هي بمجملها تكون النظام السيموطيقي. وإن ما نطلق عليه التحليل السيموطيقي لبنية الفن يكمن في البحث والتقصي عن " الترتيب المدروس للعناصر والتراكيب، حيث أنه لا ينبغي أن يكون كل جزء منغماً في ذاته فحسب، وإنما ينبغي أن يسهم في إيقاع الكل ". (128/ص 37) فهذا يلزم إدراك الكل في بنية الفن بوضوح، إذ لعله من غير الممكن قراءة اللغة التشكيلية في كليتها الدالة إلا كموقعة مكانية للوحدات الدالة، وإن ما يكشف هذا الكل هو النظام الذي حلت فيه.

ومن هذا المنطلق تتم صياغة النص الرسومي وفق منظومة جمالية خاصة ضمن معطيات منسقة، فيذكر (شترأوس) في وصفه لأعمال (بوسان): " في أي لوحة من لوحات (بوسان) لا يوجد جزء إلا ويضاهي الكل. فكل جزء هو رائعة فريدة، من رتبة واحدة، ففي لوحة (بوسان) التي تحتوي على أشكال، يحدث إن شكلاً يبدو بذاته كأنه، وحده، هو لوحة من لوحات فنان مثل (كورو). فتنظيم الكل ينقل تنظيم الأجزاء إلى قياس أكبر، إذ إن كل شيء هو موضع تفكير عميق مثل الكل. (146/ص 134، نقلاً عن 62/69) وعلى هذا الأساس يمكن اعتبار النص الرسومي كلاً مكوناً من وحدات متنوعة ومختلفة متكاملة فيما بينها، على أساس مستويات متعددة تمضي في كلا الاتجاهين (الأفقي/ العمودي) وفي نظام متعدد الجوانب، متكامل الوظائف في النطاق الكلي الشامل. (91/ص 321). فاللغة النصية الرسمية تعد نظاماً معبراً بذاته. تتشكل في بنى نصية رسومية معمارها العلائق البنائية والقوانين الداخلية التي تؤسس النص كبنية كلية.

- كما ترد بعض الخصائص للعلامة في الخطاب الثقافي :

أ- قابليتها للتحول : تؤسم العلامات والأنظمة الدالة في الخطابات الثقافية الجمالية والإبداعية – كالفن - بقدرتها على التحول، فهي ليست وقائع قارة وكيانات ثابتة محددة، بل لها القابلية على التوالد والانفتاح والتحول على مستوى البناء والدلالة.

لذلك العلامات ليست وحدات ثابتة وساكنة، فالأنظمة التي تتحكم بها لها القدرة على العمليات التحويلية التي تهضم من خلالها المادة والوقائع الجديدة باستمرار، فهذه الخصيصة التحويلية للعلامات تجعلها تنكفيء على نفسها، أو قد تمنحها حرية التنقل بين الأنظمة السيموطيقية المختلفة. (38/ص 39) فعندما تتمظهر العلامات بوحدات دالة أو بعناصر تكوينية في النصوص تعمل خاصية التحول على صيانة القوانين المحايثة للبناء العلامي الداخلي ودعّمه. وبدورها تعمل المحايثة على إغلاق النظام العلامي كي لا يحيل على غيره من الأنظمة الخارجية، لتبقى العمليات التحويلية عمليات داخلية محضة.

إن فكرة التحول هي التي تشرح تطور الأنظمة (الأبنية) انطلاقاً من نقطة عدم التوازن الذي ينجم عن تأثيرات خارجية تقوم بتحريك الأبنية الداخلية للنص وتحدد سلوكه التوليدي. (91/ص 167) فمثلاً يتحول النظام الداخلي للنبات – مثلاً - بتأثير العوامل الخارجية (كالمناخ والتربة وغيرها). يتحول النظام العلامي للفن. فما تجسد في الرسم الانطباعي (شكل/6) يدل على استثمار تداعيات ومعطيات الانطباع الحسي والاني لمصادر الضوء، وما توصلت إليه النظريات الفيزيائية في البصريات تحديداً.

يتركز التحول العلامي على الوحدات الدالة، حيث يظهر الدال بمستوى قادر على الإحلال مقام مدلولات مختلفة وفقاً للسياق الذي يظهر فيه. فمرونة الدال الحقيقي تكملها في أكثر الأحيان دينامية وحركة الأنظمة العلامية والشفورية المنوطة بها عمليات التوليد الدلالي. فدينامية العلامة يمكنها مبدئياً أن تقوم مقام أي نمط مدلول للطواهر، فليس هناك علاقات بنائية – فنية - ثابتة في المطلق. (17/ص 22-23) لهذا قد تتنوع دينامية العلامة في النص الرسومي لأن بإمكان أية علامة أن تتخذ صيغ مختلفة من الأشكال. فقد تتحول العلامات وتوحي بصرياً إلى مضامين متعددة كما هو ممثل في (شكل/7).

ومن الجلي بوضوح تكتظ المنظومات التعبيرية بالعلامات، ومجملها في حالة تحول مستمر، فالمنظومات الفنية التعبيرية قد تبدو وكأنها تنفتح تبعاً لقوى داخلية محرّكة خاصة بها، فتتحول (مثلاً) من علامات طبيعية إلى علامات مقصودة (أشارية) ومنها إلى علامات أخرى (رمزية) وهكذا. (28/ص 72) فقد أفصحت العلامات في نصوص (فان كوخ (شكل/8)) عن مكبوتات داخلية حولت معها البنية اللونية لتمثل

الهواجس الداخلية من خلال عنفوانها وقيمتها التعبيرية العالية، لتتحول العلامات إلى مؤشرات مقصودة يبيث من خلالها مظاهر الحياة القاسية ومآسيها.

وقد يمتلك التعبير العلامي للنص، خاصية بارزة هي القدرة على اجتذاب واستيعاب ظاهرات جديدة من ظاهرات الواقع، قصية من الناحية الزمنية عن تلك التي كانت نموذجاً أصلياً لها. (43/ص15) بمعنى آخر تمتلك العلامات القدرة على التحول مهما كانت عليه في الواقع والإحلال بتشكيل مغاير وبدلالة متجددة تتجاوز حدودها الثابتة الاصطلاحية ففي (شكل/9) تتحول العلامات الى علامات ذات طبيعة رمزية لها سياقاتها الجديدة.

فيتحول النص الى مجال يمارس فيه تمثيل التحول الاستمولوجي. فالنص الرسومي الحديث خطاب يخترق المعايير والقيم الجمالية ويتطلع لمواجهة وإعادة صهرها، من حيث هو خطاب متعدد المستويات (مفاهيمياً - وبنائياً) من خلال لعبة التحول العلامي في وحدات ومفردات الواقع.

وقد يضيف مبدأ الاعتباطية للعلامات قيم أخرى تمكنها من التحول الدلالي، مما تجعل بنية النص متحولة ومتحركة بوحدها ذاتياً، وبما انها غير مرتبطة بمدلول ثابت، صار لها موحيات لا حصر لها. (85/ص48) وهذا المأخذ ينسحب على النصوص التجريدية التي تشغل علامات نصوصها ودوالها بصفة عامة على مبدأ الاعتباطية في حدود التشكيل والتركيب العلامي وخاصة مع نصوص (كاندنيسكي) الرسومية (شكل/10) أي أنها غير معنية بإحالات المرجع الخارجي بذاته.

وهذا ما نجده في النظام العلامي اللغوي - أيضاً - فلا يتم تبني تكويناته ووحداته من خلال الرجوع إلى أنماط (الحقيقة) الخارجية، بل من خلال أنظمتها الداخلية الكاملة. (61/ص37) على اعتبار أنها قائمة على الاعتباطية. بينما تتيح الوحدات العلامية في النص الرسومي إمكانية إضاءتها من خلال الواقع الخارجي (من حيث انها في الغالب ذات صفة صورية أيقونية)، فيما تتساق النصوص مع التحول السياقي للظواهر، الا أن المنطقات السيميوطيقية التي تشترط المحايثة الداخلية، تحتم إدراك أنظمة العلامات من خلال البناء العلائقي الداخلي للنصوص.

وهكذا اشتغل فعل التحول العلامي تماشياً مع الرسم الحديث - بعد إن كان الرسم الواقعي (الكلاسيكي) مبنياً على علاقة الفن بعلامات الواقع الخارجي المحاكية، أي ضمن العلاقة الطبيعية. فأرتبط الدال بمدلولات المرجع (العالم الخارجي) ارتباطاً صورياً أيقونياً - إذ تحولت العلامات فيما بعد الى منظومات أشارية ورمزية تفصح عن دلالات متعددة وترتبط بالتأويل الذاتي.

كما تستمد العلامة من خاصيتها السيمانطيقية، القدرة على التحول على مستوى المدلول أيضاً، لكي يصبح بدوره علامة من نوع آخر تشير الى مدلول آخر، فيما يعرف بالتحول على المستوى الدلالي في الأنماط الاستعارية المختلفة. (3/ص87) ويتطلب التحول (الدلالي) شرطاً لأجل التحقق، بأنه لا بد إن تنضوي العلامة مع العلامات الأخرى تركيباً وبناءاً، ومن خلاله تكتسب العلامة دلالة في حالة اشتباكها بالمنظومة العلامية، إذ يحمل هذا التحول علامات النص من حالتها الانبائية إلى تحقيق غايتها الجمالية والإبداعية.

فبعد التحول آلية من آليات النظام العلامي، يعمل على تحويل العلامات بصورة جزئية في النظام مع الإبقاء على الهيمنة للنظام الأساس - النظام الفني العام مثلاً - ويظهر كنتيجة لبعض نشاطات الأنساق الثانوية الداخلية (كالنسق اللوني، والخطي... الخ) لذا تتحول العلامة في النص الرسومي من خصائصها الواقعية لتؤدي دوراً رمزياً ودلالياً، من خلال خلق أنظمة جديدة مغايرة لطبيعتها الأساس. " فالعلامة تتعرض للتغير لأنها تملك القدرة على الاستمرار وإبقاء كيانها ". (67/ص93) وتأتي هذه القدرة للعلامة من خلال مرونتها في النظام السيميوطيقي. (فالحمامة) كعلامة ربما تشكل علامة أيقونية في حضورها في نصوص رسومية استشرافية (مثلاً). الا أنها تحولت الى علامة رمزية لدى (بيكاسو) تحمل في طياتها خطاباً سياسياً باتاً لمعنى الحرية والسلام. (شكل/11) فأن التحول العلامي من ثابت الى متغير ثم الدخول في ثابت جديد، يفسح المجال لنظام علامي قائم على مبدأ جدلي أو صيرورة يحكم التطور في سياق الفن. ولهذا تكون مرونة العلامة أساسية في تكوين النصوص الرسومية الحديثة. فلو أخذ - مثلاً - النص الرسومي السريالي، يتداخل التخيل واللاشعور المبتوثنان ليصبحان أيضاً جزء من آليات التحول (شكل/12) من حيث التنظيم الجديد الذي حلت فيه العلامات، وهذا البناء الجديد - السريالي - يحدد من مرونة علاقة العلامات فيما كانت عليه. ويتوقف

عامل المرونة في علامات النص الرسومي على تبادلية أنظمة العلامات استعارياً أكثر من توقفه على تحول العلامات الرسومية الواحدة محل الأخرى. (12/ص 247).

إن العلامة المادية المحسوسة التي تمثل (نصية الشيء) لا تفسر النص الرسومي، لأن العلامة تحول أشكالها وبنائها الداخلية المحايثة إذا ما تعرضت الى تبدل الشروط الزمكانية، ولذا فالعلامات الايقونية الجمالية لا تمتلك معنى إلا أن يكون فيها المعنى سوى حاجة (قيمة)، وعليه (فالنص/ الشيء) -حسب (موكارفسكي) - يوظف أذن رمزاً محسوساً (بوصفه دالاً) يقابله معنى في الوعي الإنساني ما يطلق عليه الموضوع الجمالي. (129/ص 136-137). والتحول في الوحدات الدالة هو تحويل في العلاقة بين الفكرة والعلامة التي تتجلى بتمظهراتها الشكلية، فتحول العلاقة بنائياً يؤدي بدوره الى تحول العلامة ويمتد تأثيرها وتحولها في المعرفة الجمالية أيضاً التي تعمل وفق ضرورة التطور في الفكر وانعكاسه في الذائقة الجمالية.

ومن الجلي بمكان فقد " وسم بنائيو (براغ)* مصطلح ((القدرة التوليدية)) بسمات مختلفة رفعت من شأن هذه القدرة؛ وهي : حركيتها وديناميكيته أو قابليته للتحويل ". (16/ص 245) وقد يكون الدال منقلباً دلاليّاً فقد يحل (دال/عنصر) واحد في النص الرسومي محل مدلولات مختلفة ويتحول طبقاً للسياق الذي يظهر فيه.

ومن الجدير بالذكر فإن تداعيات الواقع المعرفي والإبداعي تؤكد إن مفهوم (التناص)** يعد في تجلياته شكلاً من أشكال التحول. وخلقاً لعلاقات جديدة بين النصوص المتفرقة في الزمان والمكان، والمتناثرة عبر ثقافات مختلفة. وهكذا استبدل هذا المفهوم النظرة السكونية بنظرة ديناميكية تحاول فحص العلاقات بين النصوص وبالتالي دلالة ذلك ". (49/ص 103)

ولذا يمكن القول بأن (التناص) هو عملية تحويل وحدات النص وإخضاعه لإحدى عمليات إعادة إنتاج النصوص، لمنحه سياقاً ودلالة جديدة مع الاحتفاظ بنسبة بسيطة من دلالاته السابقة، التي كان يمتلكها في سياقه الأصلي. فالتناص (Intertextuality) لا يستند إلى الطبيعة المستند منها، بل استناداً إلى طرائق سالفه في (تنصيب) الطبيعة، فالمتناص يكمن داخل نص آخر يشكل معناه. (146/ص 151) وهكذا تناصت رسوم (براك) في (شكل/ 14) مع رسوم (بيكاسو) (شكل/ 15).

ونستطيع أن نخلص من ذلك إلى أن انبناء الخطاب (الجمالي - الرسومي) متأت من تحويل النصوص السالفة الى نصوص أخرى ضمن منظومة علامية جديدة. أي أن مبدع النص الرسومي - مثلاً- ينطلق من نص موجود، ليخلق نص له لغته العلامية والشفرة التي يشكلها من خلال التراكيب العلامية الذي يحيل الى دلالة ما. وبهذا يكون النص الرسومي فكاً لإشكالية الوجود والعدم (الديالكتيكي)***. فالحدث (الأثر الرسومي) خلق ولكن خلق متعذر لان كل موجود متحول. (114/ص 117) فالخطاب الرسومي تحويل لموجود وصيرورة علامية مغايرة لثوابت الواقع، مثلما مثلتها نصوص الرسم الحديث.

فشكلت بوادر التحول العلامية في الرسم الحديث دخول العلامات في لعبة التشكل. فقد تكون تحولات بنائية داخل العلامة الواحدة في النص. أو تكون تحولات علامية في آليات تفعيل أنظمة العلامات والدخول في شبكة من العلاقات المتحولة، التي تأخذ معها عدة سياقات داخل التركيب العلامية للنص، وتأخذ هذه التحويلة على عاتقها توليد الدلالات اللانهائية في الخطاب الفني.

* بنائيو (براغ) : نيكولاي تروبنسكوي، والشكلي سابقاً رومان جاكوبسن. (للمزيد 127/ص 68).

** - التناص: (التضمين) (Intertextuality) يشير المصطلح الى الفاعلية المتبادلة بين النصوص، فيؤكد مفهومه عدم انغلاق النص على نفسه وافتتاحه على غيره من النصوص، وذلك على أساس مبدأ مؤداه (ان كل نص يتضمن وفرة من نصوص مغايرة، يتمثلها ويحولها بقدر ما يتحول ويتجدد بها على مستويات متعددة)... حيث يغدو التناص بمثابة تحول لنسق أو أكثر من أنساق العلامة. (102/ص 277).

*** - الديالكتيكي (Dialectics): في المعنى الحديث، النظرة الفلسفية التي تقول بوجود علاقات متحركة متغيرة بين جميع الأشياء، أو نهج لبحث الواقع من خلال التأكيد على الروابط الديناميكية التي تشد جميع الأشياء بعضها الى بعض، وكذلك تواتراتها وتناقضاتها الداخلية.

ب- قدرتها التوليدية : لا تستنفذ العلامة دورها - في المعمار الهرمي للخطابات الجمالية - ومداها السيموطيقي. (فحراكة/ مرونة) العلامة تمنحها القدرة التوليدية لتشكيل المنظومات الدالة، في النصوص، لا اعتبار النص وحدة كبرى تحوي علامات عدة في الوقت عينه.

في هذا السياق يمكن أن يكون النص الجمالي علامة كبرى، يتشكل معناه على أساس وقعه الكلي. فأن جميع وحداته الدالة تخضع لكل نص متوحد. ومن جانب آخر تكاد أن تكون العلامة الكبرى مشكلة من أجزاء ووحدات دالة صغرى. ومن ثم قد لا يكون بالضرورة النظر الى النص الجمالي على انه علاقة واحدة. بل كمنظومة من الوحدات السيموطيقية الدالة تنتمي الى أنظمة مختلفة تجمعها وحدة واحدة. (17/ص 14). تمتلك العلامات قدرة توليدية من حيث انها تستطيع استدعاء مضامين - ما وراء الدلالات (المعجمية/الاصطلاحية) - من دلالات ثقافية متباعدة. على اعتبار ان العلامة الواحدة تحوي عدد من الدلالات. فهناك علامات مباشرة - نسقية ترجع الى الشيء الممثل مباشرة (كالعلامات الرياضية $+$ $-$) - وهناك علامات تدل على علامات غير مباشرة ترجع الى الشيء (مثل $\sqrt{\quad}$). وعلى الصعيد الفني نجد الوحدات الشكلية (فواكه (سيزان)) في (شكل/ 15) تمثل علامات ايقونية لها قدرة توليدية تتحول مدلولاتها وتجعلها بنية علامية دالة.

وقد تتماثل رؤية (بوغايترف) في بعض ما ذهب إليه (بيرس) - شأن الموضوع المباشر والدينامي* - من خلال تحديده لنوعين من العلامات، علامات ترجع الى الشيء وعلامات تدل على علامات ترجع الى الشيء. الا أن الأمر يزداد تعقيداً عندما تتوالد علامات كثر من خلال العلامة الواحدة، لأنها قد تكون خارجة عن سياق المعنى الميثوث الى المتلقي وتتعارض مع إدراكه. فيحدث في هذا الحال الانشطار العلامي الى علامات (اصطلاحياً مطابقة) وعلامات (مصاحبة إيحائية)(علامات جو أو محيطية). (38/ص 40-41) ففي الوقت الذي تتخذ فيه أنظمة العلامات تعزيز إدراك المتلقي للنص الرسومي، نجدها تتخذ عدة مستويات في إحالاتها، فيها ما يحيلنا الى (المرجع/ المشار إليه) مباشرة، ومنها ما يحيلنا على وحدات وعناصر تعبيرية، ومنها ذات الصفة التكرارية التي تحيلنا الى علامات أخرى أكثر تطوراً.

وما يفسر التعدد الدلالي في النص الرسومي. هو قدرته على استخدام مجموعة متناهية العدد من الدوال لتوليد عدد لا متناه من الوحدات الثقافية الدالة. وهذه القدرة التوليدية الفعالة، التي يملكها الدال الرسومي تعود جزئياً الى اتساع دلالاته المصاحبة وسعة الموضوع الذي يمثله. وبهذا فقد يتجاوز الدال الدلالة المصاحبة الواحدة ليحمل عدداً لا متناهياً من الدلالات. وعلى هذا الأساس نجد تجاوز النص الرسومي مرحلته الكلاسيكية (السردية) الى مرحلته الحداثوية (الشعرية) مع سياق الرسم الحديث. (16/ص 244). ونستطيع مع هذا التكهّن بأن دالاً صغيراً في نظام رسومي له القدرة على إن ينتج بنيات دلالية غنية كما في (شكل/ 16).

وغالباً تشير العلامات الاصطلاحية وتمثل تطبيع فكرة المرجع من حيث إنها العلامات التي يقصد توليدها ضمن نظام معين فلها معنى خارجي ومرتبطة بوحدة معجمية تحيلنا على معنى خارج سياق الخطاب وتعد كمؤثرات، واما العلامات المصاحبة فهي ذات قدرة توليدية تزيد من دلالات النص حال تواجدها فيه وهي علامات طفيلية غير مقصودة، قابعة وراء - أو تتراصف مع - العلامات الاصطلاحية. وتتسع العلامات المصاحبة (الإيحائية) لتكرس المعنى المنشود من العلامة الرئيسية المشتقة منها او قد يحدث العكس. (38/ص 41).

وينبغي أن لا يغفل الباث المحددات الموضوعية حال إرسال العلامات الى المتلقي الذي يستقبلها ويكوّن منها المعنى التام. لأنها قد تضمحل أو تتناقص قيمتها تبعاً لآليات اشتغالها وتوظيفها، وعلى غرار ذلك يتوجب على مولّد النصوص ومُنشئ الخطاب مراعاة تدابير لغرض تحجيم أو تضيق مصدر العلامات لكي لا تفقد قيمتها من جهة، وتحفظ بدورها وقيمتها في عملية الإرسال أو التواصل من جهة أخرى، فينبغي الاهتمام بالآتي:

* سوف يتم تناولها لاحقاً.

1. **الاقتصاد في العلامات :** تتمظهر اغلب النصوص بتنوع علامي من جهة وتكثيفي من جهة أخرى. وينبغي السيطرة على هذه الجدلية القائمة ما بين تنوعها (غزارتها) وتكثيفها بما يحقق التواصل والتعبير الأمثل.

تناط العملية التواصلية والتعبيرية بمهمة تحقيق الانسجام والتوازن في إرساليات النصوص للعلامات الدالة والشفرات. وينبغي عدم زيادتها إلا لضرورات دلالية فبقدر ما يكون النص مكثفاً لعلاماته يتحقق تواصل بطريقة أمثل. (38/ص 41) ومن هذا يتضح ان النصوص الرسمية التي تقذف بكم من العلامات تكاد ان تكون شمولية ومعقدة يصعب معها فك أنظمتها وكشف دلالاتها ومعانيها ببسر، وهذا ما تجلى في نصوص (ميرو) (شكل/17).

وإذا ركنا الى جانب تقليلها او تقليصها فقد يؤدي ذلك الى عدم وصول الرسالة التي يبثها النص، وفي كلتا الحالتين سوف تؤدي عمليتي الزيادة والنقصان الى زعزعة وإعاقة بث الإرساليات التواصلية. اذ بمكان يجد المتلقي نفسه أمام زخم وغزارة من العلامات تتجه نحوه من مصادر مختلفة ومفردات متنوعة. (فقد يؤدي الاستخدام المتكرر لعلامة ما الى استهلاكها في النهاية والقضاء عليها). (28/ص 48) وفي حالة أخرى يجد نفسه أمام تفرد وفقر في العلامات. (فأن اقتصار معنى ودلالة النص الجمالي على رمز متفرد (علامة)، فقد يبسط الى حد كبير من محتوى تشكيل النص الجمالي ويشوّهه). (43/ص 27) وفي كلتا الحالتين يحدث نوع من الاطراد والرتابة التي تفقد النص قيمته. وأقرب تمثيل على هذه الشاكلة هي النصوص الموسيقية.

إن التنوع والتكثيف في العلامات الجمالية هي عملية جدلية ترتبط بضرورات النص الرسومي، ومدى قدرتها على تحقيق الأهداف والغايات الجمالية، لذا هي عملية منوطة بالعلامات وآليات تفعيلها في النص وبما يبثه من إرساليات تواصلية.

2. **التراتب الهرمي للعلامات (التصدر/ السيادة) :** تتباين العلامات بتمظهراتها في النصوص بحيث يثير تصدرها اهتمام المتلقي، ويستجذب انتباهه بشكل كلي أو جزئي وان كان ذلك قائم على جزء معين من النص أو على أحد مفرداته أو وحداته الدالة.

تعالج العلامات في النصوص الجمالية على إنها متواليات من الوحدات الدالة هرمية بطابعها وديناميكية متحولة في ذات الوقت. إذ يكون النص موضوعه الجمالي من " بنية أي منظومة من العناصر المتحققة جمالياً، متكئة في تدرج معقد حيث يسيطر عنصر على العناصر الأخرى ". (16/ص 248).

وقد يثير تجلي هذه (الوحدات/العناصر) على غيرها من العناصر خلال منحها الهيمنة او ما يسمى بالتصدر والسيادة على وحدات النص الأخرى. فعندما تستخدم (علامة ما) استخداماً غير متوقع أو مقصود، عندئذ تلتفت هذه القصيدة أو الغرابة غير المتوقعة نظر المتلقي وتكون محط اهتمام. ففي (شكل/ 18) تجذب الوحدات اللونية الاهتمام في تلقيها من حيث أنها شغلت اغلب مساحة النص، ومثلت سياق مغاير عن التواضع المألوف، فنزعت البنية اللونية وكذلك الخطية المتغلغلة على سطح النص، لان تكون وحدات مهيمنة ومتصدرة في بنية النص الرسومي.

ويتلزم مع المرونة الدلالية للعلامات في البناءات التكوينية للنصوص، العمل على ترتيب المصفوفة العلامية البصرية في النص من خلال التصدر الذي يشير الى استخدام علامات مقصودة او غير متوقعة. فما يثيره هذا التراتب من رصف العلامات النصية في نظر المتلقي الى خلق ما يسمى بالتغريب. لذا انبثق مفهوم التصدر (Ostremanie) من مفهوم ملاصق له هو (التغريب)*. ولهذا يمكن القول أن " التصدر اللساني في نظام اللغة يقع عندما يشد استعمال، غير متوقع، انتباه المستمع أو القارئ فجأة، ليلحظ اللفظ نفسه عوضاً عن متابعة انشغاله ألياً (بالمحتوى) الذي يحمله ". (17/ص 29) وهكذا يكون التصدر العلامي في النصوص الرسمية عبر سعيه الى استعارات مكانية لوحدات وقائع العالم الخارجي. لأجل بنائها بصورة غرائبية ومغايرة، في النظام الرسومي الجديد. وما مثله (شكل/ 19) حيث منحت بعض الوحدات العلامية الهيمنة والسيادة في سياق النص.

* التغريب (Defamilirization) : وهي ما تعني نزع الألفة أو المألوفية أو كسر التعود ، ونزع المظهر الطبيعي. (79/ص 16-15).

ومن الجدير بالذكر فإن وحدات النص الرسمي يمكن أن لا تكتسب صفة التصدر من مجرد بروزها غير المؤلف أو استغلالها الذاتي فحسب، بل قد تكتسبها من خلال ابتعادها عن وظيفتها وسياق توظيفها المقنن. ويعود ذلك الى مرونة وفاعلية العلامات والوحدات الدالة وقد " أكد (جاكوبسن) على أهمية مفهوم (السيادة) كمفتاح لفهم الشعرية الشكلية في النصوص... والعنصر المتسلط للنص (الفني)، اي انه يحكم ويحدد ويحول بقية العناصر، فإن السائد هو الذي يضمن تكامل البنية ". (71/ص 105) وفي المقاربات اللغوية لهذا المنطلق نجد مفهوم (الموت) كعلامة متصدرة سائداً في شعر (السياب)، أو (المرأة) كياناً وحيداً في شعر (القباني).

ونستخلص من هذا أنه قد يثير تشابك أو تصارعية العلامات في النص الرسمي مبدأ التصدر الذي يمنح قيم مهمة للعلامات حال قيامها بترسيخ البنية العلائقية لوحدات النص ويعدها كثافة حضور في النص. وقد تحمل هذه العلامات المتصدرة مهام القيام بالانفتاح وتغير المجالية المراد التعبير عنها، فتصبح علامات ما ورائية، ومن هنا تجدر الإشارة إلى الوظائف المنوطة بالعلامات (المؤشيرية) تجذب اهتمام المتلقي نحوها، لأنها تتخذ مستويات في التصدر وبالتالي تكاد تكون علامات تواصلية محضة بفعل التواضع والقصدية من إرسالها.

- تداولية العلامة والسياق :

أ- الشفرة (العلامة) : تعد الشفرة (Code) هي الأداة التي تنقل الرسالة النصية، وتشكل إحدى قنوات تفسير وتحليل النصوص. ولعلها تكون أكثر تحديداً من العلامة التي تعد مفهوماً كلياً يحويها ويتجاوزها. لأن الشفرة غالباً ما تكون عقدية متفق عليها من طرفي الاتصال (الباث – والمتلقي) مما يتيح التعرف عليها، وهذه الاشتراطات لا تنقيد بها العلامة بصورة مطلقة، فالشفرة هي " مجموعة القوانين الرمزية التي تحكم مدلول الرسالة ". (91/ص 414) وبهذا قد تأخذ الشفرات جانباً شكلياً في التحليل النصي باعتبارها علامات وجانباً آخر أيديولوجياً (فكرياً) يشير إلى المفاهيم الثقافية أو الاجتماعية للدلالات النصية.

ولكي تؤدي الشفرة دورها التداولي في النصوص ينبغي على المتلقي – باعتباره المستقبل لإرساليتها - إن يمتلك مرجعية معرفية بها ليتمكن من فهم إرساليات النصوص. إذ من غير الممكن إن ننقل (تجربة/ موضوعه ما) من فكر إلى فكر آخر بطريقة مباشرة بدون علامات أو شفرات. بل لا بد من وجود حامل يوصل تلك التجربة أو الموضوعية وهذا ما تناط به الشفرات (العلامات). وتعد الشفرات في التلغيز نظام من القواعد يسمح بكتابة رسالة معينة كأن تكون لغوية (فتكون بصفة عامة مضموناً تصورياً، وهو في الواقع متوالي لغوية مكونة مسبقاً، ويقع التعبير عنها في لغة ما). (14/ص 407). لذا يمكن القول إن الشفرة هي " مجموع السنن أو الأعراف التي تخضع لها عملية إنتاج الرسالة أو توصيلها. وهي نسق من العلامات يتحكم في إنتاج رسائل مدلولها بالرجوع إلى النسق نفسه. وإذا كان إنتاج الرسالة هي نوع من (التشفير) فإنه تلقي هذه الرسالة وتحويلها إلى المدلول هو نوع من (فك الشفرات) عن طريق العودة بالرسالة إلى إطارها المرجعي في النسق الأساسي ". (102/ص 266-267). فالعمليات التشفيرية للنصوص تخضع لمواضع جزئية أو كلية. وحسب ما تقتضيه النصوص وتوارداتها في السياق الخاص. لذلك يعيد المتلقي بناء المعنى انطلاقاً من العلامات التي تحمّل الواحدة منها على شفرة من شفراته. وتكون الشفرة مجسماً من مجسات النصوص التواصلية التي تسهم بشكل كبير في فهم وتوصيل الإرساليات التعبيرية والثقافية.

لكن خلال السياق الخاص تكون العلامة عنصراً من عناصر الشفرة. أما معنى الشفرة فهو أي نظام رمزي يتفق عليه الباث والمتلقي للدلالة على الأشياء والمعاني. (79/ص 82). فلكي يتم التعرف على علامة ما. يتطلب شفرة مشتركة بين الأفراد التي تستخدم هذه العلامات. مثلما هو الأمر مرهون أيضاً بالسياق الذي يحكم تفسيرها. ففي بعض الخطابات اللغوية ما يترافق معها من علامات موازية ك (نبرات- حركات إيمائية/ محاكية... الخ) وما يطلق عليها (لغة الجسد، أو شفرات التفاهم الاجتماعي، إذ تتغير هذه العلامات الشفرات من سياق إلى آخر، وبتعبيرات أدق من ثقافة إلى أخرى. (39/ص 87) حيث تضيف هذه الشفرات أهمية كبرى في بعض أشكال وأنماط المنظومات التعبيرية، إذ يتم فك شفرة النص بشفرة الواقع (الثقافة – السياق)، ففي (شكل 20) تفتح الشفرات العلامات مغاليق النص ودلالاته.

يتطلب مفهوم الشفرات في جميع الحالات مفهوم التواضع (الاتفاق الاجتماعي) من ناحية لفهم دلالاتها ومعانيها، ومفهوم الآلية التي تتحكم في تركيبها ضمن قواعد السياق من ناحية أخرى. (14/ص 393) مما يضمن تاديبتها للوظائف المناطة بها.

وهكذا تعد الشفرة خصوصية من خصوصيات النص، وتضطلع بأهمية خاصة في ابتكاره باعتباره بنية قابلة للتجديد والابتكار، ثم تعمل على حمايته من الذوبان والتماهي في السياق. والعلاقة بين الشفرة والسياق متشابكة وتأخذ صورة متلازمة، فلا وجود لأحدهما دون وجود الآخر. فشفرات النص الرسومي الحديث وعلاماته – مثلاً - تستمد وجودها من النظم الشفرية الرسمية السائدة والسابقة عليها (الكلاسيكية والنهضوية) لكن تفعلها بالآليات اشتغال رسومي جديدة، إذ يضع الباث (الفنان) نفسه عند تشكيل وصياغة النص الرسومي في مدار التعامل الشفري في مواجهة مع نتائج سالفية في هذا المضمار ومع الخزين الصوري في ثقافته على الأقل ليستمد طرائق الاشتغال الرسومي، وقد يذكر (بارت): (بأن الطلائعية ليست سوى شكل مطور للماضي. واليوم انبثاق من الأمس). فعالم النصوص عالم مهول من العلاقات المتشابكة للعلامات - الشفرات يلتقي فيه الزمان بكل إبعاده ومدياته، حيث يولد في رحم الماضي وينبثق في الحاضر، ويؤهل نفسه كإمكانية للتدخل مع نصوص جديدة آتية (مستقبلية). (83/ص 14، 10) ولعل ما يمثله (شكل 21) هو دليل على استدعاء علامات – شفرات نصوص الرسم السالفة، وإحلالها في صيغ جديدة

ومطورة مع الإبقاء على شفرات التعامل الرسموي. ولذا يمكن القول أن الاهتمام بالبنية النصية يأتي على منحيين: التأكيد على الشفرات التي تحكم إنتاج النصوص وعلى البنية العلائقية داخل هذه النصوص. وقد تتعرض الشفرة في التداول الى عمليات حجب مقصودة أو غير مقصودة نتيجة كثرة الشفرات المرسله فإن " عملية تشفير النصوص وفك شفرات رسائلها تتجزأ بواسطة (علامات)، لكن عملية الإرسال يمكن أن تتعرض الى تشويش ". (1/ص 91) وهذا ما يجعلها لا تؤدي مهمتها البلاغية. لأنه " يمكن إن نقم في النص المشفر عناصر (لا قيمة لها)، أي إنها لا تقابل أي عنصر من الواضح. لجعل إعادة تركيب الرسالة الأصلية أكثر صعوبة ". (14/ص 409). فإن ما يعزز ديمومة الشفرة هو ارتباطها بالسياق السائد الذي يحافظ على استمراريتها، والذي تربطه بها علاقة إشارية. وإذا كانت الشفرات المستعملة في الرسالة تشير الى سياق محدد، فإن الرسالة النصية تضمن شفرات إيحائية ودلالية متعددة. ان الشفرات الجمالية المبنوثة في النص الرسموي لا بد إن تحمل ضمناً ملامح مجتمعها وعصرها، وان ترتبط بالسياق الفني المشكل لها ضمن علاقة تركيب وتكوين تتجدد معه. إذ إن السياق الفني للنصوص الرسموية هو غالباً ما يؤسس من مجمل نظامها الشفري وينشأ معه، كما في (شكل/20).

تمتلك الشفرة قدرة في التجدد وقابلية بالتحول لمواكبة صيرورة السياق المفترض، ولكي تترك أثراً سابغاً عليه لا بد أن تتجلى في مستوى من الإبداع. وإلا أصبحت شفرة محجمة في سياق مغلق، ولهذا يتبين بان هناك نمطان من الشفرات: (شفرات السياق العام وشفرات المبدع الخاصة المتحولة مع كل سياق) إذ لا فصل بينهما وإنهما مكملتان بعضهما البعض الآخر لكن باطراد، فان تميز الشفرات وتضافرها في سياق ما، سيتولد سياق جديد اثر تغير وتحول الشفرات وآليات التحكم فيها لإنتاج نصوص حداثوية. وهذا ما يلزم به المبدع. فان ما أوجده (مانيه) في (شكل/ 22) يمثل طرحه للسياق المحاكاتي في الرسم وإضفاء الطابع التحولي من خلال شفرات جديدة امتدت في سياق الاشتغال العلامي للنص.

فأصبحت الشفرة هي الآلية التي تسمح تحول النصوص الرسموية بين نظاميين، فبعدما كانت نصوص الكلاسيكية (الأكاديمية) تفعل النظام التواصل الإخباري عبر شفرات جاهزة ومقصودة، أصبحت نصوص الرسم الحديث تشغل ببنية علامية شفرية تحمل مضامين جديدة وتهدف الى بث نظام دلالي ورمزي.

وهكذا جاءت بؤادر التحول في النص الحداثوي من منطلق تحول الاهتمام بعمليات التشفير النصي الى عملية تحليله وتشريحه، أي الى دراسة الارتباط الفعال بين النص الحداثوي كبنية علامية رمزية والفعالية الخاصة بحل تلك الشفرات من قبل المتلقي (63/ص 29). وعليه تفصح النصوص عن الأفكار القابعة وراءها من خلال الشفرات المبنوثة، وتمنح ما تمنحه الشفرات للنصوص، هو الذي يشكل السمات المميزة لها تفرداً وخصوصية عن غيرها من النصوص. وبهذا أخذت كل حركة واتجاه رسموي حديث منحاً علائقياً وسباقياً ينظم شفراته بضوابط محددة. وما يثرى دلالة هذه الشفرات هو السياق الذي يرصنها لكي لا تبقى عائمة في فضاءه. ويجعل من شموليته حاضنة لها. ومثلما تتحقق هوية النص من خلالهما - الشفرة والسياق - لا تتحقق عملية تشكيل سياق ما ألا من خلال تضافر معطيات النصوص وشفراتها، وجذبها الى محورية واحدة.

وترد أهمية انتشار الشفرات في التجربة الإنسانية - حسب (بارت) - من حيث " يعتقد إنه لا وجود لشيء يسمى السياق الخالص، كل السياقات تأتي الى الإنسان مشفرة ومشكّلة ومنظمة في لغة ". (71/ص 170) وأدوات هذه اللغات هي العلامات - الشفرات. وقد ذكر (بارت) في سياق تحليله النقدي للنص، بوجود الشفرات الخمس* (التخمينية والتأويلية والرمزية والثقافية والدلالية). وعلى اثر ذلك تنساق الشفرات الى المتلقي مع نماذج التجربة الإنسانية على محورين: محور التجربة المنطقية ومحور التجربة الوجدانية (الجمالية). فان ما ينساق مع المنظومات التعبيرية الجمالية هي شفرات طرائق التعبير الوجداني لا اعتبارها تصويرية غير مقتنة، على العكس من الشفرات المنطقية المقتنة (39/ص 113-114) فتهتم الشفرات الجمالية بإرساليتها لتلبي تداعيات جمالية وفكرية تشير إلى السياق الفني، فضلاً على نزاعاتها التداولية التي تهدف إلى إيصال المعنى بشكل امثل.

* وسوف يتم تفصيلها في المبحث الثالث.

تكتسب الشفرات قيمتها في تأدية دورها الاتصالي من خلال اختيارها وتركيبها في النص ليكون معيارها الأول هو تأدية المعنى. إذ تعد الشفرات " قوة غائبة تنتزع القيم من إطار النص وترجها في لا تناهي الخطاب على نحو يجعل المعنى ممكناً ". (54/ص 89). لكن تخلق الشفرات الجمالية في النصوص عروضاً خيالية تأخذ قيمتها من السياق الثقافي لتلك النصوص فالرسالة الجمالية هي النظير لمجاورة الواقع ولغير المرئي.

يتحدد الإيصال الجمالي تبعاً لحضور أو غياب أحد أركان الاتصال. والشفرات في هذا الحال هي غائبة على وجه العموم، لأن مستعملها يخزنونها في الذاكرة كعلامات، ومع ذلك يمكن استعمالها معجماً كأداة لفك الرموز في الرسائل المرمزة. (39/ص 75). وتتخذ الشفرات نمطين بوجه العموم، فأما أن تكون شفرة معجمية (تواضعية)، وإما أن تكون شفرة (متيا نصية) ما ورائية.

لقد بنيت الدراما البصرية الرسومية على أنماط تواصلية ومستويات من التعبير الجمالي، تحتل الشفرات فيها خصوصية في السياق الفني الممثل لها. لا اعتبار إن مفردات ووحدات النص الرسومي شفرات متميزة عن غيرها من الأجناس الفنية من حيث الانبناء التكويني والتشكيل العلامي في السياق الذي تحل به، فتحمل الشفرات بمقاصد متنوعة دلالية وجمالية. تظهرها القيم الإبداعية للنصوص.

فالشفرات (العلامات) الجمالية – بمستواها التواصل – لا يمكن إن تستوعب التحليل الكلي للنص (الفني) لأنها لا تفسر سوى جزء يسير من سطحه القريب، فهي قبل تشكلها في النص الرسومي ليست سوى وحدات ومفردات متناثرة لم تكن لها أي خصوصية، وما ان تشغل وتوظف في البنية النصية فتأخذ قيمها التعبيرية. ولهذا يمنحها النص ويوسع أفق استعمالها ودلالاتها وينوع طرائق تشكيلها وتركيبها ووظائفها. فما يعبر عنه (شكل/23) يشير الى تمازج هذه الفعاليات الدالة.

اذ لا يمكن فهم مقولات المعنى في النصوص، ما لم يتفحص أداء وظائف شفراتها بل وإفصاحها عن هذه الشفرات، وهذا يقود إلى الحديث عن منظومة العلامات. (79/ص 82) باعتبارها الوحدات التكوينية المؤسسة للنصوص.

تجسد الشفرة إحدى تجليات النص الرسومي المنتشرة على فضاءه، وتتخذ مستويات مختلفة حسب طريقة وأدائية النص والاتجاه الرسومي فبعض علامات (شفرات) النصوص الرسومية تمثل صوراً عن الواقع، أن أهمية المماثلة تجسد في كونها وسيلة لتحويل الشفرات الى مفاتيح، فعن طريق تشابه الصورة التي تستفيد هي نفسها بالشفرات التي تدخل في قراءة الموضوع نفسه ". (138/ص 120).

وتسعى بعض العلامات (الشفرات) لأن تكون تمثيلاً عن المجهول وبعضها الآخر إلى إعادة خلق عوالم جديدة متخيلة. فالعلامات الجمالية في الرسم الحديث تحررت من كل الاصطلاحات المقتنة ليلتصق المعنى بالتمثيل الشفري الجديد، وهذا التحرر هو ما منحها القدرة على الخلق والإبداع.

فالنص وعاء للشفرات والعلامات وهويته تتجلى بما يرسله من شفرات، بيد إن هذه الإرساليات تفعل ضمن سياق تستمد وجودها منه. فنجد (الباث/ الرسام) يستطيع إن يتعامل مع النص الرسومي من خلال عدة شفرات كأن تكون واقعية، أو انطباعية، أو تكعيبية... الخ. فتعددية أنظمة العلامات، إنما هي نتيجة لتنوع الشفرات. وتجدر الإشارة الى عدم الخلط بين تعدد معاني العلامات في داخل الرسالة وتعدد معاني الرسالة خارجها ولكي يتم فك الالتباس لابد من الرجوع الى النظام والسياق. (فالعلامة/ الشفرة) ضمن الرسالة ليس لها غير معنى واحد تشير به الى السياق، ولكن يحصل إن تكون تعددية المعاني هذه داخلية في الرسالة ضمن النظام الذي تمثله. (39/ص 60) وهذه القدرة على تعددية وإيحائية المعنى تعود الى قابلية (العلامات – الشفرات) ووحداتها الدالة على التحول والتجدد، ففي الشفرات الرسومية هناك إمكانية للتغيرات في دلالاتها الرمزية.

وتتسم الشفرات بقيمة ثنائية داخل النص الرسومي، فالرسم نظام والشفرات علامات له. فتنفصل الشفرة أو قوانين العلامة كتنظيم من ناحية، والرسالة الخاصة التي يتم معرفة معناها ودلالاتها بفضل هذه الشفرة من ناحية أخرى، فما هي الا عملية تطويرية محدثة لنص الرسم. (91/ص 46- 460) فالشفرة الجمالية هي نتاج النظام المرئي للوحدات الدالة. " فان الرسالة التي تستخدم فيها العلامات الاتفاقية، تعد رسالة ذات نظام شفري تحتاج لكي نفهمها العلم بتلك الشفرة الخاصة ". (106/ص 270). فيستحيل فهم شفرة النص من دون علم بمفاتيح هذه الشفرة، ومن خلال ما يشكله السياق كمرجعيات معرفية وصورية لها.

وفي ضوء ما تقدم، يمكن القول إن أنواع التحليل المختلفة ليست سوى معايير متنوعة لفك (شفرة) النص طبقاً للمبادئ السيميوطيقية التي عملت على تنظيم العلاقة بين النص على أسس معرفية وعلمية سليمة. (334/91). إذا الشفرة هي القاسم المشترك بين الباث والمتلقي، وبانعدامها تنتفي خصوصية الإرسالية، فإذاً يتم فعل (العلامة - الشفرة) من خلال التردد والمساومة بين نظام المشاركة (الشفرة) ونظام الاختلاف (الذي يشير إلى الشيء الجديد الذي لا يعرفه المتلقي).

ب - السياق كحاضنة ثقافية للعلامة :

تتجلى أشكال التعبير الإنساني والأنظمة الدالة عبر مفهوم السياق (Context) فهو الحاضنة الشمولية لكل العمليات الدلالية والعلاقات البنائية التي تشيدها الخطابات والنصوص في المعمار الحضاري. لذا تترسخ عبر السياق البنيات التعبيرية والتواصلية لأنه (ما يقابل المساحة البعيدة المحددة لمفهوم النظام). فالنظام من المرتكزات التي تبرز وتميز السياق في الثقافة الإنسانية، المشكلة من أنظمة العلامات الدالة. فتخوض العلامات بدوالها ووحداتها وشفراتها في الثقافات، صراعاً من أجل التشكل والأنبناء في منظومات دالة تسهم بشكل أو بآخر في عمليات التوصيل، والدلالة عن التداويات والظواهر الإنسانية. فعندما تكون العلامات خارج السياق التداولي لثقافة ما تفقد معياريتها، وهذا مناهض لشروط عملها ودورها، ومن ثم تفقد قيمتها كوحدات دالة (تشير / تحيل) إلى معان أو دلالات مختلفة. فالسياق هو الذي يحدد قيمة وشرعية العلامة ويحدد دلالتها، إذ تمنح العلامة دلالتها حال اشتغالها في سياق ثقافي ما. فدلالة العلامة مرتبطة أصلاً بالقيمة التي تضيفها عليها ثقافة ما. (85/ص 9) وهذا ما ينسحب أيضاً على النصوص التي تفقد هي الأخرى وظائفها التواصلية أو التعبيرية الجمالية. " فكل سياق هو عبارة عن اتجاه مجرى الأحداث، وقد يكون اتجاه الأحداث هذا... دالاً على حالة ابتدائية، وأحوالاً وسطى، وحالة نهائية ". (52/ص 258).

لذا قد تتحول العلامة تبعاً لوظائف وحالات السياق، وهذا ما يجعلها تتمرحل مع كل وظيفة، كأن تكون وظيفة (إرجاعية - إحالية - إشارية). وعليه فوجود السياق أمر مسلم به في عملية الإرسال، لأن عملية التوصيل العلامي على ما تبدو بحاجة إلى محيط (ثقافي - ديني - فني - سياسي - اجتماعي) يعمل على تدعيمها. لذلك يشكل السياق مرجع يحال إليه المتلقي كي يتمكن من إدراك علامات وشفرات النص والتوصل إلى معرفة مقولاتها. " فيشكل المحيط الثقافي - مثلاً - للفرد عاملاً في اكتساب المعارف والسّنن العرفية ". (138/ص 126) ففي حال إرسال نص ما أو خطاب لغوي ما - مثلاً - بلغة غير متداولة في الثقافة، فلا يمكن لها أن تشير إلى أي معنى، لا اعتبارها مجموعة من العلامات غير ملبئة بالمعنى - إلا في حال تواردها لأولئك الذين يقعون ضمن نطاق النظام العلامي اللغوي لتلك الثقافة - وهذا ما ينطبق أيضاً على الفنون الحداثية ويفسر لنا سبب عزوف الكثير من المتلقين في بداية ظهور أي اتجاه محدث خارج نطاق السياق السائد. وتستطيع أنظمة العلامات التي شكلت تلك الخطابات والنصوص تحول معها السياق إلى سياق جديدة يتلاءم من طروحات وفلسفة العصر، ولا يتم ترسيخ هذه البنى الجديدة إلا بعد مرور مدة من الزمن، وهكذا بدأ السخط والنفور من النصوص الرسمية التي تضمنتها صالة المرفوضات التي مثلت البواكير الأولى للتحول في بنية الشكل على أيدي الانطباعيين الأوائل لضربها مفاصل النظام الرسومي التقليدي (الأكاديمي) كما في (شكل/22) على اعتبار أنها خرقت السياق السائد وتجاوزته بمعطياتها المحدثّة.

وبذلك يكون السياق هو الغلاف المحيط الذي تحال إليه العلامات كي يتمكن المتلقي من إدراك نص ما. (144/ص 17) إذ إن العلامات لا توجد مستقلة عن سياقها المباشر الذي تتجدد في إطاره، لأنه يحدد سماتها وصفاتها ومهامها المنبثقة منها.

شكل السياق ركناً مهماً في عملية التوصيل باعتباره أحد الأطراف التي تضمن للمتلقي فهم أفضل بالشفرات وإيصال دلالاتها. لأنه قد تفقد العلامات - الشفرات شكلها وجوهرها ما لم تتخرط في سياق ما. فيمتد تأثير المرونة الدلالية التي تتصف بها العلامات الجمالية مما يجعلها قادرة على أن تحمّل هذه العلامات بدلالات مختلفة في سياقات مختلفة. (11/ص 5) فتوظف النصوص السياق بوصفه (وسيلة لإتمام ذاتها من جهة، ولبيان مراميها وتفسيرها وبث شفراتها من جهة أخرى). فالنصوص توظف محتوى المجتمع لتخلق مضموناً لها - وهذا ما جاء به الرسم الحديث من خلال البوادر الانطباعية التي وظفت الكشوفات والمعارف

العلمية في أنظمتها الرسمية واشتغالاتها - وتوظف السياق الثقافي لخلق أسلوبها الخاص. وتوظف السياق الخاص (الرسموي) ليمتلك مواصفات جنسه.

وبهذا تكتسب أنظمة العلامات في النص الرسموي الحديث الخصوصية (الجمالية) التي تشغل فيها ضمن إحدى مستويات السياق المتعددة. فمعنى السياق يأتي من " أن أي تدليل إنما يقوم انطلاقاً من سياق خاص يحدد للدلالات حجمها ومصادرها وامتدادها... فإن السياق ليس سوى محاولة لعزل واقعة ما، وإدراجها ضمن منطق خاص للتدليل. وهذا معناه تخليص الواقعة من كل ما لا يستقيم داخل هذا السياق ". (135/ص101).

إذاً يكشف السياق عن الأفكار والإرساليات القابعة خلف (علامات - شفرات) النص، مما يسهم في توضيح المعاني الثابتة وراء البنيات العلامية الدالة. حيث نجد السياق - عند (جاكوبسن) - هو الطاقة المرجعية التي يجري القول من فوقها، فيمثل الخلفية للرسالة. (23/ص57) ولذا ينبغي الإلمام بمعنى علامات النص قبل زجها في أي سياق لكي لا تتعدم قيمتها الإرسالية الموجهة للمتلقي. يشترط على أي نص قابل للتحويل بأن يحمل معه السياق السابق ليساعده على التحول إلى سياق جديد. وبهذا يمتلك النص دور فعال في إظهار السياق السائد من خلال توظيفاته العلامية بطريقة أو بأخرى. ففي (شكل/ 24) تدرج عملية التحول من سياق إلى سياق رسموي جديد.

والعملية- التحويلية للسياق - محفوفة بالمخاطر، لأن السياق يبلغ من السعة والشمول ما لم يمتلكه النص أو الرسالة، باعتبار النص هو جزء من شبكة أو منظومة نصوص أخرى تعوم في فلك السياق الأشمل. ولكي تتم عملية التوصل العلامية ويؤدي النص دوره، هو ما يشترط وجود سياق يندمج في إطاره التركيبي، ويجيز لعلاماته ولشفراته أن تشكل أدوات للمتلقي يفكك فيها إرساليات النصوص الدلالية الموجهة إليه. (91/ص384).

ولكي يتم تحليل ديناميكية العلامات وفعاليتها في النص، لا بد من الاهتمام ليس فقط بالنص استناداً على منحنى أو نظرية معينة - بالرغم من أن هذا شرط ضروري للإحاطة بكيفيات النص المتعددة - وإنما كيف يفسر في الواقع وما يحيل إليه النص بالنسبة للمتلقي ضمن سياق معين. ولهذا قد يتأثر تحليل النص بتأثير النصوص الأخرى القائمة ضمن السياق نفسه. والأبعد من ذلك قد يتحول أو ينحرف تحليل - علامة ما - إذا ما جاءت ضمن سياق آخر مختلف، غير الذي وردت فيه. (28/ص74-75).

لذلك نجد في السياقات بعض المحددات التي تفرض نوعاً من السلطوية على النص، بمعنى إنها تحجم انفتاحه الدلالي وتميراته، وهذا ما يحدد العلامة ويجريها في نطاق ضيق تتغلق على معنى ثابت. وبهذا فإن عمليات التوصيل منوطة بالسياق الذي يسهم في نقل الإرسالية من الباث إلى المتلقي الواقع ضمن السياق نفسه. وإذا أجمعنا النظر إلى الرسم الحديث - كخطاب ثقافي وحضاري - فربما لا نجد فيه سياق عصرنا أو ما يتلائم مع متطلبات سياقنا العصري، لكنه منظومة علامية تشكلت في زمان ومكان استجابت للحاضنة الثقافية والفكرية الناشئة فيها، فهو جزؤها الناطق. ويمكننا القول " إن للسياق هنا دوراً لا يستهان في تحقيق التواصل من جهة وفهم صيرورات الدلالة من جهة أخرى، على أساس أن القواعد التي تتيحها لنا السنن هي التي تجعل الأنظمة السيميوطيقية معقولة وقابلة للدراسة الموضوعية ". (129/ص118).

إن قراءة النصوص الرسمية الحديثة لا تشترط الحينية في الزمان والمكان نفسه. وهذا ما يعزز دور السياق الثقافي المعمول به من جهة التحليل. فقد يساعد السياق الثقافي (الفني) المتلقي في فهم الرسالة وتحليلها - لارتباطها بالبنيات التكوينية مثلاً، أو انفتاحها على التأويل - وقد لا يتفاعل المتلقي مع النص الرسموي الحديث ما لم يكن له صلة بواقعه وحياته. بمعنى آخر أن تكون البنية التعبيرية والدلالية المتشكلة في النص لها القدرة على التعبير والتمثيل عن حاجات ميول المتلقي فكرياً وجماليّاً وضمن دائرة أكبر هو السياق الثقافي للمجتمع. فكانت طبيعة النص الرسموي الواقعي تستغل كوثيقة تسجيل (تاريخي/ اجتماعي) دون تبرير الدواعي البنائية لأنظمة العلامات. حيث تشكلت قيمتها التمثيلية الإخبارية في النصوص التي مثلت في الواقعية الملزمة لوصايا الفكر الكلاسيكي والتوجه النهضوي. وهذا خلاف التحولات والنزعات التي جاء بها الرسم الحديث التي لا تشترط ذلك بدءاً من الانطباعية التي حملت نصوصها الرسمية قيمته بنائية وجمالية تكمن في نوعية العلاقة بين العلامات وجدلها بين النص والسياق الاجتماعي والعلمي السائد آنذاك.

إن تلازم النصوص لسياقاتها له مسوغاته، على اعتبار أن تحول السياق له أهمية كبرى في تحول وتغير فهم النصوص (مفاهيمياً – وبنايياً)، مما يتعدى هذا طبيعة النص نفسه. لكن بدت السياقات مع بعض النصوص الفنية (الرسمية) تشكل علاقة مترابية، بحيث ظلت النصوص – الحداثوية – غريبة عن المعايير والقيم الجمالية المعاصرة. فلا تقبل إلا في اللحظة التي تستطيع فيها هذه النصوص التعبير عن السياق الاجتماعي العام. وبعيداً عن السجلات، فلا تشير النصوص الرسمية الحديثة إلى سياقات الظواهر الاجتماعية الحديثة – كشرط ضروري – ولا تؤخذ مأخذ الشاهد أو انعكاساً مباشراً لها. فالنص الرسومي – شأنه شأن جميع العلامات التي تمثلها – يمكن أن تربطه علاقة غير مباشرة – بالشيء المعني – ومن النوع الاستعاري أو علاقة منحرفة (Oblique) من دون أن يمنع ذلك أن تخص العلاقة الشيء المعني دون غيره. (120/ص 288). وهكذا تكاد تكون العلامات الرمزية في منظومة الرسوم تستمد مدلولاتها من السياق الحاضن لها. حيث يكون تفسيرها مرتبطاً بمصفوفة (ثقافية – اجتماعية) ذات علاقة بميدان التجربة الإنسانية. "فإن كل تأويل للعلامات هو تداولي للمعنى الذي تكون فيه العلامة هي ما تنتج، ونتيجة لذلك فإن كل قراءة للعلامات هي قراءة سياقية". (108/ص 185). وتشكل هذه القراءة الخطوات المنهجية لميدان التحليل العلامي وسياقاته.

تنطلق شروط البحث السيميوطيقي المحايث للعلامات من حقيقة مفادها (إن العلامات ليس لها معنى، وإنما لها استعمالات فحسب في السياق الذي ترد فيه، أي إن معنى علامة في نص ما تتحدد بغيرها من العلامات المشكلة في أنظمة دالة، فليس لها معنى خارج سياقها الداخلي) (91/ص 155-156) ولهذا فإن السيميوطيقا لا تعول على السياق الخارجي إلا في حدود الإحالة المرجعية للبنات المكانية والزمانية. والقيمة الدلالية التي يمنحها للعلامات. إذاً "السياق الشكلي – التداولي هو الذي يمكّن من معرفة العلامات التي تتشكل من أي علامة معينة من حيث الشكل، فالسيميوطيقا هي كل ما يتعلق بعلاقات التبعية الداخلية بين العلامات". (108/ص 235) فضلاً على أنها لا يمكن أن تطبق قوانين التداول وتاريخ السياقات، فالمهم في الدرس السيميوطيقي هو ارتباط العلامات وتوظيفاتها واحالاتها الدلالية تبعاً للسياق الذي تشتغل فيه. إن الدراسة الموضوعية للظاهرة الفنية (الرسم) يجب أن تنظر إلى النص الرسومي على أنه علاقة تشمل عناصر ثلاثة:

العنصر الأول : الرمز المحسوس.

العنصر الثاني : المعنى (الموضوع الجمالي) المودع في الوعي الجماعي.

العنصر الثالث : علاقة تربط بين العلامة والشيء المشار إليه وهذه العلاقة تحيل إلى السياق الكلي للظواهر الاجتماعية. (120/ص 288). وفي ضوء ذلك يرتبط النص الرسومي بالسياق الفني وفق علاقة نشوء أو تكوين وصيرورة. ويعد النص النواة الأولى للسياق ولولا وجوده لما وجد السياق نفسه. فإذا كان (نص ما) يحتفظ في جميع السياقات بنواة معنوية قارة فإنها معرضة دائماً لاستعمالات متنوعة تغني هذه النواة وتتجاوزها في الآن نفسه. فأن معنى (العلامة – الشيء) كلها عناصر تشكل أنوية قارة تنسج منها وعبرها بحمل الدلالات المرافقة لعملية تغير السياقات. (135/ص 99). إذ تمتلك كل علامة على نواة معنوية (ابستيم)* مترسخة فيها وعملية توظيفها بإحدى الاتجاهات ينتج دلالات مرافقة ومتحولة حسب تحول سياقها من اتجاه لآخر.

ولهذا فإن أي علامة بعد أن ترسخ وجودها، وأصبحت مألوفة لدى مجتمع معين وفي سياق ما. فقبل أن تتعرض لتلاشٍ يمكن إعادة تضمينها معنى، قد يكون إضافياً، وذلك بحكم مبدأ أو احتياج ما. فالسياق عموماً هو الرصيد الحضاري لنص ما. ولا يكون للنص قيمة ووظيفة ما أن يسعفه السياق ويحافظ على استمراريته وبقائه. (83/ص 127) وهذا ما يسوغ مدى محنة الفنون (الرسم الحديث) في السياق الاجتماعي والثقافي الذي ظهرت فيه لأنها لا تمتلك رصيماً متيناً وذائقة جمالية لتلقيها إيجابياً. إذاً الفن لا ينشأ في فراغ، بل لا بد من مناخ (ثقافي – اجتماعي) يجيز له البقاء والاحتفاظ بقيمه إلا إن هذا لا يعني وجود توافقاً حرفياً بين الفنان وجمهوره. (91/ص 127) ومن هنا يبرر لنا بعض النفور الذي

* ابستيم (Episteme): مصطلح أشاعه (فوكو) ليدل به على الوحدات الأساسية التي يتشكل من تلقائها (النسق/ النظام). وينطوي مفهوم المصطلح على تسليم مؤداة أن الشحنة الدلالية التي تتضمنها الوحدات تظل في حالة تغير، وعلى نحو يولد أبنية جديدة. (102/ص 272).

واجهته الأعمال الحداثوية من قبل متلقيها في بداياتها الأولى لأن الفنان المبدع سابق على عصره ويشكل سياقه أيضاً من خلال ابتكاراته، وسماته التحديثية.

لذلك سعت أغلب الحركات الحديثة (الرسموية أو الفنية الأخرى) إلى إحلال منظومة من العلامات المقصودة محل مجموعة علامية انخفضت قيمتها في السياق السائد، على الرغم، من إن العلامات ذاتها تتحول هي نفسها في النهاية الى علامات وأنظمة دالة جديدة بطبيعة الحال. (28/ص 51) وهكذا لا تفصل السيميوطيقا – بحثياً – بين النص (الرسموي) والسياق (المحيط العام) الذي يظهر فيه، بل تفترض شبكة وطوقاً من الأنظمة المتداخلة، لتضع هذا النص في وحدة كبرى تتألف من كلية هذه الأنظمة المختلفة. (96/ص 17) وهكذا يمنح السياق العلامات قيمتها الدلالية والرمزية.

ترتهن العمليات التواصلية بأولويات، فلولا العلامات والشفرات لما تشكل السياق، ولولا السياق لفقدت الأنظمة العلامية قيمتها المعرفية والإبداعية في التداول والتواصل. وعلى هذه الشاكلة أزاحت المنظومات العلامية للرسم الحديث المجال الجمالي السائد (الكلاسيكي – النهضوي). واعتبرت المعايير التي تدعو الى الاهتمام بالمحاكاة هي ذات مرجعيات واقعية وموضوعية، اي ذات بنيات تشخيصية منحت (الشكل الإنساني) – مثلاً – في سياقها دوراً مهماً وهذا قد تلاشى مع تيارات الحداثة فمع الانطباعية تحول الشكل الإنساني (كعلامة) إلى بنية فيزيائية يشتغل وفق ضرورات المشهد الممثل، فقد أنكرت الإنسان وعقائده، وحولته إلى ضربات أو لمسات لونية لا أكثر، وعليه يمكن القول من خلال ذلك الى الوصول في معرفة طرائق المنظومات الجمالية التي تمثلها النصوص الرسموية على اعتبار ان هناك متغيرات لا بد التواضع عليها لتضع هذه النصوص أو تلك في اتجاهات وتيارات مختلفة. لان لكل منها سماتها وخصائصها الدالة عليها، وهذا يشير الى التواضع السياقي الذي يميز بين الأنظمة الدالة، وحسب سياقات تشكيلاتها وأسلوب عرضها.

ج- التواضع العلامي (العقد) :

يشير التواضع العلامي بالمفهوم الواسع إلى الاتفاق المشروط* المميز (للأشياء – العلامات)، وهو ما يماثل العرف (العقد). وبمعناه الأكثر تحديداً هو مجموعة الاشتراطات التي تجيز عملية إحلال شيء ما والاتفاق عليه على إن يحل محل شيء آخر أو يحمل سمات الشيء أو تلك الأفكار الممثل عنها، فالتواضع العلامي يروم إلى إعطاء معنى للعلائق ما بين الفرد والمجتمع. (144/ص 21) عبر منظومة العلامات، فالموضوعة هي شرط وجود العلامات واشتغالها.

إن مجمل المنظومات التعبيرية وأنماطها في مجتمع ما من المجتمعات، تعتمد مبدئياً – على سنن اجتماعية – إن لم نقل بشكل أساسي، فحياة (العلامات/ الشفرات) أو موتها مرهون بالمؤسسات المجتمعية ومواضعها الثقافية.

فمثلاً – التواضع العلامي للحزن - يجعل من ارتداء اللون الأبيض في (الصين) دلالة على الحزن. وفي مناطق أخرى يكون الأمر غير ذلك – كتأدية مناسك الحج (مثلاً) باعتبار لبسه سياقاً متواضعاً عليه – وانطلاقاً من هذا (يدعو (بارت) إلى اللجوء الجاد (لقاموس الدلالة) التواضع المعجمي للعلامات). (77/ص 241) لكن هذا ما يجعلها مقننة بصورة تعسفية. إذ أن هناك تواضعات علامية متعارف عليها وموغلة في الثقافات ولكنها متحولة في ثقافات أخرى.

أن العوالم الخارجية – كمظاهر أو منجزات إنسانية – مرهونة بمواضعات صريحة أو ضمنية، تسمح بتحويل ونقل الظواهر الطبيعية ومعطياتها الى علامات ثقافية تخضع بدورها للقيم الاجتماعية. (129/ص 9) إذا ما يسهم في تحقيق عملية التواصل بين المجتمع معقود بتحقيق وجود (العلامة/ الشفرة) لأنها لازمة من لوازم التواصل، ويتيح التواضع بنسبة معينة من فهم إحالاتها ودلالاتها والمعاني القارة فيها، " فلكي تتجح عملية التواصل يتعين إن توجد سنن يستعملها الباث والمتلقي وأن توجد أيضاً مواضعة بخصوص طريقة استعمال تلك السنن وبخصوص المدلولات التي تستند إليها عناصر تلك السنن ". (14/ص 19).

* بدءاً يمكن القول ان جلّ المفاهيم السيميوطيقية (النظام / القيمة/ السمات المميزة/ الدال/ المدلول/...الخ) يفترض فيها الاعتماد على التعاقد أو مفهوم القاعدة (للمزيد ينظر: 50/ص 42)

وقد تزداد العملية التعاقدية باطراد، فحالما تثبت منظومة معينة للعلامات في سياق ما – تعاقدياً – ويرسخ وجودها، فإن من المحتمل إن يبدأ حدوث بعض التغييرات في (معانيها/ مدلولاتها) بسبب نزعة التحديث وقد تستمر هذه العملية بالتدريج حتى تؤدي أخيراً إلى القضاء على العلامات ذات التواضع القسري أو تسهم في تحجيمها وتقليصها – كان يكون اللبس الأسود الذي يشير إلى دلالات الحزن في بعض المجتمعات قد يتغير ويتحول معناه ودلالته عندما يندرج مع نظام الموضة (مثلاً) (28/ص 68) فإن العلامات قد لا تدل بواسطة ترابط عشوائي (اعتباطي)، وحتى العشوائية لا بد من أن تتطلب تعليلاً يتواضع عليه، وإنما تدل بواسطة التعاقد الذي يثبت معناها. إذ من شأن الروابط غير التعاقدية أن تعتم طبيعة العلامة الحقيقية ومعناها. على اعتبار أنها خارج سياقاتها وفروضها الدالة، وتبقى عائمة من دون معنى. وهذا ما يقوض العلامات والشفرات ذات الطبيعة المنطقية أو التي تحمل طبيعة صورية (ايقونية).

ولهذا نجد إن هناك مشتركات تواضعية في سياق ما ولمستويات متعددة تنفتح معها دلالات العلامة أو العكس، فيشكل البياض مشترك مع الطهارة أو السلام. و الأخضر مع الحياة أو التجدد أو حرية العبور وهكذا. (39/ص 127) وبهذا تكون العلامة مرتبطة بعرف ثقافي بين الأفراد في المجتمع قد تضيف أو تتسع حسب توظيف وقصدية إرسالها. وهذا ما يؤخذ على النصوص التي تتعامل بأنماط العلامات الصورية الايقونية ووحداتها الدالة.

وبلا شك إذا تخلصنا حجم العلامات الرمزية (الاعتباطية) داخل الأنظمة السيميوطيقية الدالة – وتحديد اللغوية منها - في المجال الثقافي والإنساني لأوجدناها الأكثر عدداً وانتشاراً عن غيرها من العلامات، وهذا منوط بمبدأ المواضعة التي تتصف بها طبيعة اللغة الطبيعية في المجتمعات الإنسانية. (129/ص 130) فتكون المواضعة هي أساس الدلالة الرمزية لهذه العلامات ومحورها في كل الأنظمة الدالة. وعلى هذا الأساس إذا كانت العلامة تدل باتفاق قصدي، ضمن خصوصية اجتماعية ترتبط بغايات خاصة فإن هذا التشكل النصي لا يستمد قيمته ولا دلالاته من ذاته، وإنما يستمدّها من طبيعة نظام العلاقات القائمة بين سائر العلامات وتبرز هذه الطبيعة أصل التشكل في النصوص لأنها مرتبطة باصطلاح عرفي يضيف على العلامة قيمتها التواصلية (116/ص 30 نقلاً عن 123/ص 221).

بالرغم مما تقدم، لا يمكن اعتبار استقرار العلامة وتواضعها خاصية مطلقة، إذ من الممكن إن يتبدل الفهم المعرفي الاتفاقي لها تدريجياً. بتأثير عوامل عدة خارجية وداخلية مختلفة منها ما هو (اجتماعياً، ثقافياً، نفسياً... الخ) إلى الحد الذي تفهم فيه وتفسر بطريقة جديدة. (43/ص 14)، وما أكد هذه المقولات هو الإزاحة التي تعرض لها الشكل الإنسان وعقائده في مضامين السياق النص الانطباعي وتحول الى وحدة من ضربات لونية سريعة (شكل/ 25).

إن مبدأ المواضعة لا يقيد العلامات الجمالية ووحداتها الدالة في الجوهر، بقدر ما يقنن استعمالاتها وقصدية إرساليتها. فالتقنين في الواقع يشترط الاتفاق بين أولئك الذين يستخدمون العلامات، ويعرفون العلاقة بين دالها ومدلولها، ويتقيدون بها في استعمالاتها وتوظيفاتها. (39/ص 55). لكن ما يؤخذ على النظام الرسومي الذي يجيز لمجموعة من العلامات الاشتراطات التقنية بأنها تشتغل طبقاً لمبدأ المحاكاة في النصوص الكلاسيكية. والتي تجعل السياق يشير بعلاماته وشفراته الى المرجع الموضوعي (الواقع).

كما تسهم إضاءة الواقع بإمطاة اللثام عن تمظهرات النصوص الرسمية والتي تساعدنا في فهم علاماته وشفراته، إذ ما إن عرفنا إن العلامات عقدية تقوم بين متعاقدين في سياق ما. فتبين العلامات على علاقات تواضعية، بين الدال المدلول. ولكي يبرز هذا فهناك نوعان من العلاقات:- فأما إن تكون علاقات معللة، أو تكون علاقات غير معللة. فتتباين نصوص الرسم في تمثيلاتها عن الواقع، سواء كانت (واقعية/ مرئية) تعتمد مبدأ العلاقات المعللة. أو (متخيلة/غير مرئية) تشتغل بمبدأ العلاقات غير المعللة. وتنتج هذه العلاقات التواضعية (للعلامات الشفرات) دلالات مباشرة ودلالات غير مباشرة تأتي ضمن سياقها الخاص. وللسياق الخاص (الفني) أهمية في تزويد (الباث/ الفنان) بالمواضعات والأعراف الفنية المستقاة من نصوص سابقة، وهذا يسهم في إدراج النص الرسومي المرسل ضمن الجنس الخاص للسياق الفني (الرسم).

كما يمكن القول بأن معنى النص الرسومي يكون نتاج المواضعات والاتفاقات، وبهذا فحينما نعقد إن النص الرسومي تجريدي وليس واقعياً فإن هذا يرجع الى المواضعات والاتفاقات التي اشترطت إدراكنا ورد فعلنا. (54/ص 41-42). وتعد هذه المواضعات هي التي ألزمتنا بها العلامات والوحدات الدالة، فأنها نتاج علاقات تتلاءم مع الاتجاه والأسلوب الذي تعرض فيه وضمن سياق فني ما. إلا أن النص الرسومي الحديث

لا يستمد مقوماته ومسميات تياراته إلا من نفسه، من خلال النظام العلامي والشفري المشكل لمعناه والمتواضع عليها (بنائياً وجمالياً).

وعليه يمكن القول ان كل ما هو جديد من الخطابات الفنية ليست الا مادة قديمة متواضع عليها قد صيغت مرة أخرى بطريقة تقتضي تصنيفاً جديداً. (91/ص 338).

فهذا بحد ذاته ما هو الا تعبير آخر (للتناص) الا أن فعل التحول بالبنية العلامية الشكلية قد تجعل النص المحدث نصاً يختلف جذرياً، على الرغم من استعارته العناصر ومفردات الواقع، وهذا جلي في الرسم التجريدي (غير التشبهي)، كما في رسوم (دوسبيرج) (شكل/ 26). بيد انه لا توجد عملية خلق وإبداع نصوص رسموية حدثوية، ما لم تكن هناك قاعدة تنبثق منها النصوص وهذا ان دلّ فإنما يدل على ان هناك محددات، ينبغي ان ينطلق منها النص، أي ان عملية توالد النصوص الرسموية الحدثوية جاءت من أفكار ومبادئ تم التواضع على تكوينها علامياً.

وفي ضوء ما تقدم تعد المواضعة هي الصيغة أو التراتبية التي قد تساهم في رفع قدرات المتتبع من اجل تحليل وتفسير علامات النص الرسموي وشفراته، وإن كانت عملية قسرية، لأن النص الرسموي الحدثوي قد يخضع لعدد من التأويلات ويتنوع حسب مبادئ المنهج ومنطقاته أو النقد وتوجهاته.

المبحث الثاني : منطلقات واتجاهات المنهج السيميوطيقي في التحليل النقدي

- المنهج السيميوطيقي في التحليل النقدي :

تقدمه : ما يثري الشروع في تناول أي منهج (فكري - نقدي) يتناول المعطيات الإنسانية، هو الغوية المعرفية التي تتسع بأتساع المعرفة التي تستجد فيها. ولطالما كان حقل الإنسانية ومعطياته يمتد في أفق غير محدودة وبتجدد دائم، إذ شكل مرتعاً خصباً للتمرس والخوض في إحدى معطياته المنهجية (كالسيميوطيكا) التي شيدت معمارها على أسس ومعايير علمية تنظر إلى المعطيات الإنسانية بعين المرتقب الهادف، إذ جالت عبر مخاضات الصيرورة والتشكل المنبثقة من تداعيات المعرفة المتفجرة الداعية إلى التحول والتغير بالحالة الإنسانية إلى مستوى من الرقي تللمم معه شتات العلوم والحقول المعرفية الإنسانية. وصهرها في بوتقة تسهم بشكل أو بآخر في تعزيز المقولات الإنسانية وتمكينها في معرفة بنيات الوجود الدفينة، عبر المظاهر المتجلية بالأشكال والأنماط المختلفة. وما تمثله الحقول الإنسانية على أنها بنية كلية متشكلة من أنظمة علامية قابلة للتحليل والتفسير. ويبدو " إن للسيميوطيكا قدرة قول الشيء الكثير حول العديد من المجالات المتناثرة، التي لا توحد بينها الا وظائف العلامة، وتحليل البنيات الهرمية واكتشاف العلاقات بين العلامات في أوسع المجالات وتحليلها بوصفها علامات وأشكالاً رمزية ". (50/ص 9).

ولكي نتخطى بالمعرفة مشاكلات الوقائع الخارجية المحيط بنا وإخضاعها لسلطة العقل والمعايير العلمية وتنظيمها بشكل أمثل والسعي الحثيث للارتقاء بها ونموها - يتطلب تفاعل روافدها التي طالما أرقت الباحثين سعياً منهم لتشديد الهرم المعرفي للإنسانية. فتغلغل المنهج السيميوطيقي في التداوليات المعرفية والثقافية، وأجهد لكي يحظى بمكانة مرموقة وان يشكل حقلاً معرفياً في مجال الدراسات الإنسانية البحثية (النقدية) المبنية على صرح (أنظمة العلامات الدالة) فتميز القرن العشرين " بأنه عصر التحليل في حقول الفكر والفلسفة، وعصر إجتراح المنهجيات، للوصف والنظر في منظومة الأفكار المتداخلة ". (1/ص 7) إذ شكلت هذه الإرهاصات منهجاً يعنى صرحه بالمعطيات الإنسانية على اعتبارها أنظمة علامية الدالة.

ونتيجة لتعدد المناهج وصراعاتها حول المفاهيم والأفكار (النقدية)، دعت الحاجة إلى إقامة منهج له من الإمكانيات ما يجعله يتخطى القيم والمعايير المنهجية الراسخة في التداول، التي غالباً ما انهمكت بإطار النص والعوامل الذاتية والسياقات المحيطة به، عبر القراءات الانطباعية الواقعة تحت الرغبات والدوافع الشخصية. إذ ينبغي إن ينظر إلى النص بمعيارية أكثر غنى تتناسب وفعله الإبداعي، وهذا ما عملت عليه البنيوية وتبعاتها المنهجية السيميوطيكية التي تهتم بإعادة بنية التصورات عن الأشياء والظواهر من خلال كشف أنظمة العلامات، وبثها الفاعل، والبحث عن البنى العميقة الفاعلة في الأشياء والظواهر وإحالاتها للمعاني والدلالات. وهكذا تكون هذه المهمة مهمة نقدية قائمة على الكشف والتنقيب والتحليل في بنى الأشياء والظواهر. (77/ص 249) لذلك اتخذت إرهاصات المنهج السيميوطيقي نزعة نقدية في التقصي عن أنظمة العلامات والوحدات الدالة، في الخطابات والنصوص الإنسانية.

وهكذا شهدت الساحة النقدية ثورة منهجية حقيقية لم تقتصر على النقد الأدبي وإنما بدأت بالعلوم الإنسانية كعلوم اللغة والنفس والاجتماع وغيرها. وبعد مسيرة الانجازات المتحققة في الدراسات الإنسانية أرسى الدراسات النقدية والأدبية دعائمها على معطيات الاشتغال البنوي الذي حقق مكاسب على مستوى الاشتغال والتجريب وامتد ذلك ليشمل السيميوطيكا باعتبارها إحدى تأويلاتها وجوهها المتعددة. " فالسيميوطيكية ظهرت وتكونت باعتبارها مظهراً للتفكير البنوي ". (71/ص 28)

ان أهم ما يميز هذه الدراسات - السيميوطيكية - هو إعادة صياغة المشاكل الفنية والجمالية على أسس ومعايير علمية توضع موضع التنفيذ، يفضي من خلاله إلى ترأسل العلوم الإنسانية. وخلق الحوار المعرفي البناء، والعتور على قاعدة منهجية صلبة تجمعها. (91/ص 18). إذ لم يلحظ التغير والتحول الفكري والنقدي - في حقل اللغويات (مثلاً) - تغييراً حاداً إلا في القرن العشرين حيث أبعدت عن وصايا التقاليد الماضية. إذ تحول الاهتمام ببنى النص وما تثيره محمولاته، والتركيز على جماليات النص المحايثة وتحليله الموضوعاتي. ولهذا طالت معطيات التحليل النقدي السيميوطيقي آلية البحث عن أنظمة نقدية متخفية عن

النقد، تؤكد صيرورات أنظمة العلامات وعلائقها بتشكيل المعنى. وعليه عدت السيميوطيقا منهجاً تحليلياً يدرس الظواهر الثقافية والاجتماعية (مرئية كانت أم سمعية أم غير ذلك)، ومجالاً من مجالات النقد الأدبي الحديث.

السيميوطيقا هي نتاج النظرية المنمذجة نفسها، إذ تنقلب بلا انقطاع على أسسها الخاصة تفكر فيها وتحولها. وتجعلها نقداً لمنهجها الخاص أي (لموضوعها ولنماذجها ولخطابها) الناتج من صنع العلامة، فهي نوع من المنهج الفلسفي المماثل للابستمولوجيا، وبما أن (نموذج ما) هو موضوعه سيميوطيقي، فأنها ليست نقداً ذاتياً لنفسها، بل إنها نقداً لكل علم مُشيدة للنماذج بواسطة العلامات. (50/ص 75).

وبما إن السيميوطيقا استندت على المنهجية البنوية، فهي تسعى إلى تشريح بنى النص العلامية، واستكشاف المعاني الدفينة من خلال علاقات العلامات في بنيتها. كما تشترط هذه المبادئ تماثل إمكانيات تفعيلها وتطبيقها على نصوص عده. ويطلق (بارت) على هكذا صيرورة اسم التشريح والتفصل (dissection and articulation). (54/ص 28-29)

أذا لا يتوقف المنهج السيميوطيقي - حال اشتغاله في تحليل وتشريح الخطابات أو النصوص - عند حدود الدوافع والوظائف المحمول عليها، بل له القدرة على خلق أمشاج تواصلية بمستوى أعمق، ويوفر قراءات متعددة تمنح النصوص والخطابات عمقاً وشمولاً متجدداً. ويتمفصل لتمرير خارطة الخطاب العلامي بأنظمتها الدالة مما يثري القراءات التي بدورها تعزز من سطوته وسلطته وتفتح أفقاً جديدة للزوايا التي يقرأ منها وبها.

أكدت أغلب الدراسات على ضرورة المنهج السيميوطيقي من حيث لا يمكن دراسة أي ظاهره من ظواهر التفكير - الوعي في (الإحساس/ الإدراك/ الانتباه) بمعزل عن العلامات وأنظمتها. فتضطلع هذه الأنظمة بعملية إضفاء الخصيصة البنوية على صور المعرفة وأشكال نظرية التعبير. (130/ص 9) وهكذا يؤكد المنهج السيميوطيقي على مفردات البنوية وثوابتها.

لقد توالى الاهتمام بالنقد السيميوطيقي بوصفه " اتجاهاً من اتجاهات النقد وشكل من أشكال التحليل ورؤية توصف التركيب وصفاً بمعطيات الافتراض المنطقي التي تستند إليه ". (77/ص 233) وهذا ما عده منهجاً نقدياً، وطريقة في ميكانزم التحليل، الذي لا يتوانى في الاقتراب من المنظومات التعبيرية ودراساتها وفتح الطريق إمام الممارسات النقدية وإمكاناتها البحثية الجديدة.

أسهم التعامل مع المنهج السيميوطيقي بتوحيد مختلف الجوانب الإنسانية، وتحويلها من مجرد تأملات وانطباعات إلى علوم ومناهج بالمعنى الدقيق. إذاً هو محاولة لتمكين المعرفة الإنسانية من الانصهار والتمزاج فيما بينها، بعدما أدى الإفراط في التخصص إلى عزل حقولها الواحد عن الآخر. (96/ص 17). سعياً منه إلى تصنيف وتبويب العلوم والمعارف الإنسانية المبنية على التنظير والتجريب.

وهكذا أصبح استخدام الرؤية السيميوطيقية يوحد بين حقول مختلفة ويحارب تفتت العلوم والانشطار القائم على التصنيف المبني على الملاحظة الأميريكية* من جهة وبين التنظير المبني على الملاحظة الذهنية من جهة أخرى، إذ لطالما سعت السيميوطيقا إلى بناء قاعدة صلبة تتلاحم فيها روافد المعطيات الإنسانية، القائمة على صرح العلامات باعتبارها قواسم مشتركة فيما بينها وتجمعها في أعمال ميدانية أو موسوعية حسب الأنماط والتوجهات المختلفة لها. ولا يتم التفاعل إلا بالوصول إلى مستوى مشترك يمكن من خلاله إدراك هذه الحقول المعرفية، وهذا المستوى هو العامل السيميوطيقي. (85/ص 12-13). إذ ترتبط هذه الحقول والأنظمة الإنسانية بالعلامات التي تدخل في تكوينها، من حيث إن العلامات يمكن أن تكون أي شيء يؤخذ بديلاً عن شيء آخر وفق مسوغات تلك الأشياء. ولهذا يكمن " هدف هذا العلم في الاهتمام بطبيعة العلامات التي يستعملها العقل بغية فهم الأشياء أو نقل معرفته إلى الآخرين ". (50/ص 3).

ويفتح لنا المنهج السيميوطيقي نافذة يتمكن من خلالها مقتفي الأثر بتقصي وتحليل مختلف الظواهر الإنسانية وأشكال التعبير لأن مجمل هذه الظواهر فعاليات وتداعيات غير عنها من خلال أنظمة علامية وهذه الأنظمة قابلة للنمو والتحول لا في الجوهر ولكن بالتوظيف والاستخدام المحقق للغايات المنشودة. وهذا أن دل

* الملاحظة الأميريكية : هي المفاهيم التي يتوصل إليها الباحث، بناءً على ملاحظته لتجربة أو مجموعة تجارب الهدف منها الوصول إلى استنتاجات علمية تصف العلاقات الوظيفية.

على شيء فإنما يدل على إن السيميوطيقا قد ألغت الانشطار المعرفي للحقول المتنافرة؛ ولكن لم تلغ الفروق الفردية المعرفية التي تميز الأنظمة حسب استخداماتها وتوظيفاتها. (85/ص 13).

سعت السيميوطيقا بمنطقاتها المنهجية، تحويل المعارف والعلوم الإنسانية من مجرد تأملات إلى بنيات تحكمها أنظمة وقوانين تنظم معطياتها، ومن أهم هذه المنطقات هو السيطرة على (المادة/ الظاهرة) التجريبية المدروسة. من خلال تجاوز المستوى النمطي المعاش والطارئ اليومي، والتوصل إلى مستوى من التجريد يسهل معه تصنيف هذه المادة ووصفها من خلال أنظمة علائقية تكشف عن الأبنية العميقة التي تنطوي عليها أولاً، وإمكانية استخلاص القوانين التي تتحكم في هذه المادة ثانياً. (96/ص 17). بمعنى آخر سوف تبين السيميوطيقا ممن تتألف الظواهر وما القوانين التي تحكم أنظمتها الدالة للتوصل إلى المعاني الثاوية خلف تلك التظاهرات السطحية. هذا وإن المنهج السيميوطيقي لا يفصل بين الظاهرة التجريبية المدروسة والمحيط العام (السياق) - الذي يشكل المنطلق الآخر - الذي تظهر فيه، بل تعرض شبكة من الأنساق المتداخلة لتضع هذه الظواهر في وحدة كبرى تتألف من كلية هذه الأنساق المختلفة ومن ثم تشكل الخطاب العام.

ولو طبقنا (البعدين/ المنطقيين) - الظاهرة التجريبية الواحدة والمحيط العام - على النص الرسمي (مثلاً) نجد السيميوطيقا تنظر إلى النص الرسمي على أنه بنية علامية منسقة طبقاً لقوانين محددة، اذ تعمل على تحليل تلك العلامات ووصفها والكشف عن ماهيتها. وبالتالي يتم استخلاص العلاقات التي تربط هذه العناصر والوحدات بعضها ببعض، أي إلى معرفة النظام (System) الكامن في بنية النص الناتج عن تراكب هذه المتواليات العلامية، ومعرفة آليات اشتغالها للوصول إلى الدلالات والمعاني الماثلة فيه. كما تعني أيضاً بالكشف عن العلائق التي تربط النص الرسمي - بوصفه نظاماً علامياً - بغيره من الأنظمة الدالة الأخرى، فالنص الرسمي منظومة علامية له خصوصياته ومقوماته، يتعامل بمبدأ التأثير والتأثر بالأنظمة الأخرى التي هي الأخرى لها خصوصياتها. ولهذا تتم عملية وضع النص الرسمي في سياقه لكشف مدى تأثيره وترابطه بالأنظمة والعلاقة القائمة بينها. وهذا السياق هو السياق المعرفي العام للثقافة البشرية. (96/ص 18) وفي ضوء ذلك فإن جهاز المنهج السيميوطيقي يتقصى أنظمة العلامات في النص وطرائق تشكيلات المعنى من خلالها.

وتتعامل السيميوطيقا إلى حد ما مع الواقع على أنه إحالة كاملة ينبغي إن يؤوله كل نظام علامي (خطاب/ نص ما) بغية التحقق وسط هذا النظام لتصبح ممكنة، ولذا فإن الفكر الإنساني يستكشف أنظمة العلامات بالرجوع إلى الواقع العياني وسياقاته لتحقيق صدق تمثلاته وإن لم يستطع سينتقي بذلك وجوده ويصبح متماهياً في حكم العدم، ونخلص من ذلك إلى إن كل عملية تفكيرية هي صيرورة سيميوطيقية متفاعلة. (129/ص 55) وهذه المقاربة هي ما دعا إليها (بيرس) حول ما يسمى (بمفهوم المرجع)، التي لا تحصر عملية الفهم والإدراك العلامي في المجال النفسي المحايث فقط حسبما ذهب إليها (سوسير).

لقد مثلت السيميوطيقا - في أوائل القرن العشرين - النقاء ثلاثة من مجالات النقد الأدبي، والتي عدت روافدها في العصر الحديث؛ وهي (براجماتية) (بيرس) - وظاهراتية (هوسيرل) - وبنوية (سوسير). (79/ص 154). ورغم كل الاهتمامات والطروحات التي تناولت السيميوطيقا فيما قبل، بقيت المجالات معزولة عن بعضها البعض ومفتقدة لبنية نظرية ومنهجية توّطرها كلها. وبالتالي بقيت عاجزة عن بناء كياناً تصورياً شاملاً لها، إلى إن تقدم كل من (بيرس وسوسير) بطروحاتهما التي تناولت عالم العلامات بالشرح والتحليل.

فنشأت السيميوطيقا (البيرسية) في أحضان نظرية المعرفة، والسيميولوجيا (السوسيرية) في أحضان اللسانيات، وقد عمد هذان المجالان المعرفيان إلى ربط هذا العلم المنهجي بنظرية الأنساق (الأنظمة الدالة). ورغم ما جاء به (سوسير) فإنه لم يعد كافياً لإنشاء هذا العلم، ولذا كان تأسيس السيميوطيقا ما يزال يحتاج إلى عدة مقاربات ولا يقبل إن يختزل في مقاربة واحدة، مهما كانت مدياتها وأهميتها خاصة وإن السيميوطيقا تتشكل من عدة إقطاعات محلية من بينها اللسانيات البنوية والنماذج الرياضية... الخ. (للمزيد راجع 50/ص 4-5)

وفي ضوء ما تقدم نخلص إلى إن المسيرة السيميوطيقية ظاهرة ممتدة زمنياً ولا يمكن اختصار أو تكثيف معطياتها المتشابهة، وطرحها (الفلسفي/ النقدي) الذي يلف العالم بأجمعه. فتطمح إلى فهم الوجود والعالم من خلال تحليل أنظمة العلامات وبنياتها، وتوضيح فاعليتها ومساهمتها في إنشاء مستويات من

التواصل بين مختلف الموجودات. ومن هذا المنطلق توسعت مباحثها وشملت مختلف جوانب الحياة الإنسانية، وتغلغلت بشكل كبير ومباشر في المعطيات النقدية، حتى عدت ركناً مهماً في معمار التحليل النقدي المهتم بالبنيات النصية، وقد اتسمت سيرتها بالتطور المتسارع لأنها شكلت الأداة والمنهجية الدقيقة في تحليل سلوك العلامات وبيان وظائف علاقاتها، فضلاً عما تتسم به هذه العلاقات من القابلية والحركة على التوليد والتحول والاستمرار والصورورة، وهكذا بلغت مكاناً متميزاً بين المناهج الفلسفية والنقدية العالمية المختلفة.

فحقق السيميوطيقا واسع جداً امتد في دراسة السلوك الاتصالي (الإنساني وغير الإنساني)، أي إلى تحليل الأنظمة الترميزية. كنظام الاتصال البدني، والنظام العلامي الذي يعبر عن الفكرة والأنظمة العلامية الملتصقة بالحواس الإنسانية، وكذلك مجمل العلوم والنظريات الجمالية. (125/ص 14).

فميدان المنهج السيميوطيقي هو تحليل أنظمة العلامات وكشف تشكلات المعنى في الظواهر والموجودات، فقد قدمت السيميوطيقا تفسيراً للموجودات وفهما لحركة العالم، وشرحاً لأنظمة الكون، وصيغاً لا نهائية لمشاريع مستقبلية تتخذ من سلطان العلامة إطاراً موسوعياً تبتدع رؤى جديدة تسهم برفع آليات الفهم المعرفي والثقافي للمعطيات الإنسانية.

- المنطق (الفلسفي – المنطقي) للمنهج السيميوطيقي (بيرس) .

أثرى (بيرس)* نطاق فاعلية العلامة لتكون أكثر شمولاً وعمومية. وأصبحت بمفهومه ركيزة أساسية ومنطلقاً منهجياً يمتد في جميع المجالات المعرفية والعلمية والإبداعية.

ويعد (بيرس) منبع الأبحاث المعاصرة حول أنظمة العلامات، وأصل التيار السيميوطيقي** وقد مثل المعطيات والإرهاصات الحقيقية لميلاد السيميوطيقا حديثاً. فشيّد معماراً بنيت دعائمه على منطلقات (فلسفية – منطقية) ذات نسق معرفي متكامل، حيث شملت العلامة عنده وأصبحت أنموذجاً لكل نشاط دلالي (سيميوطيقي). فسمّط (بيرس) المنظومة الكونية وحولها – بكل جزئياتها – إلى بنية علامات، وأبتكر المنظومة السيميوطيقية لتشمل طرائق تكوين العلامات الدالة وكيفية حلها وتفسيرها للوصول إلى حقائق منطقية واضحة.

وعلى الرغم من مرجعيات - السيميوطيقا - المعرفية وتاريخها، إلا إنها بدأت كعلم (في النصف الثاني من القرن التاسع عشر) على يد المؤسس المنطقي (بيرس) الذي أخذ يدرس (العلامات – الرموز) ودلالاتها وعلاقتها في جميع المنظومات والأشياء الطبيعية والإنسانية. (91/ص 446) أسس (بيرس) الخطوات المنهجية لدراسة أنظمة العلامات، وتصنيف الحقول التي تشكل (العلامة) المحور المركزي فيها، من منطلق أنها تشغل بفاعلية وحركة في كل مظاهر الوجود. وعلى هذا الأساس تتسم سيميوطيقا (بيرس) بميزتين:

* ولد (تشارلز ساندرس بيرس (C.S. Peirce)) في كمبردج في ولاية ماسشوستس الأميركية (1839 – 1914) وكان غزيراً في كتاباته في العلوم الطبيعية والمنطق والرياضيات والفلسفة والأدب، لقد كان (بيرس) موسوعياً (رياضياً وفلكياً وكيميائياً ومولعاً باللغة والأدب)، ومات معدماً لأن عصره لم يقدر عبقريته. لقد جمعت أعماله المنشورة والمخطوطة في ثمانية مجلدات. (29/ص 137) وتجدر الإشارة إلى القول بحقيقتين هما:

1- أسبقية (بيرس) في تناول وطرح المقولات السيميوطيقية على (سويسر).
2- بقى عمل (بيرس) مهماً لفترة طويلة، ولم يأخذ حظه الأوفر فإنه " لمن المؤسف كما يقول (جاكوبسن) ان تبقى كتابات (بيرس) الباحث أكثر عمقاً في جوهر العلامات، دون نشر حتى عام 1930 ". (108/ص 244).

وهناك أسباب منها:

تتصف نظرية (بيرس) بالصعوبة والتعقيد وبجهازها الاصطلاحي الثقيل نظراً لما يكتنف صياغته من صعوبة إذ تستند إلى منطلقات فلسفية – منطقية وترتكز على مقولات أساسية وترايبية. (130/ص 117). وكان (بيرس) مقل في النشر وبعيد عن أجواء الثقافة الأوروبية.

** أعلن (بيرس) – في نفس الفترة (ان لم نقل قبلها) التي أفصح فيها (سويسر) عن أفكاره السيميولوجية في محاضراته – بأنه رائد السيميوطيقا بقوله " إنني في حدود ما اعلم رائد في العمل الهادف إلى إعداد حقول وفتحها، حقلاً اسميه بـ (سيميوطيقا)، أي نظرية الطبيعية الجوهرية لكل سيميوزيس ممكن ونظرية تنوعاته الأساسية... ". (50/ص 16). وقد استعار (بيرس) مصطلح (Semiotic) من التسمية التي أطلقها (جون لوك) على العلم الخاص بالعلامات والدلالات المنبثق عن المنطق. (25/ص 172).

الأولى : باعتبارها تحليلاً فلسفياً ومنطقياً شامل لأبعاد الوجود.

الثانية : باعتبارها نظرية ونشاط مוגل في التقسيم والتفصيل وله تفرعات متعددة وواسعة تحوي كل مفاصل الوجود والكون العلامي.

فالسيميوطيقا عند (بيرس) هي علم العلامة الذي يشمل جميع العلوم الإنسانية والطبيعية الأخرى، ويذكر " ليس باستطاعتي إن ادرس أي شيء في هذا الكون – كالرياضيات والأخلاق والميتافيزياء، والبصريات... وعلم القياس والموازين – إلا على أنه نظام سيميوطيقي ". (39/ص 10-11). إذ لا يمكن دراسة العلوم أو أية معرفة إلا عبر منظومة العلامات الدالة.

أقام (بيرس) بنقل الاهتمام بالمنهج الكلي ودور الجبر المميز في تشكيله إلى مجال المعاني. كما دعا إلى أبحاث تجريبية، ففي فلسفته تتكون الدلالة عبر معلومات إمبيريقية وقواعد تشكيلية. (85/ص 16) إذ لا يمكن الوصول إلى المعاني القارة في المعرفة الإنسانية إلا عبر الاشتغال والصبورية العلامية.

لذلك سعى (بيرس) بهواجس حثيثة للوقوف على " مشروع (علمنة) الميتافيزيقيا والبحث عن تفسير الظواهر وعللها قصد استكشاف الحقيقة استكشافاً منهجياً بعيداً عن التأملات الخالصة التي تغفل ظواهر الواقع المعقولة، ولما كانت الطبيعة مسخرة للبشر من قبل (الله عز وجل) فهي تفيض بالعلامات بوصفها آيات على وجوده بما في ذلك النظر إلى الإنسان في ذاته على أنه علامة. وستكون الدلائل السيميوطيقية ضرباً من البحث عن حقيقة (الله عز وجل) وسر عظمت خلقه بدءاً من مدخل القوانين الطبيعية، التي حرص العلماء والفلاسفة على التطلع إلى البحث عن سببية غير آلية تؤكد التناغم بين الطبيعة وبين الدين والأخلاق والجمال ليس على أساس الاكتفاء بالوصف، بل السعي إلى استكشاف فكرة القانون استكشافاً منطقياً ". (130/ص 119-120) فالنظام العلامي للوقائع الخارجية والداخلية حسب - بيرس - محكوم بأمر ألهي.

وينطلق " التصور الكوسمولوجي* لدى (بيرس) من قاعدة سيميوطيقية تؤكد بأن الكون يمكن وصفه بأنه مجرات من العلامات العامة، التي تنفرع إلى علامات خصوصية لا يمكن إن نزع بأننا قادرون على الإحاطة بنشاط سيميوزيسها وفيضها الدلالي؛ ولهذا لا بد من صياغة منطق واصف يمكن إن يهتدي إلى بنية العلاقات الداخلية التي تتحكم في جبر العلامات. إن طبيعة الاتصال الملازمة لحقيقة الكون واتساقه مرتبط بالمنطلقات الكوسمولوجية التي تسمح بتجزئة الوقائع تبعاً لانتظامها داخل النسق العام ". (130/ص 152) و المنطلق الرمزي البيرسي الذي سعى إليه عبر فلسفته (الكوسمولوجية) ذات نزعة تطويرية وثيولوجية سيميوطيقية لا تتنافى مع حقائق البحث التجريبي، بحيث من الخطأ التمسك بأن الكل فقط، وحده هو شيء ما، بينما لا تكون أجزاؤه شيئاً ما البتة. وهذا ما دعا (بيرس) إلى إن يرسم معالم نسقية سيميوطيقية قوامها البحث في علاقة القضايا الكلية بعالم الجزئيات الفعلي.

وعلى هذا الأساس ظل (بيرس) يدافع عن دعواه التي فحواها (إن نظام الكون انبثق من اللانظام)** وهذا الاعتقاد يفسر إيمانه بالتطور الذي ينطلق من الفوضى وينتهي إلى النظام والاعتقاد بدعوى اتصال الكون. (130/ص 145) إذ تمرحل الكون في رأيه عبر صيرورة أنتقل فيها من مرحلة الفجأة الأولى وعبر عدة مستويات إلى ما هو عليه الآن في خضم النظام السائد فيه.

وعليه دعا (بيرس) إلى بلورة فلسفة للتواصل، ستجد امتداداتها مع فلسفة (كارل أتو آبل) التداولية. ولكي لا يخلق تأويل السيميوزيس إشكالات في المسائل الأخلاقية، دعا للإفادة منها، وأشترط على المرء أن يحدد (القصد) من استعمال العلامة وتوظيفها حتى لا تنقطع سبل التواصل وأسبابه بين البشر. (130/ص 148 - 149) فان موضوع السيميوطيقا – عند بيرس – هو العلامات أو النظام الدال الذي يتحقق بواسطته التواصل.

اتسعت منطلقات السيميوطيقا البيرسية إذ لم تعد وظائف العلامة محصورة في العمليات التواصلية، ولكنها تسعى إلى تعين الواقع وتمثيله باستمرار، وبخاصة بعدما أصبحت العلامة – لدى (بيرس) – تشمل الأفكار، لأن عملية التفكير تغدو مستحيلة في غياب العلامات، على اعتبار إن الأفكار هي نفسها كيانات

* الكوسمولوجي (Cosmology) : فرع من الفلسفة ينصب على دراسة القوانين العامة للكون في أصله وتكوينه ونظامه (127/ص 93). ويقابل علم الوجود (أنطولوجيا) ويسمى (كسمولوجي). (113/ص 126).

** - تقترب طروحات (بول كلي) في أطار الفوضى والنظام كثيراً مما ادلى به (بيرس) في فلسفته الكوسمولوجية. (للمزيد راجع: 99/ص 49).

غامضة ومجردة تحتاج إلى القيام بالاستدلال التجريبي، وبهذا يغدو المنطق السيميوطقي البيروسي القائم على مبدأ الاستدلال قوام النظام السيميوطقي. (129/ص 54-55) إذ لطالما دعا (بيرس) بمعقولية الأشياء والوقائع والتحقق من كينونتها.

وإذ ما عرفنا بأن الباحث يستعين بعلامات (الذهن/الأفكار) باعتبارها المغذيات أو الروافد التي تدعمه (صورياً) أي كما هي مجسدة بأفكاره على شكل أيقونات لها دلالات خاصة، فأنها ستسهم في تشكيل أنظمتها الدالة وخطاباتها.

هذا وقد بنيت معطيات السيميوطيقا البيروسية على الدلالة الشاملة لأنظمة العلامات، وبين إن كل فكرة إنما هي علامة، فوسع بذلك مفهوم العلامة إلى سائر ميادين الفكر الإنساني. وأصبحت خصائص العلامة – في رأيه – متأصلة لا في الفكر وحده وإنما في الأحاسيس كذلك " فأن كل شيء نبدي نحوه أقل اهتمام يخلق لدينا إحساسه الخاص، مهما كان هذا الإحساس بالغ الضالة، هذا الإحساس هو علامة إلى الشيء وتوكيداً عليه ". (43/ص 3) إذ ينبغي أن تنقل لنا العلامة شعوراً بالشيء عبر إثارتنا حسياً، وتكون فكرتنا عن الشيء حسب (بيرس) " هي فكرتنا عن آثاره الحسية. وإذ تخيلنا إن لدينا شيئاً غير ذلك، فإننا نخدع أنفسنا، وتأخذ إحساساً مصاحباً للفكر ". (70 نقلاً عن: 129/ص 57).

وعليه تشكل السيميوطيقا عند (بيرس) نظرية في التجربة الدلالية، ونظرية في الوعي، لأنها تتناول بإمعان إمكانية علاقة البنية مع الفكر من خلال تحليل الأنظمة العلامية، واكتشاف فاعلية الصيرورة في النظام العلامي الذي يكتنز معلومات دلالية و إبعاد معرفية وثقافية. فكل ما كان يروم إليه (بيرس) هو البحث في جعل الأفكار والموضوعات أن تبدو واضحة ومفعمة بالمصادقية. وهذا ما دعا إليه في تجاوز البحث عن العلامات الممثلة في الأفكار الخالصة إلى دراسة وظائفها وتداولياتها، وإمكانات اشتغالها في البحث الدلالي. فالسيميوطيقا البيروسية " علم جامع وعام لا يغفل عن أي جانب من جوانب الظواهر خاصة وأن نسق مؤولاته يستوعب كافة الدلالات الممكنة. ولأن سيميوطيقاه واقعية وجدلية، فقد كانت ذات أبعاد ثلاثية: (بعد نحوي (تركيبية) وبعد وجودي (دلالي) وبعد منطقي (تداولي) ". (50/ص 5) وتكون هذه الأبعاد التي حددها (بيرس) الأجزاء العامة لعلم السيميوطيقا. إذ يتناول البعد التركيبي العلاقات الشكلية بين العلامات، ويدرس البعد الدلالي العلاقة بين العلامة والشيء المشار إليه، بينما يتناول البعد التداولي ذات المتكلم.

وتعود سعة المنهج السيميوطقي وتمدده إلى اعتماد مفهوم السيميويزيس من قبل (بيرس) وتطبيق مفهوم العلامة على الأفكار. (50/ص 34). وتثار السجلات حول ما ان استطعنا إن نفكر بمعزل عن العلامات، إذ لا يمكن هذا لأن التفكير بواسطة العلامات هو وحده الذي يمكن الكشف عنه بواسطة وقائع خارجية (المرجع الموضوعي)، إذ لا يمكن التعرف على الفكر إلا بواسطتها (الوقائع الخارجية)، وهذه الوقائع هي التي تفضي المشروعية على إدراك الفكر والتعرف عليه، والفكر الذي لا يمكن التعرف عليه لا وجود له. والنتيجة هي (إن كل تفكير يتجلى – بالضرورة – بواسطة علامات، ولأن يكون واقعياً أيضاً، فكل تفكير هو علامة). (130/ص 118) وما دعت إليه سيميوطيقا (بيرس) هو ربط التفكير بالعلامات واعتباره علامة.

أن (العلامات – الأفكار) هي موضع بحث سيميوطقي خالص، من حيث إنه يسلمنا إلى تأمل ظواهر الوعي (الإحساس/ الإدراك/ الانتباه/ الاستدلال) أي يقود إلى علم نفس (أو إلى ظاهراتية) المعرفة وبالتالي ينتمي كل هذا إلى مجال السيميوطيقا على حد تعبير (بيرس). (50/ص 35).

ولعل هذا الضرب من الاستدلال هو الذي دفع (بيرس) بالنظر إلى السيميوطيقا على أنها مجرد اسم آخر للمنطق. ونراها اسماً آخر للمنطق الواصف. وهكذا ستصبح منهجاً في البحث غاياتها تفصي (الحق) ومقاربتة خدمة للتطلعات الإنسانية وغاياتها.

لذا اعتبرت السيميوطيقا مرادفة للمنطق بمعناه العام، فهي ترمي إلى " صياغة قواعد تُجنب التفكير الوقوع في الخطأ؛ أي التميز بين العلامات الحقيقية والعلامات المزيفة* التي يعني إقصاءها. لذلك كانت

* فإن ما يميز العلامة في كل اشكالها عند (إيكو) هو قابليتها للكذب. فما يقبل الكذب علامة. وما لا يقبل الكذب فهو ليس بعلامة، وبالطبع فإن قابلية الكذب تعني قابلية الصدق، لأنه قرينه و بديله، أي ان العلامة هي كل ما يشير الى غيره سواء كانت حقيقية طبيعية أو مصنوعة من العلامات الطبيعية كالخدان عندما يشيء بالنار او يدل عليه... لكن العلامات الثقافية الرمزية هي موضع الدرس السيميوطقي بأنظمتها المختلفة. (90/ص 118).

سيميوطيقاه علماً نقدياً لمختلف الظواهر كيفما كانت طبيعتها اجتماعية أو ثقافية أو فكرية أو غير ذلك " (50/ص5) فالسيميوطيقا البيرسية تجريبية تسعى الإحاطة بكل مفاصل الوجود، وكل الأنظمة الدالة بما فيها المعارف والعلوم العامة، بمعنى آخر النشاط العلامي الإنساني بشموليته.

لذلك سعت السيميوطيقا مع (بيرس) إلى " تشييد جبر للعلامات... وقد تعاملت مع العلامات على إنها تماثلات ومعان وقوانين وأفكار، وإن الأفكار في جوهرها مرتبطة بالأفعال؛ لأن الاعتقاد ينشأ من الآثار التي تحدثها الأشياء الحقيقية؛ ولكي يتم التحقق من صحة العلامات التي توصف بالحقيقة أو بطلانها، يعود الأمر إلى المنهج التجريبي الذي تُوكل إليه مهمة بيان صحة الأفكار أو بطلانها " (130/ص131) على اعتبار إن المنهج التجريبي يأخذ العلامات إلى ميدان الاشتغال والضرورة التي تتجلى من خلالها فاعلية الأنظمة العلامية في الحياة الإنسانية وصدق مطارحاتها.

وتشير التداخيات بأن المنطق في مفهومه العام – حسب بيرس – ليس " إلا أسماً آخر للسيميوطيقا (Semiotic) وهي نظرية شبه ضرورية أو نظرية شكلية للعلامات، وعندما أقول إن النظرية (شبه ضرورية) أو إنها شكلية فإني اعني بذلك إننا نرصد طبيعة العلامات كما نعرفها ومن هذا الرصد، وعبر عملية لن اعترض على تسميتها بالتجريد... " ((المزيد راجع: 50/ص37) و(85/ص137). وبهذا تعد السيميوطيقا تسمية أخرى للمنطق، من جهة مسألة الاستدلال. بينما يمثل المنطق بمفهومه الخاص بعداً من إبعاد السيميوطيقا، فيعده (بيرس) على أنه علم للواقع. وهكذا ركز (بيرس) على الوظيفة المنطقية التي يصفها بأنها علم القوانين (الشكلية/الصورية) للعلامات.

اذ تبنى (بيرس) في البحث السيميوطقي المفهوم الديكارتي لفعل العقل، وأستند إلى السياقات (التركيبية) كمنهجاً في البحث. فسلك طريق المنطق ليجد من خلاله احد معاني السيميوطيقا، وكوّن نظرية مجردة وشكلية للعلامات؛ قريبة من الرياضيات، وذلك من أجل إقامة حساب منطقي يتسنى تطبيقه على جميع الأنظمة الدالة. (55/ص52). بما فيها الأنظمة التعبيرية الثقافية الدالة (كالنون).

شكلت السيميوطيقا فرعاً من الفروع الثلاثية المكونة للعلوم المعيارية – لا اعتبارها هي المنطق في معناه العام – مع علم الأخلاق وعلم الجمال؛ إذ إن المنطق يستعين بعلم الأخلاق (علم الخير والشر) الذي يستعين هو الآخر بعلم الجمال (علم الخير النهائي) المرتبط بفكرة الرابطة، إن المنطق (وبالتالي السيميوطيقا) مثله مثل العلمين المعيارين. يتأسس على الظاهرانية* التي تتأسس هي الأخرى على الرياضيات - ولكي لا تحصل مشاكله على إن ظاهرانية (بيرس) لها كأصل ظاهرانية (كانت) وليس ظاهراتيه** (هوسيرل)، ولكي يمنحها تميزاً عن ظاهراتية (كانت – وهيجل) فقد سماها □ (الفانيروسكوب (Phaneroscopie))*** وفهمها وعرفها في حدود واقعية بدون استنباع سيكولوجي، وعليه يكون للمنطق ثلاثة فروع هي :

- النحو (النظري/الخالص) الذي هو السيميوطيقا بالمعنى الدقيق.

- المنطق بالمعنى الدقيق أو النقد.

- البلاغة الخالصة (الميتودوتيقا).

التي تتقابل على التوالي مع الأبعاد الثلاثية للعلامة البيرسية (الممثل/الموضوع/المؤول). (108/ص23-24). وبناءً على هذا تهتم مواضيع النحو العام بدراسة ركائز العلامة، وينصرف اهتمام المنطق الخالص إلى مُدَارسة علاقة العلامات بموضوعاتها، ومن ثم إلى مستواها الدلالي طلباً للبحث عن مواصفات صدق التمثيل

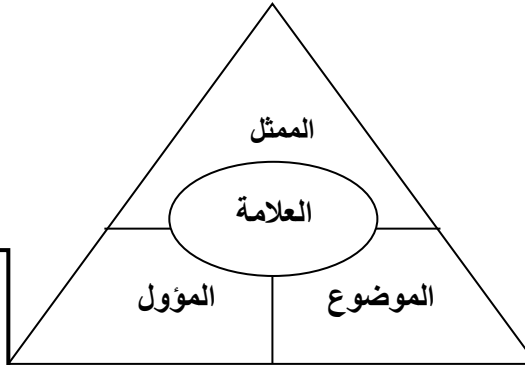
* الظاهرانية (Phenomenology): (علم وصف الظواهر) مذهب فلسفي يحاول تقديم أداة معرفية محايدة لدراسة معطيات الوعي (102/ص282) وهي فلسفة مثالية، وعند (هوسرل) " منهج فلسفي تحليلي يرمي إلى إدراك الحقائق المطلقة، ويعتمد على توجه وعي الذات إلى الموضوع " (113/ص127).

** ان الاختلاف بين فينومينولوجيا (هوسيرل) وتلك التي نادى بها (بيرس) اختلاف جوهري، لأنه يتعلق بمفاهيم (كالعلامة/وتجلي الحضور) وكذا الروابط بين التمثيل والحضور الأصلي للشيء ذاته (الحقيقة) " (14/ص127). وتكون عند بيرس (فانيروسكوبيا) وعند هوسيرل (فينومينولوجيا). (المزيد راجع: 130/ص112-125).

*** الفانيروسكوب : وهي ظاهرة (بيرس) وأعتبرها وصفاً لما هو أمام الفكر أو في الوعي مثلما هو ظاهر في مختلف أنواع الوعي أو هي " العلم الذي يقوم باعتماده على الملاحظة المباشرة " (للمزيد 108/ص32، 24).

وحقيقته، ومن ثم تهتم البلاغة الخالصة بعلاقة العلامات بمؤولاتها. وهكذا تكون العلامات نتاج هذه التفريعات العلمية المهمة*:-

السيمانيات التركيبية أو ((النحو العام
(الخالص) (Grammaire pure)
يتدارس المستوى التركيبي للعلامة حيث
يمكن لنا أن نضع لها حدوداً أو تصنيفاً
وتحليلاً أن هذا النحو يدرس ركائز
العلامة.



السيمانيات التداولية أو (البلاغة
(الخالصة) (Rhetorique pure)
تدرس علاقة العلامة بمؤولاتها

السيمانيات الدلالية أو (المنطق الخالص
(Logique pure) يدرس علاقة
العلامة بموضوعها ومن ثم إلى مستواها
الدلالي طلباً للبحث عن مواصفات صدق
التمثل وحقيقته (ويأخذ طابعاً شكلياً)

وهكذا ترتبط السيميوطيقا - مثلها مثل العلامة بثلاثة فروع (حسب (دكسن سكوت)) - :
الأول : النحو النظري (الخالص) وظيفته هو البحث فيما يجعل (الممثل/المصورة) التي يستخدمها كل فكر علمي قادرة على تجسيد معنى ما.

الثاني : المنطق بالمعنى الدقيق (الصرف) وهو علم يبحث في حقائق شبه ضرورية عن مصورات الفكر العلمي التي تجعلها تصلح لموضوعه (أي تصح لها). إذ هو العلم الشكلي لشروط صحة التصوير.
الثالث : البلاغة الخالصة ووظيفتها هي البحث عن القوانين التي تجعل كل علامة في الفكر العلمي مولدة لعلامة أخرى - انتثاراً بأسلوب (كانت) الذي يحتفظ بالإحياءات القديمة للكلمات حينما يصوغ مصطلحات لمفاهيم جديدة - وبصورة خاصة كيف تولد خاطرة ما من خاطرة أخرى.
(39/ص139).

لقد أمنت فلسفة (بيرس) السيميوطيقية بوجود ثلاث مقولات جوهرية بالنسبة للتمثيل العلامي (السيميويزيس/أي للدلالات المفتوحة)، حيث يعد المنطق والمنهج العلمي ركيزة لهذه المقولات التي تعود مرجعياتها إلى المنطق الأرسطي وفلسفة (ديكارت) ومنطق (كانت). (130/ص134).

شيد (بيرس) صرح السيميوطيقا على منطق العلاقات وصيرورتها، " لأن كل شيء يمكن تحليله من خلال نظام العلاقات ". (130/ص127) وعليه يمكن القول ان مجمل الخطابات الإبداعية يمكن ان تحلل على إنها نتاجات قائمة على أنظمة من العلامات، اذ شكلت هذه العلامات وفق منطق علانقي معين منحها أبعاداً دلالية وتعبيرية تتساق مع أبعادها التواصلية أو الجمالية التي خلقت من أجلها.

ويجدر القول بأن (بيرس) قد استعان بجهود (دو مورغان) الذي عده أباً لمنطق العلاقات الذي حولها إلى لغة رمزية. إذ استعار وانطلق من مصادره للرياضيات المنطقية - وبخاصة طور العلاقات منها -

* يرجع مؤرخو فلسفة (بيرس) هذا التصنيف إلى عام 1867، والإشارة إلى النصوص الأخرى إلى ما بين عام (1903)، (1906).

مفادها هو " انه لا يمكن ان تفهم أية ظاهرة ضمن حد واحد أو حدين أو ضمن أربعة حدود، وإنما في إطار علاقة بين الأطراف الثلاثة؛ ولذلك فإن ما دون الثلاثة يجب أن يصير إياها، وإن ما فوقها يجب ان يختزل إليها" (130/ص 132). وهذا ما شكل البروتوكول المنطقي الرياضي اللوجستي الذي يركز عليه مفهوم العلامة (السيمبوزيس) وتقرعاتها لدى (بيرس).

فكانت الدعوى المهمة في النظرية السيميوطيقي (لبيرس) هي " ان التركيب يجمع بين شيئين مختلفين في وحدة هي تركيب التمثيل العلامي أو الدلالات المفتوحة في الصيغة الرياضية الآتية " أ هي ب " ← " ج تمثل أ ممثلة بأن ب يمثل أ " . و لا غرو ان تستند هذه السيميوطيكا على أساس رقمي قوامه البروتوكول الرياضي". الذي يؤكد بدوره نسقية العلاقات الثلاثية، فالواحد والاثنان والثلاثة هي إعداد كافية من الناحية البراجماتية وضرورية من الناحية المنطقية من أجل إنتاج علاقات لا نهائية. إذ ان البروتوكول الرياضي ذو طبيعة اختزالية؛ إذ يتوافر على خصيصة الاقتصاد التي تمكنه من رد أي عدد يتجاوز الثلاثة الى علاقة ثلاثية. ولهذا فإن (بيرس) سيعتمد عليه في نظرية المقولات التي ترتبط بخصائص الوجود ومراتبه وفق ظواهر (Phanerons) تتساق معهما، و لا ترتبط بالضرورة ان تكون متطابقة مع العالم الخارجي. فهي تمثل كل ما يستدعي الى (الذهن/ العقل). (130/ص 134).

لقد جاء (بيرس) بمقاربة منطقية مختلفة – توازي التصور السوسيري – لما أسماه بالسيميوطيكا المتشعبة بالمنطق ذي القيم المتعددة، مقارنة توسع من مفهوم العلامة لتستوعب مختلف الظواهر ككيفيات أولاً، وموجودات ثانياً، وضروريات ثالثاً، وتولى اهتماماً كبيراً للعملية الدلالية (الترميزية). (50/ص 5) إذ مثل الانشطار الثلاثي للعلامة استعادة للتقسيم الثلاثي الذي يحكم عملية إدراك الكون وضبط قوانين مجراته العلامية. أي المقولات الفينومينولوجية التي يحددها (بيرس) في الاولانية والثانيانية والثالثانية.

أن استيعاب كنه العلامات وطرائق اشتغالها ونمط إحالاتها مشروط بفهم آليات الإدراك الذي يستند – حسب بيرس – الى الإحساس والنوعية أولاً، والى الموجودات الفعلية ثانياً، والى رابط الضرورة والفكر والقانون ثالثاً. (135/ص 93). فالأول يحيل على الثاني عبر ثالث. وبعبارة أخرى، فإن الأحاسيس والنوعيات هي معطيات عامة مبدئية، تصب في الموجودات الفعلية (المرجعيات الواقعية الموضوعية)، ويتم ذلك عبر قانون يضمن استمرارية الإحالة وتحديد وجودها مستقبلاً. وبناءً على هذا يشيد (بيرس) الهيكلية السيميوطيكية عبر ما يسميه (مقولات/أبعاد) أو مراتب الوجود الثلاث وهي :

- الاولانية : تمثل هذه المرتبة عالم الأفكار أو الممكنات التي تتسم بالغموض، إذ يرى من العبث محاولة تعريفها وكل ما يصل إليه المرء ان يستطيع التمثيل لها. فهي الوعي المباشر، وذلك الضرب من الوجود الايجابي والخصوصي، أي هو الإمكان الكيفي الايجابي الذي يعبر عن طبيعتها الواحدية. وبقدر ما هي تعبر عن الكيفية فهي تمثل الإحساس. (155/ص 50 نقلاً عن 130/ص 135) ويسير هذا التصور في الاتجاه من (المجرد ← المحسوس) ولهذا لم يجرّد (بيرس) الاولانية من بعدها المادي الذي لا تستقيم الدلالة في غيابها. وهكذا نجده يجاري فلسفة (كانت) الخالصة في النظر الى هذه الرتبة من الوجود على إنها نمط من (الوجود في ذاته) لا يعني شيئاً ولا يستتبعه أي شيء. (130/ص 135) وقد تتساق أمثلة تمثل هذه الرتبة من الوجود مثل (اللون الأحمر، صوت الصفارة، صلب... الخ) فهي عبارة عن إمكانات كيفية وإيجابية (موجبة) لها وجود في ذاتها سابق على تجسدها في موضوعات مستحدثة. ولكنها بالمقابل تمتلك قدرة تجعلها قابلة للتجسيد أو غير قابلة للتحنّ. إذ هناك كيفيات شاملة وفردية. أما الممكنات المنطقية ما هي إلا كيانات تصورية لا تتم إلا في علاقتها بالثانيانية. ومن هنا تجدر الإشارة إلى ان وجودها غير مرتتهن بذاتها. كما قد تجاوز (بيرس) المرحلة الاسمية، واعترض على متصوراتها، ورأى بأنه من غير الصواب (التمسك بأن (الكل) وحده هو شيء ما، بينما لا تكون أجزاؤه شيئاً أبداً مهما كانت أساسية بالنسبة له. فقد أوضح هذا الأمر حيث قال بأن (الكيفية) وعي؛ لكنه ليس وعياً متيقظاً. وإنما هو شيء ما من طبيعة الوعي. إنه وعي في سبات). (48/ص 34 نقلاً عن: 130/ص 136). إذاً الاولانية هي نمط الوجود الذي يقوم على واقع كون (الموضوع/ الذات) هي موضوعياً كما هي دون أي اعتبار لأي شيء آخر، أي إنها وجود الشيء أو الذات. وتتحدد في الأحاسيس والنوعيات (كالألم، والخوف، والبرد، والخشن...) إذ لا تتحدد هذه الأحاسيس والادراكات إلا من خلال خصائصها الذاتية.

إلا ان الطابع الكلي واللامحدود للأولانية هو ما يجعل وجودها هشاً، إذ ان وعي معطياتها يمثل لها، والقول بـ(إنني اشعر بالألم) هو إحساس غامض وغير محدد ولكن بمجرد ان احدد طبيعته أكون قد تجاوزت

الاولانية الى الثانية. وهذه كالأفكار الإبداعية التي تشكل الرصد المعرفي والخزين الايقوني عند الفنان التي تشكل الكيانات الماقبلية في التشكل والتجسيد الى موضوعات ووقائع مادية بطرائق وكيفيات متعددة تتمظهر وتنسب فيما بعد حسب طبيعة تمثيلها.

- **الثانانية :** ينطلق (بيرس) لهذه الرتبة من مصادره تؤكد بأن عالم الوقائع الخارجية المجسدة موجودة وجوداً مستقلاً عنا وعن فكرنا الذي كان يعزى إليه بسط مشروعية وجودها عن طريق الاستدلال – الذي نلقه في تأملات ديكرات – وستنقل سيميوطيقا (بيرس) رتبة هذا الوجود من مقام التمثيل الى مقام الظاهرة بوصفها معطى بطريقة مباشرة. ودالة على طبيعة التضاد والصراع في الموجودات الفردية التي تفرض علينا الانتباه إليها. (130/ص 136).

ولهذا " ان الضرورة في الثانانية – غير مشروطة – لأنها قوة بدون قانون، وهي مجموع نتائجها التي هي تأثيراتها علينا. وأخيراً فأن موضوعها ليس عقلياً، بل هو الجوهر المادي أو الفيزيقي أو الجسم ". (48/ص 36 نقلاً عن 130/ص 136).

وعليه فان كل ما يقع في الوجود يتجسد في عالم التجربة المحدد، وأن الأفعال المترتبة عن ذلك تقتضي نشاطاً دينامياً. ان الثاني يوجد في الوقائع بصفته غيرياً ووجوداً أو أثراً... ووقعاً وعلاقة وتجربة. ولا يمكن لأي من هذه الصفات أن يكون غيرياً أو مستقلاً بدون أول (Premier) يصبح هذا الشيء، بالنسبة إليه غيرياً أو مستقلاً، فأن الثاني يتحدد ويترسخ بواسطة الأول، لأنه هو الشيء الميت الخارجي. وانطلاقاً من فكرة التقابل والتضاد (كالخير والشر)، يبدو ان الطبيعة الثنائية خصيصة من خصائص الوجود التي تعبر عن وجودها بوصفها تضاداً لشيء آخر على الدوام. (130/ص 136).

إذ لطالما تدرك الثانانية باعتبارها الواقعة الفعلية ونمط وجود الشيء؛ أي الانتقال من التواصل المنفصل الى الوجود العيني المتجسد بمقولاتي الزمان والمكان. وهي تعني نقل الطابع اللامحدود الى المحدد ضمن وقائع قابلة للإدراك كوجود عيني، فاللون الأحمر قبل وجود شيء أحمر لم يكن سوى كيفية أو صبغة أو مكان وقد تجسد في شيء ما فأصبح علماً أحمر أو ثوباً أحمر... فإنه تحول من الإمكان الى الوجود الفعلي. ولهذا كانت مقولة الثانانية " تمثل عالم الموضوعات التي ترتبط بالوقائع ". (155/ص 52 نقلاً عن 130/ص 137). وتسعى الموجودات الفردية الممكنة التي تتصف بالعمومية الى البحث عن منزلتها داخل النظام العام للكون. وقد تبدو هذه الرتبة من الوجود بأنها غير مستقلة بذاتها، وغير ضرورية. ومن ثم فهي متعلقة بالاولانية التي تؤمن بفكرة اتصال الكون.

- **الثالثانية :** كان (بيرس) يؤمن بسلطان القانون الذي ينظم الكون بوصفه مجرة سيميوطيقية شاملة، تصطرع فيها الموجودات على إنها علامات جزئية متعلقة مع علامات جزئية أخرى وفق قواعد تتسم بالواقعية لا مجال فيها للصدفة مثلما ذهبت الفلسفات الأخرى. ولهذا كان يخالف الفلسفات التي لا تتحسس لفكرة تعميم القوانين؛ كما ان الكون هو أية دالة على عظمة (الله) (عز وجل) وقدرته، وعليه فأن البرهنة على واقعية تلك القوانين تثبت بأن الظواهر تنتقل من طور التشتت أو التلقائية الى طور الاتساق الذي يستكشف السمات العقلية. (130/ص 137).

فيدل (بيرس) على ان الكون الذي كان في البدء مجرد فوضى يغدو تدريجياً منظماً معقولاً. إذ يُسوي (بيرس) بين انتشار الحركة المنتظمة في الطبيعة وبين نشأة التصورات أو الكليات في الذهن. أن أفكارنا عن الأشياء والوقائع ليست سوى تصورات عن واقعها الحسي. إلا ان قبل هذه التصورات كان يخالطها الكثير من الاعتقادات اللاهوتية التي لا يبرأ منها التفكير الفلسفي. بيد ان (بيرس) اشترط على المفاهيم التي تدخل الى دائرة الفعل بين المنظور المنطقي ان تمر على عتبات الإدراك الحسي، وتخرج الى الفعل الهادف. (130/ص 137).

فمن الناحية الفلسفية تعد " السيميوطيقا البيرسية هي علم للثالثانية أو فلسفة التمثل (السيميوزيس) على نحو عام ". (155/ص 116 نقلاً عن 130/ص 138).

وعلى هذا فأن الثالثانية هي الشرط الضروري لإنتاج القانون والضرورة والفكر والدلالة فلا يمكن للأول ان يحيل على الثاني إلا من خلال وجود عنصر ثالث وسيط يربط بينهما. وعليه فالإنتاج الثقافي (مثلاً) بمنظوماته الدالة سيكون إحدى درجتي الثالثانية.

وفي ضوء ما تقدم سيتمخض عن هذه (الرتب/المقولات) الثلاث، أساس التصور السيميوطيقي البيرسي للعلامة. فلأنه منطق ثلاثي وتصور مر بأطوار ثلاثة، فكان تصنيفه للعلامات المبني على طبيعة

العلاقة بين العلامات وموضوعها، أنتج العلامات (الأيقونية/ الإشارية/ الرمزية) التي تمتثل إليها كل الوقائع والموجودات في هذا الكون لأن تكون أحدها أو من خليطها.

ان هذا النمط الثلاثي في الإحالة هو أساس وجود العلامة (فالممثل يحيل على الموضوع عبر المؤول) وفق شروط الفعل المركب للإدراك. وهذا معناه النظر إلى الدلالة باعتبارها صيرورة في الوجود وفي الاشتغال، وليس معطى جاهزاً يوجد خارج الفعل الإنساني. فاستوحى (بيرس) تعريف العلامة من الترابط الثلاثي بين عناصر الإدراك الأساسية و " الفكر (الذي هو من نظام الثنائية) يستحوذ على الموجودات (التي هي من نظام الثنائية) عبر الممكنات (التي هي من نظام الاولانية) (135/ص93). وتتوضح العملية من خلال هذه التقسيمات:

الثلاثانية	الثانانية	الاولانية	جهات الوجود التدلال
قانونية (عرفية)	تفردية	كيفية (نوعية)	الممثل (الدال)
رمزية	مؤشيرية	ايقونية	الموضوع
البرهانية	قضوية (تصديق)	الحلمية	المؤول

كما أسهم مبدأ (البراجماتية/ الذرائعية) بدور كبير في سيميوطيقا (بيرس) – لأن هذا المبدأ أجاب عن مسائل عديدة لم يجد لها التحليل العقلاني جواباً – ولهذا استبدل (بيرس) الحدس العقلاني بالتجربة العلمية – ووفق هذا المبدأ – إذ كان يعني رفض علم النفس الاستنباطي لحالات الوعي، واستبداله (بالعمل/ التجربة). ولقد تساءل (بيرس) عما هي العلامة، فبدءاً العلامة هي ما تنتج، وما تنتج هو دلالتها. وبعبارة أخرى هي قانون الحدث. (108/ص46) فنجد ان السيميوطيقا البيرسية تركز على النتائج وليس على التأويلات الخارجية عن هذه النتائج. إذ البراجماتية كافية – من حيث المبدأ – للإشارة الى المعنى.

فتتسم وجهة (بيرس) البراجماتية – الذي أسهم بتأسيسها كمنهج فلسفي حديث – بأنها أحدثت تحولاً وتغيراً في القيم الإنسانية وفق المنطلقات والمبادئ التي جاءت بها فكان لها الأثر في تحول السلوك الاجتماعي العام وبالتالي آثارها على محمل المعطيات النقدية والتحليلية. فمنطلقها يكاد ان يتحدد " بأن تأثير الشيء مرهون بنتائجه العلمية ". (130/ص147) فإذا أخذنا علامة أو شيء يطلق عليه (سيارة) إذ لا نستطيع فهمها ما لم ندرك بأنها غير قابلة للحركة – فنفهمها أو نتعرف على معناها عندما ندركها بأنها قابلة للحركة – وهذه النتيجة هي معنى علامة سيارة؛ أو على كل شيء يمكن ان أطلق عليه سيارة. وعليه فأن أي شيء ينبغي ان يقع في إطار التجربة التي هي السبيل الوحيد الذي ينقل ويحول الواقع الى الذات التي من خلالها لا يمكن إدراك العلامات من المنظور البراجماتي.

ان المفهوم الأساس لسيميوطيقا (بيرس) هو الصيرورة السيميوطيقية أو السيميوزيس (Semiosis) * التي يعمل بموجبها شيء ما بوصفه علامة. وتفترض هذه الصيرورة مشاركة ثلاثة أركان (الممثل – الموضوع – المؤول) لتشكيل العلامة والحركة بين هذه الأركان الثلاثة لا يمكن - بأي شكل من الأشكال - ان تختصر في علاقة ثنائية (كما ذكرها سوسير). (108/ص34) إذ إنها قائمة على بروتوكول منطق رياضي له أسس ودعائم صلبة متبينة على فهم الوجود بهذه الثلاثية. وعليه يؤكد الباحث على ان العلامة القائمة على العلاقة الثنائية قاصرة و لا يمكن تعميمها من منطلق ان الميول في معرفة الشيء وإدراكه لا يتماثل عند المتلقين لها – إلا في حدود التواضع عليها خارجياً - في حين إمكانية تعميم العلامة التي تفترض الأبعاد

* السيميوزيس : هي حركة تأويلية غير محددة بأي أفق وغير محكومة بأنه غاية. إنها سلسلة الإحالات المتولدة عن حركة تمثيل أولى ومنتشرة في كل الأفاق. (135/ص100).

الثلاثة على اعتبار شموليتها متأتية من ارتباطها بالعالم الخارجي الذي تحيل عليه. وعليه فالصيرورة السيميوطيقية هي عملية انصهار الأركان الثلاثة للعلامة واشتغالها على أنها وحدة كاملة.

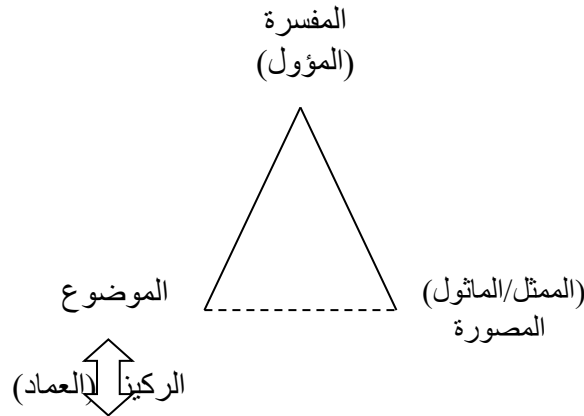
وهكذا كان (بيرس) أول من أرسى دعائم نظام للعلامات وإنتاج للدلالات يمر عبر ميكانيزم خاص أطلق عليه اسم السيميوزيس، أو الصيرورة التي يشتغل من خلالها شيء ما كعلامة، التي تنوب عن التجارب الإنسانية بكل أحجامها وامتداداتها وأشكالها. (13/ص138).

انبثق مفهوم العلامة عند (بيرس) من السيميوزيس، فالعلامة هي علاقة ثلاثية الأصل ينوب الممثل فيها (الأولاني) عن (الثانياني) الذي يسمى الموضوع، وبدوره الممثل يُحدد (الثالثاني) الذي يدعى المؤول، فيغدو السيميوزيس بتصور (بيرس) فعل العلامة وعملها. (129/ص56) إلا أن ما يلفت النظر من هذا هو ما لانهاية العلامة، وقد يتبادر إلى الذهن متى تحصل عملية الإحالة إلى المرجع، بمعنى آخر متى تحصل العلامة على دلالتها*.

تشكل السيميوزيس البيرسية أساس الكون كله، في التعريف والتصنيف والاشتغال وتكون صيرورة التدليل أو إمكانية اكتفاء العلامة بذاتها أمر مستحيل، فالصرح السيميوطيقي البيرسي - حسب (بنفنسنت) - لا يمكن أن يستوعب نفسه بنفسه، فلكي لا تندثر العلامة داخل هذا التوالد اللانهائي؛ يجب الإقرار، في لحظة ما، بوجود اختلاف ما بين العلامة والمدلول. إذ يعد إدراك الترابط (الثلاثي للعلامة) بين أداة التمثيل (العلامة) - أي بين التمثيل لشيء يمكن استحضاره من خلال شكل أو أشكال رمزية - وبين ما يوجد خارجها، هو المفتاح الرئيس لفهم نمط إنتاج الدلالة وفهم آليات التوالد التأويلي الناتج عن تصور صيرورة تدليلية يعتبرها (بيرس) - نظرياً على الأقل - غير قابلة للانكفاء على نفسها، وغير محصورة بحد بعينه. (135/ص92-94) ولهذا تصطبغ سيميوطيقاه بأنها تأويلية، لانفتاحها اللانهائي في عمليات التدليل والإحالة.

وعوضاً من أن يكون هذا الترابط مرادفاً لحركة تعينية ممتدة في أشياء تعد نقطة نهائية لفعل العلامة؛ وهذه (الكلمة/العلامة) تدل على هذه الواقعة هنا وألان فحسب، فإنها تحول وتتحوّل عبرها الأشياء إلى علامات تقوم وفق نفس شروط الإحالة الأولى بخلق سلسلة من الإحالات داخل الدائرة الخاصة التي تحتوي العنصر مصدر التدليل. وهكذا. فكل عنصر من عناصر العلامات قابل لأن يتحول إلى علامة، أي إلى عنصر استقطاب دلالي يثير حوله مسيرات متنوعة في الإحالة والتدليل " فالعالم الذي تحيل عليه العلامات عالم يتشكل ويتحلل داخل نسيج السيميوزيس ". (135/ص94)

يعرف (بيرس) العلامة (Sign) على النحو الآتي: " العلامة أو المصورة (Representamen) هي شيء ما ينوب لشخص ما عن شيء ما، من وجهة ما وبصفة ما. فهي توجه لشخص ما، بمعنى إنها تخلق في عقل ذلك الشخص علامة معادلة، أو ربما، علامة أكثر تطوراً، وهذه العلامة التي تخلقها أسميها مفسرة (Interpretant) للعلامة الأولى. أن العلامة تنوب عن شيء ما وهذا الشيء هو موضوعاتها (Object). وهي لا تنوب عن تلك الموضوعه من كل الجهات بل تنوب عنها بالرجوع إلى نوع من الفكرة التي سميتها سابقاً ركيزة (Ground) المصورة. (29/ص138) ويمكن توضيح كيان العلامة في الشكل الآتي:



* سوف يتم تبينها لاحقاً.

وئود التوقف ببعض الشيء عند المصطلحات (الأركان) في تعريف بيرس للعلامة، لتوضيح بعض الجوانب:-

1. **المصورة (الممثل / الماثول) :** هي الحامل المادي للعلامة، وتتفرع من خلالها علامات أخرى، نشأت لوجود علاقة رابطة بين هذه الصورة والأطراف الأخرى للعلامة.

وبالرغم من أن (بيرس) يستعمل عبارة (العلامة أو الماثول) فإن هناك فرقاً واضحاً بينهما " فالعلامة هي الشيء المعطى كما هو، بينما يعين الماثول (الشيء/علامة) منظوراً إليه داخل التحليل الثلاثي كعنصر داخل صيرورة التأويل ". (135/ص 108).

2. **المفسرة (المؤول) :** هي علامة جديدة تنجم عن الأثر الذي يتركه موضوع العلامة في ذهن (المفسر/ متلقي العلامة)، إذ لا يعتبرها (بيرس) تصوراً ذهنياً أو مفهوماً ولكنه يرى إنها علامة أكثر تطوراً ومتشعبة ومتعددة. وهي في الحقيقة مجموعة الاحتمالات التي ينطوي عليها موضوع العلامة الأولى، وذهب الى ان لها وجوداً مستقلاً عن الذهن الذي يختبرها – حيث ان الذهن يختار من بين الاحتمالات المتعددة احتمالاً واحداً – كما يمكن ان تكون هذه الاحتمالات ماضية وحاضرة وقد تكون أيضاً مستقبلية. فهي كل ما يمكن ان يعرف عن موضوع العلامة بالفعل أو بالقوة. وهي حجر الزاوية في تعريفه للعلامة لأنها مكملة المعنى ومكان تولده. وتكون آلية تولد المعنى هي الترجمة: فالمعنى هو نتاج ترجمة علامة الى علامة أخرى قد تكون من نفس النوع أو من نوع مختلف، وبما إنها متعددة، فقد تتخذ بعض الأشكال منها:

- قد تكون المفسرة، مصورة من نظام سيميوطيقي آخر. فالعلامة اللغوية (كلب) تترجم مثلاً إلى صورة فوتوغرافية أو رسم بياني أو صورة صوتية (عواء).

- وقد تكون المفسرة، تعريفاً علمياً يصاغ في نفس النظام السيميوطيقي. فالعلامة (الهر) يعرف بأنه حيوان سنوري، مثلما يترجم (الملح) الى كلوريد الصوديوم.

- وقد تكون المفسرة معنى من المعاني الإيحائية المصاحبة للعلامة التي تحمل بعض الدلالات العاطفية اللصيقة بها، فالعلامة (كلب) تترجم الى (وفاء).

- وقد تكون المفسرة، مجرد ترجمة من لغة طبيعية الى لغة طبيعية أخرى. فالعلامة (كلب) تترجم الى (... chine – dog).

- وقد تكون المفسرة سلوكاً تثيره العلامة عند المتلقي، فقد يترجم سماع نباح كلب الى وقوع شيء ما أو خطر أو شعور بالألم، الى غير ذلك). (95/ص 27) ومن هذه العلامة يكون منطلق الانفتاح العلامي.

يدعونا القول الى ان الحاجة لهذا العامل المفسر يعود الى ان العلاقة بين العلامة والشيء الذي تشير إليه علاقة ناقصة، من حيث ان العلامة المصورة لا ترمز أو تشير الى الشيء كله ولكن تشير الى احد احتمالاته المتعددة. وهكذا " العلامة تعهد الى مؤولها مهمة منحها جزءاً من مدلولها ". (13/ص 131).

فتعد مقولة المؤول – حسب (بيرس) - " الحجر الأساس في أي تعريف للعلامة، ويشكل نقطة الارتكاز الأولى في تعريف العلامة وفي وجودها وفي أشكال تجلياتها... فإن المؤول هو المصفاة التي يتم عبرها تسريب الصور المتنوعة التي تتزين بها الموجودات الواقعية والمتخيلة أو القابلة للتخيل أو غير القابلة للتضليل ". (135/ص 92) فالمؤول يشتغل كجسر رابط بين (أشكال/ دوال) ومادة مضمونية (مدلول/ موضوع).

يمكن تناول المؤول باعتباره ما يشكل نقطة إرساء أولي للمعنى، فهو ليس تأويلاً بل منطلق له يحدد فعله، انطلاقاً من أنواعه التي تعد مدخلاً رئيساً الى تحديد فعل التأويل. فيقود المسار التأويلي للمؤول (أي صيرورته) من تحديد معطيات دلالية أولية (مؤول مباشر) – لأنه لا يقترح أية معرفة، إلا انه يقوم بإدراج الممثل ضمن حركة تأويلية الى إثارة سلسلة من الدلالات المتنوعة (مؤول ديناميكي) – الذي يكون تصوراً حسب (بيرس) يستجيب للطابع المتنوع للحاجات التي تنتجها الممارسة الإنسانية. ويبحث عن المعاني الثانوية خلف المظاهر البسيطة المباشرة. فالمؤول قراءة في السياق الذي يوجد خارج العلامة، أي مجمل المضامين الثقافية التي تشير إليها العلامة – ليصل في نهاية الأمر الى تحديد نقطة إرساء دلالية (مؤول نهائي) - إلا انه ليس آلة لإنتاج الدلالات والمعاني، كما انه ليس صياغة نهائية لدلالات بعينها تعد إثباتاً لمعرفة قارة. إنه على العكس من ذلك، وبالرغم من مظهره الانغلاق، يشير الى ان الدلالات متعددة تعدد السياقات التأويلية. وأن التعدد لا يوجد في الواقعة المادية (الخارجية) لأن كل تعدد إنما يعود الى الذات التي تقوم بالتأويل – ويعد هذا الأفق شكلاً نهائياً ستستقر عليه هذه الصيرورة. (135/ص 96، 101، 103).

كما يرى (بيرس) ان المؤول النهائي لحالة ما " يعني طريقة في الكشف عن حكم عام من خلال حالة خاصة، وتلك عادة (الخبير) الذي يقوم برد لوحة مجهولة (مثلاً) إلى فنان بعينه، ومدرسة فنية بعينها أيضاً... ". (135/ص103) وهي ما تسمى بالعدة المخصصة التي تصنف معلومة جديدة ضمن معرفة عامة. فلمؤول صيرورة تأويلية؛ افتراضية للخروج بتكهن عام دون وجود ضمانات موضوعية على انه سيصدق مع حالة خاصة أو عامة (اعتيادية) تنطلق من معرفة سابقة، أو استقرائية تكون حكم عام من حالة خاصة، أو استنباطية تمثل حكماً خاصاً من حالة عامة ومستند الى معرفة عامة. كما يسهم المؤول بالحركة السيميوزيسية ويمدها بعناصر التأويل الذي يغرف عناصره من مصادر متعددة (ثقافية/إيديولوجية/أسطورية...)، وكل ما يسهم في أغناء التأويل وتنويعه، ووفق تلك الوظيفة يدرج (بيرس) السيميوزيس ضمن دائرة الامتثالي. (135/ص100-101) ولهذا يجدر القول بأن العلامة المفسرة هي علامة أخرى تحيل الى علامات أخرى، الى ما لانهاية في عملية سميطة لا متناهية (Unlimited Semiosis).

وعلى اثر توسع مفهوم العلامة المفسرة في تعريف (بيرس)، وجه (إميل بنفست) نقداً لهذا التعريف الذي حول كل شيء الى علامات، جاعلاً العلامة أساساً للعالم بأسره. إذ ذكر في مقال له عن (سيميولوجيا اللغة) عمم (بيرس) مفهوم العلامة على كل شيء سواء كانت عناصر حسية ملموسة أو عاصر مجردة مفردة أو متشابهة، فحتى مشاعر الإنسان وأفكاره علامات. ومن الملفت للنظر ان هذه العلامات اللامتناهية لا تحيل الى شيء سوى علامات أخرى، فكيف يمكن الخروج من نطاق علم العلامات المغلق على نفسه. (95/ص28) لقد ذكر فيما قبل أن العلامة تتجلى بكونها كياناً ممتداً في نفسه، وما دام كل عنصر قابلاً لأن يتحول الى نقطة ارتكاز تتجسد فيها الوقائع العلامية أولاً. وكونها كياناً ممتداً في ما هو خارجه، فالعلامة تموت لحظة تجسدها في واقعة بعينها، فهي تولد وتكبر وتموت في الأشياء، فإنها تترك أثراً أن تعلق الأمر بالفرد، وقانوناً عندما يتعلق الأمر بالمجتمع أو بعلوم الإنسان. (135/ص94) وإذا ما رُمنا القول بأن يكون للعلامة أكثر من موضوعه. فمثلاً الجملة (قتل قابيل هابيل) علامة تشير الى قابيل بقدر ما تشير الى هابيل. حتى إذا أهلكنا عمداً الموضوع الثالث (القتل) ولكن يمكن اعتبار مجموعة الموضوعات موضوعاً معقدة واحدة. وعليه ستعامل العلامة كما لو إنها موضوعاً واحدة لأجل تسهيل معضلات الدراسة. وإذا كانت العلامة شيئاً متبائناً عن موضوعاتها فلا بد ان يكون هناك في الفكر أو في التعبير (تفسير أو حجة أو سياق) يوضح كيف يتم ذلك، وما المنظومة التي تجعل العلامة تصور الموضوع أو تصور مجموعة من الموضوعات. وبذلك تكون العلامة مع التفسير علامة أخرى، وبدوره سيصبح التفسير علامة أخرى، وغالباً ما يحتاج بدوره الى تفسير إضافي، وعندما يؤخذ التفسير الأخير مع العلامة الموسعة سيكون بدوره علامة أكثر اتساعاً مما سبق، وهكذا استطراداً على هذا النسق سنصل - أو لابد أن نصل أخيراً - الى علامة تصور نفسها وتحتوي على تفسير ذاتها وتفسير كل أجزائها الدالة. إذ كل جزء من هذه الأجزاء - بناءً على هذا التفسير - جزء آخر يقوم مقام موضوعه. وبناءً على ذلك فكل علامة لها، بالفعل أو بالقوة، ما يمكن ان نسميه (قاعدة تفسيرية) يمكن على أساسها فهم العلامة باعتبارها نوعاً من الفيض الصادر عن موضوعاتها، لو صح التعبير. (للمزيد راجع 29/ص139-140)

فحسب (إيكو) وترديداً لما قاله (بيرس) بأن " السلسلة اللامتناهية من التمثيلات تحتوي على شيء مطلق الوجود وهو ما يشكل نهاية السلسلة ". (13/ص133) فكل تمثل يحتوي على تمثيل سابق عليه، ان كان على مستوى العلامة أو على مستوى الموضوعات أو الأنظمة التي تشكلها.

إلا ان هناك ما يجمد الصيرورة - الصيرورة التأويلية للمؤول - مؤقتاً من خلال المسار العلامى من علامة لأخرى، لكي يتسنى للباعثين الاتفاق على واقع سياق إبلاغي معين، وهي ما يسميها (بيرس) بالعادات التي تشل الصيرورة السيميوطيقية، فهي عالم (الأفكار الجاهزة). ولكنها وليدة علامات سابقة، ولهذا فأن العلامات هي التي تؤدي الى تدعيم أو تغيير العادات. (للمزيد راجع: 141/ص101).

3. الموضوع : يكون الموضوع في تحديد (بيرس) أكثر تعقيداً - من المشار إليه عند (أوجدان وريتشاردز) والموضوع عنده هو جزء من العلامة وليس شيئاً من أشياء عالم الموجودات. (95/ص28) بمعنى ان الموضوع هو ليس المرجع المادي في الواقع (العالم الموضوعي).

فالموضوع هو المعرفة المفترضة التي تسمح لنا بالإتيان بمعلومات إضافية تخصه (أي تخص العلامة)، فإذا كان هناك شيء ما يشير الى معلومة. ولا يملك (المتلقي) أية معرفة عنها - مباشرة وغير

مباشرة - فلا يمكن ان تسمى علامة - مثلها مثل الدال الذي لا يثير في الذهن أي مدلول فيبعد ضوضاء لا دلالة له - فلا يوجد موضوع مستقل من دون التفكير فيه، ولهذا الموضوع لا يحضر الى الذهن إلا عبر تلك المعرفة، كما لا يمكن الحديث عنه إلا من خلال هذه المعرفة. وهذا ما دفع (بيرس) الى التمييز بين نوعين من الموضوعات (المباشرة والديناميكية). (135/ص96).

وترد الموضوعات فيما يأتي:

- **الموضوع المباشر (Object Immediat):** هو جزء من أجزاء العلامة، وعنصر من عناصرها المكونة (أي هو الكليات المجردة) وهو معطى مع العلامة ذاتها بشكل مباشر.

- **الموضوع الديناميكي (Object Dynamique):** هو الشيء في عالم الموجودات الذي تحيل إليه العلامة وتحاول - بنسبته - ان تمثله، لعدم قدرتها على تمثيل كل جوانبه. إذ يشير الموضوع الديناميكي الى الموجودات الواقعية، ويحتاج كي يتم الوصول إليه الى (التمحيص/النبش) في ذاكرة العلامة. وتجدر الإشارة الى ان العلامة لا تنوب عن الموجودات الواقعية (انطولوجياً) ولكنها تنوب عن الكليات المجردة، وتساعد في ذات الوقت في حركة جدلية على تشكيلها. (95/ص28) فالتمييز بين الموضوعات، يتمثل في ان الموضوع المباشر يشير الى المشار إليه كما هو ممثل في العلامة، والموضوع الديناميكي يشير الى المشار إليه كما هو في الواقع.

فإذا أخذت كلمة (مطر) - كعلامة لغوية - فأنتني سأكون أمام معرفتين؛ الأولى هي ما تقوله الكلمة مباشرة من خلال مدلولها (مؤلها المباشر) بأنه (ماء ينزل من السماء) ويطلق (بيرس) على هذه المعرفة (الموضوع المباشر)، لكن المتكلم يعرف عن المطر أشياء كثيرة ويتعلق الأمر بمجمل رموزه المباشرة وغير المباشرة (كالخير والخصوبة والتطهير... الخ) وهذه المعرفة غير المباشرة هي ما نطلق عليه الموضوع الديناميكي. (13/ص41). فالتمييز بين هذين النوعين من الموضوعات هو في حقيقته تمييز بين نوعين من المعرفة الإنسانية.

ويمتد (بيرس) بالتمييز بين الموضوعات - على اثر صفة الموضوع أو تمثيل جهة ما - بين الفعل الخاص للعلامة، أي إدراك ما هو معطى بشكل مباشر من خلال علامة ما تجسد واقعه قد تؤول وفق ما تخصصنا به التجربة المباشرة، وبين الفعل الضمني لهذه العلامة الذي يصعب معه افتراض معارف أخرى تدل بها العلامة وبهذا لا يستطيع الشخص الذي يقوم بالتأويل استيعابها ضمن مسير تأويلي واحد محدد مكانياً. (135/ص95) وهذا ما ذهب إليه أيضاً (بارت) وبحث فيه (كما سنرى) عبر ما يسمى بالدلالات المباشرة والدلالات الضمنية على المستوى التدليلي.

لا يتطلب الموضوع المباشر - من حيث ان فعل الإدراك الذي يستدعيه - سوى عناصر التجربة المشتركة، في حين الموضوع الديناميكي يستدعي فعلاً موازياً للأول لأن حصيلة ما يسميه (بيرس) بالتجربة الضمنية. وما يقوم بربط العلامة وانتماءها الى هذا الموضوع أو ذاك هو السياق الخاص الذي تولد العلامة ضمنه وتنمو. (135/ص96). ويمكن القول ان سعة هذا التوزيع المنهجي هو ما يمكن ان نصفه بأن الموضوع يتجاوز العلامة وتعد العلامة إحدى تجلياته.

فعمد (بيرس) الى الفصل بين موضوعات العلامة، أي بين الموضوع المعطى عبر فعل التحين نفسه، وبين ما يمكن ان يدرك بشكل غير مباشر من خلال ما هو متحقق. ولأن الموضوع هو الذي يحدد العلامة (لكونه أشمل وأعم منها)، فإن التفكير في موضوع ما، هو بالتأكيد تفكير في شيء نملك عنه معرفة سابقة. (135/ص96). وبلا شك ان التمييز بينهما فيه كثير من الغنى ويساعد على تعميق الفكرة القائلة؛ ان أنظمة العلامات عامة تؤدي دوراً مهماً في تشكيل إدراكنا للعالم. فالعلامات لا تنوب عن الأشياء بطريقة شفافة، ولكنها تتميز بنوع من الكثافة تضيفها هي على الأشياء، وتأتي هذه الكثافة من الأفكار والتصورات عن الأشياء التي تصاحب إبداع العلامات. (96/ص28) وعليه فان كل فعل (سيميويزي) يتحدد من خلال موضوع ديناميكي - وهو بهذه الصفة يوجد خارج السيميويزيس - يمكن تحديده، باعتباره الواقع الذي يقوم، بوسائل ما، بتجديد العلامة عبر ممثلها.

كما تجدر الإشارة الى ان هناك مفهوماً مهماً يعول عليه فهم العلامة إلا وهو مفهوم (الركيزة/ عماد الممثل) الملاصق للموضوع، إذ يشير هذا المفهوم الى ان تمثيل واقعه ما هو إلا تمثيل جزئي، فالعلامة تحل محل شيء يعد موضوعاً لها، وهذا الحل لا يستوعب بمجموعه مكونات الموضوع، بل يتم عبر (فكرة/ ركيزة). ولهذا يكون كل تمثيل ليس سوى إنتقاء خاص يتم وفق وجهة نظر معينة، وبعبارة أخرى - بمفهوم

(إيكو) - انه صفة للموضوع باعتباره منتقى بطريقة معينة في أفق خلق موضوع مباشر. (135/ص 95) فهو أقرب الى أن يكون مفهوماً استعارياً ينتقى أحد أوجه المدلول. وعليه يصبح النص الرسومي (مثلاً) بهذه الحالة صفة للموضوع الجمالي وليس تمثيلاً كلياً له.

ان مردودية مفهوم الركيزة لا يتحدد إلا لحظة التمثيل، أي لحظة إنتقاء موضوع ما عبر إحالة خاصة، إذ ان القول - مثلاً - (ان الشجرة مثمرة) ليس انتقاء لخصائص محددة بعينها واستبعاداً لخصائصها الأخرى (كالطول والظل وطبيعية الفاكهة...) فلا يمكن القول أن هذا التمثيل وحده أستوعب الخصائص المتعددة، فمن حركته لا يمكن التمثيل عن كل الإحالات الاستعارية التي يمكن ان تحيل عليها كلمة شجرة. ولعل هذا التحديد هو الذي يجعل من الموضوع - أي ما يوجد خارج أداة التمثيل - كياناً أشمل وأعم من العلامة نفسها، بل ان العلامة في محاولاتها الدائمة لاستيعابه لا تقوم إلا بالكشف عن غناه وتطوره الدائم. (135/ص 95).

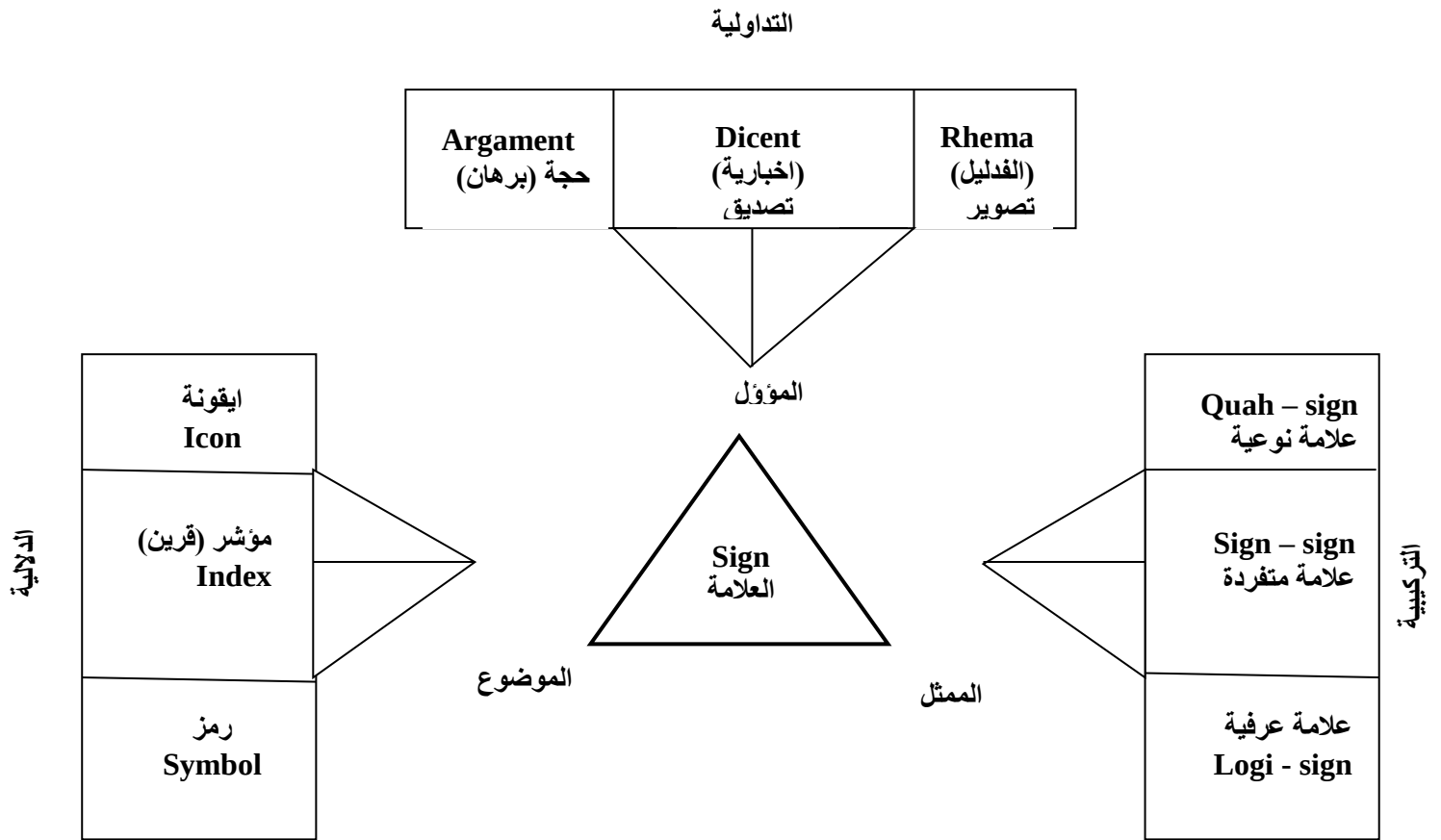
كما يثار مفهوم (المرجع) في نظرية (بيرس) ويحتل أهمية واسعة. اذ يُزعم ان لكل علامة موضوعاً تشير إليه، غير انه لا يشترط ان يكون لهذا الموضوع وجود فيزيائي فقد يكون فكرة أو شكلاً حليماً... الخ. فالصياغات والمفاهيم التي لها مرجع - حسب (بيرس) - تكون الوحيدة التي لها قيمة صدق، أما عداها فلا تؤخذ مأخذ الجد. فتستمد الأشياء معانيها مما تشير إليه - وهذه الانفاضية التي لم يتطرق لها (سوسير) ليست شيئاً مطلقاً، إلا إننا نجده يشير الى هذه القضية من خلال ان الكلمات تكتسب معانيها من البنية التبادلية؛ أي من خلال علاقاتها - على المحور الخطي (الأفقي) - بكلمات أخرى في اللغة فالإحالة اعتباطية أو عرضية. وفي كل حال فهي خارج منطقة اهتمام السيميولوجيا، ويزعم أصحاب هذا الرأي انه لا وجود لإحالة خارجية. وتتضح العملية أكثر من خلال التقسيمات البيرونية المعروفة، لعلاقة العلامة بما تمثله (موضوعها) فتعرف العلامات الأيقونات والمؤشرات من خلال علاقتها بمراجعها، بينما تعرف الرموز بمكانتها من النظام العرفي أو الاعتباطي، وهكذا يتيح (بيرس) المجال لنوع من الحراكة التي رفضها كل من التجريبيين والسيميائيين المتطرفين. (73/ص 241).

ونخلص من ذلك الى ان العلامة بوصفها ممثلاً تقتضي موضوعاً له (صفة الفكرة سواء أطابق الواقع أم لم يطابقه) لأن العلامة لا تشير الى شيء بعينه بقدر ما تشير الى علامة أخرى، كما يستدعي أيضاً مؤولاً على انه نتاج العلامة ذاتها فيغدو عنصراً شريكاً للعلامة نفسها.

وتفترض العلامة معرفة مسبقة بالموضوع، كما تقوم بتوصيل معلومات إضافية بصورها. فكل علامة معرفة ولولاها لما عُدت علامة. (للمزيد راجع: 29/ص 140).

ويمكن بشكل مجمل تقديم تقسيمات (بيرس) للعلامات، التي خضع كل عنصر من هذه العناصر (الأركان) الثلاثة بدوره الى تفريع ثلاث ثلاثيات كما في المخطط الآتي * :

* - (للمزيد ينظر: (108/ص 36) (85/ص 137) (86/ص 15) (1/ص 79) (130/ص 139)).



وبخلاف هذه المفاهيم وتفريعاتها، لا تفهم العلامة، اذ تتطلب ان يتلاءم ثلاثة عناصر، كل عناصر من احد الأركان الرئيسية، وهذا شرط ضروري لتمثيلها (العلامة) بشكل عام.

مما تقدم يمكن تقسيم العلامات الى ثلاثيات على النحو الآتي (29/ص 141 – 142) :

أولاً : **الثلاثية الأولى** : المقابلة لركن الممثل، والتقسيم يرد وفقاً لماهية العلامة في ذاتها، فتكون كالآتي:
 أ. **العلامة النوعية (Quali-sign)** : فهي نوعية تشكل علامة. و لا يمكنها ان تنصرف كعلامة حتى تتجسد، ولكن التجسد لا يرتبط إطلاقاً بطبيعتها من حيث كونها علامة، وذلك لا اعتبارها مجرد نوعية، فقد لا يكون لها وجود أصلاً.

ب. **العلامة المتفردة (Sin-sign)** : وهي الشيء الموجود أو الواقعة الفعلية التي تشكل علامة، ولا يمكنها ان تكون علامة إلا عبر نوعيتها، ولهذا فهي تتضمن علامة عرفية. أو قد تكون علامات عرفية متعددة، وتتميز هذه العلامات العرفية بخصوصيتها، فهي لا تشكل علامة إلا عندما تتجسد فعلياً. وبهذا تعتبر وجوداً حقيقياً بذاتها.

ج. **العلامة العرفية (Legi-sign)** : فهي عرف يشكل علامة. وكل علامة متواضع عليها فهي علامة عرفية (وليس العكس). و لا تكون موضوعاً واحداً بل نمطاً عاماً قد تواضع الناس على اعتباره دالاً. وكل علامة عرفية تدل عبر حالات تطبيقها ويمكن ان تسمى حالة التطبيق هذه (بنسخة مطابقة Replica للعلامة) ونسخ المطابقة لا تقوم بالدلالة دون العرف الذي يؤهلها لذلك.

ثانياً : **الثلاثية الثانية** : المقابلة لركن الموضوع، والتقسيم يرد وفقاً لعلاقة العلامة بموضوعاتها*، وتكون كالآتي (الايقون/المؤشر/الرمز). ولذا كان أكبر انجاز (بيرس) في سعيه و أسهامه بتصنيف كل المعطيات المدركة و المعاشة في الحياة، في مجموعات مختلفة من العلامات لا بد ان يستوعبها الإنسان

* سنتناولها لاحقاً (في المبحث الثالث) بتفصيل أوسع.

ويدرك أبعادها حتى يستطيع إدراك وفهم المعنى من الوجود والحياة نفسها، فهي تكون شبكة من العلاقات لا مهرب للإنسان منها ولكي يتوصل الإنسان الى هذا الجبر الكوني للعلاقات، فقد قسم العلامات الى ثلاث مجموعات، ويكمن فحوى المعمار المنطقي البيروني في هذا التقسيم الذي عول على علاقة العلامة بمجالها (موضوعها). (25/ص 172).

ثالثاً : الثلاثية الثالثة : المقابلة لركن المؤول، فيكون التقسيم وفق لتصوير المؤول للعلامة.

أ. العلامة الاحتمالية : باعتبارها علامة على أمور احتمالية (خبرية).

ب. العلامة التصديقية : باعتبارها علامة على أمور واقعية.

ج. العلامة البرهانية : باعتبارها علامة على أمور عقلية.

ويقيم (بيرس) نظريته - التي تلوح الى حد ما ببعض مبادئ التفكيكية - على الأسس الآتية؛ ان العلاقة بين العلامة والعامل المؤول تعتمد على العلاقة بين العلامة وما ترمز إليه؛ فالعامل المؤول يرتبط بالشئ المشار إليه ارتباطاً يعادل - حسبما يقول (بيرس) - ارتباطه بالعلامة. ومن ثم يمكن اعتباره علامة أخرى أوجدتها العلامة الأصلية في ذهن الشخص الذي رآها أو سمعها وحاول فهمها ". (79/ص 156) وعليه فعملية المؤول هي عملية إحلال علامي أكثر تطوراً من العلامة الأصلية، فقد تحتاج علامة لغوية مثل (الشجرة) الى صورة الشجرة (إيقونياً) أو الى (مؤشر) يشير الى الكيان الموجود في الواقع، أو الى (رمز) مرادف لها أو ما يمكن ان تحيل على العالم النباتي. وأكثر من ذلك يسوّغ مبدأ الحركة (الصيرورة) عند (بيرس) مبررات للتفكيكية التي تنزع الى تحرير العلامات من ارتباطاتها التقليدية أو العرفية.

إذ تقوم سيميوطيقا (بيرس) على مبدأ أساسي يعد " العلامة صيرورة وشئ من خلال التعرف عليه نعرف أشياء إضافية مهمة ". (14/ص 69) فنتمظهر العلامات على إنها كيافيات تتشابه أو تتطابق بالنسبة للشئ الممثل وبمديات متعددة.

ان المعرفة المضافة التي تقدمها العلامة، تدل على الانتقال من مؤول الى آخر يكتسب العلامة تحديدات أكثر اتساعاً، سواء كان ذلك على مستوى التقرير أو على مستوى الإيحاء. (13/ص 120) وربما تتوارد هذه العبارة ومضمونيتها في مقاربات (بارتية) ضمن تحليله للأسطورة (كشكل دال).

لذا كان (بيرس) - حسب (دريدا) - يعد لا محدودية الإحالة معياراً يدلنا على وجود نظام من العلامات، فما يطلق العنان للدلالة هو نفسه ما يجعل توقعها أمراً مستحيلاً فالشئ ذاته علامة. (13/ص 126) فيدافع (بيرس) عن فكرة السيميوزيس اللامتناهي - من خلال ما احتواه تعريفه للعلامة - وإذا توقفت سلسلة المؤولات هاته عند حد بعينه، فلن تصل العلامة الى حالتها المثلى، فالعلامة هي (قضية/ مفهوم) في طور التولد على مستويين (مستوى الموضوع ومستوى المؤول)*.

وهكذا عُلّت منطلقات (بيرس) السيميوطيقية من شأنها بالمقابل مع المقاربات اللغوية. ولذا يدعي (بيرس) بأن اللغة موجودة في كل مكان ولا مكان في أن واحد، ولا تتعدى سوى كلمات وهي علامات، ولا تنتمي الى (فئة/صنف) خاص من العلامات، فمثلاً هي تنتمي الى الرموز تنتمي أيضاً للمؤشرات (كأسماء الإشارة) وضمن هذا السياق يصف (بيرس) أسماء الإشارة ضمن الإيماءات التي تقابلها في المعنى. (25/ص 172).

وبالرغم من أنه تناول " اللغة ككيان للفكر أو المعرفة (Know ledge)، ومثلت نسيجاً من العلامات المتشابكة المتداخلة القادرة على توليد علامات أخرى من داخلها دون حدود أو قيود ". (79/ص 156) على اعتبار ان الوحدة الدالة (الكلمة) تستطيع ان تستدعي عدة مداليل، وتعد مرادفات لها على المحور الاستعاري، وبقدر هذا فهي لا تتسع بالقدر الذي يراه (بيرس) للعلامة كمفهوم كلي ومتكامل.

ومدعاة ذلك الافتراض القائل بأن إرسالية مثل (أسد) يمكن ان تؤدي من خلال عدت أنظمة علامية غير علامات السنن اللغوية، لأن كل نظام سيميوطيقي ليس بالضرورة لغة طبيعية. إذا يمكننا ان نفهم علامة (أسد) برسمه أو تقديم صورته لقونياً أو بتمثيله إيمائياً، أو ننقله بوسيلة سمعية كزئير صوته. ونخلص من هذا الى ان عملية تفكيك الأنظمة السيميوطيكا التي تتجاوز العلامات اللغوية وممثليتها بعدة طرائق، قد يبقى الهدف منها، التواصل وشحن الإرسالية المسماة (أسد) بعد آليات لغوية علامية. (33/ص 12-13). وهذا ما

* لعل في هذا وبضمنه رداً لما تقدم على مقولة (بنفنسنت).

دلل عليه المعطى البيروني في طروحاته المعرفية، حيث أغنى البحث السيميوطيقي ومنحه شمولاً وكلية، لأنه عالج سيميوطيقاه بصورة عامة من دون التركيز على محور اللغة أو الوعي أو غيرهما.

في ضوء ما تقدم ستصبح السيميوطيقا - على غرار تدايقاتها البيرونية - منهجاً في البحث، غايته تقصي (الحق) ومقاربتة قصد تخليص العالم من خطر زواله، ودفع الإنسان إلى السعي وراء رقيه عن طريق التماهي مع الكون والحلول فيه؛ وينم هذا التصور عن بعد اجتماعي وصوفي (ثيولوجي) ثاو في سيميوطيقاه. (130/ص 118) فإن ما يخلص (بيروني) إلى غايته، هو الاشتغال على الاستدلال العقلي الذي يمهّد له الوصول والبحث عن الحق الذي يعتبره موضوع المنطق نفسه، عبر منظومة العلامات. لأن العلامة حسب (بيروني) "هي نمط خاص للتركيب يتم انطلاقاً منه تنظيم الواقع وفق وجود أقسام من التمثيلات العلامية الذي يغطي مناطق من المعاش والمحسوس والمتخيل". (135/ص 93) فالتمثيل العلامي يستعاض به عن نقل الخبرات والتجارب الإنسانية وجعلها منظومة رمزية متداولة تفتح على العالم والوجود.

وعليه نجد بأن "العلامة هي الوسيلة الأساس وربما الوحيدة في إعداد الموضوعات وتنظيمها والقذف بها إلى ساحة التداول، وهذا التداول يكشف عن المظاهر المتنوعة للشيء ولأنماط وجوده، وإذا كان تغيّر موقع الشيء من (نظام/نسق) إلى آخر سيؤدي ذلك حتماً إلى تغيّر في دلالاته، وهذا معناه أن الدلالة ليست معطى جاهزاً بل صيرورة، وليست كلاً بل مستويات". (135/ص 99).

وأبعد من ذلك "يكون المعنى الذي يستخلصه السيميوطيقي من علل الطبيعة هو خلاصة للسيميوزيس أو الدلالات اللامتناهية في الكون على وجود الله وعظمته". (130/ص 20) فإن (بيروني) نزعة (تطورية/ثيولوجية سيميوطيقية) فالثيولوجيا السيميوطيقية البيرونية تركز على أبعاد عقلية وثنولوجية ببعدين (بعد اجتماعي + بعد صوفي) وهذا ما شيد (فلسفته الكوسمولوجية).

وتأسيساً على ما تقدم تعد سيميوطيقا (بيروني) أنسب أنموذج في مجال التمثيل والإحالة وإعادة إنتاج الواقع (تجريبياً)، لأنها لا تهتم بمعرفة علاقة الظواهر السطحية بالوقائع التي تدرسها إلا من جانب البحث عن حقيقة الظواهر وصدق تماثلات المعنى، بل إنها تقف فقط عند المظاهر والحيثيات الشكلية الدالة التي تركز على النظام العلائقي الذي يحويها، وعلى أنظمة العلامات بشكلها المجرد والخالي من المضمون بغية تأسيس فلسفة للتواصل تهتم بالأنظمة الرمزية.

- المنطلق اللغوي للمنهج السيميوطيقي (سوسير) .

لقد سادت السيميولوجيا - منذ البداية - انتباه المنطقين والفلاسفة تحت أسم علم الدلالة العام، لم يتلق برنامج (سوسير)* السيميولوجي الذي يتناول علم العلامات في مقارباته اللغوية البنيوية، إلا في مرحلة متأخرة بداية للتنفيذ، والتناول في المعمار المعرفي المشيد على صرح أنظمة العلامات. تبلورت سيميولوجيا (سوسير) كنظرية في وقت كاد أن يكون فيه (بارت) سنة (1964) أن يقدم كتابه (عناصر السيميولوجيا) وهو يثبت أن السيميولوجيا ستكون علم كل الأنظمة العلامية الدالة وأنها لن تعالج مباشرة إلا عندما تصمم هذه الأنظمة على نحو تجريبي. (39/ص 25-26) إذ كاد هذا السبق أن يفقدها أهميتها كونها بادرة أولى لسوسير وثانياً قائمة على المعطيات السوسيرية التي تناولتها في مقارباتها اللغوية. وضمن هذه المقاربة عدت السيميولوجيا من أهم المنهجيات التي نهضت على الجهود اللغوية وبالعكس** إذ احتلت اللغة في المظومة الفكرية الحديثة أسمى الأمكنة، لأنها أصبحت جزءاً من مرتكزات الفكر الواسع، وأنموذجاً للقياس والتطبيق، ومثلاً للبحث في مستويات الظواهر الفكرية والثقافية جمعاء. (1/ص 7).

لعل من أهم المعطيات والتطورات التي حققتها البنيوية هو ما يُعرف بالسيميولوجيا التي تناولت البنيات العلامية اللغوية كأنظمة دالة. إذ لطالما كانت اللغة البشرية هي النظام العلامي الأسمى إلا أن هذا لا يزيح الأنظمة العلامية الأخرى - غير اللغوية - التي تعد شكلاً من أشكال التواصل، فالكائنات البشرية تتواصل من خلال عدة أنماط لغوية (لغة الجسد، أنماط اللباس، الإيماءات، والحركات... الخ) إلى جانب الكلام والكتابة. (6/ص 71) وأصبح ميدان السيميولوجيا يحوي الأشكال المختلفة من أنظمة العلامات التي تحقق التواصل.

فتظهر طروحات (سوسير) اللغوية، كموقف مقابل لبناءات (بيرس) المنطقية من حيث النهج أو التطبيق، فالسيميولوجيا علم يستكشف (كينونة العلامات) ويحدد بذات الوقت موقع النظام العلامي اللغوي داخلها من وجهات نظر بنائية، " أن سيميولوجيا (سوسير) لم تعمل على أن تبني نفسها أبستمولوجياً، وإنما اعتمدت في تأسيسها على البناء الابستمولوجي للسانيات، ذلك لأن أدواتها المعرفية ومفاهيمها ووحداتها (وطبيعة هذه الوحدات) لا تعد أن تكون غير ما أمدتنا به اللسانيات البنيوية السوسيرية ". (50/ص 5).

أشار (سوسير) إلى أن العلامة - مخالفاً في ذلك (بيرس) - مفهوم لغوي قبل كل شيء، ولكنه يمكن أن يتسع ليشمل أنواعاً مختلفة من الظواهر الإنسانية والاجتماعية. (25/ص 176). فهذا أمدت مجال العلامة - حسب (سوسير) - ليمائل مجالات أخرى غير اللغة، وأقام روابط بين السيميولوجيا - كعلم للعلامات - وبين اللغة - كنظام علامي دال - إذ أخذ (سوسير) اللغة نقطة انطلاق لتصوره السيميولوجي.

لقد تجلت معطيات (سوسير) نتيجة تعمقه في تحليل العلامات (الرموز) اللغوية المندرجة في نظم متكاملة، فقادته حدسه إلى تصور علم جديد لم يكتب له النمو، إلا في النصف الثاني من القرن العشرين - في حين أنه بشر بمولدها أوائل القرن نفسه - في محاول تخطاها (بارت) بصلاية، إلا أن تداعياتها جاءت في ظهور كتابته (دورس في عالم اللغة العام) وعلى إثره اتجهت السيميولوجيا اتجاهاً آخر كونه مطلع إليها بمنظار لغوي. (39/ص 12) وتحدد بذلك موضوعها في إطار لغوي مرتبط بكل علامة دالة، فجعل اللغة على قمة هذه العلامات الدالة. فقد تناول (سوسير) السيميولوجيا من خلال محاضراته التي تحدث فيها عن نشأة وضرورة هذا العلم. الذي يهتم بدراسة اشتغال العلامات في المنظومات المجتمعية التي تندرج تحتها أنظمة متعددة ترتبط بالواقع الإنساني، لما لها من فائدة في طرائق الاتصال والتواصل.

* فردينايد دي سوسير (1857 - 1913) لساني وبنوي سوسيري، وكان (سوسير) متخصصاً في علم اللغات المقارن واهتم بالعلامة من منطلق لغوي.

** إذ يؤكد (سوسير) حسب رأيه على أمر هو " أن كنت قد نجحت في تحديد موضع معين لعلم اللغة بين العلوم الأخرى، فإن الفضل في ذلك يعود إلى أنني قد ربطت هذا العلم بعلم العلامات ". (للمزيد راجع: 68/ص 35).

فقد اعتبرَ (سوسير) ان اللسانيات جزء من السيميولوجيا* الأوسع والأرحب - باعتبارها تشمل أنظمة مختلفة تلجأ الى العلامات - ولا اعتبارها تشمل كل أنظمة الخطاب اللغوي وغير اللغوي، بينما تعنى اللسانيات فقط في الخطاب اللغوي. (38/ص 21). والسيميولوجيا كعلم تعنى بدراسة كل الأنظمة العلامية الدالة (لغوية كانت ام غير لغوية)، وكل أنظمة التواصل (المباشرة القصدية) والتوصيل (غير المباشرة ذات الطابع الذاتي)، ففي الواقع أننا جميعاً سيميولوجيون بطريقتنا الخاصة، نعبّر عما نريد بأنظمة مختلفة.

فاللغة عند (سوسير) هي " نظام من العلامات (System of Signs) التي تعبر عن أفكار، ويمكن تشبيه هذا النظام بنظام الكتابة... أو غيرها من الأنظمة، ولكنها أهمها جميعاً ". (68/ص 34) وعليه تكون اللغة نظام علامي يماثل عدة أنظمة تقترب لها وظيفياً، وبالتالي فدراسة هذه الأنظمة في ظل المنهج السيميولوجي سوف يبين بنية العلامات والأنظمة والقوانين التي تحكمها وتشتغل في ميدانها المعرفي والثقافي.

وضمن ما تناوله (سوسير) ويشبه فيه اللغة كنظام علامي هي (لعبة الشطرنج) من حيث النظام والقواعد التي تسيّر اللعبة. فيذكر ان استبدلت قطع اللعب الخشبية بقطع عاجية - مثلاً - فلا يخلق هذا التغير (سلباً) أي تأثير في نظام اللعب فيما عدا إحالتها الدلالية للمبتارين، بينما اذا (أنقصت أو أضفت) قطعاً أخرى، سيحدث هذا التغيير تأثيراً في قواعد اللعبة، ويخلص الى ان اللغة - في هذه المقاربة (للعبة) - على هذا الأساس ليست مادة (Substance) مضمونية، بل هي شكل (Form) دال. (80/ص 46) بمعنى ان النظام العلامي للغة هو نظام تحكمه القوانين والعلاقات التي تحكم بناء التركيبية. وهذا نابع من حيثيات داخلية تحدث في (الجوهر)، لا تؤثر فيها الفرضيات الخارجية فيما عدا السياق الذي يركزها ويثبتها.

وذهب (سوسير) الى ان اللغة لا تتعامل بمادة الكلمات، وإنما بنظام العلامات التجريدي الواسع الذي لا تشكل تلك الكلمات إلا طرفاً ضئيلاً منها، أي ان ما تدرسه اللسانيات هو العلامات وعلاقاتها، ويبدو ان طبيعة كل العلامات والعلاقات التي بينها ذات طبيعة بنيوية. فالعلاقة البنيوية بين مفهوم شجرة (كمدلول) والصورة الصوتية التي تنطق كلمة شجرة (كدال) تؤلف علامة لغوية (تدل على كيان كلي ذو نظام متكامل). (125/ص 22). غير أن ما هو شائع في الاستعمال بأن العلامة اللغوية (سيارة) مثلاً هي فقط الصورة السمعية ويغيب عن الذهن ان (سيارة) لا تمثل علامة الا بقدر ما يتضمنها مفهوم (السيارة)، بمعنى آخر، يؤدي تصور الجزء الحسي من العلامة الى تصور الكل. (67/ص 153) ومن هنا يتوارد مفهوم الكلية (الشمول) لأن العلامة قبل كل شيء تعيين الكل. ولهذا فإن أي اثر (لغوي/فني) يتكون من (علامة + دال + مدلول) فكل جزء لا يمثل علامة بذاته، إلا اذا اعتبرناها بنية كلية (فتعيين الكل = جزء + جزء) فيتمايز التعارض بين الدال والمدلول وكلاهما عن العلامة كلياً.

العلامة اللغوية " لا تقرر شيئاً باسم وإنما تقرر مفهوماً (بصورة سمعية) والمقصود بالصورة السمعية ليس الصوت المسموع - أي الجانب المادي الواقعي البحت فيه - ولكن هو (الأثر النفسي) الذي يتركه الصوت فينا، أو بعبارة أخرى هو التصور المفهومي الذي ينقله الصوت عبر حواسنا، وبالتالي الصورة السمعية صورة حسية محايثة لا علاقة لها بماديتها الواقعية؛ وحين نصفها بالمادية - في بعض الموارد قاصدين وراء ذلك الجانب الحسي منها - فإنما نود مقابلتها بالمفهوم الذي هو عادةً من طبيعة مجردة ". (67/ص 152). ويظهر هذا المعطى جلياً حال محادثتنا لأنفسنا كأن نستعيد عبارة أو شعراً. فالعلامة اللغوية هي في الأساس وحدة نفسية مزدوجة. وعلى هذا الأساس انطلق (سوسير) في تحليله السيميولوجي العلامي من (دورة الكلام) التي تتطلب على الأقل شخصين. وبين أيضاً معرفة النظام العلامي.

عندما عدّ (سوسير) اللغة نظاماً من العلامات التي تعبر عن أفكار، قوض بذلك أصول الدرس التقليدي للغة - الذي كان يرى فيها وسيلة معبرة ومقننة عن الأشياء - وأضفى على اللغة أهمية لم تكن تتمتع بها من قبل، فقد أدخلها في صميم البنية اللاشعورية للإنسان. ومن خلال استقراء أبعاد الظاهرة اللغوية لجأ (سوسير) منهجياً الى اشتقاق بعض الثنائيات التي غدت مرتكزات أساسية في البحث السيميولوجي اللغوي، فقد سنّ مشروعه اللغوي لمنظومة النقد المعاصر، مفاهيم مركزية - ما سميت بمجموعة من المتقابلات

* هناك بعض الباحثين والنقاد المحدثين السيميولوجيين، اخذو يعكسون علاقة السيميولوجيا واللغة - على اعتبار اللغة أوسع من السيميولوجيا وتحتويها - وفي مقدمتهم (بارت)، الذي عد فضل اللغة سابق على الدلالة السيميولوجية. ((وسيتم الإشارة الى ذلك لاحقاً) للمزيد راجع: 80/ص 98).

الضدية التي تشترط إراحة احد طرفيها - كانت الأساس في تلمس الأحكام النقدية فيما بعد، اذ عالجت اللغة طبيعة هذه الثنائيات وتمفصلاتها وبنياتها، وحاولت كشف البنى العميقة في أي مشروع يقوم على عملية الفصل بين تلك الثنائيات في الخطابات والنصوص الثقافية والظواهر الاجتماعية. ويمكن تحديد معالم هذا المشروع السوسيري بالمفاصل الآتية* : (اللغة والكلام/ الدال والمدلول/ التزامن والتعاقب/ التابع والترابط).
- ثنائية (الدال والمدلول) : تشكل العلامة وفق ما يراه (سوسير) - الوحدة الأساسية للنظام اللغوي - وتعرف العلامة بأنها (اتحاد طرفي الدال (Signifier) والمدلول (Signified))، والدال هو (الصورة الصوتية (السمعية)) التي تثير في ذهن (المتكلم والمخاطب) صورة مفهومية (فكرة/مفهوم) تدعى المدلول. وكما يوضحها الشكل الآتي:

العلامة = الدال (الصورة الصوتية)

المدلول (الصورة المفهومية/ الفكرة)

بدءاً لا يمكن ان تكون علامات نظام اللغة بجوهر ~~الدال~~ حسب ما يعتقد الكثيرون - عملية لتسمية الأشياء، على اعتبار ان اللغة تتكون من الألفاظ كل-لفظ يدل على الشيء الذي يسميه - وهذا غير ممكن - لأنه يُزعم مسبقاً ان الأفكار معدة سلفاً وموجودة قبل الكلمات التي تشير عليها. فضلاً على إنه لا يخبرنا هل أن الاسم في طبيعته صوتي (مادي) أم سيكولوجي (نفسي)، وبالتالي تربط العلامة اللغوية بين الفكرة والصورة الصوتية في نطاق نفسي، وليس بين الشيء (الواقعي) والتسمية، فهي بذلك تكون ذات طبيعة (سيكولوجية) تحدث في دماغ الإنسان بإصره (التداعي** /الإيحاء). (68/ص84)
 وعليه لا توحد العلامة اللغوية بين الشيء كوجود وصورته الصوتية، لأن الصورة الصوتية ليست صورة مادية لصيقة بالشيء المسمى، بل هي الطابع السيكولوجي للصوت، أي أنها الانطباع الذي تتركه على حواسنا.

والصورة الصوتية (الدال) التي يدعوها (سوسير) هي ليست أشياء بسيطة وساكنة، بل هي أشياء ذات وجهين؛ الأول ما هو معين، والثاني ما هو مدرك المعنى. (51/ص12).
 وتعمل كل علامة حسب (سوسير) على مستويين: المستوى السمعي - البصري، ومستوى الاستيعاب. فإذا قلنا ان كلمة (وردة) تعد علامة، والصورة الصوتية التي تتولد حينما نقول (وردة) تشكل الدال، أي اذا قلنا (وردة) فقط - من دون ان نكتبها - فأن المدلول يكون صوتياً (سمعيًا)، اما اذا كتبنا كلمة (وردة) فإنه سيصبح مرئياً، وبذا تكون العلامة كتابية، وسواء كان الدال (سمعيًا - بصريًا) تكون وظيفته الإحالة على (المفهوم/الفكرة) أي على المدلول. (54/ص38-39). لذا سيكون للعلامة - المؤلفة من اتحاد الدال والمدلول وطبيعة الدلالة من خلالها، حسب (سوسير) - وجهتان؛ وجهة حسية ملموسة تتألف من شيء دال (أصوات، كلمة ما، رسم ما) الشيء المقصود واقعياً، وواجهة ذهنية مجردة تتألف من (صورة مفهومية/ تصور(شكلي)) وتتمثل تلك الحالة في :

واجهة حسية	وردة *	صورة مفهومية تصور	واجهة ذهنية
---------------	-----------	----------------------	----------------

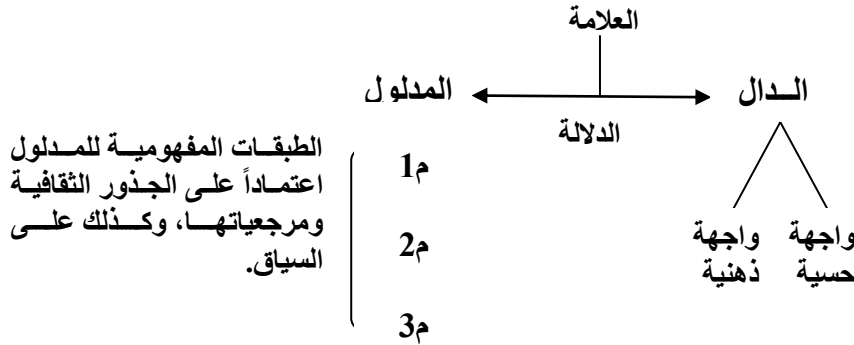
* سيتم تناول ما لنا حاجة به، من دون الخوض في كل هذه الثنائيات.

** ان التداعي المعرفي هو من طبيعة نفسانية، فما يتداعى في ذهننا ليس الأشياء، أما الأشياء الذهنية، والفكرة التي ننشئها عنها. (للمزيد راجع: 80/ص103).

وعلى هذا الأساس لا يمكن الفصل بين ثنائية العلامة السويسرية (الدال والمدلول) لأنهما نتاج عملية داخلية نفسية*.

والدال السويسري هو " حقيقة نفسية أو صورة سمعية تحدثها في دماغ المستمع سلسلة الأصوات التي تلتقطها أذنه، وتستدعي الى ذهن هذا المستمع صورة مفهومية أو مفهوم هو المدلول. وتنشأ دلالة العلامة من عملية الربط بين الدال والمدلول. فإذا التقطت الأذن سلسلة من الأصوات لا تثير في ذهن أي مفهوم فلا يتم توليد الدلالة. ولا يمكن اعتبار هذه الأصوات جزءاً من العلامة، فتظل مجرد ضوضاء لا قيمة لها ". (95/ص 19). وبهذا المعنى يدخل متغير آخر، فإذا ما أريد لدال ان يثير مدلولاً، وتتولد من خلاله دلالة العلامة، يتطلب وجود السياق كشرط ضروري في عملية الدلالة، أي ان الدال لا بد ان ينتهي لمدلول حسب السياق الذي يرد فيه، وإلا سوف ينحرف الدال ولا يثير أي شيء (مدلول) وهذا بحد ذاته خروج عن السياق، ولكون الدلالة شرطاً ضرورياً في وجود العلامة وتحققها، لأن بدونها تصبح العلامة (فارغة/معدمة)، لأنه لا يمكن بهذه الحالة اعتبار الدال جزء من العلامة، وبالتالي تنتفي العلامة بانتفاء دلالتها.

ومن الأهمية بمكان ان نولي المعنى الذي نسبه (سوسير) الى (المدلول) عناية خاصة، فأن الدال (وردة) – كما تقنا ذلك سابقاً – له (طبقات مفهومية) (Conceptual layer) مختلفة في (اللغة/الأدب)، وقد تكون الطبقة المفهومية في لغة ما أسمك مما هي عليه في لغة أخرى. ولهذا السبب فأن ما يعد مفهوماً في اللغة هو طبقة مفهومية في الأدب – مثلاً - وتصبح الطبقة المفهومية (أسمك) (أعمق) أو (أنحف) (سطحية) اعتماداً على الجذور الثقافية للمدلول؛ أي ان يكون المدلول في أية علامة له مرجعيات قد تكون متجذرة في ثقافة ما وفي ثقافة أخرى معدمة أو طارئة (غير مستقرة) ويستتبع ذلك ان الثقافة أو (السياق) يشكل عنصراً فعالاً يغني المدلول أو يفقره – اذ يمكن القول ان اللون الأزرق (اللازوردي) كعلامة أو وحده دالة له عدة طبقات مفهومية متباينة في النص الفني العربي (الإسلامي) وحسب وروده في السياقات، وعليه يمكن القول ان عنصراً ثالثاً يتغلغل بين الدال والمدلول الا وهو العنصر الثقافي (السياق) الذي يستطيع تعديل المفهوم أو يثري المعنى. (54/ص 39-40). ومجمل القول تكون العلامة عند (سوسير) محض صدفة أو وعاء فارغ ما لم ترتبط بالسياق. وتكون العلامة على حد هذا التعبير كالآتي :



لم يتوقف (سوسير) في بحثه عن تحديد المدلول وقضية الدلالة، بالرغم من تحديده للمدلول كان هيكلياً ومختصراً، اذ يمكننا الاستنتاج من تعريفه للعلامة الى ان المدلول الذي يقابل التصور أو المفهوم – يأخذنا القول بنوع من الحيطه والحذر- هو المعنى العام المجرد؛ وقد ينظر الى هذا المعنى من منطلقين:

الأول : هو من منطلق الشمول، أي ما يصدق عليه هذا (المعنى/المفهوم) من حيث انه يدل على مجموع أفراد الجنس.

الثاني : هو تضمنه لمجموع الصفات المشتركة بين جميع أفراد الجنس. (95/ص 20). بمعنى انه يقاس تصورنا للدال على انه جزء يمثل الكل من جهة ويصبح أنموذجاً من عينة، ومن جهة أخرى على أنه يمثل كل من جزء، أي نمط كلي من أجزاء متعددة، ويصبح عينة تشاكلها نماذج أخرى – فمثلاً – ان

* فالاستخدام الشائع يفهم الدال السويسري بأنه سلسلة الأصوات نفسها لا الصورة السمعية التي تحدثها في (دماغ/ذهن) المستمع أو المتلقي، ولهذا يصبح الدال في هذا السياق حقيقة مادية لا نفسية. وهذا ما أثار انتقاداً لطروحته لحصره العلامة بالعمليات النفسية.

المعنى المجرد للدال (كلمة (سيارة)) سيصدق على أنواع غير محددة من السيارات تندرج تحتها، وأيضا تدل على (سمات/ خصائص) الصفات المشتركة بين جميع السيارات اذا " التصور الذهني يجمع بين الما صدق وهو شمول المعنى المجرد (أي الدلالة على جميع أفراد الجنس)، وبين المفهوم (أي الدلالة على الصفات المشتركة بين أفراد الجنس) ". (95/ص 20).

ومن خلال المنطلق اللغوي للعلامة المؤلفة من (دال + مدلول) يؤكد (سوسير) على ملاحظات، منها ما يحدد طبيعة هذه العلاقة التي تؤلف العلامة اللغوية، ويعدها علاقة قائمة على طبيعة (اعتباطية (Arbitrary))؛ عشوائية. أي لا يوجد دافع ما يتحكم في اختيار دال لمدلول ما. وإنما يتم ذلك بطريقة اعتباطية.

فيؤكد (سوسير) بأنه لا توجد علاقة طبيعية او جوهرية بين طرفي العلامة، اذ لا يوجد شخص يسمى (زهرة) معينة بأسم (زهرة) لوجود علاقة بين مفهوم الزهرة والصورة الصوتية المنطوقة بها والمتداولة لها التي نستعملها نحن، فأنا حين نستعمل الصورة الصوتية ذاتها للإشارة الى تلك (الزهرة) تحديداً أو الى فكرتها، فأنا عندئذٍ نتمسك بمواضعات (لغوية/ لسانية)، وان عدم وجود شخص يستعمل أو ينطق كلمة (طير) للإشارة الى (الزهرة) هو دليل كافٍ على ان العلامات اللغوية ذات طابع اعتباطي. (54/ص 40-41). بلا شك تميل العلامات المتصفة بمبدأ الاعتباطية، ان تؤدي أفضل من غيرها في العمليات السيميولوجية، من الناحية اللغوية وعلى مستوى التواصل والدلالة لأن " العلامات – اذا كانت اعتباطية تماماً – تحقق أفضل من غيرها الحالة المثالية للعملية السيميولوجية ". (67/ص 155) ومن هنا تتماثل المعطيات مع ما ذهب اليه (بيرس) حول العلامة (الرمز).

لكن لو أخذنا هذه الطبيعة الاعتباطية للعلامة (بشكل عام) وطبقناها على الخطاب الرسومي لتبين لنا بأنها تدعم مبررات نصوص الرسم الحديث وسياقاته، اذ تحررت معجمية الألوان وقاموسيتها المحددة مع نصوص الحداثة، ولهذا جاء التمثيل العلامي (الشكلي) بصورة غير مقيدة ومفتوح للتأويل في معناه ودلالاته. وتلازم هذه الخصيصة النصوص التجريدي (بشكل خاص) بشرط ان تكون علاماته بعيدة عن أي تواضع أو عقد اجتماعي، على اعتبار ان الرسم التجريدي لا ينطوي تحت إمرة أي تواضع أو شيئية تشير الى واقعه ما. وما يمثل هذا بشكل كبير هي نتاجات (كاندنيسكي) الرسومية.

فالتبيعة الاعتباطية للعلامات (اللغوية) هي التي تحميها من التغير، وحسب (سوسير) فأى موضوع يتطلب، لغرض مناقشته أساساً معقولاً أو منطقياً، غير ان (اعتباطية/ عشوائية) العلامة اللغوية ليست منطقية، ولا يمكن مناقشتها، أي أننا لا نستطيع ان نندارسها بانتقاع او نناقش صحتها، فالعلامة موجودة، وهذا كل شيء. وليس هناك أي سبب لتفضيل أي كلمة أخرى من أي مصدر آخر ولا حتى أية كلمة مخترعة على (الزهرة) ما من واحدة أكثر معقولة من غيرها... وهذا يعني ان اللغة – كبنية ونظام علامي – تتصرف بوصفها قوة محافظة عظيمة في التفهم البشري للعالم. (للمزيد راجع: 125/ص 22-23). كما يناط هذا المفهوم – الاعتباطية – بوظيفة أخرى هي حفظ العلامة من الزوال مع زوال مدلولها، أي حفظ النظام اللغوي من كل محاولة تهدف لتغييره.

تضطلع اعتباطية العلامة السوسيرية في أغلب العلامات بما يفترضه المفهوم. مفهوم (شجرة (Tree)) – مثلاً – يمكن إرساله بعشرات الصور الصوتية المختلفة وبلغات شتى، والحقيقة لو لم تكن العلامة اللغوية اعتباطية لتحتم علينا ان نتكلم لغة بعينها ولا إمكان لغة أخرى. وبهذا تكون الصلة بين طرفي العلامة (الدال والمدلول) هي اعتباطية من حيث الطبيعة لا الثقافة. لذلك فاعتباطية العلامة لا تتضمن اعتباطية المفهوم وعدم كفايته كصورة للواقع. (71/ص 32). فالتبيعة الاعتباطية التي تنسب الى العلامات اللغوية تكون على المستوى الطبيعي الذي يجمع بين طرفيها، لا على المستوى الثقافي المؤسستي (الخارجي).

وتحكم الطبيعة الاعتباطية قوانين بنية العلامة اللغوي وتمنحها خصائصها الدلالية، اذ ليست الدلالة شيئاً خارجاً عن العلامة وإنما تتولد من العلائق بين طرفي العلامة، وبهذا تستقل الدلالة اللغوية للعلامة عن مرجعها الخارجي. (61/ص 34) وعليه يُثار القول بأنه هل يمكن اعتبار الاعتباطية بين طرفي العلامة (الدال + المدلول) او بين (الشيء + العلامة) والشيء الذي يعني المشار إليه (المرجع) *.

* هذا المفهوم – الاعتباطية – الذي جلبه (سوسير) للفكر اللغوي، قد تصدى لمناقشة بعض علماء السيميولوجيا، مثل (بارت) الذي تردد في قبوله خشية ما يجلبه من إطلاق الفكرة. مما يسبب كسر الميثاق العرفي حول مفهوم الدلالة للكلمات. فقد=

والاسترسال باعتبارية العلاقة بين طرفي العلامة اللغوية يمكننا من القول ان العلامة اللغوية اعتبارية، فان ما يفهم من كلمة (سيارة) لا تربطه أية علاقة مع (الأصوات/ الأحرف) (س-ي-ا-ر-ه) التي تشكل دالّه فلما لا تمثله أصوات أخرى، كما يوجد تباين صوتي وحروفي لغوي يقع بين اللغات المختلفة التي تعبر عن المفهوم الواحد، فملدلول (سيارة) دال (س-ي-ا-ر-ه) في محيط جغرافي معين، و(ك-ا-ر- C-a-r) في محيط جغرافي ثانٍ، وهكذا. (67/ص54) وبهذا نجد عشرات من الصور الصوتية التي تطلق بها كلمة (سيارة) في المجتمعات المختلفة، التي لا تجعلنا ملزمين باشتراطات تواضعية. أي ان نتكلم لغة واحدة بعينها في كل السياقات.

ويجدر القول بان (سوسير) أطلق - في بادئ الأمر - على العلامة اللغوية اسم العلامة الرمزية، ولكنه أستدرك ذلك، فقال " ان من مميزات الرمز لا يكون اعتباطياً على نحو كَلْبٍ... فرمز العدالة - الميزان - لا يمكن استبداله اعتباطاً بأي رمز آخر - كالعربة مثلاً " (68/ص 87) لكن (سوسير) أستثنى من هذه الصفة، العلامات اللغوية المحاكية (الانوماتوبيا)*، أي ان الدال يحاكي المدلول كمواء القطعة وخريير الماء... الخ، أو ما تسمى بأصوات الشيء (أسماء الأصوات)، كما لا تكون الأصوات المحاكية اعتباطية بصفة مطلقة، لأنها لا تمثل على الإطلاق عناصر عضوية لأي نظام لغوي. فيمكن ان يتم اختيارها على نحو اعتباطي، لأنها لا تعدو ان تكون المحاكاة التقريبية لذات الشيء. (وقد تضم علامات التعجب التي ميزها (بيرس) كصنف من المؤشرات (وهي قريبة من الأصوات المحاكية)، فقد نجح الى اعتبار صيغ التعجب تعبيراً عفويّاً عن واقع معين تملّيه الطبيعة، وبهذا تكون للأصوات والعلامات قيمة ثنوية). (67/ص 156).

- **ثنائية التتابع والترابط** : ذهب (سوسير) في ميدان تحليله السيميولوجي الى ثنائية أخرى تتعلق بالطريقة التي تُعتمد في فهمنا للعلامات اللغوية، واتباعها في تحليل هذه الأنظمة العلامية (اللغوية)، إلا وهي ثنائية ((التتابع) (Syntagmatic) / والترابط (Paradigmatic)).

يجد (سوسير) ان الكلمات في الخطاب اللغوي، تكتسب علاقات تعتمد على الطابع الخطي للغة، لأنها مرتبطة معاً في سلسلة، وتنسق الوحدات الدالة (الدوال) بتتابع في سلسلة الكلام معتمدةً بذلك على التجاور بين الوحدات المؤلفة. وهذا ما يحكم طبيعة الصلة ما بين الوحدات، فتكتسب الوحدات قيمة في التتابع لأنها تقف في علاقة متضادة بكل شيء يسبقها أو يعقبها، أو كليهما. (54/ص50) وبالتالي هذا ما يجعل التركيب (التأليف) ممكناً أو غير ممكن. فهي علاقات تركيبية ترصف العلامات بعضها ببعض.

ويعد التتابع احد العلاقات التي تكون داخل الوحدة المعني بتحقيق وتشكل (المعنى)، وتحرك علاقات التتابع (افقياً)، وتعتمد على التجاور بين الوحدات المؤلفة وهذا ما يحكم الصلة بين هذه الوحدات، فأمّا أن تكون صلة تألف تبادلية أو صلة تنافر. فكلمة (جاء) – مثلاً – تتألف تبادلياً مع كلمة (الرجل) فتمكننا التأليف بينهما فنقول (جاء الرجل). لكن كلمة (جاء) تتنافر مع فعل مثل (غاب) حيث لا يمكن التوليف بينهما فنقول (جاء غاب) وهكذا تؤسس الكلمة وظيفتها بعلاقتها تنابعياً بمجاورتها مما سبق عليها ومما لحقها من كلمات. وتقوم طبيعة هذه العلاقة على (المغايرة) فكل كلمة في الوحدة هي مغايرة للأخرى، فهي لا تجمعها بغيرها من الكلمات سوى علاقات التتابع وهذه هي علاقات حضور. (83/ص36) وبلاشك تقوم الكلمات تقوم على مبدأ الاختلاف بين الوحدات (الدوال) المركبة التي لا يجمعها سوى السياق (الخطي/ الأفقي). اذا هي اعتبارها مشروطة بنظام تركيبى يجمع الوحدات المختلفة في النظام اللغوي. لكن لو أخذنا المنظومات التعبيرية (كفن الرسم) نجده لا يشترط المجاور في الوحدات الدالة من الناحية الاختلافية بدليل هناك نصوص رسموية قائمة على منظومات علامية لونية منسجمة هارمونياً لا يفرقها سوى التدرجات اللونية، وأكثر من ذلك النصوص القائمة على اللون الواحد كلما مثلها الفنان (ماليفتش) في نصه الرسموي (شكل/ 27). الذي حاول تركيب وحداته بنائياً في محاولة جريئة تكاد لا تخلو من مخاطر الخوض فيها. إذ لا تشترط النصوص

لاحظ (بارت) مصححاً الفكرة السوسيرية بأن الاعتبارية صفة للعلاقة بين الدال والشيء، أي بين اللفظ والوجود العيني (الواقعي). والعلامة – كما لاحظ (بارت) – لا تتجه نحو الوجود العيني وإنما الى صورته الذهنية. وتتضح تلك العلاقة من خلال التدريب. وهذه العلاقة – بين العلامة والصورة الذهنية – هي (الدلالة)، وهي لا يمكن ان تكون بشكل اعتباطي، وبذا يحتفظ (بارت) بمفهوم (اعتباطية العلامة) ولكن بعد ان حمى المصطلح من الالتباس، وبهذا تكون اعتبارية العلامة نسبية، ولعله يقصد بذلك بأن العلامة حرة في دلالتها ولكن لا تدل الا باتفاق جماعي، وسمي ذلك اعتباطاً نسبياً. (83/47-48). لقد توالى الانتقادات لمبدأ (سوسير) حول الاعتبارية في فواصل عده (للمزيد راجع: 1/ص 76، 91/ص 39).

* - الانوماتوبيا : كلمة يحكي صوتها صوت الشيء الذي تصفه: نحو خرير الماء، خوار البقر. (33/ص 35).

الرسمية بصورة مطلقة - لكشف دلالة (العلامات) التجاور أو التتابع الخطي إلا أنه شرط ضروري في تحليل بنية التركيب النصي.

وفي ضوء ذلك ان نمط البنية التركيبية للغة هو أساساً نمط حركة متسلسلة عبر الزمن، ولذا تكون لكل كلمة علاقة (أفقية/ خطية) مع الكلمات التي تسبقها وتسبقها، ويعد هذا المحور الأول من تشكل المعنى، ففي جملة (رفس الولد البنت) ينكشف المعنى بإتباع كل كلمة بسابقتها ولا يتم المعنى حتى تأخذ الكلمة الأخيرة مكانها، وهذا ما يجعل تأليف (الجملة) ممكناً. (125/ص24) وهكذا تأخذ العلامة اللغوية قيمتها من (المكانة/ الموقع) التي هي فيه على المستوى الخطي وضمن السياق الخاص الذي أطلقت فيه.

والعلاقة الأخرى التي تسهم بإثراء دلالة العلامات هي العلاقة الترابطية (الاقترانية)، فمن جانب نجد أن الكلمات خارج الخطاب اللغوي تكتسب علاقات من نوع مختلف. فالكلمات التي لديها شيء مشترك فيما بينها تقترب معاً في الذاكرة على نحو ينتج عنه مجموعات تتميز بعلاقاتها المتنوعة، والتي تكون متشكلة خارج الخطاب تختلف كلياً عن تلك المتشكلة داخله، فموقعها في الذهن، وتكون جزء من الخزين الداخلي الذي يشكل لغة كل متكلم. (54/ص51) بمعنى آخر أنها علاقات ترابطية تقع خارج الوحدات الدالة المتشكلة في النص (الجملة) وهي علاقات غياب، وهي ذات طبيعة إيحائية تقوم على الاستبدال على المحور العمودي. وتشتغل هذه العلاقات بفاعلية أكبر في النظام العلامي الذي يشكل الخطاب الجمالي في النص الرسمي الذي يحاول فيه الفنان استدعاء العلامات غيائية مغايرة عما كانت عليه وتشكيلها في نصه الرسمي.

للعلامات اللغوية (الكلمات) روابط في صيغتها مع تلك الكلمات الأخرى، التي يمكن القول أنها اختيرت منها، وقد تكون (مترادفة/متخالفة/متشابهة صوتياً/أو ذات وظيفة قواعديه واحدة)، لذا فهي علاقات غياب، ذات طبيعة إيحائية تقترب بإمكانيات الاستبدال على المحور العمودي، أي ان غياب عناصر معينة يخلق الى حد ما معاني الكلمات الحاضرة إيحائياً. لذا فالجملة التي وردت سابقاً تحدد جزءاً من معنى (رفس) ومن حقيقة ان الولد لم يقل الفتاة او لم يقتلها كما تبين ذلك العلاقات بين كلمات الجملة (125/ص24) لذلك يتبين ان العلامة اللغوية (الكلمة) ترتبط بكلمات قرينة لها لا تكون منضوية معها في الجملة (المركبة).

وهذه العلاقة (العمودية/ الرأسية) تعنى بالجانب الإحلالي، أي إحلال وحدة محل أخرى في المجموعة المنضوية معها، وهي ما يطلق عليه (سوسير) جانب التداعي، وبعد تصحيحه للمفهوم أطلق عليها الجانب الإحلالي. (79/ص162).

وتأسيساً على ما تقدم يوضح (سوسير) ان معنى (الكلمة) او المعاني القليلة المنسوبة إليها تتولد من علاقيتين:

الأولى: العلاقة التي تربط الكلمة أصلاً بالكلمات الأخرى في جملة معينة وما تدعى بعلاقة التتابع (التركيب).

الثانية: العلاقة مع الكلمات التي لا تكون موجودة في الجملة بل في الذهن، ويذكر (سوسير) مستقيضاً في هاتين العلاقتين موضحاً بالآتي: (ان الوحدة اللغوية تشبه جزءاً ثابتاً من بناية ما. كأن يكون العمود. فمن ناحية نجد ان العمود يرتبط بعلامة معينة مع العتبة (العارضة المرتكزة على العمود) والتي يسندها العمود، وان ترتيب هاتين الودعتين في الفراغ يوحي بوجود علاقة تنابعة. ومن ناحية أخرى اذا كان العمود من الطراز (الدوري (Doric)) فإنه يوحي عندئذٍ بالتركيبية الذهنية لهذا الأسلوب مع أساليب أخرى (مثل الأيونى او الكورنثي... الخ). (54/ص52) ونخلص من هذا ان التركيب البنائي لأنظمة العلامات في النص الرسمي يشتغل بحركتين على مستوى البنائي والدلالي.

كما قادت المعطيات التي توصل إليها (سوسير) الى نتيجة مفادها، بان المعنى ينشأ من اختلاف الوحدات العلامية (الكلمات)، فمفهوم الاختلاف مفهوم فاعل في الفهم السيميولوجي، ويقتضي إرجاء (Deferral)، أو انتقال علامة من علاقة الى علاقة مجاوره لها سابقة أو لاحقة، فالاختلاف هو الذي يمنح معنى إية علامة وهويتها، فالاختلاف يربط الوحدات الدالة بنظام العلامة الكلي. (65/ص40) كما لا يمكن معرفة العلامات من خلال خصائصها البنائية فقط، بل يتم ذلك من خلال تمايزها إختلافياً عن سواها من العلامات. وعليه يمكن القول تتباين الوحدات الدالة والعلامات في النص الرسمي وفق النظام العلائقي القائم على الضدية، اذ يشكل البناء العلامى أساساً على التضاد - اذ يعرف الشيء من خلال ضده - فلو لا اللون الأسود - مثلاً - لما عرفنا اللون الأبيض أو غيره، وهكذا تشكل القيم الخلفية دلالة النصوص الرسمية التي لا ترتبط بمعنى قارٍ وثابت.

وهكذا ترتبط المفاهيم السيميولوجية اللغوية (إسوسير) بالمعنى والدلالة من خلال هذين المحورين (التتابع/ الترابط) اللذين يشترطان معنى كل علامة. فلكي يفهم المتلقي - معنى العلامة في أي نص - لابد ان يتفق أثر متواليات الأفكار التي توجد داخل النص، واستدعاء كل فكرة للأنماط الفكرية الموجودة بداخل أذهاننا. والتركيز على (النظام/ النسق) الذي يخلق النص وتشكله لا على النص بمفرده. وبهذا " تتحدد قيمة أي عنصر لغوي نهائياً وكلياً بظروفه جميعها، فمن المستحيل ان نحدد حتى قيمة الكلمة الدالة على (شمس) بدون أن نلاحظ أولاً ما يحيط بها، ففي بعض اللغات لا يمكن القول يجلس في الشمس (مثلاً) ". (125/ص 24) وفي ضوء ما تقدم ستساهم هذه الثنائية في تحليل ودراسة وحدات النص الرسومي وفق المعطيات التتابعية والترابطية (الإيحائية) وبنيتها العلائقية.

ومن المثالب التي تؤخذ على (سوسير) بأنه قد أغفل من تعريفه للعلامة جانباً هاماً من جوانب العلامة وهو الشيء الذي تحيل اليه هذه العلامة في عالم الواقع؛ أي الى ماذا تشير (بموضوعها). اذ يمكن ان تنمظهر العلامة بأربعة أوجه*، فلو أخذنا (كلمة (سيارة)) كعلامة لوجدنا:

4	3	2	1
سيارة الذبذبات الصوتية في الواقع للإشارة الى الشيء	س-ي-ا-ر-ه الصورة السمعية كدال مادي مبتوث	سيارة الصورة الذهنية كمدلول التصور	سيارة الشيء المادي في الواقع كدال مادي مستلم بصرياً

وعليه يذكر في حدود قضية العلاقة بين العلامة والمشار إليه فما ذهب إليه (سوسير) يؤكد (بأن) العلامة لا تربط بين الشيء والاسم بل بين المفهوم والصورة السمعية) وبهذا يعزل (سوسير) ويفصل بين عالم العلامات ان كان لغوياً أو غيره وبين عالم الموجودات في الواقع، ويحصر عمليات توليد الدلالة في الربط داخل النطاق النفسي بين (الدال والمدلول) فاللغة لديه تأتي في شكل مجموع أثار مودعه في كل ذهن من أذهان أفراد الجماعة، ولعله انقاد تحت تأثيرات الدراسات النفسية وقت تشكل مفاهيمه للعلامة. (95/ص 22) لكن المثار هنا هو أين يكمن اكتساب العلامة، هل اكتسب الإنسان اللغة (العلامات) فطرياً ام عن طريق التعلم، وكيف أصبحت أثراً مودعه في الأذهان يستدعيها عبر التداعي. اذ يتخلل ضمن هذا دليلاً على أسبقية العلامة البصرية كوجود، على العلامة اللغوية التي تشكل بالتالي الخبرات والمعارف الإنسانية.

نخلص من خلال ما تقدم بان الجانب المادي البصري للعلامة سابق على وجودها اللغوي، بدليل أننا لا نفهم ولا يتشكل لدينا أي (تصور/مدلول) عن أي شيء مالم (نعيشه كتجربة أو نحسه كادراك أو أحساس) أي ما لم يوجد كخزين (إيقوني/صوري)، وهذا يلزم منا بعقد أو اتفاق على هذا الشيء لكي نتعرف عليه. وبهذه الحالة يمكن الحديث عن النصوص الرسومية الواقعية التي تستوعب تشكلاتها الصورية (إيقونياً) باتفاق عام. في حين ان النصوص الرسومية التجريدية لا يمكن الاتفاق عليها، بل هي تتضمن في إحدى مستوياتها طابع اعتباطي في التشكل العلامي ووحداتها المترصفة. وبلا ريب ان النصوص الرسومية - التجريدية - تستثمر حيثيات الواقع، كآليات اشتغال وموارد أو كتمائل نظمي منسجم أو غير ذلك، لكنها تخلق نصوصاً لا تمثل ولا تشير الى واقع بذاته عدا مسميات تلك النصوص.

هذا وأن الدال (الصورة الصوتية (السمعية) كذبذبات - مادية - حسية) فارغة وغير مليئة بالمعنى، اذ لا نفقه بها شيئاً ما لم تعن أو تُمثل أو تشير موضوعياً على شيء ما بجميع مستوياته وأشكاله. وبهذا فلا توجد علامة أو شيء ما لم نراه أو نحسه كادراك، بمعنى آخر كبنية موجودة في الواقع. وعلى هذا الأساس يمكن القول - بدون مغالاة - ان الاشتغال السيميوطيقي البيروسي كان موضوعياً أكثر مما جاء به (سوسير) بخصوص العلامة، بدليل انه أشار الى نوع العلاقة التي تربط العلامة بالموضوع (المرجع) الذي انبثقت منها العلامة بكل أشكالها ومستوياتها.

واذا عرفنا الدال على انه سلسلة الأصوات المادية الموجودة في الواقع، فالعلامة هي في الواقع حقيقة مادية محسوسة تثير في العقل صورة ذهنية ولكن هذه الصورة هي صورة ذهنية لشيء موجود في الواقع.

* للمزيد راجع: (95 /ص 21).

(95/ص 22) ولكي تثير (الدوال/ الوحدات) صورة ذهنية في دماغ المتلقي، لا بد من إرجاعها الى السياق (الثقافي) الذي نشأت فيه وتولدت لتعززها وترصينها. وبذلك تتوضح معانيها ودلالاتها.

لقد ركز (سوسير) على تحليل مادة العلامة اللغوية وفك تكوينها، وجعل لها وظيفة اتصالية، مماثلة لوظيفة اللغة التي تربط المعنى بمجموعة من العلامات (الكلمات)، ولهذه العلامات علاقات متبادلة تشغل على المستوى السياقي (النتابعي) يمنحها معانيها منطقياً، وعلى المستوى الاستبدالي لتؤدي دلالاتها. ويرى (سوسير) انها تقوم كذلك على أمرين متلازمين (المتصور الذهني والصورة الصوتية) حيث لا يمثل الدال الصوت المادي - من حيث أنه شيء فيزيائي بحث - ولكنه يمثل البصمة أو الأثر النفسي للصوت. وهذا تمثيل تمنحنا اياه شهادة حواسنا، وان كل واحد من هذين المكونين يستدعي بالضرورة الآخر لا محال.

لم ينظر (سوسير) الى علم العلامات على انه علم محايد (شكلي/مجرد) حيث ان عالم العلامات وبالذات النظام اللغوي - حسب رأيه - هو جزء من عالم المجتمع، ولذا فلا بد من اللجوء عند دراسته الى علم الاجتماع وعلم الإنسان وعلم النفس... الخ (وهكذا نرى بان (سوسير) مهد الطريق لسيمولوجيا (بارت) الاجتماعية) (55/ص 52) وفي خضم تلك المعطيات اللغوية أسس (سوسير) أنموذجاً معرفياً جديداً، قد امتد تأثيرها الى مختلف العلوم الإنسانية، اذ أصبحت اللغويات التي بلورها تحتل موقعاً مركزياً داخل العلوم الإنسانية، لأنها قدمت تصوراً جديداً حول إعادة تنظيم دراسة اللغة.

كما يقود هذا التمرکز الى اعتبار سيمولوجيا (سوسير) شيئاً لا ينفك عن الوظيفة الاجتماعية. اذ " ان القيمة تخضع للقواعد والمواضع التي تتحكم في النظام (النسق)، ولا يمكن لهذه القواعد او المواضع - باعتبارها لا تتأسس على روابط (طبيعية) بين الدال والمدلول، بل اعتباطية - ان تثبت الا بواسطة مجتمع يرسخها ". (50/ص 30) فالمنظومة المجتمعية هي التي ترسخ قيمة العلامات (النظام اللغوي).

وفي ضوء ذلك فإن (سوسير) قد ركز على الوظيفة الاجتماعية للعلامة، حيث أتمت توجيهاته، بتحويل مسار البحث اللغوي من الوظيفة الى العلاقة ثم الى العلامة. بمعنى التوجه الى اكتشاف المعطيات الخفية في الممارسات الاجتماعية من خلال اللغة التي عدها نتاج مواضع اجتماعية.

- بعد العرض الموجز للمنطلقات الفلسفية واللغوية، يمكن إيضاح الفرق النقدي بين طروحات (بيرس وسوسير) عن المنهج السيميوطيقي الذي يهتم بأنظمة العلامات الدالة بالآتي:
1. انطلق (بيرس) منهجياً في دراسة العلامات من منطلق (فلسفي - منطقي) متناولاً كل أنواع العلامات (اللغوية وغير اللغوية)، بينما اقتصرت منطلقات (سوسير) على دراسة العلامة (لغوية - لسانية).
 2. تعد العلامة البيرسية أساس (السيميوطيقيا (Semiotic)) وتعد جزءاً من علم المنطق، وتمثل المنحى التطبيقي في تناول أنظمة العلامات المختلفة. بينما تعد عن العلامة السوسيرية أساس (السيمولوجيا (Semiology)) وتعد جزءاً من علم النفس الاجتماعي وهي الهيكل النظري لعلم العلامات بصورة عامة. وهكذا تشكل المقولات (الفلسفية - المنطقية) عن الوجود والعالم صورة التحليل السيميوطيقي البيرسي، في حين تشكل اللسانيات جزءاً من السيمولوجيا عند (سوسير) لأن النظام اللغوي عنده فعل سيميولوجي.
 3. العلامة عند (بيرس) كيان ثلاثي المبنى تتكون من (الممثل والموضوع والمؤول) وهي مبنية على تصور منطقي رياضي يؤكد بأن كل نظام لا بد ان يكون ثلاثياً، لكن العلامة اللغوية عند (سوسير) ثنائية المبنى تتكون من اتحاد الصورة (الصوتية/ السمعية) كدال، والصورة الذهنية كمدلول، وهي لا تجمع بين الشيء ومسماه، بل تكون من نتاج طبيعة نفسية مزدوجة قائمة على دورة الكلام.
 4. تكتسب العلامة عند (بيرس) معناها الحقيقي من خلال التماسها وعلاقاتها بالعالم الخارجي، أي من خلال مرجعها، والتأكيد على أهمية ارتباطها بالعالم الخارجي وهو ما منحها صبغة الانفتاح على هذا العالم واحتواءه، بينما تكتسب العلامة معناها عند (سوسير) وأكد على أهميتها داخل النظام التركيبي في النص من دون الارتباط بعالم المرجع الخارجي وهي بذلك مغلقة على ذاتها، من خلال بنية العلائق الاختلافية ضمن المستوى الخطي لوحدها.
 5. نجد صفة الاعتبار في العلامة البيرسية - معدمة او ذات وقع أقل بكثير عما هي عند (سوسير) فنجدها ضمناً في تقسيماته للعلامة، أي ضمن ما تشير إليه في موضوعها وتحديداً في العلامات الرمزية ذات

الطابع العرفي الاعتباري. لكن تمتاز العلامة عند (سوسير) بخاصية مهمة هي الاعتبارية التي تكون تباينية بين العلاقة التي تجمع الدال بالمدلول.

6. يعد (بيرس) – عكس (سوسير) – ان المهمة الأساسية للسيميوطيقيا تكمن في تحليل اشتغال العلامة في الاستعمال الفردي للسيميوزيس، أي دراسة ذلك الجانب الانجازي نفسه الذي وضعه (سوسير) خارج السيميولوجيا. في حين عمد (سوسير) الى دراسة آلية العلامة المرتبطة بعلم النفس الاجتماعي وعدّ دراسة آلية العلامة عند الفرد هي المنهج الأسهل الا انه لا يؤدي الى ما وراء الانجاز الفردي ولا يوصل الى العلامة التي هي اجتماعية بطابعها. فان دراسة الجانب الانجازي (الكلام) تبقى، اذن، خارج السيميولوجيا بمعناها المحدد.

كما يمكن القول ان هناك على الأقل نقاط التقاء ما بين طروحات (بيرس و سوسير) حول العلامات،

وهي:

1. ان العلامة – حسب بيرس وسوسير – هي كيان مادي مجرد (محسوس او غير محسوس) تعبر عن شيء ما تدل او تشير اليه، فالعلامة بحد ذاتها فكرة ما تعبر عن موضوعاتها.
2. نجد عند (بيرس) السيميوطيقيا هي أنظمة العلامات التي يتواصل بها الأفراد ويدركها من خلال الأشياء في العالم، كما يمكننا ان نفهم حسب (سوسير) بأن اللغة هي النظام العلامي الذي يتواصل من خلاله الأفراد وينظمون به العالم.
3. تمتاز العلامة – حسب رأيهما – باستقلالية، فكل علامة تختلف في مضمونها وفكرتها عن العلامات الأخرى.
4. من خلال ما ذكره (بيرس) عن العلامة ونتائجها، فالعلامة هي ما تنتجه وما تنتجه هو دلالتها. فنلاحظ هذه المقاربة نفسها عند (سوسير)، فعملية اتحاد مكونات العلامة أي الدال والمدلول ينتج دلالة العلامة التي تمنحها البقاء والاستقرار.
5. تم التركيز على؛ البعد الاجتماعي للعلامة، وان كان ضمناً عند (بيرس) وصريحاً عند (سوسير). وفتح مجال التواصل واسعاً اما (السيميوطيقيا/السيميولوجيا) ويحيلها على قيمة اجتماعية نفعية، تحدد دلالتها مواضعه في أثناء تشكيلها، فتلتفع بالقصدية سواء اكتسبت دلالتها بشكل (طبيعي/منطقي/عرفي).
6. كل من (بيرس وسوسير) أشار الى العلامة (الرمز) ووصفت بالطبيعة الاعتبارية العرفية من خلال التواضع عليها من قبل مستعملها.
7. أكد (بيرس) على الوظيفة المنطقية للعلامات بشكل عام ضمن المنظومات الثقافية، فينبغي لكي تحقق العلامات البيرسية الصدق – ان تخرج من بنية المجتمع بعده المنتج للفكر - ولهذا يكون لمنطق (بيرس) وظيفة اجتماعية لا يمكن التعبير عنها الا بلغة العلامات. في حين أكد (سوسير) على الوظيفة الاجتماعية للعلامة اللغوية ضمن المنحى التواصلية بين أفراد المجتمع.

- الاتجاهات السيميوطيقية المعاصرة :

تقدمه : شكّل وقع المنهج السيميوطيقي بين المناهج الفلسفية والنقدية الحديثة، حيزاً كبيراً في دائرة الأبحاث الفكرية والمعارف الإنسانية، فقد احتل المنهج مكانه متميزة. إذ رغم السعة والتطور الذي حل بالفكر الإنساني وما نتج عنه في خلق اصطراعات لمناهج فكرية تحاول أن تجسد واقعها التنظيري في العالم الإنساني. وجدّ المنهج السيميوطيقي لنفسه مرتكزاً معرفياً يقيم عليه إرهاباته الحقيقية من خلال عدة مقاربات شكلت تداعياته الأولى، الى ان توالدت عنها عدة اتجاهات. فأجندة المشروع السيميوطيقي بدأت في الاتساع واتخذت مسالك واتجاهات متعددة.

لقد أسهم التطور والتمدد الذي لحق بالسيميوطيقا وإمكانياتها في احتواء مجمل الظواهر الإنسانية، بأغناء المجالات المعرفية المختلفة. حتى كاد ان يكون معطى أثارته تراسل العلوم والمعارف وتداخلها، فيؤخذ على المنهج السيميوطيقي بأنه قادرة على قول الشيء الكثير حول العديد من المجالات المتناثرة، التي لا توحّد بينها الا وظائف العلامة، وتحليل بنياتها واكتشاف العلائق ما بين العلامات في أوسع الميادين، لا اعتبارها أشكالاً رمزية وأنظمة دالة. (50/ص9).

وأوسع أفق المشروع السيميوطيقي لجِدلم يعد معه من الجائز اعتباره فرعاً من دراسة وحسب، ولكن تعدد وجوهه غير المتجانسة يحول دون اختزاله في (منهج). فإنه علم متعدد ومتشعب لفروع الدراسة، المختلف بخصائصه المنهجية من فرع لآخر، لكنه يتوحد في قاسم مشترك، الا وهو التفهم الأمثل للوحدات الدالة (العلامات) الحاملة للمعاني والدلالات. (17/ص5-6).

وكان من شأن الطروحات التي جاء بها (بيرس وسوسير) لهذا (المنهج - العلم) والنشأة المزدوجة له، أن تحتذى بتفسيرات وتطويرات من قبل مدارس متباينة داخل هذا العلم الوليد. (50/ص16). فان المساعي المعاصرة تنقسم بتقنيات أدق، ومنهجية محددة ومتميزة. الا ان التحليل السيميوطيقي الذي أرسى دعائمه كل من (بيرس وسوسير) كان له الوقع الأكبر في نشأة هذه الاتجاهات، فضلاً عن سعيهما الى تبيان شبكة العلائق التي تستهدف بحث أوجه الفعاليات والنشاطات الإنسانية في تجلياتها الدالة.

ولذلك قد بلغت السيميوطيقا أوسع مجالات المعرفة الإنسانية (الظواهر والممارسات الاجتماعية بكافة أبعادها). فتحوّلت بمنطلقاتها ومبادئها الى سيميوطيقا للإنسانية، تتوخى المعرفة العميقة بمختلف ظواهر الوجود والوعي الإنساني، عبر تفصيلها عن مظهرها الدال ودلالاتها الممكنة والبحث في زمن (الماضي - الحاضر - المستقبل) وقد تمخض عنها عدد من الاتجاهات الرئيسية والفرعية التي شكلت رافداً معرفياً للسيميوطيقا. (50/ص10) ولعل مصدر تنوع الأبحاث السيميوطيقية نابع من تنوع في الجوانب الفلسفية والفكرية التي تروم الى فهم الموجودات، والتواصل الحاصل فيما بينها - أي فهم التواصل ما بين الوجود والموجود، ما بين النظام و الوظيفة، ما بين المادة والماهية ما بين الدلالة والسياق. فإن مسيرة السيميوطيقا هي مسيرة التسلسل المعرفي والنقدي؛ وهذا مرده الى تعدد حدود العلامة بوصفها المادة الأولى لهذا العلم، ولهذا اتسعت توجهات وموضوعات السيميوطيقا، فهي تتشاكل مع مفاهيم (التواصل/الدلالة/الثقافة).

فالنظرية السيميوطيقية هي النظرية التي تتكشف أنظمة العلامات من خلال دراسة وتحليل مجمل أنواع الخطابات التواصلية والدلالية، فقط في المجالات اللغوية والأدبية، بل في مختلف العلوم وشتى أنواع المعرفة أيضاً. (101/ص254-255).

احتضنت عدت مدارس واتجاهات معطيات هذا المشروع النقدي، لكن بدون إن تتمحور حول بعد سيميوطيقي واحد؛ وعليه أصبحت (المدارس والاتجاهات) تتعارض لا من حيث النظريات السيميوطيقي المتناثرة التي تفترضها فحسب، بل تتعارض أيضاً من حيث تصورها لما يجب أن يشكل نظرية سيميوطيقية. (50/ص17-18) ولعل ما آلت إليه العلامة صيرورةً وجدلاً هو الذي زعزع الفروض والمفاهيم المعيارية الثابتة.

وهكذا عدت العلامة نواة العملية السيميوطيقية ومحورها، " فان مركز الاستقطاب في الحضارة الإنسانية كلها كان العلامة، من حيث هي معطى نفسي، وثقافي، واجتماعي، وحضاري بشكل عام ". (123/ص232) إذ تبنت هذه الاتجاهات (التواصلية - والدلالية - والثقافية) المنظومة العلامية وفقاً لآليات اشتغالها وتوظيفاتها في الحقول المعرفية والظواهر والممارسات الإنسانية الدالة.

وما يجدر الإشارة إليه إن المنطلق الذي يشكل سيميوطيقا التواصل والدلالة، نابع مما قدمه (سوسير) في دراسته وأبحاثه في علم اللغة العام (لسانياته). وإن منطلق سيميوطيقا الثقافة، عُززت بأطروحات (بيرس) ومنطلقاته المنطقية لشمولية العامة، فضلاً على إسهاماته في ترصين فلسفة التواصل.

1- سيميوطيقا التواصل :

يذهب أنصار* هذا الاتجاه الى إن العلامة تتكون من وحدة ثلاثية المبنى – الدال والمدلول والقصد – وجّل اهتمامهم التواصل من خلال العلامات بقصد التأثير في الآخر وإبلاغه. ولا تختص هذه الوظيفة بالأنظمة العلامية اللغوية فقط، ولكنها تتعداها الى البنيات السيميوطيقية التي تشكلها الحقول غير اللغوية، والتواصل عبر هذه الأنظمة العلامية مشروط بالقصدية.

إذا العلامات اللغوية ليست هي النظام الوحيد في التواصل الإنساني، وهذا ما أكدّه (سوسير)، لكن عدت اللغة – حسب رأيه – النموذج الذي ينبغي أن تدرس على منواله أنظمة العلامات الأخرى. (137/ص) لأنها علامات تشترط القصدية (قصدية التواصل) في التداول المجتمعي. والتي أوكلت أيضاً الى غيرها من الأنظمة ومنها (بنية الرسم) التي عدت لغة بصرية تساهم في إيجاد أواصر للتواصل الإنساني عبر الخطابات الجمالية.

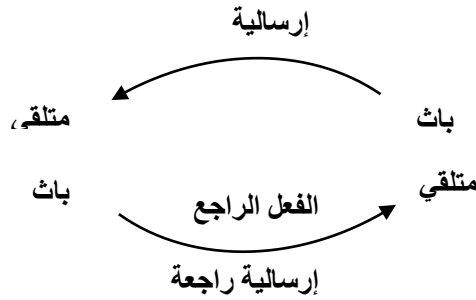
لذلك تتجلى وظيفة العلامة – حسب أنصار هذا الاتجاه – بأنه لا يمكن لها إن تكون أداة للتواصل ما لم تشترط القصدية الواعية. وبناءً على ذلك أنحصر موضوع السيميوطيقا في العلامات المبنية على مبدأ الاعتبارية (الرموز) المتواضع عليها، لا اعتبار إن العلامات الأخرى ليست سوى مظهرات بسيطة. ويعني هذا فيما يعنيه إن تحديد معنى تعبير ما رهين بتعيين مقاصد المتكلمين والكشف عنها، وبذلك تكون المقاصد ملمحاً مميزاً. (50/ص 6) ولهذا تستند المفاهيم الخاصة بسيميوطيقا التواصل على المدخل اللغوية التي أرسى دعائمها (سوسير) وتطورت عند (بوينس ومونان)، إلا أنه من الملفت للنظر يمكن أن تعد العلامات الإشارية التي صنفها (بيرس) علامات ذات مقاصد تواصلية، ترتبط بالتجاوز الفيزيقي لشيء المثير (العلامة)، وإنها تطلق عمداً (قصدياً) لأجل التواصل وإبلاغ المعلومة.

وبلا شك ما لم يحقق أي نص تواصلاً معيماً عبر أنظمة علاماته ووحداته الدالة، سوف يعد خطاباً ميتاً. " لأن التعرف على قصدية النص هو التعرف على إستراتيجيته السيميوطيقية، وقد يتم التعرف على الاستراتيجيات السيميوطيقية أحياناً انطلاقاً من أسس أسلوبية متداولة ". (13/ص 78) لذلك يمكن إن تعد العلامة فعلاً تواصلياً لها علاقة بشكلها العام؛ أي في أنظمة علامات ذات بنية علائقية تركيبية تشكل النص ذاته.

ففي حال إسناد وظيفة تواصلية لخطاب أو نص ما، يتمظهر بأنه حُمل بتبليغ رسالة ما (قصدية) بالضرورة، وفي حالة اشتغال الخطابات الجمالية (نصوص الرسم) بهذه الآلية لا يمكن إن نعدم هذه الوظيفة (التبليغية/ التواصلية) لكن – حسب مونان – ينبغي إن لا تعطينا انطباعاً مطلقاً عن امتلاكها لهذه الوظيفة فقط، فحينما تبْلَغ علامات ووحدات الرسم (إحساساً أو انفعالاً ما) لا يبقى هناك حديث عن رسالة بمفهومها البلاغي فقط، لأن نص الرسم (الصورة) تسعى في أغلب الأحيان وبشكل واع الى إنتاج أثر شبه (بيولوجي) أو صدمة، فأنها تُثير موجه الى المتلقي الحصول على رد فعل منه، وبهذا تختلف رسالة نصوص الرسم عن الرسالة اللغوية ذي الحمولة البلاغية. (138/ص 129) ويفصح عن هذه المعطيات ضمناً مسوغات لنظريات التلقي.

* من أهم أنصار هذا الاتجاه (بوينس وبربيطو ومونان وكرايس واوستين ومارتينه).

إذ بالإمكان إثراء النظرية العامة للتواصل من منطلقات سيميوطيقا التواصل، انطلاقاً من الخطاطة الآتية:



وتفسر هذه الخطاطة مفهوم التواصل وفعله، فإذا أرسل باث نحو متلقي إرسالية في شكل ما (علامات) كأن تكون (رسم، إيماء، كلمة...) يحدث الفعل التواصل، مضافاً له القصدية في الإرسال. فإذا فهم المتلقي الإرسالية وتمكن من إرجاعها بشكل إرسالية راجعة وهو ما يطلق عليها (بالفعل الراجع - Feed Back -) ويصبح بدوره المتلقي باثاً من جديد، والتبادل اللانهائي لهذا الفعلية الشكلية يحقق ما نسميه بالتواصل عبر مكوناً علامياً (لغوياً أو غير لغوي). ولكي يتحقق فعل التواصل بصورة أمثل ينبغي عدم إغفال الجوانب المحيطة بالعملية التواصلية وإرسالياتها، لكي لا تتعرض هذه العملية إلى تشويش وتختلط بالوضوء الخارج عن سياقها الخاص. (33/ص 10)

كما يبعد أنصار سيميوطيقا التواصل ذلك النوع من السيميوطيقا التي تدرس البنيات العلامية، وتؤدي وظائف غير وظيفة التواصل المعتمدة على القصدية، لأن ذلك النوع سيمتزج بعلوم الإنسان الأخرى. (50/ص 6) وتقصد بذلك توجهاتها التي حددتها طروحات سيميوطيقا التواصل، أي قصدية إرسال المعنى.

لذلك قامت السيميوطيقا في أحد اتجاهاتها على مقولة التواصل، من حيث إن العلامات ذات الطبيعة الاعتبارية لا يمكن أن تتجاوز الأنموذج الذي يركز عليه مبدأ المواضعة في منح الحياة لأنظمة العلامات، فلا سبيل لأدراك العلامات ودلالاتها إلا إذا خضعت لشروط التواضعات والمعطيات التداولية داخل الوسط الاجتماعي. الذي تتعاقد فيه العلامات الاعتبارية بالتعليقية، وبخاصة عندما تتداخل أصناف العلامات في إرسالية واحدة، مثلما هو الحال بالنسبة للخطاب الإشعاري. (129/ص 108) المعتمد بطبيعته التواصلية على العلامة (الأيقونية/ الصورية) ومداخلاتها مع العلامة الإشعارية التي تطلق بقصد الإيصال.

يمكن أن تفرض العلامة الإشعارية سلطتها على المتلقي في توجيه انتباهه عن طريق استنفار قواه الحسية، مثل موضوع (النار والدخان). ولكن دعاء سيميوطيقا التواصل الذين لا يفصلون المعنى عن القصدية، ومن ثم الصيرورة التواصلية. فقد أصابهم بعض التباطؤ في وضع حدوداً واضحة بين العلامة والمؤشر، علماً بأن العلامة تكتسب قيمتها الدلالية من نظامها الرمزي وسياقها الاجتماعي. إذ لا توجد علاقة بين علامة (صافرة الحكم) المشيرة إلى انطلاق المباراة بالعلامة التي يستجيب لها حيوان مثل (الكلب)، لأن النتيجة مرهونة بالبناء العلامي (الرمزي) المعقد. (129/ص 91) ففي انتقادات معارضة لأنصار هذا الاتجاه الذي يزعم بإسناد المهام الواسعة للدراسات السيميوطيقا في كل الظواهر الدلالية، وحصرها فقط في المجال التواصلية القصدية، إذ يبين هذا الاعتراض تحول التصور السيميوطيقية وانحساره في دراسة العلامة الإشعارية، بدلاً من منظومة العلامات الواسعة.

إن أفضل تناول - حسب (بربيطو) - هو القول بأن ما يميز الوظيفة التواصلية عن الوظيفة الدلالية حصراً هو القصدية، التي تتجلى في الأولى. إذ ينبغي بدءاً لأجل إن تشكل واقعة قابلة للإدراك كعلامة، أن تكون قد أنتجت لأجل استخدامها كإشارة. وهكذا يكون قصد (الدرجة الأولى) المباشر غير كافٍ لأجل أن نكون بصدد علامة ما، وإذا أراد المتلقي أن يدرك الهدف الذي من أجله أنتجت العلامة القابلة للإدراك، ينبغي أن ندرج قصداً من (الدرجة الثانية) أي القصد القاضي بأن شيئاً ما يُعرف عليه باعتباره قد أنتج بالقصد الأول. (40-41/ص 50) أي أن يكون قصداً أول موجهاً لمتلقي والثاني يجب أن يتواضع عليه.

وسع (بربيطو) مجال منظومة العلامات موضحاً بأن هناك " أنظمة لا تقبل التقطيع المزدوج، وأنظمة ذات تقطيع ثانٍ فحسب، وأنظمة ذات تقطيع أول فحسب، - (فعصا الضرير البيضاء) مثلاً - يبدو

حضورها أمراً مفيداً متى غابت العصا- هي دال دون تقطيعات، وهي تعبر بصفة عامة عن العمى، وتطالب بأولوية المرور، وتلتزم تفهم الحاضرين، فهي بإيجاز تعبر عن جملة من المضامين، فالعصا على مستوى النظام فقيرة جداً (حضور مقابل غياب)، أما على مستوى الاستعمال التواصلية فهي ثرية جداً. وهي إن لم تكن علامة فعلياً أن نجد لها اسماً آخر، إذ يجب أن تكون شيئاً ما". (14/ص 59) ويؤخذ على العلامة في ظل هذه الطروحات بأنها حركة يقصد بها التواصل في حالة ما، أو الإعلام بشيء ما، وتؤدي الرموز هذا الدور بقصد النياحة عن علامات أخرى مرادفة لها تعلن عن موضوعها قصداً، ولذلك تفقد العلامة كيانها حالما تفقد موضوعها، لا اعتبار الرمز علامة العلامة.

أُتسمت العلامات في جلّ مفاهيم سيميوطيقوا التواصل بالوظائف الاتصالية بوجه عام، وتعدت الوظيفة الاتصالية لتكون من بين السمات والخصائص الرئيسية للعلامات الجمالية أيضاً. فالنصوص الفنية (الرسمية) حتى وإن تبرز الخصائص الجمالية فهي تهدف ضمناً إلى إتاحة الاتصال بالأفراد، فضلاً عما يؤديه دور التواصل في ذلك الاتصال العلامي. (43/ص 15) ففي سيميوطيقا التواصل يكون قوام وجود العلامات وفهمها ووظيفتها؛ القصد ودرجة الوعي بها، سواء أكانت غايتها الطبيعة التواصلية القصدية أو الطبيعة التعبيرية التي لا تخضع للمواضعات والاشتراطات القسرية.

كما شكل تضافر معطيات وجهود أنصار هذا الاتجاه (بوينس، بريبطو، مونان) مرتكزاً لاحتواء المنهج السيميوطيقي - تلافياً لإسهابه (تفكيكياً) - من الرجوع بالمبدأ السيميولوجي السوسيري القائم على الطبيعة الاجتماعية للعلامة. لذا جعلوا السيميوطيقا بمعناها الدقيق تعنى بدراسة أنظمة العلامات وأنساقها ذات الوظيفة التواصلية المحددة بالقصدية. وعلى هذا المنوال حدد (بوينس) موقفه من سيميوطيقا التواصل بقوله " ينبغي للسيميوطيقا، أن تهتم بالوقائع القابلة للإدراك، المرتبطة بمجالات الوعي والمصنوعة قصداً من أجل التعريف بحالات الوعي هذه، ومعرفة المتلقي بوجهتيهما، إذ يكون موضوع السيميوطيقا - حسب (بوينس) - هو التواصل". (1/ص 85) ويساهم هذا في اعتبار الوقائع نظاماً سيميوطيقية في ظل التواصل.

لقد نظر (بوينس ومونان) إلى النظام العلامي نظرة صارمة مستقاة من النظام اللغوي، جراء تطبيق النظام اللغوي على جميع أنظمة العلامات واعتباره النظام الأمثل. حيث يرى هؤلاء أن النظام لا بد أن يكون محدداً تحديداً دقيقاً على مستوى العلامة المفردة وعلى مستوى مبادئ التركيب طبقاً لقوانين معروفة مسبقاً. وعليه انتقد (بوينس) ضيق مقاس العلامة المفرط... فالوحدة الدلالية ليست العلامة، بل هي شيء يتطابق مع القول، الذي يسميه (معنيم)* ممثلاً ذلك بعلامات الطريق فقد ذكر بأن " العلامة لا تملك دلالة، فالسهم بمعزل عن لافتات الطريق، يذكرنا بمختلف المعنيمات المتعلقة باتجاهات وسائل النقل؛ ولكن السهم وحده لا يمكننا من إدراك شيء ما، ولتحقيق ذلك ينبغي أن يكون له لون ما واتجاه ما وأن يوضع فوق لافتة في موضع معين". (14/ص 59-60) وهكذا الوحدات الدالة الأخرى، وبهذا فإن (بوينس) لا يهتم بالعلامة ما إن تكون، لأنه يهتم بالتواصل باعتباره عملاً ملموساً.

كما فرق (بوينس) بين العلامات التي تكون منتظمة (نسقية) والأخرى غير المنتظمة (غير النسقية)، إذ يرى من الممكن تحليل العلامات المنتظمة إلى وحدات ثابتة ومعروفة الدلالة (كعلامات المرور) لأن كل علامة محددة الخطوط والألوان ولها مدلول محدد ومعروف وتشتترط القصد (الإبلاغ) هي علامات نسقية. فيما صرح بأن العلامات غير المنتظمة (غير النسقية) لا تنطوي على وحدات محددة العدد والدلالة (كعلامات الإشهار)، لأنها تحتوي على مجموعات من الألوان والأشكال غير المحددة كمياً وكيفياً، ولا يمكن تحليلها إلى وحدات محددة الدلالة مسبقاً، وقبل أن تدخل في تألف مع وحدات أخرى. (95/ص 36).

وقد تطرقت أبحاث (يونيس وبرييطو) أيضاً إلى وصف آلية أنظمة الاتصال غير اللغوية - على الرغم من التزامهم بمبدأ سوسير - وتجاوز تحديد فكرة الاتصال المرهونة باللغة وطرائق توظيفها، وهذا ما شمل نصوص الإشهار وعلامات الطرق وأرقام الحافلات... الخ. وتطور هذا الاتجاه مع نشأة وتطور علوم

* معنيم : اصغر وحدة في العلامة، والمعنيمات (حسب بوينس) هي الأقوال وهي أوسع من العلامة. في حين أوضح (برييطو) الجدل القائم بين (يلمسليف وبوينس) قائلاً بأن المعنيم (بحسب بوينس) هي وحدة وظيفية، بينما الشكل هو وحدة اقتصاد. ويقول (يلمسليف) بهذا الشأن بأن العلامة هي وحدة وظيفة والشكل هو وحدة اقتصاد. (للمزيد راجع: 14/ص 61).

الاتصال. (1/ص 17) فأنشأ - بونيس وبرييطو - أساساً متيناً لوصف آلية أنظمة الاتصال غير اللغوية وطرائق توظيفها المختلفة.

وقد أخذ التواصل - حسب (مونان) - نمطين فأما ان تكون العلاقة بين الدال والمدلول باطنية ذات صلة ضئيلة في الشبه - وهي أقرب ما تكون الى العلامة الأيقونية أو الإشارية، مثل (الجمجمة) كعلامة للخطر، أو تكون ذات علاقة ظاهرية أي عدم وجود صلة شبه طبيعية فهي أقرب الى أن تكون علاقة رمزية، مثل (الصليب) كعلامة للمسيحية.

ويعد (مونان) ما هو جوهري في لغة ما، ليس هو القصد الاتصالي (المغرق بالذاتية) بل هو ترتيب الأصوات مع الوحدات الدالة. وفي هذه الحالة، ان القصد الاتصالي الذي غادر من الباب قد عاد من النافذة وهو أبداً حاضراً، فأن الوحدة الدالة وظيفتها إشباع الرغبة في الكلام. (51/ص 30). ويمكن القول " بأن مدلول (القصد) جزء من دلالة النص، وليس جزء من دلالة العلامة، ولذا فأن أي نص يخلو من القصد لا يرقى الى مرتبة الخطاب، وبالتالي لا يقوى أن يحافظ على انسجامه الداخلي، أو على منطقة الذات، وسيفقد في النتيجة توجهه الاتصالي ". (81/ص 66). لذلك تضع سيميوطيقا التواصل النص في مصاف الخطابات طالما يفعم بالقصدية، المرسل عبرها المعاني والدلالات.

كما تستبعد - حسب النقاد الجدد* - مسألة دراسة قصد الباث بحد ذاتها لأنها تثير جمة من المصاعب - خلافاً للمنحى التجريبي - ولكن على خطى دراسة الرمزية الفنية، فأن دراسة القصد تركز على الباث (المصدر) ذاته، وليس على المتلقي، ولكن استبعد بعض الباحثين - النقاد الجدد - قصد الباث بوصفها مغالطة قصدية وقد عزاها الى ناحيتين:

- الأولى: هي ان النص الفني المتحقق فعلاً قد لا يرتقي الى معناه المقصود، لكون الباث يطمح الى التعبير عن شيء ما ليس أثباتاً على قدرته على التعبير عنه من خلال النص.

- الثانية: هي ان معنى النص الفني كما يخبرنا به الباث قد لا يرتقي الى المعنى الذي يحمله النص الفني بعلاماته فعلاً. (29/ص 93 - 94). وعليه تكون العلامة فعلاً سيميوطيقاً دالاً تصدر عن الباث بنية التواصل أو بالأحرى يراد بها نقل تصور ذاتي أو لحالة نفسية في اتجاه متلقي ما آخر، وهذا ما شمل أنظمة العلامات في نصوص الرسم وفي بعض اتجاهاتها كالتعبيرية (شكل/ 8).

لذلك يتسم الوضع الذاتي بعدم الوضوح الذي ينشده العلم وتالياً السيميوطيقا بعامة وسيميوطيقا التواصل بخاصة، لكون حالات الوعي الذاتي تتميز بقدرة من الذاتية والأنية تجعلها صعبة التلمس ومستحيلة التوصل في كليتها، فلا ينفصل معنى النص (الفني) عن بعده الاجتماعي لأنه وسيط بين بائه وجماعة من المتلقين. (129/ص 136).

لذلك كان التركيز على البعد الاجتماعي للعلامة صريحاً وواضحاً عند (سوسير) وضمنياً عند (بيرس)، وهذا ما فتح المجال للتواصل بالأنظمة العلامية وتمثيلها قيم اجتماعية نفعية، تحدد دلالاتها بالمواضعات في أثناء تشكلها، فتلتفع بالقصدية، سواء اكتسبت دلالاتها بشكل طبيعي أو منطقي أو ضمن وسط عرفي. (123/ص 224).

وقد حاول (مونان) في مقال له بعنوان (من أجل سيميوطيقا الصورة) الى إعادة النظر في عدد من عناصر الخطاب السيميوطيقي (للصورة)، وطرح أسئلة تتعلق ببعض مظاهر الصورة التي تجعل من الخطاب السيميوطيقي خطاباً مشروعاً لقراءة هذا المتن البصري، فهل الصورة وسيلة للتواصل. وهل يمكن ان تشتغل الصورة كلغة، وهل هناك تشاكل عام بينهما، من حيث انتظام بنياتهما. ويجيب (مونان) بالنفي، فليس كل نظام للتواصل لغة. (138/ص 128-129) لكن يمكن القول بأن هذا الحكم يكاد ان يخلو من الصحة المطلقة، لأنه يمكن اعتبار الصورة أو نص الرسم لغة تخاطب تواصلية ان كان إيجاباً أو سلباً، فأن أدلت بمعقولية هذا النص وتفهم معناه فقد تحقق الاتصال الإيجابي، وإن لم تكن كذلك فقد تحقق الاتصال سلباً كوننا ننشئ ردود أفعال تدفعنا الى معرفة الشفرات التي لا يمكن ان نحقق عبرها التواصل. فضلاً على أن النص الرسومي كمنجز فني (ثقافي) يسعى للتواصل مع المتلقي بعدة مستويات وبمختلف الأوجه.

لكن التواصل عبر النظام اللغوي يتفرد بخصائص مميزة، ويتجلى هذا الفارق حسب (مونان) بين اللغة والصورة، بما تنفرد به اللغة الطبيعية من خلال الخاصية الصوتية التي تجبر الرسالة اللغوية على

* لوكوربوزيه وديمزات.

الاشتغال في الزمن. فمع الخاصية الخطية يستحيل ظهور وحدتين صوتيتين في نقطة زمنية واحدة، بل نحصل في كل مرة على رسالة واحدة. لكن مع وحدات الرسالة البصرية في الصورة أو النص الرسومي تبرز كل ملتحة في المكان وفي اللحظة ذاتها، حيث يدفع النص الرسومي كخطاب كل رسالاته الممكنة متزامنة الحضور على السطح البصري. (138/ص 129) وما زاد على ذلك يمكن ان يكون النص الرسومي خطاباً يشتغل أيضاً في الزمن من حيث أنه يمكن ان يجسد واقعه سردية أو حدثاً شخصياً تتولى وحداته تباعاً، الى ان تصل منظومة العلامات الى معانيها ودلالاتها. فضلاً عما يوجد الأواصر مشتركة في بعض المفاهيم مثل (العلامة، الدال المدلول، الرسالة وثيمات الموضوعية) التي هي عناصر تكاد أن تكون قواسم مشتركة بين جميع أنظمة العلامات التواصلية.

وقد أثرت بعض القراءات السيميوطيقية الجانب التواصل للـنص الرسومي (الصورة) من حيث أنه لغة، من خلال بعض الطروحات التي لا تتخذ الحضور المتزامن للصور المبنوثة مقياساً للتمييز، حسب ما ذكره (مونان). فرغم الحضور المتزامن للرسائل والشفرات المتعددة ضمن النص الرسومي الواحد، لا تكون قراءة وتفسير المكونات الخطابية لهذا النص ممكنة إلا عبر قراءة خطية تركيبية. بمعنى آخر ان تركيز البصر على النص الرسومي لا يمكن ان يمدنا دفعة واحدة بكل الرسالات والدلالات الممكنة. إذ يقتضي ذلك ان تقوم العين (عين المتلقي) بمجموعة من الحركات (عمودية وأفقية ودائرية...) وضمن هذه الملاحظة البصرية يتشكل التسلسل الخطي للوحدات الدالة في رسالة النص الرسومي، ومن هنا يقترح (ج. ش. شيبات) قراءة خطية للصورة، ويؤكد من خلال تلك الحركة الخطية للبصر تتشكل ما يسمى ببلاغة الصورة. (للمزيد راجع: 138/ص 129-130).

وتبعاً لمجهود سيميوطيقوا التواصل؛ تموضعت السيميوطيقا وشكلت محورين توضح من خلالهما المفاصل التداولية للسيميوطيقا، كما مبين في الخطاطة الآتية:

سيميوطيقا التواصل

(التواصل)

غير اللغوي			اللغوي		
معيارية العلامة قد تدل أو لا تدل	العلامة غير النسقية متحولة ومنفردة كالإشهار	العلامة النسقية الثابتة كالمربع والدائرة	شنون وويفر الحدث الابلاغي	بلومفيد والسـلوك الاجتماعي	سوسير والحدث الاجتماعي

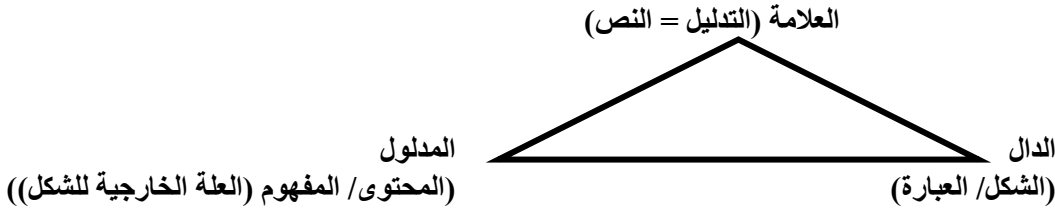
(العلامة)

الرمز		الإيقون		المؤشر		الإشارة	
الإنبابة عن علامة مرادفة عرفياً		التطابق الصوري		التجاور الفيزيقي		التي تحلل وفقاً لذاتها ووفقاً لأسباب ظهورها	

2- سيميولوجيا الدلالة :

تتكون العلامة – حسب أنصار* هذا الاتجاه وفي مقدمتهم (بارت) – من وحدة ثنائية المبنى (الدال والمدلول) اقتراناً (بسوسير)، ولكن ما يميز هذا الاتجاه عن غيره، هو قلب الطروحات السوسيرية – القائلة بعمومية السيميولوجيا وخصوصية اللغويات – على يد (بارت) وذلك في قوله : " يجب منذ الآن، تقبل إمكانية قلب الاقتراح السوسيري. فليست اللغويات جزءاً، ولو منفصلاً، من علم العلامات العام، ولكن الجزء هو علم العلامات باعتباره فرعاً من اللغويات ". (21/ص 39) ولذا يُشترط أن يكون النظام اللغوي أنموذجاً يحتذى به في تناول ودراسة جميع الأنظمة العلامية الدالة، على اعتبار أن المعرفة السيميولوجية لا يمكن أن تكون سوى تشاكل للمعرفة اللغوية. واقتراح (بارت) مسميات جديدة بدلاً عن المسميات السوسيرية.

لقد بنى (بارت) معطيات السيميولوجية انطلاقاً من " أن صرح علم السيميولوجيا لا زال بحاجة إلى التشييد، فبحث موجز لا يفي بمتطلبات التعريف بهذا النموذج من التحليل، وذلك بسبب طبيعته الانفتاحية (لأنه سيصبح علماً يدرس سائر أنظمة العلامات) لذا لا يمكن معالجته بكيفية تعليمية إلا إذا تمت إعادة تشكيل هاته الأنظمة بكيفية تجريبية، لذا ولكي نسير بهذا العمل خطوة خطوة، يبدو من الواضح التسليح ببعض المعرفة كنطاق حيوي يمكن الخروج منه باستدلال تحضيرى الذي لن يكون إلا خجولاً، لأن المعرفة السيميولوجية لا تغدو أن تكون إلا مجرد نقل حرفي للمعرفة اللغوية، وجسوراً لأن المعرفة السيميولوجية يجب أن تتخذ كمشروع مستقبلي لها الطموح في أن تطبق على مجالات غير لغوية ". (33/ص 44-45). فشكلت طروحات (بارت) أثراً جديداً في مسار الخطاب النقدي السيميولوجي، إذ يُعد من أقوى المفسرين (لسوسير) فيما يتعلق بالسيميولوجيا - رغم معارضة المبدأ السوسيري - ومحاولته لإثبات العكس. كما تم التوسع في مبدأ تشكّل العلامة، وحقيقة الدال إلى (الشكل/العبارة) وحقيقة المدلول إلى (المفهوم/المحتوى) الذي ينتج عن جمعهما (النص) كعلامة دالة وهو ما سمي (بالتدليل). فيكون الاقتراح السوسيري موسعاً عند (بارت) على النحو الآتي: (123/ص 234)



ويتضح المثلث التدليلي البارتي من خلال مثاله (باقة الورد)، التي يمكن – على حد تعبيره - أن تستعمل لترمز إلى العاطفة؛ فباقة الورد كدال والعاطفة المصاحبة لها كمدلول، والعلاقة الترابطية بينهما في وحدة العلامة (باقة الورد)، وبوصفها علامة من المهم أن نفهم بأن باقة الورد شيء مختلف تماماً عن باقة الورد بوصفها دالاً، فهي كدال خالية من المعنى لأنها لا تعدو أن تكون كياناً زراعياً، أما كونها مدلولاً فهي ملأى بالدلالة (التدليل) لأنها تقليد وعرف يحيل على سلوك معين. وعليه فهي تعرض نظاماً معقداً لطرائق الترميز، إذ من الممكن أن أجعلها ترمز بطرائق مختلفة، لأنها مجرد دال لكنني إذ أزنها بمدلول محدد (حكم بالموت لا، بصوت مجهول) فستصبح علامة. وهكذا فعملية التدليل لا تنتهي هناك وحسب، فقد أصبحت العلامة عند (بارت) مكونة من عنصري الدال والمدلول، حيث يشكل صعيد الدوال صعيد العبارة، ويشكل صعيد المدلول صعيد المحتوى، ويمارس الدال بدوره التشكيل اللفظي للصورة السمعية (العيانية) في الإحالة إلى مدلول أو أكثر ومرتبطة بشكل عضوي مع الدوال النصية الأخرى. ومرتبباً في (أنظمة / انساق) تحمل معها التنوعات والتمثلات لحركة الدوال وصراعها مع بعضها البعض الآخر، للتموضع في النظام الأمثل الذي يشتغل على تمثيل كل الأشياء – على حد قوله – فضلاً عما يحمله الدال من مسؤولية دلالية في الحفاظ على ديمومة الخطاب وفاعليته، وعليه فأن أنتظام الدوال في النظام النصي هو كفيلاً بتمثيل المعنى. (125/ص 119-120). وهذا جُل اهتمام (بارت) بالتدليل العلامي. وفي ضوء ذلك استعرض (بارت) رؤيته

* بارت، هيلمسليف، غريماس، فريج.

السيمولوجية و شحن الإرسالية الدلالية التي لم تأتي نتيجة الفعل الطبيعي. وإنما جاءت نتيجة تفاعل القصد الذي أطلقت من أجله وسبل توافر الاتصال المجتمعي. وعلى غرار هذا التحليل، انطلق (بارت) بتناول الأساطير في الثقافات الإنسانية، مستطرداً بتحليلها الى ان يستكشف الدلالات الكامنة فيها.

وأقترح (بارت) فيما بعد تسمية تمازجت فيها السيمولوجيا كعلم عام للعلامات مع العلوم الإنسانية، اذ السيمولوجيا بمعزل عن هذه العلوم هي وصف ساذج وخال من كل قوة شارحة. (125/ص 234). فقد أضحت الدلالة عند (بارت) شديدة الارتباط بالمنظومات المعرفية، وعادةً ما يبحث عن علاقة ما تربطها بأشياء أخرى غير نفسها؛ فالسيارة - مثلاً - في مجتمع ما يقتضي الحديث عنها الحديث أيضاً عن العائلة والبلد والأنظمة الأخرى، وهذا ما يركن علاقة العلامة بالواقع الإنساني ككل.

لذا فإن مادة كل نظام سيمولوجي على غرار هذا الأنموذج المنهجي في التحليل، ينبغي ان تقدم نفسها قبل كل شيء، كنظام دلالي، أي نظام وظيفته الدلالة. (51/ص 93-94).

أدرك (بارت) بأن اللغة لا تستنفذ كل إمكانيات التواصل - وهذا خلاف مع ما ذهب إليه أنصار سيميوطيقا التواصل - فنحن نتواصل، اذ توفرت القصيدة أم لم تتوفر، بجميع الأشياء الطبيعية والثقافية سواء كانت اعتبارية أم غير ذلك، لكن المعاني التي تستند الى هذه الأشياء الدالة، تُعصد دلالتها من خلال اقترانها برسالة لغوية، وان تفكيك ترميزية الأشياء، يتم بالضرورة، بواسطة اللغة. باعتبارها النظام الذي يقطع العالم وينتج المعنى. (50/ص 6) وفي ضوء ذلك نحن نتواصل بأنظمة العلامات المختلفة، ان كانت سمعية أو مرئية (بصرية) ... الخ.

توسع الخطاب السيمولوجي مع سيميوطيقوا الدلالة ليشمل اغلب الأنظمة الدالة. من دون حصرها وتضييقها ببنية اللغة. فإننا نتواصل بكل الأشياء الطبيعية والثقافية سواء كانت من طبيعة عرفية أم تحليلية، لكن ليس بمعزل عن اللغة - على حد قوله - وعليه فإن كل نظام للدلالة منتج بهدف التواصل لابد أن يكون له علاقة بالنظام اللغوي الذي يذهب الى إمطة اللثام عنه، بمعنى عن أي نظام علامي يشتغل في أي خطاب، وتيسر تحليله وتوصيله يقتضي رسالة لغوية تؤكد وتشير إليه.

وفي رؤية مماثلة نجد (بارت) قد ذهب منذ البداية الى أن اللغة ليست سوى نظام واحد من أنظمة العلامات المتعددة، (أي أنظمة علامات الصور والإيماءات والأصوات الموسيقية). بل ذهب الى أبعد من هذا حيث أكد ارتباط الأنظمة المتعددة بعضها ببعض. وبقدر ما كانت أفكاره تثير حفيظة الكتاب المحافظين بتعقيدها المبالغ واشكالياتها، حيث أتهم بالمكابرة الجدلية وابتداعه نوع من الانطباعية الإيديولوجية، ولكن كان هناك مفكرون متباينون بتباين (ريكور ولاكان)، يؤيدون على ان اللغة يمكن ان تسلط الضوء على كل ظاهرة اجتماعية وثقافية، وذلك على أساس حضورها الكلي الذي يجعل منها مفتاحاً لكل معرفة. (102/ص 180-181) وعليه تمتلك اللغة خصائص تمكنها من حل شفرات كل النصوص التواصلية والدلالية.

يركز الطرح السيمولوجي على أنظمة العلامات في أي نظام ثقافي ولا يقتصر على النظام اللغوي، لكن في الوقت نفسه يمكن القول أن ما يحسب لسيمولوجيا (سوسير) بأنها منهجية معرفية لها دور ريادي في التصدي للأنظمة العلامية، نجد (بارت وإيكو) قد فعلَ هذا التوجه وهما ينطلقان من المصادرة الآتية؛ بأن العلامات لا تعني ما لم يكن هناك متلقٍ واع مدرك للعلاقة ما بين الدال والمدلول بعيداً عن المرجع أو المعنى. لأن الدال بذاته لا معنى له، ثم ان هذه العلاقة التي تدركها ليست علاقة مساواة بين (الدال والمدلول) وإنما هي علاقة تكافؤ - التي يسميها (بيرس) البيئة الشاملة - أي ان الدال بذاته لا يفضي الى دال آخر أو مدلول معين، وإنما يفضي الى ما سماه (سوسير) علامة. وهكذا فنحن نعيش ضمن فيض من العلامات، أو بمعنى (بيرس) ليس في أفكارنا شيء سوى مادة العلامات. (61/ص 111).

فيكشف (بارت) بوضوح عن الطبيعة الغامضة لمفهومه السيمولوجي، من خلال ما يذهب إليه بشأن السمة المشتركة الوحيدة بين كافة المصطلحات السيمولوجية (رمز، إشارة، علامة، أيقون) حيث إنها جميعاً تحيل بالضرورة على علاقة بين طرفين متعاقبين، يبحثان عن المعاني والدلالات الممكنة.

ومن الجلي بمكان القول ان نعمة (بارت) بدءاً كانت واضحة ودقيقة مع السيمولوجية أكثر مما هي مع البنيوية. فانه لم يُعر أهمية للتحليل البنيوي - لاسيما ان هذا كان متجلياً في كتابه (الأسطورة اليوم) - بقدر انصرافه نحو التحليل السيمولوجي. ولطالما كان التحليل البنيوي - لديه - مفتاحاً يتوصل من خلاله الى تأصيل وتفعيل الممارسة التحليلية السيمولوجية. فقد وجه في وقت ما عدة انتقادات للبنيوية إبان ميولة الى التحليل السيمولوجي. (35/ص 194) كيف لا وقد أثرته بمنظوماتها المنهجية التي عدت ممارسات تفتح

مغاليق النصوص وتقرأ تحايلاتها لتكشف من خلالها الأنظمة الدالة التي تمثلها النصوص، عبر لغة ما من اللغات الممكنة.

أحد مداخل (بارت) السيميولوجية هو ما ذهب إليه في كتابه (الأسطورة اليوم). فأوضح بأن أي تحليل علامي ينبغي أن يفترض علاقة بين الدال والمدلول – علاقة مكافئة وليس علاقة تساوي – وما نلاحظه في العلاقة ليس الانتظام المتسلسل حيث تقود الوحدة الى أخرى، بل التوافق الذي يربط بينهما، حيث يرى ان محصلة هذا الترابط ينتج العلامة. (125/ص 119) نخلص من هذا ان علاقة البحث السيميولوجي بين (الدال والمدلول) كانت مفتاح عمل الدراسات المعرفية السيميولوجية، التي أبدلت فيما بعد لتشكّل النظام الدلالي البارتري.

هذا ولما كانت المعرفة في جوهرها ذات طبيعة رمزية، تلاحمت (الأسطورة)* واللغة – بوصفهما شكلين من أشكال الإبداعات الرمزية للإنسان – فكلاهما نظام ذو طبيعة سيميولوجية. فتعامل (بارت) مع الأسطورة كأنها علامة لغوية، تتوافر على (دال ومدلول). وإنها النظام السيميولوجي الثاني، بعد ان عد اللغة هي النظام السيميولوجي الأول. (129/ص 68) ولذا أخذ (بارت) الأسطورة على إنها في الجوهر نظام للتواصل، ونظام إرسالية للتبليغ العلامي فضلاً على قابلية تعددها الدلالي.

عالج (بارت) موضوعه الأسطورة علامياً، وذكر بأنها ثاني العملية الثلاثية الترميزية (الدال والمدلول ونتائجهما العلامة) فأنها تعمل بخصوصه لا اعتبارها نظاماً علامياً من نمط ثان، ومركباً على أساس سلسلة علامية موجودة قبلها، ومالها وضع العلامة الحصيلية الترابطية بين الدال والمدلول في النظام الأول لتصبح مجرد دال في النمط الثاني وهكذا، فحيثياتها تهئ أنموذجاً لما قد نسميه (بالتدليل) الرئيس، فنموذج التدليل (الثانوي/ الأسطوري) أكثر تعقيداً. ويذكر (بارت) (يحدث كل شيء كما لو ان الأسطورة نقلت النظام الشكلي للتدليلات الأولى الى جوانب فرعية، وبما ان هذا النقل الجانبي جوهري في تحليل الأسطورة سأمثله بهذه الطريقة. ويفهم منها طبعاً ان الشكل المكاني الذي اتخذه النموذج هنا هو شكل مجازي) ويمكن ملاحظة المخطط الآتي :

الأسطورة	{	اللغة	
		1- دال	2 - مدلول
		3- علامة	
{		أ- دال (شكل)	ب- مدلول (مفهوم)
		ج- علامة (التدليل)	

و عليه تعمل الأسطورة بأخذ علامة مستقرة وثابتة سلفاً (علامة مليئة بالتدليل)، وبتجريدها من دلالتها حتى تصبح دالاً خالياً، وهو ما يدعيها بالشكل والتي تجذب لنفسها مفهوماً بعد ما أبدل تسميتها من مدلول. وبالتالي تكون نتاجهما - أي إنتاج التدليل الثاني - الأسطورة نتاج علاقة الشكل بالمفهوم. ولهذا يقترح (بارت) بان هذه اللفظة الثالثة في الأسطورة (التي نسميها في اللغة بالعلامة) يجب ان تدعى بالتدليل. (129/ص 120-121) وهكذا كون (بارت) نظام للدلالة من نفس الوحدات السوسيرية للعلامة بعد ان حولها الى نظام ثانٍ. أن التركيب في النظام السيميولوجي في شكله اللغوي يعد مخططاً للتعبير يزدوج ليكون مخططاً آخر للمضمون الموسع للمخطط الأول. (وللإفاضة والمزيد راجع: 15/ص 63-64)

تناول (بارت) الأساطير الثقافية - من خلال ثلاثية النظام اللغوي ونتاج العلاقة (ما بين الدال والمدلول) العلامة - ويرى بأنها نسيج ينظم كافة الفضاءات المختلفة للثقافة، ومن خلالها يؤكد المجتمع كينونته وهويته ضمن منظومة العلامات الثقافية، التي تخفي خلفها بنية الأساطير، إذا العلامات الثقافية ما هي

* الأسطورة : لا يعني (بالأسطورة) عالم الأساطير التقليدي، بقدر ما يعني ان الأسطورة نظام من التواصل، إنها رسالة... فلا يمكن أن تكون موضوعاً، أو مفهوماً أو فكرة، انها نمط دلالي، انها شكل. (للمزيد راجع 19/ص 5)، (32/ص 63).

إلا بنية نظام أولي تفضي الى بنية نظام ثانٍ. أي ان العلامات الثقافية لها دلالاتها المحلية المرحلية التي تعنيها العلامات المباشرة، لكن هذه العلامات تتحول الى دوال، لها دلالاتها ضمن مرحلة أرفع، وهكذا، الى ما لانهاية. (61/ص 111-112).

أسرى (بارت) في أبحاث التحليل السيميولوجي على الخطاب البصري الذي رأى بأنه لا يقف عند حدود التعيين والوصف والتصنيف لمكوناته العلامية الدالة فحسب. بل قام بنقد مستوياته الإيحائية قصد الوقوف على أنماط إنتاج المعنى واستكشاف مظهرات (الأسطورة) لاعتبارها مرسلّة تسمح بقراءة التعدد الدلالي الذي لا ينفصل عن سلم القيم الاجتماعية التي يفرزها النظام السيميولوجي بشقيه الدلالي والتواصلي. (129/ص 145-147) وهكذا حرص (بارت) على ان يكون مشروعه نقداً للدلالة وليس للمعنى لأن قراءته للمستوى الثاني للأسطورة ينتقل من العلامة بوصفها معنى الى العلامة بوصفها شكلاً، ولهذا كانت معطيات أبحاثه السيميولوجية تهتم بالأنظمة العلامية الدالة على المستوى الدلالي. وليس على الأنظمة التواصلية الاعتبارية، ولربما نجد في هذه التداخليات مقاربة مع ما ذهب إليه (هليمسليف) الذي رأى بأن الوظيفة السيميولوجية هي أيضاً دراسة لشكل التعبير وشكل المحتوى الذي يتخذ مستوى ثانياً من النظام السيميولوجي الدلالي.

ونستطيع ان نخلص من ذلك الى ان (بارت) في نظريته السيميولوجية قد اخذ عن (سوسير) النظرية المتعلقة بـ(الدال والمدلول)؛ أي من خلال تعريفه للعلامة، إضافة الى المفهوم المزدوج (لغة/كلام). وأخذ مفهومي دلالة التعيين والتضمين عن (هليمسليف) وقد عمل على بلورتهما، فضلاً على استعارت بعض مفاهيم العلامة البيرسية. وفي الواقع إذا كان اللغوي (هليمسليف) قد لخص نظريته على هاته الشاكلة:

1. لغة التعبير علاقة محتوى / تعيين
2. ميتالغة / تضمين

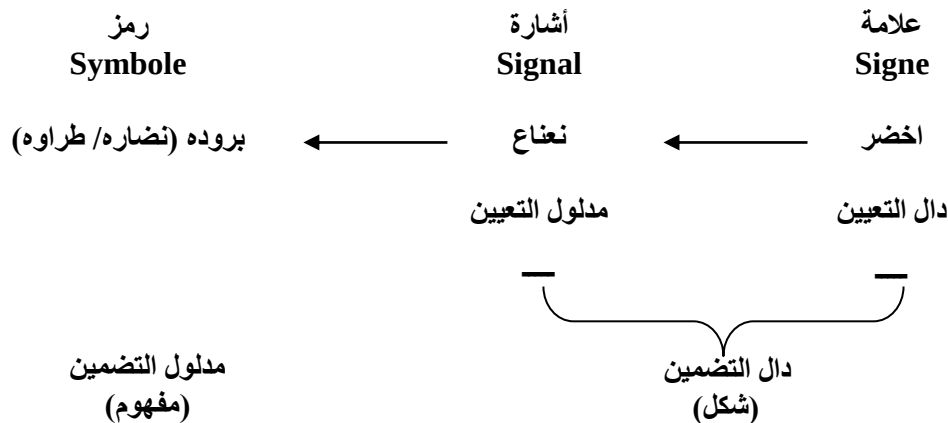
علاقة

تعبير ← محتوى

فيقدم (بارت) نظريته على النحو الآتي:-

مدلول التعيين	دال التعيين
مدلول التضمين	دال التضمين

وعليه يفضي بنا - هذا التصور - الى الخطاطة الآتية؛ حالما طبقنا المنهج الذي نادى به (بارت) على العلامة الصورية (الإشهار) - مثلاً - الخاصة بالسجائر (Royal Menthol)؛ فيكون وجه التحليل البارتي كالآتي :



وبهذا عمل (بارت) على إبدال المفاهيم الهليمسليفية (التعبير والمحتوى اللغوي/ الميتالغوي) بالدال والمدلول. فإذا اضطررنا الى تغيير مصطلح التضمين فإننا نعود الى المصطلحات السوسيرية. إضافة الى ان

(بارت) على عكس أعمال (بيرس، وهلمسليف)، قام بمراجعة مقولاته في فصل كان أول تحليل سيميولوجي لصورة تمثيلية (الإشهار) وتالياً قد أوضح بعض التعريفات والمفاهيم التي كانت متناقضة للعلامة والإشارة والرمز، حسب مختلف مستويات أشكال التعبير والدلالة. (33/ص 45046). وهكذا أصبح الثقل المعرفي والمنهجي الذي أرسى مسالكه (بارت) يتسم بالجدة والحدثة لدراسة أنظمة العلامات أو الوحدات السيميولوجية الدالة، ممثلاً عنها بالأساطير الحديثة التي منحت المعطيات البارتية خصوصية سيميولوجية عنوة وارتباطها بسيميولوجيا للدلالة. حيث أمتد ثرى هذا الاتجاه ليدرس تحت منهجية أنظمة الظواهر الاجتماعية كنظام الموضة والنظام البصري (الاشهاري) الى غير ذلك من المحاولات في أعمال تخص الأدب والفن والثقافة.

وتجلى الإنجاز الحقيقي الذي قدمه (بارت) الى المعرفة السيميولوجية " بتحليله للفرق بين الإيحاء أو ظلال الدلالة (connotation)، ودلالة المعنى الحقيقي المباشر (Denotation) أو ما بين الدلالة المجازية والدلالة العينية الحقيقية، فيرى ان الدلالة العينية الحقيقية هي العلامة عند مستوى النظام الأول، إما الإيحاء أو الظلال الدلالي فيتولد حين تتحول علامات المستوى الأول الى دوال محضة في المستوى الثاني، فتشير مداليل ينجم عنها، حين تتوحد دوالها بمداليلها، دلالات جديدة ". (61/ص 111). وفي خضم هذا ركز (بارت) على إعادة تشكيل أنظمة العلامات الدلالة غير اللغوية وعلى الدلالة الحافة (غير المباشرة) باعتبارها من الدرجة الثانية.

كما أتسمت خطوة (بارت) بأهمية من خلال هذا العرض التحليلي في عمليات التدليل التي نسميها عادة بالمعنى (الاشاري/ الدلالي/ الإيحائي)، فالأول يعني استعمال اللغة لتعني ما تقوله، والثاني استعمالها لتعني شيئاً آخر غير ما يقال. والثالث في رأي (بارت) يمثل المعنى (الإيحائي) الذي هو نوعاً من الانتقال من المعنى الاشاري أو الدلالي كالذي تمثله (الأسطورة) في تكيفها للتدليل الاعتيادي. وهكذا فالمعنى الإيحائي يتم عندما تُنتج العلامة من العلاقة بين الدال والمدلول السابقة، دالاً لمدلول أبعد وباختصار تتألف دالات المعنى الإيحائي من العلامات (أي الدالات المرتبطة بالمدلولات) لنظام المعنى الاشاري. اذ هناك أيضاً، الحالة المعاكسة التي تصبح فيها علاقة (الدال والمدلول) سابقة مدلولاً لعلاقة أبعد. وفي هذه الحالة يكون نظام التسلسل الثاني لغة شارحة (ما بعد اللغة Meta Language) وهذه حالة السيميولوجيا نفسها – ضمن التوجهات التي يدلي بها الاتجاه الدلالي والبارتي بصورة خاصة – فإنها تتصرف بوصفها لغة شارحة بالنسبة للعلامات التي تدرسها. (125/ص 122).

هذا ولم يكتف (بارت) بالحديث عن سيميولوجيا الدلالة، بل حاول الحديث أيضاً عن النص وتمفصلاته ضمن منظومة سيميولوجيا الدلالة. اذ شكلت نظرية النص العقبة الرئيسية لتشكيل سيميولوجية الدلالة، فمثل النص بنسيج العلامات والوحدات الدالة المنسقة، وهو وعاء لمادية الدال... فضلاً على انه إنتاجية وحقل توزيع النظام اللغوي عن طريق التناسل الذي يشكل قدر كل نص إبداعى بشري مهما كان جنسه.

كما شكلت الكتابة عند (بارت) مضماراً خصباً، يمرر من خلالها ممارساته وتداعياته حول سيميولوجيا الدلالة، اذ مثلت الكتابة عالماً خاصاً بذاتها، لها رسائل كامنة لاوعية تعمل على إبقاء أساطيرها الخاصة عن طريق فعل التسليط الإيديولوجي الذي حاول (بارت) الكشف عن أفعنته، من خلال توظيف ثنائية سوسير (اللغة/ الكلام) وتحويلها الى ثنائية (الشفرة/ الرسالة)، على نحو يوحد بين اللغة و الشفرة وبين الكلام والرسالة. وقد أكمل (بارت) هذا الإجراء من خلال مصطلح البنية المزدوجة لتفسر المعاني المزدوجة للكلمات في الكتابة، مما ينص على تأكيد فاعلية المؤشرات اللغوية التي أسماها (جاكوبسن) المحولات. (المزيد راجع: 102/ص 182-184).

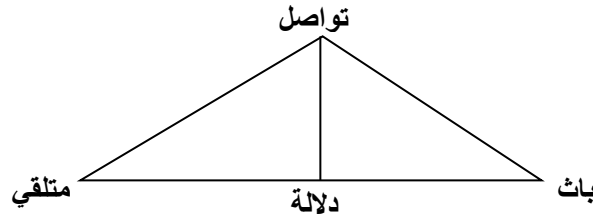
ان المهمة الجوهرية التي جاء بها مخيال (بارت) الخصب في قلب موازين الفهم السيميولوجي - وإن أستظل بلغويات (سوسير) كحقل عام - كانت صناعة لغة الأشياء من حيث أشكالها ورموزها، والحديث عنها لغوياً كلام لاحق بها، فاللباس - مثلاً - له لغته من خلال اعتباره علامة دالة في التواصل اللباسي والإفصاح عنه كلام. (123/ص 235). فقد نظر الى كل شيء على أنه لغة، ونظام علامي دال. فتجاوز اهتمامه العلامة اللغوية وأستطرد في العلامات الدالة في الحياة الإنسانية وبأنظمتها المختلفة.

هذا وقد ميز (بارت) ثلاثة مستويات من المعنى، ضمن منظومة التحليل العلامي (التدليل)؛ فالمستوى الأول (الإخباري) أي هو المستوى الذي تشير اليه عملية الإرسال بين طرفي الاتصال. والمستوي

الثاني (الرمزي) فيذكر (بارت) بأن هناك رمزية دلالية تقوم على شبكة الاستبدال والتعويض، وهذا هو مستوى الدلالة ويتكون من صيغة تحليلية تقترن بعلم العلامة. والمستوى أو (المعنى الثالث) وهو مستوى يقترن بمستوى الإدراك (الفني/ الثقافي) ويعُول حسب (بارت) على وحدات الدال وليس على المدلول عليه، ويرتكز على القراءة وليس على التفكير، فهو إدراك شفري محض. لذلك لا تكون السيميولوجيا - لدى بارت- علماً أو مدرسة أو تخصصاً بل هي مغامرة يؤدي فيها الدال الدور الأساسي، ويحصرها (بارت) في ثلاث لحظات*، هي ما أسست منطلقاته المعرفية والعلمية.

وهكذا انبثق عن توجهات (بارت) نظرية سيميولوجية غير لغوية، حيث وضع نظرية تتجاوز اللغويات النسقية. ونلاحظ " ان السيميولوجية الحديثة العهد لا يمكن ان تحدد مشروعها المستقبلي، ستبقى في تطور مستمر، ومرحلة (الدلالة التحليلية) (Semanalytique) ليست المحطة النظرية الأخيرة للسيميولوجيا... " (33/ص45). لقد تقنا سابقاً بأنه قد تفرع من معطيات (سوسير) اتجاهان أساسيان من علم العلامات، الأول يستند الى علم الدلالة، والثاني يركز على علم الاتصال.

ولعل من الجدير بالذكر أن ثمة سعيًا حقيقياً يطمح الى ان يوحد بين ((حقليين/اتجاهين)) (التواصل - والدلالة))، يمثلها الباحث (امبرتو إيكو)** فهو يرى بأن السيميولوجيا بحاجة الى علم يدرس قنوات الاتصال المختلفة وتصابه في ذات الوقت نظرية للدلالة. لأن النظم (العلامية / الرمزية) لا تنتقل من باث الى متلقي " إلا إذا توضحت لديهما معرفة قبلية وسابقة بنظام الدلالة التي تعتمد عليه الرسالة الميثوثة. (52-53/ص55). وعليه لكي تتم عملية التواصل بطريقة مثلى ينبغي ان يعي الباث والمتلقي بنظام الدلالة المتضمن في العملية الترميزية ويمكن ان نلاحظه في التمثيلة الآتية:-



لذلك يتضح من خلال طروحات تأويل كل من سيميولوجيا التواصل والدلالة، لا حدود قطعية تفصل بينهما من حيث ان النظام العلامي (اللغوي) في حقيقته يتمفصل حولهما معاً. فالبحث عن الأنظمة العلامية الدالة هو بحث في الدلالات التي يتم توصيلها الى المتلقي بشكل واعٍ أو بشكل غير واعٍ. (50/ص6).

* اللحظات الثلاث:-

1. اذ كان موضوعها تحليل الخطاب، وهنا تظهر السيميولوجيا كمنهج أساسي للنقد الإيديولوجي، تجلت تمثلاته في نتائج (درجة الصفر، ميثولوجيات).
2. تلك اللحظة التي حرص فيها على تقديم السيميولوجيا كعلم، فبحث عن مفاهيم إجرائية من اللغويات تسمح بالحديث عن علم السيميولوجيا. ومساهمته في هذه الفترة لممارسة نوع من النظامية التي يحدها من النشاط التصنيف وإعادة تكوين الأنظمة. كما في (مبادئ في السيميولوجيا، نظام الموضة).
3. وهي تلك اللحظة التي أفضت به في النهاية الى مفهوم النص مستفيداً من المفاهيم الجديدة المنسجة حوله، فالنص عنده أضحى مختلفاً جذرياً عن العمل الأدبي عنده. فهو ليس أنتاجاً جمالياً بل ممارسة دالة. وما يلح عليه النص هو الدال قبل الدلالة. اذ يوجد نص للحياة في (إمبراطورية العلامات). (148/ص 10-13 نقلاً عن 136/ص60).

** - امبرتو إيكو (U. Eco) : باحث سيميولوجي إيطالي.

3- سيميوطيقا الثقافة :

على إثر تداعيات الفلسفة الماركسية وفلسفة الأشكال الرمزية (كاسيرر) وما تمخض عنهما، ظهر اتجاه سيميوطيقا الثقافة. مستفيداً منهما، وتنطلق سيميوطيقا الثقافة من اعتبار الظواهر والأنشطة الثقافية موضوعات تواصلية وانساقاً دلالية. (50/ص 7) لذا تتناولوا علماء سيميوطيقا الثقافة وأنصارها* بنية الثقافة على أساس إنها النظام السيميوطيقي الأشمل الذي يحوي كل الأنظمة الأخرى، والذي يمثل كل ركن من أركانها نظاماً خاصاً له وحداته وعناصره وقوانينه التي يشتغل بها. فضلاً عما ساهمت به بعض المدارس النقدية في تشكل منطلقات تلك الأنظمة السيميوطيقية الثقافية.

عدت بعض الجماعات ومنها (جماعة موسكو – تارتو) سيميوطيقا الثقافة بأنها ممارسة لدراسة بنية أنظمة العلامات، لأنهم أوجدوا أن الثقافة تتشكل من خليط مركب من الأنظمة العلامية الدالة، الى أصبح حصيلة التصور في سيميوطيقا الثقافة يشير الى إن الإنسان والحيوان والآلات أنساق تنظمها العلامة، لا اعتبارها حصيلة لنتاج ثقافي وفعاليات ذات مغزى ودلالة، غير أن أغنى تلك الأنظمة وأعدها هي الأنظمة الثقافية ذات الطبيعة الإنسانية. وعليه نجد بمكان أن (كاسيرر) يرى بأن " السمة الرئيسية للإنسان هي كونه مبدع رموز، فأية ثقافة روحية هي – حسب رأيه – ليست أكثر من علامة، شفرة " . (24/ص 4) ويمتد هذا في اعتبار سيميوطيقا الثقافة هي سيميوطيقا التعبير عن الفكر عبر العلامات.

أصبحت الأشكال الرمزية ميدان رحب للتعبير الصوري (الايقوني) في سيميوطيقا الثقافة، إذ غالباً ما تنتج أعضاء الجسم وظائف سيميوطيقية متنوعة، بدءاً من الطقوس الدينية والروحية والفنية ومظاهر التواصل عن طريق الجسد. (129/ص 95) وهذا يجعل عمل الثقافة الأهم هو تنظيم العالم حول الإنسان بنائياً، وعلى هذا الأساس " فإن الدراسة السيميوطيقية للثقافة لا تعتد بوظيفة الثقافة كنظام من العلامات فحسب، فمن المهم التأكيد على أن علاقة الثقافة بالعلامة والدلالة تتضمن في حقيقتها واحداً من المقومات النمطية الأساسية في الثقافة " . (11/ص 301).

لعل من أهم واضعي المبادئ الثقافية (الجمالية) لحلقة (براغ) هو (موكارفسكي) الذي نادى بضرورة تجاوز الجانب اللغوي للعلامة واحتواء نشاطات ثقافية أخرى ضمن منطلقات سيميوطيقا الثقافة، وقد أخرج في مسار حديثه على (الفن) وطبيعة السيميوطيقية، انطلاقاً من إمكانياته التعبيرية الدالة التي يوفرها في تمثيل المضامين (التواصلية/الجمالية) عبر التظاهرات السطحية التي تشكلها دواله ووحداته الدالة.

كما يدعو (موكارفسكي) بفهم علم الجمال البنائي، على أنه جزء من مذهب عام هو مذهب أنظمة العلامات (السيميوطيقا). فقد قادت الدراسات الشكلية (المورفولوجية) من جانب، واللغويات البنائية من جانب آخر؛ الى نتيجة مفادها التأكيد بضرورة دخول التحليلات الثقافية – بوجه عام – في هذا المنظور العام أي (السيميوطيقي). وهذا ما جعل (موكارفسكي) ينادي بضرورة دراسة مشاكل العلامة والرمز ودلالة كل منهما... إذ ان دلالتها تتعدى حدود الوعي الفردي وتصبح علامة في اللحظة التي تصلح فيها للتوصيل، وينبغي تطوير علم أنظمة العلامات بكل أبعاده، وعليه لا بد من الاستفادة باكتشافات علم الدلالة لدراسة أنظمة العلامات وأنواعها وتميز خصائصها. وإذا كانت هناك مجموعة من العلوم التي تعنى بمسائل العلامة والرمز وقضايا البنية والقيمة كالعلوم الإنسانية، فينبغي لعلم الجمال ان يتناول النصوص الفنية كمركز وبنية وقيمة في ذات الوقت. هذا وقد أضافوا (فلاسفة براغ) التميز بين التحليل الوظيفي لعلاقات الفن بالمجتمع، فالنظرية البنائية الوظيفية للعلاقة بين الفرد والمجتمع فيما يتصل بإبداع النصوص وخلقها، تجعل من الضروري إعادة النظر في طبيعة النتاج الفني كرمز سيميوطيقي، ولذا لا بد من الأخذ باعتبارين من قطاع الواقع:

1. واقع العلامة (الرمز) نفسها في ذاتها.
 2. الواقع المشار اليه (المرجع) بهذه العلامة.
- وكلاهما بالاتحاد مع الآخر يمثل (الفن) – كمنظومة علامية في نظر فلاسفة (براغ). (91/ص 124 - 127) وبهذا تتكون العلامة - حسب أنصار هذا الاتجاه – من وحدة ثلاثية المبنى (الدال والمدلول والمرجع). وقد تبادر سيميوطيقا الثقافة على التطابق بين الدال والمدلول وعلى الإحالة الكاملة من المرجع على المدلول. وبهذا تكون الثقافة ميالة الى إضفاء صفة الوضع الطبيعي على العلاقة بين الدال والمدلول (العلامة ومعناها).

* يتوزع أنصار سيميوطيقا الثقافة في أماكن مختلفة منها روسيا (لوتمان) / أوسبنسكي / ايفانوف / فيلا تشلاف / تودروف / بيانيجودسكي)، وفي إيطاليا (روسي – لا ندي / إيكو...)

ففي الفنون – مثلاً - ذات الموضوع (الثيمة/المحتوى)، يبدو الموضوع للوهلة الأولى وكأنه يقوم بدور الوظيفة التواصلية، لكن في الواقع إن جميع (العناصر/الوحدات) الدالة المكونة للنص الفني – حتى الأكثرها شكلية - تملك قيمتها التواصلية الخاصة المستقلة عن الموضوع، ويمتد هذا لتكون الخطوط والألوان في أي نص رسومي تعني شيئاً ما، حتى وإن غاب الموضوع، وتكمن هذه القدرة التواصلية المتشعبة للنصوص الفنية التي تقتصر على الموضوع في الوجود الضمني للطابع السيميويطيقي الذي تتميز بها عناصرها الشكلية. (120/ص 289) ولطالما تماثلت بعض النصوص مع ما ذهبت إليه الأنظمة التواصلية في سيميوطيقا الثقافة في حدود المحمولات التواصلية التي تبثها العلامات والوحدات الدالة. وشمل (شكل/17) ما يمثل الموضوع الجمالي من خلال نظام علاقاته وتركيباته البنائية.

لقد أشار (موكارفسكي) في بحثه عن ماهية الفن إلى قضية المشار إليه (المرجع/ الواقع الموضوعي) إذ ينظر إلى الفنون على أنها بنيات علامية دالة، علاماتها ذات طبيعة متميزة عن غيرها. فعلامات الفن تختلف عن العلامات الأخرى، لأن الفن لا يشير إلى شيء محدد في الواقع، بل يشير إلى مجموع (الظروف/السياقات) الثقافية والاقتصادية والحضارية. وما يميز الفن عن غيره - اللا فن - هو نوعية (المشار إليه/الإحالة). والعلامة في إطار الفن لا تخضع لتحديدات عامة مرتبطة بمشار إليه، وهو ما يعرف بالمرونة الدلالية في إطار الفن، حيث تتجاوز النصوص الفنية بعدها التسجيلي (المنغلق) التي تقوِّعت ضمنه النصوص الكلاسيكية الواقعية. لترتفع إلى مستوى من العالمية والعموم (إلى الانفتاح العلامي) على العالم الخارجي. بما يضمن ويحقق التواصل بين أجناس العالم الإنساني. لذلك تتضاف سيميوطيقا الثقافة " إلى حلقة التواصل ما دامت لا ترى للعلامات قيمة إلا إذ وضعت في وسط ثقافي معين، يكسبها دلالتها الحقة، وينيط بها قيمة توصيلية معينة. كما أنه لا شأن لها - العلامات - طالما تكون معزولة ومفردة، بل لا بد من اندراجها في نظام محدد تتحرك في مداراته ". (123/ص 237).

تتمرحل بنية الفن في مستويات من نظام الاتصال البشري، ولذا يعد فن الرسم لغة بصرية يث ثيماته عبر منظومة علامات، لها سماتها، ومحدداتها، وتصبح من ثم عناصر تدخل في تكوين الثقافة بشكل عام. وأية واقعة ثقافية كلية تبدأ عملها بوصفها علامة. وإذا هي امتلكت خصيصة العلامة مسبقاً فأنها تصبح إذن علامة لعلامة. (11/ص 313) وبهذا فإن استدلالية (فن الرسم)، تحول المفردات غير المنتظمة إلى لغة بصرية وإلى نظام علامي رسومي ممثل. وتولد ظواهر (ما بعد رسمية) لها غاياتها الخاصة، لكن مع تقدم البواعث الجديدة في محيط الاتصال الفني، يمكن مضاعفة التشكيلات الميتالغوية على مستويات واسعة.

تبرمج الثقافة - كمنظومة سيميوطيقية - الإدراك الإنساني للعالم بواسطة أنظمتها الدالة (اللغوية وغير اللغوية)، التي تؤطر الممارسات الإنسانية والاجتماعية. فالثقافة إذاً نظام مكون من عدة أنظمة (لغات، فنون، طقوس، أديان... الخ) وكل نظام من هذه الأنظمة ليس نظاماً تواصلياً فحسب، وإنما هو نظام مندمج للعالم - حسب مصطلحات (إيفانوف). (50/ص 7) فأنظمة العلامات السيميوطيقية نموذج للعالم وحيثياته الدالة.

وقد نهض (إيفانوف) - ضمن توجهاته نحو سيميوطيقا الثقافة - بمفاهيم وأفكار أهمها؛ هو أنه يرى الإنسان والحيوان وأيضاً الآلات (في إطار علم السيبرنيطيقا)* تلجأ إلى العلامات، غير أن العلامات التي يوظفها الإنسان تتميز بغنى وتعقيد تفتقدها العلامات الأخرى. فنشأة اللغة الطبيعية التي عدت نسقاً للعالم. يودع البشر فيها أفكارهم ونظرتهم للعالم والوجود. وتشاكلها في الوظيفة أيضاً اللغة المرئية. كما يقدم (إيفانوف) - انطلاقاً من فكرة أن اللغة تنطوي على نظام العالم - مفهوم (النموذج/ الأنظمة المنمذجة/ النمذجة) وتعد هذه من المفاهيم الأساسية بل والمحورية التي يبنى عليها تصورات السيميوطيقية. (فتوصف الأنظمة السيميوطيقية بأنها أنظمة منمذجة للعالم أي أنها تصنع عناصر العالم الخارجي في شكل تصور ذهني وهو نسق أو نموذج) ويرى بأن الأنظمة المختلفة للعلامات تتراوح في قدرتها لخلق نماذج، فلا بد من تصنيف أنظمة العلامات في شكل تدرج هرمي طبقاً لقدرتها هذه، وتتصدر اللغة هذه الأنظمة، ويشق منها الأساطير والأديان والفنون... الخ، التي يعدها من الأنظمة الثانوية المنمذجة. (95/ص 39) وهكذا أكد (إيفانوف) على الجانب التواصل، بالإضافة إلى جانب النمذجة في جميع أنظمة العلامات لاعتبارها بنيات دالة قادرة على نقل المعلومات والمعاني والأفكار. كما تستند المفاهيم الخاصة بالمنمذجة على المداخل الرياضية والمنطقية الذي بدأت مع (بيرس) وتطور عند (موريس/ وكرناب).

* علم السيبرنيطيقا : هو العلم الخاص بتخزين ونقل المعلومات آلياً ودراسة الذكاء الصناعي . (95/ص 39).

وتعد اللغة - حسب (لوتمان) - نظام النمذجة الأول الذي يتم من خلاله التعبير عن الأنظمة الأخرى. (14/ص 81) فقد عُد أنصار سيميوطيقا الثقافة اللغة بأنها من أهم الأنظمة المنمذجة ومنها تنفرع الأنظمة الأخرى. كما يولون اهتماماً بأنظمة العلامات الايقونية (الصورية)، الا ان (لوتمان) يؤكد " بأن العلامات لا توجد كمظاهر منعزلة ومنفصلة، بل هي مجموعات منظمة وهذه السمة تمثل احد الأنساق الأساسية لكل لغة ". (55/ص 65) ولذلك توصف الأنظمة السيميوطيقية بأنها أنظمة منمذجة للعالم، اذ انها تشكل وتصور وحدات ومكونات العالم الخارجي بشكل تصور ذهني، فضلاً عن بثها للأفكار والمعلومات. وعليه تتأسس الثقافة على أنظمة سيميوطيقية متدرجة، وعلى ترتيب متراكم للمجال اللاتقافي الذي يحيط بها.

أطلق مع عدد من علماء (موسكو - تارتو) مثل (ايفانوف/ لوتمان/ اوسبنسكي) تعبير (النظام الثانوي لوضع النماذج) على الفن اللغوي، أي تحويل (النظام الأول (اللغة العادية)) الى نظام خاص للدلالة من خلال علامات لغوية وغير لغوية، مثل الأعراف الأدبية (الفنية) وظواهر الأداء الحقيقية او المتخيلة، التي تعتبر شفرة فنية يختص ويتميز بها كل نوع أدبي. (79/ص 173) فأن التحوّل والتحول الثقافي يكون عادة مصحوباً باتساع في المجال السيميوطيقي، وتتجلى التداخليات السيميوطيقية في خلق تحولاً نوعياً في نمط الثقافة بشكل عام. فقد حُدّدت الظواهر الثقافية على أنها أنظمة ثانوية مشكله وفق نماذج، وقد وضع (لوتمان) النص الفني ضمن خانة أنظمة العلامات الثانوية، وذكر بأن اللغة الشفرية (الفنية) تكون أحادية الدلالة، أي لا يفهمها الجميع مباشرة ولا تدرك في نفس الوقت. وهذا الاشتراط لا تنقيد به بعض المظاهر الثقافية كالنصوص الرسمية والمكانية كالعمارة، لقابليتها على بث شفرات ورسائل عدة في وقت واحد. وهكذا (تحددت نشاطية الأنظمة السيميوطيقية في الثقافة من جراء ارتباطها بنشاطية الحياة المجتمعية). (11/ص 308).

ويرى أنصار هذا الاتجاه وجماعة (موسكو - تارتو) بأن الثقافة هي الوعاء الشامل لكل أنظمة العلامات (المتنوعة والمتعددة والمتدرجة والمتداخلة) التي تعبر عن المعطيات والفعاليات الإنسانية. فلا تكتسب العلامات دلالتها الا من خلال وضعها في إطار الثقافة (سياقاتها)، ويسعون دائماً للكشف عن العلاقات التي تربط العلامات والوحدات التي تشكل الأبنية الدالة. سواء كان ذلك داخل بنية الثقافة الواحدة او ما تمثلها العلاقات التي تربط بين تجليات الثقافة الواحد عبر تطورها الزمني أو بين الثقافات المختلفة أو بين الثقافة واللاتقافة. (للمزيد راجع: 95/ص 40 وما بعدها) وعليه يمكن ان تبرز الثقافة كمقابل للثقافة من حيث كونها نظاماً من العلامات الدالة، لأن الناتج الثقافي يمتاز بكونه إنسانياً، ومتقفاً عليه، ويكون تجلياً لتكثيف الخبرة الإنسانية، خلافاً للوجود الطبيعي والبداءة والتلقائية التي تشكل اللاتقافة. وفي رؤية مماثلة صاغ (لوتمان) معظم منطلقاته النظرية بناءً على مفهومين:

1. (مفهوم العلامة) وعلاقتها بالعلامات الأخرى ووظيفتها دخل الثقافة.
2. (مفهوم النظام) حيث يرى ان مجموع الأنظمة السيميوطيقية الدالة هي التي تكون الثقافة. (52/ص 64) وعليه تُشكل الثقافة من الأنظمة العلامية المتواشجة داخلياً، ولكي يتم معرفة علاقتها بالعالم الخارجي لابد من وصفها في مقابل اللاتقافة - المتشكلة من علامات ورموز لا يوطرها أي نظام - التي تمدّها الثقافة بمواد جديدة ومتطورة.

كما ينظر علماء (موسكو - تارتو) الى النظام والانظام على أنهما قيمتان نسبيتان وليس قيمتين مطلقتين. فالذين يوجدون داخل حيز ثقافة ما ينظرون الى ما هو خارج هذا الحيز على انه (فوضى)، بينما ينظرون الى الحيز الذي ينتمون اليه على أنه (منظم). وقد تبحث الثقافة - في بعض الحقب التاريخية (أي في الحيز اللاتقافي او في حيز الفوضى) عن عناصر تساعد على تجديد نفسها - وتتوارد تماثلات ذلك فيما جاء به الفن الأوروبي - مثلاً - عندما أستلهم الفن الزنجي في بداية القرن العشرين، اذ كانت أوروبا - وما تزال - تنظر الى أفريقيا على أنها حيز لا ثقافي تحكمه الفوضى). (95/ص 41) وتتمظهر تأثيرات واستلهاام الفن الزنجي وعلاماته في مجموعة من النصوص الرسمية منها رسوم (بيكاسو/ ماتيس) وأيضاً رسوم (نولده) (شكل/ص 28)، وغيرهم من الفنانين.

ونخلص من هذا الى ان كل ثقافة " هي شبكة معقدة من النظم الدالة، تسمح لإنماذجها المتعددة من التداخل في الأنظمة السيميوطيقية الدالة... وهي مجموعة النتاجات المرمزة، التي تؤدي وظائف اتصالية، فباختصار الثقافة تواصل ". (80/ص 109 - 110) لذلك تبدو كل ظاهرة ثقافية وحدة دلالية، ويضحي المدلول أيضاً بأن يكون وحدة ثقافية " فأي واقعة ثقافية تعود - بالضرورة - الى السيميوطيقا. ويتجلى من ذلك بان السيميوطيقا التي تعنى بالثقافة ككل ترادف الى حد ما " (50/ص 7) وهكذا فالثقافة وسياقاتها تشكل

عنصراً فعالاً يغني المدلول أو يضعفه، حسب درجة ارتباطه بالجزور الثقافية أو طبقاته المفهومية المتأصلة فيها. وقد ركزت سيميوطيقا الثقافة على الجوانب التي تجعل المعنى يتخذ تغيرات وتبدلات بتغير الشروط الثقافية التي تؤسسه، الذي تعززه تداعيات السيميوطيقا التداولية، لان نشاط العلامات وصيرورتها مرهون بطبيعة التلقي والإدراك والاستعمال في الثقافة. (129/ص110) وعليه يمكن القول بان اللون (الأزرق الفيروزي) له قيمة وأهمية واضحة في نصوص الفن الإسلامي، لغناه الدلالي باعتباره مرتبطاً بمثولوجيات فلسفة العصر الإسلامي. هذا وقد تلجأ الأنظمة السيميوطيقية في علاقتها مع الثقافة الى عمليات التوليد الدلالي (السمطة (Semiotization)) التي تبين الى حد ما - شعرية النصوص الفنية، وتنعش هذه العملية طاقة العلامات من خلال إضفاء السمة الإيحائية على المعطى الثقافي، وتحويله الى (نظام/نسق) نموذج للعالم. وقد ذكر في بعض مقالات وأبحاث أنصار هذا الاتجاه، بأنهم قد تناولوا مفاهيم عديدة أحقوها بإطار الثقافة ومنها:

أولاً: ما ذكر بأن المفهوم السيميوطيقي ينشأ من مجموع علاقات أنظمة العلامات المتنوعة والمتداخلة، ولا بد من دراسة هذه الأنظمة من مناح مختلفة (تقنية، اجتماعية، اقتصادية... الخ) وعلى الرغم من أنها تتضمن بنية عضوية جوهرية محايثة، بحيث لا يعني هذا ان للنظام الواحد آلية تجعله ويقوم بوظيفته بمفرده. فضلاً عن وصفهم السلوك الثقافي الاتصالي، بأنه سلوك دال.

ثانياً: ان الثقافة باعتبارها حقيقة تتجاوز الحدود الإقليمية، فلها القدرة على توحيد نتاجات الظواهر الإنسانية المتنوعة، إن كان في زمان ما أو مكان ما، بحيث يمكن النظر إليها (الثقافة) بأنها مجموعة من القوانين العالمية التي تتجاوز الطارئ والمحدود.

ثالثاً: تتحقق الأنظمة السيميوطيقية في نصوص يولدها فعل الثقافة، فالنص الثقافي هو الوحدة الصغرى التي تتكون من مجموعها الثقافة نفسها كوحدة كبرى، والثقافة ليست مجموعة من النصوص الثابتة، فهي مجموعة الوظائف التي تؤديها هذه النصوص في الحياة الاجتماعية. (95/ص40 - 42).

ونخلص من ذلك الى ان الثقافة هي مجموعة من القوانين والنظم العالمية، فهي نظام ديناميكي متحول ينظم الحيز الذي يشغل فيه، تمثلها منظومات من النصوص تتخذ وظائف عدة، تنظم المجال المعاش للإنسانية عبر سنن وشفرات تجسد الواقع الثقافي السائد.

ومفهوم (الشفرات) لدى (لوتمان وأوسبنسكي) مفهوم واسع في أطار نموذجيهما للثقافات، ويتمثل منطلق التصور العلامي للشفرات في تعالقاته مع تصور (لوتمان) للنص. فأن الشفرات نظام نمذجة للعالم بعدة لغات. وبينما يعتبر (لوتمان) اللغة نظام النمذجة الأول، تكون الأنظمة الثقافية - من الأسطورة الى الفن - هي أنظمة نمذجة ثانوية. وهي تنمذج العالم أيضاً، وتشتط الأنظمة طبيعة تعالقية خاصة. كما يؤخذ بعين الاعتبار الفارق بين الشفرات التداولية (التواصلية) والشفرات الدلالية (الجمالية). وتشكل هذه الشفرات داخل النص مدلولات إضافية ترجع الى الإحالة المتبادلة للمقاطع النصية (التي تصبح مترادفات بنيوية)، فإن الشفرات الثقافية، بما أنها نماذج للعالم فهي شيء يسمح للعناصر التعبيرية (الوحدات الدالة) بالقيام مقام مضامين أخرى. (14/ص445 - 446).

ويمكننا أن نتبع الموقف الذي يؤكد فيه (لوتمان) بأن الفن هو وسيلة اتصال، ونظام ذا لغة منسقة بشكل خاص. ومحمولات النصوص الفنية التواصلية يمكن ان تعالج لغاتها كأداة تنقل معلومات خاصة، وهذه المعلومات أو الأفكار لا تنفصل عن بنية النص الفني بشكل خاص، وعن بنية اللغة الفنية بشكل عام. (50/ص326). وعلى هذا الأساس تلتقي دراسة (لوتمان) بخصوص الفن ولغاته مع تقاليد (الشكلانيين الروس)*، الذين يعتبرون الفن لغة تواصلية ثانية، وان النص الفني هو نص جمالي ضمن هذه اللغة، وترتبط قضية تعقيد البنية الفنية في النص بتعقيد المعلومة التي يمثلها عبر أنظمة العلامات التي تُزج في خفاياها العميقة المعاني والدلالات.

ولطالما كان للنموذج الجاكوبسني دور فعال في تحليل النصوص (اللغوية) باعتبارها الأنظمة السيميوطيقية الرئيسية، إلا أنه عند تناول الأنظمة الثانوية كالفن والخطابات الجمالية الثقافية يطلب الأمر مزيداً من التفصيل، فعندما يطبق النموذج الاتصالي على النصوص الأكثر تركيباً (النصوص المركبة) التي

* الشكلانيين الروس : مدرسة شكلية روسية، نشأت على أيدي (أينخبوم/ جاكوبسن/ شكلوفسكي/ كوماشفسكي/ تيتانوف)، اهتمت بشكل العمل الفني وبمظاهره التركيبية التي تؤسسه. (79/ص68، 205).

تتوافر فيها قيمة إيحائية الى جانب القيمة الأشارية - مثلما أشار إليها (موكارفسكي) - وعليه أضاف (لوتمان) أنموذجاً آخر أكثر سعة ليتم من خلاله وصف آلية الاتصال التي تتم عبر النصوص المركبة، فاستخلص أنموذجه الجديد من أنواع من الخطابات. (55/ص 59-60) وبهذا قد توسعت أفق تحليل الخطابات الفنية والثقافية ضمن النموذج اللوتماني الذي فيه من مرونة ما يتلائم مع أغلب النصوص المركبة. إن تناول لغة النصوص الفنية التي تنتج نماذج جمالية للعالم في دوائره العامة ومبادئه البنيوية، فمع مرور الزمن تتطور عملية تلقي النصوص، إذ نحس بها أولاً كرسالة ومن ثم كشكل. (30/ص 326 - 327). فلا تكثر النصوص الفنية بالقيمة التواصلية فحسب، بل في القيمة الجمالية الدالة. وعليه غاير نموذج (لوتمان) - نموذج (جاكوبسن) الذي كان يفترض أن تنتقل الرسالة اللغوية من باث الى متلق؛ أي من متكلم يمثل الضمير (أنا) الى مخاطب يمثل الضمير (انت)، لكن هناك نوع آخر من الرسائل يبثها المتكلم الى نفسه أي تنتقل من (أنا) الى (أنا)، ففي هذا النوع تتغير الرسالة من الداخل، وتتراكم شفرات من نوع مختلف عن الشفرة المستخدمة في الإشارة المرجعية. ولهذا أوضح (لوتمان) في هيكلية جديدة للعملية الاتصالية مضيفاً لها بعض الشفرات الجديدة كما يمثلها الشكل الآتي:

سياق

أنا ← رسالة 1 ← نقل السياق ← رسالة 2 ← أنا

شفرة 2

شفرة 1

وعليه يمكن اللجوء الى استخدام هذا النموذج عند تحليل النصوص المركبة - كالنص الشعري او الرسمي - مثلاً - حيث تتحول العلامة (الرمز) من رسالة الى شفرة ومن شفرة الى رسالة أخرى. (55/ص 60) وهكذا تنقسم الرسالة في حالة الاتصال - حسب (لوتمان) - الى جزئين في التحليل السيميوطيقي: أولاً: جزء مشترك من الباث والمتلقي هي الشفرة المشتركة بينهما. ثانياً: جزء ثانٍ فهو الشيء الجديد (الموضوع) وهو العنصر الأهم. وعليه تحمّل العلامات حال توظيفها في النص الرسمي بدلالة جديدة إضافة الى دلالتها المرجعية، بل قد تلغي تماماً هذه المرجعية الموضوعية لتحل محلها مرجعية أخرى. وبهذا الآلية أضاف (بيكاسو وبراك) على نصوصهم الرسمية في المرحلة التكعيبية التركيبية علامات الواقع لتحل في سياق افتراضي جديد مغاير لما كانت عليه في الواقع (شكل 29-30)، لكن آلية تلك العملية محكومة بنظام تركيبي يشغل ضمن معطيات التكعيبية التركيبية التي تزج علامات الواقع وتراكمها بنائياً. وهذا ما يخلق في نظر (لوتمان) صراعاً دلالية بين العلامة الفنية والعلامة العادية. ويقدم (لوتمان) بناءً على التحول الدلالي الذي تتخذه العلامات، حال توظيفها في سياقات جديدة ثلاثة أنماط للدلالة:

1. الدلالة الأصلية والعامة.
 2. الدلالة التي يولدها كل من إعادة الترتيب النظمي للنص، والتعارض المتبادل بين الوحدات الأصلية.
 3. الدلالة التي تتولد من خلال (تداعيات Associations) تخرج عن النص على مستويات مختلفة (من أكثرها عمومية الى أكثرها فردية) في الرسالة، وتنظم طبقاً لأنساق بنائية.
- وعلى هذا الأساس يمكن القول بأن لغة النصوص (الفنية/الشعرية/الثقافية... الخ) تتردد بين نموذجي الاتصال (الجاكوبسن واللوتمان)، وقد يؤدي نمط الثقافة السائد في مكان او زمان ما دوراً مهماً في تصدر احد النموذجين على الآخر. ويذكر (لوتمان) بأن الأثر الجمالي للنصوص ينتج عن هذا التردد او الصراع بقوله (يحدث الأثر الجمالي عندما تستعمل الشفرة على أنها رسالة والرسالة على أنها شفرة، حيث ينتقل النص من نظام للاتصال الى آخر، دون ان ينفصل أحدهما عن الآخر في وعي الجمهور). وهكذا تحكم نفس القواعد والقوانين بناء النص الفني وبنية الثقافة ككل، فالثقافة هي مجموع الإعلام المتبادل بين عدد كبير من الباثين والمتلقين، إذ يمثل كل متلق الـ (هو) او (الآخر) بالنسبة للباث. والثقافة في ذات الوقت هي رسالة يوجهها (الأنا) الجماعي الإنساني الى نفسه. (55/ص 60 - 61). وعليه فأن سيميوطيقا الثقافة لا تهتم بنوع معين من النصوص أو الأشياء في ثقافة ما، بل بأشياء ونصوص عادية عندما تساهم - بشكل او بآخر - في عملية توليد الدلالة وإنتاج المعنى.

وقد يعامل النص على أنه علامة متكاملة (مغلقة). أو يعامل على أنه مجموعة متوالية من العلامات المفتوحة. إذ لا يتجزأ النص في الحالة الأولى الى علامات منفصلة، بل يتجزأ الى خواص وملامح متميزة. (1/ص110) وبهذا يتسع مفهوم النص الفني ليعامل كأنه علامة متكاملة كما مثلته المرحلة الكلاسيكية (الأكاديمية)، أو متوالية علامات تحمّل بالمعاني والدلالات في سياقات الرسم الحديث. وهكذا فإن " المنظومة الثقافية تبعد باطراد نصوصاً معينة. أنها تاريخ إبادة النصوص... لأن كل حركة فنية جديدة تبطل سلطان النصوص التي اعتدت بها عهود سبقت، ويتم ذلك بنقل تلك النصوص الى صنف اللامدون، اللانصي، أي الى نصوص من منزله مختلفة. (11/ص301) وجراء هذه التداعيات الثقافية نهضت النصوص الرسمية الحديثة، كردة فعل على القوانين والمعايير التي أصبحت خزين الثقافة أو بعدها التسجيلي التوثيقي، والإقدام على آليات وأنظمة علامات حرة لا تحددها الحدود والانطلاق في مغامرات دالة تستعرض التجدد والتحول نحو المغامرة والخروج على المحاكاتية العتيدة التي ألزمتها دهوراً طويلة، إذ فتحت بوابر الحداثة باباً ألبته الثقافة الأوربية في تحاور مع مفاهيم جديدة، غيببت المعايير والقوانين التي كانت سائدة في النظام الرسومي القديم (الكلاسيكي).

فشكل النص الثقافي (الرسومي) جزءاً من البنيات الدالة التي تتشكل منها الثقافة، وقد أشرى (إيفانوف) تعريف النص الثقافي باعتباره الوحدة الصغرى التي تتكون من مجموعها الثقافة نفسها كبنية كبرى، وينبغي إثر ذلك أن يكون النص الثقافي رسالة تحمل معنى متكامل، كأن يكون (رسماً، موسيقى، بناء... الخ). وعلى هذا الأساس أن الثقافة لا تسمى جميع الرسائل المبنوثة عبر أنظمة العلامات - على علائها - نصوصاً، بل لكي يصبح النص فاعلاً في إطار الثقافة ينبغي أن يتميز بعدد من المقومات منها؛ قابليته على حمل المعنى المتكامل، والوظيفة التي تشاركه فيها نصوص أخرى، وأن يكون ذا قيمة ويستحق البقاء والاحتفاظ بها، وان تنتظم طبقاً لمجموعة من القواعد بشرط ان تولد هذه القواعد ان نصوصاً مشابهة لها. (95/ص42). وهذا ما أفرزته تداعيات نصوص الحداثة، متمثلة برسوم (كلي) التي توافرت فيها هذه المقومات الشمولية.

شكل هذا التصور احد جوانب التقارب بين (كريستيفا) وأنصار سيميوطيقا الثقافة، فقد ألمحت كريستيفا الى " ان الحركات والعلامات المرئية المختلفة. وكذلك الرسم والصورة الفوتوغرافية والسينما والفن التشكيلي، تعتبر لغات من حيث أنها تنقل رسالة من باث الى متلق من خلال استعمال شفرة نوعية، وذلك دون أن تخضع لقواعد بناء اللغة الكلامية، كما يقننها النحو ". (95/ص56) ومن الجدير بالذكر أن للنظام الرسومي إجروميته الخاصة؛ له أنظمتة وقوانينه التي لا تقل شأناً عن غيرها من اللغات، ولكن ليست بتلك الصرامة والقيود التي يتحدد بها النظام اللغوي، فالنص الرسومي يسمح له السياق والنطاق الدلالي في جمع الأضداد في آن واحد، او إشتراك علامتين لكل منهما سياقها الخاص الذي تظهر فيه كما يبينه (شكل/31)، وهذا غير جائز في النظام اللغوي مطلقاً. وعبر هذا التوارد السياقي (لكريستيفا) تناول (بارت) النص بوصفه نظرية، محدداً تمفصلاته العلامية العديدة، وهذه التمفصلات، قد تناصت بشكل كبير مع معطيات (كريستيفا) في الاطار نفسه، الا ان توجه (بارت) وأرادته في تأسيس نظرية للنص ذات معالم محددة، وبناء منهجي منتج، في حين أرادت (كريستيفا) من حديثها عن النص تأسيس علم ذي مفاهيم لا تعرف التحديد لأنها في حركة تصاعدية دائبة للكشف عن الميكانزم الذي يكتنز النص، وأطلقت عليه (الايدولوجيم)، فضلاً عن رؤية لاهوتية، تتبناها (كريستيفا) في ان النص صيرورة مزدوجة لإنتاج وتحويل المعنى. (98/ص19) وهكذا تعين النص كمنجز بأنه جزء من مواضيع المعرفة السيميوطيقية.

ونستطيع ان نخلص من ذلك الى أنه بالإمكان معالجة الفن (الرسم) على أنه وحدة نظام معينة ضمن نظام الثقافة الأوسع والأشمل، وأية دراسة تعنى بالعلامة في هذه الأنظمة هي بالضرورة دراسة لبنياتها التي لها علاماتها ووحداها الدالة وسياقاتها التي تشتغل بها.

ومن الجدير بالذكر توجه اهتمام سيميوطيقا الثقافة نحو ثقافة الصورة (الأيقونية) التي شكلت إحدى طرفي ثنائية مهمة في تكوين الثقافات. فترى جماعة (موسكو - وتارتو) ان النظام السيميوطيقي للعلامات يقوم على نوعين من العلامات. (95/ص33):

- العلامات العرفية (الكلمة (اللغة الطبيعية)).
- العلامات الايقونية (الصورة) ولا يمكن الفصل بينهما. وهناك ثقافة تغلي من شأن الكلمة بينما هناك ثقافات أخرى تضع الصورة في مكان الصدارة.

المبحث الثالث : آليات التصنيف والتركيب العلامي ، الانغلاق والانفتاح.

- التصنيف العلامي والتشفير النصي :

تثير العلامة جدلاً واسعاً بتصنيفاتها وتفرعاتها الشفرية في الأنظمة السيميوطيقية الدالة، حيث شيدت معمار النصوص في مختلف أنواع الخطابات المعرفية والجمالية، وبلغت إلى حد سمطة كل الظواهر الإنسانية والمجالات الدلالية والنفوذ في مفاصلها باستطراد. وقد آله هذا التمدد والإثراء إلى السعي في تقويضها وحصرها لأجل التصنيف، للتمكن من معرفة الإحالات الدلالية التي تثيرها وكشف المعاني التي تحويها البنيات التركيبية في (النصوص/الخطابات الثقافية).

لقد تقدم عدد من الباحثين السيميوطيقين في محاولات عدة لتصنيف العلامات من حيث بنيتها الداخلية، انطلاقاً من تعريف (سوسير) للعلامة التي هي نتاج (الدال + المدلول). وذلك لمحاولة حصرها وتكثيف أكبر قدر ممكن من المنظومات السيميوطيقية، ضمن أطر محددة لها صفة الاستقرار، وذلك لتسيير عملية الاستدلال عليها والتعامل مع معطياتها. (38/ص28) وعبر هذا التعامل يتسنى للمتتبعولوج في حيثياتها الدالة، والتوصل إلى المكامن العميقة للمعاني المبتغاة كشفها في النصوص والخطابات التي تشغل فيها.

وتأتي أهمية الشروع في تصنيف العلامات لأنه " لا تتمتع العلامة من حيث أصلها بصنف قبلي من أصناف العلامات... أن العلامة من حيث هي كذلك ليست اعتباطية أو تعليلية سلفاً. إن تحولات أنظمتها الدالة لا تخضع إلى إرادة الفرد بمعزل عن مؤسسته الاجتماعية؛ بالرغم من أن دوره لا يستهان به في إنتاج هذه العلامات وإضفاء المعقولية عليها، والقدرة على فهمها عن طريق النشاط الاستدلالي... إلا أن المطارحة التداولية تجعل العلامة مفهومة سواء من حيث استعمالها وتصنيفها ووظيفتها. وهذا يفضي إلى الإقرار بعدم التسليم بأنطولوجية العلامة في ذاتها ". (129/ص110-111). فأن الشروع القائم على تفهم طرائق تصنيف العلامات، والتفكير في أساليب البحث، والتقسيم التي تنتظمها (السيميوطيقا)، قد أصبحت محورية لفهم الحقائق في هذا العالم. فضلاً عما يفعله السياق بإزالة الغموض عن كثير منها، بوصفه عنصراً مهماً يضيء ويمنح الحياة لها.

صُنفت العلامات في بادئ الأمر وبشكل عام إلى مسميات عديدة*، فأول من وضع هذا التصنيف - انطلاقاً من مسميات (سوسير) - هو (الاند) حيث ميز بين نوعين من العلامات** وهما :

1. **العلامات الطبيعية (Natural Signs) :** وهي العلامات التي لا تكون علاقتها بالشيء المدلول عليه ناتجة إلا عن قوانين الطبيعة، كال دخان الذي هو علامة على لوجود النار، وهي علامات لإرادية ولاواعية، فضلاً عن أنها معللة وان سبباً منطقياً يربط بين الدال والمدلول (النار والدخان).
 2. **العلامات الاصطناعية (Artificial Signs) :** وهي العلامات التي تكون علاقتها بالشيء المدلول عليه ناتجة عن إقرار إرادي واع وغالباً ما يكون جماعي (باتفاق)، وهي غير معللة لوجود رابط منطقي بين الدال والمدلول. فعلامات المُرور هي علامات اصطلاحية تم التواضع عليها. (38/ص29-31).
- وعلى غرار ذلك يمكن إن تسهم العلامات الطبيعية في الاتصال من دون محفزات مبيتة مسبقاً وغير مكرثه بالدلالة وغالباً ما تسمى (بالدلائل). كما تسهم العلامات الاصطناعية (الاصطلاحية) في تمثيل الواقع عبر الاتفاق المسبق الذي يجبرها لغرض التوصل والاتصال. وتحقق انتفاعاً للمتلقى بمعرفة الأشياء الأخرى عن طريق الملاحظة بالبصر أو السمع أو كلاهما. (129/ص26). وحال اشتغال العلامات في النصوص

* بعد الإطلاع على التصنيفات التي أوردها بعض الباحثين والعلماء السيميوطيقين أوجد الباحث بأن أغلب هذه التصنيفات من بعيد أو قريب مخبوءة في تصنيف (بيرس) للعلامة خلال علاقتها بموضوعها، فإن أغلب التصنيفات تكاد ان تطرح بشكل أو بآخر بمغايرة ليست مطلقة على ما تقدم به (بيرس) عبر مسمياته (الأيقون / المؤشر / الرمز) لكن وردت عند الكثيرين بمزيد من التفصيل عمقاً وشمولاً. إذ لربما تعددت المسميات لكن التأصيل واحد.

** - وعلى هذا المنوال صنف السيميوطيقي المسرحي (كافزان) العلامة على هذين الاعتبارين مفصلاً فيهما. (للمزيد راجع: 38 / 31 ، 17 / 33). وكذلك السيميوطيقي (كلينكينبرغ). (129/ص78).

الفنية يزداد الأمر تعقيداً إذ تكاد أن تكون العلامات في حالة توالد مستمر، وبهذا تبرز علامات اصطلاحية (رئيسية (مهيمنة)) فعلاً سياق النص بالصنعة، وعلامات إيحائية (ثانوية (مصاحبة)) مفعلة بالتضمين. فالعلامات الاصطلاحية الرئيسية هي تلك العلامات التي يقصد النص توليدها ضمن نظام معين من الدلالة، أي تلك التي يرتبط فيها الدال والمدلول بصورة اعتباطية، إذ لا يوجد إلزام بين مضمون العلامة وشكلها، مثل (الصليب) كعلامة للمسيحية. أما العلامات المصاحبة فهي تلك العلامات غير المقصودة وتكون (طفيلية) تترافق مع العلامات الاصطلاحية - بسبب قدرة الأخيرة على التوليد - وقد تكرر العلامات المصاحبة للمعنى المنشود من العلامة الرئيسية المشتقة عنها، أو قد يحدث العكس. (38/ص 41). ولهذا قد تميل العلامات الرئيسية (المهيمنة) في المنظومات التعبيرية - مثلاً - إلى أن تكون معقدة وغامضة، ولطالما عوّل على العلامات المصاحبة في تفكيك شفرة العلامات الرئيسية حال اشتغالها في المنظومات التعبيرية ونصوصها. فلو مثلنا ذلك على علامة الصليب - كصورة ترميز مكثفة - في مبنى الكنيسة قد يفتح تأويل دلالة لتشير على المسيح (ع) أو كرمز للقداس، أو كأداة التعذيب والموت أو تمثل بنية التعامد في بعض النصوص الرسومية... الخ، إذ يكون أحد هذه المدلولات هو المقصود، وما يقرب دلالتها أيضاً هو تواردها الثنائي مع العلامات المصاحبة التي تفسر المعنى المراد بثه وتستقصيه.

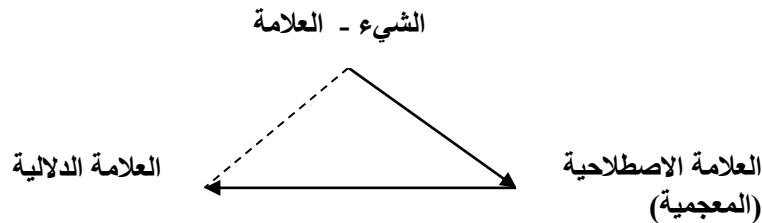
وعليه غالباً ما تكون العلامات الاصطلاحية عرفية ومن نوع العلامات الاعتبائية. والعلامات المعللة التي تحكمها مطابقة في (شكل التعبير مع شكل المحتوى).

وتماثلات هذا الحال تتوارد مع سياق اشتغال العلامات في الخطابات الجمالية. فعلاقة السهم أو الدائرة (مثلاً) في النص البصري التي تنتمي إلى العلامات الاصطلاحية بحكم تشاكلها مع ما تم التواضع عليه، تخرج من حقل المواضعة في الواقع وترتمي في مسرح النص الرسومي، وتبيح لها بنية النص التركيبية التحول من شيء مجرد فارغ الدلالة، أي (علامة معجمية (اصطلاحية)) إلى علامة رمزية مفعمة بالتدليل. هذا ومن نتائج العلامة وقدرتها التوليدية في النصوص، فقد تشتمل العلامة الواحدة على علامات متعددة، حيث ذكر بأن هناك نوعين من العلامات :

- علامات ترجع إلى الشيء.

- علامات تدل على علامات ترجع إلى الشيء. (38/ص 40). وربما تشكل هذه مقارنة مع ما ذهب إليه (بيرس) في موضع تمييزه بين نوعين من موضوعات العلامة وحسب علاقتها (بالمرجع)*؛ الموضوع المباشر، الموضوع غير المباشر (الديناميكي).

وفي إشارة لغوية ألمح (بارت) إلى " أن الدلائل والعلامات التي تتكون فيها اللغة. لا توجد إلا بقدر ما يعترف بها، أي بقدر ما تتكرر وتُردد، فالدليل تبعية مقلد؛ وفي كل دليل يرقد نموذج متحجر ". (20/ص 13). ونخلص من هذا إلى أن لكل علامة دلالية علامة اصطلاحية إذ تنتفي هذه العلامة، حال اشتغال العلامة الدلالية في الخطابات الثقافية. وتمثل الأركان عبر هذا المخطط توضيح حراك العلامة في المنظومات (التعبيرية) وكما هو مبين :



اذ تشير النقاط إلى انتفاء العلاقة كلياً بين الشيء والعلامة الدلالية. أما الخط المتصل الممتد من العلامة الاصطلاحية إلى العلامة الدلالية، فيؤكد على العلاقة الأساسية بينهما. إذ لا يمكن فهم ما تقوله العلامة الدلالية، إلا بفهم ما تقوله (ما تنيره) العلامة الاصطلاحية وأن نفتها. (144/ص 32).

* لقد احتل مفهوم المرجع - لدى (بيرس) - أهمية كبيرة، وغد من العوامل التي يمكن أن نميز بها شكل الدال في كل من العلامات الاعتبائية والتعليلية. إذ لا حضوراً للمرجع في العلامات الاعتبائية بينما يكتسي حضوره ضرورة مهمة في العلامات التعليلية. (129/ص 84)

وهكذا، اشتغلت المنظومات العلامية التعبيرية في الرسم الحديث، فمع الانطباعية تحولت العلامات الاصطلاحية التي كانت مدعاة للتوثيق والتسجيل الإخباري، إلى علامات ذات طابع دلالي تتساق مع طروحات طليعية تميل إلى استثمار معطيات الحداثة المناهضة للقيم الكلاسيكية. ففي (شكل/32) انبثقت أفق العلامات لتتلائم مع تداعيات الحداثة وتحولات البنى الفكرية (العصرية).

لعل أهم تصنيف للعلامات في الدراسات السيميوطيقية هو الذي أتى به (بيرس) والذي أصبح فيما بعد مقولة أساسية في التداول العلامي، إذ ينطلق هذا التصنيف* من خلال العلاقة القائمة بين العلامة (الدال) وموضوعها (المشار إليه (المرجع)) والتي تعنى بالمجال الدلالي التي تقدمه العلامة في النظام السيميوطيقي. وطبقاً إلى (بيرس) " ينبع أطار وجود المعرفة من تأكيد القضايا عبر الثلاثي الثاني للعلامات : الأيقون والمؤشر والرمز ". (125/ص117)، وتعرض الثلاثية الثانية للتغير والتحول و التمازج فيما بينها تبعاً للسياق الذي تتخرط فيه العلامات، داخل منظومة النص، وينصب الاهتمام عليها بنائياً انطلاقاً من أنها، أي " العلامات الثلاث وقعت تحت معالجة بنوية محضة ". (61/ص110). وتبعاً لذلك تعد تصنيفات (بيرس) العلامية من أنسب النماذج التي يتم العودة إليها، حال اشتغال منظومة العلامات في الخطابات الفنية والجمالية ونصوصها؛ لطواعية التنوع الذي يتلاءم وطبيعة العلاقات بين العناصر المتعددة، التي تشكل النصوص وبنياتها. لذلك يعد أهم تصنيف قدم للعلامات لما له من إحاطة وشمول بالتصنيفات والتقسيمات الأخرى. تنظوي تصنيفات** (بيرس) للعلامات تحت صنفين - تبعاً لأنوع العلاقة الرابطة بين الدال والمدلول

(أي بين العلامة وموضوعها) - حسب العلاقات الرئيسة كالآتي :

- العلامات الناتجة من العلاقات القائمة على مبدأ التعليل (بالمشابهة أو بالمجاورة).

- العلامات الناتجة من العلاقات القائمة على مبدأ الاعتبارية (العرفية). إذ شكلنا (قاعدة/مبدأ) التعليلية والاعتبارية من المفاصل المهمة في الفكر السيميوطيقي. ولهذا قد تنتوع العلامة من مقام إلى آخر حسب سياق عرضها وتوظيفها، وقد قسمها (بيرس) وصنفها إلى ثلاثة أنواع*** هي :

1. **العلامة الإيقونية (Icon Sign) :** بدءاً أن ما يحدد العلامة الإيقونية بصفة مطلقة هو مبدأ المشابهة (Ressemblance) بين الدال والمدلول القائم على الملاحظة المباشرة (البصرية أو السمعية... الخ)، وحقيقتها كشف الغائب من خلال الشاهد بواسطة التيقن المباشر، وهي تشير إليه بفضل صفات خاصة تمكنها من ذلك .

والعلامة الإيقونية تملك الطابع الذي يصوّرها دالة، حتى وإن لم يوجد موضوعها - ومثال ذلك - خط قلم الرصاص الذي يمثل خطأً هندسياً. بمعنى آخر أن كل شيء - حسب (بيرس) - سواء كان صفة، أو شخصاً موجوداً، أو قانوناً هو إيقونة للشيء الآخر بشرط أن يكون شبيهاً بهذا الشيء، وأن يستعمل كعلامة لهذا الشيء. (108/ص 107 ، 112)، فالعلامة الإيقونية قائمة على مبدأ المشابهة بكل الأحوال سواء كان موضوعها حاضراً أم غائباً و أياً كانت هويته. لذلك تمتلك نوعاً من التعميم الصريح، الذي لا يتقيد بمحددات صارمة.

والإيقونة هي العلامة التي تشير إلى الموضوع التي تعبر عنها، عبر الطبيعة الذاتية للعلامة فقط. (29/ص155). وبهذا تكون علامة تعليلية بالمشابهة، مردّها السمة التشاكلية الطبيعة .

إذاً تتمثل العلامة الإيقونية في الصورة الدالة على متصور. وبالرغم من شبيها إلى ما تشير إليه فإنها حينئذ تكون ضمن علاقة (تخيلية) ، فأنت لن تستطيع فهم العلامة ما لم تكن وعيت من قبل نظيرها المشابهة لها. (90/ص115). وعليه تكون علاقة الدال والمدلول هي ليست سوى (مشاركة نوعية) - أي نتاج تشابه

* - بدأ (بيرس) تصنيفه الثلاثي للعلامة سنة (1867م) ثم أخذ يفصله وينمقه حتى وصل نهاية المطاف إلى (ستة وستين) نوعاً من العلامات، وبشكل نهائي، لكن ظل التقسيم الثلاثي (الثلاثية الثانية)، أكثر انتشاراً وفاعلية في مجال الدراسات السيميوطيقية؛ ومنها ثلاثية الموضوع (الأيقون / المؤشر / الرمز). (95/ص34) .

** - يروم الباحث تناول بعض الطروحات التي توافقت تقسيم (بيرس) الثلاثي للعلامات، لمدى فاعليتها في مجريات البحث.

*** - يقترب التقسيم الثلاثي البيرسي للعلامة (الأيقون، الإشارة، الرمز) كثيراً من التقسيم الثلاثي للدلالات عند العرب، وهي الدلالات (الطبيعة، العقلية، الوضعية) (1/ص82)، وبالرغم من ذلك يرى الباحث إن هذه المقاربة تكاد أن تكون أكثر تطابق مع الثلاثية الثالثة، تبعاً لعلاقة العلامة بمؤولها.

نسبي يحس به المتلقي - لأنها تمتلك الخصيصة الواقعية عبر التشابه بين الطرفين، ولذلك تكون (صورة مصغرة) لموضوعه أكبر.

فإن العلاقة التي تجمع بين العلامة والشيء بحالة معينة تماثلاً أو تطابقاً للشبه تعرضها العلامة ليقرّ بها (المستلم/المتلقي) على إنها علامة إيقونية. وهكذا فالشكل أو الرسم علامة إيقونية مع موضوعها بمقدار ماهي تشبهه، أنها الدال على مدلول موضوعها بالصيغة الإيقونية. (125/ص118).

لقد حدد (بيرس) ثلاثة أنواع من الإيكونات وهي :

أ. الصور : التي تركز على المشابهة بين الكيفيات البسيطة وبين وحدتين بينهما علاقة.

ب. الرسوم البيانية : التي تتأسس على المشابهة بين العلاقات الداخلية بين الوحدات المعنية.

ج. الاستعارات : التي تمثل الطبيعية التمثيلية التي ليست بالضرورة ان تكون قائمة على مبدأ الاستبدال والمماثلة. وإنما على التوتر ومبدأ فائض المعنى. (129/ص93) ويثير التنوع الثلاثي القول هل أن هذه العلامات معللة بالتشابه، أم إنها علامات عرفية (اصطلاحية).

على أساس هذه المعطيات يحذر (إيكو) من النظر الى العلامات الإيقونية على أنها علامات طبيعية - من مجرد منطلق التشابه - أي أنها لا تعتمد على العرف ويمكن التعرف عليها بمجرد إدراكها بالحواس دون اللجوء الى اصطلاح سابق يحدد منحى تفسيرها. فيذكر (إيكو) أن التشابه ليس علة مطلقة لصيقة بالعلامات الإيقونية، ولكنها تقوم أيضاً على علاقة عرفية ثقافية. (95/ص32) وهكذا يصبح التشابه الذي نلمسه بين العلامة وموضوعها - الشيء الذي تمثله، نتاج لممارسة ثقافية.

وتتساق هذه التجربة مع ما ذهب إليه (لوتمان) حين ميّز بين العلامات العرفية الاصطلاحية (كالعلامات اللغوية (اللفظ)) وبين العلامات الطبيعية (الصورية (الإيقونية)). فأكد على أن العلامات الطبيعية (الإيقونية) تنطوي أيضاً على جانب عرفي، فضلاً عن تأكيده على الجانب الاجتماعي لإبداع العلامات سواء كانت ذات صفة اصطلاحية أو طبيعية ، فالعلامات الإيقونية تكتسب جانباً عرفياً من مجرد استخدامها كعلامات. (للمزيد راجع: 95/ص32).

ان مفهوم التشابه في العلامة الإيقونية، يتميز بدرجة عالية من الشرطية ويخضع على الدوام للمسلمات الثقافية السائدة. (105/ص49). فما مكن العلامة الإيقونية بأن تكون أكثر فعالية في حالة مرونتها، هو ما يعود الى العرف الثقافي.

ولا يمكن لدال أن يرجعنا الى مدلول واحد (كالصورة أو الرسم البياني)، وفي حالة الايقنة أيضاً لا يكون الدال (مادياً محسوساً) والمدلول (مفهوماً عقلياً) - حسب المبدأ السوسيري - وإنما يكون المدلول مادياً بنفس ماديته الدال. هذا ومن الواضح أن نظام الايقنة فضفاض بقدر ما هو صارم - من حيث المبدأ (المشابهة) - فقد تشير العلامة الإيقونية الى مدلولات مصاحبة فرعية، بحيث ان أي تماثل بين الدال والمدلول يُصار لاعتباره أيقونة بالرغم من أن هذا التماثل لا يكون مقصوداً بهدف الأيقنة.

كما شكلت إسهامات (موريس) إثراءً للقضايا المتعلقة بالعلامة الإيقونية، فيرى بأنها هي كل علامة تمتلك بعض مظاهر الموضوع الذي تمثله، وهكذا، فإن صورة شخص (Portrait) ليست علامة إيقونية بشكل مطلق، لأن الصورة الموجودة في هذا النص ليس لها القدرة على الكلام أو الحركة التي يملكها الشخص المصوّر. وعليه يؤكد (موريس) ان العلامة الأيقونية هي تلك التي تشبه موضوعها في بعض المظاهر، ومن ثم فالأيقونة مسألة درجة. (154/ص14) وبهذا نجد مفهوم العلامة الإيقونية قد توسع بصيغة أكثر تميزاً مما كانت عليه. فأصبحت بذلك تمتلك بعض مظاهر الموضوع الذي تمثله وبقيمة نسبية. وهكذا فالعلامة الإيقونية - حسب (إيكو) - لا تمتلك خصائص الموضوع الذي تمثله، بل تقوم بإنتاج بعض شروط الإدراك المشترك بين العلامة وموضوعها.

لذلك تثير العلامة الإيقونية التداعيات الحسية التي تحيلنا من خلال بعض المثيرات البصرية (مثلاً) كالألوان والروابط المكانية... وغيرها، لذا نقوم بتركيبها في بنية مدركة، نستدعي مجموعة من معطيات تجاربنا السابقة. استناداً الى تقنيات مكتسبة، أو بالأحرى الى نظام من الأسس والأحكام. وعملية انتقاء هذه المثيرات البصرية هي التي تسمح لنا بتكوين بنية إدراكية تمتلك - بالنسبة الى شفرات التجربة المكتسبة - نفس دلالة التجربة الواقعية التي مثلتها العلامة الإيقونية. (138/ص126) ونخلص من ذلك بأن العلامات في النصوص الرسموية لا تمتلك التطابق الإيقوني بشكل كبير ومطلق. بالرغم من أنها تحاول تجسيد الموضوعات الإيقونية بشكلها المحاكاتي. لذلك تقوم العلامة الأيقونية - حسب (إيكو) - بإنتاج بعض شروط

الإدراك المشترك بين العلامة وموضوعها . هذا من جانب معرفتنا المسبقة بأشياء الواقع. وفي حالة عدم معرفتنا بالأشياء المحيطة بنا. إذا نقوم بإنتاج الخصائص المدركة؛ التي لم يقصدها (إيكو) باعتبارها فارقاً واضحاً. فإذا كان للعلامة الايقونية بعض الخصائص المشتركة مع موضوعها. فان هذه الخصائص ليست خصائص الموضوع أو الشيء الذي تمثله. بل خصائص النموذج الإدراكي لهذا الشيء. إننا نقرأ و نفكك شفرات العلامة الايقونية بواسطة نفس العمليات الذهنية التي نستخدمها لتشكيل الموضوع المدرك. (138/ص 127) لا اعتبارها لا تمثل الموضوع بشكل مطلق ولذا فإن العلاقة الايقونية لا تنتج بعض شروط إدراك الموضوع. الا بعد اختبارها لهذه الشروط وفق شفرات عرفية تحتوي على مجموعة معارف الشخص عن الموضوع الذي تمثله؛ كما يدركه في الواقع. لذا العلامة الايقونية هي ليست أموراً واقعية بل هي حقائق عرفية اتفاقية.

وربما يذهب (إيكو) الى أبعد من ذلك حيث ذكر " عندما نقول بأن صورة ما تشبه شيئاً ما غيرها فإن ذلك لا يلغي حقيقة ان هذا التشابه قد يكون نتيجة اتفاق ثقافي ". (16/ص 42) وهكذا فما يسمح للمتلقي بأن يقيم التماثل الضروري بين ما قام وما يقوم - مقام المواضيع، أي كانت المادة الموضوعية أو كيفما تساوq الانبناء فيما بينها. لا يقصر مفهوم التطابق الأيقوني على العلامات الصورية (أي البصريات فحسب)، فقد يمتد ليشمل أنظمة سمعية كالمسرح (مثلاً).

لقد اقترنت العلاقة الايقونية في أغلب الأحيان بالصورة البصرية، حيث تعد (الصورة) الأنموذج الأمثل للعلامات الايقونية، فضلاً على كل ما تعلق بالأشياء الحسية، فهناك الصورة الصوتية التي يتناهى إليها السمع في تجسيد صورة واقع ما (كالموسيقى التصويرية)، أو ما تثيره الرائحة الى غير ذلك. اذ لاسيما أنها تستند الى مفهوم العلاقة بين تعبيرها ومحتواها، ولا تزعم هذه العلاقة بأن هناك طابعاً إيقونياً خالصاً، وإنما يمكن ان تختلط العلامة الإيقونية بالعلامات الإشارية أو الرمزية، وهذا الامتزاج عياني تؤكد الوقائع؛ فمثال (الميزان) بقدر ما هو رمز للعدالة فهو أيضاً قرينة وإيقونة. (129/ص 96).

وحينما أقر (إيكو) بان العلامات الإيقونية لا تمتلك الخصائص الطبيعية نفسها للموضوع، مثل الصورة الفوتوغرافية وصاحبها. (129/ص 56)، أصبحت العلامة الايقونية هي أبسط تمثيل للشيء، لأن أوجه التشابه تتفاوت. فالإيقونة قد تشبه الشيء الذي تمثله ظاهرياً، وهي هنا تصبح صورة (Image) له. ولكنها قد تشبهه اذا كانت تتضمن في ذاتها نفس العلاقات المدركة التي ينسجم بها الشيء المعني، مثل نسبة الأجزاء الى الكل، أو التجانس البنائي، وهي ما يطلق عليه (بيرس) التصوير أو تعبير الرسم (Biagram) سواء كان ذلك رسماً تمثلياً أو توضيحياً.

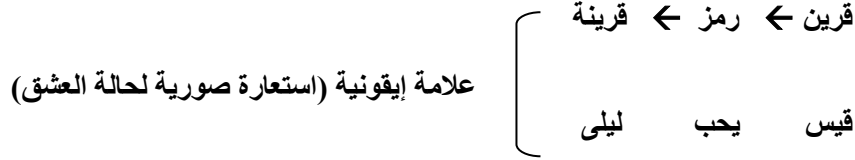
وعلى هذا الأساس يمكن ان يدخل مفهوم الاستعارة والكناية الى التطبيق الايقوني، أي استبدال السبب بالنتيجة أو استخدام الجزء للتعبير عن الكل. (38/ص 35) ولذلك تكون الايقونة مشروطة بقوانين تحول العلامات بشكل كبير، اذ يستخدم (بيرس) مقولة الاستعارة، لتصنيف التشابه الايقوني عندما يوحى به بدلاً من أن يكون ظاهراً.

كما تتمثل القاعدة الدلالية للعلامة الايقونية في تعيين الأشياء التي تمتلك جملة ما من الخصائص التي تتوافر عليها ذاتها. فيمكن القول ان النص الفني - مثلاً - هو تعويض عن أشياء وظواهرات الواقع بنسبة ما - كأن تكون رسماً أو نحتاً أو عملاً أدبياً - فالعلامة الإيقونية التي تتشكل في هذه الأعمال هي من ناحية ما، تعويض عن الواقع الذي وجد له انعكاساً فيها، (وهكذا تصبح الصور الفنية ليست أكثر من علامة إيقونية). (43/ص 11) كما تتباين العلامات الإيقونية من ثقافة الى أخرى، على الرغم من أن لها نزوعاً تمثلياً للجوانب الواقعية. ولطالما كانت العلامات الإيقونية ضمن المنظومة التعبيرية التي تعيد خلق الواقع على أعلى مستوى من الواقعية.

هذا وفي الإيقونات الإستعارية - كما أسماها (بيرس) - لا تتم علاقة التماثل فيها بين العلامة وموضوعها (مرجعها) " ولكن بين مرجعين دال على كليهما بالعلاقة ذاتها ". (38/ص 35) اذ غالباً ما يكون المرجع الأول مباشراً والثاني غير مباشر.

وفي رؤية أبعد من ذلك نرى ان الطريقة الوحيدة لتوصيل الأفكار بشكل مباشر هي الطريقة العلامية الايقونية، لهذا يمكن ان تعد كل مجموعة من الرموز والقرائن هي إيقونية أصلاً. ففي جملة (قيس يحب ليلي) - مثلاً - التي تعتبر علامة عرفية إخبارية. وجملة العلامة الإخبارية مكونة بالتوالي؛ من قرين هو أسم العلم (قيس)، ومن رمز هو الفعل (يحب)، ومن قرينة هي أسم العلم (ليلى)، وهي بالنسبة للموضوع الذي تمثله

إيقونة. وأثر هذه الكلمة (يحب) كما يسجل (بيرس) هو أن زوج الموضوعين المشار إليهما عن طريق زوج القرينتين (قيس، ليلي) تمثله العلامة الإيقونة، بمعنى آخر هي الصورة التي تكونها في أذهاننا عن العاشق ومعشوقته. ونخلص من ذلك هو أن كل صيغة مكونة من علامات قرائن ورموز، هي علامات إيقونية بطابعها العام. ومثلما هي استعارة. ونجد المخطط الآتي يوضح تلك العملية : (113/ص156).



ويستتبع ذلك القول بعدم وجود علامة مطلقة بمفردها وبموضوعها. ولكن تحمل نسب مختلفة من الصيغ الثلاث. وهكذا تتعالق وتتداخل العلامات فيما بينها لتنتج معطى جديد للوجود والتشكل. ومن هذا المنطلق تدخل الاستعارات الإيقونية في تشكيل النصوص الرسومية بشكل واضح، وما يحكم تنظيمها وتعالقها، هو قانون التحول العلامي، فيمكن الاستغناء عن التشابه الإيقوني إذا أمكن استبدال نظام دال يقوم نيابة عن نظام آخر، كأن يكون تمثيل المكان يرسمه ذهنياً (رسم المكان) وبصورة (لغوية/موسيقية... الخ) أو تجسيده إيحائياً (صورياً) على أساس من التشابه الاستعاري، بالاستناد إلى السرديات الوصفية للأحداث والأفكار.

ويمكننا أن نستخلص من أن مفهوم العلامة الإيقونية يفترض تحديدتين :
أولاً : أن مبدأ التشابه مرن غاية المرونة، وأنه يعتمد على العرف، من حيث أن مسألة التشابه يقررها عرف ثقافي من خلال تأكيدنا. وبالتالي بإمكان المتلقي تعقيد القياس الضروري بين الشيء وما يقوم مقامه (مادياً وبنائياً)، أو العكس.

ثانياً : أن العلاقة التي يخلقها التشابه ليست علاقة بسيطة من نوع $(\frac{1}{1})$ أي بين شيئين متعادلين. ولكنها علاقة تتوسطها بالضرورة الفصيلة المعنية أو المفهوم. وتنطوي عملية (السمطقة) طبقاً لمصطلحات (بيرس) على تعاون ثلاثة فاعلين؛ الممثل والموضوع والمؤول. وبما أن المؤول هو الفكرة التي تنتج العلامة. فيمكن القول أن أي شيء يسمح للمتلقي أن يتصور صورة يحقق وظيفة إيقونية. إذ يقول (بيرس): (وليست الكلمة الدالة الظاهرة أو الأثر (Mark) فقط علامة، بل تكون الصورة التي يفترض أنها تثيرها في ذهن المتلقي علامة أيضاً - علامة بالتشابه أو كما نقول إيقونة - لصورة مشابهة في ذهن المرسل). (16/ص255).

فمن الممكن أن تكون العلامة الإيقونية بوقت ما علامة تواضعية رمزية - بالمعنى البيرسي - " لأن من لا يتوفاً على الشفرات لا يمكنه فهمها فهماً تاماً... إلا أن هذه القدرة على تحويل كل علامة إلى رمز غامض هو قرار تداولي يمكن وصفه في إمكانياته النظرية، لكونه غير مقنن ". (14/ص330) ولهذا لا تملّي العلامات الإيقونية في النصوص والخطابات الجمالية، اشتراطاتها الصارمة، حتى وإن كان التمثيل العلامي واقعياً (محاكائياً).

وفي حالة اشتغال منظومات النص (الفني) العلامية على مبدأ الإيقنة، فإنه سوف يمتلك خصائص (النظام المغلق) - من منطلق المماثلة - فكل نص يمثل عالماً مصغراً فريداً منظماً طبقاً لقوانينه التماثلية الخاصة، ويتميز بتركيب (زماني - مكاني) محاكائي خاص به. وعليه لا تتطلب علامات النصوص الكلاسيكية (الإيقونية) - بخلاف علامات نصوص الرسم الحديث - حدوداً وإطاراً يقوضها لأن الإيقونة لا تحتاج إلى حدود تشكيلية تحدها. (11/ص171، 178) وهي معبرة بذاتها ومغلقة بحدود موضوعها.

2. العلامة الإشارية (Index Sign) (القرينة، المؤشر) : تحليل العلامة الإشارية على الموضوع الذي تشير إليه بطريقة مباشرة - جراء فعل التلقي - لأنها فعلياً متأثرة بهذا الموضوع. فضلاً على أنها تشارك الموضوع في نوعية ما. ويتضمن هذا نوعاً خاصاً من العلامة الإيقونية. (29/ص142) فعلاقة العلامة الإشارية بالموضوع علاقة مباشرة وحيوية، ويكون سبب ارتباطها ذا طبيعة مادية. وترتبط وفق مبدأ المجاورة (Contiguity) بشكل عام. وهكذا تكون نتاج علاقة تحليلية بالمجاورة الواقعية، وبالتالي يبيح لنا

هذا التجاور القول بأنها في الغالب ذات طابع بصري وهو ما تمتلك السمة المنطقية التي تجعلها كذلك أي (مؤشيرية).

ولربما تثير علاقات التجاور والتشابه في العلامات " الإثارة الحسية التي تعول على التجاور الواقعي الوجودي بين الدال والمدلول، والنموذج الواضح لها يكون الأصبع الذي أشير به الى شيء ما ". (91/ص499) لذلك يشير المنطق البريسي الى الربط المباشر بين كيان العلامة الإشارية (الدال والمدلول) القائم على علاقة التجاور الوجودي.

فضلاً عن ذلك تكاد أن تكون العلاقة بين كيان العلامة ملموسة وواقعية ومن النوع التعاقبي العرضي عادةً، والمؤشر الأساس فيها هو الدال الذي تكون علاقته بالمدلول مؤشيرية في صيغتها، ففرع الباب - مثلاً - مؤشر على حضور شخص ما. (125/ص118). اذاً تبتعد طرائق الإيصال الإشاري عن السياق التي توضع فيه، بحيث تكون حينية في وقتها.

قد تفقد العلامة الإشارية - حسب (بيرس) - الطابع الذي يجعل منها علامة إذا حذف موضوعها. لكنها لا تفقده مباشرة إذا لم يوجد المؤول - مثال ذلك - قالب الطحن الذي بداخله ثقب رصاصه كعلامة لطلقة نارية ما، فلولا الطلقة النارية لما وجد هناك ثقب، لكن هناك ثقب ما، وهناك شخص ما فكر في ان ينسب هذا الثقب للطلقة النارية. (108/ص112) وهذا ما يجعلها تحتفظ بنسبة ما بمؤولها.

وقد أشار (بيرس) الى العلامة الأشارية بأنها دلالة تحددها مادتها الديناميكية للعلاقة الحقيقية بينهما. وبهذا يكون ارتباطها بموضوعها سببياً، وغالباً (فيزيقياً تجاورياً). فالدخان هو إشارة على وجود النار، فالعلاقة بينهما سببية ووجودية أصلاً. بمعنى آخر أن الدخان يصبح شاهداً على النار، لكون الدال شاهد بواسطة التجاور مع المرجع، فكلاهما له حضور واتصال من الناحية الطبيعية. وبالتالي تكون العلامة الإشارية (علامة تحيل على الشيء الذي تُشير إليه بفضل وقوع هذا الشيء عليها في الواقع). (95/ص33). فيؤخذ على أن أي شيء يؤدي وظيفته كعلامة إشارية، فمن شأن أي علامة أن تعتمد على صلة السبب بالنتيجة أو الارتباط التجريبي بين الشيء ومرجعه. (61/ص109) وتركز تلك الصلة على التجاور الوجودي بين الدال والمدلول.

شمل (بيرس) تحت هذا الصنف من العلامات؛ العلامات الطبيعية القائمة على مبدأ (العلية/السببية) غير انه يدرج فيها المشير أو السبابة)، والعلامات اللغوية (كالضمان والظروف وأسماء (الإشارة - الوصل)) وكذلك الأعراض والآثار التي يتركها الفعل، تستعير أسمها من السبابة أو المشيرة وتكون بذلك علامات عندما تتجاوز العلة المباشرة لوجودها الفيزيقي، فأنها تصبح علامات مزدوجة الدلالة. (95/ص33). وعليه يكون الدخان عبر العلاقة السببية الفيزيكية دالاً على النار، كما يكون أيضاً قد أكتسب دلالة إضافية لأنه قد يدل على قبائل الهنود الحمر، ويتعدى الأمر الى العلامات اللغوية، اذ لا يمكن ان تفهم علامات مثل (الآن، هنا، هذا...) إلا من خلال ارتباطها بالشيء الذي تشير اليه ارتباطاً مباشراً.

وهكذا لا يمكن ان يطلق على أية علامة بصفة مطلقة على أنها إشارة، وعليه لا يمكن أن يكون الدخان إشارة للنار؛ فوحده هذا الدخان الذي أشير إليه بالسبابة هو الذي يعتبر إشارة لهذه النار التي أمامي. (108/ص19) ونجد من خلال ذلك بأن (بيرس) أدراج مع العلامات الطبيعية، المشير أو السبابة أو إحدى المؤشرات اللغوية (هذا، هناك...).

ولعل (بيرس) كان حريصاً على التمييز بين نوعين من المؤشرات هما :

1. المؤشرات الطبيعية التي سماها المؤشرات (Indexes).

2. المؤشرات اللغوية التي سماها المؤشرات الفرعية (Subindexes).

فالنوعين من العلامات يشتركان بالوظيفة لكنهما يختلفان في الماهية. لا اعتبار علامات النوع الأول تنتمي الى فصيلة الموجودات الطبيعية كـ (الدخان/السبابة/خطوة البحار)، وتنتمي علامات النوع الثاني الى فصيلة العلامات (العرفية/التواضعية) التي يبتدعها الإنسان. (95/ص34). وكلا النوعين يحقق الاتصال ضمن مديات المجال الإنساني، من منطلق التحفيز الذي تتركه الواقعة العلامية الإشارية؛ وقد اهتمت سيميوطيقا التواصل بهذا النوع من العلامات.

لطالما تداخل اللبس في مسميات العلامة الإشارية، فقد " تتداخل المؤشرات (Indices) مع الإشارات (القرائن Index) بالرغم من أن المؤشرات علامات اعتباطية وأن القرائن تكون تعليلية إن هي اندمجت في إطار العلامات الطبيعية؛ حيث توجد هناك علاقة سببية بين الدال والمدلول، ولكن سبب هذا التداخل يجعلها

الى إنهما يبدوان مترادفين؛ حيث ينضاف الى ذلك البعد (التلاصقي) الذي يتباين بين المؤشرات والقرائن ". (129/ص111-112)

تقدم (بونتا)* بتطبيق أجزائي للعلامات المؤشرية، وجعله مفتاح تحليلي للأنظمة العلامية. حيث اعتبر (المؤشر (Indicator)) حدث يمكن إدراكه مباشرة ونتمكن بواسطته الحصول على معلومات عن أحداث أخرى، لا يمكن إدراكها مباشرة. اذ يتبين بأن هذه العلامة هي " إشارة واضحة تمكنا من التوصل الى استنتاجات بشأن أمر خفي ". (14/ص46) وينطبق هذا التمثيل على علامات الإعراض والآثار أو الأفعال، وغيرها من العلامات.

وتنقسم هذه العلامات الى نوعين: أحدهما لها باث تسمى (الإشارة)، والأخرى لا باث لها تسمى (الدلائل) وكلاهما ينشأن من الحقيقة المادية، ويحدث أحياناً أن يتبادلا الأدوار إلا إن المتلقي قد يغفل إدراك ذلك. كما يرتبط هذين النوعين من العلامات بتقسيم آخر تبعاً لموقف المتلقي واعتقاده بوجود الباث أو عدمه. (28/ص11) وربما يحيلنا تعريف (برييطو) بالقول بأن المؤشر " العلامة التي هي بمثابة إشارة اصطناعية، وهذا المؤشر وهو يفصح عن فعل معني، لا يؤدي المهمة المنوطة به إلا حيث يوجد متلق له ". (1/94) ويشكل المؤشر حدثاً ما، وحصول أو وقوع هذا الحدث هو معناه. فالواقعة القابلة للإدراك والملاحظة هي ما يطلق عليها العلامة الإشارية التي تعلم متلقيها بوقائع غير متاحة مباشرة.

كما عد (بوينس) العلامات صنفاً خاصاً من المؤشرات، وبهذا تعد المؤشرات أشمل من العلامات التي تشكل أحد أجزائها، وينبغي لها أن تحقق شرطين لوجودها :

أ. أن تطلق (ترسل) عمداً بهدف الاتصال وتوصيل المعلومات والأفكار.

ب. أن يدركها (يفهمها) المتلقي بأنها أطلقت عمداً بهدف الاتصال، وبقصدية. ولهذا تعد اللافتة - مثلاً - مؤشراً في النظام المروري لتوصيل المعلومات، إلا إنها - وخلافاً للمؤشرات الأخرى - تعد علامة أيضاً لسببين :

1. أنها استخدمت (وظفت) عمداً من قبل مصدر ما، (كرجال المرور) لتوصيل معلومة معينة (تحذيرات وتنبيهات) الى الأفراد المتلقين لها.

2. لأن الأفراد المتلقين أدركوا عند رؤيتهم (اللافتة) إن (رجال المرور) كانوا ينوون إعلامهم بشيء ما. ولهذا أصبح للعلامات شكل ومعنى ومفسر وكذلك باث (Emitter)، شأنها شأن أي مؤشر. وتبعاً لذلك يمكن أن تكون كل علامة هي مؤشر، ولكن ليس كل مؤشر علامة. فالمؤشرات التي لا تستخدم عمداً لإيصال المعلومات ولا تُجبر للقيام بهذا الفعل - مثل علامة انسداد الطريق - تسمى (الدلائل Indexes). وبالتالي يتجلى نوعان من المؤشرات هما (العلامات/الدلائل)، ويمكننا ان نميز بأن العلامات توصل المعلومات حول شيء ما. أما الدلائل فأنها توشر الى شيء ما. وكل منهما (يعبر عن أو يعني) شيئاً ما بطريقة الخاصة. (28/ص44). ويذهب (إيكو) في هذا الإطار الى اعتبار العلامات التي تنضوي في هذا الصنف، يبدو إنها تتميز بعلاقة (القيام مقام) التي تركز على آلية الاستدلال. فمثلاً إذا كان لون الشفق في المساء أحمر، فهناك أمل أن يكون طقس الغد جميل. (14/ص47-48). فتساهم الدلائل بتكهن معرفة شيء ما، من خلال هذه المعطيات العلامية.

وقد تعد العلامات (الدلائل) أكثر علائقية بالحقائق، لأنها تنشأ من الحقيقة مباشرة. أما العلامات (المؤشرات) فتوصل المعلومات حول شيء ما - يسميه (بوينس) الحالات الذهنية للباث، بدلاً من الحقائق، كما تحليل هذه الدلائل شأنه شأن تحليل العلامات، وهذا أمر منوط بالمتلقي المؤول الذي قد يمتلك معرفة مرجعية ومفهومية بهذه العلامات (الدلائل) أو لا يمتلك أية معرفة عنها. وتقع هذه العملية ضمن إطار العمليات الحضارية، وبما أن التحليلات مرتبطة بمصفوفة اجتماعية، فأن معنى المؤشرات سيظل أخيراً ذا علاقة بميدان الحضارة والواقع الإنساني. (28/ص45). بمعنى آخر ما يرتبط بالسياق والتواضع الاجتماعية بالمفهوم العام.

هذا الضرب من العلامات (المؤشرات) التي تخضع للتحويل والتغيير. لها حضور فاعل في الخطابات الإشهارية التي تصطنع الصورة والكتابة لتبليغ إرسالياتها للمستهلك ". (129/ص112). وبهذا تشتغل العلامة

* خوان بابا بونتا : لقد أستعرض (بونتا) في كتابه (العمارة وتفسيرها) هذه الإشكالية التي قد يتعرض إليها التنبع العلمي، وأقام بتركيزها من خلال بناء المبررات المعرفية الدقيقة لها. (للمزيد راجع: 28/ص11، 46 وما بعدها).

الإشهارية في إطار طروحات سيميوطيقا التواصل التي أكدت من قبل على القدرة التواصلية للعلامات بشرط القصدية الواعية من إرسالها.

وتتبادل العلامات الأدوار مع الدلائل، من حيث أن لها رؤية جزئية في بعض المجالات والأنماط المعرفية، التي كثيراً ما يكون للمعنى فيها جانب اتصالي وآخر دلالي، وبالتالي تتواجد (الدلائل المقصودة (Intentional Indexs)) - التي تستخدم بشكل مقصود لإيصال بعض المعلومات إلا إن المتلقي لا يدرك إنها كذلك - فضلاً عن وجود بعض المؤشرات التي تسمى (العلامات الزائفة) التي هي مؤشرات ظن المتلقي إنها أطلقت عمداً من الباث لإيصال بعض المعلومات إليه، إلا إنها في الحقيقة ليست كذلك. وعليه يمكن القول إن الدلائل المقصودة شأنها شأن العلامات التي تعمل في عالم المعنى، لا عالم الكينونة. أي إنها تنتمي إلى عالم الثقافة لا إلى عالم الطبيعة والتاريخ. ومن خلال ذلك فإن الدلائل إذا عممت فلا بد لها من التحول أخيراً إلى علامات؛ أما شكلها، فسوف يصبح بالتدريج أكثر بساطة وبدائية وتشوهاً. (28/ص 45، 63) أن المؤشرات (العلامات والدلائل) بكل أنماطها لا تعمل بشكل مستقل بحد ذاتها، وإنما هي أركان وعناصر تدخل ضمن منظومة أشمل وأوسع، منظومة علامية دالة تجسد الوقائع الخارجية وتمثلها.

تتميز العلامة الإشارية عن العلامة الإيقونية، في حدود المجال التداولي الذي يجعلها أوسع من أو قد تحتويها. ففي العلامة المؤشرية (الزبي (نظام الموضوعة)) التي تبثها النصوص الإشهارية. تتداخل العلامة الإيقونية فيها ضمناً. إذ ينبغي القول بأن المؤشرات ليست كيانات مستقلة بقدر ما هي وظائف مثلها مثل الإيقونات، فالإيقونات متشابهة ولكنها مؤشرات في ذات وقت. (16/ص 255) فعلاقة الصليب (مثلاً) هي علامة إيقونية رمزية لكنها يمكن أن تكون علامة مؤشرية لدلالات أخرى. كما في (شكل 1). يدخل مفهوم الكناية أيضاً في دائرة العلامة الإشارية، وذلك باستبدال السبب بالنتيجة أو أحد الأشياء بشيء مجاور له. (38/ص 36).

وتأسيساً على هذا تأخذ العلامة المؤشرية دور كبير في الخطابات الجمالية والنصوص الفنية. لأنها تستنفر عمليات التلقي، عبر توظيفها القسدي الذي يهدف بتحقيق التواصل. فكل شيء يحفز انتباه المتلقي يدعى مؤشر. (فوظيفة العلامة المؤشرية مرتبطة بتركيز اهتمام المتلقي، وبالتالي يجعلها هذا مرتبطة ارتباطاً لصيقاً بوسائل التصدر). (16/ص 256). وبالتالي تأخذ على عاتقها الإحالة إلى الموضوع (الفكرة) المراد التعبير عنها والتنبيه بها.

3. العلامة الرمزية (Symbol Sign) : تحليل العلامة الرمزية على الموضوع الذي تشير إليه ، بمقتضى (قانون/عرف)، وهذا القانون غالباً ما يشكل مجموعة عامة من الأفكار، تحدد تأويل الرمز بإسناده إلى هذا الموضوع.

ويذكر (بيرس) بأن العلامة الرمزية مرتبطة بموضوعها بمقتضى تواضع، ويكون في العادة في شكل تداع لأفكار عامة ". (14/ص 329). لذا تكتسب العلامة الرمزية سميتها العرفية وسلطانها مما التصق بها من اصطلاح، فتكون سلطتها سلطة الأعراف بعد أحداث الموضوعة (العقد) - بينها وبين متلقيها - على معناها ودلالاتها، وبالتالي هي علامة اعتباطية (غير معللة) ذات مدلول عام، ومنفتح على الواقع العلامي، وهذا ما يجعلها متعددة المعاني والدلالة.

يعتبر (بيرس) العلامات الرمزية هي (العلامات الحققة وهي عنده أكثر العلامات تجريداً، ويطلق عليها أحياناً (العادات/القوانين) وهي أقرب إلى الكليات المجردة منها إلى الحقائق المتحققة. لذا تكون العلامة المفردة هي تجليات للرمز وليس الرمز نفسه. (96/ص 34) بمعنى أن العلامة الرمزية يمكن أن تكون منظومة من العلامات تشكل وحدة كلية (أي موضوعاً كلياً) أو أنها تدرك كبنية كلية، وليست كعلامة مفردة التي تعد إحدى أجزائها أو إحدى مظاهرها؛ فقد أوحى (شكل 34) تماثلات المفهوم الكلي (الرمزي).

ومن طبيعة العلامة الرمزية " أن تقرر أن مجموعة الموضوعات، التي تشير إليها مجموعة محددة من المؤشرات ترتبط بها بشكل من الأشكال، وتقوم بتمثيلها الإيقونية ". (108/ص 156) وبهذا ينتقل الواقع المحسوس (كإيقونات) إلى بنية المجرد (كرموز). وبلا شك يمكن ملاحظة الخاصية الرمزية بصورة جلية - حال اشتغالها في المنظومات التعبيرية (النصوص الفنية) - فالعلامات الرمزية وخاصيتها ربما تعكس تكتيفاً إستعارياً للأفكار والمفاهيم الرمزية التي تطرحها النصوص.

كما تفقد العلامة الرمزية الشيء الذي يجعل منها علامة إذ لم يوجد هناك مؤول لها؛ لأن كل خطاب قد يعني ما يعنيه، لكن بمجرد أننا نفهم إن له هذه الدلالة فقد عيناه ورمزناه. (108/ص110، 112). فالعلامة الرمزية قبل كل شيء هي دلالة وقيمة تحايثية تضيف على النصوص وتوسمها بالدينامية وتفتح لها إمكاناتها الدلالية.

تخالف العلامة الرمزية معناها وتصورها التقليدي - تبعاً لاعتباطيتها ومبدأ أطلاقيتها العشوائية - لكن قد يضيف التواضع القسري معناً قاراً لها، إذ ما أخضعت لتواضع عرفي. وقد يشير (سوسير) إلى، إن العلامة الرمزية ليست تعسفية بصورة مطلقة، إذ توجد علاقة ما (طفيفة) بينها وبين المرموز إليه. فمفهوم العدالة الذي يرمز إليه بالميزان، يصعب استخدام رموز أخرى مثل السيارة أو أي شيء آخر، وهذا شرط المواضعة القسرية التداولية. (38/ 7). فمن خصائص العلامة الرمزية ألا تكون اعتباطية بصفة مطلقة، فهو " ليس عديم المضمون، بل يحتوي على رابطة بسيطة وطبيعية، يفترن فيها الدال بالمدلول. (67/ص155) فإنه يرتبط ارتباطاً عقلانياً بالشيء الذي يدل عليه.

والعلامة - حسب (سوسير) - التي يرتبط فيها الدال والمدلول بالعرف فقط، وعلى نحو اعتباطي، وبغير داع، تكون معادلة للرمز عند (بيرس). (72/ص247).

والعلامة الرمز - حسب (كريستيفا) " ادلوجة* لاعتبارها ممارسة علامية، وهي لا تشبه الشيء الذي ترمز إليه لوجود فاصل بين فضاء الرامز من جهة، وفضاء المرموز اليه من جهة أخرى " (30/ص322) وبهذا يمكن عد العلامة أدلوجة أيضاً وبما أنها متدرجة وثنائية، فأنها تحيل بشكل عمودي الى كيانات أقل اتساعاً وأكثر مادية من الرمز، كما تحيل الى كليات تحولت الى أشياء.

ويطلق (موريس) على علاقة العلامة ما يسمى بالعلامة الرمزية، أي العلامة التي تنتج لتحل محل العلامة الأخرى عن قصد، أي بالنيابة عن علامات أخرى مرادفة لها. كالشعارات والصفات... الخ.

كما ينطوي الرمز - في رأي (ريكور) " على معنى مزدوج ، ولكن لا يمكن فصله عن اللغة. ولاحظ بالقدر الذي يتضمن الرمز شيئاً دلالياً فإنه يتضمن اللادلالة أيضاً. بالمعنى الضيق " (129/ص100).

الرمز علامة عرفية، يعمل عمله بواسطة (صدى Erplique) فكل كلمة وكل علامة اتفاقية هي رمز. وقد يشير الرمز الى العلامة العرفية للأيقونة. كما يمكن أن تمثل الإشارة وأن تدخل كعنصر مكوناً له. وهكذا فإذا أشرنا في حضور طفل الى كرة في السماء - مثلاً - وقلنا هناك كرة، فالجهة رمز، واليد الممدودة باتجاه السماء (هي جزء أساسي) من تلك العملية، لأن الرمز بدون هذه اليد لا يعطي أي خبر، لكن كما يقول (بيرس) إذا سألنا هذا الطفل، ما هي الكرة، وإذا أجابنا (هي شيء يشبه فقاعة صابونة كبيرة) فعندئذ سنجعل من الصورة، وبتعبير آخر من الاستعارة الي هي إيقونة، عنصراً مكوناً للرمز في مثل درجة الإشارة. (108/ص110-111) وهكذا تتخذ العلامة الرمزية نمطاً عاماً يشمل معها العلامات الأخرى، وبالتالي يتصرف الرمز عبر نسخة مطابقة، وهو شيء عاماً ليس في ذاته فحسب، بل حتى الموضوع التي يشير اليها تتميز بطبيعة عامة. إن العام يتحقق من خلال الحالات التي يحددها. وعليه يمكن أن يتضمن نوعاً خاصاً من المؤشر أو الإيقون بنحو خاص حال التعبير عن موضوعه ما. وهذا ما يجعل الرمز في حال اشتغاله في الخطابات الثقافية والنصوص متاحاً للحواس عبر هذه التجليات العلامية. كما يمكن ان يكون له وجود مادي وواقعي أو متخيل (درامي) .

بالرغم من وجهة تفسير هذه الظاهرة الرمزية، تبقى العلامات الرمزية تحت وطأة سلطان الاعتباطية حتى يكاد ان يكون حاضراً في تكوينها، وكذلك يتخذ طابعاً تداولياً، ارتباطاً بالاستعمال عن طريق التواضعات، كما يتصف بالعموم غالباً خلاف العلامات الأخرى.

لقد أدت العلامات الرمزية دوراً مهماً في الفنون، فالرمز حال اشتغاله ضمن النظام الرسومي في نصوص الحداثة. إذ لطالما كان السبيل الوحيد لعناق المطلق والمجرد، ومن خلاله يستطيع (الفنان) ان يعبر عن الروحي والمتعالي في التجربة الإنسانية.

ويأخذ الرمز في الأنظمة التعبيرية الدالة، المتلقي الى متاهة اللاعقلاني، الى متاهة الصوفي الغامض في نفس الوقت الذي يبقى فيه وسيلة من وسائل تعميم الواقع. (24/ص19).

* ادلوجة : هي تلك الوظيفة التي تربط بنية (لملوسة/مادية) بالبنى الأخرى، ضمن فضاء تناصي معين. (33/ص321 - 322).

وفي ضوء ما تقدم لا يمكن الاستطراد في تقسيمات (بيرس) المتشعبة و المتشابهة، و لكن جرى التعرض الى أهم تقسيم متداول في المنظومات السيميوطيقية الدالة – التقسيم الثلاثي للتقابلية الثانية: البعد الوجودي (الأيقونة) والبعد الإنجازي (الإشارة) و البعد الدلالي (الرمز) – أي ينبغي – على حد تعبير (بيرس) – ان تعبر عن الأيقونة بصيغة التمني، وعن الإشارة بصيغة الأمر، وعن الرمز بالصيغة الدلالية أو بصيغة الإثبات). لأن الصيغة الدلالية تجعلنا نفكر في الإشارة التي لا يتم التعبير عنها. (108/ص 112) وعليه يمكن القول بأنه يتطابق التصنيف الذي أرساه (بيرس) مع إدراكنا للتقائي الطارئ التي يتولد بها الدلالة.

فكل نمط من أنماط العلامات يتميز بقاعدة دلالية ذات نمط مختلف – وحسب ما يراه (موريس) – فالقاعدة الدلالية – أي تطابق بين العلامة و ما تعنيه وتشير اليه – للإشارة (مثلاً) هي إن علامة إشارية تعني ما يوجه الانتباه إلى شيء ما. والأيقونة هي إنها تعين الأشياء التي لها مجموعة ما من الخطابات التي تتوافر هي نفسها عليها. وهذا ما لا يراه مطلقاً عند (سوسير) لأن سيميولوجياه لا تتوافر فيها أي موقع للثلاثية العلامية (الأيقون والإشارة والرمز) حسب ما صنفها (بيرس). (50/ص 27).

ويمكن القول اذا تفحصاً تقسيمات (بيرس) فسنجد لديه الأيقونة تنتمي الى الأولانية والإشارة الى الثنائانية والرمز الى الثالثانية، ولكن في الوقت ذاته كل علامة كما هي، هي ثالثانية أي ثلاثية الأصل. (129/ص 57 – 58).

وتأسيساً على ما تقدم من تميز للأنواع الثلاث ينبغي أن يؤخذ بنظر الاعتبار ان هذه الأنواع الرمزية العلامية الثلاثة ليست منفصلة تماماً بعضها عن بعض، ولكنها تمثل فحسب مراتب مختلفة ترجعها لأنواع من العلاقات المتبادلة بين الدال والمدلول؛ أو بين الدال والمشار إليه.

المتطلع للأثر العلامي يلحظ تنوعاً في الانتقال من مرتبة إلى أخرى، فيجد – مثلاً – إيقونات رمزية أو رموزاً أيقونية، وقد يجد بمكان إنه من الصعب إنتاج رمز إشاري مقصود يخلو تماماً من العناصر الأيقونية أو الرمزية، ف نموذج الإشارة الخالصة الذي يتمثل في (السهم ودوائر علامات المرور – مثلاً – لا يخلو من الدلالة الرمزية التقليدية التي تبنى على التقابل بين الألوان، هذا وأن الإشارة الى أي شيء ما، لا يخلو من الاعتبارات الرمزية المختلفة طبعاً للإطار الثقافي الذي قد يضيف عليها دلالات متنوعة مثل اللعنة والتمجيد... الخ. (91/ص 450).

لذا سعى (بيرس) الى تصنيف العلامات وفق مراتب الوجود أنه بالرغم من هذا لم يجزم باستقلالية أي صنف من العلامات عن بقية الأصناف الأخرى، بحيث يتداخل الرمز مع الأيقونة ومع الإشارة سواء من حيث إنها ملموسة أو مجردة. (119/ص 101) فعلاقة الخطر الدالة على الحذر والابتعاد عن الواقعة المكانية يشرك فيها العلامة الأيقونية و لكن في رمزية تؤدي وظيفة إبلاغية ضمن سياق تواضع عام على دلالتها.

ونجد بمكان أن (كاسيرر) يميز بين الرمز و العلامة (الإشارة). فالعلامة عبارة عن موضوع مادي أو مرجع حي لموضوع فيزيقي أو لحادثة معينة. أما الرمز فهو تعبير (Eexpression) يشير الى معنى حدسي عام او عالمي، بمعنى انه له قيمة تصورية وأنه ضروري لإدراك المعنى. وأن الإنسان وحده الذي يتعامل بالعلامات الرمزية وذلك على عكس العلامة (الإشارة) التي لها قيمة عملية للسلوك ويمكن ان يدركها الحيوان. مضافاً ان الرموز لا يمكن أن ترد الى (علامات / إشارات) إذ إنهما ينتميان الى عوالم مختلفة من الخطاب، فالعلامة جزء مع العالم الفيزيقي للوجود، بينما الرمز جزء من العالم الإنساني للمعنى؛ فضلاً عن تمتعه بمرجعية ذاتية وموضوعية. (7/ص 34).

كما تناول (إيكو) تصنيف العلامة وحددها بتسعة أقسام* ، مؤكداً بأن إعادة استكشاف أنماط العلام لا يقوم على مبدأ المساواة أو التضافيف الذي نسعى لإقامته من خلال الشفرات أو حتى التوافق بين (شكل التعبير / شكل المضمون (المحتوى)) وإنما على العكس من ذلك فإنها قائمة على مبدأ الاستدلال و التأويل ودينامكية السيموزيس. (129/ص 77).

تحول التركيز من الاهتمام بالوحدات العلامية وأنظمتها الى عمليات التشفير المتضمنة في هذه الأنظمة، حيث يتم فهم الشفرات بوصفها مجموعة من الأنظمة والقواعد المترابطة التي تحكم صياغة علاقات العلامات.

* للمزيد راجع: 129/ص 77 وما بعدها).

لذا يرى السيميوطيقيون أن الفهم بأجمعه يعتمد على الشفرات مثلما يعتمد على العلامات. فحينما نستخلص معنى من حدث ما، هذا يعني إننا نمتلك نظاماً فكرياً ومعرفياً بمستوى ما، قائم على العلامات أو الشفرات التي تمكننا من القيام بذلك. فالبرق - مثلاً - كان يفهم فيما مضى على أنه علامة (تصدر من كائن متسلط يقطن في السماء أو الجبال)، أما الآن فنفهمه على أنه ظاهرة طبيعية ناتجة عن شحنات كهربائية تنشأ في وضع خاص. وبهذا قد حلت شفرة علمية محل شفرة أسطورية. (72/ص248). وعليه ينبغي أن تلحق العمليات التصنيفية للشفرات بالعلامات لأنها جزء منها من جهة، ومن جهة أخرى تتم معرفة النشاط التطبيقي للسيميوطيقا القائم على تحليل شفرات الاستقبال النصي الممثلة بالعلامات.

وعلى هذا الأساس طور (بارت) نظرياته* في حدود المفهوم القائل " بأن عملية ما تتضمن بنية شفرات ليست أقل تعقيداً ولا حتى أقل تنميماً. وتتصرف الشفرات - سواء أدرناها أم لم ندرها - كأنها وسائط تكيف المعنى وتجدهد ". (101/129). وعليه تدعو القراءة النصية للشفرات إلى تخطي القراءات النمطية، التي تظلل المتلقي في تماهياها، وعدم اللجوء إلى مفاصل النص وكشف مكامن المعاني والدلالات المتضمنة فيه. فيشير (بارت) " إلى وجود شفرات خمس تعدل وتولد المعاني التي تتعدد كلما مضينا في قراءة النص ". (107/ص193). لذلك يحددها بأنها تتخذ منحني الشفرات التواصلية. أما الشفرات التأويلية (الهرمينوطيقية) فهي تتمثل على إنها قائمة من المصطلحات الشكلية، يتمركز بمقتضاها اللغز أو يطرح أو يؤخر (وبالتالي فهو نظام). لذلك عمل (بارت) على " تحرير النص من خلفيته وسياقه والقيود التي تفرضها على مداه القواعد العرفية للبحث التاريخي والنقد الانطباعي ". (129/ص109) وتحرره من الكوابح العالقة في القراءات السياقية والانطباعية التي تحجم من ثراء وغنى النص شفرانياً.

يشمل منهج التحليل النصي عند (بارت) صيرورة التشرية والتفصيل، إذ تشمل عملية تشرية النص كعملية أولى؛ تقسيم النص إلى وحدات قرآنية** (Lexis) وبشكل اعتباطي، وينبغي أن يكون لكل وحدة قرآنية ثلاثة أو أربعة معانٍ، كحد أقصى، تتولى مستوياتها. وقد مكن هذا التقسيم (بارت) من التعرف على القوى الكبرى التي ترتب هذه الوحدات الصغيرة في وحدة كبرى، هي (النص). ويُطلق على هذه القوى التي تصنع المعنى أسم (الشفرات) (Codes). لذلك مكنت هذه الشفرات من فك مغاليق الدوال النصية. (54/ص70-71، 89، 125).

وهكذا تقوم جلّ النصوص والخطابات على جملة من الشفرات، التي نتوغل معها في استكشاف بواطن النصوص، وإظهار المعاني الكامنة فيها. وتتنوع الشفرات*** على النحو الآتي :

1- الشفرة التخمينية (Proairetic Code) :

هي شفرة الأفعال، ونسبت تسميتها من مفهوم التخمين، أي القدرة العقلية على تحديد نتيجة (الفعل/العمل). كما تدخل في تشكيلها بعض المتتاليات في النص. (129/ص108) وبهذا فهي تشمل كل حدث

* وربما يرد أجدد ميدان لتحليل طبيعة الشفرات، هو التحليل البارتي (S/Z) لقصة سارازين (وهي قصة للكاتب (بلزاك) تقع في أربع وثلاثين صفحة، قام بتحليلها (بارت) في مائتين وسبعة عشر صفحة، وهي دراسة موجزة لنظرية الشفرات ووظائفها). (57/ص68). إذ يهدف (بارت) من خلال هذا النص إلى شرح طبيعة النص الرامز كليا، من ثم تحليل هذه الدالات النصية بموجب الشفرات الخمس. (124/ص106). لقد حظي هذا التحليل الشفري بأهمية متفردة لمدى فاعليته المنهجية في قراءة التفسير النصي؛ بعيداً عن القراءات النمطية التقليدية. إذ يزعم (بارت) في كتابة (S/Z) بأن هناك نوعين أساسيين من النصوص هما:

- النصوص القابلة على القراءة (lisible).

- النصوص القابلة على الكتابة (Scriptable).

فالنص القابل على القراءة هو النص الذي تعاد كتابته على وفق شفراته وأنظمة علاماته، وبناءه. وبذا تدخل الأقوال في مخطط تصنيفي وتشفيري. (55-56/ص65)

** الوحدة القرآنية (Lexias) : سلسلة من الشذرات الموجزة والمتماسكة للدوال والتركيبات، وهي فضاء المعاني وأبعاده. (54/ص88).

*** - يرد تعداد هذه الشفرات الخمس حسب ما حددها (بارت) في نص سارازين حصراً. فأنها عرضت لا بحسب أهميتها في النص، بل بحسب الكيفية التي تظهر فيها وحدات القراءة النصية.

أو حبكة داخل النص، حيث لا وجود للحدث ما لم تمثله لغة ما، بمعنى أننا لا ندرك الحدث إلا بالتعبير عنه، وهي بالتالي ليست سوى نتيجة فعل القراءة الفنية؛ للنص. وعليه فإن كل الأحداث ممكنة التفسير. وتعد هذه الشفرة من " الشفرات التي تصنع الحبكة، لأن الأحداث تحدث وتعاود الحدوث، وهي ترتبط بعلاقة فيما بينها. إذ تحدث الأحداث ضمن تتابعين، ويعتقد (بارت) إن من الممكن في النص الخاضع للتحليل، الإشارة إلى الأفعال من خلال درجتها، ولا حاجة لوضعها في ترتيب معين. والإشارة إليها (داخلياً وخارجياً) ستكون كافية لإظهار المعنى الجمعي المتشابك فيها ". (54/ص71). ولذا نحن نتعرف على الأفعال لأننا نتمكن من تحديدها وتسميتها بأسمائها.

وهكذا تحكم شفرة الأفعال تركيب (المتلقي) لحبكة النص. (65/ص121) لذلك تساعد الشفرة التخمينية المتلقي في بناء حبكة النص (الفني)، من خلال إعادة الصياغات الفنية - ذهنيًا - التي تحكم تركيب العناصر الشفرية والوحدات الدالة.

2- الشفرة التأويلية (Hermeneutic Code) :

هي الشفرة التي تثير الألغاز " وتبحث برغبة المتلقي في الوصول إلى (الحقيقة)، لكي يجيب عن الأسئلة التي يثيرها النص ". (72/ص168).

وتتألف هذه الشفرة " من كل الوحدات التي وظيفتها التعبير عن سؤال بطرائق مختلفة، واستجابته. وتنوع الأحداث التلقائية التي تستطيع أما أن تصوغ السؤال أو تؤخر جوابه، وحتى تؤلف لغزاً وتقود إلى حله ". (129/ص107). وهذه الشفرة في الواقع هي الشفرة السردية للنص. ونستطيع عبرها أن نضيء كل المعاني التي ترتبط بالنص فهي تثير تشويق يتبعه انكشاف.

ولهذا ترتبط بآثار الألغاز والأسئلة، فيكتب (بارت) قائلاً: نحن ندرك تحت الشفرة التأويلية مختلف المصطلحات (الشكلية) التي من خلالها يمكن تمييز اللغز والتحدث عنه وصياغته وإيقاف مساره... الخ، حيث يمكن التعرف على هذه الشفرة في الوظيفة التي يؤديها العنوان (عنوان النص). ولهذا يثير العنوان أسئلة تنطق ما معناه، وللوصول إلى إجابة عنه لا يتم إلا بعد شوط يتم فيه السرد. (54/ص72) ويمكن أن يكون شأنها في ذلك شأن شفرة الأحداث التي هي جانب من التركيب السردية وتشترك معها لدواعي الرغبة عند (المتلقي) لإكمال النص والانتهاؤه منه. (و غالباً ما تدعى بالشفرات التفسيرية وتتضمن العناصر الشكلية المختلفة التي تشغل بها لغة النص لتأويل دلالة الوحدة أو لتعليق هذه الدلالة). (83/ص65). وهي تتعلق بتفسير النص خصوصاً ما يتعلق بالحبكة. كما يمكن أن تقدم (الشفرة الدلالية - التي سنمر عليها -) أجوبة عن هذه الأسئلة؛ " وتتضمن هذه الشفرة عادة نطاقاً تركيبياً ووحدات دالة... يمكن تمييزها بشكلها العام.

3- الشفرة الدلالية (Semantic Code) :

غالباً ما تعرف هذه الشفرة بشفرة الدالات أو المعانيم (Semic) أو الشفرة الإيحائية أو شفرة دلالة التضمين (Connotative). تهتم هذه الشفرة بالمعاني الضمنية التي تستثمر العلامات ومضات المعنى تولده دالات معينة، فإذا نظرنا إلى عنوان أي نص، نلاحظ في نهاية كلمة العنوان ما يوحي بجنسه أو فصيلته ويتباين هذا ولو بإشارة بسيطة أو ومضة. بمعنى " تتمتع كلمة - (سارازين) عنوان نص بارت - بدلالة مضمون إضافية... وهي دلالة الأنوثة... (المشار إليها بدلالة مضمون) وهي الدال الذي سيحدث في أماكن عدة من النص، فإنها عنصر متغير يستطيع الاندماج مع عناصر أخرى مشابهة لخلق شخصيات وأحداث وأشكال ورموز متعددة ". (54/ص75). لذا هي الشفرة التي تتعلق بجوانب النص، والمساهمة إيجابياً في تمكين أدراك المتلقي لدالات النص وشخصياته.

وعليه إن كل متلقي لنص يؤسس في ذهنه - وهو يفكك ويشرح النص - دلالات خفية لبعض الوحدات الدالة (المادية/الموضوعية) ثم يماثل هذه الدلالات بغيرها في نفس النص، وعندما يلحظ بصيص الجذور المشتركة لهذه الدلالات الخفية، عندئذ يستطيع أن يقرر موضوع النص ويحدد غرضها الضمني. ولربما (يلحظ المتلقي - بعدما أضاف ثيمات على النص عند قراءته - أن بعض إichات الوحدات (الكلمات/العبارات) مشابهة لأخرى غيرهما في نفس النص، وقد تُضم بعضها مع البعض الآخر لتشكيل (نواة مشتركة) موحية تضيء للنص قيمة جديدة، ومن الملفت إن (بارت) يعد دلالة المطابقة آخر أقوى دلالات الإيحاء. وقد تعالج هذه الشفرة - من وجهة نظر بعض النقاد - إلى حد ما يسميه النقد (الانكلو - أمريكي) عادة بالثيمات (Themes) والموضوعات أو البنى الثيمية). (129/ص107) وهي التي تحدد السمات الدلالية للنص.

4- الشفرة الرمزية (Symbolic Code) :

تثير هذه الشفرة إمكانيات واسعة، وتفصح قابليتها على تحديد الثيمات واقتراح الأفكار. ويعلق (بارت) بشأنها قائلاً: " نجد أن وحدة القراءة تقوم بالعمل الأساس، حينما تقدم الشكل، من أجل البنية الرمزية، وطالما كان بمقدورها أن تؤدي إلى بدائل وأنواع كثيرة ". (54/ص76) والشفرة الرمزية هي من أكثر أركان التفسير بنويية.

لذا تقوم الشفرات الرمزية على تصور بنيوي من حيث إن الدلالة تنبثق من خلال مبدأ (التعارض الثنائي) الذي يقوم على الاختلاف بين الوحدات المكونة للنص، وبالتالي تحول الوحدات إلى حيثيات دالة في صناعة الخطاب.

وتعتبر هذه الشفرة " شفرة التجميعات والأشكال المتكررة بانتظام، وفق وسائل وصيغ متعددة في النص، إذ تولد هذه الوسائل في النهاية الشكل المسيطر في المعاني الخفية ". (129/ص108) فهي تساعد المتلقي على إدراك المعاني والدلالات الرمزية .

ينضاف على ذلك القول بأنها حقل (الثيمات/ الأفكار) التي يتمحور حولها النص. إلا أن تجديد ماهية الثيمة النصية يعتمد على (الكيفية/ الآلية) التي يتم بها تحليل وتفسير وظيفة هذه الشفرة. فضلاً على هذا فهي التي تزود الحقل اللازم لاتخاذ القرار بشأن الثيمة، وينبغي أن تعد أي سرد له ثيمة، سرداً رمزياً لا واقعياً. ومن الملاحظ إن الشفرة الرمزية هي المتسيدة في أغلب النصوص التعبيرية. (54/ص77-78). وعليه تسعى هذه الشفرة إلى تلاصق الوحدات الدالة الرمزية وبموضوعاتها وقيماتها الدلالية.

5- الشفرة الإحالية (Referential Code) :

وتعرف أيضاً بأنها الشفرة الثقافية أو الحضارية (الإشارية)، إذ تتجلى هذه الشفرة بوصفها صوتاً مأثوراً جمعياً سلطوياً مجهولاً، وتتكلم هذه الشفرة عما يهدف إلى توطيده - بوصفه معرفة أو حكمة مقبولة - وتكمن وظيفتها في توثيق الأشكال الحضارية المستقرة والسلطوية باللمح أو الإشارة. (129/ص109). وتستجمع هذه الشفرات إحالات النصوص لأشياء معروفة سلفاً، قامت بتفسيرها الثقافة. أي إنها المعنيمات التي تفسر الخلفية الثقافية التي يشير إليها النص.

ويضيف (بارت) أن الشفرات الإحالية هي إحالات إلى علم ما أو مادة معرفة، فالإشارة إليها وتسلط الضوء عليها يجذب الاهتمام إليها وبها. وبالتالي هي إشارة إلى نوع المعرفة المحال إليها إذ كانت (سايكولوجياً، أدبياً... الخ). من دون الذهاب إلى أبعد من ذلك، فحد بناء الثقافة التي يتم التعبير عنها، وتساعد هذه الشفرات بتميز المتلقي على فهم معنى العلاقات والأحداث والانجازات التي تحيل إلى الظواهر الثقافية. (54/ص74، 78 - 79). إذاً تشمل هذه الشفرات الإرجاعات المعرفية التي تنسب إلى ثقافة ما التي تنسرب من خلال النص، وبهذا تساهم في التنويه على نوعية المعرفة (العلمية).

وقد أثارَت هذه الشفرة الكثير من الجدل، وكانت أضعفها أساساً خاصاً عندما يقدم (بارت) مقولته الأولى، وهي (طبيعي أن كل الشفرات حضارية) وهذه مقولة ستنكر أن صحت على هذه الشفرة أية خصوصية. (129/ص109).

ونستخلص مما تقدم، أن كل علامة دالة من علامات أي نص مخبوءة ضمناً في واحدة أو أكثر من هذه الشفرات. ولطالما تنصدر الشفرات الرمزية من بين تلك الشفرات في تشكيل منظومة النصوص الرسمية، على اعتبار أنها ميالة إلى إثارة مختلف التحليلات والقراءات. وبالتالي هي الشفرة التي تعبر عن الثيمات الرمزية المحملة بها النصوص.

وهكذا ترتفع معرفة الخطابات الجمالية (كالنصوص الرسمية) على فاعلية العلامات عبر شفراتها، فقد يوظف النظام الرسمي في مرحلة ما شفرات (واقعية/رمزية/تكعيبية... الخ) حسب درجة ارتباطها بالاتجاه والنزعات الرسمية وطروحاتها الجمالية. وعليه يمكن أن نعتبر دراسة التفسير التحايثي النصي معرفة ضمن المستويات والتعلاقات الناتجة عن النظم البنائية التي تشيد النصوص، وبالتالي تصبح من أبرز وسائل البحث النقدي تبعاً لدلالات النصوص الجمالية (الثقافية) التي تُحقق عبر إمكانيات التواصل والاتصال بالأخر.

- آليات التركيب العلامي :

لا تستمد الظواهر التعبيرية فاعليتها ولا تتخذ دورها الحقيقي ما لم ترتبط علاماتها ووحداتها الدالة بنظام وبنى تركيبية تتوافق مع محمولاتها الدلالية. لكي تمنحها المشروعية في السياق التداولي. فالنتاج الإبداعي لا يمكن أن يكون بمعزل عن منظومة السياقات الثقافية التي تمده بشواهد نظمية تسانده ببناء أنظمة العلامة الدالة. والشئ الجوهرى في محصلات هذه الأنظمة العلامة الدالة – النصوص – هو تشكيلاتها وتركيباتها وانتمائها إلى بنى منتظمة، ترصف الوحدات والعناصر بشكل مميز. وانطلاقاً من هذا فقد لا تكتسب العلامات قيمتها ما لم تشترك مع علامات أخرى في شبكات من العلاقات تتقابل أو تتعارض معها، لتحقق بمجموعها النظام العلامى (السيميوطيقى).

إذ تتجلى حقائق النصوص من نظمها الدالة لأن " حقيقة النص لا يبدعها إلا نظام من العلاقات والتقابلات ذات الدلالة، وبعبارة أخرى لا يبدعها إلا ما يندرج تحت بنية النتاج الفنى ". (105/ص 37) ففي حالة التعبير عن شيء ما أو تمثيله، تدعونا الحاجة إلى استعادة مجموعة القواعد التي تتحكم بتكوين العلامات المنعزلة وتشكيلها في بنى دالة. فالتركيب يولف بين العلامات التي تنتمي إلى أنظمة مختلفة وتصهرها في بنية واحدة – إلا وهي بنية النص – من خلال مجموعة علاقات الاتساق والانسجام البنائى، فالبنى التركيبية هي التي تخلق العوالم والظواهر التعبيرية كتشكيلات عن الذات أو الواقع. على اعتبار أن طبيعة حقائق العلامات ومدلولاتها تكمن في العلاقات التركيبية التي تكونها في النتائج، لا في العلامات نفسها.

إذ إن لا وجود أهمية لطبيعة كل (عنصر/ وحدة دالة) في أي حالة معينة بحد ذاته، وإن هذه الطبيعة تقررها علاقة العنصر بكل العناصر الأخرى، بمعنى أننا ندرك الأشياء من خلال طبيعة العلائق ما بين أنظمة العلامات المختلفة في هذا الحيز من الوجود، لأن العالم مؤلف من علاقات أكثر مما هو مؤلف من أشياء علامية بذاتها. وهكذا يتم إنباء المنظومات العلامية في الثقافة على أساس إن لها علائق وتوظيفات متعددة – وليس لها معان محددة – تختلف حسب ورودها في السياقات والبنى التركيبية. فلو تفحصنا علامة أو فكرة من الأفكار لوجدنا " أنه من المستحيل عزل فكرة واحدة تكفي بذاتها من تلقاء نفسها بدون الأفكار الأخرى، إن فكرة ما لا توجد إلا ضمن علاقاتها مع الأفكار الأخرى ". (51/ص 16) ولهذا تركز النصوص على الاهتمام بالفوارق بين الأنظمة العلامية ومعرفة العلاقة فيما بينها والسعي لتنظيمها حول محور دلالي معين، يتمظهر كتنوعيات ووحدات دالة ناجمة عن البنى التركيبية التي تولف ما بين العلامات الدالة.

ينشأ النص بنائياً – أو يعتمد في تكوينه – على مبدأ التركيب، فمعمارها يبنى من شبكة من العلامات والوحدات الدالة في عدة مستويات متمرحلة، لتشكل بذلك أنظمة من التعالقات البنائية. وتستمد النصوص معناها ودلالاتها من تلك العلاقات البنائية. " فالوسيلة التي تنتج العلامة ليست مهمة بالنسبة لدلالاتها، لأنها لاتهم النظام... فإن اكتب الحروف بالأبيض والأسود. أو إن اكتبها بشكل مقعر أو مجسم... فكل هذا ليس له أهمية بالنسبة لدلالاتها ". (108/ص 66). إلا إننا نجد بمكان إن الوسيلة التي تنتج فيها علامات الخطابات الجمالية كنصوص الرسم تكاد إن تحتل أهمية واسعة، لأنها قد توظف علامات في سياق بنائى جديد، يضيف عليها قيم جديدة تبعاً لسياق تشكيلاتها في الأنظمة العلامية الدالة مثلما شيدت نصوص التكميلية علاماتها في المرحلة التركيبية، فضلاً على تحديد أو معرفة الاتجاه أو المعالجة البصرية التي تكشف عن الأسلوب التعبيري. وهكذا يكون نتاج الدلالة في النصوص متعلق بنظامها العلائقي العلامى الذي يتشكل عبر البنى التركيبية لهذه (الوحدات والعلامات).

إذاً هناك تركيب داخلي متعدد لعلاقات العلامات داخل النص، وبالتالي يمكن استقراء النظام العلامى الذي يحكم عناصره، حيث تتأصل العناصر في البنى، أي في النظام المحايث للعناصر التي تتكون فيها دخل النصوص. (81/ص 129). وبالمحصلة تشكل النصوص وحدة كلية ذات أبعاد دلالية وتواصلية.

تشيد تضاريس النصوص الرسموية وتتشكل من وحدات ومفردات أساسية، يفعلها الفنان ضمن أجرومية خاصة بحيث تكون الطرائق والآليات التي تبني بها هذه العناصر هي التي تميز النصوص وتمنحها بعض الخصوصية عن غيرها – حتى وأن كانت تتناول موضوعه واحدة – وهذا يتم من خلال النظام العلائقي الكلى وآليات التشكل والاشتغال العلامى الذي تُفعل فيها أنساق مختلفة حسب غاياتها الدلالية. وما هو جوهر في كل نص هو القصد الأساسى الذي ينظم فيه النص علاماته وكل عناصره، إذاً يجب أن يولف كل عنصر مفردة ضرورية في المعنى (وظيفياً/ جمالياً) وبالتالي يمنح النص معناه ". (124/ص 97).

وتتجلى معاني النصوص من خلال مجموعة العلاقات الخلافية (التعارضية) والتماتلية (التقابلية)، ولهذا فإن العلامة لا تأتي مفردة في النصوص ولا تكتسب قيمة أو معنى إلا من خلال تعارضها مع علامات

أخرى، ضمن مستوى معين من مستويات التركيب البنائي. ويمكن القول إن عملية ترجمة إدراكنا المباشر للعلامات يتم من خلال تصنيف سابق لهذه العلامات – ومن هنا تتجلى أهمية العلامات البصرية كونها سابقة الوجود كدلائل – فإذا نظرت إلى زهرة حمراء اللون، فلكي تدرك حمرة هذه الزهرة ينبغي معرفتها من خلال عملية تصنيفية لمجموعة الألوان الأخرى، أي التي تشابه كل الأشياء الحمراء أو تختلف عن الأشياء الصفراء أو الخضراء وهذا التشابه والاختلاف يكون أساس النظام العلامي الدال. (96/ص31) ويمتد هذا الاختلاف إلى الوظائف المنوطة بها العلامات لكشف معناها ومدلوليتها فمثلاً ينتمي اللون الأحمر للزهرة ينتمي أيضاً إلى النظام المروري، وهو نفسه لا يمت بصلة إلى اللون الأحمر الذي يظهر في العلم العراقي – مثلاً – ولا يمت بصلة بريضة مصارعة النيران وهذا غير ما جاء في (شكل/35). فقد أخذ اللون الأحمر (كعلامة) الدور الوظيفي الذي يشغل فيه وفق نظام معين وسياق خاص.

ومن أجل إثراء نظرية وظيفية للعلامات يتطلب تفصيل منهجين ممكنين في تناول معطيات البحث السيميوطيقي. (فإن الانطلاق من الوحدة الكبرى في النص لتقسيمه إلى وحدات صغرى شيئاً فشيئاً إلى أصغر المكونات (العناصر) وهذا ما يطلق عليه المنهج التحليلي، أو الانطلاق من المكونات الصغرى وبناء الوحدات الكبرى شيئاً فشيئاً، وهذا ما يطلق عليه المنهج التركيبي). (33/ص16) وبما إن المعطى الجمالي (الفني) يتشكل بنائياً من بنية تراكب علامي، فينبغي تتبع بنية التركيب العلامي في النصوص والنظام الذي تحققه لإقامة خطاب دلالي وجمالي شامل.

إن عملية التحليل البنائي للأنظمة السيميوطيقية، تبرز الكيفية أو الآلية لتركيب العلامات النصية، ونظمها التي تهتم بالبنى العلائقية وقيمة العلامات المتصدرة (المهيمنة) وطبيعة علاقاتها بمجاوراتها، وحسيلة رصد هذه التعالقات يكشف عن المعاني الثاوية التي تجسدها العلامات عندما تتألف على هذه الشاكلة. فالشكل الدال للنصوص تجربة تبدأ ببنية النص ونظامه وتنتهي به. (91/ص333). لذا ترتبط علامات النص الرسومي بعلاقات محايدة تتركب أنساقه ووحداته الدالة في المعمار النصي (الرسومي) الذي يتشكل على مستويين؛ مستوى البناء (التراكيب) ومستوى الدلالة. فالعوالم الدالة السيميوطيقية لا تتألف من علامات بقدر ما تتألف من نظم سيميوطيقية دالة.

لذلك لا يمكن لبنى التركيب العلامي داخل النص إن تكون ذات قيمة ظاهرية، استناداً للتركيب الواقعي. فإن محتوى النص هو تركيبه وطرائق تشكّله، وإن موضوعه هو نتاج علاقة من علاقاته البنائية المحايثة (النصية). (144/ص14). وهذه العلاقات التي تشكل وحدات النص الرسومي أو تربط بين مكوناته العلامية، هي علاقات ذات طبيعة دلالية.

إذ يؤسس الخطاب الجمالي (فن الرسم) على أنظمة من علامات، تبث محمولاتها الدلالية سواء كان تمثيلها واقعياً (تمائلياً) أم تجريدياً (رمزياً). وبمجرد ما إن تتخذ العلامات صيغ تركيبية بنائية معينة، تتحول هذه معطياتها واتجاهاتها وفق صيرورة داخلية تتماشى مع المنطلقات الجمالية في السياقات التداولية. وهكذا يأخذ فن الرسم بدوره أنماطاً تعبيرية متعددة كأن تكون تواصلية أو دلالية أو ثقافية.

وتثير البنى التركيبية العلامية (الرمزية) ملامح يتم الاهتمام بها، فإن معظم تجاربنا الإنسانية تقوم على نوع من الأنظمة العلامية الدالة المتعارف عليها في سياقات التداولية. والإقرار بأن الدوال متحققة في عناصر النص الرسومي بنائياً ممثله (شكلاً ولوناً وخطاً ولمساً وفضاءً) هي ما تكوّن هذا النظام الدال، وبالتالي تشكل هذه العناصر دوالاً بصرية – لغة جمالية لها خصوصيتها – غير مشروطة بالتصورات الذهنية والطبقات المفهومية التي قد تضيق أو تتسع وفقاً لسياقها الثقافي.

يتمفصل النص في التحليل السيميوطيقي بنائياً على عدة مستويات ويفكك إلى عناصر جزئية، بحيث يكون الدال شرط وجود كل وحدة سيميوطيقية دالة. فيتحرك النص وفق عدة أصعدة ليقوم بموائمة (تراكم) المنظومات العلامية. وينبغي تحليل هذا النص بشكل أفقي وعمودي أي ضمن المحور التركيبي للبنية العلامية المتمظهرة بدوالها وعلاماتها، وضمن المستوى الاستبدالي (الإستعاري) لهذه الوحدات والدوال.

لقد عرض (سوسير) تقسيماً لأنواع العلاقات التي تربط بين العلامات - ضمن مجال دراسة أنظمة العلامات - أصبحت فيما بعد ركيزة مهمة وأساسية في تحليل الأنظمة العلامية. إذ تتألف العلاقات من محاورين (96/ص35) :

أ. المحور السياقي (Syntag matic) أو ما تسمى بالعلاقات التتابعية (التجاورية/ التركيبية) : فحين ترتبط وحدة ما من نظام معين (في مركب أو بنية) مع وحدات أخرى في متتالية، فإن الشرط الضروري لهذه العلاقة، هو إن تنتمي الوحدات المختلفة المركبة الى نفس المستوى السياقي.

ب. المحور الاستبدالي (Associative or Paradigmatic): وهي العلاقات التبادلية التي تربط بين وحدة معينة من وحدات المركب مع وحدات أخرى يمكن إن تحل محلها، أي علاقة اختيار واقتران.

وهكذا يعمد النظام العلامي في كل مستوى مستوياته على مبادئ التركيب (السياقية) وعلى مبادئ الاختيار (الاستبدال)، وهذه المبادئ تعمل معاً داخل النظام العلامي - حسب (سوسير) - ومن ثم يمكن وصف نظام ما من أنظمة العلامات من خلال؛ وصف قواعد التركيب البنائي التي تحكم كيفية ارتباط الوحدات الدالة بعضها مع بعضها الآخر، ورصد الوحدات التي تنتمي إلى مجموعات استبدالية واحدة. ويسهم هذا في إمكانية التعرف على قيمة العلامات ودلالاتها من خلال اشتغالها في النظام الذي تنتمي إليه. وعلى أثر ذلك تتم فصل اللغات تمفصلاً مزدوجاً، فالاهتمام السيميوطيقي يقع على التركيب العلامي لهذه الأنظمة العلامية وليس على الأشياء التي تشير إليها العلامات أو تمثلها. أي الاهتمام ببنيات اللغة (الطبيعية/البصرية/الإيمائية...الخ) على اعتبارها نظام علامي متكامل. وقد تشيد الوحدات في النص الرسومي نظاماً علائقياً متحولاً يثرى النتاجات الجمالية. فلو أخذنا على المستوى اللوني لوجدنا إن اللون الواحد يتدرج لعدة مستويات عمقاً وشفافية، ويظهر درجات الاختلاف في كنهه التركيبية للمصفوفات البصرية التي يمثلها، كما في (شكل/27).

إذاً " تتراكب عناصر الدال في المحور السياقي وفق نظام من التقابلات، حيث لا يوجد، بحسب عبارة (سوسير) إلا الاختلافات. ويحدث الشكل نفسه في نظام المدلول على مستوى المحور الاستبدالي ". (14/ص62). ويمكن إن تحيل الدوال حسب مبدأ الاستعارة أو محور الاستبدال إلى مدلولات عدة قد تتجاوز دلالتها الأولى.

ونجد إن الانحراف الدلالي للعلامات يبدأ في الاستعارة، أو ما يسمى (بالاقتران). فإذا أخذت أية علامة (كلمة) بمعناها الحرفي، غير ما إن تأخذها بمعناها التأويلي، فقد ينحرف معناها إلى دلالة على مستوى ثانٍ - وتتفق مع هذا المستوى المقاربات التدليلية للعلامة البارتية في شكل الأسطورة - فقد تتخذ العلامة ألوان من تغير المعنى يحصل على مستوى تغير التركيب (السياق) اللغوي للعلامة نفسها. بمعنى آخر تحيلنا العلامة إلى مجموعة المدلولات وتمثل بالمستوى الاقتراني للعلامة الواحدة. أي إن للوحدة الواحدة الدالة، معنى (مدلول أول ومدلول ثانٍ) وهكذا. (91/ص371) وبهذا لا توجد علامة واحدة تدل على (معنى/فكرة) واحدة من المعاني.

بالرغم من أهمية المحورين (السياقي - الاستبدالي) في التحليل السيميوطيقي للنصوص - باعتبارها نظم تركيبية للعلامة في النص وبنيات علامية دالة - إلا إنها ليست الشروط الوحيدة التي تكون النظام العلامي، فهناك جوانب أخرى يمكن الاستعانة بها عند وصف أي نظام سيميوطيقي، منها ما قدمه (بنفنسنت) من خصائص لتمييز أي نظام سيميوطيقي في العمليات التحليلية، ومنها:-

- 1- كيفية تأدية الوظيفة السيميوطيقية.
- 2- مجال صلاحية النظام.
- 3- طبيعة علامات النظام وعددها.
- 4- نوعية توظيف النظام.

وترتبط كيفية تأدية الوظيفة بالطريقة التي يعمل بها النظام (المجال المخاطب/ الحواس)، ومجال الصلاحية فإنه المجال الذي يفرض النظام نفسه فيه بحيث يتحتم التعرف عليه وإتباعه، وطبيعة العلامات وعددها هو رهن الشرطين المذكورين أنفاً، وأما ما يتعلق بنوعية توظيف النظام فإنها العلاقة التي تربط بين العلامات وتمنح كل علامة طبيعية فارقة أو مستقلة عن العلامات الأخرى. فإذا اخترنا هذه المبادئ على نظام علامي من الأنظمة التي تنتمي إلى المستوى الأول السيميوطيقي (دال + مدلول) - كما مر ذكره - كأن يكون النظام العلامي المروري (الإشارات الضوئية) فننتقل إلى معرفة النظام تبعاً وفق المحاور الآتية :

1. الكيفية هي بصرية غير مشروطة بمحددات.
2. مجالها هو تنظيم تنقل وسائل النقل على الطريق. (وقد تتعدى إلى وسائل النقل الأخرى كالطيران والقطارات وغيرها).

3. طبيعتها فتمثل علامات النظام في التعارض اللوني، المحدد بالوظيفة وهناك مرحلة وسطى (ممهدة).
4. نوعية التوظيف هي علاقة تعاقب طريق مفتوح وطريق مغلق، أو صيغة أمر (اعبر/ قف).

(25/ص178-179).

يمكن تفعيل هذه المبادئ في تحليل – أي نص – وبضمنها (النص الرسومي)، إلا إنه قد ينظر إليه في حدود المبدأ الرابع على إنه يتعدى نوعية التوظيف ليكون أيضاً تزامني، أي يمكن أن يجهر بها النص دفعه واحد هذا على المستوى الظاهري. ولأنه نظام علامي يتحدد مكانياً؛ إلا انه يمكن أن تكون عملية التوظيف العلامي تعاقبي بعدما يتم التركيز والاهتمام بالعلامة المتصدرة (المهيمنة) أو ما يعقبها من العلامات كلياً على سطح النص. وقد ترد في بعض النصوص الرسمية عملية التوظيف تزامنياً من حيث المبدأ، كأن تعني بحدث سردي ما، أو تجربة ذاتية يلوح إليها الفنان عبر دواله في مصفوفات بصرية اقرب ما تكون لغة سردية.

كما تجدر الإشارة إلى إن هناك إمكانية إدراج المبادئ المتقدمة سلفاً في مجموعتين:

الأولى : الخاصة بكيفية التأدية ومجال الصلاحية باعتبارها تشكل الشروط والمسوغات الخارجية الأمبريقية للنظام العلامي.

الثانية : الخاصيتان المتعلقتان بطبيعة العلامات ونوعية التوظيف، فإنها تشكل الشروط الداخلية للنظام. أي شروطه السيميوطيقية.

بحيث تقبل الخاصيتان (المجموعة الأولى) ببعض التنويعات أو التغيرات، إما الخاصيتان (المجموعة الثانية) فتظلان ثابتتين. ويمثل هذا الشكل البنائي للنظام، النسق المقنن للنظام الثنائي. (25/ص179). وفي ضوء ذلك يتجلى مبدآن يحكمان العلاقات بين الأنظمة السيميوطيقية المختلفة؛ هما:-

1. مصطلح أو مبدأ عدم الترادف بين الأنظمة، أي بمعنى تختلف طبيعة الوحدات، ونوعية الأداء والوظيفة في النظام الثنائي (العلامة اللغوية (الكلمة)/ والنغم) بالرغم من أنهما (بنية زمانية/سمعية) وبهذا فالإنسان لا يملك عدداً من الأنظمة المختلفة التي تحمل نفس العلاقة الدلالية.
2. بأنه لا قيمة للكيان المادي للعلامة - لأنها قد تترادف في نظامين، أي علامة قد تنتمي إلى نظامين مختلفين - إذ تكمن القيمة في الاختلاف الوظيفي للعلامة.

وتتم دراسة النظام العلامي لنصوص الرسم وإمكانية تناولها تحليلياً من منطلق رصد الوحدات الأساسية وقواعد تركيبها من أجل بناء نظام لهذه الأنساق (اللونية، الخطية، الشكلية... الخ) المشيدة للنصوص. وعلى صعيد العلامة الجمالية، يقدم النسيج التعبيري في النص الرسومي - من خلال بنيته التركيبية لوحداث (اللون، الخط، الفضاء وغيرها من الوحدات - ثراءً دلاليًا يتجاوز حدود الاصطلاح والتواضع والأعراف، فإن التركيب العلامي في النص الرسومي يخضع لسلطة البنية العلائقية للدال، وانفتاحها التأويلي الذي يتجاوز الاصطلاح المعجمي. فأن العلامة الجمالية يكون " إن الإرجاع الدلالي - حسب (موريس) - لا يستنفذ في الإحالة، بل يغتنى في كل مرة، بطريقة لا نظير لها تكون لصق الأدوات التي تصنع بنيته؛ إن الدلالة تعود باستمرار على العلامة وتغتنى هكذا بأصداء جديدة ". (15/ص93) وتسابيراً مع ما ذهبت إليه الاتجاهات السيميوطيقية (التواصل - الدلالة - الثقافة) في حقل الاشتغال العلامي نجد أنظمة العلامات تمتلك إبعاداً ما يجعلها تتطوي على مستويات مختلفة.

لقد أثرى (موريس) السيميوطيقيا المعاصرة، حيث ميز بين بنى الأبعاد الوظيفية والأبعاد الدلالية والأبعاد التركيبية للعلامة. فطبقاً لرأيه فأن العلاقة بين العلامة ومستعملها هي علاقة (وظيفية). والعلاقة بين العلامة والمجموعة الاجتماعية هي علاقة (دلالية)، وإما العلاقة بين العلامة والعلامات الأخرى فهي علاقة (تركيبية)؛ أي بين المنظومات العلامية الدالة. (39/ص16 أو للمزيد راجع: 129/ص58). ويكون بذلك التحليل السيميوطيقي لأنظمة العلامات جامعاً وشمولياً وان الكل لا يتكون من أشياء وثوابت معجمية بقدر ما يكون من تعالقات علامية دالة ذات إبعاد دلالية.

إن الوحدات المتعددة في أي نص قد تنتظم في شبكات بطريقة تدفع هذه الوحدات (العناصر) للاندماج جاعلاً بذلك تأثيراً تركيبياً. فأن آليات التركيب تعد معياراً أساسياً في سياق النص الرسومي - مثلاً - إذ يمنحها التجاور العلامي إحساساً شمولياً متكاملأ سواء من حيث الشكل أو الوظيفة. (144/15) فيتم تحديد النظم التي تخضع لها العناصر السياقية بغية الوصول الى قوانين تحكم تركيبها واشتغالها.

كما لا يخضع الخطاب البصري ومصفوفاته لقواعد تركيبته صارمة – خلافاً للخطاب اللغوي – بالرغم من إن عناصره تدرك بشكل متزامن، فإن خطاب الصورة تركيبى، بحيث تبدو الصورة ككل تختزل في بياناتها دلالات لا تتجزأ. وهو ما يكسبها طاقة أبلغية لا تضاهى حيث يمكن إن تنقل شفرات النص الرسمى أكثر من عشرة وحدات معلوماتية في لحظة واحدة. (137/ص 137). مثلما هي متجلية في نصوص (ميرو) (شكل/36) التي تبث عشرات الصور في لحظة واحدة.

وبما إن العلامات في الخطابات الثقافية تتمتع بحركة دلالية وقابلية على التحول، ما يجعل النص الرسمى، مكون من بنية تراكب علامي تتحول من خلال عمليات تجاور الوحدات مع الحذر من التركيب المنطقي للوحدات العلامية التي تقنن النص. وتحرير النص من سلطة التواضع القسري الذي يجهد على غلقه. لأن الخطاب الرسمى الحديث عالم فني له لغته وبنياته الدالة التي لا تلزم بالتواضع المعجمي وارتباطاته بمحاكاة الواقع. إذ إن النص الرسمى الحداثي منظومة علامية ثرية تشتغل في ظل تركيب معين، تنتقل العلامات فيه من حركاتها الجزئية المقيدة لتشكل عبر متواليات دالة إلى حركتها الكلية وتتنظم في مصفوفات علامية لها قيم شكلية وجمالية دلالية جديدة.

إذ بإمكان العلامة إن لا تتشكل إلا مرة واحدة في النص كله حال تصدرها، لكن مع ذلك فإنها تستطيع بتأثير مجموعة من التحويلات أن تتجدد وتتغير لتجسد الواقعة البنائية إلى إن تكون حاضرة في كل مكان ودائماً. (22/ص 80).

فإذا كانت مهمة التحليل النصي هو اكتشاف (العناصر / الوحدات) وعلاقاتها، فتتحدد مبادئ التركيب بجملة من القضايا تتعلق بمستويين:

المستوى الأول: (التركيب الشكلي (للدوال)).

المستوى الثاني: (التعالقات البنائية (الدلالية)).

فما دام تركيب النصوص إبداعاً جديداً من خلال عدة تجاوزات علائقية، فإنه يفترض نظاماً، أي مجموعة من القواعد التي تضبط إبداع هذه الدلالات كما تضبط طريقة استعمالها. إذ ليست الظواهر الثقافية – بما فيها فن الرسم – متاحة التناول لكل الأفراد. (144/ص 16) وفي ضوء ذلك يتضح إن عملية التركيب العلامى لا بد من السيطرة عليها من خلال آليات الفهم والاشتغال في التعامل مع المعطيات والظواهر الموضوعات الممثل عنها رمزياً، من خلال رصف المنظومات العلامية في بنى منتظمة تنسجم فيها علائق وحدتها الدالة والعلامات، وهذا ما يمنح الفنان القدرة على التحول البنائي للعلامات وفق الصياغات الأسلوبية واتجاهية الطرح الرسمى. الذي يتجلى فيه التنظيم والاتساق الكلي.

فالفنان له مطلق الحرية في خلق تشكيلاته وتكويناته في صيغ فريدة لا تلبث إن تعني شيئاً إنسانياً مشتركاً، وبهذا تصل إلى مرحلة التمثيل الحقيقي عن الظواهر والوقائع الإنسانية. (91/ص 460) فيسعى (الفنان/ المبدع) إلى إن يحقق أعلى مستوى من التنظيم الداخلي الذي يبرز الدلالات الممكنة والمراد التعبير عنها.

فبنية النص الرسمى لا تتحقق أساساً إلا بفضل التأليف بين (وحداته/ عناصره)، ثم وسائل التنظيم، تم التركيب في نظام معين. (105/ص 8) لذلك نجد إن لكل نص رسمى نظامه الخاص في التركيب العلامى، بحيث يقرأ النص وفق سياق تشكيلات دواله، مما يسهم هذا بشكل أو بآخر في التوصل والولوج إلى ثكنات المعنى الثاوي في أعماقه، التي لا تنكشف إلا عبر التحليل البنائي. إذ تصطرع العلامات في بنية النص المنتج لدخولها في منظومات وسياقات افتراضية جديدة.

- الانغلاق العلامي والانفتاح الدلالي :

بلا شك أن تمريرات البحث السيميوطيقي على خارطة الخطاب النقدي تعترضها بعض المحددات والفروض، التي تتمفصل على أثرها النظم العلامية الدالة؛ مما يزعزع الغايات التواصلية ومحمولاتها الدلالية التي تتخذها النصوص والخطابات الثقافية. ولعل ما يشكله بعد الانغلاق العلامي يكاد أن يكون فرضاً أساسياً في النظام السيميوطيقي، على اعتبار أن من خصائص النظام السيميوطيقي المحايدة التي تهتم بالبنى النصية، قاصيةً بذلك كل العوالق الخارجية التي لاتهم النظام السيميوطيقي الدال، مما يكسب النصوص الصفة المشروعية في الاشتغال والتحليل.

لذلك ينطلق البحث السيميوطيقي من النص وينتهي به، وإذا أدركنا (تعسفاً) بأن النظام يغلق النص، فلا نجد معنى للعلامات - في المنظار السيميوطيقي - خارج بنى النص. وكأن المكون النصي غاية نهائية بحد ذاته، وهكذا ينغلق النظام النصي على ذاته، لكي لا تتحكم به أنظمة أخرى.

وعندما تكون السيميوطيقا تجريبية تحاول العمل بنظم استقرائية للظواهر المتاحة، ونجدها تؤكد على بعد الانغلاق الذي يعزز فاعلية الأنظمة، وتدعو على البحث في عمق الأشياء ذاتها وعدم التشطي الى ما هو خارج ذلك. (74/ص248) وهكذا تتحدد مسوغات الانغلاق العلامي القائمة على إزاحة الانتماءات الخارجية، والارتقاء في تحايلات النظام السيميوطيقي، التي تقوض عناصر النص وتحكم أنغلاقاته.

إن إزاحة المدلول وإجمال العمليات التواصلية في الدوال النصية، تعمل على تعزيز مقولات البعد الانغلاقي الذي يسهم في تحليل وحدات النص الداخلية لاستنباط النظم العلامية المشكلة فيه، وعليه يتم التركيز على الدوال دون المدلول الذي يوصف بأنه عنصر غير قابل للتحديد والتعين، انطلاقاً من المصادرة السوسيرية التي إحالته الى بنية مفهومية وذهنية.

فتحت هذه المصادرة السوسيرية مجالات أخذت تتمدد في البحث والاستقصاء. أذ وجدت صداها في معطيات (بنفست) التي أرست نوعين من الأنظمة السيميوطيقية، لتكون مدعاة لبُعدي الانغلاق والانفتاح العلامي، وهما*:

1- النظام السيميوطيقي ذو البعد الواحد (البعد السيميوطيقي).

2- النظام السيميوطيقي ذو البعدين (البعد السيميوطيقي + البعد السيمينطقي (الدالي)).

فالنظام السيميوطيقي ذو البعد الواحد (البعد السيميوطيقي) يؤسس على العلامة المشكلة من (الدال + المدلول) المغلقة على نفسها، التي لا تحيل على شيء خارجها، وهذا ما اشترطته الطروحات (السوسيرية) في حدود العلامة اللغوية - ومن هذا النوع يطرح النص الموسيقي نفسه كمثال عليه، متمثلاً بـ:

((النوتة الموسيقية (كدال))

((النغم (كمدلول))

ونتاج هذا التآلف يشير الى الدلالة الإيحائية للموسيقى حسبما تمثله تلك النوتة، وهذه العملية لا تشير الى شيء خارج نفسها في عالم الموجودات، بل هي عملية داخلية محضة لا يناظرها صوت في العالم الخارجي؛ فالصوت الموسيقي لا مرجع له إلا ذاته. (96/ص36) وهكذا تخضع بعض النصوص لسطوة النظام الذي يقوض علاماتها ويجبر وحداتها ضمن أفق بنائي مغلق على ذاته.

وبالرغم من السجلات التي يخلقها البعد الانغلاقي في النصوص، فإنها تزخر بثقل منهجي يدفع بعمليات الفهم الى الكيفية التي يصنع بها النص، أذ ينبغي دراسة (النظام / النسق) - كمرحلة أولى - للخصائص العلامية والشكلية التي جاء بها النص، وبالتالي استشفاف المعاني النصية.

تمتلك النصوص (الفنية) في المشروع الحداثي استقلالية مشروعة في بناء كينونتها، فكينونة أي النص تكفي النظر اليه من دون إحالته على منشئه ولا على الواقع الخارجي (مرجعه)، وهذه الاستقلالية توفر له مجاله في الوجود. مما يُصبح أثراً يُرجع إليه. إذ النص هو الذي يغدو مرجعاً وليس الواقع، لأن النص الذي يمثل الواقع ينتهي بانتهاه الواقع الي يتحدث عنه، فهو ليس مرآة للواقع، بل ما يشغل هذه المسافة

* نرجى التعليق عن النظام الثاني حالما نتناول الانفتاح الدلالي.

بين ما يقع وما يمكن أن يقع مستقبلاً. ومن هنا تكون عملية ربطه بواقع ما هي إلا إهدار لكيونته، بل هو صخب مضاعف؛ إغفال لحقيقة النص من جهة، وطمس للواقع من جهة أخرى. (41/ص12). لذلك يشكل النص كنهه (واقعة) ويتحول فيها، وبالتالي يمتلك كيانه المستقل (المغلق) عبر هذا الإحلال الجديد، مما يساعد هذا في الوصول الى معاني النصية، ولذلك أصبح معنى النص محصلة فعل التنظيم المحايث للعلامات والوحدات الدالة.

لذلك تصبح فكرة الانغلاق العلامي لازمه مبيتة لمعرفة النظام القائم في النص وأنساقه. وتبعد هذه المعرفة كل حالات الارتباط الدخيلة مع المحيط - بالرغم من علاقات العلامات التبادلية مع هذا المحيط متحددة سلفاً - ولكن هذا الإطراء ما يجعل النصوص تتصف بدرجة عالية من التنظيم. وكلما كانت حالات التنظيم عالية تتغلغل التكرارات التشابهات، مما تفقد العلامات حيويتها وتبسطها وتضعف مدلولاتها. ومهما يكن فإن النص - كمنظومة علامية - بكليته هو من وجهة نظر الأساليب الفنية مكثف ذاتياً ومغلق على نفسه، هذا لأن كل أسلوب فني يشتغل عليه النص يغلق الظاهرة الأسلوبية داخل سياق تمظهراته. (18/ص68 - 69).

ونستطيع أن نخلص الى إن الانغلاق العلامي يحدد النظام العلائقي الذي يشكل معمار النص، لأن قيمة العلامات - حسب (بنفنست) - لا تتحدد الا في (النظام / النسق) الذي تكون هي جزءاً منه، فالعلامات المتعدية للأنظمة لا وجود لها، وتقوده هذه الحقيقة الى القول بأن عالم العلامات عالم مغلق. (43/ص34-35). ولعل ما جاء به (بنفنست) ينطبق على العلامات (اللغوية) الاصطلاحية التي تم التواضع عليها سلفاً، فحالما تتوارد في مختلف أنواع الخطابات تكون محددة المعنى. إلا أن هذا القول يتعذر القبول به في حال اشتغال العلامات في الخطاب الجمالي والأنظمة الفنية (الرسمية) التي تثير قراءات النص من خلال الدلالة الرمزية - مستثنين من ذلك النصوص الواقعية ذات العلاقات التواشجية مع حيثيات الواقع ذات الصيغة التمثالية (الصورية) - على اعتبار أن العلامات الجمالية في النصوص الرسمية الحداثية ترتبط بسياق تشكيلاتها الذي تتمظهر فيه، يستتبع ذلك - وإن استعارة مفردات الواقع - التنوع والتعدي لما هو ثابت وقار. (لذلك يتطلب الخطاب الحداثي رفع فعالية النص واستنباط المعرفة التي ترقد خلف أطر النص نفسه). (129/ص59). ولهذا، فأما أن نعد منظومة العلامات في النص الرسمي بنية علامية مغلقة على ذاتها إذ تم المعنى التحايثي، أو يكون بنية مفتوحة الدلالة الى ما هو خارجها، حيث يتم تأويلها وإحالتها تبعاً للقراءات الموجه نحوها.

فتمريرات النصوص ألت المتلقي بأتباع شفرة أو عدة شفرات، ويؤخذ على متلقي هذه العلامات بأن يتلقاها نصاً، يباشر تأويلها على وفق ما توفره الشفرات له من إمكانيات، وعليه يوصف النص الجمالي (الحداثي) بأن يكون منفتحاً للتأويل بالرغم من ارتباطه بمعايير نوعية محددة. (72/ص251-252). فتوصف نصوص الرسم الحديث بأنها متعددة المعاني والدلالات وهو ما يجعلها منفتحة لعدد من التأويلات والقراءات المتنوعة. فلا تشترط النصوص حسب (بارت) بأبعاد دلالية محددة - وعليه يمكن أن يكون منفتحاً إذا تعددت أبعاده التي تفتح معها أبواباً واسعة أمام مغامرة الذات، وبالتالي يكون قابلاً لقراءات متعددة - فإن لم يترك مجالاً للذات كي تغامر في أعماقه، يكون مسطحاً أحادي البعد (سيمبويطيقي) ويكون حينذاك النص مغلقاً. وهكذا تكون " كل العلامات تحيل على علامات أخرى وفق مبدأ المتصل الذي يحكم الكون الإنساني. إلا أن ما يحدد اللامتناهي هو في ذات الوقت ما يقف حاضراً أمام التأويل ويخضعه لإرغامات تدرجه ضمن كون متناهي ". (13/ص11).

أن دراسة بنية الصورة - حسب (ك. ميتز) - لا تقتضي بالضرورة البحث عن نظام وحيد الدلالة - أي انغلاق النص لهذا النظام - يقوم لوحده بإعادة الاعتبار لمجمل الدلالات الملحوظة في النصوص، وينفي إمكانية ظهور (انفتاح) هذه الدلالات خارج الصورة. فليس كل شيء إيقونياً في الإيقونة - حسب بيرس - بينما يمكن العثور على ما هو إيقوني خارج الإيقونة. (138/ص122)، وعليه فإذا عدنا الى اعتبار النص نظاماً مستقلاً، ولا يحيل إلا على نفسه، ويهتم بعلاقاته الداخلية القائمة بين عناصره لإنتاج معناه فسيقتضي ذلك الى أن العلامة في النص الرسمي بما إنها مكونة على أساس مبدأ التركيب، فتتوغل في أفق الانفتاح. (144/ص24). وعلى هذا الأساس يمكن القول بأن النص الرسمي لا يشترط الثبات والانغلاق مادام شكل المضمون في حالة تحول وتغير دائم وخلق جديد، لذلك يوصف النص بأنه منفتح الدلالة الى ما هو خارج عبر العمليات التبادلية التي تقوم عليها الوحدات العلامية.

لقد تناولنا فيما قبل ما ذكره (بنفنست) حول تميزه ما بين الأنظمة السيميوطيقية الدالة، والقول بأن النظام السيميوطيقي القائم على البعدين : البعد السيميوطيقي والبعد السيمينطقي (الدالي) هو ما يتسم بالانفتاح الدلالي، حيث تكون العلامة في هذا النظام ثلاثية المبنى (الدال والمدلول والمشار إليه) أي تكون العلامة مفتوحة الى العالم الخارجي (عالم الموجودات). (96/ص37). وقد أعتبر (بنفنست) اللغة الطبيعية هي النظام الوحيد الذي يتميز بامتلاك هذين البعدين (السيميوطيقي + السيمينطقي) إلا أن هذا الأمر يتعدى هذه المحدودية ويشمل أيضاً الخطابات الجمالية والتعبيرية التي تتعد عن كل ما هو اصطلاحي وثابت، اذ يتيح لها هذا النظام التنوع بالدلالة والمعاني، وبالتالي تفتح القراءات السيميوطيقية الى ما هو خارج النص. وتتميز العلامات الجمالية في النصوص الرسمي بدخولها في علاقات على المستوى التبادلي (الإستعاري) مما يسهم بانفتاحها الدلالي؛ بحيث تتحول العلامات في سياق الرسم الحديث الى علامات ذات دلالات مركبة، اذ يتحول مدلول العلامة الى دال يشير الى مدلول آخر... وهكذا دواليك. وبالمثل تتقابل اللغة الطبيعية مع اللغة البصرية، حيث تمتلك بعداً دلالياً تتميز به، وقدره تتحول بها على مستوى المدلول لكي يصبح بدوره علامة من نوع آخر. ولا يتحقق هذا التحول الدلالي إلا من خلال بنية التركيب في السياق القولي.

فإذا وصفت فتاة - مثلاً - في سياق قولي معين بأنها (نوؤم الضحى) فإن المدلول المباشر (الحرفي/الاصطلاحي) يدل على إن الفتاة تنام حتى ترتفع الشمس في السماء، لكن هذا المدلول لا يعني في السياق الدلالي شيئاً، ولذلك يتحول هذا المدلول - بالتبرير المنطقي (الاستدلالي)، الذي هو صفة العلامة - الى دال يشير الى إن الفتاة مترفة ناعمة لها من يخدمها ويكفيها شؤون نفسها وبيتها. (4/ص126، 103) وهكذا تعطى العلامات الاعتبارية (كاللغة) شكل العلامات الوصفية التي هي قابلة للتعبير الوصفي بشكل غير مباشر، وبلا ريب إن تشكل النصوص الحداثية على هذه الشاكلة حتماً ستمنح القدرة على الانتقال من الوظيفة الإنبائية الى تحقيق وظائف أخرى (ثقافية ودلالية)

إذاً التوقع في إطار السيميوطيقيا المحاثية لا يمنع من الانتشار والانفتاح الى خارج النص لضرورة أشباعه، خاصة إن غدت العلامة كمفهوم تستقطب أشياء العالم ومعانيه، فبذا أصبحت تشمل جميع حقول المعرفة والفكر، ذلك ما دعا الانفتاح واجب الوجود في كل محاولة سيميوطيقية، من حيث إن التوقع داخل الإطار الضيق يقضي ابتداءً على طموح التحليل السيميوطيقي ويحيله الى شيء ميكانيكي. (124/ص240)، في حين يمنحنا الانفتاح التدليلي قابليات للتحول من بنية الى أخرى، أي من بنية واقعية مغلقة كما هي مجسدة في النصوص الرسمية الكلاسيكية - مثلاً - الى بنية رمزية تفتح وتعدد معها القراءات النصية كما مثلتها النصوص الرسمية الحداثية.

كما تناول (إيكو) في بعض قراءاته النقدية الأنظمة المفتوحة، أي التي تُشكل ضمن أبنيتها السيميوطيقية علامات مبهمة أو غير محددة وقد يكون مصدر الإبهام أما أن علاماتها تنتمي الى شفرات لا تتميز بالاتساق فيما بينها - كورود علامة في زمكانية مختلفة - وأما أن علاماتها تنتمي الى سياق لم تتحدد شفراته بعد أو لم توضع أصلاً.

فالنص المقدم من قبل باث الى متلقٍ - الذي يقوم باستكمال فكرياً وجمالياً - يفتح ليقم نمطاً جديداً من العلاقات بين منشئه، وجمهوره من جهة، ويحرك الإحساس الجمالي بطريقة جديدة من جهة أخرى. (30/ص303) فتكون أنظمة العلامات المفتوحة هي تلك الأنظمة التي ترتبط بعلاقات مع بيئتها المحيطة، وتمتاز أيضاً بدرجة عالية من التعقيد والتكثيف، الذي قد يعدها عن الاستقرار والتوازن لأنها قد تنج الى حالات اللانظام وبالتالي يؤثر ذلك في درجة حيويتها، والقيم المحمولة عليها.

أذ تشغل العلامات دخل الخطابات الجمالية ضمن النظام العلائقي وبآليات التحول العلامي، وبذا تصبح النصوص ذات طبيعة ديناميكية، متحولة. لذلك نجد إن التمثيل الجمالي في أي نص ليس مقنناً إلا جزئياً، ويبقى حقلاً من العلاقات المفتوحة تقريباً أمام حرية تأويل المتلقي، وتتغير درجة هذا التقنين بديهاً مع الفنون والثقافات والعصور. (39/ص80).

على الرغم من أن الأنظمة السيميوطيقية محاثية. إلا أن مفهوم الانفتاح قد طورته الدراسات السيميوطيقية التأويلية* والتفكيكية** في اقتراحها حول (اللامركز)، إذ أن هاتين الدراستين تحاولان الإنفلات بالعلامات إلى ما هو خارج النص، أي لاتناهي الخطاب، بالرغم من أن النص سينغلق في إحدى مراحل تحليله، فالارتقاء في لعبة الدلائل خارج المركز - لاستكشاف البعد الدلالي للنصوص - منوطة بآليات وتقنيات البحث السيميوطيقي وليس بجوهره. (144/ص25). فيتمثل الانفتاح الدلالي في النص من خلال التحول اللانهائي للمدلولات، وعبر دينامية الدال وحركته الذي ينبثق بها في طاقة لا حدود لها. ولذا فهو غير قابل للانغلاق أو التمرکز خصوصاً في المنظومات التعبيرية الحداثوية التي يمثلها.

وعلى حد تعبير (إيكو) " لا وجود لنص مغلق مادام نصاً إبداعياً، بل هناك نصوص مفتوحة لا تتوقف. وفي هذا دحض لفكرة المدلول النهائي لأن الشرح هو بدوره نص قائم بذاته ". (136/ص66). وأثر ذلك لا يعتبر النص ثابتاً، فهو يبدأ مع (متلقيه/قارئه) أو مع محله الذي يشكل نص تفسيراً (تأويلاً) له ما للنصوص من المقومات ذاتها.

ولهذا فالنصوص الجمالية لا تكتفي بمبدأ المحايثة ولا تلتزم بشرط البرانية، وهذا يعني أن لها نزوعاً نحو مفهوم النظام المفتوح، لأنها تملك سلطة التسمية وتحويل الظواهر إلى وقائع رمزية. (129/ص140). ومن خلال هذا الثنائي القلق، ينطلق النص الفني بعلاماته ووحداته الدالة جدلاً في الصيرورة والتشكل لتمثيل الوقائع والأفكار الجمالية والثقافية بما يحقق مستوى من التواصل.

فالنص الفني - في جوهره - شكل علامي دال مفتوح على عدد من القراءات والتأويلات، وهو بحث دائم في أفق لانهاية؛ أفق تساؤلي. (لأنه كون مفتوح، بإمكان المتلقي أن يكتشف داخله سلسلة من الروابط اللانهائية). (13/ص42). أذاً لا يتحدد النص في إطار الشكل التمثيلي، وإنما هو كيان مفتوح ومتنوع الأنبناء، يحمل في ثناياه العلائقية ما بين الإنسان والوجود بكل حيثياتها ومظاهرها الدالة.

وربما ترد إسهامات (كريستيفا) فيما يتعلق بطروحاتها التي جعلت من السيميوطيقا البيرسية ((منطقاً جدلياً))، أذ ميزت بين معطين :

1. الجينو - نص (الإنتاج الدال).
2. الفينو - نص (البنية المدولة).

وهذا التميز أسهم في تقبل الكثير من الأطروحات البيرسية، (فالجينو - نص) مثله مثل السيميوزيس يسبق - ويتجاوز - بنيات (الفينو - نص)، وبمعنى آخر بنيات ما يظهر من (الممثل). (فالجينو - نص) صيرورة جدلية، وحال التركيز على وضعية البنية، يقوم (الجينو - نص) بعبورها ونقلها وبوضعها في إطار التعددية الدالة التي هي من وظائف الحضور البنائي، وبالتالي يتم عبور الوضعية البنائية. وكما يمكن أن يقدم (الجينو - نص) الإنجازات الدالة للعلامات والممارسات السيميوطيقية التي في إمكانه معرفتها. فإمكانات كل اللغات وكل (أنظمة/أنساق) العلامات هي معطاة قبل أن توجد مقتعة أو محجوزة في (الفينو - نص). (108/ص243-244). وعليه يكون الإنتاج الدال في النصوص ذات تعددية مفتوحة تلوح إليها التعالقات البنائية، وهكذا شكلت طروحات (كريستيفا) تحت أسم التحليل الدلالي الذي يشكل علامة جديدة، من منطلق أن الدال يقوم بإنتاج نفسه على شكل نص. إذ يبتعد الإنتاج التحليلي للدلالة عن العلامة التقليدية باقترابه من التحليل النفسي، وأن النص المتكون هو نص مفكك لكي يتوالد إلى اللانهائية.

فالنص - طبقاً للمنهج السيميوطيقي ومقارباته - يشكل (الآلية/الكيفية) التي يحلل بها داخلياً، فما يهم البحث السيميوطيقي هو النص بذاته وإرسالته للعلامات والشفرات. وبمجرد ما إن ينفصل النص عن مرسله وقصديته وعن الشروط الملموسة لإنتاجه - أي عن مرجعه المباشر - فإنه سيخلق - إن جاز التعبير - في فضاء فسيح من التأويلات التي قد لا تنتهي عند نقطة بعينها. (13/ص45) وهذا ما أستطاع فعله النص الرسومي الحديث - في إطار فن الرسم - بأن يفتح تأويلاً للنصوص، ما دام الخطاب الجمالي عالماً تحكمه

* التأويلية (Hermeneutics) : (علم تأويل النصوص) ويستخدم مصطلح الهيرومينوطيقا للإشارة إلى عملية تفسير النصوص. (31/ص79).

** التفكيكية : التفكيكية حسب (دريدا) هي حركة بنيانية وضد البنيانية في الآن نفسه. فنحن نفكك بناءً أو حادثاً مصطنعاً لنبرز بنياته. (1/ص114).

وتشكل معماره قوانين خاصة به بعيداً عن قوانين الواقع من حيث التركيب والتكوين. وبهذا فهو لا يعد جزءاً من واقع محدد، لما يتمتع به من تشكيلات علامية منوطة بمحمولات لانهائية الدوال.

إذاً النص " حقل منفتح يشارك في تكاثر إنتاج العلامة - وبحسب مصطلحات (بيرس) - سيكون النص تركيباً من العلامات مع مؤولاتها وموضوعها وركيزتها... فإن علاقة العلامة بالموضوع قد تشير إلى سمات النص الأساسية ". (56/65). ولهذا سيصبح النص الإطار العام والكلي لمنظومة العلامات حسب معطيات (بيرس)، المركب من العلامات نفسها، وبالتالي افتتاحه ليضم كل معطياتها. " فالنص - من جهة السيميوطيقا - نظام مفتوح من العلامات مع معانيها المتعددة، وتنشأ تعددية المعنى بسبب من أن المفهوم السيميوطيقي للدلالة (المؤسسة على فعل أو عملية دال مؤتلف مع مدلول) قد أُنفتح نتيجة الضغط على سلسلة الدوال، والسلسلة الدالة تنتج دلالات متعددة ". (57/65) وهكذا سوف يشير النص في سيميوطيقا (بيرس) إلى العالم بموجب موضوعات العلامة، وسوف يقدم النص قراءته المتعددة الخاصة به في الأبعاد الدلالية المتعددة لموضوعه. وعليه يمكن القول بجدل الشكل العلامى لأن هناك عدداً من الأنظمة تدل على إن دالاً واحداً يستطيع أن يتخذ عدداً من المدلولات مرجعاً له كعلامة الساعة في (شكل 7). كما يستطيع كل مدلول أن يعبر عن نفسه بواسطة عدداً من الدوال. (راجع (شكل 36)). فقد يحيل المدلول (الرسموي) - مثلاً - إلى مدلولات خطابية مغايرة، أي بشكل يمكن معه قراءة خطابات عديدة داخل القول البصري التشكيلي. وبهذا يتم خلق فضاء نصي متعدد حول المدلول الرسموي وبذا لا يمكن اعتبار المدلول نابعاً من سنن محددة، لأنه مجال لتقاطع عدة علامات وشفرات تجد نفسها في علاقات متبادلة.

وهذا حال العلامات والشفرات الجمالية، التي يكون فيها التواضع ضعيفاً، والوظيفة الدلالية متطورة مما يستتبع انفتاح الأنظمة العلامية الدالة. (39/59) وأن دل هذا على شيء، فإنما يدل على أن بنية الفن- الرسم تحديداً - لا ترتضي قسراً التعبير عن الحقائق المنطقية - لطالما وجدت العلامات الاصطلاحية (المقننة) - لأن هذا ناشيء من حقيقتها وعالمها الخاص، فمرامي نصوص الرسم هي تواشج علاقات العناصر والوحدات الدالة، ومحمولاتها من الدلالات الرمزية المتجردة من واقعيته، لذلك تجنس النصوص الرسموية أشياء العالم الخارجي لتضمها في خضم تشكيلاتها النصية. ومن خلال ذلك تبث شحناتها الدلالية، بالرغم من أنها تحمل ضمناً معاني ذات صلة ولو ضئيلة بالواقع؛ ولكن الواقع الفني بحد ذاته. إذاً نخلص من ذلك إلى إن الفن عالماً مطلق التأويل ومتشعب في تمثيله للواقع المجرد.

ولهذا نجد أن النص الرسموي الواقعي يتعلق مباشرة بالمرجع وعلاقته به، ناتجة عن تماثل صوري نسبي. في حين نجد أن النصوص الرسموية لتيارات الحداثة؛ كالنص الرسموي التجريدي يفتح لعدد من المقاربات والقراءات الدلالية المنبثقة من بنيته الداخلية، ولهذا يكون نصاً صوفياً أو عرفانياً له إمكانات تجعله في مصاف البنى الرمزية. (فالنظام الرسموي لا يعيد إنتاج واقعاً خارج نفسه كما أنه لا يختزله، وبهذه الحرية الجديدة يمكن إنه نراه على إنه السبب في ظهور واقع جديد إلى الوجود). (125/138). ويمكننا بمكان أن نوجز العملية المناطة بأجرومية الفن وإستدعاءاته للعالم الخارجي، وبالتالي يكون معمار النصوص كالآتي :

الواقع



استعارة ← أزحة × عملية الأيض (هدم / تحويل / تشتيت) × الحلول في نظام علانقي جديد ← انفتاح العلامات ← تعدد الدلالات ← وبالتالي أصبح النص مفتوح (متعدد القراءات) ← تعدد القراءات

فكلما تباعد النص عن مرجعه (الواقع الموضوعي) قلت المحددات التي تغلقه والعكس بالعكس. " فأن غموض المرجعية في النص الرسموي، والانفتاح الجديد للنص المعاصر الواضح أقصى درجات الوضوح يكون معاكساً للانفتاح المحدود للنص الكلاسيكي ". (30/303).

ولذا يعتبر (إيكو) أن كل نص فني - منذ القدم ولحد الآن - هو موضوع مفتوح على تذوق لانهائي. لأن هذا النص مصدراً لا ينفذ من التجارب، ويتلمس ما لهذه الظاهرة - الانفتاح الدلالي - من صلة بمفهوم العالمية. (15/81) وبهذا تناط عمليات التحليل السيميوطيقي إلى ((دراسات مقارنة)) بالرغم من تحايتها

العلامي، لإيجاد الدلالات اللازمة للنصوص، فضلاً عن تواجد المعاني الثاوية فيها، وهذا مدعاة لتقديم القراءات والمقاربات المتعددة للنص لكي تتجسد فيه الشمولية والإحاطة الواسعة.

لذلك نجد وإن قالت النظريات السيميوطيقية تعسفاً بتعدد المعاني، ورفضها الإحالة الخارجية فإنها تزعم أن للنص (الفني) معنى جامعاً وموضوعياً ووجيهاً. وهذا أقرب ما أن يكون استطراد أو انطباعاً سطحياً، على اعتبار أن النصوص غير متماثلة في التعبير الفني (الجمالي) وتختلف في آلياتها والكيفية التي تبث فيها إرسالياتها، وإلا ستنتفي دلالاتها، لأنها سوف تصبح تدور في حلقة مفرغة، بعيداً عن مساعي النصوص الجمالية التي لا تتوخى ذلك خاصة نصوص الحداثة.

يكون النص الحداثي في ضوء تلك الجدلية - أي ما بين الفرض الأشرطي السيميوطيقي (انغلاقه العلامي) والمحصلة الناتجة عن تشكل العلامات في نظام علائقي يحمل في طياته تداعيات الحداثة أي (انفتاحه الدلالي) - مولد لدلالات لانهائية، تخضعه لإرغامات التحول على المستوى البنائي والدلالي، مما يعني إنه مفتوح على قنوات أخرى؛ بالرغم من الفرض الانعلاقي الذي غالباً ما يتصل بتحقيق المعنى ضمن سياقه الخارجي، على اعتبار أن السياق النصي يهتم بالعلائق ما بين الأنماط الموجودة (العلامات والشفرات) في النص ذاته، دون الانفلات إلى ما هو خارج المنظومة النسقية. فأن ما يشكل الجدل الأساسي الذي تقوم عليه الدراسات السيميوطيقية المعاصرة - حسب (غريماس) - هو الجدل بين الممارسة والنظرية. لذلك ينبع تحليل - أي نص - من نوع ما من القراءة مما يجعلها أداة لتحقيق البناء النظري. إذ تبدأ القراءة بالتعرف على الوحدات والمسلات الدالة، ثم على قواعد تركيبها وطرائق توظيفها، ومن خلال هذا التعرف تظهر بنية النص (موضوع التحليل). (55/ص64). ونخلص من هذا أن القراءة النصية هي التي تتحقق من الوحدات الداخلية في النص، وفي إطار تموضعها الانعلاقي. لا اعتبارها وحدات ومفردات متواضع عليها، وتأخذ هذه الجدلية في التنامي إلى أن يتم الوصول عبر نظام تسويم وحدات النص وقيماته، التي حلت في بناء نص جديد يكتسب قابلية الانفتاح الدلالي من خلال الأطر التركيبية العلامية التي شكلت بنية علائقية جديدة بعيداً عن سياق المعجمية الخارجية عن تشكيلاتها. ولذلك تتخذ أغلب السياقات إطارين، ففي السياق الفني (الرسموي) - مثلاً - تكون كالآتي :

- إطار فني (سياق معجمي وتواضعي).

- إطار تركيبية (يشير إلى البنية التكوينية لعناصر النص (علاماته ووحداته الدالة)).

كما تكتسب السياقات النصية إحالات قبلية علائقية من العلامات، وتخلق إحالات بعيدة دلالية - تستشف من العلائق الأولية المبدئية - ولهذا تأخذ المرجعيات السياقية النصوص بإقامة روابط وعلاقات دلالية تربط النص بمحيطه البيئي.

فإذا ما عرفنا بأن إدراك العالم لا يعتبر مجرد إدراك العالم الخارجي فقط، لأن كل ظاهرة ثقافية دالة تستجيب للعوامل الخارجية والداخلية معاً، وتكون صالحة لإدراك حيني من جهة، تولد رواسم ذات طبيعة دلالية من جهة أخرى. (94/ص220) وهذا يستتبع تواجد هناك النص التصويري (الخيالي) للعالم، عبر هذه الاشتراطات المعرفية.

إذاً تتعلق طبيعة العلامات والوحدات داخل بنية النصوص بجدلية تفرض وجودها على تركيب بنية النص ذاته. فأمّا تتحدد بالمحددات الانعلاقية أو تنتفي، وتشكل بالمحصلة نتاج يشير إلى ما هو خارج النص لتتماس مع علامات ووحدات خارج إطار التركيب العلائقي، مما يثري تصنيفاتها وسيميائياتها عبر أشارتها إلى ما هو خارجها؛ لأن النص بمكان قد ينتمي إلى الجميع ولا ينتمي لأحد ولا يمكنه أن يكون مفتوحاً منتهياً". (30/ص317).

تمثل العناصر والوحدات داخل نظام النص الرسموي علامات دالة من خلال طبيعتها، على اعتبار أن اللون - مثلاً - يكتسب معناه من التعاقبية التي تشكل ضمن طبيعة الألوان الأخرى المجاورة له. إلا إنه قد يشير إلى دلالات خارجية غير محدد. ولهذا ينتوع بدلالاته معانيه ضمن المتواليات العلامية التي حل فيها. وهذا يشير إلى إن العلامات حال دخولها في نظام تكويني كنظام الرسم تضطلع بوظيفة دلالية جديدة، وهذا يقود إلى اعتبار النص الرسموي بنية علائقية تتحدد فيها الوحدات والعناصر وتكون قابلة لأن تتحول في بنية جديدة. فللنص أنظمة علامية تستقل بوظائفها، وبمعنى آخر تنطوي العناصر والوحدات وتخضع لعمليات سمطقة تتحول معها كل محتويات النص ومفرداته إلى علامات وشفرات جمالية. وهذه

الوحدات لا تتشكل بصورة نهائية سوى داخل - بنية النص - وتكتسب دلالاتها فقط في كونها واقعة في علاقة نافية لذاتها. (144/ص99).

يتمرحل النص (الفني) في هذا الحال ، ليكون نص توالدي تتناسل فيه نصوص أخرى، إضافة الى أنه يستتبع تفاعل البنية النصية مع غيرها من النصوص، وبالتالي تتداخل شبكة الانغلاق والانفتاح هذه تدخل في شبكات أخرى مختلفة الى ما لانهاية.

فحسب (إيكو) أياً كان النص هو منظومة علامية قابلة للترجمة الى ما لانهاية. فكل نص حينما يكون له شكل (مكتمل/مغلقاً) في كمال هيئته المضبوطة بدقة، فإنه نص مفتوح، لأنه في الأقل قابل للتفسير والتحليل بطرائق مختلفة دون أن يؤثر ذلك على تفرد غير القابل للاختزال. (30/ص302) وهكذا تصبح العلامة بمكان في هذا النص أو ذلك النص عنواناً لانفتاح النصوص (الفنية) بعضها على البعض الآخر، بل إن النص (الفني) هو بناء مفتوح تتسرب من خلاله أهواء نصوص أخرى. (47/ص25، 21) لأن بمقدوره استيعاب ما هو براني (خارجي) وجعله جزءاً من بنيته الدالة، ومن ثم يحتوي صفاته ويحمل دلالاته وإيحاءاته، التي تنفتح في نصوص أخرى أكثر أطراًءاً. ومن الجلي هنا يتداخل معيار ((التناص)) كمؤشر للنص المفتوح مع نصوص أخرى، ففي حدود مفهوم التناص تقول (كريستيفا) " لا يمكن لأي نص أن يكون حراً كلياً من أية نصوص أخرى، فإنه سيربط بما نسميه بالتداخل ما بين النصوص لكل معطى ". (125/ص134). وعليه يصبح النص المفتوح متعدد الدلالة تبعاً لتعدد القراءات التي يقرء بها، متجاوزاً اعتبارات النص المغلق ذا الدلالة الواحدة.

لذلك يخضع الشكل (الفني) الدال لجذلية الوظيفة والدلالة في ذات الوقت، فله وظيفة لأنه يمكننا عن طريقه عرض (المحتوى/المدلول) والأساليب والمنظومات التعبيرية الجمالية ووحدات العالم. وله دلالة لأنه يشير الى تقاليد فنية معينة وإلى نموذج ثقافي وحضاري مخصوصين. (49/ص72) فما تقدمه لنا جذلية التشكل تمنح العلامات الجمالية معنى مباشراً وهذا ما يندرج تحت المعنى ، ومعنى غير مباشر وهو الذي يشير الى ما وراء المعنى (قصديته) دلالاته.

فقد عدت (كريستيفا) " كل نص هو عبارة عن لوحة فسيفسائية من الاقتباسات، وكل نص هو تسرب وتحويل لنصوص أخرى ". (85/ص13). ويمكن القول لا وجود لنص مغلق - عند (بارت) - مادام نصاً إبداعياً، فليست كل نهائية معناها انغلاق للنص، ففي النصوص الحداثية توجد نهايات مفتوحة تشير الى بعض القضايا الجمالية والثقافية.

تنتمي البنية الرسومية الى مستوى من مستويات التمثيل والتعبير، وتحيل عمليات التعبير هذه الى صيرورة جذلية لا تكثر بتأرجح مع سياقات عرضها، وفي هذا الحال ينبغي أن تخلق النصوص موازنات في التنوع العلامي، الذي يسعى من خلاله النص الوصول الى إمكانيات تعزز من المعنى المبحث عبر الإرساليات العلامية والشفرية.

ونخلص من ذلك الى أن النظام الرسومي لا يشكل نسق إيقوني في تمثيلاته وعمليات تشكليه، فلا يمكن أن انغلاق النص الرسومي (الصورة) على نفسه - وفي استقلال عن باقي الأنساق الدالة - نتيجة خاصية المماثلة (الإيقنة) التي هي ليست سوى جزء من ممكناتها العامة. (41/ص120) وعليه يرتبط النص الرسومي ببعد الانغلاق العلامي جراء الفروض والمحددات التي تعمل وفقها السيميوطيقا، على اعتبار أن التحايت النصي أحد سيماتها وخصائصها، لكن الانفتاح الدلالي للنتاجات الرسومية يكون محصلة تداخل أنساق العلامات والوحدات في أنظمة داله (خطية، لونية... الخ)، لذلك يرتبط النص الحداثي بنظام علامي يتسم بالانفتاح على تذوق لانهايتي تبعاً للسياقات المحيطة به ك (العوامل الثقافية/ البيئية/ الاجتماعية... الخ) وبهذا توظف العلامات عبر صيرورة استدعاء ومغايره، وتعمل في نظام علائقي يبيث المعاني والدلالات الرمزية المحمل بها النص. فتحول منظومة العلامات في سياق الرسم الحديث؛ من حالتها التماثلية (الإيقونية) الى الفيض العلامي الرمزي المرتبطة بدلالات النص وحيثياته الدالة. وعلى هذا الأساس نجد الأنظمة العلامية في نصوص الحداثية تتصف بقابليات أكثر حراكاً في التمثيل والتعبير الفني.

- المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري .

1. العلامة هي نتاج العلاقة بين الشيء (دالها) وحالة الشيء (مدلولها) لتنتج هذه العلاقة دلالة ما. فتربط العلامة بين خزين معرفي وذهني (تصوري) مكتسب وشكل دال للتعبير عنه، وتشكل حلقة وصل بواسطتها تحقق معرفة ظواهر العالم والوجود.
2. لكل علامة شكل دال ومضمون، والشكل الدال هو علاقة من علاقات النظام العلائقي الذي تشتغل فيه، كما يمنحها هذا النظام العلائقي دلالة ما ضمن تركيبها مع العلامات الأخرى، فتمنح العلامة داخل علاقات النظام معنى، ويمنحها سياق النظام الكلي دلالة ما.
3. تحيل العلامات في المنظومات التعبيرية على مفهومات ومظاهر الفكر المجردة بصيغ رمزية، ولا تمثلها بماديتها. فما يمنحها مشروعيته الدلالية هو السياقات التعبيرية التي تظهر فيها.
4. تهتم السيميوطيقا بدراسة أنظمة العلامات الدالة، وإرساليتها التواصلية والدلالية وكيفية إنتاجها للمعاني الثابته خلف التظاهرات الشكلية، من خلال تعالقاتها البنائية والنظم التي شكلتها.
5. ترتبط دراسة العلامات في البحث النقدي بمنحيين:-
أ. نشؤها التكويني (ماهيتها).
ب. توظيفها العملي (التداولي).
- وما تحققه العلامات حال ارتباطها بالمنظومات التعبيرية هو الاستجابات الواضحة من قبل المتلقي، والقصدية المتعددة والمتنوعة من إرساليتها. فما تحققه العلامة الجمالية جراء ارتباطها بالعالم الخارجي (التكويني) هو المعنى ويمثله (الدال + المدلول + المشار إليه)، وما تنتجه من جراء ارتباطها بالعالم الداخلي، أي بين (الدال + المدلول) هو الدلالة.
6. عوّلت قضية التحول العلامى (الدلالي) على مبدأ الاعتبارية، ومفهوم التناص الذي يعد شكلاً من أشكال التحول الذي يطرأ على بنية النص وعلاماته.
7. تعد الشفرة مجس من مجسات النصوص التواصلية والدلالية والثقافية. وتساهم في إثراء محمولات الأنظمة الدالة من جراء نتاج تنوعها في النصوص.
8. يلعب السياق دوراً كبيراً في ترصين معطيات الأنظمة الدال وعلاماتها، فضلاً على منحها المشروعية الدلالية.
9. يتألف السياق الفني من إطارين هما:
أ. الإطار الفني (الوحدات المعجمية والتوضعية).
ب. الإطار التركيبي (الذي يشير إلى البنية التكوينية لعناصر النص).
10. تنوع نظريات السيميوطيقا ومداخلها، يرجع لأنها حرصت في سعيها تحقيق فهم أفضل للثقافات وأطرها المعرفية، والتأكيد على أهمية تكامل روافدها والعمل على معالجة الظواهر الاجتماعية من زاوية تتلاءم وطبيعة المجتمع المعاصر.
11. يهتم المنهج السيميوطيقي بأنظمة العلامات وتحليل تشكلاتها في النصوص، وكيفية قولها المعنى في الظواهر التعبيرية والثقافية.
12. بنيت معطيات السيميوطيقا البيرونية على الدلالة الشاملة لأنظمة العلامات، وبلورة فلسفة التواصل، وتمثيل صدق الأفكار والمعطيات الإنسانية وتفصي حقيقتها، سعياً للإحاطة بكل مفاصل الوجود العلامى.
13. قوّم (بيرس) نظريته على البروتوكول الرياضي - ذو الطبيعة الاختزالية - الذي أرست دعائمه مجهودات (دي مورغان)، التي اختزلت كل العلاقات إلى علاقة ثلاثية، لذلك استعار (بيرس) مصادر الرياضيات المنطقية وبخاصة طور العلاقات منها، لما تمنحه هذه العلاقات في كشف ومعرفة النظم التي تدلي بمعنى الفيض العلامى الكونى وحقيقته.
14. عرف (بيرس) العلامة على إنها نتاج علاقة ثلاثية الأركان (الممثل - الموضوع - المؤول)، وأشار إلى نوعين من موضوعاتها؛ الموضوع المباشر الذي هو جزء من أجزاء العلامة وعنصر من عناصرها المكونة، المعطى معناه مباشرة. والموضوع الديناميكي وهو الشيء المادي الواقع في عالم الموجودات الذي تحيل إليه العلامة وتحاول أن تمثل (بنسبية محددة). وتقسم العلامات من خلال علاقتها بموضوعها - حسب (بيرس) - إلى (الأيقونات - المؤشرات - الرموز). والموضوع عند (بيرس) يتجاوز حدود

العلامة وتعد هي إحدى تجلياته. لأنه أشمل وأعم منها، وبهذا يمكن القول على صعيد النصوص الفنية (الرسمية) بأن العلامات مهما عبرت فإنها تكون صفة تحيل على الموضوع الجمالي وليس تمثيلاً كلياً له.

15. في ظل الأنظمة السيميوطيقية الدالة تشحن الإرساليات التواصلية والدلالية بعدة طرائق لغوية وعلامية، متجاوزة بذلك نسقية اللغة الطبيعية.

16. يوفر الدال البصري إمكانية قيام مجموعات مختلفة من المضامين على عدة أبعاد في آن واحد.

17. العلامة عند (سوسير) وحدة ثنائية مجردة تتألف من عملية الربط بين عنصرين (الدال (الصورة الصوتية)) و (المدلول (الصورة المفهومية/ الفكرة)) ونتاج هذه العلاقة تكون دلالة العلامة. وما ينتج معنى العلامة – حسب (سوسير) – هو التابع المنطقي للوحدات الدالة، بينما تتجلى الدلالة جراء الترابط الإيحائي (الحدسي).

18. لعب مبدأ الاعتبارية – حسب (سوسير) - دوراً مهماً في تحديد فاعلية العلامة وقيمتها. ويعد العلامات التي تتصف بالاعتباطية بأنها تؤدي أفضل من غيرها في العمليات الدالة، على مستوى التواصل والدلالة.

19. شكلت سيميولوجيا (سوسير) اللسانية ومعطياتها، منطلقاً لسيميوطيقا التواصل والدلالة. بينما عززت طروحات (بيرس) ومنطقاتها الشمولية، معطيات سيميوطيقا الثقافة.

20. تكون العلامة – حسب سيميوطيقوا التواصل – نتاج علاقة (الدال – المدلول – القصد)، وتعد فعلاً سيميوطيقياً دالاً تصدر عن الباث بنية التواصل الواعي والإرساليات القصدية.

21. مع سيميولوجيا الدلالة تم التوسع في مبدأ تشكل العلامة. لتتسع حقيقة الدال والمدلول الذي ينتج عن جمعها النص كعلامة دالة، فضلاً على شمولية العلامة بتحقيق مستواها التواصلية إن توفرت القصدية من بثها أم لم تتوفر.

22. فرق (بارت) في ثنائيات بين التعيين (دلالة المعنى الحقيقي المباشر) والتضمين (ظلال الدلالة (إيحائياً)). وعرض تحليلياً عمليات التدليل التي نسميها بالمعنى:-

أ. المعنى الإشاري: أي استعمال اللغة لتعني ما تقول (مباشرة).

ب. المعنى الدلالي: بمعنى أن تعني شيئاً آخر غير ما يقال (غير مباشر)

ج. المعنى الإيحائي: لتعني مدلولاً أبعد من علاقة (الدال والمدلول) الإشاري (الأول) لتتمثل في لغة شارحه (ميثا لغوية).

23. توصف الأنظمة السيميوطيقية – حسب سيميوطيقوا الثقافة – بأنها أنظمة منمذجة للعالم، وعدوا العلامة نتاج علاقة (الدال – المدلول – المشار إليه (المرجع)). كما وضعوا عناصر العالم الخارجي في شكل نسق أو نموذج.

24. عد (لوتمان) اللغة الفنية المركبة أحادية الدلالة في النظام التي تشتغل فيه، أي سياقها. فلا يفهما الجميع مباشرة أو يدركها بنفس الوقت وبطرق متماثلة.

25. تمارس العلامات وظيفة غير مشروطة بالمحافظة على قيمتها (الأولية/ الأصلية) في إطار الثقافة العامة.

26. جاءت العلامات في عدة أنواع، وانضوت أقسامها بشكل عام تحت صنفين، إذ تصنف حسب طبيعة ارتباط الدال والمدلول وما تمثله وتكون كالآتي :-

أ. العلامات القائمة على مبدأ التعليل (بالمشابهة – بالمجاورة الفيزيقية).

ب. العلامات القائمة على مبدأ الاعتبارية (العرفية).

فقد أخذت مسميات عديدة منها:

1. العلامات الطبيعية، وغالباً ما تكون معللة بسبب (منطقي).

2. العلامات الاصطناعية، وغالباً ما تكون علامات اصطلاحية (معجمية) وذات طبيعة عرفية ومن نوع العلامات الاعتبارية. فمنها ما تكون رئيسة أو مصاحبة (ثانوية).

27. قسم (بيرس) العلامات إلى ثلاثة أنواع حسب طبيعتها ارتباطها بموضوعها، فجاءت كالآتي:-

أ. العلامات الإيقونية: تكون العلامات الإيقونية نتاج علاقة معللة بالمشابهة (أما بصوره مطلقة – أو بصوره نسبية) لأنها قد لا تشبه موضوعها كلياً وإنما في بعض مظاهره. وحسب (بيرس) توجد ثلاثة أنواع من الأيقونات:-

أولاً: الصور.

ثانياً: الرسوم البيانية.

ثالثاً الاستعارات.

وقد يتعدى التشابه محدودية العلاقة ليتمثل في نتاج العلاقة العرفية الثقافية، فهي لا تمثل العلامات المجردة، بل ما حمل منها الجانب المادي. وعليه يمكن القول بأن الاشتغال القائم على مبدأ الإيقنة في المنظومات التعبيرية سوف يمتلك وجه من خصائص النظام المغلق.

ب. العلامات المؤشيرية : تحليل العلامات المؤشيرية إلى موضوعها بطريقة مباشرة، جراء تأثرها الحقيقي به، فتكون علاقتها بموضوعها علاقة تعليلية بالمجاورة الواقعية. وقد قسم (بيرس) المؤشرات إلى مؤشرات طبيعية التي تعرف بالدلائل، لأنها تنتمي إلى فصلية الموجودات الطبيعية. ومؤشرات لغوية والتي ضم إليها الضمائر والظروف وأسماء الإشارة وأسماء الوصل وتعابير التعجب وغيرها. ويمتد تقسيم المؤشرات إلى:

أولاً: العلامات الاشارية (كالأعراض والآثار).

ثانياً: الدلائل التي ترتبط بالحقائق الطبيعية.

وقد يضم مبدأ الكنايات ضمن العلامات المؤشيرية، ويمكن القول بأن كل علامة هي مؤشر ولكن ليس كل مؤشر علامة. وقد تؤدي العلامات الاشارية في المنظومات التعبيرية مهمة التكهن بالأحداث أو الأشياء ودلالاتها.

ج. العلامات الرمزية : وهي علامة عرفية – اعتباطية – غير معللة، إذ لا يوجد بين الدال والمدلول صلة مشابهة أو مجاورة أو سببية. وتكون ذو مدلول عام ومنفتح على الواقع العلامي. فهي عند (بيرس) العلامة الحقّة لأنها أكثر العلامات تجريداً، فهي أقرب إلى الكليات المجردة منها إلى الحقائق المتحققة، ويمكن القول بأن العلامة المفردة هي تجليات للرمز وليس الرمز نفسه، فكل علامة اتفاقية هي رمز. وقد يشير الرمز إلى العلامة العرفية الأيقونية أيضاً بواسطة ما يسمى (صدى).

28. ينبغي أن يعبر – حسب (بيرس) – عن العلامة الأيقونية بصيغة التمني، وعن العلامة الإشارية بصيغة الأمر، وعن الرمز بالصيغة الدلالية أو بصيغة الإثبات. وعليه لا توجد علامة مطلقة بمفردها وبموضوعها، ولكن تحمل بنسب مختلفة من الصيغ الثلاث، فتتعلق وتتداخل العلامات فيما بينها حالما تعبر عن الموضوعات الثقافية أو غيرها.

29. لقد تجاوزت معطيات الأنظمة السيميوطيقية الدالة حدود العلامة وتصنيفاتها، لتمد إلى عمليات التفسير المتضمنة في هذه الأنظمة، حيث يتم فهم الشفرات بوصفها مجموعة من القواعد التي تحكم صياغة العلاقات، فمثلاً يعتمد الفهم على العلامات يعتمد أيضاً على الشفرات. وتتعدد الشفرات – حسب (بارت) – على النحو الآتي :-

أ. الشفرة التخمينية: وهي شفرة (الأفعال / الأحداث) وتكون ليست إلا نتيجة لقراءة النص.

ب. الشفرة التأويلية (التفسيرية): وهي مثار الألغاز والأسئلة التي تحتاج إلى جواب، لتوصل المتلقي إلى الحقيقة، لذا قد يؤدي العنوان (عنوان النص) هذه الوظيفة. وهذه الشفرة بالحقيقة هي شفرة السرد النصي.

ج. الشفرة الدلالية: أو ما تسمى شفرة الدالات أو شفرة دلالة التضمين (أي شفرة المعاني الضمنية). كإيحائية العنوان وجنسه، وهي الشفرة التي تحدد السمات الدلالية للنص.

د. الشفرة الرمزية: وهي الشفرة التي تقترح الأفكار، فهي حقل الثيمات أو الفكرة التي يتمحور حولها أي نص.

هـ. الشفرة الإحالية (الثقافية – الحضارية) :وهي الشفرة التي تفسر الخلفية الثقافية ومرجعياتها، التي يشير إليها النص؛ أي بنياته الثقافية.

30. كل علامة تكاد أن تكون مخبوءة ضمناً في واحدة أو أكثر من هذه الشفرات الخمسة. لكن أهمها الشفرة الرمزية التي تشغل بكثافة في المنظومات التعبيرية، لأنها ميالة لأن تكون ملائمة لمختلف التحليلات والقراءات.

31. تؤلف البنية التركيبية في النص من مجموع تعالقات العلامات والوحدات الدالة التي تنتظم في بنية واحدة هي بنية النص لتشكل وحدة كلية أو علامة كبرى.

32. يعتمد النظام العلامي في كل مستوى من مستوياته على مبادئ التركيب (السياقية) وعلى مبادئ الاختيار (الاستبدالية)، فيهتم المحور السياقي بالعلاقات التتابعية والتجاورية للعلامات وما تمثله هو المعنى، وهي علامات حضورية. ويهتم المحور الاستبدالي بالعلاقات التبادلية التي تقع خارج وحدات التركيب مما تحيل على دلالة النص، وهي روابط لعلامات غيبية.
33. قدم (بنفنست) في مطارحاته بعض الخصائص التي تميز أي نظام سيميوطيقي في العمليات التحليلية والمتعلقة بشروطه السيميوطيقية. وهي خاصيتان متعلقتان بطبيعة علامات النظام وعددها، ونوعية توظيف النظام التي تشكل الشروط الداخلية المحايثة لتحليل النظام العلامي.
34. لقد أرسى (بنفنست) نوعين من الأنظمة السيميوطيقية التي تكون مدعاة، لبعدي الانغلاق والانفتاح العلامي وهما:-

- أ. النظام السيميوطيقي ذو بعد واحد (البعد السيميوطيقي) ثنائي المبنى.
- ب. النظام السيميوطيقي ذو البعدين (البعد السيميوطيقي + البعد السيمانطيقي (الدالي)).
35. لقد شكل الدال اللوني في الانطباعية العلامة المهيمنة، حيث أصبح اللون (كوحدة دالة) الوسيلة الأساسية للتعبير عن النظام الرسومي الجديد. فقد حاكى النظام العلامي للوحدات البصرية في الانطباعية التباين الحاصل بين الثابت الخارجي والمتحول الداخلي، ومثل بنية الحركة، إذ لون الشيء أسبق من شكله إلى اقتناص نظرة المتلقي وانتباهه، لذلك أصبحت العلامات في حالة تغير من علاقاتها البنائية اللونية مضاف إليها قيمة الزمن وتغيراته من حيث المناخ. ومع الانطباعية المحدثة تحولت الأنظمة الدالة اللونية من تقنية تكنيكية بنائية تعتمد الأداء السريع إلى منهجية أقرب ما تكون محمولة على النظام العقلي والقواعد الرياضية، فمزجت الألوان بصرياً بفعل التجاور (التنقيطي) اللوني.
- لقد اشتغلت الانطباعية بأنظمة تبحث وراء التسجيل الحرفي للانطباع آنياً، في حين عالجت نصوص الانطباعية المحدثة البنية الموضوعية على أساس نظام رياضي يضبط معه النظام العلائقي اللوني بشكل منهجي، وعملت النصوص تجزئة للقيم اللونية بمجاورتها وإثارة الانتباه نحو ميكانيكية الإدراك البصري.
- 36- تحررت الوحدات اللونية مع الرمزية وتحولت إلى ظاهرة عقلانية، تضم أشكال وألوان اصطلاحية غير مشرطة بمحددات تقليدية. فأصبحت الكثافة اللونية والخطية من العلامات المهيمنة التي تعكس بدورها الحالة النفسية المعبرة عن الفلق الداخلي العميق. فينبغي إن يكون النص حسب الرمزية محمل بالأفكار والرمزية والتأليفية والذاتية والمظاهر التزيينية (الزخرفية). كما تنهض الحركة الرمزية ضمن نظامها الرسومي بالاهتمام بالبنية المدلولة على حساب الشكل الدال، ولكن من غير التخلي عنه. وفي محاولتها للدفاع عن الفكرة الموضوعية في الخطاب الجمالي الرسومي الأمر الذي يتطلب مرة أخرى الاهتمام بمنظومة الوحدات الدالة والعلامات التي تشكل هذا الخطاب.
37. هيمنت معطيات التعبير التلقائي المباشر، والاهتمام ببنية الفكرة التي يجسدها نظام الشكل الدال المبسط ذو الوحدات الخطية المرسومة بسرعة وبدون تعقيد، على أغلب النصوص الوحوشية. فأخذ النظام اللوني الذي كان عضواً يدعو بنية الشكل ويقوم مقام الخطوط في تحديده، وهو لون اصطلاحية (معجمي). فلم يلجأوا إلى الألوان المكملة نظامياً بل اعتمدوا تعارض المتجانسات غير المألوفة من دون إن يعيقهم ذلك التنافر اللوني أو النغمات الصارخة، فقد مثل التأليف والتنسيق بين الألوان المتنافرة النظام العلامي المهيمن في نصوص الوحوشين الرسومية.

38. تم التأكيد على الوحدة الانفعالية وحضور الحس الإنساني في النصوص التعبيرية، وتفضيل البنية الخطية على التنغيم اللوني. فالتعبيرية تتحرك بالأنظمة الرسومية للوحدات اللونية والشكلية بالشعور الطاعي لتظهره على حدته.

فأخذ النص التعبيري الوحدات اللونية كإمكانية تعبيرية يحملونها شحنات وجدانية نفسه موحية، لذلك تُحرف الأشكال العلامية وتؤول للغاية نفسها. فتتميز نصوصهم بنزوع نحو تمثيل الذات المتنامية في استثمار طاقة البنية اللونية والشكلية للتعبير عن الإحتياجات والصراعات الداخلية على بنية الشكل من خلال المبالغة والتشويه والتحريف، حتى وأن بدأ النص الرسومي نصاً لا واقعياً ولربما وجدوا التعبيريون في نصوص البدائية والمختلين عقلياً والأطفال ما يغني حاجاتهم الداخلية، فالأنظمة اللونية والخطية حادة وفيها تبسيط واضح. لقد لجأوا (جماعة الجسر) إلى النظام الخطي. واهتموا (جماعة الجسر) بمعالم الإنسانية وبنياتها التشخيصية. في حين انعطفت نصوص (جماعة الفارس الأزرق) نحو حرية خلق التمثيل الجديد

بدون الملزمات الشكلية للشيء المجسد عبر المنظومة اللونية والشكلية التي تعبر عن البواطن الداخلية التي تلائم الأحاسيس الإنسانية.

39. أحدثت التكعيبية صياغات جديدة (ذهنية) لتمثيل وحدات الواقع والطبيعة الخارجية، لأجل أبراز رؤية جديدة للمشهد البصري، فعُول النظام العلامي في بادئ الأمر على الشكل المكعب ليؤكد هذه المقولات، والتي أدت إلى نتائج مهمة تجاوزت معها التكعيبية الحسي وفق مديات الزمكانية في أطار بنية رسموية واحدة. فمن خلال تفصيلها للجوهري تم إخضاع الوحدات العلامية والشكلية لعمليات الاختزال والتجريد ومغادرة الصفات الحسية بإحلال واقع شكلي جديد أكثر ثباتاً. ولذا شيدت الوحدات الشكلية بعين العقل وفقاً للأنظمة البنائية في ترسيم الأشكال الهندسية لما تمتلكه الأشكال من قوة خفية في تحقيق رؤية متجانسة تعزز من مقولات العلم.

وتمرحلت الأنظمة العلامية حسب المراحل التي مرت بها التكعيبية؛ فمع المرحلة التمهيدية (السيزانية) استعارت النصوص بعض مفردات الواقع وعلاماته واختزلتها. ومع المرحلة التحليلية تفككت الوحدات الشكلية وتطبيق النصوص بدون العودة إلى الواقع معتمدين وجهات النظر المتعددة للشكل المجسد. وفي المرحلة التركيبية تم الاستعانة بمفردات ومواد الخامات الأولية وتركيبها في أنظمة علامية أشركت موجودات الواقع في تكوين نصوصها الرسموية.

40. لقد أسقطت النصوص التجريدية في نظامها العلامي الإحالات المرجعية والموضوعية لبنية الشكل، واكتفت بتثوير التعالقات الشكلية اللونية والخطية. فأخضعت لنظام من التعالقات الذي يستند إلى مفاهيم شمولية كونية والسعي لتجسيدها، فمع (كانديسكي) أعتمد الشكل الذي يتولد من طبائع الألوان معبراً بذاته تعبيراً فنياً خالصاً. وما اعتمده (موندريان) من خلال الرياضيات التشكيلية هو الاختزال الخطي واعتماد الخطوط الأفقية والعمودية الهندسية، والاختزال اللوني الذي عولّ فيه على الألوان الأساسية الثلاثة. فيما أطلق (ماليفتش) من خلال مساحاته المسطحة اللونية ليحيل كل ما في الوجود إلى مربع يكتسب لوناً محدداً، يبحث عن مطلقية الشكل الهندسي فتمايزت نصوصه بالبساطة والهندسية ذات الإيقاع اللوني، فتم إلغاء العالم الحسي من خلال بنية الشكل لديه وصولاً للشكل الخالص والمطلق الذي تبحث عنه التجريدية.

41. تتحرك الوحدات العلامية مع المستقبلية وتتبدل بسرعة، وفق ديناميكية مفعلة بشكل كبير، فتبدو المنظومة العلامية متحررة من الاشتراطات المعيارية للتعبير عن دوامة الحياة العصرية الحديثة وهذا ما يفسر اهتمام النص الكلي ببنية الحركة والسرعة كدليل على ديناميكية الحياة وحراكتها، فعمد المستقبليون في نظام نصوصهم العلامي إلى تفكيك وتحطيم الأشكال والوحدات العلامية لغرض الكشف عن خطوط القوة الكامنة في حركتها، فمددوا الأشكال وعمدوا إيحائياً بتكثيرها.

فقد ساهمت المستقبلية في تجسيد بنية الحركة في التمثيل الرسومي وتحويل علامات النص إلى رموز جمالية تمثل بالنظام الحركي للوحدات وليس تمثيلاً للحركة. وتعدت أيضاً في نظامها الرسومي إلى تمثيل البعد الرابع (التزامن) الذي يشكل حالة ذهنية تجمع بين الذاكرة والرؤية المتحققة للعلامات والوحدات الدالة. فوصلوا إلى الجمع بين نظام الدينامية الخطية ونظام المساحة اللونية بواسطة البنية المهيمنة للقيمة اللونية.

42. شيدت النصوص السريالية على بنية علامية مفترضة، استثمرت تركيب العلامات والوحدات الدالة في النص الرسومي لأماكن وأزمنة في غير سياقها الطبيعي (المنطقي) والتي يتعذر جمعها في لحظة واحدة في العالم العياني. وعليه يشتغل النظام الرسومي السريالي على استدعاء علامات إيقونية وبمستويات ما، والعمل على تكيفها مع تداعيات اللاشعور، وإحلالها في بنية مغايرة لسياقها الطبيعي. فقد تمظهرت أنظمة العلامات الدالة بطابع منحرف ولا معقول في دوال وحدات غرائبية، أي إخضاع العلامات لعمليات أذابه لتبدو غريبة وغير متوقعة، فأنظمة الذات أضفت على الحقيقة معنى مستمداً من رغباتها واتجاهاتها.

المبحث الرابع : أنظمة العلامات وآليات اشتغالها في الرسم الحديث

1- الانطباعية (Impressionnisme):

شهد فن الرسم تحولاً مهماً مع بواذر انبثاق الحركة الانطباعية، التي مهدت بدورها إلى تحولات جوهرية متنامية في بنية النص الرسومي (الحديث)، من خلال إخضاع وحداته العلامية ذات الصلة بالمرجع الواقعي (الطبيعية) لمعالجات بنائية يُتبع فيها طرائق جديدة في بنية التشكيل والرؤية، بحثاً عن مديات رسومية جديدة تستند على روى علمية محدثة.

تناول النص الرسومي الانطباعي ثقل التداعيات التجريبية التي استثمرت المحاولات العلمية، واشتغل على أنظمة علائقية جديدة تسعى إلى إيجاد مقاربات بين الطروحات العلمية (الكشوفات البصرية) والمعطيات التي شكلها النص الرسومي الحديث. بحيث (جاءت الانطباعية وتطورات كنتيجة لرد الفعل الفوري والحساسية إزاء المظهر الخارجي للأشياء (العلامات)، وفاعلية التجربة العلمية) (112/ص29). بحيث تحولت خارطة الخطاب الجمالي الرسومي بعد نزعة الحداثة التي جاءت بها الانطباعية.

وقادت التحولات التي أحدثها النص الانطباعي إلى جعل المنظومة العلامية تهتم بالبنية الشكلية للوحدات والدوال – فلم تعد القيم المحمولة على الأشكال والعلامات، ذات شأن، والتي تجسد المضامين التاريخية والميثولوجية، كما سادت في النصوص الرسومية الكلاسيكية والنهضوية، كما أراححت النصوص الانطباعية الثقل الأكاديمي والتحرر من لاهوت التأليف والتركيب العلامي التقليدي – تجدر الإشارة إلى إن معظم النصوص الانطباعية قد تخلت عن الاهتمام بالصورة الإنسانية كعلامة مهيمنة ورئيسة – بعدما فقدت دورها كعنصر مهم موضوعي وتألفي أساسي ومعياري مهم – وتحولت إلى جزء من الطبيعة نفسها، والتي جاءت في الغالب على شكل بقع لونية مبسطة، تحول معها الجسم الإنساني إلى ما يشبه الظل الذي ألنقط بسرعة، وعليه فلم يعد مع النص الانطباعي سوى (عنصر/ مفردة) من مفردات الطبيعة المرسومة. (8/ص75) لذلك لم تَرَ الانطباعية في الإنسان كصورة أو جسم سوى بنية فيزيائية لا أكثر، وعليه فإنها أنكرت الإنسان وعقائده، ضمن خطابها الرسومي.

شكلت البنية العلامية ووحداتها الدالة عالماً قائماً بذاته مجرداً عما يحيط به، في ظل نظام علائقي رسومي جديد يتضافر مع استجابة معالم التجديد في النظام الرسومي نفسه و الرؤية بخاصة، المسلم بها مع السياق العام الذي طرحته النصوص الانطباعية. إذن يمكن القول بأن التردد للتحويل الحاصل في بنية المشهد البصري (الطبيعي)، جعل النص الرسومي مأخوذاً بتجليات (الأشكال) التي تتحول بفعل المتغيرات المحايثة المتوالية على الوحدات الشكلية بمعطيات تعدد المساقط الضوئية عليها، وجعلها فاعلية داخلية محضة، لكن بتأثيرات سلطة الخارج الطبيعي، كما مثلها (شكل/6).

فقد يلحق النص الانطباعي بالواقعية، إلا إنها واقعية ذات أساليب ذاتية، فما زال الاهتمام بمحاكاة موضوعة النص – كأن تكون الشجرة- ايقونياً، لكن لم تعد الموضوعة ظاهرة مستمرة أو واقعاً مدركاً، بل أصبحت ظاهرة مؤقتة ينبغي تجسيدها ذاتياً. فيظهر النص الانطباعي انعكاساً داخلياً للواقع الخارجي، حيث مثلت الطبيعة بسلطة النظرة الذاتية. (112/ص30). فيصف النص الانطباعي معالم الطبيعة ومظاهرها بنظام علائقي يترصد، لحظة حوار (العلامات) مع الضوء الطبيعي واللحظات الخاطفة والتبدلات والانطباعات البصرية – كما تحسها العين – المفاجئة واللّعبات العابرة التي يلعبها الضوء على العلامات ومعها، والزائلة الواقعة على العلامات والأشكال. ونتيجة لذلك أصبح النص فورياً مماثلاً للّقطة الفوتوغرافية.

فيتمثل النص الانطباعي تجليات الإدراك الحي الدقيق، والتي رسخت معها مفهوماً جديداً للإنسان والعالم. انطلاقاً من المصادرة التي تؤكد " بأن الحقيقة صيرورة وحركة متتابعة، وليس وجوداً ثابتاً " . (8/ص70) على اعتبار إن النظام الداخلي والخارجي في حالة تحول مستمر بحثاً عن الحقيقة المطلقة، التي يرنوا إليها برقيها. فتكمن حقيقة العالم الطبيعي – لدى الانطباعيين – في عوالم تطغى عليها صفة التحول والتغيير، أي إخضاع النص الرسومي إلى صيرورة جدلية تذهب إلى توثيق المتغيرات الزائلة السريعة – لذا يمكن القول (بأن النص الانطباعي على أن يحاكي التباين الحاصل بين الثابت الخارجي بماديته والمتحول الداخلي في النظام الرسومي). فالوحدات العلامية الدالة تحيي حياة مزدوجة وهي بهذا تثير عوالم في كلية النص الانطباعي واكتماله الذاتي، وذلك لأنها تقاوم أي اكتمال نهائي للعلامات والأشكال وأي انغلاق نهائي

للمعنى. (145/ص 106) فالمزاوجة التي أحدثت بين الإحساسات وإدراك (العلامات) منحت نوعاً من الديمومة لعلامات النص ودواله. عبر عنها بقصدية ضمن نظام رسومي قائم على الوحدات اللونية ذات الطبيعة العفوية والتلقائية والتي تجسد قصدية الإحساس، لأنهم نظروا الى (العلامات - الأشياء) وأفادتها بعين بدون سلطة العقل.

تعد المصفوفة البصرية " الألوان التي يحدثها الضوء بانعكاسه على الأشياء المرئية في فترة زمنية محددة. لا ترتبط بهذه الأشياء كنعوت ثابتة، بل تخضع للتحويلات اللامتناهية في الطبيعة ". (8/ص 74) لذا جسدت النصوص الانطباعية هذا الواقع المتحول - عبر حوارية الضوء والعلامات - بحيث يتحول النص لتجسيد التجربة الحسية كما تدرك في الطبيعة. ويرتبط الانتقال السريع مع الإدراك المباشر (للعلامات) الى الحركة الرسومية، وهذا كله مرتبط بتحويلات ظواهر المادة - أي العلامات والدوال نفسها. وعليه يمكن القول بأن المشهد المرئي قائم على عدم ثبوتيته بتحولاته البنائية. ولذلك ترتبط الأنظمة اللونية بالعلامات والأشكال المشار إليها بصفة نسبية خلال لحظة زمنية واحدة، أي لا ترتبط بها على أساس إنها صفات ثابتة (للعلامات - الأشياء). بل إنها تستسيع عدم ثباتها لتؤلف في بناء لا متناه متحول تبعاً للسياق التوليدي الذي يحل فيه. فأن " المحيط المادي لا يولد المفاهيم الجديدة، بل يعين مظهر هذا التغير ومستواه ". (37/ص 14) إلا إن التعاطي مع الوحدات اللونية وموادها نتاج التأثير والتأثر ضوئياً، تمنح الإحساسات القدرة على الوجود وحفظ ذاته في الديمومة. فيعمل النظام على تسويم النص وفق بنية الرؤية والتصور الجديد.

لقد أحدث النص الانطباعي إرباكاً وخلخلة في رؤية العلامات حال تشيدها، وأهتم بالعلاقات المشهدية لهذه العلامات في الطبيعة، والتي أشتغل على نشاطية التحليل لعلامات الواقع وتركيبها في مشهد يساوم ما تمليه اللحظة الزمكانية. (فتترك (العلامات - الأشياء) لتفصح عن حقيقتها كما هي دون تدخل استبدادي من الناظر الجديد الذي أصبح لا يسلم الا بحقيقة ما يدخل ضمن حقل ملاحظته وإدراكه للعلامات). (37/ص 16) فأصبح النص الانطباعي مرتجل التأليف بإيحاءات الإيقاع الداخلي (أنياً). وعليه أعتمد النص الانطباعي توظيف نظام الوحدات اللونية علامياً - بدلاً من الوحدات الخطية - كبنية فيزيائية مهيمنة في اشتغالاته المنهجية. إذ أهتم بظواهر (العلامات - الأشياء) وتسجيلها مادياً وانياً.

فمع النص الانطباعي أصبح اللون (كوحدة دالة ومهيمنة) الوسيلة البصرية الأساسية للتعبير عن النظام الرسومي الجديد، وعن بنية الحركة - على اعتبار " إن لون الشيء هو أسبق من شكله في اقتناص نظر الرائي وانتباهه... وأسبق في النفاذ الى حقائق الأشياء بقوة مخيلتهم وحسهم ووجدانهم ". (37/ص 21-22) - التي لا تهتم بعلامات العالم المنظور (المرجع) سوى ملامحها المنسدلة المرشحة للزوال وفقاً لتدل المناخ وظروفه. لذلك تصبح العلامات في حالة تمرحل متغير في علاقاتها البنائية اللونية مضاف إليها قيمة الزمن وتغيراته من حيث المناخ.

ولعل من بؤادر الشعور بالواقع المتحول هو تفكيك الوحدات اللونية وتحويلها الى بقع لونية مسجلة بشكل سريع ومباشر للرؤية بطريقة شبه عفوية. فقد أظهر النص معالجات تقنية من خلال طريقة التلويني المباشر، التي تعرف بقاعدة التماسك العضوي (التساوي السطحي)* - التي تشتغل بفاعلية واسعة في الانطباعية المحدثة لاحقاً - لذا سعى النص الانطباعي بالتركيز على ظواهر التبدل في العالم المرئي وأولوية* اللحظة الأنية. وهكذا سعت الحركة الانطباعية الى بناء النص الرسومي في ظل نظام علائقي استناداً الى معطيات التجربة الحسية جاعلة من النص عملاً تحليلياً يتعارض مع النصوص السابقة - الكلاسيكية - ذات الطابع التأليفي**.

ميزت اليقظة اللونية النص الانطباعي - عن غيره من النصوص العائدة للتيارات المختلفة، ذات النزعة الطبيعية - من خلال الزاوية الجديدة في التبصر، فضلاً على إدخال عناصر جديدة من المدى المحسوس والتمهيد لاكتشاف مسائل جديدة - إلا إن الانطباعية لم تتبع منهجاً ثابتاً خاصاً بوسائل التعبير

* تعني وضع اللون مباشرة وفي مظهره النهائي الأخير بضربات من فرشاة متلقية ومشبعة، فينفرد كل نص بلمسة قياسية واحدة لا تتغير في شكلها أو حجمها تماشياً مع شكل الشيء أو حجمه أو النور المراد تلوينه. (للمزيد راجع 37/ص 23-24).

** أي تأليف وحدات النص وعلاماته مع إضفاء المتخيل الى البنية الواقعية. (للمزيد راجع 8/ص 71)

الرسموي وأهدافه. لذلك انطلقت الانطباعيون من مشكلة الموضوع ومشكلة الهواء الطلق وتسجيل تباين الانعكاسات الضوئية، دون التعرض لمفهوم الفضاء التشكيلي التقليدي مكتفين بتحويلات جزئية. إن ما يميز النص الانطباعي هو آلية اشتغال الوحدات اللونية رصفها تجاورياً واختياره لعناصر وحدات التمثيل المجتزأة من العالم المرئي، فهو بعيد نسبياً عن تمثيل الواقع ووصفه إيقونياً. فمن منطلق انغلاق النص الانطباعي على - الوقائع المجترئة - "فإن ما يميز النص الانطباعي هو معالجته للموضوع من أجل فوارقه النغمية لا من أجل الموضوع ذاته". (5/ص 150) لذلك فهو يهمل البعد التحليلي والروائي من الموضوع المشار إليه وتجبيره، ولا يتناوله إلا من أجل تناغماته اللونية. لذلك يبدو النص الانطباعي بتخيله عن مضمونه الأدبي وبالتوقف عند مظاهره الخارجية المتحولة فقط؛ بقدر ما يهدف إلى تمثيل بعض ملامحه الأساسية - مؤشراً - المرتبطة بالظاهرة البصرية بشكل خاص، عبر المنظومة العلامية الجديدة. كما مثلها (شكل/32)

كما عولت النصوص الانطباعية على المعطيات العلمية الفيزيائية التي توصل إليها (العلماء والباحثون*) خلال بنائهم للنظريات التي اهتمت بتفكيك الضوء بواسطة المؤشور والدائرة اللونية. فقد عول النص الانطباعي على نتائج المزج الانعكاسي، وتوظيفه بنائياً. فلأجل التعبير عن الظواهر الطبيعية - حسب الانطباعين - لابد من معرفة ظاهرة الوحدة اللونية وعلى علاقتها بالضوء. استناداً إلى توصلت إليه النظريات والطروحات العلمية. باعتبار "أن اللون ليس مادة ملونة. بل انطباع أو إحساس يتولد في العين.... بتأثير الضوء وانعكاسه على الأشياء المرئية". (8/ص 71-72) وعليه تبقى رؤية (العلامات) في نطاق المعرفة المكتسبة (النسبية) وتدرج معرفتها بالانتباه.

لذلك يبقى اللون في الإطار الفني كوحدة دالة اصطلاحية (مؤشراً خاضعاً لمواضعة تعرف بالتجاور على اعتبار أنه مرتبط بإجماع ثلاثة أركان (العين الإنسانية / الشيء المرئي/ والضوء الذي ينيره). وعليه يمكن القول بأن الألوان ليست إذن من خواص اللصيقة (بالعلامات - الأشياء) تماماً، واللون الموضوعي (المحلي) لا وجود له، بل لا وجود للون مستقلاً عن المصدر الذي ينيره (الضوء)، (للمزيد راجع: 8/ص 72). لذلك لا تمثل أشياء العالم الطبيعي علامات إيقونية تتمتع بصفات الثبات. بل هي علامات يتعرف عليها بمجاورتها الواقعة الممثل عنها وما توخي به جراء ذلك. وبناءً على ذلك تحول السياق والنظام المعمول به سابقاً إلى نتائج الاشتغال والتجريب العلمي، الذي يتحول مع الأنظمة الرسموية في تمثيلها وتجسيدها الدلالي. فالعلامة (التفاحة) - في نص (سيزان) (شكل/15) - تتخذ طبيعتها اللونية من خلال الكثافة الموجية وتواترها. فأخذت الألوان تستدعي أخرياتها المتجهة لها. ولهذا لا وجود جوهري للظل في نصوص الانطباعين، لذلك اللون (اللون الأسود) من بين ألوانهم، واستبعدوا (اللون الأبيض والألوان القاتمة) والاعتماد على ألوان التحليل المؤشوري. (9/ص 76) لذلك استلهم الانطباعيون هذه المعطيات في تمثيلهم للعالم المرئي مستعدين بعض الألوان (الحيادية والقاتمة) لا اعتبارها ألواناً لا وجود لها في الطبيعة، مكتفين بألوان المنشور (ألوان الطيف الضوئي). والتي تعاملوا معها كقيمة وكنوعية، لها وجود موضوعي في ذاته. وتبعاً لذلك أجل النظام العلائقي اللوني بدلاً من الارتكان إلى الوحدات الخطية المحددة لأشكال العلامات. والتركيز على الضوء وعلاقته بوحدة الفضاء. وتأثيره المباشر في إدراك العلامات والدوال الشكلية؛ وبهذا (أنجز النص الانطباعي بمنظومته العلائقية الجديدة تحولاً في موضوع الانفتاح الداخلي للوحدات. أو لتشتيت الثوابت المركزية في النص. مما مهد باستحداث نزعة بنائية أقرب ما أن تكون تفكيكية إلى نزعة تركيبية). (145/ص 105) وهذا تحول وخلاف مدعاة خطاب الرسم (الصورة) التركيبي. وعليه

* - هم (شفيروول/ هلمتولتز/ هود/ ماكسويل/ شارل هنري). تحددت قيمة الألوان حسب الباحثين جراء سقوط الضوء الطبيعي عليها. فقد أدلت النظريات العلمية الجديدة بالقول إلى إن (الضوء الطبيعي/ النور) مؤلف من الألوان (الأولية/ الأساسية) (الأحمر/ الأزرق/ الأصفر). مضاف إليها ما ينتج من مزج كل اثنين منها. فينظر الانطباعيون إلى الألوان مثلما نظروا إلى الأضواء والنور واعتبروها كذلك، وعليه أظهرت النظرية الجديدة نوعين من المزج:-
- المزج الامتصاصي، الذي يحصل جراء مزج الألوان كمواضيع صلبة.
- المزج الانعكاسي، التي يحصل عندما تمزج الألوان كإشعاعات ضوئية. (وهذا ما عملت عليه الانطباعية المحدثه).
والمزيجان يعطيان نتائج مختلفة. (للمزيد راجع: 37/ص 18)

أحدث هذا التحول في استحداث طرائقية تدعو الى التخلي عن المماثلة الواقعية لمظاهر الأشياء بعلاماتها، وأحداث هوة بين علامات الواقع وتمثيلتها، وتوظيفها في بنى تعتمد على اشتغال مستقل عن علانقية الوحدات بالموضوع الممثل.

فأن اقتفاء أثر اللحظة العابرة بقصدية واعية، والتعبير عن بنية الزمن؛ ألحقت بالعلامات في تحقيقها لنص انطباعي يمنحها وجوداً مطلقاً بتحويلها من زمن مغلق الى زمن مفتوح لا نهائي من خلال النظام العلائقي للدوال والوحدات الدالة. ومن هذا المنطلق أجهدت النصوص الانطباعية تركيزها على دوال الشكل قاصية بذلك مداليه. وهذا ما حرر العلامات والدوال من التزاماتها التجسدية كما مثلتها الواقعية؛ فنظرت الى العالم وعلاماته - أشياءه، عبارة عن تعالقات لونية مما جعلها تبتعد عن التدرج بين الضوء والظل والمنظورية الخطية، (في حين لم يعد للظل بالنسبة للنص الانطباعي أي وجود ذاتي جوهري إيجابي، بل هو مجرد درجة من درجات النور). (للمزيد راجع: 37/ص 22).

كما أدرك الانطباغيون ظواهر تدخل في نطاق ما يسمى بتباين الألوان؛ أي ان تقابل الوحدات اللونية أو تجاورها، قد يولد إحساسات بصرية إيهامية، لا وجود لها سوى في عين (المتلقي/ المشاهد) فأن تقابلت الوحدات اللونية أو تجاورت فسوف يدعم بعضها تأثيراً أو تائراً، في الضوء، الاكتساب والفقدان من النصوص والتألق. (8/ص 73) فقد يتبدل اللون في عين المتلقي وفقاً لما يجاوره، فيبدو متألقاً على خلفية قاتمة، وقد يفقد شيئاً من تألقه على خلفية ناصعة.

قدمت النصوص الانطباعية طريقة في معالجة المدى التشكيلي الرسومي من خلال اعتمادها على المنظور اللوني "من خلال الإبعاديات - التي تعد أيضاً مؤثرات لبنية علامية - التي تمنحها الوحدات اللونية المعالجة تقنياً، فقد تعطي الألوان الصريحة طبيعة مسافية، ففي حال استخدام الألوان الحارة التي تتقدم النص، بينما نجد الألوان الباردة تترد بمسافات معينة عنها، كما مثلتها نصوص (فان كوخ (شكل/37)، وقد ترتبط بطبيعة التدرج اللوني أي درجة الضياء والعتمة من حيث ما تتلقاه إحساساتنا بالألوان. ولما لها من أهمية في تحديد العلامات والأشكال ومواضعها والمسافات والفوارق بين المستويات؛ أي بواسطة البنية الخلفية المغاير والمعتم، فأن " الكيفية التي يستخدمها النص (النور والظل) منوطة بطريقة الإضاءة التي تأخذ بها، وهذا ينعكس على طبيعة المشهد المصور كضوء النهار، الصباح، المساء...". (145/ص 107).

أدرك الانطباغيون أهمية التباينات اللونية تشكلياً ضمن نظام يبرز وحدات علامية تمثيلية أساسية وتقديمها على وحدات أخرى، و باكتشافهم هذه الظواهر البصرية المرتبطة بالتباينات اللونية فقد "اكتسب اللون قيمة تشكيلية جديدة، بعد أن تحول من لون وصفي الى لون مستقل ذي قيمة ذاتية وأبحت مكوناته السكونية دينامية، متبدلة باستمرار". (8/ص 74) لذا تحرر النص الانطباعي من كونه بناءاً سردياً ينطوي على معنى قابل للتفسير، واكتفى بالموضوعة من حيث هي بناء لتشكيل نغمي لوني. لذلك لجأ (مونييه) في (شكل/38) وبعض الانطباغيين الى رسم المشهد الطبيعي نفسه في عدة أوقات ليظهر ما يطرأ من تحولات بنائية على المشهد الواحد من وقت الفجر الى وقت الغروب. وكان من نتائج ذلك أيضاً أن استعاض عن المنظور التقليدي - المبني على الأسس الهندسية الخطية - بتقابل لوني يولد إحساساً بالمدى الفضائي.

فقد تابع (مونييه) وسائل عدة لتخطي الفضاء الرسومي التقليدي، كتقليص دور التصميم الخطي (كما في نصوص الجسور والفينوفار) مما أدى الى تجسيد فضاء رسومي جديد، لا حدود خطية له ولا قياس. وهذا المحاولات القائمة على تقابل القيم اللونية وما تولده من إحساس بالمدى الفضائي، من دون الاستعانة بالوحدات الخطية. (8/ص 86-87). لقد مثل نص (مونييه) الرسومي (الهافر) (شكل/39) بتشكلاته البنائية مجموعة من العلامات والوحدات الدالة ذات طبيعة تكرارية التي تشغل بنظام علائقي لوني موظفة الانعكاسات لشغل الحيز الكبير من النص، مما يجعله نظاماً علامياً ضمن أطر وعلاقات (شكلية- علامية)

"- إن الألوان الأكثر تباين هي الألوان (الثانوية/ المتجه) والمصنفة حسب طبيعة كل منها الى (الألوان الحارة/ الألوان الباردة) التي تولد حال تجاورها على سطح النص انطباعاً في عين المتلقي يوحى بالحركة. على اعتبار الألوان الحارة تبدو متقدمة، بينما توهم الألوان الباردة بالتراجع، وفي حال تقابل لونين من هذه الألوان الشديدة التباين قد يولد إحساساً بصرياً إيهامياً بوجود لون ثالث متحقق في عين المتلقي لا على الوجود الفعلي. (8/ص 73) كتولد اللون البنفسجي حال تجاور (الأحمر + الأزرق). وعليه تستدل الوحدة اللونية الواحدة في نظر المتلقي تبعاً للنظام العلائقي القائم على التجاور، رغم ثبات الرؤية والظروف الضوئية.

جديدة، بعيداً عن التماثل الواقعي الحرفي (في حدود مشابهاته للمرجع الموضوعي) مستفيداً من تفعيل المنظار العلمي ومعطياته في عمليات التجسيد الرسومي، فأخذ علامات المشهد ووحداته تتحول الى بنى لونية متجاوزة تتبع فيها الوحدات اللونية بعضها مع بعض موحية بانطباعية المشهد في زمن أني مباشر. (فالاهتمام بالوحدات اللونية وعملية تراصفها في مصفوفة بصرية والتأكيد عليها، وفقاً لما يتطلبه التمثيل المباشر للعالم الموضوعي، قد أسهما في تحويل مساحة النص الى شاشة رسومية تشكيلية تكاد تقتصر – في أغلب الأحيان – على توافق المؤثرات الضوئية وما تنتجه من تناغمات لونية). (8/ص86). فتنمظهر بنية النص الانطباعي بنظماً لونياً متمازجاً عبر العلامات – الأشكال التي تتحرى عن الضوء وحرارته الدائمة وفقاً لمتغير الزمن.

لم تعد علامات النصوص الانطباعية ترديداً لعلامات المرجع الواقعي بصفتها الايقونية الثابتة. (وعليه تحول العالم الممثل مع الانطباعية – بالرغم من سعيها المطلق لتخطي الواقع والتقاليد المتوارثة – في بعض النصوص الى سطح ذي بعدين (ثنائي) كما تحولت علامات الأشياء الممثلة الى مجرد بقع لونية، وفقدت الكثير من وضوحها (ايقونيتها) – ولذلك قدمت الانطباعية معطيات جديدة بالقول إنها أسست نقطة انطلاق – ومنطقاً لتحولات كبرى – لتقصي ما زال متتابعاً أسهمت فيه لتغيير الأساليب الرسومية القديمة، وإعداد لغة رسومية جديدة. (8/ص86).

على أعقاب أطرادات الحركة الانطباعية تجلت إرهاصات الانطباعية المحدثه التي شرعت لنفسها بالقول بأن الانطباعية لم تشكل مدرسة حقيقية ذات منهج واضح، الأمر الذي أدى الى اختلاف الآراء والتباين في الأسلوب، فانبثقت عن الحركة الانطباعية مستويات متعددة في الخطاب الرسومي، أسسها، (سواره/سيناك/ رودون/ انجران) واعتبر هذا الحدث بمثابة خطوة جديدة نحو تمجيد التشكيل الرسومي وانعناقه من السياق السائد.

فقد استعارت النصوص الرسومية للانطباعية المحدثه، الطروحات العلمية وتناولتها من جديد بهدف الوصول الى انطباعية علمية تلي ما هو مجرد حدس وانطباع. وتمسكها بتطبيق القواعد العلمية والمطالبة بالعودة الى قوانين الواقع الطبيعي والمنهج العقلاني. (8/ص82) فأن ما جاءت به نصوص الانطباعية المحدثه يؤكد مقولة إسقاط العلم وأبحاثه على الأنظمة الرسومية، مما فتح آفاق البنية التعبيرية والدلالية للنصوص المحدثه. فالتحول في اتجاه العقلانية جاء لمحاولة إنقاذ النصوص الانطباعية من حسية التمثيل، والإقدام بمعالجة النص الجديد بتقنية تعتمد التطبيق المنهجي للاكتشافات العلمية لعناصر الضوء واللون.

تعامل الانطباغيون الجدد مع الوحدات اللونية واحتوائها كقيمة فعلية وليس كانبطباع أو كسراب ذاتي ينتج من تأثير الحواس كما في السابق فلم يتحولوا الى مطبقي نظريات الانطباعية المحدثه. (37/ص19) ولذلك حولت النص الانطباعية المحدثه اكتشافات الانطباغيين الى منهجية تطبيقية في المعالجة والاشتغال.

وعلى الخطى العلمية التي تقدمت بها النصوص الانطباعية، والوصول الى البنية اللونية- الضوئية، وقانون التباين المتزامن باستخدام الضربات اللونية المستقلة أو المجزأة وفق منهج علمي واضح. عبر مزج الوحدات اللونية الذي لا يتم على الملونة (الباليت) (Palate)، بل يحصل بصرياً في عين (المتلقي/ المشاهد). بفعل تجاور هذه البقع أو النقاط اللونية على سطح النص، ولذلك أطلقت عليها (التقسيمية/ التنقيطية) على هذه الحركة بعد ان حولت الانطباعية قبل نهايتها الى قانون ونظام (8/ص82) إذن تحولت الأنظمة اللونية من تقنية تكتيكية بنائية تعتمد الأداء السريع الى منهجية اقرب ما تكون الى النظام العقلي والقواعد الرياضية كما جسدها (شكل5) لذلك اشتغلت على تجزأت النص وحولته الى بقع من الوحدات اللونية الخالصة وتجزئتها اعتماداً على آلية الإدراك في الإبصار ومزج الوحدات اللونية بصرياً، بفعل التجاور أو التنقيط اللوني المصفوف على سطح النص.

لقد سجلت نصوص (سواره/ سينياك) الرسومية، علامة بارزة في الانطباعية المحدثه*. حيث وصفت النصوص الانطباعية بأنها تشغل بأنظمة تبحث وراء التسجيل الحرف للانطباع. في حين عالجت نصوصهم البنية الموضوعية على أساس نظام رياضي يضبط معه النظام العلانقي اللوني بشكل منهجي،

* - لعل الانطباعية المحدثه وتقنياتها التنقيطية، لم تكن هدفاً فنياً (لسواره) الذي هدف بالدرجة الأساس الى خلق مفهوم هارمونية الأسلوب الخالد. فلو عاش (سواره) لفترة أطول لقدّر له أن يصبح أعظم فنان حديث، لأن أحسن العناصر في تصوير اليوم (الصورة الناطقة (T.V)) مرتبطة بما قدمه سواره. (112/ص33).

حيث شكلت النصوص تجزئة للقيم اللونية بمجاورتها وإثارة الانتباه نحو ميكانيكية الإدراك البصري). (لذلك أوجد ثابتة لا تتغير في شكلها أو حجمها؛ على أن لا تفقد الترابط السطحي ولا تفقده؛ الموحد للنص. فقد ظهرت هذه اللمسات الحيدانية عند (سواره) بشكل جلي، وعلى شكل نقاط). (37/ص 26).

ومع نصوص (سواره/ سينياك) تتوضح أهداف الانطباعية المحدثّة كإعادة البناء والتكوين، والتقيّد بمظاهر (العلامات – الأشياء) ومقاييسها وأحجامها وأشكالها. لذلك (أحدثت التقنية التتقّية رفع الحاجز بين الواجهة والخلفية على السطح الرسومي من خلال تألف الضربات اللونية ذات الأنظمة المتضادة والمتجاورة) (109/ص 142) وعليه عزز ذلك هيمنة (الكتلة) وبالذات الكتلة البشرية التي تحولت لديها إلى بقع لونية مبسطة ومجزئة في فضاء يسبح في الضوء والنور. لتبيح الكتلة لنفسها الذوبان والانعقاد من تشكيلها المادي، لذلك أصبحت تردّداً لطول موجي متذبذب.

أطلقت الرؤية الفنية التي أحالت سياق المرجع الموضوعي (الواقعي) إلى نموذج فريد من نظم التناغمات اللونية. فلو تعرضنا إلى نص (سواره) الرسومي (شكل/40) فتراه يصور بنية مكانية (المشهد/ منظر) طبيعي، يضيف على علامات النص ودواله مساحة إيهامية ومتماهية في تنويع وحدات المشهد وعلاماته، باستخدام المنظور اللوني المتناغم وفق الآلية العلمية القائمة على ثنائية (الحركة – الثبات) والذي يشتغل على اختزالية في الوحدات اللونية من خلال تحليلها ضمن منطق رياضي وبطريقة تتقّية التي أخذت معها العلامات والدوال في لمسات نقطية حقيقية بدت وكأنها متلاشية. (فإنّ تسربات التصميم المنسق المدروس التي فعلها (سواره) فالوحدات اللونية لم تعد مرشقة تلقائيه. بل صارت خاضعة للحظة مدبرة يسيرها تأمل صارم في البناء والتصميم). (37/ص 37) فصارت السطوح تجزأ إلى لمسات نقطية من الوحدات اللونية. فتحتفظ قيمة الألوان وحدات النص وعلاماته، كما تحرص على إبراز أشكال الأشياء الحادة والواضحة.

ومع هذا فالنظام الرسومي المهيمن في نصوص (سواره) قائمة على التشكيل الذي تتخذه الوحدات والعلامات وعلى البنّيات اللونية المتناغمة، والمتدرجة في الفضاء المحيط، لذلك يشتغل وفق تقنية قائمة على تمثّل العلامات عبر الجزء وصولاً إلى الشكل المتشابه. (ففي الرؤية الأولى (شكل/40) نجد عدداً كبيراً من المكونات المثلثة (خاصة بين الشخصيات) التي تشتغل في تقابلات مكونة عناصر أساسية لنظام الدوال الرسومية. الممثلة بالوحدات اللونية وتولداتها). (33/ص 72). مؤه النص حضور المضمون واشتغل على آلية بنائية قائمة بذاتها، أي على لحظة زمنية دائمة التحول وسريعة الزوال بالاعتماد على المفاهيم الفيزيائية... فلم يعد المعنى منبثقاً من المضمون بل من علاقات النص اللونية ذاتها. لذلك جسد النظام اللوني المجزأ للعلامات إلى معيّنات صغيرة لإيجاد نوع من العلانقية بين وحدات الفضاء المحيطة، والأشكال. وبالتالي فتح زمن النص من خلال إذابة العلامات والأشكال في الفضاء المحيط.

لعل ما تناولته النصوص الرسومية للانطباعية المحدثّة – من موضوعات الانطباعية السابقة ومضامينها – إنما كي تعالجها بتقنية جديدة، فتجعل من الموضوع صيغة رياضية وتضبط معه القيم اللونية منهجياً، بحيث يتحول النص إلى وسيلة استعلامية حول الموضوع من دون الإشادة بأي شعور بعيداً عن التأثير والإيحاء. (8/ص 83). أي أن الوحدات اللونية بما اكتسبته من قيم ثابتة ذات طبيعة تجريدية، فعوضت بتطوير الفضاء الرسومي القائم على تجزئة القيم اللونية وتقابلها حسب منهج علمي، وقد وجهت التركيز على ميكانيكية الإدراك البصري، وجعلت من الرؤية عملية معقدة تتطلب من المتلقي مشاركة فاعلة، وتسهم في الانتقال من النص المعتبر انعكاساً لعالم مرئي، إلى النص الذي بات مجرد مساحة قائمة بذاتها، تعبر عن واقع لا يعيدنا سوى إلى نفسه. ومهدت هذه الرؤية العقلانية وأوجدت لها صدى وامتداداً في المحاولات التي أدت إلى التجريد، من حيث أن زوال الموضوع أو تحوله إلى مجرد مسوغ للرؤية أو التأليف الرسومي.

2- الرمزية (Symbolism) :

تتداخل معطيات الحركة الرمزية مع بعض تيارات الرسم الحديث. إذ لم تتوضح أطرها العامة لما أسبغ عليها طابع الشمول والاتساع في ضم المنظومات التعبيرية، إلا أنها زجت عنوة تحت مصطلح (ما بعد الانطباعية) والذي أراح معه الثقل الأكاديمي الواقعي.

لقد ارتبطت الحركة الرمزية الرسموية في بعض مراحلها* بالخطاب الأدبي والشعري ذي التأثير المباشر عليها. لذا " بدت الرمزية في الفنون التشكيلية وكأنها – تستتر خلف الحركة الأدبية وتنقاد لها، حتى ان اختيارات بعض المصورين لموضوعاتهم كان يتم من خلال الأدباء، الأمر الذي بات يشكل نقیضاً للانطباعية ". (8/ص 98) فضلاً عما الهمهم ذلك إيجاباً بتداعيات الخطاب الأدبي وتطلعاته النقدية والبنائية. عدت الرمزية من الحركات التي اشتغلت على منظومة علامية عارضت معها النزعة الطبيعية وبعض مظاهر الرومانسية في الجانب (الأدبي/ الشعري). وأتبع في التمثيل الرسموي مبدأ المحاكاة الصورية (الايقونولوجية) المتجسد في طبيعة علائقية يسعى عبرها الى توظيف لغة بصرية تستثمر مفردات علامية تعيد الإعتبار للأساليب الفنية القديمة التي أوجدت فيها مادة ملائمة للبحث والتعبير عن الصورة الحلمية، لذلك عدت الرمزية كرد فعل ضد العنصر الطبيعي أو العقلي السائد آنذاك. ولكي لا تفقد الرمزية قيمتها أو معناها، ينبغي ان لا تستخدم منظومتها العلامية (التعبيرية) بطريقة واعية وبمساعدة (الفكر/العقل)، بل ينبغي ان تستند بالحدس والفعالية الغرائزية. (112/ص 26). لذلك تمرحلت الأنظمة العلامية في النصوص الرسموية الرمزية تبعاً لتعدد مراحلها**.

جاءت أغلب نصوص الرمزية رافضة للتقاليد والأنظمة الرسموية الأكاديمية ودائبة في البحث عن التجدد الذي أصبح نسبياً في أغلب نصوصهم، حيث عبرت بوحداتها العلامية ورموزها مضامين تستنفر القوى بالعودة الى جمالية العصور القديمة (اليونانية – الشرقية) والتي توجهت نحو تجسد اللامرئي في النصوص الرسموية. فجاءت نصوص (دوشافان) لتصور عالماً مثالياً صيغ في وحدات شكلية فنية ولونية هادئة تجمعها بنية تركيبية ساكنة. فأصبح النص مسطحاً رسموياً لتجربة الفكرة (السامية – المثالية). (8/ص 100) فأخذت على الحركة الرمزية بأنها أكسبت الوحدات العلامية قيماً جديدة من خلال زجها في منظومة علائقية جديدة تخفي معها دلالات ومقاصد رمزية من خلال منطلقاتها للبحث عن القيم الجمالية والرمزية والمثالية، مما أخذ على النصوص التكلف وأثقالها بوحدات تبرز الإحساسات الذاتية وملء اشتراطات التجسد الرسموي الصوري. كما يصادر التأكيد في الحركة الرمزية على أهمية المصادر اللاواعية في التمثيل العلامي وتجسيده الرسموي. وإثارة ملامح الرؤى الخيالية لتمثيل الخطاب الجمالي والعمل على تفعيل الثنائيات (المتقابلة – المتضادة) كالرفاه والابتذال والقلق والانفراج الخ... ومثلتها نصوص (أنسور) الرسموية.

كما أثرت إسهامات (بول غوغان) – أحد أبرز ممثلي الحركة الرمزية – في أغناء وتعميق آفاق الفن الغربي، بشكل عام والرسم بخاصة. فأصبح الرسم الحديث مديناً بالكثير لرمزيته الذي كان الملهم الرئيس لروح الميل الديكوري في نصوص الرسم. (112/ص 26-27). فقد حاول (غوغان) في (شكل/34) ان يكسب وحداته الدالة (الخط واللون والشكل) دلالات رمزية خاصة من خلال التعالقات البنائية التي تصور مضامين ما فوق الواقعية على اعتبار ان علاماته تتخذ جميع صيغ اصطلاحية، لا تنقيد بالاشتراطات التقليدية.

كما رافقه في البحث والتقصي عن العوالم الحلمية واللاواعية زميله (إميل برنارد) في (البونت أفن) حيث وضعياً صيغة (المثالية التأليفية الأكثر ملائمة لترجمة الرسموية للفكر الرمزي بمظاهره الأسطورية

* - فنشكل مفهوم الرمزية تحت تأثير عدة اتجاهات في الفكر والفن (مثل فلسفة كاسيرر وفلسفة الفنون الشرقية) كما أسهمت كتابات (وايتهد) من الناحية الفلسفة في تعزيز منطلقاتها والذي يعرف فيها الفن كعملية عرض رمزي للأحاسيس. (117/ص 25) وكذلك للتجربة الإدراكية المباشرة للعلامات الصورية.

** - تطورت الحركة الرمزية – على الصعيد الفني – من خلال معطيات عدة مراحل منها:-

1. جماعة ما قبل الرافائيلية الأنكليزية. والتي مثلها (ميليه/ هونت/ روسيتي/ فرنان كنوف).
2. الاتجاه المثالي في الحركة الرمزية، والذي مثله (كاربير/ دوشافان/ ماري/ وماكس كلنغر).
3. الاتجاه المنسق من داخل الحركة الرمزية 1870 والذي مثله (ارنولد بوكلين/ غوستاف مورو)
4. الإسهامات الرصينة لبول غوغان وإميل برنادو). (للمزيد راجع 8/ص 99 وما بعدها)

والصوفية والحلمية. وقد أتبع (غوغان) هذه الرؤية والصيغة في جزء كبير من نصوصه الرسومية (شكل/41) التي وجد فيها بعض شعراء الرمز بياناً للرمزية على صعيد النص الرسومي – فيما يقابل بيان الرمزية في مجال الشعر كما نشره الشاعر (جان مورياس) (للمزيد راجع: 8/ص98). تصدى (غوغان) – ضد منهج الانطباعين – على اعتبار أنهم لا يرون سوى المادة بالعين من دون الفكر، مما دعاه الى اللجوء الى نظام رسومي جديد ينهض على تجزئة وجوه الشاشة الرسومية وعلى الخط المحيط بالمساحات اللونية والفصل بينها، وعلى استخدام الوحدات اللونية بطريقة جديدة تسهم في التعبير عن الفضاء الرسومي من دون الاستعانة بالوسائل التقليدية. ومع الطريقة المعروفة (بالقواطعة) تحول الى مساحات لونية مسطحة، غير مجسمة، تحدها خطوط عريضة واضحة. وعليه يلغى المنظور العلمي التقليدي ويتحول الفضاء الرسومي الى مسطح أو مسطحات ثنائية الأبعاد، كما تتحرر الألوان من القوانين البصرية وتتحول بدورها الى ظاهرة عقلانية (أشكال اصطلاحية)، فالوحدات اللونية في نصوص (غوغان) هي ليست الألوان المنقولة من الطبيعة، بل هو اللون الاصطلاحي غير المشترك بمحددات تقليدية. كما تسهم الوحدات الخطية بها في التعبير عن اهتمامات رسومية جديدة تسعى الى تخطي أطر الفضاء التشكيلي النهضوي. (8/ص102) وهكذا اسهم (غوغان) وآخرون في تحول الفضاء التشكيلي. فلا تقتصر الألوان الاصطلاحية – كما مارسها (غوغان) – على كونها مادة رسومية أو أجمالية، بل وحدات تعبر عن قيم دلالات ذات طبيعة رمزية، فالتمثيل الرسومي المسطح الثنائي الأبعاد هو تجاهل للفضاء الحقيقي ذي الأبعاد الثلاثة، وألوانه الاصطلاحية الخالصة مثلت انعكاساً لعوالمه الخيالية والحلمية. فما بدائه (غوغان) في حدود نضج الروح الديكورية وما تلاه من الجماعات (التركيبين/ الفن الحديث)، أصبحت من مصادر التطور التي شهدها الرسم الحديث.

استطاع (غوغان) ان يقدم مفهوماً للبناء النص ولعلاقاتها بما يمثل مرئياً كان او لا مرئياً. وبلا شك انه قد استعان بمرجعيات سياقية تقع خارج عالمه الغربي (كالفن الياباني والشرقي المصري القديم وفن جافا...) الا انه وفق في استخدام وتفصيل (علامات/ مفردات) جديدة وإعادة تنظيمها وفقاً لما يتطلبه التعبير الرمزي. (8/ص102 - 103). وقد يلحظ رغم تباين الأسلوب بأن (مونش) – قريباً من (غوغان) – قد بلغت معه صيغة التأليفية كامل بعدها الوجداني، فالكثافة الخطية واللونية في أعماله (شكل/42) تعكس بدورها حالة نفسية وتعبير عن قلق داخلي عميق. (8/103).

كما تمثل محاكاة الطبيعة في الرمزية منطلقاً الفكر الى الحلم، فدور الرمزية – التي سبقت الحركة الانطباعية وعاصرتها وامتدت بعدها حتى أوائل القرن العشرين مع بعض ممثليها (رودان/ كاريير) – هو ما كانت تسعى اليه من أجل تقارب الفنون (الأدبية، الفلسفية والعلمية) وتلاقيها. فمكنت الحركة الرمزية وبعض تياراتها من تحديد الأطر الزخرفية للحياة وفي التحرر من عبء تقاليد الماضي. كما جاء به (الفن الجديد). فقد تبلورت مفاهيم الرسم الحديث التي أوجدت تعبيراً لها في حقل الفنون التطبيقية. التي يبرز فيها العنصر الديكوري، وخلال (الفن الجديد) التي قدمها (وليم مورس) والتي ضمت الفن والصناعة الحرفية معاً، فإن هذه الحركة هي مصدر انبثاق العنصر الديكوري في نصوص (لوتريك/ مونش/ هودلير/ دوشافان).

ولعل من أبرز المنطلقات والمبادئ التي جاءت بها الرمزية على صعيد النص الرسومي والتي تسعى من خلالها الى تنظيم الإحساسات الجديدة، وهي التي عولت بالكثير منها على نصوص (غوغان) في ان على النص الرسومي ان يكون:- (8/ص104)

1. ليس مثالياً (Ideqliste) فحسب – لأن المثالية تقتصر على الانتقاء من الطبيعة – بل يحمل أفكاراً (Ideist) لأن مثاله الوحيد هو التعبير عن الفكرة (Idee).
 2. رمزياً لأنه يفسر الفكرة بالأشكال والوحدات الدالة.
 3. تأليفاً (Synthetique) لأنه يكتب ويبث هذه الأشكال بواسطة العلامات.
 4. ذاتياً لأن الموضوع لا يعتبر أبداً من حيث هو شيء، بل من حيث هو علامة تدل على فكرة مدركة من الذات.
 5. زخرفياً، لأن التصوير الزخرفي ليس شيئاً آخر سوى تظاهرة فنية ذاتية، تأليفية، رمزية وفكرية.
- ويخلص من ذلك بان الحركة الرمزية بالاهتمام بالبنية المدلولة على حساب الشكل، وتدافع عن الفكرة الموضوعية في الخطاب الجمالي الأمر الذي يعول مرة أخرى على منظومة الوحدات والعلامات التي تشكل هذا الخطاب.

يبحث الباحث الرمزي يبحث عن المظاهر الخارجية لعلاماته ورموزه الجمالية التي تكون أكثر أمانة للحقيقة نفسها من إعادة الخلق المخلصة لتلك الحقيقة أي الصورية. (112/ص 27). فعلى الباحث أن يكون مزوداً بهذه التأشيرية المتسامية، لتدعيم المنطلقات الرمزية التي تتمظهر في نصوص (غوغان) وجماعة البونت آفن والنبيين). (فغوغان) رمزي شعر بالضرورة الملحة لأن يلبس أفكاره أشكالاً وعلامات واضحة وملموسة، لأن يلبسها غطاء جسدياً ومادياً، وتحت هذه المادية تكمن الفكرة (الأساسية والجوهرية للنص) فالوحدات الخطية واللونية ليست الا وسيلة لبلوغ الرمزية (8/ص 104).

لقد تخلى الرمزيون عن التمثيل الرسومي في الهواء الطلق - خلافاً للانطباعيين - وعمدوا على الاستناد الى رسوم أولية تسجل في الطبيعة وتنفذ داخل المحترف - (ولعل (غوغان)) استفاد الكثير من الانطباعيين (ديغا/ بيسارو) لكنه أكد على استقلاليته الفنية بعد حين متحولاً - حسب تعبير بيارد - الى طائفي متعصب). (112/ص 28) - ولذا كان الانطلاق من الأشياء المرئية نفسها بل من الخزين الصوري (الذاكرة)، لا اعتبارها تتخطى ظواهر المرئيات ولا تحتفظ الا بلامحها المعبرة. وكان سعى الرمزين بأن يعيدوا الى الموضوع ليس صورة الظاهرية، بل محتواه اللاعقلاني كما تعكسه هذه الأشكال الظاهرية وتفسره وتنقله الى المتلقي. وهكذا وجد (غوغان، كلمت، مونش) بان التأكيد على المحتوى اللاعقلاني لا بد من الاعتماد على الوحدات الخطية والكونية الصافية، وتمثيل (أشياء/ علامات) العالم المنظور كما يتصورها (الباش/ الفنان) وفقاً لما تتطلبه قوانين التمثيل الداخلي. أي انه لا بد من إعادة صوغها أو تأويلها، لا نسخها، بحيث إنها تعبر عن الموضوع من دون التقيد بالمظاهر الخارجية، لذا قاد هذا الاتجاه الى التحوير، بل الى التشويه الي لجأت إليه فيما بعد التعبيرية والوحوشية (8/ص 105) كما أسهمت في تحديد الفن الزخرفي واعتبرته اللبانات الممهدة لبعض التيارات (كالسريالية وغيرها). وهكذا أصبح النظام العلامي في النص الرمزي قائماً على عدم محاكاة واقعية كلية، بل عمد من خلال الوحدات الدالة التي تشكلها الى زحزحت العلاقات التماثلية مع المرجع الموضوعي للعلامات الرسمية. ولذلك لجأ معظم الرمزين الى الأسطورة والتاريخ لتكتسب نصوصهم الصفة الثقافية.

وعلى أثر ذلك أصبح القول - حسب شارل موريس - بأن " الفن... هو ذاتي في جوهره، وليس مظهر الأشياء الا رمزاً، وعلى الفنان أن يفسره، إذ ليس من حقيقة لهذه الأشياء الا فيه، وليس لها الا حقيقة داخلية ". (8/ص 105) ومدعاة هذا الموقف مناقض للنزعة الطبيعية فالتيار الرمزي هو بنية أيديولوجية واتجاه رفضي للواقعية /المادية/ العقلانية الضيقة، فيتعارض كذلك مع الفلسفة المادية التاريخية والوضعية. فهي رفض لمادية المجتمع جعله التطور شعباً وحط من قيمه، ورفض يترافق مع قدوم العلم والتقنيات الحديثة وازدهار وهم التقدم، ثم رفض النظريات الجمالية الساعية الى تكريس عبارة الواقع وعوائقه المادية. فالواقع كما يراه الرمزيون لا يقتصر على المادي بل يتخاطب ويمتد الى الشعور والتأمل الباطني. ليلبغ دلالاته السامية، وقيمه الروحانية الكامنة خلف الظواهر. لذلك تدين الرمزية الجمالية الواقعية وترفض الخضوع للقانون الأكاديمي. لا اعتبار ان الرسم لغة فيزيائية تتألف من (العلامات/ الأشياء) المرئية كلها. (8/ص 106) لذلك نجد ان الرمزية تشكل اتجاهاف رافضاً للسياق السائد، ويسعى الى كشف عوالم ما ورائية عبر أنظمة علامية رسمية تذهب الى ما فوق العالم الواقعي، بل الى عالم مستقبلي ومتجدد. ولهذا ذكر (غوغان) (وجوب البحث والتقصي في التعبير الرسومي عن الإيحاء وليس الوصف) (112/ص 27) فدعت الضرورة الى العودة الى القوة البدائية لتتجسد الفكرة بوضوح أكثر عمقاً. فقد شيد (غوغان) في نصه الرسومي (شكل/34) في نظام علائقي لعلامات وموحدات دالة تتوزع على سطح النص. ذات مرجعية تشخيصية وواقعية غير تفصيلية بمطابقتها الأيقونية. تتراكم في وحدات شكلية تقابلية تتمحور حول بنية الحوار السردى للنص. وتظهر وحداته الخطية واللونية في تضاريس النص عفوية الشعور البدائي على مستوى التشكل العلامي.

فكانت نصوص الرمزية تطمح الى تخطي الواقع بالمنظومات العلامية التي رسختها لبلوغ معان ودلالات خفية، وهذا ما يفسر التحول المتصاعد والانتقال من الاستعارة الى الرمز، وبالتخلي عن الموضوعات المعقدة لصالح موضوعات مبسطة تصبح معها الوحدات الشكلية واللونية من العناصر الأساسية المباشرة المعبرة عن حقيقة داخلية. فأصبح هناك تحول في تشكّل النظام الرسومي. فمع (غوغان) أصبح هناك تحول في بنية الخطاب الرسومي الرمزي من خلال زحزحت فروض الاشتغال الانطباعي، حيث ابتعدت نصوصه ونصوص الرمزين عن تمثيل الأشكال الحسية واقعياً، والاعتماد على اختزال وتبسيط

الأشكال الحسية واقعيًا، بالاعتماد على اختزال وتبسيط الأشكال العلامية، وتصعيد الروح البدائية وإخضاع المنظومة الرسموية كطابع رمزي.

3- الوحوشية (Fauvisme) :

على أثر التداعيات التي منحتها نصوص ما بعد الانطباعية، جاءت مواقف وميول مغايرة للرؤية الحسية تجاه بنية الشكل وتجلياته. أسلبت معها هيمنة المقولات العقلية واستبدلتها بنظام الذات الحر وسطوته، من خلال تعميق فاعلية الأنظمة الدالة اللونية والخطية واتساع مساحتهما في النصوص الرسموية. أثرت تداعيات النزعة الرمزية التي جاء بها (غوغان) بشكل أو بآخر في معالم الأنظمة الرسموية للرسم الحديث؛ الذي (أصبح من مزاياه الأساسية تفجير المديات اللونية التزيينية المسطحة، لذا تحلقت جماعات حول معطيات هذه النزعة، أتسمت بضرارة ألوانها الصريحة المعبرة عن أشياء لا تتطابق مع ألوان الأشياء (العلامات) في العالم الخارجي، لذلك هي وحدات لونية غير وصفية. بل هي ألوان تزيينية، تُختار لتلائم فيما بينها كمنظومة موزعة بشكل ما على سطح النص. فالوحدات اللونية توفيقية تنقاد لذات (الباش)، أكثر من إشارتها إلى حيثيات الواقع الخارجي). (37/ص 40) لذلك تشغل أنظمة العلامات بآليات مطاوعة للذات وإيقاعها وتضادها لتهيمن على بنية الخطاب الرسموي، وما أحدثته هذه التحولات الدخيلة على السياق الفني في إعلان حركة رسموية مثل الوحوشية.

أعلنت الوحوشية بدءاً الأنعتاق من فروض المنهجية المتمتة للانطباعية والفن الجديد. والابتعاد عن الاشتراطات الأكاديمية، وإعلانها كثورة ضد القيود الصارمة لدى الانطباعية المحدثه، واللجوء أخلاقاً لهذه المقولات – إلى البنيات اللونية (الصافية والصارخة) كما مثلتها نصوص (فلامنيك ودوران وماتيس وماغوان). والتعويل عليها لأنها وسيلة للتعبير العفوي والمباشر الذي اعطف بهم عن التزامات التأليف والتحول إلى آليات الرسم المبسط الذي مكنهم من التعبير المباشر الأكثر عنفاً. (8/ص 117) إذاً لجأت النصوص الوحوشية إلى اعتماد بنية الألوان (الصريحة البراقة) كعلامة بارزة.

كما منحت الوحدات اللونية طاقة وجودية للسياق الطبيعي، فاستبدلت بنية اللون الفيزيائي – في نصوص الانطباعيين – إلى بنية لونية أكثر تعبيراً – من حيث ما يمثلته الاشتغال الرسموي بالعودة بالنص إلى الفطرية وتلقائية التعبير وحرارية وبدائية الأسلوب، ونصوص الوحدات اللونية الصريحة.

ولعل ما جاءت به الوحوشية من الممارسة والتجريب لم يكن بعيداً عما قد توصلت إليها بعض نصوص (غويا/ تيرنر/ فان كوخ/ مونش/ أنسور/ غوغان وغيرهم) (8/ص 118) لذلك قد تأصلت التجارب الرسموية من خلال آليات الاشتغال ضمن النظم الرسموية للوحدات الدالة. ولعها ألفت نتائج هؤلاء الفنانين بظلالها على ما توارى في آليات اشتغال الوحوشين عبر استدعائها كمرجعيات اشتغال وتجريب على الصعيد الرسموي.

تمظهرت وحدات النصوص الوحوشية على أساس ومبادئ الدوافع الغريزية التي تكشف عن البنى الضاغطة من صراع قائم بنى الفكرة المتحررة التي تهدف إلى البساطة والنقاء وإلغاء القوانين وتحطيم الخطوط التي جرى الاشتغال عليها سابقاً لتتشويه (الأشكال/ العلامات) وبين ما ينوء تحت ثقله من ضغوط اجتماعية (145/ص 109) كما حطموا بنية الشكل لصالح أسبقية التعبير المرتجل.

فقد هيمنت معطيات التعبير التلقائي المباشر والاهتمام ببنية الفكرة التي يجسدها نظام الشكل الدال المبسط ذو الوحدات الخطية المرسومة بسرعة وبدون تعقيد، على أغلب نصوصهم الرسموية. وأخذ النظام اللوني الذي طان عفويًا، يدعو بنية الشكل ويقوم مقام الخطوط في تحديده، وهو لون اصطلاحى (معجمي) مستقل على الصورة الظاهرية التي أخذت صفة الإشارة ووظيفة أكثر شمولية، والذي وضع مباشرة دون تخطيط مسبق للمساحة التي سيشغلها. (9/ص 87).

لعل الكل تحلق حول اللون الحي الممتلئ، وحتى الذين كانوا ميالين للبنية الخطية فقد صار الخط عاملاً لونياً تزيينياً يشترك من أجل دعم الوحدات اللونية وتعريضها، مثلما تناولها (ماتيس) حتى أصبحت البنية اللونية تفيض بحيوية خاصة تتعدى الحدود الرسموية للانفلات إلى ما هو خارج الوحدات الشكلية. (37/ص 40).

لقد تناول (ماتيس) الوحدات الشكلية وحملها بطاقات تعبيرية، من خلال تأكيده على أهمية الجانب التعبيري للألوان، فالتنعيم والتنويع هو ما يعبر عن شعوره وأحاسيسه وبالتالي تتحول الوحدات الشكلية اثر هذه المعالجة البنائية للون، فما يريد ان يعبر عنه هو تكثيف الإحساسات الى مدركات وتكثيف المدركات الى أشكال لها دلالاتها وأنظمتها الدالة، فالتنظيم الكلي للوحدات الشكلية وفق هذه المعالجات البنائية وطرق الطرح ما هي الا تنظيم لنزعات تعبيرية. (76/ص101).

كما لم تصعد الرسوم الوحشية من حدة هذه الألوان والأشكال، فمعها الإرهاصات الوحشية انفجر الطباق بين الوحدات اللونية والتشكيل (الرسموي)، بين لون الأشياء (العلامات) وشكلها، في عملية ثورية ترفض الحدود والمحددات التي تلزمها، وتطالب بمهارة الصيرورة الدائمة المتجددة. وبالتالي فك الرباط بين شكل الشيء ولونه، لذلك تمتد الألوان وتنقلص وفقاً لحيويتها الذاتية كما تنطلق الخطوط وتتجاوز في حركاتها مع الألوان وتقاطع معها. فلم تعد العلائق البنائية خاضعة لعلاقة الشكل بلونه، بل لعلاقة تنسيق ونظام يوازي بين حركتين مستقلتين متناغمتين. (37/ص40). وبلا ريب منحت الوحدات البنائية حرية واسعة وأبعدت عن مقاصدها بالعالم الخارجي (بقواعده الأكاديمية) كلازمة ضرورية في الاشتغال والتطبيق، وللتدليل على ظلال الأشكال استخدمت الألوان الباردة وأيضاً استعمال الوحدات اللونية الأرجوانية والحمراء أحياناً. ولم يلجأوا الى الألوان المكملية نظامياً بل اعتمدوا تعارض المتجانسات غير المألوفة، من دون ان يعيقهم ذلك التنافر اللوني أو النغمات الصارخة. فقد مثل التأليف بين الألوان المتنافرة النظام المهيمن في نصوص الوحشيين (الرسموية).

ولقد ألفت هذه المسوغات بتداعياتها الى رفض مبدأ التظليل كلياً، ولكي تشير الأشكال في البنى النصية، مما جدا بهم الى التعويل على الوحدات اللونية والخطية التي كانت ملونة أيضاً وعدم الاكتراث بتحديد الأشياء المتمثلة رسمياً بدقة. (122/ص66).

وهكذا النسقية اللونية من علاقتها بالعالم الخارجي والقواعد التي كبلت بها أسلافهم : لذا منحوه فضاءً أكبر مع الاهتمام بالخط أيضاً، فعلى غرار الابتعاد عن مبدأ التظليل أزداد الضعف في بنية التجسيد، فالظلال هنا أوجدت مجالاً يسمح لنظام الألوان الباردة. فعمد (ماتيس) -مثلاً- في نصوصه الى استعمال الألوان الأرجوانية والأحمر بدلاً من استعمال الألوان المكملية، ووظف بنيات لونية غير متجانسة من دون ان يثير ذلك التنافر أي شيء. إذ لقد " تخلص معظم الوحشيين - فجأة - عن الألوان الصارخة، واستبدلوا بها ألواناً جديدة أقل إثارة، كالبنّي والأخضر الفاتح والأزرق الغامق، ولجأوا الى الأشكال التأليفية ذات الطابع الهندسي ". (8/ص119).

كما أغفل المنظور في النصوص الوحشية عن قصدية مبيتة، من منطلق ميولهم واشتغالهم على بنيات تسطيفية، تأخذ مساحات النص وتحولها الى بنية مستوية ذات بعدين، فضلاً عن عسفهم بالأشكال وإعادة بنائها بطواعية أكثر، قاصدين بذلك العفوية الاعتبارية المعللة بشفرة الدالات، لصالح بنى شكلية ذات دلالات غنائية. ليصبح المرجع المادي بالنسبة لهم مبرراً شكلياً محضاً للتمثيل التصويري. وقع تحت إرغامات السلطة العاطفية والوجدانية. (فأصبحت النصوص تستمد نوعيتها وجمالها وفراديتها من أتون (بواطن) الباث الداخلية، من عنى التجريب الرسموي واستعداداته). (37/ص41-42). فأهتم النص الوحشي بالقيم الجمالية المنوطة بالمساحات اللونية المؤتلفة أنياً، بابتعادها عن الواقع وحيثياته، فأصبح المعنى مقترّباً أكثر من واقع الشكل الرسموي ذاته، والنابع من المأساة والألم الذي يعيشه الفرد فيه، فالبناء والتوليف الرسموي بأشكاله وألوانه وتشكيلاته المجسدة للنص نابعة من بنية ضاغطة تحتكم لمخيلة منظمة.

وهكذا أصبحت بنية الشكل الدال تبتعد عن ثوابت البنية الكلاسيكية في موضوعيتها الإخبارية والوصيفة، من خلال البعد الاختزالي في الأنظمة البنائية ذات الطابع التشخيصي، من أجل إظهار نظام اللون الخالص. الذي يخضع لإرادة التشكيل الحر المحمل بنسق الذات لفاعله، فنصوص الوحشيين نصوص خارج إطار النمذجة لأنها تمثل متغيرات النظام الذاتي الحر. فضلاً عن خضوع الأنظمة الى قانون الكلية في النص من خلال إظهار المتجانسات وأنظمة الوحدات اللونية والخطية ولفضائية والمساحات التي أخذت تؤلف بنية تشكيلية تسطيفية. (145/ص111).

لقد رسخت نصوص الوحشيين ومنها نصوص (ماتيس) هذه المقولات، فقد جسد نص (ماتيس) (شكل/18) الوحدات الشكلية (كعلامة المرأة) ووحدات لونية متمثلة بألوان هيمنت على سطح النص (كاللون الأحمر) الصافي، الواعد بسياق خارج إطار المعرفة الطبيعية، لذلك نسج النص من بنية مسطحة ذات لون

صريح أستمد مرجعيته من الذات الداخلية لينتقي ما يدلل عليها، فذكر (ماتيس) " ان انتقائي للألوان لا يرتكز على أية نظرية علمية، انه يرتكز على الملاحظة وعلى شعوري ومعاناتي وحساسيتي أنا ". (37/ص 19). كما ساهمت الوحدة الفضائية بسكونيتها في النص وتفاعلت كحاضنة تسطيحية تحيي العلامات الشكلية التي شغلته، والتي تماثلت في السياق الكلي للنص. فأبتعد النص الرسموي عن التمثيل وتجسيد المظاهر الموضوعية، واستدعاء أشكال مجردة من حقيقتها الموضوعية (صفاتها الأيقونية). فقد " لجأؤ الوحوشيون وبضمنهم (ماتيس) بهدف الوصول الى تعبير مباشر وأكثر عفواً، الى الرسم المبسط ". (9/ص 76).

اهتمت نصوص (ماتيس) بالنظام اللوني القائم على التضادات والأنسجامات، والبنى النصية التركيبية القائمة على نظاماً علائقياً بين الوحدات المهيمنة والأخرى مصاحبة لتمثل السياق العام. فحرر نصوصه تراجيديا اللون ضمن منظومة علائقية أسلبتة من حيثيات الواقع الموضوعي. فثمة هيمنة للأنظمة اللونية والخطية الملونة الممتدة باتجاهية مرنة سوغت معها البنية الرسموية من خلال جدل الأنظمة اللونية والخطية المتصارعة على هيمنة الدوال النصية. فاهتمت النصوص الوحوشية ببنية الشكل من خلال استخدام اللون الصريح للوصول الى نماذج شكلية خالصة – لا اعتبارها الوحدات المهيمنة – فحمل النص بثقل وتحويل الاحتفاء بالمظاهر الاجتماعية ونشوتها عبر تشكلات شكلية ولونية تفعم بالحيوية والنقاء والعفوية.

ونخلص مما تقدم الى ان الوحوشية بلغت أهدافها من خلال النظام الرسموي القائم على تصعيد عنف اللون وقوته. ثم توصلوا الى اكتشاف الخط الإيقاعي من خلال تدرجات النظام اللوني وشده، أي عبر البنية اللونية. من دون الاستعانة بمحركات العقلية ونظام المنظور اللوني والخطي لتحل بديلاً لها عفوية التعبير لإعلان إرادة النص خارج الضغوط العقلانية الموضوعية، لقد استبدلوا ببنيات لونية وخطية ذات دلالات تعبيرية، موظفين عفوية الأداء وتلقائية التعبير الرسموي (التشكيل) لكن مع تأثيرات (سيزان – بيكاسو) والفن الأفريقي، تراجع تمثيل النصوص الوحوشية الى أشكال من الفن أكثر تقشفاً ورزانة وأسهم بعضهم فيما بعد – أمثال (ماتيس ودوران وبراك وفرتيز). الى جانب (بيكاسو) في التمهيد للتعبيرية.

4- الحركة التعبيرية :

انبعثت التعبيرية* كحركة فنية لتجسيد رؤية تعكس مفهوماً جديداً لأدراك وقائع العالم ومظاهره، مؤكدةً بذلك على التلقائية – تلقائية النفس البشرية – الأنية التعبير اللوني وتمائلاته رسموياً، المحمل بطاقات تحايثية مكبوتة، تصدح بالتمثيل الرومانسي للمنظومة الرسموية. المعبرة عن أمزجة السياقات المحيطية (البيئة) وتشاكلاتها**.

لقد تجلت بوادر الحركة التعبيرية، كرد فعل ضد الانطباعية – التي عولت على الحس المباشر – ولعل ما يؤخذ على انبعاث ونضوج التعبيرية كاتجاه ومدرسة في الفن الألماني الحديث الى الفنان (فان كوخ ومونش) اللذين يعتبر نتاجها كملهم لفن ألمانيا. لذا تعد نصوص (مونش) الانطلاقة والبداية للمدرسة التعبيرية، وذات التأثير الكبير في الفن الألماني الذي يدين لنصوصه وفنه حمايته من تأثيرات ما بعد الانطباعية، وفي خلق آليات اشتغال تتلائم وعبقرية الشمال التي هي على النقيض من الليونة والنعومة – الذي امتاز به الفن اللاتيني – وميوله ذات الطابع التأملّي الفكري. فقد أكد (مونش) في (شكل/42) (على الوحدة الانفعالية في المنظومة التعبيرية وحضور العنصر الحسي الإنساني وكذلك تفضيل البنية الخطية على التنعيم اللوني)، ولهذا يمكن تلمس محاولته لتحديد الطريقة الجرافيكية وجعلها واسطة للتعبير عن القيم

* - التعبيرية: هي – بالمفهوم العام للكلمة – طريقة خاصة في التعبير، انبثقت في مختلف مراحل التطور الفني، بدءاً بنتائج كهوف العصر الحجري وحتى التعبيرية التجريدية في الخمسينيات من القرن العشرين... فالتعبيرية هي، أذن، تلك الظاهرة الناجمة عن تداعيات التحول المعرفي والجمالي وهذا الموقف المتشدد من الواقع بهدف تغييره. (8/ص 119 – 120).

** - مع تأثير مقولات المدارس الفنية، يؤخذ على ان من الشمال والذي تنتمي إليه التعبيرية الألمانية ينبعث من نفسه (فنان/ إنسان) الشمال والميال الى الاهتمام بالعالم الداخلي والتأمل الميتافيزيقي الرافض لتقديم العالم وأشياءه كما هو). (117/ص 36) ولئن كانت التعبيرية، تتطابق مع الفن والسياس الثقافي الألماني، الا أنها ليست ظاهرة محددة جغرافياً، بل أنها عالمية في القرن العشرين، لذا نجد ملامح التعبيرية تمتد في نتاجات الكثيرين من الوحوشيين والمستقبلين والتكعبيين. (8/ص 120).

الروحية والسيكولوجية. فاستمت نصوصه بالفخامة، حيث تغلق الوحدات الخطية المستويات المحددة من ناحية البنية الشكلية على اللون، وبالتالي تكون محدودة بقوة منظمة من الناحية البنائية تأخذ العمق والجو للأشياء التي لا تزول. (112/ص 34-35).

فضلاً عن تأثيرات (فان كوخ) المصدر الأول للتعبيرية، المنتمي للعالم الشمالي لما تتجلى فيه العلامات في نصوصه الرسومية من تسجيل عفوي ومباشر لإحساسات إنسانية تصل إلى أبعد حدود المأساة، وهو إذ يلجأ بالضربات اللونية الأكثر انفعالية، لكي تعبر عن الحالات النفسية، متخطياً بذلك كل مفهوم وصفي للعلامات والأشياء المرئية، ومدركاً القيم الرمزية والتشكيلية للوحدات اللونية الصافية في عملية الإحساس المباشر والتعبير عنه رسمياً. (8/ص 124). إلا إن الحركة التعبيرية تبلورت مفاهيمها واكتسبت معناها الواضح تحت تأثير نتائج (مونخ) الرسومية وهكذا مهدت نتائج الفنانين إلى الحركة التعبيرية.

فكان (مونش) " الفنان الأكثر اعتزلاً وميلاً إلى التأمل الباطني، تعبر عن الم نفسي عميق يتحلى فيما تناوله من موضوعات على علاقة (بالحياة الدنيوية). كما يتجلى فيما اختاره من وسائل تشكيلية ملائمة. وهي أيضاً تعبر عن الشعور بالهواجس، وعن تمسك الفنان المريض بإحساس باطني غريب، وتعلقه بالرؤى أو التخيلات المثيرة للقلق والانقباض ". (8/ص 124) وقد تماثلت أيضاً نصوص (أنسور) الرسومية مع هذا العالم الخاص، في نتائج كادت تقتصر أنظمة العلامات فيها على مفردات تشكيلية مثل الأقنعة والأصداف والهياكل العظمية المعبرة عن رؤية مأساوية هزلية. بالجنب مما قدمه تأثيرات (غوغان) في عكس تمثيل هذه العوالم الخيالية.

فقد دعت التعبيرية إلى النفاذ والتحول إلى أبعد من مظاهر (العلامات)، والعودة إلى نظام الذات وتحرير الطاقات الباطنية، والتحرر من عوالم الواقع المادي وتطهراته.

فالتعبيرية تتحرك بالأنظمة الرسومية للوحدات اللونية والشكلية بالشعور الطاعي، لتظهره على حدته. فممكن أهمية النص الرسومي يتجلى في فحواه الأحاسيس، فهي – بخلاف الانطباعية والتكبيبية الموضوعيتين – طريقة ذاتية يقصد بها إبراز داخلية العلامات والأشياء عن طريق المبالغة في إظهار بعض (وحداته / أجزاءه) خارجة على مقاييس الأجزاء الأخرى. ولذا التعبيرية محاولة العلامات والدوال ليس كما هي ظاهرياً، بل من وجهة الإحساس السيكولوجي، الذي يظهر حقيقة النفس البشرية. (37/ص 79). لذلك استبعد النص التعبيري أي تمثيل للحقائق الحسية المظهرية، والتوجه نحو بنية الحقائق الباطنية وافتتاح رؤيتها. أي السعي إلى المناهضة المقصودة للطبيعة المتجلية باستخدام النظام اللوني المشدد والوحدات الشكلية المبسطة، فقد بدت نصوصهم أقل اهتماماً ببنية التشخيص (الشبه) من الاهتمام بالرؤية الفنية. فبدأ النص الرسومي يحمل وحدة في بنية الشكل والمضمون، انطلاقاً من ضرورات تعد النص غير مشروط بتجميل الانطباعات المرئية، بل عليه أن يعبر عن أنظمة الذات الإنسانية.

لذا اتخذ النص التعبيري في (شكل/44) – بعكس النص الوحوشي – الوحدات اللونية كإمكانية تعبيرية يحملونها شحنات وجدانية نفسية موحية. لذلك تُحرف الإشكال العلامية وتوول للغاية نفسها. لذا كان الاتصال بنتائج البدائيين، يتركز على هذا الهاجس التعبيري الموحى الذي يبحث عن الأشكال البشعة، لتادية الحالة التعبيرية المرادة التعبير عنها فوراً. لكن جمعهم تعطشهم إلى الألوان القوية الغنية المشبعة – شأن الوحوشين – لكن بميزات أساسية وجوهرية من حيث نظرتهن إلى الوحدات اللونية أو في غايات أشتغالها. لذلك ابتعدوا عن الوحوشين الذين يركزون على التنسيق والتأليف).

ف نجد في التعبيرية ذلك النوع من التمثيل الرسومي الذي يكون نتاج التحسس الداخلي السيكولوجي، لذلك تسعى نصوصها إلى تقديم الذاتي للعالم ولم تؤكد قبل كل شيء على المضمون الانفعالي للنص الرسومي، فالتعبيرية قبل كل شيء تعبر عن تحسس الفنان، حتى ولو على حساب تشويه الطبيعية والواقع و الإبراز المبالغ فيه للواقع والذي قد يحاذي السخرية إلى حد ما. (112/ص 51). فتتميز النصوص التعبيرية بنزوع نحو تمثيل الذات المتنامية في استثمار طاقة البنية اللونية والشكلية للتعبير عن الأحداثات والصراعات الداخلية على بنية الشكل من خلال المبالغة والتشويه والتحريف، حتى وأن بدأ النص الرسومي نصاً لا واقعياً.

ومن هنا أتبع التعبيريون المبدأ القائم على – الصفة المتساوية للتعبير القوطي – لتمثيل "واقع غير طبيعي مشوب باللاواقعية. وقاد التعبير عن هذا الشعور العاطفي القلق – المتناقض مع المفاهيم الكلاسيكية

وما تسعى إليه من جمال مثالي – الى الفن اللاصوري والتجريد الغنائي العاطفي، مع (كاندنيسكي)، أو ما عرف بأسم التعبيرية التجريدية ". (8/ص 124-125).

ولأجل خلق أنظمة رسموية جمالية تحتكم لتلك الروح الإنسانية، فقد أجاز للنصوص التعبيرية تمثيل أقصى طاقة ممكنة لشحن الأنظمة الرسموية للوحدات الدالة، والعلامات (الشكلية واللونية) بالطاقة المطلقة للانفعال مما أباح لهم تشويه الشكل بالطريقة التي تحقق أهدافهم. وهكذا (أتبعت التعبيرية الألمانية بدورها تقنية تقوم على تشويه العلامات الأشكال والمبالغة بعنف اللون الاصطلاحي، واللاواقعي، لذا عملت على استثمار هذه المعطيات في محاولة للوقوف في وجه مجتمع بات يعاني من مشاكل معقدة). (8/ص 124) على اعتبار انها حاولت اجتياز السياق السائد الذي زحزح معه القروض والاشتراطات العقلية.

ولربما وجد التعبيريون في النصوص البدائية ونصوص المختلين ونصوص الأطفال ما يغني حاجاتهم الداخلية. فمثل هذه النصوص تصبح أنظمة التضادات اللونية حادة والتركيز على حراك الخط والتبسيط الواضح في بنية الشكل الرسموي. لذلك أوغلت نصوص التعبيريين في تمثيل وتجسيد عالم مبني على الإدراك. وذلك عن طريق آليات اشتغال وتقنيات ومنظومات علامية جديدة وأنظمة رسموي تأخذ معها البنية اللونية في تناثر وإيغال في تحريف الأشكال بقصدية مبيتة. فأصبح النص التعبيري نصاً تلقائياً مباشراً. لذلك " قد يلتقي هذا الأسلوب المباشر في التعبير مع الطريقة العفوية التي يتبعها الأطفال في الرسم... كما يلتقي مع جميع الفنون المساه بدائية، الخاضعة لهيمنة الحس لا العقل، والباحثة عن التعبير الأنّي والمباشر لا عن التكامل والبناء المطابق لمظاهر الطبيعة ". (8/ص 129). فمثلاً صعدت هذه المصادر التي أستمدتها التعبيرية، يكمن ضعفها الذي بدأ يترسم بوضوح من خلال اتساع رقعتها، بسبب (المقارنة اللاواعية مع الفن الطفولي، ولم يعد يلاحظ سوى التبسيط من حيث هو نتيجة، وليس الاشتغال الذي كان ضرورياً لاستخلاص ما هو بسيط من كل الأحكام المسابقة). (8/ص 130).

وعلى أثر المعطيات التي جاءت بها التعبيرية تبلورت حركتان مهمتان على الصعيد الفني الرسموي، بعد ما استلهمت مصادر متنوعة من السياق الثقافي المحيط بها إقليمياً، هما (جماعة الجسر Die Bruck (1905) / جماعة الفارس الأزرق (Der Blane Reiter).

فإن تأثيرات (جماعة الجسر) * ألقت بظلالها على الأنظمة الرسموية التعبيرية، فقد أحتمت هذه الجماعة بالمعالم الإنسانية وبنيتها التشخيصية، حيث لم ينبذوا الأفكار الأساسية للتقديم الإنساني في النص الرسموي. وعليه اقتربت نتاجاتهم – بالرغم من اختلاف الأساليب – من الوحوشين أمثال (ماتيس/ ديران/ فلامنك) الذين رفضوا التجريد الهندسي للتكعييبين – (112/ص 53).

لقد رأت (جماعة الجسر) في العنف الثوري ضرورة ملحة، على الرغم من ارتباطها بتيارات سبقتها كالرمزية والفن الجديد. وأدركت بأنها كانت تشكو منه في كل المجالات من التسلطية والتقاليدية – على المستوى الإقليمي. وللتعبير من موقفهم من هذا الواقع، لجأوا الى الفن الخطي (في شكل 45/45). معتمدين في ذلك على ما تقدمه لهم من قيم تشكيلية فنون القرون الوسطى والبدائيين. (8/ص 124) الا ان الحركة التعبيرية لم تنم وتأخذ أبعاداً جديدة الا مع فناني (الفارس الأزرق) ومع التيارات الفنية لما بعد الحرب العالمية الأولى. لأنها كانت أبرزها وأكثرها تمثيلاً لطبيعة تلك المرحلة.

مع جماعة (الفارس الأزرق) ** انعطفت الاهتمامات الإنسانية لديهم (كاندنيسكي)، لأنه هياً مفاهيمياً وتجريبياً بعداً آخر لحساسية إنسان الشمال. ولعل هذه الغريزة الأولية التي كانت تسعى الى التجريد الخالص كالإمكانية الوحيدة الفاعلة في تشويش وغموض صور العالم، والتي تتخلق التجريد الهندسي عفويّاً وبدافع الحاجة الغريزية. ولربما كان ذلك ردة فعل إزاء رؤية العالم المشيدة من قبل التعبيريين. (112/ص 53) لذلك سعت نصوص جماعة (الفارس الأزرق) الى الانعطاف نحو حرية خلق التمثيل الجديد بدون الملزمات الشكلية للشيء المجدد، عبر المنظومات اللونية والشكلية التي تعبر عن البواطن الداخلية التي تلائم الأحاسيس الإنسانية.

وعمدت تلك الجماعة بالحركة التي تشكل نهاية مطاف لتطور يجد أصوله، في ملتقى حقيقي وفاعل للأفكار والتجارب الأوروبية. لذا كانت النصوص الرسموية لهذه الجماعة لا تتوقف عند أسلوب فني محدد، بل

* جماعة الجسر هم : كيرشز، هيكل، شميدت، روتلوف، نولده، دونغن.

** جماعة الفارس الأزرق هم جاولنيسكي، كاندنيسكي، فرانزمارك، كامنبوك، ماكه، بول كلي.

تلتقي فيها مختلف التيارات الفنية ممكن تناقضها وتباينها، كالتعبيرية والتكعبية ومختلف الاتجاهات التجريدية. لذا صرحوا بأنهم لا يسعون الى نشر أشكال محدده أو خاصة، فغايتهم تبيان (التنوع في الأشكال والعلامات المتمثلة ليتحقق الهدف بطرق شتى). فالمسألة بنظرهم لا تتعلق بالتمثيل الشكلي بقدر ما تتعلق بالمضمون. لذلك عد (فرانز مارك) بأن التجديد ليس شكلاً، بل نهضة في طريقة التفكير، والتمثيل عنه علامة. وعلى الرغم من تعدد اتجاهات ممثلي (جماعة الفارس الأزرق) فأنها تلتقي ضمناً حول مسائل الفكر والفن، كما عبر عنها (مارك)، وصاغها (كاندنيسكي) في كتاباته. اذ ينطلق (كاندنيسكي) من نقد للبنية المادية للعالم المعاصر، وان ما توصلت اليه التيارات الرسموية الحديثة فيما يتعلق بالوحدات اللونية وقيمتها التشكيلية، انما كي يعبر، نظرياً وعملياً، عن بعض المشاكل الناجمة عن تحولات العالم الحديث والاكتشافات العلمية. فإن ما توصل إليه الفنان هو التعبير عما أساء (كاندنيسكي) (بالضرورة الداخلية)* لأن، تتناغم البنية اللونية والشكلية لا تستند الا الى شيء واحد: الاتصال الفعال بالفس الإنسانية وإدراكاتها. (8/ص 125 - 126).

ان نمط النظام الرسموي الذي بادر به (كاندنيسكي) وآخرون. الذي يقود صوب التجريد كان بلا شك منوالاً أكثر مجازفة للتمثيل الرسموي، ومن الرواد الذين رافقوه في هذا الطريق (ماك/ مارك) الا ان دور الفنان (بول كلي) في هذه الريادة - والتي سميت فيها بعد بالتعبيرية) يضاهي دور (كاندنيسكي). (112/ص 55).

ولعل ما كانت تسعى اليه تعبيرية (جماعة الفارس الأزرق) هو إعادة بناء العالم في حالته (الباطنية/ الداخلية). بحيث لا يكون للطبيعة الممثلة، في النصوص الرسموية، من دلالة الا بقدر ما تتحول لتعكس وصفاً إنسانياً. فما يميز جماعة (ميونيخ) هو اعتمادها (الرمز) والتوصل من خلاله، الى المجال الخفي لميثولوجيا تكونت حديثاً، قوامها، تحويل محكم للتعبير الى رمزية حيوانية، مع نتاجات (فرانز مارك/ هنريش كامبندوتك) اللذين أصبحت الصور الحيوانية لديهما رمز تشابه المخلوقات (شكل/45)، وتخيلات أورفيه مع (ماكه) تترجم بلونية شديدة، عبارة ومستقلة، تمزج بين سعادة عيش الحدث والاستسلام له؛ وأخيراً، البدء بالفن اللاصوري وتكامله مع (كاندنيسكي وجاولنيسكي وبول كلي). وقد أسهمت هذه التداعيات بفاعلية التطور والتحول الفني اللاحق، مما أسس ذلك تقارباً مع مجموعة فنانين من بينهم (دليون) - أبرز ممثلي الأورفيه - والذي قد أدى الى وضع الأسس لتيارات فنية حديثة كانت تهدف الى تحطيم الصورة الواقعية وتخطيها. (9/ص 126-127). وهكذا أخضعت الأنظمة الرسموية مع نصوص التعبيرية، للتداعيات التي جاءت بها وطرحتها نتاجات (جماعة الجسر/ جماعة الفارس الأزرق). فقد خضع نظام الخط عندهم للامتداد تارة وللانكسار تارة أخرى، وبتلقائية عالية، وكذلك برز نظام اللون من خلال الكثافة العالية لكي تكون معبرة عن دلالات ذاتية، كما تستخدم أيضاً الألوان بحالة من التضاد الجريء.

كما تجدر الإشارة بالقول ان التعبيرية هي فن أدبي. فقد يميل - معظم الفنانين المنحدرين من الشمال - الى شحن الفن بالروح الأدبية والمعاناة النفسية كما يميل هؤلاء الى معاملة النتاجات الرسموية ونصوصها كوسائط للتعبير عن الحياة الداخلية التي تتجاهل العالم الخارجي غير المكافأ. فأن فنانين من هذا الطراز قد فهموا في سعيهم الى التعبير من تحسسهم الداخلي، وإيجاد العلاقة بين ربط الإنتاج الجمالي والأدبي. (112/ص 52). وهكذا أخذت التعبيرية أبعاداً جديدة لم تقتصر على الرسم والتصوير، لذا شملت مختلف النشاطات الثقافية كالأدب والشعر والموسيقى - مع (شونبيرغ) زميل (كاندنيسكي) الذي حاول تفكيك العالم الصوتي مثل محاولة (كاندنيسكي) لتحطيم الصور والتمثيل الرسموي. (8/ص 128).

ومن الجدير بالذكر تدعونا نصوص (فان كوخ) لتعقب أهم متحولات النص الرسموي التعبيري، حيث لجأ الى تمثيل النص القائم على سذاجة النظرة الى العالم. والتي ينقلها الى نصه بعفوية مستخدماً الألوان المصدرية الأولية في (شكل/46). والاستفادة من نظام الخط الذي يعد نظاماً مهيماً ليس فقط لكونه حداً فاصلاً بين بنية الشكل المكونة، بل حتى الألوان هي خطوط متراسة واتجاهية.

* - الضرورة الداخلية: وتعني المجال النفسي الذي أشار إليه (كاندنيسكي) في كتابه (الروحي في الفن) والذي تقصى من خلاله اللون والشكل، معتبراً الأشكال الرمزية المجردة هي التي تحمل قوة إيحائية تعبر عن الجوهر او المضمون الكامنين خلف الظواهر (8/ص 20).

لقد قَدَّم النص التعبيري ببنية جديدة لنسقية المنظور. حيث يقوم على هيكلة عامة من نسقية المنظور التقليدي الذي يتم التلاعب به بما ينتجه النص التعبيري المميز بنسقية الحركة الاتجاهية واللون من سطح ومستويات ملمسية ولونية تؤسس لفهم جديد لنسق المنظور الخطي، واللوني في النصية التعبيرية التي أساسها الانسجام الكوني.

لذلك يذكر (فان كوخ) (أن التناسق العام للنغمات اللونية فوق الطبيعة يتم نفعه من خلال التقليد المؤلم الذي يقوم به بعض الفنانين في نصوصهم الرسمية، وأن المرء يمكن أن يحافظ على (التنظيم/ التناسق) العام بصياغات لونية مكافئة لا تطابق ما موجود في الوقائع، الطبيعية، والإفادة من النغمات التوليفية التي يشكلها التوافق اللوني الخاص. (145/ص 114). لذلك على النظام اللوني الذي بدا باستقلاله عن التمثيل الواقعي ليتسع ويناط بوظيفة أكثر شمولية لتمدد على مستوى التمثيل الشكلي والخطي.

فعمد النص التعبيري إلى تجزئة عناصر الحقيقة المرئية ليصعدوا من قوة التعبير على حساب ما تقرضه الرؤية، وازدادت التعبيرية في نصها الرسومي أن تخاطب الآخر بلغة باطنية على بنية الحدس والشعور الباطني، وهذا ما جعلها محل بنية الخطاب العقلي. " فتحرر الفنان إزاء هذه الطبيعة لا يكون إلا بإضفاء قيم تعبيرية على الأشكال العلامية والوحدات اللونية الصافية لما يمليه إحساسه الداخلي ". (8/ص 126).

لذلك كانت أعمال (جماعة الفارس الأزرق) قد تبدو أحياناً معقدة نسبياً، وصعبة القراءة، بسبب تفجر الموضوع شكلاً ومضموناً. عما كان يبحث عنه (جماعة الجسر) من أمور أكثر عقلانية وأكثر ارتباطاً بالحياة المادية المعاشة. (أي استبدلت بنية التفكير بنية الشعور) من خلال التعويل على الهياج الذي يسبق الشكل. فأن " هذا الفن يفضل اتخاذ موقف ذاتي ورمزي إزاء العالم وغير معتمد على الصفات والقيم المتعلقة بالشكل بل على المضمون الانفعالي للشيء أو الحادثة المراد تقديمها خلال الفن ". (112/ص 36). وعليه عملت أنظمة الذات بآليات حرة وتحولات أسلوبية يشترك فيها الخيال الحر، وتجاوزت سلطة العقل بتلقائيتها وعفويتها، لينشر هذا الإحساس داخل بنية عناصر الذات وعناصر الشكل.

وهكذا كان نص (مونش) (شكل 42) يكتب طابعاً شمولياً من خلال بنية الشكل التي تقترب من الصرخة باتجاه المجهول ومخاوفه في زمان غير معلوم، عبر عنها بأنظمة لونية وخطية ذات تكثيف تشكيلي واضح (145/ص 115) تسود النص ببنيات مهيمنة كالخط الذي يتغلب على التنسيق اللوني، وكذلك تبرز تقنية الكرافيك، إذ يمكن تلمس محاولة تحديد الطريقة الكرفيكية التي تعطي صفة الفخامة لنص (مونش) حيث يخلق الخط المستويات المحددة من ناحية التمثيل الشكلي عبر التأكيد على اللون ومن ثم تجريده بقوة منظمة من الناحية البنائية.

5- التكعيبية (Cubism):

أحدثت التكعيبية تمفصلاً ثورياً لإعادة بناء منظومة الشكل الفني في فضاء النص الرسومي. ولعل جلّ تيارات الحداثة سبقتها في ذلك، فمنذ الانطباعية تم تفعيل دور بنية الشكل في الخطاب التشكيلي من خلال العمليات الأدائية والمعالجات البنائية وآليات اشتغالها.

أخذت تيارات الحداثة بنية الشكل ليغادر واقعه المادي (الموضوعي) لأجل الإتيان بواقع فني جديد من خلال تحليل المنظومات العلامية وبنياتها الشكلية؛ فمن أجل إبراز رؤية جديدة للمشاهد المرئي تم ضرب مراكز الاستقطاب التي تجمع الأنظمة البنائية.

إن ما أحدثته التكعيبية في انشطار النسقية داخل البنية النصية، مما حدد ذلك حركة الأنظمة تبعاً للصفات الفردية التي تتميز بها الأشياء. واتخذت التكعيبية مساراً أسس له (سيزان) في نصه الرسومي (شكل 47) من خلال بحثه عن الجوهر واللامرئي. فأرادت التكعيبية أن تجد نوعاً من الصياغة الذهنية الجديدة للواقع والطبيعة. تتجاوز مع المسار الظاهراتي لواقع التجربة الحسية المتغيرة التي بدأت مع النص الانطباعي.

فمنح (سيزان) بنية الشكل في التكعيبية الاهتمام لما هو جوهري في الطبيعة والاحتكام إلى قوانين الجدل وعلاقة الشكل بالفضاء المحيط. والتي شكلت البنية المهيمنة في تكوين النص التكعيبية. وهذا ما يتفق

مع النظرية النسبية. والتي ترى إن الفضاء لا شكل شيئاً وهو أشبه بالوعاء الذي يحوي العناصر المادية بل إنه ذو صفات تتركز حول المادة وحركتها. (145/ص 117).

هذا وقد لعبت النظرية النسبية دوراً مهماً في الطروحات التكعيبية، لما أسقطته هذه النظرية من إطلاقية الزمان والمكان وحولتهما إلى مقولتين نسبيتين، وهذا ما سعى إليه النص التكعيبى إلى اقتراح الشكل المكعب ليؤكد هذه المقولة، التي أدت إلى نتائج تجاوزت معها الحي وفق مديات الزمكانية في إطار بنية واحدة. وما قاد هذا التحول في بنية الشكل الدال.

وعليه أسقطت التكعيبية الصفات الواقعية عن بنية الشكل المرئي، كما إنها لا تعتد بالواقع الآن الواقع صورة نقيض النموذج والمثال بل هو يولد بحركته وتعقيده وتنوعه.

كما اشتغلت التكعيبية على الأنظمة البنائية الداخلية ولغة التداول التي تخص بنية النص ذاته، من خلال تقصيصها للجوهري تم إخضاع الشكل لعمليات الاختزال والتجريد ومغادرة الصفات الحسية بإحلال واقع شكلي جديد أكثر يقناً وثباتاً. ولذا شيد الشكل بعين العقل وفقاً لأنظمة البنائية في الأشكال الهندسية لما تمتلكه هذه الأشكال من قوة خفية من أجل تحقيق رؤية متجانسة من مقولات العلم. لذا أسقطت بنية المضمون (المعنى) من أجل بنية الشكل. فينبغي أن لا يكون النص مجرد تغير سطحي للأشكال التي تمنحها العين عن العالم بل صورة كما يراه العقل من خلال العلم المعاصر والفلسفة (فالنص التكعيبى يراد به أن يقدم إدراكاً أعمق لطبيعة الأشياء من النصوص التي تكتفي بإظهار الشكل الذي تبدو عليه الأشياء نفسها، فالنص كان لديه شكل داخلي في معرفة الواقع، فالذي رآه بالعين المجردة من قناني وقيثارة ومناضد ليس هو كل شيء. (145/ص 116). لذا أكان الهدف تشقيق بنية الشكل وصولاً إلى الشكل المطلق. فالنص التكعيبى شتات من الأنساق المتناثرة في فضاء النص الرسمى لتكوين البنية هي جمع لتلك الأشكال / العلامات في مجاورة البنية الكلية الشاملة. فهو نزوع نحو بنية العقل. يصبح النص سطحاً مستقلاً عن الطبيعة / الواقع مشيداً على قوة حدسية. وبهذا لجأ النص إلى استدلال المنظور ونقطة التلاشي والنمذجة والنظرة الجزئية للشيء، واصلوا محلها بنية تستند إلى ثنائية التحليل والتركيب.

سعى النص التكعيبى إلى التعقيد في وضع ظواهر الشيء جنباً إلى جنب إذ يتعذر على العين أن ترى الأشياء في وقت واحد بينما بمقدور الذهن أن يوحداه. (122/ص 79). ولهذا تتداخل مع بنية النص التكعيبى بين الحدس وبنية الزمن واستبدال الفضاء المتعين الساكن بالدوران حول الشيء وخلق تراكيب ومستويات بصرية متعددة مما جعل النص يحمل صفة الديمومة من خلال تشييد معمارية تشكليه تركز على قوانين التصور (145/ص 117).

تبعاً للتحولات البنائية التي طرأت على بنية الشكل، فقد قسمت التكعيبية إلى مراحل:-

- **المرحلة التمهيدية:** التي تمثلت بطروحات (سيزان) التي مهدت للتكعيبية وأثار اهتمامها البالغ بمستوى معالجة مدى التشكيل وكيفية بلوغه من دون الاستعانة بالوسائل الإيهامية، قدم للتكعيبية الحلول من خلال محاولته إعادة الشكل استناداً إلى الطبيعة لكي يستوعب البنية الأساسية لكل ظاهرة طبيعية لكي يكتب النص لديه وحدة منسجمة تزيد من وضوح العلاقات الداخلية للمناظر والعناصر الموضوعية. بينما رفض كل من (بيكاسو/ وبراك) هذا التطبيق بالعودة إلى الطبيعة. وأن نلتمس في الأشياء، سوى هذه (البنية الأساسية) لا من أجل توضيح العلاقات الداخلية بل للوصول إلى ماهيتها وجوهرها. من هنا كان التوجه نحو مظاهر التجريد للأشياء والتوقف عن الصورة الذهنية لا المادية القائمة على النسق البنيوي المتناغم، ذي الأشكال الهندسية. عول (سيزان) على النسق اللوني في بنية النص نتيجة للإحساسات المباشرة المستمدة من الطبيعة، في حين نجد التكعيبية قد تجردت عن بنية اللون بهدف التركيز على مميزات الأشياء الأساسية واستبعدوا الألوان المتممة التي كانت النسق المهيمن في النص الانطباعي. واكتفوا بالألوان (البنية الغامقة والفاتحة) والأخضر الرمادي. وفي مقابل هذا المستوى لا النسق اللوني المتكشف وضعوا تأليفاً ذا بنية أساسية تكعيبية ومسطحات وضعت في اتجاهات متعددة أفقية، عمودية، محورية ودائرية. فهدف هذه الاتجاهات هو ربط الشكل بالخلفية الذي يتيح مساحة ذات بنية مقطعية أو شبكية. (95 - 97).

حاولت التكعيبية طرح نماذجها الجديدة بتخليها عن الأطر التقليدية بطريقة طرح هذه النماذج أو الأشكال، فقد تجردت عن إيهامية المنظور، والمدى التشكيلي التقليدي، والاكتفاء بأنظمة الخطوط والسطوح والألوان ضمن بنية جعلت العلاقة المتبادلة بين الأشياء قابلة للإدراك من دون الاستعانة بالظواهر التشكيلية المعروفة. قادهم هذا فيما بعد إلى استغلال السطح التصويري مع نص (بيكاسو/ براك) فلم تعد الطبيعة مجدية

لأن الطبيعة في النص التكعبي ممتحنة لزمن التخيل وزمن الشعور. وإن استعارت من الطبيعة أجزاء من مشاهداتها فأنها تختزل اختزالاً كبيراً وأصبحت تأخذ طابعاً انتقائياً واقتصرت على الموديل والحياة الجامدة. تأثير (سيزان) واضح على نصوص (بيكاسو/ براك) من خلال هيمنة الكتلة التي تعاود تظهرها جمالياً من خلال تقصياً وتجذرة الأسس الجوهرية لبنية التكوين وإمساكه بالحل الهندسي (جوهرياً) للتشكيل النسقي. فهنا يطمح (سيزان) في خطابه أن يعيد أمجاد الكتلة والتكوين النهضوي، فلهذا هيمنة الكتلة وتعاودت مع النص التكعبي الى سابق (نحتيتها) ولكن بمعطيات جديدة في رصدها وطريقة طرحها من خلال رؤية (تزامنية) تقترن الزمن بعداً رابعاً، وإعادة تشكيل الفضاء التصويري وفق رؤية مزدوجة حيث يتم تكيف الزمن عبر المفردات التكوينية المؤسسة للبنية المسدية له.

نجد النص يرى الأشياء من مستويات وأمكنة وأزمنة متعددة بحيث أصبحت العين تنتقل بحرية كاملة عبر الأشكال دون عائق، فكان الهدف هو بناء نسقية جديدة في المنظور حيث التأكيد على استوائية السطح واختزال الزمن في مشهد واحد في عدة زوايا. فجد (شكل/48) عملية الجمع بين وجهات نظر متعددة لبنية الشكل.

هذا التصور الذي يجمع أكثر من حالة لتموضع واحد يجعل تداخل الزمان والمكان في بنية واحدة، وهكذا يكون الإنجاز الذي قاده (سيزان) برؤيته الخاصة في تحليل الفضاء الخارجي عن طريق التراكب والانتقال مستخدماً الحالات المتعددة المصورة والمنفصلة ضمن صورة مفردة تمثل الكتلة.

سار فن (بيكاسو و براك) على مسار نص (سيزان) من اجل إيجاد نظام فضائي متشابه بأحكام في خلفية النص. فنجد نص (براك) العادية الكبيرة) كشف عن رد فعل تجاه نص (آنسات أفينيون) في الرؤية الشمالية/ اليمنى منها (فقد إتبع نفس طريقة (بيكاسو) في الجمع بين وجهات نظر متعددة داخل النص الواحد). عندما يرسم في النص التكعبي التي من عدة جوانب سوف يخرجها عن حقيقة الأشياء المادية كما ترى امام العين أو بالرؤية البصرية وصولاً الى رؤية أكثر تكاملاً رؤية محاثية للتصوير العقلي، لتحقيق رؤية فنية فيها نظاماً جمالياً في علاقات العمل الداخلية.

فالنص الرسومي لدى التكعبيية (لن يعد استمراراً متصلاً للذات بل أصبح انفصلاً بنيوياً من الإنقطاعات) فحينما عولج السطح التصويري بشكل ما يزال إيهاماً نسبياً في المرحلة الأولى من خلال نسقية الألوان البنية والرمادية، والخضراء الأكثر إضاءة لتوضح التمايزات بين السطوح الأولى والخلفية.

عمد النص التكعبي في المرحلة الثانية التحليلية للتعويض عن تقنية المرحلة الأولى الى تداخل الأشكال الأساسية الخطية والتضادات اللونية كالأصفر والأبيض والبنّي والرمادي مع بعض الألوان الحارة كالبرتقالي أو الباردة كالأزرق والأخضر. (9/ص 98).

ركزت النصوص على بلورة مفهوم جديد للفضاء التصويري من خلال تفكيك وتحليل أشكال الواقع الطبيعي داخل منظومة فضائية ذات تشكيل متناغم والتي تعطي مساحة النص كلها، حيث تتداخل الرؤية المباشرة (الجبهيّة) والرؤية الجانبية للأشياء في المشهد العام، وانقاء العناصر الأساسية التي تتيح لنا إمكانية التعرف إليها، (كالأنف والعين أو الفم في الصورة) والميزات البارزة مثل الكأس والقنينة والألات الموسيقية... إلا ان ما يصوره النص التكعبي هو تحليل الأشياء الأساسية وأوضاعها العائدة الى كل منها. (9/ص 98).

لقد تجاوز النص في هذه المرحلة بنية التكعيب في تقنيته لتتشير بينة الشكل، حيث شكّل النص منظومة ذات طبيعة كلية وشمولية من خلال استخلاص وتكثيف للخطوط والاتجاهات والتركيز على النظام الإيقاعي والتأليف والانسجام.

نجد في نص (بيكاسو) الجزء يتحد مع الكل، والحجمية الصلبة تذاب في الفضاء من المحيط فوحدة النص تنبع من التبادل المستمر بين الأجسام الصلبة وما يحيط بها ولا يحيط بالأجسام فراغ بل حقيقة لا تقل خصوصية عن الجسم نفسها. (145/ص 120).

خلال تجريد (بيكاسو) المهنية الإنسانية. تذاب الملاح التشبيهية مع الفضاء المحيط ومن خلال المسطحات الهندسية المتجاورة يكتب النص بعداً مغايراً لبنية لبناء تراكيب جديدة، وعليه ان يميل كل شيء الى (الكلي) والزمان هنا يصبح غير متعين بوقت محدد ليصبح ممتداً.

استبعدت النصوص التكعيبية ومنها نصوص (بيكاسو) المعنى الدلالي للشيء، واستبداله بالمعنى الذي يركز على بنية العلاقات التصويرية، وهذا ما مهد للتجريديين فكرة إستبعاد المعنى في النص والاكتفاء بالطاقة المحاثية لأنظمة العناصر.

لقد لجأ النص الى ظاهرة نظام التضادات المتعددة (اللونية الخطية الشكلية) بالدرجات والمسارات لكي يتحقق أقصى قدر من الحيوية. فأن دور الخط المنحني بالنسبة الى الخط المستقيم هو كدور الدرجة الباردة بالنسبة الى الدرجة الدافئة في الألوان.

أما نظام المدى فقد أصبحت تقيم في الأشياء ذاتها بعد ما كان وعائياً لها. فعندما تتخذ الأشياء مواقع مختلفة أو تظهر كأنها بعضها خلف بعض أو بجانبه، فأنها تدفع الى تصور فكرة المكان فكرة بعيدة وليست قبلية. (122/ص 150 – 151).

تشكلت التجربة بين (براك وبيكاسو) خلف تراكيب تتم برؤية جديدة والتي عرفت **(بالتكعيبية التركيبية* (التوفيقية))** من خلال التداخل الحاصل بين الفضاء والأشكال.

وكذلك التجريد للأشكال الإنسانية والطبيعة الذي يميل الى مسطحات تقرب من أنظمة الأشكال الهندسية، اعتماداً على عناصر مهمة كالخط واللون وضمت لاحقاً تقنية الكولاج (التلصيق) – التي تعني الصورة المركبة كلياً أو جزئياً من قطع الورق/الملابس أو أي خامة تلصق على القماش أو أي أرضية (ورق ملصق، إعلانات مخزومة، فراك وتجعيد الورق مقلع الإلصاق، حرق تشويط الورق) (شكل/23) (والمونتاج/ تقنية التركيب قاد الإلصاق الى داخل مواد غيرية كالرمل مثلاً) (والأشياء الموجودة/ المواد المختلفة كاستخدام مواد مختلفة وغريبة في التصوير)، كما في (شكل/29).

هذه الحقبة جعلت من بنية التكعيبية أن تختفي بالأشياء الواقعية وموجوداته في عودتها للأشياء الأولى ولمواردها الخام وتوظيفها في النص، حيث قاماً محاولة لإعادة تأسيس القيم الصورية للأشياء وجعلها أكثر بروزاً للعين، ويتم وضع لمسات من الألوان على تلك المواد، أي وضع الحقيقة المحولة بجوار الحقيقة الخام (الأشياء الواقعية) فتتحول الأصرة وتكتسب قيمة صورية وأهمية دلالية في ضوء العلاقة الجديدة (الكولاج) القائمة بينهما.

6- التجريدية (Abstractionism) :

مع اليقظة اللونية التي انفلتت مع الانطباعية، وقادت (سيزان) إلى تكعيب الأشكال والعلامات وتحويلها الى واجهات للوحدات اللونية ومنظوريتها التي تتلاشى فيها موضوعة النص الرسومي وإحالاتها الخارجية، لتتجلى بنياته السطحية. وما أتت به من التكعيبية في تقصيصها لجوهر الشكل الدال – وإن بدأت به في العالم الخارجي – الى تجريده لكي لا يعود الى صورية الشيء (العلامة) بأيقونيتها، لاحت بوادر الظاهرة التجريدية اللاموضوعية. (37/ص 65) فانطلقت التجريدية ببنية الشكل العلامي الى رمزيته المتعالية عن كل عوالم العالم الموضوعي، ومرجعياته الواقعية. على اعتبار أن التكعيبية التي مهدت لها كانت ترتبط بهشاش التمثيل الواقعي وبدرجة من الأيقون. لذلك كانت " التكعيبية التفسير للحقيقة الموضوعية للموتيف الممثل في النص، بينما نجد الفن الذي بادره كاندنيسكي كان في جوهره غير تشخيص ورافض بشكل كامل للموتيف ". (112/ص 63).

ولعل ما جاءت به النصوص التجريدية كان مغايراً لسياق الأنظمة – التقليدية الكلاسيكية بقوانينها وقواعدها المعيارية المحاكية للبنية الواقعية – في محاولتها لاختراق المؤلف والثابت في بنية الأنظمة الشكلية بمزيد من القطيعة الفنية بين الأصول التأسيسية والطروحات التي رفضت التقيد بالتقاليد المتبعة سابقاً، فقد أسقطت النصوص التجريدية الإحالات المرجعية والموضوعية، واكتفت بتثوير العلاقات الشكلية اللونية.

سعت بنية النصوص التجريدية الى أن تكون مستقلة ومكتفية ذاتياً، لما تتسع به بنية الأشكال والوحدات الدالة من طاقات وحيوية وديمومة، في خلق رؤى رسمية فنية مغايرة للواقع وجديدة. والارتقاء

* التركيبية: هي عملية تطعيم النصوص التي وصلت إلى تهميش الموضوع الأصلي بالمرّة، بعناصر الواقع، ومواده وخاماته.

بحيثيات العلامات الشكلية الى ما هو جوهري وخالص، (لأن بنية الشكل هي حال للتعبير والتصور الجمالي والذي هو بالأساس رمزي). (112/ص 10) على اعتبار ان وحدات النص الدالة تجعل الشكل عامل تقدمي ومرتکز المنظومات التعبيرية.

تعد الظاهرة التجريدية آخر محطات الاشتغال والتجريب على بنية الأشكال في النصوص الرسمية ويعد النص كينونة بحد ذاته لا يحتاج الى شي خارجه، كما ان المعنى المجهول على العلامات والأشكال يكون لحظة من لحظات تجلي المعنى، ناتجة عن طريق سلطة الحدس* الذي تفتح المجال واسعاً على معاني الحياة العميقة.

كما أقصت البنية التركيبية للنص التجريدي العلامات والوحدات الدالة من كل العوالق المحيطة الخارجية، من خلال تمجيده بنية الذات وجعل نظام العلامات الشكلية يتماهى مع فضاء المتخيل عبر العلاقات التي تثيرنا دون الموضوع المباشر. بل تشطي عوالق العالم الخارجي والاهتمام بالكيفية والتوليف لبنى النص ونظامه العام لتعزز سلطة الشكل الخالص. (145/ص 126).

أخذ النص التجريدي لغة علامية خاصة به من الوحدات الدالة ذات الدلالات التعبيرية القائمة بذاتها. وإخضاعها لنظام من العلاقات التي تستند الى مفاهيم شمولية كونية والسعي لتجسيدها. بعيداً عن الفعل العشوائي (الاعتباطي)، لكي لا تكون تراتبات النظام اللوني والخطي خالية من القيم الدلائلية، بل إنها تخضع الى بنى فاعلة ذات معاني متجلية روحية وخالصة.

تخلت بنية النص التجريدي عن نظام البعد الخطي التي تحدد (الناظر / المتلقي) بنقطة نظر ثابتة، بل نقلت المتلقي الى أن يكون مشاركاً مهماً. كما تناولت العلامات من الداخل لغايات تجريدية، بدلاً من النظر إليها من الخارج كنتيجة. عندئذ يصبح تمثيلها للمشاهد ضمن سياق بنية عميقة، مشددة على الدلالات الداخلية للعلامات والأشكال. ولذا أصبح النص محاولة للتعبير عن أنظمة العلاقة الكلية، وهذا مدعاة لتخطي بنية النظرية الضيقة التي لا ترى الشكل الا من خلال الفن الكلاسيكي وتقاليد التمثيل النهضوي. (9/ص 139، 143).

منح النظام اللوني الخطي مساحة واسعة على سطح النص، محلاً الشكل المرئي الى نظام علائقي لا يتمثل مع أشكال الواقع الخارجي، لذا بدأ التركيز على الصيغ الشكلية الخالصة من حيث وسائل التنظيم والانسجام (الهارموني)، حيث تناسق وتآلف الأنظمة اللونية مع الخطية والشكلية، في ظل طابع كلي يوحد النص، وهذا ما جاءت به نصوص (كاندنيسكي) في (شكل/49).

فأصبح توليف اللون خاضعاً لعملية خلق مجرد خالٍ من حسابات التواقع التمثيلي، وتحقيق تصارعيه الحركة إيقاعياً، فالإيقاع بصورة المتعددة يكون ترديداً للحركة بشكل منتظم تجمع بين الوحدة والتنوع، يضيف حيوية ودينامية في النص.

تحولت بنية النص الرسمي الى علاقات لوحات شكلية وعلامية من خلال العلاقات الكلية بين الوحدات الدالة. التي عدت بنية الشكل الدال وتمظهراته هو النظام المهيمن في النص. وتنشطر التجريدية إلى اتجاهين:-

الأول: تمثل في التجريدية الغنائية (تعبيرية كاندنيسكي) وهي تسير في الاتجاه الموسيقي والحركة الغنائية.

الثاني: تمثل بالتجربة الهندسية (هندسية موندريان) ذات الاتجاه الهندسي المعماري التي تبلورت فيها الجوانب الفكرية والهندسية التكعيبية.

أغنت مصادر عدة قريحة الفنان (كاندنيسكي) منها - تفهمه لطروحات (مونييه) اللونية ومعطيات التكعيبية ونزوعها نحو تجريد الشكل عبر تقصيصها جوهره. كما أسهمت طروحات السياق المعرفي (لكانت) في الجماليات و (شوبنهاور) على صعيد الإحياء الموسيقي التي تسعى إليه قاطبة الفنون. فما سعت إليه الانطباعية لتحرير اللون من التبعية التقليدية للرسم وللموضوع وإعطائه كل مجده ليتكلم اللغة التي له، لأن غياب الموضوع يحرر البنية اللونية، فقد استغنى (كاندنيسكي) عن الموضوعات الخارجية، ويعتمد الشكل الذي يتولد من طبائع الألوان معبراً بذاته تعبيراً فنياً خالصاً. (37/ص 66) وهكذا حدث الأداء التلقائي

* الحدس (Intuition) : هو المقدرة على فهم الحقيقة مباشرة وفجأة دون تمهيد منطقي استدلال. (87/ص 137) البديهيات على سبيل المثال حدسية.

المباشر الى إعلاء نظام اللون الذي تظهر بنيات علامية لها شكلها التعبيري، والذي عد النظام المهيمن التي تتكامل فيه بنية الشكل الرسومي.

وصل (كاندنسكي) الى " مرحلة لا يفرق عندها بين شكل ولونه، بل يفهم الشكل إنه شكل اللون بالذات، أي الشكل الذي يعنيه اللون ". (37/ص 67) لذا استهدفت نصوص (كاندنسكي) الرسومية بتقصيه بنية اللون الشكل المجرد – المبتعدة عن إيقونية الأشياء – لما لها من قوة إيحائية للوصول الى المضمون الكامن خلف ظواهر العالم.

إن المعرفة التي أتت بها التجريدية لمعالجة الشكل والتي تبدأ طريقها نحو التجلي من الماديات وعوالمها الى الماهيات التي هي حقيقية الشكل ذاته. فقد تحرك (كاندنسكي) ضمن تيار روحي بالتشديد على طريق المعرفة الداخلية، ليفتح عن الصوت الداخلي للعلامات والألوان والأشكال التي تكون منظومة علامية تظهره بنصوص رسومية أعلنت سمو المعرفة الجمالية التي انبثقت عنها ومنها التجريدية. لذا تمثل هذه الحركة الصاعدة الرامزة إلى بداية عهد جديد، عهد الروحي في الفن، عهد (الصوت _ المعرفة) او الضرورة الداخلية (Necessity intnner) التي تحول كل فوضى الى نظام وكل مجهول الى معلوم وكل ضوضاء الى موسيقى، بعيداً الاتجاه والمعايير المادية. (37/ص 68-69) وهكذا تتجانس بنية الشكل عبر حركته الداخلية بتناغمات وإيقاعات موسيقية قادرة على الإيحاء والتعبير عن الضرورة الداخلية، على أساس تجريد البنية العميقة في ما وراء الشكل.

فقد نظر (كاندنسكي) الى علامات الأشياء كأنظمة لونية يجد فيها سلطة الموسيقى، كما فعلت في الانطباعية بألوانها المضادة، فمن خلال رصفها على خلفية سوداء تزداد قوة اللون إيمائياً، فلم يعد اللون الا جزءاً أساسياً لا ينفصل على شكله، لأنه أصبح هدفاً محض وغاية في ذاته، ولكي يتوصل الى خلق أنظمة من الرموز والعلامات المتحررة إزاء كل ضرورة خارجية. (كالمحاكاة والتمثيل الطبيعي) ويحمل بحد ذاته دلالة ذات طابع روحي. (وحتى عندما كان يتخذ (كاندنسكي) في نصه الرسومي عناصر أخرى موضوعية على السطح التصوري كان الغرض منها تبريراً للنظام اللوني وسطوته. إلا انه يمكن قوله هو ((فن (كاندنسكي) لم يستطيع الاستغناء (في مرحلته التجريدية الأولى) تماماً عن الشكل العضوي، كما في (شكل/50) حيث نجد الخطوط تتموج ممثلة الحركة وحيث الاستطالة والألوان المترابطة غير الهادفة الى التعبير عن الأحاسيس البشرية فحسب، بل تهدف الى إعطاء معنى للمدى الشعوري لمحيطنا الخارجي). (112/ص 64) وعليه يمكن أن نخلص إلى أن (كاندنسكي) قد أعتمد مبدأ إثارة رد الفعل الانفعالي، وإخلاصه للضرورة الداخلية.

إتخذ النظام اللون والخط في نص (كاندنسكي) وجوداً مستقلاً لخلق حركة ذات إيقاع فعال عبر السطح التصويري، لتوليف علائقية شبه ثابتة بين العناصر (كالنوتات الموسيقية). فأخذت بنية الإشكال لا تنطوي على موضوع بصري، لتكون شبيهة بالنظام الموسيقي، تخضع للتوافق والتباين اللوني فيتكون النص من مزيج بنائي من سطوح مختلفة الألوان لخلق دلالة ما. كما هو حال التناغم الموسيقي، من حيث أن كل نوته هي جزء من الكل وكذلك لها قيمة مكملة. (فقد تحول الفنان التجريدي من الاهتمام بالصور والموضوعات الخارجية، ليعتمد الى التركيب الإيقاعي الداخلي الذي للألوان والخطوط موضوعاً لعمله، يعبر به عن الجمال الفني بشكل صافٍ مثل التعبير الموسيقي، ليصبح النص لغة النفس التي تشخص وعياً وجدانياً عميقاً، عن طريق الصيغة التي تنظمها الألوان). (37/ص 71) فالدراما التجريدية التصويرية هي تناسق إيقاعات لونية خاضعة للتحكم على نحو متغاير حسب الإيقاع المتغير، فإذا اقتطع نوته من موسيقى يتشاكل في مدى تأثيره، أما المنجز الجمالي ويؤثر هذا أيضاً في النص التجريدي. اذ سيطر هذا الانقطاع اللوني بالنظام البنائي للإيقاع القائم على البنية المكانية كما مثلتها نصوص (كاندنسكي)، إلا انه أشار الى الترابط بين الإيقاع للوحدات الدالة والإيقاع الكوني، وان ما يسمى بالضرورة الداخلية لدى الفنان ما هي إلا اتصال لاواعٍ بالإيقاع الوجودي.

ويتجلى نظام الإيقاع في نص (كاندنسكي) بتمثله في السيطرة على نظام اللون بشكل كامل، مضاف الى قدرته التحليلية لبنية اللون وتجسده بتضادات تكون بحسب الضرورة الداخلية والشئ المراد التعبير عنه (شكل/49). فقد شكل نقاط تلاش غير منتهية مركزها الروح والخيال. وبذلك يعبر النص عن مجموعة استعارات تعمل على إقصاء المادية، فالوحدة التي يقيمها نص (كاندنسكي) بين ألوانه والعلاقة بين اللون و الانكسارات الخطية الغامقة ذات الحركة الإنسانية تثير أحاسيس لا ترى إلا بعين الخيال، وبذلك تتنوع الإيقاعات في نصوص (كاندنسكي).

أما نصوص (موندريان) فقد شكلت الاتجاه الثاني القائم على الهندسية المعمارية، لذا هي شكلت رؤية فنية جديدة أظهرت توجهاته نحو التجريد الخالص ذات المنحى الهندسي، فمن خلال مروره بالتكعيبية وما عملته على الشكل الجوهري من تجريدات خالصة. ثم تأثره بطروحات (شونميكروز) الذي اقترح نظاماً سماه (التصوف الايجابي/ الرياضيات التشكيلية) زاعماً إن نظامه هذا سيساعده على النفاذ بالتأمل الخفي الحقيقي. فقد اعتمد الرياضيات التشكيلية على حكم النسق الأساس للأضداد، إيجاباً وسلباً، فضاءً وزمناً، وهكذا في اختزال والخطوط إلى أفقيات وعموديات هندسية، وتستقي صلتها من قوى كونية حيث إن العمودي هي أشعة الشمس والأفقية حركة الأرض الدائمة حول الشمس. إما في الوحدات اللونية فقد اقر بوجود ثلاث ألوان أساسية فقط (الأحمر_الأصفر_الأزرق) وهذه الألوان هي ملخص لجميع ألوان الطبيعة الموجودة بألوانها وتعدادها. (24/ص211_212).

عمد نص (موندريان) الى استقلال الأشكال العلامية عن تمثيل مرموزات الطبيعة وجعلها مجرد إشارات من الخطوط والإيقاعات مبتعدة كلياً عن الطبيعة وإيقنتها، ففي (شكل/51) اختزل البنى التأليفية للتكعيبية، وعمد الى تقسيم النص الى مساحات مختلفة مستطيلة ومربعة ويعبر عن إمكانية تأملية فقد وظف الأشكال الهندسية (المربع/المستطيل) والخطوط الأفقية والعمودية، انطلاقاً من رؤية فلسفية قائمة على اعتبار ان الترابط بين ما هو عمودي وما هو أفقي يعبر بشكل أو بآخر عن شمولية البنية المكونة له. (145/ص131) وكذلك عن انسجام وعليه أظهرت على معظم نصوصه صبغه هندسية. لها مرجعيات متأثرة بالديانات القديمة وطروحات الفيثاغورسي.

اختزل (موندريان) تعدد الألوان الى الألوان الأساسي و يضاف إليها اللون الأسود والأبيض. اذ لم يميز نص في نصوصه، بين الألوان الأساسية فيبدو ان أنظمة خطوطه وألوانه توحي بالزهد المثالي، لذا كان نظام التعامد لا يعبر عن الانسجام فقط، وإنما الابتعاد عن العالم المادي والاتصال بعالم الروح.

وقد ذكر (موندريان) بأنه " لكي نخلق الواقع النقي فمن الضروري اختصار الأشكال الطبيعية الى عناصر ثابتة، واللون والشكل الطبيعي الى الأشكال الأولى ". (24/ص212) فالشكلية الجديدة التي وجد فيها (موندريان) نفسه تسعى الى تحقيق التوازن والانسجام فالتوازن السكوني فتح المجال للمزيد من الاتساق الحركي وعاد الانغمار المفرط بالنبضة الإيقاعية للوجود التي تتجلى في صورة (الرصيف والمحيط) (شكل/1) معتمداً على مستطيلات من اللون الخالص أزاحت عن طريقها الخطوط السوداء، فأشار بعمله المبكر (رسماً بالزيت) منوها بأن الإصرار على اللون هو الذي يؤشر الطريق قدماً للرسم. (24/ص216).

فعملت النصوص التجريدية الهندسية على تفعيل نظام الإشكال وتسطيحها مع التنويع فها يحصر الفضاء ليمثل إيقاعات وترديد بالتوالي، نتيجة لنقاط الخطوط والزوايا. فالتكوينات عبارة عن مجموعة من الخطوط وإيقاعات فهي تعطي إحياءات بالنهاية، وإيقاعات متكررة تتولد عنها إيقاعات منتظمة.

إن بنية الإيقاع في النظام اللوني في النص التجريدي بشكل عام، وعند نص (كاندنيسكي) بشكل خاص، يستقي أولياته ووحداته من تلك المفردات التي يتم التعرض لها إذ أنه يكون أملاً مكملاً من طبائع الألوان معبراً بذاته تعبيراً فنياً خالصاً ليتطابق ذلك مع رؤية (كانت) الجمال الخالص في الشكل الخالص) وهذا يسري على نصوص (موندريان)، فاللون يفسر من وجه نظر (كانت) بأنه عنصر أحادي غير قابل للتجزئة. ك (الألوان الأساسية) فهي ألوان لا يمكن الحصول عليها من عملية ألوان أخرى.

أما ما صرحت به نصوص (مالفيتش) الرسموية، الذي يضع بنيته التشكيلية من خلال المساحة المسطحة، ليحيل كل ما في الوجود الى مربع يكتسب لوناً محدداً جاعلاً رؤيته هو المحور الذي تدار من خلاله مطلقية الشكل الهندسي. فقد جاء النص ذا اختزال كلي للعالم التمثيلي جاعلاً من شكل المربع في (شكل/27) بنية مهيمنة، وهو بهذا يشترك مع كل نص (كاندنيسكي) و (موندريان) في سعيهما لأي بنية شكلية تتميز بالبساطة والهندسة ذات الإيقاع الكوني.

فالبنية الترتيبية في نص (مالفيتش) هو إلغاء لكل الأشكال التي يمكن أن تحيل إلى العالم الحسي وما يتبعها من أحاسات، فالانطباع الذي يولده التضاد بين المربعين الأبيض والأسود، أساس كل من ، فالنص اعتبرها ممثلة نقطة الصفر في الخطاب الرسموي، وسماها الأيقونية العارية دون إطار زمني، كأنما الغاية منها إيجاد مادة تفكير صافية وحادة للتأمل الخالص . (9/ص149) وهذا ما تميزت به نصوص (مالفيتش) في استخداماته الهندسية لشكل المربع أو المستطيل وتوظيفهما مع الفضاء المحيط، وصولاً إلى ما يشبه التكامل والثبات والاستقرار الشكلي لكون من هذه القوانين هي دلالات مطلقة كونية بعينها.

7- الحركة المستقبلية (Futurism)

تماثلت مصادر الانبعاث التي شكلت المستقبلية مع السريالية – رغم الفارق الزمني - في نطاق التمهيد التكويني لها كحركة فنية نشطت في إسهامات الشعراء والأدباء. كما إنها استثمرت في أغلب نتائجها الاكتشافات والمبتكرات العلمية وأحداثها في الوقت الذي ظهرت فيه. فسعت نصوصها إلى التخلص من التقاليد الفنية الموروثة والتحرر مما هو ثابت ومقيد، مما أحدث ذلك قطيعة على مستوى البنية الفنية.

سعت المستقبلية تبني أفكار القضايا (الصناعية – وتبعات المدينة) و تثويرها في الحياة المجتمعية. وفق مفاهيم فنية حديثة. فأعلن (مارتياي) بيان يدلي فيه "إن حاجتنا المتزايدة إلى الحقيقية لا يمكن أن تكتفي بالشكل وباللون كما هما مفهومان للآن. كل شيء يتحرك. كل شيء يجري. كل شيء يتحول بسرعة. إن وجهاً جانبياً لا يمكن أن يضل أمامنا دون حركة. أن الأشياء المتحركة تتكاثر وتتغير وتتسوه وتتلاحق كالأهترازات". (37/ص 59 – 60) وبهذا استمدت المستقبلية ثمرت العصر الصناعي السرعة وجمال وقعتها. فأنطلاقاً من التقدم التكنولوجي والاكتشافات العصرية للعلم وضعت الحركة المستقبلية في نصب أعينها البنية الأساسية الديناميكية إلى جانب مقومات الحياة الحديثة.

أراد المستقبلليون توضيح الحاجة النامية إلى حقيقة أصبحت غير مقنعة عن طريق نظام الوحدات الشكلية واللونية التي تم توظيفها سابقاً في بنية المشهد البصري. (فجميع الأشياء تتحرك وتتبدل بسرعة وفق ديناميكية مفعلة بشكل كبير. كما إن الفضاء لا وجود له وإذا وجد فهو عبارة عن جو تتحرك فيه الوحدات العلامية وتخترق ثباته). (112/ص 72) وبهذا تصبح المنظومات العلامية متحررة من الاشتراطات المعيارية للتعبير عن دوامة الحياة العصرية الحديثة. (وما يفسر اهتمام النص الكلي بنية الحركة والسرعة كدليل على ديناميكية الحياة وحراكها). وما يؤكد هذا التحول في بنية النظام الرسومي هي الموضوعات والمضامين التي اختاروها والعناوين للنصوص. كما في (شكل/52) فتقدم هذه الحركة بنية الدلالة يمكن بنية الإدراك البصري.

عولمت السرعة على أنها رمز للديناميكية الكونية التي تبرر انعطافها عن المقيد فأعطتهم الإلهام وفسح المجال للمخيلة ومنحها مداها في بنية تترابك فيها الحركات والصور. فاستبدل الشكل بالحركة والتأمل بالضجيج. فعمد المستقبلليون إلى تفكيك الأشياء ثم تجميعها في بنية نسقية جديدة. شأنهم شأن التكعيبين لكن في فرق جوهري (باعتمادهم إلى تفكيك (الأشكال/ الأجسام) وتحطيم الجسم لغرض الكشف عن خطوط القوة الكامنة في حركتها) في حين نزع التكعيبيون إلى ذلك ليتخذوا من الأجزاء المفككة مادة يبنون منها الشكل الجديد، كما أن المستقبلليون فتشوا الأشكال لغرض آخر هو تمديد الشكل وتكثيره في اتجاه هذه الخطوط. كما مثله (شكل/ 20) فعملوا على تذبذب وارتعاش بنية النص، إذ ليست المادة هي الأساس بل النظام الإيقاعي لهذه المادة عبر حركتها. (145/ص 123- 124)

لقد عثروا المستقبلون على حل لمشكلة الحركة التي قدمتها نصوصهم، وبمساعدة مضاعفة عدد الوحدات العلامية (كتمثيل الصوت في الصورة وارتجاجاته). فأن أبعاد النظرة المختلفة قد تكون مجموعة مترابطة في عملية تفسير واحدة. فقد ساهمت المستقبلية وبشكل جلي في تجسيد بنية الحركة في التمثيل الرسومي وتحويل علاماتهم إلى رموز جمالية تمثل بالنظام الحركي وليس تمثيلاً للحركة. فقد صاغوا وشكلوا حساسية جديدة إزاء المواد التقليدية الدالة على العصر الحديث. (112/ص 72).

وربما تتوارد مقاربات للحركة مستقبلية مع ما ذهبت إليه الانطباعية من خلال السعي إلى النقاط الحركة وتسجيلها في لحظتها الآنية. ويذكر (بوتشيني) (يصور الانطباعيون نصاً بهدف إبراز لحظة خالدة، وندعي إننا نتوصل إلى تركيبة مكبوتة من الزمن والمكان والشكل واللون والدرجات اللونية هكذا نبني نصاً). (9/ص 115).

كما لم تقتصر المستقبلية على تمثيل بنية الحركة بل تعدت إلى (تمثيل البعد الرابع (الزمن) الذي يشكل حالة ذهنية تجمع بين (الذاكرة والرؤية). فالحركة والديمومة كانت الأساس في النص المستقبلي التي اتخذت منها منحنيين، حركة الأشكال والأجسام في الفضاء، وحركة الروح في الجسد (ولهذا فأن النص كان

يعني بجدية إدخال المشاهد الى أعماق موضوع النص كي يعطيه المعنى الفيزياوي للحركة). (145/ص 125) فتماثلت نصوص السرياليين في تمثيل القوى الحركية والتجربة الميكانيكية مع سياق العصر. كان نظام الحركة – حسب أبولينير – في موقع وساط بين نظام الحركة الموضوعية في الانطباعية والتكعيبية ونظام الحركة الذاتية في التعبيرية في نطاق ما يسمى (بحركة مفهومية) لكنها في نظر (بوتشيني) أبرز الدينامية لوجود حافظ ضد إسقاط الأشكال التقليدية وتجسد أشكال الابتكار، وللتعبير عنها استخدموا أنظمة الحركات والإشارة وبنية المنظور الإسقاطي ونظام الخطية المتحركة والضوء، الى ان وصلوا الى (الجمع بين نظام الدينامية الخطية ونظام المساحة اللونية بواسطة البنية) المهيمنة للقيمة اللونية (9/ص 113)، كما في (شكل/53).

ولعل من أهم سمات النص المستقبلي هو حجم الأشياء الذي ينبغي أن لا يذوب في ضباب الهدف التعبيري، وينبغي ان يعزز خط الحركة بالحجم، والانطلاق الحيوي للوسط المثير للشعور. إن النظام العلائقي للعلامات في نصوص المستقبلين هو إيجاد فن حركي أي تسجيل النظام الخطي والشكلي الملون المثبت في حقل مثالي للحركة. وقد ساهم التركيب الفني (المونتاج) و مهد السبيل لجمع ظواهر مختلفة مع بعضها، ولمزج الأمكنة الخارجية مع الداخلية.

فقد ايعزت نصوص (دوشامب) (شكل/52) بردة فعل تجاه الشكل المتعدد الواجهات والزوايا كما مثلتها التكعيبية التحليلية، إلى أن ادخل آلية حركة الوقت المتجه الى المستقبل. أراد أن يظهر الشيء ليس مرئياً في جهاته المختلفة في مكان وفي آن واحد وحسب، بل ومستمر في زمن المستقبل. لذلك أصبحت السطوح على نصوصه تتجاذب في سلسلة من الفسحات كما في التصوير المعروف بالـ (كروموفوتوغرافيك) وهو التصوير السينمائي لدرس حركات الإنسان وغيره من الموجودات. (37/ص 60).

كما شددوا على نظام الخطوط الرئيسة الخارجية. فرسموا المشاهد المتفجرة والمنبثقة. فكانت المستقبلية فناً رمزياً يهدف إلى تمثيل الأفكار بأشكال جمالية تعمد بنية الحركة وتردداتها). (112/ص 73). عبر المنظومات العلامية التي تستثمر بنية الحركة المتولدة من تناغمات الألوان والخطوط والوحدات الدالة الأخرى.

8- الحركة السريالية (Surrealism) :

اعتبرت السريالية طريقة وفعالية للخلق العفوي (السادج) في حقول المعرفة المختلفة. وعدت بأنها فن اللاوعي، لذا هي تبنت طروحات بديلة – عن كل المعايير والرؤية التقليدية الأكاديمية للنص الرسومي – من خلال اشتغالها ونزعتها الاستقلالية، التي تُعلي من شأن بنية اللاشعور والتماثلات الحلمية، في الحياة النفسية.

تسعى السريالية كحركة فنية إلى " كشف حياة ما تحت الوعي التي هي من مظاهرها الأحلام... بل تهدف السريالية التزام أساليب تعطيها منفذاً لداخل الوعي... وفرص لمزج عناصره مع الصور الأكثر كشفاً للوعي بل مع العناصر الشكلية لأنواع المألوفة من الفن ". (112/ص 82) لذا هدفت الحركة السريالية الى خلق قيم جمالية جديدة عبر رفضها مجمل التقاليد الأكاديمية وإحلال منظومة علامية أخرى تخضع لسلطة البنية اللاواعية وتمظهراتها.

فقد سعت الحركة السريالية من خلال تقصي اللاشعور، والوصول الى دلالات (جوانية/ باطنية)، وتجسيد القطيعة مع العالم الخارجي، والكشف عما يمكن في بواطن اللاشعور من حقائق ومعاني باعتبار أن الحلم هو الحقيقة. إذ سمح النص الرسومي السريالية بتوليف بنية العلامات والدوال المتباعدة - في مقياس الزمن الموضوعي – كل التباعد. أي تواجد وحدات دالة في النص الرسومي لأماكن وأزمنة في غير سياق منطقي، ويتعذر ان تجتمع في لحظة واحدة في العالم العياني (5/ص 183 – 184) كما مثله (شكل/3) من مدلولات تعبر عن شفرات اللاوعي الرمزي الممثل عبر منظومة العلامات الصورية.

كما سعى النص السريالي الى تهميش الإدراك الحسي بل إسقاطه والى الأبد، والبحث عن تجليات رمزية نابغة من وحي النظام اللاشعوري العميق أو اللاواعي، لكن هذا يخضع الى تمظهرات أسلوبية تتساق للاستفادة من المقاربات العلامية الواقعية أو تخطيها نهائياً وإزاحتها.

وهكذا فالمخيلة السريالية تعنى بجمع أشد المتناقضات اختلافاً (كالنور والعتمة – الحلم واليقظة) لذا عدت المخيلة – حسب (بريتون) – بأنها ما ينحو لأن يصبح واقعياً. وما هو كائن لكنه مجهول. (145/134).

تخلق الحركة السريالية حال اشتغالها في النصوص الرسومية علامات دالة من العناصر الواقعية، إلا إنها مبنية من واقع مستقل – لا اعتبارها واقعية متفوقة – يتجاوب مع خيالات ما تحت الوعي. (112/ص 79) وعليه يشغل النظام الرسومي السريالي على استدعاء علامات ايقونية وبمستويات ما، والعمل على تكيفها وتداعيات اللاشعور ، وإحلالها في بنية مغايرة لسياقها الخاص، كما في (شكل/7).

فالسريالية بمنطلقها الواعي المتعالي، تستند إلى نظام المخيلة ومعطياته – لا اعتبار إنها متحولاته أو آلية من آلياته – لتعمل وفق اعتماد الواقعي والخيالي، أي ضمن منطلق الهذيان والهلوسة الإرادية، ليعرض النص السريالي على أساس أنه أمر مثالي فوق الواقع المادي والموضوعي. فالمخيلة هي البودقة التي تنصهر بها علامات عوالم اليقظة والحلم، وتحطم في ملاحظاتها لمثالها المتخيل معطيات عالم الحس متجاوزة إياها. وبهذا تصل إلى هدفها المماثل لهدف الصوفية، في توحد المتناقضات لأنظمة الذات والموضوع العالم البراني والمعرفة الجوانية). ليفضي هذا القول إلى وحدة الوجود. لكن هذه الوحدة – أي الفهم السريالي- جدلية وتألفية، وهكذا تنتهي السريالية إلى احتضان الواقع المتعدد في مبدأ أعلى يتجاوز التناقضات. ليسمي (بريتون) هذا المبدأ الأعلى بالنقطة العليا؛ وهي النقطة الروحية، التي ينعدم فيها التناقض بين الحياة والموت، حيث ينادى الأمل بتحديد هذه النقطة. فتتمثل الحركة السريالية وتصعد من غلوئها بأحداث محاولة القطيعة مع حيثيات الواقع الموضوعي.

مثلت بنية النص الرسومي السريالي نوعاً من الواقع المطلق، جسدتها علامات ووحدات دالة، عبرت عن بنية اللامرئي المتخيل من خلال تجاوز منطقية هذه العلامات والأشياء عن نظام الزمكانية والعلية، وتهشيم كيان العلامات الدالة للكشف عن خبايا الأسرار الكامنة في أعماق اللاوعي. من خلال الأحلام ولعبة التداعي اللاشعوري – بوصفها نظاماً يتعدى الواقع المكشوف إلى الواقع المحجوب. والفن السريالي يبحث عن الحقيقة الكلية التي ينطوي عليها كل حلم بواسطة تكثيف بنية النص الرسومي فالكشف والتجديد من خلال الوحدات العلامية اللاعقلية وتكثيفها يمكن اعتباره الوسيلة النهائية للانسجام بين الإنسان والوجود. (145/ص 136).

عملت السريالية بنظام المنظور الإيهامي الذي يستعرض فيه علامات النص ووحداته بإيحائية بعيدة تشير إلى الفضاء اللامتناهي، عبر لعبه التشكل العلامي. مما ينطلق منه لتكوين وحدات وأشكال علامية متباعدة تتخللها القطيعة المتجلية بينها. وجمع متناقضاتها بتوليف رسومي بعيداً عن إقرارات المنطق، لتشكل بنية رئيسة ومهيمنة.

كما احتشدت النصوص السريالية بفيض من بنى الذات اللاواعية، والتي اعتبرت نظاماً مهيماً مشيداً على ثلاث بنيات (الخيالية – الرمزية – الواقعية) وفقاً لثنائية الحضور والغياب، فقد جاءت أنظمة العلامات الدالة ذات طابع محرف ولا معقول في دوال ووحدات مشوهة غرائبية، تعد في حد ذاتها، آلية من آليات تحويل مفردات الواقع وحيثياته، لتتطابق مع حقيقة العالم الآخر وتكون أكثر مصداقية وتعبير، فأنظمة الذات تضفي على الحقيقة معنى مستمداً من رغباتها واتجاهاتها..

فنجذ النص السريالي قد تخلص عن المؤلف لمظاهر العلامات والأشياء واستبدلها ببنية مظاهر غرائبية محدودة (شكل/17)، لارتباطها ببنية النص بنظام الذات، أكثر من ارتباطها بأفكار العالم الخارجي. إن بنية العلامات المنبعثة من عوالم اللاوعي لا تمثل معنى محدد (رمزية) بل تعبر عن المعنى اللامتناهي الذي لا يحدد بمعنى، ويكون نظام الخيال هو المنبع الأصل لهذه البنى. والذي تدخل فيه مكونات ومجودات الواقع في سلسلة انحرافات ذهنية، تربط فيما بينها علائق غامضة يتحكم فيها نظام الخيال بشكل مطلق، وهذا ما نجده في نصوص (ميرو) (شكل/36) من خلال الخطوط البسيطة والوحدات الرسومية المجردة لتحقيق ذلك التناغم بين الدلالات الخيالية والدلالات الشكلية المتحررة من قيود المؤلف، كما وجد في تجريد الموجودات من شبيهه العادي فرصة لإقامة حوارات إيقاعية بعضها مع بعض جو طفولي لا يفصح عن الواقع بشكل مباشر تأويله إشارياً. (9/ص 185).

كما تميز نظام النص السريالي وعلاماته عند (دالي) باحتوائه على هزات عصابية، تموضعت في تشكيل ايقوني يجسد الفن التخيلي، لا اعتقاده ان هذا يساعد على تحرير الطاقة اللاشعورية لتأخذ نسقاً شكلياً

ملموساً من خلال سمو التخيلي لديه، فوقف نص (دالي) بالضد من النصوص المسرفة في تجريداتها. لعدم قدرتها على تأمل النصوص الكلاسيكية، فنتجه النص (شكل/6) لديه نحو بنية النظام الأكاديمي، فيوظف علامات وأشياء الطبيعة برموز حلمية ليعد شفرات نصية يسمه بها إلى ما فوق اللامرئي، عبر تحريف أنظمتها الشكلية من خلال إظهار العلامات ودالها مقصية عن واقعها الموضوعي (الطبيعي). فقد تظهر وقائع الحياة مترابطة فذلك نتيجة لعملية الترتيب المشابهة لتلك التي تظهر الفكر المترابط من حيث ان عمله الحر هو اللامترابط بالذات.

في حين منحت نصوص (شاكال) (شكل/16) الرسمية الأولوية إلى عوالم نظام الذات الداخلية وتجاوز ما هو زائل مألوف الأمر الذي دفعه إلى تخطي العلاقات الحسية في نصوصه ليقترح البنى النصية، في علائق صورية جديدة يدخل الخيال فيها كبنية مهيمنة ولكنه لم يجرّد أشكاله عن محدّداته الحسية، بل أكسبها مسحة إستعارية عبر إخضاعها لنسقه الذاتي، فبدت متحوّلة ومتغيرة عن ما هو مألوف فيما قابل ذلك للتلاعب اللوني الصريح عن طريق التناسق والتضاد أحياناً أخرى.

وفي الوقت الذي أهمل فيه (شاكال) المنظور النهضوي، نجد أن (شريكو) قد استعان بالجمع ما بين المنظور النهضوي ومتخيله الماورائي في بنية الرؤية الفنية. ففي (شكل/54) لم يكن يرغب بإنشاء عالم مثالي بقدر ما كان يهتم بالبحث عن أنظمة العلامات التي تخضع لعلاقات تبدو غريبة أو غير متوقعة بين منظومة العلامات التي تكفي أن تنثير تأمل، فينطلق بها في حرية لا حدود لها ليعيدها إلى أشكالها الهندسية. (145/ص 137). وبهذا انشأ آلية اشتغال تتمتع بنوع خاص، تتميز عما توصلت إليه الحركة السريالية. لان منظومة علاماته زاوجت بين التضخيم والديكورية المفرطة في بنية الأشكال وحجومها. ومن خلال ذلك نخلص الى ان السريالية اشتغلت على منظومة علامات جردتها من موضوعيتها لصالح بنية اللاشعور التي تصارعت فيها الأنساق والأنظمة الرسمية.

- مغذيات الأنظمة في رسوم (بول كلي)

المتأمل في نتاجات (بول كلي)* الرسموية وتمرحلاتها الفنية، يلمس فيها الحداث البكرية بكل شعائرها وطقوسها وامتداداتها في الخطابات الجمالية لظاهرة فن الرسم. حيث تتراءى له معالم ذلك في مسيرة انجازاته الفنية على المستوى الجمالي والإبداعي، على اعتبار أن ما يقدمه للمتلقى يدعم الهوية الثقافية والمعرفية التي يمتلكها الإنسان، مضيفاً لها رؤيته الإبداعية التي توصف بأنها جزءاً من التجربة الصميمة التي يعيشها، ومظهراً من مظاهر الحرية الإبداعية في أعماق تجلياتها.

مررت محمولاته الجمالية بشفرات رمزية، وعلامات يتخترق فيها فعل التنظيم التقليدي للنموذج الرسموي (النص الفني). باحثاً عن غموض (الخلق/ الوجود) والولوج فيه لسبر أغوار الحقيقة والتشكل الأول. فقد ذكر (كلي) بأنه " يبحث عن نقطة بعيدة، عن أصل الخلق... عند نقطة أكثر اقتراباً من قلب الحقيقة ". (78/ص238) وهذا مدعاة للإرادة الخلاقة في تمثيل وقائع الوجود وعوالمه.

تنهل تجربة (كلي) مغذياتها من العديد من المصادر التي تعزز أدواته في التمثيل الرسموي، وتعمد نصوصه الرسموية في بساطتها وروحيتها وانتمائها المكاني لتمثل صدق التجارب والانطباعات الروحية. فمن الجلي إن فن (كلي) لا يحفل بالمهارة الرسموية لذاتها بل بما وراءها من فكر وقيم ومفاهيم، جسدها في منظومات علامية مختلفة تباينت حسب طرائق تشكيلاتها وإنبنائها الشكلي.

لعل أولى المحطات التي أثرت قريحته هي (الموسيقى) التي عُدت ينبوعاً لا ينضب وعالمماً واسع لا يمكن حصره، فأمتد تأثيرها على وحداته الدالة وعلاماته (اللون والخط وتكويناتهما الشكلية) الصريحة والمرمزة. فقد عقلت روائع (موزارت وباخ وبتوفن، وشتراوس) الموسيقى وغذته بمصادر الغنية لتفعل فعلها في منظومته الرسموية طول مسيرته الفنية. فقد كان لمدة طويلة متردداً بين اختيار الموسيقى أو الرسم كمهنة له، الشيء الذي جعله ينبغي أن يغور في أحدهما. فتبين له بان في الرسم هناك أشياء أكثر يجب إنجازها وأشياء أكثر يجب الارتقاء إلى مستواها. (151/ص12-13) لذا اصطبغت جلّ نصوصه بصيغ وعوالم الموسيقى من حيث البناء التكويني والعلامات الشكلية التي أدرجت معها النظام الرسموي، لكي يكون ذو علاقة تماثلية مع النظام الموسيقي بعناصره ووحداته الدالة.

وهكذا أصبحت الموسيقى جزءاً من شخصيته تمول كيانه وروحه، فينتج من بناءاتها نصوصاً تشبه الموسيقى. فالموسيقى لغة عالمية لغة الإنسان في كل الوجود. وكـم ود(كلي) أن يعرف الجميع أن فن الرسم مثل الموسيقى، لغة الإنسان بلا فوارق أو تميز. فالموضوع المرسوم بالنسبة له لا يهم بل المهم هو الأداء، وليس اللون حقيقة في ذاتها بل هو تعبير عن فكره أو عاطفته، إنه نعمة صادرة من (كمان) غريب هو روح الإنسان. (78/ص234-235) فما أوجده في الموسيقى أراد أن يوجده في الرسم عبر منظومة العلامات والوحدات الدالة.

أستخدم (كلي) النظريات الموسيقية في نصوصه، لكي يحفز نفسه، وكواسطة للسيطرة على معطياته نصوصه وحدودها. فقد أتقن النسيج (البوليفيني) في تأدية السوناتة أو تشكيل السوناتة وتعبيرها الدرامي. (151/ص13) فصدق التعبير والأداء المعتمد على البناء الموسيقي الخالص، كان يعد بحق إنجازاً كلياً فتحقق من تراتبية الوحدات حال دخولها في تعالقات بنائية إلى أن تصل لتغدو عملاً متكاملًا، فقد " نظر (كلي) إلى النص الفني كعملية نشوء وتكوين لا كمحصلة نهائية ". (12/ص84) وهكذا أراد (كلي) أن تحمل عناصره تمثيلاً رسموياً يجاري فن الموسيقى التي لا تلبث أن تنفصل عن عوالمه ونتاجاته.

كما امتدت مصادر التجربة الرسموية (لكلي) لتستلهم مصادر الخيال وأحلام اليقظة وقصص الخرافات والأساطير وكيفيات مسرح الخيال الجامح فكان " خيال (كلي) أشبه بقصة خرافية لا نهائية لها ". (58/ص250) مستأثراً بذلك عن معطيات وسعة خيالاته، فقد كان يلتهم حكايات العوالم الأخرى والجن والهوريات وعالم الخيالات. إلا أن هذه النزعة في معرفة العوالم الأخرى وسرديات الأساطير شكلت معيناً خصباً يستلهم منه بعض علاماته ومفرداته الرسموية التي طالما تكشف عن نفسها شكلياً. وما زاد الهواجس هو تطلعاته ودراسته للتاريخ وحضارات الشعوب.

عالم (كلي) في الحقيقة هو عالم من أرض الجن الفكرية، ومختلف عما يدركه الخيال (الغربي) لسعته فهو عالم الخيال المفتوح، و العالم الأرحب كما يسميه (فرويد) عقل ما قبل الوعي. (57/ص122) فتفتحت

هذه العوالم مياديناً تمنح (كلي) المغامرة في الولوج إليه واستعارة بعض مفرداته ووحداته، وإعطائه حراكه اللعب الرسومي بتجسيد العلامات وتشكيلها في الخطاب جمالي والفني.

إلا أننا لو قلنا بأن " التجريد يبدأ في التخزين منذ الصبا، فتقافة اللعب في حياة الطفولة هي مران دؤوب على ترقية الأنظمة السيميوطيقية المحسوسة إلى الدرجات العلا للأنظمة السيميوطيقية المجردة ". (129/ص 62) فتبقى نصوصه بعوالمها الغريبة علامة حرة تقبل مختلف التأويلات لأنها نتاجات تحمل فكراً تحليلياً ممتد إلى ما لانهاية.

عالم (كلي) عالم سحري (سحر فكري) و ثري بالمخيلة النظرة، فيها تجتمع بنيات أشكال ما فوق الطبيعة وزخارفها التخطيطية التخيلية، فتمتلك أشكاله وعلاماته الهزل الطاعي الذي كثيراً ما نجده في الفن بشكل عام. (56/ص 99-100) ولهذا تكاد أن تكون مخيلة (كلي) صفحة مفتوحة، تجمع هشاشة العالم وجزئياته بنظام تركيبي تحمل مفرداته بواطن ما قبل الوعي (البكرية الأولى).

لم يرغب (كلي) في اعتلاء صهوة الفن بالسرعة الممكنة، لأن خطاب كانت متأنية ومتطورة في ذات الوقت، ومع نتاجاته الأولى يتلمس المران والحركة في البحث والتجريب الذي قاده إلى معطيات البنية التكوينية لنصوصه عبر آليات الاشتغال في الحفر على الخامات منها الزنك والخشب والتي عدت من الرسوم الأولى*. متأثراً بأعمال فنانيين مثل (كوبا، وليم بليك) فكان له إمكانيات وموهبة منذ البداية ولكن تطور إمكانيه الفنان يلزمها الوقت والمران والتجريب، وكأنه فهم هذه المشكلة مما جعلته بأن يسيطر على نتاجاته، ويدرك بأن يطورها خطوة خطوة، وكأنه أحس بالإمكانات التي يمتلكها والمهام الموكلة عليه التي ينبغي أن ينجزها. (151/ص 12) لذا كان أسلوب الفنان والطريقة التي ينسج بها أعماله، هي كيفيات أدائية يتعامل بها مع وحداته الشكلية والعلامات التي طالما كانت أكثرها صورية.

لقد كان العالم مفتوح أمام (كلي) وقدره أن يصبح رساماً*. لذا كانت نصوصه في بواكيره الأولى أكاديمية تجوب تمثيل الواقع الطبيعي والمعاش، فاقتربت علاماته من البنية الصورية الأيقونية لكن بتمثيل رسومي له خصوصياته الداخلية. فنصوصه لم تغيب التمثيل الطبيعي الواقعي الذي عدته المغذيات والمرجعيات الأساسية في دعم قدرات (كلي) وصناعة خطابه الجمالي. ويشير (كلي) إلى أن ذاتية الأسلوب هي التي تميز الفنان كما تتميز شخصيته عن غيرها من الشخصيات (76/ص 107) وعليه يمكن القول بأن سيطرت (كلي) على قوام أسلوبه الفني منحه أبعاداً مستقبلية من خلال فعل التجريب والتمثيل الذي أقرن بالإنسان المتطفل في معرفة خفايا الكون والوجود.

إلا أنه ما لبث أن يغامر في تجسيده الرسومي من على سطح الزجاج*** بالزيت والحبر والمائية، حيث أستاذت بنتاجات (الوحوشيين) ذات القيم التعبيرية المبالغ في تقديمها، خلال مشاهدته بعض نتاجاتهم الرسومية.

كما عوّ (كلي) في أغلب نتاجاته على البنية الخطية التي تزامن معها تقصيه معالم التاريخ وموروثها الحضاري القائم على علامات ومرموزات إشارية توحى بمفردات لها دلالاتها التعبيرية. وما زاد على ذلك هو بحثه عن خصوصيات الأشياء ودراسة مفاصلها من خلال ما تلقاه من محاضرات التشريح. فيُحمل (كلي) نصوصه الرسومية منظومة من العلامات لها مدلولات مختلفة تقصح عن حاجات داخلية – عصبية في رصدها مباشرة – وتفتح أبواباً على عوالم أخرى يكتشف فيها تأصل البنيات الشكلية بوسائط من أنظمة العلامات وفي دورة من الغلق إلى المفتوح. على اعتبار أن الأنماط الرئيسية للفن ستبدو ملتزمة على نحو مباشر وأمين بالتعبير عن عالم ثابت خلفها". (125/ص 132) عالم المعرفة الحقة التي ينبغي أن يستكشفها الفنان.

وهكذا تدعونا نصوصه الرسومية بالذهاب والمضي في وضع خريطة (طوبوغرافية) ونزهة مع الوحدات الخطية في أرض الفهم الأفضل، تتجسد معالم النص في سرديات أقرب ما أن تكون خزائن ذكريات

* في عام (1903) قام (كلي) بإنجاز أولى رسومه الكرافيكية. (159/ص 30).

** فضل (كلي) دراسة الفن في ميونخ بدلاً من الموسيقى وفي باريس؛ لأنه يحس في داخله كرسام بالقرب نحو الحياة الفكرية الألمانية، ففي (1900) درس تحت إشراف أستاذه (فرانز ستوك). (151/ص 14).

*** لم يتوقف (كلي) في البحث عن خامات أخرى يغطيها بعلاماته ووحداته الدالة، إذ نفذ مجموعة من النصوص منفذة على الزجاج في ما يعرف بالرسم الزيتي والكرافيكية على الزجاج في عام (1905 – 1907).

وفعلها الأول. (57/ص 120) فقد أنتج (كلي) نصوصاً لا تخرج عن كونها بنيات الأنظمة من العلامات مفعلة بالوحدات الخطية. لكنها بنيات من نوع آخر تتنفس وتعيش وتتصارع وترقص رقصة الحياة.

إلا أن (كلي) لم يوظف البنية الخطية لتلائم من رؤية العين الذاتية التي رأى فيها بأنها نظرة ذاتية ومتعسفة ومجددة بوصفها رؤية موجهة الى الخارج، أما البنية العميقة ذات الممرات الغريبة فهي عالم آخر أكثر روعة لا بد من أن يتقصاه الفنان واكتشاف بواطنه العميقة. (147/ص 75) فأرادا إيصال معرفة حقيقة الشيء وليس العثور عليه وتمثيله.

من الأهمية بمكان الوقوف على عملية الإبدال التي أستمثرها (كلي) جراء ارتباطه بجماعة (الفارس الأزرق التعبيرية)*، اذ تجلت بعض نتائج الرسموية مقدرة في تفعيل النظام اللوني الذي أثارته معطيات نصوص (سيزان وفان كوخ وماتيس وديلوني)، فما لبث بأن يواكب تداعيات الرسم الحديث مع (كاندنيسكي، وجاولنسكي) وغيرهم.

إلا أن (كلي) "لم ينظر الى الفن باعتباره تمثيلاً للأشياء التي يمكن رؤيتها، بل وسيلة للكشف عن حقائقها التي في الإمكان اكتشافها بداهة حس وعلى النقيض من معظم التعبيرين، لم يكن يولي إحساساته الخاصة به اهتماماً بالقدر الذي يكرسه للتجربة الإنسانية ذاتها، سعياً لإيصال معانيها المتعددة بلغة رمزية من العلامات البصرية". (12/ص 82) فقد نجح (كلي) في دوره الفني من خلال نصوصه التي يثيرها شعوره الداخلي الشعور الإنساني العميق ليلتقي فيها مع سالفه (كغوغان). فالمنظومات العلامية في الإيصال الفني هي محض لتداعيات الإيصال الانفعالي، فهي ليست إلا تعبيراً عن الذات في الدرجة الأولى ويبقى غياب الدلالات المقننة المنظمة ميزة أصولية في كل فن تشكيلي لأنه ليس هناك من وحدات أو باقات دلالية ثابتة ومعروفة. (117/ص 606) فيبقى تأثيرها للفعالية الإنسانية مستمرة. ولهذا تكون هذه النصوص الإبداعية ذات الحضور الكلي بعمقها النفسي، هي شهادة تكثيف أزمة الذاكرة، التي أرادت التعبيرية بتجسيدها وتمثيلها رسمياً.

وبلا شك قد أعجب (كلي) قبل هذه الفترة بالرمزية، وما آله إليها طروحاتها. وقد يشير (كلي) إلى أن التحول في المعرفة الجمالية يتم ضمن إدراك الفنان الحسي للعالم عبر رؤية ليصبح عمله الفني خلقاً. (60/ص 71).

لعل من أهم المحطات التي أثاره (كلي) واستنفرت قواه، وغذت أنظمتها وهي نقطة التحول في مسيرته خلال زيارته لبلاد الشرق (شمال أفريقيا)** (فيثار بأن هناك روابط بين جنوب فرنسا وشمال أفريقيا. وهذا ما يلقي بعض الضوء على معطيات (كلي) الرسموية ومعالجة بنية الشكل لما إستهواه وما أعجبه بالشرق. فكان يحس بأنه في بلاده عندما يكون هناك. (151/ص 13) ولعل البنية المكانية التي أثارت إعجابه كانت من المرجعيات المهمة في تجربة (كلي) على الصعيد الجمالي، فقد زوجت (نصوصه) تجربة الغرب بالحبكة الشرقية على مستوى البنية الشكلية التي تكاد تكون مماثلة لعوالم الموقع الطبيعي والبنى في بلاد الشرق. فضلاً على انفجار طاقاته الإبداعية على مستوى التجريب اللوني والنفاد الى خفاياه ومملكته التي أبدلت معها المستوى الفني لدى الفنان (كلي).

فمع زيارته (لتونس) صرح (كلي) بأنه أصبح فناناً لأول مرة، وذلك بمجرد انطباع اللون (النور) فيه. فأن الشيء (النور) لا ينطبع إلا إذا (تساكن/ تضايغ) مع ضده. الظلمة. فتأثراً كثيراً بإيقاعات العمارة التونسية وألوانها. إلا أن أسلوبه الناضج لم يتقدم سريعاً، ولكن ما أضافته هذه الزيارة من القناعات كانت كافية بأن يدرك بأن البنية اللونية هي سر قوته. ولهذا فأن نصوص (كلي) المعروفة كانت بعد هذه التجربة

* لقد تم الإنضمام الى جماعة الفارس الأزرق عام (1911) مع مجموعة من المؤسسين لهذه الجماعة. فيما قبل (كلي) في نفس العام كعضو بين أعضاء جمعية الفنانين (سيما/ Sema) التي ضمت أيضاً (كابين، كاسبار، شارف). وفي عام (1912) شارك (كلي) في المعرض الثالث لجماعة الفارس الأزرق الذي لم يكن يضم سوى تخطيطات ورسوم كرافيكية. (150/ص 31).

** - زار (كلي) شمال أفريقيا (تونس) عام (1914) بصحبة زميله (مواليه، ماك) وبعدها زار مصر وأعجب بالبيئة الطبيعية وإحلالها. ومن الجدير بالذكر في نفس العام (1914) (كلي) يكون واحد من المؤسسين لـ (جماعة المنبتقين الجدد) وهي جماعة تجمعت حول الناقد (وليام) (150/ص 31)

اللونية التي منحتها إياه بلاد الشرق، لكن أسلوبه الناضج وقابلياته العالية تعود الى أبعد من ذلك. فاخذ تقدمه ببطء نحو التجريدية الكاملة، حيث كان لـ(كلي) أسلوباً رائعاً متأثراً قليلاً بالتكعيبية الأوروبية (لديلوني) إذ تحسّسها وتبنى إحياءاتها. فقد قدم دراسات تجريدية عليها النظام اللوني الدال وهي تستكشف عن بحث متأن لمفهوم الإبداع والجمال على أساس التعالقات التي تثيرها الوحدات اللونية، فهي تبث شفراته الجمالية من خلال سيطرته على فعل التكوين والتشكيل الرسومي وسيطرته على الأنغام الدافئة للوحدات اللونية في النهايات الشكلية ومستوى التدرج اللوني، فما توحى به تلك الإمكانيات هو خير دليل على التمازج الروحي في تفعيل البنية اللونية وتحديث نظام اشتغالها لما تحدثه تبدلات وتحولات في البنية الشكلية المجسدة. (97/ص 28، 52) وبهذا سجل (كلي) انطباعاته في العثور على اللحظة الثورية في بنية اللون. فضلاً على ما أستهوته تلك المصفوفات المربعة للفسيفساء التي علقت في ذهنه في (إيطاليا) وألوان قبابها، فكانت تلك الأشكال والرموز منهلاً ومرجعاً أستمد منه (كلي) مادته وعلاماته الدالة.

ومن المثير للجدل كل شيء كان لديه موضوع استغراب وعجب. فهي مصفوفات ومتواليات علامية في لغة التكوّن الخفية للحقيقة والعالم والوجود. فقد ذكر (الآن بدأت الأشياء تراني) حيث كان يسمع تضرّع الأشياء واستنجاها، عاش في حالة من التهيّب الروحي – تحت تأثير دائم – لشعوره بأن الأشياء تعرفه وتستجيب به عندما يحقّ إليها، فهو يملك الاستعداد للمسامحة والاستعداد الروحي والتقني الذي يجذب إليه تلك الماهيات المعّية. (37/ص 95، 97) فأصبحت الوحدات الشكلية واللونية والخطية تتحول الى الداخل الى قواها وماهيتها لتفصح عن المعاني الإنسانية. التي ما لبثت أن تغيب عن نتاجاته. فأصبحت كلها كيفيات ووسائط تحمل طبيعة فكره الخصب.

وقد يهدف الفنان (كلي) الى " تحريك الاستجابات المألوفة والى توليد إحساس عميق؛ أي الى إعادة بناء إدراكنا الاعتيادي للواقع، لكي ننتهي الى رؤية العالم بدلاً من مجرد التعرف عليه على نحو لا مبال، أو على الأقل لكي ننهي بتصوير واقع جديد ليحل محل الواقع – الذي هو الآخر ليس أقل خيلاً – والذي ورثناه واعتمدنا عليه ". (125/ص 58).

لذلك تسعى تجاربه الإبداعية للانفلات من القواعد والصيغ النمطية، سواء في البناء التشكيلي أو في معالجة المحتوى الرمزي والدلالي. فتصورات (كلي) تزوج بين الجمال والغرابية معاً. فقد تباين أوجه التقارب بين التجسيد الرسومي وتشكلاته والبنيات العلامية في الفنون الأخرى. فيبدو فنه غريزياً وخيالياً ولا يتمتع الا بالقليل من الموضوعية، فتباين بين ما هو تمثيل بصورة طفولية أو بدائية أو جنوبية. (60/ص 249) إلا إن نتاجاته تتباين ما بين تلك الأوجه ولا تنقيد بوجه ما.

فمن جهة ما نشر البساطة فتقمص عالم البراءة والبداءة، فقد عبر في نصوصه عن تخيلات بريئة بتقنية متواضعة مكثفياً بخطوط منفردة ليرسم تصورات صغيرة غير إنها أصلية. والغاية من فنه تحددت في التوصل الى معان مجردة بتصميميات متوافقة، تمتع من يشاهدها ببساطة جمالها، ولو أن البساطة لا ينبغي أن تصل الى حد متناهي فتفقد معه قوة تفاعل المتلقي مع النص الفني.

إلا انه من الخطأ ان نتخيل بعض رسوم (كلي) تشبه رسوم الأطفال، صحيح هناك تماثلاً في بساطة طرحها وتشكيلها العلامي وفي تكوينات خطوطها وفي خيالها الساحر . إلا أن رسوم (كلي) تتمتع بقيمة تعبيرية عالية وتتميز بالذكاء، إذ لطالما هي موجهة الى جمهور مثقف وتتمتع بنوع من التأثير علينا. فالطفل لا يرسم إلا لنفسه (في حالة رسمه صور جيدة) وقد يدهشنا بجمال مدرّكاته و غرابتها ولكنه هو نفسه مقتنع بأنها أشياء عادية وطبيعية. ويكمن أيضاً نفس الفرق بين فن (كلي) وفن الإنسان البدائي (كفن البوشمان) فالفنان البدائي يتمتع بدافع معين مرتبط بعاداته الغيبية أو السحرية وهو مدرك لوجود نضاره (وهم قبيلته)؛ وبهذا فهو يختلف عن الطفل وهو يختلف أيضاً عن (كلي) في احتياجاته الى نوع من الثورية، الإيهام. وهذا غير جمهور (كلي) الواعي. (58/ص 249 – 250).

وهكذا انطلق (كلي) في رسومه للصور والحالات الإنسانية من حالة أولية – بدائية، قد تبدو فيها الوحدات تتحرك دون وعي مسبق مبين لعملية الخلق. فأن تحقيق الإيهام في البدائل التي يطرحها الرمز ليس بالضرورة أن تتضمن هذه البدائل تفاصيل جزئية كاملة للواقع، فرسوم الأطفال المشوشة وغير المنظمة للوجه الإنساني تحقق دلالة نفسية وفنية عند دراستها، وهذا من صميم الفعل الذهني في إدراك التشابهات من مصادر متفاوتة من الرسم غير المنظم لملامح وجهها.

لقد كان (كلي) أنساناً مثقفاً ولا مفر من ان يتأثر فن الإنسان بمستوى عقله، وهذا يمنحنا مفتاح الاختلاف بين فنه وفن المجانين، فخيال المجنون خيال ثابت مرتبط بصور الثقافة والواقع، أما خال (كلي) فهو منبع خصب تتراحم فيه الوحدات الصورية بصورة لا نهائية. (58/ص 250) فخياله لا يستكن ودائماً مغامر في إيجاد المعنى، وبهذا يجعل الوعي يلاحق المعاني ليمتلئ وجوده، إذ إن المعنى هو الذي يخلق الوجود، أي وجود النص .

ان فن (كلي) فن رمزي وهو فن الفتنة بالمعنى الأدبي، بحيث لا يخلو فنه من القيم الشكلية، فنه ليس نسخاً للخبرة المباشرة للعين (أي الشكل الظاهري). فالعنصر الشكلي ليس ثانوياً بالنسبة للمحتوى والمحتوى ليس ثانوياً بالنسبة لأي شيء آخر. انه من الخيال الصرف (الحر). (57/ص 120).

وتبعاً لمعطيات (كلي) ونتاجاته الرسومية، أصبح عصياً علينا في ضمه الى إحدى حركات الفن الحديثة مثل (الرمزية، التعبيرية، التكعيبية، المستقبلية، الا ان السريالية تداعت بأنه ينتمي لها، الا انه اذا كان هناك علاقة بينهما، فيمكن القول بأن السرياليين هم اللذين استمدوا بعض تفكيرهم من (كلي) ولم يستمد هو منهم شيئاً. فإنه من أكثر الفنانين المحدثين تفرداً، فقد خلق عالمه الصوفي الخاص عالمياً يتمتع بنباتاته وحيواناته الغريبة وقوانينه الخاصة لمنظور الرؤية والمنطلق، حيث أصبح هذا العالم وجوده كله. (58/ص 248 – 249) فنصوصه الرسومية تفصح عن باطنية صوفية يتبعها في اختيار علاماته ورضوه. واستعمالاته وتطويرها من نص لآخر. فقد تكون الرسالة الصوفية قابلة للتجزئة والتفكيك، بينما الرسالة الرمزية التي يعمدها في اشتغالاته ونصوصه تحجب عناصرها وترفض التفكك على اعتبار أنها من طبيعة النظام المغلق المحمل بالدلالات الرمزية.

حول (كلي) الجمالية – عبر وحداته الدالة (الألوان، الخطوط، الأشكال) – الى تصوف أو التصوف الى جمالية تنتسق فيها العلامات والرموز والأشكال وفقاً لعلاقاتها الأبدية. (37/ص 100).

الا ان (كلي) لم يكن بعيداً أو جاهل بطروحات علم النفس الحديث (أسوة بالسرياليين) فأن فنه مرتبط به غاية الارتباط، اذ يستمد (كلي) خيالاته وتخيالاته من العقل الباطن لأنه مركز الاستقبال للوحدات والصور ومخترنات الذاكرة. فالمنظومة العقلية تختزن عدداً لا يحصى من العلامات الصورية، التي تثار حينما تأتي الظروف الملائمة لها. (58/ص 250) فجاءت رسومه بأشكال جديدة ملغزة استولدتها الروح المحدقة في الأغوار السحيقة، فذكر ((ليست يدي سوى اداة الإرادة بعيدة)). (37/ص 96) وعليه يمكن القول بأنها أرادة الحقائق والماهيات المغيبة في الأشياء والعلامات.

فضلاً على أن (كلي) لا يريد أن يأتي بمنظومة العقل الباطن الى مجال الوعي المباشر، بل أراد أن يطرح أمامنا الطبيعة الخالصة النقية لهذا العالم الخفي الذي لا نشعر به، يريد أن يهرب الى مخترنات الذاكرة (علم الخيال). ففن (كلي) فن ميتافيزيقي، وهو يتطلب فلسفة للظواهر والحقيقة، وهو ينكر الحقيقة وكفاية المدرجات العادية، لاعتباره إن رؤية العين رؤية متعسفة ومحدودة، إنها رؤية موجهة الى الخارج؛ أما الداخل فهو عالم آخر أكثر روعة وثراءً. (58/ص 251) ويتجلى من هذا ان عالم (كلي) عالم الفلسفة وعالم الغور وراء الظاهر العياني، عالم الروح التي تريد ان تتقصى بجلاء ما يعتمل وراء المظهر. ان ترى وتستكشف غير المرئي عياناً. ان تشاهد كيف تجري عملية الخلق والتطور والتحول، الروح التي لا ترضى بما هو اقل من الأبدى. (37/ص 95 – 96) اذ فتحت نصوصه الرسومية بأنظمتها المختلفة عهد التفكير الرؤيوي الحديث، والذي لا يعو عن الخصوصيات بقدر ما يكشف عن حقائق الأشياء ومفاصلها الوجودية الجوهرية. لذلك يقوم فن (كلي) كجسر ما بين التجريدية الهندسية والرمزية الحلمية، ما بين التكعيبية وما بعد الواقعية، فأن عبقريته ثورة شعرية تشتمل على تطرفات الحركة الحديثة وتسمو عليها. (56/ص 100) فتحاول نصوصه إدراك جوهر الواقع المتحول، والعتور على وسائل إبداع جديدة للتعبير عنه.

ساهم (كلي) مثل الآخرين ، بتقديم تصور شامل للأسس الجمالية للرسم الحديث. فعندما نعي الى مدرسة الفن والتصميم (الباهوس)* شارك في كتابة عدة مقالات مهمة تعكس المواقف الشخصية الخاصة عن نظرية الفن، حاول (كلي) تفصيل وتحليل العناصر والوحدات البصرية وآليات اشتغالها في المنظومات الجمالية. (فتشتمل عملية الخلق الفنية لديه، على الملاحظة والتأمل والتمكن الأسلوبى من العناصر البصرية

* - التحق (كلي) بالباهوس عام (1921) بعد طلباً من القائم على إدارة هذه المدرسة (والتر غريبوس)، وقد ضمت صديقه كانديسكي أيضاً. ليكون (كلي) أستاذ في أستوديو الرسم على الزجاج. (159/ص 32).

للنص (الرسموي) (157/ص 108) فقد أدرك بأن الوضوح والتماسك هما العلامة الأولى التي تميز النصوص الفنية.

استتبع ذلك إدراكه بأن نتاجه وعمله كفنان خلاق وراء هو عمل وسيط للقوى الخلاقة التي تعمل في مملكة الطبيعة وفي ما ورائها، ليحظى بوجودية الأشياء ومعناها وغايتها. (37/ص 97) فأنها الإرادة البعيدة التي يصبو إليها. فيتزافق مع هذا الإبداع الجديد حركة داخلية تصدر عن حساسية فنية تعتمد على القراءة الإستشفاية لتضيء تلك الإبداعات القائمة على منظومات علامية وجمالية.

ونجد (كلي) بمكان قد عبر عن وجهة نظره وخلاصه تأملاته في موضوع العملية الإبداعية بقوله بأن " الفنان يعطي قيمة كبيرة للقوى التي تقوم بالتشكيل في الطبيعة أكثر من اهتمامه بالأشكال النهائية ذاتها ". (76/ص 103) على اعتبار إن هذا العالم في تركيبه العلامي الحالي ليس هو العالم الوحيد الممكن. فينبغي على الفنان أن يمحس بعينيه النافذتين الوحدات العلامية والشكلية التي تصنعها الطبيعة وفق نظاماً ما. وكلما أغارت النظرات أعمق كلما تولدت القدرة على الامتداد برويته من (ألفي – الحاضر) الى (ألما قبل – الماضي) بانطلاقة وفاعلية أكبر، مثلما ينطلق الإبداع من الحاضر الى المستقبل، وهذا المد الحركي للروى والأفكار الإبداعية هي صفة ملازمة للإبداع الفني والجمالي.

- الدراسات السابقة ومناقشتها :

بعد الإطلاع على أغلب الدراسات البحثية، تبين بأن هناك دراسات جاءت في ميدانين مختلفين، ميدان الفنون المسرحية* وميدان الفنون التشكيلية**. وقد اقترنت هذه الدراسات من الدراسة الحالية من حيث الإطار العام للمنهج السيميوطيقي وقد أفاد منها البحث الحالي، ولكنها تباينت في عدة أوجه منها؛ هدف البحث، وحدوده، وإجراءاته. لذا سيستعرض الباحث الدراسات التي تقترب (تحديداً) من الاختصاص الدقيق (الرسم) ويناقشها، وهي كالآتي:-

1. دراسة جسام*** (1999) الموسومة (التحليل السيميائي لفن الرسم المبادئ والتطبيقات)

وقد طرحت هذه الدراسة مقدمة تضمنت أهدافاً منها:

- دراسة فن الرسم سيميائياً والتأسيس لمنهج قراءة من نوع آخر للفن العراقي المعاصر.
- إيجاد أسلوب لمعرفة النظم والأنساق التي تتحكم في الحقبة الفنية التي تصدى لها البحث، وإلى الكليات التي تحرك هذه الحقبة.

ومن ثم استعرضت تعريفات إجرائية بالمصطلحات، وقد تضمنت الدراسة أربعة فصول؛ ضم الفصل الأول ما يتعلق بالعلامة، والفصل الثاني تناول الصورة، والفصل الثالث تضمن العلامة في فن الرسم، فيما جاء الفصل الرابع بدراسة تطبيقية. ومن ثم خلاص البحث إلى مجموعة من الاستنتاجات.

2. دراسة الناصري**** (2004) الموسومة (العلاماتية في رسوم محمد مهر الدين)

احتوت الدراسة على أربعة فصول، تضمن الفصل الأول (الإطار المنهجي) وعرض فيه أهداف البحث المتمثلة بـ:

1- تعرف النظريات التطبيقية للسيمياء البصرية وكيفية توظيف العلامة.

2- الكشف عن آليات اشتغال العلامة بنائياً ومفاهيمياً في رسوم محمد مهر الدين.

وقد تضمن الفصل الثاني (الإطار النظري) الذي قسم إلى أربعة مباحث، جاء المبحث الأول في دراسة ماهية العلامة (العلامة والوعي الإنساني)، وتناول المبحث الثاني الاتجاهات السيميائية المعاصرة، وتضمن المبحث الثالث العلامة الطبيعية والعلامة المصطنعة، كما تناول المبحث الرابع المراحل الأسلوبية في أعمال محمد مهر الدين.

وقد تضمن الفصل الثالث (إجراءات البحث)، وخصص الفصل الرابع للنتائج والاستنتاجات والتوصيات والمقترحات التي انتهى إليها البحث.

* جاءت دراسة في ميدان الفنون المسرحية وهي :

دراسة/ عواد علي خضير: التحليل السيميائي للعرض المسرحي الحديث، رسالة ماجستير (غير منشورة)، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد : 1989.

** كما جاءت دراستين في ميدان الفنون التشكيلية (التصميم، الخزف) وهي:

1- دراسة/ صفا لطفي عبد الأمير: سيميائية التصميم الزخرفي الإسلامي في البلاط المزجج، أطروحة دكتوراه (غير منشورة)، كلية الفنون الجميلة، جامعة بابل : 2006.

2- دراسة/ إيناس مالك عبد الله البشارة: تحول العلامات في الخزف العراقي المعاصر وآلية اشتغالها، رسالة ماجستير (غير منشورة)، كلية الفنون الجميلة، جامعة بابل : 2006.

*** بلاسم محمد جسام: التحليل السيميائي لفن الرسم المبادئ والتطبيقات، أطروحة دكتوراه (غير منشورة)، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد : 1999.

**** ماهر كامل نافع فرحان الناصري: العلاماتية في رسوم محمد مهر الدين، رسالة ماجستير (غير منشورة)، كلية الفنون الجميلة، جامعة بابل : 2004.

- مناقشة الدراسات السابقة:

أولاً / من حيث الأهداف:

تباينت أهداف دراسة (جسام) و (الناصرى) مع هدف الدراسة الحالية، واختلفت من حيث أن هدف الدراسة الحالية يتحدد بكشف أنظمة العلامات في رسوم (بول كلي) واليات اشتغالها، على اعتبار ان المتغير الثاني لعنوان الدراسة يشغل على نتاجات رسوم فنان من فنانى الرسم الحديث، فيما اقتصرت الدراسات على الفن العراقي المعاصر.

ثانياً / من حيث الإجراءات:

أ. مجتمع البحث:

تبين أن مجتمع البحث الحالي لا يتطابق مع مجتمع البحث لدراستي (جسام) و(الناصرى) لأن الدراستين لم تدلي بتقريب كمي ونوعي لمجتمع البحث.

ب. عينة البحث:

اختلفت عينة الدراسة الحالية البالغة (24) نصاً رسموياً، عن عينة دراسة (جسام) البالغة (9) أعمال فنية، وعن عينة دراسة (الناصرى) البالغة (15) عملاً فنياً. إذ اختلفت من حيث العدد.

ثالثاً / من حيث النتائج:

لقد توصلت دراسة (جسام) إلى نتائج منها:

1. إن البنية السائدة في الرسم العراقي هي البنية التشبيهية وهي بنية هجينة تحاول المزج بين البنيتين التشخيصية والتجريدية.
 2. حيث ما يظهر التجريد يظهر التعيين المرتبط بالعلامات الايقونية العرفية.
- وتوصلت دراسة (الناصرى) إلى نتائج منها:
1. اتسمت العلامات بالثبات حيناً وبلاستمرارية حيناً آخر، وهناك توفيق بين الحالتين على يد فلاسفة الشكلايين، وأنصار الاتجاه البنيوي، وهذا ما عبر عنه (موكارفسكي) بكل وضوح.
 2. اتسمت العلامات باستخدام نظام النمذجة لكل الأغراض بشكل عام، والأغراض الفنية بشكل خاص، وذلك ما كان في (لوتمان) رأي فيه.

فيما توصل البحث الحالي إلى عدد من النتائج منها:-

1. تباينت أنظمة العلامات المتصدرة في رسوم (كلي) حسب طبيعة العلاقات والبنى التركيبية التي أسستها البنيات الراكزة والمهيمنة. فقد شكلت عدة مستويات حسب سياقاتها التشكيلية، ومنها:
- أ. أنظمة العلامات القائمة على طبيعة تشكيل الوحدات الشكلية، التي تتخذ نمطين من التمثيل العلامى؛ باعتبارها بنية شكلية مفتوحة التكوين، وبنية شكلية مغلقة التكوين.
- ب. أنظمة العلامات القائمة على طبيعة رصف الوحدات اللونية، المتمثلة في عدة مستويات؛ فمنها ما يذهب إلى بنية التجسيد اللوني الحسي متعدد النغمات (بولوفيني) ومنها ما يذهب إلى تشكيل الوحدات اللونية حسب طبيعة البنية الهندسية الرياضية الخاضعة لسلطة العقل، وما تأثيره من ترديدات منسجمة تكاد أن تولد نسيجاً منسجماً (هارمونياً) من تراكمات الطبقات اللونية.
- ج. أنظمة العلامات القائمة على طبيعة الأنساق الخطية وتنشيطاتها، والذي تتباين بعده مستويات منها:
- (1) نسق الخط المنحني - المتواصل الذي يظهر الامتداد الخطي وتشكلاته.
 - (2) نسق الخط الهندسي المستقيم - المتواصل الذي يهيكل معمار النص الرسموي.
 - (3) نسق الخط المركب - المتواصل الذي يعمل على مزوجة الوحدات في التمثيل العلامى.
- المتقطع الذي يؤسس قاعدة النص الرسموي.
- المتقطع الممثل لحركة الوحدات الخطية.

وقد تبين أن هذه النتائج قد لا تتطابق مع نتائج دراسة (جسام والناصرى) إلا في نسبة ضئيلة.

الفصل الثاني

(الإطار النظري والدراسات السابقة)

أولاً : الإطار النظري .

المبحث الأول (العلامة والمنهج السيميوطيقي)

- سيميوطيقا العلامة.
- المبادئ العامة للسيميوطيقا، وخصائص العلامة في الخطاب الثقافي.
- تداولية العلامة والسياق.

المبحث الثاني (منطلقات واتجاهات المنهج السيميوطيقي في التحليل النقدي)

- المنطلق الفلسفي واللغوي للمنهج السيميوطيقي.
- الاتجاهات السيميوطيقية المعاصرة (التواصل – الدلالة – الثقافة)

المبحث الثالث (آليات التصنيف والتركيب العلامي، الانغلاق والانفتاح)

- التصنيف العلامي والتشفير النصي.
- آليات التركيب العلامي.
- الانغلاق العلامي والانفتاح الدلالي.

المبحث الرابع (العلامة والرسم الحديث)

- أنظمة العلامات وآليات اشتغالها في الرسم الحديث.
- مغذيات الأنظمة في رسوم (بول كلي).
- المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري.

ثانياً : الدراسات السابقة :

- دراسة جسام (1999)
- دراسة الناصري (2004)

الفصل الثالث (إجراءات البحث)

- مجتمع البحث.

- عينة البحث.

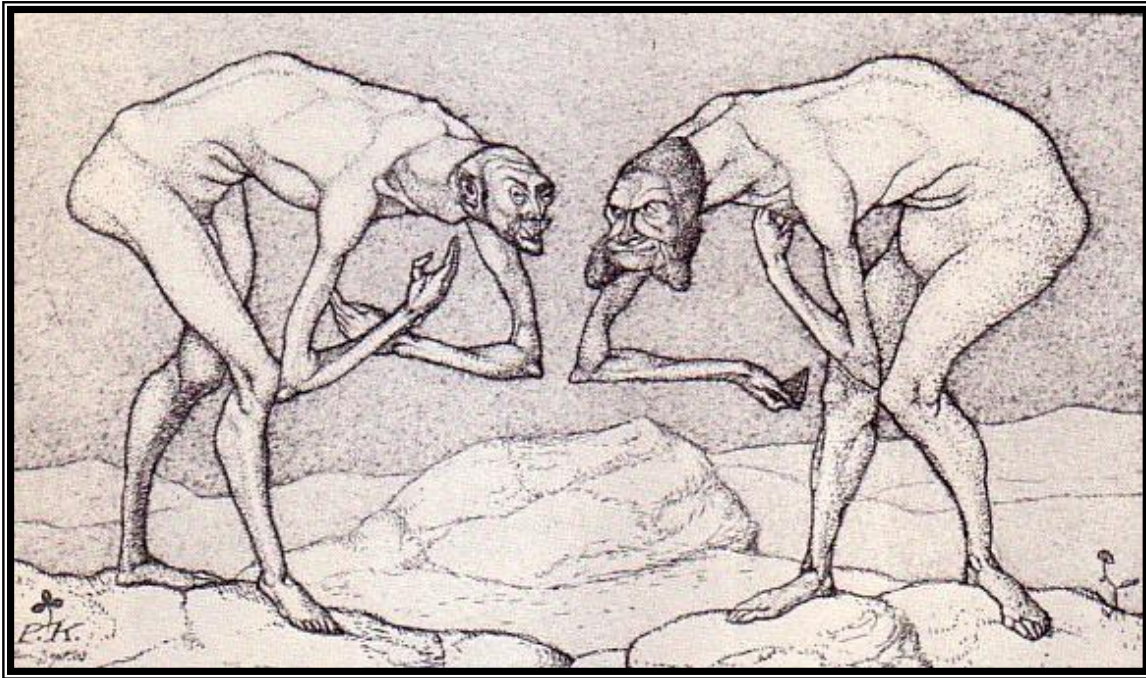
- طريقة تحليل عينة البحث.

- تحليل عينة البحث.

- تحليل عينة البحث:

نموذج (1)

اسم النص: شخصان يقابل احدهم الآخر.
المادة والخامة: حفر على النحاس معالجة بأحبار.
القياس: $4 \frac{1}{2} \times 8 \frac{7}{8}$ أنج.
العائدية: جناح بول كلي / متحف كونست - بيرن.
سنة الإنجاز: 1903.



يصور لنا هذا النص الرسومي شكلين عضويين (لرجل وامرأة) متقابلين في الاتجاه ومتمثلين بالحركة. يتناصفان سطح النص وفضاءه، ويستقران على مساحة متعرجة تمثل الأرضية الطبيعية التي تتماثل إيقونياً مع البيئة الطبيعية الواقعية. وتبرز مفردتين دالتين على علاقة شخوص المشهد ممثلة بنبات طبيعي (وردة) على سطح النص، توزعت على جانبيه مما خلق تناظراً مع الشكلين العضويين البارزين في النص. استثمرت جميع هذه الوحدات المعالجة الخطية (النقطوية) المكثفة لترسم معالم الأشكال والأجواء المحيطة بها (لواحقها). فقد شكل سياق النص بوحداته الدالة معطى صريح يدل على طبيعة العلاقة بين ثنائيات متناظرة ومكملة لبعضها الآخر على المستوى الطبيعي. وتوزعت بشكل متوازن على سطح النص. وبالتالي تقترب طبيعة هذه الوحدات بصورتها الإيقونية بالمرجع الواقعي وتداخلات البنية اللاواعية (السريالية) تبعاً للطبيعة المتخيلة (الحلمية).

تتجلى على سطح النص علامات مهيمنة ورئيسة تمثلت بالصورة الإنسانية، التي تتشاكل مع موضوعها المباشر من حيث الوضوح الشكلي الإيقوني وطبيعة التحولات الشكلية (العضوية) التي تتغير بفعل تواترات بنية الزمن وتقدمه. فتشخصت مع طبيعة هذه العلامات من خلال الطرح والمعالجة للحتميات الوشبكة المتلاحقة بالتركيبية الفلسفية. كما تترادف علامات شكلية مصاحبة للسياق الموضوعي مثلها مفردة

طبيعية (الوردة)، تنساق مع وحدات النص وتعزز مدلول التعبير بطريقة رمزية، فضلاً على تحقيقها التقابل الشكلي الذي يوازن تركيب النص وتكويناته.

تنشط بنية النص العلامة بفاعلية الحركة وامتداداتها القائمة على مستويين:

- المستوى ألتجاهي في نسق الشكل.

- مستوى المعالجة التقنية (النقطوية) التي نفذت بها وحدات النص وفضاءه.

تمظهرت الوحدات الشكلية المهيمنة بطبيعة حركية واتجاهية من خلال التقابلات والانحناءات ففي نماذج التكوين، لذا يؤدي الاتجاه دوراً إيجابياً على تفعيل نظام الحركة ورفع فعالياته من خلال ما توحى به وحدات النص الشكلية. فتثير هذه الطبيعة فعل الحركة المنجذبة نحو المركز بفعل قانون الثبات والتوازن الطبيعي والوجودي. ولذلك تجسدت الوحدات الشكلية الموضوعية (المشخصة) في سلوكيات محددة أخذت عناصر التشكيل المختارة (النقطة والخط والفضاء) لتزواج طبيعة الحركة المتفاعلة بينها. فبثت وحدات النص الشكلية حالة من الاستقرار والثبات تبعاً لما ينساق وفعل التشكيل المؤسس على قاعدة أفقية متسعة. وبالتالي شكلت الوحدات الشكلية مرتكزاً حضوري عبر آلية الاشتغال ونظام الحركة. فتتصدر حركة الإشكال الاتجاهية بانسيابية على المستوى العلامة الكبرى من خلال ما تمثله الإشكال بكليتها، وعلى المستوى المفردات الصغرى من خلال ما تمثله الأطراف العضوية لهذه الأشكال نفسها. لكن داخل هذا التشكل توجد حركة منسجمة تؤكد الثبات على السطح المستوي ولهذا تخضع هذه الوحدات كمفردات شكلية مشخصة على سطح النص لمعادلة صارمة وطاغية تؤكد طبيعة الثبات على الأرض. فتصبح فاعلية الحركة تتطلب تحول بنوي على الشكل المشخص وبالتالي زودت هذه الإشكال بطاقة داخلية مفعمة بالحركة.

كما ساهمت الملامح الشكلية المتنامية للنبات (الوردة) في الجانبين على تصعيد فاعلية الحركة من خلال النمو المتحرك في اتجاه الأعلى (العمودي)، وبالتالي حققت هذه الوحدات الصغيرة الحجم مفردات تكوينية وعلامية دالة على توازن العالم الخارجي الحيوي (الطبيعي) والطبيعة التعاقبية في بث القيمة التعبيرية لموضوعة النص. فضلاً عما شكلته من ترديدات شكلية تسعى لموازنة الكفة بين الثنائية الاتجاهية التي اتخذتها العلامات الكبرى (الرجل والمرأة) في حركتها إلى الداخل المترادفة مع الحركة إلى الأعلى مع الأحياء النباتية (الوردتين).

كما تتمظهر بنية النص بمعالجة نقطوية متصدرة بحيث شكلت علامة رئيسية، فقد شكلت النقطة وحدة صغيرة تتنامى من جانب واحد عن طريق تكاثر النقاط المحاذية لحدود الشكل الفاصلة على سطح النص، فتتحرك النقطة في فضاء الشكل والنص معاً، لتخلق صوراً أساسية هي محصلات لعمليات التشكيل فيبدو الشكل الأساسي في وسط النص هو محصلة التشكيل والمعالجة الظاهرة معاً. مما شكلت حدوداً فاصلة مع الفضاء المحيط به لتمثل المعالم التفصيلية (للإنسان)، وقد فعلت المعالجة النقطوية تبادل الأدوار في معالجة الفضاءات الخارجية والداخلية، فتتمظهر معالجة داخلية في الشكّلين الإنسانيين، وكذلك معالجة مزدوجة للفضاءات الخارجية لتبين سياق النص الشكلي وخلفيته.

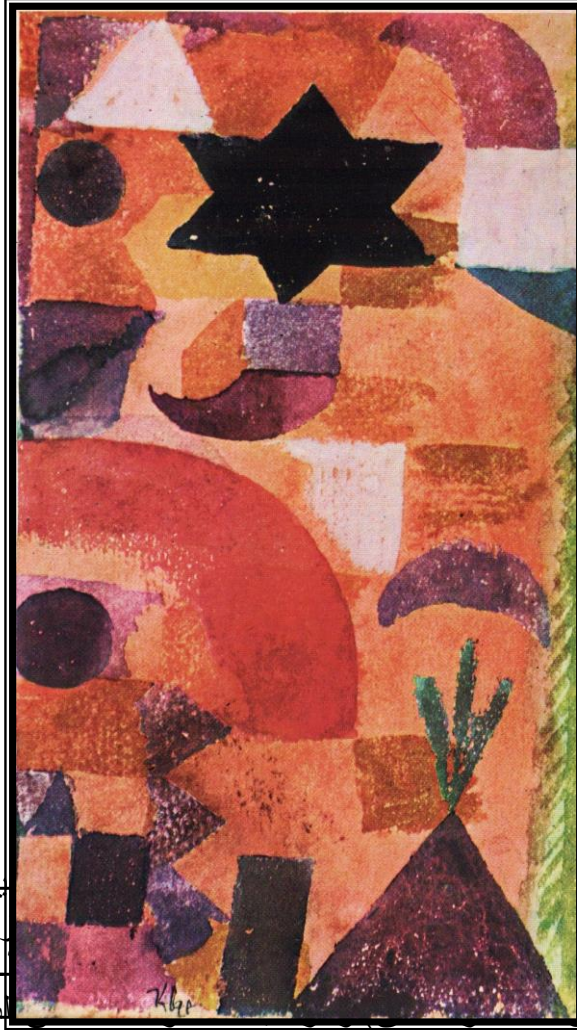
شكلت الحركة الاتجاهية والمعالجة الرسومية إرسالية مثلثاتها العلامات الكبرى على المستوى الكلي والجزئي، لحالة من الارتباط المستمر بالرغم من تبدلات الزمن والتركيب الشكلي. ودعمتها بذلك الرمزية المنبثقة من المفردة الطبيعية (الوردة).

أدى التعامل التقني النقطوي والياته مع الحدود الفاصلة للشكل – أي الخطوط الخارجية – إلى إظهار المعالم الواقعية من خلال إيحائية التظليل الذي يتحاذى مع احد جوانب الخط المشكل لوحدة النص. لقد أظهرت بنية النص حالة اتصال الشكل العضوي عن طريق الوظيفة والإرسالية القصدية. وجبرت وحدات النص ومفرداته لتحيل على طبيعة العلاقة والنظام الطبيعي وكشفه من الداخل، للتوصل الى مكامن العلاقة بين الجوهر والمظهر وتوضيح العلاقة بين القانون الداخلي، أي الذات المتأملة التي تثير المظاهر الخارجية للوحدات الشكلية لتستخلص من خلالها تصورات البنى الفاعلة بدءاً من مفاصل التشريح لتتقدم نحو بعدها الجزئي المتناثر في هذا الحيز الفضائي.

وهكذا تجلت وحدات النص بأنماط العلامات الايقونية التي زاوجت الطبيعي بأفق المتوقع (الحلمي)، فتكشفت بنية النص الكلية على معطيات الاشتغال السريالي في صيغته الأسلوبية، والمعالجة التي تخضع لها البنية الشكلية.

نموذج (2)

اسم النص: صورة من أجل مصر.
المادة والخامة: ألوان مائية على ورق مقوى.
القياس: $9 \times 4^{8/3}$ أنج.
العائدية: مؤسسة فيلكس كلي/ بيرن – سويسرا.
سنة الإنجاز: 1918.



يمتد في سياق النص كـ
الرق، الجوزي، الأحمر
لون البنفسجي والأزرق
سطح الرسومي لتشكّل

ترتفع لغة النص البصرية
(المثلثات والمربعات والدوائر و
والرمادي) وبعض المفردات الع
المخضر والشكل الشجري ذو اللون
المساحة المنبسطة والفضاء. فيؤثّر النص عبر محاولاته الرمزية بنية مكانية تستشهد بمعالمها وفضاءها من
خلال التماثل الشكلي لبعض إطلالها قائمة على خلفية ذات لون برتقالي محمر، حيث تتراصف عليها
الوحدات الشكلية في تشبيد خارطة الموقعة المكانية.

لقد تجلّت علامات مهيمنة وراكزة في تركيب النص، تمثلت بالوحدة الشكلية (النجمة السداسية) حيث
تصدّرت وحدات المشهد من خلال قيمة اللون الأسود الذي أثار تبايناً حاداً وفاعلاً على مستوى العلاقات
اللونية مع مجاوراتها والخلفية الحاضرة التي تشيّد وضعاً خلافاً للسياق الطبيعي الذي تظهر فيه، فضلاً على
ما أضفاه تموقعها المتمركز في أعلى النص، وسعة حجمها. هذا وقد هيمنت الوحدة اللونية ذات اللون
البرتقالي المحمر (لون الخلفية) في فضاء النص وأغلق مساحاته حيث تتغلغل في كل مفاصل الوحدات
الشكلية وأصبح الحيز الفضائي المحيط بها. كما مثل السطح الشكلي (المثلث) ذو اللون البنفسجي المزرق في
أسفل اليمين مقاربة مرجعية مع شكل الهرم.

كما تبرز وحدات علامية مصاحبة تعزز ما جاء به السياق الكلي للنص، تمثلت بالوحدات الشكلية (الثلاثية) ذات اللون الأبيض وكذلك (الأهلة المكتملة والنصفية وبعض الأقمار؛ أي الدائرتين في الجانب الأيسر من النص ذات اللون البنفسجي المحمر الغامق، فضلاً على الشكل الشجري ذي اللون الأخضر الغامق فوق شكل المثلث، والأخضر الفاتح على الجانب الأيمن من النص. الذي أسهم في إطاحة القيم الحادة التي مثلتها السطوح الهندسية، ويعادل كفة التوازن على المستوى الفني والطبيعي.

يشتغل بناء النص على طبيعة علائقية لونية متعددة، شكلتها الأسطح المختلفة للإشكال الهندسية، محررةً معها النص من علاقاته بالمرجع الموضوعي، إذ استعويض عن مفردات الواقع البصرية بتركيبات هندسية ذات ألوان متعددة منها (البنفسجي المزرق، البرتقالي المحمر، البني، الأبيض، الرمادي) وقد حققت هذه الأسطح الموجبة (الممثلة لونياً) التوازن على عدت مستويات؛ فتحقق التضاييف الحيوي بين القطبين الأسود الممثل في النجمة والأبيض الممثل في الإشكال الموزعة حول هذه النجمة، مما يمنحنا إحساساً بإيقاع النقلات بين الأبيض والأسود، كما أثارت بعض الوحدات اللونية إحساساً بتوازنات القيم اللونية من خلال الثقل المحمول على الشكل المثلث في أسفل يمين النص، المقابل للوحدتين الشكليتين (الدائرتين) الملاصقة للجانب الأيسر من الجهة العليا. كما خلقت تلك الوحدات من ذاتها خطوط فاصلة بينها وبين تلك الوحدات الشكلية، فيلاحظ بان اللون البرتقالي المحمر المغطي للمساحة الكلية للنص، يتخلل مفاصل النص وفضاءته، كما تبرز أربع وحدات لونية جاءت بصيغة مفردة وهي الوحدات اللونية (الأزرق المخضر، الأوكر، الأحمر الصريح والأخضر الحشيشي) فعملت كل وحدة من هذه مع مجاورتها على تشديد فاعلية التباين اللوني الجدلي القائم على بنية الخفاء والتجلي.

لذا شكلت التكوينات الهندسية البنى الأساسية للتركيب النصي بتراصفها مكانياً، لتشير إيحائياً للبنية المكانية (للمدينة)، فضلاً عما تحقق من ترددات على مستوى الوحدات الشكلية والمنحنيات النصف كروية التي أوحى أشارياً على (الأهلة والقباب) فساده التردد اللوني المتقارب. كما أثار اللون الأخضر المحاذي للجهة اليمنى كحزام يدلل أو يشير ضمناً إلى الانبعاث الساري في توغله على السطح الرسومي، بدلالة إيحائية على الانبثاق الحيوي المتمثل في حركية نحو النماء والامتداد إلى الأعلى، مما أثار من إيحائية مكانية لموقعة تنعش معها مجاورتها.

وبالتالي عرضت بنية النص تمفصلات عدة؛ منها ما تجلت في سياق تجاور المتعارضات على المستوى اللوني لتتخذ (النجمة) لوناً مضاداً للوحدات الشكلية ذات اللون الأبيض. إذ تشير دوال النص على تجنيس بنية معكوسة لتمظهرات المشهد الممثل. فجسد النص بنايات مكانية متعارضة في حيزين؛ حيز الفضاء والمساحة اللونية (الخلفية) التي تثير مقاربات للبنية المكانية (الصحراء) والحيز الذي شكله التغلغل الخطي ذو اللون الأخضر ليمتد في تشكيل موازنة مع البنية الطبيعية.

لقد شيدت بنية النص كلياً على تموضعات شكلية تجريدية، حررت معها سياقات الوقائع المكانية وزجتها في تعالقات بنائية لونية تعمل على خلق توازنات رسموية، تتماثل إيحائياً مع التوازنات القائمة في النظام الخارجي. بما يحقق الكلية الحاوية لدوال النص وعلاماته ضمن المنطلقات التعبيرية الرسموية للعلامات الرمزية في طابعها العام وإيقونيتها المحدودة. لذلك تجلت أنظمة العلامات في تشكيل بنية رسموية قائمة على التردد والتناغمات اللونية والشكلية، التي جزمت معها الدلالات المكانية لتأسيس عالم قائم على التوازنات تماثلاً مع تقابلات المتعارضات في العالم الخارجي.

فما يبثه هذا النص من شفرات جمالية تسعى لتأسيس قراءة معرفية بالبنية المكانية للرقعة الجغرافية (لمصر) وتصارعية مكوناتها الطبيعية، على اعتبار أنها قائمة على تمثيل المتناقضات وتفاعلاتها لتؤسس بنية كلية موحدة.

نموذج (3)

اسم النص: صورة المدينة بالأحمر والتشكيل الأخضر.
المادة والخامة: ألوان زيتية وطلاء لاصق على ورق مقوى.
القياس: $17 \frac{8}{3} \times 19 \frac{2}{1}$ أنج.
العائدية: مقتنيات د. ج ستيكمان/ كولونيا – المانيا.
سنة الإنجاز: 1921.



يطرح النص الرسومي مستويات بصرية للشكل المعماري في أبواب ما بين الفضاء الخارجي والسطح التصويري، والذي يشكل الإنتاج الدال لموقعة (المدينة) بتضاريسها المتعددة وتخطيطها. والخطاب التركيبي الذي يشكلها، ممثلةً (بالأبواب والنوافذ والسقوف والواجهات الجدارية). فشيء النص بنائياً على وحدات شكلية هندسية خالصة (كالمربع، المثلث، المستطيل) الأكثر جلاءً في النص، مع الشكل (نصف دائري) في المنطقة العليا اليسرى من النص. واتخذت هذه الدوال والوحدات اللونية لتمثل بعدة ألوان (الأحمر الصريح، الأخضر، الأزرق السماوي، الأبيض، القهوة، البنفسجي، الرمادي، الوردي والنيلي الداكن) التي تتناوب بين طرحها الصريح والبناء الهارموني. ففي بعض تمرحات النص تشغل البنية اللونية على انسجام محققاً تناغماً لونيّاً، وبعضها تفعل قانون التضاد والتباين اللوني جراء المجاورات المتعارضة المركبة على سطح النص (الفضاء) ذو اللون النيلي الداكن.

لقد اختزل النص الرسومي البنية المكانية (للمدينة) الى مقطعين:

- المقطع الشاقولي (الرأسي)/ المستعرض لهيكل المدينة وتخطيطها العمراني.
- المقطع الأفقي/ الواجه الجدارية لسطح النص المشيدة على تراكم الوحدات الشكلية وطبقاتها.

تركزت وحدات شكلية كبيرة الحجم على جوانب النص وإطرافه (كالمربع) الذي عوّل عليه النص في تشييد معمار المدينة وثقلها. وهيمنت هذه الأسطح المربعة بقيمتها اللونية التي أحدثت نظاماً قائماً على تضاد لوني بين اللون الأساسي ومكمّله الآخر (الأحمر ومكمّله الأخضر) بحيث شكلت علامات دالة ومهيمنة، فاحتلت المربعات (الأحمر والأخضر) أحجام كبيرة قياساً بالأخريات، فضلاً على صدارة اللون الأحمر الصريح الذي يجذب الانتباه. وما يثيره من تضاداً أنياً مع مجاوره (اللون الأخضر) ومكمّله بنفس الوقت. وما إثارته تكرر يتهما وبخاصة اللون الأحمر الصريح على سطح النص، بحيث شكلا هذين المربعين (الأخضر والأحمر) ترديداً رباعياً متلاصقاً يتوزع على أطراف النص وجهاته المختلفة. كما تتمظهر على سطح النص علامات دالة مصاحبة ذات طابع نسقي أحادي التكوين، عبرت عنها الدوال والوحدات الشكلية المثلثة الشاغلة للجهة العليا من النص، في إشارة مباشرة (تعينية) وفق ما تشكله هذه الوحدات من صيغ مباشرة وحبوية تبعاً للشريط المحاذي والحاضن لها في المعمار الهندسي لبنية المدينة. وما تصفح به هذه الترنيمة الدلالية هو مدى المقاربة الشكلية التي أكدها الشكل النصف دائري ومقاربته مكانياً وموقعياً من علامة (القمر) الغائر في الفضاء المحيط به. كذلك تبرز علامات مؤشّرية لدلالة اللون الأخضر بالضد من نظيره الأحمر والتي فعلت موازنة بيئية على المستوى الطبيعي فأشار اللون الأخضر إيحائياً بالتعادل الطبيعي والموازنة البصرية القائمة في النص.

وبهذا نجد في النص إن هناك وحدة قائمة على عدد من الأنظمة المتضاعفة، بدلاً من النظام الواحد مما يخلق مزيداً من الاستيطيقية الجمالية، تتبلور من خلالها تكاملية البناءات المنضبطة للإيقاع اللوني، إذ تأخذ بنية الشكل العلامى صفات البنى المنسقة.

كما يجسد النص وحدات الفضاء المحيط كتبريرات دالة علامية على اعتبار ان الفضاءات العميقة (الخلفية) الحاضنة لوحدات النص وعلاماته تشكل سطح تتنافذ عبر أغوارها البنية الشكلية لوحدات المدينة، فيتمظهر التركيب المعماري من خلال تناوب إيقاع مقيد بحركة متتابعة مما يفسح المجال لظهورها (الفضاء) واختفائها. لذا شيد النص دواله وعلاماته على تعالقات عبر الآلية الهندسية، التي عولت على ترصف السطوح الشكلية وما يتمخض عنه من انبثاق شكلي متجانس، من خلال التقابلات لوناً وشكلاً وأن اختلفت الأحجام وأشكالها. فضلاً على الصيغ التعارضية اللونية مع بعض الوحدات اللونية والأشدها صرامة وتبايناً اللون (الأحمر + الأخضر) وما أوحى به دلاليّاً وعلامياً. ولذلك تنتمي الوحدات العلامية (الشكلية واللونية) إلى مجموعة استدلالية واحدة غير خاضعة لاشتراطات البنية المكانية في النص، فمهد هذا الانفتاح الى استعارة وحدات حيوية وتوزيعها بما يحافظ على الوحدة الكلية للنص، وما يمنحها مدلولاً تأويلياً يكظم تفسير وحدات النص وتعالقاته.

إذاً يخلق النص ببنيته (الشكلية واللونية) نظاماً مفتوحاً لا نهائياً مما يتيح فسحة فضائية للأشكال لتسير وفق نظام عماده الحركة والاستمرارية والمواصلّة، وكأنها أنظمة ذرات هائمة في الأثير، بحيث اعتمدت بنية الشكل على التجاور بين النسق الشكلي واللوني وفق مستويات متعددة. فضلاً عن التعاقب والتتابع في آلية النسق الكلي. وهكذا لا يمكننا فصل هذه التعددية الواحدة عن الأخرى، فبالرغم من التعددية الشكلية لوحدات النص التي اقتصرّت على هذه البنية النصية للعلامات الرئيسة الدالة (الأشكال الهندسية) المربعات كبيرة الحجم (الأحمر + الأخضر) والتشكلات المثلثة الشكل في أعلى وأسفل النص وما شكلته نصف الدائرة في أعلى النص، لكن أخذت بنظر الاعتبار المصاحبة التكميلية للأشكال مع لحمتها المعمارية بنائياً وإيحائياً وفق ما أشهرت به الوحدة اللونية القهوائية في أسفل النص التي حققت توازناً متناظراً مع الفضاء العلوي للنص.

إذاً تبدو تلك الوحدات اللونية الشريطية في تناوب عبر مسارها في النظام العام، فضلاً عن الجمع ما بين الوحدات الشكلية الهندسية (المربع – المستطيل – المثلث) في هذا النص لتحتمل فكرة التعامد في التنظيم المكاني اكبر قدر من الأهمية والتصدر، إذ يتجلى نوع من النظام في هذا الاضطراب الظاهر في البنية المكانية المتنازع على ثبات ديمومتها فقد وسعت بنية النص الاهتمام بالكليات دون الجزئيات. فأشرك النص كلية الوحدات الدالة ليشير إلى موضوعه (المدينة) عبر مجموعة التحويلات أخذت معالم بنية النص من مرجعياته الواقعية (الموضوعية) الى وحدات هندسية تجردت مدلوليتها لتتوافق مع تركيب النص العام. مشيراً الى ان خلق المدركات للعناصر الثابتة تعمل على توحيد الأنظمة العلامية من خلال اختزالها لبنية

الشكل. ويشير هذا إلى الحاضنة التصارعية لبنية النص مكانياً على التوزيع الانتشاري وثبات إحدى مقطعيها (الشاقولي - العرضي) وتفعيل بنية التعامد.

وهكذا يستدعي النظام النصي - القائم على بنية لونية ذات الأشكال الهندسية - معجزة النظام الكوني، والتي تبدو من الرحابة ما تعين على إدراك الإيقاع والنظام الموسيقي وصلته بالنظام الرمزي الروحي، باعتبار أن تعددية الوحدات والنظم الضابطة لمثل بنى كهذه، تمثل مرتكزاً لفهم النظام الكوني والموسيقي المتوائم مع موسيقى الأجرام السماوية التي تتمازج وتتفاعل مع إيقاعات الروح. فالنظام الرسومي الممثل في هذا النص يتشاكل مع البنية الكونية من خلال التركيز على التوزيع الانتشاري لوحدات النص وعدم التقيد بتمثلاتها العلامية ومقولاتها الراكزة وتفعيل سلطة التعامد ألاتزاني. فبفعل نشاطية التوزيع والتركيب أوجد النص صلات الترابط الإدراكي ما بين العقل والفعل الحدسي المتجّل في البنية النصية.

فيطرح النص تضمينات دلالية تشير نظامية الكون وتعالقاته الوجودية المحفزة بتعددية الوحدات وإيجاد المعادلات الموزونة لهذه الوحدات (اللونية والشكلية) من خلال انبناء النص وموضوعته وإيقاعاته المتكررة.

و عليه تشتغل منظومة النص الرسومية على أنماط وحدات علامية مؤشيرية رمزية تتساير مع سياق النص كلياً، فيما عدا المؤشرات الايقونية المحصورة بدلالة الفضاء المحيط (السماء) ذو اللون النيلي الداكن، وتماتلية الشكل النصف الدائري (القمر) وكذلك الطبقات الأرضية ذات اللون القهوائي كتواضعات عرفية. فأنفتح النص على دلائل رمزية سعت بكل ثقلها عن التجرد من التشخيص الواقعي لونيّاً وشكليّاً والإيغال في عالم تعالقي محض يحكمه التركيب الهندسي لمجاوراتها العلامية والشكلية المتعامدة. فتتجلى الطبيعة التجريدية الهندسية على سياق النص وأسلوب عرضه تبعاً للبنية المهيمنة عليه.

نموذج (4)

اسم النص: سنيكو (Senecio).

المادة والخامة: ألوان زيتية على كتان.

القياس: 15 × 16 أنج.

العائدية: متحف الفن بازل - سويسرا.

سنة الإنجاز: 1922.



يسجل لنا هذا النص (الوجه الدائري) موضوعاً تصويرية تشخيصية لوجه كائن حيوي (بشري) في نطاقية غرائبية بعض الشيء، من منطلق البنية الذهنية الضاغطة على الرؤية البصرية لذات الفنان في استعاراتها التصويرية، والفاعلة مع الحراك التلقائية في التعبير الرسومي. إذ يصور هذا (الوجه) علامة تستمد مرجعياتها من الواقع الطبيعي ممشوجة بالرؤية الباطنية لتصوير الموضوع. فحلت الموضوع بعلامة متمركزة في بنية المشهد، ذات استعارات شكلية لوحدات هندسية ثنائية التوزيع، فعمل التنظيم الرسومي الرياضي على تحويل بنية المشهد وعلامته الكبرى إلى منظومة بصرية مشكلة من وحدات لونية وخطية، تفعلها الحبكة الهندسية وأطلاقية الموضوع، للبحث عن التشكيل (الهيولي) الأول ومرجعيات وحدات الجسم البشري.

يقوم النص على علامتين مهيمنتين تسود سياق النص الكلي، إذ يمثل الشكل البشري بكليته علامة دالة ومهيمنة لتفردها في حيثيات النص وشغله الحيز الفضائي الأكبر من النص، إذ تتركب معالمه من وحدات هندسية (دائرية، مربعة ومثلثة) منفذه بألوان (الأحمر، الأبيض، الأصفر الشاحب، البنفسجي المحمر، والأزرق البنفسجي، والبرتقالي، والواوكر). فضلاً عن ملامح التغريب في التعبير الوجهي الذي اختزل الوحدات الحيوية إلى مجسمات هندسية تفصلها النهايات الخطية للون ذاته، مع الحفاظ على الترددات الثنائية المتناظرة شكلياً، فيما تتعزز هيمنة هذه العلامة (العين) من خلال اللون الأحمر الصريح الذي يشغل الدائرتين في وسط الشكل (العين)، وكذلك الوحدة الخطية التي تحدهما وتبرزهما كوحدة مهيمنة. فابرز الخط المائل إلى اللون الأسود النهاية الخارجية لشكل العين، بحيث فصلهما وحددهما بدقة أكبر عن باقي الأجزاء ليجعلهما دلائل شكلية قائمة بذاتها. وبهذا شكلت (العين) حالة انفصال نسبي على سطح الشكل، لكنها انسجمت في بناء رسومي كلي يحقق وحده الموضوع. فضلاً عما خلقته من توازن لوني مع القاعدة السفلية للنص. كما يشمل الحيز الفضائي (الخلفية) ذو اللون البرتقالي المحمر علامة مهيمنة ودالة على الطاقة الانفعالية لوحدات المشهد البصري، مما جعلها تغطي كل مساحات النص.

في منظومة النص تركيبية علامية قائمة على (البعد الواحد/ التسطيج). لذا جاءت دوال النص لتشكل مصفوفة علامية لونية متنافذة في بعض النهايات المتلاصقة بين الشكل والفضاء، وكأن النص يلبي بنظام البنية التسطحية، لكن ثيمة الموضوع تعزل الوحدات الرئيسة التي تشكل الخطاب البصري. وأثارت فردانية المعالجة التي تناولت المعالم الشكلية صيغ يخلص معها المتلقي لإقامة عزلة بين الشكل العلامى البشري المنفذ بمجموعة الألوان والفضاء المحيط به، فعمل النص على تفعيل البنية الثنائية (العلامة – الخلفية) في سياق عام، وتفعيل الثنائيات والترديدات اللونية والشكلية وإثارتها إيقاعاً بشكل خاص داخل العلامة الكبرى.

لذلك اشتغلت الوحدات اللونية على نظام علائقي رياضي قائم على تفاعل الثنائيات وترديديها في النص، مما شديدة معها إيحائية بانية ومتحركة للخط باعتباره الحد الفاصل بين الألوان الذي يأتي على مستويين: - الخط المستقيم الصارم الذي يلزم الحافات النهائية للوحدات اللونية في شكل العلامة الكبرى المجزء الذي يشطر الوجه إلى نصفين، وفي أسفلها منطقة الرقبة التي تفصلها عن الخلفية، وتتبع بعد ذلك الوحدات في أسفل النص.

- الخط المنحني الذي يعزل البنية المحيطة لشكل العلامة (الوجه) عن الحيز الفضائي (الخلفية) المتواجد في أعلى منطقة الصدر، والبنائي للوحدات الشكلية داخل الوجه البشري ذو التأثير الملمحي. لذلك تفعل المنظومة الخطية في النص بمعية، وتقيم تماثلات مع الحقيقة الموضوعية للهيئة البشرية. فتتخذ اشتغالاتها الداخلية بشكل أشبه ما ان يكون نظام من التقاطعات الحادة. وللشكل العلامي (للوجه البلوري) بناءً تركيبياً يعزز مقولات الثبات والوازن الطبيعي من خلال انتصابه على المستوى السطحي المستقر ولكن قد تثير إيحائية الفضاء المحيط به بما يدل على أن يكون الجسم البشري مستعرضاً على السطح (الأرض) من خلال الامتداد اللوني في فضاء النص.

تتفاعل الوحدات اللونية والمفردات الشكلية المتضمنة في هذا النص لتشييد بنية تصويرية ذهنية للموضوع من خلال عدم التماثل الأيقوني بشكل مطلق مع المرجع الواقعي (الموضوعي). فتبرز العينان كشفرة لتحديد معالم الشكل البشري على اعتبار أنها أقرب وحدة (تتماثل/ تشاكل) مع المفردات الواقعية، ففي حال أزلتهما أو إزاحتهما، تتحول بنية المشهد (الصورة) وكأنها تشكيل هندسي (قائم على علامة الدائرة + المستطيل)، وتتخذ العينان كعلامة مهيمنة مدلوليتها من خلال (التجاور والترادف) القائم في بنية النص. لكن ما نزع منها المألوفية هو التصاقها وتبادلها المتناظر الغيري.

لقد توزعت الوحدات اللونية في تقابلات إيقاعية مؤلفة ومنسجمة تصعد من القوة التعبيرية للون، مما أسبغ على النص مسحة هادئة وشاعرية في التمثيل الجمالي، وكأن المشهد البصري مفتوح على حالة من الهيام والحلم. فجاءت عملية طرح الألوان تحت وطأة السيطرة العقلية من خلال تركيز على الاهتمام بالنهايات والحافات الحادة التي شكلت عازلاً وحدوداً فاصلة للون تعزز استقلاليتها. وكذلك إخضاعها لانتشار مقطعي وكأن اللون يغطي مساحة الأسطح وبالمقابل المساحات الأخرى وكأنها (رقعة شطرنج)، فمع هذا التشكيل توزعت الوحدات اللونية بتدرجات إيقاعية منسجمة مؤلفة من خلال المجاورة اللونية (الأصفر، الورد، الأبيض، البنفسجي، الأوكر، الأحمر).

لقد عززت هذه الترددات الثنائية وحدات الموضوع القائم على ثنائية العلامة الكبرى (الشكل الإنساني) والفضاء المحيط (الخلفية) فيلحظ التناوب في الأعضاء الحيوية (العينين، الأنف) الألوان في منطقة الرقبة. كما يدرك بانسطار (الوجه) إلى نصفين طوليين، وثلاثة مقاطع عرضية. وبمجموع هذه الوحدات يخلق النص توازناً إيقاعياً من حيث الشكل والوحدات اللونية (الأحمر، الخطوط، الترددات اللونية). وبالتالي تشغل منظومة النص على إعلاء شخصية الألوان الحارة وقوتها التعبيرية من خلال النظام العلائقي القائم بين وحداته الشكلية. وطبيعة الانسجام اللوني بين مجموعة الألوان الحارة وبعض الألوان الباردة، فشيء النص علاماته على أنماط مؤشيرية ورمزية في إطار فني تركيبى مع بعض الاستعارات الصورية (الأيقونية).

نموذج (5)

اسم النص: الرجل الوحشي.

المادة والخامة: ألوان مائية على ورق طباعي.

القياس: 15 × 18 أنج.

العائدية: غابريل مانتر يو كوهانس ايشنر/ ميونخ - ألمانيا.

سنة الإنجاز: 1922.



يجسد النص الرسومي تشخيصاً عضوياً لرجل يتمركز في وسط النص يشغل مساحته كلياً. مستعرضاً وحدات شكلية وكأنها منبثقة من تكوينه الشكلي، تمثل علامات لأسهم شعاعية منطلقة من قاعدة مركزية في (الأعلى وفي الأسفل) من الجسم العضوي، ذات ألوان مختلفة (البنّي والبنّي المحروق والأصفر – والأحمر الصريح). فيستعرض النص الوحدات اللونية ذات التنوع المحدود التي جاءت وفق طبيعة مختزلة ومبسطة، تبرز النغمة الضوئية للتدرجات اللونية التي يحققها اللون الاوكر الممزوج بالأخضر والأصفر، في عملية تظهر فيها شفافية الألوان المائية، فتنافذت الألوان بين البنيات الشكلية والحيز الفضائي التي جاءت غالبيتها في نسقيه لونية واحدة.

تنطلق من البنية الشكلية علامات دالة ومهيمنة (كالسهم) ذو الاتجاهية المتعددة، لتشير هذه الأشكال الشعاعية الى الطاقة الاتجاهية المتفجرة الناشئة من رحم هذا الشكل العضوي (الرجل)، بحيث تتخذ شكل ثنائيات متقابلة بالتوزيع ومتعارضة في الاتجاه.

تنقسم هذه الى ثلاث اتجاهات – الأولى تتجه نحو الأعلى ذات لون بني، والثانية تتجه نحو الجوانب (الأيسر – الأيمن) ذات ألوان (الأصفر والبنّي المحروق) والثالثة تتجه نحو الأسفل متمثلة باللونين (الأحمر والبنّي المحروق) - بحيث تحقق هذه التكرارية انسجماً شكلياً وتوازناً إيقاعياً في التركيب الشكلي، فضلاً عن ترديدات لا تقل أهمية عنها وتعزز هذه السمة من خلال الدوائر الثنائية التي تتقابل موقعياً في وسط النص. فقد اتخذت (السهم) وبالأدوات ذو اللون الأحمر هيمنة واضحة تبعاً لقوة الجذب البصري الذي يبعثه اللون.

كما تهيمن العلامة الشكلية العضوية (الرجل) بكليتها على المساحة العامة للنص لتعرض علاقات شكلية على مستوى التركيب الشكلي الهندسي الذي يحيط بها، ومستوى ما تثيره هذه الوحدات الشكلية

والخطية في أغناء الكثافة الشكلية، أي للعلامة ومبرراتها. فتثير هذه الخطوط (الطولية) والأسهم والانحناءات التي تحيط معالم العلامة الشكلية (الرجل) صيغاً مكثفة تحقق معها إيقاعاً خطياً ذا ترددات متماثلة. استدعى النص علامات مؤشيرية إيقونية، تشير وتمثل الشكل الإنساني من خلال الملامح التفصيلية في المنطقة العليا من الجسم الإنساني، وفي منطقة اليدين المتدليتين من الوحدة الشكلية. وتبحث هذه الوحدات على سطح النص بترديداتها اللونية عن مجالات تحقق التوازنات اللونية. فبدت العلامة الكبرى الشكلية (للرجل) ذات لون أوكر فاتح اقل من درجة من الخلفية المحيطة به بفعل تنظيم الدرجة الضوئية وانبثاقها، وكذلك أثارة بعض التفاصيل التشخيصية (إيحائياً) المعالم الطبيعية التي تمتلكها مثل تلك الشخصية على اعتبار هناك معالجات تفصيلية قريبة في منطقة الوجه، بحيث تظهر الخطوط الكثيفة بغزارة منطقة الرأس البشري أو معالم الرأس الحيواني كقرين له يثبت به من جانب القوة المطلقة. كما يتخلل النص تقابلية شكلية لنهايات خطية منحنية في منطقة الوسط وما فوقها. إذ يسعى النص من خلال تأسيس علاقات تقابلية كهذه إلى تأكيد المقولات الثنائية عبر التفاعل الشكلي واللوني، لذا خضعت علامة النص المركزية للمواصفات التناظرية شكلاً ولوناً.

نزع النص الى المسحة التسطيحية التي تراصفت عليها الوحدات الشكلية والخطية واللونية في توزيعاً تبرز معها مرونة التكوين البنائي وتقابلياته المتماثلة التي جزئت النص الرسموي؛ الى شطرين من الناحية العمودية في ترادف المحتويات الشكلية معاً، والى اربعة مناطق من الناحية المقطعية أي الى ثنائيتين المنطقة العليا ذات الأشكال السهمية الاتجاهية المنطلقة الى الأعلى، ثم تليها المنطقة الأخرى في أعلى الوسط التي كانت محددة ومختزلة ذات الكثافة العالية المتواترة في المعالجة والتشكيل على المستوى الخطي والشكلي، فيما ينظرها المنطقة السفلى بنفس درجة التواتر، والمنطقة الوسطى التي كانت وحداتها الشكلية واللونية محدودة ومختزلة. وتأتي منطقة أسفل الوسط التي انحسرت وحداتها على الأشرطة الطولية اللونية (البنّي، الاوكر الفاتح)، ومن ثم المنطقة السفلى التي تثير نفس درجة الحدة والتواتر والحيوية التي جاءت بها منطقة (أعلى الوسط) وتفعيلها الوحدات الخطية واللونية.

لقد استعرض النص نمو الشخصية اللونية المستقلة، بحيث تتدرج النقات في النمو لتبلغ الحد الأقصى في طاقته الانفجارية مثلما أكدت العلامات الشكلية (للأسهم الشعاعية). فاقام النص بنياته على نظام النغمات الضوئية للون وقدرتها في إثارة وحدات المشهد وتثوير طاقاته الدلالية، لذلك أكدت كل وحدات التشكيل الحركة المنبثقة من الداخل الى الخارج في تكوين بنائي منفتح، بحيث اوجد فعلاً تواترياً بين علاقة المركز والأقطاب الشكلية. فضلاً على ذلك دلل النص على القيمة المعدنية للون من خلال ما أضفته القيمة اللامعة للضوء داخل اللون. وبالتالي يتشكل هذا الانطباع المعدني مع اغلب الوحدات الشكلية ذات النهايات المدببة (رأس الحربة). في تركيب النص اللوني تلحظ المناورة الإبداعية في حقل الألوان لاسيما الألوان الأساسية التي قوضت مساحتها وصغرت قياساً مع الوحدات اللونية الأخرى. وهذا يشكل قوة مطردة انعكاسية بين طبيعة الألوان، وفي حقل الكثافة اللونية التي تستغل على علاقة اطرادية.

لقد استدعى النص تركيبات شكلية ووحدات علامية مغايرة لايقونيتها الطبيعية، فضلاً على علامات مؤشيرية نسقية تحيط بالمحور المتمركز (الرجل) وبالرغم من ذلك لا تأخذ منظومة النص العلامية من المرجعيات الموضوعية سوى ماله علاقة بالشكل العضوي، أو ما تستعيرة من علامات مصاحبة تعزز فاعلية القوى المحركة له. وهكذا أشارات الدلائل على ان النص أخذ بترديدات القائمة على التثليث من حيث اتجاهية الأسهم كعلامات مؤشيرية والألوان الثلاثة الأساسية والمقطعية العرضية وغيرها من الترددات. تظهر النص بأنظمة علامات عوّلت على البنية اللونية والخطية وتكرارية العلامة المفردة (السهم) وما لها من صلة بغايات الموضوع ومقاصده الدلالية. فأخذت البنية الشكلية طبيعة التجريد الرسموي. ليثبت مع النص نظام التكوين الشعاعي المنبثق والانفجاري إلى ما هو خارج نطاقه، فضلاً عن تضمين علامات النص المباشرة بشفرة من الدلالات الرمزية.

نموذج (6)

اسم النص: منظر مع طيور صفراء.

المادة و الخامة: ألوان مائية على خلفية سوداء.

القياس: $17^{8/3} \times 14^{2/1}$ أنج.

العائدية: مقتنيات خاصة سويسرا.



تؤسس دراما النص الرسومي بنية مكانية مفترضة، تُمسرح معها الوحدات والدوال التي تشكل حال توليفها مشهداً طبيعياً، فثمة علامات (لطيور صفراء اللون وأقمار منتشرة وأشجار طويلة ونباتات أخرى) موزعة تشكل تكوينات ذات طبيعة تزيينية (زخرفية) وبألوان متعددة. وتضفي على النص مساحة إيهامية عبر الانصراف عن تمثيل المشهد الطبيعي أكاديمياً، وانزياحاته عن المطابقة (الايقونية) للموضوعة عبر تفصيلاته العلامية ووحداته. لذا يتشكل النص في ظل طبيعة قائمة على ترابطية الوحدات والدوال الونية وتاشكلية في مقدمة النص وخلفية بعضها مع بعض، ووفقاً لآلية لحضوية ثنائية التركيب تمازج (الحركة والسكون).

تتجلى في سياق النص منظومة من العلامات منها علامات رئيسة وأخرى مصاحبة تبرز في بعض مفصلات النص وتركيباته باعتبارها اللواحق المتممة لدلالة علامات النص ووحداته الدالة. فتبرز على سطح النص علامات رئيسة منها الشكل الحيواني للطائر ذو اللون الأصفر الفاتح (الليموني)، بحث تمتلك هذه العلامات المتكررة للشكل الحيواني سمات تفردتها بواسطة التمرکز الواضح على سطح النص والمحقق لتناسبات إيقاعية وتكرارية تؤكد الدور الدلالي المنوط بها، عبر الاتجاهية الحركية التي مثلها في رؤية المشهد المتعلقة بالطائر المعكوس الذي يلمح إلى مغزى دلالي يتجاوز ما هو تواضعي واصطلاحي. فضلاً على إثارتها التقابلات والتضادات لمجموعة الطيور في الاتجاه والحركة، مما يدعم الأواصر التزيينية وتطبيعها. وهكذا يستتفر التباين اللوني قوى الجذب الحاصلة بين لون الوحدات الشكلية (الطائر) والحيز الفضائي المحيط، وما يحدثه من خلق تضادات لونية. فضلاً على الوضع الجزئي ببعض الملامح المميزة لشكله في بعض التفاصيل (التبقيع/التنقيط اللوني) الموحد لجميع هذه الطيور. والمعمول عليه في بعض مناطق النص كترديدات تعزز من محور التواصل الموضوعي.

هذا ويتصدر الحيز الفضائي (الخلفية) ذو اللون الأسود على وحدات النص الأخرى تبعاً للتباين اللوني الذي يحدثه مع الوحدات اللونية الأخرى، وبالتالي يتغلغل في مفاصل النص كلياً مما يخلق تأثيراً دراماتيكياً على طبيعة المشهد البصري.

كما تتوافق علامات مصاحبة تكميلية لبنية الموضوع ومعززة بذات الوقت العلامات المهيمنة الدالة، تتمثل بالعلامات (الأقمار، والأشجار، النباتات). فتتخذ العلامات المصاحبة (الأقمار الدائرية) موقعاً مميزاً لا يقل أهمية عن العلامة الرئيسية، فيشكل القمر ذو اللون الأبيض أهمية بارزة من خلال التباين اللوني المتحقق مع الفضاء الحاوي له، ولكن تتضاءل درجة حيوية الألوان في الأقمار الأخرى ذات الألوان (البنفسجي والبرتقالي) وبالتالي لا تمنحها نفس الأهمية لضعف التباين الحاصل بينها وبين الخلفية.

وتوجد أيضاً العلامات المصاحبة (الأشجار الطويلة) الثلاث المنتصبة ذات الألوان (الأخضر والأزرق) الموزعة في مناطق مختلفة من النص، بحيث تبتعد عن تماثلاتها الواقعية، فضلاً على التباين اللوني الحاصل مع الفضاء المحيط بها. كما توجد نباتات تقترب شكلياً من شكل أوراق نبات (المطاط) كعلامات مصاحبة تخلق توازناً طبيعياً ولونياً منفذة بالألوان (البرتقالي المحمر والقهوائي والرمادي والأزرق والبنفسجي والأحمر الماروني) وبعض درجات كل منهما. وتتشكل بالتالي منظومة لونية قائمة على التداخل اللوني بين مجموعة الألوان المكملة لها، بحيث تسود هذه الوحدات مفاصل النص وسياقه الكلي وتتماثل معها وحدات لونية بنائياً في المعالجة للفضاء العلوي (السماء/ الغيوم) الذي يطغي عليه صيغاً تكرارية من حيث الشكل المتخذ في هذه النباتات.

كما تظهر أيضاً علامات لوحات دالة متباينة ومتفرقة (كالأوراق) في الجانب الأسفل الأيسر والتي نفذت بمعالجة أظهرت معها الهيكل البنائي للجسم النباتي والمفعلة بالوحدات الخطية الملونة من ذاتها. تتراكم البنى العلامية في هذا النص وفق نظام لوني يخضع لنسق تكراري متغاير في البنية واللون يثير مقاربات تقنية*، إذ تفصح المعالجات اللونية في بعض المناطق من النص وتتخذ شكل التبقيع النقطي كما يظهر في شكل (الطائر والنباتات). وتصدر علامات النص ودواله من التواتر على السطح الرسومي، وبالتالي تعزز ثنائية (العمق – السطح) فيشكل العمق الفضائي الذي تدلل عليه الخلفية ذات اللون النيلي الداكن المهيمن في أغلب النص مداه المسرحي التي تتراص على سطح خشبته العلامات والوحدات الدالة، عبر تناوب في الوحدات اللونية وآلياتها. بحيث تخلق العلامات المصفوفة على سطح النص تصارعية للنظام اللوني قائمة ما بين (الظل = الأسود) و (الضوء = الأبيض) عبرت عنها طبيعة العلاقات التقابلية والتعارضية وهذا مجسد ملمحياً عبر العلامات الدالة (الطيور) بلونها الأصفر (الليموني) والأشكال الشجرية المتنوعة الألوان، فضلاً عما يجسده التباين اللوني في وحدات اللون الأبيض المتقدم وما يتراجع عنه اللون الأزرق والأخضر الغامق، وبالتالي تشكل هذه الاختلافية مصدراً تترشح منه بنية الشكل (الفني)، إذ تفعل هذه الأنساق الثنائية التصارعية (الانبعاث – السكون) وتعتمد إلى ثنائية الاستبدال في بنية الخطاب النصي على مستوى الإبدال النصفي لشطري النص.

لقد أثري النص بعلاقات ثنائية تتناوب في وقعها ما بين (ثابت ومتحركة/ بعيد وقريب) مما جعل نشاطية النص مفعلة تبعاً لحركة النظام الطبيعي وتجاذباته، إذ يبدو النظام المهيمن المنوط بالأشكال الحية (الطيور) هو من يحاصر ويحيط بـ (اليابسة – الأشجار – النباتات). فتشيع النص على انفتاح السطح الرسومي وفق وحدات اللون الأخضر (للأشجار) وما لها من فعل في التعادل البصري الذي يخلق توازناً طبيعياً بين كل نظام. فإذا كانت الوحدات الشكلية (الأشجار والنباتات) في ثبات فأن الوضعيات التي يتخذها (الطائر) تلوح إلى حركة وتفاعل مع ذاته وسياقه معاً. لذلك يجسد النظام العلامي للمكان هيمنة مضافة على النظام العلامي النصي، فالتنوع الدلالي في الكم والنوع يميل لصالح المكان وثنائياته، لتنبعث المكانية في حالة من التواصل المتمم وهذا جلّي في بنية اللون المعتمدة كمكملات الألوان. فضلاً عما تخلقه إيحائيات الوحدات الخطية وأن جاءت بعض الخطوط في بعض الأماكن ملونة. وبالمحصلة يشكل النص حالتين:

- حالة تقارب واتصال: من خلال الوضع الطبيعي المعاش عبر علامات الطيور وحوارياتها مع الأشجار وبتقابلاتها العلامية.

* تماثل هذه التقنية التلصيقية الورقية (الابرو) وأسلوب البوستر.

- حالة تباعد وانفصال: شكلته التكوينات المنفصلة والقاطع النصفي لجسد النص وجسم الطائر (الغائر + البارز) والأشجار التي تبحث عن متمماتها (الجانبية) والغيوم في اللون الأزرق والبني واللون البرتقالي في أعلى النص. والشكل نصف الدائري في الجوانب السفلية.

يبث النص من خلال حالتي (الاتصال – الانفصال) دلالات تشير الى بنية تواصل على المستوى الطبيعي والتكيف مع السياق البيئي العام الذي يظهر فيه النص.

لذلك يؤكد هذا النظام النصي جدل الكليات والجزئيات (الثابت – المتغير). بحيث تؤكد الجزئيات تطورها من خلال عملها داخل الكلي أو بنية النص، لتشكيل نظام شمولي تلتقي فيه هذه الأشكال وتذاب جميعها في فضاء النص كحاضنة سمبوطيقية شمولية.

كما تتبادل بنية التشكيل التي اتخذتها الأجزاء من خلال تفعيل الوضعيات غير المألوفة (العكسية)، والانفتاح التكويني الى الأعلى، والممتد على الجانبين. مما يستتبع عملية الإطاحة بسلطة الدلالة الواحدة، فنجد النص يركز على مساحة النص نفسها لتتشارك فيها كافة العناصر المرئية البصرية. فتنبث علامات النص شفرات تخمينية تفعل من بنية الحدث عبر الاستعارات الأيقونية الرمزية.

نموذج (7)

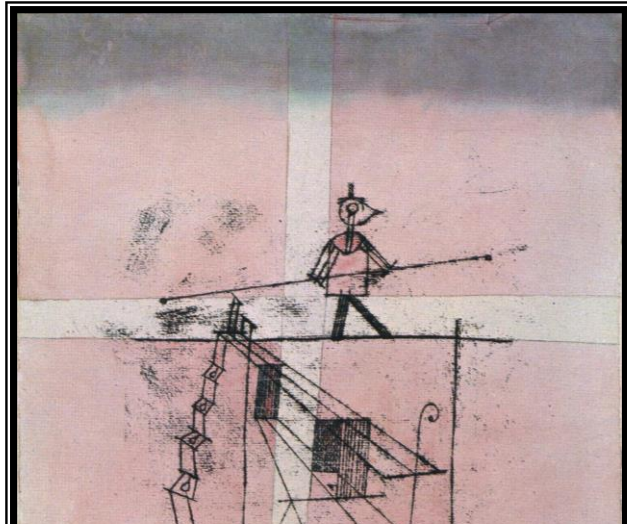
اسم النص: السائر البهلوان.

المادة والخامة: ألوان مائية وألوان زيتية على ورق وعلى ورق مقوى.

القياس: 12×19 أنج.

العائدية: متحف كونست، بول كلي / بيرن – سويسرا.

سنة الإنجاز: 1923.



يمثل هذا النص مسرحاً رسموياً تتراكم عليه الوحدات البصرية الشكلية التي جسدتها الوحدات الخطية ممثلة بنية مكانية (لحلبة مسرح السيرك)، تعطي أطرافها العليا علامة لوحدة شكلية (السائر البهلوان) وهو يستعرض فعاليات البهلوانية من خلال الحركة والتوازن التي تحيل الى هكذا فعاليات. كما يستعرض النص أشكالاً نسجتها البنية الخطية (لسلم ومساطب وعوارض هيكلية) تنتمي إلى عالم السيرك، بحيث اعتمد في تنفيذ هذه المفردات على لون واحد (الأسود)، لذا قد شغلت هذه التكوينات الشكلية التي هيكلتها الخطوط المستقيمة مركز النص، واستثمرت الحيز الفضائي ذو اللون الوردي من دون ان تتلاشى في الأطراف مما انحسرت الفعاليات الرسموية في منطقة الوسط. هذا وقد شكل الشريط الأبيض ذو العلامة الصليبية القاطع الطولي والأفقي ليقسم فضاء النص الى أربع مناطق وفي إحجام مختلفة.

تتصدر علامات مهيمنة منها العلامة الرئيسة لـ (رجل السيرك). باعتباره الشكل العضوي (الوحيد) المجرد المعبر عنه بالتمثيل الخطي الذي يظهر بعض معالمه التشخيصية، فضلاً عما يحتله موقعه المتمركز في أعلى الوسط.

كما يبرز الشكل الشريطي في الحيز الفضائي كعلامة دالة ومهيمنة لأنه مثل إيحائياً وفي العمق علامة رمزية لصليب وما تتركه من انطباع عن الحركة الحرجة والقلقة في الفضاء. فضلاً عما جسده الفضاء (الخلفية) التي تكاد ان تكون نسقية وثابتة (سكونية) كونها قائمة على طبيعة لونية واحدة (اللون الوردي)، فيما عدا الأطراف العليا والسفلى المنفذة باللون الرصاصي. فالمشهد البصري قائم على خلفية منبسطة تسودها أحادية لونية يتخللها شريط خطي متعامد بلون أبيض، لذا يشير هذا القاطع الشريطي الى علامة دالة لـ (الصليب (+))، وما يثيره هذا التعامد من إيماءات عدم الثبات والحركة القلقة (الحرجة) التي تبحث عن التوازن. لذا قد تشير هذه الوحدة الشكلية ذات اللون الأبيض الى دلالة تضمينية تلوح الى الخطر المحدق برجل الفعاليات السيركية.

تشير التضمينات المباشرة لمضمونية النص وفاعليته، بحيث يستعرض النص ووحداته الشكلية في نسق خطي مهيمن، ولذلك يؤسس النص على تداخل نسقين؛ أحدهما يتعلق بالتشكيل الخطي المهيمن المؤسس للبنى الشكلية في النص بوحداتها ومفرداتها الشكلية، والآخر قائم على تفعيل البنية المنظورية في الفضاء (السكوني) بما يحقق تموضع الاستقرار والتوازن الطبيعي. وبالتالي تهيكّل الوحدات الخطية موضوعة النص عبر تفعيل تكرارية الخطوط المتوازية لتصيغ لنا شفرات تخمينية نستفهم من خلالها المنطق الرياضي الذي يشيد هذه المعالم (السيرك). فجاءت الخطوط متوازية ومستقيمة ذات نهايات محكمة، فيما عدا النهايات المتدلية. ولعل ما تثيره هذه النهايات هو قانون الجذب والتوازي الذي يحسم الأشكال القائمة عليها. كما يتبين بعض نقاط الارتكاز في مفاصل النص وعلى الخطوط المشكلة للمربع. وتعمل هذه النقاط كبؤرة ارتكاز تتقاطع معها الخطوط المستقيمة، وبالتالي تتحكم هذه النقاط بتوزيع مراكز الثقل والبناءات التي تتولد منها. فتدعم هذه النهايات (النقاط) الوضع المنظوري المؤسس عليه النص وما يتطلب من حركة مناسبة لتحقيق التوازن او الحفاظ عليه.

وقد اتخذ النص تشكياً علامياً تناوبت فيه الأدوار على بنى خطية ذات لون أحادي (الأسود) الذي يحدد معه تفاصيل المشهد البصري، فاتخذت الوحدات الخطية مسارات مستقيمة ومتوازية ومتقاطعة مؤسسة الهيكل المعماري للموقعة المكانية لحلبة السيرك، فتتنصب بين البناءات الشكلية وتفعيل قانون المنظور من

المستوى السفلي (المصاطب والعوارض الخطية والمدرجات والسلالم وبعض الأوتاد الشريطية) في تكوين المشهد. علماً أن هذه التكرارية الخطية والنقطوية تحقق إيقاعاً متناوباً يشير إلى إيقاعات تتناسب مع حركية الوحدات، فتخلق الإيقاعات مناخاً مناسباً لفعاليات (السائر البهلوان) المنوط بالحفاظ على توازناته الحركية بما يتلائم وسياق النص (العرض).

تشير هذه التعاقبية الخطية المتكررة إلى تدليلات رمزية تسعى إلى الحفاظ على التوازن الطبيعي المنطقي، من خلال الاستخدامات الخطية وتوظيف الفضاءات المحيطة بها. وهكذا لعبت التظاهرات التكوينية الهندسية المعمارية في إثارة العمق المنظوري واقترباته من الحقيقة الواقعية، فصعدت إيقائية التركيب الخطي سياق النص نحو الفاعلية الحركية وأنظمتها.

لقد استعرض النص وحداته الدالة بتكثيف الوسائط ومصادرهما اللونية والخطية. فقد اتخذت أنظمة العلامات التركيبات الهندسية ومنظوريتها كتبريرات منطقية تتلائم مع ثيمات النص ودلالاته، فعبر المنظومة العلائقية ما بين الوحدات الشكلية تعالقات الاشتراطات المنظورية المعمارية المتمسحة عليها (العلامات) بمسافاتها وابعادياتها التشكيلية، وبالمحصلة استعرضت العلامات ضمن صيغ التجريد الشكلي ممثلة بالعلامات المؤشيرية الإيقونية، وفق صياغات التجريد الرمزي، لذا نزع النص إلى تضمين تداعيات الشفرات الرمزية الموحية بوقائع الخطر وتكهناته.

نموذج (8)

اسم النص: مشهد معركة من الأوبرا الهزلية الفنتازية (البحار).

المادة والخامة: ألوان مائية وزيتية على ورق مقوى.

القياس: 15 × 20^{1/4} أنج.

العائدية: مقتنيات فروت / موتسن - النمسا.

سنة الإنجاز: 1923.



تثبت محمولات النص الرسومي بنية درامية لمشاهد مستوحات من المرجع الطبيعي، جسدت وقائعه ملحمة متعالية بين (قرصان) ينتمي إلى الأجناس البشرية البدائية (القبائلية) يستقل زورقاً وبيده الرمح المدب، ليتشابك في صراع مع إحدى الأسماك الثلاثة القاتلة المتفاوتة الحجم، وهي متقابلة معه على مستوى التوزيع التكويني والمعالجة الشكلية واللونية، فقد اتخذت هذه الأشكال معالجة خطية تفصيلية تشدد على تشابك الخطوط والتقاطعات بما ينسجم وموضوعه النص. وما صعد من حدث الاحتدامات في النص هي تلك الطاقة المنبثقة من اللون الأزرق وتدرجاته في النسق اللوني. ويشدد وقع الاحتدام في وسط النص بتأثير الفاعلية الضوئية في درجة اللون المستخدم، فيضفي اللون قوة تعبيرية أثارت من فاعلية النص وديناميكيته. لقد أثارت المنظومة اللونية في الحيز الفضائي الحراك في فعل التشكيل من خلال تدرج اللون ونغماته التي أسستها الوحدات اللونية (الأزرق والأبيض والنيلي الداكن والأسود) بحيث رصفت الوحدات العلامية على سطح النص مؤسسة معها تشريط لوني متناغم يوازن بين العتمة والضياء.

ناور النص بين النظام اللوني المهيمن والوحدات الشكلية (العضوية وغير العضوية) فشكل النظام اللوني علامة بارزة ومهيمنة من حيث القيمة اللونية التي أضفاها الضوء الممتد في وسط النص، بحيث شكل نقطة خلق أساسية في بنية المشهد وقوة جذب بصري نحو المركز (وسط النص) كما أثارت الوحدات الشكلية بكليتها علامات دالة ومهيمنة، فقد احتلت أهمية من خلال المعالجة الشكلية والية نسجها اعتماداً على ترديدات الخطوط وتكراريتها المتعاكسة، بحيث أصبحت عملية الخلق وتشكيلها عملية معقدة وتثير تساؤلات عدة، فالملامح النهائية لا تتماثل مع الطبيعة الصورية لها إلا من حيث المبدأ. فضلاً عما يشكله الفضاء كعلامة مصاحبة تؤسس الأرضية الملائمة لفعل التشكيل فقد اتخذ لون الأسود الطاغي على الحافات المحاذية لإطار النص.

أقام النص تعالقاته البنائية بالاعتماد على النظام اللوني وتدرجاته، وعلى مستوى التشكيل الخطي المجسد للأشكال العضوية. لقد أثارت المنظومة اللونية القائمة في النص مقدار القيمة اللونية التي تمنحها الدرجات اللونية، فأضاف المدلول اللوني طابعاً دراماتيكياً على مفاصل النص ووحداته. وإن إثارته الهارمونية اللونية عبر توظيف الترديدات اللونية المتمثلة في الأسطح الهندسية التي خلقت حافات خطية نابعة من كل تدرج لوني بحيث تتجاوز الوحدات وتبدو وكأنها أكثر عتمة عندما تكون في حالة تضاد مع تدرج لوني آخر (فاتح) فأثارت التحولات في تدرجات اللونية قيمة مضافة للضوء المتسلط على الوحدات الشكلية مما شحنها بطاقة حيوية صعد من الفعل الدرامي (الابرالي).

كما عمدت الدوال اللونية على تأسيس متجاورات لونية نابعة من الصبغة اللونية وكأنها أشكال مؤسسة من خطوط سوداء. إن تعميق الفكرة اللونية وترديداتها جاء من جراء الاعتماد على الدرجة النغمية وعمقها ودرجة شفافيتها بحيث أخضعت بشكل مباشر لتنظيم رياضي محض عمد على توليف الشكل الكلي الذي جاء به النص. وتزامن مع سياق النص الكلي الذي قسم سطح النص إلى مجسمات لونية رشيقة.

تباعدت الدوال والوحدات على المستوى الشكلي عن التمثيل والمطابقة الصورية، رغم الحدود التشخيصية التي تمثلها وحداته، فجسد النص فعلاً حركياً (ديناميكياً) من خلال بنية التشكيل الرسومي

المتكونة من الإشكال العضوية (الإنسان والأسماك) والمؤثرات اللونية الدراماتيكية. وهكذا برزت في مفاصل النص وحدات شكلية استعارة مفرداتها من الواقع الموضوعي التي سادت مفاصل النص ووحداته، المتمثلة بالتدرج اللوني للأزرق وتغيراته الداكنة والفاتحة، واللون الأحمر واللون البنفسجي والبرتقالي والأبيض والأسود. فتعالت حدت التواترات الإيقاعية بفعل التصعيد اللوني والجدلي بين وحدات النص كلياً.

جمع النص بين البنيات الهندسية والمتواليات الرياضية للون وتدرجاته، وبين التجسيد الشكلي للعلامات لذا أوجد النص سياقين للطرح الرسومي؛

- سياق هندسي قائم على منطقية رياضية.

- سياق طبيعي استعار مفردات الواقع الموضوعي.

ولعل هذا التركيب العلامي بين السياقين يروم إلى الطرح إلى أن النظام الطبيعي بالرغم من تعالقاته الطبيعية وهو في جوهره نظام رياضي يجزء العالم وعلاماته إلى مراتب ودرجات عبر الاستعارات المكانية.

وهكذا تجلت علامات النص في تصارعية جدلية بينت الانتقالات مما هو رياضي وبين التقهقر فيه، لذا يراد النص ببث قيم رمزية، فقد صيغ النص على طبيعة رمزية تجريدية.

نموذج (9)

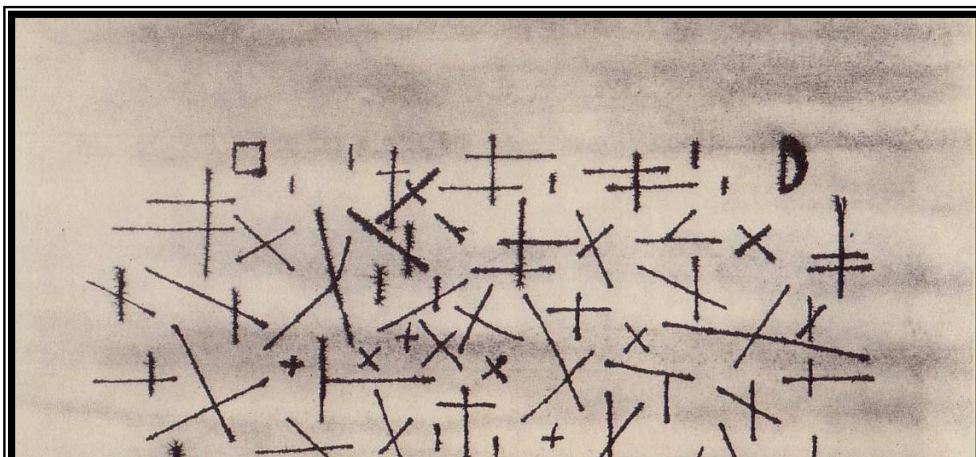
اسم النص: مجموعة علامات.

المادة والخامة: قلم حبر وألوان مائية.

القياس: $11 \frac{3}{4} \times 9 \frac{1}{2}$ أنج.

العائدية: مقتنيات خاصة / الولايات المتحدة الأمريكية.

سنة الإنجاز: 1924.



يسجل لنا النص الرسومي مجموعة من العلامات المختلفة في الشكل والمعنى، تتمحور حول بؤرة مركزية لتشكل إيحائياً شكل دائري مماثل للطبيعة الكروية (الأرض)، وتمثل هذه الوحدات العلامية مفردات لحروف كتابية وعلامات موسيقية ورياضية وبعض الأشكال لصلبان وأشكال متقاطعة ووحدات نباتية، ويعتلي هذا التمحور الدائري من الجانبين علامات شكلية ذات طبيعة هندسية لمربع ونصف دائرة، وتطغي نسقية لونية خطية واحدة شكل فيها اللون الأسود وحدات سياق النص. وقد توزعت الوحدات البصرية على سطح النص في تشكيل أقرب ما أن يكون محور يجذب شظايا الفضاء المتناثرة في الأثير ذو اللون الأبيض الرمادي، وبالتالي تجتمع هذه الوحدات حول بنية مركزية ذات جذب محوري لتبدو الوحدات المتناثرة الخطية في تشكيلها الكلي كدائرة عائمة في حيز فضائي واسع.

تداخلت في شبك النص علامات مهيمنة ودالة تمثل الصليب والهلال والشمس وعلامة متفردة تتشاكل مع علامة التحويل الموسيقية. فقد شكلت علامة الصليب المنفذة باللون الأسود وحدة مهيمنة تبعا لطبيعتها التكرارية وانتشارها في التكوين الكلي، وكذلك تبرز علامة شكلية مهيمنة (الهلال) تتموقع في أعلى اليمين، يفرد لها طابعها الشكلي عن وحدات النص السياقية من خلال توظيف الخط المنحني الباني للوحدة الشكلية. فضلاً على تصدر علامة (الشمس) التي تتجسد بصيغة المربع المناظرة موقعياً للهلال في أعلى اليسار بحيث تشكل هذه الوحدة المربعة تفرداً أيضاً على المستوى الشكلي في سياق النص. وبالتالي تثير إيقاع متناوب يتمثل مع الحقيقة الطبيعية على الصعيد الواقعي.

عول النص على ترديدات الوحدات الخطية الشكلية، فنترصف العلامات تعاقبياً تبعاً لتشابك الخطوط ولواحقها، إذ تتمظهر محمولات النص على النسق الخطي ذو الطبيعة المختلفة (العمودية والأفقية والمائلة) المنتشرة في أرجاء النص. فيشكل النسق الخطي القائم على نظام التعامد وحدات شكلية تقترب من علامة الصليب (+ / ×) ومماثلاتها الأفقية والعمودية التي تشكل حروف كتابية في بعض اللغات. والتي تسعى بدلالاتها الرمزية الكشف عن المكامن الدلالية للنظام الكوني. كما تظهر بعض الخطوط جراء ملاقات بعضها البعض علامات رياضية (+ / ×)، هذا وتتجلى وحدات نسقية قائمة على طبيعة الخط المائل، الذي يخفق من الوطء والصرامة التي توسمت بها الخطوط المتعامدة، على اعتبار أن الخطوط المائلة تؤدي إلى إعادة طبيعة النظام التوازني للكون وعواقبه. كما أثارت بعض العلامات الشكلية بتكويناتها الرمزية علامات التحويل الموسيقية (/)، فضلاً على مرمزات نباتية تظهرها وحدات النص في بعض المفردات أسفل التكرور الدائري، وحروف لكتابة رمزية.

شيد النص على تمظهرات شكلية تربط جميع الوحدات والمفردات أكانت (لغوية أو رياضية أو موسيقية أو نباتية) لتعزيز الإيقاع الكوني وتلاحم الأواصر الجزيئية لوحدات الكون ونظامه الرمزي فقد أثارت الترددات الثنائية (السطح ذو اللون الأبيض + التكوين الكلي المؤسس على لون أحادي (الأسود)) وثنائية (القمر + الشمس) وتحولات القيم الرياضية عبر الرمزين الرياضيين وتحولات الطبيعة الصوتية (اللحنية) للموسيقى النسق الحركي. كما تثير الوحدات الشكلية (المربع = الشمس/النصف دائرة = الهلال) تساؤلات حول إقامتهما في أعلى الجانبين وفي نفس الوقت، مما تزعزع هذه المطارحة الطبيعة الواقعية.

جلّ هذه الوحدات المشيدة على سطح النص ذات صلات تواشجية مع العالم المحيط، الذي يسعى الى ربط العوالم البشرية وإيجاد متطلبات المنظومة التواصلية بين أطرافها لتشيد الحوار الخطابي والتداولي بين مفردات وعلامات هذا الوجود.

فتتراكب علامات النص الرسومي على نسق فضائي مفتوح، يسع كل المقولات البكرية للغة والوسائط والعلامات المرتبطة بالصوت، التي تتلاصق بشكل فعال في الخطاب الإنساني. بما يعزز الروابط التعالقية معرفياً ونظمية، وما تنثيره هذه الروابط في تأسيس البنيات التواصلية حوارياً وعلائقية، فتمظهرت وحدات النص على تفعيل ثنائيات التردد المتماثلة مع النظام الكوني القائم على الصيغ التعامدية والإثارة الحركية في مدارات الحيز الفضائي، مستثمرات التمثيل الرسومي للتجريد الهندسي، فاستعار مفرداته من المعالم الرياضية والمعرفية في السياق التداولي، وفق وحدات شكلية هندسية تكاد تكون ايقونية رمزية. لذا تتخفى في مفاصل النص دلالات رمزية لثنائية (الحياة والموت) شيدت وفق أنظمة من العلامات قائمة على صراعية العلامات كبنيات بارزة والحيز الفضاء الحاضن لها، ليثبت النص شفراته الرمزية عن موضوع (الموت = المقبرة) التي تشير الى التواصل والانقطاع الإنساني في ظل المنظومة الكونية للعالم.

نموذج (10)

اسم النص: احتفال في الجبل.

المادة والخامة: حبر ملون على ورق.

القياس: $14 \frac{1}{2} \times 20 \frac{1}{2}$ أنج.

العائدية: مؤسسة بول كلي/ بيرن – سويسرا.

سنة الإنجاز: 1924.



يصور لنا هذا النص مشهداً ديناميكياً لطبيعة من البيئة الإنسانية، مشحوناً بالفاعليات الحركية (الاحتفالية)، تقدمها وحدات ودوال علامية تشخيصية تستمد مرجعياتها من المقاربات الصورية الممزوجة بالحلم والغرائبية في هذه الطبيعة الإنسانية. سيقت هذه العلامات في إطار تركيبي علائقي يؤلف الدوال الشكلية ووحداتها لتجسد الظاهرة الكلية (الاحتفالية). فتشيد الأشكال العضوية (البشرية والحيوانية) مع التكوينات الأشكال النباتية والتركيبات الهندسية بنية مكانية خضعت وحداتها لمعالجة لونية من نوع خاص، بحيث تتغلغل النغمات الضوئية في بنية اللون. فقد تأسست البنية الكلية للنص على اللون الأخضر الغامق المهيمن على سطح النص وتكويناته، فضلاً عن بعض الألوان (الأزرق - الأصفر - الأحمر - البنفسجي) وما تدرج عنهما التي انسابت وتداخلت على سطح النص مع لون الفضاء مشكله إيقاعاً متناغماً لونياً منسجماً. يستعرض النص مجموعة من العلامات الدالة، تناصفت الأهمية والصدارة، بحيث تضطلع جميع العلامات بتوضيحات تشخيصية تقربها من حالاتها الطبيعية من خلال المعالجات الخطية واللونية التي تبين معالم الوحدات وتفصيلها المتماهية مع (الجو العام) الفضاء للنص ذي الألوان القاتمة، فتتداخل المنظومة العلامية في نسج بنية النص، كما يبرز تصارعاً في الوحدات الخطية بين الخطوط المستقيمة وتكويناتها الهندسية المثلثة والمربعة في واجهات (المنازل) في الوسط والجهة اليمنى، والخطوط المنحنية التي أسست البنية الشكلية للعلامات المنتشرة على سطح النص. ويتضح بمكان تصدر اللون الأخضر المؤسس على خلفية النص وحيزه الفضائي.

كما ترافقت علامات مصاحبة دعمت السياق الكلي للبنية المدولة كالوحدات الشكلية الوظيفية، فضلاً على التكوينات المرافقة للحدث الاحتفالي. فقد تناقص الوضوح الشكلي وأهملت بعض التفاصيل وانحسرت الحركة في بعض الوحدات، فيما عدا الإثارة التي خلقتها الإنارة المتأتية من قيمة الانبعاث اللوني. وهكذا أصبح للعلامات المصاحبة شأن لا يقل عن غيرها من العلامات فهي عززت سياق الحدث وطبيعة السردية (النصية).

لقد شيد النص على بنية لونية منغمة بعدة ألوان تثيرها الدرجات الضوئية والتضائفات اللونية لتضفي بعض الشحنات والطاقات الانفعالية في هذا الجو الكرنفالي، فتسيد اللون الأخضر الغامق على مفاصل النص مما غلق معظم السطوح الشكلية ووحداتها التي خضعت لمعالجة تقنية أشبه ما تكون تنقيطية أو ممغنطة من خلال الحفر على خامات والسطوح، فخضعت كل وحدات النص لهذه الآلية الرسومية التي أضفت على النص المسحة الإيهامية أو الحلمية (الفنطازية)، بحيث تنمها الرؤية في الزغابات الخطية. فعمد النص على إثارة الانفعالات الداخلية بما يتلائم وموضوعه النص وطاقته الحركية. لقد أثار الوهج ذو اللون الأصفر الشاحب القادم من أعماق النص لكسر طوق هذه العتمة بالضياء كوحدة دالة على تكشف الحركة المؤمل توقعها في هذا الجو الصاخب. كما تضافرت وحدة لونية أخرى تتشاطر مع ما أثاره الإيقاع في طبيعة اللون الأصفر ومعطياته، ألا وهو اللون الأبيض المائل إلى الأخضرار في أطراف الأشكال العليا من النص، فضلاً عن الإشارة التي جاءت بها بعض الوحدات اللونية (كالأحمر والبنفسجي والنيلي والأزرق) الفاعلة في الجهة اليسرى، فخلق التجاور في هذه الألوان ما يعزز من بنية الحدث ويكسر طوق الخناق السائد في النص، ليدلل على المسرح الصاخب الملازم لسياق الظاهرة الاحتفالية.

تمازجت معالم النص مع فاعلية البنية اللونية بشكل واضح مما زاد من تفعيل الحركة مع البنية الشكلية. فقد استعرضت الوحدات الشكلية ذات الهيئة الإنسانية والحيوانية والنباتية والهندسية والإحالات المكانية (للجبال/ البيوت) بمعالجة ممغنطة تتخللها فاعلية في تصعيد الحركة والديناميكية بما يستدعيه هذا الجو الحركي، فقد أظهر النص ثلاث وحدات شكلية إنسانية، اثنتان منها في جهة اليسار يمثلان امرأة وطفلة ووحدة شكلية لرجل في يمين النص تقترب بنياتهما من الطبيعة الميكانيكية والصيغ الأنثوية في التشكيل، وبالتالي وكأنها تتجاذب في شحن إرسالية الحركة وتماثلات السرعة. كما تتمظهر وحدات شكلية متماثلة في المعالجة في وسط وأطراف النص لأسطح البيوت والواجهات بنوافذها ومثلثات هندسية ومربعات وأوعية وناقوس رنان وغيرها من الوحدات الشكلية التي صاحبت هذه العلامات الدالة.

وقد تنير الإيقاعية في الوحدات الخطية المستقيمة والمنحنية ديمومة النص وفاعلية الحركة التي تنزامن مع ثيمته الكرنفالية. كما تجلت بعض وحدات النص بإيحائية البعد المنظوري المترابك من خلال انعدام الاتصال بالقاعدة الأرضية، وكذلك دلائل المستطيل المائل في أسفل الوسط ذي اللون البنفسجي المضاد في جانبه العلوي. وكذلك الشكل الشجري المائل الذي يوحي بدلالات ومؤشرات لربما تكون الطريق نحو المكان (المنازل) أو ما تحيله من معنى تضميني لشجرة (الحياة/الميلاد...) فتظهر النص بإثراء المقطعية العرضية لسرديات النص التي تحيل المشهد إلى مقاطع متصلة بالجو العام ومنفصلة بالموقعة المكانية.

بني النص الرسومي على تعالقات لونية موحدة للنص وخطية شكلية إثارة حدث النص وسردياته، ولقد عالجت هذه التقنية بخطيتها الأشكال في أقرب ما ان تكون خطوط دقيقة وشعرية تسود المفاصل الشكلية والوحدات الدالة، وقد عرضت علامات النص وفق طبيعة مسرح الدمى والنظام طفولي والغرائبي سعياً إلى تنوير البنية المدلولة التي قصدها النص عبر مجموعة علامات مؤشورية أيقونية، وأيقونية رمزية مؤسسة على نظام استعراضي انتشاري لعلامات الجو الانفعالي.

غطى حيز النص وملء شكلياً بالمعالجات التقنية الكثيفة من الخطوط الشعرية والدقيقة، وبالتالي جرد النص علاماته من سياقات المرجعية الواقعية وصهرها في نظام حركي فعال يستثمر مقولات المستقبلية وتصريحها بفاعلية الحركة وتداعياتها الرسومية من خلال إضفاء المسحة الحركية المتلازمة مع سرديات النص وأحداثه.

نموذج (11)

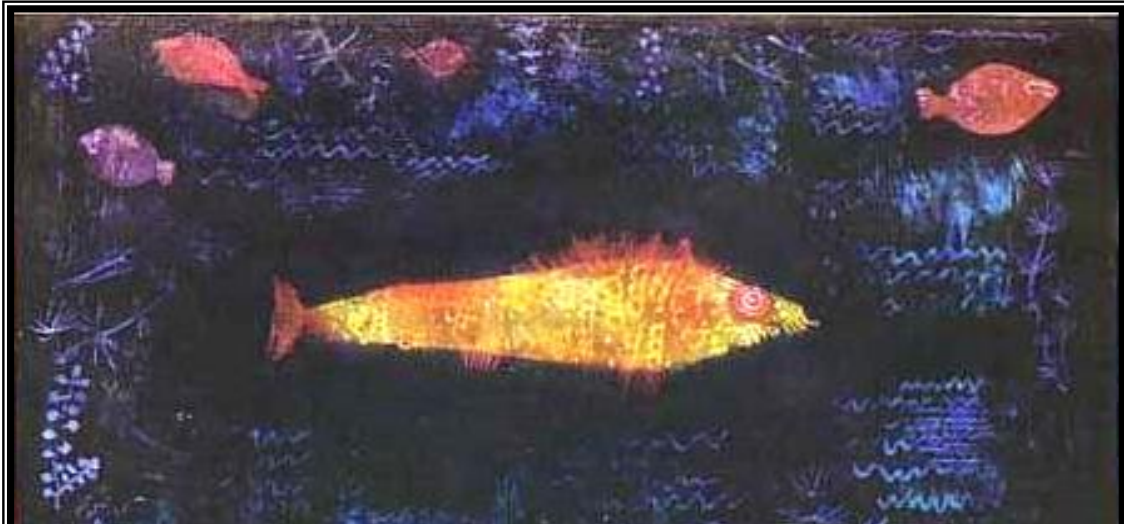
اسم النص: السمكة الذهبية.

المادة والخامة: ألوان زيتية وألوان مائية على ورق مثبتة على ورق مقوى.

القياس: 27 × 19^{8/1} أنج.

العائدية: هامبورك – ألمانيا.

سنة الإنجاز: 1925.



يصور لنا هذا النص الرسومي مشهداً طبيعياً تجريبياً لمقطع لحظوي من بيئة بحرية. تشكل الكائنات الحية (الأسماك) والنباتات في الطبيعة البحرية. إذ يسجل رؤية لمظاهر موضوعية ذات مرجعية واقعية لكنها خضعت لمعالجة رسومية فعلت آليات الاشتغال والنظام البنائي بما يجسد الفعل الجمالي لبنية الرسم، فعمل النص على تحويل بنية المشهد وعلاماته الى نظام علائقي ينشط بالحركة والاستمرارية لفعل الحدث والموضوع. ويتشكل النص من مستويين:

- مستوى العلامات الظاهرة على السطح التصويري ممثلة بالوحدات والمفردات الشكلية للكائنات والنباتات والطبيعة البحرية.

- مستوى العمق الفضائي الذي يشكل الحيز الفضائي (الخلفية) الذي تعوم فيه العلامات المبتوثة في هذا النص والذي يشغل المساحة التصويرية التي تؤسس مسرحاً تترافق فيه العلامات - لتشكل ثيمات جمالية ذات طبيعة دلالية ورمزية - من خلال اللون النيلي الداكن والحافل بالعديد من أشكال الحياة البحرية.

تتصدر علامة مهيمنة (السمة الذهبية) في مركز النص ضمن الحيز الفضائي المحيط بها من خلال عدة مسوغات منها؛ الطبيعة الشكلية التي تظهر فيها، فلها تكوين شكلي ذو ملامح مبالغ في تفصيلها منحتها سمات فارقة ومغايرة مع جميع (الأسماك) المحيطة بها. كما تنفرد على صعيد اللون من خلال اللون الأصفر الذهبي الذي أسبغ على سطح الشكل الذي اتخذته المتباينة مع مناورات اللون الأحمر الأرجواني، وبالتالي ينتج عن هذا التباين اللوني الحاد تجلٍ بصري واضح مع العمق الفضائي. كما أضاف حجمها الكبير قياساً بالعلامات الأخرى المتضائلة الحجم بحيث شكلت استحوذاً على هذا الموقع المتمركز مما منحها استقراراً مطلقاً على مستوى التركيب والبناء.

كما تنتشر علامات أخرى مصاحبة تكميلية وسياقية (اسماك صغيرة الحجم + نباتات وأعشاب مائية + حروز موجية لتيارات مائية) على السطح التصويري تحيط بالعلامة المهيمنة، ذات تقاربات من الطابع الآيقوني الذي يشير إلى (الحياة البحرية) مما يجعلها منظومة بنائية ذات تكوين مغلق من حيث مرجعياتها الموضوعية والقيم.

تتوزع الأسماك الصغيرة المختلفة الأحجام على (الجوانب/ الأطراف) الأربعة لسطح النص خالقة بذلك توازناً بنائياً من حيث الانتشار والتوزيع واتجاهية الشكل فنفذت أشكال تلك الأسماك بطريقة عفوية من حيث عدم الاكتراث بتفاصيلها الحقيقية. أوجدت المعالجة اللونية أواصر مشتركة بينهما جميعاً من خلال اللون الأحمر الأرجواني، كما تماثلت من حيث انتشار بعض الحروز الشكلية (الأصداف) والطريقة التنقيطية اللونية على الشكل السمكي الظاهر على أغلبها. فرسخت وحدات النص بوادر التوحيد للمشهد الصوري من خلال أواصر مشتركة تتكرر في أغلب تلك الأسماك.

كما تنتشر علامات لنباتات مائية على الجوانب متقابلة بالشكل والبناء ومتنامية في الأطراف إلى الأعلى مما يتماثل عليها الطابع الآيقوني. عولجت هذه الدوال باللون الأزرق (الفيروزي) الموحى بالتيارات المائية لتجعلها ساحة في ذلك الحيز المائي.

ويشهد النص أيضاً علامات لحروز وتموجات مائية تحوم حول مركز النص لتشكل حلقة أو هالة حول العلامة المهيمنة (السمة الذهبية) مما يعزز أهميتها وتصورها في ثنايا المشهد. وزعت (الحروز)

يشكل تقابلي الى حد ما، تجمعها فرادية اللون وترديدة الشكل الخطي المنحني المتصل الذي يوحي بالاستمرارية والحركة التي تنشط بها البيئة البحرية، مع التلميح لمعطيات المدى من خلال تباين النغمة اللونية في تلك الحزوز حيث توزع ما بين ظاهرة ذات لون صريح وما بين متماهية ذات لون ضبابي. وتتبنى جميع تلك العلامات المحبطة على طبيعة شكلية ولونية ضمن الحركة الخطية العفوية. وتعمل تلك الوحدات في نطاق علائقي تقابلي ثنائي التوزيع.

تتفاعل الوحدات والمفردات المتضمنة في هذا النص في بنى تركيبية تخلق نظاماً ديناميكياً منبثقاً من تكوين شعاعي مركزي يتجه نحو الخارج، مع انتشار لعلامات (مصاحبة/ محيطية) على الأطراف الأربعة خالقة تبايناً علامياً وإيقاعياً من حيث الهيمنة والمصاحبة في الثنائية التي تشكل المحور العام لبنية هذا النص. إذ تسود في المركز العلامة المهيمنة (السمة الذهبية) وتنتشر حولها العلامات المصاحبة خالقة بذلك نوع من العلاقة التقابلية والضدية في الانتماء إلى المحور وعدمه. فقد اتخذ النص لذلك صيغاً متباينة على مستوى العناصر البنائية في التشكيل من خلال (الشكل واللون والخط والحركة) مما يشكل بنية كلية وفضاءً متوازناً بشكله العام. فبنية السطح مؤسسة على لون أحادي (النيلي الداكن) الخال من التداخل اللوني والذي يشكل سلطة لونية تسود مفاصل النص. وتتمظهر فوق هذا السطح علامات من دون أي خفاء فيما عدا الأشكال النباتية (الضبابية) وبعض الحزوز المائية المعالجة بطريقة شفافة لخلق بعد إيهامي للمنظر والنص برمته. فشكلت تلك الملامح والصدارة للعلامة المهيمنة (السمة الذهبية) منطلق النص ومعمارها، لذا شكلت ملامحها الإيقونية مع علامات أخرى ضمن هذا الحيز المائي. وبهذا امتلكت أهمية خاصة وسيادة في آفاق النص تبعاً لشبكة التعالقات البنائية لمجاوراتها، فخضعت منظومة النص لبنية تعاقبية وحدت الكلية الموضوعية جمالياً.

لقد تصاعدت حدة التواتر لما تمثله العلامة المهيمنة من ملامح واضحة من خلال تحديدات اللون الأصفر الذهبي، الذي أظهرته القيم الضوئية في اللون مما أوحى بطبيعته المعدنية بحيث نسج غلافها الخارجي وتفرعاته القائمة على تكرارية الخطوط الطولية والمنحنية في محيطها الخارجي. وعليه شكلت تلك الملامح من حيث الطبيعة الخلقية والأهمية والسيادة حالة انفصال نسبي عن العلامات الأخرى، لكن مع ذلك هناك حالة من التوازن أحدثتها الوحدات الشكلية (للأسماك) الأخرى من حيث الصلة اللونية (اللون الأحمر) فضلاً عن أيقونة الشكل الواحد، مما أضفى طابعاً وبعداً علائقياً يوازن المعادلة بين العلامة المهيمنة والعلامات المصاحبة، وبالتالي تنتج هذه الطبيعة حالة من الاتصال فيما بين العلامات المبتوثة على السطح التصويري. لقد تواترت الأنساق لخلق نظام خاص شعاعي (انفجاري)، فعملية التشكيل التي اتخذتها تلك البنى العلامية ساهمت بإثراء البنية الثنائية (ضدياً وتقابلياً) على مستوى الاتجاه والحركة المتنامية. لقد سجل النص الرسومي صراعاً بنائياً متحولاً بمستويات متعددة تكوينياً، أكدت الأشكال وبنية الحركة والاتجاه. وينساق مع هذا النظام الديناميكي ثيمات حضورية ووحدات دالة ذات سيادة في التشكل كلياً تسجل لحظة انبثاق وانفتاح بنائي على مستوى التكوين ودلالي باعتباره وحدة موضوعية مفترضة توحى بمراجعياتها وإحالاتها الدلالية الرمزية. وتعززت الثنائيات البنائية للتكوين العام تبعاً لـ(ثنائية السطح/ الظاهر) العلامات المهيمنة والمترابكة على السطح التصويري كلياً. و(العمق/ الباطن) ذلك الحيز الحاضن لتلك العلامات، على مستوى العلاقات البنائية (اللونية والشكلية وإيحائيتها الحركية). وقد نفذت علامات النص بأسلوب (طفولي عفوي)* من حيث التشكيل والطرح العلامي بصورة (عفوية) من جانب، ومن جانب آخر تشتغل آليات التوزيع طبقاً لوصايا المنظومة العقلية المعرفية والجمالية. فقد انضوى النص على بنية مفهومية ذات إحياءات دلالية مقصودة مما حمل العلامات المصاحبة قيمة ثانوية لأنها تعد مؤشرات لبنية ما ورائية للموضوعية الجمالية.

ان تحديد الوحدات الدالة المستخدمة في بنية هذا النص، وتحليل البنى التركيبية والتعالقات بين هذه الوحدات البنائية تمنحنا القدرة والوصول عبر العلامات (كمعطى مباشر) وإيحائيتها إلى تضمينات دلالية لتلك العلامات وعلى مستويين:-

* أسلوب (طفولي عفوي) :- يحاول الفنان (بول كلي) ان يتقمص حالات العفوية التي تستغرق رسوم الأطفال، فهنا يحاكي طريقة الرسم (شخبطة) الأطفال، في الابتعاد عن المرجع والتعيين. ليمنح اللاشعور فرصة البوح فوق السطح التصويري.

- 1- التشابه / التقابل: ويمكن إدراكه بين العلامة المهيمنة والعلامات المصاحبة من خلال التشابه الشكلي العام وكذلك بين النباتات المائية على مستوى الشكل واللون – وبالتالي تحقق جميع هذه المعطيات استقراراً واتزاناً بنائياً.
- 2- التعالق الدلالي: ويتمثل في حالتين:-
 - أ- حالة اتصال = النوع والجنس.
 - ب- حالة انفصال = فرادية لون العلامة المهيمنة وتفصيلها الشكلية مقارنة بالعلامات الأخرى فضلاً عن اتجاهية الحركة المنبثقة من المركز (الشعاعية).

وهذا التشكل البصري يحول بنية النص الى نظام متشظي في الزمان والمكان، تبعاً لآليات التوزيع والإيقاع الذي حكم مفاصل النص ووحداته الشكلية.

ويتولد من جراء ذلك إيقاع حر من خلال تكرار الأشكال والألوان بمرونة وبساطة في الطرح، مما يجعل للنص نفسه كلغة حوارية بين مصطرعين (العلامة المهيمنة) بلونها الذهبي والعلامات المصاحبة المحيطية.

تنتظم العلامات في بنية النص تكوينياً على أساس نشاط فاعل في الحركة والحياة حيث تماثل أغلب العلامات مع المرجع الموضوعي من خلال الشكل لكن في بوادر للتحوّل من تماثلاتها الأيقونية الى علامات مؤشّرية ورمزية ذات طابع إبلاغي وقصدي. وتعد هذه المؤشرات هي بنية شفرات تفتح مغاليق النص لاتصالها بالمرجع الموضوعي مما تجعل النص يفتح على عالم اقتراني سلفاً. وبالتالي يستخدم النص الرسومي نوعين من التضمينات على المستوى التكويني:

 - سطح أحادي اللون (العمق الفضائي).
 - إنبناء ثنائي البعد تكويناً وتعالقياً.

وهذا التمرّك والحركة والانتشار من حول المركز يعمل على تفعيل النظام المركزي الشعاعي يفتح على بنى ما ورائية تقترن بدلالات قصدية تعمل لنفسها خطوط تواصل مع العالم الخارجي. إذ يتجلى النص بمنظومته العلامية التي تنصهر فيه أمشاج هذا التلاحم البنائي، ليظهر أسلوب تضاييف (تجريد + واقع) في تمثيل هذه البنية الفنية للحياة البحرية.

نموذج (12)

اسم النص: الصوت القديم وتجريد على أسود.
المادة والخامة: ألوان زيتية على ورق مقوى.
القياس: 15 × 15 أنج.
العائدية: كونستام لنج/ بازل – سويسرا.

سنة الإنجاز: 1925.



وان
ليفاً
احة

يتأسس هذا
المختلفة تتنامى تتأ
تركيبياً منسجماً على

البعدية للنص بنسقية لونية متعددة ومتناغمة تمثلت بالألوان؛ القائمة التي احتلت مساحة واسعة من الأسطح المربعة ممثلة الخلفية السائدة في النص، رصفت عليها الوحدات اللونية ذات النغمات الخافتة، التي توحى بالهارمونية والتوافق والانسجام في صيغ جمالية تجمعها وتوحدتها كلياً.

أفصح النص عن تجلٍ شكلياً مختزل أسسه الشكل العلامى الهندسي (المربع) الذي تسيد وحدات النص شكلياً، وبذلك أحدثت هذه الوحدات الهندسية انشطارية في نسقية النص القائمة على ترديد الوحدات المربعة في تراصف هذه المصفوفة البصرية الواسعة، بما يستجيب للانسجام اللوني تبعاً لطاقة اللون التعبيرية وشخصيته بما يخدم إيقاع النص الكلي.

تجلت البنيات التركيبية في أشكال هندسية ملونة، تفصلها خطوط متباينة الوضوح ذات لون أسود اخضر مزرق فشكلت الوحدات الشكلية المربعة بنية النص وسياقه، أحيطت أضلاعه بلون قاتم يتخذ من قيمته فواصل لونية، ونغمية مرة ومتداخلة لونياً مرة أخرى.

وبذلك عولت البنى التركيبية على الأنساق اللونية وقيمة النغمات وتدرجاتها وإمكاناتها في إيقاع النص كلياً، بحيث قسمت النص الى قواطع طولية وأفقية شغل الحيز الفضائي كلياً. أحدثت الترددات الشكلية المربعة ذات الألوان المختلفة موازنات إيقاعية منسجمة وإعلاء شأن المربع وتكرار رتبته. فما يميز العلامات والوحدات اللونية هو ذلك التقابل الثنائي (الزوجي) لكل من الألوان (الأصفر الشاحب/ الأخضر المزرق/ الوردى/ الاوكر/ البرتقالي المصفر/ الرصاصي/ الرمادي/ القهوائي/ الأسود) فبالرغم من هذه التعددية في النظام اللوني، إلا أن القيمة الكلية اللونية سجلت هارمونية لونية ذات نسيج (بولوفيني) مسحت النص لوحده بنائية من خلال هارمونية اللون، وهذا جاء نتيجة القدرة التوليدية للدرجات اللونية المتقاربة التي مثلها النص

بفاعلية غير منتهية، تكاد تكون كلية مطلقة، لكن ما يقوض هذه الإنطلاقية اللونية وتدرجاتها هو الحاضنة اللونية – ذات الألوان القائمة – التي تجعل منطقة الوسط هي البنية الفاعلة التي لا تتعدى هذه الطوقية المنفعلة من قبل سطوة الألوان القائمة وسلطتها. (الألوان السوداء/ النيلي الداكن) التي مثلت (الخلفية) المحيطة لسطح النص، لقد حاولت الوحدات اللونية كسر نطاقية السيادة اللونية القائمة من خلال إضاءة محاثية؛ مثلتها الألوان الأكثر بروزاً (الأصفر/ الاوكر/ الوردى/ البصلي/ الأخضر)، فتناوب إيقاع النص بين الألوان المضاءة والألوان الداكنة. وهذه الجدلية التعبيرية للون عززت بنية التعامد التي اختطتها الوحدات الشكلية الشريطية.

كما عول النص على البنية الفضائية، فأصبح فضاء النص مسرحاً لا متناهٍ في أعماقه وسطحه النسيج التوليفي لهارمونية اللونية، حيث اختفت من النص الأبعاد الحجمية للتماثل الشكلي الذي يضفي على النص. فأخذت الوحدات البنائية تشكل أنظمة تسطيفية مجردة عن كل العوالق العرضية الزائلة. فالخالص في النص جاء من خلال تنقية الدوال اللونية من سماتها الفردية المرتبطة بالحسية المباشرة للعالم المرئي، وصهرها في نصية الخطاب ومدياته.

لقد أوجد الدال الشكلي المربع (كعلامة مهيمنة) لنفسه وحدة مطلقة لا يزاحمها شيء في ثنايا النص، سوى الطبيعة التي يتخذ منها النص حجمه الكلي. فالرؤية تصبح ذات نسقية واضحة ومنسجمة كلية وليست جزئية لأنها ليست عيانية بل متجردة أقرب ما أن تكون روحية. مما أكسبها فعلاً متسامياً وتصبيحاً للحسبان المنطقي الى ما هو لا متناهي، فأتخذ الشكل العلامي المربع هيمنته من خلال - التكرار والكثيف.

- التشاكل الحجمي داخلياً خارجياً مع حجم النص.

وقد أظهر النص بجلاء بنية تعالقات لونية قائمة على نظام متعامد، ذو طبيعة تجاورية بحيث يشغل النص على محورين:

- المحور الأفقي/ من خلال التتابع والتجاور ورصف الوحدات اللونية والشكلية.

- المحور العمودي/ من خلال الاستبدال اللوني، كأن يكون اللون المتمم للون الواحد الذي يبرز تعددية لونية هارمونية.

فمن خلال صيغ التكرار الإيقاعي لبنية الشكل المربع منح النص الرسموي أشكاله حركة مستمرة ومستديمة تُظهر طبيعة ديناميكية تقود النظر الى ما يشبه لغة الطلاسم السحرية. فالخاص تم ترحيله من سياقاته الموضوعي الى منظومة تعالقية علامية مكثفة اختزلت ما هو متشعب فأظهرت المتجرد الخالص بلغة رمزية ذاتية خالصة، وبالتالي انفتاح النص هارمونياً يعزز البنية الدلالية للترديدات اللونية والهارمونية لتوليد غير منقطع. فдал النص وحداته العلامية الشكلية (المربعة) ومدلوله التركيبات ذات المسحة الرياضية التي زاوجت بين ما هو حدسي وما هو عقلي.

فيتخذ النص بكلية نظام التراتب التسطيفي ونسق التعامد المعماري المجرد للألوان والأشكال الأيقونية الشكل واصطلاحيته. فجاء شكل التعبير الرسموي بدلالات رمزية مشحونة بطاقات لونية بثتها التشكيلات العلامية المجردة والخالصة، فأتخذ النص بنية تجريدية هندسية لها صياغتها الشكلية والرسموية في ظل نظام علائقي خالص.

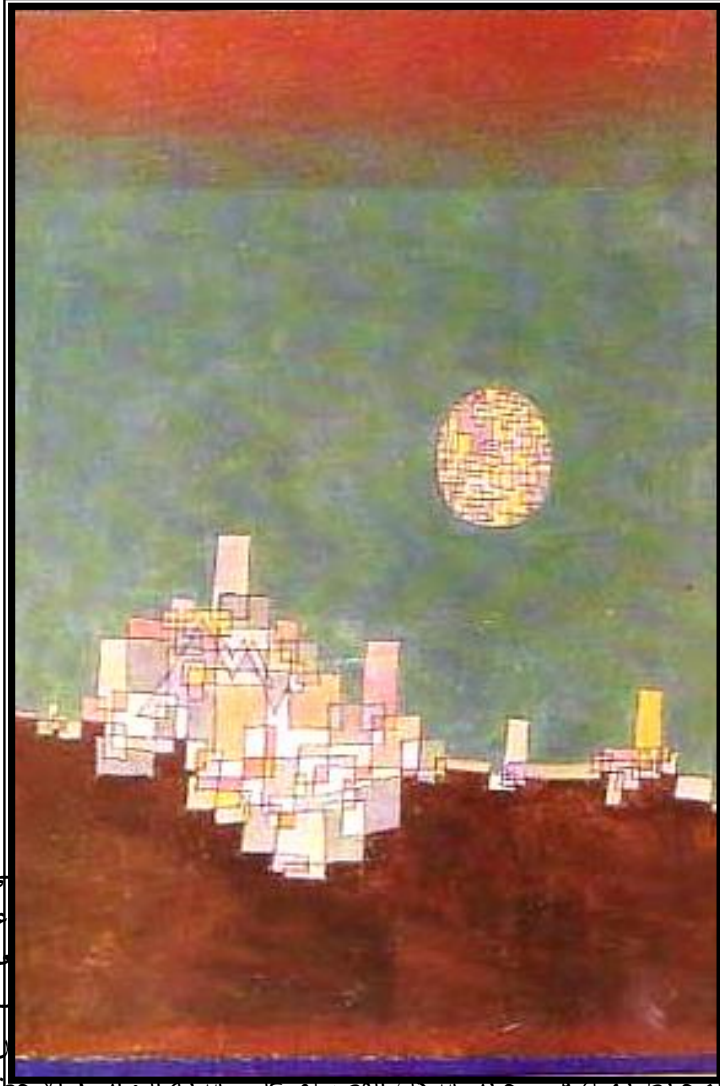
نموذج (13)

اسم النص: الموقع المختار.

المادة والخامة: ألوان مائية وقلم حبر.

القياس: 12 × 18^{8/1} أنج .

العائدية: مقتنيات خاصة ميونخ - ألمانيا.
سنة الإنجاز: 1927.



في حوارية
يشغل حيزاً
لامية أشكالاً
بائكة ذات لون
البنفسجي/

يصور لنا هذا النص الر
خطية ولونية مع الشكل الدائري
واسعاً من النص مؤسس على
تجريدية حرة في تشكيلها، وتكون
بني محروق. موزعة لونياً بطر
البيجي/ الوردية) في الفضاء
والرمادي المحمر والبرتقالي المحمر) في النص القسم من خط الأفق، (والبني المحروق والماروني والنيلي)
في القسم السفلي من النص، واستخدمت وحدات خطية متعرجة، تحررت والمتحررة في حركتها ومساراته
داخل بنية الشكل المعماري على سطح النص.

تتجلى في النص علامات رئيسية، من خلال التكوينات الشكلية والتعالقات الخطية واللونية في سياق
غرائبي غير مألوف يحكم التشاكل الحاصل في كلية النص وموضوعه انغلاقه العلامي. فالعلامة الشكلية
(القلعة) تتماثل في الصدارة مع وحدات النص، لأنها تموقع في وسط النص. فضلاً على ما شكلته التكوينات
الهندسية المعمارية المعالجة بطريقة مرتجلة وتواصلية غير منقطعة التي تعزز من كونها علامة دالة لها قدرة
انفتاحية في توليد دال الخط واستمراريته. فالتواصلية الخطية بذاتها تعمل كعلامة دالة رئيسية وبنية راکزة في
سرديات النص – والتي تشاكلها بالتركيب نفسه العلامة الشكلية (القمر) – كما يضيف التمايز بين الألوان
المتنوعة المنفذ بها (الأصفر/ الرصاصي/ البنفسجي/ البيجي/ الوردية/ الأبيض) قيمة دلالية أخرى تختلف عما
يحيطها من الألوان. والخلفتان ذات اللون (الأخضر الرمادي والجوزي المحروق) يمنحها (القلعة) تمايزاً

وتبايناً في سطح النص، ويلحظ بأن هناك (4) تكوينات مستطيلة طولية الشكل خلال استعراض المشهد المكاني (للمدينة/القلعة).

شكل الفضاء بطبقاته المتعددة علامة مهيمنة تبعاً للسياق الخلافي مع النظام الطبيعي الكوني. فتمايزت وحداته اللونية من خلال التعدد اللوني الذي شكلها. كما برزت الطبيعة التكوينية المشيدة للوحدات الشكلية عبر الخطوط المتصارعة المشكلة لصرحها كعلامة مصاحبة تتعالى صيرورتها في التشكيل الرسومي.

كما تبرز علامة الدائرة (القمر/الشمس) كعلامة جو محيطية في سياق النص التركيبي. فقد سبقت وفق طابع شكلي آيقوني، مع إضفاء الطابع الارتجالي لبنية الشكل وتكويناته. عبرت عنها فاعلية البنية الخطية ذات النسق المتواصل، وبهذا أحدثت قطيعة معرفية عن مشابقتها الواقعية الموضوعية (مرجعيتها)، فقد أحداثت تبايناً ملحوظاً مع الفضاء الذي تهيم فيه والذي منحها بروزاً شكلياً يعطي انطباعاً بثنائية (الريف) فيصبح:

- البارز = الشمس/ القمر.

- الغائر = الفضاء/ السماء.

تغلغت في هذا النص تكوينات معمارية في الوحدات الشكلية (القلعة/ القمر) توزعت على سطح النص (الخلفية) بشكل متقابل؛ أي القلعة مقابل القمر في مركز وسط النص معتمداً على نفي التشابه الشكلي الآيقوني للأشياء الواقعية، بحيث تستهدف من التكويناته الإحالات الإشارية. على ثيمات النص ومضمونه؛ أي (البنية المكانية) المتصدرة في النص.

تشكلت قواعد البنى التركيبية على تباينات اللون وانسجاماته في تصارع الشكل العلامي المحايث بما يستجيب للرؤية الفردية ومسوغاتها التعالقية. فبثت دلالات رمزية تحول العلامة من جانبها المشرق (الشمس) الى جانبها المظلم مع القمر، وتستجيب هاتين العلامتين لتحولات الزمن وانبعائه الرمزي للحياة في ضوء النهار والليل.

كما لم تعد الوحدات اللونية مع النص خاضعة للقوانين البصرية وأصولها الواقعية، من خلال استخدامه بمساحات من الألوان المتباين والمتضادة في النص، مثلما نجد في لون الفضاء (السماء ذات اللون التركوازي + الأحمر) فتحول الى لون اصطلاحي مستجيباً لمنطلقات حرة غير مقيدة، فتشبهت الألوان بنية تجريدية خالصة، مما أحال النص الى سطح محدد بالخطوط المتحررة من تبعية المعالم التفاصيل ذات التركيب المتجاور التواصلي والمتعاقب، والسماح للنظرة الكلية لأن تمنح الأشكال والألوان دلالات ومعاني مختلفة.

كما يلحظ بأن هناك تعالقات في مضمار نسق الفضاء اللوني للخلفية والتكوينات أفقياً وعمودياً. إذ تبين لنا تصارعية منظومة الألوان وتناوبها في مجرى بنية النص بشكل يفصح عن توازنها الكمي والكيفي. فأحدثت بنية اللون حضوراً مهماً وبارزاً في تفعيل جدلية النص وانبعاث طاقاته الرمزية، فما أحدثه الفضاء القائم على تمثيل لوني يخرق التمثيل الواقعي المألوف، واعتماد إليه التباين وتعارض المتجانسات كدلائل علامية بديلة عن المكان المادي والمنظوري. وجسد التعويل على المنظور اللوني نظام التناقضات اللوني كبديلاً عن العمق في صياغة البنى المؤلفة الكلية.

فالنص مؤسس على بنية تسطيحية حولت الفضاء الى مسطحات لونية متعددة. وبالتالي منحها المكان فرصة كافية للظهور تارة وارتداداً نحو الداخل تارة أخرى. فأوحت الوحدات العلامية (القلعة والقمر) رليفاً متقدماً على السطح الرسومي.

لقد فعل النص النظام اللوني والخطي بالاعتماد على الألوان الرئيسية والثانوية، التي تخترقها الوحدات الخطية المستقيمة والمتعرجة. وهكذا أصبحت البنية النصية مفتوحة تبعاً للتلاعب الحر في إيقاعات تشكيلها. مما جعل النص يقترب من ألعاب (الأحجية/المناهة) ذات التتابع المتواصل. والذي يوحي من خلاله بدلالات ديمومة وصيرورة قابلة للتجدد والتحول على المستوى اللوني، فمرر النص بنية الزمن وتعاقباتها لظاهرة (النهار والليل) عبر بنية تجريدية تسطيحية ذات استعارات صورية.

نموذج (14)

اسم النص: ورقة من كتاب المدن.
المادة والخامة: ألوان زيتية على ورق مثبت على ورق مقوى.
القياس: $12 \frac{3}{8} \times 16 \frac{3}{4}$ أنج.
العائدية: كونستام لنج / بازل – سويسرا.
سنة الإنجاز: 1928.



جسد النص الرسم عنها بإشكال خطية وهندسية وتعتليها وحدة هندسية (بصرية) تتوقع في أعلى النص ذات لون اسود يحيطها من الجانبين خطين متوازيين احمر وازرق سماوي، فشكل النص بوحدته الكلية بنية تقترب في مماثلتها من الرقم (الطينية/ الحجرية) للحضارات القديمة. يشيد النص دواله على تراتبية خطية تشغل أفقياً وتمتد طولياً ذات لون أسود، فيقيم النص وحداته الخطية الأفقية على تكرارية متعددة تمتد في كلا الاتجاهين لتستمر وتشكيل أفاريز أفقية. وتشكل هذه التجاورية الخطية والتمثالية الشكلية البنية المكانية المرام التعبير عنها وتمثيلها علامياً، على اعتبار إن هذه العلامات الشكلية المنسوجة من البنية الخطية بتمثالاتها الشكلية تبرز معها دلالات مكانية وموقعية، لوحداث سكنية وما يصاحبها من علامات تشير الى معالم المدينة ومفاصلها كالنوافذ والرايات والأشجار والمؤشرات الرمزية. فتضطلع مع هذه التراصفات الشكلية الأفقية إشارات رمزية لمعالم ورايات وصلبان ترمز الى الديانات المسيحية.

كما يتتابع البناء الرسمي عمودياً على شكل ألواح شكلية مؤسسة كلاً منها على حدة، فيمثل الإفريز الأساس التراصف الشكلي ذا التشابك المتقاطع والمتماثل، ويمثل الإفريز الثاني التي تتوسطه القباب وعلى

طرفيه بنية مكانية لمنازل وشرفات، كما يمثل الإفراز الثالث نوافذ واقرب ما تكون مداخل تعتليها الصلبان، فيما تمتد فوقها الأسيجة والأسوار التي تنقلنا في رحلة نحو الأضرحة التي تعتليها الرايات والأعلام، كما يكون فوقها الحزام المنيع القائم على الشائكية العرضية المقامة من ترديدات خطية في علامة (x)، إلا إنها قد تكون محميات لوحات سكنية تعتليها الرايات المسننة أيضاً، لقد تراصفت في الإفريزين الوسطين التراصف المعماري والبنائي للهيكل المعماري لتعتليها المثلثات الممثلة للخيام ونهايات البنائية، كما يمثل الإفريز السابع في علامات خطية تكرارية متقطعة مؤسسة لهيئة معمارية الى أن تصل الى الفنارات والرايات التي تعتليها ومن ثم الإفريز الأخير الذي قد يشير الى النهايات المعمارية للمدينة او القلعة المحصنة، لتلاقي في جانبها العلوي الخطين المستقيمين الأفقيين النحيف والسميك ليشكل عازلين عن الفضاء الخارجي، وهكذا تكون البنية المكانية بنية خطية شكلت معها وحدات وتكوينات مثلت تضاريس المدن ومعمارها بشكل أفريز أفقية سردت كل واحدة منها الإطار العام الحاضن لتلك التكوينات.

لقد مثلت الوحدة الهندسية الدائرة (الشمس/ القمر) بسياق خارج عن المألوف اذ لو كانت شمساً أو قمرأ لأنها تواردت في سياق النص بلون ذات لون أسود تعارض مع الفضاء المحيط بها وعملت على تناقضيه ما بين لونها و الفضاء الحاوي لها.

فجاءت علامات النص بتمثالية رمزية ومؤشورية تلوح إلى بنية تكوينية لموقعه مكانية تتراصف فيها الوحدات العلامية تجاورياً وتركيبياً فتمتد هذه العلامات في محورها الأفقي وتتناهى على محورها العمودي.

لذلك تمثل النص بصيغ التجريد الشكلي الذي استعار مفردات الواقع العياني لتشتغل في ظل نظام علائقي أسس على تكرارية إيقاعية للبنية الخطية ذات ترديدات مشاكلة ومتمائلة تكرارياً، فأفصح النص عن تمريرات البنية الزمانية التي تحول معها سياقات الواقع المعاش ليتوافق مع ضرورات وتحولات البنية الجديدة ومعالص العصر الحديث.

نموذج (15)

اسم النص: طريق عام وممرات فرعية.

المادة والخامة: ألوان زيتية على كنفاص.

القياس: $26^{8/3} \times 32^{8/5}$ أنج.

العائدية: مقتنيات شير يستوف وأندرس فوفنكيل/ كولونيا- ألمانيا..

سنة الإنجاز: 1929.



يمثل تشريح النص تركيباً فنياً مؤسس على بنيتين متلازمتين (البنية اللونية والبنية الخطية). ليشير الى بنية مكانية عبر الانجاز الهندسي القائم على التعامد الخطي المستقيم الصريح تارة وعلى الخط المستقيم ذو التعرجات والانحناءات البسيطة تارة أخرى. فضلاً على التوليف اللوني المتناغم، المتمثل بالوحدات اللونية المتعددة (الأزرق السماوي، الأوكرا، البنفسجي، الأخضر الفاتح، الأصفر الشاحب) المؤلفة في نسج هارموني تنسجم وحداته ودرجاته اللونية وترديداتها. تُبرز الوحدات اللونية والخطية في كلية النص معالم الطرقات والطبقات الأرضية بطبيعتها الحجرية التي طرحت في صيغ تمثيلية مجردة معها معالم الواقع الموضوعي إلا في حدود إبراز هذه التراكمية الطباقية لسطح الأرض وتنافذاته.

يشير النص الرسومي الى تفاعل البنى اللونية والبنى الخطية. فأن ما تؤسسه البنية الخطية في غالبية تمثيلها الرسومي هو ذلك الطابع الحاد في التجسيد وتبيان الحزوز و التفاصيل بين الوحدات اللونية وكأنها مفصولة بخطوط متصارع إتجاهياً. ومكتفة من الناحية الأفقية على العكس من عملها في تشريط الوحدات الطولية التي تكاد تقتصر على عدد غير كبير. فتشرح الوحدات الخطية تمفصلات النص ومساحاته التي امتدت لتزيح معها الحيز الفضائي وتعدمه. لتشكل في طابعها العام وكأنها تبدو قائمة على ثنائية هندسية فينحصر في ما هو عمودي الشريط اللوني المتنوع والمتمركز في وسط النص والذي يلوح بالتداعيات المنظورية كما هو واضح رغم تماهي الخطوط في أعلى النص لتتقاطع في نقطة مع الخطوط الأفقية التي تخفف معها من حدة هذه الخطوط وصلابتها القائمة على الخط المستقيم والتي عدت من الوحدات والعلامات المهمة في منظومة النص ووحداته. ولعل مع الشرطة اللونية الصريحة ذات اللون الأزرق والبنفسجي، والتي تشكل المستويات والتركيبات العليا من الخطوط العمودية لتقطع تواصلها الى أطراف النص العليا. وكذلك لتنتهي مقولاتها الامتدادية ومنظوريتها وكأنها السطح المستوي المراد التعبير عنه، ولعل ما يظهر به هذا التكوين العمودي والأفقي، هو عماد العلامة التي تهيمن على سطح النص وتكويناته التي تجزأ معها النص الى أربع مساحات مقطعية. إذ يتجلى بأن هناك ترديدات هندسية خطية (عمودية – أفقية) في وسط وأعلى النص وتتخذ هذه الترددات تشكيلات خطية ولونية على الجانبين (الأيسر – الأيمن) فتبرز هذه التفاعلات الخطية بتشظيرها المعماري لتمثيل القائم على التبادل الثنائي للتكوينات الخطية. والتي تثير معها التتابعية الخطية المتواصلة نسيجياً على مستوى التشكيل.

كما يصور لنا النص الرسومي بنى لونية تغطي معها سطح النص ومساحاته لتجعله قائماً على تناغم لوني كبير أنتجت عدة ألوان (الأزرق الوكر والبنفسجي والأخضر والصفير) مع التدرجات الناتجة عن مزج لونين منها، فتثير الوحدات اللونية المتعددة إحساساً بالانسجام اللوني مع الشعور الداخلي بالغبطة والنشوة الروحانية من خلال ذلك التجاور اللوني المفعم بالحيوية كما يرد ان يمثله النص ويبرز وحداته. بحيث لا تتخذ بعض الألوان سلطة مطلقة في تشيد مفاصل النص بالرغم من التفاوت الملحوظ في السعة الحجمية التي تمتلكها، فشكلت تكوينات الألوان مسطحات النص الهندسية المستطيلة الشكل والمربعة، لذا اتخذ التجاور اللوني كتغنيم بصري يساهم في الاكتراث من عمليات الزيف البصري الذي يدفع إليه النص.

لذا تؤسس وحدات النص على التعلقية المتصارعة في منحيين:-

- التعلق بين ما هو مرن وما هو صارم في الجانب الخطي.

- التفاعلات بين الأنساق اللونية والخطية ونزوعها في التشكل.

كما يبرز في سياق التشكيل الرسومي نوع من المعالجات الخطية، التي تقع خارج الطبيعة الهندسية القائمة على الخط الصريح والواضح، فمن خلال المعالجات الخطية يلمح الى وجود بعض من ظواهر (الخريشة) الممتدة في أغلب مساحات النص، وهذا جراء عدم نصوع الألوان ونقائها، وبالتالي يسعى النص الى التقليل من حدة التركيبات الخطية الصلبة تمثيلاً وإيحاءاً.

إذاً تضافرت التكوينات الخطية (المستقيمة + المنحنية المتكسرة) مع البنى اللونية التي غطت وملئت النص لتشير الى نظام علائقي قائم الغزارة الخطية واللونية وتنويعها الى ما لانهاية، ففعل النص مضمار الاشتغال الرسومي المنوط بالأنظمة العلامية القائمة على الجمع بين ما هو قائم وثابت وما هو متحول ومتجدد.

فيشير النص الى منظومة لونية وخطية، عملت على تجريد الوقائع وسياقاته وأحداث تنوع في تركيباته من خلال تلك الوحدات، والبوح بتأليفات قائمة على الإيقاعية الروحية وتماتلاتها مع المنظومة السطحية لطبقات الأرض وتمرحلاتها، وما تبرزه من معالم دفيئة تؤسس معها البنية المكانية للموقعة المختارة.

نموذج (16)

اسم النص: شجرة التين.
المادة والخامة: ألوان مائية على ورق مقوى.
القياس: $6 \times 9 \frac{1}{8}$ أنج.
العائدية: مقتنيات خاصة/ نيويورك- أمريكا.
سنة الإنجاز: 1929.



هذا النص

يصور لنا

الرسموي علامة طبيعية دالة (شجرة) مشيدة على خط أفق متعرج (متموج) في الجانب الأيسر من النص، ويحيلنا هذا التشكل إلى مقاربات تلوح إلى الاقتران التشاكلي مع الشكل الشجري المتمثل مع مرجعه الموضوعي (الواقعي)، فمثلت هذه العلامة بصيغة شبحية ومموهة تضرر معها التطابق الأيقوني إثر مدخلات الأنساق اللونية الدالة. وبالتالي توحد هذه المعطيات ما يرسخ موضوعه النص وتماتليتها، من حيث طبيعتها الوجودية في (الانتصاب) على خط الأفق. ان البنية التعبيرية للدال اللونية (الأصفر + الأخضر) ماثلت بنية الواقع الطبيعي المتمرحل مع مواسمها ومداراتها.

يشيد النص بنائياً على تعالقات لونية وخطية حرة - نابعة من الأثر اللوني والتباين الحاصل بين الوجدتين (الأصفر + الأخضر) - ذات طابع عفوي منسجم مع طبيعة الضرورة التكوينية لبنية النص. ووفق طبيعة عليّة تظهر تجاوريتها ما بين البنية اللونية للعلامة المهيمنة (الشجرة) وتعالقاتها مع الخلفية الفضاء المحيط بها. لذا يحيل التمثيل العلامي الى طبيعة موضوعاتيه تتمثل بعلاقات إيحائية من واقعة طبيعية. ولذلك ينهض النص الى بناء علامي وتعالقات مجردة من حيثيات أنواع الموضوعي أيقونيا. إلا فما عدا الشكل الشجري مع التضمين المموه لأشكال اقرب ما تكون إشكالا (الطيور) في الأعلى وفي الجهة اليسرى من العلامة المهيمنة. وهذا ما يجعل البناء العلامي للنص مغلقاً في طرح موضوعه المفترضة (الحياة الطبيعية/ الشجرة + الطيور).

يجذب شكل الشجرة الدلالة العلامية عبر الهيمنة المتجلية في النص المستقاة دعائمها من الحجم الشاغل وسط النص والممتد على السطح الرسموي، والفردانية الشكلية في النص، وكذلك إثارته للبنية اللونية المنسجمة التي تثير جوانيات (داخليات) التعبير البيئي، فضلاً عن الوضوح المتجلي والبارز على الفضاء وأحداث رؤية منظورية من حيث البعد والقرب من سطح النص. وبالتالي عملت على استدعاء بنية الحضور الشكلي لموضوع الغياب، وما تبيحه دلاليّاً من خلال الغور في ثنايا النص ودواله.

كما تبرز في النص علامات مصاحبة متماهية في ضلال البنية التركيبية للشكل الشجري، ألا وهي بعض الحيوانات (الطيور) اللصيقة بالوحدات الطبيعية وأن اتخذت طبيعة مموهة مع التركيب العضوي للعلامة المهيمنة. لكن تعمل تلك العلامات على تعزيز المفردات الطبيعية لبنية الحدث والموضوع.

ويتشكل النص على بنية تعالقات لونية متمازجة، مشكلة من اللونين (الأصفر + الأخضر) مع تدرجاتهما. فما يحدد العلامة الشجرية هو البنية الخطية المتولدة من نفس الدرجة اللونية متخذة خطوط (متموجة / منحنية) في تجانسات لونية وتقاطعات خطية متجلية بشكل واضح في (الشجرة) مما يشكل نزوعاً لنظام مغلق مبني على امشاج المزج واللعب اللوني، وبالتالي تبرز طبيعة العلامة المهيمنة (لونياً وشكلياً وخطياً) مما توحي بإحساس وأدراك لبنية علامية مشكلة على السطح الرسموي ذي المسحة المللمسية المستوية والمتمثلة في المعالجة وبناء الوحدات العلامية اللونية (الموجبة + السالبة) على اعتبار إن هناك وحدتين لونيتين تتمازجان وتتصارعان في بنية النص.

وطغت لوحات الدالة اللونية بألية اشتغال تعالقي من حيث المجاورة اللونية المتجانسة التي أوحى ببناء منسجم للتقارب اللوني (في حدود الدرجة اللونية) مما ولد بناءً هارمونياً قائم على ثنائية التبادل اللوني (الأصفر + الأخضر). ولذلك ولدت الفوارق اللونية خطوطاً ناتجة من اثر الطبيعة التقابلية للون اعتبارياً (غير المقصودة) وهذا ما جعل التوظيف العلامي في هذا النص هو بنية تراكم (تشكلي + لوني) فيبرز خلال ذلك محورين تشغل عليهما بنية النص: - محور التباين : اللوني + الشكلي.

- المحور البنائي: التعالقات الدلالية (العلامة + الفضاء).

يفترض النص عبر بنياته التركيبية وتعالقاتها الرسموية بناءً دلاليّاً مشفراً يحيل على إحياءات من خارج إطار الأيقونة النصية، إذ يتمظهر التعبير الدلالي بآليات الترصد لتمرّحات الانبثاق ونمو العلامة المهيمنة (الشجرة) واندفاعها. وهي في طور انبثاها الثلاثي (التجلي/ الصيرورة / الأفول) المتمرحلة مع التحقيب الزمني لعضويتها، إذ تستمد العلامة الشجرة تعزيزات (الحياة / التجدد) من الوحدة الموجبة في اللون الأخضر والذي يؤدي دوراً أيضاً في عملية التجدد والديمومة عبر رمزيته الى الضوء الطبيعي من مصدره الأم (الشمس). إذ تجتذب تطورها التكويني من خلال بنية الماحول (الفضاء المحيط بها) ومالها من دور في عملية التوازن البصري والتعادل الطبيعي. كما تتولد وحدات سالبة مثلتها علائق على مستوى ثان من العلامات المصاحبة للعلامة الكبرى المتمثلة بالروابط التواصلية بين (الشجرة + الطيور) اذ تتشكل فكره النص في بنية مفترضة. فالعلامات المصاحبة المتماهية مع البنية التركيبية والعلامة المهيمنة ذات الطبيعة

الحيوانية (الطيور) والمنفذة باللون الصفرة المتنافذ مع الهيكلية العضوية للعلامة الشجرة، وخلافاً للعادة التي تتوطن عندها (الطيور) أصبحت مفعلة لبنية التركيب من حيث الترمويه الحاصل والتخفي مع عضويتها المتقاربة لونياً. وهكذا تدعم الطيور تحويل السياق الطبيعي الذي يجعلها مصدراً - بعد رحيل زوها - للفناء. فتتحول بنيات النص من سماتها الايقونية الى إحياءات مؤشيرية، فما مثلته (الشجرة) من خلال استمداد الديمومة والتجدد من الخلفية الذي يوحي في إحدى طبقاته المفهومية للنمو والتجدد والحياة. وكأن يكون الموضوع منفثاً من خلال (هذا التحول والتجدد) الذي يفتح أفاق النص لعطاء مرتقب عبر هذه الحركية المتعاقبة.

يقوم النظام البنائي في النص على (وحدات/عناصر) بنائية ثابتة ومتمركزة هي (اللون + الخط + الشكل + الفضاء) إذ يشتغل اللون ببناء وقانون نظمي محققاً إيقاعاً لونياً منسجماً في كل وحدات النص من خلال التكرار اللوني. فضلاً على سعيه لتحقيق التوازن العام مع تمركز الشكل الشجري وثباته على المستوى السطحي (الأفق). فمن خلال هذه البنية التعالقية (اللونية والخطية) المهيمنة على النص، يكثف النص وحداته في بنية نظام مركزي مغلق من حيث شموليته الموضوعاتية. وتخضع العلامات (الرئيسة/ المصاحبة) لعمليات الأيض، التي تتوارد مع سياقها العام. ولهذا يتمظهر النص بكليته وشموليته في بناء تعبيرى تجريدي تقترض بنى مغايرة لممثلتيها الأيقونية، وبالتالي تتخذ علامات النص ومفرداته العلامات المؤشيرية الأيقونية بطابعها العام.

نموذج (17)

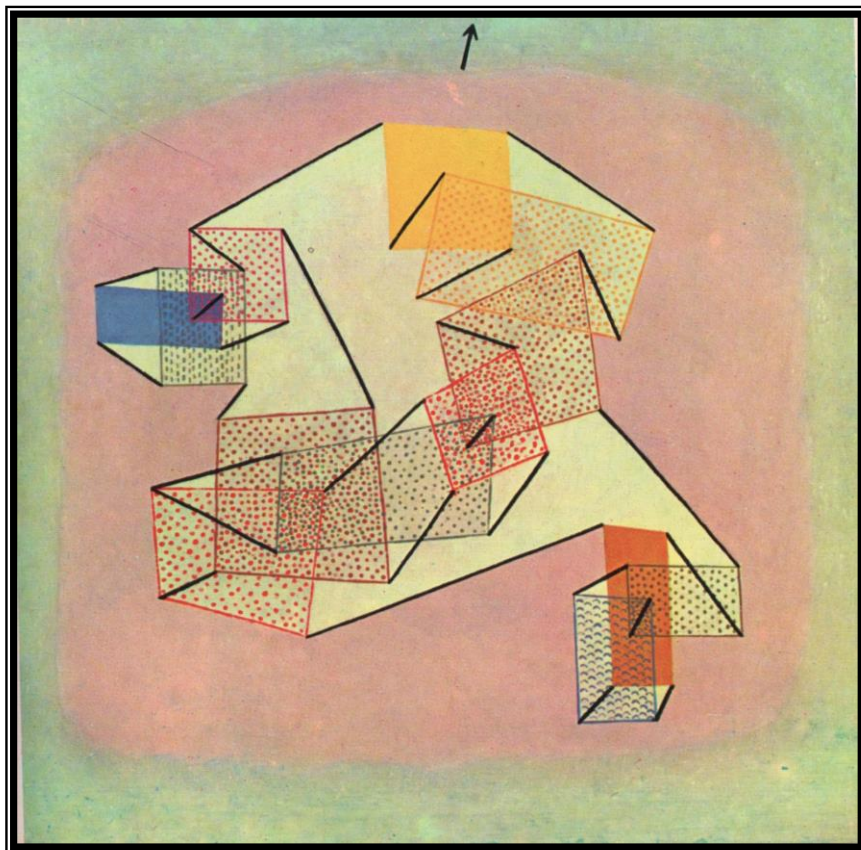
اسم النص: يحوم على وشك الإقلاع.

المادة والخامة: ألوان زيتية على كانفاس مثبت على ورق مقوى.

القياس: $33^{8/1} \times 33^{8/1}$ أنج.

العائدية: مؤسسة كلي/ بيرن - سويسرا.

سنة الإنجاز: 1930.



يمثل النص الرسومي مستويين بصريين، مستوى حقل التكوينات والتركيبات الهندسية للمربعات والمكعبات التي شيدتها الخطوط المتواصلة بين بنيات التكوين كلياً، والقائمة على استمرارية خطية لتشغل حيزاً الفضاء داخلياً. كما تبرز من خلال ذلك أشكال المربع والمستطيل والمنحرف، ومستوى حقل الحيز الفضائي الذي يمثل خلفية النص، المتمثلة بالألوان (الأخضر الفاتح، الوردي والأصفر المخضر) الذي عزل عن الوحدات اللونية التي تشكل تكوينات الحيز الفضائي من خلال الخطوط المستقيمة لهياكل المكعبات وخطوط الوصل ما بين التكوينات الهندسية. مما فرض عازلاً بين التشكيل الهندسي والخواء الخارج عنه، مما تجلى المستوى الأول وكأنه ظل عائماً (عالقاً) في حيز الفضاء غير المنتهي. لذا تتفاعل بניתان في تكوين النص، البنية الشكلية والبنية الفضائية، التي خضعت لجدلها وحدات النص ودواله، في إرهابات التشكل والدلالة.

تتكون البنية الشكلية من تركيبات هندسية مكعبة تنتشر على سطح النص، لتقوم الوحدة الخطية ذات اللون الأسود لتشغل وتجمع شتات الأشكال الموزعة وتجعلها في تواصلية مستمرة فضلاً عن دورها البارز في تحجيم التكوينات والتركيبات الهندسية، والتي شكلت جدار عزل ومنطقة فصل بين دواخل التركيبات والفضاء الخارجي، وقد كانت هذه الخطوط السوداء وحدات بارزة من خلال الجذب البصري الذي تحدثه عند التلقي المباشر لعدم وجود اللون المكافئ والمضاد لها.

وكذلك تتخلل هذه التركيبات ألوان رئيسية ومستقلة في ثلاثة أماكن متباعدة (الأصفر – الأزرق – الأوكري) ويبدو ان هذه الألوان تنسجم أو تتقابل مع ترددات الحيز الفضائي القائم على ثلاث أرضيات لونية أيضاً. ولعل تكرار هذه الترددات أمر مهم لتحقيق إيقاع حر عبر المعالجات للمربع المنقوطة بالأحمر والأزرق والأوكري) بحيث تتخذ هذه المربعات المنقوطة أشكالاً مختلفة ومتباينة لونياً، لكن توجد في المعالجة التنقيطية فيما عدا المستطيل أسفل النص المتخذ صيغ تنقيطية أشبه بالصدفية ذات الخط المنحني. وقد تشكل هذه المعالجة التنقيطية تعزيزاً للترددات الثلاثية، حيث شكلت ثلاثة أجزاء منها في منطقة أعلى اليسار وأسفل اليمين وفي وسط النص، حيث يتجلى ن هذه المعالجات الجوانب الداخلية للتركيبه الشكلية والتي برزت كوحدة دالة على منظومة تستتر خلف الواجهات الأمامية.

كما يتجلى في النص بنية فضائية قائمة على ثلاثية لونية (الأصفر – الوردي – الأصفر المخضر) والتي غطت سطح النص بشكل كامل، بشكل تكوين حاوٍ لبعضهن البعض، حيث تتماهى الوحدات اللونية المؤلفة للخلفية، في انسجام هادئ وشفاف بين وحدتين (الأخضر + الوردي) لكن يقابل هذا تصدر جزئي اتخذ اللون الأصفر المخضر لاعتبارها المساحة التي تتأسس عليها البنية الشكلية فضلاً عن التباين اللوني الحاصل مع مجاورتها للون الوردي، هذا وما يضيفه التحديد الخطي ذو اللون الأسود وما ينتج عنها للإطار العازل والفاصل بين وحدتين. كما تتخلل هذه البنية الفضائية علامة صورية لمؤشر (سهم) في فضاء النص الأعلى، متخذاً لنفسه الاتجاه المنبثق الى الأعلى فيما عزز هذه تصدرها التي لا يوجد مماثل لها.

تسود النص بنية تسطيحية توحى بلمسية مستوية، منفذة بأسلوب رشيق وهادئ، تعبراً عن الحيز الفضائي. فضلاً عن المعالجة التنقيطية التي تخضع لمعطيات التكثيف بغزارتها اللونية جراء ملاقات وحدتين لونييتين في تشكيل الشكل الهندسي، وفي تشابك التركيبات المنقوطة والتي تحدث معها نظاماً قائماً على تمازج بصري، لذا يتمظهر النص في تركيبين:

- التركيب المعماري الهندسي وامتداداته في الفضاء.

- التركيب البنائي المؤسس في الأشكال المنقوطة.

فتتراكب هذه البنى على سطح النص، وفعلت التركيبات الهندسية والبنائية بشكل صريح لتصعيد المقولات التي تهتم بالبنية الفضائية والحيز الذي تشغله في كلية النص. ليتمثل النص في تركيب اقرب ما ان يكون تركيباً تكعيبياً، مستدعياً المقولات التي تهتم بالبنية الفضائية وعملية ملاءها شكلياً، فجاء النص في إطار

المنظومة العلائقية القائمة على (الخط – اللون – النقطة – الشكل) لتتكشف عبرها دلالات التجريد الشكلي (الهندسي) ضمن التعالقات الإشارية التي تعزز مقولات تتخطى البنية التكعيبية ومعطياتها. فانصب الاهتمام على الإيغال الشكلي في مديات الحيز الفضائي.

نموذج (18)

اسم النص: إلى برناس.

المادة والخامة: ألوان زيتية ومادة الكازئين على القماش.

القياس: $49 \frac{5}{8} \times 39 \frac{3}{8}$ أنج.

العائدية: متحف كونست / بيرن - سويسر.

سنة الإنجاز: 1932



يجسد النص الرسومي تماثلات علامية لمرجعيات مكانية (ثقافية) مثلتها الوحدات التكوينية الشكلية واللونية. فيشير الشكل الهندسي المثلث الكبير في الحجم والمساحة في النصف الأعلى من النص دلالات تعينية مباشرة (الجبل/ الهرم)، المستقر على خط الأفق الفاصل لسطح النص، بحيث يفصله الخط عما يقع خارجه. فأحالت العلامة الشكلية إلى مرجعية تاريخية وثقافية. وهذا ما يؤكد عنوان النص كوحدة دالة مساهمة في كشف ثيمة النص. إذا هناك علامات متصدرة لها مرجعيات مادية مثلتها الأشكال الهندسية بخطوطها الحادة (المثلث، الدائرة، الشكل الأسطواني ذو النهاية المقطعية الذي يثير إيحائياً إلى (البوابة/ النافذة) عبر الدلالة المنظورية التي مثلها الخط المستقيم الباني زاوية منفرجة، كما يعرض النص بنياته التكوينية (علاماته) على مستويين:-

- مستوى البنات الفوقية (العلامات).

- مستوى البنات التحتية (الفضاء = الخلفية).

فمع تعالقات الأشكال العلامية الهندسية المركبة على سطح النص (التحتاني) الذي مثل بنية عميقة ذات تراكيب هندسية (مربعات ومستطيلات) ملونة ومتناثرة على سطح النص بمواقع مختلفة - للبنات الفوقية (السطحية). لذلك أقام النص تركيباته العلامية على علاقة جدلية بين الباطن والظاهر، عبر عنها من خلال التلاعبات اللونية، والتي موهت معها البنية التحتية للأشكال الهندسية. فالنص قائم على بنية رياضية هندسية بكلية الدالة.

البنى التركيبية التي تشكل النص ومعمارها، هي بنى لدوال (شكلية + لونية) الشكلية منها هندسية - مشيدة تحت تأثير سلطة العقل - ذات معالجات لونية (الأزرق الفيروزي وتدرجاته المائلة إلى الرصاصي، والبرتقالي والأحمر وتدرجاته والأخضر المائل إلى البيجي والأوكر والأخضر الحشيشي)، مثلتها (علامات - أشكال) هندسية الدائرة والمثلثات والمستطيل المشيدة على سطح النص، التي تتناغم ألوانها هارمونياً مع الحس الرياضي الكامن خلف البنات التكوينية الهندسية.

تنشط فاعلية الثنائيات (التقابلية - التعارضية) في بنية النص، لتستجيب لها الأشكال الهندسية فيما عدا (الدائرة). والألوان البرتقالية، والخطوط المحيطة بالأشكال ذات (اللون الأسود) والجانبية (اللون الأزرق المائل إلى الرصاصي). لكن ما يتصدر هذه الاستجابات هو الثنائيات والترديدات الشكلية الممثلة التي تتخذ اتجاهين مختلفين. (والتي تمثل وحدات دالة في النص) - المتقابلة / التي تمثلها المثلث الكبير والمثلث الصغير.

- المتعارضة / التي يمثلها المثلثان ذات النهايات الضيقة والمغايرة بعضها لبعض في الاتجاه واللون.

وعليه تتخذ (4) تكوينات مثلثة الشكل، مجزئة معها النص إلى نصفين تدعيماً للثنائيات الضدية في الاتجاه والمغايرة، كما يلحظ؛ اثنان منها إلى أعلى وسط النص، واثنان أسفل وسط النص.

وقد يظهر هذا التقسيم، أي شطر النص إلى نصفين؛ الاهتمام بالبنية المنظورية الخطية، كما سيتم لاحقاً.

كما تظهر دوال لونية بجلاء واضح، لما يتمتع به (اللون الأزرق المهيمن واللون البرتقالي الذي يشد الانتباه (من خلال تصدره الصريح). حيث لعبة البنية اللونية كوحدة دالة دوراً كبيراً في السيادة الكلية لموضعه النص بتناغماتها المؤلفة نسيجياً (بولوفينياً).

تسود على سطح النص عناصر ووحدات أساسية للبنات (الفوقية/ السطحية) متمثلة (بالأشكال/ الألوان الصبغة/ الخطوط) والتي تمثل علامات شكلية مهيمنة متعددة تراتبياً من حيث الأهمية والتصدر. فتتخذ العلامة الدالة (الدائرة) هيمنتها وتصدرها من حيث؛ بروزها الشكلي الواضح الذي لا يوجد مماثل له (أي فردانيتها) على سطح النص وما يعزز هذه الفردانية هو المعالجة اللونية غير المشروطة بمماثلة التقنية السائدة (التقنيية) في كلية النص والمتضادة مع الخلفية المحيطة بها، وكذلك اللون البرتقالي الصريح الذي يملأ جسم الدائرة وما يشده من خلال التمايز بينه وبين اللون الأزرق الفيروزي (الخلفية). وقد منحها هذا كله

مطابقة أيقونية الى حد ما مع الشمس الطبيعية التي تعلو كبد السماء في وقت الغروب، في محاكاة رمزية بعيدة عن التجسم السردى للبنية الموضوعية.

كما توجد علامات رئيسة بصيغة الشكل التركيبي المثلث (في أعلى النص) الذي ينهض بفاعلية وأهمية عبر الحجم الكبير الذي يشغله في النص، والعمل على تحديده بالخط الأسود (الفصل/ العازل) بين ما هو موجود داخلي وخارجي بين ما هو مغلق وما هو مفتوح. وكذلك القيمة المكانية التي عرض فيها أي ما يقابل النصف الأعلى من النص على اعتبار ان النص قسم الى شطرين:-

- السطح العلوي = ما فوق الأرض الذي يتضمن الفضاء (السماء المتحرك)
- السطح السفلي = الأرض الثابتة.

فضلاً عن وجود العلامة ذات الشكل المستطيل ذات النهاية العليا المنحنية، باعتبارها الشكل الذي يتحلى بالفرسانية أيضاً والمحاط باللون الأسود، والذي يوحي شكلياً بالثبات على القاعدة المقطعية المسطحة التي تعتمد إحدى وجهتي الثنائية. كما يظهر الشكل اهتماماً بالمنظورية الخطية المتجه نحو الأعلى – وهذا يدعم شطري النص السالف الذكر – فيمثل رابطة رمزية ذات دلالات إيحائية عبر حالة الاتصال (الاتجاه المنظوري مع الشمس) كما يوضحها المرتسم. شكلت البنى العلامية تركيبة النص ومقاصده الدلالية، عبر بنية مفترضة تشير كدوال تعينية مباشرة مضافاً إليها التموه والتماهي في البنية الكلية للنص. ويمكن إيضاح الغاية الدلالية عبر المخطط التوضيحي للعملية الدلالية والتي تقسم على الوجه الآتي:

دال التعيين ← مدلول التعيين = الشمس شكل المثلث = الهرم / الجبل شكل المستطيل = البوابة تصنيفات مباشر (تجسيد وتشخيص)

دال التعيين ← مدلول التعيين = الشمس شكل المثلث = الهرم / الجبل شكل المستطيل = البوابة تصنيفات مباشر (تجسيد وتشخيص)

دال التعيين ← مدلول التعيين = الشمس شكل المثلث = الهرم / الجبل شكل المستطيل = البوابة تصنيفات مباشر (تجسيد وتشخيص)

لذا يمكن القول بأن ما أتى به النص من تضمينات مباشرة، تعد شفرات حضورية لبنية موضوعية غائبة. فالبحث عن الارتقاء خلال التكوين التناوبي الصاعد يشير الى العلو عبر التواصل المكمل للوحدات وتراتيبها، أي (تتابع الأشكال الهندسية) نحو مفهوم الحياة الخالدة.

فالخليط العلامى من الأشكال الهندسية وعلاقتها بالوحدات اللونية، تحاول تأسيس علاقات ثنائية (حالة الاتصال + حالة الانفصال). فالشمس على علاقة ترابطية بالهرم، والهرم على علاقة تلاحمية بالبوابة فتفعيل البنية التركيبية الثنائية تكون حالة انفصال ما يجسد الخط العازل والتركيب المتباين للدائرة). وعملية تواصلية وحالة من الاتصال (شكل المثلثات مع البوابة). وتجسد هذه الثنائيات والمقولات (الثابت/المتحول، الفلق/المستقر، التحول/الديمومة)

وبالمحصلة يشغل نظام النص العلامى على بنية تعالقية تترافق فيها الوحدات اللونية بالطريقة (التلصقية/ التنقيطية) من خلال وضع لمسات دقيقة بطريقة تنقيطية. وثنائيات التكوين الشكلي والاتجاهات الحركية والتوزيع الذي يحقق التوازنات الرسمية من حيث اللون والخط.

لذلك يسجل النص بنية لونية (رئيسة) مهيمنة من خلال المعالجة والتقنية، وأسلوب رصفها بطريقة (فسيفسائية) تجاورياً، الخاضع للسلطة العقلية ذات المنهج الرياضي المحسوب بدقة. مما صعدت من نسقية إيقاعية جسدتها الترددات اللونية إن كان على مستوى البنيات التحتانية أو البنيات السطحية.

وكذلك هناك سيادة لونية خطية ثانوية واضحة تعمل كعوازل أو فواصل تغطي ما يحدد الشكل الهندسي ويرسم ملامحه الشكلية فهناك عملية (تمفصل) تحدد عبر الخط (الأسود والأبيض والأزرق والأحمر). وعليه تشير تضاريس النص الرسموي على بنية علائقية كلية ذات نظام لوني رئيسي قائم على الخطوط والصيغ التنقيطية التي تتخذها، مما يجعلها تقترب من النظام الفسيفسائي الذي تتوضح عبره النزعة الحسابية والرياضية لوضع الألوان والأشكال والخطوط والتوازنات اللونية والشكلية الموزعة على نصفي سطح النص.

يشكل النص علامة كبرى في تكويناته وعنوانه وبرمزية الأيقونية لتشير على مرجعية ثقافية وتاريخية (مثولوجية) تمثل (الحضارة اليونانية/ الحضارة الفرعونية – الخلود). فتعتمد دلالات رسم النص على حقيقة شكل التعبير عبر (رصف العلامات وإحداث البنيات التعالقية) ومادة التعبير المحايث، فأن استدعاء المرجع

المادي والثقافي أيقونياً (الهرم/ الشمس الإله آمون) في استعارات علامية، فعلت بنية التشخيصية المحددة (مؤشراً / شفيرياً)، فيعدّ النص نموذجاً لعلامات (الأشكال الهندسية – والبنية اللونية). كما تدعو جمالية التقنية من خلال التراصف والتلصيق اللوني، النزعة العقلية وتدعم الحس الرياضي الكامن خلف البنية الكلية للنص، ذات الطبيعة المحسوبة.

ولقد أظهر النص تمويه مفاهيم مرجعية ثقافية إنسانية وتشويش تركيب الاستقبال النصي – من خلال بنية التشخيص (الأيقوني المؤشري) والتجريد (الرمزي للوحدات). فالدلالة الكبرى التي جاء بها النص الرسومي هي الرحلة الى العالم الآخر، وحياة ما بعد الموت.

نموذج (19)

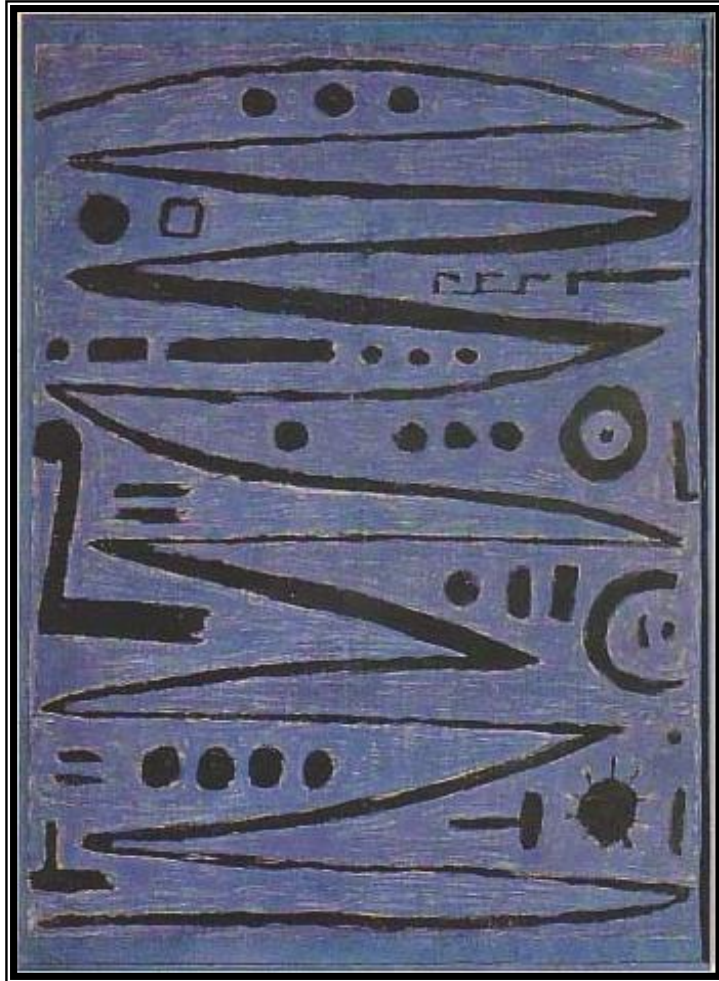
اسم النص: القتال البطولي.

المادة والخامة: عجينة لونية على ورق طباعي مثبت على لوح.

القياس: $26^{8/3} \times 19^{4/1}$ أنج.

العائدية: مقتنيات خاصة/ نيويورك – أمريكا.

سنة الإنجاز: 1938.



تحيل حتميات النص الرسومي على تداعيات الاشتغال العلامي القائم على تفعيل النسق الخطي واللوني وما تثيره تداعيات البنية اللونية، فجسد النص بنية خطية ذات أشكال متماثلة، ووحدات تكوينية هندسية (لدوائر والمربع والمستطيل)، وبعض الوحدات الشكلية المتدلية، ومرموزات لوحات صاغها النسق الخطي في علامات رمزية. ونفذت وحدات النص العلامية كلها باللون (النيلي الداكن المائل الى السواد) الذي ملء فضاء النص.

هذا وقد تراكبت هذه الوحدات الشكلية والخطية على السطح التصويري الذي شغله اللون الأزرق، وتصاعدت حدة التوترات التي خلقتها تلك الطبيعة التصارعية بين الكثافة اللونية للون النيلي الداكن المغطي لسطح النص وبين ما جسده السيادة الشكلية التي سجلتها تلك الخطوط الشكلية.

ولذا سعت تمظهر الوحدات الخطية ذات اللون النيلي الداكن لتأسيس تواصلية غير منقطعة عبر لحظة الانطلاق من أعلى النص والمنتھية بأسفله وعلى نفس الاتجاهية. كما تتخلل هذه الحركة الخطية الهابطة أو الصاعدة بعض السمات الداخلية لعدة أشكال دائرية ومربعات وأشكال تكاد تكون حروفية، لتملأ المساحة الفضائية المتخللة بين أجزاء التقطيع الخطي للفضاء والعزل ما بين منطقة وأخرى.

كما تتجلى وحدات شكلية تتخذ وضعيات مختلفة كأن تكون حروفيات وأشكالاً مستمدة من الحياة الطبيعية كالشمس والطيور، وبعض الإستدعاءات لرموز رياضية.

لعل ما أسسه النص من سياق عام هو ذلك اللون الأزرق الذي شكل سطح النص وخلفيته، ولربما كانت الترددات الرمزية والحروفيات التي شكلت لغة رمزية وشفرة تسعى لتأسيس جانب روحاني وطوطمي يطرد الروح الشريرة ومكامن الخطر.

وبالتالي عمد النص الى تفعيل الترميز الشفري والتي أصبحت كلغة نقشت على ورق تستدعي معها علامات العالم الخارجي (كالشمس/ القمر/ الهلال/ الحيوان) لتعمل مجتمعاً في تركيب لغوي يتفق مع علامات رمزية وشفرة.

فتتراكب تلك اللغة الرمزية الطوطمية الناتجة عن تفعيل أنظمة العلامات الخطية واللونية المفردة، لتصبح الغاية التي استهدفتها التكوينات أو التركيبات الشكلية، هي البحث عن بدائل للعالم الهائج والقلق في نطاق تناظراته العنصرية والقمعية.

فصنع النص في طبيعة تجريدية رمزية فعلت من المحتوى الداخلي للنص وحفرياتة، مما جعل وحدات النص تتداخل وتتقابل في تشكيل رسومي محض.

نموذج (20)

اسم النص: جزيرة دلكامارا.

المادة والخامة: ألوان زيتية على ورق طباعي مثبت على كانفاس.

القياس: 31 × 69 أنج.

العائدية: مؤسسة كلي - بيرن.

سنة الإنجاز: 1938.



جسد لنا النص مسرحاً طقسياً في صياغات تشكيلية أفقية التكوين، حيث تمثلت شخوصها في بعض الوحدات والدوال الخطية المنحنية المنفذة بلون اسود. والتي شكلت معها علامات دالة ترتبط بحبكة النص وسردياته. تواجد على سطح النص علامات (لراس بشري وقارب وشموس وأقمار وعوارض وبعض الوحدات الخطية لأحرف كتابية) بحيث شكلت هذه الدوال مصفوفات بصرية في طابع انسيابي وهادئ. وشكل الفضاء (الخلفية) على أساس ألوان مفعمة بالحوية وربيعية مثلثها الألوان (الأخضر الحشيشي/الوردي الزهري والأزرق السماوي) بحيث شكلت تلك الوحدات اللونية فضاء النص ومحيطه. وتفاعلت تلك الوحدات والدوال في خلق فعل تراجيدي مترشح عن الطبيعة الكلية للنص.

لقد تجلت في سياق النص بعض العلامات المهيمنة، جاء منها على الصعيد الخطي الشكلي الذي مثل راس يتوسط النص قائم على دعامة طولية وكأنه راس لهيئة تمثال عولجت ثنياه بتداخل اللونين الأبيض المتفرد على سطح النص والأخضر الفاتح، وبالتالي إشارة ملامح هذا النص على الصورة الايقونية المستخلصة من الشكل الإنساني، كما أثارت بعض العلامات تصدرها في سياق النص فقد تجلت وحدتين (نصف دائرية) تمثل البروز (الشروق = الشمس) في أعلى اليسار، وأخرى تمثل (المغيب = القمر) في أعلى اليمين. فتثير هذه الوحدات تهويمات النص واغترابات مدياته من حيث التناوب الزماني في المكان والفضاء. أقام النص بنيته الرسومية على تعالقات النسق الشكلي الذي حدده الخطي المنحني ذو اللون الأسود، بحيث وضعت مجموعة من الضربات المختلفة في السمك لتمثيل معالم النص ووحداته، فأصبحت الحدود الخارجية السوداء تلوح على طبيعة ديكورية في ترسيم المعالم المتحررة (الساحلية)، كما أثارت بعض الخطوط المنحنية الداخلية إلى التشابك التراجيدي الذي صعد إيقاعية النص الدرامية.

لقد تداخلت أبعاد إضافية مثلثها النقاط المنتشرة على سطح النص ذات الألوان (الأحمر الأرجواني والأسود والبنفسجي الفاتح) بحيث شكلت تلك النقاط مناطق جذب وإيقاع حر لمعادلة الموازنة على المستوى الطبيعي، وبالتالي أضفت تلك النقاط بجانب بغض الخطوط المنحنية إحياءاً بالحروف الكتابية التي وضقت لخدمة النص وفحواه.

كما أضاف النص مع التركيبات الخطية المنحنية ديمومة الزمان على سلطة المكان، فتوحي الخطوط المنحنية بزمان الفعل والإحداث حيث يترصد في الجانب الأيمن من النص شكل لقارب يبحر في اتجاه ما، وكذلك تضيف بعض الانحناءات في الجانب الأيسر على ازدياد التردد في الزمان والفضاء الفسيح، وبالتالي ما شكلته هذه التكوينات يؤسس مدلول التعبير ومضمونيته.

لقد تراكبت على سطح النص وحدات خطية وشكلية مختزلة أراحت معها سياقات الواقع الموضوعي فما عاد الارتباط التي أثارتهما الوحدات الكتابية الموظفة جمالياً في سياق النص فقد استعرضت بنية النص علامات تشكيلية تبتعد عن التشخيص، جسدت في الدوال الرمزية المنفلتة من التقريرية والتيقن.

نموذج (21)

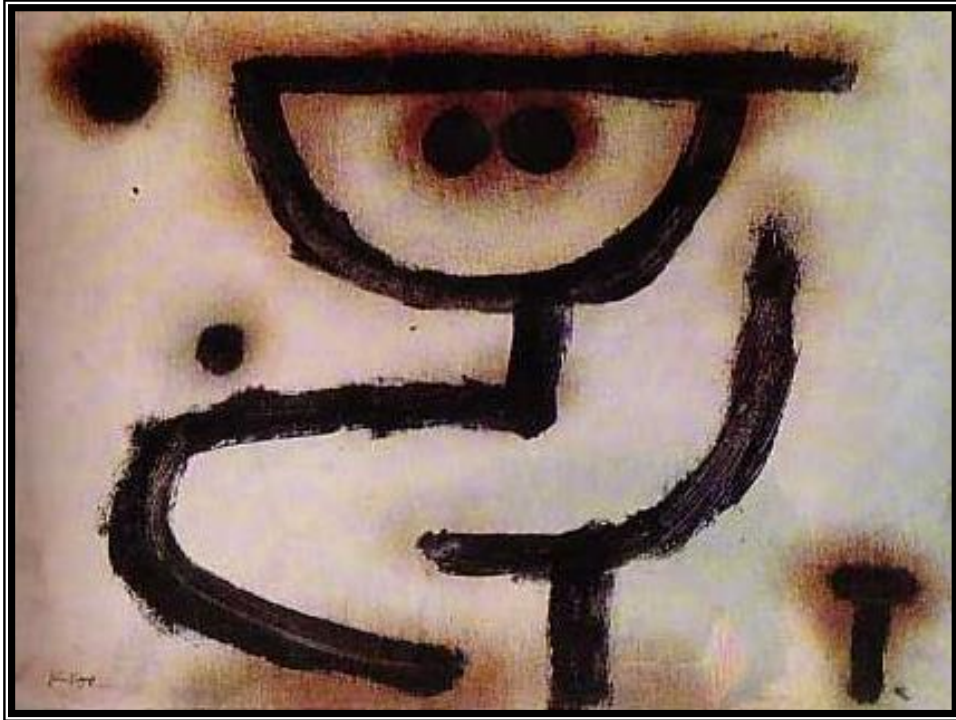
اسم النص: العناق.

المادة والخامة: عجينة لونية لاصقة وألوان مائية وألوان زيتية على الورق.

القياس: $12 \frac{1}{4} \times 9 \frac{2}{1}$ أنج.

العائدية: مقتنيات د. بيرنهارد سبرانجيل/ هانوفر – ألمانيا.

سنة الإنجاز: 1939.



تدفع دراما النص الرسومي البنية الذهنية الى الولوج في سبر أغوار الذاكرة الصورية للبحث عن بنية الاختزال الصوري، على اعتبار ان هذا النص يمثل تكوينين شكليين مختزليين يرتبطان بالتعبير البدائي (البكري)، في شاكلة أقرب ما تكون عضوية مشخصة (لرجل + امرأة) – يمثلان لحالة (الاحتضان /

(الاحتواء) حسب ما يثير عنوان النص – مختلفين في الاتجاه متنافذين في العمق يتمركزان في وسط النص كبنية مهيمنة. فتجسد الشكل المجرد بوحدة خطية ذات لون اسود شغلت سطح النص.

أسست الوحدة اللونية (الأسود) تمركزاً قائم بذاته. فضلاً عن جذبه اللون البني المفعّل كهالة ممغنطة تدور حول اللون الخطي الأسود. وكلاهما (الأسود وتابعه البني) مركبان على سطح النص ذي اللون الأبيض المشكلان انسجاماً لونياً في بنية الفضاء الكلي للنص. فاستعرضت الوحدات الدوال اللونية معنى ويبدو كأنه حلمي، ولعل مقاربات ثنائية الوضوح والغموض تقابلت مع ثنائية الحضور والغياب بوصفها إحدى المرتكزات الأساسية في التحليل السيميوطيقي، والتي ظهرت بشكل واضح في نظام العلاقات اللونية والأشكال المتكونة على سطح النص التي مثلت (حالة الاحتضان – الاحتواء) في وسط النص، وهذا ما يفسر فعل النظام الدلالي الذي يشكل ألدات الإنسانية في بنية اللغة اللاواعية.

فأنجز النص بحرية فائقة معالجة الوحدات الشكلية. لخلق خطابات ما ورؤية لغوية من العلامات المستنبطة بمنأى عن الحقيقة المرئية. فأوجد النص في التعبير الدال العلامي ملهفات الكشف عن الحقيقة الباطنية (الحقه). فبنى النص على أشكال عفوية قائمة على الخط الأسود المنحني في أغلبه والمستقيم في بعض المناطق، وعلى (4) أشكال دائرية، ونصف دائرية. والمتصدرة على تكافؤ سلطة اللون الأبيض كفضاء مسطحاً كخلفية. لتخلق نظاماً لغوياً يعمد في تكوينه على الحوارية بين الأبيض كنموس عرفي، والسود كواقعة وجودية دخيلة. فيتشرح على هذين الطرفين تضمينات إيحائية بين ثنائية (الحياة – الموت) والفاعلين لبنية وجودية من حيث لا وجود للون الأسود لولا اللون الأبيض وهكذا.

تتضح في معالم النص الرسومي علامتين رئيسيتين لها نفس القدر من الأهمية إلا وهما الوحدة الشكلية ذات اللون الأسود، وسلطة الوحدة اللونية البيضاء (الخلفية/ الفضاء). فتتشكل العلامة الشكلية في منظومة النص وحدة مركزية ورئيسة من حيث السيادة المتحققة في توسطها السطح الرسومي فضلاً عن التباين الحاد المثار من سلطة الحيادية اللونية بين الأبيض والأسود. كما تتفرد الشكلية المتخذة من ترديدات خطي منحنية ذات طبيعة اقرب ما تكون نصف دائرية. وكذلك التريدة التي أحدثتها البنية الخطية المستقيمة في الوسط والجهة السفلى اليمنى التي شكلت إيحائياً علامة الصليب المسيحي وبالتالي شكلت علامة ترابطية مع (الموت) إيحائياً. ومضافاً إليها التريدة للوحدة التشكيلية الدائرية ذات اللون الأسود. إذ تفعل كل هذه التريديات وثنائياتها إيقاعاً تكرارياً يحقق الموازنة بين طرفي المعادلة. فلو راجعنا المقرب الشكلي للوحدة الممثلة (الحرف T / أو رمز الصليب) لتكررت الوحدات إيقاعياً في تمامها هو بنية حضور لكن بفاعلية إيحائية للشكل المذكور.

كما يشكل الفضاء المحيط بالوحدة الشكلية علامة دالة مهيمنة في بنية الحدث والموضوع، الممثلة باللون الأبيض وما تبثه من دلالات تقريرية مباشرة، كونها نتاج مواضعة عرفية إن لم تكن بكرية على (الحياة – والتمرد من العوالق الوجودية). فتتخذ سلطة اللون الأبيض علامة بارزة في سرديات النص الموضوعي. وما تحدّثه تفاعلياً مع اللون الأسود وتجاذباته.

هذا وتتجلى توابع علامية مصاحبة الدال الشكلي ذي اللون الأسود، عبر تجاذباته للون البني المتخذ وضعية تجاذبه أو أقرب ما إن تكون مغناطيسية وهذا متجلّ في طريقة المعالجة الرسومية التي أبداهها النص ذاته، جاعلة البنية الشكلية ممغنطة لهذه الوحدة اللونية.

لذلك ينفرد الخطاب الرسومي عبر هذا الزهد الصوفي في التجرد عن التبعات المعقدة، مركزاً على هاتين الوحدتين الدالين على خصوصية جمالية وأدائية عبر إمكانية قراءتها رمزية وتعبيرية وتجريدية. فالوحدات الخطية ذات الطبيعة المنحنية والمستقيمة المنفذة باللون الأسود، والقائم على إرادة عقلية متماهية في بنية اللاشعور. والاهتمام بالعناصر التصميمية الأساسية قادت لفعل أدائي مزدوج تمثل باستلهاهم التعبير العفوي (لرسوم الأطفال) الذي كشف عن بناءات في مستوى معرفي غريزي متيقض مع سلطة العقل. فنسخت الطبيعية الرؤية الحدسية صوراً وأشكال رمزية غير محكومة منطقياً. فالنص خلق معالجات شكلية جديدة تعالقت محمولاتها بالقانون التشكلي المحايث، الذي ينمو بعيداً عن صياغات الواقع المادي، فأضحى النص يتسم بعلاقة فريدة بين العقل والحلم، مثلتها عفوية الأشكال وأحكام هندستها.

لقد تمخض النظام العلامي في هذا النص وفق نسق خطي ولوني متناغم أمكنه التعبير الدال عن (الاحتواء / الاحتضان) بشفافية هادئة أزاحت تلك الصلابة بين الخطوط السائدة التقليدية، وعلى الرغم من التباين اللوني بين (الأسود – الأبيض) فيمكن استشعار الفضاء المتخيل وبأجل تعبير. فزواج النظام الخطي

بين الطبيعة المنحنية المرنة المنفذة بعفوية والمستقيمة المحتكمة للذهنية العقلية، هذا وأثار التجاذب اللوني (للأسود) عبر اللون البني، نشاط الفعالية (الكهرومغناطيسية) ودائرة التقطيب الجزيئي للحافات والخطوط والدوائر. وبالتالي أحدثت هذه المقاربة واقعتها عبر تفعيل معطيات الحدس والمعرفة لترشيح الدلالات الرمزية الإيحائية للثنائية (الحياة – الموت) أو (فعل الزواج)، فضلاً عما أسبغه عنوان النص الأساس.

نموذج (22)

اسم النص: في باحة الأشباح.
المادة والخامة: ألوان مائية على ورق أسود.
القياس: 8×14 أنج.
العائدية: مقتنيات فيلكس كلي / بيرن- سويسرا.
سنة الإنجاز: 1939.



طرح النص الرسومي تكوينات شكلية عفوية غير منتظمة مثلت بالألوان (الأصفر الشاحب، الجوزي، الأزرق، الرصاصي)، وسطحاً هندسياً (لدائرة) ذات لون احمر، تراكبت هذه الأشكال على واجهة سطحية ذات لون اسود مثل خلفية النص وفضاءه. لقد خضع التمثيل الرسومي الى معالجات بنائية تبادلت في طريقة اشتغال الوسيط اللوني المائي لتقترب تقنياً من البوستر أو الإلصاق، على اعتبار ان الأسطح الشكلية الملونة معالجة بكثافة مما وسمتها بطبيعة ملمسية ورقية وكأنها ملصقة على سطح النص ذي اللون الأسود. أسرى النص بعلاماته الى بنية تعالقية قوضت معها الفضاء المحيط عبر ملئها للمساحة البعيدة للنص، فاتخذت الوحدات الشكلية على عاتقها تأسيس البنية الكلية للنص من خلال التكوينات و التركيبات ذات الطابع العفوي والغرائبي شكلياً والتي ملأت سطح النص وحيزه الفضائي.

لقد عوّلت الوحدات الشكلية على الطبيعة اللونية التي اتخذت لنفسها أشكالاً عفوية. فاتخذت وحدتين شكليتين نفس الدرجة اللونية (الأصفر) والمماثلة الشكلية والتي عرضت بوضعية مسطحة تنعدم فيها الرؤية المنظورية والتدرجات اللونية، فوزعت في قسمتين من أعلى اليسار وأسفل اليمين، ليشكلا توازناً بصرياً وشكلياً. كما تمثلها الوحدات اللونية ذات اللون الأزرق التي طرحت في الجهة اليمنى من النص وبتوزيع يحقق التوازنات اللونية أيضاً.

كما تمظهرت دوال شكلية ذات اللونين (الجوزي – الرصاصي) لتتخذ لنفسها طابعاً شكلياً مغايراً من الناحية اللونية. لكن تقترب الوحدة الشكلية ذات اللون الجوزي من الصيغة الشكلية التي اتخذتها في اللون الأصفر، وكذلك كان للون الرصاصي طبيعة شكلية تتماثل والطبيعة التي شكلها اللون الأزرق. ومن الجلي ان جميع هذه الوحدات الشكلية لا ترتبط بعلاقات مرجعية فيما تمثله هذه الوحدات العلامية، فيما عدا الشكل الدائري ذي اللون الأحمر الذي حقق شرطين دلاليين:-

- الدلالة الرمزية المحمولة على مدى اقترابه من المرجعيات الشكلية لمقتربات (كالشمس و القمر)
- وما حققه في ذات الوقت من الصدارة والهيمنة السائدة. فأخذ يشكل تبايناً لونياً مع اللون المجاور له والذي نلمح في معظم أقطاره خطأً من اللون الأسود.

ان ما يؤخذ على النص هو تلك الطبيعة التكوينية التي عملت بها هذه الوحدات الشكلية المكونة على سطح النص ذي اللون الأسود والذي عده بمثابة علامة مهيمنة من خلال ملئها الحيز الفضائي، لذا تخللت معظم سطوح النص ومفاصله، فأقامت معها وحدات عازلة (بلون ذاته) لتفصل بين وحدات النص وعلاماته بما ينسجم وضرورة التشكيل الرسومي المجسد لتلك الحالة.

فبني النص على تعالقات ثنائية في محطات متعددة، توزعت على :-

- البنية الثنائية التي شكلتها (الوحدات الشكلية + الحيز الفضائي كبديل علامي له)

- التكوين الشكلي ذي اللون الأصفر والأزرق.

وهكذا غمرت بنية السطح بهذه الموازنات على المستوى الشكلي واللوني والفضائي، واستعاضت تكوينات شكلية تقترب ومديات التمثيل السريالي وضمن إطار التجربة التجريدية. لذلك جاءت بنية النص بكليتها بصيغ غرائبية وبعيدة عن سياقات الواقع الموضوعي، اذ تفجرت طاقات رمزية عوّلت عليها في عمليات التمثيل البصري.

أوجدت وحدات النص المناخ الخصب لتفعيل الوحدات الغرائبية شكلياً، لتبث من خلالها شفرات بنية اللاوعي عبر صيغ تشكيلية مجردة من حيثيات المرجع الواقعي. وهذا ما جعل النص يتشبث بالمظاهر الحلمية ذات الطابع (الديكوري) بحيث اشتغلت معطيات النظام الرسومي السريالي في تصعيد حدة التواتر

التي أثارته الوحدات الشكلية مع الحيز الفضائي الحاوي لها. فجاءت اغلب علامات النص ووحداته في صيغ رمزية يقونية تبادلت الأدوار لأجل التمثيل الجمالي.

نموذج (23)

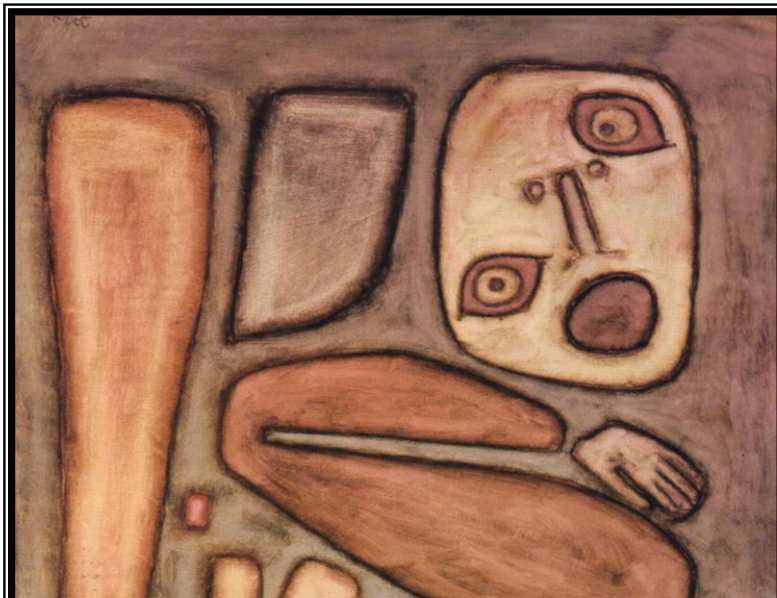
اسم النص: تفشي الخوف.

المادة والخامة: ألوان مائية على قاعدة زلائية.

القياس: 25 × 19 أنج.

العائدية: متحف كونست – بول كلي/ بيرن – سويسرا.

سنة الإنجاز: 1939.



يبث لنا هذا النص شفراته عبر تمثيل رسموي مسطح قائم كلياً على القيم الضوئية للون وقوتها التعبيرية، وكأن النص نتاج بنية نحتية بارزة تبعاً للطبيعة اللونية المؤسس عليها (القهوائي – البيجي) وتدرجاته. لتتجلى الوحدات الشكلية كبروز ظاهرة من خلال التحديد اللوني للأشكال غير المنتظمة، فأصبح النص مجال تكويني مفكك لبروزات ناتئة من سطح النص، بحيث لا تتصل العلامات الشكلية بطريقة مباشرة إلا عبر منظومة تركيبية تجمعها. فأقام النص بتفكيك الدوال والعلامات التي تربطها أصرة الموضوع ككل، فتبرز علامات ذات طابع تشخيصي في سياق تمثل (اليد والوجه الإنساني)، وهاتين الوحدتين الشكليتين المجردة اتخذت تكوينات مضخمة منتفخة لا تجمعها صيغة تمثيلية واحدة. فحلت علامات النص ووحداته الشكلية بطابع انسيابي وعفوي يثري المشهد القلق والمتازم نحو حالة الانفصال وانعدام أوامر الترابط الشكلي والعضوي على المستوى الفني.

يتراكم النص على بنيتين البنية الشكلية والبنية الفضائية السالبة، فتتشكل البنية الشكلية من وحدات لونية شكلية منتفخة لا تتماثل في تكوينها بعضها مع البعض، وتتكثف في وحدتين: وحدات تعينية تتمثل في (الوجه/ اليد) الإنسانية، البارزة في أعلى اليمين. فقد تتخذ هذه الوحدات الشكلية صيغاً لونية قائمة من تدرجات الجوزي والقهوائي المائل إلى الأصفر، والمعالج بتقنية أقرب ما أن تكون (الملاط المصقول) الذي يثير على تلقائية التعبير وعدم التقيد بطرق التعبير الرسموي لذا تتخذ هذه الأشكال بألوانها من حافاتها وحدودها النهائية ألواناً قاتمة يمثل الخط الفاصل بين جسم الشكل ومعالمه والخواء الخارج عنه، كما تأتي معظم الوحدات الشكلية بنفس الدرجة اللونية المشكلة للفضاء الخارجي فتصطبغ بعض العلامات الشكلية وتنتشر مع الخلفية في تكوينها لأنها تتخذ نفس الدرجة اللونية. لقد نفذت أغلب هذه الوحدات العلامية بعفوية ومرونة عالية بعيدة عن التكلف والتفصيلية.

إذا ما عزلنا الوحدتين الدالتين على الشكل الإنساني، عبر الوجه الواقع في أعلى اليمين، والذي تتحدد معالمه بالعينين والأنف والفم، عاد يتردد فيها الشكل الدائري، وذاتية اللون الواحد، فأن ما تبوح به هذه الوحدات الشكلية من قول الشيء الذي يلوح بالمناجاة والدعوة لاستجابة التي يروم الوصول إليها. كما يلحظ بأن هناك يداً إنسانية تقع في الأسفل من الوجه، تثير انسيابيتها والطلاقة المتدلية ما أحل بها من هول يفقدها كل الصلابة التي كانت لها لتثير إلى الخضوع والتخنع لحنميات الواقع المنزاح، وهي في وضعية مستلقية ومبسوطة بعفوية وتكشف.

لذا تتراكم العلامات على سطح النص بآلية لا تعدو أن تكون تجميعية لعناصر ووحدات شكلية منفصلة بعضها عن بعضها الآخر، الأمر الذي جعل بنيات النص الشكلية بنيات شتات وزعت لتملي السطح البصري بتكوين هندسي مستطيل كأنه بنية كلية.

فتتمظهر الوحدات النصية بتكوينات تجريدية إلا فيما عدا الأشكال الأيقونية لوحدين شكليتين تقترب من الصورة الأيقونية الرمزية، نفذت عبر طبيعة علائقية ذات خلفية رمزية تشترط في تكوينها جمع التركيبات غير المتشابهة لتؤسس نظاماً علامياً قائماً على علاقات رمزية تشير إلى بنية الحدث وقيماته التي تؤكد المقولات الحتمية الوشكة للمصير الإنساني، والتكهن بحالات الانفصال العضوي بعد الأمر المحتوم. ترشح في سياق النص تفعيل الطاقة التعبيرية للون، من خلال فعل التجريب والبحث المستمر عن شخصية اللون ودلالاته. فاستثمر النص وحدات لونية أخضعها للاشتغال الدلالي، وعبر من خلالها على القوة التعبيرية التي تمثلها المنظومة اللونية برمتها، فالقيم المضافة للون متاتية من التنعيم والقيم الضوئية التي تتخلله، وبهذا سعى النص إلى تقديم الصورة الدلالية عبر شحن الطاقات اللونية وتدرجاتها.

نموذج (24)

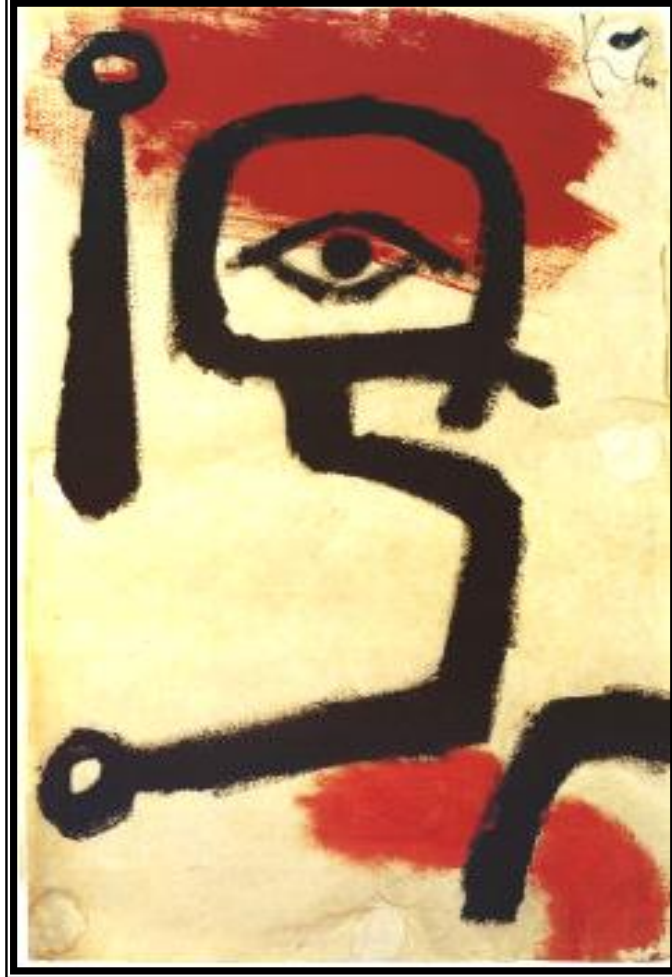
اسم النص: الطبال.

المادة والخامة: عجينة لونية (ألوان باستيل) على ورق مثبت على لوح خشب.

القياس: $8^{1/2} \times 13^{1/2}$ أنج.

العائدية: مؤسسة بول كلي / بيرن – سويسرا.

سنة الإنجاز: 1940.



يتمظهر النص الرسومي بتكوين شكلي مختزل ومجرد من تماثليات الواقع (المرجع الموضوعي)، مثلته وحدات خطية ولونية ذات تركيبة مبسطة تتوزع على السطح الرسومي. فأوكلت تمريرات البنية الموضوعية مهامها على نسق الخط واللون المتناغمين، فصاغ الخط الأسود ذو الكثافة العالية (السميك) تشكيلاً صيغاً بطبيعة غرائبية وطفولية تشير لمفردات موضوعية، تخضع تشكيلاتها لمزاوجة المعرفة العقلية والحدسية في بنية النص، بحيث تتلامس مع فضاءات وضربات أحادية اللون منفذة بالبرتقالي المحمر في أعلى وأسفل يمين النص ليحتضنها حيز فضائي واسع قائم على اللون. فسعى النص عبر وحداته (الشكلية والخطية واللونية) إلى تمثيل الطبيعة الحيوبية المشخصة من حيث المقتربات الشكلية الدالة على الشكل الإنساني (العين/ ربطة العنق) والتي تعد شفرات البنية الحكائية لسرديات النص ومقولاته. تجتذب العلامة المهيمنة الشكلية الصورية (العين) إدراك المتلقي مباشرةً بفعل تمركزها القائم في وسط النص. والمقترب الشكلي يقوئياً مع (العين الإنسانية) المنفذة باللون الأسود، وكذلك التمرکز الذي تحتله وسط عملية إحاطة تامة من شكل دائري يتداخل معه اللون البرتقالي المحمر.

كما تشاكلها علامات مصاحبة أخرى تكميلية من حيث الأهمية والقيمة التعبيرية عبر الشكل المتكون من الخط الأسود، الذي يقترب من (ربطة العنق أو المندول) في أعلى يسار النص. فتتضح حدوده عبر التباين الحاصل بينه وبين الفضاء (الخلفية البيضاء). كما تترافق علامات تأخذ دوراً تكميلياً يساهم برفع فعاليات النص التعبيرية، فاتخذت الخطوط المرنة المنحنية وضعيات تكررت عبرها التكوينات الهندسية (للدائرة) التي تباينت في أربع تموقعات أضفت بالتالي توازناً شكلياً وبصرياً على مستوى التركيب الرسومي.

تضطلع البنى العلامية المشكلة للنص (الشكلية + الخطية + اللونية + الفضائية) بمستويات وأوجه متعددة مما أضاف طبيعة رمزية تشكل إحالاتها مؤشرات لبنية الدلالة التضمينية، التي تبث من خلالها الشفرات الرمزية. فتشيد النص الرسومي على العلامات الشكلية المتحققة من تركيبة الوحدات الخطية، حيث شكلت الخطوط وحدات صورية لمعالم (العين الإنسانية)، وكذلك لأشكال دائرية ومنحنيات معالجة بانسيابية عالية. بحيث اتصفت طبيعة هذه الخطوط بالمرونة والحركة الاتجاهية الموحية برشاقة الأسلوب والتعبير التلقائي. فتتأوب الطابع الخطي بين التشكيل المضخم العريض والطبيعة في تصوير مشاهد النص البصرية، فاتخذ شكل العين الإنسانية بنية خطية فيها صغيرة بالمقارنة مع الخطوط الأخرى. كما شكلت البنى اللونية القائمة على الوجدتين (البرتقالي المحمر + الأسود) المنفذين على سطح النص الرسومي ذو اللون الأبيض الطبيعي.

فعل النظام العلامي آليات التجاور البنائي للوحدات (الخطية واللونية والشكلية والفضائية) في صيغ رمزية، فخضعت الطبيعة الشكلية المتحررة من الرقابة العقلية إلى مسحة تبسيطية مختزلة أوجدت لها مقاربات من الانفعال الداخلي الذي يشير إلى مدلولات تدل على الحياة الأخرى. وبالتالي عززتها الرمزية الأيقونية لوناً وشكلاً، فأن هذه العلامات ذات تركيب رمزي يشغل بالآليات النظام الدينامي المتحرك فتظهر طبيعة مزدوجة، ما بين علامات حسية واقعية (العين - الربطة) شكلاً ولوناً وتركيب رمزي منسوج بطاقات حدسية وعقلية منطقية.

كما أظهرت بنية النص تفاعل الوحدات البنائية في ترسيم معالم النص والدخول في مخاضات دلالية تتوضح معها السياقات الجمالية. فدعت الحاجة إلى الاختزال والتبسيط لكي لا تتماهى الوحدات أو تغطي بعضها على البعض الآخر. فجاء سياق النص ضمن فعاليات رمزية قائمة على الأشكال المبسطة بتلقائية وعفوية بأسلوبها فزادت النص مسحة بسيطة تشغل على ثنائية؛

- الظاهر = العلامات الشكلية.

- الباطن = الخلفية - الفضاء الحاضن للعلامات والتعالقات الرسومية.

استعرض النص تعالقات بنائية ليشرح من خلال علاماته الأيقونية والرمزية إلى الحياة الإنسانية وأخرويتها، والمفعمة بالطبيعة العفوية والتعبير الدال المبسط الذي يقترب من (رسوم الأطفال). إلا إن ما يجعل التركيب النصي متماساً مع الذهنية ومنطقها هو ما يدل به مباشرة عبر التماس اللوني بين تمفصلات الوحدات الشكلية ذات اللون الأسود، إذ تنشأ ثنائية لونية، يتجلى فيها التباين اللوني بين المتجاورين (الأسود + البرتقالي المحمر) وبطبيعة تكاد تكون مقصودة.

شكلت التكوينات والتركيبات بنية رسومية أيقونية ورمزية في التشكل، حولت معها افتراضات الواقع وحقايقه إلى بنية تجريدية مختزلة تتضمن حيثياته التشخيصية (الإنسانية). وهذا ما أسهم في الانتقال من عالم التجربة الحسية إلى عالم الجواهر التراتبي، ولربما تسمي علامات النص الرسومي الرمزية سوى انعكاسات للعالم المعاش والزائل وليس إلا.

- مجتمع البحث :

بغية الإلمام بمجتمع البحث الأصلي، تم الإطلاع على أغلب المصادر الفنية المتوفرة عن الفنان (بول كلي)، وعلى ما توافر في شبكة المعلومات العالمية (الانترنت) من رسوم الفنان. وجد الباحث* أن مجتمع بحثه من سنة (1903-1940) واسع لا يمكن حصره. وبالنظر لسعة حجم المجتمع، لجأ الباحث إلى اختيار عينة استطلاعية من مجتمع البحث بلغت (120)** نصاً رسموياً كإطار ممثل وشامل لمجتمع البحث.

- عينة البحث :

بالنظر لعدم تمكّن الباحث من حصر مجتمع البحث (الأصلي)، فقد لجأ إلى اختيار عينة استطلاعية ممثلة لحدود وإطار مجتمع البحث، بلغت (120) نصاً رسموياً، ثم تم اختيار نماذج عينة البحث اختياراً قصدياً وبلغ عددها (24) نصاً رسموياً** كعينة أساسية منها، وقد اختيرت النماذج وفقاً لإطار مجتمع البحث من خلال المسوغات الآتية، بما يضمن تحقيق هدف البحث من تناولها:

- 1- تمنح النماذج المختارة فرصاً للإحاطة بموضوع البحث.
- 2- تتميز النماذج بثرائها العلامي ومثليتها لأسلوب الفنان (بول كلي).
- 3- تحضى النماذج بشهرة عالمية في سياق الرسم الحديث - لأن أغلبها أعمال ومقتنيات متحفية - وبمشاركة فاعلة في تأسيس مفاهيم جديدة لمنظومة الرسم، كونها شكّلت خرقاً للذائقة الجمالية والإبداعية، وتحولاً شاملاً في إنباء المنظومات التعبيرية والدلالية لنصوص الرسم، فضلاً عن تأثيرها الجمالي في حركة الفن عالمياً.
- 4- تتمتع نماذج العينة بالمقومات الفنية لأنها تنهض بأساليب أدائية وتقنية، تكشف عن النضج الفكري والجمالي الذي يمتلكه الفنان.
- 5- تُنوّع نماذج العينة باختلاف الأنظمة العلامية وموضوعاتها الجمالية والفنية.

- طريقة تحليل عينة البحث :

* لقد وجد الباحث في احد مصادر اللغة الإنكليزية المصدرة لفن (بول كلي) ، أن ما تركه الفنان لنا كنتاجات هو ما يتجاوز (9000) عمل فني. (12/151)

** ينظر الملحق (2)

** تجدر الإشارة إلى أن اختيار نماذج عينة البحث تم بالاتفاق مع رأي السيد المشرف، والأخذ بأراء مجموعة من الخبراء وهم:

ت	الاسم	الدرجة العلمية	مكان العمل
1	أ. د. علي شناوة وادي	أستاذ تربية فنية	كلية الفنون الجميلة – جامعة بابل.
2	أ. د. عاصم عبد الأمير	أستاذ فن	كلية الفنون الجميلة – جامعة بابل.
3	أ. د. حامد عباس مخيف	أستاذ تربية فنية	كلية الفنون الجميلة – جامعة بابل.
4	أ. د. فاخر محمد	أستاذ فن	كلية الفنون الجميلة – جامعة بابل.
5	أ. د. كاظم نوير	أستاذ تربية فنية	كلية الفنون الجميلة – جامعة بابل.
6	أ. م. د. جبار حنون	أستاذ تربية فنية	كلية الفنون الجميلة – جامعة بابل.
7	أ. م. د. محمد أبو خضير	أستاذ للنقد الحديث	كلية الفنون الجميلة – جامعة بابل.

أستثمر الباحث معطيات المنهج السيميوطيقي، وما أفرزه الإطار النظري من مؤشرات شكلت محكات وخطوات أدائية ومنهجية في التحليل، فجاءت طريقة تحليل نماذج عينة البحث وفقاً للخطوات الآتية:

1. المسح الوصفي للعلامات والوحدات الدالة (العناصر).
2. تقصي العلامات والوحدات الدالة المهيمنة في تركيب النص.
3. تحديد المنظومات العلامية في النص الرسموي وآلية اشتغالها.

- النتائج ومناقشتها :

- في ضوء ما تم تحليله لنماذج عينة البحث، توصل الباحث إلى جملة من النتائج:
1. سعى (بول كلي) إلى إعادة تشكيل التجربة الحسية (الإنسانية) المنتقاة من التأمل الدقيق لحيثيات العالم العياني ووقائعه، من خلال الأنظمة العلامية المترشحة من نصوصه الرسمية وعبر منظومتين علاميتين أصبحتا رايكزتين على وجه العموم هما:
 - منظومة البنية التشخيصية، مثلتها نماذج (1،4،5،6،7،8،10،11،13،14،16،18،23،24).
 - منظومة البنية التجريدية، مثلتها نماذج (2،3،9،12،15،17،19،20،21،22).
 واللذان شكلتا المعادل الرئيسية لأنظمة علاماته الرسمية.
 2. أسست منظومة البنية التشخيصية نظام علامات ذات طبيعة واقعية تباينت معطياتها بين ما هو (طبيعي - تعبيرى) وما هو (واقعي - مركب). إذ تمثل نظام العلامات الواقعي الطبيعي بما جسده النماذج (1،6،11) التي مثلت مشاهد من البيئة الطبيعية، فقد تمثل نظام العلامات الواقعي التعبيري ما جاءت به النماذج (4،10،16) التي وظفت علامات الواقع الموضوعي لتحقيق قيمة تعبيرية ذات دلالات خاصة بالمشهد الممثل، لتتجلى من خلالها القيم الجمالية الماثرة في منظومتها اللونية المتداخلة والمجسمة تكوينياً، التي أضفت قيمة تعبيرية من خلال وحداتها الدالة. أما ما مثلته أنظمة العلامات في إطار البنية الواقعية المركبة في النماذج (5،7،8،23)، فأنها أنجزت من خلال تركيب العلامات والوحدات المختلفة التي تحولت معها في إطار تركيبى علائقي يبيح للتكوين الرسمي أن يُشهر بموضوعة النص ودلالاته، وفق ما جاءت به المعالجة الرسمية للعلامات بطريقة حرة غير مقيدة لإنتاج نماذج علامية لا تمت للواقع بصلة.
 3. جاءت النصوص الرسمية لـ(كلي) بمحاولات رمزية قائمة على منظومة البنية التجريدية التي تباينت بين التعبير المجرد والتجريدية الرمزية. فأخذت أنظمة العلامات القائمة على تجريد الوحدات لتحل في منظومة أوسع شملت معطيات؛ التجريد الشخص (بأشارية أيقونية) كما جسدها النماذج (4،5،7،8،16،18،20،22،23،24) والتجريدية الهندسية القائمة على تفعيل بنية التعماد في نماذج (3،8،12،14،15). أما ما جاء منها على صعيد النظام التجريدي الرمزي، الذي أستمثر علامات العالم العياني ليحولها ويستحدث بنيات علامية جديدة تغطي عليها البنية التعبيرية التي علّت من تأثير التنظيم الجمالي في المشهد البصري، كما يظهر في النماذج (8،9،19،20،21،24) والتي اختزلت بشكل كلي علامات الواقع وإحالتها إلى مفردة تعبر عن هويتها فكرياً ومفاهيمياً.
 4. ارتبط كل نص بنظام علاماته وبظرف تشكلاته، وبالوقائع التجريبية التي أنتجته وفق آليات الاشتغال التقني الذي يركز إلى (الحاضنة الجمالية والمعرفية)، تمثلت بنماذج (4،5،7،8،10،12،14،18،19،22).
 5. تباينت أنظمة العلامات المتصدرة في رسوم (كلي) حسب طبيعة العلاقات والبنى التركيبية التي أسستها البنيات العلامية الراكزة والمهيمنة. فقد شكلت عدة مستويات حسب سياقاتها التشكيلية، ومنها:
 أ. أنظمة العلامات القائمة على طبيعة تشكيل الوحدات الشكلية، التي تتخذ نمطين من التمثيل العلامى؛ باعتبارها بنية شكلية مفتوحة التكوين مثلتها نماذج (3،5،10،11،12،15،20)، وباعتبارها بنية شكلية مغلقة التكوين أظهرتها النماذج (1،6،8،9،14،17،19).
 ب. أنظمة العلامات القائمة على طبيعة رصف الوحدات اللونية، المتمثلة في عدة مستويات؛ فمنها ما يذهب إلى بنية التجسيد اللوني الحسي متعدد النغمات (بولوفيني) التي مثلته نماذج (2،13،16) ومنها ما يذهب إلى تشكيل الوحدات اللونية حسب طبيعة البنية الهندسية الرياضية الخاضعة لسلطة العقل، وما تأثيره من ترديدات منسجمة تكاد أن تؤلف نسيجاً منسجماً (هارمونياً) من تراكمات الطبقات اللونية. كما جاءت في نماذج (3،8،12).
 ج. أنظمة العلامات القائمة على طبيعة الأنساق الخطية وتشظياتها، والذي تتباين بعده مستويات منها:
 1) نسق الخط المنحني - المتواصل الذي يظهر الامتداد الخطي وتشكلاته، في نماذج (14،19).
 - المنقطع الذي يجزء الامتداد الخطي، كما في نماذج (20،21،24).
 وبالتالي يشكل نظام التقويس.

(2) نسق الخط الهندسي المستقيم - المتواصل الذي يهيكل معمار النص الرسومي، كما مثلتها نماذج (17،15،14،13،7).

- المتقطع الذي يؤسس قاعدة النص الرسومي، في نماذج (9،8،5).

(3) نسق الخط المركب - المتواصل الذي يعمل على مزاجية الوحدات في التمثيل العلامي، كما مثلته نماذج (19،5).

- المتقطع الممثل لحركة الوحدات الخطية، كما في نماذج (21،20،7،5).

د. أنظمة العلامات القائمة على ملء الحيز الفضائي، والتي استثمرت معطيات البنية الفضائية والحركة التي تتمتع بها العلامات داخل هذا الحيز الكبير، انطلاقاً من تجريب الطروحات التي أرسّتها التكعيبية والمنظورية النهضوية وإمكانية معالجة آلية الاشتغال العلامي والتعالقات البنائية. فقد تمرّحت معطياتها في أوجه عديدة منها:

(1) تفعيل القيم المنظورية ومعطياتها بآلية تتحول معها الصياغات البنائية الرسمية للعلامات والوحدات، كما تجسد في نماذج (18،15،10).

(2) التماثلية المستقاة من الطروحات التكعيبية وتفعيل الإيهام الفضائي في نظام النص الرسومي، كما في نماذج (17،8،7).

(3) تشييد المعمار الهندسي الذي عوّل على الحيز الفضائي وما يمنحه من حرية التمثيل والتعبير حسب آلية الاشتغال والتوزيع، كما ظهر في نموذج (17).

(4) تفعيل النظام التراكمي (المنظوري) مثلته النماذج (15،14،13،10،7).

هـ. أنظمة العلامات القائمة على توليف الوحدات المتنافرة انطولوجياً، وهندسة جمع المتناقضات الكونية وتشكيلها في مسرح رسومي يظهر التنظيم المشيد عليه النظام الكوني (مماثلة وإيحاءاً) فتقترح الأنظمة الرسمية في رسوم (كلي) بدائل عن حركة تشكل الكون ومنظوماته العلامية، والتي جاءت على مستويين وهما:-

(1) المستوى التركيبي: الذي ولّفت بين منظومة العلامات التي تدعم الإمكانات التوليفية للوحدات والعلامات وإشارتها إلى النظام العلائقي الكوني. كما جاء في نماذج (20،9،6،2).

(2) المستوى التحليلي: الذي يظهر ارغامات النظام التقنيكي وانشطار نظام العلامات النصية ووحداتها الدالة التي سيقّت في منظومة علائقية قائمة على انفصال وحداتها العلامية، كما ظهر في نماذج (24،23،22،21،20،9).

و. أنظمة العلامات القائمة على تفعيل الوحدات النقطية، مثلتها النماذج (21،19،18).

ز. أنظمة العلامات القائمة على مغنطة الأشياء (التقطيب المغناطيسي)، مثلتها النماذج (21،10،9).

ح. الأنظمة العلامية القائمة على تفعيل أنساق الحركة وإيقاعاتها:

- إيقاع حركة اللون الممثل في نماذج (18،16،15،13،12،11،8،6،5،4،3،2).

- إيقاع حركة الخط الممثل في نماذج (24،21،20،19،15،14،13،9،8،7،5،1).

- إيقاع حركة الشكل الممثل في نماذج (23،22،20،17،16،11،10،8،7،6،5،4،3،2،1).

6. رسخت نصوص (كلي) الرسومي بنظامها العلامي القيم المحمولة عليها تيارات الرسم الحديث، لذلك استثمرت بعض السياقات الأسلوبية لمدارس الفن الحديث وغيّرت في تكوين الأنظمة العلامية بما يتلاءم وتحايلاتها النصية. وبالتالي أوجدت نصوص (كلي) مقاربات في الاشتغال والتجسيد مع بعض السياقات الرسمية الحديثة التي ضايفت عدد من الأنظمة الفنية. فقد أحالت نماذج (18) على النظام الانطباعي (التنقيطي) وبالتالي رصفت الوحدات بطريقة (فسيفسائية) مماثلة للأسلوب الشرقي في نماذج (18،15،3)، وأحالت نماذج (10،8،6) على نظام الرمزية، وأحال نموذج (4) على نظام التعبيرية، وأحالت نماذج (17،16،3) على نظام التكعيبية المشترك مع طروحات المستقبلية، وأحالت نماذج (15،12،9) على نظام التجريدية، وأحالت نماذج (23،10،1) على نظام السريالية الممزوج بالرمزية ورسوم البدائية.

7. استجابت المنظومات العلامية في رسوم (كلي) إلى اشتراطات البيئة الضاغطة ومرجعياتها، والتي استلهم من معطياتها التبريرات الجمالية لنصوصه الرسمية، فشكّلت المرجعيات الموضوعية (البيئة - الواقعية) البنية المكانية التي تشغل عليها مساحات النصوص؛ مما جعلها علامات مهيمنة وراكرة في

- نتاجه الرسومي، لذلك تعددت مصادر أنظمة العلامات في رسومه لتنوع وغنى المرجعيات والحاضنة المعرفية والمقاربات المكانية، كما في النماذج (2،6،7،11،15،18،20).
8. صُيِّرت أنظمة النصوص العلامية في رسوم (كلي) جدل المرئيات في تمثيلها وتجسيدها لما حول الواقعة الإنسانية، عبر أنظمة وأنساق فعلت وحدات العالم العياني وأنتجتة دائماً باستمرار لتجعله ممكن التحقق رؤيويًا. (عينة البحث).
9. أسبغت البنية الذهنية بحتمياتها على مجموعة من نصوصه الرسومية، حيث أستدرك الحتميات الطبيعية النهائية وأيقن بالمصير الزائل، ففعلت نصوصه النظام العلائقي القائم على جمع شتات العلامات والرموز وتوطينها في بنية مؤسسة على طبيعة غرائبية وقائمة على تجميع المؤتلف شكلياً. مما جعل منظومة العلامات تأخذ منحاً تاويلياً. مثلتها النماذج (22،23،24).
10. عدت الوحدات العلامية في رسوم (كلي) بنيات ذهنية صورية (أيقونية) قبل تشكلها، وتحولت إلى شكل دال ضمن المنظومة العلامية حال تشيدها تصويرياً، أي عملت نصوصه على تحويل الأنظمة العلامية من معرفتها البسيطة المشابهة (البكرية) إلى المعرفة المعقدة البديلة. أي البدء بالمطابقة العلامية الأيقونية والانتهاء إلى وقائع رمزية ودلالية، فتجردت من المعنى الوظيفي وحلت في معناها الرمزي والجمالي. (عينة البحث).
11. جاءت أنظمة العلامات نتاج التوليد الدلالي وتجلياته المرتكزة على مجموعة من العلامات المهيمنة، التي تحولت الى منظومة علامية جديدة لها محمولاتها الدلالية المختلفة.
12. تباينات نظم العلامات الضاغطة، حيث يوجد ثلاثة نظم مرجعية تتساق معها علامات ووحدات النصوص الرسومية وهي (النظم الواقعية، والنظم الرمزية – التي تزواج بين التشخيص والتجريد والتي تعد بنية هجينة، والنظم التجريدية الخالصة). فجنست اغلب نصوص (كلي) علامات الواقع ضمن اطر هذه النظم المرجعية. (عينة البحث).
13. تنصدر بعض العلامات بقصديتها الدلالية والتأويلية، بحيث تتساق معها بعض الوحدات الدالة كمبررات تكوينية تتسجم مع فعل التشكيل، وتشكل فضاءاً لحياة هذه العلامات وحركتها وديمومتها، ضمن المناخ المحيط السياقي لهذه العلامات، فقد تصدرت:
- أ- العلامات الهندسية (الدائرة) في نماذج (3،6،13،14،18،19،23،24). والمثلث في نماذج (2،3،18).
- والمربع في نماذج (2،3،9،12،19) والمؤشر (السهم) في نماذج (5،17). والصليب في نماذج (7،9،14،15،19)
- ب- العلامات العضوية: الوجه الإنساني في نماذج (4،10،20،23). الصور الحيوانية في نماذج (6،8،10،11،19). الشكل النباتي في نماذج (1،6،11،16).
- ج- العلامات الطبيعية الكونية (الهلال) في نماذج (2،9،19،20). والنجمة في نموذج (2).
- د- علامات المعالجة التقنية (الإطار) في نماذج (5،14). والخلفية (لون الفضاء/سطح النص) في نماذج (2،3،4،5،6،7،8،10،11،12،13،16،17،19،22،23). ومثلت هذه المعالجات التقنية نظام خاص متفرد من الناحية البنائية.
- فسجلت تداعيات العلامات المهيمنة (كالدائرة – مثلاً) عدم ثبات مدلوليتها، تبعاً لانفتاحها الرمزي الذي أقتصر على تمثيل وجه من أوجهها المتعددة. فارتبطت بعدد لا متناه من المؤولات.

- الاستنتاجات :

1. الشكل الدال هو الخلاصة الجمالية التي سعى إليها النص الرسومي بتجسيده، عبر التنظيم العلامي الذي يبيث معه الشفرات الجمالية.
2. أن رسوم (بول كلي) بأنظمتها العلامية المختلفة شكلت علامة كبرى دالة تجاوزت الأنظمة العلامية والطروحات الحداثية، لتمتد جذورها في طروحات ما بعد الحداثية ونتائجها.
3. تداخلت تجربة (كلي) مع أنظمة رسموية معاصرة وسابقة له وتخطتها، وانفتحت بمنظومتها الجمالية والمعرفية على سياقات أثرت في الأنظمة الفنية اللاحقة. ولذا يصعب تصنيفه وفق مدرسة محددة بأسلوبها وصياغاتها الجمالية.
4. ان آليات تحول الأنظمة العلامية جاءت تبعاً للسياق الذي تشغل فيه، وتزامنت التحولات البنائية للأنظمة العلامية مع الكيفية الفعالة للاشتغال العلامي والتركيب.
5. تغتني العلامات والوحدات الدالة بأصداء جديدة حال اشتغالها في المنظومات البصرية (الرسموية)، فقد لا تشترط علامات النصوص البدء بالمطابقة الأيقونية ولعلها ما تنتهي به هو العلاقة الأيقونية القائمة على شبكة من العلامات الرمزية.
6. تباينت طبيعة سياق النص الأسلوبي طبقاً للنظام الرسومي، فقد جاء أسلوب حسي مثلته الطبيعة التلقائية الطفولية، وأسلوب عقلي فعّل من المواضع والاشتراطات المنطقية الرياضية، وأسلوب حدسي الذي مرر معطيات الخيال الخصب. لذا تفاعلت العلاقة المتبادلة بين جدلية العقلي والحسي ضمن منظومات النص العلامية.
7. تمظهرت محمولات الحتميات الطبيعية والضابط الديني التي تعالج موضوعتي (الحياة/ الموت) المخبوءتان في مجموعة من العلامات واللّتان أصبحتا كتلتين متماهيتين من العلامات، فلقد استلهمت المأثورات والروحانيات من أبعادها (الحياتية – والدينية).
8. فعلت جُلّ نصوص (كلي) البنية التسطيحية، متأثراً باستلهاام الفن الشرقي لا سيما الفن (الإسلامي).
9. أثرت تحولات البيئة المكانية على منظومة العلامات وتجربته الرسموية، فشكّلت أنظمة ضاغطة مثلتها أنظمتها العلامية.
10. تعددت الأنظمة العلامية تبعاً لثراء تجربته وتحولاته الأسلوبية والتقنية.
11. نزغ (كلي) في منظومته العلامية الى بدائية التمثيل جراء الشعور بأزمة الحضارة وتحولاتها المقننة.
12. جاءت رسوم (كلي) بتوليف ذاتي يجمع علامات متناقضة ومتعارضة على الصعيد الانطولوجي.

- التوصيات :

- في ضوء هذا البحث، وما أسفر من نتائج، يوصي الباحث بما يأتي :
1. تفعيل وتضمين مادة النقد الفني بمناهج الاتجاهات النقدية الحديثة، بما فيها المنهج السيميوطيقي (أنظمة العلامات) عبر المراحل الدراسية الأربعة في كلية الفنون الجميلة، سعياً لفتح الآفاق المعرفية والإلمام بالمعطيات الإنسانية.
 2. السعي لإقامة المحاضرات والندوات النقدية في مجال الفنون التشكيلية، والتطرق لمعطيات الاتجاهات النقدية الحديثة المؤثرة في الظاهرة الجمالية (فن الرسم تحديداً). الأمر الذي يسهم برفع مستوى الوعي المعرفي والجمالي للفن.
 3. الاهتمام بدراسة المنجز التشكيلي للرسم الحديث من حيث آليات اشتغاله وتقنياته ومواضيعه، وتفعيلها وتطبيقها عملياً، لدعم القدرات المهارية الإبداعية لدى طلبة الفن.
 4. إقامة بعثات دراسية وزيارات مختلفة لمعارض ومتاحف الفن الغربي، لتربية الذائقة الفنية بصرياً، ولغرض الإفادة من خلال الاحتكاك بالبنى الثقافية والفكرية والطروحات الجمالية المتعلقة بالنص الرسومي.
 5. السعي في المحاولة لترجمة الإصدارات النقدية والفنية والجمالية التي تتناول المناهج التحليلية والنتائج الرسومية، من خلال تشكيل هيئة أو لجان ترجمة في الجامعات العراقية تتوجه بترجمة هذه الإصدارات.
 6. السعي لإقامة مكتبة رقمية متحفية، تؤرشف وتوثق الاتجاهات الفنية وتجارب الفنانين العالمين البارزين عبر الحقب الزمنية المختلفة، ليتسنى للباحثين الحصول عليها ومشاهدتها.

- المقترحات :

يقترح الباحث إجراء البحوث الآتية:

1. أنظمة العلامات في الفن الإسلامي.
2. أنظمة العلامات الرمزية وتحولاتها في رسوم ما بعد الحداثة.
3. الأنظمة العلامية وتحولاتها في الرسم الحديث.
4. أنظمة العلامات في الرسم المعاصر.

الفصل الرابع

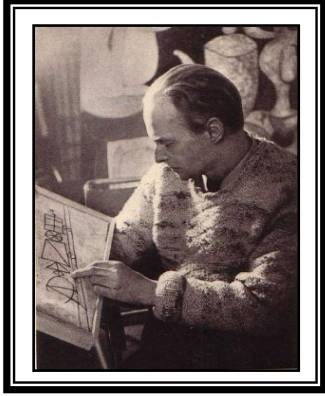
- النتائج ومناقشتها.

- الإستنتاجات.

- التوصيات.

- المقترحات.

بول كلي (سيرة مختصرة)



1879 في 18 ديسمبر يولد (بول كلي) في (ميونخ بوكسي (munchenbuchsee)) بالقرب من بيرن العاصمة السويسرية من أب ألماني يعمل أستاذا للغناء بمدرسة هاوفيل. وأم سويسرية تعمل عازفة للبيانو. ورغم أن اغلب المراجع تضع (كلي) ضمن تاريخ الفن السويسري. نظرا لميلاده وموته وإقامته الطويلة بسويسرا. إلا أنه ظل ألمانيا حتى موته. ولم يحصل على الجنسية السويسرية.

1886 التحق بالمدرسة الابتدائية في بيرن بعد ان انتقلت العائلة إلى سويسرا. وقضى أربع سنوات في الدراسة الابتدائية ثم أربعاً أخرى في المدرسة الإعدادية بالمدينة.

1898 يحصل (كلي) على دبلوم الدراسات الأدبية من المعهد الإقليمي ببيرن. berne نظرا لانفتاح (كلي) على العديد التجارب الإبداعية سواء في الموسيقى أو الأدب أو غيره من العلوم الإنسانية. فأن اختيار مجال محدد لإكمال مسيرته لم يكن أمرا سهلاً. ولكنه أختار نظرا لانشغاله الأصل بالتعبير عن خصوصية تجربته. أن يهب حياته كلها للفن. وكانت روحه تتوق للخروج من الحدود الضيقة لبيرن ولكن يفكر في الذهاب اما الى فرنسا أو الى ألمانيا حيث كانت الحركات الفنية الكبرى تتوالد وتتصارع بقوة وجسارة آنذاك. وقد اختار الذهاب الى ألمانيا وفقا لميوله الروحية. وحسم الأمر بالتحاقه بأكاديمية الفنون الجميلة بميونخ. بعد فترة وجيزة تدرب فيها على يد معلم خاص وذلك في اتيليه الفنان الألماني (كنير knirr) والذي كان بمثابة مدرسة خاصة للإعداد للالتحاق بالأكاديمية. وعلى يدي كنير تعلم (كلي) الكثير من قواعد الرسم والتصوير. ثم (فرانز ستوك franz stuck) بالأكاديمية التي تخرج فيها عام 1901. ثم أكمل تعليمه الأكاديمي بالإقامة عاما كاملا في إيطاليا وخاصة في روما لدراسة الفن الايطالي. كان على (كلي) أن يبدأ بعد ذلك في تحقيق طموحه الأصلي وهو التعبير عن تجاربه الذاتية بوسائله الذاتية. وكما يقول هو بنفسه " أردت أن أحقق ذلك بلا أي ضجيج ".

1903 (حدود البحث) تبدأ التجربة الفنية الحقيقية لـ(كلي) برجوعه الى المدينة التي قضى فيها طفولته وسنين المراهقة وبداية الشباب وهي برن. وهناك أنجز أول مجموعة فنية يعتد بها. والتي بدأت تلفت الأنظار إليه كفنان واعد. وهي سلسلة من أعمال الحفر وكانت تجسد مشاهد من مدينة برن. أنجزها بول كلي خلال ثلاثة أعوام.

1905 سافر بول كلي لباريس لأول مرة.

1906 تزوج (كلي) من عازفة البيانو (ليلي ستمف) بمدينة برن ولكن إصراره على مواصلة تكونه كفنان محترف دفعه مره ثانية للرجوع – مع زوجته هذه المرة – الى ميونخ حيث كانت الخبرات الأخرى والحوار الساخن هناك دافعا له للتقدم خطوة تلو الأخرى في عمله. وبقي بها منذ 1906 حتى 1920

1907 يرزق بابنه الوحيد (فيليكس).

1908 يبدأ في عرض مجموعات الحفر في ميونخ وبرلين.

1910 يقيم معرضا لستة وخمسين عملا بالألوان المائية. تنقل ما بين عدة متاحف وقاعات عرض. وقد سجل (كلي) في مذكراته. الخطاب الذي وصله من مدير جاليري " زوم " والذي يقول له فيه. ان اغلب الزوار ينتقدون أعماله. وان العديد من نقاد الفن والمثقفين والمحترمين يطالبونه بإنهاء العرض ورفع الأعمال. وطلب من كلي تقديم شرح مكتوب لتوضيح طبيعة إبداعه للجمهور. ولكن (كلي) رفض ذلك. بل وأصر على الابتعاد بدرجات اكبر عن الذوق المحافظ السائد آنذاك.

* للمزيد راجع: المصادر (99، 151، 157، 159)

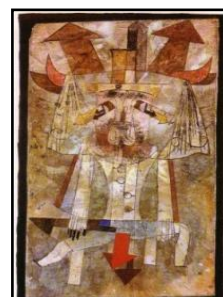
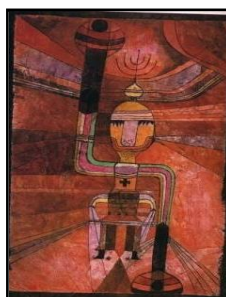
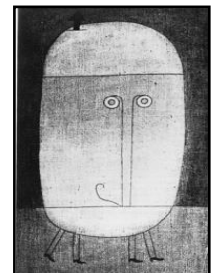
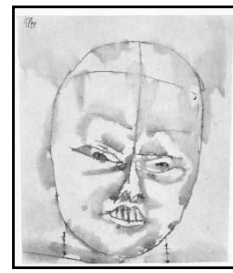
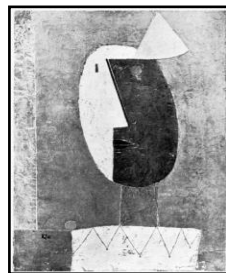
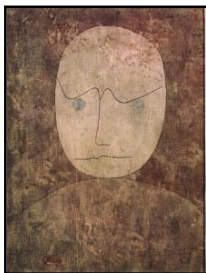
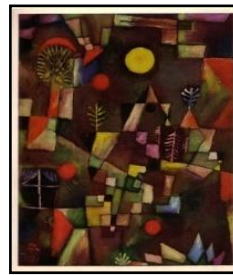
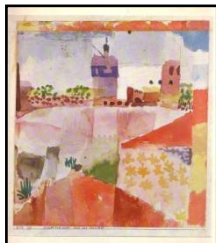
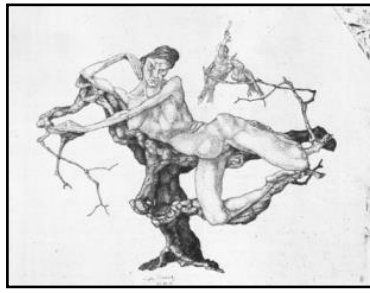
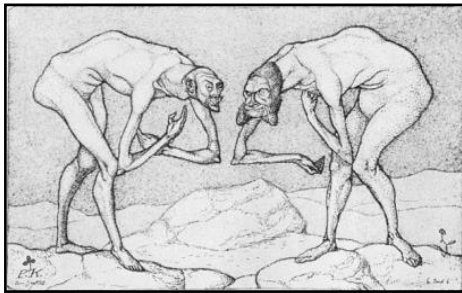
- 1911 يتعرف على مجموعة من الفنانين والشعراء والمتقنين الألمان المتقنين في رفضهم للأكاديمية. ويشارك معهم في عروض جماعية في جاليري تنابير هاويزر بميونخ. وفي نفس العام تتأكد لـ(كلي) أهمية صداقته (بكاندنيسكي) ويقرر الالتحاق بجماعة الفارس الأزرق.
- 1912 يشارك في عرض جماعة الفارس الأزرق الثاني بميونخ.
- 1913 يترجم دراسة (روبرت ديلوني) عن الضوء وتنتشر الترجمة بمجلة الفن والثقافة " العاصفة " der sturm . ببرلين في شهر ابريل.
- 1914 يسافر الى تونس في اول رحلة له خارج أوروبا .
- 1916 يتم استدعاء (كلي) للخدمة العسكرية في الجيش الألماني. وتنقل خلال تلك الفترة في مناطق مختلفة من لاندسهوت الى شلايسهايم وجيرشت هوفن. ولكنه طوال تلك السنوات لم ينقطع عن العودة في كافة عطلاته للإقامة مع والديه في برن.
- 1917 يتم إلحاقه بمدرسة تعليم الطيران الحربي.
- 1919 ينضم الى مجلس الفنون بجمهورية بافاريا. وبوقوع أول عقوده كفنان محترف مع الوسيط الفني الشهير هانز جولتز hans goltz.
- 1920 أنتقل (كلي) الى فايمار welmar بعد دعوة فالتر جروبيوس له للتدريس بالباوهاوس بناء على نصيحة من انتج الذي كان على معرفة بوالد (كلي) .
- 1921 يبدأ بتدريس قواعد والتصميم لطلبة قسم التجليد والنسيج والزجاج . ثم لمجموعة من طلبة الفن .
- 1924 عرض كبير لـ(كلي) بنيويورك .
- 1925 صدور كتابه الذي يضم رسوماته ودروسه التعليمية الأولى في الباوهاوس.
- 1926 ينتقل مع الباوهاوس الى داساو المدينة الصناعية . واستمر يدرس بها حتى تعرض لمشاكل كبرى مع السلطات النازية أدت الى إغلاقها في النهاية .
- 1928 يسافر الى مصر. ويعرض أعماله بدوسلدورف.
- 1929 يصدر بالفرنسية أول كتاب شامل عن تجربته .
- 1930 دعت أكاديمية الفنون بدوسلدورف (كلي) ليقوم بتدريس مادة التصوير بها . وهو ما كان (كلي) يفضل في الأساس. وذلك كي تظل خبراته العلمية داخل حدود خبراته الإبداعية
- 1933 بدأت السلطات النازية في التضييق على (كلي) وعلى كافة المبدعين الآخرين الذين لم يوافقوا على المشاركة في الدعاية للنظام الجديد . وقد أدت هذه المضايقات الى الحد من حريته في التدريس ومراقبته بشكل مؤرق . حتى تم أبعاده عن التدريس . ونزع أعماله من كافة المتاحف وقاعات العرض الرسمية . وتصادر كل الكتب التي تحتوي على رسومات له.
- 1934 تجبره الضغوط المتلاحقة على التركيز في إبداعه الفردي الخاص . وفي ذلك الوقت كانت شهرة (كلي) قد تخطت حدود الثقافة الألمانية وغطت القارة الأوروبية كلها . بل وعبرت المحيط الى القارة الأمريكية . وقد وفرت له هذه الشهرة فرصة للتخلص من أية صلات بمؤسسات تعليمية أو بعقود تدريس . والتفرغ تماما لتجربته الذاتية . ويوقع عقدا في نفس العام مع كانويلير بباريس . في السنوات الست الأخيرة تنفجر طاقة (كلي) الإبداعية، وأهم أعماله.
- 1935 يسقط (كلي) مريضا . ويشخص مرضه من البداية على أنه " حصباء " ولكن بعد ذلك بعام يكتشف أنه مصاب بمرض نادر هو (التيبس الجلدي scleroderma) وهو داء يصيب الجسم بجفاف وتصلب تدريجي وليس له علاج حقيقي. يتوقف لذلك عن التدخين وعزف الكمان . ونظرا لصعوبة ابتلاع الطعام يبدأ في عزل نفسه حتى لا يعذب من حوله . ويكتفي بتناول السوائل فقط . ولكنه ينجح رغم مرضه الشرس في انجاز اثنين وثلاثين عملا بالألوان المائية .
- 1937 تعرض السلطات الألمانية سبعة عشر عملا لـ(كلي) داخل معرض (الفن المنحط entrates kunst) . فقد اعتبرته السلطات الرسمية فنا متخاذلا . لا يرقى الى القيم الألمانية الفنية العظيمة . التي قدمت في نفس العام في معرض هائل ومصحوبة بحملة دعائية كبرى. لكن حيوية (كلي) الفنية ترتفع . رغم المرارة الشديدة وإحساسه العميق بالمهانة. ويتمكن من انجاز 264 عملا من أفضل أعماله . وترتفع معنوياته بلقاء كاندنيسكي الذي جاء لزيارته بعد فراق طويل . ويسافر كل من بيكاسو وبراك من باريس للقاءه والوقوف بجانبه .

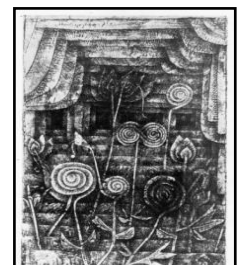
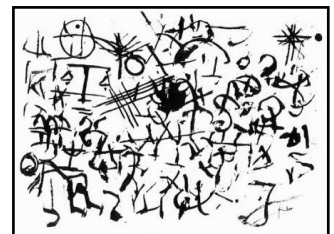
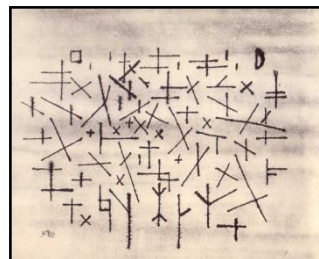
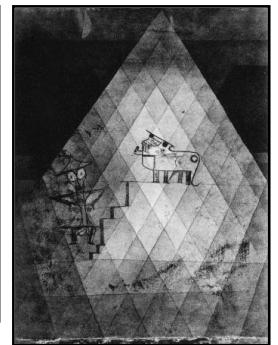
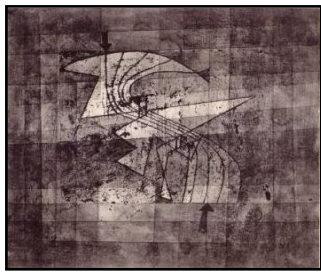
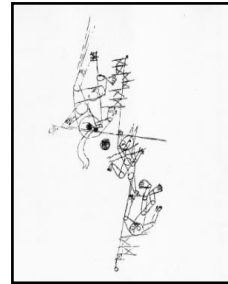
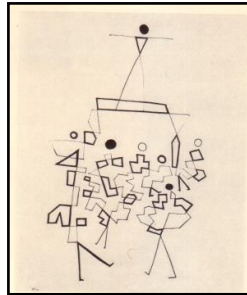
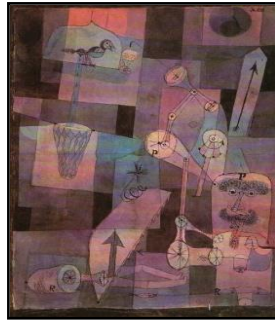
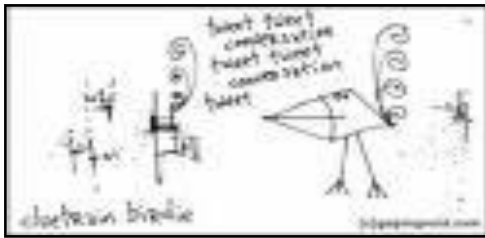
1938 يتزايد الاهتمام بعرض أعمال (كلي) في المتاحف والقاعات الكبرى داخل وخارج أوروبا . وينشط فنيا لدرجة استثنائية رغم اشتداد المرض عليه . بل ويتمكن من انجاز عدد من اللوحات والرسومات التي تحتاج الى طاقة جبارة. فقد وصل عدد هذه الأعمال مع نهاية سنة 39 الى ألف ومائتين وثلاثة وخمسين عملا. وهي أعمال عالية القيمة . وتعتبر حالة استثنائية للعلاقة بين الطاقة الجسدية والطاقة الإبداعية للفنان.

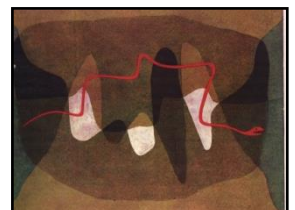
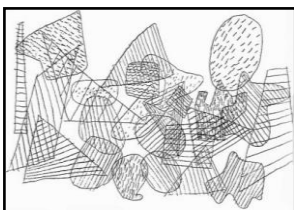
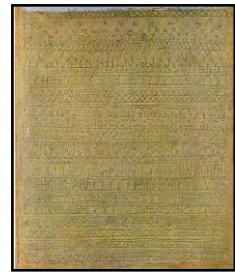
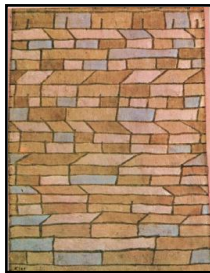
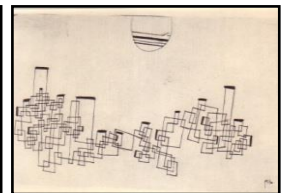
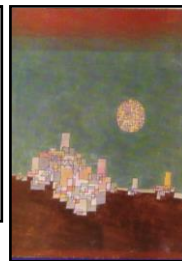
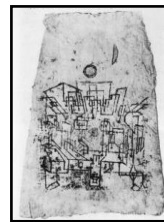
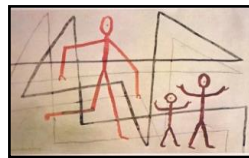
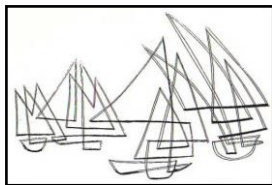
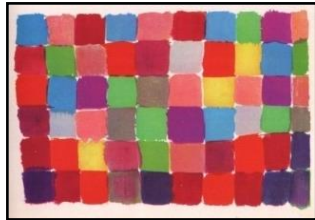
1940 مات (بول كلي) في (مورالتو muralto) قرب مدينة لوكارنو السويسرية . تاركا خلفه مجموعة هائلة من الاعمال سواء اللوحات أو التماثيل والرسومات . ومن الكتابات الشعرية والقصصية والمسرحية وكتابات نقدية وسجلات حول الفن . وقد ترك خلفه بالمثل كنزا كبيرا هو مذكراته اليومية . ومجموعة هامة من الدروس التي كان يقدمها لطلبته سواء في الباوهاوس أو في دوسلدورف . ويحرق جثمانه بناءً على وصيته . ويدفن في مقبرة (شلوس هالد) . تحت شاهد . أوصى أن تكتب عليه عبارة دالة على حيرته الكاملة من تجربته في الوجود وهي...

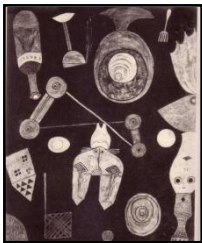
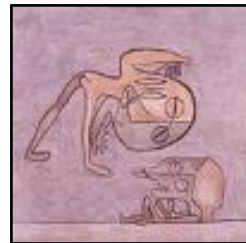
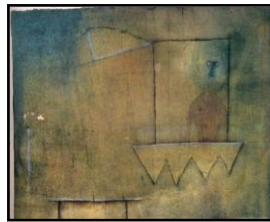
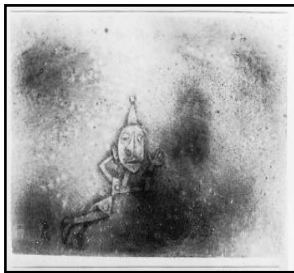
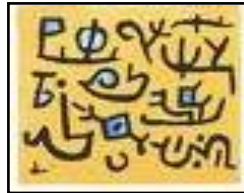
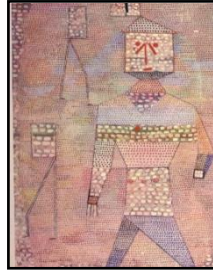
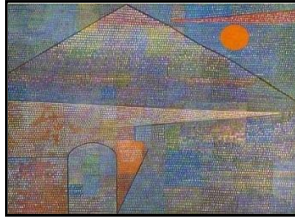
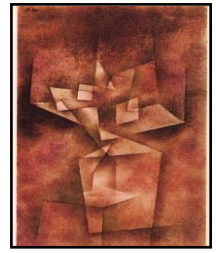
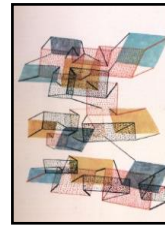
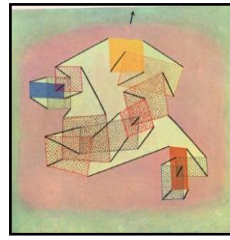
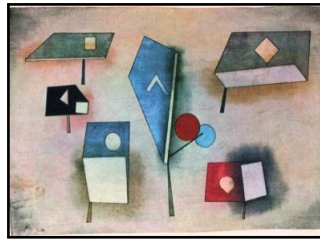
" لقد عشت بين الأموات, وأيضاً بين الأحياء الذين لم يولدوا بعد "

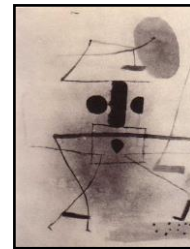
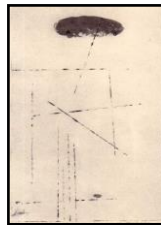
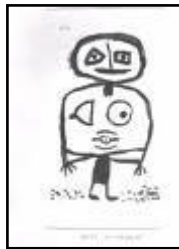
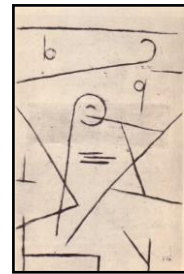
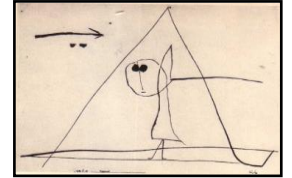
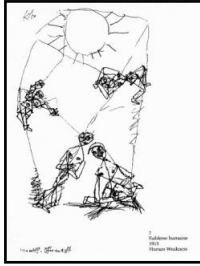
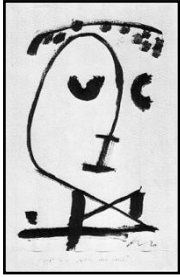
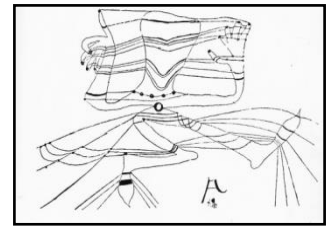
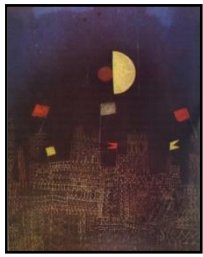
ملحق (2)











الملاحق