الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة ابن خلدون – تيارت–

University of Tiaret, Algeria

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

مخبر التوطين: مخبر الخطاب الحجاجي أصوله ومرجعياته وآفاقه في الجزائر

بلاغة المرئي في النقد المعاصر

–قراءة في الكائن والممكن–

أطروحة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه الطور الثالث

تخصص: الدراسات النقدية – التداولية وتحليل الخطاب –

إعداد الطالبة:

❖ سارة علي

إشراف الأستاذ الدكتور:

❖محمد جواد مكيكة

أعضاء لجنة المناقشة:			
دبيح محمد	أ.ت.العالي	رئيسا	جامعة تيارت
محمد جواد مكيكة	أ.ت.العالي	مشرفا ومقررا	جامعة تيارت
محمد رضا مغربي	أ.ت.العالي	مساعد المقرر	المركز الجامعي تندوف
قوتال فضيلة	أ.ت.العالي	ممتحنا	جامعة تيارت
بوزيدي محمد	أ.محاضر أ	ممتحنا	جامعة تيارت
إسماعيل محمد	أ.محاضر أ	ممتحنا	جامعة الشلف

الموسم الجامعي: 1443–1444هـ/2022–2023

بسم الله الرحمن الرحيم

صدق الله العظيم

شكر وعرفان:

قال رسول الله صلى الله عليه وسلم: ﴿ لا يشكر الله من لا يشكر الناس ﴾ صحيح أبي داود "4811"

فالحمد والشكر لله جل وعلا عدد خلقه وزنة عرشه ومداد كلماته...ثم جزيل الشكر والعرفان:

إلى أستاذي المشرف على هذا العمل الأستاذ الدكتور: "مكيكة محمد جواد"

إلى الأستاذين الكريمين:"د.قوتال فضيلة" و"د.بالول أحمد" جامعة تيارت

إلى الأستاذ الفاضل: "د.حبيب مونسي".

إلى الدكتورة الفاضلة "د.زينب لوت" أستاذة بالمدرسة العليا لجامعة مستغانم

إلى الأستاذين الفاضلين: "د.وقاد مسعود" و"د.دلال وشن" جامعة الوادي.

إلى أساتذتي في قسم اللغة والأدب العربي

جامعة ابن خلدون –تيارت-

إهداء:

إلى روح أبي في أخراه (رحمه الله)

إلى من أحيا بدعائها أمي الفاضلة

مقدمة

الحمد لله الذي لبس العظمة والكبرياء، وتفرد بهما دون خلقه، حمدا يليق بجلال وجهه وعظيم سلطانه، ونصلي ونسلم على المبعوث رحمة للعالمين، وخاتما للنبيين، وإماما للمتقين، وشفيعا للأنام يوم الدين، وبعد...

يحتل الدرس السيميائي في النقد الحديث والمعاصر مكانة بالغة الأهمية، لكونه منهجا من مناهجه أولا، ثم لأنه قد حظي باهتمام عديد النقاد واللغويين المعاصرين، إذ أضحى نقطة أساسية ومحورية اليوم، في ظل هذا التداخل والتمازج المعرفي، بين مختلف العلوم والمعارف، ولا يخفى علينا أن للدرس السيميائي إرهاصات وإشارات في النقد العربي القديم، سنتطرق إليها في بحثنا هذا، حيث إن للعرب تلميحات سيميائية في أشعارهم ونقدهم.

والمعلوم أننا قد انتقلنا من ثقافة جعلت الأذن سيدة الموقف، بل لقد كان لحاسة السمع فيها مكانة مهمة، نتيجة الأسواق اللغوية والشعرية والنقدية التي كانت تقام أنذاك، فالحفظ عندهم كان عن طريق السماع، ومع مرور الزمن ظهر ما يعرف بالتدوين وهي مرحلة مهمة في تاريخ الأدب عامة، والنقد بصفة خاصة، حيث ظهرت العديد من المصادر التي أغنت المكتبات العربية ولا زالت ، ومع تمازج الحضارات والثقافات امتزج اللسان العربي بغيره من الألسنة الأجنبية، وهو ما خلق نوعا من التأثر والتأثير. فوفدت إلينا من خلال ذلك البلاغة الجديدة والحجاج والنقد المعاصر والسيميولوجيا.. وغيرها كثير.

ونحن بدورنا من خلال هذا البحث سلطنا الضوء على المرئي، باعتبار أننا نستظل اليوم تحت ما يعرف بثقافة العين، أو الثقافة البصرية، إذ إننا نعيش اليوم في عصر الصورة بامتياز، إنه عصر مرئي خالص –إن صح التعبير– ولما كان للمرئي شأن عظيم في الدرسين الأدبي واللغوي،كان لزاما علينا الوقوف عنده بغية الدراسة والتحليل، فلقد أضحى يمثل حيزا كبيرا في الدرس النقدي، من هنا جاء التفكير في موضوع بحثنا هذا؛ والموسوم بـ: "بلاغة المرئي في النقد المعاصر قراءة في الكائن والممكن" والذي خصصناه للحديث عن كل ما يتعلق بالدرسين السيميائي والنقدي المعاصر، نظرا للعلاقة الوطيدة التي تجمعهما.

أما عن الدراسات السابقة لموضوع البحث فإننا وبحسب بحثنا هذا، ومن خلال التمحيص في جل المصادر والمراجع النقدية نجدها قد تناولته كموضوع عام؛ من خلال الحديث عن السيمياء كدرس مستقل وكذا الحديث عن النقد كدرس آخر. ولم نجد مرجعا تناول هذه الدراسة بالمصطلح والمفهوم ذاته، إلا ماكان من بعض المقالات الالكترونية. ومن بين المؤلفات التي درست نوعا ما الموضوع نذكر –على سبيل التمثيل لا الحصر–:

–ثقافة الأذن وثقافة العين: عبد السلام بنعبد الله.

–آليات المنهج الشكلي في نقد الرواية العربية المعاصرة التحفيز نموذجا تطبيقيا: مراد عبد الرحمان مبروك.

-بحث في العلامة المرئية من أجل بلاغة الصورة: مجموعة مو، ترجمة: سمر محمدسعد، مراجعة: خالد ميلاد.

-الوجيز في السيميائية العامة: جان ماري كلينكنبرغ، ترجمة: جمال حضري.

-سيميولوجيا الصورة بين النظرية والتطبيق: رضوان بلخيري.

أما عن دوافع اختيارنا للموضوع فمنها الذاتي والموضوعي، ومن الأسباب الذاتية نذكر:

-شغفنا الكبير بالدرس السيميائي النقدي لما يحتويه من تجديد في الدرس اللغوي ومحاولة سبر أغوار هذا المجال.

-حب البحث الأكاديمي ومحاولة الولوج إلى عالم جديد بعيدا عما كنا عليه في مرحلتي الليسانس والماستر بغية الاستكشاف والتعلم.

-الرغبة في بحثه واستجلاء الوجه الجمالي والفني وكذا البلاغي للمرئي في النقد المعاصر على سبيل التحديد.

-الاهتمام بالجانب المرئي لأننا نعيش في ظل الصورة والسرعة.

أما عن الدوافع الموضوعية: فقد وقع اختيارنا على هذا الموضوع:

- لقلة البحث فيه من لدن جل الباحثين وهو ما جعلنا نتمسك به في محاولة الولوج إليها من خلال تطبيق المزج بين الدرسين النقدي والسيميائي.

-الوعي بأهميته على الصعيدين النقدي والسيميائي، إذ إنهما أضحيا شديدي التداخل في الوقت الراهن.

وقد كان منطلقنا في هذا إشكالية مفادها: ما الجمالية التي يضفيها المرئي على اختلاف أشكاله في واجهات مؤلفات النقد المعاصر؟ وكيف يمكننا تقصيها أو قراءتها من خلال ثنائية الكائن والممكن؟

والتي تخللتها جملة من التساؤلات تمثلت في:

-ما مفهوم المرئي؟ ومادوره في النقد المعاصر؟ وكيف تؤثر مدلولاته في نحو المعنى منحى دلاليا خاصا؟

-ما المقصود بالكائن والممكن؟

-مامدى تأثير العتبات النصية في حوصلة المضمون؟

-وما الخاصية الفنية والجمالية التي يمنحها المرئي للكائن والممكن في خطاب النقد المعاصر؟

-ما مدى تأثير الصور والكتابات المرئية المتواجدة على ظهر واجهة المدونات النقدية على اختلافها؟

وهي أسئلة لا يمكن –بأي حال من الأحوال- الوصول إلى الإجابة عنها بالدقة اللازمة وبالموضوعية المطلوبة، ولكن حسبنا أننا اجتهدنا. وقد ساهمت كل هذه الإشكالات والتساؤلات بدور فعال وكبير في دفعنا إلى خوض غمار هذا الموضوع تحديدا، إذ إننا نعيش اليوم في عالم تسيطر

فيه وعليه الصورة من كل الجوانب، لأنها تعتبر أنجع وسيلة في تبليغ المعنى، وإيصاله إلى ذهن المتلقي في أحسن تقويم.

أما عن الهيكل التنظيمي المعتمد في هذا البحث فقد ارتأينا أن نقسمه إلى: مقدمة ومدخل تمهيدي وثلاثة فصول وخاتمة.

فالمقدمة: جاءت بمثابة بوابة للدخول إلى ثنايا الموضوع، وفيها عرض عام لما يحتويه البحث.

أما **المدخل**: فقد كان ضبطا وتعريفا للكلمات المفاتيح للبحث.

تلا المدخل **الفصل الأول** الذي ورد تحت عنوان: **"بين النقد والسيمياء"** قد تضمن مبحثين: المبحث الأول : (النقد من شعرية الإلقاء إلى جمالية التصوير المرئي) والذي تضمن مطلبين هما: (النقد في عصر المشافهة)، (النقد في عصر المرئي). أما المبحث الثاني: (سيميائية المرئي في النقد المعاصر) قسمناه إلى مطلبين: (جهود العلماء في الدرس السيميائي)، و(سيميائية المرئي في الخطاب النقدي المعاصر).

بينما جاء **الفصل الثاني** بعنوان:**"القراءة البصرية في النقد العربي المعاصر (العتبات النصية)"** وقد ضم مبحثين: الأول تحدثنا فيه عن القراءة البصرية، من خلال تقسيمه إلى مطلبين: (فعل القراءة)، و(السيميائيات البصرية في النقد المعاصر). أما المبحث الثاني:(سيميائية العتبات النصية وفعالياتها في القراءة النقدية البصرية المعاصرة) عرجنا من خلاله الحديث عن: (العتبات النصية في الدرس السيميائي)، وكذا (العتبات النصية في النقد المعاصر).

في حين ورد **الفصل الثالث** والأخير على أنه دراسة إجرائية لموضوع البحث فلقد كان موسوما **"ببلاغة المرئي في واجهات مؤلفات النقد المعاصر نماذج مختارة"** وقد سلطنا من خلاله الضوء على دراسة بعض واجهات الكتب النقدية المعاصرة الغربية منها والعربية.

وبعدها جاءت **الخاتمة** التي كانت بمثابة حوصلة لأهم النتائج المتوصل إليها، متبوعة بجملة من الاقتراحات والتوصيات.

هذا وتتطلع هذه الدراسة إلى بلوغ مجموعة من الأهداف أهمها:

-إعطاء نظرة شمولية عن النقد من عصر السماع والمشافهة، إلى التدوين، إلى عصر الصورة.

-بيان أهمية القراءة البصرية في النقد المعاصر وضرورة الانتقال من ثقافة الأذن إلى ثقافة العين.

-بيان أهمية الوقوف على العتبات النصية في قراءة المرئي سواء كان صورة أو كتابة مرئية.

-بيان دور السيميائيات في القراءات النقدية المرئية المعاصرة.

وللتعمق أكثر في الموضوع كان لزاما علينا اعتماد المنهج الوصفي التحليلي، يتخلله في بعض الأحيان المنهج السيميائي، وكذا المنهج التاريخي من خلال تبيان انتقال النقد من فترة المشافهة إلى فترة الرؤية، أما الوصف والتحليل فهما خاصيتان لا بد من وجودهما في دراستنا على اعتبار أننا سنقوم برصد مجموعة من واجهات الأغلفة الواردة في مصنفات النقد المعاصر، أما المنهج السيميائي فقد خصصناه لدراسة وتحليل الألوان والأشكال في الشق التطبيقي للبحث.

ومن الطبيعي أن أي بحث أكاديمي قد تعتريه شيء من الصعوبة والعراقيل، ولعل من بين ما صادفنا انعدام المادة العلمية في الجانب التطبيقي، إذ إننا لا نكاد نلفي كتابا معرِّجا على بلاغة المرئي في دراسة واجهات كتب النقد المعاصر. وكذا جِدَّة الموضوع وتشعُّب مضمونه ومجالاته. إلا ما كان من كلمات مماثلة لمصطلح المرئي مبثوثة في كتب النقد نظرا للتداخل الشديد بين العلمين.

أما عن أهم المصادر والمراجع المعتمدة فسنذكر منها على سبيل التمثيل:

-بحث في العلامة المرئية: مجموعة مو، ترجمة: سمر محمد سعد.

- النظرية الشكلانية في الأدب والنقد والفن، جميل حمداوي

- النقد والحقيقة، رولان بارت، ترجمة وتقديم: ابراهيم الخطيب

- تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، عبد الله الغذامي.

- معجم السيميائيات، فيصل الأحمر.

وغيرها الكثير التي اغترفنا منها لإثراء بحثنا.

وفي الأخير يطيب لي أن أزجي خالص عبارات الشكر والامتنان إلى أستاذي الكريم: أ.د. "مكيكة محمد جواد" الذي شرفني بقبول الإشراف على هذا العمل، فقد كان له الفضل الكبير بعد الله جل وعلا في إخراج هذا البحث على ما هو عليه الآن. كما أتوجه بجزيل عبارات الشكر

والتقدير والامتنان إلى أعضاء لجنة المناقشة على رحابة صدرهم وقبولهم هذا البحث. والله ولي التوفيق والسداد

ســــــــــــارة علي.

بومرداس في: الخميس 28 صفر 1445

الموافق لـ 2023/09/14

مدخل:
ضبط المصطلحات وتحديد المفاهيم

توطئة:

تتعدد المصطلحات وتتفاوت المفاهيم بين المعاجم اللغوية على اختلاف أشكالها، فللمادة الواحدة أكثر من معنى، وهذا ما خلق لنا تشعبا في استخدام المصطلحات والألفاظ، وسنحاول من خلال هذا المدخل الموجز ضبط مصطلحات موضوع (بلاغة المرئي في النقد المعاصر قراءة في الكائن والممكن) وتحديد مفاهيمها وفقا للعناصر الآتي ذكرها:

أولا: بلاغة المرئي:

أ/مصطلح بلاغة.

ب/مصطلح المرئي.

ثانيا: علاقة المرئي وما بعد الحداثة بالبلاغة البصرية والنقد المعاصر:

أ/بلاغة الصورة المرئية وما بعد الحداثة.

ب/ما بعد الحداثة والنقد المعاصر.

ثالثا: الكائن والممكن:

أ/مصطلح الكائن والممكن.

ب/الكائن والممكن في حدود الدراسة.

1/بلاغة المرئي:

أ/مصطلح بلاغة:

ظهرت البلاغة بالتوازي مع الفَلسفة اليونانية خاصة مع أرسطو، ثم انتقلت إلى الدرس العربي بفعل ما أسموه بالترجمة وقد حظيت في ذلك باهتمام عديد الدارسين والنقاد، إذ إن العرب سالفا كانوا يستعملون شتى أنواع الفنون البلاغية بشكل عفويَ سليقي من غير ما تحديد للمصطلحات عكس ما عهدناه اليوم من استعارات وكنايات ومجازات وأساليب انشائية وأخرى خبرية...

وقد مرت البلاغة في نشأتها بمراحل شتى في سبيل تيسيرها وتبسيطها لتعليمها للناشئة. مما جعلها تكتسب الطابع المعياري الذي قيد مجالها وكبلها. وكذا فكرة ارتباطها بقداسة النص القرآني مما جعلها علما ثابتا لا مجال للتغيير فيها بأي وجه من الوجوه. وهذا ما أدى إلى موتها واضمحلالها، حيث إنها أضحت مبتذلة محصورة على المجال التعليمي؛ لتنتقل البلاغة بعد ذلك إلى المعرفية النمطية الثابتة وهذا بفعل ظهور اليقينية التي كانت تؤمن بالثابت لا بالتحول. أي أن الحقائق عندئذ كانت تخضع إما للتجربة أو للعقل مما ضيق دائرة الخلاف.

وفي ظل هذا الوضع القاتل للبلاغة جاء كل من بيرلمان وتيتكا بمشروع غربي هدفه إخراج بلاغة جديدة قائمة على أنقاض البلاغة القديمة. مركزين في ذلك على الجانب الحجاجي للبلاغة.

إذ إن البلاغة الجديدة كما أسموها استمدت قوتها من الماضي الأرسطي وإعادة بعثها من جديد[1] وقد ساعدته في ذلك الظروف التي شهدتها البشرية في القرن العشرين، بما فيها من تغيرات على مستوى الخطاب السياسي والتوجهات الإيديولوجية التي خلقت ضرورة قصوى للجوء إلى الديمقراطية.

أُستعمل لفظ "بلاغة" قديما وما زال على أنه صفة الكلام الذي يسعى لإصابة المعنى والتبيين عنه حتى يبلغ السّامع بشيء من الفنية والجمال مما يؤثّر فيه. وقد نال هذا المصطلح حظا وافرا من الدراسة والتحليل إذ لا نكاد نجد أديبا أو لغويا او باحثا في ميدان العربية إلا وقد أدلى بدلوه، ولعل أقدم تعريف له ما نسب إلى الخليل بن أحمد الفراهيديّ. وهو أنّ البلاغة ما قرب طرفاه وبعد منتهاه... وقال بعض المحدثين: البلاغة إهداء المعنى إلى القلب في أحسن صورة من اللفظ.[2] وفيما يلي سنقف عند مفهوم البلاغة.

[1] ينظر: نور الدين بوزناشة،الحجاج في الدرس اللغوي الغربي، مجلة علوم انسانية، مجلة الكترونية دورية محكمة تعنى بالعلوم الانسانية، يشرف عليها نخبة من الأكاديميين والمختصين العراقيين والعرب المقيمين في المهجر، السنة السابعة، العدد44، جانفي2010.ص:03

[2] ينظر: القيرواني –أبو علي الحسن بن رشيق الازدي–،العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، ط1، 1987، ص: 245-246

أولا/مفهوم "بلاغة" لغة:

كلمة "بلاغة" في اللغة العربية هي اسم مشتق من الفعل الثلاثي (بلغ) بمعنى أدرك الغاية أو وصل إلى النهاية وهو المعنى الذي أجمعت عليه أغلب المعاجم العربية ومن ذلك ماجاء به بن منظور «بلغ الشيء يبلغ بلوغا وبلاغا: وصل وانتهى، وأبلغه هو ابلاغا وبلغه تبليغا؛...وتبلغ بالشيء: وصل إلى مراده، وبلغ مبلغ فلان ومبلغته. وفي حديث الاستسقاء: واجعل ما أنزلت لنا قوة وبلاغا إلى حين؛ البلاغ: مايتبلغ به ويتوصل إلى الشيء المطلوب. والبلاغ: مابلغك والبلاغ الكفاية... وتقول: له في هذا بلاغ وبلغة وتبلغ أي كفاية، وبلغت الرسالة. والبلاغ: الإبلاغ... والإبلاغ: الإيصال، وكذلك التبليغ،...وبلغت المكان بلوغا: وصلت إليه.. والبلاغة: الفصاحة. ..ورجل بليغ وبلغ: حسن الكلام فصيحه يبلغ بعبارة لسانه كنه مافي قلبه، والجمع بلغاء.»[1] فالبلاغة عند صاحب لسان العرب لا تخرج عن حيز الوصول والانتهاء.

وفي ذات الصدد يقول ابن فارس: «بلغ: الباء واللام والغين أصل واحد وهو الوصول إلى الشيء. تقول بلغت المكان إذا وصلت إليه... وكذلك البلاغة التي يمدح بها فصيح اللسان لأنه يبلغ بها ما يريده ولي في هذا بلاغ أي كفاية»[2] وهو ذات الرأي الذي جاء به بن الأثير في قوله: «وأما

[1] ابن منظور –جمال الدين محمد بن مكرم–، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، (د.ط./د.ت.) مج:4، ص:419،420

[2] ابن فارس–أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا– ، مقاييس اللغة، تح: عبد السلام هارون، دار الفكر، القاهرة، مصر،(د.ط)،1979، ج1، ص:201-202

البلاغة: فإن أصلها في وضع اللغة من الوصول والانتهاء يقال بلغت المكان، إذا انتهيت إليه، ومبلغ الشيء منتهاه. وسمي الكلام بليغا من ذلك، أي أنه قد بلغ الوصاف اللفظية والمعنوية»[1].

ومن كل ما ذكرناه نجد أنّ جلّ التعاريف تشترك في مدلول لغوي متقارب لمادة [ب.ل.غ.] في المعاجم العربية وغيرها من الكتب المتخصصة وهي أن مصطلح البلاغة يعني: الإفصاح والفصاحة، الوصول والانتهاء، وبلوغ الغاية والانتهاء اليها.

[1] مطبعة مصطفى تح: محمد محي الدين عبد الحميد، ابن الأثير أبو الفتح ضياء الدين ، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، الباني الحلبي وأولاده، مصر، 1939، ج2، ص:94

ثانيا/مفهوم "بلاغة" اصطلاحا:

ذكر عدد من علماء العربية وأدباءها مصطلح البلاغة في مؤلفاتهم؛ من حيث المفهوم والنشأة إذ يعد في الدراسات الحديثة علما مستقلا بذاته، حتى أنهم أفردوا لها كتبا مستقلة من مثل: دلائل الاعجاز وأسرار البلاغة للشيخ عبد القاهر الجرجاني، المثل السائر لابن الاثير، مفتاح العلوم للسكاكي،... وغيرها كثير.

فالبلاغة تدل في اللغة العربية على إيصال المعنى إلى المستمع بإيجاز. و"البليغ" هو الشخص القادر على إنجاز الإقناع والتأثير بواسطة كلامه وأدائه. وفي هذا يقول أبو هلال العسكري: «البلاغة من قولهم بلغت الغاية: إذا انتهيت إليها، وبلغتها غيري. الشيء: منتهاه... فسميت البلاغة بلاغة، لأنها تنهي المعنى إلى قلب السامع فيفهمه، وسميت البلغة بلغة لأنك تتبلغ بها فتنتهي بك إلى ما فوقها، وهي البلاغ أيضا»[1] فالإنسان حينما يمتلك البلاغة يستطيع إيصال معنى الخطاب كاملاً إلى المتلقي، سواء أكان سامعاً أم قارئاً ويؤثر فيه. وفي هذا يقول ابن الأثير: «مدار البلاغة كلها على استدراج الخصم إلى الإذعان والتسليم، لأنه لا انتفاع بإيراد الأفكار المليحة الرائقة ولا المعاني اللطيفة الدقيقة دون أن تكون مستجلبة لبلوغ غرض المخاطب بها»[2] وهي بهذا تسعى لبلوغ قلب السامع باللفظ الجميل الجزيل والمعنى المؤثر الأصيل. وتعرف رينهارت دوزي الأسلوب البليغ بقولها: «أسلوب

[1] أبو هلال العسكري –الحسن بن عبد الله بن سهل، الصناعتين الكتابة والشعر، تح: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل ابراهيم، ط1، 1952، دار إحياء الكتب العربية، مصر، ص:06

[2] ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ج2،ص:68

بليغ رصين يبلغ أثره إلى النفس»[1] ويرى أمين الخولي أن البلاغة : «هي البحث عن فنية القول، وإذا ما كان الفن هو التعبير عن الإحساس بالجمال؛ فالأدب هو القول المعبر عن الإحساس بالجمال، والبلاغة هي البحث في كيف يعبر القول عن هذا الإحساس»[2] فالبلاغة هاهنا تعتبر بمثابة الآلية التي تعبر عن القول في ظل الإحساس.

ومن خلال ما تقدم نجد أن البلاغة فنّ يقوم على استخدام الكلام الجميل، المؤثر في النفس، والملائم للمعنى. يضاف إلى هذا أنها عند المحدثين علم يقدم مجموعة من القوانين الفنية التي ينبغي أن تراعى في الإنتاج الأدبي، ويستهدف توضيح السبل التي يمكن بها أن يتم تنظيم الكلام، بحيث يتيح لأفكار الأديب أن تنتقل إلى القارئ أو السامع على أكمل وجه ممكن.

وفي ضوء هذا يمكن تعريف مصطلح بلاغة بأنه جملة من الآليات والمعايير الجمالية التي يقوم عليها النص الأدبي وتهدف إلى تقويمه؛ حتى يصل إلى غايته المرجوة، ويحقق به صاحبه ما يسعى إليه من إيصال الفكرة أو المعنى، والتأثير والإقناع، وبث الجماليات في النص الأدبي.

---

[1] رينهارت دوزي، تكملة المعاجم العربية، نقله إلى العربية وعلق عليه: محمد سليم النعيمي، دار الحرية بغداد، (د.ط.)،1978، ج1، ص:434

[2] مصطفى غنايم، مناهج تجديد –في النحو والبلاغة والتفسير والأدب–،(من أعمال أمين الخولي)، مكتبة الأسرة،، مهرجان القراءة للجميع،(د.م)،2003، ص:256.

ثانيا مصطلح المرئي:

1/المرئي:

مما لا شك فيه أننا نعيش اليوم في عالم الأشياء المرئية بامتياز، إذ إن لها دورا فعالا في إبراز الفهم وتبيان المعاني لما لها من تأثير على المتلقي. ومصطلح المرئي واحد من بين أبرز المصطلحات التي اجتاحت ميادين شتى على غرار الإعلام والاتصال، وكذا الدرسين الأدبي واللغوي، خاصة ما تعلق منها بالدرس النقدي السيميائي.

أ/ المرئي لغـــــة:

أخذ مصطلح "المرئي" باللغة العربية أو Visible باللغة الفرنسية مساحة لابأس بها في المعاجم اللغوية خاصة الحديثة منها مع ظهور السيمياء أو ما يعرف بعلم العلامات La simiologie/ La simiotique، وهو اسم مفعول للأصل اللغوي "رأى" وقد وردت بمعان شتى منها ما جاء عن ابن منظور في قوله:« رأيته بعيني رؤية. ورأيته رأي العين. أي حيث يقع البصر... والرئي والرواء والمرآة: المنظر. وقيل: الرئي والرواء بالضم: حسن المنظر في البهاء والجمال وقوله في الحديث: حتى يتبين رئييها وهو بكسر الراء وسكون الهمزة أي منظرها وما يرى منها وفلان مني بمرأى ومسمع أي بحيث أراه وأسمع، قوله: والمرآة عامة : المنظر حسنا كان أو قبيحا.»[1]

[1] ابن منظور، لسان العرب، ص: 1540(بتصرف)

ومنه قولنا رأى الشيء إذا أبصره بالعين فهو راء والشيء المبصر بفتح الصاد مرئي، ومنه أيضا الصورة المرئية وهي كل ما تبصره العين كالجزء المرئي للبث التلفزيوني. ومنه فالمرئي كل ما يقع تحت النظر أي ما تراه العين. وهو مصدر ميمي للأصل اللغوي "رأى: الذي له مدلولات كثيرة حقيقية و مجازية، فمن الحقيقي ما كان من خلال النظر الذي لا يتم إلا بواسطة العين، أما المجازي فهو ما كان غائرا في أذهاننا. يصور لنا مشاهد وأحداث ذاتية انفرادية.

وعليه يمكن القول أن الصورة المرئية الظاهرة أمام الجميع صورة عامة قابلة للتفسير والتحليل من قبل جميع من يراها. كل على طريقته. مع الإبقاء على معنى واحد تقريبا. أما الصورة الذهنية فهي متفردة فلكل شخص طريقة في التفكير والإبداع وهي تختلف من شخص لآخر، حسب درجته المعرفية العلمية. وعليه فالرؤية الأولى رؤية حقيقية مرئية بصرية كائنة لا محال. أما الرؤيا الثانية فهي خيالية تصورية عقلية ذهنية وقد تكون حتى منامية فيها من الخيال ما فيها.

ب/ المرئي اصطلاحا:

قبل الخوض في الحديث عن مفهوم المرئي اصطلاحا ينبغي الإشارة إلى كونه مصطلحا حديثا ظهر مع علم السيمياء؛ هذا الأخير الذي يعنى بدراسة العلامة «فكل شيء في الكون علامة، والسيميائية هي العلم الذي يعنى بالعلامات عامة، لهذا تشمل السيمياء كل مظاهر الكون والحياة.»[1] سواء المرئية وغير المرئية، ومنه شاع استخدام السيميائيات كعلم للعلامة. كما أنها لا تخرج عن كونها معرفة للعلامات ونظرية عامة للتمثيل العلامي.

والمرئي كما سبق القول كل ما من شأنه أن يرى بالعين المجردة كالصور، والكتابات، والاعلانات، واللافتات، واللوحات، والنقوش؛ ويكثر هذا بشدة في الخطاب الاشهاري كون هذا الأخير يسعى إلى لفت انتباه المتلقي وإقناعه بمحتواه، فيلجأ صاحب المنتوج إلى إبرازه في أبهى صوره وأفضلها وأحسنها.

[1] اسكندر غريب ، الإتجاه السيميائي في نقد الشعر ، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 2002، ط1، ص:159.

ج/ أقسام المرئي:

إن كل شيء مرئي يخضع بالضرورة لفعل الرؤية، فالعين حاستها ووسيلتها في بلوغ المقصد ولا خلاف في ذلك. وينقسم المرئي إلى قسمين: الصورة المرئية والكتابة المرئية.

ج/1: مفهوم الصورة:

لا جرم أننا نحيا اليوم في عالم الصورة والمرئي، فالانسان اليوم «لا يعيش في عالم الأشياء، بل في عالم الصور»[1] فالصورة أضحت «حقائق تجمع بين الذات والموضوع، بين الرائي والمرئي، فلا تضحي بالرائي في سبيل المرئي كما تفعل الوضعية، ولا بالمرئي في سبيل الرائي كما تفعل المثالية، الصورة تجمع ولا تفرق، تضم ولا تشعب، تربط ولا تفك، حتى يستطيع الإنسان أن يعش في عالم واحد قادر على التعامل معه بدلا من أن يعيش في عالمين»[2] إنه عصر الصورة بامتياز فلا شيء في هذا الكون بعيد عنها، فنحن لا نستطيع أن نعيش في معزل عنها، وهذا ما صرح به رولان بارت بقوله: «إننا نعيش في حضارة الصورة.»[3]

فالإنسان منذ خلق يسعى لفهم الأشياء والظواهر المحيطة به، وهذا «انطلاقا من محاولة الانسان البدائي نقل الأجسام المرئية والحيوانات إلى جدران الكهوف والمغارات، محاولا نقل الأبعاد المرئية بصيغة أقرب ما تكون إلى النسخ، مما قاده إلى التوصل إلى نماذجه المسطحة الثنائية الأبعاد،

[1] حسن حنفي،عالم الاشياء أم عالم الصور؟، مجلة فصول، ع:62، ص:27.

[2] المرجع نفسه ص:27

[3] عبد الناصر حنفي، ثقافة الصورة، مجلة فصول، ندوة، ع62.ص:113.

بينما تتابعت مساعي الانسان لتقليد الأشياء ونقلها بأبعادها التي تكون فيها أقرب إلى الحقيقة المرئية، ولمختلف الدوافع التي قادت إلى هذا الفعل. فتطور الفن عموما عبر التاريخ أظهر مراحل مختلفة من مراحل تطور العين الإنسانية من حيث قدرتها على الرؤية وتغيير زاوية النظر والتعامل المختلف مع العالم والطبيعة.»[1]

لذلك «اعتبرت الصورة أقدم وجودا من الكتابة، وأكثر تجدرا في اللاوعي الانساني، مما جعل منها معطى انفعاليا قويا .»[2] فالصورة قديمة قدم الوجود الانساني إذ نجد أن جذورها تعود إلى «الكلمة اليونانية القديمة أيقونة icon والتي تشير إلى الشبه والمحاكاة، والتي ترجمت إلى imago في اللاتينية، و imageفي الانجليزية ، ولقد لعبت هذه الكلمة ودلالاتها دورا مهما في فلسفة أفلاطون، وكذلك في تأسيس كثير من أنظمة التمثيل أو التمثل représentationللأفكار والنشاطات في الغرب.»[3] ومنه نجد أن الحديث عن الصورة ليس بالأمر الجديد بل إن الانسان البدائي القديم عرف الصورة وتعامل بما نسميه اليوم بالصورة المرئية قبل ممارسته فعل الكتابة إذ «إن تاريخ الصورة هو تاريخ الانسان الذي بدأ التواصل عير الرسم، لتأتي اللغة كنظام إشاري يعتمد على ما تثيره المفردة من صور في الخيال الإنساني و اطرادا كانت الصورة تحل محل الواقع وتمتلك خاصية الاثبات للمواضيع المجردة وتجعل العالم مقروءا»[4] وعليه فإن للصورة مكانة بالغة الأهمية في حياة الإنسان منذ زمن بعيد، وهي

[1] طاهر عبد المسلم، عبقرية الصورة والمكان – التعبير، التأويل، النقد– دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان ،ط1،2002،ص:27.

[2] سعاد عالمي، مفهوم الصورة عند ريجيس دوبري، افريقيا الشرق، المغرب،ص:8

[3] محمد جواد مغنية،مذاهب فلسفية وقاموس مصطلحات، دار ومكتبة الهلال، دار الجواد، بيروت، لبنان،ص:217.

[4] سالم العوكلي، الصورة والواقع، المجلة الليبية: المقتطف، ع32، ديسمبر2003، (الكتروني).

ملازمة له لا تفارقه بأي حال من الأحوال، وإذا كانت الصورة «تظل دائما في ذروة الهرم مسيطرة على ما سواها، فإنها لابد أن تشمل الجانبين المنظور والمسموع معا، أي تصبح الصورة الناطقة المتحركة، لأننا عندما نجري تجربة بسيطة لتخفيض مفتاح الصوت والإبقاء على الصور المرئية، أو تتبعها دون قراءة الترجمة المصاحبة للغة لانعرفها، ونحاول متابعة المعنى الناجم عن التعبير بالوجه أو الحركة لما بقيت نسبة كبيرة من دلالة العمل الفني، وهذا يختلف بطبيعة الحال عن السينما الصامتة التي كانت مخططة أصلا لتعويض هذاالنقص باختيار الحركات البصرية الدالة على المعنى دون حاجة للأصوات. على أن المسموع في النص المرئي لايقتصر على كلام الممثلين بل يشمل حزمة كبيرة من الأصوات الطبيعية والموسيقية»[1] والصورة لم تأت من فراغ، وإنما كانت وليدة معارف وعلوم سبقتها، والتي لولاها لما اعتبرت «موضوعا مشتركا بين علم النفس المعرفي، والفلسفة والمنطق، وعلم اجتماع المعرفة، وأنتروبولوجيا الثقافة، والنقد الأدبي، وعديد من العلوم الإنسانية والاجتماعية. هي العلم المتوسط بين الواقع والفكر، بين الحس والعقل، فالإنسان لا يعيش وسط عالم من الأشياء أو الأعداد، بل وسط عالم من الصور، تحدد رؤيته للعالم وطبيعة علاقاته الإجتماعية، وإن الحوار الذي يتم بين طرفين إنما يتم بين صورة كل طرف في ذهن الآخر»[2] وهو في هذا يحدد مكانة الصورة ودورها بين مختلف العلوم. فلقد استحوذت على أعلى الهرم لما لها من دور جليل في إيصال المعنى، والافصاح عن المقصد.

[1] صلاح فضل، قراءة الصورة وصور القراءة، دار الشروق، القاهرة مصر، ط1، 1997، ص:09.
[2] حسن حنفي، عالم الأشياء أم عالم الصور، ص:26.

فالصورة لا تعترف «بحدود المكان ولا بحدود الزمان، فالصورة تعمل خارج نطاق الجغرافيا والحدود المتعارف عليها بين البلدان، كما تعمل الصورة من خلال أرشيفها على استعادة الماضي متى شاء الإنسان ذلك.»[1] لتصبح بذلك سيدة عصرها. حتى قيل عنها أنها أفصح وأبين من ألف تعبير،تخاطب الكبير والصغير، الجاهل والأمي على حد السواء.

الصورة لغة:

الصورة في اللغة مأخوذة من مادة "ص.و.ر" وهي تعني في جل المعاجم صفة الشيء أو الفعل وهيئته. وقد قال عنها بن منظور ماذكره بن سيده: «الصورة في الشكل»[2] وقد جمعها على «صور، وصور، وقد تصورته فتصور، وتصورت الشيء: توهمت صورته، فتصور لي، والتصاوير التماثيل»[3] وهي هاهنا تعني التصوير و التمثيل وفي ذات الصدد يقول يوسف صديق : «إن الصورة هي المعادل الحقيقي للشكل بالمعنى الفلسفي لهذه الكلمةforme فالمترجمون العرب لم يخطئوا – كما هو الشائع– في ترجمتهم للفكر اليوناني.»[4] والصورة عند رينهارت الدوزي جاءت بمعنى:

[3]بدر الدين مصطفى أحمد، سلطوية الصورة المرئية، مجلة الحوار الثقافي، جامعة عبد الحميد بن باديس مستغانم، المجلد 2، العدد 2، ص177، 2013.

[2] ابن منظور، لسان العرب، تص: أمين محمد عبد الوهاب، محمد الصادق العبيدي، دار إحياء التراث العربي مؤسسة التاريخ العربي، بيروت، لبنان، ط3، 1999، ج7، ص:438.

[3]المرجع نفسه، ج7، ص:438

[4] يوسف صديق، القرآن والاسلام والصور، ترجمة: محمد آيت لعميم، مجلة فكر ونقد، ع 51، 2003، المغرب، ص:

اللوحة..وله صورة: صور، شكل،.. وصورة: مثال، نموذج، قدوة..صورة: الطريقة التي حدث بها الشيء،..وصوره: نسخه[1] وهي بهذا لم تبتعد عما قلناه آنفا.

وكخلاصة لما سبق نجد أن للصورة معان لغوية شتى وهي مايكون به الشيء هو هو بالفعل، وقد جاءت أيضا بمعنى الشكل، والمثيل والتمثال، والنموذج...

الصورة اصطلاحا:

لقد جعلت الصورة المعارف في متناول الجميع، المتعلم منهم والأمي فقد سمحت لهم بفهم ما غمض من الشفرات والكتابات، فقد «جاءت لتكسر ذلك الحاجز الثقافي والتمييز الطبقي بين الفئات فوسعت من دوائر الاستقبال وشمل ذلك كل البشر، لأن استقبال الصورة لا يحتاج إلى إجادة القراءة، وهو في الغالب لا يحتاج أصلا إلى كلمات.»[2] وهذا ما أكسب الصورة مكانة رائعة إذ لا تخص طبقة معينة بل تشمل جميع فئات المجتمع. على اختلاف لغاتهم، معارفهم، فنونهم، أجناسهم وحتى ثقافاتهم.

ويقول عبد الله الغذامي: «الصورة ثقافة وفكر وإنتاج اقتصادي وتكنولوجي، وليست مجرد متعة أو محاكاة فنية، وهي لغة عصرية يشترط فيها تطابق القول مع الفعل. وتمثل الحقيقة التكنولوجية،

[1] ينظر: رينهارت دوزي، تكملة المعاجم العربية، ترجمة: محمد سليم النعيمي، مراجعة: جمال خياط، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، 1997، ج6، ص:481.

[2] عبد الله الغذامي، الثقافة التليفزيونية،-سقوط النخبة وبروز الشعبي- المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2004،ص:10

بما أن الصورة علامة تكنولوجية ومؤشر إنتاجي ومنطق مستقبلي.»[1] فالصورة طالما اعتبرت علامة على الانفتاح الثقافي والحضاري، إذ إنها تعد «وسيلة ثقافية يبدأ بها الخطاب، ويكتمل هذا الخطاب مع عمليات التأويل الذي هو خطاب منحاز بالضرورة، فيقبل المتلقي ما يوافق أنساقه المضمرة ويعارض ما يخالف ما في ضميره من ثقافة مترسخة... خطاب الصورة هو خطاب واقعي وكاشف نسقي بما أنه مجاز كلي وتورية ثقافية وليست بلاغية.»[2] فالصورة إذا كانت ولا زالت ذات أهمية بالغة في توصيل المعارف والعلوم وكذا الفنون من لدن المنشئ إلى المتلقي. وهي عبارة عن رموز وشفرات بصرية، تتصل مباشرة مع العين، لتبعث بذلك رسالة إلى رائيها ومستقبلها.

والصورة أشكال مختلفة، تكتسيها مجموعة من الألوان المتناسقة. بغية جذب إعجاب نفس المتلقي، محببة إياه فيها. والصورة على نوعين: صورة سمعية وأخرى مرئية. فالسمعية كان قد تحدث عنها دي سوسير من خلال تقسيمه العلامة اللغوية إلى قسمين: هما الدال والمدلول. فالدال هو الصورة الصوتية للنطق، والمدلول هو الصورة الذهنية أو المضمون، والعلاقة بينهما علاقة اعتباطية. ولا يقصد دي سوسير من الصورة الصوتية مجرد الصوت الخالص فحسب، بل تعني أيضا الطابع النفسي الذي يثيره هذا الصوت في نفوس المتلقين. وهو في ذات الصدد يقول «أفترض أن الصوت هو أبسط شيء، فهل يمكن أن يشكل كلا، إنه فقط أداة وحدة صوتية سمعية مركبة تتحد

[1] عبد الله الغذامي، الثقافة التليفزيونية، ص:21.

[2] المرجع نفسه، ص:69.

بالتالي مع الفكرة لتشكل وحدة نفسية عضوية معقدة[1]» ومن يمكن القول أن كلا من الصورة الصوتية والمرئية يعملان على جذب نفس المتلقي وإعجابه. وفيما يلي حديث عن الصورة المرئية.

الصورة المرئية:

فالصورة إذا «هي الملكة، هذا هو الاعتقاد السائد. الصورة تساوي ألف كلمة. هذا القانون الأساسي للإعلام لا تتجاهله السلطة السياسية، بل وتحاول أن تستغله لمصلحتها. ويتجلى ذلك في حرصها الشديد على منع تداول أية صورة تخص المسائل الشائكة أو المثيرة للشبهة –وهذا من دون أدنى شك شكل شكلا من أشكال الرقابة–في حين أن المقالات المكتوبة والشهادات الصوتية قد يسمح بنشرها عند الضرورة لأنها لن تولد نفس التأثير.»[2] ومنه أصبحت الصورة ذات أهمية كبيرة في مجال الفهم والافهام. والصورة تأتي على ضربين صورة سمعية تتأتى من خلال الرؤيا الخيالية للكلمات المسموعة، وصورة مرئية واضحة للعيان تعبر بنفسها عن نفسها إذ «إن وزن الكلمات لا يساوي صدمة الصور.»[3] مما لهاته الأخيرة من خصائص وجماليات حيث إنه «عندما تكون الصورة قوية ومؤثرة تطمس الصوت، وتتغلب العين على الأذن، هكذا باتت بعض الصور اليوم خاضعة لرقابة صارمة، وبتعبير أدق نقول إن بعض الحقائق ممنوعة منعا باتا عن الصور، وهذا ما يشكل الوسيلة

---

[1] فاردينان دي سوسير، فصول في علم اللغة العام، ترجمة:أحمد نعيم الكراعين، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، مصر، (د.ت)، (د.ط)، ص:30.

[2] إيناسيور رامونة،الصورة وطغيان الاتصال، ترجمة: نبيل الدبس، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب،د.ط.، دمشق،2009، ص:20.

[3] المرجع نفسه، ص:20

الأنجع لحجبها، لا صورة تعني لا حقيقة.»[1] فالصورة اليوم أضحت مصدرا أوليا موثوقا به للحقائق والمعارف. وهي لا محال صادقة في كل حالاتها، معبرة عن مكنوناتها، فالنص المرئي تمثيل للواقع وهو «في حقيقة الأمر خلق لواقع جديد من الزمان والمكان ومن ثم فإنه يتميز بالحركية والتوتر وامتلاك إيقاعه الخاص.»[2]

ونظرا لثقل مكانتها في مجال تلقي واكتساب الخبرات فقد أصبح «الانسان سليل العلامة، بيد أن العلامة تنحدر من الرسم والتخطيطات، مرورا بالبيكتوغرام (الكتابة المرسومة)، والكتابة الهيروغليفية. ليس ثمة من قطيعة، بل ثمة استمرار تطوري بين محور الصورة المتعددة الأبعاد ومحور الكتابة الخطية...لقد كانت الصورة وسيلتنا الأولى في ارسال المعلومات ، والعقل الكتابي، بوصفه أم العلوم والقوانين، قد انحدر تدريجيا من العقل الأيقوني. وبما أن الخرافات قد سبقت العلم والملاحم المعادلات الرياضية، فإن الفعل التصويري أقدم من الحرف المخطوط بعشرات آلاف السنين.»[3] فالصورة قديمة قدم الحياة الإنسانية اقترنت ولا تزال تقترن بها. لذلك كان لزاما«على بلاغة الصورة أن تفيد من حصيلة الأفكار المتراكمة منذ عشرات السنين في الأزمنة ما قبل –السيميائية– إذ نجد

[1] المرجع نفسه،ص:20

[2] صلاح فضل، قراءة الصورة وصور القراءة، ص:11.

[3] ريجبيس دوبري، حياة الصورة وموتها، ص:92.

بالفعل عند عديد من مؤرخي الفن، والرسامين، والنقاد، وعلماء النفس، كثيرا من عناصر التحليل المفيدة»[1] ليصبحا بذلك مترابطين متلازمين لا يمكن أن ينفك أحدهما عن الآخر.

نعم نعيش اليوم في عصر الصورة فهي تحيط بنا من كل جانب. ولا سبيل للخلاص منها، لأنها الأجدر والأصدق في نقل الأحاسيس والمعارف والخبرات، وعليه فالصورة هي ملتقى الفنون وهي العتبة التي يقف عليها المتلقي. فلقد خلقت الصورة لغة جديدة في عالم المرئيات،لغة تفتح المجال للعين أن تقرأ بدل اللسان. لغة استطاعت التخلص من كل القيود والحدود التي لم تستطع الكلمات أن تعبر عنها. وهي « جوهر الفنون البصرية ورغم حاجة بعض الفنون إلى الكلمة والصوت للتعبير عن الأشياء، إلا أن الصورة خلقت لغة جديدة استحوذت على طاقة البصر فاعتقلت عقله ومخيلته وتطور الأمر في تفاعل لا مرئي في الصورة ولا وعي الانسان فغيرت حياة العالم فأزالت القيود واخترقت الحدود وكشفت الحقائق»[3]

ج/2 الكتابة:

ومع مرور الزمن أصبح الانسان يتطور ويحاول الخروج من قوقعته التي بات يتواجد فيها مما جعله يلجأ إلى التدوين –أو ما نسميه بالكتابة – فراح ينقش على الصخور والكهوف معبرا بذلك عما يجول في خاطره بوضعه جملة من الرموز والنقوش الحجرية ، إذ إنه «لما حاول تسجيل ما في نفسه بالكتابة عاش مدة وهو قانع بسذاجتها ولكنه أخذ يجملها ويعقب عليها بألوان من الزخارف

[1] مجموعة مو (فرانسيس إدلين، جان ماري كلينكنبرغ، فيليب مانغيه)، بحث في العلامة المرئية من أجل بلاغة الصورة، ترجمة: سمر محمد سعد، مراجعة: خالد ميلاد، المظمة العربية للترجمة، بيروت لبنان، ط1، 2012، ص:246.

والتهاويل حتى نشأت فنون الرسم والنقش والتصوير –أي عمل الصور وهي التماثيل- وغيرها»[1] وشيئا فشيئا أصبح فعل الكتابة يتطور إلى أن وصل إلى ما عهدناها اليوم.

فبعد أن كان مجرد أشكال ونقوش، أضحى اليوم فعلا مبنيا على أحرف مضبوطة على اختلاف اللغات. ولكل حرف معنى ومخرج صوتي. فيكفي أن أرسم مثلا شكل "م" بالعربية سيفهمها المتلقي العربي بكل عفوية بأنه حرف ميم. وعليه يمكن القول أن الكتابة أشكال خطية لها معان.

الكتابة لغة :

إن لمادة (ك.ت.ب) ومشتقاتها في المعاجم اللغوية العربية معان شتى ومن ذلك ما جاء به بن منظور في قوله: «كتب الشيء يكتبه كتبا وكتابا وكتابة، وكتبه، خطه»[2] وهي هاهنا بمعنى الخط وهو ذات الرأي الذي ألفيناه عند الزبيدي بقوله:«كتبه يكتب كتبا وكذا كتابة وكتبه بالكسر فيهما خطه.»[3]،كما تعني الحرفة أو الصنعة وهو ماأورده ابن منظور عن الأزهري «والكتابة لمن تكون له صناعة مثل الصياغة والخياطة»[4] ومنه سمي من يقوم بفعل الكتابة كاتبا. و تأتي أيضا بمعنى الجمع «ومنه قيل كتبت الكتاب لأنه يجمع حرفا إلى حرف...وتكتبوا تجمعوا.»[5] ومنه أيضا اشتق مصطلح

---

[1] أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي، ص:60

[2] ابن منظور،لسان العرب، ص:.3816

[3] الزبيدي محمد مرتضي الحسيني، تاج العروس من جواهر القاموس، ت: مصطفى حجازي مطبعة حكومة الكويت،1987، باب الباء،ج4، ص:236

[4] المرجع نفسه،ص:3816.

[5] ابن منظور، لسان العرب، دار صادر،ص:3818

الكتاب وهو«ما كتب فيه»[1]ويقول الشريف الجرجاني: «الكتاب يقال في عرف الأدباء لإنشاء النثر، كما أن النثر يقال لإنشاء النظم والظاهر أنه المراد هاهنا لا الخط.»[2]

ومن خلال ما أسلفنا ذكره من مفاهيم للفظة "كتب" ومشتقاتها نجد أن لمدلولها اللّغوي معان مختلفة ومتقاربة في آن واحد فجاءت بمعنى الخط والجمع والتدوين.

الكتابة اصطلاحا:

رغم ما تشهده المعارف الانسانية من ادزهار وتطور في مجال دراسة حدود الصورة إلا أنه كان من الضروري اللجوء إلى الكتابة والتدوين والاهتمام بها إذ «إن ثقافة الصورة لن تزيح ثقافة الكتابة من الوجود، ولكن الذي سيحدث هو تجاور قوي بين صيغ ثقافية متعددة»[3] فالكتابة كانت ولا زالت تحفظ تاريخ البشرية وتحافظ عليه حتى «وإن بدت الصورة أكثر قوة وأبلغ مفعولية وأوسع انتشارا، إلا أن الثقافة الكتابية ستظل موجودة وفاعلة ولن تنقرض لا كصيغة ولا كنسق فكري خطابي...ولكن الصورة حتما هي العلامة الثقافية وستكون هي مصدر الاستقبال والتأويل ولسوف يجري تغيير جذري في الذهنية البشرية تبعا لذلك.»[4] ورغم كل ما تشهده البشرية اليوم من تقدم

[1]المرجع نفسه، ص:3816

[2]علي بن محمد شريف الجرجاني، كتاب التعريفات، مكتبة لبنان،د.ط ،1885 ،ص:191.

[3] علي بن محمد شريف الجرجاني،كتاب التعريفات، ص:9.

[4]المرجع نفسه،ص:10.

تكنولوجي، وتطور معرفي، إلا أنها لم تتخل عن فعل الكتابة نظرا للدور الكبير الذي تشغله. فلا حياة ولا علم ولا تاريخ بلا كتابة. وأكبر دليل على ذلك أن العرب سابقا لجؤوا إلى فعل التدوين مخافة ضياع لغتهم وعلمهم وأنسابهم وتاريخهم.

هذا ويعد مصطلح الكتابة من المصطلحات الجديدة والذي ارتبط بالتفكيكية بصورة خاصة، إلى جانب مصطلح القراءة، فالشيء المكتوب خاضع لفعل القراءة بالضرورة، وهي في حد ذاتها تعتبر نتاجا لجملة من القراءات. ومن أشهر الكتب الحداثية التي ظهرت في هذا المجال نذكر ما جاء عن رولان بارت في مؤلفه "الكتابة في درجة الصفر".

الكتابة المرئية:

واللغة البصرية أيضا لديها نظام للشكل الفاعل يمتلك معان ضمنية ورمزية إلى جانب امتلاكها طريقة واضحة لتمثيل الغموض في الفن والتصميم واللغة، جميعهم يكونون العلاقة بين الاشارة signوالمدلول signified قد تكون مبهمة وغامضة أو تكون واضحة ومقروءة. وقد عرف الإمام الغزالي العلامة مشيرا في ذلك إلى الكتابة من خلال قوله: «إن للشيء وجودا في الأعيان ثم في الأذهان، ثم في الألفاظ، ثم في الكتابة، فالكتابة دالة على اللفظ واللفظ دال على المعنى الذي في النفس، والذي هو في النفس مثال الموجود في الأعيان،... والوجود في الأعيان والأذهان لا يختلف

بالبلاد والأمم، بخلاف الألفاظ والكتابة، فإنهما دالتان بالوضع والاصطلاح.»[1] ومن خلال هذا القول يمكن اعتبار الكتابة تدوينا وتخطيطا لما مر بالعين ثم الذهن إلى أن يدرج في عالم المكتوب.

وقد مرت الصيغ التعبيرية في الثقافة البشرية حسب رأي عبد الله الغذامي عبر مراحل «وهي مرحلة الشفاهية ثم مرحلة التدوين وتتلوها المرحلة الكتابية وأخيرا مرحلة ثقافة الصورة ولكل مرحلة خصائصها وهي لا تزول مع ظهور مرحلة جديدة بل إن آثارا من الصيغ تبقى فاعلة حتى مع ظهور صيغ جديدة.»[2] فالكتابة باقية مادام فكر الإنسان باق، ولا خوف عليها من الاضمحلال والزوال. فلقد واكبت وتواكب كل الأزمان والعصور والثقافات على اختلافها. فها نحن اليوم نشهد ما يعرف بالكتابة البصرية مواكبة في ذلك عصر الصورة بامتياز.

ج/ب علاقة العلامة المرئية بالرمز والقرينة والايقونة:

العلامة:

إذا ماعادت بنا الذاكرة إلى المفهوم الاغريقي لمصطلح " sémions" نجده بمعنى: «علامة مميزة (خصوصية) أثر، قرينة، سمة، مؤشر، دليل، سمة منقوشة، أو مكتوبة، بصمة، رمز مجازي.»[3] وقد عرفها ابن رشد بقوله: «إن الألفاظ التي ينطق بها هي دالة أولا على المعاني التي في النفس، والحروف

---

[1] الغزالي أبو حامد، معيار العلم في المنطق، شرحه: أحمد شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، (د.ت)، ص: 47-48 (بتصرف).

[2] عبد الله الغذامي،الثقافة التليفزيونية، ص:8،9.

[3] يوسف وغليسي، النقد الجزائري المعاصر من اللاسونية إلى الألسنية، إصدارات رابطة ابداع قسنطينة، الجزائر، 2002، ص:131.

التي تكتب دالة أولا على هذه الألفاظ. وكما أن الحروف المكتوبة، أعني الخط، ليس هو واحدا بعينه لجميع الأمم، كذلك الألفاظ التي يعبر بها عن المعاني ليست هي واحدة بعينها عند جميع الأمم، ولذلك كانت دلالة هاتين بتواطؤ، لا بالطبع، وأما المعاني التي في النفس فهي واحدة بعينها للجميع، كما أن الموجودات التي في النفس أمثلة لها ودالة عليها هي واحدة وموجودة بالطبع للجميع»[1] ومن خلال هذا القول نجد أن مصطلح العلامة عنده مرادف للرمز.

وهو مصطلح كانت ارهاصاته الأولى مع كل من فاردينان دي سوسير، وشارلز ساندرس بيرس من خلال الاهتمام بالعلامة اللغوية وغير اللغوية. والعلامة مشتقة من اللفظ الأجنبي"Signum" والتي تعني الإشارة أو الرمز، أو الإيماء والإيحاء...

وقد «درس سوسير العلامة اللغوية ووضع خواصها الأساسية ورأى أنها تندرج في منظومة أكبر هي العلامات بصفة عامة فإذا كانت الكلمة علامة على الفكر أو الشيء فإنها تقترب في ذلك من علامات أخرى سمعية وبصرية تدل على شيء آخر غير ذاتها وأن المستقبل يعد نشأة علم كبير لنظم العلامات المختلفة»[2] هذا وتعتبر العلامة من أهم المنطلقات التي بنيت على أساسها السيميولوجيا عنده.

[1] ابن رشد: أبو الوليد محمد بن أحمد،تلخيص كتاب أرسطو طاليس في العبارة، تح: محمد سليم سالم، الهيئة المصرية العامة للكتب، مصر، مطلعة دار الكتب، 1978، (د.ط)، ص:13/12..

[2] صلاح فضل،مناهج النقد المعاصر، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، مصر، ط1، 2002، ص:123

أما بيرس «فيؤسس السيميولوجيا بتحليله لأنواع العلامات المختلفة وتميزه بين مستوياتها المتعددة حيث يحدد الفروق بين الاشارات وهي المتجاورة في المكان مثل "السهم" الذي يبصره مشيرا إلى مكان معين ومثل حركة الاصبع عندما تشير إلى شيء أمامها باعتبار تلك الاشارات مجالا لأنواع خاصة من العلامة تقوم بين الدال والمدلول فيها علاقة التجاور المكاني وهي ذات طابع بصري في مجملها ثم يميز بعد ذلك نوعا آخر من العلامة وهو الأيقونة.»[1] والعلامات كثيرة ومتنوعة منها اللغوي وغير اللغوي، كالعلامة الاشارية Indexical Sign: وهي التي بينها وبين مدلولها تلازم مشهود مثل: دلالة الدخان على وجود النار.

والمرئي قسم من أقسام العلامة، فالعلامة قد تكون صوتية أو بصرية، فأما الصوتية فهي كل شيء يحدث ضجة أو نبرة أو صوتا. بينما المرئية فهي كل علامة اقترنت بالبصر والرؤية. وهي كثيرة ومتنوعة.

الأيقونة:

والمعلوم أن الأيقونة شكل من أشكال الصور إذ «تتمثل في الصورة الدالة على متصور مثل صورة العذراء في الطقوس المسيحية أو صورة سيارة في إشارات المرور أو غير ذلك مما تحدد طبيعة العلاقة بين الدال والمدلول فيه على أساس التشابه.»[2] وبالتالي فهي تحمل في طياتها دلالة أو علامة على ما تريد التعبير عنه «والأيقونة تشبه ما تشير إليه والعلاقة بينها حينئذ تخييلية فلن تستطيع فهم

[1] المرجع نفسه، ص:123

[2] صلاح فضل،مناهج النقد المعاصر، ص:134

العلامة الأيقونية ما لم تكن وعيت من قبل نظيرها المتشابه بها»[1] وبالتالي فالأيقونة مبنية على أساس النظير المتشابه. فهي «تشبه الموضوع الذي تمثله، وفي هذا الصدد يقول حنون مبارك: "إن الأيقونة صورة تستنسخ نموذجا" والصورة الفوتوغرافية مثال لهذا النوع من العلامات»[2] فلا يمكنك تفسير دال ما لم تكن قد مررت بشيء مماثل له.

والأيقون عند بيرس«علامة ذات طابع دلالي يجعل منها حاملة للدلالة حتى وإن غاب موضوعها مثال على ذلك خط بقلم الرصاص يمثل خطا هندسيا.»[3] والعلامات الأيقونية مختلفة ومتعددة: مثل الصور والرسوم البيانية والخرائط، والنماذج، والمجسمات وهي التي بينها وبين ما تدل عليه محاكاة أي هي تحاكي ما تشير إليه وقد تكون هذه المحاكاة عالية.

القرينة:

وهي العلامة التي تدل على وقوع الشيء فهي «تنسج علاقة مباشرة أو ملاصقة مع موضوعها. ومثالها الدخان الذي هو أمارة على وجود النار.»[4]، فالقرينة علامة تشير إلى الموضوع الذي تعبر عنه.

[1] المرجع نفسه،ص:135

[2] رضوان بلخيري، سيميولوجيا الصورة بين النظرية والتطبيق، ص:32.

[3] , Peirce C.S .Ecrits sur le signe. ; éd.seuil. paris. 1978.p:139

[4] رضوان بلخيري،سيميولوجيا الصورة بين النظرية والتطبيق، ص:32.

الرمز:

هو مصطلح يقصد به في معناه العام الإيماء والإشارة والإيحاء و«علامة العلامة حيث تنتج قصد النيابة عن علامة أخرى مرادفة لها.»[1]. ويعرفه ابراهيم فتحي بأنه «شيء يعتبر ممثلا لشيء آخر،.. فإن الرمز كلمة أو عبارة أو تعبير آخر، يمتلك مركبا من المعاني المترابطة ولهذا فهو يمتلك قيما تختلف عن قيم أي شيء يرمز إليه كائنا ما كان»[2] وهو كمصطلح سيميولوجي لساني «يتميز بأن علاقته تجعلنا نصل بين مدلول الكلمة ودليلها الخارجي. فالعلاقة في الرمز هي بين طرفي العلامة علاقة اعتباطية تتم بالصدفة وليست علاقة سببية وإن كان لها أن تكتسب بعد ذلك بأثر رجعي طبقا لكل ثقافة طابعا سببيا ملتحما»[3] وهو عند فيصل الأحمر بمعنى «علامة العلامة، أي العلامة التي تنتج قصد النيابة عن علامة أخرى مرادفة لها»[4] كما أنه «يحيل إلى موضوعه بفضل قانون أو أفكار عامة مشتركة. وتعد كل علامة تعاقدية (أو اصطلاحية) رمزا. والرمز –باعتباره علامة فرعية ثالثة لبعد الموضوع– نوعان؛ أحدهما مجرد (Abstrait)، وهو شكل منحل (Dégénéré) عن الرمز الذي

[1] دليلة مرسلي وآخرون، مدخل إلى سيميولوجيا (نص وصورة)، ترجمة: عبد الحميد بورايو، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ص:73.

[2] ابراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية، الناشرين المتحدين، تونس، (د.ت/د.ط)، ص:171.

[3] صلاح فضل،مناهج النقد المعاصر، ص:114

[4] فيصل الأحمر،معجم السيميائيات، الدار العربية للعلوم ، ناشرون، بيروت، ط1، 2010، ص:89.

ليس لموضوعه إلا طابع عام، والآخر متميز (Singulier)، وهو شكل آخر منحل عن الرمز الذي يكون موضوعه فردا موجودا، بحيث لا يعني هذا الموضوع إلا الطبائع التي يملكها هذا الفرد»[1]

ومنه يمكن الإشارة إلى الرمز في الشعر مثلا ويكون ذلك باستخدام لفظ معين يدل على ثقافة معينة. ومثال ذلك ما كان من محمود درويش في قصيدته "الأرض" :

"خديجة لا تغلقي الباب لاتدخلي في الغياب".

ولفظ خديجة هاهنا رمز على العروبة والإسلام.

الرمز أو العلامة الاصطلاحية Symbol وهي ما اتفق عليه مجموعة من الناس بناء على اصطلاح معين وليس بينها وبين ما تدل عليه أي محاكاة مثل: إشارات المرور والعلامات الموسيقية وكذلك الكلمات المفردة في أي لغة.

[1] رضوان بلخيري، سيميولوجيا الصورة بين النظرية والتطبيق، ص:32-33.

2 علاقة المرئي وما بعد الحداثة بالبلاغة البصرية والنقد المعاصر:

يعتبر الخطاب المرئي البصري من أبرز القضايا التي شغلت بال الدارسين واستقطبت فكرهم وجهدهم، فلقد قدمت حوله دراسات عديدة عبر اختلاف التخصصات، خاصة ما تعلق منها بالجانب الإعلامي، ومع الثورة التي نادى بها رواد ما بعد الحداثة أضحى من الضروري الحديث عن البلاغة البصرية والجمال المرئي، خاصة ما كان في الدرسين اللغوي والأدبي؛ فالنقد كما هو سائد قديم قدم الأدب، حتى أنه يمكننا القول أن النقد ولد معه، وهو «استعداد فطر عليه كل انسان، فكل شخص منا له تصورات وآراء متباينة يمكننا تصنيفها بين معجب ورافض ومحايد من خلال هاته الآراء والنوازغ الفطرية، بدأت ارهاصات النقد فأصبح كل إنتاج أدبي يتبعه نقد فوري وآلي»[1] والنقد كما هومعروف تمييز جيد العمل عن رديئه، وهو ملكة حبا الله به الإنسان ليعبر بها عن إعجابه أو استنفاره الشيء، بأسلوب جميل مقبول للتصريح بمواطن الجمال من القبح، ولرصد جودة العمل من خلال الإستحسان أو الإستهجان. ولأن فترة ما بعد الحداثة كانت بمثابة انتقال تصحيحي لأوضاع عاشها إنسان الحداثة وما قبلها، محاولا في ذلك التخلص منها باللجوء إلى حلول وعليه وجب القول: ما الجديد الذي قدمته فترة ما بعد الحداثة على الدرس المرئي البصري ببلاغته المرئية ونقده المعاصر؟

[1] بن عطوش عتاوية، التجربة النقدية الجزائرية المعاصرة 2000-2010، أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه، إشراف: د.حبيب مونسي، جامعة الجيلالي اليابس، سيدي بلعباس، الجزائر، 2015-2016، ص:18.

أ/بلاغة الصورة المرئية وما بعد الحداثة:

مع مطلع القرن العشرين أخذت اللغة البصرية تفرض نفسها على الساحة الأدبية والثقافية، هذه الأخيرة التي إهتمت بالصورة وبكل ماهو مرئي كونه يخدم الجانب البصري من جهة، ويهتم بالجانب اللوني والشكلي وما له من دلالات وإيحاءات ورموز لفك شفرات العمل منجهة أخرى.

كما عمد الاقتصاديون والمنتجون وأصحاب الحرف إلى إعتماد الصور في إشهاراتهم وإعلاناتهم وتسويقهم؛ لما لها من تأثير قوي وفعال وسيطرة بالغة في نفس المتلقي، فلقد وسعت من دائرة المشاركة الشعبية، فهي تخاطب جميع فئات المجتمع (الأمي والجاهل، المتعلم والمثقف). ولقد اعتبرت مرحلة الإهتمام بالصورة كرد فعل على ما كان من الكتابة والتدوين والمشافهة والسماع.

ولما كانت الحداثة ترتكز على العقل؛ فإن مبدأ مابعد الحداثة هو إثارة ثورة على العقل، فهي تستمد مرتكزاتها على رفض العقل والعلم، وقد قامت على مبدأ التشكيك، والتقويض والهدم، ورفض المركزية والمرجعية (لايمكن الرجوع إلى الأصل مع استحالة تحديد المعنى والإتيان بمعنى حسب رأي المتلقي وتفكيره، فالنص لايملك معنى واحدا، ولا حقيقة واحدة، وإنما هي معان متشظية مع غياب المنطق) ومن سمات النصوص مابعد الحداثية تشتيت المعنى، التشظي، المعاني المنثورة، فالنص يمتلك عددا لانهائيا من المعاني، واللغة لاتقوم بالوظائف المتعارف عليها، مع وجود اللاانسجام والتناقض وتغليب الصورة على الكلام.

وعليه يمكن القول أن مرحلة مابعد الحداثة هي بمثابة انتقال تصحيحي لأوضاع عاشها وعانى منها الإنسان في مرحلة الحداثة وحاول التخلص من مشاكله باللجوء إلى حلول كانت في حقيقة الأمر ردود فعل إنفعالية لمشاكل الحداثة على مستوى النقد مابعد الحداثي، ظهرت نظريات ومناهج نقدية تشكك في وجود معنى ثابت للنص، فلقد بدأت "إرهاصات ثقافة مابعد الحداثة في العالم الغربي كإنعكاس مجتمعي من نقطة الوعي بمشكلات الحداثة،، وعدم مقدرتها على مسايرة الواقع بشروطه الجديدة، اقتصاديا وسياسيا واجتماعيا. والحال لا بد أن نقرأ مابعد الحداثة في ضوء مبررات ولادتها في أرضها الأم بوصفها إنعكاسا لهذه الشروط الجديدة (الاقتصادية والسياسية والاجتماعية) في المجتمعات الغربية، وهو مايكرس خصوصية الظاهرة بحكم نشأتها في الغرب تحديدا."[1]

وكما هو معلوم أن مفهوم الحداثة وما بعد الحداثة عند الغرب قد مس جميع مناحي الحياة، وحدود الفكر "فالحداثة سؤال هوية تنجز زمنها الذاتي والمستقل أو يمكن أن تنجزه في أثناء تفاعلها الإيجابي، والملهم مع زمن العالم الحديث، بالقدر الذي تنتمي فيه إلى أصول عبرت عن تاريخ جماعة قومية وتعبر عنها[2] " وهناك من اعتبرها "حركة فكرية خرجت على جمود سنوات العصور الوسطى الطويلة"[3] فلقد كانت بمثابة المرحلة الجذرية التي أحدثت ثورة على جميع مناحي الحياة. ولم يسلم الأدب بصفة عامة والنقد بصفة خاصة منها.

---

[1] بدر الدين مصطفى، دروب مابعد الحداثة، مؤسسة هنداوي سي آي سي، المملكة المتحدة، 2018 ، ص: 11

[2] ص ، 1996 دط، دمشق، العرب، الكتاب اتحاد منشورات هوية، كسؤال الحداثة خضر، مصطفى

[3] 1، ط العربية، بيروت، الوحدة دراسات مركز شيا، محمد :تر الثقافي، التغيير أصول في بحث الحداثة، بعد ما حالة هارفي، ديفيد 2005، ص:418.

وبالحديث عن مرحلتي الحداثة ومابعد الحداثة يمكن التمييز بين مرحلتين أساسيتين من مراحل تطور الصورة المرئية، فالصورة في مرحلة الحداثة كانت تعبر عن موضوع واحد، فلقد كانت علاقة هوية بين الصورة والخبر، وبين ما تجسده الصورة في الواقع الفعلي، فلقد كانت الصورة مرتبطة أيما ارتباط بالسياق والظروف التاريخية والإجتماعية والسياسية والإقتصادية...وغيرها من السياقات الأخرى. أما الصورة في مرحلة مابعد الحداثية فقد إمتازت بخصائص وسمات من بينها أن الصورة أصبحت متشظية،فهي لا ترتبط بواقعة أو حدث محدد، إذ إنها تمتلك قدرة ذاتية دون الإرتباط بموضوع أو سياق معين، إنها أشبه بالهوامات والسيمولاكرا في الفلسفة الأفلاطونية، وهي النسخ المزيفة الشريدة التي لاترتبط بأي أصل لكنها تمتلك قوة الأصل على حد ما ذهب إليه أفلاطون. بل ربما تفوق الواقع نفسه من حيث قدرتها على الفعل والتأثير. كما تحولت الصورة من كونها محاولة من محاكاة الواقع إلى نموذج يحاول الواقع محاكاته، فلقد أصبح الواقع صورة شاحبة من الصورة، كما فقدت الصورة ما بعد الحداثية المعنى عندما إختطفتها الرأسمالية لإستحدامها كدالة عن المكانة.[1]

وكخلاصة يمكن القول أن الحداثة في حد ذاتها كانت بمثابة ثورة على أحداث العصور الوسطى وأن مرحلة أحدثت هي الأخرى ثورة ضد الحداثة وما سبقها إذ إنها حركة فكرية ترتكز على رفض العقل وتقوم على مبدأ التفكيك والتغيير والتقويض والهدم. شأنها في ذلك شأن الدراسات البصرية المرئية التي إنطلقت من مبدأ أن لغة الكلام والكلمة والمشافهة والسماع خلقت حاجزا ثقافيا وتمايزا بين طبقات المجتمع (من يعرف القراءة ومن لايعرف القراءة). وجعلت بذلك الصورة المرئية في

[1] ينظر: بدر الدين مصطفى أحمد، سلطوية الصورة المرئية،ص:3،4.

متناول كل فئات المجتمع، كل يراها وفق مكتسباته ومنظوراته، فلم تعد المعاني حكرا على فئة دون الأخرى.

ب/ما بعد الحداثة والنقد المعاصر.

تأثر النقد بمفرزات الأحداث الفلسفية والسياسية والاجتماعية والاقتصادية، ما جعله يمر بمحطات مختلفة خلال نشأته، من خلال استحداث جملة من التغيرات والتطورات التي واكبت التقدم العلمي ومستجدات الثقافة، وذلك من خلال اعتماد المناهج وتطبيقها، والخطاب النقدي كما هو معروف يرتكز على وجود عمل أدبي (نص) بالضرورة، وهو ما يتطلب وجود باث (كاتب) ومستقبل (قارئ).

والمعلوم أن المناهج النقدية قُسِّمت حسب حقبتها الزمنية على ثلاث فترات (ماقبل الحداثة / الحداثة/ مابعد الحداثة). ففي فترة ما قبل الحداثة سادت المناهج السياقية (كالمنهج التاريخي، النفسي، الاجتماعي...) التي ركزت على المؤلف وظروفه وسياقاته. فالنص لا يخرج عن كونه فكرة للكاتب وإبداعا منه، ونتاجا عن محيطه وبيئته، وتسعى المناهج السياقية "إلى إعادة إنتاج دلالة العالم النصي مظهرة حركة النشاط اللغوي المؤسس على تفاعل تحتكم إليه العناصر اللغوية في تراسلها المرجعي، ويقام تحليل الأفق الاجتماعي للنص على تنظيم أشكال المتخيل الذهني بما يكشف العالم المرجعي المسؤول عن النسق الثقافي الذي يعتمد عليه النص، وتكشف هذه المناهج عما وراءه، إذ تكشف هذه المناهج عما وراء الأنساق من رؤى سوسيولوجية تتصل بحياة المؤلف والظروف الاجتماعية التي

يحتكم إليها النص في تشكيله."[1] وعليه يمكن القول أنها منحت للمبدع فرصة عظيمة من خلال منحه الأولوية القصوى في المثلث الخطابي. كما امتاز الخطاب النقدي أنذاك بالذوقية والانطباعية والذاتية. وهي قراءة نقدية سطحية للنص خارج حدوده وأطره الداخلية.

والنقد في معناه الواسع عند بتول قاسم «حديث عن الأدب يتضمن الوصف والتحليل والتفسير وتقويم الأعمال الأدبية فضلا عن مناقشة مبادئ ونظرية وجماليات الأدب»[2] ونحن في هذا المقام بصدد الحديث عن النقد المعاصر الذي ارتبط بعلوم عربية وغربية شتى أشهرها الدرس السيميائي الذي كان له الأثر الكبير فيه. فقد حظيت قضية "علاقة الدرس السيميائي بالنقد المعاصر" باهتمام كبير من لدن اللغويين والنقاد. حتى أنها أصبحت حديث الساعة في الدرس اللغوي لما لها من وقع كبير في سبيل تقدمه والنهوض به.

ومن بين أبرز القضايا التي شكلت حيزا كبيرا في هاته الدراسة قضية الصورة المرئية على اعتبارها حديث العصر، فلقد شغلت هذه الأخيرة فكر العلماء واللغويين، لتصبح محط أنظارهم بدون منازع، فدرسوا شكل النص قبل فحواه، وعالجوا غلاف الكتاب قبل لبه وجوهره، وحللوا عنوان النص واختصوا بدراسة عتباته قبل تحليل النص في حد ذاته. ليخلق لنا مصطلحا جديدا يسمى "بالنص الموازي" هذا الأخير الذي يهتم بشكل النص و«بالعنونة وفضاء الكتابة، وأدوات التحبير والترقيش،

[1] عبد الله خضر حمد، مناهج النقد الأدبي السياقية والنسقية، دار القلم، بيروت، لبنان، (د.ط/د.ت)،ص:17.

[2] بتول قاسم ناصر، محاضرات في النقد الأدبي، مركز الشهيدين الصدرين للدراسات والبحوث، (د.م/د.ت/د.ط) ص:04

وكيفية التصدير، والتقديم والتختيم»[1] وهي عادة أشياء يتم اختارها آخرا، ويمكن استنتاجها واستنباطها من خلال السياق والمضمون.

والمعلوم أن مفهوم ما بعد الحداثة ارتبط بِتِلكُم الحركة الفكرية المغايرة لما هو موجود، فهي ثورة على الماضي بما في ذلك الحداثة وما قبلها، وقد أحدثت انقلابا جذريا على المفاهيم والأنماطالسائدة، فالطبيعة الآلية للزمن بدورها ترفض الثبات والاستقرار وتنشد التغيير غالبا، وقد كان للأفكار الفلسفية الباع الأكبر في هذه التغييرات، وعلى الرغم من صعوبة ضبط المفهوم فهناك من يرى أنها نظرية أو حركة يمكن أن تستوعب أي شيء وكل شيء، وهو مفهوم واسع ومفتوح على كل الاحتمالات ولا يشبع حاجتنا للفهم، فيبقى تعريفا غير محدد[2] وهو ذات الرأي الذي جاء به "نبيل راغب" حيث يرى أن "النظريات الأدبية لم تشهد مصطلحا مراوغا، وهلاميا مثل مصطلح ما بعد الحداثة، وهو برأيه مصطلح غير مستقر مفهوميا وغامض، حيث كلما زادت الدراسات والتحليلات، والتفسيرات له ازداد غموضا وتشعبا عبر مناقشات وجدليات مختلفة ومسهبة وتجاوزا ما بين فروع المعرفة المختلفة، وإقبالا من النقاد والباحثين للاستشهاد به واستخدامه، للتعبير عن طوفان من الأشياء، والتوجهات، والتيارات المفاجئة المتنافرة"[3] فمصطلح مابعد الحداثة يمكن اعتباره مصطلحا فلسفيا زئبقيا، وهو الرأي الذي جا به عبد الوهاب المسيري إذ يقرن هذا المصطلح "بما بعد البنيوية مرة، ومرة أخرى

[1] الصولي أبو بكر محمد بن يحي، أدب الكاتب، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (د.ط/د.ت)، ص:260

[2] ينظر: فتيحة بولعرابي، النقد العربي وإشكالية القراءة كتاب نظريات القراءة في النقد المعاصر حبيب مونسي أنموذجا، أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه، إشراف: د.جمال حضري، جامعة محمد بوضياف، المسيلة، الجزائر، 2018-2019، ص:76-77

[3] نوبا، دار الأدبية، النظريات موسوعة راغب، نبيل مصر،ط1،2003، ص:521.

بالتفكيكية ويرى أنهما مترادفان في المعنى والرابط بينهما هي تلك الفلسفة الجديدة التي تسعى حسبه لتفكيك الإنسان، ويضيف أن مفهوم ما بعد الحداثة في العمران ليس هو ذاته في مجال النقد الأدبي، حيث يذكر أن التفكيكية هي منهج لدراسة النصوص رغم أن رائدها دريدا ينفي كونها منهجا بمعنى الكلمة، وربما ينم هذا عن عدم استقرار المعنى وفهم الناقد لحد الساعة"[1]، وقد شملت ما بعد الحداثةالأدب والنقد على حد السواء، حيث اختلف نمط الدراسات عما كان عليه في عصر البنيوية، كما ظهرت التفكيكة التي جاءت كرد فعل عليها والتي تقوم على أساس الهدم والتفكيك وإعادة البناء والتركيب. ولتتضح الصورة أكثر، وجب استعراض أهم الأسس التي قامت عليها حركة مابعد الحداثة في القراءة النقدية.

[1] المرجع السابق: ص:78.

ثالثا: الكائن والممكن:

لو نظرنا حولنا في عالمنا الحقيقي لوجدنا جميع ما يحيط بنا عبارة عن كائنات: الناس، الحيوانات، النباتات، السيارات، الطائرات، البنايات،.. وغيرها. هذا هو معنى كلمة كائن، ومن الممكن أن نطلق نفس المصطلح على أي ممثل لأي فئة، كأن نطلقه مثلاً على الطاووس لأنه يمثل أحد الطيور... وهكذا. .ويمكننا تصنيف الكائنات إلى صنفين:

*كائنات نشطة حية: والتي تشمل كل شيء أو كائن يصدر عنه نشاط أو حركة أو فعل. وهي كائنات فعالة لها دور في البيئة والطبيعة. ونمثل لها: بالإنسان والحيوان والنبات بصفة خاصة باعتبارها كائنات حية نشطة تنمو وتتغير وتتطور شيئا فشيئا. وفي ذلك قوله عز وجل:﴿ وجعلنا من الماء كل شيء حي﴾ [الأنبياء:30.]

*كائنات غير نشطة غير حية: وهي التي لا نلاحظ لها نشاط أو حركة أو وقع أينما وجدت كالجدار مثلا.

مفهوم الكائن والممكن:

لقد تعدّدت تعاريف مادة [ك.ا.ن] ومشتقاتها في المعاجم العربية قديما وحديثا. مما ولّد لنا معان مختلفة ومتباينة، فمصطلح كان بصيغة الماضي يشير إلى حالة أو حدث حدث في السابق وهي بصيغة المضارع تدل على ما هو آت ومنه أيضا كائِن :فاعل من كان والجمع : كائِنات، والمؤنث: كائِنة، والجمع للمؤنث كائِنات وكوائن، كائِن موجود، كانَ يَكُون، كُنْ، كَوْنًا وكِيانًا وكَيْنُونَةً، فهو كائن كان الأمر: صَارَ، حَدَثَ، وجد، كان الله ولا شيء معه: ثبَت ودام، وكان هنا مُكتفية بالاسم، لذا فهي تامّة. كائن حادث. كائن: موجود. الإنسان كائن حي: مَوْجُودٌ حي. ومنه اللغة كائن حي: أي لها وجود مثل وجود كل الموجودات الحية تنمو وتتطور. المحل التجاري كائن في آخر الشارع : مكانه موجود[1]

وخلاصة القول أن معنى كلمة كائن تشير إلى أي كائن حي أو غير حي مثل الإنسان أو السيارة. أما الممكن فهو الشيء المتصور المتخيل عن طريق الذهن وهو المتوقع الذي قد يحدث وهو ما يقتضي لذاته أن لا يقتضي شيئاً من الوجود والعدم، كالعالم.

[1] ينظر: رينهارت الدوزي، تكملة المعاجم العربية، ص:345

والفرق بين الكائن والممكن يكمن في أن الأول يرى بالعين المجردة فهو مرئي موجود بالفعل لا بالقوة. أما الممكن فهو ذلك الشيء الخفي الذي لا تراه العين المجردة وإنما يتخيله العقل البشري. ونحن حينما نقرأ أي عمل أدبي نجد أن هذا الأخير هو الكائن أي أن النص المتاح أمامنا موجود إلا أن المعنى فيه يبقى دائما في خانة الممكن نتيجة اختلاف الرؤى بين قارئ وآخر.

ب/الكائن والممكن في حدود الدراسة:

يتلخص موضوع عملنا هذا حول قراءة الكائن والممكن من خلال الوقوف عند بلاغة المرئي في واجهات بعض المؤلفات النقدية المعاصرة، والتي من خلالها نسعى إلى إبراز فاعلية القراءة المرئية ودورها في استخراج ما هو غائر في الأعمال الأدبية من خلال ثنائية الكائن والممكن.

فالكائن في القراءة النقدية المعاصرة يتمثل في مقاربة النص من زاوية واحدة وبالحاسة الواحدة وهو ما يعرف بالثابت بينما الممكن فهو أن نقاربه من عدة زوايا مختلفة ومتباينة وبأكثر من حاسة، تختلف باختلاف شكل القراءة وزمنها وهو ما يعرف بالمتحول الذي لا قيود ولا حدود له.

إذ يهتم الكائن في قراءة العمل الأدبي بشكل اللغة بصفة خاصة. بينما يقف الممكن على تداعيات المعنى محاولا خلق معان جديدة ومستحدثة في سبيل الحفاظ عليه من الموت والاندثار . فالنص الذي يكون منفتحا على نفسه صالحا للقراءة والفهم من الوهلة الأولى نص محكوم عليه بالموت والفقد والاضمحلال. وبالتالي ينبغي على النص أن يثبت وجوده من خلال خلق معان شتى تهدف إلى استخراج ممكناته فهو نص منغلق على ذاته يوحي لقارئه بأنه شارف على الوصول إلى المعنى ليجد نفسه فيما بعد قد دخل في دوامة جديدة من المعاني والقراءات المؤجلة وهو ما يصطلح عليه بالممكن.

أما الكائن فيه ما كان ظاهرا مرئيا للعيان يهتم بشكل اللغة وبمظهرها الخاجي وهو ما يعرف بالموجود الحاضر. بيد أن الممكن يشتغل على المؤجل والغائب معتمدا في ذلك أبعادا شتى كالبعد التأويلي والتداولي والبراغماتي وحتى فلسفة اللغة.

والكائن في القراءة هو العمل الأدبي في حد ذاته، أو ألفاظ النص المتناثرة في ثنايا الدفتر الذي بين أيدينا، وهو ما تقوله الأسطر(السواد)، أما الممكن فهو ما لم تقله الأسطر وإنما هو ما يسمى بقراءة ما بين الأسطر، قراءة أفكار الكاتب وما لم يقله وما يريد أن يقوله، فالممكن هو إخراج ذلك المعنى المكنون فهو لا يرضى بما هو موجود فحسب، وإنما يتخطاه إلى اللامرئي. إنه عالم القراءة الإفتراضية.

لقد خلق لنا الممكن نصا أدبيا من نوع آخر، يهتم بالعتبة وبالنص الموازي وبالعنوان اهتمامه بالمضمون والمعنى. فلشكل الغلاف وللونه دلالة، ولنوع الخط وطريقته ونمطه معنى خاص لا يمكن أن نستشفه إلا من خلال الوقوف عليها والتمعن فيها.

وإن اعتبرنا أن الكائن هو الدال والممكن هو المدلول، يصبح الدال حينها هو «الترجمة الصوتية لتصور ما، والمدلول هو المستشار الذهني لهذا الدال ومن هنا تتضح وحدتهما البنائية العميقة في الرمز اللغوي، وكان سوسير يقول عن اللغة إن من الممكن مقارنتها بالورقة، فإحدى صفحاتها هي الفكر والصفحة الأخرى هي الصوت، وكما أننا لا نستطيع أن نعزل في اللغة بين الصوت والفكر، وإنما نجري نوعا من التجريد البحت للعنصرين النفسي والصوتي، وما يقوله ينطبق في الدرجة الأولى

على الرمز اللغوي، ويمكن أن نفهم على ضوئه الجانب الاعتباطي في اللغة، فهو ليس الرمز في حد ذاته وإنما انطباقه على هذا العنصر أو ذاك من الواقع»[1] وبالتالي يمكن القول أن علاقة الكائن بالممكن مضاهية لعلاقة الدال بالمدلول ولا مجال للحديث عن طرف دون الآخر . حتى يتسنى الفهم الدقيق لكليهما معا.

[1] صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة مصر، ط1، 1998، ص:31.

الفصل الأول:
بين النقد
والسيمياء

الفصل الأول: بين النقد والسيمياء

يتوخى هذا الفصل الوقوف على قضية من أبرز القضايا المعاصرة ألا وهي الحديث عن علاقة النقد بالسيمياء، فلقد عُرف النقد منذ آلاف السنين، بل لقد كان متآزرا دائما للأدب يتطور بتطوره وينموا بنموه، ويكأنه صديق حميم. والمعلوم أن النقد سالفا كان مقترنا بما تجود به قرائح الشعراء والكتاب، وقد امتاز بكونه شفهيا سمعيا، والأمثلة على ذلك عديدة ومتنوعة أوردها جل المؤلفين في كتبهم النقدية والبلاغية التراثية والحداثية.

كما وُصف النقد حينها بالنقد الارتجالي الشفهي الذاتي الإنطباعي. ومع مرور الزمن أخذت الحياة تزدهر وتتطور، والعلوم تتقدم شيئا فشيئا، والحضارات تتمازج وتختلط مما خلق ما يعرف باللحن وهو السبب الرئيسي للانتقال من مرحلة المشافهة إلى مرحلة التدوين والتأليف. حيث جمع العرب وقتئذ علومهم، معارفهم، أخبارهم وأنسابهم،... وقاموا بتدوينها خوفا عليها من الضياع والانفلات. وهي أولى خطوات تسلل الجانب المرئي إلى النقد الأدبي. فكلُ ما يُكتب حتما سيكون مرئيا قابلا للقراءة ولن يتأتى لنا ذلك إلا بحضور العين الرائية. وتعتبر هذه المرحلة بمثابة الحركة الجوهرية في مجال تقدم النقد.

ومع بزوغ شمس الدرس السيميائي الحديث أخذ النقاد العرب يتهافتون نحوه، مستغلين في ذلك معطياتهم النقدية والتي قاموا بتفعيلها على السيميولوجيا، حتى ظهر لنا ما يعرف اليوم بالمنهج النقدي السيميائي المعاصر. والذي يشتغل بصفة خاصة على الجانب الشكلي للعمل الأدبي، دون ما

إهمال للمضمون أو انتقاص منه. وهو ما أعاد إلى الواجهة ثنائية الشكل والمضمون التي شغلت عديد العلماء واللغويين والنقاد سابقا، ولا تزال تشغلهم.

المبحث الأول: النقد من شعرية الإلقاء إلى جمالية التصوير المرئي:

اقترن النقد الأدبي القديم اقترانا مباشرا بفعل السمع والمشافهة، نتيجة ماكان يعقده العرب وقتئذ من أسواق شعرية، يلقي فيها كل شاعر قصيدته، والمعروف عنهم أنهم كانوا يلقونها على أحد كبار الشعراء عندهم أمثال: النابغة الذبياني... ويحتكمون إليهم بغية تصويب هفواتهم، أو المقارنة بينهم، من خلال العبارة التي اشتهرت أنذاك: "فلان أشعر من فلان". ومع مرور الزمن بدأت العربية تضيع من الألسن بسبب امتزاج الحضارات وهو ما خلق خلطا وتداخلا فيها. ليضطروا بعدها مباشرة إلى اعتماد القلم كسلاح لتدوين نقدهم خوفا عليه من الضياع. وهكذا شيئا فشيئا أخذ النقد يتقدم حتى وصل إلى مرحلة الصورة المرئية. والتي أضحت حديث الساعة. فلا غرو أننا نعيش اليوم في زمنها وفي عصرها بامتياز. فلقد اجتاحت جل مناحي الحياة دون اعتبار لأي قيود أو حدود قد توقفها. وفي هذا كله يكون النقد قد انتقل من شعرية الإلقاء والمشافهة والسماع إلى عصر الصورة المرئية والعتبات النصية بجمالياتها وأشكالها وتناسق ألوانها.

المطلب الأول: النقد العربي في عصر المشافهة:

حظي اليونانيون بشرف الأسبقية في معظم العلوم كالرياضيات والفلسفة والعلوم اللغوية، فقد كانت ارهاصات جل المعارف الانسانية على أيديهم، وعلى غرارها النقد إذ إنهم كانوا سباقين في وضع أصوله وقواعده، فقد ظهر عندهم وارتقى برقي شعرهم ونثرهم مواكبا بذلك التطور الحاصل عندهم في التفكير والمعرفة. ومع امتزاج الحضارات واختلاطها بدأ في الانتشار. إلى أن وصل عند العرب الذين عرفوا بفصاحة لغتهم وسلامة سليقتهم.

فلا يخفى على دارس العربية أن اللغة سالفا كانت على السليقة دون ما تصنع أو تكلف؛ فقد كان العرب أنذاك يتداولونها بينهم بكل أريحية.حتى أنهم كانوا يعقدون لها أسواقا يلقي فيها الشعراء قصائدهم ارتجالا وشفاهة. مما جعل اللغويين يصنفون الشعراء على طبقات حسب ما جادت به قرائحهم. فبرز فيهم فطاحل الشعر وزعماؤه الذين بقيت قصائدهم محفورة في تاريخ الأدب إلى يومنا هذا. وذلك من خلال التمييز بينهم بعبارة " فلان أشعر من فلان" ولعل أشهر ما لوحظ على نقدمهم أنه كان ذاتيا بعض الشيء، لا يستند إلى مقومات موضوعية هذا من جهة. ومن جهة أخرى كان يميل كل الميل باتجاه البلاغة وقضايا البيان؛ من حيث جودة الأسلوب ودقته من عدمه. وفيما يلي سنذكر أهم ما ميز الشعر ونقاده في تلكم الفترة.

النقد في ظل ثقافة المشافهة والسماع:

قبل الحديث عن نشأة النقد العربي نمر بإيجاز على نشأة النقد عند من سبقوهم حيث إنه ارتبط قديما باليونان ارتباطا وثيقا، إذ إنهم كانوا سباقين في إظهار صورته بشكل من الرقي، موافقا في ذلك رقي شعرهم ونثرهم. فقد كان لهم الفضل في إرساء قواعده وتبيان أسسه وأصوله ولهم في ذلك باع طويل. كما اتسمت حضارتهم آنذاك بترف عقلي وعمق في التفكير أهَّلها لتكون السبَّاقة في معظم المعارف والعلوم، إلا أن النقد عندهم في البداية كان ساذجا ثم أخذ يتعقد شيئا فشيئا حتى وصل إلى شكله النهائي مع أرسطو ولعل أولى بوادره تمثلت في ذلك الجهد الخصب الذي كان يبذله الشعراء القدامى في أناشيدهم وملاحمهم في أثناء عصر البطولة والأساطير؛ إذ إنهم كانوا يسعون جاهدين في سبيل تجويد الألفاظ ومناسبتها لأوزان أشعارهم ولسرد قصصهم. ورغم كل ذلك الإتقان والبراعة التي امتازت بها أشعارهم والكمال التي وصلت إليه ملاحمهم إلا أن النقد عندهم كان ضربا إنشائيا يتضمنه إنشاء الشعر. ومع أواخر القرن السادس للميلاد أخذ الشعر اليوناني يرقى ويتطور رقيا واسعا ساهم بشكل كبير في ظهور أنواع شتى من الأشعار كالشعر التمثيلي على سبيل التمثيل لا الحصر. والتي بدورها ساهمت بشكل كبير في نشأة النقد وتثبيت أصوله[1].

ومع مرور الزمن بدأ النقد في المضي قدما حتى وصل إلى الرومان الذين تأثر لغويوهم وشعراؤهم أيما تأثر بمؤلفه " ريطوريقا " والذي حاول من خلاله أن يقنن للخطابة مقسما إياه الى ثلاثة كتب كبيرة؛ شغل الكتاب الأول فيه بالحديث عن تعريف الخطابة وأنواعها، . وشغل الثاني

[1] ينظر: شوقي ضيف، في النقد الأدبي، دار المعارف، مصر، ط8/(د.ت.)، ص:09،10

بالحديث عن عواطف السامعين وانفعالاتهم، أما الثالث فشغله بالعبارة وخصائصها وتأليف الخطبة وترتيب أجزائها[1].

وبالرغم من القوة الرومانية في المجال السياسي واحتلالها لليونان إلا أنها في الجانب الفكري واللغوي أخذت عنهم حيث سيطرت الصبغة اليونانية على الحياة الرومانية حتى أنه قيل : «معروف أنهم لم يكونوا يتصورون الأدب إلا كما رأوه في النماذج اليونانية وهم كذلك لم يكونوا يتصورون النقد إلا كما رأوه عند أرسطو، فهم تلامذة اليونان وإذ كانوا قد قهروهم حربيا فإن اليونان قهروهم عقليا وفنيا، ولذلك كان يقال منذ أوغسطوس إن روما فتحت أثينا سياسيا بينما فتحتها أثينا ثقافيا.وقد كتبوا اقدم مؤلفاتهم باليونانية»[2]، ومع مرور الوقت بدأ لغويوهم وأدباؤهم في التأليف في الخطابة والأدب لكن على حدود ما خلفه أرسطو وأسلافه دون إضافة الجديد .ولعل أشهر مؤلف خلفوه في النقد كتاب "السمو" للونجينوس .والذي اتبع فيه هو أيضا نماذج أرسطو اليونانية وطبقها على نماذج رومانية معتبرا في ذلك أن الفرق بين الأدبيين لم يكن واسعا .

لما كان النقد يوناني النشأة كان حريا بنا أن نمر على نشأته عندهم قبل حوض غمار نشأته عند العرب الذين هم أيضا نبغوا فيه ومكتباتهم الثرية ومؤلفاتهم العديدة في ذلك تغني أي باحث في هذا المجال.

[1] ينظر: شوقي ضيف، في النقد الأدبي ص:25،26

[2] المرجع نفسه، ص:28.

إذ إن الأدب العربي مر عبر مجموعة من العصور، ازدهر فيها وتطور حسب البيئة والزمن، فقد كان الشعراء والكتاب يتبارزون بالقلم في سبيل تجويد أعمالهم، وتحسينها، والخروج بها إلى المتلقين في أبهى صورة من حيث جمال اللفظ ودقة المعنى. وما وصلنا عنهم أكبر دليل على ذلك فقد بلغ الشعر في العصر الجاهلي مراتب عليا في مجاله، وامتاز ببلاغة عظمى، ودقة في التعبير، وجمال في التصوير، وإصابة في المعنى، وروعة في الأسلوب. ورغم كل ذلك إلا أن النقد امتاز في هذا العصر بالسذاجة والفطرية؛ معتمدين في ذلك على أحاسيسهم وأذواقهم فكان بذلك نقدا يرجع إلى ذات الناقد ولا يعتمد على معايير موضوعية جادة في ذلك. ولعل أول ما بدأ مصطلح " النقد " في الظهور كان مع الصيارفة الذين كانوا يميزون من خلاله الدراهم جيدها عن رديئها وصحيحها عن زائفها. وقد أخذ هذا المصطلح من مجال المعاملات التجارية إلى المجال الأدبي على سبيل الاستعارة. وقد عرف هذا المصطلح أيضا بمعنى النقض والاعتراض؛ والنقض هاهنا بمعنى تمييز شاعر عن آخر والاعتراض عما رآه الناقد مخطئا والوقوف في صف من رآه مصيبا. وهو أيضا بمعنى التمييز بين الحسن الجميل والسيء القبيح. ومن هنا يتحتم على الناقد إيجاد سبل ومعايير تكشف عما يكمن في النص من معايير الجمال والإبداع.

ولقد نشأ النقد في بيئات مختلفة وتأثر بعوامل عديدة سنورد فيما يأتي ما تعلق منها بالنقد الشفهي؛ وذلك لأن مقامنا هذا لا يقتضي الإطالة في هذا الشأن، وإنما سنمر عليها بإيجاز واختصار.

إن النقد العربي قديما لم يعرف على ما هو عليه اليوم على أنه علم متفرد بذاته قائم على أسس ومعايير ومبادئ وشروط، وتندرج تحته جملة من القضايا والخصائص. إذ إنه كان يأتي على السليقة والجبلة، حتى أن المبدع نفسه مباشرة ما إن ينتهي من نظم قوله حتى تنهال عليه الأفكار النقدية؛ فيقدم ويؤخر ويحذف حينا ويضيف أحيانا أخرى. وقد أطلق المتأخرون على هذا النوع من النقد "بالنقد الفطري" إذ إنه يعتمد على ذات الشاعر وذوقه في النقد دون أن يقوم هذا الأخير على أسس ومبادئ معروفة.كما امتاز النقد في هذا العصر بعامل التأثير فمتى ما استحسن الناقد عملا كان بالضرورة حسنا جميلا فيه مافيه من صفات التألق والجمال والإبداع؛ على حسب ذوقه الخاص دون اللجوء إلى عوامل أخرى موضوعية قد تساهم بشكل كبير في النهوض بالأدب العربي عامة والرفع من شأنه.

ولما كان للشعر بصفة خاصة مكانة في قلوب الجاهلين كانوا يعقدون له المجالس والأسواق[1]. حتى يتسنى لهم المفاضلة بين الشعراء والسماع لبعضهم البعض مما جعل النقد وقتئذ يأخذ صبغة الآنية بفعل أحكام وصفت بالجزئية على القصائد الطوال. من خلال نقدهم للشاعر على تقديم أو تأخير، حذف أو ذكر، مبالغة أو استزادة في وصف شيء ما وأمثلة ذلك كثيرة لعل أكثرها تداولا في كتب النقد: «ما روي عن أبي عبيدة قال: مر المسيب بن علس بمجلس بني قيس ثعلبة فاستنشدوه، فأنشدهم:

[1] أهم الأسواق التي كانت تعقد أنذاك: سوق عكاظ حيث كان يجتمع فيه كبار الشعراء لإلقاء أشعارهم، وهو من الأسواق السياسية التي لجأ إليها حتى الخطباء لإلقاء خطبهم وفيه علقت المعلقات السبع الطوال المعروفة بفصاحتها وكانت تقصده قبائل شتى من العرب.

أَلَا أَنْعِمْ صَبَاحًا أَيُّهَا الرُّبْعُ وَاسْلَمِ نُحَيِّيكَ عَنْ شحط وإِنْ لمْ تَكَلَمِ[1]

فلما بلغ قوله:

وَقَد أَتَنَاسَى الهَمَّ عِنْدَ احْتِضَارِهِ بِنَاجٍ عَلَيْه الصَّيْعَرِيَّة مِكْــدَم[2]

فقال طرفة –وهو صبي يلعب مع الصبيان–«استنوق الجمل"»[3] والصيعرية صفة في عنق أنثى الجمل –الناقة– غير موجودة لدى الجمل .وقد تفطن إليها طرفة بن العبد[4] رغم صغر سنه بفعل حسه اللغوي المرهف. فلقد كانت اللغة آنذاك على السليقة تنشأ مع العربي منذ صغره. ليعده بعد ذلك الكتاب واللغويون والنقاد أصغر ناقد حينئذ بعدما صوب للمسيب خطأه اللغوي هذا والمتمثل في وضع اللفظ في غير معناه الأصلي.

ومن الأمثلة التي أوردها المرزباني أيضا نجد ما «روي عن الأعشى حين أنشد قيس بن معد يكرب أحد أشراف اليمن شعرا في مدحه جاء فيه:

[1] المسيب بن علس بن مالك بن عمرو، ديوان المسيب، جمع وتح: عبد الرحمن محمد الوصيفي، مكتبة الآداب، القاهرة مصر، ط1،2003، ص:127

[2] المرجع نفسه، ص:127

الموشح مآخذ العلماء على الشعراء في عدة أنواع من صناعة الشعر، المرزباني، تح: محمد علي البجاوي، دار نهضة مصر، (د.ط/د.ت) ص: 93. [3]

[4] هو طرفة بن العبد بن سفيان، عده ابن سلام من شعراء الطبقة الرابعة في الجاهلية، وكان أحدث الشعراء سنا وأقلهم عمرا. قتل وهو ابن العشرين سنة، ويقال له بن العشرية، وهو من أصحاب المعلقات. (نقلا عن الموشح للمرزباني، ص:64)

ونُبِّئْتُ قَيْسًا وَلم ابله وقَدْ زَعَمُوا سَادَ أَهْلُ اليَمَن[1]

فعابه قيسا لما شاب معناه ولم ينفعه لإصلاحه البيت بقوله:

وَنُبِّئْتُ قَيْسا ولمْ آتِهِ على تَأيِه سَادَ أَهْلُ اليَمَن[2]

وما أخذ عن الأعشى في قوله هذا أن سيادة أهل اليمن كانت زعما لا حقيقة ولفظ "زعم" يتخلله بعض الظن والشك وقد يراوده أحيانا معنى الكذب. ولما كان العرب يتحرون دقة اللفظ عابوه بهذا الشك ويقال أن قيسا أنكر عليه فجعل مكان: «"وقد زعموا" "على نأيه" »[3]

ومما روي عن النابغة الذبياني أيضا أنه كان يجلس تحت قبعة حمراء وكان له باع طويل في الشعر وصاحب خبرة واسعة في مجال النقد حتى أن الشعراء كانوا لا يعترضون على ما يقول ويسلمون لرأيه. ومما روي عنه أن حسان بن ثابت أنشده قصيدة قال فيها مفتخرا[4]:

لَنَا الجَفَنَاتُ الغُرُّ يَلْمَعنَ بِالضُّحَى وأَسْيَافُنَا يقْطُرْنَ مِن نَجدَة دَمَا

وَلَدْنَا بَنِي العَنْقَاء وابْنَي مُحَرِّقٍ فأكرم بنا خالا وأكرم بنا ابنما

[1] للتوضيح: البيت في الديوان ص:25 جاء برواية:

ونبئت قيسا ولم أنبه كما زعموا خير أهل اليمن.

[2] الموشح، المرزباني، ص:63

[3] المرجع نفسه، ص:63

[4] المرجع نفسه، ص:76

فقال له النابغة: أنت شاعر، ولكنك أقللت جفانك وأسيافك وفخرت بمن ولدت ولم تفتخر بمن ولدك.»[1] ومن هنا نجد أن النابغة قد «شهد لحسان بأنه شاعر، وجاء ذلك في مقدمة نقده، ولا ريب في أن تقديم هذا الحكم الذي يشهد لحسان بالشاعرية يدل على أن النابغة ذو بصر بالشعر وبالنفوس»[2]

ومن خلال هاته الأمثلة التي أسلفنا ذكرها –على سبيل التمثيل لا الحصر– إذ إن شواهد النقد في العصر الجاهلي كثيرة ومتعددة وكتب النقد وتاريخه أعظم دليل على ذلك . نجد أن النقد في هذا العصر –الجاهلي– كان نقدا يعتمد على حس الشاعر وذوقه وعلى سلامة لغته وسليقته ، إذ إنه لم تكن له أحكام أو مقاييس أو ضوابط متفق عليها، وإنما كان كل ناقد ينقد وفقا لرأيه الذاتي الشخصي، وما بدا له هو صائب يصوبه، وما رأى فيه نقصا فهو منقوص، قد أحجف الكاتب فيه حق المعنى أو اللفظ أو حتى الأسلوب. وكل هذا كان نتيجة لحسهم اللغوي ولمعرفتهم وتمكنهم من العربية وأسرارها والإحاطة بدلالاتها ومعانيها وما توحي إليه، وموطن استخدام تلك اللفظة دون غيرها في ذلك الموضع أو ذلك المعنى أو الرمز دون سواه.

وقد عرف النقد في هذه المرحلة بالنقد الإنطباعي الذي يعتمد اعتمادا كبيرا على ذوق الناقد الخاص، وعلى خبرته الشخصية فقد كانوا يحكمون على العمل الأدبي بالحسن والقبح وفقا لمعايير ذوقية خالصة.

[1] الموشح، المرزباني ، ص:69

[2] عبد الفتاح علي عفيفي، الذوق الأدبي،ص:23.

وسمي أيضا بالنقد الذاتي التأثري. فمن خلاله يستطيع الناقد إبداء رأيه دون ما قيود موضوعية أو أسباب معرفية، وقد اعتبرت هذه الفترة في حياة وتاريخ النقد بالمرحلة البدائية القديمة. والتي اعتبرها نقاد العصر الحديث والمعاصر فيما بعد بالمرحلة التأسيسية للنقد. والتي انبنت أساسا على أثر الكلام في نفس المتلقي أو السامع. ولعل أشهر ما امتاز به النقد في هذه الفترة أنه كان ارتجاليا فطريا غير مكتسب موجزا كما أنه كان يركز على جزء من جزئيات النص أو القصيدة.

ومع ظهور الإسلام أصبح لدى العرب رقي كبير في الفكر والذوق. فقد اقترن عندهم كل شيء بالقرآن الكريم مما جعلهم يسعون للتقدم نحو الأمام لبلوغ مدى إعجازه اللغوي والنظمي والمعنوي. فقد احتاروا وما يزالون في طبيعة لغته ودقة وصفه وجمال أسلوبه وسلاسة ألفاظه. فكان بحق صالحا لكل زمان ومكان. مما جعله محط اهتمام جل الأدباء واللغويين. حتى أن بعض العلوم اقترنت به اقترانا مباشرا. خاصة الدرس البلاغي الذي ركز بشكل كبير على الجانب الإعجازي فيه أكثر من غيره. مما وثق الارتباط بينهما حتى أضحت جل المؤلفات البلاغية تعالج قضية الاعجاز النظمي واللغوي للقرآن الكريم.

والنقد ليس ببعيد عن هذا الواقع الفكري الراقي فقد تقدم هو الآخر وازدهر بظهور أحكام نقدية عرفت بالتدقيق والتعليل اهتمت بكل ما يحمله العمل الأدبي من قيم الصدق والجمال اللغوي والابتعاد عن حوشي الكلام وغريبه ومبتذله.

ومما يؤثر عن النبي –محمد صلى الله عليه وسلم– أنه قد كانت له آراء نقدية يستحسن بها الحسن ويزكي قائله، ويستقبح بها القبيح وينهى صاحبه. وقد اعتبر نقده نقدا توجيهيا بامتياز؛ من ناحية المعنى والأغراض وكذا الموضوعات ومن أشهر المواقف النقدية التي تناقلتها كتب النقد وتاريخه ما كان بين النابغة وبين رسول الله صلى الله عليه وسلم حين أنشد النابغة[1]:

أَتَيْتُ رَسُولَ الله إِذْ جَاء بالهُدَى وَيَتْلُوا كِتَابا كَالمِجرة نيرا

بلَغنَا السَّماء مَجدَنا وجُدُودَنا وإنّا لنرَجُوا فَوقَ ذَلك مظْهَرا

فخاطبه النبي –صلى الله عليه وسلم– حينئذ قائلا: إلى أين يا أبا ليلى؟ فأجابه: إلى الجنة يارسول الله.

ولعل أشهر ما عرف عن النقد في ذلكم الزمان أنه كان على السليقة رغم بروز بعض قضاياه التي ذكرت على ألسنة النقاد دون دراية شاملة بها.

وكخلاصة يمكن القول إن النقد في هذا العصر أخذ جملة من المبادئ والقيم التوجيهية التي ضبطت سلوك الشعراء ووجهت أقلامهم نحو العقيدة والدين الجديد بمعان راقية وألفاظ دقيقة لائقة بها، مشاكلة لها. كما عهد عليه الصلاة والسلام عنه أنه كان يقدم بين الشعراء ويمايز بينهم في ظل ما تجود به قرائحهم. وليس هذا فحسب بل كانت له آراء نقدية عديدة امتازت بحسه اللغوي البالغ في تذوق الشعر وإبداء انطباعه عنه.

[1] الأصفهاني أبو الفرج، كتاب الأغاني، المجلد الخامس، دار الثقافة، بيروت، 1956، ص:09/08

وكنظرة شاملة يمكننا القول أن النقد بقي في السير على نفس وتيرة ما كان عليه في العصر الجاهلي فقد حافظ على طابعه الذوقي السمعي مع إضافة لمسة أخلاقية عقائدية إرتبطت إرتباطا شديدا بالدين الاسلامي الجديد أنذاك وبكلام الله عز وجل في كتابه العزيز وقد تتبع الخلفاء والصحابة خطوات النبي –صلى الله عليه وسلم– في النقد فكانت لهم أيضا آراء نقدية، وقد قال ابن رشيق القيرواني في عمر بن الخطاب أنه "كان عالما بالشعر قليل التعرض لأهله " مما أهله ليكون ناقدا بحق .كما أثر عنه أنه اعتبر النابغة أشعر الشعراء من خلال قوله [1]:

وَإِنَّكَ كَاللَّيلِ الذَي هُوَ مُدرِكِي وَإِنْ خِلتَ المنتَأى عَنكَ واسِعُ

أما في العصر الاموي فقد قرب الشعراء من البلاط، وازدهر النقد مع التطور الذي شمل مختلف نواحي الحياة بفعل امتزاج الحضارات واختلاط الشعوب. كما اعتبر الصراع السياسي الذي كان قائما عاملا آخر من عوامل نضج النقد.

في حين أنه في العصر العباسي اعتبر صناعة وفنا، فلقد كان هذا العهد بمثابة العصر الذهبي للأدب العربي. والذي شهد فيه هذا الأخير تطورا بالغا. حتى أنه فيه ظهرت ما يعرف بمرحلة التدوين التي من خلالها تم تأليف عديد الكتب والمؤلفات في النقد والبلاغة إلا أن النقد وقتئذ كان شديد الارتباط بالبلاغة حتى أنه كان مجرد ذكر النقد ينبغي أن نذكر البلاغة لا محالة.

[1] الأصفهاني أبو الفرج، كتاب الأغاني، ص:11

لعل أشهر النصوص النقدية الشفهية التي وردتنا من العصر الشفهي للنقد الأدبي ما عرف بحكومة أم جندب بين امرئ القيس وعلقمة بن الفحل، وحكومة ربيعة بن حذار الأسدي بين بعض شعراء بني تميم، وحكومة النابغة في سوق عكاظ، وموقف عمر بن الخطاب من شعر زهير حين اعتبره أشعر الشعراء... وقد ذكرها المرزباني في موشحه[1] بالشرح والتفصيل.

ومما مضى ذكره نجد أن النقد مر بفترة طويلة سميت بفترة المشافهة والسماع، وهناك من اعتبر هذه الأخيرة هي المرحلة التي سبقت مرحلة التدوين. فبعد أن كان محفوظا في الأذهان ملقى على الأسماع أضحى مكتوبا مرئيا أمام العيان.

[1] ينظر: المرزباني، الموشح، ص: 36،37،38.

النقد في ظل ثقافة التدوين والكتابة:

كان النقد في البداية مشافهة على ألسنة الشعراء أنفسهم والنقاد، وكان يتسم بقصر الأحكام ودقيقها، فقد كان فيه كلام قليل موجز. ولم يكن هناك شرح أو تعليل أو ذكر لأسباب الانتقاد التي بدت من الناقد. فلقد كانت تصدر عفويا تلقائيا دون ما تكلف أو تصنع تنتقل عبر السماع والمشافهة، وتحفظ في الصدور حتى أنه يروى أن يونس بن حبيب قال: «قال أبو عمروا بن العلاء: ما انتهى إليكم مما قالت العرب إلا أقله، ولو جاءكم وافرا لجاءكم علم وشعر كثير.»[1] ومنه نجد أن العرب تناقلت أحاديثها وأشعرها شفاهة ورواية، وهو ما خلف ضياع أدب وعلم كثيريين.

وفي ذات السياق يرى جابر عصفور أن «تراثنا في نقد الشعر تراث ثري لم نكتشف كل جوانب ثرائه بعد وذلك بسبب ما ضاع من هذا التراث وعدم دراسة كل جوانبه المتبقية حتى الآن، ويدهش المرء عندما يطالع في الفهارس أو التراجم القديمة أسماء الكتب التي فقدت من هذا التراث، إلى الدرجة التي تجعله يتشكك في دقة تصوراتنا عن تراثنا النقدي عامة ومع ذلك فما وصلنا من هذا التراث غير هين أو قليل إذا قيس بتراث الأمم الأخرى.»[2]

[1] محمد بن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، قراءة وشرح: محمد محمود شاكر، دار المدني، جدة، المملكة العربية السعودية، (د.ط/د.ت) السفر الأول، ص:25.

[2] جابر عصفور، مفهوم الشعر –دراسة في التراث النقدي– ، الهيئة المصرية العامة للكتب، ط5، 1995، ص:05.

تأثير حركة التدوين في النقد العربي القديم:

وإن كان العرب قد عرفوا الكتابة سابقا بدليل أن الانسان البدائي كان ينقش على الحجر ما يريد أن يعبر عنه كأن يرسم الأشكال والحيوانات التي تدل على ما يسعى لإبلاغه. وتعبر عما يجول في نفسه. ولو عدنا إلى القرآن الكريم فسنجد قوله تعالى: ﴿وعلم آدم الأسماء كلها ﴾ [البقرة:31] وفي هذا دليل على أن الكتابة كانت موجودة منذ الأزل وهي هبة إلهية وليست من وحي البشر وفي هذا يقول صاحب صبح الأعشى«قيل بأن أول من وضع الخطوط والكتب كلها آدم عليه السلام: كتبها في طين وطبخه؛ وذلك قبل موته بثلاثمائة سنة»[1] إلا أن العربي لم يعتمد عليها في حفظ أخباره وأشعاره وأنسابه بل كان كل ذلك عبر الرواية والتي اعتبرت وسيلة في الحفظ والنقل بين القبائل والأمصار.

فكان كل راو ينقل ما سمعه وحفظه، وهكذا حتى يتداول «بينهم وبين أوليهم من العرب بما يقصون من أخبارهم، ويروون من أشعارهم، وينقلون من آثارهم، وبهذه وما إليها كانت تلتئم أطراف المجالس، وتنفصل جهات الأحاديث، وتتشعب مذاهب السمر، وفوق ذلك فإن أكثر الرواة جمعوا إلى علومهم تلك رواية الحديث وتفسير غريبه، والفتيا في مشتبه القرآن والقول في السير ونحوها، وهي من أغراض الناس جميعا»[2] والرواية هاهنا تختلف باختلاف الزمن إذ إنها كانت في أول الأمر رواية، متعة، واستمتاع وإعجاب بما جاء عن المروي عنه. حتى أصبح لكل شاعر راو إن لم يكن هو في حد ذاته

[1] القلقشندي أحمد أبو العباس، صبح الأعشى، دار الكتب الخيديوية،، القاهرة، مصر، (د.ط)/1914، ص:10.

[2] مصطفى صادق الرافعي، تاريخ آداب العرب، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، (د.ط) 1974، ص:389 .

راويا، حتى أنهم اعتبروا شاعرية الشاعر مرتبطة بروايته للشعر، وعلى من أراد تعلم الشعر والاستفحال أن يلازم كبار الشعراء وفطاحلهم ويجلس في مجالسهم بغية الأخذ عنهم ورواية أشعارهم، كما شاع في ذلك الوقت ملازمة المتلقي لشاعر واحد بعينه ورواية أشعاره والتأثر به دون غيره ولعل أشهر من خاض في هذا المجال: "ذو الرمة" الذي كان راوية الراعي يروي شعره، ويجعله إماما[1]، وكذلك الفرزدق الذي كان كثير الرواية للشعر الجاهلي حتى قال فيه الجاحظ:«إنه راوية الناس وشاعرهم، وصاحب أخبارهم ولولا شعر الفرزدق لذهب نصف أخبار الناس»[2].

ولكن بعد أن فشا اللحن في اللغة العربية وانتشرت الأخطاء اللغوية والتبست عليهم اللغة بفعل الامتزاج والانفتاح على الحضارات أصبحت علمية بحتة مبنية على شروط وضوابط ينبغي أن تتوفر في الراوي حتى تؤخذ روايته بعين الاعتبار.

ولما كان النقد شديد الارتباط بالأدب توجب عليهما أن يسيرا في نفس الوتيرة، فكلما لحق الأدب تغيير، تجديد أو تطور شمل ذلك بالضرورة النقد أيضا. مما جعل هذا الأخير ينقسم على فترات؛ استمرت الأولى من العصر الجاهلي إلى بداية العصر العباسي، وامتازت هاته الأخيرة بالنقد الشفهي الانطباعي، وسميت بفترة ما قبل التدوين. ثم تليها فترة العصر الحديث الممتدة بين العصر العباسي وإرهاصات القرن التاسع عشر، وقد ضمت هاته الفترة مرحلة جمع اللغة من أفواه الرواة الثقاة وتدوينها وتبويبها، فجمعوا أشعار العرب وأخبارهم، وأنسابهم وبيئتهم وطبيعة حياتهم وحتى نقدهم،

[1] المرزباني، الموشح، ص:224.

[2] الجاحظ ، البيان والتبيين، ج1/ص:322.

إلا أنها لم تكن في البداية كتبا متخصصة كل يصب في مجاله وإنما كانت كتبا عامة شاملة وقد صنفت في ما بعد مع بروز علماء التخصص فانقسموا إلى فرق عدة اشتغل بعضها بالنحو وبعضها الآخر بالشعر، واهتم آخرون بالبلاغة والنقد.

ولقد أثرى علماء اللغة والأدب الكتبة العربية بعديد المؤلفات والكتب النقدية المتخصصة على غرار: "طبقات فحول الشعراء" لمحمد بن سلام الجمحي، "البيان والتبيين"، "الحيوان" للجاحظ ، "الشعر والشعراء" لابن قتيبة، "الوساطة بين المتنبي وخصومه" للقاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني، "الموازنة بين أبي تمام والبحتري" للحسن بن بشر الآمدي،"عيار الشعر" لابن طباطبا، "نقد الشعر" لقدامة بن جعفر، دلائل الاعجاز" "أسرار البلاغة" لعبد القاهر الجرجاني، " العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده" لابن رشيق القيرواني، "المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر " لابن الأثير، ... وهي كتب ومؤلفات أغنت الباحث في المجال النقدي الأدبي، مما جعله في مضي دائم للبحث عن التجديد في لغته وأدبه ومن ثم النقد.

لينتقل بذلك النقد الأدبي العربي بصفة خاصة من ثقافة شفهية مرتبطة بما تحفظه الصدور وما تتداوله الألسنة متكلما، منطوقا، مسموعا إلى نقد مدون مكتوب أمام القارئ مرئي للعين محفوظا في السجلات وبين دفات الكتب لا خوف عليه من الضياع أو النقصان أو الإجحاف، بدليل أن أمهات المصادر النقدية لا تزال موجودة إلى اليوم على شكل مخطوطات محفوظة ما دامت اللغة العربية مصانة.

المطلب الثاني: النقد وبلاغة الصورة البصرية المرئية:

انتقل النقد نقلة نوعية من مرحلة شفاهية مقترنة بالألسنة والآذان إلى مرحة التدوين والكتابة. هاته الأخيرة التي سمحت للنقاد والأدباء على حد السواء بجعله مكسبا عظيما من مكاسب الأدب فالنقد يسير مع الأدب سيرا متواصلا غير منقطع. إذ لا وجود لأحدهما دون الآخر. فراحوا يؤلفون فيه الكتب ويخطون فيه المخطوطات معالجين في ذلك مواضيع شتى تخصه من حيث المفهوم والنشأة والتاريخ والتطور وكذا التفصيل في قضاياه وأسسه وأصوله ونظرياته، وما وصلنا من دواوين نقدية وكتب ومؤلفات خير دليل على ذلك. ولم يتوقف تطوره عند هذا الحد فحسب وإنما أخذ يتمازج مع باقي المعارف والعلوم ويأخذ منها خاصة مع ظهور المناهج الحديثة وكذا التطور الحاصل في الدرس اللغوي اللساني، فأخذ من ذلك كثيرا حتى أضحى للنقد المعاصر علاقات شتى بمناهج الدرس اللغوي الحديث، ومن ذلك نذكر: المنهج البنيوي، الأسلوبي، السيميائي، الإحصائي، التفكيكي...

وقد ارتبط النقد المعاصر ارتباطا عميقا بالدرس السيميولوجي، حتى أصبحنا اليوم نتحدث عن نقد مرئي سيميائي، يختص بدراسة الصورة المرئية وكل ما يتعلق بها. باعتبار أننا أصبحنا اليوم نحيا في زمن الصورة والتصوير، أكثر من أي وسيلة أخرى من وسائل المعرفة الانسانية.

أ/الحركة الانتقالية للنقد من المشافهة الى الصورة:

عاش النقد كسائر العلوم الأدبية في فلك المشافهة والسماع ردحا طويلا من الزمن حتى سمي من خلاله بالنقد الشفهي الارتجالي، وكان ذلك نتيجة ما كان يعقده الأدباء والشعراء وقتئذ من مجالس وأسواق أدبية؛ امتاز فيها الشعر بحسن اللفظ، ودقة المعنى، وسلاسة الأسلوب، حيث إن آذان العرب في ذلكم الوقت كانت لها ذائقة شعرية لا مثيل لها، وألسنة عربية فصيحة، والأمثلة في ذلك كثيرة ومتنوعة بين دفات كتب النقد والبلاغة. إلا أنه ومع الوقت بدأت الحضارات في الامتزاج والاختلاط مما خلق بينهم لحنا في اللغة وتمازجا رهيبا بين اللهجات والثقافات، وهو ما أدى بهم إلى ابتداع ما يسمى بالتدوين والكتابة وهذا بغية الحفاظ على أشعارهم وأخبارهم وأنسابهم لينتقل النقد الأدبي العربي من مرحلة شفاهية بحتة إلى مرحلة الكتابة والتأليف والتدوين. هاته المرحلة التي أخذت تطور النقد وتبلوره شيئا فشيئا منتقلا في ذلك من مرحلة النقد في العصر القديم إلى النقد الحديث ومن ثم إلى النقد المعاصر هذا الأخير هو الذي أحدث طفرة نوعية في إخراج النقد من كونه نقدا للقول والمتلفظ والمكتوب إلى نقد مرئي خاضع لحاسة العين بامتياز .

فلقد عكف الدارسون اليوم على دراسة الصورة المرئية ومقتضياتها باعتبارها أداة العصر للوصول إلى المعرفة، وحتى يتسنى لهم الفهم الدقيق لممكنات الوجود راحوا يشعبونها على مختلف معارفهم وعلومهم، فأصبحت السبيل الأيسر والأسرع –إن صح التعبير–للوصول إلى الحقائق، خاصة مع ظهور المدرسة الشكلانية الروسية، التي أثر عنها اهتمامها الكبير بالشكل قصد فهم المضمون.

الشكلانية الروسية Formalisme Russe:

الشكلانية الروسية تيار أدبي تنظيري، ظهر في فترة ما بين (1915-1930)، «كان من بين أعلامه باختين، أوبيراك، بروب، تينيانوف، شخلوفسكي، فينوغرداف... وتعتمد (الشكلانية) في تحليلها على الوصفية/ الشبه –إحصائية /تراكيب الأعمال الشاعرية/ بنيات العمل. كما تضع (الشكلانية الروسية) مبدأ الإلتصاق بالنص الأدبي، من منظور بنيوي، يعالج الشكل على حساب المضمون.»[1] في حين اعتبر "د. جميل حمداوي" ظهور الشكلانية الروسية جاء «كرد فعل على هيمنة المقاربات النفسية، والسوسيولوجية، والتاريخية، والإيديولوجية على النقد الغربي لأمد طويل... الذي دفع الشكلانيين إلى دراسة الأدب، باعتباره بنية جمالية مستقلة، أو نسقا بنيويا بسيطا أو مركبا.»[2]

ولقد اعتبر الأدباء والنقاد المحدثون والمعاصرون هذه المدرسة بمثابة الطريق الممهد للدرس السيميائي الحديث الذي ظهر في فترة ما بعد الشكلانية، هاته الأخيرة التي تركت بصمات واضحة في سيرورة البحث السيميولوجي فقد خلفت مدرسة سميت" بمدرسة تارتو السيميائية " نسبة إلى جامعة تارتو بموسكو[3].

[1] حسين حليمي، الشكلانية الروسية الامتداد والتطور، مجلة التحبير، جامعة حسيبة بن بوعلي، الشلف، المجلد3، العدد2 (جويلية 2021)، ص:58.

[2] جميل حمداوي، النظرية الشكلانية في الأدب والنقد والفن، شبكة الألوكة، د.ط، ص:04. (بتصرف).

[3] ينظر: جميل حمداوي، النظرية الشكلانية في الأدب والنقد والفن، ص:6،7.

ولعل أشهر تجمعين أسهما بشكل لافت في نشأة الشكلانية هما[1]:

أ/حلقة موسكو اللسانية:

تكونت سنة 1915 في موسكو والتي مثلها "رومان جاكبسون" الذي أثرى اللسانيات بأبحاثه اللسانية والفونولوجية. ولقد انضم لهاته المدرسة كل من "بيوتر بوجاتريف"، والعالم الفلكلوري "بروب" والألسني "جريجوري فينوكور" والمنظرين للأدب والمؤرخين "أوسيب بريك" و"بوريس توماشفسكي".[2] ونذكر كذلك "ميخائيل باختين" () (1895-1975) الذي كان من رؤوس هذه الحلقة، ثم تبرأ منها بعد ذلك نتيجة انتمائه السياسي واختلافه الفكري؛ حيث يحاول المصالحة بين الشكلانية والماركسية. وتهتم هذه الحلقة بالشعرية واللسانيات، وتبحث في شؤون الأدبية وماهية الشكل.[3]

ب/حلقة الأوبوياز "Opojaz" (1916):

وقد أسسها طلاب من الجامعة. كان مقرها سان بيترسبوج وهي الرمز المختصر ل "جمعية دراسة اللغة الشعرية" التي أسست سنة 1916 في "سان بترسبورغ" والتي احتضنت معظم أعضاء الشكلانيين أمثال: «فيكتور شكلوفسكي (V.Chklovsky)"1893-1984"، بوريس

[1] ينظر: المرجع نفسه، ص:8 .

[2] المنهج الشكلي في نقد الرواية العربية المعاصرة التحفيز نموذجا تطبيقيا، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية، ط1، 2002، ص: 12.

[3] ينظر: يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، ص:66.

إيخنباوم (B.Eichenbaum)"1866-1959"، وليف جاكوبنسكي (L.Jakubinsky)، وهي في الأصل مشكلة من جماعتين منفصلتين: دارسي اللغة المحترفين، وباحثين في نظرية الأدب، على أن أبرز أعضائها هم مؤرخو أدب تحولوا إلى حقل اللسانيات، متخذين من الشعر موضوعا أثيرا للدراسة؛ حيث كانت الشعرية "الحب الأول لمنظري أبوياز".»[1] ولعل أشهر ما أثر عن هذه المدرسة نفيها لوجود شعراء أو كتاب في مجال النثر معتبرة بذلك العمل الأدبي متمثل في الشعر فقط وما الشاعر إلا صانع لأفكار أوجدتها وفرضتها عليها بيئته وليس بالمبتكر في شيء وإنما يتلقاها جاهزة من بيئته.[2]

وقد كانت حلقتا حركة الشكلانية الروسية (الاوبوياز وحلقة موسكو) مؤلفتان «من مجموعة صغيرة من الطلاب الشبان يتبادلون الاراء بصدد مسائل تتعلق بنظرية الادب بعيدا عن الدروس الاكاديمية الرسمية وكانوا يمتازون بالوهيمية الجذرية والتمرد على السلطة والنفور من كل ما هو قديم بل ومن كل ما هو محافظ وطقوسي وأكاديمي.»[3] و بصفة خاصة نحو شكل العمل الأدبي فقلد «بدأ الاهتمام بالبنية الشكلية للنصوص الأدبية يأخذ منحاه السيميائي مع الشكلانيين الروس، وذلك في العقدين الثاني والثالث من القرن العشرين.فلقد حاول هؤلاء الباحثين تأسيس علم أدبي مستقل يدرس الخصوصيات النوعية للموضوعات الأدبية معتمدين المقاربة التزامنية(synchronique) سبيلا للكشف عن الطبيعة اللغوية للأدب وقد عبر جاكبسون عن رغبة الشكلانيين الروس في خلق

[1] يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، ص:67 .

[2] ينظر: علي جواد الطاهر، مقدمة في النقد الأدبي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت،ط1، 1979، ص: 439.

[3] فيكتورارليخ، الشكلانية الروسية، ترجمة: الولي محمد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1،2000، ص:05 .

شعرية»[1] وقد استندت النظرية الشكلانية في قيامها على منطلقات لسانية أبرزها التمييز بين اللغة الشعرية واللغة اليومية والحسم في قضية الشكل والمضمون.

ولقد ارتكزت الشكلانية الروسية على مبدأين أساسيين هما[2]:

-إن موضوع الأدب هو الأدبية. أي التركيز على الخصائص الجوهرية لكل جنس أدبي على حدة.

-دراسة الشكل قصد فهم المضمون أي: شكلنة المضمون ورفض ثناية الشكل والمضمون المبتذلة.

ولما كان العمل الأدبي كيانا فنيا متكاملا استوجب علينا دراسته من جميع الجوانب والحدود دون تفضيل أحد على الآخر. فنال المضمون حظا وافرا في مجال الدراسات الأدبية وأخذ حقه من التحليل والتفسير والتأويل ردحا طويلا من الزمن. حتى اعتبره البعض أساس القيمة الأدبية، وموطن تواجد المعنى، في حين رأى أصحاب النظرية الشكلية والمهتمين بالجانب الظاهري الخارجي للعمل الأدبي أن جماله يكمن في شكله وطريقة تقديمه، وأن قالب النص يتميز بجمالية أخاذة تسهل للقارئ عملية الوصول إلى المضمون، وأن لا مضمون دون شكل، فالشكل عند مصطفى ناصف «هو قوة

[1] المرجع نفسه، ص:07

[2] جميل حمداوي، النظرية الشكلانية في الأدب والنقد والفن،ص12.

المضمون ووحدته وتركبه، وليس قالبه أو وعاءه الذي يحفظ فيه»[1] وهو أول ما تقع عليه العين وتقابله النفس إما بالاستحسان والاعجاب أو بالاستهجان والاستنفار.

ولقد أخذت علاقة الشكل بالمضمون حيزا كبيرا في مجال الدراسات الأدبية اللغوية عامة والنقدية خاصة عند العرب وغيرهم، مما خلف لنا صنفين مختلفين من النقاد صنف يشتغل على المعنى والمضمون كما فعل الاجتماعيون والتاريخيون والنفسانيون، فقد صب هؤلاء اهتمامهم حول مكنون النص وظروف انشائه على اعتباره الوسيلة الانجع في الوصول إلى المعنى وبالتالي فهم يخدمون العمل الأدبي كونه حمالا للمعاني متعدد الدلالات .

في حين اهتمت طبقة أخرى بالجانب الشكلي الخارجي للنص وهو ما كان من النظرية الشكلية والفلسفة المثالية. وتعود الجذور الأولى للاحتفاء بالشكل في العصر الحديث إلى الفلسفة المثالية حسب رأي حسين علي في مصنفه "فلسفة الفن رؤية جديدة" خاصة مع "كانط" في الفترة الممتدة بين (1724-1804) حيث بالغ في الاهتمام بالشكل على حساب المضمون ، وذلك في غمار حديثه عن الحكم على ما هو جميل، دون أن يعطي أي اعتبار للمصلحة أو التصور العقلي والغائية ، بل ارتكز في حكمه على جمال الشكل حتى لا يكون الحكم ذاتيا ويتصف بقدر من الموضوعية، لأن جعل الصورة، التصميم، الشكل، هو المظهر الأساسي للجمال يجعل الناس يدركون الشيء بطريقة واحدة إذا نظروا إليه من نفس الوضع ونفس الظروف.[2] ومن خلال ما سبق نجد أن

[1] مصطفى ناصف، دراسة الأدب العربي، دار الأندلس، بيروت، 1983، ط3، ص:102 .

[2] ينظر: حسين علي، فلسفة الفن رؤية جديدة، المجلد العربي للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2009، ص:232.

كانط أعطى الأولوية الساحقة للشكل على حساب المضمون، هذا الأخير الذي يراه متاحا متوحدا أمام مرئ أعين جميع الناس على حد السواء.

ولو عادت بنا الذاكرة إلى النقد العربي القديم فإننا سنجد قضية الشكل والمضمون حاضرة بقوة وبمسميات شتى من ذلك ما كان من الجاحظ في ثنايا حديثه عن اللفظ والمضمون معتبرا ان «المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي، والقروي والبدوي، وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخير اللفظ وسهولة المخرج وفي صحة الطبع وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة وضرب من النسيج والتصوير...»[1] وهو في هذا يقدم الشكل على حساب المضمون معتبرا هذا الأخير معروفا مبتذلا متداولا لا مجال للزيادة فيه أو النقصان منه وانما الجديد ما يقع أثناء اختيار اللفظ وتخير الهيئة والشكل الذي يخرج عليهما العمل باعتبارهما عنصرين أساسيين لجذب القراء وجلب اعجابهم.

ويعتبر الجاحظ أول من طرح قضية اللفظ والمعنى في النقد العربي وقد تحدث عنها في مؤلفيه " البيان والتبيين" و"الحيوان" غير أنه لم يكن الوحيد الذي خص هذه القضية بالدرس والتحليل وانما نالت حظا كبيرا في مجال الدراسات النقدية و الادبية على حد السواء إذ تعتبر «قضية الشكل والمضمون أو اللفظ والمعنى –كما عرفت في النقد العربي القديم– من أهم القضايا التي شغلت النقاد العرب، ودار حولها الكثير من الخلاف، والانقسام ففريق ناصر اللفظ أو "الشكل" وخصه بكل مزية وفضيلة وجعله مناط الجمال ، وسر العبقرية والتفوق بين شاعر وشاعر . أو أديب وأديب. وفريق رأى أن الفضل والمزية في الأدب ترجع إلى المعاني، وما الألفاظ إلا خدم لها، فالعبقرية والابداع والتفاضل

[1] الجاحظ أبو عمرو بن علاء، البيان والتبيين، مكتبة الجندي ، لبنان، 1983، ص:133 .

يرجع إلى قدرة الأديب أو الشاعر على ما يبدعه من أفكار ومعان... ويأتي فريق وسط يحاول أن يجعل سر الجمال في العمل الفني بما حدث من تفاعل واتحاد بين الشكل والمضمون.»[1]ولقد شغلت هذه القضية النقاد العرب فترة زمنية لا بأس بها إلى أن جاء عبد القاهر الجرجاني بفكرة النظم رافعا بذلك المزية عن اللفظ والمعنى معا جاعلا جمال اللغة ودقة المعنى في حسن النظم .

***عوامل انتقال النقد من ثقافة المشافهة (السماع) إلى ثقافة المرئي (الرؤية):**

ومن خلال ما سلف ذكره نستخلص أن النقد العربي انتقل من مرحلة النقد الشفهي، إلى مرحلة النقد الكتابي أو المرئي، ليصبح بذلك جزءا من الثقافة البصرية التي تعتبر «مجموعة من الكفايات البصرية التي يمتلكها الإنسان بواسطة الرؤية، وفي نفس الوقت عن طريق دمج وتكامل بعض الخبرات الحسية الأخرى، وتطوير هذه الكفايات يعتبر من أساسيات التعلم الانساني، وعندما يتم هذا التطوير، فإن الفرد المثقف بصريا يمكنه تمييز وتفسير الأحداث، والعناصر، والرموز البصرية، التي يقابلها يوميا في بيئته، سواء كانت طبيعية أو من صنع البشر، ومن خلال الاستخدام المبدع لهذه الكفايات، يمكننا أن نتصل وبكفاءة مع بعضنا البعض.»[2] ففعل الرؤية والتركيز على حاسة "العين" أصبح أمرا لا بد منه، لننتقل من ثقافة نقدية شفهية سمعية، إلى ثقافة نقدية بصرية مرئية، «فالثقافة

[1] محمد عبد الرحيم قافود، الشكل والمضمون وجهة نظر في النقد الخليجي، حولية كلية الانسانيات والعلوم الاجتماعية، جامعة قطر، العدد الخامس ، 1986،ص:29.

[2] فرانسيس دواير، الثقافة البصرية...والتعلم البصري، دفيد مايك مور، الجمعية الأمريكية الدولية للثقافة البصرية "IVIA " ترجمة: نبيل جاد عزمي، مكتبة بيروت، القاهرة، ط2، 2015، ص: (هـ).

البصرية شكلت نسقا ثقافيا، أزاحت نسقا ثقافيا آخر كان مهيمنا لقرون طويلة، كان محوره هو الكلمة، الأمر الذي يعني أننا أمام صراع بين أنساق ثقافية.»[1] إضافة إلى الأسباب الآتية:

* أن معظم ما كان من النقاد بصفة خاصة، والأدب بصفة عامة ضاع، بفعل الزيادة في الرواية أو النقصان منها.

*انتشار ظاهرة افتعال الأشعار ووضعها، وفي هذا الصدد نجد قول ابن سلام الجمحي: «وفي الشعر المسموع مفتعل كثير لا خير فيه، ولا حجة في عربيته، ولا أدب يستفاد ، ولا معنى يستخرج، ولا مثل يضرب، ولا مديح رائع، ولا هجاء مقذع، ولا فخر معجب، ولا نسيب مستطرف، وقد تداوله قوم من كتاب إلى كتاب، لم يأخذوه عن أهل البادية، ولم يعرضوه على العلماء، وليس لأحد إذا أجمع أهل العلم والرواية الصحيحة على إبطال شيء منه أن يقبل من صحيفة ولا يروى من صحفي، وقد اختلف العلماء في بعض الشعر كما اختلفوا في بعض الأشياء، أما ما اتفقوا عليه فليس لأحد أن يخرج منه.»[2]

* ذيوع اللحن واختلاط الحضارات واللهجات واللغات.

* أن النقد في العصر الشفهي كان جزئيا، مقتصرا على نقاط معينة.

[1] لونيس بن علي، الثقافة البصرية وصراع الأنساق الثقافية، مجلة الخطاب، جامعة مولود معمري، تيزي وزو (الجزائر)، المجلد 7، العدد11، 2012، ص:31.

[2] محمد بن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، اللجنة العلمية لنشر التراث العربي، دار النهضة العربية ، بيروت، د.ط، د.ت، ص:03.

*خوف علماء اللغة على النقد من الضياع والإفلات من ألسنة الرواة

*مواكبة متطلبات عصر الصورة والرؤية. فلقد أضحت الصورة اليوم أحد أبرز المقومات البصرية المعاصرة المهمة في سرد الوقائع غير اللسانية ووصفها.

ب/ مكانة الصورة المرئية في النقد المعاصر:

أولت الدراسات الحديثة والمعاصرة اهتماما بالغا بالصورة والشكل على حد السواء، مما خلق له شأنا كبيرا في حيز القراءات النقدية المعاصرة، إذ إن القارئ قبل أن يبدأ عملية الغور في أعماق النص والغوص في غياهبه، نجده في حالة من الفرجة والابتهاج وهو يصول ويجول في الجانب الظاهري الخارجي للنص، فقبل أن يبدأ في معالجة فحواه والغوص في أعماقه ينظر إليه أولا على أنه خطاب مرئي يخاطب الأبصار قبل كل شيء فهو مثله مثل الصورة يبدأ الرائي بمحاورتها منذ الوهلة الأولى التي يقع عليها بصره.

فلا غرو أننا نعيش اليوم في عصر الصورة. هذا الرأي اجتمع عليه جل المفكرين والعلماء وحتى اللغويين. فنحن اليوم نقدس الصورة ونمجد المرئي أكثر من أي شيء آخر إننا نعيش في حضارة الصورة على حد تعبير رولان بارت والذي يعتبر من أشهر من اهتموا بالنقد المرئي الذي أولى اهتماما بالغا بالدرس السيميائي وعلاقته بالنقد المعاصر وقد كتب في ذلك جملة من المصنفات والكتب.

ولعل أكبر دليل على ذلك ما يعرف في الإعلام اليوم بالإشهار . فالمنتج حينما يود التعريف بإنتاجه يلجأ إلى الصورة أكثر من غيرها. فيختار له الشكل الذي ترضاه النفس، وتقرَ به العين، واللون الذي يبتهج له الفؤاد، ويثلج به الصدر حتى يعبر عنه بغية الترويج له وجذب أكبر قدر من المعجبين وكذا استقطاب المستهلكين. وهذا أمر بديهي «فالغاية من الدعاية الإشهارية هي الربح، ولا

يشكل الاحتفاء بالانسان والعالم المخملي الجميل، الذي يعد به الإشهار سوى وسائل غير مباشرة للبيع وترويج البضائع. وعلى الرغم من بداهة هذه الحقيقة، فإن هذه الغاية لا تكشف عن نفسها أبدا بشكل صريح، فلن نعثر أبدا على وصلة إشهارية تقول لنا علانية: اشتروا المنتوج "س"فهو أنفع لكم وأجدى لحياتكم. فتلك حقيقة لا تساعد على البيع لأنها تعزل المنتوج عن محيطه القيمي وتحوله إلى مادة استهلاكية بلا قلب ولاروح.»[1] فالترويج للمنتج ضرورة تسويقية، لا بد من اعتماد الصور والأشكال والألوان فيها. إذ إن «القوة الضاربة للصورة الاشهارية تكمن بالضبط في خلق استراتيجية النمذجة»[2] حيث إن العين تقوم بتحويل هذا النموذج المرئي إلى مثير نفسي بالاعجاب أو بالاستنفار «فالنموذج لا يوجد في الصورة، فما تقدمه الصورة هو عالم يخص فردا له لباس ولون وقامة وتاريخ وأحلام، إن النموذج يوجد في العين التي ترى وتتأمل وتتوهم.»[3]

وهذا ما استعاره الأدباء واللغويون وأسقطوه على لغتهم فبعد أن كانوا يغلبون المضمون على الشكل، والمحتوى على الظاهر، والخفي على الجلي،...أصبحوا اليوم في عصر الصورة أميل إلى المبنى محل المعنى، وإلى الشكل مقابل المضمون، وإلى السطح عوض العمق، والقشرة بدل اللب...

ونظرا لما للصورة من أثر في النفس ووقع على العين؛ فقد حظيت باهتمام كبير في خضم الدراسات النقدية كيف لا وقد نالت وتنال حصة كبيرة في مجال الدراسات العلاماتية، فالصورة كانت وستظل الخطاب الوحيد الذي يخاطب العامة دون استثناء. فنحن حينما نحكم على جمال

[1] سعيد بنكراد، سيميائيات الصورة الاشهارية الإشهار والتمثلات الثقافية، إفريقيا الشرق، المغرب، د.ط، 2006، ص:07.
[2] المرجع نفسه، ص:44.
[3] المرجع نفسه، ص:44-45.

شيء أو قبحه نبدأ أولا بالحكم عليه من شكله، ومن ظاهره، حتى أننا أحيانا لا نتفقد المحتوى فبمجرد رفضنا للشكل أو للصورة الخارجية له نكون قد رفضنا هذا الشيء رفضا تاما. فالصورة أصدق من كل تعبير. وهي قديمة قدم الحياة الانسانية، وفي ما يأتي تاريخ مختصر حول حياة الصورة قبل عصر الاهتمام بها.

الصورة قبل عصر الصورة:

لعل أكثر ما اشتهر به الانسان البدائي أنه كان ينقش أشكال الحيوانات والزخارف على الحجارة وجدران الكهوف والمغارات وهي ارهاصات أولى لفعل الكتابة والرسم وهذا بغية التعبير عن أفكاره ونقل ما يجول في نفسه من عواطف وأحاسيس وخواطر. وقد كان ذلك وفقا للمواد المتاحة أمامه، حتى أنه يؤثر عنه أنه كانوا يلجأ إلى عظام الحيوانات وقرونها الناتجة عن فعل الصيد «ففي الأول استخدم الانسان جثة الميت لصنع الصورة، واستخدمها بمثابة المادة الخام والمادة الأولى لصناعة الصنم كتجسيد لشخصية الميت. هذه الجثة جعلت من الانسان الحر عبدا لفكرة التخلص من رائحتها بتحنيطها أولا، ثم استخدام القرون والجلد لصناعة شيء جميل وفاتن، بدون وعي هذا الإنسان بأنه منهمك في صناعة فن معين، فالصورة البدائية لها علاقة بالعظام ، بالقرون، والجلد وكل الأدوات التي تؤخذ من الموتى»[1] وعلى الرغم من بدائيته إلا أنه ترك أثرا كبيرا مجال الصورة والتصوير فكانت بالنسبة له رمز خلود بدليل أن نقوشه كانت عبارة عن أشكال للحيوانات وتماثيل وأشياء تعبر عما يجول داخله من فراغ وتيه ومخاوف.

[1] سعاد العالمي، مفهوم الصورة عند ريجيس دوبري ، افريقيا الشرق، المغرب، ص:41،42 .

ومنه يمكن القول أن الصورة ارتبطت ارتباطا مباشرا بالإنسان حيث يعتبر سالم العوكلي أن «تاريخ الصورة هو تاريخ الإنسان الذي بدأ التواصل عبر الرسم، لتأتي اللغة كنظام إشاري يعتمد على ما تثيره المفردة من صور في الخيال الإنساني، واطرادا كانت الصورة تحل محل الواقع وتمتلك خاصية الإثبات للمواضيع المجردة وتجعل العالم مقروءا»[1]. وقد استمرت الصورة على هذا الحال مع مختلف الحضارات والشعوب القديمة فقد كانت عبارة عن أشكال ونقوش وتماثيل منها ما هو محفور حتى يومنا هذا خالد خلود تاريخهم يعبر عن طبيعة حياتهم وعن بيئتهم.

ومع مرور الزمن وتقدم الحياة الانسانية بدأت الصورة في التقدم شيئا فشيئا إلا أنها كانت مغيبة خاصة في مجال الخطابات ، فقد تم التركيز على الجانب الشفهي لفترة زمنية طويلة مهملين ما للصورة المرئية من ور كبير في إيصال المعنى بأدق صورة وفي أقل وقت ممكن، نعم لقد جاءت الصورة اليوم لتقول بدل الكلمة ألفا، وبدل العبارة شطرا. إنه عصرها وبامتياز.

ولعل أبرز ما يهمنا نحن في هذا المقام هو الحديث عن واقع الصورة في النقد، ولو عدنا إليه في فترات زمنية سابقة سميت بالنقد القديم أو النقد الجاهلي فإننا نجد أن لا مكانة للصورة بينهم، وإنما كان هناك نقد شفهي ارتجالي، مبني على أسس ومفاهيم بلاغية نحوية أو حتى أسلوبية دلالية، ولا مجال للصورة بينهم، ولعل الارهاصات الأولى لتاريخ الصورة في النقد كانت متزامنة مع ظهور الدرس السيميائي ، هذا الأخير الذي وُجد من أجل دراسة العلامات والأنساق على اختلافها، فلقد درس العلامة اللغوية وغير اللغوية، وهو ما اهتمت به الصورة في ما بعد.

[1] سالم العوكلي، الصورة والواقع، المجلة الليبية ، المقتطف، ع:32، ديسمبر2003 (نسخة الكترونية).

الصورة في النقد العربي المعاصر:

كانت الصورة في وقت مضى الحاضر الغائب، فقد كانت موجودة ولكن لا قيمة لها أمام لب وجوهر معناها، فالصورة لطالما اعتبرت بمثابة الأداة والوسيلة أو الشكل الذي يظهر عليه العمل الأدبي. إلا أنها كانت مهمشة نوعا ما، فقد كان الاهتمام بالتلقي الشفهي أو الكتابي أكثر من أي طريقة أخرى من طرق التواصل. ولكن مع تقدم العصور واختلاف الثقافات أصبح لزاما علينا اعتماد الصورة هذه الأخيرة التي تواكب زمن السرعة. حتى صرنا اليوم نتحدث عن عصر وحضارة الصورة بامتياز، إنها حضارة المرئي التي تعطي أولوية كبرى لحاسة العين لما لها من أثر إيجابي كبير في إيصال المعرفة في وقت وجيز وبطريقة معبرة.

لقد أصبحت الصورة اليوم تزاحم مختلف مناحي الحياة الإنسانية، فقد أضحت تحيط به من كل جانب دون استثناء، فلا مجال للتفكير خارج الصورة مما جعل الرسالة اللسانية «المرافقة للصورة تدمج الانفعالية والعواطف وورغبات المتلقي والمشاهد للصورة ، فهناك ألفاظ توحي بالانجذاب أو النفور، كما أن هناك من تسبب الخجل أو الغضب فهي تستخدم لإثارة الانفعال في الانسان فتجذب انتباهه وتقوده نحو سلوك معين»[1] والصورة في أبسط تعاريفها على حد تعبير Jean Martinet هي «الطريقة المباشرة للتعريف بالشيء للغير بتقديم الموضوع نفسه حتى يستطيع أن

[1] رضوان بلخيري، سيميولوجيا الصورة بين النظرية والتطبيق، دار قرطبة، طريق المندرين، المحمدية، الجزائر، 2012، ص:51.

يدرك طبيعة هذا الموضوع بكافة أحاسيسه، حيث تستطيع أن تحدث نفس الأحاسيس بنفس الطريقة»[1].

لقد شقت الصورة المرئية في العمل الأدبي طريقا واضح المعالم لنفسها مع ظهور الارهاصات الأولى للدرس السيميائي؛ حيث ركز هذا الأخير على دراسة العلامة وفق أنساق معرفية مختلفة. ولم تقتصر دراسته أو تُحدد على العلامة اللغوية فحسب وإنما راح يدرسها على اختلاف أشكالها وطبوعها. والتي من ضمنها الصورة المرئية التي تعد بمثابة المفتاح أو البوابة التي نفهم من خلالها أشياء عديدة ونقرأ من شكلها تفاصيل جمة قد تخفى حتى على مبدعها. والصورة فن. وكل فن فيه من الجمال والرونق ما فيه فنحن حينما نمدح العمل الفني نمدحه لجمال يكتسيه خارجيا حتى أننا قد نعجب بالشيء للوهلة الأولى دون الولوج إلى فحواه .

فالإنسان يتعلم من الأشياء المصورة أكثر من غيرها لأن وقعها على القلب يكون أسرع فالعين حين تبصر شيئا ما يبقى عالقا في الذاكرة وهي أقرب من غيرها في الفهم والإدراك. والصورة المرئية اليوم أضحت «حقائق تجمع بين الذات والموضوع. بين الرائي والمرئي فلا تضحي بالرائي في سبيل المرئي كما تفعل الوضعية ولا بالمرئي في سبيل الرائي كما تفعل المثالية .الصورة تجمع ولا تفرق.تضم ولا تشعب .تربط ولا تفك. حتى يستطيع الإنسان أن يعيش في عالم واحد قادر على التعامل معه بدلا من أن يعيش في عالمين » [2] فالصورة المرئية جاءت اليوم لتجعل النص يوحي بأشياء جديدة

[1]Jean Martinet, Clef pour la sémiologie, Ed :Seghers : Paris,1957,p :06

[2] حسن حنيفي: عالم الأشياء أم عالم الصور، مجلة فصول، العدد:62، ص27.

فللفراغ أو ما يسمى بالبياضات والفراغات والفجوات وما بين الأسطر دور آخر فعال في القراءة النقدية الجريئة الفاحصة المتمعنة. فبدل أن نقرأ العمل الأدبي على أنه نص جامد لا روح فيه، وجب علينا ونحن نعيش تحت سقف حضارة الصورة أن نقرأه على أنه مضمون قُدِّم في أحسن صورة وأبهى شكل، فللقالب دور هو الآخر إبراز ما للعمل الأدبي من خصائص جمالية وفنية.

وهو ما جعل القراءة النقدية تنقسم إلى شطرين اثنين: عني أولهما بالشكل الخارجي الظاهر للنص وبما يحيط بمجال كتابة العمل الأدبي، وشطر آخر اهتم بالجانب العميق للنص مركزا على المضمون، والمعنى، والمحتوى الباطني للنص، ونجد في بعض النصوص فروقا كبيرة بين ما تراه العين من شكل وما يصل إلى العقل من فهم «وبما أن الصورة هي كيان متعدد المعاني وكثير الإيحاءات والإحالات الضمنية منها والمباشرة، فهي تستند في توليدها للدلالات على أسنن بالغة التنوع (الأسنن التشكيلية، اللون، الشكل والتركيب، والأسنن الأيقونية، الأشياء والكائنات) فإن السبيل الوحيد إلى تحقيق التواصل الشفاف هو إرفاق الصورة بإرسالية لغوية تشرحها، إنها نقطة إرسالية معنوية تكبل العين التي ترى وترغمها على أن ترى ما تود الوصلة من هذه العين أن تراه.»[1]

وإن كانت قضية الشكل والمضمون قديمة قدم النقد الأدبي، ولعل أول من أشار إليها الجاحظ حينما اعتبر المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العربي والعجمي والقروي والبدوي، وإنما يحدث التفاضل على حد رأيه في تخير اللفظ ومدى إصابته في إخراج ذلكم المعنى في أبهى أسلوب وأرقى صورة «وهذا يعني عدم الفصل بين النص اللغوي (الإرسالية المرافقة للصورة) وبين المعطيات التي تمثلها الصورة، وفي

[1] سيميائية الصورة الإشهارية، سعيد بنكراد، ص:68

هذه الحالة فإن المضمون اللغوي للصورة يجب ألا يتضمن أية إشارة قد تغفل جزئية من جزئيات الصورة، إن الغاية من وجود اللفظ هو تدعيم الصورة، والصورة يجب أن توحي باللفظ وتستدعيه»[1].

وعليه يمكن القول أن علاقة الصورة باللفظ علاقة متداخلة، فالصورة تعبر عن اللفظ واللفظ يعبر عن الصورة.

[1] سيميائية الصورة الإشهارية، سعيد بنكراد، ص:68

المبحث الثاني: سيميائية المرئي في النقد المعاصر

تمهيد:

إن الحديث عن العلاقة بين النقد المعاصر والسيمياء هو حديث اشتغال وتعالق فكلاهما يهتم باللغة، وكما هو معروف أن النقد يتناول النصوص الأدبية لتفسير ظواهر خارجية ومنعكسات نفسية وتبيان السمات الفنية التي يتسم بها النسق اللغوي في النص الادبي. أما السيميائيات فتهتم بالعلامات اللغوية ومدلولاتها في أوساطها المختلفة. ومن هذا المنظور فإن العلاقة بينهما علاقة اشتغال وهي اللغة أي لغة النص. فالنقد السيميائي يركز بشدة على كنه النص وداخله، كما يهدف إلى تبيان طبيعة العلاقة القائمة بين عناصر الدال على اختلافها حروفا كانت أو كلمات أو حتى عبارات. أما مكامن الاختلاف فتكمن في أن السيميائيات تقف عند رصد العلامات ومدلولاتها. في حين يتعدى النقد ذلك إلى الحكم على النصوص وبالتالي فإن النقد يستند في تفسير أحكامه على السيميائيات. وذلك لما يتميز به هذا المنهج من علمية في التناول والطرح. ومنه يمكن القول أن النقد يستند إلى السيمياء كآلية وكمنهج في تحليله النصوص الأدبية باعتبارها أداة نقدية فاعلة لها دور بارز في القراءة النقدية المرئية المعاصرة.

المطلب الأول: جهود العلماء في الدرس السيميائي

تمهيد:

ظهر علم السيمياء الحديث في الدرس اللغوي الغربي على يد كل من فاردينان دي سوسير وشارلز ساندرس بيرس اللذان أثريا هذا العلم بأفكارهم النيرة فما كان منهما إلا أن أسسا له ووضعا له قواعده ومبادئه على الرغم من اختلافهما في الاصطلاح إلا أنهما اتفقا في المبنى. فدرسا العلامة ضمن أنساق لغوية وغير لغوية. وبالرغم من أحقتهم في نيل شرف الأسبقية في التأصيل لهذا العلم، إلا أن العرب كانوا سباقين إليه دون ما تسميته باسم علم السيمياء كما هو متداول اليوم. وإنما كان مجرد استعمال وتداول، فقد عرف العربي منذ زمن بعيد لغة الإشارة والايماء والعلامة، بدليل أن القرآن الكريم وقبل مئات السنين عن مجيء دي سوسير وبيرس كان قد أشار إلى لفظ السيمة بمعناها المعروف اليوم وهو العلامة.

أ/الدرس السيميائي عند العرب

حري بنا ونحن نتفحص دفات الكتب الأدبية للغة العربية التراثية أن نقف على ذلكم الكم الهائل من المصطلحات والمفاهيم الحديثة. والتي ظهرت بشكل كبير مع الدرس اللغوي الأجنبي. إلا أننا وعند عودتنا إلى عربيتنا نجد أن لها إرهاصات أو إشارات على وجودها في الدرس التراثي العربي. ومن ذلك ما كان من علم الإشارة أو الدلالة وهو ذلك العلم اللغوي الذي يهتم بدراسة المعنى ضمن إطار العلامات اللغوية.

وعلى الرغم من أن نشأة الدرس السيميائي الحديث كانت على يد العالمين الغربيين "فاردينان دي سوسير" و"شارلز ساندرس بيرس" وهو ما لم يختلف فيه اثنان إلا أن مصطلح "السيمة" مصطلح عربي أصيل بدليل وروده في القرآن الكريم في قوله عز وجل: ﴿سيماهم في وجوههم من أثر السجود﴾ [الفتح:29] ومعنى ذلك أن «هنالك علامات تدل على أن هؤلاء الناس الوارد ذكرهم في الآية يكثرون من السجود بالرغم من أننا لا نراهم وهم يكثرون السجود، ولكن العلامات هي التي دلت على هذا الأمر.»[1] ويقول تعالى عن المنافقين مخاطبا الرسول –صلى الله عليه وسلم- ﴿فلعرفتهم بسيماهم ولتعرفنهم في لحن القول﴾ [محمد:30] وتشير هذه الآية الكريمة إلى أن للمنافقين علامات وسمات تميزهم «فهؤلاء المنافقون الذي يظهرون الإيمان ويخفون الكفر، لا يدل ظاهرهم على أنهم كفار، ولكن الله يوجه رسوله إلى أن هناك علامات ودلائل على ما يخفونه من

[1] رضوان بلخيري، سيميولوجيا الصورة بين النظرية والتطبيق، دار قرطبة للنشر والتوزيع، المحمدية ، الجزائر، ط1، 2012، ص:09

الكفر، ويوجهه إلى إحدى هذه العلامات وهي لحن القول»[1] والسمة هاهنا بمعنى العلامة وهو ما تصب السيميائيات جل انشغالها حولها.

ويعرف علم السيمياء بأنه «علم يدرس العلامة ومنظوماتها (أي اللغات الطبيعية والاصطناعية) كما يدرس الخصائص التي تمتاز بها علاقة العلامة بمدلولاتها»[2] بمعنى أنها تدرس علاقات العلامات والقواعد التي تربطها ببعضها البعض. فلكل علامة مدلول ولكل إشارة معنى سواء كانت طبيعية أم مصطنعة.

هذا وقد عرف العرب السيمياء قبل الغرب المحدثين، ولكن كان ذلك من باب الاستعمال دون التقعيد والتأصيل له. فمن المعروف أن علم السيميائيات –على حد تعبير فيصل الأحمر-: «علم حديث النشأة، إذ لم يظهر إلا بعد أن أرسى السويسري "فاردينان دي سوسير أصول اللسانيات الحديثة، في بحر القرن العشرين، مع الإشارة إلى أنه قد كانت هناك أفكار سيميائية متناثرة في التراثين الغربي والعربي على حد سواء، ولأنه علم استمد أصوله من مجموعة من العلوم المعرفية، فإن مهمة تحديده وإعطاء مفهوم عام له من الأمور الصعبة جدا، لهذا السبب تعددت الآراء في تعريفه،

[1] المرجع نفسه، ص:09 .

[2] ابراهيم صدق، السيميائية اتجاهات وأبعاد، محاضرات الملتقى الوطني الأول السيمياء والنص الأدبي، ص:77 .

وفي تحديد مصطلح دقيق له، سواء في اللغات الغربية أو في اللغة العربية»[1] وفي ما يأتي حديث عن الدرس السيميائي لدى كل من العرب والغرب.

أ/1-جهود العرب في علم السيمياء قبل نشأته عند الغرب:

رغم الحديث عن جدية موضوع السيمياء وحداثته إلا أن العرب سابقا عرفوا هذا العلم ومارسوه في حياتهم، دون تقعيد أو تأصيل له، إذ «لم يكن وليد العصر الحديث كما يزعم بعضهم، بل هو قديم النشأة؛ فقد اهتم القدامى من عرب وعجم بهذا الجانب من علوم اللسانيات منذ أكثر من ألفي سنة. لقد أفرد الفيلسوف أفلاطون هذا الموضوع في كتابه (Cartyle)، وأكد أن للأشياء جوهرا ثابتا، وأن الكلمة أداة للتوصيل، وبذلك يكون بين الكلمة ومعناها، أي بين الدال (Signifiant) والمدلول (Signifié) تلاؤم طبيعي (Justesse naturelle)، فلهذا كان اللفظ يعبر عن حقيقة الشيء.وقد أشار أفلاطون إلى ما تمتاز به الأصوات اللغوية من خواص تعبيرية»[2] معتبرا بذلك العلاقة بين الدال والمدلول علاقة طبيعية، مما جعل الأصوات على اختلافها أدوات تعبير عن ظواهر عديدة مشيرة إلى مدلولات مختلفة.

وعلى غرار باقي العلوم و المعارف الإنسانية تؤكد معظم الدراسات في التراث العربي القديم أن «العرب قد عرفوا ما يسمى اليوم بعلم السيميولوجيا، وإن كانت إشاراتهم مبعثرة ومتناثرة في

[1] فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت(لبنان)، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة،ط1،2010،ص:11

[2] بلقاسم دفة، علم السيمياء في التراث العربي، مجلة التراث العربي، دمشق، سوريا، العدد:91، سبتمبر2003، ص:68.

أحضان علوم متنوعة كعلم النحو، وعلم البلاغة، وعلم التفسير، وعلم التصوف،وغيرها، وإذا كان الأمر كذلك فإننا اليوم لفي أشد الحاجة إلى اكتشافها وتصفيتها من التراب والشوائب الأخرى، لأنها كالمعادن النادرة لا توجد إلا وهي مختلطة بالتراب، وتأبى إلا أن تكون كذلك، وما علينا إلا استعمال مفاتيح وآليات وإجهاد عقولنا لنيلها، وحقا فتراثنا العربي قد خلف لنا أفكارا سيميائية عميقة وقيمة لا تنتظر إلا التصفية والترتيب لنحصل على سيميائيات بأصول وقواعد عربية خالصة»[1] ومن خلال قول فيصل الأحمر نستشف أن العرب بالفعل قد عرفوا السيميائيات ومارسوها إلا أنهم لم يفردوها بالدرس والتحليل نظرا لتداخلها وامتزاجها مع علوم أخرى مما صعب مهمة الاهتمام بها وتقصيها منفردة. إلا أنها كانت موجودة كإشارات وتلميحات وهو ما يهمنا.

وفي ذات السياق يعتبر المغربي جميل حمداوي أن لدي سوسير فعلا مساهمة جدية في المرحلة التأسيسية لدرسي السيميولوجيا واللسانيات، وقد كان ذلك جليا في محاضراته (التي ألفت سنة 1916) «بيد أن السيميائيات لها تاريخ طويل وجذور موغلة في القدم، إذ تعود امتداداتها إلى الفكر اليوناني مع كل من: أفلاطون وأرسطو والرواقيين... كما تطورت أيضا مع فلاسفة عصر النهضة، وفلاسفة مرحلة عصر الأنوار، وعطاءات العرب القدامى.لكن تبقى هذه المساهمات متواضعة جدا، أو هي عبارة عن أفكار متناثرة تحتاج إلى تنسيق نظري ونظام منهجي ومنطقي.»[2] وهذا دليل آخر على أن لها جذورا وأعماقا لا يمكن التخلي عنها، أو نسيانها، بل وجب على أي دارس أو باحث

[1] فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، ص:29.

[2] جميل حمداوي، سيميوطيقا الصورة المرئية أو البصرية، شبكة ألوكة (موقع إلكتروني)، ص:03.

في هذا المجال أن يعترف بأحقية القدامى في الإشارة إليه وهذا من خلال تقصيه في علومهم ومعارفهم.

ومن بين أكثر الأسماء العربية التراثية التي قدمت عملا جادا في هذا المجال نذكر ما جاء عن الجاحظ في مؤلفه "البيان والتبيين" من خلال تعريفه لعلم البيان على أنه «اسم جامع لكل شيء كشف لك قناع المعنى. أي كل ما أوصل السامع إلى المعنى المراد، يستوي في ذلك كل أجناس الأدلة، فبأي شيء بلغت الأفهام ووضحت المعنى فذلك هو البيان في ذلك الموضع.»[1] وهو بهذا يبرز دور العلامة لغوية كانت أم طبيعية في إبراز المعنى والوصول إلى الفهم. ومن بين ما أُثر عنه أيضا تعداد العلامات والإشارات التي تدل على المعنى وهي خمسة أشياء أوردها كالآتي: اللفظ والإشارة والعقد والخط والحال.ويقول في هذا الباب: «إن الله –سبحانه وتعالى– لم يخلق أحدا يستطيع تحقيق حاجته بنفسه دون اللجوء ألى غيره. لذلك جعل لهم البيان الذي يعبرون به عن حقائق حاجاتهم، ويرفعون به الشبهة. فهو الترجمان الذي إليه يرجعون عند اختلافهم. وجعل سبحانه وتعالى البيان أربعة أشياء هي: اللفظ والخط والإشارة والعقد، وفي خصلة خامسة هي موضوع الجسم ونصبته في الأجرام الجامدة والساكنة التي لا تدرك ولا تتحرك، ولكنها في الوقت ذاته ناطقة من جهة الدلالة»[2] كما أنه تحدث عن الإشارات الناقلة للمعاني وهي تمثل شكلا من أشكال العلامة السيميائية اليوم.

[1] الجاحظ، البيان والتبيين، ج1،ص75-76 .

[2] الجاحظ –عمرو بن بحر– تحقيق: عبد السلام هارون، الحيوان، دار إحياء التراث العربي، بيروت، 1969، ج1،ص:30،38 (بتصرف) .

هذا وقد اهتم علماء كثيرون من العرب بما أسموه ب: "علم أسرار الحروف" من بينهم ما جاء عن ابن خلدون في مقدمته معتبرا إياه «من تفاريع السيمياء لا يوقف على موضوعه، ولا تحاط بالعدد مسائله، وتعددت فيه تأليف البوني وابن العربي، ومن فروع السيمياء عندهم استخراج الأجوبة من الأسئلة بارتباطات بين الكلمات حرفية يوهمون أنها أصل المعرفة..»[1] وقد خصه –أي علم أسرار الحروف– ببحث كامل في مقدمته. معتبرا إياه «المسمى لهذا العهد بالسيميا نُقل وضعه من الطلمسات إليه في اصطلاح أهل التصرف من غلاة المتصوفة، فاستعمل استعمالا في الخاص»[2]

كما ربط علماء العرب قديما بين "علم أسرار الحروف" و" علم السيمياء" . وقد تعددت الدراسات في ذلك منها ما كان من الحاتمي والبوني، وابن سينا، والجرجاني والقرطاجني،.. وغيرهم أسماء كثيرة.

في حين اعتبر آخرون أن علم السيمياء هو امتداد لعلم الدلالة معتبرين ترجمة علم السيمياء بـــــ"الدلائلية" أو "الدلالة" (sémantique/semantics) دليلا على زعمهم هذا وهو ما خلق خلطا بين المصطلحين «فالكثير من الباحثين والدارسين المبتدئين بخاصة لا يفرقون بين علم الدلالة والسيمياء، بين "الدلالية والدلائلية"، كما أنهم لايفرقون بشكل دقيق بين تفسير النصوص الأدبية وفق طريقة معينة كأن تكون أسلوبية أو بنيوية أو تأويلية.. وبين التحليل السيميائي،؛ إذ لاحظنا بأنهم لا يميزون بين بنية المعنى التي هي في صميم الدرس السيميائي، وبين دلالة البنية أي

[1] ابن خلدون، مقدمة ، دار نهضة مصر ،ط3/ 1979، ج1، ص:556.

[2] المرجع نفسه، ص:557.

التفسير النسقي للبنى اللغوية المتجسدة في النصوص الأدبية أو غير الأدبية، الصورة مثلا..»[1] وبغية تجنب هذا الخلط سنورد فيما يأتي مفاهيم لكل مصطلح-علم الدلالة والسيمياء- (لأنهما مصب اهتمامنا)حتى يتسنى لنا فهم طريقة التعامل والتحليل بكل طرف منهما.

ولما كان علم الدلالة سابقا عن علم السيمياء استوجب علينا الحديث عنه أولا، فقد عُرِّفت الدلالة بأنها «كون الشيء بحالة يلزم العلمُ به العلمَ بشيء آخر، والأول الدال، والثاني المدلول»[2] فالدال هو اللفظ والمدلول هو المعنى وقد ربطت بينهما علاقة اختلف المفكرون واللغويون عن طبيعتها فقد اعتبرها البعض اعتباطية لا تفسير لها. في حين رأى فريق آخر أنها طبيعية...(والحديث عن هذا الشأن يطول والكتب فيه كثيرة ومتعددة). ويرى محمد يونس أن علاقة "الدال" بـ"المدلول" علاقة اتصال على اعتبار أنها «الحدث الذي يقترن فيه الدال بالمدلول، فإذا جاز بشيء من التسامح أن نقول: إن الضرب اتصال الضارب بالمضروب، جاز قياسا على ذلك أن نقول: إن الدلالة هي اتصال الدال بالمدلول أو العلاقة بينهما.»[3] وفي ذات السياق يرى عادل الفاخوري أن العرب قد تأثروا بالمدرستين المشائية والرواقية في مجال علم الدلالة، وقد وجدت السيمياء في علوم المناظرة والأصول،

[1] الأطرش يوسف، المكونات السيميائية والدلالية للمعنى آليات إنتاج المعنى في الخطاب السردي ، أعمال الملتقى الوطني الرابع "السيمياء والنص الأدبي"، جامعة محمد خيضر، بسكرة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، قسم الأدب العربي، 28-29 نوفمبر 2006، ص:01

[2] الجرجاني-علي بن محمد بن علي-،التعريفات، تح: عبد المنعم الحفني، دار الرشاد،القاهرة، 1991،ص:139.

[3] محمد محمد يونس، وصف اللغة العربية دلاليا في ضوء مفهوم الدلالة المركزية –دراسة حول المعنى وظلال المعنى-، منشورات جامعة الفتح، ليبيا،1993، ص:345 .

التفسير والنقد، وهي تعود إما إلى حقل المنطق أو إلى حقل البيان. فالدلالة عند العرب القدامى تتناول اللفظة والأثر النفسي، أي ما يسمى بالصورة الذهنية.[1]

ويعرف علم الدلالة بأنه: «دراسة المعنى، أو العلم الذي يدرس المعنى، أو ذلك الفرع من علم اللغة الذي يتناول نظرية المعنى، أو ذلك الفرع الذي يدرس الشروط الواجب توفرها في الرمز حتى يكون قادرا على حمل المعنى.»[2] وبالتالي يمكن القول إن الدرس الدلالي جعل المعنى محط أنظاره بلا منازع فراح يدرسه وفق مستويات دلالية تحليلة مختلفة. ومنه فإن «موضوع علم الدلالة أي شيء أو كل شيء، يقوم بدور العلامة أو الرمز، وهذه العلامات أو الرموز قد تكون علامات على الطريق، وقد تكون إشارة باليد أو إيماء بالرأس، ومن أمثلة الرمز كذلك حمرة الوجه للدلالة على الخجل، والتصفيق علامة على الاستحسان، وعلامات الترقيم، ورسم فتاة مغمضة تمسك ميزانا لرمز العدالة»[3] وهذا دليل آخر على أن الدرس السيميائي الحديث كان بمثابة امتداد للدرس الدلالي التراثي.

ومن المعلوم أن الدرس السيميائي قد نهل من جملة من العلوم كالفلسفة واللسانيات وعلم الدلالة...وتقاطع معهم في مختلف علومهم ومصطلحاتهم وبالتقريب حتى بعض المفاهيم. ومن بين

[1] محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، (د.ط)،2001، ص:25.

[2] أحمد مختار عمر، علم الدلالة، مكتبة العروبة للنشر والتوزيع، الكويت، ط1 ، 1982، ص:11.

[3] فرانك روبرت بالمر، علم الدلالة –إطار جديد- ، تر: صبري السيد، دار قطري بن الفجاءة، الدوحة، قطر، (د.ط)، 1986، ص:51.

أبرز القضايا التي خلقت شُركة بينه وبين اللسانيات قضية اللغة والكلام التي فصل فيها فاردينان دي سوسير وفيما يأتي حديث عنها. ومن ذلك أيضا ما كان بينه وبين علم الدلالة خاصة في ما يتعلق بثنائية الدال والمدلول باعتبارها قضية جوهرية لكليهما. والمعلوم أن نشأة علم الدلالة كان معروفا عند العرب وقد تعددت فيه الدراسات والبحوث التي أثبتت أنه درس تراثي جدير بالاهتمام والانشغال به.

أ/2- جهود العرب في علم السيمياء بعد تبلوره عند الغرب:

نشأ علم السيمياء في الفترة الممتدة بين نهايات القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين ، وكان قد أطلق عليه لفظ "السيميولوجيا" "la sémiologie" تارة، و"السيميوطيقا"" la sémiotique" تارة أخرى. وكلا المصطلحين منقول عن الأصل اليوناني (semion).

فالاصطلاح الأول كان من طرف العالم اللغوي اللساني فاردينان دي سوسير(1875-1913) وقد دعمه في ذلك الأوربيون والفرنسيون بصفة خاصة. أما الاصطلاح الثاني فكان من لدن الفيلسوف شارل ساندرس بيرس (1839-1914) الأمريكي وقد سانده في ذلك الانجليز. وكان ذلك في فترتين متزامنتين نسبيا. ليصير بذلك لزاما على أي باحث في تاريخ هذا الحقل المعرفي أن يستعيد شهادة ميلاد السيميولوجيا من إشارة دي سوسير الرائدة التي أوردها في محاضراته الألسنية العامة. مبشرا بعلم جديد لا تشكل الألسنية ذاتها إلا بجزء منه[1]. وقد أخذ العرب من نبع هذا العلم الكثير وطبقوه على لغتهم واعتمدوا منهجه في التحليل بغية قراءة النصوص وتحليلها ونقدها نقدا معاصرا.

وعلى غرار باقي المصطلحات النقدية الحديثة فقد عرف لفظ السيميائية فوضى مصطلحية كانت ناتجة عن جهود عربية وغربية بين فعل الترجمة تارة والتعريب تارة أخرى.

[1] ينظر: يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، جسور للنشر والتوزيع، المحمدية، الجزائر، ط3، 2010، ص:93-94 .

وبالحديث عن الاختلاف في الاصطلاح الغربي للفظة السيميائية بين مصطلح السيميولوجيا والسيميوطيقا فقد اختلف العرب أيضا في ترجمته إلى لغتهم فلقد «عرف هذا العلم فوضى مصطلحية كبيرة جدا، وأخذ زوايا نظر متعددة.»[1] فهناك من عرب المصطلح كما هو دون تغيير("السيميولوجيا" مقابل "la sémiologie") و("السيميوطيقا" مقابل "la sémiotique") في حين اهتمت طائفة أخرى من الباحثين بالترجمة فاصطلحوا عليه لفظ "السيميائيات"، "العلاماتية"، "الدلائلية"، "علم العلامة"، "علم الإشارة"...

وقد عالج فيصل الأحمر في معجم السيميائيات قضية فوضى نقل المصطلح إلى العربية معتبرا إياه أنه أحدث «فوضى كبيرة ناجمة عن عدم فهم ووعي جيد للمصطلح، وقد يكون ذلك بسبب محاولة تطويعه ليتماشى وسلاسة اللغة العربية، كما قد يرجع ذلك إلى تعصب كثير من الباحثين للتراث، فيحاولون إيجاد مقابل له في تراثنا العربي، ومهما تكن الأسباب والدوافع فقد تعددت الدوال لهذا المصطلح الغربي الفضفاض.»[2] وعليه فقد نشط في هذا المجال علماء ولغويون كثر من العرب وغيرهم، في سبيل بلورته والنهوض به نظرا للأهمية التي يكتسيها في الدرس اللغوي الحديث والمعاصر. ومن بين أهم الأسماء العربية التي برزت في الدرس السيميائي العربي المعاصر نذكر: "عادل

[1] فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، ص:11.

[2] المرجع نفسه، ص:14.

الفاخوري"(حصر ما يقرب عن ستة مصطلحات[1]: السيمياء،السيمية، السيميائية، السيميوطيقا، السيميولوجيا، الرموزية).

ولعل مصطلح (سيمياء) و(سيميائية) هو أكثر المصطلحات شيوعا وتداولا عند علماء العربية ومن بينهم نذكر على سبيل التمثيل لا الحصر: "**جميل حمداوي**" (مدخل إلى المنهج السيميائي)، "**رشيد بن مالك**" (السيميائية :أصولها وقواعدها/البنية السردية في النظرية السيميائية)، "**عبد الملك مرتاض**"(السبع المعلقات، تحليلي انتروبولوجي سيميائي لشعرية نصوصها)، "**عبد الله محمد الغذامي**" (من خلال مؤلفه: الخطية والتكفير من البنيوية إلى التشريحية)، "**فيصل الأحمر**"(معجم السيميائيات/ السيميائية الشعرية)،"**حميد لحميداني**" (السيمياء)، "**سعيد بنكراد**" (مدخل إلى السيميائيات السردية/ المصطلح السيميائي الأساس المعرفي والبعد التطبيقي في قضايا المصطلح في الآداب والعلوم الإنسانية)، "**عبد اللطيف محفوظ**" (البناء والدلالة في الرواية مقاربة من منظور سيميائية السرد/ سيميائية التظهير)، "**عبد الله البريمي**"،(السيميائيات التأويلية) "**طائع الحدادي**" (سيميائيات التأويل الإنتاج ومنطق الدلائل)، "**عبد القادر شرشار**" (مدخل إلى السيميائيات السردية)، "**مبارك حنون**" (دروس في السيميائيات العامة)، "**قوتال فضيلة**" (معالم السيميائيات المحايثة وحدودها، دراسة نقدية في نظرية غريماس السردية)، "**قادة عقاق**" (السيميائيات السردية وتجلياتها في النقد العربي المغاربي المعاصر)، "**أنور المرتجي**" (سيميائية النص الأدبي)، "**محمد مفتاح**" (سيمياء الشعر القديم)...وغيرهم أسماء كثيرة ومؤلفات جليلة لا يسعنا المقام لذكرها.

[1] عزت محمد جاد، نظرية المصطلح النقدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر،(د.ط/د.ت)، ص:326.

ومن بين أشهر من استعمل لفظة السيميولوجيا من علماء العربية ولغوييها نذكر: الدكتور **صلاح فضل** إذ يقول: «ولكننا نرى من الأفضل إطلاق الاسم الغربي، لأن النقل أولى من الاشتقاق في استحداث الأسماء الجديدة، إذا كان هذا الاشتقاق سيؤدي إلى الخلط، ونخشى أن يفهم القارئ العربي من السيميائية شيئا يتصل بالفراسة وتوسم الوجوه بالذات أو يربطها بالسيمياء، وهي العلم الذي اقترن في مراتب المعارف العربية بالسحر والكيمياء بمفهومها الأسطوري في العصور الوسطى، على أن قرب النطق بين الكلمتين يجعلنا أقرب إلى قبول المصطلح الأجنبي دون أن ينبو عنه ذوق المستمع العربي»[1] وهو بهذا يختار المصطلح الغربي دون زيادة أو نقصان. مستدلا على ذلك بفكرة مفادها أن النقل أولى من الاشتقاق. وليس وحده من دعم هذه الفكرة وإنما نجد أسماء كثيرة ومتعددة على غرار:"**عصام خلف كامل**" في مؤلفه (الإتجاه السيميولوجي ونقد الشعر)، "**محمد السرغيني**" (محاضرات في السيميولوجيا).

أما مصطلح "سيميوطيقا" في الدرس العربي فلقد كان له حظ مع من "نصر حامد أبو زيد" والكاتبة"سيزا قاسم" من خلال كتابيهما (مدخل إلى السيميوطيقا: حول بعض المفاهيم والأبعاد). وفي هذا تقول الباحثة العربية سيزا قاسم: أن هدف السيميوطيقا «هو تفاعل الحقول المعرفية المختلفة

[1] صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، مصر، ط1،1998، ص:297.

والتفاعل لا يتم إلا بالوصول إلى مستوى مشترك يمكن من خلاله أن ندرك مقومات هذه الحقول المعرفية، وهذا المستوى المشترك هو العامل السيميوطيقي»[1]

في حين نجد كلا من "**الطيب بكوش**" (من خلال ترجمته لكتاب مفاتيح الألسنية لجورج مونان) و"**المنصف عاشور**" قد اتفقا على مصطلح (الدلائلية) وإن رأى فيما بعد بعض منتقديه – أي المصطلح– أنه أقرب إلى علم الدلالة منه إلى علم السيمياء أو السيميولوجيا ومن ذلك ما ذكره عبد الله الغذامي: «وهذا تعريب أكاد أميل إليه لولا تقاربه مع مصطلح علم الدلالة تقاربا يوشك أن يبلغ حد الإلتباس»[2].

وقد كان مصطلح علم العلامات من نصيب "**عبد السلام المسدي**" في مؤلفه(الأسلوبية والأسلوب) من خلال قوله «هو علم افترضه ف.دي سوسير محددا إياه العلم الذي يعكف على دراسة أنظمة العلامات مما يفهم به البشر بعضهم البعض، والذي أداه إلى هذا التصور اعتباره اللغة نظاما من العلامات قبل كل شيء، ومن الأنظمة العلامية التي يمكن لهذا العلم دراستها علامات قانون الطرقات مثلا»[3] وهذا المصطلح كان وليد «تعريب سليم ولا اعتراض عليه، لولا أنني وجدت مشكلة في النسبة إليه، حيث استعصى علي مثلا أن أقول: تحليلا علاماتيا بدلا من تحليل

[1] سيزا قاسم، نصر حامد أبو زيد، أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة، –مدخل إلى السيميوطيقا– (مقالات مترجمة ودراسات)، دار إلياس العصرية، القاهرة، مصر، (د.ط)، 1986، ص:13 .

[2] عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة والتكفير من البنيويةإلى التشريحية، –قراءة نقدية لنموذج معاصر–، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر،ط4، 1998، ص:45

[3]عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، (طبعة منقحة ومشفوعة ببليوغرافيا الدراسات الأسلوبية والبنيوية)، الدار العربية للكتاب،طرابلس ليبيا ،ط3،(د.ت)، ص:182.

سيميولوجي، ووجدت الإفراد غامض الدلالة فيما لو قلت تحليلا علامياكما يفعل المسدي في كتابه»[1]**"عصام الدين أبو العلا"** (مدخل إلى علم العلامات في اللغة والمسرح)...إلخ

ونظرا للكم الهائل من الإصطلاحات التي أطلقها العرب للدلالة على معنى لفظة السيميولوجيا في الدرس الغربي بغية الوصول إلى لفظ يقارب المعنى ويضاهيه. إلا أنهم فتحوا على أنفسهم بابا واسعا لم يستطيعوا صده رغم جهودهم المتواصلة. وقد أورد محمد السرغيني أن «المجال السيميولوجي لا يزال الناس فيه بين أخذ ورد، بسبب أنه لم يحدد بعد، فمن حيث يراه بعض الدراسين عبارة عن دراسة لأنظمة العلامات التي تؤدي مهمة الإبلاغ عن طريق مؤشرات غير لسانية، ويوسع آخرون من مجال مدلول العلامة والسنن فيجعلونهما ينتهيان إلى شكل إبلاغي ذي وظيفة اجتماعية.»[2]

ويمكن أن نخلص في الأخير إلى أن الدرس السيميائي عند العرب لا يزال إلى حد الساعة يعاني مشكلة في ترجمة المصطلح وكيفية الاصطلاح عليه، ولكن رغم ذلك نجد أن هناك دراسات وأبحاث كانت في قمة الموضوعية تناولت قضية السيمياء بشتى مراحلها، أشكالها، مواضيعها، وحتى أهدافها، فقد حظي هذا الأخير باهتمام كبير وبشغف واسع من لدن الدراسين العرب، فأسال بذلك الحبر الكثير وشغل الفكر الغزير.

[1] عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص: 44.

[2] محمد السرغيني، محاضرات في السيميولوجيا، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط1،1987،ص:5-6.

ب/الدرس السيميائي عند الغرب:

عرف الدرس اللغوي الغربي تطورا كبيرا وملحوظا في مجالات شتى كاللسانيات والنقد والسيمياء. مما جعله محط اهتمام كبير من قبل العلماء واللغويين الغربيين والعرب، والذي كان وليد أفكار وتلميحات سابقة، إذ «قد يتضمن القديم من الإمكانات ويفتح من الآفاق ما يجعل فائدته تمتد إلى بعيد الأزمان حتى يبدو كأنه شيء حديث في كل واحد من هذه الأزمان البعيدة كما أن الحديث، على العكس من ذلك، قد تقل إمكاناته، وتضيق آفاقه حتى كأنه أشبه بالماضي الميت منه بالحاضر الحي.»[1] ومنه يمكن القول بأن الدرس السيميولوجي لم يأت من فراغ وإنما كان قد استمد مبادئه من مجموعة كبيرة من العلوم والدراسات التي سبقته.

هذا وقد نشأ الدرس السيميائي في أحضان كل من الدرس اللغوي واللساني مستنبطا أفكارا من علم النفس العام ومن الأنتروبولوجيا عند دي سوسير في أوروبا، ومن الدرس الفلسفي المنطقي عند بيرس في أمريكا. وفيما يلي بيان لتطور هذا العلم عند كل منهما. وقد تبعهما في ذلك علماء ولغويون كثر، طوروا هذا العلم وحددوا مبادئه وقواعده، حتى أصبحنا اليوم نتحدث عن علم متكامل يسمى علم السيمياء، وعن منهج بحثي تحليلي قرائي يسمى المنهج السيميولوجي.

[1] طه عبد الرحمن، في أصول الحوار وتجديد علم الكلام، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2،2000، ص:24.

ومن أكثر الأسماء الغربية البارزة في هذا العلم: على غرار "سوسير" و"بيرس" نذكر: فلاديمير بروب (روسي)، لويس خوخي (لساني أرجنتيني)، غريماس، شارلز موريس، رولان بارت، جاكبسون، ميرنواريكو، جوليا كريستيفا، ...

ب/1- سيميولوجيا فاردينان دي سوسير:

يعتبر العالم السويسري فاردينان دي سوسير رائد الدرس اللغوي اللساني في العصر الحديث نظرا لأفكاره النيرة في هذا المجال، فلقد خلف محاضرات في الألسنة العامة، التي كانت من بين أهم المصادر المعتمدة في مجال اللغويات واللسانيات والسيميولوجيا. والمعلوم عنه أنه قد أحدث قطيعة إبستيمولوجية مع الدراسات اللغوية السابقة. فلقد «كان دي سوسير منذ نعومة أظافره مشغوفا بالدراسات اللغوية، رغم أنه كان يزاول دراسته في مجال العلوم الفيزيائية والكيميائية، التي لاحظ دقتها وعلميتها الكبيرة، لذلك فإنه لما أخذ في متابعة الدراسات اللغوية السابقة ورأى عليها الطابع المعياري لم يلبث أن أدخل عليها الجانب العلمي الموضوعي الذي تعلمه من الدراسات الفيزيائية السابقة»[1] وعلى الرغم من أن دراساته لم تكن حول السيميولوجيا إذ إنه كان قد تنبأ بوجوده على أساس أنه علم جديد، وهو في ذلك يقول: «وبما أن هذا العلم لما يوجد بعد ، فإننا لا نعرف ما سيؤول إليه، لكنه حقيق بالوجود، ومحدد المكانة سلفا. إن الألسنية ليست إلا قسما من هذا العلم العام الذي ستغدوا القوانين التي سيكتشفها قابلة للتطبيق على الألسنية، وهكذا ستجد هذه الأخيرة نفسها

[1] فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، ص:40.

مرتبطة بمجال دقيق التحديد ضمن مجموع الوقائع البشرية»[1] وما نستخلصه من هذا القول أن اللسانيات تمثل جزءا من الدرس السيميولوجي المستجد، الذي يعتبر علما شاملا، وذلك لأنه يشتغل على العلامات بنوعيها اللغوية وغير اللغوية، في حين تكتفي الألسنية بدراسة كل ما هو لغوي لساني فهي بذلك تهمل الإشارات والإيماءات غير اللغوية، معتمدا في ذلك ثنائية اللغة والكلام، كما أنه أقصى كل العوامل التاريخية والسياقية، متبنيا بذلك المنهج الوصفي، مناديا بضرورة دراسة اللغة في ذاتها ومن أجل ذاتها بعيدة عن كل الظروف والسياقات الخارجية التي قد تطال مكنونها وفحواها.

هذا ويعتبر دي سوسير «أن اللغة نسق من العلامات، يعبر عن أفكار، ومنه فهي مشابهة للكتابة، وأبجدية الصم والبكم، والطقوس الرمزية، وأشكال المجاملة والإشارات العسكرية،..إنها وفقط الأهم بين كل هذه الأنساق. يمكننا إذن أن نتصور علما يدرس حياة العلامات في كنف الحياة الاجتماعية؛ قد يشكل قسما من علم النفس الاجتماعي، وإذن من علم النفس العام. سنسميه السيميولوجيا التي يمكن أن تنبئنا بما تتكون منه العلامات والقوانين التي تحكمها.»[2] ومنه يمكن أن نعتبر أن اللغة على اختلاف أشكالها وأنماطها تعد وسيلة من وسائل تحقق الدلالة من خلال نقل الأفكار بين البشر، وقد حدد مجال دراسته من خلال حصرها في اللغات الطبيعية.

كما نجد من خلاله أن دي سوسير قد أدرج السيميولوجيا في خانة علم النفس الاجتماعي ومن ثم علم النفس العام، «ولعل السبب الذي جعله يضع السيميولوجيا هذا الموضع من علم النفس

[1] المرجع نفسه، ص:33.

[2] ferdinand de saussure, Cours de linguistique générale, ENAG/Editions. ALGER .2éme éd 1994/ p33.

وعلم الاجتماع هو ولعه بالنتائج التي توصلت إليها أبحاث هذين العلمين على يد معاصريه "فرويد" و" دوركايم"، ومن خلال تسميته لهذا العلم بالسيميولوجيا اشتقاقا من (Semeion) اليونانية ندرك وعيه بالدراسات اللغوية القديمة العائدة إلى الجذور اليونانية.» [1] وما هذا إلا دليل آخر على مدى عبقرية الرجل ووعيه العلمي والمعرفي. فلقد كان بحق الأب الروحي للغويات عامة واللسانيات خاصة. وقد أرسى دي سوسير دعائم درسه هذا وفق ثنائيات، لم تأتي من باب الصدفة، وإنما كانت نتيجة اجتهاد وبحث معمق ومن أهمها نذكر: الدال والمدلول، اللغة والكلام، الآنية والزمانية، العلاقات التركيبية والعلاقات الاستبدالية.

هذا وتقوم سيميولوجيا دي سوسير على مبدأ تصوره الثنائي لنظام الدليل اللغوي، معتبرا أن مهمتها هي الكشف عن كينونة الدلائل كيفما شاءت، ووفق أي نظام كانت، «إذ إن الدليل اللغوي حسب سوسير لا يجمع بين شيء واسم، بل بين متصور ذهني وصورة أكوستيكية. وليس المقصود بالصورة الأكوستيكية ذلك الصوت المادي أي الأثر الفيزيائي المحض، إنها ذلك الأثر النفسي الذي يتركه الصوت، أي الصورة التي تطبعها الحواس عند استقبال صوت معين»[2]

ولما كانت العملية التواصلية تحتاج مجموعة من الإشارات والإيماءات اللغوية وغير اللغوية ارتأى سوسير «تحديد علم اللغة بعد النظر إلى شتى العوامل البيولوجية والفيزيقية والسيكولوجية والاجتماعية

[1] فيصل الأحمر، معجم السيميائيات،ص:42.

[2] بدرة كعسيس، سيميائية الصورة في تعليم اللغة العربية، –رسالة ماجيستير في تعليمية الغة العربية–، إشراف:د. صلاح الدين زرال، جامعة فرحات عباس، سطيف الجزائر، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية، 2010/2009، ص:98 .

والتاريخية والجمالية والعلمية التي تتداخل وتتشابك لتكون نسيج النشاط اللغوي لدى البشر[1]» هذا وقد حصر مجال الدرس الألسني في دراسة اللسان البشري، مركزا على كل ما من شأنه أن يكون منطوقا من أصوات وألفاظ. معتبرا إياه أداة للوصف والتصنيف، بل هو الأداة الخالقة والمؤولة للمجتمع كله، إن اللسان أرقى الأنساق التواصلية لأنه يعد مؤولها ووجهها اللفظي، وهو أيضا المصفاة التي عبرها تحضر هذه الأنساق في الذهن، فلا يمكن الإحاطة بجوهرها ومعرفة طرق اشتغالها دون الاستعانة بنسق من طبيعة أخرى يوجد خارجها. فاللسان وحده يستطيع أن يكون في نفس الآن أداة للتواصل باعتباره أرقى وسيلة للتواصل وتبادل الخبرات الإنسانية والمعارف ويشتغل كنسق يوضح نفسه بنفسه[2] وما نستشفه من خلال هذا القول منح قيمة كبيرة للسان البشري باعتباره آلية تواصلية بامتياز. مما جعله البوابة الرئيسية التي تقود إلى الفهم والتواصل الإنساني فلقد «حصر سوسير اهتمامه الأساس في محاولة تحديد كنه اللسان والكشف عن قوانينه، لأن قوانين اللسان في اعتقاده هي نفسها التي يجب أن تقود إلى معرفة قوانين الأنساق الأخرى، فتأسيس السيميولوجيا كدرس مستقل لا يمكن أن يتم قبل تأسيس اللسانيات كدرس مستقل ومكتف بذاته»[3] وها نحن اليوم نشهد استقلالية كل منهما بالبحث، فلقد أصبح لكل علم منهما مجال خاص ومؤلفات لا تعد ولا تحصى، إذ تشهد دور النشر كل يوم إنتاجا جديدا في أحد هذين العلمين.

[1] سمير الحجازي، معجم المصطلحات اللغوية والأدبية الحديثة، دار الرحاب الجامعية، بيروت، لبنان، (د.ط/د.ت)، ص:194.

[2] ينظر: سعيد بنكراد، السيميائيات –مفاهيمها وتطبيقاتها–، ص:63-64.

[3] المرجع نفسه، ص:66 .

ونظرا لكون سيميولوجيا دي سوسير قد اصطبغت بصبغة لسانية، وهو الأمر الذي خلق شيئا من الخلط في كون أيهما أعم وأشمل من الآخر، وهو الرأي الذي قال به سعيد بنكراد معتبرا أن «هذين النشاطين المعرفيين متداخلان ومتشابكان لدرجة أن السيميولوجيا لكي تتأسس في حاجة إلى المعرفة اللسانية، وعندما تتأسس هذه السيميولوجيا، فإن قوانينها الجدية هي ما سيطبق على اللسانيات»[1]. ولعل هذا الرأي هو ما ثبت عن دي سوسير حين اعتبر السيميولوجيا علما يدرس حياة الدلائل في صلب الحياة الاجتماعية. مؤكدا أن اللسانيات ما دامت تحت ظل السيميولوجيا، فستكون بالضرورة خاضعة لكل ما تتوصل إليه.

في حين دعا رولان بارت إلى إمكانية قلب الاقتراح السوسيري، معتبرا أن اللغة ليست إلا جزءا من علم العلامات، وبأن «اللسانيات ليست إلا جزءا ولو منفصلا من علم الأدلة العام، ولكن الجزء هو علم الأدلة باعتباره فرعا من اللسانيات، وبالضبط ذلك القسم الذي يتحمل على عاتقه كبريات الوحدات الخطابية الدالة»[2] وقد أقرت جوليا كريستفا من خلال مؤلفها "علم النص" أن اللسانيات تستطيع أن تصبح «النموذج العام لكل سيميولوجيا، بالرغم من كون اللسان ليس سوى نسق خاص من ضمن الأنساق السيميولوجية»[3] ومنه يمكن اعتبار الدرس اللساني جزءا من علم عام يسمى علم السيميولوجيا، إذ يختص الأول بدراسة كل ما هو لغوي مهتما بالأنساق اللسانية

[1] سعيد بنكراد، السيميائيات –مفاهيمها وتطبيقاتها–، ، ص:68 .

[2] رولان بارت، مبادئ في علم الأدلة، تعليق: محمد البكري، كلية الآداب، مراكش، الدار البيضاء، المغرب، (د.ط)، 1986، ص:29.

[3] جوليا كريستيفا، علم النص، ترجمة: فريد الزاهي، دارتوبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2،1997، ص:15.

التلفظية، في حين تدرس السيميائيات كل إيماءة أو إشارة أو أمارة أو علامة دالة، من غير وضع أي اعتبار للمتلفظ أو المنطوق وحده. فهي تدرس الأصوات والحركات الطبيعية والمصطنعة، البشرية وغير البشرية، المنطوقة والمرئية على حد السواء. وبالتالي يعتبر هذا العلم علما شاملا لا يخضع لحدود ولا قيود. بل يدرس جميع أشكال اللغات وأنماطها، بل وحتى الصور المرئية .

***المرئي في دراسات دي سوسير اللغوية:**

تعتبر الدراسات اللغوية السوسيرية منبعا فياضا لكل من أتى بعده، فلقد كانت « البداية الحقيقية للسيميولوجيا معه، حيث قطع هذا العلم الجديد أشواطا علمية ملحوظة، واخترق العديد من العلوم والمعارف، بل إنه أعاد ترتيب العلاقات بينه وبين اللسانيات والابستمولوجيا والفلسفة وعلم النفس وعلم الاجتماع والأكسيوماتيك. ومن ثم فلقد انتقلت السيميائيات من تبعيتها للسانيات، إلى قيامها بجمع شمل العلوم، والتحكم فيها، وأنتجت أدوات معرفية لمقاربة مختلف الظواهر الثقافية التي ترد في شكل أنساق تواصلية.»[1] فلقد تمخضت عن أعماله مفاهيم ومصطلحات عديدة كان لها أثر ووقع بالغ في الدرس اللغوي الحديث وكذا المعاصر، حيث بقيت أفكاره سارية على مر الأزمان، لينتهل منها كل من قصد الدرس اللغوي أو اللساني أو السيميولوجي أو حتى النقدي. هذا الأخير الذي شهد في العصر الحديث والمعاصر ارتباطا واسعا مع حيثيات الدرس السيميائي. لننتقل من درس سيميائي بحت. إلى منهج نقدي سيميائي تحليلي مبني على أسس ومعالم سوسيرية مع بعض ما طرأ عليه من التأصيل والتجديد.

والمعلوم لدى كل من تصفح مؤلف دي سوسير "محاضرات في الألسنية العامة" يجده قد تحدث عن اللغة معتبرا إياها نظاما من العلامات المعبرة، التي تضاهي إلى حد بعيد أنظمة الكتابة أو أبجدية الصم البكم والطقوس الرمزية وآداب السلوك والإشارات العسكرية،.. ولعل جل هاته العلامات يدخل في صف العلامات المرئية، وإن لم يصنفها هو. إلا أن أبجدية الصم البكم مثلا

[1] جميل حمداوي، سيميوطيقا الصورة المرئية أو البصرية، ص:03.

تحتاج شكلا خاصا من أشكال الصور حتى يتسنى لنا إيصال معرفة ما إلى ذلكم الشخص الذي لايستطيع سماع ما نقول، وبالتالي نجد أنفسنا في هذه المرحلة قد تجاوزنا حاسة الأذن واللسان لأن لا جدوى من استخدامهما، وإنما ينبغي اعتماد آليات ووسائل أخرى تدعمنا حتى نوصل إليه ما نريد. وهو نفس الشيء بالنسبة لأنظمة الكتابة إذ ينبغي على كل مكتوب أن يكون مرئيا، قابلا للرؤية من قبل حاسة العين.

يذكر "جان ماري كلينكنبرغ" في "مؤلفه الوجيز في السيميائيات العامة" أشكالا أخرى للسيميائية معتبرا أن «السيميولوجيا هي دراسة اشتغال بعض التقنيات الموضوعة خصيصا للتواصل في المجتمع. اشتغال الرسوم المصورة والمنبهات والاشارات العسكرية وحركات لغة الإشارة عند الصم البكم »[1] والمعلوم أن الرسوم المصورة هي نفسها الصورة المرئية.

وكما سبق القول فإن الدرس اللغوي عند دي سوسير كان قائما على مبدأ الثنائيات، فلكل مصطلح لغوي مقابل. فجعل الدال مقابل المدلول، واللغة مقابل الكلام، والآنية مقابل الزمنية، العلاقات التركيبية والعلاقات الاستبدالية. ونحن من مقامنا هذا سنتحدث عن ثنائيتي "الدال (صورة صوتية) والمدلول (مفسر الصورة الصوتية)" و"اللغة والكلام" باعتبارهما يخدمان الغرض الذي نصبوا إليه. فلقد «أقام سوسير أساسا لمعرفة جديدة، وأحدث هزة في المعايير القديمة، وذلك بفضل الثنائية

[1] جان ماري كلينكنبرغ، الوجيز في السيميائية العامة، تر: جمال الحضري، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ص:17.

التي شكلت منطلقا للدراسات اللغوية الحديثة التي جاءت بعده، ورأى أن اللغة نظام من الإشارات جوهره الوحيد الربط بين المعاني والصور الصوتية.»[1]

وبالعودة إلى محاضراته نجد أن دي سوسير قد قدم حديثا مفصليا عن طبيعة الإشارة اللغوية الذي نجم عنه علم مستقل بحضوره هو علم الإشارات أو علم العلامات[2]، من خلال قوله «يمكننا أن نتصور علما موضوعه دراسة حياة الإشارات في المجتمع، مثل هذا العلم يكون جزءا من علم النفس الاجتماعي، وهو بدوره جزء من علم النفس العام، وسأطلق عليه علم الإشارات. ويوضح علم الإشارات ماهية مقومات الإشارات، وماهية القواعد التي تتحكم فيها. ولما كان هذا العلم لم يظهر إلى الوجود إلى حد الآن، لم يمكن التكهن في ماهيته، ولكن له حق في الظهور إلى الوجود، فعلم اللغة هو جزء من علم الإشارات العام.»[3] وبالتالي فاللغة هي عبارة عن شحنة من الإشارات والعلامات. والتي تكون في غالب الأحيان مرئية، مع إمكانية كونها سماعية أحيانا أخرى.

[1] نايف خرما، أضواء على الدراسات اللغوية المعاصرة، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ط2،1979، ص:33.

[2] مهى محمود ابراهيم العتوم، تحليل الخطاب في النقد العربي الحديث –دراسة مقارنة في النظرية والمنهج– ، رسالة دكتوراه، إشراف: أ.د.سمير القطامي، كلية الدراسات العليا، الجامعة الأردنية، 2004، ص:42 .

[3] فرديناند دي سوسير، علم اللغة العام، تر: يوئيل عزيز، منشورات مجلة آفاق، بغداد، العراق، ط1، 1984، ص:34.

ب/2- سيميوطيقا شارلز ساندرس بيرس:

أطلق "بيرس" الفيلسوف الأمريكي ومن تبعه من الانجليز على السيميائيات مصطلح " السيميوطيقا" وعرفها بقوله: «ليس المنطق بمفهومه العام –كما أعتقد أنني أوضحت- إلا اسما آخر للسيميوطيقا... والسيميوطيقا نظرية شبه ضرورية أو نظرية شكلية للعلامات. وعندما أقول إن النظرية (شبه ضرورية) أو إنها (شكلية) ، فإني أعني بذلك أننا نرصد طبيعة العلامات كما نعرفها. ومن هذا الرصد، وعبر عملية لن أعترض على تسميتها بالتجريد، فنحن ننقاد إلى جمل قد تكون خاطئة خطأ واضحا. وبناء على ذلك تكون تلك الجمل بمعنى من المعاني غير ضرورية، وذلك طبقا لما تستوجبه طبيعة العلامات المستجدة في الفكر العلمي أو كما أسميها بالرصد التجريدي، هي ملكة تعرفها العامة لكنها –غالبا- ملكة لا مكان لها في نظريات الفلاسفة.»[1]

لقد اصطبغ الدرس السيميوطيقي عند بيرس بصبغة فلسفية منطقية، وقد سانده في ذلك الفيلسوف الألماني رودلف كارناب ليشكلا بذلك إتجاها أمريكيا في الدرس السيميائي غلب عليه التأثر« بالخلفية الأفلاطونية الأرسطية الكانطية. خاصة مع بيرس الذي قام بمراجعة مقولات أرسطو وكانط ثم خلص إلى تصوره الثلاثي للعلامة، كما أفاد من معلوماته الرياضية والعلمية»[2] وهو بهذا يؤكد أن السيميائيات لا تنفصل عن المنطق معتبرا إياه بمثابة القواعد الأساسية للتفكير، والوصول إلى الدلالات المتعددة. وهي أيضا مرتبطة بالفينومينولوجيا باعتبارها منطلقا لتحديد الإدراك وسيرورته.

[1] تشالز بيرس، تصنيف العلامات، ترجمة: فريال حبوري غزول، ضمن كتاب أنظمة العلامات، ص:137.

[2] فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، ص:48 .

والمعروف أن علم السيمياء كان مرتبطا بعلوم شتى سبقته، إذ «لم يبدأ استقلاله عن بعض العلوم المجاورة له إلا مع نهاية القرن التاسع عشر، وخاصة مع الفيلسوف الأمريكي شارل سندرس بيرس الذي حدد موضوع السيميائيات في دراسة جميع المعارف الإنسانية »[1]

والمأثور عن بيرس أيضا تقسيمه الثلاثي لمراتب الوجود[2]: (مقولة الوجود النوعي الموضوعي"الأولانية"/ مقولة الوجود الفعلي "الثانيانية"/ مقولة القانون والضرورة "الثالثانية").

فالأولانية: كما عرفها بيرس تعتبر «نمطا في الوجود يتحدد في كون شيء ما هو كما هو إيجابيا دون اعتبار لشيء آخر. ولا يمكن أن يكون هذا الشيء إلا إمكانا»[3] ومن خلال مفهومه هذا نجد أنها في تصوره تحيل على «الوجود النوعي الموضوعي. ذلك الوجود الذي يكمن في وجود الشيء في ذاته خارج أي سياق أو تحقق. وبعبارة أخرى، فإن الأولانية تحيل على سلسلة من الأحاسيس والنوعيات المنظور إليها في ذاتها إنها تحديد للكينونة في طابعها المباشر دون وسائط أو تجسيد أو علاقة مع أي شيء آخر.»[4] ومنه يمكن اعتبار الأولانية تحيل إلى وجود الشيء أو الذات في ذاته وهي تعني: «وجود الشيء في نفسه مرتبطا بشيء وممتدا في الأشياء المادية، أي أنه موضوع / ذات،

[1] أنور المرتجي، سيميائيات النص الأدبي، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، 2015، ص:08.

[2] ينظر: نفسه: ص: 51، 52، 53 .

[3] 70Peirce (CS), Ecrit sur le signe,p :

[4] سعيد بنكراد، السيميائيات والتأويل، ص:54.

كما هو دون اعتبار أي شيء آخر مجرد من مفاهيمه»[1] وهي شديدة الارتباط بالأحاسيس والنوعيات وتتميز بالعمومية والغموض والالتباس.

أما الثانيانية : فهي انتقال من الإمكان إلى التحقق على حد تعبير سعيد بنكراد؛ أي أن نلج دائرة الوجود، وبعبارة أخرى إننا نقوم بصب المعطيات الموصوفة في الأولانية داخل وقائع محددة، من خلال نقلها من الطابع الاحتمالي إلى طابعها المتحقق. فالأولانية كنمط للوجود لا تستطيع وحدها، أي من خلال إمكاناتها الذاتية، أن تحدد أي شيء فهي الاحتمال فقط.[2] ومنه يمكن القول إن الثانيانية تعتبر نمطا للوجود الفعلي المتجسد في الوقع المتعلق بالزمان والمكان. وهي مقولة «الواقعي والفردي، إنها مقولة التجربة والواقعة والوجود: وجود الشيء ووجود الحدث، وجود الفكرة والوضعية والحلم المدرك، إنها مقولة الهنا والآن. وجود الشيء الذي حذث في زمان ومكان معنيين. إنها مقولة القوة العنيفة وقوة الجهد الذي يصطدم بمقاومة، إنها مقولة الفعل ورد الفعل.»[3]

في حين تعتبر الثالثانية: بمثابة العنصر الجامع بين الأولانية والثانيانية، من خلال القيام «بالكشف عن القانون الذي يجعل من تحقق الإمكان داخل الوجود أمرا ممكنا ومعقولا. إن الأمر يتعلق بما يطلق عليه بيرس الثالثانية، أي نظام الرمزية.»[4] وهي الوجود المتوقع محكوما بقانون يضبطه باعتبارها «الشرط الضروري لإنتاج القانون والضرورة والفكر والدلالة. فلا يمكن للأول أن يحيل على

[1] فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، ص:51-52.
[2] سعيد بنكراد، ينظر: السيميائيات والتأويل، ص:61-62.
[3] نفسه، ص:64 .
[4] سعيد بنكراد، السيميائيات والتأويل، ص:65.

الثاني إلا من خلال وجود عنصر ثالث يربط بينهما ويضعهما في علاقة. وعلى هذا الأساس، فإن الثالثانية هي مقولة التوسط بامتياز. فكل ما يتوسط شيئين ويقوم بالربط بينهما يشتغل كثالث. والتوسط معناه ...إرساء قانون يجعل الانتقال من الأول إلى الثاني يتبع سبيلا (قاعدة) يحدد نمط اشتغال السلسلة كلها.»[1]

ووفقا لثلاثيته هذه يحدد بيرس تصنيف العلامة إلى ثلاثية أخرى وفق عناصر ثلاث هي: الممثل والموضوع والمؤول. فالأولانية عنده تمثل الممثل، والثانيانية هي الموضوع، والثالثانية المؤول.

ورغم فلسفية الطرح في الدرس السيميوطيقي البيرسي ومنطقيته، إلا أنه اشتغل هو الآخر على العلامات، وفق ابستمولوجيته الخاصة. إذ يرى بيرس أن «العلامة أو الماثول هي شيء يعوض لشخص ما شيئا بأية صفة وبأية طريقة، إنه يخلق عنده علامة موازية أو علامة أكثر تطورا، إن العلامة التي يخلقها أطلق عليها مؤولا للعلامة الأولى، وهذه العلامة تحل محل شيء هو موضوعها.»[2] وكما سبق القول فقد قسم بيرس العلامات –بحسب موضوعها– تقسيما ثلاثيا شهييرا (الممثل، الموضوع، المؤول).

وخلاصة القول مما أسلفنا ذكره نجد أن علم السيمياء في الدرس الغربي نشأ في ضفتين اثنتين وفي فترة زمنية متقاربة إن لم نقل واحدة، نخلص إلى فكرة مفادها أنه وعلى الرغم «من اختلاف التسميتين واختلاف المنطلقات الإبستيمولوجية، فإن السيميائيات ستشيع، عند المؤسسين معا، حالة

[1] نفسه، ص:66-67 (بتصرف) .

[2] سعيد بنكراد، السيميائيات والتأويل، ص:78 .

وعي معرفي جديد لا حد لامتداداته. فقد تبنت نتائجها النظرية والتطبيقية علوم كثيرة كالأنتروبولوجيا والسيسيولوجيا والتحليل النفسي والتاريخ والخطاب الحقوقي وكل ما له صلة بالآداب والفنون البصرية وغيرها. بل لقد شكلت السيميائيات، منذ الخمسينات من القرن الماضي، في المجال الأدبي، تيارا فكريا أثرى الممارسة النقدية المعاصرة وأمدها بأشكال جديدة لتصنيف الوقائع الأدبية وفهمها وتأويلها»[1] ونظرا للخلط الشديد بين السيميولوجيا والسيميوطيقا واختلاف العلماء في استخدام وتوظيف المصطلحين، يرى الدكتور المغربي جميل حمداوي أنهما مترادفين «وموضوعهما دراسة أنظمة العلامات أيا كان مصدرها لغويا أو سننيا أو مؤشريا»[2] ومن خلال كل ما مضى نستنتج أن السيميائيات درس العلامة وفق أنظمتها المختلفة. هذه الأخيرة التي شهدت تطورا كبيرا واشتملت على مختلف العلوم والدراسات القبلية والبعدية. مما جعلها تدخل عالم تحليل الخطاب بقوة، بغية قراءة النص قراءة حداثية ومعاصرة.

[1] سعيد بنكراد، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، ص:10.

[2] جميل حمداوي، مدخل إلى المنهج السيميائي، مجلة عالم الفكر الإلكترونية، العدد الثالث.

المطلب الثاني: سيميائية الخطاب المرئي في النقد المعاصر:

تمهيد:

إن الخطاب بشتى أشكاله (المرئي والمسموع والمكتوب) يسعى إلى إيصال فكرة أو إبلاغ خبر أو نقل معرفة. ولكل منها أثر خاص في نفس متلقيها، فالمسموع هو ما تتلقاه الآذان، أما المرئي والمكتوب فهو ما تراه العين، وهو شامل جامع لمختلف مجالات الحياة. ونحن من خلال هذا الجزء من بحثنا سنتطرق إلى الحديث عن سيميائية المرئي في الخطاب النقدي المعاصر.

إذ شهد الخطاب النقدي المعاصر تطورات عديدة وفي مجالات مختلفة، خاصة من حيث مناهج تحليله وقراءته، فقد اسحدثت فيه نظريات وأفكار جديدة جعلته محط اهتمام كبير من قبل النقاد والقراء والمتلقين. وكما هو معلوم فالقارئ اليوم مختلف اختلافا كليا عن القارئ في الماضي. فبعد أن كان مستقبلا وحسب، مستهلكا بامتياز. أضحى اليوم وفي ظل ما يعرف بنظريات القراءة، وتحليل الخطاب، والقراءة النقدية السيميائية، والمناهج النسقية البنيوية، مستقبلا قارئا منتجا محاورا ومراوغا للعمل الأدبي. فلقد ولى زمن الاكتفاء بالقراءة وحسب. وها نحن اليوم نحيا في زمن القراءة الإنتاجية الإبداعية التي لا تقف على حدود ولا تأسرها قيود المؤلف وظروفه.

أ/ السيميائية البصرية في النقد العربي المعاصر:

عرف الدرس النقدي العربي تطورا ملحوظا في الآونة الأخيرة نتيجة تمازجه مع الثقافة الغربية، والتي جعلته يكتسح مختلف المجالات، إذ لم يعد النقد اليوم مرتبطا بما هو بلاغي ونحوي فحسب؛ وإنما أصبح نقدا واضحا جليا وفق جملة من المناهج التحليلية الرائدة في مجال القراءة النقدية الناجحة. والتي سميت بالمناهج النسقية، التي تهتم بالنص وبالعمل الأدبي بعيدا عن كل ظروفه وتداعياته الخارجية، فلقد نادى رواد هذه المناهج بموت المؤلف، وبضرورة التخلي عن الظروف والسياقات التي تحيط بالنص. باعتبارها أداة تشويش على الحقيقة، وإخفاء لبؤر الجمال والإبداع في العمل الأدبي. ومن أشهر تلكم المناهج نجد المنهج السيميولوجي (السيميائي / السيميوطيقي) هذا الأخير الذي ولج عالم نظريات القراءة وأضحى الشغل الشاغل لكل مهتم بتحليل الخطاب النقدي المعاصر.

ومن المعلوم لدى كل إنسان على وجه البسيطة أن المعرفة بشكل عام والسيميولوجية بشكل خاص شيء يحتاج إلى خبرة، وهذه الأخيرة لن تتأتى من فراغ وإنما ينبغي أن تكون وليدة جملة من التجارب، معتمدا في ذلك وسائل وطرقا شتى للوصول إليها، والمثول أمام تصوراتها ومبادئها وحقائقها. ولعل الحواس الخمس الخارجية للإنسان هي أولى تلك الآليات إذ تقوم «بوظائف سيميولوجية في المجتمع ومظاهرها لاحصر لها، إلا أنه بوسعنا أن نذكر بعض أمثلتها كالمصافحة شدا على اليد والربت على الكتف والتقبيل بالنسبة لحاسة اللمس، وكالعطور والبخور بالنسبة للشم، وكاختيار أطباق الأكل وترتيبها وأنواع الشراب بالنسبة للذوق، وبالرغم من أن الدراسة المنتظمة المنهجية لهذه المظاهر السيميولوجية المتعلقة بتلك الحواس في الثقافات المختلفة يمكن أن تكون شائقة

ممتعة مليئة بالطرائف الغريبة إلا أنه من البديهي أن المجتمع الانساني قد اختار أنظمته الرمزية الشائعة من مجالي السمع والبصر على وجه الخصوص»[1] باعتبارهما عنصران حاسمان في مجال نقل المعارف والخبرات. فلقد اعتمد الانسان منذ بداياته الأولى عليهما للوصول إلى حقيقة ما يدور حوله. وذات الكلام ينطبق على النقد الأدبي الذي كان في بداياته شفهيا سمعيا ارتجاليا (وقد سبق الحديث عنه وعن خصائصه آنفا). ثم انتقل إلى مرحلة جديدة غيرت مساره من خلال الانتقال من ثقافة نقدية سمعية مرتبطة بحاسة الأذن، إلى ثقافة مرئية بصرية مشهدية من خلال حاسة العين وفعل الرؤية.

ومن أكثر القضايا التي اهتمت بها القراءة الأدبية والنقدية المعاصرة ما يعرف بالجانب المرئي البصري، فلقد أضحى « النقاد السيميولوجيون اليوم يميلون إلى الاعتماد بالصورة على أساس أنها تمثيل لجميع أنواع التجارب الحسية من صوتية وبصرية تشمل اللون والشكل والذوق والشم واللمس، مثل الصور الحرارية والتشكيلية، كما تشمل الحركة أيضا مثل الصور السينيمائية، وبالرغم من أن العنصر الحسي هو الجسم العادي للغة الشعر إلا أنه توجد استثناءات فذة في أشكال شعرية تجريدية مطلقة.»[2] فالقصيدة الشعرية مثلا بعد أن كانت تحلل من وجهة المضمون فقط، أصبحت اليوم تقرأ أولا من ناحية الشكل، فلنوع الخط ونمطه وطريقته، وللون الكتابة ولاختيار الصور إن وجدت، ولطريقة كتابة العنوان، ولشكل القصيدة كليا، وقع وأثر في نفس المتلقي، الذي قد يتلقاه بالإعجاب أو بالنفور. إذ من غير المعقول أن يقرأ أحدهم نصا دون رؤيته من خلال حاسة العين. فهو مرئي قبل أن يقرأ، وخاضع لشكل من أشكال القراءات الحديثة والمعاصرة المتعددة.

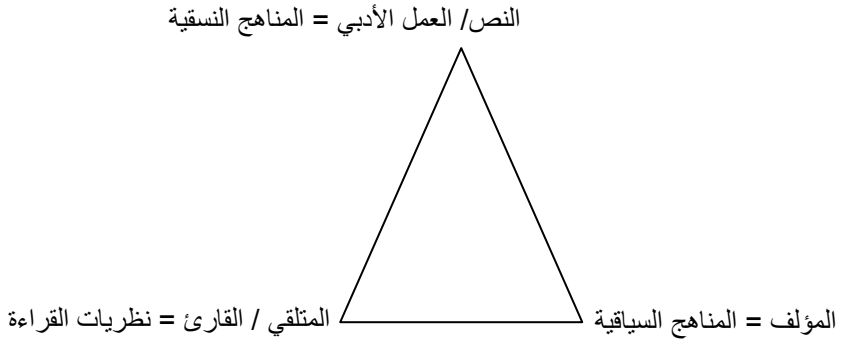
[1] صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، مصر، ط2،(د.ت) ، ص:308-309.
[2] صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص:311.(بتصرف).

المنهج السيميائي في النقد العربي:

يعتبر المنهج السيميائي من أكثر مناهج التحليل التي اعتمدها النقاد المعاصرون في قراءة النصوص والحكم عليها، إذ يعد أحد أهم المناهج النسقية الحديثة؛ والتي ظهرت كرد فعل على المناهج السياقية؛ التي عاشت في كنف الحياة القرائية ردحا طويلا من الزمن، والتي جعلت المؤلف (كاتبا كان أو شاعرا) فوق كل اعتبار ولا كلمة تعلو فوق كلمته، إذ إن لبيئته ولظروفه السياقية وللمحيط حوله أثر كبير في ما يقول ويكتب ومن أشهر تلك المناهج نذكر المنهج التاريخي، الاجتماعي، النفسي،... مهملين في ذلك الجانب الإبداعي الجمالي للعمل الأدبي في حد ذاته.

ومع مرور الزمن وبروز النظريات النقدية والمناهج الجديدة في قراءة وتحليل النصوص، أخذ كل طرف من أطراف المثلث الخطابي حقه ومستحقه من الاهتمام، فبعد ما كان من المناهج السياقية التي سادت فترة طويلا من الزمن، جاء الدور على المناهج النسقية التي أعطت للعمل الأدبي (شعرا كان أم نثرا) دورا كبيرا في الإفراج عما يريد من مكنوناته بعيدا عن مؤلفه، فقد كان أنذاك سيد عصره، وفيما يأتي تخطيط للمثلث الخطابي مع تحديد مناهج اهتمت بكل عنصر:

المثلث الخطابي:



ب/ السيميائية البصرية في النقد الغربي المعاصر:

كان للفيلسوف التجريبي والمفكر السياسي "جون لوك" فضل السبق في ميلاد السيميائيات، والتي أضحت في ما بعد ذات شأن عظيم في الدرس اللغوي والنقدي المعاصر، فلقد أصبح المنهج السيميائي يطبق في «مجالات متعددة ومتنوعة، ويستعمل في معالجة العلامات اللغوية (النص الشعري مثلا) وغير اللغوية (اللوحة التشكيلية مثلا). ولا شك في أن الدارسين الغربيين قد حازوا فضل السبق والتفوق في هذا الشأن»[1]

إن السيميولوجيا كما شاء دي سوسير وأتباعه أن يسموها علم عام يهتم بالعلامة لغوية كانت أم غير لغوية، إذ يحيل مصطلح سيميا على معان شتى منها ما جاءت به جوليا كريستيفا «سمة مميزة (Marque distinctive)، أثر (Trace)، قرينة (Indice)، علامة منذرة (Signe précurseur)، دليل (Preuve)، علامة منقوشة أو مكتوبة (Signe gravé ou écrit)، بصمة (Empreinte)، تمثيل شكلي(Figuration).»[2]

[1] رضوان بلخيري، سيميولوجيا الصورة بين النظرية والتطبيق، ص:38.

La Révolution du Langage Poétique, Julia Kristeva , Edition du seuil, 1974, p :22

[2] يوسف وغليسي، نقلا عن: مناهج النقد الادبي، جسور للنشر والتوزيع الجزائر، ط3، اكتوبر2010، ص:93 .

وفي خضم حديثنا عن المرئي في النقد الغربي المعاصر لا بد من الإشارة إلى أن «الشكلانية الروسية قد تأثرت بالنظرية السوسيرية عن طريق جاكبسون، بواسطة أعمال سيرجي كارشفسكي الذي كان تلميذا لدوسوسير»[1]

ونظرا لجدارة المنهج السيميوطيقي وقدرته على معالجة العلامات على اختلاف أشكالها يشير بيرس في إحدى رسائله إلى اللايدي ويلبي (welby lady) قائلا[2]: «لم أستطع أبدا دراسة أي شيء –رياضيات، أخلاق، ميتافيزيقا، جاذبية، دينامية الحرارة، بصريات،كيمياء، علم التشريح المقارن، علم الفلك، علم النفس، صوتيات، اقتصاد، تاريخ العلوم، لعبة الورق، رجال ونساء، إلا وفق الدراسة السيميوطيقية.»[3]

[1] يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، ص:65 .

[2] رضوان بلخيري، ينظر: سيميولوجيا الصورة بين النظرية والتطبيق، ص:38.

[3] جيرار دولودال، السيميائية أونظرية العلامات، ترجمة: عبد الرحمن بوعلي، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط1، 2000، ص:05.

المنهج السيميائي في النقد الغربي:

أحدث فارينان دي سوسير قطيعة إبستيمولوجية مع كل المناهج السياقية التي سبقته؛ إذ اعتبرها غير خادمة للمعنى في العمل الأدبي، مركزا في ذلك على المناهج البنيوية النسقية التي تدرس اللغة في ذاتها ومن أجل ذاتها. فلقد بشر هذا العالم اللساني السوسري بميلاد علم جديد أطلق عليه اسم "السيميولوجيا" والذي سيهتم بدراسة حياة العلامة داخل الحياة الاجتماعية، وهذا ما خلق تباينا بين آراء العلماء اللغويين والنقاد، فجون كلود يعترف بأن الحديث في السيميائية يجري في اتجاهات مختلفة وبلا تمييز[1] ومن جهته أيضا بيرس في الولايات المتحدة اهتم بدراسة ما أسماه بالسيميوطيقا حيث يقر معظم السيميائيين والنقاد بفضله الكبير عليهم مصداقا لقول جوليا كريستيفا «..نحن مدينون فعلا لشارلز ساندرس بيرس بالاستخدام الحديث لمصطلح السيميائيات»[2]

هذا وقد اعتبر النقاد واللغويون المنهج السيميائي في ما بعد واحدا من بين أبرز المناهج النسقية النصانية، حيث استطاع النقد قراءة وفهم وتحليل النص بعيدا عن المناهج التقليدية التي منحت الأولوية للمؤلف تارة ولظروفه تارة أخرى، مقصين بذلك الوجه الدلالي والجمالي والشعري للعمل في حد ذاته، ومن جهة أخرى قام النقاد السيميائيون الغربيون بدراسة النص انطلاقا منه وعودة إليه، فالنص هو ذلك الكل المتكامل الذي لا يقبل التجزيء، حيث يتم التركيز على دراسة وتحليل وحداته وبنياته والوقوف على دلالاتها وسبر أغوار شفراتها، ومدى تطابقها وانسجامها مع بعضها

[1] جون كلود كوكي، السيميائية: مدرسة باريس، ترجمة: رشيد بن مالك، دار الغرب، وهران، الجزائر، 2003، ص:19.
[2] جوليا كريستيفا، علم النص، تر:فريد الزاهي، دار توبقال، الدار البيضاء، 1991، ص:15.

البعض، ليعلن بذلك وبطريقة مباشرة انفصاله وقطيعته للمناهج التقليدية في تحليل النصوص ودراستها.

الفصل الثاني:
القراءة البصرية في النقد المعاصر (العتبات النصية)

الفصل الثاني: القراءة البصرية في النقد المعاصر (العتبات النصية)

توطئة:

شهد الدرس النقدي المعاصر تطورات جمة في مجال القراءة النقدية الفاعلة والجادة حيث ارتبط ارتباطا كبيرا بما يعرف بمناهج القراءة الحديثة والمعاصرة والتي فتحت باب الرؤيا القرائية على مصراعيه؛ مما جعلنا نتحدث اليوم عن قراءة بصرية خاضعة لحاسة الرؤية والعين، مواكبين في ذلك عصر الصورة والتطور المرئي، الذي أصبح حديث الساعة، فالعملية القرائية اليوم أصبحت مبنية على أسس بصرية في منتهى الجمال؛ مما خلق لدى القارئ شيئا من الاعجاب والاستمتاع لننتقل بذلك من حدود القراءة من أجل القراءة وفقط إلى القراءة من أجل المتعة والانبهار والانفتاح.

ومن بين أبرز القراءات البصرية التي ظهرت وبقوة قراءة العتبات النصية أو ما يعرف بالنصوص الموازية هذه الأخيرة التي أعطت للواجهة وللعنوان دورا كبيرا في مجال المتعة والقراءة الجمالية

إن الحديث عن العتبات النصية يستوجب بالضرورة الوقوف على اهم العناصر المرئية للعمل الأدبي هذا الأخير الذي جعل بمثابة حجر الاساس في القراءة النقدية المعاصرة والتي منحت أولوية كبرى للمناهج النسقية خاصة منها المنهج السيميائي الذي اشتغل كثيرا على الجانب البصري المرئي.

المبحث الأول : القراءة البصرية وآفاق التأويل

إن العمل الأدبي قد خُلق أساسا ليقرأ، «فالقراءة عملية معقدة في الأساس بالنسبة إلى المبتدئ، لأنها ترتبط بالكلمة المكتوبة، والكلمة المكتوبة صورة مجردة ومختلفة عن الكلمة المنطوقة... لأن الأولى مؤلفة من رموز خطية متواضع عليها، والثانية مؤلفة من عناصر صوتية تؤدي وفق تسلسل مكاني وزماني، وتكتسب بالسماع، وليس هناك علاقة بين ما ينطق وما يكتب إلا من حيث المعنى، فالصورتان ترمزان إلى معنى قائم في الذهن، وله صورة مقابلة في الواقع الحياتي، فالانتقال من الرموز الكتابية إلى الرموز الصوتية وإلى المعنى المستقر في الذهن أو المجسد في الواقع ليس أمرا سهلا.»[1] إذ لا قيمة له دون قارئ متفحص يتغلغل في ثنايا النص باحثا عن الدلالة والمعنى تارة ومعجبا بالفنية والجمالية تارة أخرى. وهذا ما أوجب علينا الاهتمام والانشغال بما يسمى بالقراءة. هذه الأخيرة التي نالت حظا وافرا وشغلت حيزا واسعا في مجال الدراسات النقدية الحديثة والمعاصرة. كيف لا ونحن نجد آلاف الكتب والمدونات والأطاريح صبت وتصب اهتمامها وبقوة حول فعل القراءة.

فالنص عبارة عن كتلة مشحونة بالدلالات والشفرات والرموز التي يحاول المتلقي أو القارئ فكها في جدال يدور بينه وبين عمق النص، بغية الإبحار في فلكها والغوص في أعماقها. مستحضرا في ذلك كل الوسائل والسبل الداعمة له. إذ «يقدم الكاتب على إنتاج دلالة النص من خلال بنائه إياه، فكذلك القارئ يفتح هذه الدلالة عن طريق إعادة بناء النص وفق تصوره وخلفيته النصية

[1] عبد القادر فضيل، واقع تدريس اللغة العربية في مدارسنا وسبل تطويره، مجلة اللغة العربية (المجلس الأعلى للغة العربية)، المجلد 11، العدد 1، 2009، الجزائر، ص:473.

الخاصة.»[1] فالنص كلما أوهم قارئه ومتمعنه أنه قد انفتح على معناه، يعيد انغلاقه من جديد. ليجد هذا الأخير نفسه يدور في متاهة من المعاني، وكومة من الدلالات الجديدة، فالنص لا يجيز لقارئه أن يفعل به ما يشاء ولا أن يقرأه كما يحلو له.

ومع الارهاصات الأولى للدرس السيميائي ظهر نوع جديد من القراءة الأدبية يطلق عليه مصطلح القراءة البصرية وهي قراءة تتماشى مع متطلبات العصر، فقد انتقلنا من قراءة المكتوب إلى قراءة الصورة التي نتعايش معها اليوم باعتبارها أداة العصر. وهي قراءة صالحة ومتاحة في كل زمان ومكان ولدى كل فئات المجتمع. ونؤكد على ذلك من خلال تلكم الثورة التي أقامتها الصورة أو ما يعرف بعالم الصور الذي «يلتقي مع حقيقة أن ثقافة الصورة الرقمية –تحت سماء العولمة، أو الأمركة– جاءت إلينا لتزيح ثقافتنا أولا، ولتعيد إنتاج وعينا تمهيدا لإستبداله بوعي آخر معلب، ومن خلال هذه العملية التي تنشر رؤيتها بآليات تضليل مقاومتها وبكلمات أخرى يتم استخدام المرئي المبهر في الصورة للاستحواذ على عقل وخيال المتلقي بغية تمرير اللامرئي إلى خانة اللاوعي ليترسخ هناك بصفته صورة عن الحقيقة رغم اكتنازه بالتضليل.»[2]

[1] سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي (النص –السياق)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1989، ص:76.
[2] جاب الله أحمد، الصورة في سيميولوجيا التواصل، ص06 .

المطلب الأول: فعل القراءة.

رغم حداثة الدرس القرائي ونظريات القراءة إلا أنه كان موجودا منذ الوهلة الأولى لوجود العمل الأدبي فالقراءة ملازمة تلازما كليا للحياة البشرية، فأينما حل النص الأدبي شعرا كان أم نثرا يجب أن تكون هناك قراءة لا محالة. لتصبح القراءة بالنسبة إلى المبتدئ «تعرفا ونطقا وإدراكا، وليس من السهل على من لم يدرب تدريبا كافيا على الربط بين هذه العناصر الثلاثة، أن يتقن القراءة بصفتها أداء متصلا ومعنى مستوعبا، فالتأليف بين الصورة الكتابية والصورة الصوتية والصورة الإدراكية يتطلب مستوى من النضج وقدرا كافيا من الاستعداد، وبرنامجا من التدريب.»[1]

ولو عادت بنا الذاكرة إلى زمن ما قبل الحداثة نجد أن القارئ كان مهمشا، لا مكانة له ولا قيمة؛ فقد كان بمثابة الموجود المنعدم في عملية القراءة الأدبية. وكانت السيادة الكبرى وقتئذ للمؤلف باعتباره مبدعا وصانعا له.

كما ركزت المناهج السياقية بشكل كلي على ظروف المؤلف وبيئته زمنا طويلا، لتجعله سيد العمل الأدبي وصاحب القرار بامتياز فقبل أن تقرأ أي قصيدة من شعر الجاهليين مثلا عليك أولا أن تقرأ نبذة عن حياة الشاعر وبيئة عصره. وهم في هذا أجحفوا كل الاجحاف في حق المعنى العميق للنص، حتى جاءت المناهج النسقية هذه الأخيرة التي قتلت المؤلف ونادت بموته إذ لا ضرورة من بقائه مساندا للنص. حيث إنهم جعلوا للنص لسانا ناطقا فهو قادر لوحده أن يبرز ما يتخلله من معان ودلالات. فقد تسيد على صاحبه (مؤلفه) وعلى قارئه (متلقيه) ردحا طويلا من الزمن.

[1] عبد القادر فضيل، واقع تدريس اللغة العربية في مدارسنا وسبل تطويره، ص:473.

أ/القراءة (المفهوم والنشأة):

إن مصطلح القراءة رغم قدمه جديد حديث، شغل مكانة عظيمة في الدرس النقدي الأدبي المعاصر العربي والغربي على حد السواء. ورغم أن نظريات القراءة هي تلكم الأفكار المستوردة التي نشأت في أحضان الدرس النقدي الغربي، إلا أننا بدأنا بالعربي أولا وذلك لأن ديننا الإسلام حث على القراءة منذ أكثر من أربعة عشر قرنا خلت. وهي أول ما نزل على رسول الله –صلى الله عليه وسلم– في حوار دار بينه وبين سيدنا جبريل عليه السلام في قوله: "اقرأ". قال: "ما أنا بقارئ" مكررا له إياها ثلاث مرات حتى وصل إلى قوله تعالى: ﴿اقرأ باسم ربك الذي خلق﴾ وهذا أكبر دليل على أن لفعل القراءة بوادر عربية إسلامية بحتة.

القراءة لغة:

يدور مصطلح القراءة من حيث المفهوم اللغوي في فلك التتبع والجمع والتمعن في المكتوب أو المخطوط بغية تحويله إلى قول ملفوظ منطوق ومسموع محفوظ في الأذهان لا متناثرا في صفحات الكراسات والسجلات. وهو الرأي الذي ثبت عليه جل اللغويين في تعريفهم للفظ "قرأ".

ومن ذلك ما كان من ابن منظور في قوله: «قرأت الشيء قرآنا، وجمعته وضممت بعضه إلى بعض، قرأت القرآن لفظت به مجموعا»[1] ومنه فإن مصطلح القراءة في اللغة يحمل دلالتين متلازمتين هما الجمع والضم، والنطق باللفظ[2] فالجمع يتم من خلال ضم الحروف إلى بعضها لتشكل كلمة أو ضم الكلمات لبعضها لتشكل جملة، والجمل لتشكل فقرات وهكذا حتى نحصل على نص متكامل.

وقد اقترنت القراءة اقترانا مباشرا بالقرآن الكريم فظهر في ذلك ما يعرف بالقراءات السبع المعتمدة أو العشر كما يزعم البعض حتى اليوم في مجال القراءات القرآنية. والتي أسهمت بدور فعال في تسهيل عملية القراءة . لينشأ بذلك علم يهتم بإبراز الأداء النطقي من تنوين ومد وغنة وإشباع... وغيرها.

فالمعنى في القراءة لا يتبين إلا من خلال نبرة الصوت، فإن كان القارئ مثلا مستفهما عن شيء ما ولم يورد ذلك بتلك الصيغة الاستفهامية الخاصة فإن المستمع لن يفهم ما يريد القائل، بل إن الدلالة قد تتغير بتغير طبيعة القراءة كقولنا مثلا لمن جاء متأخرا حتى ولو كنا في فترة مسائية "صباح

[1] ابن منظور، لسان العرب، ج14، ص:50

[2] ينظر : المرجع نفسه، ص:53

الخير" فإنه سيفهم أن المتكلم يعاتبه على تأخره من خلال نبرة صوته. لذلك فإن المعنى والدلالة مرتبطين ارتباطا شديدا بل ومتلازمين بالأداء اللغوي.

ونستنبط مما مضى ذكره أن القراءة لغة بكسر القاف مصطلح ارتبط ارتباطا وثيقا بالنطق سواء أكان ذلك بصوت مسموع أو بصوت خافت (صامت) وهذا يكثر بشدة في مجال المطالعة. وهي القدرة على فهم المكتوب المرئي وتحويله إلى منطوق مسموع بشكل سليم.

القراءة اصطلاحا:

لم يظهر الاهتمام بالقارئ إلا بعد مرحلة البنوية والسيميائية التي ركزت على النص كثيرا وأقصت بشكل كلي مفهوم المؤلف والمرجع والسياق وكان التركيز على النص باعتباره جملة من البنيات الداخلية المنغلقة على نفسها، والتي لا يمكن أن تصرح عما تخفيه وتضمره بأي حال من الأحوال. وهو ما أسهم في ظهور البنوية التي نادت بإعلاء صوت النص وجعل الكلمة الأولى والأخيرة له ولا مكان للمؤلف أو حتى للقارئ في العملية القرائية. فنادوا بموت المؤلف وضرورة التخلص من كل الظروف والحيثيات التي أحاطت وتحيط بالعمل الأدبي. وجعل كل الصلاحيات له وحده ومنحه سلطة عظمى في التعبير عما يتخلله.

فبعدما تسيد المؤلف على العرش زمنا طويلا جاء الدور على النص ليفعل فعلته ويستحوذ على المعنى لوحده فنال حقه ومستحقه مع الدرسين البنيوي والسيميائي فقد أخذ النص من منظور السيميائيات حيزا كبيرا من الاهتمام على حساب القارئ والمؤلف. مما خلق لنا مرحلة أدبية جديدة سميت بمرحلة ما بعد الحداثة.

إن «سلطة النص التي أقامتها البنيوية والتي أزاحت بها سلطة صاحب النص عن موقع الصدارة تجد أسبابها الخفية في حقيقة أخرى يمكننا أن نستلهمها من البحث اللغوي قبل كل شيء، وما بوسعنا الآن استجلاؤه انطلاقا من رؤيتنا للفكر البنيوي في علاقته مع الأدب هو أن النص يحدد

بحكم أنه قد كان وكان يمكن ألا يكون، لا أنه قد كان وكان يجب أن يكون، فالنص يؤخذ وهو جاهز والأدب يستقيم أدبا في ذاته قبل كل شيء.»[1] وها نحن نعيش اليوم في زمن القراءة ونظرياتها.

فالقراءة كإجراء نقدي «لايقصد بها نقل الصورة البصرية للألفاظ المكتوبة إلى صورة ذهنية تدرك بالعقل في صورة سطحية ساذجة لما تحتويه الألفاظ. ولكن يقصد بها فك شفرات النص، والنفاذ إلى أعماقه. للوقوف على دلالته وما يتضمنه من أفكار وقيم في بنيته العميقة التي تتوارى خلف بنيته السطحية التي تتمثل في تشكيله الفني من ألفاظ وعبارات وتشكيل مجازي وإيقاعي.»[2] فالنص يزخر بجملة من المعاني والدلالات غير المحدودة وهو ينادي بضرورة تأويلها وفك مغاليقها، من خلال المزج بين الفهم والشرح والتفسير والتعليل.

والقارئ حينما يعد عدته للدخول إلى ميدان قراءة النص يجد نفسه أمام مغامرة مفتوحة لا تتوقف لأن الدلالة لا تنضب، والتأويل لا يقصي طرفا معينا، بل يفتح مصراعيه على كل الاحتمالات، والمعارف والدلالات. حيث إن «تجربة القارئ في القراءة هي مركز العملية الأدبية، فالقراء يأخذون النص إلى وعيهم محولين إياه إلى تجربة خاصة بهم، بما يقومون به من التوفيق بين تناقضات وجهات النظر المتباينة التي تظهر في النص من ناحية، أو ما يقومون به —بطرائق متباينة — من ملء للثغرات بين وجهات النظر من ناحية ثانية. ويبدو أن مخزون التجربة الخاص بالقارئ يقوم

[1] عبد السلام المسدي، قضية البنيوية —دراسة ونماذج-، دار الجنوب للنشر، تونس، 1995،ص:48

[2] شعبان عبد الحكيم محمد، نظرية التلقي في تراثنا البلاغي والنقدي، مؤسسة الرواق، عمان، الأردن، ط2019، ص:103

ببعض الدور في هذه العملية، وفي الوقت نفسه يضع النص القواعد التي يحقق القارئ المعنى على أساس منها.»[1]

ومن هنا تنتج لنا فوضى جمالية أو ما يسمى بالحرب الجمالية فكل من المؤلف والنص والقارئ يريد أن يرتقي على حساب الآخر، وأن تكون السلطة بيده، بيد أن الزمن كان كفيلا بجعل كل فترة من الفترات الأدبية تخص طرفا معينا ففي مرحلة ما قبل الحداثة كان هناك تركيز على المؤلف في ظروف سياقية بحتة، وفي عهد الحداثة تم التركيز على النص وبنيته وسميت مناهجه بالنسقية، بينما جاء عصر ما بعد الحداثة مركزا على القارئ الناقد المبدع باعتباره أداة فاعلة في سبيل نجاح العملية القرائية.

فالنص إنما ولد لكي يقرأ لا محالة. مما خلق لنا نظريات القراءة والتلقي الحديثة والمعاصرة. وقد رأى رولان بارت أن «ميلاد القارئ رهين بموت المؤلف في الأثر الأدبي يوجد مؤلف، أما في النص فيوجد ناسخ، بين المؤلف والأثر علاقة ملكية، وعلاقة معاناة.»[2] ومن خلال قوله هذا نجد أن رولان بارت قد ألغى دور المؤلف كليا واعتبر العمل الأدبي أثرا قبل القراءة.

فالقراءة تعتبر مهارة وفنا يلزم القارئ لبلوغ مغزى النص وفحواه، وقد تختلف نوعيتها من قارئ لآخر فهناك قارئ يشارف على الوصول إلى المعنى من خلال قراءته للمرة الأولى، في حين يحتاج

[1] رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، تر: جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة مصر، ط1، 1998، ص:173

[2] رولان بارت،النقد والحقيقة، ترجمة وتقديم: ابراهيم الخطيب، مراجعة : محمد برادة، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1985، ص:86.

قارئ آخر إلى تكرار العملية أكثر من ذلك وفي هذا الصدد يقول عبد الجليل مرتاض: «لو استطعنا أن نعرف ماهية القراءة لاتضح ما يقرأ مرة واحدة لا مرات عديدة بدون نهاية.»[1]

ومنه يمكننا القول أن مجال القراءة مفتوح لا قيود ولا حدود له فالقراءة الأولى ليست كالثانية والثانية تختلف عن الثالثة وهكذا، فالقارئ «لا يهتم بالمسطور (الشكل الخطي للنص) بل يحاول تجاوزه إلى ما تكتنزه إشارته من دلالات، فكانت القراءة السيميائية تخطيا للواقع من جهة، وإيغالا في عالم النص، وما تتبطن به كتابته في سمات تتجاوز الحاضر إلى الماضي، وتجوب مسافة الزمن غير آبهة بحرفية النص.»[2] فكلما أعدنا قراءة النص من جديد نجد أنفسنا قد استنطقنا النص ويكأنه نص جديد ليس هو ذاته الأول، ليخرج لنا بعضا من مكنوناته وهكذا حتى نصل إلى معناه العميق.

والقراءة كمصطلح في الفهم العادي نمطين على حد رأي بشير محمد أديوان: «قراءة خطية تهتم بفك ألغاز الصيغة الخطية للمكتوب، وقراءة عمودية يتم فيها اختراق أفقية المنطق الخطي، نحو منطق عمودي يقصد فيه إلى إدراك الدلالات المنطوية والمتوازية في ثنايا المكتوب، وبفضل هذه القراءة العمودية، نخترق طبقات الدلالة في المقروء، ونحقق عملية الفهم والوعي بمكنونات ذلك المقروء، الذي يخرج من صيغته المكتوبة إلى صيغة مقروءة في هذه اللحظة من عملية القراءة»[3]

[1] عبد الجليل مرتاض، التحليل اللساني للخطاب، دار الغرب، وهران، الجزائر، ط1، 2001، ص:08

[2] حبيب مونسي، نظريات القراءة في النقد المعاصر، منشورات الأديب، وهران الجزائر، 2007، ص:6-7

[3] محمد أديوان،القراءة كبناء، مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد61، 1989، ص:106.

ولما كان العمل الأدبي (النص) غنيا ثريا قابلا لتأويلات شتى وقراءات كثيرة وهو ما جعل عملية التأويل أو القراءة غير اعتباطية، إذ إن القراءة تعتبر فعلا خلاقا وليست فعلا انعكاسيا للكتابة، فعل ينبش ويحفر بحثا عن المعاني الثواني، أو الغائبة، بغية إعادة بناء تصور للنص عند تلقيه ومثلما أن النص لا يسلم نفسه بسهولة، لما يكتنز في داخله من إيحاء ورمز ولمح وتصوير ودلالة، لا يظهرها إلا القارئ العارف بقوانين اللعبة الفنية، كذلك فالنص غير قابل لأي تفسير، مع إيماننا الكامل بفعالية القراءة، وفتح آفاق النظر للنقاد والقراء.[1]

ويعتبر جابر عصفور كل عمل شعري «تواصلا بين المبدع والمتلقي، والتواصل يبدأ بتوصيل رسالة من نوع خاص؛ ذات محتوى متصل بالقيم، يوجهها المبدع إلى المتلقي من خلال وسيط نوعي هو القصيدة، ولكي يتم التواصل بين المبدع والمتلقي، ولكي يتم توصيل القيم التي تنطوي عليها القصيدة ينبغي أن يسلم كلا الطرفين بأهمية الفعل الذي يجمعهما، والذي دفع الشاعر إلى الإبداع وفرض على المتلقي الاستجابة في عملية التلقي.»[2] فالمبدع أو الكاتب أصبح «يشتغل على بلاغة البياض كإيقاع بصري، هذا الوعي بالثقافة البصرية في تشكيل نصوصه وهندستها كان نتيجة الاحتكاك بالآخر وذلك بعد التحولات التي شهدتها أوروبا في مجال التطور لعلم اللسانيات،

[1] ينظر: بسام قطوس، استراتيجيات القراءة، ص: 32

[2] جابر عصفور، مفهوم الشعر ، دراسة في التراث النقدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط5، 1995، ص:232

ونظريات النص، والنظريات الإعلامية حيث عملت هذه العلوم على إنتاج بلاغة صوتية بصرية إنطلاقا من محاولتها تشييء اللغة وتجسيدها في صورة مادية»[1]

وقد أضحت في الدراسات الحديثة «عملية تأليف بدورها لأنها تثري النص، وتكمل فراغاته التي تركها المؤلف (الباث) عمدا كما لو أنه يختبر ذهن القارئ. لأن الأدب الحديث شعره ونثره يرتكز أساسا على الإيحاء بصفته السبيل الأمثل لتأليف نص أدبي جيد، حيث يعتمد المرسل على ذكاء القارئ ويجبره على متابعة ما كتب له وأبدع خصيصا لأجله.»[2] ليتحول بهذا القارئ من قارئ مستهلك إلى قارئ منتج مبدع يجحد نوايا المؤلف، لأنه يريد أن يثبت سلطته، فينفخ في المعاني روحا جديدة، فكلما زادت قراءاته كلما كان قاب قوسين أو أدنى من المعنى العميق للنص. لينشئ لنا بدل النص الأدبي الواحد أعمالا أدبية كثيرة محاذية له، فهو لا يقبل على النص من فراغ وإنما يكون محملا بكم من الروافد المعرفية التي يستند عليها، ففي النص بنيات غير مكتملة، وفراغات كثيرة، مليئة بالثغرات، والفجوات، والتي لا بد على القارئ من ملئها، والاستجابة لها حسب أفق توقعاته.

وفي ذات السياق يقول جاك ديريدا: «ما يهمني في القراءات التي أحاول إقامتها ليس النقد من الخارج، وإنما الاستقرار أو التموضع في البنية غير المتجانسة للنص والعثور على توترات أو تناقضات داخلية، يقرأ من خلالها النص نفسه بنفسه، ويفكك نفسه بنفسه... وأن يفكك نفسه بنفسه فهذا يعني أنه لا يتبع حركة مرجعية ذاتية، حركة نص لا يرجع إلا إلى نفسه، وإنما هناك في

[1] عامر بن احمد، الخطاب الشعري العربي المعاصر من التشكيل السمعي إلى التشكيل البصري (قراءة في الممارسة النصة وتحولاتها) أطروحة دكتوراه، إشراف: أ.د لخضر بركة، جامعة الجيلالي اليابس، سيدي بلعباس، الجزائر، 2016/2015، ص:24.

[2] محمد مرتاض، نظرية القراءة ومستوياتها بين القديم والحديث، مقاربة تنظيرية تطبيقية، دار هومة، الجزائر، 2015، ص:29

النص قوى متنافرة تأتي لتقويضه وتجزئته»[1] ويعلق بسام قطوس على قول ديريدا هذا بقوله: «وبهذا يعلي ديريدا من شأن التعدد والاختلاف في المعاني شأنه في ذلك شأن أصحاب نظريات التلقي ويلغي الحضور والتعالي الذي كان سمة الميتافيزيقيا الغربية ليحل محلها انفتاح القارئ على الحوار مع اللغة. فيفتح بذلك شهية النقد ونقد النقد.»[2]

يموت النص حينما يؤمن القارئ بالكاتب فالمؤلف أو الكاتب ينتهي دوره في العمل الأدبي عند آخر نقطة يضعها، لتبدأ بذلك مرحلة جديدة تسمى بالمعركة الأدبية بين المؤلف والنص في حد ذاته، الذي يخول لنفسه حرية الإفصاح عن مكنونه من عدمه، ولن يتأتى ذلك لكل من تهجى بحروفه، وإنما ينبغي أن يكون وليد خبرات، ومعارف سابقة تلقاها القارئ أو المتلقي واكتسبها جراء خبرة معرفية قرائية.

فالنص لا يموت طالما كان قابلا للقراءة المتجددة، والمتعددة، فالقراءات تختلف باختلاف القراء، وتتعدد بتعدد الإيديولوجيات، وأي قارئ يؤمن بالكاتب لا يعني موت النص، بل إيمانه دليل على النضج القرائي الفكري عنده، فهو يعيش ويتجدد بكثرة القراءات والانتقادات البناءة المبنية على أسس معرفية ونقدية مرتكزة على معارف وخبرات، نابعة من عقل مشبع بثقافات، وإيديولوجيات خولته أن يصبح ناقدا قادرا فاعلا ومجددا.

[1] بسام قطوس استراتيجيات القراءة، ، ص:30

[2] المرجع نفسه ص:30

فالنص الخلاق يتيح لقارئه مجموعة من الفرص للوصول إلى غياهبه ليتحول القارئ أو الناقد من المرحلة القرائية فحسب، إلى مرحلة الكتابة الجديدة مما جعل النص يوجد كتابات ثانية له، وهو ما يخلق شيئا من التقبل والتفاعل بين النص ومتلقيه.

فالنص لا يموت وإنما تتخلله روح دائمة التجدد، إنها روح القراءات المتعددة والمتنوعة، روح النقد البناء، الذي يسعى إلى إيصال ما قاله وما يريد أن يقوله وما يستحيل أن يقوله. فالقارئ اليوم انتقل من مرحلة قراءة النص قراءة بسيطة ساذجة مبنية على أساس أن القارئ يستطيع أن يقول النص ما لم يقل، نعم لقد انتقل إلى مرحلة الحياة الجديدة إنها مرحلة السرمدية الأبدية.

فالقراءة الجديدة اليوم جعلتنا ننزع تلك الثقة العمياء التي كنا نضعها في الكاتب، بل وقلصت من انجذابنا الكبير نحوه لتجعلنا بذلك ننتقل بسلاسة كبيرة نحو تعظيم وتبجيل النص في حد ذاته. فبعد أن كنا نبارك كل ما يقوله المؤلف أو الكاتب معتبرينه معصوما عن الخطأ، منزها عن الزلل، مستبدلين لغة النقد بلغة المدح، متغافلين عن محتوى العمل الأدبي، مركزين عليه لا على إنجازه، صرنا اليوم نركز على الكيفية المثلى لقراءة هذا العمل وحده خاليا من جميع أشكال السياقات والظروف التي تحيط به. مركزين عليه وعلى عتباته التي تعد بمثابة مفاتيح للوصول إليه ودخول عالمه. إنه عالم نظريات القراءة على اختلافها، والذي مكننا من التوغل في النص الأدبي ومحاورته.

وبالتالي وجب على القارئ قراءة النص قراءة واعية نسقية نقدية بناءة فالنص لا قيمة له دون قارئ، لأنه يحمل بين طياته الكثير من المعاني الخفية والعميقة والقارئ يكون فيها بمثابة الصياد الذي يسعى إلى استخراج مكنوناته وخباياه وأسراره. وما تكتم عليه من جماليات.

ب/فعل القراءة في النقد المعاصر:

لا جرم أن النقد اليوم خاضع وبشدة لما أسموه بنظريات التلقي أو القراءة هذه الأخيرة لم تنشأ من فراغ، وإنما كانت وليدة الفلسفة الظاهراتية، والتي تعتمد أساسا على جعل الظاهرة مستنبطة من الذات المدركة ولا وجود لها خارجها. وقد أطلق عليها لفظ القراءة الفينومينولوجية بزعامة هايدغر وهوسرل وغادمير، وهي ترى بأن القارئ عبارة عن ذات واعية تتفاعل مع النص لتمنحه وجودا، من خلال عقد اتصال إدراكي وتفاعلي بين الذات والموضوع، بغية تفجير معاني النص وملامسة رواسبه. فبعد أن كان القارئ حاضرا غائبا أصبح مع هذه النظرية حاضرا حاضرا. وقد أعطت أولوية كبيرة له وأشهرت شعار المتلقي، أولا ، ثانيا، ودائما.

هذا وقد انتقل النقد تدريجيا من أسطورة الكاتب إلى سلطة النص ليقع في أسطورة القارئ التي عنيت بها أحدث المدارس النقدية على رأسها مدرسة كونستانس الألمانية. لكن ذلك لا ينفي تجلي ملامحها في ثنايا النقد الأدبي القديم. حيث يمثل المتلقي عند النقاد العرب المستمع المستمتع بتلقيه للعمل الأدبي الابداعي والذي يتعامل معه حسب الذوق الفطري الذي تعززه الثقافة وعمق التجربة.

وهو ما جعل القراءة في الدرس النقدي المعاصر «فعلا معقدا مغاليا في التشابك،(...) فالقارئ لم يعد مجرد مستهلك للنص، إنه المنتج كذلك، يعمل على إخراج هذا النص ذا الطقوس المتباينة والمتضامنة والمتفاعلة: الفنية والجمالية، النفسية، الاجتماعية، السياسية، الروحية، ...إلخ إلى

عالم الممكن.»[1] وهو ما خلق لنا بدل القراءات الواحدة قراءات متعددة، وبدل النص الأدبي الواحد نصوصا عديدة منبثقة من فعل القراءة ومحاورة المعنى ليصبح بذلك إنتاجا جديدا.

[1] نعيمة سعدية، تحليل الخطاب والإجراء العربي –قراءة في القراءة–، مجلة الأثر (عدد خاص أشغال الملتقى الدولي الثالث في تحليل الخطاب) جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر،المجلد10، العدد11، 2011،ص:78.

ب-1/القراءة في النقد المعاصر:

ولما كان النص الواحد «يحتمل أكثر من قراءة، فلكل قراءة منطق نفوذها داخل النص، ولكل قارئ استراتيجيته الخاصة وراء قراءته، فالقراءة تسمح بالاختيار والترحال والاغتراب، طبقا لما يسعى القارئ إلى تحقيقه في لحظات الكشف والرؤيا.»[1] والكاتب حين يبدع في عمله هو بالضرورة يستهدف قارئا مبدعا هو الآخر فإذا «كان النص لا يقول الحقيقة، بل يخلق حقيقته، فلا ينبغي التعامل مع النصوص بما تقوله وتنص عليه وبما تعلنه وتصرح عليه، بل بما تسكت عنه ولا تقوله بما تخفيه وتستبعده»[2] وهذا ما خلق لنا شكلا آخر من أشكال القراءات، إنها قراءة ما بين الأسطر، قراءة ما خفي ولم يبدو، أو بعبارة أخرى إنها قراءة الجمالية والإبداع والتلميح لا التصريح، لغة الإخفاء والإضمار لا الإفصاح.

وهذه الأخيرة تتطلب وعيا كبيرا من لدن المتلقي، وحضورا خاصا بين ثناياه، لأنها شديدة التعقيد قائمة على فعل المراوغة والالتباس والمحاورة. فلطالما كان «مسعى كل قراءة، تلك التي تراهن بكل جمالي في كينونتي، محاولة إرغام النص وإقناعه بضرورة المبدأ النفعي البراغماتي، هذا المعيار الذي تنتظر منه القراءة انفتاحا وبوحا واستجلاء لكل مغيب خفي، حيث يكشف هذا المفهوم عن نظام متكامل، همه استخراج الكائن من بواطن النص، إنها رحلة اقتفاء أثر الحقيقة. تلك الرحلة الشاقة الفاتنة، ولعل ما يجعلها كذلك هو وعينا التام أن الحقيقة التي نبحث عنها هي ليست تلك التي

[1] المرجع نفسه، ص:78

[2] علي حرب،نقد النص، المركز الثقافي العربي، ط3، 2002، ص:15

شكلها المؤلف، أو تلك التي تعكس الواقع، ذلك لأن النصوص التي تحاكي هذا الأخير وتنقل حقائقه داخل أحشائه، نصوص ميتة خائرة القوى لأنها تنتهي بإنهاء الواقع الذي تخبر عنه.»[1] لذلك استوجب على النص أن يبقى محافظا على حيويته، من خلال تحديده للمعاني، وكيفية طرحها، وهو ما تسعى القراءة المعاصرة إليه. إنه العمل الإبداعي المنتج لدلالة لا تنضب، ولمعان لا تنقضي.

ولقد أصبحت القراءة في الاتجاهات النقدية المعاصرة تأويلا لا يعرف الحدود، وتفكيكا يسعى هدم والقضاء على فكرة الثبات،فلا المعنى ثابت، ولا زمن القراءة ثابت، ولا مدى وعي وتفكير القارئ ثابت، وإنما هو متغير ومؤجل من أجل فسح المجال لتثبيت فكرة الاختلاف والتعدد، وترى القراءة الحديثة أن النص يتضمن تأويلات وتفسرا ويحتمل نظريا بحكم أزليته عددا لا متناهيا من المعاني اللامحدودة، والمتغيرة والمطلقة بين قارئ وآخر فَسِمَةُ الاطلاق فيه تجعله يستوعب قراءات متعددة تارة ومؤجلة تارة أخرى.

ولما كانت عملية القراءة في العصرين الحديث والمعاصر أكثر تعقيدا فقد «بلغ من تعقيدها حدا دفع بأحد الباحثين إلى وصفها بأنها أشبه بقراءة الفلاسفة للوجود،(...) القراءة دمج وعينا بمجرى النص أو التفاعل بين موضوع النص والوعي الفردي، أو محاولة إيجاد المعنى»[2] وإذا ما اعتبرناها وعيا فرديا ينبغي مراعاة الفروق العقلية والنفسية والإدراكية، بين كل متلق ومتلق آخر، وهو ما خلق تباينا واختلافا وتعددا في القراءات ووجهات النظر. فلكل قارئ منظور شخصي وأبعاد قيمية

[1] مكيكة محمد جواد، فتنة القراءة بين الحقيقة والرمز، مجلة القلم، العدد 23، 2012، ص:186.

[2] شعبان عبد الحكيم محمد، نظرية التلقي في تراثنا البلاغي والنقدي، ص: 104(بتصرف)

واجتماعية. فالقراءة «نشاط فردي، وقد يعجز الناقد أحيانا أو يتهيب المحاولة، ويستشعر سلفا إحساسا غامضا لدى قراءة القصيدة، على ما يقول إمبرتو إيكو عازيا ذلك إلى تعدد القراءات، وانفتاح النص على تذوق لا نهائي، مما يبيح وصفه بأنه حرباوي وزئبقي، كناية عن تلونه وتموج مستوياته»[1]، فالنص الذي لا يجد متلقيا منتجا نص محكوم عليه بالعقم في إنتاج المعنى.

لقد ظهرت في الدرس النقدي المعاصر نظريات القراءة الكثيرة والمتنوعة، والتي سمحت بتعدد القراءات واختلاف أشكالها، وأنماطها، وأسسها، فلا مجال ولا حدود للقراءة الواحدة، وإنما أضحت هناك قراءات. والقراءة «إنما هي إنجاز النص، فهي التمثل البشري للوحي... ومن هذا المنطلق تطرح ضرورة حضور قراءة معاصرة للنص تسعى من طبيعة النص إلى المزاوجة بين البعدين الميتافيزيقي والتاريخي»[2] ومن أبرز الأسماء النقدية التي برزت في مجال الحديث عن القراءة والقارئ نذكر رولان بارت الذي اعتبر نقده بمثابة كتابة نص على نص آخر، وله في ذلك مؤلفات ومقالات شتى، من ذلك ما جاء في مقاله: "النقد والحقيقة" في ثنايا حديثه عن الكتابة الجديدة على الكتابة الأولى واصفا إياها في الواقع بمثابة «فتح للطريق أمام تناوبات غير متوقعة، أمام لعبة المرايا اللامتناهية، وهذا الانفلات هو ما يكون محل الشك»[3] ولذلك اعتبرت القراءة في النقد المعاصر فعلا واعيا متأنيا، إنها قراءة شغف وتأمل وعشق للنص، لأنها تغير الذات وتمنح القارئ قابلية التحاور مع النص،

[1] المرجع نفسه، ص:104

[2] الشرفي عبد المجيد، كمال عمران، المنصف عبد الجليل، الباجي القمرتي، وداد القاضي، في قراءة النص الديني، الدار التونسية للنشر، ط2، 1990، ص:95.

[3] رولان بارت، النقد والحقيقة، ، ترجمة: ابراهيم الخطيب، مجلة الكرمل، عدد11، 1984، ص:26.

بل تدخل معه في حوار دائم، واقفا على دلالاته المتعددة، وتأويلاته اللانهائية، ومعانيه المؤجلة عبر مختلف العصور، ذلك هو سر خلود الأثر الأدبي.

ب-2/القارئ في النقد المعاصر:

مع انقشاع شمس المناهج النسقية أخذت مكانة المؤلف في الأفول، ليحل محله النص، باعتباره بنية متكاملة متمكنة من إبراز ما تكنه داخلها، فظهرت في ذلك آراء شتى، سمحت للعمل الأدبي بنيل الصدارة على مبدعه ومتلقيه، ولكن مع ظهور نظريات القراءة الحديثة والمعاصرة، والتي كانت كرد فعل على البنيوية، بدأ الاهتمام بالمتلقي باعتباره نقطة مركزية في استقبال النص، لا يمكن إغفال حضوره على الإطلاق.

وفي ذات السياق تلخص لنا بشرى موسى صالح هذه التحولات المنهجية في ثنايا حديثها عن تاريخ النقد الحديث في مؤلفها "نظرية التلقي أصول وتطبيقات" بقولها: «أن العمر المنهجي للنقد الحديث ينطوي على ثلاث لحظات: لحظة المؤلف، وتمثلت في نقد القرن التاسع عشر التاريخي، النفسي والاجتماعي... ثم لحظة النص التي جسدها النقد البنائي في الستينات من هذا القرن، وأخيرا لحظة القارئ أو المتلقي كما في اتجاهات ما بعد البنيوية، ولا سيما نظرية التلقي في السبعينيات منه.»[1] إذ إن العمل الأدبي (النص) قد كتب أساسا لكي يقرأ.

وهو ما نستجليه من خلال قول المتنبي[2]:

أَنَامُ ملْءَ جُفُونِي عَنْ شَوَاردهَا ويَسْهَرُ الخَلْقُ جَراها ويختصم

[1] بشرى موسى صالح، نظرية التلقي أصول وتطبيقات، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2001، ص:32.

[2] المتنبي أبو الطيب، ديوان المتنبي، ص:123.

وهو في هذا يقصد المتلقي أو القارئ بصفة مباشرة، أي أنه يكتب أشعاره، ليفتح من خلالها المجال للنقاد والقراء بغية تحليلها، وتفسيرها، وتأويل غامضها، وإزالة اللبس عنها. إذ إنه ينام راضيا واثقا أن القراء والمتلقين يسهرون في تفسير وتحليل مضامين أشعاره، بل ويختصمون حول معرفة قصده وما يرمي إليه.

فالمبدع حين يكتب هو يستهدف بالضرورة متلقيا لعمله. وقد اهتمت بذلك نظريات شتى «لا سيما نظرية الاستقبال والتي كانت قائمة على إظهار تميزها عن كل ما عداها، من المدارس والاتجاهات النقدية الحديثة ومنها المدرسة الشكلانية، وتعمل عن طريق ما يسمى بسلطة القراءة على سيادة وعي جديد لفهم النص والعلاقة بين النص والمتلقي، بل إنها تعمل على خلاف ما يدعيه منظروها، على إعادة مرجعيات الأدب، وإعادة الاهتمام بالكاتب، المبدع وبخارجيات النص ومنها السيرة الأدبية والتاريخ، لأن الكاتب هو الذي يجعل من النص شفرة على وفق ما يقوله ريفاتير، ويتحايل لإيقاع الوهم والمفاجأة عند القارئ، وهو الذي يضع في النص فجوات تسدها القراءة.»[1] التي سمحت بخلق علاقة بين كل من أطراف العمل الأدبي الثلاث، إذ لا مكانة لطرف على حساب الآخر، وإنما جاءت هذه الأخيرة لسد ما نقص في النص، ولن يتأتى ذلك إلا بوجود قارئ متلق. وأما «القراءة التي تقول ما يريد المؤلف قوله فلا مبرر لها أصلا لأن الأصل أولى منها ويغني عنها»[2]

[1] محمد مبارك،استقبال النص عند العرب، ص:39

[2] علي حرب، نقد النص، المركز الثقافي العربي، ط2، 1995، ص:20.

تعتبر القراءة عملية في غاية الأهمية لتحصيل معنى النص، لأنها تمنحه إثراءا وتثمينا، فالنص يحيا بالقراءة، والتفاعل بين بنيته ومتلقيه، وفي هذا الصدد يقول آيزر: «الشيء الأساسي في قراءة كل عمل أدبي هو التفاعل بين بنيته ومتلقيه، وهو شرط ضروري وأساسي لإحداث ذلك التجاذب أو التنافر إيجابيا كان أو سلبيا بين طرفي العملية الإبداعية.»[1]

لقد أضحى للقارئ في زمن نظريات القراءة في النقد المعاصر مكانة جليلة، باعتبارها أهم عنصر ينبغي أن يبنى على أساسه العمل الأدبي، إذ إن كل مبدع أو مؤلف أو كاتب أو قاص إنما يقصد بعمله هذا مستقبلا ومتلقيا لهذا النص من جمهور القراء، «فقد أصبح القارئ مفهوما نظريا أكثر منه واقعا تجريبيا وفعليا، وما دام المؤلف قد مات فإن القارئ قد تمكن من مساحة النص»[2] وبالتالي فهو عنصر فعال، له دور عظيم في مجال القراءة من جهة، والنقد والتحليل وتفكيك شفراته، وإبراز جمالياته، وفك ألغازه وما لبس فيه من جهة أخرى. فهو قارئ لا يستسلم لما يقوله النص، ولا يكتفي به.

[1] آيزر فولفغانغ، فعل القراءة نظرية جمالية التجاوب في الأدب تر: حميد الحميداني، الجيلالي الكدية، مكتبة المناهل، فاس، المغرب، د.ط/د.ت،/ ص:12.

[2] عبد الله الغذامي، تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، لبنان، ط1، 1999، ص:148

أنواع القراء ومراتبهم في القراءة المعاصرة:

بديهي أن الإنسان القارئ تصعب هزيمته فكريا، لغويا، وحتى معرفيا؛ فهو إنسان قد اكتسب من الخبرات والمهارات ما يكفيه، لدخول عالم القراءات والمبارزات الفكرية واللغوية، إذ يحاول القارئ «باعتباره الوارث الشرعي له، تفسيره وتشكيله في وعيه وفق مرجعياته ورؤاه، والقراءة هي أول الفهم، والفهم إنتاج المعنى، هذا الذي نجده تموضع بين معنى الكاتب والمعنى المسبق للقارئ.»[1]

ومع ظهور نظريات القراءة والتلقي الحديثة بدأ الاهتمام بفعل القراءة فقد أولت هذه الأخيرة اهتماما كبيرا بالقارئ، إذ «تعتمد العلاقة بين النص ومتلقيه على قاسم مشترك هو اللغة، وتصل إلى هدف واحد هو انتاج المعنى الأدبي، وتتوسل بأساليب مشتركة من حيث الطرق الموصلة إلى المقاصد النهائية، إن مفهوم النص ومفهوم التلقي يتلازمان تلازما لا انفكاك له، وهذا التلازم تفرضه طبيعة الأدب»[2] وقد «ظهرت إشكالية التلقي في الدول الناطقة بالألمانية خاصة مدرسة (Constance) (ألمانيا الغربية)، حيث تكفلت الدراسات الأدبية صياغة إشكالية القارئ والتلقي في الستينيات، وترجع أهمية هذا العمل إلى الباحث (ياوس) عندما ألقى محاضراته سنة 1977 في جامعة Constance، حيث أسس ياوس مقاربة تحت اسم "جمالية التأثير والتلقي" معارضة لجمالية الإنتاج والتمثيل، التي ترجع أصولها إلى كل من المقاربة الماركسية والشكلانية.»[3] هذا وقد تبلورت هذه

[1] نعيمة سعدية، تحليل الخطاب والإجراء العربي –قراءة في القراءة–، ص:78

[2] محمد مبارك، استقبال النص عند العرب، ص:38.

[3] حنان شعبان، تلقي الإشهار التلفزيوني، كنوز الحكمة ، الجزائر، ط1، 2011، ص:41.

النظريات في الدرس اللغوي الغربي مع مجموعة من الأسماء منهم[1]: ولفغانغ آيزر (Izer)، هانز روبير يوس (jauss)، إمبرتو إيكو(u.Eko)، رولان بارت (R.Barthes)، ميشيل شارل (M.Charles)، تزفيتان تودوروف (Todorov)، رايمون ماهيو(Raymond Mahien)، فرناند هالين (F.Hallyn)، ستانلي فيش (Stanly Fish)، ميشيل أوتن (M.Otten)، روبرت إسكاربيت (R. Escarpit)...

تعتبر نظريات التلقي من أهم النظريات التي أولت اهتماما كبيرا بالقارئ والقراءة، والتي من خلالها تم تصنيفهم على مراتب نورد بعضا منها في ما يأتي[2]

***القارئ النموذجي عند إمبرتو إيكو:** وهو قارئ جيد نموذجي يمتلك كفاءات ومهارات يقبل بها على النص وهي تتمثل في الكفاءة الموسوعية والمعجمية والأسلوبية واللغوية[3] إذ إنه لا يقبل على النص من فراغ، وإنما يكون محملا بزاد معرفي ولغوي يؤهله لبلوغ مغزى النص والوصول إلى دلالاته العميقة، إنه عبقري زمانه بالفعل.

[1] ينظر: جميل حمداوي، نظريات القراءة في النقد الأدبي، مكتبة المثقف، ط1، 2015. ص:04

[2] وللإشارة فإن قضية أقسام وأنماط القراء قضية جليلة في الدرس النقدي المعاصر وما ذكرنا نحن هاهنا إلا بعضا منها نظرا لكثرتها واختلاف اصطلاحاتها من قبل النقاد والأدباء والكتاب.

[3] عبد الناصر مباركيه، استراتيجية القارئ في البنية النصية –الرواية أنموذجا–، أطروحة دكتوراه دولة في النقد الأدبي المعاصر، إشراف: محمد العيد تاورته، جامعة قسنطينة، 2005، ص:32.

وهناك من اعتبره قارئا «لايمتلك فقط معارف لغوية وغير لغوية بل موسوعة قرائية تسمح له بتفكيك بنيات النص المعقدة والقيام بنشاط سيميولوجي متعدد الأطراف»[1] وهو قارئ فذ وما سمي بالنموذجي إلا لأنه فعلا كذلك.

***القارئ عند ميخائيل ريفاتير:** لم يكتف ريفاتير بالحديث عن نوع واحد من أنواع القراء، وإنما «اهتم بالقارئ وهو يؤسس لأسلوبية علمية موضوعية تخلصا من الذاتية، وعالج مفهومه هذا داخل فكر سلوكي محض، ذلك أن الدراسات الأمريكية حينها كانت تشهد تطورا علميا كبيرا فيما يخص السلوكية النفسية، فخلال الخمسينات أدرج العنصر الثالث (الكائن)) على الثنائية السلوكية التي آمنت فترة طويلة بثنائية مثيرـــ استجابة، أصبحت بعدها ثلاثية العناصر: مثير ـــ كائن ـــ استجابة»[2] مؤكدا بذلك على دور القارئ بين فعل الإثارة والاستجابة فهو كائن بينهم، ومن خلاله يكون فعل الاستجابة. ومن بين أشهر أنواع القراء التي تحدث عنها نذكر: القارئ المخبر، القارئ الأعلى.

***القارئ الضمني:** جاء به آيزر سنة 1976مهمته الأساسية ملء الفراغات وترجمة البنيات النصية إلى بنيات ذهنية، وهو قارئ لا يمكن مطابقته مع أي قارئ موجود في الواقع[3] وهو عكس القارئ الفعلي، إذ «ليس له وجود في الواقع، و لا يرتبط بشكل من أشكال الواقع المحدد، بل يتحرك مع

[1] بوساحة فريد، القارئ وبنية النص، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة محمد خيضر ، بسكرة، العدد 10، نوفمبر2006، ص:275

[2] المرجع نفسه، ص:278-279.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص:275.

النص باحثا عن بنائه وواضعا يده على فراغاته»[1] وهو قارئ ضارب في بنية النص وله حضوره النصي وفي هذا الصدد يقول آيزر:«إن المصطلح يدمج كلا من عملية تشييد النص للمعنى المحتمل وتحقيق هذا المعنى المحتمل من خلال عملية القراءة»[2] وبالتالي فهو«محدد من خلال حالة نصية واستمرارية لنتاج المعنى على أساس أن النتاج من صنيع القارئ أيضا، لا من صنيع الأديب وحده.»[3] «يعين مفهوم القارئ الضمني شبكة من البنيات التي تستدعي تجاوبا يلزم القارئ فهم النص»[4]

القارئ التاريخي: عند جول بول سارتر حيث أنه اعتبر أن القارئ منخرط في التاريخ فلا هو بالمثالي ولا بالساذج وتبرز ملامحه في العمل الأدبي.

***القارئ الافتراضي**: «هو الذي يمكن أن تسقط عليه كل تحليلات النص الممكنة.»[5]أي أن المؤلف يفترض ويتصور دائما قارئا لعمله، فهو موجود منذ اللحظات الأولى لكتابة النص ملازم له ، ولقد اهتم آيزر كثيرا بهذا القارئ على امتداد كتابه "فعل القراءة" سواء بشكل صريح أو بشكل ضمني،

[1] نبيلة ابراهيم، القارئ في النص نظرية التأثير والاتصال، مجلة فصول، ع01، القاهرة، 1984، ص:101.

[2] إيناس عياط،استراتيجية التلقي الأدبي في الفكر النقدي المعاصر-رسالة ماجيستير في النقد وقضايا الأدب-، إشراف: عبد الحميد بورايو، جامعة الجزائر، 2000-2001، ص:405.

[3] محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي-دراسة مقارنة-، دار الفكر العربي، القاهرة، ط1، 1996، ص:36.

[4] ك.م.نيوتن، نظرية الأدب في القرن العشرين، ترجمة: عيسى علي عاكوب، عين للدراسات والبحوث الانسانية والاجتماعية،

[5] فعل القراءة نظرية جمالية التجاوب في الأدب، آيزر، ص:20

عندما يتحدث عن النص وما يحدثه القارئ نتيجة لما يحمله في طياته عن مواصفات وآراء وقيم وأفكار متجهة إلى قارئ ضمني[1]

ولعل أهم ما نخلص إليه من كل ما سلف ذكره أن القارئ أصبح اليوم ذا شأن كبير في العملية القرائية، إذ إنه صاحب السلطة، فقد منحت له نظريات التلقي الحديثة والمعاصرة مكانة عظيمة، على اختلاف أنواعه ومراتبه وطبقاته. فالكاتب أو المبدع «لا يصرح ببعض التفاصيل أو أنه يشير إلى دلالات محتملة بطريقة غير مباشرة»[2] لتبدأ بعدها مهمة القارئ في عملية استخراج واستنطاق المعنى، للوصول إلى دلالة ومقصدية النص.

[1] ناصر مرابط، القارئ الضمني في رواية "عاير سبيل" لأحلام مستغانمي، –مذكرة ماجستير–، د. أحمد حيدوش، قسم اللغة والأدب العربي، كلية الآداب واللغات، جامعة البويرة، الجزائر، 2016/2015، ص:19.

[2] حميد الحميداني، القراءة وتوليد الدلالة، ص:235.

المطلب الثاني: السيميائية البصرية في النقد المعاصر:

يتوخى هذا الجزء الحديث عن سيميائية المرئي في النقد المعاصر من خلال معالجتنا لقضيتي: القراءة البصرية، والكتابة المشهدية، إذ إنهما أضحيا من ضروريات التحليل والنقد. فالصورة أضحت حديث العصرحث «إن جمهور اليوم يستقبل الصورة من دون شرط لغوي ومن دون تأويل، من هنا يقوم المستقبل نفسه بدور التأويل، إذ توفر الصورة قدرات التأويل الذاتية ولهذا يتفاوت التأويل كما أنه أصبح في ثقافة الصورة فعلا مصاحبا لعملية الاستقبال وليس منفصلا عنها إذ يتم تأويل الصورة بطريقة ذاتية ومباشرة وفطرية وصافية.»[1] مما جعل لغة البصر والمشاهدة، سابقة عن غيرها في إيصال المعلومة، والدراك، وحسن الفهم.

فالمرئي على اختلاف أشكاله اكتسح ميادين عدة، خاصة في الدرس اللغوي والأدبي، من خلال النقد المعاصر الذي فتح له الباب على مصراعيه للولوج إلى عالم القراءة والتحليل والنقد. فللمرئي دلالة خاصة ليست هي ذاتها تلك الدلالة التي نستقرؤها من نص شفهي مثلا فهي تلامس العين، مما جعلها أقرب للفؤاد، وأوضح السبل في الفهم، وأيسر الطرق للاستيعاب.

[1] جاب الله أحمد، الصورة في سيميولوجيا التواصل، أعمال الملتقى الوطني الرابع " السيمياء والنص الأدبي " ص:04.

أ/القراءة البصرية في النقد المعاصر:

قد اكتسحت السيميولوجيا مجالات عدة في النقد المعاصر، وارتبطت ارتباطا كبيرا بمجموعة من العلوم والفنون، حتى أنه في الدرس الحديث أضحى الحديث عنها ضرورة لا بد منه، فقد أسهمت وتساهم في تطور العلوم الراهنة، ومواكبة متطلبات القراءة الحديثة والمعاصرة.

ونحن حينما نتحدث عن القراءة أو التلقي؛ سنتحدث بالضرورة عن السيمياء لما لها من دور كبير في هذا التقدم الحاصل الذي تشهده عملية قراءة العمل الأدبي، فالنص سابقا كان محكوما عليه من خلال ظروفه السياقية التاريخية والبيئية للأديب (المؤلف)، وبعد مجيء السيميائية بدأ الاهتمام بالنص كبنية ذاتية لها صوت وصدى. مع مراعاة ما أسمته بالجانب الشكلي للنص، ففي القديم اعتمد الانسان على المشافهة والرواية في التعبير عنه ثم انتقل إلى مرحلة التدوين ليبدأ بذلك مرحلة جديدة انتقل فيها من زمن الصوت إلى زمن الخط. ولم يتوقف عند هذا الحد بل تجاوزهما وصولا إلى الصورة التي أخذت حيزا كبيرا في الحياة البشرية. «وبهذا تم الإستغناء عن صاحب التأويل لأن النص الحديث "الصورة" ليس بحاجة إلى تأويل، خلاف الحال مع النص القديم"الكتابة" فلم يعد أحد بحاجة إلى معرفة المرجعيات والسياق والخلفية المعرفية واللغوية لكي يفهم النص الحديث.»[1]

[1] جاب الله أحمد، الصورة في سيميولوجيا التواصل، ص04.

ولعل الدرس السيميائي في أول ظهور له كان عاما شاملا يدرس العلامة اللغوية وغير اللغوية، المرئية والمسموعة منها، حيث لم تنفصل عن بعضها البعض، وفي هذا يقول كريستيان ميتز: «إن اللغات البصرية تقيم مع باقي اللغات علاقات نسقية متعددة ومعقدة، ولا أهمية لإقامة تعارض ما بين الخطابين اللغوي والبصري كقطبين كبيرين يحظى كل واحد منهما بالتجانس والتماسك في غياب أي رابط بينهما.»[1] وفي هذا تأكيد على مكانة اللغة البصرية في العمل الأدبي من خلال جعلها خطابا مثله مثل خطاب اللغة، ولا يمكن بأي حال من الأحوال الاستغناء عنه أو تركه، ومن أهم «ما اغترفت جمالية التلقي من الشكلانية الروسية مفهوم الشكل وعلاقته بالإدراك الجمالي، ومفهوم الأداة الفنية، وما تحدثه من تغريب للتصورات في العمل الأدبي.»[2] إذ تعتبر الشكلانية من أهم النظريات الحديثة والمعاصرة التي ساهمت وتساهم بشكل كبير في بروز عديد القضايا الأدبية. ولعل نقطة الاتفاق بينهما (أي بين القراءة البصرية والشكلانية) هي الوقوف على الجانب الشكلي للعمل الأدبي وإبراز مدى ارتباطه بالإدراك الجمالي. وتعتبر هذه الخاصية ميزة ذاتية استفردت بها كل منها.

تشهد الساحة الأدبية اليوم اختلافا كبيرا في شكل القراءات وأنماطها، فهي التي تنقلنا من عالم اللامعرفة واللاعلم إلى عالم معرفي منفتح المجالات،«قد تجسد في عصر الصورة بأبرز أشكاله حيث أمكن التأسيس للغة بصرية يستحوذ من خلالها كليا على طاقة البصر، وقد حدث هذا الاستحواذ من خلال اعتقال العقل والمخيلة في دائرة البصر وعزل المتلقي عن محيطه وقد تطور هذا

[1] C.Metz .au de la de lanalogie .l'image in communication ,n°15,1970,P01

[2] العمراني مصطفى، مناهج الدراسات السردية وإشكالية التلقي، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2001، ص:78.

الأمر إلى تفاعل بين اللامرئي في الصورة ولا وعي الإنسان. ليس فقط بل أن الصورة بلغت من التأثير أن سحبت إلى منطقتها جميع أشكال التعبير تقريبا وبالرغم من أن الصورة هي جوهر الفنون البصرية إلا أن بعض هذه الفنون كما يستعين كثيرا بالكلمة والصوت للتعبير عن الماهيات التي يتوق إلى توصيلها.. أما الآن فالحال مختلف تماما.»[1]

فلقد أحدثت نقلة نوعية من عالم شفهي إلى عالم جديد يمتاز بثقافة مرئية، إنها ثقافة القراءة البصرية والتي تعتبر نوعا من أنواع القراءة، وتتم من خلال «انتقال البصر فوق الأسطر ومن فوائدها ترجمة الرموز والإشارات (الحروف وعلامات الوقف والترقيم) إلى معان مع استبعاد عنصر التصويت استبعادا تاما، فتلقي القراءة البصرية لا يتم بالجهر بها، وبذلك فهي تراعي أهم أمر من الأمور التي تجعل النص مفهوما وكاتبه مجيدا متميزا في كتاباته»[2]وعليه يمكن القول أن القراءة البصرية قد تجاوزت كل القيود والحدود الصوتية، بل وقد تجاوزت حتى إرادة الكاتب أو المبدع، لتفتح بذلك لنفسها بابا واسعا تسعى من خلاله إلى إبراز ما تراه حاسة الرؤية «فالعين تألف الحسن وتقذى القبيح.»[3] فلقد شقت هذه الأخيرة لنفسها طريقا في مجال القراءة، لتصبح اليوم فعلا قائما على جملة من الضوابط والأسس تعود بفوائد جمة على القارئ والتي نذكر منها: مساهمتها في تخطي الكثير من المشكلات

[1] جاب الله أحمد، الصورة في سيميولوجيا التواصل، ص04.

[2] رحاب شرموطي، فوائد القراءة البصرية لعلامات الوقف والترقيم في فهم النص الأدبي والنص التعليمي، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، المركز الجامعي لتمنغست، الجزائر، مجلد08، العدد04، 2019، ص:414 (بتصرف)

[3]العسكري أبو هلال،كتاب الصناعتين (الكتابة والشعر)، تح: علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل ابراهيم، ص:57.

النفسية والتي تقف عائقا في طريق المتعلم كالحرج أثناء القراءة، مما يؤدي إلى بيان العيوب النطقية. وهذا بغية رفع الحرج عن أصحاب العيوب الخلقية وعيوب النطق.

والقراءة البصرية تجعل القارئ يتسم أيضا بالهدوء والرصانة وتفتح له المجال لاكتساب سلوكيات خلقية متميزة، فالمتعلم يجني ثمرة القراءة عن طريق التأمل الهادئ، الذي لا تفسده الأصوات، فلقد « أصبح التصوير الفوتوغرافي في عالمنا بنفس أهمية الكلمة المكتوبة، إن لم يكن أكثر أهمية منها، وذلك لأنه خلق بعدا تاريخيا لم يكون موجودا من قبل، أي البعد البصري كما تتميز الصورة الفوتوغرافيةحسب كونها ذات استقلالية بنيوية تتشكل من عناصر منتقاه ومعالجة وفق المطلبين المهني والجمالي اللذين يعطيان لها بعدا تضمينيا وتتوجه إلى المتلقي الذي لا يكتفي بتسلمها فقط بل يعيد قراءتها على ضوء ما يملك من زاد ثقافي ورمزي انطلاقا من مرجعية ثقافية حضارية.»[1]

كما تشعر القارئ بالراحة النفسية مما يؤدي إلى التعمق في المقروء، والتفاعل معه والاستفادة منه، وتحقيق التواصل بينه وبين الكاتب مما يحقق التفاهم[2] فالقراءة البصرية هي قراءة صامتة لكل ما تتلقاه العين وتتلقفه، من إشارات وعلامات ورموز وشفرات يتخللها العمل الأدبي، فهي ليست قراءة سطحية وحسب، وإنما تشمل كل ما من شأنه أن يصل إلى عمق النص وفحواه.

كما أنها تقف عند خاصيات وميزات في النص لا يمكن أن تصل إليها قراءات أخرى، ومن بين أهم ما تناوله النقد المعاصر من جانب القراءات البصرية نذكر قراءة العتبات النصية لما لها من

[1] جاب الله أحمد، الصورة في سيميولوجيا التواصل، ص:06.

[2] ينظر: رحاب شرموطي، فوائد القراءة البصرية لعلامات الوقف والترقيم في فهم النص الأدبي والنص التعليمي، ص:417.

دور كبير في الوصول إلى المعنى، والتي لم تخلق عبثا، وإنما كانت نتيجة جملة من القراءات والأبحاث التي قام بها المبدع، وهنا تختلف هذه الأخيرة باختلاف نمط النص ونوعه وحتى شكله، « ويشير د. صبري إلى ملامح النص البصري فيما بعد الحداثة خلال الثمانينيات أظهر أسلوب الواقعية المفرطة أو مافوق الواقعية "السوبريالية" فبعد هجر طويل لمعالم الواقع وللأساليب التشخيصية وبعد الإمعان في التغريب والإثارة والمغامرات التشكيلية زاد الحنين إلى اللوحة التقليدية مع إعادة النظر إلى تراث الماضي، ومن هنا قدم فنانو متفوق الواقعية أعمالا تزيد في درجة واقعيتها عن آلة التصوير الفوتوغرافية»[1]

فنحن حينما نحلل قصيدة عمودية سنقف بالتأكيد على قافيتها ورويها، وعلى التصريع إن وجد فيها، وعلى وزنها الموسيقي، بل وحتى على جانبها العروضي، بينما حينما نحلل قصيدة من الشعر الحر سنقف بالتأكيد على أهمية ودور الرمز فيها، كما سنقف على نقاط الحذف فيها، وسنقف على تلك الكلمة أو العبارة التي تكرر بين المقطع والآخر. إنها قراءة تأبى إلا أن تبرز أهمية حاسة البصر في القراءة، كما تهتم أيضا بالجانب الشكلي الاملائي للكتابة.

والمعلوم أن لكل شيء مرئي بصري تأثير. والذي لا بد أن يسبقه «تلق وإلا فإن ذلك التأثير لا يتم، والتلقي عملية إيجابية تتم وفقا لحاجات المتلقي، وبمبادرة منه وفي ضوء أفق توقعاته، أما مفهوم التأثير الذي لا يرتبط بالتلقي بل يسقط دوره فهو يحول الطرف المتأثر إلى طرف سلبي»[2]

[1] جاب الله أحمد، الصورة في سيميولوجيا التواصل، ص:07.

[2] عبود عبده، الأدب المقارن والاتجاهات النقدية الحديثة، مالة بعالم الفكر، ص:293.

ب/ الكتابة المشهدية في النقد المعاصر:

لاجدال ولا نقاش في أن كل مرئي ظاهر للعيان باد للأبصار، فالكتابة جاءت لتحفظ للبشرية تراثها وتاريخها. ولولاها لفلت من ألسن الرواة والمحدثين عبر مرور الأجيال والسنون، ولضاع لنا منه الكثير. فلقد أخرجت الإنسان من عالم التواصل الشفوي إلى مجال التواصل الكتابي، ونحن في هذا المقام لسنا بصدد التأريخ لمرحلة التدوين والحديث عن بداياته-رغم أهميتها في الدرس الأدبي عامة والنقدي منه خاصة-، وإنما سنكتفي بتناولها من حيث المفهوم الحديث والمتطور المقترن بالجانب المرئي منه.

ويتحدث د.حبيب مونسي في مؤلفه (فعل القراءة النشأة والتحول) عن هواجس الكتابة معتبرا إياها «إما بحثا وإما قصة وإما عملا، وإما تفكيرا في العمل، أما السكون والركود، فلا سبيل إليهما ولا تعلق بهما. إن شياطين الكتابة تؤزه أزا، وتدفع به دوما إلى الجري وراء الحرف، وراء الزمن، وراء تحقيق المشروع، الذي رأت فيه الوجودية تجسيدا لماهية الإنسان.»[1] فالكتابة إذا أضحت شيئا لا بد منه، فهي السبيل في تحقيق النجاح والوصول إلى الهدف.

ولعل كل من اتجه نحو هذا الدرس سيطرق باب مكتبة جاك ديريدا، وسيعود لا محالة لمؤلفاته العظيمة في هذا المجال. فلا مناص من العودة إليه، إذ يعد مصطلح الكتابة (L'écriture) من جملة المصطلحات التي أوجدها «ليؤسس عليها استراتيجيته في القراءة والتأويل، في مواجهة ما

[1] حبيب مونسي، فعل القراءة النشأة والتحول (مقاربة تطبيقية في قراءة القراءة عبر أعمال عبد الملك مرتاض)، منشورات دار الغرب، وهران، 2002/2001، ص:11

اصطلح عليه بـــ: "ميتافيزيقيا الحضور" والتي تكونت بفعل التمركز حول العقل، ونتج عنها العناية بالكلام على حساب الكتابة، وقد خص هذه المقولة بكتاب كامل بعنوان: (De La Grammatologiea) أصدره عام 1967»[1] وقد ترجم إلى اللغة العربية ب: "في علم الكتابة" ويعتبر من خلاله أن الكتابة «ليست وعاء لشحن وحدات معدة سلفا، وإنما هي صيغة لإنتاج هذه الوحدات وابتكارها.»[2] وهو في هذا المفهوم يعتبرها سابقة عن اللغة ومتجاوزة لها.

هذا ويرى ديريدا نقلا عن الكتابة وعلم نفس الشعوب أن «من يلمع في علم الكتابة سيلمع كما الشمس.»[3] نظرا للمكانة التي حظيت بها، كما نادى أيضا بما يعرف بالكتابة على الكتابة وهو ما أسماه عبد العزيز حمودة بإبداعية لغة النقد.

والكتابة لا تقف على رسم الحروف وتخطيطها فحسب، وإنما تتجاوزه إلى كتابة الرموز والأشكال والعلامات، ومن بين أشهر العلامات التي لا يخلوا منها أي عمل أدبي نجد علامات الترقيم فهي «ضرورية في الكتابة الحديثة، لأنها الوسيلة المثلى التي تساعد القارئ والسامع على فهم ما يقرأ أو يسمع فهما جيدا صحيحا، وإدراك المعنى المطلوب لما يقرأ أو يسمع بكل سهولة ويسر، وإذا خلت الكتابة من علامات الترقيم، أدى ذلك إلى عناء في فهمها، واضطراب في الكلام، أو إلى تداخل الألفاظ والجمل وخلطها، أو إلى تغيير المعنى، أو عدم التمييز بين كلام الكاتب والكلام

[1] بسام قطوس، استراتيجيات القراءة، ص:28.

[2] المرجع نفسه، ص:28

[3] جاك ديريدا، في علم الكتابة، تر. وتق: أنور المغيث، منى طلبة، إشراف جابر عصفور،÷ المركز القومي للترجمة، القاهرة، مصر، ط2، 2008، ص:57

المنقول، فضلا عن أن خلو الكتابة من علامات الترقيم، يعد في العصر الحاضر عيبا قبيحا لا يقل قبحا عن الخطأ الإملائي، أو النحوي.»[1]

[1] عبد الله محمد النقراط، الشامل في اللغة العربية، دار الكتب الوطنية، ليبيا، ط1، 2003، ص:181.

المبحث الثاني:سيميائية العتبات النصية وفعاليتها في القراءة النقدية البصرية المعاصرة:

لقد أولى الدرس النقدي المعاصر اهتماما كبيرا بالعنوان وبالشكل الخارجي للعمل الأدبي، وبالعتبات النصية بشكل عام، فلقد خصها بالدرس والتحليل والبحث، إذ لم تعد هذه الأخيرة مجرد شكليات فقط، بل وجب الوقوف عندها نظرا لمكانتها الكبيرة ولدورها الجليل، كونها تحمل الكثير من الدلالات والمعاني التي تخدم المضمون.

فلكل بناء مدخل، ولكل مدخل عتبة، وكما أن للدار بابا وعتبة للولوج والخروج، وللقارورة فوهة، وللكيس فتحة، فكذلك للنص عنوان؛ والذي يعتبر بمثابة أولى العتبات التي تصادف القارئ، والتي تشكل حجر الأساس في بناء صرح الدلالة التي يطمح العمل الأدبي بلوغها، فهو يعتبر اختصارا لما يحتويه، وكلمة مفتاحية تمكن المتلقي من أخذ صورة عامة شاملة عن الموضوع الذي سيتناوله المؤلف في عمله.

المطلب الأول: العتبات النصية في الدرس السيميائي:

اهتم الدرس اللغوي السيميائي الحديث بالنص الموازي وبالعتبات النصية كما أسماها الناقد الفرنسي جيرار جينات في مؤلفه "Le Paratexte" "عتبات" والذي اعتبر من بين أهم المصادر التي عالجت قضية المتعاليات النصية مما جعله بؤرة اهتمام من لدن العلماء والباحثين واللغويين فراح كل ينهل منه بقدر ما يحمل دلوه. فالمعلوم أن الدراسات والأبحاث الغربية الحديثة أولت اهتماما كبيرا بدراسة ما يحيط النص وبهوامشه وبعتباته. فلا غرو أن النص الأصلي قد أضحى مجحفا لوحده في إبراز ما يكتنزه من دلالات ومعان، وعليه كان لزاما على القارئ الناقد أن يشتغل على النص الموازي الذي انتقلنا بفضله إلى ثقافة اللامحدود في القراءة والكتابة على حد السواء.

هذا وتعتبر القراءة السيميائية الحديثة والمعاصرة للعتبات النصية قراءة حداثية اشتغلت على جوانب كانت مهملة في القراءات السابقة، فالمضمون لا يحمل عبق الدلالة كلها لوحده. وإنما يساهم معه في ذلك النص الفوقي الذي يعتبر مرئيا يصادفك لأول مرة، فأنت حينما تود أن تقرأ كتابا لا و لن تقبل عليه إلا إذا أثارك واستفزك .وأعجبك عنوانه أو شكل واجهته (الغلاف)، لينتقل بذلك فعل القراءة من أجل القراءة فحسب، إلى القراءة من أجل المتعة والإبحار والبحث والكشف والغور في أعماق وفي غياهب المعنى. فطريقة الكتابة وشكلها أضحيا أمرا أساسيا علينا الوقوف عليه. فكيف نستوحي المعنى من خلال بنط الخط، والعنوان، والغلاف، والإهداء؟ بل وكيف نستشف جمال

المضمون من خلال شكله؟ فالشكل والبياضات لم تأت من فراغ وإنما كانت وليدة قراءة للمضمون وفهمه واستنباط مكنوناته من خلال شكله المرئي. وهو ما جعل قراءة العتبات النصية أمرا لا بد منه باعتبارها قراءة مرئية فاعلة لا يمكن الاستغناء عنها بأي حال من الأحوال.

العتبات النصية (المفهوم والنشأة):

العتبات النصية أو ما يعرف بالنصوص الموازية هي نصوص مشحونة مكثفة دلاليا، يسعى من خلالها الأديب إلى اختصار العبارات وتقليصها والاكتفاء بما تحمله من معان مركزة. فالقارئ أو الدارس اليوم قد لا يحتاج إلى تأمل كبير، بل قد لايحتاج إلا إلى نظرة طفولية أولية ساذجة ليقف على أهم ما قد يميز العنوان أو العتبة ويجعلها محط اهتمام كونه مطلعا ومستهلا لما هو آت، وهو أول ما يصادف القارئ ويثير عنده جملة من التساؤلات الأولية حول الموضوع والمضمون والأشخاص، والأحداث المنتظرة، و لأهمية المطالع عادة ما يتم التركيز عليها انتقاء وصياغة، حتى أنه قديما قيل في التصوف وعلم السلوك "من كانت بدايته محرقة كانت نهايته مشرقة"، كما أنه يكتب (العنوان) ببنط أكبر بكثير من البنط الذي يكتب به المتن وهذا لاستقطاب انتباه المتلقي من جهة، ولإظهار التميز والتفرد في القيمة من جهة أخرى، فهو مستقل بصورة منفصلة[1] قد يكتب فيها لوحده في صفحة خاصة أو أن يكون على رأس الصفحة. ظاهرا بارزا مرئيا تتلقفه الأبصار بشيء من الإثارة والإعجاب.

[1] ينظر: نواري سعودي أبو زيد، ممارسات في النقد واللسانيات، بيت الحكمة ، العلمة، سطيف (الجزائر)، ط1، 2012، ص:102.

العتبات النصية لغة:

أطلق مصطلح العتبة عند العرب للدلالة على مدخل الدار، أو عتبة البيت، وهو أول ما يصادفنا ، لذلك اعتبر بمثابة الركيزة والأساس الذي تقوم عليه، فلا دار بلا عتبة، وكذلك لا نص بلا عنوان، وبلا محيط خارجي له. فالعناوين التي تصدر بها الأعمال الأدبية على اختلاف أشكالها «هي عبارة عن علامات سيميوطيقية تتجاوز كونها مجرد عنوان، إلى كونها حاملة الدلالة الكلية للمتن، واختصارا للمضمون، وتعبيرا عن وجهة نظر، وتوجيها لفكر أو رأي أو موقف من قبل السارد.»[1]

والعتبة من الوجهة اللغوية لفظ مأخوذ من مادة (ع.ت.ب) وقد ورد في لسان العرب بمعان شتى نذكر منها: «عتب: العتبة: أسكفة الباب التي توطأ، وقيل: العتبة العليا. والخشبة التي فوق الأعلى: الحاجب، والأسكفة: السفلى، والعارضتان: العضادتان، والجمع: عتب وعتبات. والعتب: الدرج. وعتب عتبة: اتخذها. وعتب الدرج: مراقيها إذا كانت من خشب، وكل مرقاة منها عتبة. وفي حديث ابن النحام، قال لكعب بن مرة، وهو يحدث بدرجات المجاهد. ما الدرجة؟ فقال: أما إنها ليست كعتبة أمك أي إنها ليست بالدرجة التي تعرفها في بيت أمك، فقد روي أن ما بين الدرجتين، كما بين السماء والأرض. وعتب الجبال والحزون: مراقيها. وتقول: عتب لي عتبة في هذا الموضع إذا أردت أن ترقى به إلى موضع تصعد فيه. والعتبان: عرج الرجل.»[2] وقد تداول هذا التعريف ضمن جملة من المعاجم العربية التي وقفت بالتقريب على ذات المشتقات ونفس المعاني.

[1] نواري سعودي أبو زيد، ممارسات في النقد واللسانيات، ص:101.
[2] ابن منظور،لسان العرب، ص:2791-2792

العتبات النصية (النشأة والتحول):

العتبات النصية مصطلح ظهر بشكل جلي في أفق الدراسات الأدبية والنقدية الحديثة والمعاصرة، إذ إنه إذا تفحصنا الدرس النقدي التراثي القديم نجده لا يولي اهتماما كبيرا بالنص الموازي وترجع أسباب ذلك إلى أن الثقافة السائدة وقتئذ والتي كانت ثقافة مشافهة وهو ما جعلها تتداول بين الألسن والآذان، «فالقصيدة العربية لا تعرف العنوان المباشر الذي يعد جزءا عضويا منها إلا في الشعر المعاصر، أما قبل هذا فإن القصيدة العربية اتخذت بعض أساليب العنونة غير المباشرة»[1] ولعل معظمها كانت معنونة وفقا لمطالعها، خاصة الشطر الأول منها، نذكر منها مثلا: "قفا نبك" لامرئ القيس، "بانت سعاد" لكعب بن زهير...وهي أولى مبادرات العنونة، إلا أنها لم تكن محط اهتمام وإنما كانت تأتي عشوائيا بغية تحديد القصائد والمعلقات، ولم تكن من الشاعر أو الباث أو المؤلف للعمل الأدبي وإنما كانت من المتلقي، فهو حينما يستقبل النص يتذكر مباشرة أولى كلماته ليجعل منها عنوانا.

ولعل أولى المبادرات الجادة في مجال العنونة كانت بعد ظهور مرحلة التدوين والتأليف، خاصة بعد تدوين القرآن الكريم، فلقد بدأ العرب يكتبون دواوينهم ومخطوطاتهم شيئا فشيئا، ولتجنب الالتباس بينها والخلط ارتأوا أن يعنونوا كل عمل على حدى. فظهر "الحيوان " للجاحظ، و"دلائل الاعجاز" لعبد القاهر الجرجاني، و"نقد الشعر" لقدامة بن جعفر، ...،وقد اعتبره المقريزي واحدا من بين الرؤوس الثمانية إذ قال: «اعلم أن عادة القدماء من المعلمين قد جرت أن يأتوا بالرؤوس الثمانية

[1] محمد عويس،العنوان في الأدب العربي –النشأة والتطور–، مكتبة أنجلو المصرية، القاهرة، ط1، 1988، ص:49.

قبل افتتاح كل كتاب، وهي الغرض، والعنوان، والمنفعة، والمرتبة، وصحة الكتاب، ومن أي صناعة هو وكم فيه من أجزاء.»[1] وشيئا فشيئا أخذ فعل العنونة يتطور وينضج حتى أضحى شيئا لا بد منه في العمل الأدبي ، وفي هذا السياق يقول علي جعفر علاق:«أخذ العنوان يتمرد على إهماله فترات طويلة، وينهض ثانية من رماده الذي حجبه عن فاعليته»[2] والعنوان هو أولى العتبات التي تعترض مستقبل العمل الأدبي، لذلك حظي بدرس جدي في مجال النقد الأدبي، باعتباره عامل جذب أو نفور، فكلما كان همسه أقرب إلى الوجدان ووطؤه أعمق في ثنايا أحاسيس المتلقي،كلما كان ذلك العمل يستحق بحق الجدارة في ما سيطرحه. لذلك وجب الاهتمام به باعتباره واجهة أولية.

وقد اختلفت الاصطلاحات حول ترجمة اللفظ الأجنبي "Paratexte " مما أوجد لنا مصطلحات عدة نذكر منها على سبيل التمثيل لا الحصر: "العتبات النصية"، "المتعاليات النصية"، "النص الفوقي"، "النص الموازي"، "هوامش النص" ، "العنوان"، "المناصصات"، "المناص"، "النص المصاحب"، "الملحقات النصية"، "المحيط الخارجي"، "الهوامش"، "الحواشي"، "التنبيهات"، "خطاب المقدمة"، "المكملات"،...وهي كلها «تصب في نهر واحد يتلخص في مجموع النصوص التي تخفر المتن، وتحيط به من عناوين وأسماء المؤلفين، والإهداءات، والمقدمات، والخاتمات، والفهارس، والحواشي، وكل بيانات النشر التي توجد على صفحة غلاف الكتاب وعلى ظهره»[3] لذلك اعتبر عاملا أساسيا في العمل الأدبي. فتداعيات النص ومحيطه معبر بالضرورة عن جوهره، فالصورة التي

[1] فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، ص:225.

[2] علي جعفر العلاق، شعرية الرواية، علامات في النقد، مجلد6، ج23، 1997، ص:100-101

[3] فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، ص:223.

توضع في الواجهة لا تأتي من فراغ، وإنما تكون وليدة عواطف مشحونة معبرة عما هو آت، إلا ما كان من عدول الباث عن لغة التصريح إلى لغة التلميح، وهذا ما نلفيه بكثرة في بعض المؤلفات وحتى هذا الأخير يعتبر شكلا من أشكال العتبات النصية.

والعتبات على اختلافها تشكل نصوصا مستقلة عن النصوص الأصلية، فهي جاهزة لكل ممارسة سيميائية، من قراءة وتحليل وتفكيك لحيثياتها، «فالعتبة أكثر من مجرد مدخل أو مخرج، أو إشارة مرور أو وسيلة مواصلات نصية،.. إنها –فضلا عن هذه الأوصاف الإنشائية لتجلياتها الوظيفية– عنصر شرطي لبناء النص، وعنصر ضروري لتلقيه، وكعتبة الدار لا يمكن تجاهلها، أو النفاذ من دونها، كما لا يمكن حذفها من مخططات البناء، وفصلها عن الخصائص البرجماتية والجمالية المعمارية، فهي جزء لا يتجزأ من النص، هذا الكائن المتخلق –بالضرورة– »[1] فلقد انتقلنا اليوم من قراءة النص الأصلي فحسب والاكتفاء به إلى قراءة ما يعرف بالنص الموازي.

فالقراءة الناجعة الناجحة هي التي لا تفرق بين النص الداخلي والنصوص الموازية، وهي التي تهتم بكل الجوانب المحيطة بالعمل من عنوان وألوان وأشكال وخطوط، وتستهدف المبدع وبيئته من جهة، والنص وسياقاته المختلفة من جهة أخرى، وهو ما جعل قراءاتنا اليوم قراءة فاعلة نشطة منفتحة فالأديب والناقد أضحيا أكثر انفتاحا على عالم القراءات الرحب الواسع الذي لا تحده حدود ولا تأسره قيود. فلقد أصبح منفتحا بشكل لافت، إنها ثقافة اللامحدود التي فتحت الباب على مصراعيه

[1] صادق القاضي، عتبات النص الشعري في المعاصرة الشعرية وشعرية المعاصرة، ص:05

لانفتاح الكتابة والقراءة. مما جعل زاوية الرؤية تتسع وخلق جوا حواريا راقيا بين العمل الأدبي وقارئه.

بل بين العمل الأدبي ومبدعه أيضا.

العتبات النصية والسيمياء.

ولعل أبرز ما يلاحظ عن الدراسات الأدبية عامة، والنظريات النقدية المعاصرة خاصة، أنها قد أولت اهتماما بالغا للعنوان؛ فصار يدرس ضمن سياق تنظيري، وآخر تطبيقي، من أجل فهم النصوص والوصول إلى مقاصدها الدلالية وهذه أولى خطوات تسلل الدرس السيميائي إلى الدرس النقدي.

فلقد ارتبطت العتبات النصية ارتباطا كبيرا بالدرس السيميائي كونها قد اهتمت بالإطار الشكلي والخارجي للعمل الأدبي فلا مجال لقراءة النص وتحليله تحليلا سيميائيا دون الاستناد عليها فلقد فتحت بابا جديدا استطاع من خلاله النقاد منح العمل الأدبي حقه في التحليل والقراءة الناجحة الجادة. إنها قراءة العنوان والواجهة والهوامش والحواشي، قراءة كانت ولا تزال بحق حيز الاهتمام نظرا لانشغالها بكل ما تراه العين من مرئيات ومبصرات، وهو حديث الساعة، إذ إننا لا يجب أن ننسى أننا نعيش اليوم في عصر الصورة. عصر اهتم ويهتم بكل ما تتلقفه الأبصار والعتبات أولاها.

ومن المعلوم أن «السيميائيات هي البحث في المعنى لا من حيث أصوله وجوهره، بل من حيث انبثاقه عن عمليات التنصيص المتعددة، أي بحث في أصول السيميوز (السيرورة التي تنتج وفقها الدلالات) وأنماط وجودها باعتبارها الوعاء الذي تصب فيه السلوكات الانسانية»[1] فالسيميائيات إذا

[1] سعيد بنكراد،السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، ص:12

قد أولت اهتماما كبيرا بكل ما له علاقة بالجانب الظاهري المرئي، مما جعل العتبات النصية تكتنز أبعادا سيميائية دلالية رمزية ايحائية تشتغل من خلالها على جعل المضمون ذو قيمة علمية عالية لا تتأتى إلا لمن كانت له نظرة قرائية ثاقبة فالعمل الأدبي عبارة عن شكل يعبر عن مضمون والذي لا يمكن أن نتخلى عنه أو نهمله بأي حال من الأحوال.

وهكذا فإن «أول عتبة يطؤها الباحث السيميولوجي هي استنطاق العنوان واستقراؤه بصريا ولسانيا، أفقيا وعموديا. ولعل القارئ يدرك مقدار الأهمية التي يوليها الباحثون المعاصرون لدراسة العناوين، خاصة وأنه قد ظهرت بحوث ودراسات لسانية وسيميائية عديدة في الآونة الأخيرة، وذلك بغية دراسة العنوان، وتحليله من نواحيه التركيبية والدلالية والتداولية.»[1]

[1] بخولة بن الدين، عتبات النص الأدبي،-مقاربة سيميائية- ، ص:107.

المطلب الثاني: العتبات النصية في النقد المعاصر:

حظيت العتبات النصية في النقد المعاصر باهتمام كبير، مما جعلها منبرا للقراءات النقدية الناجحة، وهو ما ركزت عليه القراءات السيميائية بصفة خاصة، فالقارئ اليوم لم يعد مستقبلا وحسب، وإنما أضحى منتجا مقيما للدلالة، ولا سبيل إلى إخراجه أو إبعاده عن العملية القرائية، وهو حينما يقوم بفعله هذا يستوجب عليه الوقوف على كل حيثيات العمل الأدبي، من محيط خارجي، وعناوين، وهوامش، وفواصل، والطريقة المعتمدة في الكتابة، بل وحتى الصور أو الرسوم المصاحبة له. فلا غرو أن للعتبات النصية الدور الفاعل في إخراج المعنى واستنباطه أولا من شكله، قبل الغوص في مضمونه.

أ/واقع العتبات النصية في النقد المعاصر:

إن التطور الحاصل للدرس النقدي المعاصر جعل من قراءة النص كمضمون ومحتوى قراءة قاصرة، بدليل أنها تقف على البنية واللفظ والمعنى، دونما إشراك للجانب الشكلي، لينتقل بذلك التحليل من دراسة النص باعتباره خطابا أصيلا منغلقا على ذاته ومعانيه وبنيته، إلى مجموعة من الخطابات الموازية أو ما يسمى بالعتبات النصية. ولقد «أهملت الدراسات القديمة دور العتبات في تشكيل النصوص، سواء في البلاد الغربية أم في بلادنا العربية، وإن كانت قد أشارت إلى أهميتها، وضرورة وجودها، إلا أن ذلك لم يكن إلا من باب التقليد وحسب.»[1] فلقد منحت هذه الأخيرة المجال للعنوان وشكل الخط واللون المعتمد ولاسم المؤلف ولطريقة الكتابة ليخرجوا إلى العلن، ليستعين بهم المحلل والناقد والدارس في تحليل النص والوقوف على خصائصه وميزاته وجماليته.

ولعل العتبات النصية إنما جاءت لتحيل اتجاه النقد والنقاد للاهتمام بالجوانب المهمشة التي تحيط ببناء النص، وتفسيره وفهم دلالاته، فلقد «كان للغرب الفضل والسبق في طرح موضوع العتبات طرحا عقلانيا وتنظيمه نظريا وتطبيقيا»[2] وأول بداية حقيقية وممنهجة للحديث والاهتمام بالعتبات النصية ولفت الانتباه لها كان مع الكاتب الفرنسي جيرار جينيت في كتابه عتبات (1987)، والذي من خلاله استطاع تصنيف العتبات، من خلال حديثه عن المعنى الحقيقي للعتبات والمعنى المجازي، فالمعنى الحقيقي يتضمن معنى حسي يتمثل في الخروج والدخول من وإلى المنزل، أما

[1] فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، ص:223.

[2] المرجع نفسه، ص:224.

المجازي فهو الانتقال من قول إلى قول دون تحديد طبيعة القول الذي قد يكون مباشرا أو غير مباشر، وهي ترتبط بصفة خاصة بالمكتوب لا الملفوظ.

ولقد صنف جينيت النص الموازي (العتبات) من حيث عتبات النص المحيط (النص الموازي الداخلي)؛ والتي تتمثل في اسم المؤلف، عنوان الكتاب، الهوامش، التصدير...، وعتبات النص الفوقي (النص الموازي الخارجي) وهي التي تقع خارج النص ولها تأثير على دلالات النص مثل: القراءات النقدية حول النص، الندوات التي تقام حول العمل، الإعلانات...

وهناك تصنيف آخر حسب طبيعة المؤلف أو الناشر حيث تصنف حسب المسؤول عنها، فالمؤلف مثلا ليس بالضرورة أن يكون هو المصمم الحقيقي لشكل الواجهة والألوان التي تحيط وطبيعة الغلاف.. والتي قد تتدخل فيها دار النشر واضعة عليها بصمتها الخاصة حسب طبيعة موضوع العمل.

كما تصنف العتبات أيضا من حيث الثبات والتغير، فالثابتة ترتبط بأي نص ولا يمكن الاستغناء عنها بأي حال من الأحوال، كعنوان المؤلف، والعنوان، ودار النشر، وسنة النشر،... في حين يمكن الاستغناء عن العتبات المتغيرة كالإهداء والشكر والتصدير،....

إن الحديث عن واقع العتبات النصية في النقد المعاصر يتطلب منا بطريقة أو بأخرى الحديث عن العمل الأدبي ككيان له شكل مضمون ومضمون شكل، وهما كل متكامل متراس، لا سبيل للفصل بينهما بأي شكل من الأشكال، فالمتعاليات النصية اليوم وبفعل القراءات النقدية المعاصرة

أصبحت عنصرا فعالا في التحليل، واستكشاف واستنباط مدلولات متن النص المراد قراءته، وطالما أن السيميائيات «لا تبحث عن الدلالة فقط، بل عن طرق تشكيلها كذلك، فإن الدارس للعنوان يحضر في بنيته ومضامينه للوقوف على طريقة مبدع النص في صنع عنوانه، ولا مناص للدارس هنا من أن يلجأ إلى التأويل، ذلك أن العنوان –حسب "إيكو"– هو منذ اللحظة الأولى الذي تضعه فيها مفتاح تأويلي.»[1] وعلى الرغم من كون العنوان أهم العتبات النصية وأولها إلا أن الشعراء العرب القدامى لم يهتموا به، إذ «من النادر أن تحدد هوية القصيدة لعنوان، وإن حدث ذلك، فإن العنوان حينئذ يكون صوتيا، دلاليا، كأن يقال لامية العرب، لامية العجم، سينية البحتري»[2] وما هي في الحقيقة إلا حروف روي بنيت عليها القصائد وعنونت بها.

[1] معجم السيميائيات، فيصل الأحمر، ص:226.

[2] المرجع نفسه، ص:225

ب/مكانة العتبات النصية في القراءات المرئية النقدية المعاصرة.

العتبات النصية هي كل ما يحيط ويطوف باستمرار حول جسد النص، وأي شيء قد يحدث أثرا فيه، ونستطيع من خلاله الدخول إلى عالم النص، فهي بمثابة البوابة التي نستطيع من خلالها الدخول والخروج من وإلى النص بكل سلاسة، وهي الأساس والركيزة التي يقوم عليها النص.

وبفعل العتبات أضحى للمرئي أثر ووقع في دلالة العمل الأدبي إذ «إن النص سواء كان علميا أم أدبيا لا يمكن أن يقدم عاريا من هذه النصوص التي تسيجه، لأن قيمته لا تتحدد بمتنه وداخله، بل أيضا بسياجاته الخارجية، ذلك أنه كثيرا ما تفيد الأشياء الهامشية في بناء ما هو عظيم»[1] فالعنوان مثلا كان الحاضر الغائب، بل كان في أغلب الحالات عبارة عن نقل كلمة أو شطر من مطلع القصيدة واعتباره عنوانا لها. وهو آخر شيء يتم اختياره أو استنتاجه من السياق. حتى جاءت القراءات النقدية المعاصرة التي أعادت له الاعتبار ومنحته حق الأولوية –إن صح التعبير– فهو أولى خطوات التحليل، حيث يرى « رولان بارت كما يؤكد حمداوي أن العناوين عبارة عن أنظمة دلالية سيميائية تحمل في طياتها قيما أخلاقية، واجتماعية، وإيديولوجية، وهي رسائل مسكوكة مضمنة بعلامات دالة، مشبعة برؤية العالم، يغلب عليها الطابع الإيحائي، لذلك على السيميائيات أن تدرس العناوين الإيحائية الدالة قصد فهم الدلالات التي تزخر بها.»[2] فالعنوان وبفعل الدراسات الحداثية أضحى «مظهرا من مظاهر العتبات، ذو طبيعة مرجعية؛ لأنه يحيل إلى النص، كما أن النص يحيل

[1] المرجع نفسه، ص:224.

[2] فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، ص:226.

إليه.»[1] وهو بدرجة أخرى «أولى عتبات القارئ التي يقيس دلالاتها على جميع مضامين النص، فهو مفتاح الدلالة الكلية التي يستخدمها القارئ الناقد مصباحا يضيء به المناطق المعتمة في النص والتي يستعصي فهمها إلا من خلال العودة إلى العنوان.»[2]

وتتمثل أهمية العتبات النصية في تلكم الوظائف التي تحققها، إذ إنها تحقق في البداية وظيفة جمالية تتمثل في تزيين وتنميق العمل وإخراجه في صورة حسنة، تستقطب القارئ وتجدبه. وكذا الوظيفة التداولية وهي وظيفة تساعد في نشر الكتاب من خلال استخدام الصور والأشكال والخط الواضح المفهوم الجلي لتشجيع القارئ من جهة ولفت انتباهه من جهة أخرى.أما الوظيفة الأدبية وهي الأهم توحي برموز وعلامات وإشارات تحيلنا بصورة مباشرة لمضمون متن العمل الأدبي كما تعين أيضا على فهم النص وفك شفراته وتفسيره، وقد تبدو للوهلة الأولى أنها مستقلة عن النص، لكن في الحقيقة هي جزء لا يتجزأ منه وترتبط ارتباطا كبيرا بمضمون النص ومحتواه، ولقراءة العتبة في حد ذاتها ينبغي على القارئ الإنطلاق منها إلى متن النص، ثم العودة من النص إلى العتبة من جديد.

هذا وقد اهتم النقد السيميائي في عدد من مدوناته بالعتبات النصية، باعتبارها همزة وصل بين القراءات المعاصرة المرئية والقراءات النقدية، حيث حاول أن يوازن الخطى بين التوجه إلى علامات النص وما يحيط به، وما تحيل إليه تلك العلامات مما يقع على الوجه الخارجي للنص، فلقد «أولت السيميوطيقا أهمية كبرى للعنوان وذلك بوصفه مصطلحا إجرائيا ناجحا في مقاربة النص الأدبي، ونظرا

[1] بخولة بن الدين،عتبات النص الأدبي، مقاربة سيميائية، ص:111.
[2] المرجع نفسه، ص:106.

إلى كونه مفتاحا أساسيا، يتسلح به المحلل للولوج إلى أغوار النص العميقة، وذلك بغية استنطاقها وتأويلها، وبالتالي يستطيع العنوان أن يقوم بتفكيك النص من أجل تركيبه، وذلك عبر استكناه بنياته الدلالية والرمزية، وأن يضيء لنا في بداية الأمر ما أشكل من النص وغمض»[1]، وهذا ما يحيلنا إلى الحديث عن الأهمية البالغة للعتبات ككل في الدرس السيميائي النقدي والتركيز على عتبة العنوان باعتباره مفتاحا تقنيا «يجس به السيميولوجي نبض النص، ويقيس به تجاعيده، ويستكشف ترسباته البنيوية وتضاريسه التركيبية، وذلك على المستويين الدلالي والرمزي.»[2] وعليه يمكن القول أن عتبة العنوان لها مكانة خاصة في نفس المتلقي الناقد، لأنها تمثل عملية جذب له واستفزاز لاستكشاف مدلوله هو أولا ثم المرور إلى مايحتويه مضمون العمل، والعلاقة هاهنا علاقة استنباطية تحليلية تقوم على مبدإ أن العنوان جزء لا يتجزأ من العمل الأدبي، فالعنوان تركيب مكون من كلمة أو أكثر يرمز من خلالها المبدع لمضمونه. وهو مستنبط ومستخرج من مدلولات النص الكثيرة والمتشعبة هذا من جهة، وهو وصف لما سيقوم المبدع بشرحه وتحليله فيما يأتي من المضمون.

والقراءة البصرية تتطلب منا الوقوف على ما يسمى بدراسة شكل المضمون باعتباره أول ما تتلقفه العين بعد الرؤية والتحديق والتدقيق، أي بعد رؤى متكررة، حيث إن الرؤية الأولى قد تكون سطحية وتتعمق مع التكرار المتواصل، حتى أنه يمكن القول أننا قد انتقلنا من قراءة المضامين إلى قراءة الأشكال والسطوح والأغلفة. فالواجهة لم توضع عبثا وإنما لغاية في نفس مخرجها ومنتجها، قد تخدم

[1] بخولة بن الدين، عتبات النص الأدبي، مقاربة سيميائية، ص:107.
[2] المرجع نفسه، ص:107.

المضمون أحيانا وتختلف عنه أحيانا أخرى إلى حد ما لكنها تشير إليه وترمز له ولو بالشيء اليسير جدا.

كما تعتمد القراءة النقدية المعاصرة للعتبات النصية –في دراسة الواجهات مثلا– على عتبة الألوان، فاللون «لغة غير لسانية لكنها تماثل الأنساق اللسانية، وهو أحد المعايير التي نحكم منخلالها على الأشياء، أنه أحد محددات التمييز بين الأعمال الفنية البصرية، واللون مفهوم فيزيائي وسيكولوجي، فيزيائي لأنه مقترن بالضوء وفيزيولوجي لأن أعضاء الجسم (العين والمخ) تقوم بتفسير سيكولوجي لأننا نشعر به باعتباره هادئا أو مثيرا، متناغما أو باعثا على السكينة، ساخنا أو حارا، مؤد للتركيز أو مشتت له.»[1] وعليه يمكن القول أن للون دور هاما في عملية جلب انتباه القارئ الناقد، لذا كان لزاما على مصمم الصورة (الواجهة) انتقاء واختيار ألوان متناسقة ومنسجمة مع طبيعة العمل المقدم.

وانطلاقا مما سبق نجد أن قراءة العتبات النصية جزء لا يتجزأ من القراءة البصرية النقدية المعاصرة، فهي تعتمد على الشكل واللون وطبيعة الخط والحجم التشكيلي وتقوم بدراستها دراسة مرئية بصرية.

[1] رضوان بلخيري، سيميائية الخطاب المرئي –دراسة في الأبعاد القيمية للصورة السينيمائية–، جامعة تبسة،(مقال إلكتروني) ص:05.

الفصل الثالث:

بلاغة المرئي

في واجهات مؤلفات النقد المعاصر

- نماذج مختارة-

الفصل الثالث : بلاغة المرئي في واجهات مؤلفات النقد المعاصر نماذج مختارة:

يستهدف هذا الفصل الوقوف على الجانب التطبيقي للدراسة، والذي كان قراءة واستقراءا لنماذج غربية وأخرى عربية عن بلاغة المرئي في النقد المعاصر، فكما سلف القول أصبحنا نعيش اليوم في زمن المرئيات والبصريات، فالنص أو العمل الأدبي لم يعد نصا نستقرأ منه الجانب المكتوب المنطوق فحسب؛ وإنما تجاوزنا ذلك إلى دراسة المكتوب دراسة مرئية، إضافة إلى الوقوف على دلالات ورموز وشفرات قد تخفى حتى على كاتبها ومبدعها.

إذ يعد النص حمال أوجه في دلالاته التي لا تنضب، يقف من خلالها كل قارئ على حيث شاء، ولا ينبغي بأي حال من الأحوال أن تقف على شيء واحد فحسب. فالمعنى لا يتجلى في متغير واحد دون الآخر، وإنما هو كل متكامل بين أجزائه؛ من شكل خارجي ومعنى داخلي وفكرة جوهرية وأفكار أساسية، ليصبح بذلك بمثابة الوجهين للعملة الواحدة.

إننا حينما نقرأ العمل الأدبي بصفة خاصة نلتمس فيه ذلك الجزء الإبداعي الجمالي الذي يقرأ بين السطور وفي البياضات الواردة بين سواداته، إنه أسلوب قراءة ما يعرف بالكائن (السواد) والممكن (البياض) وهذا الأخير يتغير بتغير وضعية وشخص المتلقي فكل يراه من وجهة خاصة ومحايدة.

ونحن بدورنا سنحاول من خلال هذا المجال الوقوف على بلاغة المرئي في النقد المعاصر، وذلك من خلال استقرائه من بعض النماذج الغربية والعربية، إذ إننا حينما نتحدث عن الدراسة السيميائية المرئية لا بد لنا من الوقوف على العناصر الآتية:

•الرموز البصرية المتعلقة بالصورة المرئية للواجهة مقاربة وصفية:

تعتبر الصورة وسيلة من وسائل التواصل، وأداة من أدوات التخاطب، ولقد طغت على فعل التواصل المعاصر، وأضحى حضورها حضورا مركزيا وأساسيا في حياتنا اليومية، ونحن من خلال هذا المجال سنحاول الوقوف على الجانب التمثيلي الوصفي للصورة المرئية، أي ماذا أرى من الصورة؟ وتعد هذه المرحلة مرحلة مرئية بامتياز مبنية على فعل المشاهدة للتعرف على مكونات الصورة، مع تحديد نوعها، ومجالها، وموضوعها.

•سيميائية الصور المرئية في الواجهة (أغلفة الأعمال من الناحية البصرية):

وأول شيء يتطلبه هذا الجانب هو فتح العين ونقل ما تراه من مرئيات وبصريات، للوقوف على الجانب السيميائي فيها، بغية «دراسة هذا النص البصري (الصورة) من جميع جوانبه دراسة سيميائية تغوص في أعماقه، وتستكشف مدلولاته المحتملة، مع محاولة ربط النص البصري (الصورة) بالواقع، وما يمكن الاستفادة وأخذ الدروس والعبر منه.»[1] ويتضمن هذا الأمر مكونين اثنين هما:

[1] رضوان بلخيري، سيميولوجيا الصورة بين النظرية والتطبيق، ص:40-41.

1/المكون اللغوي:

وهو كل شيء مكتوب على الغلاف أو الواجهة سواء أكان كلمة، عبارة، أوجملة،... ودراستها دراسة وصفية بمعنى نصف العبارة من حيث اللون، الشكل، الحجم، نوع الخط (آلي، يدوي..)، المكان أو الموقع،...

2/المكون الأيقوني:

الأيقونة هي كل شيء ليس مكتوبا وغير لغوي، ولكنه يرمز كاللون مثلا فالأسود يرمز إلى الحزن والظلم والجهل...

•سيميائية العتبات النصية في واجهة المدونة:

معلوم أن العتبات النصية هي ذلكم الإطار المحيط بالعمل الأدبي الذي يختلف باختلاف طبيعته وهي جزء مهم في القراءة السيميائية إذ «يشمل التحليل السيميائي لنص ما، أو قصة أو رواية مثلا دراسة جوانب مثل: العنوان، الغلاف، الإهداء، الأسماء، الشخصيات، الأحداث، الزمان، المكان، بنية السرد، اللغة المستخدمة...إلخ»[1] إذ تعتبر هذه الأخيرة مفتاحا للولوج إلى عالم القراءة، نظرا للأهمية البالغة التي تتضمنها، فهي أول ما يصادف القارئ أو المتصفح وأبرز العتبات التي استوقفتنا هاهنا عتبة العنوان، عتبة المؤلف، عتبة دار النشر في واجهة الغلاف وفي ظهره (موقع العنوان في الغلاف، دلالات العناوين الفرعية،..) إن وجدت.

[1] رضوان بلخيري، سيميولوجيا الصورة بين النظرية والتطبيق، ص:41

ويدخل هذا ضمن ما يعرف بالكتابة المرئية/البصرية وهي نمط آخر من أنماط الثقافة البصرية، حيث إنها «مرحلة ثقافية بشرية تغيرت معها مقاييس الثقافة كلها، إرسالا واستقبالا وفهما وتأويلا مثلما تغيرت قوانين التذوق والتصور، والحق أن الصورة تفرض نفسها علينا في ضوء تطور الاتصالات الحديثة، فهي تقتحم إحساسنا الوجداني، وتتدخل في تكويننا العقلي، بل أنها تتحكم في قراراتنا الاقتصادية حيث تضطرنا إلى صرف مال ما كنا لنصرفه لولا مفعول ثقافة الصورة»[1] فالصورة اليوم لم تعتد تقتصر على ذلك التشكيل الجسماني للشيء، وإنما أضحت ذات أبعاد أخرى.

الصورة اليوم قد تأتينا على أشكال مختلفة، فقد تكون صورة بفعل التصوير، وقد تكون رسما، وقد تكون مجسما،... وقد تكون كتابة، والإشكالية التي استوقفتنا هاهنا هي كيفية فهم الكتابة من خلال شكلها وما الجديد الذي أضفته الكتابة المرئية على واجهات مدونات النقد المعاصر؟

باعتبار أن الصيغ التعبيرية في الثقافة البشرية قد مرت «بأربع صيغ تمثل أربع مراحل مختلفة من التصور البشري؛ وهي مرحلة الشفاهية ثم مرحلة التدوين وتتلوها مرحلة الكتابية وأخيرا ثقافة الصورة، ولكل مرحلة من هذه المراحل خصائصها المميزة وهي خصائص لا تزول مع ظهور مرحلة جديدة، بل إن آثارا من الصيغ تبقى وتظل فاعلة حتى مع ظهور صيغ جديدة،... وهذا هو ما سيجري مع ثقافة الصورة حيث ستتجاوز الصيغ وإن بدت الصورة أكثر قوة وأبلغ مفعولية وأوسع انتشارا...» إذن فالكتابة المرئية أصبحت شكلا آخر من أشكال المرئي، يعبر بها كل عن ما يختلج

[1] دليل مصطلحات الدراسات الثقافية والنقد الثقافي إضاءة توثيقية للمفاهيم الثقافية المتداولة، سمير الخليل، مراجعة وتعليق: سمير الشيخ، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1971، ص:91.

فؤاده، ويسري في بنيات أفكاره، بواسطة أحرف وأشكال ورموز حسب طبيعة كل لغة، وبشكل وبنمط مختلف باختلاف العادات والتقاليد والأفكار.

- **سيميائية الألوان ومدى تعبيرها ومطابقتها لمضمون العمل وعنوانه:**

وهنا سيتم التركيز على الجانب اللوني للغلاف نظرا لمكانته العظيمة في استمالة القراء والمعجبين، وإبراز مدى تعبيره عن فحوى الصورة المتضمنة في الواجهة. فلكل لون دلالة، ولكل لون رمز، يختلف معناه ومقصوده باختلاف درجاته.

- **سيميائية الفعل التواصلي لصورة الغلاف:**

ويتم ذلك من خلال تحديد مكونات التخاطب التي لا بد من حضورها في أي عمل كان، وهو ما يسمى في الدرس اللساني بالمرسل والمرسل إليه والرسالة، مع إبراز الغاية والهدف من إرسال هذه الصورة المرئية على شكل الغلاف.

/ج قراءة سيميائية مرئية في واجهة الكتاب من خلال ثنائية الكائن والممكن:

وقد ركزنا هاهنا على دراسة ما هو كائن في الواجهة من خلال حديثنا عن الصورة ومحتواها من كتابات وأشكال ورموز بشكل مباشر، «بحيث يقوم الطالب بتحليل كل نص منها وفق الاستراتيجية السيميائية المقترحة، ويبرز الضمني والبعيد والمتوازي والمتمتع من العلاقات والأفكار والرؤى، والذي بدوره يعكس قدرته على الإبداع الفكري بأبعاده المتعددة وقدرته على تقديم فضاءات

دلالية.»[1] وكذا من خلال الوقوف على شكل المضمون وهو الكائن، ومضمون الشكل باعتباره ممكنا.

[1] رضوان بلخيري، سيميولوجيا الصورة بين النظرية والتطبيق، ص:41.

المبحث الأول: بلاغة المرئي في النقد الغربي المعاصر

أصبح الخطاب النقدي اليوم خطابا يعتمد على مجموعة من الأساليب والسبل المتفرقة في سبيل البلوغ إلى الجمالية والشعرية، إذ إنه لم يعد يكتفي بالجانب الإلقائي والكلماتي فحسب، وإنما منح فرصة كبرى وأعطى أهمية عظمى للصور والرسومات المصاحبة لها، كيف لا وهي جزء لا يتجزأ منها، فنحن حينما نتجه نحو كتاب ما لقراءته، وتفحصه نجد أنفسنا قد أعجبنا سلفا بواجهته، أو قد استثارنا عنوانه، مما جلب انتباهنا إليه، وهذان الأخيران يعتبران من أهم العتبات النصية وأولاهما، والتي صارت تستوقف المتلقي للقراءة والتحليل والدراسة النقدية المعمقة.

فالواجهة لم تعد ذلك الموجود المغيّب الذي كان آنفا، وإنما أضحت اليوم شيئا موجودا بالفعل وحاضرا بالقوة، بل إنها أساس الفهم والسبيل الأيسر للوصول إلى فحوى الكتاب، فلون الغلاف وشكله ومكوناته من رسومات وأشكال وإشارات وإيماءات مرئية ليست بالأمر العبثي، وإنما هي أمور مقصودة لها دلالتها الخاصة.

المطلب الأول: بلاغة المرئي في واجهة مدونة "نقد وحقيقة" رولان بارت:

اهتم الدرس النقدي الغربي الحديث والمعاصر اهتماما كبيرا بالمجال البصري المرئي في قراءاتهم النقدية، ووقفوا في ذلك علىَ جزئيات الصورة ودلالات العتبات النصية، إذ «تندرج الصورة وإنتاجها وأنماط تلقيها ضمن سلسلة من البداهات التي غالبا ما يحتكم إليها الحس السليم من أجل تحديد حالات التطابق أو التشابه بينها وبين ما تقوم بتمثيله، فهي في العرف جزء من طبيعة المعطى الموضوعي التواق إلى وجود مضاف يقي الأشياء والكائنات شر الدهر وصروفه»[1]، فالصورة في أي عمل أدبي كان أو لغوي هي أول ما تتلقاه العين وتلتقطه، فهي ترى ما تريد هي أن تراه وليس كل ما يمثل أمامها، بدليل أننا إذا أعطينا نفس الصورة لشخصين مثلا، فإن قراءتهما لها تختلف باختلاف وجهة النظر أولا، وزاوية الرؤية ثانيا، وطريقة التحليل، وأسلوب القراءة ثالثا.

فلقد اهتمت الصورة المرئية في النقد المعاصر بدراسة الجانب التشكيلي التصويري الذي يصاحب أي عمل أدبي، مانحة الأولوية للغلاف وما يحتويه، بعد أن كان مجرد شيء هامشي يمر عليه مرور الكرام، كما أعطت هذه الأخيرة له ولغيره من الصور مكانة عظيمة في عملية قراءة النص أو المدونة أو الكتاب أو الشعر...

[1] الصورة المكونات والتأويل، غي غوتيي، ترجمة وتقديم، سعيد بنكراد، ص:07

وقد إتخذنا واجهة كتاب "نقد وحقيقة " للناقد الفرنسي "رولان بارت" أنموذجا لدراسة بلاغة المرئي في النقد الغربي المعاصر بلغته الأصلية.

أ/ مدونة " نقد وحقيقة " رولان بارت

رولان بارت ناقد وكاتب أدبي دلالي، فيلسوف ومنظر اجتماعي فرنسي، ولد بتاريخ (1915/12/12)،نال شهادة في الدراسات الكلاسيكية من جامعة السوربون (1939) وأصبح أستاذا للسيميولوجيا في الكولج دي فرانس (1976) وتوفي في (1980/03/26) في مدينة باريس الفرنسية.

يعد من بين أبرز الأسماء الغربية التي اهتمت بالدرس النقدي السيميائي المعاصر، وله في ذلك مؤلفات شهيرة كثيرة ومتنوعة، إذ إنه «يعد واحدا من أهم أعلام النقد ليس في فرنسا فحسب، ولكن خارجها أيضا، ولعل السبب الذي جعله يحظى بهذه المكانة يكمن في حساسيته الفنية، مع قدرته العلمية الهائلة على اختراق ميادين معرفية وعلمية عديدة وتجاوزها (علم الاجتماع، علم النفس، الفلسفة، الإيثولوجيا، الأنتروبولوجيا، اللسانيات، نظرية المعرفة) ثم التركيب بينها، والإفادة منها في إطار ما

يسمى بتداخل العلوم.»[1] ونحن من خلال هذا الجزء سنقوم بدراسة كتابه "نقد وحقيقة" "Critique et vérité" دراسة مرئية سيميائية لواجهته بغية البحث في حيثياتها ومدى تطابقها مع مضمونها، فالواجهة تعتبر من أشهر العتبات وأولها التي تواجه القارئ المتلقي، كيف لا وهي أول شيء تقع عليه العين، فيتلقاه الفؤاد إما بالاستحسان والإعجاب، أو بالنفور والاستنكار.

وتختلف الواجهة باختلاف دار النشر وعدد الطبعة، ونحن في هذا السياق اخترنا واجهة للكتاب بلغته الأصلية، حتى نستطيع الوقوف على أهم الخصائص والميزات المرئية والسيميائية التي حظيت بها.

[1] النقد والحقيقة، رولان بارت، ترجمة: منذر العياشي، مركز النماء الحضاري، ط1، 1994

"النقد والحقيقة" عند رولان بارت:

كتاب " النقد والحقيقة" واحد من أبرز مؤلفات رولان بارت، صدر سنة1966، أكد من خلاله تصوره القائم على أساس أن «الحقيقة لا وجود لها في النقد»[1] فالنقد كما هو معروف بأنه تمييز بين الجيد والرديء، وبين الزائف والأصيل، وهو«فن تقويم الأعمال الأدبية ، وتحليلها، وتصنيفها وفق منهج معين، بغية تمييز الجيدة منها من غير الجيدة.»[2] في حين أنه بمجرد «ذكر الحقيقة يتبادر إلى الذهن مع هذا الذكر، الزيف. ويعني هذان المعنيان المتضادان وجود شيء ثابت الوجود، وشيء موهوم. ولكن أين الدليل القاطع المادي على صحة الدعوى؟»[3] فالنقد يعد مظهرا آخر من مظاهر الإبداع الأدبي، لذلك نجد ميل رولان بارت إلى رفض الحقيقة في النقد، إذ إن هذا الأخير يقوم على فهم ارتباط الأدب ببنية اللغة من حيث هي بنية ترتبط بماهية الأشياء ارتباطا اعتباطيا، ومنه نشأ الإنفتاح الذي ينعكس بدوره على الأدب، ليبقى منفتحا على كل الأسئلة، فالنص الأدبي مفتوح باستمرار، فهو نهاية لا تزال تبدأ، وبدء لا ينتهي، فما يكتشفه الناقد في النص، إنما هو معنى محتمل، قابل للقراءة والتفكيك، والتجديد والتغيير، ضمن مجموعة لا متناهية من المعاني الممكنة[4]

---

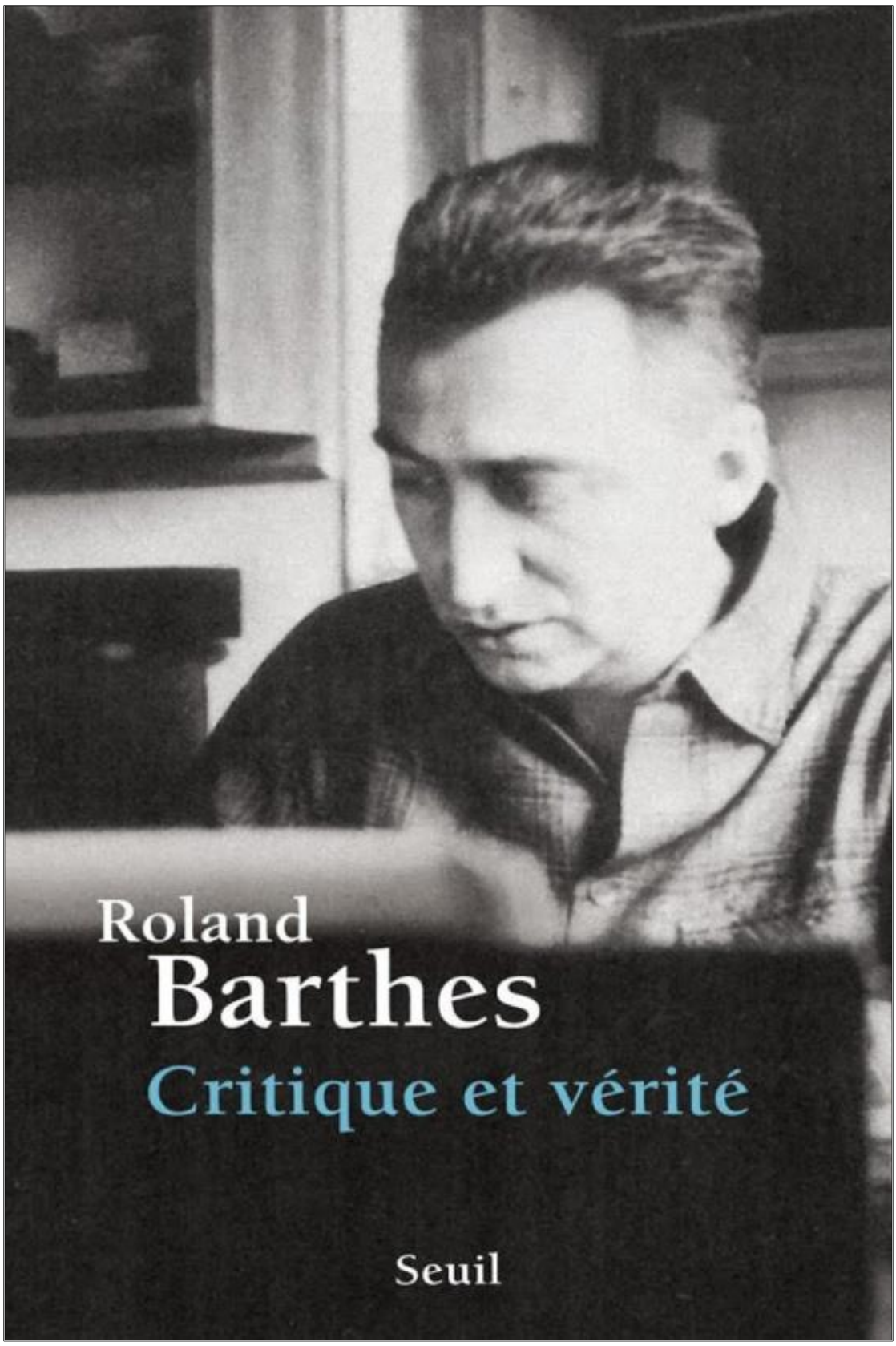
[1] Serge Doubrivesky : pourquoi la nouvelle critique. Denol/ gauthier ; p100

[2] إبراهيم خليل، واقع الدراسات النقدية العربية في مائة عام، مطبعة الجامعة الأردنية، 2012، ص:09.

[3] عبد المالك مرتاض، أ . ي دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة "أين ليلاي" لمحمد العيد، ديوان المطبوعات الجزائرية، الجزائر، ص:92

[4] ينظر: زهية شنيني، الخطاب النقدي عند رولان بارت _الكتابة والقراءة_، مذكرة لنيل شهادة الماجستير في النقد والمناهج، إشراف، د:عمر عيلان، جامعة العربي بن مهيدي، أم البواقي، الجزائر، 2011_2012، ص: 26،27

1/صورة لواجهة كتاب "نقد وحقيقة" لرولان بارت بلغته الأم:



•الرموز البصرية المتعلقة بالصورة المرئية للواجهة مقاربة وصفية:

جاءت الواجهة في مؤلف "نقد وحقيقة" لرولان بارت بلغته الأصلية متضمنة مجموعة من الرموز البصرية، إذ إنها حملت صورة لمؤلفها، وهو باللباس غير الرسمي (دون ربطة العنق) العفوية، الجدية وعدم الإبتسام مع عدم استقامة وضعية الجلوس، ويكأنه يقرأ شيئا ما، كما احتوت أيضا على كتابة اسمه في الجزء السفلي على يمين الصفحة، وخلفه خزانة يها أغراض غير واضحة، كما اشتملت أيضا على عنوان الكتاب (Critique et vérité)؛ والذي كان مرئيا تحت اسم المؤلف في مستطيل أسود، بينما كتب اسم Roland خارجا عن الإطار، والذي وضع من أجل تضييق حدود الصورة، كما أن موضع رولان بارت في الواجهة كان مركزيا للدلالة على وزن المؤلف وشهرته، في حين ورد اسم Barthes داخله، وقد كتب باللون الأبيض، بينما كتب عنوان المدونة باللون الأزرق والذي كان ظاهرا جدا بالنظر إلى كون الصورة كلها جاءت بالأبيض والأسود ما عداه هو الذي كان باللون الأزرق الفاتح. هذا وتبدو ملامح رولان بارت في صورته واضحة جدا.

•سيميائية الصور المرئية في الواجهة (أغلفة الأعمال من الناحية البصرية):

1/المكون اللغوي:

تشمل واجهة كتاب " Critique et vérité " ثلاث مكونات لغوية وهي: عنوان الكتاب الذي جاء مكتوبا في الجزء الأسفل من الكتاب باللون الأزرق الفاتح وفوقه اسم المؤلف "

Roland Barthes " باللون الأبيض، بينما كتبت دار النشر " SEUIL في وسط أسفل الصفحة مكتوبا بخط واضح وبحجم متوسط وباللون الأبيض.

2/المكون الأيقوني:

من بين أبرز المكونات الأيقونية التي واجهتنا في غلاف هذا المؤلف نجد الألوان؛ الأسود والذي طغى بشدة على الصفحة والأبيض وكذا اللون الأزرق، فاللون الأبيض ورد من خلال اسم الكاتب ودار النشر وفي بعض تقاسيم وجه رولان بارت، وله دلالات عديدة أبرزها الوضوح والبيان والحقيقة والنور، وكذا الاتساع والانتشار، والترتيب والتنظيم، والنقاوة والتعقيم، ويمنح لمستخدمه الشعور بالنظارة والأمان، كما أنه لون يجذب مشاعر الهدوء والطمأنينة إلى النفس البشرية.

أما الأسود فقد كان متفرقا بين مختلف ثنايا الغلاف، فقد ظهر هو الآخر في تقاسيم صورة رولان بارت وبعض الأشياء المحيطة به، كما كان بارزا بشدة في الإطار المستطيل الذي كتب عليه العنوان واسم المؤلف، ويمتاز هو الآخر بدلالات سيميائية ونفسية تدل على العديد من الخصائص والرموز والثقافات المشتركة تارة والمختلفة تارة أخرى، وله تأثير قوي حيث إنه يعتبر ملك الألوان، ويدل على السلطة والقوة والقسوة (قسوة الحقيقة وقوتها واندفاعها نحو ازهاق الباطل والمفترى)، ويعبر عن الأناقة والجاذبية والرسمية من جهة، وعلى الغموض والاحترافية والتمرد من جهة أخرى، وفي نفس الوقت يعبر عن العمق والتحدي بالإرادة القوية والغموض والاحترام.

ونحن حينما نتكلم عن السر وراء استعمال مصمم واجهة (Critique et vérité) للونين الأبيض والأسود، نجد أن العلاقة بينهما علاقة بين النور والعتمة في حد ذاتها، بين الحقيقة واللاحقيقة (الزيف، والكذب والنفاق،...)، بين النقد البناء والنقد الهدام، إنها علاقة جوهرية جمعت بين كل المتضادات دون سابق تصريح أو إنذار، وهو ما خلق لنا ذلك الجانب الجمالي الراقي المرئي على صورة الغلاف التي هي بين أيدينا، إنها صورة جمعت بين الوضوح والغموض، فاستخدام اللونين الأبيض والأسود يمتاز بخاصية الوقوف على مدى إضاءة المكان وعتمته.

•سيميائية العتبات النصية في واجهة المدونة:

كثر الحديث اليوم عن العتبات النصية في التحليلات والقراءات النقدية للأعمال الأدبية، فالنص الموازي أو المتعاليات النصية هي كل ما من شأنه أن يحيط بالنص من عنوان، وواجهة، وشكل خط،... وهي بمثابة المرئيات التي تعطي للمتلقي نظرة عما هو بصدد تلقيه.

ومع ظهور فعل القراءة المعاصر أضحى كل هامشي جوهريا، فلم يعد الاهتمام بالنص ككلمات وكعبارات لها معان في المضمون، وإنما تعدت ذلك ليصير لكل ما يحيط بالعمل الأدبي أثر ودور في الكشف عن المعنى العميق وإبراز الدلالة المغمورة. وقد احتوت واجهة الكتاب الذي هو بين يدينا جملة من العتبات كان من أبرزها العنوان.

•سيميائية عتبة العنوان:

اهتمت الدراسات النقدية الحديثة والمعاصرة بدراسة العنوان، دراسة سيميائية مرئية، معتبرينه قضية نقدية شغلت بال الباحثين والنقاد، فهو بمثابة المفتاح للولوج إلى أي عمل أدبي كان، إذ إنه السبيل الأيسر والمختصر لكشف خباياه وفهم مدلولاته، وسبر أغواره، وفي كتاب "نقد وحقيقة" لرولان بارت نجد العنوان مكتوبا بخط واضح عريض، وبلون مغاير، ليدل على مكانته في الواجهة، وكذلك للفت انتباه المتلقي، حيث إن الواجهة كانت باللونين الأبيض والأسود وهما لونان متضادان، لهما دلالات كثيرة.

إذ يشكل عنوان كتابه هذا "نقد وحقيقة" إنطباعا أوليا عما سيتناوله، فهو بمثابة حجر الأساس أو الركيزة التي يعتمد عليها المتلقي لبناء عناصر وحيثيات الكتاب قبيل الولوج إلى فحواه، مما يشكل لديه خلفية معرفية عما هو بصدد قراءته، وموضوع النقد والحقيقة ارتبطا ارتباطا كبيرا في وقت مضى، حتى أن العديد من النقاد والباحثين راحوا يكتبون في هذا المجال، أو يقومون بترجمة أعمال مماثلة.

•سيميائية الصور المرئية في الواجهة:

يتفق جميع القراء والمتلقين أن جمال الصورة الموجودة في الواجهة، أو حتى الواجهة في حد ذاتها تعتبر بمثابة الخطوة الأولى التي تجذب القارئ لاقتناء الكتاب، فهي بمثابة الشيء المستفز فيه،

وهي «فكرة جوهرية في البصريات ونظريات الإدراك»[1]، والصورة الواردة هاهنا كانت صورة للناقد الفرنسي رولان بارت، وهو صاحب الكتاب ومؤلفه، ولعل مصممها قد عمد إلى وضع الصورة الشخصية له ويكأنه شعور بالامتنان إلى الإنجاز العظيم الذي قدمه، نظرا لمجهوداته الجبارة في مجال النقد البنيوي والسيميائي المعاصر، إذ إنه ارتأى أن تكون بمثابة صورة غلاف له، مرفوقة باسمه وكذا عنوان المدونة، وقد استحوذت الصورة على أكبر مساحة في الواجهة على خلاف العنوان الذي كتب ببنط صغير مقارنة بها، وبلون أزرق فاتح هو ما جعله يبدو ظاهرا للعيان من خلال النظرة الأولى للغلاف، كما أنه جاء ضمن شريط أسود حتى يتسنى له الوضوح بدرجة أعلى، ويعود ذلك لأهميته من جهة، ولكونه هو الوليد الجديد لرولان بارت أنذاك.

•سيميائية الأشكال والخطوط:

أما عن شكل الخط الوارد في واجهة هذا الكتاب فإننا ألفينا مصمم الغلاف قد اكتفى بكتابة عنوان الكتاب (**Critique et vérité**) مبرزا إياها بلون مغاير عما جاء في الواجهة، والهدف من وراء ذلك هو إبرازه وتفرده باللون الأزرق الذي له عدة دلالات سيميائية، فهو يرمز إلى الهدوء والصفاء والنقاء والرقة... وكلها تدخل ضمن إطار الحقيقة،،وقد ورد ضمن شكل هندسي مستطيل جاء باللون الأسود حتى يكون واضحا أكثر وبارزا للعيان. أما عن نوعية الخط فقد كان خطا آليا باللغة الفرنسية.

[1] عصر الصورة السلبيات والإيجابيات، شاكر عبد الحميد، ص:08

- **سيميائية الألوان ومدى تعبيرها ومطابقتها لمضمون العمل وعنوانه:**

تشتمل صورة الغلاف الذي بين أيدينا على ثلاثة ألوان هي (الأبيض والأسود) اللذان استحوذا تقريبا بصفة كلية على الواجهة، حيث إنهما يرتبطان بالليل والنهار، والظلمة والنور، وهما لونان متضادان متعاكسان، يبرز كل واحد منهم الآخر، فاللون الأبيض تتشكل منه جميع ألوان الطيف، وهو من الألوان المحايدة التي تناسب جميع الألوان الأخرى، بينما يصفه بعض الباحثين على أنه قيمة لونية وليس لونا في حد ذاته، وله دلالات كثيرة على غرار: الحقيقة، النظافة، البراءة والنقاء، الصفاء والكمال والإشراق، الاتساع والانتشار، العفة، السلام والطمأنينة، الهدوء والاستقرار، السلم والاستسلام ... في حين يمتص اللون الأسود الألوان ويغيرها إذا ما امتزج بها، ومن دلالاته: الحزن، الغياب، الخفاء والظلام، الخوف والرعب، الفتنة، الجهل والوحدة، العصيان، الأناقة في اللباس، التمرد[1] على الواقع ونقده، وكذا (اللون الأزرق) الذي كتب به عنوان الكتاب، ومن دلالاته: أنه «لون بارد، يوحي بالراحة والاسترخاء، يبعث الإحساس بالرطوبة، يعبّر عن الهواء، البحر، الفسحة، رمز الوفاء والعدالة، قادر على خلق أجواء خيالية، يخفض ضغط الدم، يوحي بالسلام والجدّية والمحافظة»[2].

[1] ينظر: رضوان بلخيري، قراءة في الأبعاد السيميائية للخطاب السينيمائي –بين تجليات الظاهر وتحليل الضمني–، مجلة العلوم الانسانية، جامعة أم البواقي، العدد 8، ديسمبر2017، ص:90 .

[2] المرجع نفسه، ص:90

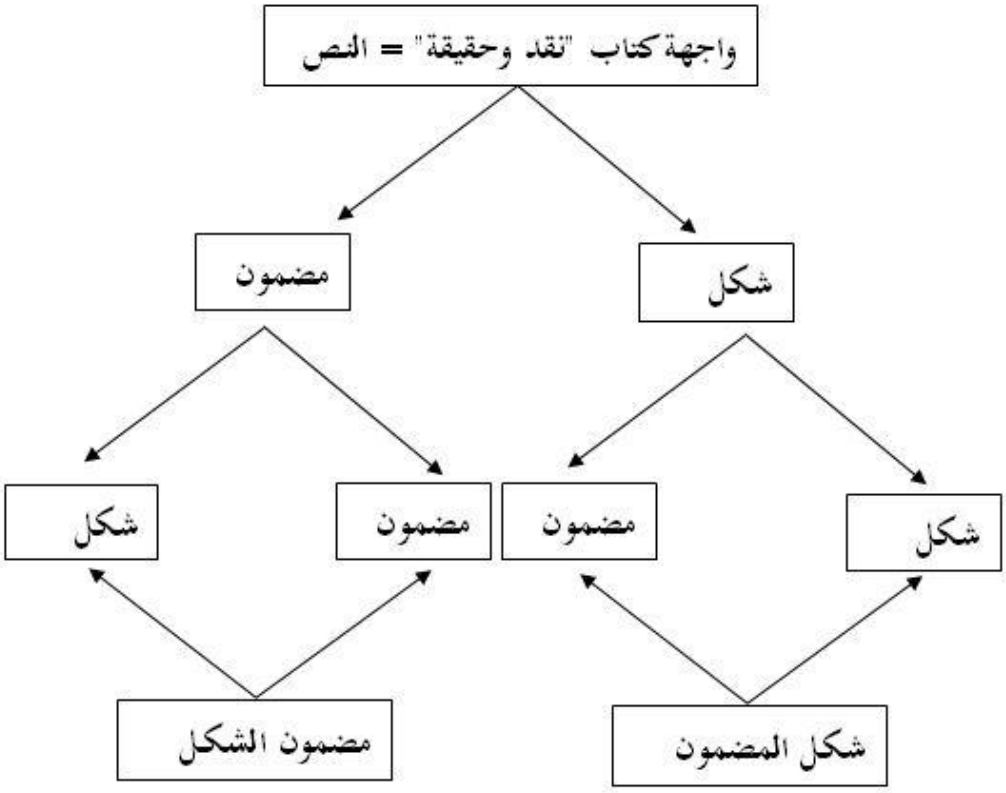
- **سيميائية الفعل التواصلي بين مصمم صورة الغلاف والمتلقي:**

معلوم أن الجانب التواصلي في أي خطاب كان يتضمن ثلاثة أشياء جوهرية ألا وهي المرسل والرسالة والمرسل إليه، والمرسل هاهنا هو مصمم الواجهة وهو الذي ارتأى أن يخص رسالته هذه (باعتبار الواجهة آلة خطابية أو رسالة يرجى منها كشف أغوار المحتوى والتعبير عن فحواه) فالصورة هاهنا بمثابة رسالة؛ يرجوا منها مرسلها إيصال فكرة للقارئ والتي تضمنت صورة لرولان بارت باعتباره صاحب الكتاب ومؤلفه، إذ يعتبر "رولان بارت" واحدا من بين أبرز الأسماء التي سطع نورها في مجال الدراسات النقدية المعاصرة، والتي أحدثت للقارئ (المرسل إليه) اعتبارا، ونادت بموت المؤلف(المرسل/الباث)، والذي أضحى يعد عنصرا ثانويا، يمكن التخلي عنه في مرحلة القراءة، حيث يختلي المتلقي بالعمل الأدبي، لينتقل من مرحلة الدلالات المتعددة إلى مرحلة الدلالة المؤجلة.

- **قراءة سيميائية مرئية في واجهة كتاب "نقد وحقيقة" لرولان بارت من خلال ثنائية الكائن والممكن:**

إننا حينما نستقرأ واجهة كتاب "نقد وحقيقة" "Critique et vérité" لرولان بارت نجدها كما سبق القول تحمل دلالات ورموز ومعان مختلفة، فالنص أو العمل الأدبي هو عبارة عن موضوع أو تعبير أو فكرة جسدت في قالب أو في شكل معين، وفق منهج ومبدئ معين، في صورة مرئية وفنية لها طابعها الخاص، وهو ما ولد لنا ثنائية أطلق عليها في الدرس السيميوطيقي "شكل المضمون" و"مضمون الشكل" ولقد أحدثت هذه القضية ـ الشكل والمضمون ـ جدلا واسعا بين

النقاد واللغويين، فاللفظ هو الشكل، والمعنى هو المضمون، ومع تقدم الزمن وازدهار الأدب خرجت هذه الأخيرة من تلكم القوقعة، لتصبح هي في حد ذاتها قضية جديدة، لم تعد مترادفة مع قضية ـ اللفظ والمعنى ـ فالشكل اليوم لم يعد وعاء يصب فيه المضمون، أو زخرفا وإنما أصبح ضرورة ملحة ومهمة جدا، لا تختلف مكانته عن مكانة المضمون، إذ إن كل مضمون يتطلب شكلا خاصا، ويستوجب وجها متفردا، وهو ما جعلهما وحدة مترابطة، فهما بمثابة الوجهين للعملة الواحدة، تخدم كل واحدة منهما الأخرى، إلى أن صرنا اليوم نتحدث عن "شكل المضمون" و"مضمون الشكل"، ومن خلال المخطط الآتي سيتبين لنا كيفة الوصول إلى هذا التقسيم، مع الوقوف عليه في واجهة كتاب "نقد وحقيقة":



فشكل المضمون: هو كل ما من شأنه أن يوضع في الواجهة من صورة لرولان بارت، وما يحيط به من أشكال وكتابات ، وما تحمله من مضامين ورموز وإيحاءات، إنها تحمل في طياتها شفرات تخدم المضمون من قريب أو من بعيد، ليصبح بذلك الشكل بمثابة الجوهر، ووالذي ينبغي أن نمنحه أهمية كبيرة في مجال القراءة الأدبية تظاهي مكانته وقيمته المرئية. فلقد انتقلنا اليوم من قراءة المضمون كلُبٍّ وكجوهر وكمقياس للجمال والفنية، إلى قراءة الشكل وبخاصة شكل المضمون باعتباره الطريقة المثلى للجمع بينهما، إذ إنهما متكاملان متدخلان، يخدم كل طرف منهما الآخر، من وجهة خاصة، والشكل هو في البداية بمثابة الصورة التي تقدم للقارئ نبذة عن فكر الكاتب والكتاب في ذات الوقت، وهي تحمل بين دفتيها جملة من الرموز والأشكال والرسومات التعبيرية التي تخدم المضمون بشكل كبير.

أما مضمون الشكل: فهو عبارة عن تلك الإيحاءات والدلالات التي ترمز إليها الأشكال المتضمنة في الصورة، بما في ذلك الخط وشكله وحجمه ونوعه، ولن يتأتى ذلك إلا من خلال استنطاق الشكل، بتفكيكه ومساءلته، من أجل تحقيق المبتغى؛ وهو الوصول إلى المعنى السطحي والعميق معا، حتى تكتمل الصورة، وتتضح الفكرة.

المطلب الثاني: بلاغة المرئي في واجهة مدونة"علم النص" للناقدة الفرنسية المعاصرة "جوليا كريستيفا" ترجمة "فريد الزاهي":

تمهيد:

جوليا كريستيفا Julia Kristeva اسم من أكثر الأسماء شيوعا وتداولا في النقد الغربي المعاصر، ولدت في بلغاريا سنة 1941، تعيش في فرنسا، هي فيلسوفة بلغارية فرنسية، وناقدة أدبية، ومحللة نفسية، وناشطة نسوية مؤخرا، بالإضافة إلى كونها عضوا في الأكاديمية الأمريكية للفنون والعلوم، ولجنة المثقفين من أجل أوروبا للحريات، وهي تجيد الغتين الفرنسية والبلغارية، إضافة إلى كونها أستاذة جامعية، وعالمة اجتماع.

اشتغلت كثيرا في حقل اللسانيات والتحليل النفسي، من خلال اعتمادها تيار ما بعد البنيوية. نالت العديد من الجوائز والأوسمة من بينها: الدكتوراه الفخرية من جامعة بروكسل، وكذا جامعة هارفارد، والجامعة العبرية من القدس. لتصبح في ما بعد مؤثرة في التحليل النقدي الدولي والدراسات الثقافية، وحركة النسوية، عقب نشرها أول كتاب لها عام 1969، يُذْكَرُ أن لها مجموعة أعمال ضخمة تتأرجح بين الكتب والمقالات، التي تتناول مواضيع شتى من بينها: التناص، والسيمياء (علم العلامات)، واللسانيات (علم اللغويات)، والنظرية الأدبية والنقدية، وكذا التحليل النفسي والسياسي والثقافي، والفن وتاريخه، كما اشتهرت أيضا في الفكر البنيوي وما بعد البنيوية.[1] ومن بين مؤلفاتها نذكر: قوى الرعب، أساطير الحب، الشمس السوداء، الاكتئاب والسوداوية، ثلاثية أنثى عبقرية،... وغيرها الكثير، منها ما تُرْجِم إلى العربية كالذي نستحضره الآن قيد دراستنا ألا وهو "علم النص" ترجمة: "فريد الزاهي" ومراجعة: "عبد الجليل ناظم".

[1] ينظر: جوليا كريستيفا كاتبة فرنسية (ويكيبيديا)

أ/1 المدونة في سطور:"علم النص" للناقدة الفرنسية المعاصرة "جوليا كريستيفا" ترجمة "فريد الزاهي":

يعد كتاب علم النص للفرنسية "جوليا كريستيفا" واحدا من بين أبرز المؤلفات، التي سلطت الضوء على موضوع النص، باعتباره «جهازا عبر لساني يعيد توزيع نظام اللسان بالربط بين كلام تواصلي يهدف إلى الإخبار المباشر، وبين أنماط عديدة من الملفوظات السابقة عليه أو المتزامنة معه، فالنص إذن إنتاجية، وهو ما يعني أن علاقته باللسان الذي يتموقع داخله هي علاقة إعادة توزيع (صادمة بناءة)، ولذلك فهو قابل للتناول عبر المقولات المنطقية، لا عبر المقولات اللسانية الخالصة. وأنه ترحال للنصوص وتداخل نصي، ففي فضاء نص معين تتقاطع وتتنافى ملفوظات عديدة مقتطعة من نصوص أخرى.»[1] وهي إذ تحدد طبيعة النص بقولها هذا، إنما تعتبر أنه ليس مجرد خطاب وفقط، إنما هو مجموعة من الملفوظات تجمع في إطار سياق محدد. ويُعَقب "عدنان بن ذريل" على قولها هذا في كتابه "الأسلوبية بين النظرية والتطبيق" بقوله: «ذلكم هو تعريف (كريستيفا) للنص، وشرحها له، بترجمة فريد الزاهي، والمقصود منه أن (النص) أكثر من خطاب لأنه يفيد توزيع نظام اللغة، كاشفا في الأساس عن العلاقة التي بين كلمات الإخبار المباشر فيه، وبين الملفوظات السابقة عليه، إذ هو يمثل عملية (تناص) تتقاطع، وتتنافى فيها ملفوظات متنوعة. إن علاقة النص باللغة إذن هي من قبيل إعادة توزيع نظامها.»[2]

[1] علم النص، جوليا كريستيفا، تر: فريد الزاهي، ص: 21.

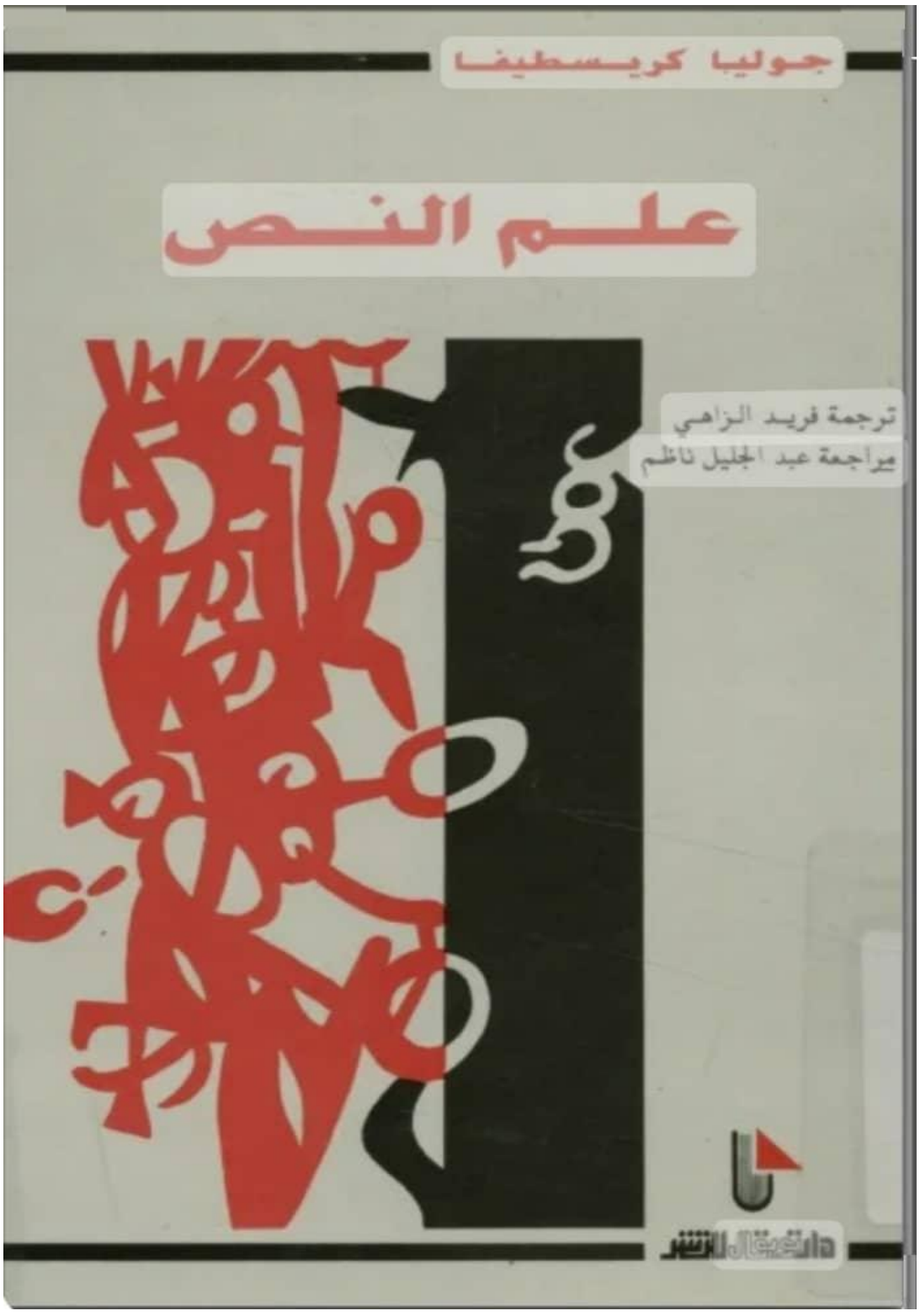
[2] النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، عدنان بن ذريل، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2000، (د.ط)، ص:19.

كما ترى كريستيفا أن النص الأدبي «خطاب يخترق حاليا وجه العلم والإيديولوجيا والسياسة، ويتنطع لمواجهتها وفتحها، وإعادة صهرها. ومن حيث هو خطاب متعدد، ومتعدد اللسان أحيانا، ومتعدد الأصوات غالبا. من خلال تعدد أنماط الملفوظات التي يقوم بمفصلتها، يقوم النص باستحضار كتابة ذلك البلور الذي هو محمل الدلالية.»[1] ومنه يمكن القول أن النص هو تلكم الكتلة اللفظية التي تتضمن دلالة، أو بعبارة أخرى هو وحدة متكاملة، مترابطة، متراسة ذات معنى سياقي محدد. وموضوع النص من أكثر المواضيع التي اشتغل عليها الكتاب والنقاد واللغويون المعاصرون الغربيون على غرار: تودوروف، رولان بارت، هيمسليف، بول ريكور... وغيرهم الكثير، نظرا لأهميته وسلطته في ظل المنهج البنيوي الحديث. وهو موضوع شائك واسع نال ولا يزال حظه من الدراسة والتحليل.

ونحن من خلال هذه الجزئية سنقوم بالتركيز على واجهة كتاب "علم النص" باعتبار أن دراستنا هذه تشتغل على الجانب المرئي، وعلى الصورة بصفة خاصة. ولكريستيفا مقال بعنوان (Le Langage visible,la photographie et le cinéma) وهو مقال عُنِيَ باللغة المرئية من خلال الحديث عن الصور الفوتوغرافية والسينما.

[1] علم النص، جوليا كريستيفا، تر: فريد الزاهي ص:13-14.

1/ صورة لواجهة كتاب: " علم النص" للناقدة الفرنسية المعاصرة "جوليا كريستيفا" ترجمة "فريد الزاهي":



•الرموز البصرية المتعلقة بالصورة المرئية لواجهة "مقاربة وصفية":

جاءت الواجهة في مؤلف "علم النص" للناقدة الفرنسية "جوليا كريستيفا" بنسخته المترجمة إلى اللغة العربية من قبل المغربي "فريد الزاهي" متضمنة مجموعة من الرموز البصرية، إذ إنها تضمنت اسم الكاتبة الأصلية واسم المترجم والمراجع، وكذا مستطيلا غير كامل باللونين الأسود والأحمر. به خربشات، ورسوم بلا معنى، وخطوط مضطربة متداخلة، كما اشتملت الصورة أيضا إطارا بلون رملي فاتح أدرج فيه كل ما سبق ذكره، والذي كان ظاهرا جدا.

•سيميائية الصور المرئية في الواجهة (أغلفة الأعمال من الناحية البصرية):

الصورة التي بين أيدينا هاهنا هي واجهة لكتاب "علم النص" بنسخته المترجمة، والذي يحمل في طياته العديد من الرموز والإشارات والدلالات والإيحاءات، كالخطوط والأشكال والألوان والوقوف على جانب الدلالة السيميائية فيها.

1/المكون اللغوي:

تتضمن واجهة كتاب "علم النص" مجموعة من المكونات اللغوية، من بينها اسم الكاتبة الذي اعتلى الصفحة وكُتب باللون الأحمر، يليه أيضا بالخط الأحمر العريض عنوان النص، وبعدها شكل هندسي مزخرف باللونين الأسود والأحمر، على يمينه اسم المترجم والمراجع، وهو يخترق ذلكم اللون الأسود، أما في أسفل الصفحة فقد ذكرت دار النشر، والتي كتبت بخط صغير مزخرف (دار توبقال للنشر).

2/المكون الأيقوني:

ولعل من بين أبرز المكونات الأيقونية التي واجهتنا في واجهة هذا الكتاب نجد كثرة الألوان، وتباعدها، إذ إنه اعتمد اللون الرملي الفاتح كلون عام للواجهة، يتخلله اللون الأحمر الذي كتب به اسم الكتاب والكاتبة الذي جاء في أعلى الصفحة، وكذا الخربشات التي تظهر على الجزء اليساري للصورة. وله دلالات عديدة كالقوة والعاطفة والثقة، كما يرمز أيضا للخطر وحب الظهور والتملك، والتحفيز والطاقة، والهيمنة، والشغف والرغبة كما أنه لون التحذير والإنذار، كونه لونا ملفتا للأنظار والانتباه، وهو الأكثر تناقضا بين الألوان.

أما اللون الأسود فقد كان متفرقا بين مختلف محتويات الواجهة، إذ إنه كان اللون البارز في الخط الأفقي الذي كتب على شقه الأيمن اسم الكاتبة كريستيفا، كما كتب به مخرج الواجهة اسم المترجم وتحته اسم المراجع، الذان اخترقا الجزء الأسود من المستطيل، كما برز أيضا في كتابة دار النشر والخط الأفقي الذي كتبت عليه.

•سيميائية العتبات النصية في واجهة المدونة:

وككل الواجهات تحتوي واجهة كتاب "علم النص" مجموعة من العتبات النصية التي نجدها قد تحولت «إلى عامل إثارة وشد لانتباه المتلقي، وبخاصة عندما تخرق بعض قوانين التراكيب»[1] والصورة التي بين أيدينا أعظم دليل على ذلك، ومن بين العتبات التي تضمنتها نذكر: عتبة العنوان، اسم المؤلف، المترجم، الألوان، الأشكال. وفي ما يأتي سنقوم بالوقوف على كل واحدة منها على حدى لأهميتها البالغة في الدراسة والتحليل.

•سيميائية عتبة العنوان:

ويعد العنوان أولى العتبات النصية وأهمها على الإطلاق (علم النص) الذي كتب باللون الأحمر وبخط عريض للدلالة على أهميته وحساسيته ومكانته في الدرس النقدي المعاصر، باعتباره عنصرا حساسا لدي البنيويين، الذين منحوه سلطة ما بعدها سلطة. فاللون الأحمر (كما سبق الذكر) لون يدل على الاهتمام وحب التملك والقوة والسلطة، والافتخار والاعتزاز.

فالنص كما هو معروف هو ذلك الخطاب الذي يحتوي ألفاظا لها معان خاصة في سياق محدد، ضمن موضوع واضح، وعنوان الكتاب هاهنا مستفز بعض الشيء، حيث أن القارئ وللوهلة الأولى يقف عنده باعتباره عنصرا رئيسيا في تبيان فحواه، فعلم النص يتخلله الحديث عن تحديد مفهوم النص، وعن علاقته بمؤلفه ومتلقيه، وعن أنواعه وأنماطه، وكيفية تحليله، فالنص إنما وجد لكي

[1] ممارسات في النقد واللسانيات، نواري سعودي أبو زيد، ص:107.

يقرأ، لكن طريقة القراءة والتلقي باختلاف العصور من جهة، وباختلاف طبيعة القارئ من جهة، وباختلاف مدى انفتاح النص وانغلاقه من جهة أخرى. فالنص ليس بالأمر الهين، إنه السهل الممتنع، قد يبدي لك أشياء ويخفي عنك أخرى.

ببساطة النص ومع المناهج البنوية تربع على عرش السلطة، وأصبح الآمر الناهي. لذلك كتب هذا العنوان بالأحمر للدلالة على الثقة التي اكتسبها النص في تلكم الفترة.

- **سيميائية الصور المرئية في الواجهة:**

توجد بهذه الواجهة مجموعة من الرموز البصرية، التي تخلق لدى المتفرج تشويقا وحبا لولوج متنه واستكشاف محتوياته، فالصور أيضا لها دور دال في كل ما تظهره، فهي تكون واقعا فنيا تقدم من خلاله رؤية لمظاهر دقيقة ومحددة. فقد ورد اسم "كرسطيفا" كما شاء واضع الغلاف كتابتها، في الأعلى، لكنه يتوسط خطا أسودا، وكأنها توحي إلى اختراقها للعالم الأسود، إشارة منه إلى الجانب المظلم من العالم الغامض، والحياة المليئة بالعلامات، التي تحتاج إلى من يخترق أسوارها، ويهدم جدرانها، ويكشف أسرارها، سواء كانت لغوية، والمتمثلة في النصوص من أصغر وحدة إلى أكبر وحدة.

أما الصور التشكيلية الملونة باللون الأحمر فهي تشير إلى العالم المتشابك والمتداخل في علاقاته الممتدة، والمتعددة بين الإنسان والطبيعة من جهة، وبين الإنسان ونفسه من جهة أخرى، فهي علاقات متعدية ومرتدة ذات صدى أفقي وعمودي.

أما كتابة اسم المترجم "فريد الزاهي" واختراقه للإطار الأسود فهو للدلالة على أنه قد قام باختلاق مضمون ما كتبته "جوليا"، وأنه قد سعى جاهدا لاستنطاق الدلالات، ومعرفة مقاصد الكاتبة، خاصة وأن الترجمة عبارة عن خيانة للنص. والاختراق كان من الأعلى لأن موضع التفكير في أعلى جسم الإنسان (في رأسه)، أي أن المترجم لم يكتف بترجمة المكتوب فقط، بل راح أيضا باتجاه الجانب الفكري والعقلي للكاتبة الأصلية.

- **سيميائية الأشكال والخطوط:**

أما عن شكل الخط الوارد في واجهة النسخة المترجمة للكتاب فإننا ألفيناه مركزا على عنوان الكتاب الذي أورده بخط عريض بارز وبلون أحمر، حتى يستقطب انتباه القارئ، ولعل الهدف منه أيضا كونه خطا أحمر للدلالة على الصعوبة التي واجهها أثناء ترجمته، أو أن "عالم النص" في حد ذاته خط أحمر يصعب الكتابة والتأليف فيه، لأنه عالم مليء بالمطبات والعراقيل، فالنص اليوم أضحى صعب المنال، منغلقا على ذاته، لا ينفتح إلا لأولي الحكمة الباغة، والدراية الجيدة بكيفية تحليله وتفكيك محتوياته.

كما أنه قد كتب اسم "جوليا كريستيفا" باللون أيضا ضمن خط أسود أفقي، بينما كتب اسمه واسم المراجع باللون الأسود، وكشكل هندسي كان قد أدرج مصمم الغلاف صورة لإطار على شكل مستطيل بالتقريب، جاء جزء منه باللون الأسود والذي اخترقه اسم المترجم والجزء الثاني كان عبارة عن خربشات وخطوط غير واضحة باللون الأحمر وهو اللون ذاته المعتمد في كتابة كل من العنوان والمؤلف الأصلي.

- **سيميائية الألوان ومدى تعبيرها ومطابقتها لمضمون العمل وعنوانه:**

تحمل واجهة الكتاب التي هي قيد الدراسة في طياتها ألوانا شتى، كالأحمر والأسود والأبيض، واللون الرملي، ولكل واحد منهم دلالات خاصة، فاللون الأحمر والذي كان شديد البروز في الغلاف وهو لون مشرق ودافئ يرتبط بالعديد من المعاني كالقوة، الشجاعة، الهيمنة، حب التملك، الفخر، الدم، التحذير والإنذار، الشغف والرغبة، التحفيز والطاقة، الخطر والتحذير، ... كما أنه يساعد على جلب وجذب الانتباه،.. يشير إلى المخاطر المحفوفة باستكناه الدلالات واستنطاق المعاني التي يولدها ويفجرها النص في وجه متلقيه.

أما اللون الأسود المخترق من أعلى، بنص مضمونه معنون ب: ترجمة "فريد الزاهي"، يوحي إلى أن المترجم قام باختراق مضمون ما كتبته "جوليا كريستيفا" ونقله من لغة إلى لغة مغايرة، حتى يتسنى للمتلقي العربي فهم فحواه، والاستفادة منه، ومن الدلالات العامة للون الأسود نذكر: السيطرة والقوة، الغموض، الحزن والاكتئاب، الثقافة العالية، حب التطلع، الكفاءة، التهديد، الأناقة، النهاية...

هذا وقد أثمر تشابك اللون الأسود مع اللون الأحمر المعقد لونا أبيضا، وهو موضع التقاطع إلى أن النتيجة كانت ثمرة جهد الكاتبة والترجمة معا في إجلاء صورة لم تكن واضحة للقارئ، فهو إشارة إلى الصفاء والنور، والنور من صفات العلم والمعرفة، وقد قيل العلم نور والجهل ظلام.

- **سيميائية الفعل التواصلي بين مصمم صورة الغلاف والمتلقي:**

أما ما يتعلق بالجانب التواصلي، فإن مصمم الواجهة وبجدارة استطاع لفت الانتباه، وهو الغرض المرجو بين كل مرسل ومرسل إليه، فالمرسل هاهنا قام بتصميم جيد لعمله، من خلال التنويع بين الألوان والتمييز بينها، وكذا الإيراد الجيد والمدروس للأسماء، فلقد استهل صورة الغلاف بكتابة اسم المؤلف الأصلي للكتاب "جوليا كريستيفا" وبعدها كتب عنوان مؤلفها "عالم النص" وأفردهما باللون الأحمر، وفي الشق الأيمن للصفحة قام بكتابته اسم المترجم "فريد الزاهي" وتحته اسم المراجع "عبد الجليل ناظم" وفي ذيل الصفحة قام بتدوين دار النشر بخط صغير جميل ومزخرف، وهو ترتيب منطقي لطبيعة الرسالة التي يود إيصالها للمتلقي، والتي مفادها أن لكل ما ذكر على الواجهة أولوية ومكانة خاصة ، حسب ما قام بترتيبها وتنظيمها. ليستقطب بذلك القارئ و يشوقه إلى دخول ثنايا الكتاب وقراءة فحواه وما يتضمنه.

/ج قراءة سيميائية مرئية في واجهة الكتاب من خلال ثنائية الكائن والممكن:

لكل مضمون شكل، ولكل شكل مضمون، هذا ما تعارفنا عليه، إذ إنهما بمثابة الوجهين للعملة الواحدة، ولا مجال بأي حال من الأحوال لتجزأتهما أو التفريق بينهما، وكذلك هو الحال هاهنا، فصورة غلاف الكتاب جزء لا يتجزء من النص، بل إنها تعد بمثابة المفتاح الذي من خلاله نتمكن من الولوج إلى ثنايا العمل الأدبي.

والواجهة التي بين أيدينا –كما سبق القول– تحمل بين دفاتها دلالات ورموز عديدة ومتنوعة ومعان مختلفة، إذ إن لكل شكل ولكل صورة مضمون خاص. وتختلف التحليلات باختلاف القراء والمتفاعلين، وهو ما أوجد لنا ثنائية "الكائن والممكن" فالكائن كل ما هو موجود وتراه العين وتلتمسه الحواس وهو في هذه الصورة (واجهة الكتاب) يبرز من خلال الأسماء المدونة المرئية وكل ما من شأن العين المجردة أن تراه، فهو موجود بالفعل.

أما الممكن وهو ذلك التصور الذهني، الذي يتبادر إلينا مثلا؛ بمجرد قراءة ورؤية اسم الكاتب مثلا، فنتخيل شكله، ونحاول أن نصل إلى طبيعة تفكيره، وهو شيء نسبي، يختلف من ذات لأخرى، ومن متلق لآخر، كأن يُعْجَب أحدهم بالواجهة مثلا ويجدها في أتم صورة وأكمل وجه، بينما نجد متلق آخر له رأي آخر بخلاف الأول، فيقول: ماذا لو أضاف كذا؟ وكان من الأحسن لو أدرج هذا دون ذاك؟ ولو استطاع فعل هذا الأمر لكان عمله أجود...

فشكل المضمون: يندرج تحته كل ما له علاقة بالصور والكتابات والأشكال والألوان، وما تحمله من مضامين ومعان خارجية وداخلية، ظاهرة ومبطنة. وكل العتبات التي تحيط بجميع جوانبه ومن جميع الاتجاهات، ويؤثر على التحليل أيما تأثير على المضمون، وما يريد إيصاله للمتلقي من أحاسيس/ من خلال عامل الجذب والتشويق وهمو ما لمسناه أثناء تحليلنا واجهة كتابّ علم النص".

أما مضمون الشكل فهو الصورة النهائية التي يتأتى عليها العمل في صورته النهائية، وهو يعكس طبيعة التفكير، وحسن الاختيار، وقد اعتبره مجموعة من النقاد أساس نجاح العمل، مركزين

على الشكل فحسب، معتبرين المضمون هامشيا ولا قيمة له أمام شكله. بينما رأى فريق آخر أن المضمون هو الأساس. في حين جاء فريق ثالث جمع بين الشكل والمضمون معتبرا ن لكل واحد منهما دوره الخاص ومكانته العلمية في التحليل ولا ينبغي الإفراط في تقديم أحدهما على الآخر، مع وجوب التوازن بينهما.

المبحث الثاني: بلاغة المرئي في النقد العربي المعاصر

معلوم أن السمع في النقد العربي القديم كان أب الملكات اللغوية، فلقد هيمنت الشفوية على مدركاتهم، من خلال تقييمهم للأشعار والقصائد التي كانت تحمل الطبيعة الإنشادية تقييما شفهيا، يعتمد بصفة خاصة على الملفوظ والمنطوق والمسموع. وإذ نلمس لدى «البلاغيين الأقدمين تمييزا خاصا لحاسة البصر بل تغليبا لها ولدورها في نقل معطيات العالم الخارجي للإنسان»[1] ويشير جابر عصفور إلى أن «"الزمخشري" (ت538هـ) يتشابه في هذا مع كل من قبله مثل "الرماني"(384هـ) و"العسكري" و"ابن جني" (ت392هـ) حيث إنهم جميعا يقصرون التصوير على التقديم البصري للمعنى فحسب، ومن هنا يصبح إلحاحهم على أفعال الرؤية ومرادفاتها ومشتقاتها أثناء وصفهم للتصوير القرآني أمرا مبررا مفهوما»[2] ومع تقدم الزمن وازدهار الأدب، وتطور العلم، انتقلنا إلى مرحلة جديدة سميت بعصر الصورة والتشكيل البصري، إذ لم تعد القصائد والأشعار والروايات، تقتصر على المضمون السمعي الشفهي فقط، وإنما أصبح لها شكل يعبر عن معناها، من خلال الصور والألوان والتوجهات البصرية على اختلاف أنماطها.

[1] بلاغة الصورة في ديوان حصار لمدائح البحر لمحمود درويش, مذكرة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي، إعداد: ياسين صلاح، إشراف: عبد الرحمان تبرماسين، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، 2010\2011، ص:79

[2] ينظر: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، جابر عصفور، ص:376. (نقلا عن: بلاغة الصورة في ديوان حصار لمدائح البحر لمحمود درويش, مذكرة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي، إعداد: ياسين صلاح، إشراف: عبد الرحمان تبرماسين، ص:79)

إن الاهتمام بالصورة المرئية في النقد العربي بدأ مع تسلل الدرس السيميائي إلى الثقافة العربية، هذا الأخير الذي اهتم بدراسة كل أشكال العلامات لغوية كانت أم غير لغوية، فهي لم تستثن شيئا من الدراسة والتحليل، فدرست الأصوات الطبيعية كصوت حفيف الأشجار، وصفير الرياح، وخرير المياه...، كما درست أيضا الأصوات الاصطناعية (غير الطبيعية) كصوت محركات السيارات، وآلات المصانع...وغيرها. كما أنها اهتمت أيضا بالأشكال والرسومات المصاحبة لها.

ومن بين أبرز ما اشتغلت عليه أيضا دراسة الصور المرئية لواجهات الكتب والمؤلفات، إذ إن أي مضمون يستوجب شكلا معينا، وهذا الشكل يتضمن جملة من الإيحاءات والرموز والإيماءات التي تحمل في طياتها عديد المعاني والدلالات والإشارات والرموز.

وقد اتخذنا واجهة كتاب "السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها" للناقد المغربي "سعيد بنكراد" وكذا "ضوء العتمات" لمحمد بنيس أنموذجا لدراسة بلاغة المرئي في النقد العربي المعاصر بلغته الأصلية.

المطلب الأول: بلاغة المرئي في في واجهة مدونة "السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها" سعيد بنكراد

أ/ بلاغة المرئي في واجهة مدونة "السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها" سعيد بنكراد:

سعيد بنكراد ناقد مفكر وباحث أكاديمي ومترجم مغربي، أستاذ السيميائيات بكلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد الخامس أكدال، الرباط المغرب)، حائز على درجة دكتوراه الدولة في السيميائيات الأدبية سنة1991 بكلية الآداب/مكناس، وله أيضا دبلوم الدراسات العليا في السيميائيات الأدبية السربون الجديدة باريس،كما أنه المدير المسؤول لمجلة علامات (متخصصة في الدراسات السيميائية). وقد اشتُهِر عنه اهتمامه الكبير بالسيميائيات وبالصورة، حتى أنه اعتُبِر من أهم المتخصصين في السيميائيات في العالم العربي، إذ يعد من بين أبرز الأسماء العربية التي اهتمت بالدرس النقدي السيميائي المعاصر، وله في ذلك مؤلفات شهيرة كثيرة على غرار: (وهج المعاني، سيميائيات الأنساق الثقافية)، (سيرورات التأويل: من الهرموسية إلى السيميائيات.)، (النص السردي: نحو سيميائيات للإيديولوجيا.)، (إستراتيجيات التواصل الاشهاري)، (الصورة الإشهارية)، (سيميائيات الصورة الإشهارية:الإشهار والتمثلات الثقافية)، (السيميائيات والتأويل، مدخل

لسيميائيات شارل ساندرس بيرس)،... وكُتُبٌ أخرى قام بترجمتها مثل: (الإشهار والصورة، صورة الإشهار: دافيد فيكتوروف)، (الصورة، المكونات والتأويل، غي غوتيي)، (سيميائيات الأهواء، كريماس فونتني)،...

أ/1 المدونة في سطور:"السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها" سعيد بنكراد:

يعد كتاب "السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها" لصاحبه الدكتور سعيد بنكراد واحدا من أبرز المساهمات المعرفية الفكرية في مجال الدرس النقدي السيميائي المغربي، إذ إنه دعوةصريحة لتعميق البحث والحفر حول طبيعة العلاقة بين الفرد وعلامات النسق الثقافي.ذلك النسق الذي وجب التفكير فيه، من خلال حفر طبقات نسق المواضعات والإمتثال لمنطق المعنى المشترك.

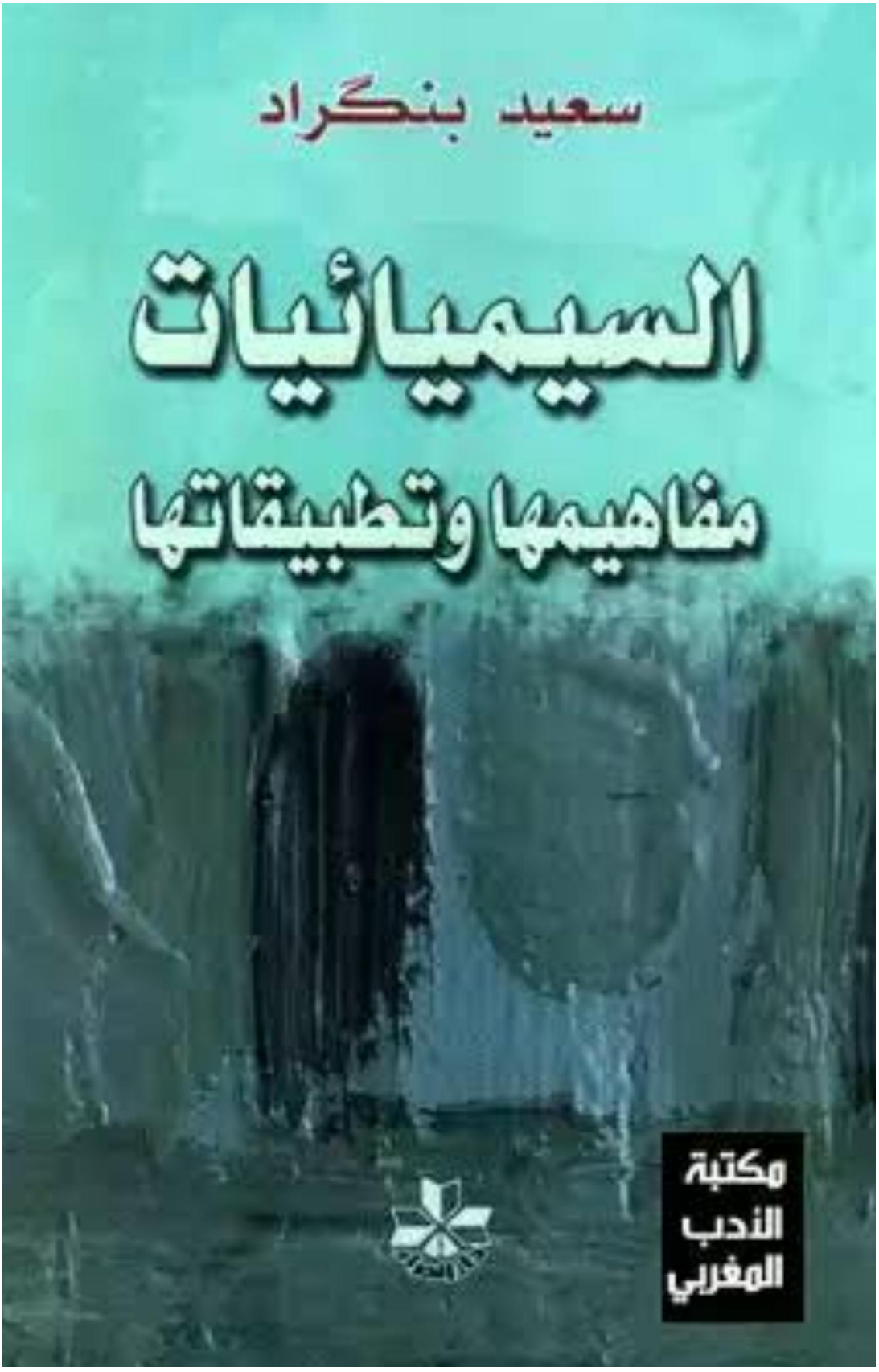
لقد فتحت السيميائيات أمام الباحثين، مجالات متعددة لدراسة الفكر الانساني من زوايا مختلفةكما أنها قد أسهمت بشكل فعال في نقل القراءة من وضعها الانطباعي إلى قراءة نقدية مؤسسة على منهج تحليلي معرفي، حيث يستفيد صانعو الإشهار كثيرا من السيميائيات في صنع الإرساليات الإشهارية، وكذا يعمل السيميائيون على كشف الزيف الذي تتضمنه تلكم الارسالية [1] كما أنها أوجدت آفاقا جديدة لتناول المنتوج الانساني من زوايا نظر مختلفة، بل يمكن القول أن السيميائيات قد ساهمت بشكل كبير في تجديد الوعي النقدي من خلال إعادة النظر في طريقة التعاطي مع قضايا المعنى، ولقد قدمت في هذا المجال مقترحات هامة عملت على نقل القراءة النقدية

[1] ينظر: السيميائيات السردية، سعيد بنكراد، مدخل نظري، منشورات الزمن كتاب الجيب تصدر عن جريدة الزمن، مراجعة وتصحيح: التهامي الحراق، سليمان البحاري، (دت/ دط) ص:08

من وضع الانطباع والانفعال العرضي الزائل والكلام الانشائي الذي يقف عند الوصف المباشر للوقائع النصية، إلى التحليل المؤسس معرفيا وجماليا. فالنصوص، كل النصوص كيفما كانت مواد تعبيرها، يجب النظر إليها باعتبارها إجراءا دلاليا لا تجميعا لعلامات متنافرة. والسيميائيات صريحة في هذا المجال.[1] والقارئ المتمعن لكتابه هذا يجد أنه قد تعمق في دراسة السيميولوجيا من حيث المفهوم، كما تناول أيضا سيميولوجيا سوسير بالشرح والتحليل من خلال الوقوف على ما أسماه بعلم العلامات. وكان قد تطرق فيه أيضا للحديث عن سيميائيات بيرس وقضية النظرية التأويلية، وقد اهتم بالصورة كأنموذج للأنساق البصرية، كما أنه قام بقراءة سيميائية لألبوم فوتوغرافي، وقد ختمه بالحديث عن مفاهيم سيميائية عامة.

[1] ينظر: السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، سعيد بنكراد، ص:10

1/ صورة لواجهة كتاب: "السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها" سعيد بنكراد:



•الرموز البصرية المتعلقة بالصورة المرئية لواجهة السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها" سعيد بنكراد مقاربة وصفية:

جاءت الواجهة في مؤلف "السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها" للناقد الدكتور سعيد بنكراد مشتملة على مجموعة من الرموز البصرية، إذ إنها تصدرت اسم مؤلفها "سعيد بنكراد" بالخط الأحمر العريض، يليها عنوان الكتاب "السيميائيات" بخط أكبر باللون الأبيض وتحتها "مفاهيمها وتطبيقاتها" وهي أيضا باللون الأبيض وببند أقل حدة مما فوقه، كما يغلب على الواجهة اللون الأخضر الذي يشتمل على مجموعة من اللطخات التي تتراوح بين الأزرق الفاتح والرمادي الفاتح والداكن والأسود تارة أخرى، أما في ذيل الصفحة فإننا نجد مستطيلا أسودا صغير الحجم كتب عليه " مكتبة الأدب المغربي" وهو اسم الدار الناشرة للنسخة، ويقابلها في الوسط السفلي أشكال هندسية صغيرة الحجم تشبه السهم.

•سيميائية الصور المرئية في الواجهة (أغلفة الأعمال من الناحية البصرية):

1/المكون اللغوي:

تتضمن واجهة كتاب "السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها" ثلاثة مكونات لغوية وهي: اسم المؤلف "سعيد بنكراد" الذي اعتلى الصفحة وكتب بالخط العريض باللون الأحمر، بينما كتب عنوان المدونة بخط أكبر من الخط المكتوب به اسم المؤلف وباللون الأبيض وسط ورقة الواجهة، في حين كتب مصمم الواجهة دار النشر باللون الأبيض في أسفل الكتاب داخل إطار أسود صغير.

2/المكون الأيقوني:

ولعل أبرز المكونات الأيقونية التي ألفيناها في واجهة هذا الكتاب الألوان؛ إذ نجد اللون الأزرق الفيروزي يغلب على الجزء العلوي للصفحة، كتب عليه اسم المؤلف باللون الأحمر للدلالة على حب البروز والظهور كما أنه «استعمل للتعبير عن المشقة والشدة والخطر»[1]، كما كتب عليه أيضا اسم الكتاب بالخط العريض باللون الأبيض، في حين جاء الجزء السفلي للصفحة متضمنا مجموعة من الألوان الداكنة على غرار الأسود، الرمادي الفاتح والداكن.

أما الأزرق الفيروزي الذي كان بارزا بشدة في الجزء العلوي للصفحة، فقد تم اختياره وجعله في الأعلى للإشارة إلى العلامات السيميائية الكونية، الموجودة في السماء، في الفضاء اللامحدود، وهذه العلامات لا يمكن إحصاؤها، لذلك لم يختر رمزا معينا كأن يختار نجما أو كوكبا. ويعد هذا الأخير من أكثر الألوان ساحرية وجمالا؛ إذ إنه يرمز إلى الجاذبية والهدوء والصفاء، والبراءة والنقاء، والإبداع وطلاقة التعبير، وتفريغ الشحنات النفسية، ويراه الأوروبيون لون الاستقلال والكرم والحب.

ونحن حين نتكلم عن السر وراء استخدام مصمم الواجهة لهذا اللون بالتحديد وعلاقته بالسيميائيات، فهو بالتأكيد لوجود علاقة بينهما، إذ يتميز عشاق هذا اللون بالطابع المعقد، وبالتفكير غير العادي، وبالثراء في الخيال وسعته اللامحدودة، وهي ميزات لطالما امتاز بها الدرس السيميائي.

[1] رضوان بلخيري، سيميولوجيا الصورة، ص:99.

•سيميائية العتبات النصية في واجهة المدونة:

من الناحية الفنية تمثل العتبات النصية تجسيدا لمدى إبداع صاحب العمل، حيث استطاع المخرج لواجهة كتاب"السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها" أن يرسم للقارئ لوحة فنية تميزت بأشكال ورموز تحمل العديد من المعاني المستترة، ككتابته اسم المؤلف باللون الأحمر، وكذا تضمينه مجموعة من الألوان المعبرة.

•سيميائية عتبة العنوان (مقاربة سيميولوجية):

ولعل أولى العتبات النصية التي تواجهنا في واجهة كتاب "السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها" العنوان الذي كان مكتوبا بالخط العريض وباللون الأبيض وسط مساحة زرقاء، جاء بارزا واضحا للعيان بمجرد النظرة الأولى، ويكأنه يحاول جذب الأنظار نحوه، والتركيز الصريح على موضوعه الرئيسي، فعنوان الكتاب جاء بخط سميك وفي وسط الصفحة، ليشير ربما إلى الحضور الملفت للعلاقات السيميائية في حياتنا، وأنها تتوسط عالمنا من غير أن ننتبه لها، أو نعطيها أهمية وأولوية بالغة سواء كانت علامات لغوية أو غير لغوية.

• سيميائية الصور المرئية في الواجهة:

وصف سعيد بنكراد في ترجمته لكتاب "الصورة المكونات والتأويل" الصورة باعتبارها «لغة العصر الجديد، وهي لغة لا تستأذن القارئ ولا تستشيره، ولا يمكنه من جهته أن يتجاهلها، فكل ما يحيط به تسكنه الصورة، وكل ما يأتي إلى عينيه ليس سوى صورا صريحة أو مقنعة، لقد استطاعو

بالصورة وحدها؛ أي بألوانها وأشكالها أن يستثيروا فينا بقايا الأسلاف من الحيوانات، فرد فعلنا اتجاه المثيرات البصرية ليس غريبا عما تستشعره مجمل الكائنات الأخرى غير العاقلة.»[1] أي أن الصورة إنما وُجدت لإثارة الانفعال والتشويق، إذ إنها تحمل في طياتها الكثير من معاني الإقناع، في في بعض الحالات تغنيك عن آلاف الكلمات، لأنها ببساطة تستطيع أن تجلب المتلقي ليتلقاها بوجه حسن.

- **سيميائية الأشكال والخطوط:**

عمد مصمم واجهة كتاب "السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها" إلى استهلالها باسم المؤلف، والذي توسط الجزء العلوي منها، مبرزا إياه بلون أحمر، والهدف من ذلك هو حب البروز ولفت انتباه المتلقي، لاسم الكاتب، نظرا للمكانة المهمة التي يحتلها سعيد بنكراد في الدرس السيميائي المغربي خاصة، والعربي عامة، والتي لا غبار عليها، فلقد ألف عديد الكتب، وترجم الأجنبية منها. أمل عنوان النص فقد جاء بلفظ "السيميائيات" بخط بارز أكثر من أي لفظ آخر بلون أبيض واضح، ثم كتب لفظتي "مفاهيمها وتطبيقاتها" باللون الأبيض لكنها وردت بخط أصغر، حيث إن حجم خط الكلمتين معا يعادل حجم كتابة لفظ "السيميائيات" الذي اعتلاه. أما دار النشر "مكتبة الأدب العربي" فقد كتبت بخط أصغر حجما وشكلا وبخط أبيض آلي وسط مستطيل أسود. أما عن الأشكال التي وُجدَت في الواجهة فهي عبارة عن لطخات بألوان داكنة تراوحت بين الرمادي والأسود والأزرق.

[1] غي غوتي، الصورة المكونات والتأويل، تر: سعيد بنكراد، ص:30.

- **سيميائية الألوان ومدى تعبيرها ومطابقتها لمضمون العمل وعنوانه:**

تشتمل الصورة المرئية التي بين أيدينا على خمسة ألوان هي الأزرق والأحمر والأبيض والرمادي والأسود، وهي ألوان تبدو للعيان منذ الوهلة الأولى، أما الألوان الداكنة فهي إشارة إلى العلامات الموجودة في عالمنا الداخلي والخارجي، ففي العالم الداخلي يغلب عليها الغموض لذلك اختار اللون الأسود، والعالم الخارجي هو عالم لم يسبر الإنسان جميع أغواره لذلك كان داكنا، فهو غير معلوم لعامة الناس.أما اللون الأزرق الفيروزي هو لون يجمع بين ظلال اللونين الأخضر والأزرق، له مجموعة من الدلالات والإشارات، فهو لون الجاذبية، والهدوء، والصفاء، والبراءة والنقاء، له أيضا علاقة بالابداع. والسيمياء –كما هو معروف– عالم من الإبداع، يقوم بدراسة علم المعنى الدلالي للعلامة، بغض النظر عن الهيئة التي تكون عليها.

- **سيميائية الفعل التواصلي لصورة الغلاف:**

التواصل هو عملية تبادل أفكار وآراء بغية الوصول إلى الفهم المتبادل بين طرفين، أو بغية إقناع طرف ما بخبر أو معلومة أو ماشابه، وقد يختلف باختلاف نوعه، كأن يأتي كلاما ملفوظا أو نصا مكتوبا، أو رسالة، أو مرئيا (على شكل صور أو مقاطع فيديو)... و«للصور خاصية التعبير الأوحد فهي بحكم واقعيتها العلمية لا تلتقط في الحقيقة إلا مظاهر دقيقة ومحددة تماما لطبيعة الأشياء»[1] وهذه الأخيرة تشمل الكثير من سبل الإقناع على غرار لما تحتويه من أشكال، وألوان،

[1] رضوان بلخيري، سيميولوجيا الصورة بين النظرية والتطبيق، ص:108.

ورموز دالة،.. والتي قد تنم عن قصد من الباث أو دونه، والواجهة التي أمامنا الآن للناقد "سعيد بنكراد"، بها جملة من الرسائل والشفرات التي يحاول تقديمها للمتلقي، إذ إن مخرجها كتب اسم المؤلف في مستهل الصفحة وبخط أحمر للفت انتباه المرسل إليه من جهة، ولتبيان مدى الصعوبات التي واجهته أثناء ذلك، كما أنه أورد اسم الكتاب "السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها" وسط الصفحة ليبين لنا كمتلقين أن السيمياء الآن قد أضحت تتوسط حياتنا، لأنها وببساطة علم يدرس معنى العلامة، وما أكثر العلامات التي نجدها ونراها ونستشعرها في حياتنا اليومية. كما أنه قام بإدراج تلكم الألوان الداكنة التي جاءت على شكل لطخات مشتتة، لبيان تدرج الألوان واهتمام علم السيمياء بها.

/ج قراءة سيميائية مرئية في واجهة الكتاب من خلال ثنائية الكائن والممكن:

كل عمل أدبي كُتب، نثرا كان أو شعرا، يحتاج إلى قارئ متمعن، يقف على شكله أولا باعتباره أول شيء يصادفه، يحاول من خلاله ربط وتوثيق علاقات بين ماتراه العين، وما يستقبله الذهن، فكل ما تراه العين قابل للقراءة لا محالة فهو كائن بالفطرة، سواء أكانت صورا، رموزا، أشكالا،... لتبدأ بعد عملية الرؤية، عملية أخرى تقوم على تحليل، وتفسير، وقراءة تلكم الشفرات واستكناه معناها، إنها العملية الذهنية أو ما يعرف بقراءة الممكن، والمتمثل في ما يعرف بقراءة البياضات التي تتخلل السواد، أو قراءة ما بين الأسطر.

وصورة غلاف "السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها" للسعيد بنكراد تتضمن مجموعة من الشفرات التي تحمل في طياتها عديد المعاني، كاستخدامه اللون الأحمر في كتابة اسم المؤلف دون غيره، بينما جاء عنوان الدراسة باللون الأبيض، للدلالة على الصدق والشفافية، وكان بإمكانه توحيد اللون، إلا أنه اقتضى أن تأتي على هذا الحال بغية لفت انتباه المتلقي لاسم الكاتب أولا ثم لعنوانه.

المطلب الثاني: بلاغة المرئي في أعمال محمد بنيس:

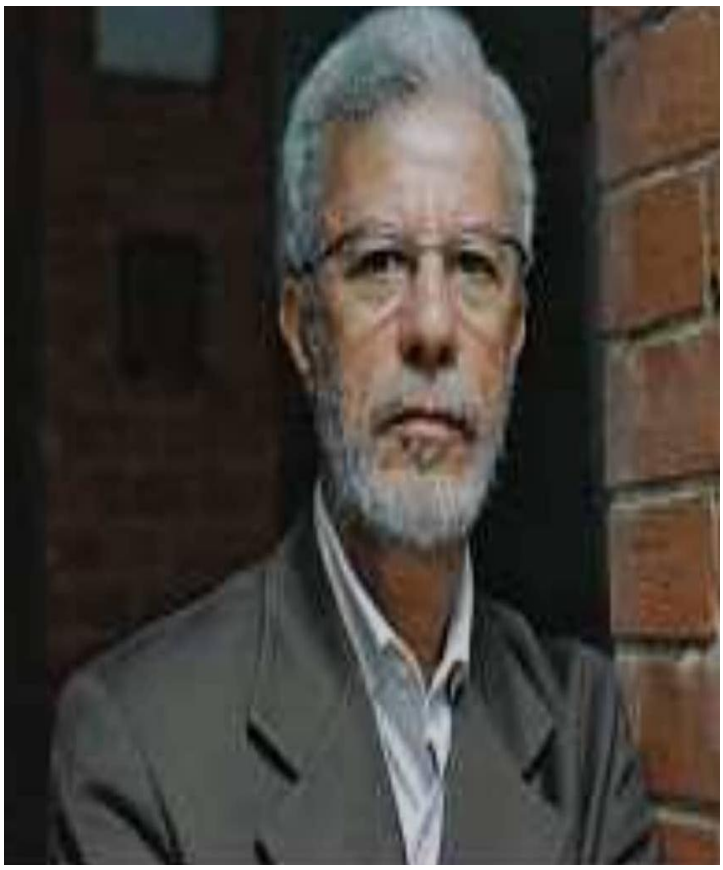
جدير بالذكر أن الكتابة هي الأخرى تمثل شكلا من أشكال التعبير، والتي تعتمد أساسا على فعل التحرير والتدوين، ولها في ذلك رموز وشفرات خاصة، تختلف باختلاف نوع اللغة ونمطها، ولما كانت كذلك استوجب عليها أن تكون مرئية (بغض النظر عن طريقة الكتابة لدى فئة المكفوفين والتي تكون حسية أكثر؛ من خلال اعتماد أصابع اليد). هذا ويعتبرها منذر العياشي فعالية من فعاليات المتعة من خلال قوله «ثمة فعاليتان للمتعة، تنطلق منهما كل عملية إبداعية : الأولى، وهي فعالية القراءة. الثانية، وهي فعالية الكتابة. ولقد نعلم أن هاتين الفعاليتين وجهان لفعل واحد. فالقراءة لا تنفك تدور في فلك الكتابة، بل هي كتابة ولكن بطريقة أخرى. والكتابة لا تنفك بدورها تدور في فلك القراءة، بل هي قراءة ولكن بطريقة أخرى.»[1] وعليه يمكن القول أن فعل الكتابة والقراءة أمران متلازمان، متوازيان، فكل ما يكتب هو بالضرورة صالح لكي يُقرَأ.

ونحن حينما نتكلم عن الكتابة عند العرب ينبغي أن نشير إلى أنها تلكم الأشكال والرموز والأحرف التي تعارف عليها أهل اللغة العربية، حيث إنهم اتفقوا وتوافقوا على معانيها.

[1] الكتابة الثانية وفاتحة المتعة، منذر العياشي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1،1998، ص:05

أ/ المرئي في واجهة مدونة " ضوء العتمات" محمد بنيس.

تمهيد:



محمد بنيس شاعر مغربي (ولد عام1948 بمدينة فاس)، تابع دراسته بمختلف أطوارها بفاس، حصل على شهادة الدراسات العليا في موضوع "ظاهرة الشعر المعاصر" 1978 في المغرب، وعلى دكتوراه دولة في موضوع :"الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها" عام 1988 عن كلية جامعة محمد الخامس.

وُصف بأنه من أبرز شعراء الحداثة في العالم العربي، يعود له الفضل في إعلان اليونسكو عام (1999) يوم 21 مارس يوما عالميا للشعر. له مؤلفات عديد تجاوزت الثلاثين كتابا شملت أعمالا شعرية ودراسات عن الشعر الحديث منها: حداثة السؤال، الغرفة الفارغة،.. كما قام بترجمة بعض الأعمال كقصيدة "رمية نرد" للشاعر "ستيفان ملارمي".[1]

[1] ينظر: محمد بنيس، عن شبكة الجزيرة الإعلامية 2023، (موقع الكتروني).

لعل أشهر ما عرف عن كتابات محمد بنيس خروجها عن النمط المألوف للقصائد والنصوص الأدبية، والتي جمع من خلالها بين الشعر والفن التشكيلي باعتبارهما «مظهرا من مظاهر النشاط النفسي الإنساني، يصدران عن نفس الملكة الإدراكية، فهناك رابط وثيق بينهما، فالرسام والشاعر على درجة من التقارب والإلتصاق، بحيث يتشابهان في الكثير من الأشياء، من ناحية المجال النفسي الذي ينبعان منه ويؤثران من خلاله، ومن حيث القدرات النفسية الأساسية التي يفترض وجودها لدى الفنان المبدع، حتى يكتمل لهما النضج، فيتألقان في العمل الفني رسما أو شعرا.»[1] ويتمتع محمد بنيس بمكانة مميزة في الثقافة العربية، فقد «حشدت دراسة بنيس آراء نقدية عديدة قديمة وحديثة، وتنتمي إلى اتجاهات نقدية متعددة ومتباينة وفي الوقت ذاته لم تبد أساسية في القراءة النصية، مما صعب مهمة تحديد منهجيتها النقدية، وإذا كانت هذه الدراسة قد استطاعت –بعد جهد كبير– الوصول إلى صيغة منهجية ربما تبدو الأبرز من بين الكم الهائل والخليط العجيب من الآراء النقدية، فإنه ينبغي الإشارة إلى أن ما وظف من الآراء النظرية التي قدمة كان محدودا للغاية، وليس بحجم ما يمكن تصوره لدى متابعة الجهد النظري الذي قدمه محمد بنيس.»[2] ما خوله لأن يكون شاعر الحداثة بامتياز.

[1] جمالية الصورة –في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر–، كلود عبيد، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 2010، ط1، ص:09.

[2] اتجاهات النقاد العرب في قراءة النص الشعري الحديث، سامي عبابنة، ص:226.

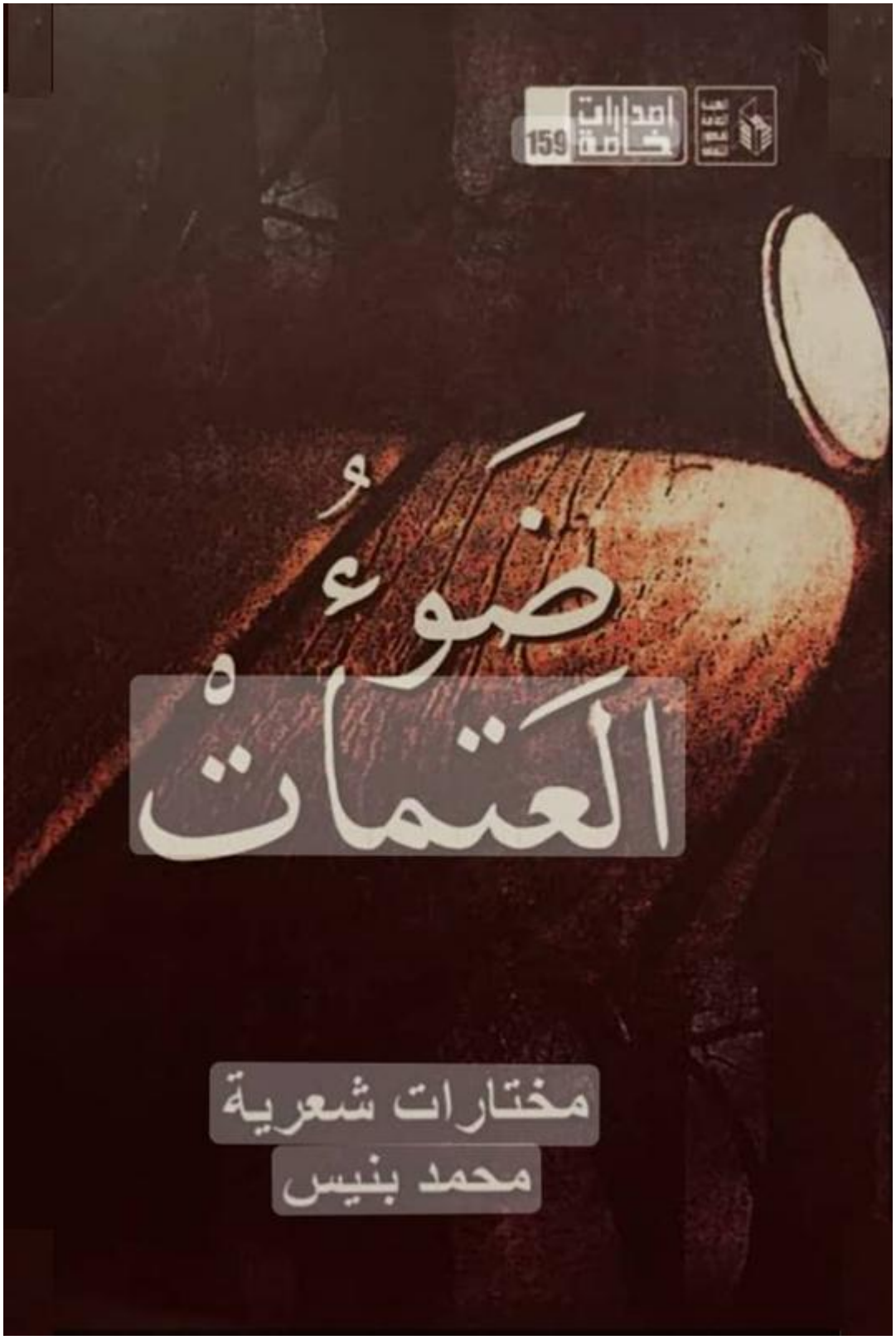
أ/1 المدونة في سطور:" ضوء العتمات":

يعد كتاب " ضوء العتمات " لمؤلفه محمد بنيس واحدا من بين أبرز مؤلفاته، يضم بين دفتيه مختارات شعرية تتضمن حوالي سبعين قصيدة للشاعر نفسه وهو الذي أعتبر من بين أوائل الشعراء في تجديد الشعر العربي وإضفاء لمسة حداثية عليه، حيث أنه أخرجه من قيود الكتابة الكلاسيكية التقليدية فالشعر كما كان معروفا أنه يكتب على منوالين العمودي وشعر التفعيلة، والذي طال اعتمادهما من قبل الشعراء ردحا طويلا من الزمن.

وتحسب لبنيس الريادة في كونه استطاع على مدار خمسة عقود من الإبداع الشعري أن يبلور طريقة حداثية لكتابة الشعر تفرد بها، والتي أطلق عليها النقاد اسم شعرية الكتابة، إذ إنه يعتمد بناء حيويا للقصيدة الشعرية التي يكتبها وهو حريص أن يضع ذاتيته في مركزية القصيدة. وقد ضم هذا الكتاب الصادر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة بالقاهرة مجموعه من القصائد.[1]

[1] ينظر: ضوء العتمات مختارات لمحمد بنيس ويكيبيديا.

1/ صورة لواجهة كتاب: " ضوء العتمات ":



•الرموز البصرية المتعلقة بالصورة المرئية لواجهة "مقاربة وصفية " :

جاءت الواجهة في مؤلف"ضوء العتمات" لمحمد بنيس بلغته الأصلية متضمنة مجموعة من الرموز والشفرات، كالنور الذي سطع على الظلام، حيث أن ضوء العتمات بالأبيض يظهر من خلال فتحة يدخل منها الضوء الذي ينير جزءا من القاعة، في حين يميل الباقي إلى البني الغامق، وعليه يمكن القول أن العنوان له علاقة مباشرة مع صورة الغلاف، وأن مصمم الغلاف قد نجح في اختيارها، كونها دالة. كما احتوت أيضا على اسم الكتاب الذي توسط الصفحة، وعلى اسم المؤلف الذي جاء في الجزء السفلي للصفحة.

•سيميائية الصور المرئية في الواجهة (أغلفة الأعمال من الناحية البصرية):

1/**المكون اللغوي**:

أما عن المكون اللغوي للواجهة فإننا ألفيناها تتضمن ثلاث مكونات لغوية وهي: عنوان الكتب الذي توسط الصفحة، وقد تم تضليل كلمة عتمات، بينما كلمة ضوء بقيت على حالها. والتي تبدو وكأنها كتبت من نور، كما تم تضليل كل من عبارة "مختارات شعرية" واسم المؤلف اللذان كتبا في أسفل الصفحة وفي مكان مظلم.

2/المكون الأيقوني:

أما عن المكونات الأيقونية التي واجهتنا في غلاف هذه الصفحة نجد بدرجة أولى الألوان التي جاءت معبرة عما يحتويه العنوان، فلقد غلب على الصورة ظلام دامس، إلا ما كان من فتحة الضوء الساطع الذي استطاع أن يضيء جزءا من الغرفة. وكذلك الخط الذي كتب به عنوان النص كان خطا سميكا واضحا وبلون أبيض.

- **سيميائية العتبات النصية في واجهة المدونة:**

جاءت الواجهة في كتاب "ضوء العتمات" مشتملة على بعض العتبات النصية، أولها العنوان الذي يبدو جليا واضحا، كتب بخط سميك وبلون أبيض وتوسط الصفحة، وجاء بلون مشابه للون النور وسط عتمة الظلام. كما اشتملت على عتبة اسم المؤلف الذي جاء أسفل الصفحة وقد تم تضليله. وكذلك دار النشر التي أخذت جانبا من الجزء العلوي للصفحة.

- **سيميائية الفعل التواصلي لصورة الغلاف:**

صدقت المقولة القائلة: في الاختلاف رحمة وخير كثير، إذ إن اختلاف نمط الكتابة وشكلها لدى "محمد بنيس" جعلت منه –إن صح القول- كاتبا متفردا بأسلوبه، وهو من الجانب التواصلي هاهنا يحمل صفة المصدر أو الباث، فهو لم يكتف بكتابة الشعر فقط بل راح يضع له أشكالا توافق أو تقارب طبيعة الموضوع.

/ج قراءة سيميائية مرئية في واجهة الكتاب من خلال ثنائية الكائن والممكن:

إن القراءات المتكررة والمتعددة تمنح القارئ القوة والقدرة على ملء الفراغات التي في النص، والواجهة التي أمامنا الآن عبارة عن صورة استطاع مخرجها التعبير من خلالها على فحوى الصورة بعنوان العمل، فالعنوان يتضمن لفظتين هما "ضوء" وهو شيء بارز واضح للعيان. والعتمة التي عبر عنها باللون البني الغامق. حيث تشتمل الصورة هاهنا ثلاثة مستويات سيميائية:

-المستوى الأول: الخلفية السوداء.

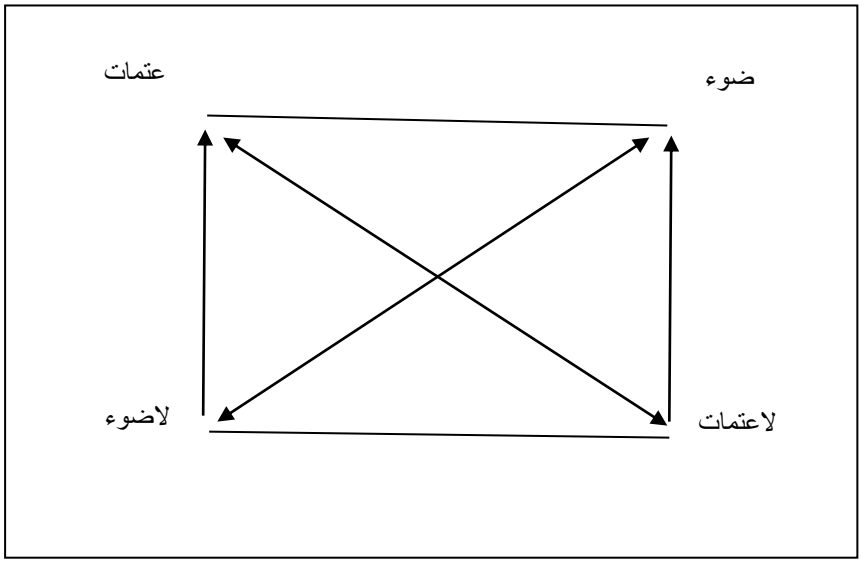
-المستوى الثاني: المصباح الذي ينير جزءا من هذه الخلفية.

-المستوى الثالث: العنوان الذي يتوسط اللوحة.

والذي يريد أن يقرأ هذه اللوحة، يجب عليه أن ينتقل من المستوى الأول إلى الثاني إلى الثالث، حتى يربط بين الكلمتين اللتين تشكلان العنوان؛ وهي كلمة "ضوء" ثم كلمة "عتمات" على أساس أن ما يتوزع اللوحة هو "ضوء" و"عتمات" ، ومن ثم كان هذا الديوان الشعري الذي تمثله هذه الواجهة ينقسم إلى قسمين أساسيين وهما: قسم الضوء، وقسم العتمات، ومن ثمة يجب أن يكون لهذه القصائد ما يطرح في دائرة الضوء، وما يستخلص من دائرة العتمات، وكأننا الآن إزاء تلك الثنائية القديمة التي ظهرت عند مفكري الإسلام، وهي الظاهر والباطن، الخير والشر، الجهل والعلم، الضوء والنور والظلمة والعتمة، ... وهكذا كل هذه الثنائيات التي تظهر على أساس أنها ثنائيات ضدية، وهذه الثنائية الضدية التي تأسس عليها فهم الحياة، وفهم الكون والوجود، ومن ثمة كثير من الفلاسفة الذين تحدثوا عن هذه الثنائيات، تحدثوا عن ذلك التدرج الموجود بين هذين القطبين، وكأننا ننتقل من

اللون الأبيض إلى اللون الأسود، ليس انتقالا مباشرا، وإنما هناك تدرجات لونية تنسلخ عن أخرى، حيث ينسلخ من السواد بقعة رمادية تجعلها بين هذه وذاك، كذلك الضوء الذي يسلط على العتمة لا يضيئها كليا، وإنما يضيء جزءا منها بقوة ثم يتضاءل هذا الضوء تدريجيا حتى يبلغ الأجزاء التي تليه، إذن هذه الصورة التي أمامنا ربما عبرت عن هذه الفكرة، وأن الذي اختار هذه اللوحة لكي تكون واجهة لديوان شعري، إنما أراد أن يشير إلى ذلك التعارض والتناقض الحاصل بين الضوء وبين العتمة (الظلمة)، وكذلك إلى التكامل لأن الضوء ليس عدوا للظلام، وإنما هو مكون له فلولا الظلام ما كان الضوء، ولولا الضوء ما كان الظلام (العتمة)، ولا تفهم حقيقة أحدهما إلا من خلال فهم حقيقة وطبيعة الطرف الآخر، لأن الأشياء بأضدادها تعرف وتتمايز وتظهر وتبين.

المربع السيميائي عند غريماس لعنوان "ضوء العتمات":



لنكون حينها أمام العلاقات التالية:

ضوء عتمات = علاقة ضدية.

لا ضوء لا عتمات = علاقة ضدية.

ضوء لاضوء = علاقة تقابلية.

عتمات لا عتمات = علاقة تقابلية.

ضوء عتمات = علاقة اقتضائية.

لا ضوء لا عتمات = علاقة اقتضائية.

بلاغة المرئي في ديوان"في اتجاه صوتك العمودي" لمحمد بنيس:

هذا وقد حازت كتابات محمد بنيس الخارجة «عن ثوابت النسق المتعالي، عبر استعاراته المتعددة لمختلف الأنساق الفنية المغايرة، انتصارا للانهائية التشكل، لتغدو بذلك الكتابة لديه تمردا وسفرا يأبى الانغلاق، وينشد الممانعة والتبدل، بحسب ما تثيره لحظة الكتابة ، وما تقتضيه حركة الجسد فيها.من هنا، نلفي مثل هذه النصوص تحتفي برحابة المكان، وتنتصر للانهائية التشكيل البصري»[1]، من خلال الخروج عن النمط المألوف للكتابة «الذي يستجدي قارئا تعاضديا يجيد التيه بين مزالق التأويل اللامتناهي.على إثر ذلك يعتاص على القارئ لمثل هذه النصوص مباشرتها في منأى عن منهج متعدد المداخل والمشارب والمعارف، الأمر الذي يفضي بنا إلى توسل المنهج السيميائي بوصفه الأنسب لمقاربتها، واستكناه دلالتها الخفية، التي لا تتوانى عن الانفلات والانبعاث مع كل قراءة جديدة، خاصة إذا ما حركنا هذا النص تحت ضوء السيميائيات البصرية»[2].وقد حازت هذه الكتابات على العديد من الدراسات والأبحاث التي كانت ولا تزال محط اهتمام الدارسين والباحثين اللغويين والسيميائيين منهم.

حيث إن القصيدة عند "محمد بنيس" رفضت كل الرفض الانصياع والطاعة لما عرفت عليه القصيدة التقليدية الكلاسيكية، من روي وقافية وأبيات وسطور، فلقد تخلصت من كل معطيات

وفاء مناصري، بصرية القصيدة لدى محمد بنيس وسيرورة التأويل، مجلة التأويل وتحليل الخطاب، العدد الثاني، أكتوبر 2020، ص: 154.[1]

المرجع نفسه، ص:154.[2]

الدرس البلاغي والعروضي، وإنما صار لكل قصيدة من قصائده شكل حسب المعنى، فالشكل صار يخدم المعنى بصورة واضحة.

ومن بين أشهر ما كتب محمد بنيس وقع اختيارنا على ديوان "في اتجاه صوتك العمودي" والذي يعتبر بمثابة «إضافة كبيرة للشعر المغربي العربي، وبصمة فريدة من نوعها تألق من خلالها "محمد بنيس" كشاعر، متخطيا منهاجا تقليد سائدا من قبل، حيث أصبح هذا الديوان حلقة جديدة من مسيرة بنيس الشعرية»[1]

ديوان "في اتجاه صوتك العمودي" في سطور:

إن أول ما يلفت انتباهنا ونحن نقرأ ونستطلع ديوان محمد بنيس "في اتجاه صوتك العمودي" هو الشكل الذي رسم به الديوان، مستعينا في ذلك بالجوانب الجمالية للخط العربي، وكذا الأشكال الهندسية المختلفة، والرسوم التشكيلية. إذ «يطرح الديوان قضية الشعر في جوهرها، باعتباره أرقى الفنون التعبيرية وأقدرها على لمّ أشتات الواقع، المبعثرة في بوتقة شعرية تحمل في داخلها رؤية الشاعر إلى هذا الواقع، ومعايشته لأحداثه ومخاضاته وتبدلاته، إن بنيس يتعامل مع الشعر كفن مرتبط وملتصق بالفنون التعبيرية الأخرى التي تحاصره، وخاصة منها الفن التشكيلي الذي يستفيد منه الشاعر ويستغل إمكاناته التعبيرية ليعطيها أبعادا شعرية قادرة على نقل مشاعره وإحساساته وترجمتها وفقا لنظرة تشكيلية خاصة به»[2] وهذا هو عين الجدة في قصائده التي استطاع من خلالها المزج بين جمال اللفظ وحسن التصوير ودقة التشكيل. والواضح أن محمد بنيس وهو يكتب القصيدة يتصور لها في

[1] فغلول حورية، سعيدي محمد، هندسة القصيدة البصرية في شعر محمد بنيس في اتجاه صوتك العمودي اختيارا، مجلة البدر، جامعة بشار، الجزائر، مج10، ع10، 2018، ص: 1265.

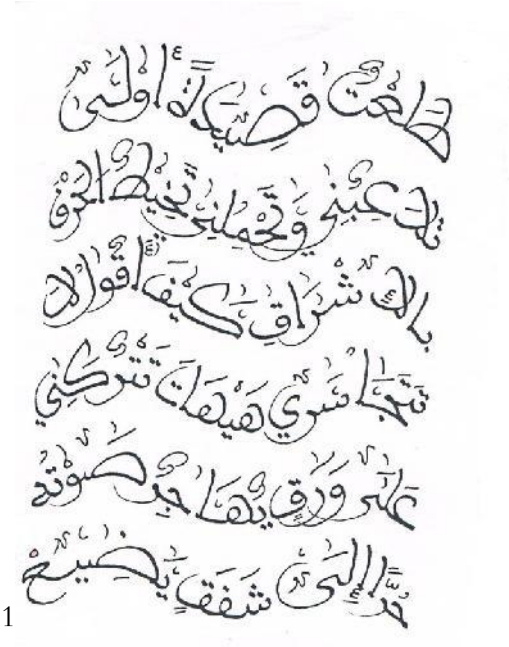
[2] بن داوود عبد اللطيف، في اتجاه صوتك العمودي، مجلة الثقافة الجديدة المغربية، ع19، 1يناير1981، دار توبقال، ص:79.

نفس الآن «معمارا يبنيه لها، يكون نابعا من مخاضية القصيدة، رافضا بذلك معمارية القصيدة القديمة بشكلها العمودي الجاهز الرث، الذي يجعل منها وعاء يقبل كل ما نصب فيه دون أن يؤثر ذلك من قريب أو بعيد على شكله. إن الوعاء البنيسي تشكله أنفاس بنيس نفسه وإيقاعاته، ولذلك فلا ينتظر منه أن يتحدد في قالب معين مفروض من الخارج، بل إنه يتغير ويتبدل وفق الحالة النفسية والفكرية والفنية لصاحبه .وهكذا تظهر القصيدة عند بنيس في أشكال متعددة وصور أحيانا متموجة، وأحيانا دائرية ومثلثة أو معينة نسبة إلى المعين كشكل هندسي تناسب المضمون المراد التعبير عنه وإبلاغه ومن هنا تكتسب القصيدة جدلية شكلها ومضمونها»[1] ومنه يمكن القول إن التجربة التشكيلية في الديوان جزء من العملية الإبداعية ككل. وفيما يلي سنقف عند بعض الأبيات بغية دراستها دراسة مرئية بصرية.

[1] بن داوود عبد اللطيف، في اتجاه صوتك العمودي، ص: 79.

التشكيل البصري لأبيات شعرية من ديوان في اتجاه صوتك العمودي:

حينما نتحدث عن محمد بنيس سنتحدث بالضرورة عن شكل جديد للقصيدة الشعرية، خارجة عن كل القيود والحدود الشكلية التي سبقتها، وفيما سيأتي سنقوم بقراءة مقطع من قصيدة "قادمون من الحلم" من ديوان "في اتجاه صوتك العمودي" قراءة مرئية بصرية من خلال الوقوف على أبرز القضايا التي نراها بالعين المجردة:



1

وبحسب ما تبدو عليه صورة هذا المقطع الذي جاء مموجا بخط عربي مشكل الحروف يبدو الشاعر من خلال «اهتزازاته وكأنه يلاحق القصيدة في تموجاتها ويطاردها تحذوه رغبة داخلية في الامساك بهذه القصيدة»[2] حتى يجد نفسه هو المحبوس بين قضبانها، ليصبح ورقا ساكنا وراضيا وفرحا بسجنه، رغم اهتزازاته الانفعالية واضطراباته النفسية، ليجد بذلك لذة ومتعة عذابات صوته وحرفه. إن بنيس بخروجه إلى الميدان ومعانقته القضايا الإنسانية في الحياة « يمسح عنه وصمة عار الرومانسية التائهة التي عفرت في وجهه في ديوان "ما قبل الكلام"، وقد عانى في سبيل الوصول إلى قصيدته –الأولى

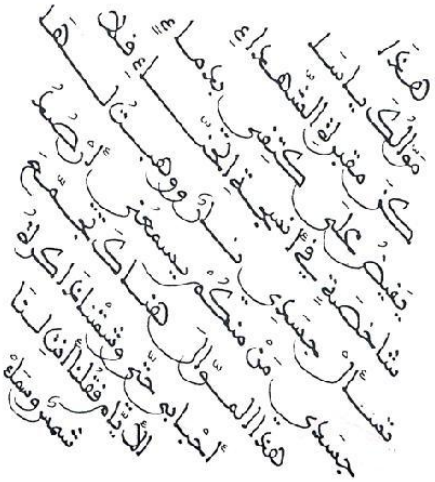
[1] محمد بنيس، الأعمال الشعرية ، ج1، قادمون من الحلم، المؤسسة العربية للدراسات العربية والنشر، عمان، 2002، ص1، ص: 245.
[2] بن داوود عبد اللطيف، في اتجاه صوتك العمودي، ص: 79

"الفاتحة" التي يتعرف فيها على الميدان الذي لم تكن الطرقات إليه مفروشة بالأنغام الذاتية مزينة بالزخارف اللفظية. »[1].

هذا وتعد الحروف باختلاف أشكالها وهيئاتها شفرات ورموز لها دلالات ومعان إذ إنها «هي المكون الأساسي للخط، وقد التفت الشعراء منذ القدم إلى القيمة البصرية للحرف العربي وكل ما لا يمكن إدراكه فيه إلا بالبصر، فأبدعوا ألوانا من القصائد (الكتابية) التي تعتمد على المظهر البصري للحرف، لكن تجاربهم وصفت "بالقشور" »[2] ولقد كان لمحمد بنيس أمثلة عديدة للتعبير بالحروف عن الدلالة البصرية للتشكيل الهندسي المرئي والرسم الخطي.

إن المتلقي لأبيات وقصائد محمد بنيس يستطيع أن يربط مباشرة بين شكل القصيدة وألفاظها وفي ما سيلي مقطع على شكل مربع، ذلكم الشكل الهندسي الذي يمتاز بتساوي طول أضلاعه الأربعة ، وبثبات ذلك رغم كل الظروف بشكل عام، وهو بهذا يريد أن يوصل للمتلقي فكرة مفادها تساوي درجة الحوار وانتظامها بين الشاعر والبشرية.

شمس وسمراء



3

[1] فغلول حورية، سعيدي محمد، هندسة القصيدة البصرية في شعر محمد بنيس في اتجاه صوتك العمودي اختيارا، ص:1267.
[2] محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، النادي الأدبي بالرياض والمركز الثقافي العربي، بيروت،ط1،2008،ص:101.
[3] محمد بنيس، الأعمال الشعرية ، ج1، ص:288

إن ممارسة بنيس في ديوانه في اتجاه صوتك العمودي هي قبل كل شيء إعادة كتابة ولذلك فهي اختبار حيوي لفعل الكتابة ذاته في الزمن واللغة والذات، فتصبح علاقة الشكل باللغة هي علاقة مصاحبة، فيدعو لاستثمار المكان استثمارا بنائيا منطلقا من الكتابة[1].

[1] ينظر: المرجع السابق، ص: 1272.

خاتمة

خاتمة (نتائج وتوصيات):

الحمد لله الذي خلق الإنسان وعلمه البيان، ووهبه التمييز والحكمة وكرمه بأن أحسن تصويره وخلقه في أحسن تقويم. وأخيرا وليس آخرا نحمد الله جل وعلا، أن وفقنا لإنهاء بحثنا هذا والموسوم بـ "بلاغة المرئي في النقد المعاصر قراءة في الكائن والممكن" فالحمد لله الذي بنعمته تتم الصالحات.

والذي تم من خلاله التوصل إلى جملة من النتائج أهمها:

-أن النقد كان في بداياته مشافهة، مقترنا بحاسة السمع، حتى أنه كان يلقى ضمن أسواق تلقى فيها الأشعار، ويرتحل فيها النقد.

-أن البلاغة هي الخلوص والوصول إلى غاية الشيء ومنتهاه. وأن فن البلاغة يقوم على استخدام الأشكال والرموز ذات الأثر النفسي العميق، والكلام الجميل، والصور المعبرة، والألوان المناسبة.

-تتمثل بلاغة المرئي في ذلكم الأثر النفسي الذي تتركه في نفس المتلقي من خلال إثارة مشاعره وعواطفه وجذبه نحو مضمون النص من خلال شكله.

-أن الصورة اليوم أضحت حديث العصر بإمتياز ولايمكن الإستغناء عنها.

-كل مايحيط بنا في العالم هو جملة من العلامات القابلة للدراسة والتحليل.

-أن للصورة المرئية مكانة عظيمة في النقد المعاصر.

-أن علم السيمياء غربي النشأة كعلم حديث، لكن له إرهاصات في الأدب العربي من خلال ما أسموه بعلم الدلالة.

-أن مصطلح السيمياء وأثناء نقله إلى العربية أوجد لنا مصطلحات عديدة منهم من قام بتعريبها ومنهم من قام بترجمتها إلى علم العلامات...

-أن سيميولوجيا دي سوسير الأوروبي كان منطلقها لساني أما سيميوطيقا بيرس الأمريكي فإن منطلقها كان منطقي فلسفي.

-أن النقد المعاصر وبفعل القراءات منح للقارئ والمتلقي مكانة وأعاد له الإعتبار، بعد أن كانت السلطة للمؤلف ثم للنص مع المناهج البنيوية بصفة خاصة.

-أن للعتبات النصية أثر كبير في تحديد نمط القراءة.

-أن العتبات النصية بمثابة بوابة لقراءة العمل الأدبي والولوج إليه.

-أن القراءة قد انتقلت من كونها قراءات متعددة إلى ما يعرف بالقراءات المؤجلة.

-أن القراءة المرئية ليست بالسطحية الساذجة؛ وإنما هي قراءة تنبني على أسس وقواعد ينبغي الوقوف عليها، والتأسيس لها خدمة لقراءة ناجحة ناجعة تقوم على فكرة التركيب بين شكل المضمون ومضمون الشكل باعتبارهما وجهان لعملة واحدة.

-أن المرئي في واجهة الكتاب النقد والحقيقة كان له رموز ومعان لها علاقة وطيدة مع مضمونه من خلال الألوان المدرجة.

-أن النص عند جوليا كريستيفا في كتابها عالم النص أخذ حصة الأسد والذي كان بواجهتة في نسخته المترجمة عديد الشفرات والرموز التي وقفنا عندها أثناء التحليل.

-أن السيمياء عند سعيد بنكراد كانت محط اهتمامه فلقد ألف فيها عديد الكتب وترجم منها أخرى، وأن الواجهة التي اعتمدها في كتابه ضمت مجموعة من الرموز البصرية.

-أن لمحمد بنيس الفضل الكبير في مجال تطوير الشعر العربي الحديث، وخلق نمط جديد من الكتابة .

-أن القراءة أصبحت إنتاجا ورسما للأثر الذي توقعه في نفس المتلقي.

-ألفينا أن الاهتمام بالمرئي ضرورة لابد منها، باعتباره محورا هاما في حياتنا اليومية، وأنه يحيط بنا من كل الجوانب.

-أن النقد السيميائي يركز على داخل النص، من خلال تبيان طبيعة العلاقات القائمة بين الدوال والمدلولات.

-تعتبر الألوان في الواجهات والصور من بين المحسوسات المكونة لها، والتي تمتلك حق وصفة التقدم على غيرها من المحسوسات المكونة لها، لما تحمله من دلالات ورموز وإيحاءات في طياتها، هذا من

جهة وكونها جوهر ماتراه العين، فكلما كثرت وتعددت وتمايزت وانسجمت كلما لاقت قبولا عند المتلقي الناقد أثناء دراسته وتحليله المرئي.

-انتشرت القراءة السيميائية للصورة في الثقافة الغربية مع بدايات النصف الثاني من القرن العشرين (أي بين سنوات الستينات والسبعينات من القرن العشرين) وأصبحت درسا متخصصا لدى دارسي الصحافة والاعلام، والتسويق والاشهار، التشكيل والتصوير، المسرح والفنون،... لتصبح بذلك علما ممنهجا ومقاربة دلالية استمدت أفكارها وتحليلاتها من الدرس اللغوي والأدبي كالسيميولوجيا (من خلال دراسة العلامات والوقوف على مدلولاتها)، واللسانيات، والبلاغة، والنقد...وغيرها.

توصيات ومقترحات:

الدعوة إلى تخصيص مزيد من الدراسات حول موضوع المرئي في النقد المعاصر، وتخصيصه ببحوث مستقلة ومتخصصة أكثر، فبلاغة المرئي موضوع متشعب له منافذ كثيرة، ورؤى تختلف من قارئ لآخر، وهكذا كي يتسنى للباحثين الظفر بمزيد من الدراسات والمراجع حول هذا الموضوع. وإن كان موضوعنا هذا قد تطرق إلى الحديث عن أهم ما جادت به عقولنا وفاضت به أقلامنا، والذي نأمل من خلاله أن يتم الاستفادة من مباحثه ولو بالشيء اليسير، وتنقيح ما يحتاج إلى تنقيح منها، وكذا توسيع بعض المباحث التي تحتاج إلى إضافات ونماذج أكثر شرحا وتحليلا.

وفي الأخير نأمل أن تكون هذه الدراسة على القدر المرجو منها، فما كان من صواب فيها فبتوفيق من الله عز وجل وما كان فيها من نقص فمني ومن الشيطان، وحسبنا في ذلك أننا اجتهدنا ولكل شيء إذا ما تم نقصان.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

***القرآن الكريم.**

المعاجم والقواميس:

1. **ابن فارس**-أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا- (395هـ) تح: عبد السلام هارون، مقاييس اللغة، دار الفكر، القاهرة، مصر،(د.ط) ،1979، ج1.

2. **ابن منظور** –جمال الدين محمد بن مكرم-:

لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، (د.ط./د.ت.) مجلد:4.

لسان العرب، تص: أمين محمد عبد الوهاب، محمد الصادق العبيديدار إحياء التراث العربي مؤسسة التاريخ العربي، بيروت، لبنان، ط3، 1999، ج7.

3. **رينهارت دوزي**، نقله إلى العربية وعلق عليه: محمد سليم النعيمي، تكملة المعاجم العربية، دار الحرية بغداد، العراق، (د.ط)،1978.

4. **الزبيدي محمد مرتضي الحسيني**، تحقيق: مصطفى حجازي، تاج العروس من جواهر القاموس، مطبعة حكومة الكويت،1987.

الكتب العربية:

5. **إبراهيم خليل**، واقع الدراسات النقدية العربية في مائة عام، مطبعة الجامعة الأردنية، 2012.

6. **ابراهيم فتحي**، معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية، الناشرين المتحدين، تونس،(د.ت/د.ط).

7. **ابن خلدون**، مقدمة، دار نهضة مصر ،ط3/ 1979، ج1.

8. **ابن رشد**: أبو الوليد محمد بن أحمد، تلخيص كتاب أرسطو طاليس في العبارة، تحقيق: محمد سليم سالم، الهيئة المصرية العامة للكتب، مصر، مطبعة دار الكتب، 1978.

9. **أبو هلال العسكري** –الحسن بن عبد الله بن سهل، تحقيق: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل ابراهيم،الصناعتين الكتابة والشعر، ط1، 1952، دار إحياء الكتب العربية، مصر.

10. **أحمد الشايب**، أصول النقدالأدبي، مكتبة النهضة المصرية،ط10، 1994.

11. **أحمد مختار عمر**، علم الدلالة، مكتبة العروبة للنشر والتوزيع، الكويت، ط1 ، 1982.

12. **أنور المرتجي**، سيميائيات النص الأدبي، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، دولة الإمارات العربية المتحدة، 2015.

13. **اسكندر غريب** ، الإتجاه السيميائي في نقد الشعر ، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 2002، ط1.

14. **الأصفهاني أبو الفرج**، كتاب الأغاني، المجلد الخامس، دار الثقافة، بيروت، 1956.

15. **بتول قاسم ناصر**، محاضرات في النقد الأدبي، مركز الشهيدين الصدرين للدراسات والبحوث،(د.ت/د.ط).

16. **بدر الدين مصطفى**، دروب مابعد الحداثة، مؤسسة هنداوي سي آي سي، المملكة المتحدة، 2018.

17. **بسام قطوس**، استراتيجيات القراءة التأصيل والإجراء النقدي، اربد مؤسسة حمادة ودار الكندي للنشر، الأردن،1998.

18. **بشرى موسى صالح**، نظرية التلقي أصول وتطبيقات، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2001.

19. **بلقاسم دفة**، علم السيمياء في التراث العربي، مجلة التراث العربي، دمشق، سوريا، العدد:91، سبتمبر2003.

20. **بن الأثير أبو الفتح ضياء الدين** (637هـ)، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد،مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر، 1939، ج2.

21. **جابر عصفور**، مفهوم الشعر –دراسة في التراث النقدي- ، الهيئة المصرية العامة للكتب، ط5، 1995.

22. **الجاحظ أبو عمرو بن بحر**

البيان والتبيين، مكتبة الجندي ، لبنان، 1983.

الحيوان، تحقيق: عبد السلام هارون، ، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، 1969،ج1.

23. **الجرجاني**-علي بن محمد بن علي-، التعريفات، تحقيق: عبد المنعم الحفني، دار الرشاد،القاهرة، 1991.

24. **الجمحي محمد بن سلام** ، طبقات فحول الشعراء، اللجنة العلمية لنشر التراث العربي، دار النهضة العربية ، بيروت،(د.ط، د.ت).

25. **جميل حمداوي**، نظريات القراءة في النقد الأدبي، مكتبة المثقف، ط1، 2015.

26. **حبيب مونسي**،

-فعل القراءة النشأة والتحول (مقاربة تطبيقية في قراءة القراءة عبر أعمال عبد الملك مرتاض)، منشورات دار الغرب، وهران، الجزائر، 2002/2001.--

-نظريات القراءة في النقد المعاصر، منشورات الأديب، وهران الجزائر، 2007،

27. **حسين علي**، فلسفة الفن رؤية جديدة، المجلد العربي للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2009.

28. **حميد الحميداني**، القراءة وتوليد الدلالة تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي، المركز الثقافي العربي للنشر، المغرب، 2003.

29. **حنان شعبان**، تلقي الإشهار التلفزيوني، كنوز الحكمة ، الجزائر، ط1، 2011.

30. **رضوان بلخيري**، سيميولوجيا الصورة بين النظرية والتطبيق، دار قرطبة، طريق المندرين، المحمدية، الجزائر، 2012.

31. **سامي عبابنة**، اتجاهات النقاد العرب في قراءة النص الشعري الحديث، عالم الكتب الحديث الأردن، ط1،2004 .

32. **سعاد عالمي**، مفهوم الصورة عند ريجيس دوبري، افريقيا الشرق، المغرب.

33. **سعيد بنكراد**،

- السيميائيات السردية، ، مدخل نظري، منشورات الزمن كتاب الجيب تصدر عن جريدة الزمن، مراجعة وتصحيح: التهامي الحراق، سليمان البحاري، (دت/ دط) .

- السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، ط3،2012.

- سيميائيات الصورة الاشهارية الإشهار والتمثلات الثقافية، إفريقيا الشرق، المغرب، د.ط، 2006.

- السيميائيات والتأويل مدخل لسيميائيات ش.س.بورس،المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب،ط1،2005.

34. **سعيد يقطين،** انفتاح النص الروائي (النص –السياق)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1989.

35. **سمير الحجازي،** معجم المصطلحات اللغوية والأدبية الحديثة، دار الرحاب الجامعية، بيروت، لبنان،(دت/ دط).

36. **سمير الخليل،** دليل مصطلحات الدراسات الثقافية والنقد الثقافي إضاءة توثيقية للمفاهيم الثقافية المتداولة، مراجعة وتعليق: سمير الشيخ، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1971.

37. **سيزا قاسم،** نصر حامد أبو زيد، أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة، –مدخل إلى السيميوطيقا– (مقالات مترجمة ودراسات)، دار إلياس العصرية، القاهرة، مصر، (د.ط)، 1986.

38. **شاكر عبد الحميد**، عصر الصورة السلبيات والإيجابيات، عالم المعرفة، الكويت،(د.ط)، 2005.

39. **الشرفي عبد المجيد**، كمال عمران، المنصف عبد الجليل، الباجي القمرتي، وداد القاضي، في قراءة النص الديني، الدار التونسية للنشر، ط2، 1990.

40. **شعبان عبد الحكيم محمد**، نظرية التلقي في تراثنا البلاغي والنقدي، مؤسسة الرواق، عمان، الأردن، ط2019.

41. **شوقي ضيف**، في النقد الأدبي، دار المعارف، مصر، ط8، (د.ت).

42. **صادق القاضي**، عتبات النص الشعري الحديث.. في شعرية المعاصرة ومعاصرة الشعر، مؤسسة أروقة للدراسات، مصر، ط1، 2016.

43. **صلاح فضل**،

- قراءة الصورة وصور القراءة، دار الشروق، القاهرة مصر، ط1، 1997.
- مناهج النقد المعاصر، ، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، مصر، ط1، 2002.
- نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة مصر، ط1، 1998.

44. **الصولي** (**أبو بكر محمد بن يحي**)، أدب الكاتب، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان،(د.ط/د.ت).

45. **طاهر عبد المسلم**، عبقرية الصورة والمكان – التعبير، التأويل، النقد–، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان ،ط1،2002 .

46. **طه عبد الرحمن**، في أصول الحوار وتجديد علم الكلام، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2000 .

47. **عبد الجليل مرتاض**، التحليل اللساني للخطاب، دار الغرب، وهران، الجزائر، ط1، 2001.

48. **عبد السلام المسدي**،

- الأسلوبية والأسلوب، (طبعة منقحة ومشفوعة ببليوغرافيا الدراسات الأسلوبية والبنيوية)، الدار العربية للكتاب،طرابلس ليبيا ،ط3.
- قضية البنيوية –دراسة ونماذج–، دار الجنوب للنشر، تونس، 1995.

49. **عبد الفتاح علي عفيفي**، الذوق الأدبي: أطواره ونقاده ومجالاته ومقاييسه، مطبعة الأمانة، القاهرة، مصر، ط1، 1987.

50. **عبد القادر فضيل**، واقع تدريس اللغة العربية في مدارسنا وسبل تطويره، مجلة اللغة العربية (المجلس الأعلى للغة العربية)، المجلد 11، العدد 1، 2009، الجزائر.

51. **عبد الله الغذامي**،

- تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، لبنان، ط1، 1999.
- الثقافة التليفزيونية،–سقوط النخبة وبروز الشعبي– ، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2004.

- الخطيئة والتكفير من البنيويةإلى التشريحية، -قراءة نقدية لنموذج معاصر- الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر،ط4، 1998.

52. **عبد الله خضر حمد**، مناهج النقد الأدبي السياقية والنسقية، دار القلم، بيروت، لبنان، (د.ط/د.ت).

53. **عبد الله محمد النقراط**، الشامل في اللغة العربية، دار الكتب الوطنية، ليبيا، ط1، 2003.

54. **عبد المالك مرتاض**، أ. ي دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة "أين ليلاي" لمحمد العيد، ديوان المطبوعات الجزائرية، الجزائر .

55. **عدنان بن ذريل**، النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2000،

56. **عزت محمد جاد**، نظرية المصطلح النقدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر،(د.ط/د.ت).

57. **العسكري أبو هلال**،كتاب الصناعتين (الكتابة والشعر)، تح: علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل ابراهيم.

58. **علي بن محمد شريف الجرجاني**، كتاب التعريفات، مكتبة لبنان،د.ط ،1885.

59. **علي جواد الطاهر**، مقدمة في النقد الأدبي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1979.

60. **علي حرب**، نقد النص، المركز الثقافي العربي، ط3، 2002.

61. **العمراني مصطفى**، مناهج الدراسات السردية وإشكالية التلقي، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2001.

62. **فيصل الأحمر**، معجم السيميائيات، الدار العربية للعلوم ، ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2010.

63. **القلقشندي أحمد أبو العباس**، صبح الأعشى، دار الكتب الخيديوية،، القاهرة، مصر، (د.ط)/1914.

64. **القيرواني** –أبو علي الحسن بن رشيق الازدي–،تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد ، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ، دار الجيل، ط1، 1987.

65. **كلود عبيد**، جمالية الصورة –في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر–، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 2010،ط1.

66. **محمد السرغيني**، محاضرات في السيميولوجيا، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط1،1987

67. **محمد الصفراني**، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، النادي الأدبي بالرياض والمركز الثقافي العربي، بيروت،ط1،2008.

68. **محمد الجمحي بن سلام** ،طبقات فحول الشعراء، قراءة وشرح: محمد محمود شاكر، دار المدني، جدة، المملكة العربية السعودية، (د.ط/د.ت) السفر الأول.

69. **محمد بنيس،** الأعمال الشعرية ، ج1، قادمون من الحلم، المؤسسة العربية للدراسات العربية والنشر، عمان، 2002، ط1.

70. **محمد جواد مغنية،** مذاهب فلسفية وقاموس مصطلحات، دار ومكتبة الهلال، دار الجواد، بيروت، لبنان.

71. **محمد صابر عبيد،** القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، (د.ط)،2001.

72. **محمد عويس،** العنوان في الأدب العربي –النشأة والتطور–، مكتبة أنجلو المصرية، القاهرة، مصر، ط1، 1988.

73. **محمد مبارك،** استقبال النص عند العرب. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1999.

74. **محمد محمد يونس،** وصف اللغة العربية دلاليا في ضوء مفهوم الدلالة المركزية –دراسة حول المعنى وظلال المعنى–، منشورات جامعة الفتح، ليبيا،1993.

75. **محمد مرتاض،** نظرية القراءة ومستوياتها بين القديم والحديث، مقاربة تنظيرية تطبيقية، دار هومة، الجزائر، 2015.

76. **محمود عباس عبد الواحد،** قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي–دراسة مقارنة–، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، ط1، 1996.

77. **مراد عبد الرحمن مبروك**، آليات المنهج الشكلي في نقد الرواية العربية المعاصرة التحفيز نموذجا تطبيقيا،دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية، ط1، 2002.

78. **المرزباني**،الموشح مآخذ العلماء على الشعراء في عدة أنواع من صناعة الشعر، تح: محمد علي البجاوي، دار نهضة مصر، (د.ط/د.ت) .

79. **المسيب بن علس بن مالك بن عمرو**، ديوان المسيب، جمع وتح: عبد الرحمن محمد الوصيفي، مكتبة الآداب، القاهرة مصر، ط1،2003.

80. **مصطفى خضر**، الحداثة كسؤال هوية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 1996.

81. **مصطفى صادق الرافعي**، تاريخ آداب العرب، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، (د.ط) 1974.

82. **مصطفى غنايم**، مناهج تجديد، في النحو والبلاغة والتفسير والأدب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1995.

83. **مصطفى ناصف**، دراسة الأدب العربي، دار الأندلس، بيروت، لبنان، ط3، 1983.

84. **منذر العياشي**، الكتابة الثانية وفاتحة المتعة، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط.1998

85. **نايف خرما**، أضواء على الدراسات اللغوية المعاصرة، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ط1979.

86. **نبيل راغب**، موسوعة النظريات الأدبية، دار نوبا، مصر،ط1،2003.

87. **نواري سعودي أبو زيد،** ممارسات في النقد واللسانيات، بيت الحكمة ، العلمة ،الجزائر، ط1، 2012.

88. **يوسف وغليسي،**

- النقد الجزائري المعاصر من اللاسونية إلى الألسنية، اصدارات رابطة ابداع قسنطينة، الجزائر، 2002.
- مناهج النقد الادبي، جسور للنشر والتوزيع الجزائر، ط3، أكتوبر2010.

الكتب المترجمة:

89. **آيزر فولفغانغ،** ترجمة: حميد الحميداني، فعل القراءة نظرية جمالية التجاوب في الأدب، الجيلالي الكدية، مكتبة المناهل، فاس، المغرب.

90. **إيناسيور رامونة،** ترجمة: نبيل الدبس، الصورة وطغيان الاتصال، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب،د.ط، دمشق،2009.

91. **تشالز بيرس،** ترجمة: فريال حبوري غزول، تصنيف العلامات، ضمن كتاب أنظمة العلامات.

92. **جاك ديريدا،** ترجمة وتقديم: أنور المغيث، منى طلبة، في علم الكتابة، إشراف جابر عصفور، المركز القومي للترجمة، القاهرة، مصر، ط2، 2008.

93. **جان ماري كلينكنبرغ،** ترجمة: جمال الحضري، الوجيز في السيميائية العامة، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان.

94. **جوليا كريستيفا**، ترجمة: فريد الزاهي، علم النص، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط،1997.

95. **جون كلود كوكي**، ترجمة: رشيد بن مالك، السيميائية: مدرسة باريس، دار الغرب، وهران، الجزائر، 2003.

96. **جيرار دولودال**، السيميائية أونظرية العلامات، ترجمة: عبد الرحمن بوعلي، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط1، 2000.

97. **دليلة مرسلي** وآخرون، مدخل إلى سيميولوجيا (نص وصورة)، ترجمة: عبد الحميد بورايو، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر.

98. **ديفيد هارفي**، حالة ما بعد الحداثة، بحث في أصول التغيير الثقافي، تر :محمد شيا، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط 1، 2005.

99. **رامان سلدن**، النظرية الأدبية المعاصرة، تر: جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة مصر، ط1، 1998.

100. **رولان بارت**:

- النقد والحقيقة، ترجمة وتقديم: ابراهيم الخطيب، ، مراجعة : محمد برادة، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1985.

-النقد والحقيقة، تر: منذر العياشي، مركز النماء الحضاري، ط1، 1994.

-مبادئ في علم الأدلة، تع: محمد البكري، مراكش، الدار البيضاء ، المغرب، (د.ط)، 1986.

101. **ريجيس دوبري**، ترجمة: فريد الزاهي،حياة الصورة وموتها، دار افريقيا الشرق، 2002.

102. **غي غوتيي**، الصورة المكونات والتأويل، ترجمة وتقديم: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2012.

103. **فاردينان دي سوسير**: فصول في علم اللغة العام، ترجمة:أحمد نعيم الكراعين، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، مصر، (د.ت)، (د.ط).

104. **فاردينان دي سوسير** علم اللغة العام، ترجمة: يوئيل عزيز، منشورات مجلة آفاق، بغداد، العراق، ط1، 1984.

105. **فرانسيس دواير، دفيد مايك مور**، ترجمة: نبيل جاد عزمي، الثقافة البصرية...والتعلم البصري، الجمعية الأمريكية الدولية للثقافة البصرية "IVIA مكتبة بيروت، القاهرة، ط2، 2015.

106. **فرانك روبرت بالمر**، ترجمة: صبري السيد، علم الدلالة –إطار جديد- دار قطري بن الفجاءة، الدوحة، قطر، (د.ط)، 1986.

107. **فيكتور ايرليخ**، الشكلانية الروسية، ترجمة: الولي محمد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2000،1.

108. **مجموعة مو (فرانسيس إدلين، جان ماري كلينكنبرغ، فيليب مانغيه)**، بحث في العلامة المرئية من أجل بلاغة الصورة، ترجمة: سمر محمد سعد، مراجعة: خالد ميلاد، المظمة العربية للترجمة، بيروت لبنان، ط1، 2012

109. **نيوتن ك.م.**، ترجمة: عيسى علي عاكوب، نظرية الأدب في القرن العشرين، عين للدراسات والبحوث الانسانية والاجتماعية، الاسكندرية، مصر، ط1،1996

قائمة المقالات:

110. **بخولة بن الدين**، عتبات النص الأدبي،-مقاربة سيميائية-، مجلة سمات، جامعة البحرين، العدد1، ماي2013.

111. **بدر الدين مصطفى أحمد**، سلطوية الصورة المرئية، مجلة الحوار الثقافي، جامعة عبد الحميد بن باديس، مستغانم، المجلد2، العدد 2، 2013.

112. **بن داوود عبد اللطيف**، في اتجاه صوتك العمودي، دار توبقال، مجلة الثقافة الجديدة المغربية، العدد19،1يناير1981.

113. **بوساحة فريد**، القارئ وبنية النص، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة محمد خيضر ، بسكرة، العدد 10، نوفمبر2006.

114. **حسن حنفي**، عالم الأشياء أم عالم الصور؟، مجلة فصول، ع:62.

115. **حسين حليمي**، الشكلانية الروسية الامتداد والتطور، مجلة التحبير، جامعة حسيبة بن بوعلي، الشلف، المجلد3، العدد2 (جويلية 2021).

116. **رحاب شرموطي**، فوائد القراءة البصرية لعلامات الوقف والترقيم في فهم النص الأدبي والنص التعليمي، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، المركز الجامعي لتمنغست، الجزائر، مجلد08، العدد04، 2019.

117. **رضوان بلخيري**، قراءة في الأبعاد السيميائية للخطاب السينيمائي –بين تجليات الظاهر وتحليل الضمني–، مجلة العلوم الانسانية، جامعة أم البواقي، العدد 8، ديسمبر2017.

118. **عبد الناصر حنفي**،ثقافة الصورة، مجلة فصول، ندوة، ع62.

119. **عبود عبده**، الأدب المقارن والاتجاهات النقدية الحديثة، مقالة بمجلة عالم الفكر، العدد1، 1999.

120. **علي جعفر العلاق**، شعرية الرواية، علامات في النقد، مجلد6، ج23، 1997.

121. **فغلول حورية**، سعيدي محمد، هندسة القصيدة البصرية في شعر محمد بنيس في اتجاه صوتك العمودي اختيارا، مجلة البدر، جامعة بشار، الجزائر، مج10، ع10، 2018.

122. **لونيس بن علي**، الثقافة البصرية وصراع الأنساق الثقافية، مجلة الخطاب، جامعة مولود معمري، تيزي وزو (الجزائر)، المجلد 7، العدد11، 2012.

123. **محمد أديوان**، القراءة كبناء، مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد61، 1989.

124. **محمد عبد الرحيم قافود**، الشكل والمضمون وجهة نظر في النقد الخليجي ، حولية كلية الانسانيات والعلوم الاجتماعية، جامعة قطر، العدد الخامس ، 1986.

125. **مكيكة محمد جواد،** فتنة القراءة بين الحقيقة والرمز، مجلة القلم، العدد 23، 2012.

126. **نبيلة ابراهيم،** القارئ في النص نظرية التأثير والاتصال، مجلة فصول، ع01، القاهرة، مصر، 1984.

127. **وفاء مناصري،** بصرية القصيدة لدى محمد بنيس وسيرورة التأويل، مجلة التأويل وتحليل الخطاب، العدد الثاني، أكتوبر 2020

128. **يوسف صديق،** القرآن والاسلام والصور، ترجمة: محمد آيت لعميم، مجلة فكر ونقد، ع 51، 2003، المغرب.

المقالات الإلكترونية :

129. **جاب الله أحمد،** الصورة في سميولوجيا التواصل، كلية الآدب والفنون جامعة مستغانم، 2011، (مقال إلكتروني)

130. **جميل حمداوي**

- النظرية الشكلانية في الأدب والنقد والفن، (نسخة الكترونية).
- سيميوطيقا الصورة المرئية أو البصرية، (الكتروني) .
- مدخل إلى المنهج السيميائي، مجلة عالم الفكر الإلكترونية، العدد الثالث.

131. **رضوان بلخيري**، سيميائية الخطاب المرئي –دراسة في الأبعاد القيمية للصورة السينيمائية–، جامعة تبسة،(مقال إلكتروني).

132. **سالم العوكلي**، الصورة والواقع، المجلة الليبية: المقتطف، ع32، ديسمبر2003، الكتروني.

133. **نور الدين بوزناشة**، الحجاج في الدرس اللغوي الغربي، مجلة علوم انسانية، مجلة الكترونية دورية محكمة تعنى بالعلوم الانسانية، يشرف عليها نخبة من الاكاديميين والمختصين العراقيين والعرب المقيمين في المهجر، السنة السابعة، العدد44، جانفي2010.

قائمة الأطروحات والرسائل الجامعية:

134. **إيناس عياط**، استراتيجية التلقي الأدبي في الفكر النقدي المعاصر–رسالة ماجيستير في النقد وقضايا الأدب–، إشراف: عبد الحميد بورايو، جامعة الجزائر، 2000–2001.

135. **بدرة كعسيس**، سيميائية الصورة في تعليم اللغة العربية، –رسالة ماجيستير في تعليمية الغة العربية–، إشراف:د. صلاح الدين زرال، جامعة فرحات عباس، سطيف الجزائر، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية، ص:98 ، 2010/2009.

136. **بن عطوش عتاوية**، التجربة النقدية الجزائرية المعاصرة 2000–2010، أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه، إشراف: د.حبيب مونسي، جامعة الجيلالي اليابس، سيدي بلعباس، الجزائر، 2016–2015.

137. **زهية شنيني،** الخطاب النقدي عند رولان بارت _الكتابة والقراءة_، مذكرة لنيل شهادة الماجستير في النقد والمناهج، إشراف، د:عمر عيلان، جامعة العربي بن مهيدي، أم البواقي، الجزائر، 2011_2012.

138. **عامر بن امحمد،** الخطاب الشعري العربي المعاصر من التشكيل السمعي إلى التشكيل البصري (قراءة في الممارسة النصة وتحولاتها) أطروحة دكتوراه، إشراف: أ.د لخضر بركة، جامعة الجيلالي اليابس، سيدي بلعباس، الجزائر، 2016/2015،

139. **عبد الناصر مباركيه،** استراتيجية القارئ في البنية النصية —الرواية أنموذجا-، أطروحة دكتوراه دولة في النقد الأدبي المعاصر، إشراف: محمد العيد تاورته، جامعة قسنطينة، 2005.

140. **فتيحة بولعرابي،** النقد العربي وإشكالية القراءة كتاب نظريات القراءة في النقد المعاصر حبيب مونسي أنموذجا، أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه، إشراف: د.جمال حضري، جامعة محمد بوضياف، المسيلة، الجزائر، 2018-2019.

141. **مهى محمود ابراهيم العتوم،** تحليل الخطاب في النقد العربي الحديث —دراسة مقارنة في النظرية والمنهج- ، رسالة دكتوراه، إشراف: أ.د.سمير القطامي، كلية الدراسات العليا، الجامعة الأردنية، ص:42، 2004 .

142. **ناصر مرابط،** القارئ الضمني في رواية "عابر سبيل" لأحلام مستغانمي، -مذكرة ماجستير-، قسم اللغة والأدب العربي، كلية الآداب واللغات، إشراف: أحمد حيدوش، جامعة البويرة، الجزائر،ص:19 ، 2016.

143. **ياسين صلاح،** بلاغة الصورة في ديوان حصار لمدائح البحر لمحمود درويش, مذكرة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي، إشراف: عبد الرحمان تبرماسين، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، 2010\2011.

أعمال الملتقيات:

144. **ابراهيم صادق،** السيميائية إتجاهات وأبعاد، محاضرات الملتقى الوطني الأول السيمياء والنص الأدبي.

145. **الأطرش يوسف،** المكونات السيميائية والدلالية للمعنى آليات إنتاج المعنى في الخطاب السردي، أعمال الملتقى الوطني الرابع "السيمياء والنص الأدبي"، جامعة محمد خيضر، بسكرة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، قسم الأدب العربي، 28-29 نوفمبر 2006.

146. **جاب الله أحمد،** الصورة في سيميولوجيا التواصل، أعمال الملتقى الوطني الرابع " السيمياء والنص الأدبي ".

147. **نعيمة سعدية،** تحليل الخطاب والإجراء العربي –قراءة في القراءة-، مجلة الأثر (عدد خاص أشغال الملتقى الدولي الثالث في تحليل الخطاب) جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر،المجلد10، العدد11، 2011.

المراجع الأجنبية:

148. Serge Doubrivesky :pourquoi la nouvelle critique. Denol/

Gauthier.

149. Ecrits sur le signe, Peirce C.S. ; éd. Seuil. Paris. 1978.

150. Clef pour la sémiologie, Jean Martinet, Ed : Seghers : Paris, 1957.

151. Cours de linguistique générale, Ferdinand de Saussure, ENAG/Editions. ALGER .2éme éd 1994.

152. C. Metz .au de la de l'analogie .l'image in communication, n°15, 1970.

المواقع الإلكترونية (ويكيبيديا):

153. **جوليا كريستيفا** كاتبة فرنسية 2023(ويكيبيديا).

154. . **محمد بنيس**، عن شبكة الجزيرة الإعلامية 2023، (موقع الكتروني).

فهرس
الموضوعات

مقدمة ..... أ

مدخل تمهيدي: ضبط المصطلحات وتحديد المفاهيم

أولا: بلاغة المرئيَ:.....10-50

أ/مصطلح بلاغة.....10

بلاغة لغة.....12

بلاغة اصطلاحا".....14

ب/ المرئي.....16

المرئي لغة.....16

المرئي اصطلاحا.....18

أقسام المرئي.....19

أولا:الصورة.....19

الصورة لغة.....22

الصورة اصطلاحا.....23

الصورة المرئية.....25

ثانيا:الكتابة: 27

الكتابة لغة.....28

الكتابة اصطلاحا.....29

الكتابة المرئية.....30

علاقة المرئي بالرمز والعلامة والأيقونة:.....31

العلامة.....31

الأيقونة.....33

الرمز.....34

ثانيا: علاقة المرئي وما بعد الحداثة بالبلاغة البصرية والنقد المعاصر:.....37

أ/ بلاغة الصورة المرئية وما بعد الحداثة.....38

ب/ ما بعد الحداثة والنقد المعاصر.....41

ثالثا: الكائن والممكن:..... 45

أ/مصطلح الكائن والممكن.....46

ب/الكائن والممكن في حدود الدراسة.....48

الفصل الأول:بين النقد والسيمياء

توطئة.....52

المبحث الأول : النقد من شعرية الإلقاء إلى جمالية التصوير المرئي.....54

تمهيد.....54

المطلب الأول: النقد في عصر المشافهة(المسموع):.....55

تمهيد.....55

النقد في ظل المشافهة والسماع.....56

النقد في ظل ثقافة التدوين.....67

تأثير حركة التدوين في النقد العربي.....68.

المطلب الثاني:النقد وبلاغة الصورة البصرية.....71

تمهيد.....71
أ/الحركة الانتقالية للنقد من المشافهة إلى الصورة.....72
الشكلانية الروسية.....73
عوامل انتقال النقد من ثقافة المشافهة (السماع) إلى ثقافة المرئي (الصورة).....79
ب/مكانة الصورة المرئية في النقد المعاصر.....82
الصورة قبل عصر الصورة.....82
الصورة في النقد العربي المعاصر.....86
المبحث الثاني: سيميائية المرئي في النقد المعاصر:.....90
المطلب الأول: جهود العلماء في الدرس السيميائي:.....91
تمهيد.....91
أ/الدرس السيميائي عند العرب.....92
جهود العرب في علم السيمياء قبل نشأته عند الغرب.....94
جهود العرب في علم السيمياء بعد تبلوره عند الغرب.....101
ب/الدرس السيميائي عند الغرب.....107
سيميولوجيا فاردينان دي سوسير.....108
المرئي في دراسات دي سوسير اللغوية.....114
سيميوطيقا شارلز ساندرس بيرس.....117
المطلب الثاني: سيميائية الخطاب المرئي في النقد المعاصر.....122
تمهيد.....122

أ/ السيميائيات البصرية في النقد العربي المعاصر.....123

المنهج السيميائي في النقد العربي.....125

ب/ السيميائيات البصرية في النقد الغربي المعاصر.....126

المنهج السيميائي في النقد الغربي.....128

الفصل الثاني : القراءة البصرية في النقد المعاصر (العتبات النصية).

توطئة.....131

المبحث الأول : القراءة البصرية وآفاق التأويل.....132

تمهيد.....132

المطلب الأول: فعل القراءة.....134

تمهيد.....134

أ/مصطلح القراءة (المفهوم والنشأة).....135

القراءة لغة.....136

القراءة اصطلاحا.....138

ب/ فعل القراءة في النقد المعاصر.....146

ب/1 القراءة في النقد المعاصر.....148

ب/2 القارئ في النقد المعاصر.....152

ب/ أنواع القراء ومراتبهم في القراءة المعاصرة:.....155

المطلب الثاني:السيميائيات البصرية في النقد المعاصر:.....160

تمهيد..... 160

أ/القراءة البصرية في النقد المعاصر.....161

ب/الكتابة المشهدية في النقد المعاصر.....166

المبحث الثاني:سيميائية العتبات النصية وفعاليتها في القراءة البصرية المعاصرة:.....169

تمهيد.....169

المطلب الأول: العتبات النصية في الدرس السيميائي:.....170

أ/العتبات النصية (المفهوم والنشأة).....172

العتبات النصية لغة.....173

العتبات النصية النشأة والتحول.....174

ب/العتبات النصية والسيمياء.....178

المطلب الثاني: العتبات النصية في النقد المعاصر:.....180

تمهيد.....180

أ/واقع العتبات النصية.....181

ب/مكانة العتبات النصية في القراءات المرئية النقدية المعاصرة.....184

الفصل الثالث: بلاغة المرئي في النقد المعاصر قراءة في الكائن والممكن ـ نماذج مختارة.

توطئة.....189

المبحث الأول: بلاغة المرئي في النقد الغربي المعاصر.....195

تمهيد.....195

المطلب الأول: بلاغة المرئي في واجهة مدونة "نقد وحقيقة" رولان بارت:.....196

تمهيد.....196

أ/ مدونة " نقد وحقيقة " رولان بارت.....197
النقد وحقيقة عند رولان بارت.....199
صورة لواجهة كتاب " نقد وحقيقة " رولان بارت بلغته الأم.....200
الرموز البصرية المتعلقة بالصورة المرئية للواجهة مقاربة وصفية:.....201
سيميائية الصور المرئية في الواجهة (أغلفة الأعمال من الناحية البصرية.....201
المكون اللغوي.....201
المكون الأيقوني.....202
سيميائية العتبات النصية في واجهة المدونة.....203
سيميائية عتبة العنوان.....204
• سيميائية الصور المرئية في الواجهة.....204
• سيميائية الأشكال والخطوط.....205
سيميائية الألوان ومدى تعبيرها ومطابقتها لمضمون العمل وعنوانه.....206
سيميائية الفعل التواصلي بين مصمم صورة الغلاف والمتلقي.....207
قراءة سيميائية في واجهة كتاب "نقد وحقيقة" لرولان بارت من خلال ثنائية الكائن والممكن...207

المطلب الثاني: بلاغة المرئي في واجهة مدونة "علم النص" جوليا كريستيفا ترجمة، فريد الزاهي:. 210

تمهيد.....210

أ/ المدونة في سطور.....212
صورة لواجهة كتاب " علم النص " جوليا كريستيفا ترجمة فريد الزاهيّ.....214
الرموز البصرية المتعلقة بالصورة المرئية للواجهة مقاربة وصفية:.....215
سيميائية الصور المرئية في الواجهة (أغلفة الأعمال من الناحية البصرية).....215
المكون اللغوي.....215
المكون الأيقوني.....216
سيميائية العتبات النصية في واجهة المدونة.....217
سيميائية عتبة العنوان.....217

سيميائية الصور المرئية في الواجهة.....218
سيميائية الأشكال والخطوط.....219
سيميائية الألوان ومدى تعبيرها ومطابقتها لمضمون العمل وعنوانه.....220
سيميائية الفعل التواصلي بين مصمم صورة الغلاف والمتلقي.....221
قراءة سيميائية في واجهة الكتاب من خلال ثنائية الكائن والممكن.....221
المبحث الثاني: بلاغة المرئي في النقد العربي المعاصر 224
تمهيد.....224
المطلب الأول: بلاغة المرئي في واجهة مدونة "السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها" سعيد بنكراد:.....226
تمهيد.....226
أ/ المدونة في سطور "السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها" سعيد بنكراد.....227
صورة لواجهة كتاب ""السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها" سعيد بنكراد.....229
الرموز البصرية المتعلقة بالصورة المرئية للواجهة مقاربة وصفية:.....230
سيميائية الصور المرئية في الواجهة (أغلفة الأعمال من الناحية البصرية.....230
المكون اللغوي.....230
المكون الأيقوني.....231
سيميائية العتبات النصية في واجهة المدونة.....232
سيميائية عتبة العنوان.....232
سيميائية الصور المرئية في الواجهة.....232
سيميائية الأشكال والخطوط.....233
سيميائية الألوان ومدى تعبيرها ومطابقتها لمضمون العمل وعنوانه.....234
سيميائية الفعل التواصلي لصورة الغلاف.....234
قراءة سيميائية مرئية في واجهة المدونة من خلال ثنائية الكائن والممكن.....235

المطلب الثاني: بلاغة المرئي في واجهة كتاب "ضوء العتمات" محمد بنيس.....237
تمهيد.....237
المرئي في واجهة مدونة "ضوء العتمات".....238
المدونة في سطور "ضوء العتمات".....240
صورة لواجهة كتاب"ضوء العتمات".....241
الرموز البصرية المتعلقة بالصورة المرئية للواجهة (مقاربة وصفية).....242
سيميائية الصور المرئية في الواجهة.....242
المكون اللغوي.....242
المكون الأيقوني.....243
سيميائية العتبات النصية في واجهة المدونة.....243
سيميائية الفعل التواصلي لصورة الغلاف.....243
قراءة سيميائية مرئية في واجهة المدونة من خلال ثنائية الكائن والممكن.....244
بلاغة المرئي في ديوان"في اتجاه صوتك العمودي" لمحمد بنيس.....247
ديوان "في اتجاه صوتك العمودي" في سطور.....248
التشكيل البصري لأبيات شعرية من ديوان في اتجاه صوتك العمودي.....250
خاتمة..... 254 -258
قائمة المصادر والمراجع.....260
المعاجم والقواميس.....260
الكتب العربية.....260
الكتب المترجمة 271
قائمة المقالات.....273
المقالات الإلكترونية.....276

قائمة الأطروحات والرسائل الجامعية.....277

أعمال الملتقيات.....278

المراجع الأجنبية.....279

المواقع الالكترونية (ويكيبيديا).....279

فهرس الموضوعات.....281

الملخص:نسلط الضوء في هذه الأطروحة (بلاغة المرئي في النقد المعاصر قراءة في الكائن والممكن) على الجمالية التي يضفيها المرئي خطابا كان أو صورة في النقد المعاصر،من خلال مايشتغل عليه الناقد في تحليل النصوص والأعمال، وكذا الوقوف على العتبات النصية التي تعد رابطا مهما بين الدرس السيميائي والنقدي ، بغية الوصول إلى وقعه وأثره في الكائن والممكن،من خلال الحديث عن القراءات النقدية، التي كانت ولا تزال محط اهتمام الباحثين والدارسين وكذا النقاد.

الكلمات المفتاحية:بلاغة المرئي، النقد المعاصر، العتبات النصية، القراءة، الكائن والممكن.

Le résumé :Dans cette thèse (l'éloquence du visuel dans la critique contemporaine est une lecture dans l'objet et le possible), nous avons mis en évidence l'esthétique que le visuel confère à un discours ou à une image dans la critique contemporaine, à travers ce sur quoi le critique travaille dans l'analyse des textes et des œuvres, ainsi que debout sur le seuils textuels qui sont un lieu important, entre la leçon sémiotique et critique, afin d'atteindre son impact dans l'objet et possible, en parlant de lectures critiques, qui étaient et sont toujours au centre de l'attention des chercheurs, des étudiants, ainsi que des critiques.

Les mots clés :Eloquence visuelle, critique contemporaine, seuils textuels, lecture, objet et possible.

Summary: The present thesis, (entitled visual rhetoric in contemporary criticism in being and possible) highlight the additional value that the esthetics of the visuals add to the spoken discourse or images in the contemporary critical studies through what the critics focus on when analyzing texts and works. It also focuses on the textual thresholds that are considered as the bridges that link the semiotic and the critical courses in order to reach its the impact and effect on the being and the possible through the critical analysis which are the center of interest of researcher , students and critics

Keywords: Visual eloquence, contemporary criticism, text thresholds, reading, object and possible.