الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد بوضياف ,المسيلة

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

الرقم التسلسلي:.....

رقم التسجيل: ط1: 1535079430

رقم التسجيل: ط2: 1635105078

مذكرة مقدمة ضمن متطلبات نيل شهادة الماستر تخصص: أدب حديث ومعاصر

بعنوان:

# سيمياء الصورة في القصة التونسية الحديثة

## دراسة في المجموعة القصصية " سهرت منه اللّيالي" لعلي الدّوعاجي أنموذجا

إعداد الطالب (ة):

- أعراب إيمان
- عماري بشرى

أمام لجنة المناقشة المكونة من السّادة الأساتذة:

| اسم ولقب الأستاذ | الرّتبة | الصّفة |
|---|---|---|
| حفيظة زين | أستاذ محاضر أ | رئيسا |
| سعاد طالب | أستاذ محاضر أ | مشرفا ومقررا |
| خالد شبلي | أستاذ محاضر أ | ممتحنا |

السنة الجامعية: 1442 _1443 هـ/ 2021 _ 2022 م

جامعة محمد بوضياف بالمسيلة
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

# تصريح شرفي
## (خاص بالالتزام بقواعد النزاهة العلمية لإنجاز بحث)

**أنا الممضي أدناه،**

السيد(ة): أعراب ايمان الصفة: طالب

الحامل(ة) لبطاقة التعريف رقم: 104679243 والصادرة بتاريخ: 2017/5/19 بدائرة بلبور

المسجل(ة) بكلية: **الآداب واللغات** قسم: **اللغة والأدب العربي**

والمكلف(ة) بإنجاز أعمال بحث مذكرة ماستر ، عنوانها:

سيميائية الصورة في القصة التونسية الحديثة دراسة في المجموعة القصصية

"سعرت منه الليالي" لعلي الدوعاجي أنموذجًا

أصرح بشرفي أني ألتزم بمراعاة المعايير العلمية والمنهجية ومعايير الأخلاقيات المهنية والنزاهة الأكاديمية المطلوبة في إنجاز البحث المذكور أعلاه.

المسيلة في: 2022.1.712

إمضاء المعني

المصادقة على إمضاء السيد (ة)
تاريخ 4 ل جويلية 2022
الجامعة لا تقر مشروعية الوثيقة
المرفقة للوثيق ف 41 7
تاريخ: 1677/02/19
عن رئيس المجلس الشعبي البلدي وبتفويض منه
رئيس مصلحة التنظيم والشؤون العامة
والإجتماعية
عبد الحليم شيبان

ملاحظة: أنجزت هذه الوثيقة وفق ملحق القرار رقم: 933 المؤرخ في: 28 -07- 2016 ، الذي يحدد القواعد المتعلقة بالوقاية من السرقات العلمية ومكافحتها.

جامعة محمد بوضياف بالمسيلة
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

# تصريح شرفي
## (خاص بالالتزام بقواعد النزاهة العلمية لإنجاز بحث)

**أنا الممضي أدناه،**

السيد(ة): بشرى عماري الصفة: طالب

الحامل(ة) لبطاقة التعريف رقم: 206795770 والصادرة بتاريخ: 2018/06/16 بدائرة بوسعادة

المسجل(ة) بكلية: **الآداب واللغات** قسم: **اللغة والأدب العربي**

والمكلف(ة) بإنجاز أعمال بحث مذكرة ماستر ، عنوانها:

سيميائية الصورة في القصة التونسية الحديثة دراسة في المجموعة القصصية "سهرت منه الليالي" لعلي الدوعاجي أنموذجا

أصرح بشرفي أني ألتزم بمراعاة المعايير العلمية والمنهجية ومعايير الأخلاقيات المهنية والنزاهة الأكاديمية المطلوبة في إنجاز البحث المذكور أعلاه.

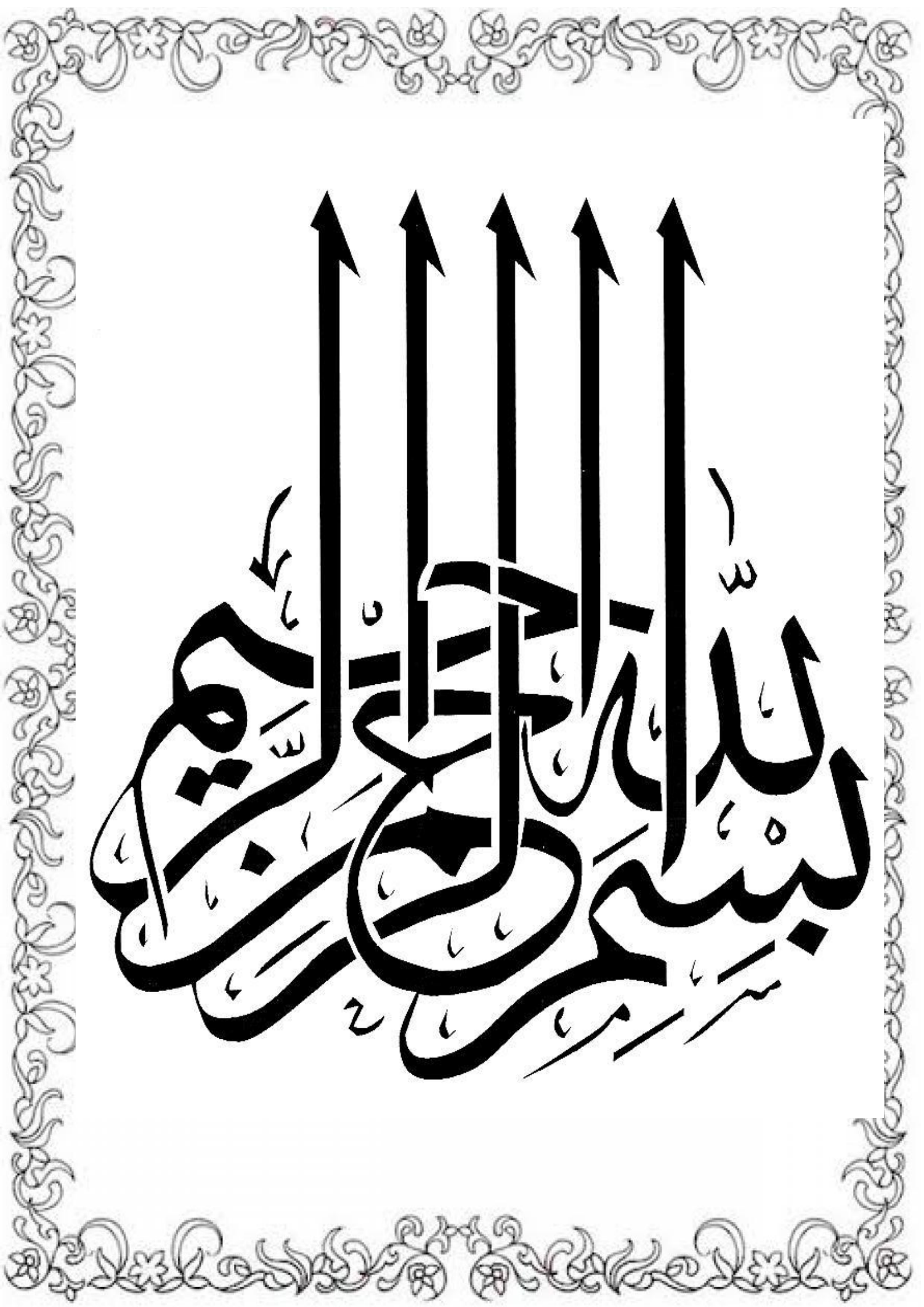
بشرى عماري

المسيلة في: 04 جويلة 2022

إمضاء المعني

من ينوب عنه قانونا في إطار التفويض
رئيس المصلحة للتنظيم والشؤون العامة
والاختصاص
عبد الحليم شيبان

ملاحظة: أنجزت هذه الوثيقة وفق ملحق القرار رقم: 933 المؤرخ في: 28-07-2016 ، الذي يحدد القواعد المتعلقة بالوقاية من السرقات العلمية ومكافحتها.


بسم الله الرحمن الرحيم

# شكر وعرفان

في البداية نشكر المولى عزّ وجلّ الذي أنار لنا درب العلم
وأعاننا على إتمام بحثنا هذا،
قال تعالى: { وَلَئِنْ شَكَرْتُمْ لَأَزِيدَنَّكُمْ }
وعلى هذا نتقدّم بخالص الشّكر إلى الأستاذة المشرفة "طالب سعاد"
على مجهوداتها التي بذلتها معنا لإنجاز هذا البحث.
كما لا يفوتنا أن نشكر كلّ من ساندنا وكلّ من مدّ لنا يد العون
من قريب أو بعيد في انجاز هذا العمل
كما نوجّه تحيّة مفادها الأخوّة إلى كلّ الزّملاء والزّميلات

# إهداء

أهدي ثمرة جهدي إلى قُرّتي عيني وشمعتي دربي
اللّذان أنارا إليّ طريقي، وجعلا بفضل الله العسير يسيرا،
والديّ الكريمين أبي وأمّي حفظهما الله.
إلى كلّ أفراد العائلة
إلى كلّ من أحبّ اللّغة العربيّة والأدب العربي
وجسّدهما

أعراب إيمان

# إهداء

إلى سندي وداعمي ومشجّعي الدّائم في الحياة وحتّى بعد موته لازالت كلماته التّحفيزيّة راسخة بأذني

إلى من أفتخر بأنّني ابنته وثمرة فؤاده، إلى من رأيت انعكاس نجاحي وفرحتي بريقا في عينه، إلى من خطفه الموت منّي، إلى من جعلني خليفته في التّعليم، أبي وعمودي الفقري وفخري في الحياة.

إلى رفيقتي وأماني ومربّية الأيتام أمّي،إلى من علّمتني معنى الصّبر والقوّة والمثابرة وتحقيق النّجاح في الميدان الرّياضي والعلمي أهدي لكم هذا العمل المتواضع.

عماري بشرى

# مقدّمة

إنّ المؤلّفات العربية الحديثة عامّة، تكاد لا تخلو من الصّور، إذ أصبحت الصّورة جزءا لا يتجزّأ من القصّة، وقد كان ذلك بعد أن أجمع العديد من النّقّاد والأدباء على اعتبارها عنصرا من العناصر الأساسيّة المساهمة في أداء المعاني التي يصبو إليها الكتّاب من خلال مؤلّفاتهم، وذلك باعتبار أنّ المعاني والدّلالات التي تحملها الصّورة تعدّ في واقع الأمر امتدادا للمعاني والدّلالات التي تحملها اللّغة في حدّ ذاتها، وبذلك تتّحد ظاهرة سيمياء الصّورة مع اللّغة في القصّة التّونسية الحديثة، من أجل الإفصاح عن المعاني التي تجوب بخاطر الكتّاب، وعلى ضوء ذلك ارتأينا أن يكون عنوان بحثنا هذا: سيمياء الصّورة في القصّة التّونسيّة الحديثة دراسة في المجموعة القصصيّة "سهرت منه اللّيالي" لعلي الدّوعاجي أنموذجا، وذلك من أجل البحث في الدّلالات السّيميائيّة للصّورة، والتي يمكن أن تحملها هذه القصّة من جهة، وانعكاساتها على المتلقّي، ودورها في أداء المعنى من جهة أخرى.

إذ تعدّ الصّورة قالبا فنّيا متكاملا يضمّ مختلف الظّواهر الطّبيعيّة والألوان والأشكال والإشارات والإيماءات والرّموز والإيحاءات، والتي تعبّر بتفاصيلها المتكاملة عن حياة الإنسان، وقد أدّت الصّورة دورا فعّالا في رسم القصّة، إذ عدّها النّقاد من العناصر المهمّة في البناء الفنّي، بصفتها أداة أساسيّة من الأدوات التّعبيريّة التي استطاع من خلالها الكاتب أن يكشف عن إحساسه.

وبذلك استطاع المؤلّف أن يرسم صورته، مثلما يرسم الفنّان لوحته، ونظرا لأهمّيّة الصّورة وعناصرها في النّشاط الحيوي الإنساني، عرفت سيميائيّة الصّورة في العصر الحديث تطوّرا كبيرا في شتّى المجالات، فطبّقت في الفنّ التّشكيلي والسينما والمسرح، وفي الأدب والنّثر الحديث خاصّة، فالمنهج السيميائي خطّ واصل بين النّثر والدّلالة، وقد أصبحت سيميائيّة الأدب خاصّية من خصائص المدرسة الرومانسية التي كانت تحاكي الطّبيعة، وتصف ما فيها من جمال، وتتغنّى بالمرأة وجمالها ممّا أدّى إلى ظهور نماذج أدبيّة أو بالأحرى نثريّة كثيرة.

فالقراءة السّيميائيّة تعتمد وبالدّرجة الأولى على الطّاقة التّخيّليّة، يتطلّب من القارئ أن يقرأ باطن النّص مثلما يقرأ ظاهره، كي يتمكّن من تخيّله ومن ثمّ تفسيره تفسيرا سيميائيّا إبداعيّا.

ولعلّ من أبرز الأدباء الذين اعتمدوا اعتمادا كبيرا في توظيف الصّورة في مؤلّفاتهم، الأديب علي الدّوعاجي الذي اهتمّ اهتماما بالغا بالصّور ودلالاتها، وهذا ما أخذ منحى جماليّا فنّيّا في معظم قصصه، فالصّورة من أهمّ العناصر التي تساعد على الدّراسة السّيميائيّة لما لها من ارتباط وثيق وتصوير لجميع مجالات الحياة، ولها علاقة وطيدة بشتّى العلوم كالفنّ والدّين والثّقافة والأدب.

ولربّما وقع الاختيار على هذا الموضوع نظرا لعدّة أسباب:

حقّقت قصص علي الدّوعاجي ذيوعا لافتا في السّاحة الأدبيّة العربيّة، لذا حقّ له أن ينال قسطا وافرا من الدّراسة، كما تمّ اختيار المجموعة القصصيّة الحديثة "سهرت منه اللّيالي" لأنّها تحتوي على صور منوّعة تناسب موضوع البحث، وأمّا عن المنهج السّيميائي فلأنّه منهج يهتمّ بتحليل النّص عبر مقارنة سيميائيّة من منظور المتلقّي، للكشف عن خباياه وفتح باب التّأويل، فأيّ قراءة في المنهج السّيميائي هي قراءة صحيحة لا غبار عليها، فهو ينظر إلى القصّة بوصفها وحدة مغلقة في حاجة دائمة إلى قارئ منتج يُكمّل هذا العمل، فحمل البحث عنوان "سيمياء الصّورة في القصّة التّونسية الحديثة دراسة في المجموعة القصصيّة "سهرت منه اللّيالي".

ويطرح هذا الموضوع جملة إشكالات: ما هي أهمّ المراحل التي مرّ بها المنهج السّيميائي؟ من هم أبرز روّاده؟ ما هي العلاقة التي تربط بين السّيميائيّة والصّورة؟ وما الذي دفع الكاتب إلى الاستعانة بالصّورة في مثل هذه المواطن؟

إلى أي مدى ساهم المنهج السّيميائي في الكشف عن حدود المعاني في الدّلالات في قصيدة سهرت منه اللّيالي؟

ولمعالجة هذه الإشكالات سيأتي البحث مؤسّسا على فصلين ومقدّمة ومدخل وخاتمة، فالمدخل بعنوان: "**السّيمياء العامّة وسيمياء الصّورة**" يتناول المفهوم اللّغوي والاصطلاحي للسّيميائيّة، جذورها ونشأتها، تقسيمات بيرس السّيميائيّة، كما تناول سيميائيّة الصّورة، وفروع علم العلامات، والهدف من دراسة هذا العلم وتدريسه.

أمّا الفصل الأوّل فعنوانه: "**تجلّيات الصّورة عبر التّاريخ**" وقد تضمّن ماهية الصّورة وتطوّراتها عبر التّاريخ، وعلاقة الصّورة بالنّص، وكيف لها أن تكون عنصرا لإقناع الرّأي العام، ثمّ علي الدّوعاجي والصّورة.

أمّا عن الفصل الثّاني، فقد تناول "**التّحليل السّيميائي للصّورة ودلالاتها في المجموعة القصصيّة سهرت منه اللّيالي**"، والتي بدورها تحتوي على خمسة عشر قصّة، كلّ واحدة منها ترفق بصورة، وأخيرا الخاتمة التي تضمّنت نتائج البحث.

لقد تمّ الاعتماد على مجموعة من المصادر والمراجع طيلة فترة البحث، ولعلّ أهمّها نجد: كتاب سيميائيّة الصّورة، مغامرة سيميائيّة في أشهر الإرساليات البصرية في العالم لقدور عبد الله ثاني، وكتاب أقدم لك علم العلامات لبول كوبلي وليتسا جانز، وكتاب السّيميائيّات مفاهيمها وتطبيقاتها لسعيد بنكراد، ولقد وجدت العديد من الصّعوبات أثناء بحثنا هذا، لعلّ أهمّها نجد صعوبة المادّة المعرفيّة، وقلّة الدّراسات في هذا الميدان، مع تعسّر الإحاطة بكافّة تفرّعات السّيميائيّة والصّورة، باعتبارهما علمان واسعان يتعلّقان مع العلوم الأخرى، كما واجهنا العراقيل في الفصل الثّاني التّطبيقي، وذلك نظرا لميل المنهج السّيميائي للذّاتية والأسلوب الشّخصي، وقلّة المعايير التقنية المحدّدة فيه، إلّا أنّ هذه الصّعوبات كانت محفّزة لنا ودافعة لمزيد من التّحدّي والاقتحام، وخوض غمار هذه التّجربة التي كانت ممتعة بحقّ.

وفي الأخير نشكر الله عزّ وجلّ الذي وفّقنا لإتمام هذا البحث، كما لا يفوتنا إسداء الشّكر إلى من ساهمت في توجيهنا بشكل لم ننساه، وأحاطتنا بعنايتها لم تبخل علينا بالمادّة المعرفيّة والتّوجيهات والنّصائح البنّاءة، ألا وهي أستاذتنا "**طالب سعاد**"، فالشّكر لا يوفّيها حقّها ولكنّه عربون امتنان ومودّة وتقدير

# مدخل

## السّيمياء العامّة وسيمياء الصّورة

**1)- ماهية السّيميائيّة وتعريفات أهم الرّواد لها.**

أ- لغة.

ب- اصطلاحا.

**2)-تاريخ علم العلامات.**

أ- التّاريخ المتجذّر نحو الفلسفة.

ب- التّاريخ الضّارب إلى اللّسانيّات وعلوم اللّغة.

**3)- فروع علم العلامات.**

أ- سيميائيّة التّواصل.

ب- سيميائيّة الدّلالة.

ج- سيميائيّة الثّقافة.

**4)- أهميّة السّيميائيّة والهدف من دراستها وتدريسها.**

**5)- من السّيميائيّة العامّة إلى سيميائيّة الصّورة.**

**6)- تقسيمات بيرس السّيميائيّة**

## 1)- مفهوم السّيميائيّة:

يعتبر باب السّيمياء من أوسع الأبواب من حيث الدّراسة والتّأويل، وحُدِّدت معانيه اللّغوية في مختلف المعاجم العربيّة والأجنبيّة.

### أ- السّيمياء لغة:

جاء في لسان العرب لابن منظور في مادّة (س.و.م) قول صاحبه: "والسّومة والسّيمة والسّيمياء: العلامة، وسوم الفرس جعل عليه السّيمة"[1] من هنا فكلمة السّيمياء وردت بمعنى العلامة، وهو المعنى الذي ورد في معجم المحيط فجاء في مادّة السوم: السّيمة والسّيماء والسّيمياء بكسرهنّ العلامة[2]، وجاءت في القرآن الكريم عدّة أيات كريمة احتوت على لفظة السّمة، فنجد قوله تعالى: (( سِيمَاهُمْ فِي وُجُوهِهِمْ مِنْ أَثَرِ السُّجُودِ ))*، وكذلك في قوله تعالى: (( تَعْرِفُهُمْ بِسِيمَاهُمْ لَا يَسْأَلُونَ النَّاسَ الْحَافًا ))*، وتفسيرها من صفرة الوجه ورثاء الحال والإلحاف من قولهم لحفي من فضل لحافه أي أعطاني من فضل ما عنده.[3]

وقوله أيضا: (( سَنَسِمُهُ عَلَى الخُرْطُومِ ))*، ومعناها سنبيّنه بيانا واضحا حتّى يَعرِفه النَّاس[4] أي نجعل عليه العلامة.

من خلال الآيات السّابقة نجد أنّ لفظة السّمة تنطبق عمّا ورد في المعاجم.

---

[1]- ابن منظور: لسان العرب، مادة سوم، تح، عبد الله علي الكبير وآخرون، دار المعارف القاهرة، مصر، د،ط، دت، ص 158.

[2]- الفيروز أبادي، المحيط، مادة السوم، ج2، المطبعة الحسنية المصريّة، ط1992، 2، ص 1452.

* سورة الفتح، الآية 29.

* سورة البقرة، الآية 273.

[3]- الزّمخشري، الكشاف عن حقائق غوامض التّنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التّأويل،ج1، عادل أحمد الموجود، مكتبة العبيكان، الرياض، السّعوديّة، ط1، 1998، ص 551.

* سورة القلم، الآية 16.

[4]- الزّمخشري، الكشّاف عن حقائق غوامض التّنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التّأويل، ص 558.

أمّا في المعاجم العربية وأشهرها لاروس Larousse الذي يستعمل مصطلح السّيميائيّة تارة بوصفها نظرية عامّة للدّلائل signes وتارة ممارسة دلالية pratique signifiantes في مختلف مجالات التّواصل مثل سيميائيّة السّينما، كما يشير إلى أنّ السّيميائيّة مرادفة لمصطلح السّيميولوجيا المشتقّة من اليونانيّة sémion وأنّ السّميولوجيا هي العلم العام للعلامات.[1]

إنّ تعريف السّيمياء الأساسي الأوّل هو: "دراسة الإشارات" وأحد أوسع التّعريفات قول أُمبرتو إيكو: (Umberto Eco): " تُعنى السّيميائيّة بكلّ ما يمكن اعتباره إشارة "[2]، لكن تتضمّن السّيميائيّة ليس فقط ما نسمّيه في الخطاب اليومي "إشارات" لكن أيضا كلّ "ما ينوب عن" شيء من منظور سيميائي.

" تأخذ الإشارات شكل كلمات وصور وأصوات وإيماءات وأشياء".[3]

أمّا في المعجم الموسوعي hachette يعرف مصطلح السّيميائيّة sémion "على أنّها النّظرية العامّة للعلامات والأنظمة الدّلاليّة اللّغوية وغير اللّغويّة، ويخصّ بالذّكر سيميائيّة الصّورة la sémiotique picturale هي تحليل للبُنى الشّكلية والدّلاليّة للأعمال الفنّيّة والرّسومات.[4]

لقد وردت السّيميائيّة سواء في المعاجم العربيّة أو الغربيّة بنفس المفهوم، ألا وهو العلامة، ممّا يمكّن من القول أنّ السّيميائيّة هي "علم العلامات".

---

[1] – Le petit Larousse illustrie, 1998, p 931.

[2] – Umberto Eco, Atheory of semioties, advances in semiotics (blooming:Indiana University press, 1976), p7

[3] – دانيال تشاندالر، أسس السّيميائيّة، تر، طلال وهبة، مر. ميشال زكريا، المنظّمة العربيّة للتّرجمة، مركز دراسات الوحدة العربيّة، ط1، بيروت، تشرين الأوّل (أكتوبر)، 2008، ص28.

[4] – Hachette encyclopédique, spodem, adagp, paris, 1997, p 1723.

أمّا من ناحية الاصطلاح فقد تنوّعت مفاهيمها بين عالم وآخر، فارتبطت تارة بعلوم السّحر والطّلسمات التي تعتمد أسرار الحروف والرّموز والتّخطيطات الدّالة، وتارة ترتبط بالسّيمياء وعلم الدّلالة، وأحيانا بالمنطق والفلسفة، وعلم التّفسير والتّأويل.

**ب- السّيمياء إصطلاحا:**

السّيميائيّة علم واسع وشامل، وجامع في طيّاته لكثير من العلوم، ولهذا صَحُبَ تحديد مفهوم واحد للسّيميائيّة، ولعلّ أهمّ من حاول تعريف هذا المصطلح هو فردينان ديسوسير الذي كان له الفضل في التّبشير بقدوم هذا العلم الجديد، إذ يقول: " يمكننا أن نتصوّر علما موضوعه دراسة حياة الإشارات في المجتمع (...) وسأطلق عليه علم الإشارات sémiology، ويوضّح علم الإشارات ماهية مقوّمات الإشارات وماهية القواعد التي تتحكّم فيها."[1]

يرى ديسوسير أنّ هذا العلم لم يظهر إلى الوجود إلى حدّ الآن، حيث يرى أنّ علم اللّغة هو جزء من علم الإشارات، يقول: " ولمّا كان هذا العلم لم يظهر إلى الوجود إلى حدّ الآن، لم يكن التَّكَهُّن بطبيعته وماهيته، ولكن له حقّ الظهور إلى الوجود، فعلم اللّغة هو جزء من علم الإشارات العام."[2]

من هنا نجد أنّ ديسوسير على الرّغم من أنّ دراساته كانت لسانيّة، إلّا أنّ تَفَطُّنه لقدوم علم جديد يكون أشمل من اللّسانيات، فقد اعتبر أنّ اللّغة نظام إشاري بامتياز بالأفضليّة والاتّساع أكثر من الأنظمة الأخرى....

[1] – فردينان ديسوسير، علم اللّغة العام، تر، يوتيل، يوسف عزيز، دار أفاق عربيّة، بغداد، العراق، ط3، 1985، ص 34.

[2] – المرجع نفسه، ص 34.

وبهذا فإنّ ديسوسير يرى أنّ اللّسانيات هي جزء من السّيميولوجيا، والسّيميائية هي علم يدرس نظام الإشارات في الفرد، وهذا أسلوب يسهّل ولكنّه لا يخرج خارج نطاق الفرد ولا يصل إلى الإشارة التي هي ذات طبيعة اجتماعية.[1]

أمّا عن الأمريكي شارل سندرس بيرس فقد طوّر منطقه، وفلسفته التي تدور في إطار ما أسماه علم العلامات semiotic (...) يطوّر نظريّة ثلاثيّة في العلامة.[2]

وقد قسّم بيرس العلامات إلى ثلاثة تقسيمات شهيرة وهي: أيقونة، قرينة، رمز.[3]

ولقد استعان السّيميائيّون العرب بهذا التّقسيم، فكان له صدى وفاعلية في مجال الدّراسات السّيميائيّة، ومن هنا يرى بيرس أنّ كلّ ما يفعله الإنسان وكلّ ما يُجريه، وكلّ ما يحيط به، يمكن النّظر إليه باعتباره تداخلا لمستويات ثلاثة، بخلاف ديسوسير الذي تعتبر العلامة عنده ثنائيّة.

فالعالم يمثّل أمامنا في مرحلة أولى على شكل أحاسيس، ويمثّل في مرحلة ثانية باعتباره وجودا فعليّا يأخذ على عاتقه تجسيد الأحاسيس والنّوعيّات ثمّ يمثّل أمامنا في مرحلة ثالثة باعتباره قانون أي باعتباره مفاهيم تجرّد المعطى من بُعده المحسوس لكي تكسوه بغطاء مفهوميّ.[4] بشكل مغاير لنموذج ديسوسير للإشارة المؤلّفة من ثنائي مكيّف بذاته يقدّم بيرس نموذجا ثلاثيّا.[5]

---

[1] – فردينان ديسوسير، علم اللّغة العام، ص 35.

[2] – بول كربلي وليسّاجانز، علم العلامات، تر، جمال الجزيري، مراجعة وإشراف وتقديم إمام عبد الفتّاح إمام، المجلس الأعلى للثّقافة 2005، ط1: 2005، المشروع القومي للتّرجمة، ص 10.

[3] – يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النّقدي العربي الجديد للعلوم، بيروت، لبنان، ط1، 2008، ص 244

[4] – سعيد بنكراد، السّيميائيّات مفاهيمها وتطبيقاتها، دار الحوار، اللاّذقيّة، سوريّة، ط3، 2012م، ص 89، 88.

[5] – دانيال تشاندلر، أسس السّيميائيّة، تر: طلال وهبة، المنظّمة العربيّة للتّرجمة، بيروت، لبنان، ط1، 2008، ص 69.

فديسوسير حصر هذا العلم في دراسة العلامة اللّغويّة في دلالاتها الاجتماعية، أمّا بيرس جعلها تدرس العلامات العامّة في إطارها المنطقي، وأنّ ثلاثيات بيرس أفضت إلى حصر 66 نوعا من العلامات.

**2)- تاريخ علم العلامات:**

**أ- التّاريخ المتجذّر نحو الفلسفة:**

السّيميائيّة علم له جذور ضاربة في القدم، منذ عهد أفلاطون وأرسطو، اللّذان أبديا اهتماما بنظريّة المعنى، وإلى الرّواقيين الذين وضعوا نظرية شاملة لهذا العلم بتمييزهم بين الدّال والمدلول والمرجح.

كذلك أَوْلى الأصوليون والبلاغيّون والمفسّرون اهتماما وأهمّيّة كبرى لهذا العلم في التّراث العربي، وقد برز ذلك في أطروحات الفلاسفة الإسلاميّين أمثال ابن سينا، والذي أورد في مخطوطة تنسب له فصلا بعنوان "علم السّيميا". يقول فيه: "علم السّيميا، علم يقصد به كيفيّة تمزيج القوى التي في جواهر العالم الأرضي ليحدث عنها قوّة يصدر عنها فعل غريب (...) هو السّيميا بالحقيقة".[1]

كما خصّص ابن خلدون فصلا في مقدّمته لعلم أسرار الحروف، فعلم أسرار الحروف هو كما يقول المسمّى بالسّيميا علم السّحر والطّلسمات، ويتحدّث عن جابر بن حيّان كبير السّحرة فتصفح كتب السّريان والكلدان والأقباط واستخرج المناعة وأكثر الكلام فيها وفيه صناعة السّيمياء.[2]

---

[1] - إن إينو وآخرون، السّيميائيّة: الأصول، القواعد والتّاريخ، تر: رشيد بن مالك، دار مجدلاوي، عمّان، الأردن، ط1، 2008م، ص 28.

[2] - المرجع نفسه، ص 29، 30

أمّا عادل الفاخوري في خلاصة له حول السّيمياء عند العرب يُقِرُّ بأنّ العرب تأثّروا بالمدرسة المشائيّة والرّواقيّة في مجال علم الدّلالة، ولقد وجدت السّيمياء في علوم المناظرة والأصول والتّفسير والنّقد.[1]

فعلم العلامات اتّصل عند العرب أحيانا بعلوم السّحر والطّلسمات التي تعتمد أسرار الحروف والرّموز، وأحيانا بالسّيمياء وعلم الدّلالة، وكذلك بالمنطق والتّفسير والتّأويل، ومن هنا فالسّيمياء عند العرب أو الغرب كانت لها جذور فتعدّدت مفاهيمها، حتّى ظهر كلّ من الرّائدين الحقيقيّين لها، وهما شارل بيرس وديسوسير.

**ب- التّاريخ الضّارب إلى اللّسانيات وعلوم اللّغة:**

كانت بوادر للسّيمياء منذ القدم، لكن دون تسميّة صحيحة لها، ودون توفّر كامل الشّروط، فهناك من يلمس شرطا ويُهمل بقيّة الشروط، وهناك من يُبالغ في جعل هذا المنحى فلسفيّا بحتا، بينما ديسوسير كان له الفضل في التّبشير بميلاد علم جديد سمّاه السّميولوجيا، دالا على الفضاء الذي يتحرّك فيه هذا العلم. وهو "دراسة حياة الرّموز في الحياة الاجتماعيّة".[2]

وعبّر ديسوسير عن اللّغة بأنّها: "نظام من العلامات تعبّر عن أفكار وتتكوّن من خلال كتابة الألف بائيّة والصّم والبكم والطّقوس المعبّرة بالرّموز إلى أشكال الآداب والإشارات الحربيّة".[3]

فبهذا فرّق بين علم اللّغة وعلم العلامات، وجعل من اللّغة علما جزئيّا، وعلم العلامات علم شامل، لأنّه جعل من اللّغة نظاما من الإشارات والرّموز، واعتبر السّيميائيّة علما يدرس حياة هذه الإشارات في المجتمع، فهو جزء من علم النّفس الاجتماعي، ومن هنا فعلم اللّغة جزء من علم الإشارات العام إلى علم العلامات.

---

[1] – إن إينو وآخرون، السّيميائيّة: الأصول، القواعد والتّاريخ، ص 30.

[2] – فردينان ديسوسير، علم اللّغة العام، ص 34.

[3] – المرجع نفسه، ص 34.

**3)- فروع علم العلامات:**

تعدّدت فروع السّيميائيّة حسب اهتماماتها بالمظاهر المختلفة للعلامة سواء كانت هذه العلامة ذات طابع لساني أم غير لساني.

فهناك من العلماء من يرى أنّ هناك اتّجاهين رئيسيين وهما الاتّجاه الأمريكي والذي يمثّله بيرس وآخرون، والاتّجاه الفرنسي ورائده ديسوسير ومن سار على دربه مثل رولان بارت وغيره، وهناك اتّجاهات فرعيّة يمثّلها غريماس وجوليا كريستيفا، وهناك من يرى بأنّ الاتّجاه الرّوسي هو الاتّجاه الثّالث من الاتّجاهات السّيميائيّة.

إنّ السّيميائيّة لها فروع ثلاثة:

**أ- سيميائيّة التّواصل:** أنّ وظيفة اللّسان الأساسيّة هي التّواصل، غير أنّ هذا التّواصل مشروط بالقصديّة، وإرادة المتكلّم في التّأثير في الغير، إذ لا يمكن للدّليل أن يكون أداة التّواصليّة القصديّة، ما لم تشترط التّواصليّة الواعية، لهذا انحصر موضوع السّيميولوجيا في الدّلائل القائمة على الاحتياطيّة.[1]

كذلك نجد ديسوسير يرى أنّ اللّغة هي نظام من الإشارات، الرّموز، العلامات وهو يقصد بالإشارات اللّغويّة وغير اللّغويّة حيث يريد أن يجعل من الإشارات فعلا تواصليّا يعبّر من خلالها عن الأفكار يقول: "اللّغة نظام من الإشارات التي يعبّر عن الأفكار".[2]

**ب- سيميائيّة الدّلالة:** يسجّل أنصار سيمياء الدّلالة وعلى رأسهم رولان بارت أنّ اللّغة لا تستنفذ كلّ إمكانيات التّواصل فنحن نتواصل توفّرت القصديّة أم لا[3] حيث رولان بارت

---

[1] - إن إينو وآخرون، السّيميائيّة: الأصول، القواعد والتّاريخ، تر: رشيد بن مالك، دار مجدلاوي، عمّان، الأردن، ط1، 2008م، ص 35.

[2] - فردينان دوسوسير، علم اللّغة العام، ص 34.

[3] - أن إينو وآخرون، السّيميائيّة: الأصول، القواعد والتّاريخ، ص 35.

"دوسوسير" حيث يرى أنّ السّيميائيّة لا يمكن أن تكون قط دراسة لما وراء اللّغة"[1] فبارت يرى أنّ دوسوسير عندما ميّز بين اللّسان والكلام مكّن السّيميائيّة من الانطلاق، وهو يرى أنّ السّيميائيّة ظهرت لتظهر اللّسانيّات وتصفّي اللّسان وتنقّي الخطاب مما يعلق به، فبارت يرى أنّ السّيميائيات إستمدّت مفاهيمها من اللّسانيات.[2]

إنّ أهمّ ما يميّز هذا الاتّجاه أنّه يميّز بين الدّليل والأمارة حيث قلبت الأطروحة السوسيرية واعتبروا أنّ اللّسانيّات جزء من السّيميائيّة.

**ج- سيميائيّة الثّقافة:**

يذهب هذا الاتّجاه إلى أنّ العلامة لا تكتسب دلالتها إلّا من خلال وضعها في إطار الثّقافة، وهو لا ينظر إلى العلامة المفردة بل يتكلّم عن أنظمة دالة، أي مجموعات من العلامات، ولا يؤمن باستقلال النّظام الواحد، بل يبحث عن العلاقات التي تربط بينها.[3]

يرى هذا الاتّجاه أنّ العلامة هي مجموعة من العلاقات المترابطة بين بعضها البعض وأنّ العلامة لا تكتسب دلالتها من خلال وضعها في الإطار الثّقافي حيث اعتبروا أنّ الظواهر الثّقافيّة هي مجموعة من الموضوعات التّواصليّة والأنساق الدّلاليّة:"لا يؤمن باستقلال النّظام الواحد عن الأنظمة الأخرى، بل يبحث عن العلاقات التي تربط بينها، سواء كان ذلك داخل

---

[1] – رولان بارت: درس السّيميولوجيا، تر: عبد السّلام بن عبد العالي: دار توبقال الدّار البيضاء، المغرب، ط3، 1993م، ص 24.

[2] – فيصل الأحمر: معجم السّيميائيّات، ص 91.

[3] – عبد اللّه إبراهيم وآخرون: معرفة الآخر، مدخل إلى المناهج النّقديّة الحديثة، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، المغرب، ط2، 1996م، ص 107-108.

ثقافة واحدة، أو بين الثّقافات المختلفة.[1] أنّه يؤمن بتداخل العلاقات سواء أكان ذلك في ثقافة واحدة أو في مجموعة من الثّقافات، ولقد اهتمّوا بالجانب الثّقافي ودرسه دراسة سيميائيّة.

تعود جذور هذا الاتّجاه إلى عام 1962 وإلى فلسفة الأشكال الرّمزيّة، وإلى الفلسفة الماركسية، من أبرز روّاده: يوري لوتمان– إيفانوف روسي، اندي، أمبرتو ايكو....[2] إنّ الثّقافة هي عبارة عن إسناد وظيفة للأشياء الطّبيعيّة وتسميتها وتذكرها.[3]

**4)– أهمّيّة السّيميائية والهدف من دراستها وتدريسها:**

لماذا علينا دراسة السّيميائيّة ؟ إنّه لسؤال مُلحٌّ. قال أحد النّقّاد بعبارة لا تخلو من البراعة: "تخبرنا السّيميائيّة عن أشياء نعرفها لكن بلغة لن يفهمها أحدا".[4]

تسعى السّيميائيّة إلى تعميق بعض المسائل الفلسفيّة المشوّقة التي يسيّرها السّيميائيّون، مثل التّشييديّة الاجتماعيّة، الفلسفة الواقعيّة[5] وأنّه لا يمكن فصل ضروب الواقع عن منظومات التّواصل التي نختبرها، وعن الضّروب الفلسفيّة التّخيّليّة.

إنّ أنظمة العلامات ذات أهميّة كبيرة، وهناك فرق بين تصرفات الحيوانات وكلام البشر، وهو الفرق بين العلامات الطّبيعيّة والعلامات العرفيّة[6] فهي بذلك تعين على التّفريق بين

---

[1] – عبد اللّه إبراهيم وآخرون، معرفة الآخر، مدخل إلى المناهج النّقديّة الحديثة، ص 108.

[2] – أن إينو وآخرون، السّيميائيّة: الأصول، القواعد والتّاريخ، ص 35.

[3] – المرجع نفسه، ص 35.

[4] – دانيال تشاندلر، أسس السّيميائيّة، تر: طلال وهبة، مراجعة ميشال زكريّا، المنظّمة العربيّة للتّرجمة، مركز دراسات الوحدة العربيّة، بناية بيت النّهضة، شارع البصرة الحمراء، بيروت، ط1، تشرين الأوّل (أكتوبر)، 2008م، ص 42.

[5] – المرجع نفسه، ص 23.

[6] – برلي كوبلي وليتساجانز، علم العلامات، تر: جمال الجزيري، مراجعة وإشراف وتقديم إمام عبد الفتّاح إمام، المجلس الأعلى للثّقافة، 2005م، ط1، المشروع القومي للتّرجمة، ص 10.

العلامات البشريّة وغيرها، وبين الطّبيعيّة وغير الطّبيعيّة، فتفتح لذهن الإنسان بابا جديدا للعلم، وتجعله يميّز بين الخصائص الإنسانية والحيوانيّة، وبين الطّبيعيّة والعرفيّة المصطنعة. الإنسان يولّد "المعنى" ويصنع المعنى عن طريق ابتكار "الإشارات" وتفسيرها فهو فعلا كما يقول بيرس: "لا نفكّر إلا بواسطة الإشارات"، ولا تصبح إشارات إلّا عندما نُحمِّلُها معنى، فيعلن بيرس أنّه: "لكي يصبح أيّ شيء إشارة يجب أن يُفسّر على أنّه إشارة"[1]. فالعلامات تكون بذلك المادّة الأوّليّة والوسائل المرجوّة للبحث عن المعاني والدّلالات، فهي بذلك المادّة الأوّليّة توضّح فهم المعاني، وتسهّل عمليّة التّواصل، وتجعل من الاستخدام الدّلالي واعي عند ربطه بمنظومات وإصلاحات مألوفة ومنطقيّة، وهذا ما يذهب بالدّراسة مرّة أخرى إلى الالتقاء بين علم العلامات والفلسفة وعلم اللّغة.

ومنه لا يمكن الفصل بين هذه العلوم، فهي متكاملة، وحيث ما ذهبت من منفذ تجده يلتقي ويتشابك مع العلم الآخر.

– السّيميائيّة تُعلّمُ الوعي والفهم استنادا في ذلك إلى شيفرات "ووعي هذه الشّيفرات هو في حدّ ذاته مشوّقٌ ويزيد من القدرات العقليّة"[2]، فيُتعلّم من السّيميائيّة أنّ الإنسان يعيش في عالم من الإشارات وأنّه لا يمكن فهم شيء إلّا بها، ممّا يؤدّي إلى تشييد الواقع وصيانته، والاستغناء عن دراسة الإشارات يعني أنّنا نترك للآخرين التّحكّم بعالم المعاني الذي نعيش فيه.

---

[1] – دانيال تشاندلر، أسس السّيميائيّة، تر: طلال وهبة، مراجعة ميشال زكريّا، المنظّمة العربيّة للتّرجمة، مركز دراسات الوحدة العربيّة، بناية بيت النّهضة، شارع البصرة الحمراء، بيروت، ط1، تشرين الأوّل (أكتوبر)، 2008م، ص 45.

[2] – المرجع نفسه، ص 43.

– ظهور علوم أخرى مستنبطة من علم العلامات، يغوص كل منها في أحد تفاصيل السّيميائيّة، وذلك نظرا لأهمّيّة هذا العلم في فهم الظّواهر الواقعيّة الطّبيعيّة منها والاجتماعيّة، وأهمّها: الكينزياء*، معناه حرفيّا "علم الحركة"، وهو يعنى بتحليل تعابير الوجه والإيماء والرّقص (...) وهي أنساق مُساعدة للّغة[1]، وتدرس التّعبير عن الانفعالات لدى الإنسان والحيوان، ومظاهر سلوك الجسد المتحرّك التّواصليّة، المكتسبة والمنظّمة.

– لا يقتصر التّواصل الإنساني على توظيف الإيماء فحسب، بل يوظّف كذلك المكان والزّمان، "ذلك بأنّ المسافة التي تفصلنا عن مخاطبنا، والزّمن الذي نقضي في استقباله أو الرّد عليه، يشكّلان علامات".[2] وهذه اللّغة هي موضوع علم البونية**

**5)– من السّيميائيّة العامّة إلى سيميائيّة الصّورة:**

إنّ الحاجة إلى توسيع مهارة التّواصل وإيصال المعلومة إلى الآخر بكلّ سهولة بأسلوب إغرائي يعمد استخدام الخطاب الصّوري، الإطار الذي يتميّز بقوّة التّأثير وغزارة المعاني والدّلالات، وتعدّ السّيميائيّة من المجالات التي اشتغلت على الصّورة، فتعدّدت مجالات سيميائيّة السّينما إلى سيميائيّة الفيديو....

---

* الكينزياء (Kinésique): علم حديث ظهر في الولايات المتّحدة الأمريكيّة في النّصف الثّاني من القرن العشرين، على يد الأمريكي (Ray Bird Wissel) ، وهو يدرس التّواصل الجسدي ولا سيّما الإيمائي منه، وينطلق من فرضيّة مفادها أنّ التّغيير الجسدي يشكّل نسقا مسننا، يكسبه الفرد من المجتمع ويختلف من ثقافة لأخرى.

[1] – محمّد التّهامي العمّاري، حقول سيميائيّة، مكتبة الأدب المغربي، 2007م، ص 31، 32.

[2] – المرجع نفسه، ص 33.

**: علم البونية (proxémique) علم يدرس الكيفيّة التي ينظّم بها الإنسان الفضاء ويستثمره في التّواصل مثل المسافات بين المتخاطبين، المعمار، إعداد المدن...، أمّا رائد هذا العلم فهو "إدوارد هال" الأمريكي.

فالصّورة نسق سيميائي مكوّن من دال ومدلول، وعلاقة تجمعهما والمُشكّلة للعلامة الصّوريّة أو الفوتوغرافيّة، كما يذهب "بارت" إلى تسميّة هذا المستوى نسقا سيميائيا أوّليّا، فالصّورة خطاب متكامل غير قابل للتّجزيء.[1]

من هنا تصبح الصّورة نسق متكامل وشامل، لها سلطة وقوّة مُستغلّة بفضل مجموعة من العناصر المتشابكة كاللّغة واللّون...باعتبارهما المكوّن الأساسي. فالصّورة هي كلّ ما نراه في الواقع أو نتخيّله في الذّهن، والأجزاء المنفصلة لا وجود لها في الواقع ولا يستطيع الذّهن فهمها وهي منفصلة، فكلّ ما يحيط بالإنسان يمثّل صورا.

لقد أحاطت الصّورة بعلم جديد، أسّسه إيرفن بانوفسكي وسمّاه علم الأيقونة[2] وهو بمثابة المدخل الضّروري لدراسة الصّور بوصفها أيقونات.

مرّت الصّورة من مرحلة الثّبات إلى الحركة مع أنظمة المونتاج، كما انتقلت الصّورة السّيميائيّة من الصّمت إلى الصّوت، حيث كان على الممثّلين أن يجهدوا أنفسهم لإفهام الجماهير من خلال الحركات والإيماءات.[3]

أمّا بخصوص مفهوم الوسائط الجديدة، فإنّنا نحدّده انطلاقا من النّت، الهواتف المتطوّرة، لوحات الآيباد، وسائل التّواصل الاجتماعي، الملصقات، الصّور العملاقة في مجال الاتّصال، أو من خلال المقاربة التّاريخيّة من حيث نشأة الوعي بالصّورة كوسيط إعلامي يتمّ توظيفه بشكل بسيط وفق طرق الإخراج والتّصوير (...) كالفنون التّشكيليّة والسّينما

---

[1] – فيصل الأحمر، معجم السّيميائيّات، ص 120.

[2] – عز الدّين الوافي، سلطة الصّورة وبلاغة الجسد، دار الثّقافة والإعلام، 2015م، ص 26.

[3] – المرجع نفسه، ص 7

والصّحافة والرّسوم المرتبطة بالثّقافة الشعبية[1] على المستوى الإعلامي أو في الكتب المدرسيّة وفي باقي آليّات التّخاطب الجماهيري.

إنّها ليست مجرّد أداة أو وظيفة بحتة، إنّ الأمر يتعلّق بمنظومة ثقافيّة واجتماعيّة، والحرص على إشاعة ثقافة حسن التّذوّق بين أفراد المجتمع في جلّ مرافق الحياة، وفي الأماكن العامّة والخاصّة، هذا ما رسّخه الإعلام وسعى إلى تطويره، ولهذا يمكن اعتبارها ظاهرة مجتمعيّة، سوسيو ثقافيّة. وأداة استكشافيّة ترفيهيّة.

**6)- تقسيمات بيرس للعلامة:**

تعدّ السّيميائيّة عند بيرس هي نشاط معرفي شامل فهي رؤياه للعالم، تتلخّص في النّظر إلى وجود الإنسان من خلال وضعه باعتباره علامة في الكون، فالعلامة في تصوير بيرس هي "الوجه الآخر لأولويّات الإدراك لذلك لا يمكنه تصوّر سيميائيّة مفصولة عن إدراك الذّات وإدراك الآخر، إدراك الأنا وإدراك العالم الذي تتحرّك فيه الأنا"[2]

فكلّ ما في الكون من أشياء وكائنات وحقائق يشتغل ويتسلّل إلى وجود الإنسان باعتباره علامة، فالعلامة عنده هي كلّ شيء ولا شيء ينفلت من سلطانها.

ومفهوم العلامة عند بيرس يتشكّل بناء على المقولات الثّلاث في نظريته، فهي تشتغل باعتبارها بناء ثلاثيّا يشتمل على أوّل يحيل على ثان عبر ثالث.[3] فالأوّل أي الصّورة هي شيء ما ينوب عن شخص ما، من جهة ما وبصفة ما، فهي توجّه لشخص ما، أي أنّها تخلق في عقل ذلك الشّخص علامة معادلة، والعلامة هي المفسّرة للعلامة الأولى، أي أنّ

---

[1] – عز الدّين الوافي، سلطة الصّورة وبلاغة الجسد، ص 26، 27.

[2] – سعيد بن نكراد، السّيميائيّات، مفاهيمها، تطبيقاتها، ص 90.

[3] – Long.ahlomontada.com/tz-topic.

العلامة تنوب عن شيء ما، وهذا الشيء هو الموضوع، وهي لا تنوب عن ذلك الموضوع من كلّ الوجهات.[1]

فبالإضافة إلى مثلّث بيرس السّالف ذكره الذي يطلق على العلامة بأنّها مثلّث موضوع، ومؤوّل أو (صورة، مفسّرة، موضوع) نجد أنّها تستعير لنفسها المصطلحات التّالية.

أ- **العلامة النّوعيّة:** هي نوعيّة تشكّل العلامة، ولا يمكنها أن تتصرّف كعلامة حتى تتجسّد، ولكن التّجسّد لا يرتبط إطلاقا بطبيعتها.[2]

ب- **العلامة المنفردة: singn**، هي الشّيء الموجود أو الواقعة الفعليّة التي تشكّل العلامة، ولا يمكنها أن تكون علامة إلّا عبر نوعيّتها ولهذا فهي تتضمّن علامات فرعيّة متعدّدة.[3]

ج- **العلامة الفرعيّة: legidion**، وهي عرف law، يشكّل علامة وكل علامة فرعيّة وليس العكس.

وليس للعلامة الفرعيّة موضوعا واحدا بل نمطا عامّا قد تواضع النّاس على اعتباره دالّا.[4]

ومن جهة أخرى، فقد قسّم بيرس العلامات بحسب موضوعها تقسيما ثلاثيّا شهيرا.

1- أيقونة (icom.3com).

2- قرينة (indic.indesc).

3- رمز (symbole.symbol).[5]

---

[1] – أن إينو وآخرون، السّيميائيّة، الأصول، القواعد، التّاريخ، ص 31.

[2] – المرجع نفسه، ص 32.

[3] – بشير تاوريريت، الحقيقة الشّعريّة على ضوء المناهج النّقديّة، ص 122.

[4] – أن إينو وآخرون، السّيميائيّة، الأصول، القواعد، ص 32.

[5] – يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النّقدي العربي الجديد، ص 244.

**الأيقونة Icone:** هي "العلامة التي تحيل إلى الشيء الذي تشير إليه بفضل صفات تمتلكها خاصّة بها وحدها ، مثل الصّورة الفوتوغرافيّة".[1]

أي أنّها تعبّر أو تشير إلى الموضوع الذي تعبّر عنه فهي علاقة تشابه بينها وبين ما يدلّ عليه.

**المؤشّر أو القرينة Indec:** هو "العلامة التي تدلّ على الشّيء الذي تشير إليه بفضل وقوع هذا الشّيء عليها".[2]

"فهي علامة تشير إلى الموضوع الذي تعبّر عنه عبر تأثّرها الحقيقي بذلك الموضوع، والقرينة تقوم بالدّلالة بصفتها متأثّرة بالموضوع، فالمؤثر يتضمّن نوعا من الأيقونة مع أنّه أيقونة من نوع خاص".[3] مثل الأعراض المرطبة التي تشير إلى وجود علّة عند المريض.

**الرّمز symbol:** هو العلامة التي تحيل إلى الشّيء الذي تشير إليه بفضل قانون غالبا ما يعتمد على التّداعي بين أفكار عامّة، ويطلق عليها بيرس إسم العادات والتّقاليد.[4]

فهو علاقة تشير إلى الموضوع الذي يعبّر عنه بحرف غالبا ما يقترن بالأفكار التي تدفع إلى ربط العرفية" [5] هذا يعني أنّ العلاقة بين الرّمز وما يدلّ عليه تستند إلى العرف الاجتماعي.

أنّ مفهوم السّيميائيّة سواء في المعاجم العربيّة أو الغربيّة جاء بمعنى العلامة.

اختلاف الآراء وتبيانها حول تسمية هذا المصطلح فنجد لكلّ باحث تسمية، فمنهم من يترجمه ويعربه، ومنهم من يستعير له اسمه الغربي.

---

[1] – عصام خلف، الاتّجاه السّيميولوجي ونقد الشّعر، ص 36.

[2] – المرجع نفسه، ص 36.

[3] – أن إينو وآخرون، السّيميائيّة، الأصول، القواعد، التّاريخ، ص 32، 33.

[4] – عصام خلف، الاتّجاه السّميولوجي، نقد الشّعر، ص 36.

[5] – أن إينو وآخرون، السّيميائيّة، الأصول، القواعد، التّاريخ، ص 32، 33.

إنّ اختلاف التّسمية يعود إلى سبب محاولة ترجمة هذا المصطلح إلى اللّغة العربيّة.

تعدّدت اتجاهات السّيميائيّة وتنوّعت فنجد: سيمياء التّواصل وسيمياء الدّلالة وسيمياء الثّقافة.

يعد دوسوسير وبيرس الرّائدان الحقيقيّان لها.

# الفصل الأول

## تجلّيات الصّورة عبر التّاريخ

1- مفهوم الصّورة لغة واصطلاحا.

2- الصّورة عبر التّاريخ.

3- الصّورة في التّاريخ الإسلامي.

4- خصائص الصّورة.

5- الصّورة في القرآن الكريم.

6- الصّورة والنّص.

7- بنية الصّورة وتركيبها.

8- الصّورة وإقناع الرأي العام.

9- عليّ الدّوعاجي والصّورة.

## 1) مفهوم الصّورة لغة واصطلاحا:

منذ فجر التّاريخ كان للصّورة دور في تعليم الإنسان والمحافظة على خبراته وتجاربه الحياتيّة، إذ عرّفها الإنسان في مرحلة سابقة من تطوّر اللّغة، فأصبحت أداة تعبير شائعة لديه، ومعبّرة عن الكلمات والجمل في اللّغة، فلقد تغيّر موقعها ومكانتها عبر التّاريخ، إذ كانت تتمتّع بطابعها السّحري، إلى اكتسابها الطّابع المقدّس في العصر القديم، ثمّ تحوّلت إلى مادّة موجّهة إلى النّخبة وهي الفئة الأرستقراطيّة في المجتمع، ثمّ اكتسبت الصّورة الطّابع الشّعبي بعد انتشار التّعليم والقراءة في المجتمع، خاصّة بعد اكتشاف وسائل إعادة إنتاجها بشكل جماهيري.

**الصّورة لغة:** جاء في لسان العرب لابن منظور مادّة (ص، و، ر): الصّورة في الشّكل، والجمع صور، وقد صوّره فتصوّر، وتصوّرت الشّيء توهّمت صورته، فتصوّر لي، والتّصاوير: التّماثيل.[1]

قال "ابن الأثير": الصّورة ترد في لسان العرب ( لغتهم) على ظاهرها، وعلى معنى حقيقة الشّيء وهيئته، وعلى معنى صفته، يقال: صورة الفعل كذا وكذا أي هيئته، وصورة كذا وكذا أي صفته. ويقال رجل صَيِّرٌ إذا كان جميل الصّورة.[2]

وأمّا التّصوّر فهو "مرور الفكر بالصّورة الطّبيعيّة التي سبق أن شاهدها وانفعل بها ثمّ اختزنها في مخيّلته"، وأمّا التّصوير فهو إبراز الصّورة إلى الخارج بشكل فنّي، فالتّصوُّر إذا

[1] – ابن منظور، لسان العرب، المجلّد4، ط1، بيروت، دار صادر، 1997م، ص 85.

[2] – أحمد بن فارس، معجم مقاييس اللّغة، تح: عبد السّلام محمّد هارون، دار الفكر، ج1، كتاب الصّاد، ص 320.

عقلي أمّا التّصوير فهو شكلي، ""إنّ التّصوُّر هو العلاقة بين الصّورة والتّصوير، وأداته الفكر فقط، وأمّا التّصوير فأداته الفكر واللّسان واللّغة.[1]

والصّورة لها معانٍ شتّى، وهي عند الفلاسفة جسميّة ونوعيّة، فهي تمتدّ بجذورها إلى الكلمة اليونانيّة القديمة Icon، والتي تشير إلى التّشبيه والمحاكاة، والتي ترجمت إلى Imago في اللّاتينيّة، و Image في الإنجليزيّة، ولقد لعبت هذه الكلمة ودلالاتها دورا مهمّا في فلسفة أفلاطون، وكذلك في تأسيس كثير من أنظمة التّمثيل أو التّمثّل Représentation للأفكار والنّشاطات في الغرب.[2]

وبهذا شكّل مصطلح الصّورة حقلا خصبا للتّأويلات والمفاهيم والأبحاث الفلسفيّة والعلميّة والدّراسات النّفسيّة، من منطلق أنّ الصّورة مفهوم يدور حول مادّة الإدراك الأولى، وأنّ التّفكير مستحيل من دون صور كما يقول أرسطو.

**الصّورة اصطلاحا:** تعرَّف الصّورة بأنّها كلّ تقليد تمثيلي مجسّد أو تعبير بصري معاد، وهي معطى حسّي للعضو البصري حسب (Fulchignoni)، أي إدراكا مباشرا للعالم الخارجي في مظهره المضيء[3] تحمل هذه الصّورة رسالتين الأولى تقريريّة، والثّانيّة تضمينيّة ومستمدّة من الأولى، ولمزيد من رسالة إضافيّة يطلق عليها عادة بأسلوب إنتاجها.

وهو الذي يشكّل المعنى الثّاني عبر مدلول جمالي أو إيديولوجي، يحيلنا إلى ثقافة متلقّي الرّسالة، هذا ما أكّده رولان بارث[4]، بكون الصّورة الفوتوغرافيّة ذات استقلاليّة بنيويّة، تتشكّل

---

[1] – ابن منظور، لسان العرب، المجلّد4، ط1، بيروت، دار صادر، 1997م، ص 85.

[2] – محمّد جواد مغنية، مذاهب فلسفيّة وقاموس مصطلحات، دار ومكتبة الهلال، بيروت، دار الجواد، ص 18.

[3] – قدور عبد الله ثاني، سيميائيّة الصّورة، دار الغرب، ص 131.

[4] – عبد الرّحيم كمال، سيميولوجيّة الصّورة الفوتوغرافيّة، موقع محمد سليم، مجلّة علامات، العدد 16، 2001م، www.google.fr.

من عناصر منتقاة، فتُوجَّه إلى المتلقّي الذي يكتفي بتسلّمها فقط، بل يعيد قراءتها على ضوء ما يملك من زاد ثقافي ورمزي، أي انطلاقا من مرجعيّة ثقافيّة حضاريّة.

بالتّالي فإنّ "مصطلح الصّورة مشتق من كلمة لاتينيّة تعني محاكاة، ومعظم الاستخدامات القديمة والحديثة تدور حول المعنى نفسه"، الصّورة إذا في تعريفها هي محاكاة للشّيء، هي نسخة طبق الأصل من الشيء الحقيقي والواقعي، الصّورة بهذا المعنى هي نقل، نسخ، تصوير لشيء موجود أصلا في الواقع.

إذن فإنّ الصّورة في أبسط معانيها تعني محاولة نقل الواقع، بحيث تتحقّق عمليّة الاتّصال وهذا النّقل للواقع لا يشترط فيه أن يتمّ عن طريق الصّورة المطبوعة على الورق الحسّاس أو العادي، فقد تكون صورة صوتيّة لنقل حدث معيّن، أو صورة حركيّة أو صورة موسيقيّة، لذا فالصّورة كلمة جامعة شاملة، لكنّنا ألفنا ربطها بالصّورة المطبوعة أو الشّريحة لعموميتها، ولقد وضع الدّارسون تصنيفا للصّور الثابتة على النحو التّالي:[1]

- الدّهان.
- فنّ الزّخرفة.
- الرّسم.
- فنّ النّقش أو الحفر.
- التّصوير الضّوئي.
- الصّور الإشهاريّة أو الإعلانيّة.
- القصة المصوّرة.

[1] – إبراهيم محمد سليمان، مدخل إلى مفهوم سيميائيّة الصّورة، المجلّة الجامعة، العدد السادس عشر، المجلّد الثّاني، 2014م، ص 169.

الصّورة عبارة عن رموز بصريّة، أشكال، ألوان وحركات تحمل دلالات ومعاني، فالرّمز يحمل معنى بحسب الكلمات أو المخطّطات أو رسوم أو حركات أو إشارات.

وبناءا على هذه التّفرّعات تمّ تقسيم الرّموز إلى عدّة أنواع:[1]

**الرّموز التّشكيليّة:** تتمثّل في الأشكال، والخطوط والإضاءة، والتي تحمل دلالات متعدّدة، ونجد تطبيقاتها جليّة في الفنون التّشكيليّة.

**الرّموز اللّغويّة:** وهي أصغر جزء في اللّغة وتتمثّل في الكلمات التي تتمتّع باستقلاليّة المعنى، وكذلك الضّمائر ونهايات تصريفات الأفعال والتي لا تتمتّع باستقلاليّة المعنى.

**الرّموز الأيقونة:** وهي مثل الصّور الضّوئيّة، والخرائط الجغرافيّة، والتّصاميم والرّموز الأيقونة تشير إلى وجود علاقة تشابه أو تماثل بين الشّيء الذي قدم والشّيء الذي يمثّله.

## 2) الصّورة عبر التّاريخ:

ارتبط وجود الصّورة على الأرض بوجود الإنسان عليها، وذلك من تاريخ وجوده عليها ساكنا في الكهوف إلى أن انتقل إلى عصر التّمدُّن الاجتماعي في حياته فيها بعد حياة الكهوف، فقد رسم الإنسان القديم الصّورة على جدران الكهوف، وقد جاءت هذه الصّورة التي رسمها لتمثّل حياته البيئيّة التي عاشها، فرسم الحيوانات التي عاشت بقربه، وقد استأنس بها، ومع تتابع العصور الإنسانيّة وتمدّنها الحضاري والاجتماعي، فقد تطوّر مع هذا التّمدّن فنّ التّصوير، على خلاف ما عرفه الإنسان القديم وذلك من خلال الإبداع فيه سواء كان رسما أو نحتا.

وقد نالت الصّورة الاهتمام والمكانة في المجتمعات الإنسانيّة، وخاصّة في التّاريخ الإنساني القديم، فهي عند فلاسفة الصّين كما يقول المثل الصّيني: " الصّورة بألف كلمة"، وعند

[1] – قدور عبد الله ثاني، سيميائيّة الصّورة، الأردن، مؤسّسة الورق للنّشر والتّوزيع، 2007م، ص 157.

فلاسفة اليونان: "الصّورة من عطاء فكر راسم الصّورة"، وعصر اليوم الذي نعيشه هو عصر الصّورة، كما وصفه بذلك كثير من النّقاد والعلماء.[1]

وقد ظلّت بحوث الصّورة في القرون الماضية تعاني من ركود شامل، وكان ذلك نتيجة حتميّة للتّعامل التّحقيري الذي خصّ به الفلاسفة والمفكّرين قضايا الصّورة بكلّ تمظهراتها، وذلك منذ أفلاطون الذي صرّح في جمهوريّة قائلا: "نحن لا نجانب الحقّ حين نتهجّم على الشّاعر، فصنيعه في نظر الحقيقة لا يقلّ حقارة من صنيع الرّسام..."[2]

فالرّسم في نظر أفلاطون عمل حقير للغاية ولذلك فإنّ صانع الصّور يلاقي الاحتقار الذي ينصبّ على كلّ الأعمال اليدويّة، فلذا فقد طرد أفلاطون الرّسّامين والشّعراء من جمهوريّته. وبالمقابل عظّم أرسطو من شأن الصّورة، واشتهرت مقولته التي تؤكّد استحالة التّفكير في غياب الصّورة، والتي مفادها: "لا تفكّر الرّوح أبدا من دون الصّور"[3] وقد طرح أرسطو الذي كان يضع تمييزا جوهريّا بين المادّة والصّورة، بحيث كان يعدّ الأولى فانية والثّانية غير فانية.

أثرى موروث العالم القديم متاحف العالم بالصّورة سواء كان رسما أو نحتا، لأنّها كانت الأسبق في عطاءاته، وأقرب الحضارات الإنسانيّة صلة بهذا الموروث هو ما يعود في تاريخه إلى خمسة آلاف سنة خلت، كحضارة بلاد الرّافدين، والحضارة اليونانيّة ثمّ البيزنطيّة ثمّ الرّومانيّة، وكذلك حضارة مصر الفرعونيّة وبلاد العرب والصّين، فالعرب قبل الإسلام

---

[1] – عبد الكريم السمك، الصّورة نشأتها وتطوّرها في تاريخ الحضارات، مقال منشور على شبكة الأنترنت، شوهد تاريخ 2020/07/02، على السّاعة 14:30 زوالا، http://www.alukuh.net/culture/0/59546.

[2] – ريجيس دوبري، حياة الصّورة وموتها، ترجمة فريد الزاهي، إفريقيا الشّرق، المغرب، 2002م، ص 130.

[3] – حنفي محمود محمّد، السّمات الفنّية لتصوير ما بعد الحداثة في الفن المصري المعاصر، رسالة ماجستير، غير منشورة، كلّية الشّريعة، جامعة حلوان، القاهرة، مصر، 2001م، ص 32.

عرفوا فنّ الصّورة رسما ونحتا، وآثار نجران، وعدد كبير من مناطق الجزيرة العربيّة دليل على ذلك.[1]

ثمّ جاء بعد هذا العصر الوسيط الذي شهد مولد دولة الإسلام، فعرف هذا العصر بعصر الإيمان، وفي هذا العصر عرفت الصّورة شكلا جماليّا وإبداعيّا، فبيزنطة وريثة الحضارة اليونانيّة، ووريثتها الدّولة الرّومية قد نالت الصّورة في عهدها الاهتمام من قبل الفنّانين الرّومان، وذلك قبل اعتناق الرّومان النّصرانيّة، وبعد اعتناقهم إيّاها زاد الاهتمام في الصّورة، وخاصّة منها ما كان معنيّا بصورة السّيد المسيح وأمّه عليهما السّلام.

وقد سادت فيه عبارة الصّورة –الأيقونة– عندما اعتقدت الإمبراطوريّة الرّومانيّة العقيدة النّصرانيّة[2]، وقد أصابها –أي النّصرانية– شيء من الوثنيّة التي ورثها الرّوم عن بيزنطة والحضارة اليونانيّة.

وقد رخّص المنصرون من قساوسة النّصارى لأبناء المجتمع الرّومي تحليل التّصوير رسما ونحتا، ومع التّحليل هذا انتشر في المجتمع الرّومي مسألة عبادة الأيقونات، فحظيت الكنيسة بالمكانة على حساب الإمبراطور، فمضى الحكّام الرّومان في العمل على تحريم الصّور الدّينيّة الخاصّة بالسّيد المسيح وأمّه، وعُرف هذا العصر بالعصر اللاأيقوني[3]، أو عصر التّحريم، وقد طال زمانه قرابة مائة وثلاثين سنة، وكانت قد ظهرت في هذه الأثناء جماعة يحاربون تصويره.

---

[1] – رمضان الصباغ ، الفنّ والقيم الجمالية بين المثالية والمادّية، الإسكندرية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنّشر، 2001م، ص 76.

[2] – زهير صاحب، دراسات في تاريخ الفنّ، الباب الأوّل، دراسات في بنية الفنّ، ط1، عمّان، دار مكتبة الرّائد، 2004م، ص 27.

[3] – المرجع نفسه، ص 28.

وكان للأيقونة في هذا المجتمع شأن آخر، لم يعرفه غيرها من المجتمعات الدّينيّة الأخرى، بعد أن ساد فيه الوثنيّة والصّنميّة من خلال الصّورة.[1]

ثمّ جاءت مرحلة الصّنميّة وعبادة الفتش[2]، بحيث يشير استخدام مصطلح الفتش في الدّراسات الأنثروبولوجيّة لوصف عبادة القبائل البدائيّة للأصنام والأشياء التي يتّخذونها رموزا للقوى الطّبيعيّة، ويرى الباحثون أنّ تلك المرحلة المتقدّمة من نشوء الصّورة المجسّدة في حياة البشريّة ارتبطت بعبادة الفتائش أو الصّنميّة.

تليها مرحلة الصّورة والسّحر، إذ ارتبطت صورة الأيقونة بشكلها البدائي أو الحديث بشكل من أشكال القوّة الوهميّة، واستمدّت هذه الأسطورة واقعها من الحركة الخفيّة للرّمز الذي يتداوله الكثير من العرّافين أو السّحرة والكهّان[3]، حيث أنّ الأدوات التي استخدمت في ممارسة السّحر أشكال مبكرة لما نسميه الآن الفنّ، كتمثيل الحيوانات والبشر والظواهر الطّبيعيّة تمثيلا بصريّا أو سمعيّا، يُختزل في الصّور، كالمطر، والبرق، الفتائش، الأقنعة، الرقصات القائمة على المحاكاة...، واعتقدوا أنّ التّمائم والطّلاسم التي حفروا عليها الأشكال والزّخارف جالبة للحظّ السّعيد وطاردة للأرواح الشّريرة.

تليها مرحلة الرّمز والأسطورة.

إذ أنّ قدماء المصريين يستخدمون صور الكائنات كرموز تدلّ على أمور معنويّة، ومن هذه الرّموز (الحيّة) التي تمثّل رمز الحكمة والتي تصور على صولجان أوزيريس، كما أنّ الآلهة

---

[1] – أرنولدهاوزر، الفنّ والمجتمع عبر التّاريخ، تر: فؤاد زكريا، الإسكندرية، دار الوفاء، 2005م، ص 100.

[2] – شاكر عبد الحميد، التّفضيل الجمالي، مجلّة عالم المعرفة، العدد 267، المجلس الوطني للثّقافة والفنون والآداب، الكويت، 2001م، ص 128.

[3] – توماس منرو، تاريخ تطوّر الفنون، ج2، ترجمة: جاويد وآخرون، القاهرة، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، 1973م، ص 297.

في الأساطير الإغريقية القديمة، مثلا ترمز إلى عناصر طبيعيّة مختلفة[1] وبذلك قد يكون تضادها متّفقا مع نظريّة المتضادات الشّائعة، منذ القرن السّادس قبل الميلاد، فإله البحر والماء هو (بوسايدون)، و(أبوللو) النّار، و (هيرا) هو الهواء، فالدّين كان أحد أهم المصادر التي استقت منها هذه الأشكال قوّتها في التّعبير والارتقاء بها من كونها صورة إلى مضمون يخدم هدفا ذا أثر.

كما كان توظيف لقيم الصّورة وأدوارها باختلاف الدّين والسّمات الفنّية. حيث أنّ أقدم الآثار في وادي الرافدين هي اللّوحة الحجريّة التي تتضمّن نقوشا بارزة. وفيها تبدو الرّسوم الشّخصيّة في أوضاع رمزيّة تمثيليّة ومكررّة ولا تتضمّن رشاقة ولا تقوم على دراسة.[2]

**<u>ميلاد الصّورة التّحتيّة:</u>**

إنّ الانتقال إلى الصّورة التحتيّة هي المرحلة التي تطوّر فيها وعي الإنسان خلال مراحل الإنسان، لأنّ الصّورة المنحوتة هي الأكثر ديمومة في مواجهة تقلّب الزّمن، والأقدر على التّعبير عن عنصر الخلود للرّموز الدّينيّة والأبطال العظام، فصُوّر الأشخاص على شكل تماثيل حتى يستفاد منها كتمائم للسّحر أو لتكون جمالا في حدّ ذاتها. تليها مرحلة الصّورة الجزئيّة التي تتضمّن دلالات رمزيّة، فقد كان المصريّون ينقشون على الأقداح الفخّارية الكبيرة أسماء القبائل المعادية لهم، وأسماء حكّامها، وأسماء بعض المتمرّدين المصريّين[3]، وكانت هذه الأقداح تُحطَّم في احتفال ديني مهيب، إنّها الدّعوة بالموت على هؤلاء الأعداء كلّهم.

---

[1] – ثروت عكاشة، الفنّ المصري القديم، القاهرة، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، 1990م، ص 193.

[2] – عزت حامد قادوس، تاريخ علم الفنون، الإسكندريّة، مطبعة الحضري، 2001م، ص 65.

[3] – ناظم عودة، التّفكير في الصّورة في الحضارات القديمة، مجلّة الكوفة، السّنة الأولى، العدد الثاني، 2013م، ص 108.

## 3)- الصّورة في التّاريخ الإسلامي:

كان موقف الإسلام من الصّورة ولا سيّما الصّورة البصريّة وصور التّماثيل موقفا حازما، فقد حرّم الإسلام تصوير ذوات الرّوح قضاء على الوثنيّة في كلّ مظاهرها، فلم يَعْن المسلمون بتصوير الإنسان والحيوان، ووجّهوا عنايتهم حينما ازدهرت حضارتهم إلى النّقش والخطّ وتصوير النّباتات والجماد، فأتوا في ذلك آيات من الجمال.

ومع ذلك فإنّ التّطوّر الحضاري للدّولة الإسلاميّة بعد الفتوحات الإسلاميّة، والاختلاط مع الثّقافات الأخرى، ونشوء طبقة من الحكّام المتساهلين مع قواعد الدّين الإسلامي، فقد خفّف تلك النّزعة الصّارمة في تحريم تصوير ذوات الرّوح وتجسيدها[1]، ولا سيّما في العصور المتأخّرة، القرن السّابع هجري فما بعده.

وارتبطت الصّورة في التّاريخ الإسلامي بالواقع السّياسي لهذا التّاريخ، وكانت بذلك مرتبطة بخصوصيّة كلّ عصر من العصور الإسلاميّة المختلفة الحضارات، ويأتي في مقدّمة هذه العصور العصر الأموي، الذي عرف كثيرا من الجدل والنّقد حول قضيّة قصر عمرة، لما احتواه من صور نسائيّة شبه عاريّة مرسومة على جدران الحمّام التي فيه، وكان قد اكتشف هذا القصر الرحّالة Musil في الباديّة السّوريّة سنة 1898، وقد وجد فيه صور لحيوانات وكتابات باللّغة الإغريقيّة والآراميّة العربيّة، إضافة إلى صور ملوك أعاجم.

[1] – ناظم عودة، التّفكير في الصّورة في الحضارات القديمة، مجلّة الكوفة، السنة الأولى، العدد الثّاني، 2013م، ص 110.

كما كشفت بعض النّماذج من الرّسوم الحائطيّة من العصر العبّاسي الأوّل تمثّل مجموعة من الرّجال والنّساء، وبعض مناظر الصّيد، وازدهر كذلك التّصوير في العصر الفاطمي[1] بوجود الجداريّات في القاعات والقصور.

ويمكن أن نقسّم هذه العصور على الشّكل التّالي:

**1)- العصر السّلجوقي:** وفي هذه المدرسة ظهرت الصّورة على كتب الطّب والأدب، وبتاريخ 1230م أنجز كتاب كليلة ودمنة، ثمّ تتالت بعد ذلك المدارس التّصويريّة التي اهتمّت بفنّ التّصوير (...)، حيث أنّ أوّل كتاب عربي ظهرت فيه المنمنمات كان كتاب كليلة ودمنة[2]، وهو في أصله كتاب هندي، ترجمه ابن المقفّع إلى اللّغة العربيّة.

وقد زيّن الفنّانون مقامات الحريري، وكليلة ودمنة، والمخطوطات العلميّة المختلفة بروائع التّصوير[3]، التي تمثّل كائنات بشريّة وحيوانيّة، وتقصد إلى الزينة والزّخرفة والتّوضيح، وقد تميّزت بدقّة رسمها وغنى ألوانها، واستخدام الذّهب والفضّة فيها، وعدم الاهتمام بالمنظور.

**2)- المدرسة المغوليّة في كلّ من إيران وبلاد ما وراء النّهر:**

امتدّت عصور هذه المدرسة قرابة ثلاثة قرون، وقد نشطت في هذه المدرسة الرّسوم التّشخيصيّة على الكتب والمخطوطات[4]، وعرفت هذه المدرسة العديد من الفنّانين الذين حفظت مكتبة تاريخ الفنّ الإسلامي أسماءهم من خلال موروثهم العظيم، وحدود هذه المدرسة جغرافيّا وصلت إلى الهند، بعد إيران وبلاد ما وراء النّهر، كما ظهرت الأساليب

---

[1] – إيناس حسني، أثر الفنّ الإسلامي على التّصوير في عصر النّهضة، بيروت، دار الجيل، 2005م، ص 41.

[2] – عفيف البهنسي، الجماليّة الإسلاميّة في الفنّ الحديث، القاهرة، دار الكتاب العربي، 1998م، ص 86.

[3] – بشير زهدي، العمارة والفنون التّطبيقيّة عند السّلاجقة، مقال منشور على شبكة الأنترنت، http://www.islamstory.com/ar/artical/3408219

[4] – عبد الكريم السمك، الصّورة نشأتها وتطوّرها في تاريخ الحضارات، مرجع سابق.

الفنّية الصّينيّة، نتيجة استعانة المغول بفنّانين ومصوّرين من بلاد الصّين، فأصبحت الصّورة مقسّمة إلى مقدّمة تمثّل الأرض، ومؤخرة تمثّل السّماء، ولا يوجد أي تعبير عن المساحة الوسطى كتأثير صيني.

**3)- المدرسة الصّفويّة:**

نشأت هذه المدرسة مطلع القرن السّادس عشر للميلاد، وقد عرفت التّصوير التّشخيصي لبعض الحكّام، وامتازت الرّسوم في هذه المدرسة بالألوان الجميلة، مع شيء من الإبداع ودخل مع فنّ التّصوير في هذه المدرسة رسم العمائم والألبسة الملوّنة الجميلة، وقد ارتفعت آنذاك مكانة الفنّانين الاجتماعيّة ولا سيّما المصوّرين. والعمامة كانت أوّل الأمر شعار أفراد الأسرة الصّفويّة وأتباعهم، وكان المصوّرون يرسمون العصا الصّغيرة فيها باللّون الأحمر[1]، ثمّ قلّ رسم العمامة، وبدأ القوم يغيّرون لون العصا، ثمّ أصبح وجودها نادرا في الصّور الصّفويّة.

**4)- المدرسة العثمانيّة:**

كان أبناء هذه المدرسة خليطا من الإيرانيّين والإيطاليّين، فقد استقدم السّلطان محمّد الثّاني الرّسام الإيطالي (جنتيلي بلليني) الذي كلّفه برسم صورة له[2] وهي معروضة حاليّا في لندن في المتحف الوطني، وتميّزت هذه المدرسة بجماليّة الخطّ العربي، حتّى غدت تركيا وإلى اليوم موطن الخطّ العربي ومدرسته الأولى في العالمين العربي والإسلامي.

والواقع أنّ الصّور الشّخصيّة العثمانيّة بالإضافة إلى كونها تكتسب أهمّيّة كبيرة من النّاحيّة الفنّيّة، فهي أيضا تشكّل مجالا متّسعا لدراسة العديد من أفرع الفنون التّطبيقيّة العثمانيّة من

[1] – أبو الحمد محمود فرغلي، التّصوير الإسلامي، نشأته وموقف الإسلام منه وأصوله ومدارسه، ص 126.

[2] – عبد الكريم السّمك، الصّورة نشأتها وتطوّرها في تاريخ الحضارات، مرجع سابق.

منسوجات وثياب وسروج للخيل، بالإضافة إلى الأواني والبلاطات الخزفيّة والتّحف المعدنيّة والخشبيّة من عروش وكراسي وصناديق وأبواب وغيرها[1] وهي تتشابه تماما مع ما وصلنا من تحف تطبيقيّة عثمانيّة ممّ يدلّ على أنّ واقعيّة المصوّر العثماني قد تعدّت رسم صور الأشخاص إلى جميع عناصر الصّورة.

**4)- خصائص الصّورة:**

تتجلّى الخصائص الاتّصاليّة للصّورة من خلال الصّورة البدائيّة، حيث كان النّاس قديما في الحضارات القديمة يتواصلون بلغة الرّسوم، النّقوش، التّصوير والصّور، بحيث كانت تؤدّي دور الإشارة إلى حيوان ما أو عدوّ أو عامل طبيعي، فاتّصفت هذه بمجموعة من الخصائص وهي:

**1)- كسر الحواجز الزّمنيّة:**

فالصّورة والرّسوم التي رسمها الإنسان الأوّل بقيت بمثابة نافذة للأجيال الحاليّة عن الماضي، بحيث مكّن علماء هذا العصر من معرفة ودراسة الحضارات القديمة والكشف عن نظمها الاقتصادية والسّياسية والاجتماعيّة، ومن ذلك عدّة دراسات التي خصّت بها الحضارة الفرعونيّة على أساس لغتها والصّور التي تملأ جدران الأهرامات[2].

**2)- الصّورة قد تشير إلى معنى أبعد ممّا تتضمّنه:**

وهذا ما نسمّيه بالإسقاط، مثلا مشاهدتنا لصورة شخص يحمل عصا بيده، قبعة مستديرة فوق رأسه وخلفه ساعة "بينغ بانغ"، حينها ستفهم أنّه انجليزي موجود في لندن.

**3)- الفوريّة وسرعة القراءة:**

---

[1] – ربيع حامد خليفة، فنّ الصّور الشّخصيّة في مدرسة التّصوير العثماني، القاهرة، دار زهراء الشّرق، 2006م، ص 45.

[2] – قدور عبد الله ثاني، سيميائيّة الصّورة، مغامرة سيميائيّة في أشهر الإرساليات البصريّة في العالم، مؤسّسة الوراق للنّشر والتّوزيع، الأردن، 2007م، ص 151.

فالوقت الذي نقضيه في قراءة الصّور أقصر بكثير من الوقت الذي نقضيه في قراءة نصّ كتابي وصفي[1].

**4)- عموميّة المعرفة:**

لا شكّ أنّ الصّورة تؤدي دورها الوظيفي المتميّز المعقود عليها والمرجوّ مثل هذه الصّورة تمثّل وسيلة اتّصاليّة تتميّز بكلّ ما يتيح لها من عموميّة المعرفة، والمقصود من ذلك أنّها تحدث حالة انتباه.

وتحقيق إثارة انتباه القراء، ومن هذه النّقطة التي تصف الصّورة بأنّها عموميّة المعرفة ذلك من خلال خطابها الموجّه إلى جميع الأفراد والمستويات، فحتّى تفهم مضمون صورة ما ليس شرطا أن تحسن القراءة أو تملك مستوى ثقافيّا معيّنا.

**5)- عالميّة المعرفة:**

إنّ الصّورة هي "لغة عالميّة"، فالإنسان في أي مكان يستطيع أن يشاهد صورة معروضة في الصّحف أو الشّاشات وأن يفهم ما يتلاءم مع ثقافته، بالتّالي يمكن القول بأنّ الصّورة تسقط وتزيل حواجز وعوائق اللّغة، بحيث يمكن فهم مضمون الصّورة دون أن نكون متمكّنين من لغة مرسليها.

**6)- المقدرة على تحقيق الرّابطة الإنسانيّة:**

تلعب الصّورة دورا فعّالا ومؤشّرا كوسيلة اتّصال إنسانيّة عامّة تساعده في حياته، وبالأخصّ في إزالة العوائق والحدود التي تكسر الرّوابط الإنسانيّة[2]، وتقويّة العلاقات والرّوابط بين النّاس، كما لا يمكن إنكار أنّها وسيلة اتّصال في تحقيق هذا القرب للمجتمع الإنساني

[1] – ساعد ساعد، الصّورة الصّحفيّة، دراسة سيميولوجيّة، المكتب الجامعي الحديث، القاهرة، 2011م، ص 65، 66.

[2] – قدور عبد الله ثاني، سيميائيّة الصّورة، مغامرة سيميائيّة في أشهر الإرساليات البصريّة في العالم، ص152.

وتحويل الكرة الأرضية إلى قرية صغيرة، وتتجلّى هذه الخاصية من خلال توحيد الرّأي العام العالمي.

إنّ الهدف من مساءلة الصّورة الفوتوغرافيّة هو استخراج التّمثّلات الذهنيّة التي تبيّن هذا النّوع من الإنتاج[1]، وهي تمثّلات تتحكّم في السّلوكات اليوميّة للإنسان وفي القيم التي ينتجها.

**5)- الصّورة في القرآن الكريم:**

بمجيء دين الإسلام، عالج القرآن الكريم القضايا الاجتماعيّة والدّينية وغيرها، أي كلّ ما يخصّ حياة الإنسان في المجتمع، ومن بينها التّطرّق إلى الكلّيات والجزئيّات، ومن بين ما ورد في القرآن الكريم ذكر مصطلح "الصّورة"، في العديد من الآيات، ومن ذلك قوله تعالى: ((فِي أَيِّ صُورَةٍ مَا شَاءَ رَكَّبَكَ))* قال مجاهد: في أيّ شبه أب أو أمّ أو خال أو عمّ[2].

وقال تعالى: ((هُوَ الَّذِي يُصَوِّرُكُمْ فِي الأَرْحَامِ كَيْفَ يَشَاءُ))** إذ جاء في مادّة ص،و،ر، يصوّركم أي يجعل لكم صورا مجسّما، و"صُوَرَكُمْ" جمع صورة، وصورة: شكل وتمثال مجسّم، والمصوّر: من أسمائه تعالى، والمراد: خالق الصّور على ما يريد[3].

وفي التّفسير العظيم: يصوّركم أي يخلقكم في الأرحام كما يشاء من ذكر وأنثى حسن وقبيح[1]، ومن ذلك الصّورة صورة كلّ مخلوق، والجمع صور، وهي هيئة خلقته، واللّه تعالى البارئ المصوّر.

---

[1] – قدور عبد الله ثاني، سيميائية الصورة، مرجع سابق، ص 132.

* الانفطار، الآية: 08.

[2] – إسماعيل بن كثير، تفسير القرآن العظيم، تق: محمّد ع الرّحمان المرعشلي، دار إحياء التّراث العربي، لبنان، ج4، ص411.

** آل عمران، الآية: 06.

[3] – معجم ألفاظ القرآن الكريم، مجمّع اللّغة العربيّة، مصر، ج1، 1989م، ص 687.

ومنه فالصّورة هي الهيئة والشّكل والتّمثال والمجسّم والمخلوق. ويقال: رجل صَيِّرٌ إذا كان جميل الصّورة[2].

**6)- الصّورة والنّص:**

النّص والصّورة يشتركان في الوظيفة التّبليغيّة، لكنّها رغم ذلك ينفصلان عن بعضهما، لأنّ لكلّ منهما خصائص ومميّزات، "فالفضاء النّصّي حسب "ليوطار" هو الفضاء الّذي يتمّ فيه تسجيل الدّال الخطي، في حين أنّ الفضاء الصّوري هو مماثلة الممثّل والممثّل في الإمكانيّة الممنوحة للمشاهدة كي يتعرّف الثّاني من خلال الأوّل"[3]، ينظر "ليوطار" إلى الأوّل باعتباره مجسّدا كتابيّا، بينما ينظر للثّاني باعتباره ممثلا أمام المشاهد الذي يتعرف عليه عن طريق الرّؤية. هذا الاختلاف ناتج عن اختلاف الخصائص المميّزة لكلّ منهما. واختلاف الأبنية المكوّنة لهما.

رغم الاختلاف بين النّص والصّورة، إلاّ أنّ "التّعايش بين الصّورة واللّغة قديم وضارب بجذوره في عمق التّاريخ فمنذ ظهور الكتابة والكتاب وقع تلازم بين الصّورة والنّص، وقد تعزّزت وتقوّت هذه العلاقة بتطوّر أشكال التّواصل الجماهيري، حيث أصبح من النّادر مصادفة صورة غير مصحوبة بالتّعليق اللّغوي سواء كان مكتوبا أو شفهيّا"[4]. فالتّعايش بين الصّورة واللّغة قديم، ولوصف علاقة التّكامل بين النّص والصّورة، يستعمل "رولان بارت" "مصطلح "المتابعة"، ويقدّم كأمثلة الكاريكاتور الفوري والقصّة المصوّرة، والفيلم السّردي (...) في خمسينيات وأوائل ستّينات ق 20 أنّ النّص اللّساني أولى العلاقة بين النّصوص والصّور،

---

[1] – إسماعيل بن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج1، ص 307.

[2] – أحمد بن فارس، معجم مقاييس اللّغة، تح: عبد السّلام محمّد هارون، دار الفكر، ج3، ص 320.

[3] – محمّد الماكري، الشّكل والخطاب، ص 106.

[4] – محمّد العماري، الصّورة واللّغة (الكتروني).

ففي مجتمعنا المعاصر اكتسبت الصّورة أهمّية في سياقات مثل الإعلان"[1]، فأصبح ما أطلق عليه "بارت" المتابعة أكثر شيوعا.

يُقرُّ "بارت" أنّ النّص اللّغوي الذي يصاحب الصّورة يمارس إحدى الوظيفتين الآتيتين:[2]

**أ)- وظيفة التّرسيخ: (الإرساء):**

فالصّورة تتّسم بالتّعدّد الدّلالي، أي أنّها تقدّم للمشاهد عدد كبير من المدلولات لا ينتقي إلّا بعضها ويهمل البعض الآخر. كما أنّ النّص اللّغوي يمارس السّلطة على الصّورة مادام يتعلّم في قراءتها. وأكثر ما تشيع هذه الوظيفة في الصّور الثّابتة كالصّور الفوتوغرافيّة الصّحفيّة والملصقات الإشهاريّة...

**ب)- وظيفة الرّبط:**

وتسمّى أيضا وظيفة التّدعيم أو المناوبة وتكون حين يقوم النّص اللّغوي بإضافة دلالات جديدة للصّورة.

نجد الصّورة زاخرة برسائل لغويّة: كالشّعار، العنوان، النّصوص المكتوبة. التي لا تستطيع الاستغناء عنها، و"الرّسالة اللّسانية المرافقة للصّورة تدمج الانفعاليّة والعواطف ورغبات المتلقّي والمشاهد للصّورة، فهناك ألفاظ توحي بالانجذاب أو النّفور، كما أنّ هناك من تسبّب الخجل أو الغضب فهي تستخدم للإثارة والانفعال في الإنسان، وتجذب انتباهه وتقوده نحو سلوك معيّن"[3]، ينبغي أن تكون ألفاظ الشّعار والنّصوص المكتوبة المرافقة للصّورة منتقاة وإيحائيّة وتعبّر عن الهدف المرجوّ منها.

---

[1] – دانيال تشاندلر، أسس السّيميائيّة، ص 343.

[2] – نجيب بخوش وعبيدة الصبطي، الدّلالة والمعنى في الصّورة، ص 155.

[3] – رضوان بلخيري، سيميولوجيا الصّورة بين النّظريّة والتّطبيق، ص 51.

بعض الباحثين يُقرُّ بالعلاقة المتبادلة بين الصّورة والنّص، يقول "روزانيس": "أعتقد أنّ العلاقة بين الصّورة والكلمة علاقة متبادلة فكلّ واحدة منهما تخدم الأخرى خاصّة في كتب الأطفال، والرّوايات، وكذلك الكتب التّعليميّة، بلا شك أو وجود الصّورة إلى جانب الكلمة سيعمل على تعزيز الخيال وفتح الآفاق أمام التّفكير للصّغار والكبار"[1]، أمّا "شاكر لعيبي" فيقول: "في أحيان كثيرة نحن لا نرى الصّورة وحدها، ونقرأ جوارها تعليقات وشروحات أو نصّا مصاحبا، كما في صور الصّحافة والملصقات الإعلانيّة هذا النّص المكتوب يجاور النّص المرئي، ويلعب دورا يسمّيه "رولان بارت" بالإرساء، لكنّ النّص قد يغيّر جملة وتفصيلا التّأويل خاصّة عندما يقول مالا تقوله الصّورة، ويسمّيه "بارت" المناوبة"[2] وهي أقوال تبرز أهمّية الصّورة بجانب النّص.

كما يؤكّد "صلاح مر" على أنّ الصّورة ذات إحساس شامل حين قال: "بالنّسبة لي أعتبر أنّ الصّورة لا تغني في بعض الأحيان عن الكلمة التي أعتبر أنّها ضروريّة لتوضّح المعنى فضلا عن كونها (صورة) تمتلك القدرة على خلق العلاقة بينهما وبين النّص المكتوب"[3].

بناءا على هذه الآراء فإنّه لا يمكن النّظر إلى النّص مستقلّا على الصّورة أو النّظر إلى الصّورة مستقلّة عن النّص، لأنّهما مكمّلان لبعضهما البعض، فإذا كانت الصّورة هي الوجه المرئي فإنّ النّصّ هو الكلمة أو التّعليق الّذي يرافق هذه الصّورة.

## 7)- بنية الصّورة وتركيبها:

### أ- تركيب الصّورة:

#### 1)- الأشكال:

---

[1] - صلاح المر وآخرون، العلاقة بين الصّورة والكلمة، (الكتروني).

[2] - شاكر لعبيني، الصّورة المرئي والمكتوب، (الكتروني).

[3] - صلاح المر وآخرون، العلاقة بين الصّورة والكلمة، (الكتروني).

لا تخلو أيّة صورة من وجود الأشكال بالإضافة إلى الألوان والرّموز البصريّة وهي مجتمعة تشكّل الصّورة، من مكوّنات الشّكل ما يلي:[1]

- مساحة فارغة محاطة بإطار عام يحدّد شكلها الخارجي، أبعادها ونسبها.
- مجموعة الخطوط المتعانقة والمتشابكة والمتقاطعة المرسومة في هذا الفراغ.
- مجموعة الأشكال والتّكوينات التي تخلقها هذه الخطوط والفراغات المحيطة بها.

فحسن اختيار هذه العناصر بشكل دقيق ومدروس يعتبر الرّكيزة الأساسيّة في بناء الصّورة.

**2)- المساحة الفارغة والشّكل الخارجي العام:**

"لكلّ صورة نسبها وأبعادها وشكلها الخارجي العام، فمنها المستطيلة والمربّعة والمستديرة، ومنها الكبيرة والصّغيرة"[2]، فلكلّ موضوع أو صورة الشّكل الّذي يتناسب معها.

**3)- مجموعة الخطوط المتعانقة والمتقاطعة والمتوازية:**

تتفاوت الأشكال والخطوط من حيث قدرتها على التّناغم وإمتاع الآخرين، فهناك من الأشكال ما يسرّ وآخر يذهل وآخر يرهب ولكنّ أفضل الأشكال، ما تنسجم مع الذّات في تناغم جمالي مثير[3]، فقد تطوّرت الأشكال وتنوّعت الخطوط للتّعبير عن حالات متعدّدة.

**3)- دلالات الخطّ وإيحاءاته وقيمه التّعبيريّة:[4]**

**- الخطّ العمودي:**

---

[1] - عبيدة صبطي وساعد ساعد، الصّورة الفوتوغرافيّة، ص 47.

[2] - المرجع نفسه، ص 47.

[3] - المرجع نفسه، ص 48.

[4] - رضوان بلخيري، سيميولوجيا الصّورة بين النّظريّة والتّطبيق، ص 97.

إنّ الخطوط العموديّة تشير إلى تسامي الرّوح والحياة والهدوء والرّاحة والنّشاط.

**- الخطّ الأفقي:**

أمّا الخطوط الأفقيّة فتمثّل الثّبات والتّساوي والاستقرار والصّمت والأمن والهدوء والتّوازن والسّلم.

**- الخطّ المائل:**

أمّا الخطوط المائلة تمثّل الحركة والنّشاط وترمز إلى السّقوط والانزلاق وعند الاستقرار والخطر الدّاهم.

**- الخطّ المنحني:**

يرمز إلى الحركة وعدم الاستقرار، وإذا بالغنا فيها دلّت على الاضطراب والهيجان والعنف.

من خلال ما سبق كل خطّ يحمل دلالة، فأغلب الأشخاص يجهلون هذه الدّلالة كما يحمل قيم جماليّة وتعبيريّة.

**4- مجموعة الأشكال والتّكوينات التي تخلقها الخطوط والفراغات المحيطة بها:**

"يحاول كلّ فنّان أن يوظّف الخطوط والفراغات المحيطة بها ليخلق منها أشكالا هندسيّة أو نباتيّة أو حيوانيّة (...) والشّكل في الصّورة هو مساحة أو مساحات تحيط بها خطوط، ويخلق الخط أو التّباين في اللّون أو الملمس شكلا مميّزا يحيط به، والشّكل له حجم ولون ودرجة وخلفيّة ويرتبط بالأشكال والعناصر الأخرى في التّكوين ووضوح الشّكل له حجم ولون يساعد على سهولة التّناول البصري"[1]

فالتّفريق بين الأشكال تسهّل المهمة البصريّة وعمليّة الإدراك. كما أنّ الصّور المفعمة بالأشكال تكون مشوّقة دون أن يتسلّل إليها السّأم والملل.

[1] - عبيدة صبطي وساعد ساعد، الصّورة الفوتوغرافيّة، ص 49.

تتميّز الصّورة بتنظيم راجع إلى بنيتها وطبيعة تركيبها، حيث تتكوّن من:

**1)- الإطار:** وهو "الفضاء الذي نعطيه للصّورة بغرض ملاحظتها ويكون إمّا مستطيلا أو أفقيّا أو عموديّا"[1]، أيّ الحيّز أو الفراغ الذي تشغله الصّورة.

*** التّنظيم الدّاخلي:** ويضمّ:

*** المحور العمودي:** وهو الذي يقسم الصّورة إلى قسمين "القسم الأيسر، يمثّل الحاضر أو الماضي القريب، والجزء الأيمن المستقبل القريب"[2].

*** المحور الأفقي:** الذي "يفرّق بين السّماء والأرض"[3]، كما يفرق بين المنطقة المادّية والمعنويّة.

*** التّنظيم الجمالي:** "فالصّورة يمكن أن تقسم إلى أربعة أسطر متموضعة في ثلث الصّورة"[4]، وتعتبر النّقاط التي من خلالها توضع الرّموز المفتاحيّة للصّورة.

*** الضّوء:** عند "أخذ صورة باللّونين الأسود والأبيض فإنّها تترجم موقع لفعل ماضي، أمّا استخدام الألوان سواء بالإضاءة الشّمسيّة التي تخلق إحساسا بالطّبيعة"[5]، فاللّون يضفي حركة وحيويّة على الصّورة.

*** العمق:** وفيه يتّخذ إجراءات "إذا كان الموضوع واضحا فعلى السّيميولوجي أن يبعده عن عمق المجال، وإذا كان غامضا فإنّه يكون متضمّنا في عمق المجال[6]

**ب)- بنية الصّورة:**

---

[1] – ساعد ساعد، للصّرة الصّحفيّة –دراسة سيميولوجيّة– ص 49.

[2] – المرجع نفسه، ص 46.

[3] – المرجع نفسه، ص 46.

[4] – نفسه، ص 46.

[5] – ساعد ساعد، للصّرة الصّحفيّة –دراسة سيميولوجيّة– ، ص 46.

[6] – المرجع نفسه، ص 46.

**1)- الرّموز:** كلمة يونانيّة (...)، للتّعريف على شيء كثير الاستعمال وهو وسام يُحتفظ به شخصان كلّ واحد لديه جزء يتوارث أبا عن جدّ"[1]

فالرّمز قد يضمّ الكلمات أو المخطّطات أو الرّسوم أو الإشارات...، ويمكن تقسيم الرّموز إلى:

- **الرّموز اللّغويّة:** هو أصغر جزء في اللّغة، ولقد قسّم (Mertinet) الرّمز اللّغوي إلى قسمين: الرّمز الذي يتمتّع باستقلاليّة المعنى مثل الكلمات والرّموز الغير مستقلّة المعنى، مثل: الضّمائر، وهو اتّحاد الدّال والمدلول.

- **الرّموز البصريّة الثّابتة:** والتي يقصد بها "حقيقة من الحقائق ولمّا كانت هذه الهيئات ليست تقليدات للحقيقة ولا ينسخ عنها ولا ممّا يعيد بناءها"[2].

وتضمّ الرّموز البصريّة أصناف عديدة منها: الخرائط، الأشكال البيانيّة...

والرّموز البصريّة تقسّم إلى أربعة أقسام:[3]

**1- الرّموز البصريّة غير المتعلّقة بالصّورة أو الشّكل:** مثل المخطّطات البيانيّة والحروف ورموز الفنّ التّجريبي.

**2- الرّموز البصريّة المتعلّقة بالصّورة أو الزّخرفة:** مثل الصّور الفوتوغرافيّة، الخرائط الجغرافيّة.

**3- الرّموز البصريّة المختلفة:** مثل الأشكال النّقطيّة، البُقع، وهي تستعمل في فنون الرّسم.

---

[1] - عبيدة الصّبطي، نجيب بخوش، الدّلالة والمعنى في الصّورة، ص 74.

[2] - المرجع نفسه، ص 75.

[3] - عبيدة الصّبطي، نجيب بخوش، الدّلالة والمعنى في الصّورة ، ص 75.

**4- الرّموز الاجتماعيّة والثّقافيّة:** يدخل في تكوينها كل من الرّموز البصريّة والرّموز اللّغويّة.

وتقسّم الأشكال إلى قسمين هما:[1]

**1- الأشكال الهندسيّة:** مثل الدّائرة والمربّع والمكعّب وغير ذلك من الأشكال الهندسيّة ذات البعدين أو الثّلاثة أبعاد.

**2- الأشكال الحرة:** ويقصد بها الأشكال غير المنتظمة مثل الأوراق وغير ذلك ممّا يظهر في الطّبيعة تنوّع لا حدود له.

إذن: مادام للصّورة أنواع ووظائف وبنيات محمّلة بأشكال وألوان عديدة، ودلالات وإيماءات، كونها فضاء قابل للقراءة والتّأويل، فقد كانت محطّ الأنظار من خلال الدّراسات التي أقيمت عند الغرب والعرب، يضاف إلى ذلك ما أحدثته العلاقة بين الصّورة والنّص، ولهذا لا يُسْتَطاع العيش في عالم يخلو من اللّغة والصّور.

**8)- الصّورة وإقناع الرّأي العام:**

إنّ التّغيير المطلوب من جرّاء عرض الصّور يحدث بطريقة غير مباشرة، وحتّى يحدث هذا التّغيير يستدعي الأمر مراعاة جملة من الشّروط، ولعلّ من أهمّها:

1- أن تتوفّر شروط الإقناع في مرسل الرّسالة، والتي تتلخّص في إخلاصه للقضيّة التي يروّج لها، وثقة الجمهوريّة وجاذبيّته، وذلك لضمان تعرّض المستقبِل للرّسالة الاتّصاليّة.

2- توفّر شروط الإقناع في الرّسالة الاتّصالية (الصّورة)، لكي تُحدث الأثر المطلوب في المستقبِل، ومن أهمّ هذه الشّروط:

- أن يكون محتوى الرّسالة واضحا ومفهوما.

[1] - عبيدة الصّبطي وساعد ساعد، الصّورة الفوتوغرافيّة -دراسة سيميولوجيّة-، ص 50.

– أن يشبع محتواها الحاجات النّفسيّة للمستقبِل.

3– ولعلّ الأمر نفسه ينطبق على مستقبِل الرّسالة الاتّصاليّة، ذلك أنّ المستقبِل ينبغي أن يكون بحالة نفسيّة تساعده على التّعرّض للرّسالة، ومن ثمّ الإمعان في مضمونها وأن يتمتّع بمهارات اتّصاليّة من قبيل الفهم والاستيعاب، والفهم والانتباه، وكذلك أن يتمتّع المستقبِل باتّجاهات محايدة نحو المرسل ونحو موضوعات الرّسالة، لأنّ الحياديّة هنا تمكّن المستقبِل من التّعرّض للرّسائل بدلا من مقاومتها إذا كانت اتّجاهاته سلبيّة نحوها.[1]

**استشارة الرأي العام:**

تعدّ الصّورة عاملا مهمّا في التّأثير في الرّأي العام، من خلال التّأثير في الأغلبيّة التي يتألّف منها، وأبرز الفئات التي يتألّف منها الرّأي العام:

أ– فئة عامّة النّاس التي تصرف أغلب يومها في تحصيل الرّزق وتحسين الحال، أو بمعنى آخر أنّها مشغولة على الدّوام بعموم المعيشة أكثر من انشغالها بهموم أخرى عامّة.

ب– فئة المثقّفين، وهذه الفئة تجمع بين الانشغالات بقضايا الفكر والثّقافة وهموم المعيشة، إلى جانب الانشغال بقضايا عامّة أخرى.

ج– فئة قادة الجماعات، وهذه الفئة تتألّف من قادة الأحزاب السّياسيّة والمسؤولين في الحكومة وشيوخ القبائل والعشائر.

إنّ نوعية الصّورة المقدّمة إنّما تعتمد على الهدف من عرضها والفئة الاجتماعيّة المستهدفة بها، فإذا كان هدف مرسِل الصّورة من عرضها تغيير الاتّجاهات من السّلب إلى الإيجاب

[1] – محمود شمال حسن، الصّورة والإقناع، دراسة تحليليّة لأثر خطاب الصّورة في الإقناع، ط1، دار الآفاق العربيّة، القاهرة، 2006م، ص 20، 21.

إزاء قضيّة معيّنة لاسيّما في صفوف الفئتين الأولى والثّانية، فإنّ المرسل هنا ملزم كلّ الإلزام بالتّفنّن في الصّورة بقصد التّأثير في فئات الرّأي العام[1].

إنّ الصّور الموجودة على صفحات القصص والجرائد والرّوايات، وبمختلف أنواعها، تثبت أنّ الصّورة هي رسالة اتّصاليّة قائمة بذاتها، أو مع نصّ لغوي يحدّد مدلولاتها، وبذلك لا شكّ في أنّ الخطاب البصري هو الأبلغ تأثيرا من بين جميع وسائل الاتّصال الأخرى، ولم يعد هذا الأمر يخصّ على أحد، وبالذّات الهيئات والمؤسّسات المشرفة على هذه الوسائل والقائمة عليها، ولعلّ هذه الميزة كانت أهمّ أسباب التّنافس بين الهيئات والمؤسّسات من أجل إيجاد وسائل بصريّة أكثر فتنة وسحرا، وأكثر إثارة وتشويقا، ويأتي هذا كلّه تحت شعار – من حقّ الإنسان معرفة الحقيقة– ولعلّ هذه الميزة هي أخطر ما في خطاب الصّورة، وللصّورة تأثيرات يمكن إيجازها بالنّقاط التّالية:

1)– لأنّ الصّورة تمثّل نموذج النّسق.

2)– بأنّه أمضى أثرا وأكثر بلاغة ووضوحا من حيث المستوى البصري والتّمييز بين مضامينها ومعانيها.

3)– لها القدرة على الموائمة فيما بينها، رغم تنوّع محتواها واختلاف حجومها.

4)– لها قدرة عالية على الإيجاز، ترقى بها إلى مستوى عالٍ من المحدوديّة الزّمنيّة، بمعنى أنّها تضعنا إزاء فيض من المعاني في زمن محدود جدّا.

ولا خلاف على أنّ الصّورة لم تعد هوّية الأشياء فحسب، بل هي أيضا البعد الأيقوني للواقع، ولا يغيب عن بالنا ونحن نتحدّث عن الصّورة من منظور متنوّع لا بدّ من أن نتعرّف على

[1] – محمود شمال حسن، الصّورة والإقناع، دراسة تحليليّة لأثر خطاب الصّورة في الإقناع، ط1، دار الآفاق العربيّة، القاهرة، 2006م، ص 191.

أنّها أداة بصريّة بالغة القوّة، وفي غاية الخطورة في مجال الإعلام بحكم سلطتها الفعّالة على تحريك اتّجاهات الرّأي العام، ومن أهمّ أدلّتنا وأقربها إلى الواقع أو الذّاكرة ما حدث في حرب الخليج الأولى والثّانية، حيث كان للصّورة القول الفاصل في التّأثير على السّياسات وتغيير مسارات الرّأي والاتّجاهات.[1]

ولا تجافى الحقيقة إذا قيل بأنّ هيمنة الصّورة أصبحت هي المصدر الأساسي الذي يسهم في تشكيل الوعي والثّقافة الإنسانيّة[2]، وذلك بفعل ما تنتجه من قيم ومضامين، ويصحّ القول أنّ ثقافة الصّورة هي الثّقافة الأكثر شيوعا وهي المهيمنة على مجمل الإبداعات في المشهد الحضاري المعاصر، لأنّها بؤرة نظام إنتاج وعي الإنسان وما حوله فأصبحت عبارة عن كيفيّة لإدراك الوعي بالواقع وتمثيله والتّعبير عنه.

## 9)- عليّ الدّوعاجي والصّورة:

بعد الاطّلاع على تقديم المجموعة القصصيّة "سهرت منه اللّيالي"، سُطّرت نبذة عن الكاتب التّونسي عليّ الدّوعاجي، والذي نُشر أدبه في الكتب والصّحف والمجلاّت، عاش الغبن طول حياته، لكنّ روحه كانت فتيّة تبرز فيها ألوان الواقع الشّعبي، في دقّة تعبير باللّغة العربيّة، مستعينا أحيانا بحوار عامّيّة بالدّارجة التّونسيّة، وبراعة خيال للصّور والرّسومات المرفقة مع كلّ قصّة، في قالب تصويري مميّز ومتواضع، مع تفاصيل بسيطة ومعبّرة، تكشف عن العمق الدّلالي والرّمزي الاجتماعي والثّقافي التّونسي، ممّا جذب كلّ طبقات المجتمع لمطالعة أدبه، وسهّل عليهم فهم دلالاته المتناثرة في الصّورة، وتأويل العلامات الأيقونيّة والشّكليّة

[1] – أدهم محمود، الصّورة الصّحفيّة دراسة في المصادر والمؤثّرات، ط1، الدّار البيضاء، القاهرة، 1988م، ص 190، 191.

[2] – المرجع نفسه، ص 191.

الواردة فيه، لكن كلّ منهم يتوقّف في محطّة محدّدة، ويركّز على رموز أو علامات مختلفة، وهذا راجع إلى المستوى الفكري والأسلوب، واللّمسة الجماليّة لكلّ إنسان.

اختصّت الصّورة عند عليّ الدّوعاجي كما وجد عند غيره من الكُتّاب بخصائصها الفنّيّة المعروفة من إطار وأشكال وألوان...، غير أنّ ما ميّزه عن نتاج الآخرين هو استخدامه للّونين الأبيض والأسود بكمّيات متفاوتة، فالأبيض "يرمز إلى الطّهر والصّفاء والبراءة والحرّيّة والسّلام والاستقرار"[1]، والأسود "يرمز إلى الظّلام والكآبة والجهل"[2]، بينما الرّمادي يوحي بـ "التّداخل والنّفاق والضّبابيّة في كلّ شيء"[3].

وبهذا تبيّن أنّ مرارة الغلبة وضيق البوار، هي الأسباب الواضحة التي تركت خياله يلتحم بهذين اللّونين، فهو يتخبّط بين ألم العيش وطيب قلبه وسلامة تفكيره، ولين طرفه عن حقوق النّاس، وبعد المسافة عنه وعن المساس بطيب عيش الفقراء والمظلومين، ولم تكن هذه الألوان البسيطة كعاتق عن إيصال الرّسائل إلى المتلقّي، وإنّما كانت كافية بجدارة لنقل المعلومات المراد إيصالها، وهذا راجع إلى قدرة الدّوعاجي الفكريّة على رصد العديد من الرّسائل، وتكاثف التّأويلات في صورة تفتقر إلى بقيّة الألوان، كما أنّ اللّونين الأسود والأبيض هما أساس كلّ الألوان، إذ كانا عاملين بلاغيين في زيادة التّأويلات وكثرة تتالي وتكاثف المفاهيم والإيحاءات الاجتماعيّة والثّقافيّة وغيرها....

---

[1] – قدور عبد الله ثاني، سيميائيّة الصّورة، مغامرة سيميائيّة في أشهر الإرساليّات البصريّة في العالم، مؤسّسة الوراق للنّشر والتّوزيع، الأردن، 2007م، ص 143.

[2] – المرجع نفسه، ص 143.

[3] – المرجع نفسه، ص 143,

# الفصل الثاني

## التّحليل السّيميائي للصّورة

## ودلالاتها في المجموعة القصصية

## "سهرت منه اللّيالي" لعليّ الدّوعاجي

تهدف جميع مناهج تحليل الصّورة إلى البحث في جماليّات الفنون البصريّة، وقراءة الصّور بدلالاتها الحقيقيّة والمجازيّة في وقت واحد، باعتبارها الشّكل البصري بمقدار ماهي المتخيّل الذّهني الذي تثيره مشاهدة الصّور أو حتّى العبارات اللّغويّة.

يؤكّد التّحليل الشّكلي في مجموعة قصصيّة على الوحدة العضويّة للصّور، وعلى أهمّيّة العنصر المسيطر كخاصّيّة تعتبر المحور المنظّم للصّياغة البصريّة، وعلى تكامل النّصوص المرافقة لكلّ قصة، لهذا ستكون كلّ التّحليلات متكاملة ومجسّدة لمفاهيم مترابطة.

تمّ اختيار المجموعة القصصيّة "سهرت منه اللّيالي" لعليّ الدّوعاجي نموذجا للتّحليل السّيميائي للصّور، وقد خصّص نشاط اللّغة العربيّة لأنّه بمثابة الأرضيّة التي يبني عليها الكاتب مؤلّفاته وقراءة الصّور ليس أمرا سهلا أو بسيطا، بل تحمل معاني ودلالات عميقة بين الصّورة والنّص المؤلّف.

إنّ قراءة الصّور وتحليلها يختلف من شخص لآخر وقبل البدء في تحليل النّماذج الصّوريّة ينبغي الإشارة إلى أنّ اختيار الصّور بشكل مرتّب من المجموعة القصصيّة "سهرت منه اللّيالي" لعليّ الدوعاجي، وكان للعنوان والغلاف نصيب من الحديث في علاقته بمحتوى النّص والصّورة، ثمّ يأتي الشّكل العام للصّورة وفيه يتعرّف على محتويات الصّورة ككلّ من علامات أيقونيّة وشكليّة، بعدها التّحديد والوصف وفيه يتمّ تحديد معظم التّفاصيل الموجودة في الصّورة ووصفها، لنصل إلى التّأويل والاستنتاج، حيث يتمّ فيه استخلاص أحكام حول الأشخاص والأشياء الموجودة في الصّورة وإعطاء تأويلات قد تصحّ وقد تخطأ.

**سيميائيّة الغلاف في المجموعة القصصية "سهرت منه اللّيالي:**

يعتبر الغلاف الهيكل الخارجي لأيّ عمل أدبي، الذي يغري القارئ وينمّي فيه الفضول لتصفّح النّص ومعرفة جوهره، فهو "لم يعرف إلّا في القرن 19 إذ أنّه في العصر الكلاسيكي كانت تغلّف بالجلد ومواد أخرى"[1].

أي أنّه كان مجرّد وسيلة لحماية المؤلّف من التّلف لا غير، أمّا حديثا فقد ازداد الاهتمام بتصميم الغلاف في الدّراسات النّقديّة وأصبح ضرورة ملّحة يحمل رؤية لغويّة ودلالة بصريّة لها علاقة بهندسة النّصّ.

وقد قدّم "جيرار جينيت" أربعة أقسام مهمّة للغلاف: الصّفحة الأولى للغلاف ونجد فيها "الاسم الحقيقي أو المستعار للمؤلّف أو المؤلّفين، عنوان أو عناوين الكتاب، المؤشّر الجنسي، اسم أو أسماء المترجمين، اسم أو أسماء المستهلين، اسم أو أسماء المسؤولين عن مؤسّسة النّشر، الإهداء، التّصدير"[2].

هذا فيما يخصّ الواجهة الأماميّة من المؤلّف، "أمّا الصّفحة الثّانية والثّالثة للغلاف وتسمّى كذلك الصّفحة الدّاخليّة حيث نجدهما صامتتين، وهناك استثناء نجده فيما يخصّ الصّفحة الرّابعة للغلاف، فهي بين الأمكنة الإستراتجية للغلاف خاصّة والكتاب عامّة"[3].

وبالتّالي فإنّ تصنيفات الغلاف الذي جاء به جيرار جينيت هي شرط تصميم الغلاف الفعّال حتّى يكون قادرا على جذب الانتباه وإثارة الاهتمام، والغلاف وحده قرافيكية كبرى بصريّة تتضمّن الصّورة واللّون والعنوان، وتعمل بشكل متكامل لتشكيل لوحة جماليّة تقترح نفسها على القارئ وتمارس عليه سلطتها من إغراء وإغواء لتثير في ذهنه بعض التّشويش الذي

---

[1] – عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جينيت من النّص إلى المناص، ص 46.

[2] – المرجع نفسه، ص 46.

[3] – المرجع نفسه، ص 47.

يدفعه إلى محاولة الفهم لتحقيق فعل المتلقّي، فتصميم الغلاف يمنح المزيد من المتعة للبصر وفرص التّأويل.

ومن هذا المنظور إذا تأمّلنا الغلاف الأمامي للمجموعة القصصيّة "سهرت منه اللّيالي"، ندرك أنّ الكاتب لم يضع الغلاف بما فيه اعتباطا أو صدفة، وإنّما هذا التّأمّل يفجّر لنا نقاطا من الاستفهام تحتاج إلى إجابة، وأوّل وحدة قرافيكية في الغلاف هي الصّورة، حيث أبدع المؤلّف في ذلك الأفق وقدّم الغلاف.

# سهرت منه الليالي

المصرة

قصص اجتماعية مسلية تتخللها صور و تمارين للتحليل والتفهم

**الغلاف بعنوان:** سهرت منه اللّيالي الشك.

**الغلاف الأمامي:** القراءة الدّلالية مع النّص العلوي.

**1- إسم المؤلّف:**

لم يظهر اسم علي الدّوعاجي على غلاف مجموعته القصصيّة، لأنّه تمّ تجميع كتابه من طرف عزّ الدين المدني، وتحقيقه من طرفه فلا يمكن لغير المؤلّف أن يضع اسمه على الغلاف، ولكنّ سيرته كتبت في الصّفحات الأولى من هذا الكتاب للتّعريف بالشّخصية الأدبيّة التي تركت زادا ضخما لأهل العلم والأدب.

**2- العنوان:**

عنوان المجموعة القصصيّة "سهرت منه اللّيالي"، لا نعتقد أنّ الدّوعاجي هو من اختار عنوان مجموعته الأقصوصيّة، وإنّما نرجّح أنّ جامعها ومحقّقها عز الدّين المدني أنجز ذلك، لأنّ هذه الأقاصيص كانت في بداية إظهارها للقرّاء متناثرة في الجرائد والمجلّات.

وإلى ذلك نلاحظ أنّ هذا العنوان يتعارض مع أغنية سهرت منه اللّيالي لمحمّد عبد الوهاب من جهة الدّلالة العاطفيّة أو التّضحية التي تستوجبها العلاقة الغراميّة، أي أنّه يتداخل عموما مع مجال الغناء، فلعلّ الدّوعاجي أن يكون قد استمدّه من المحيط الفنّي الذي كان يحتضنه داخل جماعة تحت السور...

وقد قيل في هذا الشّأن: "كان مقهى "تحت الصور" يقع بحيّ باب سويقة بالعاصمة، وهو ربض شعبي معروف، وقد تهدّم هذا المقهى اليوم كان مكان لقاء...و اجتماع...فيه كان يتجمّع العازفون لإعداد سهرة موسيقيّة، وفيه كان يستضيف بعض أدباء تونس يومئذ زملاءهم الأجانب للحديث معهم، وفيه كانت تنعقد اجتماعات أدبيّة وفنّيّة...."[1]

[1] - عزّ الدين المدني، ضمن تقديمه لكتاب الدّوعاجي تحت السور، الدّار التّونسيّة للنّشر، 1975، ص 7.

و"سهرت منه اللّيالي" عنوان نقله فريد غازي إلى الفرنسيّة وفق الصّيغة التّالية:

A cause de lui, j'ai veillé tant de nuits. وننتقي ممّا ذكره ما تعريبه: "تأخذنا (الأقصوصة) أخذا إلى حياة عائلة متوسطة في تونس زوج وامرأة وطفل بعد سنتين من الزّواج".[1]

– عموما تقلّ صيغة العناوين الواردة جملة خلافا للعناوين في صيغة لفظ واحد أو مجموعة ألفاظ ومهما تكن الصّيغة المستعملة، يبقى العنوان رهن المتن تابعا له، لأنّه يضطلع بإيضاحه وإتمام مقصده.

**3– لماذا اختار عنوان القصّة الثّانية عشر عنوانا للغلاف "سهرت منه اللّيالي"؟**

إنّ كلّ القصص التي وردت في المجموعة القصصية تحكي عن المرأة التّونسيّة وعلاقتها بالرّجل، وتذكر معاناتها ومسراتها وحياتها الاجتماعيّة عموما، وتبعث شذرات من الأمثلة عن ذلك، ولكلّ قصّة أحداث وعنوان خاصّان بها، بينما تمّ اختيار عنوان القصّة الثانية عشر وهو: سهرت منه اللّيالي"، كعنوان للمجموعة القصصيّة ككل، وذلك لأنّ هذه القصّة عبّرت بقوّة عن معاناة المرأة التّونسيّة، وأفاضت كأس صبرها، وتجرّعها للذائقة والنكبات ومصائب الدّهر، وعن خيانة الرّجل لها، وتسببه في جعل البؤس والحزن يسيطران على حياتها وأولادها، وتحوّل كل ما يحيط بها إلى ظلمة حالكة لا ترى من خلالها بصيصا من نور السّعادة ولا حتى ذرّة من معاني الحياة الحقيقيّة المتواضعة، بل وفي كلّ مرّة يردعها ويجعل الذلّ والمهانة كهاجسين أو كابوسين يعرقلان صفو حياتها ومجرى تفكيرها، فكانت تسهر

[1] – Férid Ghazi, Le roman et la nouvelle en Tunisie, Maison Tunisienne de l'Edition, 1970, p 50

اللّيالي ويجوب فكرها ساعات متأخرة من اللّيل في التّفكير في مخرج يجلي عنها هذا الضباب اللاّمتناهي، ويرفع عنها هذا البلاء والعويص.

**4- المؤشّر التّجنيسي:**

**قصص اجتماعيّة:**

تساهم الرّسالة التي يحملها الغلاف في تحديد النّوع الذي ينتمي إليه هذا العمل الأدبي المرشح لكلمة قصص الظاهرة في الرّكن الأسفل الأيمن من الغلاف التي تصف جنس الكتاب وتعدّ أولى بطاقات العبر للمتلقّي ليلج النّص وهو على دراية بأنّه سيقرأ القصّة، والملاحظ أنّ كتبه بخطّ صغير جدّا مقارنة بالعنوان ممّا يوحي إلى أنّه لم يعطي أهميّة كبيرة للجنس الأدبي بقدر ما أعطى أهمّيّة كبيرة للعمل الأدبي في حدّ ذاته، فهو يسهل على القارئ معرفة العمل الأدبي وبالتّالي نظاما رسميّا للمعرفة يعبّر عن مقصديّة ما يريد نسبه للنّص.

فكلمة قصص هي سرد نثري يصف شخصيات حقيقيّة كانت أو خياليّة وأحداث على شكل متسلسل كما أنّها أقصر من الرّواية وتهدف إلى تقديم حدث وحيد غالبا ضمن مدّة زمنيّة قصيرة ومكان محدود.

إذن المجموعة القصصيّة "قصص اجتماعيّة" التي جاءت بالخطّ الأبيض في إطار أحمر لعلي الدّوعاجي، كانت عبارة عن قصص اجتماعية تحتوي على شخصيات حقيقيّة وأحداث متسلسلة مستنبطة من الواقع المعاش، وهي من الفنون الأدبيّة النّثرية الجميلة والمؤثّرة في نفوس القرّاء والتي تجعل القارئ يتفاعل مع تفاصيل أحداثها.

**سيميائيّة اللّون الأزرق في الغلاف:**

يكتسح اللّون الأزرق الغلاف، فهذا اللّون كغيره من الألوان لا يحمل الكثير من الدّلالات، وبشكل عام الأزرق هو لون السّلام والهدوء، وتعزيز الاسترخاء الجسدي والعقلي، يقلّل من الإجهاد ويخلق لنا شعورا بالهدوء والنّظام ويبطئ عمليّة التّمثيل الغذائي فكلّما زاد اللّون الأزرق نشعر بالحريّة أكثر، ويساعد اللّون الأزرق في تعزيز التّعبير عن الذّات وينمّي من قدرتنا على التّواصل ويلهم الإنسان، فالأزرق هو لون الرّوح والتّفاني في كلّ مجالات الحياة والدّراسة الدّينيّة، لأنّه يعزّز التّأمّل والصلاة، فالذين يحبّون اللّون الأزرق تلاحظهم محبّون للمساعدة والإنقاذ والصّداقة والعطاء، يحبّون بناء علاقات قويّة، ويصابون بخيبة أمل كبيرة إذا تمّت خيانتهم أو هدم الثّقة.

**5- اللّون:**

يرتبط اللّون في الغلاف بدلالات خاصّة في كلّ مساحة يحتلّها من خلال نوعه وشدّته وعلاقته بالألوان الأخرى، فيظهر في أعلى الصّورة جبل بلونه البنّي ليدلّ على الاستقرار والأمان والسّلام، يعتبر اللّون البنّي من الألوان الطّبيعيّة المحايدة التي تشير إلى الاستقرار والأمان والقيم الرّاسخة، حيث أنّه لون الأرض الثّابتة، كما أنّه من ناحية أخرى فقد يشير إلى الحكمة والدّعم والتّوجيه، وبالتّالي فقد يستخدم للتّعبير عن العائلة والأخلاق المتوارثة والمتأصّلة التي تستمدّ الحكمة منها، وهو أمر مختلف بحسب طريقة استخدامه، وموقعه والغاية منه، لكنّه لون مرغوب كثيرا ويرمز للقوّة والذّكاء، ويوفّر رؤى وتوجيهات مختلفة ومتغيّرة للحياة، ويعبّر عن مبادئ عظيمة راسخة في المرء عند استخدامه بشكل صحيح.
ثمّ يظهر لون الأرض أخضر لامتلائه بالعشب ويدلّ على السّعادة والفرح والسّلام فهو يريح العين، ويرخي الأعصاب، ويتّصف محبو هذا اللّون بالعاطفة الكبيرة وبالهدوء والحنان ويمثّل

النّمو والطّبيعة والمال والخصوبة، ثمّ تظهر السّيارة باللّون الرّمادي، فيعدّ اللّون الرّمادي من الألوان المحايدة كونه لا أبيض ولا أسود، بل إنّ ناتج عن دمجهما معا، ويوحي الرّمادي الفاتح والمائل إلى الأبيض إلى الحيويّة والنّور، وكونه ساكنا وخاليا من المشاعر على حدّ سواء، ويعتبر اللّون الرّمادي مستقرّا، ممّا يخلق لنا إحساسا بالهدوء ورباطة الجأش، وظهرت الشّخصيات بألبسة ملوّنة ممّا يوحي إلى النّشاط والحيوية واختلاف الشّخصيات وطرق التّفكير، وأنّ كلّ شخص له تفكير معيّن وشخصيّة مختلفة، وقد يرى مواقف ويتعايش مع ظروف مختلفة تماما عمّا يعيشه النّاس، ومختلفا عنه تماما، والصّورة عموما تعبّر عن الحياة وما فيها، وذات اتّصال وثيق بما جاء في الصّورة، فعندما تكون الصّورة معبّرة عن المحتوى النّصي يسهل على القارئ فكّ رموزها بسهولة.

**6- دار النّشر:**

تعتبر دار النّشر من أهمّ العتبات التي يقوم عليها الغلاف، فهي الهيئة الحقوقيّة التي صدر منها الكتاب، وظهرت هذه الدور مع ظهور صناعة الطّباعة، وتشمل دور النّشر والهيئات العلمية ولجان تحكّميّة تبرز القيمة الإبداعيّة للعمل، فظهور اسم دار النّشر على صفحات الكتاب يعطي العمل مستوى إبداعي مقبول بما تصدره من أعمال فنّيّة، فقد سطّرت دار النّشر أسفل الغلاف حيث كتبت بخطّ صغير وبلون أبيض بغرض الإشهار.

**التحليل السيميائي للصّور الواردة في المجموعة القصصيّة "سهرت منه اللّيالي" لعلي الدّوعاجي:**

**الصّورة الأولى بعنوان:** كنز الفقراء.

**الشّكل العام للصّورة:**

الصّورة موضوعة بشكل أفقي كما نجد قدامة على مظهرها العام.

**العلامات الأيقونيّة:**

تضمّ الصّورة شخصين إمرأة ورجل بالإضافة إلى وجود موقد نار.

**العلامات التّشكيلية:**

وجود مجموعة من الأشكال كالخطوط المنحنية تبعا لوضعيّات الأشخاص، فنجد جلوس كلا شخصين وخطوط مستقيمة تتمثّل في خطوط الكوخ الذي بجانبهم، أمّا الألوان فاستعمل الأبيض والأسود للشّخصيات والأشياء.

**التّحديد والوصف:**

تدخل الصّورة المائلة أمامنا ضمن الرّسم الكاريكاتوري، وهي باللّونين الأبيض والأسود، وتظهر فيها امرأة ورجل بائسين في الأربعينات من عمرهم جالسين على الأرض متقابلين، وبينهما موقد من نار ليدفئ أجسادهم التي أنهكها البرد في الظّلام الدّامس بثياب رثّة وحزن شديد يحيل على الوجوه مطئطئين رؤوسهم من حالهم والمرأة حافية القدمين.

**التأويل والاستنتاج:**

**الصّورة والسّياق الدّاخلي:**

تبيّن الصّورة جلوس شخصين مع بعضهم البعض، جاءت الصّورة بصحبة قصّة ترافقها تحتوي هذه الأخيرة على ثلاث صفحات يذكر الكاتب في جملها في البداية زوجات من أفقر النّاس لا يملكان شيئا ولا شيئا من الشّيء، ويظهر في الصّورة امرأة ورجل حفات وثيابهم رثّة ويقول كذلك كان يوما أن يوقدا نارا ويتحدّثان على وميض لهيبها ويظهر في الصّورة أنّهما يوقدان النّار، ويذكر كذلك ليلة حزينة في وجههما أحسّا فيها تعاسة أكثر من ذي قبل بالعودة للصّورة نجد فعلا أنّ البؤس والحزن كانا باديا على وجههما.

**الصّورة والسّياق الخارجي:**

تعبّر الصّورة عن مظهر من مظاهر المجتمع المتمثّل في الفقر وقد ذكر في النّص الزوج والزّوجة والقط، لكن في الصّورة غياب القط وظهور عيونه على شكل موقد نار.

كما نلاحظ ظهور الزّوجة حافية القدمين في الصّورة وكأنّ علي الدّوعاجي يرمز من خلالها إلى مدى صبر المرأة التّونسيّة على زوجها ورضاها المشي حافية بدلا منه، فهي رمز التّضحية والوفاء، وترمز عيونهم الذّابلة إلى غلبة النّعاس عليهم لتدلّ على أنّ لا مأوى لهم ليضعوا رؤوسهم فيه وينامون بكلّ راحة واطمئنان، وليشير إلى صعوبة حياة الفقراء وما مدى معاناتها، كما نلاحظ غياب مظاهر الإغراءات في هذه القصيدة وإنّما كان همُّ الزّوجين رغيف خبز وبيت يحميهم من قساوة البرد ويعود الفضل في ذلك للزّوجة التي قدّمت القليل من الخبز للقط الجائع رغم حاجتهم لها، وعلى العموم الصّورة تحمل معاني عميقة للطّبقة الفقيرة من المجتمع التّونسي وما يعيشونه من تهميش ومعاناة الفقير ماديّا لا قيمة له، وكذلك أشار إلى أنّ حتّى الحيوان لا يجد نصيبه من الزّاد في هذا المجتمع.

**شرح العنوان:**

العنوان كان بمثابة مرآة عاكسة للصّورة ولا يحتوي على أيّ غموض أو كلمات مفتاحة، فالمفردة الأولى كنز، يوحي من خلالها علي الدّوعاجي أنّ الفقر كنز كما يقول البعض ولكن القصّة تظهر الحقيقة وهي عكس ما يدّعيه البعض بربط مصطلح الفقر بالكنز.

أمّا مصطلح الفقراء فهو ما تدور حوله القصّة بكاملها وربطها الكاتب بمصطلح الكنز لإيصال حقيقة الفقر المتمثّلة في التّعاسة والمعاناة والتّهميش.

**الصّورة الثّانية:** بعنوان جارتي.

**الشّكل العام للصّورة:**

الصّورة موضوعة بشكل أفقي، كما نجد المظهر للصّورة قديم.

**العلامات الأيقونيّة:**

نجد في الصّورة شخصين امرأة ورجل ومسجد يبدو بعيدا نوعا ما.

**العلامات التّشكيليّة:**

تعدّدت الأشكال تبعا للتّفاصيل الكثيرة الموجودة في الصّورة، خطوط مستقيمة تظهر في شكل مسجد وفي شكل المرأة والرّجل، وخطوط منحنية كذلك في رسم المسجد وتظهر كذلك في طريقة وقوف المرأة والرّجل، أمّا الألوان فكانت الصّورة مزيجا بين اللّونين الأبيض والأسود.

**التّحديد والوصف:**

توحي لنا الصّورة الكاريكاتورية مرأة ذات قوام جذّاب ترتدي فستان طويل يجعل لها هيبة وقبّعة صغيرة فوق شعر قصير مجعّد تبدوا عليها ملامح الأجنبيّات رافعة يدها لتلقي السّلام على رجل ذو بشرة سوداء ذو ملامح تونسيّة تقليدي، يرتدي طربوش وينظر لها بكلّ إعجاب بعينيه الكبيرتين الذّابلتين وشنبه الأسود، فقد رسم علي الدّوعاجي الجانب العلوي للرّجل دون السّفلي أمّا المرأة فأقحمها بطولها بين ذراعي الرّجل التونسي ليبيّن لنا ثنائيّة المرأة والرّجل في صورة بينهما علاقة حب، ويرسم بجانبهم مسجد صغير دلالة على بعده نوعا ما، ليدلّ على أنّ القصّة واقعة في بلد إسلامي لنتوصّل إلى مدى تجسيد الصّورة للقصّة بحذافيرها، وما

وقع بين الجار التّونسي والجارة التّونسيّة المجسّدة لدور السويسرية بثيابها وشكلها، متأثّرة بهم لاحتكاكها برجل منهم.

**التّأويل والاستنتاج:**

**الصّورة والسّياق الدّاخلي:**

تبيّن الصّورة ثنائيّة المرأة والرّجل قائمة على نوع من أنواع الإغراء، حيث جاءت الصّورة بصحبة قصّة تحتوي هذه الأخيرة على ستّة صفحات، قال في مضمونها الدّوعاجي: "جارتي التي سكنت الشّقة" فتبيّن أنّها تسكن بقربه، وقال كذلك: "فهي في الثّلاثين من عمرها" وهذا ما يبدوا في الصّورة المائلة أمامنا، وشقراء الشّعر وهي لم تنزل من العربة تحت مراقبة زوج غيور لأنّها مطلّقة ومغرم، وهذا ما ظهر في الصّورة تبادل النّظرات بينها وبين الجار وكانت بمفردها، وقال كذلك: "أنّها معجبة بسمرة بشرتي وبسواد شعري الأجعد كلّ الإعجاب"، وهذا ما ظهر في الصّورة أنّ نظراتها نظرات معجبة وكان الجار يبادلها نفس النّظرات.

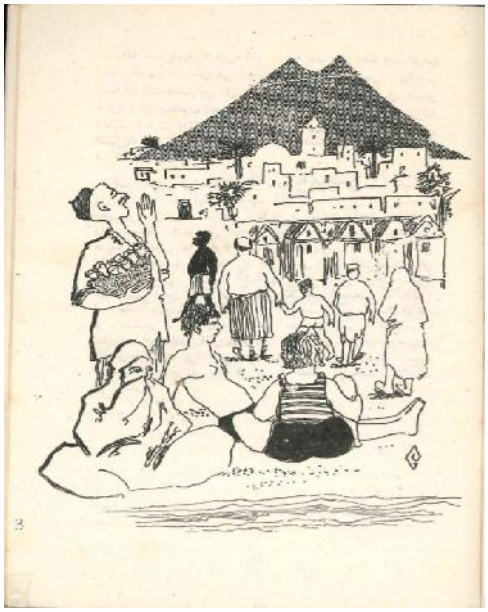
**الصّورة والسّياق الخارجي:**

تعبّر الصّورة عن مظهر من المظاهر الاجتماعيّة الممثّلة في استغلال المرأة للرّجل ومحاولة إغراءه لكسب المال منه لقضاء احتياجاتها، وضعف الرّجل أمام الجنس اللّطيف وعموما تحمل الصّورة مجموعة من العبر القيّمة المراد إيصالها للقارئ من طرف علي الدّوعاجي المتمثّلة في كما تدين تدان، فكما نصب المستأجر على صاحب الشّقة ولم يعطه حقّ الأجار لأسباب تافهة، نصبت المرأة على المستأجر وجعلته يدفع ثمن المعطف.

كما أشار إلى ظاهرة عدم احترام الجار لجاره من خلال تصرّفات الطلبة وما كانوا يصدرونه من فوضى.

**علاقة العنوان بصورة جارتي:**

العنوان رغم أنّه عبارة عن كلمة واحدة إلّا أنّه أحاط بكامل القصّة وأزاح الغموض عن أسطرها فبمجرّد قراءة العنوان يتوصّل القارئ إلى عمّا يتحدّث عنه الكاتب في صفحات هذه القصّة.



**الصّورة الثّالثة بعنوان:** في شاطئ حمام الأنف.

**الشّكل العام للصّورة:**

الصّورة موضوعة بشكل أفقي كما نجد قدامة في مظهرها العام.

**العلامات الأيقونيّة:**

تبيّن الصّورة مجموعة من النّاس الجالسين على الشّاطئ، رجال ونساء وأطفال بالإضافة إلى البحر والمسجد والمنازل والجبل وأشجار النّخيل.

**العلامات التّشكيليّة:**

تعدّد الأشكال تبعا للتّفاصيل الكثيرة الموجودة في الصّورة، خطوط مستقيمة وتتمثّل في خطوط المنازل والمسجد، أمّا الخطوط المنحنية فظهرت تبعا لتنوّع وضعيات جلوس الرّجلين والمرأة والطّفلة الصّغيرة، أمّا الألوان تراوحت بين الأبيض والأسود الجبل ورجل لباس المرأة الجالسة كان بالأسود، وباقي الأشياء والأشخاص رسمت باللّون الأبيض.

**التّحديد والوصف:**

توحي لنا الصّورة الحاملة للّون الأبيض والأسود بوجود مجموعة من النّاس على البحر الذي هو رمز النّماء والعطاء، فهو مسرح لأنواع العلاقات الاجتماعيّة المباح منها والمحرّم، جالسين على شاطئه كلّ واحد منهم مهتمّ بأمر ما يرتدين ثياب منها ما هو تقليدي ومنها ما هو عصري، لنجد نساء يرتدين ملاحف بيضاء، فهي رمز الأصالة ولباس الجدّات ورجال يرتدين الملابس الشّرقيّة الغرناطيّة ذات السّراويل الواسعة، ووجود كذلك امرأة بلباس غير محتشم هي وزوجها وابنتهما الصّغيرة، ورجل تبدوا عليه ملامح الفقر والبساطة يحمل سلّته

الصّغيرة ليكسب منها قوت يومه مزيّنا نفسه بطربوش تونسي مقربا يده لفمه رافعا صوته ليعرض سلعته على المتواجدين في الشّاطئ، ولا ننسى رسم الدّوعاجي لمجموعة من النّخل التي كانت تبدوا أنّها مزيّنة للمدينة، وكانت منتشرة بين المنازل القديمة والمسجد، ومنسجمة مع الجبل العالي، ولا تخلو رسومات علي الدّوعاجي من وجود شخص ذو بشرة سوداء وكأنّه يخبر المشاهد أنّ التّونسي صاحب بشرة سوداء وبيضاء ولا فرق بينهما.

**التّأويل والاستنتاج:**

**الصّورة والسّياق الدّاخلي:**

تبيّن الصّورة مجموعة من النّاس على الشّاطئ جاءت الصّورة بصحبة قصّة تحتوي هذه الأخيرة على ثلاث صفحات ورد فيها قول الكاتب: "الملاحف البيضاء هذه مخلوقات اتّبعت سنّة الأجداد" وهذا ما ظهر في الصّورة نساء يرتدين ملاحف بيضاء، وتحدّث كذلك عن ملابس الرّجال الشّرقيّة الغرناطيّة ذات السّراويل الواسعة، وهذا ما كان يرتديه الرّجال في الصّورة، وكذلك ذكر باعة الليموناضة والكاكاويّة، وكان يظهر واحد منهم في الصّورة وتحدّث عن البحر في أسطر عدّة وهذا ما تمّ رسمه في صورة البحر ويصعب تحديد شخصية المتحدّث، ولكن على ما يبدوا أنّه من كان جالسا بجانب الشّاطئ ولا يظهر منه سوى عيونه لأنّه كان يرتدي ثيابا تغطي جميع جسده ولم يصف نفسه فلم يقل سوى أنّه يرتدي قبّعة.

**الصّورة والسّياق الخارجي:**

تعبّر الصورة عن مظهر من مظاهر المجتمع المتمثّلة في تنزّه النّاس في الشاطئ، حيث جاء في النّص ذكر أغلب الشّخصيات الموجودة في الصّورة ولكن يبقى السّؤال المطروح هل

المتحدّث من كان بجانب البحر وتغطى بثوب أبيض طويل لا يظهر منه سوى عينيه؟ أم أنّه لم يظهر في الصّورة ليبقى الشّخصية المتحدّثة الغامضة في القصّة.

كما تشير الصّورة إلى التّفتّح الذي يعيشه المجتمع التونسي فنلاحظ عدم الاحتشام في ثياب النّساء في البحر كونهم مجتمع عربي، ممّا يدلّ على حرّية المرأة في هذا المجتمع، وظهور في الصّورة كذلك رجال ونساء في البحر ويرتدين ملابس تقليديّة، ممّا دلّ على تمسّك قلّة من المجتمع بالعادات والتّقاليد في الحياء وفي اللّباس.

**شرح عنوان في شاطئ حمام الأنف:**

هو عبارة عن عنوان اختصر ما حدث في القصّة وهو مكان تحدّث فيه الكاتب عمّا جرى معه في ذلك المكان معنونا قصّته به لا يحتوي على أيّ غموض أو رموز.

**الصورة الرّابعة بعنوان:** المصباح المظلم

**الشّكل العام للصّورة:**

الصّورة موضوعة بشكل أفقي قديمة من حيث المظهر العام.

**العلامات الأيقونيّة:**

تضمّ الصّورة شخصين رجل وامرأة بالإضافة إلى ظهور باب دكّان ودرجه، كما ظهرت السّيجارة بين أصابع المرأة والدّخان يتطاير في الهواء.

**العلامات التّشكيليّة:**

تعدّدت الأشكال بين الخطوط المستقيمة في مدخل باب الدّكان، وتفاصيل الثّياب وخطوط منحنى تبعا لوضعيات الأشخاص الرّجل والمرأة، أمّا الألوان كانت مزيج بين الأبيض والأسود وكأنّه يشير لسواد أفعال صاحبه، أمّا قبّعة الحلاّق وسترته وحذاءه كانا مزيجا باللّونين الأبيض والأسود للدّلالة على النّفاق والغموض، أمّا المرأة شفاهها وطلاء أظافرها وشعرها كانوا باللّون الأسود، أمّا باقي التّفاصيل كانت بيضاء كالوجوه وملحفة المرأة.

**التّحديد والوصف:**

تظهر الصّورة ذات اللّونين الأبيض والأسود المائلة أمامنا رجل ذو جسم ممتلئ أمام باب دكّان يرتدي الملابس الشّرقيّة الغرناطيّة ذات السّروال الواسع، وقبّعة صغيرة وفي وجهه تبدوا ملامح الاستغراب وهو ينظر إلى امرأة تقاربه في السّن ترتدي اللّباس التّقليدي، الملحفة التّونسيّة البيضاء أي ما يسمّى باللّباس العربي، وكان يظهر من خلاله البعض من شعرها

حاملة بين أصابعها المزيّنة بالطّلاء سيجارة وتنفث بشفتيها العريضتين الملوّنتين، وتنظر بعيونها الكبيرة المشفّرة لصاحب الدّكان الواقف أمام بابه.

**التّأويل والاستنتاج:**

**الصّورة والسّياق الدّاخلي:**

تبيّن الصّورة شخصين امرأة ورجل، وجاءت الصّورة بصحبة قصّة ترافقها تحتوي هذه الأخيرة على سبع صفحات، يذكر فيها الحلاّق الدكان الذي ظهر في الصّورة، ويذكر كذلك امرأة ملتحفة بيضاء تقف أمام باب الدّكان بجانب مصباح، وهذا ما ظهر في الصّورة.

**الصّورة والسّياق الخارجي:**

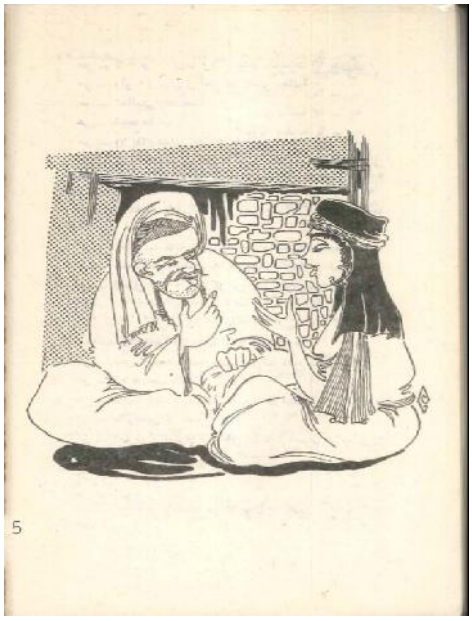
تعبّر الصّورة عن مظهر من مظاهر الحياة الاجتماعيّة المتمثّلة في خروج المرأة في اللّيل إلى الشّارع بسبب ظروف ممّا يدفع الرّجال للطّمع في شرفها وجسدها، فنلاحظ أنّ علي الدّوعاجي يرمز من خلال هذه الصّورة إلى تفكير الرّجل التّونسي الذي ينظر للمرأة التي تخرج في منتصف اللّيل بأنّها عاهرة، ليدلّ من خلال هذه القصّة والصّورة أنّه من الممكن أنّ هذا التّفكير خاطئ، وأنّ خروج المرأة في اللّيل ووقوفها في الشّارع لا يدلّ على غياب عفّتها وشرفها، فكلّ شخص تتحكّم فيه ظروفه ومشاكله ولابدّ من المجتمع الوعي وتقدير ظروف الغير.

وحوصلة الحديث نستكشف أنّ الصّورة مرتبطة ارتباط وثيق بالقصّة، بل ومن قلب القصّة تعكس الواقع الاجتماعي والنّفسي للمرأة، وأنّ مبدع الصّورة كان موفقا في التّعبير عن نوع من أنواع النّساء، كما أشار إلى مسألة تدخين المرأة من خلال هذه الصّورة وكأنّه يقول لا قيود تكبّل المرأة كونها في مجتمع عربي يرفض هذا الأمر.

**شرح عنوان: المصباح المظلم:**

عنوان هذه القصّة عبارة عن رمز لا يفهم إلّا من خلال الاطّلاع على القصّة، فنظنّ للوهلة الأولى أنّ المصباح المظلم يقصد به المصباح الذي كان بجانب دكّانه ولم يشتعل ونتوصّل للفكرة التي يحملها العنوان في نهاية القصّة أنّه يرمز للصباح بالمرأة لجمالها الذي جذبه، ومظلم لما كانت تخفيه عنه ألا وهو الانتقام، وهو يدّعي أنّه لا يعرفها أصلا لذلك أدخلها منزله دون خوف ولا شكّ.

وقد يفهمه قارئ آخر أنّه يقصد به المصباح المظلم الذي تحدّث عنه وكانت بجانبه المرأة، وكأنّه يضع القارئ في حيرة ماذا يقصد بعنوانه هذا، لنقول في الأخير أنّ المصباح لم يكن واضحا لوجود مجموعة من التّفسيرات له، ولا تفهم من خلاله القصّة، كون القصّة كانت ذات نهاية مفتوحة فلا يمكن للعنوان أن يزيل الغموض عنها.



**الصّورة الخامسة بعنوان:** راعي النّجوم.

**الشّكل العام للصّورة:**

الصّورة موضوعة بشكل أفقي كما نجد قدامة على مظهرها العام.

**العلامات الأيقونيّة:**

تضمّ الصّورة ثنائيّة الرّجل والمرأة ووجود كذلك نفق.

**العلامات التّشكيليّة:**

تعدّدت الأشكال تبعا للتّفاصيل الكثيرة الموجودة في الصّورة، خطوط مستقيمة تتمثّل في خطوط النّفق وتفاصيل ثيابهم وأيضا تنوّعت الخطوط المنحنية تبعا لتنوّع وضعيات جلوس المرأة والرّجل، أمّا الألوان تراوحت بين الأبيض والأسود، فكانت ثياب الرّجل بيضاء ممّا دلّ على نقائه وصفاء قلبه، وكذلك ثياب المرأة كانت بيضاء لتدلّ على عفّتها، وكان شعر المرأة أسود والنّفق مزيج بين اللّونين الأبيض والأسود ممّا أضفى للصّورة واقعيّة.

**التّحديد والوصف:**

تظهر الصّورة ذات اللّونين الأبيض والأسود التي أمامنا رجل وامرأة يتسامران أطراف الحديث مقابلين بعضهم البعض، وهما راعي النجوم وامرأة، كان يبدوا على الرّجل الحكمة ويرتدي ملابس تقليديّة، والمرأة شبيهة بالغجريّات بحليّها وشعرها الأسود الطّويل نوعا ما، رافعين أيديهم مخاطبين بعضهم بأفواه مفتوحة، وكان ورائهم كوخ صغير مصنوع بالحطب والقليل من الحجارة، ويبدوا أنّ اليد الأخرى للرّجل كانت موضوعة على قدم المرأة وهو جالس

بجانبها، لنلاحظ أنّ قصص علي الدّوعاجي لا تخلو من ثنائيّة المرأة والرّجل في هذه القصّة.

**التّأويل والاستنتاج:**

**الصّورة والسّياق الدّاخلي:**

تبيّن الصّورة جلوس رجل حكيم مع امرأة، جاءت الصّورة بصحبة قصّة تحتوي هذه الأخيرة على إحدى عشر صفحة، والتي اعتبرت نص مسرحي دون جميع كلماتها باللّغة العربيّة الفصحى وهذا ما لم نجده في القصص الأخرى التي مزجها بين الفصيح واللّغة العاميّة التّونسيّة، حيث اعتبرها البعض نصّ مسرحي لما ورد فيها من حوار بين الثّنائي راعي النّجوم والمرأة، فنجد جملة من الأسئلة والأجوبة التي دارت بين الطّرفين ظهرت من خلالها صفات المرأة والرّجل، فالمرأة كانت تتّصف بكثرة الأسئلة، يقول الرّجل لنفسه: ما أكثر أسئلة المرأة.

حبّ الضّحك تقول: إنّ الضّحك أطهر من الطّهارة نفسها، حصر اهتماماتها في الرّجل تقول: أنا لا أعتني بك.

كثرة الكلام: يقول لها ألا تسكتين؟ فتجيبه: أو تسكت المرأة؟

قلّة المحافظة والحرص تقول: أنا لا أستطيع ألا أضيع.

عدم التّفريق بين الغاية والوسيلة حيث تقول: الغاية عندنا هي الوسيلة.

التّعلّق بالموجود لا بالمنشود حيث تقول: نحن لا نبحث عمّا يجب وإنّما نتّبع سنن البشر، وتقول: أنا امرأة شريفة، والشّرف هو أن تعمل أعمالا شريفة، والأعمال الشّريفة هي التي توطئ النّاس على تسميتها بذلك.

حبّ المال حتّى وإن كان الحصول عليه بالسّبل غير المشروعة حيث تقول: الأوراق هي التي تحوّل حامليها ملكية الأرض ويعيننا على أكل الطّيّبات ومالكوها يسرقونها بعضهم من بعض، والسّرقة مجاملة ومجابرة للمسروق.

ترادف الكراهية والعشق حيث تقول: أنا أكرهك وأكره فيك نفسي لأنّي أعبدك....لأنّي امرأة .. أمّا الرّجل يجيد صورة الشّاعر أو الفنّان، فقد أسندت إليه الصّفات التّالية التي تكرهها المرأة لأنّها تعدّها سلبيّة رغم كونها تتراوح من منظور نظم القيم السّائد بين العادي والمثالي، وهو ما يجعل رفضها موقفا مفارقا للسّائد.

يعيش فراغا يقول: أتعبتني الرّاحة إنّي لا أجد الوقت لئلا أصنع شيئا.

جدّي في علاقته بالمرأة حيث يقول لها حين سألته ألا يستطيع أن يخزها بغير الإبرة، أستطيع لو كنت على خبث الآخرين. وكذلك في رفضه للضّحك واعتباره إيّاها قذارة يقول لها: طهري فمك من الضّحك.

عاجز: وهذا العجز يشترك فيه من منظور المرأة مع كلّ الرّجال تقول: أرى أنّك لا تستطيع شيئا مطلقا مثل الآخرين وخيبتك هذه دفعتك إلى التطل. رؤيته منجذب نحو الفجر أي نحو المستقبل باعتباره أهم من المرأة في حدّ ذاتها حيث تقول: هو ينظر إلى الفجر ولا يراني أنا.

لا يحب الثّرثرة يقول: ما أكثر أسئلة المرأة ثم نادرا: ألا تسكتين؟

ذو ضمير تقول له: لم أطلعتني على الحقيقة، فيجيب لأنّي ذو ضميرلا يحسن الكذب حيث يقول: لا أحسن الكذب، يؤمن بأنّ الغاية غاية والوسيلة وسيلة، يقول الغاية هي الواسطة هل تعلم شيئا لا لشيء؟

يرفض السّرقة تقول له: اسرق من أجلي شيئا، فيجيبها لا، أنا لا أسرق.

يحبّ جسد المرأة حيث يقول لها: ما ألطف جسمك، ألا تعيريني إياه ساعة أو أقل من ساعة؟ يتعلّق بالمعرفة ويهوى الحديث عنها دون مقابل حيث يقول: المعرفة هي السّمو.

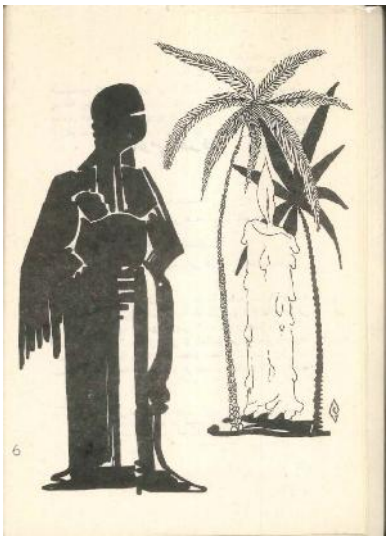
**الصّورة والسّياق الخارجي:**

تعبّر الصّورة عن مظهر من مظاهر الحياة الاجتماعيّة المتمثّلة في نظرة المرأة للرّجل، ونظرة الرّجل للمرأة من كافّة جوانب الحياة، حيث ورد في الصّورة الأشخاص المتواجدين في القصّة، ولكن هذا النّص يثير أسئلة لعلّ أهمّها أنّ علي الدّوعاجي تحدّث عن الأشخاص وهم عرات، وفي الصّورة كانوا بثيابهم وكأنّه خرج عن المألوف، وكان يوحي من خلال قصّته أنّ المرأة لا تحبّ الرّجل إلّا إذا ملكها أي قبل الزّواج بها شرعا، مع الخضوع التّام لمشيئتها أي أنّه ينقل من خلال هذه الصّورة والقصّة والواقع الاجتماعي.

والسّؤال الآخر هل نعتبرها قصّة كما وردت في مجلّة المباحث في ركن بعنوان قصّة العدد للمسعدي أم مسرحيّة كما اعتبرها البعض، حيث وردت في دار الثّقافة بتونس سلسلة مسرحية كان يديرها عز الدين المدني، وإذا كانت مسرحية هل يعقل أن تكون ذات مشهد واحد ولماذا لم يدمج فيها اللّغة العامية في أغلب قصصه؟ أم أنّه كان يريد أن يجعلها ذات طابع مختلف وحتّى يمكن ترجمتها للغات أخرى كون الشّخصين يحملان تشابه كبير مع شخصية أبونا آدم وأمّنا حواء، ويمكن لهذه الأسطر أن يذاع صيتها وتصل للعالميّة.

**شرح عنوان راعي النّجوم:**

عنوان فيه نوع من الخيال، استعمله الكاتب لإضفاء الغموض على القصّة ولتشويق القارئ للاطّلاع عليها وكأنّه يشير من خلال هذا العنوان إلى مكانة الرّجل التي هي بمثابة النّجوم.



**الصّورة السّادسة بعنوان:** أحلام حدى

**الشّكل العام للصّورة:**

الصّورة موضوعة بشكل أفقي ذات طابع تقليدي وقديم.

**العلامات الأيقونيّة:**

تضمّ الصّورة شخصية ملثّمة وشمعة مشتعلة ونخلص ظاهر ظلّها.

**العلامات التّشكيلية:**

تعدّدت الأشكال تبعا للتّفاصيل الكثيرة الموجودة في الصّورة، خطوط مستقيمة وتتمثّل في خطوط الشّمعة وشجرة النّخيل وملابس الشّخصية الملثّمة، وأيضا تنوّعت الخطوط المنحنية في أوراق شجرة النّخيل وفي تفاصيل رسم الشّمعة وكذلك في ثياب الشّخصية الملثّمة، أمّا الألوان كانت مزيجا بين الأبيض والأسود فظهرت الشّمعة باللّون الأبيض وشجرة النّخيل مزيجا بين اللّونين الأبيض والأسود، والشّخصية الملثمة وظل شجرة النّخيل باللّون الأسود.

**التّحديد والوصف:**

تظهر الصّورة ذات اللّونين الأبيض والأسود المائلة أمامنا شخصية ملثّمة غامضة لا يعرف إن كانت امرأة أو رجل ذات ملابس غريبة تشبه ملابس الرّجل الصّحراوي صاحب العمامة. تحمل هذه الشّخصية عكازة وتنظر إلى شمعة مشتعلة ذات حجم كبير وكأنّها بقدر أحلام هذه الشّخصية الملثّمة.

كانت الشّمعة تبدو مشتعلة منذ وقت طويل وكأنّها ترمز لطول انتظار، وتغطّيها من الأعلى شجرة النّخيل صاحبة الأوراق الكثيرة، ويظهر خلف الشّمعة ظلّ أسود لشجرة النّخيل التي تغطّي الشّمعة.

**التّأويل والاستنتاج:**

**الصّورة والسّياق الدّاخلي:**

تبيّن الصّورة وقوف امرأة ملثّمة بزيّ رجل مقابلة لشمعة مشتعلة، جاءت الصّورة بصحبة قصّة تحتوي هذه الأخيرة على أربعة صفحات، مزيج كلماتها بين العامية التي دوّن بها في شعر حدى، ووظّفها الكاتب في قصّته، وكلمات الكاتب الفصيحة حيث يذكر الكاتب في قصّته مواصفات الشّخصية الغامضة، حيث يقول: "فرأيتها ترتدي ملابس الرّجل وتنعم بالشّاش الصّحراوي"، فهي بلا شك قد تخطّت العقد الرّابع وهذا ما ظهر في الصّورة شخصيّة ترتدي ملابس رجال، فتظنّ من خلال الصّورة أنّه رجل ملثّم لتكتشف من خلال أسطر القصّة أنّها امرأة ترتدي ملابس الرّجل الصّحراوي التي تغطّي حتى وجوههم ولا تظهر سوى العيون، لذلك يسمّى هذا الأخير بالرّجل الملثّم كما ذكر في أسطر عدة مصطلح الشّمعة في مدخل القصّة، عندما كتب مجموعة من أبيات الشّاعرة حدى بقولها: "بالله واش زهاك قولي يا شمعة"، ومجموعة كثيرة من الجمل التي تضمّنت هذه الكلمة وذلك لما لها من قيمة كبيرة عند الشّاعرة حدى، فقد دوّنت فيها شعرا ورأتها مستقبلا وشبّهتها بالحياة وكانت تراها أحبّ الأنوار.

فنجد حدى تتجوّل بمصطلح الشّمعة في التّضحية والنّور والعذرية والجمال والرّومانسية، وكأنّها تقول الشّمعة مثل المرأة، وبدلا من استعمال مصطلح المرأة ترمز لها بالشّمعة كونهما يشتركان ويتشابهان في الكثير من الصّفات الجميلة.

**الصّورة والسّياق الخارجي:**

تعبّر الصّورة عن مظهر من مظاهر الحياة الاجتماعيّة المتمثّلة في رغبة المرأة في التّسلّط والحرّية، ولا يكون هناك فرق بين المرأة والرّجل في أيّ شيء، وكأنّ حدى تريد من خلال أشعارها وشخصيّتها الإحساس بعقم الرّجل وعجزه إزاء المواقف التي يمرّ بها، وخصوبة المرأة رمز النّماء والعطاء والتّضحية ممّا يعطيها حقّ السّلطة والهيمنة، وإن كان في الرّجال صفات تختلف عن المرأة تجعله متسلّطا، فيمكن للمرأة تجسيدها كالملابس، أن ترتدي ملابسه وأن تخشّن صوتها وتجلس مع الرّجال ويمكن حتّى أن تتصرّف تصرّفاته.

**شرح عنوان أحلام حدى:**

العنوان جسّد وعبّر وحاط بكامل تفاصيل القصّة، والصّورة زادت الوضوح وضوحا ليتوصّل القارئ أنّ القصّة تدور حول شخصية تسمى حدى وعن أحلامها.

**الصّورة السّابعة بعنوان:** الرّكن النير.

**الشّكل العام للصّورة:**

الصّورة موضوعة بشكل أفقي ذات طابع تقليدي وقديم.

**العلامات الأيقونيّة:**

تضمّ الصّورة شيخ ماسك بيديه خيط مربوط به خروف وتراقبهم امرأة واقفة بمدخل باب تزيّنه الأشجار.

**العلامات التّشكيليّة:**

تعدّدت الأشكال تبعا للتّفاصيل الكثيرة الموجودة في الصّورة، خطوط مستقيمة وتتمثّل في خطوط مدخل المنزل الفاخر في جدرانه والخشب المحيط به وتفاصيل ثياب المرأة، وخطوط منحنية موجودة في تفاصيل ثياب الرّجل والمرأة وكذلك الخروف وفي طريقة وقوفهم، أمّا الألوان كانت مزيجا بين الأبيض والأسود إلّا أنّ اللّون الأبيض كان طاغيا على الصّورة وظهر اللّون الأسود في تفاصيل معدودة كقبّعة الشيخ وشعر المرأة، ممّا دلّ على نقاء وصفاء قلوب الشّخصيات المرسومة على الصّورة.

**التّحديد والوصف:**

تظهر الصّورة المائلة أمامنا ذات اللّونين الأبيض والأسود، امرأة ترتدي فستان صيفي قصير أبيض ونعل أسود وذات شعر أسود مجعّد جامعة يديها واقفة أمام منزل فاخر ذو مدخل جميل مزيّن بالأشجار والحجارة ومحاط بالخشب، تراقب شيخ ذو ملابس تقليديّة، عمامة سوداء وبرنوس أبيض وسروال شرقي غرناطي أبيض ونعل أبيض فيه خطوط سوداء، يبدو عنه الفقر والحاجة يسحب بيديه حبل مربوط فيه خروف ذو قرون طويلة ملتوية وينظر إليه بكلّ فرح وسعادة وفاهه مبسم بذلك الخروف ذو الحجم الكبير.

**التّأويل والاستنتاج:**

**الصّورة والسّياق الدّاخلي:**

تبيّن الصّورة شخصين شيخ يجرّ خروف ذو قرون ملتوية وامرأة تراقبهما وهما ذاهبان، جاءت الصّورة بصحبة قصّة، تحتوي هذه الأخيرة على سبعة صفحات، ذكر فيها الكاتب شكل مفيدة بقوله: مشوشة الشعر مورمة العينين من تأثير النّوم ...كانت ترتدي فستانا حريريا عليه رسوم أطيار وأزهار لم أرى مثله. وهذا ما ظهر في الصّورة فقد جاءت الصّورة تجسّد الكلمات مع غياب بعض التّفاصيل الصّغيرة كالرّسومات الموجودة على فستان السّيدة مفيدة، أمّا باقي الوصف فينطبق تماما على الرّسم الموجود في الصّورة، أمّا الشيخ فقال عنه كان الرّجل عجوزا صغيرا أعني أنّه تجاوز الخمسين، أبيض شعره ومازال يحتفظ بقليل من نشاطه لنجد الصّورة يظهر فيها الشّخص بنفس ما ذكره الكاتب، ويظهر نشاط الشّيخ في الصّورة في سحبه الخروف الكبير رغم كبر سنّه، ممّا دلّ على أنّه لا يزال يحافظ على نشاطه، وذكر الكاتب أنّ الخروف كان ذا قرون طويلة ملتوية.

فنجد أنّ الصّورة جسّدت كلّ ما كان موجودا في القصّة مع غياب شخصية علي الدّوعاجي التي تعوّدنا على ظهوره في القصّة، وغيابه في الصّورة وكذلك غياب شخصية مدير الجريدة الأسبوعيّة كون القصّة تدور حول الشّيخ وحياته المأساويّة ومفيدة صاحبة القلب الأبيض والمتصدّقة.

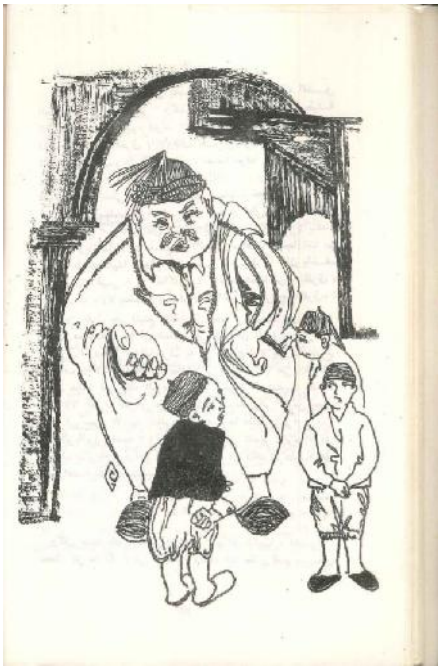
**الصّورة والسّياق الخارجي:**

تعبّر الصّورة عن مظهر من مظاهر الحياة الاجتماعيّة المتمثّلة في الصّدقة، وهي من شيم الإنسانيّة كونها تساعد المحتاج وتدخل السّرور في قلب من يتصدّق والمتصدّق عليه، فإن تحدّثنا عنها دينيا دوّن فيها كتبا كونها مفتاح للجنّة وتطفئ غضب الإله، وتبعد البلاء وتغيّر

القدر، وإن تحدّثنا عنها إنسانيّا فالحديث عنها لا ينتهي كونها تدخل الفرحة في قلب المحتاج وتفكّ كربته، وقد أشار علي الدّوعاجي من خلال هذه القصّة إلى أنّ كلّ إنسان يملك ركن نير في قلبه، فالمرأة كانت تظهر في القصّة بصفة شخصيّة قاسيّة، وبعث لها الشّيخ من طرف عدوّها إلّا أنّ الركن النير في قلبها جعلها تبكي لبكاء الشّيخ وتحسّ بوجعه وتصدّق عليه خروف وتذهب معه لرؤية أولاده.

**شرح عنوان الركن النير:**

عنوان بمجرّد التّلفّظ به تجد فاهك يبتسم غامض نوعا ما، ولكنّ القارئ يفهم من خلاله أنّه يحمل رسالة إيجابيّة، وأنّ القصّة تتمحول على موضوع إنساني هادف، فالركن بمعنى الجهة، والنير من النّور أي المكان أو الجانب المشرق والمضيء، كان عنوان جذّاب لخّص القصّة في كلمتين لتوصل القارئ في الأخير ليقول نعم كلّ إنسان خلق في الأرض في قلبه ركن نير للحبّ والعطاء.



**التّحليل السّيميائي لصورة القصّة الثّامنة:**

**عنوان القصّة:** أمّن تذَكَّر جيران بذي سلم.

**الشّكل العام للصّورة:**

الصّورة ذات طابع تقليدي وقديم من حيث المظهر، زاخرة بالأشكال، بينما تقتصر على اللّونين الأسود والأبيض، كما أنّها موضوعة بشكل أفقي.

**العلامات الأيقونيّة:**

تضمّ الصّورة مجموعة من الشّخصيات: أطفال، رجل، بالإضافة إلى بابين وراءهما.

**العلامات التّشكيلية:**

تعدّدت الأشكال تبعا للتّفاصيل الكثيرة الموجودة في الصّورة، خطوط مستقيمة وتتمثّل في خطوط الأبواب، وأيضا تنوّعت الخطوط المنحنية تبعا لتنوّع أشكال اللّباس ووضعيات الأشخاص (الرّجل والأطفال)، والخطوط النّصف الدّائريّة وتتمثّل في خطوط أسقف الأبواب. أمّا الألوان فتراوحت بين الأبيض والأسود، فاللّون الأسود حاضر في تفاصيل الوجه واللّباس والأبواب، أمّا عن الأبيض فهو اللّون الذي استغلّ المساحة الأكبر من الشّخصيات ولباسهم، هذا ما أضفى البراءة والطّهر، أمّا في مواضع اختلاط الخطوط البيضاء بالسّوداء في لباس الشّخصيات فقد أوحى ذلك ب: التّداخل والنّفاق والضّبابيّة في كلّ شيء، والغموض في حقيقة وواقعيّة الصّورة.

**التّحديد والوصف:**

الصّورة لا تخرج عن الإطار الاجتماعي الشّعبي، لأنّها تضمّ مظهرا من المظاهر الاجتماعيّة، ويمكن تقسيم الصّورة إلى قسمين: الجهة الأماميّة والجهة الخلفيّة.

تضمّ الجهة الأماميّة طفلين واقفين، حيث يظهر أحدهما واقفا على جهة اليمين، بقبّعة بيضاء ذات خطوط سوداء كثيرة يرتدي قميصا أبيض واسعا كثير الانطواءات، وسروالا تقليديّا فضفاضا حادّا عند الرّكبة، وحذاء شعبيّا أسود جديدا مقطّب الوجه، حادّ العينين، فاتحا شفتيه بطريقة معوّجة، وكأنّه يخاطب الآخر ويدافع عن نفسه، أمّا الطّفل الآخر فيظهر إلى جانب وسط الصّورة واقفا أيضا بقبّعة بيضاء ذات خطوط سوداء كثيرة، يرتدي قميصا جديدا سوداء اللّون متوسّط السّعة على جسمه، لا بضيّق ولا واسع، وسروالا تقليديّا فضفاضا يحدّ مع ركبتيه، وحذاء تقليديّا أبيض اللّون مقطّب الحاجبين فاتحا شفتيه، مبديّا تراسيم الاستهزاء والرّد اللّاذع على الآخر، من خلال تقاسيم وجهه المضبوطة والواضح عليها ذلك، وقد وضع يده في ظهره بشكل زاوية قائمة وضمّ أصابعه بقوّة، وهذا دليل المواجهة والعراك البارد بالكلام، ويقف خلفه رجل يبدو قد قطع الشّوط الأكبر من الكهولة، وقارب على دخول ركب الشيخوخة، طويل القامة، سمين الجسم، كأنّ سمنته تعبّر عن الضّعف والكبر وانسداد قوى الكهولة، إذ أنّها ليست بسمنة القوّة والتّألّق والوسامة، وعلى رأسه قبّعة شعبيّة تقليديّة، منسوجة باليد بيضاء ذات خطوط سوداء متوازية، وأعلاها كبّة من الخيوط المتدليّة على أذنه بشكل عشوائي، في رجليه حذاء تقليدي ذو خطوط سوداء، وهذا ما يوضّح أنّ طريقة صنعه كانت بخلط الخيوط البيضاء والسّوداء، يرتدي لباسا تقليديّا فضفاضا، طويلا حتّى كعبي رجليه ويديه، مفتوحا من تحت رقبته إلى ما يقارب صرّة بطنه، وتحته قميص آخر ذو أقفال جعلت من جسمه مغطّى حتّى الذّقن، أمّا عن وجهه فهو عريض ذو عينين دائرتين

وحواجب متوسّطة وشوارب عريضة، فمه مفتوح ويده اليمنى قاربت على مساس أحد الطّفلين، وتراسيم وجهه توحي بالهيبة وسداد الرّأي وقوّة الكلمة، فهو يخاطبه ويوجّه إليه تعليمات معيّنة، أمّا عن يده اليسرى فقد شمّر لباسه التّقليدي حذو منكبه الأيسر وبقي ذراعه متسترا بالقميص السّفلي المخطّط، وقرب موضع وقوفه نجد طفلا ثالثا عن يساره، لا يبدو إلّا كتفه ورأسه إذ أنّه واقف ولا يبرز إلّا جنبه الأيسر، عيناه ذابلتان وفمه مائل يوحي بالحزن والتّعاسة، يرتدي قبّعة تضاهي قبّعة الطّفلين السّابقين، ورأسه متدلّ وهذا إيحاء على ألم داخلي وجرح عميق.

أمّا من الجهة الخلفية فيتّضح بابان، أحدهما قريب من الرّجل والآخر بعيد عن يساره سقفاهما ذوا انحناء، طابعهما حجريّ، أمّا عن نوعيّتهما فهما ذوا عمودين صخريين، أحدهما عن اليمين والآخر عن اليسار، وبناؤهما عتيق وتقليدي يعود إلى أزمنة ماضية خلت من أهلها شغل....

**التّأويل والاستنتاج:**

**الصّورة والسّياق الدّاخلي:**

تبيّن الصّورة أطفالا متفرّقين ومختلفي الملامح الوجهيّة، ووراءهم رجل عظيم البنية، وقد جاءت الصّورة بصحبة قصّة تحوي حوالي ثلاث صفحات، تسرد من خلالها أحداث متتاليّة من الواقع الشّعبي التّونسي، ويظهر في الصّورة ثلاثة أطفال، لكنّه يصعب تحديد شخصيّة كلّ منهم بالارتكاز على ملامح وجوههم وإشارات أياديهم، يمكن القول أنّ الرّجل الذي يقف وراءهم بسيمات الهيبة والوقار والشّدة أنّه هو الشّخصية الرّئيسيّة، أو أنّه المعلّم أو غير ذلك، وأنّ هؤلاء الأطفال هم تلاميذه، أمّا بالعودة إلى القصّة فيتّضح أنّه المؤدّب وهؤلاء الأطفال منهم طفلان ثريّان وواحد فقير، وأنّ المؤدّب يشدّد عليهم بامتحانات وغرامات من خلال مدّه

ليده الكبيرة نحو الطّفل الثّريّ بعد إنفاق "المفرّق" عليهم ريالات أثناء المولد النّبوي وهي من عادات تونس الشّعبيّة.

**الصّورة والسّياق الخارجي:**

تعبّر الصّورة عن مظهر من المظاهر الاجتماعيّة، وهي معلّم يحكّم بين تلاميذه أو أب يُحكّم بين أفراد أسرته، وهنا نطرح السّؤال الآتي: هل الرّجل ربّ أسرة أم معلّم؟ وقد يكون تاجرا أو مربّيا؟ لكن يمكن القول أنّه مؤدّب، وهذا ما ورد في نصّ القصّة المرفقة مع الصّورة، بالإضافة إلى الأطفال فقد كان يبدو أنّهم تلاميذه لكن عند الإمعان في النّص، عرف أنّ للمؤدّب ابن ماتت أمّه ساعة وضعه، ولأرملة في الحيّ ابنان فتزوّج المؤدّب بالأرملة، فصارت له زوجة، وللأرملة ثلاثة أولاد، أمّا عن ملامح وجهه فيبدو أنّه قاس في معاملته، فظّ في قوله، وأنّ هذين الولدين يبديان العقوق والعصيان له، بينما في النّص اتّضح أنّه بقدر شدّته وقساوة معاملته، إلّا أنّه رجل معروف بطيبته وتقواه وحسن سريرته وطويّته وورعه، بينما ملامح وجه الطّفلين حسب النّصّ دليل على محاورتهما لبعضهما، وأنّ المؤدّب يريد استلام شيء منهما ويقرّب يده منهما، وقد اتّضح أنّه توجد عادات شعبيّة تونسيّة لديهم، إذ عندما يوشك المولد النّبوي على الوصول، يقومون بطقوس معيّنة من نشيد وموسيقى وتوزيع الرّيالات على الأطفال...ومن بين تلك العادات والتّقاليد، نرى أنّ المؤدّب يجري على هؤلاء الأطفال امتحانا شديدا قبل خروجهم بتلك الرّيالات، ويغرمهم غرما ماليّا بين ثلث الرّيال وسدسه خاصّة على الأثرياء، وذلك الغرم يرى بأنّه لا يؤثّر على هؤلاء الأثرياء بقدر ما يؤثّر على الفقراء، فكان الفقراء يحزنهم الغرم، بينما الأطفال الأثرياء لا يحزنهم ذلك إذ أنّه من عادات الغد من ذلك اليوم إحضار أطباق ومأكولات، فالثّري لا يتأثّر بذلك بينما الفقير يشقّ عليه ذلك، فلولا ذلك الرّيال لا يستطيع شراء طبق مملوء ولا طبق فارغ ولا أكل من دون

طبق. وبهذا فسمات الاستهزاء كانت واضحة على الأطفال الأثرياء، وسمات الحزن على الطّفل الفقير الذي يمثّل "إبراهيم"، وهذا ليس عقابا لأطفال، وتدليلا لآخرين كما يبدو في الصّورة، ولا خوفا من طفل وعقوقا من آخرين، وإنّما هذه المشاعر التي اتّضحت على وجوه الأطفال، وردود سماتهم وملامحهم من الغرامات، فالثّريّ لم تؤثر فيه قط، بينما الفقير امتلأت عاطفة، وصدره بمشاعر الحزن والأسى والحيرة، من أين يأتي بريال ليشتري به طبقا ليوم الغد...

الصّورة تنبّه إلى الحقيقة المرّة، والوقائع الموجودة في الأوساط الشّعبيّة العربيّة عامّة، والتونسيّة خاصّة، والمآسي والمعاناة التي يعيشها بعض الأسر في تونس، فالأثرياء من الأطفال رغم صغر سنّهم إلّا أنّ ملامح الاستهزاء وعواطف الثّقة بالنّفس وردود الأفعال التي تدلّ على الغلبة والقوّة بادية عليهم في كلّ موقف، بينما الفقراء منهم قتلتهم دموع الحزن والقهر والاحتياج، وملامح العوز والوهن والضّعف النّفسي والمادّي، حتّى صارت وجوه أطفالهم رغم صغر سنّهم منخفضة إلى الأرض من عسر المعيشة وضيق الحال، وشدّة الحاجة وصعوبة تحصيل المال.

كما تشير القّصة إلى وجود ذوي العقول وأصحاب الرّحمة والأخلاق والمتحلّين بالمكارم، وأنّ الدّنيا لا تقتصر على الفساد فقط، إنّما يسخّر الله عبادا صالحين يكونون كمنقذ في وقت الضّيق والحاجة، وأنّ حسن المعاملة نور لا ينطفئ شعاعه عبر الأزمنة وأنّ معاملته طيّبة ولو احتقرناها كافية بجدارة لتغيير حياة بأكملها، واكتساب مبدأ حتّى الممات ومغيّرة لمجرى حياة شخص...وأنّ الإنسان إذا أفاد شخصا، فقد قام بخير عظيم لأنّ ما أحيا نفسا وأنار دربها فكأنّما أحيا النّاس جميعا، والمثال الذي يقتدى به في هذه القصّة هي الأرملة زوجة المؤدّب التي أكسبت "إبراهيم" الطّفل الفقير قليلا من المال بعدما أغرمه المؤدّب، فكانت

بمثابة المنقذة في وقت الشّدة والطّيّبة المتخلّقة عندما لم يعلم بحال إبراهيم الفقير بشخص من البشر فسخّر له مولاه تلك المرأة المتخلّقة كانت سببا في فرحه.

وبهذا فالقصّة بالاقتران مع الصّورة تحمل قيما ومعاني عميقة، وبالمقابل تحكي المآسي والمعاناة التي يعيشها الشّعب التّونسي، يراد إيصال واقعها إلى العالم العربي والغربي، وإلى أقصى حيّز إنساني ممكن.

**التحليل السّيميائي لصورة القصّة التّاسعة**

**عنوان القصّة:**

مجرم رغم أنفه مأخوذة من ديستويفيسكي

**الشّكل العام للصّورة:**

الصّورة ذات طابع اجتماعي وحضاري من حيث المظهر، مزيج بين الأصالة والمعاصرة، فالحافلة وسيلة عصريّة بينما لباس الرجلين تقليدي، الصّورة زاخرة بالأشكال بينما تقتصر على اللّونين الأسود والأبيض، كما أنّها موضوعة بشكل أفقي.

**العلامات الأيقونيّة:**

تضمّ الصّورة شخصيتي: الرّجل والعجوز بالإضافة إلى السّائق الذي لا يبرز إلّا ظلّه من خلال نافذة زجاجيّة صغيرة، يركبون حافلة من النّوعيّة القديمة تبعا لزمانهم الذي كانت تبدو فيه آنذاك كآخر صيحة من الحضارة.

**العلامات التّشكيليّة:**

تعدّدت الأشكال تبعا للتّفاصيل الموجودة في الصّورة خطوط مستقيمة وتتمثّل في خطوط أبواب ونوافذ ومقاعد الحافلة وسقفها وجوانبها، وأيضا تنوّعت الخطوط المنحنية تبعا لتنوّع أشكال اللّباس ووضعيات جلوس الشّخصين، أمّا الألوان فتراوحت بين الأبيض والأسود، فاللّون الأسود حاضر في الظلّ الذي انعكس على لباس العجوز، وفي قاعدة المقاعد، وكذلك في ظلّ السّائق من خلال النّافذة الزّجاجيّة، وقد استغلّ السّواد القسط الأكبر من الصّورة، أمّا عن الأبيض فهو يتّضح في لباس الرّجل وزجاج النّوافذ، فغلبة اللّون الأسود

جعلت الغموض والحلكة على الموقف بينما البياض الذي يبرز في ملابس الرّجل ومن زجاج النّوافذ قد أضفى النّور والطّهر والصّفاء النّفسي على المشهد.

**التّحديد والوصف:**

توضّح الصّورة رجلا بلباس تقليدي رثّ، جالسا على مقعد حافلة واضعا بين رجليه سلّة من الدّبس البالي معتدل الجلسة متوسّط القامة ذو شوارب متوسّطة، وقبّعة عتيقة من التّقاليد التّونسيّة الضّاربة في جذور التّاريخ الشّعبي، ينظر إلى شخص يجلس في المقعد المقابل له شخص غامض يرتدي في الأصل برنسا أيضا، لكنّ الظّلال جعلت من جزئه الأكبر يسودّ، لا دراية للقارئ من يكون؟ أو حتى تحديد جنسه أو سنّه أم هو بشر أو غير ذلك، إنّ الحافلة تقتصر على هذين الراكبين فقط وتبدو كلّ الأماكن فارغة، يحدّق بها الظلّ في كل مكان، وظلّ السّائق يبرز من الأمام عبر نافذة زجاجيّة صغيرة.

ويعمّ المكان ظلام وحلكة زادت من غموض المشهد، إذ أنّ المقاعد سوداء اللّون، وكذلك إطارات النّوافذ وجزء من السّقف بينما أرضيّة الحافلة يخالط فيها السّواد البياض، كما يظهر يد الرّجل بإشارة معيّنة تبيّن حديثه مع الشّخص الذي يقابله، وقطع القماش التي رقّعت لباسه بخيوط رفيعة تسبق إلى لفت الأنظار، وتجذب مرأى المتأمّل.

**التّأويل والاستنتاج:**

**الصّورة والسّياق الدّاخلي:**

تبيّن الصّورة رجلين متقابلين في مقاعد بمفردهما داخل حافلة، جاءت الصورة بصحبة قصّة ذات خمس صفحات، ويظهر في الصّورة رجل لكنّه يصعب تحديد شخصية لكن بالارتكاز على تلويحة اليد في الصّورة وعلى ما كتب في القصّة نجد أنّه مواطن شاب يتيم وفقير من عامّة الشّعب، واسمه قاسم يخاطب شخصا مجهول الهويّة، من خلال قول الكاتب: "كان

قاسم في الثّلاثين من عمره...يرتدي بدلة زرقاء قديمة ممزّقة الأطراف"، أمّا الشّخص الذي يجلس مقابلا له، فقد يصعب أيضا تحديد جنسه أو هوّيته، لكن بالارتكاز على القصّة عرف أنّه شيخ من خلال قول الكاتب: "وأبصر قاسم قبالته شيخا بدينا جالسا ملتفّا في برنس أبيض نقي يعتمّ بعمامة..."

**الصّورة والسّياق الخارجي:**

تعبّر الصّورة عن مظهر من المظاهر الاجتماعيّة وهي ركوب عامّة الشّعب في الحافلة، وحديثهم مع بعضهم، حيث جاء في الصّورة أنّ الرّجل يشير بيده وينظر إلى الشّيخ المقابل له ولم يعلم أنّه أخوه أو جاره أو صديقه؟ لكن يمكن القول أنّ القصّة قالت بأنّه: "رجل فقير اسمه قاسم" وأنّه لا يعرف ذلك الشّيخ سوى أنّه "شيخ بدين" لكنّ الأمر المحيّر أنّ ما يبدو في الصّورة هو مشاركة الرّجل قاسم للشّيخ الحديث ومجاذبتهما أطراف الحوار، الحقيقة أنّه في جزء من أجزاء الصّورة قيل بأنّ هذا الشّيخ أبكم، فقال قاسم "آه حتّى هذا لقد كنت أشكو بلواي إلى أصمّ أبكم".

– الرّجلان الجالسان في الحافلة يبيّنان لدى القارئ ملامح الجوّ الاجتماعي ويطلعانه على أحد مظاهر الحياة الشّعبيّة التّونسيّة، خاصّة قديما في العصر الحديث الذي عايشه الدّوعاجي، إذ أنّ ذلك الوقت هو العصر الذّهبي لظهور معظم وسائل النّقل التي يشتغل فيها المحرّك بالبنزين، خاصّة الحافلات، ومازال عامّة الشّعب على غير قدرة من شراء سيّارة عائليّة خاصّة، فكان بذلك النّاس يتجاذبون أطراف الحديث في الحافلة، يشكون همومهم لبعضهم، ويزرعون بذور الأمل ويبثّون نفسا جديدا في أنفسهم، آملين أن يسودهم الرّخاء والتّطوّر وتيسير الأمور، فالحافلة من العالم المتقدّم والثّقافة الغربية، بينما إذا تغيّر راكبوها ستتغيّر حتما الطّبائع وطرق التّواصل، إذ نلحظ فرقا شاسعا بين الرّكاب الغربيّين والرّكاب

التّونسيّين في الأوساط الشّعبيّة، فالغرب في معظم الأحايين لا يتحدّثون مع بعضهم كلّ في شأنه وعمله، ليس لديهم وقت للتّواصل أو الأحاديث الاجتماعيّة، بينما معروف عن الشّعب التّونسي حبّ الأحاديث الاجتماعيّة والشّيّقة وتبادل الهموم في الحافلات والأوساط الشّعبيّة والأماكن العامّة.

– فالتّكلّم عن معاناة الحياة لرجل مجهول الهوّية في الحافلة، يوحي بعدم تخوّف الشّعب من بعضهم، إذ أنّهم بطبائع متماثلة وحياة متقاربة، كما أنّهم يستعملون في حديثهم الألفاظ العاميّة من دارجتهم المحلّية، أو معرّبة عن الفرنسية إذ أنّ بلاد تونس كانت فيما مضى محتلّة من طرف فرنسا، أي من الدّول الفرونكفونيّة مثل لفظة "ليسي" والتي يقصد بها الكاتب "المؤسّسة الثّانوية" والتي تأتي بعد المرحلة المتوسّطة.

– الصّورة تشير إلى أدب من الآداب التي يجب أن يتحلّى بها الفرد وهي التّواضع للنّاس وخاصّة الإنسان المسنّ، إذ يجب احترامه والحديث معه برفق ولين الجانب له، وعدم الصّراخ في وجهه أو رفع الصّوت عليه، وهي آداب راسخة لدى العرب، بعروبتهم التي أصّلت فيهم هذه الطّباع وكذلك بدينهم، وهذا ما يتميّز به الشّعب التّونسي كقطعة من العرب.

– تشير الصّورة إلى أنّ "الأصمّ والأبكم" إنسان عادي، يقضي أوقات حياته مثل الذي يسمع ويتكلّم، فيشتري الخضر والفواكه من السّوق ويصلّي في المسجد ويركب الحافلة مع النّاس، وقد يكون أفضل هنداما من الذي يتكلّم ويسمع....غير أنّ روحه تكاد تكون مثل الشّخص الجالس داخل البئر لا يسمع حرفا، ولا يستطيع أن يتفوّه بكلام أو صوت، غير أنّ رؤيته للنّاس تجعله يتصبّر ويملأ فراغ صممه وبكمه، فلهذا وجب حسن عونه.

– الأذيّة العسيرة التي تضرّ بالفرد هي أذيّة الأقارب، وقد ذكر كيد إخوة النّبي يوسف به في القرآن الكريم، لهذا فوجود هذه الظّاهرة له صدى منذ قديم الزّمان، إذ أنّ الأخ قد يكون ودودا رحيما، أو نقيض ذلك وفي هذه القصّة ذكر قاسم خلال حديثه للشّيخ الأصمّ أنّ أخاه مخادع، يريد ضمّ كلّ الإرث لنفسه، فأرسله إلى أحد الأقارب للدراسة عنده حتّى لا يتقاسم معه ما تركه والدهما وكأنّ قريتهما لا توجد فيها مدرسة.

– صمود قاسم وصمته وحلمه رغم الحادثة التي مرّت به، أو بالأحرى الحوادث المؤلمة، وهذا ما يعبّر عن حكمة الإنسان العربي التّونسي الأصيل، إذ أنّه يتميّز بالحلم والرّزانة والصّبر، ومن جهة أخرى نجد أنّ مصائب الدّهر والظّلم والمكائد، قد يخرجان الشّخص السّوي المتعقّل إلى الوقوع في حفرة الآفات الاجتماعيّة، وخاصّة لمن لم يجد من يسانده.

**الصّورة العاشرة بعنوان:** قتلت غالية...

**الشّكل العام للصّورة:**

الصّورة موضوعة بشكل أفقي قديمة من حيث مظهرها العام.

**العلامات الأيقونيّة:**

تضمّ الصّورة شخصين أحدهما يحمل مسدّسا، والآخر واقف أمام باب في ظلمة اللّيل ملتفا في برنس أبيض.

**العلامات التّشكيليّة:**

تعدّدت الأشكال بين الخطوط المستقيمة عند باب المنزل، والخطوط المنحنية في تفاصيل الثّياب، وتبعا لوضعيتي الشّخصين، أمّا عن الألوان فقد كان مزيجا بين الأبيض والأسود، فالبرنس كان باللّون الأبيض وكأنّه يشير إلى الغموض والتّخفي، إذ أنّه يحمل عنصر المفاجأة، والظّلام باللّون الأسود وهو يشير إلى هول الموقف ورهبة الحادثة، أمّا عن لباس الشّخص الحامل للمسدّس فقد كان مزيجا بين الأسود والأبيض، إذ أنّ قبّعته وحذاءه كانا أسودين، وسرواله مزيج بينهما، بينما بقيّة الصّورة قد كانت فراغا أبيض، وكأنّ الكاتب يشير فقط إلى الإطار المكاني للشّخصين ويركّز عليهما، بينما بقيّة الصّورة قد تركها بيضاء لا تشير إلى زمان أو مكان، وكأنّ ظلمة اللّيل تخصّ الشّخصين دون غيرهما.

**التّحديد والوصف:**

تظهر الصّورة ذات اللّونين الأسود والأبيض المائلة أمامنا رجلا متوسّط القامة، يرتدي الملابس العربية التّقليدية، ذات السّروال العربي الأصيل الواسع، وقبّعة صغيرة فوق رأسه،

مشمّرا عن ساعديه، ذو شوارب متوسّطة، تبدو على وجهه آثار الغضب والانزعاج قابضا أصابعه اليسرى بين كفّيه حاملا مسدّسا في يده اليمنى، مصوّبا به نحو شخص معتدل القامة، يبرز عليه بعض الطّول، ملتفّ في برنس أبيض واقف أمام باب مفتوح تتّضح من خلفه ظلمة اللّيل الحالكة.

**التّأويل والاستنتاج:**

**الصّورة والسّياق الدّاخلي:**

تبيّن الصّورة شخصين رجل وآخر مجهول الجنس والهوّية، وجاءت الصّورة بصحبة قصّة ترافقها، تحتوي هذه الأخيرة على أربع صفحات ذكر فيها وجود رجل حامل للمسدّس صوب امرأة ملتفّة في برنس أبيض وهي خطيبته من خلال القصّة، تقف أمام باب البيت والظلمة حالكة خلفها، وهذا ما ظهر في الصّورة.

**الصّورة والسّياق الخارجي:**

تعبّر الصّورة عن مظهر من مظاهر الحياة الاجتماعيّة، وهي المبالغة في حبّ المرأة وإعطائها النّفس والنّفيس من قبل الرّجل العربي التّونسي إذا أحبّها، فيصير بذلك مضحّيا بكلّ ما يملك من عواطف وأملاك من أجلها، وفي سبيل سعادتها، والمثال الحي الذي وجدناه في هذه القصّة هو عدم صبره على رؤيتها ولقائها وغيرته عليها جعلته يحمل المسدّس ويطلق على من أراد خطفها أو المساس بها، دون التّفكير أو إعمال العقل في العواقب ومن الفوائد التي نتعلّمها في حياتنا من هذه القصّة: عدم جعل الحياة امرأة (للرّجل) وعدم جعل الحياة رجلا (للمرأة)، وبذلك حتى يسلم عقل المرء وقلبه وحياته من الأذى والجنون.

**سيميائيّة عنوان قتلت غالية:**

هو عنوان هذه القصّة، وقد جاء على شكل جملة فعليّة، من فعل ماض وفاعل وهو ضمير متّصل، ومفعول به، ولا يتّضح في الوهلة الأولى الكشف عن هذا المقتول، هل غالية امرأة تحمل هذا الاسم؟ أم أن مكانتها جعلته يصفها بهذه الصّفة؟ إلا أنّه يتّضح في نهاية القصّة أنّ غالية هو اسم حبيبة رجل يسمّى "رجب" وقد قتلها بيده خلسة وخطأ، وبهذا كان العنوان واضحا معبّرا عن مضمون الأحداث، وينطبق مع القصّة دون لجوء إلى رمز أو كناية أو تشبيه....

**الصّورة الحادية عشر بعنوان:** موت العمّ "باخير".

**الشّكل العام للصّورة:**

الصّورة موضوعة بشكل أفقي، كما أنّها تحمل طابعا تقليديّا قديما.

**العلامات الأيقونيّة:**

تضمّ الصّورة شخصية واحدة شيخا كبيرا متعبا، يحمل قربة ماء من الجلد، ويبدو من وراءه مخزن.

**العلامات التّشكيليّة:**

تعدّدت الأشكال تبعا للتّفاصيل الكثيرة الموجودة في الصّورة، خطوط قصيرة مستقيمة وتتمثّل في صور المخزن، وأيضا تنوّعت الخطوط المنحنيّة في تقاسيم جسم العجوز وتفاصيل ثيابه، أمّا الألوان فقد كانت مزيجا بين اللّونين الأبيض والأسود، فقد ظهرت ثياب الشّيخ البالية باللّون الأبيض، وقربة الماء التي في ظهره ذات شعر أو وبر باللّون الأسود، كما كانت جدران المخزن وظلّه ونوافذه سوداء.

**التّحديد والوصف:**

تظهر الصّورة التي أمامنا باللّونين الأسود والأبيض عجوزا ذو ملابس بالية وقصيرة حادّة عند ركبتيه، وعمامة تقليديّة قديمة رثّا وممزّقا، تبدو عليه ملامح التّعب والوهن والشّقاء، يبدو أنّه منهك ومتعب من عمل دائم وليس تعبا عابرا، له شوارب متدلّية ولحية طويلة، وكأنّها توحي بفقره ومعاناته، إذ أنّه لم يتركها للزّينة، وإنّما لم يحلقها البتة، وقد زاد طولها بشكل عشوائي بالفطرة، ذو عينين صغيرتين، يعلق قربة ماء كبيرة من الجلد القديم في ظهره، حتّى مال ظهره من ثقلها، وقد خرجت منها بثور رقيقة وكثيفة من كثرة استعمالها، وكأنّها شعر أو

وبر، وهي تتصبّب ماء كأنّه يتصفّد عرقا، وراءه مخزن صغير وكأنّه كوخ، تبرز منه نافذتان صغيرتان عاليتان للتّهوية.

**التّأويل والاستنتاج:**

**الصّورة والسّياق الدّاخلي:**

تبيّن الصّورة عجوزا طاعنا في السّن، يحمل قربة ماء في ظهره، تتصبّب منها قطرات ماء، وقد جاءت الصّورة بصحبة قصّة تحتوي على أربع صفحات باللّغة الفصيحة، ويبدو من خلال الصّورة أنّ الشّيخ تعب في نقل الماء، إذ أنّه بحث عنه طويلا ليسقي به نفسه أو من يعولهم، أمّا في أسطر القصّة يتّضح أنّه عجوز يعمل كسقاء، يزوّد كلّ نساء الحارة بالماء، ويخصص الثلاث قرب الأخيرة لنفسه.

**الصّورة والسّياق الخارجي:**

تعبّر الصّورة عن مظهر من مظاهر الحياة الاجتماعيّة، وهي تقبّل الرّجل وسط النّساء، وإمكانية دخوله بينهنّ خاصّة إذا كان عجوزا، وكان عمله يضطره إلى التّنقّل بين البيوت والدّيار والحارات، وجواز التّعامل بين المرأة والرّجل في هذا الوسط الشّعبي، فذكر في القصّة أنّه يزوّد واحدة بالماء ويطلب من الأخرى أن تعيره مهراسها، ومن ثالثة أن ترقع له ثوبه، فكنّ يتقبّلنه فرحات باسمات جميعهنّ، كما أنّه لا يحكم على الشّخص من مظهره أو من عمله، إنّما الشّخص الذي يحسن عمله هو الأقرب عند الله، رغم ممارسته بعض السّلوكات الغريبة، ورغم حكم الأئمّة عليه بعادات ممقوتة في دين الإسلام، كالتّزمير بالعود وإشعاله الشّموع، وذكره لأسماء بعض الأولياء الصّالحين.

**سيميائيّة عنوان موت العم "باخير":**

لقد جسّد هذا العنوان نفسه وعبّر عن مضمونه بالضّبط، فقد أحاط بأغلب تفاصيل القصّة، وأوحى بوجود رجل كبير، أمّا عن لفظة "العم" فهي تدلّ على حبّ النّاس له، واحترام كلّ أفراد الحارة لمكانته وتقديرهم له، وهذا ما يوحي بقيامه بعمله على أكمل وجه، وطيبته وحديثه المتواضع مع جميع النّاس، وبعده عن أعراضهم وحرّياتهم...أمّا عن ذكره لنقاط متتالية وعلامة تعجب بعد العنوان، فهذا يوحي بأنّ الحدث شديد الوقع والتّأثير على نفوس النّاس، وأنّ ما أحدثه موته أمر عظيم، والنّقاط توحي بأنّ هناك الكثير ليتحدّث عنه الكاتب وبقيّة الأحداث سترد في القصّة.

**الصّورة الثانية عشر بعنوان:** سهرت منه اللّيالي.

**الشّكل العام للصّورة:**

إنّ الصّورة موضوعة بشكل أفقي تحمل طابعا تقليديّا عربيّا أصيلا.

**العلامات الأيقونيّة:**

تضمّ الصّورة امرأة جالسة تنظر إلى الوراء، خلفها رجل يمشي مائلا آت من بعيد، يحمل قارورة خمر في يده.

**العلامات التّشكيليّة:**

تعدّدت الأشكال تبعا للتّفاصيل الكثيرة الموجودة في الصّورة، إذ لا وجود للخطوط المستقيمة، بينما تعدّدت الخطوط المنحنية في تحديد شكل الأجساد، وتفاصيل اللّباس، وكأنّها توحي بالظّروف المزرية، والأحداث المعوجة كاعوجاج تلك الخطوط، أمّا عن الألوان فقد امتزج اللّونان الأبيض والأسود في الصّورة دون غيرهما، إلّا أنّ اللّون الأبيض كان طاغيا على معظم الصّورة، وظهر اللّون الأسود في تفاصيل معدودة كالخطوط والرّسومات التي تجلّت في ثياب المرأة، وزمّة شعرها وتحديد البعد والهيكل العام للرّجل الذي خلفها.

**التّحديد والوصف:**

تظهر في الصّورة ذات اللّونين الأسود والأبيض امرأة ممتلئة الجسم، مرتدية لباسا تقليديّا سروالا عريضا قصيرا حدّه الرّكبة، وخمارا مشدودا بربطة تقليديّة، عليه خيوط متوازية ترقص على جبهتها وأذنيها اللّتين تزيّنتا بأبسط أنواع الحلي، إنّها أقراط دائريّة معروفة عند نساء المغرب العربي منذ العصور الوسطى، عيناها واسعتان وشفتاها عريضتان، وأنفها لا هو صغير ولا ضارب في الكبر، إنّما تلاءم مع الحجم العام لتفاصيل وجهها وجسمها، تنظر

بنظرة عناء وتعب نفسي لشخص من وراءها، يبدو من بعيد لا تتّضح صفاته، سوى أنّه يمشي وهو مائل، يرتدي لباسا تقليديّا، وقبّعة ذات خيوط تتدلّى من ناحية، حاملا قارورة خمر في يده وكأنها تخطط لشيء ما أن تفعله له إن كانت زوجته، من خلال نظراتها التي توحي بيقظتها لفعله الخبيث وممارسته لآفة من آفات المجتمع، ألا وهي شرب الخمر.

فعندما ترى الصّورة، تأتيك صورة المرأة في الوهلة الأولى بشكل كبير، وتقابل مرأى النّاظر، الذي سرعان ما يراها تنظر تلك النّظرة الفطنة لذلك المتمرّد المنحرف الذي وراءها، فهذا يعبّر عن مواجهتها للحياة ومصائبها لوحدها، بينما في نفس الوقت يهيم ذلك الرّجل في هوى نفسه وشيطانه، ولا ندري أي واد من ويدان الهلاك والهوى هو عقله فيه، وأيّ سبيل منحرف هو سالكه.

**التّأويل والاستنتاج:**

**الصّورة والسّياق الدّاخلي:**

تبيّن الصّورة امرأة جالسة على الأرض ممتلئة الجسم، تبدو عليها ملامح الحزن تنظر إلى رجل آت من بعيد وراءها، يمشي مائلا وفي يده قارورة خمر، لقد جاءت الصّورة بصحبة قصّة تحتوي هذه الأخيرة على أربع صفحات، ذكر فيها الكاتب شكل الخالة بأنّها ممتلئة الجسم، امرأة شعبيّة في شكلها وأفكارها، دافعت عن ابنة أختها بنصحها إياها أن تطلّق ذلك الفاسد، وهذا ما يتّضح حقّا في الصّورة، فقد جاءت مجسّدة الكلمات مع غياب بعض التّفاصيل الصّغيرة، كالرّسومات الموجودة على فستان السّيدة الخالة، أمّا باقي الوصف فينطبق تماما على الرّسم الموجود في الصّورة، سوى أنّ المرأة ليست زوجة ذلك الرّجل الفاسد وإنّما خالتها.

كما قيل في القصّة أنّ الزّوج فاجر يشرب الخمر ويضرب زوجته وأولاده، وهذا ما اتّضح في الصّورة أيضا بشكل جليّ.

**الصّورة والسّياق الخارجي:**

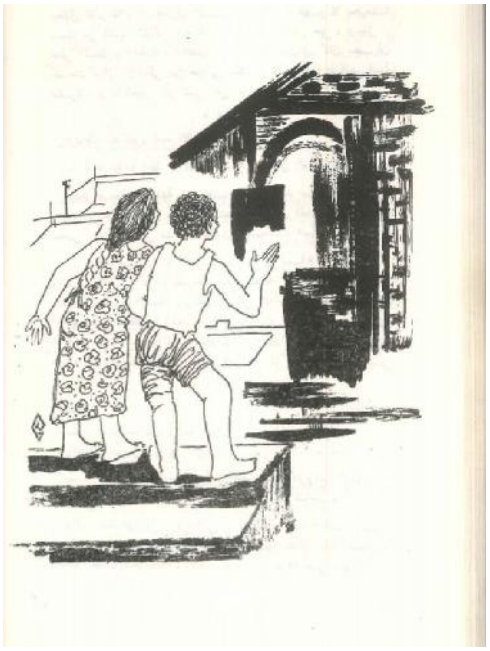
الصّورة تحكي معاناة المرأة التّونسيّة لوحدها ومواجهتها لهموم الدّنيا ومصائب الدّهر ومكافحتها ظلم المجتمع من أجل أولادها نتيجة لجوء الزّوج إلى الآفات المنحرفة وقهره إيّاها، تاركا وراءه الأسرة والأولاد، بما فيها المرأة تتقلّب حينا هنا وحينا هناك.

وفاء المرأة التّونسيّة لزوجها لآخر نفس وإعطائه مئات الأعذار عن سلوكاته الفضّة، ومعاملاته الغليظة، وهذا ما يعبّر عن أصالة روحها وطيب نفسها وعزّة مكانتها وأخلاقها، وهذا لا يمثّل المرأة التّونسية فقط، بل صبر ورزانة المرأة العربيّة الأصيلة.

**سيميائيّة العنوان:**

إنّ كل القصص التي وردت في المجموعة القصصيّة تحكي عن المرأة التّونسيّة وعلاقتها بالرّجل، وتذكر معاناتها ومسراتها وحياتها الاجتماعيّة عموما، وتبعث شذرات من الأمثلة عن ذلك، ولكلّ قصّة أحداث وعنوان خاصّان بها، بينما تمّ اختيار عنوان القصّة الثّانية عشر وهو: سهرت منه اللّيالي، كعنوان للمجموعة القصصية ككل، وذلك لأنّ هذه القصّة عبّرت بقوّة عن معاناة المرأة التّونسيّة، وأفاضت كأس صبرها وتجرّعها للذائقة والنّكبات ومصائب الدّهر، وعن خيانة الرّجل لها، وتسببه في جعل البؤس والحزن يسيطران على حياتها وأولادها، وتحوّل كل ما يحيط بها إلى ظلمة حالكة لا ترى من خلالها بصيصا من نور السّعادة ولا حتّى ذرّة من معاني الحياة الحقيقيّة المتواضعة، بل وفي كلّ مرة يردعها ويجعل الذلّ والمهانة كهاجسين أو كابوسين يعرقلان صفو حياتها ومجرى تفكيرها، فكانت تسهر

اللّيالي ويجوب فكرها ساعات متأخّرة من اللّيل في التّفكير في مخرج يجلي عنها هذا الضّباب اللامتناهي ويرفع عنها هذا البلاء العويص.



**الصّورة الثالثة عشر بعنوان:** سرّ الغرفة السّابعة

**الشّكل العام للصّورة:**

الصّورة موضوعة بشكل أفقي ذات طابع اجتماعي تقليدي وعتيق.

**العلامات الأيقونيّة:**

تضمّ الصّورة رجلا وامرأة واقفين على الأدراج، واقفين أمام بيت ينظران ويشيران إلى بابه، الذي يوجد أمامه برميل.

**العلامات التّشكيليّة:**

لقد تعدّدت الأشكال تبعا للتّفاصيل الكثيرة الموجودة في الصّورة، خطوط مستقيمة وتتمثّل في خطوط الأدراج والسّقف وأعمدة الباب، والواجهة الأماميّة للبرميل، وخطوط منحنية موجودة في تفاصيل ثياب المرأة وكذلك في طريقة وقوفهم وفي سقف الباب، أمّا الألوان فقد كانت مزيجا بين الأبيض والأسود، إلّا أنّ اللّون الأبيض كان طاغيا في الصّورة، بينما اللّون الأسود قد ظهر في تفاصيل معدودة، مثل طلاء المنزل والسّقف، وحافّة الأدراج وشعر الرّجل والمرأة وبعض تفاصيل لباسيهما.

**التّحديد والوصف:**

تبيّن الصّورة ذات اللّونين الأسود والأبيض التي أمامنا امرأة ترتدي فستان النّوم، حادّا تحت الرّكبة، ذو ورود من أعلاه إلى أسفله، كما أنّ غدائر شعرها غير مرتّبات، واقفة وقفة تبيّن أنّها تترصّد لسماع أو رؤية شيء ما، يمسك يدها رجل واقف أمامها، وهو الآخر يبدو أنّه كان نائما، يرتدي سروالا رقيقا وقصيرا أبيض، هذا الأخير معروف عن الرّجال ارتداؤه تحت

قميص الخروج، وهو يشير إلى باب أحد البيوت، حافي القدمين، شاخصا العينين، إذ يبدو عليهما الذّهول والاستغراب من وقفتهما المنحنية التي تنتظر أن تكشف سرا معيّنا.

**التّأويل والاستنتاج:**

**الصّورة والسّياق الدّاخلي:**

تبيّن الصّورة رجلا يمسك يد امرأة وهما واقفان في ذهول، وكأنّهما يترصّدان سماع أو رؤية شيء ما، يرتديان ملابس النّوم، ويشير الرّجل إلى باب أحد البيوت الذي لم يتبقّ إلى الوصول إليه بضعة أمتار، جاءت الصّورة بصحبة قصّة تحتوي على ستّ صفحات، ذكر فيها الكاتب أنّ زوجان ربّيا بنتيهما على التّقاليد التّونسيّة والمبالغة في المحافظة، ومنعا عليهما دخول حجرة في العليّة، ففي إحدى المرّات استغلّتا الفرصة ودخلتا تلك الحجرة المحظورة، فتبعهما والدهما وضرباهما ضربا مبرحا، وبهذا فالذي ورد في الصّورة ينطبق مع أحداث القصّة.

**الصّورة والسّياق الخارجي:**

عناء المرأة التّونسيّة ومحافظة بعض الآباء على التّقاليد في بعض الآباء على التّقاليد في تربية بناتهنّ لحدّ بعيد، ويبالغون في ذلك لدرجة منعهما من رؤية القطّة وهي تلد صغارها، حتّى يجعلهنّ ذوات عقد نفسيّة ومخاوف من أبسط أمور الحياة التي اعتاد عليها كلّ النّاس ولا حرج منها في الدّين أو المجتمع، وتزرعان فيهما الرّهاب والمكبوتات والأمراض النّفسية. ما قصّه الطّبيب من قصص خرافيّة حول سرّ الغرفة السّابعة، التي يملكها السّاحر كادت أن تنطبق على قصّة الفتاة التي عالجها، فالسّاحر سرق ابن السّلطان وترك له حرّية العيش في الغرف السّتة، ومنع عليه الغرفة السّابعة، وكذلك منعت الفتاة وأختها من ولوج العلية التي في بيت والديهما، ولمّا تجرّءا سقط عليهما ضرب مبرح وعقاب شديد.

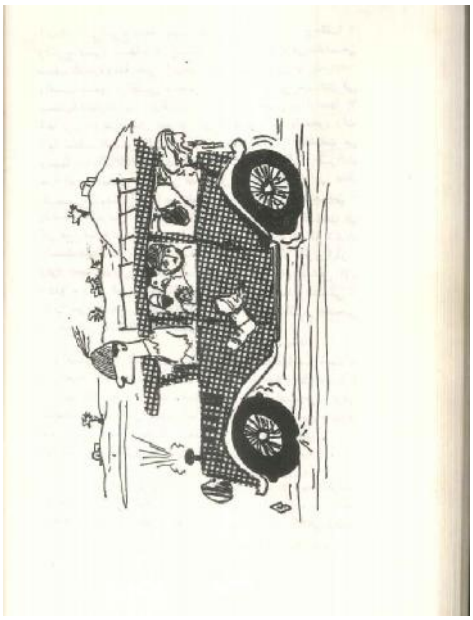
وبهذا فالطّبيب كان ذكيّا ومثقّفا واسترجع ذاكرته، والقصص التي قصّت عليه في صغره وأسقطها على قصّة الفتاة.

القصّة تحكي عن صبر الفتاة التّونسيّة ومعاناتها، أو بالأحر الصّبيّة منذ صغرها بين عائلتها، فكيف لها أن يرحمها النّاس والقسوة كانت من والديها.

الفكر المنغلق الذي تسلّط على بعض العقول والأسر في تونس والذي كان نتيجة عوامل تاريخيّة ونفسية واجتماعيّة.

**سيميائيّة عنوان الغرفة السّابعة:**

هذا إسقاط القصّة الخرافيّة على القصّة الحقيقيّة، فلمّا اشتركا في تحريم الغرفة، أطلق عنوان القصّة الخرافيّة على القصّة الحقيقيّة وهو: سرّ الغرفة السّابعة، وهو دلالة على وجود أمور غريبة أو مشكوك في أمرها داخل تلك الغرفة ولهذا منع الدّخول إليها، بينما بقيت نهاية القصّة الخرافيّة مفتوحة، إذ أنّ الغرفة السّابعة التي حرّم السّاحر الدّخول إليها لم يعرف ما فيها، وبهذا فالعنوان مناسب إذ أنّه أسقط الغرفة السّابعة في القصّة الخرافيّة على العليّة التي منع الزّوجان دخول بنتيهما إليها.



**الصّورة الرّابعة عشر بعنوان:** نزهة رائقة.

**الشّكل العام للصّورة:** الصّورة موضوعة بشكل عمودي، ذات طابع تقليدي وقديم.

**العلامات الأيقونيّة:**

تضمّ الصّورة سيّارة يقودها سائق ومليئة بالأشخاص، تسير مسرعة في الطّريق، في منطقة قليلة الأشجار.

**العلامات التّشكيليّة:**

تعدّدت الأشكال في الصّورة تبعا للتّفاصيل الكثيرة الموجودة، خطوط مستقيمة وتتمثّل في هيكل السّيارة، وخطوط منحنيّة تتّضح في عجلات السّيّارة وفي تفاصيل الرّاكبين وأساليب جلوسهم، وكذلك عناصر الطّبيعة من جبال وأشجار، أمّا الألوان فقد كان مزيجا بين الأبيض والأسود، إلّا أنّ الأبيض كان طاغيّا، وقد اتّضح اللّون الأسود في لون السّيّارة وعجلاتها، وقبّعة السّائق ورؤوس بعض المسافرين، وبعض أشجار الظّل التي تلوح من بعيد أمّا بقيّة الصّفحة فقد كانت كلّها باللّون الأبيض، وذلك يدلّ على الصّفاء والسّلام، بينما لون السّيارة الأسود يدلّ على الغموض وتأزّم القصّة، وحدوث بعض المظاهر التي تعكّر صفو الحياة العاديّة.

**التّحديد والوصف:**

تبيّن الصّورة التي أمامنا سيّارة تبدو من الطّراز الحديث جدا، والغريب بالنّسبة إلى عصر الكاتب، وتبدو عتيقة بالنّظر إلى عصرنا، طويلة صلبة وكبيرة العجلات، ذات طابع أوروبي استعماري، تشبه سيّارات قادة المستعمرين الفرنسيين يقودها بسرعة سائق ذو جسم متكامل، حتّى على جسده فوق علوّ السّيّارة، طويل الرّقبة والشّوارب، يرتدي قبّعة أوشكت أن تغطّي

عينيه، أمّا عن الرّاكبين فيبدو أنّ عددهم قد تجاوز عدد المقاعد، إذ تتداخل الأجساد فلا نكاد نميّز رأس الأوّل من ظهر الثّاني، سوى شخص يبدو شابّا يطلّ من النّافذة.

**التّأويل والاستنتاج:**

**الصّورة والسّياق الدّاخلي:**

تبيّن الصّورة سيّارة من الطّراز الأوروبي المتطوّر في عصر الكاتب، تسير بسرعة حتّى تركت الغبار وراءها وآثار العجلات على الطّريق توحي بذلك، يقودها سائق وعدد الرّاكبين فيها قد تجاوز عدد المقاعد، جاءت الصّورة بصحبة قصّة تحتوي على سبعة عشر صفحة، ذكر فيها الكاتب أنّه مدعو للغداء عند صديقه الغني عبد الله التّونسي الذي اقتنى بيتا جديدا فاخرا، فاستقبلهم سائقه بسيّارته الفخمة في المحطّة، فكلّ الرّاكبين تتداخل أجسادهم ولا تبدو هويّتهم، ماعدا شاب واحد نعتقد أمّه المدعو الذي حكى القصّة، وهذا ما ظهر في الصّورة، فالرّسم ينطبق تماما مع أحداث القصّة.

**الصّورة والسّياق الخارجي:**

تعبّر الصّورة عن مظهر من مظاهر الحياة الاجتماعيّة وهو الغنى، وطريقة معاملته مع النّاس، ومع أصدقائه قبل وبعد الغنى، ومن ضيق الوقت وكثرة الالتزامات خيّل إلى صديقه أنّه تغيّر في المعاملة معه، إذ أنّ وقته مليء بالمواعيد وعقله مملوء بالالتزامات.

في القصّة أدلّة على حسن اطّلاع الكاتب وثقافته بمختلف المناطق الأثريّة حول العالم، فذكر: برج بيزة، زهراء قرطبة، مدفن حيدر آباد، وكذلك بالعمران وأساليبه حول العالم، فذكر: قصر "برمنقهام"، الطّراز العمراني الأندلسي، طراز النّهضة الإيطاليّة، كما له معرفة بالحكم والأنساب والتّاريخ والتّقاليد والفنون حول العالم.

يصف منزل صديقه ولباسه بطريقة بارعة، ويجعلك تتخيّل الصّورة الذّهنية ثابتة أو متحركة بتفاصيلها، قبل أن ترى الصّورة مرسومة على الورقة.

إنّ الانشغال بملذّات الدّنيا أمر قد يصيب الإنسان، فيغترّ بنفسه ويتغيّر تفكيره وسلوكه وقوله خاصّة إذا كان ثراء فاحشا، وهذا ما قصّه عن صديقه عبد الله التّونسي.

**سيميائيّة عنوان نزهة رائقة:**

إنّ العنوان كان جليّا يخلو من الرّموز، على شكل جملة اسميّة، فحقّا كانت النّزهة التي حكاها صاحب القصّة جميلة وراقيّة ومميّزة عن بقيّة النّزهات، إذ أنّها كانت بفضل دعوة إلى وليمة غداء في هذه المرّة من طرف صديقه الغنيّ.

# الخاتمة

أثارت العلامات الإنسان منذ القديم، وحاول تغييرها وتأويلها بطرق مختلفة، وعبر تاريخ الحضارات استطاعت العلامات على اختلاف مصدرها أن تشكّل بحضورها ترميزا خاصّا بكلّ ما يتعلّق بالإنسان في الجوانب الدّينيّة أو الاجتماعيّة أو الاقتصاديّة، وبدخول القرن العشرين دخلت العلامات مرحلة جديدة ومختلفة اتّسمت بالعلميّة، فظهر ما عرف بالسّيمياء. نصل في آخر دراستنا لسيميائيّة الصّورة في المجموعة القصصية التّونسيّة الحديثة "سهرت منه اللّيالي" لعلي الدّوعاجي إلى جملة من النّتائج متعلّقة بالجانب التّطبيقي من الدّراسة، ويمكن إجمالها في النّقاط التّالية:

– تحتلّ الصّور في المجموعة مكانة مهمّة وتعدّ مفاتيح تزيل اللّبس وتسمح بالدّخول إلى القصص المتفرّقة وللمجموعة إجمالا، ولفهم الظّروف المحيطة بالقصّة، فكثّف دلالاتها في الصّورة الواحدة.

– جاءت الصّور مختلفة المرجعيّات من الإنسان إلى العواطف، وهو ما جعل الأبعاد الرّمزية تتعدّد وتتكشف للقارئ، ممّا قدّم انفتاحا تأويليّا أثّر بدوره على البناء القصصي.

– جاءت الصّور متباينة من النّاحية الدّلاليّة والإسناديّة، ممّا جعلها ثريّة في تمرير دلالات كثيرة.

– عبر تتبّع العلاقات التّرابطيّة بين عناصر الصّورة الواحدة، لاحظنا أنّ الصّور غنيّة بالعناصر الغائبة، فهي لا تقول إلّا القليل، وتترك الحرّية للمتلقّي لاستحضار المراد، وهنا مكمن فنّيتها ومفتاح أبعادها الرّمزيّة.

– وظّف للكاتب نظاما تصويريّا مختلف المصادر، فصوره تراوحت بين البلاغيّة والرّمزيّة، ممّا جعل الصّور ثريّة بالبعد التّجاوزي الذي أحدث المفارقة.

– ارتبطت الصّور دلاليّا بالمبنى القصصي وعبّرت بكثافة عنه وعبر تتبّع دلالات النّصوص، نجدها ترتبط بالصّور بشكل كبير لدرجة أنّنا في بعض الصّور نشعر أنّها ملخّصة للقصّة.

– إنّ أسلوب علي الدّوعاجي في الكتابة يعتمد على الإكثار من عنصر المرأة والتّرميز لها، فأغلب القصص التي كتبها في جوهرها توحي بحياة المرأة وعلاقتها بالرّجل في تونس، بأسلوب شعبي يحكي يومياتهم، كما أن انتقاء الكاتب للقصص والحوادث التي سردها لم يكن عشوائيّا، إنّما مقصودا يبيّن مدى تأثير المرأة في الرّجل وسلطتها عليه وغلبتها، باعتباره لا يستطيع العيش بدونها.

– لقد اعتمد الدّوعاجي الدارجة التّونسية في الحوار، إلى جانب اللّغة الفصيحة حتّى يكون العنصر التّخيّلي أكثر دقّة وتصويرا في ذهن المتلقّي، ممّا يجعل القارئ يعيش تلك الحوادث ويتأثر بها، كما يرسّخ في ذاكرته صبغة الحياة في تونس من حيث علاقة المرأة بالرّجل في المجتمع.

– إنّ كثرة حديث الكاتب عن المرأة يوحي بحرمانه منها، والواقع يثبت ذلك فقد بقي عازبا طوال حياته، ولم يعاشر امرأة قط، ولهذا بقيت المرأة وجسد المرأة ونفسية المرأة شيئا بعيدا عنه، ولغزا غامضا رغم محاولته الكشف عن أسرار عيشها.

في الأخير نصل إلى أنّ الصّورة عتبة نصّيّة مهمّة في قراءة العمل القصصي، ولا يمكن تجاوزها قرائيا، وقد اعتمدها الدّوعاجي في جميع قصصه، إذ أنّها مفتاح وخارطة للمبنى، حيث لا يمكن الولوج دلاليا إلّا عبرها فهي توضّح وتختصر وتفتح أبوابا للدّلالات والإيحاءات التي قد لا توصلها الكلمات.

# قائمة المصادر

# والمراجع

- القرآن الكريم برواية ورش عن نافع.

**المصادر والمراجع:**

**أوّلا: المعاجم:**

1- ابن منظور: لسان العرب، تح: عبد الله الكبير وآخرون، دار المعارف، القاهرة، مصرز

2- أحمد بن فارس، معجم مقاييس اللّغة، تح عبد السّلام محمد هارون، دار الفكر.

3- الزّمخشري، الكشّاف عن حقائق غوامض التّنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، عادل أحمد الموجود، مكتبة العبيكان، الرّياض، ط1، 1998.

4- الفيروز آبادي: قاموس المحيط، المطبعة الحسنية المصرية، ط1، 1992م.

5- معجم ألفاظ القرآن الكريم، مجمّع اللّغة العربية، مصر، 1989م.

6- Le petit Larousse illustrie, 1998 , p 931.

**ثانيّا: المراجع العربيّة:**

1- إبراهيم محمّد سليمان، مدخل إلى مفهوم سيميائيّة الصّورة، المجلّة الجامعة، العدد السّادس عشر، 2014م.

2- أبو الحمد محمود فرغلي: التّصوير الإسلامي، نشأته وموقف الإسلام منه وأصوله ومدارسه.

3- أدهم محمود، الصّورة الصّحفيّة دراسة في المصادر والمؤثّرات، ط1، الدّار البيضاء، القاهرة، 1988م.

4- إيناس حسني: أثر الفنّ الإسلامي على التّصوير في عصر النّهضة، بيروت، دار الجيل، 2005م.

5- ثروت عكّاشة: الفنّ المصري القديم، القاهرة، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، ص 1990م.

6- ربيع حامد خليفة: فنّ الصّور الشّخصيّة في مدرسة التّصوير العثماني، القاهرة، دار زهراء الشّرق، 2006م.

7- رضوان بلخيري، سيميولوجيا الصّورة بين النّظريّة والتّطبيق.

8- رمضان الصباغ: الفنّ والقيم الجماليّة بين المثاليّة والماديّة، الإسكندرية، دار الوفاء لدنيا الطّباعة والنّشر، 2001م.

9- زهير صاحب: دراسات في تاريخ الفنّ، الباب، دراسات في بنية الفنّ، ط1، عمّان، دار مكتبة الرّائد.

10- ساعد ساعد: الصّور الصّحفيّة، دراسة سيميولوجيّة، المكتب الجامعي الحديث، القاهرة، 2011م.

11- سعيد بنكراد، السّيميائيّات مفاهيمها وتطبيقاتها، دار الحوار اللاذقيّة، سورية، ط3، 2012م.

12- عبد الحقّ بلعابد، عتبات جرار جينيت من النّص إلى المناص.

13- عبيدة الصّبطي وساعد ساعد، الصّورة الفوتوغرافيّة.

14- عزّ الدّين الوافي، سلطة الصّورة وبلاغة الجسد، دار الثّقافة والإعلام، 2015م.

15- عزّت حامد قادوس، تاريخ علم الفنون، الإسكندرية، مطبعة الحضري، 2001م.

16- عفيف البهنسي، الجماليّة الإسلامية في الفنّ الحديث، القاهرة، دار الكتاب العربي، 1998م.

17- صلاح المر وآخرون، العلاقة بين الصّورة والكلمة.

18- قدور عبد الله ثاني، سيميائيّة الصّورة مغامرة سيميائيّة في أشهر الإرساليات البصرية في العالم، الأردن، مؤسّسة الورق للنّشر والتّوزيع، 2007م.

19- محمّد التّوهامي العماري، حقول سيميائيّة، مكتب الأدب المغربي، 2007م.

20- محمّد جواد مغنية، مذاهب فلسفيّة وقاموس المصطلحات، دار ومكتبة الهلال، دار جواد، بيروت.

21- محمّد العماري، الصّورة واللّغة.

22- محمّد الماكري، الشّكل والخطاب.

23- محمود شمال حسن، الصّورة والإقناع، دراسة تحليليّة لأثر خطاب الصّورة في الإقناع، ط1، دار الآفاق العربيّة، القاهرة، 2006م.

24- ناظم عودة، التّفكير في الصّورة في الحضارات القديمة، مجلّة الكوفة، السّنة الأولى، العدد الثّاني، 2013م.

25- نجيب بخوش وعبيدة السبطي، الدّلالة والمعنى في الصّورة.

26- يوسف وغليسي، إشكاليّة المصطلح في الخطاب النّقدي العربي الجديد للعلوم، بيروت، لبنان، ط1، 2008م.

**ثالثا: المراجع الأعجميّة المترجمة:**

1- أرنولد هاوزر، الفنّ والمجتمع عبر التّاريخ، تر: فؤاد زكريا، الإسكندريّة، دار الوفاء، 2005م.

2- إن إينو وآخرون، السّيميائيّة، الأصول القواعد والتّاريخ، تر: رشيد بن مالك، دار مجدلاوي، عمّان، الأردن، ط1، 2008م.

3- بولي كوبلي وليتساجانز، علم العلامات، تر: جمال الجزيري، مراجعة وإشراف وتقديم إمام عبد الفتّاح إمام، المجلس الأعلى للثّقافة، 2005م.

4- توماس منرو، تاريخ تطوّر الفنون (الجزء 2)، ترجمة: جاويد وآخرون، القاهرة، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، 1973م.

5- دانيال تشاندالر، أسس السّيميائيّة، تر: طلال وهبة، مر ميشال زكرياء، المنظّمة العربيّة للتّرجمة، مركز دراسات الوحدة العربيّة، ط1، بيروت، تشرين الأوّل (أكتوبر)، 2008م.

6- ريجيس دوبري، حياة الصّورة وموتها، ترجمة فريد الزّاهي، إفريقيا الشّرق، المغرب، 2002م.

7- فردينان ديسوسير، علم اللّغة العام، تر: يوئيل، يوسف عزيز ذو الآفاق العربيّة بغداد، العراق، ط3، 1985م.

**رابعا: كتب التّفاسير**

1- إسماعيل بن كثير، تفسير القرآن العظيم، تق: محمّد عبد الرّحمان المرعشلي، دار إحياء التّراث الغربي، لبنان.

**خامسا: المذكّرات**

1- حنفي محمود محمد، السّمات الفنّية للتّصوير ما بعد الحداثة في الفنّ المصري المعاصر، رسالة ماجستير، غير منشورة، كلّية التّربية، جامعة حلوان، القاهرة، مصر، 2001م.

**سادسا: المجلّات**

1- شاكر عبد الحميد، التّفضيل الجمالي، مجلّة عالم المعرفة، العدد 267، المجلس الوطني للثّقافة والفنون والآداب، الكويت، 2001م.

**سابعا: المواقع الإلكترونيّة**

1- بشير زهدي، العمارة والفنون التّطبيقيّة عند السّلاجقة، مقال منشور على شبكة الأنترنت، http:/ www.islamstory.com/ar/artical/3408219.

2- عبد الرّحيم كمال، سيميولوجيّة الصّورة الفوتوغرافيّة، موقع محمّد اسليم، مجلّة علامات، العدد 16، 2001م، www.google.fr

3- عبد الكريم السّمك، الصّورة نشأتها وتطوّرها في تاريخ الحضارات، مقال منشور على شبكة الانترنت، http:/www.alukah.net/culture/0/59546

# فهرس الموضوعات

شكر وتقدير

إهداء

مقدّمة

مدخل: السّيمياء العامّة وسيمياء الصّورة

1- ماهية السّيميائيّة وتعريفات أهمّ الرّواد لها

1-1 لغة

1-2 اصطلاحا

2- تاريخ علم العلامات

2-1 التّاريخ المتجذّر نحو الفلسفة

2-2 التّاريخ الضّارب إلى اللّسانيات وعلوم اللّغة

3- فروع علم العلامات

4- أهمّية السّيميائيّة والهدف من دراستها وتدريسها

5- من السّيمياء العامّة إلى سيمياء الصّورة

6- تقسيمات بيرس السّيميائيّة

الفصل الأوّل: تجلّيات الصّورة عبر التّاريخ

1- مفهوم الصّورة

1-1 لغة

1-2 اصطلاحا

2- الصّورة عبر التّاريخ

3- الصّورة في التّاريخ الاسلامي

4- خصائص الصّورة

5-الصّورة في القرآن الكريم

6-الصّورة والنّص

7-بنية الصّورة وتركيبها

8-الصّورة وإقناع الرّأي العام

9-علي الدّوعاجي والصّورة

الفصل الثّاني: التّحليل السّيميائي للصّورة ودلالاتها في المجموعة القصصية "سهرت منه اللّيالي" لعلي الدّوعاجي

1- سيميائيّة الغلاف في المجموعة القصصية "سهرت منه اللّيالي"

2- التّحليل السّيميائي للصّور الواردة في المجموعة القصصية

2-1 الصّورة الأولى بعنوان: كنز الفقراء

2-2 الصّورة الثّانية بعنوان: جارتي

2-3 الصّورة الثّالثة بعنوان: في شاطئ حمّام الأنف

2-4 الصّورة الرّابعة بعنوان: المصباح المظلم

2-5 الصّورة الخامسة بعنوان: راعي النّجوم

2-6 الصّورة السّادسة بعنوان: أحلام حدى

2-7 الصّورة السّابعة بعنوان: الرّكن النّير

2-8 الصّورة الثّامنة بعنوان: أمن تذكر جيران بذي سلم

2-9 الصّورة التّاسعة بعنوان: مجرم رغم أنفه

2-10 الصّورة العاشرة بعنوان: قتلت غالية

2-11 الصّورة الحادية عشر بعنوان: موت العم باخير

2-12 الصّورة الثّانية عشر بعنوان: سهرت منه اللّيالي

2-13 الصّورة الثّالثة عشر بعنوان: سر الغرفة السّابعة

2-14 الصّورة الرّابعة عشر بعنوان: نزهة رائقة

الخاتمة

قائمة المصادر والمراجع

فهرس الموضوعات

الملخّص

# الملخّص

**الملخّص**

إنّ سيمياء الصّورة ميدان واسع من ميادين اللّغة، يشتغل على المؤلّفات الأدبيّة التي تشتمل على ازدواجيّة النّص والصّورة، ويسعى إلى الرّبط بين نتائج كلّ منهما انطلاقا من دراسة السّياق والصّورة دراسة ممنهجة، يلمح فيها بعض الذّاتيّة نظرا للتّأويلات التي تستند إلى الظّروف الفكريّة المختلفة، وقد حاولنا الجمع بين الدّراسة النّظرية والتّطبيقيّة حول هذا الميدان الواسع، من خلال موضوعنا الذي يشتغل على سيمياء الصّورة في المجموعة القصصية سهرت منه اللّيالي لعلي الدّوعاجي، وقد وزّعنا العمل عبر المدخل الذي تناولنا فيه ماهية السّيمياء وتاريخها، وكيفيّة الانتقال من السّيمياء العامّة إلى سيمياء الصّورة، ثمّ الفصل الأوّل والذي ذكرنا فيه ماهية الصّورة وعلاقتها بالنّص، ثمّ حاولنا توضيح الصّورة عند الكاتب علي الدّوعاجي، أمّا في الفصل الثّاني فقد حاولنا تحليل الصّور الخمسة عشر والقصص التّابعة لها تحليلا سيميائيّا، إذ يهدف إلى استثمار قواعد علم الإشارة في مختلف المؤلّفات الأدبيّة والكشف عن الأنظمة الإنسانيّة وميادينها المختلفة، لإخراج الآليات السّيميائيّة من النّمطيّة والقوالب الجاهزة إلى مواكبة التّقنيات التّعليميّة الحديثة، لرفع مستوى التّعليم والتّعلّم.

**الكلمات المفتاحيّة: السّيمياء، سيمياء الصّورة، سهرت منه اللّيالي، علي الدّوعاجي، مجموعة قصصيّة.**

**Résumé :**

La sémiotique de l'image est un vaste domaine du langage, travaillant sur des œuvres littéraires qui incluent la dualité du texte et de l'image et cherche à relier les résultats de chacun d'eux sur la base d'une étude systématique du contexte et de l'image dans laquelle il fait allusion a une certaine subjectivité due a des interprétation qui se fondent sur des condition intellectuelle différentes, et nous avons essayé de combiné l'étude théorique et appliquée sur ce vaste champ a travers notre sujet qui traite de la sémiotique de l'image dans le recueil de récit, dont les nuit d'Ali Al-Dawaji le premier, dans lequel nous évoquions la nature de l'image et son rapport au texte, puis nous avons essayé de préciser l'image selon l'écrivain Ali Al- Dawaji. Dans le deuxième chapitre nous avons essayé d'analyser les quinze image et les histoires qui les suivent dans une analyse sémiotique car elle vise a exploiter les règles de la science des signes dans diverses œuvres littéraire et a révéler les systèmes humains et ses différents domaines, a sortir les mécanismes sémiotique des stéréotype et des modèles tout faits, suivre le rythme des technologies éducatives modernes, élever le niveau d'éducation et d'apprentissage.

**Mots-clés : sémiotique, sémiotique de l'image, les nuits regardées de lui, Ali al-Dawaji, recueil de nouvelles.**

تم بحمد الله