الفن بوصفه حقيقة سيميوطيقية السيميوطيقا من اللغة إلى الفن

ولاء محمد علي محفوظ (*)

الملخص

إن علماء اللغة ومن بعدهم علماء السيميوطيقا ترددوا طويلاً في تحليل الرسائل الخاصة بالفنون، وإن كانوا قد نجحوا في تطبيقها على النصوص الأدبية المكتوبة ذلك لأن علم اللسان يقدم لها أدوات جادة لتحليل اللغة الأدبية ودراستها، كذلك لأن النص المكتوب شيء ثابت نسبيًا، لكن الأمر يختلف كل الاختلاف بالنسبة للفنون البصرية لأن عددًا كبيرًا من الأنساق الجمالية (الألوان والظل والأبعاد) في الفنون التشكيلية، والإضاءة والزوايا والأداء في السينما والمسرح– تعمل فيها في آن واحد مما يجعل تحليلها مليئًا بالإثارة، وصعبًا للغاية في الوقت نفسه.

لذلك كانت هناك الكثير من التيارات والمدارس التي حاولت جاهدة أن تبرهن على إمكانية تحليل العمل الفني ورسائله تحليلاً سيميوطيقياً، من هذه المدارس: المدرسة الشكلية الروسية، ومدرسة باختين، و مدرسة براغ – يمكن أن يُنظر إليهما بوصفهما امتدادًا أو إعادة تقييم للشكلية الروسية– ففي ما بين عامي 1928– 1948 ظهرت في تشيكوسلوفاكيا مجموعة كبيرة من اللغويين والمنظرين في المسرح والأدب والموسيقي، والمعروفة باسم مدرسة براغ. تعد هذه المدرسة هي صاحبة النظرة السيميوطيقية– البنيوية الأولى المنظمة لدراسة الفن. (سيميوطيقا الفن – دراسة الفن بوصفه نظاماً من العلامات) تلك النظرة التي أسست بالفعل من قبل مقالة "لجان موكاروفسكي ا لفن بوصفه حقيقة سيميوطيقية " . بالرغم من أن أغلب أعضاءها كانوا لغويين إلا أنهم كانوا ينظرون إلى سيميوطيقا الفن بوصفها حجر الزاوية لمشروعهم. وأنه عمل متطور ليس فقط في التاريخ والشكل الأدبي لكن أيضا في المسرح والسينما والموسيقى والرسم، وكذلك المشكلات النظرية العامة والجمالية

وصف جان موكاروفسكي الفن بوصفه علامة مستقلة، بتعبير آخر بوصفه حديثًا عن هدف ذاتي لا يلزم أن يدل على موضوعات أو مواقف حقيقية. وفي الوقت ذاته يريد موكاروفسكي تجاوز الجمالية الشكلية وذلك بإصراره أن الفن مستقل ذاتيًا وصريح. ويضيف مؤكدًا كذلك أن الموضوع الفني ذاته قد يؤدي وظائف عدة من وظيفة جمالية إلى اجتماعية ومعرفية. استفاد موكارفسكي من فرديناند دي سوسيرفي البرهنة أن الفن " العمل الفني" حقيقة سيميوطيقية، وذلك من خلال تطبيق تقسيم "سوسير" للعلامة اللغوية إلى (مفهوم/ صورة سمعية) أو (دال/ مدلول)، إلى النظر إلى العمل الفني بوصفه (علامة) تتكون من وجهين "العمل الفني" – شيئ من صنع الإنسان أو من إنتاج براعته – وهى تقابل "الدال" عند سوسير، و"الموضوع الجمالى" وهو يقابل "المدلول" عند سوسير. وما يترتب على هذا الفهم للعلامة الفنية ومكوناتها في الفن.

هل نجح هؤلاء المنظرين في تحليل العمل الفني ورسائله تحليلاً سيميوطيقيا ؟ وهل استطاعوا أن يثبتوا أن المنظور السيميوطيقي هو وحده الذي سيتيح للمُنظّرين أن يتعرفوا على الوجود المستقل للبنية الفنية وعلى ديناميكيتها الأساسية، وأن يفهموا تطور هذه البنية باعتبارها حركة كامنة ولكنها في علاقة جدلية دائمة مع تطور المجالات الأخرى للثقافة ؟ هذا ما حاولت أن أوضحه من خلال بحثي هذا.

ولاء محمد علي محفوظ

* مدرس مساعد/ قسم الفلسفة / كلية الآداب/ جامعة عين شمس

Art as a Semiotic Fact: Semiotics from Language to Art

Walaa Muhammad Ali Mahfouz

Abstract

The linguists and later scientists Semiotics hesitated a long time to analyze the Private Messages arts , though they have succeeded in their application to literary texts written because glottology give her tools serious analysis of literary language and study , as well as the written text something relatively fixed , but it's different every difference for the visual arts because a large number of formats aesthetic (color and shade and dimensions) in the Fine Arts , and the lighting and angles and performance in the movie theater - they operate at the same time making the analysis of full of excitement , and very tough at the same time

So there were a lot of currents and schools that tried hard to demonstrate the possibility of analyzing the artwork and letters analysis Semiotics , of these schools : school formal Russian School, Bakhtin , and the Prague School - can be viewed as an extension or re-evaluation of the formal Russian - In what between 1928 - 1948 Czechoslovakia appeared in a large group of linguists and theorists in the theater , literature and music , known as the Prague School . This school is an impressive sight Semiotics - the first structural organization to study art . (Semiotics of art - the study of art as a system of signs) that view , which is already established by the article " committees " Jan Mukarovsk " art as a fact Semiotics ." Although most of its members were linguists , but they were looking to Semiotics of art as the cornerstone for their project . And that the work developed not only in the history and literary form , but also in theater, cinema , music, painting , as well as the problems and the general theory of aesthetic

Description Jean Mukarovsk - Czech prominent literary theorist - as a sign of independent art , in other words, as a newly self- goal need not suggesting topics or real situations . At the same time wants Jan Mukarovsk exceeded aesthetic formalism and that by insisting that art is autonomous and frank . He adds , stressing also that the substantive theme itself may result in several functions of aesthetic functionality to the social and cognitive.

Benefited Mukarvsk of Ferdinand de Saussure, he prove that art " artwork " The fact Semiotics , through the transformation of the division " Saussure ," the sign language to the (concept Picture / audio) or (D / meaning) , to look at the artwork as a (sign) consists The two faces of " artwork " - something of a man-made or produced by his proficiency - which correspond to " signifier " when Saussure , and " Thread aesthetic " It corresponds to " meaning " when Saussure . And what the consequences of this understanding of the technical mark and components in art.

Are these theorists succeeded in analyzing the artwork and letters Semiotics analysis ? And whether they can prove that Semiotics perspective is the only one who would allow theorists to recognize the

independent existence of the structure of technical and fundamental dynamics , and understand the evolution of this structure as a potential movement , but in a dialectical relationship with the development of a permanent other areas of culture ? That's what I tried to point out through this research .

مقدمة:

يعيش الإنسان محاطًا بنوعين من الأشياء: أحدهما يستعمل مباشرة دون أن يحل مكان شيء، أو يحل شيء مكانه. إن الهواء الذي يتنفسه الإنسان، والخبز الذي يأكله، والحياة، والحب، والصحة، أشياء لا تتبادل. ولكن تحيط به من ناحية أخرى أشياء ذات دلالة اجتماعية، وغير متصلة بشكل مباشر بصفتها الحسية[1]. وبالتالي يشكل الإنسان مع محيطه نسيجًا متشابكًا من العلاقات، وهذه العلاقات مبنية على أنظمة مكونة من علامات Sings، أي أنظمة سيميوطيقية. فنحن نتفاعل مع الآخرين ومع الطبيعة عبر علامات[2]. فكل ما حولنا علامات اللغة، والفنون والعلوم ما هي إلا علامات. لذلك وجب علينا أن نفهم ونوضح ما المقصود بالعلامة وما هو العلم الذي يدرس العلامة

مفهوم السيميوطيقا:

تعد أفكار عالم اللغة السويسري فرديناند دي سوسير[3] Ferdinand de Saussure (1857 –1913)، والفيلسوف المنطقي الأمريكي تشارلز ساندرز بيرس[4] Charles S. Peirce (1839– 1914م) وهما عالمان عبقريان يقفان على طرفي نقيض، وإن عمل كلاهما في الفترة الزمنية نفسها دون معرفة أي منهما بالآخر – المشروع الذي استقل فيه ميدان البحث في العلامة وأنشئ تدريجيًّا في القرن العشرين، كانت نقطة الانطلاقة لذلك العلم الذي يهتم بالعلامات مجموعة محاضرات سوسير (1894)؛ التي تم نشرها لأول مرة في كتابه "دروس في علم اللغة العام" Cours de LInguistique Générale (1916)[5] صرح سوسير في هذا الكتاب قائلا:

"من الممكن تصور علم جديد يدرس دور العلامات بوصفها جزءًا من الحياة الاجتماعية Social Life وهو يشكل جزءًا من علم النفس الاجتماعي وبالتالي جزءًا من علم النفس العام. سوف نطلق عليه اسم "السيميولوجيا" Semiology[6] (من الكلمة اليونانية Sémeîon: بمعنى علامة Sign). يهتم ذلك العلم بالبحث في طبيعة العلامات والقوانين التي تحكمها. ونظرًا إلى أن هذا العلم غير موجود حتى الآن فلا يستطيع أحد أن يتنبأ بمستقبله إلا أننا نصرح بأن له الحق في الوجود ومكانه محدد سلفًا. وما علم اللغة إلا جزءًا من هذا العلم العام. إن القوانين التي ستكتشفها السيميولوجيا ستطبق على

علم اللغة وبالتالي سيرتبط هذا الأخير بمجال محدد جـدًّا فـي مجـال المعرفة الإنسانية.[7]

بينما كانت السيميولوجيا بالنسبة لسوسير العلم الـذي يـدرس دور العلامات بوصفها جزءًا من الحياة الاجتماعية، نجد تشارلز بيرس – الـذي تزامنت مجهوداته مع سوسير ونحى منحًى فلسفيًّا ومنطقيًّا – قد أطلق علـى هذا العلم الجديد اسم السـيميوطيقا Semeiotic , Semiotic وعرَّفـه بأنـه:" المذهب الصوري أو الشكلي Formal للعلامات الذي يرتبط ارتبـاط وثيـق بالمنطق".[8] لقد استعار بيرس مصطلح Semiotic من التسمية التي أطلقهـا جون لوك على العلم الخاص بالعلامات والدلالات المشتقة عـن المنطـق، والذي كان ينظر إليه لوك بوصفه علم اللغـة.[9] ، وقـد عـرف بيـرس السيميوطيقا قائلا:

إن المنطق في معناه العام هو مجرد اسـم آخـر لعلـم العلامـات Semiotics، أو هو المبدأ الصوري أو شبه الضـروري Quasi Necessary – وبوصف المبدأ بأنه شبه ضـروري أو صـوري فإنني أعني بأننا نلاحظ سمات مثل هذه العلامـات كمـا نعرفهـا، ومـن خـلال العمليـة التـي لا أعتـرض أن أسـميها تجريـدا Abstraction نجد أنفسنا قد وصلنا إلى أحكـام لهـا ضـرورة قصوى، خاصة فيما يجب أن تكون عليه خواص كل العلامات التـي تستخدم الذكاء العلمي Scientific Intelligence، بمعنى آخـر– الذكاء القادر على التعلم بالتجربة Experience.[10]

وانطلاقًا من تعريف كـلٍّ مـن سوسـير للسـيميولوجيا وبيـرس للسيميوطيقا، قيل إن سوسير قدَّم الوظيفة الاجتماعية للعلامة، بينمـا ركـز بيرس على الوظيفة المنطقية.[11]

نجد في القرن العشرين عددًا مـن الشخصـيات الرئيسـة التـي طورت السيميوطيقا إلى ما وصلت إليه الآن، نذكر منهم على سبيل المثـال العالم الأمريكي تشارلز موريس[12] Charles Morris (1901 –1979م) الذي قسَّم المنهج السيميوطيقي إلى ثلاثة أقسام:

1 –دراسة العلاقة بين العلامة والعلامات الأخرى.
2 –دراسة العلاقة بين العلامات ومعانيها الأساسية التي تسمى بدراسة معاني الكلمات (علم الدلالة Semantics).
3 –دراسة العلاقة بين العلامة وبين مستخدميها ومفسريها، التي يطلق عليها التداولية أو البرجماتية Pragmatics.

كذلك السيميوطيقي الأمريكي – الروسي المولد – رومان جاكبسون[13] Roman Jakobson الذي قدَّم الفكرة المحورية عن "العلامات المحفزة" Motivated Signs، حيث عرضها بوصفها "ميلاً إلى جعل

العلامات تمثل العالم من خلال المحاكاة Simulations". أما السيميوطيقي الفرنسي رولان بارت[14] Roland Barthes (1915–1980م) فأشار إلى قوة الاستخدام السيميوطيقي في كشف تراكيب المعنى المختبأة في الأداءات والمفاهيم المشتركة ووجهات النظر المتباينة يوميًّا. أما السيميوطيقي الفرنسي الجرادس جريماس[15] Algirdas J. Greimas (1917– 1992م) فقد طور فرع السيميوطيقا المعروف بعلم السرد (القصص)[16] Narratology تلك الدراسة التي تدور حول أن وجود الكائن البشري في ثقافات مختلفة يخلق أنواعًا متشابهة من السرد، نجد مثلا في الأساطير، و الحكايات، و الإشاعات، أن هناك تشابهًا في صفات الشخصيات نفسها والأفكار العامة والمواضيع والحبكة.

أما توماس سيبوك[17] Thomas A. Sebeok (1920–2001م) فكان له تأثير واسع في تمديد النموذج السيميوطيقي Semiotic Paradigm ليتضمن دراسة أنساق العلامات الحيوانية والتي عرفها بـــ Zoo – Semiotics، والدراسة المقارنة لأغراض وإشارات وعلامات الأشياء الحياتية التي سماها بـــ Bio- Semiotics وشدد سيبوك في أن المنهج السيميائي Semiotic Method يجب أن يتجلى في المجالات المختلفة التي تهتم بالموضة والأزياء. وأضاف سيبوك: كما أن المعارف المختلفة تتميز بتشابك نماذج الأفكار، وارتباط النتائج والمحادثات العلمية فإن السيميوطيقا تتميز بهذه الميزات أيضًا[18]

كذلك نجد أمبرتو إيكو[19] Umberto Eco (b.1932) يقـــدم أحـــد التعريفات الواسعة التي صرح فيها بأن "**السيميوطيقا تهتم بكل شيء يمكـــن أن يؤخذ بوصفه علامة**".[20] "إن السيميوطيقا لا تتضمن فقط دراســـة مـــا نشير إليه بوصفه علامة في الخطاب اليومي، لكنها تتضمن أي شيء يشـــير إلى أي شيء آخر. بالمعنى السيميوطيقي فإن العلامات تأخذ أشكال الكلمات Words والصور Images والإيمـــاءات Gestures والأشـــياء Thinges".[21]

وأضاف إيكو قائلاً:

"إن دراسة السيميوطيقيين المعاصرين للعلامة لا تتم بعزلهـــا عـــن النسق الذي توجد به، ولكن تتم بوصفها جزءًا من الســـيميوطيقا – أو جزءًا من أنساق العلامة Sign – Systems، فهم يدرسون كيـــف تتكون المعاني وتتمثل الوقائع من خلال تلك العلامات".[22]

هكذا أسهم إيكو بشكل ملاحَظ في فهمنا العلاقة بين الوقائع Reality ووضع السيميوطيقا بشكل منفرد على خريطة الثقافة الشعبية Pop – Culture المعاصرة.[23]

العلامة: موضوع السيميوطيقا

يتضح من خلال قراءة التعريفات السابقة للسيميوطيقا أن جميعها تتضمن مصطلح "العلامة" Sign، وهذا مؤشر واضح على أن العلامات وأنساقها الموضوع الرئيس للسيميوطيقا. وهذا ما أكده تعريف سوسير وبيرس وبارت وإيكو ولوتمان وغيرهم. إذًا ما العلامة؟ وما معنى نظام العلامات الذي تقوم عليه السيميوطيقا؟ هل العلامة وحدة ثنائية المبنى أم وحدة ثلاثية المبنى؟ هل العلامة كيان مستقل أم أنها وسيط؟ ما الفرق بين العلامة اللغوية والعلامة الفنية؟ (24)

العلامة في حد ذاتها شيء ما معبِّر عن شيء آخر، إنها ذات طبيعة ازدواجية، وفي السيميوطيقا تبقى هذه الطبيعة الثنائية مهمة بل أصيلة، كذلك فإن العلامة ليست حقيقة فردية ولكنها في المقام الأول حقيقة لا يستطيع الفرد وحده أن يحوِّر فيها أو أن يحولها أو يبدلها، بالتالي يمكن القول إن العلامة ليست حقيقة ثابتة ولكنها متحركة بحركة المجتمع الذي يؤثر فيها كما تؤثر هي فيه أيضا. (25)

في الحقيقة سأركز في هذا الفصل على مفهوم العلامة عند كلٍّ من سوسير وبيرس بوصفهما مؤسسَيْ علم السيميوطيقا.

العلامة عند سوسير:

العلامة عند سوسير عبارة عن وحدة نفسية مجردة ثنائية المبنى قوامها عنصران متلازمان– يشبهان وجهي الورقة، ولايمكن فصل أحدهما عن الآخر– هما: الدال Signifier هو حقيقة نفسية أو صورة سمعية تحدثها في ذهن المستمع سلسلة الأصوات التي تلتقطها آذانه. أما المدلول Signified فهو "الصورة الذهنية" أو "المفهوم" التي تستدعيها سلسلة الأصوات هذه في ذهن المستمع. (26) إذًا كيف تنشأ دلالة العلامة؟

تنشأ الدلالة من عملية الربط بين الدال والمدلول (سواء نظرنا إلى الدال على أنه حقيقة مادية أو حقيقة نفسية). (27) يتضح من التعريف السابق أن العلامة اللغوية Linguistic Sign ليست ذلك الاسم الذي يجب أن يرتبط (يلحق) بالشيء، لكنها مركب من الدال والمدلول (الكلمة أو المفهوم) ولأن الحالة ليست حالة تطابق، فإن اللغة لا تعكس الواقع Reality، أو بالأحرى: تصبح اللغة النسق الأول Signifying System الذي يضع الواقع Reality أمام المنصت، أو إن جاز التعبير هي ذلك النسق الذي يشكل ويتوسط الحقيقة، وهذا في حد ذاته يعد وظيفة أيديولوجية. (28)

اعترض ميخائيل ياختين على تعريف سوسير للعلامة بوصفها مجردة، مؤكدًا أنها ذات بعد مادي واقعي لا يمكن فصلها عن الأيديولوجيا. وفي نظره ليس كل علامة أيديولوجية ظلا للواقع فحسب؛ إنما هي كذلك قطعة مادية من هذا الواقع(29)، فهو يرى أن نظام العلامات يجب أن يفهم في إطار جدلي تتفاعل في داخله العلامة مع الواقع بحيث يصبح كلاهما

مؤثرًا في الآخر تأثيرا متبادلا، وليس تأثير العلامة في العلامة كما في الفكر الكلاسيكي.

لكن كيف تتحقق دلالة اجتماعية العلامة؟ وما شكل العلاقة بين الدال والمدلول وجهي العلامة؟

هناك شيء أساسي بالنسبة لسوسير في تعريفه للعلامة؛ أن العلاقة بين الدال والمدلول في العلامة علاقة اعتباطية Arbitrary [30] (إن الدال اللغوي لا يرتبط بأي شكل من الأشكال التناظرية مع المدلول)، والدليل على ذلك أن العلامة (الكلمة) (قطة) Cat في ترتيب حروفها أو تنظيم أصواتها لا تشابه أو تحاكي مفهومها.[31] لكن علاقة هذه العلامة بمفهومها علاقة اعتباطية غير تحفيزية Unmotivated. [32]

لا يقصد سوسير باعتباطية العلاقة بين الدال والمدلول فحسب أن العلامات الفردية لن تظهر أية علاقة جوهرية بين الدال والمدلول، لكن أيضا بمعنى أن كل لغة يكون لها معنى فإنها تقسم بشكل مستمر إلى كل من الصوت والمعنى بشكل اعتباطي. فإن كل لغة من اللغات لها ميزة وطريقة اعتباطية في تنظيم العالم إلى مفاهيم وفئات Categories[33].

إذًا فإن المبدأ الذي يربط بين علم اللغة والسيميوطيقا هو أن العلامة اللغوية "اعتباطية" وهذا المبدأ هو أساس علم اللغة، ومن ثم نستطيع أن نقول بصورة عامة إن المادة الأساسية التي تتناولها السيميوطيقا هي "مجموعة الأنظمة التي تقوم على اعتباطية العلامة".[34] ويترتب على ذلك أن اللغة تحتل مكان الصدارة بين أنظمة التعبير جملة.

يؤكد جاكبسون أن العلاقة بين الدال والمدلول علاقة ضرورية Necessary رافضًا اعتباطية سوسير. لأن تلك الاعتباطية تحول دون الدراسة في مجال علم اللغة عامة والدراسات الأدبية والفنية خاصة.[35] هذا عن شكل العلاقة بين الدال والمدلول وجهي العلامة. ماذا عن أنواع العلامات التي تربط بين العلامات؟ وهل هناك قواعد أو قوانين تحكم تلك العلاقات؟ وفقًا لسوسير فإنه يرى أن العلاقات بين العلامات تتألف من محورين:

أولاً: المحور السياقي Syntagmatic:

تكون العلاقة سياقية إذا ارتبطت وحدة ما في نظام معين في (مركب أو بنية) مع وحدات أخرى متتالية والشرط المطلوب في هذه العلاقة هو أن تنتمي الوحدات المختلفة المركبة إلى المستوى السياقي نفسه.[36]

أضف إلى ذلك أنه يقصد بالعلاقة السياقية العلاقة القائمة بين وحدتين أو اكثر في السلسلة الكلامية. فإذا أقررنا بوجود علاقات متميزة بين بعض الوحدات (كلمات، مجموعة من الكلمات، وحدات مركبة متفاوتة

الحجم/الطول) يظل التساؤل كما إذا كانت العلاقات القائمة داخل المقول تنتمي إلى اللغة أو إلى الكلام قائمًا. (37)

ثانيًا: المحور الاستبدالي Paradigmatic

هو العلاقة التي تربط بين وحدة معينة من وحدات المركب ووحدات أخرى يمكن أن تحل محلها.(38) إن العلاقة الاستبدالية هي العلاقة الافتراضية، القائمة بين وحدات اللغة المختلفة والمنتمية إلى الفصيلة الصرفية نفسها و/أو الدلالية. جادل سوسير بأن علم اللغة يجب أن يبتعد عن التوجه التاريخي للغويات التقليدية أي "التتالي" Diachronic، والنظرة المتجذرة بعمق في تاريخية القرن التاسع عشر. والتوجه نحو النظرة التزامنية التي تدرس اللغة بوصفها المجموع الوظيفي Functional Totality في نقطة محددة (معطاة) من الوقت.(39)

في الحقيقة من الصعب في أغلب الأحيان الفصل بين المتزامن والمتتالي. كذلك من الصعب تحديد العلاقات المتزامنة بدون الرجوع إلى التاريخ و اللغة اللذين يتصفان بشكل متبادل، ما يهم من وجهة نظر سوسير – هو التغيير والانتقال من تأكيد النظرة التاريخية في اللغة، التي تنشغل بالأصول وتطورات اللغة، وعلم أصول الكلمات وتغييرات الصوت مع مرور الزمن، وكذلك تنشغل بالتطورات المقارنة للغات – إلى التأكيد على التزامنية التي تنظر إلى اللغات بوصفها نسقًا وظيفيًّا Functional System.(40)

العلامة عند بيرس:

العلامة عند بيرس أساس للعالم بأسره، إذ أن العلامة هي نقطة الانطلاق التي يُبنى عليها تعريف كل عنصر على حدة، وهي – أيضا – المبدأ الذي يحكم تفسير مجموعات العناصر، سواء كانت هذه المجموعات مجردة أو ملموسة. إن الإنسان، فيما يراه بيرس، علامة في كليته، وفكره أيضا علامة، وكذلك مشاعره، لكن هذه العلامات – في نهاية المطاف – لا تحيل إلا إلى علامات أخرى، فكيف يمكن أن تحيل إلى شيء ليس علامة في حد ذاته؟ هل نستطيع أن نجد نقطة ثابتة نستطيع أن نرسي فيها العلاقة الأولى للعلامة(41)؟ هذا ما سيتضح من خلال تحليلنا لمفهوم العلامة عند بيرس.

يختلف بيرس في تعريفه للعلامة عن "سوسير" في أنه وسع نطاق فاعلية العلامة خارج نطاق علم اللغة؛ فبينما حصر سوسير تعريفه للعلامة داخل نطاق الكلام أعطى بيرس تحديدًا للعلامة أشمل وأكثر عمومية، ثم أخذ يدقق في تحليل جميع جوانب التعريف، وقدم أيضًا تصنيفًا مفصلا لأنواع العلامات المختلفة بحيث أرسى علمًا متكاملا للعلامات. وقد أثر

تفكير بيرس حول العلامة تأثيرًا عميقًا في البحوث السيميوطيقية اللاحقة وأصبح ركيزة أساسية ينطلق منها الدرس المنهجي للعلامة في جميع المجالات[42]. فالعلامة عند بيرس هي:

"أي شيء يحدد شيئًا آخر "يكون هو شارح معناه أو مفسره، لكي يشير إلى موضوع Its Interpretant تشير العلامة نفسها إليه "أي يكون هو نفسه موضوعها". وتسمى العلامة، بعلامة التمثيل Representamen في كل حالة تستخدم فيها. لكي تمثل موضوعًا مستقلا أو منفصلا عنها. فهي تمثل شيئًا هو موضوعها Its Opject. إنها تمثل موضوعًا بالنسبة لشخص ما (أو شيء ما). بحيث تثير فيه علامة أكثر تطورًا. هي ما يسميه بيرس باسم الشارح أو المفسر.[43]

وعلى ذلك فالعلامة تشير إلى شيء، وتحدد الفكرة، والفكرة هي الشارح (المفسر، للعلامة، والشيء هو الموضوع الذي تشير إليه العلامة والفكرة معا).[44] من خلال التعريف السابق نجد أن عملية إنتاج المعنى عند بيرس تتضمن مجموعة من ثلاثة كيانات: هي العلامة، وموضوعها، والمفسر (الشارح).[45]

ونظرًا لتحول العلامة وتغييرها عند التفسير، فإن ذلك لا يحدث ضمن العقل Mind – من جهة نظر بيرس – ولكن يحدث ضمن نسق العلامة. وبالتالي فقد استطاع أن يتنبأ برؤية ما بعد البنيوية Post-Structuralist في إنتاج المعنى اللانهائي Infinite Semosis، بتعبير آخر العملية التي تحيل فيها العلامة بشكل لا نهائي إلى علامات أخرى ويرتبط – المعنى – بشكل ثابت بسلسلة لا نهائية من العلامات، بدون أي اعتماد مباشر على الموضوع Object، أو المشار إليه Referent.

إن الإسهام الرئيس الثاني لبيرس في السيميوطيقا كان في تصنيفه الثلاثي لأنواع العلامة المتاحة للوعي الإنساني، فكان تقسيمه كالتالي:

1. الصورة Icon، وهي العلامة التي تدل على موضوع ما بناءً على خصائص فيها، سواء كان الموضوع الذي تدل عليه موجودًا أو غير موجود.[46] ويعرف بيرس (الصورة) بوصفها علامة تحدد من قبل موضوعها الديناميكي استنادًا إلى طبيعته الداخلية الخاصة، وتمثل الصورة (الأيقونة) موضوعها بواسطة التماثل Similarity أو التشابه Resemblance، ومن هنا تكون العلاقة بين العلامة والشارح (المفسر) علاقة تشابه بشكل أساسي كما في حالة الصور والتخطيطات والتماثيل، وعلى المستوى الأدنى صياغة الكلمات بالأصوات Onomatopeic.[47]

والصورة أو (الأيقونة) عند بيرس "لا ترتبط بأية علاقة أو رابطة ديناميكية بالموضوع الذي تمثله. بل إن ما يحدث بكل بساطة هو أن

صفاتها تشبه تلك الصفات التي يتصف بها ذلك الموضوع. ولـذا فهـي لا تمثل إلا مجرد العلاقة بين العلامة وبين الشيء الذي تشير إليـه العلامـة. وعلى ذلك فالصورة لا تكون علامة ما لم يكن هناك وجود حقيقي لمثل هذا الموضوع". إلا أن هذا لا يؤثر على صفتها الأساسية بوصفها علامة. (48)

2. الدليل Index يعرف بيرس علامة الدليل بوصفها علامة تحدد مـن قبل موضوعها الدينامي استنادًا على وجودها فـي علاقـة واقعيـة Real Relation معه، وتتضمن علامة الدليل علاقة سببية Causal، ووجودية Existential بين العلامة والشارح. كما في حالة البـارومیتر أو الـدخان للدلالة على وجود النار، ووجود الميزان على بنايات المحاكم للدلالة علـى الحكم بالعدل. (49) هذا وتتصف الدلائل عند بيرس بثلاث سـمات أساسـية تميزها عن غيرها من العلامات، هي: (50)

1 -أنها لا تتشابه تشابها ذا دلالة مع موضوعاتها.
2 -أنها تدل على مفردات جزئية.
3 -أنها توجه الانتباه مباشرة إلى موضوعاتها بنوع من الإلزام.

3- **الرمـز Symbol:** هو علامة تدل على الموضوع الـذي تـدل عليـه بواسطة قانون ما، وهي تكون عادة ترابطًا لأفكار عامة، تعمل على تفسـير الرموز وشرحها على أنها دال على ذلك الموضوع. (51) تتضـمن العلامـة الرمزية علاقة اصطلاحية تماما بين العلامة والمفسر (الشارح)، كمـا فـي حالة الغالبية العظمى من الكلمات التي تشكل جزءًا من اللغـات الطبيعيـة Natural Language والعلامات اللغوية، بتعبير آخر "رمـوز" Symbols أي أنها تمثل الموضـوعات فقـط مـن قبـل اصـطلاح لغـوي Linguistic Convertion. (52)

إذًا العلاقة التي تربط بين الدال والمشار إليه (غير معللة)، فلا يوجـد بينهما تشابه أو صلة فيزيقية أو علاقة تجاور، يقول بيرس: "الرمـز هـو علامة تحيل إلى الشيء الذي تشير إليه بفضل قانون غالبا ما يعتمـد علـى التداعي بين أفكار عامة". ويمكن القول إن العلامات المفردة هي بتجليـات للرمز وليست الرمز نفسه. (53) وللرمز عند بيرس دلالة ثلاثيـة بالنسـبة لموضوعه: (54)

1 -فهو يدل بطريقة مباشرة على موضوعه.
2 -يدل بطريقة غير مباشرة على أساسـه Its Ground مـن خـلال موضوعه.
3 -كما يدل على شارحه من خلال موضوعه.

هذا، ويمكن تصور العلاقة بين الفئات الثلاث للعلامات التي حددها بيرس على أنها مجرد أسس Grounds بالمثال الآتي الذي سنربط فيه كلاً من (الصورة – الدليل – الرمز) في علاقة واحدة أو دلالـة واحـدة، مـع

اعتبار أن أساس العلاقة عند بيرس يمكن أن يقوم في كون العلاقة متصفة في ذاتها بصفة ما، أو في ارتباطها بنوع من العلاقة الوجودية مع ذلك الموضوع، أو في علاقتها بشارحها". ولنأخذ المثال التالي: السماء تمطر: نجد أن الصورة هنا هي الصورة الذهنية المركبة من جميع الأيام الممطرة التي وقعت من قبل في خبرة الشخص. أما الدليل فهو كل ما يميز ذلك اليوم، كما هو موجود في خبرة الشخص. أما الرمز فهو ذلك الفعل العقلي الذي بواسطته ينطبع Stamps ذلك اليوم على أنه ممطر.(55)

الروافد الأساسية لسيميوطيقا الفن:

1- الشكلية الروسية: Russian Formalism

تعد الشكلية الروسية الحركة المصدرية المهمة الأخرى للسيميوطيقا المعاصرة. ازدهرت أصول تلك الحركة تقريبًا ما بين 1915- 1930م، التي يعود تاريخها قبل الثورة الروسية إلى نشاطات دائرة موسكو اللغوية التي تأسست في 1915م، وإلى المجتمع في دراسة اللغة الشعرية (opojÁz)(56) التي تأسست في 1916م، يعد رومان جاكبسون أحد أشهر قادة دائرة موسكو اللغوية (وأسس دائرة براغ اللغوية لاحقًا).(57)

نشر تودوروف الترجمات الفرنسية للنصوص الشكلية الروسية الرئيسية في Théorie de la literature عام 1966 مشيرًا إلى أن أهمية النظريات الشكلية لا ترجع فقط إلى النقد الأدبي، ولكنها ترسخ وتدعم العلاقة بشكل قوي بين الشكلية Formalism والبنيوية Structuralism، رفضت الشكلية وجهات النظر النقدية الأدبية والانتقائية التي سيطرت على الدراسة الأدبية السابقة لصالح النظرة العلمية التي تهتم بالخصائص الجوهرية للأدب؛ أي تنظر للعمل الأدبي بوصفه عملاً (موضوعًا مستقلاً عن كل العوامل الاجتماعية والثقافية الأخرى). إن موضوع هذا العلم لم يكن موضوعًا أدبيًّا ككل، أو حتى كنصوص أدبية فردية. لكن بالأحرى هو كما دعا الشكليون "أدبية الأدب" Literaturnost – Literariness الذي يجعل النص المعطى نصًّا أدبيًّا. والـ Literariness والأدبية عند الشكلي جزء لا يتجزأ عن شكل النص وأساليبه المميزة لانتشار الأسلوب والاصطلاح، خاصة في قدرته على تأمل نوعية شكله Qualtiter of its Form.(58)

سيطرت على المرحلة المبكرة للشكلية الروسية (الكتابات الانفعالية) Polemical Writings لفيكتور شكلوفسكي الذي كتب مقاله (الفن بوصفه تقنية) عام 1916 الذي كان من بين الأوائل الذين وضعوا المبادئ الشكلية الرئيسة. ووفقًا لشكلوفسكي ليست "الصور"Images هي الحد الفاصل في نظم الشعر Poetry بل هي بالأحرى (أدوات) Devices تستخدم بشكل فعال لتنظيم (المادة اللفظية) Verbal Material ومعالجتها، ويقلل الشكليون من

قيمة الأبعاد التعبيرية والتمثيلية للنصوص لكي تركز على تعبيرها الـذاتي، واستقلاليتها وأبعادها الأدبية الفريـدة، وأضـاف الشـكليون أن (الخطـاب الشعري) Poetic Speech في حد ذاته يتضمن استخدامًا خاصًّا للغـة التـي تحدث التباين Distinetness بالانحراف عن (اللغـة العمليـة) Practical Language للحياة العادية.(59)

أجرى جاكبسون مقارنة بين اللغة العملية والشعرية، وذلـك لفـتح المجال لتقليل التمييز بين الوظائف الشعرية والعملية للغة، وبينما نجـد أن اللغة العملية موجهة نحو الاتصال Communication، نجد أن اللغة الشعرية ليس لها وظيفة عملية لكنها تساعدنا ببسـاطة علـى رؤيـة الموضـوعات المحيطة بشكل مختلف (غير مألوف) وكذلك تساعدنا علـى كشـف (الأداة الفنية) Artistic Device.(60)

سَك شكلوفيسكي مصطلح التغريب غيـر المـألوف Ostrenanie أو "يجعله غريبا" Making Strange و"يجله مختلفا" Making Difficult للدلالـة على قدرة الفن علي إبراز الفهم وتعميقه، وأيضا قدرتـه علـى اختصـار الاستجابات اتوماتيكيا بشكل تام. إن الوظيفة الجوهرية لفن الشعر من وجهة نظر شكلوفسكي تتلخص في قيامها بعمل صدمة لوعينا عن طريـق العبـث أو تدمير الفهم الروتيني والنظر بشكل مختلف إلى الأشياء التي اعتدنا على مشاهدتها، وذلك بتفجير قشرة الفهم المألوف .

يتحقق التغريب Defamiliarization باستخدام الأدوات الشـكلية غيـر المحفزة ويعتمد على الانحرافات Deviations في المعايير المحـددة للغـة والأسلوب. (61) إن الإجراء الذي يتم فيه استخدام القطعة الفنية علـى نحـو واع سياسيًّا يكشف عن عمليات إنتاجها الخاصة بشكل آني، وكذلك يكشـف عن عمليات أخرى في المجتمع.(62)

وعلى خلاف بريخت Brecht ورغم أن الشكليين الأوائل كـانوا – كما يشير بذلك اسمهم – جماليين بشكل صارم، بمعنى أن الفن بالنسبة لهـم هو عبارة عن: وسائل لمواجهـة مـا يطلـق عليـه شيكلوفسـكي (تقنيـة الموضوع) Artfulness أو لفهم أدبية النص الأدبي، ولفهم حجرية الحجـر Stoniness of the Stone (63) – إلا أنَّ من يتتبـع آراء الشـكليين الـروس يجدهم حاسمين –إلى حد ما– في أي جدل يتعلق باللغـة الفلميـة – Filmo Linguistics، لأنهم كانوا الأوائل الذين اسـتغلوا الصـياغات السوسـيرية Saussurean Formulations – مع قليل من الصرامة – لاكتشاف التنـاظر بين اللغة والفيلم. لقد أكدوا بقوة أن بناء الأعمال الفنية قادهم – وخصوصـا (جينيانوفTyninov ،جاكبسونJakobsons) – إلى فهم الفن بوصفه نسقًا مـن العلامات والاصطلاحات بدلا من كونه تسجيلاً للظواهر الطبيعية Natural Phenomena – ومن خلال مقتطفاتهم الأدبية المختـارة منـذ عـام 1927،

وبإسهاماتهم البارزة شدد الشكليون على أن الاستخدام الشعري في الفيلم يناظر الاستخدام الأدبي (الحرفي) Literary في اللغة التي افترضوها للنصوص اللفظية Verbal Texts.[64] على الرغم من تأثير سوسير على الشكلية الروسية، إلا أن الشكلي الجمالي كان ضد القواعدية والمعيارية، ويتجلى ذلك بشكل واضح في تشديده على الانحراف عن المعايير التقنية والجمالية.[65]

لكن حتى إذا لم يكتب الشكليون عن السينما في حد ذاتها فإن تصوراتهم التي تمت الإفادة منها بهذا الصدد ثمينة جدا، بمعنى أن سيميوطيقا الفيلم Film semiatics لاحقًا سيطرت عليها – إذا جاز التعبير – الصياغات الشكلية التي تتعلق بالتحديد الأدبي Literary Specifiaty واستنباطهم لنظرية السينما. ويظهر الحسم أيضا في سيميوطيقا الفيلم Film Semiotic لاحقا من خلال وجهة نظر الشكلي إلى النص Text بوصفه نوعًا من ساحة الحرب بين العناصر Elements والشفرات Codes المتنافسة.[66]

كذلك نظر الشكليون إلى النصوص الفنية بوصفها أنساقًا ديناميكية Dynamic Systems التي فيها لحظات نصية Textual Moments مميزة من قبل الهيمنة Dominant، أو بتعبير آخر: العملية التي يأتي فيها عنصر واحد مثل القافية – الحبكة – الشخصية، للسيطرة على النسق أو النص الفني. ورغم أن مصطلح (السيطرة) ظهر أولا عند تينانوفTynianov إلا أن المفهوم يُعرف بشكل أفضل لدينا من قِبَل تطوير جاكبسون له في مقالة (الهيمنة) حيث عرفه بوصفه العنصر البؤري للعمل الفني الذي يحكم ويحدد ويحول باقي العناصر، وهو المهيمن الذي يضمن سلامة البناء..[67]

السمة الأخرى للنظرية الشكلية الروسية التي حظيت بالقبول من قبل منظري الفيلم المعاصرين هي فكرة (الخطاب الداخلي)[68] Inner Speech. ذلك الخطاب محدد سلفًا من قبل النحو المختصر والمعدل بشكل جذري، والذي يميل إلى الصورة التوفيقية Synoretic Magery وإلى الانحرافات التزامنية والتكثيفات، افترض بوريس خطابًا داخليًّا بوصفه نوعًا من Discursive Glue الذي يحمل معنى الأقلام (معا – جميعا) في عقل المشاهد، ويبني المخرج الفيلم بالطريقة التي يتم فيها انتزاع الخطاب الداخلي الملائم في وعي المشاهد.[69]

2– مدرسة باختين : The Bakhtin School

أثناء المرحلة الأخيرة من الشكلية الروسية ظهر ما يسمى بحلقة باختينBakhitn School , Balshtin Circle التي طورت البحث النقدي

للمنهج الشكلي Formalist Metnod بشكل مثير. إن علاقة عمل مدرسة باختين بموضوعنا مشتقة من نقدها لاثنين من الحركات المصدرية لسيميوطيقا الفيلم Film Sentatics هما اللغويات البنيوية عند سوسير، والشكلية الروسية، وكذلك مشتق من تأثيرها غير المباشر على سيميوطيقا الفيلم من خلال مترجميها ومروجيها في الستينيات، وبشكل خاص جوليا كرسيفا وتريقان تودوروف Julia kristeva – Tzvetan Todorov.(70)

تكمن أهمية أعمال باختين في أنها استطاعت أن تتجاوز البنيوية Structuralism حتى قبل أن تشكل الحركة نفسها بالكامل بوصفها نموذجًا Paradigm، ويعد كتابه (الماركسية وفلسفة اللغة) Marxism and the Philosopgy of Language والذي يؤكد كثير من المعلقين أنه كتب من قِبَل باختين. يشكل هذا الكتاب(مرآة) تعكس تدخل رئيس ضمن التقليد المعاصر للانعكاس على اللغة.(71)

يعد هذا الكتاب ناقدًا؛ ليس فقط فيما يتعلق بتمدد الوعي السيميوطيقي الناتج عن إرهاصات اللغويين الروس لكنه أيضا ينقد انتشار أفكار سوسير في الاتحاد السوفيتي في العشرينيات، وفيه تحدى باختين انقسامات سوسير الأساسية إلى التتالي والتزامن Diachronic/ Synchronic، اللغة والكلام Language / parole التي تعكس أولويات سوسير من قبل من خلال تأكيده على التالي والتقليل من قيمة نسق اللغة Language System بوصفه نمطًا مجردًا Abstract Model وتأكيده كذلك على الكلام والخطاب بوصفهما مشاركة ومعايشة من قبل البشر في التفاعل الاجتماعي Social Interaction.(72)

ينسب سوسير تقليد الانعكاس على اللغة إلى باختين الذي أطلق عليه مصطلح الموضوعية المجردة Abstract Objectivisim.(73) بالنسبة لباختين فإن الدينامية المتولدة اجتماعيًّا وتاريخيًّا تحرك العلامة نفسها(74) ، وإن ثبات العلامة ضرب من الخيال؛ نظرًا لأن العامل التأسيسي للشكل اللغوي Linguistic Form، كما في العلامة، لا يغير هويتها الذاتية كلها بوصفها إحالية – إشارية. ولكن يتم التعبير عنها بشكل محدد.(75)

وإذا انتقلنا إلى نقد باختين أو أي حديث عن سيميولوجيا السينما نجد نقد باختين للشكلية الروسية، وذلك من خلال كتابه (المنهج الشكلي: في الدراسات الأدبية) الذي تعاون في تأليفه مع Modvedev، قدَّم باختين نقدًا أصيلاً للبنية التحتية للمرحلة الأولى للشكلية الروسي(76). وأكد أشتراك الشعرية الشكلية Formatlist poetics والشعرية الاجتماعية Sociological poetics في عدد من الميزات. كلا المدرستين ترفضان وجهة النظر الرومانتيكية في الفن بوصفها تعبيرًا عن رؤية الفنان. وكلاهما أيضا يقاوم

اختزال الفن إلى مجرد السؤال عن الصنف والاقتصاد، ويصران بدلا من ذلك على التعيين الذاتي الهادف للفن، كلاهما يرى أن الأدبية Literariness ليست أصيلة وجزء لا يتجزأ من النص في حد ذاته، لكنهما ينظران إلى "الأدبية" بوصفها علاقة تفاضلية بين النصوص التي يطلق عليها الشكليون (التغريب) Defamiliaraization والتي يدرجها باختين تحت القواعد الأكثر شمولية للحوارية (الحوار) Dialogism، وكلاهما يرفض وجهات النظر المرجعية والواقعية الساذجة للفن. إن البنية الأدبية لا تعكس الواقعة/الحقيقة Reality. ويدلل باختين أنها بالأحرى عبارة عن انعكاسات Reflection وانكسارات Refractions لمجالات الأيديولوجية الأخرى.(77)

إن المنهج الشكلي علاوة على ذلك يعطي ضمانًا كبيرًا للشكلية. يمدح دورها المنتج في صياغة المشكلات المركزية للدراسات الأدبية التي لا يمكن استبعادها او تجاهلها .

3- بنيوية براغ: Prague Struduralism

في ما بين عامي 1928- 1948 ظهرت في تشيكوسلوفاكيا مجموعة كبيرة من اللغويين والمنظرين في المسرح والأدب والموسيقى، والمعروفة باسم مدرسة براغ. تعد هذه المدرسة هي صاحبة النظرة السيميوطيقية- البنيوية Structuralist – Semiotic الأولى المنظمة لدراسة الفن. (سيميوطيقا الفن Semloties of Art – دراسة الفن بوصفه نظاماً من العلامات – تلك النظرة التي أسست بالفعل من قبل مقالة "لجان موكاروفسكى" Jan Mukarovsky "الفن بوصفه حقيقة سيميوطيقية" Art as a Semiotic Fact في المؤتمر الدولى الثامن للفلسفة في براغ عام 1934 وكان التركيز في المقام الأول على مشكلات الشعر والأدب ، ووسع البنيويون اهتمامهم بشكل تدريجي لتشمل الفائدة المسرح والسينما والفنون البصرية والموسيقى، وكذلك المشكلات النظرية العامة والجمالية(78).

يمكن أن يُنظر إلي مدرسة براغ بوصفهما امتدادًا أو إعادة تقييم للشكلية الروسية ، كذلك تعد نواة للدراسات الأدبية والفنية ، وهي واحدة من وجهات النظر التي يمكن أن تنظر إلى النظرية السيميوطيقية في الأدب بوصفها جزءًا من أزمة اجتماعية أكبر Social Conjuncture، في الحقيقة إن الشكلية الروسية كانت تتحرك في الاتجاه نفسه نحو (الشكلية الاجتماعية) Social – Formalism، إن الأطروحات التسع التي تم صياغتها من قبل جاكبسون Jakobson ووتيتانوف Tynianov عام 1928م عن مشكلات دراسة الأدب واللغة يمكن أن ينظر إليها بوصفها تلخيصًا للمرحلة التالية للشكلية، وتضم أيضا المرحلة الأولى لبعض من الأفكار الرئيسة عن البنيوية التشيكية Czech Structuralism.(79)

بالرغم من أن أغلب أعضاء مدرسة براغ كانوا لغـويين إلا أنهـم كانوا ينظرون إلى سيميوطيقا الفن بوصفها حجر الزاوية لمشروعهم. وأنـه عمل متطور ليس فقط في التاريخ والشكل الأدبي لكن أيضا فـي المسـرح والسينما والموسيقى والرسم.[80]

وصف جان موكاروفسكي – المُنظر الأدبي التشيكي البارز – الفن بوصفه علامة مستقلة Autonomous Sign , بتعبير آخر بوصفه حديثًا عـن هدف ذاتي Purposeful Self –referring لا يلزم أن يدل على موضـوعات أو مواقف حقيقية. وفي الوقت ذاته يريد موكاروفسـكي تجـاوز الجماليـة الشكلية Formalist Aestheticism وذلك بإصراره أن الفـن مسـتقل ذاتيًّـا Autonomous وصريح Communicative، ويضيف مؤكـدًا أن الموضـوع الفني ذاته قد يؤدي وظائف عدة Multiple Functions من وظيفـة جماليـة إلى اجتماعية ومعرفية[81].

وفي مقاله (الفن بوصفه حقيقة سيميوطيقية) حاج موكاروفسـكي أن الفن هو السياق الكلي لما يمكن أن يسمى بالظواهر الاجتماعية، على سـبيل المثال (الفلسفة والسياسة والدين والاقتصاد)، الذي يشكل الحقيقـة Realist التي يجب أن يمثلها الفن، وعلى خلاف رأي الشكلي فـي الفتـرة المبكـرة أصر موكاروفسكي على الأبعاد الاجتماعية والمؤسساتية للفن، وتضـفيرها القوى ضمن (السلسلة التاريخية) Historical Series.[82]

تبنى موكاروفسكي وجهة نظر تينانوف الديناميكية للبناءات الجمالية مؤكدًا التوتر الدينامي Dynamic Tension بين الأدب والتشكيل الاجتمـاعي Social formation.[83]

بنيوية العلامة الفنية:

تُعرف "البنية" Structure بوصفها :الطريقة التي فيها عناصـر أي شيء (ككل) تكون منظمة . وهو تعريف مقبول فيما يتعلق بالفن. إن البنيـة ليس مجرد مجموع مكوناتها، إن هذا من شأنه أن يكون فهم ثابـت للبنيـة، لكنها تنطوى على العلاقة بين المكونات الفردية أيضاً. إن دراسة بنية العمل الفني تنطوي إذن على تعريف ووصف مكوناته. تـرد بعـض المكونـات (المكونات المادية) من خلال الملاحظة المباشرة ، البعض الآخر (عادة مـا يكون غير عادى) Nonmaterial يرد من خلال المـنهج الاسـتدالي علـى المقدمة التي تقول: أن طبيعة البنية تنظيمية ومنهجية.

الخطوة التالية هى دراسة العلاقة بـين المكونـات (تأسـيس التـدرج الهرمى – الاعتماد– هيمنة نمط معين من التنظـيم). إن المـنهج البنيـوى منهج وظيفي Functional وسياقي Contextual .[84] والسؤال البنيوي يكون عن : ما هى وظيفة هذا العنصر فيما يتعلـق (أو فـي سـياق) بالعنصـر

الآخر، أو علاقة العنصر بالبنية ككل؟ وما هى الوظيفة الجمالية والتواصلية لهذا العنصر؟

وبعد أن يتم معالجة مشكلات البنية الجوهرية ، أى علاقة هذه البنية بالبناءات الأخرى الأكبر والأعلى مثل البنية الاجتماعية. لمد جسر بين البنية الجوهرية للعمل الفني والبناءات الأكبر قدم "ميكاروفسكي" مصطلح الإيماءة السيميوطيقية Semantic Gesture ويقصد بهذا المصطلح: الوحدة المفاهيمية Conceptual للمكون الدلالي من أصغر وحدة حتى الملامح العامة للعمل والتي تقع في سياق المعايير والقيم الجمالية وكذلك في السياق الإجتماعي والسياسي.(85)

يعتمد المنهج السيميوطيقي على دراسة شكل الخطاب تفكيكاً وبناءً، وذلك من خلال تعيين العمل الأدبي وصفياً، وتعيينه بنيوياً بوصفه نسقاً من العلاقات الداخلية قصد تحديد بناه الداخلية، ومن هنا، يتعامل هذا المنهج مع الخطاب الدرامي أو العرض المسرحي بنيوياً من خلال المستويات الفونولوجية(86). والمورفولوجية (87)والدلالية والتركيبة والبصرية، وذلك بقصد الوصول إلى البنية العميقة التي تتحكم في إنتاج النص الدرامي أو توليد العرض المسرحي، أو البحث عن كيفية انبثاق المعنى والدلالة، ورصد علاقة الدال بالمدلول، ودراسة أنظمة التواصل داخل العمل الدرامى، وتبيان القواعد البنيوية المجردة التي تتحكم في العرض المسرحي. كما يتسلح هذا المنهج بمجموعة من الآليات السوسيرية والمفاهيم البيريسية والمصطلحات التي وضعها "رولان بارت"، و"كريماس"، و"جوزيف كورتيس"، و"أمبرتو إيكو"، وآخرون، كالعلامة، والنسق، والشفرة، والدال، والمدلول، والإشارة، والرمز، والأيقونة، والاستعارة، والمخطط، والبنية العملية، والتعيين والتضمين والمحور الاستبدالى، والمحور التركيبى، والتشاكل. (88)

ترى مدرسة براغ أن البنيوية Structuralism ليست نظرية ولا منهجاً إنما هى وجهة نظر إبستيمولوجية (معرفية) Epistemologicls تنطلق من ملاحظة أنه لا يتم تحديد أى مفهوم Concepts في أى نظام معطى، إلا من خلال جميع المفاهيم الأخرى لتلك النظام ، وليس لهذا المفهوم وحده أهمية في حد ذاته؛ بل أنه لا يصبح واضحاً حتى يتم دمجه في النظام، وفي البنية الذي يشكل جزءًا منها ويكون له مكانٌ محددٌ وثابتٌ فيها. (89)

يؤكد البنيويون أن العلاقة بين المعطيات (الحقائق) Facts والفرضيات الفلسفية علاقة متبادلة وليست آحادية الجانب. يترتب على ذلك أنه ليست هناك لأى بحث طريقة واحدة. أو منهج واحد صحيح فقط ، بل على العكس، تستلزم المواد الجديدة عادة تغييراً في الإجراءات العملية،

وهذا يبرر لماذا تأتى محاولة البنيوية لدمج الحقائق في نوع العلاقات Kind of Relationships التي توضحهم Unequivocality ، وتعدد معانيهم Superordination وتبعيتهم Subordination ، إلى الصدارة في العمل الواحد. فإن البنية الكلية أكثر من مجرد ملخص ميكانيكى لخصائص مكوناتها، نظراً لأن دمج مكوناتها يظهر نوعيات جديدة New Qualites. (90)

فالمدرسة البنيوية – وعلى رأسها ليفي شتراوس – اعتمدت المبدأ الذي وضعه "سوسير" والقائل بضرورة معاينه الحدث – والحدث الاجتماعي على وجه الخصوص – من حيث تزامنه وتعاقبه ، بل إن الظاهرة الواحدة لا يمكن إدراك أبعادها ومدلولها إلا إذا وضعت في إطارها، أى تركيبها الكلى، فيمكن اقتراح أن البنيوية نشأت على المبدأ السوسيرى القائل بأن كل عناصر " الاجتماع" توجد في نظام متكامل وينبغى إدراك ذلك النظام لإدراك ماهية عناصره. (91)

كذلك طبقت الشكلية الروسية كما تجلت في كتابات منظري حلقة براغ (1926– 1948) هذا المبدأ على الأدب والشعر والمسرح والسينما ونظروا إلى العمل الفني بوصفه نظاماً يتكون من علامات لغوية وغير لغوية، وأن المنظور السيميوطيقي وحده هو الذي سيتيح للمنظرين أن يتعرفوا على الوجود المستقل للبنية الفنية وديناميكيتها الأساسية، وأن يفهموا تطور هذه البنية باعتبارها حركة كامنة ولكنها في علاقة جدلية دائمة مع تطور المجالات الأخرى للثقافة. (92)

العلامة الفنية من البنيوية إلى حلقة براغ:

لقد نمت البنيوية على استثمار جملة من المقدمات الضرورية التي تنحصر في الأثر السوسيرى لـ"فرديناند دي سوسير"، والإرث النظري الذي خلفه الشكلانيون الروس، كانت أفكار "دي سوسير" التي طرحها بطريقة مبنية ومقنعة لأول مرة هى الجذور التي بنت منها اللغويات البنيوية الحديثة، وأعلن استقلالية اللغة عن العلوم الأخرى، وقد اقتفت البنيوية هذا الموقف في نظرتها للبنية التي هي منظومة من العلاقات تربط بينها مجموعة من العلاقات المنوطة بتحكم ذاتى. (93)

لم يستخدم "سوسير" مصطلح " البنيوية" –إلا أنه تم استخدامه بعد وفاته، وبعد نشر سلسلة محاضراته في علم اللغة العام ، والذي يعتمد على المحاضرات المدونة من عام 1906–1911 ، و استخدم بدلاً منه مصطلح "النظام" و"الميكانزم"، وبالرغم من ذلك يُنظر إليه بوصفه أبا البنيوية ورائدها، وواضع المبادئ الأساسية لوصف اللغة البنيوية وهى: (94)

يمكن النظر إلى اللغة Language من ثلاثة جوانب، بوصفها "لسان" Langue (اللسان في مقابل الكلام) Langue/ Parole لغة معينة مخزونة في

عقول جميع المتكلمين ، وبوصفها " كلام" Parole الحالات الفعلية للكلام في مواقف محددة ملموسة، وبوصفها "لغة كلية" Faculte de Language (langage) (الكفاءة العامة في اكتساب واستخدام اللغة). في وجهة النظر هذه نجد أن اللسان والكلام كلاً منهما شرطٌ للآخر. يفترض "سوسير أن موضوع التحقيق اللغوي هو اللسان، الذي يمكن أن يوصف فقط من خلال تحليل تعبيرات الكلام Expression of Parole.

تُأخذ اللغة Language (بمعنى اللسان Langue) في الاعتبار بوصفها نظاماً من العلامات، كل علامة تتكون من وجهين: الصورة السمعية Acoustic Image والمفهوم Concept، والعلاقة بين هذين الوجهين علاقة اعتباطية Arbitrariness، أى بلغة محددة سلفاً وتعتمد على الاصطلاح Convention.

هذه العلامات اللغوية linguistic Signs تشكل منظومة القيم التي تقف في مقابل بعضها الآخر. كل علامة تعرف من خلال علاقتها مع العلامات الأخرى في النسق نفسه. مفهوم البنيوية الأساسى في مبدأ التمييز Distinative Principle يعرف بمبدأ التناقض Contrast.

تفسر العلاقة بين العلامات على مستويين أ- المستوى السياقى Syntagmatic level ، أو النظمى، بمعنى مستوى التعايش الخطي Linear co-existence والمستوى الاستبدالي Paradigmatic level ، أي مستوى قابلية العناصر للتبادل في مواقف معينة (العلاقة الاستبدالية في مقابل العلاقة السياقية أو النظمية Paradigmatic / Syntagmatic.

نظراً لأن اللغة (اللسان) Langue تُفهم بوصفها نسقًا من العلامات؛ إذاً لابد من السعي لتحليلها بدقة على طول خطوطها المتزامنة، تماماً مثل وصف أمر من الأمور الذي يوجد في "الوقت المعطىّ Given Time التزامن في مقابل التتالي Synchrony/ Diachrony.

يعتمد التحليل اللغوي على مجموعة تمثيلية ، والتي يعرف انتظامها عن طريق خطوتين هما : الانقسام Segmentation والتصنيف CLassification ، يحدث الانقسام على المستوى السياقى، والتصنيف على المستوى الاستبدالي (وأيضاً التوزيع).

هل من الممكن تطبيق نموذج البنية اللغوية على البنية المسرحية؟ كيف طورت مدرسة براغ الفكر البنيوى وطوعته لخدمة سيميوطيقا المسرح؟ وهل نجحت بالفعل؟ أعلن "فرديناند دي سوسير" – سبق وأوضحنا ذلك بالتفصيل في الفصل الأول– في كتابه " محاضرات في علم اللغة العام" عن ميلاد علم عام للعلامات قائلاً:

"إن اللغة هى نظام العلامات الذي يعبر عن الأفكار، وبالتالى فهى قابلة للمقارنة بنظام الكتابة ، وأبجدية الصم والبكم ، والطقوس الرمزية وصيغ

التحية، ... هو ذلك العلم الذي يدرس حياة العلامة داخل المجتمع المتصور... أنا سوف أطلق عليه السيميولوجيا Semiology.. والسيميولوجيا هى التي توضح مما تُشكل العلامة".(95)

كان غرض "سوسير" من اقتراحه بدراسة نظم سيميوطيقية أخرى غير اللغة من أجل فهم أفضل للغة. وما حدث في التطبيق كان عكس ذلك تماماً بدأت النظم السيميولوجية الأخرى تُدرس بوصفها "لغة". وفي هذا السياق فإن "الفن" أيضاً يفترض بوصفه نظاماً من العلامات؟ وأن تحليلية يأتى على غرار النموذج اللغوي Linguistic Model. وهنا يأتى مفهومان أساسيان سيطرا على الفن من قبل البنيويين هم(96):

(أ) الفصل بين اللغة Language والحديث Speech

(ب)التمفصل المزدوج Double Articulation للعلامة (الدال Signifier والمدلول Signified).

إن هذا التمييز بين "اللغة" / "الحديث" هو حجر الزاوية بالنسبة "لسوسير"، وعرف "اللغة" بوصفها مجموعة من "الاصطلاحات الضرورية" Conventions Necessary كذلك هى نوع من العقد الذي اصطلاحا عليه أفراد المجتمع الواحد لكى يسمح بالاتصال Communication فيما بينهم، بينما "الحديث" على الجانب الآخر فهو الجزء الفردي من اللغة Individual Part، التطبيق الفردي المتمثل في الاختيار والتعبير. وفي فصل اللغة عن الحديث، فإننا في الوقت نفسه نفصل ما هو إجتماعى عن ما هو فردي، كذلك نفصل ما هو جوهرى عن ما هو عرضي.(97)

من الوهلة الأولى قد نصل إلى قرار بأن تطبيق أنفصال "اللغة" عن "الحديث" يبدو ليست ذات أهمية في المسرح.. لكن إذا نظرنا إلى المسرح التقليدي ربما ندرك أن هناك بعض الاصطلاحات (اللغة وفقاً لمصطلح سوسير) التي تسمح بحدوث الاتصال. لكن بسبب السمة الإيهامية Illusionistic Character الأولية للمسرح، فإن هذه الاصطلاحات لا يتم تركيز الضوء عليهم، وتبقى غير واضحة ومشوشة مع اصطلاحات الحياة اليومية. وفي المسرح الطليعي Avant- Garde نجد أن كسر الاصطلاحات بشكل خاص غالباً ما يكون موجود، لكن البحث في الفرضيات والاصطلاحات أو "اللغة" لا يحدث، لأن نظير "اللغة، وهو"الفعل الابداعي الفردي" (الحديث وفقاً لمصطلح سوسير) له الأهمية والأولوية في التركيز عليه– فقط في أشكال المسرح المقننة بشدة مثل المسرح الشرقي والشعبي ويكون التمييز بين اللغة والحديث مرئياً بشكل واضح.(98) لذلك ليس من المستغرب أن يتم هذا التمييز لأول مرة من قبل "بيتر بوجاتيروف"Peter Bogatyrev في تحليل "المسرح الشعبي" Folk Theatre

ذلك التحليل الذي ساعد على زيادة الوعي "بالشفرة" Code في المسرح كتب يقول:

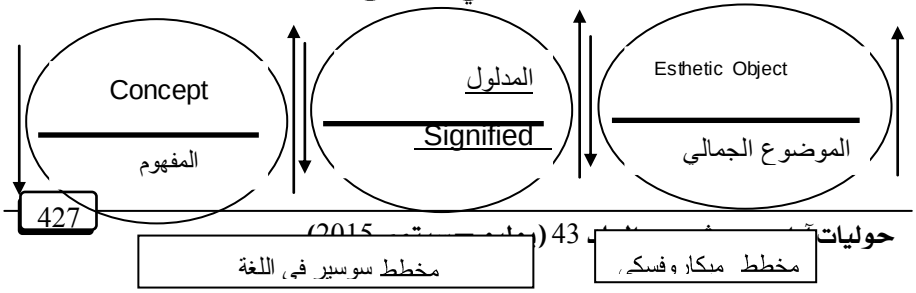
"نحن يمكن أن نحمل مفهوم " اللغة" و "الحديث" من مجال الظواهر اللغوية إلى الفن. هكذا ، فكما أن المستمع لكى يفهم "النطق الفردي Utterance Individual للمتكلم، يجب أن تكون لديه دراية ومعرفة باللغة ، وهذه هى اللغة بوصفها حقيقة إجتماعية Social Fact .كذلك أيضاً، في "الفن " يجب أن يكون المتلقي مستعداً لاستقبال الأداء الفردي من الممثل أو من أى فنان آخر- أفعاله الخطابية الخاصة، كما هى – من ناحية إتقانه (المتلقي) للغة ذلك الفن، ومعاييره الاجتماعية. وهذا هو الهدف من التطابق بين ميدان اللغة وميدان الفن".(99)

مخطط ميكاروفسكي : من العلامة اللغوية إلى العلامة الفنية:

في تعريف سوسير لوحدة "العلامة اللغوية"، بأنها ليست "شيء" Thing ولا "اسم" ولكنها مفهوم وصورة سمعية، هذا بالإضافة إلى أنه قد استبدل مصطلح مدلول Signified بمصطلح " مفهوم" ، ومصطلح الدال Signifier بمصطلح الصورة السمعية. وذكر أن العلاقة بينهم اعتباطية، هذا يعني أن مدلول كلمة "شجرة " ليست الشجرة الموجودة في الواقع، ولكن مصطلح "شجرة"، بمعنى الصورة الذهنية للشجرة Mental Image. و"الدال" من ناحية أخرى مادى وحسي. (في حالة كلمة شجرة هو الأثر النفسي لصوت كلمة شجرة". فكما أن العلامة اللغوية وسيط – على الأقل– بين اثنين من المتحدثين. (100)في ذلك يقول "ميكاروفسكى": "أن العمل الفني يعني بشكل وأضح أنه يعمل بوصفه وسيطاً "علامة" بين مبدعيه ومتلقيه". إن مكونات العلامة الفنية مستقلة ذاتياً Autonomous ويعرفها "ميكاروفسكى" كالتالى:

"الدال هو المصنوعة الفنية" Artifact التي تمثل " العمل الفني" Work of Art في العالم الخارجي، والتي لها مغزى مطابقاً للوعى الجماعى" غالباً ما يسمى "موضوعاً جمالياً Esthetic Dbject المعطى من خلال ما هو شائع بين الحالات الذهنية في العقل التي تثار في أفراد فئة معينة من خلال " المضوغة الفنية".

تعريف "سوسير" للعلامة في شكلها التخطيطى سيحول إلى العلامة الفنية المستقلة ذاتيا عند "ميكاروفسكي" كالتالى: (101)



مخطط سوسير في اللغة | مخطط ميكاروفسكى

شكل رقم (3)

هكذا استفاد "ميكاروفسكى" من "سوسير" في أنه حول تقسيم "سوسير" للعلامة اللغوية إلى (مفهوم/ صورة سمعية) أو (دال/ مدلول)، إلى النظر إلى العمل الفني بوصفه (علامة) تتكون من وجهين "العمل الفني" – شيئ من صنع الإنسان أو من إنتاج براعته – وهى تقابل "الدال" عند سوسير، و"الموضوع الجمالى" وهو يقابل "المدلول" عند سوسير. وما يترتب على هذا الفهم للعلامة الفنية ومكوناتها في الفن[102]:

أولاً: أن الفهم السيميوطيقي للفن يمحي ويزيل تعريف "الفن" بوصفه الحالة النفسية أو العقلية للفنان، أو أنه يمثل الحالة الذهنية للملاحظون له.

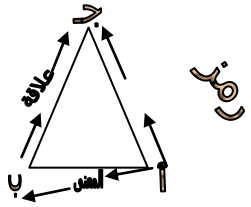
ثانياً: التأكيد على الطبيعة المزدوجة Double Nature للعلامة. والنظر إليها بوصفها تحمل علاقة أكثر تعقيداً بين المادة (العمل الفني: قصيدة شعرية– مسرحية – مقطوعة موسيقية – لوحة فنية) و "الدلالة" Signification المطابقة لها في الوعي الجماعي.

ينظر "جان موكارفسكي" إلى العلامة الفنية بوصفها نقطة التقاء بين الإبداع الذاتي والوعي الجماعي، بين استقلالية العلامة وبين قيمتها التوصيلية، بين الشيء الجمالي وحالة المبدع النفسية. وتنطوى العلامة الفنية على ثلاثة عناصر تظهر من خلال تحليلنا العلاقة التي تربط العمل بنفسه وبمبدعه وبواقعه. فالعلامة الفنية هى [103]:

أ – رمز محسوس يبدعه الفنان.

ب –معنى مودع في الوعى الجماعي.

ت –علاقة تربط بين العلامة والشيء الذي تشي إليه هذه العلامة في الواقع Reality



شكل رقم (4)

إذا نظرنا إلى العنصرين (ب) و (ج): نجد أن (ب)، وهو "المعنى" يساوى عند "مكاروفسكى" بنية العمل الفني نفسها، أما (ج)، وهو العلاقة التي تربط بين العلامة والشيء الذي تشير إليه هذه العلامة في الواقع، فيقول "موكارفسكى" إنها حالة من نوع خاص، حيث إن العلامة الفنية (ذات الأضلاع الثلاثة) بوصفها علامة "مستقلة ذاتياً "Autonomous Sign لا تحيل إلى شيء محدد في الواقع– كما هو الحال بالنسبة للعلامات غير الفنية – بل تحيل إلى السياق الكلي للظواهر الاجتماعية. [104]

إلى جانب امتلاك العمل الفني "وظيفة جمالية" Esthetic Function ، وكونه علامة مستقلة ذاتياً، فهو أيضاً علامة (إعلامية) معلوماتية Informational Sign ولها "وظيفة توصيلية" Communicative Function، القصيدة الشعرية على سبيل المثال، وظيفتها ليس فقط كونها عملاً فنياً، ولكن بشكل متزامن أيضاً، كونها منطوق يعبر عن حالة العقل والأفكار والمشاعر. العلامة المعلوماتية موجودة في كل عمل فني، لكن في "الفنون التمثيلية" Reprsentational Art يكون لها السيطرة في أغلب الأحيان. أما العلامة التوصيلية: غالبا ما تكون مشوشة ويتم تحديدها بالموضوع Subject: الذي قد يبدو للوهلة الأولى أنه يوظف بوصفه "دلالة توصيلية" Communicative Signification للعمل. في الواقع أن كل مكون من مكونات العمل الفني – دون استثناء حتى أكثر العناصر شكلية – يمتلك قيمة معلوماتية Informational Value مستقلة في حد ذاتها عن الموضوع... ببساطة يلعب موضوع العمل الفني دوراً محورياً في بلورة مغزى (دلالة) ذلك العمل وإلا سيظل غامضاً.(105)

ويظهر التعقيد والغموض في أكثر أشكاله تشابكاً عندما نحاول أن تطرح إشكالية العلاقة بين الفن والشيء المشار إليه من منطلق التوصيل– فهذه العلاقة – الوظيفة التوصيلية– تختلف عن تلك التي تربط بين الفن باعتباره علامة مستقلة وبين السياق الكلى للظاهرة الاجتماعية، فالفن، إذا نظرنا إليه باعتباره علامة توصيلية ينحو نحو واقع معين: حدث معين من الأحداث أو شخصية من الشخصيات على سبيل المثال– وإذا نظرنا إلى الفن من هذه الزاوية نجد أنه يشبه العلامات التوصيلية المحضة، غير أنه يختلف عنها اختلافاً جذريا. (106) يقول موكاروفسكي:

" إن العلاقة التوصيلية التي تربط بين العمل الفني والمشار إليه لا تملك قيمة وجودية Existential Value ، وذلك حتى إذا كان العمل الفني يقرر شيئاً معيناً- وفيما يتعلق بموضوع Subject العمل الفني فمن المستحيل طرح سؤال عن آصالة الوثائقية طالما أن العمل ظل منتجاً فنياً Product of – Art . هذا لا يعني آن إدخال تعديلات على هذه العلاقة بين لعمل والشيء المشار إليه ليست ذات أهمية للعمل الفني: تلك التعديلات تُوظف بوصفها عناصر في بنية العمل". (107)

يشتمل العمل الفني على وظيفتين سيميوطيقيتين اساسيتين هما الاستقلال الذاتى والمعلوماتية، ومن الأهمية الأساسية للبنيويين دراسة كل وظيفة على حده، وكذلك دراسة علاقتهم الداخلية. يؤكد "موكاروفسكي" أن داسة هذه العلاقات واحدة من التناقضات الجدلية الضرورية لتطور مثل هذه "الفنون التمثيلية" Representational Arts.

سيميوطيقا الفن Semiotics of Art

إن علماء اللغة ومن بعدهم علماء السيميوطيقا ترددوا طويلا في تحليل الرسائل الخاصة بالفنون البصرية (السينما – المسرح) والفنون التشكيلية (الرسم)، وإن كانوا قد نجحوا في تطبيقها على النصوص الأدبية المكتوبة؛ لأن علم اللغة يقدم لها أدوات جادة لتحليل اللغة الأدبية ودراستها، كذلك لأن النص المكتوب شيء ثابت نسبيًّا، لكن الأمر يختلف كل الاختلاف بالنسبة للفنون البصرية لأن عددًا كبيرًا من الأنساق الجمالية (الألوان والظل والأبعاد) في الفنون التشكيلية، والإضاءة والزوايا والأداء في السينما، والأشخاص والديكور في المسرح، تعمل فيها في آن واحد مما يجعل تحليلها مليئًا بالإشارة، وصعبًا للغاية في الوقت نفسه[108]، إذًا تختلف العلامة الفنية عن العلامة اللغوية، فما العلامة الفنية؟

أكد يوري لوتمان أن العلامة الفنية ليست تواطئية مثل العلامة اللغوية؛ بل إنها (أيقونية) وتصويرية، ولذلك فإنها لا تنقسم بسهولة إلى شكل ومضمون مثل علامة اللغة الطبيعية، إن الفصل غير ممكن في اللغة الفنية، لأن العلامة تتحد مع المضمون في تشكيلها.[109] كما أوضح جان موكار فسكي في مقاله: الفن بوصفه حقيقية سيميوطيقية أن كل عمل فني يمثل علامة مستقلة بذاتها مكونة من: [110]

أ–(عمل – شيء) يعمل باعتباره رمزًا محسوسًا.

ب–(موضوع جمالي) كائن في الوعي الجماعي، يعمل باعتباره (دلالة اجتماعية).

ج–علاقة تربطه بالشيء المعنى (المشار إليه)، لكنها علاقة لا تحيل إلى وجود محدد – فالعلامة هنا مستقلة بذاتها – بل تحيل إلى السياق الكلي للظاهرة الاجتماعية الخاصة بوسط معطى (العلم، الفلسفة، الدين، السياسة، إلخ...).

وتدخل قضية (المشار إليه) في لب بحث جان موكارفسكي في ماهية الفن. فينظر موكارفسكي إلى الفنون على أنها علامات ويتساءل عن طبيعة هذه العلامات: هل تتميز عن غيرها من العلامات؟ فيجيب عن هذا السؤال بالإيجاب. فالفن يختلف عن غيره من العلامات بأنه لا يشير إلى شيء محدد في الواقع بل يشير إلى مجموع الظروف الثقافية والاقتصادية والحضارية، فالذي يميز الفن عن اللافن نوعية (المشار إليه)، فبينما تكون العلامات خارج الفن علامات عامة محددة بارتباطها بمشار إليه بعينه، فإن العلامة في إطار الفن لا تخضع لمثل هذا التحديد، ومن هنا تأتي (المرونة الدلالية) في إطار الفن، وقابلية العلامة لأن تصلح للإشارة إلى أكثر من مشار إليه واحد، ومن ثم تتجاوز الأعمال الفنية البعد التسجيلي المحدد وترتفع إلى مستوى من العالمية ومن العموم.[111]

إن الأعمال الفنية بتمثيلها للأشكال والألوان والأنماط الانفعالية، وكذلك بتعبيرها عما لا تملكه حرفيًّا، يمكن أن تحدث إعادة تنظيم للعالم والخبرة العادية. فإن رؤيتنا للوحة فنية قد تغير طريقة رؤيتنا للعالم، كما أن الأعمال الفنية قد يكون لها من التأثيرات ما يتجاوز وسطها، بمعنى أن السينما قد تؤثر على الرؤية، واللوحة قد تؤثر على السمع وهكذا خصوصا في هذه الأيام في ظل التنوع الهائل من أجهزة الإعلام وتنوع الوسائط في الفنون التمثيلية والصور والمسرح وغيرها، فالكل يشارك في صنع العالم.(112)

هناك إمكانية لتحديد الأنظمة الرمزية والخصائص المميزة لها داخل الأنساق الفنية، وكذلك ما تشير إليه هذه الخصائص وما تقوم بتفسيره من أعمال، تساعد على إعادة تنظيم العالم في ضوء الأعمال الفنية، وكذلك إعادة تنظيم الأعمال الفنية في ضوء العالم أيضا(113)، يذهب ارنست كاسير إلى أن هناك عوالم لا تعد ولا تحصى تصنع من لا شيء باستخدام الرموز.(114)

يؤكد بور لوتمان على ضرورة ارتباط العمل الفني بالحياة، فبدون هذا الارتباط ينتفي وجود العلامة أصلا، فالفن هو ضرورة من ضرورات الحياة الإنسانية، ونظام يتمتع بشيء من الاستقلال ولكنه أيضا بالحياة، فالعلامة داخل هذا النظام علامة مركبة أو مجموع من العلاقات المركبة للأصوات والصور والرموز تربط بين العمل وما وراءه.(115)

ينظر موكارفسكي إلى العلامة الفنية على أنها نقطة التقاء بين الإبداع الذاتي والوعي الجمالي، بين استقلالية العلامة وبين قيمتها التوصيلية، بين الشيء الجمالي وحالة المبدع النفسية.(116) فالعمل الفني يملك، بالإضافة إلى وظيفته بوصفه علامة مستقلة، وظيفة أخرى هي وظيفة العلامة التوصيلية، ومن ثم فالعمل الأدبي – مثلا – يجمع بين كونه عملا فنيًّا من جانب، وبين كونه – في الوقت نفسه – كلامًا Parole يعبر عن موقف عقلي أو فكرة أو شعور وهلم جرا.(117)

إذًا يتسم الفن ذو الموضوع (التيمة، المحتوى) بوظيفة سيميوطيقية ثابتة، هي الوظيفة التوصيلية، ففي هذه الحالة يظل الرمز المحسوس كما هو في الحالة السابقة، وهنا أيضا يتولد المعنى من (الموضوع الجمالي) بأسره، غير أننا نجد بين العناصر المكونة لهذا الموضوع عنصرًا موصلا مميزًا يعمل محورًا تتبلور حوله القوة التوصيلية المتشعبة عبر العناصر الأخرى: هذا العنصر هو موضوع العمل، وتتجه العلاقة بالشيء المشار إليه شأنها شأن جميع العلامات التوصيلية، نحو وجود محدد (حدث، شخصية، شيء...إلخ) ويشبه العمل، من هذه الزاوية، العلامات التوصيلية المحض(118). غير أن العلاقة بين العمل الفني والشيء المشار إليه لا تملك

قيمة وجودية، وهنا يكمن الفرق الأساسي بين العلامات التوصيلية المحض والعمل الفني. فلا نستطيع أن نسلم جدلاً بأصالة العمل الفني التسجيلية طالما قيَّمناه على أنه إنتاج فني. وهذا لا يعني، بأي شكل من الأشكال، أن التحولات التي تطرأ على العلاقة الرابطة بين العمل الفني والشيء المشار إليه (أي الدرجات المختلفة التي يندرج عليها العمل، على سلم الواقع – الخيال) لا أهمية لها، فأهميتها تأتي من أنها عوامل تدخل في تشكيل بنيته.(119)

تعد عملية إعادة تشكيل الكيانات وترتيبها مظهرًا طبيعيًّا من مظاهر صنع العالم، فكل شيء يعاد تركيبه وتغييره في كل مرة وبعض التغييرات التي يعاد تشكيلها أو تشويهها قد تكون صحيحة أو مشوهة، والأعمال الفنية خير دليل على ذلك فنجد في الكاريكاتير أن الفنان يعتمد بشكل أساسي على عملية إعادة ترتيب الملامح والسمات والخصائص وتشكيلها وتغييرها، إما بطريقة هزلية ساخرة أو بطريقة مثيرة للاشمئزاز وذلك لتوضيح بعض الأفكار أو لتوقيع المسكوت عنه، كذلك إذا نظرنا إلى لوحة فنية فكل منا ينظر إليها بشكل مختلف ويعيد ترتيبها بطريقة مختلفة.(120)

إن الوظيفتين السيميوطيقيتين التوصيلية والاستقلالية – اللتين تتجاوزان في العمل الفني ذي الموضوع – تشكلان إحدى التناقضات الجدلية الجوهرية في تطور هذه الفنون، إن هذه الثنائية بين الوظيفتين تظهر بجلاء في مجرى تطور هذه الفنون في ذبذبة (تواتر) مستمرة في علاقتها بالواقع.(121)

رغم أن مجهود التقييم النظري ما زال قائما إلا أن السيميوطيقا تطبق الآن بحد ما من النجاح في مجالات عدة، منتشرة إلى أوسع حدود مجالات الاتصال والدلالات وتستعمل (السيميوطيقا) في هذه المجالات المختلفة، بأحدث إنجازات العلوم المختلفة: اللغويات، والمنطق، والعلوم الطبيعية، والرياضة، والمنطق الرياضي ونظرية المعرفة...إلخ.

لا أهتم في حدود بحثي هذا إلا بالمجالات الفنية، وهذا أيضا في حدود إمكانياتي، إذ لا أدعي أنني تابعت كل الكتابات التي تنتشر كل يوم، في هذه الممارسات للعلم الجديد. يتسع مجال السيميوطيقا الآن فيمتد، في مجالات الفن والثقافة والأدب إلى جميع علامات الشعر، والنص، والرسم، والمسرح، والسينما، بل يمتد ليكون علما يحاول دراسة العلامات الخاصة بمجالات مختلفة، في إطار دراسة عامة لثقافة واحدة تشملها كلها وسوف أركز في بحثي على سيميوطيقا السينما والمسرح والفنون التشكيلية، متجنبة مجالات الشعر والقص والثقافة.

أريد أن أؤكد أن دراسة بنية العمل الفني ستظل غير مكتملة ما لم يُسلط الضوء على الطابع السيميوطيقي للفن، فبدون هذا المنحى ينزلق

مُنظِّر الفن إلى النظر إلى العمل الفني بوصفه هيكلاً شكليًّا بحتًا، أو انعكاسًا مباشرًا لنفس صاحبه أو لخصاله الفسيولوجية، أو انعكاسًا للواقع المحدد الذي يشير إليه العمل، أو للموقف الأيديولوجي والاقتصادي والاجتماعي والثقافي لوسط محدد، وبالتالي سيتعامل هذا المُنظِّر مع تطورات الفن على أنها مجموعة من التحولات الشكلية، أو سيرفضها تمامًا كما يحدث في حالة بعض الاتجاهات في علم الجمال النفسي، أو سيتصورها – في نهاية الأمر – تعليقًا سلبيًّا على تطور خارج نطاق الفن. والمنظور السيميوطيقي هو وحده الذي سيتيح للمُنظِّرين أن يتعرفوا على الوجود المستقل للبنية الفنية وعلى ديناميكيتها الأساسية، وأن يفهموا تطور هذه البنية باعتبارها حركة كامنة ولكنها في علاقة جدلية دائمة مع تطور المجالات الأخرى للثقافة.[122]

الهوامش

1. Lotman (Iour) Semiotique et Esthétique du Cinema , ed. Sociales, Paris , 1977, P. 13.

نقلا عن:

- أمينة رشيد، السيميوطيقيا مفاهيم وأبعاد، مجلة فصول للنقد الأدبي، المجلد الأول، العدد الثالث، ابريل، 1981، جمادى الآخرة 1401، ص 41.

2. فريال جبورى غزول، "علم العلامات السيميوطيقا"، أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة: مدخل إلى السيميوطيقا، إشراف: سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد، القاهرة، دار إلياس العصرية، الطبعة الأولى، 1986، ص 12.
3. فرديناند دى سوسير (1857- 1913 Ferdinand de Saussureم) عالم لغويات سويسري، ولد في جنيف في أسرة أرستقراطية تعاقب فيها العلماء والباحثون، فكان منهم الفيزيائيون والكيميائيون وعلماء الطبيعة، كان والده هنرى دى سوسير عالم الطبيعة ذائع الصيت في عصره. بدأ سوسير عام 1875م بدراسة الفيزياء والكيمياء، لكنه أظهر في سن مبكرة ميلاً واضحًا للدراسات اللسانية فكتب (مقالة في اللغات) Essai Sur les Langues وهو لم يتجاوز الخامسة عشرة من عمره متأثراً بلسانيات القرن الثامن عشر النظرية. نال في ليبزنج درجة الدكتوراه عام 1880م ثم أقام في باريس بين عامي 1880- 1891م حيث درّس في مدرسة الدراسات العليا وأصبح عام 1882م نائباً لرئيس تحرير مجلة (بحوث جمعية اللسانيات) Mémories de la Société Linguistiqué، التي نشر فيها مقالات وملاحظات عدة كان لها الفضل، إضافة لمحاضراته الأكاديمية، في بلورة آرائه حول (نظام) اللغة. وعاد سوسير إلى جنيف عام 1891م ليدرس في جامعتها اللغة السنسكريتية ونحو اللغات الهندية الأوربية المقارن. ألقى في السنوات (1891 -1907م) محاضراته في علم اللغة العام (اللسانيات العامة) التي كانت أساس شهرته. لكنه أحجم منذ ذلك الحين حتى وفاته عن إعلان أفكاره على الملأ. ثم توفي سوسير بسرطان الحنجرة.

-لبانة مشوّح، فرديناند دى سوسير (1857- 1913)، الموسوعة العربية، دار الفكر، دمشق، سورية، المجلد الحادي عشر: اللغات وآدابها (اللغة اللاتينية) نيسان/ابريل 2005م، ص 307.

www. Arab -ency. com.

Web by Doc/ Copyright , 2011 Arab Encyclopedia.

4. تشارلز ساندرز بيرس (1839- 1914 Charles S. Pericم) ولد في العاشر من سبتمبر عام 1839م بولاية ماساشوسيتس بالولايات المتحدة الأمريكية. وقد أشرف والده على تربيته وتعليمه بالمنزل موجهًا إياه إلى دراسة الرياضة والعلوم والفلسفة. ثم استكمل دراسته بمدرسة خاصة إلى أن التحق بجامعة هارفارد عام 1855م، وتخرج فيها عام 1859م. بدأ بيرس في دراسة المنطق وهو في الثالثة عشرة من عمره، استمر في دراسة الفلسفة والمنطق، والرياضة والعلوم في وقت واحد حتى حصل عام 1862م على درجة الماجستير في الآداب من جامعة هارفارد، كما حصل في العام التالي أي 1863م على درجة البكالوريوس في الكيمياء، ومما هو جدير بالذكر أن بيرس على الرغم من تعدد اهتماماته وإسهاماته الكبيرة في مختلف ميادين البحث العلمي والفلسفي إلا أنه لم يحظ بعمل أكاديمي منتظم بالجامعة يتفق مع أبحاثه وكشوفه المتعددة. أمضى منها بيرس الخمس سنوات الأخيرة في عذاب شديد من آلام السرطان الذي توفي متأثراً بها.

-عزمى إسلام، دراسات في المنطق "مع نصوص مختارة"، جامعة الكويت، 1985، ص ص 179- 180.

Chandler (Dani) , Semiotics: The Basics , 2007, P. 2.

5. Chandler (Dani) , Semiotics: The Basics , 2007, P. 2.

6. Semidogy استخدم سوسير هذا المصطلح لتحديد ذلك الميدان وتأطيره، ولقد سك في تناظر واضح مع كل المصطلحات العلمية الأخرى التي تنتهي بـ (علم) Logy، مثل علم النفس Psychology والأحياء Biology والأنثربولوجيا Anthropdogy المشتقة من اللفظة Logas والتي تعني الدراسة Study".

-Danesi (Marcel) , Messages , Signs and Meanings , P. 8.

7. Saussure (Ferdinand de). Course in General Linguistics, Trans: Rony Harris, London: Duckworth , 1983 , PP 15 – 16 .

نقلا عن: Chandler (Dani) , Semiotics: The Basics , PP 2-3.

8. Ibid , P. 3.

9. اميل بنفست، سيميولوجيا اللغة، ترجمة سيزا قاسم، مجلة فصول للنقد الأدبي، المجلد الأول، العدد الثالث، ابريل 1981م، ص 55.

10. Peirce (Charles Sanders), Collected Papers, (8 vols), Cambridge, MA: Harvard University Press, (1931- 1958), P 2, P. 227 .

-Chandler (Dani), Semiotics, The Basics, P. 3 .

11. أمينة رشيد، السيميوطيقا مفاهيم وأبعاد، مجلة فصول للنقد الأدبي، المجلد الأول،

12. أمينة رشيد، السيميوطيقا مفاهيم وأبعاد، مجلة فصول للنقد الأدبي، المجلد الأول، العدد الثالث، ابريل 1981م، ص 43.

13. رومان أوسيبوفيتش جاكبسون Roman O. Jakobson عالم لغوي روسي، من أهم مؤسسي حلقة موسكو اللسانية، ومن المسهمين في إنجازات حلقة براغ إلى جانب تروبتسكوي وآخرين، ولد في موسكو ودرس في معهد اللغات الشرقية وتخرج أيضا في جامعتها عام 1918م. غادر روسيا إلى تشيكوسلوفاكيا (سابقاً) في عام 1920م، وعمل في جامعة مدينة برنو Drno. غادر براغ مع الاحتلال النازي إلى البلدان الاسكندنافية حيث درّس في جامعات كوبنهاجن وأبسالا وأوسلو أستاذًا زائرًا، ثم غادر أوربا نهائيًّا عام 1941م إلى الولايات المتحدة الأمريكية حيث نشط في جامعات كولومبيا وهارفارد في أعوام 1967-1983م، وكانت وفاته في مدينة بوسطن.

-رضوان قضمانى وطارق علوش، جاكبسون (رومان أوسيبوفيتش)، الموسوعة العربية، المجلد الثاني والعشرين، اللغات وآدابها، اللغة، 2010، ص 455.

14. رولان بارت 1915- 1980) Roland Barthesم) ناقد ومفكر فرنسي، ولد في مدينة شيربورغ Cherbourg انتقل بعد ذلك إلى باريس وحصل على الثانوية ثم الإجازة في الآداب. ثم انتدب إلى بوفارست 1948م للعمل في مكتبة قبل أن يصبح مدرسًا. ثم انتقل بعد ذلك عام 1949م إلى جامعة الإسكندرية. وهناك التقى بجريماس Aljirdas Jules Greimas وانصرف إلى دراسة فرديناند دى سوسير Ferdinand de Saussure ورومان جاكبسون Roman Jakobson.

كان بارت ضليعًا في علم السلالات (الانثربولوجيا) وناقدًا أديبًا ولغويًّا وسيميولوجيًّا و بنيويًّا وعالم اجتماع . تأثر بكلود ليفي شتراوس Claude Lévi-Strauss في مفهوم)ظل المعنى) La Connotation الذي بواسطته يمكن كتابة نص مبني على نص آخر. وتأثر بجوليا كريستيفا Julia Kristeva في مفهوم (تمازج النصوص) أو (التناص) Intertextualité الذي يربط بين النصوص والأدب ولم يعد النص المنتج مصدر اهتمام بارت بل المزمع إنتاجه الذي يحتوي على بذور مستقبل الكتابة.

Brooker (Will),Barthes Roland,Critical Dictionary of Film and Television - Theory,ed:Roberta E. Pearson and Philp Simpson, London & New York. .Frist Published by: Routledge,2001,P.530

- هيثم البيطار، بارت رولاند(1915-1980م)، الموسوعة العربية، المجلد الرابع، اللغات وآدابها، الآداب اللاتينية، ص 566.

15. الجيرداس جوليان غريماس Algirdas Julien Greimas، ولد عام 1917م في ليتوانيا بروسيا وتوفي في باريس عام 1992م. لساني وسيميائي بارز. يعد أشهر مؤسسي السيميائيات البنيوية انطلاقا من لغويات (لسانيات) فردينان دى سوسير وهيملسليف. كان عضو من أعضاء مجموعة البحث "اللساني – السيميائي" بمدرسة الدراسات العليا في العلوم الاجتماعية ومدرسة باريس السيميائية.

www. Wkiepedia. Com, www. Signosemio. com

16. علم السرد (القصص: Narratology) هو العلم الأدبي الذي يتبنى النموذج اللغوي ويطبقه على النصوص الأدبية متأثرًا بالنظرية البنيوية والنظرية السردية التي ترى أن البنية النحوية للغة تنعكس في الأدب. فكما نجد أن الجملة مكونة من مبتدأ وخبر (موضوع / محمول) كذلك نجد أن القصة تملك التركيب النحوي الذي يعيد بناء تقسيمها الأوليّ. ففي القصة الخيالية سندريلا مثلاً يتم تنظيمها في جوهرها حول البطلة (الموضوع)، وفعل وهدف (المسند)، وبملاحظة تتابع الأحداث الكثيرة نجد الفكر السردي قد طور ما يعرف الآن بالنحو السردي، وقد طبقه عدد من الفلاسفة اللغويين أمثال جريماس Greimas وتزيفان تودوروف Tzvetan Todoror وجيار جانت Gerord Genette ورولان بارت Roland Barthes

-Martin (Bronwen) , Ringham (Felizitas) , Dictionary of Semiotics , Cassell , London & New York , First Published , 2000 , PP. 94- 95.

17. توماس سبيوك Thomas A. Sebeok (1920 -2001م) هو عالم اللغة، والانثربولوجي، والسيميوطيقي الأمريكي الذي تبنى التقليد السيميوطيقي البيرسي في النظر إلي (مذهب العلامات) the Doctrine of signs بوصفها أساسًا لكل من التفكير والبحث العلمي، رافضاً التقليد اللغوي السوسيري بوصفه (تقليدًا قاصرًا) the Minor Tradition، تأثر بكل من جاكبسون Jakobson وموريس Morris. كان لديه اهتمام خاص بعلم اتصال الحيوان Animal Communication والذي قدم من خلاله مصطلح (سيميوطيقا الحيوان) .Zoosemiotics

-Chandler , (Dani) , Semiotics: The Basic , Publisher buy: Routledge Taylor & Francis Group , London & New York 2th edition , 2007, P. 233.

18. Danesi, (Marcel), Messages, Signs , and Meanings: a Basic Textbook in Semiatics and Communication Theory , 3rd edition , Volume 1 Candian schdor's Press inc. Toronto , Ontario , 2004 , PP. 9- 10.

19. أمبرتور ايكو Umberto Eco (b. 1932): هو سيميوطيقي وروائي إيطالي. في نظريته التي قدمها عن السيميوطيقا عام (1976م) أراد أن يدمج المنظور البنيوي لهيلمسليف مع التفسير الإدراكي لسيميوطيقا بيرس، قدم العديد من المصطلحات مثل مصطلح السمطقة غير المحدودة Unlimited Semiosis - متأثرًا بالفكرة البيرسية عن التفسيرات المتعاقبة، ومصطلح النصوص المغلقة Closed Texts، ومصطلح الترجمة الشاذة"Decoding Aberrant. وتأثير هيلمسليف واضح فيما يتعلق بالدلالة الإصلاحية والدلالة المصاحبة

Denotation/Connotation ومصطلح التعبير والمحتوى Expression/Content..

20. ECO, (Umberto) , A Theory of Semiotics. Bloomington , IN: Indiana University Press / London: Macmillan , 1976, P. 7 .

-Chandler , (Dani) , Semiotics: The Basic , Publisher buy: Routledge Taylor & Francis Group , London & New York 2th edition , 2007, P. 7.

21. Chandler , (Dani) , Semiotics: The Basic , P.2
22. Ibid., P.2
23. Danesi (Marcel), Messages , Signs and Meaning , P. 10.
24. فريال جيورى غزول، (علم العلامات السيميوطيقا)، أنظمة العلامات في اللغة والآداب والثقافة: مدخل إلى السيميوطيقا، ص 14.
25. سيزا قاسم، السيميوطيقا: حول بعض المفاهيم والأبعاد، أنظمة العلامات في اللغة والآداب والثقافة: مدخل إلى السيميوطيقا، ص ص 29- 30.
26. المرجع السابق، ص 19.
27. المرجع السابق، الموضع نفسه.
28. Hayward (Susan), Cinema Studies: The key Concepts, Published by. Routledge, London and New York , Second edition , 2001 , P. 320.
29. فريد امعضشو، المنهج السيميائي، ص 3.
30. الاعتباطية Arbitrary هي العلاقة العرفية أو الاصطلاحية بين العلامة وما تشير إليه. وهي علاقة عرفية لاستنادها إلى المواضعة الاجتماعية لا إلى العلاقة الطبيعية كعلاقة المشابهة في الأيقونة. وتعد اعتباطية العلامة عند علماء اللغة خاصية من الخصائص الأساسية للغة. وقد نستثني العلامات المحاكية (الأنوماطوبية) Onomatopee في اللغة أحيانا من اعتباطية العلامة لأن عبارتها الصوتية تحاكي الصوت المقصود.

وعند سوسير تكون اعتباطية العلامة هي العلاقة العرفية (الاصطلاحية) بين الدال والمدلول. إن هذا التأويل لظاهرة الاعتباطية قابل للجدل بسبب التفاوت في الطبيعة بين الصوت والمعنى، وهذا مع كون هذين البعدين صورتين ذهنيتين.

-سيزا قاسم، أحمد الإدريسي، ثبت المصطلحات، أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة: مدخل إلى السيميوطيقا، ص 346.

31. هناك بعض الاستثناءات مثل علامة buzz أزيز، وحالات التحفيز الثانوية Cases of Secondary التي تكون فيها مجموعة من الكلمات محفزة. كما في Type – Writer بالرغم من أن العلامات الفردية ليست كذلك.

Stam (Robert) , (Burgoyne , Robert) , Flitterman – Lewis (sandy) , New Vocabularies in Film Semiotics: Stucturalism, Post , Structuralism and Beyond, P.6,P9 .

32. Ibid , P.9.
33. Ibid , P.9
34. بنفست (اميل) سيميولوجيا اللغة، ترجمة: سيزا قاسم، مجلة فصول للنقد الأدبي، المجلد الأول، العدد الثالث، ابريل 1981م، جمادى الآخرى، 1401هـ، ص 57.
35. Jakobson (Roman) , Six Lectures on Sound and Meaning , Preface by: claude- Levi – Strauss , MIT press , Cambridge , Mass., 1937, Lecturetiv .

http://www.Marxists.org/reference/subject/philosophy work/ ru/ jakobson.htm. 05-01-2012

36. فريال جيورى غزول، (علم العلامات السيميوطيقا)، أنظمة العلامات في اللغة والآداب والثقافة: مدخل إلى السيميوطيقا، ص 35.
37. سيزا قاسم، أحمد الإدريسي، ثبت المصطلحات، أنظمة العلامات في اللغة والآداب والثقافة: مدخل إلى السيميوطيقا، ص ص350-351
38. فريال جيورى غزول، (علم العلامات السيميوطيقا)، ص 35.
39. Stam (Robert), (Burgoyne, Robert), Flitterman – Lewis (sandy), New Vocabularies in Film...,P.6.
40. Ibid., P .7.
41. بنفست إميل، سيميولوجيا اللغة، ترجمة: سيزا قاسم، مجلة فصول للنقد الأدبي، ص 55.
42. سيزا قاسم، السيميوطيقا، حول بعض المفاهيم والأبعاد، ضمن كتاب أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة: مدخل إلى السيميوطيقا، ص 26.
43. عزمى إسلام، دراسات في المنطق مع نصوص مختارة، ص 195.
44. المرجع السابق، الموضع نفسه.
45. Stam (Robert), Burgoune (Robert), Flitlorman – Lewis (Sandy), New Vocabularies in Film Semiotics, P. 5.
46. عزمي إسلام، دراسات في المنطق مع نصوص مختارة، ص 197.
47. Stam (Robert), Burgoyne (Robert), Flitterman – Lewis (Sandy), New Vocabulaties in Film …, P.5.
48. عزمي إسلام، ص 198.
49. Stam (Robert), Burgoyne (Robert). Flittermen – Lewis (sandy), New Vocabularies in Film,PP.5-6.
50. عزمى إسلام، ص 199.
51. عزمى إسلام، ص 198.
52. Stam (Robert), Burgoyne (Robert), Flitterman – Lewis (sandy), New Vocabularies in Film …, P,6.
53. سيزا قاسم، السيميوطيقا: حول بعض المفاهيم والأبعاد، ص 34.
54. عزمي إسلام، ص 200.
55. المرجع السابق، الموضع نفسه.
56. جمعية لدراسة اللغة الشعرية" مجموعة من أبرز علماء اللغة و نقاد الأدب في سانت بطرسبرج التي تأسست في عام 1916 والذي حله s1930 في وقت مبكر. وشملت المجموعة فيكتور Shklovsky، Eikhenbaum بوريس ، بريك Osip ، و Tynianov يوري . جنبا إلى جنب مع دائرة موسكو اللغوية وكانت مسؤولة عن تطوير الشكلية الروسية و السيميائية الأدبية . تم حلها تحت ضغط سياسي بأنها "شكلية" جاء ليكون مصطلح سياسي من الازدراء في الدولة السوفياتية.
57. Erlich (Victor), Russian Formalism,urnal of the History of Ideas, Vol. 34,No. 4 (Oct. - Dec., 1973), PP. 627-628630 .. Ibid., P.
58. 630. Ibid., P.

59. Stam (Robert), Burgoyne (Robert), Flitterman – Lewis (Sandy), New Vocabularies in Film… P. 10
60. Ibid., P.10.
61. Ibid., P.11,
62. Erlich (Victor), Russian Formalism,P.630
    Stam (Robert), Burgoyne (Robert), Flitterman – Lewis (Sandy), New
63. Vocabularies in Film… P.11
64. Ibid., P.11.
65. Ibid., P.11
66. Uspensky (Boris), The Semiotics of the Russian Icon, Review by Alan C. Birnholz, The Slavic and East European Journal, Vol. 22, No. 2 (Summer, 1978), PP. 231.
    Uspensky (Boris), The Semiotics of the Russian Icon, Review by Alan C. Birnholz, The Slavic and East European Journal, Vol. 22, No. 2 (Summer, 1978), PP. 231.
67. Ibid., P. 232:-and Stam (Robert), Burgoyne (Robert), Flitterman – Lewis (Sandy), New Vocabularies in Film ... P.12.

68. هذا المصطلح لم يحدد بعد، وفي الاتحاد السوفيتي في أواخر العشرينيات وأوائل الثلاثينيات صيغ بالدقة والعمق الكبير من قِبَل عالم النفس Lev vygotsky في مجموعة مقالاته التي جُمِعت في مجلد واحد تحت اسم (الفكر واللغة)، الذي نشر في 1934م، لقد تأثر بأبحاث Piaget في سلوك خطاب الأطفال ما قبل المدرسة. افترض Vydotsky وجود شكل الخطاب Modality of Speech الذي سيوجد أصوله في الطفولة لكن استمراره إلى سنوات البلوغ التي تستلزم نمطًا لفظيًّا منفعل للدلالة الداخلية، ولسريان الحوار ضمن الوعي الفردي.

69. Stam (Robert), Burgoyne (Robert), Flitterman – Lewis (Sandy), New Vocabularies in Film ... P.12.

70. رضوان القضماني، باختين (ميخائيل -) (1895 - 1975م)، الموسوعة العربية، المجلد الرابع: اللغات وآدابها، ص 54.

71. Zbinden (Karine), The Bakhtin Circle and Translation, The Yearbook of English, Studies, Vol. 36, No. 1, Translation (2006), PP. 157-167
72. Ibid., P.11
73. Ibid., P.13
74. Brandist (Craig) , Two Routes"To Concreteness" in the Work of the Bakhtin Circle, Journal of the History of Ideas, Vol. 63, No. 3 (Jul., 2002), PP. 521-537.
75. Stam (Robert), Burgoyne (Robert), Flitterman – Lewis (Sandy), New Vocabularies Film, P.13
76. Uspensky (Boris), The Semiotics of the Russian, PP. 231-232.
77. Erlich (Victor), Russian Formalism, P.268

78. Deak Frantivek, Structuralism in Theatre: The Prague school Contribution , the Dram a Review : TDR, vol. 20 , No. 4 , Theatrical Theory Issue (Dec. 1976), The MIT press, PP. 83- 84 .
79. Galan (F.W)., Historic Structures: The Prague School Project, 1928-1946, Review by: Michael Sosa The Slavic and East European Journal, Vol. 30, No. 2 (Summer, 1986), PP. 278-279.
80. Matejka (Ladislav); R. Titunik (Erwin), Semiotics of Art, Review by: Victor Erlich, Comparative Literature, Vol. 30, No. 3 (Summer, 1978), P. 274
81. Mukařovský (Jan), Structure, Sign, and Function; An Anatomy of Drama by Martim Esslin, Review by: Richard Hornby, Educational Theatre Journal, Vol. 30, No. 2 (May, 1978), PP. 290.
82. Ibid.,PP. 291-292.
83. Ibid.,PP. 291-292.
84. Scherr Barry , Formalism, Structuralism, Semiotics, Poetics The Slavic and East European Journal, Vol. 31, Thirtieth Anniversary Issue (1987), pp127-140.
85. Deak Frantivek, Structuralism in Theatre: The Prague school Contribution,P.86
86. الفونولوجيا Phonology :علم النظم الصوتية أو علم الصوتيات الوظيفي :هو النظام الصوتي للغة. تعتبر الفونولوجيا أحد مستويات اللغة الأساسية، فهو مكمل للنظام الصرفي و نظام تركيب الجملة و الخطاب .Discourseويشمل ويغطي كل هذه المستويات مستوى واحد مشترك هو الدلالة.
87. الفونولوجيا Phonology :علم النظم الصوتية أو علم الصوتيات الوظيفي :هو النظام الصوتي للغة. تعتبر الفونولوجيا أحد مستويات اللغة الأساسية، فهو مكمل للنظام الصرفي و نظام تركيب الجملة و الخطاب .Discourseويشمل ويغطي كل هذه المستويات مستوى واحد مشترك هو الدلالة.

أما الصوتيات phonetics فهو العلم الذي يدرس الأصوات اللغوية وصفا وتصنيفا بمعزل عن وظيفتها الفونولوجية. أي أن الفوناتيكا تدرس الجانب الطبيعي أو الفيزيائي البحت للأصوات اللغوية بينما تدرس الفونولوجيا وظيفة تلك الأصوات في اللغة والقواعد التي تضبطها لكي تعطي تركيبات ذات معنى.

تزودنا الصوتيات العامة بوصف للموارد الكاملة للصوت المتوفرة للإنسان الراغب في التواصل عن طريق الكلام. وهى في جوهرها لا تعتمد على لغات معينة. بينما تقدم الفونولوجيا، من بين الأشياء الأخرى، وصفاً للخيارات المحددة التي يقوم بها متحدث ما ضمن هذا النطاق من الامكانيات. ولذلك نجد في المقام الأول أن الفونولوجيا تهتم بدراسة لغة واحدة أو بدقة أكثر بضرب واحد من اللغة. و لذلك يمكن بناء النظريات الفونولوجية العامة بنقلة واحدة أي، على أساس الحقائق الفونولوجية الثابته للغات معينه. لذا نجد أن هناك فروقاً جوهرية بين النظامين(الصوتيات والفونولوجيا).

إيرك فدجErick Fudge ، الفونولوجيا

PDF created with pdfFactory trial version www.pdffactory.com

88. جميل حمداوى، سيميائية الصورة المسرحية، مجلة دروب، 5 أكتوبر 2010
89. Deak Frantivek, Structuralism in Theatre: The Prague school Contribution,P.84.
90. Ibid., PP. 84
91. سيزا قاسم ، نصر حامد أبو زيد ، أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة: مدخل إلى السيميوطيقا، ص 72.
92. المرجع السابق، الموضع نفسه.
93. سعاد سليمان ، البنيوية تشوه جماليات النص بالمنطق العقلانى، جريدة السياسى الإلكترونى www.alssiyasi.com .2009/2/15
94. Bussmann Hadumod, Structuralism. Rout ledge Dictionary of language and linguistics, translated and edited by : Trauth Gregory and kazzazi kerstin , Routledge, London and New York, 2006, P. 1132.
95. Saussure (Ferdinand de). Course in General Linguistics, Trans: Rony Harris, London: Duckworth , 1983 , PP 15 – 16.

نقلا عن: --Chandler , (Dani) , Semiotics: The Basic , Publisher buy: Routledge Taylor & Francis Group , London & New York 2th edition , 2007, PP. 2-3.

96. Deak Frantisek, Structuralism in Theatre: The Prague school Contribution,P.89
97. Ibid., P.89
98. Ibid., PP.89-90
99. Petr Bogatyrev, "Semiotics in Folk Theatre"(1938), in Semiotics of Art: Prague School Contributions, ed. Ladislav Matejka and Irwin R. Titunik), Cambridge, MA: MIT Press, 1976,P.)
100. Deak Frantisek, Structuralism in Theatre: The Prague school Contribution,P.90.
101. Deak Frantisek, Structuralism in Theatre: The Prague school Contribution,P.90.
102. Ibid., PP.90
103. سيزا قاسم،نصر حامد ابو زيد، مدخل إلى السيميوطيقا، ص62
104. المرجع السابق، الموضع نفسه
105. Deak Frantivek, Structuralism in Theatre: The Prague School Contribution, P.91.
106. سيزا قاسم، نصر حامد أبو زيد، مدخل إلى السيميوطيقا، ص 289.
107. Jan Mukarovsk, Art as Semiotic Fact, P .
108. سامية أحمد أسعد، سيميولوجيا المسرح، مجلة فصول للنقد الأدبي، المجلد الأول، العدد الثالث، ابريل 1981م، ص 67.
109. Iouri Lotman , La structure du texte Artistique , Gallimard, Paris , 1973 .

نقلا عن: أمينة رشيد، السيميوطيقا مفاهيم وأبعاد، مجلة فصول للنقد الأدبي، ص 41.

110. جان موكارفسكى، الفن بوصفه حقيقة سيميوطيقية، ترجمة: سيزا قاسم، أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة، مدخل إلى السيميوطيقا، ص 291.

111. فريال جبورى عزول، علم العلامات (السيميوطيقا)، أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة: مدخل إلى السيميوطيقا، ص 25، 26.

112. Giovanelli (Alecssandre), Goodman's Aesthetics", Stanford Encycopedia of Philosophy: Principal Editor: Edward N. Zalta , First Paplished sat May 7 , 2005, P. 9

113. شاكر عبد الحميد، التفضيل الجمالي، دراسة في سيكولوجية التذوق الفني، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، العدد 267، مارس 2001م، ص 199.

114. Goodman (Nelson) , Words , Works , Worlds , In: P. – J – Mc Cormick (ed) Starmaking: Realism, Anti – Realism, and Irrealism, Cambridge, MA: MIT Press, 1996, P. 62.

115. أمينة رشيد، السيميوطيقا في الوعي المعاصر، أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة: مدخل إلى السيميوطيقا، ص 62.

116. المرجع السابق، الموضع نفسه.

117. جان موكارفسكى، الفن باعتباره حقيقة سيميوطيقية، ص 288.

118. المرجع السابق، ص 291.

119. المرجع السابق، الموضع نفسه.

120. Goodman, (Nelson), Ways of worldmaking, (Indianapolis: Hackett Publishing Company, Inc. 1985, P. 16.

121. جان موكارفسكى: الفن باعتباره حقيقة سيميوطيقية، ص 291.

122. المرجع السابق، ص 290.