إبيستيمولوجيا العلامة التراثية

إرسالية "الزير سالم" نموذجا

الدكتورة

نسيمه بوصلاح

أستاذ مساعد بجامعة قطر

قسم اللغة العربية

١ــ في أصل المفهوم والنشأة:

تشكل المحاولات التلفزيونية والسينمائية المشتغلة على نصوص ذات أصل شفوي، عموما وذات الجذر التاريخي المأسطر منها بشكل خاص، سمة لافتة في سلسلة الإنتاجات البصرية التي تستوجب أدوات قرائية خاصة، وذلك نظرا لكون مثل هذه النصوص التي تقع في قلب مستنسخات الثقافة هي نصوص ذات طبيعة إشكالية؛ إذ إن الفواصل الزمنية التي تفصلنا عن النصوص الشعبية المروية شفويا، ليست فواصلا ميتة. وهنا نجد أنفسنا وجها لوجه أمام الذاكرة التي تلعب دور الرابط بين الماضي والحاضر، أو دور الناقل للماضي أو "الــ ما كان" إلى الحاضر أو "الــ ما هو كائن".

أن تشتغل الذاكرة كناقل لثقافة ذات طابع شفوي، معناه أنها في كل نقلة تعيد إنتاج النص تبعا لسياق اجتماعي وثقافي راهن. ثم إن المسافة التي تفصلنا عن النص ليست مجرد "ابتعاد زمني أو ثقافي، بل إنها تقوم داخل النص نفسه، وذلك بين لغة زمان ومكان محددين، أي بين لغة تاريخية ولغة عارضة وبين معنى يفتحنا على عوالم دائمة التجدد وقابلة للاستعادة التأويلية ضمن شروط مغايرة[١].

---

[١] **حسن بن حسن: النظرية التأويلية عند بول ريكور، ط٢، منشورات الاختلاف،**

إن الاشتغال على التشكيل البصري لنصوص بهذه الخصوص، مضافا إليه كل الإشكالات المنهجية المعروفة عن قراءة الخطابات البصرية، استرعى اهتمامنا البحثي، لإثارة السؤال عن الوضع الإيبستيمي للعلامة التي سنسميها تجاوزا تراثية، في انتقالها من اللفظي إلى البصري، واخترنا عينة لمثل هذه المغامرة سرة مهلهل بني ربيعة التي أخرجها السوري حاتم علي، عن سيناريو لممدوح عدوان، مرتكز أساسا على سيرة شفوية.

إننا ونحن نحاول أن نكشف عن التشكيل البصري للدوال التراثية المختزنة في نصٍّ، سنقول عنه تجاوزا إنه أصليٌّ ــ ممثلا في السيرة الشعبية لمهلهل بني ربيعة المعروف أيضا في بعض المتون السردية الشفوية بـــ "الزير سالم" ــ نحاول أن نبحث ــ عبر نموذج مخصوص ــ" في التراث السلوكي والذهني الذي خلَّفه الإنسان، وعن الأسس الفلسفية التي تحدِّد كُنْهَ العلامة باعتبارها اللبنة الأساس في سيرورة السيميوز (السيرورة المنتجة للدلالات وتداولها)"[٢] .

الجزائر، ٢٠٠٣. ص٤٧.

[٢] أمبيرتو إيكو: العلامة، تحليل المفهوم وتاريخه، ترجمة: السعيد بنكراد، ط١، المركز الثقافي العربي، بيروت ــ الدار البيضاء، ٢٠٠٧. ص ٨. مقدمة السعيد بنكراد.

ونحن نحاول بحث السلوك الذهني الإنساني الذي ساد في نسق تاريخي وثقافي بعينه، فإنه لا مندوحة لنا من استجلاب عناصر التاريخ الثقافي، للمرحلة التي يندرج فيها النص موضع الدراسة، مع التشديد على أن "التاريخ لا يحضر (...) باعتباره تسييجا لمحطات مرئية ومثبتة في التاريخ العام، بل يمثل أمامنا باعتباره كمًّا زمنيا، نقيس من خلاله درجة نمو الأشكال الرّمزية وتطوّرِها وتعقيداتها المتصاعدة"[٣].

إننا وإن كنا نعتقد أن مباحثة الأسس الفلسفية المسؤولة عن تحديد كُنْهِ العلامة، لا يتم إلا داخل نطاقات السلوك الذهني لمجموعة ثقافية معينة، إلا أننا في الوقت نفسه نؤمن برأي أمبيرتو إيكو حول كون "العلامات هي إفراز للفعل المفرد والجماعي، وليست كمًّا سلوكيا مودَعًا في ذاكرة الإنسان، خارج تفاعله الحي مع محيطه الطبيعي والإنساني"[٤]، بكلّ ما لكلمة إفراز من فاعلية وتفاعلية. هذه التفاعلية السلوكية للإنسان مع محيطه، هي التي تحتم ــ كما يقول محمد مفتاح ــ على " كلّ ضروب سلوكه اللغوية، وغير اللغوية أن تكون مؤطَّرة ومغيَّاة."[٥]. ونرجّح أن مفتاح قصد بأن تكون السلوكات مؤطرة، أي متموضعة في نسق علامي

---

[٣] المرجع نفسه، ص٨.

[٤] المرجع نفسه، ص ١١.

[٥] محمد مفتاح: التلقي والتأويل/ مقاربة نسقية، ط١، المركز الثقافي العربي، بيروت ــ الدار البيضاء، ١٩٩٤، ص٨.

معين، وقصد بوجوب كونها مغياة، وجوب أن يكون هذا النسق العلامي دالا، وليس من قبيل (مثير ــ استجابة) كما سنرى في مواقع لاحقة.

خلال رحلة الإنسان إذن، من وضعه الطبيعي الأول إلى وضع ثقافي ما، حاول أن يسيج محيطه ويؤطر سلوكاته بالعلامات، من أجل ضمان تفاعلية ما مع هذا المحيط بواسطة هذه السلوكات.

"استنادا إلى هذا، فإن العلامة هي الشكل الرمزي الأمثل الذي، يقوم بدور الوسيط بين الإنسان وعالمه الخارجي، وهي الأداة التي يستعملها في تنظيم تجربته، بعيدا عن الإكراهات التي يفرضها الاحتكاك المباشر مع معطيات الطبيعة الخام، بل يمكن القول (...) إن العلامة هي الأداة التي من خلالها تأنسن الإنسان، وانفلت من ربقة الطبيعة ليلج عالم الثقافة الرحب الذي سيهبه طاقات تعبيرية هائلة."[٦]

وإذا كان إيكو يعتقد أن الإنسان "حيوان رمزي (...) والرمزية ليست ميزة لغوية فحسب، بل تشمل ثقافة الإنسان كلَّها؛ فالمواقع والمؤسسات والعلاقات الاجتماعية والملابس، هي أشكال رمزية أودعها الإنسان تجربته لتصبح قابلة للإبلاغ."[٧] فإن القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان، يورد أنه رغم كون الإنسان "الحيوان الوحيد الذي طور اللسان،

---

[٦] أمبيرتو إيكو: العلامة، تحليل المفهوم وتاريخه، ترجمة السعيد بنكراد، ص٩.

[٧] المرجع نفسه، ص٩.

فإن الطاقة العلاماتية ليست مميزا إنسانيا؛ فالنحل له علامات كبرى، والتواصل بين الأفراد عبر العلامات، منتشر بشكل واسع في المملكة الحيوانية"[٨]. ولنا في هذا رأي مخالف، إذ يمكننا تقييم مختلف نشاطات التواصل في المملكة الحيوانية، على أنها نشاطات غير علامية، وإنما من قبيل المثير الذي يحدث استجابة مباشرة، وهو ما يحصل بين الحيوانات في فصل التزاوج مثلا، أو عند التأهب للصيد، وغيرها من أصناف السلوكات الحيوانية، مما لا يراه معظم المشتغلين بحقل السيميائيات، يرقى لأن يكون علامة من الصنف الثاني. بل إن بعض العلامات التي تكون "تجليات مدركة ومرسلة قصدا بوصفها علامات إحالة، وناتجة إذن عن قصد تواصلي، أو تلك التي لا توجد بوصفها علامات إلا في مستوى من القصد العلاماتي، أي بوصفها ظواهر تأويلية، أو ما يسمى تقليديا بالعلامات الطبيعية، كالأعراض مثلا"[٩]، لا يوجد إجماع يتعلق بقبولها كصنف من أصناف العلامات، ويعد إيكو أحد المتسامحين في القول بعلامية هذا الصنف من المعطيات الطبيعية والبيولوجية، لكن بشرط تدخّل فعل التأويل الإنساني فيه إذ يقول: " الظواهر الطبيعية بحصر المعنى

---

[٨] ديكرو أزوالد، جون ماري سشايفر: القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان، ترجمة منذر عياشي، ط٢، المركز الثقافي العربي، بيروت ــ الدار البيضاء، ٢٠٠٧. ص٢٢٩.

[٩] المرجع نفسه، ص٢٣٠.

ليست علامات إذا نظرنا إليها من زاوية القصدية أي من زاوية المصدر المنبثقة عنه، إلا أنها كذلك من خلال موقعها داخل الفعل الإنساني وإنتاجه للدلالات، فالمعنى ليس محايثا للشيء، ولكنه الفائض الذي تفرزه الممارسة، ويجعل الشيء جزءا من نسق ثقافي (...) إن الشيء لن يكون علامة إلا إذا تم تأويله باعتباره علامة على شيء من لدن مؤول"[١٠]. يورد إذن إيكو هذا الرأي المتسامح الذي يقدِّم الفعلَ التأويلي للإنسان، كمشارطة على علامية العلامة، في حين يرفض معظم دعاة سيميولوجيا الإبلاغ كـــ (بويسنس E.Buyssens وبريتو L.Prieto)[١١] أن يتعاملوا مع ما تنتجه الطبيعة من ظواهر باعتباره علامات؛ إذ يقومون بإشهار القصدية كمعيار أساس، تصنف على إثره الظواهر باعتبارها علامات، أو باعتبارها معطى بيولوجيّا أو طبيعيا خاليا من أية دلالة.

قادتنا إلى هذه المناقشات، الفكرة التي طرحها القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان، والتي مضمونها أن العلامية ليست امتيازا إنسانيا.

---

[١٠] إيكو أمبيرتو: العلامة، تحليل المفهوم وتاريخه، ترجمة: السعيد بنكراد، ص١٥.

[١١] التفاصيل في المؤلفات التالية:

- Eric Buyssens: les langages et le discours Bruxelles, office de publicité ١٩٧٣.
- Louis Prieto: principe de noologie, fondements de la théorie fonctionnelles du signifié, The Hague : Mouton,١٩٦٤.

ورأينا كيف أن أمبيرتو إيكو يصبغ على الظواهر الطبيعية صفة العلامية، لمجرد تدخل الإنسان كمؤول لها، وكيف أن دعاة السيميولوجيا الإبلاغية، ينفون عنها صفة العلامية لمجرد كونها خالية من القصدية الإنسانية.

الإنسان إذن، بوصفه منتجا ومتلقيا؛ أي مستعملا للعلامات، ولتكن العلامات اللغوية مثلا، فإن استعماله للعلامة لا يحيل إلى الواقع الخارجي الموضوعي بشكل مباشر، وإنما يحيل إلى التصورات والمفاهيم الذهنية القارة في وعي الجماعة، وفي لا وعيها، فمعنى ذلك أننا مع نسق مخصوص من أنساق العلامات كالنسق اللغوي مثلا، نقع في قلب "الثقافي" والثقافي وإن كان يتجلى في أكثر من مظهر؛ كالأعراف والتقاليد وأنماط السلوك، والاحتفالات الشعائرية والدينية، والفنون، فإن اللغة تمثل النظام المركزي الذي يعبر عن كل المظاهر الثقافية. من هذه الزاوية تبرز الثقافة كأنظمة متعددة مركبة من العلامات، يقع في قلب المركز منها نظام العلامات اللغوية، لأنه هو النظام الذي تنحلُّ إليه تعبيريا، باقي الأنظمة في الدرس والتحليل العلميين. وإذا كان البعد الثقافي هذا هو الذي يميز الوجود الإنساني، ويفصله عن الوجود الطبيعي الحيواني مثلا، بحيث يمكن القول: إن الإنسان حيوان ثقافي؛ أي قادر على تمثل وجوده في العالم من خلال أنظمة العلامات، فإن الثقافة ليست قيمة مضافة يمكن تصور الوجود الإنساني بدونها، إلا على سبيل الوهم والتقدير كما يقول

القدماء.[١٢]

نخلص مما تقدم إلى أنه إضافة إلى كون الإنسان حيوانا ثقافيا، فإن العلامة بوصفها إفرازا بشريا تبرز أيضا ككائن ثقافي، وتُعَرَّفُ الثقافة بأنها "ما يبقى للإنسان عندما ينسى كل شيء."[١٣]

يرتكز بحثنا هذا على تحليل صنفين من العلامات: لفظية، وإيقونية، ولقد عدَّد يوري لوتمان Yuri Lotman فروقات بعينها، بين ما أسماه علامة صورية، وعلامة اصطلاحية، نجد من المجدي أن نتوقف معها بالعرض والمناقشة في هذا المقام.

يورد لوتمان رأيا في التفريق بين العلامات اللغوية والعلامات الإيقونية، مؤداه أننا "نحتاج إلى معرفة اللسان وحروفه الكتابية كي نتمكن من قراءة اللوحة الإعلانية فوق مدخل أحد المحالِّ التجارية. لكننا عموما، لسنا بحاجة لمعرفة أي نظام رمزي لفهم ما تعنيه صورة كعكة شهية، عندما توضع على باب هذا الدكان أو ذاك، أو التنبؤ بما يمكن شراؤه من مجمع استهلاكي، من خلال السلع المعروضة في واجهته، (وهي تلعب هنا

---

[١٢] نصر حامد أبو زيد: النص والسلطة والحقيقة، إرادة المعرفة وإرادة الهيمنة، ط٥،المركز الثقافي العربي، بيروت ــ الدار البيضاء، ٢٠٠٦. ص٨٠، ٨١.

[١٣] لويس دولّلو: الثقافة الفردية والثقافة الجماهيرية، ترجمة خير الدين عبد الصمد، وزارة الثقافة، دمشق ١٩٩٣، ص٦٧.

دور العلامات). وهكذا تبدو المعلومات المنقولة عبر العلامات الاصطلاحية وكأنها مرمَّزة (مشفَّرة) codées؛ أي أنها تتطلب معرفة نظام رمزي (أوشيفرة code) خاصة للتوصل إلى فهمها، بينما تبدو العلامات الإيقونية طبيعية وقابلة للإدراك مباشرة دون اللجوء إلى أية وساطة"[١٤]

ونرى أن هذا المذهب الذي ذهبه لوتمان، قد يصدق على العلامات الإيقونية التي تدخل في إطار اليومي والاعتيادي والاستهلاكي لمجموعة بشرية معينة، في لحظة تاريخية معينة، ولكن إذا ما تعلق الأمر بعلامات إيقونية من نوع آخر غير اليومي والاعتيادي والاستهلاكي، أو بعلامات غادرت وثوقياتها التاريخية والجغرافية، فإن ثمة اشتراطات سياقية يجب أن تتدخل، كي نستطيع من خلالها فك الشيفرة التي ترمي هذه العلامة الإيقونية إلى إيصالها.

لقد حاول لوتمان أن يستدرك حكمه الأول، على جاهزية قراءة العلامات الإيقونية أمام نظيراتها الاصطلاحية، بصبغه لصفة الاصطلاحية ذاتها على العلامات الإيقونية، وبإدخاله لمشارطات الزمان والمكان في فهم العلامة، وكأن العلامة الإيقونية غير قادرة على التدلال من تلقاء نفسها بالنسبة للوتمان، وهي نتيجة تواضع واصطلاح في فترة معينة،

---

[١٤] يوري لوتمان: مدخل إلى سيميائية الفيلم، ترجمة: نبيل الدبس، مراجعة قيس الزبيدي،د ط، منشورات النادي السينمائي، دمشق، د ت، ص١٢.

وفي مكان معين، يتضح هذا في قوله:

"وسندرك إلى أي مدى تبدو العلامات الإيقونية اصطلاحية، إذا تذكرنا أننا لن نتمكن من قراءتها بسهولة إلا داخل مناخ ثقافي واحد، وأنها تصبح غير قابلة للإدراك إذا تجاوزنا حدود هذا المناخ الزمانية والمكانية."[١٥] يورد لوتمان فرقا آخر، لا نرى مطلقا أنه بقي قائما بين العلامات اللغوية والعلامات الإيقونية، في ظل الإفرازات التكنولوجية المعاصرة، فيقول:

"ومن الواجب قبل أن ننتهي من مناقشة هذين النوعين من العلامات، أن نشير إلى الخاصية التالية: ينظر للعلامات الصورية بالمقارنة مع الكلمات، كعلامات من "الدرجة الثانية" أو "درجة أدنى" أي بمعنى آخر تفهم العلامات الصورية كعلامات أكثر من الكلمات.

من هنا تأتي علاقتها التعارضية مع الكلمة والتي تبدأ من التعارض : (تصلح كوسيلة للزيف/لا تصلح كوسيلة للزيف). لنتذكر المثل الشرقي القائل : "أفضل أن ترى مرة من أن تسمع مئة مرة". بالكلمة، يمكن أن تقال الحقيقةُ أو الكذب. على هذا الأساس يقف الرسم في معارضة الكلمة، بذات القدر الذي تقف فيه الصورة الفوتوغرافية في تعارض مع الرسم

---

[١٥] المرجع السابق ، ص ١٢.

بالنسبة لوعي الإنسان المعاصر."[١٦]

إلا أننا نرى في عصرنا الحالي، أن كلا العلامتين تصلحان الآن كوسيلة للزيف، فكما تستطيع الكلمة أن تقول الصدق أو الكذب، تستطيع الصورة أيضا أن تكذب حتى ولو كانت سينمائية، سنعرض فيما يلي صورا معدّلة لأحدى الشخصيات المعروفة، فقط كي نكتشف حجم الدقة في جعلها تقول ما هو غير موجود في الأصل:

هذا نموذج لشخصية عامة، مسوّقة بصريا بكثافة كبيرة، وقد تم تخيّره لأنه أكثر النماذج التي تتعرض يوميا للتسويق البصري، وأيضا للتحوير والتعديل البصريين، ويتراوح هذا التحوير والتعديل بين الهاوي الذي يمكن كشفه بسهولة نتيجة لعدم إتقانه لعبة الإيهام، ونضرب له مثلا بالصورة التالية:

وبين الذي لا نستطيع أن نشكّك في صدقه كما في الصورتين الأوليين، اللتين تبدوان واثقتين جدا من وضعهما الصدقي، بحيث يمكننا أن نحدس أنهما صورتان مصاحبتان لخبر من قبيل أن هذه الشخصية العامة مثلا، ارتدت الحجاب. ولكن باستحضارنا للأصل المسوق بصريا بشكل يومي تقريبا، والذي يملأ المجلات وصفحات الويب والفضائيات، نعرف أن الأمر لا يعدو كونه مزحة منفذة بمهارة عالية جدا عن طريق

---

[١٦] المرجع السابق، ص١٣.

برنامج الفوتوشوب أو أي برنامج آخر من برامج تحرير الصور.

تعلَّق الأمر هنا بشخصية عامة، من السهل جدا أن نكشف الكذب الذي يلحق بصورها، لكن ماذا لو يطال هذا التعديل الماهر، صورا شخصية لأناس عاديين لم نرهم ولا مرة في حياتنا، هل سنعرف حينها كيف نفرق بين الصورة التي تقول الحقيقة والصورة التي تقول الزيف على حد تعبير لوتمان؟

بالتالي يمكن لصورة ما أن تكون صادقة أو كاذبة، بالدرجة نفسها التي تفترض في قضية كلامية ما من أن تكون صادقة أو كاذبة، بسبب الانفلات التكنولوجي الهائل الذي طال عالم الصورة المرقمنة.

أما إذا غادرنا عالم الصور البسيطة إلى السينما فسيبدو الأمر أكثر تعقيدا؛ إذ يستحيل معه أن نعرف.

إلى آخر سلسلة الصور التي لا تشبه بعضها، أم أن الأمر مجرد تجسيدات محتملة، ومعدَّة كي توهم بواقع لم يعد يربطنا به إلا خيط التذكر، ينال عليها في النهاية هذا الشخص/الممثل الذي هو ليس أي واحد من الصور الثلاث، استحقاقا كما في الصورة الأولى. ويحدث أن يبقى هذا الشخص نفسه، طيلة مسيرة حياته، معروفا لدى شريحة من الناس، باسم واحدة من هذه التجسيدات، ونضرب لهذا مثلا اسم "ابراهيم الطاير" الذي لازم لفترة طويلة شخصية عادل إمام عند الجزائريين، و"شقيف" الذي لازم لفترة أطول شخصية سلوم حداد عند العرب عموما،

بل ويحدث أن تنادى الشخصية في عمل ما باسم شخصية جسدتها في عمل سابق لدى جمهور المشاهدين، الذين يجهلون في الغالب الاسم الحقيقي للممثل، أو لا يأبهون له أصلا، كأن ينادى "الزير سالم" "شقيفا"، أو أن ينادى "سرحان عبد البصير" في مسرحية "شاهد ما شافش حاجة" "ابراهيم الطاير".

٢ــ نحو علامة تراثية:

الآن وقد باتت السمة الأولى المسؤولة عن علامية العلامة هي الإنسان، والآن وقد تحدد صنف العلامة بأنها كائن ثقافي بالدرجة الأولى، كما باتت قراءة العلامة الإيقونية تخضع للمخاطر والانزلاقات نفسها، التي تخضع لها قراءة العلامة اللغوية وربما أكثر، إذا ما تعلق الأمر بالصدقية، يمكننا أن نطرح سؤالا يعتبر إشكاليا لبحثنا؛ وهو: هل هناك اشتراطات جديدة قد تدخل في تحديد كنه وماهية العلامة التراثية، أم أن العلامة التي نحن بصدد تسميتها للتّو تراثية هي مجرد علامة وكفى؟ إن ما سنقوم بطرحه هنا هو من قبيل الاجتهاد أولا، ومن قبيل محاولة تركيب بعض الآراء حول التراثية وسحبها إلى مجال العلامة، مع إبقاء هوامش الإغناء مفتوحة في هذا المجال بالذات لأنه لم يسبق أن تمت مباحثته في مدونات السيميائيين.

إنه إذا كانت هناك علامات يومية، يشتغل الإنسان على تأويلها بحسب قدراته القرائية، لأغراض منها التواصلي ومنها الأنطولوجي، فإن

هناك نوعا من العلامات ساد في أسيقة تاريخية وسوسيوثقافية معينة، وكان يدخل في باب اليومي والاعتيادي، ثم بدأ ينسحب من الحياة شيئا فشيئا، ليقبع في الطبقات السحيقة للذاكرة. هذا النوع من العلامات، لا يزال يتربص بنا في نصوص الثقافة ومستنسخاتها.

إننا لا نستقبل على الأقل صورتين لامرأتين، تركب الأولى سيارتها المكشوفة وتتولى قيادتها بنفسها مرتدية ملابس صيفية عصرية، وتلبس الأخرى أثوابها الثقيلة وهي على هودجها محاطة بكمّ من الرجال الذين يرافقونها، بدرجة الاطمئنان نفسها إلى أننا نعي ما تقوله الصورتان وعيا تاما. ثمة قطيعة إبيستيمولوجية ما مع الصورة الثانية، ستشهر أمامنا صعوبات جمة في تلقيها وتلقي العلامات المندرجة فيها.

إذا كنا نستطيع أن نقرأ في الصورة الأولى العلامات التالية: الملابس الخفيفة للسيدة، وسيارتها المكشوفة، تدل على أن الطقس صيف. امتلاكها لسيارة من هذا النوع يوحي بوضع مادي مرتاح. توليها القيادة بنفسها ونوعية لباسها يوحي بأنها شخصية متحررة.

إذا كان الأمر كذلك في الصورة الأولى، فإننا بإيزاء الصورة الثانية، تنتابنا حالة من الوجوم القرائي، سببها القطيعة التي أشرنا إليها سابقا، ومنها أننا ــ أقصد مجموعة من المتلقين ــ ربما لم نكن قد رأينا "هودجا" في حياتنا. هذه القطيعة ستنحو بقراءتنا لهذه الصورة منحيين: إما أن نكتفي بمقارنتها بصور متعددة متكررة في حياتنا اليومية، ومنها

الصورة الأولى، وبالتالي نخلص من خلال علامات معينة، إلى استنتاج دلالات مضادة لتلك التي في الصورة الأولى، وبالتالي ننظر إليها نظرة مؤدلجة بفعل العصر الذي نحن فيه، ونحاكمها خارج أسيقتها، أو أنها ــ أقصد الصورة ــ ستحتم علينا أن نحاول وضعها في سياقها باعتبارها صورة لامرأة قادمة من غياهب الذاكرة، مشروطة بمرحلة، وسياج اجتماعي معيّنين، دون أن نستطيع فك شيفرة لباسها أو هودجها إن كان يدل على وضع اجتماعي معين، وذلك لأننا لا نمتلك المعطيات المعرفية التي تعيننا بوصفنا متلقين على مثل هذه القراءة.

هذا النوع من العلامات لم ينتج ويتداول في مرحلة معينة ثم كفَّ عن أن يصبح معمولا به، وانتقل فجأة كي يصبح جزءا من الذاكرة. وإنما عملية الانتقال هذه، خضعت لتدرجية معينة اكتسب فيها هذا النوع من العلامات شحنات كثيرة، قد لا تتوفر للعلامة العادية. ثم إن كون هذه العلامات انسحبت من الحياة، وصادرت نفسها من الاستعمال، كي تعطي لنفسها حياة أخرى داخل مستنسخات الثقافة، من صور وأدب وغيرها من أشكال التعبير الشعبية، راهنت بالتالي على تكثيف عنصر التدلال فيها، وذلك لأن مستنسخات الثقافة ليست نصوصا ثابتة ومتفقا على شكلها الخطابي، كما سبق وأن بيننا في المدخل، وإنما هي نصوص عرضية، تتكثف بكثرة روايتها وتتأثر بالبيئات المحلية للرواة والمتلقين الذين سيصبحون رواة فيما بعد، وتتأثر بالخلفيات الاجتماعية والدينية للرواة

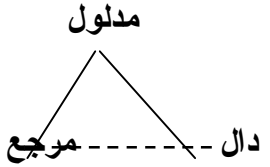
أيضا. كل هذا يعطي خصوصية لنوع من العلامات، سمحنا لأنفسنا بأن نسميه علامات تراثية، سنأتي على تقصيها بعد فراغنا من هذه التوطئة التي لا نريد إدخالها في متاهات التنظير المفرط، بقدر ما نريد أن نمهد للمفاهيم والإجراءات بالشكل الذي يسمح لنا بإعمال الجدل في تنظيرات مختارة، وذلك بتطبيقها على عينات من النموذج موضوع الدراسة. لذلك سنكتفي بهذه التوطئة التي حاولنا أن نرصد فيها الوضع الإبيستيمي للعلامة، والتي سنتخير منها من بين الآراء المحددة لماهية العلامة، الرأي الوسط الذي يمثله إيكو، فلا نقول بشمولية العلامة وامتدادها حتى لا تغدو امتيازا إنسانيا، ولا نشترط في العلامة أن تكون منتجا إنسانيا خالصا، وإنما نذهب إلى تبني اشتراط وجود الفعل الإنساني كمؤول لها حتى تأخذ وضعها بوصفها علامة، مع التشديد على استحضار التكثيف الذي قد قمنا بسوقه منذ قليل، والذي يعد سمة مميزة لما أطلقنا عليه علامة تراثية.

٣ــ من العلامة إلى الدال:

في وقفتنا هذه سنتناول بشيء من التفصيل والاستقصاء، أسباب اختزالنا للعلامة ككل في شقها المادي، ونعني به الدال ضاربين صفحا عن الشق الذهني(المدلول) كما هو معروف في التقسيم الثنائي للعلامة اللسانية في المدرسة السوسيرية.

ينطلق إيكو في مناقشته لمسألة علامة / دال، من جهة الوظيفة

بطرحه للمثلث المشهور الآتي:



ويقر بدءا أنه إذا أخذنا كلمة "الفرس" مثالا، فإن هذه الكلمة، "لا معنى لها عند رجل من الإيسكيمو لا يعرف العربية؛ أي أنه لا يملك سننا (code). وإذا أردت أن أشرح له مدلول فرس فسأقوم بترجمة الكلمة إلى لغته أو أن أعطي تعريفا كافيا للفرس كما يقوم بذلك القاموس أو الموسوعة، أو أرسم على الورقة فرسا (...) إن كل هذه الحلول تهدف إلى إعطاء دوال أخرى عوض شرح المدلول الخاص بالفرس؛ دوال لفظية أو بصرية... الخ نطلق عليها مؤولات للعلامة."[١٧]

إن إمكانية طرح بدائل عن الدال الأول "ف ر س" مجتمعة، وإمكانية تعويضه بما أسماه إيكو مؤولات العلامة، يشي بالطبيعة المادية للدال، أي أن الدال له بنية قابلة لأن تُزاح وتحلّ محلها بنية أخرى. ولهذا ذهب رولان بارث ROLAND BARTHES إلى أن مادية الدال، تفرض "التمييز الواضح بين المادة والماهية؛ فالماهية يمكن أن تكون غير مادية،

---

[١٧] أمبيرتو إيكو: العلامة، تحليل المفهوم وتاريخه، ترجمة: السعيد بنكراد، ص٥١ــ٥٢.

مثل ماهية المحتوى. إذن يمكن القول فقط أن ماهية الدال مادية دائما: أصوات أشياء، وصور، ومن الأفضل أن تجمع في الدلائلية ؛ حيث القضية المطروحة هي قضية الأنظمة المتمازجة، التي توظف مواد مختلفة: [الصوت والصورة والشيء والكتابة إلخ..] كل الأدلة باعتبار أن مادة واحدة تحملها، تحت مفهوم الدليل النوعي: يشكل كل من الدليل اللفظي، والدليل الخطي والدليل الإيقوني، والدليل الحركي دليلا نوعيا."[١٨]

بالتالي فإن سيرورة الحديث عن الفرس يمكن "أن تتم في غياب أي فرس فالفرس الحاضر، أو كل الأفراس الموجودة أو التي وجدت أو التي ستوجد في العالم، كلها ستشتغل كمرجع للدال الفرس، فالذي يتوفر على حد أدنى من الحس السليم سيقول إن مقولة المرجع هذه غامضة، ولكن الشخص نفسه يمكن أن يتفق معنا على أن هذه المقولة تعد في الوقت الراهن، المقولة الوحيدة التي قد توضح لنا واقعة نختبرها يوميا: عندما ننطق بعلامات فنحن نعتقد في قرارة أنفسنا أننا نتعامل مع أشياء فالمثلث السابق كما سبق أن رأينا، يربط بين الدال والمرجع بخط متقطع والسبب في ذلك أن العلاقة بين المقولتين علاقة بالغة الغموض فهذه العلاقة هي في المقام الأول علاقة اعتباطية، وذلك لعدم وجود أي سبب يجعلني أطلق اسم فرس على الفرس عوض **horse** بالانجليزية. وثانيا لأن بإمكاننا أن

---

[١٨] رولان بارث: مبادئ في علم الأدلة، ترجمة: محمد البكري، دار قرطبة للطباعة والنشر، الدار البيضاء، سلسلة عيون، ١٩٨٥. ص٧٧.

نستعمل الدال فرس في غياب أي فرس وحتى ولو لم يوجد أي فرس." (١٩)

إن الطبيعة المادية للدال، هي التي تؤهله لأن يكون موضوعا متجددا للتشكيل ، وما قدّمه إيكو هنا على أنه مؤولات للعلامة، بما هو تشكيلات متعددة، نُفِّذَتْ على مستوى الدال كي تضمن أن تتم سيرورة الإبلاغ. إنه إذا كانت كل الأفراس متشابهة، أو على الأقل لن نستطيع أن نُخدع بتقديم كائن آخر على أنه الفرس؛ بما أننا نمتلك صورة مرجعية عنه، إلا أنه عندما يتعلق الأمر بما أسميناه علامات تراثية يصبح بالإمكان مثلا، أن تكون هذه الشخصيات الثلاث ذات اللون الأسمر الداكن جميعا ـــــ وقد كانت فعلاـــــ أبا زيد الهلالي. وذلك نظرا لغياب المرجع الذي وسم إيكو المقولة المتعلقة به بالغامضة، إلا فيما عدا سواد لون الشخصية المعروف عنها تاريخيا والذي يبرز أمامنا بوصفها مرجعا وحيدا.

بل إنه في غياب المرجع، أخذت الصور تشتغل مراجعَ بعضها لبعض، بحسب الأقدم والأرسخ في ذاكرة المتلقين. نستخلص هذا إذا ما عقدنا مقارنة بين الصورة الأولى الشعبية القديمة والتي إلى اليوم، يعاد إنتاجها بالرسم وتُقتنى من طرف السياح في "سوق الحميدية" بدمشق، بعد أن كانت في وقت ما، من الوسائل الديكورية القليلة المتاحة لتزيين البيوت

---

(١٩) أمبيرتو إيكو: العلامة، تحليل المفهوم وتاريخه، ترجمة: السعيد بنكراد، ص٥٣.

العربية، نجدها إذن تشتغل مرجعا لشخصية أبي زيد الهلالي، المجسدة من طرف الممثل السوري سلوم حداد، حيث أخذ منها العلامة المميزة لأبي زيد في التصوير الشعبي، وهي طول الشاربين المبالغ فيه. وعليه فإن المرجع هو الشيء المشترك بين الباث والمتلقي كمعرفة موضوعية تتعلق بما هو قابل للتمثل المادي، ولما هو تارخي قابل للتمثل المعرفي المحتمل.

فالتمثل الأول تدلّ عليه بعض الأوصاف والمعطيات التي تحدد شكل الدال، أما التمثل الثاني فيكتسب مرجعيته من الخلفية السوسيوثقافية لمجتمع الباث والمتلقي معا، ويمكن أن ندخل هنا مجمل الأحداث التاريخية وما يرتبط بها، باعتبارها ذات وجود توثيقي."[٢٠]

يقدم إيكو صيغة جديدة للمثلث القديم المشهور ويضع على أضلاعه مجموعة من المقولات التي استُعملت من أجل التصنيف:

المؤول بيرس

المرجعية ريتشاردز ــ أوغدن

القصدية كارناب

المعنى فريجه

---

(٢٠) مصطفى المويقن: تشكل المكونات الروائية، ط١، دار الحوار للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا، ٢٠٠١. ص٤٥.

القسم موريس

المدلول موريس

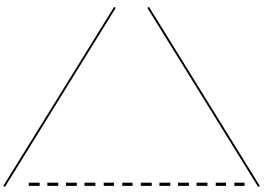
التصور سوسير

إيحاء س ميل

صورة ذهنية سوسير بيرس

المضمون هلمسليف

حالة وعي بيوسنس



علامة بيرس

موضوع بيرس

رمز ريتشاردز وأوغدن

المعين موريس

حامل العلامة موريس

المعنى فريجيه

تعبير هلمسليف

تقرير روسل

ماثول بيرس

ماصدق كارناب

دال سوسير

معنم بيوسنس

وبعد فراغه من تقصي أوجه الاختلاف والاتفاق بين هؤلاء جميعا، يطرح أمرا وصفه بالمحير وهو: ما هو مضمون العلامة داخل هذا التصنيف؟ هل هو ما يوجد على يسار المثلث؟ فإذا بقينا في حدود تصوّر سوسير F. DE SAUSURE، فإننا سنقول إن العلامة هي كيان بوجهين تتكون من دال مدلول، والمرجع الذي يوجد في يسار المثلث لا موقع له في اللسانيات. إلا أن موقف سوسير أعمق بكثير فبالإضافة إلى هذا، فأنْ يحيل الدال على مدلولات متعددة، فإنَّ هذا معناه أن الوحدة المفترضة التي هي العلامة، تتحول إلى كيان بالغ التعقيد، وتَنْحَلُّ داخل شبكة من الترابطات المتغيرة باستمرار ومن جهة ثانية، فإن العلامة داخل الخطاب الفلسفي ذاته تُستعمل في الغالب الأعم كمرادف للدال؛ أي كشيء يحل محل شيء آخر. وبناء عليه فإننا إذا لم نحدّدْ بالتدقيق معنى العلامة، فإننا سنستعمل كلمة علامة كمرادف للدال ولسنا مضطرين نظريا لاستعمال لفظ علامة، نظرا لغموضه وطابعه المضلل."[٢١]

---

[٢١] أمبيرتو إيكو: العلامة، تحليل المفهوم وتاريخه، ترجمة: السعيد بنكراد، ص

إننا نذهب مذهب إيكو تماما، حول أن العلامة قد تعني وظيفيا الدال والدال وحده، على أساس أنه الشقُّ المادي الملموس الذي نستطيع إمساكه منها. أما مسالة أن العلامة بوصفها وحدة مفترضة تتحول إلى كيان بالغ التعقيد، بمجرد أن الدال يمكن أن يحيل إلى مدلولات كثيرة، وبالتالي وحسب إيكو ينحلّ داخل شبكة من الترابطات المتغيرة باستمرار، فإن هذا الأمر يجيب عنه بارث بالكثير من اليسر حين يقرر أن "الفعل هو الذي يوحد الدال بالمدلول، فعلٌ نتاجه الدليل(العلامة)، وبديهي أن لهذا التمييز قيمة تصنيفية فقط، وليس له من قيمة ظاهراتية، أولا لأن وحدة الدال بالمدلول لا تستنفذ الفعل الدلالي، فالدليل يستمد قيمته أيضا بما يحيط به، ثم لأن العقل لكي يدل لا يسلك نهج الربط والاقتران conjonction وإنما نهج التقطيع. والحقيقة أن الدلالة أو التدلال، لا توحّد كائنات أحادية الجانب، ولا تقرّب بين لفظين فقط لسبب بسيط هو أن كلا من الدال والمدلول طرف وعلاقة في الوقت ذاته."[٢٢]

في مسلسل الزير سالم وأثناء مشاهدتنا الماسحة والراصدة لمختلف الجوانب التراثية التي تم تشكيلها بصريا، استطعنا أن نرصد تشكيلات كثيرة لدوال تراثية عديدة، نرى أنه سيكون من الأفضل أن نفرد لها تصنيفات، يمكن للمتجانسة منها أن تندرج تحتها بتسامح تام، وسنبدأ بما

٥٤ــ٥٥.

[٢٢] رولان بارث: مبادئ في علم الأدلة، ص٧٩.

تعلق منها بالتراتبية الاجتماعية.

٤ــ طرائق تشكيل الداول المتعلقة بالتراتبية الاجتماعية:

عمل المسلسل منذ بدايته على إبانة التراتبية الاجتماعية، للفترة التي احتضنت تشكّل هذا الحدث التراثي بالكثير من التدليل البصري، ولعل أهم هذه الدوال التراثية المحيلة على التراتبية الاجتماعية، والتي اجتهد المسلسل في إعادة تشكيلها بصريا، هو دال "العبد".

ينهض العبيد بوصفهم طبقة مملوكة، كعلامات دالة على وضع اجتماعي معين لمالكهم، سادت هذه العلامة لفترة طويلة، في التاريخ الإنساني، ومنه تاريخ شبه الجزيرة العربية، ولعلنا سنلجأ أيضا إلى مقترح إيكو، من أجل تبرير اعتبارنا لطبقة اجتماعية ما علامة دالة؛ إذ إنه فيما يقول إيكو "علينا من أجل تصنيف العلامات (...) أن نأخذ في الحسبان الخصوصية السيميائية، فالشيء الوظيفي يتحول إلى دال يحيل على مدلول، يتجاوز الوظيفة، ليحيل على دلالات لها علاقة بالوضع الاجتماعي، أو الثقافي لمستعمل هذا الشيء."[٢٣] فالعبد إذن بوصفه مؤديا لوظيفة نفعية، تتمتع بها طبقة أخرى لا ينتمي إليها، يعلن عن نفسه كدال محيل إلى مدلول يتجاوز الوظائف النفعية التي يقوم بها، ليعلن فيما يعلن

---

(٢٣) أمبيرتو إيكو: العلامة، تحليل المفهوم وتاريخه، ترجمة: السعيد بنكراد، ١٦ــ١٧.

أيضا عن وضع اجتماعي معين للمستفيد من وظائفه النفعية.

ينزع العمل إلى تحديد وضعيات اجتماعية معينة للشخصيات في مفتتح هذا الكون الحكائي البصري فيلجأ إلى علامة العبيد، ويوظفها بشكل متسامح مع سياقها القديم، أي أنها علامة دالة على مال وجاه وسؤدد لمن يمتلكها. لكنه في الوقت نفسه يعيد تشكيل الدال من هذه العلامة وفق ما يقتضيه النسق البصري، الذي يراهن على نفسه كنسق يستطيع أن يقول ـــ بوسائل بصرية محضة، ومن غير ما توسل باللسان ـــــ ، إن هذا الشخص دون غيره عبد، وأن العبد هو كائن مملوك منذور للجهد العضلي وللخدمة، وأن هذا الشخص دون غيره حرّ، ويتميز كل منهما بصفات مورفولوجية معينة.

يدلف وائل بن ربيعة في المشهد المقترح للتحليل، إلى الداخل رفقة امرئ القيس بن أبان. يتحدثان في أمور السفر والتجارة، ويتشكل المشهد من عدّة لقطات متفاوتة قربا وبعدا من الكاميرا.

في اللقطات الكبيرة التي يتصدرها وجها الممثلين، يتم قطع الرتابة في الخلفية المحيطة بهما برأس يمر سريعا، حاسرا غير متعمّم ، يدل دلالة سريعة على أن ثمة أناسا منهمكين في شيء ما، وغير معنيين بالضيف القادم ولا بالحديث الدائر بين الممثلين. اقتطعنا من هذا المشهد ذاته لقطة مأخوذة من كوة صغيرة مظلمة، تكسر ظلمتها أشعة الشمس، تطل منها الكاميرا على الممثليْن وهما يكملان حديثهما، فنتبين الكائنات

التي كانت تقطع رتابة الخلفية:

تُبزر هاتان اللقطتان المتلاحقتان، تراتبية معينة بالنسبة للوضع ودرجة القرب أمام الكاميرا: قريب/ بعيد، متصدر/ هامشي. في الصورة الأولى يحتل الممثلان الرئيسيان أغلبية مساحة اللقطة، ويحتل الشخص الذي في الخلفية جزءا صغيرا جدا لا يكاد يرى. أما في الصورة الثانية فيتراءى هذا الشخص كاملا بطوله لكن عن بعد، ولا يتراءى إلا بعد أن انسحب من زاوية النظر الممثلان اللذان كانا يتصدران اللقطة.

نستطيع أن نسحب هذه التراتبية أمام الكاميرا، على التراتبية الاجتماعية؛ فالمتصدران حرّان، والهامشي عبد، والهامشي لا يستطيع أن يظهر إلا إذا انسحب الأحرار، وهو ما كان معمولا به، في مجتمعات الرقّ، بحيث لا يقرب من تتوفر فيهم صفات العبيد طعاما، ولا يبتدرون بحديث، ولا أي أمر آخر، إلا إذا كان الأحرار منسحبين منه، أو متعففين عنه. ولفظ الأحرار في اللغة كان يطلق على "السلامة من النقائص التي كانوا يعتبرونها من صفات العبيد."[٢٤]

هذا الوضع البصري الذي خلقه التصوير وحده، كان كفيلا بأن يعيد تشكيل هذا الدال تشكيلا جديدا، يتفق مع القديم في استرفاده لبعض

---

[٢٤] محمد الطاهر بن عاشور: أصول النظام الاجتماعي في الإسلام، ط، ٢دار سحنون /دار السلام، ٢٠٠٦، ص١٦.

الصفات في الجسم واللباس، والتي تظهر كصفات بنيوية دالة أيضا، مكملة للدلالة البصرية التي اقترحها التصوير، ومنها أن : المتصدرين أبيضا البشرة، والهامشي أسود، المتصدرين متعممان والهامشي حاسر الرأس[٢٥]، المتصدرين مشغولان بالكلام، والهامشي منهمك في العمل.

هل اكتفى الكون البصري بتقديم تشكيل جديد لهذا الدال، أم أنه حاول أن يؤدلج هذا التشكيل؟ إننا فيما نرى، أن زاوية الالتقاط كانت أكبر مؤول لهذه العلامة، وهي محاكمة النظرة التراتبية بكونها نظرة؛ أولا ضيقة كونها مأخوذة من كوة، ثانيا كون الكوة مظلمة، ثالثا مهددة بالزوال كون تلك الظلمة مكسورة بأشعة الشمس خفيفة.

زاوية النظر المظلمة هذه والمهددة بأشعة الشمس، تخلّص منها التصوير في مشاهد أخرى من العمل عرفت حضورا للعبيد والأحرار، ليس بدرجة الوضوح والقرب من الكاميرا نفسها، ولكن أيضا ليس بالنظرة التقزيمية التي رأيناها في المشهد الأول كما في هذه اللقطة:

إننا إذا استحضرنا الشكل النُقطي، الذي كان يبدو عليه العبد في المشهد السابق، سندرك أن ثمة نضالا، يمارسه هذا الدال من أجل أن

---

[٢٥] لا يزال العرب إلى اليوم يطلقون مثلا يمجد التعمم، ويضعون تراتبية معينة للمتعممين: يقول المثل "رماها الشاهين تعمم بها الديك"، لذلك لا نحتاج أبدا إلى أن نتساءل عن وضعية غير المتعمم في عرف العرب.

ينتقل إلى صدارة الصورة، هذا النضال لم يكن مصرَّحا به أبدا على متن العمل بوصفه سيناريو مكتوبا، أو خطة درامية محققة بالنسقين البصري واللفظي، ولكنه كان واضحا جدا كنضال شكلي، أدى في النهاية إلى قلب موازين الحدث الدرامي، بما لم يكن متوقعا. إنه التدرّج في الظهور إذن واحتلال مواقع زوايا النظر، ومساحات اللقطات أفرز في النهاية لقطات من هذا النوع:

تضم هذه اللقطة ثلاثا من النسوة، وعبدا يقوم على خدمتهن، يقعون جميعا على بعد يكاد يكون متناسبا من الكاميرا، إلا أن زاوية الالتقاط أولا، ومنطقة جلوس النسوة، ثانيا وخط سير الممثل/العبد ثالثا، خلقت نوعا من التكوين في الصورة يجعل هذا الوتد الخشبي القائم فيها، كأنه قائم بين الحرة والعبد الذي يهمّ بتخطيه استعاريا، وهو يقدم اللبن للضيفة.

ثم إننا إذا اعتبرنا هذا الوتد حاجزا فاصلا، بين مجال حركة الحرائر ومجال حركة العبيد، سنخلص إلى أن العبد الذكر، يتحرك في فضاء يمثل ربع ما تتحرك فيه الحرة الأنثى. هذا الضيق الضاغط فضائيا، هو ما يبرر مسألة التجاوز التي كنّا قد أشرنا إليها منذ قليل.

يتصاعد نمو هذا الشكل بصريا، ويزوَّد بشحنات موجودة في العلامة الأصلية؛ إذ يُعرف عن العبيد تاريخيا أنهم خاضعون، ولكنّ فيهم نزوعا إلى التمرد والغدر إذا ما استطاعوا إليه سبيلا، وإلى غاية الآن لا يزال هذا الوعي متجذرا في المجتمعات التي عرفت الرق.

تبعا لما تقدم يصل هذا الشكل، إلى أن يظهر على قدم المساواة أمام الكاميرا مع نظيره الحرّ كما هو واضح في هذه الصورة:

يقدم المسلسل إذن هذه الإغناءات لهذا الدال، إذ عمل على تشكيله وتوخيه منذ أولى لحظات العمل، كي تكتمل جاهزية تدلاله كدال بصري، مقابل نظيره الواقع في مستنسخات الثقافة اللفظية، ودائما بأدوات بصرية محضة دون أن يشار إلى هذا بسنن اللسان أبدا على مستوى لغة الحوار ولا على مستوى موضوع السيناريو.

تُظهر هذه الصورة ممثلا في دور العبد، أوكل إليه الجرو بن كليب مرافقة عمه الزير سالم متصدرا ثلثي اللقطة، بعد أن كان كائنا نقطيا يقبع في خلفية الصورة، بل وينتزع إحدى صفات الأحرار وهي لف الرأس بالعمامة، إضافة إلى هذه النظرة المتحدية. إننا إذا ما شئنا أن نتتبع تموضع هذا الشكل بصريا إضافة إلى نموه داخل اللقطات يمكننا أن نعرض الصور المقطعة التالية:

من خلال رصد نمو شكل العبد وتكوين الصورة داخل هذه اللقطات، وتقطيع اللقطة نفسها إلى مجالات حركة، يمكننا أن نخلص إلى أن الصورة الأولى تمثل الوضع الأولي لبدء نضال العبد كشكل مهمل يقع على هامش اللقطة من الجهة اليسار، يبحث عن منطقة ضوء له أمام الكاميرا، وبالتالي في التراتبية الاجتماعية. ثم تدرّج من وضعه النقطي، إلى احتلال ربع اللقطة التي كانت النسوة فيها تستولين على ثلاثة

أرباعها، متوجهات بوجوههن إلى الكاميرا، بينما كان هو متوجها عكس زاوية نظر الكاميرا.

تمثل الصورة الثانية وصول هذا الشكل إلى مرحلة توفيقية، استطاع فيها نوعا ما، أن يكون على قدم المساواة أمام الكاميرا مع نظيره الحرّ، وأن يحتل نصف اللقطة وببروفايل الاتقاطة نفسها تقريبا، لكن من الجهة اليسار التي كان يقبع فيها دائما، خلال سيرورة نموه منذ مرحلته النقطية، التي عرضناها في الصورة الملتقطة من الكوة الصغيرة.

وتمثل الصورة الثالثة المرحلة الانقلابية، التي لا يتمكن فيها هذا الدال من احتلال ثلثي الصورة فحسب، بل ينتقل إلى جهة اليمين موليا وجهه صوب الكاميرا، وينتقل نظيره الحر إلى الجهة اليسرى، مكتفيا بثلث اللقطة التي تكتفي بتصويره من الظهر.

تأكيدا لتاريخية علامة العبيد كطبقة اجتماعية خانعة، لا تتمرد إلا على الضعفاء، واستجلاء للتشكيل البصري لهذا الوعي الشعبي المترسخ، يمكننا أن نمايز بين نظرتين؛ الأولى متحدية في حضرة الزير سالم بعد أن أصابه العجز، وبات غير قادر على الدفاع عن نفسه، والثانية خانعة في حضرة الجرو بن أخ الزير وهو يستنطقه عن مآل عمّه.

تمرد العبيد ولؤم طباعهم المعروف في مستنسخات الثقافة العربية، جسّده المخرج حاتم علي بمشهد بصري يوحي بالكثير، بحيث جعل النار تستعر في تجاه نظر العبد الذي سيقوم بقتل الزير؛ إذ توضح اللقطة

التالية وضع جلوس العبدين، وهما يتباحثان كيفية التخلص من الزير:

عبر هذا التصوير الليلي، نسمع في المشهد حسيس النار، ولا نستطيع رؤيتها، قد تكون أمامهما بمسافة لم تدخلها في حقل رؤية الكاميرا، وقد تكون على جانبيهما. والمنطقي أن تكون أمامهما إذا كانت للتدفئة، وعلى أحد الجانبين إذا كانت لإبعاد الوحوش.

إن للوتمان رأي في مسألة اللقطات من هذا النوع؛ إذ يقر أن العالم السينمائي يمتلك سمة تعتبر "غريبة إلى حد ما: إن السينما، في جميع الحالات، لا تقوم بإعادة عرض الواقع في تكامله، بل تتناول فقط جزءا منه، تقتطعه بحجم الشاشة. في السينما يقسَّم العالم الموضوعي إلى حقلين: حقل الأشياء المرئية، وحقل الأشياء اللامرئية. وما إن تتوجه عين الكاميرا نحو شيء ما، حتى يولد التساؤل ليس فقط حول ما تراه هذه العين، ولكن أيضا حول ما يبقى بعيدا عنها وغير موجود بالنسبة لها. وبالتالي فإن بنية العالم القائم خارج حدود الشاشة تطرح نفسها كقضية جوهرية بالنسبة للسينما. إن عالم الشاشة هو على الدوام جزء من عالم آخر، وهذا ما يحدد الخصائص الأساسية للسينما كفن قائم بذاته."[٢٦] هذه اللقطة المقتطعة إذن بحجم الشاشة والتي لم تمكننا من أن نأخذ مكان اشتعال النار في حيز البصر، سرعان ما تستدير الكاميرا منها

---

[٢٦] يوري لوتمان: مدخل إلى سيميائية الفيلم، ترجمة: نبيل الدبس، ص٣٨.

إلى زاوية أخرى يبرز فيها التركيب التالي:

يتصاعد حجم النار في هذه اللقطة مع تصعيد لهجة العبد في التخطيط للقتل حتى تغطّيَ النار وجهه كلَّه، وكأنها صارت تنبعث من عيونه. إن التصوير الليلي لهذا المشهد إضافة إلى هذه النار، يمثل فيما يمثل، سوداوية التفكير وحجم الكراهية التي نشأت بين العبيد والأحرار، وانتهت بأن يقتل العبد سيده، دون أن يكون مصرَّحا بها أبدا على مستوى الملفوظ الدرامي للعمل.

من بين الدوال التي حفلت أيضا بتبيان التراتبية الاجتماعية، بين الحرائر والإماء ومنهن القينات على وجه الخصوص؛ غطاءُ الرأس. ونعرض في ما يلي لقطة لمغنيتين في خمارة، كان كثيرا ما يتردد عليها الزير للهو وسماع الشعر المغنى؛ إذ تبرز الممثلتان من غير غطاء للرأس، وتغنيان وسط جمع من الرجال.

لا نكاد نعرف أن غطاء الرأس منذور للحرائر دون غيرهن، إلا إذا صادفنا هذا المشهد[٢٧] الذي يظهر الجليلة بنت مرة بن ذهل كاشفة رأسها في خلوتها، وقد أقبل عليها رجل:

---

[٢٧] العينة٧.

اقتطعنا من المشهد اللقطات السابقة، وواضح من انخطاف ملامح وجه الممثلة، أنها لم تكن تتوقع أن يفاجئها رجل في هذا المكان، لذلك قامت بكشف رأسها. في الصورة الثانية تتخلص الممثلة من دهشتها وتشرع في تغطية رأسها، لتعود إليها في الصورة الثالثة ملامح الدعة التي انفتح بها المشهد.

وقد يعكس غطاء الرأس هذا سيميائية كاملة للتاريخ الاجتماعي والسياسي، ربطها بعضهم بصدر الإسلام، ولعلنا سنتوقف قليلا لاستعراض ما حصلنا عليه من شواهد من الأثر حول حضور الغطاء، كعنصر تمييزي بين الحرة والأَمة؛ إذ تجمع كل الشواهد التي حصلنا عليها على أن غطاء الرأس للحرة مستحدث في صدر الإسلام:

جاء على لسان الواحدي في "أسباب النزول"، تفسيرا للآية الكريمة، "يا أيها النبي قل لأزواجك وبناتك ونساء المؤمنين يدنين عليهن من جلابيبهن، ذلك أدنى أن يعرفن فلا يؤذين": "نزلت في الزناة الذين كانوا يمشون في طرق المدينة يتبعون النساء (...) ، ولم يكونوا يطلبون إلا الإماء، ولكن لم يكن يومئذ تعرف الحرة من الأَمة"[٢٨].

ونقرأ في طبقات ابن سعد أن "عمر بن الخطاب أمير المؤمنين كان

---

[٢٨] أبو الحسن الواحدي: أسباب النزول، تحقيق سعيد محمود عقيل، ط١، دار الجيل، بيروت، ٢٠٠١، ص٨٧

يطوف في المدينة، فإذا رأى أمة محجبة ضربها بدرته الشهيرة، حتى يسقط الحجاب عن رأسها ويقول: فيم الإماء يتشبهن بالحرائر "[٢٩]. وفى سنن البيهقي يروى عن أنس بن مالك: " إماء عمر كن يخدمننا كاشفات عن شعورهن"[٣٠]

وجاء في الدُّرِّ المنثور "كانت نساء النبى _صلعم_ وغيرهن إذا كان الليل خرجن يقضين حوائجهن، وكان رجال يجلسون على الطريق للغزل، فأنزل الله الآية حتى تعرف الأَمة من الحرة. وأخرج ابن سعد عن محمد بن كعب القرظى رضي الله عنه قال: كان رجل من المنافقين يتعرض لنساء المؤمنين يؤذيهن فإذا قيل له قال كنت أحسبها أمة فأمرهن الله تعالى أن يخالفن زيَّ الإماء ويدنين عليهن من جلابيبهن."[٣١]

تجمع هذه الشواهد إذن على أنه لم يكن هنالك تمييز بين الحرَّة والأَمة في اللباس، وأن هذا التمييز إنما حصل مع صدر الإسلام، لكن التقديم البصري لواقعة من الوقائع التراثية، أصر على أن يَفصح منذ

---

[٢٩] أبو عبد الله محمد بن سعد بن منيع: الطبقات الكبرى، دط، ج٧، منشورات دار الفكر، دمشق، دت ص١٢٧.

[٣٠] أحمد بن الحسين بن علي البيهقي: السنن الكبرى،ط٣، ج٢، دار الكتب العلمية، بيروت، ٢٠٠٣، ص٢٢٧.

[٣١] جلال الدين السيوطي: الدر المنثور في التفسير بالمأثور، دط،ج٦، منشورات محمد أمين، لبنان، دت، ص٦٥٩.

البدء عن تراتبية معينة وتمييز معين بين الأَمة والحرة، وجعل هذا التمييز في غطاء الرأس.

تظهر النسوة الحرائر من بني تغلب لأول مرة كاشفات رؤوسهن بعد مقتل كليب وائل بن ربيعة، ويَظهر مشهد التشييع هذا أختيْ كليب، وزوج أخيه الزير سالم وهن حاسرات الرؤوس:

ولعل ما يبرر هذا التشكيل البصري لدال الحرة بأن يكون رأسها مغطى، في مقابل دال الأَمة حاسرة الرأس، هو بيتان من شعر الزير نفسه إذ يقول:

كنا نغار على العواتق أن ترى بالأمس خارجة عن الأوطان

فخرجن حين ثوى كليب حسّرا مستيقنات بعده بهوان[٣٢]

يستمر هذا الكون البصري في تشكيل الدوال التراثية تشكيلا يحفل بالعين وحدها، وتتلقاه العين وحدها، من غير أن يكون مسنودا بلغة شارحة، ويستمر في الإرساء البصري، للوضعيات والتراتبيات الاجتماعية، بين طبقة وأخرى، وبين شرائح الطبقة الواحدة.

استغلّ العمل البصري أيضا بعضا من العلامات التراثية، وأعاد

---

[٣٢] موسوعة الشعر العربي: الإصدار الأول، مؤسسة محمد بن راشد آل مكتوم، دبي، إع م، ٢٠٠٧.

تشكيلها بصريا كما هي، كي تدل على التراتبية الاجتماعية، فبعد أن أوضح مثلا الوضع المهمش لربيعة المكنى جحدرا، بين قومه، اختصر نضاله في أن يكتسب حظوة ومكانة بين وجهاء القوم، بأن يطيل شعره؛ إذ يظهر جحدر وهو يكشف رأسه أمام نضلة بن مرة بن ذهل، قائلا: إنه اعتقد أن إطالة شعر رأسه قد تمنحه مهابة وتعوض عن قصر قامته، وفقره فينادونه باسمه. والحقيقة أنه ليس هنالك من اجتهاد بصري في تقديم هذه العلامة المعروفة في الخطاب الشفوي، وفي كافة مستنسخات الثقافة بأنها دالة على مهابة ورجولة وعزة بين القوم، وهي من عادات العرب، إلا أن المسلسل حاول أن يركز عليها في مشهد مستقل، كي يجعلها تتقابل بعلامة أخرى عارضة على مستوى السرد، تلغيها، وتؤدي إلى مقتل صاحبها، وهذا ما سنعرض له في هذه الوقفة.

إن جحدرا هذا الذي يُظهر علامة إطالة الشعر كدليل على الهيبة، يسافر ويكتسب من فنون القتال ما يجعله فارسا حقيقيا، يجلس في مجالس الحكماء وهم يخططون لمعركة ستسمى لاحقا معركة "تحلاق اللم".

إن ما اقترحه الحارث بن عباد على قومه حول إطالة القتال إلى الليل، شرط أن يكون البكريون كلهم حاسري الرؤوس، لهو تواضع علامي بامتياز، ووافق عليه البكريون بأن قاموا جميعا بحلق رؤوسهم، كما تبينه اللقطة الموالية، خاضعين للتواضع العلامي المستحدث، وهو

قناع ارتضوا لباسه، حتى ولو كان يشبههم بالعبيد، ما دام قناعا وقتيا طارئا ذا غاية نفعية، بحيث سيضمن لهم الانتصار على أعدائهم.

قاطع جحدر دون الجميع هذا التواضع، ورفض أن يحلق شعره لأنه الدال الوحيد على هيبته. إنه يرفض إذن أن يندرج ضمن سنن علامي معلوم ومتواضع عليه حتى وإن كان طارئا، ويشتري شعره من القوم بأول فارس يطلع عليهم في المعركة من أعدائهم.

يُظهر مشهد يوم المعركة جحدرا في مفتتح زواية النظر وهو يتقدم الفرسان، وينتسب بذكر اسمه كاملا وقبيلته، ويدعو الفرسان لقتاله، ويطيل المبارزة حتى المغيب عملا بوصية ابن عباد.

إن الانتساب عادة قديمة، لمستنسخات الثقافة العربية عهد طويل بها، وهي أن يطلع الفارس على أعدائه،وينتسب بذكر اسم أبيه وجده وقبيلته، ويدعو من يشاء لقتاله، فإن وجد المدعو الداعي ندا له، خرج إليه، وإن لم يجده كذلك، أرسل له من المقاتلين الذين معه من هو ندٌّ له.

تظهر سطوة العلامة العرفية الطارئة المستحدثة، التي فرضها ظرف القتال والحرب وهي "حلق الرؤوس"، على العلامة المتعارف عليها وهي الاسم، بحيث أن هذا الذي قاتل حتى المغيب، وانتسب بذكر آخر جد يمكن أن تلحق به ذاكرته، بمجرد أن أصيب في المعركة، ولم تجد النسوة رأسه حليقا، ظَنَنَّهُ تغلبيا فأجهزن عليه بالعصي.

إن الاسم يعتبر إدراجا لحامله في الخطاب الاجتماعي، ولكنَّ طارئا ما طرأ جعل جميع الأسماء لا تعني شيئا، وأن علامة عرفية واحدة، بوسعها أن تنقذ صاحبها وهي أن يكون رأسه حليقا.

"إن العلامة تقوم في عملية تبادل المعلومات داخل المجموعة البشرية، بدور المعادل أو المكافئ المادي للأشياء والظواهر والمفاهيم التي تعبر عنها. وبالتالي فإن الميزة الأساسية للعلامة هي قدرتها على القيام بوظيفة الاستبدال remplacement. بمعنى أن الكلمة تحل محل الشيء أو الموضوع أو المفهوم، فالنقود تحل محلّ القيمة، محل العمل كضرورة اجتماعية، والخريطة تحل محلّ المكان، كذلك تحلّ الشارات العسكرية محلّ الرتب التي تطابقها. الكلمة هنا، كقطعة النقود والخريطة والشارة العسكرية، هي العلامة."[٣٣] لذلك كان معنى أن يكون المرء بكريا في موقف تواصلي كهذا، هو أن يكون رأسه حليقا، لا أن يكون اسمه ونسبه بكريًّا.

لذلك فإنه في هذا الموقف غَيَّرتْ جملة من العلامات المتعارف عليها بين هذه الجماعة، مدلولاتها لتدخل في شبكة تدلال جديدة طارئة ووقتية: سنستعرضها في الجدول الآتي:

---

[٣٣] يوري لوتمان: مدخل إلى سيميائية الفيلم، ترجمة: نبيل الدبس، مراجعة قيس الزبيدي، دت.ص٦.

العلامة	المدلول الأصلي	المدلول الطارئ
إطالة الشعر	هيبة ومكانة وسطوة	عدو
اسم القبيلة	تحديد النسب	مدلول أبيض
حلق شعر الرأس	عبد	بكري

وعليه، فإن هذا التواضع الجديد خلق تراتبية اجتماعية جديدة، أو فلنقل خَلَطَ وقتيا طبقات المجتمع؛ بحيث ساوى العبد بالحر، وبحيث أصبح طول الشعر لا يعني شيئا، وأصبح حلق الرأس هو الدال الوحيد على الانتماء القبلي.

في ختام هذه المغامرة السيميائية التي ترمي إلى محاولة رسم ما اصطلحنا عليه بالعلامة التراثية، وتفكيك وضعها الإيبيستيمي واشتراطات قراءتها، واشتراطات إعادة تشكيلها بصريا ايضا، تحسن الإشارة إلى أن هناك علامات أخرى تم تقديمها إما بشكل مشوش لمدلولها الأصلي، وإما من غير أن يتم التأكد من صدقية تداولها، إن في شكل اللباس أو غيره، مما جعل هذا العمل، والأعمال الدرامية السورية عموما بدءا من أعمال نجدة إسماعيل أنزور وانتهاء بأعمال رامي حنا، تجترح عاداتها الخطابية في إعادة تشكيل التاريخي والتراثي في قالب تخييلي يجنح إلى الفانتازية، يسالم أحيانا العلامة التراثية، ولكنه لا يُرتهن عندها، يجادل طرق التدلال فيها ولا يقاطعها بشكل مطلق.