

عمادة الدراسات العليا  
جامعة القدس

تداخل العلامات في ملصقات الثورة الفلسطينية  
العين تسمع والأذن ترى

جبران علم سامي مساد

رسالة ماجستير

القدس - فلسطين

1446هـ / 2025م

تداخل العلامات في ملصقات الثورة الفلسطينية  
العين تسمع والأذن ترى

إعداد

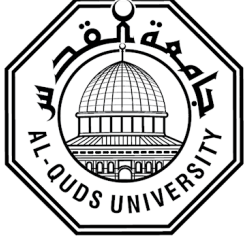
جبران علم سامي مساد

بكالوريوس الإعلام الشامل من جامعة بيرزيت /فلسطين

المشرف الرئيس: د. وليد الشرفا

قدمت هذه الرسالة لاستكمال متطلبات الحصول على درجة الماجستير في  
الإعلام الرقمي والاتصال من كلية الآداب/ عمادة الدراسات العليا/  
جامعة القدس

1446هـ / 2025م



جامعة القدس  
عمادة الدراسات العليا


## إجازة الرسالة

« تداخل العلامات في ملصقات الثورة الفلسطينية »  
العين تسمع والأذن ترى

اسم الطالب: جبران علم سامي مساد  
الرقم الجامعي: 22212544

المشرف: د. وليد الشرفا

نوقشت هذه الرسالة وأجيزت بتاريخ 15/1/2025، من لجنة المناقشة المدرجة أسماؤهم وتواقيعهم:

التوقيع: 

1. رئيس لجنة المناقشة: د. وليد الشرفا

التوقيع: 

2. ممتحنا داخليا: د. منتصر جرار

التوقيع: 

3. ممتحنا خارجيا: د. بسام عويضة

القدس - فلسطين

1446هـ / 2025م

الإهداء...

ولمّا حدّقت.. أضأت  
رأيت وجوها.. كاني أعرفها أكثر مما أعرف ذاتي

جبران

إقرار:

أقر أنا معد هذه الرسالة أنّها قدمت لجامعة القدس، لنيل درجة الماجستير، وأنّها نتيجة أبحاثي، باستثناء ما تم الإشارة إليه حيثما ورد، وأنّ هذه الدراسة، أو أي جزء منها، لم يقدم لنيل درجة عليا لأي جامعة أو معهد آخر.

التوقيع: 

الاسم: جبران علم سامي مساد

التاريخ: 15/1/2025

## الشكر والعرافان

أقدم بجزيل الشكر والامتنان إلى المعلم والصدفك، الدكتور ولفد الشرفا الذي كان له الفضل الكبر طيلة هذه السنوات، جعلني أبصر، وأفهم ماهية العلاقة بين العلم والفن. إلى الأساتذة في المعهد على جهودهم وتوجيههم الدائم لنا، وأسرة الإعلام الرقمي في جامعة القدس.

إلى الرفاق كل الرفاق، بما ممرنا به جميعا.

## المخلص

هدفت هذه الدراسة إلى الكشف عن البنية الأسطورية وتداخلها في ملصقات الثورة الفلسطينية، من خلال استخدام المنهج السيميائي وفق مقاربة رولان بارت، وذلك بدراسة العلامات الطبيعية وقدرتها على التحول إلى أيقونية بثلاثة مستويات: المستوى الوصفي، والتعيني والتضميني. يتكون مجتمع البحث من (14) ملصق، حيث امتدت عينة الدراسة من عام 1965 حتى عام 1994 بعد توقف منظمة التحرير الفلسطينية عن الاستثمار في هذا المكون البصري (المُلصقات) بصفته وسيط. أُختيرت العينة كعينة قصدية بما يلبي احتياجات البحث، فالملصقات الواردة في البحث هي نماذج أساسية ومتشعبة بعضها يُذكر بيوم الأسير الفلسطيني، وأخرى بيوم المرأة، ويوم الأرض وهكذا. بذل الباحث جهداً حقيقياً في جمعها، فهذه الملصقات للأسف لولا بعض الجهود الفلسطينية في حفظها لكنا أن نفقدها. وبعد جمع النماذج تم تفكيك جميع ملصقات الدراسة للكشف عن البناء الأسطوري والأيدولوجي فيها.

وتوصلت الدراسة من خلال مستويات التحليل إلى عدة نتائج: من خلال المستوى الوصفي تبين أن الملصقات تعتمد الطابع الملحمي في تكوينها الفني، وأن العلامات الطبيعية في حياة الفلسطيني (الحجر، الشجر) ستصبح علامات رمزية - أيقونية، أما على المستوى التعيني تبين أن الملصقات تستخدم الألوان الحرارية والحركية والخطوط المستقيمة والمتعرجة، كما واعتمد البناء الفني للملصقات على التناص اللغوي بالعلاقة مع التاريخ النضالي الفلسطيني في تأطير الرسومات، وصولاً إلى المستوى التضميني الذي كشف عن أنه لا يمكن تقديم مستوى فني نخبوي واضح من الناحية النظرية دون وجود محتدم متوتر بالفعل النضالي نفسه "إدراك جسدي"، أصبحت جميع الاستعارات اللغوية والبصرية الطبيعية هي رمزية بالمقام الأول، متصلة مباشرة بالثقافة، الأمر الذي ساهم في تأطير الرسومات أيديولوجياً وأسطورياً من خلال الأفكار الموجودة في رموز الملصق.

أما على مستوى الرسالة اللسانية - اللغوية، فتوصل الباحث إلى أن الرسالة اللسانية جمعت بين المتلقي والمُرسل، أعادت الملصقات تعريف الهوية الفلسطينية بالعلاقة مع الأرض والذاكرة الجمعية بوصفها حماية، وباستخدام العبارات النضالية التاريخية في الثقافة الفلسطينية استطاع العمل الفني توجيه وتحديد عملية التأويل وحصرها، حيث وجّه المتلقي للرسالة التي يقصدها

الفنان من خلال اعتماده اللغة النضالية، وتركيزه على الاستعارة الوطنية في الثقافة الفلسطينية، مما أدى إلى نتيجة تأويلية تحاكي غاية هذا الملصق في التعبير عن حالة النضال التاريخي التي مرّ بها الشعب الفلسطيني. من خلال المستوى التضميني يستنتج الباحث أن العلامات الطبيعية ستتعلق مع الأسطورة باستبدال مباشر، يحول الطاقة الفنية في الملصق لتقنية سحرية تتخطى فوق الواقع، وتعيد تمثيل الأشياء الطبيعية في سياق الثقافة الفلسطيني إلى رمزي أيقوني مطلق، وهكذا يكون العمل الفني هو صياغة رمزية تعريفية بالهوية الفلسطينية التاريخية.

الكلمات المفتاحية: العلامة، السيمياء، الملصق، الفن الفلسطيني.

# **"The Overlapping of signs in the posters of the palestinians revolution" The Eye hears and the ear sees"**

**Prepared by: Jobran Alam Sami Massad**  
**Supervisor: Dr. Walid Shurafa**

## **Abstract:**

The study aimed to explore the mythological structure and its intersections in the Palestinian revolution posters, by employing the semiotic approach according to Roland Barthes' model. This study analyzed the natural signs and their ability to transform into iconic ones through three levels: the descriptive, the denotative, and the connotative. The research sample consisted of 14 posters, with the study period spanning from 1965 to 1994, after the Palestine Liberation Organization ceased to invest in this visual medium (posters) as a tool. The sample was selected purposively to meet the research needs. The posters included in the study are essential and diverse models, some of which remind of Palestinian Prisoners' Day, others of Women's Day, and Land Day, and so on. The researcher made considerable efforts to collect them, as, unfortunately, without certain Palestinian preservation efforts, these posters could have been lost. After gathering the samples, the researcher deconstructed all the posters to reveal their ideological and mythological structure.

The study reached several findings through the analysis levels: at the descriptive level, it was found that the posters relied on a heroic style in their artistic composition, and that the natural signs in the life of Palestinians (stone, tree) transform into symbolic—iconic signs. At the denotative level, it was found that the posters use thermal and kinetic colors, straight and curved lines, and the artistic composition of the posters incorporated linguistic intertextuality in relation to the Palestinian resistance history in framing the images. At the connotative level, it was revealed that a mature, elitist artistic level cannot be achieved theoretically without the presence of a tense and volatile engagement with the resistance itself ("physical awareness"). All the linguistic and visual metaphors of nature became primarily symbolic, directly connected to culture, contributing to framing the artwork ideologically and mythologically through the symbols in the posters.

At the level of linguistic messages, the researcher concluded that the linguistic message served as a bridge between the sender (artist) and the receiver (audience). The posters redefined Palestinian identity in relation to land and collective memory as protection, and by using historical resistance phrases from Palestinian culture, the artistic work directed and narrowed the process of interpretation, guiding the audience towards the intended message through the use of resistance language and focusing on national metaphors within Palestinian culture. This led to an interpretive outcome that mirrored the goal of the poster in expressing the historical struggle of the Palestinian people. At the connotative level, the researcher concluded that natural signs would interact with the myth by direct substitution, transforming the artistic energy of the poster into a magical technique that transcends reality, re-representing natural objects in the context of Palestinian culture into an absolute iconic symbolism. Thus, the artwork serves as a symbolic redefinition of Palestinian historical identity.

**Keywords:** Sign, Semiotics, Poster, Palestinian Art.

## الفصل الأول

### 1. الإطار العام للدراسة

#### 1.1 المقدمة:

"هناك عيون تتلقى النور، وهناك عيون تبعه". بول كلوديل

إن النظام البصري هو ما يشكل المعرفة في العصر الحديث (إيكو، 2008) والصورة إن حضرت غيبت عناصر أكثر حضورا وتعقيدا (بنكراد ، 2019)، لم تنفصل تجربتنا الفلسطينية الفنية والنضالية عن هذا المسار، بل إن العمل الفني الفلسطيني شهد نضجا سابقا (بلاطة، 2000)، سكب الفنان في رسالته الوطنية التحررية، وبحسب جبرا ابراهيم جبرا "الفلسطينيون كلهم شعراء بالفطرة. قد لا يكتبون شعراً، ولكنهم شعراء، لأنهم عرفوا شيئين اثنين هامّين. جمال الطبيعة، والمأساة". (السفينة - جبرا ابراهيم جبرا ، ص ١٧)

المصنقات أو اللوحة الفنية بوصفها مجموعة علامات متداخلة، معناها يتشكل في قيمتها الدلالية المترابطة، نحن نصف المادة من خلال أنساق من العلاقات تكشف عن الأبنية العميقة التي تنطوي عليها. "حقيقة العمل الفني توجد في التضاد بين البقعة المضاء والإخفاء المضاعف" (هايدغر ، 2003 ) وبهذه التقنية إنها تستدعي أنظمة تمثيل الأسطورة وتعيد تمثيلها في كنهها (بارت ، 1996)، على أنها تحمل طاقة تخيلية سحرية فائقة (دوبريه، 1992).

بوضع الذات والموضوع في العمل الفني في آن واحد نخلق "قدرة توليدية تتيح للعلامة قابلية للتحويل" (أبو زيد وقاسم، 1986) وللعمل الفني لغز سحري بحسب وصف هايدغر، إنه لبعيد عنا أن ندّعي حل هذا اللغز، ولكن الواجب المفروض علينا هو رؤية اللغز (هايدغر، 2003).

النظرة في الملصق تعيد صياغة المدرك البصري وفق أحكام دلالية مسبقة "سُنن الدلالة" (بنكراد، 2019). هذا نشاط ذهني تخيلي مبني على مجموعة من الاستيهامات البصرية التي لا ترتبط في جوهرها بأسس مادية مع ما تقوم بتمثيله (فونتاني، 2003)، وبهذا ستكون الصورة الفنية شكلا من الأيقونة العينية الفائقة، سواء كانت متخيلة أم متحققة حسيا.

### 2.1. مشكلة الدراسة:

تميزت الحالة الفلسطينية ما بعد نكبة ١٩٤٨ وما قبلها بالحالة الكفاحية، ونتج عنها الكثير من الأعمال الفنية (أدبية كانت وحتى رسومات) ارتبط جميعها بتراجيديا النكبة، ومستواها الصدمي الذي يطرح ثنائية الحنين والانتظار. لذلك كانت الأعمال تعيد تعريف الفلسطيني دائما بعلاقته مع أرضه. الملصقات وسيلة "فنية بالدرجة الأولى" لسرد الحكاية الفلسطينية، فقد كان لها إرثا هاما حقيقيا، لم يسلب الضوء عليه كمادة للتحليل، رغم أهمية الأعمال من الناحية النظرية وهذا ما بينه الزمن وفقا للمبدأ التراكمي. تستخدم هذه الدراسة المنهج السيميائي في قراءة العلامات الموجودة في الملصق، بصفتها أداة تدرس الشكل والمضمون، على مستوى الوصف والتركيب.

### 3.1. أسئلة الدراسة:

ينطلق السؤال الرئيسي في هذا البحث من علاقة ربط بين مكونات العلامة ورحلتها الدلالية من خلال الصيغ التالية:

كيف تداخلت العلامات الطبيعية في الثقافة الفلسطينية وأعدت تمثيل الأسطوري المطلق وفق التناظر الأيقوني. وكيف يمكن للطاقة الفنية التخيلية أن تحول العلامات الطبيعية لعلامات فائقة سحرية، ولماذا أعاد الفلسطيني تعريف ذاته من خلال الأرض والذكريات ولم يدافع عن أي نسق ثنائي أيديولوجي في طرحه الفني نظريا بالعلاقة مع الحالة النضالية.

### 4.1. أهمية الدراسة:

تتبع أهمية هذا البحث من خلال منهجية الدراسة وقراءة الموروث النضالي والفن الفلسطيني ضمن أبعاد:

#### 1- البعد المنهجي:

باستخدام لغة العلامات السيمولوجيا، يمكننا دراسة العلامات في الملصقات، من خلال اتباع مستويات قراءة العلامة في الملصقات من المستوى الوصفي إلى التعييني من ثم تحليل النموذج اللساني في

الملصق وصولاً إلى المستوى الأيقوني الذي يدرس العلامات من تحول أصلها الطبيعي إلى الأيقوني، انتهاءً بالتحليل التضميني والذي يكشف عن علاقة العلامات الطبيعية في إعادة تمثيل الأسطورة والحكاية.

## 2- البعد المعرفي:

دراسة الملصقات الفلسطينية بطريقة سيمائية هو شق هام وشحيح في أبحاثنا العربية عموماً والفلسطينية على وجه التحديد، وما دعا هذا السؤال الواجب طرحه هو أهمية الصورة من ناحية التكوين البصري المشكل للمعرفة في العصر الحديث، وبالتحديد الملصقات الفلسطينية، التي كانت أداة فنية حقيقية لتعريف الفلسطيني بهويته وحقه المسلوب، وكيف باستطاعته تمثيل تطلعاته بأعمال فنية لم تلق رواجها عند الباحثين الأكاديميين. تم إصدار هذه الملصقات التي تحمل الحكاية الفلسطينية وتجسدها فيها، هذا من شأنه الكشف عن التصاق الفن بالكفاح الوطني، والذي يسمو دائماً للتعبير عن تطلعات شعبه بطرق نخبوية إحداها اللوحات.

### 5.1. أهداف الدراسة:

يتمثل الهدف الرئيس في الكشف عن تداخل العلامات في الملصقات الفلسطينية، ويندرج تحت هذا الهدف مجموعة من الأهداف الفرعية تمثلت فيما يلي:  
تفكيك الرموز في الملصقات الفلسطينية بصفحتها رسالة اتصالية باتباع المنهج السيميائي. التعرف على الية اشتغال تقنية الأسطوري في الملصقات الفلسطينية. والتعرف على الأساس النظري للملصقات ومدى قدرتها على تقديم الرسالة جمالياً.

### 6.1. فرضية الدراسة:

يفترض الباحث أن تداخل العلامات سيكشف عن مستوى ثالث للعلامة، التي ستكشف بدورها عن مستوى النضج النظري للعمل الفني نفسه، هذا النضج لا يمكن خلقه خارج وجود محتدم متوتر بالفعل النضالي نفسه. كما ويفترض الباحث أن الملصقات ستعيد تعريف الهوية الفلسطينية بالعلاقة مع الأرض والذاكرة الجمعية بوصفها حماية، وستتخذ من العلامات الطبيعية كالجبل والحجر والشجر دوال طبيعية لتصبح أيقونية بالعلاقة مع مضمونها الأسطوري أو الأيدولوجي.

## 7.1 . حدود الدراسة:

ارتكزت الورقة البحثية على عينة مكونة من 14 ملصق، صدرت عن الإعلام الموحد التابع لمنظمة التحرير الفلسطينية، وبعضها كان يصدر بشكل مستقل ومنفرد من تنظيم حركة فتح أو تنظيم الجبهة الشعبية لتحرير فلسطين كما سيرد معنا في الدراسة. تراوحت المدة الزمنية للملصقات بين منتصف الستينيات حتى أوائل التسعينيات من القرن الماضي.

شملت العينة مواضيع متعددة، تمثلت في يوم العمال، يوم المرأة، يوم الأسير، يوم الأرض، أو نكرى استقلال، أو نكرى وقوع مجزرة، إلخ. هذا التنوع يضيف شمولية من ناحية التحليل وتنوعاً مهماً وضروري لفهم الطرق التي يعبر بها الملصق بصفته رسالة فنية بمناسبة مختلفة.

### الجدول رقم (1) عينة الملصقات المختارة في الدراسة:

الملصق	الاسم	صدر عن	الفنان	تاريخ النشر
ملصق رقم 1	مفتاح دارنا	الإعلام الموحد	-	1981
ملصق رقم 2	الأرض. للسواعد التي تحررها	الإعلام الموحد	-	1985
ملصق رقم 3	عمالنا درع الثورة والانتفاضة	الجبهة الشعبية	مارك رودين السويدي	1986
ملصق رقم 4	المذبحة	حركة فتح	عبد الرحمن المزين	1992
ملصق رقم 5	يوم المرأة العالمي	الاتحاد العام للمرأة الفلسطينية	سليمان منصور	1980
ملصق رقم 6	صبرا وشاتيلا	الإعلام الموحد	مارك رودين السويدي	1982
ملصق رقم 7	المجد صمود القوات المشتركة	الجبهة الشعبية	مارك رودين السويدي	1982
ملصق رقم 8	ثورة حتى النصر	حركة فتح	اسماعيل شموط	1981
ملصق رقم 9	فتح 1965- 1982	حركة فتح	مارك رودين السويدي	1982
ملصق رقم 10	الحرية للمعتقلين	الجبهة الشعبية	مارك رودين السويدي	1991
ملصق رقم 11	ننتج، نقاتل، ونواصل المسيرة صامدين	حركة فتح	عبد الرحمن المزين	1979
ملصق رقم 12	الثورة تحميها جماهيرها المسلحة	حركة فتح	عبد الرحمن المزين	1971
ملصق رقم 13	ذكرى الاستقلال	الإعلام الموحد	-	1989
ملصق رقم 14	ثورة حتى النصر	حركة فتح	اسماعيل شموط	1977

## الفصل الثاني

### 2- الإطار النظري والدراسات السابقة

#### 1.2. الإطار النظري

##### مقدمة

العلامة بوصفها مصطلحا أوسع وأشمل من الكلمة، فهي تحتويها وتتجاوزها (أبو زيد وقاسم، 1986)، فالكلمة في ذاتها نوع لفظي من العلامات تنطلق دلالتها من قيمة اللفظ في ثقافة ما (شولز ، 2018)، يتشكل المعنى عبر القيمة الدلالية المرتبطة بكلمة ما في ثقافة ما. وهذه الرابطة تستمد شرعيتها من اللغة. فكلمة "لا" تدل على الرفض في لغة العرب ولا تدل على شيء ما في اللغة الانكليزية، كما أنها تمثل أداة التعريف للمفرد المؤنث في اللغة الفرنسية (أبو زيد وقاسم، 1986، ص9).

لكن العلامة، والتي هي بصورة عامة مرتبطة بالثقافة (لوتمان، 1978)، فهي لا تقتصر عليها فقط. هناك علامات ترتبط بالطبيعة وبالغريزة وتستقل استقلالاً تاماً عن الثقافة، فعندما تهاجر الطيور في موسم البرد طلباً للدفء فهي تستجيب لعلامات طبيعية في الطقس. يمكننا القول في هذه الحالة إن دلالة هذه العلامات لا ترتبط بالثقافة، ولكنها ترتبط بفصيلة حيوانية معينة تستجيب لها. (أبو زيد و قاسم، 1986)، وهناك علامات تتأرجح بين الطبيعي والثقافي فمثلاً احمرار الوجه قد يدل على

الخجل، مع أن تصاعد الدم إلى الوجه هو عملية فسيولوجية طبيعية عندما يكون الإنسان مُحرجا إلا أن ربط هذه الظاهرة بالحياء ليس إلا التفسير الثقافي للظاهرة الطبيعية. وهكذا نرى أن الكلمة هي جزء من حقل أعم وأفسح وهو العلامة (إيكو، 2005) صحيح أن الكلمة تحتل مركزا محوريا في هذا الحقل، إلا أن العلامة لا تقتصر على الكلمة بل تتخطاها (إيميل بينفينيست ، 1974). ويمكننا القول أن هذه العلامات تنتمي إلى لغة، ليست لغة شفوية أو تحريرية بالتأكيد، وإنما لغة العلامات "لغة السيمياء".

### 1.1.2. أصول السيميائية:

السيمياء بوصفها -علما- تبلورت في القرن العشرين "شارل ساندرس بورس<sup>1</sup> (فيلسوف أميركي 1839 - 1914، يعد المؤسس الفعلي للسميائيات المعاصرة)، على الرغم من أن صياغة حدودها النظرية وتحديد مجالاتها لم تبدأ إلا مع نهاية القرن التاسع عشر بداية القرن العشرين، (بنكراد، 2016، ص9) إلا أن التأملات في العلامة قديمة قدم الحياة. فالعلامة ركن من أركان التواصل بين الإنسان والإنسان، وبين الإنسان والطبيعية وحتى بين الإنسان والله (أبو زيد و قاسم، 1986). نشأ التأمل في العلامة لا عن قصد المعرفة كما قد نتصور نحن اليوم، بل عن قصد التشكيك في المعرفة والرغبة في الإمساك بوحدة التجربة عبر الكشف، أي من منطلق رفض هيمنة معرفية معينة، بدأها الإغريق بالتأمل المنظم في العلامة في المدرسة "الشكية" أطلق عليها اليونانيون اسم "skepsis" وتعني البحث ولهذا يكون نعت "شكي" ضدا لنعت دوغماتي (أبو زيد و قاسم، 1986). ومنطلق هذه المدرسة هو أن الحواس تخوننا وأن المتخصصين يناقض بعضهم بعضا ولهذا علينا عدم التصديق بكل ما يزعم والتشكيك بما يقدم لنا. بصيغة أخرى، ما يمثل أمام الحواس شيء متنافر ومتداخل لا نظام له ولا هوية، ووحدها القواعد الضمنية هي التي تتحكم بوجوده وتلقيه وتمكن الإنسان من إدراكه، إن البحث عن هذا الانسجام هو الذي قاد الإنسان للانتقال من البعد المادي للعالم الخارجي إلى الإمساك بوجهه المجرى (بنكراد، 2016)، (Bailey & eds., 1982). ومنذ أن أحس الإنسان انفصاله عن الطبيعة، استطاع أن يكون طريقته التواصلية بعيدا عن الإيماءات العشوائية، هنا بدأ السلوك السيميائي في الظهور، وتبلوت أشكال رمزية كما أسماها إرنست كاسيرير<sup>2</sup> (فيلسوف ألماني 1874 - 1945): هي علاقات توطئية بين الإنسان وعالمه الخارجي.

---

<sup>1</sup> هو فيلسوف وعالم منطق وعالم رياضيات وسيميائي ويعد المؤسس الفعلي للسميائيات المعاصرة  
<sup>2</sup> إرنست كاسيرير فيلسوف ومؤرخ ألماني ينتمي إلى ما يسمى بمدرسة ماربورج في "الفلسفة الكانطية الجديدة". اشتهر كأبرز شارح للفلسفة النقدية الكانطية في القرن العشرين .

بلغت هذه المدرسة الشكّية أوجها في الإسكندرية تحت القيادة الفكرية للفيلسوف إينيسيديموس (القرن الأول قبل الميلاد) قام بتنظيم وضم كل المبادئ البحثية في عشر صيغ. وهذه الصيغ مستقاة من تحليل للعلامات منطلقه أن العلامات ليست ظاهرة ومتجلية بالضرورة فلو لم تكن مستقرة أحيانا لظهرت جلية للجميع. (الأحمر، 2010)، (شولز، 2018)، (Deely، 1982)، (أبو زيد و قاسم، 1986). كان "رينيه ديكارت" الفيلسوف الفرنسي مهتما بالمنهج الكلي ومتأثرا بالرياضيات، هذا التأثير الذي نبع من علاقاته المنطقية والهندسية. دعا إلى ربط جميع العلوم عبر قواعد هندسية. وعليه قام تشارلز بورس الأمريكي بنقل الاهتمام بالمنهج الكلي ودور الجبر المميز في تشكيله إلى مجال المعاني، وعرف هذا الاتجاه لاحقا، بالاتجاه الأمريكي للسميائية، أسس بورس مفهومه على أنها عملية تحليل من خلال العلامات، وبالتالي اعتبر بورس السمياء شمولية - منطق عام وشامل - لكل الظواهر، الهدف منها صياغة قواعد شاملة يستطيع من خلالها التمييز بين الصواب والخطأ (يخلف، 2012، ص54)، (Bailey & eds., 1982). الأمر الذي يُفسر تسمية المراجع والقواميس هذا العلم قديما "بالاتجاه الشكلي" للألسنية المعاصرة الرامي إلى صياغة أنماط رياضية للغة" (موسوعة القرن، 2006، ص941).

تأثرت السميائية بالمدرسة التجريبية، و كان الفيلسوف التجريبي البريطاني جون لوك<sup>٢</sup> هو أول من استخدم مصطلح سيميوطيقا في العصر الحديث (أبو زيد وقاسم، 1986). وقد اهتم بدراسة طرق ووسائل التعرف على أنظمة الفلسفة من خلال التركيز على طبيعة الأدلة التي يستخدمها العقل لفهم الأشياء، ونقل المعرفة للآخرين، كما تحدث غوتفريد لايبنتس<sup>٣</sup> حول علاقة هذا العلم بالمتطلبات الفلسفية والوجودية والمعرفية للنظرية الرمزية "نظرية الدلالة" (جدي، 2012، ص16)، (Benveniste، 1974). وبعده جاء فيرديناند دي سوسير<sup>٤</sup> السويسري وهو متخصص في علم اللغات المقارن واهتم بالعلامة من منطلق لغوي ودعا إلى علم العلامات بعد ترسيخه منابت اللسانيات الحديثة، كما أوضح ذلك في كتابه (محاضرات في اللسانيات العامة)، الذي ألفه سنة 1916، رغم أننا نجد ما قاله حول

<sup>١</sup> رينيه ديكارت: فيلسوف وعالم رياضياتي وفيزيائي فرنسي، يلقب بـ "أبو الفلسفة الحديثة"، صاحب كتاب (تأملات في الفلسفة الأولى-١٦٤١م) الشهير، وأسهم في اختراع نظام الإحداثيات الديكارتية.

<sup>٢</sup> جون لوك: فيلسوف تجريبي حسي ومفكر انجليزي ومتخصص في نظرية المعرفة، من أكبر أعماله مقال عن الفهم الإنساني الذي يشرح فيه نظريته حول الوظائف التي يؤديها العقل (الذهن) عند التعرف على العالم.

<sup>٣</sup> غوتفريد لايبنتس: هو فيلسوف ألماني وعالم طبيعة ورياضيات ولغويات. أسس علم التفاضل والتكامل الرياضي بشكل مستقل عن إسحاق نيوتن، أشهر قوانينه "قانون الاستمرارية"، "قانون التجانس الفائق" الذي تم استخدامهم بعد القرن العشرين.

<sup>٤</sup> فيرديناند دي سوسير: عالم لغوي سويسري ومن أشهر علماء اللغة في العصر الحديث، يعتبر بمثابة الأب للمدرسة البنوية في علم اللسانيات، فيما عدّه كثير من الباحثين مؤسس علم اللغة الحديث.

العلامة: لها جانبان "الدال" signifiant و"المدلول" signifié، مبنية على ما قاله الرواقيون stoics (ترجع بداياتهم إلى القرن الثالث قبل الميلاد) عن العلامة وجانبيها اللذين أطلقوا عليهما الدال signans والمدلول signantum. ونجد في كتابات المفكر الجزائري القديس أوغسطين، تعريفات بالعلامة ضمن أبحاثه في التأويل. وقد اعتمد فيها على كثير مما قاله الفلاسفة من قبله مثل الرواقيين وأرسطو. لكن مع سوسير قطع هذا العلم مراحل متقدمة وملحوظة، واخترق العديد من العلوم المختلفة. (مبارك، 1987، ص102). (دي سوسير، 1978)، (دي سوسير، 1987)، Jakobson, (1960). يُعتبر سوسير العلامة وحدة ثنائية المبنى، لا يمكن فصل أحدهما عن الآخر، الأول هو الدال وهو عند سوسير حقيقة نفسية أو صورة سمعية تحدثها في دماغ المتلقي من سلسلة صوتية تلتقطها أذنه فنقول مثلا (شجرة/ حجر/مفتاح)، وتستدعي في ذهنه صورة سمعية للشكل وهو ما أطلق عليه اسم المدلول (شكل الشجرة/شكل الحجر/ شكل المفتاح). تنشأ دلالة العلامة من عملية الربط بين الدال والمدلول. يقول سوسير: " إن العلامة لا ترتبط بين الشيء والاسم بل بين المفهوم والصورة السمعية" (دي سوسير، 1978).

فالإنسان هو الكائن الوحيد المنتج للدلالات، وهو الكائن الوحيد الذي يحيا بالوسائط، وهو الوحيد الذي حوّل الأصوات إلى أشكال حاملة للمعنى، ولهذا ما كان باستطاعته العيش في هذا الكون دون الاستعانة بالعلامات (بنكراد، 2016، ص27).

شاعت السيميائيات عند المؤسسين "سوسير وبورس" معا، حالة وعي معرفي جديد لا حد لامتداداته. فقد تبنت نتائجها النظرية والتطبيقية علوم كثيرة كالأنثروبولوجيا والسوسيولوجيا والتحليل النفسي والتاريخ، والخطاب الحقوقي وكل ما له صلة بالأداب والفنون البصرية وغيرها. تستمد السيميائيات العلمية أصولها من مجموعة كبيرة من الحقول المعرفية (كاللسانيات، والفلسفة، والمنطق، والتحليل النفسي، والانثروبولوجيا، لذا فهي تهتم بكل مجالات الفعل الإنساني: إنها أداة لقراءة كل مظاهر السلوك الإنساني، وعليه فتحت أمام الباحثين، في مجالات متعددة، مدارات جديدة لتناول المنتج الإنساني من زوايا نظر ساهمت بقدر كبير في تجديد الوعي النقدي من خلال إعادة النظر في طريقة التعاطي مع قضايا المعنى. (بنكراد، 2012، ص25)، (داسكال، 1987، ص16). (مبارك، 1987، ص102)، (بن علي، 2004)، (Livov, 1999).

## 2.1.2. الصورة والسنن:

إن الوجود الرمزي المطلق للسان -صوتا وكتابة- يقابله الوجود الحسي للظواهر البصرية، "نحن نبصر لأنّ هناك أشياء يمكن إبصارها". إمبيرتو إيكو<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> إمبيرتو إيكو: فيلسوف وسيميائي إيطالي يعتبر من أهم النقاد الدلاليين في العالم، فضلا عن كونه روائيا، يعتبر إيكو أحد أهم المنظرين السيميائيين وفي الأنساق البصرية.

وحتى نحدد طبيعة الصورة يجب معرفة الطريقة التي تأتي من خلالها الصورة إلى العين وتستوطنها باعتبارها "نظيرا للشيء" الذي تقوم بتمثيله.

إن العلامات البصرية رغم إحالتها على تشابه ظاهري إلا أنها لا تقدم لنا تمثيل مجرد منفصل عن التجربة الإنسانية، فالوقائع البصرية تشكل "لغة مسننة" تشتغل بنظام الشيفرة العلاماتية، أودعها الاستعمال الإنساني قيما للدلالة والتواصل والتمثيل (إيكو، 1979). يطلق عليها إمبريتو إيكو اسم "سنن التعرف" (وهو الذي يشكل المعرفة الأولية التي تساعد الذات المدركة على فك رموز مجمل الصور البصرية وربطها بالتجربة الواقعية التي تشير إليها).

لذلك، الدلالات التي يمكن الكشف عنها داخل هذه العلامات هي دلالة وليدة تسنين ثقافي وليست معطى موضوعي أو جواهر مضمونة موحى بها (فونتاني، 2003)، وهكذا فإنها تشتغل بكيفية اشتغال اللسان، أي أنها محكومة بوقائع توجد خارجها، من طبيعة اعتباطية، وهكذا تنتج دلالاتها (دي سوسير، 1987).

نحن لا ندرك الأشياء بشكل مباشر، وإنما باستحضار "خطاظة" (بنية إدراكية، سنن التعرف) تحوي بداخلها مجموع النسخ التي تلتقطها العين من صور وألوان وأشكال. ووفقا لإمبريتو إيكو فإن العلامات الأيقونية لا تدل من تلقاء ذاتها "بدلالة التشابه" وإنما يستدعي المعنى داخلها استحضار التجربة الثقافية كشرط أولي للإمساك بممكنات التدليل، وبناء عليه يمكن القول أن هذه العلامات هي لغة مسننة. استنادا إلى هذا، فإن قراءة الواقعة البصرية (الصورة/ الملصق - في بحثنا) وفهمها يستدعيان سننا سابقا يتم عبره التدليل والتأويل، وكما يتضح هذا من خلال تحديدنا للدال الأيقوني، فإن انتاج دلالة ما عبر الصورة لا يعود إلى ما يثيره الدال داخلها من تشابه مع ما يحيل عليه، بل يعود إلى امتلاك سنن يتم فيه وعبره توليد كل الدلالات الممكنة (فونتاني، 2003).

### 3.1.2. ميثوس لوغوس الصورة والأسطورة

"لا تتفصل الأسطورة عن اللغة". (بارت، 1996)، كلمتا "ميثوس" "لوغوس" ينشأان معا من اللغة ثم يتمايزان. (مبيج ، 2011).

كلمة "لوغوس" تعني الخطاب العقلي والمنطقي والموضوعي للعقل الذي يفكر في عالم خارجي بالنسبة له، وكلمة ميثوس صارت تستند إلى خطاب الفهم الذاتي والملموس لفكر ينضوي إلى العالم، ويشعر به من الداخل (مبيج ، 2011).

الأسطورة منظومة تواصل، إنها رسالة. (بارت، 1996)، هذا يسمح للمرء أن يدرك أن الأسطورة لا يمكن أن تكون موضوعا أو فكرة أو مفهوما، إنها صيغة من صيغ الدلالة وهي شكل، له حدود تاريخية

وشروط استخدام ويُعاد استثماره مجتمعيًا (Jakobson ، 1971). وبما أن الأسطورة كلام، فكل شيء يمكن أن يكون أسطورة يمكن أن يقاضيه الخطاب، وكما وصف رولان بارت الكون بأنه إيحائي بلا حدود، فكل موضوع يمكن أن يتحول من وجوده المغلق الأخرس إلى حالة شفوية فيغدو مباحا للمجتمع أن يمتلكه، فبالكلمة (شجرة) يقابله مدلول (شكل الشجرة)، نعم وبلا شك، ولكنها ليست نفس الشجرة/ هي ذاتها التي تزورها النساء في ريف مصر الباحثات عن الإنجاب كما ورد على لسان يوسف إدريس في "الحرام". ما يبينه المثال البسيط هذا، أن الأسطورة لا تعاش من الخارج بل من الداخل، لا كأسطورة إنما كحقيقة. (موران ، 2012)، (بارت، 1996).

كل اسم يحمل بداخله وجودا مشتركا للدال بصفته (إشارة اعتباطية)، والمدلول (معنى) والإحالي (الموجود / المشار إليه). تدخل الأسطورة بصفته تخرت للمعنى "أقصى درجات المعنى". تخرت للحالات الثلاث، يفرض الرمز نفسه كالثوث ملموس يتداخل فيه الإحالي والدال والمدلول (مبيج ، 2011). بالدليل ، أن اسم "كوكب المريخ" مثلا يستعمل في اللغة الفلكية بشكل وظيفي تعبيرا عن جرم سماوي "تسمية اصطلاحية"، أما في معناه التجيمي فينطوي على صفات خاصة بالإله المقاتل إله الحرب، هنا، يلتحم الشيء السماوي على شكل كائن له صورة بشرية وحياة كونية (مبيج ، 2011). وبهذا ، فإن الأسطورة تتجاوز فضاء الرمز وتتضمنه في آن. وتشكل إما حكاية أو مصدرا للحكايات (موران ، 2012)، تسعى إلى مضاعفة كل ما يحدث في عالمنا الواقعي وعالمنا الخيالي فتقيم ربطا بينهما وتُسقطهما معا على العالم الأسطوري، فيبدو لنا ككون "أرواحي"، الصخور والجبال والماء لها أشكال حيّة، أشكال إنسانية كما ورد في الأساطير القديمة والمعاصرة لعدد من الحضارات. (مبيج ، 2011). وبهذا، فإن طبيعة الإنسان تصبح طبيعة أسطورية بالعلاقة مع تمظهرات الأسطورة في المكان. (باشلار، 1984).

#### 4.1.2. الرمز بين التصور والتعريف

العقل البشري تسكنه اللغة، ويقف بالصورات. (موران ، 2012) يشير الاختلاف في التصور والتعريف إلى أن الرمز لا يحمل هويته في ذاته، هذه هوية نتاج سيرورة التداول الإنساني "لم تكن شيئا سابقا في الوجود". (Metz ، 1977). لذا فإن حدود هذه الهوية لا يمكن الكشف عنها إلا من خلال التعريف الذي يمكن أن يعرف به للرمز. فالرمز في كل مكان، وكل شيء صالح لأن يتحول إلى رمز بدءا من السلوك الإنساني، ومرورا بموضوعات العالم وانتهاء باللغة بحروفها وأصواتها وكذلك الحال مع الإيماءات والطقوس الاجتماعية. (بنكراد، 2004) لذا فإن الرمز

يستعمل علامات وإشارات سابقة على وجوده، وهي أفعال أو إيماءات أو ملفوظات قابلة للإدراك والفهم والتأويل في استقلال عما يشير إليه الرمز.

يجب أن ينصب التركيز على المنتج الدلالي لا على جوهر الظاهرة. فما يميز هذه الظاهرة عن تلك ليس مادتها ولا خصائصها في الوجود، بل طبيعة الدلالة المنبثقة عنها. (هايدغر ، 2003) ونستبعد، بطبيعة الحال، من هذه التعريفات الرمز بمفهومه الرياضي ( أو العلوم الدقيقة بصفة عامة ) فالرمز في هذه الحالة لا يدرك إلا في علاقته "بمجموع القواعد الإجرائية الخاصة بحساب ما". (حسين ، 2004).

إن الرمز، من هذه الزاوية، يشير إلى الدلالات التي تتسرب إلى الكلمات والأشياء والطقوس والحركات. إنه اسم يمنح الأشياء أبعادا تخرجها عن دائرة الاستعمال الوظيفي إلى ما يشكل عمقا دلاليا يحولها إلى رموز لحالات إنسانية. ووفق هذه السيورة فإن كل شيء يمكن أن يصبح رمزا لحالة إنسانية وفق شروط ثقافية بعينها (موران ، 2012).

وهنا نسأل، هل بإمكاننا تحديد الرابط الدلالي الذي يمكّننا من الانتقال من العنصر الرامز إلى المرموز له؟ فالأمل والحب والشجاعة والنبيل كلها مفاهيم انتقلت من مواقعها التجريدي لكي تسكن أشياء وأشكالا وألوانا وسلوكات. إن الرمز من هذه الزاوية يعبر عن رغبة الإنسان إلى تحويل حقائق / تجريدية إلى كيانات مجسدة من خلال أشياء أو سلوكات محسوسة. فالصليب هو رمز للمسيحية والحمامة رمز للسلام والماء رمز للتطهير/الانبعاث. ويمكن أن تأتي بحالات أخرى، فيصبح الكلب رمزا للوفاء والأسد للشجاعة، والنتيجة المرجوة أن العبور من المجرّد إلى المحسوس لا يتحقق إلا من خلال الرمز وداخله. (مبيج ، 2011).

في الوقت الذي يشير به هذا المفهوم إلى مرحلة كانت فيها النظرة التناظرية للعالم الخارجي هي أساس كل معارفنا السابقة على الفكر العلمي، في حين ما استعصى على الضبط العلمي، يعوض "رمزيا" بكيانات ترصد المفهوم التجريدي من خلال واقعة محسوسة تقابلها "تجسيدية". (مبيج ، 2011). بالدليل، أن التشابه بين الأسد والشجاعة والدهاء والثعلب وبين الهلال والإسلام لا يمكن الحصول عليه من خلال برهنة علمية، بل هو تشابه مفترض يقود إلى ربط سلوك ممكن للأسد بصورة مثلى للشجاعة.

إذا، علاقتنا بالعالم ليست مباشرة، ولا يمكن أن تكون مجرد رابط آلي يجمع ذاتا بموضوع، على حد تعبير إرنست كاسيرير الطريقة التي تتم بها صياغة الواقع صياغة ثقافية تنزع عنه أبعاده المادية لتكسوه بطبقة من الرموز، عالم الإنسان يلج بعالم الثقافي وليس الطبيعي فحسب، أسماها كاسيرير "الوظيفة الرمزية".

وعلى هذا الأساس، فإن اللغة والدين والأسطورة والخرافة وكل السلوكات الثقافية هي أشكال رمزية، تقوم لحظة إدراكها لما يوجد خارجها بدور الوسيط بين الإنسان وعالمه الخارجي. (دوبريه ، 1992) ؛

لهذا فإن كاسيرير يعرف الإنسان بأنه كائن رمزي، فهو لا يعيش الواقع في ماديته، بل يعيش ضمن بعد جديد للواقع هو البعد الرمزي (كاسيرير، 1975، ص43). فهو يحيط كينونته داخل سلسلة لا متناهية من الرموز. وبعبارة أدق: (إن السلوك الإنساني هو سلوك رمزي في جوهره، ولا يمكن للسلوك الرمزي أن يكون سوى إنساني). وبهذا المعنى، فإن الثقافة ذاتها ليست سوى نسيج مركب من الأنظمة الرمزية على حد تعبير كلود ليفي شتراوس<sup>1</sup>.

إذا، الإنسان ينتج معانيه من خلال منحه للأشياء دلالات معينة (كورتيس، 2010). فما يصدر عن الإنسان وما يحيط به ليس ماديات معزولة تائهة في عوالمها، بل إحالات رمزية على دلالات بالغة التنوع. فالمعنى لا يوجد في الشيء وليس محايثا له، إنه حصيلة ما يودعه الإنسان هذه الأشياء من قيم ثقافية هي ما يشكل الذاكرة الإنسانية للكون (لوتمان، 1978)، ومن خلال الرمز استطاع الإنسان تنظيم تجربته بعيدا عن العالم - زمنيا - ، أي دون الوقوع في اصطلاحات (هنا...الآن).

ومتلما وصفها مولينو : "كما أن الأداة هي انفصال عن الموضوع، فإن الرمز هو انفصال عن الواقع" (جين مولينو، 1989، ص32). على الرغم من أن الدلالات لا تكثر للمادة الحاملة لها، فإن أشكال وجود هذه الدلالات لا يمكن أن تكون مفصولة عن السيورة المولدة لها. فالأيقون يستند، من أجل إنتاج دلالاته، إلى التشابه. والمعرفة التي تأتينا عبر الإمارة تستند إلى إجراء استدلالي يتخذ من التجاور منطلقا له (بورس، 1978) ، (إيكو، 1979). في حين تحيل العلامة اللسانية على مدلولها عن طريق الاعتبار، فلا رابط عقلي بين المتوالية الصوتية والمدلول الذي نملكه عن شيء ما (كورتيس، 2010)، (دي سوسير، 1972). ولعل هذا ما يفسر التردد الذي عبر عنه سوسير وهو يبحث عن تسمية للوحدات اللسانية بين استعماله لكلمة "رمز" أو كلمة "علامة". وسيتبنى كلمة "علامة" مستبعدا كلمة رمز لأن الرمز في نظره ليس فارغا، فهو يشير إلى بقايا تعليلية تجعل من إحالة الدال على المدلول إحالة محكومة بمبدأ التعليل، في حين أن اللسان في جوهره ظاهرة اعتباطية. فالميزان الذي هو رمز للعدالة لا يمكن أن نعوضه بأي شيء آخر، حسان مثلا (دي سوسير، 1972، ص101). وكما كان يقول لودفيغ فتغنشتاين (فيلسوف نمساوي): لا وجود لعلامات، هناك فقط استعمالات، والاستعمالات هي سلسلة من السياقات التي تشير إليها الحاجات الإنسانية المتنوعة. بالدليل، أن أي تغيير للسياق هو في واقع الأمر إحالة على مدلول لم يكن متوقعا في لحظة التمثيل الأولى. (فتغنشتاين، 2007).

فالعلامة تشير إلى شيء (أو على الأقل تحيل على التصور الذي نملكه عن شيء ما)، وفي هذه الحال، فإن المعنى معطى من خلال تجلي العلامة ذاتها. فلا شيء يمكن أن يقف حاجزا بين العلامة

---

<sup>1</sup> كلود ليفي شتراوس: عالم اجتماع وبنوي فرنسي، يعتبر من أهم البنويين المعاصرين، نُقب برائد البنيوية المعاصرة؛ نظرا لاستعماله المنهج البنوي في كافة المجالات التي تطرق إليها بالبحث وخصوصا في مجال الأنثروبولوجيا.

ومعانيها، "السقوط" هو السقوط قبل أن يصبح دالا من خلال إحالة رمزية على حالة نفسية تشير إلى التخلي أو الاستسلام أو الرذيلة. في حين لا يسلم الرمز دلالاته بسهولة، فهو من جهة شيء محسوس له وجود في ذاته بعيدا عن أية دلالة ( الصليب شيء قبل أن يكون رمزا للمسيحية أو التضحية )، وهو من جهة ثانية مرتبط بثقافة، أي بالمجموعة البشرية التي تستعمله. (ريكور، 1965، ص26).

الرمز يشكل قسما خاصا يختلف عن القسمين السابقين "الأيقون عند سوسير/ أو الإمارة عند بورس" كونه علامة اعتباطية قائمة على العرف بحسب تعبير بورس، فالرمز يحيل على موضوعه استنادا إلى قانون الذي يحكم الوقائع استقبالا، لذلك ينحدر من طبيعة عامة تجريدية، لا يستند إلى حدث ولا إلى أحاسيس لكي يوجد، بل يكتفي بالإشارة إلى "القانون" إحالة شيء ما على شيء آخر. وبهذا، فإن العلاقة القائمة بين الماثول ومدلوله الرمزي لا تأتي من منطلق التشابه ولا التجاور، بل تستند إلى العرف الاجتماعي الذي يعد هو الآخر قانونا وقاعدة. ولهذا فإن الرمز هو ماثول يكمن طابعه التمثيلي في كونه قاعدة تحدد مؤوله. فنحن لا نكتب ولا ننطق كلمة إلا ونعني تجسيدها في الماثول. (بورس، 1978، ص161).

على هذا الأساس، إن الرمز هو تجسيد لرابط دلالي بين عنصرين، ويعد هذا الرابط عنصرا ثابتا داخل ثقافة ما، وذلك لاعتباطيته. فالمجتمع "الجماعة السكانية" تنتقي رموزها استنادا إلى قاعدة عرفية لا إلى منطق أو استدلال عقلي. فالرمز على خلاف الأيقون ( دلالة قائمة على التشابه) والأمانة ( دلالة قائمة على التجاور بالسبب والنتيجة)، يقوم بإرساء قاعدة عرفية يتم على أساسها تداول المعرفة والسلوكيات بين أفراد المنطقة السكانية الواحدة.

لذلك، يرى بورس في الرمز أداة حاسمة في تنظيم التجربة الإنسانية. "التجربة تحتاج إلى أن تُصب في أبعاد رمزية حتى تتحول إلى كونية مجردة". فالرمز يُمكن الإنسان من التخلص من التجربة الظرفية والمباشرة، والكون المغلق للتناظرات. فمن خلال الرمز تتسرب ذاكرة الإنسان إلى اللغة، وعبره يدرج الإنسان رغبته ضمن أفق مشاريعه الخاصة (بورس، 1978)، (موران، 2012).

## 5.1.2. السنن من الأسطورة إلى الصورة

"إن الأسطورة تحول الحكاية إلى طبيعة" (بارت، 1986)

إن للصورة مداخلها ومخارجها، لها أنماط للوجود وأنماط أخرى للتدليل. (فونتاني، 2003) إنها نص، وكل النصوص تتحد باعتبارها تنظيما خاصا لوحداث دلالية متجلية، التفاعل بين هذه العناصر وأشكال حضورها في الفضاء أو الزمان يحدد العوالم الدلالية التي تحبل بها الصورة. فالصورة، خلافا للنص الذي يرجو باللغة في إنتاج مضامينه، لا تستند في إنتاج دلالاتها لعناصر أولية مسبقة مالكة لمعاني سابقة، "إنما تستحضر الأسنن التي تحكم هذه الأشياء في بنيتها الأصلية"، (إيكو، 2007)،

(دوبريه ، 1992) ، (بارت ، 1986) يقدم رولان بارت 'مثال بالغ الدلالة، "صورة لرجل مستلقي على أريكة يقرأ جريدة تحت ضوء خافت، نستخرج المدلول الآتي "لحظة استرخاء".

هذا المدلول هو نتاج مجموعة من المدلولات التي تحيل عليها الدوال المودعة في الصورة. بالدليل، أن الأريكة ليست مثل الكرسي، الكرسي عملي "وللعمل" أما الأريكة للاسترخاء والراحة. والضوء الخافت على عكس الضوء الساطع، يريح الأعصاب ويهدؤها، والكتاب يختلف عن الجريدة، فالكتاب يوحي بالجدية أما الجريدة فهي لتمضية الوقت (إيكو، 2007).

بهذا الاشتغال لا يمكن للصورة أن تتحول إلى نص، إلا بعملية الانتقال المزدوج، انتقاء العناصر التي تحل في الصورة، والعناصر التي تختفي منها، وبهذه الآلية يتشكل "نص الصورة"، أي قدرة مجموعة من الأشياء المثبتة في إطار على الإحالة على كون منسجم الترتيب والدلالة. (بنكراد، 2007).

الدلالة الأيقونية هي التي تبني المعنى في العين قبل أن تصبّه كُمُتَّل في الصورة. (إيكو، 2005)، الأمر يتعلق بتشابه بين لحظة في الطبيعة ومُطلق في الصورة. التشابه هو الرابط " بين الصورة والواقع المدرك، فهو لا يفترض سوى تماثل بين مجال الرؤية وبين صورة تحل محله". إنه قاسم مشترك بين الحس السليم وبين واقعية تصويرية تدعي القدرة على استعادة العالم الممثل كلياً أو جزئياً. وهذا ما أكده مارتن هايدغر<sup>2</sup> في تحديده الهيجلي بأن العمل الفني هو الظهور الحسي للفكرة، حيث أن العمل الفني لا يصنف انطلاقاً من ذاتية الذات - بالعلاقة مع الموضوع، وإنما يصفه بناء على الإحالة إليها. (هايدغر ، 2003) إنها الفكرة، التي فُكّر فيها بوعي داخل ذاته، والتي ينبغي على العمل الفني أن يُشكل تجلياته الحسيّة. (هايدغر ، 2003) وهو ما أكده أيضاً غاستون باشلار<sup>3</sup> في "نظرية الوعي" إذ انه يهتم بوصف الصورة على نحو يتجاوز فيه ثنائية الذات والموضوع، وعلى نحو يكون فيه الوعي مرتبطاً بموضوعه ومتجهاً إليه من خلال خبرة قسدية، بحيث يتم فهم الصورة من الإحالة على النحو الذي تنكشف به في خبرة الذات، قبل أن يفسدها التفكير التصويري الغامض. إنها تظهر تجلي الوجود. (باشلار، 2010)

إن الفنان يملك رصيذاً من المعاني يسعى إلى تسريبها في وقائع تستوعب حدوده ضمن سقف دلالي جديد، يبني عالماً استناداً إلى ما يوده هو، عبر استعارة موضوعات صامتة موجودة خارج نصه. (بنكراد، 2019) إنه يتصرف في الأشكال والألوان والخطوط والوضعيات وينسق بينها، ويضيف إليها

<sup>1</sup> رولان بارت: فيلسوف وسيميائي فرنسي، يعتبر أحد أشهر المنظرين والبنويين في القرن العشرين

<sup>2</sup> مارتن هايدغر: فيلسوف ألماني ومتخصص في الظاهراتية يعتبر من أهم المنظرين في فلسفة الوجود والتقنية وعلاقة الوعي بالظواهر.

<sup>3</sup> غاستون باشلار: فيلسوف فرنسي وأحد أهم الفلاسفة الفرنسيين عبر التاريخ، متخصص في الظاهراتية والابستمولوجيا ويعتبر أحد أهم المنظرين في التحول من فلسفة العلوم إلى فلسفة الجمال والفن.

ويحذف منها. وبهذا، فإنه يستثير معنى الصورة في عين الرائي، (فاللوحة / الملصق) لا تُبلغ عن معنى، إنها تقوم بتجسيده من خلال وجودها (هايدغر، 2003).

وعليه فإن كل عمل فني - وعلى حسب تعبير إيكو- هو خرق للقواعد الرمزية التي تحتكم إليها التجربة الواقعية من حيث هي امتثال لقواعد تفكير عقلي خالص"، وبذلك فإن قوى المخيال تكمن في استعادة التجربة الواقعية وإعادة صياغتها وفق أشكال لا تكثر للضوابط التي تقيّمها العلاقات المنطقية للأشياء (بنكراد، 2019).

الشكل، يتميز به غرض مجسد في صورة ما أو رمز لا وجود ظاهراتيا له في العالم الحقيقي. فالشكل يُدرك على كونه وحدة (أومون، 2013). نحن نتعرف على صورة كائن بشري مثلا، ليس فقط بتحديد الوجه أو العنق أو الذراع (كل وحدة من هذه الوحدات تملك بدورها شكلا خاصا لها) لكننا نقيم علاقات فضائية بين هذه العناصر. رغم أن في الشكل يمكن تغيير الحجم، أو الموقع، وبعض العناصر التي تكونه مثل الخط المتواصل أو النقط، دون أن تطرأ تعديلات حقيقية على الشكل.

يقول ريجيس دوبريه إن الصورة تمثل خاصية معينة لأنها قابلة للتأويل، فهي تتفتح على جميع الأعين التي تنظر فيها و إليها، إذ تمنحنا إمكانية الحديث عنها وتقديم تأويلات متعددة ومختلفة حولها، فقراءة الصورة وتأويلها من البنيات المؤسسة لثقافة الصورة في العالم.

كان الهدف من عملية التأويل قديما تفسير النصوص الدينية / والكلاسيكية، لأن المتلقي كان يشعر بالغموض تجاهها، وتبعاً لذلك أصبح مصطلح التأويل علماً ومنهجاً عاماً في تفسير ظواهر العلوم الطبيعية والإنسانية. يقول أرسطو في هذا السياق "تُشكل الأصوات الملفوظة رموزا لحالات النفس، كما أن الكلمات المكتوبة تمثل رموزاً للكلمات المتلفظ بها داخل الكلام". (ريكور، 1988، ص 51). هذا يعني أن اللغة الأولى هي وسيط علاقتنا بالأشياء من خلال الرمز والعلامة، فالتأويل مرتبط وعلى نحو مباشر بقضايا الفرد وعلاقاته بالمجتمع يستند إلى هذه المجموعة من (المبادئ والقيم والعادات) ويخضع لبيئتها العامة، لذلك تختلف العملية التأويلية بين فرد وآخر ومجتمع وآخر.

إن تفسير الصورة يختلف عن تفسير الكلمات؛ لأن المظاهر التركيبية والوصفية والحقيقية المرتبطة بالقواعد الكلامية لا يمكن أن تنطبق على الحالة الأولى (أومون، 2013)، فالصور ومن بين أمور أخرى لا يمكن أن تكون صحيحة أو خاطئة على الأقل، بالمعنى المرتبط بهذه المصطلحات بشأن اللغات الكلامية (أومون، 2013)، المعنى مرتبط دوما بالتفسير، وتفسير الصورة مسألة سيميائية تتخطى بشكل كبير حالة الصورة (Todorov, 1978).

الصورة مادة اتصال، علاقة اتصالية بين المرسل والمستقبل، فمرسل الصورة (الرسام في بحثنا) لا يقترح رؤى للأشياء ولا يحددها، والمتلقي يقرأها انطلاقاً من تجربته الجمالية ومساحته التخيلية الاجتماعية، هذا لأن الصورة لا تخاطب بصر المستقبل فقط، بل تحرك حواسه (دوبريه، 1996)، والصورة هنا على عكس اللسان تُعد رسالة شكلية بالمقام الأول، الصورة شكل (بارت، 2001)، يقوم

المرسل لتوضيح رسالته بتنظيمها وفق بنى موجودة مسبقاً "مرجعية": أنماط ، ألوان، دلالة، مدونات، فالصورة المعزولة تحمل العديد من المعاني والتأويلات وإحكام ضبط المعنى المقصود تُرفق الصورة بنص مكتوب (قاسيمي ، 2013 ، ص228)، كما هو الحال في الملصقات الفلسطينية - عينة الدراسة - .

ولأن الصورة تحمل العديد من المعاني والتأويلات على حد تعبير (إيكو) ؛ فإن عملية تفكيك هذه الرموز والعلامات للوصول إلى محتواها الحقيقي يتطلب استخدام المقاربة السيميائية كمنهج لتحليل الصور، واللوحات. ومقاربة رولان بارت "على وجه الخصوص" تهتم بتحليل الرسالة الأيقونية المدونة في المستوى الأول، وبعدها تعمل على تحليل الرسالة الأيقونية غير المدونة ألا وهو "التدليل" في المستوى الثاني، على اعتبار أن المحرك الرئيسي للقراءة الثانية هي الأيدولوجيا الخاصة بمجتمع ما. أي أن كل فرد يقرأ الصورة حسب ثقافته (قاسيمي، 2013، ص229).

### 6.1.2. سيميائية الألوان:

تحمل رمزية الألوان دلالات مختلفة، وذلك يختلف باختلاف المجتمع ومرتبطة بالثقافة، فتأثير الألوان على العين تأثير مباشر وآني، وتتفاوت درجة التأثير على حسب الشكل الذي وضعت فيه، فالعين تبدأ برؤية اللون ثم ترى الشكل وبعدها الحرف، وبما أن اللون هو أول عنصر تراه العين، فإن درجة التأثير وسرعة الإحساس باللون مختلفة (قاسيمي ، 2013 ، ص261).

الجدول التالي يوضح رمزية الألوان الإيجابية والسلبية (محمد ، 2023 ، ص306):

الجدول رقم (2) يوضح رمزية الألوان الإيجابية والسلبية:

اللون	الدلالة الإيجابية	الدلالة السلبية
الأسود	راحة، نيل، أناقة	انتكاس، موت، مرض، حزن، صمت أبدي، شبح
الأبيض	صفاء، راحة، حكمة، حقيقة، طمأنينة، سعادة	فراغ، صمت، تركيز
رمادي	ذكاء، أناقة	شيخوخة، خوف
بنفسجي	قوة، خصوبة، معدن، كثافة	وقاحة
بني	حقيقة، قوة، ذكريات	شك
أزرق	عدالة، عقلانية، روحانية، أنوثة، فضاء، هدوء، سلام	حزن، ظلام، برد، شك
أحمر	حرارة، فرح، قوة، طاقة	حرب، دم، موت، خطر، عنف، نار
أخضر	حياة، طبيعة، أمن، استقرار، أمل، تصوف	غيرة، إرادة، جنون
برتقالي	سخاء، ثراء، اتصال، فرح، حرارة	خطر
أصفر	شمس، ضوء، طاقة، حركة، شباب، فعل، وضوح، ذكاء	شك، خيانة

إن الإدراك البصري هو معالجة، على مراحل، للمعلومات التي تصل إلى العين بواسطة الضوء (أومون ، 2013 ، ص21)، وهي مثل كل المعلومات الأخرى مُشفرة. وبحسب (أومون، 2013) ، فإن هناك ضوابط تميز الضوء بثلاث خاصيات هي: الكثافة، وطول الموجة، والتوزيع في الفضاء.

### 7.1.2. كثافة الضوء

ما يُرى بالعين المُجرّدة من ضياء متوسط الكثافة هو ليس إلا تقدير يتأثر بالعوامل النفسية لكمية الضوء الحقيقية التي يصدرها الشيء أو يعكسها (أومون، 2013، ص21)، وبالتالي فإن العين تتفاعل مع "المد الضوئي"، فالمدّ حتى الضعيف الضعيف منه، والذي لا يوازي سوى عشرات الفوتونات، كاف لخلق إحساس بالضوء. عندما يزداد حجم هذا المد، يزداد معه عدد الخلايا المتأثرة في الشبكية، فتكثر التفاعلات وتشتدّ حدة الإشارة العصبية (أومون، 2013 ، ص22).

### 8.1.2. طول موجة الضوء : إدراك اللون

الإحساس بالضياء ينجم عن تفاعلات في الجهاز البصري إزاء درجة الكثافة الضوئية، فالشعور بالألوان ينجم عن التفاعلات ذاتها إزاء الأطوال الموجية للضوء التي تُصدرها الأشياء أو تعكسها. (أومون ، 2013). وبخلاف اللغة، فاللون لا يكون على الأشياء تحديداً؛ إذ هو نتيجة إدراكنا بعض الخاصيات التي تتمتع بها بعض أسطح الأشياء، وللضوء الذي ينيرها. والضوء الأبيض (وخصوصاً ذلك الذي تعكسه الشمس، مصدر الضوء الأول للإنسان) ، (أومون ، 2013) ، هو في الحقيقة مزيج من الأنوار يتضمن كل الأطوال الموجية الخاصة بالطيف المرئي، يتبين ذلك أثناء مراقبة قوس قُرح.

### 9.1.2. توزيع الضوء في الفضاء

إن العين مجهزة أيضاً لإدراك حدود الأشياء في الفضاء أي حروفها. والحروف البصرية هي الحدود بين سطحين بدرجات متفاوتة من الكثافة الضوئية أو بألوان مختلفة. (أومون ، 2013). الجهاز البصري مزود بوسائل تخوّله التعرف على الحروف البصرية واتجاهاتها، وعلى الشقوق والزوايا والأجزاء وهذه المُدركات الحسية هي وحدات أساسية من إدراكنا للأشياء وللفضاء. وبسبب الأهمية التي تكتسبها الحروف البصرية في عملية الإدراك الطبيعية، تطوّرت تقنية الرسم باستخدام الخطوط لدى الحضارات كافة، (أومون ، 2013). وفي الحقيقة، ما من علاقة بديهية يمكن إقامتها بين خط مرسوم بالقلم أو بالريشة، وإدراك الأشياء الحقيقية في بيئتها (Field , 1950) ، وإنما هي خصائص فطرية في الجهاز العصبي (أومون ، 2013).

### 10.1.2. سيميائية الخطوط

تحمل الخطوط دلالات سيميائية تعمل على تقريب المعنى إلى المتلقي، في الجدول التالي توضيح لسيميائية الخطوط (بولطيف، 2020، ص86):

### الجدول رقم (3) يوضح سيميائية الخطوط

الخط	الدلالات السيميائية
الخط على اليمين	البساطة، الشك، الحتمية
الخط العمودي على اليمين	الحقيقة، الصلابة، الكرامة
الخط الأفقي على اليمين	الثبات والأفق، الهدوء والراحة
الخط المنحرف	التطور، الصعود، الحركة
الخط المتعرج	الفوضى والانحراف
الخط المنحني	الامتلاء، الانوثة، النعومة، الخضوع، فقدان الشجاعة
الخطوط المتقاربة والمتباعدة	العنف، الصدمة، البعد، الاتساع

### 11.1.2. سيميائية الأشكال

في الجدول التالي نوضح سيميائية الأشكال (بولطيف، 2020، ص86):  
الجدول رقم (4) يوضح سيميائية الأشكال:

الشكل	الدلالة السيميائية
الدائرة	الديناميكية والحركة
نصف الدائرة	الشفافية وغير الشفافية، رمز للسماء
المثلث	التوازن والأمان
الهرم	الفوضى والتدرج
المستطيل والمربع	الرجل، الأرض، التميز، الثبات، دقة الأهداف،
الماسي	الحياة والمرور نحو التغيير وأحيانا السحر
الدوامة	الطاقة الفيزيائية والحركية
القلب	الحب والدم
الحلقة	الاتحاد والديمومة
الهلال	الحدثة والولادة والتغيير

إن الصورة وإن كانت مسطحة في شكلها كما نراها، إلا أننا نرى فيها أيضا قطعة من الفضاء بثلاثة أبعاد. فهذه الظاهرة السيكلوجية الأساسية هي التي تُسمى الواقع الإدراكي المزدوج للصور (أومون ، 2013). الصورة التي تُعتبر قطعة لمساحة مسطحة هي عرض يمكن لمسه، كما يُمكن أن ينتقل، ويمكننا رؤيته، فيما الصورة تعتبر قطعة من العالم، ثلاثية الأبعاد، موجودة فقط من خلال نظرنا.

قدرة الصورة أنها تجعلنا في حضرة ظاهرة ما، كما تميل بشكل متلازم إلى التقليل من تقدير قدرتها على إطلاعنا على أمر ما، ولو كان بشكل صامت. من دون أن نأخذ في كل اعتبار الخلفية الثقافية للصورة، تبقى هذه اللحظة من الحضور، الممكنة دوماً، من فئة التجلي والإبهار. (أومون ، 2013). إذا كانت الصورة تتطلب معنى ما، فيجب أن "يقراء" المتلقي أو المشاهد، نحن لا نرى الصورة بطريقة وحيدة من خلال تجربتنا المباشرة على الأقل، نحن لا نرى فيها بكل ما للكلمة من معنى إلا ما نستطيع فهمه، وبالتالي إن الصور التي يتم إنتاجها في إطار زمني أو مكاني بعيد عن إطارنا، هي تلك التي تتطلب قدرة أكبر على تفسيرها.

يقدم لنا بانوفسكي<sup>1</sup> منهاجاً بثلاثة مستويات لفهم الظواهر الاجتماعية في اللوحة:

مستوى أول : معنى أولي طبيعي، ينقسم إلى معنى حدثي "مرجعي :إدراك ما حدث بشكل صحيح، ومعنى تعبير (الحدث جمل أو عنيف).

مستوى ثاني : معنى ثانوي أو اتفائي، يقوم على إعطاء هذه الحركة معنى معيناً بحسب مرجع ثقافي. مستوى ثالث: معنى داخلي أو أساسي، وهو المعنى المرتبط بالظاهرة إن نسبناها للفرد أو الجماعة التي كانت وراءها.

المعنى الأولي الطبيعي، يدور حول ماهية الشيء الذي يراه المتلقي في اللوحة، نرى مثلاً رجلاً يضحك وذراعان تتمايلان، هذه المرحلة ترتبط بطريقة تمثيل الصور لعناصرها الطبيعية (أومون، 2013).

فيما المعنى الثانوي (الاتفائي)، يحاول المتلقي إيجاد حدثاً يقترن باللوحة، من خلال إقامة علاقة ترتبط بين عناصر اللوحة مع مواضيع ثقافية معروفة أو مفاهيم منتشرة: "رجل يحمل سكيناً تمثل القديس برثولماوس". وبحسب بانوفسكي فإن هذه المرحلة كما أسماها بالأيقونوغرافية التي تفترض معرفة بعض الرموز العالمية، وهذه هي الناحية التقنية من التفسير (أومون، 2013). أخيراً يتم إدراك المعنى الداخلي، من خلال تفسير المبادئ الخفية التي تكشف عن الحالة الأساسية لأمة ما، زمن ما، طبقة ما، واعتقاد ديني أو فلسفي، تحددتها شخصية ما وتكتشف في العمل الفني. تسمح هذه المقاربة التحليلية بأن نميز بين المعاني التي نستخرجها من عمل ما، بحيث يعتبر بانوفسكي أن كل عناصر الصورة المُفسَّرة هي رمزية.

---

<sup>1</sup> إروين بانوفسكي: مؤرخ وناقد فني ألماني، يعتبر بانوفسكي من أهم المؤرخين في دراسة الأيقونات الحديثة وعلاقتها بالأفكار التاريخية.

وبالتالي، فإن للإشارات التشكيلية خلفية تعبير، وخلفية مضمون، كما تتقل مدلولات تحمل بدورها تعيينات، وتضمنيات. (أومون ، 2013) . فالفن التشكيلي هو الذي يعطي شكلا إلى مادة لا شكل لها في الأساس. (أومون ، 2013) . ويقوم عمل الفنان التشكيلي على صناعة أشكال معقدة أكثر، ابتداءً من هذه العناصر البسيطة، وذلك من خلال تركيبها (هايدغر، 2003). النقطة، الخط، وجزء من المساحة شبه المنتظمة، وإلى العلاقات التي تربط هذه الوحدات الثلاث في ما بينها. ومجرد فحص العلاقة بين النقطة والسطح الذي تظهر فيه، يسمح مثلا بتحديد استقرار وتركيز أي نقطة. فما يضيفه الفنان - وهو ما يميزه بالتأكيد - هي القيمة التعبيرية في العمل نفسه (هايدغر، 2003).

### 12.1.2. الملصقات

تدرج الملصقات ضمن الأعمال الفنية المرئية، وهي ورقية التكوين تحمل رسالة عناصرها الأساسية الرسم والكتابة والصور، تعرض في المرافق العامة، في دور السينما أو المسارح، وتبلغ أيضا عن رسائل سياسية/اجتماعية. أي أنها ليست مضامين فنية فحسب، بل أداة فنية مرئية تبلغ رسائل. يبدأ تاريخ الملصق بالجوانب العريضة بالأبيض والأسود في القرن السابع عشر، والتي تطورت في أعقاب ظهور الطباعة. كانت الملصقات عبارة عن ورقة بوجه واحد فقط تبلغ رسالة سريعة، التصاميم بسيطة جدا، عبارة عن حروف بالأبيض والأسود "تكبير الكلمات المهمة" وتصغير الكلمات الأقل أهمية. (Eskilson, 2007)، (Ruth E. Iskin, 2016). ثم جاءت نقطة التحول الهائلة في القرن التاسع عشر في باريس (Ruth E. Iskin, 2016). لقد تجاوز الملصق دوره كحامل للمعلومات العملية التي تجذب الانتباه، وأصبح ذو نزعة فنية بامتياز. أصبح مرغوبا به، بحيث لم يكتف الملصق بألوانه الرمادية الصامتة وبات مبهجاً ملوناً، باختصار، أصبح الملصق فناً (Ives, 2017).

ولهذه النقلة العملاقة عامل رئيسي وعوامل مؤثرة، أبرزها: صعود الطبقة الوسطى في باريس مع زيادة الدخل الذي يمكن إنفاقه، والتقدم التقني الذي سمح بتصميم ملصقات أكبر وأكثر تعقيداً، بيئة فرنسا التي سمحت باختلاط الفنانين من جميع الأنواع ومشاركة الأفكار، صارت بيئة باريس متعددة الثقافات، فضلا على إعادة تصميم باريس وأحيائها شمل ذلك أثاث الشوارع الذي صمم خصيصا دعما للملصقات حينها (Hamilton, 2008)، (Ruth E. Iskin, 2016).

أما العامل الرئيسي، يعود لاختراع الطباعة الحجرية الثلاثية - عام 1880 (وهو اكتشاف سمح للفنانين بتحقيق كل لون في قوس قزح باستخدام ما لا يقل عن ثلاثة أحجار - عادة الأحمر والأصفر

والأزرق - مطبوعة في تسجيل دقيق) على يد الفنان الفرنسي - جول شيريت<sup>1</sup> يُعرف شيريت على نطاق واسع بأنه أبو الملصق الحديث" (الموسوعة البريطانية، 2009) ثم قام شيريت بإنتاج أكثر من ألف ملصق ملون كبير الحجم، باستخدام الطباعة الحجرية الملونة سار على خطاه بقية الفنانين الرئيسيين في معرض متحف دريهاموس، L’Affichomania: The Passion for French Posters. في عام 1884، نظم شيريت أول معرض جماعي للملصقات في تاريخ الفن، باعتبارها فنونًا جميلة، وفي عام 1886 نشر أول كتاب عن فن الملصقات (الموسوعة البريطانية، 2009).



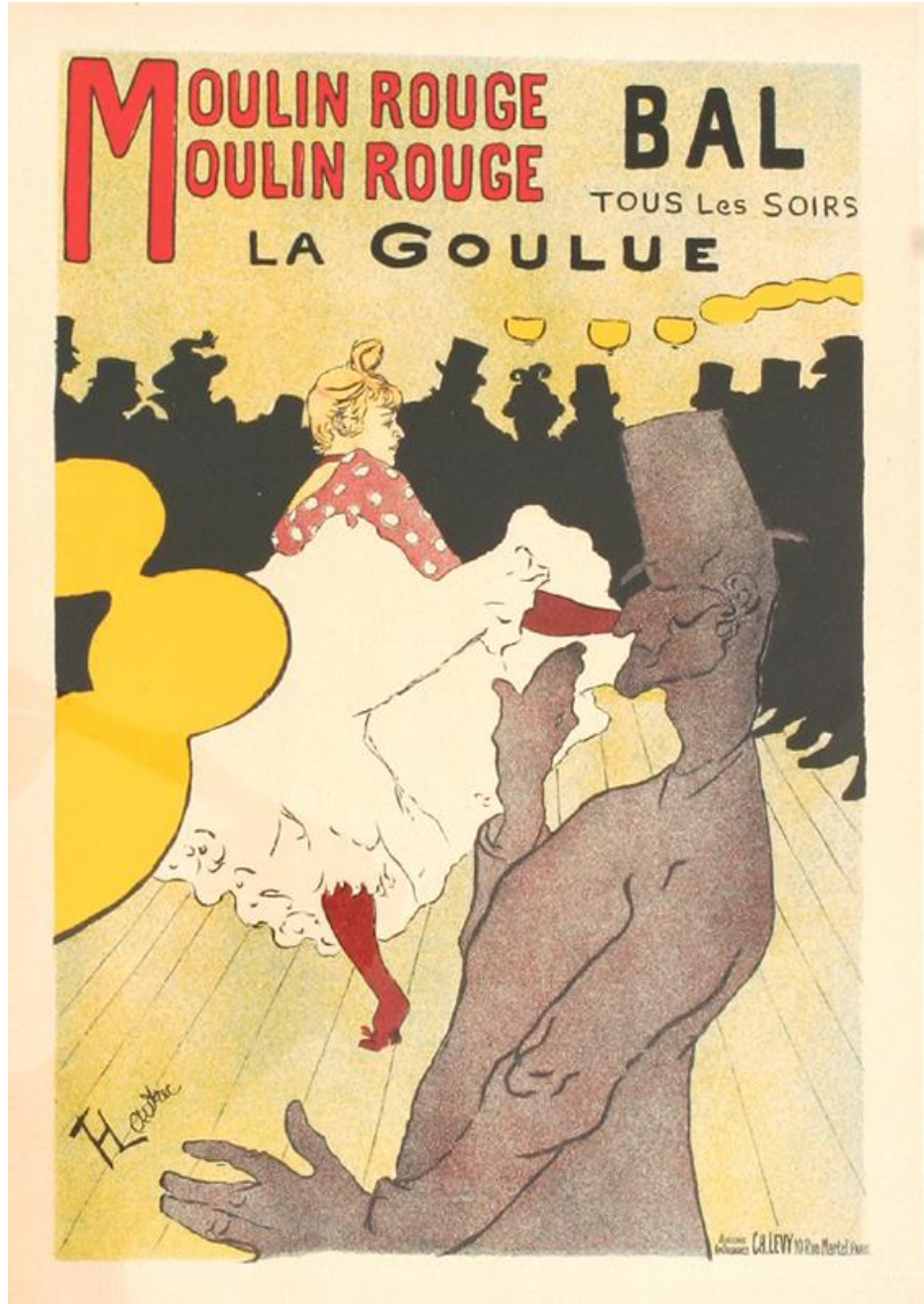
الشكل رقم (1): بطاقة لأوجين ريميل، من تصميم جول شيريه 1871.

وبعد ذلك، حدثت نقلة أخرى كبيرة في هذا المجال، تعود لتسعينيات القرن التاسع عشر وبالتحديد في الفترة التي عرفت "بالعصر الجميل في فرنسا". فترة الفنان الفرنسي أندري تولوز لوتريك<sup>2</sup> الذي اكتسب شهرة واسعة بسبب تصميماته المبهرة والجريئة للمسارح وقاعات الرقص، وهو أحد أبرز الرسامين

<sup>1</sup> جول شيريت: فنان ومصمم جرافيك فرنسي، يعتبر من أهم رواد الملصق الحديث ويلقب بـ "أبو الملصق الحديث"؛ نظرا لإسهامه في اختراع الطباعة الحجرية الثلاثية.

<sup>2</sup> تولوز لوتريك: هو فنان ومصمم جرافيك فرنسي، يعتبر من أهم الفنانين الذين ساهموا في تطوير الملصقات لتكون فنية، مسرحية وجريئة.

بالفترة التي عُرفت ما بعد الانطباعية رفقة فان غوخ الهولندي، وسيزان الفرنسي (متحف الفن، 2004) ،  
(Zoschak ، 2013).



الشكل رقم (2): ملصق "مولن روغ" الملصق الأول الفني والاستثنائي للفنان تولوز لوتريك، الذي  
أثار جنون الملصقات 1898.

### 13.1.2. أرشيف المصق الفلسطيني

شكّلت الأرض المكانة الرئيسية في العمل الفني وتحديدًا بعد نكبة 1948 في تلك الأيام التي تجرّد فيها الفلسطينيون من إرثهم وكافة ممتلكاتهم بما فيها مجموعاتهم الفنية، اختار دافيد بن غوريون متحف الفن ليعلن منه قيام دولة الاحتلال (بلاطة، 2000).

لذلك كان لا بدّ للفنان المنفي عن أرضه، أن يجد في اللوحة مسكنه الروحي. قابضاً على العلاقة الروحية بين المكان والحضور، يتضح ذلك في نصب الفنان عبد عابدي، أو لوحات وجداريات أسد عزّي الموجودة في بلدات الجليل، ولا ننسى ما قدّمه جمال بياري في يافا، وإبراهيم حنا إبراهيم في الجليل، وصوفي حلبي في القدس، وصولاً إلى إبراهيم هزيمة في سورية، وإسماعيل شموط الذي بدأ مشواره في غزة، ومصطفى الحلاج في مصر، وناجي العلي في رسوماته المبكرة "بالزفت" في مخيم عين الحلوة بلبنان (بلاطة، 2000)، (مخول وآخرون، 2020).

كانت النكبة لحظة الصدمة التي لا يمكن محوها، تداخل إحساس رفض تصديق الواقع الموصوف بـ "ما حدث" بإحساس حالة الزمان والوجود الجديد، في خيمة / ووكالة غوث ومخيمات للاجئين، بدأ هذا المكان يفرض حضوره قسراً في وعي الفلسطيني المعاش. ثم الشتات وهو شكل من أشكال اضطراب المكان وانفصامه، ولأن المكان يتسم بحدود الذاكرة - الحماية على حد تعبير غاستون باشلار. سيصبح الفن "تدمير رمزي لكل أشكال السلطة، بما فيها سلطة الوجود العيني للأشياء" ريجيس دوبريه. لم يساعد الواقع الصعب الذي يعيشه الفلسطينيون منذ الاستعمار الصهيوني إلى حفظ الذاكرة البصرية، للأسف، فقد دمر الاحتلال العديد من المراكز الأرشيفية الهامة في فلسطين أو لبنان، فضلاً عن ضياع معظم الأعمال الفنية بسبب التهجير القسري، ولكن من بين المشاريع المضيئة التي لاقت احتراماً بهذا الصدد، هو موقع أرشيف ملصقات فلسطين (PPPA)، منصة تأسست كوسيلة لجمع وعرض

مجموعة واسعة من الأعمال الرقمية في هذا النوع من الملصقات، ملصقات فلسطينية يزيد عمرها عن القرن وأكثر.

أنشأ الفنانون الفلسطينيون غالبية الأعمال المدرجة في هذه الأرشيف، على الرغم من أن المجموعة تضم أيضاً العديد من الأعمال التي أنشأها فنانون دوليون، يحتوي على أكثر من 8600 ملصق أنشأها ما لا يقل عن 1750 فناناً متاحاً على موقع أرشيف مشروع الملصقات الفلسطيني للعرض العام.

ويعود أصل المشروع لصاحبه "دان والش" <sup>1</sup> جامع الملصقات الفلسطينية في شبابه، تلقى والش في البداية دعماً من الدكتور إدوارد سعيد من خلال المؤسسة الأمريكية الفلسطينية للتعليم؛ لتحويل هوايته إلى أرشيف عام. في أوائل عام 2000، أسس والش أرشيف مشروع ملصق فلسطين، وهي قاعدة بيانات عامة على الإنترنت يتم تحديثها بشكل متكرر. وهو يواصل جمع وتوثيق وأرشفة الملصقات الفلسطينية من جميع أنحاء العالم حتى اليوم.

كان أرشيف مشروع الملصق الفلسطيني عنصراً رئيسياً في أطروحة والش كطالب في برنامج ماجستير الآداب في الدراسات العربية بجامعة جورجيتاون في مركز الدراسات العربية المعاصرة، وناقش بحثه في جامعة كولومبيا أيضاً بفيديو موثق على منصة يوتيوب.

ووفقاً لأطروحة "والش" بعض الملصقات الأولى التي أنتجت عن فلسطين صنعتها شركات سياحية في أواخر القرن التاسع عشر. في تسعينيات القرن التاسع عشر تحديداً، بدأت الجماعات الصهيونية في صنع ملصقات تشجع الجماعات اليهودية على الهجرة إلى فلسطين، وتحت على الدعم الدولي لدولة "عرقية - يهودية". في عام 1897، في المؤتمر الصهيوني الأول في سويسرا، قرر الحاضرون اعتماد إنتاج الملصقات كمورد مهم للتواصل ونشر المعلومات. استمر الإنتاج المكثف للملصقات الصهيونية لمدة خمسين عاماً تقريباً، وبعد ذلك تضاعف.

أضاف والش أن الملصقات الفلسطينية تشكل عصرها الحقيقي ما بعد 1965. ونتيجة لمعركة الكرامة (الأردن) في عام 1968، بدأت منظمة التحرير الفلسطينية النظر بجدية أكبر في أهمية التضامن الدولي وإنتاج المعلومات ونشرها. حيث دعمت منظمة التحرير الفلسطينية نمطاً معيناً من الفنون البصرية الفلسطينية، مما أدى إلى ظهور فن النشرات واللوحات الوطنية التي استخدمت الصور والرموز والشعارات الأيقونية للنضال الفلسطيني. وبعدها صار ينظر إلى الملصق الفلسطيني على أنه وسيط فعال لتوليد التضامن الدولي وتمثيل الحكاية بطريقة بصرية، بل واستطاعت الملصقات حل الخلافات الداخلية في المجتمع الفلسطيني.

وفي هذا الصدد، نستوجب ذكر أحد العلامات المضيئة في التاريخ الفلسطيني: ممثل منظمة التحرير الفلسطينية في فرنسا الشهيد عز الدين القلق، الذي أُغتيل على يد الموساد. لعب دوراً مركزياً في بناء العلاقات الوطنية والسياسية بين المنظمة والأحزاب والقوى الفرنسية. كان يجمع مئات الملصقات والبطاقات البريدية محتفظاً بها؛ لكتابه حول أهمية الملصقات الفلسطينية. للأسف، توقف مشروعه بظرف اغتياله عام 1978 ولم ينشر بعدها.

---

<sup>1</sup> دان والش: مؤسس أرشيف ملصقات فلسطين، كان أرشيف مشروع الملصق الفلسطيني عنصراً رئيسياً في أطروحة والش كطالب في برنامج ماجستير الآداب في الدراسات العربية بجامعة جورجيتاون في مركز الدراسات العربية المعاصرة.

## 2.2. دراسات سابقة

سيمائية الصورة الفوتوغرافية في الملقق السينمائي / م.د محمد حسين محمد عيسى - 2018  
يهدف هذا البحث إلى الاستفادة من المفاهيم السيميائية في الصورة الفوتوغرافية بالملصق السينمائي وتأثيرها في عملية الاتصال بين المصور والجمهور، يستخدم المصور العديد من الدلالات مثل حجم اللقطة وزاوية الإضاءة والألوان كلها مدلولات لعناصر تكوين الصورة السينمائية، يقوم الباحث بتحليل الصور بتراكيبها لإيجاد الوحدة البنائية للكشف عن التعبير المراد داخل الصورة حسب ما يناقشه الفيلم من قضايا، يستخدم الباحث المنهج السيميائي في تحليل زوايا اللقطة والإضاءة وتمازج الألوان.  
أيقنة الأمة: تشكيل الهوية الوطنية في التمثيلات البصرية الفلسطينية / الدكتور محمد مشير عامر - 2020.

تهدف هذه الدراسة السيميائية إلى الكشف عن كيفية تمثيل فلسطين في مختلف التمثيلات البصرية (ملصقات، لوحات، صور أيقونية)، حيث اعتمدت هذه الدراسة على منهج الباحثين كريسن وفان لوفين لتحليل الصور والاتصال البصري. وقد قام الباحث بجمع وتحليل مجموعة من الصور والملصقات، وذلك بهدف تتبع الموضوعات والتجسيديات البصرية التي غالباً ما يتم الاعتماد عليها في خطابات الهوية الوطنية الفلسطينية، وقد خلصت الدراسة إلى أن الصور والتمثيلات البصرية الفلسطينية قد ركزت على ظروف اللجوء والاحتلال والتهجير والنضال الوطني بهدف تعزيز السردية الوطنية الجمعية - كما وصفها الباحث في دراسته - وتوصي الدراسة بتكريس مزيد من البحوث والتي تستخدم المنهج السيميائي لتحليل الصور لأنها تشغل حيزاً مهماً في عمليات تشكيل وتأكيد الهوية والذاكرة الوطنية.  
الفن الفلسطيني المعاصر: الأصول، القومية، الهوية / بشير مخول، غوردون هون، روان شرف / 2020

يقدم هذا الكتاب دراسة موسعة عن الفن الفلسطيني تنظر إلى تطور ممارسات الفنون المعاصرة من جانب نظري ونقدي، بصفتها جزءاً لا يتجزأ من فهم تشكيل وتمثيل الهوية الوطنية الفلسطينية. يعتمد الكتاب على نظريات تشكيل الأمة وعلاقتها بالدولة القومية الحديثة في إطار استعماري وما بعد استعماري، ويبحث بصورة خاصة، في العلاقة الدقيقة بين الفن والقومية، إذ تؤدي فكرة المنشأ فيها دوراً مهماً وإشكالياً. ويعتبر الكتاب النكبة بمثابة الحدث التأسيسي للتاريخ الفلسطيني الحديث، ووصلة محورية في بناء الهوية الفلسطينية، كما يعتبر "الشتات"، كمفهوم مؤسس للهوية الفلسطينية المعاصرة، أساساً لفهم الثقافة الفلسطينية وتمثيلاتها بشكل يتجاوز مع صيغة إدوارد سعيد المتناقضة "تماسك التشتت".

يفكك الكتاب السرديات المتداولة في تاريخ الفن الفلسطيني والتي تبحث عن جذوره في القرن التاسع عشر، وفي المقابل يعتبر أن الفن الفلسطيني المعاصر يتمظهر من خلال تعدد الهويات والمرجعيات

السياسية والفلسفية وعلاقتها المركبة تجاه سرديات الهوية وبناء الأمة. كما يربط ما بين هذه الأطروحات النقدية والنماذج التي تنتجها العولمة في عالم الفن، ويعرض قدرة الفنان الفلسطيني على تخطي حدود القومية والتحليق في فضاءات عولمة الفن على الرغم من غياب الدولة.

استحضار المكان: دراسات في الفن التشكيلي الفلسطيني المعاصر / كمال بلاطة - 2000.

يعود الكتاب إلى التراث الفني الهيليني الذي بدأ بحلول القرن السابع عشر ليشهد المشرق العربي انبعثاً جديداً له ونهضة مبتكرة محلية، لافتاً إلى أن مدينة القدس عرفت تطويراً للغة الأيقونة البيزنطية من خلال استلهام أساليب تعبيرية مشابهة في سماتها للأساليب التي رسختها مدرسة حلب، ما أسماه المؤرخون الفنيون "مدرسة القدس في التصوير الأيقوني".

ولا يدرس بلاطه فقط مسار (تعريب) الأيقونات في المدينة المقدسة عبر دمج المصوّرين تفاصيل من الحياة الفلسطينية، وجعل النص الإنجيلي أو الأسطورة الدينية أكثر قرباً من التجربة المعيشة على الصعيد اليومي، وكيف أصبحت الأيقونة المقدسية ذات الحجم الصغير من المقتنيات الأساسية لدى العرب المسيحيين، وبات توقيع مصوّريها وسمّاً مطلوباً، ومنهم حنا القدسي وجريس نعمة ومترى ثيودوري وكوستي تادرس وآخرون، ولكنه يحلّل أيضاً بإيجاز وتكثيف مسار التعريب وعلاقته بالنزاع بين الأرثوذكس العرب وسلطة كنيستهم اليونانية.

يفصّل بلاطه مسائل تركت حضورها القوي على الفن الفلسطيني آنذاك، وفي مقدّمها حضور الأيقونوغرافيين والمصوّرين الفنيين الروس منذ أواسط القرن التاسع عشر ومساهماتهم في تطوير الفن الفلسطيني، في فترة سادها دعم رسمي من موسكو قاد إلى تأسيس أول معهد تعليمي وطني على يد المرّي واللغوي خليل السكاكيني، إلى جانب التعريف بالأدب عبر الترجمات الأولى لبوشكين وتولستوي التي نقلها عن الروسية مباشرة الكاتب خليل بيدس. استفادت هذه الدراسة من الدراسات السابقة في بناء الإطار النظري بناء سليماً يحقق أهداف الدراسة، ولكنها تميزت بقدرتها على فهم العلاقة التي تتحول فيها الدوال الطبيعية إلى رمزية داخل الملصق، وفي هذا الصدد، لم تشهد الدراسات السابقة اهتماماً كافياً في تأطير الملصقات الفلسطينية من الناحية النظرية، لذلك كان الكشف عن علاقة العلامات وتداخلها فيما بينها بالعلاقة مع الأسطورة والأيدولوجيا أولوية هذه الدراسة.

## الفصل الثالث

### 3- منهجية الدراسة وإجراءاتها

#### مقدمة

يتناول هذا الجزء منهجية البحث وإجراءاته، والتي استخدمها الباحث للإجابة على أسئلة البحث بطريقة علمية. يحتوي هذا الفصل على عدة فروع يبدأها الباحث باستخدام التأطير المنهجي النظري لعلاقة الصورة بالأسطورة ثم استخدام نموذج رولان بارت الإجمالي كأداة سيميائية علمية لتحليل الملصقات.

#### 1.3. تحليل الصورة، السيمياء كأداة

لا تتفرد السيميائيات بموضوع خاص بها، وإنما تهتم بكل ما ينتمي إلى التجربة الإنسانية العادية شريطة أن تكون هذه الموضوعات جزءاً من سيرورة دلالية (بنكراد ، 2016 ، ص11) . ذلك أننا لا يمكن أن نتحدث عن سلوك سيميائي بالنظر إلى الفعل في حرفيته، بل في إلى الفعل خارج تجليه المباشر، على اعتباره حالة إنسانية مندرجة ضمن تسنين ثقافي هو نسيج سيموز مجتمعي. (المرجع ذاته ، ص11)

إذا، وعلى حد تعبير امبرتو إيكو هو علم يدرس سائر ظواهر الثقافة بوصفها أنظمة للعلامات، قائمة على فرضية أن ظواهر الثقافة جميعها ما هي في الواقع سوى أنظمة من العلامات بمعنى "أن الثقافة هي في جوهرها اتصال". (Lotman، 1978).

هذه الأنظمة العلاماتية تُخزن في الذهن بتقنية الشيفرة وهي نظام من الإشارات أو العلامات أو الرموز تستخدم من خلال عرف مسبق متفق عليه (كورتيس، 2010) لنقل معلومة من نقطة - مصدر إلى نقطة - وصول (بارت، 1987).

تقوم السيميائية على تحويل العلوم الانسانية من مجرد انطباعات وتأملات إلى علوم بالمعنى الدقيق للكلمة (يخلف، 2012)، (جدي، 2012). تتخذ من التجريد منطلق منهجي للسيطرة على المادة التجريبية الطارئة اليومية المعاشة، فمن خلال التجريد يسهل تصنيف المادة ووصفها من خلال أنساق من العلاقات تكشف عن البنى العميقة التي تتطوي عليها. (أبو زيد وقاسم، 1986، ص 17)، (دي سوسير، 1987، ص 72).

انطلق سوسير من تحديده للغة بوصفها تصرفا آليا يقوم على مبدئي (التوحد والتباين)، وبفضل اللغة تصنف الوحدة اللغوية أولا باعتبارها وحدة صوتية كما أسماها "الدال" ووحدة معنوية ذهنية عرّفها بالـ "المدلول". ودليله قائم على أن التناظر والتماثل لا ينتمي لميدان الطبيعة وإنما لميدان الحدث التاريخي، أو بعبارة أدق للاعتباط. ينتج عن ذلك، أن الطبيعة النظامية للعلامة اللغوية تصبح بدورها اعتباطية أيضا، من هنا يصبح تحديد العلامة منوطا بالعلامة نفسها". (دي سوسير، 1987).

ومن هنا كان التركيز في السيميائيات على طبيعة التدليل لا على المادة التي تشكل سندا للدلالة. كما أورد رولان بارت في كتابه "مبادئ في علم الأدلة"، فكل شيء يمكن أن يعزل وينظر إليه باعتباره كيانا مستقلا بذاته ويملك سياقاته الخاصة، وقادرا على إنتاج معانيه استنادا إلى عناصره الذاتية. فللسرد قواعده وللشعر قواعده، كما أن للسينما والصورة قواعد إليها تستند من أجل إنتاج معانيها.

إن دراسة العمل الفني ستظل غير مكتملة ما لم يسلط الضوء على الطابع السيمولوجي في الفن، بحسب ما قاله جان موكارفسكي<sup>1</sup>، فبدون هذا المنحى ينزل مُنظَر الفن إلى النظر في العمل الفني على أنه هيكل شكلي بحت، أو انعكاس مباشر لخصاله الفسيولوجية، أو انعكاس للواقع المحدد الذي يشير إليه العمل، أو للموقف الأيدولوجي والاقتصادي والاجتماعي والثقافي لوسط معين، وبالتالي سيتعامل هذا المُنظَر مع تطورات الفن على أنها مجموعة من التحولات الشكلية، أو سيرفصها تماما، أو سيتصورها تعليقا سلبيا على تطور خارج الفن. بهذه الآلية سنخسر حالة التشخيص العلمية لصالح التأمّلات الذهنية، وهذه النقطة تحديدا هي التميز الحقيقي "الفارق" بين السيميائيات من جهة والطبيعة الفلسفية من جهة أخرى.

---

<sup>1</sup> جان موكارفسكي: مفكر وفيلسوف بنيوي تشيكي، قام بتطبيق أفكار عالم اللغويات السويسري دي سوسير على تحليل التعبير الأدبي والفني، وساهم في تطوير المدرسة الشكلية الروسية.

إن غاية كل تواصل بصري هي استنفار لكم هائل من الأحاسيس التي تتوسل بالنظرة أكثر مما تستدعي اللفظي لإدراك مداها. إنها مبنوثة في الحجم واللون والشكل والامتداد. لذلك، فإن "اللوحة تحرمنا من الكلام لكي تعلمنا فن النظرة" (دوبريه ، 1992 ، ص66)، وكما أن الإغراء طاقة انفعالية تستوعبها دوائر الرمزي (جان بودريارد، 1979، ص19) فإن الفن ذاته لن يكون سوى "تدمير رمزي لكل أشكال السلطة" (دوبريه ، 1992 ، ص71)، بما فيها سلطة الوجود العيني للأشياء.

لا يمكن اعتبار العمل الفني مساويا لحالة صاحبه النفسية، أو لأية حالة نفسية قد يولدها في الذات المدركة، أو يُعتبر مساويا للعمل - الشيء، إن العمل الفني يوجد باعتباره عملا جماليا، كائنا في وعي جماعة بأسرها، والعمل - الشيء يقوم مقام الرمز الخارجي بالنسبة لهذا الموضوع غير المحسوس (Mukarovsky ، 1978). فما يميز العمل الفني أولا وآخرا، هي العلامة.

ورغم أن العمل الفني هو شيء، لكنه يتجاوز الشئني، والشئ الضمني الذي يكمن فيه هو الذي يكون العمل الفني، لذلك نستعن بالسيمياء كأداة كشف، فالعمل الفني شيء مصنوع ولكنه يقول شيئا آخر غير الشيء التجريدي في حد ذاته. العمل يوحي بشيء آخر علنا، إنه المجاز. ومع الشيء المصنوع يجمع في العمل الفني شيء آخر، الجمع يعني في اليونانية العمل الفني رمز. المجاز والرمز يقدمان إطار التصور (هايدغر، 2003 ، ص 62).

إذا، كل عمل فني يمثل علامة مستقلة، مكونة من:

(عمل - شيء) ، يشتغل باعتباره رمزا محسوسا.

(موضوع جمالي) ، كائن في الوعي الجمعي ويشتغل باعتباره "دلالة".

علاقة تربطه بالشيء المعنى المشار إليه، ولكنها علاقة لا تحيل إلى وجود محدد- فالعلامة هنا مستقلة بذاتها - بل تحيل إلى السياق الكلي للظاهرة الاجتماعية الخاصة بوسط معطى.

تدخل قضية المشار إليه (التي أسلفنا في الحديث عنها كثيرا في فصل التأطير النظري) 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؟ ويجب عن هذا التساؤل بالإيجاب، فالفن يختلف عن غيره من العلامات بأنه لا يشير إلى شيء محدد في الواقع بل يشير إلى مجموعة الظروف الثقافية والحضارية، الذي يميز الفن عن اللافن هو نوعية المشار اليه، 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 ما أسماه "المرونة الدلالية" في إطار الفن، وقابلية العلامة بأن تصلح للإشارة إلى أكثر من مشار إليه واحد، ثم تتجاوز بعدها المحدد لترتفع وتكون عالمية ومن العموم.

وبذلك، تتحول العلامات الممثلة في المادة البصرية الملصق "كما هي في بحثنا" لتكون ذات مرونة دلالية، تستوعب الانتقال من حالات التجريد والتجسيد، بتقنية الاستبدال التي تكوّن المعنى في صلبه،

ولأن "الثقافة ذاكرة" (Lotman، 1978). فإنها ترتبط بالضرورة بماضي الخبرة التاريخية، وبهذه العملية الاستبدالية يصير المعنى واقع يُبنى، ضمن ثقافة. "آليات انتاج المعنى".

هذا الربط العلائقي بين الماضي على اعتباره خزان معرفي واستتاله بالآني الحاضر، هو استبدال بين التجريد والتجسيد، وما بينته السيمياء بوصفها أداة: "أن المعرفة التعاقبية تزيح المعرفة الزمانية" ريجيس دوبريه<sup>1</sup>. بذلك فإن كل ثقافة تخلق صيغتها الخاصة لامتداد وجودها زمانيا، لاستمرارية ذاكرتها (Lotman، 1978).

"التجريد هو أن نعزل بواسطة الفكر ما ليس معزولا في موضوع الفكر". (أومون ، 2013) وبهذا يلجأ الإنسان إلى التجريد عندما تتراكم في ذهنه مجموعة من الحالات المتكررة يقوم باختيار العنصر الوظيفي في هذه الحالات ويعممه بشكل تجريدي على الحالات المتشابهة.

دليل ذلك، أنه لا يمكن الوصول إلى المدلول إلا بواسطة الدال، السيمياء تختلف عن العلامة من حيث كونها وحدها تملك دلالة حقيقية، بمعنى أنها تكون إرسالية، في حين أن المدلول يشكل الجانب الدلالي للعلامة، وشكل هذه الدلالة هو الدال (بارت ، 1996). لهذا، يتبين جليا أن السيمياء دلالة مجردة. أما شكلها فهو الفعل السيميائي المحسوس، ما يجعلها تشكل إرسالية ذات صيغة ومادة في آن واحد. في الوقت الذي تكون فيه الدلالة ليست شكلا جامدا معطى. وبهذا تكون العلامة ليست ترابطا ذو وجهين ، إنما هي ترابط ذو وجه واحد، من حيث أن الدال هو وسيلة للوصول إلى المدلول. (بارت ، 1996).

كل مادة ترافقها صيغة، وهذه الأخيرة ينبغي أن تكون مجسدة. كل فعل سيميائي يقتضي نوعا من التجسيد. (أومون ، 2013) وبناء على ما سبق، يمكن أن نقول إن السيمياء هي تلك العناصر الوظيفية التي نجد لها أثرا ملموسا في الفعل السيميائي المحسوس، ومن ثمة فإن التجريد يوجد في السيمياء، لأننا عندما نقوم بالتجريد فإننا نقوم بعزل ما هو وظيفي مشترك بين مجموعة من التجارب التي نكررها في حياتنا اليومية. يقول بيرييه: كل الأساطير تعكس اجتماع الضدين في الإنسان بالنسبة إلى العالم وبالنسبة إلى ذاته، إنها باختصار تعبر عن الإحساس بأن في الطبيعة ازدواجية وأن في الإنسان ازدواجية لن يجد حلا له في حياته" (جبرا، 1973، ص73).

إن الصورة الفوتوغرافية عند بارت رسالة، وهذه الرسالة هي حاملة لرسالة ثانية يعتبرها بارت "أسطورة" مجموعة العلامات هي رسائل متداخلة ضمنية، يعرفها بـ "الأسطورة" نسق دلالي متواصل ومتصل بنسق فكري سائد، يؤكد بارت على تاريخية هذه الأنساق وكأنها "كلوم لا تمحى"، تاريخ الأساطير التي قام المجتمع ببلورتها. (بارت، 1996)

---

<sup>1</sup> ريجيس دوبريه : فيلسوف ومفكر فرنسي اشتهر بنظريته الميديولوجيا وهي نظرية تختص في دراسة وسائل الاتصال والتواصل وتأثيرها على الإنسان من ناحية تشكيل الوعي.

إذا كانت الصورة هي نسق سيمولوجي بالدرجة الأولى تحتوي على دال ومدلول ومشار إليه كما أسلفنا، فإن بارت يعتبر هذا المخطط هو نسق سيمولوجي أولي، أما الأسطورة فيسميها نسق سيمولوجي ثاني. وهكذا يمكننا قراءة الصورة والعلامة بالانتقال من مستوى إلى مستوى آخر، أي من نسقها الأول إلى الثاني، من العلامة كمعنى إلى العلامة كشكل، ثم إلى المدلول وهو تقريب للمفهوم. (كمال، 2001، ص 97).

يمكن أن نرى أن في الاسطورة منظومتين علاميتين: واحدة منهما مفككة بالنسبة إلى الأخرى: منظومة لغوية، اللسان أو ما أطلق عليها بارت "لغة - أداة". لأن هذه اللغة هي التي تحتجزها الأسطورة لنفسها من أجل بناء منظومتها الخاصة، والأسطورة نفسها، هي التي أسماها بارت "ميتا - لغة"، باعتبارها لسان ثان نتحدث داخله عن اللسان الأول (بارت، 1986).

يقدم دال الأسطورة نفسه بشكل ملتبس: فهو في الآن نفسه معنى وشكل، مليء من جهة وفارغ من الأخرى، كان القدامى يمارسون نشاطاتهم (التجريبية/ التقنية/ العقلية) وبين نشاطاتهم (الرمزية/ الاسطورية/ والسحرية)، في عالم واحد مع أنه مزدوج (مبيج، 2012). وكما ذكر ميرتشا إلياده<sup>1</sup> أن زمن الأسطورة هو زمن ماض وحاضر دائما، أي أنه زمن لا ينفصل عن زمننا، الزمن الأصلي يعود بشكل إحيائي في الاحتفالات الميلادية للزمن التجريبي. وتشيد هذه الاحتفالات بعودتها وتجسدها (مبيج، 2012).

نأخذ مثال التضحية، عقدة أسطورية باذخة تتحدى مستوى الإدراك العقلي، وتشمل التضحية الطوعية بالذات والنحر المفروض على الذبيحة في أن "قد يكون استعطاف أو استغفار". وقد تكون التضحية من أجل الجماعة أو الآلهة، وما تحمله بداخلها من قدرة الموت / الانبعاث ؛ لأن التضحية تترسخ في الحيز التجريبي من طريق القتل، ولأنها تترسخ في الحيز الأسطوري كطقس يتوخى (الإحياء/ الخصب) وكقربان يقدم للآلهة يتخطى الطبيعة.

وكما وصفها بارت في كتابه "الأسطورة لا تخفي شيئا ولا تظهر شيئا: هي تشوه. الأسطورة ليست كذبة ولا اعترافا: بل هي انعطاف" (بارت، 1996).

بذلك، نستطيع القول أن الأسطورة مؤثرة وتتوجه إلى الذاتية وترتبط بالخوف والقلق والشعور بالإثم والأمل وتقدم لها الجواب. وهكذا يرى ميرتشا إلياده، أن الأسطورة هي أصلا اندماج الانسان بالعالم. ولكنها فعلا ذات، فكل الأحداث في كوننا هي علامات ورسائل تبغي التأويل وتحققه، لم تكن عارضة وليست صدفة (موران، 2012). العالم الأسطوري يبيث رسائل، وكل شيء طبيعي يحمل رمزا، وبهذه الآلية يتميز الفكر الأسطوري بتكاثر في الدلالات وازدياد في المعاني (دوبريه، 1992).

---

<sup>1</sup> ميرتشا إلياده: مؤرخ وفيلسوف روماني ومتخصص في علم دراسات الأديان، له إسهامات واضحة في الدراسات الدينية بنظريته حول العودة الأبدية.

## 2.3. الإجراء المنهجية للدراسة

### 1.2.3. منهج الدراسة

في هذا القسم نقدم النموذج الإجرائي في التحليل انطلاقاً من علاقة الصور بالأسطورة والسياق الفلسطيني. سنقوم بقراءة الصور وتحليلها سيميائياً وفقاً لمقاربة رولان بارت من خلال المستويات الثلاثة:

**أولاً - الوصف:** بالنسبة لبارت فإنه يتعلق بكل ما هو بسيط وجلي، ورغم أنه مرحلة قراءة بسيطة وبديهية إلا أنها جوهرية؛ ذلك لأنها ترجمة للمدركات البصرية بلغة لفظية لا تتجاوز وصف الأشياء والرسائل وهي عملية يتم توظيفها لتوفير معلومات كافية تساعد على كشف الخصائص والسمات التي تميز الموضوع. (قاسمي، 2013، ص 229).

**ثانياً - المستوى التعييني:** تتم فيه القراءة الأولية للصورة، قراءة مجردة من الدلالة والجماليات، يصف هذا المستوى محتويات الصورة بدقة في بُعديها التقني والفني، وذلك من خلال الأشكال والخطوط وتوزيع العناصر الطبيعية داخل الصورة (حنان و خديجة، 2019، ص 44).

**ثالثاً - المستوى التضميني:** يتم فيه قراءة الصورة قراءة معمقة للكشف عن دلالاتها وقيمها الرمزية التي تحملها في ثقافة المجتمع. المستوى التضميني يضاعف المعنى.

الشكل التالي يوضح مستويات قراءة الصورة عند رولان بارت (زياد، 2020، ص 1441).

المستوى الإدراكي      المستوى المعرفي

المستوى التعييني	الدال	المدلول	المستوى الأيدولوجي
المستوى التضميني	الدال	المدلول	المدلول

شكل رقم (4)

الشكل رقم (4): مستويات قراءة الصورة عند رولان بارت.

### 3.3. إجراءات وخطوات المنهج السيميائي:

أولاً: المستوى الوصفي: وصف الإدراك البصري البسيط.

ثانياً: المستوى التعيني: وفي هذا المستوى نقوم بقراءة الرسالة التشكيلية والأيقونية واللسانية.

#### 1- الرسالة (شكل):

- الدراسة المورفولوجية: وهي السيرورة الدلالية التي يتم من خلالها بناء الصورة من حيث الشكل، محاور تركيبها وخطوطها.
- الدراسة الفوتوغرافية: وهو المحور الذي يتم فيه استجواب العناصر الفنية المتعلقة بالتأطير، اختيار الزوايا
- الدراسة الطبوغرافية: يتم من خلالها تحليل الرسالة اللسانية من حيث طريقة الكتابة (شكل الخط، لون الخط، طراز الحرف) وطريقة توظيفها في المساحة.
- دراسة الألوان: في هذه المرحلة يتم تحليل الألوان المستخدمة ومدى حدة درجتها، وامتلائها في مساحات اللوحة.

#### 2- الرسالة الأيقونية:

ويتم فيها قراءة آليات اشتغال الدلالة داخل الصورة، وما يصاحبها من قوانين الدلالة التي تحيل إلى دلالات مختلفة عما يعنيه المقصود المباشر للرسالة، دلالات وظيفية أو استعارية، كما تتضمن الدراسة التضمينية دراسة مستويات التعيين الإدراكي والمعرفي والمستوى التضميني المتعلق بالأيديولوجيا.

- تحليل المعطيات الفوتوغرافية للصورة كالتأطير، اختيار الزوايا.
- تحليل الأبعاد التبوغرافية (لماذا هذا النوع من الكتابة، شكل الخط).
- تحليل الألوان وأبعادها السكولوجية المختلفة

والدراسة الأيقونية بمختلف خطواتها هي ما يعرف في حقل السيميولوجيا بتقنية الكشف عن الدلالة، وهي ما أسماها رولان بارت في نظريته " بالتضمين". قاصداً بذلك القسم الإنساني لسيرورة الإدراك، وهو القسم الذي ينادي الخبرة الذاتية للفاعل، ويشير إلى القيم الخاصة بمفكك الرموز لا سيما الثقافية منها (بن خوده و بن تاليه، 2018، ص28).

### 3- الرسالة اللسانية:

وهي المرحلة التي يتم فيها دراسة ارتباط الجانب اللساني بالجانب الأيقوني في الصورة من خلال الترسيخ، فالصورة تتميز بالتعدد الدلالي، في اللحظة التي يشتغل فيها النص اللفظي على توجيه إدراك المتلقي ويقود قراءته للصورة "لا يتجاوز في حدودها التأويل"، النصوص اللغوية تمارس سلطة على الصورة ما دامه يتحكم في قرائتها أو كبح الدلالة فيها، إنه يوجهها إلى معنى منقح مسبقاً. وبهذه الآلية، يقوم النص اللغوي بإلحاق دلالات جديدة للصورة، بتقنية الربط تتصهر المدلولات جميعها وتتشكل في ذات الإطار الفني. (دوبريه، 1992).

#### ثالثاً: المستوى التضميني:

المستوى المتعلق بالأيدولوجيا، وهو أعمق مستوى في تحليل الصورة لارتباطه بقيمة ودوافع المتلقي، ذلك لأن الوصول للقسم العميق للصورة يتم من خلال الوصول لمستوى المدلول كما أشرنا في الشكل رقم (1) : "مستويات قراءة الصورة عند رولان بارت"، فالصورة في مستواها الرمزي / التضميني تصبح شبكة من العلامات التي تنتج من قراءات متعددة أو لغات ومعاجم مختلفة ومتغيرة (بن خوده و بن تاليه، 2018، ص28).

#### المفاهيم الإجرائية:

السيمياء: هي علم يدرس سائر ظواهر الثقافة بوصفها أنظمة للعلامة، قائمة على فرضية مؤداها أن ظواهر الثقافة جميعها ما هي في الواقع سوى أنظمة من العلامات بمعنى أن "الثقافة في جوهرها اتصال" إيكو، هي "نظرية العلامات النظرية العامة للتمثيل" بورس.

·الرمز: إثبات علاقة دائمة في ثقافة ما بين عنصرين. فإذا كانت الأيقونة إعادة الإنتاج عن طريق التحويل (حالة البورتريه التي تعيد إنتاج انطباع عن اللوحة)، وإذا كان المؤشر يسمح بالاستدلال عن طريق الاستنتاج (الدخان بوصفه مؤشراً للنار)، فإن الرمز سيسلك طريق وضع اصطلاح ما (الميزان بوصفه رمزا للعدالة).

·العلامة: مفهوم أساسي في السيمياء، العلامة تمثل شيئاً آخر تستدعيه بوصفها بديلاً له، ويمكن أن تكون طبيعية عرفية أو معللة مشفرة أو غير مشفرة، تكون محسوسة (التعبير/ الدال) وغير محسوسة (المضمون / المدلول).

·الاستبدال: هي علاقة افتراضية قائمة بين وحدات اللغة المختلفة، علاقة ترابطية تستدعي ما وراء المعنى "مضمون المعنى" وبهكذا تكتسب اللغة والصور معانيها. كما أسماها سوسير (تعارضات). الشيفرة: هي نظام من الإشارات- أو العلامات أو الرموز - تستخدم، من خلال عرف مسبق متفق عليه، لنقل معلومة من نقطة - مصدر إلى نقطة - وصول.

## الفصل الرابع

### 4- الدراسة التحليلية

1.4. ملصق رقم 1: مفتاح دارنا - الإعلام الموحد 1981.



## 1- الوصف:

نرى في اللوحة مفتاح قديم محفور عليه كلمة فلسطين في الأسفل، ورأس المفتاح مرسوم على شكل فوهة بندقية باللون الأحمر، تحت عنوان مفتاح دارنا المكتوبة باللون الأسود الحاد.

### الرسالة التشكيلية:

الوصف	الرسالة التشكيلية
تم تأطير هذه اللوحة بعناصر أيقونية وأخرى لسانية، فالمفتاح احتل مركز الصورة آخذا المساحة الأكبر من اللوحة، واحتلت الكتابة الجزء السفلي من اللوحة	التأطير
المفتاح في وسط الملصق وبشكل عامودي، تركيز وتضخيم.	زوايا التقاط الصورة واختيار الهدف
شكل رقم 1: المفتاح شكل رقم 2: فوهة البندقية	عناصر اللوحة من ناحية التركيب
اللون الأبيض: خلفية اللوحة. اللون الأسود المشقوق: لون المفتاح، الكتابة. اللون الأحمر: لون فوهة البندقية.	الألوان

## 2- الرسالة اللغوية:

حمل الملصق رسالة "مفتاح دارنا" في أسفل اللوحة باللون الأسود الحاد. وهو ما يتضمنه المفهوم من علاقة المفتاح الفلسطيني القديم، بالعودة إلى الديار والوطن المسلوب، حق العودة. ومفتاح دارنا للجماعة وليس للمفرد أي أن المفتاح هو لديار الفلسطينيين ولهم فقط وليس لمن سلبها منهم.

### الرسالة الأيقونية:

الوصف والدلالات المتولدة عنها	الرسالة الأيقونية
لا يوجد	الشخصيات
خطوط أفقية: الثبات والحدية	الخطوط
المفتاح الفلسطيني: حق العودة، الوطن المحتل، عنخ "مفتاح الحياة". فوهة بندقية: الأداة، الغاية، السبيل، الكفاح المسلح.	الأشياء
الأبيض: فراغ الأسود: امتلاء الأشياء بطريقة تضاد اللونين وبرزو الأسود المشقوق في المفتاح أو الحاد المكثف في الكلام.	الألوان

### 3- المستوى التضميني:

لا يمكن عزل القضية الفلسطينية عن السيرورة التاريخية للتجربة النضالية، المفتاح باعتباره دال ورمز للبيت والدخول، لا يفهم نسق المفتاح إلا بالاكتمال مع البيت إنها ثنائية واضحة، إظهار المفتاح يستحضر قفل المنزل أو السلسلة أو "الحل" إنه فكٌ لتشفير مقفل، هو حل للدخول، هذا الترميز الدلالي في شكل المفتاح قد وُلد علامة أخرى تداخلت مع المفتاح، ففي اللوحة ينتهي رأس المفتاح بفوهة بندقية ملونة بالأحمر "دلالة على الدم والثأر، وتذكيرا بهما". حمل المفتاح بشكله الدلالي الأداة والسبيل وتناوب بينهما، ففوهة البندقية هي الطريق لحل التشفير "المفتاحي" وبدالاتها تلك، تتحول البندقية إلى حل ثأري دلالي للعودة إلى المنزل "وطني" تحت ما سمي خطابيا تحت الصورة مفتاح دارنا، تركيزا على حق التملك "ديارنا" وليست أي ديار، محفور على المفتاح بالأسفل اسم فلسطين بالعربية، وهذه الدلالة المكملة بأن نهج البندقية هو طريق عودتنا والمفتاح هو الدال الذي لا يكتمل إلا بفك شيفرته بالعلاقة مع الدال الآخر المنزل أو الشيء، المنزل هو جزء يحيل لكل أي في "أرضنا" فلسطين. الخلفية البيضاء تبرز ملامح المفتاح وعروقه القديمة الأصيلة أكثر، يتوسط المفتاح بحجمه الكبير الصورة، إنه تضخيم للحدث والدلالة في آن واحد، أما النص فهو مكتوب بحدة مسننة، سيوف الحروف. وفي كل هذا دلالة على المسالك الصعبة الحادة والمسننة، التي تحتاج تركيزا هائلا وموحداً نحو الهدف لذلك " يتوسط المفتاح الصورة وبالجمم الكبير" وحده ورأس البندقية، دال حامل لأداة حل التشفير "المفتاح" وهو نفسه دال للطريق نفسها باستخدام البندقية الثائرة لدم الفلسطينيين.

تحضر ثنائية الحل والقفل في المفتاح كثنائية ترميزية لإرادة الحقيقة، عُرفت الإلهة عشتار<sup>1</sup> برموز شهيرة بعضها يُعتبر ذو خلفية مصرية: مثل التاج المصري المضاف له قرنان جانبيان، و"مفتاح الحياة" (عنخ) بالهيريوغليفية. هو مفتاح ذو حلقة دائرية عريضة. تبنى السومريين والكنعانيين العديد من الزخارف الفنية المصرية خلال العصر البرونزي الأوسط (من 1950 إلى 1500 قبل الميلاد) (Hurtado ، 2006)، بما في ذلك الرموز الهيريوغليفية، والتي كان عنخ أكثرها استخداما. كان يستخدم في بعض الأحيان لتمثيل الماء أو الخصوبة لذلك حضر بقوة دائما مع الآلهة عشتار، ثم أصبح يمثل "الحياة". استُخدمت العلامة في الأعمال الفنية للحضارة المينوسية التي تركزت على جزيرة كريت (Du Bourguet ، 1991).

كان " العنخ " مفتاح الحياة أحد الزخارف الفنية المصرية القديمة القليلة التي استمر استخدامها بعدما صارت مصر مسيحية - خلال القرنين الرابع والخامس الميلادي - (Du Bourguet ، 1991)،

<sup>1</sup> الإلهة عشتار: هي إلهة الحب والجمال، الخصوبة والرغبة، التضحية والفداء، تعرف باسم "عناة" عند الكنعانيين، ترمز إلى الإلهة الأم الأولى منجبة الحياة، وهي مزيج بين الرغبة الجامحة والقوة الحقيقية.

يتشابه العنخ كعلامة بالصليب المسيحي من حيث الحلقة ولأنه يرمز للحياة تحول عند المسيحيين الأوائل كمنوجرام ليسوع (Hurtado ، 2006).

سيستبدل مفتاح الإلهة عشتار الأسطوري بمفتاح الفلسطينيين، ويكون مفتاح الحياة هو مفتاح العودة للأرض المحتلة حيث لا حياة بدون (وطننا - دارنا) وهو ما مثله التحليل اللساني "مفتاح دارنا"، تنتقل بذلك الطقوس الأسطورية المرتبطة بالتجدد والخلق والخصوبة من مفتاح الحياة "عنخ" إلى مفتاح العودة إلى الأرض الفلسطينية المحتلة.

2.4. ملصق رقم 2: الأرض للسواعد التي تحررها - الإعلام الموحد 1985.



(إن غاية الفن ليست في إعادة عرض هذا الموضوع أو ذاك بطريقة بسيطة، بل في جعل هذا الموضوع حاملاً للدلالة) يوري لوتمان.

#### 1- الوصف:

نرى في اللوحة فدائي فلسطيني يجلس على تلة "يمين الملصق" وينظر إلى أرضه البعيدة "أسفل التلة" يحمل الفدائي بارودته بيديه، وتحمل الكتابة حيزاً مهماً في الملصق "أعلى الملصق" بعنوان الأرض باللون الأسود للسواعد التي تحررها باللون الأحمر.

## الرسالة التشكيلية:

الوصف	الرسالة التشكيلية
تم تأطير هذه اللوحة بعناصر أيقونية وأخرى لسانية، فالفدائي احتل مركز الصورة آخذا المساحة الأكبر من اللوحة على اليمين، وصورة الأرض "الوطن" في وسط اللوحة والكتابة أعلى اللوحة.	<b>التأطير</b>
الفدائي من اليمين: يخضع في مسألة صعبة، انظر إلي، اتبعني. الأرض في وسط الصورة: الغاية، العودة، أنا قادم.	زوايا التقاط الصورة واختيار الهدف
شكل رقم 1: فدائي شكل رقم 2: الأرض	عناصر اللوحة من ناحية التركيب
اللون الأخضر: خلفية اللوحة. اللون الأسود المشقوق: الكتابة كلمة "الأرض" ، الفدائي، والأشياء الطبيعية في وطنه. اللون الأحمر: الكتابة "السواعد التي تحررها"	الألوان

## 2- الرسالة اللغوية:

حمل الملصق رسالة "الأرض للسواعد التي تحررها"، وهي رسالة واضحة لعلاقة النضال بغاية استعادة الأرض والوطن، فهي ملك للسواعد المقاتلة التي تحررها.

## الرسالة الأيقونية:

الوصف والدلالات المتولدة عنها	الرسالة الأيقونية
الفدائي: اتبعني، أنا أتقدم نحو الهدف.	الشخصيات
خطوط أفقية: الثبات والحدية	الخطوط
الفدائي: هوية، حق العودة، الانتظار والحلم. الأرض: الوطن المحتل، الغاية والطريقة، البعد.	الأشياء
الأخضر: ، الأرض، التأمل، التعالي، الانطلاق. الأسود: امتلاء الأشياء بطريقة تضاد اللونين وبرز الأسود في الفدائي والوطن البعيد وكلمة الأرض. الأحمر: "السواعد التي تحررها" دلالة على نهج التحرير بالدماء.	الألوان

### 3- المستوى التضميني:

قد يكون هذا الملصق من أبسط الملصقات المعروضة من حيث التكوين، فهو أقرب للصورة الفوتوغرافية، بلا لمسات فنية تخيلية واضحة، بيد أن التخييل فيه مشحون في العلامات الطبيعية نفسها، لقد أصبحت علامات ممتلئة.

يحتل الدال الأول وهو الفدائي، على يمين الصورة، ثلث الملصق، حامل بارودته ومستند بها بيديه الاثنتين. ينظر إلى هناك. هي لقطة فوتوغرافية من الخلف، كأنه يقول: اتبعني، إنني المتحرك الذي يخترق نحو الهدف، أو الذي خضع في مسألة وإشكالية كبيرة.

ونظرته إلى الأمام، هي انتظار الحل، الألم والأمل والحقيقية. يصح الاستبدال بينهما. حين تحدث المفارقات بتغير الزمن والتعاقب تتعمق هذه الدلالات.

الاستبدال بين حالات الأشياء بالتوتر بالعلاقة مع النفس تنتج صيغ. كنه الأشياء، صيغة انعكاسية فيها اتصال خاص بين الذات والموضوع. لم يكن الملصق إلا إعادة لترتيب الصيغ والإدراك في فضاء التوتر المتبادل حسيا بين الذوات. هذه لقطة متحركة في طاقتها، تأخذ معنى مزدوجا، إنها تدخل الاستمرارية والتقطيع والوزن إلى الزمان والمكان الافتراضيين فيها.

ينظر الفدائي إلى ما وراء النهر، ولا ننسى أن ما يفصل بينه وبين المكان البعيد نهر، ما وراء الجسر شجر وحجر ومنزل تحمل فيه الذكريات والتذكارات امتدادا لطاقة تتسرب بفعل الضوء إلى العين، إن النظر سيصبح لمس، تتداخل الحواس في تلك اللحظة. "المكان يكتف الوجود في حدود تتسم بالحماية" غاستون باشلار<sup>1</sup>.

يغيب الفدائي ليبقى وطنه، وظل حاضرا في غيابه، مرة أخرى يتعالق الملصق بثنائية الحضور والغياب. ويخط بالأسود المشقوق وكأنه نقش على الخشب، كلمة الأرض... للسواعد التي تحررها. يحضر اللون الأحمر للتمييز والثأر للدماء "دلالة أيقونية"، يستحوذ اللون الأخضر الصورة، كدلالة أيقونية لعلاقته بالأرض، أما الأسود الحاد والمشقوق، فهو للغموض والخوف وانتظار الحلم، حدية اللون تبرز دلالة الامتلاء في الدوال " الفدائي " النهر " البيت " الشجر " ، كلها تمثلات لحالات روحية أكثر منها حسية، وهنا، تستبدل دلالة الأسود وتتغمر بروح الحالات ذاتها، فتصبح كل الحالات في كنهها تبحث انتظار الحلم والإرادة، وامتصاص "كحالة فيزيائية للون الأسود" كل ما هو تخيلي فلسطيني يبحث في كنهه عن تعريف لأصله بالعلاقة مع المكان كحالة طبيعية وجزء من تراب الأرض ورائحة الطيون والخبز.

"أنا الرصاصُ البرتقالُ الذكريات

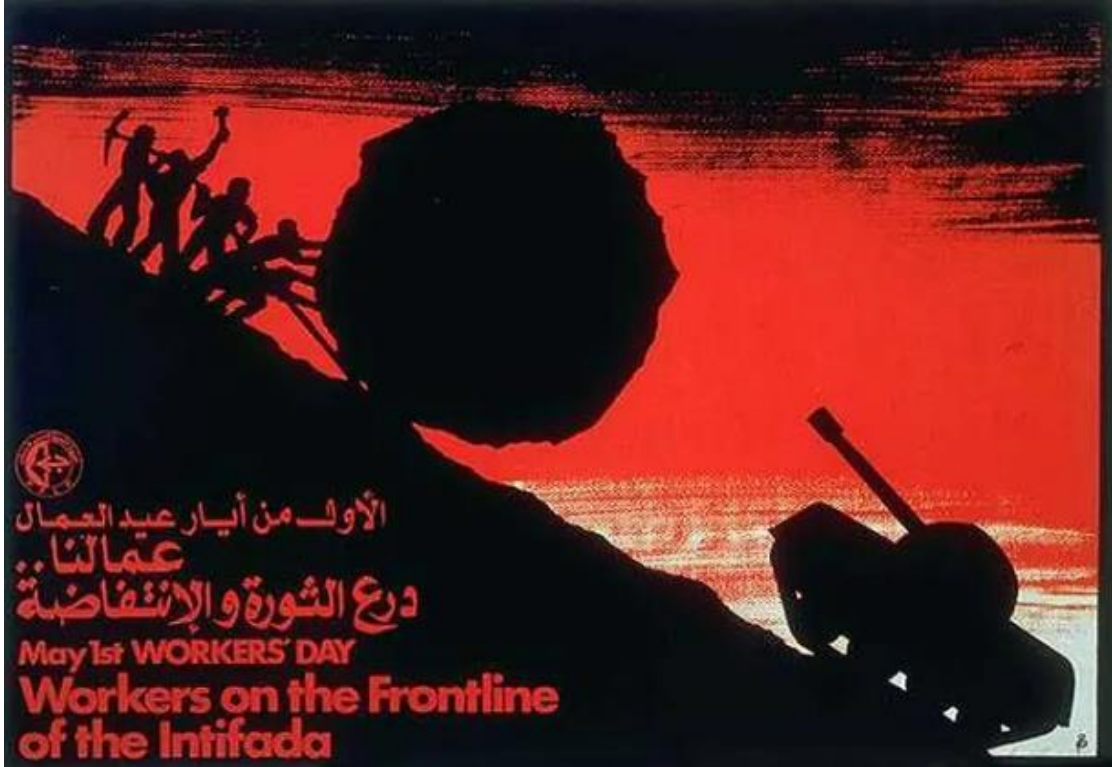
<sup>1</sup> غاستون باشلار (١٨٨٤ - ١٩٦٢): فيلسوف فرنسي وأحد أهم الفلاسفة الفرنسيين، قَدَّمَ أفكارًا متميزة في مجال

الابستمولوجيا، حيث تمثل مفاهيمه في العقبة المعرفية والقطيعة المعرفية والجدلية المعرفية

وجدت نفسي قرب نفسي...  
وأنا البلاد وقد وأنت وتقمصتني  
وأنا الذهاب المستمر إلى البلاد.....  
وجدت نفسي ملء نفسي"

درويش في أحمد الزعتر

3.4. ملصق رقم 3: عمالنا درع الثورة والانتفاضة - الجبهة الشعبية لتحرير فلسطين - الفنان  
السويسري مارك رودين - ١٩٨٦.



(نبحث عن الصور في أثر من حلموا طويلا أمام المادة وأضفوا عليها قيمة) غاستون باشلار

#### 1- الوصف:

نلاحظ في اللوحة مجموعة من الأشخاص "يسار اللوحة" يحملون أدوات ترمز للفلاح والعمال، يدفعون بصخرة عملاقة "تتوسط اللوحة" من أعلى الجبل، على دبابة "يمين اللوحة"، يتخلل اللون الأسود والأحمر الحاد أركان اللوحة. مكتوب أسفل اللوحة وعلى اليسار عبارة: الأول من أيار عيد العمال . عمالنا... درع الثورة والانتفاضة. مع شعار تنظيم الجبهة الشعبية لتحرير فلسطين.

## الرسالة التشكيلية:

الوصف	الرسالة التشكيلية
تم تأطير هذه اللوحة بعناصر أيقونية وأخرى لسانية، فالصخرة الكبيرة احتلت المركز الأكبر للصورة "وسط اللوحة"، وعلى يسار اللوحة مجموعة العمال، في حين تقع الدبابة أسفل الجبل "يمين اللوحة".	<b>التأطير</b>
العمال على يسار اللوحة: يدفعون بالصخرة العملاقة للأسفل. الصخرة الكبيرة في وسط اللوحة. الدبابة يمين اللوحة.	زوايا التقاط الصورة واختيار الهدف
شكل رقم 1: العمال شكل رقم 2: الصخرة الكبيرة شكل رقم 3: الدبابة	عناصر اللوحة من ناحية التركيب
اللون الأحمر: ما وراء الجبل، غلاف الملصق. اللون الأبيض: في أسفل اللوحة "أسفل الجبل". اللون الأسود: الشخصيات والأشياء	الألوان

## 2- الرسالة اللغوية:

حمل الملصق رسالة: الأول من أيار عيد العمال . عمالنا... درع الثورة والانتفاضة. مع شعار تنظيم الجبهة الشعبية لتحرير فلسطين. وهي رسالة ذات بعد أيديولوجي بالدرجة الأولى، "العمال" الذين يدفعون بأدواتهم البسيطة صخرة عملاقة على دبابة إسرائيلية، هم درع الثورة والانتفاضة.

## الرسالة الأيقونية:

الوصف والدلالات المتولدة عنها	الرسالة الأيقونية
العمال: الطبقة العاملة في الشعب الفلسطيني	الشخصيات
خطوط أفقية: الثبات والحدية	الخطوط
العمال: هوية فلسطينية نضالية، وأيديولوجية ماركسية من جهة أخرى. الصخرة: التراكم، كرة الثلج. الدبابة: الاحتلال الإسرائيلي، اللعنة الأبدية.	الأشياء
الأحمر: لون الدم، الثأر، الغضب، استرداد الحق.	الألوان

الأبيض: الحل، التصاعد، والأمل الأسود: المعاناة، والألم، وتدنيب الهويات لإضفاء تجريد أكبر على الشخصيات.
---

### 3- المستوى التضميني:

تتكون هذه الصورة من أربعة عناصر، الدبابة الإسرائيلية، والصخرة الكبيرة، ومجموعة من الشباب يدفعون هذه الصخرة، والعنصر الرابع هي الأرض والتي توحى بالقمة الجبلية. إن عزلنا المكتوب عليها، يصعب تأويل الصورة، لذلك يحضر النص كدليل إشهاري للتعريف بهويات الفاعلين والأفعال في الصورة، شعار "الجبهة الشعبية لتحرير فلسطين" وفيه عيد العمال، تحت شعار: "عمالنا درع الثورة والانتفاضة".

يختبئ العمال، وما يدل على أنهم عمال "حملهم للفأس والمطربة" والتي تحضر الأدوات كدلالة أيقونية عن العمل، تتناوب أيضا في قدرتها على القتل، لكن في هذه الصورة، لا يقصد من الأداة القتل إنما العمل والدليل أنهم يختبئون جميعا خلف صخرة كبيرة، يحاول واحد منهم باستخدامه للعصا الخشبية أن يدفعها رفقة سواعد العمال الآخرين، وفي هذا المعنى الكثير، إننا نعمل وندفع بأدواتنا العمالية البسيطة دعامة لنا كحماية، فالحجر درع لهم من مدفعية الدبابة، وبأدواتهم يكملون نهج الانتفاضة، الحجر في جوهره علامة أيقونية لدلالة فلسطينية أكبر باندلاع انتفاضة الحجارة، هذا الملصق يعود لعام 1990 خلال فترة الانتفاضة الأولى "والمسماة بانتفاضة الحجارة" لذلك يحضر الحجر الكبير كرمز لانتفاضة الحجارة وكدرع أيقوني طبيعي يحتمي به الفلسطينيون.

تحضر الرموز هنا من منطلق أيولوجي ماركسي، بمفهوما الطبقي للصراع ما يدل على ذلك أدوات العمال "المنجل والفأس" وهما شعار للماركسية، فضلا عن اختيار يوم العمال للاحتفال بهذا الملصق. الصخرة التي هي إرادة للحقيقة، إرادة لحقيقة القضية الفلسطينية، وكانت الصخرة رمز للتراكم ككرة الثلج في تراكمها واتحادها وحجمها، هذا التراكم بمعناها الطبقي الماركسي - على مستوى الوعي الطبقي - هو تراكم كمي ونوعي يتحول إلى درع الانتفاضة كما ورد في خطاب الملصق اللساني، أو بالأحرى درع لإرادة الحقيقة في نضال الشعب الفلسطيني المتجدد.

4.4. ملصق رقم 4: المذبحة - الإعلام الموحد - الفنان عبد الرحمن المزين 1992.



"لم يجيء يسوع من وراء الشفق الأزرق ليجعل الألم رمزا للحياة.. بل جاء ليجعل الحياة رمزاً للحق والحرية" جبران خليل جبران في يسوع ابن الإنسان.

1- الوصف:

نرى في اللوحة حمامة مصلوبة، تحتل مركز اللوحة من ناحية الحجم والمكان، تتكون من عدد لا نهاية له من الأطفال "جسد الحمامة"، يخرج الصليب الخشبي في أسفل اللوحة من دائرة مدممة، تحت عنوان المذبحة.

الرسالة التشكيلية:

الوصف	الرسالة التشكيلية
تم تأطير هذه اللوحة بعناصر أيقونية وأخرى لسانية، فالحمامة تحتل مركز الصورة آخذة المساحة الأكبر من اللوحة، والأطفال هم بداخلها.	التأطير
الحمامة والأطفال: العنصر الوحيد المتمركز في عمق اللوحة، تقردا وتكثيفا.	زوايا النقاط واختيار الهدف

عناصر اللوحة من ناحية التركيب	شكل رقم 1: حمامة شكل رقم 2: أطفال
الألوان	اللون الأبيض: لون الأطفال والحمامة. اللون البني: لون الصليب الخشبي. اللون الأحمر: لون الخلفية. وعنوان الملصق المذبحة.

## 2- الرسالة اللغوية:

يشرح الملصق رسالته المذبحة، وهي رسالة تعبيرية واضحة للأطفال الشهداء البريئين الذي يحضرون على شكل حمامة مصلوحة، تنبعث من دماء باللون الأحمر الداكن مكونةً خلفية للوحة.

## الرسالة الأيقونية

الرسالة الأيقونية	الوصف والدلالات المتولدة عنها
الشخصيات	الحمامة الأطفال
الخطوط	خطوط أفقية: الثبات والحدية خطوط دائرية: حركة وتموج
الأشياء	الحمامة: السلام، المحبة، حق العودة الفلسطيني. الأطفال: المسيح، الألم، السلام، الفداء.
الألوان	الأبيض: السلام، لا للعنف، التجريد. الأحمر الداكن: دماء، المذبحة. البني: لون الصليب الخشبي.

## 3- المستوى التضميني:

يحمل هذا الملصق شيفرة رمزية أخرى متداخلة في عمقها، حمامة مصلوحة. تحت اسم المذبحة "أسفل الملصق على اليمين".

يتكون جناحا الحمامة "وهي التي تحضر بصفقتها رمزا أيقونيا للسلام والمحبة" من أطفال "أطفال فقط"، لحد لا يمكن عده، وهذه دلالة أيقونية على طبيعة المذبحة بأن بعدها المادي في العدد ليس محدودا، يتحول الفلسطينيون إلى "موتى بلا قبور" على حد تعبير سارتر. الملصق بين الصلب والحمامة والفلسطيني، يحمل دلالة تشفيرية - فلسطينية.

يقول لوقا: "وَنَزَلَ عَلَيْهِ الرُّوحُ الْقُدُسُ بِهَيْئَةٍ جِسْمِيَّةٍ مِثْلَ حَمَامَةٍ." (لو 3:22) و في الإصحاح الثالث عند الحديث عن معمودية المسيح على يد يوحنا "فَلَمَّا اعْتَمَدَ يَسُوعُ صَعِدَ لِلْوَقْتِ مِنَ الْمَاءِ، وَإِذَا السَّمَاوَاتُ قَدْ انْفَتَحَتْ لَهُ، فَرَأَى رُوحَ اللَّهِ نَازِلًا مِثْلَ حَمَامَةٍ وَأَتِيًا عَلَيْهِ" (مت 3:16) روح الله ليست مرئية، لكنه أخذ هيئة مرئية، إنه تمثل على شكل حمامة. فصارت دلالة على القداسة والسلام والبراءة (خليل، 2008).

لا يستند الإيمان المسيحي للرؤية بل إلى كلمة الله، كما قال القديس أوغسطينوس<sup>1</sup>: "الإيمان بموت السيّد المسيح ليس شيئاً عظيماً؛ الجميع يؤمن بأنه مات. أمّا الإيمان المسيحي يكمن في قيامة المسيح الرب؛ وهذا هو ما نعتبره شيئاً عظيماً – الإيمان بأنه قام". فإن كان قد دُبح لأجلنا، فقيامته تؤكد قبول الذبيحة. وإن كان قد صُلب من أجل ديوننا، فقيامته تعلن وفاء الدين.

يسوع المسيح هو "القيامة والحياة من آمن بي، وإن مات، فسَيَحْيَا" (يوحنا 11:25). الصليب الخشبي يحضر في الملصق كرمز وليس كحدث زمني عندما صُلب المسيح، الصورة تغيب مجموعة نصوص وعلاقات أكثر حضوراً وتعقيداً، وبهذا يتختر المعنى. (ميج، 2012) والمعنى واقع يُبنى، بعملية استبدالية ضمن "ثقافة هي الذاكرة غير الموروثة للجماعة". (لوتمان، 1978).

يستلزم الملصق استحضار عملية صلب المسيح، وسيتجسد هذا التجريد وفق استبدال واضح، بأن كل فلسطيني سيصبح مسيحياً بروحه وجسده، إملاء الفراغ مع إزاحة الزمن واختصاره هي سيرورة صلب فلسطينية أولاً ثم كونية، وتشتغل مع تأويلها، يستبدل الفلسطيني بتضحية المسيح وفدائه، بألمه وعذابه وترتبط "ارتباطاً وثيقاً برمزية المسيح الكونية"، ستتحول هذه الدلالة وتستبدل في ذات اللحظة، بصيغة انعكاسية بأن آلام الفلسطينيين وتضحياتهم أزلية.

وبذلك، سترتبط مفاهيم النقاء والصفاء في تضحية المسيح بتضحية الفلسطيني المتجددة التي تحفظ وفاء الشعب لتحرير أرضه من جهة، ونضاله الدائم المتجدد في تضحيته من جهة أخرى تؤكد قبول الغاية الأسطورية التي رسمت هي نفسها ملامح المسيح في روايته التاريخية.

في أنظمة التمثيل وبناء الاستعارات الأسطورية الأولى، كان هوميرس يؤسس تاريخيته الطبيعية باستعارات الأبطال والالهة؛ فكل من يتكلم البربرية (همجي)، أو بالأحرى من لا يتكلم اليونانية، وهذا بجوهره تعالي مزدوج باللغة ومن اللغة. (تايلور، 1970) في الحروب الفارسية اليونانية تأكدت الثنائية وأعطت مظهراً متحضراً لكل ما هو يوناني ومظهراً همجياً لكل ما هو فارسي، بداية من الجغرافيا وليس انتهاء بالالهة والأبطال (تايلور، 1970). لم تكن استعارة التحضر فضيلة في ذاتها كموضوع، بقدر ما كانت تفوقاً للذوات التي صاغتتها، بصفتهم اسطوريين وعقلانيين في اللحظة نفسها.

<sup>1</sup> القديس أوغسطين (١٣ نوفمبر ٣٥٤ - ٢٨ أغسطس ٤٣٠) كاتب وفيلسوف من أصل روماني-لاتيني ولد في طاغاست. يعد أحد أهم الشخصيات المؤثرة في المسيحية الغربية.

سعيد الاحتلال الاسرائيلي انتاج " الإله " - مركوري/ هرمس - كإله أسطوري وعقلي، هو الميثوس واللوغوس معا، وسيصبح الاحتلال إليها جديدا يفهم ويحلل تأويلا يصل حد الإلغاء؛ وهكذا لن يكون غريبا أن التفوق التأويلي هو سلاحه الإعجازي لإبطال همجية الآخرين أمام الحضارة، وسيُعامل نقيضه أيا كان على أنه خطيئة وتكفير ستصل إلى مجموعة من المذابح بحقهم ليس أفضعها المحرقة أو المذبحة كما ورد في عنوان لوحتنا هذه.

5.4. ملصق رقم 5: يوم المرأة العالمي الاتحاد العام للمرأة الفلسطينية – الفنان سليمان منصور  
1980.



## 1- الوصف:

نرى في لوحة "يوم المرأة الفلسطيني"، ثلاثة نساء يرفعن ورق الغار، يحملن بارودة في اليد الأخرى، تختلف السيدات بين بعضهن في الشكل والحجم، يحتلن مركز الصورة من ناحية الحجم والبروز "منتصف اللوحة". وتتمازج الألوان في الخلفية السماوي والأصفر والأخضر الداكن في أعلى اللوحة.

## الرسالة التشكيلية:

الوصف	الرسالة التشكيلية
تم تأطير هذه اللوحة بعناصر أيقونية وأخرى لسانية، النساء في عمق اللوحة للتركيز عليهم تحت شعار يوم المرأة الفلسطيني.	<b>التأطير</b>
النساء في منتصف اللوحة وتم أخذ اللقطة من الأسفل تضخيماً وإبرازاً لقيمتهن.	زوايا النقاط الصورة واختيار الهدف
شكل رقم 1: الفتاة العاملة "أسفل الملصق". شكل رقم 2: الأم "وسط الملصق" شكل رقم 3: الفدائية المقاتلة "عمق الملصق".	عناصر اللوحة من ناحية التركيب
اللون الأصفر: لون الخلفية. اللون الأزرق الفاتح: لون السماء. اللون الأخضر: لون الأفق أعلى السماء، وورق الغار.	الألوان

## 2- الرسالة اللغوية:

يحتفي الملصق بيوم المرأة الفلسطيني بهذه الطريقة، ثلاث سيدات الأولى عاملة وهي في أسفل الملصق والثانية الأم في وسط الملصق والثالثة مقاتلة وفدائية، وهو ما يجمع الحالات الثلاث في الثقافة الفلسطينية فالمرأة الفلسطينية في ذكرى يومها هي عاملة ومقاتلة وأم في ذات اللحظة، يرفعن ورق الغار بيد تسمو عالية، وأخرى تحمل بارودة النضال الوطني الفلسطيني.

## الرسالة الأيقونية:

الرسالة الأيقونية	الوصف والدلالات المتولدة عنها
الشخصيات	عاملة فدائية أم
الخطوط	خطوط أفقية: الثبات والحدية
الأشياء	ورق الغار: الأسطورة الإغريقية، المجد، العنفوان، التجدد الدائم، الصبا الأزلي. البارودة: الثأر، النضال المتجدد، الكفاح المسلح، استعادة حق الإنسان على أرضه.
الألوان	الأصفر: طاقة لا تتوقف، ودفء مطلق. الأزرق الفاتح: لون السماء الطبيعي الأخضر: التعالي، الأسطورة، التجدد الدائم

### 3- المستوى التضميني:

لو منحنا أنفسنا الحق في تأمل الصور، سنلاحظ الامتداد المتداخل والمتصل بين عناصرها. يتضح الدال من الوهلة الأولى، نرى امرأة تحمل سلاحاً ونبته. ونستدل بالنص المكتوب "يوم المرأة العالمي". يحتوي الملصق على ثلاث سيدات، تتوسطهم الأولى "الأم" وفي الأسفل البنت "العاملة" والثالثة التي لا يظهر من شكلها إلا عينيها، هي الفدائية المقاتلة، وفي هذا التسنين التراتبي في الأشكال معنى، الأم تحوي العاملة وتتشبهها، وتختفي المناضلة الفدائية بظلمها، إنها انعكاسات وتداخل اتصالي بين الذوات الرئيسية، كل ذات ستستبدل في الحالة الفلسطينية، فالإمرأة هي أم ومقاتلة وعاملة. هذه هي الدلالة، كل يضحى ويعمل في مجاله. ساعد اليد مضخم في الصورة رمزا للقوة والكفاح والعمل، يخلق تضخيماً انطباعياً عند المتلقي، يحمل سلاحاً بيد اليمنى ويرفع ورق الغار بيد اليسرى عالياً، وينظر للأعلى، ومن الجلي أن طاقة نبوءة عاصفة في أعلى الملصق باللون الأخضر الزيتي "لون التصوف والاتصال الروحي المطلق"، يرمي بملامح سر أسطوري في المشهد.

وهنا أسأل لماذا ورق الغار؟ لماذا لا يرفع سلاحهن مثلاً؟ أو غصن زيتون، "وما يحمله الغصن في التسنين الفلسطيني من دلالة بنيوية". لقد تحول الملصق إلى نحت على الصخر، المرأة تصبح تمثالاً أسطورياً.

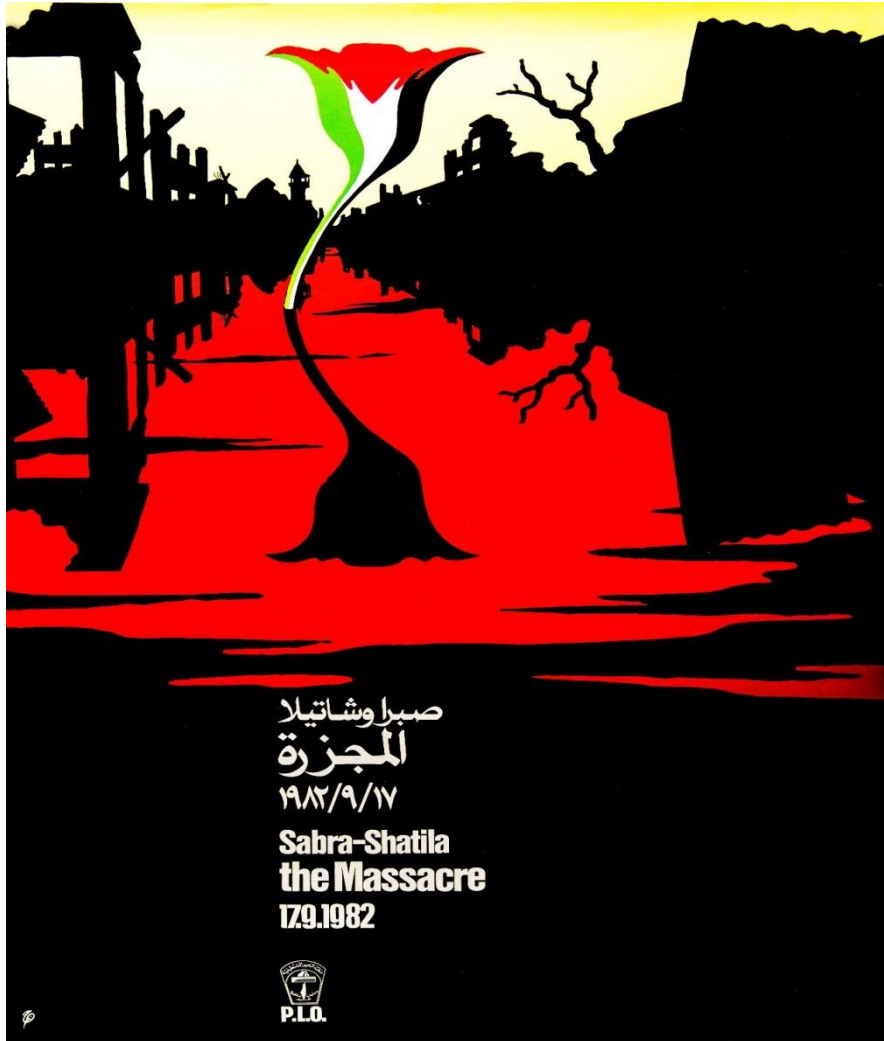
عندما دعت دافني "وهي حورية إغريقية" والدها إله بينيوس لتغيير شكلها من ياسها، حوّل بينيوس

شعرها إلى أوراق شجر، وتبدلت سواعدها إلى أغصان، وأقدامها إلى جذور تتشبث بالأرض، أصبحت شجرة غار نبيلة (السواح ، 2017).

وبالرغم من كل ذلك، لم يتلاشى حب أبولو "إله الشمس والموسيقى" لدافني، لقد أصبحت دافني شجرة مقدسة، دأب على زيارتها وحافظ على أوراقها فوق رأسه كإكليل (السواح ، 2017). ثم تحول الورق رمزاً للمجد والعنفوان، يستخدم أبولو قوته الإلهية الخاصة بالخلود الأبدي، ليجعل من دافني دائمة الخضرة، فكتب لأوراق الغار الخضرة الأزلية.

حمل الملقق في عمقه علامات متداخلة بين الأسطورة الإغريقية، والمرأة الفلسطينية، التي ما إن أرادت أن تكافح وتعمل، سيتحول ساعدها إلى أغصان في الثمر والامتداد والانتاج، وأقدامها إلى جذور تتشبث بالأرض "امتداداً روحياً لحالة مادية طبيعية"، وسيخضر عودها خضرة أزلية، لتصبح رمزاً للعنفوان العطري والمجد المضيء.

6.4. الشكل رقم 6: صبرا وشاتيلا المجزرة - منظمة التحرير الفلسطينية - الفنان السويدي مارك رودين 1982.



## 1- الوصف:

نرى في اللوحة التي حملت عنوان "صبرا وشاتيلا المجزرة" تذكيرا بالمجزرة التي وقعت في تاريخ سنة 1982 تتكون اللوحة من منازل وزقاق تمثل حالة المخيم، ويسيل اللون الأحمر في زوايا المشهد، مع وردة تتخذ شكل "وردة الحنّون" ملونة بالعلم الفلسطيني.

## الرسالة التشكيلية:

الوصف	الرسالة التشكيلية
تم تأطير هذه اللوحة بعناصر أيقونية وأخرى لسانية، زقاق المخيم ووردة الحنّون التي تتركز في منتصف الملصق.	<b>التأطير</b>
زقاق المخيم ووردة الحنّون في منتصف الملصق للتعبير عن أهمية الموضوع وتكثيف المعاني والدلالات.	زوايا النقاط الصورة واختيار الهدف
شكل رقم 1: منازل وزقاق المخيم شكل رقم 2: وردة الحنّون	عناصر اللوحة من ناحية التركيب
اللون الأحمر: لون الدم الناتج عن المجزرة التي وقعت في مخيم صبرا وشاتيلا. اللون الأصفر الممزوج بالأبيض: لون السماء، خلفية الملصق البعيدة. اللون الأسود: لون المنازل وزقاق المخيم.	الألوان

## 2- الرسالة اللغوية:

يذكر الملصق بالمجزرة التي ارتكبتها الاحتلال الاسرائيلي في مخيمي صبرا وشاتيلا عام ١٩٨٢، بعنوان: "صبرا وشاتيلا - المجزرة". وهو تعبير لحالة شعورية مكثفة ممتلئة بالحزن والحداد والألم.

الوصف والدلالات المتولدة عنها	الرسالة الأيقونية
لا يوجد	الشخصيات
خطوط أفقية: الثبات والحدية	الخطوط
منازل وزقاق: المخيم، اللاجئين الفلسطينيين، الوطن المحتل، حلم العودة. الدم: المجزرة، التضحية، الألم، عنف المحتل الاسرائيلي.	الأشياء
الأسود: الحداد، الألم، الحزن. الأحمر: الدم، المجزرة، الثأر، التضحية.	الألوان

### 3- المستوى التضميني:

صبرا وشاتيلا المجزرة، التي نفذت في مخيمي صبرا وشاتيلا للاجئين الفلسطينيين في سبتمبر 1982 واستمرت لمدة ثلاثة أيام على يد حزب الكتائب اللبناني وجيش لبنان الجنوبي وجيش الاحتلال الإسرائيلي.

يتخذ هذا الملصق من اللون الأسود مكونا رئيسيا، وأرضية أساسية للبناء، الأسود، في دلالاته الفيزيائية امتصاص لجميع الألوان ولا يعكس منها شيئا، لكنه في الصورة دلالة على الحداد، والحزن والظلم، إنه يعمق إحساس الإنسان بذاته ويشتعل بمشاعر اليأس سنيا، هذه الدلالة الأيقونية هي التي تبني المعنى في العين قبل أن تصبّه في الممثل في الصورة، أي أن المعنى ليس مستمدا من المادة نفسها بل هو الشكل الذي يحض من خلالها الإنسان في الوجود.

يتوزع اللونين الآخرين الأحمر في أقصى شدة، المعبر عن الدم، والذي يقترب كونه ماء، لسببين الأول أنه يسيل ويتحرك من شدة لمعانه في الصورة، والثاني أن فيه تنعكس أشكال الجدران والمنازل وهذه خاصية السوائل إن جمعت بالكثافة التي تسمح بها تحقيق انعكاس الأشياء فيها. أما في أعلى الملصق فالأفق أصفر وأبيض، وهج الماضي والسابق، ثنائية للحنين والانتظار.

في عمق الملصق، توظيف للامتلاء والفراغ وتوزيع الألوان والأشكال المنعكسة بينهما، من الامتلاء والفراغ تنبت الوردية، من وسط الدماء، هذه الزهرة التي صعدت لتحيا في سماء "الحنين والانتظار - استبدال باللون الأصفر والأبيض" تحمل في روحها علم فلسطين، غذاؤها دماء الشهداء، تزهو في الأمد، زهرة الحنون "شقائق النعمان"، هذه الزهرة الفلسطينية التي تصدح مع بدايات الربيع زمنيا، الربيع طقس بما يحمله من بعث وتجدد وولادة، وهذه المعاني مرتبطة بشكل مباشر بدموزي "تموز". فهو المرتبط بالزراعة والخصوبة وقرين الإلهة عشتار الأول، وهو المضحي والمُحِب، والقائم من الموت.

(السواح ، 1985) تعتبر تضحية الإله تموز (دموزي) أحد الطقوس التراجيدية المهمة في حضارة بلاد الرافدين بقصته الأسطورية (السواح، 2017)، فهو الجامع بين تراجيدية العذاب ونقاء التضحية بالعلاقة مع حب الحياة والأرض، ستعود هذه التراجيديا السومرية تمثيل ذاتها في تراجيديا العذاب الفلسطيني بالعلاقة مع حب الحياة والأرض، ولن تكون الأسطورة السومرية هي الوحيدة في التمثيل التراجيدي هذا بل ستكون ملحمة الفلسطينيين بطولية أيضا بالاستعارة من أسطورتهم الكنعانية دليلا، فالإله "بعل" وهو إله الخصب في الأسطورة الكنعانية (الماجدي، 2001)، حينما دخل في حرب مع آلهة الشر، وجرح في معركته، سالت قطرات من دمه على الأرض، وكانت كل نقطة دم تسيل فوق الأرض التي يمشي عليها، تنبت مكانها زهرة من زهور الحنون الحمراء. (الماجدي، 2001) إن هذه العلاقة ستسبدل بين الزهرة والرواية مع الكل الفلسطيني، أي أن كل فدائي سيصبح "بعل"، وكل فلسطيني سيكون "تموز" في التضحية وحب الأرض، أما في سياقها اللغوي، فكلمة نعمان، هي اسم من أسماء الدم، وفي السريانية تعود لكلمة نعمان من أصل "نحم" بمعنى بُعث حيا، وفي هذه دلالة على القائم من الموت.

وكما قال درويش:

نزف الحبيب شقائق نعمان،

وسال الماء أحمر في عروق ربيعنا....

أولى أغانينا دم الحب الذي سفكته آلهة،

وأخرها دم سفكته آلهة الحديد.....

7.4. الشكل رقم 7: المجد لضمود القوات المشتركة في وجه الإرهاب الإمبريالي الصهيوني في لبنان - صادر عن الجبهة الشعبية لتحرير فلسطين - الفنان السويدي مارك رودين 1982.



## 1- الوصف:

نرى في اللوحة أفعى يخترقها سهم رسم عليه العلم الفلسطيني واللبناني، تحت شعار: "المجد لسمود القوات المشتركة في وجه الإرهاب الإمبريالي الصهيوني في لبنان".

## الرسالة التشكيلية:

الوصف	الرسالة التشكيلية
تم تأطير هذه اللوحة بعناصر أيقونية وأخرى لسانية، أفعى تتوسط اللوحة، وسهم كبير يخترق فم الأفعى على يمين اللوحة.	التأطير
الأفعى تحتل مركز المصق وأكثر العناصر ضخامة هو فمها. يخترقها سهم "يمين المصق".	زوايا التقاط الصورة واختيار الهدف
شكل رقم 1: أفعى شكل رقم 2: سهم شكل رقم 3: صاروخين شكل رقم 4: "ذيل الأفعى" دولار.	عناصر اللوحة من ناحية التركيب
اللون الأخضر القاتم: لون الخلفية. اللون الأحمر الفاتح: لون الدم. اللون الأحمر الغامق: فم الأفعى. اللون الأسود: لون الأفعى.	الألوان

## 2- الرسالة اللغوية:

كتب على اللوحة "المجد لسمود القوات المشتركة في وجه الإرهاب الإمبريالي الصهيوني في لبنان". يُحيي هذا المصق صمود القوات المشتركة وهو تعبير يعود لأحداث الحرب اللبنانية والتي واجهت فيها القوات المشتركة "لبنانية - فلسطينية" قوات الاحتلال الإسرائيلي المدعومة من الإمبريالية العالمية. وفي هذه الرسالة بعد أيولوجي، عن علاقة القوات الصهيونية بالإرهاب الإمبريالي العالمي وتحديداً الواقع في لبنان في تلك الفترة.

## الرسالة الأيقونية:

الرسالة الأيقونية	الوصف والدلالات المتولدة عنها
الشخصيات	لا يوجد
الخطوط	خطوط أفقية: الثبات والحدية. خطوط متموجة: المكر، الخدعة.
الأشياء	العلم الفلسطيني واللبناني: القوة المشتركة، النضال ضد الاستعمار، الوحدة الوطنية. السهم: أداة المواجهة، أسطورة هيروقليس. الأفعى: القوات الاسرائيلية، الاحتلال، أسطورة إغريقية، السم والقتل. الصواريخ: سم الأفعى، اللدغة، القتل من ضربة واحدة. الدولار "ذيل الأفعى": الدعم الإمبريالي لهذا المحتل، أيولوجيا. النجمة "عين الأفعى": النجمة السداسية، رمز لليهودية.
الألوان	الأسود: الموت، الظلام. الأحمر: الدم، المجزرة، الثأر. الأخضر: الأرض.

### 3- المستوى التضميني:

نروة الحرب اللبنانية، في هذه الصورة المركبة علامات متداخلة، تبتلع الأفعى عين المتلقي بفمها المفتوح هذا، إن الأفعى تتخذ من ذاتها دالاً أولياً للقتل والموت، "لدغة واحدة"، تتحول لتكون في النسق الاتصالي مرادفة للاستعمار الصهيوني، ففي معناها الترميزي الاستعاري يجعلها رديفة للموت والحيلة والخدعة، هي التي سرقت نبتة الحياة من جلامش بعد صراع البحث عن الخلود، وكذلك هي التي غوت ليليث بالأكل من شجرة الحياة ليطم طردهم من الجنة، إنها تحضر "رمزيا" لسرقة الحياة الأبدية من الإنسان.

هكذا يحضر الدال الأول في الصورة صاحب المساحة الأكبر من الشكل، بأنياب ليست لامعة بالسّم، إنما بالصواريخ، أدوات القتل والتدمير الشامل، رمز للقوة الهائلة بالضربة الواحدة (صاروخ واحد) استعارة من "اللدغة الواحدة" في القتل، وبامتداد الجسد المتموج في الحركة خدعة وغواية، نستدل بنهايته رمزا أيقونيا لعملة الدولار، التي تعبر عن القوة الاقتصادية الداعمة لهذا الامتداد، وهو ما ورد في التحليل اللساني للنص "الإمبريالية الصهيونية" هنا تحضر الأيدولوجيا مباشرةً وتتعرز في النجمة الموجودة في عين الأفعى وهي ترميز للنجمة السداسية اليهودية.

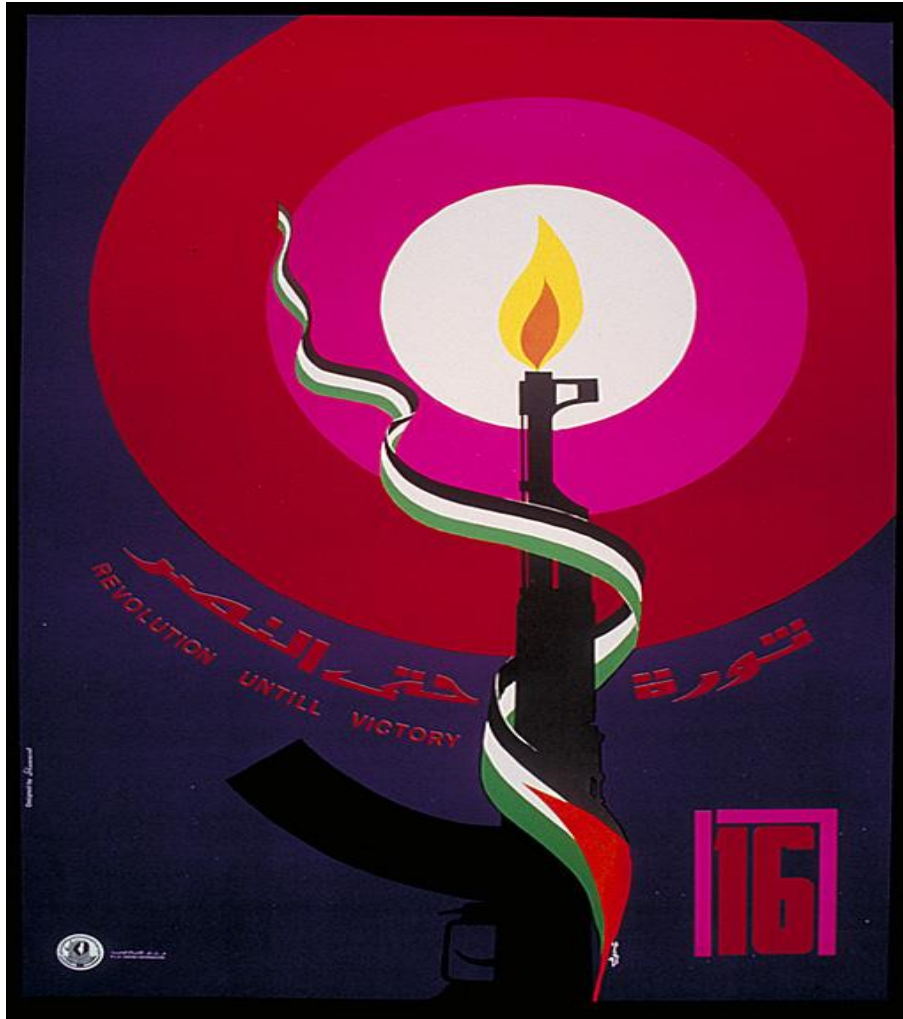
ما يقابل هذا الوحش الزاحف سهم موجه، يحمل علم لبنان وفلسطين تعبيرا عن صمود القوة المشتركة كما ورد في شعار الملصق: "المجد لصمود القوات المشتركة في وجه الإمبريالية الصهيونية في لبنان".

رغم عدم اكتمال دال السهم ، لكن رأسه المدبب والموجه نحو حلق الأفعى، جعل فك الشيفرة أسهل، تفيض دماء الأفعى تعبيراً عن قوة الضربة المشتركة. عنف مريك في اللوحة يجعلك تستشعر فحيح الأفعى ولون السم في الدم.

ما يحويه المشهد من علاقات أسطورية أبلغ، وهنا أسأل لماذا اختير السهم؟ ولماذا الأفعى؟ هل يمكن استبدال السهم البسيط بسلاح أقوى كالمدفعية أو الرشاش مثلاً؟

هنا، تحضر الأسطورة لتكشف عن ملامح المشهد، كان السهم سلاح الإله هيريكليس في تفوقه على الأفعى العظيمة في الأسطورة الإغريقية (السواح، 2017)، لقد استبدلت القوة الهيروقليسية واتحدت في القوى المشتركة لبنانية وفلسطينية ضد أفعى الاستعمار الصهيوني، التي تسرق ماديا ورمزيا حياة الإنسان العربي الأبدية.

8.4. الشكل رقم 8: ثورة حتى النصر - الصادر عن حركة التحرير الوطني الفلسطيني فتح - اسماعيل شموط 1981.



## 1- الوصف:

نرى في اللوحة سلاح باللون الأسود، يلتف حوله العلم الفلسطيني، وينطلق من فوهة السلاح ضوء الشمعة التي ينتج عنها دوائر ملونة بالأحمر والأبيض، ويكتب في عمق اللوحة شعار المصق: "ثورة حتى النصر".

## الرسالة التشكيلية:

الوصف	الرسالة التشكيلية
تم تأطير هذه اللوحة بعناصر أيقونية وأخرى لسانية، سلاح في وسط اللوحة، يلتف حوله العلم الفلسطيني، وينطلق من فوهته ضوء شمعة أعلى اللوحة.	<b>التأطير</b>
السلاح هو عنصر اللوحة الوحيد، رسم بطريقة عامودية للأعلى وفي عمق اللوحة للتعبير عن غايته والتركيز عليه وحده.	زوايا التقاط الصورة واختيار الهدف
شكل رقم 1: سلاح. شكل رقم 2: علم فلسطين. شكل رقم 3: ضوء الشمعة.	عناصر اللوحة من ناحية التركيب
اللون الأسود: لون السلاح. اللون الأصفر: لون الشمعة. اللون الأحمر والأبيض: إنارة. اللون الأزرق الداكن خلفية اللوحة.	الألوان

## 2- الرسالة اللغوية:

شعار المصق "ثورة حتى النصر"، وهي استعارة لغوية لبُنية خطابية موروثة عن حركة التحرير الوطني الفلسطيني "فتح". ثورة حتى النصر هي دلالة على الامتداد والاستمرارية بالنهج الكفاحي الوطني حتى "النصر" وما قصده المعنى من استعادة الأرض الفلسطينية وإقامة الدولة الفلسطينية عليها.

## الرسالة الأيقونية

الوصف والدلالات المتولدة عنها	الرسالة الأيقونية
لا يوجد	الشخصيات
خطوط أفقية: الثبات والحدية خطوط دائرية: الحركة والتموج	الخطوط
السلاح: الكفاح الوطني، الإرادة، التحرر، الثأر. ضوء الشمعة: الحلم، التعالي، الشعلة، النور.	الأشياء
الأسود: الموت، الحداد، التضحية. الأزرق الداكن: الحزن، الانتظار، البحث عن الحل. الأحمر والزهري: ألوان حرارية لتمثيل أشعة الإنارة. الأصفر: الأمل، التجدد، الطاقة المطلقة، الحركة.	الألوان

### 3-المستوى التضميني:

هذه لوحة مكتظة بالحلم والفراغ، ليست هذه العبارة إلا صيغة من بنية الدلالة، فاللوحة بتقنياتها الظاهرة تجسد المحاكاة ببلاغة، كما أن تعبير مكتظة بالفراغ يجسد القطب الآخر من التضاد وهو تعطيل المحاكاة، "مكتظة بالفراغ" (باشلار، 2005).

لون الأزرق الليلي أساس تعيدي للألوان في الملصق. دلالة أيقونية للعتمة وحالة انعدام الرؤية، ضبابية في الفكر. وما تحمله هذه الدلالات في التسنين الأيقوني من معان كثيرة، فالعتمة هي الخوف والفراغ والتضاد المحاكي للأحلام، "في مجال الصور لا تكون العلاقات المتبادلة بين الخارج والألفة متوازنة، من ناحية أخرى، فإن المكان المعادي مكان الكراهية والصراع لا يكاد يكون ولا يمكن دراسته إلا في سياق الموضوعات الملتهبة إنفعاليا والصور الكابوسية" (باشلار، 2010). إذا اللون الأزرق القائم دلالة على العتمة، الاختفاء والفراغ الرمزي.

هذه الدلالة الأيقونية للفراغ بمستواها الثاني، تجعلنا نفهم الامتلاء بدال البارودة، فالبارودة هي الأخرى مرئية في زواياها لأنها أشد لونا من محيطها الأزرق الدامس. وهي بدالاتها الأيقونية سوداء اللون ليست مرئية كأنها ظلال، رمزيا الوصول إليها أصعب من الأشياء في العتمة ذاتها.

تتداخل العلامات ويفهم نسق الصورة بين السلاح ومحيطها، إلا في حالة الكشف، "العلامة بمستواها الثالث"، شعلة اللهب بدلا من الرصاصة أو نار الرصاصة، إن ما نراه هو لهب النار "لهب الشمعة"، إن اللهب هو من بين أشياء العالم التي تستدعي الأحلام هو واحد من أعظم صانعي الصور (باشلار، 2010). إن اللهب يجبرنا على التخيل "كل حالم باللهب هو شاعر متقد" (باشلار، 1984). نحن نحمل إعجابا طبيعيا "قطريا" في اللهب. فاللهب يحتم بروز متعة النظر، إنه يجبرنا على التحديق، نحن نعيش في ماضي النيران الأولية في العالم (باشلار، 1984).

لم تكن استعارة اللهب في الملصق سوى الفكرة ذاتها، إن تأمل اللهب يخلد حلما أوليا (باشلار ، 2005)، اللهب نحيف وهزيل ويصارع من أجل أن يبقى ويصون كينونته، وهذا ما نستدله رمزيا بالحلم الفلسطيني الذي يصارع فاعلوه ليصونوا كينونتهم، يتحول اللهب من الكثيف إلى لطيف ثم يضمحل بالبسيط، يصبح غذاء هوائيا. شكل البارودة العامودي، تقول إحترق عاليا أعلى على الدوام، أعلى حتى تكون متيقنا من توفير الضوء.

9.4. الشكل رقم 9: "فتح 1965 - 1982" - الصادر عن الإعلام الموحد لمنظمة التحرير الفلسطينية 1982.



## 1- الوصف:

نرى في أسفل ووسط اللوحة كوفية فلسطينية ينبعث منها أثر فراشة، هي في أعلى الملصق فراشة تتكون من قنبلة وعلى أجنحتها أثر أحذية باللون البرتقالي والأصفر، يحتل اللون الأزرق الداكن خلفية اللوحة ويكتب بالنص العريض كلمة "فتح" (حركة التحرير الوطني الفلسطيني) بين أعوام 1965 حتى عام 1982.

## الرسالة التشكيلية:

الوصف	الرسالة التشكيلية
تم تأطير هذه اللوحة بعناصر أيقونية وأخرى لسانية، الكوفية أسفل ووسط الملصق، الفراشة في مركز الملصق مائلة لليمين قليلا، وفي أعلى الملصق يُكتب اسم فتح.	<b>التأطير</b>
الكوفية والفراشة هما العنصرين الأكثر أهمية وتركيزا في الملصق بدلالة توسطهما مشهد اللوحة.	زوايا التقاط الصورة واختيار الهدف
شكل رقم 1: كوفية فلسطينية. شكل رقم 2: فراشة. شكل رقم 3: جناح الفراشة / أثر أحذية. شكل رقم 4: قنبلة.	عناصر اللوحة من ناحية التركيب
اللون الأزرق: لون الخلفية. اللون الأصفر والبرتقال: جسد الفراشة. اللون الأبيض والأسود: لون الكوفية الفلسطينية. اللون الأخضر: قنبلة.	الألوان

## 2- الرسالة اللغوية:

يحمل الملصق شعارا لغويا واحدا كلمة "فتح" (حركة التحرير الوطني الفلسطيني)، بين أعوام 1965 حتى عام 1982. في هذا الملصق التواريخ هي الرسائل اللغوية، يعتبر عام 1965 هو انطلاقة حركة فتح وذكرى انطلاق الثورة الفلسطينية المسلحة، التي خاضت صراعات مباشرة مع الاحتلال الاسرائيلي وبذلت تضحيات تاريخية وصولا إلى تاريخ 1982 وهو التاريخ الثاني المذكور في

الملصق والذي يرتبط بذكرى خروج المناضلين الفلسطينيين التابعين لمنظمة التحرير الفلسطينية من جنوب لبنان.

### الرسالة الأيقونية

الرسالة الأيقونية	الوصف والدلالات المتولدة عنها
الشخصيات	لا يوجد
الخطوط	خطوط أفقية: الثبات والحدية
الأشياء	الكوفية: الهوية، النضال الفلسطيني، الأصل الفلاحي الفلسطيني، التمرد. الفراشة: أثر الفدائيين، بوصلة، هوية جمالية.
الألوان	الأسود والأبيض: لون الكوفية "هوية بصرية". البرتقالي والأصفر: الاستدامة، والتجدد، والطاقة المطلقة. الأزرق الداكن: الحزن، الألم، الضبابية، الانتظار.

### 3- المستوى التضميني:

يعود هذا الملصق لعام 1982 وتحديداً بعد الحرب على لبنان. أثناء خروج المناضلين الفلسطينيين التابعين لمنظمة التحرير الفلسطينية من جنوب لبنان<sup>1</sup>. تلت تلك المرحلة سنوات "ضبابية" مليئة بالمنعطفات الهامة، وما نشاهده في هذا الملصق هو استعادة لهذه المادة التاريخية.

يتكون الملصق من عنصرين رئيسيين: كوفية فلسطينية، وفراشة.

للحقيقة، هو تصميم بسيط جداً، لكنه مليء بالاستعارات، يعرف هذا "الوشاح" بالكوفية الفلسطينية "الحطة"، والتي ترمز دائماً لفلسطين ومناضليها، فالكوفية تُخفي وتُظهر، تحمي وتُعرف، والأهم أنها توصل علاقة الفلسطيني بأرضه، فهي من أصل ريفي فلاحي، تعيد دائماً تعريف النضال وحق الأرض بشرعيته الأصلية لأصله الفلسطيني، لذلك كانت رمزا للتمرد والثأر أيضاً. وضعها المناضلون في ثورتهم على الانتداب البريطاني تمرداً على العمامة والطربوش آنذاك، ومع الوقت، أصبحت الكوفية تمثل جزءاً أساسياً من الذاكرة البصرية المرتبطة بنضال الشعب الفلسطيني. تعلق من هذه الكوفية فراشة، ليست فراشة طبيعية بالتأكيد، بل "شكل" الفراشة هو ما كان كافياً لإقامة علاقة أيقونية تلقائية مع هذا المدلول. بطن الفراشة قبله أما أجنحتها فتتكون من أحذية مقاتلين "عسكرية" ونلاحظ أن الأحذية ليست هي الأخرى أحذية في الشكل، بل في الدلالة، أي أن أثر الحذاء

<sup>1</sup> المصدر: منظمة التحرير الفلسطينية على موقعها الرسمي الإلكتروني بعنوان "المحطة الثالثة - حصار بيروت، حرب المخيمات، صبرا وشاتيلا، الانشقاق.

هو الذي أحال على المدلول "شكل الحذاء" وهو الذي أحال علينا الدال "حذاء الفدائيين الفلسطينيين". إذا، السر يكمن في فك الشيفرة العلائقية بين الكوفية، والفراشة، وأثر الحذاء والسنوات تلك المكتوبة في الملصق.

وحتى تكشف براعة هذا الملصق في بنيته الاستعارية أقول، أنه لا يمكن فهم هذه العلاقات دون الخطاب الأهم في هذا الملصق، وهو التاريخ بالتأكيد، حيث أحال بدوره على مادة تاريخية مفصلية وهامة في تاريخ النضال الوطني الفلسطيني.

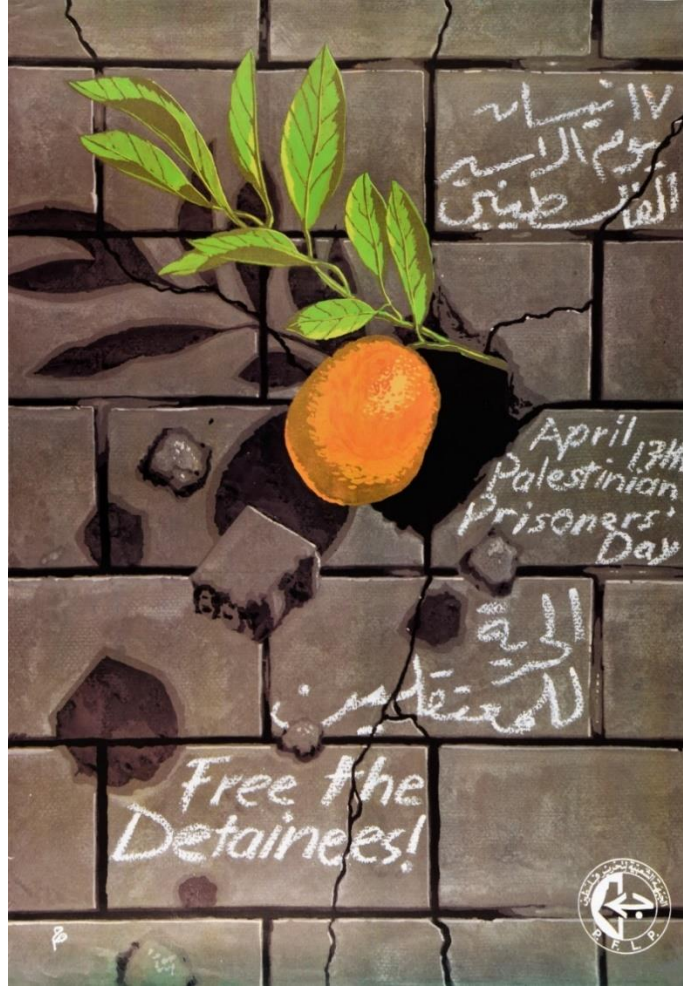
استعارة الفراشة عبقرية، لأن الفراشة جمالية بالدرجة الأولى، رقيقة، ولا تؤذي، لا موطن محدد لها، هي موجودة في كل مكان، إن كانت في الغابات أو الصحاري، تتعايش مع جميع البيئات الباردة والحارة، أثرها لا يرى ولا يزول.

في هذا الملصق تم استبدال المناضلين الفلسطينيين في هذه الفراشة استعارة من رمزيتها الطبيعية الجمالية، الحاملة. وما بين لنا هذا التناظر الأيقوني هو توظيف أدوات النضال الفلسطيني فيها، أثر الحذاء، والقنبلة.

أجنحة الفراشة هي التي تقودها دوما نحو غايتها، هي نفسها التي رُسم فيها أثر أحذية المناضلين وهذه استعارة أيقونية واضحة للهدف والاتجاه والقيادة، أما أثر الأحذية كدلالة أيقونية منفردة فهو استبدال مباشر مع أثر الفراشة الرمزي.

هذه علامات ممتلئة، وتضج بالاستعارات الطبيعية التي تتحول إلى أيقونية، في وسط كل هذه الدلالات المطلقة، يحتل اللون الأزرق الداكن السمة الأكبر، في الرسم، الأزرق له دلالات عدة أبرزها رمزيته إلى المقدس "السماء" "التجلي"، أما حين يكون داكنا فهو رمز للكآبة والحزن حد اليأس (ليفيلد ، 1982). بمعناها الرمزي تصبح خلفية اللوحة الزرقاء هي سماء الحالة الفلسطينية حينها.

10.4. الشكل رقم 10: الحرية للمعتقلين - الصادر عن الجبهة الشعبية لتحرير فلسطين 1991.



في اليوم التاسع كفوا عن تعذيبي  
نزعوا القيد فجاء اللحم مع القيد  
أرادوا أن أتعهد...  
أن لا أتسلل ثانية للأهواز  
صعد النخل بقلبي...  
من يصل القلب الآن؟  
قدمي في السجن  
وقلبي بين عذوق النخل

مظفر النواب وتريات ليلية

## 1- الوصف:

يحتفي هذا الملصق بذكرى يوم الأسير الفلسطيني، نرى في وسط اللوحة برتقالة، يخرج غصنها من جدار هو خلفية الملصق، مكتوب عليه "الحرية للمعتقلين" مع شعار الجبهة الشعبية لتحرير فلسطين.

## الرسالة التشكيلية:

الوصف	الرسالة التشكيلية
تم تأطير هذه اللوحة بعناصر أيقونية وأخرى لسانية، البرتقالة في عمق الملصق، يخرج غصن أخضر من جدار ضخم هو خلفية الملصق.	<b>التأطير</b>
البرتقالة هي العنصر الأكثر الأهمية، لذلك وُضعت في منتصف اللوحة وكُتبت على اليمين الحرية للمعتقلين.	زوايا التقاط الصورة واختيار الهدف
شكل رقم 1: برتقالة. شكل رقم 2: جدران السجن. شكل رقم 3: حجارة شكل رقم 4: أثر الحجارة على الجدار "فجوة في الجدار".	عناصر اللوحة من ناحية التركيب
اللون البرتقالي: لون البرتقال الطبيعي. اللون الرمادي: لون الجدار الإسمنتي. اللون الأبيض: لون الطباشير المكتوبة على جدران السجن.	الألوان

## 2- الرسالة اللغوية:

تذكرى يوم الأسير الفلسطيني 17 نيسان، كُتبت على هذا الملصق الحرية للمعتقلين وهو شعار يُردد دائما تذكيرا بالأسرى الفلسطينيين في السجون الاسرائيلية، كُتبت النص باللون الأبيض لون الطباشير، تذكيرا بالوسيلة الوحيدة لتعزيز الهوية الوجودية داخل مكان "السجن" الكتابة على الجدران بالطباشير أو الحفر.

الرسالة الأيقونية	الوصف والدلالات المتولدة عنها
الشخصيات	لا يوجد
الخطوط	خطوط أفقية: الثبات والحدية
الأشياء	البرتقالة: الوطن المحتل، الحلم، الهوية الفلسطينية، جماليات المكان الفلسطيني، الخلق. الجدران: السجن الاسرائيلي، التعذيب، الشوق، الألم، الانتظار. الحجر: الرفض، النضال، الثأر.
الألوان	البرتقالي: لون الطبيعة الفلسطينية. الأخضر: الخلق، التسامي. الأبيض: السلام الرمادي: لون الانتظار.

### 3- المستوى التضميني:

يستحيل فصل القوى المتخيلة والمادية عن بعضهما، فالقوة المتخيلة تكشف البدني والسرمدى، تهمين على العارض والتاريخ كما وصفها باشلار. التخيل يحافظ على حالته الاكثر حركية، والأكثر خوضا للأشكال، كثافة ورشاقة. كل عمل فني يكشف صلابة المادة الدائمة المادية فيه التي ما أتت إلا لتعكس عن نروة اشتغال الألم والحلم واستبداله.

هذا ملصق يعود لعام 1991 منتصف الانتفاضة الأولى "انتفاضة الحجارة"، يحتفي بـ 17 نيسان "يوم الأسير الفلسطيني"، يترابط هذا الاحتفال بالنكرى (بذاكرة الحجارة) "آثار الحجارة على حائط السجن في الملصق". وقد أسهبنا في الحديث عن الحجر في إحدى الملصقات السابقة، الحجر "في الانتفاضة كرمز" هو التعريف - الأصل - والأداة للغاية.

ليس الحجر وحده سر الملصق الدفين، ولأجل ذلك استحضرتُ الملصق لتتأمل فلسفته التعبيرية، لا يحتوي الملصق إلا على 3 عناصر فقط "وهو ما يدلل أيضا على بساطة تركيبته المادية على الاقل". حجر، برتقالة، حائط مشقوق "وليس زنانة، لأن ما يثبت أنها زنانة هو الخطاب اللغوي في الملصق". وأخيرا كلمات مكتوبة بالطباشير "الحرية للمعتقلين".

في البدء، ستقوم اللغة بتشكيل المساحة التخيلية الموجهة للتعبير عن الملتصق، وسيعلم الرائي أن يوم الأسير الفلسطيني هو خطاب الملتصق. هي حالة للمعتقل وبالتالي استعارة الجدار الطبيعي - العادي - المائل أمامنا إلى جدار زلزلة - خشن، بارد، ظلامي، ما وراء الطبيعي، وبهذا يكون الحجر في الملتصق أول العلامات التي تدل الانتقال من الطبيعي - إلى التأطير الثقافي".

من هذه النقطة إذا، تبدأ العلاقة الابستيمية، بعد تصنيف الجدار، يفهم المتلقي فوراً معنى البرتقالة وعلاقتها بالأرض المحتلة "بيارات البرتقال الفلسطيني". وسيؤكد تلقائياً أنها حالة فلسطينية بامتياز، لكن السؤال الأهم وجب طرحه الآن، لماذا برتقالة "باعتبارها فاكهة طبيعية ذات معنى جمالي وليست أداة"؟ وكيف خرجت من فتحة الجدار؟ لماذا احتفى الملتصق بذكرى يوم الأسير على هذه الشاكلة؟ تقودنا هذه الأسئلة إلى سؤال أهم برأيي، ما جدوى الجدوى دون إدراك جسدي؟ ما المعرفة خارج هذا الإدراك؟ إنها إما معرفة الزمن بالتأمل والتظير، وإما معرفة مكانية تلتحم بالجسد الذي ينقل التأمل إلى الإدراك، (ميرلوبونتي، 1998). "إذ لا إدراك خارج الجسد" بحسب موريس ميرلوبونتي.<sup>1</sup> وبالتالي فإن العبور من الاستيهام أو التأمل، إلى إدراك أكثر "صدماطية"، يتجاوز بذخ التأمل وحوار الجماليات، هو عبور زمني/ ذهني/ جمالي - إلى جسدي/ حسي/ صداماتي. إنه حوار تاريخي على الجسد أيضاً. (ميرلوبونتي، 1998).

البرتقالة حضرت باعتبارها رمزا لبلاد العجائب "الأراضي المحتلة" استعارة من يافا "الجزء" إلى الوطن المحتل "ككل"، وهو حضور جمالي تخيلي بامتياز فالأسير الفلسطيني يعيش في "زمن موازي" وليدقة.

زمن الخيال، الحلم، الاسترداد، يعيش الأسير وجوده العلاماتي بجسده، فهو يعبر العلامات بعقله كما يعبرها بجسده، ويعرف تزامنها وتعاقبها وتمثلها وتمثيلها، منذ تجليها الأول، يردد الحب والألم كما نردها، لكنه ينتقل بتجليها إلى مستواها الثاني، فهو يعرف الألم والجرح والشوق، إن جسده دليله لفهم العلامة.

إنه يحيا "بالتقمص العلاماتي" في المكان والزمان الحقيقيان، لذلك يستشعر على جسده كل معاني الحلم والألم والعذاب والشوق، ويتوق من هذه اللحظات زمناً آخر في محاولة لاصطياد ذاته على واقع تخيلي ذهني جمالي، "قدمي في السجن وقلبي بين عذوق النخل" كما وصفها مظفر النواب في رائعته وتريات ليلية. من هنا تصبح البرتقالة ليست فاكهة طبيعية بمعناها الجمالي وإنما وسيط، هذا الوسيط الذي لم يصبح حاد كالكسكين، أو ذو فعالية كالرصاص، أو بصلاية الحجر، نعم صحيح، لكنه أخطر. "الحلم أقوى من التجربة" (باشلار ، 2007).

<sup>1</sup> موريس ميرلوبونتي (١٩٠٨ - ١٩٦١): فيلسوف وبنويو فرنسي، كان له دور مهم في تأطير مفهوم الإدراك بالجسد من الناحية المعرفية، من أهم كتبه فينومينولوجيا الإدراك ١٩٤٥.

غصن البرتقال هو طاقة جمالية ذهنية في مخيال الأسير يتعالق بها زمنيا كي يخترق حاجز الجدار الاسمنتي، بفتحة تشبه في شكلها الأيقوني "مدلول الحجر" دلالة قائمة وفق التعارض على قوة الحجر في استكمال نضال الانتفاضة "زمانيا"، هذا الحجر الذي هو أداة لبناء المعتقلات أيضا، لكنه رمز للرفض، والإرادة، والحرية.

نلاحظ وجود أكثر من علامة على جدار الزنزانة "آثار للحجار" وفي سبر العلامة كثير من المعاني، فكل هذه الآثار هي محاولات بسيطة - ضعيفة هزيلة - لشق الزنزانة والخروج منها ولو "تخييليا" على الأقل.

أما في تأطير الملصق أسطوريا، فهو يشير وبشكل مباشر لقصة الخلق والانبثاق، حالة التخيل المفروضة على واقع الأسير الفلسطيني هي تأمل جسدي وزمني في نفس اللحظة، إنه يحيا ويضحى بجسده ويتعذب، في نفس الوقت يعيش زمنيا جمال الطبيعة والشوق، سيحضر تمثيل "بعل" الكنعاني، و"تموز" السومري بقصصهم الملحمية في تضحيتهم وفدائهم للحب وللطبيعة الانبثاقية (السواح ، 2017)، سيصبح وجود الأسير في السجون الإسرائيلية على نحو طبيعي هو ملحمي تراجيدي بمعناه الرمزي / الأيقوني.

11.4. الشكل رقم 11: نتج، نقاتل، نواصل المسيرة صامدين - حركة فتح - الفنان عبد الرحمن المزين 1979.



"جذورنا تتدلى أبعد من الأرض" بيار ريفيردي

## 1- الوصف:

تتوسط المرأة الفلسطينية بثوبها الفلاحي الأصيل اللوحة، رفقة ابنها الطفل الذي يرتدي هو الآخر ثياب الفلاح الفلسطيني، يرفع بيديه منزلهم البسيط، أما الأم الفلسطينية تقف بين سنابل القمح المتموجة من يمين اللوحة إلى يسارها، أعلى كل سنبله يقف الطير.

## الرسالة التشكيلية:

الوصف	الرسالة التشكيلية
تم تأطير هذه اللوحة بعناصر أيقونية وأخرى لسانية، الأم الفلسطيني ومعهما ابنها يقفان وسط السنابل وبين الطيور في الحقول.	<b>التأطير</b>
أخذت اللقطة من الأسفل لتضخيم معنى الأم وابنها رمزياً، تتوسط عناصر اللوحة الرئيسية مركز الصورة؛ لإبرازها.	زوايا التقاط الصورة واختيار الهدف
شكل رقم 1: أم شكل رقم 2: طفل شكل رقم 3: طائر شكل رقم 4: بيت شكل رقم 5: سنابل قمح شكل رقم 6: أدوات الفلاحة والصناعة	عناصر اللوحة من ناحية التركيب
اللون الأبيض: لون الأشياء لون رمادي - أسود: لون الخلفية	الألوان

## 2- الرسالة اللغوية:

حمل هذا الملصق شعار "نتنح نقاتل ونواصل المسيرة صامدين". وهي إشارة مباشرة للإرث الفلسطيني التاريخي من الأصل الأسطوري الكنعاني وصولاً إلى زمننا المعاصر في مواصلة الانتاج والصمود على الأرض.

الرسالة الأيقونية	الوصف والدلالات المتولدة عنها
الشخصيات	أم فلسطينية طفل فلسطيني
الخطوط	خطوط أفقية: الثبات والحدية خطوط عرضية: التمدج والحركة
الأشياء	الأم الفلسطينية: أسطورة عشتار. الطفل: أسد عشتار سنابل القمح: الخلق. الطير: طائر الفينيق. أدوات الفلاحة والصناعة: هوية فلسطينية كفاحية. المنزل: الوطن، حق العودة، الأصل.
الألوان	الرمادي: الانتظار

### 3- المستوى التضميني:

تظل ملصقات الفنان عبد الرحمن المزين تحمل علامات لا تمحى أبداً، هكذا أصف دائماً ملصقاته، كونها تتفرد بنفحات أسطورية.

مرة أخرى في هذا الملصق، يستحضر المزين طابعه الأسطوري - الملحمي، رسم غير ملون، يستخدم الأبيض والأسود الدافئ فقط.

يتوسط اللوحة امرأة فلسطينية، ترتدي الثوب الفلاحي الفلسطيني، ثوب مزخرف بالنقشات الأسطورية الكنعانية، تضع أقرطا أسطورية أيضاً، وشعرها عجري كثيف يمتد ريحا متحركة "يحتوي على طاقة"، هي ليست امرأة طبيعية بالتأكيد، تعبيرياً من السهل البوح بذلك، لكن، ثقافياً هي أبعد من ذلك بكثير. يدنو طفل أسفل الملصق يرفع منزلهم البسيط بيديه الاثنتين عالياً، يرتدي هو الآخر زي الفلاح الفلسطيني. حتى ينتقل العمل الفني من مفهومه التعبيري البسيط إلى الأسطوري الجمالي، يستوجب نقلة استبدالية إحالية للأسطورة الكنعانية، بيد أن العلاقات تلك هي باذخة علاماتها. الطائر مثلاً، ونبات الذرة، الشمس، السماء، جميعها تحمل طاقات أسطورية متحركة، يستحضرها العمل الفني تلقائياً بنسيجه التعبيري هذا.

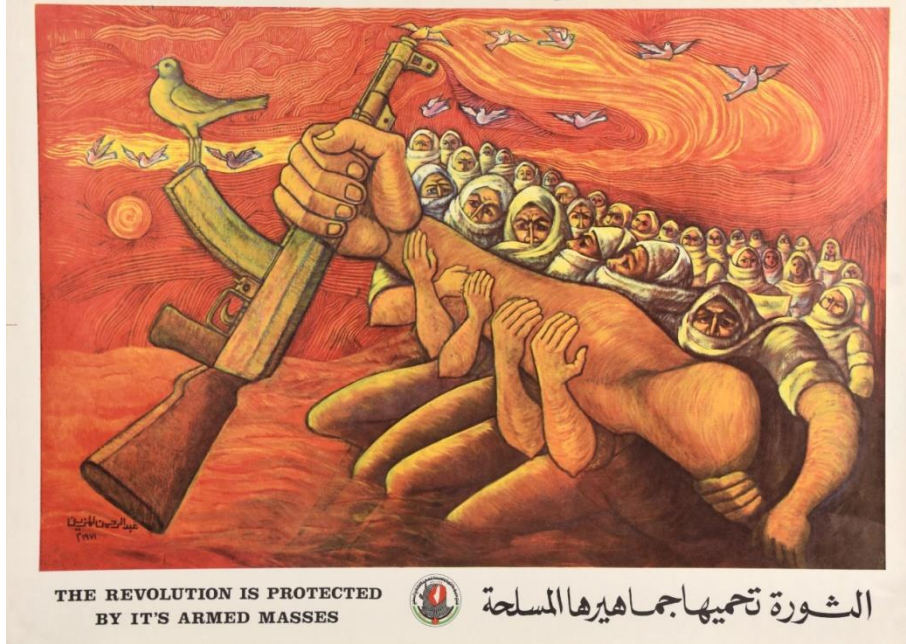
لم تحضر المرأة الفلسطينية بوجودها الطبيعي كونها "فلاحة"، لا بل تم استعاضة ذلك، وإدائها ثوب الأسطورة العشتارية، هي إلهة الحب والجمال، الخصوبة والرغبة، التضحية والفداء، تعرف باسم "عناة"

عند الكنعانيين، ترمز إلى الإلهة الأم الأولى منجبة الحياة، وهي مزيج بين الرغبة الجامحة والقوة الحقيقية. (السواح، 1985).

يشار إليها برمز النجمة المثلثة "نجمة ذات ثمانى أشعة" والوردة والقمر. (الماجدي، 2001).  
إذا، المرأة هي استعارة من عشتار وطفلها هو الأسد الذي تتخذه الإلهة عشتار "عناة" وجها من وجوه القوة والحرب دائما، أما التاج "الطوق" فهو بالتأكيد استعارة من تاج المقرن الذي يرمز إلى الألوهية والملوكية في آن (السواح، 1985)، استحضرت فنيا في هذا العمل على أشكال أدوات زراعية ودفاعية تأرية للتدليل على فلسطينية هذه المرأة وطبيعة الحالة الفلسطينية.

ينضج العمل أكثر باستحضار طائر الفينيق، والسنابل "التي لم تكن سنابل زراعية تدليلا بحالة المجتمع الفلسطيني" بل على العكس، لقد حضرت لترمز على خصوبة وأمومة وعذرية المرأة "بالاستعارة من الأسطورة الكنعانية" (السواح، 2017). وينتقل بنا العمل الفني لحالة الفينيق الأبدية، الانبعاث الدائم، حيث يحترق طائر الفينيق وينبعث من رماده، متخذا رمز الشمس الذي مثل الإله "حورس" إله الشمس الأقوى في مصر. إذا، بهذا المعنى الاستعاري، ستصبح المرأة الفلسطينية – العشتارية – هي أسطورة بعث دائمة بامتياز، فيها من طاقة الشمس الدافئة النورانية والمتجددة دائما، تحمل كل معاني الفداء والعذرية والخصوبة والرغبة.

12.4. الشكل رقم 12: الثورة تحميها جماهيرها المسلحة – الصادر عن حركة فتح – الفنان عبد الرحمن المزين 1971.



"يروض الأفعى ويمشي حافيا..."

على الجمر.... على الإبر" خليل حاوي، الناي والريح

## 1- الوصف:

نرى في يمين اللوحة مجموعة بشرية ملثمة تحمل ساعدا ضخما يمتد بعرض اللوحة، وعلى يسار اللوحة سلاح يتخذ أكبر العناصر حجما في اللوحة، يعتليه طائر باللون الأصفر الذهبي، في حين تشتد الألوان الحرارية في الخلفية "البرتقالي - الأحمر - الأصفر".

## الرسالة التشكيلية:

الوصف	الرسالة التشكيلية
تم تأطير هذه اللوحة بعناصر أيقونية وأخرى لسانية، جماهير غفيرة ملثمة تنتشل ساعد فدائي يمك بسلاحه، يعتلي السلاح طير ذهبي.	التأطير
اللقطه من اليمين إلى اليسار جماهير غفيرة تحمل الساعد العملاق، وصولا إلى السلاح العنصر الأكبر في هذه اللوحة من الجهة اليسرى.	زوايا النقاط الصورة واختيار الهدف
شكل رقم 1: ساعد المقاتل شكل رقم 2: جماهير غفيرة شكل رقم 3: سلاح شكل رقم 4: طير	عناصر اللوحة من ناحية التركيب
اللون الذهبي: لون السلاح والطير اللون البرتقالي والأحمر: لون الخلفية	الألوان

## 2- الرسالة اللغوية:

"الثورة تحميها جماهيرها المسلحة" يتضح معنى هذه الرسالة اللغوية من التعبير الفني المائل أمامنا، فالجماهير الغفيرة على يسار اللوحة تجتمع خلف ساعد المقاتل وتنتشلها، وهي إشارة واضحة للمصطلح الأول "الثورة" يقابلها الفدائي القابض على سلاحه، "تحميها" هي اتحاد الجماهير في الملصق على انتشار ساعد المقاتل.

الرسالة الأيقونية	الوصف والدلالات المتولدة عنها
الشخصيات	الفدائي ، الجماهير الغفيرة
الخطوط	خطوط دائرية: حركة، تموج، اضطراب، غضب، ثورة.
الأشياء	ساعد المقاتل: البطل، الفدائي، بعل. الجماهير: الشعب الفلسطيني، الوارث، الصمود، رفض الهزيمة، تجدد التضحية. السلاح: الثورة، الكفاح المسلح، الحل، الوسيلة. الطير: الفينيق، الانبعاث، القائم من الموت.
الألوان	الذهبي: التسامي، الأسطورية، العلو. البرتقالي والأحمر: الجمر، الحرارة، الثأر، التضحية، الغضب.

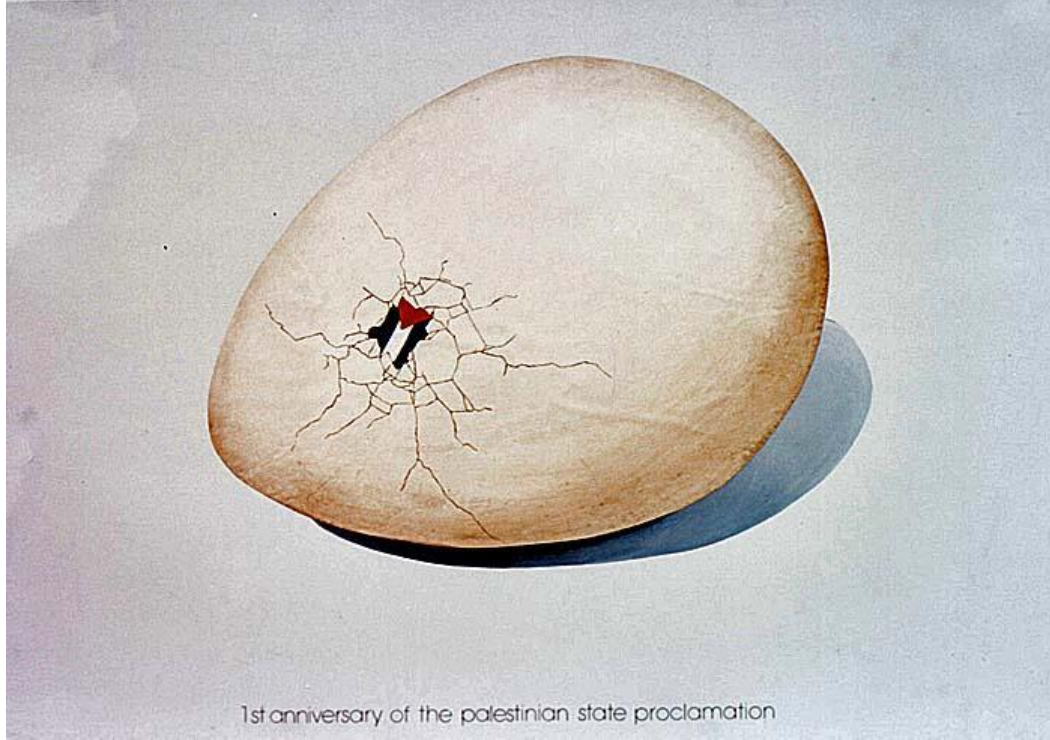
### 3- المستوى التضميني:

البطل هو تعبير فني "واع ولأواع في الوقت نفسه" عن رغبة دفينية في أعماق نفوسنا (عياد ، 1956). رغبة دفينية تشق سبيلها في التحقيق، تدخل في "تجربة" تثير في نفوسنا ما تثيره التجارب الواقعية من انفعال وتهيننا لتلقي هذه التجارب الواقعية بخبرة سابقة، منطوية على إدراك (مبيرلوبونتي ، 1998). لما يقتضيه وجودنا المتطور من تضحية مستمرة.

يتجلى في العمل الفني هذا، الطابع الملحمي - الأسطوري - "المُعاش" بالدلالة من الألوان الحرارية الواقعية، فهو واقع ملحمي من خيال أسطوري مستحضر، تتكاثف أيادي "الجماهير" كما أطلق عليها في الملصق، حول يد المقاتل "البطل" الذي نستنتج أنه هوى على الأرض قابضاً سلاحه، ساعد البطل تحمله جماهير، دلالة ترميزية على ثقل الساعد وضخامته الذي يكاد يقترب من أسطورة المشاهد، أما السلاح فهو العنصر الأكبر في الملصق، يحتل نصف اللوحة تقريبا، يعتليه طائر الفينيق الذي يحيا من رماده بعد احتراقه، علاقة أيقونية واضحة بين البطولة والفداء، البعث والتجدد. هذا مشهد ملحمي، يتحول فيه المقاتل إلى "بطل تراجيدي"، بطل "ذاتي" لا يفهم القوة الخارجية، ولا يفهم الموضوع، ولا ينصاع لأحكامه، بطل لا ينتظر المعجزة بل ينتظر النتائج الطبيعية للأسباب الطبيعية (عياد ، 1956). هناك توتر واضح بين الذات والخارج، السبب والنتيجة هو ما يخلق التراجيديا في نفوس الجماهير، لذلك، تنتشل الجماهير "الملثمة" يد "البطل" (الملثمة - تعبير على تذويب الهويات الفردية وتحويلها إلى جمعية). النتيجة الفاجعة في تراجيديا البطولة هي صدمة لإرادة الإنسان، صدمة لإرادة الجماهير الطوعية في استكمال "البطولة"؛ هذه البطولة التي هي فلسطينية كفاحية لكنها تعود لجذرها الأسطوري الكنعاني، كما فعل الإله "بعل" عندما صارع آلهة الشر وسالت دماؤه على الأرض، أسطورة التضحية والفداء (الماجدي ، 2001) . من هنا يُستحضر مرة أخرى

طائر الفينيق حتى يبعث ويجدد البطولة في مخيال الجماهير، وتتحول حالة التقمص الروحية تلك من العقلاني للاعقلاني في ذروة اشتغال الصدمات.

13.4. الشكل رقم 13: ذكرى إعلان الدولة الفلسطينية المستقلة - الصادر عن الإعلام الموحد التابع لمنظمة التحرير الفلسطينية 1989.



#### 1- الوصف:

يتكون الملصق من بيضة تتشقق بارزة ألوان العلم الفلسطيني مكتوب أسفل الملصق الذكرى الأولى لإعلان الدولة الفلسطينية المستقلة. الرسالة التشكيلية:

الوصف	الرسالة التشكيلية
تم تأطير هذه اللوحة بعناصر أيقونية وأخرى لسانية، البيضة في وسط الملصق لجعلها موضوع الملصق وغايته.	التأطير
البيضة في وسط الملصق ، تركيز على العلم الفلسطيني.	زوايا النقاط الصورة واختيار الهدف
شكل رقم 1: بيضة شكل رقم 2: علم فلسطين	عناصر اللوحة من ناحية التركيب

الألوان	اللون الأبيض: لون البيضة
---------	--------------------------

## 2- الرسالة اللغوية:

الذكرى الأولى لتأسيس الدولة الفلسطينية، يرتبط مصطلح الذكرى الأولى، لحالة الولادة والانبثاق، نستدل بهذه المعاني من الشقوق الموجودة على البيضة وبروز علم فلسطين الذي يجسد خطاب الملصق "الذكرى الأولى لتأسيس دولة فلسطين عام 1989".

## الرسالة الأيقونية:

الرسالة الأيقونية	الوصف والدلالات المتولدة عنها
الشخصيات	لا يوجد
الخطوط	خطوط طولية وعرضية: تشقق البيضة، ولادة، خلق.
الأشياء	بيضة: خلق، ولادة، أصل التكوين. علم فلسطين: الدولة الفلسطينية، التحرر، الانبعاث.
الألوان	اللون الأبيض: هو لون البيضة الطبيعي.

## 3- المستوى التضميني:

إذا كان ملصق "الأرض" في هذا البحث هو أبسط ملصق من حيث العناصر "الأقرب للصورة الفوتوغرافية" كما أسلفت، فهذا الملصق أعتبره من أبسط الملصقات وأكثرها عمقا، ليس لطابعه البسيط بمعناه التجريدي - بيضة مشقوقة - لا بل باتصاله على نحو مباشر وعمودي بالأسطورة. في الملصق بيضة مشقوقة بالعلم الفلسطيني، مكتوب في الأسفل الذكرى الأولى لإعلان دولة فلسطين.

وهنا نتساءل لماذا اختيرت البيضة؟ وما علاقة البيضة بالعلم الفلسطيني أصلا؟ ولماذا كتب شعار إعلان الدولة الفلسطينية؟

في أسطورة الخلق الكنعاني، بدأت الخليقة من ظهور المياه الأولى (يمو)، وهي مياه البحر الأول الساكن الذي يبدو أنه تحرك إما بفعل ازدواج عنصري الأنوثة والذكورة فيه (يمو ويم)، أو أن ريحا هبت على هذه المياه من داخلها، لاسيما أن هذه الرياح / "الروح" ترتبط بشكل حميمي مع الإلهة الأمورية والآرامية الرياح (إم)، الأمر الذي يفسر أصل الكنعانيين والأموريين الواحد. (الماجدي، 2001). (هبو ، 1999)

وبهذا الشكل تتحد القوى في تناظر بين الإلهة الأم الكبرى للأموريين هي الريح (إم) وعند الكنعانيين (يم). قوتا الهواء والماء اتحدت في الإلهة الأم الأكبر.. (السواح، 2017).

الهواء والماء هما أهم عناصر الآلهة الكنعانية اللاحقة؛ لأنهما يجسدان المطر الذي يتجلى أولاً في (إيل) ثم ابنه (بعل)، ولذلك لا بد أن يظهر منذ بداية أسطورة الخليقة الكنعانية ما يشير لهما. (الماجدي، 2001).

نستعير من أسطورة - صورة البهية - الواردة على لسان فيلون الجبيلي (مؤرخ فينيقي قديم كتب في الأعمال التاريخية والمعجمية باللغة الإغريقية) سنرى أن الخليقة الكنعانية تبدأ من تصور وجود هواء يتعاقب مع فضاء، ثم يبدأ هذا الهواء بالتكاثف، (السواح، 2017). فينتج عنه عاملان هما الريح والشهوة "الشهوة - هي استعارة واضحة من الماء".

ومن تزاوج الريح والشهوة يظهر (موت) إله العالم السفلي الكنعاني على شكل بيضة، ثم تلقح الريح البيضة وتبعث فيها الروح والحياة، تتشقق وتفقس حتى تخرج منها الكواكب والنجوم والشمس والقمر، وبفعل ظهور النور تتفصل المياه واليابسة عن السماء وتتشكل الأرض.

لا شك أن هذه الموتيفة الأسطورية الكونية متأثرة بالخليقة المصرية؛ حيث تذكر بعض أساطير الخليقة المصرية أن الإله بتاح خلق الكون على شكل بيضة ثم فقس فتخرج منها الكون (الماجدي، 1999)، (السواح، 2017).

وبالاستناد إلى هذه الخليقة الكنعانية - الأمورية، يمكننا تحديد الإجابة بدقة حول ماهية العلامات في هذا الملصق، فهو امتداد تخييلي لاواعي لتجربة الكنعانيين في المنطقة، بفارق لغوي خطابي استبدالي، قائم على ولادة الدولة الفلسطينية، بولادة الخلق الأزلي لحياة الكنعانيين. وما تحمله الفلسفة الأسطورية من معان كثيرة في صراعاتها الثنائية للخير والشر، النور والظلام، هي ذاتها ستندرج في استبدال الصور باللغة في نتاج بصري لا يغفل عن آلهة كنعان بأن الإيحاء الرئيس مستمد من أسطورة الخلق الكنعانية.

14.4. الشكل رقم 14 : ثورة حتى النصر - الصادر عن حركة فتح - اسماعيل شموط - 1977.



Büro der P.L.O., Berlin/DDR

Revolution bis zum Sieg

1965-1977

ثورة حتى النصر

Révolution jusqu'à la victoire

1977-1965

Revolution until victory

"ليس صالحا إلا ذاك الذي وحده لا يموت أبدا،

ووحده لا يموت أبدا في نظرنا، هو الذي يموت معنا"

غابرييل دانونزيو

1- الوصف:

تجسد هذه اللوحة فكرة الحكاية، نرى على يسار اللوحة أرض تتخللها أشعة الشمس الصفراء، وفي وسط اللوحة وجه فدائي ملثم بالكوفية الفلسطينية يحمل سلاحه الذي هو امتداد لغصن الشجر الطبيعي، في عمق الصورة نلاحظ زوجة الفدائي وأطفالها بين نبات الصبر، وعلى يمين الملتصق لحظة إصابة الفدائي واستشهاده كاتبا بدمه عبارة تل الزعتر.

الوصف	الرسالة التشكيلية
تم تأطير هذه اللوحة بعناصر أيقونية وأخرى لسانية، على يسار اللوحة أرض، وفي وسط اللوحة وجه فدائي ملثم بالكوفية الفلسطينية يحمل سلاحه الذي هو امتداد لغصن الشجر الطبيعي، في عمق الصورة نلحظ زوجة الفدائي وأطفالها، وعلى يمين الملصق لحظة إصابة الفدائي واستشهاده كاتباً بدمه عبارة تل الزعتر.	<b>التأطير</b>
وجه الفدائي في عمق الصورة لإبرازه وتضخيمه، وتم تقطيع المشاهد كأنها لقطات سينمائية أخرى.	زوايا التقاط الصورة واختيار الهدف
شكل رقم 1: الفدائي شكل رقم 2: الأرض والشجر شكل رقم 3: الأم وأطفالها شكل رقم 4: استشهاد الفدائي شكل رقم 5: نبتة الصبر	عناصر اللوحة من ناحية التركيب
اللون الأصفر: الشمس اللون البني: خلفية اللوحة اللون الزيتي: لون الشجر والأرض اللون الأحمر: لون الدم اللون الأبيض والأسود: الكوفية	الألوان

## 2- الرسالة اللغوية:

حمل هذا الملصق عنوان "ثورة حتى النصر" وربما كشف ذلك من خلال تقنيته الفنية، الحكاية. مشهد الاستشهاد والانتظار عند الأم والأطفال هي تعبير مباشر لحالة الفلسطينيين الوطنية، وما قصد به شعار الملصق هو استكمال هذه الثورة وصولاً إلى التجلي الأسمى الانتصار. وهذا الشعار هو استعارة وطنية لشعار حركة فتح. تم إرفاقه في الملصق تزامناً مع أحداث مخيم تل الزعتر.

الرسالة الأيقونية	الوصف والدلالات المتولدة عنها
الشخصيات	الفدائي، الأم، الأطفال
الخطوط	خطوط أفقية: الثبات والحدية
الأشياء	الفدائي: تموز، البطولة، الحنين، الإدراك. الأم: الانتظار، تراجيديا الألم والحزن. الشجر: الوطن المُحتل، حق العودة، السبيل، المكان، التقمص. استشهاد الفدائي: التضحية والفداء، الانبعاث، القائم من الموت، إرادة الحقيقة، الهامرتيا.
الألوان	الأصفر: لون الأمل، والحركة، والطاقة. الزيتي: الأرض، الرجوع إلى الوطن، جمال الطبيعة، الحياة. الأبيض والأسود: السلام والحداد. الأحمر: دم البطولة، الثأر، التضحية. البنّي: واقعية.

### 3- المستوى التضميني:

ربما تكون هذه اللوحة، وبرأيي، هي أكثر اللوحات ملحمية في هذا البحث، لأنها تمثل نزوة الصدمات الفلسطينية "الحكاية"، وبهذا ستتشكل مدارات تحليلية كثيرة، في البداية نقسم اللوحة إلى أجزاءها. الشق الأيسر من اللوحة، يتضافر لون الأصفر الزاهي، والذي يرمز لنصف شمس، أي الفجر والأمل المعروف "بالغد، الآت، المقبل" التي تحجب في ظلالها أشجار بيارات البرتقال وسهول الأراضي الفلسطينية المحتلة، جلي بالقول أن هذا المشهد "بيارات البرتقال" هو بعيد المنال، أقرب لحالته التخيلية الذهنية، لذلك نلاحظ صغر حجم المشهد "مقارنة ببقية مشاهد اللوحة"، للدلالة على حالته الروحية، التي ما ان وجدت إلا وحضرت غامضة تحمل رائحة الثلج. وسط خشب الأشجار يستند الفدائي الفلسطيني بخشبة هي امتداد الساعد للسلاح، ويصح استبدال كل الحالات في هذه اللقطة، بالفدائي بنظرته المتقدة والممتلئة بالجمر الأحمر "ترميذا واضحا للثأر" هو متمسك بجذع الشجرة وبسلاحه أيضا، ليس لأنه "إرهابي" بل لأنه يبحث عن حقه في أرضه، لذلك، ستشتعل الذكريات على جسده، ويحس بوجوده من خلالها، فتصبح الحالات ما هي إلا تقمصا في كنهه، ملثم بكوفيته الفلسطينية التي ما هي إلا تأكيد على هوية المقاتل. بالتزامن مع هذا التعبير الملحمي لحالة المقاتل، يضع اسماعيل شموط خطا زمنيا عموديا ويرسم عائلة المقاتل "الأم والأطفال" يجلسون وسط الصبر وهو ترميز واضح للانتقال من حالة الطبيعي إلى الثقافي، الأم بلا ملامح، لقد رسمها بتجريد كلي، فهي لا تدري شيئا، ولكنها ترجو - بلون الأصفر الباهت في ملامحها - أملا

برجوعه، وفي الحديث عن النظرة، نلحظ نظرة الفدائي تتجه إلى أين "أرض البرتقال". في حين تنظر الأم "زوجة الفدائي" نظرة تأمل، أي أنها لا تتجه إلى حدث مباشر وهدف واضح. بالانتقال إلى الشق الأيمن، وهو أكثر المقاطع ملحمية في هذه اللوحة، يتدرج الفنان بحركة سينمائية "صور متقطعة" على الطريقة القديمة، حتى يعبر عن ذروة الفداء في تلك اللحظة، يصاب الفدائي بطلق في صدره ويسقط، مدرج بدمائه يكتب بدمه عبارة "تل الزعتر" التي تسيل.. وتسيل عابرة مشهد الأم وأطفالها وصولاً إلى أرض البرتقال "الشق الأيسر من اللوحة" التي رواها المقاتل بدمه العاطر.

إن الفن، من هذه الزاوية، لا يستنسخ الواقع ولا يعيد إنتاجه، ولكنه "يأتي بما يغطي على النقص فيه"، على حد تعبير فاسيلي كاندينسكي<sup>1</sup>. إنه أسر نقوى تخيالية تستوطن الأشياء والكائنات بأشكالها وألوانها. فاللوحة بكفاء لا تتكلم "تتحكم في الانفعالات أكثر من تحكمها في المفاهيم" (موكارفسكي، 1978). هذه اللوحة التي بين أيدينا هي نتاج تقاطع عمودي أفقي، المحور الأفقي هو نتاج تعاقب صيرورة الزمن.

في مقنضيات التحليل هناك مسالك عدة، أولها الفدائي الذي تتحقق فيه غاية البطل، هو بطل تراجيدي بامتياز، هذه السقطة التي مثلها "شموط" سينمائياً بصور متقطعة هي "السقطة العظيمة" أو المعروفة بالـ "هامارتيا" (عياد، 1959). هي نقطة الضعف في شخصية البطل، التي لا تجعله كامل الفضيلة بحسب تعبير أرسطو، والتي تتجم عنها الفاجعة. بدونها لا يتحقق غرض التراجيديا في إثارة الرحمة والخوف، فهي التي تجعلنا نشعر أن البطل يشبهنا (عياد، 1959).

هذه البطولة تتقاطع بشكل مباشر مع بطل الأدب السوفييتي مثلاً، بطل إيجابي تتمثل إيجابيته ليس فقط في الثورة على الأوضاع القائمة وإنكارها، بل إيجابية البناء لمجتمع جديد والمحافظة على هذا المجتمع - القائم فعلاً - من هجوم أعدائه السافرين والمستترين. كلا البطلين الإيجابي هذا والأسطوري يعيشان للجماعة وفي الجماعة (عياد، 1959، ص172).

هناك شبه واضح بين معالجة فكرة الموت في الأدب السوفييتي وبين الدلالة الاسطورية للموت (عياد، 1959). إن الموت في الأسطورة القديمة، نهاية طبيعية للبطل، وإن جاءت بصورة مفاجئة لأنه يظل قائماً لا يستكين إلى آخر لحظة من عمره وهو يتلقى هذه اللحظة بشجاعة؛ لأنه يشعر شعوراً عميقاً بأنه سيظل حياً في جماعته، هذه التجليات هي نفسها في الأدب السوفييتي فبطل مسرحية "النقطة البعيدة" لأفينوجنيف: قائد شيوعي مصاب بمرض خطير مستعص، وهو يعلم أنه ميت في غضون

---

<sup>1</sup> فاسيلي كاندينسكي (1866-1944): فنان ومنظر روسي، يعتبر أحد أشهر فناني القرن العشرين، اكتشافاته في مجال الفن التجريدي جعلته واحداً من أهم المبتكرين والمجددين في الفن الحديث.

ثلاثة أشهر، لكنه يواصل عمله الحزبي والعسكري السري ويناقش بطل المسرحية مفهوم الموت، بأنه ضروري من أجل الدفاع عن سعادة شعبه في الأرض (عياد، 1959).

وفي رواية أوستروفسكي "كيف سقينا الفولاذ" يمرض كورشاجين البطل ويُقعد، ثم يقول في نفسه: "ما فائدة الحياة، حين لا يستطيع المرء أن يواصل الصراع، وحين يختفي السبب الوحيد لحياته؟ كيف يبرر وجوده؟ ثم يقول عبارته الخالدة "إن كنت قد عرفت كيف تعيش، فتعلم كيف تموت" (أوستروفسكي، 1983).

تلمع في عين المقاتل شرارة، النار، الضوء، الثأر. نستدل بين الربط العلائقي في معالجة الموت في الأدب السوفييتي مع تمثيل البطل في لاحتنا، بأن البطل يندفع من عينيه لون أحمر "ترميز - لحالة الثأر والغضب" التي يُعبر عنها بالنار.

والنار وحدها دليل على الذات والموضوع في آن (باشلار، 2005)، هي وحدها التي تعطينا الدليل على المعنى المباشر للقوة الحياتية، لقوة الكائن، وبالقياس إلى قوة النار، تغدو جميع القوى المحسوسة الأخرى متقلصة، عاطلة، جامدة، لا مصير لها، فهي ليست تكاثرا حقيقيا، ولا تقي بوعدها، ولا تنشط في اللهب والضوء اللذين يرمزان إلى التعالي (باشلار، 1984). وبهذا التحليل النفسي يتطوع المقاتل في "عمق اللوحة" إلى أن يكون طاهرا ومتحمسا، وحيدا وكونيا، دراماتيا ومخلصا، أنيا ودائما.

أرض البرتقال بعيدة المنال، هي الحرارة المولدة للاتصال الشعوري هذا، فالمقاتل يعيش خيالا بلا زمن، ويستعيد من غياب الأشياء شعلة الشوق لحضوره فيها، من هذا التناظر يُخلق التقمص، فهذه التخيلات ستتقمص روح المقاتل وتتخذ جسده خارطة لكشف العلامات بمستواها الصدماتي المتجلي (ميرلوبونتي، 1998)، هذه الحرارة المولدة هي حاضرة أيضا على المستوى الفني، شموط بعبقريته المعهودة فنيا، استطاع جمع العلاقة وإيصالها سيميائيا ببراعة، نلاحظ تكثيف الألوان الحرارية - البرتقالي - الأحمر - الأصفر، وتحديدًا في الشق الأيسر من اللوحة، وهي علاقة لم تكن اعتباطية، بالدليل أن الأرض نفسها مظلة بلون زيتي محروق داكن. تأكيدًا منه على هذا الترميز الفني لمعنى استعاري أعمق يُحس قبل أن يُقرأ.

### 5. النتائج والتوصيات

يحتوي هذا الفصل على النتائج التي توصل إليها الباحث في هذه الدراسة، والتي هدفت إلى الكشف عن تداخل العلامات في ملصقات الثورة الفلسطينية، من خلال التعرف على البنى التشكيلية التي وُظفت في الملصقات وتحديد الألوان والخطوط والأشكال التي تم استخدامها في عينة البحث، وكذلك رصد المضمون اللغوي الوارد في الملصقات ومدى قدرته على التكامل والاتحاد مع العمل الفني ككل "وحدة الشكل الفني"، وصولاً إلى المضمون البصري الأيقوني المرتبط بالأيديولوجيا والأسطورة من خلال إعادة تشكيل العلامات الطبيعية المأخوذة التي تتحول بدورها إلى رموز أيقونية في الملصق ضمن تأطير أسطوري.

توصلت الدراسة من خلال العبور النظري والإجرائي للملصقات الفلسطينية، أنها اعتمدت على البنى التشكيلية الغنية بالتناسل الثقافي الفلسطيني في تأطير الرسومات. وكانت زوايا التقاط معظم اللوحات في وسط الملصق للتركيز على الشخصية / الحدث دون تشتيت المتلقي. وتم توظيف الأشكال والألوان في الرسومات بتعبير واضح أيقوني بالعلاقة مع دلالة اللون. بطريقة يسهل فهمها من حيث الشكل والعمق في التأثير. كما ولجأت الملصقات إلى اقتباس الشعارات الوطنية الفلسطينية كعناوين رئيسية في الملصقات، تعبيراً عن هوية وغاية الثقافة الفلسطينية.

اعتمدت الملصقات على الدوال الطبيعية التي أصبحت رموزاً أيقونية وهي تعبر عن مختلف الظروف التي عاشها الفلسطينيون في حالة السلم أو الكفاح، وباختلاف المكان داخل الوطن أو خارجه أو في الأراضي المحتلة، بعضها يرتبط بالفدائي وحق العودة وآخر باللجوء أو السجن أو الفلاح. ووظفت هذه

الرموز بتقنية الربط المدعم بالأسطورة، فتحوّلت بذلك من كونها علامات طبيعية إلى علامات أيقونية فائقة.

تجلّت العناصر الأيقونية من خلال التقاطع بين نسقين: النسق اللغوي والنسق البصري. النسق اللغوي فتمثله الجمل والكلمات التي رافقت الرسومات، حيث اتسمت الرسائل اللسانية التي استخدمتها المصنقات بنوع من التكتيف والاختزال، تعتمد على التضمن المدعم أو التضمن والإيحاء، بعضها يتخذ اقتباساً نضالياً حزبياً، أو مترامناً مع حدث ما مثل مجزرة صبرا وشاتيلا، أو خروج المناضلين الفلسطينيين من لبنان. أما فيما يتعلق بالنسق الأيقوني البصري الذي يشمل مكونات المصق، فيتم أخذه من العلاقة القائمة بين الشكل والخطوط والألوان باعتبارها أنساق بصرية لغوية، فهذه العلاقات تكمل بعضها بعضاً ضمن الجوار البصري بالمقام الأول والمضمونية بالمقام الثاني. حضرت الألوان الحرارية لترمز بالدلالة الأيقونية للطاقة، والدم، والثأر، وعاطفة الحنين، فيما كانت الألوان الباردة هي عجز، وظلام، وخوف. وألوان أخرى كالأخضر وما حمله من دلالات في تصوير الأرض رمزياً ثم إلى حق العودة في لوحة شموط الأخيرة "ثورة حتى النصر". أما الخطوط، فكانت هي الأخرى تقنية أساسية في التكوين الفني، وربما كان الخط المستقيم العمودي هو أكثر الخطوط المتكررة معنا تعبيراً عن حديّة الغاية والاستقامة بالنضال بالمفهوم الرمزي، كانت الخطوط مشققة في الغالب موضحة حالة الألم الرمزية والمعاناة، وهي استعارة من الطبيعة الجسمانية لجسد الإنسان أو حالات الأشياء في تشققها ومدى معاناتها. بهذه التقنيات البسيطة استطاع الرسام توصيل رسالته العينية في الخطوط والألوان على نحو بسيط ومكثف، بأن المعنى موجود في اللون والشكل والسطح (أومون ، 2013).

وفي المستوى التضميني كان الخطاب الأيقوني دائماً متعلق بالأصل وانتقالاً للأسطورة تمثيلاً وفقاً لمنطلق التجريد والتجسيد. لذلك، تتطلب بعض هذه المصنقات طريقة في فك تشفيرها، رغم أن قراءتها في حدود الدلالة مفهومة شكلياً (في حدود الثقافة العربية عموماً والفلسطينية على وجه الخصوص). استخدمت البنى الرمزية بشكل أساسي في معظم مصلقات الثورة الفلسطينية، مما ساهم في تأطير الرسومات أسطورياً من جهة وأيديولوجياً من جهة أخرى، من خلال تحويل العلامات الطبيعية إلى أيقونية، فالحجر كان رمزاً للنضال والرفض والانتفاضة، وكان وسيلة لبناء المعتقلات الاسمنتية الاسرائيلية في مصلقات أخرى. والمرأة الفلسطينية هي عاملة ومناضلة وأم تتخذ من ورق الغار قدرتها للتجدد والخلود الأبدي، في حين حلّ الألم والحزن على مشاهد المذبحة - المجزرة التي تذكر الفلسطيني دائماً بتضحيته وفدائه، وارتبط الفدائي دائماً بالأسطورة الكنعانية الإله بعل، أو السومرية "تموز".

إن بناء الرموز وتطويع المتلقي لفهم دور ووظيفة كل رمز ساهم في التأطير الأسطوري والأيدولوجي لعملية قراءة اللوحات لاحقاً، وهذا ما قلل الفجوة المعرفية بين المقصود ومخرجات الرسالة، إن الجمع بين العمق والبساطة في إيصال أفكار الرسام للمتلقي وترسيخ رموزها بدون عناء لعب دوراً كبيراً وهاماً في نقل العمل من حالته النظرية للعينية، غير أن الرسالة اللسانية هي الأخرى كانت تبرز على شكل توجيه أو تأكيد من خلال الاستعارة البصرية الذهنية التي تتحول إلى مضمون "بنية لغوية".

لعبت الشخصيات التي أصبحت لها دلالات رمزية بعداً هاماً، فالمرأة الفلسطينية حضرت بطبيعتها (أم وعاملة ومناضلة وزوجة شهيد) وحضرت ببعدها الأسطوري الأيقوني "عشتار"، لقد حملت معها كل معاني التجدد والانبعاث والجمال والخصوصية. في نفس الوقت كانت الأشياء الطبيعية مثل الشجر والأرض والزقاق تتسلل دائماً في ذهن المتلقي وتذكره بأصل الفلسطيني برائحة الخبز، ويرتقال الساحل، وزهرة الحنّون، لقد تحول الدال الطبيعي إلى أيقوني وامتد برمزيتته ليغرس حلم العودة والانتظار مثلما ورد بلونه الرمادي في لوحة الأسرى أو لوحة عشتار.

وبهذه الآلية استطاعت الملصقات أن تتعالق بالأسطورة أو الأيدولوجيا، وتتناقل عبر الأزمنة والأمكنة المجردة على جسد العمل الفني.

الرسالة اللسانية في الملصقات كانت توجيه من الفنان للمتلقي، في حين أن الصورة وحدها تختزل تخيلاً يحفز ذهن المتلقي للتأويل، بيد أن الخطابين البصري واللساني في الملصقات كان يخرج متكاملًا. فالفنان يتخذ من اللغة وسيلة للتعبير عن الهوية الفلسطينية والوعي الجمعي، مهما كان مكان تواجد الشعب الفلسطيني بكل حالاته لاجئ، مُبعد، مُعتقل، جريح، شهيد.

لذلك، كان الفنان الفلسطيني واعياً لأهمية الرسالة اللسانية ومدى تكاملها مع العمل الفني ككل، وإلا كان العمل يظل ناقصاً أو بالأحرى لم يكتمل نظرياً.

ساهم التناص اللغوي في الملصقات مثل ثورة حتى النصر. الأرض للسواعد التي تحررها، الثورة تحميها جماهيرها المسلحة، وباقي ما ورد في الملصقات، هي جليّة بالقول أن الملصق وإن اختلفت مكوناته أو نوعه وحتى فصيلة الحزبي "حركة فتح، أو الجبهة الشعبية" فإن التناص اللغوي النضالي يظل حاضراً دائماً وبقوة، وهذا ما كشفته الملصقات تحديداً وأن اختيار الملصقات الواردة في البحث هي جمعية بحيث أنها تغطي شرائح عديدة ومختلفة "المرأة الفلسطينية، العمال، الأسير، الشهيد، الفدائي، الأرض". ومن خلال التناص اللغوي نستنتج أن الفنان عندما يستند إلى هذه الاستعارة الوطنية النضالية "الجسدية بمفهومها الإدراكي" تحدد وتخصص عملية التأويل لا بل وتحصرها، بحيث يفهم المتلقي سرد الصورة ويدركها جسدياً كما أدركها فنانوها في نضالهم الفلسطيني من التهجير القسري للرح والشهادة والحنين.

وبهذا، فإن الرسالة اللسانية لا يمكن فصلها عن الواقع الفلسطيني المعاش، ستظل تتردد في كل الأزمنة، لذلك ظلّت هذه الملصقات تحيا وتتورث إلى يومنا هذا، فهذه قضية شعب كامنة في الوعي

الجمعي الفلسطيني، تعزز من ارتباط الإنسان بأرضه وبهويته الفلسطينية الجمالية أولاً قبل أن تصبح كفاحية نضالية.

من خلال تحليل المضمون نكشف عن تداخل العلامات في اشتغال المستوى الثالث للعلامة بصريا "المتجلي". وبالتالي يمكننا قراءة ذلك، إن أي عمل فني لن يبلغ نضوجه الحقيقي إلا بقربه من الناحية النظرية التي هي بالضرورة ملتزمة بالفعل، فالفدائي الحاضر في ملصق "الثورة تحميها جماهيرها المسلحة" هو بطولة واقعية وأسطورية كنعانية، والأسير المعتقل في لوحة "الحرية للمعتقلين" هو رمز للخلق الأول، والفدائي في لوحة "الأرض" كان يتقمص حالات الأشياء الطبيعية على جسده، الماء، الخبز، الحجر.

لقد أُعيد تعريف الفلسطيني ضمن سيرورة تعاقبية تزامنية بالعلاقة مع أصله الطبيعي وحقه في أرضه، لم يكن هذا الأسلوب الفني يتجلى دون هذه المعرفة النظرية الحقيقية والقدرة على إعادة تمثيل الأيقون ببساطة وبلاغة، إن هذه التذكارات هي ذاكرة الفلسطيني، يحتمي بها ويناضل من أجلها، إن الأرض والبيت والورد ستتحول لذكريات وتذكارات لا يكتمل الفلسطيني إلا بها، وهي لا تكتمل بدورها إلا مع الفلسطيني وبالتالي ستصبح طبيعة الانسان طبيعة أسطورية بالعلاقة مع تمظهرات الأسطورة في المكان، وإن تأملنا في الملصقات، نرى بأن كل هذه التذكارات الشجرة /الحجر/ المفتاح/ والمكان، هي علامات طبيعية أصيلة تحولت إلى علامات أيقونية بفعل التجربة والإبداع الفني. ففي لوحة صبرا وشاتيلا المجزرة، لم تكن اللوحة في مستواها العيني إلا تضاد للألوان بين الأحمر والأسود، لكننا عرفنا رمزيا أن الدم يروي تراب الأرض ويغذي وردة الحنّون، كناية عن التضحية، وبالتالي تُورط هذه الممارسة "الانكشافية" للعلامات عمق الدلالة في خيال المتلقي، ويعرف من الثقافة الفلسطينية أن التضحية هي رمز لدوال اختزلت في رمياتها كل معاني الألم والحب والكفاح.

ولأن وعي الإنسان وعيا أسطوريا بالأصل "سحريا تقنيا" (دوبريه ، 1992)، حملت الملصقات استبدالاً بين الأسطورة الكونية سواء كانت كنعانية أو إغريقية أو سومرية، وبهذه التجربة النضالية للشعب، حصل استبدال في العلامات الفلسطينية الطبيعية مثل الفراشة وورق الغار والأفعى مثلاً، بأثر الفراشة ، وأفعى هيرقليس، وعشتار. وجنح الملصق بتقنيته السحرية هاته لتصبح الدوال الرئيسية في اللوحة دوالاً في تكوينها فلسطينية إنما في بعدها الفعلي الوظيفي أسطورية، تتأسخت التجربة النضالية بالأسطورة دليلاً ووظفت دائماً لخدمة هذه القضية، في المواجهة والمأساة مثل ملصق صلب الحمامة، ترميزاً بصلب المسيح الذي وإن لم يحضر حدثاً زمنياً فهو حاضراً كرمز أسطوري، أو بملصق الأسير الذي يعلّق قلبه بين أغصان البرتقال وقدميه في الزنزانة، من هنا تولدت ثنائية الحنين والشوق، بأن كل فلسطيني سيحضر وإن كان غائباً كالفدائي (وهو الآخر تحول لرمز أسطوري) ويتوق القلب

لاستحضار مغيب كرمز صلب المسيح، الذي سيذكر الفلسطينيين دائما بأن تراجيديا الألم والشوق، هي ذاتها سر التضحية والقيامة من الموت.

## 1.5. التوصيات:

إعطاء أهمية أكبر للملصقات الفلسطينية من حيث الدراسة والتحليل، لا سيما الملصق الفني على اعتباره وسيط نخبوي تاريخي. ضرورة التوجه نحو التركيز على حفظ هذا الموروث الفني الهائل فلسطينيا، وللحقيقة لم يكن سهلا العودة لهذه الملصقات ومعرفة تفاصيلها. ضرورة تثمين فن الملصق كوسيلة اتصال بصري من خلال طرحه للدراسة والبحث في مجال الفن أولا والاتصال وضرورة إثراء المكتبة المعرفية بهذا الصدد. تنمية ثقافة التفكير البصري لدى طلبة الإعلام والفنون بصفة خاصة لإثراء معرفتهم النظرية فيما يخص تحليل وقراءة الصورة بمدلولاتها. ضرورة اعتماد كليات الفنون وعلوم الاتصال بمختلف الجامعات الفلسطينية هذا النتاج الفني الوطني وتثمين هذا النتاج لدراسته كمنهج أساسي وفقا للمقاربات السيميائية - على وجه التحديد- بما يحمله هذا النتاج من فهم وصقل لوعي الطالب المعرفي من الناحية النظرية والجمالي من الناحية التطبيقية. ضرورة التوجه الوطني المؤسسي وبالأخص مركز الأبحاث لمنظمة التحرير الفلسطينية في حفظ هذا الإرث والإسهام في تعزيزه من خلال الدراسات الفكرية والتحليلية بهذا الصدد.

## قائمة المصادر والمراجع:

### المراجع العربية:

- الأحمر، فيصل. (2010): معجم السيميائيات. الطبعة الأولى. الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، بيروت.
- إيوت، الكسندر (1982): آفاق الفن. ترجمة: جبرا ابراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.
- أومون، جاك (2013): الصورة. ترجمة: ريتا الخوري، الطبعة الأولى. المنظمة العربية للترجمة، بيروت.
- إيكو، أمبرتو (2005) : السيميائية وفلسفة اللغة. ترجمة: د.أحمد الصمعي، المنظمة العربية للترجمة، توزيع مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت.
- إيكو، أمبرتو (2007): العلامة: تحليل المفهوم وتاريخه. ترجمة: د.سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء.
- بارت، رولان (1986): : درس السيميولوجيا. ترجمة: عبد السلام العالي. دار توبقال للنشر، الدار البيضاء.
- بارت، رولان (1987): مبادئ في علم الدلالة. ترجمة: محمد البكري. الطبعة الثانية. دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية.
- بارت، رولان. (1996): أساطير الحياة اليومية. ترجمة قاسم المقداد. مركز الانماء الحضاري، حلب.
- بارت، رولان. (2001) : الصورة والتأثير الإعلامي. ترجمة عبد الجبار الغضبان. مطبعة الثورة، اليمن.
- بارت، رولان. (2010): الغرفة المضيئة: تأملات في الفوتوغرافيا. ترجمة هالة نمر. المركز القومي للنشر، القاهرة.
- باشلار، غاستون (2005) : لهب شمعة. الطبعة الأولى ترجمة: د.مي عبد الرحيم محمود، أزمنة للنشر والتوزيع، عمان.
- باشلار، غاستون (2007): الماء والأحلام. الطبعة الأولى ترجمة: د.علي نجيب إبراهيم، المنظمة العربية للترجمة، توزيع مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت.

- باشلار، غاستون (1984) : النار في التحليل النفسي. الطبعة الأولى ترجمة: نهاد خياطة، دار الأندلس، بيروت.
- باشلار، غاستون (2010): جماليات الصورة، الطبعة الأولى ترجمة: د.غادة الإمام، التنوير للطباعة والنشر، بيروت.
- بلاطة، كمال (2000) : استحضار المكان: دراسات في الفن التشكيلي الفلسطيني المعاصر. المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم.
- بنكراد ، سعيد (2012): السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها. دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا.
- بنكراد سعيد. (2019): تجليات الصورة : سيميائيات الأنساق البصرية ، المركز الثقافي للكتاب، الدار البيضاء.
- بنكراد، سعيد (2005): السيميائيات والتأويل: مدخل لسيميائيات ش.س.بورس. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء.
- بنكراد، سعيد. (2003): السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها. منشورات الزمن، الدار البيضاء.
- بويسنيس، إيريك (2017): السيميولوجيا والتواصل. ترجمة: جواد بنيس، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة.
- تاركوفسكي، أندريه (2006): النحت في الزمن. ترجمة: أمين صالح. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.
- جبرا، جبرا ابراهيم (1973): الأسطورة والرمز. دار الحرية للطباعة، بغداد.
- داسكال، مارسيلو. (1987): الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة. ترجمة حميدة حميداني وآخرون، الطبعة الأولى. افريقيا الشرق، الدار البيضاء.
- دوبريه، ريجيس. (1992) : حياة الصورة وموتها. ترجمة: فريد الزاهي، افريقيا الشرق، الدار البيضاء.
- دي سوسير فيردناند. (1978): مكانة اللغة في الأحداث الإنسانية للسيميولوجيا. باريس
- دي سوسير، فيردناند. (1987): محاضرات في علم اللسانيات العامة، ترجمة عبد القادر قنيني، الطبعة الأولى. افريقيا الشرق، الدار البيضاء.
- السواح، فراس (1985): لغز عشتار: الألوهة المؤنثة وأصل الدين والأسطورة. دار علاء الدين للنشر والتوزيع. دمشق
- السواح، فراس (2017) : موسوعة تاريخ الأديان: الشرق القديم. دار التنوين. دمشق.
- السواح، فراس (2017) : موسوعة تاريخ الأديان: اليونان وأوروبا قبل المسيحية. دار التنوين. دمشق.

- شولز، روبيرت. (2018): السيمياء والتأويل. ترجمة سعيد الغانجي، الطبعة الأولى. المركز الأكاديمي للأبحاث، بيروت.
- عكاشة ثروت (1994) : الإغريق بين الأسطورة والإبداع. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.
- عكاشة، ثروت (2013): الفن الإغريقي. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.
- عكاشة، ثروت (1983): موسوعة تاريخ الفن. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.
- عكاشة، ثروت (2002): الفن والحياة. الطبعة الأولى دار الشروق، القاهرة.
- عياد، شكري (1959) : البطل في الأدب والأساطير. الطبعة الأولى، دار المعرفة، القاهرة.
- فنغشتاين، لودفيك(2007): تحقيقات فلسفية. ترجمة د. عبد الرزاق بنور، المنظمة العربية للترجمة، توزيع: مركز دراسات الوحدة، بيروت.
- فونتاني، جاك (2003) : سيمياء مرئي. الطبعة الأولى ترجمة: د.علي أسعد. دار الحوار، اللاذقية.
- كورتيس، جوزيف(2010): سيميائية اللغة. ترجمة: د.جمال حضري. مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت.
- الماجدي، خزل (2001): المعتقدات الكنعانية. دار الشروق. عمان
- مبارك، حنون (1987): دروس في السيميائيات. الطبعة الأولى. دار توبقال للنشر، الدار البيضاء.
- مخول، بشير (2020): الفن الفلسطيني المعاصر: الأصول، القومية، الهوية. مؤسسة الدراسات الفلسطينية.
- موران، إدغار (2012): المنهج: معرفة المعرفة أنثروبولوجيا المعرفة. ترجمة: جمال شحيد، المنظمة العربية للترجمة، بيروت.
- موكارفسكي، جان (1978): الفن كحقيقة سيميائية : في البنية والعلامة والوظيفة. جان وآخرون، ج. بوربانك و ب. ستاينر. جامعة يل، نيوهيفن. الولايات المتحدة الأمريكية.
- مبيج، بيرنار، (2011): الفكر الاتصالي: من التأسيس إلى منعطف الألفية الثالثة. ترجمة: أحمد القصور، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء.
- نصر حامد أبو زيد وسيزا قاسم. (1986): أنظمة العلامات: مدخل إلى السيميوطيقا. الطبعة الأولى. دار الياس العصرية، طباعة: دار العالم العربي، القاهرة.
- هايدغر، مارتين (2003) : أصل العمل الفني. الطبعة الأولى، ترجمة: د.أبو العيد دودو. منشورات الجمل، ألمانيا.

- يخلف، فايذة. (2012): سيميائيات الخطاب والصورة. الطبعة الأولى. دار النهضة العربية، القاهرة.

#### المجلات العلمية:

- ابراقن، محمود (1992) : "المبادئ البنيوية السوسورية وتطبيقاتها على مختلف أنظمة الاتصال: دراسة حالة خصائص الدليل، المجلة الجزائرية للاتصال، ع 76 ص ص - 171 184.
- بركات، وائل (2002) : " السيميولوجيا بقراءة رولان بارت". مجلة جامعة دمشق. 18 (2)، ص ص 72 - 55.
- بوبكر، فضيل (2022) : ترجمة مقال : سيميائيات الأيدولوجيا لوينفريد نوث". مجلة في الترجمة. جامعة باجي مختار عنابة. 9 (1)، ص ص 383-399.
- حافظ الدريدي، وآخرون (2018) : "سيميائية الصورة الفوتوغرافية في الملصق السينمائي". مجلة العمارة والفنون والعلوم الإنسانية. 3 (10) ص ص 538 - 555.
- حمزة، محمد (2010): تحليل مضمون الخطاب الاتصالي. الباحث الإعلامي جامعة بغداد، ع(8) ص 62-88.
- الدسوقي، دعاء (2024) : "الملصقات السينمائية في القرن العشرين: دراسة تحليلية لأساليب التصميم وعوامل التأثير البصري للملصق السينمائي في مصر". مجلة العمارة والفنون والعلوم الإنسانية (14) ص 326-342.
- شوملي، فارس (2017): إقصاء الفلسطيني في الملصقات الصهيونية. مجلة الدراسات الفلسطينية ع109 ، ص ص 104 - 81.
- فيرون، اليزو والتومي، كمال(1999) : "عشر ملاحظات حول سيمياء الأيدولوجيا". مجلة علامات. ع12 ، ص ص 24 - 23
- قاسمي، امال (2013) : "سيميائية الصورة الكاركتيرية بين تقنيات القراءة واليات التأويل". مجلة الصورة والاتصال، 2 (3)، 221 - 262.
- كمال، عبدالرحيم (2001): "سميولوجيا الصورة الفوتوغرافية: بارت نموذجاً". مجلة علامات العدد (16) ص 96-101 .

- BAILEY, R.W., MATEJKA, L., STEINER, P. eds., (1978).The sign: Semiotics Around the World, Ann Arbor, Michigan Slavic Publications.
- Barthes, Roland, "Elements de semiology", (1964). Communications,4 ,91-135.
- Baudrillard, Jean, (1979). "De la seduction" , éd Galilée, Paris, p.19.
- Debray, Régis, (1992). Vie et mort de l'image, éd Folio, Paris, p.66.
- Deely, John, (1982).Introducing Semiotice: Its History and DOcrtine, Bloomington, Indian University Press.
- ECO Umberto, (1972).The Absent Structure, Paris, Mercure de France, P.169.
- ECO, Umberto, (1979) : A Theory of Semiotics, Bloomington, Indiana University Press.
- ECO, Umberto, (1979) : The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts, Bloomington, Indiana University Press.
- Eskilson, Stephen. (2016).Graphic Design: A New History.
- Hamilton, Sarah Elizabeth. (2008) : From Publicity to Intimacy: The Poster in Fin-de-siecle Paris.
- HJELMSLEV, Louis, (1968). Prolégomènes à une théorie du langage, traduit par U. Canger, Paris, Editions de Minuit..
- Ives, Colta. (2017).“Lithography in the Nineteenth Century,” Heilbrunn Timeline of Art History, The Metropolitan The L’Affichomania: The Passion for French Posters, essay by Jeannine Falino. The Richard H. Driehaus Museum. The Monacelli Press, New York.
- JAKOBSON, Roman, (1960)."Closing Statements: Linguistics and Poetics", in Style in Language, ed. T.A. Sebeok, Cambridge, MIT Press.
- JAKOBSON, Roman, (1971)."Language in Relation to Other Communication Systems," Selected Writings, Vol. II, The Hague, Mouton, 697-708.
- Lagerlund, Henrik, (2010)."Encyclopedia of Medieval Philosophy: Philosophy between 500 and 1500". Springer Verlag.
- LOTMAN, Ju. & USPENSKY, B.A., (1978). "On the Semiotic Mechanism of Culture," New Literary History, IX, 2, Winter 211-232.
- LOTMAN, Ju., USPENSKY, B.A., IVANOV, V.V., TOPOROV, V.M., PJATIGORSKY, A.M.,(1975)."Theses on the Semiotic Study of Culture (as Applied to Slavic Texts)," in The Tell-Tale Sign, ed. by T.A. Sebeok, Lisse, The Peter de Ridder Press, P.57-83.
- Metz, Christian, (1977). Essais semiotiques, Paris, Klincksieck.
- Morris, Charles,(1971).Writings on the General Theory of signs, The Hague, Mouton,
- MUKAROVSKY, Jan, (1978). "Art as a a Semiotic Fact," in Structure, Sign and Function, trans. & ed. by J. Burbank & P. Steiner, New Haven, Yale University Press, 82-8.
- Museum of Art.
- Museum of Modern Art, gallery labels on works by Jules Chéret (moma.org/collection).

- SAUSSURE, Ferdinand de,(1978)."Place of language in the facts of language". "Place of language in human facts. Semiology", "Nature of the linguistic sign", Course in general linguistics, Paris, Payot, 27-35, 97-103.
- Todorov, Tsvetan (1978). Symbolisme et interprétation, Éd. du Seuil.
- Zoschak, Vic.(2013). A Brief History of Broadsides. ILAB.

## فهرس المحتويات

أ	إقرار: .....
ج	الملخص .....
هـ	Abstract .....
١	الفصل الأول .....
١	1. الإطار العام للدراسة .....
١	1.1 المقدمة: .....
٢	2.1 مشكلة الدراسة: .....
٢	3.1 أسئلة الدراسة: .....
٢	4.1 أهمية الدراسة: .....
٣	5.1 أهداف الدراسة: .....
٣	6.1 فرضية الدراسة: .....
٤	7.1 حدود الدراسة: .....
٥	الفصل الثاني .....
٥	2- الإطار النظري والدراسات السابقة .....
٥	1.2 الإطار النظري .....
٦	1.1.2 أصول السيميائية: .....
٨	2.1.2 الصورة والسنن: .....
٩	3.1.2 ميثوس لوغوس الصورة والأسطورة .....
١٠	4.1.2 الرمز بين التصور والتعريف .....
١٤	5.1.2 السنن من الأسطورة إلى الصورة .....

١٦	6.1.2. سيميائية الألوان:
١٧	7.1.2. كثافة الضوء
١٨	8.1.2. طول موجة الضوء: إدراك اللون
١٨	9.1.2. توزيع الضوء في الفضاء
١٨	10.1.2. سيميائية الخطوط
١٩	11.1.2. سيميائية الأشكال
٢١	12.1.2. الملصقات
٢٤	13.1.2. أرشيف الملصق الفلسطيني
٢٦	2.2. دراسات سابقة
٢٨	الفصل الثالث
٢٨	3- منهجية الدراسة وأجراءاتها
٣٣	2.3. الإجراءات المنهجية للدراسة
٣٣	1.2.3. منهج الدراسة
٣٤	3.3. إجراءات وخطوات المنهج السيميائي:
٣٦	الفصل الرابع
٣٦	4- الدراسة التحليلية
٣٦	1.4. لوحة رقم 1: مفتاح دارنا
٣٩	2.4. لوحة رقم 2: الأرض
٤٢	3.4. لوحة رقم 3: عمالنا درع الثورة
٤٥	4.4. لوحة رقم 4: المذبحة
٤٩	5.4. لوحة رقم 5: يوم المرأة
٥٢	6.4. لوحة رقم 6: المجزرة صبرا وشاتيلا
٥٦	7.4. لوحة رقم 7: المجد لسمود القوات المشتركة
٥٩	8.4. لوحة رقم 8: ثورة حتى النصر

٦٢	9.4. لوحة رقم 9: الفراشة .....
٦٦	10.4. لوحة رقم 10: الحرية للمعتقلين .....
٧٠	11.4. لوحة رقم 11: ننتج، نقاتل، ونواصل المسيرة صامدين .....
٧٣	12.4. لوحة رقم 12: الثورة تحميها جماهيرها المسلحة .....
٧٦	13.4. لوحة رقم 13: ذكرى تأسيس الدولة الفلسطينية .....
٧٩	14.4. لوحة رقم 14: ثورة حتى النصر .....
٨٤	الفصل الخامس .....
٨٤	5. النتائج والتوصيات .....
٨٨	1.5. التوصيات: .....
٨٩	قائمة المصادر والمراجع: .....
٩٥	فهرس المحتويات .....