# The Semiotic Signification of the Image in the Political Film

A.L.: Samar Hussein Risan Hassan / Maher Majeed Ibrahim
Email: Summer.risan2303p@cofarts.uobadad.edu.iq
University of Baghdad / College of Fine Arts
Department of Cinema and Television Arts / Television Branch

**Summary**

This study seeks to uncover the semiotic structure of meaning produced by the cinematic image within the political film, viewing the image as a layered system capable of generating meaning, reshaping perception, and reconstructing the viewer's understanding of political reality. Through a close reading of selected scenes from El Conde, which intertwines reality with imagination, the research examines how the cinematic image becomes a tool for decoding political discourse and exposing its latent mechanisms of power.

The study explores the multi-level operation of the image through the interplay of denotation, connotation, and symbolism, analyzing how visual signs interact to build meaning and guide the viewer toward a deeper understanding of political contexts. By employing a semiotic approach, the research reveals how the political film mobilizes visual elements—such as composition, lighting, movement, and mise-en-scène—to construct ideological positions and shape the viewer's interpretive framework.

Furthermore, the study explains how the cinematic image achieves semantic displacement, allowing it to exceed mere representation and create new layers of meaning that critique political authority. This displacement opens a broader discursive space in which the viewer can negotiate meaning beyond the surface of the image, thereby producing a predictive dimension that enables reading what lies behind events.

The study concludes that the image in the political film is not a neutral reflective medium but a semiotic field that constructs meaning through layered visual signs, granting the political film an enhanced capacity to generate meanings, influence interpretation, and .orient viewers toward political discourse

**Keywords: (Semantics – Semiotics – Image – Political Film).**

# الدلالة السيميائية للصورة في الفيلم السياسي

**سمر حسين رسن حسن / ماهر مجيد إبراهيم**
**Summer.risan2303p@cofarts.uobadad.edu.iq**
**جامعة بغداد /كلية الفنون الجميلة**
**قسم الفنون السينمائية والتلفزيونية / فرع التلفزيون**

**الملخص**

يسعى البحث الحالي إلى الكشف عن البنية الدلالية التي تنتجها الصورة السينمائية داخل الفيلم السياسي، بوصفها نظامًا سيميائيًا قادرًا على توليد المعنى وإعادة تشكيل إدراك المتلقي للواقع السياسي وتمثّلاته. إذ تستند الباحثة إلى فرضية مركزية مفادها أن الصورة لا تُعد وسيطًا ناقلًا للحدث فحسب، بل هي بنية إيحائية مركّبة تستثمر طاقتها الرمزية في إنتاج خطاب بصري قادر على تأويل السياقات السياسية، وفتح أفق جديد لتمثّل السلطة، والهيمنة، والمقاومة. وينطلق البحث من تحليل نظري موسّع لمفاهيم السيمياء، وبنية العلامة، والدلالة البصرية، وعلاقتها بالخطاب، قبل الانتقال إلى قراءة عيانية تطبيقية لفيلم El Conde الذي يجمع بين الواقعي والمتخيَّل، مستثمرًا المجاز البصري لطرح رؤية نقدية حول التاريخ السياسي وأشكال استمرارية السلطة. ويُعنى هذا البحث بكيفية اشتغال الصورة السياسية عبر مستوياتها التكوينية—التعيين، التضمين، والرمز—لفهم آليات بناء المعنى السياسي داخل الخطاب الفيلمي. كما يحلل البحث اشتغال العلامات البصرية من خلال التكوين، الإضاءة، الحركة، والفضاء، بوصفها مكوّنات دلالية تتجاوز الوظيفة الجمالية نحو بناء نسق سردي ينبني عليه "المعنى السياسي". وتوضح الباحثة كيف يؤدي هذا النسق إلى خلق خطاب بصري قادر على إعادة إنتاج الواقع أو تفكيكه، عبر كشف مثيرات التنبؤ التي تتيح للمتلقي قراءة ما وراء الحدث. ويخلص البحث إلى أن الصورة في الفيلم السياسي ليست تمثيلًا محايدًا للواقع، بل بنية سيميائية تُعاد عبرها صياغة المعنى، بما يمنح الفيلم السياسي قدرة مضاعفة على إنتاج دلالات تُسهم في تشكيل وعي المتلقي وتوجيه قراءته للخطاب السياسي.

**الكلمات المفتاحية: (الدلالة -السيمياء- الصورة- الفيلم السياسي).**

## الفصل الأول / الإطار المنهجي

### أولا. مشكلة البحث:

يمثّل الفيلم السياسي مجالًا بصريًا تتفاعل داخله العلامات والصور بطريقة تجعل من المشهد السينمائي أداة قادرة على إظهار البنى العميقة للحدث السياسي وما يرتبط به من تحولات اجتماعية وثقافية. فالصورة في هذا النوع من الأفلام لا تأتي بوصفها عنصرًا جمالياً أو سردياً فحسب، بل بوصفها نسقًا دلاليًا يحمل في داخله إمكانات رمزية واسعة تستمد معناها من التاريخ السياسي ومن وعي المتلقي بالسياقات التي تُعرض فيها. ومع اتساع دور الصورة في تمثيل القضايا السياسية، أصبح تحليلها من منظور سيميائي ضرورة لفهم الكيفية التي تُعاد بها صياغة الواقع داخل الفيلم وتُقدَّم عبر منظومة من العلامات البصرية التي تتيح إمكانات متعددة للتأويل. ولأن الصورة السياسية لا تُبنى اعتباطًا، بل تتشكل وفق اختيارات مقصودة في التكوين، والضوء، واللون، وزاوية الالتقاط، وحركة الكاميرا، فإنّ دلالاتها لا تقتصر على تمثيل الحدث، بل تتجاوز ذلك نحو إنتاج معنى يعكس رؤية معينة للعالم السياسي. كما أنّ التفاعل بين العناصر البصرية داخل المشهد يمنح الصورة قدرة على استحضار قيم، وإيحاءات، ورموز تُسهم في توجيه إدراك المتلقي للقضية أو الشخصية أو الموقف المطروح. ومن هنا تبرز أهمية التعامل مع الفيلم السياسي بوصفه فضاءً تنتظم فيه الصورة داخل شبكة من العلاقات السيميائية التي تمنح المعنى قوته وتأثيره. وتتحدد المشكلة البحثية في الحاجة إلى فهم الكيفية التي تعمل بها العلامة البصرية داخل الفيلم السياسي، وكيف تتحول سيميائية الصورة إلى مدخل أساس في قراءة المضمون السياسي للرؤية السينمائية. فالسؤال لا يتعلق بما تقوله الصورة سياسيًا فقط، بل بالطريقة التي تُبنى بها هذه الدلالة وتتحقق داخل بنيتها المرئية، مما يستدعي دراسة معمقة لآليات اشتغال السيمياء في تشكيل الصورة السياسية. ومن هنا ينهض تساؤل البحث الآتي:

**(ما كيفيات اشتغال سيميائية الصورة في بناء الصورة السياسية داخل الفيلم السياسي؟).**

**ثانياً. أهمية البحث والحاجة إليه:**

تتجلّى أهمية البحث في الكشف عن الطرائق التي تُسهم من خلالها الدلالة السيميائية للصورة في بناء الوعي السياسي داخل الفيلم السياسي، وذلك من خلال تحليل منظومة العلامات البصرية وقدرتها على إنتاج طبقات متعددة من المعنى، تُوجِّه المتلقي نحو قراءة أعمق للمضامين السياسية. كما تبرز أهميته في بيان الكيفية التي تُفعِّل بها الصورة السينمائية بنياتها الإشارية والدلالية ليُعاد تشكيل الموقف السياسي وتمثلات الحدث داخل المخيال البصري. وتزداد قيمة البحث لقلّة الدراسات العربية التي سلطت الضوء على الدلالة السيميائية للصورة في سياق الفيلم السياسي بوصفه خطابًا بصريًا مركّبًا.

**ثالثا - هدف البحث:**

الكشف عن الكيفيات التي تسهم بها الدلالة السيميائية للصورة في إنتاج المعنى داخل الفيلم السياسي.

**رابعا. حدود البحث:**

**الحد الموضوعي.** يتحدد البحث الحالي في إطاره النظري بدراسة الدلالة السيميائية للصورة في الفيلم السياسي.

**الحد المكاني. تشيلي.**

**الحد الزماني.** ٢٠٢٣.

**رابعا. تحديد المصطلحات:**

**الدلالة لغة:** الدلالة هي "كلمة مشتقة من الفعل(دلّ): أرشد، وجه، الخ، وفي نحو قوله تعالى (هل أدلكم على تجارة تنجيكم من عذاب اليم)" (Qur'an, Surah As-Saff, 10)، بالإضافة الى قوله تعالى "(إذ تمشي أختك فتقول، هل أدلكم على من يكفله)"(Qur'an, Surah Ta-Ha, 20) أي أرشدكم، وأوجهكم، وأهديكم. الدلالة

**الدلالة اصطلاحا:** عرف (الشريف الجرجاني) الدلالة بأنها " كون الشيء بحالة يلزم من العلم به، العلم بشيء آخر" (Al-Jurjani, 1969, pp. 61–62) والشيء الأول يقصد به الدال، والشيء الثاني هو المدلول، فمن خلال هذا النص نستشف تلازم هذين الشيئين. حيث تستعلم حالة الشيء (المدلول) من حالة أخرى هو عليها (الدال) ولذلك فان الدلالة لا تخرج عن تضافر الدال والمدلول، حيث تصبح للكلمات والعلامات اللغوية، معان ودلالات يصطلح على مدلولها، فعند سماعنا لطرقه باب، ينتقل ذهننا الى ان شخصا ما على هذا الباب أي أن هذه الطرقة هي التي كشفت عن وجود هذا الشخص، بمعنى آخر ان هذه الطرقة (دلت) على وجوده، فإذا ما طبقنا التعريف على هذا المثال، فان طرقة الباب هي الدال، ووجود الشخص هو المدلول، بينما صفة الطرقة هي الدلالة.

**السيميائية لغة:** مصطلح السيميائية "هي المقابل اللغوي العربي لكلمة la sem iotique **أو** (The semiotics) الإنجليزية... المشتقة **من الكلمة** اليونانية semeion التي تعني signe أي العلامة"(Robert, n.d., p. 1795) وفي المعاجم الفرنسية اللغوية فيثبت رجوع مصطلح السيميائية "إلى الكلمة اليونانية القديمة semeiotike المشتقة من semeion"(Robert, n.d., p. 1795).

**السيميائية اصطلاحا:** إن تعريفات السيميولوجيا متنوعة إلا عن المعاجم تمكنت من ضبط مصطلح تعريفي لها والذي ينص علة ان **"السيميولوجيا – اصطلاحا /** كلمة منقولة عن الإنجليزية يعبر عنها بمصطلحين اثنين هما (semiology) و (Semiotics) وهذان المصطلحان منقولان عن الأصل اليوناني (Salomon) أي الإشارة" (Guiraud, 1996, p. 9). أما العالم السويسري (فرناند دي سوسير فيعرف السيميولوجيا بانها "العلم الذي يدرس حياة الدلائل ضمن الحياة الاجتماعية" (Buysse, 2017, p. 6) أي ان السيميولوجيا تعنى في البحث بحياة العلامة داخل المنظومة الحياتية.

**الفيلم السياسي.**

"الأفلام السياسية هي تلك التي تطرح أسئلة حول كيفية تنظيم المجتمع، وكيف تعمل السلطة، وكيف تتشكل القيم العامة، سواء تضمّنت القصة مسؤولين منتخبين أو عمليات سياسية رسمية أم لم تتضمّن ذلك"(VoegelinView, n.d ).

**التعريف الإجرائي للفيلم السياسي**

الفيلم السياسي ذلك النوع من الخطاب السينمائي الذي تُبنى رؤيته السردية والبصرية على إنتاج معانٍ سياسية من خلال منظومة علامات مرئية تؤطرها الصورة. ويشتغل الفيلم السياسي هنا بوصفه بنية دلالية تستخدم الرموز، من أجل كشف العلاقات السلطوية، وتمثيل صراع القوى، واستشراف الآثار المحتملة للأحداث داخل مخيال بصري يوحد بين الواقعي والمتخيل.

**الإطار النظري**

**المبحث الأول / (علم الدلالة: مدخل مفاهيمي)**

ارتبط تطور مفهوم الدلالة ببدايات ونشأة الفلسفة على يد (أفلاطون) وخوضه في معاني المسميات، إذ يعد هذا الطرح الأفلاطوني من أوائل التصورات التي جمعت بين اللفظ والمعنى العقلي المفارق، فالصورة لا تقف عند حدود اللفظ بل تتجاوزه إلى (المثال) الذي يهب الأشياء ماهيتها، ولعل أول تصريح بهذا الشأن نجده في "محاورة فيدون، حيث استعمل فيها المثل والمشاركة في المثل كفرضية ليحل مشكلتي العلية الفيزيائية وإثبات خلود الروح" (Khedher, 2010, p. 340, as cited in Bréhier, 1943, p. 121) وهذا التصور الأفلاطوني -الذي يجعل للمعنى وجودا سابقا ومستقلا عن اللفظ والحس – مهد لاحقا لظهور التفكير الدلالي، من خلال ربط العلامة بماهيات ثابتة تتجاوز حدود الاستعمال اللغوي المباشر، وهو ما سيفضي لاحقا الى تشكل مفهوم الدلالة بوصفه بحثا في العلاقة بين اللفظ والمعنى، في ضوء مرجعيات عقلية وسياقية، أما (ارسطو) فقد ربط المسميات بالتصورات العقلية عن طريق المواطئة، إذ يقول "وكل قول دال، لا على طريق الآلة، لكن كما قلنا على طريق المواطئة" (Aristotle, 1980, p. 103) وتكشف هذه الانتقالة من المعنى المفارق عند أفلاطون الى المعنى السياقي عند أرسطو عن بدايات تشكل البعد الدلالي في الفكر القديم، قبل أن تتسع أدواته وتتعقد بنيته مع نشوء علم الدلالة، بوصفه علما يعنى بالعلاقة بين الدال والمدلول داخل الخطاب "يهتم علم الدلالة بأنواع المعنى، المعنى الحقيقي، المعنى السياقي، المعنى المجازي في كل اللغات الإنسانية، وقد يتجاوزها إلى المعنى التداولي الذي يقوم على قصدية المتكلم" **(Al-Khuli, 2000, pp. 14–15)**، وهذا الشمول الذي حظي به علم الدلالة لم يكن اعتباطيا، بل كان نتيجة لما تحظى به اللغة الإنسانية من تركيب وتعقيد، بالتالي فعملية الفهم لا تتحقق بفعل المعنى اللغوي للكلمات فقط بل تتجاوزها إلى ضرورة فهم السياق وإدراكه (المعنى). وضرورة الإلمام بالأنماط التركيبية المجازية، إضافة إلى فهم قصد المتكلم، وكل ذلك يؤدي إلى تحقيق وإنتاج معان متكاملة. ويؤدي الإيحاء والتلميح دورا بارزا في تجاوز حدود المعنى لمديات أبعد مؤسسا بذلك لمعان أكثر شمولية، مما يدفع المتلقي للخوض في البنية الأعمق للنص. للوصول الى شبكة العوامل السياقية والعوامل الدلالية ذات الضرورة الملحة في الكشف عن خبايا الخطاب وأبعاده ومراميه الخفية. إن علم الدلالة علم شمولي: "يدرس كل شيء صالح لان يقوم بدور العلامة او الرمز، لغويا كان أو غير لغوي، يستطيع ان يؤدي مدلولا، أو مضمونا، أو تمثلا، أو تصورا، في اللغات الطبيعية، او الصناعية او الصورية" (Azabït, 2016, p. 14) فكل الوسائط هي حاملة للمعاني وللدلالات، وكل التمظهرات التي تشي بالمعنى. كما يمكن دراسة هذه التكوينات وفضح علاقات التواطئ او الاتفاق او حتى العرف الجمعي والذاتي لتشكيل بنية العلاقة وحركة العلامة للوصول الى المعنى ودراسته. عملت الدراسات اللسانيات البنيوية، على أبرز تصورات مفاهيمية ضمن محددات السياق الاجتماعي لدراسة حياة العلامة ولاسيما في علم (السيميولوجيا)* وما جاء به رواد هذا الحقل من أفكار أسهمت في بلورة وتطوير مفهوم العلامة وتوسيع مجالات تطبيقه، ويعد حقل اشتغال التعبيرات اللسانية من الحقول المهمة التي عنيت بدراسة وضع العلامة وحياتها وأسلوب اشتغالها داخل النسق الاجتماعي، ما يسهم في إضفاء دلالات واشتغالات جديدة للعلامة تبعا لتموضعها في المكان الذي توظف فيه. ويعد (فيرناند دي سوسير) أول من أنضج وأرسى المنهج التنظيري للسيميولوجيا؛ إذ نادى بضرورة تقصي أثر العلامة ضمن النسق الاجتماعي الذي توجد فيه "إن أفضل مسلك يمكن للمرء أن يدرس اللغة من خلاله يتمثل علميا في النظر إلى سمات الأنساق الأخرى التي تشترك العلامة معها فيها وإنه كان يؤكد أن الموضوع الأبرز يتحدد في دراسة حياة العلامات في قلب الحياة الاجتماعية" ( Ayyash, 2013, p. 1) فاللغة عند (دي سوسير) ليست كيانا قائما بذاته، بل هي جزء من نظام أوسع أطلق عليه نظام العلامات، وهذا النظام شمولي إذ يضم انساقا متنوعة أخرى كالطقوس، وطبيعة الملبس، إضافة الى الرموز، بل وحتى الطهو وأنواع الموضة. ولا ينظر سوسير للعلامة من زاوية مادية بل جعل من علم العلامات جزءا لا يتجزأ من (السسيولوجيا). أكد (سوسير) على ان فهم اللغة لا يتم الا من خلال دراسة نظم العلاقات الثنائية بين العناصر ضمن نظام محدد، يقول سوسير "يمكن أن نرجع اللسان ونلحقه في خمس أو ست ثنائيات أو أزواج من الأمو" (Moulin, as cited in Chaouch, n.d., p. 2) وهذا التنظير الفكري ووجهة النظر السوسيرية ما هي في الواقع إلا تحقيق لفهم اللغة بصورة أعمق.

ومن أبرز الثنائيات التي ساقها (دي سوسير) ما يأتي:

---

Semiotics is the study of signs and sign systems, examining how signs function within social and cultural contexts. * Semiology (Semiotics): Derived from the Greek root seme, as in semeiotikos meaning "interpreter of signs," semiotics investigates linguistic and non-linguistic signs— Cooley, P., & Gantz, L. (2005). Semiotics iconic, symbolic, and kinetic—as structured systems of meaning that shape human communication. (Jamal Al-Jazairi, Trans.). Cairo, Egypt: National Translation Project, p. 10.

١-**الدال والمدلول:** بحسب سوسير فإن الدال يمثل "اختيارا صوتيا تواضع عليه أهل اللغة الواحدة للدلالة على مدلول معين" (Dabba, 2001, p. 77) والمدلول هو المعنى القابع خلف الستار، ولا يستدل على حضوره إلا بواسطة الدال، كون الدال هو التجسيد المادي والصوتي الظاهر، فلا مناص عن تحقيق الادراك للمفهوم الا بوساطة الصورة وصوتها، ويشير سوسير إلى ان هذه العلاقة التي تربط فيما بين الدال والمدلول هي علاقة اعتباطية- أي أنها غير مبررة- فيقول في ذلك "إن العلامة اللسانية هي اعتباطية" (Attawi, 2018, p. 155 )

٢-**اللغة والكلام:** يمتاز الانسان عمن سواه من الكائنات باللغة، وفقا لسوسير هي نظام ذهني واجتماعي على درجة من التعقيد، وهي من تمكن الذوات الإنسانية من انتاج معنى، وتحقيق فعل الممارسة داخل المنظومة الاجتماعية، ويقدم سوسير تعريفا للغة (اللسان) فيقول "اللسان هو رصيد يستودع في الأشخاص الذين ينتمون إلى مجتمع واحد بفضل مباشرتهم في للكلام وهو نظام نحوي يوجد وجودا تقديريا في كل دماغ" (Al-Alawi, 2007, p. 44) والكلام هو التمثل الواقعي للغة، وهو مختلف من إنسان لآخر تبعا للخلفية الاجتماعية والبيئية والاقتصادية وكذلك الثقافية، وهو ممارسة اجتماعية اكثر شمولية من اللغة التي تعد ممارسة فردية.

٣- **التزامنية والتعاقبية:** إن مصطلح التزامنية ذو علاقة وطيدة بدراسة اللغة في لحظة زمنية معينة، والتزامنية هي نسف ثابت، أي أنها آنية سكونية وهي "التي تعنى بوصف النظام اللغوي بجزئياته بغض النظر عن التحولات التي يمكن أن تطرأ عليه البحث الزمنية فنعني بتحول هذه البنية عبر الأزمنة وبالطوارئ التي يمكن أن تطرأ عليها أو على جزء منها والنتائج التي تترتب على ذلك في الاستعمال اللغوي والبحث عن قوانين التطور اللغوي وعن أسبابه" (Al-Ibrahimi, 2006, p. 134) فالتزامنية هي منهج او هي دراسات وصفية تعنى بحالة معينة في فترة زمنية معينة، اما التعاقبية فهي دراسة للغة وما يطرأ عليها من تغيرات خلال فترات زمنية متتالية ضمن حقب زمنية ماضية. ولم تتوقف السيميولوجيا عند (سوسير) إذ استمرت لتتطور على يد (تشارلز ساندرس بيرس) الذي يعد من المؤسسين البارزين الذين أرسوا نظرية العلامة "وسلك بيرس طريق المنطق ليجد من خلاله أحد معاني السيميوطيقيا، فكون نظرية مجردة وشكلية للعلامات... وقد حدد بيرس ثلاث أجزاء لعلم السيميوطيقيا: أولا البرجماتية التي تتناول ذات المتكلم، وثانيا الدلالية التي تدرس العلاقة بين العلامة والشيء المشار غليه، وثالثا السياق الذي يصف العلاقات الشكلية بين العلامات" (Qasim & Abu Zayd, 1986, p. 52) وإن ما ميز بيرس عمن سواه فكرة أن العلامة لا تحيل الى معنى خارجي فقط، بل هي نظام يملك قابلية إعادة إنتاج معنى ذلك بوساطة ما تقدمه من تأويل وتفسير، بالتالي فإن سميولوجيا بيرس ثلاثية قائمة على علاقة كل من العلامة والموضوع، والمؤول "عند بيرس يمكن النظر اليها بوصفها نظرية في التأويل، فما يحدد صحة العلامة هو الوجه المؤول داخلها، فالعلامة لا تحيل إلى موضوع فحسب، بل تكشف عن معرفة جديدة تخص هذا الموضوع"( Benkirrad, 2005, p. 31).

يتجاوز علم العلامات عند بيرس مجرد فكرة الوصف، فهو نظرية في التأويل، ويعرف (بيرس) العلامة على الشكل الآتي "العلامة أو المصورة، هي شيء ما ينوب لشخص ما عن شيء ما بصفة ما... إن العلامة تنوب عن شيء ما وهذا الشيء هو موضوعها" (Qasim & Abu Zayd, 1986, p. 26) وميزة العلامة عند (بيرس) أنها تكون قابلة لإنتاج معان متعددة، وهذا التعدد هو نتاج التفسيرات الدائمة والمستمرة للعلامة، بمعنى ان الحكم على صحة او نجاح العلامة لا يتحقق بمجرد الإشارة لموضوع معين، بل عن التأويل المتولد عنها يكون منطقيا وضمن أنساق معرفية محددة، فالوجه المؤول يشير إلى البعد التفسيري الذي تكون العلامة محملة به، وهو الذي يسبغ عليها معناها الحقيقي، فعلم لدولة ما عند النظر إليه للوهلة الأولى ندرك أنه إحالة مباشرة لكيان تلك الدولة، لكن ذات العلم لا يمثل مجرد إحالة عند شخص نشأ في تلك الدولة، بل هو رمز للتضحيات وللتحرر والاستقلال، أي أن فهم العلم اشتمل تأويلات عدة "إن العلامة - وفق هذا التصور- لا تنتج دلالة أحادية مكتفية بذاتها ترتاح إليها الذات، بل تولد سيرورة تدليلية بالغة الغنى والتنوع. فكل الإحالات ممكنة انطلاقا من فعل التمثيل الأول، أي الفعل الذي يضع المأثول ضمن حركة سميوزية تستند إلى المؤول بوصفه العنصر الحاسم في وجود الدلالة وتداولها"( Benkirrad, 2005, p. 129) وبحسب بيرس فإن التقسيمات الثلاثية للعلامة محددة بالآتي مع الاخذ بنظر الاعتبار بان هذه التقسيمات نابعة من أوجه العلاقة فيما بين الدال وما يشير إليه (Qasim & Abu Zayd, 1986, pp. 31–34).

١-**"الأيقونة Icon:** يقول بيرس (إن الايقونة علامة تحيل على الشيء الذي تشير إليه بفضل صفات تمتلكها، خاصة بها وحدها، فقد يكون أي شيء أيقونة لاي شيء آخر سواء كان هذا الشيء صفة او كائنا فردا أو قانونا بمجرد ان تشبه الايقونة هذا الشيء وتستخدم علامة له).

٢-**المؤشر Index:** المؤشر بحسب بيرس (هو علامة تحيل إلى الشيء الذي تشير إليه بفضل وقوع هذا الشيء عليها في الواقع).

٣-**الرمز Symbol:** يعرفه بيرس بقوله (الرمز هو علامة تحيل على الشيء الذي تشير إليه بفضل قانون غالبا ما يعتمد على التداعي بين أفكار عامة)".

وتشير الباحثة إلى أنها ستستثمر هذا التقسيم الثلاثي لاحقا في تحليل الصورة الدرامية السياسية، لكون هذه التقسيمات الثلاث تمثل مستويات متراكبة تسهم في بناء القيمة التنبؤية للخطاب البصري.وعند مجيء (تشارلز موريس) تطور حقل اشتغال العلامة وصار أكثر تخصصا وأنضج تنظيمًا للسيميولوجا، الأمر الذي مكنه من ترسيم خريطة ممنهجة وواضحة لهذا الحقل المعرفي، فحدد لها ثلاث تفرعات، وقسمها على النحو الآتي: "النحو أو التركيب (Syntax) الدلالة (Semantic)التداولية (Pragmatics) " (Karim, 2012, p. 15). ويشكل هذا التقسيم وحدة قياس مهمة للوصول الى درجة فهم كافية لآلية اشتغال العلامة وفقا للسياقات المتنوعة، وفيما يختص النحو التركيبي بإيضاح العلاقة الشكلية فيما بين العلامات، وبينما تختص التداولية بدراسة العلاقات بين العلامة ومستخدميها، فإن الدلالة نقلت حقل البحث من تفكيك البنية الشكلية، الى فهم العلاقة التي تجمع العلامات مع بعضها البعض لانتاج المعنى. فالعلاقة هي الأساس في انتاج الدلالة. وهو ما يقود إلى تحليل المعاني والأفكار الواردة في النص، وكذلك استشراف قيم الخطاب التنبؤية، كونها – أي الدلالة- تتعامل مع المدلولات التي تورد في النص ويتم تمريرها نحو المتلقي.

**المبحث الثاني / (الدلالة في الصورة السينمائية)**

نحت الدراسات السيميولوجية منحى لسانيًا بحت، إذ عكفت على دراسة الجملة بكونها ركيزة بنيوية أساسية، وأسهبت في تفكيك وتوصيف جزئياتها، وكان جل الطموح عند اللسانيين منصبا على دراسة الجملة في إطارها الداخلي، متغاضية في ذلك عن مجمل المؤثرات والمثيرات الخارجية التي تسهم في تكوين النصوص، بالتالي ظهرت نظريات وتيارات جديدة كانت أعم وأشمل وربطت بين الجمل اللغوية، وبين العوامل الخارجية المساهمة في تشكيل الخطابات الإنسانية، ومن تلك التيارات (البنيوية) لاسما في طروحات المنظر (إيمل بنفيست) إذ كان من الرواد البنيويين الذين اثمرت جهودهم في تحقيق قفزة مميزة في مجال حقل اللسانيات، واعتمدت نظريته الموسومة (التلفظ) على رؤية مستحدثة لفكرة عملية التلفظ. تنهض نظرية (بنفنيست)، على تصور مفاده، تجاوز حدود الجملة من كونها وحدة كبرى إلى مفهوما أشمل ألا وهو الخطاب، ويقول( بنفنيست) "فمع الجملة نترك مجال اللسان بوصفه نظاما للعلامات، وندخل في عالم آخر، هو اللسان بوصفه أداة للتواصل، حيث التعبير هو الخطاب" (Benveniste, 1966, p. 130) وهو بذلك ارتحل باللغة من مجرد ترجمة المعاني إلى عالم أرحب تكون فيه اللغة مساهمة بشكل فاعل في انجاز الأفعال التواصلية، فيفصح فيها المتكلم عما يدور من ذهنه من أفكار ومشاعر. استمر الطرح السيميولوجي بالتطور مع التنظير البنيوي لـ (رولان بارت) الذي أخرج السيميولوجيا من لسانيتها ووسع حقل اشتغالها لتضم جميع نظم الدلالة الأخرى، وقد عرفها من منظوره الخاص، بأنها ليست بعلم ولا مبتغى ولا طريقا ولا مؤسسة تربوية ولا حركة يربط نفسه بها، إنها "مغامرة، أي ما يحدث لي (ما يأتيني من الدال)" (Barthes, 1985, p. XX) وهو ما مهد لفهم كيف يمكن أن تتحول الصورة السينمائية إلى حامل قيم تنبؤية تتجاوز ظاهر الحدث المرئي. وترى الباحثة ان الحقل المرئي (الصورة) يدفع المتلقي الى تبني حقل اخر. لكنه يحمل قيمة تصورية. قد تفاجئه في أي لحظة للكشف عن دوال جديدة نتيجة ظهور معلومات جديدة. وهنا يمثل المونتاج النسق السردي. او حتى توظيف الزي والإكسسوار بوصفها عناصر فاعلة في ابراز القيمة التنبؤية مرئياً. "وقد اعتبر رولان بارث أن التحليل السيميولوجي يفرض على الناقد تفسير الإشارات المختلفة للنص والعمل على تأويلها لمعرفة المعنى العميق والخفي للوحدة المدروسة فهذا الأخير يعتبر أن المهم في النص هو ما يقع وراءه وليس النص نفسه" (Al-Jilani, 2001, pp. 36–38) فالمهمة هنا وبحسب (بارث) لا تظهر على سطح النص، بل بحاجة الى جهد احفوري في عمق الصورة – النص للكشف عن الشبكة الدلالية، وترابطات غير مباشرة قد لا تفصح عنها العلامات بشكل ظاهر، فالنصوص ليست مجرد تركيبات من الرموز والعلامات ذات دلالات معينة فقط، بل هي – أي السيميولوجيا- آلية فهم أعمق لهذه العلامات واكتشاف كيف توظف لبناء معنى جديد داخل النص. إن سيميولوجيا (بارث) لا تقف عند المعاني الظاهرة على السطح، بل هي محاولة لاكتشاف دلالات متنوعة وعلاقات جديدة فيما بين العناصر المكونة للنص، وهي غير موضوعية، بل ذاتية تعتمد التفسيرات الخاصة بالفرد ومستندة على جملة قوانين خاصة لخلخلة وفك تلك الرموز للوصول الى رسائل ومعان لا يشي بها النص مباشرة بل تكون قابعة في عمق النص. وقدم (رولان بارث) اسلوبية علمية جديدة فيما يخص التحليل السيميولوجي لمجمل النصوص والمصورات المتنوعة وأشار على ان آلية التحليل والتنقيب عن المعاني تتم وفقا لمستويين:

١-**المستوى التعييني:** "يتم بالقراءة الأولية السطحية للرموز البارزة والواضحة في الرسالة التي يتم تحليلها أي اننا في هذا المستوى لا نتجاوز المضمون الصريح للصورة" (Ben Makki, 2019, p. 49).

٢-**المستوى التضميني:** "يهتم هذا الجانب بالدلائل والرموز الضمنية وغير الظاهرة لمحتوى الرسالة الإشهارية من اجل الوصول إلى المعنى الحقيقي وراء استخدام العلامات التي توصلنا إليها في المستوى التعييني وتتعلق هذه المرحلة بخلفية الباحث ومعارفه وانتماءاته الآيديولوجية، الاجتماعية والعقائدية الفردية" (Ben Makki, 2019, p. 50) .

فكل نص يحمل بين جنباته ضمنا مقاصد سياقية مباشرة وغير مباشرة، فدلالة المعنى تكون في علاقة مباشرة بسياقات النص وما يحمله من رسائل معلنة ومتضمنة، وهذا ما تفعله الصورة السينمائية تحديدا حينما تعيد بناء الواقع او التأسيس لواقع جديد فأنها تعرض لنا شيء دال لا يفهم بكونه عنصراً متفرداً، بل بكونه عنصراً يدخل في منظومة بنائية على مستوى اللقطة، فيأتي الاكسسوار او الشخصية وما تقوم بها من أفعال لتضفي او تزيد من دلالة المكان بديكوراته كافة.

وأخيرا يأتي التصوير فحجم اللقطة او زاوية التصوير وكذلك الحركة ونمط او أسلوب الإضاءة وتعالقها مع الظل وبناء المونتاج، يضفي معاني جديدة لم تكن ظاهرة في المكان السينمائي ابتداء، وعلى المستوى التطبيقي، يمكن تلمس هذا الاشتغال الدلالي / السيميولوجي في بعض النماذج السينمائية المعاصرة، منها فيلم (The Ballad of Buster Scruggs) ففي القصة الأولى من الفيلم الذي يضم ست قصصٍ، شكل المكان علامة دلالية بارزة كما فعلت باقي العناصر الموجهة قصديا في بنية المكان ومن ضمنها شخصية البطل (سكروجرز)، إذ تظافرت كل تلك العناصر البصرية مجتمعة، لتشييد دلالات لا تقتصر على تمثيل الواقع بل تستشرفه، إذ جاء تصميم المكان تمثيلا لواقع الغرب الأمريكي في القرن التاسع عشر حيث المكان الوحشي والقاسي والبيئة الصحراوية وتجسيد مواقف مروعة تمثل ذلك بالقتل الذي ينفذه شخصية (سكروجرز) بدم بارد، هذه القصدية جاءت للدلالة على ان المكان هو تمثيل للساحة الامريكية الحالية، فلغة العنف والقسوة والدمار هي سمة وسمت بها سياسات السلطة، وبذلك يغدو المكان هنا حاملا لقيمة تنبؤية تكشف مسبقا عن مآلات السياسات الأمريكية القائمة على العنف والقسوة والدمار. عند البحث في إمكانية تطبيق الطروحات اللسانية البنيوية كما صاغها فرديناند دي سوسير على الخطاب السينمائي، يتبيّن أن هذه الطروحات، على الرغم من إسهامها المفاهيمي في نشوء السيميولوجيا، لا تُعد كافية بذاتها لفهم وتعليل البنية المعقدة للفيلم السينمائي، كما أشار إلى ذلك عدد من المنظرين وعلى رأسهم (كريستيان ميتز)- الذي قدم آليات تفكير جديدة تفترض قابلية تطوير الأفكار السوسيرية لأدوات قابلة للتطبيق وقد حقق نقلة نوعية بواسطة طروحاته السينمائية- إذ رأى بأن دي سوسير ركز على اللغة الطبيعية بوصفها نظامًا من العلامات الاعتباطية التي تتحقق على امتداد زمني خطي، حيث تُفهم العناصر ضمن شبكة من العلاقات التفاضلية الداخلية. وبحسب (ميتز) فإن هذا التصور البنيوي لا ينسجم تمامًا مع طبيعة الخطاب السينمائي، الذي يتجاوز الخطيّة الزمنية، معتمدًا على تزامن مركّب لعناصر بصرية وسمعية ومونتاجية؛ إذ تتفاعل هذه العناصر بطريقة غير خطيّة لتوليد المعنى، ما يجعل من الصعب إخضاعها للنموذج السوسيري الذي ينطلق من تحليل اللغة المكتوبة أو المنطوقة "طور ميتز علم علامات الأفلام الخاص به، استنادا إلى "االبنيوية الظاهراتية" (ما بعد البنيوية)، الى صرح متعدد الأوجه من الأفكار النظرية التي تناولت بشكل منهجي الفيلم ( كإنتاج مفتوح وديناميكي للمعنى، وكخطاب، وكتعبير فني) والسينما (كمؤسسة ثقافية وجهاز او جهاز نفسي) (Trohler & Kirsten, 2018, p. 20) . إن اللغة السينمائية عند (كريستيان ميتز) هي "لغة مركبة تتألف من اقتران خمسة مواد تعبيرية دالة، يؤلف نوعان منها شريط الصورة، وهي الصور الفوتوغرافية المتحركة والبيانات المكتوبة، وثلاثة أنواع أخرى تمثل شريط الصوت، وهي الصوت البشرين او الأيقونية كالضجيج والصوت المنطوق، صوت المتكلم من خلال الحوار او التعليق والصوت والموسيقى" (Ahmed & Morsi, 1973, p. 72) وبهذا التحديد يبين (ميتز) أن العلامة السينمائية لا تختزل في بعد بصري، بل تتوزع على شبكة من الوسائط المتكاملة، والتي تنتج معنى. ويقدم ميتز رأيا مغايرا فيما يخص العلامة في السينما، إذ ان مفهوم العلامة عنده "لم يعد يتمتع بالمكانة المتميزة والمركزية التي كان يتمتع بها لدى سوسير أو بيرس" (Trohler & Kirsten, 2018, p. 234) فالعلامة التي توسم الفيلم وتسبغ عليه مسحة التميز لم تعد جوهرية عنده، ذلك أن العلامة السينمائية تتسم بكونها أيقونية أو مؤشّرة، كما أشار لذلك (دي سوسير) الذي لم يضع تصورًا تحليليًا للعلامات البصرية، ولم يتطرق إلى الأبعاد الثقافية أو الإيديولوجية التي تتخلل الخطاب السينمائي، ما يجعل من تطبيق طروحاته على هذا المجال أمرًا جزئيًا وغير مكتمل بحسب (ميتز)، ومع ذلك فإن هذا التقييد ذاته يفتح المجال أمام قراءة تنبؤية، تستثمر ما يتاح من فجوات دلالية في الخطاب السينمائي، لتكشف عن بوادر المعنى قبل تشكله النهائي، وصولا الى العالم الفيلمي بوصفه مجالا مفتوحا على إمكانات تأويلية متعددة. وعن الرمز فيذهب (ميتز) على التأكيد بأن لا رمزا سائدا في الفيلم "إذ يصر ميتز على أنه لا يوجد رمز سيادي يفرض وحداته الخاصة على كل شيء في الفيلم" (Trohler & Kirsten, 2018, p. 234) فالرمز السيادي من وجهة نظر (ميتز) يفترض وحدات خاصة كتلك التي في اللغة مثل (الكلمات والحروف) يتم بواسطتها تشكيل وصناعة الصورة الفيلمية، بالتالي فهو يرفض فكرة أن تكون للسينما لغة ذات قواعد محددة وثابتة تسير الفيلم وتتحكم بكل عناصره بشكل شامل، لكون السينما بحسب رأيه منظومة ذات وحدات دلالية متنوعة ومتداخلة، فلا يمكن لرمز واحد أن يخضعها لقوانينه، فالفيلم فيه الصورة التي تعد أيقونة بحد ذاتها، وفيه الصوت بمختلف تنويعاته، إضافة إلى الحركة والألوان، ويضم الفيلم كذلك مجموعة من التركيبات المونتاجية "بحث ميتز عن لغة السينما، وعن خصوصيات الشيء السينمائي والفيلمي، وبحث عما يجعل الفيلم فيلما وعن الوحدة الصغرى للفيلم وعن إمكانيات التقطيع التي قد تؤدي إلى معرفة التمفصل الخاص بالملفوظ الفيلمي،

وأطلق على ذلك اسم "النظمية الكبرى" (Metz, 1966, p. 8) وبعد ذلك من ابرز مفاهيمه البنيوية المتعلقة بتحليل الفيلم، تحديدا بما يعنى بالعلاقة بين اللقطات، ووظيفتها في توليد المعاني والأفكار، إذ يقسم (ميتز) وفقها الفيلم إلى وحداتٍ تركيبيةٍ تبنى وفقا لطبيعة العلاقات بين اللقطات، فهي ليست لقطات مفردة، فالنظيمية عند (ميتز) أشبه "بالنحو للفيلم" إذ يكون ارتباط الوحدات بعضها ببعضها الآخر وفقا لقواعد سينمائية محددة، وتشمل المتواليات السردية، واللقطات التفسيرية، إضافة إلى اللقطات الوصفية، فالنظيمية هي سبيل (ميتز) لإدراك آليات إنتاج المعنى، الذي لا يكون اعتباطيا بحسب (ميتز) بل ينجز ضمن بنيات شفرية قابلة للتحليل والتكرار. وقد عمل ميتز على إعادة تأويل مفاهيم مثل "اللقطة"، و"المونتاج"، و"الخطاب البصري"، بوصفها وحدات دلالية ضمن لغة خاصة بالسينما، تُبنى على وفق منطق مختلف عن اللغة الطبيعية، لكنها قابلة للتحليل البنيوي ضمن أطر جديدة "التكوين ليس فقط التوازن الجمالي للكتل والألوان: إنه يخلق ويبني ويبسط المعنى في العلاقات التي يؤسسها داخل المجال البصري. تأخذ الوحدات معنى فيما يتعلق ببعضها البعض (وليس فيما يتعلق بالحقيقة أو الواقع أو حتى الأيديولوجية)، على هذا النحو، يمكننا تصور الصورة التناظرية (الفوتوغرافية أو السينمائي) كمجال تحرير داخل إطار، وإنشاء علاقات تحمل معنى بين الأجزاء غير المتجانسة" (Trohler & Kirsten, 2018, p. 264) وعلى هذا النحو يمكن تصور الصورة السينمائية عند (ميتز) كتكوين بصري يحمل علاقات ذات بنية منفتحة وغير متجانسة؛ فالتكوين البصري هو شبكة علاقات ضمن حدود الإطار، وإنتاج المعنى فيه لا يتم دفعة واحدة، بل يتوزع وفق منطق طبقي قابل للتأويل، وهو ما يفتح المجال أمام قراءة تنبؤية للخطاب الفيلمي، فانتظام العلاقات داخل الإطار لا يقتصر على توليد المعنى الآني، بل يوجه وعي المتلقي نحو دلالات لاحقة يتهيأ لها قبل ظهورها. ومن هنا فإن الصورة المنبثقة من هذا التكوين -كما يرى ميتز- هي ليست صورة انعكاسية للواقع المباشر، ولا هي وحدات منتظمة ذات معنى ثابت، بل أشبه ما تكون ببناء دلالي يعيد تنظيم الزمن الفيلمي، بحيث تكون له قابلية إنتاج معانٍ متخيلة ضمن البنية المرئية، إذ تبنى وفقا لرموز وشفرات تسوق لعقل المتلقي أفكارا ومعان وارد حدوثها، بالتالي فإن الصورة كما يرى ميتز وسيط يستبق الاحداث وليست عاكسة للواقع فقط.

وترى الباحثة ان الصورة المرئية تمتلك إمكانيات انتاج المعنى سواء داخل فضاء الصورة نفسها من خلال التعارضات والتماثلات في التكوين والحركة وتوزيع الموجودات داخل مستويات الكادر. او من خلال البناء السياقي المونتاج لعدد من اللقطات لإنتاج علاقات دلالية جديد تكون حافز فكري وصوري مثير لإنتاج القيمة التنبؤية.

**الو اقع الفيزيائي والو اقع الفني:**

في رحلتي البحثية الجارية لتقصي آراء ومفاهيم المفكرين البنيويين تحديدا (كريستيان ميتز) ومفاهيمه العميقة التي أدت لإنشاء سيمياء خاصة بالسينما ومحاولته إيجاد معادل لها في الواقع، إذ اسفرت هذه الطروحات عن بزوغ بنية نظيمية كبرى، تتوسل أساليب وأدوات السينما لترسخ عالما موهما بالواقعية، متوخية البعد عن فكرة النقل الحرفي له، فإن (ميتز) وفقا لهذا الطرح حرص كل الحرص على تبيان آليات انبثاق المعاني لا من ذات الواقع، بل متوسلا بالإمكانيات الرمزية المنتظمة التي هيأتها إمكانيات الآلة السينمائية، فالصورة تمتلك ما يؤهلها لجعلها سلطة إيحائية بيد أن هذا المسعى سرعان ما يثير الفكر لطرح تساؤل مهم للنحو صوب مفهوما أكثر سعة وأعقد إشكالا: ما الواقع الذي تحاكيه الصورة؟ هل هو واقعنا الفيزيائي الذي تحكمه قوانين العلم والمنطق، ام هو ذلك الواقع الفني الذي يستوحي تشكله من ذات الواقع الفيزيائي الذي ينشأ وفقا لبنى تمثيلية ترسي مشروعيتها من الأثر الفني لا من المرجع الذي تحاكيه. هنا نجد ضرورة فض ذلك التساؤل الإشكالي للخوض والتوسع في مفهومنا حول العلاقة بين الواقع الفيزيائي وما ينبثق عنه في حقل التمثل الفني من خطابات وصور مؤثرة ومقنعة، لا لأنها تجانب الشيء الواقعي بل لكونها تمتلك اساليبها الاقناعية التي تجبر المتلقي على التسليم والقبول بها كحقيقة واقعة. هنا لا بد بالضرورة العودة لفلاسفة العقل والمنطق وفي مقدمتهم (إفلاطون) صاحب المفاهيم العقلية بعده مرجع فكري بنى مسلماته وفقا لثنائيته الشهيرة (الأصل والظل) أو الصورة والحقيقة إذ تفرض هذه الثنائية وجودها بقوة في الدراما السينمائية والتلفزيونية، سواء أكان هذا الوجود صريحا أم ضمنا في تلك الخطابات الصورية التي تتوسل التمثيل لبناء معرفة أو لتأسيس قيمة. يعتقد أفلاطون "أن الأشياء المادية ليست موضوعات لأي معرفة يقينية ... أما عالم الحس فهو عالم يتأرجح بين الوجود واللاوجود ... حيث آمن "أوغسطين" بالحاجة الماسة إلى الهروب من وساوس الشكاك ... فإذا كان الواقع الحقيقي سوف يريد في النهاية إلى الظاهر المحسوس، فإن هذا الواقع سوف يكون في حالة تدفق دائم وسوف يكون مليئا بالتناقضات، ولن يكون من الممكن أن نعثر على اليقين واحد على الإطلاق" (Abu Rayan, 2005, p. 429) يشكك افلاطون بعالم المعرفة الحسية أي عالم الواقع المحسوس الذي نعيشه، فهو لا يرى في العالم المادي الصلاحية بأن يكون موضوعا لما يشير له بالمعرفة اليقينية، ذلك لأن هذا العالم المادي غير ثابت فهو دائم التغير نتيجة خضوعه للحواس، التي يمكن أن تكون خادعة، في حين نجد الحقيقة في عالم المثل العليا، عالم الثبات واليقينية، عالم غني بالأفكار غير المرئية، ويورد افلاطون قصة الكهف لإثبات

حجته "حيث يظهر لعين العقل فهم ما يمكن أن تشير إليه "نظرية الخط المقسم" المصاحبة له فقط من الناحية المفاهيمية حول الرحلة إلى الحقيقة. الفكرة والصورة: لتصوير واقع عملية الفهم والوصول إلى واقع الحالة البشرية، هناك حاجة إلى كلاهما" ( Kimmel, 2005, p. 13) إن قصة الكهف هي تمثل لصيغة رمزية تقوم بوظيفة تفكيك المعنى المنبثق عن المدرك الحسي، بوصفه ضبابيا وغير محدود، ويتفق معه في ذلك القديس (أوغستين) وإن كان الاتفاق جزئيا، إذ يتفق في جزئية أن عالم الحواس لا يمكن عده كمرجع ثابت لإنه عالم مليء بالتناقض، بالتالي يستحيل الوصول إلى المعرفة اليقينية، وهو يضيف لفكر افلاطون بعدا لاهوتيا، إذ يرى أن نور الله هو الحقيقة وهو الملاذ الذي لا بد بالضرورة التوجه له وبلوغه. ورغم التقاء الفيلسوفين (افلاطون) و (اوغستين) في التشكيك بعالم الحواس، فإنهما يختلفان في مصدر الحقيقة، فأفلاطون يجعلها للعقل وحده، بينما يجعلها (أوغسطين) لنور إلاهي يفيض على العقل، إن هذا التشكيك يوجه صوب حقيقة تتجلى في عالم افتراضي، وهو العالم العقلي متعالي المتجاوز للمحسوس، بالتالي فإن هذه الإشكالية تضعنا في موضع يستدعي إعادة لصياغة العلاقة بين المعطى الواقعي، وبين المعنى انطلاقا من التشكيك بين المحسوس الذي يفترض أن يكون أساس الدلالة، فإن رأى افلاطون أن العالم الواقعي ليس عالما للمعرفة اليقينية، فإنه بذلك يؤكد بأن الدلالة المرتبطة بالحس مزيفة أو غير مكتملة، بما يوجه عملية البحث عن الحقيقة إلى عالم المثال الأعلى، وهو ما يؤكده (أوغستين) بافتراضه أن عالم المحسوس هو عالم مضطرب، ولا بد بالضرورة البحث عن الحقيقة في ذلك العالم المتخيل التي بحسبه ذات بعد لاهوتي تقر باليقين في ظل وجود ألهي لا حسي كما يصرح في ذلك بأن "النور الذي ترى به النفس ما تراه ليس من هذا العالم، بل هو نور الله ذاته" (Augustine, 2008, p. 10) وبذلك تكشف رؤية كل من افلاطون واوغسطين عن انقسام جوهري بين ظاهر حسي متغير، وجوهر عقلي ثابت، وهو ما يفتح الباب لإشكالية العلاقة بين بين الواقع الفيزيائي، والواقع الفني التي تسعى الباحثة في هذا المبحث إلى تقصيها. مع التحوّل نحو الفكر الحديث، كان لا بدّ من مراجعة الأسس الميتافيزيقية التي شكّلت منطلق التصوّر الكلاسيكي للحقيقة. وقد مثّل ديكارت نقطة انعطاف حاسمة حين أعاد مساءلة أدوات المعرفة وحدودها، مؤكداً أن بلوغ اليقين لا يتمّ عبر الحواس المتغيّرة، بل عبر فعلين عقليين اثنين يُمكّنان الذهن من الحقيقة دون الوقوع في الزلل، وهما: الحدس والاستنباط؛ إذ يرى أن "جميع الأفعال العقلية التي نستطيع بها معرفة الأشياء دون أن نخشى الزلل عبارة عن فعلين اثنين، أو وسيلتين هما الحدس والاستنباط" (Abbas, 1990, p. 91) فالحدس عنده إدراك مباشر وبديهي لطبيعة الشيء، ينهض على بصيرة عقلية لا تتوسّطها الحواس، في حين يعمل الاستنباط على بناء معرفة مترابطة تنقل الذهن من فكرة إلى أخرى وفق منطق صارم، " الاستنباط عند ديكارت فهو العملية التي يستنبط بها شيء آخر، وبمعنى ذلك المرور من حد إلى حد آخر يتلوه أو ينتج عنه مباشرة بالضرورة" (Descartes, n.d., p. 42). غير أنّ هذا المسعى العقلاني الصارم لم يمنع (ديكارت) من توسيع دائرة الشك لتشمل احتمال تضليل الحواس بل وحتى تضليل العقل ذاته، وهو ما عبّر عنه في الفرضية الشهيرة المعروفة بـ(الشيطان الماكر)، وينقل جون هيك (J. H. Hick) هذا الموقف بقوله إن ديكارت يفترض "وجود شيطان ماكر ذو قدرة كاملة، وهو لا يظلل حواسنا فقط بل يتلاعب كذلك بعقولنا" (Al-Khush't, 1998, p. 24) وهو افتراض يدفع الفيلسوف إلى أقصى درجات الشك المنهجي من أجل اختبار صلابة المعرفة وبلوغ يقين لا يمكن التشكيك فيه. وبذلك يصبح الشك عند ديكارت ليس غاية في ذاته، بل منهجاً لمساءلة كل المعتقدات والتمثّلات حتى الوصول إلى يقين لا يمكن دحضه. وهذا ما مهّد لظهور التصوّر الحديث للمعرفة بوصفها عملاً جدلياً بين فعل الحدس المباشر من جهة، وبنية الاستنباط العقلي من جهة أخرى، بما يفتح المجال لفهم العلاقة بين المتخيّل الذهني وصورته، وبين الواقع وإمكان تمثّله.

**مؤشرات الإطار النظري**

**١.يمكن توظيف أكثر من نوع علامي داخل الصورة المرئي وتحقيق عملية الانزياح لانتاج المعنى في الفيلم السياسي.**

**٢.يمكن تحديد أكثر من مستوى في عملية انتاج الدلالة داخل الصورة في الفيلم السياسي.**

## الفصل الثالث /اجراءات البحث

**أولا- منهج البحث:**

اعتمدت الباحثة لإنجاز هذا البحث المنهج الوصفي التحليلي والذي يعرف بأنه "وصف ما هو كائن ويتضمن وصف الظاهرة الراهنة وتركيبها وعملياتها والظروف السائدة وتسجيل ذلك وتحليله وتفسيره (Abu Talib , 1990, pp. 94). فيعد هذا المنهج أسلوبا مثاليا لتحقيق هدف البحث.

**ثانيا - اداة البحث:**

بعد الخوض واستكمال الإطار النظري ثبتت الباحثة مجموعة من المؤشرات التي ستعتمدها كأدوات لتحليل العينات وذلك من خلال العينة المختارة بغية التوصل للنتائج المرجوة من البحث، والمؤشرات كأداة للتحليل هي:

١- يمكن توظيف أكثر من نوع علامي داخل الصورة المرئي وتحقيق عملية الانزياح لانتاج المعنى في الفيلم السياسي.

٢- يمكن تحديد أكثر من مستوى في عملية انتاج الدلالة داخل الصورة في الفيلم السياسي

**ثالثا: عينة البحث:**

قد اختارت الباحثة قصديا عينة بحثها الفيلم السينمائي (El Conde) للمخرج التشيلي (بابلو لارين) والذي أنتج عام (٢٠٢٣) للأسباب الآتية:

١- لأن فيلم (El Conde) الصورة كأداة رمزية لتفكيك السلطة الاستبدادية عبر مجاز مصّاص الدماء، مما يجعل الدلالة السيميائية وسيلة لقراءة التاريخ السياسي نقديًا.

٢- ولأن الفيلم يعتمد أسلوبًا بصريًا عالي التباين يثري العلامات السيميائية في تكويناته، فيتيح تحليلًا معمقًا لبنية المعنى السياسي المتشكل عبر الصورة.

**رابعا: أداة البحث:**

وهي مجموعة المؤشرات التي استخلصتها الباحثة من الإطار النظري.

١- يمكن توظيف أكثر من نوع علامي داخل الصورة المرئي وتحقيق عملية الانزياح لانتاج المعنى في الفيلم السياسي

٢- يمكن تحديد أكثر من مستوى في عملية انتاج الدلالة داخل الصورة في الفيلم السياسي..

**خامسا: وحدة التحليل:**

اعتمدت الباحثة على المشهد كوحدة تحليل.

## الفصل الرابع
## ( تحليل العينة)

**فيلم (الكونت): (El Conde)**

إخراج: (بابلو لارين). بطولة: (خايمي فاديل)، و(غلوريا مونشماير)- قصة: (لارين)، و (غييرمو كالديرون) - سنة الإصدار: ٢٠

بلد الانتاج: تشيلي- زمن الفيلم: ١: ٥٠: ١٠- نوع الفيلم: كوميديا سوداء/ سياسي.

**ملخص قصة الفلم- :**

يقدّم فيلم «إل كوندي» (El Conde) معالجة سردية تستند إلى إعادة تخييل شخصية الدكتاتور التشيلي أوغستو بينوشيه بوصفه كائناً خالداً يعيش منذ ما يقارب ٢٥٠ عاماً، بعد أن تحوّل إلى مصّاص دماء يعتزل العالم في قصرٍ معزول. يتخذ الفيلم من هذا الافتراض الفانتازي مدخلاً لكشف البنية العميقة للسلطة والفساد، إذ يعلن بينوشيه رغبته في إنهاء حياته بعد قرون من الممارسات الاستبدادية، غير أنّ الأحداث تتعقّد مع وصول شابة متدينة تعمل محاسِبة مُكلّفة بتقصّي ممتلكاته غير المشروعة وتتبع مصادر ثروته. يتصاعد الحدث الدرامي مع انكشاف صراعات داخل الأسرة، حيث يتجاذب الأبناء إرثهم المادي ويحاول كل طرف توظيف وجود الفتاة لتحقيق مكاسب خاصة. يتزامن ذلك مع تداخل الماضي بالحاضر، وعودة توترات سياسية شكلت تاريخ البلاد. ينتهي الفيلم بموت بينوشيه، غير أنّ موته لا يقدَّم بوصفه نهاية للسلطة، بل باعتباره استمراراً لدورة الفساد نفسها عبر ورثته، مما يعزز قراءة الفيلم كخطاب بصري نقدي يربط بين الاستبداد وإعادة إنتاجه داخل البنى الاجتماعية والسياسية.

**١-يمكن توظيف أكثر من نوع علامي داخل الصورة المرئية وتحقيق عملية الانزياح لانتاج المعنى في الفيلم السياسي.**

تُعدّ السينما فضاءً دلاليًا مركبًا تُعاد فيه صياغة الواقع عبر اشتغال العلامات البصرية، ما يجعل تحليل المشاهد مدخلًا لكشف آليات إنتاج المعنى السياسي داخل الصورة. ويمثل فيلم El Conde فضاءً بصريًا ثريًا تتجاور فيه العلامات الأيقونية والمُؤشِّرية والرمزية لتوليد انزياحات دلالية تمنح الصورة قدرة على إنتاج معنى سياسي مركَّب. في **مشهد تحليق الديكتاتور** مصّاص الدماء فوق الأراضي الشاسعة لبلاده، تُستخدم اللقطة البعيدة بالأبيض والأسود لتقديم دالّ أيقوني مباشر لهيئة الحاكم، بينما تكشف حركة الطيران فوق الأرض الجرداء عن علامة مُؤشِّرية تشير إلى سيادة مطلقة وانفصال السلطة عن الشعب. أما الانزياح الدلالي فينتج من تحويل الديكتاتور إلى كائن غير بشري؛ فالصورة لا تمثّل زعيمًا سياسيًا فحسب، بل نظامًا يتغذّى على دماء الناس، وهو انزياح يحوّل العلامة البصرية من مستوى التمثيل الواقعي إلى مستوى نقدي يكشف العلاقة الطفيلية بين السلطة والجسد الاجتماعي. وفي **مشهد مطبخ القصر** حين تقوم الشابة الراهبة بخفق الدم وإعداده كطعام للديكتاتور، تنفتح الصورة على خليط من العلامات: فالدم دالّ أيقوني مباشر، لكنه يتحول إلى علامة رمزية على التطبيع اليومي للعنف السياسي. كما تعمل أواني الطبخ بوصفها علامات مُؤشِّرية على أن العنف لم يعد استثناءً، بل صار جزءًا من الحياة اليومية داخل منظومة الحكم. أما الانزياح الدلالي فيتحقق من خلال تواشج المطبخ—فضاء الألفة المنزلية—مع الدم، مما يولّد مفارقة بصرية قوية تشير إلى أن النظام الاستبدادي يحوّل الأخلاق إلى طقس اعتيادي. هكذا تنتج الصورة معنى سياسيًا جديدًا لا يصرَّح به الحوار، بل يكشفه الاشتغال السيميائي للعلامات داخل الفعل البصري. **وفي مشهد آخر**، وهو من أكثر المشاهد ثراءً، فيتمثل في المحاكمة الهزلية التي يجريها الابن للديكتاتور المسنّ داخل القصر. يتشكّل الفضاء عبر توزيع صارم للضوء والظل، فيظهر الابن بنصف وجه مضاء والآخر غارق في الظلام، وهي علامة مؤشرّية على تردده الأخلاقي وازدواجيته. فيما تحضر العصا والملفات الورقية كرموز للسلطة البيروقراطية التي تعيد إنتاج ذاتها حتى داخل العائلة. الانزياح هنا يحدث حين تتحول المحاكمة من إجراء قانوني إلى طقس عبثي؛ فالصورة تكشف أن العدالة داخل الأنظمة الاستبدادية فعل تمثيلي لا يملك قوة التغيير. وهكذا تذهب العلامات الرمزية والمُؤشِّرية إلى فضح منطق السلطة عبر مشهد مُحمَّل بدلالات سياسية دون تصريح مباشر.

**٢-يمكن تحديد أكثر من مستوى في عملية انتاج الدلالة داخل الصورة في الفيلم السياسي**

تتأسس الصورة السينمائية على طبقات دلالية متراكبة تتفاعل فيما بينها لتوليد معنى سياسي يتجاوز ظاهر المشهد، إذ تعمل العلامة عبر أكثر من مستوى يفكك الخطاب البصري ويكشف بنيته العميقة. تفتح الكاميرا على زوجة الديكتاتور وهي تنحني فوق ماكينة خياطة قديمة، تخيط بدلة رسمية سوداء تحت ضوء أصفر باهت. يظهر ظلّها مضخمًا على الجدار بشكل يبتلع ملامحها ويمتد ليشبه هيئة وحش، فيما تتزامن حركة الإبرة السريعة مع إيقاع موسيقي قلق. على الطاولة تقف حقيبة جلدية تضم ميداليات عسكرية وأشرطة شرف تلمع تحت الضوء، ما يمنح الفضاء حضورًا رسميًا متوتّرًا؛ يقدّم هذا المشهد مستوى أوليًا للدلالة عبر تمثيل فعل الخياطة ذاته بوصفه دالًا أيقونيًا مباشرًا. لكن المستوى الثاني يكشف دلالة مُؤشِّرية تتمثل في الظلّ المتضخم الذي يضفي على الشخصية حجمًا أكبر من وجودها الواقعي، في إشارة إلى تضخم السلطة وصورتها المصنوعة. أما المستوى الثالث فهو المستوى الرمزي، إذ تتحول الخياطة إلى فعل لإعادة ترميم شرعية سياسية متهالكة، وكأن البدلة الرسمية تُعاد صناعتها كلما فقد النظام بريقه. هذا التراكب بين المستويات الثلاثة ينتج دلالة سياسية مفادها أن السلطة لا تنبع من جوهر ثابت، بل تُخاط وتُرمم باستمرار خلف الكواليس. وهنا يتجلى البناء الدلالي عبر تفاعل الشكل والمستوى الرمزي ليكشف عن طبيعة النظام بوصفه سلطة تُصنع أكثر مما تُمارس. وفي **مشهد آخر** يقف الديكتاتور العجوز أمام مرآة ضخمة ذات إطار ذهبي يعلوها التراب، يحدّق طويلًا في وجهه الذي بدأ يفقد تماسكه. تظهر في المرآة عدة انعكاسات لوجهه، بعضها مشوّه وبعضها داكن، كأن الزمن يتمرد على صورته. تعبّر حركة أنفاسه المترددة في الصمت الثقيل عن صراع داخلي مكتوم، فيما تبقى الغرفة شبه فارغة إلا من ظلّه المتكسّر على الأرض. في المستوى الأول تبدو المرآة انعكاسًا واقعيًا للوجود الجسدي، لكنها على المستوى الثاني تُظهر انقسام السلطة بين صورتها المثالية وصورتها المتآكلة. أما المستوى الثالث، وهو الأعمق، فيحوّل المرآة إلى فضاء مواجهة بين الذات وجرائمها السياسية، إذ تتشظى الانعكاسات لتدلّ على تشظي التاريخ ذاته. هذا التراكب بين المستويات—الواقعي، المُؤشِّري، والرمزي—يُنتج دلالة سياسية تشير إلى انهيار سردية السلطة أمام ذاتها قبل أن تنهار أمام الشعب. فالمرآة لا تعكس الوجه بل تعكس الذاكرة السياسية التي تدين صاحبها. وفي **مشهد تجمع الحشود** في ساحة واسعة يتوسطها نعش الجنرال المغطّى بالعلم، بينما يرفع الجنود التابوت بخطوات بطيئة. ترفرف رايات سوداء فوق المشهد، ويتردد صوت الطبول العسكرية بوقع ثقيل. في السماء يحوم سرب من الغربان، ثم تنخفض الكاميرا تدريجيًا نحو الديكتاتور الذي يراقب الموكب بملامح جامدة. يمثل المستوى الأول دلالة مباشرة للجنازة كحدث رسمي، بينما يكشف المستوى الثاني عن مؤشرات تشير إلى نهاية مرحلة سياسية من خلال الرايات السوداء والغربان. أما المستوى الثالث فيجسّد الرمزية العميقة للتابوت الذي يتحول إلى

علامة على موت خطاب السلطة نفسه. ويظهر المستوى الرابع حين تربط الكاميرا بين التابوت ووجه الديكتاتور، بما يحيل إلى مصير سياسي متكرر. هكذا تُنتج الصورة دلالة مركبة تتوزع على مستويات متعددة تُعيد قراءة السلطة من خلال موتها الرمزي.

## الفصل الخامس
## (النتائج والاستنتاجات)

**أولا: النتائج:**

١.كشف البحث أن تعدد مثيرات التنبؤ داخل الكادر يجعل المتلقي شريكًا فاعلًا في بناء المعنى، حيث تدفعه العلامات—مثل الظلال، الإيماءات الصامتة، والعناصر المكانية—إلى استقراء مسارات الحدث قبل وقوعه، مما يمنح الصورة قوة سردية مضاعفة في تشكيل المعنى.

٢.أظهرت المشاهد أن الصورة في الفيلم السياسي لا تعمل بوصفها تمثيلًا بصريًا للحدث فقط، بل تتحول إلى بنية مركّبة تتعدد فيها المستويات الدلالية؛ إذ يحتوي المشهد الواحد على علامات بصرية متراكبة تفتح تأويلات مختلفة من خلال حركتها ومساقط الضوء فيها، مما يعزز دور الصورة كمولد للاحتمالات الدلالية.

٣.أوضح التحليل أن الفيلم يوظف المثيرات البصرية المتعددة ليس لغرض الجمالية فقط، بل لترسيخ الإيقاع السياسي عبر إدخال دلالات تُشير إلى تاريخ مبطن أو سلطة كاملة، ما يجعل التنبؤ جزءًا من اشتغال الخطاب السياسي نفسه لا من الحبكة وحدها.

**ثانيا: الاستنتاجات:**

١.يتضح أن حضور المثيرات التنبؤية داخل الصورة ليس وليد الصدفة، بل هو استراتيجية واعية في الفيلم السياسي تهدف إلى إعادة تشكيل وعي المتلقي تجاه الحدث، من خلال تحويل التفاصيل البصرية إلى إشارات مبكرة تكشف للمتلقي الحقيقة أو تلاعبات البنية السلطوية المختبئة خلف السرد.

٢.يبين التحليل أن الصورة في الفيلم السياسي لا تقدّم معنى واحدًا، بل تتفاعل داخل فضاء بصري متكامل يضُمّ المكان، والإضاءة، وحركة الشخصيات، لتنتج شبكة دلالية قادرة على خلق سردٍ موازٍ يستبق الخطاب العلني، ويعيد تأطير التجربة السيميائية ضمن أفق توقع معرفي جديد.

٣.يظهر البحث أن الاشتغال الدلالي للصورة في الفيلم السياسي يعتمد على اقتصاد بصري دقيق يجعل العلامة أكثر من مجرد تمثيل؛ فهي أداة تفتح أبوابًا للزمن الماضي أو تُشير إلى احتمالات المستقبل، وبذلك تتحول الصورة إلى بنية نقدية تكشف استمرار السلطة وتحولاتها، وتُعيد صياغة فهم المتلقي للحدث السياسي الذي يعالجه الفيلم.

## Referencec:

1. Abbas, A. M. (1990). Descartes or Rational Philosophy. Alexandria, Egypt: University Knowledge House.
2. Abu Talib, M. S. (1990). Science of Research Methods. Mosul, Iraq: Dar Al-Hikma for Printing and Publishing.
3. Ahmed, W. M., & Morsi, K. (1973). Dictionary of Cinematic Art. Cairo, Egypt: Egyptian General Book Organization.
4. Al-Alawi, S. (2007). Lectures in Linguistic Schools. Lebanon: Abhath for Translation and Distribution.
5. Al-Ibrahimi, K. (2006). Principles of Linguistics. Algeria: Dar Al-Qasbah Publishing.
6. Al-Jurjani, ʿA. ibn M. al-Sharif. (1969). Al-Taʿrifat (The Definitions). Beirut, Lebanon: Maktabat Lubnan.
7. Al-Khuli, M. (2000). Semantics (The Science of Meaning). Jordan: Al-Falah Publishing and Distribution.
8. Al-Khush't, M. O. (1998). The Masks of Cartesian Rationality Fall Apart. Cairo, Egypt: Qibaa Publishing.
9. Al-Waraq Publishing. (2011). Semiology: A Study of Sign Systems. Amman, Jordan: Al-Waraq Publishing & Distribution.

10. Augustine. (2008). Confessions (H. Chadwick, Trans.). Oxford, UK: Oxford University Press.
11. Azabït, B. (2016). A Brief Introduction to Semantics. Rabat, Morocco: Dar Al-Aman.
12. Barthes, R. (1985). The Semiological Adventure. Paris, France: Éditions du Seuil.
13. Benveniste, É. (1966). Problems in General Linguistics (Vol. 1). Paris, France: Gallimard.
14. Benkirrad, S. (2005). Semiotics and Interpretation: An Introduction to the Semiotics of Charles S. Peirce. Casablanca, Morocco: Arab Cultural Center.
15. Buysse, É. (2017). Semiology and Communication (J. Bennis, Trans.). Ru'ya for Publishing and Distribution.
16. Cooley, P., & Gantz, L. (2005). Semiotics (Jamal Al-Jazairi, Trans.). Cairo, Egypt: National Translation Project.
17. Dabba, T. (2001). Principles of Structural Linguistics. Algiers, Algeria: Dar Al-Qasbah Publishing.
18. Guiraud, P. (1996). Sign Semiotics (M. Ayashi, Trans.). Tlas for Studies, Translation and Publishing. (Original work published in French).
19. Kimmel, L. (2005). Reality and Illusion in the Work of Art. San Antonio, TX: Trinity University Press.
20. Trohler, M., & Kirsten, G. (2018). Christian Metz and the Codes of Cinema: Film Semiology and Beyond. Amsterdam, The Netherlands: Amsterdam University Press.

**(Journal Articles / Academic Studies):**

1. Attawi, A. (2018). The Arbitrariness of the Linguistic Sign: An Arab Idea Before Saussure. University of Abu Bakr—Linguistic Studies, 2(8).
2. Ayyash, M. (2013). Semiotics: A Reading of the Arabic Linguistic Sign. Jordan: Modern Book World Publishing.
3. Chaouch, M. (n.d.). Major Linguistic Schools. (Based on Moulin's work).
4. Khedher, K. (2010). The Platonic Theory of Forms: From Real Existence to Mental Hypothesis. Annals of Guelma University for Social and Human Sciences, (5).
5. Metz, C. (1966). The Grand Syntagmatic of the Narrative Film. Communication, 8.
6. Qasim, S., & Abu Zayd, N. (1986). Introduction to Semiotics: Sign Systems in Language, Literature, and Culture. Cairo, Egypt: Elias Modern House.
7. Al-Jilani, H. (2001). The Semiotic Method and the Analysis of the Deep Structure of the Text. Al-Mawqif Al-Adabi Journal, (365). Syrian Writers Union.

**(Theses & Dissertations):**

1.Karim, H. F. (2012). The Problematic Functioning of Image Implicatures in Constructing the Narrative of Cinematic Language (Unpublished master's thesis). University of Baghdad, College of Fine Arts.