تطبيق سيميوطيقا التوتر على "أثاث الشّارع": مدينة سوسة التّونسيّة مثالا

The application of tensive semiotics on "street furniture": the example of the Tunisian city of Sousse.

أ.د/ إيمان الصّكلي
دكتوراه في علوم وتكنولوجيات التّصميم "المدرسة العليا لعلوم وتكنولوجيات التّصميم"، جامعة منّوبة، تونس.
أستاذة بالمعهد العالي للفنون والحرف بالمهديّة، جامعة المنستير، تونس ،
تنتمي إلى مخبر الفلاسفة والثقافات التكنولوجية بكلية العلوم الإنسانية والاجتماعيّة بتونس.imenimen.sakly@gmail.com

ملخص البحث Abstract :

تشهد المؤسسات الصناعيّة العربيّة المختصّة في صناعة وحدات "أثاث الشّارع" على غرار المقاعد العموميّة تأزّما وانحرفا معرفيّا. في مرحلة أولى تظهر بوادر هذا التأزّم من خلال المعاينة الميدانيّة للفضاءات الحضريّة العربيّة عموما، والفضاءات التّونسيّة خصوصا، ومن خلال رصد جملة من مظاهرها. في مرحلة لاحقة، وبالرّجوع إلى أصل الإشكاليّة في بؤرتها داخل المؤسّسات الصناعيّة التّونسيّة تلمّسنا وعن كثب دور المصمّم الصّناعي التّونسي وهو دور المهمّش. وليس من المبالغة إذا قلنا أنّ المصمّم ذاته مساهم في تدهور مكانته، ويعود ذلك بالأساس إلى الارتباك المعرفي الذي يعاني منه هذا المصمّم نتيجة الاختلاف الكبير بين المعارف الأكاديميّة التّقليديّة التي كان قد تلقاها في السابق وبين المعارف المستجدة التي لم يواكبها. وقد انعكس هذا الارتباك سلبا على سير المشروع التّصميمي برمته، حيث تذبذب بين تعقيد العمليّة التّصميميّة وإشكاليّة التّغذية الرّاجعة في الفضاء الحضري المباشر، وبالتّالي يتناول هذا المقال إشكاليّة عدم التّناغم بين الممارسة الواقعيّة التّوصيفيّة وبين هامش التّقدير الرّاجع بالنّظر إلى داخل المؤسسة. لذا توخت الباحثة منهجا إمبريقيا محدّدا ومبتكرا يستمد جوهره من سيميوطيقا التوتّر بهدف توظيفه مؤسّساتيّا، خدمة لمجتمعاتنا وممارساتها الخصوصية. وترجع أهميّة هذا البحث إلى اكتشاف المسالك العلميّة والمعرفيّة، ورسم حدود التوتّر بين التّفكير والممارسة في مجال تصميم الأثاث في الفضاء العام. من هذه الزّاوية، اقتضى المقال تسليط الضّوء على ثلاثة مسالك معرفيّة (الإدراك، التصميم، السّيميوطيقا)، اعتمدتها الباحثة ككلانيّة متكاملة، وقد وظفتها عن قصد في دراستنا هذه بهدف إعادة تصميم أثاث المدن. وقد ذوّب هذا التّوظيف البون الشّاسع بين الثنائيّات المعروفة بين ماهو نظري وماهو تطبيقي، وبين القيم الذاتيّة والشروط الموضوعيّة، ليؤسس هذا المقال إلى حلّ معادلة التوتّر القائم بين ثنائيّة الذات العارفة وموضوع المعرفة. وتعتبر هذه الدّراسة الإمبريقيّة الأولى عالميّا التي طبّقت على تصاميم أثاث الشّارع، ولمزيد الدقة في شرح هذا المنهج العلمي الذي وظّفنا من خلاله المبيان التوتّري ووقع الاختيار على مدونة واحدة من مجموع وحدات "أثاث الشّارع" ألا وهي "المقعد العمومي"، وقد وظفنا الخطاطات التوترية لمعالجة إشكاليّات ذات جدوى مع أثاث إحدى المدن العربية، وتحديدا المدينة التّونسيّة سوسة كمثال. ونأمل من خلال ما توصّلنا إليه من نتائج فعالة أن تُعمّق الأبحاث في نفس هذا الحقل السيميوطيقي حتّى تعمّم هذه الممارسة وتُوصّل في المؤسّسات الصناعيّة العربيّة، وكذا العالميّة. ومقتضى السّياق أن نعرّج أنّ الباحثة توخّت المنهج الامبريقي، والذي احتاج بدوره إلى تظافر مجموعة من الأدوات كالملاحظة، والاستبيان المبيان التوتري أو الخطاطة التوتّريّة.

كلمات دالة Keywords :

التصميم
Design
أثاث الشّارع
Street Furniture
سيميوطيقا التوتّر
Tensive Semiotics
سيميوطيقا الممارسة
Semiotic Practice.

Paper received 17th September 2020, Accepted 5th January 2021, Published 1st of March 2021

مقدمة البحث Introduction :

يعتبر أثاث الشّارع محلّ تفكير وتساؤل من قبل المخطّطين ومسيّري القطاع البلدي والتّجهيز والتّهيئة العمرانيّة، كما يشمل هذا التّفكير أيضا كيفيّة التّنسيق بين هذه القطاعات، بيد أنّ الأداء الجيّد لها يبقى متوقّفا ومرتكزا على القطاع الصّناعي وآليّات تنفيذه. لهذا السّبب ركز هذا البحث وفي جزء كبير منه على دراسة هذا القطاع الصّناعي ومن وراءه مجال التّصميم الصّناعي.
ويعدّ هذا المجال الأخير أي مجال التّصميم الصّناعي مجالا مغيّبا في تونس أو هو بمثابة الحلقة المفقودة التي كان يفترض بها أن تصل بين النّتاجات المعرفيّة الحديثة وبين الاستراتيجيّات الصناعيّة الوطنيّة.

أهمية البحث Signifiance :

تنبثق أهمية هذه الورقة العلميّة في جوهرها من أنّها تدرس المتغيرات الاجتماعية والثقافية، والتي أدّت إلى بروز أثاث حضري ذا خصوصيّة معيّنة في المدن التونسية الكبرى وأبرزها مدينة سوسة. كما تكمن أهمية هذا البحث في أنّه يناقش سبل النّهوض بمجال تصميم وصناعة "أثاث الشارع".

مشكلة البحث Statement of the problem :

تشهد المؤسّسات الصناعيّة النّونسيّة المختصّة في صناعة أثاث الشّارع تأزّما وانحرفا معرفيّا.
في مرحلة أولى تظهر بوادر هذا التأزّم من خلال المعاينة الميدانيّة للفضاء الحضري لمدينة سوسة ورصد جملة من مظاهره وهي من قبيل: التلوّث البصري أو الاختلالات البصريّة النّاجمة عن سوء تكوين وتوزيع مجموع وحدات أثاث الشّارع، عدم تلاؤم تصميم وظائف الأثاث مع وظيفة كلّ فضاء من فضاءات المدينة.
في مرحلة لاحقة، وبالرّجوع إلى أصل الإشكاليّة في بؤرتها داخل المؤسّسات الصناعيّة التّونسيّة تلمّسنا وعن كثب دور المصمّم الصّناعي التّونسي وهو دور المهمّش وليس من المبالغة إذا قلنا أنّ المصمّم ذاته مساهم في تدهور مكانته، ويعود ذلك بالأساس إلى الارتباك المعرفي الذي يعاني منه هذا المصمّم نتيجة الاختلاف الكبير بين المعارف الأكاديميّة التّقليديّة التي كان قد تلقاها في السابق وبين المعارف الجديدة التي لم يواكبها. وقد انعكس هذا الارتباك سلبا على سير المشروع التّصميمي برمته حيث تذبذب بين تعقيد العمليّة التّصميميّة وإشكاليّة التّغذية الرّاجعة في الفضاء الحضري المباشر. وبالتّالي تتناول هذه الأطروحة إشكاليّة عدم التّناغم بين الممارسة الواقعيّة التّوصيفيّة وبين هامش التّقدير الرّاجع بالنّظر إلى داخل المؤسسة.

أهداف البحث Objectives :

يتمثّل هدفنا الرّئيسي في توفير أدوات منهجيّة علميّة مقنّنة وواضحة مبنيّة على دعائم من الإدراك والتّصميم والسيميوطيقا تفيد المصمم مستقبلا في دراسة الأثاث الحضري التونسي وذلك من أجل التأسيس لنقلة معرفية وابستيمولوجية نظريا وتطبيقيا.

فروض البحث Hypothesis :

إذا اعتبرنا أن مجال تصميم أثاث الشّارع التونسي قد ازداد في السّنوات الأخيرة تأزّما وتردّيا بسبب الإنسلاخ عن العلوم

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

والمعارف الجديدة في ظلّ التغيّرات السّريعة التي يشهدها العالم في شتّى المجالات، فإنّ تطبيق نماذج إمبريقيّة مبتكرة على الأثاث في الفضاء الحيّ تستمدّ مناهجها من سيميوطيقا الممارسة بهدف توظيفها مؤسّساتيّا، سيؤدّي حتما إلى نتائج مفيدة تعكس هويّة المجتمع لمحّلي ممارساته.

حدود البحث Delimitations :

تعتبر تطبيقات "سيميوطيقا التوتّر" على تصميم "أثاث الشّارع" تطبيقات مبتكرة وهي من جهد الباحث، حيث لم يسبق التطرق إليها سابقا.

منهجية البحث Methodology :

يرتكز هذا البحث على المنهج الوصفي والتطبيقي: وقد اعتمدنا في تحليل دراستنا الميدانية على سيميوطيقا الممارسة وسيميوطيقا التوتّر مستعينين في ذلك بالمبيان التوتري والاستبيان، وتمّ تطبيق هذا الاستبيان على عينة محدودة العدد "عيّنة موجّهة" مسّت قسم التّصميم الصّناعي بالمؤسسات المختصّة في الأثاث بالبلاد التّونسيّة وتحديدا المؤسّستين ستيب للسبك بصفاقس الغرابة وشركة المعادن العصرية ميتال مودن بمنزل حرب. ويحتوي هذا البحث على أكثر من مدوّنة، قسّمناها إلى عنصرين: يتمثّل العنصر الأوّل في المقاعد العموميّة، والعنصر الثّاني الإضاءة الحضريّة.

دراسة مقاعد مركز مدينة سوسة من السّيميولوجيا إلى سيميوطيقا التوتّر

تشتمل هذه الورقة على البحث في الخصائص السيميائيّة للموضوعة" أثاث مدينة سوسة"، مكوناته، أجزاءه، نشأته، الأسلوب الذي طبعه وسماته الأساسية، أيضا الجهاز المفاهيمي الذي ينتمي إليه، كل هذه العناصر سترد أيضا لدراسة التأثير المفاهيمي في بيئة المنتوج الحاضنة له هذا من جهة، وفي الاستعمال اليومي في إطار البيئة التونسية من جهة أخرى، والتي على ضوءه ستحال مختلف القراءات السيميولوجية التداولية التي يستبطنها المستعمل ضمن سياق بيئته بالمدينة سوسة وبعدها سننتقل إلى التّحليل السّيميائي ضمن مستوياتها الممارساتيّة.

ومهما يكن من أمر، فإنّ تحليل هذا المدوّنة فرض علينا القيام بعمليّة تنميط (Typologie) ونمذجة وحدات الأثاث التي ستندرج في دراستنا تحت أربعة وحدات كبرى هي مقاعد، أعمدة الإنارة، الواقيات العموميّة، وذلك بتصنيفها وفرز عناصرها التي تتماثل والتي تتسلسل من الأثاث كلّ حسب التّصميم السّيميوطيقي التي اتّسمت بها.

تتطلّب هذا الأمر، استخراج المعاني والدّلالات العميقة لمجمل هذه التّصاميم والتي تمّ توظيفها توظيفا يبدوا لنا في بعض المشاهد عشوائيّا كما تبيّن لنا أنّه توظيف مدروس في مشاهد أخرى حضريّة.

بما أنّنا لاحضنا أنّ نفس السّلسلة قد تتكرّر في أكثر من فضاء، على الرغم من اختلاف وتغيّر الوظائف بين الفضاءات الحضريّة بمدينة سوسة. بالاستناد إلى هذا الخلل الإجرائي والمعياري الميداني، ينبغي الأخذ في الحسبان أنّ مثل هذه الثّغرات قد تُفقد الموضوعة والفضاء الخصوصيّة التي يفترض أن تكون ميزة لهما.

المبحث الأوّل: سيميوطيقا "أثاث الشّارع" ذا "الطّراز الباريسي" بفضاء مركز مدينة سوسة

المطلب الاوّل: السّيميولوجيا، السّيمائيّات، والسّيميوطيقا: ظبط وتوحيد للمصطلحات

سنحاول في هذه المرحلة من البحث تقديم الخطوط العريضة والدّقيقة في تحليل عينة البحث "المقعد العمومي"/ تحديد مجتمع البحث" مجتمع مدينة سوسة المر كزية وذلك وفق خطّة عمليّة مبيّنة وواضحة، حيث تشكّل هذه الخطة وثيقة تحضيريّة لكافة الخطوات التي سيتمّ اتّباعها.

ولإنجاز هذه المرحلة، سنتوخّى الدّراسة السّيميولوجيّة ومن ثمّة سنتوخّى المنهج السيميائي باعتبارهما بعدين ابستيمولوجيّين ومعرفيّين أساسيّين لدراسة عيّنة بحثنا "المقعد" دراسة سيميوطيقيّة.

وفي هذا الصّدد، ينبغي التّمييز بين علميْ؛ السّيميولوجيا والسّيميوطيقا، إذ تعود جذور السّيميولوجيا إلى فرناند دي سوسير في كتابه سنة 1916 "محاظرات في اللسانيّات العامّة"، حيث اعتبر أنّ اللّسانيّات هي جزء من السّيميولوجيا على عكس رولان بارت الذي اعتبر أنّ السّيميولوجيا هي جزء من اللّسانيّات، إذ عمل هذا الأخير على قلب المعادلة السوسيريّة حين اعتبر السميولوجيا فرعا من اللّسانيات". وقد صرّح في مقدمة كتابه ـ مبادىء في علم الدّلالة بأنّه "يجب من الآن تقبّل إمكانية قلب الاقتراح السّوسيري. فليست اللسانيّات جزءا، ولو مفصلا، من السّيميولوجيا، ولكن الجزء هو السّيميولوجيا، باعتبارها فرعا من اللسانيات"**(رولان بارت 1986 ص.ص 30، 31)**. وقد أسّس بارت في كتابه عناصر السّيميولوجيا للثنائيّات المنهجيّة مثل (الدّال والمدلول، والسّانكرونيّة (التّزامنيّة)، الدّياكرونيّة (التطوّريّة)، والتّضمين، التّقرير والتّعيين، والمحور الأفقي والمحور التّركيبي). ولقد قيّد دي سوسير هذا العلم في دراسة العلامات ذات البعد الاجتماعي، بينما يرى الأمريكي شارل بيرس أنّ السّيميوطيقا مدخل تطبيقي للمنطق*والفلسفة *في الفترة الزمنيّة ذاتها التي استعمل فيها دي سوسير المصطلح.

ويمكن أيضا التّمييز بين العلمين بشكل أدقّ من خلال ما أدلى به جميل الحمداوي في قوله:" إنّ السّيميولوجيا عبارة عن نظريّة عامّة، وفلسفة شاملة للعلامات، أو هي بمثابة القسم النّظري. في حين تُعدّ السّيميوطيقا منهجيّة تحليليّة، تشغل في مقاربة النّصوص، والخطابات، والأنشطة البشريّة تفكيكا وتركيبا وتحليلا وتأويلا، أو هي كذلك بمثابة القسم التّطبيقي للسّيميولوجيا " **(جميل الحمداوي 2015 ص.ص 10، 11)**. ولعلّ تأييدنا لهذا الرّأي ليس من قبيل الصّدفة فقد اجتمعت وجهات النّظر على تفاوتها على اختيار مصطلح السّيميوطيقا تنظيرا وتطبيقا، بعد افتتاح "المؤسّسة العالميّة للدّراسات السّيميائيّة" التي تُعنى بالبحوث والدّراسات ذات الصّلة الوطيدة بالسّيميوطيقا والتي تصدر مجلة بعنوان السّيميوطيقا (sémiotica).

في حين يعرّف غريماص السّيميائيّة على أنّها "علم جديد مستقلّ تماما عن الأسلاف البعدين، وهو من العلوم الأمّهات ذات الجذور الظّاربة في القدم، فهي-أي-السّيمائيّة علم جديد مرتبط بسوسير وبيرس الذي نظر إليها مبكرا، ونشأ هذا العلم في فرنسا اعتمادا على أعمال رومان جاكبسون، وهيمسيلف*، وكذلك في روسيا(...) وهذا في الستّينات" **(فيصل الأحمر 2005 ص 4)**.

إذن لا ريب أن قضيّة المصطلح قضيّة شائكة، وعلى العموم ينبغي ان لا نستعمل مصطلح السيميوطيقا والسّيميولوجيا والسّيميائيّات على سبيل الترادف، وهذا يحتّم علينا ضبط المصطلحات وتوحيدها إن أمكن.

وفي هذا السّياق إلتفّ عدد من الدارسين لضبط المصطلح مثلما فعل غريماص الذي حدّد في مؤلّفه الذي إشترك فيه مع جوزيف كورتيس للتّمييز بين المصطلحات، بحيث عرّف "السّيميولوجيا على أنّها علم يدرس العلامات، والسّيميوطيقا على أنّها النظريّة العامّة للعلامات، وحدّد السّيميائيّات بأنها دراسة اللّغة من زاوية الدّلالة"، ومعنى هذا أنّه اعتبر أنّ السّيميولوجيا علم، والسّيميوطيقا نظريّة، والسّيميائيات دراسة أو منهج نقدى" **(Dictionnaire Hachette encyclopédie 2002 p.p 212, 245**. ومع ذلك، فنحن نصرّ على تبنّي ما توصّلت إليه الأبحاث السّيميائيّة الحديثة بخصوص المشروع السّيميوطيقي الحديث القائم على النظريّة والتطبيق، وترتكز السيميوطيقا التوتّري (التي تعتبر علما حديثا) بدورها على ماهو علمي ونظري ومنهجي. وعليه، ارتكزنا في دراستنا الميدانيّة على المشاريع التراثيّة والتي تنهل من أصول

السّيميولوجيا وأصول السّيميائيّات، وأيضا من أصول السّيميوطيقا كما عرّفها الدّارسون الأوائل لها. فمقتضى السّياق أن نعرّج إلى أنّ المشروع للسّيميوطيقي الجديد لا يلغي قيمة المشروع السّيميولوجي والمشروع السّيميائي وإنّما يحفّزهما ويُظهرهما.

وفيما يلي سنتطرّق إلى السيميولوجيا البصريّة لرولان بارت وجماعة مو (GroupeU)وسيميولوجيا التلفّظ مع إميل بينيفست (E.Benveniste) وسيميولوجيا الثّقافات المتعلّقة بمدرسة تارتو(Tartu) من ثمّة سيميوطيقا التلفّظ مع بينيفست؛ سيميوطيقا التّصميم مع آن بايبرت جسلين، وسيميوطيقا التوتّر (جاك فونتاني وكلود زلبربيرج) وسيميوطيقا الممارسة وسيميوطيقا الاهواء مع جاك فونتاني وغريماص، وسيميوطيقا الذّات مع جون كلود كوكي السيميوطيقا الاجتماعيّة مع كريماص، وجون ماري فلوش، ولاندوفسكي، ومارون ومارسياني، وسيميوطيقا الثقافيّة، سميوطيقا السرديّة؛ سيميوطيقا الأشياء أو الفعل أو العمل مع كريماص.

وتعتبر هذه الخطوة الأركيولوجيّة من أشدّ خطوات البحث صعوبة، حيث سنتراوح من خلالها بين الجانب المعياري العلمي وبين الجانب الواقعي الموضوعي.

المطلب الثّاني: المقاعد العموميّة من السيميولوجيا اللّسانيّة الاجتماعيّة إلى سيميوطيقا التوتّريّة بفضاء مدينة سوسة

الفرع الأوّل تصميم المقاعد بين الممارسة الألسنيّة (التفضيّة) التّونسية والممارسة الجسديّة

يستدعي التحليل العميق لمحتوى المقعد العمومي المثبّت على سطوح الشّوارع التّونسيّة (السّوسيّة) الخوض في أنظمة السيميولوجيا البصريّة واللّفظيّة ومرادفاتها، وسيرها في المجتمع، وذلك من حيث أنّ الرّغبة في إجراء التحليل السيميولوجي على المقاعد العموميّة تقتضي ملامسة النّموذج اللّساني؛ (اللّغة والكلام) كونه نسق دالّ ينتمي إلى الدّالوث الآتي: المادّة واللّسان والاستعمال، وإليها يتوجّه البحث فيما يلي من المناقشة.

إذن وقبل البدء بالتتبّع الوظيفي الدّلالي للمقعد من جهة الاستعمال والمنفعة والارغونوميا، لا بدّ من الإشارة إلى ماهيته السيميولوجيّة؛ فهو مجموعة من المفردات المنضوية تحت ثنائيّة المركب والنّظام، هذه الثنائيّة تعتبر بدورها عنصرا من العناصر الأربع التي أسّس لها رائدها النّاقد الفرنسي رولان بارت (رائد سيميولوجيا الدّلالة) في كتابه عناصر السيميولوجيا والتي يجيب من خلالها على تساؤله "ماهي السيميولوجيا؟" بمغامرة.

تعتبر اللّهجة العاميّة المحكيّة أحد مكوّنات المجتمع التّونسي الرئيسيّة، شأنها في ذلك شأن اللّهجات العربيّة وهي "مستمدّة في معظمها، كما يرى كثير من اللّغويين من روح اللّغة العربية الفصيحة، ربّما تغيّرت صرفا ونحوا لكنّها مازالت تحمل شيئا كبيرا من الاتّساع اللّفظي" **(سماح هدايا 2014 ص. ص 4، 6)** والمعنوي والرّمزي للّغة العربيّة الأصليّة.

فإذا ملأمّلنا مليّا في لفظ المقعد سنجد أنّه يتنزّل وفق النظام اللّغوي للعربيّة الفصيحة كالآتي:

"مقعد [مفرد] ج مقاعدُ: مصدر ميميّ من قعد/ قعد ب/ قعد على/ قعد عن/ قعد في/ قعد ل: {فرح المخلّفون بمقعدهم خلاف رسول الله}، اسم مكان الجلوس من قعد ب/ قعد على/ قعد عن/ قعد في/ قعد ل: مكان الجلوس {وأذًا كنّا نقعد منها مقاعدَ للسّمع}، {في مقعد صدق}، أخذ مقعده: جلس هو منّى مقعد القابلة: شديد القرب" **(أحمد مختار عمر 2008 ص 1842)**.

مُشتقّة من الجذر [ق. ع. د] وهي [مفردة] وجمعها مقاعد {قعد} "مقعدة الشّخص أي موضع القعود من الجسم، جلس على مقعدته" **(المرجع نفسه)**.

وهذا ما نجد له صدى في الدّارجة التّونسيّة المستمدّ شكلا من نفس جذرها اللّغوي العربي الفصيح {ق، ع، د} الكلمات التّالية: قَعَدْ، أُقْعُدْ، مقعدة، قْعِدْ، قْعَدْنا... وكلمات أخرى منطوقة ومكتوبة شدّي مع اختلاف في سياقات مثلّفظاتها ورسومات حروفها. ف"العاميّة بإمكانها الاجتراح من اللغة العربيّة الفصحى كأحد اللغات الأصل للهجة التونسيّة" **(ريم بن رجب، هذا البحث متوفر على الأنترنت: https://nawaat.org/portail/2018/07/12/)**.

بالإضافة إلى اللّغة العربيّة الفصحى، تمتزج الدّارجة أو اللّهجة العاميّة المحكيّة التونسية باللّغة الفرنسيّة والإيطاليّة والألمانية ولغات أخرى، فهي لهجة منفتحة على المجتمعات الغربيّة، ويعود ذلك إلى أسباب تاريخيّة وأهمّها التّجربة الاستعماريّة، الإستيطانيّة، الإيطاليّة من بينها فالرّومان حكموا تونس قرونا عديدة إثر العهد الفينيقي، ومن بعدها التّجربة الاستعماريّة الفرنسيّة حيث دامت هذه التّجربة ربع قرن انتهت إلى جعل المجتمع التّونسي مجتمعا هجينا لغويّا ما بين لغة عربيّة وأخرى فرنسيّة، فإلى حدود القرن العشرين كانت اللّغة التّونسيّة عبارة عن لهجة عربيّة، ولكنّ غالبيّة المجتمعات المحليّة آثرت إستعمال اللّهجة التّونسيّة المُشتقّة من مفردات هجينة حتّى باتت مختلفة عن العربيّة، وبذلك نتج عن هذا الاختلاط ولوج مصطلحات غير عربيّة إلى المجتمع التّونسي وهو ما نجده في ما اصطلح عليه في الدّارجة "البنيقة" "بالبنك". ذات الأصل اللّغوي الإيطالي، لذا أستهلّ تعريفي للكلمة ممّا ورد في "لسان العرب" لمحمّد بن مكرم بن علي وأحمد الأنصاري الافريقي المصريّ: "[ب. ن. ك]: البنك الأصل أصل الشّيء وقيل خالصه.

والبنك لفظة مُعرّبة وتبنّك بالمكان: أقام به وتأهّل، وتَبَنَّكُوا في موضع كذا: أقاموا به" **(محمّد بن مكرم علي، أبو الفضل، جمال الدّين ابن منظور الانصاري الرويفعي الإفريقي 2009 ص487)**.

وأمّا أبي الحسن أحمد بن فارس في مؤلّفه "معجم مقاييس اللّغة" الذي يعدّ من أهمّ المعاجم والموسوعات العربيّة في العلوم الألسنيّة الحديثة، لأنّه ابتكر التّدقيق في "جرس الكلام" والتعمّق فيه وعنه أخذت المعاجم اللاّحقة؛ فقال: "الباء والنّون والكاف كلمة واحدة، وهو قولهم: تبنّك بالمكان: أقام وهي شبه التي قبلها" **(أبي الحسن، أحمد بن فارس بن زكريّا 2002 ص477)**.

من خلال هذا الشّرح تبيّنا أنّ اللّغة التّونسيّة الدّارجة متجذّرة في تجربة الإنسان التّونسي مع عالمه البصري وتصوّراته عنه، فحينما تأخذ اللّغة شكلها البصري، فإنّها تكون معبّرة عن ذاتها وعن محيطها البصري والإدراكي معًا. واليوم ما يزال اللّفظ "بنك" يدلّ على عدد من المعاني المرتبطة بإنتاج صور بصريّة وسمعيّة شائعة في ذاكرة التّونسي مثل لفظ تبنّك والذي يفيد تماهي المقعد تطابقه هندسيّا مع جسد المستعمل وأوضاعه الجسدية، على نفس هذا المنوال يشير هذا الفعل على الإقامة والمكوث وأيضا يدلّ على الطول الزّمني لحدث الجلوس. إنّ فحص للممارسات اللّغويّة يكشف أنّ استعمال الكلمة لا يقتصر استعمالها على ما له علاقة بالإدراك البصري فحسب وإنّما أيضا يشمل ما له علاقة بالإدراك السّمعي.

من هذا الزّاوية، ينبغي على المصمّم التّونسي أن يأخذ في حسبانه توظيف "فنّ العلاقة" أو المسألة الاستبداليّة للسّنن البصريّة والألسنيّة اللّتين تربطان المنتج بالإدراكين السّمعي والبصري، وأن يع الأثر الذي يتركه تطوير نتاج بصري في صياغة نوع الخطابات المعاصرة وتمثّلاتها الاجتماعيّة وقدرة هذه الخطابات على تشكيل الوعي التّونسي المستقبلي يجب البحث عنه في موضع آخر. أو أن يجعل من اللّغة أداة معبّرة عن الماضي السّحيق وعن الثّقافة التّونسيّة وقولبتها وفق ما برهنت عليه اللّغة الكلاسيكيّة واستدّلت عليه من بعده معاجم عصر النّهضة ثمّ الذي يليها.

وفي هذا الخصوص تحرّى الباحث هشام النّحّاس الدقّة في التلفّظ، كما دعا إلى عدم الخلط بين "البنك" و "البينق" مستطردا بالقول في مؤلّفه معج فصّاح العرب"إذا انتقلنا إلى معاجم عصر النّهضة والعصر الحديث وجدناها تتوجّس وتحْذَر من المَعْنَيَيْن العاميَّيْن السَّائدين في أغلب اللّهجات العربيّة المحكيّة: معنى المنضدة واللّوْحِ الخشبيّ المُسطّح كالمقعد الطّويل أو المعنى الآخر الأعمّ وهو المعنى الذي أورده (المعجم الوسيط) لمَجْمع القاهرة*؛ البنك: كمؤسّسة تقوم بعمليّات الإئتمان بالإقتراض والإقراض. (مج)

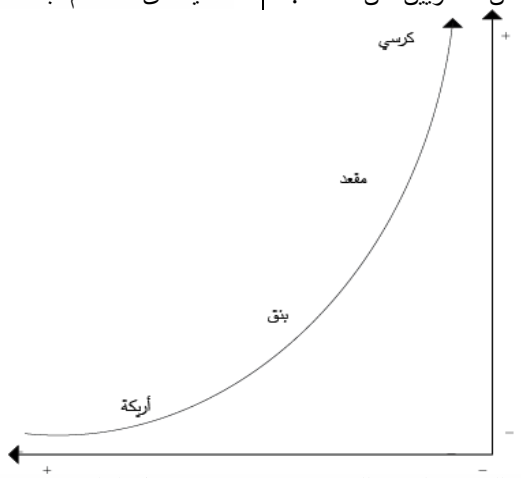
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

(هشام النحّاس1997 ص.ص 191، 192).

وفي نفس هذا السّياق، عرض أبو سعد في "قاموس المصطلحات والتّعابير الشّعبيّة" في الصّفحة 310 في القسم 23 في أدوات النّجارة خصائص اللّفظ الشّعبي ومعانيه البراجماتيّة والمنفعة المهنيّة النّاتجة عنه، إذ يقول: "بنك (من الفرنسيّة banc)، ومعناه مقعد طويل، وهم يطلقونه على المنجرة أو النّضد الذي يؤدّي النجّار عليه أعماله" **(أحمد أبو أسعد 1987 ص 31).**

ومقتضى السّياق أن ننوّه إلى أنّ الحديث عن اللّغة ليس بمعزل عن الطّبقات اللّغويّة في علاقتها بالطّبقات الاجتماعيّة، ما يضعنا أمام سجلّات مختلفة للّغة مرتبطة بالمستوى الثّقافي والاقتصادي للمتكلّم بالتّمييز بين الجملة الشّعبيّة والجملة المعياريّة، ومناسبة الحديث والمشاركون، والأهداف، والوسائل التّواصليّة المنشودة كاللّغة المرئيّة والمسموعة، وفي نفس هذا الصّدد "تحدّث "شارل فيركسون" (Ferguson Charles) عن مستويين من اللغة : المستوى العالي (العربية الفصحى مثالا) (والمستوى المتدنّي) العاميات واللهجات المتفرعة عن العربية الفصحى" **(جميل الحمداوي 2016 ص 56)** كالدّارجة التّونسيّة مثالا.

إحداثيّا، طبّقنا هذه الرّؤى اللسانيّة التّفكيريّة، من خلال محاور التوتّر (وبالإرتكاز على السّؤالين **1و2** من الاستبيان)، فالمحور الأفقي للأفاصيل، حيث عيّنا على هذا المحور موضع الدّال لكلّ تصميم باللّهجتين الدّارجة والعربيّة، والتي ورد فيها تشكيلات المقاعد: الأريكة، بنڤ، المقعد، الكرسي. وأمّا المحور العمودي فهو للأراتيب تحدّد فيه المدلول اللّفظي لكلّ تصميم حيث تراوحت الدّلالات في هذا المحور من التّراخي الجسدي (والتي أشرنا إليها بالعلامة السّالبة) إلى دلالات الإستقامة الجسديّة والتي أشرنا إليها بالعلامة الموجبة، وقد ترتّب في هذا المحور حضورٌ للتمثّلات التّهنيّة المصاحبة لكلّ لفظ من ألفاظ إحالات التّصميم أي صورته التّهنيّة لدى المصمّم الباحث، تُرجم ذلك في الخطاطة التّالية:



تُحدّد الخطاطة التوتّريّة الحضور اللغوي والذهني للتّصاميم في علاقتهما بفعل الجلوس (علاقة الدّال اللّفضي بالمدلول الذهني)

من خلال هذه الخطاطة تبنّينا مشروع المقاربة بين البنيوية والبلاغيّة، التي تجد منطلقاتهاعند "فرديناند دي سوسير" و"هلمسليف" و"زلبربيرج" (Claude Zilberberg) الذي أوجد بلاغة جديدة للتوتر (2002)، إذ أدخل التوتر الديناميكي ضمن سطح الخطاب باعتباره مجموعة معقدة من الانزياحات المختلفة" **(جميل الحمداوي 2013 ص 11).**

المطلب الثّالث: رباعيّة اللّسانيّات البنيويّة وسيميوطيقا الأهواء وسيميوطيقا الجسد سيميوطيقا التوتّر لنمذجة مقاعد مدينة سوسة

الفرع الأوّل: تناصّ المقاعد وسيميوطيقا الجسد

تأسيسا على دراستنا اللّغويّة/ التّصميميّة السّابقة في علاقتهما بالمقعد وأنظمته، وفي هذا المطلب "ستكون تفضيلاتنا لدلالات الممارسات متأسّسة على "تجربة التّفاعل مع النصّ" **(Jacque Fontanille 2008 p 25)** بما أنّ التّصميم هو نصّ أي متورّط مع اللّغة. يحيلنا ذلك، إلى قضية من طبيعة أخرى، تتعلق بالإدراك السّيميائي*. إنّ إدراك الموضوعة حسيّا وتحويلها إلى كيانات تستقر في الذهن في صيغة مضامين لسانيّة اجتماعيّة* لتستحيل إلى عمليات إدراكيّة دلاليّة في ممارساتنا اليوميّة ضمن الفضاء الحضري.

تنظم العلامات التجربة الإدراكية فنحن ندرك العالم الخارجي ونتعرف إلى ما يوجد خارجنا عبر بناء عقلي تفكيري منطقي أو إفتراضي، وحقل دلالي لغوي أساسه التّواصل مع المادّة وتفكيك شفراتها.

من هذا المنطلق، تستقي الموضوعة الحسيّة دلالاتها أثناء العمليّة التّصميميّة أيضا من التلفّظ والصورة البصريّة للجسد والتي تُختزل على مستوى العبارة والمحتوى (البنية الجسديّة) " مقعدة الإنسان"، لأنّهما ركنان يقوّم أحدهما الآخر. فكلمة المقعد مشتقّة من مادّتيْ العامل والمعمول كقولك: "قعدت مقعد زيد. فمقعد إسم لمكان القعود، وهو مأخوذ من مادّة القعود" **(هادي نهر2009 ص165)**؛ مقعدة الإنسان: مقعدات ومقاعد، مقعدة الشّخص: الأرداف، موضع القعود من الجسم لذلك يقال جلس الشّخص على مقعدته. "إن المهارات الحركية للجسد ولإنتاج الكلام في الدماغ تتحكم فيها خانتان متجاورتان (16). وإن تجاور هاتين الخانتين يحمل على الاعتقاد بأن الكلام قد تطور تاريخيا بتزامن مواز مع تطور استعمال الانسان للادوات. (17) وما يطلق عليه عادة بـ"الامتداد" من خانة إلى أخرى، قد يكون ناتجا عن القرابة الخفية بين تنسيق حركات الجسد والكلام" **(كمال بلاطة 1997 ص 10).**

لهذا السّبب، تقتضي منهجيّة عمليّة التّصميم المرور من عمليّة النمذجة الجسديّة الجمعويّة (تصنيف المقاييس الإنسانيّة المختلفة) للمقعدات والبيانات الجسديّة الاجتماعيّة بهدف للوصول إلى تفعيل الرسوم التّقنية والمنظوريّة الافتراضيّة أو (الأبعاد والأحجام) المستقبليّة للمقاعد العموميّة طور التّصميم.

نحن هنا نثمّن أطروحة كرناب(Carnap) الذي ميّز بين حقيقتين؛ حقيقة تحليليّة (Analytique) وحقيقة تصنيفيّة (Catégorielle) فأن يتميّز المقعد بالثّبات فتلك حقيقة تصنيفيّة في عالم واقعي، أمّا أن يكون المقعد متحرّكا فتلك حقيقة افتراضيّة في عالم ممكن واقعي.أي حقيقة متعارف عليها اجتماعيّاً واستعماليّا وحقيقة أخرى ممكنة وواردة في عالم الممكنات وبالنسبة لنا بوصفنا مصمّمين نوظّف الشّرط الافتراضي أو ما يسمّى بالفرنسيّة (Le conditionnel) فنميل إلى العالم التّحليلي.

يستلزم ذلك تعبيرا احترافيّا تقنيّا للتصوّرين الفكري والجسدي اللذين يتكاملان مع إنجاز التّصميم من الفكرة إلى المفهوم ويظهر ذلك، إمّا كتابة أو رسما أو بكليهما معا"سكاتشات" (skeetch). ويتضمّن هذا التّعبير مسائل/ مشكلات التصميم (Design problems)، وفلسفة (فكر) التّصميم (Design (thought)

philosophy)، ومخطّط مفهوم التّصميم (Conceptual design plan)، وبياني العلاقات (Bubble diagram)، ويشمل كذلك تتابع الأحداث (السّيناريو)، ورؤى المصمّم (Designer visions)، لشرح الفكرة بين المختصّين ولتحقيق التّواصل من حبكة العمل المدوّن. "فالسّيماء هي أساس للتّواصل عامّة وبذلك تصبح اللّغة أو الرّموز جزءا من أنظمة التّواصل مثلها مثل: الإيماءة والإشارة والأمثولة" **(فرناند دي سوسير1985 ص 36)**.

وعليه، تعدّ الممارسة التلفظيّة ديناميكيّة بين مصمّم الأثاث والمستعمل، وتغدو هذه الممارسة أعمق من النّاحية المعرفيّة حينما تستمدّ الذات وجودها السّردي السّيميوطيقي من حياة الملفوظات وتجدّدها.

على ضوء ذلك، "تُعيّن الموضوعة كإمتدادللذّات الانسانيّة، لأنّها جزء من الحضور الذهني والفيزيائي الحيّ المعاش لها، وهي أيضا امتداد للحضور الجسدي. لكن، وبمجرد الإنفصال عن الموضوعة، فإنّ التّعقيد الوحيد الذي يبدو لها بيّنا هو وجوديّتها المحضة والخالصة بأبعادها وحالاتها الهوويّة المتنوّعة. معنى هذا أنّ التّصاميم تكون لها قيمة من خلال الذات المُدركة المؤهّلة لأفق الفعل" فيفضل هذه الإستحالة سيسقط العالم باعتباره "حالة أشياء" على "حالة الذّات" أي يُعاد إدماجه ضمن الفضاء المنسجم للذّات. وبعبارة أخرى، خلق حالة انسجام الاستنباهين البرّاني والجوّاني" **(ألجيرداس جوليان غريماص، جاك فونتاني 2010 ص 59)**.

يتوجه الجسد نحو المنتَج فهو بالأساس يؤسس ويحرّك نظام الجسد نحو وظيفيّة المنتَج. يفترض ذلك حضور الجهات (modalité) الأربعة الوجوبيّة التي استخرجها جوليان غريماص في سيميوطيقا الفعل أو السّيميوطيقا السرديّة كما يحلو للبعض تسميتها وهي كالآتي: وجوب الفعل، وجوب المعرفة، وجوب الإرادة، وجوب القدرة.

نحن هنا لم نبتعد كثيرا عن "نظريّة الفرص" أو المنوحيّة (Affordance)، التي تثير أبعادا متعدّدة للأرغونوميا فالمقعد يدعونا إلى "وجوب فعل" الجلوس، فعلى ضوء بلاغته البصريّة يتوظّب الجسد ذاتيّا وتلقائيّا، يتوقّف ذلك على قدرة الفاعل الإجرائي، كما "تنطبق جهات الفعل أو جهات الكينونة كذلك على المعطيات التعينيّة، التقريريّة التي نستمدّها من الموضوعات كاللّون والملمس، أو على أيّ عنصر آخر دالّ. فسيناريو الاستعمال الذي يضعه المصمّم يحتوي ضرورة على هذه الجهات الأربعة، وهي تأتي ضرورة بصفة متسلسلة ومتتابعة **(Jérôme Guiborgé 2015 p 4)**، وحيثُ أنّنا نقتطف من خلال هذه السّيناريوهات ما يضيء لنا درب المصمّم التّونسي وسبيله يستلزم الأمر مزيدا من التّدقيق والقراءة المتأنّية والرّصينة لمراسم عمليّة التّصميم واستراتيجيّاته.

الفرع الثّاني: سيميوطيقا الأهواء ودورها في تصميم المقاعد وإدراكها

يمنح الجسد الموضوعة مفعوليّة الجلوس أو وظيفيّة الإتكاء من اللّغة النّابعة منه، إذن تتّخذ الموضوعة طابعا إنسانيّا، بعبارة أخرى نحن هنا إزاء أنسنة الموضوعة أو أنسنة المنتوج المرجع.

بهذا الإعتبار،" يتحوّل العالم إلى معنى-إلى لغة-من خلال الجسد المُدرك، ومن خلاله تستنبط الاستنباهات البرانيّة. ويتمّ تناول التّشخيص باعتباره نمطا في التّفكير كما تمارسه الذّات، إنّ توسّط الجسد، الذي تكمن خصوصيّته وفعاليّته في الإحساس: ليس بريئا إنّه بضيف من خلال خلق حالة انسجام في الوجود السّيميائي-مقولات الاستنباه الأصل التي تشكل العطر الانفعالي" **(ألجيرداس جوليان غريماص، جاك فونتاني 2010 ص57)** كما جاء على لسان الباحثين (كريماص وفونتاني) في كتابيهما (سيمائيّة الأهواء).

بناءا على ذلك، يتحوّل "العالم إلى عالم أخرس" والتّصاميم إلى تصاميم خالية من الفكر إذا لم تتخذ شرعيّتها من التلفّظ وعبره، ونحن هنا نثمن مشروع بارت السّيميولوجي عندما إعتبر أنّ التّصميم يكتسي قيمته ومفعوليّته من وساطة اللّغة كظاهرة اجتماعيّ للتّفاعل.

لكننا، وعلاوة على هذه المسألة اللّسانيّة، نرى أيضا بأنّ دلالة التّصميم لا تتأتّى فقط من ملكة التلفّظ بل نحن نتلقّاها أيضا من لغة بلاغيّة صامتة كامنة في صميم التّصميم ذاته، نلتقطها من الأشكال والألوان، والملامس، إلى غير ذلك من خلال ثقافة الإتّفاق.

والثّقافة هنا سند لواقعة إبلاغية دعامتها تناقل قولي وهي شرط تحقق البعد التداولي للنموذج. فالخطاطة العامّة هي السبيل الذي يقود إلى إعادة جمع أفكار محضة عن التصميم، ليستحيل بذلك نتاجا دلاليّا وبامتياز.

إنّه يعيدا بناء فكرة سياقه الثقافي وهذا ما تؤكده التّجربة الإدراكيّة أثناء التّصميم، فعندما يرسم المصمّم فكرة تصميميّة، ولا يستطيع مباشرة تحديد المقاصد المرجوّة من التّصميم: فيتساءل كيف هوالتّصميم؟ وبإمكانه أيضا أن يتعمّق في استخراج كنه معانيه فيقول: على ماذا يمكن أن يدلّ هذا التّصميم؟ ما مقدارما يُمكن إدراكه؟

إنّ هذه التّأويلات ليست بمعزل عن التسنينات الثقافية المنبثقة منها بل هي وليدة تعليماتها.

و عبر القرائن والمؤشّرات التلفّظيّة الدّالة على الاندماج واللااندماج (Débrayage/ Embrayage)، ينتظم المتعدد المعرفي في عقل المتحدّث، "منتجا بذلك السّيميوز أو آثار الدّلالة السّيميائيّة أو العلامة التوتّريّة" **(Louis Hébert 2005 p.p 111, 139)**.

الفرع الثّالث: توظيف اللسانيّات البنيويّة في تصميم المقاعد العموميّة

يُنظر إلى الإندماج على أنّه إندماج المصمّم/ المتلفّظ عبر وسيط من ظمائر المتكلّم ومن ظمائر التّواصل أنا و"نحن" و"أنت" وحضوره في الزّمان والمكان، واللاّاندماج هو تغييب المرسل وحضور المرسل إليه فقط ورغباته، حيث يتكفّل المصمّم بالتّعبير عن المستفيد في زمان ومكان وسيط (Médiateur)، والمصمّم في هذا الإجراء ذو معرفة بقدرات المستعمل وأفعاله.

ولا يتعارض هذين الإجراءين السّالفين مع حقيقة خطيّة النّظام اللّغوي وازدواجيّة وظائفها، ونعني هنا أنّ الأبنية اللّغويّة الكامنة في ذهن المفكّر/ المصمّم تتألّف من خطّين أحدهما أفقيّا والآخر عموديّا والفرق بينهما جليّ، إذ تكفل الخطيّة الأفقيّة التحقّق الفعلي للمعنى (الاتّصال) وتواليه، في حين أنّ الخطّيّة العموديّة هي خزينة ذاكريّة يمتلكها المعبّر/ المصمّم إحلالا للمفردات وتحويلها إلى كلمات جديدة، بما يسمح له باستبدلها بكلمات أخرى، يمكن توضيحها في الجدول الآتي؛

جدول (1) توظيف مقاربة دي سوسير حول الاستبداليّات (المحور الصّرفي، والمحور التّركيبي) في مجال التّصميم الصّناعي

أسند	الرّجل	ظهره
فردت	المرأة	ذراعيها
وضع	المستعمل	مرفقيه
إلى آخره	إلى آخره	إلى آخره

وفي نفس هذا السّياق، يتمثّل دي سوسير هذه العلاقات التركيبيّة ب: "(الحضور، والغياب)، إذ يجعل الحضور بخطّ افقيّ والغياب بخطّ عمودي، فالأفقي يشير إلى الخطّ المكتوب أو المنطوق، أمّا العمودي فيشير إلى العناصر المحتملة في الذّاكرة" **(حاتم رياض حمّود، عماش، أحمد كاظم 2016 ص 681)**. على حدّ تعبير مصطفى حميدة في مؤلّفه نظام الربط والارتباط.

بيد أنّ الأمر الذي لا تفوتنا الإشارة إليه، أنّ الذات الفاعلة إجرائيّا في التّصميم ليست مستقلّة عن الذات الهوويّة (حالات النّفس

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

والمشاعر) المتحدّثة عنه، ولا حتّى مستقلّة عن الذّات المنجزة له، إنّها علاقة دال بمدلول (ثنائية سوسيرية) كوجهي ورقة واحدة بعبارة فرناند دي سوسير هذه الثنائيّة استبدليّة (Paradigmatique) استبدلها جاك فونتاني بثنائيّة المنظور الخارجي (اللّغة الطبيعيّة) والمنظور الدّاخلي (التّعبير والعالم الطّبيعي) في سيميوطيقا التوتّر.

على ما يبدو فإننا إزاء ذات مزدوجة هي ذات مدركة متلفّظة تحضر في الخطاب التّصميمي عبر معينات (déictiques) أو "ملفوظات اندماجيّة" على حدّ تعبير "إميل بينفيست" (Emile Benveniste) في "كتابه قضايا اللّسانيّات العامّة". من هذا المنطلق، "تُدرس الذات الهوويّة، والادركيّة، والتلفّظيّة في ترابطها مع تاريخها الشّخصي والاجتماعي ضمن بنية سيميائيّة مركبة" **(جميل الحمداوي مرجع سابق ص131)**. ولا يمكن الحديث عن الذّات في قوّتها وضعفها الموضوعة المُدركة في تركزها وانتشارها إلاّ باستحظار محوريْ الشدّة (Intensivité) الذي يتّسم محورها بفاصل [القوّة/الضعف] والمدى (extensivité) الذي يتّسم محورها بفاصل[المركز/المنتشر]. فإذا كانت البنيويّة السّيميوطيقيّة التي ظهرت في ستّينات القرن الماضي قد أقصت من حساباتها الذّات المُدركة واهتمّت بدراسة "التّشاكل الدّلالي" والتّوليدي من البنية السرديّة السطحيّة إلى البنية السرديّة العميقة حيث المربّع السّميائي لجوليان غريماص الموضوعيّة في ثباتها وانغلاقها، على غرار ما قامت به سيميوطيقا الّتات مع جون كلود كوكي التي استبعدت موضوع المعرفة وركزت على محوريّة الّتات وأهواءها، فإنّ سيميوطيقا التوتّر التي تبلورت في سنة 1998 (التي تعتبر من أهمّ المشاريع السّيميوطيقيّة المعاصرة) قد أظهرت هذا التّعالق الإدراكي الذي يربط الذات بموضوعها المُدرك والتي قوّضت الصّراع بين الثنائيّة.

الفرع الرّابع: تفاعل السّيميائيّات مع سيميوطيقا التوتّر

"لم تظهر سيميوطيقا التوتّر إلا في أواخر سنة ثمانية وتسعين من القرن الماضي مع "جاك فونتاني" (Fontanille Jacque) و"كلود زلبيربيرج"(Claude Zilberberg)، بعد أن أصدرا معا كتابا مشتركا يحمل عنوان "التوتّر والدّلالة" **(Jacque Fontanile, Caude Zilbrberg, 1998 p 251)**. وتوسّع في دراستها قلة قليلة من المفكرين والباحثين وهم: "كلود زلبيربارج" (CLAUDE Zilberberg) في كتابه (المختصر في النّحو التوتّري) (Précis de grammaire tensive) و"لويس هبير" (Louis Hébert) في مقاله حول (الخطاطة التوتّريّة)، وما كتبه أيضا كوينياس نيكولاس (Couégnas Nicols) وفرانسوا لوران(François Laurent) في مقالاتهما النظريّة والتّطبيقيّة التي خصّصت لسيميوطيقا التوتّر" وأمّا في مجال التّصميم فقد اختصّت الباحثة منذ بدايات سنة2012 "آن بيارت جيسلين" (Anne Beyeart Geslin) في دراسة التّصاميم الدّاخليّة سيميوطيقيّا واستعانت نظريّا وتطبيقيّا بنماذج من خطاطات التوتّريّة.

ويقوم التّوتّر على جدليّة القوّة والمدى وتقاطع حالات الرّوح مع حالات الأشياء، ويمكن التّمييز بين الجهتين: جهة معاشة، وجهة إدراكيّة، ومنظور داخلي ومنظور خارجي. وإجمالا تدرس هذه السّيميوطيقا مختلف الفواصل والحدود والدّرجات بين المستمرّ والمنقطع، وبين الوقفة والدّيمومة.

وتأسيسا على ماسبق، فهناك بعدين فرعيّين مكمّلين للبعدين الرئيسيّين الشّدّة والمدى هما: الطّابع (النّغمة/(Tonicité)) والسّرعة (الإيقاع/ (tempo)) اللّذين يتموقعان معا على محور الشدّة، ويقابلهما في ذلك فرعين آخرين هما: المكان والزّمان واللّذين يتموقعان معا على محور المدى. إنّ العلاقة بين الفروع هي علاقة تحكم إذ يتحكم الإيقاع في الزمان قوّة وضعفا، وتتحكم النّغمة في المكان قوّة وضعفا. وعليه، تتوقّف خطاطة نبر التّوتّر هذه مع الفرضيّة الآتية: إذا ما أقررنا أنّ مستوى الشدّة يتحكم في مستوى الإمتداد قوّة وضعفا.

جدول (2) آليّات ومفاتيح خطاطة المبيان التوتّري: نبر التوتّر **(جميل الحمداوي، بحث متوفر على الأنترنت http://hamdaoui.ma/files/downloads/carrelogique_2.pdf**

البعدان الرئيسيّان	الشدّة	المدى	التحكم
البعدان الفرعيّان	الإيقاعle tempo	الزمانيّةla temporalité	يتحكّم الإيقاع في الزمانيّة قوّة وضعفا
البعدان الفرعيّان	النّغمةla tonicité	المكانيّةla spatialité	يتحكم النّغمة في المكانيّة قوّة وضعفا

بناء على هذا التصوّر، يكون الإدراك حيّا ومندمجا حينما يكون طابع النّغمة قويّا، هذا التدرّج التّصاعد يسمّى بالإدراك المنغّم (perception tonique)، بعلامة (+). وحينما يكون الإدراك تنازليّا منخفضا، أو صفريّا أو غائبا يكون طابع النّغمة ضعيفا، ويسمّى بالادراك الرّاكد (perception atone)، و(علامته-) .

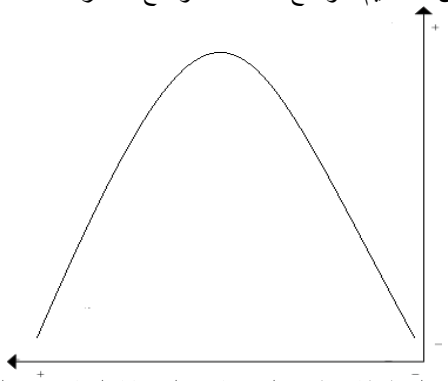
إنّ انفتاحيّة التّصميم على عناصر أخرى لغويّة وغير لغويّة، التّناص،التّفاعل مع النّص، التّداخل مع النّص)، يحثّنا على تحليل الإدراك البصري مع ما يوافقه من تعابير كلاميّة للحالة التي تشعر بها الّتات المنجزة إبّان استكمال الفعل.

واستنادا إلى ذلك، أجرينا مقاربة بنيويّة وبلاغيّة عليّة لدراسة البنيات الجسديّة بالفضاء الحضري والبلاغة الكلاميّة للذات الهوويّة في علاقتهما بالمقعد بفضاء مدينة سوسة.

على هذا الأساس، وبالاعتماد على السّؤالين **(51 و52)** من الاستبيان، سيتضمّن محور الأراتيب (العمودي) ونعني الشّدّة، وسيمثّل المحور مدلول الذات المتكلّمة الهوويّة والمتلفّظة ونقصد انفعلاتها وردودها الجسديّة التي سندرس متلفّظاتها تصاعديّا والتي ستكون كالآتي: غير مريح، مريح قليلا، مريح، مريح جدّا.

أمّا فيما يخصّ محور الأفاصيل (الأفقي) ونعني المدى، فسيمثّل الدّال: وينطلق قياس هذا المحور من الدّرجة الصفريّة إلى الدّرجة القصوى التّعبير الكلامي عن وضعيّات الجلوس أي لغة الجسد الغير لفضيّة يتمّ التّعبير عنها عنه لفضيّا من خلال الأفعال الآتية:

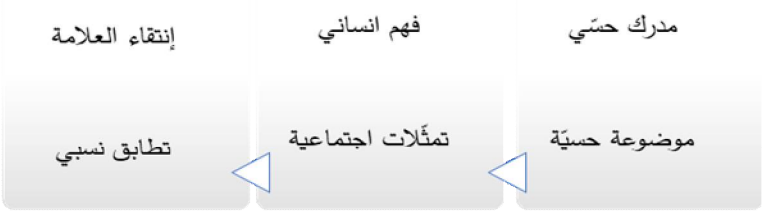
الجلوس على الكرسي نصف وقفة، الإتّكاء على الكرسي (نصف وقفة)، الجلوس في وضع معكوس، الجلوس مع الإتّكاء نحو الأمام، الجلوس مع الأتّكاء نحو الخلف، الإتّكاء على الظّهر بزاوية 135 درجة، الجلوس بظهر مستقيم، موضع الإسترخاء، أي أنّ لغة الجسد تتضمّن الدّوال: موضع الوقوف، موضع الاتّكاء، موضع الجلوس المستقيم، موضع الانحناء، موضع الاسترخاء.



عنوان الخطاطة: تطابق الوضعيّات الجسديّة المعبّر عنها لفضيّا مع الأرغونوميا (علاقة الدّالاللّاغوي الجسدي بالمدلول)

وبناءا على هذه الخطاطة، نستنتج أنّ بداية مسار العلامة هابط في المحورين المعرفي والتّعوري الصّفري، وتتّجع العلامة نحو

الصّعود في المحورين في حدّهما الأقصى، إذن تتوافق وضعّة الرّاحة القصوى مع وضعيّة الاسترخاء.
وتأسيسا على النّتائج التي توصّلنا إليها على الباحث المصمّم أن يعمّق تحليله وقياسه على نفس المقاطع والنّواحي (ذراعي الكرسي، مسند الكرسي، ظهر الكرسي...) المصمّمة واختبارها، ويمكن له أيضا من خلال قياس الاستغراق الزّمني لحالات الرّاحة والانزعاج أن يتحصّل على نتائج هامّة في هذا الحقل، ويتمّ ذلك عبر انتقاء وضعيّة معيّنة للاستعمال مثل "الجلوس مع وضعيّة الإتّكاء إلى الخلف" مثلا، وقياس قوّة التحمّل الجسديّ لهذه الوضعيّة زمنيّا.
وعليه، نحن نعيّن إدراكنا للتّصميم، وفق ما علّمتنا إيّاه ثقافة الإدراك، ليس بوصفه شيئا مجرّدا يضاف إلى الموضوعة المصمّمة بل كونه نابع من سيرورة مركبة ذات مسار دائري نفصّله كالآتي:



شكل (19) تموضع العلامة في مسار الإدراك السّيميائي

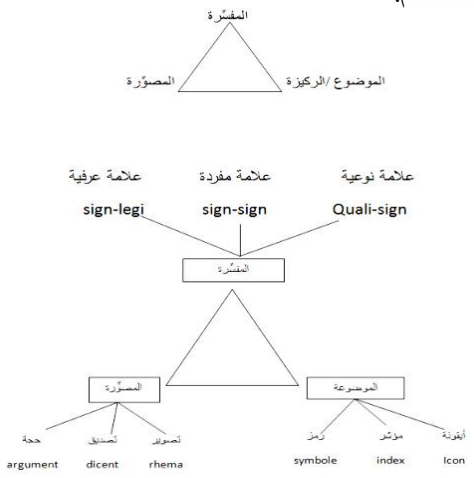
وما يمكن التنويه عنه وهو أمر بالغ الدلالة أننا مهما حاولنا أن نتمثل أو أن نتخيل مجرى الحياة خارج المضامين التي تحيل عليها الخطابات أو اللغات الاجتماعية التداولية فلن نستطيع ذلك، "فالأقوال والأفكار كما يقول إيكو :لا تعين شيئان في العالم الخارجي إنّها سند لمضامين ثقافية، فالعين لا تلتقط مرجعا معزولا بل تحتفظ بنسخة ثقافية منه وتلك النسخة هي المضمون الحقيقي للشيء لا مادة تكونه" **(سعيد بن كراد 2012 ص 220)**. وهذا ما يحيل على تصور خاصّ للموضوعة حيث أن ما ينتمي إلى العالم الخارجي لا يمكن للذاكرة الإنسانية أن تستحضره كماهو بجزئياته المادية بل أن ما يستطيع المرء إستحضاره عنه هو سياقه الثقافي المتعلّق بالإفادات الاجتماعية حوله والمعبّرة عنه. ونحن هنا نتبنّى مشروع بيرس السّيمائي التّداولي الذي يتأسّس على ثلاثيّة؛ الموضوعة، والممثّلة، والمؤوّلة، فبالنّظر إلى الموضوعة يتجلّى البعد الدّلالي (الأيقونة، الأمارة، الرّمز)، وبالنّظر إلى الممثّلة يتجلّى البعد التّركيبي (الكيفيّة، المفردة، القانون)، وبالنّظر إلى المؤوّلة يتّضح البعد التّداولي (الخبر، المقولة، التدليليّة).

الذّحو الخالص/المستوى التّركيبي/ الممثّلة
علامة كيفيّة (*Qualisigne*)
علامة مفردة(*sinsigne*)
علامة-قانون(*legisigne*)
المنطق المستوى الدّلالي/ الموضوعة:
علامة أيقونيّة (*Icone*)
علامة رمزيّة (*symbole*)
علامة أماريّة(*Indice*)
البلاغة/ المستوى التّداولي/ المؤوّلة:
علامة خبريّة(*Rhème*)
علامة مقولة (*Dicisigne*)
علامة دليليّة(*argument*) **(طارق فتحي بحث متوفر على الانترنت: https://alba7th.yoo7.com/t762-topic)**.

المطلب الرّابع: ثلاثيّة السيميوطيقا: الممارسة، السّرد والتوتّر لمعالجة تصاميم المقاعد في سوسة

الفرع الأوّل: علاقة التّصميم بسيميوطيقا الممارسة مع جاك فونتاني

يعكس فعل الجلوس الفردي والجماعي بالفضاءات العامّة التّونسيّة في مجمله النّموذج المعاصر للحقيقة، ولأنّنا نلتمس الوصول إلى تفسير عميقا وشامل لماهية "وساطة المقعد" بالفضاءات العامّة، سوف لن نغضّ الطّرف في خضم هذا التّفسير عن رفع الالتباس عن التّناقض الكامن في الموضوعة والذي دائما ما يعترضنا في كلّ مرّة أردنا فيها التّنروع بتحليل هذه العيّنة الميدانيّة، ونعني هنا بالتناقض إزدواجيّة الموضوعة للفعل (الممارسة) وبين الموضوعة للرّؤية (الجمال)، إذ أنّ هذا المراوحة بين الضدّين؛ ماهو استيتيقي (شعوري، انفعالي، جسدي) وبين ماهو وظيفي بمعنى التوتّر القائم بين ماهو مرئي و ماهو لامرئي، سيقودنا بصفة طبيعيّة إلى استخراج "هامش التّقدير أو هامش التحرّك (marge de manouvre) وإلى قياس المدى الإبداعي المنوّط بعهدة المصمّم.



شكل (20) تصوّر *شارل ساندر بيرس: العلامات وثلاثيّتها* **(محمد داني 2013 ص 149)** .

لرفع هذا الالتباس عن الاستعمالات المتعدّدة للمقاعد، سنتبنّى سيميوطيقا التوتر التي استخلصها جاك فونتاني والتي تتأسّس على قطبين أساسيّين ألا وهما شكل الحياة والممارسة باعتبارهما ركيزتين براجماتكيّتين تتمّمان العناصر الستّ الآتي ذكرها والتي تربط العلامة بالنصّ وبالموضوعة وبالممارسة وبالاستراتيجيّة وبشكل الحياة. تتقاطع هذه المستويات مع تجارب مختلفة من السيمائيات لتتلاءم على نفس هذا المنوال مع الخطاطات المعتمدة للموضوعة.

إنّ المقاعد الموجودة بالفضاءات العامّة "السوسيّة " ماهي إلاّ صورة مركزة للأشكال الاجتماعيّة الفضائيّة تحمل قيما، نظاما من العلامات، و"مستويات دلاليّة متنوّعة من الأفعال الحضريّة" (Les faits urbains) **(Pierre Pelligrino 2010 p 22)** ليست بالضّرورة قيما، علامات، ودلالات يدركها من يمارسها إدراكا فوريّا، "إنّها تنتمي إلى تلك العناصر من التّصميم، ونقصد هنا الدّلالة والعلامة اللّذان اقترنت الكلمة بهما والذي اشتُقّ منهما مصطلح "ديزاين" (design) منذ ظهوره، "فهذا المفهوم، جذوره تذهب من خلال الإيطاليّة إلى اللاّتينيّة عبر كلمة «designare» والتي تفيد معنى "بيّن"، "دلّ على"، "لقّب" و"عيّن" و"أشار" بمعنى آخر المفاهيم التي تظهر لتشير إلى "الدّلالة" و"البيان"

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

و"الرّسم"، و"الإشارة و"العلامة "قبل أن تدخل هذه الكلمة حيّز الإستخدام في التّاريخ الفكري البريطاني وفي اللّغة المحكيّة البريطانيّة"**(Stéphane Viale 2010 p.p 7, 8)** ، ففضلا عن معانيها الحاليّة في اللّغة الانكليزيّة يدلّ المصطلح على "القصديّة"، و"النيّة"، و"الخطّة"، و"المشروع"، أو حتّى "حيلة المصمّم" و"حبكته" و"ذكاءه". ولنا أن نميّز في هذا الصّدد أهميّة تحديد الجهاز المفاهيمي للتصميم ففي البلدان الانجلوسكسونيّة يحيل التصميم كفعل(to design) في علم الاشتقاق (Etymologie) (والذي يسمّى أيضا بعلم التأثيل) إلى السيرورة التصميميّة للموضوعة كونه نشاط يمارسه المصمّم، "وهذا المفهوم خارج البلدان الأنجلوسكسونيّة، استخدم فقط للخمسين والستّين سنة الماضية" **(راقي نجم الدّين 2016 ص140)**.

فإذا ما دقّقنا النّظر مليّا سنجد أنّ "الكلمة (design) تتكوّن من مقطعين (signum) المأخوذة في أصلها الاشتقاقي من اللاّينيّة والمرادفة للعلامة أو الأثر والبصمة، ومن حرف الجرّ (Préposition) "de " السابق للكلمة "العلامة" وذلك للدّلالة على أنّ معناها الوظيفي هو الإضافة والمفعوليّة" وللدّلالة على المعنى الوظيفي نفسه للمصمم السيميوطيقي وللموضوعة معا. لأن طبيعة العلامة أنّ لها من النفوذ ما يجعلها مختلفة ومتميّزة، لأنّها وكما عرّفها امبيرتو إيكو "إشارة واضحة تمكّننا من التوصّل إلى استنتاجات بشأن أمر خفي" [i]**(أمبرتو إيكو 2005 ص 46)**، إذن وبالجمع بين المقطعين نستخرج "الإطار المفاهيمي الجديد الذي أسّس له الفيلسوف فيليم فليسير (Vilém Flusser) والذي يفترض التّأسيس لعلامة من نوع مختلف" **(Vilém Flusser 2002 p 7)**ونحن نرى أنّه استنبط "علامة مضاعّفة في التّصميم".

من هذا المنطلق، يستلزم حضور خصائص المقعد باعتبارها دلائل ومؤشّرات على نوعيّة وكيفيّة الممارسات فصلابة المقعد مثلا عامل له تداعياته المظهريّة على لغة الجسد الاجتماعي، وكذا صلابة المقعدة المرتبطة بعنصر الجاذبيّة ومستوى المقاومة والتّقويم الجسديّ، "إنّ مجال الاستعمال هو الذي يقرّر ماذا يكون المقعد بالنسبة لنا، إنّه يحدّد كون المقعد. إنّ هذا الكون ليس كون حضور للتصنيف أو الوصف، بل كونا من أجل الاستعمال. هكذا يمكن أن يظهر لنا المقعد صالحا كثيرا أو قليلا للاستعمال. إنه إذا عبرنا بصور حسية، أحسن أو أسوأ "لليد"، كما تكون أداة يدوية جيدة كثيرا أو قليلا بالنسبة ليدنا. لهذا يقول هايدجر: إن كون الأشياء في حياتنا اليومية ليس كون حضور، بل هو كون ـ لليد" **(كْلاوس هيلْد 1997 ص1)**. يقتضي ذلك، تحليلا عميقا لسيميوطيقا السّرد (أو لسيميوطيقا "الفعل" و"العمل" كما يحلو للبعض تسميتها) كامتداد واستمراريّة مع سيميوطيقا التوتّر والتي نستطيع من خلالها سرد أفعال الجسد الذاتي والجسد الإجتماعي في الفضاء العامّ.

على الرّغم من أنّ سيميوطيقا الفعل لا تعتدّ بماهو أسلوبي، بقدر ما تخترق الأحداث والبنى العميقة المبطّنة في التّصميم.

من هذه الزّاوية، يرى "جون ماري فلوش" (Jean marie floch) * أنّ هناك وضعيات أخرى أكثر تعقيدا يكشفها المقعد تتجلّى في التّعابير الجسديّة والإيحاءات الجسديّة، كالرّموز البيانيّة والحركات والهيئات، وتؤيّده في ذلك "ميشالا دُني" (Michela Deni) حيث ترى أنّها باتت مطلب التّحليل السّيميائي.

واللّغة هي الوسيط التّقني الذي يستطيع من خلالها المرسل إليه / (المصمّم) تلقّي الحاجيات والأفعال التي يزوّده بها المرسل (الجالس)، والتي تأتي كشكل مهمّ من أشكال الإرسال ضمن هذه الفئة التي لا تترافق مع وسائل الإتّصال اللاّسانيّة (والتي تغطّي الحروف والأصوات والمفردات والحبال الصوتيّة أي وساطة الكلام) على تمايزها في القواعد والنّحو بسبب الاختلاف الثّقافي.

إنّها لغة الجسد الاجتماعي النّفسي التي يستقبلها المصمّم كلغة بلاغيّة ثقافيّا لاستكناه معنى التّصميم الرّاهن والممارسات المتعلّقة به. وفي هذا السّياق توصّل الباحثان غدونيس و غروست في كتابيهما "لغة الجسد" (*Body language*) إلى نتائج هامّة في سياق البحث عن الوضعيّات النفسيّة للأفراد أثناء وضعيّات الجلوس ومن أبرزها "أنّ الأشخاص وبخاصّة الرّجال المتمدّدين على الكراسي ويجلسون ووجوههم تتّجه للخلف ويتّكئون على أذرعهم المثنيّة على خلف الكراسي هذا يفترض بأنّ الأشخاص المتمدّدين على الكراسي هم أناس عدوانيّون ومسيطرون حيث يستخدمون خلفيّات الكراسي كنوع من الحماية أو الدّفاع" **(غروست غدويس 2005 ص 114)**.

بشكل مشابه يمكن معرفة الكثير عن الحالة العامّة للعقل الاجتماعي من وضعيّة جسم الأشخاص ومن الكيفيّة التي يجلسون فيها، فعلى سبيل المثال إنّ الأشخاص الذين يجلسون عل حافّة المقعد يميلون لأن يشعروا بالإنزعاج وعدم الارتياح بشكل عامّ أو على الأقلّ تعطي إحساسا بمزاج عامّ متوتّر للمواطنين، وفي الحقيقة فإنّ مقاسات "المقاعد الباريسيّة" الموجودة في جلّ ساحات وشوارع مدينة سوسة أدّت إلى هذا النّوع من الجلوس أكثر من وضعيّة الارتياح، وذلك راجع إلى خلل قياسي في عرض المقعدة.

وعليه، تمنح لغة الجسد المصمّم بمفاتيح جديدة لمراجعة التّصميم وإحداثيّاته الرياضيّة، إنّها طريقة حاسمة في تنظيم حياة النّاس، يتدخل فيها التّصميم لترتيب الوضعيّات الجسديّة الاجتماعيّة والحالات النفسيّة على حدّ سواء.

وتزوّد الموضوعات للممارسة أو"الموضوعات لليد" النّاس بكيفيّات وطرق البناء الاجتماعي. إنّ التّصميم هو حلقة الوصل بين الدّيناميكيّة الاجتماعيّة-النفسيّة والدّيناميكيّة الثّقافيّة، وبالتالي فهو" الرّابط للتّفاعل البشري أي تفاعل النّاس بعضهم ببيعض؛ انغماساتهم، تورّطاتهم، مسافاتهم التي تُبنيُنها تركيبيّا أشكال وأحجام الأثاث بالأماكن العامّة، هذه البيننة الاجتماعيّة هي التي تتحدّد على أساسها الوضعيّات الجسديّة الاجتماعيّة **(Deni Michela 2016 p 83)**.

فهذه المقاعد الموجودة في الفضاء العامّ بمركز مدينة سوسة التي تناهز الثّمانين مقعدا خالية من المساند الذراعيّة. انجرّ عن ذلك، تفاقم وضعيّات الإستلقاء بالأماكن العامّة، أضف إلى ذلك أنّ المساحة الواسعة للمقاعد أدّت إلى استفحال عمليّات الإسترخاء، وبعبارة أدقّ أصبحنا نشاهد الأجساد المترامية هنا وهناك على المقاعد وانفلاتا للأجساد بسبب افتقار المقاعد إلى هياكل تشدّ الهيئات الإجتماعيّة. نحن هنا نتحدّث عن "هيأة اجتماعيّة" وكأنّنا بالأمر خرج عن السّيطرة عن بعض الحالات التي رصدناها على مدار الأربع سنوات بالفضاءات العامّة بمدينة سوسة.

صورة (1) صورة ملتقطة من مدينة سوسة: ساحة "فسحة الأسوار" بين "باب الغربي" و"باب الفينقة"

نقصد هنا الحديث عن "الكرامة الاجتماعيّة"، بما أنّ سلوك المجتمع مسؤوليّة المصمّم ينظّمه، يؤطّره، ويظبطه. في هذا السّياق يقول "دولوش" واصفا الجسد الاجتماعي في علاقته بالمقعد المكتمل الأركان، "تشدّ مقاطع ونواحي المقعد الجسد الاجتماعي وتوظّبه حتّى يكون واجهة اجتماعيّة لائقة، ولا يكون الجسد في هذه الحالة مرخيّا أو مترهّلا، بل مشدودا، ومنظّما، بكيفيّة معيّنة يقبلها المجتمع، وحيث يقول آلان (نقلا عن"دولوش") في هذا الصّدد: ينبغي أن تشدّ المقاعد الأجساد كما تشدّ الصدريّات أجساد النّساء"**(Anne Beyeart Geslin 2012 p 91)**. إذن يتعلّق الأمر بحرمة اجتماعيّة، إذ ينبغي عد المساس بها وهذه الحرمة موكولة إلى المصمّم وهو ملتزم بأدائها أمام المجتمعات.

وليس ذلك فحسب، بل أنّ المساحة الكبيرة للمقاعد أدّت في حالات أخرى إلى ملاحظة بروز أماكن شاغرة بين جالس وآخر.

إنّ هذا التوتّر القائم بين الحضور الجسدي السوسيوثقافي وبين البيانات المعرفيّة المصمّمة، يقتضي الاستعانة بنظريّة علميّة تساعد المصمّم لسدّ الفجوة بين البناء الاجتماعي والبناء الصّناعي.

ولأنّ هدفنا من هذه الدّراسة يتمثّل في قياس نجاعة التّصاميم معرفيّا وتقويم الوضعيات الجسديّة والقيميّة للكائن الاجتماعي والثّقافي (بما أنّ هذه الظّواهر الجسديّة-القيميّة هي محلّ دراسة لعلماء التّصميم وعلماء الاجتماع والانسانيّات) ارتكزنا مرّة أخرى على نموذج المبيان التوتّري، أو الخطاطة التوتّريّة القائمة على حلّ المعادلة الآتية: دراسة الذّات المنجزة ودراسة الموضوع المُدرَك.

محور عمودي للأراتيب"القوّة"، "الشدّة"، "الطّاقة": الإدراك الحسّي (البصري، السّمعي، الشمّ، اللّمس، الذّوق)، القيم، الحضور الجسدي (الذاتيّ/ الجمعي)، العواطف، التلفّظ، العلامة، المعنى، المدلول...

ومحور أفقي للأفاصيل: "الامتداد" المعرفة": الشّكل، الحجم، العمق، السّرعة، الإضاءة، الكثافة، الشّساعة، الألوان، المساحة، التّنظيم الشّكلي، الإمتداد، الكمّ، الزّمان، المكان

"هذا ويستلزم المستوى الدّلالي التوتّري الاستعانة بالمعاجم والقواميس لمعرفة الدّلالات التوتّريّة لمفاهيم الشدّة والامتداد، أي لا بدّ من وصف دلالي ومعجمي للشدّة والامتداد".

جدول (3) إحصاءات للعاطفة القاعديّة

الباحث	عدد العاطفة القاعديّة
Woodworth (1938)	السّعادة، المفاجئة، الخوف، الغضب، الملل، الإنتقام، الاحتقار.
Izard (1971)	الفائدة، الفرح، المفاجئة، الحزن، الغضب، الملل، الاحتقار، الخوف، الحياء، الذنب.
Plutchik (1977-1984)	الفرح، الحزن، القبول/ عدم القبول، الخوف/ الغضب، المفاجئة، تقديم.
Tomkins (1980)	الغضب، الملل، الفرح، الخوف، المفاجئة، احتقار، الحياء، الفائدة، القلق.
Panksepp (1982)	الأمل، الخوف، الفتنة، الغضب، الملل، الحزن، الفائدة
Ekman freisen et Ellsworth (1982)	الغضب، الملل، الخوف، الحزن، المفاجئة.
Maclean (1993) إقترح (06) عواطف قاعديّة مرتبطة ب(06) سلوكيّات متبنية	القاعديّة: الرّغبة، الغضب، الخوف، الفرح، التّفاعل، الحنان. السلوكيّات المتبنية: البحث، الاغتصاب، الاعتداء، الحماية، النّجاح، الملاطفة.

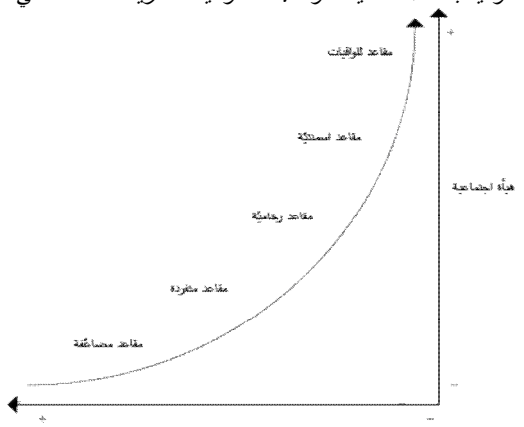
ومهما يكن من أمر، فإنّ مقصدنا الأساسي من إحصاء العواطف ومن مشروع الاستبيان الذي صِيغ استراتيجيّا بما يتناسب مع منهجيّة نموذج المبيان التوتّري، هو دراسة وحدات الأثاث ومن بينها وحدة "المقعد" ومختلف الممارسات المتعلّقة به للتوصّل إلى براهين موضوعيّة تُفيد سير العمليّة التّصميميّة على المستوى التّشغيلي العمليّاتي.

يستلزم ذلك، الدّراسة العميقة لحياة العلامات الجسديّة وذاكرتها ونقصد هنا تحرّيا واستكشافا لمناطق الإحساس الحركي (kinesthésique) وبحثا في التمثّلات المستترة التي تضمرها أصول عمليّات التّصميم، بالنّظر إليها من عدّة زوايا ليست كتداعيات فرعيّة ولا ثانويّة تنظاف إلى "التّيبوبوجيا" **(Larousse 2004 p 1042)**أي النّمذجة ("منهج التّنميط" أو "دراسة الأنماط والنّماذج" (Typologie)، وإنّما بوصفها ردودا جسديّة جوهريّة، وتعابيرٌ ثقافيّة واجتماعيّة للجسد الحيّ أثناء المعيشة.

وحيثُ إنّه، وتأسيسا على ما سبق بيانه، سنقوم بتفكيك علائقيّة الجسد الجمعوي وتصميم المقعد (الشّكل، الأبعاد...)، وإعادة تركيبها في ضوء النّتائج التي تُبيّنه الخطاطة الآتية. إذن، سنعمد في هذا الحيّز السّيميوطيقي على تجميع جميع النماذج المتوفّرة من مقاعد بمدينة سوسة، وهي كالآتي: "مقاعد حجريّة" بصنفيها الإسمنتي والرّخامي. "مقاعد الواقيات" الموجودة في محطّة الحافلات، والمقاعد الباريسيّة الأساليب بصنفيها "المقعد المنفرد" و"المقعد المضاعّف".

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

صورة (2) النّماذج المتاحة من المقاعد العموميّة بفضاءات مدينة سوسة: مقعد واقية حضرية، مقعد اسمنتي، مقعد رخامي، مقعد منفرد، مقعد مضاعّف



- *عنوان الخطاطة: تطبيق قواعد التكافؤ لهيئات المقاعد للمدينة سوسة*

لذا سنحرص على ترتيب النّماذج المتاحة من المقاعد المثبّتة على سطوح أرضيّات مدينة سوسة ترتيبا تصاعديّا ومتواليا وهي كالتّالي: مقاعد الواقيات، مقاعد اسمنتتي، مقاعد رخاميّة، مقاعد منفردة، مقاعد مضاعّفة. ستتنزّل هذه النّماذج على مستوى المحور الأفقي، عموديّا ونقصد هنا محور الأراتيب، عموديّا "هيئة" الكون الاجتماعي (وقد كانت دعامتنا لهذه الخطاطة الاستبيان وتحديدا السّؤالين **3 و4)**.

لرفع حالة التّناقض الكامنة والظّاهرة بين سيميائيّة الممارسة وبين النموذج لأصلي للتصميم (prototype) الذي يؤمّن بدوره التوازنات أثناء الممارسة، سنقوم بتحليل سلسلة الأثاث الباريسي، وإظهار قيمته التّاريخيّة كشكل من أشكال الحياة وككيفيّة معيّنة للممارسة. وعليه، سنخوض في الشبكات الدّلاليّة المرجعيّة التي تتضمّنها وحدات الأثاث الباريسي.

المبحث الثّاني: أثاث الشّارع الطّواز الباريسي نمط حياة

المطلب الأوّل: تسنين الوقائع والممارسات التّصميميّة الباريسيّة وموقعها داخل التّاريخ

يعتبر المقعد العمومي ذو الطّراز "الباريسي" واحدا من العناصر التّلاثة الأساسيّة التي رسمت المشهد الحضري الجديد لمركز باريس في منتصف القرن التّاسع عشر، فهذه التّسمية ليست وليدة الصدفة بل هي إنعكاس لأسلوب من "أساليب الحياة" **(Eric Landowski 1997 p 28)** الفرنسيّة، والتي تتضمّن هوية التّصاميم وممارساتها.

وتندرج هذه العناصر التأثيثيّة ضمن المخطّط الشّامل للمدينة أو "خطّة الشّارع" التي اقترحها "البارون هصمان"* على نابليون الثّالث في تلك الحقبة والتي حضيت بتأييد ودعم منه وقتها، لتنطلق البحوث العلميّة المكوّنة عن المشهد الحضري الباريسي برمّته، ومن بعدها الأشغال العامّة بتكليف وتمويل من نابليون. أين تجسّد فعليّا هذه الاستراتيجيّة التي أعادت بناء مركز باريس بطرقاته وأرصفته وساحاته وحدائقه الجديدة تداركا للوضع الذي آلت إليه المدينة وفضاءاتها في عصر الثورة الصناعيّة (مقارنة بتلك التي كانت تكتسبها في العصور السّابقة كعصر النّهضة وعصر الباروك والقرون الوسطى...)، "حيث تراجعت مساحة السّاحات العامّة نتيجة الصّراع على الفراغات الشّاغرة قصد إنجاز المباني، بذلك أصبحت السّاحات عاجزة عن احتواء التّظاهرات الكبيرة وخاصّة التي ميّزت هذه الفترة كالإضرابات والثورات"**(عبد اللّطيف الوافي 2003 ص 34)**. ولم يقتصر هذا الوضع المتردّي الذي انعكس سلبا على السّاحات بسبب ما رافق الثّورة الصناعيّة من ثورة طالت إنجاز المبان والمنشآت العموميّة فقط بل شمل هذا الوضع أيضا تضخّم المدن و توسّعها نتيجة هجرة الكمّ الهائل من اليد العاملة من الأرياف إلى المدن، طلبا للصّناعة وكذا الإستفادة من خدمات وتطوّر المدينة، في ظلّ هذه الظّروف أصبحت الشّوارع مزدحمة بالسّيارات، بينما تحوّلت السّاحات العامّة إلى مواقف لها، وهو الأمر الذي أفقدها هدوءها وحرم مستعمليها من التمتّع بها، كما أنّه تمّ تصميمها كعنصر منظّم للحركة في مكان يتقاطع فيه كمّ هائل من الطّرق، الشّيء الذي صعّب من كيفيات الوصول إليها خاصّة المترجلين، وحوّلها إلى فضاء ملوّث حسيّا (بصريّا، سمعيّا ...) وبيئيّا.

جرّاء جملة هذه الإخلالات الوظيفيّة والجماليّة التي لحقت بالسّاحات العموميّة البارسيّة في عصر الثّورة الصناعيّة ظهرت تيّارات مختلفة أبرزها تيّار المثقّفين وأبرز روّاده كاميلو سيت والطوباويّة تيّار التّخطيط المنتظم ومن أهمّ روّاده هصمان الذي يعتبر مرجع أغلب عمليّات التهيئة العمرانيّة والفضائيّة على الرّغم من تجاهله للبنية الاجتماعيّة للفضاءات الحضريّة العامّة. ف"المدينة من خلال أفكار هصمان تتجسّد من خلال الفضاءات الوظيفيّة، شوارعها الواسعة وكذا حدائقها العامّة والسّاحات، وهو ما أعطاها جمالا تذكاريّا، بالإضافة إلى إسهاماته فى إنجاز الطّرق الطّويلة المحيطة بالأشجار(نهج) **(المرجع نفسه)**، وهذا للاثر الهامّ الذي يتركه استعمال النّباتات والأشجار والمياه وغيرها من العناصر الطبيعيّة على أحاسيس المُشاهد والحياة الحضريّة. لذلك فإنّ مزج المواد الاصطناعيّة (التّركيبيّة) فى وحدات الأثاث العامّ يعدّ هاجسا بالنّسبة للمصمّمين في ذلك الزّمان بمعنى أنّه منهاج حياة وماوراءه من ثقافة اجتماعيّة سائدة.

فعلى الرّغم من بساطة المسألة، إلاّ انّ المصمّمين اشتغلوا على إنشاء معجم مفهوميّ خاصّ. وكان هدفهم في ذلك هو إحداث الدّناغم بين العناصر الطبيعيّة والمواد المصممة ترجمة ل"نمط حياة" و"لسياق عيش" وتطلّعا شعبيّا لإرساء قيم جماليّة بصريّة تنسجم مع الصّور المستوحاة من أشكال الطّبيعة، محاولة منهم لخلق الجاذبيّة العاطفيّة بالأمكنة العامّة ولو بصريّا. إذن هو إستعداد يتدرّج من التّعقيد إلى التّبسيط نحو إرساء قيم ورؤى أخرى أكثر مثاليّة لحياة إستشرافيّة نموذجيّة على المستوى الفكري والرّوحي والنّفسي وبالتّالي التّجهيز للتّلاؤم المعيشي المنسجم. وهو ما يبرّر ما بلغت إليه بعض السّاحات من المكانة المرموقة نتيجة إعلائها لهذا الجانب والمراهنة عليه.

ونلمس هذه خاصّة في السّاحات السكنيّة البريطانيّة والمسمّاة ب "سكوار" (square) أين نجد تخصيص مساحة كبيرة للنّباتات ومختلف العناصر الطبيعيّة حتّى أصبحت تبدو كحدائق عامّة" **(المرجع نفسه ص 70)**.

المطلب الثّاني: سياسة المؤسّسات الغربيّة لصناعة الأثاث الباريسي:

الفرع الأوّل: سيرورة مراسم تصميم المقاعد العمومية من الفكرة إلى المفهوم

أولى (عهد) "هصمان" (Haussmann) مهمّة تصميم أثاث الشّوارع إلى المهندس المعماري "دافيود جابرييل جان أنتوان"*(Gabriel Davioud -Jean-Antoine) بإيعاز من

فريق آلفوند (الذي يتكوّن من علماء الطّبعة أو المنظريّون ومهندسون وفنّانون...)، بمهلة امتدّت من سنة 1848 إلى سنة 1862 حيث قاموا بتصميم المقاعد الباريسيّة، التي صنّعت من السّبك أو الصبّ (Fondreie)، ضمن نظام العمل المتسلسل (مجموعات كبيرة) وفق ما تقتضيه عمليّة الإنتاج الشّامل بالورشة الرّائدة في فنّ السّبك أو الصبّ لفال دوزن (La fonderie d'art du Val d'Osne) والتي أنشأت سنة 1836، على يد مؤسّسها "جان بيير آندري" (Jean-Pierre-Victor André)، والمتخصّصة في قطاع "أثاث الشّارع" وممّا هو جدير بالإشارة إليه، أنّ الورشة قد نمت حتّى أصبحت اليوم واحدة من أعرق المؤسّسات الصناعيّة في قطاع أثاث الشّارع المصنوع من السّبك أو من المعدن المنصهر، وقد رافق هذا النّماء تغيير وتحديث مستمرّ لإسم المؤسسة وأهمّها مؤسسّة "جنرال للإيدروليك والميكانيك" (Générale d'hydraulique et de mécanique) (GHM) التي تأسّست سنة (1971)، وقبلها "الشّركة المجهولة لمؤسّسة الميتالورجيا "عِلمُ الفِلِزّات" لأنتوات ديران وفان دوزن" (Société Anonyme des Établissements Métallurgique Antoine Durenne et Val d'Osnes) التي تكوّنت سنة 1931 عقب وفاة "أنتوان ديران" (Antoine Durenne)، والذي أعاد إنشأها سنة 1857 حيث كانت المؤسّسة تسمّى في السّابق "سبك ديران" (Les Fonderies Durenne) وتسميات أخرى تزامنت مع نفس فترة خمسينات القرن التّاسع عشر مثل "شركة أنتوان للأفران المرتفعة" (SA des Hauts fourneaux) و"مؤسّسة بربزات" (Barbezat) وسي (C^{ie})(1855) .

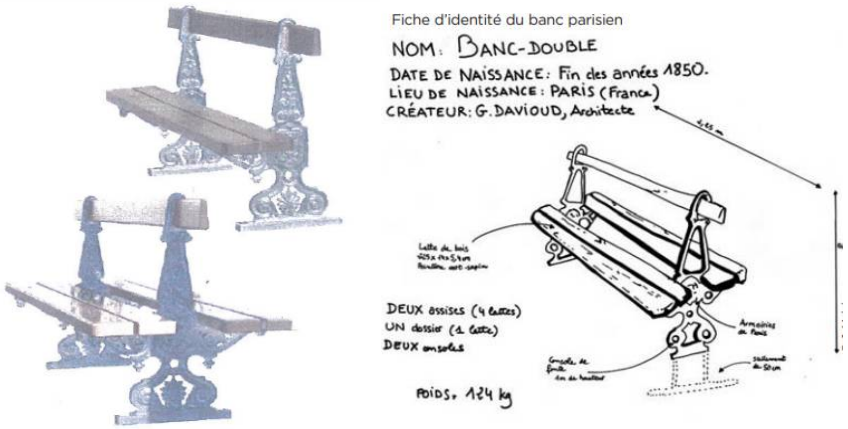
على المستوى الميداني، قام "جابرييل" و"آدولف آلفونذ" وآخرون على نفس ذلك النّسق، بـــ"تنصيب عدد هامّ من المقاعد المصنّعة عن طريق السّبك على الطّرقات الرئيسيّة العامّة، وعلى السّاحات وعلى الحدائق، بمسافة تتراوح بين 20 إلى50 متر ما بين المقعد والآخر، وبكيفيّة تجعل منها تتوازى مع الأشجار" **(Michel Jolé 2003 p 110)**على حدّ تعبير "آلفوند".

وتوازت المقاعد بنفس الكيفيّة وبنفس الأسلوب والطّراز أيضا مع المصابيح الجديدة للشّوارع التي كانت أيضا من تصميمه، ممّا أعطى "شوارع باريس وئامها المتميّز ومنظرها الرّاسخ " **(Patrice De Moncan 2002 p 147, 161)**.

ومهما يكن من أمر، فهذا التّأليف للأثاث في الفضاء الحضري الباريسي بين العناصر الاصطناعيّة (المتكوّنة أساسا من مقاعد ومصابيح كهربائيّة صمّمتا كمجموعة أو سلسلة تصميميّة واحدة متناسقة)، وبين العناصر الطبيعيّة (والتي تتكوّن من أشجار ونباتات ومياه) لم يأتي بمحض الصّدفة، فقد استلهم المهندس دافيود توجّهاته الفكريّة والفنيّة من "مدرسة برول"* (école Breuil) كونه أيضا عضوا فيها. وتضمّ هذه المدرسة نخبة من علماء الطّبيعة أو المنظريين مثل "بارييي ديشان" (Barillet-Deschamps) ومن مهندسين مثل "بلغراند" (Belgrand)، كانوا بمثابة الحبل السرّي التي تغذّت عليها جلّ عمليّات التّهيئة الفضائيّة في تلك الفترة. تُوضّح ذلك، "الإيكنوغرافيا الفنيّة الحديثة للمشاهد الحضريّة الباريسيّة وهي في طور التّصميم والتي نستقيها من أعمال "آدولف آلفوند" في مؤلّفه "نزهات باريس"، والتي "تثمّن مفهوم الاصطناعيّة الذي يحضر وبشدّة في المشهد الحضري الجديد وتقنيّاته" **(Marie-Hélène Bénetière p 10)**، (كما يحضر هذا المفهوم بنفس هذه القوّة من خلال فرادة أبحاثه الخطيّة واليدويّة عن المشهد الحضري للمدينة في كليّتها وشموليّتها، حيث وثّقها في كتابه على محامل اصطناعيّة طوّع فيها تقنيات مصطنعة مختلفة كالنقش على الفولاذ والرّسم الزّيتي.

ولا يقتصر الأمر عند هذا الحدّ، فتتضح توجّهات دافيود الفلسفيّة والفكرية أكثر وضوحا من خلال مزاولته لدراسة الفنون الجميلة انتماءه للحركة الانتقائية، ويقوم هذا المذهب على "رفض كلّ نظام متكامل قديم والتّبشير بانتقائيّة عالميّة مع الإشادة بالإنتقائيّة "على أنّها خلاصة لأفكار الحضارات السّابقة" بحسب تعبير المعمار الفرنسي سيزار دوني دالي، وتسعى الإنتقائيّة إلى صهر الجماليّات القديمة في بوتقة المصادر العلميّة المعاصرة وإنجازات الصّناعة" **(أشرف الصبّاغ 7 جويلية 2019، بحث متوفر على الأنترنت: https://www.marefa.org/)**. وقد مهّد المذهب الإنتقائي لتكوّن السّمات الأساسيّة لحركة الفنّ الحديث وأساليبها الصناعيّة. فبعد أن كانت الانتقائيّة "ترمي إلى انتخاب عناصر من أساليب فنيّة سابقة وموالفتها أو تلفيقها على نحو مدروس لإنشاء عمل جديد" **(إلياس الزيّات 2014 ص777)**. وبهذا نخلص إلى أنّ "أثاث الشّارع" ذا الطّواز الباريسي الذي يعود إلى القرن التّاسع عشر هو حصيلة اجتهادات وعصارة تفكير ثلّة من الرّسامين المنضوون تحت إدارة "عصمان" وهم كما سبق أن أشرنا "آلفوند"(Alphand)، "جابرييل"(Gabriel) وآخرون، بالإضافة إلى "بلجراند"(Belgrand)، "بالتارت"(Baltard)، حيث سعوْا في رسوماتهم إلى أن يجمعوا عبر وساطة الرّسم بين النفعيّة والإستيتيقا حسب رأي

البعض، أو هي بالأحرى وساطةُ التّصميم التي حضرت في التّصميم، نستشفّ ذلك جليّا من خلال "الكتلوجات" التي عرضها "فرانسوان لوبيلي"(François Loyer) سنة 1987 في مؤلّفه"(Paris XIXe siècle, L'immeuble, la rue)، باريس القرن التّاسع عشر: العمارة، الشّارع" **(Agnèse levitte 2013 p 10)**.



شكل (3) يوضّح رسم خطّي لمقعد "جابرييل دافيود" على اليمين، وعلى اليسار صورة للمقعد بتقنية ثلاثي الأبعاد

المبحث الثالث: استراتيجيّة زخرف أثاث مدينة سوسة ذا الطّواز الباريسي

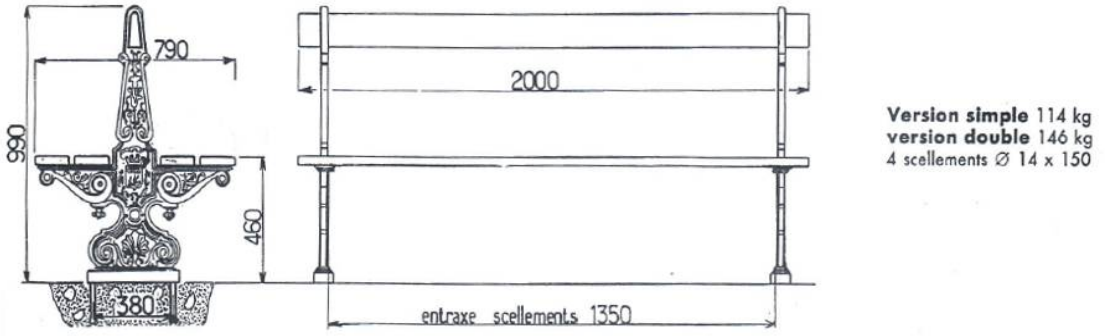
المطلب الأوّل: من الأصول الزّخرفيّة إلى المرجعيّات الفنيّة

من خلال الأبحاث المتواصلة التي قمنا بها عن هذه الحركة

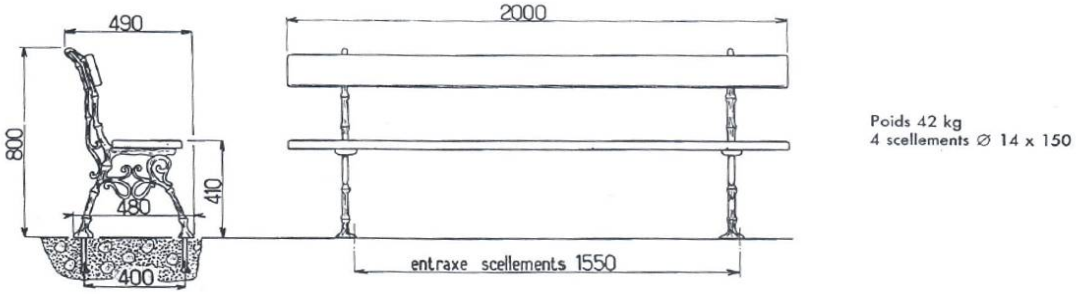
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

المُسمّاة بالإنتقائيّة توصّلنا إلى أنّ جماليّاتها الزخرفيّة مبنيّة على أساس الزّخارف الإسلاميّة فهي امتداد لها بكافة أشكالها وأبعادها وخطوطها، وعليه، يكون الزّخرف الذي يتّسم به الأثاث الحضري الباريسي زخرفا ذو أصل إسلاميّ. فقد "ظهر لأوّل مرّة في الزّخرفة الفاطميّة، وفي مسجد الأزهر في منتصف القرن الرّابع الهجري (العاشر ميلادي) " **(هالة السّويدي 2018 ص 190)**. ومقتضى السّياق أن ننوّه أنّ الفنّ الإسلامي له أصول يتأسّس عليها ومبادئ ينهل منها، وهو على نفس هذا الوتيرة، كما تعرّفه الكاتبة ولاء خضيّر: "له شخصيّة خاصّة به وله خصائص يقوم عليها وليس كما حاول المستشرقون شرح الفنون الاسلاميّة شرحا مجحفا يختلف اختلافا جذريّا عن الأسس والمزايا التي قام عليها الفنّ الإسلامي إذ اهتمّت الأمّة الاسلاميّة بالزّخارف النباتيّة بأنواعها لأنّها تتفاعل من حيث انشاءها وتكوينها مع نفسيّة الانسان المسلم باستخدام الأغصان الحلزونيّة التي تعبّر عن حركة نبات معيّن وكذلك وجود المفردات الزهرية التي تضفي مع حركة الأغصان وانسيابيّتها جماليّة فنيّة" **(ولاء خضير طه 2018 ص190)**. إذن الزّخرف هو الذي يدخل في تشكيله تجسيد مختلف التّضمينات والتّعيينات النباتيّة إذن الزّخرفة النباتيّة هي التي تعتمد في تكوين مفرداتها على العناصر الطبيعية" **(صلاح مهدي 2015 ص 1)**.

ولئن كانت مرجعيّة أثاث شوارع وساحات مدينة سوسة بأطرزتها الباريسيّة ذوات إرهاصات فنيّة بعضها جذورها انتقائيّة نسبة إلى المذهب الانتقائي، وبعضها الآخر جذورها ضاربة في الحركة الفنيّة الجديدة (انظر الصّورتين رقم22 و23)، فإنّ الخلفيّة المرجعيّة لهذا الأثاث تنهل من المعجم المفاهيمي الإسلامي. وعليه "يختلف مستوى الأداء من عصر إلى آخر، ومن بلد إلى آخر، فإنّ كلّ الأساليب والاتجاهات فى التّعبير الزخرفى كان طابعها شرقى وإسلامي، أي لا يبتعد عن المفاهيم العربيّة والاسلاميّة"[ii] **(المرجع نفسه)**. وكأنّنا بتصميم "الأثاث الباريسي" يشاكل دلاليّا البلد العربي "سوسة" ويستفزّه.



شكل (4) يوضّح التّفاصيل الزّخرفيّة المصمّمة بالمقعد المتناظر "جابرييل دافيود"



شكل (5) يوضّح التّفاصيل الزّخرفيّة المصمّمة بالمقعد المفرد

وفق هذا التصوّر، يمكننا القول بأنّ أغلب المنابع الفكريّة والمشارب العلميّة التي تركت أثرا عالميّا في إخراج "المشهد الحضري الحديث" في باريس والتي أثرت بها على نفس هذه الوتيرة "المخيال الثّقافي للعاصمة" (imaginaire culturel de la capitale" تحقّقت بفضل أعمال كلٌّ من البارون "هصمان" و"ألفوند" و"جابرييل دافيود" و"كاميلو سيت" وآخرون.

وتجدر الإشارة في هذا السّياق، أنّ المشاريع النظريّة (بحوث خطيّة، رسومات، نقوش على الفولاذ...) والتطبيقيّة الفنيّة المنتصبة في السّاحات والمنتزهات والتي يجسّدها الأثاث الحضري الباريسي استمدّت وجودها من مرجعيّتين أساسيّتين وهما المرجعيّة الماديّة؛ الطبيعيّة" **(Michèle Jolé Op.Cit P 110)**.

وقد ذهبنا بهذه المناقشة إلى البحث في استراتيجيّات زخرف هذا الأثاث ذو الطّراز الباريسي، واللاّفت للنظر في هذه الخطوة أنّنا وجدنا رابطا وثيقا يجمع الطّبيعة المزدوجة الماديّة والطبيعيّة (السّالف ذكرها منذ قليل)، هذا الرّابط الوثيق هو الزّخرف ممثّل عن المرجعيّة الفنيّة للتّراث الإسلامي والذي بدوره يُظمر أكثر ممّا يُظهر.

فإذا ما أمعنا النّظر في كلمة "زخرف" نجدها متأتّية مباشرة من لغة (Pindare) دون أيّ تعديل في بنيتها الصرفيّة في اللّغة اليونانيّة (Zographio) التي تعني الرّسم حسب نموذج أو حسب الطّبيعة، إنّها تعني الرّسم بصفة عامّة كما تقول المعاجم، ف"المزخرف" (Zographos) هو رسّام الطّبيعة المتحرّكة، لكن ورغم غرابة كلمة "زخرف" في اللّغة العربيّة، إلاّ أنّ الله سبحانه وتعالى وظّف هذه الكلمة حتّى ذلك العهد، لترد الكلمة في القرآن أربع مرّات باستثناء ورودها كتسمية لسورة قرآنيّة-سورة الزّخرف"..."[iii] **(يوسف الصدّيق 2007 ص 1)**.

وإذا تأمّلنا مليا سنلاحظ أنّ حركة الإنتقائيّة أظهرت الخصوصيّات البيئيّة المتميزة لتلك الفترة من الزّمن، والتي طبعت سمة الفنّان والمصمم الصّناعي فكانت شاهدة على ناتج علمي مزدهر بفضل ما تحقّق من تطوّر في المفاهيم تجمع بين الفنّ والتّقنية والصّناعة. فالتصميم مرآة عاكسة للبيئة التي انبثق منها والتي هي حصيلة قيم فكريّة وروحية ورمزية وجماليّة أنتجها المجتمع ذاته.

تولّد عن إخراج (أفرز) هذا الطّراز ظهور أسلوب حديث خاصّ بمدينة باريس سمته الإزدواجيّة الشّكليّة، حيثُ يجمع بين مادّتين مختلفتين؛ مادّة خشبيّة مستخرجة من الطّبيعة وأخرى اصطناعيّة مستخلصة من سبائك الحديد المطاوع. دُمجت هذه العناصر بأسلوب مختلف يتماشى ويتناغم مع بيئته الحضريّة، من حيث الخصائص الشكلية والبصرية والتي إعتمدت على نمط حديث في

"عقلنة المدينة" في تلك الحقبة التّاريخيّة.
وعليه، تمثّل البيئة الاجتماعيّة والثّقافيّة محفّز تجربة مصمّم، وما الحركات والمفاهيم إلاّ تعيين لها. لكن وعلى الرّغم من ذلك يبقى هذا الإنجاز "إبداعا مؤقّتا" أو "فعلا إبداعيّا زائلا" لأنّه وليد بيئته ومناخاته الاجتماعيّة والاقتصاديّة والثّقافيّة المتغيّرة.
بذلك ميّز طراز"دافيود" التّاريخ المديني لباريس بحيث ستظطرّ كلّ التيّارات والحركات اللاّحقة إلى الإشارة إليه، إمّا للتكيّف معه، أو لرفضه أو حتّى لمحاولة أخذ بعض الأساليب منها.
إذا اعتبرنا أنّ نمطا معيّنا في الحياة اقتصاديّا كان أم صناعيّا هو اللّبنة الأساسيّة التي أُخرج عليها التّصميم على ماهو عليه وقتها، فإنّ العمليّة عكسيّة ومتبادلة لأنّ مردّ هذه الأنماط الصناعيّة ستنعكس بصفة ضروريّة على أنماط الحياة وممارساتها.

المطلب الثّاني: سمطقة الموضوعة بين الأصل والنّسخة والتمثلات الذهنيّة:

يُقدّر إجماليّ عدد "مقاعد دافيود" في مركز مدينة سوسة خارج سور المدينة العتيقة، بحوالي اثنين وأربعين مقعدا، وُزّعت كالآتي؛ أربع مقاعد بباب الجبلي وتحديدا مثبّتة على أرصفة شارع يحي ابن عمر أين توجد محطّات التّاكسي الجماعي، وتسعة عشر مقعدا مضاعفا قبالة الميناء، وأربعة مقاعد وزّعت أمام متحف سيدي الظّاهر، وبالنّسبة إلى باب الفينقة سجّلنا حضور ستّة مقاعد، وبالمثل أربعة مقاعد بالنّسبة إلى باب الغربي، وثمانية مقاعد بساحة المدن ساحة المدن بشارع بوجعفر (شارع الحبيب بورقيبة حاليا).
تقترن فكرة الموضوعة الأصليّة ذات الطّواز الباريسي (المرجع) وسمطقتها* في ذهن المتلقّي التّونسي بولاءها للبلدان الأجنبية. تتحدّد هذه الفكرة جمعويا عبر الرّؤية. وعليه، تأخذ ملكة الحكم دورها داخل مجموعة من المنظومات البصريّة والإبلاغيّة كونها أنظمة ذات بناء ثقافي تستمدّ فحواها من الصّورة ومكانتها في الإبلاغ والقول.
في محاولة منّا لتقصّي شفرته القانونية المرجعيّة (Référence) الأصليّة نستنتج أنّ الموضوعة مشدودة تاريخيا إلى بيئتها المرجع. فصورة المنتوج المرجع؛ طبيعته، نوعيته، طرازه، مكان نشأته، بيانات تستند في علاقاتها إلى التّشابه والتّماثل والنّسخة مع الموضوعة المبتكرة، تُخزّن جميع هذه التفاصيل في الخارطة الإدراكية الجمعيّة.
إذا يرتكز مجال قراءة المنتوج على طبيعة التدليل، التي هي سند الدلالة فالصورة الإدراكية التي يتمثلها الفرد عن الموضوعة، والتي تنخرط بالمثل، ضمن صيرورة وسيرورة سيميائيّة كونيّة أساسها المرجع، الذي هو صورته الإدراكية الجمعية.

المطلب الثّالث: تأصيل استراتيجيّة الزّخرف في مقاعد "جابرييل دافيود المتناضرة" بمدينة سوسة

يعد مقعد دافيود المتناظر علامة رامزة تكشف حقيقة المنظومة القيميّة للمجتمع التّونسي.
يبرز المسند الظّهري كعلامة حدوديّة صريحة (explicite) تفصل قدرات الأفعال من عدمها، فكلّ مساحة من المساحتين المتقابلتين ترسم حدودا للقدرة على الفعل "القدرة على الحديث"، تتحوّل القدرة إلى وجوب للفعل "وجوب الحديث" والحوار ووجوب المجاوبة عند جلوس الفاعلين الإجرائيّين (sujets opératoires) جميعا على طيف متجاور اجتماعيّا (وجوب المبادرة للحديث) فهو مطالب بتحقيق القيمة الجيهيّة (modalité) "الكيفيّة" القدرة* (Compétence) "كينونة الفعل" والمتفرّعة عن القيم الجهات القيميّة الأخرى التّالية؛ وجوب الفعل، القدرة على الفعل، إرادة الفعل، معرفة الفعل.
في حين، أنّ فعل الجلوس على صيغة تجمع ما بين التوازي الناتج عن التجاور والتعاكس المبني على التقابل تجعل الفعل تحت باب التنافر"اللاّفعل" (لاحديث) وعدم القدرة على الحوار والتّجاوب والمجاوبة والتّخاطب.

من هذا المنطلق، فالمقعد (مسند إليه) التّقاربُ والتّباعد (مسند) (prédicat) كوجهين لعملة واحدة، إذ يحفّز* التّقارب أوجه الانسجام والتكامل والتّلاؤم وبالتّالي فهو يحفّز على "فعل الفعل"، على عكس التّقابل الذي يحرّض على التّباين والاختلاف والتّغاير.
من هذا المنطلق " تتحكم المسافات في المستوى التّعبيري، فمن خلال الفاصل أو الحاجز الحديدي المزخرف ومنه الحدّ الخشبي تنشأ التّقابلات التّعبيريّة على الأصعدة التّالية: التّجاور/ التّباعد، اللّغة الجسديّة الخفيّة/ وبين اللّغات الجسديّة العلنيّة، بين الضّجيج /الهدوء، وبين القيم الضوئيّة والألوان، وبين الانفعالات السلبيّة والانفعالات الايجابيّة" **(Joseph Courtès1991 p 25)** . كما أوضح كورتيس.
وفي سياقنا هذا يبرز النّموذج العاملي (Modèle actantiel) (الذي يتكوّن عادة من أقطاب ستّة أو فواعل ستّة هي الذّات/ الموضوع، المرسل/ المرسل إليه، المساعد/ المعيق) الذّات والموضوع كحالات انفصال وحالات اتّصال تتغيّر بتغيّر موقع الذات المنجزة وتموضعها مع موضوع القيمة.
والإنجاز هو فعل الكينونة ناتج عن تحوّل مجموع إجراءات يقوم بها فاعل الفعل، فاعل الحالة، وهي في الغالب إجراءات إقناعيّة، تهييئيّة تتّم عبر قيم صيغيّة يظطلع بها المرسل كـ"عامل" (Actant) عبر الوجوب والقدرة والاستطاعة والأدوار التيماتيكيّة (Rôle thématique) أو الموضوعاتيّة والتي هي إمكانات وممكنات الفعل عند الذّات. هذه التّفاعلات محدّدة ضمن برنامج سردي باعتباره متوالية من الحالات والتّحوّلات المترابطة بالنّموذج العاملي. ومقتضى السياق أن نشير أنّ الزّخرف المصمّم للمقاعد، يحمل قيما جماليّة متحقّقة، ولكنّها أيضا تحمل قيما استعماليّة متحقّقة بالقوّة تتجسّد في الفواصل أو الحدود الفاصلة للجهات، هي في الواقع قوّة وذكاء استراتيجي لتوظيف الزّخرف توريةًلمآرب التصميم وخططه الماورائية.

صورة (6) توضّح استراتيجيّة الزّخرف المتناظر في مقعد جابرييل دافيود من خلال الفصل بين المحورين الامامي والخلفي

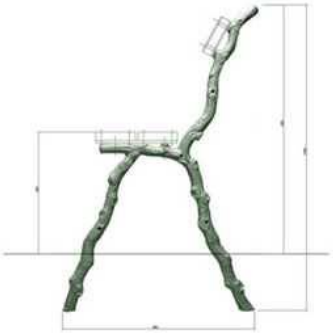
المبحث الرّابع: قياس استراتيجيّة الزّخرف في المقعدين؛ ذا الفكر الإنتقائي وذا فكر الفنّ الجديد

المطلب الأوّل: دراسة المقعد الحركة الفنية: بين الإحالة الميدانيّة والإحالة المرجعيّة

كنتُ قد أجريتُ زيارات ميدانيّة لبلديّات سوسة، أثناء فترة إعدادي للأطروحة، وذلك بقصد فهم كيفيّة إدارة مشروع "أثاث المدينة". وفي حديثي مع معزّ نعيجة "كاهية مدير بلديّة الأشغال بسوسة" زعم أنّ عناصر "أثاث الشّارع" المثبّتة فوق سطوح أرضيّات المدينة هي من صنع تونسي (باستثناء مقعد "دافيود" والحاويات البلاستيكيّة (المثبّتة منها والغير مثبّتة)). وهي بالفعل كذلك من النّاحية التّصنيعيّة ولكنّها على خلاف ذلك من النّاحية التصميميّة ليست كذلك كما سبق أن رأينا سابقا، بل إنّها تصاميم تتشابه إلى حدّ بعيد مع تصاميم "مقعد جابرييل دافيود ذا الطّواز الرّومانسي"*، أو هى نسخة معدّلة، أو بالأحرى فلنقل بلغة السّيميائيّات تضمّن التّصميم تكيّفا استراتيجيّا (adjustement stratégique) ليتناسب مع ملكيّة المؤسّسة ويعزّز من علامتها في السّوق المحليّة

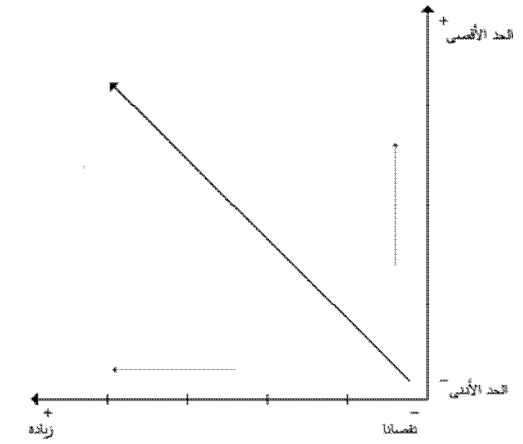
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

(أنظر الصّورة رقم 15).
هذا وقد أفدني المدير أيضا بأنّ المشاريع التي تم تجسيدها تمّت بموجب عقد صفقات مع شركة ستيب للسبائك الحديديّة.

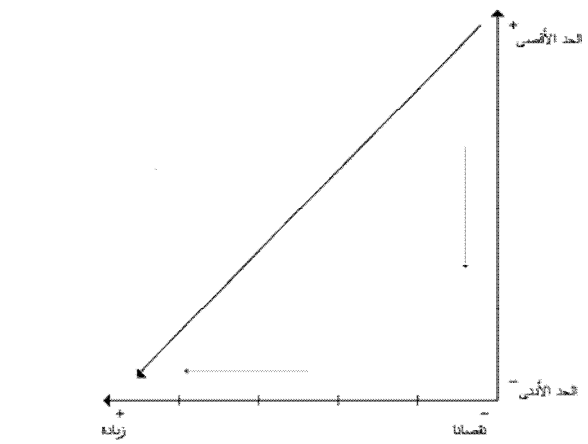


صورة (7) المقعد المستوحى من الأسلوب الرّومانسي تصميم "جابرييل دافيود" سنة 1857

على هذا الأساس، توجّهت إلى الشّركة المختصّة في صناعة سبائك الحديد "ستيب" في صفاقس وتحديدا في الغرابة، أين قمت بـ"تجربة ميدانيّة" من خلال تربّص ميداني في الغرض. يتمثّل الهدف الأساسي من خلال التّربصات التي قمت بها في فهم الإجراءات التي تمّ بموجبها تفعيل التّصميم وتجهيزه. هذا وتجدر الإشارة أنّنا خلال معاينتنا للفضاء الحيّ المباشر تبيّن لنا أنّ المقاعد التونسيّة الصّنع تفوق عدديّا إجمالي المقاعد الأخرى ذات الطّوز الباريسيّة بمرّة ونصف بمركز المدينة، إذ يبلغ عددها الجمليّ إثنان وسبعون مقعدا منفردا، أديرت كالآتي: ثلاثة عشر مقعدا بساحة يحي بن عمر نظّدت في اتّجاهات متعاكسة أومتطابقة حولها دوائر مشجّرة، وتسعة مقاعد بالميناء نصبت بالحديقة المغلقة القريبة من قارعة الطّويق محمّد الخامس، وأربعة مقاعد أمام باب القبلي، وثلاثة وعشرون مقعدا بالواجهة الغربيّة الخارجيّة من السّور، وسبعة عشر مقعدا بالواجهة الخارجيّة لباب الفينقة خارج السّور، وستّة مقاعد على أرصفة المتلاصقة مع السّور في محطّة التّاكسي الجماعي.
واستكمالا لمتطلّبات البحث الميداني تمّت متابعة تصميم المقاعد التّونسيّة الصّنع بمؤسّسة ستيب للسّبائك الحديديّة، وكما تقتضي الضّرورة أن نقارن هذه التّصاميم نوعيّا وكميّا، بالمقاعد البارسيّة (التي وقع توريدها بواسطة الكتالوجات التجارية) والتّي دمجت سياقيّا مع المنتج ذا العلامات التجاريّة الوطنيّة التّونسيّة).
بناء على ما تحصّلت عليه من بيانات ومعلومات في الغرض، كوّنت قاعدة معلومات أوليّة بخصوص كيفيّات سير المشروع كشكل من أشكال الحياة.
المطلب الثّاني: قياس الزّخارف للمقعدين باعتماد المبيان التوتّري
في إطار دراستنا للمقاعد المزخرفة يظهر البعد الاستراتيجي في الموضوعات ذاتها، فجوهرها الخاصّ تاريخيّا وكيفيّاتها الخاصة للظّهور المستقلّة عن الكيفيّات الخاصة للمؤسّسات الصناعيّة التي تعيد بالمثل تقليد وإجترار الإحالات المرجعيّة للتصاميم التأثيثية في الشارع تعد أيضا شكلا من أشكال الحياة.
ولنفهم هذا البعد الاستراتيجي المستقلّ نستحضر فكر "ميشال برانكسيل" (Michael Banxandall) **(Michael Banxandall 1991 p 30)** القائل بارتباط الموضوعات بسياقها التّاريخي، إذ استشهد الكاتب في هذا المثال بالعلاقة الشرطيّة بين القيمة الفنيّة للوحات "سيمون شاردان" (Siméon Chardin) والقيمة المعرفيّة لإنتاجاته وماوراءها من قوانين بصريّة فيزيائيّة وإدراكيّة أسّس لها "إسحاق نيوتين"). فإذا أمعنا النّظر جيّدا في فكر "ميشال بانكسندال" (Michael Banxandall) سنلاحظ أنّ البعد الاستراتيجي يكتسي قيمته من قسمين أساسيّين هما الفنّ والعلم، حيث يتجّلى المستوى العلمي من خلال الممارسات الفنيّة التي تجري داخل المختبرات العلميّة، أمّا المستوى الثّاني الفنّي فنستخلصه من القراءات النصيّة لتاريخيْ الفنّ والتّصميم والتي تؤدّي بالضّرورة إلى تلقّظ رمزي يضطلع به القارئ أو الفاعل الإجرائي عند تمحيصه للتاريخ.
وعلى نفس المنهج، سنقوم بدراسة المقعدين الباريسيين الموجودين في فضاءات مدينة سوسة والّذي ينتمي أحدهما إلى الأسلوب الإنتقائيّ، والآخر إلى أسلوب الفنّ الجديد، ويجدر بنا قبل المضيّ في اقتراح المبيان التوتّري ل"استراتيجيّة الزّخرفة" (stratégie d'ornementation) أن نقدّم لها تصنيفا نوعيّا وكميّا، والذي سينعكس بصفة مباشرة على آليّات إنتقاء التّصاميم التأثيثيّة والتّمييز بينها إستيتيقيّا؛ إذ تتأسّس استراتيجيّات الزّخرف على الدقّة. والدقّة في سياق الممارسة التّصميميّة تستوجب التّمييز بين الإجراءات التّالية: التنوّع والفرادة، الإيقاع والمسافة، التّساعة والكثافة، الإنفاق والاقتصاد، زهد المادّة وغلاؤها. وعليه سيكون تركيزنا على قياس التوتّر الإدراكي أي مدى وقوّة إدراك الفاعل للزّخارف بالمقاعد الموجودة في السّياق الحضري لمدينة "سوسة".



كمية الزخارف المصممة في أثاث مدينة سوسة ذات الأطرزة الباريسية في فضاء معدّل كثافته التأثيثية منخفضة



كمية الزخارف المصممة في أثاث مدينة سوسة ذات الأطرزة الباريسية في فضاء معدّل كثافته التأثيثية مرتفعة

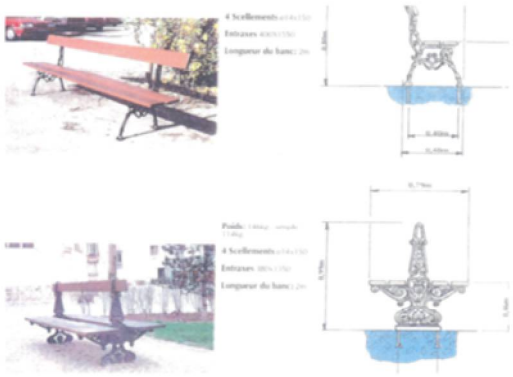
من هذا المنظور، قمنا بإسقاط مجموعة من الزّخارف التي كدّفنا من حضور وحداتها وقلّصنا من حضور الفراغات أو المسافات بينها بصفة تصاعديّة على الخطّ الأفقي (المحور المعرفي أو محور المدى). وأمّا فيما يتعلّق بالخطّ العمودي (محور القوّة أو محور الشدّة) فقد حددنا من خلاله مستويات الإدراك الاستيتيقي من حدّها الأدنى إلى حدّها الأقصى. وتجدر الإشارة إلى أنّ تعيين الفضاءات للدّراسة السيميوطيقيّة سيكون بناءً على نسبة الكثافة العدديّة لزخرف الأثاث لتجربة قوّة تناسبها مع خصائص الفضاء الحضري (وقد كانت ركيزتنا للخطاطة الأولى السّؤالين **5 و6**، في حين أنّ ركيزتنا للخطاطة الثّانية تعلّقت بالسّؤالين **7 و8** من الاستبيان).

إنّ هذه الزّخارف اللاتي تعود أصولها إلى القرنين التّاسع عشر والعشرين، تنهل من نفس التّقطيعات الثقافيّة، ولكنّها في نفس الوقت تختلف إختلافا جوهريّا من حيث أنماط الحياة، فهي كما يرى واليف أسلوبان وشكلان للحياة متجاوران، ومنسجمان، وهما قابلين للتّشكيل والتّناسب مع الأوضاع الزّمنيّة. وهما أيضا يمثّلان استراتيجيّتان لل"إنفاق" (dépense) وال"اقتصاد" (économie) للّذان تنمّ عنهما الزّخارف وتدلّ عليهما.

ولاستجلاء هذا التوتّر بين ماهو إنفاق وبين ماهو اقتصاد، لا بدّ من تفكيك الظّرف العامّ للحركة الفنيّة الجديدة في علاقتها بالإنتقائيّة ومظاهرهما. فقد كانت القيم التقليديّة للمجتمعات الأوروبيّة في حالة فيض، وذلك بسبب رغبتها في التخلّص من أعباء قرن قديم والتطلّع إلى قرن جديد، إذ ظهر الإنفاق من خلال التركيز على توظيف الأشكال والأحجام البارزة والمكشوف والكبيرة، التي كانت مكلفة في انتاجها.

في مرحلة لاحقة، تجسّدت عمليّات للتّحديث والتحضّر والإنتاجيّة القائمة على التناصّ نمطا وأسلوبا سوسيو-اقتصادي رسّخت لها "حركة الفنّ الجديد"، ف"الأجواء الشعوريّة التي أعطت الميلاد لحركة الفنون والفنون في بريطاني في ثمانينات القرن التّأسع عشر، يعدّ الأساس نحو ثورة ضدّ الإنتاج الكمّي ذو الجودة الفقيرة (الأشكال المكتنزة والممثلنة)، النّاتجة عن الثّورة الصناعيّة أنذاك" **(أحمد إسماعيل أحمد عوّاد 2018 ص 14)**. وعليه جاءت الحركة الفنية كردّة فعل ضدّ فكرة الإنتاج الكمّي الضّخم، ومساعيها لترسيخ المهارات اليدويّة وتثمين الحرف وحمايتها من الإندثار المرتقب أنذاك.

وبالتّالي، تبيّن لنا الفرق الشّاسع بين النّتاجين في القيمة الاستعماليّة، والقيمة التّاريخيّة، والقيمة الفنيّة.



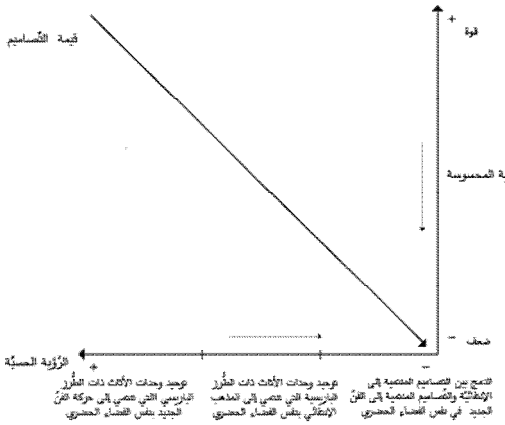
صورة (8) توضّح طرازين الباريسيّين : إذ ينتمي المقعد أسفل الصّورة إلى المذهب الإنتقائي، في حين أنّ المقعد أعلى الصّورة ينتمي إلى حركة الفنّ الجديد

ويبدوا أنّ بعض الجهات المعنيّة (بما فيها من سلط ومؤسّسات مسؤولة) بتهيئة الفضاءات العامّة ومنها سوسة لم تبذل جهدا يذكر في سبل توفير مقوّمات التّماسك البصري داخل المشهد الحضري بالمزج والخلط بين نتاج تصميمي حامل لهويّة فنيّة مرجعيّتها الانتقائيّة، وبين نتاج تصميمي آخر حامل لهويّة فنيّة مرجعيّتها الفنّ الجديد نفس الفضاء، إذ يحتاج ذلك إلى حفريّات معرفيّة للمنتوج وضوابطه الجماليّة.

على هذا الأساس، قدّمنا مقترحا تخطيطيّا للبحث في التّداعيات الإدراكيّة الحسيّة التي يمكن أن يترتّب عليها المزج والخلط بين النّتاجين.

وتأسيسا عليه، وبالإستناد إلى السّؤالين **(9 و10)** من استبيان البحث، قمنا بإسقاط المعطيات المتعلّقة ب"التّصاميم الباريسيّة" على الإحداثي الأفقي (محور الأفاصيل، أو محور السّينات)، حيث تباينت المعطيات للبحث بين اقتراح أوّل يقضي بتوحيد للتّصاميم المنتمية إلى المذهب الانتقائي في فضاء واحد وبين اقتراح ثاني يقضي بتوحيد التّصاميم المنتمية إلى حركة الفنّ الجديد في نفس الفضاء، و بين اقتراح آخر ثالث يقضي بالمزج بين التّصميمين الأوّل و الثّاني بنفس الفضاء كما هو موضّح في الخطاطة الآتية. علما وأنّنا حرصنا على تعيين قيمة التّصاميم في علاقتها بالمحسوس البصري أي بمرئيّات الذات الوجدانيّة الذي قمنا بإسقاطه على الإحداث العمودي.

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License



خطاطة توتّريّة توضّح قيمة التّصميم التأثيثي في كلّ حالة من حالات تخطيط فضاء مفرد

بناء على ما تقدّم، نستنتج أنّ لكل مفهوم من المفاهيم التي سبق أن تناولناها أطرها المكانية والزمانية الخاصّة بها والتي تخضع إلى عمليّتيْ التّأثير والتأثّر.

ووجدنا أنّ حركة "الفنّ الجديد" لها ملامحها الخاصّة التي أفرزتها "حركة الإنتقائيّة"، شكّلت هذه الحركة تصوّرا خاصّا في بلورة الأثاث في المدينة وشكلنته، وذلك على ضوء إنتماءاتها الفكرية ورغبتها في التميز.

بيد أنّ إقتباس" تصاميم أثاث الشّارع" من بيئة ذات خصوصيّة بعينها، والزجّ بها في بيئة أخرى هي أيضا يمكن وصفها بالخصوصيّة، يعد "تهديدا للهويّات" و" مجازفة ثقافيّة"، نظرا إلى أنّ القيمة الاستيتيقيّة والاستعماليّة تتغيّر من بيئة إلى أخرى ونعني هنا تحديدا أنّها تتغيّر من البيئة المنتجة إلى البيئة المستهلكة، ومن زمن إلى آخر.

بالإضافة إلى ذلك، توصّلنا إلى أنّ تأثيث الفضاء الحضري الواحد وتطعيمه بتصاميم متعدّدة قد تبدوا متشابهة عند قراءة المواطن العاميّ لها قراءة أوليّة هي بالسطحيّة (على العكس من ذلك، نعلم نحن المصمّمين أنّها تتناقض في جوهرها استيتيقيّا عند قراءتنا لها في مستوى العمق). وكنتيجة لذلك، يمكننا القول، أنّ الجهة المرسلة الممثّلة عن المؤسّسات الصناعيّة (وبطلب من البلديّات) قد أخفقت في إيصال الرّسالة التأثيريّة. لكن، وعلى الرّغم من ذلك، فإنّ المواصلة في التّهاون المعرفي والاجرائي، سيكون له انعكاسات سلبيّة، ومنها التّشويش على العمليّة الإدراكيّة.

إذن فإنّ إدراج تصاميم هجينة (ذات أصول مختلطة)، سيؤدّي إلى إشكاليّات على مستوى الممارسات.

وبالتالي، فإنّ اختلاف هذه التّصاميم من بيئة إلى أخرى يجعلنا نقف موقف حيرة وتساؤل إزاء خصوصيّة الممارسات بين المجتمعين الغربي والمغاربي. كما يمكن البحث في هذه المفارقة القيميّة بين المجتمعين استعماليّا باستعمال نموذج المبيان التوتّري.

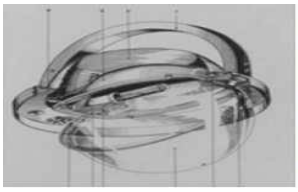
من هذا المنطلق، نتساءل كيف يُمكن لنا "كمصمّمين صناعيين" تفكيك العمليّة الإدراكيّة المتأتّية من الإضاءة الحضريّة؟

I. سيميوطيقا تصميم الإضاءة وأعمدتها للمدينة سوسة

المبحث الأوّل: نموذج جديد لسيميائيّات أعمدة الإنارة من مستويات مختلفة

المطلب الأوّل: أعمدة الإنارة والتّواصل البصري

تباهي وتضخّم جسامة أعمدة الإنارة في مدينة سوسة إنجازات المصمّمين، فبنياتها الشكليّة تُرسل لنا رسالة ظاهرة هي مجاراة قيم الماضية للقرن التّاسع عشر، تنزع هذه القيم إلى الظّهور والبروز والتكلّف والسيطرة، على الرّغم من أنّ التّأكيد على حضور مثل هذه المؤثّرات الحسيّة قد يعطي انطباعا بتباطؤ الإيقاع بالمدينة، وبتواطؤها مع مسالك الحركة ضدّ الفاعل الإجرائي، أمّا الإرتفاع فيعبّر عن الاقتراب من الله، وكذلك أطياف الإضاءة الخافتة والنّاعمة فأحيانا ترمز إلى السّكينة، في مقابل ذلك، تروم أن تتّجه التّصاميم المعاصرة (نسبيّا) للأثاث في المدينة نحو الإلتزام بقيم جديدة أكثر ثوريّة تستحضر إجرائيّا دلالات الخفّة واللّيونة والوضوح، الشّفافيّة، والتحرّر، والانفتاح. تتطابق أغلب هذه المواصفات مع بعض المقاصد المرجوّة من تصميم المشاريع الحضريّة الرّاهنة.



صورة (9) توضّح بعضا من نماذج الأثاث على اليسار ما بعد الحديث، وعلى اليمين نماذج من أعمدة إنارة معاصرة موجوة في مركز مدينة سوسة (مقتطفة من كتيّب مازدا تُجسّد عيّنة مصغّرة نوع (Spacior 60 P/R) **(Compagnies des lampes 1980/ 1981p 68)**

المطلب الثّاني: السّمياء كأداة لتحليل فائض المعنى

إنّ متاتة قطعة من وحدات أثاث الشّارع كعمود الإنارة قد يضفي خصوصيّة على الإنارة المنعكسة على أسطح المادّة، واللّذان يرتبطان بدورهما معا بفائض مستقرّ في المنتوج ذاته طور الإنتاج. إنّ هذا "الفائض" هو الذي قد يمنعنا من رفض فكرة تقويض أعمدة السّبك المطليّة بالأسود فقط لأنّ هيبتها تثير داخلنا شعورا بالعظمة والقوّة المستمدّ من قيمة المادّة وبأسها وصلابتها.

وفي القرآن الكريم أيضا ذكر بأس المادّة ومنافعها للنّاس، "وجعلنا فيه بأسا شديدا ومنافع للنّاس"، وبالتّالي فالمرجعيّة الرّوحنيّة والرّمزيّة للمادّة تجعل المرسل إليه إزاء تقبّل ضمني للمواد المستخدمة في أعمدة الإنارة وتصميمها.

تكتنف دلالات الإضاءة الطبيعيّة وتنتشر كالتّرات في الكون، والإضاءة الاصطناعيّة بالمثل، ولكنّها على نحو أكثر دلالة وحركة تتوارى وراء نسيج معقّد ومشفّر من العلامات الدّالة، بتفكيكها،

وبتحليلها نزيح عتمةً أمام الوعي بالمعنى العميق للتّصميم الضّوئي لاستجلاء اكتمال المشهد الحضري وسجلاّته.

ولإتمام هذه المهمّة ينبغي أوّلا بيان التّعريف البليغ المتعلّق بحفريّات العلامة وفي هذا الإطار نعتقد بأنّ المسألة الجوهريّة للعلامة تتّصل بالبحث في الموصوفات المرئيّة الضّوئيّة (المنبعثة من الضّوء) التي تنتجها الذّات المدركة.

إذ تتبلور الصّور المرئيّة وتتكوّن عندما تنعكس الأشعّة الضوئيّة وتسقط على السّطوح والأجسام والمواد، يتوقّف حكمنا على الأشياء ("الإيبوخيّة" بعبارة "إدموند هوسرل") ويبقى الأمر معلّقا في الحدث الأوّل (حدث سقوط الضّوء) إلى حين استئناف الحكم المتحقّق بالقوّة إلى الحدث الثّاني (حدث تشكيل الوعي المرئي للضّوء) والذي يتعلّق بالفهم وهو ما يسمّى بالانجليزيّة (After effect). إنّ هذه الأخيرة هي إحدى خصائص الضّوء الرئيسيّة التي لا مفرّ من تسليط الضّوء عليها، وفيما يلي من التّحليل سيتمّ توضيح اللبس الذي يحدث نتيجة للخلط بين العلامات الضوئيّة الصّادرة عن أعمدة إضاءة شوارع مدينة سوسة المركزيّة، كما سنتناول في المراحل اللاّحقة من التّحليل شرحا للعلامات ودلالاتها وذلك من خلال إبراز نقاط الاختلاف وتحديد نقاط التّشابه بين العلامات البصريّة المتأتّية من صور الأجسام والسّطوح العاكسة للضّوء كمؤشّرات غير مباشرة على الأداء الضّوئي ونجاعته التّصميميّة، تستوجب هذه العلامات مقارنة (بالتصنيف والفرز) بين العلامات التجميعية والعلامات الإنتقائيّة للضّوء التي يستقبلها المشاهد ليلا أثناء مروره أو عبوره لإحدى الفضاءات الحضريّة بمركز المدينة سوسة.

صورة (10) صورة توضّح مرحلة من مراحل صناعة أعمدة الإنارة ذات الطُرُز الباريسيّة داخل مؤسّسة ستيب للسّبائك الحديديّة بصفاقس الغرابة

المبحث الثّاني: التأسيس لنظريّة عامّة لأنظمة الدّلالة الضوئيّة

تقبع في العمليّتين السّالف ذكرهما (ونقصد هنا الضّرورة للشّرح والمقارنة استيفاء لمتطلّبات دراستنا السّيميائيّة للمدوّنة والتي تتمثّل في الأعمدة للإضاءة بسوسة) علامات دالّة تنتظم وفق جهاز علائقي مفاهيمي. وعلى نفس هذه الوتيرة، يتألّف هذا الجهاز المفاهيمي من محورين (مفهومين) أساسيّين هما: المحور الصّرفي، محور الإختيار(Axe pradigmatiques) ، /المحور التّراكيب(Axe syntagmatiques) .

في هذا الإتّجاه كانت دراسة "فرناند دي سوسير" منصبّة، حيث أنّ التّوظيف الألسني نشأ وفق ما جادت به النّتاجات السّابقة للأبحاث اللّغويّة بالتّمييز بين المحورين؛ محور العلاقات الصرفيّة والذي يسمّى كذلك بمحور الإختيار فهو المحور الغيابيّ والذي تظهر فيه المصفوفات الكلاميّة قابلة للإستبدال والإستخلاف مع مصفوفات كلاميّة أخرى من نفس المعنى. ومحور ثاني للعلاقات التّركيبيّة وهي بمثابة خيوط قصديّة مسترسلة ومتتابعة من الكلمات، والتي بتظافرها واتّساقها نستخلص جملا مفيدة ذات معنى ومغزى، إذّها إذن منظومة من العلاقات التي تربط بين الوحدات المتواجدة آنيّا.

تماما كما في الألسنيّة، وفي نفس هذا الإتّجاه، يظهر أنّ تطبيق هذا النّموذج الثّنائي "الصّرفي والتّركيبي" على الرّسائل البصريّة التي نلتقطها من العالم المحيط في سوسة بفضل الإشعاع الضّوئي منطقي وموضوعي؛ في المحور الصّرفي للإضاءة تبرز الألوان والاطياف والشدّة كاختيارات، في حين أنّ في محور التّراكيب للإضاءة تخترق وتُنظّم العلاقات الصرفيّة الإختياريّة على اختلافها (إضاءة بيضاء وساطعة جدّا) أو على نفس هذا المنوال الصّرفي (إضاءة ساطة جدّا على مساحة معيّنة من الفضاء الحضري وأقلّ سطوعا على مساحة أخرى من نفس الفضاء الحضري)، بالإضافة إلى ذلك في محور التّراكيب يشعر المتلقي بالشدّة والرّكود والإرتفاع والانخفاض، والإستمراريّة والإنقطاع عند التعرّض للضّوء، حالات النّفس/ حالات الأهواء.

"تتجّلى الإضاءة كظاهرة فيزيائية، وكمعطى قسري بيولوجي، أسعفها التدفّق (الإنتشار مع الإنسيابيّة) اللامتناه لأشعّتها (التي نفترض أنّها تترامى في أرجاء ركن ما من أركان المحيط) من حصول "العمليّة التّأويليّة بطريقة مباشرة"، حيث أُسقطت هذه الأخيرة وألغيت بالمعنى السّيميائي" **(Jacques Fontanille 1995 P 2)**. في هذا السّياق يحاول "جاك فونتاني" أن يخضع الإضاءة إلى الفحص الدّلالي السّيميائي متحريّا بذلك مواطن الإعسار والصّعوبة في تحديد المحور التّركيبي للإضاءة. وفي هذا الصّدد، يتعمّق الباحث أكثر في هذه المسألة واضعا تحدّيا أكبر لدراسته السّيميائيّة حول الإضاءة يتمثّل في فهم "الأوجه المختلفة والكيفيّات التي تؤثّر فيها المعاني على حالات الأشياء" **(Ibid p 3)**.

المبحث الثّالث: قراءة لنظام العلامات الضوئيّة لمدينة سوسة

يوضّح أمبيرتو إيكو مسألة الأنظمة العلاماتيّة في مصنّفه البنية الغائبة إذ أنّه يقترح في هذا المصنّف أنّه يمكن إعتبار أيّ شيء هندسي محدّد علامة، وكأيّ علامة فإنّ هذا الشّيء يتكوّن من معنى (مدلول) الذي يكون في هذه الحالة بنوعيّة الإضاءة التي يقوم عليها هذا الشّيء وفي سياقنا هذا تمثّل المؤثّرات الإدركيّة للإضاءة (خفيفة، ساطعة، معتدلة، ...) هي المدلول الذي تتأسّس عليه العلامة، وتكون نوعيّة الإضاءة (المسافة، الكثافة، التمركز، الشّساعة، المدى، الزّمان، المكان، عدد الأعمدة الضوئيّة) هي "الدّال".

وفي سياقات أخرى مختلفة، تكون الأشكال والوظائف الضوئيّة هي الدّال (منظور خارجي) والأثر والإدراك الضّوئي هو المدلول (منظور داخلي)، فالأشكال الرّمزيّة البارزة من زخارف أعمدة الإنارة المسبوك بسوسة متفتّحة على المدلول (رمزيّة الأشكال منظورا داخليّا) وحاضنة له.

ونحن من موقعنا نقدّر توضيحات إمبرتو إيكو بشأن نظم العلامة كما أتنا على نفس الوتيرة من البحث والتّحليل (السّالف ذكرهما في المطلب الثّاني) نثمّن تحليل الباحث "جاك فونتاني" وموضوعيّته، وأيضا مصداقيّته العلميّة لأنه إعترف بالصّعوبة والعسر أمام دراسة الإضاءة التّاويليّة من منطلق سيميائي علمي. ولكنّنا بصفتنا باحثين وعلى نفس الدّرجة من الموضوعيّة، سنستعمل نفس الأداة السيميوطيقيّة ونعني هنا "المبيان التوتّري" الذي إبتكره الباحث "فونتاني" لنثبت بواسطته أنّ العمليّة التّأويليّة للإضاءة ومتغيّراتها البصريّة مشروعة علميّا فنرفع الأيدي عن التحدّي الذي وضعه الباحث في مسألة الإضاءة وتأويلاتها.

من هذا المنظور، نحن نأمل من خلال سعينا إلى تطبيق مشروعنا الإمبريقي للإضاءة العموميّة (والذي سنستند من خلاله على أسس سيميولوجيّة بنيويّة، تجد منطلقاتها في أبحاث دي سوسير) أن نجد محلاّ للتّوافق بين المنظور الدّاخلي والمنظور الخارجي في علاقتهما بالإضاءة، وأن يكون هذا التّوافق منطقيّا وعلميّا.

وبناء عليه، قرّرنا أن يتمركز المحور الصّرفي (أو المحور

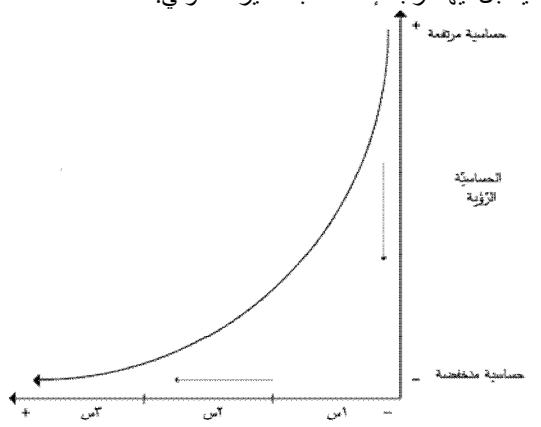
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

للإختيار) للإضاءة على المحور الأفقي (الأفاصيل)، وأن يتمركز المحور التّراكيبي على المحور العمودي (الأراتيب).

في مرحلة لاحقة من الدّراسة انصبّ اهتمامنا في هذا الحقل التّجريبي (الذي كانت دعامته الأولى متأسّسة على الاستبيان وتحديدا من خلال السّؤالين **11 و12**) على قياس الحساسيّة للضّوء لفضاء من فضاءات مدينة سوسة والذي أُجري تحديدا في ساحة رصيف الفنون المتفرّع عن شارع محمّد الخامس قبالة الميناء، وقد تراوحت التّعيينات الانفعاليّة لدرجات الإحساس بالضّوء زمنيّا بين الإرتفاع والانخفاض، فكان الإحساس لرؤية الضّوء متدرّجا كالآتي: خفيفا ثمّ معتدلا ثمّ ساطعا.

أمّا المحور الصّرفي أو محور الإختيار فقد حدّدنا فيها القيمة اللّونيّة للإضاءة، والمساحة المضاءة للرّصيف، وقد جُسّدت هذه التّعيينات الصرفيّة على محور الأفاصيل.

وتجدر الإشارة إلى أنّ التّجربة الميدانيّة تواصلت لمدّة ثلاثة ساعات وقد انطلقت التّجربة من السّاعة الثّامنة ليلا وانتهت في السّاعة الحادية عشر ليلا، في كلّ فترة زمنيّة كان المصمّم/ المتلقّي يسجّل فيها درجة إحساسه بالمتغيّر الضّوئي.



خطاطة هابطة لقياس الحساسيّة للإضاءة الخافتة الماثلة إلى المُشفرة بساحة رصيف الفنون قبالة ميناء مدينة سوسة في زمن امتدّ من السّاعة الثّامنة إلى السّاعة الحادية عشر ليلا

في تحليلنا لخطاطة المبيان التوتّري، نشير أوّلا إلى أنّ هذه الخطاطة تسمّى خطاطة هابطة، كما نوضّح أنّها خطاطة مقاطع للتّرابط المعاكس تجلّى فيها الإدراك الحسّي البصري قويّا مع بداية السّاعة الأولى، وتنازليّا ينخفض الإحساس للضّوء مع مرور الزّمن.

على هذا الأساس، وبناءً على المعطيات المتحصّل عليها، يتسنّى للمصمّم تطبيق آليّات واستراتيجيّات ضوئيّة جديدة تعزّز من قيمة الإدراك الضّوئي زمنيّا، عبر ظبط متغيّرات ضوئية في علاقتها بالزّمن.

النتائج Results :

هذا فيما يتعلّق بركائز البحث، أما فيما يتعلّق بدراسة المدوّنات، ففي المدوّنة الأولى التي تناولنا فيها دراسة المقعد العمومي، استدعى تحليله الخوض في أنظمة السيميولوجيا البصريّة واللسانيّات، وملامسة النموذج اللّساني الذي وضعه رولان بارت: المادّة، اللسان والاستعمال. ومن أهمّ النتائج التي تحصلنا عليها ضبط التّعيينات الجسديّة وتسليط الضّوء على اللّسان الاجتماعي في علاقته بالجسد الاجتماعي التّونسي واشكاليّاته، وبالتّالي فتح المجال أمام المصمم للبحث في هذا الحقل المفاهيمي المزدوج وعلاماته التوتّريّة، وذلك قصد استئصال الممارسات اللّغويّة الرّديئة والبالية. وهنا يمكن الاشتغال بمحلّ على السيميائية اللغويّة عبر إطلاق تسميات مبتكرة على التّصاميم الجديدة والإحاطة بهذه المواليد من كلّ جوانبها الفنيّة والدّلاليّة والمقصدية، والهدف من وراء ذلك تغيير تصوّرات المستعمل نحو قيمة المنتج الخاصّة والتأسيس لأنماط جديدة من السلوكيّات والممارسات الاجتماعيّة.

هذا وقد تمكنّا أيضا من ضبط الهيأة الاجتماعيّة الملائمة للمدينة سوسة من خلال النماذج المتاحة من المقاعد في فضاءاتها.

وقد استعنّى من أجل تحقيق هذه النّتائج بثلاث خطاطات؛ ارتكزت الخطاطة الأولى على ثنائية الدّال والمدلول بدراسة موضوع المعرفة (المرجع التّصميمي) في ارتباطه المعاكس مع الذّات المدركة والمتلقّطة، وقد تمكنّا من خلال هذه الخطاطة من تحديد العلامات التوتّريّة للتمثّلات الذهنيّة وترابطها مع كلّ دالّ من دوال التّصاميم المقترحة. وأنجزت الخطاطة الثانية لدراسة المهارات الحركية للجسد المتصلة بالتصاميم الحضرية في علاقتها بالشعور بالرّاحة أي من منظور أرغونومي. وقد انطلقنا من التّصاميم الجاهزة وهي في مرحلة الاستعمال، وأضفنا إليها مجموعة فرضيات أو حلول تصميميّة اقترحها المصمّمون عبر الاستبيان وقد تمّ قياسها بواسطة المبيان التوتّري لتجويد الممارسة الاجتماعيّة. وارتبطت الخطاطة الثالثة بنمذجة المقاعد العموميّة الموجودة في مركز مدينة سوسة وتقييم الهيئات الاجتماعيّة المصاحبة لكلّ نموذج ومدى نجاعته.

وكنّا قد ركّزنا في مرحلة متقدّمة من هذا البحث على دراسة الطّوز الباريسية المتداولة في مدينة سوسة، وللإحاطة بكافّة جوانب هذه المسألة تمّ البحث في نمط الحياة من سيميوطيقا الممارسة التي أسّس لها جاك فونتاني إلى جانب العناصر الخمس الأخرى: العلامة، الموضوعات التصاميمية، النص، الاستراتيجيّة، والممارسة.

وللبحث في نمط الحياة الذي ارتبط به ظهور هذا الطّواز أي في بيئته المرجعيّة، وقد أحلنا هذه الدّراسة من سياقها المؤسّساتي الرّافد الأصلي الباريسيla fonderie d’art du val d’osne إلى سياقها المؤسّساتي الوافد Fonderie stip. **حيث درسنا أصل** العمليّة التصميميّة لهذا الأثاث وخطواتها من الفكرة إلى المفهوم والتي تعود إلى سنة 1848. وقد تمّ ضبط المفاهيم وتمييزها بدقّة شديدة والتعرّف على أوجه الشبه والاختلاف بين الزخارف المستوحاة من حركة الفن الجديد، والزخارف المستوحاة من المذهب الانتقائيّ. وعقب هذا الضّبط الإجرائي انتقلنا إلى تثبيت المفهوم في الممارسة وتقييم توظيفاته السياقيّة بسوسة.

وقد تعرّضنا إلى استراتيجيّة زخرف أثاث مقعد دافيود المتناضر، وقد تمّت المعالجة السيميوطيقيّة من خلال استقراء القيم الاستعماليّة للمقعد المتناظر والتّفكير التّصميمي الذين استخلصناهما من خلال حضور الفاصل بين المقعدتين، وعبر التحكم في المسافات، التّعبيرات الجسديّة، الهدوء والضّجيج، الانفصال والاتّصال تجلّت لنا إشراقات هذه القيم المستترة خلف استراتيجيّة الزّخرف بواسطة الجمع بين سيميوطيقا الأهواء وسيميوطيقا الأشياء. كما استندنا إلى خطاطة مخقّة وخطاطة موسّعة للترابط المباشر لقياس مدى تلاؤم تجميع الزّخارف المصمّمة كمّا ومسافة مع كلّ فضاء من الفضاءات.

وقد تناولنا في المستوى الثّاني من هذه الورقة، تحليل الإضاءة العموميّة وكيفية حلّ التّناقض بين ماهو تقني أي معرفي وبين ماهو إدراكي شعوري حسّي، فطبّقنا نظريّة دي سوسير القائمة على العلاقات بين الخطّ الأفقي المحور التّركيبي syntaghmatique وبين الخطّ العمودي اللّسانيّة البنيوية المحور الاختياري الصّرفي paradigme كركيزة إمبريقية، وذلك باسقاط محور التّركيب على الخطّ العمودي محور الشدّة واسقاط محور الصرفي على محور المدى. وقد اقترحنا على المصمّم بوصفه أيضا متلقّيا أن يقوم بالتّجربة بنفسه فكانت النّتيجة كالآتي: وفق ما إستندنا إليه في هذه الخطاطة كشفنا مواطن الضّعف النّاجمة عن الإضاءة الحضريّة والسّبل النّاجعة لتعديل مؤثّراتها الضوئيّة أو أطيافها الضوئيّة، فتلمسنا جوهر المتغيّرين الضّوئي والذاتي زمنيّا من خلال ما استندنا إليه من تراكيب صرفيّة وتراكيب أتاحت لنا أن نرفع التّناقض بين التّقنية والرّوحانيّة.وقع الخروج عن الإطار المألوف في تصميم الإضاءة الحضريّة، والتّفكير في حلول مبتكرة تتعلّق

بالتحكم في درجات الإضاءة قوّة وضعفا وفق جدول زمني محدّد.

المناقشة Discussion:

إذا ما أقررنا أن للمصمم الباحث وصاية يمارسها على المهنيين، وصاية تعليمية، وصاية قيميّة، فهذا لا يعني مطلقا أن تعمم الوصاية بشكل جاهز، بل نقصد أن تُنفّذ وتطبّق استراتيجيّا وإجرائيّا وبكيفيّة مقنّنة، بما يتناسب مع الوضعيّات السّياقيّة والاجتماعيّة. وعليه، فإنّ الإقتداء بخطاطات قياسيّة كالتي تتماثل مع خطاطة المبيان التوتّري لا يجب أن يكون نقلا للنتائج بحذافيرها، بقدر ما يتطلّب الأمر الأخذ بالأسباب والمتغيّرات الثقافيّة والاجتماعيّة والجماليّة في كلّ مرّة أردنا فيها تصميما للفضاء الحضري ولوحداته. ونعني هنا وجوب حضور القدرة على الإبتكار التّفكيري، واعتماد منهجيّة واضحة للتأسيس للخطاطات التوتّريّة.

الخلاصة Conclusion:

لقد أردنا لهذا الدّراسة أن تكون تجاوزا فعّالا للإشكاليّات الحضريّة البديهيّة وقراءتنا لها من السّطح، والتي قد تكون إشكاليّات من أنواع المسلّمات أو التّعميمات في تصوّر المتلقي /أو المختصّ التّونسي الخبير ببيئته الحضريّة التونسيّة (المدينة سوسة كمثال)، وهذه الإشكاليات المسلّمة هي من قبيل؛ التلوّث البصري أو الأعباء الإدراكيّة تنسيقا، وتنظيما، وتوزيعا، وكيفيّات تفاعله معه وفق حدود التّسنين الثقافي والقيمي، و هي أيضا من طبيعة الممارسات الاجتماعيّة التونسيّة ذات الخصوصيات المتعددة. بناء عليه، آثرنا على أنفسنا أن ننبّش في الإشكاليّات الأصليّة وأن نبحث لنرى حقيقتها من العمق، إذ تتعلّق معالجة هذه القضايا العميقة الرّاهنة بواقع ممارسات مصمّم "أثاث الشّارع" ومناهجه التصميميّة المرهونة بمبدأ تطبيق المنهج السّيميوطيقي الإمبريقي (الذي أسّس له "جاك فونتاني"و"كلود زلباربارج") على مجال بعينه يحدّده المصمّم الباحث، ويعتدّ من خلاله على قاعدة بيانات أصيلة نابعة من البيئة الحضريّة "سوسة" وأصولها. ويرتكز هذا المنهج في دراستنا على الحقيقة العلميّة وما أفرزته لنا من نتائج ملموسة.

المراجع References:

1. أحمد إسماعيل أحمد عوّاد، "رؤية تصميميّة معاصرة للأثاث نحو إحياء طراز الآرنوفو"، ***مجلّة العمارة والفنون***، المجلّد الأوّل، العدد الحادي عشر، 2018م.
2. إلياس الزيّات،"الانتقائيّة في العمارة والتّصوير والنّحت"، ***الموسوعة العربيّة***المجلّد الثّالث، العدد الثالث، 2014م.
3. حاتم رياض حمّود، عماش، أحمد كاظم، "الخطّ العمودي والخطّ الأفقي في اللسانيّات الغربيّة"، ***مجلّة جامعة بابل***، العراقيّة المجلّات الأكاديميّة العلميّة، كليّة التّراسات القرآنيّة، العلوم الانسانيّة، المجّلد الرّابع والعشرون، العدد الثّاني، 2016م.
4. سماح هدايا، "اللّغة الوبيّة الفصيحة واللّهجات المحكيّة"، ***مجلّة الموقف الأدبي***، المجّلد الرّابع والثلاثون، العدد ثلاثمائة وستّ وتسعون،02 جويلية 2014م.[1]
5. كلاوس هيْلد، (ترجمة إسماعيل المصدّق)، "العالم والأشياء: قراءة لفلسفة مارتن هايديجر"، ***مجلّة فكر ونقد*** المجلّد التّاسع عشر، العدد الأوّل، 1سبتمبر1997م.
6. كمال بلاطة (ترجمة خالد التّوزاني، شكري العراقي)، "التّفكير البصري والذّاكرة الدلاليّة عند العرب"، ***مجلّة العلامات***، العدد السّابع،7 جوان 1997م.
7. هالة السّويدي، "فنّ الزخرفة الإسلامي ...عنوان التناسق والدقّة والجمال"، ***مجلّة ميم*** المجلّد 1، العدد 1، 17 ماي2018م.
8. ولاء خضير طه، "البنية التصميمية للزخارف النباتيّة في مزار الإمام قاسم"،***مجلّة مركز دراسات الكوفة***، 2018م.
9. يوسف الصدّيق، (ترجمة محمّد آيت لعميم)، "القرآن والإسلام والصّور"، ***مجلّة فكر ونقد*** المجلّد الأوّل، العدد الواحد والخمسون، 2 ديسمبر2007م.
10. محمد داني، "في ماهية السّيميائيّات والصّورة"، ***سيمات***، المغرب، المجلّد الأوّل، العدد الأوّل، 2013م.
11. صلاح مهدي، محمّد جعفر الموسري، "الزخرفة النباتيّة"، ***محاضرة عامّة***، **(جامعة بابل)**، كليّة الفنون الجميلة، قسم التّصميم، 24 مارس 2015م.
12. عبد اللّطيف الوافي، إشراف عميش علاوة، "السّاحات العامّة في المدينة ما بين التّصميم والإستعمال"، ***رسالة ماجستير في الهندسة المعماريّة***، جامعة محمّد خيضر بسكرة، كليّة العلوم والعلوم الهندسية، الجزائر، 2003م.
13. أبي الحسن، أحمد بن فارس بن زكريّا، "معجم مقاييس اللّغة"، *اتّحاد الكتاب العرب*، القاهرة، الطّبعة الأولى، الجزء الأوّل،2002م.أحمد أبو أسعد، "قاموس المصطلحات والتّعابير الشعبيّة"، *مكتبة لبنان ناشرون*، بيروت، الطّبعة الأولى، المجلّد الأوّل، 1987م
14. أحمد مختار عمر، "معجم اللّغة العربيّة المعاصرة"، *عالم الكتب*، القاهرة، الطّبعةالأولى، المجلّد الأوّل، 2008م.
15. ألجيرداس جوليان غريماص، جاك فونتاني (ترجمة سعيد بنگراد)، "سيميائيّة الأهواء من حالات الأشياء إلى حالات النّفس"، *دار الكتاب الجديد*المتّحدة، طرابلس، الطّبعة الثّانية، 2010م.
16. أمبرتو إيكو (ترجمة أحمد الصمعي) ، "السّيمائيات وفلسفة اللّغة"، *المنظّمة العربيّة للترجمة*، بيروت، الطبعة الأولى، 2005م.
17. جميل الحمداوي، "الإتّجاهات السّيميوطيقيّة: التيّارات والمدارس السيميوطيقيّة في الثّقافة الغربيّة"، *مكتبة المثقّف العربي* المغرب، الطّبعة الأولى،2015م.
18. جميل الحمداوي، "السانيّات النصّ بين النظريّة والتّطبيق"، *منشورات مجلّة فكر*، الدّار البيضاء، الطّبعة الأولى، 2016م.
19. جميل الحمداوي، "سيميوطيقا التوتر بين النظريّة والتّطبيق"، *دار ألوكة للنّشر*، الرّياض، الطّبعة الأولى،2013م.
20. جميل الحمداوي، "الجديد في السّيميوطيقا من المربّع المنطقي إلى المبيان التوتّري"، *د.ن*، الطّبعة الأولى، 2017م.
21. http://hamdaoui.ma/files/downloads/carrelogique_2.pdf :2019 /08 /بحث متوفر على الأنترنت06
22. راقي نجم الدّين، "مدوّنات في الفنّ والتّصميم"، *دار مجدلاوي للنّشر والتّوزيع*، عمّان الأردن ، الطّبعة لسّادسة عشر، المجلّد الأوّل، 2016م.
23. رولان بارت (ترجمة محمّد البكري)، "مباديء في علم الدّلالة"، *منشورات عيون المقالات*، الدار البيضاء، الطّبعة الأولى،1986م.
24. سعيد بن كراد، "السّيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها"، *دار الحوار للنشر والتّوزيع*، سورية اللاذقية، 2012م.
25. غروست غدويس، (ترجمة هيلانة، صالح شقير)، "لغة الجسد"، *دار علاء الدّين للنّشر*، دمشق، الطّبعة الأولى، 2005م.
26. فرناند دي سوسير، (ترجمة صالح القرمادي وآخرين)،"محاضرات في الألسنيّة العامّة"، *الدّار العربيّة للكتابة*، طرابلس، 1985م.
27. فيصل الأحمر، "السّيمائيّات الشعريّة"، *جمعيّة الإمتاع والمؤانسة*، الجزائر، (د.ط)، 2005م.
28. محمّد بن مكرم علي، أبو الفضل، جمال الدّين ابن منظور

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

الانصاري الرويفعي الإفريقي، "لسان العرب"، *دار الكتب العلميّة*، بيروت، الطبعة الأولى، المجّلد الخامس عشر، الجزء العاشر، 2009 م.

29. هشام النحّاس، "معجم فصّاح العاميّة"، *مكتبة لبنان ناشرون*، بيروت، الطبعة الأولى، المجّلد الأوّل، 1997م.
30. هادي نهر،"شرح اللّمحة البدريّة في علم اللّغة العربيّة لابن هشام الانصاري المصري"، *دار البازوري العلميّة للنشر*، عمّان، الطّبعة الثّانية، الجزء الثّاني، 2009م.
31. أشرف الصبّاغ، "الإنتقائيّة"، *معرفة*. بحث متوفر على الأنترنت 7جويلية 2019م:
32. https://www.marefa.org/
33. ريم بن رجب، "التّرجمة بالدّارجة التّونسيّة أيّ دوافع وإشكاليّات لهذه الموجة الجديدة؟"، *نواة بالعربيّة*. بحث متوفر على الأنترنت02 / 07/ 2018م:
34. https://nawaat.org/portail/2018/07/12/
35. طارق فتحي، "علم السّيميا: شارل ساندر، شارل موريس، جوليا كريستيفا وجاك لاكان"، *منتديات الباحث*. بحث متوفر على الانترنت 19/ 12/ 2019م:
36. https://alba7th.yoo7.com/t762-topic
37. Louis Hébert, « Le Schéma tensif : synthése et propositions », Arts et avatars de la conversation, **revue Tangence**, numéro 79, Automne 2005.
38. Michel Jolé, « Quand la ville nous invite à s'asseoir : Le banc public Parisien et la tentation de repose », **les annales de la recherche urbaine**, numéro 94, 2003.
39. Jérôme Guiborgé, «Sémiotique, communication, design et esthésie», **(11th European academy of design conference)**, Paris, France, 22-24 April 2015.
40. Deni Michela, « les objets factitifs, les objets au quotidien », (coll. **nouveaux actes sémiotiques**), France, Université de limoges, Faculté des lettres et Sciences Humaines, 26 février 2016.
41. Marie-Hélène Bénetière, « Jean Charles Adolphe et le rayonnement des parcs publics de l'école française du XIXe siècle », colloque. (**Bi-centenaire de la naissance de Jean- Charles-Adolphe Alphand, école du Breuil)**, Auditorium du petit palais, Paris, 22 mars 2017.
42. Agnèse levitte, **Regard sur le design urbain : Intrigues de piétons ordinaires**, Edition du Félin, 1ère édition, Paris- France, 2013.
43. Anne Beyeart Geslin, **Sémiotique du Design**, Presses Universitaires de France, 1ère édition, Paris, 2012.
44. Compagnies des lampes, **Mazda Guide : La maitrise de la lumière**, Société Anonyme, Paris1980/ 1981.
45. Eric Landowski, **Essai de socio-sémiotique II, Présences de l'autre**, Puf, Paris, 1997.
46. Hachette, **Dictionnaire HACHETTE encyclopédique**, Hachette livre, Paris, 2002.
47. Jacque Fontanille, **Pratiques sémiotiques**, PUF, Paris, 2008.
48. Jacque Fontanille, Caude Zilbrberg, **Tension et signification**, Mardaga, Liège, Belgique, 1998.
49. Jacques,Fontanille, **Sémiotique du visible : des mondes de lumières**, Presses Universitaires de France, 1ère édition, Paris, 1995,.
50. Joseph Courtès, **Analyse sémiotique du discours**, Hachette, Paris, 1991.
51. LAROUSSE**, Le petit Larousse grand format**, Paris 2004.
52. Michael Banxandall, **Formes de l'intention, sur l'explication historique des tableaux**, trad, franç Jacqueline Chambon, 1991.
53. Patrice De Moncan, **Le Paris d'Haussmann**, Editions du Mécène, 1ère édition, Paris-France, 2002.
54. Pierre Pelligrino, **le sens de l'espace : l'époq ue et le lieu**, Anthropos, Paris, 2010.
55. Stéphane Viale, **Court traité du design**, Quadrige, France- Paris, 2010.
56. Vilém Flusser, **Petite philosophie de design**, Belval, Circé, 2002.

الملحق أ:

1) هل غيّر المواطن التّونسي من طرق استعمال المقاعد العموميّة؟

نعم ❑ لا ❑

إذا كانت الإجابة بـ "نعم"، فاذكر ملاحظاتك .....

.....

2) ما الذي توحي به هذه الألفاظ بالنسّبة لك؟

الألفاظ: الدّال	الصّورة الذهنيّة: المدلول			
	تراخي جسدي قويّ	تراخي جسدي متوسّط	تراخي جسدي ضعيف	استقامة جسديّة
بنق				
مقعد				
كرسي				
أريكة				

3) صف ما هو شعورك في كلّ وضعيّة من الوضعيّات الآتية أثناء جلوسك في الفضاء العام لمدينة سوسة؟

(الدّال: اللّغة الجسديّة) الوضعيّة الجسديّة	المدلول: الشّعور			
	غير مرتاح	مرتاح قيلا	مرتاح	مرتاح جدًا
الجلوس على الكرسي نصف وقفة				
الإتّكاء على ظهر الكرسي نصف وقفة				
الجلوس في وضع معكوس				
الجلوس مع الاتكاء نحو الأمام				
الجلوس مع الاتّكاء نحو الخلف				
الإتّكاء على الظّهر بزاوية انفراج 135 درجة				
الجلوس بظهر مستقيم 90 درجة				
الجلوس مستلقيا				

4) ثمّ حدّد بدائرة الوضعيّة الجسديّة الأكثر شيوعا من حيث الممارسة (أثناء ملاحظتك الشخصيّة لفضاءات مدينة سوسة):
5) حسب رأيك، أيّا من هذه المقاعد (الموجودة في مدينة سوسة) تُساهم في تشكيل الجسد الجمعي إيجابيّا وشدّ بنيته وهيئته الجسديّة؟
- مقاعد اسمنتيّة ❑
- مقاعد رخاميّة ❑
- مقاعد الواقيات الحضريّة ❑
- مقاعد مضاعّفة (أطرزتها باريسيّة) ❑
- مقاعد منفردة (أطرزتها باريسيّة) ❑

6) ثمّ امنح درجة إلى التّصميم الذي وقع عليه الاختيار من واحد إلى خمسة تحدّد من خلاله تقييمك لنجاعة التّصميم في ضبط الهيئة الجسديّة الجمعيّة بفضاءات مدينة سوسة:

تصاميم المقاعد الموجودة في فضاءات مدينة سوسة	الدّرجات من واحد إلى خمسة				
	واحد	إثنان	ثلاثة	أربعة	خمسة
مقاعد الواقيات الحضريّة					
مقاعد اسمنتيّة					
مقاعد رخاميّة					
مقاعد منفردة (أطرزتها باريسيّة)					
مقاعد مضاعّفة (أطرزتها باريسيّة)					

7) إذا افترضنا أنّنا سنقوم بحذف مقاطع من المساحات المزخرفة الموجودة في الأثاث من الحدّ الأقصى (الذي ينتمي إلى الانتقائيّة) مرورا بالحدّ المتوسّط (الذي ينتمي إلى الفنّ الجديد) ووصولا إلى الحدّ الأدنى (افتراضي)، ففي هذه الفرضيّة هل ستتناسب التّخفيضات (التّنقيصات) الزّخرفيّة مع فضاء كثافة بقيّة وحداته؟
- كثافة منخفضة ❑
- كثافة مرتفعة ❑

8) كيف تقيّم استيتيقيّا تخفيف الحضور الكمّي للزّخارف (في الأثاث) بفضاء كثافته التأثيثيّة منخفضة؟

كمّ الزّخارف المحذوفة في وحدة الأثاث بالصم مربّع	الإدرك الاستيتيقي			
	ضعيف	متوسّط	قويّ	قويّ جدًا
زيادة 2 صم مربّع من المساحة (الجمليّة في وحدة من وحدات الأثاث) للزّخارف				
زيادة 4 صم مربّع من المساحة (الجمليّة في وحدة من وحدات الأثاث) للزّخارف				
زيادة 6 صم مربّع من المساحة (الجمليّة في وحدة من وحدات الأثاث) للزّخارف				
زيادة 8 صم مربّع من المساحة (الجمليّة في وحدة من وحدات الأثاث) للزّخارف				
زيادة 10 صم مربّع من المساحة (الجمليّة في وحدة من وحدات الأثاث) للزّخارف				

9) ضع علامة أمام الإجابة التي تراها أنسب للسّؤال الآتي: متى تكتسي تصاميم الأثاث ذوات الطُّرز الباريسيّة الموجودة بمدينة سوسة قيمتها الإدراكيّة؟
- عندما يوحّد الطّواز الباريسي الذي ينتمي إلى حركة الفنّ الجديد في فضاء واحد ❑
- عندما يوحّد الطّواز الباريسي الذي ينتمي إلى المذهب الانتقائي في فضاء ❑
- عندما يُدمج الطّرازين الباريسيين الأوّل والثّاني في نفس الفضاء ❑

10) ثمّ قيّم قيمة كلّ اقتراح من الاقتراحات الآتية بنظرك بوضع علامة في الخانات الآتية:

الاقتراحات المنجزة في مدينة سوسة: الإدراكات	المحسوس البصري

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

الحسيّة	ضعيف	معتدل	قويّ
توحيد الطّرز الباريسيّة الذي تنتمي إلى المذهب الانتقائي في فضاء واحد			
توحيد الطّرز الباريسيّة التي تنتمي إلى حركة الفنّ الجديد في فضاء واحد			
دمج الطّرازين الباريسيّين الأوّل والثّاني في نفس الفضاء			

11) بصفتك مصمّما صناعيّا، ولقياس مستوى الحساسيّة عند التعرّض لإضاءة في زمن مستمرّ، نوجّه إليك دعوة (مفتوحة) لتتواجد بحديقة رصيف الفنون المتفرّعةعن شارع محمّد الخامس والمحاذية للميناء البحري لمركز مدينة سوسة من السّاعة الثّامنة ليلا إلى السّاعة الحادية عشر والإجابة على الأسئلة تواليا:

12) ماهي درجة إحساسك للضّوء في كلّ مدّة زمنيّة من المدات الآتية؟

زمن التعرّض للضّوء: ثلاث ساعات مستمرّة	**درجة الإحساس بالضّوء**				
	منخفضة جدّا	**منخفضة**	**متوسّطة**	**مرتفعة**	**مرتفعة جدّا**
ي السّاعة الأولي: من السّاعة الثّامنة إلى السّاعة التّاسعة ليلا					
ي السّاعة الثّانية: من السّاعة التّاسعة إلى السّاعة العاشرة عشر ليلا					
ي السّاعة الثّالثة: من السّاعة العاشرة ليلا إلى السّاعة الحادية عشر ليلا					

الملحق ب:

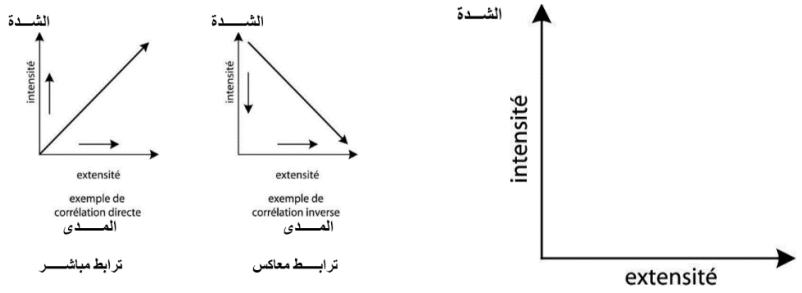
إنّ سيميوطيقا التوتّر، هي سيميوطيقا قياسية تطوّريّة، مركبة، وهي تجمع بين الذّات والأشياء.

والتوتّر هو نقطة تقاطع بين بعدين أساسيين: هما الشدّة والمدى، ويتضمّن محور الشدّة الأهواء والوجدان والانفعالات، المنظور الدّاخلي، المدلول، ويتّسم هذا المحور بفاصل رئيس يتحدّد قوة وضعف، وهو محور الأراتيب.

في حين يضمّ محور المدى كلّ ما يتعلّق بالأشياء من عدد وكمية وامتداد وتنوّع ومكان وزمان، ومسافة وشساعة وكثافة إذن هو محور التّصاميم (الدّوال) المنظور الخارجي ويتحدّد في فاصل المركز والمنتشر.

ويترابط المحوران زيادة ونقصانا، فحينما ترتفع الشدة والمدى يكون اتّجاه التوتّر مباشرا وحينما يكون أحدهما مخالفا للآخر، فنحن هنا أمام توتّر معاكس أو مخالف.

وتستعين سيميوطيقا التوتر بمبيان التوتر أو ميان الارتباط أو الخطاطة التوتّريّة، في رسمها يتعامد المحوران في المستوى صفر وتعرف الشدّة والمدى معا تغيّرات في قوّتهما ضمن سلّم مستمرّ ومتدرّج، ينطلق من قوّة صفريّة، إلى قوّة منخفضة وقوّة معتدلة، قوّة مرتفعة وقوّة قصوى (قوّة لانهايّة).



This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License