الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد خيضر– بسكرة

كلية الآداب واللغات

قسم الآداب واللغة العربية

سيميائية النسق الرمزي في إنتاج سينماتوغرافي ياباني

الأميرة مونونوكي لـ هاياوو ميازاكي

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر في الأدب العربي

تخصص: أدب عربي حديث ومعاصر

إعداد الطالب(ة): إشراف الأستاذ(ة):

مليكة توشن نصر الدين بن غنيسة

لجنة المناقشة:

الأستاذ المشرف	الأستاذ الرئيس	الأستاذ المناقش
نصر الدين بن غنيسة	بشير توورريت	صورية بوصوار

السنة الجامعية: 1436هـ – 1437هـ

2015م – 2016م

بسم الله الرحمن الرحيم

وَقُل رَّبِّ زِدْنِي عِلْمًا
سُبْحَانَكَ لَا عِلْمَ لَنَا إِلَّا مَا عَلَّمْتَنَا إِنَّكَ أَنتَ الْعَلِيمُ الْحَكِيمُ

شكر وعرفان

_ الحمد والشكر لله عز وجل الذي وفقنا لإنجاز وإتمام هذا العمل.

_ ولما كان من طبيعة النفس الناطقة أن تَشكر من أعان وتُكرم من أحسن تمام الإحسان فإني:

أتقدم بجزيل الشكر وتمام الامتنان إلى أستاذي المشرف الدكتور: **نصر الدين بن غنيسة** على ما قدمه لي من فضل وتوجيه وتصويب، وما شملني به من عناية ورعاية في سبيل الارتقاء بهذا البحث.

_ وكذلك أتوجه بخالص عبارات الشكر والتقدير للأساتذة:

بحري محمد الأمين وزاغز نزيهة وبتقة سليم وسماح ناصر وتومي لخضر وجمال مباركي الذين لم يتأخروا من جانبهم في تقديم يد العون.

فإليكم أساتذتي الأفاضل أسمى احترامي وتقديري.

مقدمة

لمَّا جُعلت الأرض مستقرا للآدمي ومتاعا له إلى حين نشوره، جعل يبحث عن شيء ما يعينه للاتصال والتواصل مع ذلك الإنسان البعيد عنه كل البعد، عن عصره وزمانه ومحيطه الذي يأويه، فجاءت الرسوم الإنسية والحيوانية، والعلامات الطقوسية والدينية، والإشارات اللغزية والأدوات المعقدة، لتكوِّن الإحداثيات المعجمية لهذا البدائي الذي سكن الكهوف والمغارات، وتسلسلت من سلالته قبائل وشعوب وأمم وحضارات، قامت وسادت ثم بادت، تاركة خلفها سؤالا خفيا عن سرِّ وجوده في العالم الأرضي. هذا السؤال القديم، أدهش العقل البشري الحديث، وجعله ينفذ إلى أقاصي الأرض، ويغوص في أعماق التاريخ لاستنطاق ماضيه وفهم مستقبله، عبر سجلات صامتة حفرها ونقشها المخلوق المفكر بفطرته وبديهته وعفويته، في زمن سحيق غابر على صفحات المعابد والقبور.

هذا الوعاء اللغوي البسيط والمعقد في الآن نفسه استخدمته المخيلة البدائية، وضمَّنته آيات سرية مشفرة، مثلت النواة القاموسية الأولى للغة غريبة تلفظ بها اللسان الأول، ونطقت بها مختلف الأجناس البشرية القديمة إنها: ***لغة الرموز***؛ لغة أشبه بمجسم لفظي متشعب مَثَّلَ نقطة البدء للأشكال التعبيرية الإنسانية، وأداة التواصل اللصيقة بالإنسان في سفرته الأرضية، بل المثير الذي أثار الباحثين والدارسين حين اطلعوا عليها، فسعوا إلى استظهار دلالاتها واستنباط مكنوناتها لتقديم البراهين القاطعة، والأدلة الساطعة والحقة التي تقر بوجود أقدم الرموز في التاريخ، بل تعدى ذلك إلى إعادة إحيائها وبعثها من جديد، ولكن هذه المرة ليس كنقوش على الحجر، وإنما عبر إدخالها في فضاءات تعبيرية تعجز الحروف والكلمات عن إدراكها واستيعابها باعتبارها أكثر تطورا وعمقا

وتشعبا وتعقيدا، إنها فضاءات الرسم والتصوير، وإذا قلنا التصوير في هذا الموضع، فإنَّا نعني به ذلك الأسلوب الحداثي الذي تتحدث به الأنا الآنية (الباث) مع الآخر الآني والزماني (المتلقي) هذا من جهة، ومن جهة أخرى إنه ذلك النمط اللغوي غير اللساني وإن لم نقل اللغة المقنعة (لغة الرموز المصوَّرة) –إن صح اللفظ– التي استعملها عديد من اللغويين لمخاطبة القرنية العينية، ووظفوها كوسيلة لإنتاج المعنى في هذا الحقل الذي تُعد السينما جزءا منه، بل غدت التمظهر الأيقوني للغة الرموز؛ لأنها تحمل في ذاتها دالا (رمزا) أحادي الطرف يبحث عن مدلولات (مرموزات) متعددة الأطراف.

لذا كان هذا الْمَعْلَمُ العدساتي اللامتناهي، منطلق بحثنا ومركز دراستا ومصب انشغالنا، فاخترنا منه نُقلة تعبيرية سينماتوغرافية، أو ما يعرف باسم أفلام الرسوم المتحركة المطولة، لاستقراء وتفكيك الرموز التي تحويها، وهذه العينة هي: **الأميرة مونونوكي** للمخرج الياباني **هاياوو ميازاكي**.

هذا الإنتاج المسرود باللغة الموازية أي اللغة الفوتوغرافية أو العلامات المرئية، يحوي صورا مشبعة بإيحاءات لها جذورٌ وفروعٌ ثقافيةٌ وحضاريةٌ داخل العوالِم الاجتماعية التي أنتجت هذا الخطاب المصور. وهذه الصور هي التي ركزنا عليها عندما تتبعنا شفراتها ورموزها المعبأة والمشحونة بتعبيرات دينية، فحاولنا الكشف عنها في هذه الدراسة الموسومة **بـ: سيميائية النسق الرمزي في إنتاج سينماتوغرافي الأميرة مونونوكي لهاياوو ميازاكي.**

ترى ما الصورة وما الرمز في الحيز العدساتي؟ ما المرجع العقائدي المعتمد في هذا الإنتاج السينماتوغرافي؟ كيف برز الإسقاط الرمزي لهذا المعتقد على سطح الإنتاج وما دلالته وأبعاده؟

هذا ما سنجلوه ونبحث عنه في هذا البحث الذي رتبنا أفكاره، فجاءت المقدمة أول هذه الأفكار فحوت النظرة الشاملة والهرمية لأهم العناوين والعناصر التي سيعالجها البحث، ثم تلاها المدخل الذي تطرقنا فيه إلى التعريف بالمنتج وكذا الإنتاج، ثم جاء الفصل الأول واجهةً نظرية تدرس الصورة خطابًا والرمز علامةً لغوية ودورهما في إيصال المعنى، ومن ثمة العقيدة الشنتوية كمرجعية وخلفية للنص الأيقوني المشتغل عليه. أما الفصل الثاني فتضمن الوجه التطبيقي للبحث حين حاول استقراء المرجع الديني لمجموعة من الرموز الإنسية والحيوانية في الفيلم، وكذا البعد الأيكيولوجي لهذه الأنماط الرمزية الموجودة في الإنتاج السينماتوغرافي"الأميرة مونونوكي". أما الخاتمة فجاءت في الخانة الأخيرة لهذا الهرم البحثي لتكون حوصلة لمجمل النقاط والأفكار التي تطرق إليها الموضوع.

وبما أن هذه الدراسة تهتم بالشق الرمزي وبالضبط الخطاب الرمزي في تأويلها للصورة الفوتوغرافية المتحركة، كون هذه الأخيرة لغة واصفة تحمل في ذاتها مضامين أثروبولوجية وتاريخية تتطور وتطور المجتمع الذي ينتج هذه الصورة أو يستقبلها، فإن المنهج الذي يقدم نفسه في هذا المضمار هو "**السيميائي**" بصفته الآلية الأنجع لعملية تحليلية كهذه، وبالتالي الحصول على نتائج ذات صلة بالعمق الدلالي لمختلف الأنساق التواصلية، ولاسيما منها (الأنساق) تلك المرتبطة بهذه اللغة العدساتية.

هذا وقد استندت هذه الدراسة على مجموعة من المراجع أهمها: "**سيميائية الصورة**" لقدور **عبد الله ثاني**، و"**أسطوريات**" لرولان **بارت**، و"**السيميائية والفلسفة**" لأمبرتو **إيكو**، و"**موسوعة تاريخ الأديان**" للباحث والمفكر في الميثيولوجيا وتاريخ الأديان السوري **فراس السواح**، وغيرها من الكتب التي دعمت هذا البحث.

وصحيح أن هذا البحث قد أدخل الرمز إلى العالم البديل أو العالم الموازي للإنسان وهو الشاشة أو المسرح البيتي، أو الواقع المروي بلغة الصورة، إلا أنه واجه عراقيل أثناء تشكله من بينها:

– أن مجال التلقي رغم أنه يستقبل في أغلب الأحيان خطابات إشارية بصرية مماثلة (أفلام الرسوم المتحركة والأفلام الوثائقية والعلمية والتاريخية والدينية...)، إلا أنه لا يعيرها الاهتمام، بالرغم من أنها تؤثر فيه، وفي تصرفاته وحتى في طريقة تفكيره إلى درجة جعلته يشبه نفسه في بعض الأحيان بشخصية من شخصيات نجوم السينما بل والتأثر بها، وما هذا بالشيء الغريب عنا، بل إن تسريحات الشعر وطريقة اللباس والأسماء المستعارة في شبكات التواصل الإلكترونية كلها أدلة تؤكد ذلك الانقياد والتقليد لتلك الشخصيات التي تبثها الأفلام، وهذا ما أكده المؤلف الفرنسي **جون بودريار Jean Baudrillard** (1929–2007) في كتابه "**الاصطناع والمصطنع**".

– حصر مثل هذه الدراسات التي تتخذ من الرمز عنوانا لها في الجانب المكتوب فقط كالشعر، والقصة، والحكاية، والرواية... وإن كان قد تجاوز هذا النطاق المدون ليدخل إلى

المستوى المصور، فإنه قد جعل من الخطاب الإشهاري آخر محطة له، وهذا ما جعل البحث يعاني من بعض النقص في المادة العلمية.

– طغيان فكرة الاعتقاد بأن هذا النوع من النصوص (الأفلام) لا يتعدى مجالها الإعلام والاتصال، بالرغم من وجود دراسات تؤكد عكس ذلك، من بينها كتاب **عبد الله الغذامي** "**الثقافة التلفيزيونية**" الذي تطرق في فصله الأول إلى "ثقافة الصورة التلفزيونية" أثناء حديثه عن التغير الجذري الحاصل في الساحة الأدبية من «الكلمة المدونة التي هي روح الأدب وعنوان الثقافة الأصلية، إلى الصورة التلفزيونية التي هي لغة من نوع جديد وخطاب حديث، له صفة المفاجأة والمباغتة والتلقائية مع السرعة الشديدة ومع المؤثرات المصاحبة...».[1]

وخلاصة لما سبق نأمل أن تكون هذه الدراسة قد بلغت مبلغها، وأدت مؤداها واستوفت المقاييس والمعايير التي وضعت لها لتكون سندا ومرجعا للباحثين في المستقبل القريب، وهذا بالطبع لا يمكنه أن يتحقق من دون مساندة وتشجيع أستاذ خبير وحكيم صاحب فضل وخبرة في هذا المجال، لذا نتوجه بالشكر لأستاذنا الفاضل الأستاذ المشرف، الذي وقف وصبر معنا وساندنا طوال فترة بحثنا، ونسأل الله سبحانه وتعالى أن يجازيه خير الجزاء على ذلك وأن يمده بالقوة والصحة والعافية، ونتوجه أيضا بالشكر الجزيل لكل مرشد مد لنا يد العون أثناء البحث ولا يسعنا وسيرا على نهج النبي صلى الله عليه وسلم في قوله: (مَنْ لَمْ يَشْكُرِ الْمُنْعِمَ مِنَ الْمَخْلُوقِينَ لَمْ يَشْكُرِ اللهَ عَزَّ وَجَلَّ)، إلا أن نقدم لهم تحية شكر وامتنان لما قدموه لنا من مادة علمية دعمتنا أثناء انجازنا لهذا العمل، فالحمد

[1] عبد الله الغذامي، الثقافة التلفزيونية: سقوط النخبة وبروز الشعبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2005م، ص24.

والشكر لله الذي إن شكره عبده زاده فضلا مصداقا لقوله تعالى: {وَإِذْ تَأَذَّنَ رَبُّكُمْ لَئِن شَكَرْتُمْ لَأَزِيدَنَّكُمْ}[1]

{فَابْتَغُوا عِندَ اللَّهِ الرِّزْقَ وَاعْبُدُوهُ وَاشْكُرُوا لَهُ إِلَيْهِ تُرْجَعُونَ}[2]

صدق الله العظيم

[1] إبراهيم 07.

[2] العنكبوت 17.

مدخل

- التعريف بالمنتج
- التعريف بالإنتاج

* **المولد:**

هاياوو ميازاكي(**Hayao Miyazaki**) شخصية تعرَّف عليها عالم الأنمي الياباني من خلال رسومه الكرتونية المتميزة، ولد في زمن الحرب اليابانية ضد الولايات المتحدة الأمريكية في الحرب العالمية الثانية، في الخامس من كانون الثاني (جانفي) 1941م بشارع **أكيبونو** (**Akebono**) في ضواحي **بانكيو Bunkyô**() في العاصمة طوكيو، لعائلة تتكون من أربعة أشقاء، كان أبوه **كاتسوجي ميازاكي** (**Katsuji Miyazaki**) يعمل مصمما للطائرات في شركة ميازاكي التي كان عم المنتج مديرا لها، وكانت أمه متحفظة وصارمة كرست حياتها لتربية أبنائها الأربعة الذين كان هاياوو ثانيهم، فقد كان أراتا(**Arata**) الذي ولد في جويلية 1939م أكبرهم، وكان **يوتاكا**(**Yutaka**) جانفي 1944م ثالثهم، **وشيرو**(**Shirô**) أصغرهم.[1]

[1] ينظر: com/zrafeh articles/celebrity.، 2013/06/18م، 09:56.

*** المسار الدراسي:**

تلقى ميازاكي تعليمه الأول الذي تميز بعدم الاستقرار نتيجة أوضاع الحرب التي تعيشها البلاد من جهة، وتنقل عائلته بين ولايات طوكيو من جهة أخرى، في ثلاث مدارس ابتدائية مختلفة من ضواحي العاصمة لمدة ست سنوات، ففي مابين عامي 1947م و1949م درس في مدرسة **أوتسونوميا (Utsunomiya)** عاصمة **توتشيجي (Tochigi)** في جنوب طوكيو، ثم درس في 1950م (الصف 4) في **مدرسة تسوقينامي (Suginami)** بضواحي طوكيو، ثم أنهى المرحلة الابتدائية في **مدرسة أيفيكو (Eifuku)**.[1]

لما أنهى ميازاكي المراحل التعليمية الأولى من دراسته، انتقل إلى الثانوية للدراسة في **ثانوية أوميا (Omiya)**(1956-1957م)، ثم في **ثانوية تيوتاما(Toyotama)** (1958م). في 1962م باشر دراسته في **جامعة غاكوشاين (Gakushûin)** اليابانية في فرع العلوم السياسية والاقتصادية، وانخرط أيضا كعضو في نادي الأبحاث **بغاكوتشاين** حول أدب الأطفال. تخرج من الجامعة بعد إنجازه لمذكرة حول **الصناعة اليابانية**.[2]

---

[1] ينظر: com/zrafeh articles/celebrity.، 2013/06/18م، 09:56.

[2] ينظر: المرجع نفسه.

*** المسار المهني نحو الإبداع والتألق:**

بدأ هايوو ميازاكي مشواره المهني والفني في أفريل 1963م في **شركة تويي أنمايشن برود كتشن Animation Braed KitshenToei** ، وبالضبط من الأستوديو كمنشط مساعد فيه، وقد استغل موهبته التي أكسبته اعترافا من طرف زملائه، عندما كان يعمل على فيلم: **رحلات جاليفر وراء القمر Les Voyages de Gulliver** عام 1965م، وذلك عندما رأى أن خاتمة الفيلم غير ملائمة، فقام باقتراح أخرى تلاءم وتناسب السيناريو الأصلي للفيلم، ثم عقد ميازاكي في السنة نفسها شراكة مع **المخرج الكرتوني أَيْزَوُو تَكَاهَاتَا Takahata Ayzao** حيث بدءا العمل معا على الفيلم المطول: **هُرُوسْ أمير الشمسHorus: prince du Soleil** وقد اعتبره ميازاكي آخر فرصة له للعمل على الأفلام المطولة، والتوقف عن عرض المسلسلات التليفزيونية الكرتونية في استوديو تويي.[1]

لاقى هذا الفيلم نجاحا في الساحة الفنية، إلا أن الأزمة التجارية التي واجهتها الشركة والتي لم تخرج منها إلا في 21 جويلية 1968م، حالت دون وصول ميازاكي إلى غايته المنشودة وهي الإخراج.[2]

بعد تقديم ميازاكي العديد من التحف الفنية من **شركة تويي**، غادرها متوجها هذه المرة إلى **شركة نبو أنميشن (Nipo Animation)**، ليقدم عبرها تحفا أخرى. ففي

---

[1] ينظر: com/zrafeh articles/celebrity.، 2013/06/18م، 09:56.

[2] ينظر: المرجع نفسه.

السبعينيات من العقد الماضي، وبالتحديد منذ الأعوام 1974م-1975م، توجه هو ورفيق مشواره الفني **إيزاوو تكاهاتا** إلى سويسرا لتحديد الأماكن التي ألهمتهما في فيلم **هايدي فتاة الألب**، ثم توجها أيضا إلى أماكن محددة في إيطاليا والأرجنتين، وذلك من أجل إنتاج فيلم (ثلاثة آلاف ميل في البحث عن أمٍّ **Marco**)، وقد وفق ميازاكي في حياكة وتصوير المناظر الطبيعية التي شاهدها، حين نقلها إلى العالم الخيالي لإنتاجاته، تماما كما هي موجودة في الحقيقة.[1]

«في عام 1978م قام ميازاكي بكتابة ورسم وإخراج أول مسلسل كرتوني خاص به **كونان فتى المستقبل Conan: le fils du futur** أو **مغامرات عدنان ولينا** كما تعرف في الوطن العربي، والذي استوحاه من رواية للأطفال بعنوان: **المد والجزر** لـ: الكاتب الأمريكي في الخيال العلمي **ألكسندر كاي The Incredible Tide of Alexander Hill Key** (1904- 1979). لاقى هذا الفيلم نجاحا مذهلا في الساحة الكرتونية، فقد تمت دبلجته إلى معظم لغات العالم ومن بينها اللغة العربية، حيث قامت بدبلجته إليها مؤسسة البرامج المشتركة لدول الخليج العربي وهي جهة حكومية خليجية تابعة لمجلس التعاون الخليجي في مطلع الثمانينات ليستمر بثه بشكل مكثف على الشاشات العربية، ولا يزال حتى الآن يذكر على أنه أفضل مسلسل رسومي لدى كثير من العرب».[2] استمر ميازاكي في إخراج الأفلام الكرتونية المطولة فقام في 1979م بإخراج **أرسين لوبين**

---

[1] ينظر: هاياوو ميازاكي ar.wikipedia.org/wiki، 2013/06/18م، 09:41.

[2] المرجع نفسه.

وقصر كاغليوسترو Lupin III : Le Château de Cagliostro، ثم في 1984م أخرج **ناوشيكا ووادي الرياح Nausicaä de la vallée du vent**.[1]

أما سنة 1985م فقد كانت بالنسبة للمخرج الانطلاقة الأولى لبناء عالمه الخاص، والذي بناه بمساعدة **سوزوكي وإساو تاكاهاتا** والموسيقار **جو هيسياشي Joe Hisaichi**، في الشركة الكرتونية المشهورة والمعروفة بـ: **استوديو جيبلي Studio Ghibli**، ثم في عام 1986م أُطلق أول فيلم لهذه الشركة بعنوان: **قلعة في السماء Laputa: le Château dans le Ciel**، ثم في 1988م أخرج: **جاري توتورو Mon voisin Totoro**، وأتبعه في 1989م بفيلم: **كيكي الساحرة الصغير Kiki la petite sorcière**.[2]«ثم في عام 1992م وضع ميازاكي سحره ولمساته الخاصة على طريقة رسم الطائرات، وذلك عندما أنتج فيلم **بوركو روسو Porco Rosso** [...] الذي تظهر فيه الطائرات التي يقودها رجل بالغ (***الذي كان في الواقع يتحول إلى خنزير***) وهي تخوض المعارك الجوية، فقد جسد فيه ميازاكي حبه وشغفه بالطيران والطائرات عندما كان طفلا حيث اعتاد مشاهدة الطائرات تحلق ثم تعود من أجل الصيانة في المصنع الذي كان يعمل فيه والده».[3]

جو هيسياشي

---

[1] ينظر: هاياوو ميازاكي ar.wikipedia.org/wiki، 2013/06/18م، 09:41.

[2] ينظر: المرجع نفسه.

[3] articles/celebrity /com.zrafeh.، 2013/06/18م، 09:56.

في عام 1997م أخرج ميازاكي إلى العالَم السحر الشنتوي، عبر تحفته الفنية التي سحر بها معظم القنوات العالمية والتي سماها باسم: ***الأميرة مونونوكي Princesse Mononoké***، وقد تحصل هذا الإنتاج على جائزة أفضل فيلم في حفل توزيع جوائز الأوسكار اليابانية. بعد أن حقق ميازاكي هذا النجاح أعلن التقاعد، لكن هذا التقاعد لم يستمر طويلا، بل أعاده إلى الرسم والإخراج مجددا، ليعلن عن ظهور سلسلة من الإنتاجات الكرتونية والتي بدأها بـ: **رحلة شييرو Le Voyage de Chihiro** أو ما ترجم في اللغة العربية باسم: **المخطوفة**، والذي أخرجه في 2001م وحقق إيرادات هائلة في اليابان، خاصة أنه تفوق في شباك التذاكر على فيلم **التيتانك Titanic** صاحب أعلى رقم إيرادات في شباك التذاكر اليابانية، فقد حقق 30.4 مليار ين.[1] حصد هذا الفيلم عديد من الجوائز من بينها أفضل فيلم في اليابان عام 2001م ضمن حفل توزيع جوائز الأوسكار اليابانية، وجائزة الدب الذهبي"الجائزة الأولى" لعام 2002م في مهرجان برلين السينمائي، وفي السنة نفسها حصد جائزة الأوسكار الأمريكية لأفضل فيلم صور متحركة (لأول مرة في تاريخها منحت الأوسكار لفيلم من نوع الأنيمي).[2]

بالرغم أن ميازاكي كان ينوي الاعتزال بعد فيلم **المخطوفة Le Voyage de Chihiro**، إلا أنه لم يقف عند هذا الحد، بل واصل العمل كمخرج للأفلام المطولة الكرتونية، حيث أخرج «بعد المخطوفة في 2004م فيلم: **القلعة المتحركة Le**

---

[1] ينظر: com/zrafeh articles/celebrity.، 2013/06/18م، 09:56.

[2] ينظر: المرجع نفسه.

Château ambulant، والفيلم مقتبس من رواية خيالية للكاتبة البريطانية: ***ديانا وين جون*** ***Diana Wynne Jones*** (1934– 2011) بنفس الاسم **Le Château de Hurle**.

عرض الفيلم لأول مرة في عام 2004م في مهرجان البندقية السينمائي الدولي، فحصل على جائزة أوسيلا الذهبية عن فئة تكنولوجيا الأنيميشن، وفي 20 نوفمبر 2004م، افتتح فيلم **القلعة المتحركة** ليعرض للجمهور عامة في اليابان وحقق 1.4 بليون ين في اليومين الأولين. وفي يوم 11 يونيو2005م تم إطلاق النسخة الانجليزية من الفيلم التي صدرت في الولايات المتحدة عن **شركة ديزني Walt Disney**. في عام 2005م، تم تكريم ميازاكي عن مجمل أعماله في مهرجان البندقية السينمائي».[1]

قد يكون ميازاكي معروفا جيدا في اليابان منذ عام 1984م، بعد ظهور فيلمه **ناوشيكا ووادي الرياح Nausicaä de la vallée du vent**، لكنه كان غير معروف في الساحة السينمائية العربية والغربية حتى أطلقت شركة ميراماكس فيلمه ***"الأميرة مونونوكي Princesse Mononoké"*** في عام 1999م. ومنذ ذلك الحين، اشترت **شركة والت ديزني** عديد من أفلامه جزءا من **اتفاقية ديزني توكوما**، وتمنح الاتفاقية شركة **والت ديزني** حقوق التوزيع لبعض أفلام ستوديو جيبلي في جميع أنحاء العالم.[2]

---

[1] com/zrafeh articles/celebrity.، 2013/06/18م، 09:56.

[2] ينظر: المرجع نفسه.

ونحن في هذه الدراسة سنركز على هذا الإنتاج الأخير "**الأميرة مونونوكي**"، كونه خطابا أيقونيا يحمل أهدافا، ورسائل ذات مرجعية: تاريخية ودينية، سنقوم باستكشافها في العناصر الآتية من البحث، ولكن قبل ذلك سنقف عند أهم الأحداث التي تضمنها هذا الإنتاج، والتي سنسردها في الفكرة الموالية.

الأميرة مونونوكي لـ: هاياووميازاكي جنس من أجناس الأفلام الكرتونية المطولة، قام فيه المنتج بعملية التهجين بين قصتين؛ قصة واقعية لها علاقة بالتاريخ الياباني، مثلت المرجع الذي استند عليه المخرج في بناء أحداث الفيلم، أما القصة الثانية الخيالية فقد صورت للمرسَل إليه الوجه الديني القديم لليابان وهو الوجه الشنتوي. بالنسبة للوجه الواقعي التاريخي، فيعود إلى حقبة عُرفت بعصر **مُورُومَاشِي Muromachi** (1333م-1573م)، أو بالأحرى عصر الجنرال **أَشِيكَاغَا تَاكُوجِي Takauji Ashikaga Shoguns**[*]، أين أذاب الياباني الحديد وصنع الأسلحة، فأشعل حربا عنيفة بين المقاطعات الشمالية والجنوبية، ألحقت أضرارا كبيرة بالإنسان والطبيعة، ولم تعرف هذه الحرب القرار إلا بمجيء **نوبوناغا أودا Oda Nobunaga** الذي أخرج **أشيكاغا** من كيوتو في 1573م.[1]

---

[*] **shoguns** : signifie « général »; c'est l'abréviation de *seiitaishōgun*, que l'on peut traduire par «grand général pacificateur des barbares».
fr. wikipedia. org, 13/03/2016,17:17.

[1] ينظر: Shoguns Ashikaga: fr. wikipedia. org, 13/03/2016, 17:17

هذه الحرب التي وقعت في عهد موروماشي الواقعي، أوجدت لنفسها مكانا في القصة الخيالية الثانية للمخرج الياباني **هاياوو ميازاكي** قصة "**الأميرة مونونوكي**". هذه الأخيرة التي أفرغ فيها المخرج المعتقد الشنتوي، حين بلور وقائع وجرائم الحرب التاريخية الواقعية، وحولها إلى صراع بين القوى العليا والدنيا؛ عليا لأنها كامي(*) من جنس الطبيعة المنظورة، ودنيا لأنها إنسان مادي استحوذت عليه الآلة وهيمنت على إنسانيته، إلى درجة حاول فيها قهر الآخر القيمي، والإبقاء على الأنا المادي فقط، وهذا ما أحدث خللا في التوازن القائم بين الفضاء المقدس (الطبيعة) والآخر الدنيوي (الإنسان). هذا التوازن هو الذي جعله المخرج عنوانا لفيلمه المصور الذي يبدأ باستحواذ المخلوقات الأسطورية الحيوانية على عالم الطبيعة، ومنع الكائنات الإنسية من الولوج إليه، عندما صنعت هذه الأخيرة الأسلحة وبدأت تدمر ذلك الفضاء القيمي وهو الطبيعة.

يأتي إله الكراهية والفزع الخنزير البري الضخم ناغو Tatari Gami Nago، فيهاجم قرية إمشي Emishi المحافظة على القوانين والقيم الدينية للعقيدة الشنتوية، والمضطهدة بسبب الحرب والمنفية من طرف الإمبراطور أسانو، فيتصدى له أمير القرية

(*) الكامي Kami ou Gami في الأصل، هي أرواح الأسلاف المتوفين التي لجأت إلى أماكن طبيعية (شلالات، أو أمواج المحيط أو ففوهات البراكين)، ثم صارت تعني العناصر ذات القوة الخارقة (كالشمس والقمر والأشجار والريح) وهي إما رفيقة وإما مؤذية. وهنالك أساطير سطرت في القرن الثامن تروي حكاية خلق الكون، وولادة الكامي واليابان.
– كلود نودين وماري ليزكو وآخرون، شبابنا موسوعة لاروس ديانات العالم، تعريب: أنطوان الهاشم، عويدات، لبنان، ط1، 2002م، ص 76.

هاشيتاكا Ashitaka وبطل القصة، فيقضي عليه، ولكن اللعنة التي أصابته من الإله الملعون ناغو في ذراعه اليمنى، أدت إلى تغيير مصيره، فقد نبأته العرافة Hii-Sama بأنه لن يشفى حتى يهاجر من القرية للبحث عن دواء لدائه.

هاشيتاكا/ الظبي ياكورو

يمتطي الأمير الوعل يَكُورُو Yakkuru ويغادر القرية باحثا عن علاج لدائه، وفي طريقه دخل سوق إحدى القرى فالتقى فيه برجل غريب Jiko Bou، قضى عنده الليلة ودار بينهما حوار مطول أجاب فيه الرجل عن بعض أسئلة هاشيتاكا، وفي الأخير حدَّثه عن الغابة "المكان المقدس" الذي لا يستطيع أحد الدخول إليه، ومن دخله سيكون الموت مصيره.

يبلور المخرج أحداث القصة، فيصور في المشهد الثاني من الرحلة، الأميرة مونونوكي "سَانْ"(*San*) حارسة الغابة المقدسة، وأمها الذئبة مورو(Moro)، التي ربتها بعد تخلي والديها عنها، يصورهما المنتج أثناء هجومهما على قوافل الجنود التي تقودها السيدة إبوشي **Eboshi**، هذه الأخيرة التي تسعى جاهدة من أجل القضاء على الأميرة مونونوكي، وحرق الغابة المقدسة لكي يخلو لها ذلك العالم.

سان/ الذئبة مورو

يتعرف الأمير هاشيتاكا على الأميرة مونونوكي أثناء دخوله الغابة، وإنقاذه للرجلين المصابين في هجوم للذئبة وابنتها "سان"، فيسألها: «أنا الأمير هاشيتاكا، أتيت من منطقة

موجودة في أقصى الشرق، ألستم الآلهات القديمة؟ وهل أنا في مملكة أرواح الغابة؟»[1]...ولكن الأميرة مونونوكي تغادر المكان دون أن تجيبه عن السؤال.

ينفخ ميازاكي هاتين القصتين(تاريخية وخيالية) ويكورهما في عالم لا تاريخ له، ولا وجود له، عالم سحيق غابر هجره الزمن في عصر من العصور، إنه عصر الآلهة والشياطين، عصر الخير والشر، وعصر السواد والبياض، يسافر فيه الأمير

هاشيتاكا للبحث عن الحقيقة المجهولة والملعونة حاملا لعنته معه، وتسانده في ذلك الأميرة مونونوكي التي تبحث عن الأمل المفقود وراء نيران الشر التي تقذفها السيدة إيبوشي في كل مرة على الغابة.

تقوم السيدة إيبوشي بإيعاز من رسول الإمبراطور أسانو Jiko Bou، بقطع رأس الإله سار **Cerf ou Shishi Gami** الأيل المقدس وروح الغابة المقدسة، فيغوص العالم في بؤرة الشر التي لا بداية لها ولا نهاية، إلا أن الخير الذي يؤمن به هاشيتاكا والذي ينير دربه أمل الأميرة مونونوكي أعاد التوازن إلى العالم، وقضى على الشر الذي يقبع فيه عبر إعادته للرابط القيمي الذي يحكم الإنسان وآلهة الطبيعة.

---

[1] هاياوو ميازاكي، الأميرة مونونوكي، ستوديو جبلي، اليابان، 1997م، شركة ميراماكس، ألمانيا، 2001/01/24م، (فيلم).

هذه القصة التي وقفنا عند أهم أحداثها، تنقل المُشَاهِد إلى معالم ديانة قديمة قدم الجزر اليابانية، والتي ما يزال اليابانيون يعتنقونها إلى يومنا هذا، وهي الديانة الشِّنْتَوِيَّة أو ديانة الشِّنْتُو. هذه الأخيرة التي مثلت الأرضية والمرجعية التي استند عليها المخرج، عندما لجأ فيها إلى تصوير الطبيعة العادية (إنسان+حيوان+نبات) في هيئة خارقة ومقدسة (كامي+شامان)، لما أفرغ عنصر القداسة أو ما يعرف في العرف الشنتوي بـ**الكامي**، في رموز حيوانية مؤلهة كالذئب والأيل والخنزير البري، وأظهرها في صورة فوق طبيعية Surnaturel محصنة ومحظورة، بحيث لا يجوز لأي كان من البشر محاولة الاتصال بها، باستثناء تلك الشخصيات الإنسية القديمة التي تنشد الوحدة والعزلة **Les Ermites**[*]، هذه التي تظهر في كائنات نسوية تعرف باسم الشامان، تتصل بالطبيعة بصفتها عالم روحي مقدس. وهذا ما سوف نراه من خلال تحليل هذه الرموز (الدوال) الحيوانية والبشرية، والبحث عن الدور الذي لعبته في تحريك مجريات وأحداث القصة هذا من جهة، ومن جهة أخرى استكشاف مدلولاتها من خلال التنقيب عن الغاية من توظيفها وتصويرها على هذا الشكل في معظم مشاهد ولقطات هذا الفيلم.

---

[*] Ermite nom masculin (latin ecclésiastique eremita, du grec erêmitês, du désert)
Solitaire se livrant, dans un lieu désert, à la prière et à la mortification.
Nom donné à des religieux qui vivent en communauté, mais isolés dans des cellules.
Littéraire. Personne qui vit seule à l'écart du monde.
– Sébastien Catelin, Le Larousse Expression, Larousse/VUEF,2002 (dictionnaire électronique).

وهذا ما سنسعى للكشف عنه من خلال هذه الدراسة، التي نبدؤها بحديث مفصل عن الصورة كخطاب تواصلي، ثم نبحث في الرمز ودوره في الصورة، ومن ثم نقف عند أهم الأفكار والرموز التي تتضمنها هذه الديانة، والصيغ التي جاءت عليها في الإنتاج، والمغزى الذي تسعى لإيصاله، من خلال اللغة المشفرة التي استعملها المخرج كصورة خفية في الإنتاج.

الفصل الأول:

الصورة والرمز والعقيدة

_في ماهية الصورة

_في ماهية الرمز

_الشنتو ديانة يابانية

يحار العقل البشري في رسائل غريبة وغامضة يتلقاها عبر لغة موازية جعلت العالم بعد أن كان بالنسبة له فضاء لا متناهيا ومجهولا، كوكبا معلوما ونقطة صغيرة تمتثل بين يديه وتتحدث إليه بعدة لغات مخاطبة حواسه وخيالاته، حتى غدا لا يستطيع الاستغناء عنها، فبمجرد إعماله للقرنية العينية ومحاولة استقباله لمجموع تلك الخطابات الحياتية، حتى وجدها تسيطر عليها وتتصدرها، فما هي هذه اللغة؟ وما الآليات التي تستند عليها أثناء اشتغالها؟ ما السر الذي يجعلها قادرة على التأثير في الإنسان إلى درجة عالية؟ كيف تصبح هذه اللغة مثيرا إيحائيا يستقبله الدماغ الإنساني فيستجيب؟

جاءت الصورة – بكل أنواعها– لتقدم إجابة عن هذه الأسئلة ونظيراتها التي راحت المغامرات التحليلية تكشف عنها، عندما جعلتها جزءا خطابيا لا يتجزأ عن الخطابات الأخرى، أو بالأحرى تطبيعا ونسخا ومشابهة وتمثيلا من نوع آخر للغة؛ لأنها التجسيد المادي للواقع باحتوائها على «خاصية التعبير الأوحد، فهي بحكم واقعيتها العلمية لا تصور في الحقيقة إلا مظاهر دقيقة ومحددة تماما لطبيعة الأشياء»[1] التي تمثل الانعكاس التناظري للعالم الخارجي بالنسبة لمركز الرؤية والقرنية العينية. وهي أيضا الهيئة التي يكون عليها الشيء أو شكله، على أن هيئة الشيء أو شكله تتم معرفته عن طريق حاسة البصر كما هو الحال في الرؤية المباشرة للشيء، وذلك حين تتأثر الشبكية العينية بالنور الساقط عليها خلف جدار الغرفة المظلمة، فتكوِّن صورا مقلوبة للمرئيات التي ترسلها

[1] رضوان بلخيري، سيميولوجيا الصورة بين النظرية والتطبيق، دار قرطبة، الجزائر، ط1، 1433هـ-2012م، ص108.

الخلايا العصبية إلى المخ عن طريق العصب البصري، هذا بالنسبة لكيفية اشتغال جهاز الرؤية عند الإنسان وعملية التقاطه للصور (تشكل الصورة الذهنية).[1]

أما بالنسبة لشاشة العرض أو العين الثالثة (الكاميرا) كما هو الحال في التلفزيون، فإن جهاز التقاط الصور الآلي، يسمح بدخول أشعة الضوء الصادرة من خلال المنظر المراد تصويره، ثم تقوم العدسة العينية التي تمثل إحدى مكونات الكاميرا، بعكسه بطريقة مقلوبة مثل العين المجردة وبصور عادية وطبيعية، فتصبح بذلك الصورة التي نراها على شاشة التلفزيون هيئة الشيء الطبيعي وشكله التجسيدي.[2]هذا كله يدخل ضمن نطاق المشاهدة العادية للصور وطريقة طبعها للأشياء في الذهن. ولكن هذه الصور التي تتلقاها العين هل هي صور عادية أم هي إرسالية بصرية يرسلها الباث أو المنتج للاتصال والتواصل مع المتلقي أو المُشاهِد؟

هناك شيء بسيط ومعقد في الآن ذاته يستطيع أن يضع الإجابة عن هذا السؤال، وذلك عندما يلقي المتلقي نظرة تساؤلية وتأملية فاحصة وخاطفة حوله، فيحاول تفسير السر الذي جعل الوسائط الإعلامية تتصدر أثاثه المنزلي، فلا يكاد يدخل بيتا إلا وجدها كذلك، فلماذا لم يعد بمقدور الإنسان الاستغناء عنها؟

---

[1] ينظر: قدور عبد الله ثاني، سيميائية الصورة: مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم، الوراق، عمان، ط1، 2008م، ص133- 135.

[2] ينظر :عبيدة صبطي، الصورة الصحفية: دراسة سيميولوجية، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، دط، 2011م، ص45.

في الحقيقة إذا ما أمعنا النظر في هذه القيمة التي أعطاها الإنسان لهذه الوسائط، نجد الصورة قد لعبت دورا فعالا فيه بمثابتها جزءا لا يتجزأ منها، وكذا من عملية التواصل الحديثة بين أفراد المجتمع، وذلك من خلال جعل الفرد يشارك فيها(عملية التواصل) من كل بقاع الأرض مع شعوب العالم، فيتأثر وينفعل بالبكاء والقلق والتعصب والضحك مع الآخر الذي تعرضه الصورة. وبموجب هذا القانون الحواري يتضح لنا أن طريقة اشتغال الصورة قد نحتْ منحيين؛ المنحى الأول: تناول الصورة خارج مجال الإدراك، بمعنى قبل أن يعيها الإنسان ويدرك تفاصيلها، أما المنحى الثاني: فقد بحث داخل مجال الإدراك، وهنا تنتقل الصورة من الخارج إلى الداخل ليقوم العقل الإنساني بتحليلها وتفكيك شفراتها.

بالنسبة للأول أي **الصورة خارج الحيز الإدراكي**، فحتى تكون الصورة لغة تخاطبية، يستلزم احتواؤها على خصائص اتصالية، وهذه الخصائص هي:

- **التماثل:** ويمثل ذلك النسخ والتطبيع الأيقوني للواقع، الذي تنقله الصورة مباشرة من خلال عدسة الكاميرا والقائم على علاقة المشابهة، فبين صورة الحصان على سبيل المثال، وحقيقته في العالم المرئي هناك علاقة مشابهة وتطابق بين ذلك الكائن الطبيعي والمصور.[1]

ـ **خرق الزمن:** ويتجلى ذلك في الصور والرسوم والنقوش التي رسمها ونقشها الإنسان البدائي، لتبقى بوابة الأجيال التي يطلع

[1] ينظر: بدرة كعسيس، سيميائية الصورة في تعليم اللغة العربية "الطور الأول"، (مذكرة الماجيستير)، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية قسم اللغة العربية، جامعة فرحات عباس، (سطيف) الجزائر، 2009م- 2010م، ص 137.

عليها للتعرف على العصور والحضارات السحيقة الغابرة التي خلدها إنسان الأمس.[1]

ـ **عمومية المعرفة:** بمعنى أن الصورة بوصفها وسيلة اتصال يجب عليها أن تحوي لغة يفهمها القارئ مهما تعددت مستوياته المعرفية والثقافية، فلكي يفهم المتلقي مضمون صورة ما، لا يتعين عليه أن يتقن القراءة أو يمتلك مستوا ثقافيا معينا.[2]

ـ **عالمية المعرفة:** أي أن الإنسان يستطيع أن يتلقاها من أي مكان في العالم عبر شاشات العرض، ويفهم منها ما يتلاءم ومدركاته الفكرية والثقافية، وليس شرطا دائما أن يكون من العارفين باللغة أو طريقة كتابتها، بمعنى أنها تحمل لغة عالمية تفهمها البشرية جمعاء، ومن نماذج ذلك هذه الصورة التي تتحدث عن المجاعة في نيجيريا.

- **المقدرة على تحقيق الرابط الإنساني:** وذلك حين تصبح الصورة وسيطا بين الأنا والآخر، أي تستطيع توحيد الرأي العام العالمي تجاه قضية إنسانية ما، وتجعل سكان العالم بأسرهم يقفون معها ويساندونها ويؤيدونها، والصورة أعلاه تستطيع تحقيق الميزتين معا (المجاعة في نيجيريا).[3]

وعندما تستوعب الصورة هذه الخصائص، تصبح قادرة على تأدية الوظائف ذاتها التي توازي تماما وظائف اللغة اللسانية التي أشار إليها **جاكوبسون Jakobson Roman** (1896- 1982)، ولكن هذا بعد توفر ستة عناصر أساسية هي:

---

[1] ينظر: قدور عبد الله ثاني، سيميائية الصورة: مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم، ص151.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص 151- 153.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ن ص.

1- **المرسِل** (الباث: المؤلف+ المخرج...) le destinateur: وهو الذي يقوم بإرسال الرسالة.

2- المرسلَ إليه (المتلقي+القارئ+المشاهد) le destinataire: وهو الذي يستقبل الإرسالية (خطية/أيقونية).

3- **قناة الاتصال** le canal de communication: عبرها يتم التواصل بين المرسِل والمرسَل إليه (التلفاز مثلا).

4- **الرسالة** le message: وهي إما مباشرة (مقابلة مع شخص/ التلفاز) أو غير مباشر (نص).

5- **شفرة الاتصال** le code: وهي تلك الرموز أو الشفرات التي تمثل لغة التواصل بين الباث والمستقبِل.

6- **المرجع** la référence: وهو مضمون ومحتوى الرسالة.[1]

وهذه العناصر هي ما يسمح للصورة بأن تؤدي الوظائف الآتية:

الوظيفة البصرية: وهي التلقي البصري المباشر للرسالة الأيقونية.

الوظيفة التعبيرية: وتبين العلاقة بين الرسالة والمرسَل وتحدد موقفه منها.

الوظيفة المرجعية: وهي الخلفية التي يستند عليها الباث أثناء تحقيقه للصورة.

الوظيفة اللغوية: وهي تلك الشفرات اللسانية التي تحويها الرسالة.

الوظيفة الشاعرية: وهي التي تضيف قيمة انفعالية للصورة.

الوظيفة التأثيرية: وهي التي تقود المرسل إلى المشاركة في الصورة.[2]

ومهما يكن فالصورة لا يمكنها أن تخرج عن هذه الخطاطة التي رسمها رومان جاكبسون لعملية التواصل، فإنتاج الصورة يتوقف على المرسل (الباث) الذي يبعث بإرسالية بصرية

---

[1] ينظر: أحمد مومن، اللسانيات النشأة والتطور، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، 2002م، ص 148.

[2] ينظر: بول كوبلي وليتساجانز، أقدم لك...علم العلامة، ترجمة: جمال الجزيري، المجلس الأعلى للثقافة، الجزيرة، القاهرة، ط1، 2005م، ص 151- 156.

إلى مرسل إليه (متلق)، عبر قناة أو وسيط: لوحة أو صحيفة أو تلفاز أو سينما...الخ. وتعد هذه العناصر بالإضافة إلى الوظائف التي أشار إليها جاكوبسون ذات أهمية كبرى في فهم عملية التواصل البصري.[1]

وبعد أن تمر الصورة بهذه المراحل في حركتها ودورتها التواصلية، أثناء تشكلها تنتقل إلى المنحى الثاني المتمم للأول وهو الحيز الذي يعنى ببلاغة الصورة، أو بأدق تعبير **الصورة داخل الحيز الإدراكي**، وهنا يأتي **رولان بارت Barthes Roland**(1915-1980)، بعد أن استفاد من المفهومين اللذين طرحهما **لويس ترول هيلمسليف Louis Trolle Hjelmslev** (1899-1965) وهما المحتوى والتعبير اللذين سنفصل فيهما القول إذ يقول: « تتألف اللغة من مضمون وتعبير، ففي أي نص أو نظام لغوي يتصل المضمون بالتعبير اتصالا وثيقا خلال عملية التواصل»،[2] فيشرح لنا **رولان بارت** المستويين اللذين تُقرأ من خلالهما الصورة وهما:

1- المستوى التعييني Niveau dénoté: وهنا ندرس الصورة من خلال الإجابة عن: ماذا تقول الصورة؟ فيقوم المتلقي في هذا المستوى بقراءة الوجه الظاهري لها قراءة سطحية، أي التلقي الأولي للصورة، وبتعبير آخر الانطباع الأولي لمستقبِل الصورة، بمعنى أن القارئ في بادئ الأمر يتعرف على ملامحها (الطول+ العرض+ الألوان+

---

[1] ينظر: سعيد بنكراد وآخرون، استراتيجيات التواصل الإشهاري، دار الحوار سوريا، اللاذقية، ط1، 2010م، ص 140-141.

[2] أحمد مؤمن، اللسانيات النشأة والتطور، ص160- 161.

الأشكال التي تحويها...الخ)، وهذا ما يحقق للصورة الخطاب الأول بمعنى خطاب من دون سَنَن (شفرات) عادي يتلقاه المشاهد تلقائيا.[1]

وبالمختصر المفيد:

دال + مدلول1(مدلول ظاهري:المعنى المتعارف عليه من قبل الجماعة اللغوية) = تعيين الصورة.[2]

وفي هذا الموضع يعتقد **رولان بارت** أن الشكل لا يلغي المعنى تماما، وإنما كل ما يفعله هو أنه يفقره ويبعده ويخفيه ويبقيه تحت تصرفه، أي أنه قالب يحجز المعنى ويحويه،[3] ويضيف **بارت** «ونعتقد أن المعنى سيموت لكنه موت مع وقف التنفيذ [لم ينفذ بعد]: المعنى يفقد قيمته [الآنية] لكنه يحتفظ بالحياة [الزمانية] التي سيتغذى منها الشكل، وسيصبح المعنى بالنسبة للشكل بمثابة احتياطي تاريخي فوري، وكثروة خاضعة من الممكن استحضارها واستبعادها في شكل من التناوب السريع: لابد أن يستمر الشكل في استعادة جذور المعنى ويتغذى منه عينيا: ولا بد له خصوصا من أن يتمكن من الاختباء فيه»،[4] فلعبة الاختفاء هذه هي التي تقوِّم العلاقة بين الشكل والمعنى في الصورة. وهذا المثال سيقرب رأي **بارت** أكثر:

---

[1] ينظر: قدور عبد الله ثاني، سيميائية الصورة: مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم، ص 31.

[2] ينظر: رضوان بلخيري، سيميولوجيا الصورة بين النظرية والتطبيق، ص 52- 55.

[3] ينظر: رولان بارت، أسطوريات: أسطرة الحياة اليومية، تر: قاسم المقداد، دار نينوى، سورية، دمشق، دط، 1433هـ-2012م، ص 236.

[4] المرجع نفسه، ص 236.

أحد سكان إحدى قبائل الهنود الحمر في أمريكا الجنوبية(قبيلة Apsaroke)

طريقة تنظيف جلود الحيوان Raclage de peau chez les Apsaroke

صورة التقطها Curtis Edward عام 1908م، وعرضت في مكتبة Congress الأمريكية عام 1930م، تحت عنوان: *The North American Indian* [1]

المستوى التعييني

2- المستوى التضميني Niveau Connoté: وهو «القراءة المعمقة للرسالة أي قراءة ما بين أسطر النص وقراءة ما وراء الصورة لمعرفة الدلائل والرموز التي تحملها، وتُحدَّد هذه الدلائل في القيم السوسيوثقافية بالنسبة لكل مجتمع».[2] لذا نجد **بارت** في هذا المقام «يؤكد على قوة الصورة وقدرتها على الإيحاء، بمعنى ثان ننطلق من المعنى التعييني (ارتباط الدال بالمدلول) ليصبح الدليل التعييني المتحصل عليه دالا ثانيا لمدلول ثان»،[3] نحصل من خلاله على المعنى التضميني للصورة، وهذا ما ينتج لنا المعادلة الثانية المتممة للأولى: **تعيين الصورة + مدلول2 (معنى باطني/ إيحائي) = تضمين الصورة.**[4]

---

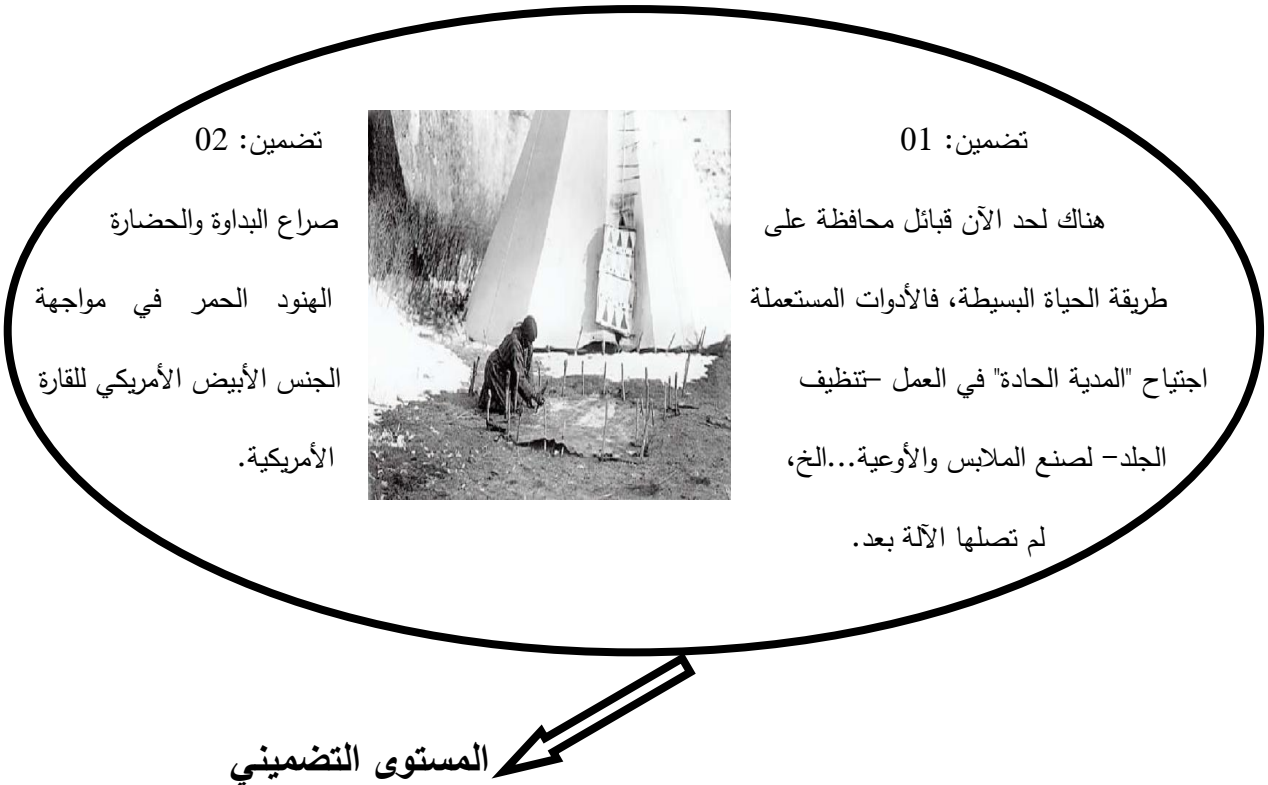
[1] ينظر: Encyclopédie Encarta Études 2008 (2007) [DVD]. [s.l.], Microsoft Corporation.

[2] رضوان بلخيري، سيميولوجيا الصورة بين النظرية والتطبيق، ص 55.

[3] المرجع نفسه، ن ص.

[4] ينظر: المرجع نفسه، ص 53.

إذن في هذا المستوى ومن خلال ما أدلى به **رولان بارت**، تتكشف للقارئ حيثيات هذه الصورة العلاماتية، فيقوم في هذا الشق الإدراكي بتفكيك رموزها واستقراء الشفرات والدلالات التي تسعى لإيصالها للمُرَسل، فيبحث بدوره عن المرجع (ما وراء العلامة) أثناء تلقيه للرسالة الأيقونية، سواء أكان هذا المرجع دينيا أم ثقافيا أم تاريخيا أم سياسيا...الخ. ففي هذا المجال التحليلي «تعمل العلامة بإفراط فهي لا يجوز لها أن تقدم نفسها إلا بشكلين متطرفين: إما فكرية بشكل صريح، أو مفصلة عن طريق بعدها».[1] والشكل الذي سنورده يوضح الصورة:



[1] رولان بارت، أسطوريات: أسطرة الحياة اليومية، تر: قاسم المقداد، ص 32–33.

ومن هذا المنظور نستنتج أن «المعنى مضاعف وذا وجهين؛ الأول مباشر ضروري لإدراك الواقعة، والثاني غير مباشر، ولكنه ينطلق من هذا المظهر المرئي، الذي في ارتباطه بسياقات مغايرة، يمتلك دلالة مختلفة»[1] عن الدلالة التي يريها في المظهر اللامرئي له.

وبالعودة إلى بدء وبالضبط إلى السؤال الذي طرحناه آنفا: كيف تصبح هذه اللغة مثيرا إيحائيا يستقبله الدماغ الإنساني فيستجيب؟ فإننا نجد أن لغة الصورة، قد لفتت انتباه الإنسان القديم والحديث والمعاصر، فهي دائما تنادي على بدائيته وتستدعيها من دخيلاته فتذكره بالابتكار الأول لمخيلته، أين كان ينطق بيده على جدران الكهوف والمغارات، فيسرد تاريخه وبطولاته ورحلاته وانتصاراته وانكساراته، بل مغامراته وسعيه وبحثه عن الأداة التي تضمن له الخلود في الزمن، فجاءت الصورة لتكون بمثابة التعويض عن الفناء أو بالأحرى الوهم بالخلود أو الانتصار الوهمي على فكرة الموت، فكانت الحياة من منظوره تتجسد في الصورة، أما الموت فهو ذهاب ومحو لتلك الصورة.[2]

هكذا غدت هذه الأخيرة تأشيرة رخصت له السفر إلى الماضي والحاضر والمستقبل؛ الماضي لأنها كانت اللغة الأولى التي تحدث بها هذا الإنسان، والحاضر لأنها تعكس الوجود الآني له، والمستقبل لأنها ترسم آماله وطموحه وأحلامه (سعادة،

---

[1] الصورة وإنتاج المعنى: قراءة في غلاف رواية –الحرب في بر مصر ليوسف القعيد– بديعة الطاهري www.aljabriabed.net ،03/10/2013 ،12:59.

[2] ينظر: ناظم عودة، جماليات الصورة: من الميثولوجيا إلى الحداثة، التنوير، لبنان، مصر، تونس، ط1، 2013م، ص54.

أمان، طمأنينة، استقرار)، فتعبر عنها بلغة نبيلة تامة ناقلة وعاكسة لكل ما هو مخزن في الذاكرة الإنسية الآنية والتاريخية، من شفرات حياتية أو معادلات تمثيلية للإدراك الحسي للعقل والعين وعملية تطبيعها للواقع الفطري فأصبحت (الصورة): «تسجيلا حيا وواقعيا وتاريخيا للحياة العابرة، فما يسجل في لحظة قد يكون خالدا في فترة من الزمن، وقد يكون دليلا وشاهدا على العديد من الأحداث التي تمر بسرعة كالبرق».[1]

ولم يقف الإنسان أمام الصورة على أنها أيقونة تجسيدية للأنا الواقعي في الكائن الورقي أو الحجري أو اللَّوحي فحسب، وإنما تعدى ذلك إلى تأليهها ومنحها نفحه عليا ذات رهبانية صوفية، «فبعد أن تُنحت الصورة تغدو أصلا، وتصبح بطبيعة وظيفتها وسيطا بين الأحياء والأموات والناس والآلهة، وبين المجموعة البشرية ونشأة الكون، كما بين مجتمع من الذوات المرئية ومجتمع القوى الغيبية التي تتحكم فيها، وهذه الصورة ليست غاية في ذاتها، وإنما وسيلة للتأليه والدفاع والفتنة والإشفاء والتعليم، إنها تُدخل المدينة في النظام الطبيعي، والفرد في الترابية الكونية، وإنها "روح العالم" وتناغم الكون، وباختصار فهي وسيلة حقة للبقاء على قيد الحياة، ففضيلتها الميتافيزيقية التي تجعل منها قائدة للقوى الإلهية أو الغيبية»[2] ما يدفع الآدميين للاندماج فيها وطبعا السجود لها، وتعليقها كقلائد(التمائمLes Talismans) حول رقبتهم لردع الأذى عنهم، وما هذا بالشيء

---

[1] محمود علم الدين، الصورة الفوتوغرافية في مجالات الإعلام، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، 1981م، ص11.

[2] ريجيسد دوبري، حياة الصورة وموتها، تر: فريد الزاهي، أفريقيا الشرقية، ص25.

الخفي عنا بل إن أصدق شاهد على ذلك التقييم، ما نراه من سجود المسيحيين والهندوس والطاويين والكنفوشيين أمام صور لآلهاتهم في المعابد وصور لموتاهم.

وفي الحقيقة إن هذا الركوع للصورة هو انتقال لها من الثابت الأيقوني الآني والحضوري، إلى فضاء الرمز الغيابي الزماني والتحولي الماورائي، وهذا ما ينقل الدراسة من المنظور التشكيلي للصورة، إلى مجال الرمز لكي يكشف عن العلاقة العرفية والإيحائية التي تربطه بالشيء الذي يحيل إليه. وهذا ما سنتطرق إليه بعد فتحنا للنافذة الموالية الموسومة بـ**ماهية الرمز**، التي فيها سننقب على كل الفروع والاتجاهات التي سلكها الرمز داخل الصورة.

تدخل الرموز البصرية التي تبثها لغة الصورة إلى الدماغ الإنساني هكذا، جملة واحدة وبسرعة فائقة، من دون أن يدرك المتلقي ذلك، أو يستوعب طريقة اشتغالها، فبمجرد أن يضغط المشاهد على زر التشغيل (on) لأي جهاز إعلامي كان كالتلفاز مثلا، تبدأ الرموز بالاشتغال والانتظام عبر نظام من العلاقات المتبادلة، تجعلها تكتسب معان وقيما تؤهلها لتشكيل الموضوع (L'objet)،[1] الذي تبثه الصورة العدساتية إلى المتفرج، وهذا النظام هو الذي يهمنا في هذه الواجهة من البحث، التي نسعى من خلالها للإجابة عن الأسئلة الآتية: ماذا يمثل الرمز بالنسبة للصورة؟ كيف نميز بينه وبين الأيقونة والمؤشر؟ هل للرمز دلالة واحدة في فضاء الصورة أم دلالات؟

قبل الإجابة عن هذه التساؤلات التي طرحناها، هنالك مسألة تطرح نفسها في هذا المقام، وهي مسألة التعريف بالرمز، والتي لا نستطيع تجاوزها إلى أمور أخرى ما لم نقف عندها، لذا نجد **شارل ساندرس بيرس Charles Sanders Peirce** (1839-1914) يعرف الرمز على أنه «علامة تشير إلى الموضوع [المرموز إليه] الذي تعبر عنه عبر عرف»[2] متفق ومتواضع عليه من طرف جماعة لغوية معينة، «إنه ذاته نمط عام أو قانون، أي علامة قانون، إنه ليس فقط عاما في ذاته، ولكن الموضوع الذي يحيل عليه، هو نفسه من طبيعة عامة»[3] تستند على عادات وقوانين صاغها الإنسان،

---

[1] ينظر: أمبرتو إيكو، السيميائية والفلسفة، ترجمة: أحمد الصمعي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط1، 2005م، ص314.

[2] السيميائية.... أحد المناهج النقدية المعاصرة artsanae 99.e- monsite. com، 2016/01/17م، 11:06.

[3] المرجع نفسه.

لتكون بمثابة المرجع المشار إليه برمز معين. ويضيف **أمبرتو إيكو Umberto Eco** (1932-2016) «إن الرمز هو لفظ ينتمي إلى اللغة المثقفة، وتستعيره اللغة شبه العادية،[*] معتبرة إياه أدق تعريفا في السياقات الملائمة»[1] لتلك العلامات المرئية الحاضرة (الحضور)، التي تحمل في ذاتها مضمونا غائبا (الغياب)، وهذا ما وضحه **بول ريكور Paul Ricœur**(1913-2005) في قوله أيضا: «الرمز علامة، وهو ككل علامة يهدف إلى أبعد من شيء ما، ويقدر بالنسبة إلى هذا الشيء، ولكن ليست كل علامة رمزا، فالرمز يظهر فيما يستهدفه قصدية مضاعفة»؛[2] تمثل الأولى ذلك المعنى المعطى الذي يمثل القصدية الأولى -بتعبير **بول ريكور**- التي تحيل إلى المعنى الثاني الذي يمثل القصدية الثانية.[3]

إذن وبعد هذا العرض الوجيز للمعنى السيميولوجي للرمز، ننتقل إلى التنقيب عن الدور الذي يلعبه داخل الصورة، والذي يظهر جليا من خلال الرأي الذي أدلى به **بول ريكور** بخصوصه، والذي نحا منحيان: الأول على مستوى الشكل، وفيه تظهر الرموز كعلامات مرئية واضحة تقدم معنى مباشرا يتلقاه المشاهد مباشرة (دال يقابله مدلول)، أما الثاني فيخص مستوى المضمون أين يصبح الرمز علامة مشفرة يستلزم لتفكيكها توفر

---

[*] وهي في مفهوم إيكو تلك التي تستعملها الصحف أو الخطابات العمومية، وهي ليست لغة الاستعمال اليومي ينظر: أمبرتو إيكو، السيميائية والفلسفة، ص 317.

[1] المرجع نفسه، ص 318.

[2] بول ريكور، دراسات هيرمينوطيقية، ترجمة: منذر عياشي، مراجعة: جورج زيناتي، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، دار أيا للطباعة والنشر، طرابلس، الجماهيرية العظمى، ط1، 2005م، ص 341.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص 341-342.

مجموعة من المعايير، والمرجعيات للوصول إلى المعنى الثاني، وهذان المستويان هما اللذان سنفصل فيهما على النحو الآتي:

1- على مستوى الشكل: تشكل الإطار الظاهري للصورة ثلاثة أنواع من الرموز، وهي: الرموز التشكيلية، والرموز اللغوية، والرموز الأيقونية أو البصرية، وهي كالآتي:

- **الرموز التشكيلية:** وتتمثل في تلك الأشكال Les formes (مربع، مستطيل، مثلث...)، والخطوط Les lignes، والإضاءة La luminosité، التي تظهر بدقة ووضوح في الفنون التشكيلية.[1]

- **الرموز اللغوية:** وهي أصغر جزء في اللغة وتتمثل في الحروف (مختصر abréviation لشركة ما SAA: شركة تأمين السيارات في الجزائر مثلا)، والكلمات (اسم شركة ما **صوالتوبي** لصناعة البسكويت في قسنطينة)، ويضاف إلى ذلك تلك العبارات اللسانية التي تشرح الصورة (المجاعة في نيجيريا التي أشرنا إليها سابقا).[2]

- **الرموز الأيقونية:** وتتمثل في الصور الضوئية: كصور الأشخاص والطبيعة والخرائط الجغرافية، والتصاميم التي تشير إلى وجود علاقة تشابه وتماثل بين الشيء الذي تقدمه الصورة، والشيء الذي تمثله.[3]

---

[1] ينظر: قدور عبد الله ثاني، سيميائية الصورة: مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم، ص157.

[2] ينظر: رضوان بلخيري، سيميولوجيا الصورة بين النظرية والتطبيق، ص54.

[3] ينظر: إبراهيم محمد سليمان، مدخل إلى مفهوم سيميائية الصورة، المجلة الجامعة، قسم الإعلام –كلية الآداب– الزاوية، جامعة الزاوية، العدد السادس، 2014م، ص172.

2- على مستوى المضمون: يشكل مضمون الصورة، الرموز التي تعكس مرجعية اجتماعية أو ثقافية معينة، يقتضي على المرسل التعرف عليها لتفكيكها، ونذكر بعضا منها:

«- الرموز الدينية (الهلال، الصليب، ومجسمات بوذا...).

- الرموز الأسطورية.

- رموز الاحتفالات الرسمية والوطنية.

- رموز الألعاب والرياضيات».[1]

هذا وقد يتداخل الرمز كعلامة أثناء عملية التحليل، مع الأيقونة والمؤشر التي تعتبر هي الأخرى علامات تدخل في تصميم الصورة، وهنا يأتي **بيرس** بتصنيفه الثلاثي للعلامة فيبين الفرق بينها في قوله **الرمز:** هو علامة ترتبط بموضوعها من خلال العرف فقط،[2] مثل اللون الأحمر في العلم الوطني ودلالته على دم الشهداء في العرف الجزائري. إذن فالرمز ومن خلال هذا التعريف اعتباطي أي غير معلل، لأنه ليس هنالك علاقة واضحة وقياسية بين الرمز (الدال اللون الأحمر) والمرموز إليه (المدلول: دم الشهداء)،[3] على غرار **الأيقونة** التي تقوم على مبدأ التشابه، من منظور **بيرس** الذي يعرفها بقوله: «إن الأيقونات ضرب من العلامات التي تتفرد بخصيصة التعليل التي تستند على عامل

---

[1] قدور عبد الله ثاني، سيميائية الصورة: مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم، ص158.

[2] ينظر: دنيال تشاندلر، أسس السيميائية، ترجمة: طلال وهبة، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط1، 2008م، ص85.

[3] ينظر: قدور عبد الله ثاني، سيميائية الصورة: مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم، ص73.

المشابهة مثل: الصورة الفوتوغرافية، والخرائط الجغرافية».[1] وأما بالنسبة **للمؤشر**: فهو علامة ترتبط بموضوعها عن طريق السببية،[2] كتكاثف السحاب وأنين الرعد كمؤشر لسقوط المطر، واصفرار الوجه كمؤشر للمرض، وآثار الأقدام كمؤشر لمرور شخص ما عبر تلك الطريق، والضحك كمؤشر للسعادة والفرح، والدخان كمؤشر للنار.[3]

إذن ومن خلال تصور **بيرس** للعلامة يتضح لنا الفرق بين الرمز والأيقونة والمؤشر، والذي نلخصه في:

العلامة ←
- الرمز: ويقوم على مبدأ الاعتباط.
- الأيقونة: وتقوم على مبدأ المشابهة.
- المؤشر: ويقوم على مبدأ السببية. [4]

هذا ولئن كانت الصورة تقرأ عبر مستويين (التعييني+التضميني) مثلما أقر بذلك **رولان بارت**، فإن الرمز يتبع الصورة أثناء عملية التأويل –مثلما أشار إلى ذلك بول ريكور في التعريف السابق الذكر– والتي منها يتعرف القارئ على دلالته (الرمز) وأنواعه أيضا، وهذين المستويين نوضحهما كالآتي:

– **المستوى التعييني**: وفيه يقدم الرمز معاني مباشرة عبر التمظهر العلاماتي المرئي له في الحيز التصويري (دال يقابله مدلول وصورة ذهنية)، وهذه الأمثلة توضح ذلك:

---

[1] عبيدة صبطي، نجيب بخوش، مدخل إلى السيميولوجيا، ص 97.

[2] ينظر: دنيال تشاندلر، أسس السيميائية، ص81.

[3] ينظر: قدور عبد الله ثاني، سيميائية الصورة: مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم، ص73.

[4] ينظر: أمبرتو إيكو، العلامة: تحليل المفهوم وتاريخه، ترجمة: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط2، 2010م، ص91.

5 العدد الخمسة.

+ العلامة الرياضية "زائد".

تلك النبتة العملاقة القائمة على ساق صلبة تتفرع عنها أغصان وأوراق.

ذلك الشكل الهندسي المحاط بثلاث خطوط "مثلث".[1]

- **المستوى التضميني:** وفيه يصبح الرمز شفرة زئبقية داخل المتن الأيقوني، وهنا يتعين على الباث تفكيك هذه الشفرة وتحليلها عبر مخزونه الثقافي؛ ذلك لأن الأيقونة تظهر وبطريقة عادية وبسيطة في مستواها التعييني الرموز (الدوال: اللون الأحمر مثلا) مقترنة بمرموزاتها (المدلولات: دم الشهداء في العرف الجزائري+ الفرح عند الهندي والصيني والياباني+ الحياة والفوز عند المصريين القدماء+ القوة والجدية والخطر وحب المغامرة...إلخ).[2] وهذه النقطة بالذات أي تعدد المعاني لرمز واحد (اللون الأحمر) هي التي شرحها ولخصها لنا **أمبرتو إيكو**، حين نظر إلى الرمز من منظور ثقافي إذ يقول: «يمكن اعتبار كل ثقافة على أنها مجموعة من الأنظمة الرمزية [التي] نجد بداخلها، في الموضع الأول: اللغة، والقواعد الزوجية، والعلاقات الاقتصادية، والفن، والعلوم، والدين».[3] وهذه المفاهيم الأخيرة التي أشار إليها **إيكو** هي المرجعية التي تقف وراء الرمز ومدلولاته التي يكتسبها؛ فعن طريق الرموز اللغوية المدونة بطريقة زخرفية على حافة

---

[1] ينظر: رضوان بلخيري، سيميولوجيا الصورة بين النظرية والتطبيق، ص54- 55.

[2] ينظر: Catherine Pont-Humbert, *Dictionnaire des symboles des rites et des croyances*, Ed. Jan-Claude Lattés, France (Paris), 1995, p 360-361.

[3] أمبرتو إيكو، السيميائية والفلسفة، ص 323.

الشاشة التلفزيونية مثلا (الجزيرة)، تتضح هوية وانتماء هذه القناة وهو الانتماء العربي، وكذلك يمكن لتشكيلة رمزية لرسم موجود في الكنائس والمعابد (المريمات والمسيح وعلامة الصليب...) التعبير عن ديانة الباث وهي المسيحية، ويمكن أيضا لمجموعة من النقوش الحيوانية والإنسية الموجودة في القلاع والأهرامات أن تمثل رموزا أسطورية لحضارة مغرقة في القدم.

هكذا إذن، يمكن للمتلقي أن يستنتج المعنى الذي يضفيه السياق على الرمز الأيقوناتي، والذي (المعنى) تتدخل فيه ثقافة المرسل المتمثلة في منظومة القيم التي يستند عليها الإنسان أثناء تأسيسه لهذه الرموز، وضمن هذه المنظومة نجد الدين كقيمة عليا تعتمد على عدد لا متناه من الرموز، وهذا ما يظهره فيلم الرسوم المتحركة الذي سنشتغل عليه، والذي يحوي مرجعية دينية تحيل إلى ديانة يابانية قديمة، سنتعرف عليها في الفكرة الموالية للبحث.

في عصور مغرَقة في القدم، وفي أزمنة ضائعة في ضباب بدائي، ولد الدين التقليدي لسكان أرض الشمس الساطعة، الذي ظل دائما وأبدا دينا غامضا عند أهله بالدرجة الأولى، وعند الباحثين بالدرجة الثانية، فاليابانيون «لا يعرفون له مؤسسا أو شخصية روحية بارزة وضعت أسسه وتقاليده، ولم يكونوا يطلقون عليه اسما معينا [في بادئ الأمر]؛ لأنه الدين الوحيد الذي عرفوه في جزائرهم المنعزلة. أما بعد الانتشار التدريجي للبوذية وتبنيهم لكتابة شبيهة بالكتابة الصينية مع مطلع القرن الخامس الميلادي»،[1] شعروا بالحاجة إلى تمييز معتقدهم التقليدي –الذي لا اسم له– عن المعتقد الوافد عليهم من الإمبراطورية الصينية وهو **التاو**، فأطلقوا عليه اسم **الشِّنْتَوْ**. فيا ترى ما معنى هذه اللفظة وما علاقتها بـ:**التاو**؟

لفظة **شِنْتُو Shinto** ليست يابانية الأصل، وإنما هي صينية مشتقة من جذرين لغويين: Shen–Tao

شِينْ Shen: وتعني روح أو إله Divinité

و**تَاوْ Tao** : وتعني الطريق La Voie

واللفظة بأكملها تعني **طريق الآلهة La voie des divinités** في التعبير الصيني، وتحمل أيضا الدلالة نفسها في التعبير الياباني، ولكنها تُقرأ على الطريقة اليابانية **كامي نو ميشي Kami no Michi**.[2]

---

[1] فراس السواح، موسوعة تاريخ الأديان: الكتاب الرابع–الهندوسية–البوذية–التاوية–الكنفوشية–الشنتو، دار علاء الدين، سورية، دمشق، ط1، 2006م، ص325.

[2] ينظر: ar.wikipedi.org/wiki، 2014/02/10م، 10:01.

هذا بالنسبة للتعريف اللغوي لهذه الكلمة، وأما بالنسبة لعلاقتها بالتاوية، فالشق الثاني منها، أو بالأحرى اللاحقة التي رُدفت لها(**تَوْTao**)، تحيل مباشرة إلى هذا الامتزاج الحاصل بين **الشِّينْ** المنسوب إلى اليابان و**التاو** الصيني، والمصطلحان كلاهما يشيران إلى ذلك "**الطريق الغامض**" الذي سلكه هذان المعتقدان الوضعيان، فحين ننظر إلى هذه التراتيل التي جاءت على لسان «**لاوتسو** مؤسس **التاوية** في الصين خلال النصف الثاني من القرن السادس قبل الميلاد في تعبير "**الطريق**" الذي لا يصرف ذهن السامع إلى شخصية ما فاعلة، وإنما إلى طريقة في الفعل:

هناك شيء بلا شكل

موجود قبل السماء والأرض

صامت وفارغ

قائم بنفسه لا يَحُول

شأنه الدوران بلا كلل

مؤهل لأمومة هذا العالم

لا أعرف اسمه فأدعوه: التاو».[1]

ترتسم لنا النقطة التي فيها يتم الالتقاء بين هاتين العقيدتين، وهي الضبابية والغموض والخفاء الأبدي لحقيقة وأصل وبداية هذا التقييم الناشئ عند هؤلاء القوم، الذين جعلوا

[1] فراس السواح، دين الإنسان: بحث في ماهية الدين ومنشأ الدافع الديني، دار علاء الدين، سورية، دمشق، ط4، 2002م، ص48.

يطلقون أسماء على تلك القوى الخارقة والخارجة عن نطاق سيطرتهم، والتي تنتمي إلى الطبيعة ومظاهرها، المنظور إليها من منظار آخر مغاير لذلك المنظار الذي يراها عبره الإنسان العادي بمعنى غير الشنتوي، وذلك لارتباطه (المنظار) بعالم ما وراء الطبيعة، الذي تتجلى ورائيته في تلك الأشكال والجمادات التي يَستبصرونها بالعين الخفية (نظرة التبجيل)، ونُبصرها نحن بالعين المجردة، وما لفظة الكامي التي يطلقها الشنتويون على المقدس ببعيدة عن هذا النطاق، فكلمة شنتو تعني أيضا: «طريق الكامي، والكامي Kami ou Gami في الأصل، هي أرواح الأسلاف المتوفين التي لجأت إلى أماكن طبيعية (شلالات، أو أمواج المحيط أو ففوهات البراكين)، ثم صارت تعني العناصر ذات القوة الخارقة (كالشمس والقمر والأشجار والريح) وهي إما رفيقة وإما مؤذية. وهنالك أساطير سطرت في القرن الثامن تروي حكاية خلق الكون، وولادة الكامي واليابان.

وللكامي رسل: فالثعلب هو رسول إيناري الواقي من الأذى، والحامل الثراء. يلجأ الناس إلى الكامي في كل مناسبة: قبل الزواج أو الامتحان، أوشفاء مريض، أو درء قدر مشؤوم، أو إنجاب ولد....».[1]

هذا وقد صيغت هذه اللفظة "شِنْتُو**Shinto**" في القرن السادس الميلادي بعد دخول البوذية إلى اليابان، لتعبر عن التراث الديني الأقدم عهدا، وهو **طريق كامي** La Voie des Kamis والذي انبثق من أقدم نص متعلق بماضي اليابان وشعبها وحكامها،

[1] كلود نودين وماري ليزكو وآخرون، شبابنا موسوعة لاروس ديانات العالم، تعريب: أنطوان الهاشم، عويدات، لبنان، ط1، 2002م، ص 76.

وهو نص كوجيكي Kojiki الذي ظهر عام 712م والذي كان يعني سجلات الأحداث القديمة.[1]

أما عن ظهور المصطلح لأول مرة فقد كان في مخطوطات **سفر أخبار اليابان** أو **نيهون شوكي Nihon Shoki** المدون في القرن 08 الميلادي، ولكن الظاهر أن المصطلح قد استعمل قبل هذه الفترة في زمن **أزوكا** Asuka من أجل التمييز بين المعتقدات والطقوس التي عرفتها البلاد قبل دخول البوذية.[2]

كل هذه المرجعيات والأصول التاريخية هي التي شكلت هذا المصطلح، وجعلته اسما لأهم الديانات غير السماوية التي تعرف عليها المحيط الهادي والأرخبيل الجبلية الواقعة فيه، والمتعلقة ببدايات خلق هذه الجزر (3400 جزيرة أهمها هوكايدو وهونشو وشيكوكو وكيوشو)، والموسومة بـ:"**ديانة الشِّنْتُوShintô ou Shinto**"، والتي لنا وفقة مع أهم أفكارها ومضامينها في العنصر الآتي الموسوم بـ: الشنتو كديانة.

---

[1] ينظر: محمد لعريبي، موسوعة الأديان السماوية والوضعية: الديانات الوضعية الحية في الشرقين الأقصى والأدنى، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط1، 1990م، ص280.

[2] ينظر: حسين فهد حماد، موسوعة الآثار التاريخية –حضارات– شعوب– مدن– عصور– حِرَفٌ– لغات، دار أسامة، الأردن، عمان، 2003م، ص676.

تعرفت المنطقة الواقعة في السواحل الشرقية لآسيا الشرقية، على ديانة وضعية عرفت باسم: "**الشِّنْتُو Shinto ou Shintô**" المبنية على«العبادة الروحية للظواهر الطبيعية، وتقديس أرواح الأبطال (Les Samouraïs) والأباطرة (Les Seigneures)، وقد عُرفت هذه الديانة أيضا باسم "**الكامي**" في مطلع القرن08م، وأخذت تشكل هذه الديانة الهوية الجديدة للشعب الياباني من بداية حكم أسرة نارا Nara (710م-784م)»،[1] فقد ورد في أقدم نصوصها "كوجيكيKojiki"-الكتاب الأول- الذي نشر في 712م و720م والذي لا مرجعية له بالصين ولا بالديانة البوذية السائدة حاليا في اليابان،[2] أن الآلهة خلقت هذه الجزر بعدما كانت السماء والأرض متصلة، وبعد انفصالها ظهرت آلهة أخرى في السماء ثم اختفت، ثم ظهر إلهان: ذكر واسمه "إيزاناغي Izanagi no mikoto"، (السماء)، وأنثى اسمها "إيزانامي Izanami no mikoto"، (الأرض) سلك الإلهان جسر السماء العائم، وعند وصول إيزاناغي إلى الأسفل، غرز رمحه في الطين ثم رفعه فسال من الطين اللؤلؤي مادة أصبحت جزيرة.[3]

غرز الرمح في الطين

---

[1] طارق فتحي سلطان، تاريخ الصين والشرق القديم، دار الفكر، عمان، ط1، 1434هـ- 2013م، ص139- 140.

[2] ar.wikipedi.org/wiki، 2014/02/10م، 10:01.

[3] ينظر: ميرسيا إلياد، الأساطير والأحلام والأسرار، ترجمة: حسيب كاسوحة، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 2004م، ص 274.

نزل الإلهان عليها فتزوجا زواجا كونيا نتج عنه حمل إيزانامي في رحمها الجزر اليابانية، ثم ولد للإلهان خمسة وثلاثون إلها أهمها: آلهة الأغذية وإله النار **(كاغوتسوشي)** الذي أحرق أمه لحظة ولادته. حزن إيزاناغي على إيزانامي حزنا شديدا فقرر إعادتها من العالم السفلي (عالم الأموات)-بعد غضبه ورفسه لكاغو حتى تبعثر ونشأت عنه آلهة-[1] راح يبحث عنها في ذلك العالم حتى «انتهى الأمر بإزاناغي بلقاء زوجته، فاقترح عليها العودة إلى سطح الأرض، عندئذ توسلت إيزانامي إلى زوجها طالبة منه التريث والانتظار مدة من الزمن أمام باب القصر المقام تحت الأرض، واشترطت عليه أن لا يشعل نارا، غير أن الزوج إيزاناجي عي بصره فأشعل سنا واحدا من أسنان مشطه، فولج باب القصر. يال هول ما رأى!! شاهد بشعلة قنديله، زوجته في مرحلة تفكك وتحلل، للحال تداعت قوى الزوج واستولى عليه رعب شديد، فولى الأدبار هاربا لكن زوجته الميتة لحقت به وراحت تعدو وراءه، أفلح إيزاناغي في الإفلات ومر بذات الثقب الذي سلكه عند هبوطه تحت الأرض، ثم راح يدحرج صخرة كبيرة أحكم بها إغلاق الثقب [...] أخذ البعل إيزاناغي يردد عبارة طقسية دينية يعلن بها الهجر والفراق بين الزوجين، ثم صعد إلى السماء، أما إيزانامي فقد هبطت لتمكث إلى الأبد في أصقاع الأرض».[2]

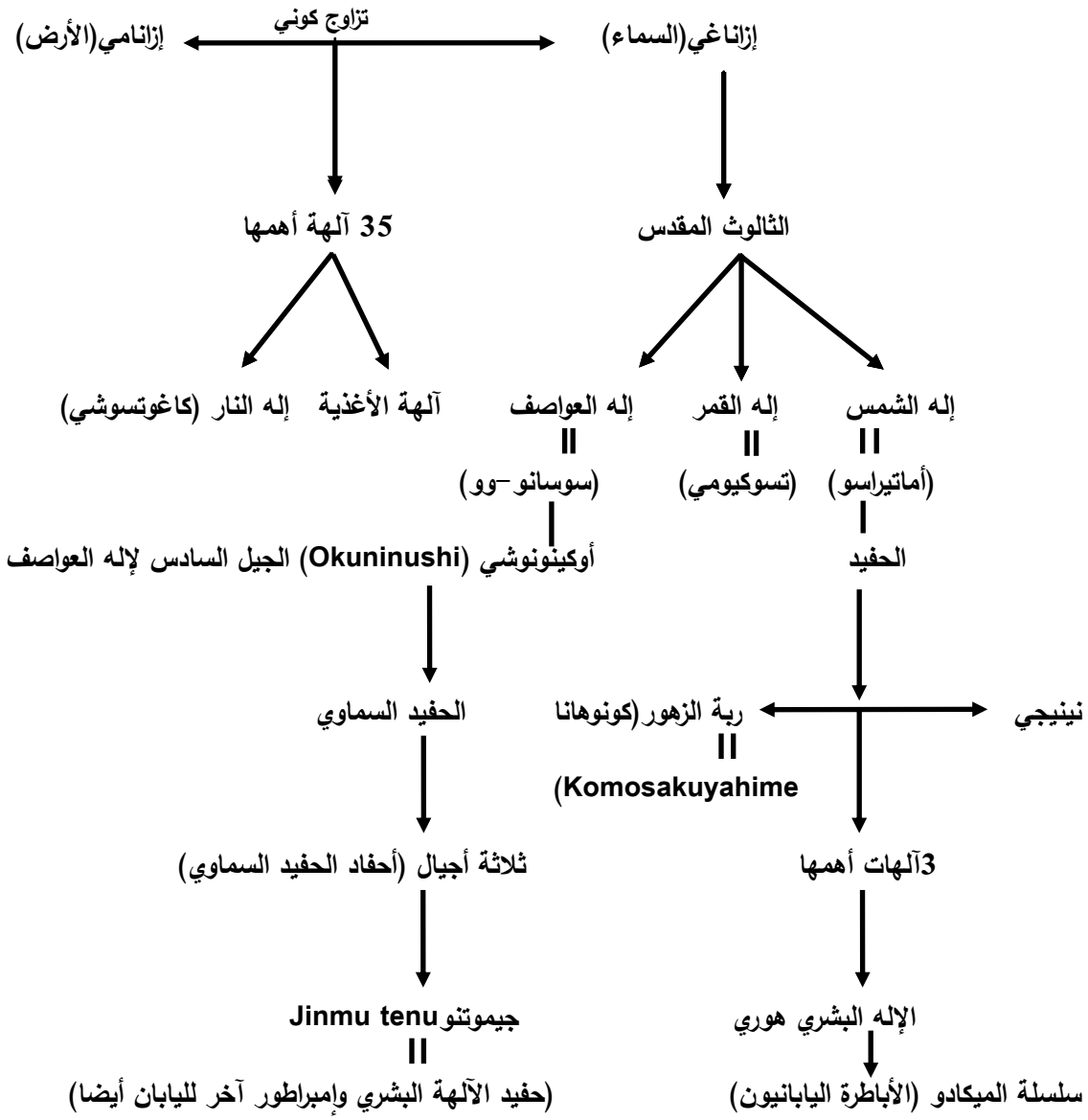
ومما جاء أيضا في المصدر العقائدي ذاته (كتاب كوجيكي)، أن الشنتويين اليابانيين يؤمنون بالثالوث الإلهي المقدس الذي تشكله ثلاث آلهات: **أماتيراسو Amaterasu**

---

[1] محمد لعريبي، موسوعة الأديان السماوية والوضعية: الديانات الوضعية الحية في الشرقين الأقصى والأدنى، ص280.

[2] ميرسيا إلياد، الأساطير والأحلام والأسرار، ص 277.

Omikami إله الشمس وأعظم الآلهة عند اليابانيين، الذي ولد من العين اليمنى للإله الأكبر إيزاناغي، و**تسوكي يومي Tsukiyomi no mikoto إله القمر** الذي ولد من عين الإله إزاناغي اليسرى، ثم خرج من أنفه **إله العواصف سوسا-نو-ووSusanowo**، هذه الآلهات الثلاث هي التي بني عليها المثلث المقدس عند الإنسان الشنتوي.[1] وهذا المخطط الذي سنورده يوضح هذه السلالة الإلهية:



[1] ينظر: محمد لعريبي، موسوعة الأديان السماوية والوضعية: الديانات الوضعية الحية في الشرقين الأقصى والأدنى، ص280.

هذا بالنسبة لشجرة الآلهات التي انحدر منها جنس الأباطرة البشر المؤلهون، أما عن كتبهم فيضاف إلى المصدر الأول الذي ذكرناه أعلاه، كتاب ثان يعد من أهم المصادر التي تكشف عن عقيدة الشنتو والآلهة والتكوين والفضائل والقيم السياسية، وهو كتاب **نيهونجي Nihongi** والمكتوب بالأحرف الصينية، والمعنى الحرفي لهذا الكتاب "الأحداث التاريخية لليابان"، ويؤلف مع الكتاب الأول سجلا مكتوبا لليابان. ويوجد في هذين الكتابين أهم الأساطير القديمة والحكايات الخرافية عن اليابان القديمة، ويضاف إلى هذين الكتابين كتاب ثالث **أنجيشيكي Engishiki** المدون عام 927م والمتضمن لطقوس الصلوات التي كانت تستخدمها طبقة الكهنة في ديانة شنتو القديمة.[1]

أهم العقائد والأفكار:

1- يعتقد الشنتو أن الشمس **أماتيراسو Amaterasu ō-mi-kami** «ملك من الملائكة لها نفس وعقل، ومنها نور الكواكب وضياء العالم وتكون الموجودات السفلية، وهي ملك الفلك يستحق التعظيم والسجود والتبخير»[2] لذا يبجلونها ويقدسونها ويجعلون لها المكان الأرفع بين الآلهة، وهذا ما جسده اليابانيون حين بنوا لها معبداً ضخماً في

[1] ينظر: محمد لعريبي، موسوعة الأديان السماوية والوضعية: الديانات الوضعية الحية في الشرقين الأقصى والأدنى، ص238.

[2] محمد بن عبد الكريم الشهرستاني، صححه وعلق عليه: أحمد فهمي محمد، دار الكتب العلمية، بيروت،لبنان، ج3، ص 722-723.

مدينة Ise الواقعة على بعد 300كلم من العاصمة طوكيو، ويقال أنه شيد في القرن الثالث قبل الميلاد على خليج إيزي ويتألف من هيكل داخلي وآخر خارجي.[1]

معبد إيزي Sanctuaire d'Ise[2]

وأصدق دليل على تعظيم الشنتويين للشمس، حمل العلم الياباني شمسا حمراء للإشارة إلى أن أرض اليابانيين هي الأرض المشرقة التي تقيم فيها إلهة الشمس أماتيراسو.[3] هذه الأخيرة التي اقترحت على الآلهات السماوية أن ترسل حفيدها **نينيجي Ninigi** إلى الجزر اليابانية بعد أن عم فيها الدمار والخراب لينشر فيها الأمن والسلام، فكان لها ذلك، فنزل حفيد الشمس عليها (الجزر) فاستقبله رب الحقول وأخذه في رحلة أرضية، أين التقى بابنة ملك الجبل المقدس فوجي ياما **ربة الزهور كونوهانا Konosakuyahime**، ومن

---

[1] ينظر: محمد لعريبي، موسوعة الأديان السماوية والوضعية: الديانات الوضعية الحية في الشرقين الأقصى والأدنى، ص287.

[2] Encyclopédie Encarta Études 2008 (2007) [DVD]. [s.l.], Microsoft Corporation.

[3] ينظر: جميل مدبك، الديانات القديمة، دار كريبس انتر ناشيونال، بيروت، 2001م، ص69.

زواجهما نتج الأباطر اليابانيون، الذين يقدَّسون ويقدِّسون جدتهم الشمس، من خلال استحضارها كعين حمراء إلهية جليلة في قطعة قماش تسطع عليهم وتحمي أحفادها.[1]

2- تعظيم الشنتويين للإمبراطور الياباني الذي يمثل رمزا من رموز الآلهة: وذلك عندما زعمت سلالة إمبراطورية قادها جيموتنو Jinmu tenu-الذي يمثل أول امبراطور لليابان- أنها تتحدر من الإله أوكينونوشي Okuninushi المنحدر من الجيل السادس لأحفاد إله العواصف **سوسا-نو-ووSusanowo**، هؤلاء الأحفاد هم الذين تنتمي إليهم سلالة جيموتنو البشرية الإمبراطورية.[2] وكذلك هناك سلالة أخرى تتحدر من إله الشمس أماتيراسو، هذا الأخير الذي بعث حفيده "نينيجي" ليحكم العالم. نزل نينيجي باليابان (الأرض) والتقى بربة الزهور "كونوهانا" فتزوج منها فأنجبت له ثلاثة أطفال من بينهم "هوري" الذي خرج من صلبه سلسلة "الميكادو" وهم الأباطرة الذين تسلموا عرش اليابان إلى يومنا هذا.[3]

3- يقدس الشنتو شيئاً غامضا يطلق عليه اسم كامي "Kami" الذي يعني "الإله" ويشمل جميع الأشياء أيا كانت تستحق التبجيل، وتشمل قوى كثيرة في الطبيعة خيِّرة كانت أم شريرة، وأصبحت هذه القوى لتفوقها وسموها موضوع توقير واحترام؛ فالأرواح الخالقة والأسلاف العظام، والأشياء الحية وغير الحية كالنبات والطيور والوحوش والأسماك

---

[1] ينظر: ط.ب.مفرج وآخرون، موسوعة عالم الأديان كل الأديان والمذاهب والفرق والبدع في العالم : ديانات الشرق الأقصى الهند-الصين-إيران-اليابان،NOBILIS للنشر والتوزيع، بيروت، ج4، 2004م، ص257.

[2] ينظر: Encyclopédie Encarta Études 2008 (2007) [DVD]. [s.l.], Microsoft Corporation.

[3] ينظر: محمد لعريبي، موسوعة الأديان السماوية والوضعية: الديانات الوضعية الحية في الشرقين الأقصى والأدنى، ص 286.

والصخور يمكن أن تكون رموزا للكامي. ولقد كان الكامي السماوي أكثر سموا من الكامي الأرضي لتجليه في موضوعات رمزية كالمرآة التي يعبدها الشنتويون على صورتها في هياكل الشنتو،[1] فعن هذا الرمز «تقول أسطورة الخلق اليابانية القديمة إن الإلهة أماتيراسو، وهي الكامي التي أوجدت السلالة الملكية، قد أورثت نسلها مرآة تمثلها. من هنا كانت المرآة عبر القرون رمزا للسلطة ورمزا لحضور الكامي في العالم»[2] فمثلما «تعكس المرآة كل ما يقع على سطحها، كذلك تعكس الكامي عالم الظواهر، وعالم الظواهر هو البعد المرئي للكامي، والمرآة هنا تعبر عن وحدة عالم الغيب بعالم الشهادة».[3]وهذا ما يظهر ذلك الدمج بين طقوس تقديس الأسلاف _كبير العائلة الذي يعتبر المعادل القدسي في حضرة الكامي (أحياء)_ والأرواح التي تسكن الطبيعة _أرواح الأجداد والأسلاف (أموات)، وهذا ما جعلها تعتقد بتعدد الآلهات (Polythéiste) وتؤمن بقوى الطبيعة (Animiste).[4]

هذا وتتحدث أساطير الشنتو عن أكثر من 800 ألف من الكامي للتعبير عن العدد اللامتناهي من الكامي،[5] وسنذكر بعضا منها:

---

(1) ينظر: alrased.net/main/articles، 2014/04/22م، 10:42.

(2) فراس السواح، موسوعة تاريخ الأديان: الكتاب الرابع–الهندوسية–البوذية–التاوية–الكنفوشية–الشنتو، ص 335–336.

(3) المرجع نفسه، ص 236.

(4) ينظر: Encyclopédie Encarta Junior 2008 (2007) [DVD]. [s.l.], Microsoft Corporation.

(5) ينظر: محمد لعريبي، موسوعة الأديان السماوية والوضعية: الديانات الوضعية الحية في الشرقين الأقصى والأدنى، ص284.

_« كامي البحر: الأمواج والعاصفة للصيادين.

_ كامي الجبل: الصخور والثلج والأشجار بالنسبة للحطابين.

_ كامي حقول الأرز: المطر والنمو بالنسبة للفلاحين.

_ كامي مفترق الطرق: بالنسبة للمسافرين.

_ كامي البيت: المطبخ والبئر والحرائق بالنسبة للقرويين.

_ كامي الأرض: الأنهار والرخاء والعافية بالنسبة لجميع الناس».[1]

4- إلى جانب ذلك يقدس اليابانيون أرضهم باعتبارها «أرضاً إلهية، ولذلك بقيت هذه الديانة في اليابان، ولم تنتشر خارجها، ثم الاعتزاز بالانتماء إليها، والموت في سبيلها، ولعلّ هذا، ما دفع الطيارين اليابانيين إلى القيام بالعمليات الانتحارية في الحرب العالمية الثانية، ثم أخذها الآخرون عنهم.

5- لا يؤمن الشنتو بحياة أخرى غير الحياة الدنيا، والموت عندهم ينتهي بجسم المتوفى إلى منطقة ملوثة (مدنس)، أما روح الميت فقد أطلق سراحها من قيودها المادية لتصبح مرة أخرى جزءاً من قوى تكوين الطبيعة»،[2] فتصبح الروح بذلك "كامي" مبجل بعد تحررها ولجوئها إلى الأشجار العملاقة التي تعتبر أمًا راعية للغابات، وبخاصة تلك التي تُغرس بمحاذاة المعابد وتستعمل للتطهير أو وسائط للتقرب إلى الإله، ونقصد هاهنا شجرة الساكاكي Le Sakaki، وشجرة الكرز Le Cerisier أو Sakura (في التعبير الياباني)

---

(1) alrased.net/main/articles، 2014/04/22م، 10:42.

(2) المرجع نفسه.

اللتان تتخذهما هذه الأرواح كأجساد تسكن فيها، وتلبي الدعوات والتوسلات التي يكتبها المتعبدون على الأوراق ويعلقونها على أغصانها. ويضاف إلى ذلك تجلي هذه الأرواح أيضا في بعض الحيوانات وبخاصة الثعلب الذي يعتقدون أنه رسول الكامي، وهو كذلك رمز للخصوبة التي كانت الهدف من إقامة هياكل "إناري"، المخصصة لكامي حقول الأرز، الذي يرزقهم ويبارك لهم فيما زرعوه.[1]

6- كما أن الشرائط الأربعة التي تتضمنها العبادة الشنتوية، تبرز كيفية إعمال هذه الرموز الطبيعية والغاية منها:

أ- «فالتطهر والاغتسال Harai: الذي يقوم به الكاهن عندما يلوح بفرع من شجرة السكاكي Sakaki، أو بورقة منها على رأس المتعبد يمثل إحدى هذه الكيفيات.

ب- وكذلك القربان المسمّى Shinsen: والذي يكون من الحبوب أو الشراب، أو شيئاً رمزياً في صورة غصن من شجرة السكاكي، وقد جرت العادة الآن أن يكون القربان من المال.

جـ أما طقوس الصلاة Norito: فهي تنحصر في المطالب الدنيوية، كطلب مباركة محصول الأرز، الغذاء الرئيس لليابانيين، والذي يحظى بنوع من التعظيم.

---

[1] ينظر: ط.ب.مفرج وآخرون، موسوعة عالم الأديان كل الأديان والمذاهب والفرق والبدع في العالم : ديانات الشرق الأقصى الهند-الصين-إيران-اليابان، ص268-269.

د- وأخيرا الوليمة الرمزية Neorai: دلالة على تناول الطعام مع "كامي" إذ تتبع طقوس العبادة "وليمة رمزية" يتم خلالها تناول شراب Miki المقدس، المصنوع من شراب الأرز المخمّر».[1]

وبعد تأدية هذه المراسيم والطقوس الأربعة، يطلب بعض المتعبدين من خادمات الهيكل (Les Chamanes)، أداء رقصة الوجد من الرقصات المقدسة للمعبد Kagura التي يوجد منها 35 رقصة تعبر عن الأساطير القديمة. والغاية التي ينشدها المتعبد من هذه الصلاة -عبارة عن أدعية تشكلها كهنة المعبد- هي التذرع إلى إله الأرز ليكون المحصول وافرا.[2]

العبادة والمعابد الشنتوية:

يستطيع اليابانيون الشنتويون التقرب إلى الكامي في أي وقت ومن أي مكان ففي البيت مثلا«أمام مذبح صغير مكرس لكامي العائلة توضع التمائم، وهي في أغلب الأحيان أسهم خشبية أو أشرطة من ورق تحمل اسم معبد مشهور. والمعبد هو مقام الكامي المحِّلة،

وضع التمائم

والمؤمن الذي يذهب ليتضرع لروح الكامي يجتاز في أول الأمر باباً كبيرا **التوريئي** الذي يشير إلى مدخل المكان المقدس، ثم يتطهر المؤمن بالتمضمض وغسل اليدين في بركة أو في عين طبيعية قائمة ضمن حرم المعبد، ثم يدخل إلى قاعة العبادة، ولكنه لا يمكنه

(1) alrased.net/main/articles، 2014/04/22م، 10:42.

(2) ينظر: محمد لعريبي، موسوعة الأديان السماوية والوضعية: الديانات الوضعية الحية في الشرقين الأقصى والأدنى، ص 287- 288.

الوصول إلى القاعة الأساسية لأنها مقر الكامي، وبعد أن يرمي بقطعة نقود في علبة القرابين يدق الجرس ويصفق بيديه ثلاث مرات لإعلام الكامي بحضوره ثم ينحني ويصلي».[1]

طقس من الطقوس الشنتوية Cérémonie shintoïste (Kyoto, Japon)

الكاهن يقوم برش الماء على الأرض للتواصل معها ومع أرواح الكامي التي تسكنها

والتبرك والتضرع إليها من أجل النماء [2]

علاقة الشنتو بالبوذية والكنفوشية:

خرج بوذا من موطنه (الصين) متسولا، فوصل اليابان أميرا يتقدمه جيش من المعبودات المتألقة ويسير خلفه جيش من المعبودات بين ذكر وأنثى. وعندما سمع الياباني القصص العجيبة عن حياة بوذا أُعجب بها، فاعتنق ببساطة البوذية التي لم يمض وقت طويل عن دخولها اليابان حتى أصبحت لها معابد في كل مدينة منها وأصبحت أكثر العقائد انتشارا، بل قد هدد وجودها بزوال الشنتو من البلاد التي نشأت فيها. إلا أن الشيء الذي أبقاها

---

[1] كلود نودين وماري ليزكو وآخرون، شبابنا موسوعة لاروس ديانات العالم، ص 76.

[2] ينظر: Encyclopédie Encarta Junior 2008 (2007) [DVD]. [s.l.], Microsoft Corporation.

على قيد الحياة هو اتصالها الوثيق بالكنفوشيوسية وقد صاغتا معا (الشنتوية والكنفوشيوسية)،[1] المبادئ التي يجب على الناس أن تأخذ بها وخاصة النبلاء منهم، وقد عُرف هذا التلاحم بين العقيدتين باسم "بوشيدو" ومعناه "طريق الفرسان" الذي يفرض على الناس أن ينتحروا بشق بطونهم بأيديهم وإخراج أمعائهم من أجل الوصول إلى الشرف والمجد!!![2] هذا بالنسبة "**للبوشيدو**" التقليدي، أما فيما يخص "**البوشيدو**" الحديث، فلفظة Kamikaze التي ترمز إلى طريق الطيارين في الانتحار مثلما أشرنا سابقا(العنصر 4 أهم العقائد والأفكار)، تمثل صورة واضحة عنه، إذ إن جماعة L'unité Shinpû المتكونة من طلاب جامعيين يابانيين أطلقوا على أنفسهم اسم الأبطال Les Héros، وعلى طائراتهم أزهار شجرة الكرز Les Fleures de Cerisier، والتي ترمز إلى النقاء/الفناء معا، ما جسد **طريق الفرسان الحديث** قبل أيام قليلة من الحرب العالمية الثانية، وما أدى أيضا باليابانيين الثلاثة للانتحار في **قاعدة فوكوشيما النووية** سنة2015م عندما تعرضت اليابان للتسونامي.[3]

هكذا اجتمعت العقائد الثلاث (الشنتو والبوذية والكنفوشيوسية) على أرض الآلهة لتعلم اليابانيين حب الطبيعة والفنون والتعليم؛ فعن الشنتو تعلم الياباني حب الطبيعة وعن البوذية تعلم حب الفن وعن الكونفوشيوسية تعلم حب العلم.

---

[1] ينظر: alrased.net/main/articles، 2014/04/22م، 10:42.

[2] ينظر: المرجع نفسه.

[3] ينظر: Encyclopédie Encarta Études 2008 (2007) [DVD]. [s.l.], Microsoft Corporation.

ولئن كان الشنتو أعز العقائد على اليابانيين لقدمه، فإن البوذية تفوق الشنتو والكنفوشيوسية من حيث عدد الأتباع، ولو كانت هذه الأخيرة أقوى العقائد الثلاث أثرا في النفوس.[1]

وبالرغم من كل ذلك فما زال وما يزال لحد الآن تعلق الناس بطُرق السماء المشرقة (الشنتو) في أرض الآلهة، وما زال الجميع يرددون كل يوم ما جاء في **أومي أكورا** المقدسة:[2]

«**التفت...أنت...**

التفت إلى الأشياء القريبة

التفت إلى وطنك الأرض يا صديقي

وحاول أن تؤدي واجبك نحوها حتى تموت»[3]

وما نلاحظه من خلال هذا العرض لأهم الأفكار التي تضمنتها هذه الديانة، أن الرموز الدينية لم تظهر فيها بوضوح، لذا رأينا أن نقدم ملخصا لمجمل الرموز ودلالتها في هذا المعتقد في هذا الجدول:

---

[1] ينظر: alrased.net/main/articles، 2014/04/22م، 10:42.

[2] ينظر: جميل مدبك، الديانات القديمة، ص80-81.

[3] المرجع نفسه، ص81.

الرمز	دلالته الدينية
الشمس (القرص الأحمر في العلم الياباني)	أعظم الآلهة عند اليابانيين، الذي ولد من العين اليمنى للإله الأكبر إيزاناغي
الجبل فوجي ياما	مهبط حفيد إله الشمس نينيجي
الإمبراطور+ كبير العائلة	ابن حفيد الشمس نينيجي
الكامي	أرواح الأسلاف المتوفين التي لجأت إلى أماكن طبيعية
المرآة	هدية إله الشمس لحفيدها نينيجي، وتمثل توحد عالم الغيب بعالم الشهادة
شجرة السكاكي والكرز أو غصن منهما	يستعمل كقربان للكامي+ التطهير
البوشيدو	الانتحار المقدس

إذن وبعد التعرف على أهم الأسس التي تبني هذه الديانة، ندخل بالدراسة إلى فصلها الثاني للتنقيب عن الشفرات الدينية التي أثثت الإنتاج السينماتوغرافي الذي نشتغل عليه، وهو الأميرة مونونوكي للمخرج هاياوو ميازاكي.

الفصل الثاني:

استقراء الرموز الدينية في الأسطورة مونومونوكي

_تحليل الرمز الإنسي والحيواني

_رمزية الشامان والبلاغ الأيكيولوجي

تظهر الكائنات الإنسية في فضاء مونونوكي إمي، كقنوات تواصلية يبث عبرها المخرج الخطاب العقائدي للمتلقي، هذا الخطاب الذي يعتمد على المرجع الشنتوي القائم على مبدأ الارتباط والاتصال والولاء التام لعالم الطبيعة؛ لأنها تمثل الكيان الذي صنعته الآلهة[*]هذا من جهة، ومن جهة أخرى لأنها تمثل الوجه الآخر للكامي، أو بالأحرى المعادل القدسي للآخر العلوي، الذي يفسر كل ما هو مجهول في عالم الأنا الدنيوي.

فحين نتتبع المسار التراجيدي للرمز الإنسي[**] الذي ركزنا فيه على البطل هاشيتاكا Ashitaka بمثابته كائنا إنسيا مركزيا وبؤريا في هذه القصة، تتكشف لنا معالم هذا الخطاب الديني، الذي جسده هاشيتاكا في المتن الحكائي الأيقوني، من خلال تطبيقه لمبادئ الشنتو منذ بداية الفيلم إلى نهايته، وهذه المبادئ هي التي أظهرها البطل عبر مسلكين هما:

1-**المسلك المدنس:** ويتمثل في ذلك الخرق والانتهاك للمحظور الذي يؤدي إلى هلاك فاعله.[1] وهذا ما فعله هاشيتاكا حين قتل الخنزير البري ناغو Nago، الكائن الأرضي الذي خرج عن هيئته الحيوانية،

روح العنف/ Arami-Tama

[*] فمما جاء في كتاب "كوجيكي" أن الآلهة خلقت هذه الجزر بعدما كانت السماء والأرض متصلة، وبعد انفصالها ظهرت آلهة أخرى في السماء ثم اختفت، ثم ظهر إلهان: ذكر واسمه "إيزاناغي Izanagi no mikoto" (السماء)، وأنثى اسمها "إيزانامي Izanami no mikoto" (الأرض) سلك الإلهان جسر السماء العائم، وعند وصول إيزاناغي إلى الأسفل، غرز رمحه في الطين ثم رفعه فسال من الطين اللؤلؤي مادة أصبحت جزيرة.

[**] الرمز الإنسي: هو البطل هاشيتاكا الذي يعكس صورة المتعبد الشنتوي في الإنتاج.

[1] ينظر: عبد الواحد بن ياسر، حياة التراجيديا: في فلسفة الجنس التراجيدي وشعريته، ط1، 2006م، ص77.

وتحول إلى فسخ Un Démon اتخذته روح العنف Arami-Tama كجسد لها فاستقرت فيه.

فبمجرد اصطدام هاشيتاكا بهذه الروح الشريرة، وقع الجرم أو الخطيئة Tsumi، التي استلزمت مباشرة وقوع القصاص أو اللعنة Tatari.[1]هذه الأخيرة التي لم تقع على البطل هكذا، بل سبقها تحذير ومنع صدر عن حارس القرية: «كن حذرا أيها الأمير، لا يجب أن يمسك هذا المخلوق، فإن فعل، فستصبح ملعونا حتى أنت»[2](وظيفة المنع).

الإتصال بالكامي الملعون (خطيئة) ====== اللعنة

يمنع هاشيتاكا الخنزير ناغو (خرق المنع) من الدخول إلى القرية، فيصاب باللعنة التي أدخلته إلى المجال المدنس قسرا، لماذا قسرا؟ لأن البطل ههنا لم يكن ينوي قتل الحيوان في بادئ الأمر، بل أراد إبعاده عن القرية فقط، بدليل أنه توسل إلى الكامي الملعون قبل إرساله لسهمه: «هدئ من روعك أيها الملك العظيم، أنت الذي لا أدري اسمك أإله أم شيطان؟ **أرجوك** أن تدعنا بسلام...ارحل عد من حيث أتيت **أتوسل** إليك أن ترأف بقريتنا»،[3] لكن الحيوان أعدم كل الحيل والوسائل التي استعملها هاشيتاكا قبل قتله، ولم يترك له خيارا آخر سوى القضاء عليه نهائيا.

---

(1) www. Buta-connectionn.net/films/mononoke_culture، 2013/12/09م، 15:14.

(2) هاياوو ميازاكي، الأميرة مونونوكي، (فيلم).

(3) المصدر نفسه.

يقضي هاشيتاكا على التاتاري كامي[*] فيدخل عالم اللعنة، فيصبح جسدا وروحا مدنسة مهددة بالموت والزوال، وهذا ما أكده إله الكراهية والفزع حين كان يحتضر: «أيتها المخلوقات القذرة، عما قريب ستتذوقون مرارة كراهيتي، عندما تفقدون ذلك الكائن العزيز عليكم»،[1] فقد قصد الإله هاهنا، ذلك الشخص الذي يملك مكانة رفيعة في القرية، وهو هاشيتاكا الأمير والقائد والزعيم، وحاله التي ستتردى في هوة الشقاء، لا للؤم فيه وخساسة،[2] بل لأنه ارتكب جرما دينيا في حق كامي من جنس الطبيعة، وهذا المصير أيضا ما قرأته العرافة أمام مرأى وأسماع مجلس القرية: «أيها الأمير، لقد حدثتني الأحجار، فهل أنت مستعد لتسمع المصير الذي ينتظرك[...]، هذه البقعة ستغطي شيئا فشيئا كل جسدك، وستتغلغل إلى عظامك، وهذا ما سيجعلك تتألم ألما شديدا حتى تنقضي».[3]

يسلم هذا الرمز الإنسي نفسه للقدر، فيُظهر للمتلقي تلك الصورة البشعة للتدنيس الإلهي للإنسان، الناتج عن ذلك الخطأ ذي المصدر الإلهي (كامي)،[4] الذي أدى بالبطل إلى السقوط في الدنس، مما استوجب عليه القيام بطقوس دينية ليطهر نفسه من اللعنة التي لحقته، وهنا يسعى البطل للتقرب من الشِيشِي كامي Shishi Kami الأيل

---

[*] التاتاري كامي Tatari Kami= الكامي المدنس # شي شي كامي Shishi Kami= الكامي المقدس.

[1] هاياوو ميازاكي، الأميرة مونونوكي، (فيلم).

[2] ينظر: عبد الواحد بن ياسر، حياة التراجيديا: في فلسفة الجنس التراجيدي وشعريته، ص 77.

[3] هاياوو ميازاكي، الأميرة مونونوكي.

[4] ينظر: عبد الواحد بن ياسر، حياة التراجيديا: في فلسفة الجنس التراجيدي وشعريته، ص 82.

المقدس،[*] لكي يخلصه منها ويغير قدره ومصيره، فيتجه نحو المسلك الثاني وهو المسلك المقدس.

2- المسلك المقدس: وفيه يستعرض هاشيتاكا شرطا من شروط الشنتو، الذي يجب توفره في المتعبد لكي يتقرب من الكامي، وهو:

-**التطهير Harai:** وهو وسيلة يلجأ إليها الإنسان المذنب للتحرر من لعنة، أو داء لحقه جراء ارتكابه لعمل محظور،[1] كالاغتسال بالماء مثلا أو التلويح بغصن من شجرة السكاكي على المتعبد، وهذا ما يفعله الكاهن الشنتوي في المعبد لتطهير الشخص المدنس، وهو ما جسده كذلك هاشيتاكا عندما لجأ إلى الماء أكثر من مرة وغسل ذراعه اليمنى.

نشدان التطهير

فهو هاهنا لم يقصد الغسل بالماء فقط (القراءة السطحية للصورة)، وإنما قصد التطهير للخلاص من شر استقر في ذراعه عندما قتل الكامي (قراءة عميقة للصورة)،[2] ولكن هذا التطهير لم يحدث؛ لأن اللعنة التي لحقت بالبطل ليست عادية، وإنما هي لعنة كبرى (عليا) جمعت خطايا البشرية (الدنيا) كلها، ثم اختارت لنفسها حاملا، فكان البطل الأمير الجزء(الإنسان) الذي ينوب عن الكل (القرية)، هو الجسد البشري والوعاء الحامل لها بعد

---

[*] الأيل المقدس: هو الإله سار + روح الغابة + شي شي كامي Shishi Kami.

[1] ينظر: روجيه كايوا، الإنسان والمقدس، ترجمة: سميرة ريشا، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط1، 2010م، ص75.

[2] www. Buta-connectionn.net/films/mononoke_culture، 2013/12/09م، 15:14.

الجسد الحيواني (الطبيعة) الذي خرجت منه. لذلك فتطهير هذا القائد لن يحدث بهذه السهولة؛ لأنه مرهون بتطهير العالم الإنسي بأكمله، وهذا ما أكدته العرافة حين قالت: «هناك أحداث كارثية تحدث في الشرق أيها الأمير، فإن سرت إليها ونظرت إلى العالم نظرة من دون حقد، ربما ستجد الوسيلة التي ستعينك للتخلص من اللعنة التي حلت بالبلاد، وهو قدرك أيضا لكي تنقذ حياتك».[1]

فهذا الإعلان الصريح من الشامان، يفسر أولا: مكانة هاشيتاكا المتمثلة في قائد مملكة الإنسان داخل فضاء مونونوكي إمي، وثانيا: نوعية اللعنة التي يحملها هذا الكائن البشري وهي لعنة عليا، وهذا ما استوجب على هاشيتاكا أن يقوم بطقس تطهيري آخر يطلق عليه في التعبير الشنتوي اسم: **التطهير الزهدي Tamagushi**،[2] ترى ما التطهير الزهدي؟

التطهير الزهدي هو طقس يتم فيه تسليم الجسد المدنس للكامي ليقرر مصيره، إما القضاء عليه بالموت أو تطهيره، وهذا ما جسدته الأميرة مونونوكي حين نقعت هاشيتاكا داخل الماء المقدس للإله **سار** Shishi Gami، ثم قطعت غصنا من شجرة السكاكي، وغرزته فوق رأسه ليكون بمثابة أداة لاستدعاء الأيل المقدس إلى هذا الموضع، لكي ينظر في أمر هاشيتاكا.[3]

---

(1) هاياوو ميازاكي، الأميرة مونونوكي.

(2) www. Buta-connectionn.net/films/mononoke_culture، 2013/12/09م، 15:14.

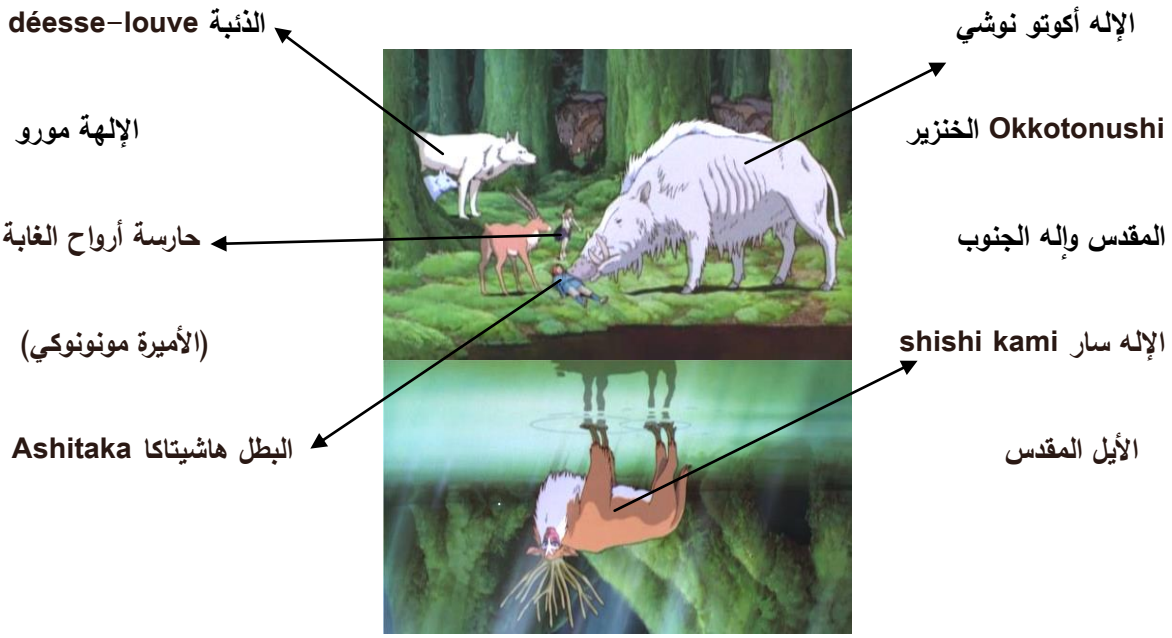
(3) المرجع نفسه.

التطهير الزهدي Tamagushi

ففي حالة قصوى كهذه التي يصعب فيها الحصول على التطهير، يلجأ المتعبد إلى طقس مماثل للتخلص من الأذى الذي لحقه،[1] ولكن هاشيتاكا تعرض لهذا الطقس، إلا أن اللعنة لم تزل، وهذا ما أدى به إلى رفع أمره إلى آلهات الغابة كلها «اسمعوني أيتها الآلهات الغاضبة، الخنزير **ناغو** مات بعيدا عن هذه الغابة، وأنا الذي قتلته، فقد تحول إلى فسخ ملعون هاجم القرية فقتلته، وإن كنتم تبحثون عن الدليل، فانظروا إلى يدي أين مسني الأذى... فقد أتيت إلى هنا لأطلب من روح الغابة لكي يرفع عني لعنة **ناغو**، ولكن الأيل المقدس عالج الجرح الذي سببته الرصاصة، ولكن اللعنة لازمتني لكي تضع حدا لآلامي وحياتي معا».[2]

[1] ينظر: روجيه كايوا، الإنسان والمقدس، ص61-62.

[2] هاياوو ميازاكي، الأميرة مونونوكي.



رفع المعاناة إلى الآلهات

إذن ما من طقس تطهيري يمكنه تخليص هذا المذنب من الموت؛ لأن مثل هذه الإساءة تجاه حيوان مؤله (كامي من جنس الطبيعة) في العرف الشنتوي لا تطهر، بدليل أن مجرد النظر إلى الإمبراطور بمثابته كامي دنيوي وبالضبط حفيد آلهة الشمس أماتيراسو وقائد الرعية الأرضية،[1] كفارته الانتحار، وما بال من يعتدي على ذلك الكامي ثم يبحث عن التطهير!! ولكن هاشيتاكا في هذا المقام مهمته ليست تطهير ذاته من الدنس فقط، وإنما غايته القصوى التي أشارت إليها العجوز الشامان في الإنتاج، هي تطهير العالم عبر تطبيقه للقانون الرئيس من قوانين الشنتو، المتمثل في *إعادة الرابط القيمي الذي كان سائدا بين الإنسان وآلهة الطبيعة*، وهذا ما كان الأيل المقدس أيضا ينتظره من هاشيتاكا، لذلك أبطل مفعول الطقس التطهيري الذي قامت به الأميرة

[1] ينظر: ول وايريل ديورانت، قصة الحضارة: نشأة الحضارة، ترجمة: زكي نجيب محمود، دار الجيل، بيروت، جامعة الدول العربية، تونس، مجلد1، ج1، ص103.

مونونوكي حين سعت لإنقاذ البطل، هذا من جهة، ومن جهة أخرى ليبرهن بوجود قوى متعالية (كامي حيواني) تتجاوز البشر، وتقف وراء أفعالهم، وتنزل العقاب على الآثمين الذي يستهزؤون بالقوانين القديمة التي تقر بقدسية عالم الطبيعة. هذه القداسة هي التي سعى هاشيتاكا لإعادتها، عندما انطلق للبحث عن تفسير للعنة التي جعلته يستكشف عالما جديدا وغريبا، عالما رمى بمبادئ الكامي ظهريا، إنه عالم السيدة إيبوشي Dame Eboshi المعروف باسم Le Tatara Ba،[1] هذا العالم الذي أمرته إيبوشي بصنع الأسلحة «إنه آخر نوع من البنادق التي طلبت صنعها...فبهذا النوع لن يستطيع أي وحش المقاومة مهما بلغ من القوة»،[2] فأعلن الحرب على الحيوان المقدس الخنزير البري ناغو (الطبيعة المقدسة)، فتحصل بقوة السلاح على مقامه الموجود في الغابة، فأحدث الفوضى وخرق النظام، فأغضب الآلهة فأنزلت اللعنة التي حلت على البطل، فجعلته يثور على هذه السيدة «بدأت بأخذ الغابة من الخنزير، ثم حولته إلى وحش، والآن تصنعين أسلحة فتاكة لحرق الغابة، ألم يكفك ما أحدثته من فوضى في كل مكان».[3] هذه الفوضى التي أشار إليها البطل هاهنا، ترمز إلى تلك الانتهاكات (قتل الكامي + الاستيلاء على مقامه + تحدي الآلهة...) التي قام بها الإنسان (إبوشي) حين تخلى عن الكامي، مما جعل الآلهة تعاقبه فتسلط عليه اللعنة.

---

(1) www. Buta-connectionn.net/films/mononoke_culture، 2013/12/09م، 15:14.

(2) هاياوو ميازاكي، الأميرة مونونوكي.

(3) المصدر نفسه.

هذه اللعنة التي تظهر في هذه الواجهة من مونونوكي إمي، كأنها حمل ثقيل يحمله الإنسان (البطل) في رحلته الحياتية الطويلة،[1] أو بالأحرى نقمة حلت على البطل الكائن الإنسي الأرضي الضعيف، مقارنة بالقوى العليا المعارضة لقوى الشر القابعة في العالم البشري،[2] ولكن في الحقيقة هي امتحان رباني لهذا الإنسان المتعبد لكي تختبر إنسانيته وصبره وولاءه التام للآلهة. فبعد آلام البطل ومعاناته من اللعنة، أيقنت الآلهة أنه قد تعلم الدرس الإلهي (منع المساس بالكامي)، فأشفقت عليه فمنحته إلى جانب تلك اللعنة، قوة فوق طبيعية مكنته في نهاية الفيلم من تشخيص المرض الدنيوي المتمثل في كره البشر للكامي (إنسان# الإله)، فقضى عليه وأعاد من جديد بناء العلاقة القيمية بين الإنسان والمقدس (الطبيعة)، وكذلك استطاع أن يخلص نفسه من الشر الذي لحقه عبر تطهيره للعالمين الإنسي والحيواني.

وكخلاصة لما سبق نجد:

المدنس = خطيئة Tsumi+ لعنة Tatari

المقدس = التطهير Harai (الاغتسال بالماء)+ التطهير الزهدي **Tamagushi**(تقديم الجسد المدنس للكامي).

---

[1] ينظر: محمد لعريبي، موسوعة الأديان السماوية والوضعية: الديانات الوضعية الحية في الشرقين الأقصى والأدنى، ص 288.

[2] ينظر: www. Buta-connectionn.net/films/mononoke_culture، 2013/12/09م، 15:14.

بعد هذا التحليل المفصل لعنصري التقديس والتدنيس في الإنتاج، نقلب الصفحة لنستقرئ رمزية الحيوان الموجودة في مونونوكي إمي، هذا الحيوان الذي يمثل الوسيط بين العالم المرئي من خلال هيئته والعالم اللامرئي عبر أرواح الأجداد والأسلاف العظام التي سكنته، فجعلته يرقى إلى درجة المقدس في المعتقد الشنتوي.

تسعى البشرية الشنتوية للاتصال والتواصل مع القوى الماورائية واللامرئية، فجعلت تبحث لها عن قوالب أرضية تفرغها فيها لكي تضمن لها ذلك الاتصال الذي يربط الأنا الدنيوي بالآخر العلوي أو بالآخر السفلي. هذه الكائنات المفرغة في أوعية منتمية إلى عالم الطبيعة التي غذتها منذ الأزل فكرة الإله، ما أدى بالإنسان إلى تبجيلها وتقديسها، بل وجعلها وسائط تعينه لنقل دعواته وتوسلاته إلى الأعلى، وهذه الوسائط هي التي أطلق عليها ميازاكي: أرواح الطبيعة Les Esprits de la Nature.

هذه الأرواح اختارت لنفسها رموزا حيوانية تملك قوة خارقة، أهلتها لكي تحتل مكانا روحانيا مرموقا ضمن الهرم القيمي للمتعبد الشنتوي، هذا الهرم تأتي في قمته العلاقة النفعية العادية بين الإنسان والحيوان والتي أظهر ملامحها المخرج في البطل والوعل ياكورو، وأيضا الذئبة مورو وابنتها سان (الأميرة مونونوكي). ثم يأتي في الوسط من الهرم علاقة أخرى معاكسة تماما للأولى والمتمثلة في الرهبة، أي رهبة الأنا المتدينة من هذا الكائن الحيواني؛ لأنه يمثل شكلا من الأشكال الطبيعانية التي اتخذتها قوى الشر لتظهر فيها، أو بأدق تعبير الظهور الرمزي لأرواح الشر التي تجلت في قوالب حيوانية تنتمي إلى جنس الخنازير البرية في الإنتاج. وأما في قاعدة الهرم فيكشف ميازاكي عن العالم اللاهوتي المقدس الذي أفرغه في سيد المقام الإلهي وإله الحياة والموت الأيل المقدس. وهذه الطبقات الهرمية القيمية الثلاث هي ما سنستعرضه الآن فنبدأ من:

1- الانسجام بين الإنسان والحيوان:

مثل العلاقة الإنسجامية بين الإنسان والحيوان، تلك الرموز الحيوانية التي قامت بأدوار عادية بسيطة داخل المتن القصصي الأيقوني، وهذه الرموز الحيوانية هي: الوعل ياكورو Yakkuru،(*) والذئبة مورو Moro.

فبالنسبة للأول أي الكائن الحيواني ياكورو، فإنه يظهر من خلال التلقي الأولي للصورة (قراءة سطحية) في هيئة وعل

يقوم بدور حامل وخليل البطل في رحلته بين المملكتين، مملكة البشر ومملكة الطبيعة، وكذلك الشاهد على الأحداث الدرامية التي وقعت للقرية والبطل.

ولكننا إذا بحثنا عن رمزية هذا الكائن في الإنتاج، نجده يعكس صورة حاملي البشر من الحيوانات، فيتحدث مع هاشيتاكا عن ثنائية إنسان/حيوان والعلاقة القائمة بينهما، والمبنية على أساس الانسجام والإخلاص والولاء التام الذي يكنه هذا الحيوان (ياكورو) لسيده (الإنسان)، فقد كان ياكورو

حاضرا إلى جانب سيده في أصعب المواقف، فنراه في مشهد من مشاهد الفيلم يرعى هاشيتاكا ويراقبه حين وضعته الأميرة مونونوكي في حوض الأيل المقدس لكي يحييه هذا الإله.

(*) ياكورو yakkuru في الحقيقة ليس وعلا بل هو مخلوق خيالي مزج فيه ميازاكي بين ثور التبت (الصين) وجنس من أجناس الوعول المنقرضة في أوروبا في القرن 19م.
www. Buta-connectionn.net/films/mononoke_culture، 09/12/2013، 15:14.

وكذلك كان يعامله هاشيتاكا، فيحدثه وكأنه خليله ويحافظ عليه فيتقاسم معه الطعام في رحلته، ويدافع عنه حين هاجمهما جنود أسانو.[1]

ويواصل المخرج بثه لخطاب الانسجام القائم بين الكائنات الإنسية والطبيعانية، عندما يغوص في أعماق الطبيعة، فيظهر للمتلقي هذا الجزء المؤنسن منها، والذي أفرغه في الذئبة مورو العجوز المؤسطرة البالغة من العمر 400سنة، فأنطقها وكأنها بشرية تقبع في جسد حيواني، أو بأدق تعبير أسقط روحا بشرية في جسد ذئبة فنطقت بلسانها. هذه الذئبة التي ربت البشرية سان San وكأنها ابنتها بالرغم من أنها تكره البشر، تحوي في ذاتها إشارة للكامي حين لعبت دورين في الإنتاج، **الأول:** خادم الأيل المقدس، أو بالأحرى رسول الكامي عبر حمايتها للغابة المقدسة، والحيوانات التي تسكن فيها أثناء غياب الإله سار Dieu Cerf. ثم **ثانيا:** لما أدت دور كبير العائلة المبجل عند الشنتويين وهو الأم، بالرغم أنها ليست كذلك، ولكن المرجع الشنتوي للمخرج القائم على مبدأ الاحترام لهذا الكيان الحيواني لأنه يمثل تجسيدا للكامي في العالم الأرضي، هو ما جعلها كذلك، وجعل أيضا العلاقة التي جمعت هذين الكائنين الأم (الطبيعة =الذئبة)، الابنة (الإنسان= سان) اللاواقعية واللامنطقية والمستحيلة منطقية،[2] وكذلك جعل هذه الأم التي تحاكي تماما نظيرتها الواقعية بالرغم أنها ذئبة، تضحي بحياتها في الأحداث الأخيرة من الفيلم، حين

---

[1] ينظر: www. Buta-connectionn.net/films/mononoke_culture، 09/12/2013، 15:14.

[2] ينظر: المرجع نفسه

وقفت في وجه الخنزير البري المقدس أكوتو نوشي Okkotonushi "إله الجنوب"، لتنقذ ابنتها الأميرة مونونوكي من روح العنف والكره التي هاجمت هذا الإله.

وعموما نستطيع القول إن ثنائية إنسان/حيوان، والحيوان الإنسان، هما قطبان متلازمان لا يتمايزان في الفيلم، بل إنهما يتمازجان ويندمجان إلى حد التماهي، فلا يكاد المرء يميز بينهما إلا من خلال الشكل والهيئة، وهذا ما قصده ميازاكي حين محا ذلك الفاصل الذي يفصل بين الإنسان والحيوان، عندما استحضر في البداية العلاقة النفعية العادية الطبيعية بين الوعل والبطل، ثم نقلها في النهاية إلى علاقة فوق طبيعية مع الذئبة الأم والابنة الروحية سان.

ولكن هذه العلاقة الظاهرية للإنسان بالحيوان المبنية على أساس الانسجام والمنفعة والتعاون التي تدخل في التركيبة الأخلاقية للمتعبد الشنتوي، سرعان ما تتحول إلى علاقة روحانية خفية تنافرية، ناتجة عن رهبة وخوف الأنا الشنتوية من قوى الطبيعة العنيدة والمتعصبة التي تكن الكره للبشر، هذه القوى العنيفة هي ما سنعالجه في الفكرة الموالية.

2- الرهبة من القوى الحيوانية:

جسد الرهبة والخوف في الإنتاج تلك الكائنات اللامرئية الشريرة (روح العنف+روح الكره) التي نفخها ميازاكي في رموز حيوانية ملعونة تبرز في هيئة خنازير برية تعرف باسم "الحيوانات المتفسخة Les Démons"، هذه الأخيرة تشمل تلك الحيوانات غير الطبيعية

التي تبدلت هيأتها وتغير شكلها فظهرت في صورة ملوثة وبشعة وكريهة اتخذتها روح العنف Arami-Tama[*] كوعاء لها فاستقرت فيه.

هذه الأجساد الحيوانية المسكونة بروح العنف، تتجلى عند ميازاكي في الخنزيرين البريين ناغو Nago وأكوتونوشي Okkotonushi، اللذين خرجا عن هيأتهما الروحانية الخيرية المقدسة Shishi Kami، وتحولا بفعل روح العنف إلى فسخ[**] Démon ملعون Maudit أو بأدق تعبير الإله الملعون Tatari Kami.

هذا الإله يرمز في الإنتاج إلى قوى الشر (الكره والفزع) التي يرهبها ويبجلها الشنتويون إلى جانب الكامي الخيري، فكل من القوى الخيرية والشريرة مقدس في العرف الشنتوي، بدليل أن تقديس "أماتيراسو" إله الشمس الخيري عند هؤلاء، لا يختلف عن تقديسهم لإله

---

[*] من أفضل الكَامِيَاتِ من يملك روح العنف Arami-Tama التي يمكن درأها عبر طقوس معينة.
ينظر: www. Buta-connectionn.net/films/mononoke_culture، 09/12/2013، 15:14.

[**] «مراتب التناسخ أربعة: – النسخ: انتقال النفس الناطقة من بدن إنساني إلى بدن إنساني آخر
– المسخ: انتقال النفس الناطقة من بدن إنساني إلى بدن حيواني
– الفسخ : انتقال النفس الناطقة من بدن إنساني إلى أجسام جمادية كالمعادن
– الرسخ: انتقال النفس الناطقة من بدن إنساني إلى أجسام نباتية»
أبي الفتح محمد بن عبد الكريم الشهرستاني، الملل والنحل، المطبعة العصرية، صيدا، لبنان، القسم الأول، 1435هـ-2014م، ص141.

العواصف "سوسانووو" الذي يمثل جزءا من قوى الشر المعبودة،[1] وكذلك تقديس الخنزير "ناغو" لا يختلف عند ميازاكي عن تقديسه للأيل المقدس في الفيلم، فكل من هذا وذاك مقدس مادام الأمر كله يصب في مصب وأصل واحد هو الكامي الذي «يشمل جميع الأشياء، أيا كانت تستحق التبجيل وتبعث الرهبة».[2]

ولكن السؤال المطروح في هذا المقام هو كيف جسد إنسان مونونوكي إمي رهبته تجاه هذا النوع من الكامي أي كامي قوى الشر؟

لقد أشرنا فيما سبق إلى أن الشنتويين يقدسون كامي قوى الشر، وقد أظهر ميازاكي هذا التواصل مع القوى الروحانية الشريرة والرهبة منها في المشاهد الأولى من الفيلم، أين انحنت العجوز الشامان أمام الخنزير البري "ناغو" ورتلت آيات التضرع والتبجيل على أسماع هذا الكامي لكي لا يلحق الأذى

بالقرية. فهذا الطقس التبجيلي الذي أظهرته هذه العجوز يحمل تفسيرين هما:

أ- تقديس الحيوانات التي تمثل وجها من أوجه الكامي.

ب- تقديس القوى الغيبية الشريرة التي تقبع داخل هذا الوعاء، وتتحكم فيه.

إذن ومن هذا المنطلق يتضح أنه لا يصبح الكائن الطبيعي محل رهبة (كامي)، إلا إذا امتلك قوة خفية تؤهله ليكون كذلك، وهذه القوة الخفية بالذات ما أراد المخرج التعبير عنها، حين أفرغ هذا الجزء المتوحش والقاسي والغاضب على البشر (روح العنف)

---

[1] ينظر: محمد لعريبي، موسوعة الأديان السماوية والوضعية: الديانات الوضعية الحية في الشرقين الأقصى والأدنى، ص 286.

[2] المرجع نفسه، ص284.

في رموز حيوانية أصبحت محل رهبة من طرف الآخر المتعبد، أو بمعنى آخر لولا روح العنف التي أفرغها ميازاكي في الأوعية الحيوانية (الخنزيرين البريين)، لما أثار هذا الحيوان أية ردة فعل لدى العجوز الشامان مثلا، ولما تضرعت هذه الأخيرة أيضا إلى الخنزير "ناغو" لكي لا يصيبهم بالأذى، لكن السؤال المطروح ههنا هو: لماذا ركز ميازاكي على الكامي الحيواني بالضبط في الإنتاج، بالرغم من وجود كامي من جنس البشر (الإمبراطور، كبير العائلة،...) في المعتقد الشنتوي؟

للبحث عن تفسير وتحليل وإجابة عن هذا السؤال، ننتقل إلى العنصر الثالث المتمثل في تقديس الحيوان، الذي سنركز فيه على حيوان الأيل بمثابته مركز القداسة، وواهب الحياة والموت معا، والوجه الآخر للكامي البشري المفرغ في القالب الحيواني في الفيلم.

3- تقديس القوى الحيوانية:

في هذا المقام سنقوم بتسليط الضوء على الكائن الحيواني العجيب والغريب الأيل المقدس الذي ظهر في الإنتاج كمخلوق خيالي هجين (Métis) يحمل في ذاته فصيلة إنسية وأخرى حيوانية، تعبر عن الصورة التجسيدية للكامي في الإنتاج.

مخلوق هجين

هذا الحيوان البشري الذي تنطق بلسانه اللغة الأيقونية، شبيه بتلك الكائنات الحيوانية المختلطة التي يطلق عليها اسم "**الكمير La Chimère**"، والتي تعني ذلك الكائن

الغريب الذي يتألف من جزيئات مختلفة، تتلاحم فيما بينها لتشكل هيئة الشيء وشكله،[1] وهذا الكائن الغريب ليس بالشيء الجديد في عالم ميازاكي الذي يعج بمخلوقات مماثلة، ولكن المخرج استحضر هذا "**الكمير**" هاهنا ليجسد الصورة الحدسية للكامي المطلق في الفيلم.

ولكن الشيء الذي يثير انتباه المرسَل في هذا الموضع ويجعله يتساءل: كيف لمخلوق مشبع بالصفات الحيوانية (لا ينطق) أن يتحكم في عالم الحيوان والإنسان في الفيلم؟

لكي يجيب المخرج عن هذا التساؤل، عرض في إنتاجه ثلاث مراحل لإظهار الكل الآخر(الإله) في الكامي الحيواني، وقد بلورها على الشكل الآتي:

تجسيد الإله

❖ **المرحلة الأولى: تصوُّر الإله**

هذه المرحلة تظهر النواة الأولى للكامي المفرغ في القالب اللاهوتي المناسب لجوهره، والذي استوحى مادته من إحدى شِفرات الشنتو وبالتحديد من آله القمر تسوكي يومي Tsukiyomi no kami، التي تجسدت مباشرة بعد حصول الدعاء فلبته وبرزت في هيئتها الإلهية فنزلت إلى العالم الأرضي.

[1] ينظر: www. larousse.fr , 04/04/216, 16:32

❖ **المرحلة الثانية: التهجين (الحيوان البشري)**

الحيوان البشري

تحمل هذه الأيقونة في مضمونها رمز من رموز المعتقد الشنتوي الذي يحيل المرسَل إلى العبادة المزدوجة التي تحمل في قطبيها معنيين:

الأول: يشير إلى تبجيل الأباطرة (صورة الإله سار البشرية التي تعكس ملامح شيخ إلهي حكيم) أحفاد أماتيراسو (الميكادو)، وتوقيرهم واحترامهم حتى أنه لا يجوز لأي متعبد أن تقع عينه عليه، ومن يفعل ذلك يكون آثما كفارته الانتحار،[1] وهنا نجيب عن السؤال المطروح آنفا فيما يخص الكامي البشري.

أما المعنى **الثاني:** فيشير إلى عبادة مظهر من مظاهر الطبيعة وهو الحيوان الذي يعتبر حامل قداسة الكامي التي يُكِن لها الشنتويون كل الاحترام والتقديس.

❖ **المرحلة الثالثة: تجسيد المقدس في الحيوان (الأيل)**

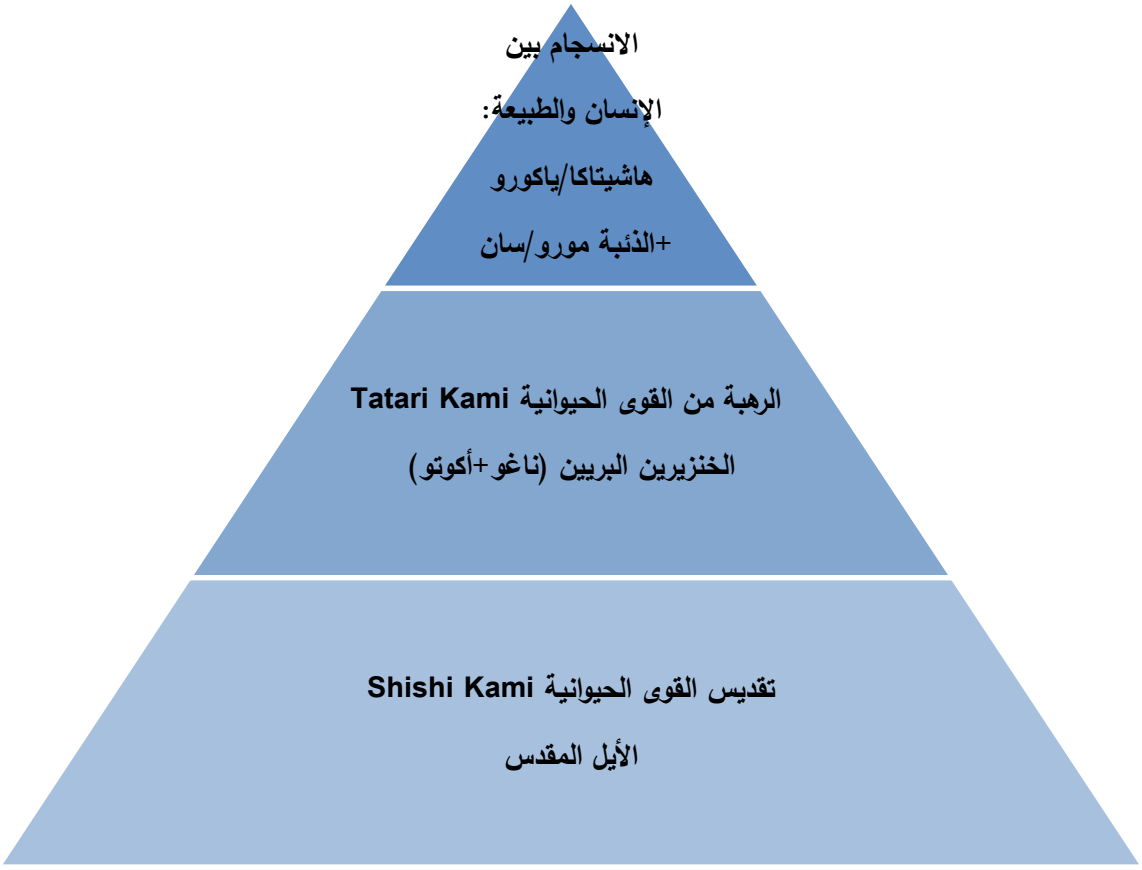
وهنا يتم استحضار روح إلهية في جسد حيواني يمثل الوجه الخفي للكامي، فيظهر في

المقدس الحيواني

[1] ينظر: محمد لعريبي، موسوعة الأديان السماوية والوضعية، ص 286.

صورة حيوانية طبيعية عادية، ليقوم بأفعال فوق طبيعية: القبض على الروح، والإحياء، والمشي فوق الماء...الخ. هذه الرسالة البصرية التي تبعثها هذه الصورة عبر عرضها لمراحل تطور وتحول هذا الكائن، تحوي في ذاتها خطابا قدسيا مستمدا من العرف الشتوي، والذي يوضح أن روح الميت عندما تتحرر من جسدها المادي وتندمج بمظاهر الطبيعة، تتحول إلى كائن فوق طبيعي مبجل أي كامي دنيوي. فهذا الحيوان الذي يظهر في هذا المشهد لا يُنظر إليه على أنه حيوان بقدر ما يُرى على أنه روح فوق دنيوية جعلت لنفسها جسدا لتتجسد وتتمثل فيه.

وعموما نستطيع تلخيص رمزية الحيوان في الإنتاج على هذا الشكل:



الهرم القيمي

هذا الحلول للقوى الماورائية في جسد حيوان ما أظهره ميازاكي أثناء توظيفه لطقوس الشامان التي يحمل فرع منها هذا التمظهر، وهو إسقاط روح عليا في موضوع ما (حيوان & إنسان)، وهذه الطقوس هي ما سنستكشفه حين ننتقل إلى الفكرة الموالية من البحث الموسومة بـ: رمزية الشامان.

ترتكز الحياة الدينية في آسيا الشمالية والوسطى، على طقس ديني غريب يعرف باسم "**الشامان Shaman ou Chaman**"[1] أو بتعبير آخر **التجربة الروحية**.[2] تعتمد هذه التجربة على الاتصال والتحاور مع العالم المحجوب أي العالم اللامرئي: كعالم الآلهة (العالم العلوي)، والشياطين (الأرواح الشريرة)، وأرواح السلف (العالم السفلي).[3] وهذا الاتصال والتحاور يتولى القيام به شخص يطلق عليه اسم "**الشامان**" وهو في «حالة غيبوبة، التي يعتقد أنه من خلالها تغادر الروح جسدها، وتصعد إلى السماء، أو تنزل إلى العالم السفلي»،[4] أو تخترق الزمن، فتتبصر الأحداث المغيبة على الإنسان العادي، وتكشفها له. ففي هذه الحالة أي حالة الغيبوبة «يزعم الشامان أنه يقيم علاقات الصداقة والمودة مع الأرواح التي تهيمن على عالم النبات وعلى الحيوانات الأهلية والمتوحشة، ويعقد معها الاتفاقات والمعاهدات بقصد تأمين الطرائد الوفيرة للصيادين، ولكي يمرع الزرع

---

(1) Chaman : nom masculin (toungouse chaman, moine, par l'intermédiaire du russe chaman)

Prêtre magicien, qui pratique la transe, la divination, les soins médicaux, en relation avec une force supranaturelle, avec laquelle il entre en contact au travers d'un voyage mystique. (Le chaman est spécifique des religions traditionnelles des ethnies de l'Asie septentrionale; mais on trouve des chamans dans d'autres sociétés, par exemple en Amérique du Nord ; on a employé le terme de «chaman» pour désigner certains sorciers de l'Afrique traditionnelle).

Sébastien Catelin, Le Larousse Expression, Larousse/VUEF,2002 (dictionnaire électronique).

(2) فراس السواح، موسوعة تاريخ الأديان الكتاب الأول: الشعوب البدائية والعصر الحجري، دار علاء الدين، دمشق، سوريا، ط2، ج1، 2007م، ص142.

(3) ينظر: فيصل الياسري، ما هي الشامانية...؟ wwww.alnoor.se، 20014/02/15م، 20:38.

(4) فراس السواح، موسوعة تاريخ الأديان الكتاب الأول: الشعوب البدائية والعصر الحجري، ص 142.

والضرع ولتأتي مواسم الخير».[1] ويستطيع الشامان الإتيان بأفعال أخرى تضاف إلى ما ذكرناه سابقا، وهي أفعال تحدث بينه وبين الأرواح فقط، إذ «يقول الشامان أن بإمكانه التأثير على أرواح البشر، وبمقدوره [أيضا] أن يتركها تهيم وتتعرض لهجمات الأرواح الخبيثة. ويؤدي الشامان مهماته عندما يكون في حالة الوجد فقط. والوجد هو تجربة من المستوى الصوفي يعانيها بالروح خلال الأحلام. [ففيها] يهجر الشامان جسده وينطلق إلى السماء أو إلى الجحيم. وبذلك يلغي بالفكر وبالخيال والانفعال شرط الإنسان الراهن [جسده]، ويستعيد شرط الإنسان الأولي [الروح] الذي كان في الفردوس».[2]

يمارس مهنة الشامان في ديانة الشنتو اليابانية، مجموعة من النساء يطلق عليهن اسم فتيات **الميكو Miko**، وهن كاهنات يلتحقن بمعبد الشنتو في سن مبكرة من العمر. يتركز عملهن على تأدية رقصة **الكاجورا Kagura**،[*] وهي رقصة شبيهة برقصة "حلقات الذكر" عند المتصوفة. ولكن قبل دخول هؤلاء الفتيات في خدمة الهيكل يفترض عليهن

---

[1] ميرسيا إيلياد، الأساطير والأحلام والأسرار، ص05.

[2] المرجع نفسه، ن ص.

[*] تعدّ عروض **كاغورا Kagora** أقدم فنون العرض اليابانية، فهي تضم 35رقصة يرجح أنها تعود إلى الأساطير اليابانية القديمة. ترتبط هذه الرقصات بشعائر الأضاحي والعبادة التي تقدم لروح الآلهة أماتيراسو، لكنها تطورت عبر العصور إلى فنون عرض بلاطية، مازالت موجودة حتى اليوم باسم **ميكاغورا Mikagura**، وهي نوع من المسرحيات الدينية الاحتفالية المتعلقة بحكايات الآلهة. هذه الأخيرة التي تضم إحداها قصة إلهة الشمس أماتيراسو المختبئة في الكهف بسبب فضيحة أخيها إله العواصف سوسانوو، تاركة العالم يغوص في الظلمات Le Chaos، فجاءت آلهات أخريات (المعروفة حاليا بفتيات الميكو الشامانيات)، فأدت أمام بوابة الكهف الرقصة الطقوسية (عرض غاغورا)، وقدمت للآلهة المرآة (من الرموز المقدسة)، لتكون بمثابة حيلة لإخراجها منه لكي تشرق الشمس من جديد، وقد نجحت في ذلك.

ينظر: الموسوعة العربية، اليابان (المسرح في-) www. arab. ency.com، 2016/04/01م، 10:35.

كونهن عذارى ويخدمن الهيكل من خمس إلى عشر سنوات.[1] ففي المعبد وبعد تناول وليمة الطعام Neorai مع الكامي (العنصر4 من شروط العبادة)، تبدأ الشامان بتقديم حركات تمهيدية شبيهة بالرقص للدخول في الوجد، وهنا تغادر روحها شيئا فشيئا جسدها، فيحل محلها (الروح) الكامي في جسد الشامان، ثم يبدأ الترتيل عندما تتلفظ الشامان الكلمات الإلهية: كامي كاجاري Kami-Gakari أو كامي كانجاكاري Kami-Kangakari التي يرددها معها المصلون، وبعدها تشرع بأداء دورها كوسيط بين البشر والعوالم الخفية؛ حاملة معها المطالب البشرية المتمثلة في : التضرع إلى إله الأرز ليكون المحصول وافرا،[2] واستحضار «روح الشخص الميت من عالم الأموات، ويطردن الداء وغيره من الشر، ويسألن إلههم عن اسم الدواء الذي يجب أن يستخدم».[3]

بعد هذا العرض الوجيز لعنصر الشامان في آسيا عامة، وفي اليابان على وجه الخصوص، ننتقل إلى البحث عن الصيغة التي جاء عليها هذا الطقس "الشامان" عند المخرج الشنتوي هاياوو ميازاكي في إنتاجه السينماتوغرافي مونونوكي إمي، والدور الذي أداه الشامان داخل المتن القصصي الأيقوني عبر العنصر النسوي المتمثل في: العجوز الشامان Hii Sama، والأميرة مونونوكي San.

---

[1] ينظر: محمد لعريبي، موسوعة الأديان السماوية والوضعية: الديانات الوضعية الحية في الشرقين الأقصى والأدنى، ص 286.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص 287- 288.

[3] فراس السواح، موسوعة تاريخ الأديان الكتاب الأول: الشعوب البدائية والعصر الحجري، ص 151.

قسم المخرج "الشامان" في الفيلم إلى قسمين هما: الشامان البشري الذي أفرغه في عرافة قرية إمشي Emishi العجوز Hii Sama عبر الدور الذي أدته في القرية، والشامان الحيواني المفرغ في القالب الإنسوحيواني(*) المتمثل في أميرة أرواح الغابة والآلهات القديمة **سان** أو **الأميرة مونونوكي** من خلال استحضار روح حيوانية في جسد بشري، وهذا ما سنفصل فيه فنبدأ من:

1- الشامان الإنسي: أو بالأحرى «**شامان العشيرة**»:(**)

قام بدور شامان العشيرة في الفيلم العجوز **Hii Sama**، حين لعبت دور الوسيط بين عالم القرية وعالم الأرواح من خلال القيام بعدة مهام أهمها:

شامان العشيرة

- **التنبؤ:** في هذا المقام تقرأ الشامان المستقبل، وتتكهن بوقوع أمور قبل وقتها، فتخبر سكان القرية بالتأهب، وتأمرهم بالعودة إلى مساكنهم لأن الخنزير البري أو بالأحرى الإله الملعون Tatari Gami سيهاجمهم عما قريب. فهنا تظهر هذه الشامان العجوز ككائن محترف في الشامانية من خلال السيطرة على قواعد المهنة – إدراك الأشياء وتلقي الأخبار من الأرواح– فتكشف عن المجهول الغامض عند سكان

(*) الإنسان + الحيوان= الإنسوحيواني.

(**) «وهو أحد زعماء العشيرة، يعمل بوصفه راعيا عاما لها. كانت مهمته كذلك هي المحافظة على الصلة بين أعضاء العشيرة الأحياء والموتى [...] وكان الشامان يساعد أفراد العشيرة بمعالجة الأمراض والعقم، وبالنبوءة، ويمنع البلاء الذي تهدده به الأرواح».

فراس السواح، موسوعة تاريخ الأديان الكتاب الأول: الشعوب البدائية والعصر الحجري، ص157.

قرية **إمشي**، فتطلع في البداية على الأمور المستقبلية الخفية، ثم في النهاية تذيعها بين أفراد القبيلة.

التحاور مع الأرواح

- **التحاور مع الأرواح الشريرة:** تبدأ الشامان العجوز الحوار مع الأرواح الشريرة، فتفتح القناة التواصلية وتبعث بالآيات والتعابير إلى روح العنف Arami-Tama الموجودة في جسد الخنزير البري ناغو Nago، فتتحدث مع هذه الروح كأنها كائن فوق طبيعي مؤله وملعون Tatari Kami، فتنحني أمامه وتخبره بأن سكان القبيلة قد هيئوا له مراسيم دفن خاصة به، لكي لا تلحقهم اللعنة.

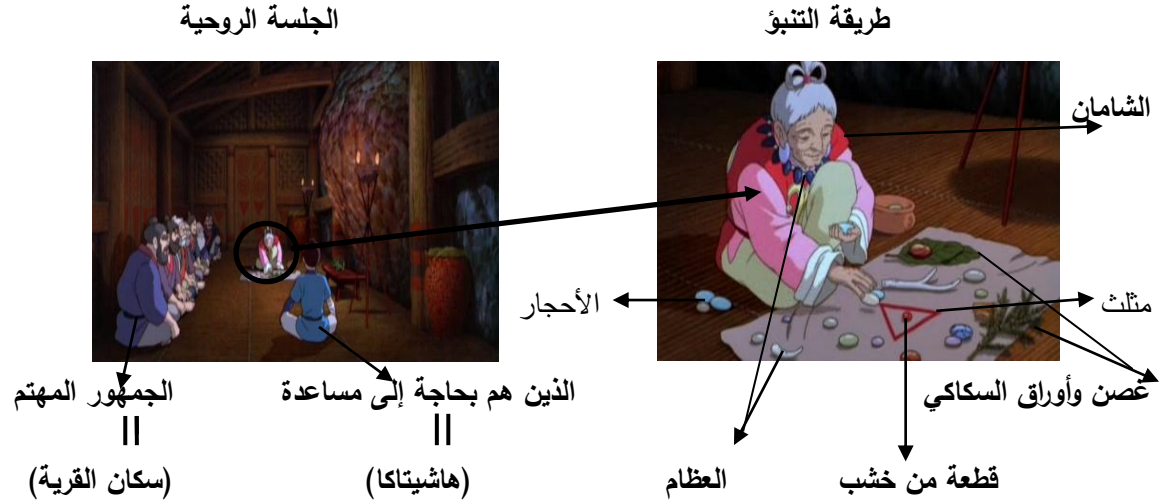
ففي هذا الموضع يكشف المخرج عبر هذه الشخصية عن أحد المهام التي تؤديها الشامان الأنثى، وهي إبعاد الأذى عن القبيلة عبر التواصل بين الأرواح؛ الأرواح المسكونة داخل الشامان، والروح الشريرة التي حلت في جسم الحيوان (الخنزير البري).

- **الجلسة الروحية:** وهي انجاز طقسي يتم فيه الاتصال مباشرة مع ممثلي العالم الروحي، حيث يحضر هذه الجلسة كل من: الشامان نفسها ومساعدها، والذين هم بحاجة إلى المساعدة، والجمهور المهتم، وممثلو العالم الروحي الذين تستدعيهم الشامان.[1]

يصور المخرج جلسة الشامان التي تؤديها عرافة القرية العجوز Hii Sama حين تقوم

[1] ينظر: فراس السواح، موسوعة تاريخ الأديان الكتاب الأول: الشعوب البدائية والعصر الحجري، ص 165.

بعملية بحث روحانية، أو بأدق تعبير حين ترسل أرواحها[*](الشامان) التي تظهر في هيئة العظام التي تعلقها حول رقبتها وتضعها فوق البساط وأحجار صغيرة، ورسم مثلث،[**] وغصن من شجرة السكاكي الذي تستعمله للتنبؤ، وقطعة من خشب ترميها فوق البساط، فتتحرك تلك الأحجار الصغيرة، فتحدث العجوز عن نوع المرض الروحي الذي أصاب البطل هاشيتاكا، والمصير الذي سيؤول إليه. ففي هذه الجلسة تكشف هذه العجوز الشامان عن الداء الذي أصاب البطل وتسأل الأحجار عن الدواء.



ولكن الشيء الذي نلاحظه في هذا المشهد، أن المخرج لم يظهر للمتلقي كيفية دخول هذه العجوز في حالة الوجد أو الغيبوبة؛ ذلك لأنها حفظت دروس الشامان وتقنياتها التي تلقتها في مدرسة الأرواح، وهذه الدروس تتمثل في:

---

[*] فكل شيء (العظام الموجودة حول رقبتها والتي وضعتها فوق البساط+الأحجار الصغيرة+ غصن شجرة الساكاكي+ قطعة من خشب) في حضرة الشامان هي أرواح مساعدة لها أثناء سفرة الوجد.

ينظر: فراس السواح، موسوعة تاريخ الأديان الكتاب الأول: الشعوب البدائية والعصر الحجري، ص 165.

[**] «المثلث: حامل للرمز ثلاثة، إذا كانت الشوكة في الأعلى تدل على النار وجنس الذكر، أما إذا كانت الشوكة في الأسفل فتدل على الماء وجنس المؤنث».

رضوان بلخيري، سيميولوجيا الصورة بين النظرية والتطبيق، ص55.

_ حفظ أسماء الأرواح (الخيرة+الشريرة) التي كانت تتحاور معها ووظائفها، والأرواح التي لجأت إليها الشامان في هذه اللقطات هي أرواح خيرة (الأحجار+غصن السكاكي+عظام الحيوان).

_ التلفظ بالآيات السرية (Les Formules Secrètes) والصلاة أمام الكامي الملعون Tatari Kami.

_المعرفة الواسعة لأساطير العشيرة وطقوسها وقوانينها؛ فهذه العجوز بمثابتها راعي وحامي القرية تسعى واستنادا على معارفها السابقة إلى احترام القواعد القديمة الخاصة بالقرية، وهذا ما أظهرته من خلال تصرفاتها مع البطل هاشيتاكا بعد اصطدامه مباشرة بالكامي الملعون، والتي جسدتها في:

- منع أفراد القبيلة من التقرب من البطل.
- الأمر بإفراغ الماء فوق ذراع البطل، وهذا يدخل ضمن قانون التطهير لديها.
- كشفها عن قاعدة من قواعد القبيلة وهي: رحيل العنصر المدنس من القبيلة والمتمثل في هاشيتاكا من دون أن يشاهده أحد.

ولكن وبالرغم من أن المخرج لم يكشف عن تقنية الوجد مع العجوز الشامان، إلا أنه استطاع تصوير هذه الحالة أي حالة الغيبوبة مع الأميرة مونونوكي التي جسدت في الفيلم الوجه الآخر من الشامان وهو الوجه الحيواني.

2- الشامان الحيواني: أظهر المخرج الأميرة مونونوكي في هيئة إنسوحيوانية، حين أفرغ في جسدها روحا حيوانية جعلتها تحرك هذا الكائن الإنسي كأنه حيوان، هذا الحيوان الذي يقوم بحركات سريعة وخفيفة شبيهة بحركات الذئب ويصدر صوتا شبيها بصوت الذئب،

الهيئة الحيوانية لأميرة أرواح الغابة

يكشف عن طقس من طقوس الشامان الإفريقي الذي يحوي في ذاته هذا التمظهر، أي تمظهر الكائن الحيواني في الوعاء البشري في لحظة من لحظات الوجد عند الشامان، فيصبح هذا الإنسان مخلوقا فوق طبيعي يعكسه القناع الذي وضعته الأميرة على وجهها. فهذا القناع هو أداة استعملتها الأميرة للدخول في حالة الغيبوبة والظهور في هيئة متوحشة وهائجة بسبب تلاحمها مع روح حيوانية تكره البشر، ولكنها (الأميرة) سوف تتحمل هذا الامتزاج الذي حصل في جسدها بين روحها الإنسية والروح الحيوانية التي حلت فيها، حتى النهاية أين تخضع لضربة من طرف هاشيتاكا تفقدها الوعي وتعيدها فيما بعد إلى حالتها الطبيعية.[1]

[1] ينظر www. Buta-connectionn.net/films/mononoke_culture، 2013/12/09م، 15:14.

وكخلاصة لما سبق، نستطيع القول إن المخرج قد فتح بوابة من بوابات الشنتو المتمثلة في الشامان النسوي من خلال جعل الكائنات الورقية تجسده داخل المتن الأيقوني، هذا الشامان يحتل مكانة رفيعة في هذا العرف من خلال الدور الذي يؤديه في المعبد، وهو دور الوسيط بين العوالم اللامرئية الروحانية الشريرة والخيرة، المقدسة والمدنسة، والعوالم البشرية المرئية، وهو الدور ذاته الذي أدته كذلك في الفيلم، وهذا ما يفسر ميل ميازاكي إلى الطبيعة لأنها تمثل بالنسبة له عالم الأرواح، وكذا ميله إلى توظيف المرأة وإظهارها في صورة مرحة وسعيدة وبعيدة عن مشاهد العنف؛ لأنه قام بإسقاط هذا المبدأ (الشامان) في الإنتاج.

لكل نص مرجعية ولكل رسالة غاية تسعى لإبلاغها للقارئ، فإما أن تكون تلك الغاية ذات قيمة فردية أو اجتماعية أو سياسية ....الخ، لتهذيب وتربية الفرد وإصلاح سلوكه تجاه محيطه وبيئته، ليصبح متزنا ومنسجما ومتعاونا مع الآخر البيئي، لبناء عالم يسوده النظام والتوازن، بعيدا عن الفوضى والاستغلال العشوائي للفضاء الأيكيولوجي.

هذا الاستغلال للكيان البيئي الذي ينتمي إليه الإنسان، هو من أهم القضايا التي عالجها المخرج الياباني **هاياوو ميازاكي** في إنتاجه السينماتوغرافي **الأميرة مونونوكي**، فقد عرض المخرج مختلف مشاهد التدمير والانتهاكات التي يُعملها الإنسان في هذا الفضاء الحيوي الذي يؤويه وهو الطبيعة، فوجه خطابا يحمل عنوان: **سلبية العلاقة بين الإنسان والطبيعة**، وركز فيها على طرق الاعتداء على الطبيعة، المتمثل في قطع الأشجار وتلويث الهواء، واختراع الأسلحة، فعكسها ميازاكي وتحدث عنها بلغة رمزية مشفرة وبليغة ليرى إن كان سيجد لها صدى عند المتلقي.

لقد ألقى المخرج في الإنتاج رسالة مفادها: أن الإنسان الشنتوي – وقد ذكرنا **الشنتوي** في هذا الموضع من دون أن نردف له لفظة **متعبد**؛ لأن ميازاكي في هذا الجزء من الرسالة قد استأصل العبادة عن هذا الإنسان– بعد تعرفه على الثورة الصناعية في القرن 19م، أو بالأحرى الثورة التدميرية تنازل عن عبوديته تلك للكامي، فبدأ يهدم ذلك الصرح الذي بناه المتعبد الشنتوي أثناء اتصاله بالأرض، أي بعد أن كان متعبدا شنتويا حقًا ينظر إلى الطبيعة على أنها الأم التي ولدته ورعته حتى شبّ، ثم كفنته واستودعته

في باطنها لما انقضى أجله،[1] تدنت عنده تلك القيمة فأصبح لا يأبه ولا يهتم بها (الطبيعة)، فأسقط العبودية عن نفسه وأعلن التمرد على الكامي.

لقد حاول ميازاكي لفت الانتباه إلى هذا التمرد عبر العنف الذي يسلطه الإنسان الملحد **(إيبوشي + جيش أسانو)** ضد عالم الشجرة أي القضاء العشوائي على الغابات، والتي جسدها في مشهد من مشاهد مونونوكي إمي، فأظهر الجرائم التي يُعملها هذا الشنتوي في عالم الطبيعة وما نتج عنه من منع

قطع الأشجار

الكائن البشري من أبسط عنصر من العناصر الأساسية لاستمرارية الحياة على وجه الأرض، وهو الهواء الذي تعرض للتلوث (لعنة الكامي) عندما اختفت الشجرة من عالم الإنسان بعد أن استغلها في تحقيق أهدافه.

هذه اللعنة (تلوث الهواء) التي تحدث عنها ميازاكي وبعث باسمها رسالة دينية إلى العالَم، ليعيد الاعتبار للتقييم المحفوظ في الأساطير الشنتوية للطبيعة، تشير إلى أنه مهدد لخطر التلوث، الناجم عن الخطايا (الغازات السامة) التي ارتكبها **جيش أسانو** لتضليل الحيوانات والتي تنفثها مداخن مصانع تصنع الأسلحة وتديرها **السيدة إيبوشي**، التي يمثل عالمها ذاك صورة الإنسان غير المتدين المنعزلة عن الطبيعة، والذي يعمل على إبطال القداسة عنها (الطبيعة) ليجد نفسه ملعونا أي مصابا بأمراض التنفس والجلد بسبب تسمم

[1] ينظر: حفناوي بعلي، مدخل في نظرية النقد النسوي وما بعد النسوية، منشورات دار الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 1430هـ-2009م، ص 323.

الهواء.

تسمم الهواء

========

أمراض الجلد (لعنة)

وأضاف ميازاكي أن استنزاف هذا العنصر الحيوي (الغابات) ينذر أيضا بحلول كارثة أخرى في العالم، وهي تخريب عالم الحيوان (فردوس الكامي) بسبب القضاء على الغطاء النباتي، الذي يمثل مصدرا رئيسا لغذائها (الحيوانات) وهذا ما يظهره من خلال حرق **إيبوشي** لمساحات واسعة من الغابات، والذي من تبعاته تهديد بعض الحيوانات بالانقراض مثل الوعل والخنزير البري[*] اللذان ركز المخرج عليهما في سرده لأحداث الفيلم.

حرق الغابات

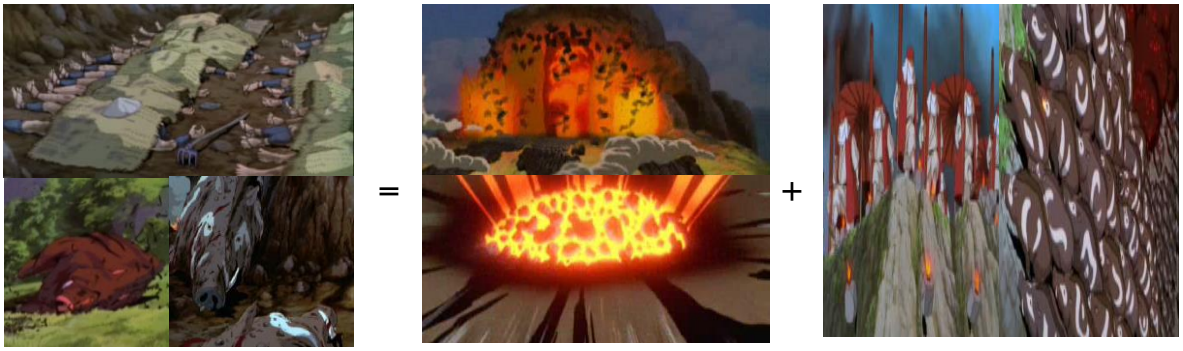
كل هذه السلبيات التي تعامل بها الإنسان مع الطبيعة والتي حملها الخطاب الأيكيولوجي وأشار إلى نتائجها، جعلت الإنسان يقيم علاقة مستقلة أي أحادية الطرف

[*] «الخنزير البري أصبح من الحيوانات النادرة بفعل تقلص مساحات الغابات على سطح الأرض القرون الأخيرة إلى أكثر من النصف».

يوري دميتريف، الإنسان والحيوان: من الأسطورة وطقوس تقديس الحيوانات وعبادتها إلى داروين وحماية البيئة والاستثمار الأمثل لقوى الطبيعة الحية، ترجمة: محمد سليمان عبود، دار النمير، دمشق، ط1، 1413هـ-1993م، ص290.

(الأنا فقط أي الإنسان ≠ الكامي)، مبنية على أساس هدم معيار التدين والتقديس للكامي(الطبيعة)، حتى بنى لنفسه كوكبا قاحلا ومقفرا خاليا من أبسط شروط الحياة.

ويواصل ميازاكي عرضه لصور التدنيس ضد الطبيعة، فيغوص هذه المرة في عمق التاريخ، الذي ينقل المتلقي بعد أن يتلقاه إلى زمن الإنسان المعاصر الذي قطع صلته بالكامي، بل تمادى في ذلك إلى حد تجرأ فيه إلى إعلان الثورة عليه (الكامي)، وذلك عبر اختراعه للأسلحة، فعالج ميازاكي هذا الداء (السلاح) في الإنتاج وقدم للمتقي رسالة عنوانها: **صراع القوى أي صراع الإنسان الملحد مع الكامي**، الذي يشمل تلك الأعمال الصادرة عن الإنسان الذي لا دين له (إيبوشي + جيش أسانو) لنزع صفة القداسة عن الآخر(الطبيعة)، والذي انجر عنه تجريد الإنسان من أعلى قيمة يجب عليه أن يتحلى بها ألا وهي العبادة.



صراع القوى (الإنسان/الكامي) استخدام السلاح الضحايا

هذا المنظر الفظيع والمجزرة الشنيعة التي أشار إليها ميازاكي، ترمز إلى بشاعة الإنسانية المعاصرة عندما تخلت عن إنسانيتها وتدينها بعد تعرفها على السلاح، الذي صنعته من

خلال استغلالها للفحم الحجري في قرية السيدة **إيبوشي** وطرق استعمالها وحتى الأماكن التي تُجرب فيها (الطبيعة)، فقدَّم العبرة والمغزى من توظيفه ذاك للعلامة نفسها، والتي تشير إلى الانحطاط الذي آل إليه الإنسان عندما تخلى عن توقيره واحترامه للكامي.

صناعة الحديد

فقد أشار ميازاكي في هذا المقام إلى أن الإنسان أصبح بعد امتلاكه لهذا السلاح (أعلن الثورة على الكامي) لا يرحم حتى نفسه، وذلك عندما قضى على أهم قيمة فردية يجب عليه أن يتحلى بها وهي احترام كبير العائلة (الجد + الجدة، الأب + الأم) باعتباره حامل رسالة الكامي في الأرض بعد أن استبدلها بالسلاح من دون أن يكترث للنتائج السلبية التي أشار إليها ميازاكي وعرضها في الفيلم ليبين للعالم الإفرازات التي أفرزها صراع الإنسان (غير المتدين) مع الإنسان (المتدين) في عالم الطبيعة، التي أصبحت مسرحا وميدانا يتصارع فيه الفرد لإظفار قوته من خلال تنازله عن ولائه للكامي من أجل تحقيق مصالحه ونيل الملك.

الإنسان ≠ الإنسان

لقد كتب المخرج في صفحات الإنتاج ومشاهده معاناة الطبيعة وشكواها التي لم يسلم منها حتى الإنسان، ونقلها إلى البشرية جمعاء، لتنبيهها وإيقاظها من سباتها المميت الذي أضحى يهدد وجودها بعد أن قضى على مملكة الطبيعة (فردوس الكامي) لبناء مملكته.

خاتمة

لكل بداية نهاية ولكل نهاية بداية أخرى هذا هو قانون عالم الوجود، ولكن بين النهاية والبداية هناك درس يتعلمه الإنسان ونتائج يستخلصها، ومن هذه النتائج:

– أن الإنسان مهما سعى لتجسيد عالم الماورائيات فإنه يبقى ماورائيا؛ لأن ما لا تدركه الأبصار لا تدركه البصيرة، ولو كانت بصيرة عراف أو كاهن أو أي كائن كان.

– أن الصورة هي اللغة التي فرضت نفسها على عالم الإنسان، سواء أحاربها أم لم يحاربها فإنها ترافقه في كل مكان شاء لأنها تمثل الوجه الآخر له وهو الوجه البديل للعالم الواقعي.

– أن الرمز هو بمثابة الحروف المشكلة للغة الأيقونة، فمن دونه لا يمكن للصورة أن تحمل المعنى أو تنقله للمتلقي.

– أن هذا الإنتاج السينماتوغرافي يتحدث بلغة الرموز المرئية، التي تحيل إلى معتقد وضعي قديم هو الشنتو. هذا المعتقد يقوم على عدة مفاهيم أهمها: الكامي والخطيئة واللعنة والتطهير والشامان.

– أن المعتقد الشنتوي جعل من الطبيعة فضاء قيميا مقدسا، فكل محاولة للمساس بهذا الفضاء القيمي هو خطيئة تترتب عنها اللعنة التي لا ترفَع عن المذنب حتى يقوم بالتطهير المتمثل في التقرب إلى الإله الحيواني ليدرأ عنه ذلك الخطأ العلوي.

– أن الكائنات الإنسية التي أدت عدة أدوار في الإنتاج، تمثل قنوات تواصلية يبث عبرها المخرج الخطاب العقائدي للمتلقي. هذا الخطاب يعتمد على المرجع الشنتوي القائم على مبدأ الارتباط والاتصال والولاء التام لعالم الطبيعة.

– أن المنتج قد وظف هذه الرموز الإنسية والحيوانية المشحونة بتعبيرات دينية، لكي يبعث للبشرية جمعاء خطابا أيكيولوجيا يتحدث فيه عن الأخطار التي تهدد الطبيعة.

_ أن الإنتاج يكشف عن صراع عقيدتين هما: عقيدة تبجل الطبيعة وهي الشنتو، وأخرى تستغل الطبيعة وهي عقيدة مادية تعكس صورة الإنسان المعاصر، الذي نسي التراب وهو الأصل عندما تعرف على النار فصنع الآلة والأسلحة، فبدأ يخل بالنظام البيولوجي والبيئي في الطبيعة.

_ أن المخرج ربط في الإنتاج بين فكرة المرأة والطبيعة وجعلهما في مرتبة واحدة عندما طبق مبادئ الشنتو، التي تُظهر الأولى في هيئة شامان تسكنها كائنات خفية مبجلة، والثانية أي الطبيعة على أنها الوجه الآخر للكامي.

_ أن الصورة المثالية للمرأة في المعتقد الشنتوي تبرز من خلال الدور الديني الذي تؤديه في مقام الكامي وهو خادمة المعبد.

_ أن الشكل العادل للوجود في العرف الشنتوي يتجلى في إعادة النظام القيمي المحفوظ في الأساطير القديمة للطبيعة.

_ أن الطبيعة أساس الوجود البشري، فمن دونها لن يكون الأنتَ ولن تكون الأنا، ولن يكون الهو المستقبلي، ولن يكون الأنا والآخر بل العماء فقط.

قائمة المصادر والمراجع

المصادر والمراجع

★ القرآن الكريم.

1_ المصادر السمعية البصرية:

1- هاياوو ميازاكي، الأميرة مونونوكي، ستوديو جبلي، اليابان، 1997م، شركة ميراماكس، ألمانيا، 2001/01/24م، (فيلم).

2_ باللغة العربية:

2- أحمد مومن، اللسانيات النشأة والتطور، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، 2002م.

3- جميل مدبك، الديانات القديمة، دار كريبس انتر ناشيونال، بيروت، 2001م.

4- حسين فهد حماد، موسوعة الآثار التاريخية -حضارات- شعوب- مدن- عصور- حِرَفٌ- لغات، دار أسامة، الأردن، عمان، 2003م.

5- حفناوي بعلي، مدخل في نظرية النقد النسوي وما بعد النسوية، منشورات دار الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 1430هـ-2009م.

6- رضوان بلخيري، سيميولوجيا الصورة بين النظرية والتطبيق، دار قرطبة، الجزائر، ط1، 1433هـ-2012م.

7- سعيد بنكراد وآخرون، استراتيجيات التواصل الإشهاري، دار الحوار سوريا، اللاذقية، ط1، 2010م.

8- طارق فتحي سلطان، تاريخ الصين والشرق القديم، دار الفكر، عمان، ط1، 1434هـ-2013م.

9- عبيدة صبطي، الصورة الصحفية: دراسة سيميولوجية، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، دط، 2011م.

10- عبد الله الغذامي، الثقافة التلفزيونية: سقوط النخبة وبروز الشعبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2005م.

11- فراس السواح، دين الإنسان: بحث في ماهية الدين ومنشأ الدافع الديني، دار علاء الدين، سورية، دمشق، ط4، 2002م.

12- فراس السواح، موسوعة تاريخ الأديان الكتاب الأول: الشعوب البدائية والعصر الحجري، دار علاء الدين، دمشق، سوريا، ط2، ج1، 2006م.

13- فراس السواح، موسوعة تاريخ الأديان: الكتاب الرابع-الهندوسية-البوذية-التاوية-الكنفوشية-الشنتو، دار علاء الدين، سورية، دمشق، ط1.

14- محمد لعريبي، موسوعة الأديان السماوية والوضعية: الديانات الوضعية الحية في الشرقين الأقصى والأدنى، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط1، 1990م.

15- محمد بن عبد الكريم الشهرستاني، صححه وعلق عليه: أحمد فهمي محمد، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ج3.

16- أبي الفتح محمد بن عبد الكريم الشهرستاني، الملل والنحل، المطبعة العصرية، صيدا، لبنان، القسم الأول، 1435هـ-2014م.

17- محمود علم الدين، الصورة الفوتوغرافية في مجالات الإعلام، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، 1981م.

18- ط.ب.مفرج وآخرون، موسوعة عالم الأديان كل الأديان والمذاهب والفرق والبدع في العالم: ديانات الشرق الأقصى الهند-الصين-إيران-اليابان،NOBILIS للنشر والتوزيع، بيروت، ج4، 2004م.

19- ناظم عودة، جماليات الصورة: من الميثولوجيا إلى الحداثة، التنوير، لبنان، مصر، تونس، ط1، 2013م.

20- عبد الواحد بن ياسر، حياة التراجيديا: في فلسفة الجنس التراجيدي وشعريته، ط1، 2006م.

3- المترجمة:

21- إلياد ميرسيا، الأساطير والأحلام والأسرار، ترجمة: حسيب كاسوحة، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 2004م.

22- إيكو أمبرتو، السيميائية والفلسفة، ترجمة: أحمد الصمعي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط1، 2005م.

23- إيكو أمبرتو، العلامة: تحليل المفهوم وتاريخه، ترجمة: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط2، 2010م.

24- بارت رولان، أسطوريات: أسطرة الحياة اليومية، ترجمة: قاسم المقداد، دار نينوى، سورية، دمشق، دط، 1433هـ-2012م.

25- تشاندلر دنيال، أسس السيميائية، ترجمة: طلال وهبة، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط1، 2008م.

26- دميتريف يوري، الإنسان والحيوان: من الأسطورة وطقوس تقديس الحيوانات وعبادتها إلى داروين وحماية البيئة والاستثمار الأمثل لقوى الطبيعة الحية، ترجمة: محمد سليمان عبود، دار النمير، دمشق، ط1، 1413هـ-1993م.

27- دوبري ريجيسد، حياة الصورة وموتها، ترجمة: فريد الزاهي، أفريقيا الشرقية، دط، دت.

28- ديورانت ول وايريل، قصة الحضارة: نشأة الحضارة، ترجمة: زكي نجيب محمود، دار الجيل، بيروت، جامعة الدول العربية، تونس، مجلد1، ج1.

29- ريكور بول، دراسات هيرمينوطيقية، ترجمة: منذر عياشي، مراجعة: جورج زيناتي، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، دار أيا للطباعة والنشر، طرابلس، الجماهيرية العظمى، ط1، 2005م.

30- كايوا روجيه، الإنسان والمقدس، ترجمة: سميرة ريشا، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط1، 2010م.

31- كوبلي بول وليتساجانز، أقدم لك...علم العلامة، ترجمة: جمال الجزيري، المجلس الأعلى للثقافة، الجزيرة، القاهرة، ط1، 2005م.

32- نودين كلود وماري ليزكو وآخرون، شبابنا موسوعة لاروس ديانات العالم، تعريب: أنطوان الهاشم، عويدات، لبنان، ط1، 2002م.

4- باللغة الأجنبية:

33_ Catherine Pont-Humbert, Dictionnaire des symboles des rites et des croyances, Ed. Jan-Claude Lattés, France (Paris), 1995.

34_ Sébastien Catelin, Le Larousse Expression, Larousse/VUEF,2002 (dictionnaire électronique).

5- الرسائل الجامعية:

35- بدرة كعسيس، سيميائية الصورة في تعليم اللغة العربية "الطور الأول"، (مذكرة الماجيستير)، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية قسم اللغة العربية، جامعة فرحات عباس، (سطيف) الجزائر، 2009م- 2010م.

6- المجلات والدوريات:

36- إبراهيم محمد سليمان، مدخل إلى مفهوم سيميائية الصورة، المجلة الجامعة، قسم الإعلام -كلية الآداب- الزاوية، جامعة الزاوية، العدد السادس، 2014م.

7- الشبكة العالمية للمعلومات الالكترونية:

37_ www. larousse.fr.

38_ alrased.net/main/articles.

39_ar.wikipedi.org/wik.

40_ www. Buta-connectionn.net/films/mononoke_culture.

41_ ar.wikipedia.org/wiki هاياوو ميازاكي.

42_ .com/zrafeh articles/celebrity.

الصورة وإنتاج المعنى: قراءة في غلاف رواية -الحرب في بر مصر ليوسف القعيد- بديعة

43_ www.aljabriabed.net الطاهري

44_ fr. wikipedia. org.

45_ wwww.alnoor.se فيصل الياسري، ما هي الشامانية...؟

46_ artsanae 99.e- monsite. Com السيميائية....أحد المناهج النقدية المعاصرة

8- الموسوعات الإلكترونية:

47_ Encyclopédie Encarta Études 2008 (2007) [DVD]. [s.l.], Microsoft Corporation.

48_ Encyclopédie Encarta Junior 2008 (2007) [DVD]. [s.l.], Microsoft Corporation.

فهرس المحتويات

_ مقدمة.....أ

_ مدخل:.....07

أ- التعريف بالمنتج.....08

ب- التعريف بالإنتاج.....16

_ الفصل الأول: الصورة والرمز والعقيدة.....22

1- في ماهية الصور.....23

2- في ماهية الرمز.....35

3- الشنتو كلفظة.....42

4- الشنتو كديانة.....46

_ الفصل الثاني: استقراء الرموز الدينية في الأميرة مونونوكي.....60

1- رمزية الإنسان.....61

2- رمزية الحيوان.....71

3- رمزية الشامان.....82

4- البلاغ الأيكيولوجي.....91

_ خاتمة.....97

_ قائمة المصادر والمراجع.....100

_ فهرس الموضوعات.....107

سيميائية النسق الرمزي هو عنوان لدراسة تعنى بالكشف والتنقيب عن الأنساق الرمزية في الفضاء السينماتوغرافي، أو الواقع المروي بلغة الصورة. تبحث هذه الدراسة عن كيفية تحليل الصورة والآليات التي تستند عليها أثناء اشتغالها، ثم دور الرمز في الصورة وكيفية استقرائه في هذا الخطاب الحداثي (الصورة)، وكذلك الإسقاط الرمزي داخل المتن الأيقوني، الذي اتخذ من شفرات المعتقد الوضعي "الشنتو" لغة ماورائية للعينة المشتغل عليها وهي الفيلم الياباني "الأميرة مونونوكي" للمخرج "هاياوو ميازاكي"، لكي يبعث بلاغا أيكيولوجيا للمتلقي.

La sémiologie des systèmes symboliques est le titre de cette étude qui s'intéresse à la mise en valeur des signes iconiques, au croisement de l'axe de signification et celui de la communication dans l'espace cinématographique ou dans la réalité raconté à travers le langage de l'image. Elle s'oriente vers l'étude de l'image et les mécanismes sur lesquelles elle s'appuie lors de son fonctionnement, ce qui nous a amené dans un deuxième temps à analysé le rôle du symbole dans l'élaboration de l'image et son glissement de sa dimension religieuse vers une approche humaniste et universaliste incarné par le film japonais «Princesse Mononoké» du réalisateur «Hayao Miyazaki».