الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة الحاج لخضر – باتنة 1 –
كلية اللغة و الأدب العربي و الفنون
قسم اللغة و الأدب العربي

سيميائية الصورة الكاريكاتورية في الصحافة الجزائرية

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في اللغة و الأدب العربي.

تخصص: اللسانيات.

إعداد الطالب:
نجيم حناشي

إشراف الأستاذ الدكتور:
السعيد هادف

أعضاء لجنة المناقشة:

الأستاذ	الدرجة العلمية	الجامعة	الصفة
		باتنة	رئيسا
السعيد هادف	أستاذ التعليم العالي	باتنة	مشرفا و مقررا
		باتنة	عضوا مناقشا
بوزيد مومني	أستاذ محاضر	جيجل	عضوا مناقشا
	أستاذ محاضر		عضوا مناقشا
رشيد فلكاوي	أستاذ محاضر	قسنطينة	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 1438هـ – 1439هـ / 2017م– 2018م

شكر و إهداء

أشكر كل من له الفضل في إتمام هذا العمل

جميع أساتذتي الأفاضل، أخص بالذكر المشرف الفاضل

"أ.د السعيد هادف"

إلى كل من شرّف العلم و تشرّف به أهدي هذا العمل.

مقدمة

مقدمة

لم يكن غرضنا من تناول موضوع سيميائية الكاريكاتور إلاَّ مُحَاوَلَةً أردناها لِغَرَضِ الإسهام في التعريف بالمنهج السيميائي من الناحية النظرية والتطبيقية بصفة عامة، والتعريف بنظرية الباحث الأمريكي " شارل سندرس بورس " بصفة خاصة، وذلك نظرا لِمَا تحظى به من الأدوات الإجرائية ذات الإمكانية القَوِيَّة التي تجعلها تُغَطِّي الصور الكاريكاتورية في كل مستوياتها، أي في بعديها اللِّساني وغير اللِّساني.وقد تَعَمَّدنَا الجُرأَة على إنزال هذه النظرية البورسية حيّز التطبيق نَظَرًا لِنُدرَةِ الدراسات التطبيقية فيها،مع شعورنا بنوع من التَهَيُّب بالنظر إلى صعوبة المَهَمَّة التي أردنا اقتحامها.

إنَّ نظرية " بورس" تتميز بطابع الشمولية والقابلية لتناول مجموع الأنظمة التعبيرية المُمكِنَة، لكن مع غياب نماذج تطبيقية أصلية تُمَكِّنُ الباحث من الاستناد عليها. وانطلاقا من هذا تتجلى بشكل واضح الصُعُوبة التي تُعِيقُ الباحث الطامح إلى استثمارها، إذ غالبا ما يَجِدُ نفسه أمام قِرَاءَات مختلفة ومتباينة للنظرية. إلاَّ أنَّ مِيزة العمومية المُشَارِ إليها سابقا هي التي تَمنَحُ القُوَّة لنظرية "بورس"، على خلاف نظرية "دي سوسير" المحدودة في نظام تعبيري واحد ووحيد، ألا وهو النظام اللِّساني.

نَعتبر سيميائية " بورس " أنسب النماذج التي يرجع الباحث إليها للاشتغال على الخطابات البصرية بصفة عامَّة، والكاريكاتورية بصفة خاصة. وقد عرفت وسائل الاتصال تطورا وتنوعا مذهلَيْن، إذ لم تَعُد اللغة الوسيلة الوحيدة للتبليغ، وإنَّمَا شملت الجوانب غير اللفظية أيضا. أي عملت الثورة الحاصلة في مجال تمثيل وإعادة إنتاج الواقع المتعلقة بميدان تقنيات الإعلام والاتصال على قلب تاريخ التمثيل البصري التقليدي المسمى " أيقونيا ".لقد إعتمدنا على نظرية بورس السيميائية باعتباره أوَّل من حدَّدَ بدقة من خلال المرتبة الأيقونية للعلامة مجال الصورة تحت إسم المجال الأيقوني، فجاء تحديده أَوَّلَ تَعرِيفٍ نظري صارم و مضبوط لعالم تواصلي غير لغوي سيكتسب أهميته عبر الدراسات اللاحقة التي انصَبَّت على دراسة المجالات التعبيرية المختلفة. من هنا تُعَدُّ سيميائيات "بورس" نموذجا مناسبا جداً

لتحليل الخطابات البصرية و دراسة معطياتها الثابتة و بخاصة ذات السِّمَة الأيقونية الخالصة ، و دراسة المعطيات المتحركة (صور السينما و التلفزيون و الصور المتحركة)، و دراسة المعطيات البصرية اللغوية (الخطوط، التنظيم الطِّبَاعِي للصفحة) ...الخ

ولقد رَكَّزنا في بحثنا هذا على الثالوثية الثانية فقط، باعتبار أنَّنَا نتناول مظهرا من مظاهر الدليل المتوافق مع البُعد الدلالي (الوجودي) الذي يعمل على ربط الدليل بموضوعه. ولكن السؤال الذي يطرح نفسه بإلحاح هو: لَمَّا كانت سيميائية " بورس " تشتغل في مجال الحقل البصري، أو بالأحرى في مجال التمثيل البصري المسمى " أيقونيا"، والقائم على دراسة المعطيات البصرية الثابتة ذات السمة الأيقونية الخالصة، وإذا كان من المعروف أنَّ مجال التمثيل الكاريكاتوري يَتَضَمَّن مُعطيات بصرية ثابتة (أيقونات/ رسومات)، كما يَتَضَمَّن أيضا معطيات بصرية لغوية(الخطابات/ التعليقات)، ففي إطار أَيِّ سِمة تدرس سيميائية " بورس" المعطيات البصرية اللغوية. وبعبارة أخرى: ما هي طبيعة الحقل البصري الكاريكاتوري؟ وما ما هي مدلوليته؟ و كيف نقرأ الصورة الكاريكاتورية ؟

إنَّ اختيارنا للصُّور الكاريكاتورية المنشورة في جريدتي "الخبر" و"الشروق" الخاصة بـ"أيوب" و "باقي" لسنوات 2016/2015/2004، كان اختيارا ذاتيا نابعا من قناعاتنا الشخصية بكون هاتان الجريدتان الأكثر شعبية من جهة، ومن جهة أخرى نظرا للتأثير الكبير والفعال الذي تُحدِثُهُ صور " أيوب" و "باقي " وخِطَاباتهما في نفسية المتلقي. ولا شَكَّ في أنَّ سبب ذلك هو مدى التناسق والتناغم القائمين في تلك الصور بين المعطيات البصرية الثابتة ذات السمة الأيقونية مع المعطيات البصرية اللغوية، وقدرة كل من الكاريكاتوري " أيوب " و "باقي" على التحكم فيهما.

ولا تعني هذه المُحَفِّزَات، أَنَّه لم تعترض طريقنا صُعوبات أثناء مسيرة بحثنا هذا، إذ واجهتنا مشكلة نُدرة أو انعدام المراجع الضرورية، وكذلك انعدام النماذج التطبيقية لنظرية "

بورس "، كما سلف الذكر. دون أن ننسى صعوبة الترجمة واستغراقها الوقت الكبير فيما يتعلق ببعض المراجع التي وجدناها.إضافة إلى كل هذا تُعتبر قراءة النِتَاج البورسي في لغته الأصلية من أصعب ما صادفنا فيما يَخُصُ الخلفية الفلسفية لهذا الفكر وما تنطوي عليه من عُمقٍ و تَعقِيدٍ حتى بالنِّسبة للمتظلِّعِينَ في مجال السيمياء و الترجمة، ناهيك عن قراءة الكتب المترجمة المُتَضَمِّنَة لِفِكرِهِ.

وقد آثرت تقسيم دراستي إلى ثلاثة فصول تسبقها مقدمة و تتبعها خاتمة، يتلوهم ثبت بالمصادر و المراجع المعتمدة.

الفصل الأول الذي جاء تحت عنوان "ماهية السيميائية"، عرضت فيه لتعريف مصطلح السيميائية من جهة، و الإشكالية الواقعة بين مصطلحي السيميولوجيا و السيميائية من جهة أخرى، أي بيان الاختلاف القائم بين مصطلح السيميائية ومصطلح السيميولوجيا . كما عرضت فيه لأهمية العلامة بوصفها إحدى العتبات التمهيدية للولوج لعالم الصورة البصرية، و قَدَّمتُ عَرضًا لأصل السيمياء في التراث العربي والغربي

و حاولت مناقشة المصطلح و تَتَبُعِ جذوره وأَهَمّ الاتجاهات السيميائية الحديثة،مع التفصيل الدقيق في نظرية بورس السيميائية التي تُعتَبَر محور موضوع بحثنا هذا.

في الفصل الثاني الموسوم بـ "ماهية الصورة"، تناولت فيه أهمية الصورة

و مفهومها و أنواعها بصفة عامة، و الصورة الكاريكاتورية بصفة خاصة بتعريفها و ذِكرِ أنواعها مع التركيز على قسميها: اللِّساني المتضمِّن للوظائف المتنوعة للرسالة اللسانية ومستوياتها. وقسمها غير اللّساني المُتَضَمِّنِ لعلامات تشكيلية (SIGNES PLASTIQUES) وعلامات أيقونية (SIGNES ICONIQUES).

أمّا الفصل الثالث فقد جاء تحت عنوان "التواصل الكاريكاتوري"، تناولت فيه مختلف الوظائف التي تُؤَدِّيهَا الصورة الكاريكاتورية مع ذِكرِ إستراتيجيات التواصل الكاريكاتوري اللفظي و غير اللفظي.

أخيرًا ذَيَّلنَا البحث بخاتمة رصدنا فيها أهم النتائج المُتَوَصَلِ إليها.و تلك هي مفردات الخُطَّة التي اهتديتُ إلى وضعها، آملا أن تكون مُستَوفِيَةً موضوع الدراسة من الجوانب كافة، و كفيلة بتحقيق النتائج المَرجُوَّةِ لي في هذا المجال. و هي خطوة لا تخلو من نُقصٍ يدعوني بشكل ضروري إلى المزيد من الحرص على البحث و التنقيب و التأمل و التسلح بطموح و رغبة في الفهم و التساؤل.

الفصل الأول

ماهية السيميائية

أولا: تعريف السيميائية

ثانيا: إشكالية المصطلح (السيميولوجيا أم السيميائية)

ثالثا: السيميائية بين العرب والغرب

أولا: تعريف السيميائية:

يقابل مصطلح السيميائية مصطلح (semiotic) في اللغة الإنجليزية، و(sémiotique) في اللغة الفرنسية من حيث الأصل ويخالفها من حيث اللاحقة (suffixe)، وتقابل هذه الكلمة الإنجليزية عدّة مصطلحات في اللغة العربية منها: سيمى بالقصر، وسيماء بالمدّ وسيمياء بزيادة الياء والمد. إضافة إلى السيما، علم السيما، علم السيمياء، السيميائية والدلائلية.

1-1 السيمياء لغةً:

1-1-1 في القرآن الكريم والمعاجم العربية:

تستعمل كلمة"السيمياء" في كثير من المعاجم العربية للدلالة على العلامة[1] وهي مُشحَنة في كل من السّومة والسيمة والسيما، مقصور من الواو. قال تعالى: قَالَ تَعَالَىٰ: ﴿مُّحَمَّدٌ رَّسُولُ ٱللَّهِ ۚ وَٱلَّذِينَ مَعَهُۥٓ أَشِدَّآءُ عَلَى ٱلْكُفَّارِ رُحَمَآءُ بَيْنَهُمْ ۖ تَرَىٰهُمْ رُكَّعًا سُجَّدًا يَبْتَغُونَ فَضْلًا مِّنَ ٱللَّهِ وَرِضْوَٰنًا ۖ سِيمَاهُمْ فِى وُجُوهِهِم مِّنْ أَثَرِ ٱلسُّجُودِ ۚ ذَٰلِكَ مَثَلُهُمْ فِى ٱلتَّوْرَىٰةِ ۚ وَمَثَلُهُمْ فِى ٱلْإِنجِيلِ كَزَرْعٍ أَخْرَجَ شَطْـَٔهُۥ فَـَٔازَرَهُۥ فَٱسْتَغْلَظَ فَٱسْتَوَىٰ عَلَىٰ سُوقِهِۦ يُعْجِبُ ٱلزُّرَّاعَ لِيَغِيظَ بِهِمُ ٱلْكُفَّارَ ۗ وَعَدَ ٱللَّهُ ٱلَّذِينَ ءَامَنُوا۟ وَعَمِلُوا۟ ٱلصَّٰلِحَٰتِ مِنْهُم مَّغْفِرَةً وَأَجْرًا عَظِيمًۢا ﴿٢٩﴾﴾ الفتح٢٩، وقد تجيئ السيماء والسيمياء ممدودتين[2].

1- إسماعيل بن حماد الجوهري. " تاج اللغة وصحاح العربية"، تحقيق: أحمد عبد الغفور وعطار، دار العلم للملايين، بيروت-لبنان، ج5، ط4، مادة(سوم)، 1990، ص 1955-1956.

2- المرجع نفسه، ص 1955-1956.

وهذه كلها كلمات مترادفات مشتقة من الفعل سوم. والسُومة بالضّمِ، والسِّيمة، والسِّيماء والسِّيمياء بكسرهن تعني العلامة. وسَوَّمَ الفرس تسويمًا: جعل عليه سِمة'[1]. والسُّومة بالضّم تعني العلامة التي تُجعل على الشاةِ وفي الحرب أيضاً[2]. والخيل المُسَوّمَة هي عليها السومة والسيما وهي العلامة.

وقال ابن الأعرابي: السّيم هي العلاماتُ على صوف الغنم، وفي الحديث: إنّ لله فرسانا من أهل السّماء مسوّمين أي مُعلَمين [3].

إضافة إلى دلالة كلمة السيمياء على معنى العلامة، فإنّها تُسْتَعْمل أيضا ليُقصد بها معنى الحسن والبهجة والبهاء، قال الشاعر:

غُلامُ رَمَاهُ اللّهُ بالحُسْن يَافِعا لَهُ سِيمْياءُ لاَتُشَقُ عَلىَ البَصَرْ

والمعنى: يَسُرُ من ينظر إليه، وتحقيق معناه أنّ الله قد وسمه بسيمياء حسنة مقبولة يتلذّذ بها الناظر إليها [4]. ويشير "بطرس البستاني" إلى أنّ لفظة سيمياء عبرانية معرَّبَة، مُرَكَبَة من "شِمْ" أي إسم و "يَهْ" أي الله، فيكون الحاصل منها اسم الله[5].

كما ورد أيضا في قاموس محيط المحيط أنّ " علم السيمياء" يطلق على غير الحقيقي من السِّحر وهو الأشهر، وحاصله إحداث مثالات خيالية لا وجود لها في الحسّ. وقد

1 – الفيروز آبادي. " القاموس المحيط"، تحقيق: مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة، ط5، 1996م، ص 1452.

2 – الجوهري. " تاج اللغة وصحاح العربية" ، ج5، ص 1955–1956.

3 – أبو الفضل جمال الدّين محمد بن مكرم ابن منظور الإفريقي المصري. " لسان العرب"، دار صادر بيروت، ج7، 2000، مادة(سوم) ، ص 308.

4– بطرس البستاني. " محيط المحيط"، مادة (السيمياء)، بيروت، 1993م، ص 433.

5– المرجع نفسه، ص ن.

يطلق على إيجاد تلك المثالات بصورها في الحسّ وتكون صُورا في جوهر الهواء[1] . وهذا المعنى يستند على ما ورد لدى ابن خلدون كما سنراه لاحقا.

ولقد أورد القرآن الكريم لفظة " السيمياء" بمختلف أشكالها في عدة مواضع تشترك في إبراز الإطار اللغوي المفهومي لهذه اللفظة، والتي تعني العلامة ومن ذلك قوله تعالى:

سَنَسِمه: قَالَ تَعَالَىٰ: ﴿سَنَسِمُهُۥ عَلَى ٱلْخُرْطُومِ ﴿١٦﴾﴾ القلم: ١٦٨

المتوسّمين: قَالَ تَعَالَىٰ: ﴿إِنَّ فِى ذَٰلِكَ لَءَايَٰتٍ لِّلْمُتَوَسِّمِينَ ﴿٧٥﴾﴾ الحجر: ٧٥

سمَّاكُم: قَالَ تَعَالَىٰ: ﴿وَجَٰهِدُوا۟ فِى ٱللَّهِ حَقَّ جِهَادِهِۦ ۚ هُوَ ٱجْتَبَىٰكُمْ وَمَا جَعَلَ عَلَيْكُمْ فِى ٱلدِّينِ مِنْ حَرَجٍ ۚ مِّلَّةَ أَبِيكُمْ إِبْرَٰهِيمَ ۚ هُوَ سَمَّىٰكُمُ ٱلْمُسْلِمِينَ مِن قَبْلُ وَفِى هَٰذَا لِيَكُونَ ٱلرَّسُولُ شَهِيدًا عَلَيْكُمْ وَتَكُونُوا۟ شُهَدَآءَ عَلَى ٱلنَّاسِ ۚ فَأَقِيمُوا۟ ٱلصَّلَوٰةَ وَءَاتُوا۟ ٱلزَّكَوٰةَ وَٱعْتَصِمُوا۟ بِٱللَّهِ هُوَ مَوْلَىٰكُمْ ۖ فَنِعْمَ ٱلْمَوْلَىٰ وَنِعْمَ ٱلنَّصِيرُ ﴿٧٨﴾﴾ الحج: ٧٨

سَمَّيْتُمُوهَا: قَالَ تَعَالَىٰ: ﴿قَالَ قَدْ وَقَعَ عَلَيْكُم مِّن رَّبِّكُمْ رِجْسٌ وَغَضَبٌ ۖ أَتُجَٰدِلُونَنِى فِىٓ أَسْمَآءٍ سَمَّيْتُمُوهَآ أَنتُمْ وَءَابَآؤُكُم مَّا نَزَّلَ ٱللَّهُ بِهَا مِن سُلْطَٰنٍ ۚ فَٱنتَظِرُوٓا۟ إِنِّى مَعَكُم مِّنَ ٱلْمُنتَظِرِينَ ﴿٧١﴾﴾ الأعراف: ٧١

: قَالَ تَعَالَىٰ: ﴿مَا تَعْبُدُونَ مِن دُونِهِۦٓ إِلَّآ أَسْمَآءً سَمَّيْتُمُوهَآ أَنتُمْ وَءَابَآؤُكُم مَّآ أَنزَلَ ٱللَّهُ بِهَا مِن سُلْطَٰنٍ ۚ إِنِ ٱلْحُكْمُ إِلَّا لِلَّهِ ۚ أَمَرَ أَلَّا تَعْبُدُوٓا۟ إِلَّآ إِيَّاهُ ۚ ذَٰلِكَ ٱلدِّينُ ٱلْقَيِّمُ وَلَٰكِنَّ أَكْثَرَ ٱلنَّاسِ لَا يَعْلَمُونَ ﴿٤٠﴾﴾ يوسف: ٤٠

: قَالَ تَعَالَىٰ: ﴿إِنْ هِىَ إِلَّآ أَسْمَآءٌ سَمَّيْتُمُوهَآ أَنتُمْ وَءَابَآؤُكُم مَّآ أَنزَلَ ٱللَّهُ بِهَا مِن سُلْطَٰنٍ ۚ إِن يَتَّبِعُونَ إِلَّا ٱلظَّنَّ وَمَا تَهْوَى ٱلْأَنفُسُ ۖ وَلَقَدْ جَآءَهُم مِّن رَّبِّهِمُ ٱلْهُدَىٰٓ ﴿٢٣﴾﴾ النجم: ٢٣

1- بطرس البستاني. " محيط المحيط"، مادة (السيمياء) ، ص 433.

سَمَّيْتُها : قَالَ تَعَالَى: ﴿فَلَمَّا وَضَعَتْهَا قَالَتْ رَبِّ إِنِّي وَضَعْتُهَا أُنثَىٰ وَاللَّهُ أَعْلَمُ بِمَا وَضَعَتْ وَلَيْسَ الذَّكَرُ كَالْأُنثَىٰ ۖ وَإِنِّي سَمَّيْتُهَا مَرْيَمَ وَإِنِّي أُعِيذُهَا بِكَ وَذُرِّيَّتَهَا مِنَ الشَّيْطَانِ الرَّجِيمِ ﴿٣٦﴾﴾ آل عمران: ٣٦

لَيسَمُّون: قَالَ تَعَالَى: ﴿إِنَّ الَّذِينَ لَا يُؤْمِنُونَ بِالْآخِرَةِ لَيُسَمُّونَ الْمَلَائِكَةَ تَسْمِيَةَ الْأُنثَىٰ ﴿٢٧﴾﴾ النجم: ٢٧

سَمُّوهُم: قَالَ تَعَالَى: ﴿أَفَمَنْ هُوَ قَائِمٌ عَلَىٰ كُلِّ نَفْسٍ بِمَا كَسَبَتْ ۗ وَجَعَلُوا لِلَّهِ شُرَكَاءَ قُلْ سَمُّوهُمْ ۚ أَمْ تُنَبِّئُونَهُ بِمَا لَا يَعْلَمُ فِي الْأَرْضِ أَمْ بِظَاهِرٍ مِّنَ الْقَوْلِ ۗ بَلْ زُيِّنَ لِلَّذِينَ كَفَرُوا مَكْرُهُمْ وَصُدُّوا عَنِ السَّبِيلِ ۗ وَمَن يُضْلِلِ اللَّهُ فَمَا لَهُ مِنْ هَادٍ ﴿٣٣﴾﴾ الرعد: ٣٣

تُسَمَّى: قَالَ تَعَالَى: ﴿عَيْنًا فِيهَا تُسَمَّىٰ سَلْسَبِيلًا ﴿١٨﴾﴾ الإنسان: ١٨

مُسَمًّى: قَالَ تَعَالَى: ﴿وَلَوْ يُؤَاخِذُ اللَّهُ النَّاسَ بِظُلْمِهِمْ مَّا تَرَكَ عَلَيْهَا مِن دَابَّةٍ وَلَٰكِن يُؤَخِّرُهُمْ إِلَىٰ أَجَلٍ مُّسَمًّى ۖ فَإِذَا جَاءَ أَجَلُهُمْ لَا يَسْتَأْخِرُونَ سَاعَةً وَلَا يَسْتَقْدِمُونَ ﴿٦١﴾﴾ النحل: ٦١

اسم: قَالَ تَعَالَى: ﴿فَكُلُوا مِمَّا ذُكِرَ اسْمُ اللَّهِ عَلَيْهِ إِن كُنتُم بِآيَاتِهِ مُؤْمِنِينَ ﴿١١٨﴾﴾ الأنعام: ١١٨

مُسَوَّمِين : قَالَ تَعَالَى: ﴿زُيِّنَ لِلنَّاسِ حُبُّ الشَّهَوَاتِ مِنَ النِّسَاءِ وَالْبَنِينَ وَالْقَنَاطِيرِ الْمُقَنطَرَةِ مِنَ الذَّهَبِ وَالْفِضَّةِ وَالْخَيْلِ الْمُسَوَّمَةِ وَالْأَنْعَامِ وَالْحَرْثِ ۗ ذَٰلِكَ مَتَاعُ الْحَيَاةِ الدُّنْيَا ۖ وَاللَّهُ عِندَهُ حُسْنُ الْمَآبِ ﴿١٤﴾﴾ آل عمران: ١٤

: قَالَ تَعَالَى: ﴿بَلَىٰ إِن تَصْبِرُوا وَتَتَّقُوا وَيَأْتُوكُم مِّن فَوْرِهِمْ هَٰذَا يُمْدِدْكُمْ رَبُّكُم بِخَمْسَةِ آلَافٍ مِّنَ الْمَلَائِكَةِ مُسَوِّمِينَ ﴿١٢٥﴾﴾ آل عمران: ١٢٥

سِيمَاهم: قَالَ تَعَالَى: ﴿لِلْفُقَرَاءِ الَّذِينَ أُحْصِرُوا فِي سَبِيلِ اللَّهِ لَا يَسْتَطِيعُونَ ضَرْبًا فِي الْأَرْضِ يَحْسَبُهُمُ الْجَاهِلُ أَغْنِيَاءَ مِنَ التَّعَفُّفِ تَعْرِفُهُم بِسِيمَاهُمْ لَا يَسْأَلُونَ النَّاسَ إِلْحَافًا ۗ وَمَا تُنفِقُوا مِنْ خَيْرٍ فَإِنَّ اللَّهَ بِهِ عَلِيمٌ ﴿٢٧٣﴾﴾ البقرة: ٢٧٣

: قَالَ تَعَالَى: ﴿يُعْرَفُ الْمُجْرِمُونَ بِسِيمَاهُمْ فَيُؤْخَذُ بِالنَّوَاصِي وَالْأَقْدَامِ ﴿٤١﴾﴾ الرحمن: ٤١

: قَالَ تَعَالَىٰ: ﴿وَلَوْ نَشَآءُ لَأَرَيْنَٰكَهُمْ فَلَعَرَفْتَهُم بِسِيمَٰهُمْ ۚ وَلَتَعْرِفَنَّهُمْ فِى لَحْنِ ٱلْقَوْلِ ۚ وَٱللَّهُ يَعْلَمُ أَعْمَٰلَكُمْ ﴿٣٠﴾﴾ محمد: ٣٠

1-1-2- في المعاجم المزدوجة:

وردت كلمة (sémiotique) في المعاجم المزدوجة{ فرنسي-عربي} كمقابل لمصطلح "علامية" أي دراسة كل ما يتعلّق بالعلامات والرموز مثل: الأساطير والخرافات والطقوس وأشباهها. وطبّياً "أعراضي" أي: متعلق بأعراض مرض. كما أنّ لها مقابلا آخر وهو نظرية العلامات والرموز في علم الرياضيات. أو ما يعادل كلمة (sémiologie) بمعنى علم الأعراض، علم دلالة الأمراض. والصفة (sémiologique) أو(séméologique) تعني أعراضي« متعلّق بأعراض مرض»[1]

وما نلاحظه غالبا إذا استندنا إلى المعاجم المزدوجة (فرنسي-عربي) هو أنّ السيميائية تُقَدِّمُ كَمُرَادِفْ للسيميولوجيا، وكأنَّها تُقِرُّ بأنّ كلّ من السيميائية والسيميولوجيا سيَّان ولا فرق بين المصطلحين.

1-1-3 في المعاجم الفرنسية:

أ- معجم ليتري E.LITTRÉ

يَستعمل معجم ليتري (e.littré) مصطلح السيميائية تارة بنفس مفهوم السيميولوجيا أي أنّه مصطلح طبّي، وهو علم يدرس الأعراض المرضية، وتارة أخرى يستعمله للدلالة على فن تدريب فرق الجيش بتعليمهم الحركات عن طريق الإشارات وليس بالصوت [2]. وقد حاول هذا المعجم فيما بعد تأطير مفهوم السيميائية، هو مفهوم قريب إلى

1- سهيل إدريس. " المنهل فرنسي-عربي"، دار الآداب، بيروت، ط16، 1995م، ص 110-111.

2 -E.LITTRÉ. "dictionnaire de la langue française".éd Gallimard. paris 1959.p2068.

السيميولوجيا أكثر ممّا هو قريب من فن التدريب بالإشارات قائلا: " إنّ العلاقة بين أنواع العرق ودلالتها ليست من اختصاصي بما أنّها تدخل في مجال السيميائية"[1].

هذا يعني أنّ معجم "ليتري" قد استخدم مصطلح السيميائية كمرادف لمصطلح السيميولوجيا وكأنّه لا فرق بينهما.

ب-**المعجم الفرنسي DICTIONNAIRE DU FRANÇAIS**

يعتبر المعجم الفرنسي أنّ الكلمة الفرنسية (Sémiotique) يقابلها المصطلح الإنجليزي (Sémiotics) المنحدر من الكلمة اليونانية (Sémiotiké) و (Sémeiom) يعني الدليل(signe). والسيميائية هي النظرية العامة للدلائل والأنظمة الدلالية- لسانية كانت أو غير لسانية- أمّا السيميولوجيا فقد وضع لها تحديدين، فهو يعتبرها جزءا من الطّب مكرّسا لدراسة أعراض الأمراض، كما يعتبرها-كذلك- العلم الذي يدرس الدلائل والأنظمة الدلائلية في إطار الحياة الاجتماعية مثل: اللغات الطبيعية الشفرات(codes)، أنظمة الإشارات والرموز...[2].

نستشف من خلال هذا التعريف أنّ مفهوم السيميائية غير مرتبط بالطّب، عكس السيميولوجيا التي يعتبرها جزءا أو فرعا من الطّب.

ج- **معجم آداب اللغة الفرنسية:**[3]

لقد لاحظ كل من "جان بيار دو بومارشي" (JEAN PIERRE DE BOUMARCHAIS)، و"دانيال كوتي" (DANEIL CAUTY) و "ألان راي" (ALAIN REY) -وهم أهم مؤلفو هذا المعجم- أنّ السيميائية والسيميولجيا تُستعملان في أغلب الأحيان بدون دقة، ويُرجعون الفضل إلى "ل.هيلمسلاف" (L.HYELMSLEV) الذي

1-"je ne m'intiens pas ici sur la différence des sueurs et leur signification, vu que cela appartient à la sémiotique", Ibid. 2068.

2 - DICTIONNAIRE DU FRANÇAIS :4000 MOTS ,1995.P 1016.

3 - JEAN PIERRE DE BEAUMARCHAIS & DANIEL CAUTY & ALAIN REY. "dictionnaire de littératures de la langue française "bordas, paris,1984,p 2162.

استطاع أن يضبط بدقّة وبشكل تقابلي مفهوميهما، وإن كان المصطلحَان يشيران إلى موضع المعرفة، فإنّ الاختلاف بينهما من منظور " هيلمسلاف" يتجلى في كون السيميائية لا تعدو أن تكون نظاما من الأدلّة ذا طبيعة علمية يستجيب لمبدأ التجريبية. وتُعتبر السيميولوجيا نظاماً من الأدلّة/غير علمي كالأدب.

أمّا "أمبرتو إيكو"(Umberto Eco) و "روسي لاندي"(ROSSI LANDÉ) فإنّهما يخصصان مصطلح السيميولوجيا للكلم الذي يُقوْلب الواقع الدال، سواء أتعلّق الأمر بالكلم المنطوق(خطابات، ممارسات اجتماعية، أساطير...الخ)أم بالكلام الصامت(الأنظمة الدّالة المرئية، رسم، سينما صامتة، بالي ...الخ) .

ج- معجم لاروس LAROUSSE [1]:

يستعمل هذا المعجم مصطلح "السيميائية" تارة كنظرية عامة الدلائل (signes)، وتارة أخرى كدراسة الممارسات الدّلالية(pratiques signifiantes) في مختلف مجالات التواصل مثل: سيميائية السينما، تلك الدراسة –خصوصا– النّص كمجال. ويضيف هذا القاموس أنّ مصطلح السيميائية، يستعمل أحيانا مرادفا لمصطلح "السيميولوجيا" المشتق من اليونانية "sémeion" (دليل signe). وأنّ السيميولوجيا هي العلم العام للعلامات والقوانين التي تنظّمها(qui les régissent) في ظلّ الحياة الاجتماعية. وقد خرج المصطلح من الاستعمالات التقنية في اللّغة الفرنسية ليَلِجَ عالم اللّغة العلمية وذلك بفضل العالم "دي سوسير".

هـ- معجم روبير PETIT ROBERT:

لقد وضع معجم روبير عدّة تحديدات للسيميائية[2]، حيث يعتبرها نظرية عامة للأدّلة وسيرها داخل الفكر أوّلا. ويرى أنّها تُعنى بالأدلّة والمعنى وسيرها داخل المجتمع ثانيا.

1- le petit Larousse illustré.87000 artiches.3800 illustrations.289 cart ;bordos.1997,p931.

2- petit robert ."dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française", par paul robert, rédaction dirigée par a.rey et Jean rey,debov ;1992,p 1795.

وفي الأخير يحدّدها أو يحصر مجالها في الوظيفة السيميائية في علم النفس، وقدرتها على استعمال الأدلّة والرموز.

يتبيّن لنا من خلال استعراض أقوال المعاجم السالفة أنّها تستعمل مصطلحي السيميائية والسيميولوجيا وكأنّهما متداخلان.

و- المعجم الموسوعي الجديد لعلوم اللّسان:

أشار كل من "أوز والد ديكرو"(OSWALD DUCROT) و"جون ماري سشايفر(JEAN MARIE SCHAEFFER) في معجمهما الموسوعي لعلوم اللّسان إلى أنّ ظهور مصطلح السيميائية(sémiotique) يقترن في العصر الوسيط بأبحاث الفيلسوف "لوك"(JOHN LOCKE) مصرّحين بأنَّه:"...كان يجب انتظار "لوك" لكي نرى انبثاق اسم السيميائية(sémiotique) نفسه، محددا بوصفه "معرفة بالدلائل" ومتضمنا في الوقت نفسه"الأفكار" الذهنية ودلائل التواصل اما بين إنساني(دراسة فلسفية تتعلق بالتفاعم الإنساني..."[1]

ولقد أصبحت "السيميائية" علما مستقلا فعلا مع الفيلسوف الأمريكي "شارلز ساندرس بورس" (CHARLES SENDERS PEIRCE)(1839-1914) فهي تمثّل بالنسبةإليه إطارا مرجعيا يتضمّن أيّ دراسة أخرى يقول:" إنّه لم يكن بإمكاني على الإطلاق أن أدرس أيّ شيئ الرياضيات، الأخلاق، الميتافيزيقا، الجاذبية، الديناميكا الحرارية، البصر، الكيمياء، التشريع المقارن، الفلك، علم النّفس، الصوتيات، الاقتصاد، تاريخ العلوم، الهويست(ضرب من لعب الورق)، الرجال، النساء، النبيذ، علم المقاييس والموازين، إلاّ بوصفه دراسة سيميائية"[2]. ومن هنا فقد كانت كتابات "بورس" السيميائية متنوعة تنوع

1- OUSWALD DUCROT & JEAN MARIE SCHAEFFER. " nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage", éd seuil, paris,1995,p 214.
2- Ibid. p241.

الموضوعات المذكورة أعلاه بيْدَ أنّهُ لم يخلِّف عملا متماسكا بوجز الخطوط الكبرى لنظريته.[1]

كما أشار مؤلّفا هذا المعجم أيضا إلى مكانة"جان ميكاروفسكي"(JAN MUKAROSVSKY) وعلاقته بالسيميائية قائلا: " ولقد جذبت الفنون والأدب انتباه السيميائيين الأوائل أيضا، ففي دراسة بعنوان"الفن بوصفه عملا سيميولوجيا"، اقترح "ميكاروفسكي"- وهو أحد أعضاء حلقة براغ اللسانية-أن تصبح دراسة الفنون جزءاً لا يتجزأ من السيميائية، وإن الدليل الجمالي(signe esthétique) دليل يكتسب أهميته بذاته وليس بوصفه وسيطا للمعنى فقط"[2].

من خلال هذه الإطلالة السريعة والموجزة للمعجم الموسوعي، نستنبط أنّ السيميائية هي علم قائم على دراسة الدلائل.

ز- المعجم المعقلن لنظرية الكلام:

يوضّح كل من "ج.كورتيس"(J.COURTES) و "أ.ج. غريماس(A.J.GREIMAS) في المعجم المعقلن لنظرية الكلام أنّه" ينبغي أن تتجلى النظرية السيميائية أوّلا لما هي عليه، يعني كنظرية للمعنى(une théorie de la signification) حيث ينحصر اهتمامها الأوّل إذن في توضيح -في شكل بناء مفهومي- ظروف التقاط وإنتاج المعنى"[3] والمقصود بهذا القول أنّ القاعدة النظرية التي تقوم عليها السيميائية تنحصر أولوية اهتمامها في العمل على توضيح في شكل بناء مفهومي ظروف التقاط وإنتاج المعنى.

1-2- السيمياء: اصطلاحا

1- Ibid. P 214.

2- OUSWALD DUCROT & JEAN MARIE SCHAEFFER. " nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage". P217.

3- A. J. GREIMAS & J. COURTES. " sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage".éd :hachette livre ,paris,1993, p 345.

يعتبر المعنى اللّغوي المنطلق الأساس للمعنى الاصطلاحي الذي يستمدّ منه لبّهُ وجوهرهُ، والسيميائية كغيرها من المصطلحات لا تبتعد كثيرا في اصطلاحها عن المعنى اللّغوي، ولما كانت السيمياء هي العلامات؛ فإنّ السيميائية التي نشأت بإضافة اللاحقة(يّة) إلى الإسم إنّما تعني العلاماتية، فصارت« على هيئة المصدر الصناعي الدّال بصورته الاشتقاقية على الإطار النظري العام الذي يتنزّل فيه علم العلامات"[1]. وبذلك فالسيميائية هي علم دراسة العلامات.

ولكنّ السيميائية لم تعرف في الدراسات اللّسانية والنقدية بمفهوما التحليلي الحالي إلاّ ترجمة لمصطلحي السيميولوجيا الفرنسية (sémiologie)والسيميوطيقا الأمريكية (sémiotique)، وتعني العلم الذي يقوم على دراسة العلامات وسيرها في المجتمع . كما يرى دي سوسير الذي يعزى إليه نشوء هذا العلم. ولمّا كانت السيميائية ترجمة مصطلحية للسيميولوجيا فهي بذلك تعني دراسة العلامات والإشارات[2]. ولا تكاد تجد كتابا مختصّا بالسّميائيات إلاّ ويعرّفها بأنّها السيميولوجيا أو السيميوطيقا، وكلاهما مشتق من الجذر اليوناني السيميون(semeion) أي العلامة والإشارة[3].

عُرفت السيميائية بذلك أنّها علم العلامات أو علم الإشارات، ومن ذلك ما نقله عامر الحلواني من تعريف مترجم لـ روبرت شولز في كتابه(السيمياء والتأويل) بأنّ السيميائية هي« دراسة الشفرات والأنظمة التي تمكّن الكائنات البشرية من فهم بعض الأحداث أو الوحدات بوصفها علامات تحمل معنى"[4]. ولمّا كانت العلامات والإشارات موجودة في جميع الأرجاء حول الإنسان، وفيما يصدر عته من أفعال وأقوال، كانت السيميائية" أداة

(1) عامر الحلواني. " في القراءة السيميائية"، مطبعة التفسير الفني، ط1، تونس، 2005، ص 53.

2- ينظر: ميشال آريفيه وآخرون. " السيميائية أصولها وقواعدها" ترجمة: رشيد بن مالك، منشورات الاختلاف الجزائر، 1990، ص 27-29.

3- ينظر: عامر الحلاواني. " في القراءة السيميائية"، ص 24.

4- المرجع نفسه، ص 25.

لقراءة كل مظاهر السلوك الإنساني بدءاً من الانفعالات البسيطة ومروراً بالطقوس الاجتماعية وانتهاءً بالأنساق الأيديولوجية الكبرى"[1].

وبذلك تقوم السيميائية على دراسة العلامات اللّسانية وغير اللّسانية في أبعادها التركيبية والدّلالية والتداولية.أي إنّ السيميائية لا تقتصر على دراسة اللغة فحسب، بل تتجاوزها إلى كافة الأشكال الرمزية والعلاماتية، ولذلك كان مجال السيميائية واسعا يشمل أنواع العلامات على اختلافاتها[2]. وذلك إنّ الإنسان قد حوَّل كل شيء من حوله إلى رموز و إشارات في محاولة منه للتحرر من الواقع والتجارب المباشرة، وسُمُوّا عن باقي الكائنات التي تتقوقع داخل طبيعة جامدة لا تستطيع أن يعيد إنتاج نفسها، فأوّل شيء رمز به الإنسان كان اللغة التي تدل على تطوره عن غيره من الكائنات، وقد عرّف دي سوسير هذه اللغة بأنّها:" نظام من الدلائل يعبّر عمّا للإنسان من أفكار،
و هي في هذا شبيهة بالكتابة وبألفبائية الصم البكم، وبالطقوس الرمزية وصُور آداب السلوك وبالإشارات الحربية وغيرها "[3]. ثم بعد اللغة حاول الإنسان إخراج الأشياء من معانيها المجردة بوضعها داخل أنساق جديدة تكتسب من خلالها معاني جديدة وغنية[4].

وبالتالي يمكن القول إنّ السيميائية هي:" بحث في المعنى لا من حيث أصوله وجوهره، بل من حيث إنبثاقه عن عمليات التنصيص المتعددة. أي هي بحث في أصول

1- سعيد بنكراد. " السيميائيات –مفاهيمها وتطبيقاتها"، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط2، 2005م، ص 25.

2- ينظر: حسن مسكين. " الأثر اللساني في الدّراسات الأدبية"، موقع فكر ونقد (www.fikxa nakd.al djabriabed.net).

3- فيردينان دي سوسير. " دروس في الألسنة العامة"، تعريب: صالح القرمادي، محمد الشاوش، محمد عجينة، الدار العربية للكتاب، 1985م، ص 37.

4- ينظر: محمود درابسة. " مفاهيم في الشعرية- دراسات في النقد العربي القديم"، مؤسسة حمادة، الأردن، 2003، ص 62.

السيميوز (السيرورة التي تنتج وفقها الدلالات) وأنماط وجودها باعتبارها الوعاء الذي تصبّ فيه السلوكات الإنسانية "[1].

وما يفهم من ذلك أنّ السيميائية لا تقوم بدراسة وتحليل العلامات منفردة؛ بل تقوم بدراستها في سياقها الذي تكتسب من خلاله معنى جديدا غير معناها التقليدي المعهود ولا شك في أنّ السيميوز(sémiosis) هو الموضوع الرئيسي الذي تعتمد عليه السيميائيات في منهجها، فهو يعني السيرورة المنتجة للدلالة، وهي في المفهوم النقدي الغربي سيرورة إنتاج المعنى لشيء ما باعتباره علامة لا تدل من تلقاءِ نفسها بوجودها الأحادي المعزول على معنى، بل تكتسب معناها الجديد ضمن وجود محمول ومضاف إلى علامات أخرى يمكن من خلالها إقامة شبكة من التواصل تؤدي لإنتاج معانٍ متعددة[2].

ولهذا فالسيميائيات" ليست علما للعلامات؛ إنّها دراسة للتمفصلات الممكنة للمعنى فالسيميوز لا يمكن أن يكون تدبيرا لشأن خاص بعلامة مفردة، ولا علما لعلامات معزولة. إنّ السيميائيات هي طريقة في رصد المعنى وتحديد بؤره ومظانه"[3].

وبهذا فالسيميائيات لا تقوم إلاّ على دراسة العلامات وفق نسقٍ جديد يمنحها شكلا جديدا، ويضفي عليها من المعاني ما لم تكن لتكتسبه في أحاديتها المفردة، وبالتالي فالسيميائيات هي" كشف واستكشاف لعلاقات دلالية غير مرئية من خلال التجلي المباشر للواقعة، إنّها تدريب للعين على إلتقاط الضِمني والمتواري والممتنع، لا مجرد الاكتفاء بتسمية المناطق النصّية أو التعبير عن مكنونات المتن"[4].

1- سعيد بنكراد. " السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها"، ص 12.

2- ينظر: سامي أدهم. " فلسفة اللغة، تفكيك العقلي اللغوي. بحث ابستيمولوجي أنطلوجي"، المؤسسة الجامعية للدّراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1993م، ص 283.

3- سعيد بنكراد. " السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها"، ص 52.

4- المرجع نفسه، ص 15.

ولمَّا كانت السيميائية قائمة على دراسة العلامات، وجب تعريف هذه العلامات في المصطلح السيميائي – كما سنراه لاحقا–.

ثانيا: إشكالية المصطلح (السيميولوجيا أم السيميائية):

لقد ارتبط مصطلح السيمياء العربي بالسيميولوجيا السوسيرية، والسيميوطيقا الأمريكية سيميوطيقا بورس. حيث يعتبر الكثير من علماء اللغة والأدب أن مصطلح السيميائية ذا الأصول المعجمية العربية ما هو إلاّ ترجمة لمصطلحي السيميولوجيا والسيميوطيقا؛ لكونه يحمل تعريفهما ومنهجيتهما الواحدة في التحليل رغم اختلاف المصطلح، الذي سنجد في نهاية المطاف أنّه لا يتعدى الاختلاف في الاسم نظرا لاختلاف أماكن مؤسسيها. ومن هذا المبدأ كان لزاما علينا التطرق لتعريف كل من السيميولوجيا والسيميوطيقا كما يلي:

2-1: السيميولوجيا:

إنّ فكرة السيميولوجيا قد انبثقت عن فردينان دي سوسير، وقد كان داعي اكتشافها لديه أبحاثه اللسانية، حيث حصر اهتمامه الأساس في" محاولة تحديد كنه اللسان والكشف عن قوانينه، لأنّ قوانين اللّسان في اعتقاده هي نفسها التي يجب أن تقود إلى معرفة قوانين الأنساق الأخرى، فتأسيس السيميولوجيا كعلم مستقل لا يمكن أن يتم قبل تأسيس اللّسانيات كدرس مستقل ومتكتف بنفسه"[1].

والذي دفع دي سوسير للتوصّل إلى السيميولوجيا رغم أنّها علم يختص بدراسة الأنساق الإشارية هو اعتباره أنّ اللّسان هو المفتاح الوحيد لفك شيفرة الأنساق المختلفة.

هناك العديد من اللغات التي يمكن إدراجها ضمن اللّسان كلغة الصم البكم، ولغة إشارات المرور وغير ذلك من اللغات التي لها منطقها وتركيبها وطرقها في إنتاج الدلالات، إلاّ أنّ هذه الدّلالات لا يمكن فهمها بلغتها مستقلَّةً بذاتها. بل تتطلّب لغة ثانية تشرح نمط انشغالها، لذا وَجَبَ إيجاد علم يحلل الأنساق الناشئة في هذه اللغات، ويوحّدها

1- سعيد بنكراد. " السيميائيات-مفاهيمها وتطبيقاتها"، ص 66.

كأشكال دلالية وإبلاغية يحكمها قاسم مشترك هو انضواؤها ضمن سيرورة التدليل وأنماطه المتعددة[1].

ورغم ما يمكن أن تتمتّع به الأنساق المختلفة من ارتباط، إلاّ أنّها«تتميّز بالتنافر والتعدّد والتغيّر والاختلاف من حالة تلفظ إلى أخرى، وهي لذلك لا يمكن أن تدرك وأن تدرس استنادا إلى خصائصها الذاتية، فهي في حاجة إلى نسق يتميّز بالاستقلالية والانسجام. ولن يكون هذا النسق سوى اللّسان، فهو أداة الوصف والتصنيف، بل هو الأداة الخالقة والمؤولة للمجتمع كلّه"[2].

وبناء على ما سبق ذكره، توصّل "دي سوسير" إلى أنّ "اللّسان أرقى الأنساق، لأنّهُ يعدُّ مؤوِّلها ووجهها اللفظي، وهو أيضا المصفاة التي عبرها تحضر هذه الأنساق في الذهن، فلا يمكن الإحاطة بجوهر هذه الأنساق ومعرفة طرق اشتغالها دون الاستعانة بنسق من طبيعة أخرى يوجد خارجها. فاللسان وحده يستطيع أن يكون في نفس الآن أداة للتواصل ويشتغل كنسق يوضِّح نفسه بنفسه. وهو أيضا الأداة الوحيدة لفهم وتأويل الأنساق الأخرى" [3].

إنّ هذه الأفكار هي التي دفعت "دي سوسير" إلى اكتشاف السيميولوجيا، التي لم يكن من المستطاع التوصل إليها بعيدا عن اللّسان وقوانينه، ورغم ذلك فإنّ السيميولوجيا التي توصّل إليها دي سوسير لم تنفرد لديه بكتابات مستقلة، بل تجدها عارضة في طيّات كلامه عن اللّسان في كتابه" دروس في الألسنية العامة". قال دي سوسير أنّ للسان وظيفة فردية وأخرى اجتماعية لا يمكن الاستغناء بواحدة عن الأخرى[4]، لذا " يمكن القول إنّ اللّسان هو في الآن نفسه مؤسسة اجتماعية ونسق للقيّم، فهو باعتباره مؤسسة لا

1- ينظر: محمد بصل وآخرون. " علم الدلالة بين العرب والغربيين"، مجلة جامعة تشرين للدّراسات والبحوث العلمية، سورية، ع16، مج 23، 2001، ص 155.

2- سعيد بنكراد، " السيميائيات، مفاهيمها وتطبيقاتها"، ص 63.

3- المرجع نفسه ، ص 63-64.

4- ينظر: فرديناند دي سوسر. "علم اللّغة العام"، ترجمة: يوئيل عزيز، بيت الموصل، ط2، 1988م، ص 26.

علاقة له بالفعل الفردي إنّه تعاقد اجتماعي لا حول للفرد أمامه ولا قوّة. وهو باعتباره نسقا من القيم، يتكوّن من عناصر تشغل في الآن نفسه باعتبارها ما يحل محلّ شيء ما، وباعتبار علاقة بعضها ببعض"[1].

كانت الأفكار السالفة الذكر بداية لظهور فكرة السيميولوجيا عند دي سوسير من خلال أبحاثه اللّسانية، ويتضح منها أنّ اللّسان عنده، قد مثّل جوهر العملية السيميولوجية حيث هو الوسيلة الأفضل للكشف عن تسنين الأنساق المختلفة سواء اللّغوية منها وغير اللّغوية، إذ لا يمكن فهم أيّة لغة دون الرجوع إلى اللّسان.

يرى دي سوسير في هذا الأمر: إنّ اللّغة نظام من الدلائل يعبّر عمّا للإنسان من أفكار، وهي في هذا شبيهة بالكتابة وبألفبائية الصم البكم، وبالطقوس الرمزية وصور آداب السلوك وبالإشارات الحربية وغيرها. وهذه الدلائل دفعت دي سوسير لأن يتصور علما موضوعه دراسة حياة الدلائل في المجتمع: مثل هذا العلم يكون جزءا من علما النفس الاجتماعي وهو بدوره جزء من علم النفس العام، ويقترح تسميته علم الدلائل "sémiologie" وهي لفظة مشتقة من الكلمة اليونانية"sémeion" بمعنى (دليل)...ويتضح نزوع دي سوسير في هذا العلم إلى الجانب النفسي الاجتماعي لاعتقاده أنّ اللّغة نظام اجتماعي، فهي اعتباطية تعاقد عليها أفراد المجتمع للتواصل والتفاهم فيما بينهم. وبناءً عليه فإنّ للدليل طبيعة نفسية، إذ يعتبر أنّ العلامة هي الأثر النفسي الذي تتركه الصورة الصوتية لدى سماعها[2].

يذكر دي سوسيرر أنّ وظيفة علم الدلائل هي توضيح ماهية مقوّمات الإشارات، وماهية القواعد التي تتحكّم فيها، وبهذا فإنّه يعتبر علم اللّغة جزءا من علم الإشارات العام.

1- سعيد بنكراد. "السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها"، ص 71.

2- ينظر: فرديناند دي سوسير. " دروس في الألسنية العامة" ، ص 37- 110.

والقواعد التي يكتشفها هذا العلم يمكن تطبيقها على علم اللّغة الذي يحتل مكانة محددة بين كتلة الحقائق الأنتروبولوجية[1].

والعلامة(الإشارة/الدليل) عند دي سوسير هي العلاقة الاعتباطية الرابطة بين الصورة السمعية –الصورة– والفكرة، ويجمعهما رابط الإيحاء والتداعي الذي يوحدهما في ذهن الإنسان. وقد فسّر دي سوسير الصورة الصوتية على أنّها حسِّية لها طابع مادي، والمقصود بالطابع المادي عنده أنّ للصورة الصوتية خاصية تميّزها عن غيرها من الصور الصوتية الأخرى، حيث تصاغ – الصور الصوتية– في اللّغة على أساس نظام من العناصر الصوتية، يكون كل عنصر فيه وحدة محددة تحديدا، وهي جزء من عدد ثابت من الوحدات في ذلك النظام، وبذلك فإنّ الصورة الصوتية على خلاف الفكرة ذات الطابع التجريدي[2].

وخلاصة ما يمكن التوصّل إليه من خلال ما سبق ذكره، أنّ السيميولوجيا كعلم هي نتيجة اكتشافات دي سوسير، العالم اللّغوي السويسري الشهير الذي عرّف السيميولوجيا بأنّها علم دراسة العلامات داخل الحياة الإجتماعية، حيث اكتشف من خلال أبحاثه أنّ كل ما يدور حولنا إنّما لغات مختلفة، تستطيع التعبير عن معانٍ عديدة بواسطة علامات تكمن فيما بينها علاقات دلالية وإبلاغية تحتاج وبشكل أساسي للسان كي يقوم بتوضيحها وبيان مكنونها.

2-2 السيميوطيقا:

إنطلق الأمريكي "شارل سندرس بورس" في الوقت نفسه الذي نادى فيه دي سوسير بالسيميولووجيا بالترويج للسيميوطيقا (السيميائية) كعلم جديد ينطلق لديه من أصول فلسفية على خلاف سيميولوجيا دي سوسير ذات الأصول اللسانية، حيث بدأت

1- ينظر: المرجع نفسه، ص 37.

2 – ينظر: فردينا ن دي سوسير. " دروس في الألسنية العامة" ، ص 109-111.

سيميوطيقا بورس من " أسس ابستيمولوجية* مغايرة ...لا تنفصل عن المنطق من جهة باعتباره القواعد الأساسية للتفكير والحصول على الدلالات المتنوعة؛ ولا تنفصل على الفينومينولوجيا**من جهة ثانية باعتبارها منطلقا صلبا لتحديد الإدراك وسيروراته ولحظاته"[2].

ويمكننا القول إنّ السبب الرئيسي في إسناد السيميوطيقا عند "بورس" إلى المنطق هو كونها عبارة عن طرق استدلالية يتم بموجبها الحصول على دلالات وتداولها من خلال أنّها تبحث في الأصول الأوّليّة لانبثاق المعنى من الفعل الإنساني. وإنّ اعتماد "بورس" على الاستدلال الذي هو مركز التفكير المنطقي، والذي يعتبره ضربا من السلوك المقيّد بغاية، إنّما يستمد منطقه من جذور فكر الرواقيين*** بعيدا عن التفكير المجرد. فالرواقيون يجعلون " المنطق جزءا لا يتجزأ من الفلسفة، وتتمثل وظيفته في البحث عن العلل التي تنسجم بها الطبيعة، بدل الوقوف على قوانينها فقط"[3].

وقد تمّ تعريف السيميوطيقا على أنّها" عملية شكلنة وإنتاج النمادج: أي تشكيل أنساق شكلية بنيتها مشاكلة أو مماثلة لبنية نسق آخر، وبذلك فهي حساب منطقي أو لغة كذلك

---

*- ابستيمولوجيا: إحدى مفردات الفلسفة وتعني: دراسة نقدية لمبادئ مختلف العلوم وفرضياتها ونتائجها بغية تحديد أصلها المنطقي لا النفسي وقيمتها ومداها الموضوعي. ينظر: شعيبي عماد." الإبستيمولوجيا وبعض مسائلها" من موقع: مدونات عماد شعيبي IMAD fawzishueibi.maktooblog.com

** الفينومينولوجيا: مصطلح فلسفي عرفه البعض على أنّه: أحدث محاولة لبناء منهج فلسفي فعّال"وهو منهج وأسلوب في البحث أكثر من كونه مجموعة من النظريات التي يمكن مقاربتها كنسق مغلق ومكتمل".الطيب بوعزة" ما معنى الفينومينولوجيا" من موقع: إيلاف(wwwelaph.com).

2 – سعيد بنكراد السيميائيات . " مفاهيمها وتطبيقاتها"، ص 87.

*** الرواقيون(stoiciens): هم أولّ من قال إنّ العلامة: دالا ومدولا، وهم أصحاب الفلسفة الرواقية التي ظهرت سنة 300ق.م والتي تؤمن بأنّ جميع البشر إخوة، هم مجموعات كنعانية الأصل انتقلو إلى أثينا من شمال إفريقيا، ولم يكن بمقدورهم التحدث باليونانية، فاكتشفو اختلاف اللغات رغم أنها ذات مرجعيات ومدلولات متماثلة تقريبا. ينظر: ميشال آرفيه وآخرون." السيميائية أصولها وقواعدها"، ص 21.

3- أحمد يوسف. " السيميائيات الواصفة"، ص 123.

ترتبط بالإبستيمولوجيا، وهكذا تصبح السيميوطيقا علما فوق اللّسانيات فتطوّر بذلك منهجية متميّزة عن التحليل اللّساني"[1].

يمكننا القول إذاً أنّ السيميوطيقا" إنتاج لنظرية النمذجة التي تشكّل ما هيتها، وهي نمط من التفكير، وفي كل لحظة تنتج فيها نفسها تتأمّل موضوعها وأدائها والروابط الموجودة بينهما. إنّما تمارس التفكير في ذاتها، وهذا يعني أنّ السيميائية هي إعادة تقويم مستمرة لموضوعها أو نماذجها ونقد لهذه النماذج ونقد لنفسها، وباعتبار السيميائية نظرية في ذاتها فإنّها تكوّن نموذجا فكريا قادرا على نمذجة نفسه بنفسه دون التخمر داخل نظام من الأنظمة"[2].

وقد جعل "بورس" كل تفكير علامة ذات طبيعة سيميائية واقعية باعتبار أنّه لا يمكن أن يتم أي تفكير بمعزل عن العلامات، لأنّ هذه الأخيرة هي الدليل على وجود التفكير وإدراكه. تظهر العلامة في فلسفة السيميوطيقا بطابعها التداولي (التعدد التأويلي): لأنّ بورس "يرى أنّ الفكر الإنساني يبدأ من الشك ليصل إلى اليقين...وهذا هو الجانب الذي يربط المنحى الفلسفي لبورس بمنحاه السيميوطيقي وبالتداولية بشكل خاص، ويتمثل في إقراره بأنّ النشاط الفكري للإنسان يتجسّد في فعله. والأمر الثاني أنّ الفكر والعمل يرتبطان بمجتمعهما[3].

لقد وسم بورس السيميوطيقا بعدّة سمات تظهر من خلالها فلسفته التي تقوم عليها نظرية العلامات لديه، حيث إنّ السيميوطيقا عنده استمرارية وواقعية وذرائعية؛ وتفصيل ذلك أنّ السيميوطيقا إستمرارية لأنّ بورس يرى أنّ العلامة ليست شيئا يتم تفكيكه من قبل مؤوّل ما بغاية الدّقة، بل عنصر مكوّن من سيرورة لا يمكن تمييز المؤوِّل فيها. أمّا الواقعية فهي نتيجة فكر بورس الواقعي الذي لا يعترف إلاّ بما هو موجود واقعي في

1- ميشال آريفيه وآخرون. " السيميائية أصولها وقواعدها"، ص 52.

2- ميشال آريفيه وآخرون. " السيميائية أصولها وقواعدها"، ص 52.

3- ينظر: بغورة الزاوي." العلامة والرمز في الفلسفة المعاصرة: التأسيس والتجديد" ، مجلة عالم الفكر،ع3، مج 35، مارس،2007، ص 102.

الحاضر، فلا يعترف بالخيالي، وبذلك تكون العلامات عنده مهما تطوّرت تأويلاتها وكثرت مؤولاتها إلاّ أنّها في النهاية تتوصّل إلى حدٍ بحكمة الواقع. تبقى الذرائعية وهي اسم معطى لطريقة فلسفة بورس في الاستمرارية والواقعية، ويمكن بتفصيل آخر أن نقول إنّما تتبع الظواهر العملية من أجل الوصول إلى الحقيقة[1].

2-3-الفرق بين السيميائية والسيمولوجيا:

من الحقائق التي لا يختلف حولها إثنان أنّ الراغب في خوض غمار البحث السيميائي قد تواجهه جملة من الصعوبات أثناء محاولته التعرف على هذه النظرية أي السيميائية. ومن ضمن هذه الصعوبات ذلك التشابك والتداخل الواضح بين مصطلحي السيميائية (sémiotique) والسيميولجيا(sémiologie)، علما بوجود تعريف شامل جمعهما معا متمثلا في أنّ " السيميائية أو (السيميولوجيا) هي علم الدلائل أو السيرورات التأويلية[2]" . ويعتبر الدليل (العلامة) في هذا التعريف العنصر المشترك بين السيميائية والسيمولوجيا.

ومع هذا يظل الاختلاف بين المصطلحين قائما، لأنّه رغم علمنا بكون السيميولوجيا تقوم على التصوّر السوسيري لعلم العلامات، فإنّ "رولان بارث" يحُثُّ على تقبُّل إمكانية قلب الاقتراح السوسيري، حيث أنّ علم العلامات(السيميولوجيا) يجب أن يكون فرعا من اللّسانيات، وذلك في قوله:" ليست اللّسانيات جزءا ولو مفصلا من علم الأدلة العام، ولكن الجزء هو علم الأدلة باعتباره فرعا من اللّسانيات، وبالضبط ذلك القسم الذي سيتحمّل على عاتقه كبريات الوحدات الخطابية الدّالة"[3].

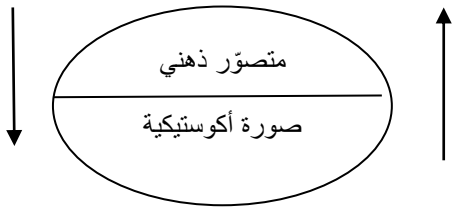
1- ينظر: المرجع نفسه، ص 99.

2- OUSWALD DUCROT & JEAN MARIE SCHAEFFER."nouveau dictionnaire encyclopédique des sceinces du longage ",p 213.

3- رولان بارث. " مبادئ في علم الأدلّة"، تعريب: محمد البكري، كلية الآداب، مراكش، الدار البيضاء، (د ط)، 1986، ص 29.

إنّ هذا الاتجاه قد قلب التصوّر السوسيري في جانب من جوانبه، إذ إنّ السيميولوجيا قد أصبحت فرعا من اللّسانيات بعدما كان العكس عند "سوسير" حينما تنبّأ بميلاد علم جديد قائلا:" من الممكن أن نتصوّر علما يدرس حياة الدلائل في صلب الحياة الاجتماعية، وقد يكون قسما من علم النفس الاجتماعي، وبالتالي قسما من علم النفس العام. ونقترح تسميّته بـ" sémiologie" أي علم الدلائل، وهي كلمة مشتقة من اليونانية " sémeion" بمعنى دليل. ولعلّه سيمكّننا من أنّ نعرف ممّ تتكوّن الدلائل والقوانين التي تُسيّرها ولمّا كان هذا العلم لم يوجد بعد، فإنّه لا يمكن أن نتنبأ بما سيكون. ولكن يحق له أن يوجد، ومكانه محدد سلفا، وليست الألسنية سوى قسم من هذا العلم العام. والقوانين التي سيكشف عنها علم الدلائل سيكون تطبيقها على الألسنية ممكننا، وستجد الألسنية نفسها ملحقة بميدان محدد المعالم مضبوط ضمن مجموع الظواهر البشرية"[1].

وتختلف السيميولوجيا عن السيميائية أيضا –كما سنرى ذلك لاحقا– في نظرتهما إلى الدليل (العلامة)، إذ تنظر السيميولوجيا السوسيرية إلى الدليل نظرة ذات طابع ثنائي، حيث يتكوّن الدليل عند"دي سوسير" من دال (signifiant) ومدلول(signifié)، وبالتالي فإنّ كل تحليلات سوسير ثنائية الفروع، دال/ ومدلول، لسان/كلام. ولهذا تُوسم سيمويولجيا سوسير بأنّها نظرية ترابطية ثنائية. أي إن الوحدة اللّغوية شيء مزدوج يتكوّن من التقريب بين عنصرين... إنّ الدليل اللّغوي لا يجمع بين شيئ وإسم، بل بين المتصوّر الذهني والصورة الأكوستيكية، التي ليست الصوت المادي أي ذلك الأثر الفيزيائي المحض، إنّما الأثر النفسي لهذا الصوت، أي الصورة التي تصوّرها لنا حواسنا...فالدليل اللغوي إذاً كيان نفسي ذو وجهين يمكن تمثيله بالشكل التالي:



1– فيردينان دي سوسير. "دروس في الألسنية العامة"، ص 37.

وإنّ الرّابط الذي يجمع بين الدال والمدلول اعتباطي، بمعنى أنّ الدليل اللّغوي اعتباطي[1]، ففي الوقت الذي تقوم فيه سيميولوجيا سوسير على العلاقة الثنائية (دال ومدلول) كانت سيميائية بورس تقوم على مبدأ الثلاثية ومبدأ الإحالة –كما سنرى لاحقا– وهو يعتبر العلامة صيغة تنظيمية للوقائع الإنسانية، إذ يحيل الأوّل على الثاني والثاني عبر الثالث. وبما أنّ السيميائية ترتبط فيها العلامة بثلاثة أشياء: الركيزة (الأساس) والموضوع والمؤولة، فإنّ للسيميائية ثلاثة فروع : الفرع الأوّل: النحو النظري (النحو الخالص)، وظيفته البحث فيما يجعل العلامة التي يستخدمها كل فكر علمي قادرة على تجسيد معنى ما، والفرع الثاني: هو المنطق الصرف، والفرع الثالث: هو البلاغة الخالصة[2]، وهذا يعني أنّ السيميائية تنظر إلى الدليل نظرة مختلفة عن نظرة السيميولوجيا إليه–وهذا ما سنراه لاحقا– على نحو مفصّل.

إنّ تصوّر بورس بتحديداته المختلفة للدليل بأنواعه المؤشّر (indice)، الأيقونة (icone) والرمز (symbole) يمس الظواهر الدّالة كلّها بما فيها تلك التي ينعدم فيها المرسل كالظواهرالطبيعية، فارتفاع درجة النبض دال على الحمّى بالنسبة إلى الطبيب.

ومن هنا اتّسع مجال السيميائية ومسَّ جميع الممارسات الثقافية باعتبارها سيرورات تواصلية، وأصبح هدف السيميائية كما يقول"أمبرتو إيكو" هو الكشف عن طرق تواجد أنظمة داخلية تحكم تلك السيرورات الثقافية، بمعنى أنّ" السيميائية تدرس جميع السيرورات الثقافية باعتبارها سيرورات تواصلية"[3].

وانطلاقا ممّا سلف ذكره، نستشف أنّ الأساس في نظرية العلامات عند بورس وسوسير ليست واحدة، فبورس ينزع إلى التفسير السلوكي للعلامات ، واعتبار كل علامة

1– أنظر: المرجع نفسه، ص 110–112.

2– ميشال آريفيه وآخرون." السيميائية أصولها وقواعدها"، ص 27.

3- UMBERTO ECO. " la structure absente ;introduction à la recherche sémiotique ", mércure de France , paris 1972,p30.

فعلاً سلوكياً، بينما ينزع دي سوسير إلى التفسير النفسي حيث العلامة هي ما تتركه الدوال في ذهن الإنسان من أثر نفسي.

ومن خلال ما سبق ذكره، يتّضح أيضا أنّ سيميائية بورس هي إسم آخر للمنطق، فهي النظرية الضرورية –تقريبا– والمؤكدة للعلامات، في حين إنّ السيميولوجيا بالنسبة إلى دي سوسير هي جزء من علم النفس الاجتماعي، وبالتالي من علم النفس العام[1].

ورغم هذه التمييزات التي تفصل بين السيميائية والسيميولوجيا، إلاّ أنّ هناك من يعتبر أنّ الحدود بين هذين المصطلحين غير واضحة، حيث تمّ استعمال لفظي السيميولوجيا والسيميائية في كثير من المواقف المختلفة، دون أيّ تمييز بينهما ،غير أنّ اللّجنة الدّولية للسيميائيات قبلت في جانفي 1969م، مصطلح السيميائية(sémiotique) باعتباره يغطي معنى اللفظين دون إلغائها استعمال مصطلح السيميولوجيا(sémiologi) ومن هذا المنطلق تتجلى الحدود بين مصطلحي السيميائية والسيميولوجيا كما في التصريح الذي أدلى به " غريماس "بتاريخ 7 جوان 1974م لـ "روجي بول دروا" في صفحة خصصتها جريدة لوموند (le monde) لـ "علم الأدلّة" قائلا: " أعتقد أنه لا يجب أن نولي أهمية للنّزاع حول الكلمات في الوقت الذي تنتظرنا فيه أشياء كثيرة، عندما تعلّق الأمر منذ ست سنوات(عام 1968) بإنشاء جمعية دولية كان يجب أن نختار بين المصطلحين تحت تأثير "جاكبسون" وبالإتفاق مع "ليفي ستراوس" و "بنفنيست و" بارث"، وأنا شخصيا، وقع الاختيار على السيميائية، غير أنّ لمصطلح "السيميولوجيا جدورا عميقة في فرنسا، ممّا أدى إلى الاحتفاظ بالتسميتين. واليوم لنا انطباع بأنّ الأمر يتعلّق بشيئين– وهذا بطبيعة الحال خطأ– فبناء على نصيحة "يلمسلاف" يمكن أن نفهم من السيميائيات

1– ينظر: جيرار دولودال. " السيميائيات أو نظرية العلامات"، تر: عبد الرحمان بوعلي، دار الحوار، ط1، 2004، ص 50.

الأبحاث الخصوصية المتعلّقة بالمجالات الخصوصية، وتكون السيميولوجية النظرية العامة لكل هذه السيميائيات"[1].

وكأن "غريماس" يريد القول إنّ المصطلحين: السيميولوجيا(sémiologie) والسيميائية (sémiotique) يغطيان نظاما واحدا متكاملا، ويكمن الفرق الوحيد بين هاتين اللفظتين في أنّ (sémiologie) مفضّلة لدى الأوروبيين تقديراً لصياغة "دي سوسير" لهذه اللفظة، بينما يبدو أنّ الناطقين بالإنجليزية يميلون إلى تفضيل مصطلح (sémiotic) احتراما وتقديرا للعالم الأمريكي "ش.س.بورس"(ch.S.peirce)

كما يمكننا القول كذلك أنّ السيميولوجيا أو السيميائية تسعى إلى أنّ " تشكّل علما للدّلالة يهدف لفهم سيرورات إنتاج المعنى من منظور تزامني، وتبدو مثل ميثا–لغة، تحددها طريقتها أكثر من موضوعها، لأنّه يفترض في كل واقعة أو ظاهرة أن تكون قابلة لأن نعتبرها قادرة على الاشتغال كتشكيل دال، وأن ننظر إليها من منظور سيميائي. إنّ السيميائيات في مستواها الأعلى أساسا متعددة الاختصاصات على اعتبار أنّ حقلها يعنى بفهم ظواهر متعلقة بإنتاج المعنى في أبعاده الإدراكية والاجتماعية والتواصلية، إنها مجال بحث أكثر منها اختصاص في حدّ ذاته له منهجيته الموحدة وموضوعه المحدد"[2].

وكخلاصة، يبقى القول إنّ المعنى العام لمصطلح السيميائية هو السعي للبحث عن المعنى في الدّراسات اللّغوية أو غير اللّغوية، وبالتالي فإنّ مصطلح السيميائية في اللغة العربية مقارب لمعنى مصطلح(sémiotique) في اللغات الأجنبية نظرا لاتساع توظيفه وتداوله في كل من الدّراسات العربية والدّراسات الغربية، لاسيّما بعد ظهور مدرسة باريس السيميائية السّردية لـ"غريماس" حيث اتسع مجال استعمال مصطلح السيميائية في أبحاث هذه المدرسة ودراساتها.

1- ينظر: رشيد بن مالك. " قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص.(عربي، انجليزي، فرنسي)"، دار الحكمة، 2000م، ص 184-185.

2- جون كلود دومينيجور. " المقاربة السيميولوجية"، ترجمة: جمال بلعربي، مجلة بحوث سيميائية، الجزائر، العددان4.3، جوان 2007م، ص 45-46.

لقد عرّفت السيميائية بأنّها علم العلامات أو علم الإشارات، ومن ذلك ما نقله "عامر الحلواني" من تعريف مترجم لـ"روبرت شولز" في كتابه" السيمياء والتأويل" بأنّ السيميائية هي " دراسة الشفرات والأنظمة التي تمكن الكائنات البشرية من فهم بعض الأحداث أو الوحدات بوصفها علامات تحمل معنى"[1].

ونظرا لكون الإشارات والعلامات موجودة في جميع أرجاء البيئة المحيطة بالإنسان، وفيما يصدر عنه من أفعال وأقوال، كانت السيميائية" أداة لقراءة مظاهر السلوك الإنساني كلّها بدءاً من الانفعالات البسيطة، مرورا بالطقوس الاجتماعية وانتهاء بالأنساق الأيديولوجية الكبرى"[2]. ومن هذا المنطلق تقوم السيميائية على دراسة العلامات اللّسانية وغير اللّسانية في أبعادها التركيبية والدلالية والتداولية، بمعنى أنّ السيميائية لا تقتصر على دراسة اللغة فحسب، بل تتجاوزها إلى كافة الأشكال الرمزية والعلاماتية، ولذلك كان مجال السيميائية واسعا يشمل أنواع العلامات على اختلافها. وذلك بأنّ حول الفرد كل شيء من حوله إلى إشارات ورموز قصد محاولة السعي للتحرر من الواقع والتجارب المباشرة، وسموا عن باقي الكائنات التي تتوقع داخل طبيعة جامدة لا تستطيع أن تعيد إنتاج نفسها. فأوّل شيئ رمز كان اللغة الدّالة على تطوّر الإنسان واختلافه عن غيره من الكائنات، وقد عرّف "دي سوسر" هذه اللّغة بأنّها " نظام من الدلائل يعبِّر عمّا للإنسان من أفكار، وهي في هذا شبيهة بالكتابة وبألفبائية الصم البكم، وبالطقوس الرمزية وصور آداب السلوك وبالإشارات الحربية وغيرها. إلاّ أنّ اللّغة أهم هذه الأنظمة جميعها"[3]. وبعد اللغة، حاول الفرد إخراج الأشياء من معانيها المجردة بوضعها داخل أنساق جديدة تكتسب من خلالها معاني جديدة وغنيّة.

من هنا يمكننا القول أن السيميائية هي" بحث في المعنى لا من حيث أصوله وجوهره، بل من حيث انبثاقه عن عمليات التنصيص المتعددة ، أي بحث في أصول

1- عامر الحلواني." في القراءة السيميائية"، ص 53.

2- سعيد بنكراد. " السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها "، ص 25.

3- فيردينان دي سوسير. " دروس في الألسنيّة العامة"، ص 37.

السيميوزس(السيرورة التي تنتج وفقها الدلالة) وأنماط وجودها باعتبارها الوعاء الذي تصب فيه السلوكيات الإنسانية"[1]. وما نفهمه من ذلك أنّ السيميائية لا تقوم بدراسة وتحليل العلامات منفردة، بل تقوم بدراستها في سياقها الذي تكتسب من خلاله معنى جديدا غير معناها التقليدي المعهود ويعتبر السيميوزس(semiosis) الموضوع الرئيس الذي تعتمد عليه السيميائيات في منهجها، فهو يعني السيرورة المنتجة للدّلالة، وهي في المفهوم النقدي الغربي سيرورة إنتاج المعنى لشيء ما باعتباره علامة لا تدل من تلقاء نفسها بوجودها الأحادي المعزول على معنى، بل تكتسب معناها الجديد ضمن وجود محمول ومضاف إلى علامات أخرى يمكن من خلالها إقامة شبكة من التواصل تؤدي لإنتاج معان متعددة[2]. ولهذا فإنّ السيميائيات «ليست علما للعلامات؛ إنّها دراسة للتمفصلات الممكنة للمعنى، فالسيميوزس لا يمكن أن يكون تدبيرا لشأن خاص بعلامة مفردة، ولا علما لعلامات معزولة. إن السيميائيات هي طريقة في رصد المعنى وتحديد بؤره ومضانه"[3].

وبهذا لا تقوم السيميائيات إلاّ على دراسة العلامات وفق نسق جديد يمنحها شكلا جديدا ويضفي عليها من المعاني ما لم تكن لتكتسبه في أحاديتها المفردة، وبالتالي فإنّ السيميائيات هي كشف واستكشاف لعلاقات غير مرئية من خلال التجلي المباشر للواقعة، إنّها تدريب للعين على التقاط الضمني والمتواري والمتمنع، لا مجرد الاكتفاء بتسمية المناطق النصية أو التعبير عن مكنونات المتن. وباعتبار السيميائية تقوم على دراسة العلامة، أصبح لزاما علينا تعريف العلامات وتوضيح مختلف تصنيفاتها في المصطلح السيميائي.

1 – سعيد بنكراد. " السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها"، ص 12.

2 – ينظر: سامي آدهم. " فلسفة اللغة تفكيك للعقلي اللغوي: بحث إبستيمولوجي أنطولوجي"، المؤسسة الجامعية للدّراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1993م، ص 283.

3– سعيد بنكراد. "السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها"، ص 52.

ويمكننا القول كذلك: مهما تعددت الآراء واختلفت حول علاقة المصطلحين ببعضهما البعض، سواء أكانت العلاقة بينهما اختلافا أم اتفاقا، فإنّ السيميولوجيا و السيميوطيقا ساهما أيّما مساهمة في الدّراسات اللغوية وغير اللّغوية المعاصرة سواء من الناحية النظرية أوالتحليلية والتطبيقية. ورغم هذا ظلّ المشروع السيميائي بِكْراً، في طور النموّ لم تتضح معالمه إلاّ على أيدي تلامذة كل من "دي سوسير" و"بورس" ومن حذا حذوهم.

2-2- السيميائية والعلامة:

2-2-1- معنى العلامة:

نستشف من التعريفات السالفة الذكر أنّ السيميائية لا تتوقف عند مفردات أحادية بل تتعدّاها إلى عدّة علاقات إرتباطية، ولذلك إعتبر بعض السيميائيين أنّ العلامة هي عبارة عن " حصيلة لعلاقة بين حدود تعود في أصلها إلى محاولة استيعاب المعطى التجريبي ونقله إلى عالم المفهمة التي يصوغ حدودها اللسان الطبيعي في المقام الأوّل، وهي مستودع لعدد هائل من الوحدات الثقافية القابلة للتحقيق ضمن سياقات متنوعة، لا إحالات سرطانية تنفي الروابط بين المنطق ونهاية الرحلة"[1]. ويرى فريق آخر أنّ العلامة" كيان مادي يتمتّع بطاقة إبلاغية تواصلية، تدلّ على شيء يحيل على الواقع، يتم تجسيده بأن تقرنه المشابهة بموضوعه عن طريق شواهد مادية، أو مجاورة كالتثاؤب الذي يدلّ على اقتراب موعد النوم"[2].

أمّا "مارتين جولي" (M.JOLY) فقد تطرّقت لموضوع العلامة بقولها إنّها« ذات خاصية المادية التي ندركها بإحدى حواسنا الإدراكية (اللغة المنطوقة، الصراخ، الموسيقى الضجيج)، أو شمّها (مثل الروائح المختلفة: العطر، دخان النّار..)، ويمكننا رؤيتها (كالشيء المادي، اللون، الحركة). ويمكننا أيضا سماعها ولمسها، أو حتى تذوقها كذلك.

1- سعيد بنكراد." السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها"، ص 15.

2- عامر الحلواني، " في القراءة السيميائية"، ص 30.

وهذا الشيء الذي ندركه قائم على شيء آخر، وهذه هي الخاصية الجوهرية للعلامة؛ فهي موجودة هنا للتعيين، أي الإشارة إلى شيء آخر غائب ، ملموسا كان أو مجردا"[1].

ويمكن التعرف على العلامة بعدّة كيفيات حيث توجد عدّة تعاريف وظيفية لها و أقدم تعريف عام للعلامة يجعل منها الشيء الذي وضع مكان شيء آخر. كما أنّ هناك تعاريف عديدة تركّز على العناصر الموجودة والمكوّنة للعلامة تتنوع بدورها من نظرية إلى أخرى.

وبصفة عامة، يمكننا القول إنَّ العلامة هي عبارة عن شيء حامل لمعنى معيّن، مثل: الضوء الأحمر في إشارات المرور، الذي يعني ضرورة التوقف. ولا تجد اختلافا بين هذه التعريفات السالفة الذكر، وإن كانت هناك بعض الفروقات في التعبير؛ حيث إنّ اعتبار السيميائية كيانا يتمتع بطاقة إبلاغية يجعلها تتخلص من قيود الفردية والأحادية، وتنزلق داخل عالم من الارتباطات والعلاقات التي تربط عددا من العناصر، اختلف السيميائيون في تحديد عددها، فمنهم من قال إنّها ثلاثة عناصر ومنهم من قصرها على إثنين.

2-2-2- تصنيف العلامات:

إنّ العلامة لا تقف على كونها نظاما متشابكا من العناصر التي تحيل إحداها على الأخرى في إوالية مستمرة تمثل منبعا للدّلالات جامدة في صورة واحدة، بل تجد منها أنواعا وصورا متعددة بحسب هذه العناصر.

أ – في التراث العربي:

إنّ المتقصّي للتراث العربي يستشف أنّ دراسات النظام الإشاري قد نشأت على أيدي علماء الأصول والتفسير والمنطق وغيرهم، إذ تجسَّد الباعث والموجّه للدّرس الدلائلي في القرآن الكريم في التأمل في العلامة واعتبار دلالتها بالنظر والتأمّل من أجل تحليل بنيتها

1- M.JOLY. " introduction à l’analyse de l’image ",éditions Nathan, paris,1993.p 25.

الدلالية، ومن هنا تتجلى مميزات التراث العربي في تمركزه حول الوحي(القرآن الكريم) بشتى أبعاده الروحية، العقدية ، والاجتماعية، العلمية واللّسانية.

وقد أرشدنا القرآن الكريم إلى التدبّر في مواضع عدّة، كما سلف الذكر، ومن أمثلة ذلك قوله تعالى قَالَ تَعَالَىٰ: ﴿إِنَّ فِي ذَٰلِكَ لَآيَاتٍ لِّلْمُتَوَسِّمِينَ ﴿٧٥﴾﴾ الحجر: ٧٥

وقوله تعالى: قَالَ تَعَالَىٰ: ﴿وَفِي الْأَرْضِ قِطَعٌ مُّتَجَاوِرَاتٌ وَجَنَّاتٌ مِّنْ أَعْنَابٍ وَزَرْعٌ وَنَخِيلٌ صِنْوَانٌ وَغَيْرُ صِنْوَانٍ يُسْقَىٰ بِمَاءٍ وَاحِدٍ وَنُفَضِّلُ بَعْضَهَا عَلَىٰ بَعْضٍ فِي الْأُكُلِ ۚ إِنَّ فِي ذَٰلِكَ لَآيَاتٍ لِّقَوْمٍ يَعْقِلُونَ ﴿٤﴾﴾ الرعد: ٤

وقوله سبحانه: قَالَ تَعَالَىٰ: ﴿وَعَلَامَاتٍ ۚ وَبِالنَّجْمِ هُمْ يَهْتَدُونَ ﴿١٦﴾﴾ النحل:١٦

فكان التعامل في رحاب هذا التوجيه القرآني، مع العلامة من أجل تفسير دلالتها الكونية والروحية، والاستدلال بحاضرها على غائبها، قال الراغب الأصفهاني في تعريف الفقه: " هو معرفة علم غائب بعلم شاهد"[1].

ومن هذا المنطلق تعامل الفكر العربي مع العلامة من حيث هي دالة على حقيقة حسية حاضرة تحيل إلى علامة دالة على حقيقة مجردة غائبة. وباعتبار الدلائلية (السيميائية) تتناول العلامة، قام الدّارسون العرب بتعريفها، والملاحظ أنّ مفهوم العلامة عندهم يتجاوز مفهوم السمة والأمارة والدليل والأثر، وكل ذلك يتعلّق بالدّلالة، فهي في تصويرهم:" كون الشيء بحالة يلزم من العلم به العلم بشيء آخر، والشيء الأوّل هو الدال والثاني هو المدلول"[2].

1- الراغب الأصفهاني. " المفردات في غريب القرآن"، دار المعرفة، بيروت-لبنان، ط1، 1417هـ-1998م، مادة: (فقه)، ص 385-386.

2- علي بن محمد الجرجاني." التعريفات"، ضبطه وفهرسه: محمد بن عبد الحكيم القاضي، دار الكتاب المصري، القاهرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1991م، ص 166.

لقد تناول أبو هلال العسكري العلامة والدلالة قائلا في شأنها: " الدلالة تكون على أربعة أوجه، أحدها ما يمكن أن يستدل به قصد فاعله ذلك أو لم يقصد، والشاهد أنّ أفعال البهائم تدل على حدثها وليس لها قصد إلى ذلك، والأفعال المحكمة دلالة على علم فاعلها، وإن لم يقصد فاعلها أن تكون دلالة على ذلك، ومن جعل قصد فاعل الدلالة شرطا فيما احتجَّ بأن اللّص يستدل بأثره عليه ولا يكون أثره دلالة لأنّه لم يقصد ذلك. فلو وصف بِأنّه دلالة لوصف هو بأنّه دال على نفسه وليس هذا بشيء لأنه ليس بمكنر في اللغة أن يسمى أثره دلالة عليه. ولا أن يوصف هو بأنّه دال على نفسه بل ذلك جائز في اللغة...ويقولون استدللنا عليه بأثره وليس له أن يحمل على المجاز دون الحقيقة إلاّ بدليل..."[1].

نستشف من نظرة أبي هلال العسكري إلى العلامة والدلالة إشارة واعية إلى إشكالية القصدية في العلامة، وهي إشكالية تمثل موضوع جدل بين فريقين دلائليين: فريق يؤكّد على الطبيعة الإبلاغية والتواصلية للعلامة ممثلا في كل من: مونان، مارتيني، وبريطو في الثقافة اللسانية والدلائلية الفرنسية المعاصرة. وهو اتجاه يرى أن العلامة تتكوّن أساسا من دال ومدلول وقصد، وفريق ثانٍ يركز على الجانب التأويلي للعلامة، أي من حيث قابليتها للتأويل الدلالي بالنسبة إلى المتلقي، ويمثل هذا الاتجاه: "رولان بارت" وهو اتجاه يدعى بالدلائلية الدلالية.

ونجد هذا التصور للعلامة ذاته لدى الراغب الأصفهاني أيضا حينما قال: " الدّلالة ما يتوصّل به إلى معرفة الشيء، كدلالة الألفاظ على المعنى، ودلالات الرموز والإشارات والكتابة. سواء أكان ذلك بقصد من يجعله دلالة، أم لم يكن يقصد، كمن يرى حركة إنسان فيعلم أنّه حي"[2]. وقد دعّم الأصفهاني تصوّره هذا بقوله تعالى:

1- أبو هلال العسكري. "الفروق في اللغة"، تحقيق: لجنة إحياء التراث العربي في دار الآفاق الجديدة، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط5، 1981م، ص 59.

2- الراغب الأصفهاني." المفردات في غريب القرآن"، مادة(دل)، ص 177-178.

قَالَ تَعَالَى: ﴿فَلَمَّا قَضَيْنَا عَلَيْهِ ٱلْمَوْتَ مَا دَلَّهُمْ عَلَىٰ مَوْتِهِۦٓ إِلَّا دَآبَّةُ ٱلْأَرْضِ تَأْكُلُ مِنسَأَتَهُۥ ۖ فَلَمَّا خَرَّ تَبَيَّنَتِ ٱلْجِنُّ أَن لَّوْ كَانُوا۟ يَعْلَمُونَ ٱلْغَيْبَ مَا لَبِثُوا۟ فِى ٱلْعَذَابِ ٱلْمُهِينِ ﴿١٤﴾﴾ سبأ: ١٤

يبدو من هذا التصور لمفهوم الدلالة أنّ الأصفهاني لم يضيّق المجال الإجرائي للعلامة، وإنّما على العكس من ذلك، فقد وسَّعَهُ ليشمل أنماطا لسانية ودلائلية على السواء، وهي (الألفاظ، الإشارات، الرموز، الكتابة، الهيئة).

كما تناول أيضا قضية الدلالة القصدية وعدمها في العلامة، وقد جسَّدَ إدراكه لكل ذلك بصورة سليمان –عليه السلام– كما ورد في الآية السابقة، إذ ظلّ بعد وفاته حولا كاملا منتصبا ومتكئاً على منسأته(عصاه)، وهذه الهيئة هي علامة دالة أوَّلَها الجِنّ بدلالة الحياة، لذلك ظلَّت تسعى وتعمل كما لو أنَّها مأمورة، غير أنّ الأمر هنا لم يكن بالنطق ولا بالإشارة، إنّما كان بالهيئة، فهذه العلامة دالة على الحياة لدى الكائنات الحيّة. وبمرور الزمن أخذت الأرضة تأكل عصاه فخرّ ساقطا، وكان هذا علامة دالة على الموت والفناء.

يتبيّن ممّا سلف ذكره أنّ عملية التأويل كانت ذات أهمية في الدّراسات العربية ولاسيّما فيما يتعلّق بالدّراسات القرآنية، حيث نجد من اتّخذ القرآن بأكمله موضع تأويل ومنهم من اكتفى باختيار بعض السور أو النصوص، وهي التي تخدم غرضه أو مقاصده المتنوعة. ورغم هذا وذاك، فإنّ المفسّرين قد استغلوا النصوص التي ورد فيها التشبيه، سواء أكان بطريقة صريحة أم مجازية، وهذا يعني أنّه لا يمكن حلّ أيّ إشكال دلالي متضمن في سياق لغوي ما إلاّ بصيغ التوضيح والتأويل التي أطلق عليها "الآمدي" مصطلح " البيان" وهو عبارة عن دليل يفضي بنا إلى العلم أو الظن بالشيء.

ويعرّف الآمدي "البيان" بقوله: "اعلم أنّه لمّا كان متعلّقا بالتعريف والإعلام بما ليس بمعروف ولا معلوم، وكان ذلك ممّا يتوقف على الدليل، والدليل مرشد إلى المطلوب وهو العلم أو الظن الحاصل عن الدليل، ولم يخرج البيان عن التعريف، والدليل والمطلوب

الحاصل من الدليل"[1]. وهذا يعني أنّ الدليل بالنسبة إليه يبقى بيانا ما دام يقودنا إلى الظن أو الريب وليس إلى دلالة قطعية. ولا يرد البيان لدى "الآمدي" على شاكلة واحدة، إنّما يتضمّن صيغا مختلفة قد تكون حسّية أو عقلية أو شرعية أو عرفية، وليس هذا فحسب بل السكوت أيضا يعتبر بيانا، يقول موضّحا:" فحدُّ البيان ما هو حدُّ الدليل...ويعمُّ ذلك كل ما يقال له دليل، كان مفيدا للقطع أو الظن، وسواء أكان عقليا أم حسّياً أم شرعياً أم عرفياً أم قولاً أم سكوتاً أم فعلا أم ترك فعل إلى غير ذلك"[2].

من خلال هذه الصيغ التي ذكرها "الآمدي" تتضح لنا العناية التي أولاها الدّارسون العرب للعلامة غير اللغوية إلى جانب العلامات اللغوية، وهذا عين السيميائية المعروفة في عصرنا. وقد عُولجَ موضوع "البيان" في وقتنا هذا تحت تسمية مغايرة هي"التأويل" الذي يعني البحث فيما يجعل منظومات الرموز مؤسسة بالنسبة إلى المتكلّم والمخاطب أو الكاتب والقارئ، ويعني التأسيس هنا إقامة الروابط الطبيعية والبيئية بين الخطاب وسياقه الحيوي الاجتماعي والأنتروبولوجي والذاتي وقد قال "السرخسي" في معنى البيان:" إختلفت عبارة أصحابنا في معنى البيان، قال أكثرهم: هو إظهار المعنى وإيضاحه للمخاطب منفصلا عمّا تستَّر به"[3]، ويعرض جملة من التعريفات ثمّ يردف قائلا: " والأصح هو الأوّل أنّ المراد هو الإظهار"[4].

ويورد قول أصحابه ممن بالغوا في المذاهب وإبعاد النظر بما لا يستقيم ويرى أنّ" حدّ البيان هو: الإخراج عن حدّ الإشكال إلى التجلّي ليس بقوي؛ فإنّ هذا الحد أشكل من البيان والمقصود بذكر الحدّ زيادة كشف الشيء لا زيادة الإشكال فيه، ثمّ هذا الحدّ لبيان

1- علي بن محمد الآمدي." الإحكام في أصول الأحكام"، تعليق: الشيخ عبد الرزاق عفيفي، المكتب الإسلامي، الرياض، بيروت، ج3، ص 25.

2- علي بن محمد الآمدي." الإحكام في أصول الأحكام"، ص 26.

3- أبو بكر محمد بن أحمد بن أبي سهل السرخسي ." أصول السرخسي"، دار الكتاب العلمية، بيروت، لبنان، ج2، 1993، ص 97.

4- المرجع نفسه، ج2، ص 97.

المجمل خاصّة والبيان يكون فيه وفي غيره"[1]. ويبدو أنّ البيان هو سحر تحميل الكلمة لمعناها في زمنها ومكانها ومقامها؛ إذ هو عبارة عن جودة التعبير عن الحال بأفضل إمكانات الأداء الكلامي، فيتحوّل السامع إلى سحر الكلمة في شكلها التعبيري ومحمولها الدلالي.

ويشهد لهذا ما رواه "ابن جنّي" عمّن أحسن التفصيل والبيان وأجاد التعبير لفظ "سحرتني"[2]؛ لأنّه قصد الإفهام والتبليغ. ويترتب عن الوضع أن يكون السامع في مستوى المخاطب قصداً وفهماً، أو أن يكون الفهم بينهما ممكنا.

ويعتبر الجاحظ كذلك ممن تناولوا البيان بالشرح إلى جانب الآمدي، وقد عرّفه قائلا:"والبيان إسم جامع لكل شيء كشف لك قناع المعنى، وهتك الحجاب دون الضمير، حتى يفضي السامع إلى حقيقته، ويهجم على محصوله كائنا ما كان ذلك البيان، ومن أيّ جنس كان الدليل؛ لأنّ مدار الأمر والغاية التي إليها يجري القائل والسامع، إنّما هو الفهم والإفهام؛ فبأيّ شيء بلغت الإفهام وأوضحت عن المعنى، فذلك هو البيان في ذلك الموضع"[3].

يبدو أنّ تعريفي "الآمدي" و "الجاحظ" للبيان لا يختلفان عن بعضهما بعض كثيرا، إذ أطلق الآمدي مصطلح "البيان" على دلالتي العلم والظن معا، كما جعل "البيان" أداة لتأويل الدلالة ووضوح المدلول وتعيينه. أمّا الجاحظ فكان هدفه الفهم والإفهام مهما تكن طبيعة الأداة المستعملة لتحقيق ذلك لغوية كانت أم غير لغوية. أمّا الاختلاف الطفيف بينهما فيكمن في أنّ الآمدي اتخذ من القرآن مادة لتطبيقاته، في حين ركّز الجاحظ على كلام العرب في إطار سعيه إلى تحقيق الفهم والإفهام من خلال الخطابات.

1- نفسه، ص 97.

2- أبو الفتح عثمان ابن جني." الخصائص"، تح: محمد علي النجار، المكتبة العلمية، دار الكتب المصرية، مصر، ج1، 1371هـ-1952م، ص 221.

3- أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ." البيان والتبيين"، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الجانجي- القاهرة، ط7، ج1، 1418هـ-1998م، ص 76.

إلى جانب اهتمام الدارسين العرب القدامى بالقرآن للكشف عن دلالاته ومعانيه الخفية، كان هناك دافع آخر جعلهم يولون القرآن بالعناية وهو اللحن والزيغ الذي كان له، الأثر الكبير في تغيير معاني الآيات، فظهور "اللحن" كان بظهور الإسلام، وبنزول القرآن الكريم تحديدا. وقد قال أبو بكر الزبيدي: " إختلط العربي بالنبطي والتقى الحجازي بالفارسي، ودخل الدّين أخلاط الأمم، وسواقط البلدان. فوقع الخلل في الكلام، وبدأ اللحن في ألسنة العوام"[1].

وقد تجسَّد تسلل اللحن إلى تلاوة القرآن الكريم في هروب النّاس من الإعراب ولجوئهم إلى تسكين أواخر الكلمات أثناء النطق. وممَّا لا شكّ فيه أنّ أي تغيير في حركة من حركات الآيات القرآنية ينجرّ عنه تغيّر في المعنى، ولهذا نجد أنّ ما حفزّ "أبا الأسود الدؤلي" على وضع العربية–كما يعبّر القدماء– هو سماعه قارئاً يقرأ على قارعة الطريق قوله تعالى: قَالَ تَعَالَىٰ: ﴿وَأَذَٰنٌ مِّنَ ٱللَّهِ وَرَسُولِهِۦٓ إِلَى ٱلنَّاسِ يَوْمَ ٱلْحَجِّ ٱلْأَكْبَرِ أَنَّ ٱللَّهَ بَرِيٓءٌ مِّنَ ٱلْمُشْرِكِينَ وَرَسُولُهُۥ ۚ فَإِن تُبْتُمْ فَهُوَ خَيْرٌ لَّكُمْ ۖ وَإِن تَوَلَّيْتُمْ فَٱعْلَمُوٓا۟ أَنَّكُمْ غَيْرُ مُعْجِزِى ٱللَّهِ ۗ وَبَشِّرِ ٱلَّذِينَ كَفَرُوا۟ بِعَذَابٍ أَلِيمٍ ﴿٣﴾﴾ التوبة:٣ بكسر (لام) رسوله، فقال: حاشا لله أن يبرأ من رسوله ما كنت أحسب أنّ أمر النّاس صار إلى هذا[2].

يتبيّن ممّا سبق أنّ القرآن الكريم كان الدافع الرئيسي للعرب القدامى للاهتمام بالعلامة قصد استنباط الدلالات الكامنة في كلام الله عزَّ وجل.أي إنّ البحث الدلالي لدى العرب القدامى كان وثيق الصّلة بالعلوم الدينية التي استلهمت موضوع دراستها من الخطاب القرآني. لقد اهتمّ الدارسون القدامى فلاسفةً كانوا أم لغويين أم فقهاء بطبيعة العلامة من حيث هي شيء محسوس بدليل في الواقع المدرك عن شيء غالب عن الأعيان، كما قاموا بتمييزها وتعليلها سعياً إلى إدراك مجال أوسع لماهيتها.

1– محمد حسين آل ياسين." الدّراسات اللغوية عند العرب إلى نهاية القرن الثالث"، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت–لبنان، ط1، 1980م، ص 34–35.

2– المرجع نفسه، ص 37.

أ-1- العلامة من حيث طبيعة الدال:

لقد قسّم العرب القدامى العلامة من حيث طبيعة الدال إلى نوعين: علامات (دلالات) لفظية وأخرى غير لفظية.

أ-1-1- الدلالة اللفظية:

يقول "ابن سينا" في شأنها:"إنّ الإنسان قد أُوتيَ قوّة حسِّية ترتسم فيها الأمور الخارجية، وتتأدّى عنها إلى النفس، فترتسم فيها إرتساماً ثانيا ثابتا، وإن غابت عن الحسّ...ومعنى دلالة اللفظ أن يكون إذا ارتسم في الخيال مسموع اسم ارتسم في النفس معنى، فتعرف النفس أنّ هذا المسموع لهذا المفهوم فكلّما أورده الحسّ على النفس إلتفتت إلى معناه"[1].

إذا تأمّلنا بدقة هذا المفهوم الذي ألحقه ابن سينا بالدلالة اللفظية ندرك أنّه يتفق مع مفهوم "دي سوسير"(F.DE.SAUSSAURE) للعلامة (الدليل اللساني le singe linguistique). فالدلالة (العلامة) في نظر ابن سينا ثنائية المبنى إذ تتكوّن من مسموع ومعنى (مفهوم). وانطلاقا من هذا التصوّر نلاحظ أنّ عنصر المرجع(Référent) ملغى تماما من مفهوم ابن سينا للعلامة (الدلالة).

والدلالة عنصر أساسي في النظرية الدلالية لدى العرب، وهي تمثل المفاهيم ذاتها التي قامت عليها"النظرية السوسيرية"، إذ تتألف العلامة لدى دي سوسير من صورة سمعية (دال) وصورة ذهنية (مدلول). وهذا يعني حسبه أنّ الدليل اللغوي(le singe linguistique) لا يجمع بين شيء واسم، بل بين متصور ذهني هو المدلول(signifié) وصورة أكوستيكية هي الدال (signifiant). وليست الصورة الأكوستيكية هي الصوت المادي، أي ذلك الأمر الفيزيائي المحض، بل هي الأثر النفسي لهذا الصوت أي الصورة التي تصورها لنا حواسنا. والدليل كلمة تطلق للدلالة على المجموع، وتسمّى عملية اقتران

1- ابن سينا." الشفاء"، تحقيق: محمد الخضيري، القاهرة، 1970م، ص 3-4.

الدال بالمدلول دلالة[1]. وهذا يعني أيضا أنّ" دي سوسير" يلغي من مفهوم العلامة عنصر "المرجع"(référent) الذي يحيل إليه.

وفي المخطط التالي نوجز الفرق بين "ابن سينا" و "دي سوسير" فيما يخص تعريفهما للعلامة:

- ابن سينا ← مسموع الاسم
  ↓
  معنى/ مفهوم

- دي سوسير ← صورة سمعية (دال/signifiant)
  ↓
  متصوّر ذهني (مدلول/signifié)

لكن اتفاق نظرة كلٍ من "ابن سينا" و "دي سوسير" للعلامة لا يعني أنّ الدّارسين العرب القدامى يشاطرونهم نفس النظرة، وإنّما هناك من العلماء من يعدّون عنصر المرجع(الأمر الخارجي) طرفاً أساسياً في العلامة، ومنهم الإمام "أبو حامد الغزالي" الذي يرى أنّ للأشياء في الوجود أربع مراتب، يقول:" إعلم أنّ المراتب فيما نقصده أربع واللفظ في الرتبة الثالثة، فإنّ للشيء وجودا في الأعيان ثمّ في الأذهان، ثمّ في الألفاظ ثم في الكتابة، فالكتابة دالة على اللفظ واللفظ دال على المعنى الذي في النفس، والذي في النفس هو مثال الموجود في الأعيان"[2].

فيتضح أنّ الغزالي قد أدرك في نظرته إلى العلامة الأهمية التي تكتسيها اللغة في ابتكار النظام التواصلي، باعتبار أنّ الإنسان يتكيّف مع الواقع الخارجي بفضل الكفاءة العقلية التي يزخر بها، والتي تسمح له بإبداع نمط ترميزي معيّن دال وفق التصوّر الحسِّي

1- ينظر: فيردينان دي سوسير." دروس في الألسنية العامة"، ص 110-111.

2- أبو حامد محمد بن محمد الغزالي. " معيار العلم في فن المنطق" ، تقديم وتعليق وشرح: علي بوملحم، دار مكتبة الهلال، دت، ص 53-54.

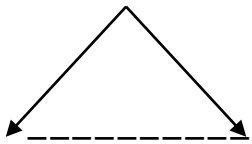
من جهة، وما يوفّره المحيط الاجتماعي من رموز وإشارات مرتبطة بعالم الأشياء المحسوسة من جهة أخرى.

وبغض النظر عن عنصر الكتابة، فإنّ الدلالة اللّفظية لدى الغزالي تتألّف من ثلاثة تركيبات هي كما يلي:

اللفظ ⟵ المعنى النفسي(صورة ذهنية) ⟵ الموجودة في الأعيان (أمر خارجي)
دال مدلول مرجـــع

ونجد هذا التركيب أو التصوير لعالم الأشياء واردا في النظرية الإحالية أيضا لدى كل من "ريتشاردز (A.Richards) و "أوجدون (C.K.Ogden) في كتابتهما "معنى المعنى"(the meaning of meaning) الذي أصدره عام 1923م، مشيرين إلى أهمية التحليل المزدوج للعلاقة بين الألفاظ والأفكار من ناحية، والأشياء المشار إليها من ناحية أخرى، وقد اختصرا هذه الفكرة في شكل المثلث التالي[1]:

الفكرة/المفهوم(المدلول)



المرجع(المشار إليه) ---------- الرمز(الدال).

- **الرمز(symbol):** هو دال ، يردُ كلمة مكتوبة أو منطوقة، تتألّف من مجموعة وحدات صوتية، يقابل الدّال لدى دي سوسير واللفظ في التراث العربي.

- **الفكرة/المفهوم:** هو الصورة الذهنية المتجلّية من خلال المفهوم، وهذا العنصر أي الفكرة تقابل مصطلح المدلول لدى دي سوسير.

- **المرجع(référent):** هو الواقع الخارجي الموجود في الأعيان حسب رأي الغزالي، وهذا المصطلح يقابل المرجع في تعريف كل من "أوجدن" و "ريتشاردز".

1- ينظر: كمال بشر." دراسات في علم اللغة"، دار المعارف، مصر ، ط3، 1971م، ص 159.

نستخلص من هذا المثلث وجود علاقة غير مباشرة بين الرمز(الدّال) والرجع (المشار إليه)، وقد جسّد ذلك بالخطّ المتقطّع على الشكل أعلاه، الذي يعني وجود فكرة أو مدلول يؤوّل تلك العلاقة القائمة بين المرجع والرمز. والعلاقة القائمة بين الرمز (الدال) والفكرة(المدلول) هي علاقة سببية، بمعنى أنّ الفكرة هي السبب في وجود الرمز، كما يؤدّي انعدامها إلى انعدامه.

فاستنادا إلى نظرة الغزالي للعلامة، فإنّ الموجود في الأذهان (الفكرة) والموجود في الألفاظ(الرمز) تربطهما علاقة سببية. إذ يستلزم الدال المدلول في ذهن المتلقي، وفي المقابل يستلزم المدلول الدال الملائم له في ذهن المتكلّم. ولهذا صرّح "الغزالي" بأنّ:"الموجود في الأعيان والأذهان لا يختلف بالبلاد والأمم بخلاف الألفاظ والكتابة، فإنّهما دالتان بالوضع والاصطلاح"[1]. ويعني هذا أنّه بالإمكان اشتراك أفراد المجتمع في المفاهيم المستلهمة من المرجع الخارجي، في حين تنعدم هذه الميزة في الموجودات في الألفاظ أي الدوال المرتبطة بالمدلولات لأنّها تواضعية واصطلاحية.

ومن بين الذين يشاطرون الغزالي في نظرته إلى العلامة"حازم القرطاجني" الذي يصرّح بأنّه قد تبيّن أنّ للمعاني حقائق موجودة في الأعيان و صورا موجودة في الأذهان، ولها من جهة ما يدل على تلك الصور من الألفاظ وجود في الأفهام ولها وجود من جهة ما يدل على تلك الألفاظ من الخط يقيّم صور الألفاظ وصور ما دلّت عليه في الأفهام والأذهان"[2]. ومن هذا المنظور نستخلص أنّ العلامة تدركُ انطلاقا من المستويات الثلاثة سالفة الذكر. فالمعاني باعتبارها مدلولات دالة على العلامات اللّسانية في رأي القرطاجني هي عبارة عن " الصور الحاصلة في الأذهان عن الأشياء الموجودة في الأعيان"[3].

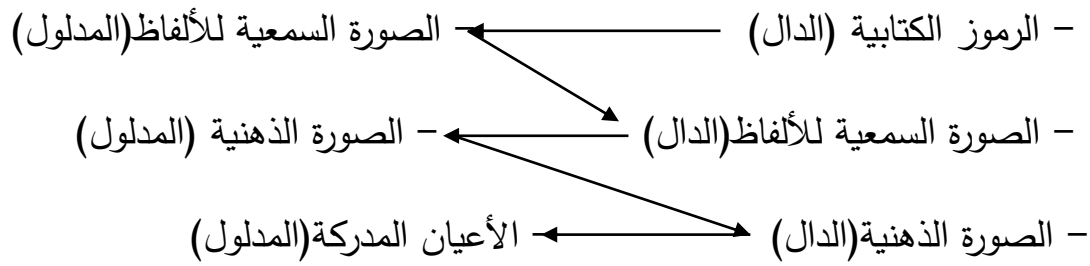
1- أبو حامد الغزالي. " معيار العلم في فن المنطق"، ص 49.

2- حازم القرطاجني." منهاج البلغاء وسراج الأدباء"، تعليق وتحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، 1996م، ص 19.

3- المرجع نفسه، ص 18.

هذا يستلزم كون الصور الحاصلة في الأذهان–أي المفاهيم الذهنية– ما هي إلاّ نتيجة لعملية إدراك الواقع الخارجي، وما العلامات اللّسانية سوى تجسيد لهذه الصور الذهنية المدركة، أي إنّ الألفاظ تنتقل من وجود مرئي محسوس إلى وجود عقلي متخيَّل، ثم تتحوّل من الوجود الذهني المتخيّل إلى معان صوتية، ثمّ إلى رموز كتابية. ولهذا يصرّح القرطاجني قائلا: " كل شيء له وجود خارج الذهن فإنّه إذا أدرك حصلت له صورة في الذهن تطابق ما أدرك منه، فإذا عبّر عن تلك الصورة الذهنية الحاصلة عن الإدراك، أقام اللفظ المعبّر به هيئة تلك الصورة الذهنية في أفهام السامعين وأذهانهم، فصار للمعنى وجود آخر من جهة دلالة الألفاظ. فإذا أحتيج إلى وضع رسوم من الخط تدل على الألفاظ من لم يتهيأ له سمعها من المتلفظ بها، صارت رسوم الخط تقيم في الأفهام هيئات الألفاظ فتقوم بها في الأذهان صور المعاني فيكون لها أيضا وجود من جهة دلالة الخط على الألفاظ الدالة عليها"[1].

وهذا يعني أنّ القرطاجني قد جسّد العلاقة الرابطة بين الرموز الكتابية (الألفاظ) والدلالات الصوتية (الصور الذهنية) على أساس ترابط دلالي، إذ إنّ الرموز الكتابية تعبِّر أو تجسِّد هيئات الألفاظ في الأفهام، وإذا تجسّدت هيئات الألفاظ في الأفهام استلزم ذلك حضور الصورة الذهنية واستدعاؤها، الأمر الذي يحيل بدوره إلى ما هو مدرك عيني خارجي، ويمكن تمثيل العلاقات الدلالية لدى القرطاجني بشكل مبسّط من خلال المخطط التالي:



1– حازم القرطاجني. " منهاج البلغاء وسراج الأدباء"، ص 18– 19.

والملاحظ في هذا المخطط أنّ الصورة السمعية للألفاظ عبارة عن مدلول في علاقتها بالرموز الكتابية، ولكنّها تتحوّل في علاقتهما مع الصور الذهنية إلى دال، كما أنّ الصور الذهنية تكوّن مدلولا في علاقتها بالصوّر السمعية للألفاظ، إلاّ أنّها تتحوّل هي الأخرى في علاقتها بالأعيان الخارجية المدركة إلى دال، أي إنّ كل مدلول في هذا الشكل يتحوّل إلى دال. والدال الذي له مدلول، يتحوّل بدوره من دال إلى فكرة هو ما يقرّ به الجرجاني وهو يتحدّث عن المعنى ومعنى المعنى، إذ إنّ " الكلام على ضربين: ضرب أنت تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده... وضرب آخر أنت لا تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده، ولكن يدلك اللفظ على معناه الذي يقتضيه موضوعه في اللغة، ثمّ تجد لذلك المعنى دلالة ثانية تصل بها إلى الغرض..."[1].

إذا أنعمنا النظر في قول الجرجاني هذا، نستخلص أنّه يلتقي مع مفهوم "بورس" (peirce) للعلامة من حيث قابلية التفسير في تحوّلها إلى متوالية من العلامات ذات دلالات غير متناهية، إذ يقول: " المعنى ومعنى المعنى، تعني بالمعنى المفهوم من ظاهر اللفظ وهو الذي تصل إليه بغير واسطة، وبمعنى المعنى أن تعقل من اللفظ معنى ثم يفضي بك ذاك المعنى إلى معنى آخر" [2]. والمغزى من هذا القول هو أنّ المعنى (المدلول) قد يتحوّل في كثير من الحالات إلى دال يتطلّب بدوره مدلولا آخر وهكذا دواليك.

1- عبد القاهر الجرجاني. " دلائل الإعجاز"، تعليق: محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت-لبنان، 1981م، ص202-203.

2- المرجع نفسه، ص 203.

أ-1-2- الدلالة غير اللفظية:

إنّ الممارسة الكلامية لا تكفي وحدها في أغلب الأحيان لإيصال الدلالة المقصودة ولذلك قد يقتضي الأمر اللجوء إلى وسائل وطرق غير لفظية كاستعمال الإشارات المرئية التي تعدّ ذات أهمية بالغة، نظرا لما تتضمّنه من دلالات وإيحاءات مصاحبة للدلالة اللفظية. فالدلالة في واقع الأمر مستترة عن الأعين، والسبيل الوحيد لتحقيقها وتجسيدها على أرض الواقع هو العلامة التي بالنسبة إلى الجاحظ تتضمن مختلف الوسائل التعبيرية اللغوية وغير اللغوية، وهو ما أصبح يعرف اليوم بالسيميائية (علم العلامات).

إنّ التعبير عن المقاصد والسعي إلى تحقيق تواصل فعّال في التراث العربي يتجلّى من خلال الإبانة عن المعاني، يقول الجاحظ: " والبيان اسم جامع لكل شيء كشف لك قناع المعنى وهتك الحجاب دون الضمير، حتى يفضي السامع إلى حقيقته ويهجم على محصوله كائنا ما كان ذلك البيان، ومن أيّ جنس كان الدليل، لأنّ مدار الأمر والغاية التي يجري إليها القائل والسامع إنّما هو الفهم والإفهام. فأيّ شيء بلغت به الإفهام وأوضحت على المعنى فذلك هو البيان في ذلك الموضع" [1].

إنّ الجاحظ بكلامه هذا عن البيان؛ الذي يقصد به الإبانة بأيّ طريقة كانت يكون قد حدّد خمسة عناصر للعملية التواصلية وهي (المتكلم/ السامع/الرّسالة/ القناة/الشفرة). فالرّسالة تصل من متكلّم إلى سامع، وغاية كلّ منهما الفهم والإفهام عن طريق اللغة، وأمّا الشفرة فهي (كشف قناع المعنى وهتك الحجاب).

بل إنّ الجاحظ أخرج التواصل من دائرته الضيّقة التي تعتمد على المنطوق فحسب، فجعل علامات التواصل خمسة أصناف حين قال:" وجميع أصناف الدّلالات على

1- الجاحظ . " البيان والتبيين" ، ج1، ص 76.

المعاني من لفظ وغير لفظ خمسة أشياء لا تنقص ولا تزيد: أوّلها اللّفظ ثم الإشارة ثمّ العقد* ثمّ الخط، ثم الحال التي تسمّى نِصبة**، والنِصبة هي الحال الدالة التي تقوم مقام تلك الأصناف، ولا تقصر عن تلك الدلالات، ولكل واحدة من هذه الخمس صورة بائنة من صورة صاحبتها، وحيلة مخالفة لحيلة أختها، وهي التي تكشف لك عن أعيان المعاني في الجملة ثم عن حقائقها في التفسير..."[1].

فالتواصل –حسب الجاحظ– لا يكون بالمنطوق فحسب بل بالكتابة (الخط) أيضا إذا كان المخاطب متعلّما أو يكون بالإشارة والإيماءة وقد يكون بالعقد أو الحال الناطقة بالدّلالة التي سمّاها (النصبة) وهي الناتجة عن التأمّل والتفكّر.

وليس رأي صاحب "البيان والتبيين" ببعيد عن رأي "ابن وهب" الذي يقول : " إنّ البيان على أربعة أوجه، فمنه بيان الأشياء بذواتها وإن لم تُبن بلغتها، ومنه البيان الذي

*–العقد: ضرب من الحساب يكون بأصابع اليدين، يقال له حساب اليد.، أمّا الدلالة بالعقد والحساب: فهي لدى الجاحظ من أصناف البيان أيضا، مثلا: الرقم الحسابي المتضمن في الآيات القرآنية يحتوي على دلالات ومنافع جليلة، فهي دوال تشير إلى مدلولات، يقول الجاحظ مبيّنا قيمة دلالة العقد ضمن غيرها من أنظمة الإبلاغ: "والحساب يشتمل على معانٍ كثيرة ومنافع جليلة، ولولا معرفة العباد بمعنى الحساب في الدنيا، لما فهموا عن الله عزّ وجل معنى الحساب في الآخرة، وفي عدم اللفظ وفساد الخط، والجهل بالعقد، فساد جل النعم وفقدان جمهور المنافع، واختلال كل ما جعله الله عزّ وجل لنا قواماً ومصلحة ونظاماً .."."البيان والتبيين، ج1، ص 80.

**– والدلالة بالنِصبة والحال: هي امتداد لدلالة الإشارة، إذ أنّها دلالة كل صامت أو ما كان في حكمه من جماد أو إنسان أو حيوان، فصورته المرئية أو المسموعة تحمل مدلولات ترتبط بشكل علائقي مع دوالها ، يقول الجاحظ في هذا الصدد: « وأمَّا النَّصبية فهي الحال الناطقة بغير اللفظ، والمشيرة بغير اليد، وذلك ظاهر في خلق السموات والأرض، وفي كل صامت وناطق، وجامد ونام، ونام ومقيم وظاعن، زائد وناقص. فالدّلالة التي في الموات الجامد، كالدّلالة التي في الحيوان الناطق، فالصّامت ناطق من جهة الدّلالة والعجماء معربة من جهة البرهان...."."البيان والتبيين، ج1، ص81.

1– الجاحظ. " البيان والتبيين"، ج1، ص 76.

يحصل في القلب عند إعمال الفكر واللّب ومنه البيان باللّسان ومنه البيان بالكتاب وهو الذي يبلّغ من بعد وغاب"[1].

يدلُّ هذا القول على أنّه إلى جانب كون اللفظ الأداة التي تحتل الصدارة في البيان باعتبارها تهيمن على جميع الأنظمة الإبلاغية، تأتي الإشارات (العلامات غير اللّغوية) في المرتبة الثانية، إذ إنّها تشمل التعبير عن حالات نفسية وبيولوجية مختلفة.

ويعدُّ الجاحظ أوّل من لفت الانتباه إلى هذا النوع من البيان (بالإشارة) ووضع حدوده وقام بفصل أنواعه وقال فيه ما لم تسبق إليه، رغم أنّ علماء البيان الذين أتوا بعدهُ أعرضوا عن دلالة الإشارة إلى حدِّ أنَّ بعضهم عاب على المتكلِّم أن يصاحب كلامه بإشارة باليد أو بغيرها، معتقدين أنّ في ذلك عجزاً عن البيان وتقصيرا عن امتلاك اللفظ الحامل للمقصود، رغم أنّه شيء فطري في الإنسان. فإذا أراد الإنسان التعبير عمَّا في نفسه، استعان بجوارحه التي فطره الله تعالى على الاستعانة بها لتحقيق ذلك لا سيّما تصوير المعاني باليد، فهذه الفطرة التي جُبِل عليها هي بمثابة العون والمرافق للكلام، بل لابدّ من صحبتها حتى لا يلتبس المعنى على المتلقي.

ويقرُّ الجاحظ بأنّ الإشارة نوعان، منها الصواب ومنها الخطأ ، وتحديدها متوقف على مدى توافق الإشارة مع اللفظ أو تعارضها معه. فإذا وافقت الإشارة اللفظ صارت صحيحة وبالتالي يستوفي المقصود أركانه ويصير المعنى بليغا ويصل إلى القلب في صورة بهيّة، أمّا إذا خالفت الإشارة اللفظ، فإنّ الغموض سيكتنف المعنى، ويلتبس المقصود على المتلقي ويجعل المتكلِّم يأتيه من الباب الخطأ الذي يؤدي به إلى الوقوع في الاضطراب، ويظل المعنى مخفيا؛ نظرا لسوء الإعراب عنه، لما بين الإشارة واللفظ من تنافر ولهذا قال الجاحظ:" إنّ المعاني مستورة خفيّة، وبعيدة وحشية، ومحجوبة مكنونة... وإنّما يحيي تلك المعاني ذكرهم لها، وإخبارهم عنها، واستعمالهم إيّاها. وهذه الخصال هي التي تقرّبها من الفهم، وتجلّيها للعقل، وتجعل الخفيَّ منها ظاهرا، والغائب شاهداً، والبعيد قريباً...وعلى

1- إبن وهب. "البرهان في وجوه البيان"، تحقيق: خفني محمد شرف، مطبعة الرسالة، 1969م، ص 56.

قدر وضوح الدلالة وصواب الإشارة وحسن الاختصار، ودقَّة المدخل، يكون إظهار المعنى..."[1].

لا ننكر في بحثنا هذا كون الأصل في البيان هو اللّفظ، ولكنّنا ننبّه إلى الوسائل الأخرى، وأهمّها الإشارة، فهي وإن لم تكن تستقل-غالبا- بالدّلالة فهي عون للفظ في البيان، وبالتالي إذا عجز اللفظ لسبب أو لآخر، برزت الإشارة لتنوب عنه باعتبارها رديفته وتاليةً له في تصوير المقاصد. فالصلة الرابطة بين اللفظ والإشارة وطيدة، وقد تعوِّض مدلول اللفظ وتنوب عنه وقد تكون حذفا أستغني فيه عن اللفظ، أوإيجازا في موضع لا يختل فيه البيان بالإشارة.

لهذا قال الجاحظ: " الإشارة واللفظ شريكان، ونعم العون هي له، ونعم الترجمان هي عنه، وما أكثر ما تنوب عن اللّفظ، وما تغني عن الخط... ولولا الإشارة لم يتفاهم النّاس معنى خاصّ الخاصّ، ولجهلوا هذا الباب البتة"[2]. وهذا يعني أنّ للإشارة وظيفة لا يستطيع اللفظ القيام بها، وهي الدلالة على "خاصّ الخاصّ" أي المعنى الدقيق الذي لا يتم إلاّ بالإشارة.

يقول الجاحظ: " فأمّا الإشارة فباليد، وبالرّأس، وبالعين، والحاجب والمنكب إذا تباعد الشخصان، وبالثوب وبالسيف، وقد يتهدد رافع السيف والسّوط، فيكون ذلك زاجرا، ومانعا رادعا، ويكون وعيدا وتحذيرا" [3].

ولقد زخر التراث العربي بأمثلة كانت العناية فيها بإشارة العين، باعتبارها أسرع الأعضاء حركة وأكثرها دلالة، قال الجاحظ:" وفي الإشارة بالطّرف والحاجب وغير ذلك من الجوارح مرفق كبير ومعونة حاضرة في أمور يسترها بعض النّاس من بعض، ويخفونها من الجليس وغير الجليس" [4]. ويعني أنّ نيابة الإشارة بالعين عن اللفظ أمر ثابت لا

1 - الجاحظ." البيان والتبيين". ج1. ص 75.

2- - المرجع نفسه، ج1، ص، 78

3- نفسه، ج1، ص 77.

4- نفسه، ج1، ص 78.

شكّ فيه، ولعلّ السبب في تواري اللفظ، وبروز الإشارة هو الخوف من النطق، أو عجز المبين عن الكلام أو غير ذلك من الأسباب.

وممّا لا شكّ فيه أنّ المدى الذي يصل إليه صوت المخاطب محدود، حيث لو أنّ شخصا ما وقف ليحدث آخر عن بُعد لما فهِمَ منه شيئا، وهنا يتجلى دور الإشارة التي تصل حيث لا يصل الصوت وتحمل المقصود حيث يعجز اللفظ المنطوق عن حمله.

لكن مع هذا يقرُّ الجاحظ بأنّ الإشارة من تمام اللفظ " وحسن الإشارة باليد والرأس، من تمام حسن البيان باللّسان، مع الذي يكون مع الإشارة من الدّل والشكل* والتقتُّلُ والتثنِّي**، واستدعاء الشهوة، وغير ذلك من الأمور"[1].

انطلاقا ممّا سلف ذكره، نستشف أنّه إذا كان اللفظ المنطوق قد حاز هذا القدر من الأهمية في البيان، فإنّه من جهة أخرى، وبلا شك هناك وسائل بيانية أخرى عَمَدَ إليها البلغاء، كان لها من القدر والأهمية ما يقارب قدر اللفظ أو يساويه، وذلك كالبيان بالإشارة والبيان بالخط وبالعقد وبالحال وإنّ الإشارة من أدوات البيان التي لا تستغني عنها، أعطاها الجاحظ حقّها في عالم البيان وجعلها إحدى وسائله، باعتبارها الكاشفة عن مقداره والمؤكَّدة له، والمعربة عن المعاني الخاصة، أو خاصة الخاصة.

إنّ إلمام الجاحظ بالإشارة غير اللفظية قد مكّنه من تجاوز عصره إلى عصر الدلائلية(السيميائية)، وإلى جانب الجاحظ نجد الغزالي (ت 505ه) الذي أشار إلى ما يصحب العملية الإبلاغية من إيماء وحركة وإشارة، إذ لا نعتمد على الألفاظ والرموز فحسب بغية أداء دلالة معينة، إنّما يتطلّب الأمر تكامل عدّة أنظمة تواصلية كالنظام الإشاري، النّبري، السياقي، نظام المقام..إلخ.

---

*الشكل: بالكسر وبالفتح: دل المرأة وغنجها وغزلها.

** التقتل: بالقاف: الاحتيال، والتثني والتكسُّر في المشي.

1- الجاحظ." البيان والتبيين"، ج1، ص 79.

ويصرّ "الغزالي" في تعريفه لدلالة الإشارة على أهميتها في التواصل ، إذ يقول: "وهي–أي دلالة الإشارة– ما يؤخذ من إشارة اللفظ لا من اللفظ، يعني ما يتبع اللفظ من غير تجريد قصد إليه، فكما أنّ المتكلّم قد يفهم بإشارته وحركته في أثناء كلامه ما لا يدل عليه نفس اللفظ فيسمّى إشارة، فكذلك قد يتبع اللفظ ما لم يقصد به..."[1].

وهذا ما ذهب إليه "الجرجاني" أيضا عند تحديده لطبيعة العلاقة بين الدال والمدلول حيث أحصى ثلاثة مستويات تنتج عنها ثلاث دلالات* من بينها دلالة الإشارة، وهو يعرّف الدلالة من منطلق الثقافة الأصولية قائلا: " هي كون الشيء بحالة يلزم من العلم به العلم بشيء آخر، والشيء الأوّل هو الدال والثاني هو المدلول، وكيفية دلالة اللفظ على المعنى باصطلاح علماء الأصول محصورة في عبارة النص وإشارة النص ودلالة اللفظ واقتضاء النص..."[2]

من خلال هذا التعريف، نرى أنّ الجرجاني قد قفز إلى علم أشمل من الدلالة هو السيميائية (علم العلامات)، وذلك حينما نصّ في حديثه على أنّ الدلالة هي كون الشيء بحالة يلزم من العلم به العلم بشيء آخر، فقوله: "الشيء عوض اللفظ" دليل على تلميحه لهذا العلم الذي يهتم بالرموز والعلامات اللغوية وغير اللغوية.

أ–2– العلامة من حيث طبيعة العلاقة بين الدّال والمدلول:

إذا نظرنا إلى العلامة من حيث طبيعة العلاقة القائمة بين الدال(SIGNIFIANT) ومدلوله (SIGNIFIE) فإنّنا نجدها وضعية أو طبيعية أو عقلية[3]، فهذا ما أجمع عليه الباحثون العرب.

1– أبو حامد محمد بن محمد الغزالي. " المستصفى من علم الأصول"، دار صادر–بيروت–لبنان، ط5، 1993م، ص 52.

*الدلالات الثلاث هي: دلالة العبارة، دلالة الإشارة ودلالة الاقتضاء.

2– علي بن محمد الجرجاني." التعريفات"، ص 116.

3– ينظر: الآمدي. " الإحكام في أصول الأحكام"، ج3، ص 17.

أ-2-1- الدلالة الطبيعية:

هي المنسوبة إلى الطبع أي: ما يقتضيه باقتضائه ما يدل من اللفظ بيان لها، أي يكون الطبع سببا للدلالة من حيث " إنّ الطبع يصدر عنه الدال والمدلول فهو سبب لتحقق الدال... إذا علم أنّ الطبع يصدُر عنه ذلك في هذا الوقت، فكلَّماَ علم الدال عُلِمَ المدلول، فالطبع سبب الدلالة"[1]. أي هي عبارة عن دلالة أو علامة ناتجة عن أحداث طبيعية سواءُ أتعلّق الأمر بطبيعة المعنى (المدلول) أم بطبيعة الحامل المادي للعلامة(اللافظ).

يقول: التهانُوي معرّفا الدلالة الطبيعة: " دلالة يجد العقل بين الدال والمدلول علاقة طبيعية ينتقل لأجلها منه إليه، والمراد من العلاقة الطبيعية إحداث طبيعة من الطبائع سواء كانت طبيعة اللافظ أو طبيعة المعنى أو طبيعة غيرها، عروض الدال عند عروض المدلول كدلالة آحْ آحْ على السعال وأصوات البهائم عند دعاء بعضها بعضا... فإنّ الطبيعة تنبعث بإحداث تلك الدوال عند عروض تلك المعاني، فالرابط بين الدال والمدلول هنا هو الطبع"[2]. وهذا يعني أن جميع الدلائل (العلامات) التي تجسِّدُ أصوات الطبيعة، كحفيف الأوراق وخرير الماء وغيرها تندرج في إطار هذه الدلالة الطبيعية، بمعنى أنّ الطبع بمثابة الخاصيّة الموحَّدة بين الدال والمدلول. ولتوضيح هذه الخاصية يعرِّفها "السيالكوتي" بقوله: " الطبع والطبيعة والطباع في اللغة: السّجيّة التي جُبِلَ عليها الإنسان، وفي الاصطلاح يطلق على مبدأ الآثار المختصة بالشيء، سواء كان بشعور أولا، وعلى الحقيقة فإن أريد اللافظ فالمقصود به المعنى الأوّل، فإنّ صورته النوعية أو نفسه يقتضي التلفظ به عند عروض المعنى، وإن أريد طبع معنى اللفظ أي مدلوله

1- الصفوي. " شرح كتاب غرّة المنطق"، تحقيق: ألبير نصري نادر، دار المشرق، بيروت-لبنان- 1983م، ص119.

2- التهانوي محمد علي. " كشاف إصطلاحات الفنون والعلوم"، تقديم وإشراف ومراجعة: رفيق العجم، تحقيق: علي دحروج، مكتبة لبنان، ج1، ط1، 1996م، ص 788.

فالمطلوب به المعنى الثاني، وإن أريد طبع السامع فالمراد به مبدأ الإدراك، أي النفس الناطقة أو العقل"[1].

أمّا فيما يتعلّق بالسامع فيقول الجرجاني في شرح المطالع" فإنّ طبعه يتأدّى إلى فهم ذلك المعنى عند سماع اللفظ، لا لأجل العلم بالوضع"[2].

انطلاقا ممّا سبق ذكره، نستشّف ثلاثة معان للطبع؛ المعنى الأوّل هو الغريزة أو السجية التي جبل عليها الفرد، والمعنى الثاني يتجلى في المناسبة الطبيعية الموجودة بين الدال والمدلول، أي ما طبع عليه معنى اللفظ. أمّا المعنى الثالث فيتجسَّد في الصورة الحاصلة للشيء في ذهن السامع أو المتلقي. وهذه المعاني وضّحها "الصفوي" حينما قال:" ذلك كدلالة "آحْ" على وجع الصدر، فإنّ الطبع من عادته أن يصدر عنه وجع الصدر وإذا علمت تلك العلاقة فكلما عُلِمَ "آحْ" عُلم وجع الصدر، والحق أنّ الدلالة الطبيعية أيضا قد تكون في غير اللفظ، كدلالة سرعة النبض على تغيّر الطبيعة عن الاعتدال، وبكاء الصبي على الألم"[3]. كما ورد توضيح هذه المعاني لدى "التهانوي" أيضا، إذ يقول: "كدلالة آحْ آحْ على السُعال وأصوات البهائم عند دعاء بعضها بعضا، وصوت استغاثة العصفور عند القبض عليه"[4].

فالطبيعة بهذا المعنى إذا تتجسّد في أرض الواقع بإحداث تلك الدوال عند عروض تلك المعاني، وهذا يعني أنّ الشيء الرابط بين الدال والمدلول في هذا المقام هو الطبع. أي " إنّ تلفظّ "آح" لا يصدر عن الوجع، وكذا الأصوات الصادرة عن الحيوانات عند دعاء بعضها لبعض لا تصدّر عن الحالات العارضة لها، بل تصدر عن طبيعتها، بخلاف ما عدا اللفظ فإنّه يجوز أن تكون تلك العوارض منبعثة عن الطبيعة بواسطة الكيفيات

1- السيالكوتي. "حاشية الجرجاني على الشمسية، في شروح وحواشي الشمسية"، نشر الكردي، القاهرة، ج1، 1905م، ص 10.

2- المرجع نفسه، ص 27.

3- الصفوي. " شرح كتاب غرة المنطق"، ص 119.

4- التهانوي. " كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم"، ج1، ص 788.

النفسانية والمزاج المخصوص فتكون الدلالة طبيعية، فإنّ العلاقة في الأولى (الطبيعية) التأثير...(والمدلول) في الطبيعة الحالة العارضة للمؤثر"[1].

نلاحظ ممّا سبق أنّ هناك إقرارً من قبل التهانوي والسيالكوتي بكون الدلالة أو العلامة الطبيعية تتحقق بوجود علاقة طبيعية بين الدّال والمدلول –والتي تعود إلى طبيعة المعنى(المدلول) أو إلى طبيعة اللافظ– وهذا ما يقودنا إلى التسليم– إذا نظرنا إلى طبيعة المعنى (المدلول)– بأنّ الدلالة الطبيعة تنتج عن التشابه والتماثل بين الدال والمدلول، أي إنّ الدال يشابه المدلول ويماثله، فيتأدَّى المعنى عند سماع الفرد للفظ نظرا لوجوده دلالة ذاتية أو عادية ناشئة عن عادة الطبع، بمعنى أنّ الدوال محاكيات لمادّة الطبيعة ومشابهة لها، وبالتالي فإنّ قيام الدلالة الطبيعية، على أساس التشابه يطابق مفهوم "بورس" (C.S.PEIRCE) للأيقون(Icone) الناتج عن اشتراك كل من الدال والمدلول في الخصائص.

والأيقون عند "بورس" كما سنراه لاحقا هو: " الدليل الذي يحيل إلى موضوعه بمقتضى الخاصّية أو الخصائص التي يملكها، سواءٌ أوجد الموضوع أم لم يوجد..."[2].

أمّا إذا نظرنا إلى طبيعة الألفاظ، فإنّ الدلالة الطبيعية تطلق ليقصَد بها الأصوات المصاحبة للانفعالات والحالات النفسية كدلالة(آح آح) على السعال والتغييرات الفيزيولوجية بالنسبة إلى الإنسان، والأصوات النابعة عن الحيوانات عند وقوعها في مأزق أو خطر معيّن.

ولكن إذا أنعمنا النظر في الدلالة الطبيعية القائمة على أساس الطبع بين الدّال والمدلول، فقد نتساءل هل يكفي توفر دال ومدلول لكي تستقيم الدلالة الطبيعية؟.

1– السيالكوتي." حاشية الجرجاني على الشمسية"، في شروح وحواشي الشمسية، ج1، ص 75.

(2) CH.S.PEIRCE. " Écrits sur le signe", rassemblés, traduits et commenté par G.deledalle.call :l'ordre philosophique", éd, seuil, paris 1978,p 139.

ينبغي في الواقع أن يتوافر عنصر ثالث لكي يدل الدال على مدلوله الحقيقي، ألاّ وهو المقام. يقول التهانوي:" يتجه على ما ذكروه في العلاقة الطبيعية من إحداث الطبيعة عروض الدال عند عروض المدلول أنّه إنّما يدلّ على استلزام المدلول للدال وهو غير كافٍ في الدلالة عندهم، لجواز أن يكون اللازم أعمّ، بل لابدّ من استلزام الدال للمدلول وإلاّ لكان مطلق لفظ آح آح مثلا دالاً على السعال أينما وقع وكيف وقع وهو باطل بل الدّال عليه هو ذلك اللفظ بشرط وقوعه على وجه مخصوص يستلزم السعال"[1].

ومعنى هذا أنّ توفر مقام صدور الدال يؤدي إلى العلم الحقيقي بمدلوله، أي إنّ معرفة مقام حصول ذلك الدال تؤدي إلى الإدراك الحقيقي لمعناه أو مدلوله، بمعنى أنّ إستلزام الدال للمدلول يجب أن يتمّ بطريقة خاصة، ويجب أن يقيِّد بمقام وبكيفية خاصة وإلاّ لما دلّ ذلك الدال على مدلوله، لأنّ الدال قد يحيل إلى مدلولات عديدة، وبالتالي إذا كان لازم الدّال أعم، فإنّ هذا النوع من الدلائل يؤدي إلى الظنّ بالشيء (المدلول) وليس العلم به، وهذا النوع من الدلائل يسمِّيه أبو هلال العسكري بـ"الأمارة" في قوله: " والأمارة ما يؤدّي النظر فيه إلى غلبة الظن..."[2]. ويشير التهانوي أيضا إلى هذا النوع من الدلائل قائلا: " وهو –أي الدليل– بالمعنى المذكور يشتمل الظنّي الموصل إلى الظّن كالغيم الرطب المُوصل إلى الظّن بالمطر، والقطعي الموصل إلى القطع كالعالم الموصل إلى العلم بوجود الصانع، وقد يخص الدليل بالقطعي ويسمّى الظّني آمارة"[3].

نلاحظ إذن أنّ العلاقة بين الدال والمدلول في الآمارة قائمة على عادة الطبع، ولكن قد تتلاشى هذه العلاقة أو تضعف بحكم تعدد المدلولات للدال الواحد أو عدم وجود شرط تقيّد دال بمدلول خاص، أي إنّ الطبيعة لا تتقيّد باختلاف الطبائع، فمثلا: وجود الغيوم لا يعني بالضرورة قُرب سقوط المطر.

1– التهانوي. " كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم"، ج1، ص 789.

2– أبو هلال العسكري." الفروق في اللغة "، دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، 1980م، ص 60.

3– التهانوي. " كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم"، ج1، ص793–794.

أ-2-2- الدلالة العقلية:

إنّ المقصود بالدلالة العقلية هو دلالة الأثر على المؤثر، كدلالة الدّخان على النار على سبيل المثال، أو الدلالة "المنسوبة إلى العقل، وهي ما يقتضيه العقل، أي يجد علاقة بين الدال والمدلول بواسطة مقدّمة يستقل في إثباتها... فينتقل -العقل- بتلك العلاقة من الدال إلى المدلول فتحصُل الدلالة، فيكفي في ثبوتها مجرد العقل"[1].

وكذلك يعرِّفُ التهانوي الدلالة العقلية قائلا: " هي دلالة بجد العقل بين الدال والمدلول علاقة ذاتية ينتقل لأجلها منه إليه، والمراد بالعلاقة الذاتية استلزام تحقق الدال في نفس الأمر تحقق المدلول فيها مطلقاً سواءٌ كان استلزام المعلوم للعلّة كاستلزام الدخان للنّار، أو العكس كاستلزام النّار للحرارة، أو استلزام أحد المعلولين للآخر كاستلزام الدخان الحرارة، فإنّ كليهما معولان للنّار"[2]. يتّضح من خلال هذه التعريفات أنّ العلاقة التي تربط بين كل من الدال والمدلول قائمة على العقل، ولكنّ قد نتساءل: ماذا نقصد بالعقل؟ والجواب أنّ العقل كما يعرّفه الجرجاني هو: " جوهر مجرد يدرك الغائبات بالوسائط والمحسوسات بالمشاهدة"[3].أو كما يقول أيضا: " العقل بالفعل، هو أن يصير النظريات مخزونة عند قوّة العاقلة بتكرار الاكتساب، بحيث يحصل لها ملكة الاستحضار متى شاءت من غير تجشّم كسب جديد لكنّها لا يشاهدها بالفعل"[4].

ومن جهة أخرى، عرّف القاضي أبو بكر الباقلاني العقل قائلا:" ... كل ما هو مقتضى العادات"[5]. يتبيّن لنا من هذه التعريفات أنّ العقل ينافي خاصية المواضعة والاصطلاح، كما ينافي خاصية الطبع أيضا، لأنّ المقصود به استخدام الفرد لفكره من

1- الصفوي." شرح كتاب غرّة المنطق"، ص 118.

2- التهانوي. " كشّاف اصطلاحات الفنون والعلوم"، ج1، ص 788.

3- الجرجاني. " التعريفات"، ص 157-158.

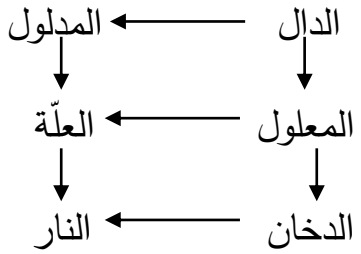
4- المرجع نفسه، ص 158.

5- الباقلاني أبو بكر محمد بن الطيّب. " الإنصاف فيما يجب اعتقاده ولا يجوز الجهل به"، مطبعة السنّة المحمديّة، القاهرة، (د.ت)، ص 14.

أجل إظهار العلاقة الموجودة بين كل من الدال والمدلول، أو ما يسمّى بالاستنباط الذي يتمّ بفضله إيجاد مقدّمة عقلية تسهّل إدراك ما هو غائب بواسطة ما من الوسائط، فاستخدام الفرد لفكره ونظره الثاقب هو الذي يؤدي إلى إدراك العلاقة الإستلزامية القائمة بين الدال والمدلول، حيث تتمثل العلاقة الإستلزامية كما أشار إليها التهانوي في استلزام المعلول للعلّة، إذ لا دخان بلا نار، و كذلك استلزام العلّة للمعلول، إذ لا نار بلا حرارة، أو استلزام معلولين لآخر، إذْ لا دخان ولا حرارة بلا نار، وبالتالي لولا تميّز الفرد بميزة العقل، لما تمكّن من إدراك هذه العلاقات السابقة الذكر كلها.

إنّ العلاقة السببية إذن هي الرابط بين الدال والمدلول إذ إنّ « بينهما علاقة يثبتها العقل من غير احتياج إلى أمر خارج، وهي امتناع الانفكاك. إذ العقل حاكم بأنّ كل أمر صادر لابدّ له من شيء يصدر عنه، فمتى عُلِمَ وجود الأوّل عُلِمَ وجود ما يصدُر عنه في وقت صدوره عنه»[1]، وما دمنا في أمَسِّ الحاجة إلى عنصر خارجي لكي نثبت العلاقة بين الدال والمدلول، وهو العقل الذي لولاه لما تحققت الدلالة، فإنّ هذه العلاقة –بين الدال والمدلول– بهذا المعنى هي علاقة ذاتية.

تفهم من هذا أنّ الدلالة العقلية في التراث العربي تنحصر في العلاقة السببية، أي إنّ العقل يجد بين طرفي الدال والمدلول علاقة ذاتية، ويمكن تجسيد ذلك بالمخطط التالي:



1– الصفوي. " شرح كتاب غرة المنطق"، ص 119

إنّ هذا التعريف الذي ذكره "التهانوي" للدلالة العقلية يطابق التعريف الذي وضعه "بورس" للمؤشر/ القرينة الذي يُعرِّفه بقوله:" دليل يحيل إلى الموضوع لأنه متأثر فعلا بهذا الموضوع، أي إنّه يقيم معه علاقة واقعية"[1].

ومن هنا يمكنا القول إنّ الدلالة العقلية في التراث العربي تلتقي مع مصطلح المؤشِّر في السيميائية الأمريكية، ولا يكمن الاختلاف بينهما إلاّ في التسمية، أمّا المفهوم فهو واحد لأنّهما يقومان على أساس العلاقة السببية بين الدال والمدلول.

أ-2-3- الدلالة الوضعية:

إنّ للدلالة الوضعية علامة اصطلاحية عُرفية متواضع عليها بين الأفراد في الوسط الإجتماعي، ويضم هذا النوع من الدلالة كل العلامات اللفظية منها وغير اللفظية، ويوضِّح عبد الرحمان حسن حبنكة الميداني هذه الدلالة قائلا:" دلالة الوضعية هي دلالة شيء ما تواضع الناس في اصطلاحهم على أن يكون دالا على معنى معيّن، وقد يكون هذا الشيء معلما من المعالم أو رسماً من الرسوم، أو لفظا من الألفاظ، مثال ذلك: دلالات إشارات المرور، ودلالات الرسوم التي توضع على لوحات لإرشاد سائقي السيارات...فهذه وما أشبهها دلالات وضعية غير لفظية، أمّا الدلالة الوضعية اللفظية فهي دلالة الألفاظ على المعاني بواسطة الوضع اللغوي، سواءٌ أكانت دلالة اللفظ على المعنى واردة على سبيل الحقيقة أم على سبيل المجاز ، كدلالة خفض الجناح على معنى التواضع"[2].

ونفهم من هذا أنّ المستمع إذا تلقّى لفظاً معيّناً أو دالاً، فإنّه يتجه حتماً إلى المدلول المناسب والمتواضع عليه، إذ تعتبر المواضعة من بين أشكال الممارسة الاجتماعية المساهمة في إنتاج اللغة، وقد عرّف الصفوي هذا النوع من الدلالة قائلا:" أي المنسوبة إلى الوضع وهي ما يكون بسبب الوضع بأن تكون العلاقة هي وضع الدال للمدلول أو

1- CH.S.PEIRCE. " Écrits sur le signe ".p32.

2- عبد الرحمان حسن حبنكة الميداني." ضوابط المعرفة وأصول الاستدلال والمناضرة-صياغة للمنطق وأصول البحث متمشية مع الفكر الإسلامي"، دار القلم، دمشق، ط3، 1988م، ص 27.

لما يناسبه...إذ لو لم يكن الوضع لم يحصل الانتقال، فلا تحصل الدلالة، فإذا وُضع و عُلم تحققت الدلالة"[1].والوضع في واقع الأمر هو عبارة عن « تخصيص شيء بشيء أو تعيينه وجعله في مقابلة وبإزائه بأن أُريد به ذاك"[2]، بمعنى جعل شيء بإزاء شيء آخر، بحيث إذا فهم الأوّل فهم الثاني.

أمّا "شهاب الدّين القرافي" فقد حاول شرح المقصود بالوضع حينما قال :" الوضع يقال بالاشتراك على جعل اللفظ دليلا على المعنى كتسمية الولد زيدا، وهذا هو الوضع اللغوي؛ وعلى غلبة استعمال اللفظ في المعنى حتى يصير أشهر فيه من غيره، وهذا هو وضع المنقولات الثلاثة الشرعي نحو الصلاة، والعرفي العام نحو الدابة، والعرفي الخاص نحو الجوهر والعرض عند المتكلمين، والاستعمال إطلاق اللفظ وإرادة مسمَّاه بالحكم وهو الحقيقة، أو غير مسمَّاه لعلاقة بينهما وهو المجاز"[3].

أمّا التهانوي فقد تناول الوضع بالتعريف قائلا:" وعند أهل العربية عبارة عن تعيين الشيء للدلالة على شيء، والشيء الأوّل هو الموضوع لفظاً كان أو غيره كالخط والعقد والنصب والإشارة والهيئة، والشيء الثاني هو المعنى الموضوع له"[4].

من خلال هذه المفاهيم السابقة يتبيّن ما يلي:

– إنّ المقصود بالوضع هو تقييد أو تعيين مدلول ما بدالٍ معين مهما كان نوع الدال، لفظا أو غير ذلك، شرط أن يقابل دال معيّن مدلولا محددا.

– إنّ الدلالة تتحقق في الواقع بفضل هذا التعيين الدقيق الذي يسمح للفرد بالانتقال من الدال إلى المدلول.

1- الصفوي." شرح كتاب غرة المنطق"، ص 118.

2- المرجع نفسه، ص 116.

3- ينظر: شهاب الدين القرافي." شرح تنقيح الفصول في الأصول"، مطبعة النهضةو، تونس، ج1، 1921م، ص41-43.

4- التهانوي. " كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم"، ج2، ص 1795.

– إنّ الوضع يتجاوز ما هو لغوي قائم على المواضعة والاصطلاح إلى ما هو قائم الإنزياح الناتج عن الاستعمال ممّا يجعل هذا النوع من الوضع يشمل ما هو شرعي وعرفي عام وعرفي خاص، وكذلك المجاز لأنّ فيه " وضعا نوعيا قطعا، إذ لابدّ من العلاقة المعبِّر ، نوعها عند الوضع"[1].

إنّ الوضع عبارة عن صياغة شكل ما لمحتوى معيّن. ومن هذا نعتبر الموضوعات اللغوية توقيفية أو اصطلاحية. أي إنّ الوضع يخالف الدلالة الذاتية أو المناسبة الطبيعية، وانطلاقا من هذا الكلام نسلِّم بأنّ الوضع يقصدُ به الاعتباطية كذلك، يقول "محمد جعيط": " إنّ دلالة اللفظ لو كانت ذاتية، لما اختلفت باختلاف النواحي والأمم، ولاهتدى كل إنسان إلى كل لغة"[2].

وينقسم الوضع إلى قسمين: وضع شخصي، أو بالأحرى: وضع جزئي أو عيني، وهو عبارة عن " تعيين اللفظ بخصوصه وبعينه للمعنى، كما يقال هذا اللفظ موضوع لكذا"[3]. والوضع الثاني نوعي أو كلّي كما يسمِّيه بعضهم، وهو عبارة عن:" تعيين اللفظ لا بخصوصه وبعينه للمعنى، بل في ضمن القاعدة الكلية"[4]، وقد ترتّب في الوضع الجزئي المضمرات والمبهمات، وكذا المثنى والمصغَّر والمنسوب وعامة الأفعال والمشتقات والمركبات، في حين ترتّب المعرفات في الوضع الكلّي. والوضع النوعي ينقسم إلى وضع لغوي وشرعي وعرفي واصطلاحي [5].

يمكننا أنّ نستشف مما سبق أنّ العلاقة بين كل من الدال والمدلول قد تقوم على المواضعة والاتفاق كما قد تقوم على مبدأ التداول واتساع الألفاظ لكي تشمل معنى أو عدّة معان أخرى، وفي هاتين الحالتين يعيّن، الدال المدلول بحقيقته أو بهيئته. ومن جهة

1– التهانوي. " كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم"، ج2، ص 1795.

2– جعيط محمد." منهج التحقيق والتوضيح لحل غوامض التنقيح"، مطبعة النهضة، تونس، ج1، 1921، ص 41.

3– التهانوي. " كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم"، ج2، ص 1796.

4– المرجع نفسه، ج2،ص 1796.

5– ينظر: التهانوي. " كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم"، ص 1796.

أخرى، قد يعيّن الدال المدلول عن طريق قرينه وليس بواسطة التعيين السابق الذكر، أي ليس بواسطة الحقيقة أو الهيئة غير أنّ الواضع في الحالة الثانية" لم يعيّن اللفظ للمعنى المجازي بنفسه، بل بالقرينة الشخصية أو النوعية فاستعماله فيه بالمناسبة لا بالوضع"[1]. وإذا أخذنا بعين الاعتبار أنّ المجاز داخل في الوضع فعلينا أن نفرّق بين نوعين من الوضع كما يلي:

أ- العلاقة الاعتباطية بين الدال والمدلول، وهي في هذا المقام اعتباطية كاملة وتامة، تمثل الحقيقة.

ب- العلاقة الاعتباطية بين الدال والمدلول، وهي في هذا النوع اعتباطية نسبية، لأنّ تعيين اللفظ(الدال) للمعنى المجازي (المدلول) لا يتأتى إلاّ إذا توافرت المناسبة(المشابهة). وهي عبارة عن مناسبة تقريبية. وانطلاقا ممّا سلف ذكره، يمكننا الإقرار بأنّ الدلالة اللفظية ترتكز على ثلاثة أمور حسب رأي" التحتاني قطب الدّين الرازي"، والمتجلية في"اللفظ والمعنى وإضافة عارضة بينهما هي الوضع، أي جعل اللفظ بإزاء المعنى على أنّ المخترع قال إذا أطلق هذا اللفظ فافهموا هذا المعنى"[2]. في حين إنّ الدلالة من جهة أخرى يمكن أن تقوم على أكثر من ذلك، آي على أربع نقاط، وذلك حسب رأي "التهانوي"، وهي: " الأوّل اللّفظ، والثاني المعنى ، والثالث الوضع وهو إضافة بينهما... والرابع إضافة ثانية بينهما عارضة لهما بعد عروض الإضافة الأولى وهي الدلالة"[3]، ومنه نستنتج أنّ العناصر التي تقوم عليها الدلالة لا تنحصر في كل من الدال والمدلول فحسب، بل ينبغي كذلك عدم تجاهل عنصر آخر مهّم، ألاّ هو طبيعة العلاقة القائمة بين الدال والمدلول والمتجلية هنا في الوضع؛ حيث إنّ هذه العناصر الثلاثة هي التي تشكّل ما يسمى بالدلالة الوضعية.

1- ينظر: المرجع نفسه، ج2، ص 1795.

2- التحتاني قطب الدين الرّازي. " لوامع الأسرار في شرح مطالع الأنوار"، مطبعة البسناوي، القاهرة، 1303هـ، ص 28 .

3- التهانوي. " كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم"، ج1، ص 790.

وما هو جلي في نظرنا أنّ الدلالة الوضعية تتجاوز ما هو لفظي لتشمل الدوال الأربعة المتجسّدة في " الخطوط أيّ النقوش المكتوبة الموضوعة لألفاظ مخصوصة، والعقود المعينة الموضوعة لأعداد مخصوصة، والإشارات الموضوعة لما أشير إليه، والنصب أي العلامات المنصوبة لفهم معانيها"[1].

وباعتبار أنّ الدليل يوحّد بين كل من الدال والمدلول، فإنّه يتنوّع بتنوّع العلاقة الموجودة بينهما –أي بين الدال والمدلول– وبالنظر إلى العلاقة الوضعية المتعلقة بالدلالة الوضعية، فإنّ الأمر في هذا المقام يخص الدليل الاعتباطي، وما يقابله في العربية هو العلامة (signe)، يقول أبو هلال العسكري: " وعلامة الشيء ما يعرف به المعلم له ومن شاركه في معرفته دون كل واحد، كالحجر تجعله علامة لِدَفِين تدفنه فيكون دلالة لك دون غيرك، ولا يمكن غيرك أن يستدل به عليه إلاّ إذا وافقته على ذلك، كالتصفيق تجعله علامة لمجيء زيد فلا يكون ذلك دلالة إلاّ لمن يوافقك عليه، ثمّ يجوز أن تزيل علامة الشيء بينك وبين صاحبك، فتخرج من أنّ تكون علامة له، ولا يجوز أن تخرج الدلالة على الشيء من أن تكون دلالة عليه، فالعلامة تكون بالوضع والدلالة تكون بالاقتضاء"[2].

وهذا يعني أنّ أساس قيام العلامة هو الوضع والاتفاق الحاصل بين البشر، وانتقاء العلامة أساسه انتقاء ذلك الوضع والاتفاق عليه فالدلالة الوضعية بهذا المفهوم عند العرب تتفق مع مفهوم "الرمز" في السيميائية الأمريكية، تحديدا لدى "بورس" الذي يرى أن الدال والمدلول تربطهما علاقة عرفية أو تعاقدية وليست علاقة تشابه، ويصرّح بأنّ" الرمز عبارة عن دليل يحيل إلى موضوعه بفضل قانون هو ترابط أفكار عامة، مبدأ عادة، عرف، مؤولة منطقية نهائية"[3].

1– الصفوي. " شرح كتاب غرة المنطق"، ص 118.

2– أبو هلال العسكري. " الفروق في اللغة"، ص 61–62.

3 - CH .S.PEIRCE. " Écrits sur le signe", p32

وقد قسّم الفلاسفة العرب كا "الغزالي" و"ابن سينا" الدلالات الوضعية من زاوية العلاقة الرابطة بين الدال والمدلول إلى أصناف ثلاثة هي: دلالة المطابقة، دلالة التضمن، ودلالة الالتزام أو الإستتباع، لأنّ الكلام قد يعبّر عن تمام المعنى أو بعض المعنى، وقد يعبّر عن معنى آخر خارج عن معناه، لكنّه لازم له عقلا أو عرفا.

أ- دلالة المطابقة:

تعني" فهم السامع من كلام المتكلّم كمال المسمى"[1]، أي: " دلالة اللفظ على تمام معناه الحقيقي أو المجازي، وسميّت مطابقة للتطابق الحاصل بين معنى اللفظ والفهم الذي أستفيد منه، كدلالة لفظ الإنسان على الحيوان الناطق..."[2].

وهذا يعني قولنا أيضا: الحيوان الناطق، الحي، الحساس، هو إنسان، يشير إلى أنّ الأجزاء هي التي تكوّن مفهوم الإنسان. أي إنّ هذه العناصر تطابق كلّها بالتحامها مفهوم الإنسان. فالمقصود بالمطابقة في هذا السياق هو" مطابقة الدال للمدلول أي موافقته"[3].

يبيّن لنا من خلال التعاريف السابقة أن القصد بدلالة المطابقة هو مطابقة الدال لتمام المسمّى، بمعنى أنّ الدّال يُولِّد في ذهن الفرد الموجودات الخارجية بشكل كامل ولا شيء غيرها. أي إنّ المعنى ينحصر في تمام الموضوع له، دلالة المطابقة هي دلالة وضعية قائمة على الاتفاق والاصطلاح.

ب-دلالة التضمن:

هي: " دلالة اللفظ على جزء من مسمّاه فيكون سبب الدلالة كونه جزءا للمعنى الموضوع له، كدلالة الإنسان على الناطق والحيوان"[4].

1- القرافي. " شرح تنقيح الفصول في الأصول"، ج1، ص 49.

2- عبد الرحمان حسن حبنكة الميداني. " ضوابط المعرفة وأصول الاستدلال والمناظرة"، ص28.

3- محمد جعيط. " منهج التحقيق والتوضيح لحل غوامض التنقيح"، ج1، ص 49.

4- الصفوي. " شرح كتاب غرة المنطق"، ص 121-122.

ويعرّفها "حبنكة الميداني" قائلا هي: " دلالة اللفظ على بعض معناه الحقيقي أو المجازي"[1]، أي ما يتضمّنه اللفظ من جزئية تتدرج في ماهيته، كلفظ الإنسان الذي يتضمّن معنى الحيوان، وهذا الأخير معنى جزئي مفهوم في إطار فهم تمام المعنى، علما بأنّ المقصود هو فهم ذلك المعنى الجزئي وليس تمام المعنى.

يمكننا أن نستشفّ من التعاريف السابقة أنّ الدّال يشير إلى جزء المسمّى الموضوع له وأنّه يحيل على بعض سمات المعنى، دون نسيان أن إدراك جزء المعنى لا يتم إلاّ بإدراك الكل.

ج- دلالة الالتزام:

يعرّفها "الصفوي" بقوله: " هي دلالة على الخارج من مسمّاه اللازم ذهنا، أي على ما ليس عين الموضوع له، ولا جزأه، ولكن يوجد في الذهن كلما وجد الموضوع له فيه من حيث هو كذلك، بأن يكون سبب الدلالة أنّه لازم للموضوع له، فإنّه إذا فُهم اللفظ فُهم الموضوع له. وإذا فُهم، فُهِمَ لازمه. فلازمية الموضوع له سبب لانتقال الذهن من اللفظ إليه...كدلالة الإنسان على قابل صنعه الكتابة...فإنّه متى فهم الملزوم يلزم منه فهم اللازم، وفهم اللازم بسبب فهم الملزوم التزام"[2].

أو كما يقول "حبنكة الميداني":" هي دلالة اللفظ على معنى آخر خارج عن معناه لازم له عقلا أو عرفاً"[3]." كدلالة لفظ السقف على الحائط، فإنّه مستتبع له استتباع الرفيق اللازم الخارج عن ذاته، ودلالة الإنسان على قابل صنعه الخياطة وتعلّمها"[4].

1- عبد الرحمان حسن حبنكة الميداني. " ضوابط المعرفة وأصول الاستدلال والمناظرة"، ص 28.

2- الصفوي. " شرح كتاب غرة المنطق"، ص122.

3- عبد الرحمان حسن حبنكة الميداني. " ضوابط المعرفة وأصول الاستدلال والمناظرة"،ص27.

4- أبو حامد محمد بن محمد الغزالي. " معيار العلم في فن المنطق"،ص44-45.

بمعنى أنّ دلالة الالتزام تحتاج إلى أمر خارجي من أجل إقامة صلة بين الدال والمدلول وفي تعريف آخر: " هي فهم السامع من كلام المتكلّم لازم المسمّى البيّن وهو اللازم له في الذهن"[1].

ولفهم معنى دلالة الالتزام بشكل أوضح نعرّف اللازم والملزوم، فها هو "محمد الشريف الجرجاني" يقول في شأنهما: " الملازمة المطلقة هي كون الشيء مقتضيا للآخر، والشيء الأوّل هو المسمّى بالملزوم، والثاني هو المسمّى باللازم كوجود النهار لطلوع الشمس، فإنّ طلوع الشمس مقتضٍ لوجود النهار، وطلوع الشمس ملزوم ووجود النهار لازم"[2].

أمّا القرافي فقد تناول قضية اللازم والملزوم قائلا: " الحقائق أربعة أقسام: متلازمة في الخارج وفي الذهن كالسرير والارتفاع من الأرض، فإذا وقع في الخارج وقع مع الارتفاع وإن تُصوِّر مع الارتفاع. وغير متلازمة فيهما كزيد والسرير، فقد يوجد في الخارج بغير زيد، وقد يتصوّره العقل بغير زيد..، ومتلازمة في الخارج فقط كالسرير والإمكان، فإنّ الإمكان لا ينفك عن السرير في الخارج، أمّا في الذهن فقد يذهل عن الخارج إذا تصورنا السرير فلا يكون ملازما في الذهن لأنّا نعني باللازم مالا يفارق؛ ومتلازمة في الذهن فقط، إذا أخذ زيد معه بقيد كونه نجارا للسرير. فإنّ تصوره من الجهة يستلزم تصور السرير قطعا في الذهن، وإن لم تكن بينهما ملازمة في الخارج...فنعني باللازم البيّن ما كان لازما في الذهن فيندرج فيه قسمان: المتلازمان فيهما والمتلازمان في الذهن فقط. ويخرج عنه قسمان: المتلازمان في الخارج فقط واللذان لا تلازم بينهما..."[3].

1- القرافي شهاب الدّين. " شرح تنقيح الفصول في الأصول"، ج1، ص 49.

2- محمد الشريف الجرجاني." التعريفات"، ص 248.

3- القرافي شهاب الدّين. "شرح تنقيح الفصول في الأصول"، ص 49-51.

أمّا فيما يتعلق بالملازمة الذهنية فيضيف الشريف الجرجاني:"هي كون الشيء مقتضيا للآخر في الذهن، أي متى ثبت تصوّر الملزوم في الذهن ثبت تصوّر اللازم فيه كلزوم البصر للعمى، فإنّه كلّما ثبت تصور العمى في الذهن ثبت تصور البصر فيه" [1].

من خلال ما سبق ذكره يتبيّن لنا أنّ المقصود بالملازمة هو الاقتضاء، وبالتالي فإنّ الملازمة الذهنية هي في حدّ ذاتها الإقتضاء الذهني، فكلّما تصوّرنا شيئا ما ، تصوّرنا في اللحظة ذاتها شيئا ثانيا ممّا يؤدّي إلى حدوث نسبة أو علاقة اقتضاء بين هذين المتصورين بشكل لا يمكن معه الفصل بينهما، وهذا ما يطلق بينهما بالملازمة الذهنية. أمّا النوع الثاني المتمثل في الملازمة في الخارج وفي الذهن فهو عبارة عن حدوث نسبة أو علاقة بين الشيء الخارجي والمتصوّر الذهني، أي اقتضاء شيء في الخارج لشيء في الذهن، لهذا يدعى الشيء الخارجي بالملزوم، والشيء الثاني المتصور الذهني (اللازم) وبالتالي فالملزوم قد يكون خارجيا أو ذهنيا في حين ليس اللازم إلاّ ذِهنا، ويمثل الملزوم المعنى، أمّا اللازم فهو ذلك الذي لا ينفك عن الملزوم ولا يفارقه.

وإذا عرّجنا على وجهة نظر أهل المنطق، نجدهم يُرجعون العلاقة بين الملزوم واللازم إلى أساس عقلي " لكونها (الدلالة الإلتزامية) بسبب علاقة عقلية بين اللازم والملزوم يمتنع بسببها انفكاكه عنه الكلّي، أي أنّ تكون بحيث كلّما وجد الملزوم وجد اللازم، لا أنّه تارة يوجد معه وتارة لا يوجد معه، ولا يكون اللزوم العقلي إلاّ كليّا..."[2]. ويعود اشتراط اللزوم الكلّي إلى كون القواعد التي يستهدفها أهل المنطق " قواعد عامة كليّة ثابتة بدلائل عقلية"[3]، باعتبار اقتضاء الملزوم للازم" بالنسبة إلى جميع الأذهان وبالنسبة إلى جميع الأزمان"[4].

1- محمد الشريف الجرجاني." التعريفات"، ص 248.

2- الصفوي. " شرح كتاب غرّة المنطق"، ص 125.

3- الصفوي. " شرح كتاب غرّة المنطق"، ص 125.

4- التهانوي. " كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم"، ج1، ص 792.

انطلاقا مما سبق، يمكننا أن نستشف كيفية بناء العلاقة بين اللازم والملزوم وهي المعتقدات والمحددات الثقافية والقيم والعقل، بمعنى أنّ هذه الدلالة الإلتزامية قائمة على هذه الأسس، أي لا يتم فهم المدلول من دال معيّن إلاّ بواسطة القواعد العامة الكلّية الثابتة، أو القواعد الجزئية الخاصة والمشروطة والمتغيّرة باعتبار التغير الحاصل في أذهان البشر في الثقافة والمعتقدات من زمان إلى آخره.

ويشرح القرافي وجوب شرط اللزوم في الذهن بقوله: " وسرّ اشتراط اللزوم في الذهن أنّ اللّفظ إذا أفاد مسمّاه واستلزم مسمّاه لازمه في الذهن، كان حضور ذلك اللازم في الذهن والشعور به منسوبا لذلك اللفظ، فقيل:" اللّفظ دلّ عليه بالالتزام، أمّا إذا لم يلزم حضوره في الذهن من مجرّد النطق بذلك اللفظ وحضور مسمّاه في الذهن كان حضوره في الذهن منسوبا لسبب آخر، إذ لابدّ من حضوره من سبب، فإفادته منسوبة لذلك السبب لا للّفظ، فلا يقال إنّه فهم من دلالة الألفاظ التي نطق بها، فلفظ السقف يدل على مجموع الخشب والجريد مثلا مطابقة، وعلى الخشب وحده تضمنا، لأنّه جزء السقف وعلى الحائط التزاما لأنّ الحائط لازم السقف"[1].

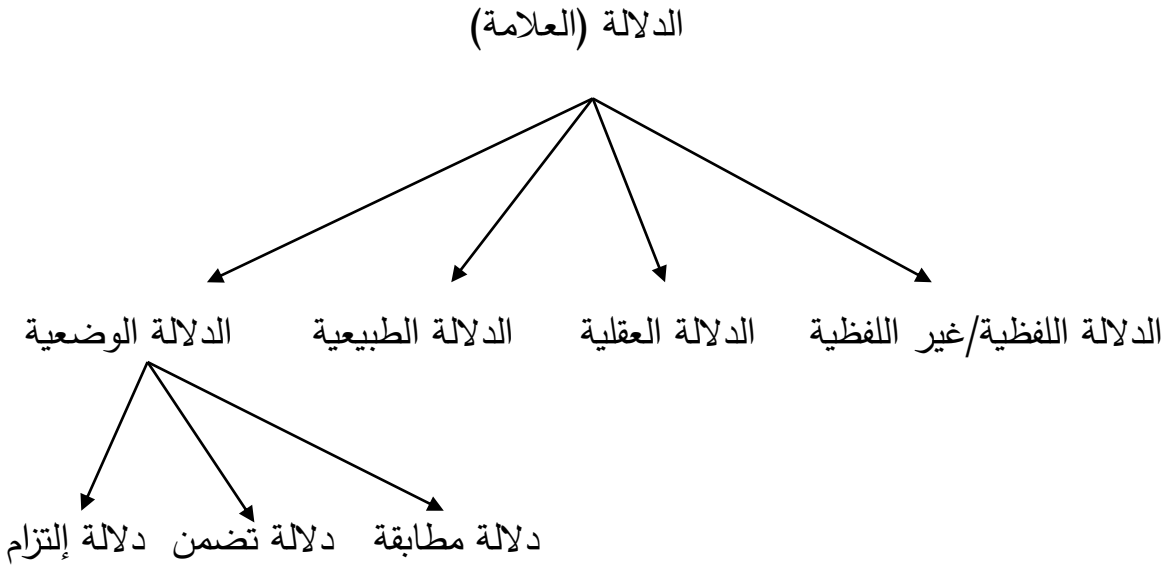
يتضح ممّا سبق أنّ اللفظ يحدّد المسمى أو المعنى، وفقًا لما تمّ الاصطلاح عليه في أصل اللغة وبالتالي فإنّ ذلك المسمّى يخلق في ذهن الفرد لازمه. بمعنى أنّ استحضار اللازم يحصل بواسطة اللفظ أي إنّ الملزوم واللازم مرهونان بوجود اللفظ. والالتزام الموجود بين الملزوم واللازم هو سبب دلالة اللفظ على اللازم، وهذا ما أشار إليه "محمد جعيط"، إذ يقول: " إنّ نسبة الدلالة على الملزوم إلى اللفظ قاضية باشتراط اللزوم الذهني وذلك لأنّ اللّفظ إذا أفاد مسمّاه واستلزم مسمّاه لازمه في الذهن، كان حضور ذلك اللازم في ذهن الفاهم والشعور به منسوبا إلى اللفظ لدلالة اللفظ على ما دلّ عليه، وهو المسمّى، فصحَّ أنَّ اللفظ دلَّ بالالتزام"[2].

1- القرافي شهاب الدّين. "شرح تنقيح الفصول في الأصول"،ج1، ص 52.

2 – محمد جعيط. " منهج التحقيق والتوضيح لحل غوامض التنقيح"، ج1، ص 52.

فاللفظ الذي يشير إلى المسمّى، ومسمّى اللفظ الذي يخلق في ذهن الفرد لازمه الذي لا يفارقه هو سبب حدوث الدلالة الإلتزامية. حيث يدلّ اللفظ على المسمّى، وهذا الأخير يدل على اللازم، أي إنّ المعنى الثاني ينتج انطلاقا من بعض مميّزات أوصفات المعنى الأوّل، فعندما ينطق الفرد بلفظ معيّن مستحضرا مسمّاه في ذهنه، يحضر اللازم في الذهن كذلك بسبب العلاقات العقلية أو العرفية.

وانطلاقا مما سبق، يمكننا أن نلخص أنواع العلامات عند العرب في المخطط التالي:



لقد أدرك العرب القدامى منذ وقت مبكّر الأهمية التي تكتسيها العلامات من حيث هي حقيقة مادّية حسّية تحيل إلى حقيقة مجردة غائبة. وقد تمحورت دراساتهم التطبيقية حول القرآن الكريم الذي يُعتبر المحفّز الحقيقي للدّرس الدلائلي، وتُعدُّ المفاهيم الأوّلية سالفة الذكر أرضية متينة لإمكانية وجود تفكير دلالي و دلائلي (سيميائي) عربي أصيل، تلتقي معه اقتراحات "بورس" لأنواع العلامة في السيميائية الأمريكية.

ب- العلامة عند دي سوسير:

يجمع أهل الإختصاص على أنّ ظهور علم العلامات كان على يد عالمين من أعلام الفكر والأدب الغربيين هما: العالم اللغوي السويسري "فيرديناند دي سوسير"(1838-1913) الذي سمّاه (السيميولوجيا)، والفيلسوف الأمريكي"تشارل سندرس بورس"

(1838-1914) الذي أطلق عليها (السيميوطيقا/السيميائية) . وقد أسّس دي سوسير لعلم العلامة في كتابه (دروس في الألسنية العامة cours de linguistique générale) الصادر سنة 1916م، والذي جمعت فيه محاضراته التي ألقاها على طلبته[1].

يقول دي سوسير في كتابه المشار إليه أعلاه:« إنّ اللغة نظام من الدلائل يعبِّر عمّا للإنسان من أفكار، وهي في هذا شبيهة بالكتابة وبألفبائية الصم البكم، وبالطقوس الرمزية وصور الآداب وصور السلوك وبالإشارات الحربية وغيرها إلاّ أنّ اللغة أهم هذه الأنظمة جميعها. فمن الممكن أن نتصوّر علما يدرس حياة الدلائل في صلب الحياة الإجتماعية، وقد يكون قسما من علم النفس الاجتماعي، وبالتالي قسما من علم النفس العام ونقترح تسميته بـ(sémiologie) أي علم الدلائل (وهي كلمة مشتقة من اليونانية séméion بمعنى الدليل)، ولعله يمكننا أن نعرف ممّا تتكوّن الدلائل والقوانين التي تسيّرها، ولما كان هذا العلم غير موجود بعد فإنّه لا يمكن أن نتنبأ بما سيكون ولكن يحق له أن يوجد، ومكانه محدد سلفا، وليست الألسنية سوى قسم من هذا العلم العام، والقوانين التي سيكشف عنها علم الدلائل سيكون تطبيقها على الألسنية ممكننا"[2].

ويضيف قائلا: " إذا اعتبرنا الطقوس والعادات والتقاليد وغيرها دلائل، بدت لنا مختلف هذه الظواهر في مظهر جديد نشعر معه بالحاجة إلى جمعها في إطار علم الدلائل وإلى شرحها وتفسيرها بواسطة قوانين هذا العلم"[3].

تقوم سيميولوجيا "دي سوسير" على تصوّره لنظام الدليل، وهي متطوّرة بتطوّر ذلك النظام، فالدليل اللساني لديه يتميّز بعدة ملامح أكّد عليها، يقول: " الدليل اللغوي لا يجمع بين متصوّر ذهني وصورة أكوستيكية، وليست الصورة الأكوستيكية هي الصوت المادي،

1- ينظر: عبد الله إبراهيم وآخرون." معرفة الآخر-مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1996م، ص 73.

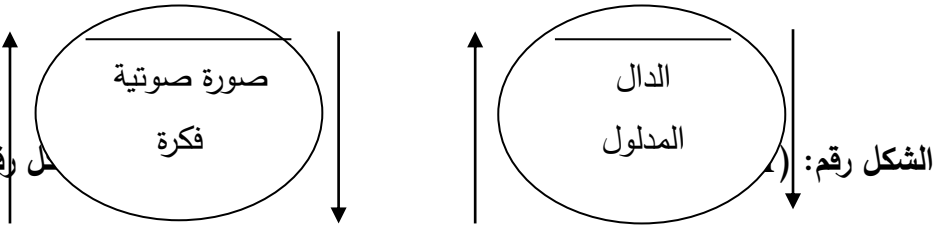
2- فيردينان دي سوسير." دروس في الألسنية العامة"، ص 37.

3- فيردينان دي سوسير." دروس في الألسنية العامة"، ص 38-39.

أي ذلك الأثر الفيزيائي المحض، بل هي الأثر النفسي لهذا الصوت أي الصورة التي تصوّرها لنا حواسنا... فالدّليل اللغوي إذن كيان نفسي ذو وجهين"[1].

فكلمة دليل (signe) لدى دي سوسير كانت تعني في المرحلة الأولى المتصوّر الذهني والصورة الأكوستيكية، ولكنّه تخلّى في المرحلة الثانية عن اصطلاحي التصوّر الذهني والصوّرة الأكوستكية (الصوتية) اللذين لهما تأثير كبير، وآثر الإحتفاظ بكلمة"الدليل" للدلالة على المجموع مع تعويض مصطلح "المتصور الذهني بـ المدلول "signifié" ومصطلح الصورة الأكوستيكية بـ الدال"signifiant"[2].

فالدليل اللغوي عنده شبيه بالعملة ذات الوجهين المتلازمين؛ الوجه الأوّل هو الدال، بمعنى الصورة الصوتية الحسية، وهي مرتبطة بالحواس، تشكّلها في ذهن المستمع، تستدعي عند الكلام صورة ذهنية أو فكرة أو مفهوما مجردا، والثاني هو المدلول؛ فيتّحدُ الدال والمدلول في ذهن الإنسان بروابط التداعي والإيحاء (ينظر الشكلان 1و2).



الشكل رقم: (1) **الشكل رقم:(02)**

إنّ هذا يعني أنّ المدلول(signifié) عبارة عن مضمون الخطاب أو الرسالة؛ في حين إنّ الدال(signifiant) هو الجوهر المادي الحامل للمضمون، ويجمع بين الدال والمدلول رابط اعتباطي. وبما أنّنا نعني بكلمة "دليل" المجموع الناتج عن الجمع بين دال والمدلول، يمكننا أن نقول بعبارة بسيطة: إنّ الدليل اللغوي اعتباطي[3].والمقصود بمفهوم الإعتباطية هنا هو عدم وجود أيّة علاقة طبيعية بين الدال والمدلول، أي ليس هناك تبرير للعلاقة بينهما، إنّما هي قائمة على التواضع والإصطلاح.

1- المرجع نفسه، ص 110-112.

2- نفسه، ص 110-112.

3- فردينان دي سوسير." دروس في الألسنة العامة"، ، ص 110-112.

ويقدّم لنا"سوسير" مثالا على ذلك قائلا: " إنّ المتصوّر الذهني "أخت" لا تربطه أيّة علاقة داخلية بتتابع الأصوات التالية: الهمزة، الضمة، والخاء والتاء والتنوين الذي يقوم له دالا، ومن الممكن أن تمثله أيّة مجموعة أخرى من الأصوات، ويؤيّد ذلك ما يوجد بين اللغات من فوارق في تسمية الأشياء بل واختلاف اللغات نفسها، فالمدلول "ثور" داله ثور (الثاء والفتحة...الخ) في العربية و boeuf (بوف) في الفرنسية، و ochs (أوكس) في الألمانية"[1].

فمبدأ اعتباطية الدليل إذن أساسي بالنسبة إلى دي سوسير وهو مبدأ لم ينازع فيه أحد، مع الإشارة إلى أنّ دي سوسير استثنى من صفة الاعتباطية الإشارة (العلامة) اللغوية المحاكية، كـ: زئير الأسد وهذيل الحمام[2]. لأنّ كل علامة قائمة على أساس التشابه بين الدال والمدلول هي علامة من نوع خاص تدعى بالأيقونة-كما سنرى ذلك عند بورس.

يعتبر نظام الدليل لدى دي سوسير وثيق الصلة باللغة، فهو يربط نظام الدليل بتعريف اللغة التي هي نظام من الدلائل يرسلها مخاطِب إلى مخاطَب، أو مرسِل إلى متلقٍ في إطار دورة خطاب مغلقة، حيث يقصي دي سوسير عناصر اللفظ الفيزيولوجية والفيزيائية، لتقتصر عملية الدليل عنده على الربط بين الدال والمدلول، وفق قدرة مستعمل اللغة على القرن والتنسيق بين الدلائل ومدلولاتها وذلك بالملكة اللغوية[3].

وقد أثارت نظرية دي سوسر السيميائية نقاشا حادا وانتقادات واسعة ، نذكر منها ما أبداه العالم اللغوي (بنفنيست) في كتابه (طبيعة الدليل)- الذي نشره سنة 1939م، بكوبنهاجن، فهو يوافق على النظرية كلها، لكنّه أراد أن يقويّ عضدها، لاعتقاده أنّ "دي سوسير" خانته الصلابة والتماسك لدى معالجتها. إذ إنّ الاعتباط يكون بين العلامة (دالا

1- المرجع نفسه، ص 112.

2- ينظر: عبد الله إبراهيم، سعيد الغانمي، عوّاد علي." معرفة الآخر مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة"، ص 76.

3- ينظر: فردينان دي سوسير." دروس في الألسنة العامة"، ص 29-36..

2- ينظر: رولان بارث." مبادئ في علم الأدلّة"، ترجمة وتقديم: محمد البكري، دار الحوار للنشر والتوزيع ، اللاذقية، سوريا، ط2، 1987م، ص 160.

ومدلولا) والشيء الذي تعنيه، وليس بين (الدال والمدلول) خاصة وأنّ طبيعة المفهوم والصورة السمعية نفسية لأنّهما يتلازمان في أذهان الأفراد بروابط متوحدة في ماهيتها وجوهرها...فالاعتباط يكمن بين اللسان والعالم، والعلاقات داخل اللسان ليست اعتباطية فحسب، بل "ضرورية"[1]. وإذا استعرضنا نظرية "بورس" السيميوطيقية وجدناها أكثر شمولا، حيث تتشكل السيمياء عنده من التركيب الثلاثي للعلامة.

ج- العلامة عند ش.س. بورس:

تقوم السيميائية في الحقيقة على أساس ارتباط اهتماماتها بجميع مظاهر الكون باعتبارها" أداة لقراءة كلّ مظاهر السلوك الإنساني، بدءاً من الانفعالات البسيطة ومرورا بالطقوس الإجتماعية وانتهاء بالأنساق الأيديولوجية الكبرى"[2]. إذ ينحصر هدفها في تأويل مختلف الأنظمة العلاماتية سواءً كانت لغوية أو غير لغوية، لأنّ العلامات بمثابة وعاء لكل الموجودات. ولا يتجسّد الواقع أمامنا ولا يقوم إلاّ في حدود تجسّده أمامنا في شكل علامة. إنّ "عملية التوليد تتم انطلاقا من وجود عالم واقعي نستطيع انطلاقا منه تحديد سلسلة من العوالم الممكنة الوجود انطلاقا من العالم الأوّل"[3]. بهذا استطاعت السيميائية كعلم، بفضل انفتاحها على المستحدثات المنهجية والمعرفية " أن تتحرر من القيود البنيوية وإيديولوجيتها لمقاربة الدلالة في علاقتها بمقاصد المتلفظ ومساعيه التواصلية والتداولية"[4]. لتصبح بذلك العلامات مسخّرة مع "بورس" باتجاه نقل صورة العالم، ممّا جعله كمنظِّر ثقافي، خاصة عندما رفض جعل منهجه محصورا في سلسلة آليات إجرائية تستدعى فقط لقراءة واقعة نصيّة ما وحسب، ففي قوله على سبيل المثال- إنّ علم العلامات" يتكوّن من ثلاثة أنواع: الأيقونات/ التماثيل، التي تتصّل بعملية التماثل، والأدلّة التي تتصل بالتواصل المنطقي، والنوع الثالث هو العلامات، التي هي

2- سعيد بنكراد." السيميائيات: مفاهيمها وتطبيقاتها"، ص 25.

3- سعيد بنكراد." النص السردي، نحو السيميائيات للإيديولوجيا"، دار الأمان، الرباط، ط1، 1996، ص 29.

4- محمد الداهي." سيميائية السرد: بحث في الوجود السيميائي"، رؤية ، القاهرة، ط1، 2009م، ص 08.

عبارة عن رموز عرفية"[1].جعل نقطة انطلاقه لمشروعه السيميائي وثيق الصلة بالتجربة الإنسانية في مجملها، باعتبار أنّ الإنسان هو مهد العلامات، ولا ينظر إلى الواقع إلاّ بوصفه نسيجا من العلامات، وليقوم مشروعه السيميائي كعلم قائم بذاته يرى أنّ العلامة تصوّر متكامل للعالم.

ج-1- مشروع ش.س.بورس السيميائي:

تقوم "سيميائية" بورس في الحقيقة على جميع مظاهر الكون باعتبارها علامات أو دلائل، وقد أقام "بورس" نظاما خاصا للعلم إثر إعطائه الأولوية والأهمية القصوى للفلسفة المنطق، الرياضيات، والميثافيزيقا، حينما أعلن عن توجهه الفكري والنقدي في الرسالة التي بعثها إلى " الليدي فيكتوريا ولبي" (lady .v.welby) مخاطبا إيّاها قائلا: " إعلمي وأنا ابن الثانية عشرة أو الثالثة عشرة من عمري إلتقطت يوما نسخة من كتاب "وايلي" في المنطق في غرفة أخي الأكبر فسألته عن المقصود بالمنطق، وبعد أن تلقيت جوابا بسيطا، انبطحت على الأرض غارقا في قراءته، ومنذ ذلك اليوم صار في غير مقدوري أبدا أن أدرس أيّ شيء كان: رياضيات، أخلاقا، ميثافيزيقا، جاذبية، دينامية حرارية، بصريات، كمياء، تشريعا مقارنا، علم الفلك، علم النفس، صوتيات، اقتصاد، تاريخ العلوم، الهويست، الرجال والنساء، النبيذ، علم المقاييس والموازين، إلاّ بوصفه دراسة سيميائية"[2].

إذا أنعمنا النظر في هذا المقتطف، ندرك أنّ "بورس" يدرج ضمن موضوع السيميائية كلاً من العلامات اللسانية وغير اللسانية بلا استثناء، إضافة إلى مختلف العلوم التي تدرس هذه العلامات باعتبارها مواضيع لها. وقد كان "بورس" مولعا بالمنطق، ممّا جعله

1-آرثر آيزابرجز." النقد الثقافي: تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية"، ترجمة: أبو وفاء إبراهيم ورمضان بسطاويسي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، العدد 603، ط1، 2003م، ص 127.

2- مقتطف من رسالة بورس إلى الليدي فيكتوريا ولبي ، يؤرخه في 1908/12/23. ينظر:

GERARD DELLEDALE:"COMMENTAIRE"IN:CH.S PEIRCE. « Écrits sur le signe ». traduits et cmmentés par g.delledale , call : l'ordre philosophique, seuil, paris , 1978, P212.

*فيما يتعلّق بالشواهد المقتطفة من "بورس" فإنّ الرقم (2) يحيل إلى رقم المجلد، والرقم(227) يحيل إلى رقم الفقرة.

يطابق بينه وبين السيميائية، إذ صرّح بأنّ " المنطق في معناه العام ليس سوى تسمية أخرى للسيميائيات تلك النظرية شبه الضرورية والصورية للعلامات(2.227)*".

كما يلاحظ أن "بورس" وضع الرياضيات في رسالته على رأس صنافته العلمية، إذ يرى فيها الرياضيات مصدر جميع العلوم باعتبارها" العلم الوحيد الذي لا يهتم بالبحث عمّا هي الأحداث الواقعية، ولكن يدرس حصر الفرضيات"[1]. وذلك على اعتبار أنّ وظيفة الدلالات المنطقية هي النقطة التي تسعى السيميائية إلى رصدها.

إنّ ميزة طرحه هذا متصلة بحركية الفعل الإنساني، فهي" تدرج أنواع العلامات في خانات قارة بشكل نهائي "[2]. ويعدُّ المنطق كسند فلسفي في علاقته بما يسمى آلية الصناعة السيميائية، ذلك المذهب " شبه الضروري أو الصوري للدلائل"[3]. بمعنى أنّ الإنسان بفضل ملاحظاته حول مجموع الدلائل واعتماده في الوقت ذاته على سيرورة تجريدية يتوصل حتما إلى خلق قضايا وأقوال تحتمل الصدق والكذب، الصحّة والخطأ، فيما يشبه العلاقات والترابطات التنظيرية والتطبيقية في العلوم. فالمنطق عبارة عن منتج طبيعي للتفكير الجدلي الممجّد للعقل، لذا فما الصناعة السيميائية تحديداً إلاّ "مذهب الطبيعة الأساسية والتنوعات والتغيّرات الرئيسية للتدلالات(sémiosis) الممكنة" [4]. والعلم الذي اهتمّ بهذه الصناعة يسمّى بالفانروسكوبيا*(PHANERO SCOPIE)

1- طائع الحداوي." سيميائيات التأويل: الإنتاج ومنطق الدلائل"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1 ،2006م ، ص 53.

2 – سعيد بنكراد." السيميائيات والتأويل: مدخل لسيميائيات ش.س.بورس"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1 ،12005م، ص 28.

3- طائع الحداوي." سيميائيات التأويل: الإنتاج ومنطق الدلائل"، ص 14.

4- طائع الحداوي." سيميائيات التأويل: الإنتاج ومنطق الدلائل"، ص 14.

*يعرّف بورس الفانروسكوبيا(PHANERO SCOPIE): بأنّها وصف الظواهر أو على الأرجح وصف المظاهر:أي PHANERO ومعناه.« الكلية الجمعية لكل ماهو حاضر في الذهن، بطريقة ما وبأيّ معنى كان، دون اعتبار ما إذا كان هذا يناسب أمراً واقعياً أولا يناسبه(...) وعلم الفانروسكوبيا كما طورته إلى حدّ الآن لا يولي الإهتمام إلاّ للعناصر الصورية للفانرون».طائع الحداوي:« سيميائيات التأويل: الإنتاج ومنطق الدلائل"، ص 254.

إنّ المهتم بما جاء به "بورس" في مجال السيميائية، يلاحظ حتما بأنّه " توسّع في دراسة العلامات انطلاقا من منشأها السيميائي إلى انفتاحها على كل الثقافات، ليتّسع مفهومها للكون كلّه"[1]؛ باعتباره علامة لهذا نلاحظ أنّ مشروعه هذا مرتبط إلى حدٍ ما بالبعد التداولي(الذرائعي)، إلى درجة جعلت من يقول إنّ التداولية جزء من السيميائية ذات الجهد المنوط بمعالجة العلاقة الرابطة بين العلامات ومستعمليها، فتصوّر "بورس" " الشمولي والدينامي للعلامة باعتبارها كيانا ثلاثيا تتفاعل داخله العناصر التركيبية والدلالية والتداولية في إطار سيرورة دائمة تسمّى السيميوزيس sémiosis"[2]. جعل العلامة تتشعّب أكثر فأكثر كلما حاول القارئ تتبع مسارها انطلاقا من المرسل وصولا إلى المتلقي، ولهذا السبب نلاحظ أن "بورس" ركز على السيميائية عبر عدّة مراحل حينما قال إنّ" الدليل أو الممثل شيء يحل لشخص ما محل شيء ما من وجه ما أو بصفة ما، فهو يخاطب شخصا ما، أي يخلق في ذهنه دليلا معادلا أو ربّما دليلا أكثر تطوّرا، هذا الدليل الذي يخلقه أسميّه مؤوّلة الدليل الأوّل، وهذا الدليل يحل محلّ شيء ما، هو موضوعه، وهو لا يحل محلّ ذلك الموضوع من كل الوجوه وإنّما بالإحالة إلى نوع من الفكرة سميّته أحيانا أساس الممثل(fondement du représentamen) (2.228)" [3].

وهذا كلّه يؤدّي إلى عملية التوليد والتأويل الذي يعتبر أداة تمكّننا من التعرف على مناطق في ذواتنا وفي الطبيعة، لا يمكن أن يستقيم وجودها من خلال حدود مألوفة"[4]، إنّما يتحقق ذلك داخل عالم من الممكنات في حالة متفجرة من الدلالات، منطلقها وجود عالم واقعي.

1- آراء عابد الجرماني." إتجاهات النقد السيميائي للرواية العربية"، منشورات الإختلاف، الجزائر، ط1، 2012م، ص34.

2- عبد الواحد مرابط." السيمياء العامة وسيمياء الأدب: من أجل تصور شامل"، دار الأمان، الرباط، الدار العربية للعلوم، ناشرون؛ بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2010م، ص 79.

3- CH.S.PEIRCE. "Écrits sur le signe ".p123-124.

4- سعيد بنكراد." سيرورات التأويل: من الهرموسية إلى السيميائيات"، منشورات الإختلاف، الجزائر، ط1، 2012م، ص 11.

فالسيميائية التأويلية عند "بورس" ليست مجرد منهج يمكن اختزاله في أدوات إجرائية وظيفتها استخلاص نتائج تحليلية جاهزة مسبقا، إنّما عبارة عن " سيرورة (سيميوزيس) لإنتاج الدلالة، ونمط في تداولها واستهلاكها"[1]. فلا معنى للعالم إلاّ باقترانه بسيرورة لإنتاج الدلالة، متخذا بدوره شكل علامات ذات أحجام ومواد مختلفة، لأنّه وبكلّ بساطة"تصوّر متكامل للعالم"[2]. وتكمن المهمّة الصعبة في محاولة الإمساك بهذا العالم لأنّها محكومة ومقيّدة بسلسلة لا متناهية من الأنساق السيميائية التي تتجسّد كعلامات، وهذا دليل على صعوبة فصلها عن الواقع لاحتوائها مجمل مكوناتها الأكثر إيغالا في القدم. إلاّ أنّ معرفة هذه المكوّنات هي مجرد احتمال سيميوزيسي لا يمكن أن يتحقق إلاّ في سياق محدد أو من زواية بعينها، فالسيميوزيس لا متناهية في المطلق، إلاّ أنّ غايتنا المعرفية تقوم بتأطير وتنظيم وتكثيف هذه السلسلة غير المحددة من الإمكانات التي " تشير دائما إلى دور المتلقي المؤوّل"[3].

ويعتبر الواقع عند "بورس" نسيجا من العلامات، يمثل " سلسلة من الإحالات التي تضمحل لحظة استيعابها في الفعل الإنساني" [4]. ولكنّ العلامة لا تموت موتا نهائيا كما يبدو لنا، وإنّما موتا مؤقتا و" الفعل الإنساني يولِّد من جديد لحظة تحققه سلسلة من العلامات التي تدرج ضمن سلسلة جديدة من الإحالات" [5]. لتشكّل بدورها سلسلة لا نهائية تتجسّد أثناء عملية إرسال العلامة من مُرسل إلى متلقٍ، يخضع تشكلها للتفسير ومن ثمّ لقراءة جديدة، تضاف لها سلسلة أخرى متولّدة، وهذا يجعل من العلامة علامة أخرى متحققة داخل سيرورات التدليل التي تحوّل " التقنيات والمكوّنات إلى عناصر

1- سعيد بنكراد." السيميائيات والتأويل: مدخل لسيميائيات ش.س.بورس"، ص 27.

2- المرجع نفسه، ص 27.

3- محمد التهامي العماري." حقول سيميائية"، منشورات مجموعة الباحثين للشباب في اللغة والأداب، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، مكناس، مطبعة آنفو، فاس، المغرب، 2007م، ص 92.

4- سعيد بنكراد." السيميائيات والتأويل: مدخل لسيميائيات ش.س.بورس"،ص 27.

5- المرجع نفسه، ص 27.

داخل طاحونة منتجة لدلالات، تتنوّع بتنوّع السياقات النّصية التي تحتضنها"[1]. وهذه التقنيات الإبداعية–بدورها– تعتبر وسيطاً للإمساك بسيرورات التدليل ، في حين تبقى التقنيات جوفاء إذا ما وقعت خارج هذه السيرورات.

ج–2– أنماط الوجود ونظرية المقولات الثلاث:

لقد صاغ ش.س. بورس بروتوكوله، المسمّى "البروتوكول الرياضي" الذي مفاده أنّ كل نسق يتحدد وفق هذا البروتوكول باعتباره " كيانا ثلاثيا ولا يمكن أن يكون إلاّ ثلاثيا"[2]. من خلال حدود ظاهراتية دقيقة مرتبطة في أساسها بالإدراك وإنتاج الأفكار وتداولها من خلال وضع العلامة في " سياق فلسفي تفسيري مستوحى من آرسطو ، وكانط وهيغل، يسمّى نظرية المقولات الثلاث(théorie des catégories)وهي عبارة عن ظاهراتية خاصّة ذات مفاهيم ومصطلحات مخصوصة ومبتكرة"[3]. اعتمد عليها في تصنيف وتحديد العلامة السيميائية، تنحصر مهمّته في دراسة " العناصر البارزة phanérons*على مستوى الفكر، لكي تميّز طبقاتها و تصنفها ضمن مقولات عامة"[4]. وتعبّر مقولاته الثلاث عن أنماط وجود ثلاثة، باعتبار أنّ " العلامة هي كل شيء يحدّد شيئا ثانيا للإحالة إلى شيء ثالث يحيل عليه الشيء الأوّل ذاته وبنفس الطريقة"[5].

1– سعيد بنكراد." السرد الروائي وتجربة المعنى"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1، 2008م، ص 36.

2-JOELLE RETHORE. «la sémiotique phanéroscopique de ch.s.peirce ». Longage. n^{0}58. 1980. p32.

3– عبد الواحد مرابط." السيمياء العامة وسيمياء الأدب: من أجل تصوّر شامل"، ص 79.

*phanerons: كلمة إغريقية يقصد منها كل ما يظهر ويبدو ويتبدّى، والظاهر هوالمجموع الجماعي الحاضر في الذهن بأيّة صفة وبأيّة طريقة دون الاهتمام بتطابقه مع شيء واقعي، ينظر: سعيد بنكراد." السيميائيات والتأويل: مدخل لسيميائيات ش.س بورس"، ص 48.

4– المرجع نفسه، ص 80.

5– نفسه، ص 81.

*سنتبنى في بحثنا هذا مصطلح الظاهراتية الذي يستعمل في التعريب باسم "الفينومينولوجيا" ، والذي أعطاه بورس اسم الفانيروسكوبيا على سبيل الاختيار، أي إنّ الظاهراتية لكلا المصطلحين رغم أنّ مفرد الفينومينولوجيا: هو الفينومان، أمّا

وبالنّسبة إلى "بورس" يمثل الشيء الأوّل: الممثّل(représentamen) والشيء الثاني: الأساس أو الموضوع (objet) ويمثل الشيء الثالث: المؤوِّل (intérprétant) .وبهذا التصنيف قدّم تصوّره للعلامة من خلال مخطط ثلاثي انطلاقا منه يمكننا الإبانة عن مكونات التجربة الإنسانية.

ولكي يتمكّن الباحث من التوغل في مجال التفكير لدى ش.س. بورس وفهمه لابدّ من التطرق لأفكاره والمبادئ التي أرساها في الحقل السيميائي انطلاقا ممّا يلي.

1-الظاهراتية(phenomenology/phaneroscopy)*

إنّ الظاهراتية (الفينومينولوجيا أو الفانيروسكوبيا) حسب بورس"هي عبارة عن وصف للفنيرون (phaneron)، والتي تعني مجموعة شاملة لكلّ ما هو-عبر أي طريق أو معنى- حاضر في الذهن، بصرف النظر عمّا إذا كان هذا الشيء حقيقيا أم غير حقيقي"[1].

فمصطلح فانيروسكوبي؛ هو الدراسة التي تستعين بالملاحظة المباشرة للفانيرونات ثمّ تعمّم ملاحظتها، علما أنّها لابدّ من أن تكون متّحدة غير متفرّقة، تميّز وتومئ بعدة طبقات واسعة من الفانيرونات (الظواهر) التي تشرح بدقة السلوكات المتفاوتة تمام

مفرد الفانيروسكوبيا فهو: الفنيرون، علما أنّ بورس قد أقرّ بأنّ نمادج من هذا القبيل قد ظهرت عند هيجل (hegels categories) ، وكذلك عند الفلاسفة الأمريكان الذين اعتبروها فكرة (idea) ، وهو المعنى القريب من فكرة الفنيرون. إلى جانب هذا فالفينومينولوجيا البورسية هي على عكس الفينومينولوجيا الهوسرلية-نسبة لـ هوسرل- إذ لا تتحدث عن حضور، فالمدلول المتعالي ليس معطى بشكل قبلي، كما لا يمكن الإمساك به إلاّ من خلال حدس تصويري...". لمزيد من التوضيح ينظر: أمبرتو إيكو." التأويل بين السيميائيات والتفكيكية"، تر وتع: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، ط1، 2000، ص 115-141.

[1]- ينظر: حوشي عايدة."نظام التواصل السيميولساني في كتاب الحيوان للجاحظ-حسب نظرية بورس-"، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم- كلية الآداب و العلوم الاجتماعية- قسم اللغة العربية و آدابها- جامعة فرحات عباس-سطيف، الجزائر، 2008-2009،ص64.نقلا عن:

CHARLES SANDERS PEIRCE. « philosophical writings of peirce ».select.edit :justs buchler dover pub.inc.new york.1955.p p74.

التفاوت(quit disporate)، ليبقى التساؤل القائم–حسب ش.س. بورس هو كيف تدرس هذه الظواهر في مقابل أيّة حقيقة"؟[1].

فالظاهرة أو الفنيرون تواجه الحقيقة في حدّ ذاتها، لأنّها متعلّقة بما هو واقعي أو غير واقعي، كما ترتبط بالمنطق والرياضيات على السواء[2]. يُوضّح –جيرار دولودال– قائلا:"لقد منحت الرياضيات الأرضية للثلاثية الفانيروسكوبية (triadiacité phonéroscopique) ، وباعتبار الأمر يتعلّق بالأنواع الثلاثة للوعي؛ فإنّها–هذه الأنواع– مرتبطة بأفكار الواحد والاثنين والثلاثة بوصفها الصيغ الأولية الثلاث التي لها علاقة بالتحليل المنطقي، فواحدٌ بوصفه صيغة للفكرة البسيطة، واثنان بوصفها البسيطة والوحيدة للتركيب الذي يؤلّف الوحدة المباشرة لأكثر من فكرتين، والتي لا يكون في المستطاع اختزالها إلى زوج من أزواج (une paire de paires) بل المتضمنة للفكرة المعبّر عنها بـ (واو العطف). والتي تجمع دائما ثالوثا أو مجموعة أكبر"[(3)]. فـ" خلف هذه التغييرات المصطلحية نجد أنّ بورس قد أنشأ منطقا جديدا: هو منطق العلاقات، مدركا أنّه قد ذهب إلى أبعد من منطق أرسطو وكانط"[4].

2–السيرورة الثلاثية عند ش.س.بورس:

يعتبر ثالوث بورس كما سلف الذكر نتيجة تفكير شمولي ومنهجي، وذلك من خلال إيجاد المفاهيم السيميائية لجميع الموجودات المحيطة بالفرد، ويعتبر هذا المبدأ– الثلاثية–

---

[1]- المرجه نفسه، ص ن.

[2]- ينظر: حوشي عايدة."نظام التواصل السيميولساني في كتاب الحيوان للجاحظ–حسب نظرية بورس–"، ص64.نقلا عن:

KELLY A PARKER . " the continuity of peirce ‘s thought ".Vanderbit university presse. 1998. p 103.

3– جيرار دولودال." السيميائيات أو نظرية العلامات"، ص 24.

[4]- ينظر: حوشي عايدة."نظام التواصل السيميولساني في كتاب الحيوان للجاحظ–حسب نظرية بورس–"، ص64.نقلا عن:

CHARLES SANDERS PEIRCE." Textes fondamentaux de sémiotique ".tr :berth fouchier-axelen.clara faz.méridions.klincksieck .paris.1987.p 12.

عنصراً أساسياً ورئيسياً عنده وغير قابل لأي إضافة أو نقصانٍ، باعتبار أنّ جميع المقولات تختزل في النهاية إلى ثلاث حتى وإن فاق عددها ثلاثا. لأنّ بورس يرى أنّ العلامة أو الممثل(représentamen) هو الأولاني (laprimeité/firstness) الذي ينوب عن الثانياني(la secondéité/secondness) الذي يسمّى الموضوع أو الأساس (objet)، والممثل يحدّد الثالثاني(la tierceité/thirdness) الذي يدعى المؤوِّل (interprétant) وجميعها تنطق من أوّل(النوعية/الإمكان) أي ما يسمّى بكون الممكنات، وهو حال وجود الإمكان الكيفي الإيجابي: "هو تصوّر الوجود أو الوجود في استقلال عن أيّ أمر آخر"[1]. وثانٍ (الواقعة/ الفعل) أي ما يسمّى بـ كون الموجودات، وهو حال وجود الواقعة الفعلية، أي " هو تصوّر الوجود المتعلّق بأمر آخر"[2]. وثالث (القانون) أي ما يسمّى بكون الموجبات، وهو حال وجود القانون الذي سيتحكّم في الوقائع مستقبلا: أي الانطلاق من " الإحساس إلى الوجود إلى التوسط"[3]. الذي يجعل الأوّل في علاقة مع الثاني مشكلاً بالتالي سيرورة منتجة للإدراك والفهم والتواصل بين الأفراد.

ممّا سبق يمكننا تجسيد النظام العددي الثلاثي انطلاقا من مقولة محيلة في ثلاثة أنماط خاصّة في الوجود (المحور الوجودي) وهي:

- حال وجود الإمكان الكيفي الإيجابي(النوعية/الإمكان)= العلامة/المصوّرة/ الممثل= الأولانية.
- حال وجود الواقعية الفعلية(الواقعة/الفعل)=الموضوع/ الموضوعة / الأساس = الثانيانية.
- حال وجود القانون الذي يتحكّم في الوقائع مستقبلا (القانون) = المؤوّل/ المفسّرة = الثالثانية.

1- طائع الحداوي." سيميائيات التأويل: الإنتاج ومنطق الدلائل"، ص 256.

2-المرجع نفسه، ص 256.

3- سعيد بنكراد." السيميائيات والتأويل: مدخل لسيميائيات ش.س.بورس"، ص 42.

انطلاقا من مبدأ الثلاثية الذي تبنّاه "بورس" أقام مشروعه السيميائي على مسلّمة أطلق عليها اسم "البروتوكول الرياضي" الذي من منطلقه يتحدّد كل نسق ككيان ثلاثي أي إن مفاد هذه المسلّمة أن " كل نسق يتحدّد وفق هذا البروتوكول باعتباره كيانا ثلاثيا ولا يمكن أن يكون إلاّ ثلاثيا"[1]. إنّ هذه المسلّمة منطقية بحيث إنّ ثالوثا لا يحلّل إلى ثنائيات – علاقات ذات طرفين– كما أنّ العلاقات الثنائية قد لا تفسّر" ما لم ننتبه للعلاقات الثلاثية التي تشكّل أساسها عموما(3.608)" [2]. إنّ كلّ علاقة تتعدّى أطرافها الثلاثة يمكن ردّها إلى علاقة ثلاثية الأطراف[3]. يستعمل هذا البروتوكول في القيّام بعمليات تصنيف الظواهر كلّها، تتجسّد وفقه على شاكلة بناء ثلاثي لا يقبل الاختزال للثنائية، لأنّ هذا سيخلّ بالنّسق. والمثال على ذلك أنّنا " لا يمكن أن نتصوّر العدد"1" دون أن نسقط في نفس الوقت ما يحدّ من امتداده المحتمل (ما يغلق السلسلة). ولهذا فإنّ وجود العدد "2" أمر لابدّ منه، فهو الذي يحدّ من الإمتداد ويمنحه هوية "2"، إلاّ أنّ الأمر لا يمكن أن يقف عند هذه الحدود، فتصوّر كيانين مستقلين ومكتفيين بذاتهما (ما يعود إلى الوحدة أو ما ينتهي إلى الثنائية2)، يفترض ثالثا يربط بينهما. ولا يمكن لهذا الثالث أن يكون من طبيعة الأوّل، كما لا يمكن أن يكون من طبيعة الثاني، إنّه ينتمي إلى دائرة مختلفة، إنّه التوسط الذي يؤلّف ويصنّف ويجرّد، إنّه العدد 3"[4].الذي معه تكون " الثلاثية ضرورية وكافية في الآن نفسه، إنّها ضرورية من الناحية المنطقية وكافية من الناحية التداولية"[5].

أمّا ضرورتها الملحّة فلبناء سلسلة غير منتهية من العلاقات، وأمّا كونها كافية فللاستجابة للحاجات انطلاقا من التقليص لكل عدد يفوق (3) إلى ما يسمّى بالتأليفات الثلاثية.

1- JOELLE RETHORE. " la sémiotique phanéroscopique de ch.s.peirce ".langage. N^0 58.1980.p.32

2- CH.S PEIRCE. " Écrits sur le signe " , p217.

3 - Ibid.P217.

4 - GERARD DELEDALLE. " commentaire ", P217.

5– سعيد بنكراد ." السيميائيات والتأويل: مدخل لسيميائيات ش.س.بورس"، ص 43.

مثال1: سعيد يمنح الهدية (كتابا) لـ علي هذه السلسلة تحيل على علاقة ثلاثية.

مثال2: لم يتوقّع محمد حصول هذه اللحظة.

فهذه الجملة (الملفوظ) تجعلنا نقف أمام وضع بدئي مفتوح على عدّة احتمالات باعتبارها قابلة لاستيعاب جميع الممكنات التي يشير إليها الملفوظ، وهذه التحققات مرتبطة على سبيل المثال بما يلي:

- أن يحدث لمحمد شيء يغيّر مجرى حياته كأن يصبح غنيا مثلا.
- أن يلتقي بأعز أصدقائه.
- أن يحصل على تأشيرة سفر إلى بلد أجنبي قصد متابعة الدّراسة.
- أن يرحل عن مدينته.

تعتبر هذه الاحتمالات كلها ممكنات قابلة للتحقق في أيّ لحظة، والممكنات بدورها تقبل من قبل العوالم الممكنة المرهونة بهذا الوضع الإنساني وفق شروط معيّنة ومحدّدة، ومهمّة تحقق الممكن من جملة الممكنات المتوافرة هي غلق السلسلة التي كانت في الأصل مفتوحة، ومعنى هذا هو إيقاف أيّ تساءل يخص الجملة المذكورة. وتحقق ذلك مشروط بإدراج قانون تتحقق وفقه الأحداث، ونستطيع بالتالي اختزال هذه التجربة في ثلاثة عناصر هي: إمكان ثم تحقق ثم قانون.

- يقصد بالإمكان الوضع البدئي المتمثل في قول السارد.
- يقصد بالتحقق المرحلة الثانية: المتمثلة في اختيار ممكن من الممكنات التي سبق ذكرها.
- يقصد بالقانون كعنصر الإطار الذي يتحكّم في الأحداث مستقبلا، يقوم القانون على الاختيار الذي يضطلع به السارد قصد توجيه عجلة السرد اتجاه معيّن.

نخلص من المثال السابق إلى أنّه لا أهمية الإضافة أيّ عنصر رابع في إطار هذه السيرورة مادام لن يغيّر في شيء متعلّق بالترابط الموجود بين الحلقات الثلاث المكوِّنة

لهذه السيرورة، أي إذا التقى محمد بأعزّ أقاربه فلا يهم إن كانت القرابة من جهة أبيه أوأمّه، ولا يهم إن حصل محمد على تأشيرة سفر إلى فرنسا أوألمانيا أوأمريكا، ولا يهم إن رحل عن مدينته في القطار أو في السفينة أوفي الطائرة، لأنّ ذلك كله لن يغيّر من طبيعة التحقق، ولن يغيّر أيضا من طبيعة القانون الذي يحكم عناصر التحقق استقبالا. فهذه الإضافات المتنوعة قد تثري التحقق، لكنّها لن تمسّ جوهره المترابط الذي هو ميزة كلّ سيرورة إدراكية، وبالتالي يسقط هذا الأنموذج المصغّر بدوره على الوعي الإنساني كلّه باعتباره أنّ" التجربة الإنسانية هي كما هي في حدود انبثاقها عن هذه السيرورة الثلاثية"[1].

3- مفهوم المقولات:

لقد ارتبط مقترح " بورس" في مقولاته الثلاث بمفهوم الهدم والبناء داخل أي نص كان، إذ يتم تحويل مختلف البنيات المتقطعة إلى علامات من منطلق فرضيتي الاتصال(CONJONCTION) والانقطاع(DISJONCTION). فيكمن دور فرضية الاتصال في " إنشاء ترابطات واتصالات. وأبانت هذه المفاهيم الثلاث عن أهم ما تميزت به نظريته، وهي فلسفته الظاهراتية التي تتلخص في كون الأشياء تبدأ بالمجرد وتنتقل إلى المحسوس" [2]. وبإمكان هذه المنقولات الثلاث تزويدنا بمختلف الوسائل المتاحة للمسك بالتجربة الإنسانية في كليتها، باعتبار أنّ " الظواهر الدالة من خلال موقعها الرمزي في الوعي الإنساني لا خارجه" [3]. وتجسّد هذه التجربة تداخلا لثلاثة مستويات: أول/ ثان/ ثالث.

1 – سعيد بنكراد. " السيميائيات والتأويل: مدخل لسيميائيات ش. س. بورس"، ص46.

2 – فيصل الأحمر. " معجم السيميائيات ": الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، منشورات الاختلاف ، الجزائر، ط1 ، 2010، ص 51.

3 – سعيد بنكراد. " سيرورات التأويل: من الهرموسية إلى السيميائيات"، ص11.

لقد كان بورس يطلق على هذه المقولات في السابق اسم: النوعية/ الواقعة/ العلاقة. إذ تمثل النوعية إحالة على الأول، والواقعة عبارة عن لحظة تجسيد المعطيات الموصوفة في الأول، أما العلاقة فهي الرابط مفهوميا بين الأول والثاني (الربط بين الأحاسيس والنوعيات وصورتها المجسدة في الواقع بعينيه). ثم غيّر" بورس" في ثمانينيات القرن 19، من تسمياته المصطلحية السابقة الذكر، واشتهر بتسميات أخرى وهي: الأولانية/ الثانيانية/ الثالثانية.

وهذا التصور البورسي يجعلنا نقف أمام ثلاثة تصورات، الأول مرتبط بالكينونة: بمعنى " التعبير عن الموجود في ذاته، وفي استقلال عن أيّ شيء آخر" [1]، والثاني يعبّر في تصور بورس عن الكينونة في علاقتها بشيء آخر، وهذا يوكل للثالث مهمة القيام بالتوسط الرابط بين الأول والثاني في إطار علاقة تشير إلى: القانون/ الضرورة/ الفكر. وبالتالي فبدون العنصر الثالث، لن نتمكن من تصوّر أي شيء، وغيابه معناه الحصول على إحالة عرضية زائلة، لن تنتج لنا معرفة. وتتجلى المراحل الثلاثة التي تمر بها عملية فهم المتوالية الخطابية السالفة الذكر وكذا تعبيرها فيما يلي:

- وجود الإمكان: هو مرحلة تجسد مقولة الأولانية بكونها" تحديدا للكينونة في طابعها المباشر، دون وسائط أو تجسّد أو علاقة مع أي شيء آخر"[2].
- وجود الواقعة الفعلية: يمثل مقولة الثانيانية، ومعناها " الخروج بالدلالة من دائرة المتصل المباشر إلى دائرة الوجود العيني المبيّن بالوقائع"[3]. إذ تكمن الوساطة في جعل الأول يحيل على الثاني من خلال قاعدة تشتغل كقانون هي " نمط وجود الشيء لا كما هو، بل في علاقته بثان"[4].

1 – سعيد بنكراد. " السيميائيات والتأويل: مدخل لسيميائيات ش. س. بورس"، ص 47.

2 – محمد بن عياد. " مسالك التأويل السيميائي" ، وحدة البحث في المناهج التأويلية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، مطبعة التسفير النفسي، صفاقس، تونس، ط1، 2009، ص168.

3 – المرجع نفسه ، ص 168.

4 – نفسه، ص 168.

– وجود القانون: يعبّر عنه بمقولة الثالثانية، التي تمثّل " الشرط الضروري لإنتاج القانون والفكر والدلالة"[1].

فالأول يحيل إلى ثان عبر عنصر وسيط يبرر العلاقة بينهما بكونها التي تعبّر بشكل كلّي عن الوجود الثالث.

وهذه المقولات الثلاث بإمكانها تزويدنا بجميع الوسائل الممكنة للإمساك والإلمام بالتجربة الإنسانية في كلّيتها. فالظواهر دالة "من خلال موقعها الرمزي في الوعي بالإنساني لا خارجه"[2]، كتجربة تجسّد تداخلا لثلاثة مستويات، وبالتالي لا تقف صياغة الحدود الإدراكية النهائية عند الحد الذي يقدِّمه الأول، أو ما يجسّده الثاني فقط، كما لا نستطيع تصوّر الثالث بمعزل عن أوّل ينسج علاقة من ثان، وذلك كله راجع لارتباطها بـ " قوة الحضور الرمزي في تفاصيل الحياة الإنسانية"[3]. وإذا اعتبرنا الأول كإمكان فحسب، والثاني كوجود خالص، وإذا قمنا بالربط بينهما كأول وثاني فقط، فلن يوصلنا ذلك إلى إنتاج إدراك أو إحداث تواصل دائم، نظرا لكونهما – الإدراك والتواصل – لا يتحققان كإمكان إلا بتوفر عنصر ثالث يتحكم في تحوّل علاقة أول وثان، من" الطبيعة العرضية واللحظية إلى ما يشد هذه العناصر إلى بعضها بعض من خلال قانون لا فكاك منه" [4]، باعتبار أنّ " إدراك المعنى رهن (هنا) بإدراك سيرورة تكونه، فيتعذر بذلك تصور المعنى منعزلا عن سيرورة الوقائع، وهذا ما يشير به إلى استحالة أحادية المعنى"[5].

انطلاقا مما سلف ذكره ندرك أن استيعاب جوهر العلامات وكنهها وطرق اشتغالها ونمط الإحالة داخلها مرهون بفهم إواليات الإدراك المستند عند " بورس" إلى النوعية

1 – نفسه، ص 169.

2 – سعيد بنكراد ." سيرورات التأويل من الهرموسية إلى السيميائية"، ص11.

3– سعيد بنكراد ." سيرورات التأويل من الهرموسية إلى السيميائية"، ص 12.

4 – سعيد بنكراد. " السيميائيات والتأويل: مدخل لسيميائيات ش. س. بورس"، ص 48.

5 – محمد بن عياد، " مسالك التأويل السيميائي"، ص 34.

والأحاسيس(الأوّلانية)، وإلى الموجودات الفعلية(الثانيانية) وإلى رابط الضرورة والفكر والقانون أي الموجبات (الثالثانية).

3-1 – الأوّلانية: (la priméité):

تدعى هذه المقولة بـ" كون الممكنات وهي مقولة الإحساس الذي هو بسيط تماما والذي هو صفة للوعي الفوري المباشر(1.310/1.306)"[1]. وهي مقولة الصفة في حدِّ ذاتها بما هي إمكان غير متحقق وغير مجرب، وهي مقولة العمومية التي تحدد كلها في ثان[2]. وبالمختصر المفيد، تعتبر الأولانية كينونة الإمكان الكيفي الإيجابي(1.23) [3].

فالأوّلانية تعد عالم الممكنات (les possibles) والكيفيات (Qualités) المجردة باعتبار أنّ " الأفكار النمطية الأولانية هي كيفيات الإحساس، والمظاهر المحضة وهي بالتعريف حال الوجود الذي يرتكز على أن شيئا هو إيجابي كما هو دون اعتبار لأي شيء آخر"[4]، وخير مثال على هذا منظر حال الكسوف والخسوف قبل أن يحدث وقبل أن يعرفه الفرد أو يراه أو يتوقعه باعتباره شيئا مرئيا، كان عبارة عن إمكان كيفي إيجابي ينتمي إلى فكرة الأولاتية، ولا يعرف الفرد عنه شيئا إلا بعد حدوثه، لأنّه " كينونة شيء أَوَّلِي وسابق لأَيِّ تركيب أو تَولِيف، وهو شيء غير موجود، لكنّه يحمل في ذاته قُدرات وإمكانيات تجعله يوجد أو لا يوجد، يتحيّن أو لا يتحيّن. إنّه الشيء الذي يملك كينونته في ذاته، بحيث لا يوجد في الوعي ولا يخضع لأيِّ قانون[5]. فالأوَّلانية هي أوَّل مقولة تعني باحتواء الصفات الخاصة بالظاهرة، مثل الحمرة، القاسي، المحزن الشرف، وكذلك هناك – بلا شك– عدة متنوعات تخص الكليات المطلقة غير المعروفة عندنا، فهي مقولة

1 - CH.S. PEIRCE, "Écrits sur le signe", p84-86.

2 - GERARD DELEDALLE," commentaire", p210.

3 - CH.S. PEIRCE, "Écrits sur le signe", p69.

4 – طائع الحداوي. " سيميائيات التأويل، الإنتاج ومنطق الدلائل"، ص256.

5 – عبد الواحد مرابط." السيمياء العامة وسيمياء الأدب: من اجل تصور شامل"، ص 80.

الإحساس الأوَّلي، وبالتأكيد علينا أن نعرف كذلك أنّها حالة ترتبط بوعي ذاتي فردي عند جميع الناس الذين من واجبهم التعاطف الكبير[1].

إنّ مقولة الأوَّلاَنِية حسب "بورس" تحيلنا على" الوجود النوعي الموضوعي"[2]، ومعنى ذلك أنَّ الشيء يوجد في ذاته خارج أيِّ تَحَقُّق ، باعتباره يحيل على الشيء في ذاته ويحيل مضمون الأوَّلانية إلى الأحاسيس كالألم، الخوف، الفرح...إلخ، أو إلى النوعيات كالأحمر والأخضر الليّن، الخشن، ...إلخ، و" لا يمكن أن يكون هذا الشيء إلاَّ إمكانا"[3] نوعيا مجردا، نظرا لاستقلاله عن أيِّ زمان وعن أيّ شكل للتحقق، فلا يمكن أن تتحقق أو تحدد هذه الأحاسيس أو النوعيات إلاّ بفضل خصائص ذاتية متصلة بها، دون أن تستدعي الضرورة معرفة تجسّدها أو عدمه في شيء آخر، فـ" الإحساس نوع من الوعي الذي لا يستدعي أي تحليل، كما لا يستدعي أيّة مقارنة ولا أية سيرورة، كما لا يتجسّد لا كليا ولا جزئيا في فعل يتميّز من خلاله هذا الحقل من الوعي أو ذاك"[4]، فليس تحققا في حدّ ذاته بل هو عبارة عن محض وجود ككيفية جزئية إيجابية في ظاهرة ما.

فليس للأوّلانية زمان ولا مكان ولا حتى أيّ تمييز، فهي مقولة ينعدم فيها أدنى تحديد " وكل شيء يمكن أن يعزل ويطرح كأوَّل داخل السلسلة...والأوَّل معناه بداية جديدة وأصل، فلا شيء يُحَدِدُ الأوَّل بشكل مُسبَق. فلنفترض أنَّ العدد خمسة هو أوّل، فماذا سيكون الثاني؟ إنّه غير محدد بعد، قد يكون ستة، وقد يكون أربعة وقد يكون عشرة أو ما شئتم، فالأوّل حُرّ ولا محدد، إنّ الأوّلانية هي مقولة البداية والجِدّة والحرية والإمكان واللاتحديد"[5].

1- ينظر: حوشي عايدة."نظام التواصل السيميولساني في كتاب الحيوان للجاحظ–حسب نظرية بورس–"، ص65.نقلا عن:

CHARLES SANDERS PEIRCE, " philosophical writing of peirce", p75.

2 – سعيد بنكراد. " السيميائيات والتأويل: مدخل لسيميائيات ش. س. بورس"، ص 54.

3– المرجع نفسه، ص54.

4 – سعيد بنكراد. " السيميائيات والتأويل: مدخل لسيميائيات ش. س. بورس"، ص 55.

5 - SAVAN DAVID ," la sémiotique de CH.S. PEIRCE" , langage N^0 58 , Larousse, paris, 1980, p11.

وبعبارة أخرى، فإنّ الأوّلانية هي مجرد وجود احتمالي لا يكون اشتغالها إلاّ على ما يحيل على الاحتمال والإمكان، ولقد عرّفها " بورس" كـ " نمط في الوجود يتحدد في كون شيء ما هو كما هو إيجابي دون أي اعتبار لشيء آخر" [1]. فلو تجسّدت في شيء آخر مثلا غير ذاتها معناه تحيلنا بشكل مباشر على شيء آخر، وهو نمط للوجود مختلف يتجاوز معطياتها وحدودها – كم سنرى ذلك لاحقا–. " فمقولة الأولانية هشة لدرجة أنّ أي تماس معها يعتبر تدميرا لها" [2]. فعلى سبيل المثال نسمع أصواتا غريبة دون أن نتمكن من تحديد ماهيتها، ولكن ما أن نتبيّن طبيعة تلك الاصوات حتى نكون قد تخطّينا المقولة الأولانية، والدخول بالتالي في مقولة أخرى ذات طبيعة مغايرة لطبيعة المقولة الأوّلانية، ألا وهي مقولة " الثانيانية"/ وهذا يعني أن تجاوز المرء لمرحلة الأولانية يدخله حتما في نظام مقولة أخرى مرتبطة بالوجود الفعلي لا بالمحتمل الممكن المجسّد في مقولة "الثانيانية"، فما المقصود بها؟ وما هي طبيعتها ومضمونها؟ وما هي طرائق اشتغالها؟ وما هي علاقتها بالمقولة السابقة والمقولة اللاحقة؟.

3-2 الثانيانية (la secondéité):

إنّ الأوّل – كما سلف الذكر– يبقى عبارة عن احتمال لا يوصلنا لوحده إلى شيء، إذ إنّه لا يصبح أولا بشكل مطلق إلاّ إذا فكرنا في ثان، و هذا الأخير إذا ما فكرنا فيه وفي كماله وجب علينا إبعاد كل ثالث عنه باعتباره" نمط وجود الشيء كما هو في علاقته بثان دونما اعتبار لثالث، لأنها تعني وجود الواقعة الفردية"[3] ، الموفرة له صفة التحقق كمطلق ولا يكون وجوده إلا بوجود أوّل، لذا لا بد من تصور عنصر ثان " أكثر أصالة" [4] تكمن مهمته في نقل الأحاسيس من وضع أصلي أوّلي إلى الوضع الذي يسمح لها بعقد علاقة مع شيء آخر، إذ " بانتقالنا من الأولانية إلى الثانيانية نكون في

1- سعيد بنكراد. " السيميائيات والتأويل: مدخل لسيميائيات ش. س. بورس"، ص 54.

2 - voir: CH.S PEIRCE. "Écrits sur le signe", p37-74.

3- سعيد بنكيراد." السيميائية والتأويل: مدخل لسيميائيات ش. س. بورس"، ص 61.

4 – طائع الحداوي." سيميائيات التأويل: الإنتاج ومنطق الدلائل"، ص 258.

واقع الأمر بصدد الخروج من دائرة المتصل المنفلت من أيّ تحديد، إلى الوجود العيني المحدد من خلال وقائع" [1].

إنّ مقولة الثانيانية تمثل في واقع الأمر " كون الموجودات، والوجود هو ذلك النمط من الكينونة (mode d'être) الذي يكمن في التعارض مع آخر، فالقول إنّ طاولة موجودة معناه القول إنها صلبة، ثقيلة، صمّاء(opaque)، طنانة(sonore)، بعبارة أخرى إنّها تحدث آثار مباشرة على الحواس، وإنّها تحدث آثارا من طبيعة فيزيائية صرفة أيضا... والشيء الذي لا يتعارض مع أشياء أخرى فعلا، لا وجود له ....[2]، وهي مقولة الخاص والفردي المحدد بالقياس إلى كل إمكان أو صفة [3]، لذا فمقولة الثّانيانية هي عكس الأوّلانية تماما، لها ميزة الهشاشة، فالثّانيانية صلبة ومحسوسة لارتكازها على فعل القوة، أي قوام وجودها هو" شيء يفعل في شيئ آخر"[4].

وبتعبير آخر فإنّ الثّانيانية عبارة عن مقولة " القوّة الوحشية مقولة الصراع، مقولة الفعل وردّ الفعل، أي مقولة الوعي المزدوج بالمجهود والمقاومة (8.266)"[5]. يعني هذا أنّ الثّانيانية هي تجسيد الأولانية على أرض الواقع، أي الانتقال من دائرة الاحتمال والإمكان إلى دائرة الوجود الفعلي وبالتالي تقليص الاحتمال.

فالأوّلانية كنمط للوجود لوحدها غير قادرة على تحديد أي شيء لأنّها مقولة البداية والجدة تتمظهر كأول داخل السلسلة، ودور الثّانيانية هو وضع حدّ لحرية هذه السلسلة.

وباعتبار أنّ الأوّلانية والثّانيانية والثّالثانية هي تجسيد لسلسلة، فإنّ " العنصر الثاني داخل السلسلة يقوم بتحديد الأول، إنّه يضع حدودا ويغلق بابا، فالأوّل وحده ليس سوى إمكان داخل السلسلة، أمّا الثاني فيحيّن السلسلة، إنّه يدخل الوجود"[6]. ومنه فالثّانيانية

1 – سعيد بنكراد." السيميائية والتأويل: مدخل لسيميائيات ش. س. بورس"، ص 61.

2 - GERARD DELEDALLE," commentaire", p209.

3 - Ibid, p208.

4 - طائع الحداوي." سيميائيات التأويل: الإنتاج ومنطق الدلائل"، ص 259.

5 - GERARD DELEDALLE, "commentaire", p208.

6 - SAVAN DAVID," la sémiotique de ch.s. peirce" , p11.

شيء ملموس أو اعتباطي، لكنه غير محدد بعد، وبالتالي إذا كانت الأوّلانية تحيل إلى الإمكان والإحتمال فقط، والثّانيانية تحيل إلى التجربة الصافية، فهل هذا يعني أنّ هاتين المقولتين كافيتين لإنتاج الدلالة وتحديد الإدراك؟.

والإجابة عن هذا السؤال حتما بالنفي إذ "من المستحيل إدراك مضامين فكرنا انطلاقا من الأولانية والثانيانية فقط ، فكل ما يتم انجازه يعود إلى الثّانيانية، أما الحاضر المباشر –إذا أمكن استيعابه– فلن يكون له سوى طابع الأوّلانية"[1]، وهذا يحتّم دخول عنصر ثالث أو بالأحرى مقولة ثالثة تفسّر أو تبرر علاقة الربط بين الأوّلانية والثّانيانية، حيث تكشف عن القانون الذي مهمته تحقيق الإمكان الكيفي الإيجابي (الأوّلانية) داخل الوجود (الثّانيانية) كأمر ممكن ومعقول، لكن السؤال المطروح يتعلق بماهية تلك المقولة.

3-3- الثّالثانية (la tiércéité):

إذا توغلنا في أعماق المقولة الثّانيانية، نستشف أنّها غير قادرة على الإلمام بكل ما يحدث في أذهاننا، وهذا ما يفسح المجال بشكل واسع أمام ظهور مقولة جديدة تحمل على عاتقها مهمة " ردم الهوة بين الأول والثاني، وإحداث علاقة بينهما"[2] لكونهما شرطا أساسيا لإنتاج القانون والدلالة. فالثّالثانية هي كون الموجبات (Nécéssitants)، وهي مقولة الوعي التأملي، والتوقع والقانون (5.101/93)"[3] والعمومية غيرالمحددة (1.26)والتفكير لا في المجرد بل بالقياس إلى الحدث المستقبل والدلالة (1.345/343)[4].

هذا يعني أنّ الثّالثانية هي الشرط المطلوب لإنتاج القانون والضرورة والدلالة، فالأولانية لا تحيل إلى الثّانيانية إلاّ بوجود الثّالثانية التي تربط بينهما والتي تشتغل كقانون، فهي" مقولة التوسط بامتياز"[5]. وما يتوسط بين إثنين للربط بينهما يعمل كثالث متمظهر في صورة

1 - CH.S PEIRCE, " Écrits sur le signe", p98.

2 – طائع الحداوي." سيميائيات التأويل: الإنتاج ومنطق الدلائل"، ص 261.

3- Voir: CH.S PEIRCE, "Écrits sur le signe", p 102-105.

4- Ibid, p70-71.

5 - سعيد بنكراد. " السيميائية والتأويل: مدخل لسيميائيات ش. س. بورس"، ص 67.

القانون الذي « يتجاوز كل واقعة تامة ، ويحدد كيف يتوجب على الوقائع أن تكون" [1]. ومعنى ذلك أن عملية التوسط هي " جعل الأول يحيل على الثاني وفق قاعدة تشتغل كقانون "[2].

انطلاقا من هذه المقولات، فإنّه من السهل تجسيد ذات الترابط ضمن منطق الإحالات الخاصة بالدليل ، أي إنّ الأولانية تحيل على الثّانيانية عبر أداة التوسط التي تمثلها الثّالثانية . بالأحرى، إنّ الممكنات (الأحاسيس و النوعيات) هي عبارة عن معطيات عامة (أوّلانية) تصب في موجودات (ثانيانية) عبر قانون (الموجبات) الذي يضمن استمرارية الإحالة و تحديد وجودها استقبالا (ثالثانية).

شكل 1: مخطط توضيحي لمبدأ اشتغال المقولات الثلاث

- الآولانية: هي مقولة العام ← تأتي عموميتها من نظام المحتمل (الإمكان)
- الثانياتية: هي مقولة الفردي ← تأتي خصوصيتها من نظام الواقعة الفعلية.
- الثالثاتية: هي مقولة العام ← تأتي خصوصيتها من نظام القانون و الفكر و القاعدة.

إذن الوسيلة التي يستعملها الفرد ليتخلص من التجربة الفردية، و إسقاط السنن لكونه تكثيفا لعديد التجارب الفردية هي الثّالثانية، فـ " الإنسان يوجد داخل الرمزية، إنّ فكره يتشكل من علامات ، وبواسطة قانون (الثّالثانية) يستطيع الإمساك بالواقعي (الثّانيانية) وبالممكن (الأوّلانية)"[3]. فالإنسان مرتبط بالواقع بشكل غير مباشر لكونه يخلق لنفسه نمودجا لهذا الواقع من خلال تأويل رمزي.

1- طائع الحداوي. " سيمائيات التأويل : الإنتاج و منطق الدلائل " ، ص 263.

2- سعيد بنكراد. " السيمائيات و التأويل : مدخل لسيمائيات "، ش. س. بورس " ، ص67.

3- سعيد بنكراد. " السيمائيات و التأويل : مدخل لسيمائيات "، ش. س. بورس " ، ص 68- 69.

4- العلامة و السيميوزيس (Sémiosis)

إنّ العلامة السيميائية – كما يرى بورس- تندرج فيها سيرورة الإنتاج التدليلي، وتجسيدها يحدده مبدأ الثلاثية – الذي سلف ذكره – والمتمثل في وجود الإمكانات كأولانية والموجودات كثانيانية و الضروريات كثالثانية تمثل بدورها منطلق كل تمثيل. ف" نمط وجودها ومضمونها وموقعها داخل الممارسة الإنسانية هو التجلي المباشر للمقولات"[1]. التي تعد منطلقا للإدراك الإنساني؛ لأنّ كل شيء موجود في إطار العلامة و لا وجود لشيء خارجها ، باعتبارها قوة للتمثيل و التجربة الإنسانية ، فهذا التجلي المباشر للمقولات يعتبر بدوره " مبدأ الإمتداد الذي يجعل من التجربة الإنسانية بكل لغاتها تجربة كلية ، تنتهي معه العلامة إلى الإنصهار في الفعل" [2].

ومنه فالتجربة الإنسانية عبارة عن « تجربة كلية ، لا يمكن أن تشتغل بشكل تام إلا من خلال وجود هذه الأبعاد الثلاثة " [3]، المتمثلة في ثلاث مراحل هي:

- المرحلة الأولى (الأوّلانية): تتحدد كنوعيات و أحاسيس ⟵ هي الإمكانيات.
- المرحلة الثانية (الثّانيانية) تتحدد كوقائع و موضوعات ⟵ هي الموجودات.
- المرحلة الثالثة (الثّالثانية) تتحدد كقوانين و عادات ⟵ هي الضروريات.

و العلامة بهذا المنظور حاملة و متضمنة للإمكان و التحقق و القانون.

5- البناء الثلاثي للعلامة.

إنّ التحليل الثلاثي للعلامة يتطرق إلى ما يدعى بالتدلال (Sémiosis) و هي السيرورة التي تؤدي إلى إنتاج الدلالة و تداولها ، أي أنّه يتناول العلاقة الثلاثية باعتبارها سيرورة قائمة بين عناصر ثلاثة وهي : الدليل أو الممثل و الموضوع و المؤولة. كما أَقَرَّ بورس ذلك قائلا " التدلال (Sémiosis) يعني ...عملا أو تأثيرا يشكل أو يتضمن

1- المرجع نفسه، ص 72.

2- سعيد بنكراد. " السيمائيات و التأويل : مدخل لسيمائيات "، ش. س. بورس " ، ص 73.

3- سعيد بنكراد. " السيمائيات و التأويل : مدخل لسيمائيات "، ش. س. بورس " ، ص 73.

تعاضد ذوات ثلاث، هي الدليل (Signe) وموضوعه (Objet) ومؤولته (Interprétant)، بما أنّ هذا التأثير الثلاثي العلاقة لا يمكن اختزاله إلى أعمال بين أزواج ... وتعريفي يمنح كل ما يتصرف بهذه الكيفية عنوان دليل (Signe) (5.484)".

إذن فالتدلال(السيميوزيس) كفعل يفترض تضافر ثلاثة عناصر هي الدليل أو الممثل (Signe/Representamen) والموضوع (Objet) والمؤول (Intérprétant). فالعلامة هي عبارة عن " ممثلة مرتبطة بموضوعتها من جهة ، وبمؤولتها من جهة أخرى. وذلك بطريقة تجعل علاقة هذه الموضوعة بتلك المؤولة مشابهة لعلاقة الممثلة بالموضوعة"[1]، أي أنّ الممثل (Representamen) يحيل على موضوع (Objet) عبر مؤول (Interprétant)، مهمته تحديد الموضوع و إقامة علاقة معه.

بهذا، نستشف من تعريف بورس السابق أنّه قد أولى عناية كبيرة للمؤولة، وبالتالي إذا كان " دي سويسر " قد أصرّ على استبعاد المرجع أثناء تعريفه للدليل باعتباره ذا طبيعة غير لسانية، فإن " بورس على عكس ذلك، نظر إلى هذه المسألة نظرة مغايرة، معتبرا الدليل وحدة ثلاثية المبنى لا يمكن اختزالها إلى وحدة ثنائية.

5-1 التحليل الثلاثي (الدليل أو الممثل ، الأساس ، الموضوع ، المؤول):

أ- الدليل أو الممثل (Signe/Representamen)

إنّ التعريفات المتنوعة التي يقدمها " بورس " تتحدد وفقا للزاوية التي ينظر منها إلى الدليل، حتى و إن كانت العناصر التي تكونه هي تقريبا نفسها، وبالتالي فإذا نظرنا إلى

[1]- ينظر: حوشي عايدة."نظام التواصل السيميولساني في كتاب الحيوان للجاحظ-حسب نظرية بورس-"، ص71.نقلا عن:

GERARD DELEDALLE. "charles s.Peirce, philosophy of signs essays in comparative semiotics" . advances in semiotics. Thomas. a . sebeok . general editor . Indiana university press . 2000. P 62.

الدليل من الناحية الشكلانية فإن" الدليل أساس أو موضوع أو مؤولة، ولكن كل طرف من هذه الأطراف لا يكون دليلا إلاّ إذا كان في علاقته مع الأطراف الأخرى(2.275)"[1].

ويضيف بورس أنّ " الدليل أو الممثل أول يقيم مع ثان يسمى موضوعه علاقة ثلاثية أصلية إلى حد إمكانها أن تحمل ثالثا يسمى مؤوِّلته ، على أن يقيم مع موضوعه العلاقة الثلاثية نفسها التي يقيمها هو نفسه مع هذا الموضوع نفسه ، وهذه العلاقة الثلاثية أصلية (authentique)، أي إن أطرافها الثلاثة تربط هي بينها إلى درجة أنها لا ترتد إلى أي مركب من العلاقات الثنائية(2.274)"[2].

وهذا يعني أن الأساس والموضوع إذا اجتمعا فإنهما يعتبران دليلا مخفيا، وإذا كان الأساس لوحده فإنه دليل مخفي أيضا، ولن يظهر كدليل إلى الوجود إلا في علاقتهما بالمؤوِّلة.

أما إذا نظرنا إلى الدليل نظرة ذهنوية، فإنّه: " شيء تمكننا معرفته من معرفة شيء إضافي(2.231)"[3]. ويقدم لنا بورس تعريفا آخر – مفصلا– للدليل في سياق قوله: " الدليل أو الممثل شيء يحل لشخص ما محل شيء ما من وجه ما أو بصفة ما(2.228)"[4] .ونفهم من هذا التعريف أنّ بورس لا يفرق بين مصطلح الدليل والممثل، إنّما يعمد إلى شرحهما سوية على سبيل الاختيار باستعمال (أو)، بمعنى أن منزلة الدليل متعادلة مع منزلة الممثل، يقوم أحدهما مقام الآخر، و كما يقر "أمبرتو إيكو": " هذا ما يشرحه صافان بقوله: (الممثل علاقة ثلاثية يربط فيها أساس بموضوع بواسطة مؤولة؛ أما الدليل فهو الممثل الذي يشكل التفكير والعمل البشري ومؤوِّلتيه). ويؤوله "كارونتيني" بدوره هكذا: (الدليل هو ما يمكن استعماله في وضع تواصل ودلالة: والممثل هو ذلك الدليل نفسه،

1 - CH.S PEIRCE. " Écrits sur le signe." P 148.

2 - Ibid. p 147.

3 - CH.S PEIRCE. " Écrits sur le signe." . p 123- 124.

4 - Ibid. p 121. Et voir :" philosophical writings" . p 99

وقد تضمن فعلا في علاقة ثلاثية للدلالة)"[1]. وهذا المفهوم يلتقي فيه مع "إيكو" الذي يرى أنّ " الدليل هو العنصر الملموس في سيرورة تواصل وإرجاع ملموسة بينما الممثل هو (التعبير) النمط الذي يسند إليه عرف تشفيري (شفرة ثقافة معينة) مضمون معين، بواسطة بعض المؤولات ... بغض النظر عن امكان استعمالها لأجل توصيل شيء ما فعلا" [2]، أي إنّه يؤكد على وجود تميز واضح بين المصطلحين و بالتالي القيام بالتفريق بين علاقات دلالية و أخرى تواصلية رغم تماشيهما معا.

كما يؤكد كذلك "جيراردولودال" العلاقة الموجودة بين كل من المصطلحين قائلا: " فبورس لا يوظف كلمة دليل و كلمة ممثل توظيفا عشوائيا"[3]، لأنّ العلاقة بينهما متلاحمة إلى درجة أنّهما يؤديان المسيرة الدلالية نفسها و العمل نفسه تقريبا. مع العلم أنّ لكل منهما الفاعلية المرتبطة به بشكل مميز، وإلا لكانا تعبيرا عن شيء واحد. والتسائل الذي قد يتبادر إلى أذهاننا من خلال تعريف " بورس" للدليل هو: لماذا إستخدم كلمة (شيء) بالذات في تعريفه للدليل أو الممثل؟.

والجواب نجده عند " أمبرتو إيكو" إذ يقول: " يستعمل بورس كلمة (شيء): لأنّه لا يمنح اللسان أي امتياز في بناء تصوره للعلامة ، فالتجربة الإنسانية بكامل مكوناتها يمكن أن تشتغل كسند تمثيل» [4] ، كما أن الظاهرة – كما سلف الذكر– هي موطن السيمائية البورسية بكل جوانبها التي تحويها لغويةً كانت أم غير لغوية.

ويؤكد " بورس" بأنّ المُمَثِل و الدليل يقومان تقريبا بنفس الدور، إذ " يخاطب كلاهما شخص ما، أي يخلقان في ذهنه دليلا معادلا أو ربما دليلا أكثر تطورا ، وهذا الدليل الذي

1– مايكل ريفاتير. " دلائليات الشعر"، تر: محمد معتصم ، كلية الآداب و العلوم الإنسانية، مطبعة النجاح الجديدة، الرباط، الدار البيضاء، ط 1، 1997، ص xxx (2) التوطئة.

2– المرجع نفسه ، ص xxx (3) التوطئة.

3 - voir: CH.S PEIRCE." Écrits sur le signe" . p 216.

4– أمبرتوإيكو. " التأويل بين السيميائيات و التفكيكية"، تر: وتع: سعيد بنكيراد ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، بيروت لبنان ، ط1 ، 2000 ، ص 140.

يخلقانه أسميه مؤولة الدليل الأول(the interpretant of the first sign) وهذا الدليل يحل محل شيء ما هو: موضوعه (object)، وهو لا يحل محل ذلك الموضوع من كل الوجوه، إنّما بالإحالة إلى نوع من الفكرة سميته أحيانا أساس الممثل (graund of the interpretant) (2.228)"[1].

إنطلاقا من هذا التعريف، يتبين أنّ " بورس" قد حدد ثلاثة أنماط أو أشكال من الممثل (Representamen) وهي المتمثلة في الأساس (Fondement) ، الموضوع (Objet) والمؤولة (Interpretant)، وغايتها التمثيل لشيء يمكن استحضاره من خلال أشكال رمزية.

كما أنّه يؤكد من خلال هذا التقسيم على أنّ بالإمكان استدعاء أفكار إنسان آخر، حيث يمكن القول: " إنّ رجلا واحدا، حينما يستدعي ما كان بصدد التفكير فيه، فإنه في بعض الأوقات السابقة يستدعي الفكرة نفسها، وحين يواصل التفكير في شيء ما في عشر الثانية – بقدر ما يزال يعتقد تطابق الفكرة مع نفسها خلال ذلك الوقت ليكون عنده مضمون مشابه (like content)، فإنّها الفكرة نفسها وليست في كل لحظة فاصلا لفكرة جديدة"[2]. بحيث لا يوجد مجال لخلق تصورات جديدة في كل مرة لأن الدليل بهذا الشكل يعاود الحضور فحسب، أي إنّه موقف استحضار الأفكار رغم اختلاف درجات التذكر وارتباطها بموضوع معين دون آخر وهو الشيء الذي يساهم في إعادة تشكل الصور دون إهمال ميزة التجديد، باعتبار أن الإنسان يستعين إلى جانب أفكاره السابقة بصور وأفكار جديدة مهما كانت طبيعتها لغوية أم غير لغوية[3].

---

[1]- ينظر: حوشي عايدة."نظام التواصل السيميولساني في كتاب الحيوان للجاحظ–حسب نظرية بورس–"، ص73.
و ينظر:
CH.S PEIRCE. "Écrits sur le signe ". p 123- 124.

[2]- ينظر: حوشي عايدة."نظام التواصل السيميولساني في كتاب الحيوان للجاحظ–حسب نظرية بورس–"، ص73 نقلا عن:
CH.S PEIRCE." philosophical writings", P 99.

[3]- ينظر: حوشي عايدة."نظام التواصل السيميولساني في كتاب الحيوان للجاحظ–حسب نظرية بورس–"، ص73.

وكحوصلة يمكننا القول إنّ كل ممثل مرتبط بثلاثة أشياء: الأساس، الموضوع والمؤولة. وقد خص بورس كل نمط من هذه الأنماط الثلاثة بفرع سيميائي كما يلي:

– النحو النظري (le grammaire speculative) الذي يتناول بالدراسة أسس العلامات أو الدلائل في حد ذاتها وبمعزل عن علاقتها بمواضيعها ومؤولاتها، كما يوضح " بورس " ذلك قائلا : " النحو النظري ... مهمته اكتشاف ما يجب أن يكون صحيحا من الممثل (Representamen) المستعمل من طرف كل ذكاء علمي، لكي يتمكن من تلقي معنى (signification)(2.229)" [1]. وبالتالي فإنّ النحو النظري هو"علم الدلائل بمعناه الحصري ... لأنه يحدد الدلائل أو الممثلات و يحللها و يصنفها"[2]، أو كما يسميه جيراردولودال أيضا بـ " البعد أو المستوى التركيبي للدليل " [3].

– المنطق بمعناه الحصري (la logique proprement dit) الذي " يدرس علاقات الدلائل بمواضعها أو بالأحرى علاقتها بحقيقتها، وبالتالي الفرض الإستكشافي (la déduction) الإستنباط (l'induction) والإستقراء (l'abduction) "[4]، إلى جانب كل من الأيقون والمؤشر (القرينة) والرمز، ويضيف " بورس" قائلا: " إنّ المنطق بمعناه الحصري هو علم صوري (science formelle) لشروط حقيقية التمثيلات(2.229) "[5].

إنّ بورس لم يتوقف عند هذا الحد، بل ذهب إلى عنصر ثالث ضمن مسلمته الرياضية ، وهو الذي يتجلى في اتجاه يحاول إيجاد مجموعة من المصطلحات لمفاهيم جديدة سماها "بورس " " البلاغة الخالصة ، فتأكيد القوانين التي في الذكاء العلمي واجب؛ دليل واحد يقدم الحياة للآخر ، وخاصة فكرة واحدة تجلب أخرى وهلم جرا"[6].

1- CH.S PEIRCE. "Écrits sur le signe" ,p 121- 122..
2 - Ibid. p 215.
3 - Ibid. p 215.
4 - Ibid. p 215-216.
5 - voir : ibid, p 121- 122 . Et voir :" philosophical writings", P99.
6 - voir : CH.S PEIRCE. "philosophical writings", P 99.

– البلاغة الخالصة (la réthorique pure) هي التي تدرس علاقة الدلائل بمؤولاتها في " شبه الذهن الذي هو المؤول(4.536) "[1]، أو كما يقول "أمبرتو إيكو":" تدرس العلاقة بين الدلائل و مؤوليها"[2].

ويضيف "بورس " قائلا: " البلاغة الخالصة مهمتها اكتشاف القوانين التي بفضلها يحدث كل دليل في كل فهم علمي دليلا آخر، وخصوصا تحدث فكرة فكرة أخرى (2.229) [3]"، ويطلق جيرار دولودال على هذا الفرع الثالث تسمية " البعد أو المستوى الذريعي للدليل"[4].

إنّ السيميوزيس – كما رأينا سابقا – يستحضر الممثل كأداة للتمثيل، ويستحضر الموضوع كشيء للتمثيل، ومن ثم يستحضر المؤول الذي يكون بمثابة الرابط بين العنصرين السابقين، كعنصر إلزامي للتوسط لإقامة العلاقة السيميائية.

بالتالي، فإنّ العلامة لا تكون علامة إلا إذا كانت جمعا وربطا بين ثلاثة عناصر داخل السيرورة التي " تعمل بها العلامة بصفتها علامة "[5] والتي تدعى بالسيميوزيس. وهذا يستوجب توافر كل من: الممثل / الموضوع/ المؤول، وكل عنصر من العناصر الثلاثة داخل العلامة بإمكانه أن يعمل كعلامة ليكون بدوره قابلا للتحول إلى ممثل يحيل إلى موضوع عبر مؤول، وهكذا دواليك.

ب – الأساس أو الركيزة (Fondement).

يعرف " بورس" الدليل بأنّه " يحل محل موضوعه من وجه ما أو بصفة ما، أي لا يحل محله من كل الوجوه ، ولكن بإحالته إلى نوع من الفكرة سميته أحيانا أساس الممثل

1 - CH.S PEIRCE. "Écrits sur le signe" , p 189.
2 - UMBERTO ECO. "The role of the reader" , p 183.
3 - CH.S PEIRCE. "Écrits sur le signe ". p 122.
4 - GERARD DELEDALLE; "commentaire ". p 216.
5– عبد الواحد مرابط . " السيمياء العامة و سيمياء الآداب: من أجل تصور شامل" ، ص 83.

(le Fondement du Representamen) (2.288)"[1]، وبالتالي فإنّ الأساس عبارة عن الطريقة أو الكيفية التي يحل بها دليل محل موضوعه، أو كما يقول "أمبرتو إيكو": "الأساس هو ما ينتقيه الممثل فعلا من خصائص موضوع معين" [2]. أو بعبارة أخرى " الأساس هو خاصية من خصائص الموضوع، إيحاء من إيحاءاته، مكون معنوي من مكوناته، نعت أو مسند ملائم من نعوته أو مسنداته"[3]. هذا يعني أنّ الأساس جزء أو عينة من الموضوع وليس هو الموضوع كله. والركيزة حسب "بورس" هي طريقة محددة في التمثيل تكمن مهمتها في تحديد ما هو متحقق داخل العلامة (الممثل) وذلك بطريقتين هما:

* **الطريقة المباشرة:** تتجلى " كانتقاء خاص يتم وفق وجهة نظر معينة" [4]، فعندما نتلفظ بأي لفظ مهما كان مفردة أو جملة ، فإننا لا نحيل فقط على القصد الذي نريده، بل وبطريقة غير مقصودة و صريحة قد نحيل على معان أخرى لا تدخل في سياق الحديث المطلوب، لذا فالموضوع في هذه الحالة مطروح داخل العلامة (الممثل) كمعلومة جديدة مضافة إلى معلومات سابقة متسلسلة ، ومعناه ما يتم إدراكه مباشرة .

* **الطريقة غير المباشرة:** تتعلق بما هو متحقق و مفترض داخل سياق محدد ، و معناها ما يتحقق " داخل دائرة إبلاغية تفترض وجود باث و متلق"[5]، بحيث تشكل معه حصيلة سيرورة إنتاج دلالي ، إذ من خلاله يستطيع الممثل استعادة كل العناصر المنفلتة من عملية التحديد المباشر. وطريقة " بورس" المحددة في التمثيل قد أفظت إلى التمييز بين نوعين من الموضوعات كما سنرى فيما يلي:

1- voir : CH.S PEIRCE. "Écrits sur le signe" . p 121.

2 - UMBERTO ECO. "The role of the reader."p 180.

3 - Ibid, p 182.

4- سعيد بنكراد. " السيمائيات و التأويل: مدخل لسيمائيات ش س بورس" ، ص 84.

5-المرجع نفسه ، ص 84.

ج – الموضوع (Objet)

إنّ الموضوع (Objet) في الواقع وثيق الصلة بالممثل (Representamen) إنّ كون الدليل (Signe) أو الممثل مجسدا للموضوع يحل محله " لا يعني أن ذلك الدليل أو الممثل يعرف ذلك الموضوع أو يعيد التعريف به(2.231) "[1] . والسبب في ذلك راجع بكل بساطة إلى كون الموضوع هو المؤثر في الدليل وليس العكس، ولكون " الدليل، وبالتالي التواصل، لا يمكن أن يوجد إلا بوجود موضوع (2.231)"[2].

إنّ الموضوع حسب "بورس " ليس بالضرورة ذا طابع ملموس أو محسوس، فالموضوع عنده قد يكون " قابلا للإدراك و قد يكون قابلا للتخيل فقط، وقد يكون غير قابل للتخيل أيضا ..(2.230)"[3].ولهذا يسميه " بورس" " موضوعا موجودا (éxistant l'objet) وهي تسمية أهم من تسمية الموضوع الواقعي(l'objet réel) بالمعنى العادي لكلمة واقعي"[4]. والموضوع في نظر " جيرار دولودال" ما هو إلا " وصف عملي لمجموعة من التجارب الممكنة "[5].

ولتقريب مفهوم " الموضوع" إلى ذهن القارئ أكثر ، يضرب لنا " بورس" مثالا على ذلك قائلا: " إنّ ... كلمة جمل (chameau)...متأثر فعلا عبر معرفة الجمال المشتركة بين المتكلم و المستمع – بالجمل الواقعي الذي تدل عليه، حتى ولو لم يكن المستمع يعرف هذا الجمل الواقعي، فهذه الصلة الواقعية هي التي تستدعي عبرها كلمة " جمل " فكرة الجمل. ويصحّ الشيء نفسه عن كلمة " فينيق" (phenix) ، وذلك لأنّه بالرغم من أنّه لا يوجد أي " فينيق" في الواقع، فإنّ الأوصاف الواقعية للفينيق معروفة جيدا لدى المتكلم ولدى مستمعيه، فالكلمة متأثرة بالموضوع المدلول عليه(2.261)"[6].
وهذا يدل على أنّ التفكير في موضوع معين هو قطعا تفكير في شيء نملك معرفة عنه

1 - CH.S PEIRCE. "Écrits sur le signe" . p 123 - 124.
2 - Ibid. p 123 - 124.
3- CH.S PEIRCE. "Écrits sur le signe" . p 122.
4 - CH.S PEIRCE. "Écrits sur le signe". p 127.
5 - voir : GERARD DELEDALLE; " commentaire ". p 216 - 228.
6 - CH.S PEIRCE. "Écrits sur le signe". p 182.

سابقة، وبالتالي فإنّ الموضوع لا يحضر في أذهاننا إلا عبر تلك المعرفة، و في الوقت نفسه لا يمكن الحديث عنه إلا من خلال هذه المعرفة، لهذا فإنّ " الموضوع هو المعرفة المفترضة التي تسمح لنا بالإتيان بمعلومات إضافية تخصه ... فإذا كان هناك شيء ما يشير إلى معلومة دون أن تكون لهذه المعلومة أية علاقة – مباشرة أو غير مباشرة – بما يعرفه الشخص الذي يتلقاها، فإن الحامل لهذه المعلومة لا يسمى في هذا الكتاب دليلا (signe) (2.231) "[1]. وهذا هو الحافز الذي جعل " بورس " يميز بين نوعين من الموضوعات (المعارف).

وانطلاقا من هذا التعريف " البورسي " للموضوع في علاقته بدليله ، وفي إطار إهتمام بورس بالفانيرون (الظاهرة) ، فإنّ الموضوع كما يحدده نوعان هما كما يلي:

– **<u>الموضوع الأول</u>**: هو ***الموضوع الدينامي***: كما سبق أن ذكره " بورس " ما يفترض معرفته مسبقا ، وهو موضوع خارجي إذا نظرنا إليه في علاقته بالدليل. فهو الموضوع في حد ذاته (4.536)"[2]، دون أن نأخذ بعين الإعتبار المظاهر التي يتجلى فيها، لهذا يسميه بورس بالموضوع الدينامي (objet dynamique) . بمعنى هو الواقع الذي يحمل إلى تحديد الممثل، بتمثيله بواسطة أداة ما باعتباره" المعرفة المفترضة التي تؤسس عبر وجودها فعل التأويل "[3].

– **<u>الموضوع الثاني</u>**: هو ***الموضوع المباشر***: إذا نظرنا إليه في علاقته بالدليل، نجده عبارة عن " الموضوع كما يمثله الدليل (4.536)" [4] ضمن سيرورة دلالية خاصة، كما هو معطى مباشرة في الممثل، إنه عبارة عن تمثيل ذهني(5.473)"[5]، أي عبارة عن الأفكار الموجودة في الذهن، إنّه عبارة عن معنى(2.293) "[6]. فهو إذن الموضوع كما يحدده

1 - ibid. p 123.
2 - Ibid. p 189.
3– سعيد بنكراد. " السيميائيات والتأويل: مدخل لسيميائيات ش . س بورس" ، ص 84.
4 - CH. S. PEIRCE. "Écrits sur le signe" . p 189.
5 - Ibid. p 127 - 128.
6 - Ibid . p 162.

الممثل نفسه، ويتعلق وجوده بتمثيله في الممثل و مهمته تشكيل " معطيات النص الظاهرة "[1]. وهذا الموضوع الثاني عبارة عن الموضوع الدينامي مع زيادة المعلومات الإضافية التي تخصه، والمحمولة من طرف الممثل عن طريق مؤوله. وبما أنّ الموضوع الدينامي خارجي، فإن هذا الموضوع الثاني داخلي، لهذا يسمّيه " بورس" بالموضوع المباشر (objet Immediat).

وبما أنّ هذا الموضوع يتطلب معلومات إضافية، وأنّه تمثيل ذهني، فإنّ وصف الموضوع المباشر للدليل يقتضي وجود مؤولة باعتبارها تتوسط بين الموضوع المباشر والممثّل. وكذلك إذا كان من أجل تحديد موضوع دليل معين (Signe) ، ينبغي استحضار دليل آخر، فإن ما يمكن أن يحدد هوية الدليل هو المؤولة " فنحن لا نستطيع أبدا معرفة الشيء في ذاته، إننا نعرف الدليل (Signe) الذي يدل عليه فقط، و الدليل على هذا الأساس كيان فضفاض في علاقته بمؤولته ، وهذه المؤولة هي ما يحدده "[2].

فالموضوع إذن يقودنا إلى معرفة سابقة يشترك فيها كل من المبدع و المتلقي، بصفته "ما تمثله الممثلة (الممثل) وما تعنيه المؤولة "[3]، وهذا الموضوع يدرك عندما ينضوي داخل عالم السيميوزيس (التدلال) باعتباره جزءا لا ينفصل عنه، و كونه كل ما يحيل عليه الممثل مما كانت طبيعته – أي الموضوع – قابلا للإدراك أم للتخيل أم غير قابل حتى للتخيل كالمشاعر الغامضة مثلا، وبالتالي هذا ما يتحقق به الإنفلات من الوجود العيني إلى خلق عالم تجريدي، يفسر به الواقعي والمتخيل، باعتبار أنّ " السيميوز هي في الاحتمال سيرورة لا متناهية ، وهي في الوجود منتهية "[4].

انطلاقا مما سبق ذكره ، يتبين لنا كل ذلك يتم عبر مؤول. فما المقصود إذن بالمؤول (Interprétant) ؟.

1- سعيد بنكراد. " السيمائيات و التأويل: مدخل لسيمائيات ش. س. بورس" ، ص 88.

2 - THERESA CALVET DE MAGALHOER. " Signe ou symbole " , éd : lauvin laneuvre 1981 , p 162.

3- عبد الواحد مرابط . " السيمياء العامة و سيمياء الآداب: من أجل تصور شامل" ، ص 81.

4- سعيد بنكراد. " السيمائيات و التأويل: مدخل لسيمائيات ش. س. بورس" ، ص 78.

د – المؤوّل (Interprét):

لقد سلف ذكر أن التحليل الثلاثي للدليل عند " بورس" يتطرق لما يدعى بالتدلال (السيميوزيس)، أي إنّه يتناول العلاقة الثلاثية للدليل باعتبارها سيرورة قائمة بين عناصر ثلاثة ، وهذا يعني أن التدلال سيرورة وساطة ، و يتمثل الوسيط الذي يحقق تلك الوساطة في " المؤولة ". إنّها ثالث عنصر داخل نسيج السيميوز ، إذ لا يمكن الحديث عن الدليل إلا بحضور مؤولة تسهل عملية الإنتقال من الأساس إلى الموضوع، وبالتالي تقوم بوظيفة الترجمان بينهما. و المؤولة كما عرفها " بورس " – في مواضع كثيرة – هي النتيجة(2.274)"[1]، أو الأثر الذهني(2.475)[2]، أو الدليل(2.228)[3]، الذي تنتجه العلاقة القائمة بين الأساس و الموضوع في شبه الذهن[4] الذي هو عبارة عن المؤول ، وبالتالي انطلاقا مما ذكر يتناول " بورس " المؤولات " في إطار البلاغة النظرية التي تعنى بالعلاقة بين الدلائل و مؤوِّليها أكثر مما يتناولها في إطار النحو النظري "[5].

فالمؤول إذن هو الذي يربط بين الموضوع والممثل، بحيث يتحقق – أي المؤول – داخل سيرورة إنتاج الدلالة (السيميوزيس) كعنصر ثالث، باعتباره عنصر التوسط الإلزامي بين الممثل والموضوع، الذي يجعل الأول يحيل على الثاني . فالممثل (العلامة) شيء ما قائم لشيء آخر مدرك أو معبر عنه من شخص ما هو المؤول الذي تتجلى مهمته في تحديد مسار السيميوزس، فهو بالتالي " يحدد للعلامة صحتها ، ويضعها للتداول كواقعة إبلاغية"[6]، إلى جانب التوسط الذي يقوم به كعنصر رابط بين الممثل و موضوعه، نجده في الوقت نفسه " يبرر المسافة التي لا يمكن ملؤها أبدا بين الماثول والموضوع"[7]

1 - CH. S. PEIRCE. "Écrits sur le signe" . p 147 - 148.
2 - Ibid . p 129 – 130.
3 - Ibid . p 121.
4 - GERARD DELEDALLE; " commentaire ". p 189.
5 - UMBERTO ECO. "The role of the reader". P 183.
6 – سعيد بنكراد. " السيمائيات و التأويل: مدخل لسيمائيات ش. س. بورس" ، ص 88.
7– المرجع نفسه، ص 89.

لتجسده داخل كل إحالة كإمكان وسط إمكانات أخرى متعددة. وبالتالي ورود إحالة جديدة مع كل سياق شيء عادي لما يمثله من ثراء تأويلي لا نهائي.

إنّ المؤوّل يتحدد دوره في اشتغاله داخل العلامة كقاعدة و كقانون، فـ" هو الذي يقوم داخل السلسلة بإدخال القاعدة أو المبدأ العام الذي يربط الحدود الثلاثة فيما بينها"[1]الذي تتجلى مهمته في إيقاف إعتباطية الإحالة (ثراء التأويل)، و إذا كانت الإحالة طبيعية وصحيحة ، فإنّ مهمة المؤول هي إدخال قاعدة التأويل. وبالتالي يتجسد المؤول كـ " مجموع الدلالات المسننة من خلال سيرورة سيميائية سابقة و مثبتة داخل هذا النسق أو ذاك ... يتم تحيينها من خلال فعل العلامة " [2]، الذي يوحي ببنية كلية تتضمن تصنيف الدلائل (العلامات)، وانفتاح هذه البنية في الوحدات الثقافية المحايثة للسيرورة الدلالية، مهما تكن تلك الإحالة إعتباطية أم غير اعتباطية. لذا يعتبر المؤول نتيجة مدلول خاص بالممثل في كل فعل ثلاثي ذكي ، مرتبط بسيرورة سيميائية معينة. وهذا ما دفع " بورس " للتمييز في تصنيفه بين ثلاثة أنواع من المؤول كما سنرى لاحقا.

لقد سبق أن أشرنا إلى وجود مؤوِّلة و مؤوِّل، ولهذا قد يعتقد بعض الناس أنّ هذين المصطلحين يوحيان بمفهوم واحد، والحقيقة على عكس ذلك، فقد ميز " بورس" بينهما بعناية فائقة في كتابه مبينا أن المؤولة دليل آخر لدليل أول، في حين إنّ المؤول هو الشخص الذي يقوم بعملية التأويل أو شبه الذهن، كما يسميه " بورس ".

ورغم أنّ المؤولة عبارة عن دليل ، فإنها ليست دليلا مطابقا للدليل الذي تولده ، إنّما يمكن أن تكون " دليلا معادلا (EQUIVALENT)، أو ربما دليلا أكثر تطورا (plus développé)(2.228)" [3]، يعني دليلا آخر يؤول الدليل السابق. والدليل إذ يحدث المؤولة، لا يقول عنها شيئا كما يقول عن الموضوع ، بل على العكس من ذلك، إنّ المؤولة هي التي عليها أن تقول شيئا عن الدليل، وذلك لأنه لولا المؤولة لما كان هناك

1–المرجع نفسه ، ص 90.

2– نفسه ، ص 93.

3 - CH. S. PEIRCE. "Écrits sur le signe" . p 121.

دليل، ولما استطاع المؤول أن يؤوله ويسند إليه دلالة محددة[1]. وبما أنّ الموضوع يتفرع إلى أنواع فإنّ للمؤوِّل أصناف أيضا، فما هي هذه الأصناف يا ترى؟.

د – 1– أصناف المؤول:

يحدد " بورس " ثلاثة أصناف من المؤولة وهي المتمثلة فيما يلي: المؤولة المباشرة (Interprétant Immédiat)، المؤولة الدينامية (Interprétant dynamique) و المؤولة النهائية (Interprétant final) .

وضّح " بورس" في هذا المقام أهم الحدود الخاصة بمفاهيم أنواع المؤولات التي تتقارب مع ما ذهبت إليه " الليدي ولبي"*.

د–1–1– المؤوِّل المباشر (Interprétant Immédiat)

يسميه " بورس " بالمؤوِّلة العاطفية أيضا (Interprétant affectif)[2] وهو المعنى المتجسِّد في الدليل بكيفية مباشرة ، أو كما يقول " إنّه المؤولة كما تبتدئ في الفهم الصحيح للدليل نفسه ، وتسمى معنى الدليل عادة (4.536)" [3] وبعبارة أخرى : "إنّها كل ما هو صريح في الدليل بمعزل عن سياقه و ظروف نطقه (5.473)"[4]، وهذا يعني إمكانية قراءتها مباشرة في الدليل، وأنّها لا تقتضي واسطة لذلك.

إنّ المؤوِّل المباشر بهذا المعنى مرتبط بمعطيات الموضوع المباشر، إذ إنَّ عناصر تأوليه موجودة داخل العلامة مباشرة: لأنه " يحصل هذه الدلالة من دليل معطى "[5].

بمعنى أنّ ما ينتجه من معنى لا يتعدى حدود التجربة المباشرة التي يستند إليها الإدراك و ما يحمله الممثل من معنى عن موضوعه المباشر، لذا فالمؤوِّل المباشر "هو المؤوِّل الذي يتم الكشف عنه من خلال إدراك العلامة نفسها"[1].

1 - voir: GERARD DELEDALLE; " commentaire ". p 228.

2 - voir : GERARD DELEDALLE; "commentaire". p 220-222.

3 - CH. S. PEIRCE. "Écrits sur le signe" . p 189.

4 - voir : Ibid . p 127-129.

5– طائع الحداوي. " سيمائيات التأويل: الإنتاج و منطق الدلائل" ، ص 345.

د-1-1- المؤوّل الديناميكي (Interprétant dynamique)

يقوم هذا النوع على أنقاض المؤوّل المباشر، إذ إنّ وجوده مرتبط بشكل أساسي بوجود النوع الأول، فبتخلص المؤوّل الدينامي مما أدركه المؤوّل المباشر، ينطلق نحو آفاق جديدة بتحديد دليل آخر للموضوع نفسه، تتحقق معه ديناميكية التأويل التي تضع الدلالة داخل سيرورة اللامتناهي، فهو إذن " الأثر الواقعي الذي يحدده الدليل (الممثل) فعلا باعتباره دليلا "[2] . فالأثر المولد من قبل العلامة بشكل فعلي في ذهن المدرك هو ما يدعى بالمؤوّل الديناميكي، الذي يطلق عليه " بورس" إسم المؤوّلة الطاقوية (Interprétant énergétique) [3] وهو كل تأويل يعطيه الذهن فعليا للدليل[4].

وهذا ما يدل على حركية التأويل، أي الأثر الذي يولد الدليل لدى المؤوّل (Interprète)، ولقد أطلق عليه " بورس" تسمية المؤوّلة الطاقوية "لأنّها تقتضي جهدا عضليا أو ذهنيا(5.475)"[5]، فهي نقش في الذاكرة. والحقيقة أنّ للمؤوّلة الديناميكية وظائف شتى تختلف باختلاف المواضيع التي تربطها بالممثِّل والتي سبق ذكرها، مباشرة كانت أم ديناميكية.

- إذا كان الموضوع مباشرا:

لا تمنح المؤوّلة الديناميكية سوى الوقائع التي لها علاقة بالدليل نفسه، أي إنّها لا توفر إلا المعارف التي يمكن أن تكشف ما يريد الدليل قوله عن موضوعه المباشر[6]. بعبارة أخرى؛ إنّ المؤوّلة الديناميكية لا تزودنا سوى بالمعلومات التي تمكن المؤوّل (Interprète) من فهم و استعاب ما يود الدليل قوله عن موضوعه المباشر، وهذا يدل

1- سعيد بنكراد. " السيمائيات و التأويل: مدخل لسيمائيات ش. س. بورس" ، ص 94.

2- طائع الحداوي. " سيمائيات التأويل: الإنتاج و منطق الدلائل" ، ص 347.

3 - voir : GERARD DELEDALLE; "commentaire". p 220-222.

4- CH. S. PEIRCE. "Écrits sur le signe" . p 189.

5 - Ibid . p 130.

6- محمد الماكري. " الشكل و الخطاب – مدخل لتحليل ظاهرتي"، المركز الثقافي العربي، ط1، 1991، ص 55.

على أنّ المؤوِّلة الديناميكية في هذا المقام لا تقتضي استدعاء تجربة جانبية من أجل الإحالة إلى موضوعها و لهذا تخضع لإستراتيجية الفرض الإستكشافي[1].

- إذا كان الموضوع ديناميكيا:

في هذه الحالة تستقي المؤوِّلة الديناميكية معلوماتها من سياق الموضوع أيا كان بعده، أي من مجموع المعارف والمعلومات المتصلة بالموضوع[2]. بعبارة أخرى، إنّ المعارف والمعلومات التي تزودنا بها المؤولة الديناميكية تكون مستقاة من سياق المعارف المتقدمة عن ذلك الموضوع، أي إنها تستدعي تجربة جانبية لتتمكن من الإحالة إلى موضوعها، وحسب " أمبرتو إيكو"، يحتم هذا على المؤوِّلة الديناميكية تتبع استراتيجية استقرائية[3].

انطلاقا مما سلف، فإنّ " المؤوِّلة الديناميكية " بمختلف أنواعها تبقى سيرورة دون نهاية لها كمونيا [4] باعتبارها دليلا متحققا، وعلما بأن كل دليل يحتاج هو الآخر إلى مؤولة تؤوله لكي يتحقق كدليل. وأما انعدام المؤولة فيجعل الدليل في طي الإضمار. ومن هنا فإنّ المؤوِّلة الديناميكية دليل يحيل بدوره إلى دليل هو مؤولته، وهكذا دواليك إلى ما لا نهاية(2.303) [5]، وهذا ما يسمى بالتدلال اللامحدود[6].

وبما أنّ المؤوِّلة الديناميكية هي التي تمارس التدلال اللامحدود وتتيحه، فإنها تبدو عاملا قادرا على أداء دور حاسم في تقنية الدلائليات من " ميتافيزيقا المرجع"، وفي جعلها بالتالي مبحثا صارما للظواهر الثقافية التي يؤوِّل بعضها بعضا في دورانية لا نهاية لها[7].

1- GERARD DELEDALLE;" Théorie et pratique du signe" , payot , paris 1979 . p 120.

2- محمد الماكري. " الشكل و الخطاب – مدخل لتحليل ظاهرتي " ، ص 55.

3 -GERARD DELEDALLE;" Théorie et pratique du signe". p 120.

4- يشير دولودال قائلا: السلسلة اللامتناهية للمؤولات ... قلنا عنها إنّها إمكان مجرد (une possibilité abstraite) ينظر :G. Deledalle ;" commentaire" . p 222.

5 - CH. S. PEIRCE. "Écrits sur le signe". p 126.

6 - UMBERTO ECO. "The role of the reader".. P 193.

7 UMBERTO ECO. " la structure absente "mércure de France , paris 1972 . P 67-68.

ويعتبر توقف هذه الدورانية اللامتناهية توقفا ذريعا و مؤقتا قوة [1]معاكسة يطلق عليها " بورس" مصطلح " المؤوِّلة النهائية " ، فما المقصود بها ياترى؟.

د-1-3 المؤوِّل النهائي (Interprétant final)

يُعدُّ الصنف الثالث و الأخير في سلسلة المؤولات، يسميه "أمبرتو إيكو" بالمؤوِّلة النهائية ويعرفها بأنّها " المؤوِّلة الديناميكية التي تتفق عليها جماعة علمية اتفاقا موضوعيا"[2]، ولأنّ المؤول الديناميكي هو المسؤول عن توفير المعلومات اللازمة لعملية التأويل، والقائم على تحقيق ديناميكية التأويل التي تجعل الدلالة داخل سيرورة اللامتناهي. لكن سيرورة الإنتاج الدلالي كمتتالية من الإحالات اللانهائية، لا تستطيع نظريا أن تتوقف عند حدٍّ معين، " ذلك أنّ كل تعيين هو في نفس الوقت تكثيف للفعل في أشكال تحمل في داخلها إمكان تحققها جزئيا أو كليا" [3]، رغم أنّها داخل السيرورة محدودة و نهائية، لذا جاء المؤوِّل النهائي لتحقيق مهمة وضع حد للانهائية السيرورة (المعنى)، فداخل سيرورة الإنتاج السيميائي تتزاحم مواكب المؤوِّلات ، مواصلة مسيرتها، هذه الأخيرة بحاجة لقواعد، ومن هذه القواعد توجد قاعدة المؤوِّل النهائي "الذي يؤدي إلى الطريقة التي ينزع بها الدليل (الممثل) إلى تمثيل نفسه، و كأنه في علاقة بموضوعه"[4]للوصول إلى دلالة محددة. إذ " داخل سيرورة تأويلية معينة يجنح الفعل التأويلي إلى تثبيت هذه السيرورة داخل نقطة معينة تعد أفقا نهائيا داخل مسار تأويلي"[5]هو نهائي.

ويَعتبر " بورس" المؤوِّلة النهائية بمثابة " الواقع الذي يولِّده الدليل في الذهن بعد تطور كافٍ للفكر"[6]، لهذا يسميها بـ " المؤوِّلة الذريعية (المؤقتة) أيضا، أو الحاسمة أو

1 -GERARD DELEDALLE." commentaire" . p 229.

2 -UMBERTO ECO. "The role of the reader".. P 195.

3- سعيد بنكراد. " السيمائيات و التأويل: مدخل لسيمائيات ش. س. بورس" ، ص 101.

4- طائع الحداوي . " سيمائيات التأويل: الإنتاج و منطق الدلائل" ، ص 349.

5- سعيد بنكراد. " السيمائيات و التأويل: مدخل لسيمائيات ش. س. بورس" ، ص 101.

6 - CH. S. PEIRCE. "Écrits sur le signe" . p 189.

المنطقية أو الأخيرة "[1]، وتعتبر العادة جوهرها(5.486/476/475)[2]. فالعادة تعمل بشكل مؤقت على تجميد الإحالات اللامتناهية من دليل إلى آخر، أي إنّها تشل السيرورة الدلائلية.

إنّ المؤوِّلة النهائية تحول اللامحدود و تجعله محدودا من خلال حركة محكومة بقوانين محددة ، حيث يقوم الفعل التأويلي داخل سيرورة تأويلية ما بتثبيت هذه الأخيرة – أي السيرورة – في مستوى معين يعتبر بدوره أفقا نهائيا داخل مسير تأويلي معين يقيِّد من تحديد معطيات دلالية أولية (مؤوِّلات مباشرة) إلى إثارة سلسلة من الدلالات المتنوعة (مؤوِّلات دينامية) ليخلص في النهاية إلى تعيين و تحديد نقطة إرساء دلالية (مؤوِّلة نهائية).

يعتبر مفهوم " النهائية" في هذا السياق بداية و نهاية مسير تدليلي معيَّن، إذ إنَّ ما يظهر بمثابة نهاية منطقية لسيرورة تأويلية وبالنسبة إلى شخص معيَّن، يتحول بدوره إلى نقطة بداية ضمن سيرورة أخرى و بالنسبة إلى شخص آخر.

من هنا نلاحظ أنَّ المؤوِّل النهائي يندمج بدوره في إطار سيرورة سلسلة من الإحالات يتحكم فيها النسق الدلالي المحدد، و بالتالي ما يتحدد كدلالة نهائية يمكن أن يتحول إلى نقطة انطلاق جديدة لسيرورة إحالات أخرى، باعتبار أن ذلك " ينتج سلسلة من التسنينات التي تدرج التأويل داخل مسارات معينة"[3]. وكل سياق أو مسار يكتسب قانونه الخاص سواء في الإحالة أو إنتاج الدلالة، وهذا يدلّ على أنَّ المؤوِّل يتفرع بدوره إلى ثلاثة مؤوِّلات كما يلي:

أ- **مؤوِّل نهائي1:** هو عبارة عن عادة مكتسبة نتيجة " تكثيف لسلسلة من السلوكات المتشابهة التي تتكرر في الزمان، و في المكان، و تكرارها هو الذي يحولها إلى

1 - voir : Ibid. p 136.
2 - voir : Ibid. p 129, 130,135.

3- سعيد بنكراد. " السيمائيات و التأويل: مدخل لسيمائيات ش. س. بورس" ، ص 102.

قالب جاهز"[1]، يتجلى في شكل أفكار مصقولة، سمتها الطابع اللازماني باعتباره غير خاضع للمراقبة العلمية، فـ " قد يكون صادقا وصحيحا، لكنه بدون تحقيق علمي مضاد"[2]. وذلك لتتمكن هذه العادة مرة أخرى من ممارسة نفوذها على أنواع السلوك الفردي.

ب- **مؤوّل نهائي2:** هو عبارة عن عادة قضية وعادة مخصوصة، تكون خاضعة للمراقبة العلمية، حيث يمكن التحقق من صحتها بالصدق، أو الكذب باعتبارها "يشكل المعرفة التي يستند إليها شخص ما في تخصص ما، من أجل إصدار حكم أو إجراء تجربة" [3]كقدرة الطبيب على تشخيص مرض ما، فهو مرتبط بمعرفته وعلمه وخبرته وعاداته التي اكتسبها طوال مشوار تكوينه، ما أهله للقيام بمهمة تشخيصه هذه بالبحث و المعاينة.

ج- **مؤوّل نهائي3:** هو عبارة عن مؤوّل نسقي مفصول عن السياق يتحقق وجوده "خارج أي تحديد عرضي"[4]، مهمته تنظيم المواد التي تعرضها المؤوّلات السابقة، دون إحالتها على سياق خاص.

من خلال ما سبق ذكره، يتبين لنا أنَّ المؤولات ثلاثة أنواع: أولها الذي يمهد لفكرة تناول الدليل بنوع من المباشرة مع موضوعات عادية، أما إذا ارتقت هذه الموضوعات إلى مرحلة ثانية فيصبح المؤوّل ديناميكيا، أما إذا استمر تأويل الموضوع بشكل أكثر تقدما فيكون في هذه الحال مؤوّلا نهائيا.

5-2- التحليل الثالوثي:

1- المرجع نفسه ، ص 103.

2- طائع الحداوي . " سيمائيات التأويل: الإنتاج و منطق الدلائل" ، ص 354.

3- سعيد بنكراد. " السيمائيات و التأويل: مدخل لسيمائيات ش. س. بورس" ، ص 104.

4- سعيد بنكراد. " السيمائيات و التأويل: مدخل لسيمائيات ش. س. بورس" ،ص 104.

إنَّ عناصر العلامة الثلاثة ومفهوم السيميوزيس ينتج إمكانية النظر إلى كل عنصر بصفته علامة تمتلك ممثلها وموضوعها ومؤولها، هذا ما أعطى لـ " بورس" إمكانية تمييز تسعة أنماط من العلامات مقسمة تقسيما منظما لثلاثة مستويات:

*** الثواليت الثلاثة للأدلَّة (three trichotomies of signs)**

يمكن للدليل أن ينقسم إلى ثلاثة ثواليث هي (الأولاني أو الثانياني أو الثالثاني):

- **أولا** (**firsty**): وفقا للدليل نفسه الذي يعد صفة بسيطة أو مجرد صفة (Amore quality)؛ وجود حقيقي أو قانون عام.

- **ثانيا** (secondly): وفقا لكون علاقة هذا الدليل ترتكز حول ما للدليل من بعض الصفات في ذاته، أو في بعض العلاقات الوجودية بهذا الموضوع أو في علاقته بمؤوِّلته.

- **ثالثا** (thirdly): وفقا لكون مؤوِّلته تمثله كدليل للاحتمال أو كدليل لفعل أو كدليل لغاية[1].

5-2-1- المستوى التركيبي:

أ- الثالوث الأول (la première trichotomie)

يُنظر في هذه الثالوثية إلى الدليل (العلامة) بما هو أول، أي في بُعده التركيبي، أو بالأحرى في علاقته بذاته، ومعنى ذلك أنه ينظر إلى الممثلة (الممثل) " بصفتها علامة في حد ذاتها لها ممثلتها الخاصة وموضوعتها ومؤوِّلتها الخاصيتان" [(2)]، لذلك تتكون هذه الثالوثية من الدلائل التالية:

أ-1 الدليل النوعي أو الوصفي (a quali sign)

---

[1]- ينظر: حوشي عايدة."نظام التواصل السيميولساني في كتاب الحيوان للجاحظ-حسب نظرية بورس-"، ص77-78 نقلا عن:

UMBERTO ECO. " The sign Of three. Dupin .holmes, pierce advances in semiotics, indiana university press , 1983 , p 101.

2- عبد الواحد مرابط . " السيمياء العامة وسيمياء الأدب: من أجل تصور شامل" ، ص 83.

إنَّ العلامة في علاقتها بممثلها (ماثولها) تعتبر علامة نوعية (quali sign) أي إحالة الممثل على نفسه من خلال الأولانية. وهذا الدليل حسب " بورس" عبارة عن " نوعية (quality) تعتبر علامة ولا يمكنه واقعيا أن يتصرف كعلامة إلا بعد أن يتجسد (se matérialiser)، ولكن هذا التجسد لا علاقة له بطابعه كدليل(2.244)"[1].

هو " صفة هي دليل لا يمكنها أن تقوم فعلا مقام دليل قبل أن تكون متحققة، ولاعلاقة لهذا التحقق بصفتها كدليل"[2]. أو كما يقول جيرار دولودال " إنَّه لا يمكنها أن تشتغل إلا وهي متحققة في العلامة الفردية"[3]. فكل قوام مادي للعلامة هو عبارة عن نوعية إحساس عام كالصفات الحسية مثل الأولان و الروائح أو صوت الضجيج في الليل حيث يجهل سببه أو مصدر انبعاثه " يشتغل كعلامة نوعية ، والإمساك بنوعية ما ،والتعرف عليها باعتبارها كذلك؛ أي جعلها تشتغل كعلامة نوعية غير ممكن إلا من خلال تأملها كَكُلِيَّة"[4]، باعتبار أنَّ النوعية تشتغل كعلامة انطلاقا من أولانيتها، وبالتالي فأي إحساس مجهول قد ينتاب الفرد دون أن يعرف مصدره أو سببه يعد في منطق " بورس " علامة نوعية.

أ-2 الدليل المفرد أو الفردي (A sin sign)

إنَّ العلامة في علاقتها بموضوعها (موضوعتها) تعتبر علامة مفردة (sinsign)، أي إحالة الممثل (الماثول) على نفسه من خلال الثانيانية. وهذا الدليل حسب " بورس " هو " شيء أو حدث واقعي موجود يعتبر علامة، ولا يمكن أن يكون كذلك إلا من خلال خصائصه بكيفية يقتضي معه دليلا نوعيا (Qualisigne)، أو

1- CH. S. PEIRCE. "Écrits sur le signe" . p 139.

2- ينظر: حوشي عايدة."نظام التواصل السيميولساني في كتاب الحيوان للجاحظ-حسب نظرية بورس-"، ص78 نقلا عن: جيرار دولودال . " السيمائيات أو نظرية العلامات " ، ص 33.

3- ينظر: حوشي عايدة."نظام التواصل السيميولساني في كتاب الحيوان للجاحظ-حسب نظرية بورس-"، ص78 نقلا عن:

CH. S. PEIRCE. " Philosophical writings". P 101.

4- سعيد بنكراد. " السيمائيات والتأويل: مدخل لسيمائيات ش. س. بورس" ، ص 111.

بالأحرى عدة دلائل نوعية لكن هذه الدلائل النوعية هي من صنف خاص، ولا يشكل دليلا إلا في الوقت الذي يتجسد فيه واقعيا(2.245)" [1].

فالعلامة الأولى إذن ظهرت لنا كإمكان ، لكن هنا تظهر لنا كتحقق محدّد في الزمان و المكان، فهي " شيء أو حدث موجود فعلا يشتغل كعلامة" [2]، كتشكل كلمة معينة في سطر معين في صفحة ما من كتاب مخصوص، يُعد علامة مفردة و لو وجدت آلاف النسخ من هذا الكتاب.

أ-3 الدليل القانوني أو العُرفي (A legisign):

إنَّ العلامة في علاقتها بمؤوِّلها (مؤوِّلتها) تُعدّ علامة معيارية (legisigne)، أي إحالة الممثل على نفسه من خلال الثالثانية. إنَّ هذه العلامة في الحقيقة لا ترتبط بتحقق مخصوص لها، بل تبقى في ذاتها في كل تجلياتها. تماما مثل علامات المرور و الرموز الكيميائية ومختلف الشعارات الدينية، حيث بالرغم من تعدد لفظها أو كتابتها تبقى علامة قانونية واحدة كـ " قانون يشتغل كعلامة، وهذا القانون في الأصل نتاج الإنسان، وكل علامة عرفية هي علامة معيارية، وليس العكس" [3]، كما أنَّ العلامة المفردة ليست سوى تحقق فردي للعلامة القانونية .

يتبين مما سلف ذكره أنَّ هذا النوع من الدليل هو عبارة عن " قانون ذي دليل يؤسسه الناس في العادة ، فكل دليل إصطلاحي (signe conventionnel) يعتبر دليل قانون (legisigne) وليس العكس، إنَّ الدليل القانون ليس شيئا مفردا، إنَّما نمط عام عليه أن يكون دالا، كل دليل قانون يدل عبر تطبيقه في حالات محددة (2.242)"[4].

وبتعريف آخر نقول، إنَّ هذا النوع من الدليل عبارة عن " قانون في شكل دليل، وهذا القانون مؤسس فعليا من قبل إنسان، إذ كل دليل اتفاقي هو دليل عرفي – والعكس ليس

1 - CH. S. PEIRCE. "Écrits sur le signe" . p 139.

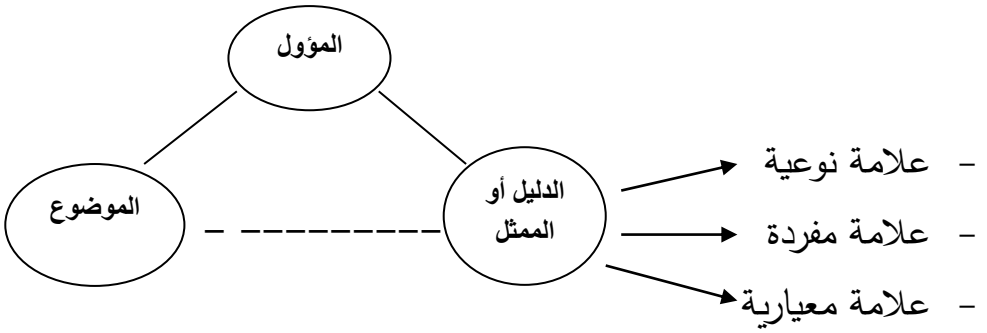
2- سعيد بنكراد. " السيميائيات و التأويل: مدخل لسيميائيات ش. س. بورس" ، ص 113.

3- المرجع نفسه ، ص 115.

4 - CH. S. PEIRCE. "Écrits sur le signe" , p 139.

صحيحا – إنَّه ليس موضوعا فرديا، لكنَّه صنف عام اتفق عليه ليكون ذا دلالة، ذلك أنَّ كل دليل عرفي يدل في تطبيقه على حالة خاصة يمكن أن تسمى صداه، فأداة التعريف (الـ) توجد دائما من خمس عشرة إلى خمس وعشرين مرة في الصفحة، كل هذه التواجدات، إنَّها في كل مرة الكلمة نفسها، العلامة العرفية نفسها، فكل حالة خاصة هي صدى (réplique)، وهو: دليل فردي وكذلك دليل عرفي يعوض أدلة فردية. لكن هذه الأخيرة ليست أدلة فردية عادية مثل إعادة إنتاجات خاصة تعتبر كدوال ... و الريبليك، لا يكون دالا دون قانون يجعله دالا ... " [1].

إنَّ ما يمكننا ملاحظته واستخلاصه من هذا الثالوث الدليلي هو لجوء " بورس " إلى مُسلّمته الرياضية السالفة الذكر، والمجسدة هنا في الإنتقال من الفردي إلى الجماعي، وباعتبار أنَّ المُسلّمة لا يمكنها أن تكون إلا ثلاثية ، فإنَّه بالتالي لا مجال لتحقق الفردية دون العرفية و دون الوصفية كذلك.



– مخطط توضيحي لعناصر الدليل (الممثل)–

5–2–2 المستوى الدلالي:

أ– الثالوث الثاني: (la seconde trichotomie)

[1]- ينظر: حوشي عايدة."نظام التواصل السيميولساني في كتاب الحيوان للجاحظ–حسب نظرية بورس–"، ص79 نقلا عن:

CH. S. PEIRCE. " Philosophical writings". P 102.

لقد قال " ش س بورس" قبل شروعه في بيان تفاصيل هذا الثالوث أنَّه « يمكن أن يسمى الدليل في هذا المستوى : أيقونا ، مؤشرا ، أو رمزا (An icon , an index , or a symbole) " [1] .

ففي هذا المستوى يتم النظر فيه إلى الموضوع بصفته علامة ثلاثية " تحيل على أنماط كبرى في التفكير الإنساني [2]. يعني أنَّه ينظر في هذه الثالوثية إلى الدليل بما هو ثان، أي بعده الدلالي (الوجودي) و في علاقته بموضوعه، وتتكون من أيقون (icon)، مؤشر (indice) أو رمز (symbole) (2.247)"[3].

أ -1 الأيقون (Icône) *:

يُعرِّف " بورس" الأيقون بكونه عبارة عن « دليل يحيل إلى موضوعه – الذي يدل عليه – عن طريق الصفات التي يحملها، سواء أوجد الموضوع أم لم يوجد، وبالفعل هناك استثناء؛ فإذا لم يوجد الموضوع فعلا، لا يعمل الأيقون كدليل، وهذا لا علاقة له بصفته دليلا أي: شيئا، صفة، إنسانا موجودا، أو قانونا، وأيقون شيء ما بالنظر إلى أنّه يُشبه هذا الشيء وسيتم إعماله كدليل لهذا الشيء". هذا يعني أن الموضوع في علاقته بممثله يكون أيقونا وإحالة الموضوع تكون " بحكم طبائع خاصة به يمتلكها"[4]، سواء كان هذا الموضوع موجودا فعلا أم لا، فالأيقون "علامة تحيل الموضوع بموجب الخصائص التي يمتلكها الموضوع "[5].

---

1 – CH. S. PEIRCE. "Écrits sur le signe", p 218.

2– سعيد بنكراد. " السيمائيات و التأويل: مدخل لسيمائيات ش. س. بورس" ، ص 116.

3 - CH. S. PEIRCE. "Écrits sur le signe " .p 139.

* **الأيقون:** كما يوضحه غريماس في مادة (iconicité) متعلق بالسيميوطيقا البصرية أو الموسيقى ، إنّ (ikona) مصطلح يؤنث ويذكر ، استعمله الإنجليز عام 1833م ، والفرنسيون كما يوضح محمد السرغيني عام 1830. أمّا جذره الإغريقي فهو (eikona) لمزيد من التوضيح ينظر: محاضرات في السيميولوجيا ، ص 40. و ينظر:

A. J. GREIMAS & J. COURTES. " sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage " p177 .

4– طائع الحداوي . " سيمائيات التأويل: الإنتاج و منطق الدلائل" ، ص 273.

5– سعيد بنكراد. " السيمائيات و التأويل: مدخل لسيمائيات ش.س. بورس" ، ص 116.

وتدل عليه من حيث إنَّها تحاكيه أو ترسمه. ومعنى ذلك ضرورة مشاركته ببعض الخصائص التي تمثله من جانب التشابه، لقيام الإحالة في حالة الأيقون على مبدأ التشابه الذي يفرض عليها تعلقها بصفات معينة من الشيء الممثل كالصورة الكاريكاتورية أو الرسم البياني مثلا. هذا يعني أنَّ " الأيقون صورة لموضوعها بالمعنى الحقيقي للكلمة الإغريقية أيقون (المقصود بها صورة) و التي صاغ منها بورس مصطلحه هذا" [1].

لو تمعنَّا جيدا في التعريف السابق للأيقون، فإنّنا قد نحتار قليلا أو نعترض على ذلك. إذ كيف نعتبر الأيقون دليلا بوجود الموضوع أو غيابه؟، في حين يمكننا التسليم بالحالة الأولى ورفض الحالة الثانية، أي إنَّ غياب الموضوع لا يجعل الأيقون دليلا.

لهذا يوضح " بورس" قائلا : " إنَّ الأيقون لا يتوقف على دليلية الأيقونية ... مادام يمكن لأي شيء – صفة كان أم فردا موجودا أم قانونا – أن يكون أيقونا لشيء شريطة أن يشبه هذا الشيء و أن يستعمل كدليل له(2.227)"[2].

لا يمكن أن يكون للممثل وحده عن طريق الأولية " إلاَّ موضوعا شبيها (A similar obje) كذلك الدليل بالتباين؛ الذي يعني فقط موضوعه بتأثير من التباين، أو الثانية بين صفتين إثنتين. الدليل بالأولية هو صورة عن موضوعه، وحتى تتحدث بصفة دقيقة يمكنه أن يكون فكرة (IDEA)، ولأجل هذا لابد أن ينتج فكرة مؤوِّلة، وموضوعا خارجيا يوجد فكرة تخلق في الدماغ، ولنتحدث بدقة أكثر: تقبل الفكرة وفي معنى الإمكانية والأولية أيضا لا يمكنها أن تكون أيقونا. الإمكانية وحدها هي أيقون من خلال صفته ويمكن لموضوعه وحده أن يكون أوليا. لكن يمكن للدليل أن يكون أيقونيا (ICONIC) فيمثل موضوعه إلى حد بعيد عن طريق المشابهة"[3].

نستخلص مما سلف أنَّ مفهوم الأيقون يرتكز أولا وقبل كل شيء على ذلك التشابه (la ressemblance) مع الموضوع المعروض ، و يتفق " ش .موريس" (cherles

1 - GERARD DELEDALLE; "commentaire" . p 233.
2 - CH. S. PEIRCE. "Écrits sur le signe" , p 149.
3 -ibid, p 105.

MORRIS) مع " بورس" في نظرته إلى الدليل الأيقوني في قوله: " الدليل هو أيقوني عندما يجسد ميزات مشتركة مع الموضوع الذي يعينه"[1].

و لكن المشكل الذي يطرح نفسه يتعلق بطبيعة تلك الميزات المشتركة، حيث يقر " بورس" بأنَّ العلاقة بين الدليل (الممثل) و الموضوع تقوم على التشابه الكلي، في حين نجد أنَّ "موريس" يدرج مفهوم درجة الأيقونة (le degré d'iconicité) " في قوله: "الدليل الأيقوني هو كل دليل متشابه عن طريق بعض الخصائص لما يدل عليه، فالأيقون هو بالتالي قضية درجة" [2] .

رغم هذا كله فإنَّ الأيقون التام في نهاية المطاف مطابق للموضوع ، سواء أكان التشابه كليا أم جزئيا . وهذا أمر يرفضه "أمبرتو إيكو" بشكل مطلق مقترحا تحويل مسألة التشابه مع الموضوع – الذي يراه كل من " بورس" و " موريس" في العلامة الأيقونية نفسها – تجاه عين قرئ ذلك الدليل، مصرحا بذلك في قوله :" إنَّ الدلائل الأيقونية لا تملك ميزات الموضوع المعروض، لكنها تعيد إنتاج بعض شروط الإدراك المشترك طبقا لشفرات إدراكية عادية، بانتقاء بعض المنبهات التي – بمجرد إقصاء المنبهات الأخرى – بإمكانها السماح لي بإنشاء بنية إدراكية تملك – طبقا لشفرات التجربة المكتسبة– نفس مدلول التجربة الواقعية المعينة من طرف الدليل الأيقوني"[3].

ولقد دعمت هذا الرأي "جماعة مو (Groupe µ)، قائلة أنَّ " الدليل الأيقوني لا يعيد إنتاج موضوع خالص، وإنَّما مقولب (stéréotype) مشفر ثقافيا من ذلك الموضوع – موضوع ثقافوي – (objet culturalisé) "[4].

1 - PASCAL VAILLANT. " sémiotique des langages d'icones" , paris 1999 , p37 de : charles morris ." signs , langage and behavior " , new york (usa) , prentice – hall 1946, p23.
2 -PASCAL VAILLANT. " sémiotique des langages d'icones." p 37.
3 - ibid. p37.
4 - GROUPE U (francis edeline, jean-marie klin kenblerg et philippe minguet".Traité du signe visuel , pour une rhetorique de l'image" , paris : seuil (call , "la couleur des idees") , 1992 , p43.

والملاحظ أنَّه رغم تدخل عين القارئ " فإنَّ مسألة التشابه تظل قائمة و إن كانت نسبية، ثم ما فائدة التشابه إذا كان القارئ لا يميزذلك؟ وبالتالي فإنَّ عين القارئ ضرورية لتمييز ذلك التشابه و التعرف عليه.

يوجد في الواقع نوعان من الأيقونات يتمثلان في " الأيقونات غير البصرية (Icônes non visuélles) وهي عبارة عن دلائل أيقونية مبررة بواسطة التشابه ، وتنتقل عن طريق قنوات أخرى غير القنوات البصرية، المتمثلة في الأيقونات السمعية (Icones auditives) الأيقونات اللمسية (Icônes tactiles)، الأيقونات الشمية (Icones olfactives) والأيقونات الذوقية (Icônes gustatives) " [1].

أما النَّوع الثاني من الأيقونات فيتجلى في الأيقونات البصرية (Icônes visuélles) وهي مجال إهتمام " بورس "، والأيقونة المثالية (Icônes Idéale)، وهي بالنسبة إليه عبارة عن تجريد خالص، فهو يستخدم مصطلح أيقون للتعبير عن " الأيقونات الفرعية أو الدنيا " (Hypo icônes).

أ-1 -1 الأيقونات الفرعية/ الدُّنيا: (Hypo icônes)

يبيّن " بورس" أنَّ الممثل الأيقوني يمكن أن " يسمى أيقونا أدنى أي دون الأيقون، أو يمكن أن يسمى أيضا تحت الأيقون، وهو أيقونات يمكن أن تكون منحرفة تقريبا تبعا لنمط الأولية لما يشاركها؛ هؤلاء الذين يشاركون صفات بسيطة، أو هي أول الأوليات. هي صور تلك التي تمثل –إلى حد ما– العلاقة الثنائية ، أو تعتبر كذلك أجزاء من شيء عبر علاقات مشابهة في أجزائها الخاصة، هي رسوم بيانية (تصاميم) (Diagrams)، وتلك التي تمثل صفات ممثلة للممثل حقا بتمثيل مواز لشيء ما هي

1- JEAN-MARIE KLIN KENBERG. " précis de sémiotique générale", de boek university, p 377.

استعارات (metaphores)"[1]. وباعتبار البلاغة قائمة على الصورة وعلى عنصر المشابهة أو التمثيل، فقد حظيت باهتمام كبير من قبل " بورس" أثناء تناوله عنصر الأيقون.

فالتمثيل بهذا الشكل إذن هو " الطريق الوحيد المباشر لتوصيل فكرة بمعنى الأيقون، ولابد لكل طريقة غير مباشرة لإيصال فكرة أن تتعلق بإقامتها أثناء استعمال الأيقون "[2]، فهناك تأكيد على أنَّه لابد من أن تحمل أيقونا ، أو مجموعة من الأيقونات. إنَّ فكرة مجموع الأيقونات هذه تحمل إثباتا لخبر التأكيد(predicate of assertion)[3]. لهذا لجأ " بورس" إلى توضيح محاور علاقات الأيقون لإرتباطها بالجوانب البلاغية و المنطقية.

لا يمكننا التمييز داخل العلامة الأيقونية بين الممثل و الموضوع لسبب وجيه هو تطابقهما ،وهذا التطابق جعل " بورس" يميز بين ثلاثة أنواع من الأيقونات الفرعية كما يلي:

أ-1-1-1- النوع الأول : الأيقون/ الصورة (Image)

هو الدليل الأيقوني الذي يستخدم تشابها نوعيا بين الدال و المرجع ، إذ يحاكي أو يستعيد بعض سيمات الموضوع كالشكل ، الأبعاد ، الألوان و الحياكة...إلخ[4].و يطلق عليه إسم الأيقونات الصور" أيضا، حيث تقوم العلاقة بين الممثل والموضوع على تشابه بينهما من

---

[2]- ينظر: حوشي عايدة."نظام التواصل السيميولساني في كتاب الحيوان للجاحظ-حسب نظرية بورس-"، ص88 نقلا عن:

CH. S. PEIRCE. " Philosophical writings". P 105.

[2]- ينظر: حوشي عايدة."نظام التواصل السيميولساني في كتاب الحيوان للجاحظ-حسب نظرية بورس-"، ص88 نقلا عن:

CH. S. PEIRCE. " Philosophical writings". P 105.

[3]- المرجع نفسه، ص ن.

4 - MARTINE JOLY. " l'image et les signes – approche sémiologique de l'image fixe" , éd : nathan 2002 , p33.

حيث الخصائص والصفات مثل: الصور الشمسية والصور السينمائية(2.281)[1]، فمثلا كافة الصور الكاريكاتورية التي تعتبر نسخا عن المجتمع تعد علامة أيقون صورة، وقيام علاقتها في هذا المقام مرتبط بالتشابه الحاصل بين الممثل والموضوع، بالتالي " ما تحيل عليه الصورة هو نفسه أداة التمثيل "[2]، وتتجلى ميزة الأيقونة/ الصورة في كونها صالحة لأن تكون أداة تواصل وتفاهم دولي كالذي نصادفه في الخرائط الجغرافية. وإذا تساءلنا ما إذا كانت الأيقونات مقتصرة على ما هو مرئي فقط، فإنَّ الإجابة قد سبقت هذا السؤال، إذ أشرنا إلى الأيقونات غير البصرية، حيث توجد تشابهات بين مختلف المعطيات الحسية كالسمع واللمس والشم والذوق.

أ-1-1-2- النوع الثاني : الأيقون/ الرسم البياني (Diagramme)

يقول " بورس " عن الأثر البلاغي (Rhetorical evidence) " إنه فعل مألوف لتمثيلات موجودة هي أيقونات ، وكل جدول اصطلاحي مهما كانت نظريته هو بشكل أساسي تمثيل لهذا الوجه و الشيء نفسه لكل رسم بياني (تخطيط / تصميم)؛ رغم عدم وجود تشابه مادي بينه وبين موضوعه ، بل مشابهة فقط (ANALOGY)* بين علاقات الأجزاء لكل واحد منهما"[3]. يعني هذه أنَّ الأيقونات عبارة عن مشابهة خاصة بعدة قواعد في الإصطلاح لا يمكن أن نغفل عنها باي شكل من الأشكال.

فالأيقون/ الرسم البياني إذن هو النوع الثاني الذي ميزه " بورس " بخصوص الأيقون .

فالتشابه (l'analogie) القائم في هذا النوع من الأيقون بين الدال ومرجعه لم يعد نوعيا (qualitatif)، إنَّما علائقي(relationnel)، وهذا يعني أنَّ ما يعيد الرسم البياني إنتاجه هو العلاقات الداخلية للمادة وليست خصائصه الخارجية[4]. بمعنى أنَّ

1 - CH. S. PEIRCE. "Écrits sur le signe" .p 151.

2- سعيد بنكراد. " السيمائيات و التأويل: مدخل لسيمائيات ش. س. بورس" ، ص 117.

* analogy: هي النسبة في الرياضيات، وهي قياس التشبيه أو التمثيل في المنطق.

3- ينظر: حوشي عايدة."نظام التواصل السيميولساني في كتاب الحيوان للجاحظ-حسب نظرية بورس-"، ص88 نقلا عن:

CH. S. PEIRCE. " Philosophical writings". P 105.

4 - M JOLY. " l'image et les signes " , p 34.

الأيقون/الرسم البياني يتجلى داخل شيء ما انطلاقا من " علاقات متشابهة في أجزائها الذاتية"[1] لأنَّها لا تشبه موضوعاتها بتاتا. وهذا الرسم البياني يوضح الفكرة باعتباره أيقونة:

[2]الصورة رقم: (01)

فالمنحى البياني المتمثل في الخط الأحمر يبين مستوى قيمة البترول، وبالتالي فإنَّ النقاط المكوِّنة للمنحى تجتمع فيما بينها من جانب (في ذاتها)، ومع طبيعة العلامة من جهة أخرى (في موضوعها)، وهذا يجعلنا أمام علاقة أيقونية بين النقاط المكونة للمنحى البياني الهابط و أسعار البترول المتدنّية يوما بعد يوم.

ويضيف " بورس" إلى هذا النوع من الأيقونات المعادلات الجبرية " تركيبة جبرية (algebraic formula) كأيقونة وقد أصبحت كذلك عن طريق عناصر الإحلال أو الإستبدال (commutation)* وتجميع و توزيع الرموز"[3].

فالإستدلال عبارة عن إجراء يخص مقاربة عن طرق الأزواج كحد أدنى، وهو لا يتم إلا عن طريق التوزيع، لأنَّ هذا الإجراء ما هو إلا تجربة تسمح بتبيين ما إذا كان التوزيع **

1- طائع الحداوي . " سيمائيات التأويل: الإنتاج و منطق الدلائل" ، ص 306.

2- جريدة الشروق. العدد 4682، الصادرة بتاريخ: 2015/03/19.

3- ينظر: حوشي عايدة."نظام التواصل السيميولساني في كتاب الحيوان للجاحظ-حسب نظرية بورس-"، ص91 نقلا عن:

CH. S. PEIRCE. " Philosophical writings". P 105.

الخاص من عنصر إلى آخر في مخطط العبارة له صف محدد من أصوات توظف اختلافا داخل مخطط العبارة.

وإذا حاولنا البحث عن ماهية فعالية التشبيهات بالنسبة إلى الرياضيين، فإنَّ الإجابة موجودة لدى " بورس "، إذا يقول: " ترتكز على فعل أنَّها تقترح في طريق محددة وجوها جديد لحالات فرض الأشياء"[1]. والحال نفسها في الرسم البياني المجسد في الصورة الكاريكاتورية السابقة، والذي لا يظهر شبها كبيرا بموضوعه، لذلك ينبغي أن تتوجه العناية إلى الملامح، باعتبار أنَّ الشبه بينهما يقتصر على علاقات تخص الأجزاء. ولقد عبّر "بورس " عن هذا النوع من الأيقونات بهذا المثال:

أيقونات (icônes)

أدلة (signes) مؤشرات (indices)

رموز (symboles)

يعدُّ هذا الرسم البياني أيقونا، والإرتباط الكلي بالدوال وبالمخطط العام لها في شكل علاقة تلازمية هو الذي يحقق المشابهة ،أما في الجبر فنكتب المعادلات الواحدة تلو الأخرى مثل: أ1س + ب1ع = ن1

أ2س + ب2ع = ن2

فهذه كذلك أيقونة في علاقتها التماثلية (analogus relation) الخاصة بالمشكلة في الحقيقة عن طريق الأدلة الجبرية التي ليست هي نفسها أيقونات، أي العلاقات الخاصة بالكميات في المسألة[2]، وقد حاول الكاريكاتوري " باقي" أن يجسد هذا النوع من الأيقونات في رسوماته كما يلي:

---

[1]- ينظر: حوشي عايدة."نظام التواصل السيميولساني في كتاب الحيوان للجاحظ–حسب نظرية بورس–"، ص91 نقلا عن:

CH. S. PEIRCE. " Philosophical writings". P 107.

[2]- المرجع نفسه، ص ن.

.

الصورة رقم: (02)[1]

حيث شبه وزارة السيدة بن غبريط من جهة بعلبة كبريت مع مابين الاسمين من تشابه من الناحية الصوتية، أما النقابات فشبهها بالشخص الذي يحاول إشعال فتيل النار وأما التلميذ فشبهه بالنار، وقد جسد هذه العناصر في شكل صورة عملية حسابية.

ومن جهة أخرى، بين أنَّه مادام الجمع بين أعداد حسابية يؤدي إلى نتيجة حتمية، فإنَّ الجمع ايضا بين سياسة وزارة بن غبريت مع نشاطات النقابات سيؤدي إلى نتيجة حتمية تتمثل في جعل التلميذ في وضعية إحتراق.

وبعبارة أخرى: إنَّ صورة العلاقة التي تجمع في العلاقة الحسابية بين العدد الأول مع العدد الثاني و التي تساوي نتيجة معينة، هي أيقونة للعلاقة التي تجمع بين وزارة بن غبريت مع مواقف النقابات المختلفة، والتي تؤدي في النهاية إلى نتيجة تتمثل في جعل صورة التلميذ كضحية في حالة إحتراق.

أ-1-1-3- النوع الثالث : الأيقون / الإستعارات (les métaphores)

يحيلنا هذا النوع على شبكة علاقات معقدة " تشير إلى الطابع التناظري القائم بين الماثول والموضوع من خلال الإحالة على عناصر مشتركة بين الأول والثاني"[2]. تتجسد إما على مستوى كيفياتها (خصائصها) أو بنياتها. كمكان معيّن قد تحيلنا صورته أو رؤيته على ذكريات مررنا بها في إحدى مراحل طفولتنا، وما نلاحظه هنا أنَّ التشابه يتعلق بعناصر مجردة، لا محسوسة.

1- جريدة الشروق. العدد 4644، الصادرة بتاريخ: 2015/02/09.

2- سعيد بنكراد. " السيميائيات و التأويل: مدخل لسيميائيات ش. س. بورس" ، ص 117.

تعتبر الإستعارات نوعا ثالثا للأيقون لأنه يضع ملمحا لنوع ثالث من التشابه و هو التوازي النوعي(le paralisme qualitatif) [1]. ففي الدلائل اللغوية تعرف الإستعارة بكونها " ضربا من المجاز اللغوي، وهي تشبيه حذف أحد طرفيه ، فعلاقتها دائما المتشابهة بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي، وتطلق الإستعارة على استعمال اسم المشبه به في مكان المشبه، فيسمى المشبه به مستعارا منه والمشبه مستعارا له، واللفظ مستعارا، وقرينة الإستعارة التي تمنح إرادة المعنى الحقيقي قد تكون لفظية أوحالية"[2].

معنى هذا أنَّ الأيقونات لا تعني الصورة أو الرسوم البيانية والمعادلات الجبرية فحسب، أي لا تخص ما هو غير لساني، إنَّما تمسُّ العلامات اللِّسانية كذلك مثلما هو ظاهر في الخطاب المدون على هذه الصورة الكاريكاتورية و المتمثل في قوله:

[3]الصورة رقم: 03

" إنَّك شمس و نحن كواكب... إن برزت لم يبد من العشر كويكب...". يُعتبر هذا الخطاب أيقونة استعارية نظرا لقيامه على عنصر التشبيه الذي هو أساس الأيقون. كما أنَّها تمس أيضا الاستعارات القائمة على عنصر التشبيه، مثلا: الصورة الشمسية (أيقون) لنسر (موضوع) تقوم على علاقة تماثلية باعتبارها تنقل صفات موضوعها (النسر)،

1 - M JOLY. " l'image et les signes " , p 34.

2- إبن عبد الله شعيب. " الميسر في البلاغة العربية" ، دار الهدى ، عين مليلة ، الجزائر ، (د ت) ، ص 95.

3- جريدة الخبر. الصادرة بتاريخ: 2004/02/22.

ولكنها تجسد من ناحية أخرى – باعتبارها أيقونا – إستعارة شيء آخر (هو الرجل مثلا) تشترك مع موضوعها في شيء آخر غير الصفات المحسوسة (كأعضاء الجسم)، وإنَّما تشترك مع موضوعها في صفة مجردة كالخفة والنظرة الثاقبة.

وقد أوجز " بورس" هذه الأيقونات الفرعية (Hypo icones) في قوله: "
يمكن تقسيم الأيقونات الفرعية إجمالا تبعا لنمط الأوّلية الذي تساهم فيه، فتلك تنتمي إلى الصفات البسيطة أو الأوليات الأولى وهي صور، والتي تمثل علاقات أجزاء شيء – وهي علاقات ثنائية أو تعتبر كذلك – بواسطة مماثلة في أجزائها الخاصة التي هي رسوم بيانية، وتلك التي تمثل الطابع التمثيلي لممثل وهي تمثل توازيا في شيء آخر هي استعارات(2.227)"[1]. وبالتالي رغم هذه التفرعات المتنوعة للأيقون ، فإنَّ لها قاسما أساسيا تشترك فيه فيما بينها وهو الموضوع، وتكون هي عبارة عن دليله فقط لأنها تشبهه[2]. وقضية التشابه هذه هي التي توضح مسألة الأيقون المتجسدة في العلاقة الدلالية بين الممثل و الموضوع.

أ – 2 – المؤشر / القرينة / الأمارة : (INDICE)

يعرف "بورس" المؤشر بأنّه عبارة عن" دليل يحيل إلى موضوع لأنّه متأثر فعلا بهذا الموضوع ،أي إنّه يقيم معه علاقة واقعية(8.335)"[3] وجودية (existentielle) (2.283)[4].

.فالمؤشر دليل أو تمثيل (une représentation) يحيل إلى موضوعه، ليس لأنه يحمل بعض المماثلة أو المشابهة للموضوع – و ليس لإشتراكه معه في الخصائص العامة،إنّما في علاقة دينامية(بما فيها المكانية)(2.305)[5]طبيعية(3.361)[6]. والمؤشر مرتبط كذلك فيزيائيا بموضوعه(2.299)[7]، ومن ثم فالمؤشر أو القرينة ثانية(2.228)[8] وهو بالتالي

1 - CH. S. PEIRCE. "Écrits sur le signe" . p 149.
2 - GERARD DELEDALLE; "commentaire" . p 216.
3 - CH. S. PEIRCE. "Écrits sur le signe" . p 32.
4 - Ibid. p 153.
5- Ibid. p 158.
6 - Ibid . p 144.
7 - Ibid . p 165.
8 - Ipid , p 153.

" دليل مفرد ويحيل إلى أفراد (des individus) أو إلى وحدات مفردة (des unités singulieres)، أوإلى مجموعات مفردة من الوحدات(des collections singulieres)،أو إلى متصلات مفردة(continues singuliéres)(2.306)" [1].

هذا يعني أنّ الموضوع في علاقته بذاته يكون مؤشرا (أمارة / قرينة)، إذ يحيل الممثل داخل العلامة القرينة (الأمارية) على موضوعه بعلاقة المجاورة المتحققة كـ "رابط فيزيقي بالموضوع الذي تحيل عليه، وهو حالة الأصبع الذي تشير إلى موضوع ما، وحالة دوارة الهواء المحددة لإتجاه الريح"[2].

وبالتالي نظرا لهذه العلاقة المباشرة مع الموضوع، أصبحت طبيعته تفرض أن يكون فردا مخصوصا، أو حدثا محددا في الزمان والمكان، ليكون تحققه كعلامة في سياق تواصلي معين، بوصفه شيئا يثير انتباه المتلقي كالمؤشر المستخدم للتواصل ولإنتاج دلالة معينة ذات صلة بسياق زماني ومكاني محدد.

فمثلا عندما نكون في شارع معين ونحاول قطع الطريق ، فنسمع صوت شخص معين يحذرنا أو ينبهنا قائلا : انتبه!، فإنّنا نفهم منه باعتباره ملفوظا دلاليا لفت انتباهنا لتجنب الدهس بالسيارة، ونتيجة هذا الصوت هي محاولة التأثير في متلقي التنبيه قصد توخي الحذر أثناء عبور الطريق. فهذا الملفوظ عبارة عن مؤشر هدفه جعل الشخص القاطع للطريق في علاقة واقعية مع الموضوع الذي تجسده وضعية الشخص الراجل بالنسبة إلى السيارة المقتربة منه.

إذا كانت الأيقونة قائمة على أساس المشابهة و المماثلة مع موضوعها، فإنّ المؤشر يحيل إلى موضوع مختلف عنها وهو – أي المؤشر– " يختلف عن الدلائل الأخرى بكونه لا يتميز بأي تشابه دال مع موضوعه(2.306)" [3].

---

1 - Ibid . p 160.

2– أمبرتوإيكو. " العلامة: تحليل المفهوم وتاريخه" . تر: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء، المغرب ، ط2 ، 2010 م ، ص 91.

3 - CH. S. PEIRCE. "Écrits sur le signe". p 160.

وتفقد الأمارة (المؤشر) صفتها كعلامة مباشرة إذا حذف موضوعها، أي إنّ "موضوع المؤشر هو موضوع لو فقده لفقد الطابع الذي يجعل منه دليلا، وهو يفقد هذا الطابع لو لم تكن هناك مؤوِّلة. والمثال على ذلك: الثقب (مؤشر) الذي تحدثه طلقة نارية (موضوع)، فلولا الطلقة النارية لما كان هناك ثقب، ولكن الثقب موجود سواء أفكر أحد في إسناده (مؤولة) إلى طلقة نارية أم لا(2.304)"[1].

الصورة رقم : 04[2]

الصورة رقم : 05 [4]

إذن من خصائص المؤشر عدم وجود التشابه بين ممثله و موضوعه ، ويتجلى ذلك في الصورة رقم (04) من خلال الدخان الذي يعد أمارة بالنسبة إلى النار رغم عدم وجود تشابه بينهما، كما أنّ المؤشر يحيل على الأفراد (وحدات فردية) و بالتالي يتم تحققه عبر التجاور وليس عبر التشابه، كما هو واضح في الصورة رقم (05)، من خلال أصابع الإتهام الموجهة من قبل الأشخاص إلى بعضهم البعض. وهذا أمر مغاير تماما لما يحدث للرمز الذي يفقد بدوره طابع الدليل بغياب المؤوِّلة. ومن ثم فالمؤشر يوجه الإنتباه إلى موضوعه باندفاع أعمى(2.306)[3].

1 - Ibid. p 139 - 140.

2- جريدة الشروق. العدد 4820 ، الصادرة بتاريخ: 2015/08/06.

4- جريدة الشروق. العدد 5100 ، الصادرة بتاريخ: 2016/05/14.

3 - CH. S. PEIRCE. "Écrits sur le signe". p 160.

و" إذا أُوِّل المؤشر بتعبير لغوي ، فينبغي أن تكون صيغته أمرية (impératif)، أو هتافية (éxclamatif)، مثل: أنظر هناك أو انتبه(2.291)"[1]. وبالأحرى" إنّ المؤشر لا يثبت شيئا و إنّما يقول: " هناك! "! يستولي تقريبا على عينيك ويرغمهما على النظر إلى موضوع خاص ، وهذا كل ما في الأمر(2.361)" [2].

و من أجل تقريب هذه الفكرة ، أو هذا الدليل إلى ذهن القارئ ، عرض لنا " بورس " عدة أمثلة عن المؤشر (القرينة) مثل: الدخان الذي يحيل على النار، والساعة الحائطية التي تشير إلى الوقت، والناعورة (la girouette) التي تشير إلى اتجاه الرياح والنجمة القطبية (L'ETOILE POLAIRE) التي تشير إلى الشمال، و السبابة (L'index) التي تشير إلى اتجاه معين (2.286/285)[3].

ولقد سمَّى " بورس " فئة معيَّنة من الدلائل (indice) " مؤشرا، " المشتقة من كلمة (index) " سبابة اليد " وهي نمط هذه الفئة من الدلائل(3.361)[4]. كما يمكن إدراج الأسماء الموصولة و أسماء الإشارة (pronoms relatifs –démonstratifs) ضمن هذه الفئة، ويمكن إدراج الحروف كذلك في رسم بياني هندسي، والأعداد المقيدة التي تميز في الجبر قيمة أخرى ، بغض النظر عن ماهية هذه القيمة(3.361) [5]. والسؤال الذي قد نطرحه على أنفسنا هو: ما جدوى المؤشر؟

يجيب عن هذا التساؤل " بورس " قائلا: " لا يمكن التلفظ بحدث ما دون استعمال بعض الأدلة التي تستعمل كمؤشرات؛ إذا قال الشخص (أ) للشخص (ب) " هناك حريق "فإنَّ الشخص (ب) يتساءل " أين؟"، وعلى هذا يكون الشخص (أ) مجبرا على أن يستعين بمؤشر ، حتى ولو أراد فقط أن يقول ببساطة جزءا من العالم الحقيقي ماضيا و مستقبلا، وإلاَّ فإنَّ قوله لن يعني سوى وجود فكرة الحريق ؛ وهذا لن يوفر أيَّة معلومة بما

1 - Ibid. p 161.
2 - Ibid. p 144.
3 -voir: CH. S. PEIRCE. "Écrits sur le signe". p 153 - 155.
4 - Ibid. p 144.
5 - Ibid.m p .

أنَّ كلمة " حريق " لا تكون مفهومة إلاَّ إذا كانت معروفة، فإذا وجَّه الشخص(أ) أصبعه صوب الحريق، حينئذ يكون أصبعه مرتبط بالحريق كما لو أنَّ منذرا أوتوماتيكيا وجَّهه صوب هذه الوجهة مجبرا عيني الشخص (ب) على التوجه صوب هذا الاتجاه"[1].

وهذا ما يتجسد في الصورة الكاريكاتورية التالية:

الصورة رقم: 06.[2]

حيث نلاحظ استخدام الكاريكاتوري باقي في الخطاب اللساني " بدلولي هذا راه قديم" إسم إشارة " هذا " إضافة إلى توظيفه الإشارة بالسبابة كعلامة غير لسانية قصد لفت إنتباه القارئ و توجيه عينيه نحو الأيقونة المتواجدة في الجهة اليسرى من الصورة. وهذا يعني أنَّ المؤشر في هذه الصورة قد حقق قيمته التواصلية سواء عبر مؤشر لغوي أم غير لغوي.

أمَّا بالنسبة إلى"ل.بريتو" (L.PRIETO) المتمسك بميكانيزم التعيين (mécanisme de l'indication) بمختلف أشكاله، فإنَّه يعرف المؤشر بكونه عبارة عن " حدث مدرك بشكل فوري يعرّفنا بشكل ما متعلق بشيء آخر ليس فيه " [3].

ومن ناحية أخرى يقترح " رولان بارث " (R.BARTHES) تسمية أخرى تقابل مصطلح المؤشر وهي"المعلم"(l'informant). وهذا المصطلح عبارة عن عامل

---

1 -voir : CH. S. PEIRCE. "Écrits sur le signe". p 158-159

وينظر: حوشي عايدة."نظام التواصل السيميولساني في كتاب الحيوان للجاحظ–حسب نظرية بورس–"، ص95–96.

2– جريدة الشروق. العدد 4608، الصادرة بتاريخ: 2015/01/04.

3 - A. J. GREIMAS & J. COURTES. " sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage. " p 186.

واقعي(operateur realiste) صالح للتصديق (authentifiable) بواقعية المرجع(على سبيل المثال: سن محددة لشخصية ما). فالمؤشر (l'indice) مؤلّف من مجموع توسيمات (notations) (متعلقة على سبيل المثال بمزاج أو إحساس) – عوض أن تكون معطيات دالة بشكل فوري مثلما هو حال المُعلم – لها مدلولات ضمنية فقط ، كما أنَّ وصف منظر طبيعي ... مستعمل أحيانا لإعلامنا بشكل غير مباشر عن نفسية (psychologie) أو قدر شخصية معينة[1].

نلاحظ أن هذا التفصيل يلتحق بالإستعمال المتداول لكلمة مؤشّر، و المهم في هذا الأمر أنَّ العلاقة التي يقيمها المؤشر مع موضوعه قائمة على العلاقة الواقعية أو السببية، بخلاف العلاقة التشابهية القائمة بين الأيقون و موضوعها.

أ – 3 – الرمز (SYMBOLE):

إن الموضوع في علاقته بمؤوّلته يكون رمزا (symbole)، بحيث يدل موضوعه عن طريق الوضع دون أن تكون هناك أية علاقة مشابهة أو محاورة .وطبيعة الرمز في الواقع عامة و مجردة غير متصلة بموضوع معين، حيث لا يدل على فرد أو حدث متعلق بالزمان و المكان. ولا يستند كذلك إلى حدث أو أحاسيس أو نوعيات، إنَّما يعود إلى موضوع عام، كما أنَّه يكتفي بالإحالة على قانون أو ضرورة ككلمة سيارة التي تستعمل للدلالة على أيَّة سيارة بالرغم من الاختلافات القائمة بين السيارات، لهذا فـ " الرمز هو ماثول (ممثل) يكمن طابعه التمثيلي في أنَّه قاعدة تحدد مؤوّله"[2]. فهو ينتمي إلى مقولة الثالثانية، حيث إنَّ طبيعته داخل العلامة عرفية "بوصفه دليلا تعاقديا (عرفيا) أو متعلقا بعادة مكتسبة أو فطرية – غريزية"[3]، نظرا لارتباط الطبيعة الرمزية في نشوئها على تعدد

1 - A. J. GREIMAS & J. COURTES. " sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage. " p 186.

2– سعيد بنكراد ." السيميائيات و التأويل: مدخل لسيميائيات ش. س. بورس" ، ص 121.

3– طائع الحداوي . " سيمائيات التأويل: الإنتاج و منطق الدلائل" ، ص 319.

وتنوع التجارب في أزمنة متعاقبة، فهي من طبيعة عامة، تماما مثل الشعوب التي تسعى إلى خلق رموز خاصة بها انطلاقا من تجاربها، كي تصبح مقوّما تفهم به تلك الشعوب.

ويضيف " بورس" في تأصيله للرمز قوله هو: " دليل يفقد صفة تجعله دليلا ، إذا لم يكن هناك مؤوِّل، أيضا إذا كان كل تغيير كلام يدل عمَّا هو بواسطة فعالية يحصل على دلالته لكونه مفهوما" [1]. وما نلاحظه في هذه التحديدات أنَّ " بورس" يسعى جاهدا إلى تبسيط مفهوم الرمز لإيصاله بأيّ طريقة كانت، سواء عن طريق الشرح التأصيلي أو بجعل الرمز في مكانته داخل المسلمة الثلاثية ضمن تمفصلات الدليل، بحيث " لا يمكن إنكار الأهمية الكبيرة للرموز في سائر ميادين المعرفة، إذ هي القادرة على تمثيل كل الموضوعات، والأحداث، وإظهار العلاقات القائمة فيما بينها خصوصا في مجال العلوم الجازمة"[2]. بالأحرى في مجال العلوم الدقيقة الذي ألحقها به، لهذا يرى " بورس " أن الرمز عبارة عن " دليل يحيل إلى موضوعه بفضل قانون هو ترابط أفكار عامة، مبدأ عادة، عرف، مؤولة منطقية نهائية(3.335)"[3]. ويعتبر الرمز ثالثية، تلعب المؤولة فيه دورا هاما حاسما ، حيث يفقد غيابها الرمز" الطابع الذي يجعله دليلا(2.304)"[4]على نحو ما أشرنا إليه سابقا.

وبما أنّ الرمز عبارة عن ترابط أفكار عامة، فهو نمط عام ومن ثمَّ فالموضوع الذي يحيل إليه عام بدوره. إنَّ الرّمز لا يمثل شيئا مفردا، و إنَّما يمثل صنفا من الأشياء، والرمز نمط عام ... إنَّه لا يصبح دليلا إلاّ لأنَّ عادة أو قانون اكتساب يؤدي بالمرء إلى تأويل نسخه بأنّها تدل على رجل أو رجال(2.292)[5]. إنَّ الرمز في حقيقة الأمر كما يقول "

1- ينظر: حوشي عايدة."نظام التواصل السيميولساني في كتاب الحيوان للجاحظ–حسب نظرية بورس–"، ص97 نقلا عن:

CH. S. PEIRCE. " Philosophical writings". P 104.

2– عادل فاخوري. " تيارات في السيمياء" ، دار الطليعة ، بيروت ، ط1 ، 1990 ، ص 60.

3 - voir : CH. S. PEIRCE. "Écrits sur le signe" . p 32.

4 - Ibid . p 139 – 140.

5 - Voir: CH. S. PEIRCE. "Écrits sur le signe" . p 161 - 162.

بورس " يستعمل للدلائل التي تكون علاقتها بموضوعها التصوري علاقة عرفية أو تعاقدية(2.297)[1]، أو تربطها علاقة اعتباطية من منظور " دوسوسير".

معنى ذلك أنّه إذا كانت الأيقونات تربطها بموضوعها علاقة تشابه، وأنّ المؤشرات (القرائن) تربطها بموضوعها علاقة سببية، فإنّ العلاقة التي تربط الرموز بموضوعها هي مجرد " قانون يضعه الناس عادة(2.246)" [2]. ومعنى أنّ الرمز عبارة عن قانون عرفي متفق عليه، هو أنّه ممثّل بأعراف معينة.

إنّ المطلع على تصنيف " بورس " للعلامات – و تحديدا التصنيف الثالوثي المجسَّد في فئة الأيقونات و المؤشرات و الرموز – يَضنّ أنّها فئات منفصلة عن بعضها بعض، وأنَّ " بورس " يقر بذلك الإنفصال. لكن الحقيقة المغفول عنها هي عكس ذلك ، فقد أدرك "بورس " التداخل و التفاعل بين تلك الفئات ، حيث إذا أمكن إدماج كل من الأيقون والمؤشر و الرمز ، فإن ذلك الدليل الذي جمعها معا سيكون كاملا ، وخير دليل على ذلك ما يلي:

– أنَّ الأيقونة مثلا قد تتضمن مؤشرا (قرينة) مثل الصورة الشمسية التي لها علاقة تشابه (أيقون) و تجاور (مؤشر) معا بموضوعها ، وهذا ينطبق أيضا على الصورة الشخصية التي تعتبر " ايقونا " لأنها تشبه موضوعها.كما تعتبر مؤشرا في الوقت ذاته لأنها تشير إلى ذلك الموضوع ذاته.

[3]الصورة رقم: 07.

1 - Ibid. p 164.
2 - Ibid, p 139.

3– جريدة الشروق. العدد 4971 ،الصادرة بتاريخ: 2016/01/06.

إنّ ماورد في هذه الصورة الكاريكاتورية خير دليل على أن الأيقونة قد تتضمن مؤشرا في الوقت ذاته، حيث إنّ الشخص الواقف على البرميل هو أيقونة للمواطن الجزائري باعتبار أن حاليهما متشابهان من جهة، وأنَّ حبل المشنقة الملفوف حول عنقه مؤشر لضيق الحصار أو الأزمة أو المصير الذي ينتظره من جهة أخرى. أي إنّ حال المواطن الجزائري تشبه حال البترول في بلاده، فكل واحد أيقونة بالنسبة إلى الآخر. فإذا ارتفعت مؤشرات أسعار البترول اتسعت ربطة الحبل عن عنق المواطن الجزائري، وإذا هبطت مؤشرات أسعار البترول ضاقت وأصبحت مؤشرا لضيق المعيشة.

بمعنى آخر: إنَّ صورة الشخص الواقف على برميل البترول أيقونة للمواطن الجزائري المرتبطة معيشته بأسعار البترول ، كما أنّ هذه الأيقونة مؤشرا أيضا إلى كون نمط معيشة المواطن الجزائري مرهون بارتفاع أو انخفاض سعر برميل البترول.

– ويمكن أيضا أن يتضمن " المؤشر" " أيقونا " و لكنه من نوع خاص، لأنَّ المؤشر لا يشكل نسخة من الموضوع ما دام تعديله الفعلي بواسطة الموضوع. وبهذا المعنى يعتبر الدخان مؤشرا للنار و أيقونا لها[1]، كما هو واضح في الصورة التالية:

الصورة رقم: 08[2]

1 - voir : GERARD DELEDALLE; "commentaire". p 231.

2– جريدة الشروق. العدد 4940 ، الصادرة بتاريخ: 2015/12/06.

حيث إنّ الدخان المنبعث من المنزل مؤشّر لوجود نار مشتعلة فيه ، كما أنَّ هذا الدخان أيقون لأيّ دخان منبعث من النار ، والكاريكاتوري في هذه الصورة لا يوضح الملتقى أن ذلك الدخان يشبه دخان النار، و إنَّما يشير إلى أن هناك نارا مشتعلة في ذلك المنزل، أي إنَّ الغلبة هنا للمؤشر على الأيقون ، رغم تَضَمّن الأول للثاني . وكذلك الشيء نفسه بالنسبة إلى الصورة الموالية:

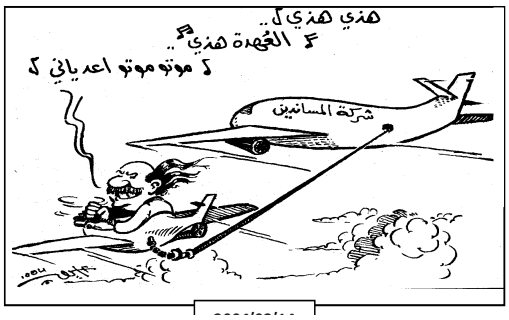
الصورة رقم: 09[1]

حيث إنّ إخراج المواطن لجيوبه الفارغة في الصورة دليل و مؤشر واضح على إفلاسه وهذه الحالة أيقونة لحالة المواطن الجزائري الذي هو على أبواب الدخول المدرسي من جهة، وعيد الأضحى من جهة أخرى. والكاريكاتوري في هذه الصورة لم يركّز على حالة التشابه، بقدر ما يركز على حركة يدي المواطن في الصورة التي تشير إلى وضعية الإفلاس.

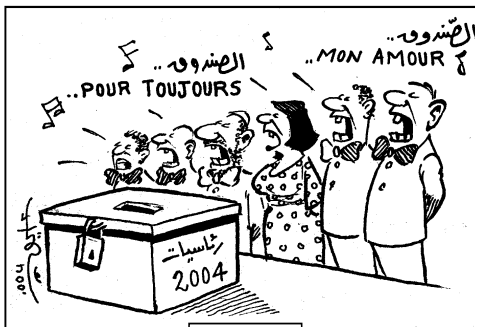
ويمكن أن يتوقف الأيقون أو المؤشر على العرف (covention)، ومن ثم على الرمز،إذ توجد"أيقونات يقوم تشابهها على قواعد عرفية و تستحق لفت نظرنا (2.279)[2]" مثل: الرسوم البيانية والمعادلات الجبرية التي تقتضي من الناظر تعلُم أنساق التمثيل (أي العرف والرمز)، حتى يتضح له طابعها الأيقوني، وهذه الصور الكاريكاتورية خير دليل على ذلك:

1- جريدة الشروق. العدد 4830 ،الصادرة التاريخ: 2015/08/16.

2 - CH. S. PEIRCE. "Écrits sur le signe" . p 150.



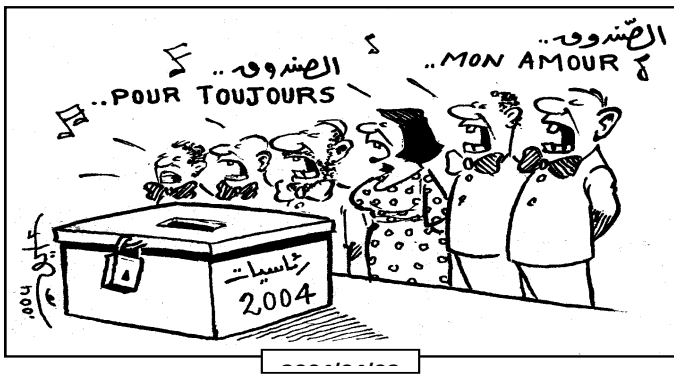
(1) الصورة رقم: 10



(2)الصورة رقم: 11

فالنوطات الموسيقية البارزة في هذه الصور عبارة عن أيقونات بيانية تشبه درجات النغمات الموسيقية المتذبذبة، والتشابه القائم بين هذه النوطات:♫♪. ودرجة النغمات قائم على العرف، إذ بإمكاننا تجسيد درجة النغمة بأيّ شكل آخر نتفق عليه، وهذا ينطبق أيضا على علامات التعجب الواردة في الصورة الموالية، إذ تعتبر علامات التعجب و الإستفهام وغيرها أيقونات بيانية قائمة على العرف.

(3)الصورة رقم: 12



– إنَّ المؤشر (القرينة) غالبا ما يحتاج إلى نوع من الرمز يكون مؤوّلته ،" فالبرغم من أنَّ المؤوّلَة المباشرة لمؤشّر يجب أن يكون مؤشرًا – بالرغم من ذلك – و ما دام يمكن موضوعها أن يكون موضوعا رمزيا فرديا ، فإنَّ المؤشر يمكن أن يكون له رمز من هذا النوع كمؤوّلة غير مباشرة(2.294)"[4]، مثلما هو الحال في هذه الصورة :

1– جريدة الخبر .الصادرة بتاريخ: 2004/02/14.

2– جريدة الخبر. الصادرة بتاريخ: 2004/04/08.

3– جريدة الخبر. الصادرة بتاريخ: 2004/02/15.

4 - CH. S. PEIRCE. "Écrits sur le signe" . p 162.

[1]الصورة رقم: 13

إذ نلاحظ في هذه الصورة رجلاً جالسا على الأدراج يَمُدُّ يَدَهُ للآخرين طلبا للصدقة، وهذه اليد الممدودة للغير مؤشر لطلب الحصول على المال. وفي نفس الوقت ترمز هذه اليد الممدودة إلى الفقر و الحاجة التي يعيشها المواطن والكتابة المدونة على إحدى الدرجات المكتوب عليها USMA تشير إلى فريق اتحاد العاصمة، مكتوبا برموز مختصرة.

وقد يحتاج الرمز أيضا إلى أيقونات و قرائن، ومثال على ذلك أنَّ كلمة " يحب " – التي هي رمز – مترابطة مع " الفكرة التي هي الأيقونة الذهنية لشخص محب لشخص آخر" [2]. ويتضح ذلك أيضا من خلال الصورة الكاريكاتورية التالية :

[3]الصورة رقم: 14

1- جريدة الخبر. الصادرة بتاريخ: 2004/02/14.

2- لاننسى أنَّ " بورس " يُعَرّف الأيقون من حيث كينونته كما يلي: " تنتمي كينونة أيقون إلى تجربة ماضية ، فما الأيقون إلا صورة في الذهن" (5.447).

3- جريدة الخبر. الصادرة بتاريخ: 2004/08/10.

حيث إنَّ الحروف المختصرة الواضحة في الصورة و المتمثلة في: FFS هي عبارة عن رموز مختصرة لعبارة " جبهة القوى الإشتراكية "، وهذه الرموز مرتبطة بصورة السيّد "آيت أحمد " الواضحة هنا. والتي بدورها عبارة عن أيقونة لشخصية السيّد آيت أحمد الموجودة في الواقع، ورمز لحزب جبهة القوى الإشتراكية.

إنَّ " بورس " يَعتبر اللغة الطبيعية رمزية، وهذا يعني أنَّها تعتبر اعتباطية حسب رأي "سويسير" إذ يقول:" إنَّ الرابط الذي يجمع بين الدال والمدلول رابط اعتباطي ،أو بعبارة أخرى: بما أنَّنا نعني بكلمة دليل المجموع الناتج عن الجمع بين الدال والمدلول، يمكننا أن نقول بصورة أبسط: إنَّ الدليل اللغوي اعتباطي"[1].

ولكن هذه الإعتباطية محدودة نوعا ما لعدة اعتبارات، أولاً: لأنَّ " الرمز يتميز بكونه ليس دائما اعتباطيا تماما، فهو ليس خاويا بل نجد فيه شيئا طفيفا من الربط بين الدال والمدلول. فلا يمكن أن نعوّض الميزان رمز العدالة بما اتفق من الأشياء الأخرى كالعربة مثلا"[2]. وثانيا: لأنَّ الأيقون والرمز أيضا يدخلان بطرق متنوعة في إنشاء أو تكوين الدلائل والخطابات اللغوية. وكذلك لأنَّ الخطابات اللغوية يمكن النظر إليها من خلال عدَّة زوايا أو مستويات: المستوى المعجمي الذي يُعتبر رمزيا اعتباطيا في معظمه، والمستوى التركيبي الذي يبدو عكس المستوى المعجمي، أي مبررا (غير اعتباطي)، لأنَّ "بورس" (2.280)[3] يعتبره أيقونا من نوع الرسم البياني لأنه يرتبط بموضوعه ارتباطا قائما على تماثل في العلاقات الداخلية وليس على تشابه تام في الخصائص. فإذا قلتَ مثلا: حزمت حقائبي و توجهت إلى المطار وركبت الطائرة ، فهذا لا يدل على توال مفهومي فحسب، بل تحاك – أيقونيا – تتابع الأحداث دون أن يحاكي كل فعل حدثًا، وهذا أيضا واضح في الصورة الكاريكاتورية الموالية:

1- فيرديناند دي سويسير. " دروس في الألسنية العامة" ، ص 111 – 112.

2- المرجع نفسه ، ص 113.

3 - CH. S. PEIRCE. "Écrits sur le signe" . p 150-151.

الصورة رقم : 15[1]

فالخطاب المتمثل في " حدثني زميل لي دائم التردد على مطاعم الرحمة ... أنه بدأ يفقد إنسانيته بعد أن فقد كرامته جرَّاء الطوابير والإنتظار:"، إذا نظرنا إليه من الناحية المعجمية فهو يتكون من رموز لغوية ذات مدلولات معينة قائمة على الإعتباطية، أمَّا من الناحية التركيبية فهو عبارة عن أيقون من نوع الرسم البياني .لأنَّ الوحدات اللغوية فيه مرتبطة بموضوعها على أساس التماثل في العلاقات الداخلية، لأنَّها لا تدل على توال مفهومي فقط، وإنَّما تخلق في أذهاننا صورة مشابهة لتلك الأحداث المتتابعة. والأمر نفسه ينطبق على الصورة الموالية التي تبين يوميات كل سائق، التي تتجسد في دفعه لسيارته المعطَّلة بسبب اهتراء الطرقات ثم قيامه بعد ذلك بدفع قسيمة السيارات وكذلك دفع غرامة المخالفات المرورية التي ارتكبها. فتتابع هذه الأحداث اليومية عبارة عن أيقون من نوع الرسم البياني باعتباره يخلق صورة مشابهة لتلك الأحداث في أذهاننا.

الصورة رقم : 16[2]

1- جريدة الخبر.الصادرة التاريخ 2004/11/01.

2- جريدة الشروق. العدد: 4733، الصادرة بتاريخ: 2015/05/09.

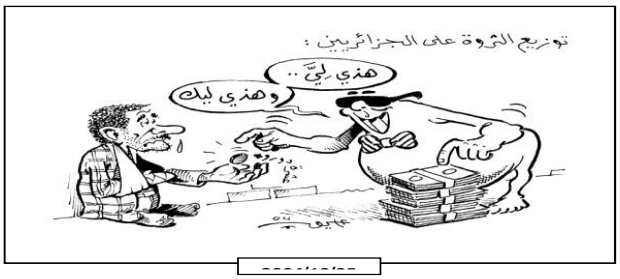
والتركيب يتضمن أيضا عناصر مؤشرية (قرينية) ، فهي تُحيل أو " تشير إلى الأشياء دون أن تصفها(3.361)" [1]، وبالتالي تدفع بالمستمع أو القارئ لأن يستعمل قدراته على الملاحظة إلى أن يقيم صلة واقعية بين ذهنه و الموضوع(2.287)[2].

و إلى جانب كون المنطوق يعمل كمؤشر عام – أي أنَّه يتحدث أو يشير إلى شيء معين – فإنَّه يتضمن عناصر مؤشرية (قرينية) تنقله من العمومية إلى الخصوصية، أي إنَّ هذه العناصر المؤشرية تُسندُ ذلك المنطوق إلى متكلم محدد موجود في تلك الرسالة، أو بالأحرى في ذلك الخطاب. وتقوم تلك العناصر المؤشرية أيضا بتحديد موضوع ذلك المتكلم في الزمان والمكان، مثل: الضمائر الشخصية التي تُخَلّصُ الخطاب من عموميته و تُدخلُهُ في عالم الخصوصية ،لأنَّها تُرغمُ السامع أو القارئ على التعرف على الفاعل والمفعول، ومع تلك الضمائر هناك كذلك أسماء الأعلام(8.335)[3] التي تشير إلى شخصية معينة حيَّةً كانت أو متوفاة. ومنها أيضا ظروف المكان (هنا، هناك، هنالك...) و ظروف الزمان (أمس، الآن، غدا...) و أسماء الإشارة (هذا، ذاك، تلك...) و الأسماء الموصول (الذي، التي ...) ، والتي تُلفتُ – جميعها – الإنتباه إلى الكلمات التي تسبقها ... وضمائر الملكية التي هي مؤشرات بكيفيتين: أولا: إنَّها تشير إلى المَلك . ثانيا، إنَّها ... تلفت الإنتباه تركيبيا إلى الكلمة التي تدل على الشيء الممتلك(2.287)[4]. فهذه كلَّها تعتبر مؤشرات تبدو مبررة باعتبارها ترجع إلى مواضيعها إرجاعا فعليا ، و إن كان إرجاعها لا يتحدد إلاَّ داخل رسالة معينة.

ندرك مما سلف ذكره أنَّ الخصائص الأيقونية ، القرينية و الرمزية بإمكانها أن تشترك في دليل واحد كما هو مبين في الصورة الكاريكاتورية الموالية:

1 - CH. S. PEIRCE. "Écrits sur le siٍ
2 - Ibid . P155.
3 - Ibid . p 32.
4 - CH. S. PEIRCE. "Écrits sur le signe" . p P 155 - 157.

(1) الصورة رقم : 17



5-2-3- المستوى التداولي:

أ – الثالوث الثالث: (la troisième trichotomie)

ينظر في هذا الثالوث إلى الدليل بما هو ثالث، أي يتم فيه النظر إلى المؤوّل كعلامة .وتتكون هذه الثالوثية من ثلاثة عناصر هي كالتالي:

أ – 1 الدليل التصوري أو الجملي أو الخبري: (signe rhématique)

يَعتبر " بورس " التصور" دليلا لمؤوِّله، هو دليل لإحتمالية نوعية (qualitative possibility)، أي يفهم كَمُمَثل لأيّ نوع موضوع محتمل ، يمكن أن يقدم التصور بعض المعلومات لكنه ليس مؤوّلاً كَمُؤوّل بعض المعلومات"[2]. بعبارة أخرى، يكون المؤوّل في علاقته بمُمَثّله (الماثول) خبرا أو تصورا (rhème)، لتُجَسدَهُ كـ " علامة تُشَكلُ في علاقتها بموضوعها علامة لإمكان نوعي ، إنَّنا ندركها باعتبارها تمثّل هذا الشيء الممكن أو ذاك فقط" [(3)]. فهو بهذا الشكل عبارة عن موضوع محتمل يحمل تصورًا مُعَيَّنًا مهما

1- جريدة الخبر . التاريخ: 2004/12/25.

²- ينظر: حوشي عايدة."نظام التواصل السيميولساني في كتاب الحيوان للجاحظ-حسب نظرية بورس-"، ص105 نقلا عن:

CH. S. PEIRCE. " Philosophical writings". P 102.

3- سعيد بنكراد. " السيمائيات و التأويل: مدخل لسيمائيات ش. س, بورس" ، ص 123.

كانت طبيعته باختلاف الموضوعات و باختلاف الأشخاص أو المُؤَوّلين، باعتبار أنَّه مرتبط بنوع محدد فقط من الموضوعات و ليس بكل أنواعها.

وهذا يعني أنَّ كل علامة في هذا المجال سواء كانت مفردة أو مُرَكَّبَة غير صالحة لأن تكون حُكمًا ، إنَّما تصلح لتكون حَدًا في الحكم ، أي تُفهم بوصفها مُمَثلاً لموضوع ممكن ، وبالتالي تصبح غير محتملة لا الصدق و لا الكذب، تماما كالمحمولات البسيطة مثل: أشقر، والإستعارات كقولنا مثلا لشخص ما أَسَد بدل إسمه الحقيقي كدلالة على الشجاعة. فالإحتمالية إذن هي الخاصية التي تُبقي على خصوصية هذا الدليل ومحدودية تناولاته للأفكار و التصورات.

أ – 2 الدليل التصديقي: (Dicisigne /signe dicent)

يُعَرّفُهُ " بورس " بأنَّه " دليل لمؤوّله، فهو دليل وجود آني، ولايمكنه أن يكون أيقونا يُقَدّمُ أيَّ أساس لتأويله بالرجوع إلى الوجود الآني. دليل تصديقي (Dicisign) يتضمن بالضرورة في جزء منه تصورا (rhème)، ليصف الواقع المؤوَّل كما هو مشار إليه، لكن هذا نوع خاص فقط للتصور"[1] باعتباره يتضمن قانونًا و نوعًا من العرف الذي يخضع له الدليل العرفي ، وهو مرتبط بالحقيقة أكثر من غيره من الأدلة ، باعتبار أنَّ تلك الحقيقة هي أساس التصور الذي يحمله، وهو بالتالي يحتمل الصدق فقط. فالدليل التصديقي إذن هو دليل وجود واقعي [(2)]، يتضمن خبرا خاصا إلزاميا " كجزء منها لتؤوَّل باعتبارها تشير إلى شيء ما"[(3)]، لذا فهو عبارة عن علامة صالحة لأن تكون حُكمًا.

---

[1]- ينظر: حوشي عايدة."نظام التواصل السيميولساني في كتاب الحيوان للجاحظ–حسب نظرية بورس–"، ص105 نقلا عن:

CH. S. PEIRCE. " Philosophical writings". P 102.

2– طائع الحداوي . " سيمائيات التأويل: الإنتاج و منطق الدلائل"، ص 274.

3– سعيد بنكراد. " السيمائيات و التأويل: مدخل لسيمائيات ش. س. بورس"، ص 124.

أ – 3 البرهان أو الحجة: (ARGUMENT)

تُعتبر الحجة أو البرهان دليل للمؤوِّل وهو أيضا " دليل قانون، أو يمكننا القول: إنَّ التصوُّر (rheme) دليل يُفهم ليُمَثّل موضوعه في صفاته فقط، الدليل التصديقي (Dicisign)؛ دليل يفهم كَمُمَثّل لموضوعه في الوجود الآني (الواقعي)، وحجة (argument)؛ هو دليل يفهم كَمُمَثّل لموضوعه في خاصيته كدليل(2.252)"[1]، هذا يعني أنَّ دليل الحجة يتم إدراكه بوصفه ممثلا لموضوعه إنطلاقا من طابعه المباشر، و بالتالي فإنَّ الحُجَّة هي " علامة تدرك كتمثيل للموضوع من خلال طابعه كعلامة ... إنَّ الحُجَّة هي ذلك الفعل الذهني الذي يُحاول من خلاله الشخص الذي يحكم أن يقتنع بصحَّة قضية ما"[(2)]. و تتميز هذه العلامة دومًا بالصدق ، باعتبار كونها صحيحة، كأن نقول مثلا: (أ) هو (ب) و (ب) هو (ج) ، هذا معناه أنَّ (أ) هو (ج) ، ومنه فالحجة دليل يُمَثّل بكل وضوح مُؤَوّلَهُ ، الذي يسمى نتيجة.

بهذه الطريقة إذن تتضح نظرية " بورس" المتعلقة بالتصنيفات الثلاثية للدليل، ويمكننا القول إنَّ الخصائص الأيقونية، القرينية والرمزية بإمكانها أن تشترك في دليل واحد. ويندرج موضوع بحثنا هذا للموسوم بالصورة الكاريكاتورية، ضمن إطار هذه الثلاثية الثانية، وخصوصا ضمن الأيقون.

ثالثا: السيميائية بين العرب والغرب:

من الحقائق التي لا يختلف حولها إثنان أنّ لكلّ علم أو نظرية أو منهج مهما إختلف نوعه إمتدادًا تاريخيا ينشأ ويتطوّر، تُسقى جذوره بماء الحياة المتمثل في ما يحيط به من علوم عديدة ومتنوعة، إذ لا يستطيع أيّ علم ما النشوء معزولا عن غيره من العلوم، بل يتمّ ذلك في ظلّها وتحت رعايتها.

---

[1] -CH. S. PEIRCE. "Écrits sur le signe" . p 141 - 142.

و ينظر:حوشي عايدة."نظام التواصل السيميولساني في كتاب الحيوان للجاحظ–حسب نظرية بورس–"، ص105 .

2– سعيد بنكراد. " السيمائيات و التأويل: مدخل لسيمائيات ش. س. بورس"، ص 125.

وما هو مفروغ منه هو أنّ السيميائية كغيرها من المناهج والنظريات، لها مسيرة حياة طويلة بدأت بوادرها منذ عهد اليونان والإغريق، وامتدّت بعد ذلك لتكتمل صورتها وتتضّح أسسها العلمية في القرن العشرين. ولم تقتصر السيميائية على لغة دون أخرى، بل نجدها قد ظهرت عند العرب كما ظهرت عند الغرب، ولكنّها اتخذت مسيرة مختلفة للنمو عند كُل منهما، ولكنّها نبتت من أصل واحد أرجعه بعض الدّارسين إلى الإغريق، ثم إمتدّتا لتلتقيا على بساط النقد الأدبي الحديث.

وللإمساك بحدود السيميائية وجوانبها، كان لزاماً علينا تتبّع مراحل تطوّر السيميائية في التراث العربي ولدى الغرب لمعرفة أصولها وامتدادها في الفكر الإنساني.

3-1- السيميائية في التراث العربي:

تمتدّ جولات التنقيب في تاريخ العلوم في العالم العربي الإسلامي إلى أبعد مدى لها ولكن تبقى الصورة الجليّة لها بعد ظهور الإسلام الذي أرسى قواعد العلوم وحفظها مُفصلاً بين ما كان منها على حق وما كان منها على باطل. وهذا الذي دفعنا لأن نبدأ مسيرة البحث في تاريخ السيميائية منذ ظهور الإسلام، فوجدناها قد اختلفت وتباينت بشكل واضح بحسب المراحل التي مرّت بها.

أ- المرحلة الأولى:

تتّضح السيميائية في هذه المرحلة من عمرها باسمها لا بمُسَمّاها، وتوضيح ذلك أنّنا ننقب الآن عن مفردة سيمياء في تراث المسلمين الحضاري-الأدبي منه وغير الأدبي- لنستوضح ما إذا كانت هذه اللفظة ذات علاقة بالمنهج السيميائي الحديث أم ليس الأمر كذلك، وخير ما يُعَدُّ ذُخرَ المسلمين وعزّهم هو كتاب الله عزّوجلّ، الذي يمثّل النبع الأساس للعلوم وإن ظهرت السيميائية قبل الإسلام وحظيت بمكانة هامة، إذ كانت لها الأفضلية بأن وردت في كتاب الله بمعناها الاصطلاحي الحديث، وإن لم تَرقَ إلى المستوى المنهجي المعهود، حيث إنّها تعنى العلامة كما سبق أن اطّلعنا على تعريف السيميائية لغة ،وما هي الصيغ المختلفة التي وردت في طيّات آيات إشتملت على لفظ

السيمياء. إلى جانب توضيح طريقة التواصل السيميائي الواردة في القرآن الكريم باستخدام الإشارة بمختلف أعضاء الجسد التي تمثّل بدورها علامات غير لسانية. وإلى جانب القرآن الكريم نجد السنّة النبوية الشريفة في المرتبة الثانية كما رأينا ذلك سابقا، حيث أشارت بالسيميائية إلى ذات المعنى.

ويأتي الشعر في المرتبة الثالثة بعد القرآن والسنّة النبوية لإجراء تَقَصّ واسع حول استخدام الشعراء للفظة سيمياء، حيث إستخدمها بعض الشعراء، بمعنى العلامة كما يلي:

- قال عكاشة بن عبد الصمد العمّي:

طرفي يَذُوبُ ومَاءُ طَرَفِكَ جَامِدٌ وَعَلَيَّ مِن سِيماَ هَوَاكِ شَواهِدُ[1]

- ويروي فديكا الجرمي:

وَأَعرفُ فِيكَ سيمَا آلِ صقرٍ وَمَشيَتَهُم إِذَا يَتَخيَّلُوناَ[2]

- يقول أبو نوّاس:

عَن رَحْمَة الرَحمنِ وَأَسأَل مِن تَرَى سِيمَاه سيماَ شَارِبٍ للرَّاحِ[3]

- وقد هنّأ علي بن الخليل يزيد بن مزيد بالمولود الجديد فقال:

عَلَيهِ مَن مَعْن وَمِنْ وَائلٍ سيَّمَا تَبَاشِسرِو سيماَ جَلالْ[4]

والملاحظ أنّ هذه الأبيات الشعرية جميعا وردت بالقصر، وقد وردت أبيات أخرى عديدة بالمدّ كما في قول البحتري:

وَعَليهِ مِنَ النَدَى سِيمياَءُ وَصَلَت مَدحَهُ بِكُلِّ لسانٍ[1]

1- أبو الفرج علي بن الحسين الأصفهاني." كتاب الأغاني"، تحقيق: د إحسان عبّاس و د. إبراهيم المعافين والأستاذ: بكر عبّاس، دار صادر، بيروت، لبنان، مج3، ط3، 1429هـ-2008م، ص 186.

2- المرجع نفسه، مج8، ص 125.

3- نفسه ، مج21، ص 69.

4 - أبو الفرج علي بن الحسين الأصفهاني." كتاب الأغاني"، مج 14.، ص 155.

– ومنها كذلك قول إبن عنقاء الفزاري:

غُلامٌ رَمَاهُ اللهُ بالخَيْرِ يَافِعاً لَهُ سيمياء لاَ تُشَقُّ عَلَى البَصَرِ[2]

كَأنَّ الثُّرَيا عُلِّقَت فِي جَبِينِهِ وَفي خَدَّهِ الشِّعْرِى وَفِي جيدِهِ القَمَرْ.

وإضافة إلى ما سلف ذكره، تتبدّى السيميائية في الكلام العربي من خلال استخدام الشعراء مثلا بعض أعضاء الجسد في أشعارهم للتعبير عن دلالات مختلفة، وممّا يمكن عدّه من ذلك في هذه المسألة ما يلي:

– قول الشاعر[3]:

أَشَارت بِطَرَفِ العَيْنِ خِيفَةَ أَهْلِها إشارَة مذعورْ وَلَم تَتَكلَّم

فَأَيْقَنَتْ أنَّ الطَّرَفْ قَدْ قَالَ مَرحَباً وَأَهلاً وَسَهلاً بِالحَبِيبِ المُتيَّمِ

– وقال أبو العتاهية[4]:

وَللقَلْبِ علَى القَلْبِ دَلِيلٌ حينَ يَلْقَاهُ

وَللنَّاسِ مِنَ النَّاسِ مَقَاييسُ وَ أَشْبَاهُ

وَفي العَيْنِ غِنى للعَيْ نِ لأَنْ تنْطِقَ أَفوَاهُ

– وقال الشاعر: [1]

1– البحتري." ديوان البحتري". تحقيق: حسن كامل الصّيرفي، دار المعارف، مصر مج4، ط3، 1963م، ص 2199.

2– الأصفهاني." كتاب الأغاني"، مج 19، ص 151.

3– أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ." البيان والتبيين"، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الجانجي، القاهرة، ج1، ط7، 1418هـ ، 1998م، ص 78.

4– ينظر: أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدّينوري. " عيون الأخبار"، كتاب العلم والبيان، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، مج2، ج5، (د.ت)، ص 182.

العَيْنُ تَبدي الذِّي فِي نَفَسِ صَاحِبَهاَ مِنَ المَحِبَّةِ أَو بُغضٍ إذا كَانا

وَالعَينُ تَنطِقُ وَالأَفوَاهُ صامِتَةٌ حَتَى تَرى من ضَمِيرِ القَلْبِ تِبْيانَا

- وقال أبو نوّاس ارتجالا: [2]

وَلَقَد قُلتَ للمَليحَةَ قُولي مِن بَعيدٍ لَمِن يحبّكِ: (إشارة قُبلة)

فَأَشارت بِمَعصَمٍ ثُمَ قَالت مِن بَعِيد خِلاف قولي:(إشارة لالا)

فتَنَفَسْتُ سَاعَةَ ثمَّ إنّي قُلتُ للبَغْلِ عندَ ذلكَ:(إشارة إمش).

لقد جاء أبو نوّاس بإشارات أخرى لم تَجرِ العادة بمثلها، وذلك أنّ الآمين ابن زبيدة قال له مرّة: هل تَصنَعُ شِعرًا لا قافية له؟ قال: نعم، وضع من فوره ارتجالا...فتعجّب جميع من حضر المجلس من اهتدائه وحسن تَأَتِيهِ، وأعطاه الأمين صِلَةً شريفة.

- وقال الرّاعي: [3]

إنَّ السَّمَاءَ وإنَّ الرِّيحَ شاهدَةٌ وَالأرضُ تشهَدُ والأَيّامُ والبلَدُ

لقد جزَيْتَ بَني بدْرِ ببَغْيهِمْ يَوم الهَبَاءَةِ يَوماً مَالهُ قوَدُ

- وقال عنترة بن شدّاد العبسي: [4]

حِرقُ الجَنَاحِ كأَنّ لحَيَيْ رَأْسِهْ جَلَمان بالأَخْبَار هشٌّ مُولَعُ

1- الجاحظ."البيان والتبيين"، ج1، ط7، ص 79.

2- أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني الآزدي." العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده"، حققه وفصّله وعلّق حواشيه: محمد محي الدّين عبد الحميد ، دار الجيل للنشر والتوزيع،ج1، ط5، 1401هـ-1981م، ص 310.

3- الجاحظ." البيان والتبيين"، ج1، ط7، ص 82.

4- المرجع نفسه، ص82.

لقد جعل عنترة نَعيبُ الغراب خبراً للزّاجر، لأنّ الغراب يُخَبِر بالفرقة والغربة ويقطّع كما يقطع الجلمان.

– وقال الهُذليّ: [1]

رقّوْنِي وقالوا: يا خُوَيْلِدُ لا تُرَعْ فَقُلتُ– وأَنْكَرتُ الوُجوه– هم هم

حيث جعل وضع وملامح الوجوه دليلا على ما في النفوس، وعلى ذلك قائلو: " رُبّ إشارة أبلغ من عبارةٍ".

وروى أبو بكر بن دريد، عن عبد الرحمان، عن عمّه ، قال: قعدت إلى أعرابي يقال له إسماعيل بن عمّار، وإذا هو يفتل أصابعهُ ويتلهّفُ، فقلت: علام تتلهف؟ فأنشأ يقول:

عَيْنَاي مَشؤومَتَانِ وَيْحَهُمَا وَالقَلْبُ حَيْرَانُ مُبْتَلَى بِهِما
عَرَّفَتاهُ الهَوَى لِظلْمِهِما يالَيْتَنِي قَبْلَهَا عَدَمْتُهُما
هُمَا إلى الحيْن قَادتا وَهُمَا دلَّ عَلى ما أُجنّ دَمعُهمًا
سَاعَدَتَا القَلْبَ في هَواهُ فَمَا سبَّبَ هَذا البَلاءَ غَيْرُهما[2]

– ولقد أنشد الدّولابي قائلا[3]:

يقولُ قَلبي لِطَرَفي، إذ بَكى جَزَعاً: تَبْكي وَأَنْتَ الذّي حملَتني الوَجَعَا؟ !
فَقَال طَرفِي لهُ فِيمَا يعاتِبُهُ : بَلْ أَنت حمّلتَنِي الآمال والطَمَعَا
حَتَى إذاَ مَا خَلا كلٌّ بِصَاحِبه كِلاهُمَا بِطَويل السُّقم قد قَنِعاَ
نَاداهُمَا كَبِدِي: لاَ تتلَفَا فَلَقَد قَطَّعْتُمَاني بِمَا لاقيتُما قِطَعا.

1– أبو الفتح عثمان بن جنّي." الخصائص"، تحقيق: محمد علي النجار، المكتبة العلمية، ج1، 1913م، ص 247.

2– أبو الفرج عبد الرحمان بن الجوزي." ذمُّ الهوى"، تحقيق وتعليق وضبط: خالد عبد اللطيف السبع العامي، دار الكتاب العربي، بيروت،ط1 ، 1418هـ–1998م، ص 118.

3– أبو الفرج عبد الرحمان بن الجوزي." ذمّ الهوى"، ط1، ص 119.

– وقال ابن المعتزّ[1]:

متيَّمٌ يَرعَى نُجُومَ الدُّجى يَبْكي عليه رحمةً عَاذِلُهُ
عَيْنِي أَشاطَتْ بدَمي في الهوى فابكوا قَتيلا بعضهُ قَاتلهُ.

– وقال أبو طاهر البغدادي[2]:

عاتبتُ قَلْبِي لمّاَ رَأَيْتُ جِسْمِي نَحيلاً
فأُلْزَمَ القَلبُ طَرْفِي وَقَال: كنتَ الرّسُولا
فَقَال طَرَفِي لِقَلْبِي بَلْ أَنْتَ كُنْتَ الوَكِلا
فَقُلتُ: كُفّا جميعاً تَرَكْتُمَانِي قتِلاً.

– وقد قال عبد الله بن محمّد، المعروف بابن سنان الخفاجي الحلبي[3]:

رَمَت عينُها عَينِي وَرَاحَت سليمةً فَمَن حَاكَم بينَ الكَحِيلةِ وَ العِبرى؟
فيا طرفُ قَدْ حذَّرتُكَ النَّظرَة التي خَلَسْتَ فَمَا رَاقَبتُ نَهياً ولا زجراً
ويا قلبً قد أَرداكَ مِن قَبلُ مرةً فَوَيحَكَ لَمْ طَاوَعَته مرَّةً أُخرى !

– وقال محمد بن وهيب في ابن عبّاد وزير المأمون[4]:

تكلَّمَ بالوَحي البَنَانُ المُخضَّبُ ولله شَكوى مُعْجَمٍ كيفَ يُعْرَبُ؟
أَ إيمَاءُ أَطرافُ البَنَانِ ووجهُهاَ أَبانا لهُ كيفَ الضّمير المغيَّبُ؟

وممّا يمكن إدراجه أيضا في إطار العلامات السيميائيات في التراث العربي، ما يُوسم بالإستعارة والتشبيه والكناية كَصُوَر بيانية قائمة على أساس عنصر التشبيه، وهذه الصور

1– المرجع نفسه. ص 119.
2– نفسه ،ص 120.
3– نفسه ، ص 121.
4– الأصفهاني." كتاب الأغاني"، مج 19، ص 69.

البيانية اعتبرها "بورس" أثناء تصنيفه للعلامات، كعلامات تندرج في نوع خاص، وهو ما يسمّى بالأيقون. وسمّى هذه الصوّر البيانية بالأيقونات الفرعية .

ومن أمثلة التشبيه الوارد في الشعر العربي:

- قول الزبير الأسديّ في الثريّا[1]:

وقَد لاحَ في الغَوْرِ الثُريّاَ كَأنّها بِهِ رَايَةُ بَيضَاءُ تَخْفِقُ للطَّعنِ.

حيث شبَّه الثّريا حين تدلَّت للمغيب براية بيضاء خَفَقَت للطعن.

- ومن ذلك قول عنترة في الذّباب[2]:

وخَلا الذُّبَاب بِها فَلَيْسَ بِنَازِح هَزِجاً كَفِعْلِ الشَارِبِ المُترنّمِ

غرداً يحُكُّ ذراعهُ بِذِراعِهِ فِعْل الُمكِبّ عَلى الزَّنادِ الأجذَمِ

لَقَد شبّهَ حكَّه يَدَهُ بِيَدِه بِرَجُلِ مقطوع الكفيّن يقدح النّار بعودين.

- وقال أعرابي، وكان غشي عينيه بياض أو نزل فيهما ماءٌ: [3]

يقولونَ ماءٌ طيّبٌ خان عَينُهُ وَمَا مَاءُ سَوءٍ خَانَ عَيني بطيّبٍ

ولكنَّهُ أَزمانَ أنظُرُ طيّبُ بِعيني غُدافيّ علا فَوقَ مَرْقَبِ

كأنَّ ابن حَجْلٍ مدَّ فَضَلَّ جَنَاحِهِ عَلَى مَاء انسانَيهما المتغيّبِ

يعني أنّه شبّه ما علا الحدقة بجناح فرخ من فراخ الزنابير قد مُدَّ على ناظِرِه

- ومن ذلك أيضا قول امرئ القيس وذكر العقاب[4]:

كأنّ قُلُوبَ الطَّيرِ رَطباً وَيابِساً لَدى وكَرَهاَ العنّابَ وَالحَشفُ البَالي

فشبّهَ الرَّطْبَ بالعُنّابِ، واليابس بالحشف، وشبّه شيئين بشيئين في بيت واحد.

1- ابن قتيبة." عيون الأخبار"، مجلّد2، ج5، ص 186.

2- المرجع نفسه، ص 186.

3- ابن قتيبة." عيون الأخبار"، مجلّد2، ج5، ص 187.

4- ابن قتيبة." عيون الأخبار"، مجلّد2، ج5، ص 187.

- وقال النابغة في المرأة: [1]

نَظَرت إليكَ بِحَاجَةٍ لَمْ تَقْضِها نَظَرَ المَرِيضُ إلى وُجُوه العوَّدِ.

يعني: نظرت إليك ولم تقدر أن تتكلّم، كما ينظر المريض إلى وجوه عوّادهِ ولا يقدر أن يكلِّمَهُم.

أمّا **الكناية** فلقد نالت حظاً وافراً في الشعر العربي ومن ذلك:

*** الكناية بالشجرة:**

- كقول المسيّب بن علس: [2]

دعَا شَجَر الأرض دَاعيهم لينصرَهُ السِّدرُ والأثأبُ

أي: كنّى بالشجر عن النّاس، وهم يقولون في المنثور: جاء فلان بالشوك والشجر، على أنّ المقصود بذلك: جاء بجيش عظيم.

ولقد كان الخلفاء الراشدون قد حظروا على الشعراء ذِكر النّساء، وعلى الرغم من ذلك،

- قال حميد بن ثور الهلالي: [3]

تجرَّمَ أَهلُوهاً لأنّ كنت مُشْعِراً جَنًوناً بِها، يا طُولَ هذا التجرُّمَ

ومالي مِن ذَنبٍ إليهِم عَلَمته سوى أَنَّني قَدْ قَدْ قُلْتُ ياَ سَرْحَةُ أَسلمي

بَلى فأسْلِمِي ثم أسلمي ثمّت اسْلِمِي ثَلاثَ تَحيَّاتٍ وَإِن لم تَكَلَّمِ

- وقال أيضا: [1]

1- المرجع نفسه، ص189.

2- ابن رشيق القيرواني." العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده"، ج1، ص 311.

3- ابن رشيق القيرواني." العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده"، ج1، ص 311.

أبى الله، إلاَّ أنّ سَرْحة مَالِكٍ على كلّ أفنَان العُضاة تَروقُ

فَيَا طِيب رَيَّاها، وياَ بَرَد ظلّهَا إذَا حَانَ من شَمْس النَّهَار شُرُوق

فَهَل أنا إنْ عَلَلْتُ نَفْسِي بِسَرحَة مِن السّرح مسدودٌ عليَّ طريقُ؟

حَمَى ظلّهاَ شكس الخليقةِ خَائِف عليها غَرَام الطَّائِفِين شفيق

المقصود بذلك بَعَلها أو ذا محرمها.

- وكذلك قول عنترة العبسي[2]:

يَا شاةَ مَا قَنَصٍ لَمِن حلَّتْ لَهُ حَرُمَتْ عَلَيّ وَلَيْتَها لَمْ تَحْرُمِ

ويقال إنّهُ ذَكَر إمرأة أبيه التي كان يهواها، وهناك من قال إنّها كانت جاريته فلذلك حرمها على نفسه.

- **الكناية بالبيضة:**

ومن الكناية بالبيضة عن المرأة ، ما في قول إمرئ القيس: [3]

وَبَيْضَةِ خِدْرٍ لاَ يُرَامُ خِبَاؤُهَا تَمَتَّعَت مِنَ لَهوٍ بِهَا غير مُعجَلِ.

- **الكناية بالقلص:**

وهي (هي النّوق الشّواب) كناية عن النساء، حيث روى ابن قتيبة أنّ رجلا كتب إلى عمر بن الخطاب رضيّ الله عنه: [4]

ألا أبَلِّغُ أبا حفص رسولاَ فِدَى لك مِن أخي ثِقَة إزاري

1- المرجع نفسه، ص 311-312.

2- نفسه، ص 312.

3- ابن رشيق القيرواني." العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده"، ج1، ص 312.

4- المرجع نفسه، ج1، ص 312-313.

قلائصُنَا هَدَاكَ اللهَ، إنَّا شَغَلنا عنكم زَمَنَ الحِصَارِ

فَمَا قَلُصُ وُجِدنَ مُعقَّلاتٍ قَفَا سَلْعٍ بِمُخْتَلَفِ النَّجَار

يعقِّلهنَ جَعْدُ شيظميّ وبئس مُعَقّل الذّود الظؤار.

وإلى جانب الشعر نجد أنّ التراث العربي زاخر **بالأمثال** التي تعزّز ميل العرب إلى السيميائية في التواصل والتفاهم والإيماء.

- ولقد عرّف ابن منظور المثل قائلا:" مثل: كلمة تسويّة، يقال: هذا مِثله ومَثَله، كما يقال شبهه وشَبَهُه بمعنى؛ قال ابن بري: الفرق بين المماثلة والمساواة أنّ المساواة تكون بين المختلفين في الجنس والمتّفقين. لأنّ التساوي هو التكافؤ في المقدار لا يزيد ولا ينقص. وأمّا المماثلة فلا تكون إلاّ في المتفقين، تقول: نحوه كنحوِه وفقهُه وكفقهِه ولونُه وكَلَونِهِ وطعمُه وكطعمِه، فإذا قيل : هو مِثله على الإطلاق فمعناه أنّه يَسُدُّ مَسدّهُ، وإذا قيل: هو مِثله في كذا فهو مساوٍ له في جِهة دون جِهة. والعرب تقول: هو مثَيْلُ هذا وهو أُمَيثالهُم، يريدون أنّ المشبّه به حقير كما أنّ هذا حقير، والمِثل: الشّبه. يقال: مِثل، ومَثَل وشِبه وشَبَه بمعنى واحد...والمَثَلُ والمُثَيْلُ: كالمِثل، والجمع أمثال، وهما يتماثلان...والمثلُ: الشيء الذي يُضرَبُ لشيء مثلا فيجعله مِثلَهُ"[1].

أمّا الجوهري فقد عرّف المثَل قائلا: " المثلُ ما يضربُ به من الأمثال، ومثلُ الشيء أيضا: صفتهُ، والمثال معروف، والجمع أمثلةٌ ومُثُلٌ، ومثّلَت له كذا تمثيلا، إذا صوّرت لهُ مثاله بالكتابة وغيرها، والتِمثال: الصورة، والجمع التماثيلُ"[2].

وبعد عرض هذه التعريفات الواردة في عدد من المعاجم اللغوية، نلاحظ أنّ مادة(مثل) تدور حول الشبه، والنظير والمماثلة، ومناظرة الشيء للشيء. حيث قال "إميل يعقوب": " والأصل السامي العام لهذه الكلمة يتضمّن حسب اشتقاقها معنى

1- ينظر: ابن منظور."لسان العرب"، ج11، ص610، 611.

2- ينظر: الجوهري." تاج اللغة وصحاح العربية"، ج5، ص 1816.

المماثلة"[1]. وفي هذه العبارة دلالة على أنّ صاحب الموسوعة نظر إلى المعنى اللغوي للكلمة من حيث اشتقاقها وما تضمّنت من معانٍ فوجد أنّها تتضمّن معنى المماثلة دون أن يضع أيّ قيد آخر في التعريف.

وقال أبو هلال العسكري: " أصل المثل التماثُل بين الشيئين في الكلام كقولهم "كما تدين تدان"؛ وهو من قولك: هذا مثل الشيء ومَثَلُهُ، كما تقول: شِبهه وشَبهه، ثمّ جُعِل كل حكمة سائرة مثلاً"[2].

ومن خلال الإمعان في هذا التعريف، نلاحظ أنّ العسكري قيّدَ التماثل بين الشيئين في الكلام دون الأفعال، فقد قَصر التعريف على التماثل من جهة واحدة فقط، ودلّلَ على ذلك بما ساقَ من المثل، كما أنّه عمّم إطلاق المَثَل على كل حكمةٍ سَرَت وذاعت بين النّاس لنرى أنَّه يعدُّها مثلا.

ويقول "الراغب":" المثل: عبارة عن قول في شيء يشبهُ قولا في شيء آخر، بينهما مشابهة ليبيّن أحدهما الآخر ويُصَوِّره"[3]. ويضيف في قيدهِ للمثل عمّا ورد عند غيره، أنّ المثل يعدو المماثلة بين القولين ليوضِّح غرضاً آخر هو التصوير.

ونقل "السّيوطي" في مزهره[4]، قول "الفارابي":" المثل ما ترضاه العامة والخاصة في لفظه ومعناه، حتى ابتذلوه فيما بينهم، وفاهوا به في السرّاء والضرّاء".

1- إميل بديع يعقوب." موسوعة أمثال العرب"، دار الجيل، بيروت، ج1، 1995م، ص 17.

2- أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري." جمهرة الأمثال"، ضبطه وكتب هوامشه ونسّقه: د، أحمد عبد السلام خرج أحاديثه: أبو هاجر محمد سعيد بن بسيوني زغلول، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان،ج1، ط1، 1408هـ-1988م، ص 11.

3- أبو القاسم الحسين بن محمّد المعروف بالراغب الأصفهاني." المفردات في غريب القرآن"، تحقيق وضبط: محمّد سيّد كيلاني، دار المعرفة ، بيروت، لبنان، ص 462.

4- عبد الرحمان جلال الدّين السيوطي." المزهر في علوم اللغة وأنواعها"، شرحه وضبطه وصححه وعنون موضوعاته وعلّق حواشيه: محمّد أحمد جاد المولى بك، محمد أبو الفضل إبراهيم، علي محمد البجاوي، منشورات المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ج1، 1406هـ-1986م، ص 486.

ونقل كذلك قول "المرزوقي": " المثلُ جُملة من القول، مقتَضَبة من أصلها أو مرسلة بذاتها، فتَتَسمُ بالقُبُول وتشتهر بالتداول، فتنقل عمّا وردت فيه، إلى كل ما يصحُّ قصدهُ بها من غير تغيُّر يلحقها في لفظها، وعمّا يوجبه الظاهر إلى أشباهه من المعاني؛ فلذلك تضرب وإن جُهلت أسبابها التي خرجت عليها". يبدو أنّ "الفرابي" يعمد في تحديد المثل إلى اتفاق عامة النّاس وخاصتهم عليه، وربّما كان في الإجماع والاتفاق على الشيء دلالة على الرضا به، وقد زاد في وضوح التعريف إضافة المعنى إلى اللفظ. وقد نال المَثَلُ عنده منزلة حتى أصبح محطَّ الكلام، ومتداول اللّفظ في حالات الفرح والترح.

أمّا بالنسبة "للمزروقي" فقد أضاف إلى المعاني السابقة في تعريفه للمثل عنصر المشابهة دون معرفة أصول المثل، مع المحافظة على اللفظ، وحمايته من التغيير والتبديل[1].

ويقول "ابن عبد ربّه" في عقده: " إنّ الأمثال وَشي الكلام، وجوهر اللفظ، وحليّ المعاني التي تخيَّرتها العرب، وقدّمتها العجم، ونطق بها كلُّ زمان، وعلى كل لسان، فهي أبقى من الشعر، وأشرف من الخطابة، ولم يَسِرْ شيء مسيرها ولا عَمَّ عمومها حتى قيل: أسيَرُ من مَثَلُ"[2].

يبيّن لنا التعريف السابق مدى اهتمام العرب بالنّاحية البلاغية التي يوضّحها المثل في الكلام، ومدى تأثير تلك النّاحية البلاغية في مسيره بين النّاس وبقائه، ويعود ذلك إلى أنّه أختير من بين مثيلاته من العبارات، وزاده فضلاً أنّهُ تقدَّمَ على غيره من الكلام.

ويضيف "اليوسي" قائلا:" المَثَل قول يَرِدُ أوّلاً لسبب خاص، ثمّ يتعدّاهُ إلى أشباهه فيُستعمَلُ فيها شائعا ذائعاً على وجه تشبيهها بالمورد الأوّل"[3].

1- ينظر: المرجع نفسه، ج1، ص 486-487.

2- أحمد بن محمد بن عبد ربّه الأندلسي." العقد الفريد"، تحقيق: د. عبد المجيد الترحيني، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ج3، ط1، 1404هـ -1983م، ص 03.

3- الحسن اليوسي." زهر الأكم في الأمثال والحكم"، تحقيق: محمد حجي ود. محمد الأخضر، الشركة الجديدة، دار الثقافة، ج1، ط1، 1401هـ-1981م، ص 21.

وقد دار التعريف السابق على مَحْمَلِ التماثُل بين حادثتين مع النظر إلى السبب الذي قيل من أجله المثل. ولقد حَظيت الأمثال برِضى العامة والخاصة من النّاس، وتناقلوها في السرّاء والضرّاء، واشتهرت فيما بينهم، من غير إجراء تعديل على أصل لفظها، كما تمتاز عن غيرها من الأقوال والألفاظ بأنّها موشاة بجواهر الكلام، وجمال المعاني، وقوّة التصوير والتشبيه، وسيرورتها بين النّاس، فهي أحفظ للدّارس من الشِعر والخطابة، إلى جانب كونها تمتاز بسهولة التخزين في الذاكرة لدى السامعين لِمَا لها من القصر في جملتها المسوقة.

ومما لا يخفى علينا، أنّ أغراض الأمثال عديدة، فهي لا تأتي إعتباطا في الكلام، بل لها دورها ووظيفتها وغرضها الذي ترمي إليه، من بيان التشبيه والتمثيل بين الحالة الواقعة والمَثَل الذي ضُرِب فيها. وتُصيبُ الأمثال مراميها إذا وافقت الحالة المضروبة تمام الموافقة، وأحسنَ القائل اختيار المَثل الملائم للموقف الذي هو بصدده، فمن أغراضها تمثيل المعقولات وتصويرها بصورة حسِّية، لكي تظهر قريبة للعقل، ظاهرة للعيان.

والأمثال في أصلها وُضِعت لدلالة المشابهة بين حادثتين، أو موقفين، وتجدر الإشارة إلى أنّ الأمثال تُغنِي الموقف الذي توجد فيه لِأَخذِ العِظة والعِبرة والإعلام والإشاد، فهي من هذا المضمار تُحَوّل الصورة الذهنية إلى صورة حسّية لِتُغنِي الموقف الذي قيلت فيه. وفي هذا فائدة كبيرة، لأنّ المعقولات الذهنية إذا صُوِّرت على صورة حقيقية كانت أثبت للذهن في فهمها، وأرسخ للحفظ من غيرها، لأنّها اقترنت بما طابق الكلام والموقف، فلم تَعُد وليدة اللحظة فقط، وإنّما استعادت مثيلاتها لِتَصُبَّها في ذات القالب الحادث وتدعّم الموقف الذي وجدت فيه وتقوّيه.

ويقول "السيّوطي" في المزهر:" قال أبو عبيد: الأمثال حكمة العرب في الجاهلية والإسلام، وبها كانت تُعَارِضُ كلامها، فتبلُغ بها ما حاولت من حاجاتها في المنطق بكناية

غير تصريح، فيجتمع لها بذلك ثلاث خلال: إيجاز اللفظ، وإصابة المعنى وحسن التشبيه. وقد ضربها النبي صلى الله عليه وسلم وتَمَثّل بها هو ومن بعده من السلف"[1].

ولقد اتفق العلماء على بلاغة الأمثال العربية، واعتبروها آلة من ألات البيان، فلا نكاد نجد مَثلاً يخلو من صورة فنّية أو إستعارة أو أسلوب بديعي معنوي أو غير ذلك، فالصّورة في الحقيقة تقرّب الواقع غير المُشَاهَد إلى الصورة الحسّية المُشَاهَدَة، وفي هذا إشارة إلى وضوح المعاني، ممّا يُمَثِّل إبداعاً في استعمال التراكيب والمعاني، وفيه يخرج الكلام على أجمل صورة واضحة ومفهومة. فالأمثال العربية تتضمّن مختلف الأساليب البديعية مثل: الطّباق، المقابلة، السجع، وغير ذلك، وكذا الأساليب البيانية كالتشبيه، والاستعارة، الكناية، المجاز، والأساليب اللغويّة كالأمر، النهي، الإستفهام، الشرط وغير ذلك.

نستشف من التعريفات السابقة الذكر أنّها تتفق جميعها على أنّ الأمثال تتضمن في طيّاتها خاصية التصوير والتشبيه. وهذا يدلّ على أنّها عبارة عن أيقونات فرعية حسب نظرة بورس إلى العلامة. ومن الأمثال التي يحفل بها التراث العربي ما يلي:

-" إنّ من لايعرف الوحي أحمق"[2].

- يُضرَب لمن لايعرف الإيماء والتعريض حتى يجاهر بما يُرادُ إليه. وهذا يعني أنّ العرب كانت تستخدم الإشارات أو الإيماءات للتعبير عن المراد من الكلام دون التصريح به.

- " إنّهُ لشديدُ جُفن العينِ"[3].

- يضرب لمن يقدر على أن يصبر على السهر.

- " أنفٌ في السّماءِ وأستٌ في الماءِ"[4]

1 – السيوطي." المزهر في علوم اللغة وأنواعها"، ص 486.

2 – أبو الفضل أحمد بن محمد بن أحمد بن إبراهيم النيسابوري الميداني." مجمع الأمثال"، تحقيق: محمد محي الدّين عبد الحميد، مطبعة السنّة المحمّدية، ج1، 1374هـ –1955م، ص 13.

3 – المرجع نفسه.ص 21.

4 – نفسه.ص 21.

- يضرب للمتكبّرِ الصغير الشأن.
  - " أصُوصُ عليها صوصٌ"[1]

الأصوص: الناقة الحائل السمينة. ***الصّوص***: اللئيمُ

- يُضرب للأصل الكريم يظهر منه فرع لئيم، ويستوي في الصّوص الواحد والجمع.
  - " إنّما هو كبرق الخُلّبِ"[2]

يقال:برقُ خلّبِ وبرق خلِّبَ بالإضافة، وهُما البرق الذي لا غيث معه كأنَّهُ خادع والخلّبُ أيضاً: السحاب الذي لا مطر فيه.

- يُضرب لمن يَعِدُ ثم يَخلفُ ولا ينجز.
  - " عين عرفت فذرفت"[3]
- يُضرب لمن رأى الأمر فعرف حقيقته.
  - " عَرَف بطني، بَطَن تُربة".[4]

يقال في رجل غاب عن بلاده، ثمّ قَدِم فألصَقَ بطنهُ بالأرض، فقال هذا القول.

وتربة: أرضٌ معروفة من بلاد قيس.

- يُضربُ لمن وصل إليه بعد الحنين له.
  - " قشَرت لهُ العَصى"[5]

أي: أظهرت له ما كان في نفسي، ويقال: أُقشِرَ له العصا، أي كاشِفهُ وأُظهِرَ لهُ العداوة.

- يُضرب في خلوص الودّ.
  - " قد تؤذيني النّار فكيف أَصلى بها"[6]

---

1 – نفسه، ص 24.

2 – نفسه، ص 28.

3 – الميداني. " مجمع الأمثال"، ج2، ص07.

4 – المرجع نفسه، ص 08.

5 – نفسه، ص102.

6– نفسه، ص123.

- يضرب لكل ما يكره الإنسان أن يراه أو يفعل إليه مثله.
  - " كان كُراعاً فصار ذِراعاً"[1]
- يضرب للذليل الضعيف إذا صار عزيزاً قويّاً.
  - " كأنَّ على رؤوسِهم الطّير"[2]
- يضرب للساكن الوادع.
  - " ولدتْ رأساً على رأسٍ"[3]
- يُضربُ للمرأةِ تلِدُ كلُّ عَامٍ ولداً.

انطلاقا مما سلف ذكره، نكتشف مدى إسهام العرب القدامى في علم العلامات (السيميائية)، إسهام ينبئ عن أنّ هذا العلم له جذور وإرهاصات في التراث العربي القديم، وكلام العرب نظمه ونثره، والحديث النبوي الشريف، والقرآن الكريم .ويمكن القول أنّ فضل السبق في هذا العلم قد يكون بأيديهم، كما وسّعوا مجالات هذا العلم حيث لا يخلو – تقريبا– مؤلّف من مؤلّفاتهم من ذكر علامات يُستند إليها في عمليتي التواصل والتفاهم تشهد بهذا الإسهام ويعزّزه. فالعلامات غير اللّسانية الواردة فيما سبق لها أثر فعّال في عملية التواصل والتفاهم يعادل أو يفوق أهمية التواصل الشفهي ومكانته باعتبار أنّ بعض المتواصلين لا يرغبون في كثير من المواقف التواصلية الإفصاح عمّا يختزنونه من أفكار ومعان لأسباب معيّنة.

ولكنّ السؤال الذي يطرح نفسه هو: هل كانت السيميائية تحظى بالمنهجية التي هي لها اليوم؟ يفيد التقصي السالف ذكره بأنّ الإجابة هي : لا. والسبب في ذلك أنّ دراسة العلامة في معناها الاصطلاحي هي دراسة تتضمن مختلف عناصرها من دال ومدلول ومؤوِّل مع تتبّع لمعانيها المختلفة نتيجة تطوّر المؤوِّل في إطار السياق الذي تكتسب منه دلالاتها المتعددة.

1- نفسه، ص131.

2- نفسه، ص146.

3 - نفسه، ص370.

ب- المرحلة الثانية:

في هذه المرحلة ابتعدت السيميائية عن معناها اللغوي والاصطلاحي العام، وتاهت في عالم السِّحر والطَّلاسِم؛ إذ عُرِفت السيميائية في بعض العصور بأنّها علم السحر والكهانة. وقد عرّف "صديق القنوجي" السّيمياء في كتابه "أبجد العلوم" بأنّه:" ما هو غير الحقيقي من السّحر"[1].فارتبطت عند العرب بعلوم السّحر والطلسمات التي تعتمد أسرار الحروف والرموز والتخطيطات الدّالة، وأحيانا بالكيمياء، وفي بعض الأحيان بالفلسفة والمنطق الذي يجرّد المعاني في سلاسل منتظمة ليصل إلى الحقائق. ولعلّ ممّن أُتُّهِمَ بأنّه كبير السَحَرة نظراً لمعرفته بالسيمياء "جابر بن حيّان التوحيدي" (ت200هـ) نظرا لأنّه عالم الكيمياء المشهور، وكانت السيمياء فرعا من فروع الكيمياء وقد سمِّيت السيمياء بكيمياء القرون الوسطى، وأطلق بعضهم عليها لفظ الخيمياء[2].

لقد بلغ أبو "حيّان التوحيدي" مرحلة متقدّمة في علم الكيمياء، وكان خياله العلمي الطموح يفضي به إلى أن ينقل المعادن من حالة إلى حالة، إذ تطلّع إلى تحويل المعادن البسيطة والرخيسة إلى معادنٍ ثمينة. كان ذلك حلمه الذي سعى إليه بكل ما يملك وأنفق في ذلك جهدا ووقتا كبيرين، فتحوّل الطموح عنده من عالم التحقيق إلى عالم التخييل الوهم ، فوقع في طلب المستحيل وتحوّل عنده علم الكيمياء إلى علم السيمياء[3].

وإلى جانب "أبي حيّان التوحيدي" عرف كثير من العلماء الذين نبذهم أهلوهم لما كان لهم من يدٍ طويلة في السيمياء، منهم على سبيل المثال لا الحصر: "محمد بن محمد اللثامي" المعروف بأبي الطواجن و"الشهاب السهروردي" الفيلسوف الساحر. ومن أهل السيمياء أيضا "عليّ بن أبي بكر الهروي" و "موسى بن يونس"، العلاَّمة "كمال الدّين أبو

1- صدّيق بن حسن القنوجي." أبجد العلوم- السحاب المركوم الممطر بأنواع الفنون وأصناف العلوم"، أعدّه للطبع ووضع فهارسه: عبد الجبّار زكار، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ج2، 1978م، ص 332.

2- ولي الدّين عبد الرحمن بن محمد ابن خلدون." المقدّمة"، تحقيق وتخريج وتعليق: عبد الله محمد الدّرويش.دار البلخي، دمشق، ج2، ط1، 1425هـ -2004م، ص 310.

3- المرجع نفسه، ج2، ص 310.

الفتح" الموصلي الشافعي[1].ولكنّ ما هو ملاحظ لدى هؤلاء جميعا أنّهم كانوا من أهل الفلسفة والمنطق.

ج- المرحلة الثالثة:

لم تتوقّف السيميائية في هذه المرحلة على السِّحر والكهانة عند جابر بن حيّان التوحيدي وغيره، بل كان هناك كثيرٌ من العلماء المسلمين وخاصة الفلاسفة منهم الذين تأثّروا بالمدرسة الرواقية قد نحوا بالسيميائية إلى الجانب الفلسفي، وإن أغرقوا في المنطق والجدل، ومن بينهم على سبيل المثال: ابن سينا، ابن رشد، الفارابي والغزالي في تناولهم لموضوع الدلالة، حيث تناولوا الألفاظ وما لها من أثر نفسي وهو ما يُسَمُّونَهُ بالصورة الذهنية التي لا تبعد عمّا نادى به سوسير، واعتبروا أيضا أنّ الكتابة دالة على الألفاظ، التي بدورها تدلّ على المعاني[2].كما سنرى لاحقا.

وبناء على ما يراه "ابن سينا" من أنّ الكتابة دالة على الألفاظ، والألفاظ دالة على المعاني، يمكننا تصوّر سلّم الدلالة كما يلي:

الخط ⟵ اللفظ ⟵ المعنى (الصورة الذهنية) ⟵ الأمر الخارجي .

وبذلك يكون هناك ثلاثة دوال هي: الخط، اللفظ، والمعنى، وإلى جانبها ثلاثة مدلولات هي: اللفظ والمعنى والأمر الخارجي.

وقد صنّف بعضهم العلاقة بين (الخط واللفظ) وبين (اللفظ والمعنى) بأنّها دلالة خارجية ويقصد بها الدّلالة الوضعية أو العرفية أي الدلالة الرمزية، بينما العلاقة بين (المعنى والأمر الخارجي)، دلالة طبيعية وتوافق الأيقونية عن بورس[3].

1- ينظر: شمس الدين الذهبي." تاريخ الإسلام ووفيات المشاهير والأعلام"، تحقيق: عمر تدمري، دار الكتاب العربي، بيروت، ج34، ط2، 1998، ص 283-284.

2- ينظر: عادل فاخوري." علم الدلالة عند العرب- دراسة مقارنة مع السيمياء الحديثة"، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط2، نوفمبر 1994م، ص 07.

3- ينظر: المرجع نفسه، ص 08.

إنّ المطّلع على مقدّمة "ابن خلدون" يستشّف إشارتها إلى علم السيمياء، ولكن بتسمية مغايرة هي "علم أسرار الحروف" وذلك حين قال: "علم أسرار الحروف وهو المسمّى بهذا العهد بالسيمياء، نُقِلَ وضعه من الطلسمات إليه في اصطلاح أهل التصرّف من المتصوّفة فاستُعمل استعمال العام في الخاص"[1]. أي إنّ السيمياء له معنى واسع يطلق على الطلسمات، التي بمثابة علم " يستعين صاحبه بروحانيات الكواكب وأسرار الأعداد وخواص الموجودات وأوضاع الفلك المؤثرة في عالم العناصر كما يقوله المنجّمون"[2]. ثمّ إستُعمِل فيما بعد بذلك المعنى الخاص الذي هو "علم أسرار الحروف".

وقد بيّن "ابن خلدون" حينما قال:" وَحَدَثَ هذا العلم في المِلّة بعد صدرٍ منها، وعند ظهور الغلاة من المتصوّفة وجنوحهم إلى كشف حجاب الحِسّ، وظهور الخوارق على أيديهم والتصرفات في عالم العناصر وتدوين الكتب والاصطلاحات ومزاعمهم في تنزل الوجود على الواحد وترتيبه، وزعمو أنّ الكمال الأسمائي مظاهره أرواح الأفلاك والكواكب، وأنّ طبائع الحروف وأسرارها سارية في الأسماء. فهي سارية في الأكوان على هذا النظام، والأكوان من لدن الإبداع الأوّل تنتقل في أطواره وتُعِربُ عن أسراره، فحدث لذلك عِلم أسرار الحروف"[3].إنّ "علم أسرار الحروف" هو التسمية المأثورة لديه لما يسمّى في عصرنا هذا بالسيمياء. "فعلم أسرار الحروف هو من تفاريع علم السيمياء لا يوقف على موضوعه ولا تحاط بالعدد مسائله. وتعددت فيه تآليف البوني*وابن العربي** وغيرهما

1- ابن خلدون. " المقدمة"، ج2، ص 282.

2- ابن خلدون. " المقدمة"، ج2، ص 279

3- المرجع نفسه ، ص 282.

*البوني: هو محمد بن علي بن يوسف أبو العبّاس البوني، صاحب المصنفات في "عالم الحروف"، متصوّف مغربي الأصل نسبة إلى بونة بإفريقيا على الساحل، توفي بالقاهرة(622هـ -1225م) من كتبه "شمس المعارف ولطائف العوارف".

**ابن العربي: هو محمد بن علي بن محمد بن العربي، أبو بكر الحاتمي الطائي الأندلسي، المعروف بمحي الدّين بن عربي الملقّب بالشيخ الأكبر، فيلسوف من أئمة المتكلمين في كل علم، ولد في مرسية سنة (560هـ)، زار المشرق الإسلامي، توفي في دمشق سنة(638هـ - 1240م).

ممن اتبع آثارهما. وحاصله عندهم وثمرته تَصَرُّف النفوس الربّانية في عالم الطبيعة بالأسماء الحسنى والكلمات الإلهية الناشئة عن الحروف المحيطة بالأسرار السارية في الأكوان"[1].

ومن هذا المنطلق اللفظي لدى الفلاسفة نجد بعض التقارب مع السيمياء الحديثة، حيث كانت المساهمة التي قدّمها المناطقة والأصوليون والبلاغيون العرب مساهمة مهمّة في علم الدّلالة انطلاقا من المفاهيم اليونانية، وقد كانت محصورة ضمن إطار الدّلالة على كل أصناف العلامات، ومن الواضح أنّهم اعتمدوا الدّلالة اللفظية نموذجا أساسيا.كذلك فأقسام العلامة عند العرب قريبة من تقسم "بورس" كما سنرى لاحقا.

د- المرحلة الرابعة:

تبدأ بوادر هذه المرحلة عند النقاد العرب المسلمين، حيث حظيت السيميائية بنصيبها في كتاباتهم وطرائق تحليلهم للكتابات الأدبية. فقد قال الجاحظ في كتابه "البيان والتبيين" " وبالنّاس حفظك الله أعظم الحاجة إلى أن يكون لكلّ جنس منهم سِيَمًا، ولكلّ صِنف حِلية وسِمَة يتعارفون بها...وقد لا يلبس الخطيب المِلحفة ولا الجبّة ولا القميص ولا الرّداء، والذي لابدّ منه العِمَّةُ والمخصرة. وربّما قام فيهم وعليه إزارهُ قد خالف بين طرفيه، وربّما قام فيهم وعليه عمامته، وفي يده مخصرته، وربّما كانت قضيبا وربّما كانت عصاً، وربّما كانت قناةً..."[2]. أي من علامات الخطيب التيُ يعَرُف بها. وقال أيضا: " وكانت سيما أهل الحرم إذا خرجوا إلى الحِلِّ في غير الأشهر الحُرم، أن يتقلّدوا القلائد، ويعلّقوا عليهم العلائق. وإذا أوذم أحدهم الحجّ تَزَيَّ بِزيِّ الحاجّ، وإذا ساق بَدَنُه أشعَرَها، وخالفوا بين سِمَاتِ الإبِلِ والغنم، وأَعلِمُوا البحيرةَ بغير عَلَم السّائبة، واعلموا الحامى بغير علم سائر الفحول..." [3].

1 - ابن خلدون." المقدمة"، ج2، ص 282.

2- ينظر: الجاحظ." البيان والتبيين"، ص 90-92.

3- المرجع نفسه، ص 95.

إنّ ما يبدو من كلام الجاحظ أنّه قد استخدم لفظة سيمياء للدّلالة فقط على العلامات لا غير وإن لم يتعد في استخدامه لها كونها إشارات، لكن لم يبق الحال كما هو، حيث جاء الجرجاني الشغوف بتقصّي الألفاظ ومعانيها المتخفيّة، فأشار إلى استخدام الإشارات والرموز والإيماءات للدّلالة على معان خفية لا تُقْصد من ذات اللفظ، وإن لم يُشِر صراحة إلى المنهج السيميائي في استكشاف هذه الدّلالات ورموزها الدّالة عليها، يقول في ذلك: " ولم أزل منذ خدمت العلم أنظر فيما قاله العلماء في معنى "الفصاحة" و"البلاغة" و"البيان" والبراعة"، وفي بيان المغزى من هذه العبارات وتفسير المراد بها، فأجد بعض ذلك كالرّمز والإيماء والإشارة في خفاء، وبعضه كالتنبيه على مكان الخبيء لِيُطلَبَ وموضِعَ الدَّفين ليبحثَ عنه فَيُخرَجَ"[1].

إنّ كلام الجرجاني لا يقتصر فقط على الإشارة إلى وجود دوال مرتبطة بمدلولات بعيدة، بل عقب على ذبلك بأنّ هناك طُرقاً وقواعد لتقصّي هذه الدلالات ومعتقدات الجرجاني هذه استنبطها من طول تقصّيه لكلام العرب، حيث قال: " والأمر في علم الفصاحة بالضّد من هذا –التصريح– فإنَّكَ إذا قرأت ما قاله العلماء فيه، وجدت جُلَّهُ أو كُلَّهُ رَمزًا وَوَحيًا، وكنايةً وتعريضًا، وإيماءًا إلى الغرض من وجه لا يفطن لهُ إلاَّ من غَلغَلَ الفكر وأدقَّ النظر"[2]. ونظرا لولوعه بالإيحاء والتعريض، جعل تجلي المعاني سافرة الأوجه لا نِقَابَ لها وبادية الصفحة لا حِجَابَ دونها.

وإلى جانب الجرجاني نجد أنّ الجاحظ قد تحدث عن الإشارة إلى خفايا المعاني ودلالاتها، حيث وَضَّحَ سُبُل الدلالة بالرموز وأنواعها في كتابه "البيان والتبيين" قائلا: "وجميع أصناف الدلالات على المعاني من لفظ وغير لفظ، خمسة أشياء لا تنقص ولا تزيد: أوّلها اللفظ، ثمّ الإشارة، ثم العقد، ثمّ الخطّ، ثم الحال التي تسمّى نِصبَة ، والنِّصبة هي الحال الدالة، التي تقوم مقام تلك الأصناف، ولا تقصّر عن تلك الدّلالات، ولكلّ واحد من هذه الخمسة صورةً بائنةً من صُورةِ صاحبتها، وحِليةٌ مخالفةٌ لحِليَةِ أختها؛ وهي

1– الجرجاني." دلائل الإعجاز"، ص 34.

2– المرجع نفسه، ص 455.

تكشف لك عن أعيان المعان في الجملة ثمّ عن حقائقها في التّفسير، وعن أجناسها وأقدارها..." [1]. هذا يعني أنّ الجاحظ لم يبتعد في حديثه هذا عمّا تقوم عليه السيميائية الحديثة من دعائم ومرتكزات، فهي التي تقوم على المؤشر والرمز والأيقون: كما سنراه لاحقا.

فالملاحظ من خلال ما سبق ذكره أنّ بوادر المنهج السيميائي قد بدأت بالتفتّح على يد العلماء العرب، فهي تستمدّ منهم جذورها النقدية الحديثة وتصبغها بطابع فلسفي منطقي جديد، حيث تسعى جاهدةً ألاّ تقتصر على الإشارات والرموز والأيقونات، بل تجعلها عناصر ضمن عالم كامل من العلاقات التي تقوم السيميائية باستكشافها واستنطاق مكنونها.

فدي سوسير لم يكن بعيدا عن أفكار الجرجاني والجاحظ في سيميولوجيته، وذلك ربّما لعلمهم بأنّه لا يمكن لخِطاب ما أن يحيا في غير الوسط الاجتماعي الذي يُكسبه المعنى والإيحاء. ولكن حركة السيميائية لم تتوقف عند هؤلاء العلماء، بل أَشَار "القلقشندي" بعدهم إلى أنّ العلامة دال له مدلول، وهذا الكلام يؤصّل لفكرة دي سوسير. يقول "القلقشندي":"العنوان كالعلامة وهو دال"[2].ومن بوادر استخدام العلامة كدال وإتباع منهج الاستدلال قوله:" والمستدلّ على لوازم الإنسان بما رُكِّب فيه من الدلائل الخِلقيَّة: أستخرج من أسارير الجبهة وغضون الكفّ أمورا قد أرشدت الحكمة الإلهية إليها، وجعلت تلك العلامة في الإنسان دلالة عليها...وإنّما الشأن أن يقع الاستدلال على الشيء بما هو أجنبي منه، وخارج عنه، كما أستدلّ أنا بالخطوط الموجودة في كتف الذبيحة على الحوادث الغريبة، والأسرار العجيبة؛ مما أجرى الله به العادة في ذلك، وجعله علامة دالة على ما هنالك"[3]. انطلاقا ممّا سلف ذكره يتّضح لنا أنّ المرحلة الثانية هي التي مثّلت

1- الجاحظ. "البيان و التبيين"، ج1، ص 76.

2- أبو العبّاس أحمد القلقشندي." صبح الأعشى"، دار الكتب المصرية، القاهرة، ج6، 1340هـ -1922م، ص 349.

3- المرجع نفسه، ج14.ص 212-213.

رحلة السيميائية عند أصحاب الأدب والنقد من العلماء فكان حصيلة تتبعها عندهم وجود بوادر ذات علاقة ترابطية قويّة بين السيميائية بلفظها ومنهجها القديم، مع ما هي عليه اليوم مع وجود بعض الفروق الطفيفة، حيث لم تكن السيميائية في ذلك الوقت بمثل هذا القدر من المنهجية والتقعيد، إضافة إلى بُعدِهَا عن الطابع الفلسفي الذي اتّسمت السيميائية الحديثة ولاسيما سيميائية "شارل سندرس بورس".

3-2- في التراث الغربي:

يتّضح من خلال ما سلف ذكره أنّ السيميائية عربية الأصل في لفظهما، رغم اعتبار القنوجي السيمياء كلمة عبرانية في قوله:" ومنفعة هذا العلم وغرضه ظاهران جدًّ ولفظ "سيميا" عِبرانِي معرّب أصله "سيم يه" ومعناه: "اسم الله""[1].

وكذا في اصطلاحها إذْ عُرِفَت عند العرب بمنهجيتها التي كانت قريبة من منهج سيميائية يومنا هذا، وإن لم تتّسم بالإسم المداول في عصرنا هذا وتعتبر السيميائية كباقي العلوم الغربية، حيث يسعى الغرب جاهداً أن يردُّهُ إلى الأصلين اليوناني والإغريقي، وذلك اعتزازاً وفخراً منهم بعراقة علومهم، فيعمدون لتطويرها وتقنينها بعد ذلك عبر العصور المختلفة ولقد شقّت السيميائية طريقها كغيرها من العلوم الأخرى بدءاً من الإغريق وُصولا إلى عصرنا الحالي في أحوال متباينة الإختلاف، حتى وإن لم تبعد بها عن منهجيتها الأصلية كما رأينا ذلك عند العرب في السّحر والكهانة.

ومثلما مرّت السيميائية بعدّة مراحل عند العرب ، مرّت كذلك بعدّة مراحل عند الغرب.

1- صدّيق بن حسن القنوجي." أبجد العلوم-السحاب المرقوم الممطر بأنواع الفنون وأصناف العلوم"، ج2، ص 333.

أ- المرحلة الأولى:

لقد كان علم العلامات عند الإغريق مرتبطا بالطّب في البداية، حيث أطلق عليه أفلاطون لفظ sémeion الذي كان مرادفا للعلامة اللّسانية، وهي تدل على الأعراض المرضية symptome ، وكان يقال لها آنذاك semeion إلاّ أنّ أرسطو جعل فرقاً ما بين العلامة اللّسانية و semeion ، حيث يجعل العلامة قضية برهانية إمّا ضرورية وإمّا إحتمالية من خلال إنتاج شيء عن شيء.

فالعلامة اللّسانية في نظر أرسطو تفتقر إلى القدرة على الاستدلال، بينما للسيميون semeion القدرة التي تؤهلها للانخراط في العمليات الاستدلالية[1].

لقد تناول "أفلاطون" قضية اللغة والإشارات بقوله: أنّنا لا نستعمل الكلمات اعتباطاً أو على سجيتنا، بل ضمن حدود تفرضها علينا قواعد اللغة –الصوتية والصّرفية والنحوية– من جهة؛ وطبيعة الشيء المسمّى الممثِّلة للواقع الذي تَدُلُّ عليه من جهة أخرى. وبهذا فإنّ " أفلاطون" يعترض على اعتباطية الإشارات اللغوية، ولكنّه–في الوقت ذاته– لا يوافق على مقولة إنّ الكلمات تعكس الأشياء لدرجة أنّ معرفة الأسماء تكفي لمعرفة خصائص الأشياء وطبيعتها. ويعرض لِفِكرتين أساسيتين، تقول الأولى؛ إنّ من الأفضل استعمال الإشارات اللغوية ذات العلاقة بالواقع الدّالة عليه، وتقول الثانية: إنّ إستعمال المتكلّم للإشارة اللغوية يخضَع لنظام يفرضه "المشرِّع" عليه بواسطة قواعد صوتية وصرفية ونحوية. [2].

1- ينظر: أحمد يوسف." الدلالات المفتوحة–مقاربة سيميائية في فلسفة العلامة"، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم، المركز الثقافي العربي، ط1، 1426هـ -2005م، ص 21.

2- ينظر: أحمد أمين و زكي نجيب محمود." قصة الفلسفة اليونانية"،مكتبة النهضة المصرية،القاهرة،ط8، ص125-131.

3- بسام بركة." الإشارة: الجذور الفلسفية و النظرية اللسانية"،الفكر العربي المعاصر،ع 30-1984،31م،ص46.

أمّا "أرسطو" فقد تحدّث عن اللّغة وإشاراتها قائلا:" إنّ الأصوات اللغوية هي رموز لحالات نفسية، والكلمات المكتوبة رموز للكلمات الصوتية، وكما أنّ الكتابة ليست واحدة عند البشر، كذلك الكلمات المنطوقة ليست واحدة، على الرّغم من أنّ الحالات النفسية التي تعبِّر عنها الإشارات المباشرة هي نفسها عند الجميع، كما أنّ الأشياء التي تصوّرها الحالات النفسية هي نفسها في جميع الحالات"[3].

وبهذا فإنّ موقف "أرسطو" من الإشارة اللّغوية يتّضح كالتالي:

- يتحدث عن الرّموز ويَعُدُّ الكلمة (الإشارة اللغوية) حالة خاصّة منها.
- تحدّ الإشارة بعلاقة ثلاثية الأبعاد؛ هي: الصوت والشيء والحالة النفسية المتوسطة بينهما.
- تقع الحالة النفسية في ذهن المتكلّم، وهي متشابهة عند بني البشر وتتسّم بطبيعة اجتماعية[1].

لقد ابتدأ "أرسطو" التفكير السيميائي من خلال إشارته إلى أنّ الإنسان قد تحرر من دنيا الحيوانية، وسَمَا بفكره عنها حينما لجأ إلى الترميز واستخدام اللغة في التعبير عن مراده بعلامات بسيطة، أخذت في التطوّر بعد ذلك، حيث إستخدام اللغة والكلام للتواصل الاجتماعي بالتواطؤ على استخدام دلالات هذه الرموز المستخدمة، وبذلك شكلت هذه الأفكار البدايات الأولى اللسانيات[2].

وأثناء تتبع أرسطو للكلام، لاحظ فروقاً بين الكلام والأشياء والأفكار، فقال: إنّ الأشياء هي ما تدركه الحواس، بينما الأفكار أداة معرفة الأشياء ويبقى الكلام عبارة عن أصوات مُتَمَفصِلَة في وحدات تُخبِر عن الأفكار، وبذلك يكون له السبق في تحديد فحوى التوسّط الإلزامي بين الحدود المكوّنة للعلامة، وأضاف أرسطو إلى العناصر الثلاثة

1-Voir: TZVETAN TODOROV. " Symbolism and interpretation ", routledge and kengn Paul, lodon , Melbourne and Henley, 1982, pp53-70.

2- ينظر: سعيد بنكراد." السيميائيات: النشأة والموضوع"، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع5، مج 35، مارس 2007م، ص 13.

السابقة عنصر الكتابة، وكأنّ عناصره متمثّلة في دال ومدلول ومؤوّل، هي أشياء وكلام وأفكار [1].

ب-المرحلة الثانية:

لقد برز الفلاسفة الرواقيون في هذه المرحلة من تاريخ السيميائية بشكل واضح، فَهُم أوّل من قال، إنّ العلامة دالٌ ومدلولٌ (signifiant-signifié) ولكنّهم لم يقتصروا في علاماتهم على العلامات اللّسانية، بل تجاوزوها إلى شتى مناحي الحياة الاجتماعية[2].كان مجيء الرواقيين بعد أرسطو بحوالي قرن من الزمان، وقَدَّمُوا في الفلسفة اليونانية صيغة جديدة يتحدّد من خلالها الّلسان في الاشتغال والوجود والمكوّنات، إذ ميّزُوا بين ثلاثة عناصر في وجود كل علامة. " فالعلامة تجمع بين ثلاثة عناصر: مضمون العلامة، والعلامة، وما هو موجود فعليّا..." [3]. وميّزوا بعد ذلك بين العناصر النفسية وغير النفسية، فالصّوت والشيء الفعلي محسوسان، أمّا مضمون العلامة، وهو ما يتطابق مع المدلول السوسيري فَنَفسِيٌ، لأنّه صورة مجرّدة عن الشيء .

ج- المرحلة الثالثة:

أتى القدِّيس أوغسطين في الفكر المسيحي ليؤكِّد على إطار الاتصال والتواصل والتوصيل عند معالجته لموضوع العلامة[4]. يَعتَبِرُ أوغسطين اللّغة " أداة لاحقة للفكر ولا تقوم إلاّ بالكشف عن مكنونه من خلال ألفاظها بعينها"، ويلاحظ كذلك " أنّ الفكر سابق في الوجود للكلمات المنطوقة منها أو المتخيّلة فقط، فالشخص يمكن أن يفهم كلمة قبل النطق بها، وقبل أن تتشكّل الصور الصوتية الضرورية لذلك، إنّ هذه الكلمة لا تنتهي إلى أيٍّ لسان، إلى أيٍّ من تلك التي نطلق عليها الألسنة الإثنية...فعندما ندرك فحوى

1 -GEORGES KALINOVSKI. « sémiotique et philosophie », ed :hardes benjamins, 1985, p23.

2- ينظر: أحمد يوسف." الدلالات المفتوحة-مقاربة سيميائية في فلسفة العلامة"، ص 26.

3-GEORGES KALINOVSKI, « sémiotique et philosophie ». p32.

4 - ينظر: ميشال آرفيه وآخرون ." السيميائيات أصولها وقواعدها"، تر: رشيد بن مالك، منشورات الاختلاف، ص22.

فكرة الشيء، فإنّ اللّفظ الدال عليها سيكون لفظاً نابعاً من القلب لا باليونانية ولا باللاتينية ولا بأيّة لغة أخرى"[1].

لقد عرف الإنسان منذ القدم النظام الإشاري العام وحاول فهمه، ولهذا نجد أنّ العديد من الحضارات الإنسانية عرف بعض التأملات السيميائية التي اختصرت بها هذه الإشارات وفهمها. ولقد أولى القدِّيس أوغسطين اهتماما كبيرا للإشارة واعتبرها ما يحمل في نفسه معنى، وما يدلّ عليه الذهن أيضا، وأنّ الكلام هو إعطاء إشارة بواسطة صوت منطوق. وهو يرى أنّ الإشارة تتكوّن من دالّ حسّي ومدلول ذهني[2]. ويذهب "أوغسطين" إلى أنّ السّامع يفهم معنى الإشارة عندما ينطقها المتكلّم. لذلك وجب التركيز على قُطبي التواصل (المتكلّم/والسّامع) عند استعمال (الكلمة/الإشارة) لما في ذلك من إظهار لما يدور في ذهن المتكلّم ونقله إلى ذهن السامع.

وقد صنّف "أوغسطين" الإشارة إلى عدّة أنواع وفقا لطبيعتها الخاطئة، أو بناء على علاقتها بأحد قُطبي التواصل وذلك كما يلي: [3]

1-وفقا لطريقة الإشارة وتوصيلها: الإشارة في معظم الأحيان صوت يخاطب الأذن أو حركة تخاطب البصر، بحيث تصبح الإشارة بالحركة تَكَلُّماً بطريقة مرئية.

2-وفقا لأصل الإشارة واستعمالها: فرّق " أوغسطين" بين الإشارة والشيء الكائن تبعا لوظيفة كلّ منهما، فكلّ إشارة شيء ولكن الشيء لا يصبح إشارة إلاّ إذا كان ذا دلالة مقصودة.

3-وفقا لوضعها الاجتماعي: فرّق "أوغسطين" بين الإشارة الطبيعية المتفق عليها بين البشر كافة ، وبين الإشارة الوضعية المتعارف عليها لدى فئة معيّنة؛ فاحمرار الوجه مثلا- إشارة طبيعية للخجل أو الغضب، في حين إنّ كلمة "خجل" أو "غضب" العربية إشارة وضعية لا يفهمها غير أبناء العربية أو العارف بها.

1-GEORGES KALINOVSKI, « sémiotique et philosophie ». p34.

2- ينظر: بسّام بركة." الإشارة: الجدور الفلسفية والنظرية اللّسانية"، ص 47-48.

3- المرجع نفسه، ص 48.

4- وفقا لطبيعة العلاقة الرمزية: هناك الإشارة الحقيقية المباشرة الدّالة على ما وُضِعَت لأجله، وهناك الإشارة المجازية أو المنقولة الدّالة على ما يختلف عن الشيء الذي وُضِعَت لهُ. وبهذا استطاع "أوغسطين" أن يربط بين الأفكار التي تناولها في نظرية متكاملة هادفة.

وإن كان عدد من الفلاسفة قد سبقوه إلى بعضها. وما يمكن أن يؤخذ عليه هو عدم تمييزه بين الإشارات اللغوية وغير اللغوية عند تصنيفه لها، إلاّ بقوله إنّ الإشارة غير اللغوية تبقى قليلة العدد مُقَارَنَةً بالكلمات اللغوية[1].

د- **المرحلة الرابعة:**

تتجسّد هذه المرحلة في حقبة العصور الوسطى التي كانت متميّزة بالتأمّل في العلامات واللغة واتساع استعمالها، حيث تطوّرت فيها نظرية العلامة تطوّرا ملحوظا، حتى باتت دعامة أساسية في التفكير اللغوي[2].ولقد اشتهرت هذه الحِقبة بعدّة أعلام في الفكر السيميائي أمثال: غيوم دو أوكام، روجر بيكون، وجون دونس سكوت الذي كان له أثر كبير في سيميائيات "بورس". وقد كان لهذه المرحلة من مراحل التطوّر السيميائي أثر كبير في الكشف عن معالمها المنهجية حيث كانت فلسفتهم تقترب كثيرا من تفكير اللغة الذهنية على اعتبار أنّها نسق سيميائي قائم على المواضعة، إلى جانب أنّ العلامة قد اكتسبت الطابع الرمزي في هذه الفترة. وبهذا أصبح من الضروري أن يكون للعلامة اللسانية موضوع محدّد وواضح حتى يتسنى لها أن تكون دالة.

هـ- **المرحلة الخامسة:**

بدأت هذه المرحلة في أوائل القرن السابع عشر، حيث ظهر عدد كبير من المفكرين الألمان والإنجليز، وكان من بينهم"جون لوك" الذي إستعمل مصطلح سيميوطيقا Sémiotics في إحدى المقالات التي كتبها. وكان يعني بها" العلم الذي يهتم بدراسة

1- بسّام بركة." الإشارة: الجذور الفلسفية والنظرية اللّسانية"، ص 48.

2- ينظر: ميشال آريفية." السيميائية-أصولها وقواعدها"، ص 22.

الطرق والوسائط التي يحصل من خلالها على معرفة نظام الفلسفة والأخلاق وتوصيل معرفتهما"[1]. ويكمن هذا العلم في إهتمامه بطبيعة الدّلائل التي يستخدمها العقل بغية فهم الأشياء أو نقل معرفته إلى الآخرين.

وفي القرن الثامن العشر؛ ظهرت الموسوعة والموسوعيين مثل: أعمال فيكو و ديدرو وكوندياك ولايبنتز الذي اعتبر سيميولوجيته في علاقة مع كل أجزاء النسق بما فيها المقتضيات الفلسفية والوجودية والإبستيمولوجية لنظرية الدلائل[2].فهؤلاء جميعا قد تأثروا كثيرا بفلسفة ديكارت ومالبراش، وهذا ما جعل "جون لوك" يعتقد أنّ الفكر مثل اللغة يتصف بالإعتباطية، وقد كان له فضل السبق في ميلاد السيميائية تصوراً ومصطلحاً، حيث حاول أن يقترب من إشكالية اللغة، ومن ثمّ الإنخراط في الإشكالية السيميائية؛ فراهن على مبدأ العمومية(généralité)، كشرط أساس للتواصل الذي يضمن فرادة الكائنات الإنسانية، وتالياً يفسِّر السيرورات السيميائية التي تصطنعها مَلكَة الفهم البشري[3].

ولقد ظهرت في هذا القرن كذلك سيميائيات مثالية مع "بركلي"، وسيميائيات تجريبية حافلة بروح الشكّ مع "هيوم" وقد كان التفكير السيميائي ينطلق من متصوّرات غائبة متعالية، بيد أنّها كانت تطرح مشروعها على أساس قاعدة اللغة وبخاصّة لدى هوبز وجون لوك، في الوقت الذي كان فيه إيديولوجيو القرن الثامن عشر يرون أنّ المسكن الحقيقي للأيديولوجية المثالية هو العلامة[4].

لكنّ على الرغم من هذا التقدّم الكبير في منهجية السيميائية في هذه المرحلة ، إلاّ أنّها كانت تعاني من الاختلاف بين النّزعتين الطبيعية والعقلية، نظراً لاختلاف أصحابها.

1- المرجع نفسه، ص 22.

2- ينظر: ميشال آريفية." السيميائية-أصولها وقواعدها"، ص 23.

3- ينظر: أحمد يوسف." الدلالات المفتوحة- مقاربة سيميائية في فلسفة العلامة"، ص 69-74.،

4- ينظر: المرجع نفسه، ص 69-74.

و- المرحلة السادسة:

في هذه المرحلة الحاسمة، تجلّت السيميائية بثوبها البرّاق نظريةً ومنهجاً لغوياً ونقديّاً قائماً على أسُس صحيحة وخطوات منهجية سليمة منذ مطلع القرن العشرين، حيث استعادت السيميائية مسارها الصحيح، بعيدا عن البورجوازية وفلسفة هيجل، والنزعة التجريبية والوضعية والمنطقية، وتمثّلت في البحث عن أنماط العلامات وتصنيفاتها وحدودها، حيث أصبح العلم يسائل هذه المتصوّرات السيميائية للغة، حتى يتسنى لها الحديث عن علمية بقية الأنساق السيميائية الدالة التي لا ترتكز على العلامة اللّسانية، بغية إيجاد إطار تنظيمي لها، والوقوف على إبدالاتها في ظل تحوّلات النماذج في حركة تاريخ المجتمع.

في هذه المرحلة ظهرت "جوليا كريستيفا" التي بحثت في لغة التواصل المباشرة من قبل اللّسانيات، والتي تبدو أكثر الأنساق الدلالية في الإنتاج. وقد شاركت في تأسيس مجلّة عُنِيَت باللّسانيات والسيميائيات،غير أنّ الأنساق السيميائية لم تقتصر في هذا العصر على الأنموذج اللّساني، بل تعدّته إلى نماذج كثيرة، مثل: لغة المسرح والإيماءات وأنماط الخطابات والتصوير والرّسم والعمارة وغير ذلك. ولكن "كريستيفا" اعتبرت جميع هذه الأنساق الدّالة لغات لكونها تمثل مرسلات لها باثّون ومُستَقبِلُون يملكون أَسنُنًا مشتركة وخاصة، وإن هي لم تخضع لمواصفات قواعد اللغة اللفظيةَ[1].

وبذلك كانت السيميائية عِلمًا عَامًا لدراسة الأنساق اللّسانية وغير اللّسانية باعتبارها لغات، حيث تتمفصل العلامات داخل هذه الأنساق تمفصلا قائما على مبدأ التباين الذي أشار إليه سوسير، الذي يُعتبر أوّل من بشّر بعلم جديد يهتم بدراسة العلامة في إطارها الاجتماعي من خلال الكشف عن قوانين جديدة تمكّن من تحليل مناطق هامة من الإنساني والاجتماعي عبر إعادة صياغة حدود هذه الأنساق وشكلنتها[2].

1- ينظر: ميشال آريفية."السيميائية أصولها وقواعدها"، ص 50.

2- ينظر: سعيد بنكراد." السيميائيات-مفاهيمها وتطبيقاتها".ص 61.

لقد نزعت السيميائية بعد لسانيات سوسير إلى التجريد الرياضي، كما هو الحال عند "برووندال" و "هاريس" ثمّ تجلّت عند "بورس" و"غريماس"، دون إهمال المعطى الاجتماعي الذي نادى به السابقون وخاصة سوسير، وقد قامت سيميائية "غريماس" على أساس إشكالية المعنى من منطلق الاهتمام بالمحتوى بدل العناية بالتعبير مع عدم الإنفصال عنه وتهميشه، ولكن هدف التحليل السيميائي أصبح الوقوف على المعنى، ومتابعة نموّه وتطوّره ومحاولة تعقّبه كي لا ينفلت من عقاله ثمّ ردّه إلى العناصر التي أنتجته[1].

لقد كان "بورس" و "دي سوسير" هما اللّذين إحتلا الساحة الرئيسية للسيميائية، وما ينبغي الإشارة إليه هنا هو أنّ السيميائية لم تأخذ شكل المشروع العلمي إلاّ في عهدهما.

ورغم ذلك فإنّ الأدب لم يظهر بوضوح لا مع "بورس" ولا مع "سوسير" كموضوع حقيقي أو ممكن للسيميائيات، بل هذا ما تبنّاه تلاميذتهما من بعدهما[2].

يُعَدُّ "رولان بارث" تلميذ دي سوسير خير من يمثّل منهج البحث السيميولوجي؛ إذ نهج به المنهج التطبيقي، فهو يرى أنّ البحث السيميولوجي دراسة الأنظمة والأنساق الدالة وجميع الوقائع والأشكال الرمزية والأنظمة اللغوية، تدل سواءٌ باللغة أو بغيرها وبالتالي يفترض تطبيق المقاييس اللّسانية على الوقائع غير اللّفظية، إلى جانب اللفظية لبناء الطرح الدلالي، وبذلك يؤكّد على وجود أنساق غير لفظية حيث التواصل غير الإرادي، ولكن البعد الدلالي موجود بدرجة كبيرة. تعتبر اللغة الوسيلة الوحيدة التي تجعل هذه الأنساق والأشياء غير اللفظية دالة[3].

لم يتوقف "بارث" عند سيمياء (التواصل) بل تعداها إلى سيمياء الدلالة، على أساس أنّ كل الوقائع دالة، وأنّ كل بنية سيميائية تمتزج باللغة؛ مستفيدا بذلك من آراء أستاذه، إلاّ أنّ بارث إعتبَرَ اللغة جوهر المدلولات ولا يمكن لمعنى أن يتم خارجها، وبذلك قَلَبَ

1- ينظر: جيرار دولودال." السيميائيات أو نظرية العلامات"، ص 18.

2- ينظر: ميشال آريفيه." السيميائية أصولها وقواعدها"، ص 74.

3- ينظر: فانسا جوف."الأدب عند رولان بارث "، ترجمة عبد الرحمان بوعلي، دار الحوار، سورية، 2004م، ص35-38.

معادلة سوسير الذي إعتبر اللّسان فرعا من السيميولوجيا، إذ السيميولوجيا عند "بارث" فرع من اللغة. [1].

يقوم التفكير السيميائي عند بارث على أربعة محاور رئيسية: الأوّل: الدليل حيث يوازن بين النص والأثر، والثاني: تَعَدُد المعنى حيث النص متعدّد المنابع والأصول والمعاني بخلاف الأثر الأحادي، والثالث: تغيب سلطة المؤلف حتى لا يحدّ من توالد الدلالات عن النص، والرابع: اللّذة حيث النص عند "بارث" مشدود إلى اللذّة [2].

لقد مثَّلت المحاور السابقة المبادئ النظرية الأساسية لتصوّر "بارث" السيميائي، أمّا إجراءاته التطبيقية فتتمثّل في التلاعب بالكلمات، وتعدد الدلالات، وغير ذلك من أساليب التفنن في المُواراة والحجب، وتمنع المعاني من التجلّي، ولكن هذا الاتجاه السيميائي يخضع بدوره لمسار تطوري عندماّ أعلن "بورس" أنّ العلاقات القائمة بين الأشياء في هذا الكون ذات مرجعية منطقية، وأنّ السيميائية تدرس العلامات اللّسانية وغير اللّسانية في أبعادها التركيبية والدّلالية والتداولية[3]. إلى جانب أنَّ "بارث" تَحَرَّرَ من سلطة النص نفسه في محاولته الإمساك باللّذة في مطاردة المعاني المتفلتة، إلاّ أنّه ربّما قاده ذلك إلى الانحراف عن المسار الصحيح للسيميائية، التي وإن حملت دوالها مدلولات وآلت هذه المدلولات إلى معانٍ أخرى تبقى في حدود ما تطرحه الدوال الأصلية الأولى ولا تنفلت منه.

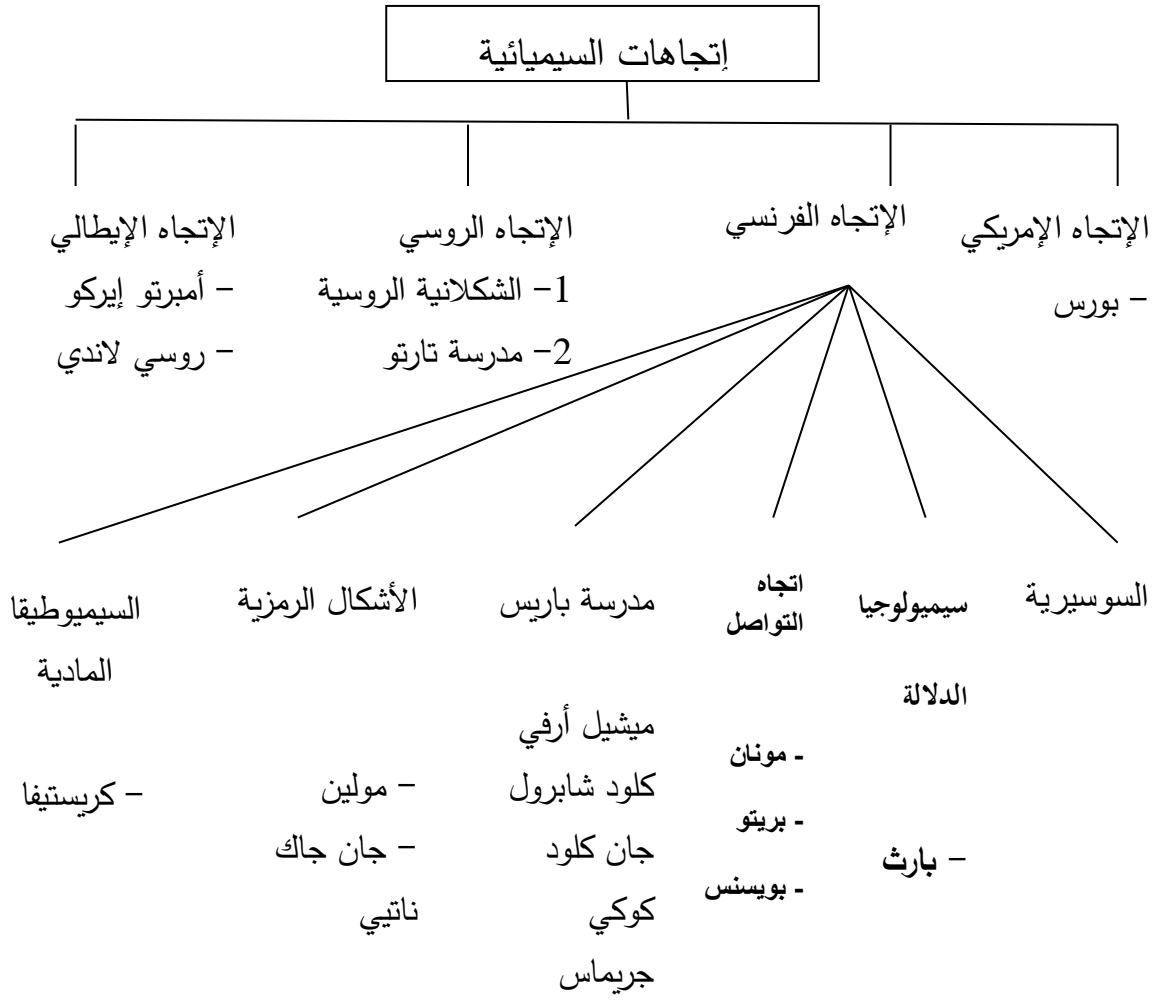
ما تزال السيميولوجيا في مرحلة ما قبل الأنموذج من تَطَوُّرِهَا كَعِلم، وفي مثل هذا الوضع تتعارض عدّة مدارس لا من حيث النظريات السيميوطيقية المتنافرة التي تقترحها فحسب، وإنّما تتعارض أيضا من حيث تصوّرها لما يجب أن يشكّل نظرية "سيميوطيقية"

1- ينظر: عامر الحلواني. " في القراءة السيميائية"، مطبعة التفسير الفنّي، تونس، ط1، 2005م، ص 31.

2- ينظر: رامان سلدان." النظرية الأدبية المعاصرة"، ترجمة: جابر عصفور، دار قباء، القاهرة، 1998م، ص 120-122.

3- ينظر: عامر الحلواني." في القراءة السيميائية" ، ص 33.

أو "سيميولوجية"[1].لاسيّما إذا وُضع في الحسبان النشأة المزدوجة "للسّيميائية" منذ ظهورها لأوّل مرّة على يد مؤسّسيها "بورس" و "دي سوسير" وما يمكن أن يحدث جرّاء ذلك من تعارضات واختلافات في المذاهب والاتجاهات التي يمكن ذكر أهمّها –هنا– وتوضيحها كما في المخطط التالي[2]:



1– مارسيلو داكسال." الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة"، ترجمة: حميد لحمداني وآخرون، إفريقيا الشرق ، الدّار البيضاء، 1987م، ص 17–18.

2– ينظر: جميل حمداوي." السيميوطيقا والعنونة"، عالم الفكر، مج 25، ع3، يناير/مارس 1997م، ص 83.

الاتجاه الأمريكي:

ارتبط هذا الاتجاه بالمنطقي الأمريكي "تشارلز ساندرس بورس(charles peirce) (1838-1914) الذي أطلق على السيميائية مصطلح(sémiotic) –السميوطيقا- وعرّفه قائلا:" ليس المنطق بمفهومه العام- كما اعتقد أنّني أوضحت- إلاّ إسما آخر للسيميوطيقا، والسيميوطيقا نظرية شبه ضرورية أو نظرية شكلية للعلامات، وعندما أقول إنّ النظرية (شبه ضرورية) أو إنّها (شكلية) فإنّني أعني بذلك أننا نرصد طبيعة العلامات كما نعرّفها، ومن هذا الرّصد، وعبر عمليّة لن أعترض على تسميتها بالتجريد، فنحن ننقاد إلى جملٍ قد تكون خاطئة خطأً واضحا. وبناءً على ذلك تكون تلك الجمل بمعنى من المعاني غير ضرورية؛ وذلك طبقا لما تستوجبه طبيعة العلامات المستخدمة في الفكر (العلمي) أو لما يمكن أن نسمِّيه فكرا قادراً على التعلّم من التجربة، أمّا عملية التجريد؛ فهي في ذاتها نوعٌ من الرّصد، والمَلَكَة التي أسمّيها بالرصد التجريدي هي ملَكَة تعرفها العامّة لكنّها- غالبا- مَلَكَة لا مكان لها في نظريات الفلاسفة"[1].

وعلى هذا الأساس، تكون السيميوطيقا(السيميائية) بمثابة العلم الذي يدرس الدلائل اللّسانية وغير اللّسانية، ومن الواضح أنّ مفهوم الدّليل ما كان له أن يكون لو لم يوسِّع ليشمل مختلف الظواهر كيفما كانت طبيعتها. وقد أكّد "بورس" أنّه لم يكن بوسعه أن يدرس أيّ شيء مثل الرياضيات، الأخلاق، الميثافيزيقا، الجاذبية، علم الأصوات، الاقتصاد، تاريخ العلوم...الخ، إلاّ بوصفه دراسة سيميوطيقية[2].

يمكن أن تعدّ السيميوطيقا "البورسية" سيميوطيقا للدّلالة والتواصل والتمثيل في آن واحد؛ لما تحمل من خصائص إجتماعية ودلالية، تعتمد على ثلاثة أبعاد: دلالية، تداولية وتركيبية، ويعود السبب في ذلك إلى أنّ الدليل البورسي ثلاثي يتكوّن من (المثل /الدليل) بوصفه دليلا في البعد الأول، ومن موضوع الدليل (المعنى) في البعد الثاني؛

1- تشالز ساندرس بورس." تصنيف العلامات" ،ترجمة: فريال جبُّوري غزّول ، ضمن كتاب:"أنظمة العلامات-مدخل إلى السيميوطيقا"، دار إلياس العصرية، القاهرة، ج1، ط1، 1986م، ص 137-138.

2- voir : GERARD DELEDALLE; "commentaire". p 212.

ومن (المؤوّل) الذي يفسّر كيفية إحالة الدّليل على موضوعه، انطلاقا من قواعد الدّلالة الموجودة فيه في البعد الثالث.

2- الاتجاه الفرنسي:

2-1- السيميولوجية السويسرية:

يمثل هذا العالم الاتجاه اللّغوي"فيرديناند دي سوسير" (ferdinand de saussure)، (1857-1913) الذي يُعدّ رائد علم اللغة الحديث في القرن العشرين، بفضل محاضراته التي ألقاها في علم اللغة في الفترة الممتدة ما بين 1906-1911 والتي جمعها تلامذته- بعد وفاته- في كتاب معنون بـ"دروس في الألسنية العامة". وقد تحدّث في هذا الكتاب عن أفكار أساسية للدّراسات اللغوية الحديثة؛ منها: التمييز بين اللّسان واللغة والكلام، وتعريف (الدليل اللغوي/ العلامة اللغوية)، وثنائية الدال والمدلول...وتحدّث بإيجاز عن السيميائية، وهو ما يهمنا في هذا المقام بالدّرجة الأولى.

يبدأ "دي سوسير" حديثه عن السيميائية قائلا:" إنّ اللغة نظام من الدلائل يعبّر عمّا للإنسان من أفكار، وهي في هذا شبيهة بالكتابة وبألفبائية الصم البكم وبالطقوس الرمزية وصور آداب السلوك وبالإشارات الحربية وغيرها، إلاّ أنّ اللغة أهم هذه الأنظمة جميعها إذن من الممكن أن نتصوّر علما يدرس حياة الدلائل في صلب الحياة الاجتماعية، وقد يكون قِسما من علم النفس الاجتماعي وبالتالي قسما من علم النفس العام ونقترح تسميته sémiologie أي علم الدلائل وهي كلمة مشتقّة من اليونانية sémion بمعنى دليل...ولما كان هذا العلم غير موجود بعد، فإنّه لا يمكن أن نتنبأ بما سيكون ولكن يحق له أن يوجد، ومكانه محدّد سلفا وليس الألسنية سوى قسم من هذا العلم العام"[1].

يُلحظ من الأنظمة السابقة المتعدّدة الدلالات أنّ علم اللّغة لا يكون إلاّ جزءاً خاصاً منها يتعلّق بالدّلالات اللّسانية فقط، وأنّ مجموع تلك الدّلالات اللّسانية وغير اللّسانية هو

1- فرديناند دي سوسير: " دروس في الألسنية العامة"، تعريب: صالح القرمادي ومحمد الشاوش ومحمد عجينة، الدار العربية للكتاب، 1985م، ص 37.

ما يندرج تحت السيميائية، لذلك ليس علم اللغة سوى فرع من هذا العلم العام المسمّى "السيميائية" على حدّ تعبير "دي سوسير".

2-2-سيميولوجيا الدلالة:

يمثّل هذا الاتجاه "رولان بارث" الذي يولي اهتماما كبيرا للدّلالة [1].لدرجة يجعل معها أجزاء كبيرة من الحقول المعرفية والمجالات السيميائية ترجع في أساسها إلى مسألة الدّلالة هذه: كعلم النفس، البنيوية النقد الأدبي...وغيرها؛ إذ إنّها لا تدرس الوقائع إلاّ من كونها ذات دلالة ومعنى، ويؤدي وجود الدلالة إلى وجود السيميائية التي يرى "بارث" أنّ بإمكانها أن " تسدي خدمات لبعض العلوم وتصاحبها في طريقها وتقترح عليها نموذجا إجرائيا، يحدد انطلاقا منه، كل علم نوعية ما ينصبّ عليه"[2].

وقد كان هذا الاهتمام بالسيميائية نقطة تحوّل هامّة في تاريخ "بارث" الفكري، وذلك بانتقاله من البنيوية إلى السيميائية، أي من بنيوية وصفية تبنّتها علوم تقليدية محدودة من أنثروبولوجيا وعلم النفس وتاريخ...إلى سيميائية لا محدودة، موضوعاتها نصوص متجدّدة ينتجها االخيال من حكايات وصوّر وتعابير ولهجات وأهواء وبنيات تتمتّع بمظهر الاحتمال وعدم يقين الحقيقة[3].

ويبقى "بارث" من أقوى المفسِّرين لـ"سوسير" فيما يتعلّق بالعلامة اللغوية حينما يذهب في حديثه عن الأسطورة[4].إلى أنّ أيّ تحليل (للعلامة اللغوية/ الدلالة) يقتضي وجود

1- يحتذي."رولان بارث" بتقسيم "فردينان دي سوسير " الثنائي للعلامة اللغوية إلى دال ومدلول، ولكنّه يطلق على هذه (العلام اللغوية) مصطلح (الدلالة) ينظر: ميجان الرويلي." دليل الناقد الأدبي"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- بيروت، ط2، 1986م، ص 25.

2- رولان بارث." درس السيميولوجيا"، ترجمة: ع، بنبعد العالي، دار توبقال للنشر، المغرب، ط3، 1993م، ص25.

3- المرجع نفسه، ص 25.

4- لايعني بارث بالأسطورة."علم الأساطير التقليدي، بقدر ما يعني النظام المعقّد للصّور الذهنية والمعتقدات التي يكوّنها مجتمع ما لكي يستند ويوثق شعوره بوجوده هو : أي نسيج نظامه الخاص بالمعنى نفسه" .ينظر: ترنس

علاقة ترابطية بين الدال والمدلول. ويمثّل لذلك بباقة الورد التي يمكن أن تستعمل لترمز للعاطفة، وعندما نفعل ذلك تصبح باقة الورد (دالاً) والعاطفة (مدلولاً) وتنتج العلاقة بينهما اللفظة الثالثة (باقة الورد) بوصفها علامة." وبوصفها علامة من المهمّ أنّ نفهم أنّ باقة الورد شيء مختلف تماما عن باقة الورد بوصفها دالا: أي بوصفها كيانا زراعيا، وتكون باقة الورد بوصفها دالاً، خيالية وبوصفها علامة ملأى، وما ملأها (بالتدليل) هو الجمع بين هدفي (أنا) وطبيعة التقليدية في المجتمع والقنوات التي تعرض عليّ سلسلة من الوسائل الملائمة للغرض"[1]. فالسلسلة واسعة لكنّها ذات صيغة تقليدية، وبهذا فهي محدودة، وتعرض أيضا نظاما معقّدا لطرائق الترميز.

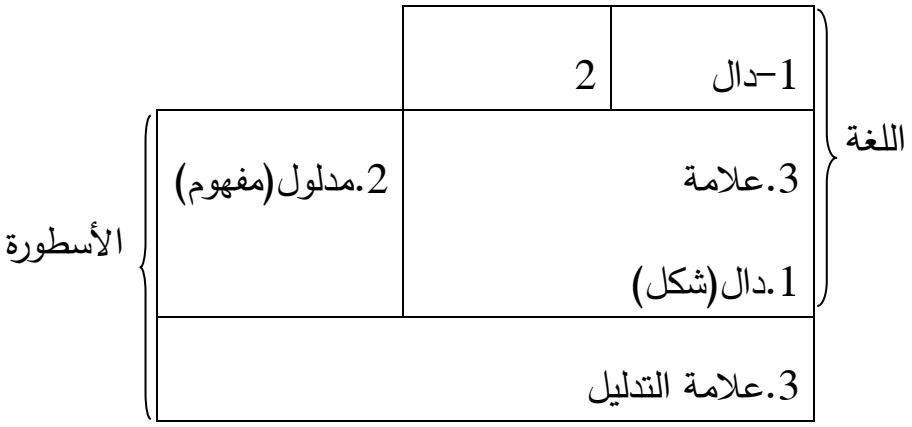
ويرى "بارث" أنّ الأسطورة ذات خصوصية ترميزية ناتجة عن عملها باستمرار كنظام إشاري من نمطٍ ثانٍ ، مركّب على أساس سلسلة إشارية موجودة قبلها، ويقضي ذلك أنّ (العلامة اللغوية/الإشارة) في النظام الأوّل، والمكوّنة من ترابط الدّال والمدلول، تصبح مجرّد دال من النمط الثاني وهكذا...

يقول "بارث" في هذا الصدد:" يحدث كل شيء كما لو أنّ الأسطورة نقلت النظام الشكلي للتدليلات الأولى إلى جوانب فرعية، بما أنّ هذا النّقل الجانبي جوهري في تحليل الأسطورة سأُمَثِّله بهذه الطريقة، ويفهم منها طبعا أنّ الشكل المكاني الذي اتّخذهُ النموذج هنا هو شكل مجازي"[2].

هوكز."البنيوية وعلم الإشارة"، ترجمة: مجيد الماشطة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1992م، ص 120.

1- ترنس هوكز." البنيوية وعلم الإشارة"، ترجمة: مجيد الماشطة، ص119.

2- المرجع نفسه، ص 120.



وهكذا تقوم الأسطورة بأخذ العلامة المستقرة مسبقا والمكتملة تدليلا لتجريدها من دلالاتها السابقة وجعلها دالاً جديداً خالياً من أيّ دلالة[1].

من جهة أخرى تتطلّب السيميائية "البارتية" وجود اللغة التي تقوم عليها دلالات الصور والأشياء والسلوكيات...وغيرها ممّا لا يمكنه الاستقلال عن اللغة. ويعلّق "بارت" على ذلك قائلا:" وممّا لا مراء فيه أنّ الأشياء، والصّور، والسلوكيات قد تدلّ، بل وتدلّ بغزارة، لكن لا يمكننا أن نفعل ذلك بكيفية مستقلّة، إذْ إنّ كل نظام دلائلي يمتزج باللغة: فالماهيات البصريّة من سينما ومسرح وصور صحفية...إلخ، تعضد دلالتها عن طريق إقترانها برسالة لسانية؛ كذلك فإنّ مجموعات الأشياء كاللّباس والطعام وغيرها لا ترقى إلى مستوى الأنظمة إلاّ بمرورها عبر البديل اللّساني الذّي يجزي دوالها ويسمّى مدلولاتها"[2].

فاللغة إذن هي التي تحقّق للوجود الإنساني عالم المدلولات بإنتاج المعنى وإسنادها الدّلالة إلى الأشياء، وهي التي تدعّم التواصل الإنساني وتسند الوظائف إلى الأنساق اللّسانية وغير اللّسانية المستخدمة في الحياة اليومية، مع جعلها الأنساق اللفظية، الأساس الذي تتفرّع عنه أنساق التواصل الأخرى الخطيّة والإشارية والمرئية...الخ، وعليه لا يمكن أن تكون المعرفة السيميائية راهناً غير ناسخة من المعرفة اللّسانية، وبهذا نجد أنّ "بارث" قد قلب المعادلة السوسيرية قائلا:" إنّه يجب منذ الآن ـَتقَبُل إمكانية قلب الاقتراح

1- ترنس هوكز." البنيوية وعلم الإشارة"، ص 121.

2- ينظر: رولان بارث." مبادئ في علم الأدلّة"، ترجمة وتقديم: محمد البكري، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط2، 1987م، ص 28.

السوسيري: ليست اللّسانيات جزءا، ولو مفضّلا من علم الأدلة العام، ولكن الجزء هو علم الأدلّة، باعتباره، فرعا من اللّسانيات"[1]. وفي الأخير يقرّر "بارث" أنّ "السيميولوجيا" مازالت تبحث عن ذاتها بتؤدة وترَوٍّ، وأنّها بحاجة إلى المزيد من التصميم، وهو يعتقد أنّه لا يمكن أن يوجد أي كتاب وجيز لمنهج التحليل هذا، وذلك على الأكثر بسبب سمته المتسعة التي ستجعل "السيميولوجيا" علم كل الأنساق الإشارية الدّالة... [2].

2-3- اتجاه التواصل:

يتمثل روّاد هذا الإتّجاه في كل من: بريتو (prito) ومونان(mounin) وبويسنس(buyssens)، ومارتينيه(martinet) وغيرهم. ويقوم هذا الاتجاه في أساسه على القول بـ الوظيفة التواصلية/الإبلاغية للدليل /العلامة، التي تجعله يتكوّن –جرّاء ذلك– من ثلاثة أجزاء هي: الدال والمدلول و(الوظيفية/القصد).

وما أكّده كل من بويسنس وبريتو ومونان، هو ضرورة الرّجوع إلى الفكرة السوسيرية القائلة بالطبيعة الاجتماعية للعلامات؛ وذلك تلافِيًا لِتَفَكُكِ موضوع السيميائية، إذْ حصروا هذه الأخيرة (السيميائية) بمعناها الدّقيق في دراسة أنساق العلامات ذات الوظيفة التواصلية، حيث نادى"مونان" بتطبيق " المقياس الأساسي القاضي بأنّ هناك سيميوطيقا أو سيميولوجيا إذا حصل التواصل"[3].

كما استشهد "بريتو" برأي "بويسنس قائلا: " ينبغي للسيميولوجيا حسب بويسنس أنّ تهتمّ بالوقائع القابلة للإدراك المرتبطة بحالات الوعي، والمصنوعة قصدا من أجل التعريف بحالات الوعي هذه، ومن أجل أن يتعرّف الشاهد على وجهتها...التواصل في رأي بويسنس هو ما يُكَوِّنُ موضوع السيميولوجيا"[4].

1- رولان بارث." مبادئ في علم الأدلّة"، ص 29.

2- ينظر: بييرجيرو." علم الإشارة–السيميولوجيا–"، ترجمة: منذر عيّاشي، دار طلاش، دمشق، 1992م، ص 26.

3- مارسيلو داكسال." الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة"، ص 38.

4- مارسيلو داكسال." الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة"، ص 39.

ولا تقتصر هذه الوظيفة التواصلية على الرسالة اللّسانية فقط، بل " توجد أيضا في البنيات السيميائية التي تشكّلها الحقول غير اللّسانية، غير أنّ هذا التواصل مشروط بالقصدية، وإرادة المرسل في التأثير على الغير، إذ لا يمكن للعلامة أن تكون أداة التواصلية القصدية ما لم تشترط القصدية التواصلية الواعية، وبناء على ذلك انحصر موضوع السيميائية في العلامات القائمة على الاعتباطية، لأنّ العلامات الأخرى ليست سوى تمظهرات بسيطة"[1].

وبناءً على ما سلف ذكره، تكون للعلامات السيميائية وظيفة تواصلية إجتماعية يمكن على إثرها تقسيم التواص السيميائي إلى محورين إثنين هما:

1-**التواصل اللّساني:** الذي يتمّ عبر الفعل الكلامي والتبادل الحواري بين المتكلّم والمستمع.

2-**التواصل غير اللّساني:** الذي يعتمد على أنظمة سننية غير لغوية، يمكن تصنيفها إلى ثلاثة معايير هي التالية:

أ- **معيار الإشارية النسقية:** يتميّز بثبات العلامات وديمومتها مثل: علامات السير الثابتة.

ب- **معيار الإشارية اللانسقيّة:** هو على خلاف الأوّل؛ يتميّز بعدم ثبات علاماته وعدم ديمومتها مثل: الملصقات الدعائية المتغيّرة الرامية إلى جذب إنتباه المستهلك.

ج- **معيار الإشارية:** يقوم على العلاقة الجوهرية الأساسية بين مضمون المؤشِّر وشكله، كتلك الشعارات المعلّقة على واجهات المحال التجارية والمشيرة إلى أنواع البضائع الموجودة بها، ويدخل ضمن هذا المعيار "الإشارية ذات العلاقة الإعتباطية" كما في إشارة الصليب الأخضر إلى الصيدلية...[2].

1- عبد الله إبراهيم، سعيد الغانمي وعوّاد علي." معرفة الآخر- مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة"، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط2، 1996م، ص 84.

2- ينظر: عبد الله إبراهيم، سعيد الغانمي وعوّاد علي." معرفة الآخر-مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة"، ص92.

2-4- مدرسة باريس السيميوطيقية:

ينتمي إلى هذه المدرسة كلٍ من "جريماس" و "ميشيل آريفي" و" كلود شابرول" و"جان كلود كوكي"، وقد تتلمذوا كلّهم على أفكار "دي سوسير" و "بورس"، وأصدروا عام 1982م"، كتاباً تضمّن أعمال مدرستهم، حمل عنوان: " السيميولوجيا ، مدرسة باريس" سنة 1982، وقد استهلّهُ "جان كلود كوكي" بفصلٍ نظري تحدّث فيه عن المنطلقات والدوافع الداعية لتأسيس هذه المدرسة، ومن أهمّها التأكيد على ضرورة الاهتمام بالأنظمة الدّلالية للعلامات، وعدم الاكتفاء بأنظمتها الشكلية فحسب

* جريماس ومربعه السيميائي:

لقد حثَّ "أ.ج.غريماس"(A.J.greimas) الباحث السيميائي على عدم الاكتفاء بعملية المزواجة بين المفاهيم وإيجاد التعارضات الاستبدالية فحسب بل يجب عليه أن يقدِّم كذلك نموذجا يسعى إلى الكشف عن منظومة المعنى؛ لأنّ كل معنى لا يقوم على تعارضات ثنائية فحسب، وإنّما على تعارضات رباعية كما في (أسود: أبيض) و (لا أسود: لا أبيض)...وهو ما يعرف اليوم باسم "المربع السيميائي" الذي يمكن أن يطبّق على أيّ فعل إنساني (معرفي أو خيالي) [1].

تقوم علاقات المربع السيميائي على التضادية (التضاد وشبه التضاد)، والتناقض والتضمن، وتحكم هذه العلاقات" قيّم موقعية وتعارضات كيفية وحرمانية (وعدمية)؛ فالتعارضات الكيفية تعتري التضادية والتعارضات الحرمانية تصيب التناقض"[2].ف (رجل/امرأة) –مثلا– من قبيل النفي الكيفي، و(رجل/فرس) من قبيل النفي الحرماني، وتوضيح ذلك أنّ سيمات الرجل المميّزة هي:

[+حي] . [+ذكر] . [+بالغ] . [+ عاقل].....الخ

وسمات المرأة [+حية] . [–ذكر] . [+ بالغة] . [+عاقلة].....الخ

1- أنور مرتجي." سيميائية النص الأدبي"، أفريقيا الشرق، الدّار البيضاء، ط1، 1987م، ص 40-41.

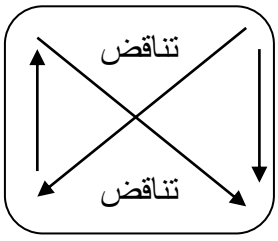
2- محمد مفتاح." دينامية النص- تنظير وإنجاز"، المركز الثقافي العربي، الرباط، 1987م، ص 09.

وسمات الفرس [+ حيّة] . [–ذكر] . [– بالغة] . [–عاقلة].....الخ

وبهذا يتبيّن أنّ النّفي كان كيفيا بين حدي (رجل/إمرأة) لأنّ الفروق بينهما لم تكن كثيرة، بينما كان النَّفي حرمانياً بين(رجل/ فرس) لوجود فروق كثيرة بينهما، أمّا في حالة (رجل/لا رجل) فإنّ الحدّين متناقضان ولا يمكن أن يجتمعا معاً، وهذا ما يسمّى بالنفي العدمي: سمات رجل" : [+حي] ، [+ذكر] ، [+بالغ] ، [+ عاقل]... الخ

سمات "لا رجل": [–حي] . [–ذكر] ، [–بالغ] ، [– عاقل]... الخ[1].

وبالإضافة إلى ما سلف ذكره هناك العلاقة بين محور التضاد وشبه التضاد التي تنتج "التناقض" كما في (رجل/امرأة) و (لا رجل/لا امرأة)، والعلاقة بين مؤشر الإثبات ومؤشر النفي وما ينتج عنها من "تضاد" كما في (رجل / لا مرأة)، و (لا رجل/ امرأة) كما أنّ هناك علاقة التضمن التي يمكن أن تفهم بقولنا إنّ "لا صفر" –مثلا– يتضمّن (أزرق، أبيض، وأسود...) وإذا قلنا (لا أحمر) فإنّه يتضمّن (أصفر، أزرق، وأخضر...) [2].وعليه يمكن تمثيل هذا المربع السيميائي كالتالي[3]:



5–2– جماعة (تل كل) [4]:

1– محمد مفتاح." دينامية النص–تنظير وإنجاز"، ص 09–10.

2– المرجع نفسه، ص 9–10

3- GREIMAS.AJ. MAUPASSANT. « The semiotics of text ».john benjamins publisling cimpany.ansterdam-philadelphia.1988.pp.xxIIv-xxvIII.

4–tel quel تعني بالعربية: كما هو

إنّ (تل كل TELQUEL) "اسم مجلة فرنسية تعنى بالأدب والنقد ، أصدرها "فليب سولرز" عام (1960م)، وهي تستقطب منذ ذلك الوقت أهم أعلام النقد والأدب أمثال: "جوليا كريستيفيا" (JULIA KRISTIVA) و "جيرار جينيت (gerard genette) و"تزفيتان تودوروف (Tzvetan todorov) وآخرون، وقد وضع هؤلاء نُصب أعينهم أنّ الهدف من هذه المجلّة هو تحليل الأعمال الفنية خارج كل السيّاقات الدخيلة على الأدب، والعمل على مقاطعة البنيوية ذات الموروث الوصفي، وبحدودها المنطقية الساكنة التي تهدف إلى قراءات منغلقة تريد تأصيل نماذج ثنائية محددة، ومع تعدّد الكتابات والموضوعات التي تناولها أعضاء هذه المجلّة، فقد كان القاسم المشترك بينهم هو رفض المناهج النقدية التقليدية، وتشجيع الدّراسات الحديثة والعمل على نشرها[1].والرغبة في إيجاد نقد علمي لا يقوم على المقولات المستهلكة بل على سيميائية تهدف إلى تطوير طرائق منفتحة للقراءات المتعددة، تبحث في جوهر الأنظمة الفكرية والفلسفية واللغوية والأدبية في محاولة منها للقبض على سيل المعاني اللامحدودة.

ولم تكن اللسانيات هدفاً لأعضاء هذه المجلّة، بل كانت وسيلة لاكتشاف دلالات النّص الأدبي، وكثير ما عاد نقّادها إلى "سوسير" و "ياكبسون" و "شومسكي" و"غريماس"، دون أن يلتزموا بمدرسة لسانية محدّدة[2].

2-5-1- أهم المبادئ الأدبية والنقدية عند جماعة (تل كل):

أ- الكتابة:

1- كما فعلت مع الشكلانين الروس الذين نشرت لهم مختارات من أعمالهم جمعها "تودوروف" في كتاب "نظرية الأدب" سنة 1966م، وقد ترجمه إلى العربية: "إبراهيم الخطيب" تحت عنوان: "نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس"، تزفتان تودوروف.

2- ينظر: عبد الله إبراهيم، سعيد الغانمي وعوّاد علي." معرفة الآخر -مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة"، ص 29-31.

ترى هذه الجماعة أنّ الكتابة لا يمكنها أن تمثّل الواقع الذي تتناوله مثلما تمثّل واقعها الذاتي فلا تختصّ وظيفتها الإنتاجية بالعالم أو اللاشعور، ولا بالتدليل على الحقيقة وإبرازها" إنّما هي مكان نقدي يظهر فيه النص حصيلة لتوزيع العلاقات بين الكتابة والكلام، ولا تتمركز الكتابة على الذات أو التاريخ، وهي تستبعد أيَّة علاقة ذاتية بين الكاتب والكتابة، فالكتابة تحمل الكاتب وتوجّهه وليس العكس"[1].

ب-النّص:

لا يكتمل النّص الأدبي لدى جماعة (تل كل) إلاّ بوجود عدد من القُرَّاء يتفاعلون معه بقراءتهم المتباينة التي تضمن له التجدّد والاستمرارية وتجاوز حدود الثبات والسكون[2].

ج- اللغة والإيقاع:

أولى نقّاد جماعة (تل كل) اهتماما للغة الشعرية وخصائصها المميّزة لها عن اللغة المعتادة، ووقفوا عند الإيقاع الشعري فميّزوا بين الشعر المكتوب والشعر الملفوظ، وبين التسجيل الصوتي والتشكيل المرئي للشِّعر، وذلك بجمع مسودّات الشعراء وملاحظة وضعهم لأشعارهم على الورق، وتأمّل الشكل الجمالي لأحرف تلك اللغات التي تشكّل خطوطها لوحات تجريدية مختلفة[3].

د- الرواية:

تترأس هذا الإتجاه الناقدة البلغارية الأصل "جوليا كريستيفا" (julia kristiva)، في محاولتها التوفيق بين اللّسانيات والمنظور الماركسي في عملية تحليل النصوص الأدبيّة، فقد تبنّت مشروعا للتحليل أطلقت عليه اسم "السيمانااليز" (semanalyse) السيميولوجيا

1- محمد عزّام." النقد والدلالة: نحو تحليل سيميائي للأدب"، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1996م، ص 61.

2- ينظر: المرجع نفسه، ص 62.

3- ينظر: نفسه، 63.

التحليلية– الذي يعنى " التركيب بين الخطاب السيميولوجي والتحليل النفسي النظري"[1]. واهتمت فيه بالإنتاج الأدبي ومدلوليته؛ بتناولها دلالة كل علامة على حدة، ثمّ بحثها في مدلولات كلّ علامات النَّص في ضوء الماركسية والفرويدية إلى جانب ثقافة فلسفية ورياضية وأدبية[2]. وما تراه كريستيفا أنّه علينا أن نجعل من اللغة عملا يشتغل على مادية ما، ليُشكّل وسيلة اتصال وتفاهم للمجتمع، لا أن يكون عملاً غريباً على أبنائه، كما أنّها ترفض في الوقت ذاته حصر السيميائية في الوظيفة التواصلية فقط، وتدعو إلى خلق مقولات وفضاءات جديدة يقوم بها السيمانااليز[3].

2-6- السيميولوجيا الرمزية:

يطلق على هذا الإتجاه اسم "مدرسة إيكس" نسبة إلى المدرسة التي يحاضر فيها زعيم هذا الاتجاه أستاذ الأدب الفرنسي "مولينو" (molino) الذي جمع مع "جان جاك ناتيي" بين نظرية "بورس" حول العلامة وإشارتها وأيقونتها ورمزها، وبين فلسفة "كاسيرر" (ernst cassirare) الرّمزية التي تصف الإنسان بأنّه حيوان رمزي، لا يحيا في عالم مادّي خالص، وإنّما في عالم رمزي يتكوّن من اللّغة والأسطورة والفن والدّين... [4].

1- برنار توسان." ما هي السيميولوجيا "، ترجمة: محمد نظيف، أفريقيا الشرق، المغرب، ط2،1994م، ص 91.

2- ينظر: عبد الله إبراهيم، سعيد الغانمي وعوّاد علي." معرفة الآخر-مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة"، ص 28.

3- مارسيلو داسكال." الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة"، ص 69-70.

4- حنون مبارك." دروس في السينيمائيات"، دار توبقال للنشر، الدّار البيضاء، المغرب، ط1، 1987م، ص 83.
ويظيف حنون مبارك قائلا إنّ "كاسيرر" يعتقد أنّه ليس بوسع الإنسان أن يقوم، في اللغة والدّين والفنّ والعلم، بأي شيء أكثر من بناء عالمه الخاص، عالم رمزي يجعله قادراً على فهم تجربته وتأويلها والتلفظ بها وتنظيمها وتوليفها وجعلها كليّة، ومؤدى ذلك أنّ المعرفة الإنسانية في طبيعتها، معرفة رمزية، وأنّ الرمز لا وجود له فعليا باعتباره جزءا من العالم الفيزيقي، إنّ له "دلالة" بل الأدهى من ذلك؛ إنّ وقائع العلم تستلزم دائما عنصرا نظريا أي رمزيا،(المرجع نفسه، ص 85).

والرّمز عند "كاسيرر" هو " واحد من وسائط متعددة أو بنيات مفهومة ومنطقية يدرك عبرها الواقع من طرف الإنسان"[1].وبهذا لم يعد بمقدور الإنسان أن يعيش وسط عالم فيزيائي ملموس، بل أصبح يحاط بكون رمزي يتطلّب وساطة بينه وبين واقعه المعيش، وعليه؛ " بدل أن يدخل الإنسان في علاقة مباشرة مع الأشياء نفسها غلّف نفسه برموز لسانية وفنّية وأسطورية وغيرها حتى صار متعذّرا عليه أن يدري أيّ شيء أو يتعرّف عليه دون تدخّل هذا "الوسيط الاصطناعي""[2].

وكما اهتمّ "بورس بـ (العلامة/الدّليل) وبأقسامها المختلفة، فقد أعطى "كاسيرر" "الدليل" الدّور الأساسي في تأسيس الفكر العلمي والأشكال الرمزية بصفة عامة إذ ليس الدّليل المحسوس مجرد وسم عرض لفكر ما، وإنّما هو العضو الضروري والجوهري لها، و لا تقتصر وظيفة هذا الدّليل على توصيل محتوى فكر معيّن كما هو دون تغيّر، وإنّما تعمل على نموّ وتجدد ذلك المحتوى[3].

وعليه فقد حدّدت "سيميولوجيا" الأشكال الرّمزية وظيفة الرمز في ثلاثة مستويات هي: المستوى الشّعري، والمستوى المادي، والمستوى الحِسّي، وتدرس الأدب بناءاً على هذه المستويات الثلاثة؛ بأن تتناول في المستوى الأوّل علاقة المنتج بإنتاجه، وتتناول في الثاني علاقة الإنتاج بنفسه، وتتناول في الثالث علاقة المتلقي بهذا الإنتاج[4].

3-الإتجاه الروسي:

يعود الفضل في إنتشار الدّراسات السيميائية الحديثة في روسيا إلى جماعة "الشكلانيين الروس"التي ازدهرت في الفترة ما بين (1915-1930)، وعلى رأسهم: "رومان ياكوبسون"،و"يورى لوتمان"وب.أوسبينسكي" و"ف.إيفانون" و"ت.تودوروف"

1- مارسيلو داسكال، " الإتجاهات السيميولوجية المعاصرة"، ص 61-62.

2- المرجع نفسه، ص 60.

3- نفسه، ص 62.

4- جميل حمداوي." السيميوطيقا والعنونة"، عالم الفكر، مج 25، ع3، يناير/مارس 1997م، ص 92.

...وغيرهم، وقد أتت هذه الجماعة في مرحلة الصراع الأيديولوجي لتخليص الأدب من السيادة التي فرضتها عليه الأيديولوجيا وما زعمته لنفسها من حقوق مقدّسة في دراسة الأدب ركّزت فيها على النقد الاجتماعي الأيديولوجي الذي يتناول الآثار الأدبية بوصفها أفكارا وصورا تعكس الواقع وتُصَوِّرُه تصويرا صادقاً أميناً مُغفِلَةً- أي الأيديولوجيا- بِنية الأدب وشكله الفنّي، فما كان من جماعة الشكلانيين إلاّ أن قاموا بالبحث عن أشكال جديدة من الدّراسة الأدبية يكون الاهتمام فيها منصبّا على كيفية القول لا على ما يقال، أي على الأشكال والبنيات بدلا من المواد والمحتويات أشكال تعدّ الأدبية هدفا في ذاتها لا مجرد وسيلة لغيرها.

ولم يكتف هؤلاء بتمييز الأدب عن غيره من الفنون كالموسيقى والرّسم، بل ميّزوا أيضا بين الفنون الأدبية نفسها من شعر وسرد وخطابة..." وعلى الرّغم من إشتهارهم بتسميّة شكلانيين، وهي التّسمية التي تشي بروائح قدحيّة تنم عن اهتمامهم بالشكل لا المعنى، فإنّ الواجب يقتضي التوضيح بأنّ مسألة المعنى لم تغب عن اهتمامهم أبدا، وقد كان وعيهم بكون اللغة هي في الآن نفسه دال ومدلول كفيلا بأنّ يجنّبهم السقوط في شراك الشكلية المحضة، الشّكلية تعلّق عندهم باللفظ والمعنى معاً"[1].

كما أنّ الشكلانية لا علاقة لها بمذهب "فن الفن" الذي ساد في القرن التاسع عشر الذي شغل بجوهر الفن وأغراضه وأهدافه...إذ إنّ الشكلانية تتناول أساسا الأطروحتين المترابطين:

أ- التشديد على الأثر الأدبي وأجوائه المكوّنة؛ لأنّ مكمَن خاصية الأدب ينبغي البحث عنها في الأثر الأدبي نفسه وليس في الأحوال النفسية للمؤلّف أو القارئ أو الظروف المحيطة الاجتماعية أو الفلسفية..

1- فكتور إيرليخ." الشكلانية الروسية"، ترجمة: الولي محمّد، المركز الثقافي العربي-الدار البيضاء، بيروت، ط1، 2000، ص 08.

ب-الإلحاح على إستقلال علم الأدب وجعل "الأدبية" هي موضوعه، لا أن يكون الأدب مجرّد أفكار وصور تعكس الواقع[1].

ويمكن هنا تحديد مسارات السيميائية في روسيا كما يلي:

1-الكتابات والدّراسات النظرية المساهمة في تأسيس البنيوية الحديثة وتطوير النقد الأدبي والروائي؛ كتلك الأعمال التي جمعها"تودوروف" في كتابه "نظرية الأدب" و"بروب" في "التحليل المورفولوجي" عام 1982م، وأبحاث "باختين" الروائية المنشورة في كتابه "جمالية الرواية" عام 1978م.

2- الأعمال الناتجة عن تفاعل "الأبوياز" مع مدرستي "براغ" و "كوبنهاكن" البنيويتين عام (1960م)، والتي كان من أهمّها تأسيس مدرسة (تارتو) الروسية على يد "يوري لوتمان" و "ب. أوسبينسكي" و "ف.تودوروف"...وغيرهم.وقد جمعت أعمالهم في كتاب "أعمال حول أنظمة العلامات.....تارتو (1976).

3-الأبحاث التطبيقية الناضجة المنجزة على أيدي أولائك الشكلانيين الروس من مثل: "كيف صنع معطف غوغول " لإخنباوم(1919)، و"شعرية دوستوفسكي "لباختين و"علم شكل الحكاية "لبروب .

4-الكتابات الإبداعية المتوجه للنضج الأدبي والفنّي لهؤلاء المبدعين كرواية "السفر العاطفي" لشلوفسكي و "موت الوزير مختار" لـ تينيانوف" [2].

أمّا عن أهّم مميّزات الشكلانية الروسية فيمكن إيجازها في النقاط التالية[3]:

1-الاهتمام بخصوصيات الأدب، والبحث عن الأدبية.

2-شكلنة المضمون.

1- فكتور إيرليخ." الشكلانية الروسية"، ص 13-14.

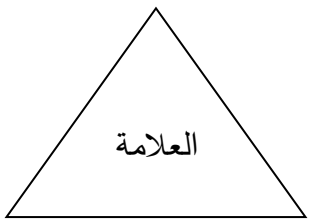
2- ينظر محمّد السرغيني." محاضرات في السيميولوجيا"، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 1987م، ص 64-66.

3)- جميل حمداوي." السيميوطيقا والعنونة"، عالم الفكر، مج 25، ع3، ص 94-95.

3-استقلالية الأدب عن الحيثيات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والتاريخية.
4-التوفيق بين آراء "بورس" و "دي سوسير" حول العلامة.
5-استعمال مصطلح "السيميوطيقا" بدل "السيميولوجيا"
6-الاهتمام بالسيميوطيقا المعرفية والثقافة.
7-التركيز على الاختلاف والانزياح بين الشعر والنثر (شكلنة الاختلاف).
8-الإيمان باستهلاك الأنظمة وتجددها وتطوّرها باستمرار تلقاء ذاتها.
9-عدم الاقتصار في الأبحاث على الأعمال القيمية المشهورة في مجال الأدب، بل التوجه إلى الأجناس الأدبية مهما كانت قيمتها الدنيا: كأدب المذكرات والمراسلات قصد مساهمتها في إثراء الأعمال العظيمة.

3-1- سيميائية الثقافة:

يولي الاتجاه الروسي- وخاصّة مدرسة (تارتو)- عناية خاصة للثقافة لكونها الإطار الأصلي الذي يضمّ عموم السلوك الإنساني؛ الفردي منه والجماعي، ويربط علماء هذا الاتجاه بين السلوك الإنساني وبين إنتاج العلامات واستخدامها؛ إذ يرون أنّ العلامة تتكوّن من وحدة ثلاثية المبنى، هي: الدال والمدلول والمرجع – وهو هنا الثقافة- ويمكن تمثيلها بالشكل التالي:[1].



1)- مارسيلو داسكال." الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة"، ص75.

فالعلامة، إذن لا تكسب دلالتها إلاّ بوضعها في إطار الثقافة، وهذه الدلالة إذا كانت لا توجد إلاّ عن طريق العرف والاصطلاح فإنّ هذين –بدورهما– ما هما إلاّ نتاج التفاعل الاجتماعي الداخل ضمن إطار آليات الثقافة[1].

وعليه فإنّ هذه الثقافة" تتكوّن من عدّة أنساق دالة ما دام لكل سلوك معنى؛ وما دمنا نتواصل بواسطة سلوكاتنا، فهذه الأنساق تواصلية تتراوح بين الأنساق الأكثر تعقيدا والأنساق الأقل تعقيدا"[2]. بما في ذلك اللغات الطبيعية والفنون والأساطير والطقوس...وغيرها وإذا كان الأمر كذلك فإنّ أيّ نسق سيميائي معزول، مهما كان كاملا، لا يمكنه أن يكون ثقافة بمفرده؛ إذ الثقافة نتاج أنظمة من العلامات المتنوعة والمتداخلة والمشتملة على مناحي الحياة المختلفة من اجتماع وسلوك وأيديولوجيا...الخ، وهذا الحديث عن الثقافة يقود إلى الحديث عن الذاكرة التي يمكن النظر بواسطتها إلى الثقافة على أنّها ذاكرة الجماعة التي تقوم بتخزين المعلومات وتصنيفها وتنسيقها مثلها في ذلك مثل الذاكرة الفردية للإنسان، وهذا القول لا يتناقض مع دينامكية الثقافة وتغيّرها إذ وضع في الحسبان أنّها –أي الثقافة– كما تهتم بتخزين المعلومات وثباتها فإنّها تقوم ببرمجة النصوص الجديدة وإنتاجها[3].

ومن هنا يمكن الانتقال إلى تلك النصوص الثقافية التي يرى"إيفانوف" وأصحابه أنّ الثقافة هي الوظائف التي تؤدّيها هذه النصوص في الحياة الاجتماعية، مع ما يصاحبها من آلية توليد هذه النصوص الثابتة وغيرها من النصوص المستقبلية[4].

1– سيزا قاسم ونصر أبو زيد. " السيميوطيقا: حول بعض المفاهيم والأبعاد"، ضمن كتاب "أنظمة العلامات""، دار الياس العصرية، القاهرة، ط1، 1986م، ص 40.

2– حنون مبارك." دروس في السيميائيات"، ص 87–88.

3– ينظر: المرجع نفسه، ص 87–88.

4– سيزا قاسم ونصر أبو زيد. "السيميوطيقا: حول بعض المفاهيم والأبعاد"، ص 42.

3-2- ياكبسون وعوامل الاتصال الستّة[1]:

يقول "رومان ياكبسون" (jAkobson roman) (1896-1982) بضرورة أن يكون لكل ظاهرة لغوية ولكل فعل تواصلي ستة عناصر أساسية مكوّنة لأيٍّ منها؛ وهي: مُرسل يوجّه رسالة معينة إلى (متلقٍ/مُرسَل إليه) ضمن سياق قابل لإدراك المرسَل إليه، وبوجود (سنن/شفرة) مشتركة، كليّا أو جزئيا، بين المرسِل والمرسَل إليه، ثمّ أخيرا وجود قناة إتصال تربط بين المرسِل والمرسَل إليه، تضمن لهما استمرارية التواصل، والحفاظ عليه تتطلّب هذه العناصر الستة بدورها وظائف لغوية مختلفة خاصة بها، هي كالتالي:

1- **الوظيفة المرجعية(أو الوضعية أو المعرفية):** وتستهدف المرجع والتوجه نحو السياق، وتعدّ الوظيفة الأهم في عدد كبير من الرسائل ومن بعدها تأتي بقية الوظائف.

2- **الوظيفة التعبيرية (أو الانفعالية):** وتركزّ على المرسِل وما يصدره من إنفعالات قد يكون من أشهرها: صيغ التعجب التي تلوِّنُ إلى درجةٍ ما أقوالنا على المستويات الصوتية والنحوية والمعجمية" كما في عبارة "هذا المساء" التي يمكن استخراج خمسين رسالة مختلفة بتنويع التلوينات التعبيرية

3- **الوظيفة الإفهامية:** وتوجّه نحو المرسل إليه بأساليب عدّة من أشهرها النّداء والأمر اللّذان يخالفان المقولات الإسمية والفعلية الأخرى بعدم خضوعهما لاختبار الصدق والكذب.(مثل: اشرب، شربنا، هل شربنا؟).

4- **الوظيفة الانتباهية: (أو وظيفة إقامة التواصل):** وتعمل على استمرارية التواصل أو إنقطاعه والتأكّد من إثارة انتباه المرسل إليه (أتسمعني؟) أو أنّ انتباهه لم يفتر (قل أتسمعني؟)

5- الوظيفة (الشارحة/ الميثاليسانية): وتختص (بالشيفرة/السنن) القائم بين فئات الأفراد المختلفة والتي يقوم بها المرسِل و /أو المرسَل إليه للتأكّد من أنَّهما يستخدمان نفس

1- ينظر: رومان ياكبسون." قضايا الشعرية"، ترجمة : محمّد الولي ومبارك حنون، دار توبوقال للنشر، المغرب، ط1، 1988م، ص 28-32.

السنن المتعارف عليها بينهما مثلما يقول المرسل: أتفهم ما أريد قوله؟ فيجيبه المرسل إليه: إنني لا أفهمك–ما لذي تريد قوله؟

6- **الوظيفة الشعرية:** وتركّز على الرسالة في ذاتها وفي مجالاتها الشعرية والنثرية على حد سواء كالاهتمام بترتيب الكلمات على نحو معيّن، مثل قولنا "جان ومارجريت" بدلا من "مارجريت وجان" وكاختيار لفظ بعينه كـ: راهب رهيب، لا راهب مفزع أو فظيع أو مرعب.

5-الاتجاه الإيطالي:

لقد كانت الإشارة فيما سلف ذكره إلى أنّ أصحاب الاتجاه الروسي أمثال: "يوري لوتمان"،و" أوسبانسكي" ، و"إفانوف"، و"تودوروف"...قد إهتموا بسيميائية الثقافة اهتماما كبيرا ، وقد شاركهم في ذلك الإهتمام العالمان الايطاليان: "أمبرتو إيكو" و"روسي لاندي" من منطلق أنّ الظواهر الثقافية هي موضوعات تواصلية وأنساق دلالية، ويرى " أمبرتو إيكو" أنّ هناك ثلاثة شروط أساسية لنشأة الثقافة تتمثل فيما يلي:

1-حينما يسند كائن مفكّر وظيفة جديدة للشيء الطبيعي...

2-حينما يُسمى ذلك الشيء باعتباره يُستخدم إلى شيء ما، ولا يشترط قول هذه التسمية بصوت مرتفع كما لا يشترط فيها أن تقال للغير.

3-حينما نتعرف على ذلك الشيء باعتباره شيئا يستجيب لوظيفة معينة وباعتباره ذا تسمية محددة ولا يشترط إستعماله مرّةً ثانية وإنّما يكفي مجرّد التعرّف عليه[1].

" إنّ الثقافة، إذن، لا تنشأ إلاّ حينما نتمثّل الخارج تمثلا داخليا وذاتيا، أي حينما ننتقل من طبيعي بواسطة الفكر وبواسطة التجريد، فنسمّي الأشياء الطبيعية ونسند إليها وظيفة معيّنة ونقوم بتذكّرها على تلك الهيئة، ويعني ذلك تمييز الأشياء عن بعضها

1 – حنون مبارك. " دروس في السيميائيات"، ص 86.

البعض بواسطة الفكر ووضع سمات لها تميّزها عن باقي الأشياء وتستحضرها في حال غيابها المادي"[1].

يرى "إيكو" أنّ كل أنظمة الإتصال الثقافية تنقسم إلى (ثمانية عشر) نسقا، بدءاً بأكثرها طبيعة وعفوية ووصولا إلى أكثرها تعقيدا، وهذه الأنساق هي التالية: [2].

1-سيميائية الحيوان(zoosemiotics): وتختص بالجماعات غير الثقافية ذات السلوك التواصلي غير الإنساني.

2-العلامات الشمّية(olfactorysign): كالعطور.

3-التواصل اللّمسي (tactil communication): كالصفعة، والمصافحة....

4-سنن الذوق(codes of taste): كممارسة الطّبخ...

5-العلامات المصاحبة لما هو لساني(para linguistics): كارتباط أنماط الأصوات مع الجنس والسّن والحالة الصحية...وكالكيفيات الصوتية المصاحبة للغة من علو الصوت أو إنخفاضه...وكالتصويتات المختلفة من ضحك وبكاء...

6- السيميائية الطبّية (medical semiotics): تتمثل في علاقات الأعراض بالأمراض.

7- حركات الأجسام والإشارات الدّالة على القرب(kinesics and proxemics): ويتعلّق الأمر باللّغات الإشارية.

8- الأنواع السننية الموسيقيّة(musical codes).

9- اللغات المشكلنة(formalized languages): مثل الجبر والكيمياء وسنن الشيفرة...

10- اللغات المكتوبة والأبجديات المجهولة والأنواع السننية السّرية (languages written).

11- اللغات الطبيعية(natural languages): كاللغة العربية، واللغة الإنجليزية، اللغة الفرنسية.

12- التواصل المرئي(visual cimmunication): كاللّباس والإشهار.

13- نسق الأشياء (system of object): كالمعمار وعامة الأشياء.

1- حنون مبارك. " دروس في السيميائيات"، 87.

2- voir : UMBERTO ECO. « A theory of semiotics », indiana university press, bloomington. 1976, p9-14.

14- بنيات الحكي (plot structure).
15- الأنواع السننية الثقافية (text theory): كأداب السلوك والأساطير والمعتقدات الدينية.
16- الأنواع السننية والرسائل الجمالية(culturel codes): كعلم الجمال، والإبداع الفنّي...
17- التواصل الجماهيري(mass communication): كعلم النّفس وعلم الاجتماع والإعلام...
18- الخطابة (rhétoric).

وإذا كانت هذه هي نظرة "أمبرتو إيكو" للسيميائية، فإنّ "روسي لاندي"، يحدّدها بالأبعاد التالية:

1-أنماط الإنتاج؛ وهي مجموع قوى الإنتاج وعلاقاته.
2-الأيديولوجيات ؛ وهي تخطيطات اجتماعية لأنماط عامة.
3-برامج التواصل؛ وتشمل التواصل اللفظي وغير اللّفظي.

وهو يرى أنّ السيميائية بوصفها العلم الشامل للتواصل اللّفظي وغير اللفظي بكافة مجالاته لا ينبغي لها أن تعنى بقيَم التبادل الدلالي فحسب، بل عليها أن تعنى أيضا بقيّم الاستعمال الدلالية من إنتاج واستهلاك؛ إذ لا يمكن للسيميائية أن تهتم بالطّرق التي تتبادل بها البضائع بوصفها رسائل فقط، وإنّما عليها الإهتمام أيضا بالطرق التي يتمّ بها إنتاج هذه الرسائل (البضائع) واستهلاكها[1].

ونلاحظ أنّ "روسي لاندي" يؤمن بعدم وجود إختلافات تُذكر بين (النشاط الدلالي-الاقتصادي) و (النشاط الدلالي –اللفظي): إذ إنّ اللغة التي يعنى بها السيميائي هي نفسها لغة علاقات العمل الإنتاجية والتبادلية والاستهلاكية. وعليه فإنّ العلاقات الإنسانية هذه هي لغة الواقع في الوقت ذاته. " ولأنّ اللّغة هي لغة السلطة، فهي تكذب مثلما تكذب السلطة، غير أنّ اللّغة تفضح وتعّري أيضا، إنّها تفضح ذاتها

1 - A - REY. " Théories du signe et du sens" :II 2éd: ,klincksieck.paris 1976.p319.

حالما تتواجه مع الوقائع، فاللّغة إذن تقوم بوظيفتين متناقضتين؛ هي من جهة تتكلّم ونجعلها تتكلّم عن نفسها لإخفاء الأشياء؛ وهي من جهة ثانية لغة الأشياء ذاتها، وبهذا المعنى ترادف اللغة(أو الدليل) الوعي والأيديولوجيا والمحتوى"[1].

وفي الأخير، يمكننا القول لم يتفق إثنان حتى الآن على وجود ميدان واحد لهذا العلم الواسع المسمّى بـ "السيميائية"، وإنّ بعضهم وهم الأكثر حذرا، لا يرون فيه إلاّ دراسة خاصّة بالأنساق الإيصالية للإشارات غير اللّسانية، وإنّ بعضهم الآخر، بمن فيهم "فيرديناند دي سوسير" نفسه يوسّع مفهوم الإشارة، والاصطلاح ليغطّي أشكالا متعددة من الإيصال الاجتماعي كالشعائر، الطقوس، وعبارات الآداب العامة. وهناك فريق ثالث يعتقد أنّ الفنون والآداب ما هي إلاّ طرق إيصالية تقوم على استخدام أنساق الإشارات المختلفة، التي تصدر هي الأخرى عن نظرية عامة للإشارات[2].

وقد بات من الواضح أيضا أنّه يمكن– وبشكل معقول– استنتاج وجود أنواع عدّة من وسائل الإيصال المختلفة، تصدر هي الأخرى عن "السيميائية"؛ من مثل: الإيصال الحيواني، وإيصال الآلات وإيصال الخلايا الحيّة...الخ[3].

ذلك لأنّ "السيميائية" بمفهومها العام هي: علم يدرس بنية الإشارات وعلائقها في هذا النظام الكوني العام، ويدرس بالتالي توزعها و وظائفها الداخلية والخارجية مهما اختلف شكلها وتباين نوعها.

1– حنون مبارك. " دروس في السيميائيات"، ص 91.

2– بيير جيرو. " علم الإشارة– السيميولوجيا"، ترجمة: منذر عياشي، ص 26.

3– المرجع نفسه، ص 26–27.

الفصل الثاني

ماهية الصورة

أولا: أهمية الصورة

ثانيا: مفهوم الصورة

ثالثا: أنواع الصور

رابعا: الصورة الكاريكاتورية

خامسا: لمحة تاريخية عن الكاريكاتور

سادسا: أقسام الكاريكاتوري

سابعا: أنواع الصور الكاريكاتورية

ثامنا: خصائص الصور الكاريكاتورية

أولا: أهمِّية الصورة:

لقد كانت المعرفة في الأزمنة الماضية مرتكزة على السَّماع وثقافة الأذن، أمَّا اليوم فإنَّ عصرنا الحالي قد أضاف إلى كل ذلك عنصرًا جديدا يتكامل مع السماع ويُغْنِيهِ، ألا وهو عالم الصُّورة وثقافة العَين، والذي يتجلى في تلك التكنولوجيا الخاصة بالميادين التقنية وبمختلف التخصصات العلمية الدقيقة بما فيها: الميكروبيولوجيا والإعلام والاتصال، حيث أضحت المعلومات بمثابة رأس مال مُستثمَر بُغية تحقيق فوائد سياسية واقتصادية، كما تعتبر سلاح ذو حد□ين يرجح كفّة هذا على ذاك.

وقد يتحكم في مصيره في هذا الزمن الموصوف بالعولمة، التي تسعى جاهدة إلى إعادة تشكيل العالم وصياغته من الناحية الفكرية والسياسية، الاقتصادية، الثقافية، والإعلامية، وكل ذلك من أجل خدمة مصالح القوي الذي يملك زمام الحل والربط بيده.

لقد تحوَّل الإنسان المعاصر إلى كائن تقني تواصلي إعلامي في إطار هذا العالم المُتَّصف بكونه أصبح قرية صغيرة، نظرا لحاجته الراهنة والدائمة والأكيدة لكل معلومة مهما كانت بسيطة من أجل الإبانة عن أغراضه ومكوناته، إضافةً إلى تحقيق التواصل مع غيره وفهم خطاباتهم المتنوعة.

والحقيقة الواقعية تكشف لنا أنَّ الخطاب الإعلامي لم يكن معزولا عن هذا التطوُّر النوعي الحاصل الذي ميَّز وسائل الاتصال الجماهيري " الذي احتلَّت معه القناة البصرية في الإدراك والواصل مقدمة الاهتمامات، كما وفَّرت وسائل الطباعة والتصفيف والتصوير والنسخ، جميع أسباب انتشار الخطاب المطبوع والمصوَّر في شكل جديد يوفِّر لقُطبِي التواصل إمكانيات تنويع تعبيري بمراعاة أبسط جزيئات العرض وتفاصيل القناة المعتمدة للعرض سواء في مجال الطباعة والنَّشر، أو في مجال الإعلان التجاري والفنون المُستغِلَّة للقنوات السمعية البصرية "[1].

يعتبر الخطاب الإعلامي نوع من الخطابات المتغلغلة في أعماق الحياة الاجتماعية في بُعديْها التأثيري والتَأَثُّرِي، كما أنَّ مقامه ذات سيادة في سُلَّم الخطابات المعرفية الأخرى،

1 – محمد الماكري. "الشكل والخطاب: مدخل لتحليل ظاهراتي"، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1991، ص06.

وبالتالي إذا اعترفنا بذلك حقا، فإنَّ عالم اليوم تتسيد فيه الصورة بفضل تكنولوجيا المعلومات والاتصال، وتُعدُّ انتقالاً نوعيًا في تتسيَّد العالم بما تحمله من دلالات فكرية متنوعة ذات صلة بصناعة الوعي وتشكيله وتوجيهه فرديا كان أم جماعيا.

إنَّ الصُّورة وسيلة فعَّالة لتحريك الجماعات من خلال ما تبثُّه وسائل الإعلام، وإذا كان بمقدورنا اليوم الحديث عن رَأي عام عالمي، فالفضل في ذلك يعود بالدرجة الأولى للصورة وانتشارها المذهل[1]، من هنا تأتي هذه الدراسة في كونها تهدف أو تسعى إلى البحث في الخطاب الإعلامي وخاصة الكاريكاتوري بِتَحَقُّقَاتِهِ النصيَّة المكتوبة لُغة وصورة مصاحبة ووسائط مختلفة، وما لها من دور في تكثيف التبليغ وتحقيق التواصل والتفاعل بين الأنساق اللسانية للخطاب وبين الأنساق الأيقونية المُؤَثِّثة للصورة.

يعتبر الخطاب الإعلامي صناعة ثقافية[2] بكل معنى الكلمة، تتَّحد على إنتاجها وسائط متنوعة يتجلى ذلك في طبيعة الرسائل المتدفقة عَبر هذا الخطاب وسرعتها وطرائق توزيعها وكيفيات تلقيها الأمر الذي جعل من الإعلام مِحورًا أساسيا في منظومة المجتمع.

يعد الإعلام بمثابة صِناعة تجمع بين ما هو لغوي والمعلومة ومحتواها الثقافي وكذلك الآليات التقنية لتبليغها عبر الزمان والمكان، لهذا قال أحمد العاقد أن الخطاب الإعلامي "هو مجموع الأنشطة الإعلامية التواصلية الجماهيرية، التقارير الإخبارية، الافتتاحيات،البرامج التلفزية، المواد الإذاعية وغيرها من الخطابات النوعية" [3].

وانطلاقا مما سبق يمكننا الاتفاق على كون الخطاب الإعلامي عبارة عن منتوج لغوي وغير لغوي إخباري مصنوع في إطار بنية اجتماعية ثقافية معيَّنة، ويُمثِّل شكل من أشكال التواصل الفعالة في المجتمع، ذات قدرة هائلة على التأثير في المُتلقي وإعادة تشكيل وعيه

1- ينظر: عز الدين نجيب. " ندوة مجلة فصول عن ثقافة الصورة "، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، عدد 62 ، 2003م، ص107.

2- ينظر: الحبيب الإمام. " صناعة الثقافة والاحتكار العالمي"، مجلة العربي، وزارة الإعلام الكويتية، عدد 434، جانفي، 1995، ص31 وما بعدها.

3 – أحمد العاقد. "تحليل الخطاب الصحفي من اللغة إلى السلطة"، ط1، 2002م، ص110.

ورسم رؤاه المستقبلية وبلورة رأيه بحسب الوسائط التقنية المستعملة، وكذلك المرتكزات المعرفية التي يصدر عنها.

فالخطاب الإعلامي إذًا بشكل عام والكاريكاتوري بشكل خاص نسق تفاعلي مُركَّب يجمع بين ما هو لساني و أيقوني، تتقاطع فيه العلامات اللّغوية وغير اللّغوية، أي أنَّه يشتغل عبر اللغة وعبر الصورة في نفس الوقت، مما يجعله نسقا سيميائيا دَالا قابلا للقراءة والتأويل.

هذا، وقد أضحت الصورة الإعلامية الثابتة والصورة الإعلامية المتحركة عنصرا رئيسيا في صناعة الرسالة الإعلامية، وصياغتها لتكون مُكمِّلة للنَّص الإعلامي أو مستقلَّة عنه في عملية إقناع الجمهور والتأثير فيه. وإذا كان الإعلام في أبسط مفاهيمه وتعريفاته هو محاولة إحداث الأثر، فإنَّ عُنصر الصورة أصبح أهم عناصر التأثير في الجمهور بقصد زيادة وعيهم بدلالات الرسالة الإعلامية، أو تغيير مواقفهم واتجاهاتهم تجاه القضية التي تتناولها الرسالة الإعلامية.

وإضافة إلى هذا العمل التكنولوجي، فإنَّ الصورة الإعلامية تستطيع أن تصل بدلالاتها الإيديولوجية المعلنة أو المضمرة إلى وعي الجمهور بطريقة أيسر وأسهل من إيديولوجيا النص المكتوب، ذلك أن الصُّورة الإعلامية تُخاطِب شرائح المجتمع المختلفة بكل مستوياتها التعليمية، وبهذه الشمولية في الخطاب فإنَّها الأقدر على الإقناع بالحقيقة الموضوعية أو بالمعاني المزيَّفَة التي تحملها، والسبب في ذلك أن النص المكتوب يحتاج إلى فهم القارئ لرموز النص ومصطلحاته وقدرته على وضعه في سياقه الزماني والموضوعي المناسب، أما الصُّورة فإنَّها لا تحتاج إلاَّ إلى التأمل بالطريقة التي قصدها صانع الصورة ومنتجها.

لقد أصبحت وسائل الإعلام تتسابق إلى الانفراد بنشر الصور التي تسترعي انتباه الجمهور وتشده للرسالة الإعلامية لتسهِّل عليها عملية إقناعه والتأثير فيه. إن هيمنة الصورة على الرسالة الإعلامية وتأثيرها في الجمهور تنبع من الإيديولوجية التي تتضمنها والأفكار والمعاني التي تحملها.

لا يَعنِينَا هنا في هذا المقام مسألة الإيديولوجيات المختلفة بين الطبقات أو بين المجتمعات، بل الإيديولوجية العامة التي تتوجه إلى مختلف الطبقات ومختلف المجتمعات، سواء أكانت محافظة أو ليبرالية، دينية أو علمانية، اشتراكية أو رأسمالية، إيديولوجيا المسيطرين على وسائل الاتصال الحديثة التي تقصد كل هؤلاء وتتوجه إلى الغني والفقير، الكبير والصغير، الجاهل والمثقف.

إذن لقد ازداد في العصر الحديث الاهتمام بالصورة، حتى أنَّ البعض يطلق على عصرنا هذا "عصر الصورة"، لأنَّ وسائل الاتصال المعاصرة أتاحت من وسائل العرض ما جعل الصورة بديلاً للكلام، إن لم تكن بديلا للواقع نفسه. وأصبح تشكيل الصُّور صناعة محكمة لتوجيه الرأي العام بحيث تجعله ينساق إلى تصديق أمور أو تكذيب أمور دون رَوَية أو فِكر، فيشتري سِلعًا بدون وعي، ويُضيَّع من ثرواته بدون وعي. لقد أصبحت الصورة ساحرة العصر الحديث. كل ذلك لأن الصورة لا تحمل المعاني فقط، بل توحي بالمشاعر والعواطف أو تصنعها، فهناك صورة توحي بالفخامة والجلال، وأخرى توحي بالفقر وسوء الحال. هذا الإيحاء المنبعث من الصور يمكن أن يسمى –مجازا– لغة مثلما نقول: لغة العيون ولغة القلوب، والمقصود أن هذا التركيب البصري قد يؤدِّي الوظيفة التي تؤديها اللغة وهي التوصيل والتواصل، بل إنَّ الصورة قد تؤدّي هذه الوظيفة بشكل أعمق وأجود وأجمل من كثير من التعبيرات اللغوية.

وإذا اعتبرنا الخطاب الإعلامي بصفة عامة والكاريكاتوري خاصة بأنَّه نسق تفاعلي متشابك فإنَّ الصُّورة كذلك يمكننا اعتبارها موضوع مشترك بين علوم ومعارف متنوعة مثل: علم النفس المعرفي والفلسفة والمنطق وعلم الاجتماع والأنتربولوجيا الثقافية ... الخ. إذ يعتبرها – أي الصورة – "حسن حنيفي": العالم المتوسط بين الواقع والفكر، بين الحس والعقل، باعتبار أن الإنسان لا يعيش وسط عالم من الأشياء، بل وسط عالم من الصور، تُحدّد رؤيته للعالم وطبيعة علاقاته الاجتماعية. وإنَّ الحوار الذي يتم بين طرفين، إنما يتم

بين صورة كل طرف في ذهن الآخر، والحروب الأهلية داخل الأوطان والصراعات الكبرى بين الدول إنما هي صراعات بين صور متعارضة يصنعها الإعلام والتعليم والثقافة[1].

فالصورة في الواقع هي وسيلة تواصلية فعَّالة ذات وظائف متعددة، وهي عنصر من عناصر التمثيل الثقافي، وبالخصوص فيما تقتضيه الثقافة البصرية في عصرنا أو زماننا هذا، فبواسطة الصورة نتمكن من الوقوف على مدى الأهمية التي يكتسبها العالم البصري في إنتاج المعاني وكذلك في تأسيس القيم الجمالية والإبقاء عليها ومعرفة علاقات القوة الكامنة داخل كل ثقافة، والعمل على كشف الديناميات النفسية الخاصة بعمليات المشاهدة والتلقي التي تَصُبُ رواسبها بِقوّة في هذا المجال.

بهذه الطريقة يؤسِّس هذا الحقل المعرفي الجديد المتعلق بالثقافة البصرية عالما خاصا فيه تناص حسب رأي " إيريث روغوف" يمكن من خلاله قراءة الصور والأصوات و التخطيطات و الترصيفات المكانية عبر الوسائط المتنوعة الأخرى ومن خلالها، وكل ما يعكس اللحظة الراهنة في ميدان الدراسات الثقافية بتعقيداتها المختلفة [2].

بما أنَّه من المفترض أن تُفْهَمَ الصّورة بشكل سريع ومن طرف أكبر عدد من المتلقين، فإنَّنَا نجدها– أي الصورة– مصاحبة للخطاب باعتبارها وسيلة إيضاح مساعدة على الفهم، ولكونها أيضا تتميز بنسق أيقوني خاص قد يجعلها تصل إلى المعنى المبتغى من أقرب مرمى.فهي تقدم خدمة هامة جدا للمتلقي باعتبارها تُكثِّف من فعل التبليغ، وبالتالي تتسلط على الحساسية المتأثرة لديه، وتعمل على مخاطبته بطريقة مختلفة عما تخاطبه به اللغة، فتعمل كذلك على إيقاظ الإنسان الذي يرقد في أعماقه. ومادامت اللغة تعمل على الوصف والسرد عن طريق الكلمات والجمل حسب ما يقتضيه النسق اللغوي فإنَّ الصورة بدورها أيضا تقوم بالسَّرد عن طريق فضائها البصري وما يُؤَثِثُهُ من مُكوّنات. وبالتالي تكون لها دلالات مُتجذِرَة في المجتمع والثقافة التي تنتمي إليها أو تتحدث عنهما.

1– ينظر: حسن حنيفي. "عالم الأشياء أم عالم الصور "، مجلة فصول، ع 62، 2003، ص26– 27.

2– ينظر: إيريث روغوف. " دراسة الثقافة البصرية "، تر: شاكر عبد الحميد، مجلة فصول، ع 62، 2003، ص164 وما بعدها.

وفي بحثنا هذا نكتفي بالإشارة إلى الصورة الإعلامية؛ أي الصورة المنشورة في ميدان الإعلام، والتي تتميز بكونها صورة ثابتة أو خطابا بصريا، والمتمثلة في الصورة الكاريكاتورية، متجاهلين بذلك الصور الإعلامية الأخرى الحيَّة، باعتبارها خطابا بصريا متحركا والمتمثلة في الصّورة السمعية البصرية.

ثانيا: مفهوم الصورة:

إن غموض هذا المصطلح- أي الصورة- يعود في واقع الأمر إلى حيويته وقابلية توظيفه ومرونة معانيه، ولاسيما مناهج التفسير متعددة ومتداخلة أحيانا فالصورة الحسِّية هي وجود مادي محسوس تستقبله حواسنا عندما نرى أو نسمع أو نلمس أو نشم أو نتذوق. وتقوم حواسنا برسم ملامح عالمنا بأجمعه، لذلك قيل فاقد حاسة ما فاقدٌ عالم ما. ومن لحظة التماس بين الحواس والبيئة، تبدأ المعرفة والفن وتتشكل الحضارة.

وتُعَدُّ الصورة في ثقافة اليوم تمثُّلا بصريا مُهِمًا، نظرا لاستطاعتنا من خلالها أن نحاجج ونقنع ونُؤثِّر ونُغيِّر وجهات النظر. وتعتبر سلاحا ذو نفوذ في العديد من الخطابات التي استثمرتها بعلمية أحيانا، وبِلُؤمٍ في مراتٍ عديدة.

إن تحديد مفهوم دقيق لمصطلح الصورة. أمر يحتاج إلى بعد نظر معرفي، وخاصة في مسألة عدول التسمية عن دلالتها الأصلية، مما يُلزِمُ الباحث- في العديد من الأحيان- على تحديد السياق الثقافي الذي يتناول من خلاله هذا المصطلح.

وانطلاقا من هذا الطرح سَنُشِيرُ إلى تعدد التعريفات القاموسية والعلمية للصورة، غير أنَّنَا سنتجاوز المرجعية التاريخية التي وقفت طويلا عند المصطلح وأعطته حقَّه من جانبيه الفنِّي والعلمي.

2- 1- الصورة لغة:

الصورة في اللغة مأخوذة من مادة (ص. و. ر)، وكلمة صورة تعني هيئة الفعل أو الأمر وصفته، ومن معانيها كذلك كما ورد في لسان العرب لابن منظور: "الصورة في الشَّكل، والجمع صُورٌ، وصِوَرٌ وصُورٌ، وقد صوَّرَه فَتَصَوَّرَ".

وتصورت الشيء: توهَّمت صورتَهُ فتصوَّر لي، و التصاويرُ: التماثيل.

قال ابن الأثير: " الصُّورة تَرِدُ في كلام العرب على ظاهرها وعلى معنى حقيقة الشيء وهيئته وعلى معنى صِفَتِهِ. يقال: صورة الفعل كذا وكذا أي هيئته، وصورة الأمر كذا وكذا أي صفته "[1].

أمَّا ابن فارس في معجمه "مقاييس اللغة" فإنَّه لم يخرج عن التحديد القاموسي لابن منظور حيث يقول: " من ذلك الصُّورة صورة كلِّ مخلوق، والجمع صُوَر، وهي هيئة خِلْقَتِهِ. والله تعالى البارئ المصوِّر. ويقال: رجل صَيِّرٌ إذا كان جميل الصورة "[2].

- ويُعَرِّفُ أيضا العلاَّمة الشيخ "عبد الله العلايلي" الصُّورة في معجمه "الصحاح في اللغة والعلوم" قائلا: " الصورة جمع صور، عند "أرسطو" تقابل المادة، وتقابل على ما به وجود الشيء أو حقيقته أو كماله، وعند "كانط" صورة المعرفة، هي المبادئ الأوَّلية التي تتشكل بها مادة المعرفة، وفي المعرفة، الصورة هي الشيء الذي تُدرِكُه النَّفس الباطنة والحسّ الظاهر معًا، لكن الحسّ الظاهر يُدركُ أوَّلاً ويؤدي إلى النّفس"[3].

- وفي المعجم الوسيط: " الصُّورة: الشكل والتمثال المجسَّم، وفي التنزيل العزيز:

قَالَ تَعَالَىٰ: ﴿ٱلَّذِى خَلَقَكَ فَسَوَّىٰكَ فَعَدَلَكَ ۝٧ فِىٓ أَىِّ صُورَةٍ مَّا شَآءَ رَكَّبَكَ ۝٨﴾ الانفطار: ٧ - ٨

1- ابن منظور. " لسان العرب "، مج 4، مادة (صور)، ص473.

2- ابن فارس. " مقاييس اللغة "، ج3، ص320، مادة (ص و ر).

3 - أبو نصر بن حماد الجوهري. " الصحاح في اللغة والعلوم "، تقديم: عبد الله العلايلي، دار الحضارة العربية، بيروت، 1974 ص744.

وصورة المسألة أو الأمر: صفتها، والنوع. يقال: هذا الأمر على ثلاث صور، وصورة الشَّيء: ماهيته المجردة، وخياله في الذهن أو العقل" [1].

– وَرَدَ في "القاموس المحيط": " الصّورة بالضم: الشكل، (ج) صُورٌ وصِوَرٌ... وتستعمل بمعنى النوع والصفة ... "[2].

– وفي "المصباح المنير" نجد أن الصورة هي " التمثال وجمعها صُوَرٌ مثل غُرفة وغُرف، وتصوَّرتُ الشيء مَثَّلْت (صورتُه) هو. وقد تطلق (الصورة) ويُرادُ بها الصفة كقولهم (صورة) الأمر كذا، أي صفته، وصورة المسألة كذا أي صفتها ... "[3].

– والصورة في " قاموس المصطلحات اللغوية والأدبية" هي: "خيال الشيء في الذهن والعقل، وصورة الشَّيء: ماهيته المجردة"[4].

فالصُّورة لها معانٍ متنوعة، وهي عند الفلاسفة جسمية ونوعية، والنوعية تمام حقيقة الشيء وماهيته، ومن أقوالهم: صورة الشيء هي ماهيته التي بها هو ما هو، ولنا أن نعطف عليه: الهيولي هي البدن، والصورة هي الروح. ويقول الملا صدرا في الأسفار: "الصورة ما يكون به الشيء هو هو بالفعل"[5].

وإذا حاولنا التعمق والتوغل أكثر في أصل كلمة صورة (Image) فسنجدها تمتد بجذورها إلى "الكلمة اليونانية القديمة أيقونة Icon، والتي تشير إلى الشبه والمحاكاة، والتي ترجمت إلى Imago في اللاتنية، و Image في الإنجليزية.

1– إبراهيم حسن الزيات وآخرون. "المعجم الوسيط "، دار الدعوة، إسطنبول، ج1، 1989م، ص 525.

2– مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي. " القاموس المحيط "، المطبعة الحسينية المصرية، ج2، ط2، 1344 هـ، ص73.

3– احمد بن محمد بن علي الفيومي المقرئ. " المصباح المنير"، المكتبة المصرية، صيدا، بيروت، 1996م، ص182.

4– إميل يعقوب وآخرون. " قاموس المصطلحات اللغوية والأدبية "، دار العلم للملايين، مؤسسة القاهرة للتأليف والترجمة والنشر، بيروت، ط1، 1987م، ص 247.

5– محمد جواد مغنية. " مذاهب فلسفية وقاموس مصطلحات "، دار ومكتبة الهلال، دار الجواد، بيروت، لبنان، ص214.

ولقد لعبت هذه الكلمة ودلالاتها دورًا مُهِمًّا في فلسفة أفلاطون، وكذلك في تأسيس كثير من أنظمة التمثيل أو التمثل (Représentation) للأفكار والنشاطات في الغرب"[1].

وكما يُصَرِّحُ "عبد الحميد شاكر" في كتابه، فإنَّ بعض القواميس تعطي نحو عشرة تعريفات لكلمة صورة، بدءًا من الإشارة إلى عملية إعادة الإنتاج (أو النسخ) للشكل الخاص بإنسان أو بموضوع معين، إلى الإشارة إلى كل ما يظهر على نحو خفي، وفيما بين هذين المعنيين تشتمل التعريفات على استخدامات خاصة للمصطلح في الفيزياء والرياضيات وعلوم الكمبيوتر وغيرها. وكذلك هناك معاني عامة أخرى للمصطلح تجسِّد الخصائص المرتبطة بالصور المرئية، وكذلك الجوانب العقلية، والتي تشتمل على الوصف الحي، والاستعارة الأدبية والرمز الأدبي، والرأي أو التَصوُّر، والطابع الذي يتركه شخص أو مؤسسة، كما تفسرها أو تقدمها وسائل الإعلام الجماهيرية[2].

وفي اللغة الإنجليزية نجد أن هناك ثلاث كلمات شائعة تستخدم للتعبير عن معنى الصورة وهي:

Image: تستخدم هذه اللفظة (Image) للتعبير عن أيِّ شكل ثنائي الأبعاد مثل: الخرائط والرسوم الجرافيكية، والرسوم البيانية والرسوم الفنَّية، وبشكل عام فإنّ الصورة يمكن أن يتم تكوينها بشكل يدوي مثل: الرسوم الفنَّية وأعمال النحت، أو من خلال آلات مثل: الطابعات أو برامج الرسوم، كما يمكن تقديمها من خلال الجمع بين أكثر من طريقة[3].

- Picture: تعبِّر هذه اللَّفظة عن تمثيل بصري ثنائي الأبعاد، يتم تقديمه عادة مُلوَّنًا أو بالأبيض والأسود من خلال سطح مستوٍ غير شفاف، ويشمل الرسوم واللوحات الزيتية والصور الفوتوغرافية والرسوم التوضيحية... الخ. و تُستَخدم هذه اللَّفظة غالبا في سياق عام،

1- محمد جواد مغنية. " مذاهب فلسفية وقاموس مصطلحات "، ص18.

2- شاكر عبد الحميد. " عصر الصورة- الإيجابيات والسلبيات »، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسة عالم المعرفة، الكويت، ع 311، 2005، ص17- 18.

3 - Image (n.d) In Wikipedia, Retrieved August 1. 2015. From: http: // in. Wikipedia. Org.

عندما تكون الكلمات الأكثر تخصصا غير ملائمة للسياق مثل "كتاب مُصَوَّر" و"مكتبة صُوَر"[1].

- PHOTOGRAPH: هي الصورة التي يتم إنتاجها على سطح معالج كيميائيا (كأفلام التصوير، أو الورق، أو الزجاج أو المعدن) عند تعريضها للضوء[2]، ويُقصَدُ بها دائمًا الصّور المنتَجة بواسطة آلة التصوير (الكاميرا). أمَّا مصطلح "الصور الثابتة" (Still image) فيقصد به الصورة ثنائية الأبعاد، التي لا تعطي الشعور بالحركة عند رؤيتها بالعين البشرية[3].

ويُستخدم هذا التعبير في مجَالات التصوير الفوتوغرافي والإعلام ومجال الكمبيوتر للتأكيد على أن الحديث ليس عن الأفلام أو الصور المتحركة[4].

ولقد عُرِّفَت كذلك الصورة في قاموس "روبير" (ROBERT) على النحو التالي[5]:

- هي كل ما نشاهده على شاشة التلفزيون والسينما وجهاز الحاسوب وما يُقدِّمه من أشياء.
- تمثيل شيء بواسطة الرَّسم أو التصوير الضوئي.
- كل ما يظهر على مِرآة أو سطح عاكس.
- رؤية كبيرة أو صغيرة لحقيقة لدينا عن شخص أو شيء ما (ذكرى).

نستشف مِمَّا سلف ذكره أنَّه مهما تعددت وتنوعت القواميس التي تناولت الصُّورة بالتعريف إلا أنَّهَا تشترك في اعتبار الصورة تَمثِيلاً بَصَريًا قائم على إعادة إنتاج شكل مُعيَّن بالاحتفاظ على صفاته وهيئته الأصلية.

2- 2- الصورة في القرآن الكريم:

إذا تقصينا القرآن الكريم بالبحث عن مدلول الصُّورة فيه، فإننا نلتقي بمادة "صورة" عِدَّة مرات: مرتين بصيغة الفعل الماضي، الأوّل: (صوَّركم) في قوله تعالى:

1 - Picture (n.d) in OLDIS : online Dictionary for library and information science Retrieved from http : // www- abc- clio. com / OLDIS/ ODLIS- p. aspx.
2 - Ibid.
3- Still Image (n. d) in : Ibid.
4 - Image : (n. d) In. Wikipedia. Ibid.
5- J. RAY DEBOVE. " Le Robert et clé International " , p 512.

قَالَ تَعَالَىٰ: ﴿ٱللَّهُ ٱلَّذِى جَعَلَ لَكُمُ ٱلْأَرْضَ قَرَارًا وَٱلسَّمَآءَ بِنَآءً وَصَوَّرَكُمْ فَأَحْسَنَ صُوَرَكُمْ وَرَزَقَكُم مِّنَ ٱلطَّيِّبَٰتِ ۚ ذَٰلِكُمُ ٱللَّهُ رَبُّكُمْ ۖ فَتَبَارَكَ ٱللَّهُ رَبُّ ٱلْعَٰلَمِينَ ﴿٦٤﴾﴾ غافر: ٦٤

– قال الزمخشري[1]: (فأحسَنَ صُوَرَكم)، وقُرِئَ: بكسر الصاد، والمعنى واحد. قيل: لم يخلق حيوانا أحسن صورة من الإنسان. وقيل: لم يخلقهم منكوسين كالبهائم. فصورة الآدميون صورة حسنة، والفعل هنا يشير إلى الشكل والهيئة والصفة.

ويُطالعُنَا اللَّفظ أيضا صيغة الماضي (صوَّرناكم) في قوله تعالى:

قَالَ تَعَالَىٰ: ﴿وَلَقَدْ خَلَقْنَٰكُمْ ثُمَّ صَوَّرْنَٰكُمْ ثُمَّ قُلْنَا لِلْمَلَٰٓئِكَةِ ٱسْجُدُوا۟ لِءَادَمَ فَسَجَدُوٓا۟ إِلَّآ إِبْلِيسَ لَمْ يَكُن مِّنَ ٱلسَّٰجِدِينَ ﴿١١﴾﴾ الأعراف: ١١

– ويقول "أبو السعود"[2] في تفسير الآية الكريمة: خلقنا أباكم آدم طينًا غير مُصو□ر ثم صورناه أبدع تصوير وأحسن تقويم سار إليكم جميعا، فالتصوير هنا بمعنى التشكيل، وأنَّه مرحلة تالية بعد الخلق.

ومرَّةً بصيغة اسم الفاعل (المُصوِّر) كما في قوله تعالى:

قَالَ تَعَالَىٰ: ﴿هُوَ ٱللَّهُ ٱلْخَٰلِقُ ٱلْبَارِئُ ٱلْمُصَوِّرُ ۖ لَهُ ٱلْأَسْمَآءُ ٱلْحُسْنَىٰ ۚ يُسَبِّحُ لَهُۥ مَا فِى ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلْأَرْضِ ۖ وَهُوَ ٱلْعَزِيزُ ٱلْحَكِيمُ ﴿٢٤﴾﴾ الحشر: ٢٤

فمعنى (المُصوِّر): أنه يخلق صور الخلق على ما يريد، وقدَّم ذِكر الخالق على البارئ لأنّ ترجيح الإرادة مقدم على تأثير القدرة[3]،أي الله هو الذي إذا أراد شيْئًا فإنه يقول له كن فيكون على الصِّفة التي يريد والصورة التي يختار.

1– جار الله أبي القاسم محمود بن عمر الزمخشري. " الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل "، ج 5، ص358.

2– أبو السعود محمد بن محمد العمادي. " إرشاد العقل السليم إلى مزايا القرآن الكريم "، دار إحياء التراث العربي، بيروت– لبنان، ج3 ص215.

3– الرازي. " التفسير الكبير ومفاتيح الغيب "، ج 29، ص 295– 296.

ومرة بصيغة الفعل المضارع (يُصوّركم) في قوله تعالى:

قَالَ تَعَالَى: ﴿هُوَ ٱلَّذِي يُصَوِّرُكُمْ فِي ٱلْأَرْحَامِ كَيْفَ يَشَآءُ ۚ لَآ إِلَٰهَ إِلَّا هُوَ ٱلْعَزِيزُ ٱلْحَكِيمُ ۝٦﴾ آل عمران: ٦

– يقول "ابن كثير"[1] في تفسير الآية: أنَّ الله يخلقكم كما يشاء في الأرحام من ذَكَرٍ وأنثى، وحَسَنٍ وقَبيحٍ، وشقيٍّ وسعيد.

وفي هذا دليل على أنَّ الإيجاد يكون على صفة وشكل يريده الله كيفما يشاء وبلا سبب، وجاءت هذه الكلمة أيضا مرَّة بصيغة المفرد (صورة) في قوله تعالى:

قَالَ تَعَالَى: ﴿فِيٓ أَيِّ صُورَةٍ مَّا شَآءَ رَكَّبَكَ ۝٨﴾ الانفطار: ٨

أي: شَكَّلَكَ.

والمأخوذ من الآيات السابقة، ومن كلام أئمة التفسير أن الصُّورة تعني الخلق والإيجاد والتشكيل والتركيب، ولفظة الصورة تشير إلى فعل التصوير، وإلى فعل التركيب، لا يقوم أحدهما دون الآخر بحيث يمكن القول: إنَّ التصوير تركيب، وإنَّ التركيب ذو عناصر ينحل إليها، وأن هذه العناصر ذات علاقة فاعلة ومتفاعلة تُثْمِر في النهاية نشاطا تصويريا ما، فمدلول الصورة هو نشاط عناصر التركيب. وإذا كان حديثنا السابق انصَبَّ حول مادة (صور) في الذكر الحكيم، فمن الواجب أن نشير إلى أنَّ التصوير هو الأداة المفضَّلة في أسلوب القرآن كما ذكر "سيّد قطب"[2]، فهو يعبّر بالصورة المحسوسة والمتخيّلة، وعن المعنى الذهني والحالة النفسية، وعن الحالات المحسوسة، والمشهد المتطور، وعن النموذج الإنساني والطبيعة البشرية، ثم يرتقي بالصورة التي يرسمها فيمنحها الحياة الشاخصة أو الحركة المتجددة، فإذًا المعنى الذهني هيئة أو حركة، وإذا الحالة النفسية لوحة أو مشهد، وإذا النموذج الإنساني شاخص حي، إذا الطبيعة البشرية مجسمة مرئية.

1 – ابن كثير. " تفسير القرآن العظيم"، ، ج2، ص6.

2 – سيد قطب. " التصوير الفني في القرآن"، دار الشروق، القاهرة، 1995م، ص34.

2- 3- الصورة اصطلاحا:

- يرى "فرجون خالد" أن الصورة تعني: " محاولة نقل الواقع بحيث تتحقق عملية الاتصال، وهذا النقل للواقع لا يشترط فيه أن يتم عن طريق الصورة المطبوعة على الورق الحساس أو العادي، فقد تكون صورة صوتية لنقل حدث معين، أو صورة حركية أو صورة موسيقية ...، لذا فالصورة كلمة جامعة شاملة، لكننا أَلِفنا ربطها بالصورة المطبوعة أو الشريحة لعموميتها"[1].

ونلاحظ من خلال هذا التعريف أن "فرجون" يربط الصورة باللغة والكلمة.

-وتذهب "مارتين جولي" (M. JOLY) بقولها إلى أنَّ" الصورة وسيلة تعبيرية واتصالية تربطنا بتقاليدنا القديمة والغنية بثقافتنا"[2].

- أمَّا "مخلوف حميدة" فإنَّه يَعتَرِفُ من جانبه بكون الصورة "عبارة عن أداة تعبيرية اعتمدها الإنسان لتجسد المعاني والأفكار والأحاسيس، ولقد ارتبطت وظيفتها سواء كانت إخبارية، رمزية أو ترفيهية بكل أشكال الاتصال والتواصل. والصورة هي واقع متحقق في حياتنا، ويسهل تعريفها بالإشارة إلى تجلياتها المختلفة، وهذا الاختلاف والتنوع هو سِمة من سِمات الصورة رغم وحدة كينونتها كنوع فني محدَّد. فالصُّورة بشكل عام هي بِنية بصرية دالة وتشكيل تتنوع في داخله الأساليب والعلاقات والأمكنة والأزمنة، فهي بِنية حية تزخر بتشكيل ملتحم التحاما عضويا بمادتها ووظيفتها المؤثرة الفاعلة"[3].

هذا يعني أنَّ تَعرِيفَي " مارتين جولي" و"مخلوف حميدة" للصورة مرتبطين بالمعنى الدلالي للصورة في كونها وسيلة تعبيرية.

1 - خالد فرجون. " التصوير الضوئي"، دار الحديث، القاهرة، 2002م، ص6.

2- M. JJOLY: L'image et les singes, Armand colin, paris , 2011, p26.

3 - مخلوف حميدة. " سلطة الصورة " ، دار سحر للنشر، تونس، 2004م، ص18.

– ويُقرُّ أيضا كل من "قرونار" (G. Graunard) و "إيقو" (J. Hugo) بأنَّ " الصورة عبارة عن ظهور مرئي لشخص أو شيئ بواسطة بعض الظواهر البصرية، أو هي مجموعة من العلامات البصرية المنظمة كليا أو جزئيا بالقصد "[1].

– أو بعبارة أخرى يقول "دي شامب" (F. Des champs) أنَّ الصورة هي " علامة أو أنها نظام العلامات"[2].

وبالتالي نستشف من خلال تعريف كل من "قرونار" و"إيقو" و"دي شامب" بأن الصورة تُشكِّل علامة أو علامات متعددة ذات مفهوم سيميائي.

– ويعترف كذلك "جون كلود هوزا" (Jean claud Houzza) بكون "الصّورة علامة بصرية ندرك من خلالها نوعا من محاكاة الواقع وليس الواقع ذاته، ما دُمنا لا ن درك سوى ما نعرفه عن العالم، لأن طريقتنا في الإدراك والتمثيل لا هي كونية ولا هي طبيعية، إنَّما تقوم على سياق الحضارة بِرُمَّته: معتقدات، ديانة، أخلاق، فلسفة[3].

– إن الصورة هي " ذلك الكُل المكتمل المركَّب الذي يشمل الجانب الحسِّي والعقلي والمعرفي والإبداعي"[4]، فهي تُجسِّد المفهوم، وتُشخِّصُ المعنى، وتجعل المحسوس أكثر حسية، وهي في مفهومها الكلي ليست إلا تعبيرا بَصَريا وإبداعيا يسلك سبيل التخَيُّل وترجمة الأفكار بمعان مُسْتَمدَّة من البيئة الثقافية التي يتحرك فيها خطاب الصورة.

– ويعرفها "عبد الله الغدامي" بقوله: " الصورة ثقافة وفكر وإنتاج اقتصادي وتكنولوجيّ، وليست مجرد متعة أو محاكاة فنَّية، وهي لُغة عصرية يشترط فيها تطابق القول مع الفعل، وتُمثِّل الحقيقة التكنولوجية بما أنَّ الصورة علامة تكنولوجية ومؤشر إنتاجي ومنطق

1 - G. GRAUGNARD & J. HUGO ." L’audio – Visuel pour tous" . Lyon, chronique sociale, 1983, p09.

2 - FANNY DES CHAMPS." Lire L’image au collège et au lycée ". Paris. Cahier pédagogie, 2004, p21.

3- JEAN CLAUD HOUZZA. " Petite fabrique de l’image ". Magnard, 1989, p12.

4 – غيورغي غاشتف. " الوعي والفن – دراسات في تاريخ الصورة الفنية "، تر: نوفل نيوف، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت، 1990، ص11.

مستقبلي"[1]. فهو إذن يربط الصورة بأبعاد أكثر نفعية، إنَّه يتحدث عنها كخطاب ديمقراطي، وعلامة الانفتاح الثقافي، " إنَّ الصورة وسيلة ثقافية يبدأ بها الخطاب، ويكتمل هذا الخطاب مع عمليات التأويل الذي هو خطاب منحاز بالضرورة، فيقبل الملتقى ما يوافق أنساقه المضمرة، ويعارض ما يخالف ما في ضميره من ثقافة مترسخة... خطاب الصورة هو خطاب وقعي وكاشف نسقي، بما أنَّه مجاز كُلِّي وتَورِيَة ثقافية وليست بلاغية"[2] ، ويظل ارتباط الإنسان بعالم الصورة حتمية فرضتها الطبيعة أوَّلا ثم الحضارة بمختلف مناحيها.

وعموما تتراوح أغلب التعريفات السابقة حول إعادة الإنتاج أو النسخ للشكل الخاص بالإنسان أو بموضوع معين، إلى الإشارة لكل ما يظهر على نحو خفي. كما تبين أيضا هذه التعريفات معاني أخرى للمصطلح تجسد الخصائص المرتبطة بالصور المرئية وكذلك الجوانب العقلية والتي تشتمل على الوصف الحي، الاستعارة، الرمز الأدبي، الرأي أو التصور، والطابع الذي يتركه شخص أو مؤسسة كما تُقَدِّمها وسائل الإعلام الجماهيرية.

وقد اختصر "صلاح فضل" الصورة في كَونِهَا " علامة دالة تعتمد على منظومة ثلاثية من العلاقات بين الأطراف التالية: مادة التعبير وهي الألوان والمسافات، وأشكال التعبير وهي التكوينات التصويرية للأشياء والأشخاص، ومضمون التعبير وهو يشمل المحتوى الثقافي للصورة من ناحية وأبنيتها الدلالية المشكلة لهذا المضمون من ناحية أخرى "[3].

لقد جاءت الصورة لتتخطى تلك العقبات التي كانت تضعها الكلمة، ومن خلال ذلك لتخاطِب جميع الفئات البشرية، فإنسان اليوم إذن " لا يعيش في عالم الأشياء، بل في عالم الصور دون أن يتحول إلى دون كيخوت، فالصورة عنده أَوْهامٌ من صنيعه، في حين أنَّ الصورة حقائق تجمع بين الذات والموضوع، بين الرائي والمرئي، فلا تضحِّي بالرائي في سبيل المرئي كما تفعل الوضعية، ولا بالمرئي في سبيل الرائي كما تفعل المثالي. الصورة

1 – عبد الله الغدامي. " الثقافة التلفزيونية – سقوط النخبة وبروز الشعبي "، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2004م، ص21.

2– المرجع نفسه، ص69.

3 – صلاح فضل. " قراءة الصورة وصور القراءة "، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط1، 1997م، ص6–7.

تجمع ولا تفرّق، تضم ولا تُشَعِّب، تربط ولا تفك، حتى يستطيع الإنسان أن يعيش في عالم واحد قادر على التعامل معه بدلا من أن يعيش في عالمين "[1].

ويتَّسع مصطلح الصورة ليتحرك بين التمثيلات الخارجية والتمثيلات الداخلية للأشياء والأحداث والموضوعات والأشخاص، وبين الإنتاج أو القيام بعملية انعكاس لجوانب التشابه إلى التفكير البصري الخاص بفهم العالم من خلال لغة الشكل والصورة. إنَّ ماهو مشترك بين جميع الصور –على كل حال– هو ذلك المنطق الإدراكي الذي يضمها معا، والذي تتكون من خلاله، وكذلك الطابع الكُلِّي الملازم لها.

تتكون الصور في جوهرها إذن من أجزاء أو أقسام من الخبرة البصرية التي تجري معالجتها، ويتم التنسيق بينهما من خلال عملية إدراكية، والمجسدة في الصورة الموجودة في رؤوسنا، ولأنَّ الإبصار قد تطور قبل اللغة اللفظية، فإنَّ الصورة هي أشبه بالجزء الطبيعي من حاسة الوجود الأساسية الخاصة بنا، وهي تمثل كذلك الارتدادات الأكثر عمقا داخل أنفسنا.

والصورة وثيقة الصلة بالمدى الكُلِّي للخبرات والتعبيرات الإنسانية، وهي تَمتَدُّ من المستوى الذي تقدمه الخبرات العلمية إلى آفاق الأساطير الرمزية وتجلياتها، ولهذا السبب فإن فهم طبيعة الصور وقوتها يبدأ بالعملية الإدراكية، لكنَّه لا ينتهي –كذلك– بتكوين صورة مجردة حول ذلك العالم الذي نحمله في رؤوسنا.

وقد ساهمت العديد من النظريات في توضيح جوانب كان يغشاها الغموض، وذلك من خلال سعي الباحثين إلى التعرف على قضايا الصورة والمُتخيَّل، وتفسير عمليات الإدراك البصري، بالإضافة إلى عمليات التفكير والذاكرة وغيرها من العمليات الذهنية التي تكون الصورة واحدة من أهم محاورها.

إنَّ الحديث عن مفهوم الصورة وتجلياتها سَيفضِي بِنَا إلى حدود أخرى غير التي يرومها بحثنا هذا، ولذلك سنكتفي بالإشارة إلى فَنّ بصري هام في إنتاج الدلالة، تلعب فيه

1– حسن حنيفي. "عالم الأشياء أم عالم الصور؟ "، مجلة فصول، ع 62، ص27.

الصورة عندما تتشابك باللغة دورا محوريا فعّالا، وتحيل إلى سياق يحتضن مقولاتها التي لا تنفصل عن الواقع، بل تكون أداة ثقافية فعالة في التعبير عنه وفق وجهات نظر مختلفة.

ولتوضيح بعض جوانب الدلالة –كما ذكرنا– ارتأينا تطبيق بعض المعارف السيميائية على نموذج إعلامي نراه مهما في طرح الكثير من المعاني التي لا تتجلى إلاَّ في أحضانه وضمن نَسَقِهِ الذي يجمع بين الصُّورة واللغة، بين طرحه الساخر ودلالته الواقعية، يتمثل في الكاريكاتور أو النكتة الصّحفية.

ولكن قبل ذلك، ونتيجة للاستعمالات المكثَّفة للصورة في مجالات متعددة، فإنَّنَا نستطيع التحدث عن عدة تنويعات وتباينات في استعمال مصطلح "صورة" بين الصور الإدراكية الخارجية، والصور العقلية الداخلية، ثم الصُّور التي تجمع بين الداخل والخارج، وما يتعلق بالجانب التقني والرقمي.

وفيما يلي وقفة نحاول أن نجمع فيها مختلف تَمضظهُرَات الصورة والتي نُحَوصِلُهَا فيما يلي:

ثالثا: أنواع الصور:

تتزايد الخُطى عبر العصور والأزمنة المختلفة إلى مشاهدة وإنتاج الصور باختلاف أنواعها، وتباين مستوى ومكان وجودها، وتمايز أسلوب محاكاتها وصناعتها، وإنَّ تعاقب الأجيال وتنوّع الأمكنة أَفرَزَ تغيُّرًا في الأشكال، فأينَمَا نتجه هناك ثمَّةَ صُوَر تنتظر رُؤيَتَهَا ومعرفة حدودها ومحدداتها، وذلك في إطار الموجودات حولنا في: الطبيعة ومعارض الأعمال الفنية ومتاحفها، والإعلانات والكتب والمجلاَّت، وأجهزة التلفزيون والكمبيوتر والهواتف وغير ذلك. وفي ظل عالم المتغيرات والحياة الرقمية والبصريات والتقنيات المتطورة أصبحنا اليوم نعيش في مجتمع الصورة، ولا يسعنا في سياق هذا الكم المعروض من الصُّور إلاَّ أن نتوقف عنده حقيقة لنقرأه أو نفهمه ونتأمله.

تعدُّ الصورة مَركزًا للتواصل الإنساني ولإنتاج المعنى في الثقافة المعاصرة، حيث يتم توجيه المشاهدين والمناورة والإيهام بها، والتحكم في إنتاجها والترويج لها عبر وسائط وقنوات الصور المرئية المتعددة. وإنَّها تشير إلى طريقة خاصة في النظر إلى الأشياء والإحساس

بها، فهي حسب رأي "جون ديوي" طريقة فعَّالة وناجعة، وعنصرا لبناء خبرة جديدة، وأيضا هي العنصر العقلي القابل للفهم في موضوعات العالم وأحداثه، بينما هي عند "سوريو" الشيء نفسه من حيث هي موضوع لا من حيث هي امتداد محض، وليست الصور علامات أو رموزًا، بل هي وقائع مليئة ذات حياة مستقلة[1].

ومن الحقائق التي لا يختلف حولها اثنان، كون الصورة في مفهومها العام عبارة عن " تمثيل للواقع المرئي ذهنيا أو بصريا، أو إدراك مباشر للعالم الخارجي الموضوعي تجسيدا وحسا ورؤية "[2]، ويتصف ذلك التمثيل بالتكثيف والاختصار والتخيل والتحويل والتصغير من جهة، وبالتضخيم والتهويل والمبالغة والتكبير من ناحية أخرى، وبالتالي تكون علاقة الصورة بالواقع التمثيلي علاقة محاكاة مباشرة أو علاقة انعكاس جدلي أو علاقة تماثل (تشابه) أو علاقة مفارقة.

والصورة تكون تارة ذات طبيعة لغوية، وتارة أخرى مرئية بصرية، بمعنى آخر: تكون الصورة لفظية ولغوية وحوارية، كما أنَّها قد تكون صورة بصرية غير لفظية وتتميز الصورة بأهميتها الكبرى في نقل العالم الموضوعي بشكل كلي، اختصارا وإيجازا، وتكثيفه في عدد قليل من الوحدات البصرية. فعند البحث عن مفهوم الصورة، نجد أنفسنا أمام جملة من المفردات منها:

الصورة الثابتة (الفوتوغرافية، اللوحة الزيتية ... الخ)، الصورة المتحركة (التليفزيون، السينما...) والصورة الشعرية أو الأدبية (الخطية) والصورة الرقمية والصورة الذهنية، بالإضافة إلى صورة الواقع الافتراضي وغيرها.

ولقد أصبحت كل هذه الصور موجودة بمعانيها المختلفة في مجتمعاتنا اليوم، في كل زمان ومكان، وفي جميع المجالات. فنراها في الكتاب المدرسي، والموسوعات العلمية، في

1- ينظر: رمضان الصباغ. " عناصر العمل الفني –دراسة جمالية "، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، 1999م ، ص23-24.

2- قدور عبد الله ثاني. " سيميائية الصورة "، مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2007، ص24-25.

الطب وعلى الهواتف المحمولة وفي القنوات الفضائية والسينما وعلى الصحف والمجالات وغيرها ولذلك فإن هذا العصر جدير بأن يسمى عصر الصورة فعلا.

وتزاحم هذه الأنواع لا يدلُّ على تعدد أشكال نقل الصورة بقدر ما يُؤكِّد شيئا أساسيا وهو أننا لا يمكن أن نستغني عن الصور. فعندما نُفكِّر فنحن نستعمل صورا ذِهنية، ولا يمكن القيام بعملية التفكير بدون هذه الصور، لأنَّها هي التي تدفعنا للتعبير عما هو غير موجود بشكل عيني، فالصورة هي العالم المتوسط بين الواقع والفكر، بين الحس والعقل.

ويمكننا الحديث في هذا المقام عن عدة أنواع من الصور منها:

3- 1- الصور الذهنية: (Images Mentales)

من الضروري تحديد المصطلح في البحث العلمي بشكل عام، وهذه الحاجة لتحديد المصطلحات نظريا وإجرائيا تَصبح ضرورة مُلحَّة في البحوث والدراسات النفسية والاجتماعية في ظل ازدياد حركة البحث العلمي والنشر. وظهور نظريات ونماذج حديثة يُسمِعُ الباحث المتخصص كل يوم مصطلحات متنوعة تحمل تصورا حول مُتَغيِّرٍ أو قضية ما هذه المصطلحات ينبغي فهمها بدقة من خلال التعمق فيها، ومصطلح "الصورة الذهنية" أحد هذه المصطلحات الذي قد يتداخل مع بعض المتغيرات الأخرى في ميدان علم النفس
- على سبيل المثال لا الحصر- الانطباع، التصور الذهني، الصورة الجامدة.

والصورة الذهنية تؤثر في تَشكيل السلوك، لذا تكتسب أهمية خاصة من خلال هذا التأثير، إضافة إلى تأثيرها في الرأي العام السائد نحو مختلف الجوانب ذات العلاقة باهتمامات الفرد، والمؤسسة التي يعمل بها، أو تلك التي يتعامل مع الأفراد، الأمر الذي يدفع نحو دراسة هذه الصورة لأنها تؤدي وظائف نفسية واجتماعية رئيسية في تكوين الرأي العام، فهي مصدر مهم في تكوين اتجاهات الأفراد وآرائهم ومن ثُمَّ سلوكهم.

وهناك من يرى أن الصورة تُبنى على خبرات الفرد السابقة منذ ميلاده، باحتفاظه بصورة ذهنية عمَّا حوله في محيطه وبيئته من أشياء وأشكال ومثيرات كالألوان والإضاءة، وبمرور الزمن يستطيع الفرد استقبال تجارب جديدة وتفسيرها بإضافتها إلى التصور الموجود

لديه، ودعمه أو إحداث مراجعات على هذا التصور، في حين أن بعض الأفراد قد يلجؤون إلى إعادة بناءٍ كاملٍ للتصور نتيجةً للخبرات الجديدة المضافة.

ومما لا شك فيه أنَّ الصورة الذهنية تُمثِّل واقعا صادقا بالنسبة لمن يحملونها في رؤوسهم، وبالرغم من الكتابات المتعددة عن الصورة الذهنية هنا وهناك، وفي ميادين علمية مختلفة في علم الاجتماع والإعلام والإدارة والعلاقات العامة، فإنه مازالت هناك حاجة لتناولها في ميدان علم النفس، وهو مطلب علمي، إضافة لكونه مطلبا ثقافيا ووطنيا؛ لأنَّ إهمال مثل هذه الدراسات يكلِّف الدول العربية كثيرا سواء من الناحية المعنوية أو المادية.

ومن الواضح اعتماد الفرد في تكوين الصورة الذهنية على تجارب قد تكون مكتملة، وقد تكون ناقصة في الغالب. هذه التجارب يمكن أن يخوضها بنفسه، ومن الممكن التوصل إليها عبر مصدر غير مباشر من خلال تجربة هذا الشخص، أو قد تكون بِناءً على معلومات غير دقيقة، معلومات مبالغ فيها، مشوهة، وهنا تكمن الخطورة.

من هذا المنطلق يُعرِّف "د. علي عجوة" الصورة الذهنية قائلا: " هي الصورة الفعلية التي تتكون في أذهان الناس عن المنشآت والمؤسسات المختلفة، وقد تتكون هذه الصورة من التجربة المباشرة أو غير المباشرة، وقد تكون عقلانية أو غير رشيدة، وقد تعتمد على الأدلة والوثائق أو الإشاعات والأقوال غير الموثقة، لكنها في النهاية تمثل واقعا صادقا بالنسبة لمن يحملونها في رؤوسهم "[1].

يقوم الفكر البشري بالاحتفاظ بآثارٍ للحوادث الحسِّية التي تأتي إلى فكره، بإمكانه استحضارها فيما بعد عن طريق تجارب تتمثل في الصورة الذهنية، وهذه الأخيرة تعبر عن مجموع الميكانيزمات التي يبني من خلالها الفرد التصورات الداخلية التي تحافظ على الجوانب التمثيلية للأشياء (ASPECT FIGURAUX)، تسجلها في الذاكرة وتعطيها قيمة معرفية حقيقة ضمن السباقات اللاَّحقة، وبالتالي فإن كل الميادين الدارسة للأنماط الحسِّية

1- علي عجوة. " العلاقات العامة والصورة الذهنية"، كلية الإعلام، جامعة القاهرة، ط1، 1983م، ص4.

تهتم بالصورة الذهنية، ولكن جل الدراسات المقامة إلى حدِّ يومنا هذا ترتكز على الصورة الذهنية البصرية (القناة البصرية)[1].

ومن منظور آخر؛ يمكن التعبير عن الصور الذهنية على أنَّها تُصوُّر باطني ومركّب حول موضوع أو حادث تمَّ إدراكه وتكوينه في مرحلة سابقة من طرف الفرد. فمن خلال تفاعله مع المحيط يحتفظ الجسم بآثار داخلية قد تكون عابرة أو دائمة؛ ومنه فالصُّور الذهنية هي ذلك المركب المنظم من الآثار الدائمة، حضورها يمكن حدوث مسارات المماثلة (Identification) التمييز (Discrimination) الاستحضار (Evocation) والحدس (Anticipation)[2].

وعليه فإنَّ الصورة الذهنية هي تلك الصور التي يُكوِّنُها الطفل في ذهنه، حيث توافق تصورات ذهنية لأشياء أو أحداث مستحضرة في الذهن. ليس بإمكاننا رؤية هذه الصور مباشرة، ولكن بإمكاننا استنتاج كيانها من خلال الرسم. فهي عموما تكون نتاج لجملة من الأشياء الحقيقية المقلَّدة والمستنبطة، ولكنها لا تظهر إلاَّ في غياب الشيء وعن طريق التكرار الداخلي.

وتكتسب الصُّورة الذهنية أهمية بالغة في مختلف المجالات وما تقوم به من تشكيل وتعديل السلوك، ومن ثم التأثير على اتجاهات الأفراد. هذه الاتجاهات التي من الممكن أن تتطور ويرى "علي عجوة" أنَّ " الفرد في العادة يعيش في عالمين مختلفين، العالم الأوَّل قريب، ولكنه تسم بالصغر والمحدودية، وهو ذلك العالم الذي يحيط به، يتفاعل معه، يؤثر فيه ويتأثر به، ويستقي معلومات بشكل مباشر عن طريق هذا التفاعل باستخدامه لحواسه المختلفة، في حين يتمثل العالم الثاني في العالم البعيد الأوسع، ومادام هو بهذه السعة يصعب عليه إدراكه مباشرة، وذلك نتيجةً إلى التعامل معه بطريقة غير مباشرة عبر وسائل التواصل المختلفة وعبر وسائل الإعلام "[3].

1 - Voir : HOUDE.O & KAYSER.D & KOENIG.O & PROUST.J & RASTIER.F. " Vocabulaire des sciences cognitives "PUF, 1ére édition, Paris, 1998, p 201-206.

2- DORON. R & PAROT. F, " Dictionnaire de psychologie", PUF , Paris, 2003, p364.

3 – علي عجوة. " العلاقات العامة والصورة الذهنية "، ص3.

ولقد عَدَّدَ "جفكينز" أنواع الصورة الذهنية فيما يلي:

- الصورة المرآة: وهي الصورة التي ترى المُنشأة نفسها من خلالها.

- الصورة الحالية: وهي التي يرى بها الآخرون المؤسسة.

- الصورة المرغوبة: وهي التي توَدُّ المنشأة أن تُكَوِّنَهَا لنفسها في أذهان الجماهير.

- الصورة المثلى: وهي أمثل صورة يمكن أن تتحقق إذا أخدنا في الاعتبار منافسة المنشآت الأخرى وجهودها في التأثير على الجماهير.

- الصورة المتعددة: وتحدث عندما يتعرض الأفراد لممثلين مختلفين للمنشأة، يُعطِي كل منهم انطباعا مختلفا عنها، ومن الطبيعي أن لا يستمر هذا التعدد طويلا، فإما أن يتحول إلى صورة إيجابية أو إلى صورة سلبية أو أن تجمع بين الجانبين صورة مُوَحَّدَة[1].

وتتأثر الصورة الذهنية بإدراك الفرد، إضافة إلى قدراته على تقييم الأمور والقضايا التي يَمُرُّ بها، وهي تُشَكِلُ تصورا يَترسخ في ذهن الفرد نتيجة لانطباعات قد تكون إيجابية وقد تكون سلبية، وهي نتاج عمليات تفاعلية تنتج عن تأثر معارفه بعوامل عدة ابتداء من أسرته التي يعيش فيها، والمجتمع الذي يتفاعل معه من جيران وأصدقاء، يضاف لكل ذلك موقعه من العالم الخارجي.

ويمكن القول بأنَّ لِكلِّ فرد صورة ذهنية عما حوله من مؤسسات، من هنا قد تظهر فروق في هذه الصورة بناء على عدد من المتغيرات النفسية، وحتى الديموغرافية التي يحملها الفرد من مستوى ثقافي وتعليمي، وخبرات في الحياة والعمل والحالة الاجتماعية.

3-2- الصور المادية: (Images Matérielles)

ينقسم هذا النوع من الصور إلى قسمين أساسيين هما كالآتي:

3-2-1- الصور المتحركة: (Images Animées/ Mobiles)

يتجسد هذا النوع من الصور المتحركة في عدة أصناف أو أشكال منها:

1 - علي عجوة. " العلاقات العامة والصورة الذهنية "، ص 8-9.

أ- الصور المسرحية:

الصورة المسرحية هي تلك الصورة المشهدية المرئية التي يتخيَّلها المشاهد والراصد ذِهنًا وحسًّا وشُعورًا وحركةً، وغالبا ما تكون هذه الصورة رُكحِيَة ومِيزانسِينِيَة*.

وتتكون من مجموعة من الصور البصرية التخييلية المجسَّمة وغير المجسَّمة فوق خشبة الركح، وتتكون هذه الصورة الميزانسينية من: الصورة اللغوية، وصورة الممثل والصورة الكوريغرافية**، والصورة الأيقونية والصورة الحركية، والصورة الضوئية، والصورة السينوغرافية، والصورة التشكيلية، والصورة اللونية، والصورة الفضائية، والصورة الموسيقية أو الإيقاعية.

ومن هنا فإنَّ " الصورة المسرحية ليست هي الشكل البصري فقط، بل هي العلاقات البصرية والحوارية البصرية؛ العلاقات البصرية فيما بين مكونات العمل أو العرض الفني المسرحي ذاته، والحوارية البصرية بين هذه المكونات والممثلين والمتفرجين "[1].

عِلاَوة على ذلك، فإن الصورة المسرحية هي تقليص لصورة الواقع على مستوى الحجم والمساحة واللون والزاوية.ويعني هذا أنَّ المسرح صورة مُصغَّرة للواقع أو الحياة، وتتداخل في هذه الصورة المكونات الصوتية/ السمعية، والمكونات البصرية غير اللفظية.

ب- الصورة الرقمية:

في ظل ثورة المعلومات والقفزات التكنولوجية المتلاحقة، تغيرت المفردات الأساسية للعمل الإعلامي والصُّحفي، والذي يعتمد بشكل أساسي على الصورة كوسيلة توصيل وتواصل. حيث ضربت هذه الثورة بتقنياتها المتلاحقة المفاهيم الأساسية المتعلقة بالصُّور الإعلامية وبوظيفتها وبِأُسُسِ استخدامها ومعالجتها وبكيفية إنتاجها وأخلاقيات التعامل معها ونشرها.

---

* الركح: الخشبة، والميزانسين: الإخراج.

** الكوريغرافيا: تصوير الجسد.

1 – شاكر عبد الحميد. " عصر الصورة: السلبيات والإيجابيات "، ص306.

كما أحدثت هذه الثورة تغيرات عديدة في صناعة وثقافة الصورة الإعلامية، والتي شهدت الكثير من التطورات في مجال إنتاجها والكثير من الظواهر الجديدة، وخاصة فيما يُعرَفُ بالصورة الإعلامية الرقمية، والتي تطلُّ على الساحة الإعلامية كمفهوم جديد وكوسيلة اتصال جديدة، لها تقنياتها وظواهرها وأخلاقياتها الخاصة بها.

تلعب الصورة دورا مُهِمًا في الإعلام الجديد أكثر مما كانت تلعبه قديما، لأنَّه أصلا إعلام وسائط متعددة. وقد جعل انفتاح الأفق الإعلامي وتطور التكنولوجيا وسهولة الإنتاج والتوزيع للصورة قوة كبيرة في التأثير على الرأي العام، وبزيادة استخدام الانترنت والبريد الإلكتروني وانتشار الكاميرات الرقمية ورِخص سِعرها وانتشار الكومبيوتر نفسه حدث توسع هائل وغير مسبوق في انتشار الصورة والتصوير الرقمين.

ومع تَطَوُّر جودة إنتاج الصور الرقمية، إضافة إلى السرعة التي تحققها الكاميرات الرقمية، تحوَّل المُصوِّرُون المحترفون إلى الكاميرات الرقمية. كما تحولت الصُّحف نفسها إلى هذا النوع من الصور، كما تحول الهواة إلى مصوِّرين صُحُفيين وهم يرسلون صورا بالملايين كل يوم عبر البريد الإلكتروني أو ينشرونها عبر مواقع الأنترنت، فَتَوَسَّعَت تطبيقات نشر الصور أكثر مما عهدنا سابقا.

الرَّقمنة هي تطور تكنولوجي ذو تداعيات كبيرة فرضت نمطا مستحدثا لمعالجة ونقل وتخزين المعلومات خارج مظلة الخبراء والمؤسسات، ومَكَّنت من دمج وتزاوج التطبيقات التكنولوجية الكبرى للإعلام والاتصال، وهي تطبيقات كانت إلى عهد قريب مستقلة بشكل كبير، كما كانت محتكرة للجهات المتخصصة والأفراد المتخصصون. ويتحول الكثير من الوسائل التي نستخدمها في حياتنا اليومية إلى التكنولوجيا الرقمية كالتلفزيون والراديو والهاتف وكاميرات التصوير ومُشغِّلاَت ملفات الموسيقى وغيرها.

إنَّ التصوير الرّقمي يعني في مفهومه البسيط " حِفظ الصور في صيغة رقمية على هيئة ملفات يمكن عرضها باستخدام الكمبيوتر "[1].

1 – الشريف إيمان. " الصورة الرقمية التعليمية "، دار الهدى، 2010م، ص11.

وتختلف الصَّور الرقمية عن الصور الفوتوغرافية في أنَّها صور مُولَّدة من خلال الكمبيوتر، والكاميرا الرقمية أو على الأقل مُعزَّزة بِهِمَا، وتستمد قيمتها الخاصة من دَورِهَا كَمعلومة، وكذلك من تَمَيُزِهَا بوصفها صور يسهل الوصول إليها، والتعامل معها ومعالجتها وتخزينها وتحميلها أو تنزيلها في الكمبيوتر أو على الانترنت... الخ[1].

– وقد تعدَّدت تعريفات الصور الرقمية، إذ يُعَرِّفُهَا "نينش" (NINCH, 1996) بأنَّها " تمثيل بصري مَخَزَّن في نظام ثنائي مشفَّر، وهي نوعان: نقطية ومتجهة "[2].

– ويعرِّفُها كلا من "بيسار وهوبار" (BESSER. H/ HUBBAR D.S) بأنها " صورة تتكون من مجموعة من النقاط أو المربعات، والتي تسمى النقاط الضوئية (PIXELS)، وتنظم في شكل مصفوفة من الأعمدة والصفوف، وكل نقطة ضوئية لها لون معين أو ظل رمادي، وبتمازجها تعطي في النهاية وهْمًا بأنّها صورة ذات إيقاع مستمر "[3].

وَوَرَدَ في قاموس (Remote sensing glossary, 2005) أنّ الصورة الرقمية عبارة عن " صورةً تناظرية تَمَّ تحويلها للشكل الرقمي حتى يتم تخزينها واستخدامها من خلال الكمبيوتر، وتُقسَّم إلى مصفوفة من المناطق الصغيرة التي تسمى عناصر الصورة أو النقاط الضوئية، وكل نقطة ضوئية لها قيمة عددية تُمثِّل المدى اللوني لها "[4].

التصوير الرقمي إذن هو التقاط وحفظ الصّور في صيغة رقمية، أي –كما سبق ذكره– على هيئة صيغ ملفات يمكن عرضها باستخدام الحاسوب الآلي، ويمكن أن يَتمَّ ذلك بالكاميرا الرقمية أو بإدخال الصور إلى الكمبيوتر، إذ يمكن تصوير مجموعة من الصّور باستخدام كاميرا ضوئية عادية ثم تحميض تلك الصور وطباعتها، ثم باستخدام ماسح ضوئي يمكن تحويل تلك الصور إلى ملفَّات. لكن الطريقة الأسرع والأسهل للحصول على الصور بصيغة رقمية هي استخدام الكاميرات الرقمية التي انتشر استخدامها بشكل واسع.

1 – ينظر: شاكر عبد الحميد. " عصر الصورة: الإيجابيات والسلبيات "، ع311، ص22–23.

2 – الشريف إيمان. " الصورة الرقمية التعليمية "، ص13.

3 – المرجع نفسه، ص14.

4 – نفسه، ص14.

التصوير الرقمي هو ببساطة يُمثِّل المقابل المستحدث للتصوير الفيلمي الفوتوغرافي، وهو يَستخدم نُظم المعالجة الإلكترونية لتسجيل الصورة كبيانات ثنائية، ما يسهل معالجة الصور بتخزينها وتحريرها بواسطة الكمبيوتر، وحذف الصور غير الجيدة فورا من على آلة التصوير أوتوماتيكيا.ومن مميزات الصورة الرقمية ما يلي[1]:

– توفر التكاليف على المدى البعيد، وذلك بعدم شراء الأفلام وعدم دفع تكاليف إظهارها.
– إمكانية رؤية الصورة مباشرة في الكثير من كاميرات التصوير الرقمية، وذلك من خلال شاشة صغيرة مما يسهم في تحسين الصورة وتعديلها.
– الصورالرقمية أكثر بقاء مقارنة بالصور الفوتوغرافية التقليدية التي تتعرض للتلف بمرور الوقت.
– يمكن معالجة الصور الرقمية بسهولة أكثر من الصور التقليدية.
– يمكن ربط الصور الرقمية بعبارات نصِّية، وعمل قواعد بيانات خاصة بها.
– تُخزَّن الصور الرقمية في صيغة من السهل استخدامها ونشرها.
– الفورية في الحصول على الصورة دون انتظار الانتهاء من تصوير الفيلم بالكامل حتى يتم معالجته كما في التصوير التقليدي.

ج– الصورة الإشهارية:

تُعدُّ الصورة الإشهارية من أكبر مرتكزات الاتصال البصري في وقتنا الحاضر، عمادها قطبين أساسيين: مُرسِل ومتلقي، وبينهما رسالة يتوجب على الصورة إرسالها.

تُعتبر الصورة الإشهارية نسقًا اتصاليا (Système de communication) هدفه النهائي تجاري اقتصادي[2]، أو هي كما يقول "بنينو" (G. PENINON): أهم ركائز الاتصال التسويقي (Communication – Marketing) [3]على الإطلاق، أي أنَّ الصورة

1 – الشريف إيمان. " الصورة الرقمية التعليمية "، ص15.

2- ANNE MARIE THIBAULT – LAULON. " Image et communication", Paris, édition universitaire, 1972, p31.

3- GEORGE PENINON. " Réflexion Sémiologique et Image publicitaire ", Revue française de Marketing, N 19, 1979, p2.

الإشهارية تُمثل جوهر الاتصال التجاري، حيث إنَّها تعتبر كعامل رئيسي في تحديد تَقبُّل الرسالة الإشهارية أو رفضها من قبل المتلقي.

– أما "أمبرتو إيكو" يرى أنَّ " الصورة الإشهارية تمثل نسقا سيميائيا لأنَّها ترميزية بلاغية في مستوياتها الإدراكية و الأيقونية. فالترميز والبلاغة في المستوى الإدراكي هو الذي يسمح برؤيةٍ سيكولوجيةٍ نفسية للصورة، أما الترميز والبلاغة في المستوى الآيقوني، فهو البُعد الإيحائي للأوضاع الإدراكية (codes perceptifs) الفنية، النفسية، الاجتماعية والثقافية" [1].

– في حين "ألبير بليسي" (ALBERT PLECY) يرى أنَّ " الصورة الإشهارية نسق سيميائي، لأنها نظام من الدلائل يخضع لقواعد أساسية تحدد قيمته السيميولوجية، من بين هذه القواعد قاعدتا الاستبدال والأبعاد الفارقة، تسمح قاعدة الاستبدال (Règle de commutation) بعزل الوحدات الدالة وتبيان التسلسل العام لأجزاء الصورة، وتُكمل قاعدة الأبعاد الفارقة (les écarts différentiels) مهمة قاعدة الاستبدال بتحديد الوحدات الخطية (GRAPHEMES) التي يمكن أن تمثّل معاني مضادة (contres- sons) للوحدات الأيقونية الأولى "[2].

كما يرى "كلود كوزات" (CLOAUDE COSSETTE) من جهته أنَّ الصورة الإشهارية نسق سيميائي لأنَّها متعددة الأبعاد (les dimensions) والمعاني (polysémie) [3]. معنى ذلك أنَّ الصورة الإشهارية تختلف عن الصور غير الوظيفية الأخرى، بكونها تتضمن بُعدي الزمن والفضاء إضافة إلى بُعدي البلاغة والأيقونية.

يسمح بعدا الزمن والفضاء برؤية أوّلية للصورة في إطار مساحة فضائية معنية وتبِعًا لقيمة زمنية مُحدّدة، أما بُعدَي البلاغة و الأيقونية فهما اللذان يعطيان للصورة الإشهارية

1 - UMBERTO ECO. " Sémiologie des Messages visuelles ", PARIS, éd: P.U.F, 1970, P11.
2 - ALBERT PLECY. " Grammaire élémentaire de l'Image ", paris, Marabout université, 1971, p14.
3- CLAUDE COSSETTE. " Communication de masse et consommation de masse ", Sillery, éd: du boréal expresse, Québec, 1972, p157.

قيمة تضمنية كبيرة، ويعمقان دلالتها في إطار نظام معيَّن، وهما أيضا العاملان اللذان يحددان الفرق بين الصورة الإشهارية كَنسقٍ سيميائي والصورة الأخرى.

ويرى "كوزات" من جهة أخرى أنَّ مسألة تعديد معاني الصورة الإشهارية راجعة إلى كون هذه الأخيرة نسق من الدلائل، وأن تفاعل هذه الدلائل والقيم الثقافية التي تتضمنها الصورة الإعلانية هو ما يعطيها أبعاد متعددة في المعنى، وهو الأمر الذي يفسَّر وجود قراءات متباينة لمضامين الرسالة الإشهارية الواحدة، قراءات تختلف باختلاف الثقافات والتجارب الشخصية لكل متلقي[1].

– ويُلخِّص "أندري بارغالا" (ANDRÉ BARGALA) مفهوم الصورة الإشهارية في قوله: " الصورة الإشهارية هي فكرة اتصالية بصرية، عناصرها التأسيسية قيم دلالية ثقافية تنتظم في خطٍ واحد لأداء وظيفة معيَّنة"[2].

– ويُدَعِمُ "دافيد فيكتوروف" (DAVID VICTOROFF) هذا الاتجاه بقوله: " الصورة الإشهارية ليست فقط دعامة (SUPPORT) للاتصال، وإنَّما محتوى (contenu) مرئي ثري بما هو أيقوني، ثقافي. وظيفته النهائية الإقناع بالدلالة عن ما هو مطلوب"[3].

أمَّا من الناحية البسيكولوجية فإنَّ "أندري متنتسكي" (ANDRÉ MITNITSKY) يُعرِّف الصورة الإشهارية بأنَّها " ركيزة اقتراح (support de suggestion) هدفها الأساسي إثارة وتحريض المتلقي لاقتناء سلعة مُعَيَنَة أو الاستفادة من خدمة ما، وهي تستند في إثارتها وتحريضها للمستهلك على الدوافع والغرائز الكامنة طبيعيا فيه، وتختلف هذه الدوافع والغرائز المستغلة باختلاف طبيعة اقتراحات الصورة الإشهارية، وكذا الظروف المحيطة بهذه الصورة"[4].

1- CLAUDE COSSETTE. " Communication de masse et consommation de masse ", p159.
2 - ANDRÉ BARGALA. " Initiation à la sémiologie du récit en Images ", paris, les cahiers de l'audio visuel, 1987, p18.
3 - DAVID VICTOROFF. " La publicité et l'image" , paris, Denoël, 1978. P14.
4 - ANDRÉ MITNITSKY. " Psychologie de la publicité ", librairie kercaff, Lausanne, paris, 1975, p3.

– ويُعرِّفها "ألان مارسولان" (ALAIN MARCELLIN) بأنَّها " الصورة الفنية التي تتخذ من البسيكولوجية وسيلة لخلق الطلب على المنتوج أو الخدمة "[1].

– أمَّا "برنارد كاتلان" (BERNARD CATHELAIVT) فيرى أنَّ " الصورة الإشهارية ليست سوى ضرب من البسيكولوجية الإعلامية، مطبقة لأغراض تسويقية "[2].

– وهي نفس الفكرة التي دار حولها مفهوم الصورة الإشهارية لدى "ريشار توبلو" (TOUBLEAU RICHARD) حيث يعتبرها " كل تشكيل بسيكولوجي لما هو جديد، تشكيل لا تهم فيه القوالب والكيفيات بقدر ما يهم فيه تحقيق تسويق واسع لهذا الجديد "[3].

نستخلص إذن من مجمل هذه التعريفات أنَّ الصورة الإشهارية في عمومها تُمثِّل الصورة الإعلامية والإخبارية التي تُستعمل لإثارة المتلقي ذهنيا ووجدانيا والتأثير عليه حِسَّيًا وحركيا لدفعه قصد اقتناء بضاعة أو منتوج تجاري ما. ويعني هذا أنَّ الإشهار بمثابة بث وإعلان وإخبار وتبليغ بمنتوج أو خدمة ما وذلك بغية إيصالها إلى المتلقي.

والصورة الإشهارية بذلك تعتبر نظامًا ناقلا للمعنى والاتصال في آن واحد، وفي هذا الصدد يقول "رولان بارث" (R. BARTHES) " تهدف الصورة الإشهارية إلى إيصال رسالة معينة، فهي إذن اتصالية بالدرجة الأولى، وهي موجهة للقراءة العامة، فهي حقل مناسب لملاحظة ميكانيزمات إنتاج المعاني عن طريق الصورة "[4]. وكل إشهار حسب "رولان بارث" رسالة، إنّه يتضمن بالفعل مصدر باث هو الشركة التجارية التي ينتمي إليها المنتوج المشهَّر، ومتلقيا هو الجمهور، وقناة إبلاغ وهي ما يسمى تحديدا رُكن الإشهار.

وهكذا فالإشهار سلوك اجتماعي واقتصادي وإعلامي، يُراد منه تبليغ رسالة استهلاكية مُعَيَنَة، ويستعين بكل الوسائل المستخدمة في الفنون التعبيرية الأخرى كالسينما والمسرح والتشكيل والتصوير والموسيقى، وبالتالي يترك الإشهار أثرا حاسما اجتماعيا ونفسيا، ويطرح

1 - ALAIN MARCELLIN. " La publicité qui porte et rapporte ", librairie économique et commercial, paris,1979 p9.

2 - BERNARD CATHELLIN. " publicité et société ", éd: Payot, paris ,1976, p28.

3 - RICHARD TOUBLEAU. " Psychologie du Marketing ", éd: du nord, paris, 1970, p4.

4- MARTINE JOLY. " Introduction à l'analyse de l'Image ", éd: Nathan, paris, 1994, p61.

عددا كبيرا من العلاقات العاطفية والثقافية المرغوبة أو المكتوبة.أصبح الإشهار بمثابة الفن الشعبي الأكبر في زماننا هذا، ومجال ثقافي يومي ومرجع أبدي لبعض أنماط الثقافة الشعبية.

إنَّ الهدف الأساسي من الإشهار بصفة عامة والصورة الإشهارية بصفة خاصة، هو أن يتجه أساسا نحو بيع المرجع (منتوج معين للبيع) بواسطة رؤية تواصلية تقليدية (بث إرسالية ما نحو المستقبِل)، تكون قريبة جدا من الخطاطات اللِّسانية لنظرية التواصل، حيث تشتغل بكيفية فعالة بالمفاهيم السيميولوجية التقليدية، ومن هنا، فالإشهار بمثابة قناة إعلانية وإعلامية وإخبارية.

3- 2- 2- الصّور الثابتة:

أ- الصورة التعليمية (الديداكيتكية):

لقد حقق الكتاب المدرسي – اليوم- تطورا لاَفتًا للانتباه على مستوى توظيف الصورة البصرية والمرئية، وحقّق أيضا نجاحا كبيرا في استثمارها تربويا وديداكتيكيًا مقارنة بالفترات السابقة، حينها كان الكتاب التقليدي مجرَّد كتابة خطية أفقية وعمودية، خالية من الألوان الضوئية أو التشكيلية سوى هيمنة اللون الأسود الذي يتربع على صفحة البياض. ومن ثم فقد كانت صفحات ذلك الكتاب مجرَّد أوراق تتقاطع فيها الخطوط والأسطر فوق فراغ أبيض يُمنةَ ويُسرةً، دون أن تتخللها صور تربوية أو تعليمية، مع العلم بأنَّ المتعلم بصفة عامة والطفل بصفة خاصة ينجذب كثيرا إلى الصورة المثيرة، ويتعلم من خلالها الكثير الكثير، خاصة إذا كان هذا المتعلِّم طفلا في المراحل الأولى من التعليم الأولي أو الدراسي؛ لأنَّه لا يتعلم إلاَّ بالمحسوس والملموس والمُشَخَّص حسب التصور النفسي والمعرفي لـ " جان بياجيه".

وأكثر من هذا، فالطفل المتعلِّم يُقبِلُ كثيرا على الكتب والمجلاَّت والوسائل البصرية التي تَستخدم الصورة، فينساق مع جمالياتها الفنية، ويتأثر بأشكالها البصرية، ويندهش لألوانها الزاهية المثيرة، ويَتيهُ مع عوالمها التخيلية، سواء أكانت واقعية أم احتمالية أم مستحيلة. كما يتلذَّذ بِظِلالِهَا الجذابة ويتمثل رسائلها الهادفة، ومن ثم فالطفل المتعلِّم يرتاح

إلى الصورة المرئية أكثر مما يرتاح إلى درس جافٍ مُقرِفٍ، يستخدم فيه المدرِّس اللغة البيانية من بداية الحصة حتى نهايتها.

ومن هنا، فالصورة وسيلة مُهمَّة في المجال التربوي والتعليمي نظرا لفوائدها العديدة وأدوارها الهامة. إذا، ما الصورة التربوية أو التعليمية؟.

أ- 1- مفهومها:

لقد عرَّف "عادل سرايا" الصورة التعليمية بأنَّها " عبارة عن تسجيل دقيق للشكل الظاهري للجسم فيُبرز شكله ولونه، ويمكن أن نَستدِلَّ منها على صلابته أو ليونته أو ملمسه من خلال خبرتنا الحسية "[1].

أما "الحبيب الناصري" يقصد بالصورة التربوية " تلك الصورة التي تُوظِّف في مجال التربية والتعليم، وتتعلق بمكونات تدريسية هادفة، كأن تُشَخِّص هذه الصورة واقع التربية، أو تلتقط عوالم تربوية هادفة تفيد المتعلم في مؤسسته أو فصله الدراسي... تُعدُّ الصورة أداة تربوية ثقافية إنسانية من الصعب على أيِّ منظومة تربوية ألاَّ توظفها في مضامينها ومحتوياتها ومناهجها التعليمية، بل هي أداة خِصبة لتحقيق العديد من المهارات والكفايات التعليمية المنتظر تحقيقها لدى المتعلم في أفق الحياة التي يحياها"[2].

فالصورة التربوية إذا، هي صورة هادفة ومفيدة تُستخدم في مجال التربية والتعليم، وبالضبط في الفصل الدراسي. وماهية هذه الصورة أنَّها وسيلة توضيحية، وأداة بيداغوجية هامة تساعد المتعلم والمدرِّس مَعا على التبليغ والإفهام والتوضيح، وتفسير ما غمض من الدرس وتبيان جزئياته وتفاصيله المعقدة بشكل محسوس ومشخص، خاصة أن المتعلِّم لا يمكن أن يفهم المجردات كثيرا.

1 – عادل سرايا. " تكنولوجيا التعليم ومصادر التعلم "، مكتبة الرشد، الرياض، ط2، 2008م، ص171.

2 – الحبيب الناصري. " الصورة ودورها في منظومة القِيم "، 2009م، من موقع: www.drob.com

أ-2- أهمية الصورة البصرية في المنظومة التربوية:

مما لا يمكن أن يدع مجالا للشك، كون أنَّ الصورة تلعب دورا فاعلا في كل من العملية التعليمية والتعلُّمية، فبما أنَّ المدرسة -كما اعتدنا إلى يومنا هذا- تمنح بالغ الأهمية لمختلف العناصر الشكلية اللغوية، فإنَّه بالمقابل بإمكان الصورة أن تَلِجَ التعليم من هذا الباب نفسه، كونها وسيطا أصبح يفرض ويقحم نفسه على المنظومة التربوية أكثر من أيِّ وقت مضى باعتبارها تتميز بخصائص شتى، ليس بمقدور اللغة اللفظية تلبيتها.

إنَّ العماد الذي تقوم عليه العملية التربوية (التعليمية التعلمية) أساسه المعلِّم والمتعلِّم والمادة التعليمية. وباعتبار أنَّ الصورة وسيطا يُوَظِّف في هذه العملية التربوية في عصرنا الحالي أصبح ضرورة لا تمليها الحاجة فحسب، وإنَّما لكون هذا العصر هو عصرها بلا منازع، إذ نستعين بالصورة في هذا المجال لتحقيق أغراض شتى من كل النواحي كالتخطيط التربوي للمادة المُدَرَّسةِ، والسَّعي إلى تحقيق مختلف الكِفَايَات المطلوبة منها وتطبيقها وتقويمها وتحديد مدى استيعاب المتعلِّم لها، كما تدفع المتعلم إلى تَقَبُّلِ المادة التعليمية وتحفيزه على التحصيل العلمي التام، ومادام أنَّ المعلِّم يعتبر عنصرا أساسيا في العملية التربوية، فإنَّ المسؤولية في اختيار الطرائق الكفيلة بجعل الصورة تقوم بوظيفتها كما ينبغي ملقاة على عاتقه، بحيث كلَّما وُفِّقَ المعلِّم وكان على دراية بطرائق استخدام الصورة تربويا وعارفا بمكوناتها السيميائية، أدَّى ذلك إلى الرفع من قدرات المتعلمين في استيعاب المادة التعليمية وبالتالي التفاعل معها بكل يُسرٍ.

وتعتبر الصورة إستراتيجية وطريقة ناجعة في التفكير والتعقل والتنظيم والبحث، ولا تُعدُّ مُجردَ مادة زائدة يمكن أن يستفيد منها المتعلِّم كما يمكنه تركها، فهي ضرورية وكفيلة بجعل التلميذ يتجاوز أو يتخطى التعلم اللفظي القائم في الغالب على الحفظ والاستظهار ولا تمنح الفرصة للتلميذ لإعمال فكره والتفكر والتعقل والتنظيم. فالصورة تفسح المجال أمام المتعلم لإجراء مقارنات وتشغيل ذهنه لكل المشكلات المختلفة التي تواجهه وتجعله يستثمر جُلَّ العمليات المنطقية في التحصيل، كما تسهم في إبقاء أو إدامة الأثر التَعَلُّمِي بعكس اللفظ، نظرًا لكون أغلب الخبرات التي يتحصل عليها الإنسان تقوم على حاسة البصر.

إنَّ طبيعة الوسيلة المستخدمة في المجال التربوي هي التي تُمَكِّنُ المتعلِّم وتساعده على الربط بين المعلومات والخبرات المكتسبة من قبل مع المعلومات الواردة في اللحظة من التعلم. فالمُتَعَلِّم يَتَقَبَلُ المعلومة بشكل أفضل ويُخَزِنُهَا في أعماقه بشكل أقوى، وبالتالي يستثمرها بشكل أحسن إذا كانت الوسيلة المستخدمة لذلك مرتبطة أكثر بالإدراك الحسي. وبالتالي، نظرا لاعتماد الصورة على الحسّ المشترك باستجماعها كل المدارك الحسّية، فإنَّ التأثير الناجم عنها سيكون أكبر وأقوى من تأثير الوسائل التعليمية الأخرى المعتمدة على حاسة متفردة ضمن هذه المدارك الخمس.

فاستخدام الصورة في الميدان التعليمي يؤدِّي بالتِّلميذ إلى التحصيل والتفاعل الجيّد في الحصة التربوية، وبالتالي تدفعه إلى تَبنِّي سلوكات إيجابية والرفع من مستواه التعليمي، فالصورة تساعد المتعلِّم لتنمية مهارة طرح الأسئلة عنده، والتفكير العقلي بصفة عامة، وبالتالي تعمل على إبعاده عن التفكير النظري المرتبط بالاستظهار والتعلُّم القائم على ما هو لفظي فَحَسب. فهي تُستَخدَمُ لتنظيم المعلومات، حيث وُجِدَ أنَّ الذين استخدموا الصور بمُصَاحبةِ نصوصٍ، أَصبَحُوا أفضل في تذكر التفاصيل اللفظية، كما أنَّها مَنحَتهمُ إدراك الانفعالات عبر تأملهم للغة الجسد وإيماءاته كما وردت في الصورة المصاحبة للنص، وتقدم المعرفة بطرق ثلاث:

1- التمثيلية (Présentation).

2- التصوير (ICONIC): ويراد بها المشابهة والمماثلة، وبهذا يأخذ المنحى السيميائي الذي يُعَدُّ الصورة علامة تقوم على المحاكاة والتماثل ذات أبعاد تواصلية.

3- الترميز (symbolic) [1].

وأمام تزايد هيمنة الصورة في هذا العصر بتجلياتها المختلفة، أصبحت وسيطا ضروريا في العملية التعليمية التعلمية. فالمتعلم الذي ترافقه الصورة أينما حلّ وحيثما ارتحل، فإنَّه لن يصبح إبنًا للَّفظ كما عهدنا ذلك في السابق، وإنما سيصبح ابنا بارا للصورة حيث

1 - فرانسيس دواير وديفيد مور. " الثقافة البصرية والتعلم البصري "، تر: نبيل جاد، مسقط، مكتبة بيروت، 2007م، ص123.

يقولها وتقوله ويفكرها وتفكره. والدليل على ذلك ما نراه في واقعنا لدى الأطفال، حيث نراهم في الرَّوضة مثلا أو في الابتدائي يُقبلُون على التعلُّم بالصورة عِوَض التَّعلم بالكلمات الجافة وحدها. لهذا لابد من اختيار الصورة الملائمة لتحقيق الكفايات الواردة في كل درس تعليمي على حدة، حيث يتم الاختيار المُسبق لها كي تلائم الموضوع المُدرِّس وبالتالي تحقق دورها الوظيفي على أحسن وأكمل وجه مع مراعاة المعلم أثناء اختياره الصورة المناسبة مستوى الصف الدراسي، مستوى نضج المتعلم ومستوى خبراتهم الفردية ونُضجهم في التعامل مع الصورة.

أ-3- معايير أو شروط اختيار الصورة التعليمية:

مما لاشكَّ فيه أنَّه لكي تحظى الصورة بمكانتها كصورة بيداغوجية (تعليمية) ينبغي علينا الأخذ بعين الاعتبار أثناء عملية اختيارها جُملةً من المبادئ أو المعايير أو المقاييس التي تجعلها أكثر أداتية دون أن ننسى ضرورة تَحلِّي المتعلِّم بِجُملةٍ من الخبرات والقدرات الملائمة قصد مساعدته على إدراك الصورة، حيث يمكننا اختزال تلك القوانين المشتركة بين الصورة ومُتلقِّيهَا ومُنتِجِهَا في النقاط التالية[1]:

- الانتباه: لابد للمتعلِّم في إدراك الصورة أن يكون مُنتبِهًا، لأنَّ الانتباه هو الحركة الأولى في العملية الإدراكية، تليها عملية الإحساس حتى يمكنه أن يدمجها في صورة ذهنية يستثمرها استقبالا.

- الثبات والدوام (CONSTANCE): يفترض في المتعلم الثبات والتركيز على الصورة من حيث مكوِّناتها وعناصرها، فكُلَّما طال التركيز ودامت نظرته كلما استطاع فهمها واستيعابها.

- التحفيز (MOTIVATION): ينبغي أن تكون للمتعلم رغبة وحافز للتعامل مع الصورة، وهذا التحفيز يفرض على منتج الصورة أن يَنتقي الصور التي تُشبِّع رغبات التلميذ التي تختلف بحسب الميول والتنشئة الاجتماعية، فإذا كانت الصورة لا تُلبِّي رغبة المتعلم فهي بذلك صورة غير بيداغوجية.

1 - ينظر: عبد المجيد العابد. " السيميائيات البصرية - قضايا العلامة والرسالة البصرية "، دار محاكاة للدراسات والنشر والتوزيع، سورية، دمشق، ط1، 2013م، ص49-50.

– التنظيم (ORGANISATION): يتعلق هنا بتنظيم مكونات الصورة حتى تبدو خاضعة لِنسقٍ معيَّن، والتنظيم مرتبط كذلك بوجهة تلقي الصورة من قِبلِ المتعلِّم.

– الوجهة والعماد: فعماد الصورة يؤثر في تلقيها عموما.

– الخبرة والموسوعة الإدراكية: يُفترض في الصورة أن تكون من جنس التنشئة الاجتماعية للمتعلِّم، وتنتمي إلى موسوعته الإدراكية. فالصُّور التي ليست جزءا من خبرات المتعلِّم السابقة ستكون عَصِيَّة على الاستيعاب، وهذا ما نَلْمَسُهُ لدى المتعلم الصغير عندما يُصَادفُ صورا في الكتاب المدرسي لا عهد له بمرجعها الثقافي، حيث تبقى عنده مجرد أوَّلانيات كما عبَّر عنها "بورس"، لا يستطيع تَذَكُرَها ولا يحصل له الإدراك بصددها.

– التشويه أو التحريف: يجب أن تكون الصورة بسيطة في عناصرها وخالية من التشويه أو التحريف، لأن الهدف ليس الصورة في ذاتها، بل ما تُقدِّمُه من أدوار تعليمية تعلُّمية، والتحريف قرين الخداع الإدراكي.

– الشكل والعمق: ينبغي أن يكون العمق في الصورة عاديا بسيط.

ب– الصورة الفنية (الأدبية):

تَحتلُّ الصورة مكانةً مُهمة في الدراسات الأدبية والنقدية والبلاغية القديمة من حيث مجال البحث والاهتمام بتحديد ماهيتها ووظيفتها في العمل الأدبي، فالصورة قديمة قِدم الإنسان المصوِّر وقِدم الشِّعر، فـ " الاهتمام بالصورة أصيل في النظر إلى الإبداع الأدبي وتحليله "[1]. فالنقد الأدبي والدراسات الأدبية قد نظرت إلى الصورة الأدبية، فجعلتها مرتكزا مُهِمًا من مرتكزات الخلق الأدبي الذي لا ينفكُّ عنها إلاَّ إلى حيث يخرج عن فَنِّيته. وقد عالج النقاد هذه الميزة الأدبية قديما وحديثا مع اختلافٍ في زوايا النظر إلى مفهوم الصورة ودلالتها.

1– فايز الداية. " جماليات الأسلوب: الصورة الفنية في الأدب العربي "، دار الفكر، دمشق، ط2، 2003م، ص15.

ب- 1- عند القدماء:

لقد عالج النقد القديم الصورة الأدبية من خلال التشبيه والمجاز، فقد أطلق عليها الجاحظ الصورة والتصوير وربط حُسنَها وجودتها بِحُسنِ اختيار الألفاظ والأوزان وقُدرَة الشاعر على إخراجها إخراجا جميلا. وقد أُعتُبِر الجاحظ أوَّل من استخدم كلمة الصورة في نقد الشعر حينما قال: " المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي [والمدني]. وإنَّما الشأن في إقامة الوزن، وتَخيُّر اللفظ وسهولة المخرج، [وكثرة الماء]، وفي صِحَّة الطبع وجودة السَّبك. فإنَّما الشعر صِناعة، وضربٌ من النسج وجنس من التصوير "[1].

فالشِّعر عنده من جنس الفنون التصويرية كالرَّسم والنَّقش وغيرها من الفنون الحسِّية. ومقتضى هذا أن التصوير في الشعر يشبه التصوير في الرسم، وإن اختلفت الأدوات المستخدمة في كُلٍّ منهما. فالرسم يصوِّر باللون، والشاعر يصوِّر بالكلمة، والظاهرة أن فكرة التناظر والربط بين الشعر والفنون الحسِّية التي تعتمد على التصوير كالرسم قد استبدت بأذهان النقاد في عصر الجاحظ.

وقد التقط البلاغيون هذه اللمحة من الجاحظ، فأسَّسُوا عليها رؤيتهم في الصورة الحسِّية التي عالجوا جوانب منها في دراستهم البلاغية، وإن اختلفت آراؤهم وتفاوتت زوايا النظر إليها، لكنهم أدركوا أنَّ الشّعر لمحة دالة وصورة مُعاشة وأداء خاصًا.

وإلى هذا أشار "أبو هلال العسكري" بقوله: " والبلاغة كل ما تُبلغُ به المعنى قَلَبَ السامع فَتُمَكِنُهَ في نفسه لِتُمكِّنهُ في نفسك مع صورة مقبولة ومعرض حسن، وإنَّما جعلنا حسن المعرض وقبول الصورة شرطا في البلاغة؛لأنَّ الكلام إذا كانت عبارة رثة ومعرضه

1 – أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ. " الحيوان "، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر، ط2، 1965م، ص131– 132.

خلقا لم يُسَمَّ بليغا، وإن كان مفهوم المعنى مكشوف المغزى "[1]. فالعسكري قد نظر إلى الصورة من خلال عباراتها وحسن إخراجها.

ولما جاء "عبد القاهر الجرجاني" وتناول الصورة، اتَّضحت معالمها لديه بقوله: "واعلم أنَّ قولنا "الصورة"، إنَّما هو تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا، فلمَّا رأينا البينونة بين آحاد الأجناس تكون من جهة الصورة، فكان تُبيّنُ إنسان من إنسان وفرس من فرس، بخصوصية تكون في صورة هذا لا تكون في صورة ذاك، وكذلك كان الأمر في المصنوعات، فكان تُبيّنُ خاتم من خاتم وسوار من سوار بذلك، ثم وجدنا بين المعنى في أحد البيتين وبينه في الآخر بينونة في عقولنا وفرقا، وعبَّرنا عن ذلك الفرق وتلك البينونة بأن قلنا: " للمعنى في هذا صورة غير صورته في ذلك "[2].

فعندما تناول "عبد القاهر الجرجاني" الصورة، كان أكثر دِقَّة في عرضها وتناولها ممن سبقه إلى الحديث عنها، فتحدث عن خصائصها وبواعثها النفسية فقال: " ومن الفضيلة الجامعة فيما أنها تبرز هذا البيان في صورة متجسدة تزيد قدره نبلا، وتوجب له بعد الفضل فضلا "[3].

وعبد القاهر عندما تحدث عن الصورة، وسع نطاق مفهومها فارتبطت عنده بالنظم، حيث يقول: " ومعلوم أنَّ سبيل الكلام سبيل التصوير والصياغة، وأنَّ سبيل المعنى الذي يُعَبَّر عنه سبيل الشيء الذي يقع التصوير والصوغ فيه، كالذهب والفضة يصاغ منهما خاتم أو سوار "[4].

1- أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري. " كتاب الصناعتين- الكتابة والشعر "، تحقيق: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، 1986م، ص10.

2- أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمان بن محمد الجرجاني النحوي. " دلائل الإعجاز "، تعليق: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي القاهرة، (د. ت)، ص508.

3 - عبد القاهر الجرجاني. " أسرار البلاغة "، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة جدة، ط1، 1991م ص42.

4 - عبد القاهر الجرجاني. " دلائل الإعجاز "، ص 254.

فقدرة الشاعر على إخراج المعنى المألوف في صورة جديدة غير مألوفة هو مَكْمَنُ البراعة التصويرية عند الجرجاني، ولهذا ربط بين مفهومه للتصوير وبين السرقات الشعرية.

وتحدث "حازم القرطاجنِّي" عن التصوير فربطه بالتخييل والمحاكاة التشبيهية، فقال: "إنَّ المعاني هي الصور الحاصلة في الأذهان عن الأشياء الموجودة في الأعيان، فكل شيء له وجود خارج الذهن فإنَّه إذا أُدرِك حصلت له صورة في الذهن تطابق لما أدرك منه، فإذا عَبَّرَ عن تلك الصورة الذهنية الحاصلة عن الإدراك، أقام اللفظ المعبر به هيئة تلك الصورة في أفهام السامعين وأذهانهم"[1]. ثم إنَّ الشعر المكتسب صفة الشعرية هو الذي يستطيع "تصوير الأشياء الحاصلة في الوجود، وتمثيلها في الأذهان على ما هي عليه تمويها وإيهاما"[2].

لهذا عنيت البلاغة العربية بِبَيَانِ جماليات القول الشعري، لكنَّها ظلت تدور في فلك واسع فاهتمت بالمصطلحات والتعبيرات البلاغية التي كانت تقوم على أساس الوضوح والتناسب المنطقي لعناصر الصورة، الأمر الذي دفعها إلى تفضيل التشبيه على الاستعارة، وضبط الثانية بضوابط تبقي وضوحها وتناسبها المؤسس على التشابه المنطقي[3].

ولهذا لم نجد تعريفا واضحا لمصطلح الصورة الفنِّية في التراث النقدي؛ إمَّا بسبب الاستخدام غير المُتَبَصِّر له، وإمَّا لأنه مصطلح حديث صيغ تحت وطأت التأثُّر بمصطلحات النقد الغربي والاجتهاد في ترجمتها، وأنَّ تلك المصطلحات ليست لها جذور في النقد العربي القديم.

وما يُهِمُّنَا من إشارات المتقدمين إلى مصطلح الصورة، هو بحثهم أنواع الصورة البيانية (التشبيهية والمجازية والكنائية) وهو ما عرف بعلم البيان. وهذا ما أشار إليه النقاد

1 – حازم القرطاجني. " منهاج البلغاء وسراج الأدباء "، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الفكر الإسلامي، بيروت، ط2، 1981م ص 18– 19.

2 – المرجع نفسه، ص120.

3 – ينظر: جابر أحمد عصفور. " الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب "، دار المعارف، القاهرة، (د.ت)، ص 216– 217.

المحدثون، حيث يقول " نصرت عبد الرحمان": " ومن المصطلحات الموروثة التي تقترب من مدلول الصورة علم البيان "[1].

ب- 2- عند المحدثين:

ظهرت في الدراسات النقدية الحديثة محاولات لإعطاء الصورة الفنية تعريفا يحدد ملامحها ويبرز معالمها، يتجاوز بها الأشكال البلاغية المعروفة التي دارت حولها الصورة في الدراسات البلاغية القديمة. لقد اهتم النقاد في العصر الحديث بالصورة الفنية اهتماما كبيرا و وسعوا مجالاتها، ووسّعوا عدة تعريفات لها، وعرضوا عدة مفهومات تتفق في إطارها العام وتتباين في التفصيلات. فالصورة " تشكيل لغوي يُكَوِّنُها خَيَال الفنّان من معطيات متعددة، يقف العالَم المحسوس في مقدمتها، فأغلب الصّور مستمدة من الحواس إلى جانب ما لا يمكن إغفاله من الصور النفسية والعقلية..."[2].

وكما يقول "أحمد حسن الزيّات": " المراد بالصورة: إبراز المعنى العقلي – أو الحسي– في صورة مُحَسَّة، وهي خلق المعنى والأفكار المجردة، أو الواقع الخارجي– من خلال النفس– خلقا جديدا"[3]. وتظهر في هذا التعريف ثقافة الزيات التراثية الواسعة، فهو يهتم بإبراز المعنى في صورة محسوسة، ولكنه يشترط أن يتم ذلك من خلال ذات المبدع ووجهة نظره الخاصة مع الإضافة والتجديد.

أما "أحمد الشايب" فيرى أنَّ الصورة هي " المادة التي تتركب من اللغة بِدَلاَلَتِهَا اللغوية والموسيقية، ومن الخيال الذي يجمع بين عناصر التشبيه والاستعارة والكناية وحسن التعليل "[4].

---

1 – نصرت عبد الرحمان. " الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث "، مكتبة الأقصى، عمان، ط2، 1982م ص12.

2 – علي البطل. " الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري– دراسة في أصولها وتطويرها "، دار الأندلس، بيروت، ط1، 1980م، ص30.

3– احمد حسن الزيات. "دفاع عن البلاغة"، عالم الكتب، القاهرة، ط2، 1967م، ص62.

4 – أحمد الشايب. "أصول النقد الأدبي"، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط2، 1973م، ص249.

وبهذا يكون مقياس الصورة الجيّدة أو مقياس جمال الصورة وصِحَّتها هو " قدرتها على نقل الفكرة والعاطفة بأمانة ودقة، والصورة هي العبارة الخارجية للحالة الداخلية، وهذا هو مقياسها الأصيل، وكل ما نصفها به من جمال إنَّما مرجعه إلى التناسب بينها وبين ما تصور من عقل الكاتب ومزاجه تصويرا دقيقا خاليا من الجفوة والتعقيد، وفيه روح الأديب وقلبه كأنما نحادثه، ونسمعه كأنما نعامله "[1].

وهذا القياس ذو أهمِّية جديرة بالتأمل، فالصورة – من جانب– قُوَّة خلاقة قادرة على نقل الفكرة وإبراز العاطفة، وهي الشكل الخارجي المعبر عن الحالة النفسية للمنشئ وعن تفاعله الداخلي، وهي الضوء الكاشف عن كفاءة المبدع الفنية وروحه الشفافة الرقيقة نتيجةً لإيجاده الملائمة بين نقل الفكرة وتعبيرها النفسي أسلوبيا، وبها يتميز عقل المتكلم ويحكم عليها بالدقة والإبداع والتطوير دون وساطة أخرى. وإنَّما نقرأه تجسيدا ونسمعه تشخيصًا وإدراكا من خلال هذا التناسب والارتباط الذي حققه في هذا العمل الأدبي أو ذلك وهو الصورة. فالصورة عنده إيجاد للملائمة والتناسب بين الفكر والأسلوب، أو اللغة والأحاسيس.

– ويعرِّف "عبد القادر القط" الصورة الفنية على أنَّها " الشكل الذي تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن يُنظِمُهَا الشاعر في سياق بياني خاص لِيُعبِّر عن جانب من جوانب التجربة الكاملة في القصيدة مستخدما طاقات اللغة وإمكانياتها في الدلالة والتركيب والإيقاع والحقيقة والمجاز والترادف والتضاد والمقابلة والتجانس وغيرها من وسائل التعبير الفني "[2].

ويظن الباحث أنَّ هذا التعريف من أقرب التعريفات للصورة وأدقَّها، فلقد اجتمعت فيه وسائل التعبير والتصوير المُتاحةِ للشاعر من الألفاظ والعبارات مع الانتفاع من طاقات اللغة الإيحائية، وكذلك لم يُهمل البيان والبديع ودورها في تشكيل الصورة.

بينما يرى الدكتور "جابر عصفور" أنَّ الصورة " طريقة خاصة من طرق التعبير، أو وجه من أوجه الدلالة تنحصر أهميتها فيما تُحدِثه في معنى من المعاني من خصوصية

1 – المرجع نفسه، ص250.

2– عبد القادر القط. " الاتجاه الوجداني في الشعر المعاصر "، مكتبة الشباب، القاهرة، 1978م، ص435

وتأثير، ولكن أيًّا كانت هذه الخصوصية أو ذلك التأثير، فإن الصورة لن تُغَيِّر من طبيعة المعنى في ذاته، إنَّما لا تُغيِّر إلاَّ من طريقة عرضه وكيفية تقديمه "[1].

فالصورة عنده عرض أسلوبي يحافظ على سلامة النص من التشويه، ويقدم المعنى بتعبيرٍ رتيبٍ، وهي بعد طريقة لاستحداث خصوصية التأثير في ذهن المتلقي بمختلف وجوه الدلالة التي يستقيها من النص في منهج تقديمه وكيفية تلقيه، وما يُحدثه ذلك عنده من متعة ذهنية أو تصور تخييلي نتيجة لهذا العرض السليم.

أما "سي دي لويس" يُعرِّف الصورة على أنَّها " رسم قِوامُه الكلمات المشحونة بالإحساس والعاطفة"[2]، فهي عنده لوحة فنية تتضافر على إخراجها الألفاظ سواء بمدلولها الحسِّي أم بمدلولها الإيحائي، متناسيا أن كثيرا من المشاهد والرسوم تبدو مفتقرة إلى الصورة الفنية وإن ظهرت في شكل كلمات.

ومن كلِّ ما سبق فإن الصورة- عند الباحث- تعني الأداة التي يُعبِّر بها الأديب أو الشاعر عن تجربته، وأساسها إقامة علاقات جديدة بين الكلمات في سياق خاص يطرح دلالات جديدة في إطار من الوحدة والانسجام مع اعتبار العاطفة وإيحاءها سواء أكانت الصورة حقيقة أم مجازية.

ج- الصورة التشكيلية:

الصورة التشكيلية حقيقة بصرية كونية، تنتظم فيها الحياة وتُعرض بطرق وأساليب متعددة، يختلف الناس في مستوى إنتاجها ودرجة استخدامها وآلية قراءتها حسب الثقافة والخبرة الفنية ومداخل الرؤية والتفكير والمران. تساهم في استثارة الإحساس الجمالي للمتلقي وفي تفجير طاقته مع ما تحمله من معلومات في الوقت ذاته، وما تتضمنه من إيحاءات ومعاني مقبولة أو مستهجنة، حيث يتفاعل المتلقي مع الصورة التشكيلية بصدق وإلْفَة وبصورة متكررة عندما تستدعي ذاكرته وتسترعى ثقته بالإثارة والانجذاب أثناء المشاهدة.

1 – جابر عصفور. " الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب "، ص392.

2 – سي دي لويس. " الصورة الشعرية "، ترجمة: أحمد نصيف الجنابي وآخرون، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1982، ص23.

والصورة التشكيلية دائما في حالة جديدة، تعكس روح المجتمع والعصر، وتحكي عن تسارع أنماط الحياة من حولنا وتعدد رُؤى المدارس الفنية.

تقوم الصورة التشكيلية على الخطوط والأشكال والألوان والعلاقات، وإذا كانت اللغة قائمة– حسب أندري مارتيني (A. MARTINE)– على التلفظ المزدوج (المونيمات والفونيمات) لتأدية وظيفة التواصل، فإنَّ اللوحة التشكيلية مبنية بدورها على التلفظ البصري المزدوج: الشكلم أو الوحدة الشكلية (FORMÉME) واللونم (COLOREME) أو الوحدة اللونية[1]، أي أنَّ الصورة التشكيلية " تتمثل في الأعمال الفنية التشكيلية كالرسم والتصوير المُلوّن، وغير ذلك من الأعمال الفنية التي هي في جوهرها صورة "[2]. ويُعتَبر الفنان التشكيلي أساس التحكم في الإيحاء داخل الصورة بخبرته الفنية ومهنته. وإنَّ الصورة قابلة للإدراك والقراءة بمستويات متفاوتة من كل الفئات العمرية، وهي تؤثر فيهم جميعا بدرجات متباينة، كما يتنامى الاهتمام عالميا بتجارب الفن التشكيلي كنشاط إنساني يقوم على مخاطبة الحس والعقل، والبصر والبصيرة وشحذ الهمم. ويَمُرُّ الإنسان المستهدف بقراءة الصورة وإنتاجها بهذا الشرط المعرفي، حيث يَستخدم الإدراك، والتذكر، التخيل والتفكير المنطقي في التعامل مع ما يراه من رسالة، وما ينتجه من خبرة جمالية أو محتوى معرفي تتضمنه الصورة.

وتعتمد الصورة التشكيلية على رمزية الخطوط والأشكال والألوان والحروف، فالخطوط العمودية– مثلا– تشير إلى تسامي الروح والحياة والهدوء والراحة والنشاط، في حين تشير الخطوط الأفقية إلى الثبات والتساوي والاستقرار والصمت والأمن والهدوء والتوازن والسلم. أما الخطوط المائلة فتدل على الحركة والنشاط، وترمز كذلك إلى السقوط والانزلاق وعدم الاستقرار والخطر الداهم، فإذا اجتمعت الخطوط العمودية مع الأفقية دلت على النشاط والعمل، وإذا اجتمعت الخطوط الأفقية مع المائلة دَلَّت على الحياة والحركة والتنوع، أما

1 – قدور عبد الله ثاني. " سيميائية الصورة "، ص 24– 25.

2 – شاكر عبد الحميد. " عصر الصورة– السلبيات والإيجابيات "، ع 311، ص22.

الخطوط المُنحَنِيَة فترمز إلى الحركة وعدم الاستقرار، كما تدل على الاضطراب والهيجان والعنف[1].

أما على مستوى الأشكال، فثمة مجموعة من الأنواع لها دلالات سيميولوجية سيَّاقية ومشتركة، إذ تهدف الأشكال التجريدية – بالدرجة الأولى– إلى الكشف عن الحقيقة الداخلية والعميقة في نفسية الإنسان، أما الأشكال المُصَوَّبة إلى الأعلى فتشير إلى الروحانية الملائكية، أمَّا إذا اتجهت إلى الشمال فإنَّها تدل على المادية الطينية، أمَّا الأشكال حادَّة الرُؤُوس فترتاح بلا محالة إلى الألوان الحارة بينما الأشكال المستديرة والمنحنية، فترتاح إلى الهدوء في الألوان الباردة[2].

ولأهميتها تُستخدَم في مجالات متخصصة ولأغراض مختلفة منها الفنون، التعليم، الإعلام، السياحة، العلوم، الزراعة والعمل الجنائي والعسكري والطبي والهندسي، فضلا عن مكانتها الإنسانية. لذلك يصعب وجود تخصص علمي أو نشاط يقوم به الأفراد لا يستخدمون فيه الصورة المرتبطة بأعمالهم دائما، طالما هي وسيلتهم المتاحة للتعامل والتواصل مع بعضهم البعض بالبصر والبصيرة، وباعتبارها أحد مُكوِّنات الحياة الطبيعية.

فالعمل التشكيلي– بأساليبه المختلفة وما يمثله كنوع من أنواع الصور– يحاصرنا في كل مكان، مخاطبا أحاسيسنا وعقولنا، فحضارة الصورة تعود شيئا فشيئا كما كانت وبأشكال جديدة.

إذن، يُقصد بالصورة كمصطلح فني تشكيلي ذلك العمل الفني، أو اللوحة التي أنتجها الفنان وسَكَب فيها أفكاره وروحه وعواطفه، عن طريق وسائل وأدوات تلوين وأجهزة مختلفة، فهي تتكون من الشكل والمضمون والمادة، وتأتي كفعل إيجابي لتفاعلهم معا.

وتأريخيًا، لازمت الصورة الإنسان منذ بداية عهد الحياة، وشكَّلَ ذلك بُعدا إنسانيًا في تطوّر نشاطه الفني، وفي تعدد معانيها ودلالاتها، كما إنَّها لم تَعُد مجرَّد نسخة أو محاكاة للعالم، بل يُقصد بها الصورة المنظمة أو المتشكلة. فتطورت النظرة للإبصار والصورة عبر

1 – قدور عبد الله ثاني. " سيميائية الصورة "، ص 107.

2 – المرجع نفسه، ص 107– 108.

العصور في ثلاث مراحل من وجهة نظر "دوبريه" –والتي نحسبها متداخلة– أكدها "عبد الحميد شاكر" في مرحلة[1]:

– اللوجسفير: تمتد من اختراع الكتابة حتى ظهور الطباعة.
– الجرافوسفير: ارتبطت بفن الطباعة حتى ظهور التلفزيون الملوَّن.
– الفيديوسفير: عصر المرئيات والصورة الذي نعيش فيه الآن.

والتصوير التشكيلي يعني الدلالة الصحيحة لمعنى الفعل الإبداعي، الناشئ عن الرسم والتعبير بالألوان، وتمثيل شيء وتشكيله بوساطة الخطوط والألوان والأبعاد والأحجام وغيرها. أما مفهوم قراءتها وطرق إنتاجها فقائم على مجموعة من الرموز والدلالات التي تُمثِّل لغة التشكيل الفني، وإنَّ إدراكها شامل ومتزامن، نستطيع فيه قراءة الكُل قبل الخوض في التفاصيل عبر آلية العين كَعُضوٍ في الجسم، وما يصاحبها من عمليات استعانة بالعقل والحسّ الفني.

الفنّ التشكيلي يمكننا اعتباره كأحد ضروب المعرفة الإنسانية المحسوسة التي تتَعَددُ صوره، وكعلم يتضمَّن الاكتشاف والتعبير والتسجيل والتأليف للأحداث والتوثيق وحفظ وصيانة التاريخ البشري وأنظمة الحياة السائدة في فترة زمانية ومكانية واصطلاحية وتأريخية محددة. بل هو كما ذكر "معن خليل" من وُجهةِ نظر اجتماعية فنَّية " فِعلٌ اجتماعي يتحدى به الفنان واقعه، ويُحفِّزهُ للتعبير عن المشاعر والأفكار الصادقة والحقيقية، بخاصة التي تتضمن تحدِّيات ثقافية ومعاني لتصورات وتخيلات من مضامين الحياة الاجتماعية مكانا وزمانًا لفنَّانين يَملِكُون الموهبة والبراعة والذوق في تقديم هذه المفاهيم "[2]. وهو أيضا تناول الواقع المرئي وإعادة صياغته بصورة جديدة، يقوم الفنان باعتباره شخص مبدع، فهو يقوم بإنتاج العمل التشكيلي وبدور الفاحص والمُدقِّق والمرآة لمجتمعه، فيبحث عن مظاهر الجمال، ويقوم بترجمة الرموز التي تتطلب إدراكًا ذِهْنِيًا. فيلجأ إلى الصِّيغ التي تُمكِّنُهُ وتُمَكِّنُ المتلقي من الفهم المباشر للعمل، فهو بذلك يقوم بوضع نظم وقواعد وأسس لِفنٍّ له عوالمه التي تتكون منه، ويحاول بذلك إيجاد وبقاء الفن في هذا الكون والحياة اليومية.

1 – شاكر عبد الحميد. " عصر الصورة: السلبيات والإيجابيات "، ص 131.

2 – معن خليل. " علم اجتماع الفن "، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، 2000م، ص 142.

وبما أنَّ الصورة التشكيلة قائمة على الشَّكل، فإنَّ هذا الأخير –حسب " روسكين" (RUSKIN)- يخضع في تكوينه لمجموعة من القوانين مثل: قانون الأهمية (رسم شكل بارز تتجمع حوله الأشكال الفرعية). وقانون التكرار (خلق انسجام اللوحة بتكرار المُكوِّنات التشكيلية)؛ وقانون الاستمرار (الاستمرار في تطبيق قانون التتابع المنظَّم لعَدَدٍ من الأشياء المثيرة للمتلقي)؛ وقانون الانحناء والتقويس (الأشكال المقوَّسة والمُنْحنيَّة أحسن بكثير من الأشكال والخطوط المباشرة)؛ وقانون التضاد والتقابل (التقابل بين الألوان والخطوط) ؛ وقانون التغير المتبادل (تغيير في المكوِّنات يؤدِّي إلى تغيير في الدلالة) ؛ وقانون الاتساق (إذا كان هناك اختلاف وتباين على مستوى العناصر الكبرى، فلا بُدَّ من التناغم على مستوى العناصر الفرعية): وقانون الإشعاع (تناسق وتناغم الخطوط ضمن علاقاتها البسيطة والمعقدة)[1].

وتعدد خصائص ووظائف الصورة الفنَّية (التشكيلية) فتتأرجح أدوارها بين: الجمالية والتمثيلية، والدلالية والتربوية التعليمية، والإعلامية، الثقافية، الاجتماعية، السياسية، الفكرية والتأثيرية الانفعالية العاطفية. فهي أحيانًا تظل بصرية خادعة، ولها القدرة على الإيهام، وتعتمد بقدرٍ كبير في تكوين سماتها على صِيغٍ أسلوبية عديدة ومتنوعة منها: التشخيص والترميز والتكرار والتنغيم والتحفيز، المبالغة والتشكيل البصري. وتظهر الصورة التشكيلية بمظاهر مختلفة، تتفق وتختلف مع ما جاءت به بعض المدارس الفنَّية الحديثة من رؤى وأفكار عبر التاريخ وعبر الثقافات الإنسانية المتنوعة منها[2]:

- تسجيل الواقع كما نراه.
- اختزال الواقع وبعث إشارة لحقيقة أخرى.
- بناء جزئية الحقيقة واختزال الواقع.
- الاهتمام بالرموز والدلالات.
- اعتماد التضمين والتصريح والإيحاء.

1 – قدور عبد الله ثاني. " سيميائية الصورة " ، ص 109– 110.

2 – ينظر: أبو العباس عزام. " التذوق والنقد الفني في الفنون التشكيلية "، المفردات للنشر والتوزيع والدراسات، الرياض، 1999م، ص153– 159.

عليه نستنتج أنَّ الصورة التشكيلية تحتل جوهر لحظة ما، وتجعلها دائمةً لما تحمله الصورة من معلومات.

د- الصورة الصحفية:

يُعرِّف الدكتور " محمود أدهم " الصورة الصحفية بقوله: هي" الصُّورة الفنَّية، البيضاء أو السوداء أو الملوّنة ذات المضمون الحالي المهم الواضح والجذَّاب، المُعبِّرة وحدها، أو مع غيرها في صدق وأمانة وموضوعية، وفي أغلب الأحوال عن الأحداث أو الأشخاص أو الأنشطة أو الأفكار أو القضايا أو النصوص والوثائق، أو المناسبات المختلفة المتصلة غالبا بمادة تحريرية معينة، تنشرها أو تكون صالحة للنشر صفحات جريدة أو مجلَّة أو توزعها وكالات الأبناء، أو صور على سبيل التأكيد والتوضيح والتفسير والدعم والإضافة ولفت الأنظار وزيادة الاهتمام والقابلية للقراءة والإمتاع والمؤانسة، وزيادة التوزيع وكمعلم وركيزة إخراجية والتي تلتقطها عدسة مصور بطريقة تعكس حِسًّا فنيا اتصاليا وفهما لوظيفتها بعدا إعداد خاص، وتحصل عليها بمعرفة المحرّر أو الوكالات أو من مصوِّر محترف حرّ أو من أحد الهُوَّاة، أو نقلا عن وسيلة نشرٍ أخرى، أو بواسطة من يتصل بموضوعها عن قرب. وغالبا ما تكون إخبارية أو تسجيلية أو تفسيرية أو جمالية أو وثائقية، وقد تكون قديمة متجددة الأهمية، تقدم بواسطة أحد هذه المصادر أنفسها، أو بمعرفة مراكز المعلومات أو أرشيف الصّور الخاصة بوسيلة النشر أو دور المحفوظات والوثائق "[1].

لقد جمع هذا التعريف كل العناصر التي تدخل في تشكيل الصُّورة الصحفية كاللَّون والمصدر والنوع والهدف، وهي غالبا ما تكون متصلة بمادة تحريرية معينة صالحة للنشر على صفحات الجرائد والمجلاّت للفت الأنظار، وزيادة الاهتمام والقابلية للقراءة، ويُشْترطُ فيها أن تُعبِّر بصدقٍ وأمانة وموضوعية عن أفكار وأحوال المصوِّر الذي التقطها.

1 - أدهم محمود. " مقدمة إلى الصحافة المصوَّرة: الصورة الصحفية وسيلة اتصال "، مطابع الدار البيضاء، القاهرة، 1998م ، ص27- 28.

وبالتالي فإن الصورة الصحفية هي المكوّن البصري في الصحف والمجلاَّت، الذي يشمل الصور الفوتوغرافية والرسوم الصحفية، وتعرَّف هذه الأخيرة على أنَّها: كل ما ينتجه الرسَّام، ويُنشَرُ في الصحف لأداء وظائف صحفية معنية، كالنقد أو التوضيح أو التعبير[1].

وانطلاقا مما سبق ذكره، تنقسم الصُّورة الصُّحفية إلى الأنواع التالية:

د- 1- الصورة الفوتوغرافية:

يُقصد بها التصوير الضوئي، وكلمة (فوتوغرافي) ذات أصل لاتيني مكوَّنة من مقطعين: الأول: فوتو" ويعني الضوء، والثاني: "غرافي" ويعني الكتابة والرسم. ويعني الكتابة أو الرسم بالضوء، لذلك سُمِّي بالتصوير الضوئي.

وقديما كان يُعتقد بأنَّ الأشعّة تأتي من العين على الأجسام فَتتمْ رؤيتها، ولكن أُكتُشف بعد ذلك أن الأشعّة تصدر من الأجسام فتقع على شبكة العين فتتكون الصورة. وهذا تماما ما يحدث للتصوير الفوتوغرافي، حيث يحتاج إلى عاملين أساسيين وهما: الضوء والخامة الحسّاسة (الفيلم)، وبدون أي من هذين العاملين لا يتم التصوير[2]. وبعبارة أخرى، " هي تسجيل دقيق للشكل الظاهري للشيء فتوضّح شكل الجسم ولونه وباختيار زاوية التصوير يمكن إظهار عناصر معينة "[3].

أمَّا " فتح الله " قد عرَّف الصور الفوتوغرافية بأنَّها " صور ثابتة مُلَوَّنَة أو غير مُلَوَّنَة، يتم إنتاجها من عمليات التصوير الضوئي بواسطة آلات التصوير على أفلام تصوير حساسة، حيث يتم معالجة تلك الأفلام بعد تصويرها كيميائيا لإظهار السلبية التي يتم طبعها وتكبيرها على ورق حساس لتمثل صورا ايجابية مطابقة للواقع إلى حدٍ كبير، وهي تمثيل

1 – أنظر: أشرف صالح. " تصميم المطبوعات الإعلامية: مطبوعات العلاقات العامة "، دار النهضة العربية للنشر والتوزيع، القاهرة، 1999، ص 79- 86.

2 – السعود خالد محمد. " تكنولوجيا ووسائل التعليم وفاعليتها "، مكتبة المجتمع العربي للنشر والتوزيع، عمان، 2009م، ص 227.

3 – سويدان أمل ومبارز منال. " التقنية في التعليم "، دار الفكر، عمان، 2007م، ص 62.

مرئي حي للحوادث والأشياء في حياتنا اليومية، يتم إنتاجها بواسطة الكاميرا. وتمثل الصور الفوتوغرافية أكثر المواد المعتمة دِقّةً وقُربَا للواقع، لذا فإنَّ لها أهمية كبرى في التعليم "[1].

وتُعدُّ الصورة الفوتوغرافية صورةً مختصرة للواقع الحقيقي مساحةً وحجمًا وزاويةً ومنظورًا وتكثيفًا وخيالاً وتُخَيُّلاً، وتتميز الصورة الفوتوغرافية بطابعها المهني/ التقني، وطابعها الفني والجمالي وطابعها الرمزي والدلالي، وطابعها الإيديولوجي والمقصدي[2].

إذا كانت الصورة الفوتوغرافية تُمثِّل الواقع الحرفي، فإنَّها في الوقت نفسه تُخضِعُ هذا الواقع إلى عمليات التقليص، ولكن هذا التقليص لا يعني التحويل. ويقول " رولان بارث" في هذا الصدد :" إنَّ الانتقال من الواقع إلى صورته الفوتوغرافية لا يستلزم حتمًا أن نُقطِّعَ هذا الواقع إلى عناصر وأن نُشَكِّل من هذه العناصر علامات تختلف ماديا عن الشيء الذي تقدمه للقراءة"[3].

وتوحي الصورة الفوتوغرافية بمجموعة من الدلالات، ويبقى للقارئ اختيار أو إنتاج البعض منها، وهكذا فإنَّ قراءة الصورة الواحدة تتعدد نظريًا بِتعدُّدِ القُرَّاء، ولكن اختلاف القراءات لا يعني أنَّ الصُّورة تبقى مفتوحة إلى مالا نهاية، لأنَّ تلك القراءات تظل حسب " رولان بارث" مرتبطة بالمعارف المستثمرة في الصورة: معارف لغوية، أنتربولوجية، تجريبية، جمالية[4]، وهكذا فالخطاب الرمزي للصورة الفوتوغرافية مُشَكَّلٌ سلفا من قبل المجتمع والتاريخ والثقافة واللغة.

رابعا- الصورة الكاريكاتورية:

- تعريف الكاريكاتور:

4- 1- التعريف اللغوي:

1 - فتح الله مندور عبد السلام. " أساسيات إنتاج واستخدام وسائل وتكنولوجيا التعليم "، دار الصميعي، الرياض، 2006م، ص 280.

2 - قدور عبد الله ثاني. " سيميائية الصورة "، ص34.

3 - المرجع نفسه، ص29.

4 - قدور عبد الله ثاني. " سيميائية الصورة "، ص32.

إنَّ كلمة " كاريكاتور" (CARICATURE) المتداولة في مجتمعنا اليوم، وفي كل لغات العالم هي اسم مشتق من الكلمة الإيطالية (CARICATURA) [1] المؤلَّفة بدورها من كلمة (CARICAR)، وهي كلمة لاتينية تعني المبالغة[2]، كما تعني الشَّحن (CHARGER) [3]. أي أنَّ (CARCAR) يُقصدُ بها السخرية بالتفاصيل، أي التمثيل الساخر الناجم عن المبالغة والشَّحن لشخص أو ظاهرة معنية، والإلحاح على تِبْيانِ مظاهرها السلبية وإثارة الأشياء أو الجوانب التي تثير الضحك والسخرية.

ويرى "فولون" (FOULAN)[4] كذلك أنَّ الكاريكاتور كلمة إيطالية تعني: التشويه وإبراز الأخطاء الأساسية في الشيء أو الشخص المرسوم، وتكتب بالإيطالية (CARICA) ويشاطر "كولود لوي" (CLAUDE LOYE)[5] رأي "فولون"، مُضِيفًا أنَّ ذلك التشويه ليس لمجرد المزاح، وإنما هدفه الحقيقي هو تشويه صورة للحصول على الصورة الحقيقية أو الأصلية. ويذكر على سبيل المثال: رسم إنسان على شكل رأس ثعلب، وبالتالي تصبح هذه الصورة الأخيرة هي الصورة الحقيقة لذلك الإنسان، فهي تُظهر على حقيقته وبما يتميز به من مَكرٍ وغشٍ وخِداع.

4- 2- التعريف الاصطلاحي:

لقد دفع الكاريكاتور باعتباره تلك الرسومات المشحونة (DESSINS CHARGES) المتشبعة ب "ألفريد هيشكوك" (ALFRED HITCHCOCK) إلى تعريفه بأنَّه " الطريق الوحيد لتناول اللامعقول "[6].

في حين أنَّ "فيوليت موران" (VIOLETTE MORIN) تصف الكاريكاتور بِكوْنِهِ " التلاعب الساخر بالألفاظ الذي يشبه تماما اللعب بالخطوط "[7].

1 - voir : HIFZI TOPUZ. " Caricature et société ", maison mam, paris, 1974, p 17- 54.
2 - ROGON GILBERT. " Le rire " , éd: milan, Toulouse, France, 1998, p 40.
3- THIVOLET MARC. "Caricature "encyclopaedia universalise, France, 2000.
4 - ROLAND SEARL. " La caricature art et manifeste », paris, 1974, 284.
5 - Ibid. p 290.
6 - Voir : HIFZI TOPUZ. " Caricature et société » p 19- 34.
7 - VOILETTE MORIN. " Le dessin humoristique » in communication, n°5 paris, 1956, p117.

لقد كانت كلمة "كاريكاتور" تُطلق على الرسوم المشحونة دلاليا، وكانت متشبعة بتحريفات هزلية غريبة ومثيرة للضحك في نفس الوقت. وفي الواقع لم تكن كلمة "كاريكاتور" متداولة بهذا الاسم، وإنَّمَا مرت بعدَّة تسميات عُرِفَتْ بها حتى استقرت على تسميتها الحالية، إذْ كانت تسمى "رسم الفكاهة" ثم "الفكاهة الخطية. وهذه التسميات جميعها تُغَطِي أنواعًا عديدة من الكاريكاتور سنراها لاحقا.

وبخصوص تحديد المصطلح، فقد ورد مفهوم "الكاريكاتور" تارةً بِأنّه " التعبير الأكثر بداهة للهجاء في ميدان الرسم الخطي (LE GRAPHISME)، الرسم الزّيتي (LA PEINTURE)، وحتى في ميدان النحت (LA STATUAIRE) "[1]، وتارة أخرى بأنَّه "إعادة عرض مبالغ للملامح، الخصائص الجسدية، اللّبَاس أو التصرفات الخاصة بِفردٍ في رسمٍ لإنتاج صورة مشحَّنة" [2]. كما ورد مفهوم الكاريكاتور في معجم "لاروس الصغير"[3] من ناحية أخرى بأنّه:

1- رسم أو شكل يُعبِّر عن شيء مَا أو شخصٍ ما، بصورة محوّرةٍ بطريقة إيحائية.

2- وصف هزلي مأساوي لشخصٍ ما أو مجتمع ما.

3- تمثيل غير وفيٍّ لِواقعٍ ما.

4- تمثيل شخص بَشِع أو أحمق.

والخلاصة، ممَّا سلف ذكره، أنَّ الكاريكاتور عبارة عن رسم يُعبِّر عن رأي يحمل نظرة نقدية، حتَّى وإن كان يُدافع عن فكرةٍ أو رأي معيَّن. وهو مَبنِي على تعليق ضِمنِي يتحوَّل إلى نقدٍ ينتهي بالسخرية.

لم يهتم الكاريكاتور في بدايته بالظواهر المختلفة، بل اقتصر على الوجه البشري، فكان هدفه فَنِّيا بَحتًا يقوم بموجبه الفنَّان بتلبية رغباته وليس لغاية أخرى، وقد تطوَّر هذا الفن – كما سنرى لاحقا– على أيدي عدة فنانين أمثال: "ليوناردو دفنشي" (LEONARD DEVINCI) في إيطاليا، ثم انتقل إلى فرنسا عام 1665م، وعرفته انجلترا في نفس الفترة،

1 - THIVOLET MARC, " Caricature », encyclopaedia universalise, France, 2000.

2 - ENCARATA. " Caricature », encyclopaedia, France, 2003.

3- Le PETIT LAROUSSE EN COULEURS. " Caricature », p 188.

ثم انتشر في أنحاء العالم وأصبحَ يُعدُّ شكلاً من أشكال الاتصال الجماهيري. فبعدما كان الفنَّان يُعبِّر عن انشغالاته مباشرة بالرسم، أصبح الكاريكاتور في الآونة الأخيرة سلاحا قويا في أيدي الأفراد والجماعات، يُعبِّر عن إيديولوجية معيَّنة، ويعمل تحت أطر وخفايا مموهة دون الإفصاح مباشرة عما يُراد التعبير عن. لذا فإنَّه لغة اتِّصالية كَباقِي اللّغات التي لها قواعد معينة.

4- 3- التعريف الإعلامي:

يُصرِّح الكاريكاتوري "تيم" (TIME) قائلا بأنَّ " الكاريكاتور هو صحافة "[1]، ويُعتبر الكاريكاتوري بفضل رسوماته الظَّاهرة على شَتَى أنواع الجرائد، رَجُلاً إعلاميًا رغم كَوْنِهِ لا يكتب في الصَّحافة، ولا يتحدث من خلال الراديو ولا يظهر على شاشة التلفزيون. ويُضيف قائلاً بِأنّ الكاريكاتوريين عبارة عن مُلاَحِظِين سِياسيين تظهر تعليقاتهم من خلال رسوماتهم[2]، وبالتالي يمكننا القول بأنَّ الكاريكاتور هو عملية إعلامية تستغلها الصحافة الوطنية (الجزائرية) لِكونَهَا قادِرَة على تعويض مقالات مكتوبة، ولكونها ذات تأثير فعال على القارئ أيضا، كما يعتبر الكاريكاتوري صُحُفيًا من خلال ما يُقدِّمه من أعمال مرسومة.

إنَّ وظيفة الكاريكاتوري لا تتوقف على الإعلام فحسب، وإنَّما تتجلى كذلك في إثارة انتباه الأفراد لِتحسيسِهم بالمسؤولية والتمكُّن من إعطاء أحكام شخصية ومنطقية في الآن ذاته، فهي تمنح الأفراد فرصة القيام بدورهم في المجتمع تماما كما يُسهم الكاريكاتوري في هذا الدَّور.

ويُعتبر الكاريكاتور من الناحية الاتِصالية رسالة أيقونية وهزلية يتكون من طرفين أو عِدّة أطراف، ولهذا يُعرَّف الكاريكاتور من الناحية الاتصالية بأنَّه " رسالة بصرية أيقونية هزلية، إنَّها طريقة للتبليغ، تتوفر فيها كل معطياته حيث نجد: الأحداث، الشخصيات، الأفكار التي تعتبر المصدر الرئيسي، والمرسل المتمثِّل في الكاريكاتوري، ثم قناة التواصل

1 - CLAUDE GLAYMAN. "L'auto caricature - les grands journalistes" in : cr. epagine. eu/ claud Reading/ 9782234110847/ 565869 boc 8477/ preview.
2 - ibid.

المتمثِّلة في الجريدة، والقارئ الذي يتلقى الرسالة ويتأثر بها، والذي يُظهِر بدوره بعض ردود الأفعال، وهذا ما يسمى بِرَجع المعلومة "[1].

تمرُّ الرِّسالة عبر سيرورة تواصلية مرئية، إذْ إنَّ الرسالة التي يلقاها الكاريكاتوري لها دور تأثيري على حقل إدراكه، ويُنتج بدوره رسالة خطية تتمثل في الكاريكاتور كصورة تُنشر عبر وسيلة أو قناة التواصل، وتلك الرسالة تجدب القارئ فيقوم بِفكِّها وإدراكها، ثم يمارس هو بدوره تأثيرات على غيره من أفراد المجتمع[2].

ومن بين الذين تناولوا الكاريكاتور واهتمُّوا به نجد " بودلير" (BAUDLAIRE) الذي صرَّح في كتابه "جوهر الضحك" بأنَّ الحكاية العامة للكاريكاتور في علاقته مع جميع الأفعال السياسية والدِّينية الخطيرة أو التافهة المتعلقة بالروح الوطنية أو الموضة التي تُزعج أو تُقلق الإنسانية هي عمل مجيد وهام، فَلاَزِلنا بحاجة للعمل لأنَّ المحاولات المُعلَنة إلى وقتنا الحاضر ليست بأقل من أساليب[3].

وحسب "بودلير" فإنَّ بعض الكاريكاتوريين لهم حق ممارسة مهنة المؤرِّخ، وعالِم الآثار والفلسفة ولهذا يجب أن يتَّخِذوا مكانًا في الأرشيفات الوطنية، وفي السجلات البيوغرافية للذاكرة الإنسانية[4]. وهذا يَعنِي أنَّ للكاريكاتوري مكانةً هامة ودورًا فعَّالاً في المجتمع، إذ بإمكانه أن ينوب عن عِدَّة وظائف إعلامية هامة لا يمكن لأيِّ مجتمع الاستغناء عنها.

4-4- التعريف السيميولوجي:

يُعتبر الكاريكاتور- إلى جانب ما سلف ذكره- نَمَطًا من الاتِّصال يقوم على الرَّسم. وهذا الأخير حاملٌ لمضمونٍ مَا قَصدَ تحقيق أهداف مُعنيَّة، وأداء رسالة من خلال تصليح الواقع وتضخيمه والتركيز على جوانبه العامة، ويُوظِّفُ عنصر السخرية والتهكم والنُكتة، ويصبح بذلك رسالة مرئية ذات قيمة لها جانبها الأيقوني (الرسم)، وجانب لساني، أي كلّ ما

1 - Voir : HIFZI TOPUZ. "Caricature et société" , p 16- 19.
2- Ibid. p18.
3 - Ibid. p 21.
4- HIFZI TOPUZ. "Caricature et société" . p 21.

تَمَّ تدوينه لتوضيح الرسم[1]. وهذا يعني أنَّ الكاريكاتور ينتمي إلى التصنيف السيميائي الذي وضعه " بورس" (PEIRCE) للعلامة، أو بالأحرى يَندرِجُ ضمن العلامات الأيقونية التي حددها هذا المفكر– كما سنرى لاحقا– باعتباره يَحتوِي على علامات لسانية وعلامات غير لِسانية قائمة على أساس التشابه أو التماثل مع الواقع.

إذن بإمكاننا أن نستخلص ممَّا سلفَ أن الكاريكاتور يُؤدِّي عملية بسيطة ودقيقة، ويعمل على كشف وإبراز الحقائق في طابع يغلب عليه الاستهزاء والسُّخرية إلى أن يصبح أحيانا عبارة عن نُكتة دورها التَّسلية والضَّحك. ويَتَّسم بالواقعية عند تعبيره عن الواقع اليومي الذي يعيشه الفرد، وبالتالي الآنية، إذْ بِمُجرَّدِ وقوع حدث مُعيَّن يقوم الكاريكاتوري بنقله، مثله في ذلك مثل تصرف أيِّ صُحُفِي حينما يُهرولُ لِنقلِ خبر من الأخبار.

وبناء على المفاهيم المتقدمة، والتي تَبرز من خلالها التعاريف المتباينة على مستوى التسمية، ارتأينا اتخاذ كلمة "كاريكاتور" مُصطلحًا لِبحثنا على مداه، ولو أن المصطلحات المذكورة تشترك في نقطة أساسية متمثلة في التواصل، وهذا الاختيار قائم على تعاقد مجتمعنا عليه، الكاريكاتور كنسق غير لفظي، غير فارغ دلاليا. بل يحمل في ذاته شحنات دلالية تتعدد مفاهيمها بتعدد قراءاته. وبهذا تتجسد الدَّورة الخِطابية فيه لِكَونِه يَتضمَّن كل عناصر هذه الأخيرة من مرسل، رسالة، مرسل إليه، وقناة (الصحيفة) والشِفرة (السنن).

خامسا: لمحة تاريخية عن الكاريكاتور:

إنَّ تحديد تاريخ دقيق لظهور فنّ الكاريكاتور في العالم بوصفة نوعا فنَّيا هو في الواقع أمر غير أكيد. فالمتاحف العالمية تحتفظ بالقليل جِدًا من المنحوتات اليونانية والرومانية التي نستطيع أن نلمس فيها نزعة من التصوير السَّاخر المبالغ فيه، الخارج عن قانون الجمال اليوناني الذي يبحث عن التكامل بين أعضاء الجسد البشري التي تُقرّبُها كلها من فن الكاريكاتور، تُقرّبُها مِن غَيرِ أن تُدرِجها بالفعل في سياق نوع فنِّي جديد سينبثق دون شك بعد قرون طويلة.

1 - Voir : ibid. p 50- 54.

5-1- الكاريكاتور عند الغرب:

لقد كانت أوروبا ابتداء من السبعينيات من القرن السابع عشر زاخرةً بالكاريكاتوريين الذين قاموا بتجسيد رسوماتهم في مختلف المجالات والميادين، كالأخلاقية والسياسية والاجتماعية ... الخ. وكان الدافع الرئيسي لظهور الكاريكاتوريين يتجلى في تلك الأوضاع المعيشية السائدة آنذاك. حيث ظهرت الروح النقدية في الكاريكاتور ببروز كاريكاتوري الأخلاق(caricaturiste des mœurs) "هوقرت" (Hogarth. 1764- 1697) الذي ثار ضد تعسّفات زمانه في انجلترا، حيث أنجز عِدَّة تُحَفٍ اشْتهر بها أمثال: (GINGER LANE, RAKE'S progrès, HARLOT'S progrès) [1].

إنَّ تميُّز الكاريكاتوريين بالرُّوح النَّقدية والثورة ضدَّ أوضاع مجتمعهم في تلك الفترة لا يعني أن مفهوم الجمال لديهم منعدم، وإنَّما العكس تماما، إذ كانت لديهم نظرةً خاصة لمفهوم الجمال حيث صرَّح "ت. ورايت" (T.WRIGHT) بأنَّ "هوقرت" حينما حلَّلَ الجمال عام 1753م قد صرَّح بأنَّ مبدأ الجمال (le principe de la beauté) يتجلى في الخط المتموج (ONDULEE) أو الأفعي(SERPENTINE) الذي أنشأه باسم خط الجمال[2].

هذا يعني أنَّ الجمال يتجسد في الرسومات الكاريكاتوري المناهضة للواقع الاجتماعي المُرّ، حتى وإن كانت تلك الرسومات مضحكة أحيانا، وأحيانا أخرى مُحزِنة تُظهر صُورة المجتمع في هَيئتِه القبيحة والمؤسفة. لكنَّ الشيء الجميل فيها هو سعيها إلى إثارة الهمم وتحسيس الأفراد بمسؤولياتهم وإيقاظ ضمائرهم النائمة.

فالغاية التي تسعى الصور الكاريكاتورية لبلوغها هي الجمال الحقيقي. وبعد "هوقرت" ظهر كاريكاتوري آخر في نفس المجال – أي كاريكاتور الأخلاق- يدعى "توماس رولاندسون" (THOHAS ROWLANDSON 1756-1827)[3] ، لَكِنَّ تُحفه لمْ ترقَ إلى مستوى تُحَفِ " هوقرت" إذ كانت أَقَلَّ حِدَّة.

1- THIVOLET MARC. "Caricature en occident", encyclopédie universalise, France, 2000.
2 - THIVOLET MARC . "Caricature en occident", encyclopédie universalise, France, 2000.
3- Ibid.

ومن بين العوامل المساعدة على انتشار الكاريكاتورات، واستمرار الكاريكاتوريين في نشاطهم، تلك الصحف الناشطة في انجلترا في الثمانينات، إذ انطلقنا من عام 1841م أمنت جريدة "LE PUNCH" استمرارية الكاريكاتور الانجليزي مع كُلٍ من "جون ليش" (JOHN LEECH) و"جون تانيال" (JOHNTENNIEL) و"دوموغييه (DU MAURIER)، إلى جانب "ديفيدلو" (DAVID LOW) و"فيكي"(VICKY) و"أسبار لانكاستر (OSBRT LANCASTER). كما يُسجِّل أيضا تجديدا في الكاريكاتور الانجليزي مع كُلٍ من "رونالد سيرل" (RONALD SEARL) و"جيرالد سكراف" (GERALD SCRAFE)، و"رالف ستيدمان" (RALFH STEADMAN).

كما أنّ الاضطرابات السياسية السائدة في القرن التاسع عشر، وعدم استقرار المؤسسات قد أمدت الكاريكاتوريين في فرنسا بِمَؤُونَةٍ وفيرة وغير معقولة ، حفّزتهم لتوظيفها في رسوماتهم الكاريكاتورية. إنَّ عدم الاستقرار السياسي كان نتيجةَ تعَارُضٍ خاص بالطبقة التي ألغت الملكية المطلقة (la royauté absolue) ومفهوم الحق الإلهي (la nation de droit divin) والتي كانت تطمح رغم ذلك في الاستفادة من ذلك الحق لنفسها من أجل تدعيم امتيازاتها[1].

لقد كان الكاريكاتور يستقي نجاحه المذهل من كونه يُقَدِّم تصورات دقيقة عن التناقضات البورجوازية (les contradictions de la bourgeoisie.) السائدة في تلك الفترة، ولقد تميزت فترة حكم "لويس فيليب" (LOUIS PHILIPPE) بالنشاط والحيوية في مجال الكاريكاتور من خلال سلسلة الرسومات المشهورة التي أنجزها " فيليبون" (PHILIPON) لجريدة " شاريفاري" (CHARIVARI) عام 1831م، والتي كان مديرا لها[2]. ولكن قد يتساءل القارئ عن الشيء الذي ميَّز تلك الفترة عن غيرها من الفترات؟

لقد كانت تلك الصور المشهورة تجَسِّد الحاكم "لويس فيليب"، ولكن ليس كما هو، أي بأوصافه الطبيعية، وإنَّما كان وجه الحاكم يُجسِّد موضوع مقارنة مع شكل الإجاصة). قد يقول البعض بأنَّ هذه الفكرة ليست جديدة بل عادية، ولكن باستغلالها على المستوى

1 - Voir : THIVOLET MARC. " Caricature en occident ", France, 2000.
2 - Voir : Ibid.

السياسي أصبحت مخربة (SUBVERSIVE). وإنَّ نَشرها أحدثَ ضجَّة كبيرة مما أدى إلى الحكم على "فيليبون" بالسجن.

ولقد تميزت فترة "فيليبون" ما بين 1830م– 1850م، ببروز العديد من الكاريكاتوريين أمثال " "دومييه" (DAUMIER)، "قافارني" (GAVARNI)، "قوستاف دوري" (GUSTAVE DORE)، "قغان فيل" (GRAND VILLE)، "بيرتال" (BERTAL)، "بيقال" (PIGAL)، " نادار" (NADAR)، "شام" (CHAM)، "هنري مونييه" (HENRI MONNIER)، "ترافيس" (TRAVIS) و"إدموند موران" (EDMONDMORIN) ولقد احتفظ في فترة الحكم الثانية (la seconde empire) كل من " دومييه" و" شام " بالريادة. في حين لعِب الكاريكاتوريون الجدد "جيل" (GILL) و"قريفان" (GREVIN) دورا فعالا، أحدهما اختص في الرسم المشحون والآخر في كاريكاتور الأخلاق[1].

من المعروف أنَّ عقل الإنسان محدود، ولا يمكنه أن يَصِلَ إلى اللاَّمحدود، فكلّ كاريكاتوري نجده يختص في موضوع معين واحد ووحيد، إذ يُركِّز جهده على تطويره وتقديمه للجمهور بأحسن صورة، لكن هذا يختلف كثيرا عمَّا هو عليه الحال لدى " أنوري دومييه" الذي يعتبر أكبر الكاريكاتوريين، إذ عرف كيف يهيمن على كل المواضيع بفضل رشاقة رسمه وحسِّه بالتناسبات، وقدرته على تحويل المواضيع التي يعالجها إلى رموز عظيمة، فمع "دومييه" يلتحم الكاريكاتور بالتاريخ، ويصبح بالتالي مجموعة أخبار أكثر وثوقا من عصره[2]، وهذا يعني أنَّ رسومات "دومييه" تعتبر أرشيف عصره، ومن الذين اقتفوا أثر "دومييه" وتبنُّوا طريقته، نجد الكاريكاتوري "شام" الذي قلَّد قبل ذلك السويسري" توبفار" (TOPFFER) المتميز بتشحيناته المتعددة التي تمنح صورة نادرة (une image anecdotique) عن الأفراد والأحداث، ولقد لعبت جريدة (L'ECLIPSE) في فرنسا دوراً فعالا خلال القرن التاسع عشر حيث كانت تنشر أعمال أكفأ الكاريكاتوريين المتمثلين في كل من " GRILL" و "DUAMIER"[3].

1 - Voir : Ibid.

2 - Voir : THIVOLET MARC. " Caricature en occident ", France 2000.

3 - Voir : Ibid.

يبدو لنا من خلال ما سبق أنَّ الكاريكاتوريين كانوا يشتغلون بِكلِّ حرّية، وأنَّ الجرائد كانت تنشر أعمالهم دون رقابة. ولكن الحقيقة كانت عكس ذلك، إذ إنَّ "تيارس" (THIERS) الذي لم يغادر الساحة السياسية منذ 1832م، أصبح هدفًا مِثاليًا وممتازا للكاريكاتوريين الذين ظلُّوا ينتظرون إلغاء القوانين المفروضة على الصحافة في 29 جويلية 1881م [1] . من أجل ممارسة عملهم النقدي بكل حرية وأريحية.

وقد كانت الحرب العالمية الأولى ذات أثر كبير في توحيد الكاريكاتوريين، إذ أقام الكاريكاتوري "بلبو" (PAULBAUT) بتسخير أولاده لخدمة القضية الوطنية، ولقد سمحت كثير من العوامل السائدة في الفترة الممتدة من عام 1919م إلى غاية 1939م مثل: كآبة ما بعد الحرب، الموضة، الأزمات السياسية، المعاملات الدولية ... الخ للكاريكاتوريين بالمحاربة بطرقهم الخاصة. ومن بين أهمَّ الجرائد السائدة أنداك نجد جريدة (LE CANARD ENCHAINE) التي كانت تنشر أعماله "قاسييه" (H.P.GASSIER) في حين كان الكاريكاتوري "سناب" (SENNEP) يلجأ إلى كل الجرائد المعارضة للشيوعية وللجبهة الشعبية لنشر رسوماته [2].

إذن من خلال ما سبق نستشف بأنَّ كلاً من الإنجليزي والفرنسي كانا يتميزان بطابعهما السياسي، ولهذا ففي حين تطورت الكاريكاتورات الفرنسية والإنجليزية وفقًا لتقاليدها المحترمة، والتي قلَّما تأثرت بمختلف النشاطات الفنَّية، فإننا نجد في المقابل بأنَّ الكاريكاتور الألماني بدا حسَّاسًا لأكبر الأفكار الفلسفية والأدبية والفنية لذلك العصر.

ولقد شهد القرن الثامن عشر ظهور أول كاريكاتوري ألماني يدعى " شود ويسكي" (CHODOWIECKIE) ، كان ينشط في مجلة (LES FLIGENDE BLATER) التي كانت تنشر في ميونيخ ابتداء من عام 1844م، رفقة مساعديه الأساسيين أمثال: " موريس فونش ويند" (MORITZ VON SCHWIND). "وكارل سبيتزويق" (CARL

1 - Voir : Ibid.

2 - Voir : THIVOLET MARC. " Caricature en occident ", FRANCE 2000.

SPITEZWEG)، و"أدولف أوبيرلندار" (ADOLF OBERLANDER) و"ويلهلام بوش" (BUSCH WILHELM)، وهذه المجلة كانت تعكس بطريقة معينة التيار الرومانسي[1].

وفي الواقع لم تكن مجلة (les fligende blatter) هي الناشطة الوحيدة في ألمانيا، وإنَّما ظهرت انطلاقا من عام 1897- مجلة أخرى تدعى (SIMOLICISSIMUS)، أظهر فيها التيار التعبيري كتيار متأثر بالترويجي "إدوارد مونش" (EDWARD MUNCH) نظرته التشاؤمية. وقد جُعلت هذه المجلة الأسبوعية كمؤسسة وطنية حقيقة ذات هيبة تجاوزت حدود ألمانيا بشكل واسع. وقد تم ذلك بفضل كل من " كارل أرنولد" (KARL ARNOLD)، " توماس تيودور هان" (THIODOR HEINE) و"إدوارد توني" (EDUARD THONY)، "برونو بول" (BRUNO PAUL) " ألفريد كوبان" (ALFRED KUBIN) و"كات كولويتز" (KATHE KOLLUWITZ)، و"رودولف ويلك" (RUDOLF WILKE) إلى جانب الذين التحقوا بهم كالبلغاري " باسان" (PASCIN) والسويدي "أولاف قولبونسون" (OLAF GULBANSSON). ولكن شاء القدر ألاَّ تُعمَّر هذه المجلة طويلا، إذْ اختفت عام 1945م أثناء الحكم النازي[2].

وقد نال الكاريكاتور في النصف الآخر من الكرة الأرضية حَظًّا وفيرا من العناية، إذ يعتبر الكاريكاتوري " توماس ناست" (1902 -1840 THOMAS NAST) الناشط في جريدة (HARPER'S WEEKLY) أوَّل كاريكاتوري اقترح رسما هجائيا
(un dessin satirique) فعَّالاً في الولايات المتحدة الأمريكية، ويتميز فنُّة في الغالب بالإفراط في التفاصيل – وخصوصا في الديكور– الذي يحاول حصر تحفته في إطار الرسم الذائع (ILLUS TRATIF) [3].

وفي الواقع، لم يصبح الكاريكاتور الأمريكي معروفا أو مشهورا دفعة واحدة، وبين عشية وضحاها. وإنَّما اكتسب شهرته عبر ثلاث مراحل ومن خلال ثلاث مجالات هي: (LUCK 1877) وهي مجلة ذات اتجاه ديمقراطي، نُشرت أولاً لجانب الجالية الجرمانية، ثم مجلة (JUDGE 1881- 1937) وهي مجلة قائمة على الجمهورية، وأخيرا مجلة (LIFE

1 - Voir : Ibid.
2 - Voir : THIVOLET MARC. " Caricature en occident ", FRANCE 2000.
3 - ibid.

1930 -1883) التي نوَّعت ولطفت اللغة الهجائية (le langage satirique) بفضل الكاريكاتوريين " شارل جيبسون دانا" (CHARLES GIBSON DANA) و"نورمان روك ويل" (NORMAN ROCK WELL) [1].

إنَّ قضية التأثير والتأثر قد مَسَّت الجانب الكاريكاتوري أيضا، إذ نكتشف بأنّ الكاريكاتوري " دافيد ليفين" (DAVID LEVINE) الذي سَخَّر موهبته لخدمة مجلة (NEW YORK REVIW OF BOOKS) قد أنجز رسومات مُشَحَّنة تُجسِّد شخصيات أدبية وسياسية متوفية أو حيَّة في أسلوب مستلهم من الكاريكاتور الفرنسي السائد في القرن التاسع عشر، إلى جانب كل هذا، نلاحظ توغَّل كلٌ من الكاريكاتور والهجاء بشكل عميق في الشريط المرسوم (la bande dessinée) مِثلمَا هو الحال في (LIL ABNER) لصاحبها " آل كاب" (AL CAPP) الذي اتَّخذ المجتمع هدفا له. في حين أن الأشرطة المرسومة الأخرى كانت تشحَّن الخرافات ... الخ [2].

أمَّا في الإتحاد السوفياتي، فإنَّه كان ينبغي انتظار ثورة 1905م لظهور الكاريكاتور بِأتمَّ معنى الكلمة، وقد تمَّ ذلك على أيدي العديد من الكاريكاتوريين أمثال: " سيرجاي شيخونين" (SERGUEI CHAEKHONINE)، " أفجيني لانسيراي" (EVGENI LANCERAY)، "إفان بيبلين (IVAN BIBLINE) و"فلانتان سيروف" (VALENTIN SEROV)، وبرز عام 1917 كفن من فنون المحاربة خدمة لثورة أكتوبر، يعبر من خلاله باستعمال الملصقات، ويُعدُّ كلٌ من "فيكتور دوني" (VICTOR DENI) و"فلاديمير مایاكوفسكي" (VLADIMIR MAIAKOVSKY)، و" تشيريميخ"(TCHEREMMYKH) أهم محترفيه. ولقد مَثَّل هذا الأخير إلى جانب "فيكتور دوني" و"إفان ميليوتين" (Ivan Miliautine) مؤسسة هجائية حقيقة ضِدَّ النظام السائد آنذاك، وكانت مجلة (KROKODIL) المؤسسة عام 1922م العامل الإيجابي والمساعد لنجاح هؤلاء الكاريكاتوريين. وما نلاحظ في الاتحاد السوفياتي هو اشتراك وتعاون الكاريكاتوريين فيما

1 - Voir: ibid.

2 - Voir : THIVOLET MARC. " Caricature en occident ", FRANCE 2000.

بينهم، إذ أنجز ثلاثة رسامين وهم: " ميخائيل كبريانوف (MIKHAIL KAUPRIANOV)، " بروفان كريلوف" (PROFIN KRILOV)،
و" نيكولاي سوكولوف" (NICOLAI SOKOLOV) بشكل مشترك رسومات نضالية تحت اسم (KOUKRINIKSY) [1].

وعلى العموم، فإنَّ خلاصة القول أنَّ الكاريكاتور السوفياتي كان عند نشأته يُعدُّ سِلاحًا كِفاحيًّا، تماما مثلما هو الحال في الدُّول الأخرى الثائرة على الأوضاع السياسية والاقتصادية والاجتماعية المزرية.

5-2- الكاريكاتور عند العرب:

ارتبط الكاريكاتور في العالم العربي بظهور الصحافة، حيث ظهر الكاريكاتوريون العرب إلى الوجود من خلال الجرائد والمجلات المصرية وغيرها، التي نمت بفعل الاحتكاك بالثقافة الغربية في نهاية القرن التاسع عشر، وأصبح للكاريكاتور أهمية كبرى كوسيلة تعبيرية نقدية، سياسية واجتماعية. وكان ذلك شاهدا على مستوى الحريات العمومية في الدُّول والمجتمعات العربية قبل الاستقلال وبعده. لكن هذا لا يعني أن الكاريكاتور العربي كانت له حرية مطلقة كما هو الحال في الغرب، بل مُنِعَ الرَّسم في عِدَّة مواضيع، خاصة تلك المتعلقة بنقد الحكومة وتشويه الشخصيات السياسية.

لقد حاور " محمد كريشان" – وهو مقدِّم حلقة تلفزيونية في قناة الجزيرة– الكاريكاتوري العراقي " مؤيِّد نعمة" عن بدايات الكاريكاتور قائلا [2]:

* **محمد كريشان**: إشارتك إلى ... منذ بدايات الكاريكاتور، الكاريكاتور نشأ في أوروبا ولم ينشا في البلاد العربية، هل أصبح الآن متأصلا في بيئته العربية رغم أنه لم ينشأ فيها؟.

* **مؤيّد نعمة**: نعم، الوظيفة الحقيقية لأنه بدا في أوروبا، وظيفته الحقيقية كانت ... أو ساحته، الساحة هي الصحافة، الصحافة بدت في البلاد العربية في وقت متأخر، وهكذا بدأ

1- Ibid.

2 – محمد كريشان. " الفن الكاريكاتوري العراقي في ظل الحصار"، حصة تلفزيونية بقناة الجزيرة بتاريخ: 07/17/ 2000م.

الكاريكاتور العربي مع بداية ظهور الصحافة، مثلا، يعني في بلدنا بدأ الكاريكاتور في عام 1930م، مثلا كانت بدايات الصحافة، الصحافة بدأت ببداية القرن العشرين، ولكن الكاريكاتور بدأ كوظيفة صحفية في الثلاثينيات من هذا القرن.

* **محمد كريشان**: وهل مازال هذا الارتباط وثيقا بين الصحافة والكاريكاتور، أم استطاع أن ينشأ كَفَنٌّ مستقل حتى بعيدا عن الصحافة إلى حد ما؟.

* **مؤيّد نعمة**: طبعا لا يزال وثيق الصِّلة بالصحافة، لأنَّه هو الساحة الحقيقية، المعركة الثانية، معركة الكاريكاتور بحيث بدأ بالمعارض الدولية. وبدأ يأخذ خَطًا ثاَنِيًا، يعني بدأ الكاريكاتور يصبح لوحة، أي غير مقتصر على الصحيفة، فقد أصبح لوحة، هذا يستدعي من الفنَّان أنَّه كيف يُطوِّر عمله الصحفي الذي هو أساسا موجه للاستهلاك الصحفي، وينتقل من عنده إلى اللوحة المقتنية المثبتة على الحائط.

إنَّ للكاريكاتور وظائف ثانية، فالتطور الحاصل هو المشكلات الفنية والتطور التكنولوجي، أصبح له علاقة بالكاريكاتور أيضا، أي إنّ الكاريكاتور لم يبق حبيس الصحافة.

لقد عرف الكاريكاتور العربي عددا قليلا من المبدعين في هذا الفن، وذلك نظرا لِعدَّة أسباب منها: غياب الحريات، وصعوبة هذا الفن، ومن بين المساهمين في نجاح الكاريكاتور العربي وفرض وجوده نجد: " محمود كحيل" وهو من لبنان، اشتهر خصوصا إِبَّانَ عمله في مجلَّة " الحسناء"، وبرسمه ذي الطابع المميز في الأشرطة الإخبارية الكاريكاتورية قبل عروض الأفلام في دور السينما [1].

وقد كان هذا الفنان مُحِبًا لبلده بيروت، ومولعا بثقافة وفَنَّ بلده، غير أنَّ اندلاع الحرب اللبنانية أدَّى إلى ابتعاد " محمود كحيل" عن بيروت وطرابلس، وبداية مشواره مع "الشرق الأوسط" في لندن، "وعرب نيوز"، ثم الشقيقة "المجلة"، وكان فيها الثابت المحدد ... والفنان الإنسان ... والصَدِيق الصَدُوق لِكُلِّ من عرفه وزامله وعاشره[2].

1 - www.Asharqalawasta.com/pcstaic/occosions/kahil/mkahil.htm.

2 - Voir : ibid.

ولقد اشتهر الفنان الكاريكاتوري "محمود كحيل" بِعِدَّة أعمال فنية، أشهرها أنَّه رَسَم ذات مرة في المنتصف الأول من التسعينيات رسْمًا للسيّد " رشيد الصُّلح" الرئيس الأسبق للحكومة اللبنانية، وكان الرَّسم عبارة عن كرسي كبير، واسع، طويل السلالم، وبدا السيد "رشيد الصلح" يرقى الدرجات، وهو كما نعلم قصيرة القامة، فزاده صاحب الغراب الشهير قامة أقصر [1].

كانت أعمال هذا الفنَّان ترقى إلى مستوى الذوق العراقي والفلسطيني والمصري، فالكاريكاتوري العربي لا يستطيع أن يختبئ وراء الكلمات للدِّفاع عن حقوقه، ولا أن يلجأ إلى صيغ كلامية للتورية عن أفكار محظورة. وإنَّما يعتمد – كما يقول شوقي ضيف في كتابه "الفكاهة" – على " ضرب من الفكاهة، لا يعتمد على كلمات ولا على حروف، وإنَّما يعتمد على الألوان والخطوط والظلال والأضواء. وقد شاع في القرنين الأخيرين بأوربا، وكان لنا منه نصيب في عصورنا القديمة. ونقصد التصوير الساخر (الكاريكاتور) الذي يقف عند جوانب الضعف في جسد شخص، أو في وجهه ويُكبِّرها كأنَّما يريد أن يُنمِّي الضعف أو العيب الذي يكمن فيه إلى أقصاه "[2].

كما تحدث "توفيق الحكيم" بإسهاب عن موضوع الكاريكاتور، خاصَّةً عندما أبدى مقارنة بين فن الهِجاء وفن الكاريكاتور في كتابه "فن الأدب" قائلا: " أما في الكاريكاتور فإن غرضك الأول هو أن تبحث عن الغلطة المحسوسة في تكوينه الجثماني، وأن تُنَقِّبُ عن السقطة الملحوظة في تركيبه النفسي، وأن تُفتش عن الحُلَّة الممقوتة في طبعه الخِلقي، حتى إذا عثرتَ على شيء من ذلك، وأنت لا شك واجد في أغلب الأحيان، بادرتَ إلى قلمك أو ريشتك فَقُمتَ تُمَعِّنُ في تجسيم هذا العيب وتضخيمه، وإبرازه على نحو يجعله في نظر الرائي أو القارئ طاغيا على ما عداه من صفقات ... فلا يقع البصر أو الذهن إلا على العيب وحده، قائمًا كأنَّه هو الشخص كلَّه، وليس الشخص سواه من قِوامٍ أو كَيانٍ أو وُجود " [3].

1- Ibid .

2 –فتحي محمد معوض أبو عيسى. " الفكاهة في الأدب العربي"، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1970، ص36.

3 – صلاح يوسف عبد القادر. " الأدب الأندلسي"، دار الأمل، تيزي وزو، ط2، (د. ت)، ص 72– 73.

لكن هذا لا يعني أنَّه لا علاقة بين الكاريكاتور والكلمات، وإنَّما العكس إذ قد يكون " سيمونيدس" من الأوائل الذين ربطوا بين الشعر والرسم، إن لم يكن أوّلهم حين قال: " الشعر رسم بالكلمات، وفي ثقافتنا العربية تطالعنا عبارة الجاحظ: الشعر ضرب من التصوير ويبدو أنَّ الجاحظ– بِقصدٍ أو بدون قصد– انطلق من تعميم الفكرة الشعرية إلى تجزئتها الدقيقة، والانتقال من دنيا الشعر للولوج إلى عالم النثر التصويري، ليتبدى أول ملامح الكاريكاتور الأدبي من خلال رسالة التربيع والتدوير ... " [1].

والحقيقة أنَّه في الوقت الراهن لا يمكن إخفاء الآلام والمعاناة والأفكار بين السطور باستخدام أسلوب التلطف، إذ إنَّ الكاريكاتور لا يعرف أي مجالٍ للمُراوغة. فَمَا يمكن تجنبه بالكلمات قد يُحَدِّد الرسم موقِفًا إزاءه، أي ما يمكن تجنبه بالكلمات يتجلى بشكل واضح في الرسوم الكاريكاتورية. وهذا ما يجعل هذه الأخيرة من بين أفضل وسائل التعبير الصحفية.

في لبنان لم يكن " محمود كحيل" يتجنب عواطفه في أعماله، ولكن غضبه وحماسه أدَّيَا بِهِ إلى اختراق مبادئ العمل المتعارف عليها، وهذا هو سِرُّ نجاحه، وقد كانت القضية الفلسطينية[2] إحدى أهم القضايا التي شغلت باله، ومن بين مميزات كاريكاتورات " محمود كحيل" عدم تَضَمُّنِهَا أي تعليق، وكانت بليغة في أداء رسائلها، وهذا ما جعل رسوماته تصل إلى غاية نشرها في الصحف البريطانية والأمريكية والفرنسية وكذا الإيطالية.

وفي عام 1992م، رسم هذا الكاريكاتوري الرئيس الأمريكي " بيل كلينتون" – الذي كان حينها حاكما لولاية أركنساس، وقد اقترب من ترشيح الحزب الديمقراطي– كَعِفرِيتِ علاء الدِّين المنطلق من عنق الزجاجة في طريقه للهيمنة على الشؤون الأمريكية. وقد علَّق "كلينتون" على الرسم بقوله: إنه عبقري، لقد تنبَّأَ بِالمستقبل. أمَّا في عام 1998م عَرضَ رسمًا آخر من أعماله وقد تمثل في "بوب دول" مرشح الحزب الجمهوري، إذ يبدو مجلس الشيوخ السابق كالطائرة التي لم تعد قادرة على التحليق[3]. وقد كان محمود كحيل يُوقِّع رُسُومَاتِهِ باسم غراب أسود، لهذا يدعوه أصدقائه أحيانا بصاحب الغراب الأسود.

1 – صلاح يوسف عبد القادر. " الأدب الأندلسي"، ص 70.

2 - www.Aslarq al awsat.Com/ ecstatic/occasions/ kahil/mkahil.htm.

3 - Voir : www.Asharqalawast.Com/pcstatic occasion/kahil/mkahil.htm.

أما في فلسطين، فإنَّنا نُسجِّل ظهور الكاريكاتوري" ناجي العلي" الذي كان توقيعه لرسوماته يتجلى في الشخصية التي أنشأها وسماها "حنظلة". وهذه الشخصية– كما يقول ناجي العلي– تكشف عن حقيقة ما في داخلي، يُعبِّر عن نفسي بهوية فلسطينية، كَبُر معي، اخترق كل الحدود وصار طفلا من فقراء العالم، مرَّة تراه من فيتنام، ومرة تراه من إفريقيا، ليس له صفة محددة، إنساني شمولي ... فهو يتحدث عن الفقراء في كل أنحاء العالم، وعن ثوراتهم ... إنَّه ناجي العلي عينه ... لأنَّنِي في هذه السن خرجت من فلسطين وعشت تجربة المخيَّم، حيث بدأ وعي السياسي والحياتي يتفتح على القهر والفقر والتُوقِ إلى الحرية والعودة إلى الوطن ... والمُهمّ رسم الحالات والوقائع، وليس رسم الرؤساء والزعماء ... [1].

إنَّ هذا يعني أنَّ "ناجي العلي" كان يركز اهتمامه على تجسيد الواقع المعيشي في رسوماته، ولم يكترث برسم الشخصيات السياسية كما يفعل غيره، فقد كانت القضية أهم القضايا التي شغلت باله، إذ عَرَّفَ بهذه القضية كل من لا يعرف عنها شيئا، لهذا تَمكَّن من استقطاب إلى رسوماته المعبِّرة، كما أسهم في نشر الكاريكاتور إلى درجة أنَّه جعله حديث الناس، كانت رسوماته الكاريكاتورية تجسيدا لمظاهر الانكسار والفساد والمحسوبية والرَّشوة، وكل مظاهر الانحطاط في الثورة الفلسطينية والعالم العربي. وهذا ما أثار حفيظة الكثيرين عليه، خصوصا تَصَدَّيه لرموز وشخوص يمارسون أدوارًا في مؤسساتنا وحياتنا. فزاد انهمامه بتعرية الشر وفضحه، من شغف المتلقين لأعماله، لأنَّه يضرب على الوتر الحساس في دواخلهم النازعة نحو نبش سلاطين القمع والديكتاتورية والفساد في عالمنا[2].

أمَّا الفنَّ الكاريكاتوري في العراق، فإنَّه أوضح من أن يُعرّف، وأطول من أن يُعدّد، ومع ذلك استطاع هذا الواقع أن يَفرِزَ رساما كاريكاتوريا مبدعا، لكن القضية المطروحة هي: أيُّ نوع من الكاريكاتور؟ وأيُّ نوع من الابتسامة يمكن أن تنزع من مواطن معذب خاصة وأن معاناته متعددة الأبعاد؟

1 – غازي النعيم. " ناجي العلي "، صحيفة الوطن القطرية، من موقع:

www. Naji alali. Net/ makataba 16. html

2 – غازي الذيبة. "معرض استعدادي للرسام الشهيد في "جاليري بيسان"، مقال منشور على الموقع:

www. Naji alali. Net/ makataba16. html

لقد طُرِحَت القضية على رسام الكاريكاتور العراقي " مؤيّد نعمة" في إطار حلقة من البرنامج الذي يقدمه "محمد كريشان"، وكان عنوان تلك الحلقة "الفن الكاريكاتوري العراقي في ظل الحصار"، بُثَّت على قناة الجزيرة بتاريخ 2000/07/17، و"مؤيّد نعمة" رسّام كاريكاتوري عراقي من مواليد عام 1951م عمل رساما كاريكاتوريا في الصحافة اليومية، ثم انتُخِب عام 1991م، رئيسا للجنة الكاريكاتور العراقي. تنشر رسوماته في صحيفة "العرب اليوم" الأردنية منذ عام 1997م، ويعمل حاليا في صحيفة "الاتحاد الأسبوعية العراقية"[1].

فبعدما كان الكاريكاتوري العربي يواجه تحديات متنوعة قد لا يعيشها الكاريكاتوري الغربي، كعدم استطاعته استخدام العديد من الزعماء السياسيين كنماذج في رسوماته، إذ لا يزال بعض زعماء العرب التقليديين يشعرون بالغضب بدلا من الإطراء عندما يستعين رسَّامو الكاريكاتور بملامحهم بشكل دوري. ولئن كان العرب يعشقون الفكاهة، فإنَّ معظمهم لا يزال يشعر بالخجل من الضحك. وهكذا يجد الكاريكاتوري الذي يَوَدُّ تجنب العواطف نفسه بطبيعة الحال مضطرا للسعي إلى تجنب تَبَنِّي موقف ما، ويتحاشى الخيارات الشاقة، رغم سعيه للتعبير عن الكثير مما يحدث في حياتنا، ومن ثم أصبحت وظيفة الكاريكاتوري العربي منحصرة في السعي لِتَقصِّي هموم ومشاكل الأفراد في المجتمع. وهذا ما يؤكده "مؤيّد نعمة" عندما صرح قائلا: " الحقيقية أَنَّه أصبحت وظيفة رسام الكاريكاتور الآن هي رصد وتقصِّي مشكلات الإنسان، يقوم رسَّام الكاريكاتور بتسجيل هذه اللَّحظات لإطلاع المشاهد على ما يُمكن أن يكون للإنسان من مشكلات، هو يتنبأ، هو يحاول أن ينتقد ويتنبّأ بالمستقبل "[2].

ولكن ما الهدف من طرح تلك المشكلات؟ أي: ما هي الغاية التي يسعى الكاريكاتوري إليها من طرحه لمشاكل الأفراد؟.

يُصرِّح "نعمة" مرة أخرى قائلا: " نعم، الكاريكاتور في الحقيقة يعني أو يعتمد على الضَّحكة والابتسامة ولكن أصبحت له معانٍ ثانية، فهو الذي يعطي المشاهد كمية أكبر من التأمل، يعني أنه لم يعد يعتمد على الضحكة فقط، هذا كان حال الكاريكاتور أوَّل ما بدأ،

1 – محمد كريشان. " الفن الكاريكاتوري العراقي في ظل الحصار "، بتاريخ: 17/ 07/ 2000.

2 – المرجع نفسه.

والآن للكاريكاتور آفاق جديدة، كبيرة، هو شامل لكل الفنون، هو فنّ المستقبل"[1]. وهذا يعني أن الكاريكاتور يحث الأفراد على التأمل والتدبُّر أكثر فيما يدور حولهم، وبالتالي اتخاذ الموقف المناسب، ولد يدفعهم لِلضَّحك والابتسامة فحسب أي أنَّ " الكاريكاتور يعتمد على الابتسامة، ولكنها ليست كل شيء، إنَّها جزء من الكاريكاتور، الكاريكاتور أبعد من هذا الموضوع. يعني الكاريكاتور تفاصيل نفسية وحياتية داخل كل شخص، الكاريكاتور يبحث عن مشكلات هذا الإنسان، يبحث عن كيفية إيصال أفكاره. إنّه تحَدٍ لِوَضعٍ أو طريقَةٍ، وإنْ كان الإنسان يبحث عن الابتسامة فالكاريكاتوري يحاول أن يفهمه ما هي الابتسامة الحقيقية. أي البحث عن السعادة عن طريق غير الضحك "[2].

إنَّ الأوضاع السائدة في العراق وفي غيرها من البلدان، كان لها تأثير على المؤلِّفين والشعراء والكاريكاتوريين على السواء، وهذا هو رأي " نِعمة" حيث قال: " أكيد، المعاناة السياسية والظروف التي يَمرُّ بها بلدنا كان لها تأثير كبير على شرائح المجتمع، ومنهم رسَّام الكاريكاتور الذي هو في مقدمة الفنّانين الذين يحاولون أن يعكسوا المتغيرات السياسية التي حدثت، والتي ستحدث بالمستقبل. كما توقعها الكاريكاتوري، وهو الشيء الذي حصل فعلا، ويحصل عندنا وفي كل بلدان العالم "[3].

إنَّ الكاريكاتوري إذن قد نَبَعَ من المعاناة ومن الأوضاع المزرية التي يعيشها الفرد يوميا، والغرض منه هو دفع الفرد إلى الاستيقاظ من سُبَاتِهِ العميق، واتخاذ موقف ايجابي تجاه ما يعيشه، يَرِدُ في أسلوب هزلي أو فكاهي قصد الترفيه قليلا عن قلبه، والضحكة هي ردّ فِعل أوَّلي ايجابي نوعا ما، وهي دليل أو إشارة إيجابية إلى أنَّ ضميره حتى ولم يمت أو لم ييأس ولم يستسلم لتلك الأوضاع.

سادسا: أقسام الكاريكاتور

ينقسم الكاريكاتوري في الواقع انطلاقا من ملاحظتنا إلى قسمين أو جانبين هما:

1 – محمد كريشان. " الفن الكاريكاتوري العراقي في ظل الحصار "، بتاريخ: 07/17/ 2000.

2 – المرجع نفسه.

3 – نفسه.

الصورة والتعليق، وهما عنصران ليسا متلازمين بالضرورة، إذ بإمكان الصورة الاستغناء عن التعليق في بعض الأحيان، كما أنَّها تقتضيه في أحايين أخرى، ولهذا نصطلح على تسمية هذا التكوين بالقسم اللساني والقسم غير اللساني.

6- 1- القسم غير اللساني (العلامات غير اللسانية):

يتجلى هذا القسم من الكاريكاتور في عنصر "الصورة"، وقد اسْتُعمل هذا المصطلح – أي الصورة– بدرجة عالية لكل أصناف الدلالة من دون أي رابط بينهما، إذ يبدو من الصعب جدا إعطاء تعريف بسيط يغطِّي كل الاستعمالات، " إذ ما هو الشيء المشترك ... بين رسم الطفل، الفيلم، الرسم الجداري أو الانطباعي (Impressionniste)، النقوش الحائطية (GRAFFITIS)، الملصقات، الصورة الذهنية ...؟"[1].

إنَّ هذا التساؤل يعني أنَّ الصورة تتضمن دلالات مُتَشعِّبة، نحن نفهمها رغم أيّ شيء، " فنحن نفهم بأنَّها تُشير إلى شيء ما ... يقترض بعض الملامح للبصري (AU VISUEL) ... وهو متوقف على إنتاج موضوع خيالي أو ملموس، فالصورة تَمُرُّ عن طريق شخص ما، يُنتجها أو يتعرف عليها "[2]. وهذا يعني أنَّ الصورة ثقافية باعتبار أنَّ الإنسان هو الذي يقوم بإنتاجها. ولكن هل هذا يعني أن الطبيعة لا تقترح علينا الصور، وأنها بالتأكيد هي ثقافية؟.

لهذا يقدِّم لنا "أفلاطون" أقدم تعريف للصورة محاولا إزالة الغموض عن أعيننا قائلا: "أُسمِّي الصور أولا الأَخِيلَة ثم الصور المنعكسة التي نراها في المياه أو مساحة الأجسام البليدة (CORPSOPAQUES) المصقولة (POLIS) واللمَّاعة، وكل التجسيدات من هذا النوع "[3]. إذن الصورة متجسدة في مِرآة عاكسة.

أمَّا في الوقت الراهن، فإنَّ الصورة تُعرَّف بأنَّها كل تقليد تمثيلي مجسد أو تعبيري بصري معاد، تحمل هذه الصورة رسالتين: الأولى بدون مُدونَّة، والثانية مُزوّدة بمدونة ومستمدة من الأولى ... وتتميز الصورة حسب " رولان بارث" بكونها ذات استقلالية بنيوية

1- MARTINE JOLY. " Introduction à l'analyse de l'Image " . P8.
2- Ibid. p 8.
3 - Ibid. p 8.

تتشكل من عناصر منتقاة ومُوَضَبَة، ومعالجةٍ وفقَ المطلبين: المعنى والجمالي/ الإيدولوجي اللذين يعطيان لها بُعدًا تَضمِينِيًا، تُوَجَّهُ إلى الملتقى الذي لا يكتفي بتَسلُّمِها فقط، بل يعيد قراءتها على ضوء ما يملك من زاد ثقافي ورمزي. أي انطلاقا من مرجعية ثقافية وحضارية، وتتصل هذه البنية في الصحافة المكتوبة ببنيات لسانية أخرى: العنوان، الشروح والتفسيرات المرافقة لها (la légende) [1].

لقد بذلت البحوث العلمية في أوربا وأمريكا جهودا كبيرة في مجال الصورة، نظرا للقيمة الجبارة التي تلعبها في عملية التواصل والإشهار. إذ ظَهَرَ جيل من الباحثين الذين سعوا إلى توظيف مجموعة من المفاهيم المستخدمة في اللسان وطبقوها على الصورة مثل الرمز المرئي، الدال والمدلول، التَّمفصُل، التضمين والتعيين وغيرها. مع العلم بأنَّ محتويات هذه المفاهيم والعلاقات بينها تختلف في الصورة عن اللِّسان، فعلاقة الدال والمدلول في العلامة اللسانية هي علاقة اعتباطية عرفية، بينما الدال في الصورة هو التماثل مع الواقع المدلول (le réel signifié)[2]. كما أنَّ الرسائل المرئية بما فيها الملصقات، التصوير التلفزيون، السينما، الرسوم... إلخ، إنَّما هي من صنع وسائل الإعلام (الاتصال).

وقد تنبأ الباحث "فولشيقوني" (Fulchigoni) بميلاد حقيق لحضارة الصورة [3]. التي يُمكِنُها أنْ تكون – فقط– عبارة عن معطى حِسّي للعضو البصري، أي حسب هذا الباحث هي إدراك مباشر للعالم الخارجي في مظهره المضيء، أو تمثيلا ذاتيا لهذا العالم الخارجي بمنأى عن كل مكوّن حسي [4].

1 – ينظر: نصر الدين لعياضي. " البنيوية، الاتصال، الفضاء الثقافي العربي "، المجلة الجزائرية للاتصال، معهد علوم الإعلام والاتصال، جامعة الجزائر، العدد 17، جانفي – جوان 1998م، ص59–60.

2 – المرجع نفسه، ص60.

3 - Encyclopédie du monde actuel. "Les médias", L.G.F, Pris 1984, p96.

4 - Voir : JUDITH LAZAR. "École, communication, télévision", éd : P,U,F, Paris, 1991, p126-135.

وباعتبار أنَّ الصورة هي من صنع وسائل الإعلام (الاتصال) –كما سلف الذكر– فقد صرَّح "تيبو لوبون" (THIBAUT LAUBAN) المتخصص في نظرية التواصل أثناء دراسة لغة الصورة مُعرِّفا الصورة قائلا: " إنَّ الصورة هي أولا تكرار وقلب "[1].

فالفضل في تصوير الإنسان المعاصر للحضارات القديمة يعود إلى الصورة وليس إلى الكتابة أو القراءة، وهذا ما نلاحظه متجسدا في جدران المغارات على سبيل المثال.

إنَّ الاهتمام المكرّس للصورة يكمن في فعالية القارئ الفعلي، حتى أنَّ الصور والرسوم أصبحت تُفَكُّ. فالملاحظة وحدها أصبحت غير كافية، ولذلك لجأ بعض السيميائيين إلى إقامة دراسة للغة الصورة، حيث أكدوا بأنَّ الصورة تمثل مادة (موضوع) لنظام حقيقي، أي أنَّ " الصورة تعتبر كوحدة تَجّلٍ مكتفية بذاتها (autosuffisante une unité manifestation) ككل دلالي (un tout de signification) قابلة للخضوع للتحليل"[2].

وهذا يعني أنَّ الصورة لا تعكس الواقع الخارجي انعكاسا بسيطا، ولا تَتِمُ قراءتها واستيعابها مباشرة بل يتطلب ذلك بذل جهد إدراكي وتأويلي خاص. وذلك الإدراك غير مستقل عن أيّ تأثير ثقافي، باعتبار أن الصورة تعمل وفق سَنَن أيقوني خاص بها، وإنَّ فعل "أدرك" يعني امتلاك الكليات والأشياء المسماة بدقة، والمطابقة للكلمات كوحدات ضمن فكرنا[3].

إنَّ إدراك الصورة إذن، يتطلب امتلاك رصيد ثقافي خاص بتلك الصورة، والافتقار إلى ذلك الرصيد يبقي الصورة في طيّ الغموض. وإنَّ غموض الرسالة البصرية لا يعتبر عيبا وإنَّما ميزةً، باعتباره يشكّل غناها. فغموض الصورة يؤدي إلى تحميلها معاني متعددة (تأويلات عديدة)، ولا يظهر المعنى الحقيقي للرسالة الأيقونة إلاّ عندما يصبح المشاهد قادرا على ترجمة الرسالة، وإعادة المجهول معلوما، وجمع المعطيات البصرية ضمن معرفة موجودة سابقا.

1 - ibid. mp.

2- GRIMAS/ COURTES. " Sémiotique- dictionnaire raisonné de la théorie du langage", hachette livre, 1993, p181.

3 - Voir : JUDITH LAZAR. "École, communication, télévision", p126-135.

إذا، يرتكز إدراك أيّ صورة معينة أساسا على ما تمده الثقافة لمُتلقِّي الصورة، وحين يتم التطابق بين تلك الصورة والسنن الثقافي تبدأ عملية التعرف والتسميّة والتصنيف. فللتعرّف ميكانيزماته الخاصة، ولسيرورة إنتاج الدلالة ميكانيزمات أخرى، ولكن هذا لا ينفي اشتراكهما في الحاجة إلى تسنين ثقافي مُسبق، ولهذا نتساءل: كيف تقول الصورة ما تقوله؟ وما هي الوسائل المُوظّفة لذلك؟ أو بالأحرى: كيف يأتي المعنى للصّورة؟ وما هي آليات إنتاجه؟.

إنّ الإجابة عن هذا السؤال تستلزم أولا البدء بتحديد مختلف أنواع العلامات المتضمنة في الصورة، قبل الانتقال إلى ضبط كيفيات اشتغالها المتنوعة، المباشرة وغير المباشرة، الظاهرة والخفيّة، الفكرية والفنّية...الخ.

في الواقع يتفق معظم المنظرين على اعتبار الصورة الثابتة فضاء أو مجالا لتقاطع علامات عديدة ومتنوعة، مختلفة ومتكاملة. وقد حصرتها "مارتين جولي" في ثلاثة أنواع هي: " الصورة – بالمعنى النظري لمصطلح علامات أيقونية– وأيضا علامات تشكيلية من ألوان، أشكال وتأليف داخلي...، وفي أغلب الأحيان من علامات لغوية أيضا "[1].

لهذا لا ينبغي الاندهاش إذا ما رأيناها تصر على اعتبار اللاتجانس خاصية تكوينية رئيسية لإدراك وفهم حقيقة الصورة، عكس ما يعتقده البعض. " فما نُسمِّيه صورة هو شيء غير متجانس، بمعنى أنَّه يحتوي وينسق داخل إطار أنواع مختلفة من العلامات"[2]. وحضور تلك الأنواع المختلفة من العلامات ليس حضورا عفويا، لأنَّ كل شيء في الصورة يتكلم و" لا وجود للأيقون الأخرس أبدا "[3] كما يقول "رولان بارث ".

لكن ما هو السِّر في تواجد هذا الزَخَم من العلامات المتنوعة في فضاء الصورة الكاريكاتورية الثابتة؟ وفيم تتجلى الوظائف التعبيرية المباشرة المسندة لها؟ وكيف تنتظم لتمرير رسالة معينة؟.

1 - Voir : MARTINE JOLY, " Introduction à l'analyse de l'Image ", p30.

2 - Ibid. mp.

3- Voir : G, JEAN. " Approches sémiologiques de la relation texte Image dans les livres et albums pour enfants ", in l'enfant, l'Image et le récit, éd : mauton, 1977, p4.

ينبغي قبل الإجابة عن هذه التساؤلات أن نُحدِّد أنماط وجود أو حضور كلّ صِنفٍ من العلامات السالفة الذكر، وضبط أشكال اشتغالها، ثم استنباط المحصلة الوظيفية العامة لتقاطع هذه العلامات في الرسالة البصرية.

أ- العلامات التشكيلية: (SIGNES PLASTIQUES)

يتجسد هذا النوع من العلامات بشكل أساسي في مجموع العناصر التشكيلية المضافة للعلامات الأيقونية (التشخيصية)، والمساهِمة معها في إنشاء الصورة الكاريكاتورية من ألوان في بعض الأحيان لأشكال فتأليف ... الخ، والفضل في إظهار الأهمية التعبيرية لهذه الاختيارات التشكيلية يرجع لـ "جماعة مو" (GROUPE MU) البلجيكية حينما عدَّتها- في بداية الثمانينات- أكثر من كونها مجرد مواد أو علامات تزينية تكميلية للعلامات الأيقونية، باعتبارها تساعد بنصيب هائل في تحديد مضمون الرسالة بشكل عام [1]، وهذا ما سيتبين لاحقا، ولكن فيم تتمثل العناصر المكونة للعلامات التشكيلية؟ وما مقدار مساهمتها في توجيه المتلقي صوب قراءة محددة؟.

أ- 1- الإطار: (LE CADRE)

مما لا يُختلف فيه، أنَّ لِكُلِّ صورة حدودا فيزيائية مادِّية مضبوطة حسب الحقب والاتجاهات بواسطة إطار (UN CADRE)، وحتى لا يكون الإطار موجودا دائما، فإنَّ الإحساس به يظل قائما، مما يبرز العديد من محاولات تَنَاسِيهِ أو تجاهله باعتماد العديد من الإجراءات التقنية المُتاحة، والمتراوحة بين إعادة وضع إطار داخلي للصورة (Du recadrage interne) ومَحوِ الإطار تماما (l'effacement du cadre) تبدو هذه الإجراءات – في الواقع- عبارة عن اختيارات تقنية، في حين أنَّها ذات تأثير كبير في عُمقِهَا على عملية تلقي الرسالة وقراءتها. ولهذا فإذا تَمَّ على سبيل المثال إلغاء الإطار، فإنَّ الصورة ستبدو وكأنّها غير تامة، أو كأنَّها مقطوعة. وبالتالي نشعر بأنَّ حجمها يتعدى بكثير حجم الوسيلة الحاملة لها (الصحيفة مثلا). بمعنى أنَّ عدم تَمكُّنِنَا من رؤية الصورة بأكملها يعود إلى كون صفحة الجريدة أو المجلة المنشورة بها أصغر بكثير من حجمها، وبالتالي سيكون

1- Voir ; GROUPE U. " Traité du signe visuel ", éd : seuil, 1992, p 186-196.

الحلّ الوحيد لفهم الصورة وسدِّ النقص الحاصل في مكوّناتها هو الاعتماد على مُخَيّلتنا الفردية لتأثيث المجال. ولهذا " يؤسّس غياب الإطار لقيام صورة مُزاحة عن المركز، ومُحفّزة على بناء تخييلي تكميلي"[1] كما تقول "مارتين جولي". وأمَّا إذا حصل العكس ووُظِّف فضاء صفحة بيضاء إطارًا لصُورَةٍ صغيرة تتوسطه، فإنَّ الهدف من ذلك هو إنشاء تأثير عكسي، أي: يتجلى في حصر المشهد والمُشاهِد، ومحاولة جذبهما نحو بعضهما البعض في اتجاه المَركز والولوج في عالم التخييل.

بناء على ما سبق ذكره، نلاحظ – من خلال المُدوَّنة– بأنَّ كلٌّ من الكاريكاتوري "أيُّوب" و"باقي" قد أولى عِنايةً بَالِغة لِعُنصرِ الإطار، بحيث لا تخلو منه أيَّة صورة من صورها الكاريكاتورية. وهدف كل واحد منهما من وراء ذلك هو تطويق نظرة المشاهد لرسوماته بشكل كُلّي. فَهُمَا يَعتبِرَانِ إطار الصورة " كسياج مضبوط عازِلٍ لحقلِ العرض عن المظهر الخارجي المحيط بها "[2] من ناحية، كما يَعتَبِرانِهِ أيضا " أداةً موضوعة لِجذبِ وتوجيه الانتباه إلى المركز الموضوع بين المشاهد والصورة " [3].

الصورة رقم(01). [4]

1- VOIR : MARTINE JOLY. "Introduction à l'analyse de l'Image ", p82.

2- MEYER CHAPIRO. " style - artiste et société ", éd : seuil. Paris, 1982, p13.

3- Ibid. p 12.

4 - جريدة الخبر. الصادرة بتاريخ: 2004/02/10 م.

وخير مثال على ذلك، هذه الصورة رقم(01)، حيث أراد "أيوب" توجيه نظرة المتلقي المُهتمّ بالرّياضة خاصة إلى مركز الصورة المتمثل في شخص مصاب بجروح وكسور وكدمات، مُعبّرًا عن الحالة التي آل إليها أنصار الفريق الوطني الجزائري بعد انتهاء مباراة كأس إفريقيا التي جرت في تونس بين المنتخب الوطني الجزائري ونظيره المغربي. فقد أُغلِقَت منافذ المدينة، وطُورِد الأنصار الجزائريون بالعصيّ والقنابل المُسِيلة للدموع، مما خلق عشرات الجرحى والموقوفين. إذْ استقبلت مصالح استعجالات مستشفى مدينة تبسة منذ الساعات الأولى لمساء الأحد أزيد من 50 مصابًا من بين الجزائريين العائدين من تونس. وتمَّ تحويل عدد كبير منهم إلى عيادة "عليا صالح" بنفس المدينة لتلقي العلاج الضروري.

إنَّ الإطار في هذه الصورة يدفع بالمتلقي إلى حصر نظره واهتمامه، والتركيز على قَضِية الأنصار الجزائريين، وإقصاء المواضيع أو القضايا الأخرى من مخيلته.

وانطلاقا من التقسيم "البورسي" سَنُقِرُّ بالوظيفة المؤشرية (la fonction indicielle) للإطار في هذه الصورة وفي غيرها، باعتبار المحيط (CONTOUR) الذي يُحدث فاصِلاً بين العمق والشكل من جهة، وكالحافة (BORDURE) التي تشتغل كجسم سيميائي عازل. فهو يَعزِلُ قضية أنصار الفريق الوطني عن باقي القضايا الاجتماعية الأخرى، ويحيط بالقضية من كل جوانبها دافعا بالمُشاهِدِ إلى التعمَّق في التفكير وتقصّي أسباب الحادثة، والسعي إلى معرفة الحالة الحقيقية للأنصار، وعدم الاكتفاء فقط بالشّكل أو بالأخبار السطحية التي يسمعها القارئ والتي قد تُزَيَّف، وإدراك أنَّ الروح الرياضية قد تحولت إلى روح قتالية.

لقد دقَّقت " جماعة مو" أكثر في موضوع الإطار، وأقرَّت بأنَّ الإطار أو الحافة (BORDURE) هي بمثابة " الزخرفة التي – في فضاء معطى– تُعيّنُ كَوِحدَة عضوية ملفوظاً ذا طابع أيقوني أو تشكيلي"[1]. إذن، سواءً تعلَّق الأمر بِإطار لَوحَةٍ مرسومة أو إطارِ واجهةٍ مُعَّينة أو حاجزِ معرضِ معيَّن، فإنّه بإمكانها تَلَقِّي قانون مؤشري يعين للمشاهد ما ينبغي مشاهدته.

1- GROUPE U. " Trait é du signe visuel- pour une rhétorique de l’Image", p 378.

وينبغي الإشارة هنا إلى أنَّ الإطار يحصُرُ نَظرةَ المشاهد، ولا يحصر الموضوع، لأنَّه لو حَصَرَ الموضوع فإن ذلك سيتنافي مع ما أقرَّهُ " بورس" بخصوص المؤوَّلة، أي التعدد التأويلي. فبالإطار فَصَلَ " أيوب" المجال (le champ) والخارج عن المجال (Hors champ)، أي فَصَلَ بين قضية الفريق الوطني وأنصاره عن القضايا الأخرى التي قد تشغل مُخيِّلة المتلقي.

ويعتبر غياب الإطار أو الحافة المشتغلة في الميدان الإعلامي كَمُؤشرٍ للصور ذات الاستهلاك الشائع. وهذا ما يلاحظه " شابيرو" (SHAPIRO) في هذا الصدد قائلا: " إنَّ الصورة بدون حافة متواجدة كما لو أنَّه ينبغي علينا إلقاء عليها نظرة سريعة وخاطفة بَدَلًا من إيقاف النظرة "[1]. وبالتالي، فإنَّ "أيُّوب" لا يريد أن تُلقى نظرةً خَاطِفَةً وسريعة فقط على صُوَرِهِ الكاريكاتورية، وإنَّما يهدف إلى دفع المتلقي لإيقاف نظرته على رسوماته الكاريكاتورية والتمعُّن فيها بِدقَّة، ومن ثمَّ تأويلها وِفقًا لرصيده المعرفي.

أ- 2- التأطير: (LE CADRAGE)

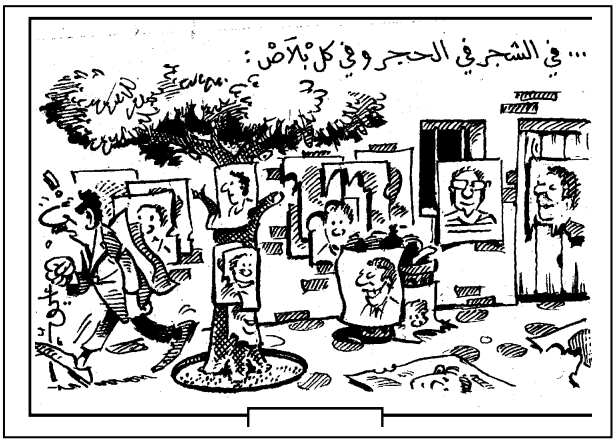
مما لا ينبغي الوقوع فيه في هذا المزج أو الخلط بين مفهومي " الإطار" و"التأطير". إذْ إنَّ الأوَّل – كما سبق ذكره- هو " عبارة عن حد للعرض البصري
(De la représentation visuelle)، بينما الثاني يتطابق أو يقابل حجم الصورة
(la taille de l'Image) كنتيجة مفترضة للمسافة الفاصلة بين الموضوع المصوِّر والعدسة اللاقطة "[2].

وكما لا يخفى عن بالنا أنَّه توجد ثلاثة أنواع من العدسات المستعملة لالتقاط الصور، حيث أن كلَّ واحدة منها تمتاز بمواصفاتها التبئيرية الخاصة بها والمتناسبة مع الأهداف التشخيصية للمصوِّر. إذ إنَّ العدسة المتراوحة بين 50 و58 مم مثلا ذات تبئير عادي يُعِيدُ المنظور لوضعه الطبيعي، والعدسة الأقل من 35 مم، لها تبئير قصير قادر على إلتقاط مَجالٍ أوسع مع ما يترتب عن ذلك من تصغير وإبداع للموضوعات المصورة. أمَّا العدسة الأكثر من 65 مم، فتبئيرها طويل، ومجالها البصري ضيق والموضوعات مضخمة

1- MEYER CHAPIRO. " style- artiste et société", p12.
2- MARTINE JOLY. " Introduction à l'analyse de l'Image ", p82.

وقريبة[1]. يعني أنَّ هذه الأنواع المختلفة من العدسات تَمنَحُنَا فِكرةً تقريبية نوعا ما "عن بعض الإمكانيات التي تقدمها مختلف هذه العدسات من أجل سَيْطَرةٍ أفضل على الفضاء الخارجي، وإنتاج تأثيرات مدهشة"[2]. لهذا ينبغي التمييز أثناء تحليل الصور بين المفهومين، أي بين الإطار والتأطير.

يتبين من خلال الصور الكاريكاتورية المنشورة في جريدتي الخبر والشروق أنَّ حجم الصور يختلف من صورة إلى أخرى، باعتبار أنَّ المسافة التي تفصل بين الموضوع المُصَوَّر والمُعالَج في رسومات كُلَّ من " أيوب" و"باقي" والعدسة اللاقطة متباينة، حيث تناوبا في استعمال مختلف أنواع العدسات لالتقاط الصّور – إن صحَّ التعبير– وِفقًا لغايَاتٍ أو أهداف خاصة هما أدرى بها. إذ نجد – على سبيل المثال– "أيوب" في الصورة رقم (02) قد اعتمد على العدسة المتراوحة بين 50 و58 مم ذات التبئير العادي الذي يعيد المنظور إلى وضعه الطبيعي، مُبَيِّنًا من خلال الصورة أن التنافس بين جميع المترشحين على أشُدَّه، دون أن يَعْمَدَ إلى تضخيم صورة مُتَرشِّحٍ مُعيَّن على حساب صورة مُتَرشِّحٍ آخر.



(02) الصورة رقم: [3]

(03) الصورة رقم: [4]

1- B. COCULA & C. PEYROUTET. " Sémantique de l’Image, pour une approche méthodique des message visuels", librairie Delagrave, coll, G, Belloc, 1986, p106.
2- Ibid. m p.

3– جريدة الخبر. الصادرة بتاريخ: 03/31 /2004م.

4 – جريدة الشروق. العدد: 4606، الصادرة بتاريخ: 02 /01/ 2015م.

وهذا النوع من العدسات قد اعتمده "أيوب" في العديد من صوره الكاريكاتورية الأخرى التي نشرها سواء في جريدة الخبر أو جريدة الشروق، منها المؤرخة كالتالي: (2004/04/08)، (2006/06/19) (2004/06/21)، (2004/06/22)، (2004/06/26)، (2004/07/11)، (2016/03/09)، (13/ 2016/03)، (2016/03/14)، (2016/04/21).

ومن جهة أخرى، نلاحظ أنَّ الكاريكاتوري " باقي" قد اعتمد نفس النوع من العدسات كما يتجلى ذلك في الصور الصادرة في التواريخ التالية: (2015/01/02)، (2015/01/14)، (2015/01/25) ... الخ.

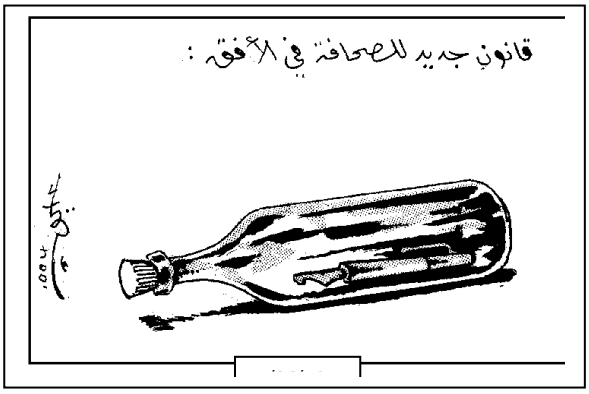
كما اعتمد " أيّوب" أيضا في الصورة رقم (04) المؤرخة في (2004/07/14) على العدسة الأقل من 35 مم ذات التبئير القصير، كما هو واضح في الصورة الموالية:

الصورة رقم: (04)[1]

إنَّ المجال البصري في هذه الصورة أوسع من غيرها، فـ "أيّوب" لم يكتفِ هنا بتصوير أفراد يتجادلون فيما بينهم، وإنَّما ذهب إلى أبعد من ذلك، أي إلى تصوير البيئة التي يعيشون فيها والأوضاع المزرية التي يتخبطون فيها، مُصَورِا في الآن ذاته ذهاب وإياب الطائرات الأجنبية تعبيرا عن العلاقة الوطيدة بين الجزائر والبلدان الأجنبية الأخرى في فترة عَرَفَت فيه الجزائر بَحبُوحة مالية ناجمة عن عائدات النفط المرتفعة، مُصوِرا كذلك التناقض القائم بين العائدات الضَّخمة من النفط والحالة المزرية التي يعيشها المواطن الجزائري.

1- جريدة الخبر. الصادرة بتاريخ: 14 /07/ 2004م.

فهذه العدسة لم تستثن شيئا، وإنمّا التقطت أَدقَّ التفاصيل، وهي الغاية التي يسعى "أيُّوب" إلى إبرازها. كما استعمل أيضًا الكاريكاتوري "باقي" هذه العدسة في العديد من صوره الكاريكاتورية منها الصادرة بتاريخ: (2015/03/22)، (2015/4/09)، (18/ 2015/04)... الخ. أما العدسة الأكثر من 65 مم ذات التبئير الطويل فهي مُجَسَّدَة في الصورة التالية:



(1) الصورة رقم: (05)

نلاحظ في الصُّورة رقم (05) أنَّ "أيّوب" قام بتضخيم صورة القارورة المغلقة وبداخلها قلم، وعَمِلَ على تَقرِيبها إلى المتلقي مُحاوِلاً بِهَا تَحسِيس الرَّأي العام بالمُعاناة التي يعيشها الصُّحفي، الناجمة عن تقييد حُرِّيته بقوانين حكومية صارمة. ونفس الأمر كذلك ينطبق على الصورة الصادرة بتاريخ (2004/11/13)، فهي مُضخَّمة ومقربة بشكل كبير من المشاهد، إلى درجة أن الكوفية التي يضعها الفلسطينيون على رؤوسهم تكاد تغطي كل مساحة الصورة، ليهدف الكاريكاتوري من وراء تضخيم كوفية "أبو عمار" تحسيس الرأي العام الجزائري والعربي بالفراغ الذي خلَّفه الرئيس الفلسطيني "ياسر عرفات" بعد وفاته، وبقاء الكوفيه التي تُعدُّ رمزًا للشَّعب الفلسطيني ونِضَالِهِ.

أ- 3- زاوية التقاط الصورة واختيار العدسة: (Angle de prise de vue et choix de l'objectif)

تُعتَبَرُ عملية اختيار هذين العاملين أمرًا حاسِمًا فيما يتعلق بتقوية أو إضعاف الإيهام الواقعي للصورة في ارتباط وثيق بالأداة الحاملة لها. أي إنَّ هذين العنصرين أساسيان لإيهامنا أو لإثارة الانطباع فِينَا بأنَّ أيَّ صورة معينة هي حقيقية وواقعية لاعتبار وجود عِدَّة زوايا للتصوير مرتبطة بدلالات مُعيَّنة. وهذا يعني أنَّه على مستوى التقاط الصورة مثلا،

1 – جريدة الخبر. الصادرة بتاريخ: 13 /06/ 2004م.

توجد ثلاث إمكانيات مختلفة، لكل واحدة منها مُواصفات تشخيصية وإيحائية مُعيَّنة تُميِّزها عن غيرها، وتضبط بالتالي شروط وغايات اختيارها.

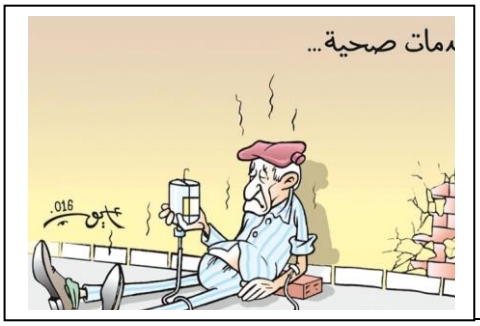
ففي الزاوية العادية توضع العدسة أمام الشخصية أو المشهد المراد تصويره، وفي نفس مستواه مما يُقَوِّي الإحساس بواقعية اللَّقطة، ويُقرِّبها أكثر من الرؤية الطبيعية (La vision naturelle)، بخلاف الزاوية حيث الصورة مُلتقطَةً من أعلى، والعدسة مائلة نحو الأسفل (La plongée)، مِمَّا يُعطِي الإحساس بانسحاق وحقارة الشخصيات. كما تُستَعْمَلُ لِوَصفِ الشَّخصيات أو لأغراض سردية. أمَّا الزاوية التحتية المُسخَّرة عادةً لالتقاط صور الموضوعات من أسفل (La contre-plongée)، فإنَّها تُوحِي عكس ما توحي به الزاوية السابقة، أي أنَّها توحي بالعظمة والقوة والشموخ[1].

إذن تعتبر زاوية إلتقاط الصور والاختيار المناسب للعدسات عاملين مُهمَّين يؤثران على الإدراك الفردي، حيث يجعلان الفرد وكأنَّه داخل تلك الصورة، يُعايِشُ أحداثها بِجَوارحِهِ، وليست مُجرَّد وسائل تزيينه كما يعتقد البعض.

وانطلاقا من رسومات "أيوب"، يتبين لنا أنه فَضَّلَ استعمال الزاوية العادية، وتجاهل الزوايا الأخرى، وهذا ما نلاحظه بوضوح على سبيل المثال– في الصور الموالية:

[2]الصورة رقم:(06)

[3]الصورة رقم:(07)



[4]الصورة رقم: (08)

1 - Voir: MARTINE JOLY. " Introduction à l'analyse de l'image", p83.

2 – جريدة الشروق. العدد رقم: 5090، الصادرة بتاريخ: 04 /05/ 2016.

3 – جريدة الشروق. العدد رقم: 5101، الصادرة بتاريخ: 2016/05/15.

4 – جريدة الشروق. العدد رقم: 5111، الصادرة بتاريخ: 25 /05/ 2016.

نلاحظ من خلال الرسومات السابقة أنَّ "أيوب" قد وَضعَ عدسته أمام هذه المشاهد وفي نفس المستوى. فَوَضْعِهِ لهذه العدسة بهذا الشَّكل لم يكن جُزافًا ولا عشوائيا، وإنَّما كان يهدف من وراء ذلك تحسيس الرَّأي العام بواقعية اللَّقطة وبواقعية المُعَانَاة والحِرمان الذين يعيشهما الشعب الجزائري بِشكلٍ يَومي رغم ما تزخر به البلاد من ثروات. ويهدف كذلك من ورائها إلى إثارة الشفقة والرَّحمة والغَيْرة في نفوس المشاهدين، حيث كأنَّنَا نرى المَشَاهِد مُجسَّدة بشكل طبيعي أمامنا بمجرد مشاهدة هذه الصور، وبالتالي الوصول إلى الغاية التي يصبو إليها "أيوب".

أمَّا العدستان الأخريان، فلم يُولِهِمَا كلٌّ من "أيوب" و"باقي" الاهتمام، لأنَّ هَمَّهما الوحيد– من خلال رسوماتهما– يكمن في مراقبة الأوضاع الاجتماعية، السياسية، الاقتصادية، والرياضية، ونقلها إلى المشاهد. ولم يَهتمَّا إطلاقًا بتحفيز الشخصيات أو محاولة إظهار قوَّتها وشموخها.

أ–4– التأليف وإعداد الصفحة: (composition et mise en page)

يُعتبر التأليف أو الجغرافيا الداخلية للإرسالية البصرية –إن صحَّ التعبير– أحد أهم أدواتها التشكيلية الأساسية، إذْ لَهُ الأثر الأكبر في توجيه قراءة الصورة، ويسميه البعض بتنظيم الفضاء[1]، إذْ يهتمّ بالجغرافيا أو بالتوزيع الهندسي لمجال الرسالة البصرية الداخلي، وليس بالنظر لأبعاده الإيحائية فقط. فقد يَحدُث أن يَكون التعرض الملائم في لوحة يتعلَّق بتأليف الصُّورة، لا الموضوعات التي تُعيد إنتاجها[2]. فتنظيم الفضاء ذات دَور فَعَّال وأساسي في تحديد التدرج البصري، أي: لِكونهِ آلية تشكيلية أساسية معروفة بدورها الجوهري في تحديد تراتبية الرُؤية، وتوجيه القراءة باعتبار أنَّ العين – كما يصرح " بول كلي"– تعوَّدت أن تسلك دائما الطرق التي أُعِدَّت لها في العمل[3]، عكس ما يَظنُّه البعض من شمولية القراءة.

1 - Voir : B. COCULA & C.PEYROUTET . "Sémantique de l’image", p89.

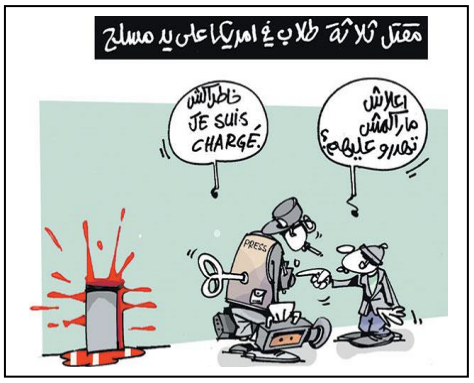
2 - Voir : LOUIS PORCHER. " Introduction à une sémiotique des Images", éd: crédif, 1987, p88.

3- Voir : MARTINE JOLY ." Introduction à l’analyse de l’Image". P85.

إنَّ هذا يعني أنَّ اتجاه القراءة له قيمته الجوهرية في تناول الإرسالية البصرية الكاريكاتورية، تختلف باختلاف الثقافات من ناحية، وباختلاف الصحيفة المقروءة، حيث إنَّ القراءة من اليسار إلى اليمين لها أهميتها لدى الغربيين من جهة، ولدى قُرَّاء الصُحف المنشورة باللغة الأجنبية من جهة أخرى، بينما يُفَضِّل كلٌ من الشَّرقي وقُرَّاء الصحف العربية القراءة من اليمين إلى اليسار.

ويبدو أنَّ كل من "أيوب" و"باقي" قد راعى البُعد الثقافي الذي يتمتع به مشاهدو رسوماتهما الكاريكاتورية من جهة، وطبيعة تلك الصحيفة المقروءة من جهة أخرى.

"فأيوب" على سبيل المثال يَستَعمِل اللغة العربية لتجسيد تعليقاته باعتبار جريدة الخبر أو الشروق التي اعتمدها في نشر رسوماته هي جرائد مكتوبة باللغة العربية، وكذلك لكونها موجهة إلى مجتمع عربي. ولكن لو دققنا النظر جيّدا في بعض رسومات "باقي" و"أيُّوب" الكاريكاتورية، سنلاحظ أنهما تجاهلا قليلا في بعضٍ منها طبيعة الصحيفة، حيث أقحما اللغة الفرنسية في بعض تعليقاتهما، كما يتجلى ذلك في الصور التالية:



(1) الصورة رقم: (09)

(2) الصورة رقم: (10)

إنَّ تجاهلنا هذا كان متعمَّدًا، لأنَّ كُلَّ واحدٍ منهما راع طبيعة ثقافة قُرَّائه على حساب طبيعة الصحيفة، لِكَونِهِمَا على دِرَايةٍ بالثقافة واللغة المزدوجة التي يتمتع بها المشاهد الجزائري لتلك الرسومات، والناجمة عن الآثار التي خلَّفها الاستعمار الفرنسي في الجزائر.

1 – جريدة الشروق. العدد رقم: 4646، الصادرة بتاريخ: 11 /02/ 2015.

2 – جريدة الشروق. العدد رقم: 4969، الصادرة بتاريخ: 04 /01/ 2016.

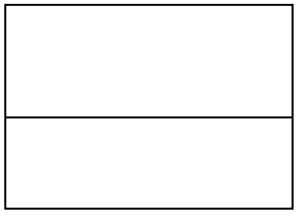
وهناك عوامل أخرى تُحتِّم على رسامي الكاريكاتور أن يُوَلُّوها الأهمية اللازمة، نظرًا لما لها من دور خاص في توجيه رؤية المتلقي للإرسالية البصرية (الصورة الكاريكاتورية) تجاه المسارات والمساحات المُتضَّمِنة شُحنة عالية من المعلومات في الخطاب. " فطريق المعنى واحد، وإذا ما رُسمَ بِشكل مُخالف فلن يُوصِل القارئ لنفس المكان"[1]. كمَا تُصرّح بذلك "مارتين جولي" فالتأليف وإعداد الصفحة ينبغي أن يكون شاملا حتى يتمّ إيصال المُبتغى من الصُورة إلى المتلَّقِي واسْتساغه بكل يُسر، ويتَّضِح لنا ذلك أكثر فيما يلي:

[1]الصورة رقم: (11)

إذا تَطرَّقنا إلى توزيع الفراغ في هذه الصورة لِمَا تتضمنه من دلالات وإيحاءات، سنلاحظ بأنَّ الأسلوب المُتَمَظهِر في الصورة هو أسلوب التقسيم المتساوي، كما هو مجسد في الشكل (1–P) والشكل (1–ب) [2]، حيث تنقسم الصفحة إلى قسمين متساويين. أي إنَّ القسم الذي شغلته العلامة اللسانية يُساوي أو يُعادل القسم المخصّص للعلامة غير اللسانية. وهذا النوع من الأساليب يجعل الصورة الكاريكاتورية غير مثيرة الانتباه إطلاقا باعتباره ناتج عن المساواة والتماثل.

(1 –أ)

(1–ب)



1- LOUIS PORCHER. " Introduction à une sémiotique des Images", p107.

2 – صالح أبو إصبع. " الاتصال ولإعلام في المجتمعات المعاصرة "، دار آرام للدراسات والنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط3، 1999م، ص220.

إنَّ الاتِّزان في تقسيم الصفحة أُفقيا أو عموديا هو نوعٌ من العدالة، ولكن هذا يتناقض تماما مع إيحاءات الصورة التي تُنْبِئُ بالصِّراع واللاتوازن واللاعدالة، حيث إنَّ طلبات العمل التي يُقدِّمها الساكن في الجنوب تُلْقَى في سَلَّة المُهملات، في حين تَلقَى طلبات ساكن الشمال للعمل في الجنوب صدَى إيجابيا. وهذا ما دفع البطالين بالجنوب إلى النهوض والإنتقاضة لمدة تجاوزت ثلاثة أيّام في ورقلة، حتى امتدَّت عدوى الاحتجاج إلى ولاية تُوقرت، مع فشل السلطات في احتواء غضب شباب هذه الولايات.

إذن، هل منَحَ "أيوب" في هذه الصورة كل من العلامات اللسانية والعلامات غير اللسانية نفس النصيب من المساحة في الصورة، وأهمل الصراع القائم بسبب الأوضاع الاجتماعية؟ أم أنَّه غَضَّ الطرف عن التقسيم، وبالتالي أخطأ التوظيف؟

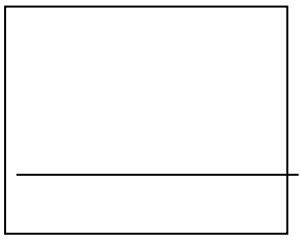
[1] الصورة رقم: (12)

نلاحظ في هذه الصورة أنَّ الأسلوب الطاغي عليها هو ذلك الذي يُقسِّم الصفحة إلى قسمين غير متساويين: قسم كبير، وقسم صغير أُفقيا، كما يتجلى في الشكل التالي: (2-ج)، (2-د) [2].

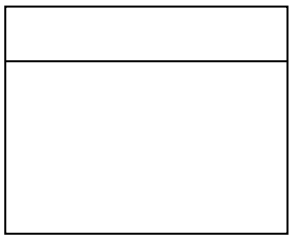
1 – جريدة الخبر. الصادرة بتاريخ: 09 /03/ 2004م.

2 – صالح أبو إصبع. " الاتصال والإعلام في المجتمعات المعاصرة "، ص221.

(ج-2)



(د-2)

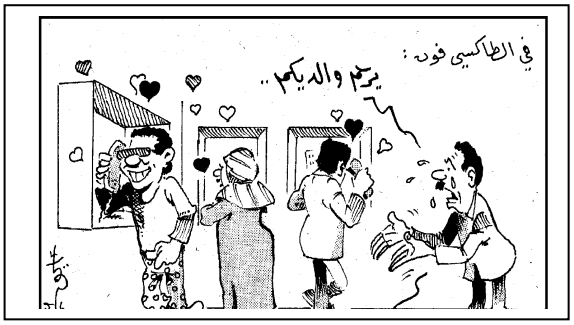


يُعبِّر لنا هذا التقسيم غير المتماثل عن التناقض والصِّراع القائم و اللامساواة في الحياة من حيث توزيع الثروة والمكاسب التي أحرزتها الجزائر في الآونة الأخيرة من عام 2004م. إذْ إنَّ المساحة الصغيرة المخصصة للعلامات اللسانية المتجسدة في عبارة "احتياطي الصرف 30 مليار"، تكافح ضدَّ مساحةٍ أكبر مُتَمَثِّلة في أيقونات مُعبِّرة عن معاناة الشعب وحرمانه من أدنى الحقوق. ولقد تمكَّن "أيوب" من إظهار التناقض الحاصل في المجتمع الجزائري من خلال تقسيمه لهذه الصورة إلى قسمين غير متماثلين.

كما يتجسَّد ذلك التناقض أكثر من خلال الأحداث التي وقعت بتاريخ: 09 مارس 2004م، والتي دفعت بـ"أيوب" لإنجاز هذا الرسم، حيث أنَّه بَعد يومين من الاحتجاج وقعت ولاية ورقلة رهينة في قبضة الغاضبين، وفي الوقت نفسه انتقلت موجة الغضب في ولاية البويرة إلى بلدية "حيزر"، وقيام الغاضبين بإحراق دار البلدية وسيَّارة رئيس الدائرة. أمَّا في تيبازة فقد واصل سُكَّان "بني ميلك"" احتجاجهم وإصرارهم على مُقابلة مُمثِّل الحكومة.

ومن جهة أخرى، فيما تتباهى وزارة الفلاحة بالتصدير، فإنَّ أسعار البطاطا تلتهب في الأسواق، واصطدام التراجع الكبير الذي عرفه إنتاج البطاطا في ذلك العام –أي 2004م– إثر الخسائر التي لحقت بمنتوج نهاية الفصل، بِنزِيفٍ حَاد مسَّ مخزون المادة جرَّاء تصدير كَمِّيات منها إلى بلدان عربية وأوروبية. إنَّ هذه العوامل كلَّهَا أدت إلى انتشار الفقر والحِرمان والتدهور الصحي المُعَبِّرِ عنه في الصورة الكاريكاتورية السابقة.

[1] الصورة رقم: (13)



قام "أيوب" في هذه الصورة بتوزيع الفراغ على ثلاثة أقسام متساوية أُفقيًا مِثلَمَا هو واضح في النموذج التالي: (P-3) [2].

(P-3)

إنَّ غاية "أيوب" من توظيف هذا الأسلوب بالذات لهذه الصورة بشكل خاص، هو إثارة انتباه المشاهد بشكل أكبر، والتأثير في نفسية المتلقي بشكل أكثر فعالية. لقد أحسن "أيوب" اختيار هذا الأسلوب لعرض الموضوع المعالج في الصورة، ونجح في التأثير على المتلقي من خلال إظهار الوجه الحقيقي للمواطنين الجزائريين المستعملين للهاتف الثابت المُتجسَّد في غِياب الرَّحمة والشفقة من قلوبهم، وكأنَّ الحياة الإنسانية لديهم ليست لها قيمة، وأنَّ أموالهم ووقتهم يَضِيعانِ في تَفاهَاتٍ لاَ طَعْمَ لها، والدَّليل على ذلك أنَّهم لم يمنحوا المتوسِّل إليهم فرصة الاتصال بسيارة الإسعاف لإنقاذ حياة مريض، فالجزائريون غارقون في القضايا العاطفية متجاهلين القضايا الإنسانية.

1 – جريدة الخبر. الصادرة بتاريخ: 21 جوان 2004م.

2 – صالح أبو إصبع. " الاتصال والإعلام في المجتمعات المعاصرة "، ص222.

[1]الصورة رقم: (14)

فَضّل "أيوب" في هذه الصورة استخدام النمط الحُرّ الذي يتم فيه استخدام توازن غير مألوف، لا يعتمد الأنماط السابقة. وفيه يقوم الفنَّان بترك الحُرَّية للعين للتنقل خلال العناصر المختلفة للصورة [2] الكاريكاتورية. حيثُ تطرَّقَ "أيوب" في هذه الصورة إلى تناول شهر رمضان الذي يعتبر شهر التعبُّد وطلب المغفرة والسَّعي إلى التقرُّب من المولى عزَّ وجل لنيل رِضوانه ورحمته، مُحاولاً في الوقت نفسه اكتشاف طبيعة المواضيع التي يناقشها المواطنون في هذه المناسبة. وقد بَيَّنَ لنا أنَّ هذا الشهر بالنسبة لهم هو شهر البطون التباهي بالمأكولات، حيث يظهر ذلك على يسار الصورة، حين بدت إحدى الشخصيات تتناول اللحم عند الإفطار، في حين تقول الشخصية الأخرى بأنها لم تتناوله إطلاقا نظرا لضعف القدرة الشرائية.

ثم ينتقل الكاريكاتور إلى الجهة اليمنى من الصورة، لِيَعرِضَ علينا نماذج لبعض النَّاس الذين يَتَخَلَّفون عن الذَّهاب إلى المساجد بِحَجَّة أنَّ لديهم مصالح عليهم قضاؤها. ثم ينتقل من جديد إلى أعلى الصورة قائلا "... لرمضان في صائميه ... شؤون" ليُوَضِّح بأنَّ رمضان هو شهر الصفقات والتباهي بالنسبة للمواطن الجزائري، وليس شهر التعبَّد والتقرُّب إلى الله. أي أنَّ الجزائريين هم رمضانيون وليسوا ربانيين.

تعتبر هذه الأساليب التي اعتمدها "أيوب" هي الطَّاغية على صُوَرِهِ الكاريكاتورية، ولكن هذا لا ينفي اعتماده على أساليب أخرى، وإنْ وَرَدَتِ بِنَسبةٍ ضئيلة.

1 – جريدة الخبر. الصادرة بتاريخ: 2004/10/21م.

2 – صلاح أبو إصبع. " الاتصال والإعلام في المجتمعات المعاصرة "، ص222.

أ-5- الأشكال: (Les Formes)

مما لا شك فيه ذلك، أنَّ الأشكال المُتضَمَّنة في الصورة تُعتبر كغيرها من الآليات التَّشكيلية الأخرى، بحيث إنَّ لها أبعادًا ثقافية وأنتروبولوجية مرتبطة ارتباطا وثيقا بالمعارف التي يمتلكها المتلقي أو القارئ المستهدَف وبِمقوِّماته الحضارية. ومع ما يمكن أن تُوهِمَنَا به الظاهرة، أو ما قد توحي به من براءة زائفة ومخادعة، حيث إنَّها كثيرا ما تُنسِينَا " أنَّ صورة الواقع هي غير الواقع في الصورة "[1].

والصورة ماهي إلا مُجرَّد نِتَاج اختيارات تِقنيَة معروفة من أجل أداء دلالة مُعَّينة ومحددة، وهذا ما ألمحت إليه "مارتين جولي" مُصَرِّحةً بِأَنَّ " كل هذه الاختيارات وكل هذه المناورات تثبت أننا نبني الصُّورة وبالتالي دلالتها "[2].

إذن فالأشكال المُتضمَّنة في الصُّورة لا تدل بالضرورة على الواقع الحقيقي، وإنَّما تعمل على تنميقه وإظهاره في أحسن حُلَّة بُغية مخادعتنا. لهذا ينبغي أثناء تأويل تلك الأشكال الرجوع إلى معارفنا الثقافية حتى لا نقع في الفخ.

(3) الصورة رقم: (15)

إنَّ هذه الصورة دليل على البراءة الزائفة والمصطنعة التي يتصف بها مُرَشَّحوا الانتخابات، حيث نلاحظ فيها أن المرشح قد ارتدى اللباس التقليدي الصحراوي جَارًا معه الجَملِ ليُقنِعَ المتلقي من خلال شكل هندامه أنَّه من أهل سكان الجنوب قادما من الشمال. كأن شكل رجل الشمال يُشبِهُ شَكل رَجُل الصحراء من جهة، ومن جهة أخرى، لكي يُقنِعَنَا

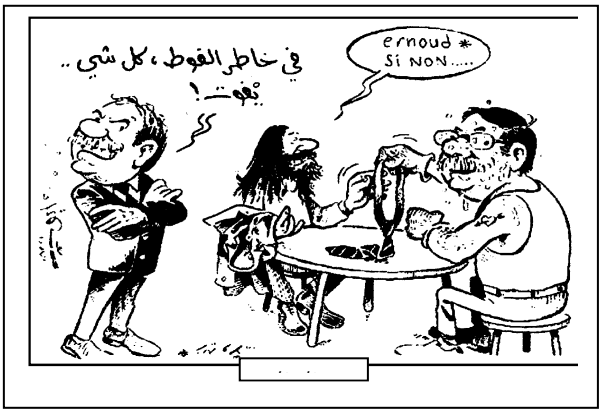
1 - MARTINE JOLY. " Introduction à l'analyse de l'image", p107.

2- MARTINE JOLY. " Introduction à l'analyse de l'image", p112.

3 – جريدة الخبر. الصادرة بتاريخ: 16 /02/ 2004م.

بمدى تَضَامُنِهِ مع سكان الجنوب في السَّراء والضَّراء، وأنَّه يَشعُرُ حقيقة بِمَا يُعَانِيه سكان الصحراء وبالتالي سيسعى جاهدا لِفَكِّ ضيقهم. والأشكال التي وظَّفها "أيّوب" في هذه الصورة توحي بالبيئة الصحراوية، حيث رسم شكل الجمل، ورسم في خلفية الصورة شكل جبل يشبه جبل الهقار إضافة إلى الأرضية التي تشبه في شكلها الرِمَال الصحراوية.

ولكن السؤال الذي يبقى يطرح نفسه: هل يُعتَبَر تَبَنِي هذا المرشح لشكل رجل الجنوب وتَقَمَّصِهِ لَهُ دَلِيل عَاكِسً لنواياه الحقيقية فِعلاً والمتمثلة في السَّعي لمساعدتهم؟ أم أنَّ فترة الانتخابات والسعي إلى الحصول على أصواتهم الانتخابية فقط هي التي تفرض عليه تبنيها؟.



(1) الصورة رقم: (16)

– أما الصورة التَّالية، فَهِيَ تُعبِّر عن كُلٍ من مُمَثِّل الحكومة السّيد "أويحي" وممثل العروش السيد "بلعيد أبريكا" وهما إلى الطاولة واحدة تمثل طاولة الحوار. ولكن قد نتساءل: هل شكل الدِّيكور الواضح في الصورة يُوحِي بحِوَارٍ بين طرفين نابعٍ من قَنَاعةٍ مُتَبَادَلَة، أم هناك خَلفيَّة ما من وراء ذلك؟.

إذا أنعمنا النظر في الصُّورة جيّدا، سنلاحظ بأنَّ السيد "أويحي" يُسَلِّمُ ملابسه كلها بما فيها ربطة العنق لِمُمَثِّل العروش، وكَأَنَّ ذلك دليل قاطع على رضوخ الحكومة لمطالب سكان منطقة القبائل والاعتراف ب"أرضية القصر". ولكن هل هذا فعلا ما تحقَقَ في الواقع؟ هل

1 – جريدة الخبر. الصادرة بتاريخ: 2004/01/25م.

هذا الديكور يوضح النوايا الحقيقية لكلا الطرفين إذا ما نظرنا إلى شكل ملامح وجه المترشح الموجود على يسار الصورة؟.

في الحقيقة إنَّ شكل هذا الديكور ما هو إلا قناع زائف، والدليل على ذلك أن الواقع الذي وصلت إليه قضية منطقة القبائل هو عكس الواقع الوارد في الصورة، وأن مطالب أرضية القصر لم تتجسد.

ب- العلامة الأيقونية* (les signes Iconiques)

تُعدُّ العلامات الأيقونية الواردة في الصورة عامة، وفي الصورة الكاريكاتورية خاصة من بين أَهَمِّ المُكوِّنات الرئيسية لتلك الصورة، وذلك ليس فقط لكونها تُعتَبر الآلية أو الوسيلة الفريدة والمساعدة على استنساخ الواقع الخارجي وعرضه فحسب، مادامت الصورة هي أولاً شيء ما يشبه شيئا آخر[1]، وإنَّمَا لِسَببٍ مُغَايرٍ يتجلى فيما تُضمرُهُ تلك الصورة من أَبعادٍ إيحائية متنوعة، غالبا ما تُشعُرُنا بكونها تتجاوز نطاق التماثل المادي للموضوع المعروض أو المنقول، " لأن الصورة تريدُ دَائمًا أن تقول أكثر مما تعرضه في الدرجة الأولى، أي على مستوى التصريح "[2].

ومن أجل فهم خصوصيات العلامات الأيقونية، يمكننا تقسيم دراستنا إلى مستويين متباينين، ولكنهما متكاملين في الوقت ذاته، وهما كما يلي:

ب- 1- مستوى الموضوعات:

ينبغي في هذا المستوى أن نُركِّزَ اهتمامنا على الموضوع المعالج في الصورة، مع الوصف الدقيق والمتناهي المُركَّز لجزئياتها الحاضرة والمُضْمَرَةِ دون تجاهل ما تحمله أو تتضمنه من أبعاد تعبيرية محددة في سياق سوسيو ثقافي خاص، وذلك مادام " حضور عنصر كغيابه يُعَدُّ اختيارًا ينبغي على التحليل أخذه بِعَيْنِ الاعتبار "[3]. فالجزئيات الصغيرة

* سنتناول هنا الجانب غير اللساني فقط، أي الأيقونات غير اللسانية، وسنتطرق إلى الأيقونات اللسانية لاحقا.

1- Voir : M, JOLY. " Introduction à l'analyse de l'Image ", p30

2 - Voir : ibid. p72.

3- Voir : ibid. 44.

الواردة في الصورة قد تُوهِمُنَا بأَنَّها لا تؤثر في تحديد المعنى، في حين أنه العكس تماما، بحيث إن أَتْفَهَ وأبسط الأمور هي التي قد تؤدي إلى تغيير مجرى الأحداث والدلالات.

(1) الصورة رقم: (17)

فلو دققنا – على سبيل المثال– في هذه الصُّورة، لَتَبَيَّنَ لنا بِأَنَّ الموضوع المعالج فيها هو موضوع سياسي كما يُوضِّحُه الفضاء العام للصورة. أي أنَّ الموضوع المعالج في هذه الصورة هو عبارة عن أيقون للموضوع الموجود في الواقع على الساحة السياسية، فهذه الصورة رغم طابعها السياسي، فإنَّها خالية تماما من المصافحات والابتسامات المُفْتَعَلَة التي تتميز بها عادة اللقاءات السياسية، والتي يكون الهدف منها: إعطاء الانطباع بتقارب وجهات النظر، ورِضَيَ الأطراف عن بعضها البعض أوَّلا، واللَّعب على إيقاع العفوية وصدق المشاعر ثانيا.

وكما عوَّدتنا اللقاءات بين الشخصيات السياسية دائما، فإنَّ فضاء هذه الصورة خَالٍ من الأثاث الفاخر واللوحات الزيتية، ومن تلك الأواني أو المِزْهَرِيات الجذَّابة، هناك –بالطبع– فقر في الديكور وغِنَى في دلالات الشخصيات، حيث أنَّ مُمَثِّل الحكومة السيد "أويحي" اجتمع مع ممثل العروش السيد "بليعد أبريكا" على طاولة الحوار من أجل معالجة وحَلَّ أزمة منطقة القبائل من خلال تطبيق مطالب أرضية القصر. ولكن في مقابل ذلك نلاحظ في الجزء الأيسر من الصورة أنَّ أيقونة المترشح تشير إلى ما يُضمِرُهُ في نفسه من نوايا ومفاجآت لمُمَثِّل العروش، وأنَّ ذلك الاتفاق مُؤَقَّت إلى غاية نهاية الانتخابات من جهة، ومن جهة أخرى، فإنَّ فقر الدِّيكور لَدَليلٌ واضح أن الاتفاق الذي تَمَّ ليس رسميًا.

1 – جريدة الخبر. الصادرة بتاريخ: 25 /01/ 2004م.

إذن، هذه الجزئيات الصغيرة ذات تأثير كبير في تحديد ماهية طبيعة الاتفاق المبرم بين الطرفين. كما تشير هذه الجزئيات كذلك إلى كَوْنِ السَّياسة فَنّ خِداع وليست ميدانًا نزيهًا.

ومن ناحية أخرى، تبدو لنا المواضيع التي تناولها الكاريكاتوري "أيوب" واضحة وميْسُورَة للفهم للوهلة الأولى لدى المشاهد، أي إنَّها مواضيع دينامية في حين أن الواقع عكس ذلك تماما، أي أن المواضيع التي تناولها "أيوب" هي مواضيع مباشرة تقتضي من الملتقى استحضار جميع معلوماته الإضافية ومعارفه السَّابقة في نفس الوقت لتأويل تلك الصورة، واستخلاص الموضوع الحقيقي الذي يسعى "أيوب" إلى تبليغه. وبالتالي فالأثر أو المعنى المتحقَّق بعد عملية التأويل باستحضار المعلومات والمعارف السابقة يدعى بالمُؤَوِّلَة الدينامية أو الطاقية، لأنها تقتضي جهدا ذهنيًا كما يقول "بورس".

مثلا بخصوص الصورة السابقة، ينبغي على المُتَلَقِي أن يكون على علم بِقَضيَّة منطقة القبائل وبِمَطالِب أرضية القصر، لكي يتمكن من تأويل أيقونة شخصية "أويحي" الذي منح كل ثيابه للسيد "أبريكا"، وتأويل أيضا أيقونة الثيّاب الممنوحة. وهذا ينطبق على جميع رسومات "أيوب" و"باقي"، أي إنَّ المواضيع المعالجة فيها هي مواضيع مباشرة تستلزم مُؤَوِّلَة دينامية أو طاقية لفهم المقصود من وراء تلك الرسومات.

ب-2- مستوى المحور الإبستمولوجي:

ب-2-1- الفرض الاستكشافي:

يُطلِق "بورس" على هذه الإستراتيجية مصطلحات أخرى مرادفة منها: RETRADUCTION والافتراض والفرضية[1]، أي أَنَّه من قاعدة ونتيجة يُستَدَلُّ على حالة. هكذا هي صيغة هذه الإستراتيجية من البرهنة، وبالتالي إذا تصفحنا وتمعنا في الصُّور الكاريكاتورية المتعلقة بالحملة الانتخابية المؤرخة من (06 جانفي 2004م) إلى غاية

1- DAVID SAVAN. "La Sémiotique de Charles s. Peirce ", Langage n°58, Larousse, Paris 1980, Paris 1980, p22.

(08أفريل 2004) سنلاحظ بأَنَّ المترشّح "عبد العزيز بوتفليقة" يبدو أكثر تَفَاؤُلاً من المترشحين الآخرين بالنتيجة التي سَتُسْفِرُ عنها الانتخابات الرئاسية المنعقدة يوم (08 أفريل 2004م) [نتيجة]، وبما أنَّ المترشحين الآخرين يكثّفون حملاتهم الانتخابية غير أن واحدا منهم فقط سَيَنَالُ كُرْسيّ الرِّئاسة، وبدون إظهار أيَّ مَلْمَحِ تَفَاؤُلِي [قاعدة]، فقد استدللنا من كل ذلك على أنَّ المترشح "بوتفليقة" هو الذي سينال أعلى نسبة تصويت، لذلك فهو الذي سينال كرسي الرئاسة [حالة].

وهذه الحالة تعتبر –على كل حال– مُجرَّد فرضية. ومن هنا فإنَّ الفَرضَ الاستكشافي يشتغل من خلال هذا المثال كالتالي:

* قاعدة: من بين جميع المترشحين الذين يسعون لتكثيف حملاتهم الانتخابية، سينال مترشح واحد فقط كرسي الرئاسة.

* نتيجة: عبد العزيز بوتفليقة من بين المترشحين المتفائلين والبارزين.

* حالة: عبد العزيز بوتفليقة هو الذي سينال كرسي الرئاسة.

وفي الحقيقة إنَّ الكاريكاتوري "أيوب" الذي رسم هذه الصور الكاريكاتورية المُعبِّرة عن الحملة الانتخابية – والذي يُفتَرضُ من خلالها أنَّ المترشح "بوتفليقة" هو الذي سيحظى بكرسي الرئاسة– يجهل تماما النتيجة التي سَيفضِي إليها الاقتراع. وبالتالي، هذا هو الشرط الذي ينبغي أن يتوفر في الكاريكاتوري حتى تكون الحالة التي أَقرَّ بِها عبارة عن فرض استكشافي. أي إنَّه يُشترط في الكاريكاتوري أو في المتكلِّم –كما يقول "أمبرتو إيكو"– ألاَّ يكون على سَابِقِ علمٍ بِأنَّ تفاؤل واطمئنان المترشح "بوتفليقة" هو دليل قطعي بِأنَّه سيفوز بالرئاسيات. ولو كان "أيوب" يعلم فإنه لا يمارس بَعُدَ فَرضًا استكشافيا، وإنَّما استشفارا فحسب (DÉCODAGE) [1].

إنَّ إقرار "أيوب"– من خلال صور المترشح بوتفليقة– بِفوزِ هذا الأخير بالانتخابات وبالتالي على كُرْسيّ الرِّئاسة لا يَضْمَنُ أنَّهُ سيتحقق ذلك مستقبلا بعد نهاية عملية الاقتراح،

1- UMBERTO ECO. "A theory of semiotics", Indiana university press, Bloomington, 1976, p131.

مادامت العمومية هنا هي عمومية الأوّلانية، أي عمومية الإمكان أو الإحساس بالتعرف[1].وليس عمومية الثّالثانية، أي عمومية القانون التي تتعلق بالاستنباط.

ب- 2-2- الاستقراء*:

تقوم هذه الإستراتيجية على الانتقال من الخاص إلى العام، ومن الجُزئِي إلى الكُلِّي أي من الحالة والنتيجة يُسْتَدَلُّ يُسْتَدل على القاعدة، ويمكننا تطبيق هذه الإستراتيجية على الصور الكاريكاتورية المتعلقة بالموضوع السياسي الداخلي للبلاد كما يلي:

- حالة: أولئك الذين يساندون ويصوتون على المترشح "بوتفليقة" سينالون العطايا.

- نتيجة: أولئك المساندون والمصوتون هم معوزون.

- قاعدة: كل المساندين والمصوتين للمترشح "بوتفليقة" الذين سينالون العطايا هم معوزون.

وهكذا، فانطلاقا من تخمين النتائج التجريبية بالتدقيق في الصور الصادرة بتاريخ: (2004/01/26)، (2004/01/27)، (2004/01/29)، (2004/02/15)، (2004/02/16)، (2004/02/19)، (200/02/23)، (2004/03/02)، (2004/04/22)، (2004/08/08)، (2004/10/18)، (2004/12/15)، يُحكم على صحة استدلال الفرض الاستكشافي، ولكن باعتبار أنَّ هذا الحكم (القاعدة)، اختباري، ومن ثم فهو ينتمي إلى مقولة التجربة التي هي ثانيانية. وهذا لا يعتبر برهنة بالمعنى الصارم للكلمة، لأنه ليس قانونا وإنما يمنح الفرض الاستكشافي " أملا في أن ينجح فـي المستقبل"[2] فقط، وذلك وفقا للتجارب القادمة التي قد تساعد على تحقيق الفرض الاستكشافي أو أنها ستعمل على تخطئته.

1- E.CARONTINI. "L'action du signe ", cobaye librairie, nouvelle édition, question de communication 7, lauvin la neuve, p33 .

* يعتبر بحثنا هذا بأكمله "استقراء"، بحيث تنتقل من تحليل العناصر الجزئية المتمثلة في الصور الكاريكاتورية ومكوناتها للوصول إلى ماهو عام وكلي، والمتمثل في محاولة إيجاد إجابة للإشكالية المطروحة في مقدمة البحث.

2- CH.S.PEIRCE," Ecrits sur le signe", p188.

ب- 2- 3- الاستنباط:

تقوم هذه الإستراتيجية على عكس ما يقوم عليه الاستقراء، بحيث ننتقل من العام إلى الخاص، ومن الكُلي إلى الجزئي، أي من القاعدة والحالة يُستدل على النتيجة، وعلى هذا المنوال يمكننا صياغة الصور الكاريكاتورية التي يدور موضوعها حول الانتخابات الرئاسية صياغة استنباطية فيقول:

* مقدمة كبرى (قاعدة): كل المحاولات والوسائل- مهما كان نوعها- المستخدمة من أجل الحصول على أكبر عدد ممكن من الأصوات مكللة بالنجاح والفوز.

* مقدمة صغرى (حالة): المترشح "بوتفليقة" استعمل كل الوسائل المُمكنة، وكأنه تبنى مقولة "مكيا فيلي" بأنّ الغاية تُبرِّر الوسيلة، والتي تتمثل هنا في تنقل المترشح المذكور إلى عدة ولايات كما يبدو من الصور المؤرخة في: (14 فيفري 2004)، (16 فيفري 2004).
- منح العطايا المتجلي في الصورالتالية: (29/26جانفي2004)(19/15/فيفري2004)، (02 مارس 2004).
- المكر والحيلة المتضحين في الصور المؤرخة في: (25 جانفي 2004)، (21/09/08/05 فيفري 2004)، (22 مارس 2004).

* نتيجة: مساعي ووسائل المترشح "بوتفليقة" مكللة بالنجاح، والدليل على ذلك الصور التالية: (28/27/11/10 أفريل 2004)، (27/09 جوان 2004)، ومن ثَم فهذا دليل على تحقق الفرض الاستكشافي.

نقول إذن أنَّ الاستنباط عبارة عن برهنة صارمة بأتَمّ معنى الكلمة، فهي برهنة قائمة على التحقق من القاعدة أو الفرضية التي يفترضها الفرض الاستكشافي على ملاحظات معيّنة وخاصة يمنحها الاستقراء. وباعتبار الاستنباط ثالثانية، فهو ينتمي إلى مقولة الفكر والقانون، ويُعتبر الفرض الاستكشافي ضروريا جدا، لأنه يكشف عبر الفرض الاستكشافي وحده عن حقائق جديدة، وتظهر أفكار جديدة[1]، ولا قيمة لإستراتجيتي الاستقراء والاستنباط دون وجود الفرض الاستكشافي.

1- VAVID SAVN. " La sémiotique de Charles s. Peirce" p22.

6- 2- القسم اللساني (العلامات اللسانية):

ذكر فيما سبق بأنَّ الصورة الكاريكاتورية تستند في إيصال رسالتها إلى المتلقي على جملة متنوعة ومتكاملة من العلامات، ومن بينها نجد العلامات اللسانية المتجلية في التعليق. وتعتبر هذه العلامات ضرورية وهامة جدا لما تحظى به من قُدرات تواصلية خاصة وكفيلة بِسدّ الخصاص التعبيري الذي يُمكننا ملاحظته في أي وسيلة أخرى، وهذا يعني أنَّ المختصين أوْجدوا هذا النوع من العلامات لتسهيل أو إتمام عملية قراءة الرسم (الصورة).، بالإضافة إلى تفادي انزلاق القراءة في تأويلات محتملة خاطئة تؤدي إلى إخلال الهدف الرئيسي الذي تصبو الصورة إلى إيصاله للمتلقي.

إذن هذا المكون عبارة عن وسيلة يلجأ إليها الكاريكاتوري في حالة عجز الخطوط عن الإفصاح والتعبير، وفي غالب الأحيان يستعمل لتسمية معينة أو لكلمة مركبة لشيء معروف، أو لنظرية معينة، أو لقاعدة، أو حتى لمقولة شعبية، بحيث أنه في بعض الأحيان ينقسم إلى عنوان أو نص أو حوار.

إنَّ المتلقي ينظر دوما إلى الصورة المرسومة بطريقة آلية، ثم يقوم بعد ذلك بقراءة التعليق الذي يكون أحيانا في تناقض مع الفكرة المبتكرة للرسم. ولكننا لا نعتبر ذلك التناقض نقيصة، وإنَّما هو موضوع لغاية يقصدها الكاريكاتوري.

يعتبر هذا المكوّن – التعليق- كما سنراه لاحقا، الجزء المكمّل للكاريكاتور، بحيث يُمكن استعمال نفس التعليق لرسومات مختلفة. وهذا لا يُعتَبَر تزويرا أو انتحالا، كما أنَّه يجوز للكاريكاتوري أن يتصفح الجرائد الأخرى، ويوظّف الكلمات الغريبة (الشاذة) لشخصية سياسية، تتخذ كتعاليق لرسومات كاريكاتورية متنوعة[1].

وفي الحقيقة يكفينا أن نذكر بالفرق الجوهري بين العلامات الأيقونية والعلامات اللسانية من أجل إدراك المكانة التي تحظى بها العلامات اللِّسانية داخل الصورة.

1- HIFZI TOPUZ. "Caricature et société",p 50.

– **فالفرق الأول:** يتجسد في " الدلالة الهشة جدا " [1] – كما يسميها "لويس بورشي"– بالنسبة إلى العلامة الأيقونية إذا ما قورنت بالعلامة اللسانية، وهذا الفرق ناتج عن سببين اثنين:

– **<u>السبب الأول:</u>** متعلق بغياب العلامة التوافقية في علم الصورة (ICONOLOGIE) بين الدال والمدلول ، وهذا عكس ما هو موجود في اللسانيات، " فما نلاحظه فعلا هو أنَّ نفس الدال يمكنه إدارة العديد من المدلولات، لأنَّ كل مدلول ينقل في الغالب بكوكبة من الدوال، وفي هذه الكوكبة يمكن لأي دال أن يصبح –دالا بالنيابة– فقط "[2].

– **<u>أما السبب الآخر</u>**: فيتعلق بالطبيعة الإيحائية القوية للأيقونة، والتي تتميز –كما نعرف– بتكوينها المعقد إلى درجة أنه إذا قمنا بأي تعديل بسيط ولو جزئي في أحد مقوماتها سينتج عن ذلك تغير كامل لدلالتها العامة.

– أما **الفرق الثاني:** فيتجلى في عجز العلامة الأيقونية عن إتمام أو أداء بعض الوظائف التعبيرية والمتمثلة –على سبيل المثال– في: نقل الشخصيات المرسومة وأقوالها، مما يستلزم اللجوء إلى الوسيلة اللسانية لسد تلك الفجوة أو ذلك النقص.

وفي بعض الأحيان نجد أنَّ العلامة اللسانية (التعليق) كثيرا ما تُضلِّل المتلقي، مما يؤدي إلى بروز فريقين من الكاريكاتوريين. منهم من يستهجن التعليق باعتباره يوحي إلى عجز الخطوط عن التعبير، وفريق يدعو إليه لكونه يزيد من فصاحة الصورة.

وفي عصرنا الحالي نرى أنَّ الكاريكاتوري يسعى إلى حذف التعليق في بعض الأحيان، لأنَّ الكلام شهد تطورا معتبرا، بحيث أنه حدث تحول من الرسم الفكاهي إلى الفكاهة الخطية التي لم تعد تحتاج إلى تعليق قصد فهمها، فالفكاهة تتجسد في ثنايا الخطوط وليس في الكلام، والصورة تنتقل بسهولة متجاوزة الحدود اللِّسانية[3].

1- LOUIS PORCHER. " Introduction à une sémiotique des Images", p82.
2- LOUIS PORCHER. "Introduction à une sémiotique des images", p82.
3 - Voir : HIFZI TOPUZ. "Caricature et société", p51

لهذا نجد أنَّ "بارث" قد حَدَّدَ في إحدى دراساته المعنونة بـ"بلاغة الصورة"[1] وظيفيتين رئيسيتين للرسالة اللسانية المتضمِّنة في الصورة، وبعبارة أخرى: إما أنَّ النص له –بالنسبة إلى الصورة– وظيفة الإرسال أو الشرح أو التثبيت (Fonction d'ancrage)، وإمَّا له وظيفة تكميلية أو تناوبية (Fonction du relais)[2] ، وهو الأمر الذي سنراه لاحقا.

أ– وظائف الرسالة اللسانية:

تؤدي الرسالة اللسانية عدّة وظائف نذكر منها:

أ–1– وظيفة الترسيخ: (FONCTION D'ANCRAGE)

الترسيخ كما يقول "بارث" هو نوع من التلاعب المتبادل بين الصورة والنص، مهمته توجيه القارئ نحو مدلولات خاصة بالصورة وذلك لتثبيت سلسلة المعاني الطائفة[3].

يعني، تتجلى هذه الوظيفة في العمل على توقيف مسيرة تَدفق معاني الصورة، والحَدِّ من تَعَدُّدِهَا الدلالي من خلال ترجيح أو تعيين تأويل بعينه. أي إنَّ "وظيفة التثبيت" تكمن في إيقاف السلسلة الطافية من المعنى (une chaine flottante du sens) التي تحدث تعددية معاني الصورة بتعيين المستوى الَجِّيدِ للقراءة المتمتعة بامتياز بين مختلف التأويلات التي بإمكان الصورة وحدها إلتماسها[4]. وهذا ما يحدث عادة في الإعلانات الإشهارية الصحفية، حيث تكون الرسالة اللسانية مرهونة بتوضيح الصورة وحصر كثافتها الإيحائية، "ففي هذا المستوى –إذن– تقوم اللغة بوظيفة تحديد المعنى الأيقوني الصريح لتفادي أخطاء التعيين"[5]. والصحيفة تمنحنا أمثلة عديدة عن مثل هذه الوظيفة.

إذا تصفحنا مدونتنا، سنلاحظ أنَّ المواضيع التي تناولها كل من "أيوب" و"باقي" هي كما أشرنا سابقا مواضيع مباشرة وليست دينامية، أي أنَّها مواضيع تحتاج إلى مؤولة طاقية

1 -Voir : ROLAND BARTH. " La rhétorique de l'image", communication, 4 éd, seuil, 1964.
2 - Voir : ROLAND BARTH. "L'obvie et l'obtus", Essais critiques III, éd : seuil, 1982, p30-33.
3- MARIE CLAUDE VETTRAINO SOULARD. "Lire une image, analyse de contenu iconique", Ed : Armand colin, Paris, 1993, p16.
4 - Voir : M.JOLY." Introduction à l'analyse de l'image", p96.
5- Voir : LOUIS PORCHER. "Introduction à une sémiotique des images", p193.

تستدعي استحضار المعلومات والمعارف السابقة الخاصة بذلك الموضوع المعالج من أجل تأويل تلك الصورة، ومن ثم فالتعدد التأويلي الناتج عن طبيعة المواضيع المعالجة في رسومات "أيوب" و"باقي" توضح أنَّ العلاقة القائمة بين العلامات اللسانية والعلامات الأيقونية لا تتجلى في وظيفة الإرساء والتثبيت (الترسيخ). لأنَّ الأيقونية منها تعمل على إيقاف السلسلة الطافية من المعنى، أي إيقاف التعدد التأويلي، وهذا ما لا يمكن حدوثه إطلاقا عند تحليل الصور الكاريكاتورية.

ومن هنا يتبين بأن للعلامات اللسانية وظيفة أخرى تربطها بالعلامات الأيقونية في الصورة الكاريكاتورية، كما سنرى ذلك.

أ-2- وظيفة التناوب أو التكميلية: (FONCTION DE RELAIS)

تتجلى في الوظيفة التعبيرية التَنَاوُبِيَة أو التكميلية الكثيرة والمسندة للرسالة اللسانية في الخطاب الكاريكاتوري، فرغم الغنى التواصلي الذي تتمتع به الصورة، فإنَّها تبقى مجرد رسالة بصرية قاصرة عن أداء وظائفها التعبيرية ما لم تستعن باللغة، وهذا يعني أنَّ "وظيفة المُنَاوَبَة" تتجسد عندما تَحضُرُ الرِّسالة اللسانية لِسَدِّ مَسَدَّ القُصُور التعبيري للصورة (اتخاذ مناوبة). ومع الثراء التعبيري والتواصلي لرسالة بصرية محضة ... فإنَّها توجد أشياء لا يمكن قولها دون اللجوء إلى الكلامي (AU VERBALE)[1]، تماما كما قد يلجأ " النص أحيانا إلى الصورة لإظهار ما يعجز عن تبليغه "[2]، وانطلاقا من هنا يتضح لنا الطابع التناوبي والمتكامل القائم بين الرسالة اللسانية والصورة، وهو الأمر الذي دفع " جان لوك جودار" إلى تشبيه علاقتهما التلازمية ب " علاقة كرسي بطاولة: إذا ما أردتم الجلوس للمائدة احتجتم لهما معا "[3].

يعني أنَّ هذه الوظيفة تظهر عندما تعجز الصورة عن أداء الشروحات اللازمة أو حينما يحدث إفراطا حسيا في النظرة، فيأتي دور الرسالة اللسانية للحد من المعاني التعيينية وذلك بالإنابة عنها[1].

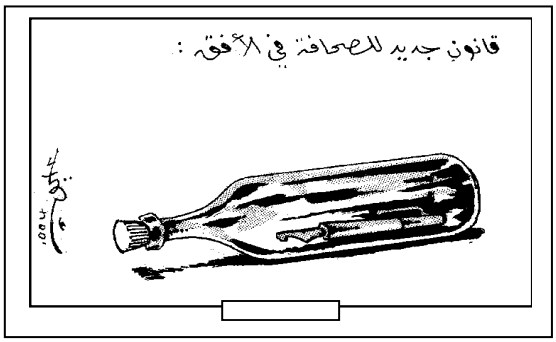
1- Voir : M. JOLY."Introduction à l'analyse de l'Image" p96.

2 -Voir : G. JEAN. " Approches sémiologiques de la relation texte- image dans les livres et albums pour enfants", p3.

3 - Voir : M.JOLY. " Introduction à l'analyse de l'Image", p101.

الصورة رقم: (18)[2]

إنَّ هذه الصورة الكاريكاتورية خير دليل على هذه الوظيفة، إذ لولا التعليق الموجود في أعلى الصورة لما أمكننا الفهم بأنَّ الشخصيات المرسومة هي أيقونات صور الملاحظين الذين أرسلتهم جامعة الدول العربية إلى الجزائر لمراقبة سيْر الانتخابات، أي أن ذلك التعليق وضعه "أيوب" لِسدّ القصور التعبيري للصورة، وبعبارة أخرى: إنَّ ذلك التعليق قال ما عجزت الصورة عن قوله.



الصورة رقم: (19) [3]

ونفس الشيء ينطبق على هذه الصورة المُعَبِّرَة عن قلم ريشة موجودة داخل زجاجة مُغلقة، حيث أن غياب التعليق في الصورة سيؤدي بالمتلقي إلى اللّبس في فهم، وبالتالي فإنَّ "أيوب" كان حريصا على مصاحبة الصورة للتعليق قصد التعبير بكل وضوح عن قانون الصحافة الجديد القاضي بتقييد حرية الصحفي.

1- MARIE CLAUDE VETTRAINO SOULARD. "Lire une image, analyse de contenu iconique", p22.

2 – جريدة الخبر. الصادرة بتاريخ: 11 /02/ 2004م.

3 – جريدة الخبر. الصادرة بتاريخ: 13 /06/ 2004م.

إضافة إلى هذا المظهر الوظيفي للرسالة اللسانية المتضمنة في الصورة عامة، والصورة الكاريكاتورية خاصة، فإنه يوجد مظهر آخر غير مباشر له مكانته وأهميته الخاصة به. ويتجلى ذلك المظهر في الطابع التشكيلي للرسالة اللغوية، أو كما تسمّيه "مارتين جولي" ب " صورة الكلمات "[1] نظرا لما تتضمنه من إيحاءات تعبيرية ذات تأثير فعَّال في توجيه ورسم مسار قُرَّاء الإرسالية البصرية. لهذا نستنبط بأنَّ أي دراسة –مهما كانت – لرسالة لغوية معينة، لن تكون شاملة إذا لم تحط بمستويين اثنين متكاملين.

ب- مستويات الرسالة اللسانية:

ب- 1- المستوى الأول:

يتجلى هذا المستوى في المظهر التشكيلي للرسالة اللسانية، نظرا للدّور الهام الذي يحظى به في التحديد غير المباشر لمحتوى الرسالة اللسانية، وهذا ما جعل "لويس بورشي" (L.PORCHER) يعتقد "بأن شكل ونوع الطباعة المعتمدة يُبدوان عكس ما اعتقد "بارث" أنّهما يمتلكان ملائمة سيميولوجية ما"[2]، فاختيار نوع معين في الطباعة والاعتماد عليه يمثل اختيارا تشكيليا يحمل دلالات إيحائية إضافية هامة، ولا يكتفي بالدلالة المباشرة فقط، إذ إن قيام الكاريكاتوري بعرض خطابه بشكل ولون معينين في إطار سوسيو ثقافي ما، يؤدي إلى جذب الملتقى قبل قراءته والتعرف على مضمونه. وهذا نفسه ما يحدث مع المظهر التشكيلي للصورة، لهذا يعتبر هذا النمط من الطباعة إحدى ميزات الخطاب الكاريكاتوري التي يستغلها الرسام بغية تحقيق غرضه التواصلي بنسبة عالية وبنجاح كبير.

إنَّ الوظيفة الأولى للحروف إذن تكمُن في مساعدتها على نقل الرسالة الكاريكاتورية وإبلاغها للمتلقي من دون أن تستحوذ هي نفسها على نظره وانتباهه. فما هي إلا وسيلة يستعملها الكاريكاتوري للتعبير عمَّا يستوحيه موضوع الصورة.

إنّ هذه الحروف تشبه في الوقت نفسه صوت الإنسان أثناء كلامه عما يجول بخاطره والكاريكاتوري يحب عندما يرسم إرفاق تلك الرسومات بتعاليق مدونة بحروف واضحة كي

1 -Voir : M.JOLY. " Introduction à l’analyse de l’Image", p97.

2 - Voir : LOUIS PORCHER. " Introduction à une sémiotique des Images", p195.

تسهل قراءتها، كما يجب أن تتلاءم مع ما توحي به من ارتباطات سيكولوجية، وهذا ما نلاحظه جليا في رسومات "أيوب" الذي اعتمد على نوعين من الخطوط في تعليقاته هما: خط النسخ الذي يعتبر " من فروع قلم الثلث، ولكنه أكثر قاعدية وأقل صعوبة، وهو لنسخ القرآن الكريم، وأصبح في العصر الحديث خط أحرف الطباعة" [1]، ويتجلى هذا النوع من الخطوط في الصور التالية:

[2] الصورة رقم: (20)

[3] الصورة رقم: (21)

يقرّ " أيّوب" من خلالها أنّ الأشعار والإثراءات والمدائح التي كانت تنشد في فترة قيام الدولة العباسية وفي غيرها من الحقب التاريخية والتي كانت تُلقى في بلاط الخلفاء والأمراء، تكتب بخط النسخ.

أمَّا النوع الآخر من الخطوط الذي اعتمد "أيوب" و"باقي" هو الخط الفارسي ويسمى "نستعليق" ومختصرها تعليق، وهو أسهل الخطوط العربية، وهو مستوحى من الكتابة البهلوية، وتنسب قواعد تجويد هذا الخط إلى الخطاط (مير علي التبريزي)[4]، ونجد هذا الخط شائعا ومُهَيمنا على النسخ في رسومات كل من "أيوب" و"باقي" الكاريكاتورية.

1 – ينظر: عفيفي البهنسي. " الخط العربي: أصوله، نهضته، انتشاره "، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 1404هـ–1984، ص47–53.

2 – جريدة الخبر. الصادرة بتاريخ: 26 /01/ 2004م

3 – جريدة الخبر. الصادرة بتاريخ: 22 /2004/02م.

4 – ينظر: عفيفي البهنسي. " الخط العربي: أصوله، نهضته، انتشاره "، ص47–53.

ب-2- المستوى الثاني:

يتجسد هذا المستوى في المضمون الأيقوني اللِّساني، حيث ينبغي التركيز على مضمون الخطاب اللغوي الملازم للصورة الكاريكاتورية من أجل تحديد العلاقة التَنَاوُبِيَة أو التكاملية القائمة بينهما آخذين بعين الاعتبار أهمية الدراسة المعجمية والتركيبية –نحوية كانت أم بلاغية- في ضبط آليات اشتغال اللغة المصاحبة للصورة بهدف التأثير في الملتقى، وخلق الإحساس بالمسؤولية لديه، وحثه على النهوض من غفلته والاستيقاظ من سُباته.

إنَّنا نلاحظ –من جهة- أنَّ "أيوب" قد تلاعب بالألفاظ في كثير من تعليقاته الكاريكاتورية، وهذا التلاعب مؤشر سخريته من مواقف مختلفة. وهذه السخرية ناتجة عن خلط اللفظ الذي نطق به "أيوب" ولفظ آخر قريب منه يتوهمه المتلقي، مما يجعل الموقف الذي يعالجه مُعقدا ومُضحكا. وخير دليل على ذلك الصورة التالية رقم (22):

(1) الصورة رقم: (22)

(2) الصورة رقم: (23)

حيث تلاعب "أيوب" بكلمة "مُتَرشِحون" وكتبها "مُتَحرِّشون"، إضافة إلى التلاعب بكلمة "المجلس" التي كتبها "المزلش" في الصورة رقم (23).

1 – جريدة الخبر. الصادرة بتاريخ: 13 /01/ 2004م.

2 – جريدة الخبر. الصادرة بتاريخ: 28 /10/ 2004م.

لقد حاول "أيوب" في هذه الصور أن يُكسب تلك الألفاظ معاني غير معانيها الواضحة، بحيث إذا اكتشف المتلقي أنَّ ما يقصد "أيوب" هو هذا المعنى الغريب يسخر من فهمه الأول لمعنى الجملة. ومن جهة أخرى، فقد اعتمد "أيوب" على أيقونات استعارية في تعليقاته اللسانية، باعتبار أن المواضيع التي عالجها هي مواضيع مباشرة تحتاج إلى مؤوِّلة طاقية تعمل على استرجاع كل المعلومات والمعارف السابقة من أجل فهم المقصود من الخطاب الكاريكاتوري. وهذا يتضح أكثر من خلال الصور التالية:

(1) الصورة رقم: (24)

في هذه الصورة قام "أيوب" بتجسيد تناص أيقوني، حيث شبه أيقونة صورة السيد "عباسي مدني" حينما قال مجيبا عن سؤال طرح عليه: "... يوما أو بعض يوم ..."، بأهل الكهف الذين ذكرهم الله تعالى قائلا:

قَالَ تَعَالَىٰ: ﴿وَكَذَٰلِكَ بَعَثْنَٰهُمْ لِيَتَسَآءَلُوا۟ بَيْنَهُمْ ۚ قَالَ قَآئِلٌ مِّنْهُمْ كَمْ لَبِثْتُمْ ۖ قَالُوا۟ لَبِثْنَا يَوْمًا أَوْ بَعْضَ يَوْمٍ ۚ قَالُوا۟ رَبُّكُمْ أَعْلَمُ بِمَا لَبِثْتُمْ فَٱبْعَثُوٓا۟ أَحَدَكُم بِوَرِقِكُمْ هَٰذِهِۦٓ إِلَى ٱلْمَدِينَةِ فَلْيَنظُرْ أَيُّهَآ أَزْكَىٰ طَعَامًا فَلْيَأْتِكُم بِرِزْقٍ مِّنْهُ وَلْيَتَلَطَّفْ وَلَا يُشْعِرَنَّ بِكُمْ أَحَدًا ﴿١٩﴾﴾ الكهف: ١٩

إنَّ هذا يعني أن غياب "عباسي مدني" عن الساحة السياسية دام مدة طويلة، لكنه اعتبرها مدة قصيرة لعدم شعوره بفترة ذلك الغياب، تماما كما حدث للفتية الذين لبثوا في كهفهم ثلاثمائة سنة أو يزيد دون أن يشعروا بذلك. إذ قام "أيوب" باستعارة بعض صفات أهل الكهف، ومن بينها قولهم :

" ... لبثنا يوما أو بعض يوم ... "، ونسبها للسيد "عباسي مدني" الذي سئل نفس السؤال المطروح على فتية أهل الكهف ، أي حدث ما يسمى بتناص تاريخي.

1 – جريدة الخبر. الصادرة بتاريخ: 2004/01/18م.

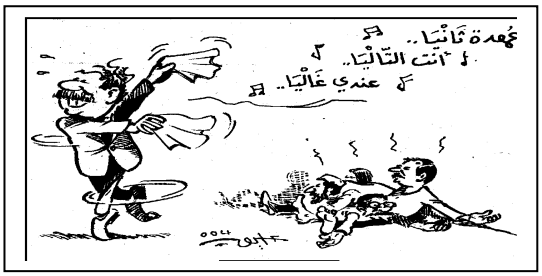
[1]الصورة رقم: (25)

في هذه الصورة، استعار "أيوب" بعض الصفات التي ذكرها الله تعالى حينما أقسم بآياته العظيمة الواردة في سورة الشمس عن النفس المفلحة وغيرها من النفوس الفاجرة، ونسبها إلى العهدة الثانية التي يطمح إليها المترشح "بوتفليقة"، أي أن الله تعالى يقصد من قوله:

قَالَ تَعَالَى: ﴿قَدْ أَفْلَحَ مَن زَكَّاهَا ۝٩ وَقَدْ خَابَ مَن دَسَّاهَا ۝١٠﴾ الشمس: ٩ - ١٠

بأنَّ الشخص الذي طهر نفسه من الذنوب ونقاها من العيوب، ورقاها بطاعة الله، وعلاها بالعلم النافع والعمل الصالح، سينال الفلاح، أما الشخص الذي يخفي نفسه الكريمة بتدنيسها بالرذائل والدنو من العيوب، واقتراف الذنوب، وترك ما يكملها وينميها، وارتكاب ما يشينها، فإنه سينال الخيبة.

وانطلاقا من هذا، يبين لنا "أيوب" –من خلال التعليق الوارد في الصورة– بأنَّ المنتخب الذي يساند المترشح "بوتفليقة"، ويوافق على منحه صوته لعهدة ثانية، سيكون من الفائزين برضى وكرم وجود السيد "بوتفليقة"، أمَّا من عارض ورفض التصويت لهذا المترشح لعهدة ثانية، فإنَّه سيكون من الخائبين، وبالتالي لا يَلُوم إلاَّ نفسه، ويُمكننا اعتبار الخطاب الوارد في هذه الصورة تناص ديني.



[2] الصورة رقم: (26)

1 – جريدة الخبر. الصادرة بتاريخ: 24 /01/ 2004م.

2 – جريدة الخبر. الصادرة بتاريخ: 10 /04/ 2004م.

إنّ الخطاب اللّساني الوارد في هذه الصورة رقم (26) المتمثل في قوله: "عهدة ثانية ♪ أنتِ التاليا ♪ ♫. عندي غاليا". كناية عن الفرح والتمكّن من الوضع الذي تسير عليه الحملة الانتخابية. وقد وردت في خطابات "أيوب" الكاريكاتورية كذلك أيقونات بيانية عديدة ومتنوعة، متمثلة فيما يلي:

- النوتات (النغمات) الموسيقية (♪ ♫ ♪ ♫) الواضحة في هذه الصور.

[1] الصورة رقم: (27)

[2] الصورة رقم: (28)

- علامات الاستفهام والتعجب (؟ !) التي نجدها في الصور التالية:

[3] الصورة رقم: (29)

[4] الصورة رقم: (30)

1 – جريدة الخبر. الصادرة بتاريخ: 12 /02/ 2004م.

2 – جريدة الخبر. الصادرة بتاريخ: 14 /02/ 2004م.

3 – جريدة الخبر. الصادرة بتاريخ: 18 /02/ 2004م.

4 – جريدة الخبر. الصادرة بتاريخ: 02 /03/ 2004م.

– الخطابات الواردة باللغة اليابانية الواردة في الصور التالية:

[1] الصورة رقم: (31)

[2] الصورة رقم: (32)

حيث إنَّ هذه الخطابات تعتبر لدينا مجرد أيقونات بيانية، لأنَّ العلاقة بين ذلك الخطاب والموضوع المعالج فيه قائمة على تماثل في العلاقة، أي إنّ تلك الأيقونة البيانية (الخطاب) تتضمن موضوع غير موجود أو غير مفهوم لدينا. لذلك نُدرك وجود علاقة بين ذلك الخطاب والموضوع المعالج فقط. أمَّا عند أهلها فشيء آخر، إذ قد يكون ذلك الخطاب أيقونة استعارية مثلا، لأنه مفهومة لديهم.

إلى جانب كل ما سلف ذكره، تتضمن خطابات "أيوب" كذلك العديد من المؤشرات اللغوية والمتمثلة في النقاط المتتابعة، كما يتضح ذلك في الصور التالية:

[3] الصورة رقم: (33)

[4] الصورة رقم: (34)

1 – جريدة الخبر. الصادرة بتاريخ: 05 /09/ 2004م.

2 – جريدة الخبر. الصادرة بتاريخ: 28 /10/ 2004.

3 – جريدة الخبر. الصادرة بتاريخ: 20 /03/ 2004.

4 – جريدة الخبر. الصادرة بتاريخ: 2004/09/12.

إنَّ النقاط المتتابعة الواردة في الخطاب اللِّساني تشير إلى ما يسمى عند "بورس" بالتدلال اللامتناهي، إذ نظرا لكون الموضوع المعالج في الصور الكاريكاتورية هو موضوع مباشر، فإنّ المؤولة الدينامية (الطاقية) لا تنقل إلا المعلومات التي تساعد المؤوِّل على فهم ما يود الدليل تبليغه عن موضوعه المباشر، ولذلك تخضع المؤولة الدينامية (الطاقية) لإستراتيجية الفرض الاستكشافي[1]. ومن ثمَّ فإن المؤولة الدينامية (الطاقية) تظلُّ بطبعها سيرورة لا نهاية لها كمونيا[2] باعتبارها دليلا متحققا، يحتاج بدوره إلى مؤولة أخرى لكي يكون دليلا بمعناه الحقيقي. إذن، فالمؤولة الدينامية هي " دليل يحيل بدوره إلى دليل هو مؤوِّلته، وهكذا دواليك إلى ما لا نهاية "[3]، وهذا ما يمكن أن نُسميه بالتدلال اللامتناهي، أو بالأحرى السيرورة اللامتناهية.

إنّ الكاريكاتوري "أيوب" يهدف من خلال إدراج النقاط المتتابعة في خطاباته الكاريكاتورية إلى جعل المشاهد (المتلقي) يبذل جهدا ذهنيا لاستحضار المعلومات والمعارف التي يمتلكها، والمتعلقة بالموضوع المعالج في الصورة من أجل تأويل ذلك الخطاب الكاريكاتوري وفهم محتواه، وتلك المعلومات المستحضرة تجعل المتلقي يفترض تأويلات عديدة، بحيث كل تأويل يصل إليه يفضي به من جديد إلى تأويل آخر، وهكذا إلى ما لا نهاية من التأويلات.

أمَّا التركيب في الخطابات بصفة عامة فيعتبره "بورس" أيقونة من نوع الرسم البياني، مادام يرتبط بموضوعه ارتباطا لا يقوم على تشابه تام في الخصائص، وإنَّما على تماثل في العلاقات الداخلية، ولهذا فالمتوالية: "زلزال في عين بنيان انفجار أنبوب غاز في بير مراد رايس، 52 درجة في الجنوب، وحادث مرور بالحميز ..." الواردة في الصورة الموالية:

1 - Voir : GERARD DELEDALLE. " Théorie et pratique du signe", Payot, Paris, 1979, p120.
2 - Voir : GERARD DELEDALLE." Commentaire", p122.
3- CH. S PEIRCE. "Écrits sur le signe", p126.

الصورة رقم: (35)[1]

هذه المتوالية لا تَدُلُ على تَوَال مفهومي فحسب، بل تُحاكي أيقونيا تتابع الأحداث أيضا، دون أن يحاكي كل فعل حدث، وكذلك نفس الأمر ينطبق على المتوالية التالية: "سعر اللّحم مرتفع.....الجراد ممنوع.....الدّجاج أُصيب بمرض يُسمى سالمونيلوز" الواردة في الصورة الموالية:

الصورة رقم: (36)[2]

لا تَدُلُ على تَوالٍ مفهومي فحسب، بل تحاكي أيقونيا تتابع الأحداث أيضا دون أن يحاكي كل فعل حدث.

ويشتمل التركيب على عناصر مُؤَشِّرِيَّة أيضًا " تشير إلى الأشياء دون أن تَصِفها "[3]، حيث تدفع بالمستمِع أو القارئ إلى أن يستعمل قدراته على الملاحظة، وبالتالي إلى أن يُقيم صلة واقعية بين ذهنه والموضوع[4].

1 – جريدة الخبر. الصادرة بتاريخ: 24 /06/ 2004.

2 – جريدة الخبر. الصادرة بتاريخ: 05 /04/ 2004.

3- CH.S.PEIRCE. "Écrits sur le signe", p126.

4- Ibid. p155.

ويتضح لنا ذلك أكثر في المتوالية التالية: "مع اقتراب شهر رمضان ... الزيت يختفي وترتفع أسعار الخضر والفواكه"، الواردة في هذه الصورة:

(1) الصورة رقم: (37)

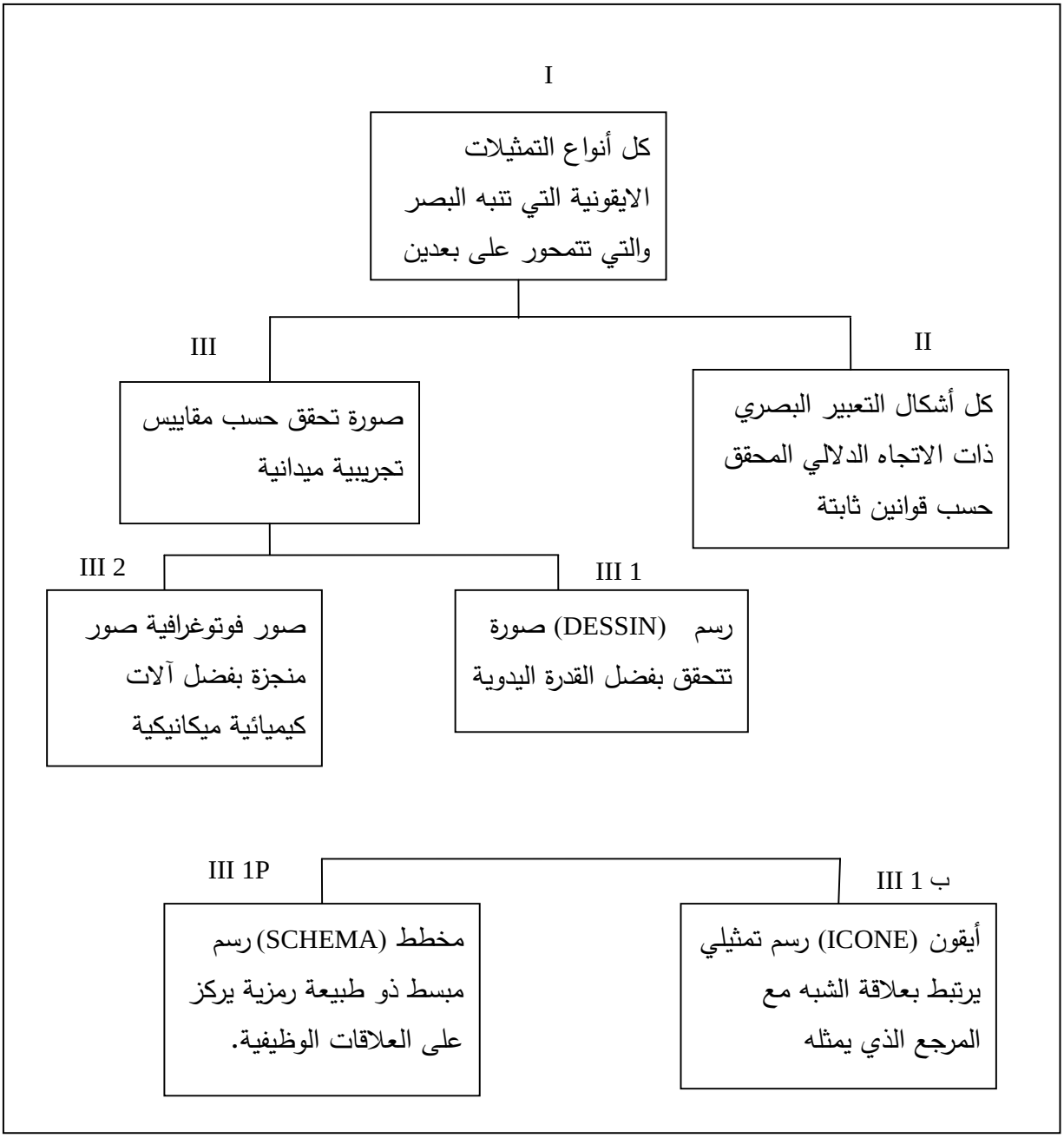
حيث إنّ ظرف الزمان (شهر رمضان) هو مُؤشّر يُلفت الانتباه إلى الكلمات التي تليها والتي تسبقها، فقد اعتاد المواطن الجزائري عند شعوره بِدنوِّ هذا الشهر المعظّم، على ندرة شديدة بخصوص مادة زيت المائدة وارتفاع مذهل في أسعار السلع.

سابعا: أنواع الصور الكاريكاتورية:

ليست الصور في حقيقة الأمر نوعا واحدا، بل يمكن اكتشاف عدة أنواع متمايزة بعضها عن بعض، وخير دليل على ذلك هذا التصنيف الذي قدمه لنا "كلود كوزيت" (CLAUDE COSETTE) والمتمثل فيما يلي:

1 – جريدة الخبر. الصادرة بتاريخ: 04 /10/ 2004.

مخطط تصنيف الصور (TAXONOMIE DE L'IMAGE)[1]:



1- CLAUDE COSETTE." Communication et consommation de masse", éd: Sillery, 1987, p157.

- تحليل المخطط:

يقول الخبراء إنَّ الناس يحصلون على معظم المعلومات عن طريق ما يرونه بصريا، بدون اتصال لفظي، وتعتمد بعض طرق إيصال المعلومات والمعتقدات بشكل أساسي على الصور، كاستعمال الرسم والمصوِّرات وغيرها. فالصُّور المنبِّهة للبصر تتمحور على بعدين:

- صور ذات اتجاه دلالي (mono – sémique) تشمل معايير معينة وفق قوانين ثابتة غير قابلة للتبديل أو التغيير، مثلا: صور العلم الوطني، فالنجمة التي يحملها تتكون من خمسة رؤوس تتضمن دلالة معينة، متمثلة في الأركان الخمسة للدِّين الإسلامي، لذلك لا يمكن للفنان أن يُنقص أو يزيد في هذه الأركان، فإذا أضفنا رُكنا لهذه النجمة التي يحملها العلم الوطني، فإن المعنى الدلالي يتغير ويصبح دَالا على شيء آخر.

- وصُور تُعبِّر عن أحداث ووقائع تشمل دلالات غير لغوية موظفة داخل مجتمع معين، تتغير بالتغير الزماني والمكاني للمجتمع، حيث يجمع عالم الرسائل بين الواقعية والاعتباطية لتحقيق التماثل وإنجاز الدليل البصري. وينقسم هذا النوع من الصور إلى قسمين:

- **أولا:** صور فوتوغرافية تتكون وفق آلات التصوير الكيمياء –ميكانيكية (chéimio-mécanique) هي عبارة عن تمثيل بصري ووحدة خطية وصفية لواقع معين، أو أُعيد تكوينه لغرض معين. وتنقسم الصورة الفوتوغرافية إلى قسمين: ثابتة: كصور الصحف والملصقات الإشهارية، - متحركة: كالصور التلفزية والسينما.

-**ثانيا:** صور عبارة عن رسومات تتحقق بفضل أنامل الرسام، وتظهر على الورق مثل: اللوحات الزيتية، الأشرطة المرسومة، والرسومات الكاريكاتورية ... الخ.

وينقسم هذا النوع من الصور بدوره إلى قسمين:

* صور تُعبِّر عن خطوط بيانية، وتعبيرات خِطَّية لا تُعبر عن علاقة الشبه بين الدال والمرجع، حيث يكون فيها الدال عبارة عن شكل يجمع بين نقاط وخطوط هندسية. فالمخطوطات (SCHEMA) عبارة عن دلائل بصرية لا أيقونية تشمل رموزا تحقق علاقات وظيفية.

* وصور أيقونية عبارة عن رسومات تقوم على التماثل أو التشابه مع ماهو موجود في الواقع، وقد عرَّفها "بورس" –كما رأينا ذلك سابقا– بأنَّها دلائل لها علاقة التشابه مع المرجع. انطلاقا من مخطط تصنيف الصور المذكور سابقا، فإنَّ الصور الكاريكاتورية – موضوع بحثنا– يتم إدراجها بالترتيب في المربعات التالية: I، III_2، ب III_2، باعتبارها صورا (رسائل بصرية) تلتقطها العين لها علاقة بالواقع التجريبي، تتم بفضل يد الرسام، وتظهر في مختلف الجرائد على شكل رسومات مطبوعة، وتشمل هذه الرسومات دلالات أيقونية لها علاقة بالمرجع.

يقوم الكاريكاتوري في بعض الأحيان –كما سلق الذكر– بإدخال بعض العبارات المكتوبة إلى جانب الرَّسم لإيصال رسائله، ولهذا كانت الرسومات الكاريكاتورية عبارة عن منتج يتكون من نوعين من اللُّغة، أو نوعين من الرسائل: رسائل أيقونية ورسائل لسانية.

من هذا كُلِّه نكتشف أنَّ الفن الكاريكاتوري يسعى إلى خلق نوع من الجمع بينهما لتأدية معنى محدد ومطابق للصورة الأيقونية. عِلمًا بأنَّه لا وجود في هذا الفن لِقانون عام يُحدِّد الجمع أو العلاقة بين النص والرسم، لأنّ لكل فنَّان طريقته الخاصة في التعبير، وهي التي تفرِّق بين شكل وآخر.

إنَّ هذه الطريقة المتباينة في الجمع بين التمثيل الأيقوني والرسالة الألسنية هي التي أفضت إلى ظهور أنواع الصور الكاريكاتورية الآتية[1]:

7-1- صور كاريكاتورية ضعيفة/ فقيرة: (PAUVRES)

تتمثل في تلك الصور العاجزة عن إيصال رسائلها التي يحملها إلى المتلقي، لذلك تستعين بالرسائل اللسانية لتساعد الرسم على إيصال رسائله، حيث تقوم العلامات اللسانية بملء الفراغ و النقص الذي يَتضمَّنه الرسم، و تنوب عليه وتُؤكد على ما يتضمنه الرسم من دلالات ومفاهيم.

1- Voir : FATHY BOURAYOU. " Le dessin humoristique par rapport à mon expression plastique", école supérieur des beaux arts, 1990, p32-33.

والرسالة اللغوية في هذا النوع من الصور الكاريكاتورية تقوم بوظيفة المناوبة (RELAIS) ووظيفة الترسيخ (ANCRAGE). فهاتان الوظيفتان نجدهما حاضرتين معا في الصور الكاريكاتورية الضعيفة، لكن تكون وظيفة إحداهما أكثر من الأخرى، وذلك بُغية تَمكُن الرسم الكاريكاتوري من تأدية وظيفته التبليغية.

7-2- صور كاريكاتورية غنيَّة جدا: (TRES RICHES)

تتجلى في الصور التي تجعل جمهور المتلقي يَتِيه بين المفاهيم والدلالات المتنوعة المتضمنة في الرسم الكاريكاتوري، وبالتالي لن يصل المتلقي إلى استخلاص المقصود الحقيقي من تلك الصورة. وهذا ما يدفعه إلى اقتراح احتمالات تفسيرية متعددة، لذلك يستعين الرسم الكاريكاتوري بوسائل أَلسُنية للتأكيد على الدلالات، وترسيخ أو تثبيت المعنى النواة أو الحقيقي الذي يقصده الرسم الكاريكاتوري. ومن ثم تندرج رسومات الكاريكاتوري "أيوب" وباقي" ضمن هذا النوع من الصور، أي هي رسومات غَنيّة جدا، باعتبارها رسومات تحتمل تأويلات عديدة ومتعددة. مما يستلزم على "أيوب" و"باقي" أن يضمانها علامات لسانية لتساعد على تقريب المعنى من المتلقي والتسهيل عليه مهمة الوصول إلى المعنى النواة – بشكل تقريبي– المتضمن في الصورة.

7-3- صور كاريكاتورية كافية: (SUFFISANTES)

هذا النوع هو عكس النوع السابق، بحيث إن الصور الكاريكاتورية الكافية لسيت بحاجة إلى رسائل ألسنية، فهي رسومات كافية المعاني والمفاهيم، مُلمة بجميع جوانب الموضوع الذي يهدف إليه الرسم، وفي هذا النوع من الصور الكاريكاتورية تنعدم العلامات اللُّغوية، وإن سُجّل حضورها فذلك ليس لمهمة تأكيد الرسالة البصرية، وإنّما لتطبيع تلك الإرسالية البصرية بمسحة من الهزل والسخرية، والتي تعتبر ميزة أساسية من ميزات الصورة الكاريكاتورية، لهذا نلاحظ أن– في أغلب الأحيان– الرسم يُرسّخ ويوجه القراءة، أو ينوب عنها أو الاثنين معا. وقد يكون الأمر لخلق جو من المرح والهزل والسخرية أو الفكاهة، وأحيانا أخرى يتفادى الكاريكاتوري إرفاق رسوماته بتعليق لغاية في نفسه، وتلك الغاية تتجسد حسب رأي "مؤيِّد نعمة" في قوله: " لأني أُحاول أن أُشرك القارئ معي، وحتى لا أعطيه

المعلومة الكاملة أو الفكرة جاهزة بدون أن يتعب تفكيره معي، لذلك ابتعد عن التعليق، لأنه يجعل الفكرة جاهزة، أي بدون أي تعب فكري من قبل المشاهد، أتركه يفكر معي، يُفكِّر بأفكار ثابتة، اجتهاد بالفكرة، احتمال أن يتوصل إلى نتائج غير التي أتوصل إليها "[1].

إذن، من هنا نستشف بأنَّ غياب التعليق في الصورة الكاريكاتورية يعود لسببين: إما لكون الرسم مُكتف بذاته وميسور الفهم، وإمَّا لكون الكاريكاتوري يرغب في إشراك المشاهد في أفكاره وتحليله للمواضيع المعالجة فيها.

ثامنا- خصائص الصور الكاريكاتورية:

تتميز الصور الكاريكاتورية في واقع الأمر عن غيرها من الصور بجملة من المميزات أو الخصائص، التي يمكن حصرها فيما يلي:

8- 1- التدفق ذو الخط الواحد:

يعني أنّ الصورة الكاريكاتورية تتضمن معاني ودلالات مستقاة من المجتمع، تنتقل في اتجاه واحد من مركز الإرسال إلى نقطة الاستقبال في صيغة تمثل الوجود الواقعي للأحداث، ويمكنها أن تتقمص دور المترجم الذي يعمل بين حَدَّين، ويتفاعل بين طرفين (مرسل ومستقبل). وذلك من خلال المشاركة بالفكرة أو بالإحساس في بعض الأحيان، حيث يصوغ المصدر تلك المعلومات التي يرغب في إشراك المستقبل معه فيها، أو إيصالها له أو نقلها إليه في شكل صور كاريكاتورية ثابتة. إنَّها لا تُعتبر رأيا شخصيا فحسب بل هي مرآة عاكسة لما يجري في المجتمع، وبعبارة أخرى: إنها تمثل رأيا عاما مُبلورا في شكل دلالات أيقونية، أو أنَّها ترتبط ارتباطا وثيقا بالمداليل اللسانية.

8- 2- المداليل المستترة:

الواقع أنّ الكاريكاتوري لا يقوم بالكشف عن كل أساليبه التعبيرية عند صياغته للصورة، لأنّه بذلك يقوم بتقليص المسافة بينه وبين هذه الصور، لأنّ أهم خاصية يتميز بها هي أنّه مُطالب في العديد من المواقف بإخفاء أكثر من مدلول واحد. وهذا المضمون

1 – مؤيّد نعمة. " الفن الكاريكاتوري العراقي في ظل الحصار "، حصة بقناة الجزيرة بتاريخ: 2000/07/17.

المستتر حسب "حفزي توبوز" (HIFZI TOPUZ) يكون الرسالة الحقيقة التي يتضمنها الكاريكاتور، لأنّ الكاريكاتوري بطبعه لا يقول إلا جزءا بسيطا مما يريد التعبير عنه، ويترك الجزء المتبقي منه للمتلقي كي يسهم في إثراء هذا المضمون بتأويلاته الخاصة[1].
ولهذا يؤكد "توبوز" أنَّه بدون هذا المدلول لا وجود للكاريكاتور ... [2]

إذن، فرسَّام الكاريكاتور يسعى لتكوين قراءة خاصة انطلاقا مما يفرضه من رموز وأسلوب، وبالتالي هذا ما يُكسبُ الرسم الكاريكاتوري صيغة الإقناع. كما يُحدِّد مستويات متباينة للفن الكاريكاتوري، إذ أن الصورة الكاريكاتورية ليست في مستوى واحد من العطاء والإبداع، لأنه يتطلب قبل كل شيء مشاركة متفاوتة من جمهورها.

8- 3- إشارة العقل:

تتمثل هذه الخاصية في كون مهام الكاريكاتور لا تنحصر عند الإعلام فحسب، وإنّما يذهب إلى أبعد من ذلك بُغية إثارة انتباه الأفراد وتحسيسهم بالمشاركة من خلال إصدارهم لأحكام شخصية ومنطقية في الوقت ذاته. فإذا قمنا بمقارنة طفيفة بين الرسومات الكاريكاتورية والملصقات الإشهارية، فإننا نستخلص بأنَّهما يختلفان من حيث التأثير، أي إنّ الكاريكاتور يخاطب العقل قبل العاطفة، في حين نلاحظ العكس في الملصق الإشهاري، أي أنَّه يخاطب العاطفة قبل العقل.

8- 4- التحكم والسخرية:

تُعَدُّ هاتان الخاصيتان من بين أهم الميزات التي يتمتع بها الكاريكاتور، وليس الهدف منها دفع المتلقين إلى الضحك والترويح عن النفس، وإنما هدفها هو تحقيق وظيفة مُعيّنة تكمن في الإعلام عن مختلف المواضيع، خاصة تلك التي تعبِّر عن الواقع السوسيو ثقافي للمحيط الذي نعيش فيه وننتمي إليه[3].

صحيح أنَّ الكاريكاتور في غالبِ الأحيان يثير الضحك، ولكن الهدف الحقيقي من هذا التحفيز ما هو في حقيقة الأمر سِوى وسيلة لتأكيد أهداف معينة تراد تثبيتها في ذهن

1 - Voir : HIFZI TOPUZ. "Caricature et société", p52.
2 - Ibid. p52.
3- Voir : Ibid. p52.

المتلقي. فالكاريكاتور الهزلي يُمكن أن يكون إما وسيلةً لسدِّ الفراغ، أو وسيلة للتعبير عن اتجاهات محددة دون اللجوء إلى الاستعمال المكثف للرسالة اللغوية.

8- 5- المبالغة والتغيير الشكلي:

يتميز الرسم الكاريكاتوري أيضا بِبُعدِه عن واقع الشيء أو الشخص، بحيث يجسد ذلك من خلال ارتباطه بالمبالغة في الرسم. لاسيما عندما يتعلق الأمر برسم أجزاء الوجه بشكل بارزٍ، كَرَسمِ شخصية مُعينة بأنف كبير أو قصير جدا، لكنه يحتفظ في الوقت نفسه بميزة من ميزاته الأساسية التي تُمكن متلقي الرسالة الكاريكاتورية من التعرف على الشخصية المرسومة.

8- 6- عملية إعلامية:

يتميز الكاريكاتور بكونه قناة تعبيرية تتجاوب مع شتى المجالات الإدراكية، هدفه إعلامي (نشر الحقائق من المرسل إلى المستقبل)، عكس ما نلاحظه بالنسبة للملصق الإشهاري الذي هدفه إعلامي تجاري يستعمل من أجل ترويج المبيعات.

8- 7- التعبير عن الرأي:

يتضمن الكاريكاتور نظرة نقدية للمجتمع، فهو يسعى للدفاع عن فكرة معينة أو رأي خاص مبني على تعليق ضمني يتحول إلى نقد، وينتهي في آخر المطاف بالسخرية. كما يتميّز الكاريكاتور كذلك بحرّية التعبير عن الحقائق في شكل دلالات أيقونية. وإضافة إلى ذلك، فإن تأثير الكاريكاتور يتجاوز تأثير أي مقال صحفي، فالصورة بإمكانها جذب المتلقي الذي لم يستطع المقال الصحفي فعله. ومن هنا يصبح الكاريكاتوري صُحفي كباقي الصحفيين رغم انه لا يتحدث في الراديو ولا يظهر على الشاشة.

8- 8- التعبير عن الواقع:

يَستندُ الكاريكاتور في عملية تعبيره على حوادث مستقاة من الواقع الخارجي، ولهذا يُعتبر غرضه إعلاميا، في حين أن الشريط المرسوم (LA BANDE DESSINEE) – على سبيل المثال– لا ينطلق في جميع الأحوال من أحداث واقعية، والسبب في ذلك أن

غرضه يكمن في التسلية والترفيه عن النفس ومن هنا نستخلص أنَّه لم يكن يصور الواقع فحسب، وإنَّما كان يصوغ صورة أخرى للفنان.

إذن انطلاقا من مجموع خصائص الصورة الكاريكاتورية، نستخلص أنّ عملية التفكير في أية صورة كاريكاتورية معينة لا ينبغي أن تَتِمَّ بمعزل عن أنماط بناء العلامة البصرية، يعني أن تحديد أنماط التدليل المتعلقة بالصور الكاريكاتورية يجب أن يتم قريبا من الموضوعات الثقافية التي تُنتجها الممارسة الإنسانية، ويتمَّ قريبا من النماذج الاجتماعية المتعلقة بها أيضا.

إنّ عملية تركيب الأشياء وتنظيمها وطرق الكشف عنها متداخلة فيما بينها، وهذا هو السبب الذي يجعل من الصورة الكاريكاتورية واقعة دلالية خاصة.

الفصل الثالث

التواصل الكاريكاتوري

أولا: وظائف الكاريكاتور

ثانيا: أنواع التواصل الكاريكاتوري

أولا- وظائف الكاريكاتور:

إنّ أَوَّل سُؤَال ينبغي أن يطرحه كل فرد على نفسه هو: كيف نرى وظيفة رسام الكاريكاتور؟

يُصرح الكاريكاتوري العراقي " مؤيّد نعمة" قائلا: " الحقيقة أنَّه أصبحت وظيفة رسّام الكاريكاتور الآن هي رصد وتقصّي مشكلات الإنسان، يقوم رسام الكاريكاتور بتسجيل هذه اللحظات لإطلاع المشاهد على ما يمكن أن يكون للإنسان من مشكلات، إنَّه يتنبّأ، إنَّه يحاول أن ينتقد ويتنبأ بالمستقبل" [1].

ولكن ما الهدف من المشكلات التي يطرحها على المتلقّين؟ هل من اجل أداء وظيفة معينة أم ماذا؟

ويجيب" مؤيّدٍ نعمة" كذلك قائلا: " نعم، الكاريكاتور يعتمد على الضحكة، أو الابتسامة ولكن أصبح له معان ثانية، يعني الكاريكاتور الذي يعطي المشاهد كمية أكبر من التأمل. عندما بدأ كان يعتمد على الضحكة فقط. هكذا كان حاله أوَّل ما بدأ، أمّا الآن فللكاريكاتور آفاق جديدة، آفاق كبيرة، هو شامل لكل الفنون، هو فنّ المستقبل" [2].

إذن، باعتبار أنَّه صار للكاريكاتور آفاق جديدة وشاملة لكل الفنون، هل هذا يعني أنّ وظيفته تبقى منحصرة في إثارة الضحكة والابتسامة فحسب؟ أمّ اتّسعت وظائفه أيضا باتساع آفاقه؟.

إنّ الكاريكاتور قد اكتسب في الواقع وظائف أخرى متنوعة، يمكننا تحديدها وفق ما هو إخباري، أو تربوي، أو ترفيهي، جمالي أو إشهاري، كما يلي:

1- مؤيّد نعمة. " الفن الكاريكاتوري في العراق في ظل الحصار"، بتاريخ: 2000/07/17م.

2- المرجع نفسه.

1. – الوظيفة الإخبارية:

تتمثل هذه الوظيفة في أنّ الصُّور الكاريكاتورية تتضمن قيمة مستوحاة من الواقع المعيش، حيث تكون متعلقة بأحداث سياسية، اجتماعية، اقتصادية، ثقافية...الخ. فالرسام الكاريكاتوري يقوم بتصوير تلك الأحداث مباشرة، أو يقوم بمساهمةٍ في البعض منه، ومن ثم تتجلى الوظيفة الإخبارية التي تحملها تلك الرسومات الكاريكاتورية، بمعنى أنَّ الكاريكاتوري ينقل الأحداث أو الأشخاص ويترجمها في رسومات من أجل إخبارنا بما يجري في الواقع، وتتجلى هذه الوظيفة في الصور الصادرة بتاريخي: (22-06-2004)، و (28-06-2004) في جريدة الخبر، حيث يخبرنا " أيّوب" من خلالها أنَّ الجيش تمكن من صنع أوَّلَ طائرة جزائرية لمكافحة الجراد الذي خلّف خسائر فادحة في الميدان الفلاحي لسنة 2004م، كما يخبرنا من خلال الصور الصادرة بتواريخ: (01-03-2004)، (03-03-2004)، (04-03-2004)، (08-03-2004)، (09-03-2004)، (11-03-2004)، (15-07-2004)، (18-07-2004)، (26-07-2004)، (27-07-2004)، (31-07-2004)، بأنّ الأوضاع المعيشية للمواطن الجزائري تسوء يوما بعد يوم إثر الإضراب الذي شَنّه الخبازون مطالبين بالزيادة في سعر الخبز، و كذلك الارتفاع المذهل لسعر اللّحم الذي بلغ حوالي 800 دج، والمواطن هو الضحية.

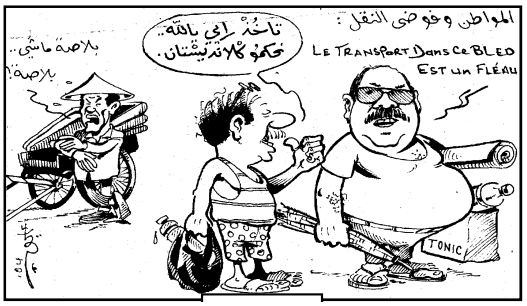
1-2- الوظيفة الإعلامية الإشهارية:

يعتبر الكاريكاتور مجرد رسالة تكمن وظيفته في إيصال المعلومة التي قد تكون جزءا من الواقع السياسي أو الاجتماعي أو الثقافي، مهما كانت الرسالة فهي مستمدة من الواقع[1]، كما يندرج الكاريكاتور أيضا في إطار الإشهار من أجل التعريف بالسلع والخدمات. لهذا يعتبر وسيلة اتصال جماهيرية، حيث يستخدم لتوسيع عملية التوزيع

1 - HIFZI TOPUZ. " Caricature et société", p11.

وكسب أكبر عدد ممكن من الجمهور، والدليل على ذلك استعمال الكاريكاتور في التلفزيون لبيع سلع الأطفال[1]، وغيرها من المنتجات الأخرى.

وتتجلى هذه الوظيفة في رسومات " أيّوب" من خلال الصورة التالية[2]:



الصورة رقم: (01)

حيث نلاحظ أن الشخصية (الأيقونة)الواقفة على يمين الصورة تحمل كيسا مكتوبة عليه كلمة (TONIC)، وهي اسم المؤسسة المنتجة لمثل هذا النوع من الأكياس، أي مؤسسة (TONIC EMBALAGE)، والغاية من هذه الصورة هي الترويج أو الإشهار لهذا النوع من الأكياس الورقية الجديدة التي غَزَت السوق الجزائرية، والتي توافق المعايير الدولية من جهة، ولإخبارنا بأنّ كل منتجات هذه المؤسسة ذات جودة رفيعة.

1-3- الكاريكاتور والفكاهة:

يعتقد بعض مشاهدي الصور الكاريكاتورية أنّ وظيفة الكاريكاتور لا تتجاوز الإضحاك، ولكن ليس هناك ما يبرر اعتقادهم ذلك، إذ لا يُدركون لماذا يضحكون من واقع مرّ؟ لقد استخلص علماء النفس من دراسات خاصة، أنّ الضحك يؤدي وظيفتين رئيسيتين هما: التعبير عن العدوان، وتأكيد التضامن الجماعي. كما أكّدوا أنّ الفكاهة هي أحد أنماط التخاطب المركزي [3]. فمُعظَم المواقف المثيرة للضحك هي مواقف

1 - HIFZI TOPUZ. " Caricature et société", p40.

2 – جريدة الخبر. الصادرة بتاريخ: 2004/07/05م.

3- ينظر : جلين ويلسون. " سيكولوجية فنون الأداء"، ترجمة: شاكر عبد الحميد، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، مطابع الوطن، الكويت، العدد 258، 2000م.

اجتماعية أيضا، إنّها تشتمل على علاقات مع الآخرين أو تتطلب على الأقل حضورهم. وحتى الدغدغة، شكل ينبغي أن يقوم به شخص آخر كي يضحك [1]. ولا ينبغي أن نعجب من شخص استرسل في الضحك من واقع ما داخل صورة كاريكاتورية، لأنّ الكاريكاتور بمثابة دغدغة يعقبها ضحك مسترسل. و" الشخص الذي لا يضحك عندما تضحك الجماعة، إنّما يُصدر حكما على نفسه بأن تنبذه – أو ينبذها– الجماعة"[2].

وما دام الكاريكاتور يقتضي الفكاهة في خطوطه، فإنّ للفكاهة ما يبرر وجودها في جملة من الوظائف، أهمها[3] ما يلي:

- التخفيف من وطأة المحرّمات الاجتماعية أو تهويتها أو إزاحة الغطاء عنها.(Aring social taboos)
- النقد الاجتماعي (social criticisme)
- ترسيخ عضوية الجماعة (Consolidation of group membership)
- الدفاع ضد الخوف والقلق (Defense against fear and anxiety)

لهذا لا يمكننا في واقع الأمر الاستهانة بدور الصور الكاريكاتورية، إذ مع بساطتها فهي ذات فعالية وتأثير كبيرين على الجمهور المتلقي. والسؤال المتبادر إلى الذهن هو: فيم تكمن ماهية الضحك الذي تثيره الرسومات الكاريكاتورية؟.

إنّ "جورج ديماس" (GEORGE DIMASSE) من الباحثين الذين سعوا إلى تحديد طبيعة الضحك، حيث عرّفه بأنّه" ظاهرة إفراغ ناتج عن اختلال مفاجئ في المستويات[4]، أي إنّ عجز الفرد عن توظيف طاقته في عمله هو الذي يجعلها تنصرف عن طريق الانفعال المتمثل في الضحك الذي لا يعتبر مجرد تحوّل من

1– ينظر: جلين ويلسون. " سيكولوجية فنون الأداء" ، ص 245.

2– ينظر: المرجع نفسه، ص 245.

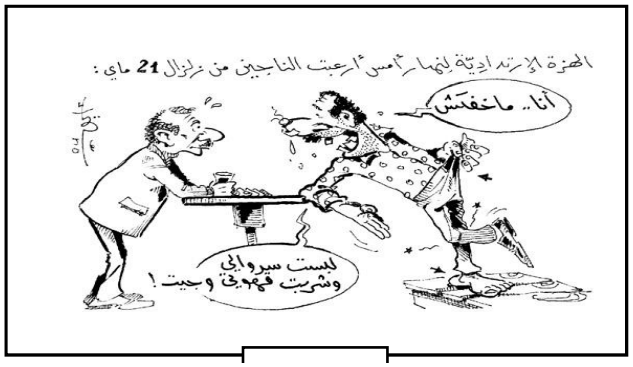
3– ينظر: نفسه، ص 249–252.

4- voir :GEORGE DIMASSE. " La vie affective", éd: Alcan, 1948, p290-321.

انفعال إلى آخر، إنّما الانتقال من الأكثر إلى الأقل. أي إنّ الضحك هو نتاج ضياع كثافة المعاناة الانفعالية والطاقة العصبية، بتحوّلها إلى ظاهرة عضلية تفقد من خلالها طابعها الانفعالي حتى لا يبقى منها إلاّ وجدان من درجة الصفر نسمّيه بـ" اللامبالاة"، وعلى سبيل المثال: كثيرا ما يكون المواطن الجزائري منفعلا بسبب الأوضاع المعيشية المزرية التي يعاني منها، و لكن عند تصفحه يوميا رسومات " أيّوب"، تضيع كثافته الانفعالية، ويقل توتره من خلال ضحكه على تلك المشاهد.

وعلى رأي " هنري برجسون" (HENRI BERGSON)، فإنّ" الضحك هو تخدير مؤقت للقلب"[1]، لأنّ لديه تأثيرا كبيرا على النظام القلبي الشرياني (Système cardio- vasculaire). إنّ الضحك الذي يصدره متلقي الرسومات الكاريكاتورية يبدو كأنَّه حل لدرامية الوضعية التي يعيشها يوميا، إنَّه يقصد بضحكه ذلك عدم اهتمامه بالعالم المحيط به، إنَّه يفسخ مرة واحدة التزامه بمأساة لم يعد يأخذها مأخذ الجد. فَبِضحكي على رسومات" أيّوب" أو " باقي"، كأَنِّي أضع نفسي موضع متفرج غير معني ولا مبال بمهزلة تلعب في غيابي ولا تعنيني، فنحن بضحكنا نتخلص من الموقف الذي يواجهنا ولكن بطريقة لبقة.

إنَّ خير دليل على ذلك هذه الصورة التي تقرّ فيها[2]:



الصورة رقم: (02)

1 - HENRI BERGSON. " Le rire:éssai sur la signification du comique" , éd: Alcan, paris, 1924, p11.

2- جريدة الخبر. الصادرة بتاريخ: 06 /12/ 2004م.

الشخصية الواقفة على يمين الصورة بأنَّها لم تخف من الهزة الأرضية، وإنَّها خرجت من البيت مرتدية ملابسها كالعادة، وقد شربت قهوتها على مهلها، في حين تبيّن لنا هيئتها وهندامها عكس ذلك، إذ نلاحظ ارتداء حذاء واحد فقط، ومسكها لسروالها كي لا يسقط، وهذا مؤشّر لنقص الوزن أيضا بشكل مفاجئ من جرّاء الخوف والهلع من تلك الهزّة.

ويمكننا كذلك ملاحظة التناقض المثير للفكاهة والضّحك في الصورة التالية[1]:

الصورة رقم: (03)

حيث يتنافى التعليق مع ما تظهره الصورة، إذ شبّه " أيّوب" أيقونات صور الملاحظين الذين أرسلتهم جامعة الدول العربية إلى الجزائر لمراقبة الانتخابات، بالذين وصفهم الله تعالى في قوله: ﴿ •• ⬀☠←ϒ♭♦▫ ✍❻⇳☺↖↖ ◤☠↖▤←✍ ✍☹→🕛﴾ ③♦❷⬀♉➔↖❑♦♌♎﴾، (البقرة/ 18)، أي إنَّهم " صّم" عن سماع الحق، "بكم" عن النطق به، و" عمي" عن رؤيته،" فهم لا يرجعون" ، لأنَّهم تركوا الحق بعد أن عرفوه فلا يرجعون إليه، بخلاف من ترك الحق عن جهل وضلال، فانه لا يعقل وهو أقرب رجوعا منهم، وبالتالي يستحيل على هؤلاء الملاحظين أن يقوموا بواجبهم ما دام حضورهم بغير نيّة كشف التزوير في الانتخابات، وإنَّما لغضّ بصرهم عن كل ما يحدث، وهذا ما نسميه بالتناص الديني.إنَّ هذا التناقض الحاصل بين العلامة اللسانية وأيقونات الصور هو الذي يثير لدينا تأويلات عديدة، وفي الوقت نفسه يثير موقفا فُكاهيا.

1- جريدة الخبر. الصادرة بتاريخ: 2004/02/11م.

1- 4- عامل سلام:

إنَّ تكامل أطوار الحياة لدى الكائنات قد حوّل الإنسان من عنيف فظّ إلى بشوش ليّن، لكنه يقوم دائما بالحرب غير مدرك لم يفعل ذلك [1]. كما أنَّنا نبتهج ونُسَر من عيوب الآخرين خاصة إذا كانوا غير واعين. وهذه النظرية ضاربة في القدم، لأنَّ " سقراط" أعلن عنها سابقا، وقد ترجم الضحك بالسخرية، بينما يرى
" أرسطو" (322-384) أنّ كل ما هو هزلي مضحك لأنَّه يشتمل على عيب أو نقيصة أو بشاعة. وهذا بطبيعة الحال مناقض لنظام المثالية والانسجام، في حين يجب أن يعمل الضحك على إحداث أثر بلا ألم أو ضرر للغير[2].

أَمَّا " برجسون" (1859-1941)، فقد أخذ نظرية الضحك بِنوعٍ من التسامي، إذ يرى أنّ الضحك لا يقتصر على السخرية فقط، إنَّما يهدف أو يطمح إلى تصويب الأخطاء من أجل إرجاع الحياة الاجتماعية أكثر تنظيما وانسجاما[3].

إذن من خلال ما ذكرنا سالفا يمكن تسمية الكاريكاتور بالفنَّ النبيل، إذ مع الانتقادات التي يتضمنها ليست غايته إثارة الشِّقاق والنزاعات، إنَّما يسعى إلى الترفيه عن النفس وتقويم المجتمع للعيش في سلام، والعيش بدون فكاهة يعني العيش في خطر. ويتجلى عامل السلام في الصور الصادرة بتاريخ: (05-04-2004)، (13-07-2004)،(26-07-2004)،(27-07-2004)،(29-07-2004)، (18-09-2004)، (23-09-2004)، التي تُبيّن أنَّ جلّ تصرفات النساء وأحاديثها مؤشرات لغرورهنّ بأنفسهن، علما بأنَّ" الغرور مرض يدفع النفس المصابة به إلى أن

1 -ROGON GILRERT. " Le rire". éd : milan, Toulouse, France, 1998, p08.
2 -Ibid. p08.
3 -voir: HENRI BERGSON. " Le rire : essai sur la signification du comique", p24.

يُعطي نفسه أكثر من حقِّها ضعفا أو أضعافا، وقد ينسب إلى نفسه ما ليس فيها من مزايا، ويزعم أنَّه أقدر الناس وأذكاهم وأبعدهم نظرا" [1].

ومن جهة أخرى تعتبر هذه الصور مؤشرا لسخرية" أيوب" بالنساء اللواتي يتهافتن على الموضة وعلى كلَّ مستحدث من الغرب، وإن كان غير ملائم لأحوالنا وعاداتنا وأخلاقنا كاللباس الضيّق وتسريحة الشعر متشبِّهات بالرجال....إلخ.

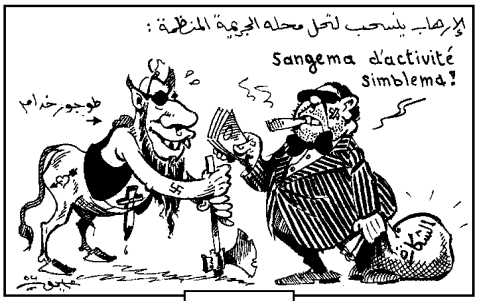
وقد صدق "الرافعي" حينما قال مُتهكمًا بالمولعات بالألوان والأصباغ ليسترن بها أعمارهن ويموّهن على الرجال [2]:

ألا إنَّما أم الحماقة من غَدَتْ بما إدّهنت تلقي على عمرها سترًا

فيحسبها من يراها طفلة الصبا ويا ربما كانت كَجدَّتهِ عمرا

ومن المعروف كذلك أنَّ اللّحية رمز السّنة والتديّن، لكن ما نلاحظه في هذه الصور:

[3] الصورة رقم: (04)



[4] الصورة رقم: (05)

1- أحمد محمد الحوفي. " الفكاهة في الأدب العربي: أصولها وأنواعها"، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، يناير 2001م، ص 197.

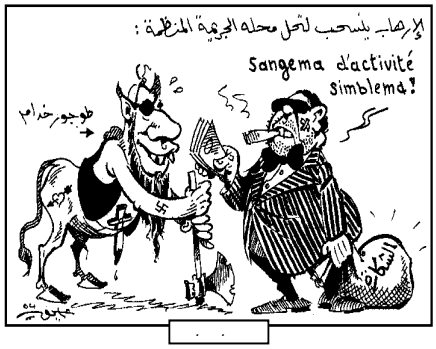
2- أحمد محمد الحوفي. " الفكاهة في الأدب: العربي أصولها وأنواعها"، ص 240، نقلا عن: ديوان الرافعي، ج3، ص 52.

3- جريدة الخبر. الصادرة بتاريخ: 19 /09/ 2004م.

4- جريدة الخبر. الصادرة بتاريخ: 25 /10/ 2004م.

إنَّ " أيّوب" اتخذ من لحية الشخصيات الواردة فيها مؤشرا لسخريته وتهكّمه، باعتبار أنَّ تلك الشخصيات لجأت إلى التخفي وراء ستار اللحية كذريعة للخداع وقضاء المآرب السيئة، وأنَّ أعمالها تتناقض مع مظهرها الذي تتظاهر به. كما جسّد " أيّوب" تلك الشخصيات في هيآت جسدية مصابة بعاهات تنبئ عن تهكمه و سخريته منها، وهدفه من ذلك كلّه رغبته في تهذيبها وإصلاحها لتجنب ذلك العيب،

وإن لم يكن موجودا فيها أصلا، لأنها شخصيات منافقة تتظاهر أمام الناس بالورع والصلاح والزهد، في حين إنها عكس ذلك في واقع الأمر. ونلاحظ مؤشرات أخرى لتهكّم " أيّوب" في الصور التالية:



(1) الصورة رقم: (06)

(2)الصورة رقم: (07)

حيث سَخِرَ من السّارقين الذين يطمحون في الثراء بالسرقة والنهب، ومن الأغنياء الذين لا يرحمون الفقراء ولا يشفقون عليهم، ولقد صدق" الرافعي" في تهكمه من الأغنياء الذين يتخذون مالهم وسيلة إلى التعالي والتعاظم [3]، إذ يقول:

لا تظنَّ الغني إن يمشِ تيهًا مَلأتهُ عُجبًا فضائلُ نفسه

إنَّما تلك نفخة الدهر هزّته من رطوباتها الجنون برأسه

1- جريدة الخبر. الصادرة بتاريخ : 25 /10/ 2004م.

2- جريدة الخبر. الصادرة بتاريخ: 2004/12/12م.

3- أحمد محمد الحوفي. " الفكاهة في الأدب العربي: أصولها وأنواعها"، ص 242، نقلا عن: ديوان الرافعي، ج3، ص34.

والخلاصة أنّ " أيّوب" بتهكمه وسخريته من كل أنواع النقص والقبح، وخروجه عن المألوف يسعى إلى التقويم والتهذيب والإصلاح، ولا ينوي التجريح فيما يبدو لنا من خلال رسوماته تلك.

إنّ متلقي الرسومات الكاريكاتورية الذي يضحك على المقصِّر أو المغرُور أو صاحب الغفلة، إنَّما يؤدبهم بطريقة غير مباشرة. وتعتبر التناقضات الواردة في جميع رسومات "أيّوب" مؤشرات لتهكمه من الأوضاع الاجتماعية من ناحية، وسِمة دلائلية تسمح بالتعدد التأويلي وحصول التدلال اللاّمتناهي من ناحية أخرى.

5-1- وظيفة السخرية:

تُعد السخرية من الأساليب التي يتوسل بها الفنان الكاريكاتوري في اشتغاله، وهي ظاهرة اجتماعية قبل أن تكون أداة بلاغية. ولقد مهدت لها الثقافة العربية القديمة بأرضية متينة، وهي المتمثلة في الهجاء. إنَّ كلا من السخرية والتهكم والاستهزاء والاستخفاف والتندير والضحك و الإهانة والاحتقار عبارة عن ألفاظ تدور كلها حول معنى معيّن، لكن بدرجات متفاوتة وليست واحدة. فالألفاظ الأربع الأولى تفسّر في مختلف المعاجم بمعنى واحد هو ما نسمِّيه «السخرية". أما بالنسبة إلى التندير والضحك فقد تستعمل بمعنى السخرية أو غير ذلك، أما بالنسبة إلى الإهانة والاحتقار فقد اكتسبا دلالتهما على السخرية من الاستعمال الغالب والشائع في كتب الأدب والنقد والبلاغة وغيرها.

" إنَّ مفهوم السخرية مفهوم فضفاض وغير قارّ ومتعدد الأشكال"[1]. وبالتالي بإمكاننا التعريج على معاجم اللغة من أجل تَبيُّن مدى استعمال هذه الألفاظ وأبعادها ودلالاتها اللغوية والفروق بينها إن وُجدت.

أ- التعريف اللغوي:

1 - MUECKE D.C, " Irony and the ironic", éd: Methuen, London/New York, 2end éd, 1982, p07.

سخر: سَخِرَ مِنْهُ وبِهِ سَخْرًا ومَسخَرَةً وسُخْرًا، بالضم، وسُخرة وسُخرٍ، وسُخْرِيَّة: هزئ به، وقال الأخفش: سَخِرتُ منه وسَخِرتُ بِهِ، وضَحِكتُ منه وضَحِكتُ به، وهَزِئتُ منه وهَزِئتُ بِهِ؛ كُلٌ يقال. والاسم السُّخريَّة والسُّخريُ والسِّخري، والسُّخرةُ: الضُّحكة[1]. فالسُّخرية إذن احتقار واستذلال وضحك.

وقد استعمل القران الكريم ماد (سخر) بهذا المعنى حوالي ست عشرة مرة[2]، وشاع استعمال الشعراء له بهذا المعنى منذ القدم، يقول عبيد بن الأبرص[3]:

وساخرة مني لو أنَّ عينها رأت ما رأت عيني من الهول جنت

أبيت بسعلاة وغول بقفرة إذا الليل وارى اللحن فيه أرنت

ومن ذلك أيضا قول " عبد المسيح بن عسلة العبدي" [4]:

فأمَّا أخو قرطٍ ولست بساخر فقولا له: يا أُسلم بمرة سالما

– **أما التهكّم:** فالهاء والكاف والميم تدل على تقحّم وتهدُّم، وهكم هكْمًا: تقحّم على الناس وتعرضهم بشرٍ. والتهكّم: التهزّؤ[5]. وتهكم بنا: زرى علينا وعبث بنا، والتهكّم: الاستهزاء. وفي حديث أسامة: فخرجت في أثر رجل منهم جعل يتهكّم بي أي: يستهزئ ويستخفّ[6].

1– ابن منظور. " لسان العرب"، ج14، مادة (سخر)، ص 352–353.

2– الآيات: البقرة(212)، الانعام(10)، التوبة(79)، هود(38)، الانبياء(41)، المؤمنون(110)، الصافات(14/12)، الزمر(56)، الحجرات(11).

3- أبو الحسن علي بن الحسين بن علي المسعودي. " مروج الذهب ومعادن الجوهر"، تحقيق وتعليق: قاسم الشماعي، دار القلم، بيروت، ج2، ط2 ،1408 هـ، ص 165.

4– المفضل بن محمد بن يعلى الصيني. " المفضليات"، تحقيق وشرح: أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون، بيروت، ط6، ص 304.

5– ابو الحسين احمد بن فارس بن زكريا. " مقاييس اللغة"، تحقيق وضبط: عبد السلام محمد هارون، مادة (هكم)، ج6، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ص 59.

6– ابن منظور. " لسان العرب"، ج12، مادة(هكم)، ص 617.

إذا فالتهكم: تفحم وتهدّم وتهزؤ، وزراية، وعبث. ولم ترد لفظة التهكّم في القرآن الكريم لكنها كانت شائعة على ألسنة الشعراء وغيرهم، قال "عامر بن الطفيل" حينما بلغه هجاء النابغة له:" ما هجاني أحد حتى هجاني النابغة، جعلني القوم سيّدا رئيسا، وجعلني النابغة سفيها جاهلا، وتهكّم بي"[1].

وقال عامر المحاربي يناقض الحصين بن الحمام المري[2]:

يغنّي حصين بالحجاز بناته وأعيا عليه الفخر إلاّ تهكّـــما

وإنَّا لنشفي صورة التيس مثله ونضربه حتى نبُلّ أسته دما

– ومن ألفاظ السخرية كذلك " الهزء" : الهاء والزاي والهمزة كلمة واحدة، يقال: هزئ واستهزأ، إذا سَخِرَ[3]، والهَزْءُ والهَزُوء: السخرية. هَزِئَ به ومنه. وهَزَأ يهزَأ فيهما هُزءا وهُزُؤا ومهزأةً، وتهزَّأ واستهزأ به: سخِر، ورجل هزَأة، بالتحريك: يَهزأُ بالناس، وهَزأةٌ– بالتسكين: يُهزأُ به[4].

فالهزء سخرية، وهو شائع ومستعملٌ بهذا المعنى، وقد ورد في القرآن أربعا وثلاثين مرة بصيغ متعددة، واستعمله الشعراء كذلك بمعنى السُّخرية. يقول عبد الله بن سلمة الغامدي[5]:

ولم أرَ مثل بنت أبي وفاء غداة براق تجر ولا أحُوبُ

على ما أنَّها هزئت وقالت: هنونَ، أجُنَّ؟ منشأ ذا قريب

1– أبو علي بن رشيق القيرواني. " العمدة في محاسن الشعر وآدابه"، تحقيق: د. محمد قرقزان، دار المعرفة، بيروت، ج2، ط1 ، 1408هـ، ص 847.

2– المفضّل بن محمد بن علي الضبي. " المفضليات"، ص 318.

3 – أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا. " معجم مقاييس اللغة"، مادة (هزأ)، ج6، ص 52.

4– ابن منظر. " لسان العرب"، ج1، مادة (هزأ)، ص 183.

5– المفضّل بن محمد بن علي الضبي. " المفضليات"، ص 103.

– أما **الضحك:** فهو انبساط الوجه، وتَكَشُر الأسنان من سرور النفس، ولظهور الأسنان عنده سمّيت مقدمة الأسنان الضواحك، وقيل ضحكت منه، ورجل ضحكة، يضحك من الناس، وضحكة لمكن يضحك منه، واستعمل الضحك بمعنى السخرية في القران الكريم في عدة مواضع منها [1]:

– قوله تعالى: عن فرعون وقومه: قَالَ تَعَالَىٰ: ﴿فَلَمَّا جَآءَهُم بِـَٔايَـٰتِنَآ إِذَا هُم مِّنْهَا يَضْحَكُونَ ﴿٤٧﴾﴾ الزخرف: ٤٧

أي استهزؤوا بها أوّل ما رأوها[2].

– وقوله تعالى مخاطبا أهل النار: قَالَ تَعَالَىٰ: ﴿إِنَّهُۥ كَانَ فَرِيقٌ مِّنْ عِبَادِى يَقُولُونَ رَبَّنَآ ءَامَنَّا فَٱغْفِرْ لَنَا وَٱرْحَمْنَا وَأَنتَ خَيْرُ ٱلرَّٰحِمِينَ ﴿١٠٩﴾ فَٱتَّخَذْتُمُوهُمْ سِخْرِيًّا حَتَّىٰٓ أَنسَوْكُمْ ذِكْرِى وَكُنتُم مِّنْهُمْ تَضْحَكُونَ ﴿١١٠﴾﴾ المؤمنون: ١٠٩ - ١١٠

وتضحكون هنا أيّ : تستهزئون وتسخرون[3].

ويوم القيامة يضحك المؤمنون من مصير الكافرين، فيردون عليهم ضحكهم وهزأهم كما في قوله تعالى: قَالَ تَعَالَىٰ: ﴿إِنَّ ٱلَّذِينَ أَجْرَمُوا۟ كَانُوا۟ مِنَ ٱلَّذِينَ ءَامَنُوا۟ يَضْحَكُونَ ﴿٢٩﴾ وَإِذَا مَرُّوا۟ بِهِمْ يَتَغَامَزُونَ ﴿٣٠﴾ وَإِذَا ٱنقَلَبُوٓا۟ إِلَىٰٓ أَهْلِهِمُ ٱنقَلَبُوا۟ فَكِهِينَ ﴿٣١﴾ وَإِذَا رَأَوْهُمْ قَالُوٓا۟ إِنَّ هَـٰٓؤُلَآءِ لَضَآلُّونَ ﴿٣٢﴾ وَمَآ أُرْسِلُوا۟ عَلَيْهِمْ حَـٰفِظِينَ ﴿٣٣﴾ فَٱلْيَوْمَ ٱلَّذِينَ ءَامَنُوا۟ مِنَ ٱلْكُفَّارِ يَضْحَكُونَ ﴿٣٤﴾﴾ المطففين: ٢٩ - ٣٤

واستُعمل الضّحك في الشعر بمعنى الهزء، يقول " عبد يغوث بن وقاص" [4]:

1- الراغب الأصفهاني. " المفردات في غريب القران"، ص 292.

2- السيد محمود شكري الآلوسي البغدادي. " روح المعاني في تفسير القران العظيم والسبع المثاني" ، ج25، ص 87.

3- ينظر: المرجع نفسه، ج18، ص 69.

4- المفضّل بن محمد بن علي الضبي. " المفضليات"، ص 157.

وتضحكُ مِنّي شيخة عبشمية كان لم تَرَ قبلي أسَيرًا يَمانياً

والضحك يستعمل بمعنى الهزء والسخرية كما في الشواهد السابقة، ويستعمل في مطلق السرور، وفي التعجب وغيرها، فيكون تَهكما وسخرية، ويكون عبثا ولهوا ويكون فكاهة.

ومن هذه الألفاظ المستعملة أيضا بمعنى السخرية " التندير": من ندر الشيء نُدُورًا: سقط من جوف شيء، أو من بين أشياء فظهر. ونوادر الكلام: ما شذَّ وخرج من الجمهور[1]. وفي التندير معنى السقوط، وكأنَّ المتندّر يحاول إسقاط وإظهار العيوب المختلفة بطريقة ملتوية، فيها تبالة وتجاهل وإظهار لنوادر الشخص الذي يتندر به، ويعدّه بعض البلاغيين بهذه التسمية من بين أساليب البديع الساخرة، مع أنَّه يمكن أن يدخل في بعض الأساليب البديعية الأخرى كالتهكم والهزل الذي يراد به الجدّ، " لأنّه غالبا ما يقع في الهزل"[2].

وتوجد أيضا ألفاظ أخرى تَلازِم السخرية والاستخفاف منها: " الإهانة والاحتقار"، فالسخر أصلٌ يدل على احتقار واستذلال [3]، وكثيرا ما يجمع بينهما، كما عند " ابن رشيق" في كتابه " العمدة" حيث يقرن بين الاستحقار والاستخفاف [4]، كما عند السكاكي" [5] أيضا.

- أمّا "**الإهانة**" فهي مصدر أهان، وأهانه هوَّنه واستهان به وتهاون به: استخفّ به.

1-مجد الدّين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي. " القاموس المحيط"، ط8، ص 480-481.

2-ابن أبي الأصبع المصري. " تحرير التجبير في صناعة الشّعر والنثر وبيان إعجاز القران"، تقديم وتحقيق: د. حفني محمد شرف، الجمهورية المتحدة، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، لجنة إحياء التراث الإسلامي، ص 571.

3- أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا. " معجم مقاييس اللغة"، مادة (سخر)، ص 144.

4- أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني. " العمدة في محاسن الشّعر وآدابه"، ج2، ص 850.

5- أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر محمد بن علي السكاكي. " مفتاح العلوم"، ضبطه وعلّق عليه: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1403م، ص 314.

ورجل فيه مهانة أي: ذلٌّ وضعف. والمهانة من الحقارة، واستهان به وتهاون به: استحقره[1]. وتعرّف السخرية بأنَّها: إنزال الهوان والحقارة، كما عند الزمخشري[2]، أو الاستحقار والاستهانة كما يقول القرطبي[3]، وبالاستحقار والاستهانة والتنبيه على العيوب في تعريف "طاش كبري زادة"[4].

فالسُّخر إذن أصل من عناصر الاحتقار و الإهانة، ويغلب مصاحبته لهما. وهذه كلها تقريبا هي الألفاظ التي كانت تدور بمعنى السخرية في كتب الأدب والنقد والنوادر والأخبار. وممَّا لا شك فيه أنَّ اللغة العربية زاخرة بألفاظ أخرى تدل على هذا المعنى.

ب- التعريف المصطلحي:

لو حاولنا تعريف " السُّخرية" تعريفا اصطلاحيا ستواجهنا صعوبة كبيرة في ذلك، باعتبار السخرية فنا نابضا بالحياة، وبالتالي لا يمكننا تعريفها أو الإحاطة بها بشكل دقيق بقليل من الألفاظ القاصرة. ثم إنَّ السُّخرية عبارة عن انفعال، فمجرد المحاولة لتعريف الانفعالات أو حتى السَّعي إلى وصفها يعتبر من أصعب المهام التي يمكن القيام بها، لذلك صرّح عديد من الباحثين الذين حاولوا تعريف السخرية أو وصفها بهذه الصعوبة، ومن بين الذين تناولوا السخرية بالتعريف نجد:

1- ابن منظر. " لسان العرب"، ج13، مادة (هون)، ص 438.

2- جار الله محمود بن عمر الزمخشري. " تفسير الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل" ،ج1، ص 35.

3- محمود شكري الآلوسي البغدادي. " روح المعاني في تفسير القران العظيم والسبع المثاني" ، ج26، ص 152.

4- طاش كبري زادة. " مفتاح السعادة ومصباح السيّادة"، دار الكتب الحديثة، القاهرة، ج3، ص 353.

– " آدلر" الفيلسوف الذي قال:" إنَّها مركّبة من غرائز ثلاث: الغضب، الانتقام، والخضوع، ثم قال بعد هذا– ولست مقتنعا إلى اليوم بأيّ تعريف لها فيما قرأتُه إلى الآن"[1].

كما قال "المازني": " ولسنا نظن أنَّنا أحطنا في هذا التعريف بكل ما ينبغي أن يحاط به، أو أقمنا كل المعالم والحدود"[2].

وقد دعّم الرَّأي القائل بصعوبة إيجاد تعريف دقيق للسخرية" سليمان الشبانة" مُؤكِّدا أنَّه" رغم كثرة استخدام لفظة السخرية وجريإنها على الألسنة، وورودها في القران الكريم في أكثر من إحدى عشرة آية، إلاّ إنها لم تَحظَ بتعريف اصطلاحي جامع مانع"[3].

فانطلاقا من مختلف هذه الآراء، ورغم معرفتنا بأنَّ تعريف السخرية تعريفا جامعا مانعا أمر بالغ الصعوبة، إلاّ أننا سنحاول تتبّع أشهر الذين تعرضوا لتعريفها ونذكر منهم :

– " الزمخشري": يقول في معرض تفسير معنى استهزاء الله عزّ وجل بالمنافقين: "فإن قيل ما معنى استهزائه بهم؟ قلت : معناه إنزال الهوان والحقارة بهم، لأنَّ المستهزئ غرضه الذي يرميه هو طلب الخِفَّة والزراية ممن يهزأ به، وإدخال الهوان والحقارة عليه"[4].

– وينقل "الآلوسي" عن "القرطبي" قوله: " السخرية: الاستحقار والاستهانة والتنبيه على العيوب والنقائص بوجه يضحك منه، وقد تكون بالمحاكاة بالفعل والقول أو الإشارة أو

1– نعمان محمد أمين طه. " السخرية في الأدب العربي حتى نهاية القرن الرابع الهجري"، دار التوفيقية، القاهرة، ط1، 1398هـ، ص 15.

2– إبراهيم عبد القادر المازني. " حصاد الهشيم"، مطابع دار الشعب، القاهرة، ص 302.

3– سليمان بن محمد الشبانة. " الرسوم الساخرة في الصحافة (الكاريكاتور) دراسة تحليلية، شركة العبيكان للطباعة والنشر، الرياض، (د.ت)، ص 9.

4– الزمخشري. " تفسير الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل"، ج1، ص 35.

الإيماء أو الضحك على كلام المسخور منه، إذ تخبّط فيه أو غلط، أو على صنعته أو قبح صورته"[1].

وممن تناولوا السخرية بالتعريف نجد أيضا" طاش كبري زادة" وذلك في المطلب الأول من آفات اللسان حيث قال:" ومن الآفات السخرية والاستهزاء، ومعناها الاستحقار والاستهانة والتنبيه على العيوب والنقائص على وجه يضحك منه، وقد يكون بالمحاكاة في الفعل وفي القول، وقد يكون بالإشارة والإيحاء"[2].
يتبين لنا أنّ هذا التعريف قريب من التعريف الذي قدمه القرطبي سابقا.

أمَّا المُحدثون من الأدباء والباحثين الذين حاولوا تعريف السخرية فنجد " المازني" الذي يرى أنَّ السخرية عبارة عمّا يثيره المضحك أو غير اللائق من الشعور بالتسلّي أو التقزز، على أن تكون الفكاهة عنصرا بارزا والكلام مفرغا في قالب أدبي[3].

ويقول " عبد الحليم حفني" من جهته: " السخرية أسلوب أو سلاح عدائي مهما كانت دوافعه، ومهما كان مقامها، ومهما صغرت درجتها أو كبرت، ويتميّز عن غيره من أساليب العِداء بأنّه مصوّغ بروح الفكاهة وأسلوبها"[4].

ولكن السخرية ليست دائما عدائية، بل قد تكون مهمتها التوجيه أو النقد التقويمي أو التنفير من سلوك أو أي عادة سيّئة. أمَّا أن تكون عدائية مهما كان مقامها أو دوافعها فأمر لا يستقيم هكذا على الإطلاق، إلاّ إن كُنّا نقصد أنَّها كذلك من وُجهة نظر المسخور منه.

ويضيف " نعمان طه" كذلك عن السخرية بأنَّها"النقد الضاحك أوالتجريح الهازئ"[5].

1- محمود شكري الآلوسي البغدادي. " روح المعاني في تفسير القران العظيم والسبع المثاني"، ج26، ص152.
2- طاش كبري زادة. " مفتاح السعادة ومصباح السيّادة"، ج3، ص 353.
3- إبراهيم عبد القادر المازني. " حصاد الهشيم"، ص 302.
4-عبد الحكيم حفني. " أسلوب السخرية في القران الكريم"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1987م، ص 15.
5- نعمان محمد أمين طه. " السخرية في الأدب العربي حتى نهاية القرن الرابع الهجري"، ص14.

أمَّا "سليمان الشبانة" فقد عرّف السخرية بأنَّها " الاستهزاء من الشَّخص أو الموقف بأسلوب يثير الضحك منه بقصد إهانته واحتقاره؛ لتحطيم معنوياته الشخصية، والابتعاد عن مواقفه الشائنة"[1].

وليس في هذه التعاريف السالفة الذكر كلها ما يمكن أن يَصِفَ لنا جوهر السخرية، إنَّما يلامس كل واحد منها جانبا من جوانبها أو يقوم بعدّ بعض وسائلها أو عناصرها، أو يذكر بعض مرادفاتها.

ويمكن أن تعدّ هذه التعاريف السابقة للسخرية محاولات لوصفها أو توضيحها أو شرح بعض جوانبها ووسائلها وأساليبها وعناصرها. أمَّا جوهر السخرية وحقيقتها فأمرُ يتعالى على التعريف، والأفضل لكل باحث أن ينصرف إلى معرفة حقيقة السخر عن طريق" وصف الفنان الساخر واستبطان نفسه، وتحليل الأعمال الساخرة والبُعد عن محاولة تعريفها بعبارات منطقية محددة"[2].

والسخرية في واقع الأمر تعتبر نوعًا من الهجاء إلا أنَّها تختلف عنه، حيث أنَّ الهجاء صادر عن نفس غاضبة تهدف إلى التجريح والتشهير والانتقاص والمبالغة في التعدي، وليست السخرية كذلك في أغلب الأحيان[3].

ويرى" قحطان التميمي" في كتابه " اتجاهات الهجاء في القرن الثالث الهجري"، أنّ الهجاء تِعداد للمعايب وكشف لبشاعة الرذائل والنقائص في الفرد والمجتمع بكلِّ مظاهره السياسية والإجتماعية والأخلاقية[4]. فالعلاقة بين السخرية والهجاء كالعلاقة بين الجزء والكل، فالسخرية في حقيقة الأمر لم تكن يوما مستقلة عن الهجاء، إنّما هي أسلوب في الأداء الهجائي تطور بتطور الهجاء لأنَّها عبارة عن أداة من أدواته وجزء

1- سليمان بن محمد الشبانة. " الرسوم الساخرة في الصحافة (الكاريكاتور) دراسة تحليلية"، ص 10.

2- ينظر: نعمان محمد أمين طه. " السخرية في الأدب العربي حتى نهاية القرن الرابع الهجري"، ص 16.

3- ينظر: شوقي محمد المعاملي. " الاتجاه الساخر في أدب الشدياق"، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1987م، ص 11.

4- قحطان رشيد التميمي. " اتجاهات الهجاء في القرن الثالث الهجري"، دار المسيرة، بيروت، ص 12.

منه، وليس هناك مبرر لجعلها مستقلة. فالكاريكاتوري مثلا حينما يسخر يركض في حلبة يتقابل عند طرفيها الواقع من جهة ومثل الكمال من جهة أخرى، وقد يفعل ذلك بصورة جدّية أو بالتفكه والمداعبة، أي إنَّه قد يَستوْحِي إرادته ومشاعره، أو يستملي عقله، فإن كانت الغاية التي يسعى إليها الكاريكاتوري هي الأولى فهو هاج منتقم، أما إن كانت غايته الثانية فهو عبارة عن ساخر يُركِّب ما بدا له بالدعابة.

فالسخرية فَنّ له خصائصه وطبيعته، إلاّ أنَّه لا يخرج عن كونه هجاء، وهي عنصر من عناصر هذا الهجاء، تحتاج إلى مواهب متعددة، وكذلك مقدرة فائقة في اختيار الموضوع وصياغته وطريقة تقديمه وأسلوب المعالجة، دون نسيان المعرفة الضرورية بأذواق المتلقين وأقدار المهجوين. والهجاء عندما يفقد عنصر السخرية، فإنَّهُ قد ينساق وراء السَبّ والشّتم، فيزول عنه بذلك عامل كبير من عوامل قوة هجائه.

فالسخرية المؤلمة ليست سَبًا وإفحاشا، بل هي أسلوب يترفَّع عن الشتم والسَبّ المحض، ويتنزّه عن القذف والإيغال في الفحش ورفث القول" لأنَّ الحديث الساخر ينبغي ألاَّ يكون مُحتدّا ثائرا وألاّ يكون سيّء اللفظ بذيئا"[1].

وفي غالب الأمر يكون الهجاء صادرا عن نفس ثائرة وغاضبة راغبة في الانتقام وطامحة إلى النيل من الخصم وإلصاق كل نقيصة به، حتى ولو كان ذلك بأسلوب التشهير أو السبّ والشّتم.

وبالتالي ربما يفقد بكثرة تحامله وإسرافه في السباب تعاطف الناس إلى درجة جعلهم – ربما– يشفقون على الخصم ويتعاطفون معه، فلكي يتمكن الهجاء من جذب الناس نحوه، وتنفيرهم من خصمه ومهجوه، لا بد له من أن يسلك إلى ذلك سبيل السخرية والعبث حتى يستطيع جذب المتلقي وإغرائه بصوره الساخرة، وان كان ذلك طعنا في مجتمعه وقذفا في مسؤوليه، ثم يكون في هذه السخرية دحر لِمَهجُوِهِ بإضحاك

1– قحطان رشيد التميمي. " اتجاهات الهجاء في القرن الثالث الهجري"، ص 356.

الناس عليه وسخريتهم منه. والسخرية بهذه الطريقة الماكرة أشدّ على المَهجُو من وقع الحُسَامِ المُهَنَّدِ.

وهذه الكيفية الذكية التي تعمد إلى تسخير العقل والاعتماد على برود الأعصاب هي طريقة السخرية، التي هي" فَنّ لا يُتقِنُهُ ولا يُجيده إلاّ الأذكياء البارعون في التعبير عن الكلمة بحذق ولباقة وذكاء، بينما الهجاء الخالص لا يَعوَزُهُ التركيز على الكلمات أو اختيار المعاني الناعمة الجارحة في آن واحد كما هو الحال في السخرية"[1].

ويمكننا الإشارة في هذا المقام إلى أنَّ السخرية مزيج بين عنصرين هما: الهجاء والفكاهة. وترشيح الهجاء بالفكاهة والهزل يكسبه طرافة، " فأبلغ الهَجو ما جرى مجرى الهزل والتهافت"[2].

والفكاهة موهبة وليست صفة مكتسبة، فهي موجودة في طباع الهجَّائين الممتازين الذين ما إن تقع أعينهم على موضوع ما، إلاّ وتتدفق بألوان من الصّور الفَكِهَة والأخْيِلَةِ الساخرة، دون إعمال كبير للعقل أو إجهاد للمخيّلة. فالصُّور تلمع و تسطع في ذهن الكاريكاتوري مثلا ويصاحبها بالنُّكتة الصائبة بمجرد وقوع عينة على موضوع هجائه أو تخيُّله.

وإذا بحثنا عن تعريف للفكاهة التي تعدّ بدورها عنصرا أساسيا وفعّالا من عناصر السخرية، نجد أنَّ اقرب التعريفات التي توضح معناها هو ذلك الذي صاغه أحد الباحثين في قوله:" الفكاهة تجاوب بين ما هو مضحك، أو غير معقول، أو ما يتميز بصفة التناقض في القول والفعل والحركة، وبين قدرة الإنسان العقلية على إدراك هذه العناصر وتقديرها والتعبير عنها"[3]. وهذا يعني أنَّ الفكاهة ما هي إلاّ تفاعل بين المضحك والعقل، وليست السخرية ضحكا من أجل الضحك فحسب

1- عبد الغني العطري. " أدبنا الضاحك" ، دار البشائر للطباعة والتوزيع، دمشق، ط2 ،1412هـ، ص 131.

2- القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني. " الوساطة بين المتنبي وخصومه"، تحقيق وشرح: محمد أبو الفضل وعلي محمد البجاوي، طبع بمطبعة عيسى البابي الحلبي وشركائه، (د.ت)، ص 24.

3- أنيس فريحة." الفكاهة عند العرب"، مكتبة رأس ، بيروت، ط1962،1م، ص14.

" فالسخرية والتهكم لا يراد لذاته"[1]. بل هي ضحك جاد كما يتجلى ذلك في الصور الكاريكاتورية، فالكاريكاتوري أو " الساخر" حينما يتناول المضحكات أحيانا و يمزح ويسخر ويركب الأشياء والناس بالهزل، فإنَّ هزله أبدا مبطّن بالجدّ، وهو لا يقصد إلى الهزل في ذاته" [2].

إنّ الرسّام الكاركاتوري يستخدم السخرية كوسيلة للتقويم ونقد الأخطاء الحاصلة في المجتمع وكطريقة لتبصير الغافلين بعيوبهم ليتنبَّهوا لما هم فيه من خطأ. وقد يكون السُّخر قياسا في بعض الأحيان، وخاصة حينما يصادف تصلّبا وتعنّتا من الطرف الآخر؛ لأنَّ الضحك كما يقول" هنري برجسون": " ليس طيّبا في كل الأحيان"[3]، فهو تأديب قبل كل شيء، وقد وجد ليخجل ويخزي [4].

فالضحك الساخر هو أسلوب وسلاح عدائي مهما كانت دوافعه، ولكنه رغم ذلك يتميّز عن غيره من الأساليب العدائية بأنّه مصوّغ بروح وأسلوب الفكاهة.

وفي بعض الحالات يبتعد عن العدائية ليدخل في دائرة النقد الإصلاحي كما هو واضح في الصور الكاريكاتورية. ويُمكننا أن نميّز بين نوعين من السخرية كالآتي:

*** سخرية غير مباشرة:**

تتأسس بالدرجة الأولى على المراوغة، ويتجلى ذلك في التظاهر يقول شيء وقصد شيء عكسه، إنَّها تُفكر في شيء وتقول عكسه. أي إنَّها تقوم على التناقض والتعارض[5].

1- قحطان رشيد التميمي. " اتجاهات الهجاء في القرن الثالث الهجري"، ص 361.

2- ينظر: إبراهيم عبد القادر المازني. " حصاد الهشيم"، ص 306.

3- هنري برجسون. " الضحك، بحث في دلالة الضحك"، ترجمة: د. سامي الدروبي، ود. عبد الله عبد الدائم، دار اليقضة العربية، دمشق، ط2، 1964م، ص 160.

4- المرجع نفسه، ص 158.

5 - HENRI BENAC. " Nouveau vocabulaire de la dissertation et des études littéraires", Ed: Hachette, 1972, p103.

*** سخرية مباشرة:**

تقوم على عنصرين هما: النقد أولا والإضحاك ثانيا. يقول" نعمان محمد أمين طه" مُعرّفا السخرية بأنّها:" النقد المضحك أو التجريح الهازئ، وغرض الساخر هو النقد أولا والإضحاك ثانيا، وهو تصوير الإنسان تصويرا مضحكا، إما بوضعه في صورة مضحكة بواسطة التشويه الذي لا يصل إلى حدّ الإيلام، أو تكبير العيوب الجسمية أو العضوية أو الحركية أو العقلية، أو ما فيه من عيوب حين سلوكه في المجتمع"[1].

نستشف مما سلف ذكره أنَّ النوع الثاني من السخرية يقوم على عنصرين هما النقد والإضحاك، بالتركيز على العيوب الجسدية أو الخلقية أو العقلية أو الاجتماعية والسياسية. وبالتالي تبعا لهذا التعريف الخاص بالسخرية، يمكننا القول إنَّ داعيها الأوّل هو الإضحاك والهزأ، مع الأخذ بعين الاعتبار أنَّ الخلفية الموجِّهة لها تجربة نفسية دفينة، يقوم الغضب والانتقام بتحريكها، باعتبار إنَّ السخرية وسيلة من وسائل اشتغال الغضب والاحتقار، فتصير السخرية من هذا المنحى ردّ فعل نفسي تجاه صدمة نفسية أو حدث معيّن صدر عن شخص ما.

قد يكون محرّك السخرية تجربة نفسية سابقة حدثت للساخر (الكاريكاتوري) مع شخص معين، فحوّلها إلى تجربة فنّية (صورة كاريكاتورية) تقوم على المفارقة والتناقض عبر النقد والهزأ والإضحاك، دافعها الغضب وردّ الاعتبار للنفس فتكون سلاحا دفاعيّا أمام الخصوم، ولها وظيفة تصحيحية.

1- 6- وظيفة التواصل:

أ- التواصل لغة:

أ-1- في المعجم العام:

1- نعمان محمد أمين طه. " السخرية في الأدب العربي حتى نهاية القرن الرابع الهجري"، ص14.

يرى "ابن منظور" في معجمه "لسان العرب" أنَّ الاتصال من الفعل " وصل" إذ يقول: "وصل: وصلت الشيء وصلا وصلة، والوصلُ ضدّ الهجران. أمَّا ابن سيده فيقول: الوصل خلاف الفصل. وَصَلَ الشيء بالشّيء يصله وصلا وصلة وصُلة...واتصل الشّيء بالشّيء: لم ينقطع. ووصل الشيء إلى الشيء وصولا وتوّصل إليه: انتهى إليه وبلغه؛ قال أبو ذئيب:

توَصَّلُ بالركبان حينا، وتؤلفُ الـ جوار، ويُغشيها الأمان ربابُها

ووصّله إليه وأوصله: إنهاه إليه وابلغه إيّاه. وواصل حبلَهُ: كوصله، والوصلة: الاتصال. والوُصلة: ما اتَّصل بالشِّيء. قال اللَّيث: كل شيء اتَّصل بشيء فما بينهما وصلة، والجمع وصل. ويقال: وصل فلان رحمه يَصلها صلة، وبينهما وُصلة أي اتّصال وذريعة. والوصل: ضدّ الهجران، والتواصل ضدّ التصارم. وفي الحديث: من أراد أن يطول عُمُرهُ فلْيصِل رحمه[1].

أما " ابن فارس" فيقول:" الواو والصاد واللام: أصلٌ واحد يدّل على ضمِّ شيء إلى شيء حتى يعلّقه، ووصلته به وصلا، والوصل ضدّ الهجران..." [2]. أي إنَّه العلاقة التي لا تهدف إلى الفصل بقدرِ ما تسعى إلى تحقيق العلاقات فيما بين العناصر مهما كانت طبيعتها.

أ-2- في المعجم الفلسفي:

ينطوي " التواصل " كما جاء في قاموس اللغة الفلسفية على " فعل التواصل والتعريف بالشيء والحديث عن أشياء، فإنَّ التواصل هو ما يسمح بالحصول على علاقات، أو بالذهاب من مكان إلى آخر، أو تحقيق تواصل (اتصال) بين حجرتين (بواسطة باب)، أو (عن طريق سكة حديدية، طائرة...)، أو الاتصالات البريدية، الهاتفية... أما فيما يخص الحديث عن الأشخاص؛ فالتواصل: بالمعنى المجرد فعل إيصال شيء لشخص ما، إيصال معلومة جديدة، مستند....، أما علم النفس فيعرّف

1- يُنظر : ابن منظور. " لسان العرب"، ج11، مادة (وصل)، ص 726-729.

2- ابن فارس. " مقاييس اللغة"، ج6، مادة (وصل)، ص115.

التواصل بأنَّه؛ الحال التي يظهر فيها رفع الحواجز التي تفصل بين الضمائر، إذ على المتكلم أن يخلق إيصالا بينه وبين المستمعين. فكلامه إذن إيصالي لأنَّ التواصل بهذا المفهوم مشاركة(communion)"[1]. هذه المشاركة ما هي إلاّ وجه آخر للطبيعة الاجتماعية التي تخضع لها مختلف العلامات لُغوية كانت أم غير لغوية في العملية التواصلية، والتي تعكس بدورها قيمة ما يصل الآخر من أخبار على اختلاف وسائل الإيصال.

من خلال هذه المفاهيم التي قدمها كل من" بول فولكيه" (PAUL FAULOUIE)، و "ريمون سان جون" (RAYMOND SAINT-JEAN)، نلاحظ أنَّ التواصل متعدد الجوانب كمفهوم مجرد ونفسي، لكنّ الأظهر في التعدد أن أطرافا ضرورية لحدوثه أقلّها: مرسل ومرسل إليه.

ويقول " جورج مونان" (GEORGES MOUNIN) إنَّ " كلمة تواصل هي إذا كلمة من هذه الكلمات، اللسانيين لا يدّعون أنَّ هذه الكلمة أو المفهوم الذي ارتبط بها هي بالمقابل من ملكهم الخاص (leur propriété réservée)، لأنَّ هذا المفهوم هو مفهوم مركزي في اللسانيات البنيوية، خاصة عندما تكون وظيفية كذلك (FONCTIONELLE)"[2]، ولأنَّ " اللسانيين وضعوا الوظيفة الأساسية للغة على أنَّها وظيفة التواصل، فقد أدركوا قيمة المفهوم"[3].

إنَّ كلمة بهذه القيمة تستدعي الاهتمام ليس من طرف اللسانيين فحسب كما حدد ذلك جورج مونان، بل تفترض أيضا بعدا فلسفيا خاصا بها، وإثباتا لوجود معنى مفهومي خاص في مصاف جملة الكلمات التي لاحظ " جورج مونان" دائما أنَّها بارزة في سيرورة العلم وصيرورته. و بهذا المنظور يكون لكلمة التواصل حق ومشروعية التواجد، تماما كمشروعية تواجد مصطلح السيبرنيطيقا وغيرها من المصطلحات العلمية

1 - PAUL FAULQUIE & RYMOND SAINT-JEAN. " Dictionnaire de la langue philosophique ". p.u.f, 1974, p104.
2 - GEORGES MOUNIN . " Linguistique et philosophie", p.u.f, 1975, p15-16.
3 - Ibid. p16.

على اختلاف الحقوق المعرفية، باعتبار أنَّ مفهوم التواصل ليس حكرا على التحديد اللّساني.

ويقول في ذلك كل من " أرمان" و" ميشال ماتلار" في" تاريخ نظريات الاتصال": " يعتبر الاتصال من العلوم القليلة التي تتكاثف وتتقاطع فيها مجموعة من العلوم، إذ يعتبر علما ملتقى للكثير من التخصصات العلمية. فقد أثارت سيرورات الاتصال اهتمام كثير من العلوم المتنوعة، ابتداء بالفلسفة، التاريخ، الجغرافيا، علم النفس، السوسيولوجيا، و الإثنولوجيا، مرورا بالعلوم السياسية وعلم الأحياء وصولا إلى السيبرنيطيقا، التحكم الآلي، والعلوم الإدراكية"[1]. فنحن هنا أمام تجلّ خاص لطرح علمي يخص الاتصال؛ أي مدى ارتكازه على مشروعية العلم.

– يقول" مانفريد فرانك" في كتابه" حدود التواصل": " يستقل مبحث التواصل بخصائص تميّزه عن المباحث المتاخمة، فهو يشترط وجود حوار قائم بين شخصين موجودين بالفعل ويعرف أحدهما بوجود الآخر. بهذا المعنى نميّز مبحث التواصل عن مباحث التلقي، والنقد وتحليل الخطاب، لأنَّ هذه المباحث لا تشترط وجود صلة بين أفراد موجودين بالفعل ويعرف بعضهم بعضا. كما نميّز مباحث التواصل الفلسفية المتاخمة، كمباحث الأخلاق والقيم ونظرية الفعل"[2].

فالوجود الواقعي والفعلي هو ما يفرض توجها علميا وعمليا للتواصل الحقيقي، وذلك بتواجد عناصر الاتصال الحقيقي، التي تتحقق بموجبها صلات الأفراد فيما بينهم، كما تثبت حدود التواصل الفعلي، لأنَّ مسألة الإيصال هي تحقق للإبلاغ، أيّ إبلاغ الطرف الآخر؛ وهي نوع من التواصل الفعلي، بمعنى الارتباط وتحقق الوصول بين الشخصين أي استمرارية. وبموجب هذا كله يتحقق الاتصال، علما أنَّ معظم

1– أرمان وميشال ماتلار. " تاريخ نظريات الاتصال"، ترجمة: نصر الدين لعياضي و الصادق رابح، المنظمة العربية للعلوم، بيروت، ط1، تشرين الأول (أكتوبر) ، 2005م، ص 19.

2– مانفريد فرانك. " حدود التواصل – الإجماع والتنازع بين هابرماس وليوتار"، ترجمة وتعليق: عز العرب الحكيم بناني، إفريقيا الشرق، بيروت، 2003م، ص 5–6.

الدارسين يقابلون الاتصال والتواصل بـ (COMMUNICATION). لأنَّ الاستمرارية هي جزء من التبليغ التام للرسائل المختلفة.

لهذا يُحَدِّد"عمرمهيبل" ذلك بقوله:" التواصل مصطلح يقابل المصطلح الأجنبي (CONTINUITE) وهو يعني الاستمرارية، ويتضمن مفهوما آخر يتلامس معه، وهو مفهوم الاتصال (COMMUNICATION)، وبمقدار ما هي فقيرة مضمونا إلاّ ممّا يتصوره صاحبها، فإنَّها موضع أشكلة من حيث الدلالة اللغوية. إذ إنَّ هناك مفاهيم متعددة تتلامس معه ولا تنفصل عنه إلاّ بمقدار نسبته إليه، والشيء ذاته بالنسبة إلى مصطلح اللاتواصل(Discontinuité)، الذي يعني الانقطاع والانفصال معا "[1].

تواجهنا إمكانات عديدة للترجمة، لأنَّنا فعلا لا نحسن التفريق بين التواصل والاتصال إذا حدث إبلاغ في عملية نقل الخبر، لأنَّ المشاركة تواصل واتصال. وقولنا بالانقطاع لا يعني بالضرورة انفصالا تاما، لذلك فالحدود ضيّقة بين اللاتواصل واللااتصال من الناحية التطبيقية. فقد يكون هناك اتصال دون تواصل في الموضوع، لكن الاتصال قد تمّ والتواصل حدث دون أن يكتمل الموضوع، لأنَّ الصورة تظل بحدود رفيعة، لا تسمح بالتدقيق الفعلي للمصطلح إلاّ بالتواصل أو الاتصال.

فالإشكال لا يمس الترجمة فقط، بل التعريب والاشتقاق وكيفية إدخال المصطلح لغة ثانية، وهي ما يعرف بمشكلات المصطلح ضمن علم المصطلح.

أ-3- في المعجمين اللساني والسيميائي:

إنَّ التواصل في اللسانيات كما جاء في المعجم الموحِّد عبارة عن " تبادل الكلام بين متكلم ينتج ألفاظا موجهة لمتكلم آخر يقوم بدور المخاطب المستمع"[2]، وكذلك

1- عمر مهيبل. " إشكالية التواصل في الفلسفة الغربية المعاصرة"، منشورات الاختلاف، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ، المغرب، بيروت، لبنان، ط1، 2005م، ص15.

2 - أما الاتصال فقد شرحه أصحاب المعجم نفسه بأنه: " حسب المنظرين واللسانيين هو نقل معلومة من نقطة إلى أخرى (مكان أو شخص)، بواسطة إرسالية لها شكل معيّن"، ينظر: المعجم الموحّد لمصطلحات اللسانيات (انجليزي- فرنسي- عربي)، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، سلسلة المعاجم الموحدة، 2002م، ص32.

من بين المعاجم المتخصصة في الربط بين هذه التوجهات: أي الربط بين المصطلحات وعلاقتها بالسيمياء نجد(sémiotique dictionnaire raisonné de la théorie du langage): ونجد فيه الاهتمام بالتواصل وتطوراته إلى جانب النشاط اللغوي ،أو بالأحرى اللساني الذي تمخضت عنه مبادئ السيميولوجيا عموما. أي ظهوره كمفهوم" بالموازاة مع نظرية المعلومات(la théorie de L'information)، وبصلة وثيقة معها تطور مخطط للتواصل اللساني، الذي يبقى مرتبطا بمنظور إوالي (قائل بالآلية إلى حدّ كبير)، رغم ان وجهة نظره تريد احترام التبادلات الفعلية ما بين الشخوص (Intersubjectifs)"[1].

لأنَّ القول بالنظرية هو قول باتجاهات متعددة لآراء العلماء سواء النفسانيون أو الوظيفيون (كارل بوهلر/ جاكسون/مارتينيه)[2] أو السيبرنيطقيون .فلقد أورد "شانون" (channon) في مقدمة كتابه (AMATHEMATICAL THEORIE OF COMMUNICATION) عام 1948م أنَّ " المشكل الأساسي للتواصل هو إعادة الإنتاج بنقطة واحدة، تماما أو تقريبا حينما ترسل رسالة إلى نقطة أخرى، فالرسائل غالبا ما تحمل معنى"[3].

وفي عام 1949 م قدّم " شانون " مع زميله " ويفر" (WEAVER) تحديدا مشتركا للتواصل مفاده أنَّ " كلمة التواصل سوف تستخدم هنا ضمن معنى غاية في الاتساع، لتشمل كل الإجراءات التي قد تؤثر على اعتبارها واحدة أخرى (كلمة أخرى). وهنا بالطبع لا تشمل الكلمة المكتوبة والشفوية فقط، ولكن أيضا الموسيقى والفنون المصورة

وينظر كذلك: أوزوالد ديكرو جان ماري سشايفر. " القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان"، تر: منذر عياشي، ص 49-52.

1 - A.J.GREIMAS & JOSEPH COURTES. " sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage ", hachette, tome2, 1986, p45.

2 - A.J.GREIMAS ET JOSEPH COURTES. " sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage ", tome2, p45..

3 -G.E.CHANON. " A mathematical theory of communication ", Reprimted with corrections from the bell system technical journal, vol 27, 1948, p 1(Introduction).

والمسرح والباليه، وفي الواقع تشمل كل سلوك الإنسان، في بعض الوصلات قد يكون من المستحسن استخدام تعريف ما يزال أوسع للاتصالات، واحد من شانه ان يشمل إجراءات الوسائل الآلية..."[1].

إنَّ تتبع المعلومات ودلالاتها لم يتجاوز التفكير البنيوي إلى الوظيفية وحسب، إنما اقترن الجانب الدلالي بالفكر الهندسي في السيبرنيطيقا أيضا، لهذا نجدها ضمن اهتمامات " ميلكا إفيتش" في كتابها (اتجاهات البحث اللساني)؛ بوصفها نظرية المعلومات، حيث " تُعنى بالبحوث العلمية التي تلقي الضوء على العمليات ببث المعلومات واستقبالها، ويشمل ذلك كل الأمور التي تتكيّف تبعا لها هذه العمليات"[2]، لأنَّ هذه النظرية تعتبر بمثابة الأرضية التي استفاد منها اللّسانيون وطوّروا فكرتها الهندسية إلى ما يخدم الاهتمام اللغوي من جانب الرياضيات.

يتبيّن لنا إذن أنَّ حاجة التواصل للغة أمر لا مناص منه ولا جدال فيه، وحاجة اللغة لمجالات غير لغوية أمرٌ خدمت به السيميائية اللسانيات. أما توسّع السيميائية فلا بدّ من أن توضّحه إقتراناتها بالتواصل، يقول " إيريك بويسنس": " يمكن تعريف السيميولوجيا بأنّها دراسة الإجراءات التواصلية؛ أي الوسائل المستعملة للتأثير في الآخر والمنظور إليها بهذه الصفة من طرف نريد التأثير فيه، عندما نطبق هذا التعريف على اللّسانيات فانه يبرز وجهة النظر السوسيولوجية التي نتبناها هنا: لا يتعلق الأمر بدراسة الكلام بصفته تجليا مباشرا للمتكلّم، أي في جانبه الفردي، بل بصفته ظاهرة اجتماعية، لنتأمل الآلية اللغوية على وجه الخصوص من بعد ما نعلّم الكلام للأطفال ينبغي أن نعلِّمهم السكوت لشدة ارتباط الكلام بالفكر..."[3]. لأنَّ اقتران السيميائية بالتواصل هو من القبيل ذاته الذي تقترن بموجبه اللغة في مفهومها بالنظام

1 -SHANNON AND WEAVER. " The mathematical theory of communication", " the university of Illinois, press-Urbana, 1964, p3.

2 – ميلكا إفيتش. " اتجاهات البحث اللساني"، تر: سعيد عبد العزيز مصلوح، وفاء كامل فايد، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 2000م، ص423.

3– إيريك بويسنس. " السيميولوجيا والتواصل"، تر وتقديم: جواد بنيس، ط1، 2005، ص14.

عند دي سوسير. فمسألة النظام هي خدمة للتواصل، والعلامات اللغوية وغير اللغوية هي تواصل بالأساس، واللغة جزء من أجزاء الإيصال التي لا تعمل بمفردها، بل تحتاج إلى ما هو غير لغوي.

ب- التواصل اصطلاحا:

مما لا يختلف حوله اثنان أنَّ أغلب الدراسات والبحوث التي أنجزت حول التواصل الإنساني تتفق على أنَّه يصعُب إعطاء تعريف واحد ومحدد للتواصل، ويعود السبب في ذلك إلى أنَّ التواصل الإنساني أصبح حقلا معرفيا يتقاسمه كثير من المعارف والعلوم كعلم النفس، علم الاجتماع، علوم التربية، اللسانيات...إلخ، لهذا نجد أنَّ هناك تعريفات مختلفة ومُتعددة باختلاف هذه الدراسات وتعددها.

في هذا الخصوص يقول " ليتلجون" (LITTLEJOHN): " يصعب إعطاء تعريف علمي أو أكاديمي للتواصل، رغم أنَّ الفعل (تواصل) له وجود في القاموس العادي"[1]. ويرجع أصله إلى الفعل اللاتيني (communicar) ، الذي يدل على جعل شيء ما(معرفة/ معلومات/ أفكار) مشتركا مع شخص أو عِدة أشخاص آخرين"[2].

وهذا التعريف في الحقيقة يبقى بسيطا في تحديده، باعتباره يُركِّز على قضية واحدة من العملية التواصلية ترتبط بالمرسل. لهذا نجد من علماء التواصل من يحاول إعطاء تعريف أكثر دقة مثل" طوماس سكيدل"(THOMAS SCHEIDEL) الذي يعتبر التواصل " عملية نقل إشارات (لغوية/ وغير لغوية) واستقبالها دالة" [3]. في حين يشير " جيزيل هولتزر" (GIZELE HOLTZER)إلى أنَّ" التواصل ليس إلاّ سياقا يضع وجها لوجه فردين مستقلّين يكون خطابهما مولّدا بطريقة ذاتية واردة عفويا، إذ إنَّ

1-STEPHEN.W.LITTE JOHN. " Theories of human communication", 7ed, woods worth Thomson learning, 2002, p6.
2 -GRICE.G.L & SKINNER.J.F. " Mastering public speaking ", 2ed, u.s.a, 1995, p5.
3 - Ibid. p05.

الرقابة التي يفرضها المجتمع تتم عبر عدد من الإجراءات التي تحدّد ظروف الدخول في السلطة التواصلية"[1].

أمَّا " شارل كولي " (CHARLE COOLEY) فَيُصرح قائلا إنَّ" التواصل هو الميكانيزم الذي بواسطته توجد العلاقات الإنسانية وتتطور. إنَّه يتضمن كل رموز الذهن، مع وسائل تبليغها عبر المجال، وتعزيزها في الزمان. ويتضمن أيضا تعابير الوجه وهيئات الجسم والحركات ونبرة الصوت والكلمات والكتابات والمطبوعات والقطارات والتلغراف والتلفون، وكل ما يشمله آخر ما تمّ في الاكتشافات في المكان والزمان"[2].

من هنا، ومن خلال هذا التعريف يتضح أنّ التواصل هو جوهر العلاقات الإنسانية ومُحقق تطورها، لذا له وظيفتان هما:

* **وظيفة معرفية:** تتجلى في نقل الرموز الذهنية وتبليغها في الزمان والمكان، بوسائل لغوية وغير لغوية.

* **وظيفة تأثيرية وجدانية:** تقوم على تمتين العلاقات الإنسانية وتفعيلها على مستوى اللفظي وغير اللفظي.

– ويُعرِّف " فرانسوا" و"ألان" التواصل كذلك على أنَّه عبارة عن" تبادل المعلومات والرسائل اللغوية وغير اللغوية، سواء أكان هذا التبادل قصديا أم غير قصدي بين الأفراد والجماعات"[3]. ومن ثمّ لا يقتصر التواصل على ما هو ذهني ومعرفي فحسب، وإنّما ذلك يتعداه إلى ما هو وجداني، وما هو حسّي حركي وآلي، أيّ: ليس التواصل" مجرد تبليغ المعلومات بطريقة خطّية أحادية الاتجاه، ولكنه تبادل للأفكار

1 -HOLTEZER GISELE. "Analyse socio- linguistique de la communication et didactique", 1981, p18.
2 -CHARLES COOLEY: (social organisation) ,cité in:J.LOHISSE. "la communication anonyme", éd: universitaire, 1969, p42.
3 - FRANCOIS RAYNAL & ALAIN RIEUNIER. " pédagogie: Dictionnaire des concepts clé", ESF édition, paris, 1977, p76.

والأحاسيس والرسائل التي قد تفهم وقد لا تفهم بالطريقة نفسها من طرف كل الأفراد المتواجدين في وضعية تواصلية"[1]. من هنا فالتواصل عبارة تفاعل بين مجموعة من الأفراد والجماعات، يتم بينها تبادل المعارف الذهنية والمشاعر الوجدانية بطريقة لفظية وغير لفظية.

أمَّا" كلود ماير(CLAUDE MEYER)فيقول: " يمكننا أن نُعرّف التواصل كمجموعة من السيرورات الفيزيائية والسيكولوجية التي يتم بها تبادل الرسائل والانخراط في علاقات بين مرسل (EMETTEUR) ومستقبِل(RECEPTEUR) ، وبتعبير أدق تبادُل بين دماغ مرسل ودماغ مستقبل... ولأنَّ الإنسان ليس آلة، فهو يُقحم مشاعره وأحاسيسه، لأنَّه متفرِّد متميّز ، لا يحتاج دائما إلى الكلام لكي يتواصل مع الآخرين، فعمليات التواصل الأكثر وقعا قد تجري أحيانا أثناء الصَّمت"[2].

ويختلف معنى التواصل من علم إلى آخر ومن مجال إلى آخر، فهو في علم الاجتماع غيره في علم النفس، وفي التربية هو غيره في الإدارة...الخ، كما سنرى فيما يلي:

ب- 1- في علم الاجتماع:

التواصل هو عملية تفاعل بين طرفين إلى أن تصير رسالة معينة (فكرة أو مهارة أو اتجاه..)، مجالا مشتركا بينهما...الخ، وهو حسب عالم الاجتماع " تشارلز رايت"(CAERLE R.WRIGHT) في كتابه (MASS COMMUNICATION: A.SOCIOLOGICAL PERSPECTIVE): عملية نقل المعنى أو المغزى بين الأفراد وهي عملية أساسية في كل المجتمعات الإنسانية، بدائية كانت أم حديثة العهد، وكل هذه المجتمعات نشأت وترعرعت من خلال قدرة الإنسان على نقل نياته وشعوره

1- العربي أسليماني ورشيد الخديمي. " قضايا تربوية"، منشورات عالم التربية، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط1، 2005م، ص 31.

2 - MEYER CLOUDE . " Aux origines de la communication humaine", l'harmattan, paris, 2001, p 43-44.

ومعرفته وخبرته من شخص لآخر، ومن مجتمع بشري لمجتمع بشري ثان، ومن قبيلة إلى أخرى، والتواصل عملية لها صفة الاستمرارية وليست شيئا جامدا[1].

ب-2- في علم النفس:

يُعرف " وارن" (WAREN.H.C) التواصل في مؤلفه(Dictionary of psychology) بأنَّه عبارة عن " نقل انطباع أو تأثير من منطقة إلى أخرى، دون النقل الفعلي لمادة ما، وقد يشير إلى نقل انطباعات من البيئة إلى الكائن وبالعكس، أو من فرد إلى آخر" [2].

ب-3- في التربية:

يرى " كيرث ليفن" (k.leviv) في كتابه (PRINCIPELES OF TOPOLOGICAL PSYCHOLOGY) بأنَّ التواصل عبارة عن" العملية التي يمكن بواسطتها نقل التغيّر الذي يحدث في إحدى مناطق المجال السلوكي إلى منطقة أخرى"، ويقال عن أيّ منطقتين في المجال إنَّهما متواصلتان إذا كان التغيّر في حالة إحداهما يترتب عليه حدوث تغيّر في حالة أخرى.

ويضيف " ليفن" أنه ليس من المحتم أن تكون درجة التواصل من(س) إلى (ص) مساوية لدرجة التواصل من (ص) إلى (س)"[3].

- أما " بروكر" فيعرفه بالقول:" التواصل عملية لنقل فكرة أو مهارة أو حكمة من شخص لأخر"، في حين يرى" جون ديوي" أنَّه " عملية مشاركة في الخبرة وجعلها مألوفة بين اثنين أو أكثر من الأفراد"[1].

1- الجردي نبيل عارف. " مقدمة في علم الاتصال"، دمشق، ط3، 1985م، ص21.

2- زيدان عبد الباقي. " وسائل وأساليب الاتصال في المجالات الاجتماعية والتربوية والإدارية والإعلامية"، القاهرة، ط2، 1989م، ص 31-32.

3- المرجع نفسه، ص 31-32.

ب- 4- في الإعلام:

يُعرف التواصل في مجال الإعلام بأنَّه" بثّ رسائل واقعية أو خيالية مُوحّدة على أعداد كبيرة من الناس، يختلفون فيما بينهم من النواحي الاقتصادية والاجتماعية والثقافية والسياسية، وينتشرون في مناطق متفرقة. إنَّه عملية المشاركة في المعلومات، تلك المرسلة والمستقبلة، بمعنى أنَّ الخبر أو الفكرة أو المعلومة أو الخبرة، ينبغي أن تتحقق من خلال عملية مشاركة بين المرسل والمستقبل من خلال عملية التغذية العكسية[2].

" إنَّ دراسة التواصل هي دراسة سلوك الإنسان وكل العوامل والحوادث الداخلية والخارجية التي يمكن أن تؤثر على ذلك السلوك"[3].

ولا يقتصر تعريف التواصل على استخدام اللغة اللفظية فقط، إنَّما يشمل أيضا مختلف الأشكال التعبيرية الأخرى، كما يوضح ذلك كل من" بيرنارد بيرلسون" (BERNARD BERELSON) و" جراي ستينر" (GRAY.A.STEINER) في كتابهما (HUMMAN BEHAVIOR) بقولهما: " إنَّه عملية نقل المعلومات والرغبات والمشاعر والمعرفة والتجارب، إمّا شفويا أو باستعمال الرموز والكلمات والصور والإحصائيات بقصد الإقناع أو التأثير على السلوك..."[4].

وهكذا يمكننا القول بأنَّ التواصل ما هو إلاّ عملية نقل المعلومات واستقبالها بين الطرفين أو أكثر. أو بالأحرى: يدل التواصل في الإصلاح على عملية نقل الأفكار والتجارب، وكذلك تبادل المشاعر والمعارف المختلفة بين الأفراد والمجتمعات المتنوعة،

1- سلامة عبد الحافظ. " الاتصال وتكنولوجيا التعليم"، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2007م، ص 16.

2 - زيدان عبد الباقي. " وسائل وأساليب الاتصال في المجالات الاجتماعية والتربوية والإدارية والإعلامية"، ص 33-34.

3 - WILLIAME E.FRANCOIS. "Introduction to mass communication and mass media ", Columbus, olio: Grid Tnc, 1977, p13.

4- الجردي نبيل عارف. " مقدمة في علم الاتصال"، ص 21.

وقد يكون ذلك التواصل ذاتيا شخصيا أو تواصليا غَيرِيا، كما أنَّه قد يَنبني على الموافقة أو على المعارضة والاختلاف.

وكذلك يفترض التواصل – باعتباره نقلا وإعلاما– مرسِل ومستقبِل ورسالة وشفرة، يتفق على تسنينها وتشفيرها كل من المرسِل والمرسَل إليه، ويفترض أيضا سياقا مرجعيا ومَقصِدية الرسالة.

رغم هذا الاختلاف والتنوع في التعريف والتحديد، فإنَّ الدراسات المنجزة حول هذا الموضوع تتفق في كون التواصل هو العملية التفاعلية التشاركية التي تحدث بين شخصين أو أكثر لتحقيق عدة أهداف ومرام، منها تبادل المعلومات وتقاسم المعرفة حول موضوع أو عدة مواضيع معيّنة، أو فقط لمجرد المُتعة والترفيه.

ويُعَدُّ التواصل باللغة أرقى مظاهر التواصل بين الأفراد، لأنَّها تعتبر الشكل التعبيري الأكثر انتشارا وسهولة وتداولا، لذلك ركّزت أغلب الدراسات – لاسيما اللسانية منها– على دراسة اللغة من كافة جوانبها النحوية والتركيبية والصرفية والأسلوبية والدلالية والتداولية...الخ.

ثانيا– أنواع التواصل الكاريكاتوري:

ينقسم التواصل الكاريكاتوري إلى نوعين رئيسيين: التواصل اللفظي والتواصل غير اللفظي وتحرير القول وبسطه فيما يلي:

2–1– التواصل غير اللفظي:

يقول " محمد كشاش" إنّ " التواصل ونقل الأفكار يتمان باللّغة البشرية، وهو أمر مسلّم به، والملاحظة والتجربة تؤكد أنَّ التواصل بالأصوات غير اللغوية ممكن، ولا يقل شأنا عن الرموز اللغوية، ومن الأصوات ما يحمل دلالات شأن الألفاظ"[1].

[1]– محمد كشاش. " اللغة والحواس – رؤية في التواصل والتعبير بالعلامات غير اللسانية"، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، ط1، 2001م، ص155.

إنّ للحركات والإيماءات أهمية كبيرة في توضيح الرسائل وكشف مكنوناتها، ولا يقتصر هذا النوع من التواصل على الإنسان وحده؛ بل يتعدى ذلك إلى غيره من الكائنات، كالنحل الذي يتواصل بعضه مع بعض بحركات معينة قصد تحديد بعد الأزهار عن الخلية، وكذا الاتجاه الذي ينبغي سلوكه للوصول إليها. وهو الأمر الذي ينطبق على النمل الذي يتواصل بعضه مع بعض لتحديد مكان طعامه، والشيء نفسه لدى باقي الحيوانات والحشرات. إلاّ أنَّ ما يميّز تواصل الإنسان عن غيره أنَّه أكثر أنواع التواصل تعقيدا وإبداعا، لهذا نلاحظ انه من بين الصعوبات التي تواجه الباحثين في مجال التواصل اللغوي، الاتفاق على تعريف محدد للمصطلح، ومكمن هذه الصعوبة يتجلى في كون التواصل اللفظي وغير اللفظي يشكّلان مزيجا يصعب الفصل بين عنصريه، باعتبار أنّ الحديث يتضمن عناصر غير لفظية لَصِيقَة الارتباط بالصوت. وهذا ما حذا ببعض المهتمين لتجاوز هذه الصعوبة وتحديد المفهوم خاصة بعد تراكم الدراسات في مجال التواصل غير اللغوي.

إنَّ القناة البصرية تقوم بدور أساسي في التواصل، على أساس أنَّ فعل التواصل بين المرسِل والمرسَل إليه لا يوظف فقط نسقا لغويا منطوقا فحسب، بل إنَّه يستعمل نظاما من الإشارات والحركات والإيماءات التي تندرج فيما نسميه بالتواصل غير اللفظي، وهو" مجموع الوسائل الاتصالية الموجودة لدى الأشخاص الأحياء والتي لا تستعمل اللغة الإنسانية أو مشتقاتها غير السمعية(الكتابة/ لغة الصم البكم)"[1].

وتستعمل لفظة التواصل غير اللفظي للدلالة على " الحركات وهيئات توجهات الجسم وعلى خصوصيات جسدية طبيعية واصطناعية، بل كيفية تنظيم الأشياء والتي بفضلها تبلّغ معلومات"[2].

1- بيير جيرو. " السّيمياء"، ترجمة : أنطوان أبي زيد، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ط1، 1984م، ص119.

2- المرجع نفسه، ص 122.

وهكذا، فإنَّ ملاحظة عادية لِمَا تَتَضَمَّنُهُ الصورة الكاريكاتورية من سلوكيات غير لفظية بين الأيقونات الشخصية لتلك الصورة، تُشكِّل كنزا من المعلومات والمؤشرات على جوانب انفعالية ووجدانية. كما أنَّها تكشف عن المخفي والمستتر في كل علاقة إنسانية. ويقول" فرويد": " من له عينان يرى بهما، يعلم أنّ البشر لا يمكن أن يخفي أيّ سرّ، فالذي تصمت شفتاه يتكلم بأطراف أصابعه. إنَّ كل هذه السموم تفضحه"[1].

من هنا يساعدنا التواصل المرئي على تحديد عدة جوانب منها:

– تحديد المؤشرات الدالة على الانفعالات والعلاقات الوجدانية بين المرسل والمتلقي.

– تعزيز الخطاب اللغوي، وإغناء الرسالة بتدعيمها بالحركات لضمان استمرارية التواصل بين المرسل والمتلقي.

– يؤشر التواصل غير اللفظي على الهوية الثقافية للمتواصلين من خلال نظام الحركات والإشارات الجسدية.

وحسب تعريف" لويد" (lloyd) و آخرون، فإنَّ التواصل غير اللفظي" يستخدم للتدليل على أي اتصال يحدث بين شخصين أو أكثر عبر قنوات غير لفظية"[2]، إلاّ أنَّ الملاحظ أنَّ الناس يولون أهمية كبيرة جدا للكلمات، لكنهم لا يهتمون كثيرا بالإشارات المصاحبة لها[3].

وتجدر الإشارة إلى أنّه ينبغي التمييز بين التواصل اللفظي القائم على الألفاظ والرموز اللغوية لتمرير أفكارنا ومشاعرنا وآرائنا ومعلوماتنا إلى الآخرين، والتواصل الإشاري الذي تشكل الإشارات و السلوكات الحركية والأوضاع الجسمية المختلفة مادته الأولى، ثم التواصل الموازي القائم على المؤثرات الصوتية، ويتمثل في الصوت من حيث نبره وطبقته وارتفاعه. إنَّ غايات التواصل تحدّد بصفة عامة في ثلاث غايات، وهي التبادل والتبليغ والتأثير أمّا وظائف التواصل غير اللفظي فيمكن أن نمثّل لها

1 - EDWARD. T. HALL. "La dimension cachée ", éd: seul. Coll. Point, n^0: 89, 1971, p13.

2– موسى محمد الأمين. " الاتصال غير اللفظي"، مطابع أمبريال ، الرباط، ط1، 1996م، ص 2.

3- FRANCOIS CARADEC. "Dictionnaire des gestes : attitudes et mouvements expressifs en usage dans le monde entier", librairie artémie foyard, 2005, paris, p07.

بتصنيف أحد الباحثين الذين اهتموا بوظائف التواصل غير اللفظي باعتبارها منطلقا مؤثرا في وضع فرضيات وتساؤلات أبحاثهم ألا وهو عالم النفس" ميخائيل آركايل" الذي صنّف وظائف الاتصال غير اللفظي كالآتي[1]:

أولا- إدارة الوضع الاجتماعي عبر:

- التعبير عن الاتجاهات الشخصية من خلال الكيفية التي يتخذونها عند الجلوس وتعبيراتهم الوجهية ونبرة الصوت ومظهرهم العام ونظراتهم.
- التعبير عن الحالة العاطفية حيث تكشف وجوه الناس حالات: الفرح والحزن والغضب واليأس والاشمئزاز والاندهاش والحالات العاطفية الأخرى.
- إبراز الذات عن طريق التعبير عن طبقته الاجتماعية ومكانته ومهنته وسماته الشخصية...

ثانيا- دعم الاتصال اللفظي:

- تكملة معاني الألفاظ بواسطة صفات الصوت المختلفة والإيماءات.
- ضبط التزامن وتنظيم المحادثة.
- معرفة استجابات المستمعين.

ثالثا- الإحلال محل الحديث:

مثل التواصل بين الصحفيين والطاقم التقني داخل استوديوهات الإذاعة. وفي نفس الاتجاه حدّد " كناب " ست وظائف للاتصال غير اللفظي في النقاط التالية:

- تكرار ما قيل لفظيا .
- مناهضة ما يقال .
- الاستعاضة عن الحديث .
- إكمال الحديث.
- توكيد الحديث بإيماءات اليدين والرأس.
- ربط الاتصال وتنظيميه.

1- موسى محمد الأمين. " الاتصال غير اللفظي"، ص 5-6.

نستشف مما سبق ذكره أنَّ التواصل غير اللفظي هو ذلك التواصل الذي يعتمد على اللغة الإشارية أو لغة الإشارات، سواء كانت إشارات جسدية (تعبير الوجه، حركات اليدين..)، أو إشارات ورموز اصطناعية(علامات المرور، الألوان، اللافتات، الديكور...)، أو على حد تعبير " وود جوليات"(WOOD JULIAT) هو

" كل مظاهر التواصل الأخرى غير الكلمات"[1]. إنَّه التواصل الذي يستعمل في كل ما هو خارج عن إطار اللغة من رموز وعلامات وأيقونات تواصلية مختلفة، تكون قادرة على نقل الرسالة اللغوية المراد تبليغها للمستقبِل، أو تساهم– على الأقل– في نقل تلك الرسالة وجعلها مفهومة لديه من خلال تعزيزها وتقويتها أو تعويضها.

ولقد أشار " رومان جاكسون"(R.JAKOBSON) إلى أنَّه" توجد بالنسبة للغة الجسد مجموعة من الرموز التي تتنوع بحسب المجموعات بل والأفراد كذلك، كما تختلف من مجموعة إلى أخرى. إنّ الكلام يسمح بوضع الإنسان في علاقة مع العالم، والإنسان مع نفسه"[2]. ومهما اكتسى الكلام من أهمية بالغة فإنَّ الجسد الإنساني يبقى مصدر كل تعبير باعتبار أنَّ اتحاد وتشابك الحواس الخمس عند الإنسان يؤدي إلى نشوء علاقة وطيدة تربط بين كل من الإحساس والحركة والكلام، فكل إحساس يتضمن نشاط حركي فعلي أو مُضمر؛ فعلى سبيل المثال الكلمات التي نسمعها تؤثّر في أجسادنا وتجعلنا نتفاعل كما لو كانت تريد فعلا أن تتصل بشخص أو بشيء ما.

وعموما يمكننا تجسيد التواصل الكاريكاتوري غير الفظي الذي يتجلى في لغة الجسد كما يلي:

1- WOOD JULIAT. " Communication in our lives" , woods worth publishing company, inc, 1997, p151.
2 - Larousse . " Guide d’expression oral" , sous la direction de Machel Gabay, Larousse, 1991, paris, p67.

أ- إستراتيجية التواصل الكاريكاتوري غير اللفظي:

يمكننا أن نعتبر الجسد في الواقع معطى ثقافي، فهو نصّ معبِّر، حيث يمكننا قراءته وفك رموزه. إذ إنَّ كل حركاته وسكناته وأوضاعه وحتى لباسه وحُليِّه هي تعابير مختلفة المعاني والدلالات، قد تكون خاصة به أو منعكسة من المجتمع عليه. لهذا أصبح الجسد موضوع اهتمام متزايد، وعناية مستمرة على الصعيد الفردي وعلى المستوى الجماعي. فتنوّعت وتعدّدت مناسبات عرضه وإبرازه للآخرين، فتحوَّل بدوره إلى شبكة من العلامات والرموز.

إنَّنا ندرك الآخر ونَعرفه للوهلة الأولى من خلال جسده،إنّه يظهر ويتجلّى لنا في جسده، وبالتالي نرى ونُدرك جسده، وهذا الرَّأي يشاطرنا فيه" لوبروتون" عندما قال: " من دون الجسد الذي يعطيه الإنسان وجها، هذا الإنسان لن يكون وجود الإنسان جسدي"[1]، أو كما يقول" عريب محمد عيد: " ذلك أنّ الإنسان أصله في حضوره الجسدي، إذ يكْمُن فضل وجوده في قدرته على التعبير بجسده بصور مختلفة، فالجسد يبدو وظيفيا، تواصليا، اجتماعيا، يخضع لقوانين المؤسسة الاجتماعية والاتصال الإنساني، موظفا معطياتها. لأنَّ هذه هي طبيعة الجسد في بعده الكياني الأولي، متعدد الوظائف، لأنَّ طبيعة الجسد في بعده كيانا أوّليا متعدد الدلالات والوظائف، يخترق بإلحاح مجموعة من المباحث والعلوم" [2].

إنَّ الصورة التي يرسمها لنا المجتمع للجسد ومكوّناته تستقي عناصرها من الرموز السائدة في ذلك المجتمع، وهذه الرموز هي التي تقوم بتحديد الوظائف التي يقوم بها الجسد، وتنهض بها أجزاؤه المتعددة وعلاقتها ببعضها البعض. مما ينتج في نهاية المطاف نوعا من المعرفة . وبما أنَّ الإدراك عملية عفوية ومباشرة دون معرفة مسبقة، فان معرفة الآخر هي تلقائية لا تحتاج إلى تعلّم أو تحليل أو اكتساب. فالجسد يكشف

1- منى فياض. " فخ الجسد"، رياض الريس للكتب، بيروت، لبنان، ط1، 2000م، ص 34.

2- عريب محمد عيد. " علم لغة الحركة بين النظرية والتطبيق"، دار الثقافة للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 2010م، ص 47.

عن جنس الإنسان، العمر، العِرق، اللون، الشكل، وكما يخبرنا عن الحالة الصحية؛ معافى أو مريض، أو حتى الوضعية؛ واقفا هو أم جالس...الخ.

" إنَّ المعرفة بالجسد معرفة أولى، وهي قطعية كافية بذاتها في عالم الحيوان وفي حالات عديدة عند الإنسان... إنَّ لغة الجسد عفوية، بل هي قبل كل شيء طبيعية، وهي تكشف عن انفعالات وعن ردود الفعل البشري تجاه الظواهر والأحداث"[1].

فالإنسان يتكلم بجسده مثلما يتكلم بلسانه من خلال حركاته، إشاراته، إيماءاته،

" فتعبيرات الجسد تؤخذ في بُنى منتظمة ومنظمة، وداخل انساق، أو هي تشكل وحدات مترابطة عضوية وحيّة وذات دلالات عامة"[2].

فالكلام الجسدي المتمثل في الحركات والإشارات والإيماءات لديه دلالات خاصة بكل ثقافة أو مجتمع، ويقوم بوظيفة التعبير عن ما هو نفساني، نقل الرسائل من الأفراد، وهذا الأخير يختلف حسب المستوى الثقافي والاجتماعي.

في هذا الصدد يقول " أمبرتو إيكو" " أنَّه إذا كان للجسد لغة فهي تلك الكلمات أو الرموز الخارجية عن نطاقه التي يكتسبها من ثقافته، لأنَّ الكلمة هي الإنسان، والإنسان هو الكلمة بعينها، لكون الإنسان يستعمل في التعبير عن ذاته العديد من مفردات اللغة. فحركات الجسد تدخل في مفردات اللغة المستعملة، ولأنها اللغة المرئية ومن الإشارات والإيحاءات والرموز والوضعيات التي يتخذها الجسم، وحتى حركات الأعضاء سواء كانت هذه التعبيرات عن قصد أو تمت بصورة عفوية. ذلك أنَّه لا يوجد الخطاب أو النسيج الثقافي وتلك الحقول الدلالية وجودا سابقا لتوليد الدلالة، بما أنَّ الإنسان لا يمكن أن يفكر إلاّ بواسطة الكلمات أو الرموز الخارجية، فإنَّه بإمكان هذه

1- علي زيعور. " اللاوعي الثقافي ولغة الجسد والتواصل غير اللفظي في الذات العربية"، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط1، 1991م، ص 50.

2 - DAVID LEBRETON. " la sociologie du corps ", éd : p.u.f, paris, France , 1997, p53.

الرموز والكلمات أن تقول له: أنت لا تعني شيئا غير ما علّمناك، ولذا أنت تقول فقط لأنك بضع كلمات باعتبارها مؤوّلات لفكر[1].

لهذا يتواصل الأفراد فيما بينهم بلغتين مختلفتين رغم اتفاقهما في المعاني والدلالات، فالأفراد يستخدمون اللغة اللفظية، بأصواتهم من اجل تبادل المعلومات. بينما لغة الجسد هي الأبلغ في التعبير عمّا بداخل الفرد، كما أنَّها المحددة للعلاقات المتبادلة فيما بين الناس، وتكشف قوة التواصل فيما بينهم. وهي لغة تعتمد على مخزون من التصورات والخبرات والذكريات والتجارب التي يتلقاها الأفراد عن طريق حواسهم استجابة للعديد من المثيرات، محدّدة طريقة وعيهم للكون، بحيث يتحوّل معها الجسد إلى أداة معرفية تنتج الكثير من الدلالات الجديدة، " فالأوضاع الجسدية تعتمد على قنوات غير لفظية يتم التفاهم بها، لذلك تُعدّ الأبرز في التواصل"[2].

إنَّ للجسد طريقته الخاصة في إنتاج الدلالة التي هي مُجمل الطاقات التعبيرية الكامنة في الجسد، تتجاوز البعد البيولوجي إلى البعد الاستعاري[3]، إذ يقوم الجسد بنقل أفكار ومشاعر بلغة خاصة به إلى أجساد أفراد آخرين يفهمون هذه اللغة خير فهم، فأيّ تناقض ينجم في هذه اللغة، من شأنه أن يؤدي إلى توقف نُمُو العلاقة أو الوصول الصحيح للرسالة البصرية.

تُعتَبَرُ لغة الجسد علامات مرئية داخل حقل إدراكي معيّن، من هنا كان اهتمام السيميائيات البصرية ومجالا جديدا للبحث عن الدلالة، حيث يربط بين لغة الجسد عبر عمليات تحويل معقدة إلى أن تنشأ بنية إدراكية مُعينة بالاعتماد على تجارب معيّنة مكتسبة، ومجموعة من الإيحاءات المتزامنة. ذلك أنَّ لغة الجسد هي منبِّهات بصرية

1- ينظر: أمبرتو إيكو. " السيميائيات وفلسفة اللغة"، ترجمة: أحمد الصمعي، المنظمة العربية للترجمة، توزيع مركز الوحدة العربية، بيروت، لبنان، 2005، ص 112-114.

2- مدحت الكاشف. " اللغة الجسدية للمُمثل"، تقديم: مدكور ثابت، مطابع الأهرام التجارية، فيلوب، مصر، 2006م، ص 25.

3- ينظر: سعيد بنكراد. " السيميائيات ، مفاهيمها وتطبيقاتها"، ص 191-198.

يقوم الشخص بالربط بينها وبين موضوعها ضمن بنية إدراكية وِفق أنماط التوقع وأنماط مسلمات، أيّ بناءا على أسنن محددة، فالعلاقة بين سنن الرِّسالة لا تتصل بطبيعة العلامة الأيقونة، بل بأولية الإدراك ذاتها، وهي التي تعتبر حدثا تواصليا. وهذا ما تخضع له لغة الجسد[1].

فكل حركة أو إيماءة للجسم لها معنى معيّن أو عن شيء ما يدخل الفرد، فهي تكشف طريقة نظر الفرد لأمور معيّنة، فهي تمثّل الجانب الصامت أو الاتصال غير اللفظي الذي يتم بصورة منفصلة عن الكلام أو بصورة مصاحبة له.

إنَّ المنظور العصري للغة الجسد يسعى جاهدا للبحث في هذا الفن بغية إيجاد التقارب الحاصل بين حركة الجسد ومدلولات لغته للوصول إليها في حالتها الفردية مستقلة، أو في سياقها الاجتماعي. ذلك لمَا لها من أهمية في التواصل الإنساني، وعلى أنها أساسية وجوهرية في توصيل المعلومة.

وانطلاقا ممّا سبق ذكره، قد نتساءل: كيف تجسّدت لغة الجسد في الصور الكاريكاتورية، ما هي دلالاتها أو تأثيراتها التواصلية؟.

أ-1- الدور التواصلي لوضعية النموذج:

يتجسد هذا المستوى في دراستنا للطريقة المعينة التي اعتمدها الكاريكاتوري على سبيل المثال في عرض موضوعاته وتوزيعها داخل مجال الصور الكاريكاتورية، وتُسمى هذه الدراسة في عالم الإشهار بـ" السينوغرافيا"، بُغية تحديد الأبعاد التعبيرية المتوخاة منها، كذلك ما تتضمنه من تسنينات سُوسُيوثقافية. وعلى سبيل المثال فإنّ وضعيات الشخصيات في علاقاتها بعضها ببعض، تُمكِّننا من تأويلها من خلال

1- أمبرتو إيكو. " السيميائيات البصرية" ، ترجمة: محمد التهامي العماري، مراجعة وتقييم: سعيد بنكراد، دار الحوار، سوريا، ط1، 2008م، ص33.

معطيات اجتماعية مضبوطة ودقيقة (علاقة عائلية، عدائية أو حميمية...)، كما توضح الصورة التالية[1]:

الصورة رقم: (08)

ففي هذه الصورة– رقم (08)– مثلا، يتبيّن لنا أنّ العلاقة القائمة بين تلك الشخصيات هي علاقة حاكم ومحكوم من خلال جلوس الحاكم على كرسي الحكم حاملا بيده كيسا من النقود، وفي المقابل ركوع المحكوم على ركبتيه مادحا الحاكم وطامعا في نيل عطاياه، وينطبق الأمر أيضا على الصورة الموالية[2]؟.

الصورة رقم: (09)

كما ينطبق هذا الأمر كذلك على الاختيارات المعتمدة في عرض الشخصيات، أو الإيقونات وتقديمها لمتلقي الإرسالية البصرية. أي إنَّ الكاريكاتوري إذا عرض الأيقونة الشخصية المرسومة من الأمام، وكأنَّها تنظر إلى المتلقي، يثير لدينا انطباعا بوجود علاقة شخصية مباشرة بين تلك الشخصية والمتلقي لتلك الإرسالية. ولكن ذلك

1– جريدة الخبر. الصادرة بتاريخ: 26 /01/ 2004م.

2– جريدة الخبر. الصادرة بتاريخ: 29 /01/ 2004م.

الانطباع مؤقت يزول بمجرد استبدال تلك الصورة الكاريكاتورية بصورة جانبية أخرى تعلن عن وجود أيقونة شخصية ثالثة وسيطة تؤدي إلى قطع حبل علاقتها المباشرة وتحوّلها إلى تأمُّل غير مباشر.

إنَّ هذا يعني أنَّ " الوضعة"(la pose) لها الأثر الأكبر في إنتاج الدلالات، والإحالة على معاني معيّنة ودقيقة، " فللوضعة علاقة مباشرة بالعين المجردة والموقف من المشاهد، وهذا معناه أنَّ الوضعة لا تكتسب دلالتها إلاَّ من خلال وجود ذات مبصرة، لأنَّ علاقة المتفرج/المتلقي بالصورة محكومة بقدرته على تحديد موقع النظرة داخل الصورة واتجاهها"[1].

إنَّ هذا الأمر يعني أنَّ " الوضعة هي أيقونة كغيرها من العلامات الأيقونية الأخرى الفعّالة والمؤثرة في تحديد مسار إنتاج الدلالات، ومن ثمّ فهذا هو الدافع إلى تصنيفها – أيّ الوضعة– في عدّة أشكال ذات دلالات متعارف عليها: وضعية أمامية، وضعية جانبية، وضعية خلفية"[2]، كما سنراه على النحو التالي:

أ– 1–1– الوضعة/ النظرة الأمامية: (VUE DE FACE)

" إنَّ هذه النظرة أو الوضعة تدعى أيضا نظرة المجابهة (VISION FRONTALE)، ذات وظيفة إقامة تواصل، فهي توحي بان الشخصية الممثّلة تتوجه مباشرة نحو المشاهد أو القارئ"[3]. هذا يعني أنَّه قد تدعو النظرة إلى المشاركة أو التوسل أو الاستغاثة، كما قد تثير عند المشاهد شعورا بالتحدي والمجابهة. وفي هذه الوضعة توضع " أنا" الصورة أمام " أنت" المشاهد ضمن خطاب يحيل إلى عالمين مختلفين من حيث القيم والمصير، أو على العكس بحيث يكونان مدعوين إلى التطابق كما هو الشأن في كل الحالات التي تقدمها الصورة الإشهارية مثلا، فوظيفة " الوضعة أو

1– سعيد بنكراد. " السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها"، ص 42–43.

2– C.CADET & R.CHARLES,& J.L.GALUS. " la communication par l’image- repères pratiques", édition: sylvie orgée, France, 2004, p20-21.

3 - Ibid. p20.

النظرة الأمامية" هي إشراك المتفرج في الوضعية التي يتم تمثيلها، فهي دعوة صريحة إلى تبني القيم التي يمثلها المنتوج المعروض للتداول فيما يخص الصّور الإشهارية، وتبني القيم الاجتماعية المعروضة في الصور الكاريكاتورية. وقد تكون هذه النظرة تجاهلا مطلقا للمتفرج المتلقي، كما هو الشأن في الوضعة الجانبية[1].

الصورة رقم: (10)

فالكاريكاتوري أيوب يحاول – على سبيل المثال– من خلال الصورة (10)أن يبيّن للمتلقي بأنَّ أيقونة السيّدة " خليدة تومي" تساند قانون الأسرة الجديد القاضي بشرعية الزواج دون حضور الولي أو موافقته، وهو الأمر الذي يتنافى مع الدين الإسلامي. لقد رسم "أيّوب" أيقونة السيدة خليدة تومي، في وضعية أمامية وكأنَّها تحاول إشراك غيرها من النساء في رأيها أو موقفها والسّعي إلى دفعهنّ لتقبّل هذا القانون الجديد بصدر رحب. إنّ جدّية موقفها تتجلى من خلال ملامح وجهها التي تعتبر في الوقت نفسه مؤشّر الرضا بذلك القانون ، كما تتجلى سعادتها في إمساكها الدربوكة والشروع في الغناء. وتتضح هذه الوضعية أيضا بشكل بارز في الصورة التالية[2]:

1– جريدة الخبر. الصادرة بتار

2– جريدة الخبر. الصادرة بتار

الصورة رقم: (11)

يحاول " أيوب" من خلال أيقونة الشخصيّة الحائرة، والتي تعتبر مؤشّرا للعامل البسيط الذي يكدّ جاهدا دون كلل أو ملل لكسب قوت يومه، وأن يطرح مشكلة تمسها وتمس المشاهد. إنّ أيقونة هذه الشخصية تحاول طرح قضية التناقض الحاصل في المجتمع من حيث العمل ونيل المكافأة، إذ يتساءل عمّا إذا كان المسؤول الذي يتكاسل و يُهمل عمله ثم يكافأ من ناحية، والعامل البسيط الذي يجتهد في عمله ولا ينال شيئا من ناحية أخرى، أهو أمر منطقي؟. إنَّ هذا التساؤل، وكذلك وضعية تلك الأيقونة هي محاولة لإشراك المتلقي في القضية وانتظار إجابة صريحة منه.

أ-1-2- الوضعة الجانبية: (VUE DE PROFIL)

هي الوضعة أو النظرية الأقل استعمالا مقارنة بسابقتها، فهي توحي دائما بِنيَّة من نوع خاص، حيث إنَّ ظلّ شخصية مرئية بِوَضعَة جانبية قد يستدعي بُعدا رائعا أو إثارة إحساس بعدم وجود خطر. ويستخدم هذا المفهوم في أفلام الغرب الأمريكي أو قصة سرد بوليسي[1]. إذ نستخلص في هذه الوضعة بأنَّ النظرة توجد خارج مجال المتفرج أو المتلقي للإرسالية البصرية، فهي تنساب ضمن فضاء مغاير لفضاء المتفرج / المتلقي. إذ إنَّ المتلقي في هذه الحالة يوجد أمام مشهد مقطعي من طبيعة سردية. إنَّ الصورة تضع " أنا" المتفرج في مواجهة " هو"، الصورة التي لا تلتفت إلى الرائي ولا ينتبه إليها. وتحيل هذه الوضعة إلى ما يسمى في الإشهار" بالتأطير

1 - C.CADET & R.CH ı par l'image " , p20.

المقطعي" حيث لا تتوقف العين الرائية عند نقطة بعينها، بل تمسح فضاء الصورة ضمن حركة انسيابية تبحث هدفها خارج إرغامات النظرة الأسرة[1].

الصورة رقم: (12)

ومن ثمّ فإنّ " أيّوب" – من خلال هذه الصورة– يحاول أن يسرد للمشاهد الأوضاع الاجتماعية المزرية التي يتخبط فيها المواطن الجزائري، حيث اختار شخصيات معيّنة تمثّل أيقونات صور تشبه غيرها من الفقراء ذوي العاهات الجسدية، تمدّ يدها كمؤشّر للحِرمان والتوسل طالبة الإحسان إليها وتقديم الإعانة لها.

إنَّ "أيّوب" يُسرد لنا من خلال هذه الوضعة الجانبية التناقض الحاصل في المجتمع الجزائري بين البحبوحة التي تعرفها الخزينة من جهة، والفقر المدقع الذي يعيشه المواطن الجزائري من جهة أخرى. إنَّ هذه الوضعة الجانبية لا تدعو المشاهد إلى تقديم إجابة ما ، أو إشراكه في القضيَّة بِقَدر ما تسرد له الواقع كما هو عليه في حقيقته المعاشة، وتدعوه إلى التأمل والتدبّر. ونلاحظ بأنَّ هذه الوضعة الجانبية هي الطاغية على رسومات أيّوب الكاريكاتورية كلّها.

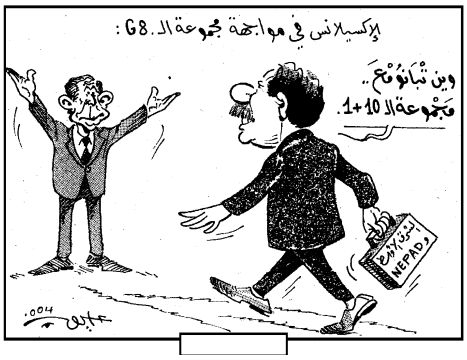
أ-1-3- الوضعة الخلفية: (VUE DE DOS)

هي وضعة أو نظرة تُوَلّد حَدَثًا غير عادي وغامض، فالشخصية المرسومة أو المصوّرة أو الملتقطة في شريط فيلمي من زاوية خلفية يستعصي اكتشاف معناها.

1- جريدة الخبر. الصادرة بتاريخ: 22 /09/ 2004م.

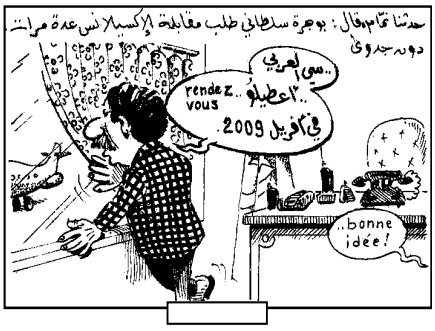
فالقارئ أو المشاهد يبقى غير مقتنع وينتظر بطريقة لا شعورية بأن تستدير تلك الشخصية[1]. إنَّ هذه الوضعة تتميّز بكونها نادرة مثل الوضعة الجانبية، فهي تحيلنا على دلالات من طبيعة خاصة، حيث إنها تدل أحيانا على نهاية مسار، أو نهاية قصة، أو نهاية فعل معيّن. وفي أحيان أخرى تدل على التخلّي والابتعاد عن المواجهة، كما أنَّها تحيل إلى حرقة الوحدة والمواجهة الفردية للمصير[2].

وتتجسّد ندرة هذه الوضعة بشكل أوضح من خلال اعتماد " أيوب" عليها في صورتين فقط وهما كالآتي[3] و:



الصورة رقم: (13)

تبيّن أيقونة السيّد " عبد العزيز بوتفليقة" نهاية الانتخابات التشريعية الخاصة بالبلاد (الشؤون الداخلية)، وفوزه بكرسي الرئاسة، ثمّ توجهه بعد ذلك إلى الاهتمام بالقضايا الدولية الأخرى، كقضية الشرق الأوسط، مديرا ظهره للقضايا الداخلية.



[4]الصورة رقم: (14)

1- C.CADET & R.CHARLES & J-L. GALUS. " la communication par l'image " , p20.
2- ينظر: سعيد بنكراد. " السيميائيات – مفاهيم وتطبيقات– "، ص 43.
3- جريد الخبر. الصادرة بتاريخ: 09 /06/ 2004م.
4- جريدة الخبر. الصادرة بتاريخ : 06 /10/ 2004م.

أما هذه الصورة –رقم (14)– : فهي توضِّح أنَّ أيقونة" بوتفليقة" تتهرب من إلحاح السّيد " أبو جرة سلطاني" لمقابلته، وذلك من خلال تحدّثه وهو في وضعية خلفية كأنَّه لا يعير اهتماما لأيّ أحد.

إذن من خلال هذه الوَضعَات الثلاث المختلفة، يتَّضح لنا أنَّ النظرة لها دور هام في وأساسي في تكوين معاني ودلالات الصورة عامة والصورة الكاريكاتورية بصفة خاصة. " ففي الوقت الذي تُهيمن فيه الرغبة في الحوار وتبادل وضعية وجه لوجه الأولى، تسيطر الرغبة في المحاكاة وامتلاك مؤهلات النموذج على وضعية – المشهد– الثانية"[1].

إذن نستنبط من خلال ما سبق، أنَّ عملية تأويل الموضوعات الأيقونية المتضمِّنة في الصورة الكاريكاتورية تقوم على أساس التوفيق والتكامل بين الاستعمالات السوسيو ثقافية للموضوع المرسوم من ناحية، وأشكال وطرق تقديمها للمتلقي من ناحية أخرى. أي إنَّ"مصدر تسنين صورة ... يعود دائما للتصورات اللاواعية لِأُناس مجتمع ما، أي طريقة نظراتهم للعالم، وبالتالي إيديولوجيتهم"[2]. ومن ثم فإنَّ الأشكال والموضوعات تتداخل في العمل المنجز[3]، وعليه فإنَّ التمييز الأساسي يكشف لنا بأنَّ نصيبا كبيرا من دلالة الرسالة البصرية تحدده الاختيارات التشكيلية (les choix plastiques) ، وليست فقط العلامات الأيقونية التماثلية وحدها. وهذا يعني أنَّ العلامات التشكيلية والعلامات الأيقونية تعملان بشكل دوري أو تكميلي، أي إنَّ المضمون الدلالي للصورة هو عبارة عن نتيجة التركيب أو التفاعل القائم بين التشكيلية والعلامات الأيقونية.

تشكل الوضعة أو الهيئة التي يتخذها المتكلم – كما رأينا– أثناء تفاعله مع الآخرين لاسيما في مختلف المناسبات التواصلية أساسا في عملية التواصل، فالمشاهد أو المتلقي يراقب بدقة كل حركة تصدر عنه وبالتالي يتفاعل معها سلبا أو إيجابا.

1- M.JOLY. " Introduction à l analyse de l 'image ", p93.
2 - voir:L. PORCHER." Introduction à une sémiotique des images" , p139-140.
3 - voir: B. COCULA & C. PEYROUTET. " Sémiotique des images " , 1986, p128.

لأنَّ لكل وضعة دلالة ومعنى؛ فَوَضعَة الانقباض والتقلُّص والانكماش مع طأطأة الرأس تحدث عادة عندما يشعر الإنسان بالخضوع والذل والانقياد و الحرج مثل: بين العامل ومديره أو الأب وابنه، أو القائد والعسكري. في حين تدل وضعة التمدد والانبساط على السيادة والسيطرة والفخر، أما وضعة الاقتراب فإنَّها تدل على المشاركة والحميمية والطابع الاجتماعي[1].

إنّ عناية واهتمام المتكلم بِوَضعَة جسده أمام الغير، من شأنه أن يكسبه ثقته بنفسه، ومن ثمّ ثقة الناس فيه. لذا فهو مطالب بطبيعة الحال أن يَتَعَرَّفَ على كل أنواع الوضعات الجسدية المتنوعة ودلالتها، ومتى يتخذ وضعة دون أخرى، كما أنَّ الوضعة تساهم إلى حدّ كبير في إيصال المعنى المعبّر عنه بالكلام أو في قول ما لا يستطيع المتحدث قوله بالكلمات.

إنَّ اهتمام المتكلم بالوضعات الأساسية التي عليه أن يتخذها في تواصله مع الناس لا يقف عند هذا الحدّ، بل يجب أن يكون على اطلاع بالوضعات التي يتخذونها بينما يستمعون لكلامه. فالمتلقي يتخذ وضعيات متباينة ومختلفة ويعدّل منها بالنظر إلى الرسالة التي يتلقاها، وبالنظر إلى الوقت الذي يحتاجه. يعني هذا أنّ الغير يتفاعل مع الرسالة من خلال الوضعة؛ فإعجابهم بكلام المتحدث يجعلهم يتخذون وضعة تتجه نحو الأمام دلالة على التفاعلية، هذا فضلا عن بعض الحركات والإشارات الجسدية المصاحبة – كما سنرى لاحقا–، ورفضهم أو عدم تفاعلهم مع ما يسمعون يجعلهم يتخذون وضعة التراجع إلى الوراء والتي تتجسد بشكل جليّ عندما يشعرون بالتعب في نهاية الرسالة. وقد تصاحب هذه الوضعات حركات تعتبر ذات أهمية بالغة في إقامة التواصل مع الغير كما سنراه الآن.

1 – voir: MARTIN JEAN- CLAUDE . " Le guide de la communication" marabout, paris, 1999, p 60-67.

أ- 2 – الدور التواصلي للرأس:

تعتبر منطقة الرأس في الجسم الإنساني نُقطة من بين أهم النقاط التي يرتكز فيها عدد هائل من المعاني، حيث " تُعدّ هذه المجموعة من أهم تعبيرات الجسد، وأكثرها شيوعا على الألسن والأقلام، فقد وردت منها (90) تعبيرا، منها (51) تعبيرا شكلت كلمة الرأس الكلمة المحورية فيها. وبقية التعبيرات، إمّا مرادفا للرأس كالهامة والجمجمة، أو أجزاء منه كالمخ واليافوخ والناصية والشعر والجبين، والجبهة"[1].

وبالنظر إلى الرأس باعتباره جارحة واحدة – بقطع النظر عمّا حوى من أعضاء– تصدر عنه إشارات تواصلية عديدة ومتعددة كالقبول والرفض، وقد يوظف الرأس حين يقوم بحركات، ويتخذُ هيئات بعينها في التعرف على الحالة النفسية للإنسان، والتعرف على موقفه من قضية ما.

يقول د. " مهدي عزّار" في هذا الشأن " إنّ للرأس حركات وهيئات حمّالة لدلالات متباينة بِتبايُن الحال النفسية والسياق، كحركة تنبئ عن الرفض، وأخرى عن القبول، وثالثة عن الاستهزاء، ورابعة عن الإنكار، وخامسة عن التحية. وفي " علم الحركية" يشار إلى أنَّ هيئات الرأس مختلفة، وهي كواشف لحالات نفسية دلالاتها متباينة من أهمها ثلاثة :

– **أوّلها:** الرأس الخفيض: الذي يكون له محمولات دلالية لا قبل لنا بتتبعها إلاّ بالسياق والحركات المصاحبة كالخجل أو الخوف أو الخضوع والاستسلام، أو الضعف والجبن.

– **ثانيها:** الرأس المرفوع الذي يلمّح إلى الكبر والتعالي، أو العداء أو الغواية أو الإباء أو الازدراء أو التأمل في السماء أوغير ذلك.

1– محمد محمد داود. " جسد الإنسان والتعبيرات اللغوية"، دار غريب للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2006م، ص 22.

وثالثها: الرأس المنحني إلى جانب: فقد يومئ إلى الفتنة أو الغواية أو الملاطفة أو الحنان"[1].

ومن أمثلة ذلك عن الحركات التي يأتيها وتكون ذات دلالة تواصلية، ما ورد في الصور الكاريكاتورية التالية:

الصورة رقم: (14)[2]

الصورة رقم: (15)[3]

توضّح لنا الصورة رقم: (14) أنَّ الأوضاع المعيشية السائدة في المجتمع الجزائري قد قسّمت الشعب إلى فئتين: واحدة تعيش في بحبوحة ونعيم ، والثانية في ضيق وفقر هدّ من كاهل المواطن البسيط وجعله يشعر بنوع من اليأس والاستسلام لأنَّه ما باليد حيلة، وقد جسّد الكاريكاتوري هذا الشعور برسم أيقونة للمواطن خافضا رأسه من الذل والهوان، في حين جسّد لنا الكاريكاتوري في الصورة(15) أيقونة شخص يمشي على شاطئ البحر بكلّ ثقة، رافعا رأسه في السماء بعضلات مفتولة دليل على التعالي والتكبّر، وكان الشاطئ مكان مخصص لاستعراض العضلات وليس للراحة والاستجمام.

1- محمد العبد. " العبارة والإشارة – دراسة في نظرية الاتصال- " ، مكتبة الآداب، ط1، 2007م، ص 193.

2- جريدة الشروق. العدد 4882، الصادرة بتاريخ: 09 /10/ 2004م.

3- جريدة الخبر. الصادرة بتاريخ: 21 /08/ 2004م.

أ- 3- الدور التواصلي للوجه:

يُعتَبَرُ الوجه بمثابة الكِتَاب النَّفسي المفتوح الذي يَسمَحُ للجميع بالتعرّف على كثير من أسرار النفس وخفاياها التي تطفو بدورها على مساحة الوجه في سلوك لا إرادي في الغالب الأعم، كما يمكنه أن يبعث رسائل تواصلية بشكل إرادي حين يرغب الفرد بذلك،" فالوجه مرآة الإنسان وهويته وعنوانه، لذا كنّي به في العربية وعن الذات، وعن القصد والغاية، وهو المؤثّر الحسّاس التي تنطبق عليه مشاعر الإنسان وأحاسيسه، لذا عبّر به عن فيض من الإحساسات والمشاعر. وكانت كلمة الوجه وملحقاته مفتاحا للكثير من التعبيرات الشعورية"[1]. لهذا قال " شكسبير": " وجهك كتاب يقرأ الناس من خلاله معان قوية"[2].

إنّ هذه المقولة تختزل لنا الدور التواصلي للوجه وأهمِّيته في نقل الرسالة المعبّر عنها سواء بشكل صريح أو ضِمني، صادقة كانت أم كاذبة. لهذا اهتم علماء التواصل بدراسة انفعالات الوجه وكل الحركات المرتبطة به، وكيفية استثمارها الاستثمار الأمثل بما يكفل المتكلم والمستمع تحقيق تواصل أفضل.

إنّ الوجه مرآة عاكسة لكل العواطف والمشاعر الداخلية والتي تبرز بشكل عفوي، فبمجرد شعور الفرد بالخجل مثلا، إلاّ وتحمرّ وجنتاه، وتختلف مناطق الوجه في التعبير عن هذه الانفعالات؛ حيث يعبّر البعض منها عن انفعالات أحسن من البعض الآخر؛ فمثلا منطقة الجفن والعينين هي الأفضل في التعبير عن الخوف، ومناطق الأنف والخد والفم هي الأفضل في التعبير عن الاشمئزاز. لذلك يعتبر " جان كلود مارتن" (JEAN CLAUDE MARTIN)هاتين المنطقتين من أهم المناطق الثلاث في الوجه[3].

1- ينظر: محمد محمد داود، " جسد الإنسان والتعبيرات اللغوية"، ص 33.

2 - KNAPP.MARAK.L & HALL. JUDITH-A. " Nom verbal communication in human interaction", copyright, u.s.a, 2002, p305.

3 - MARTIN JEAN- CLAUDE. "Le guide du face – à face", Marabout, paris, 2001, p81.

ويرى كل من " كناب مارك"(KNAPP MARK) و" جوديث هال" (JUDITH HALL) أنَّ: " الوجه يعبّر عن ستّة انفعالات أساسية هي الغضب والحزن والدهشة والفرح والخوف والاشمئزاز ... ، وفي الحقيقة، فإن بعض الباحثين يعتقدون أنّ الوظيفة الأساسية للوجه هي تحقيق التواصل وليست التعبير عن هذه الانفعالات"[1].

يعني هذا أنَّ على صفحة الوجه ترتسم الحالات النفسية الستة من فرح وحزن وغصب واستغراب وخوف واشمئزاز... فكل حالة من هذه الحالات تطفو علاماتها بشكل واضح وجليّ على صفحة الوجه. فانبساط الأسارير وتلألؤ الوجه وإشراقه وابيضاضه لدليل واضح على الغبطة والسرور والبهجة وشدّة الفرح، في حين أن اسوداده و تربده واكفهراره وانقباض أساريره علامة واضحة عن الحزن والأسى. أمّا انزواء الوجه وعبوسه وتقطيب الجبين علامة دالة عن الغضب والعنف، كما أن اصفرار الوجه وشحوبه يَنمّان عن الخوف والوجل أو المرض.

ولسنا هنا بصدد البحث عن الوظيفة أو الوظائف الأساسية للوجه أثناء التواصل، بقدر ما نسعى للتأكيد عن أنَّ " تعبيراتك الوجهية يجب أن تنسجم مع ما تقوله"[2]. إنّ الطريقة التي تستعمل بها التعبيرات الوجهية لنقل الرسالة في غاية البساطة؛ ما عليك سوى أن تركز قدر الإمكان على الأفكار التي تعرضها، وعلى الطريقة التي يستقبل ويرد بها جمهورك عليها[3].

إنَّ الوجه كما يقول "إبراهيم الفقي" مرآة العقل والعيون دون أن نتحدث، ويقرّ بأسرار القلب[4]. وحتى نبرِّر الدور التواصلي للوجه بشكل أفضل، فإنَّنا سنتحدث عنه بالنظر إلى دور كل منطقة فيه، باعتبار أن الوجه يكوّن في مجموعه نظاما متكاملا؛ فالجبهة

1 - KNAPP MARAKL & HALL JUDITH-A. " Nom verbal communication in human interaction", p10.

2 - GRICE.G.L & SKINNER.J.F. " Mastering public speaking ", 2ed, édition, u.s.a, 1995, p261.

3 - GRICE.G.L & SKINNER.J.F. " Mastering public speaking ", 2ed, p261.

4- إبراهيم الفقي. " البرمجة اللغوية العصبية وفن الاتصال اللامحدود"، ترجمة: بيير شانو، منار للنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، 2001م، ص106.

والعينان والأنف والأذنان والشفتان والذقن والفم والوجنتان والحاجبان تؤدي أعمالا وظيفية تكاملية، إلى جانب كونها تشكّل فسيفساء المظهر العام.

ويعتقد الباحثون أنَّ دور الوجه بالنسبة للعاطفة أمر مشترك لدى كل أفراد الجنس البشري، لذلك فالإنسان يستعمل عددا كبيرا من عضلات الوجه أثناء حديثه وتعابيره، لهذا يقول " بول إيكمان" (PAUL EKMAN) بأنّ " ما هو عام مشترك بين أفراد الجنس البشري من تعبيرات الوجه هي الأوضاع المعينة التي تتخذها عضلات الوجه عندما يعبّر الشخص عن انفعال معيّن، أمّا الحوادث والظروف الخاصة التي تثير عواطف مختلفة فهي تختلف من إنسان لآخر، ومن ثقافة لأخرى"[1].

إنّ الوجه يعتبر بحق واجهة ومدخلا للتعرف على الشخص فهو يشكّل جزءا هاما من الرأس، ويتضمن أهم الأجزاء الداخلة في عملية التواصل اللفظي، ومنها الفم والعينان والأذنان، والأنف...الخ، دون أن نغفل دوره أيضا في قدرته على التواصل غير اللفظي، و" يقدّر الفيسيولوجيون أنَّ عضلات الوجه قادرة على إنتاج (20000) تعبيرا وجهيا مختلفا، ويعتبر أهم قناة للتعبير عن الحالة العاطفية، ذلك أنَّ الوجه مرتبط مباشرة بمناطق الدماغ التي تتحكم في العواطف، فعندما تثار عاطفة ما، تثور عضلات الوجه لا إراديا، ويعكس الوجه اتجاهات الفرد نحو الآخرين ويزوّده بتغذية راجعة من تعليقاتهم، لذلك يولي الإنسان أهمية كبرى للمعلومات التي يستقيها من وجوه الآخرين"[2]. ويمكننا أن نُحدِّد مواضع الانفعال على الوجه في الصور الكاريكاتورية قصد إيصال المعنى للمتلقي، فيما يلي:

أ-3- 1- لغة العين:

تعدّ العين أكثر أعضاء الوجه إرسالا للرسائل المشفّرة، سواء كانت إرادية أم غير إرادية، لهذا حظيت بعناية واهتمام كبيرين من طرف الشعراء، حيث ألّفوا فيها القصائد

1- برانت روبن. " الاتصال والسلوك البشري"، ترجمة: صالح بن مبارك الدباسي، عبد العزيز محمد العقيلي وآخرون، جامعة الملك سعود، معهد الإدارة العامة، 1991م، ص 186.

2- موسى محمد الأمين. " الاتصال غير اللفظي"، ص 29.

وتغنوا بها، و كذلك عوّل عليها العشّاق والمحبين في تبليغ واستقبال الرسائل. كما يعرف بها العدو من الصديق، ولها من الوظائف التواصلية ما لا حصر له." وللعين كلام دون الصوتي، أدق ما يطلق عليه " الكلام البصري" أو" لغة الإشارة". واللغة نظام فقه غايته تأدية المعاني، والتعبير عن المواضيع والأغراض سواء أكان إشاريا بصريا أم صوتيا. ولما ثبت بما لا يرقى الشك إليه، أنّ العين ناطقة بإشارتها، متكلمة بعلاماتها وحركاتها، من دون منازع أن تحمل إشارتها معاني يعبّر صاحبها عن أغراضه، وحاجات نفسه مهما كان الموقف التعبيري خطابا أو انفعالا"[1].

وقد ورد في كتاب " علم الفراسة" لـ : جورجي زيدان" أنَّه" قال " أمرسون" الفيلسوف الأمريكي: العيون تنطق بكل لسان، ولا تحتاج في أحاديثها إلى ترجمان. لا ميزة عندها بين الأعمار والمناصب والأجناس، ولا عبرة لديها بين الغني والفقير، بالعلم أو الجهل، بالقوة والضعف ولا تفتقر في التعارف إلى وسيط كما يفعل الانجليز. هي تقدّم نفسها إليك وتخاطبك، وتباحثك فتوحي إليك في لحظة ما لا يستطيع اللِّسان في أيام"[2].

إنَّ المواقف الخطابية والانفعالية التي ترسلها العين وتقف عندها متعددة، إذ تعقد حلقة تواصلية تحكمها تيمات ثقافية مُتَواضع ومصطلح عليها بين المرسِل والمتلقي، بحسب الحال والمقام، إنَّ للعين قيمة تعبيرية كبيرة من حيث قوة نفاذها في نفس المتلقي، إلى جانب قيمتها الجمالية الفنّية المعروفة، نظرا لكون لغة العين تعتمد على الإشارات، فلغة العين تختلف بحسب ما تريه للآخر وما تراه، من نظرة مجردة تكون واصفة لحقل المرئيات لتدرك الوجود، إلى نظرة تلعب جدلية الخفاء والتجلّي في استقراء الدلالة.

" إنّ العين رائية ومرئية، باثّة ومتلقية، تنقل المعلومة من داخل الجسد إلى الآخر، تنقل الخبر به عمق في الحس بما يتبعه من متعة جمالية وبصرية، وبما توَلِّده من خطاب معبِّر يتجاوز الصمت إلى الإبلاغ والتواصل. فالنظر وسيلة الجسد التواصلية

1- ينظر : مهدي أسعد عرار. " البيان بلا لسان- دراسة في لغة الجسد- "، ص 210-211.

2- جورجي زيدان. " علم الفراسة الحديث"، مطبعة الهلال، مصر، (د.ط)، 1901م، ص 53.

الأولى، ومعظم العلاقات تبنى في أساسها من الانطباعات الأولى من خلال النظر ولغة العين التي قد تكون ثواني معدودات. لكن الأثر يبقى طويلا والعين تعطي إشارات الاتصال البشري الأكثر كشفا ودقّة"[1].

فإذا كان الوجه – كما سلف الذكر – يختزل جميع جسم الإنسان و يكشف لنا كل انفعالاته ومشاعره، فإنّ العين بدورها تختزل كل الوجه في الكشف عن مكنون النفس، وقد ورد تواتر العين بنسبة كبيرة، ممّا يدل على أهميّة لغة العين كسلوك تواصلي لاسيما في الصورة الكاريكاتورية. فسلوك العين الإشاري في المدوّنة الكاريكاتورية عكس دلالات مختلفة ومتعددة يتبيّن منها طبيعة العلاقات الشخصية بين الأيقونات الواردة في الصور الكاريكاتورية، كشفت فيها مشاعرهم وانفعالاتهم، وتحدد فيها مواقفهم وانتماءاتهم الإيديولوجية.

لقد اهتمت الدراسات التواصلية في دراستها للغة العين" بالمكان الذي ننظر إليه، ومتى وكيف ننظر طيلة المحادثة[2]، فالنَّظر مثلا مباشرة في وجه مخاطبك قد يكون علامة على التفاعلية والمشاركة في الحديث وعلى الإصغاء الجيّد كما قد يكون علامة على المواجهة والمكاشفة بالحقائق. أمَّا النّظر إلى الأسفل أثناء المحادثة قد يدل على الخجل، كما يحدث بين الابن وأبيه، وقد يدل على الخوف أو الاحترام كما بين المدير وأحد موظفيه.

ولقد حدد الباحثون أهم وظائف العين أثناء التواصل في أربع وظائف[3] وهي:

1-الحفاظ على المحادثة وتحقيق التغذية الراجعة (FEED BACK)، لأنَّ النظر جانبا أو اتجاه أشياء أخرى عندما يكون مخاطبك مسترسلا في الكلام، إنَّما هو علامة

1- عريب محمد عيد . "علم لغة الحركة بين النظرية والتطبيق"، ص 143-144.

2- إبراهيم الفقي. " البرمجة اللغوية العصبية وفن الاتصال اللاّمحدود"، ص 10.

3 - DEVITO. JOSEPH.A. "Human communication: the basic course", 7éd, London, 1997, p 159-160.

على عدم الرغبة في مواصلة الحديث، أو عدم الموافقة على ما يقول. ومن ثمّ فهي دعوة صريحة للتوقف عن الكلام.

2-تنظيم المحادثة بين طرفين، ذلك أنَّ لغة العيون – مع بعض الحركات اليدوية المصاحبة- تساعد على معرفة متى علينا أن نأخذ دورنا في الكلام، ومتى علينا أن نستمع للآخر.

3-تحديد طبيعة العلاقة بين المتخاطبين. يكون تبادل النظرات بين الأصدقاء أمرا عاديا، في حين يكون النظر في عين من يكبرك مرتبة أمرا غير مطلوب، ويعبّر عن الوقاحة وعدم الاحترام. لهذا تساهم النظرات في تزويدنا بمعلومات عن المتخاطبين.

4-تحقيق الاندماج النفسي مع المتكلم، وهذا ما يحدث بالضبط في اللقاءات الجماهيرية؛ حيث تحافظ الجماهير على النظر في عيني الخطيب لتحقيق الاندماج النفسي رغم ما بينهما من مسافة فيزيائية .

5-وظيفة الربط بين الكلام والشعور الداخلي للفرد. فعندما يتحدث الفرد فإنَّ شعوره إزاء الموضوع يبرز بشكل واضح من خلال نظراته .وحسب " هيس " (Hess) يتمدد البؤبؤ ويتسع عندما نتحدث عن المواقف والأشياء بشكل إيجابي، ويتقلص عندما نتحدث عنها بشكل سلبي[1].

وخير مثال على ذلك عندما يكذب المتكلم فيما يقول، حيث أنَّ حركة عينيه في هذه الحالة تزداد، وعادة ما لا ينظر مباشرة في عيون المستمع أو المتلقي، بل ينظر في اتجاهات مختلفة كأنَّه يبحث عن الحقيقة أو عن شيء آخر يقوله، كما هو في واضح الصورة:

الصورة رقم: (16)[2]

1 - DEVITO.JOSEPH.A. " Human communication: the basic course", p115.

2 - جريدة الشروق. العدد: 4983، الصادرة بتاريخ: 18 /01/ 2016م.

حيث نلاحظ أنَّ الأيقونة الشخصية الواردة على يمين الصورة – التي تمثل الحكومة– تتحدث إلى المواطن البسيط وتعده بالقضاء التام على الفساد في البلاد، ولكن الكاريكاتوري جسّدها كأيقونة كاذبة بتوظيف عدّة عناصر، منها: كونها تتحدث إلى المواطن دون توجيه نظرها إليه، مما يعني أنَّها تتهرب من الحقيقة وبالتالي شخصية كاذبة. إضافة إلى كبر بؤبؤ عينها الذي يعبّر عن أحد ملامح الكذب كما قال " راسكين" (RASKIN)– في هذا الصدد– " إنَّ العلامات التي تظهر على الشخص أثناء الكذب هي بطء في التنفس وحركة سريعة في العينين، مع اتساع حجم البؤبؤ"[1]، و ما يزيد أيضا الطّين بلّة ويوضح الكذب السائد في الصورة، ذلك التناقض الحاصل بين العلامة اللسانية والعلامة غير اللسانية(الأيقونة)، معنى ذلك؛ كيف ستضرب هذه الأيقونة (الشخصية) الفساد بيد من حديد وهي مبتورة الأيدي.

إنَّ استثمار العيون في التواصل لا يقتصر فقط على كيفية استعمالها وتوجيه نظراتها بين الأفراد، وإنَّما يتطلب الأمر كذلك " النظر في عيونهم قصد معرفة مدى فهمهم واهتمامهم وتقييمهم لرسائلك"[2]، وهذا كفيل بان يجعلك تعدّل أو تغيّر من رسائلك حسب ما تراه مناسبا للمتلقي. وبالتالي ما دامت الأيقونة التي تمثل الحكومة تكذب على المواطن، فان هذا الأخير – حسب الصور– قابلها بالمثل ، وذلك من خلال ضحكة ساخرة ونظرة كاذبة توهم المتحدّث بأنَّه مصدّق لما يقوله.

(1) الصورة رقم: (18)

(3) الصورة رقم: (17)

1 - BARRIER-GUY. " La communication non verbal: aspect pragmatiques et géstuel des interactions ", 2e éd, 1999, paris, E.SF édition, p70.
2 - GRICE.G.L & SKINNER.J.F. " Mastering public speaking ", P 261.
3– جريدة الشروق. العدد 5046، الصادرة بتاريخ: 21 /03/ 2016م.

كما نلاحظ من خلال هاتان الصورتان: أنَّ أيّوب قد لجأ طريقة أخرى لتبيان العيون الكاذبة والمتمثّلة في إلباس عيون الأيقونات الشخصية، شريطا أسود اللون تارة وإلباسها نظارة سوداء تارة أخرى، قصد إظهار للمتلقي بأنَّ ما تضمره الشخصيات في نفوسها غير ما تدليه بألسنتها. لأنَّ غموض الإشارات المرسلة من العين بسبب الشريط أو النظارة السوداء، قد يستعصي على المتلقي تفسير دلالاتها، لأنَّها تضادت مع ما يحمله من معلومات، فسلوك الشخصية (الأيقونة) يحيط به شيء من الرِّيبة.

(2) الصورة رقم: (19)

نجد في خطاب هذه الصورة الكاريكاتورية لغة العنف الممارس من أيقونة اللّص ضدّ الآخر المتمثل في أيقونة البطّال. خطاب ينطلق بلغة العداء والعنف، تكون الذات في مجال إبصار الآخر، مسلّطا عليها قدرة نافذة تحكم سيطرتها على الذات، فلا تترك مجالا للتحرك والهروب من القمع الذي تمارسه عليها هذه العيون. فدلالة الحدّة في المعاملة منبعثة من إشارات العين الراصدة لكل حركات الذات، ممّا يعكس نظرة عدائية تتعلّق بالنظرة المحدّقة ، فالدلالات التي يحملها هذا الخطاب فيها من قوة النفوذ والخبث والعداء والحقد. إنّ خطاب القسوة الذي ترسله العين، يجسّد الاستبداد الذي تمارسه هذه العين على ضحيتها الأخرى، فهو محمّل بدلالات التهكّم والاستخفاف الذي تستشعره الذات من هذه العين، وما العيون إلاّ رسالة من السّلطة بمختلف تمثّلاتها المؤسساتية والاجتماعية، باعتبار الذات ثائرة ومتمردة على السلطة، لكنها تمارس استبدادا وقسوة على الناحية الذهنية والفكرية.

1- جريدة الشروق. العدد 5053، الصادرة بتاريخ: 28 /03/ 2016م.

2- جريدة الشروق. العدد 5024، الصادرة بتاريخ: 2016/02/28م.

ومن جهة أخرى، يعدّ الخوف حالة شعورية يعيشها الإنسان، تترجمها لغة الجسد في مختلف الحركات. وأبرز هذه الرموز إيماءات العين، فكل هذه الإيماءات تبث إرسالية لغوية محمّلة بتعبيرات انفعالية نستقرأ منها الحالة الشعورية للأيقونة(الشخصية) الواردة في هذه الصورة الكاريكاتورية، والمتمثلة في أيقونة البطال، والموقف الذي أدّى إلى إنتاجها، ألا وهو الخوف. فمهمّة لغة الجسد فضح الحقيقة الانفعالية التي تعيشها الشخصية، مهما حاولت إخفاء ذلك الغموض الذي انتابها وحالة الريبة التي تعيشها. فالصمت يغلف ذات أيقونة البطّال، تنتظر أن يتكسّر حواجزه ليعلن الكلام ميلاده، فتكون حركة العين أن ترتعش وتدور من القلق والاضطراب، والعرق يَتَصَبَّبُ من جبينها.

(1)الصورة رقم: (20)

(2)الصورة رقم: (21)

وأمَّا حركة تضييق العينين – في الدراسات الحديثة– أثناء التواصل، فهي إيماءات سلبية توحي بعدم الموافقة والاستياء والغضب – كما هو موضح في الصورة رقم(20)، وأما إغماض العينين تمام أثناء المحادثة فتعني الحيرة[3]، كما يتضح ذلك في الصورة رقم(21)، حيث أنَّ الموظف حائر من وظيفة المسؤول المتمثلة في تقديم الوعود دون تطبيق، والتي مآل الوعود هو سلّة المهملات.

1 – جريدة الشروق. العدد 5029 ، الصادرة بتاريخ: 04 /03/ 2016م .

2 – جريدة الشروق. العدد 5085، الصادرة بتاريخ: 29 /04/ 2016م.

3– ينظر: " دليل علم لغة الجسد". ترجمة: محمد عبد الرحمان سبحانه، ص06. من الموقع الكندي: www.symerlogie.com.

" وبالجملة فالعيون وجوه القلوب وأبوابها التي تبدوا منها أحوال النفس وأسرارها، وذلك لاتصالها بمواضيع القلب، وصفائها ورقّتها، فاحكم بها لتحقيق النظر وصحته، وقد ذهب" هيس" في كتابه "العين الفاضحة" إلى أنَّ العين من أدق الوسائل وأفضلها من بين وسائل الاتصال الكثيرة التي يتمتع بها الإنسان لإظهار ما يعتمل في نفسه"[1].

أ-3-2 – منطقة الفم:

تعتبر هذه المنطقة أساسية أيضا في التواصل، لأنَّها منطقة تختزل عددا من المشاعر والانفعالات والعواطف، وفضلا عن كونها المنطقة التي تضم الفم- وهو الجهاز الذي يمكننا من التكلّم بالصوت- فإنَّها المنطقة التي تبرز من خلالها" الجدية والصرامة". لهذا العضو وحركاته المتنوعة معان عديدة تفهم – بطبيعة الحال- تبعا للسياق الذي ترد فيه، إلى جانب الحركات الجسمية الأخرى المصاحبة لها. فللفم عند الغضب إشارات، وعند السرور إشارات، وعند الحزن أخرى مغايرة، " يتكون من: الشفتان واللسان، والحنك، وباطن الفن. يشترك مع العين في التعبير عن الانفعالات النفسية، مثل: الدهشة والفرح والحزن. ويتمثل السلوك الفَمِّي في الإشارات الجسمية في: زمّ الشفتين وانفراجهما بشدة. ونرى الإشارة الأولى في حالة الحزن أو الغضب، ونرى الثانية في حالة الهدوء والرضا، والإشارة الثالثة في حالة الفرح ممثلة في الضحك، أو حالة الغضب ممثلة في الصراخ"[2].

وأكثر إشارات الفم وضوحا واستعمالا " التبسّم"، الذي يعتبر في الأصل علامة على السرور والغبطة والبهجة، وهو أوّل الرسائل التي يبعثها المتلقي للمرسل كعلامة على قبول التواصل، ورجاء أن تحدث في نفسه الطمأنينة والإقبال على العملية التواصلية دون عوائق. فمن المعلوم أن القاعدة الثانية بعد أنّ المظهر عن بعد أن يكشف فمك

1- مهدي اسعد عرار. " البيان بلا لسان- دراسة في لغة الجسد- "، ص 49.

2- كريم زكي حسام الدّين. " الإشارات الجسمية – دراسة لغوية لظاهرة استعمال أعضاء الجسم في التواصل"، دار غريب، ط2، 2001م، ص37.

وبالتالي وجهك ككل عن ابتسامة، والتي من شأنها أن تَكسِرَ الحواجز بينك وبين من تُقابله أو تُخاطبه، وبالتالي ينطبع لدى المتلقي أنَّك شخص مُحِب للحياة، بَشُوش، مُقبِل على الآخرين، غير مُعرِض، وأنَّك تُرَحِّبُ بانخراط الآخر في الحديث.

" يقولون الضحك خير دواء، والسعادة تشفي والضحك والابتسام يُخرِجَانِ صاحبهما من حالة الإحباط إلى حالة الانفتاح والقبول. والضحك حالات وجه يعوزها التناغم والانسجام الذي يساعد المبتسم والمبتسم له غالبا بما يحقق من اتصال عيني يشي بحرارة التعبير "[1].

وتُعتبر الابتسامة عموما تعبيرا ودّيا له دلالة عميقة، إذ أنَّها قد تعوّض مجموعة من العبارات والجمل. بل إنَّها قد تكون في أحايين عديدة أشدّ من الكلمة؛ إلاّ أنَّ الابتسامة أنواع وأصناف؛ فهي قد تعني الموافقة والود والإعجاب، أو الشماتة والسخرية والاستهزاء، وعليه فإنَّ معرفة مغزاها وإتقان توظيفها قد تترتب عليه عواقب تختلف بحسب المواقف، فقد تؤدي إلى ربط علاقات وثيقة؛ إما علاقات صداقة ومودة أو معاملات تجارية أو غيرها، ومن شأنها كذلك أن تقوّض بعض العلاقات وتفسدها، إذا أُريد لها ذلك أو أُسيء استعمالها أو فُهمت بعكس معناها.

" إنّ الابتسامة تعبير عن حالة من الانشراح والفرحة، ولا ترتبط فقط بالإدراك البصري، بل تعبّر عن مظهر وجداني عن طريق تقلصات عضلية. وتأويل الابتسامة يجب أن يرتبط بالسياق؛ فقد تعبّر – حسب الحالات– عن الاحتقار أو الترفع أو المجاملة أو التوافق أو التعاطف أو الصداقة...إلاّ أنَّها تظل أداة للتهدئة وتسهيل التواصل، فقد تلطّف الابتسامة الأجواء، ذلك أنَّه إذا لاحظ متحدث بأنَّ مخاطبه متوتر، فإنَّه يبتسم في وجهه ليشعره بالارتياح "[2].

1– عريب محمد عيد. " علم لغة الحركة بين النظرية والتطبيق"، ص 179.

2-LAROUSSE . "Guide d'éxpression oral", sous la direction de Michel Gabay, Larousse, 1991, paris, p85.

يعني هذا ، أنَّه كما تكون الابتسامة علامة للبِشر والانبساط، قد تأخذ دلالات أخرى يستشف معناها من خلال السياق الذي ترد فيه. فالابتسامات المتبادلة بين الأحباب تدل ولا ريب على المودة والمحبة، بينما تبسّم الغريم في وجه غريمه هو علامة على السخرية والاحتقار، وربّما دلّ على التهديد والوعيد. وقد تكون الابتسامة مصطنعة لصرف النظر إن كان المبتسم قد وقع في موقف محرج. والابتسامة درجات متفاوتة بحسب الداعي إليها، وقد قسمها الباحثون إلى ثلاثة أنواع منها[1]:

– الابتسامة البسيطة: أو ابتسامة الجيوكاندا (الموناليزا)، هذه الابتسامة لا تحمل معنى، وتحدث عندما يكون المرء وحيدا وسعيدا.

– الابتسامة العريضة: وتحدث في ظروف السعادة الغامرة والبهجة، ويكون الفم مفتوحا والأسنان ظاهرة.

– ابتسامة المجاملة: وهي التي يواجه بها كل شخص صديقه أو جمهوره عند قوله: (كيف صحتك؟ بخير؟) .

(2) الصورة رقم: (22)

(3) الصورة رقم: (23)

انطلاقا من هذه الصور الكاريكاتورية نستشف أنّ الكاريكاتوري قد أولى عناية فائقة لإيماءة الفم من أجل إيصال رسائله إلى المتلقي، وهذه الإيماءة تجسّدت في

1– نيرنبيرغ جيرار وكاليدو هنري. " كيف تقرأ أفكار جليسك من خلال إيماءاته"، ترجمة: قسم التأليف والترجمة بدار الرشيد ، دمشق، ط1، 1988م، ص 22–23.

2– جريدة الشروق. العدد: 4970، الصادرة : بتاريخ 05 /01/ 2016.

3– جريدة الشروق. العدد: 4076، الصادرة : بتاريخ 2016/04/20.

الابتسامة التي تدل على التهديد الواضح في الصورة رقم(22). وكأنَّ قانون المالية لسنة 2016، لم يوضع من أجل تسهيل معيشة المواطن، وإنَّما من أجل التضييق عليه أكثر بسبب الأزمة التي تعيشها البلاد، وبالتالي فرض سياسة التقشف التي لا بديل عنها للخروج من الأزمة الاقتصادية بسبب هبوط سعر البرميل إلى أدنى مستوياته.

وتارة أخرى وظّف الكاريكاتوري ابتسامة السخرية الناتجة من التناقض الحاصل في الواقع، حيث إنَّه من جهة : سعت الدولة إلى الاقتراض من عند الشعب عوضا من صندوق النقد الدولي، بتطبيق سياسة القروض السندية التي يشتريها المواطن من عند الدولة مقابل فوائد مُغرية، ومن جهة أخرى: تحاسب المواطن عن مصدر حصوله على المال من أجل شراء تلك السندات. وبالتالي فإنَّ الابتسامة المرتسمة على وجه أيقونة (الشخصية) المتواجدة في الجهة اليمنى من الصورة رقم(23) لدليل على السخرية الحاصلة. أمَّا ابتسامة الأيقونة (الشخصية) المتواجدة على يسار الصورة رقم (23)، هي ابتسامة مصطنعة ناتجة عن الموقف المحرج الذي تواجدت فيه تلك الشخصية.

أ-4 – التواصل اليدوي:

تُعَدُّ اليد أشبه أعضاء الجسم باللسان من حيث كثرة الاستعمال وقوّة التبليغ، ومن أكثر أعضاء الجسم استعمالا. واليدّ هي " العضو المعروف من جسم الإنسان يمتد من الكتف إلى الكفّ. يقوم في النظام الإشاري الجسمي مقام اللسان في النظام اللغوي الصوتي، لأنها تساعد المتكلم على التعبير عمّا يريد بشكل فعّال"[1].

تؤدي الإشارات اليدوية أدوارا متعددة ومتنوعة في العملية التواصلية، كما أنَّها تحمل العديد من المعاني أو تساهم في نقلها، خاصة أنَّ المتكلّم (المرسِل) لا يستطيع أن يبقي يديه جامدتين أثناء الحديث. وحتى إن أراد هو ذلك، فإنَّ التفاعل القائم بين هذه الحركات وبين الكلام تفاعل عفوي ولا إرادي في أغلب الحالات. " إنَّ الإشارة هي

1- كريم زكي حسام الدّين. " الإشارات الجسمية – دراسة لغوية لظاهرة استعمال أعضاء الجسم في التواصل"، ص 320.

التي تنشّط التفكير، فهي لا تفسّر مقترحاتنا فحسب بل تصف مواقفنا في أعين الآخرين"[1]. وإذا أُعتُبِرَت الإشارة جزءا من اللغة لدى الأسوياء من الأفراد فإنَّها تبقى بمثابة اللغة الأساسية والوحيدة لدى الصمّ البكم. لقد تمكّنت الإشارات اليدوية أن تعوّض الأصوات المنطوقة بحركات تقابل كل واحدة منها صوتا لغويا، فاليد إذن عضو فعّال جدا في عملية التخاطب، حيث إنها تأتي في المرتبة الثالثة بعد العين والرأس في نسبة الشيوع. وإذا تمّ ضمّ الأصابع لها تجسِّد سلوكا إشاريا بالغ الأهمية لكونها تساعد على التعبير عمّا يريد. وفي بعض المواقف تصدر إشارات اليد بصورة إرادية، مما يعكس خصوصية النمط التواصلي بين الشخصيات أو الأيقونات المرسومة في الصورة الكاريكاتورية. كما نجد أيضا أصغر وحدة دلالية أخرى كان لها ورود نسبي في متن المدونة الكاريكاتورية هي: الأصابع، حيث تقوم مقام اليد في التخاطب بين المُتكلِّمين بإصدار إشارات ذات دلالات مختلفة. "اليد تنكمش وتمتد، كونها تساعد الفكر على الانطلاق، كما لو كانت تغوص في أعماق الضمير لِتَجلِبَ الفكرة الوحيدة، تَعجِنُهَا وتَصقُلُهَا بإعطائها الشكل المناسب"[2].

إنَّ لغة اليد تُعمِّق العواطف والمشاعر من حولنا حتى نفهم كيف تتدفق وتتغلب على كل العقبات والحواجز في إقامة العلاقات الشخصية والعلاقات الاجتماعية. إنّ اليد عضو فعّال جدا في عملية التخاطب، " وفي التعبير الحركي " لغة اليد" تصدر أوامر ونواهي، وقد تكون مقصودة بشكل إرادي أو عفوي لا إرادي، وهي تعزّز أدواتنا الاتصالية" [3]، ومن أمثلة استعمال اليد في التخاطب اليومي، تلك التي وظفها الكاريكاتوري " أيوب" في مختلف رسوماته الكاريكاتورية الصورة الآتية:

1 - MARTIN. JEAN- CLAUDE . " Le guide de la communication" , p91.

2- كريم زكي حسام الدّين. " الإشارات الجسمية – دراسة لغوية لظاهرة استعمال أعضاء الجسم في التواصل"، ص 123.

3- عريب محمد عيد. " علم لغة الحركة بين النظرية والتطبيق"، ص 151.

الصورة رقم: (24)[1]

نلاحظ في الصورة أنَّه نظرا للأزمة الاقتصادية التي تعيشها البلاد وبالتالي تطبيق سياسة التقشف، كان لِزاما على الحكومة البحث عن مصدر آخر للثورة بدل البترول. وبالتالي فإنَّ الأيقونة الممثِّلة للحكومة لجأت إلى المواطن البسيط وطلب المساعدة منه مجسّدة ذلك بحركة بسط اليد (الكف) الواضحة في الصورة. في حين أنَّ الإيقونة الممثلة للمواطن تقابل تلك الحركة بحركة أخرى، وهي وضع اليدين معا على الرأس وجحوظ عينها وفتح الفم والضغط على الأسنان تعبيرا عن التناقض الحاصل والذي لا يمكن أن يتقبّله العقل في مجتمعنا هذا. أما في الصورة الموالية[2]:

الصورة رقم: (25)

يتبيّن لنا كذلك في هذه الصورة أنّ أيقونة المواطن قد استعملت إيماءات أخرى بيدها ألا وهي وضع الأصابع على الشفتين، وهي تعبّر عن الانزعاج[3]. هي حركة تعبّر بها الأيقونة عن انزعاجها من السياسة المنتهجة في البلاد، والتهميش الذي يعيشه

1- جريدة الشروق. العدد: 4988، الصادرة : بتاريخ 23 /01/ 2016.

2- جريدة الشروق. العدد: 5004، الصادرة : بتاريخ 2016/02/08.

3 - LAROUSSE . "Guide d'éxpression oral", p83.

المواطن. من جهة يتحدثون عن السِّلم الاجتماعي، ومن جهة أخرى المواطن لم يشعر بأيّ تغيير جديد في ظروفه.

الصورة رقم: (26)[1]

أمَّا في هذه الصورة تتجلى إيماءة بسط الكف باتجاه المخاطب التي تعني الدعوة لمشاطرة وجهة النظر[2]، وكأَنَّ أيقونة المواطن الواقف يدعو الشيخ الجالس لِمُشَاطَرَتِهِ حَيرَتَهُ بخصوص الذي أدى بالبلاد إلى الإفلاس.

إنَّ اليد أهم أدوات الإنسان لقوّة الارتباط بينها وبين المخ وهما أقوى ممّا توجد في بقية الأعضاء الجسدية، باعتبار بطاقة الهوية الثانية من بوابة اللمس، فتخضع الإنسان لمقياس القوة أو الضعف من خلال طريقة التصافح. وعبر انفتاحها أو انغلاقها تنبئ عن صدقك أو كذبك أو الخضوع، فيجعلها أكثر الأعضاء قوّة من ناحية التأثير خاصة عند إعطاء التوجيهات، فيُطلق على اليد القوة الصامتة[3].

" كما تعتبر إيماءات الأصابع أصغر الإيماءات الدقيقة الملاحظة في لغة الجسد، فقد يهتم بها البعض، وقد يَهمِلُهَا الآخرون لعدم فِقههم لها، لأنَّها الأكثر استعمالا. فهي تعتبر وسيلة ضبط لإيقاعات كلمات المتحدِّث، لكن يختلف مدلولها بحسب الغطاء الثقافي الذي تنتمي إليه، مُتَرجِمَةً بذلك مشاعرنا وأحاسيسنا المختلفة، عاكسة طبيعة

1- جريدة الشروق. العدد: 5045، الصادرة : بتاريخ 03/20/ 2016.

2- ينظر: محمد كشاش. " لغة العيون- حقيقتها، مواضيعها وأغراضها"، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، لبنان، ط1، 1999م، ص 129.

3- ينظر: آلان وباربارا بييز. " المرجع الأكيد في لغة الجسد"، مكتبة جرير، بيروت، ط1، 2008م ، ص 38-42.

شخصيتنا بشكل عفوي بدون أن ندركها، ولكن يكون لها تأثير قوي في أيّ وضعية جسدية"[1].

أ- 5 – القيمة التواصلية للّباس (المظهر):

يعد اللباس عنصرا أساسيا من عناصر التواصل غير اللّفظي، فهو أوّل ما ينتبه إليه كلّ شخص في تواصله مع الآخرين. فاللِّباس رسالة للآخر يُعبّر عن الموقع وعن الرغبة الواعية واللاواعية، فمن خلال اللِّباس نتعرفُ على الجنس، العمر، وحتى المكانة الاجتماعية. إنَّه يظهر الطبقة الاجتماعية التي ينتمي إليها الفرد. تُشكل الملابس واحدة من وسائل الاتصال بين الناس، فهي بذلك لغة غير لفظية، نُعبّر من خلالها للناس عن أحاسيسنا وشعورنا ومواقفنا ممّا نحبّه أو نكرهه، كما تدلّنا أيضا عن الحالة النفسية للأفراد وثقافتهم والموضع الاجتماعي الذي يميّزهم. فعلى حدّ تعبير " ب. شيلدر" (P.SCHILDER) أنَّ " الآخر بالنسبة إليّ هو جسده ومظهره"[2].

فاللِّباس إذن يحدد سلوك الأفراد ويرسم ذواتهم فيه، فعن طريق اللباس يتم الحكم على الشخصية على أنَّها انبساطية أو انطوائية، كما يتواصل الفرد مع غيره من خلال المعنى والدلالة التي يعطيها لباسه. فعندما نرى مثلا شخص ما بزيٍّ تعبُّدي نتحرز أمامه في إبداء الألفاظ التي قد تخدش شعوره الديني أو التزامه الأخلاقي. يعتبر اللباس امتداد للشعور بالهوية وكمنظم للحياة العلائقية، حيث بمكن التعرّف على هوية الناس من خلال نوعية الملابس التي يرتدونها، كما أنَّ الثّياب تعطينا كثير من المعلومات المتعلقة بالفرد، فهي تعبير عن هويتنا وامتداد لذواتنا.

فعلى حدّ تعبير " ج. بودريلار" (J.BAUDRILARD) :" اللباس تعبير صامت على الطريقة التي نختفي أو نظهر بها"[3]. فالناس إذن يختلفون في طريقة ارتدائهم الملابس حسب العمر والجنس والمكانة الاجتماعية ونوع المهنة، كما تدلنا نوع

1- ينظر: آلان وباربارا بييز. " المرجع الأكيد في لغة الجسد"، ص 38-42.

2- P.SCHILDER. " L' image du corps", éd: Gallimard, paris, 1968, p08

3 - J.BAUDRILARD. " La société de la consommation ", 2em éd, Gallimard, coll, paris, 1986, p320.

الملابس عن هوية الفرد وانتماءه الاجتماعي والثقافي والعقائدي والسياسي...الخ. ويؤكد " ق. ولفان" في نفس السياق أنَّ" اللباس والهيئة يعملان على إبراز المحيط الاجتماعي وعن المميزات الحسنة والسيئة التي تتصف بها" [1].

كما أنّ الملابس لا تدل فقط على الهوية الفردية بمعناه الاجتماعي، بل أبعد من ذلك، فبإمكانها أن تدلنا على الحالة النفسية للأفراد. فمثلا الشخص الذي يعاني من أزمة الاكتئاب، نجده عموما لا يولي الاهتمام بلباسه ومظهره الشخصي العام، كما تدل من ناحية أخرى؛ الملابس الزاهية الألوان على الإحساس بالسعادة وما ينبعث في النفس من الشعور بالبهجة والسرور.

إنّ اللباس قد يزيد من هيبة الشخص واحترامه بين الناس، أو التقليل من شأنه بينهم؛ فارتداء ملابس نظيفة أو ذات جودة عالية وألوان متناسقة تترك انطباعا حسنا في نفوس الآخرين، فيحملهم ذلك على الاعتقاد بأنَّ هذا الشخص صاحب منصب رفيع، أو ينحدر من أسرة ميسورة الحال، وبأنَّه ينتمي إلى الطبقة المثقفة. وعادةً ما يتعامل الناس معه باحترام وأدب كبيرين، خلافا لمن يرى في ثياب رثّة متسخة، وهو ما يحمل الآخرين على ازدرائه والتقليل من شانه، كما هو الشأن في الصورة التالية:

[2] الصورة رقم: (27)

1 - DEBECKER. M. " Enjeu de vêtement dans la représentation de soi: approche d une population d étudions- faculté des sciences phycologique, université de Bruxelles, 1981-1982, p48.

2- جريدة الشروق. العدد: 4975، الصادرة بتاريخ: 10 /01/ 2016.

التي تبيّن أيقونة الإداري دائما بلباس أنيق ومحترم، ولكنه يستهزئ من المواطن البسيط الذي يتردي لباسا رثّا ومقطعا، فلولا هذا اللباس القديم لقيّمه الإداري أحسن تقييم.

ويمكن كذلك أن يكون اللّباس عامل تضليل وخداع عندما لا يعكس الوجه الحقيقي لصاحبه، كما يُوضّحه الكاريكاتوري فيما يلي:

الصورة رقم: (28) [1]

حيث يبيّن لنا الكاريكاتوري أنّ السرقة أصبحت تقام بلباس أنيق غير اللباس الأسود المعتاد عليه، وهذا كله كي لا ينكشف أمره، فالذي يرى السارق على يمين الصورة سيعتقد أنَّه مسؤول محترم بالنظر إلى لباسه الأنيق. ولكن بالتدقيق جيّدا على الشريط الذي عصّب به عينيه والكيس المحمول على الظهر، سيدرك بان ذلك اللباس ما هو إلا خدعة. من الوهلة الأولى سيعتقد الناس بأنَّه شخص نزيه ذو مكانة اجتماعية مرموقة، بينما هو مجرد لص وسارق محتال.

كما يساعد اللباس كذلك في رسم معالم الثقافة التي ينتمي إليها الإنسان، كما وضّح الكاريكاتوري ذلك فيما يلي:

1- جريدة الشروق. العدد: 5110، الصادرة بتاريخ 24 /05/ 2016.

(1)الصورة رقم: (29)

(2) الصورة رقم: (30)

يمكننا من خلال هذه الصور أن نحكم على الأيقونات المرسومة فيها، إذا ما كانت متحررة أم محافظة.

يعتبر اللباس في المجتمع الجزائري نمط من أنماط الثقافة وكأحد الرموز الأساسية للتعبير عن الهوية الفردية والجماعية، حيث تختلف باختلاف الثقافات والبيئة الجغرافية. فالحايك، العجار، الملايا الشرقية، البوعونية المزابية، الجبّة القبائلية، ثياب خاصة بالنساء الجزائريات. بينما سروال اللوبيا، البرنوس، والعمامة، عبارة عن ألبسة تميّز بها الرجل المغربي والجزائري بالخصوص.

وتمثّل هذه الأصناف من اللباس – التي ذكرناها– إذن كمجمع ثقافي عرفه المجتمع الجزائري عبر المراحل الزمنية المختلفة، ميّزته عن غيره من المجتمعات، فاللّباس عند الفرد الجزائري يحمل دلالة اجتماعية ثقافية بشكل عام و" دينية– عقائدية" بشكل خاص.

(3) الصورة رقم: (31)

1– جريدة الخبر. الصادرة بتاريخ: 18 /01/ 2004م.

2– جريدة الخبر. الصادرة بتاريخ: 28 /08/ 2004م.

3– جريدة الخبر. الصادرة بتاريخ: 29 /08/ 2004م.

فالكاريكاتوري " أيّوب" يحاول على سبيل المثال من خلال هذه الصورة أن يبيّن للمتلقي بأنَّ الوزيرة السابقة السيدة " خليدة تومي" تساند قانون الأسرة الجديد ، القاضي بشرعية الزواج دون حضور الولي أو موافقته، وهو الأمر الذي يتنافى مع ديننا الحنيف. وأيقونة السيدة خليدة تومي في هذه الصورة تحاول التقرب من النساء (المتلقي) قصد إقناعهن بتقبّل هذا القانون، وقد تجسّد ذلك بحملها الدربوكة تعبيرا عن فرحتها ومساندتها لهذا القانون من جهة، وطبيعة اللباس الذي ارتدته من ناحية أخرى. إذ إنَّه يحدث في الغالب عند توجيه مسؤول معيّن خطابه إلى العامة، أن يلبس ثياب العمل الرسمية تعبيرا منه عن طبيعة العلاقة القائمة بينه وبين الشعب، أي بين مسؤول ومواطن (الرعية). إلاّ أنَّ ما نلاحظه في الصورة هو العكس، بحيث ارتدت السيّدة "خليدة تومي" لباسا منزليا عاديا وليس لباسا رسميا خاص بالعمل. وغرضها من ذلك يكمن في محاولتها التأثير على النساء الأخريات وإظهار لهن بأنَّها تخاطبهن كمواطنة أو كامرأة عادية وليس باعتبارها مسؤولة.

ومع أنّ الدِّين عنصر أساسي لمحددات نوع اللباس عند المجتمع الجزائري، فإنَّ هذا لا يعني انه المرجع الوحيد عند الفرد الجزائري، ولذلك فإنَّ إشكالية نمطية اللباس تمتد جذورها إلى الفترة التي كانت فيها الجزائر مستعمرة، حيث ظل الصراع قائم بين العقائد والتقاليد الأصولية الراسخة والمتعلقة بالدين الإسلامي، وبين المكتسبات الحديثة التي أدخلتها عليها الثقافة الغربية الفرنسية في الجزائر.

لقد تغيّر لباس الفرد الجزائري شيئا فشيئا حتى أصبحنا اليوم لا نميّز بينه وبين أفراد المجتمعات الأخرى. فظهور الموضة في المجتمع الجزائري بالخصوص، و كذا في سائر المجتمعات العربية والإسلامية الأخرى يعود إلى كون هذه المجتمعات ذات طابع استهلاكي، مفتقرة لآليات الإنتاج، ممّا يبرر عندها كثرة اللجوء إلى الثياب المستوردة، فانقسم الفرد الجزائري بذلك إلى فئتين كما يلي:

1-فئة تستمد لباسها من المجتمعات الأوربية، حيث يشمل أغلب أفراد المجتمع من المثقفين وعامة الشعب، والذي يتجلى من خلال الصورة في بذلة كلاسيكية وربطة عنق كما في الصورة الموالية:

(1) الصورة رقم: (32)

2- فئة تستمد لباسها من المجتمعات الأمريكية وعن طريق مشاهير الفنانين والممثلين، حيث نجد هذه الفئة بالخصوص عند شريحة الشباب من خلال ذيوع ثقافة " الراب والبوب والروك"، بينما نجد لدى النساء موضة السراويل والأقمصة الضيقة والقصيرة تصل أحيانا إلى السرّة، كما عبّر عنها أيوب في الصور التالية:

(2)الصورة رقم: (33)

(3) الصورة رقم: (34)

يُعطي إذن اللباس للجسد قيمة ثقافية، اجتماعية ونفسية. فكَونُهُ يُمَثِّل وعاء حامي، فهو أيضا وسيلة للتعبير وإثبات للهوية، فبمجرد أن يُوضع اللباس على الجسد تنطلق دلالات ذات أبعاد مختلفة: دينية، اجتماعية، سياسية ن ثقافية...الخ. فمثلا: انتقالِ زيٍّ

1- جريدة الشروق. العدد 4980، الصادرة بتاريخ: 15 /01/ 2016.

2- جريدة الخبر. الصادرة بتاريخ: 13 /06/ 2004م.

3 - جريدة الخبر. الصادرة بتاريخ: 05 /04/ 2004م.

الفتاة إلى البنطلون قد ينشأ من خلاله تغيرات كثيرة في طريقة المشية وتصريف الأموال، كما يمكن أن يغيّر حتى في طريقة جلوسها ووقوفها وكلامها، ومن هنا نتعرف بسهولة مثلا على الفتاة المتمردة على القيّم السائدة ، والفتاة المحافظة، أي ذات النمط المجابه الرافض.

2-2- التواصل اللفظي:

أ- توظيف اللغة الدارجة:

احتدم الخلاف بين البعض حول استخدام اللغة العامية في لغة الحوار، ووصل الرأي ببعضهم إلى نعت اللغة العامية بالمبتذلة، وذهبنا في رأينا إلى أنَّ اللغة العامية كائن حيّ يتطور، ولكل لغته، وإنَّ اللغة العامية – بكافة لهجاتها- لغة عبقرية، وإنَّ تعدّد اللهجات شيء طبيعي.

فاللغة العامية كلغة حوار تضارع اللغة الفصيحة، بل وتتفوّق عليها، فهي أكثر منها إيحاءً وثراءً و إيصالا للمعنى، وتعبيرا صادقا عن الشخصيات المتنوعة والطبقات والثقافات. فضلا عن كون استخدام العامة في لغة الحوار يعطي الصورة الكاريكاتورية بعدي الزمان والمكان الصحيحين، ويسبغ المصداقية على أحداثها التي تجري في بيئتها العادية التي نعيشها كل يوم، دون افتعال أو تكلّف زائد. وإنَّ صياغة الرسّام الكاريكاتوري للغة الحوار بالعامية، ليس عجزا عن الإتيان بالمرادف في الفصيح، فالعكس صحيح. فهناك كلمات عامية بلهجات محلية، تعجز الفصيحة عن الإتيان بمثلها.

إنَّ اللغة الدارجة في الصور الكاريكاتورية حراك تعطي انطباعا كاملا باكتفائها الذاتي، إذ تبدو متضمنة بداخلها كلّ ما هو مطلوب لمنح النص أو الخطاب الكاريكاتوري عمقه وامتداده. ومن ثمّ تبلغُ هذه اللغة قمّة كثافتها، وتكتمل قدرتها وقوّتها الإقناعية والإمتاعية على السواء. ليس من طبع اللغة عموما أن تقول ما يمكن لأي تعبير آخر أن يقوله، وإنَّما يسعى إلى زرع علامات مضيئة نحو القراءة المفتوحة

والتأويل الباطني للخطاب الكاريكاتوري من جديد، وحين يتعلق الأمر باللغة العامية في أي ثقافة، فإنَّ هامش التأويل يتسع حيث يغدو أقرب إلى المتلقي البسيط والمتلقي المركب– إذا صح الوصف– وتتضاعف مكائدها، فتنزع نحو اقتحام كلّ الخطوط دون أدنى شعور من قبل المتلقي بموطئها أو ثقلها. ويمرّ المعنى في قناتنا حاملا أكثر من معنى، فتصبح في النهاية خادمة للغة المصاحبة لها (اللغة الأدبية الفصحى).

إنَّ الرسام الكاريكاتوري يعيش بين هذه الطبقات، وبالتالي يتأثر بتلك اللهجة ويتفاعل معها، " فالتوليف بين الوحدات المعجمية الفصحى والعامية إستراتيجية ينطلق منها الكاتب للتعدد بين الجدّي والهزلي"[1]، لذلك نراه يستخدم مفرداتها وتعبيراتها في خطاباته ويثقل أنماط خطاباته ويستعين بالشتائم الشعبية، ويقدّم بعض الشخصيات المشهورة شعبيا.

نلاحظ أنَّ الحوار البارز في الصور الكاريكاتورية لا يتخلله وصف الشخصية أو المكان، بل حوار مسترسل. وهذا ما نجده في بعض تعاريف السخرية كونها:
" كلام مسترسل أو خبرا أو أقصوصة صغيرة ترمز إلى عيب من العيوب أو تصوّره سواء كان منصبا على فرد أو طائفة معيّنة، أو ظاهرة خلقية ثابتة أو طارئة. وقد لا تعتمد السخرية على الكلمة، بل تعتمد على التمثيل المبالغ فيه ويستخدمها المسرح التمثيلي كفن ساخر قائم بذاته أو كعامل مساعد يُؤكِّد الفكرة ويدعمها" [2]. و يُحَدِّدُ الكاريكاتوري في البداية الإطار العام للمشهد الكاريكاتوري كأرضية للدخول إليه، والمتمثّل في عنوان موضوع الصورة، مثلما هو واضح في هذه الصورة، ألا وهو: " رفع الأسعار".

1– إبراهيم القهوايجي. " شعرية التناص وإستراتجية الكتابة"، ص3، من الموقع: http.www.Mnnaabr.com

2– حامد عبده الهوّال. " السخرية في أدب المازني"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998م، ص 18.

[1]الصورة رقم: (35)

وعلى القارئ (المشاهد المتلقي) بعد ذلك ومن خلال الحوار نفسه أن يتخيّل انفعال كل شخصية أيقونة وكيفية أدائها لجمل الحوار. نلاحظ في هذه الصورة عنوان موضوعها المتمثل في " رفع الأسعار"، يتخلل الحوار ليعطي للقارئ (المتلقي) وصفا دقيقا لانفعالات الشخصية الأيقونية وحركتها، ممّا يسهّل على المتلقي التعرف على المشهد (الصورة) وانفعالات الشخصية دون أن يستنتج ذلك من الحوار، لأنَّنا على دراية بأن الكاريكاتوري يبني صوره للواقع على التناقضات (الواقع شيء والتطبيق شيء آخر). كما أنَّ الكاريكاتوري يحفل ويهتم كثيرا باختيار كلمات بعينها للحوار، بحيث تعطي لقارئ الخطاب الكاريكاتوري صورة للمشهد.

يقوم الرسام الكاريكاتوري بنقل خطاب الشخصية الحقيقي أو المتخيّل بشكل حرفي، لأنَّ الكاريكاتوري الساخر كسارد ساخر، " حارس أمين لا تغيب عنه شاردة أو واردة، ولا تخفى عليه حركة أو همسة، لأنَّه يحرس الحياة نفسها ويحرسها بحواسه ومواطن إدراكه، ومواهبه، وسلاحه الخاص الذي هو جزء منه يرد به في سرعة وخفة. وهو في بعض صوره الساخرة كأنَّه موصل كهربائي لصدمات الحياة التي توجّهها إلى الخارجين عليها أو المتخلّفين عن ركبها"[2]، بدون وجود أيّة إشارة تدل على تدخّله فيه بالتعديل أو التحوير. وهذه الطريقة في تقديم الخطاب تحقق المشهدية في الصورة الكاريكاتورية بدلا من الحكائية.

فالمتلقي أو القارئ للخطاب الكاريكاتوري يتعرف ويشاهد أيقونة الشخصية من خلال خطابها الذي يختلف عن خطاب الآخرين، لتتكوّن لديه في النهاية فكرة متكاملة

1- جريدة الشروق. العدد: 4975، الصادرة بتاريخ: 10 /01/ 2016.

2- حامد عبده الهوّال. " السخرية في أدب المازني"، ص 32.

عن كل أيقونة (شخصية). كما أنَّ هذه الطريقة يترتب عليها أن يكون الرسام الكاريكاتوري ذا مقدرة عالية في اختيار الخطاب الذي يناسب كل أيقونة، إلى جانب امتلاك أداة أخرى ألا وهي الرسم. إنّه يعطي الشخصية مقدرة من خلال خطابها على التعريف بنفسها وبتوجهاتها وبرؤيتها للأحداث.

لقد كانت السخرية المفعمة بالحوار دافعا لصنع رحلة خيالية يصوّر فيها الكاريكاتوري واقع المجتمع الجزائري خاصة، وعبّر من خلالها بسخط عن موقفه من قضايا عديدة: الفساد، القيم المحسوبية، الفوراق الطبقية، الأمراض الاجتماعية والأخلاقية، أصحاب اللحى الطويلة الذين يتسترون وراء مظاهر خدّاعة، وغير ذلك من القضايا التي يمكن أن يستنتجها كل متلق أو مشاهد لبيب. إنّ الألفاظ الغريبة والعامية التي تعجّ بها خطابات الرسّام الكاريكاتوري في صوره أو رسوماته آلية لخرق المألوف، " ففي الخطاب الفكاهي تفقد الفصاحة والجزالة كل ما تحوزه من قوّة وتأثير "[1].

ب- فعل التهكّم الضمني في الصورة الكاريكاتورية:

يتمثل ذلك في الاستعارة أو الأخذ أو الاقتطاف أو الإحالة المرجعية إلى عمل فنّي بطريقة تهكّمية ودون التصريح به، ويحضّر فيه التغيير والتبديل من أجل إنتاج سخرية جديدة تلاءم موقفا جديدا [2]، كما نرى ذلك – على سبيل المثال- في الصورة الكاريكاتورية التالية و في قوله:" كم لبثت يا شيخنا؟! يوما أو بعض يوم".

1- محمد مشبال. " بلاغة النادرة"، دار جسور للطباعة والنشر والتوزيع، طنجة، المملكة المغربية، ط2، 2001م، ص 18.

2- شاكر عبد الحميد، معتزّ عبد الله، سيد عشماوي. " التراث والتغيير الاجتماعي (الفكاهة وآليات النقد الاجتماعي)"، تقارير بحث، ص 35-36. من الموقع: www.kotob arabia.com

(1) الصورة رقم: (36)

يُشَكِّلُ الخرق البلاغي الذي يَقُودُهُ " التضمين التهكمي" تقنية ترتكز عليها سخرية الكاريكاتوري من أيقونة شخصية الشيخ " عباسي مدني " الذي أجاب بشكل يجعل المتلقي يستحضر صورة أو مشهد ورد ذكره في سورة الكهف، مصداقا لقوله تعالى:

قَالَ تَعَالَىٰ: ﴿وَكَذَٰلِكَ بَعَثْنَٰهُمْ لِيَتَسَآءَلُوا۟ بَيْنَهُمْ ۚ قَالَ قَآئِلٌ مِّنْهُمْ كَمْ لَبِثْتُمْ ۖ قَالُوا۟ لَبِثْنَا يَوْمًا أَوْ بَعْضَ يَوْمٍ ۚ قَالُوا۟ رَبُّكُمْ أَعْلَمُ بِمَا لَبِثْتُمْ فَٱبْعَثُوٓا۟ أَحَدَكُم بِوَرِقِكُمْ هَٰذِهِۦٓ إِلَى ٱلْمَدِينَةِ فَلْيَنظُرْ أَيُّهَآ أَزْكَىٰ طَعَامًا فَلْيَأْتِكُم بِرِزْقٍ مِّنْهُ وَلْيَتَلَطَّفْ وَلَا يُشْعِرَنَّ بِكُمْ أَحَدًا ﴿١٩﴾﴾ الكهف: ١٩

وهذا الخرق الذي اعتمده الكاريكاتوري مناسب للتواصل مع متلقيه بما يظهر من قُدرة على الاستخفاف، مستثمرا فيها المراوغة والتلاعب في الألفاظ، كان الكاريكاتوري في صياغته هذه الممزوجة بين التهكم والسرد يسعى " إلى إمتاع القارئ تارة بالاستطراف الهزلي وتارة بالضحك وتارة بالاستغراب وإثارة التعجيب وتنشيط قدرته على التأويل"(2) .

1- جريدة الخبر. الصادرة بتاريخ: 18 /01/ 2004م.

2 – محمد مشبال. " البلاغة والسرد– جدل التصوير والحجاج في أخبار الجاحظ"، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة عبد المالك سعود، تطوان، المغرب، 2010م، ص 99.

يَخضَعُ الخطاب التَهَكُمِي للمعيار البلاغي باعتباره " إخراج الكلام على ضدّ مقتضى الحال" [1]. هذا ما ينبغي مراعاته في مختلف صور هذا الأسلوب الذي يحتفي به المثال الوارد في الصورة السابقة والصور الكاريكاتورية الأخرى.

إنَّ " التهكم الذي أشار إليه البلاغيون مُكَوّن تصويري تقوم بِنيَتُهُ على التناقض بين سياقين"[2]، فالسِّياق الذي تَرِدُ فيه سُخرية الكاريكاتوري " أيّوبّ" من أيقونة شخصية الشيخ " عباسي مدني"، يتناقض مع المكان المقدّس الذي اختاره " أيّوبّ" كبديل للهروب من عاقبة (حالة) الشيخ "عباسي مدني".

كان القارئ (المتلقي) يتوقع من سخرية الكاريكاتوري " أيّوبّ" التي بدت ملامحها التهكمية تظهر في الخطاب الاستهلالي للصورة المتمثّل في قوله: (بعد مبادرته... تبيّن أنّ عباسي مدني توقفت ذاكرته سنة 1994م)، أن تأخذ منحى تهذيبيا، وإذا بها تزاد تهذيبا (تهذيب تهكمي).

إنَّ التناقض بين سياقين يتضح في سياق المدح الذي يأتي في موضع الاستهزاء، والبشارة التي تأتي في موضع الإنذار؛ يمثّل في كثير من الأحيان مبدأ في تشكيل الهزل والفكاهة والضحك، " إنَّ الضحك يتولّد من صِدام بين مبدأين متعارضين، أي صراع بين أُطُر مرجعية مختلفة أو بين سياقين متلازمين تحضر فيهما السخرية" [3].

لقد قدّم الكاريكاتوري " أيّوب" صورة أكثر تعقيدا وتركيبا للتهكم، بحيث جعل التناقض قائما ليس بين دلالة اللفظ وسياقها، ولكن التناقض هذه المرة قائم على أسلوب معيّن يهدف إلى أسلوب جديد في التهكم، وهي الإستراتيجية التي لاحظنا الكاريكاتوري " أيّوب" يستند إليها كآلية لبناء صورته أو خطابه الساخر، تتمثّل في التضمين التهكمي.

1- محمد مشبال. " بلاغة النادرة"، ص 35.

2- محمد مشبال. " بلاغة النادرة"، ص 35.

3- المرجع نفسه ، ص 36-37

يقوم " أيّوب" في الصورة السابقة على السخرية من الشيخ عباسي مدني الذي ينسب إلى نفسه الوقار ورجاحة العقل والتمسك بالدّين، وهي بذلك بمثابة محفّز يستند إليه الكاريكاتوري لخرق هذه الصفات التي قد يعتقد البعض أنَّهَا زائفة، وجعلها موضوعا للسخرية، إذ عَمَدَ الكاريكاتوري إلى صِيَاغتها في لغة تسلّلت إليها مفهومات ودلالات وألفاظ تنتمي إلى نص قراني آخر.

إنَّ التضمين التهكمي المستخدم في صورة " أيّوب" الكاريكاتورية لا تقوم بالضرورة على الأخذ من نص محدد، والمعروف أنَّ التضمين يقتضي أن يكون النص قابلا لتحديد مصدره أو أن يكون مشهورا أو ذا نسبة إلى شاعر أو كاتب. هل أصل في التضمين يحتكم إليه في التمييز بين الكلام الأصلي والكلام المقتبس. ولم يخل وصف" أيّوب" في صوره الكاريكاتورية من هذا اللّون من التضمين.

ولكن ما قولنا في تلك الدلالات المُضَمَّنة التي لا نستطيع أن نقول عنها بأنَّها غير ملائمة للسياق الذي يحتويها؟ أو إنَّ حقلها الدلالي يتعارض مع السياق الذي رسمت فيه الصورة الكاريكاتورية؟

إنَّ المعيار الضابط لهذا الضرب من التضمين هو تعارض دلالته الثقافية في ذهن المتلقي مع السياق الذي يبنيه الكاريكاتوري، وهذا التعارض كان علّة في خلق السخرية التي ترتّب عليها الضحك في أكثر من موضع، هنا إذن يتضافر مقوّمان بلاغيان في تشكيل سمة أسلوبية اصطلحنا عليها " بالتضمين التهكمي"، يتمثّل المقوّم الأول في " التضمين"، والثاني في " التهكم"، ولكن لماذا لم نقتصر على نعتها بمصطلح " التهكم" الذي يقوم على – كما سلف الذكر – على مبدأ التناقض بين الكلام والسياق؟.

إنّ للتهكم صِيغا وصورا متعددة، ولعلّ الصيغة التي استخدمها الكاريكاتوري في سخريته من الشيخ "عباسي مدني" تمثّل تنويعا جديدا لهذا الأسلوب يقتضي منّا تسميته، فقد عمد الكاريكاتوري " أيّوب " مثلا في تشكيل مبدأ التناقض الساخر إلى استعارة الدلالات الثقافية أو الدينية التي يمتلكها المتلقي في سياق يساهم بنصيب وافر

في تعيين طبيعتها التضمينية، ذلك أنَّ الحسم بوجود التضمين في الكلام لا يَستَنِدُ إلى الإشارات الصريحة من قبيل: (يقول تعالى)، (يقول الشاعر)، وما شابه ذلك، كما لا يمكن أن يقتصر على الخلفية المعرفية للمتلقي فقط، بل لابدّ أن يضطلع السياق بوظيفة تأكيد التضمين. إنَّ الضحك الذي يتوخاه الكاريكاتوري رهين بطبيعة المتلقي الذي يتفاعل مع الخطاب الوارد في الصورة الكاريكاتورية، فمجموع هذه التضمينات المستخدمة لتوليد الشعور بالتناقض بين سياقها الأصلي والسياق الجديد الذي وضعت فيه يستدعي نمطا من التلقي دون أن ينقص التأثير التهكمي المطلوب.

ثمّة سمة أخرى لأسلوب التضمين التهكمي الذي ينهض عليه الخطاب الساخر عند الكاريكاتوري، أو تنويع من تنويعاتها حيث يدق باب التضمين إلى درجة الخفاء كأنَّ لا تضمين هناك؛ فلا وجود لألفاظ أو دلالات أو مفهومات شاع انتسابها إلى مصدر معيّن، ومع ذلك يشعر المتلقي بان الوصف الذي بدا حقيقة متداخلة في السياق لم يبرأ من خاصية التضمين.

ج- المحاكاة الساخرة:

تتمثّل في " المحاكاة الساخرة لشخص أو موضوع أو عمل فنّي. وفي التمثيل الفني أو التصوير المضحك، وفي الهجاء، والتحقير الساخر، وكل ما يتجلى فيها من الحالات الساخرة أو المضحكة للسلوكيات والعادات والأعراف " [1].

إنّ كلمة المحاكاة الساخرة يمكن أن " تكون متنوعة لدرجة كبيرة، يمكن أن نحاكي محاكاة ساخرة أسلوب الغير بوصفه أسلوبا، ويمكن أن نحاكي محاكاة ساخرة طريقة نموذجية عل المستوى الاجتماعي أو شخصية على المستوى الفردي، طريقة في الرؤيا، في التفكير، في الكلام. بالإضافة إلى ذلك فان المحاكاة الساخرة تكون عميقة بهذه الدرجة أو تلك، كما يمكن أن تقتصر المحاكاة الساخرة على الأشكال اللفظية

1- شاكر عبد الحميد وآخرون. " التراث والتغيير الاجتماعي(الفكاهة وآليات النقد الاجتماعي)"، ص 35-36.

السطحية. غير أنَّ الممكن كذلك أن تعبر هذه المحاكاة الساخرة لتصل إلى المبادئ والأسس العميقة لكلمة الغير"[1].

ومن خلال الرسم الكاريكاتوري تسعى المحاكاة الساخرة إما إلى إحداث التغيير أو منعه، وهنا تكمن إنسانيتها، فهي تحاول أن تُبقي على ما يراه الكاريكاتوري صالحا، وأن تقاوم ما يراه الكاريكاتوري خطرا يهدّد المجتمع.

لقد حشد لنا الكاريكاتوري " أيّوب" في رسوماته الساخرة صورا حكائية تتنوّع ما بين الصور البلاغية المتمثلة في شتى الإمكانات الفنّية والصيّغ التصويرية التي يُسخِّرها في الخطاب الكاريكاتوري للتأثير في المتلقي والتعبير عن الواقع الاجتماعي المرّ الذي يعيش فيه الفرد، وكذلك الصور الطريفة التي تعتمد التشكيل القائم على السخرية التي تستثير الضحك، والمتعارف عليه أنّ الصور تزيد من جمال النص أو الخطاب ومن فاعليته التأثيرية على المتلقي، وتساعد المتلقي على تخيّل الوقائع. فقد عمد " أيّوب" إلى " إثبات أنَّ للغة إمكانات تؤهلها لتجسيد الفعل وتصويره على نحو يجعل القارئ (المتلقي) يقتنع بالصورة التي صاغها الكاتب ويستطيبها كما لو أنَّه يرى الفعل مرأى العين"[2]. ويكشف هذا الخطاب الكاريكاتوري عن أمر هام، وهو استغلال طاقة اللغة في تجسيد الفعل وتصوير الحدث، يظل إحدى السمات التي تراهن على الخطابات الكاريكاتورية في رسومات " أيّوب" الذي كان حريص على الارتقاء بهذه المحاكاة الساخرة إلى مرتبة التصوير الفني. فالكاريكاتوري في مثل هذا الموقف يحرص " على ضرورة استيعاب التصوير الأدبي لجميع صفات الشيء وأحواله وهيئاته، وهو ما جعل مفهوم المحاكاة يفيد المطابقة الحرفية للعالم الخارجي"[3].

1- ميخائيل باختين. " شعرية دوستويفسكي"، ترجمة: جميل نصيف التكريتي، مراجعة : حياة شرارة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب،ط1، 1886م، ص 282-283.

2- محمد مشبال. " بلاغة النادرة"، ص 23.

3- المرجع نفسه، ص 26.

يبنى الرسام الكاريكاتوري الصور الطريفة من خلال عملية تحوير في العلاقات الداخلية للأفعال، وأيضا من خلال الأساليب البلاغية كالتشبيهات البعيدة التي يكون فيها المشبّه به مفارقا في العادة عن المشبَّه لتتكون صورة غير متوقعة ولا تتطابق مع الفضاء المكاني أو مع سلوك الشخصيات الأيقونية، مما يثير ردّة أفعال (تصرفات) ضاحكة (ساخرة) لدى القارئ المتلقي، مع التأكيد على أن تلك الصور رغم هزليتها تقدّم دلالات مقصودة.

الصورة رقم: (37)[1]

نلاحظ من خلال هذه الصورة أنَّ الخطاب المتمثّل في قوله: (إنَّك شمس ونحن كواكب... إن برزت لم يبد من العشر كويكب... لك الملك ولنا المناصب...) يشبه كلام النابغة الذبياني حينما قال: (فانّك شمس والملوك كواكب... إذا طلعت لم يبد منهن كوكب) واصفا به الملك النُّعمان. حيث نلاحظ في هذا المقام أن المشبه به جاء مغايرا للمشبّه.

فانطلاقا من خطاب الصُّورة الكاريكاتورية هذه، نستشف أنَّ "أيوب" قد شبّه أيقونة السيد عبد العزيز بوتفليقة (المشبّه) بالملك النّعمان الذي وصفه أو مدحه النابغة الذبياني في قصيدته وهو المشبّه به.

بالتالي، فإنّ هذه الصورة الطريفة التي يقدّمها الكاريكاتوري " أيّوب" عن بعض الأحداث الواقعة في زماننا هذا كحملة الانتخابات مثلا، ترتكز على التشبيه البعيد غير المتوقع في ذهن القارئ (المتلقي)، مما يُعطي صورة هزلية لا تتناسب مع جدّية الوضع، ويجب التنبيه إلى أنَّ الكاريكاتوري لا يسخر في هذه الصورة من الشخصيات

[1]– جريدة الخبر. الصادرة بتاريخ: 22 /02/ 2004م.

كأفراد، بل إنَّه يُركب هذه المحاكاة الهزلية في مقابل استهزائه بالأوضاع السياسية أو الاجتماعية التي آلت إليها البلاد.

اعتقد الكاريكاتوري أنَّ اللغة فشلت في التواصل الإنساني، وعجزت عن تحقيق علاقة جيّدة بينهم، وبالتالي استعان بالرسومات متخذا من السخرية وسيلة للتعبير، وتعتبر المحاكاة الساخرة من الأدوات الفنية الأكثر حضورا في الصور الكاريكاتورية، والهدف منها كشف النقاب عن الوجه الحقيقي للبشر من خلال هذه التقنية التي تكشف أنَّ التجانس بين الناس ظاهري فقط. أما في العمق فان هناك شرخا كبيرا يفصل بين كل واحد منّا، والسبب في ذلك هو هذه المدنية العشوائية التي دمّرت كل القيم الإنسانية الفاضلة، وأقصت العلاقات المبنية على التعاون والتآزر. فأصبحت المحاكاة الساخرة وسيلة لفضح زيف هذا المجتمع، وهو مدعاة للسخرية والتهكم.

د- متعة الهزل في الخطاب الكاريكاتوري:

لم تختف الوظيفة الإمتاعية عن ذهن الكاريكاتوري " أيّوب" الذي ظل يذكّر القارئ أو المتلقي بأهميتها البالغة في رسوماته، مما يعني أنَّ المقصد الجمالي شكّل أحد الأسئلة التي أسهمت في صياغة هذه الخطابات الكاريكاتورية. والمقصود بهذه الوظيفة، المتعة الوجدانية والنفسية التي يستشعرها متلقي أو قارئ أخبار طريفة وعجيبة تثير في نفسه الضحك والاستغراب، وهي وظيفة لا تفارق المجال التداولي الذي تتحرك فيه المقاصد، حتى وإن ظلّت هذه الوظيفة في إطار الشعور الذي لا يراد به التحفيز على الفعل.

إنَّ الكاريكاتوري " أيّوب" يؤمن بأنَّ الحاجة إلى المتعة واللذة وإلى كل ما يريح النفس تعادل حاجته إلى الجدّ حتى ولو كانت متعة سخيفة، ما دام الحق يثقل ولا يخفّ إلاّ ببعض الباطل؛ فما بالك بمتعة يلتبس فيها الجدّ والهزل، أو الموعظة واللّهو، أو العلم والظرف، أو بتعبير آخر متعة يتداخل فيها التصوير والحجاج[1]. فكيف لا

1- ينظر : محمد مشبال. " البلاغة والسرد"، ص 60.

والسخرية حجة غير مباشرة، فأينما تكون السخرية، فإنَّ هناك ضرورة للحجاج، فهي ليست تعبير عن رأي شخص، ولا هي تحريك للعواطف وإثارة المتعة بقدر ما هي إستراتيجية يتخذها المرسِل للإقناع. وهذا المرمى إحدى وظائف الحجاج، وقد بيّنت " أريكيوني" أنّ " السخرية مجاز المجازات، وللمجاز تأثير بالغ في الخطاب الحجاجي للخطاب، وهو أعلى درجات الحجاج" [1].

كما لم يفصل الكاريكاتوري" أيّوب" نفسه بين كثير من المتناقضات التي انصهرت في رسوماته وفق ما اطلعنا عليه، فهو وعاء مليء سخرية، وإن شئت ضحكت من نوادره، وان شئت عجبت من غرائب طرائفه. يكفي أن يتأمل المتلقي في الصور الكاريكاتورية ليفهم أنَّ السخرية والدعابة هي دعامة الخطاب الكاريكاتوري الوحيد، لكون السخرية " أداة لتغيير الواقع حين تنحرف القيم، ويسود الزيف، تهدف إلى الحفاظ على قيّم المجتمع، وتكريس السلوك القويم، وتعديل مجرى اتجاه متطرف"[2]، اتخذها الكاريكاتوري " أيّوب" أداة للتعميق في الأشياء ومعالجة عيوب المجتمع والأفراد. ومن بين الأساليب أو الطرائق التي وظّفها الكاريكاتوري لإضفاء الهزل على خطاباته الكاريكاتورية ما يلي:

د- 1- الأمر الساخر:

من بين أساليب الإنشاء الطلبي التي تأتي منها السخرية: الأمر، ويُعرّفه البلاغيون بأنّه " طلب فعل – غير كف- على جهة الاستعلاء "[3]، والاستعلاء المقصود هو " عدّ الآمر نفسه عاليا، سواء كان عاليا في نفسه حقيقة أم لا؛ لتبادر الفهم عند سماع صيغته إلى ذلك، والتبادر علامة الحقيقة. هذا هو الأصح عند علماء الفن"[1]. وقد

1- العمري آسيا. " السخرية في كتاب الحمقى والمغفّلين- مقاربة تداولية – لأبي الفرج عبد الرحمان بن علي بن الجوزي"، رسالة ماجستير مخطوطة، تيزي وزو، 2010/2009م، ص 138-139.

2- المرجع نفسه، ص 139.

3- سعد الدين التفتازاني. " مختصر السعد على تلخيص المفتاح"- (ضمن شروح التلخيص)، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ج2، ص 308-309.

يخرج الأمر عن معناه الأصلي لغرض السخرية والتهكم، وغالبا ما تصاحب السخرية كذلك أغراضا مثل: التسخير والإهانة والتحقير، مع أنّنا لا ننفي أنَّنها قد تصحب أغراضا أخرى مثل: التهديد والتعجيز والتكذيب، ذلك لأنَّ هذه المعاني سياقية تكون في موضع أكثر وضوحا منها في موضع آخر، ثمّ إنها يمكن أن تصنّف في مجموعة المعاني الانفعالية الغاضبة التي تهدف إلى التقويم أو التوضيح عن طريق السخرية.

ومن المعاني التي يخرج إليها الأمر: الإهانة، أيّ: الإذلال، وهي إظهار ما فيه تصغير المهان وقلّة المبالاة به، و حاصله أنَّ صيغة الأمر تردُ للإهانة إذا استعملت في مقام الاعتداد بشان المأمور على أيّ وجه كان. والعلاقة بين الأمر و الإهانة واضحة؛ لأنَّ طلب الشيء من غير قصدِ حصوله لعدم القدرة عليه مع كونه من الأحوال الخسيسة يستلزم الإهانة [2]. و" الإهانة يلزمها غالبا التهكم والسخرية بالمُهان"[3]، ذلك لأنَّه بلغ من المهانة بحيث يؤمر ولكن ليس لقصد أن يمتثل للأمر، بل ليشعُر باستعلاء الآمر عليه وتهكّمه به، وبحقارة نفسه وهوانها، فالآمر لا يقصد إلاّ إنزال الهوان والسخرية بالمأمور، والمأمور به هنا يكون خسيسا أولا، وغير مقدور عليه في الغالب[4].

والفرق بين الإهانة والتسخير، أنّ التسخير " يحصل فيه الفعل حال إيجاد الصيغة، و الإهانة لا يحصل فيها أصلا؛ لأنَّ المقصود فيها تحقير المخاطبين وقلّة المبالاة بهم، لا حصول الفعل"[5]، وكم تكون هذه الإهانة قاسية ومتهكمة هازئة، وذلك

1- ينظر: عبد الرحمن بن عيسى بن مرشد العمري المعروف بالرشدي . " شرح عقود الجمان"، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر، ج1، ط2، 1374هـ، ص 190.

2- ينظر: المرجع نفسه، ج1، ص 191.

3- ينظر: صباح عبيد دراز. " الأساليب الإنشائية وأسرارها البلاغية في القران الكريم"، مطبعة الأمانة، ط1، 1406هـ، ص46.

4- عبيد عبد العزيز قلقيلة. " البلاغة الاصطلاحية"، دار الفكر، القاهرة، 1406هـ، ص 158.

5- ينظر: محمد بن عرفة الدسوقي. " حاشية الدسوقي على مختصر السعد على تلخيص المفتاح"، (ضمن شروح التلخيص)، ج2، (د.ت)، ص 318.

حينما يؤمر المهان فلا يجيب، ومعلوم أنَّ الأمر حقه الفور– كما قال "السّكاكي" [1]، ذلك أنّك إنْ قلت لغلامك : افعل ولم يفعل فأمرته بأمر فلم يطعك فهو عاص.

لذلك عرّفه " ابن فارس" بقوله: " ما إذا لم يفعله المأمور به سمّي المأمور به عاصيا"[2]. لكن المأمور هنا حينما يراد من الأمر الإهانة يقف صامتا يتلقى تلك الأوامر التي تنزل به أقسى الإهانات، فتجعله في موقف مضحك مزر، إذ يطلب منه أن يفعل ولكنه لا يتحرك؛ لأنّه يدرك بأن قصد الآمر بأمره ليس هو حصول المأمور به، بل إنزال الهوان بالمأمور، والتهكّم به ، والسخرية من حاله في اغلب الأحيان.

ومن المعاني التي يخرج إليها الأمر: التسخير، وهو" السياقة إلى الغرض المختص قهرا"[3]، والتبديل من حالة إلى أخرى فيها مذَلَّة ومهانة، والفرق بينه وبين التكوين أيّ التسخير تبديل من حالة إلى أخرى أخسّ منها، والتكوين إنشاء من عدم لوجود"[4].

والتسخير قد يكون إخبارا بالحقارة والمذلَّة وانحطاط القدر، وسخرية بالمسخرين الذين بلغوا من الخساسة والمذلة بأن يقال فيهم أنهم أذلاء مُحتقرُون ممسوخون[5].

والتسخير أخص من الإهانة، إذ فيه يحدث المأمور به، والتسخير تبديل من حالة إلى حالة أخرى أخسّ، ففي هذا التبديل إهانة وإذلال واحتقار للمسخّر.

وهذا النوع من السخرية في الخطاب قد جسّده الكاريكاتوري " أيّوب" في خطاباته الكاريكاتورية، ومن بينها الصورة الموالية[1]:

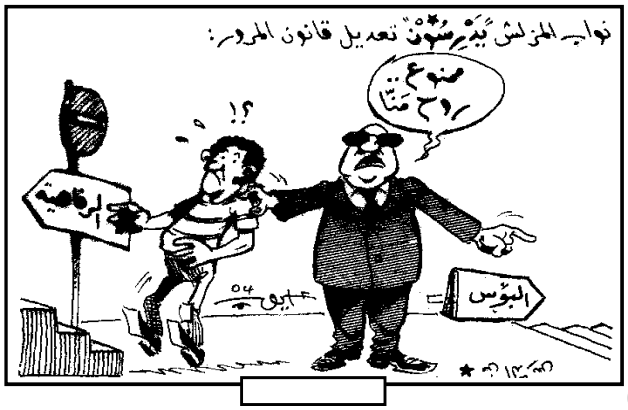
1- ينظر: أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر محمد بن علي السكاكي. " مفتاح العلوم"، ضبطه وعلّق عليه: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان،ط1، 1403هـ، ص 318.

2- ينظر: أبو الحسن أحمد بن فارس بن زكريا. " الصاحبي"، تحقيق: السيد أحمد صقر، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركائه، القاهرة، (د.ت)، ص 298-302.

3- الراغب الأصفهاني. " المفردات في غريب القرآن"، ص 227.

4- ينظر: ابن يعقوب المغربي. " مواهب المفتاح في شرح تلخيص المفتاح"، (ضمن شروح التلخيص)، ج2، ص 317.

5- ينظر: بهاء الدين السبكي. " عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح"، (ضمن شروح التلخيص)، ج2، ص 317.



الصورة رقم : (37)

نلاحظ أنَّ " أيّوب" قد جسّد سخريته في خطابه باستخدام كلمة " المزلش "عوض "المجلس"، وهذه الكلمة تعتبر مؤشرا واضحا للسخرية من جهة، ومن جهة ثانية استخدم أسلوب الأمر في قول أيقونة المسؤول: " روح منّا" مشيرا بيده إلى اتجاه مبيّن بلافتة نحو البؤس، عوض الذهاب أو السعي إلى مستوى الرفاهية الممنوعة بلافتة عن المواطن البسيط. وكأنَّ الشقاء مكتوب على المواطن البسيط، أما فئة المسؤولين هم وحدهم فقط الذين ينعمون بالراحة والرفاهية. لهذا نجد أنَّ" أيّوب" يسخر من الوضع الذي آلت إليه البلاد، وكأنَّ خيرات ونعيم هذا البلد ملكهم، والمواطن البسيط ليس له حق فيها.

د- 2 – الاستفهام الساخر:

جاء في " لسان العرب"" الفهم : معرفتك الشيء بالقلب، فَهمُه فهمًا وفهِمًا وفهامة: عَلِمَهُ، وفَهمتُ الشيء: عَقلتُه وعرِفتُه. وفهّمت فلانا وأفهمته، وتفهّم الكلام: فَهِمه شيئا بعد شيئ . ورجل فَهِمٌ: سريع الفهم. ويقال: فَهِمٌ وفَهَمٌ، وأفهمه الأمر. وفهّمه أيّاه: جعله يَفهمُهُ. واستفْهَمَهُ: سأله أن يُفهِمهُ. وقد اسْتَفْهَمنِي الشيء فأفهمته وفهّمته تفهيما[2]،

1- جريدة الخبر. الصادرة بتاريخ: 2004/09/21م.

2- ابن منظور. " لسان العرب"، مج12، ص 459.

والاستفهام هو طلب الفهم وهو بمعنى الاستخبار[1].

والاستخبار طلب خبر ما ليس عند المستخبر وهو الاستفهام. وقيل أنَّ بين الاستخبار والاستفهام أدنى فرق، ذلك انك تستخبر فإن أُجِبتَ ولم تفهم وسألت ثانية فأنت مستفهِم[2]، والألفاظ الموضوعة له: الهمزة ، وهل، وما، ومن، وأيّ، وكم، وكيف، وأين، وأنى، ومتى، وأيّان[3]. كقول الكاريكاتوري " أيّوب" في خطاب الصورة التالية[4]: " ... معاليك كيف تقضي أوقات فراغك؟".

الصورة رقم: (38)

فالاستفهام البلاغي لا يقف عند حدّ الطلب ، بل يتجاوز ذلك إلى التعبير عمّا في النفس من معان، وهذه المعاني لا يكشف عنها ويدّل عليها نوع أداة الاستفهام فحسب، ولا نوع ألفاظ الجملة وطريقة تركيبها فقط، ولا رؤية المستفهم وحدها، بل كل ذلك وغيره يشارك الكشف عن دلالة الجملة.

ولا شكّ أنَّ الإنكار والتهكّم والتحقير معان تأتي منها السخرية، فإذا خرج إليها الاستفهام اكسبها قوّة وتأثيرا، لأنَّ الاستفهام البلاغي فيه قوة وانفعالا. فإذا كان ساخرا، جاء في أغلب الأحيان عنيفا. فهو إما إهانة أو تهكّم أو تحقير ينزل بالمسخور منه قويّا كالصاعقة فيزلزله ويبلغ أثره فيه مدا بعيدا كما هو واضح في الصورة السابقة، الذي كانت الإجابة على ذلك السؤال التهكمي قوله:

1- جلال الدين عبد الرحمن السيوطي. " الإتقان في علوم القران"، تقديم وتعليق: مصطفى ديب البغاة، دار ابن كثير، دمشق، ج2، ط1، 1407هـ، ص 883.

2- أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا. " الصاحبي"، ص 292.

3- القزويني. " الإيضاح"، ج2، (ضمن شروح التلخيص)، ص 247.

4- جريدة الشروق. العدد:5023، الصادرة بتاريخ: 2016/02/27م.

" نحسب دراهمي"، وكأنّ المسؤول في الصورة قد أدرك بأنّ السؤال المطروح عليه كان بغرض الاستهزاء، علما أنَّ عملية حساب النقود لا تعتبر هواية من جهة، ومن جهة أخرى من المفروض أن تكون هوايات المسؤول أرقى من ذلك وتكون في مستوى منصبه وإمكانياته.

ومن المعاني التي يخرج إليها الاستفهام التهكم: وهو السخرية والاستهزاء[1]، كما هو موضح في هذه الصورة الكاريكاتورية[2]:

الصورة رقم: (39)

والأظهر أنَّ الاستفهام التهكمي الساخر إنَّما يُفهم من السياق والتركيب، فالاستفهام الوارد في خطاب هذه الصورة يبيّن مدى استهزاء الكاريكاتوري من المواطن الذي يتتبع هفوات ويلاحظ السرقات البسيطة التي يقوم بها المواطن السارق، في حين يغمض عينيه عن السارق الذي ينهب البلاد أمام مرآة أعينه دون أن يتفوّه بكلمة واحدة، وبالتالي فان خطاب السارق في هذه الصورة تعبيرا منه عن الاستهزاء والتذمّر في الوقت نفسه.

1- محمد بن عرفة الدسوقي. " حاشية الدسوقي على مختصر السعد على تلخيص المفتاح"، (ضمن شروح التلخيص)، ص 303.

2- جريدة الشروق. العدد: 5067، الصادرة بتاريخ: 11 /04/ 2016م.

الخاتمة

لقد توصّلنا من دراسة هذه العلامات الواردة أو المُشَكِّلَة للصور الكاريكاتورية إلى جُملةٍ من الملاحظات، لا سيّما لمَّا اعتمدنا نظرية "بورس" السيميائية، التي رأينا أنَّها الأنسب لمثل هذه الدراسة، باعتبار أنَّ " بورس" اهتم بالعلامات اللِّسانية وغير اللِّسانية في تحليلاته. فقد لاحظنا انطلاقا من التحليل الثلاثي لهذه الرسومات، أنَّها عبارة عن دليل ظاهر يُعَبِّر عن مواضيع اجتماعية وسياسية ورياضية يفهمها المتلقي عن طريق تأويلها وفق المعارف السَّابقة التي يختزنها ذهنه. فالقارئ (المتلقي) يستعين على الربط المنطقي بين العلامات بقدراته وبما يمتلكه من قواعد تؤهله لذلك، نحوية كانت أو بلاغية تسمح له وتُمَكِّنُه من تأويل الخطابات الكاريكاتورية، لأنَّ المواضيع التي يتناولها الفنان الكاريكاتوري هي مواضيع موجودة وملموسة يعيشها المواطن يوميًا، وهي مواضيع مباشرة (Objets immédiats) تحتاج – لوصفها واستيعاب مضامينها– إلى مُؤَوِّلة تعمل كواسطة بين تلك الأيقونات الكاريكاتورية والموضوع المباشر المعالج فيها. ويُسَمِّي " بورس" تلك المُؤَوِّلة بـ " المُؤَوِّلَة الدينامية أو الطاقية"، لأنَّها تتطلب من المتلقي بذل طاقة أو جهد ذهني معتبر لاسترجاع المعلومات التي يختزنها في ذاكرته من أجل فهم وتأويل الفكرة المراد تبليغها. وكل تأويل يصل إليه المتلقي يفضي به من جديد إلى تأويل آخر– وهو ما يدعى بالتدلال اللامتناهي – وهكذا دواليك إلى أن يَصِلَ إلى تأويل نهائي، ويُعتَبَر هذا الأخير نِهائيًا بالنِّسبة إلى مُتَلَقٍ مُعَيَّن، في حين أنَّه يُعتَبَر بداية تأويل عند مُتَلَقٍ آخر.

ومن جهة ثانية – عند تحليل الرسومات الكاريكاتورية تحليلا ثالوثيا– يتبيّن لنا بُعد اهتمامنا بالثالوث الثاني فقط، لِمَا له علاقة مباشرة بالكاريكاتور – موضوع بحثنا– الذي يكون فيه المُمَثِّل على علاقة وجودية بموضوعه. إنَّ الرُسومات ليست كما قد يعتقدها البعض أيقونات فقط، لأنَّ الأيقونة – حسب مفهومهم الشخصي– تعني الصورة. وعليه يتبادر إلى أذهاننا السؤال التالي: إذا كانت الأيقونة تعني الصورة فحسب، فماذا يعني الخطاب (التعليق) المصحوب للصورة الكاريكاتورية إذن؟.

انطلاقا من هنا نُصَحِّح ذلك الاعتقاد الخاطئ ، مُجيبين عن السؤال السابق بقولنا: إنَّ تلك الخطابات هي أيقونات تمَامًا كالصورة، ولكنها أيقونات من نوع خاص.

فالصورة الكاريكاتورية تتضمن أيقونات صور متجسدة في الشخصيات المرسومة، كما تتضمَّن أيقونات بيانية قائمة على تماثل في العلاقات بين الدليل وموضوعه مثل الإمضاءات، وكذلك تتضمن أيقونات استعارية متمثلة في التشبيهات والاستعارات والكنايات باعتبارها قائمة على عنصر التشبيه.

ومن ناحية أخرى يتبيّن لنا أن هذه الأيقونة لا تَرِدُ بمفردها في الصورة الكاريكاتوري، بل هي مصحوبة دائما برموز ومؤشرات، لأنَّه لا توجد فِئة خالصة بين هذه الفئات الثلاث، وإنَّمَا تصنيف " بورس" يقوم على عنصر الغلبة، أي غلبة أحد هذه العوامل على العوامل الأخرى، وبالتالي فإنَّ تَضَأفر جميع هذه العلامات هو الذي يساعد على فهم تلك الرسوم الكاريكاتورية، أي إنَّ الصورة الكاريكاتورية تعتمد- من أجل إنتاج معانيها- على دمج المُعطيات التي يُوَفِّرُها التمثيل الأيقوني- كإنتاج بصري- مع المعطيات التي يُوَفِّرهَا التمثيل التشكيلي، أي: العلامات التشكيلية. فالمضمون الدلالي للصورة بصفة عامة، والصورة الكاريكاتورية بصفة خاصة، عبارة عن نِتاج التركيب الذي يجمع بين العلامات الأيقونية اللِّسانية وغير اللِّسانية مع العلامات التشكيلية. لهذا تُعتَبَر الصورة الكاريكاتورية ملفوظا بَصَرِيًا مُرَكَبًا يُنتِجُ دلالته انطلاقا من التفاعل بين هذين النوعين من العلامات.

ويُمكِن القول أيضا أنَّ جُلّ التأويلات المُمكِنَة للصورة الكاريكاتورية ينبغي أن تستعين بالمعارف السابقة الخاصة بالحضور الإنساني في المجتمع، لأنَّ قراءة الصورة الكاريكاتورية وفهمها متعلقان بإمكانية المتلقي على التنسيق بين مختلف العناصر المُكَوِّنَة لتلك الصورة المستند إلى معاني تلك العناصر خارج نطاق تلك الصور والمُتَضَمَّنَة في سِياقات الفعل الإنساني.

إنَّ هذا القول يعني أنَّ تأويل الصورة الكاريكاتورية يحتاج ويقتضي من المتلقي استعادة المعاني الأَوَّلِيَّة لجميع العناصر المُشَكِّلَة للصورة والعلاقات التي تربطها فيما بينها.

كما يتبيّن لنا أيضًا من خلال هذه الدراسة أنَّ الكاريكاتور شكل تعبيري أو إرسالية بصرية فكاهية مطبوعة بنفس قواعد الاتصال مُتَأَثِّرَةً بالطبيعة المحيطة أو الواقع المعيش. أَنَّما تُعتَبر إعادةً لإنتاج الواقع، حيث أَمَّنَت جريدتي الخبر والشروق توزيعا مستمرا أسهمت به

في جذب شعبية كبيرة لرسومات " أيّوب"، نظرا لما تمنحه من أفكار عامة في شكل موجز ومُبَسَّط.إذ ليس هناك قانون لغوي أو تعبيري يُقَيِّد تعبيرات الكاريكاتوري، وهذا ما مَكَّنه من القيام بذلك بطرق متنوعة مُوَظِّفًا اللَّهجة العامية واللُغة الفصحى أو المزج بينهما، والغرض من ذلك كُلِّه تحقيق الاتصال والتواصل أثناء نقله للأخبار أولا، وتبليغ الكاريكاتوري لمقاصده في قالب هزلي وفكاهي ثانيا، ولا ننسى اعتماد الكاريكاتوري على ملفوظات إسنادية قصيرة في الصياغة وثَرِيَة من حيث الدَّلالات، مع اجتنابه الكلمات الغريبة وغير الشائعة في المجتمع الجزائري، والابتعاد عن التنوع المفرداتي غير المُجدي.

ونستشف أيضا أنَّ أيوب انتهج الأسلوب الواقعي بشيء من الرمزية التي تقتضي إعمالا مقصودا للفكر، وقد عبّر عنها بتفصيلات دقيقة للحياة اليومية وما تتضمنه من مفارقات وتناقضات وسخافات. فكانت متنفسا للرغبات المكبوتة عند الأفراد، ومرعى خِصبًا للإبداع الفنّي بتلك التشويهات الساخرة المثيرة لِلَذَّة العجب والإعجاب عند الغير. فبتصوير تفصيلات الحياة اليومية، نلمس حركة خاطفة وشعورا حادا وإيحاءا مؤثرا.

وأحيانا يلجأ الكاريكاتوري إلى الاستعانة بجرس الألفاظ وتآلفها لتصوير الأشياء، مستعينا بالمعتقدات السائدة، ومن ثمّ إدماجها في شكل قول مأثور أو حكمة أو لغزا أو آيات قرآنية. ولكن تنزع كلها بنوع من المفارقات التي تُؤَسِّسُ للسخرية التي تَحُثُّ المشاهد على التخمين من أجل الربط بين تلك المتناقضات، وعليه إذا كانت السخرية تتم بالألفاظ في الجانب اللِّساني، فإنَّها تتم كذلك بالخطوط والظِّلال في الجانب غير اللِّساني، وذلك من خلال لجوء الكاريكاتوري إلى تشويه صورة أحد الشخصيات بتكبير عضو من أعضائه الجسمية، أو ببتر أحد أعضائه...الخ.

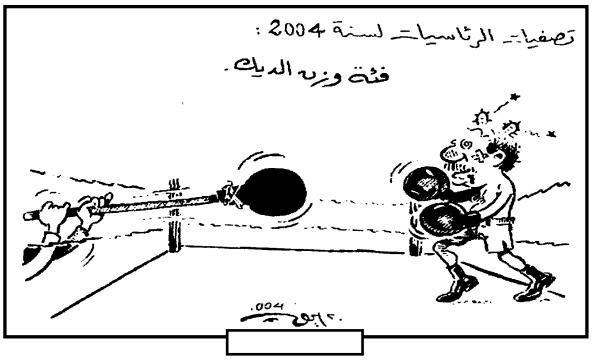
وإضافة إلى كل ما سبق ذكره استخلصنا جُملَةً من الملاحظات أو النتائج وهي كالآتي:

- قد يختلف الأفراد فيما بينهم في تفسير ما تنقله أدوات الاتصال غير اللفظي من شخص لآخر.
- إنَّ الملابس التي يرتديها الفرد قد تتضمَّن رسائل للآخرين، كالمباهاة والافتخار أو التواضع والتذلل للمولى عزّ وجلّ، وذلك من خلال نوعها أو لونها أو طولها....الخ.

- هناك من الحركات والأفعال ما يكون الفرد قاصدا بها نقل رسالة للآخرين، وقد تجد رسائل تتسرب رُغمًا عنك ودون قصد.
- إذا كان حسن الخلقة يمكن أن يجذب الآخرين، فإنَّ الاهتمام بالمظهر العام من حيث النظافة والزِّينة المباحة يعوّض ذلك.
- بإمكاننا الحصول على تقرير كامل عن الفرد الذي أمامنا من خلال علامات الاتصال غير اللفظي،إذ قد يكون في كثير من الأحيان أصدق ممّا لو تَحَدَّثَ هو نفسه باللغة المنطوقة.
- قد تكون رسالة الاتصال اللفظي عبارة عن لمحة قصيرة، ولكن تأثيرها قد يَمتَدّ لِيُغَيِّرَ سلوكيات وعادات الأفراد.
- إنَّ كل أداة من أدوات الاتصال غير اللفظي تختلف إشاراتها من مَوقِفٍ لآخر، فقد تحمل إشارتها معنى في موقف معيّن، لكنها قد تنقل نقيضه في موقف آخر.
- قد تتشارك أكثر من وسيلة اتصال في الموقف الواحد لتجسيد معنى معيّن، تماما كما يمكن أن تتناقض.

وعلى العموم، يبقى فَنّ الكاريكاتور بحاجة دائمة إلى المزيد من البحث لاكتشاف خباياه، وما طبّقناه من نظرية" بورس" السيميائية على رسومات " أيّوب و باقي" الكاريكاتورية ما هو إلاّ جزء صغير من نظرية كاملة، وهي محاولة بسيطة مِنّا في المجال التطبيقي لهذه النظرية، وما قدّمناه في هذا البحث المتواضع ليس سوى جزء يسير، ونأمل مستقبلا أن يُوَسَّع في دراسات مُعَمَّقَة أخرى.

الملحق


توصيات الرئاسيات لسنة 2004 :
فتة وزيد الديك.

هكذا كان بلاط العباسيين يهنئ بالمساندين ..عفوا.. بالمداحين
...قداك رقبتي ياولي نعمتي ، فافرج عن كربتي و أمتحني شكارتي..
لك الحكم و العهد لك قائم .. فامضي و نحن من وراءك نجمع القوائم..

مناخرشون برئاسيات 2004 يراقبون على مكاتب الداخلية..
لتابعة تحركاتهم :
...يخصك الروسو..
نتاع الماء...

هكذا كان بلاط العباسيين يهنئ بالمساندين ..عفوا.. بالمداحين
...قداك رقبتي ياولي نعمتي ، فافرج عن كربتي و أمتحني شكارتي..
لك الحكم و العهد لك قائم .. فامضي و نحن من وراءك نجمع القوائم..

رئاسيات 2004 أسالت لعاب الكثير من الجزائريين !
بيّنانا، كرهت من هاذ..
الخدمة.
....معوج!
تجدوني على الخط
www.MISMAR.COM

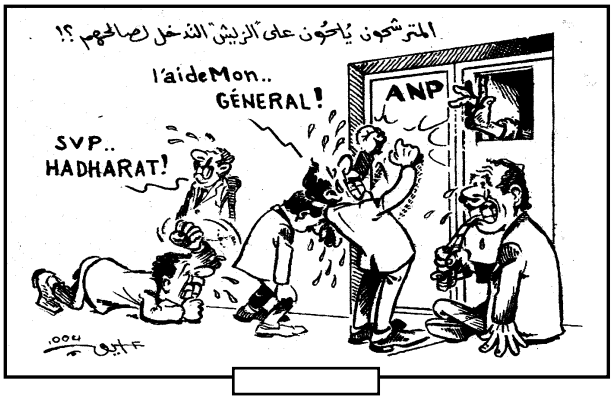
بعض المخبرين برئاسيات 2004 يناشدون على تدخل الرئيس لإنصافهم..
عفوا! لحماية الدستور
SVP MON GENERAL
...aidez nous!

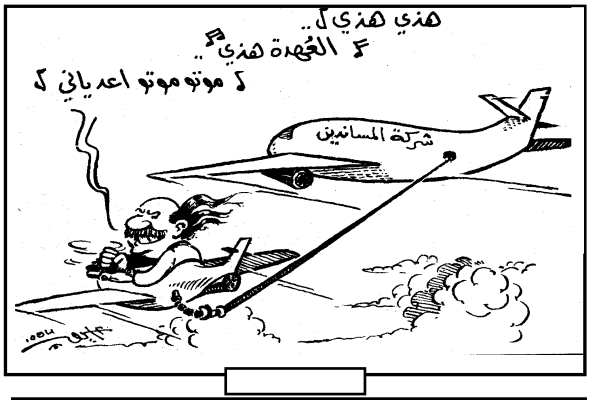
حجار رصف بن فليس يدّ القرصان .. الزعماء حاضرون في تجمعهم الفوضوي
يرددون العهدة الثانية :
.. قد افلح من زكاها.. وخاب..
من عاداها...

فيما ينخرط جنيان عم أسوار البرلمان .. الشيفة للتاسيس بيه اصل تم شرينانه الكيرة..
وسط مريديه:
برحم باباك..
اترشح!...
باش يقول..
كاين الماء..

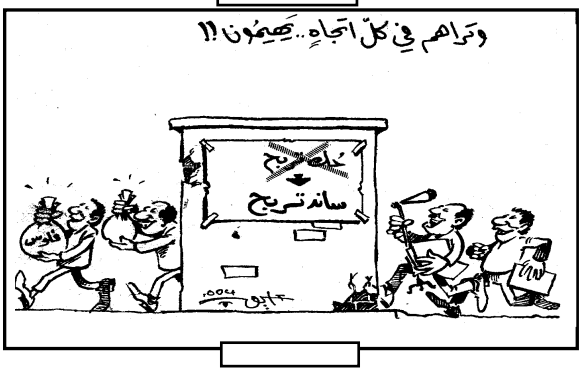
في خاطر القوط ، كل شي..
يهون!
ernoud *
SI NON.....

فيما جعبة الإمتنع من شيح الخيبة ترتعد.. فهة لإكسيلانس بتركية حمس ستتشتة...
العرس بلا بيكم ماهو عرس.


المترشحون يلحّون على "الزيش" الدخل لصالحهم ؟!
l'aideMon.. GÉNERAL!
ANP
SVP.. HADHARAT!


هذي هذي لـ..
العهدة هذي..
موتو موتو اعدياني لـ
شركة المسانين

فن الممكن :
.. ليك اللعب ...
جاية 1+10


وتراهم في كلّ اتجاهٍ.. يهيمون !!
ساند تريح

تميزت تصفيات 8 أفريل 2004 بين "دينامو الحشيلانس" و"نادي 10 +1" بغياب التحكيم مما جعل الفريق الثاني يهتم خصمه بتعاطي المنشطات، المحظورة ديمقراطيا...

جيناكم نزيارة.. وجايبين الدينار..
حلّو البيبان الشرقية..

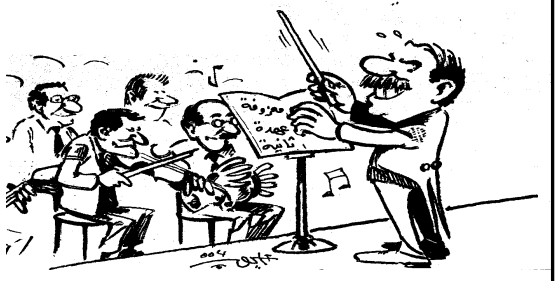
حتى تكون انتخابات "نزيهة" .. جامعة الدول العربية تعبر عن استعدادها لإرسال ملاحظين للجزائر !!
بلد المعجزات

رغم تصريحات الجنرال، الآن بعضهم في دعة لازال طامعًا:
خير مني والله مايلقى!
تيليفون

في انتظار ختامة سيدي السعيد، جوق خمس يعلن عن إحياء عرس زواج بالزوجة.. عفوًا.. بالعهدة الثانية :
اطفرت في المغرب..
وحدو ساكن
راي هاراي.. كي نميرباش يساعني

الكسيلانس قادر على جمع 75 ألف إمضاء، لكن بعض المترشحين قاموا.. برفع 400 دج لكل إمضاء لمضاعفة الرقم المطلوب..
هاكذا قاع نخدمو على روحنا..
الله يرحمها..

..وفاة آوركسترا في وهران :



العقاري يفوّط عليّ
..وربي كبير..

أشعار تمجدُ الملك شهريار:

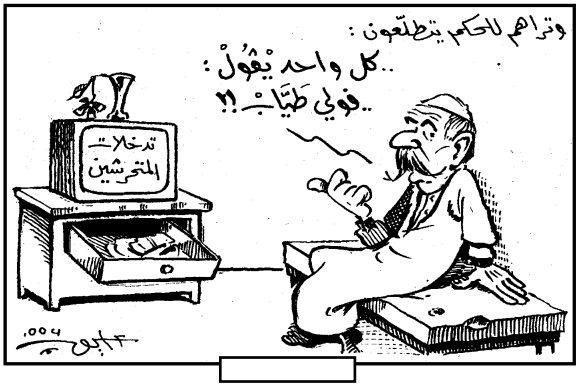
جزء كبير من الشعب غير قادر على شراء الخبز بسعره الحالي .. فما بالك لو ارتفع ؟!

... على الطبع ياقون: ..عنه وتلفيزيو، حكومة، لجان مساندة، دراهم ..أنا معندي والو.. غير انتوما!!

ماذنب المرآة أمام الواقع البشع :

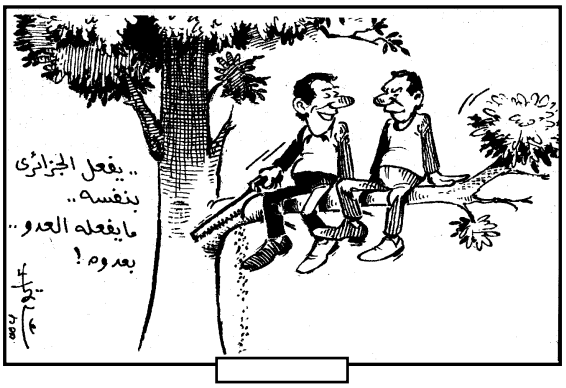
سنونة العمال لرملاء المتحرشين" : اتركوا الخوف وهاتوا.. فالجنرال لن يتدخل.

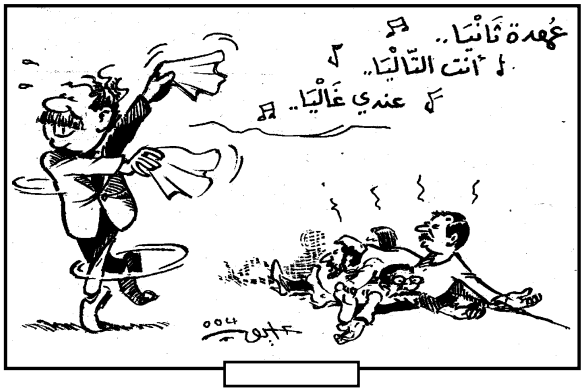
وتراهم للحكم يتطلعون :



المجاهدون يتذكرون ما تبقى من آمال رافعم الشهداء .. وقيمة راتب 30 ألف دج لكل واحدة ؟!

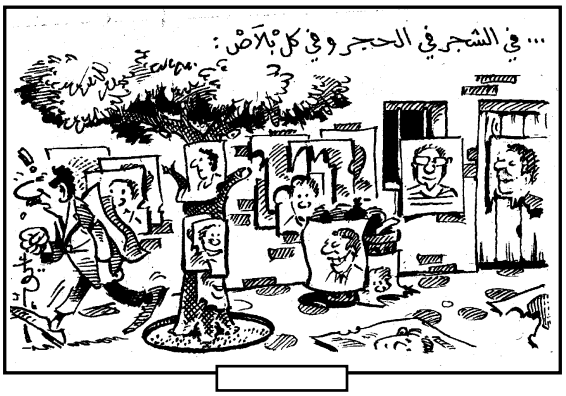
4 أيوب وديال 27 أعداء الأمة والوطن حسب مُنشط حملة الإكسيلانس :

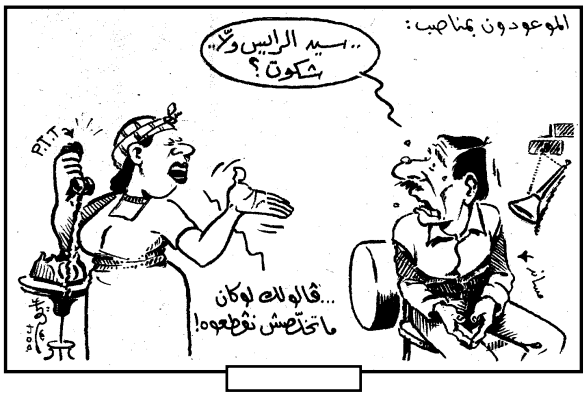

..يفعل الجزائري
بنفسه..
مايفعله العدو..
بعدوم !


عُمدة ثانيا..
أنت التاليا..
عنّي غاليا..

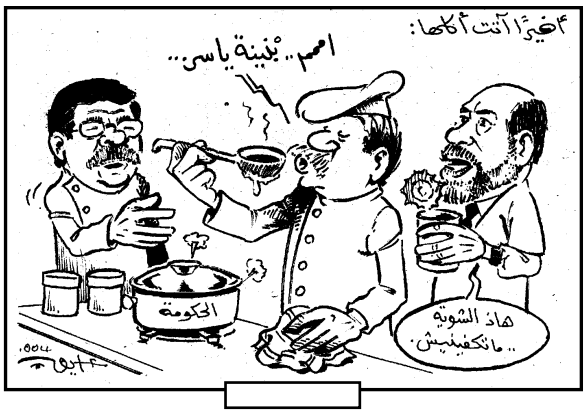
الحملة في أسبوعها الثاني :
المرشح فلان
المرشح علان
ياخيانك..
يقول وحه الكلام !
آواه..
هذا فوق..
فتعايرات !

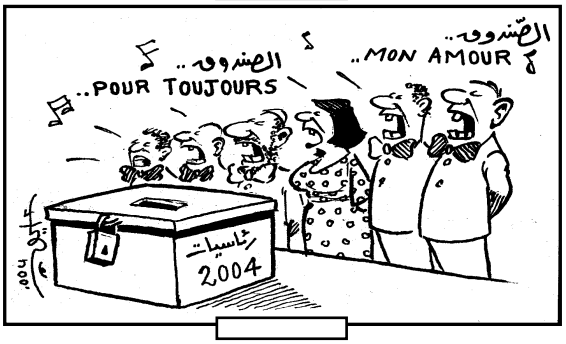
..عمّ تبيّا الجنرال المتقاعد !!
هفيني العمامي!
..كنت نقصد..
الطرواز 3 مُوندا..
حلف بلي مايحوش


... في الشجر في الحجر وفي كل بلاص :


الموعودون بمناصب :
..سيد الرايس وكّل شكون ؟
..قالولك لوكان ماتحدّاش نقطعوه!

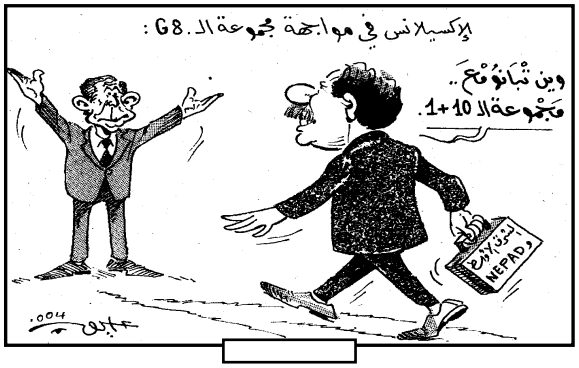
8 أفريل و"سَمَاسِرَة الرئاسيات"
..ابعثولي طِبيب .. لَطاسيو..
طلعتلي ...
ناجر


أخيرا أنت أكلها :
اصمد.. بْنينة ياسر..
الحكومة
هاذ الشوية .. ماتكفيناش

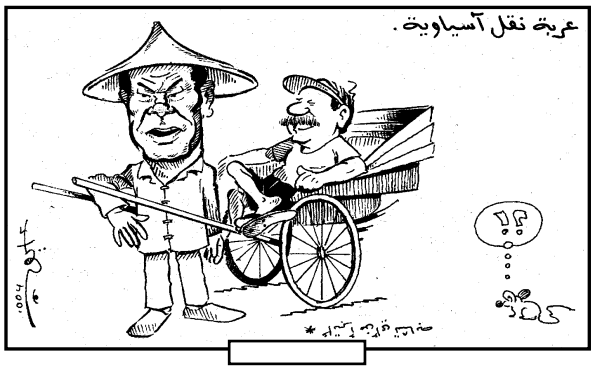

الصندوق..
MON AMOUR..
الصندوق..
POUR TOUJOURS..
رئاسيات 2004

قديم و"سَيْرِيهْ" :
في الخريف.. الصّانجة

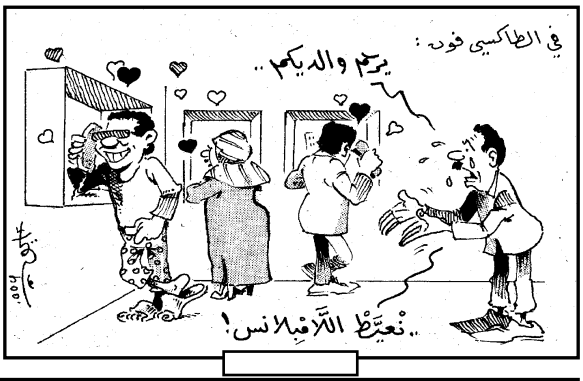
إكسيلانس في مواجهة مجموعة الـ G8 :



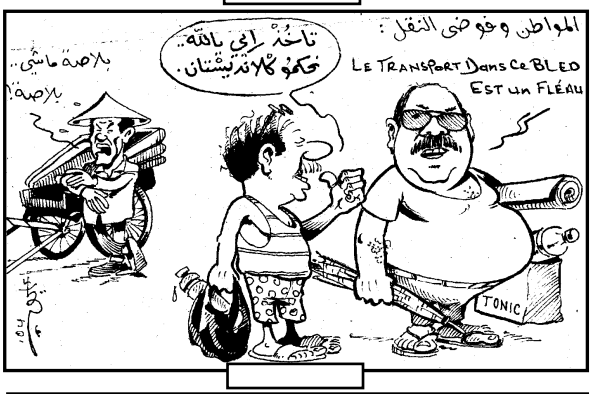
عربة نقل آسياوية.



في الطاكسي فوق :



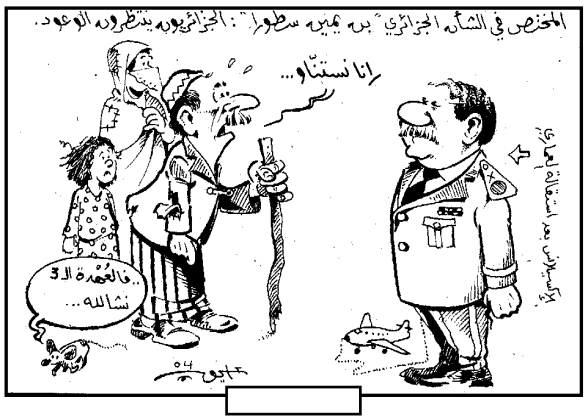
المواطن وفوضى النقل :



زصنعو الطيارات وعندنا Satellite ومع هذا...

المواطن وضعف الخدمات الصحية :

المخرص في الشأن الجزائري "بن يمينه بوطوراز" : الجزائريون ينتظرون الوعود.



المواطن وصعوبة الإصطياف :

الحكومة تتنكر لوعودها تجاه شريكها المزعوم :

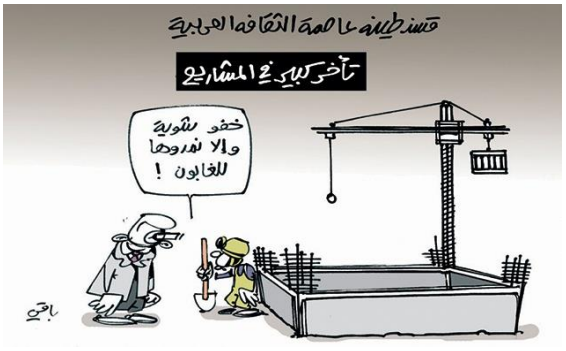
دخول اجتماعي عادي للإرهابيين في الجلفة :

2015/01/14

2015/01/25

2015/03/22

2015/01/02



2015/04/09

2016/03/13

2016/03/14

015/04/18

قائمة المصادر و المراجع

1- *القرآن الكريم:* رواية حفص عن عاصم .

2- *المصادر و المراجع العربية:*

1- ابن أبي الأصبع المصري. " تحرير التجبير في صناعة الشّعر والنثر وبيان إعجاز القران"، تقديم وتحقيق: د. حفني محمد شرف، الجمهورية المتحدة، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، لجنة إحياء التراث الإسلامي.

2- ابن الجوزي أبو الفرج عبد الرحمان." ذمُّ الهوى"، تحقيق وتعليق وضبط: خالد عبد اللطيف السبع العامي، دار الكتاب العربي، بيروت،ط1 ، 1418هـ-1998م.

3- ابن جني أبو الفتح عثمان." الخصائص"، تح: محمد علي النجار، المكتبة العلمية، دار الكتب المصرية، مصر، ج1، 1371هـ-1952م.

4- ابن خلدون ولي الدّين عبد الرحمن بن محمد." المقدّمة"، تحقيق وتخريج وتعليق: عبد الله محمد الدّرويش.دار البلخي، دمشق، ج2، ط1، 1425هـ -2004م.

5- ابن رشيق أبو علي الحسن القيرواني الآزدي." العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده"، حققه وفصّله وعلّق حواشيه: محمد محي الدّين عبد الحميد ، دار الجيل للنشر والتوزيع،ج1، ط5، 1401هـ-1981م.

6- ابن سينا." الشفاء"، تحقيق: محمد الخضيري، القاهرة، 1970م.

7- ابن عبد الله شعيب. " الميسر في البلاغة العربية" ، دار الهدى ، عين مليلة ، الجزائر ، (د ت).

8- ابن فارس أبو الحسن أحمد بن زكريا. " الصاحبي"، تحقيق: السيد أحمد صقر، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركائه، القاهرة، (د.ت).

9- ابن قتيبة أبو محمد عبد الله بن مسلم الدّينوري. " عيون الأخبار"، كتاب العلم والبيان، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، مج2، ج5، (د.ت).

10- ابن وهب. "البرهان في وجوه البيان"، تحقيق: خفني محمد شرف، مطبعة الرسالة، 1969م.

11- ابن يعقوب المغربي. " مواهب المفتاح في شرح تلخيص المفتاح"، (ضمن شروح التلخيص)، ج2.

12- أبو العباس عزام. " التذوق والنقد الفني في الفنون التشكيلية "، المفردات للنشر والتوزيع والدراسات، الرياض، 1999م.

13- أبو عياش نضال. " الاتصال الإنساني من النظرية إلى التطبيق، "، كلية فلسطين التقنية، العروب، الخليل، ط1، 2005م.

14- أحمد الشايب. "أصول النقد الأدبي"، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط2، 1973م.

15- أحمد العاقد. "تحليل الخطاب الصحفي من اللغة إلى السلطة"، ط1، 2002م.

16- أحمد أمين و زكي نجيب محمود." قصة الفلسفة اليونانية"،مكتبة النهضة المصرية،القاهرة،ط8.

17- أحمد يوسف." الدلالات المفتوحة-مقاربة سيميائية في فلسفة العلامة"، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم، المركز الثقافي العربي، ط1، 1426هـ - 2005 م.

18- أدهم محمود. " مقدمة إلى الصحافة المصوَّرة: الصورة الصحفية وسيلة اتصال "، مطابع الدار البيضاء، القاهرة، 1998م.

19- آراء عابد الجرماني." إتجاهات النقد السيميائي للرواية العربية"، منشورات الإختلاف، الجزائر، ط1، 2012م.

20- أشرف صالح. " تصميم المطبوعات الإعلامية: مطبوعات العلاقات العامة "، دار النهضة العربية للنشر والتوزيع، القاهرة، 1999.

21- الأصفهاني أبو الفرج علي بن الحسين." كتاب الأغاني"، تحقيق: د إحسان عبّاس و د. إبراهيم المعافين والأستاذ: بكر عبّاس، دار صادر، بيروت، لبنان، مج3، ط3، 1429هـ-2008م.

22- الأصفهاني أبو القاسم الحسين بن محمّد المعروف بالراغب." المفردات في غريب القرآن"، تحقيق وضبط: محمّد سيِّد كيلاني، دار المعرفة ، بيروت، لبنان، ط1، 1417هـ-1998م.

23- الآمدي علي بن محمد." الإحكام في أصول الأحكام"، تعليق: الشيخ عبد الرزاق عفيفي، المكتب الإسلامي، الرياض، بيروت، ج3.

24- آلان وباربارا بييز. " المرجع الأكيد في لغة الجسد"، مكتبة جرير، بيروت، ط1، 2008م .

25- الأندلسي أحمد بن محمد بن عبد ربّه." العقد الفريد"، تحقيق: د. عبد المجيد الترحيني، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ج3، ط1، 1404هـ -1983م.

26- الباقلاني أبو بكر محمد بن الطيّب. " الإنصاف فيما يجب اعتقاده ولا يجوز الجهل به"، مطبعة السنّة المحمديّة، القاهرة، (د.ت) .

27- البحتري." ديوان البحتري". تحقيق: حسن كامل الصّيرفي، دار المعارف، مصر مج4، ط3، 1963م.

28- الجاحظ أبو عثمان عمرو بن بحر. " الحيوان "، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر، ط2، 1965م.

29- ـ." البيان والتبيين"، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي-القاهرة، ط7، ج1، 1418هـ-1998م.

30- ـ." رسائل الجاحظ- الرسائل الكلامية"، قدم لها وبوَّبها وشرحها: علي أبو ملحم، دار ومكتبة الهلال، بيروت، لبنان، 2002م.

31- الجرجاني أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمان بن محمد النحوي. " دلائل الإعجاز "، تعليق: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي القاهرة، (د. ت).

32- ـ. " دلائل الإعجاز"، تعليق: محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت-لبنان، 1981م.

33-ـ. " أسرار البلاغة "، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة جدة، ط1، 1991م

34- ـ." التعريفات"، ضبطه وفهرسه: محمد بن عبد الحكيم القاضي، دار الكتاب المصري، القاهرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1991م.

35- الجرجاني القاضي علي بن عبد العزيز. " الوساطة بين المتنبي وخصومه"، تحقيق وشرح: محمد أبو الفضل وعلي محمد البجاوي، طبع بمطبعة عيسى البابي الحلبي وشركائه، (د.ت).

36- الجردي نبيل عارف. " مقدمة في علم الاتصال"، دمشق، ط3، 1985م.

37- الجيوسي محمد بلال. " أنت وأنا – مقدمة في مهارات التواصل الإنساني "، مكتبة التربية العربي لدول الخليج ، الرياض، 1422 هـ- 2002م.

38- الحسن اليوسي." زهر الأكم في الأمثال والحكم"، تحقيق: محمد حجي ود. محمد الأخضر، الشركة الجديدة، دار الثقافة، ج1، ط1، 1401هـ-1981م.

39- الحوفي أحمد محمد. " الفكاهة في الأدب العربي: أصولها وأنواعها"، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، يناير 2001م.

40- الدسوقي محمد بن عرفة. " حاشية الدسوقي على مختصر السعد على تلخيص المفتاح"، (ضمن شروح التلخيص)، ج2، (د.ت).

41- الرّازي التحتاني قطب الدين." لوامع الأسرار في شرح مطالع الأنوار"، مطبعة البسناوي، القاهرة، 1303هـ .

42- الرشدي عبد الرحمن بن عيسى بن مرشد العمري. " شرح عقود الجمان"، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر، ج1، ط2، 1374هـ.

43- الزيات أحمد حسن. "دفاع عن البلاغة"، عالم الكتب، القاهرة، ط2، 1967م.

44- السرخسي أبو بكر محمد بن أحمد بن أبي سهل ." أصول السرخسي"، دار الكتاب العلمية، بيروت، لبنان، ج2، 1993.

45- السعود خالد محمد. " تكنولوجيا ووسائل التعليم وفاعليتها "، مكتبة المجتمع العربي للنشر والتوزيع، عمان، 2009م.

46- السكاكي أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر محمد بن علي. " مفتاح العلوم"، ضبطه وعلّق عليه: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان،ط1، 1403هـ.

47- السيالكوتي. "حاشية الجرجاني على الشمسية، في شروح وحواشي الشمسية"، نشر الكردي، القاهرة، ج1، 1905م.

48- السيوطي جلال الدين عبد الرحمن. " الإتقان في علوم القران"، تقديم وتعليق: مصطفى ديب البغاة، دار ابن كثير، دمشق، ج2، ط1، 1407هـ.

49- ـ." المزهر في علوم اللغة وأنواعها"، شرحه وضبطه وصَحَّحَهُ وَعَنوَنَ موضوعاته وعلّق حواشيه: محمّد أحمد جاد المولى بك، محمد أبو الفضل إبراهيم، علي محمد البجاوي، منشورات المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ج1، 1406هـ-1986م.

50- الشريف إيمان. " الصورة الرقمية التعليمية "، دار الهدى، 2010م.

51- الصفوي. " شرح كتاب غرّة المنطق"، تحقيق: ألبير نصري نادر، دار المشرق، بيروت-لبنان- 1983م.

52- الصيني المفضل بن محمد بن يعلى. " المفضليات"، تحقيق وشرح: أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون، بيروت، ط6.

53- العربي أسليماني ورشيد الخديمي. " قضايا تربوية"، منشورات عالم التربية، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط1، 2005م.

54- العسكري أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل. " كتاب الصناعتين- الكتابة والشعر "، تحقيق: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، 1986م.

55- ـ." جمهرة الأمثال"، ضبطه وكتب هوامشه ونسّقه: د، أحمد عبد السلام خرج أحاديثه: أبو هاجر محمد سعيد بن بسيوني زغلول، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان،ج1، ط1، 1408هـ-1988م.

56- ـ. "الفروق في اللغة"، تحقيق: لجنة إحياء التراث العربي في دار الآفاق الجديدة، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط5، 1981م.

57- ـ " معيار العلم في فن المنطق" ، تقديم وتعليق وشرح: علي بوملحم، دار مكتبة الهلال، دت.

58- القرافي شهاب الدين." شرح تنقيح الفصول في الأصول"، مطبعة النهضة و، تونس، ج1، 1921م.

59- القلقشندي أبو العبّاس أحمد." صبح الأعشى"، دار الكتب المصرية، القاهرة، ج6، 1340هـ -1922م.

60- القنوجي صدّيق بن حسن." أبجد العلوم- السحاب المركوم الممطر بأنواع الفنون وأصناف العلوم"، أعدّه للطبع ووضع فهارسه: عبد الجبّار زكار، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ج2، 1978م.

61- القيرواني أبو علي بن رشيق. " العمدة في محاسن الشعر وآدابه"، تحقيق: د. محمد قرقزان، دار المعرفة، بيروت، ج2، ط1 ، 1408هـ.

62- المازني إبراهيم عبد القادر. " حصاد الهشيم"، مطابع دار الشعب، القاهرة.

63- المسعودي أبو الحسن علي بن الحسين بن علي. " مروج الذهب ومعادن الجوهر"، تحقيق وتعليق: قاسم الشماعي، دار القلم، بيروت، ج2، ط2 ،1408 هـ .

64- الميداني أبو الفضل أحمد بن محمد بن أحمد بن إبراهيم النيسابوري." مجمع الأمثال"، تحقيق: محمد محي الدّين عبد الحميد، مطبعة السنّة المحمّدية، ج1، 1374هـ -1955م.

65- الميداني عبد الرحمان حسن حبنكة." ضوابط المعرفة وأصول الاستدلال و المناظرة - صياغة للمنطق وأصول البحث متمشية مع الفكر الإسلامي"، دار القلم، دمشق، ط3، 1988م.

66- إميل بديع يعقوب." موسوعة أمثال العرب"، دار الجيل، بيروت، ج1، 1995م.

67- أنور مرتجي." سيميائية النص الأدبي"، أفريقيا الشرق، الدّار البيضاء، ط1، 1987م.

68- أنيس فريحة." الفكاهة عند العرب"، مكتبة رأس ، بيروت، ط 1 ،1962 م.

69- بهاء الدين السبكي. " عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح"، (ضمن شروح التلخيص)، ج2.

70- جابرأحمد عصفور." الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب"،دارالمعارف،القاهرة،(د.ت).

71- جعيط محمد." منهج التحقيق والتوضيح لحل غوامض التنقيح"، مطبعة النهضة، تونس، ج1، 1921م.

72- جورجي زيدان. " علم الفراسة الحديث"، مطبعة الهلال، مصر، (د.ط)، 1901م.

73- حازم القرطاجني. " منهاج البلغاء وسراج الأدباء "، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الفكر الإسلامي، بيروت، ط2، 1981م .

74- حازم القرطاجني." منهاج البلغاء وسراج الأدباء"، تعليق وتحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، 1996م.

75- حامد عبده الهوّال. " السخرية في أدب المازني"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998م.

76- حنون مبارك." دروس في السينيمائيات"، دار توبقال للنشر، الدّار البيضاء، المغرب، ط1، 1987م.

77- خالد فرجون. " التصوير الضوئي"، دار الحديث، القاهرة، 2002م.

78- رمضان الصباغ. " عناصر العمل الفني–دراسة جمالية "، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، 1999م.

79- زيدان عبد الباقي. " وسائل وأساليب الاتصال في المجالات الاجتماعية والتربوية والإدارية والإعلامية"، القاهرة، ط2، 1989م.

80 – سامي آدهم. " فلسفة اللغة تفكيك للعقلي اللغوي: بحث إبستيمولوجي أنطولوجي"، المؤسسة الجامعية للدّراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1993م.

81- سعد الدين التفتازاني. " مختصر السعد على تلخيص المفتاح"- (ضمن شروح التلخيص)، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ج2.

82- سعيد بنكراد." النص السردي، نحو السيميائيات للإيديولوجيا"، دار الأمان، الرباط، ط1، 1996.

83- ـ. " السيميائيات –مفاهيمها وتطبيقاتها"، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط2، 2005م.

84- ـ." السيميائيات والتأويل: مدخل لسيميائيات ش.س.بورس"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1 ،2005م.

85- ـ." السرد الروائي وتجربة المعنى"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1، 2008م.

86- ـ." سيرورات التأويل: من الهرموسية إلى السيميائيات"، منشورات الإختلاف، الجزائر، ط1، 2012م.

87- سلامة عبد الحافظ. " الاتصال وتكنولوجيا التعليم"، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2007م.

88- سليمان بن محمد الشبانة. " الرسوم الساخرة في الصحافة (الكاريكاتور) دراسة تحليلية، شركة العبيكان للطباعة والنشر، الرياض، (د.ت).

89- سويدان أمل ومبارز منال. " التقنية في التعليم "، دار الفكر، عمان، 2007م.

90- سيزا قاسم ونصر أبو زيد. " السيميوطيقا: حول بعض المفاهيم والأبعاد"، ضمن كتاب "أنظمة العلامات""، دار الياس العصرية، القاهرة، ط1، 1986م.

91- شمس الدين الذهبي." تاريخ الإسلام ووفيات المشاهير والأعلام"، تحقيق: عمر تدمري، دار الكتاب العربي، بيروت، ج34، ط2، 1998م.

92- شوقي محمد المعاملي. " الاتجاه الساخر في أدب الشدياق"، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1987م.

93- صالح أبو إصبع. " الاتصال ولإعلام في المجتمعات المعاصرة "، دار آرام للدراسات والنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط3، 1999م.

94- صباح عبيد دراز."الأساليب الإنشائية وأسرارها البلاغية في القران الكريم"،مطبعةالأمانة،ط1، 1406هـ.
95- صلاح فضل. " قراءة الصورة وصور القراءة "، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط1، 1997م.
96- صلاح يوسف عبد القادر. " الأدب الأندلسي"، دار الأمل، تيزي وزو، ط2، (د. ت).
97- طائع الحداوي." سيميائيات التأويل: الإنتاج ومنطق الدلائل"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1 ،2006م.
98- طاش كبري زادة. " مفتاح السعادة ومصباح السيادّة"، دار الكتب الحديثة، القاهرة، ج3.
99- عادل سرايا. " تكنولوجيا التعليم ومصادر التعلم "، مكتبة الرشد، الرياض، ط2، 2008م.
100- عادل فاخوري. " تيارات في السيمياء" ، دار الطليعة ، بيروت ، ط1 ، 1990.
101- ـ." علم الدلالة عند العرب- دراسة مقارنة مع السيمياء الحديثة"، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط2، نوفمبر 1994م.
102- عامر الحلواني. " في القراءة السيميائية"، مطبعة التفسير الفني، ط1، تونس، 2005م.
103- عبد الغني العطري. " أدبنا الضاحك" ، دار البشائر للطباعة والتوزيع، دمشق، ط2 ،1412هـ.
104- عبد القادر القط. " الاتجاه الوجداني في الشعر المعاصر "، مكتبة الشباب، القاهرة، 1978م.
105- عبد الله إبراهيم وآخرون." معرفة الآخر-مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1996م.
106- عبد الله إبراهيم، سعيد الغانمي وعوّاد علي." معرفة الآخر- مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة"، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط2، 1996م.
107- عبد الله الغدامي. " الثقافة التلفزيونية – سقوط النخبة وبروز الشعبي "، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2004م.
108- عبد المجيد العابد. " السيميائيات البصرية – قضايا العلامة والرسالة البصرية "، دار محاكاة للدراسات والنشر والتوزيع، سورية، دمشق، ط1، 2013م.
109- عبد الواحد مرابط." السيمياء العامة وسيمياء الأدب: من أجل تصور شامل"، دار الأمان، الرباط، الدار العربية للعلوم، ناشرون؛ بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2010م.
110- عبيد عبد العزيز قلقيلة. " البلاغة الاصطلاحية"، دار الفكر، القاهرة، 1406هـ.
111- عريب محمد عيد. " علم لغة الحركة بين النظرية والتطبيق"، دار الثقافة للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 2010م.

112- عفيفي البهنسي. " الخط العربي: أصوله، نهضته، انتشاره "، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 1404هـ-1984.

113- علي البطل. " الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري- دراسة في أصولها وتطويرها"، دار الأندلس، بيروت، ط1، 1980م.

114- علي زيعور. " اللاوعي الثقافي ولغة الجسد والتواصل غير اللفظي في الذات العربية"، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط1، 1991م.

115- علي عجوة. " العلاقات العامة والصورة الذهنية"، كلية الإعلام، جامعة القاهرة، ط1، 1983م.

116- عمر مهيبل. " إشكالية التواصل في الفلسفة الغربية المعاصرة"، منشورات الاختلاف، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ، المغرب، بيروت، لبنان، ط1، 2005م.

117- فايز الداية. " جماليات الأسلوب: الصورة الفنية في الأدب العربي "، دار الفكر، دمشق، ط2، 2003م.

118- فتح الله مندور عبد السلام. " أساسيات إنتاج واستخدام وسائل وتكنولوجيا التعليم "، دار الصميعي، الرياض، 2006م.

119- فتحي محمد معوض أبو عيسى. " الفكاهة في الأدب العربي"، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1970.

120- قحطان رشيد التميمي. " اتجاهات الهجاء في القرن الثالث الهجري"، دار المسيرة، بيروت.

121- قدور عبد الله ثاني. " سيميائية الصورة "، مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2007.

122- كريم زكي حسام الدّين. " الإشارات الجسمية – دراسة لغوية لظاهرة استعمال أعضاء الجسم في التواصل"، دار غريب، ط2، 2001م.

123- كمال بشر." دراسات في علم اللغة"، دار المعارف، مصر ، ط3، 1971م.

124- محمّد السرغيني." محاضرات في السيميولوجيا"، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 1987م.

125- محمد التهامي العماري." حقول سيميائية"، منشورات مجموعة الباحثين للشباب في اللغة والأداب، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، مكناس، مطبعة آنفو، فاس، المغرب، 2007م.

126- محمد الداهي." سيميائية السرد: بحث في الوجود السيميائي"، رؤية ، القاهرة، ط1، 2009م.

127- محمد العبد. " العبارة والإشارة – دراسة في نظرية الاتصال- " ، مكتبة الآداب، ط1، 2007م.

128- محمد الماكري. " الشكل و الخطاب – مدخل لتحليل ظاهرتي"، المركز الثقافي العربي، ط1، 1991م.

129- محمد بصل وآخرون. " علم الدلالة بين العرب والغربيين"، مجلة جامعة تشرين للدّراسات والبحوث العلمية، سورية، ع16، مج 23، 2001م.

130- محمد بن عياد. " مسالك التأويل السيميائي" ، وحدة البحث في المناهج التأويلية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، مطبعة التسفير النفسي، صفاقس، تونس، ط1، 2009م.

131- محمد حسين آل ياسين." الدّراسات اللغوية عند العرب إلى نهاية القرن الثالث"، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت-لبنان، ط1، 1980م.

132- محمد عزّام." النقد والدلالة: نحو تحليل سيميائي للأدب"، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1996م.

133- محمد كشاش. " لغة العيون- حقيقتها، مواضيعها وأغراضها"، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، لبنان، ط1، 1999م.

134- ـ. " اللغة والحواس – رؤية في التواصل والتعبير بالعلامات غير اللسانية"، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، ط1، 2001م.

135- محمد محمد داود. " جسد الإنسان والتعبيرات اللغوية"، دار غريب للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2006م.

136 – محمد محمود بن يونس. " سيكولوجيا الدافعية والانفعالات "، دار المسيرة ،عمان ، ط1، 2007م.

137- محمد مشبال. " بلاغة النادرة"، دار جسور للطباعة والنشر والتوزيع، طنجة، المملكة المغربية، ط2، 2001م.

138- ـ. " البلاغة والسرد- جدل التصوير والحجاج في أخبار الجاحظ"، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة عبد المالك سعود، تطوان، المغرب، 2010م.

139- محمد مفتاح." دينامية النص- تنظير وإنجاز"، المركز الثقافي العربي، الرباط، 1987م.

140 -محمود درابسة. " مفاهيم في الشعرية- دراسات في النقد العربي القديم"، مؤسسة حمادة، الأردن، 2003.

141- مخلوف حميدة. " سلطة الصورة " ، دار سحر للنشر، تونس، 2004م.

142- مدحت الكاشف." اللغة الجسدية للمُمثل"، تقديم: مدكور ثابت، مطابع الأهرام التجارية، فيلوب، مصر، 2006م.

143- معن خليل. " علم اجتماع الفن "، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، 2000م.

144- منى فياض. " فخ الجسد"، رياض الريس للكتب، بيروت، لبنان، ط1، 2000م.

145- مهدي أسعد عرار. " البيان بلا لسان "، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2007 م.

146- موسى محمد الأمين. " الاتصال غير اللفظي"، مطابع أمبريال ، الرباط، ط1، 1996م.

147- ميجان الرويلي." دليل الناقد الأدبي"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-بيروت، ط2، 1986م.

148- نصرت عبد الرحمان. " الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث "، مكتبة الأقصى، عمان، ط2، 1982م.

149- نعمان محمد أمين طه. " السخرية في الأدب العربي حتى نهاية القرن الرابع الهجري"، دار التوفيقية، القاهرة، ط1، 1398هـ.

3- المعاجم العربية:

150- إبراهيم حسن الزيات وآخرون. "المعجم الوسيط "، دار الدعوة، إسطنبول، ج1، 1989م.

151 - ابن دريد أبو بكر محمد بن الحسن. " جمهرة اللغة "، ج1، تحقيق وتقديم: رمزي منير البعلبكي، ط1، دار العلم للملايين، بيروت- لبنان، 1987م.

152- ابن فارس أبو الحسين أحمد بن زكريا . " مقاييس اللغة "، تحقيق وضبط: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع (د، ط)، (د، ت).

153- ابن منظور أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم الإفريقي المصري. " لسان العرب " ، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، (د.ط)، 2000م.

154- أبو حيان محمد بن يوسف الأندلسي. " تفسير البحر المحيط"، دراسة وتحقيق وتعليق: عادل أحمد، عبد الموجود وعلي محمد معوض، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ج5، ط1، 1413 هـ- 1993م.

155- التهانوي محمد علي. " كشاف إصطلاحات الفنون والعلوم"، تقديم وإشراف ومراجعة: رفيق العجم، تحقيق: علي دحروج، مكتبة لبنان، ج1، ط1، 1996م.

156- الجوهري أبو نصر بن حماد. " الصحاح في اللغة والعلوم "، تقديم: عبد الله العلايلي، دار الحضارة العربية، بيروت، 1974.

157- ـ. " تاج اللغة وصحاح العربية "، تحقيق : أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، بيروت – لبنان، ج3، ط4، 1990م.

158- الزبيدي السيد محمد مرتضى الحسيني. " تاج العروس من جواهر القاموس" ج 16، تحقيق : محمود محمد الطناحي، ج 16، 1392هـ- 1976م.

159- ـ. " تاج العروس من جواهر القاموس "، تحقيق : ضاجي عبد الباقي، الكويت ، ط1 ، 1422 هـ – 2001م.

160- الفيروز آبادي مجد الدين محمد بن بعقوب. " القاموس المحيط "، المطبعة الحسينية المصرية، ج2، ط2، 1344 هـ.

161- ـ. " القاموس المحيط"، تحقيق: مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة، ط5، 1996م .

162- الفيومي احمد بن محمد بن علي المقرئ. " المصباح المنير"، المكتبة المصرية، صيدا، بيروت، 1996م.

163- إميل يعقوب وآخرون. " قاموس المصطلحات اللغوية والأدبية "، دار العلم للملايين، مؤسسة القاهرة للتأليف والترجمة والنشر، بيروت، ط1، 1987م.

164- بطرس البستاني. " محيط المحيط"، بيروت، 1993م.

165- رشيد بن مالك. " قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص.(عربي، انجليزي، فرنسي)"، دار الحكمة، 2000م.

166- سهيل إدريس. " المنهل فرنسي-عربي"، دار الآداب، بيروت، ط16، 1995م.

167- فيصل الأحمر. " معجم السيميائيات ": الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، منشورات الاختلاف ، الجزائر، ط1 ، 2010.

168- محمد جواد مغنية. " مذاهب فلسفية وقاموس مصطلحات "، دار ومكتبة الهلال، دار الجواد، بيروت، لبنان.

4- ***المراجع المترجمة:***

169- إبراهيم الفقي. " البرمجة اللغوية العصبية وفن الاتصال اللامحدود"، ترجمة: بيير شانو، منار للنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، 2001م.

170- آرثر آيزابرجز." النقد الثقافي: تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية"، ترجمة: أبو وفاء إبراهيم ورمضان بسطاويسي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، العدد 603، ط1، 2003م.

171- أرمان وميشال ماتلار. " تاريخ نظريات الاتصال"، ترجمة: نصر الدين لعياضي و الصادق رابح، المنظمة العربية للعلوم، بيروت، ط1، تشرين الأول (أكتوبر) ، 2005م.

172- أمبرتوإيكو. " التأويل بين السيميائيات و التفكيكية"، تر: وتع: سعيد بنكيراد ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، بيروت لبنان ، ط1 ، 2000م.

173- ـ. " السيميائيات وفلسفة اللغة"، ترجمة: أحمد الصمعي، المنظمة العربية للترجمة، توزيع مركز الوحدة العربية، بيروت، لبنان، 2005.

200- ـ. " السيميائيات البصرية" ، ترجمة: محمد التهامي العماري، مراجعة وتقييم: سعيد بنكراد، دار الحوار، سوريا، ط1، 2008م.

174- ـ. " العلامة: تحليل المفهوم وتاريخه" . تر: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء، المغرب ، ط2 ، 2010 م.

175- إيريك بويسنس. " السيميولوجيا والتواصل"، تر وتقديم: جواد بنيس، ط1، 2005م.

176- برانت روبن. " الاتصال والسلوك البشري"، ترجمة: صالح بن مبارك الدباسي، عبد العزيز محمد العقيلي وآخرون، جامعة الملك سعود، معهد الإدارة العامة، 1991م.

177- برنار توسان." ما هي السيميولوجيا "، ترجمة: محمد نظيف، أفريقيا الشرق، المغرب، ط1994،2م.

178- بيتر كليتون." لغة الجسد"، ترجمة : دار الفاروق، مصر، ط1، 2005م .

179- بيير جيرو. " السّيمياء"، ترجمة : أنطوان أبي زيد، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ط1، 1984م.

180- ـ." علم الإشارة–السيميولوجيا–"، ترجمة: منذر عيّاشي، دار طلاش، دمشق، 1992م.

181- ترنس هوكز."البنيوية وعلم الإشارة"، ترجمة: مجيد الماشطة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1992م.

182- تشالز ساندرس بورس." تصنيف العلامات" ،ترجمة: فريال جبُّوري غزّول ، ضمن كتاب:"أنظمة العلامات–مدخل إلى السيميوطيقا"، دار إلياس العصرية، القاهرة، ج1، ط1، 1986م.

183- جيرار دولودال. " السيميائيات أو نظرية العلامات"، تر: عبد الرحمان بوعلي، دار الحوار، ط1، 2004.

184- رامان سلدان." النظرية الأدبية المعاصرة"، ترجمة: جابر عصفور، دار قباء، القاهرة، 1998م.

185- رولان بارث. " مبادئ في علم الأدلّة"، تعريب: محمد البكري، كلية الآداب، مراكش، الدار البيضاء، (د ط)، 1986.

186- ـ." مبادئ في علم الأدلّة"، ترجمة وتقديم: محمد البكري، دار الحوار للنشر والتوزيع ، اللاذقية، سوريا، ط2، 1987م.

187-ـ." درس السيميولوجيا"، ترجمة: ع، بنبعد العالي، دار توبقال للنشر، المغرب، ط3، 1993م.

188- رومان ياكبسون." قضايا الشعرية"، ترجمة : محمّد الولي ومبارك حنون، دار توبوقال للنشر، المغرب، ط1، 1988م.

189- سي دي لويس. " الصورة الشعرية "، ترجمة: أحمد نصيف الجنابي وآخرون، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1982م.

190- غيورغي غاشتف. " الوعي والفن – دراسات في تاريخ الصورة الفنية "، تر: نوفل نيوف، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت، 1990م.

191- فكتور إيرليخ." الشكلانية الروسية"، ترجمة: الولي محمّد، المركز الثقافي العربي–الدار البيضاء، بيروت، ط1، 2000م.

192- فانسا جوف."الأدب عند رولان بارث "، ترجمة عبد الرحمان بوعلي، دار الحوار، سورية، 2004م.

193- فرانسيس دواير وديفيد مور. " الثقافة البصرية والتعلم البصري "، تر: نبيل جاد، مسقط، مكتبة بيروت، 2007م.

194- فردينان دي سوسير: " دروس في الألسنية العامة"، تعريب: صالح القرمادي ومحمد الشاوش ومحمد عجينة، الدار العربية للكتاب، 1985م.

195- ـ. "علم اللّغة العام"، ترجمة: يوئيل عزيز، بيت الموصل، ط2، 1988م.

196- مارسيلو داكسال." الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة"، ترجمة: حميد لحمداني وآخرون، إفريقيا الشرق ، الدّار البيضاء، 1987م.

197- مانفريد فرانك. " حدود التواصل – الإجماع والتنازع بين هابرماس وليوتار"، ترجمة وتعليق: عز العرب الحكيم بناني، إفريقيا الشرق، بيروت، 2003م.

198- مايكل ريفاتير. " دلائليات الشعر"، تر: محمد معتصم ، كلية الآداب و العلوم الإنسانية، مطبعة النجاح الجديدة، الرباط، الدار البيضاء، ط 1، 1997م.

199- ميخائيل باختين. " شعرية دوستويفسكي"، ترجمة: جميل نصيف التكريتي، مراجعة : حياة شرارة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب،ط1، 1886م.

200 – ميشال آريفيه وآخرون. " السيميائية أصولها وقواعدها" ترجمة: رشيد بن مالك، منشورات الاختلاف الجزائر، 1990م.

201- ميلكا إفيتش. " اتجاهات البحث اللساني"، تر: سعيد عبد العزيز مصلوح، وفاء كامل فايد، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 2000م.

202- نيرنبيرغ جيرار وكاليدو هنري. " كيف تقرأ أفكار جليسك من خلال إيماءاته"، ترجمة: قسم التأليف والترجمة بدار الرشيد ، دمشق، ط1، 1988م.

203- هنري برجسون. " الضحك، بحث في دلالة الضحك"، ترجمة: د. سامي الدروبي، ود. عبد الله عبد الدائم، دار اليقضة العربية، دمشق، ط2، 1964م.

5-الرسائل الجامعية:

204- العمري آسيا. " السخرية في كتاب الحمقى والمغفّلين- مقاربة تداولية – لأبي الفرج عبد الرحمان بن علي بن الجوزي"، رسالة ماجستير مخطوطة، تيزي وزو، 2010/2009م.

6- الدوريات:

205- المجلة الجزائرية للاتصال، معهد علوم الإعلام والاتصال، جامعة الجزائر، العدد17، جانفي – جوان 1998م.

206- مجلة العربي، وزارة الإعلام الكويتية، عدد 434، جانفي، 1995م.

207- مجلة الفكر العربي المعاصر،عدد30-31، 1984م.

208- مجلة بحوث سيميائية، الجزائر، العددان4.3، جوان 2007م.

209-مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد 3، مج 25، يناير/مارس 1997م.

210- ـ ،العدد 5، مج 35، مارس 2007م.

211- سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، مطابع الوطن، الكويت، العدد 258، 2000م.

212- ـ، العدد 311، 2005 م.

213- مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، عدد 62، 2003م.

7- المقابلات التلفزيونية:

214- " الفن الكاريكاتوري العراقي في ظل الحصار"، مقدم الحلقة: محمد كريشان، ضيف الحلقة: مؤيد نعمة. تاريخ الحلقة: 2000/07/17، بقناة الجزيرة.

8- المراجع الأجنبية:

215- ALAIN MARCELLIN. " La publicité qui porte et rapporte ", librairie économique et commercial, paris, 1979 .

216- ALAIN REY. " Théories du signe et du sens" :II 2éd: ,klincksieck.paris 1976.
217- ALBERT PLECY. " Grammaire élémentaire de l'Image ", paris, Marabout université, 1971.
218- ANDRÉ BARGALA. " Initiation à la sémiologie du récit en Images ", paris, les cahiers de l'audio visuel, 1987.
219- ANDRÉ MITNITSKY. " Psychologie de la publicité ", librairie kercaff, Lausanne, paris, 1975.
220- ANNE MARIE THIBAULT – LAULON. " Image et communication", Paris, édition universitaire, 1972.
221- BARRIER-GUY. " La communication non verbal: aspect pragmatiques et géstuel des interactions ", 2e éd, 1999, paris, E.SF édition.
222- BERNARD CATHELLIN. " publicité et société ", éd: Payot, paris ,1976.
223- B. COCULA & C. PEYROUTET. " Sémantique de l'Image, pour une approche méthodique des message visuels", librairie Delagrave, coll, G, Belloc, 1986.
224− C.CADET & R.CHARLES,& J.L.GALUS. " la communication par l'image-repères pratiques", édition: sylvie orgée, France, 2004.
225-CHARLES COOLEY: (social organisation) ,cité in:J.LOHISSE. "la communication anonyme", éd: universitaire, 1969.
226- CHARLES SANDERS PEIRCE. "Selected writings ,(letters to lady welby) values in a univers of chance , edit with an introd and not by ; Bloomin p.weiner.dover pub ; inc ; new Bloom 1958.
227- CHARLES SANDERS PEIRCE. " Écrits sur le signe », rassemblés, traduits et commenté par G.deledalle.call :l'ordre philosophique", éd, seuil, paris 1978.
228- CHARLES SANDERS PEIRCE." Textes fondamentaux de sémiotique ".tr :berth fouchier-axelen.clara faz.méridions.klincksieck .paris.1987.
229-CHARLES SANDERS PEIRCE. « philosophical writings of peirce ».select. Edit :just
230- CLAUDE COSSETTE. " Communication de masse et consommation de masse ", Sillery, éd: du boréal expresse, Québec, 1972.
231- DAVID LEBRETON. " la sociologie du corps ", éd : p.u.f, paris, France , 1997.
232- DAVID VICTOROFF. " La publicité et l'image" , paris, Denoël, 1978.
233- DEBECKER. M. " Enjeu de vêtement dans la représentation de soi: approche d une population d étudions- faculté des sciences phycologique, université de Bruxelles, 1981-1982.
234- DEVITO. JOSEPH.A. "Human communication: the basic course", 7éd, London, 1997.
235- EDWARD. T. HALL. "La dimension cachée ", éd: seul. Coll. Point, n0: 89, 1971.
236- FANNY DES CHAMPS." Lire L'image au collège et au lycée ". Paris. Cahier pédagogie, 2004.

237- FATHY BOURAYOU. " Le dessin humoristique par rapport à mon expression plastique", école supérieur des beaux arts, 1990.
238- FRANCOIS RAYNAL & ALAIN RIEUNIER. " pédagogie: Dictionnaire des concepts clé", ESF édition, paris, 1977.
239- G, JEAN. " Approches sémiologiques de la relation texte Image dans les livres et albums pour enfants ", in l'enfant, l'Image et le récit, éd : mauton, 1977.
240- GEORGE DIMASSE. " La vie affective", éd: Alcan, 1948.
241- GEORGES MOUNIN . " Linguistique et philosophie", p.u.f, 1975.
242-G.E.CHANON. " A mathematical theory of communication ", Reprimted with corrections from the bell system technical journal, vol 27, 1948.
243- G. GRAUGNARD & J. HUGO ." L'audio – Visuel pour tous" . Lyon, chronique sociale, 1983.
244-GEORGES KALINOVSKI. « sémiotique et philosophie », ed :hardes benjamins, 1985.
245- GERARD DELEDALLE. " Théorie et pratique du signe", Payot, Paris, 1979.
246- GERARD DELEDALLE. "charles s.Peirce, philosophy of signs essays in comparative semiotics" . advances in semiotics. Thomas. A . sebeok . general editor . Indiana university press . 2000
247- GRICE.G.L & SKINNER.J.F. " Mastering public speaking ", 2ed, édition, u.s.a, 1995.
248 - GREIMAS.AJ. MAUPASSANT. " The semiotics of text ".john benjamins publisling Bloomin.ansterdam-philadelphia.1988.
249- GROUPE U (francis edeline, jean-marie klin kenblerg et philippe minguet".Traité du signe visuel , pour une rhetorique de l'image" , paris : seuil (call , "la couleur des idees") , 1992.
250- HENRI BENAC. " Nouveau vocabulaire de la dissertation et des études littéraires", Ed: Hachette, 1972.
251- HENRI BERGSON. " Le rire:éssai sur la signification du comique" , éd: Alcan, paris, 1924.
252- HIFZI TOPUZ. " Caricature et société ", maison mam, paris, 1974.
253-HOLTEZER GISELE. "Analyse socio- linguistique de la communication et didactique", 1981.
254- HOUDE.O & KAYSER.D & KOENIG.O & PROUST.J & RASTIER.F. "Vocabulaire des sciences cognitives "PUF, 1ére édition, Paris, 1998.
255- J.BAUDRILARD. " La société de la consommation ", 2em éd, Gallimard, coll, paris, 1986.
256- JEAN CLAUD HOUZZA. " Petite fabrique de l'image ". Magnard, 1989.
257- JEAN-MARIE KLIN KENBERG. " précis de sémiotique générale », de boek university.

258- JUDITH LAZAR. "École, communication, télévision", éd : P,U,F, Paris, 1991.

259- KELLY A PARKER . " the continuity of peirce 's thought ".Vanderbit university presse. 1998.

260- KNAPP.MARAK.L & HALL. JUDITH-A. " Nom verbal communication in human interaction", copyright, u.s.a, 2002.

261- LOUIS PORCHER. " Introduction à une sémiotique des Images", éd: crédif, 1987, p88.

262-MARIE CLAUDE VETTRAINO SOULARD. "Lire une image, analyse de contenu iconique", Ed : Armand colin, Paris, 1993.

263- MARTIN JEAN- CLAUDE . " Le guide de la communication" marabout, paris, 1999.

264- MARTIN JEAN- CLAUDE. "Le guide du face – à face", Marabout, paris, 2001.

265- MARTINE JOLY. " Introduction à l'analyse de l'Image ", éd: Nathan, paris, 1994.

266- MARTINE JOLY. " l'image et les signes – approche sémiologique de l'image fixe" , éd : nathan 2002.

267 -MARTINE JOLY: L'image et les singes, Armand colin, paris , 2011.

268- MEYER CHAPIRO. " style - artiste et société ", éd : seuil. Paris, 1982.

269- MEYER CLOUDE . " Aux origines de la communication humaine", l'harmattan, paris, 2001.

270- MUECKE D.C, " Irony and the ironic", éd: Methuen, London/New York, 2end éd, 1982.

271- PASCAL VAILLANT. " sémiotique des langages d'icones" , paris 1999 de : charles morris ." signs , langage and behavior " , new york (usa) , prentice – hall 1946, p23.

272- P.SCHILDER. " L' image du corps", éd: Gallimard, paris, 1968.

273- RICHARD TOUBLEAU. " Psychologie du Marketing ", éd: du nord, paris, 1970.

274-ROGON GILRERT. " Le rire". éd : milan, Toulouse, France, 1998.

275- ROLAND BARTH. "L'obvie et l'obtus", Essais critiques III, éd : seuil, 1982.

276- ROLAND SEARL. " La caricature art et manifeste », paris, 1974.

277-SHANNON AND WEAVER. " The mathematical theory of communication", " the university of Illinois, press-Urbana, 1964.

278-STEPHEN.W.LITTE JOHN. " Theories of human communication", 7ed, woods worth Thomson learning, 2002.

279- THERESA CALVET DE MAGALHOER. " Signe ou symbole " , éd : lauvin laneuvre.

280- TZVETAN TODOROV. " Symbolism and interpretation ", Rutledge and king Paul, London , Melbourne and Henley, 1982.

281- UMBERTO ECO. " Sémiologie des Messages visuelles ", PARIS, éd: P.U.F, 1970.
282-UMBERTO ECO. " la structure absente ;introduction à la recherche sémiotique ", mercure de France , paris 1972.
283- UMBERTO ECO. "A theory of semiotics", Indiana university press, Bloomington, 1976.
284- UMBERTO ECO. " The sign Of three. Dupin .Holmes, pierce advances in semiotics, Blooming university press , 1983.
285- WILLIAME E.FRANCOIS. "Introduction to mass communication and mass media ", Columbus, olio: Grid Tnc, 1977.
286- WOOD JULIAT. " Communication in our lives" , woods worth publishing company, inc,
buchler Dover pub.inc.new 446loo.1955

9- المعاجم الأجنبية:

287- A.J.GREIMAS & JOSEPH COURTES. " sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage ", hachette, tome2, 1986.
288- DICTIONNAIRE DU FRANÇAIS :4000 MOTS ,1995.
289- DORON. R & PAROT. F, " Dictionnaire de psychologie", PUF , Paris, 2003.
290- E.LITTRÉ. "dictionnaire de la langue française".éd Gallimard. Paris 1959.
291- FRANCOIS CARADEC. "Dictionnaire des gestes : attitudes et mouvements expressifs en usage dans le monde entier", librairie artémie foyard, 2005, paris.
292- Georges mounin et autres, « dictionnaire de linguistique » , puf , 1974.
293- JEAN PIERRE DE BEAUMARCHAIS & DANIEL CAUTY & ALAIN REY. « dictionnaire de littératures de la langue française "bordas, paris,1984,p 2162.
294- J. RAY DEBOVE. " Le Robert et clé International ".
295- LAROUSSE. " Guide d'expression oral" , sous la direction de Machel Gabay, Larousse, 1991, paris.
296-Le PETIT LAROUSSE illustré.87000 artiches.3800 illustrations.289 cart ;bordos.1997,p931.
297- OUSWALD DUCROT & JEAN MARIE SCHAEFFER. " nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage", éd seuil, paris,1995.

298- PAUL FAULQUIE & RYMOND SAINT-JEAN. " Dictionnaire de la langue philosophique ". p.u.f, 1974.
299- PETIT ROBERT ."Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française", par paul robert, rédaction dirigée par a.rey et Jean rey,debov ;1992.

10- الموسوعات الأجنبية:

300- ENCYCLOPÉDIE DU MONDE ACTUEL .Paris ,1984.
301- ENCYCLOPÉDIE UNIVERSALISE. France, 2000.
302- ENCYCLOPÉDIE ENCARATA. France, 2003.

11- الدوريات الأجنبية:

303- Revue « Communication » N° 4, paris, seuil 1964

304- Revue « Communication » N° 5, paris, seuil 1956.

305- Revue « Communication » N° 7, paris, seuil 1956.

306- Revue « langage », N° 58, Larousse, paris 1980.

307- Revue « Réflexion Sémiologique et Image publicitaire », Revue française de Marketing, N^{0}19, 1979.

12- مواقع على شبكة الإنترنيت:

308- www.Aslarq al awsat.Com/ ecstatic/occasions/ kahil/mkahil.htm.
309- www. Naji alali. Net/ makataba 16. Html
310-http://said bengrad.free.fr/ar/artper/.htm.

311- www.kotob arabia.com

312 - http.www.Mnnaabr.com

313- www.drob.com

314 - www.symerlogie.com.

315 - www.fikxa nakd.al djabriabed.net

316- http: // in. Wikipedia. Org.
317- http : // www- abc- clio. com / OLDIS/ ODLIS- p. aspx.
318- cr. epagine. eu/ claud Reading/ 9782234110847/ 565869 boc 8477/ preview..

13- الجرائد:

319- جريدة الخبر .الصادرة بتاريخ : 2004م .

320- جريدة الشروق الصادرة بتاريخ: 2015م .

321- جريدة الشروق. الصادرة بتاريخ: 2016م.

الفهرس

مقدمة.....**ص أ- د**

***الفصل الأول: ماهية السيميائية*..... ص 06**

أولا: تعريف السيميائية ..... **ص 07**

1-1 السيمياء لغةً: ..... **ص 07**

1.1-1 في القرآن الكريم والمعاجم العربية:..... **ص 07**

1.2-1 في المعاجم المزدوجة: ..... **ص 11**

1.3-1 في المعاجم الفرنسية: ..... **ص 11**

2-1السيمياء: اصطلاحا ..... **ص 15**

ثانيا: إشكالية المصطلح (السيميولوجيا أم السيميائية): ..... **ص 18**

2-1: السيميولوجيا: **ص19**

2-2 السيميوطيقا: ..... **ص 22**

2-3-الفرق بين السيميائية والسيمولوجيا: ..... **ص 25**

2-2- السيميائية والعلامة: ..... **ص 32**

2-2-1- معنى العلامة: ..... **ص 32**

2-2-2- تصنيف العلامات: ..... **ص 33**

أ- في التراث العربي: ..... **ص 33**

ب- العلامة عند دي سوسير: ..... **ص 69**

ج- العلامة عند ش.س. بورس: ..... **ص 72**

ج-1- مشروع ش.س.بورس السيميائي: ..... **ص 73**

ج-2- أنماط الوجود ونظرية المقولات الثلاث: ..... **ص 77**

ثالثا: السيميائية بين العرب والغرب: ..... **ص 147**

3 -1- السيميائية في التراث العربي: ..... **ص 147**

3-2- السيميائية في التراث الغربي: ..... **ص 170**

الفصل الثاني: ماهية الصورة ..... **ص 203**

أولا: أهمية الصورة ..... **ص 204**

ثانيا: مفهوم الصورة ..... **ص 209**

2- 1- الصورة لغة: ..... **ص 210**

2- 2- الصورة في القرآن الكريم: ..... **ص 214**

2- 3- الصورة اصطلاحا: ..... **ص 216**

ثالثا: أنواع الصور ..... **ص 220**

3- 1- الصور الذهنية: (Images Mentales) ..... **ص 222**

3-2- الصور المادية: (Images Matérilles) ..... **ص 225**

رابعا: الصورة الكاريكاتورية: ..... **ص 252**

خامسا: لمحة تاريخية عن الكاريكاتور: ..... **ص 257**

5-1- الكاريكاتور عند الغرب: ..... **ص 257**

5-2- الكاريكاتور عند العرب: ..... **ص 264**

سادسا: أقسام الكاريكاتور ..... **ص 271**

6- 1- القسم غير اللساني (العلامات غير اللسانية): ..... **ص 271**

6- 2- القسم اللساني (العلامات اللسانية): ..... **ص 298**

أ- وظائف الرسالة اللسانية: ..... **ص 301**

ب- مستويات الرسالة اللسانية: ..... **ص 304**

سابعا: أنواع الصور الكاريكاتورية ..... **ص 313**

7-1- صور كاريكاتورية ضعيفة/ فقيرة: (PAUVRES) ..... **ص 316**

7-2- صور كاريكاتورية غنية جدا: (TRES RICHES) ..... **ص 317**

7-3- صور كاريكاتورية كافية: (SUFFISANTES) ..... **ص 317**

ثامنا: خصائص الصور الكاريكاتورية ..... **ص 318**

8- 1- التدفق ذو الخط الواحد: ..... **ص 318**

8- 2- المداليل المستترة: ..... ص 318
8- 3- إشارة العقل: ..... ص 319
8- 4- التحكم والسخرية: ..... ص 319
8- 5- المبالغة والتغيير الشكلي: ..... ص 320
8- 6- عملية إعلامية: ..... ص 320
8- 7- التعبيرعن الرأي: ..... ص 320
8- 8- التعبيرعن الواقع: ..... ص 321

***الفصل الثالث*: التواصل الكاريكاتوري..... ص 322**

أولا: وظائف الكاريكاتور: ..... ص 323
1-1 – الوظيفة الإخبارية: ..... ص 324
1-2- الوظيفة الإعلامية الإشهارية: ..... ص 324
1-3- الكاريكاتور والفكاهة: ..... ص 325
1- 4- عامل سلام: ..... ص 329
1-5- وظيفة السخرية: ..... ص 332
1- 6- وظيفة التواصل: ..... ص 345
ثانيا: أنواع التواصل الكاريكاتوري: ..... ص 357
2-1- إستراتيجيات التواصل غير اللفظي: ..... ص 361
2-2- التواصل اللفظي: ..... ص 398
خاتمة..... ص 417
الملحق: ..... ص 422
المصادر والمراجع..... ص 429
الفهرس: .... ص 451