التحديدات المعرفية للصورة، المصطلح والدّلالة

أ. هامل شيخ
قسم اللغة العربية وآدابها
المركز الجامعي تيسمسيلت

إن تحديد مفهوم دقيق لمصطلح الصورة أمر يحتاج إلى بعد نظر معرفي، وخاصة في مسألة عدول التسمية عن الدلالة الأصلية، مما يلزم الباحث – في كثير من الأحيان– على تحديد السياق الثقافي الذي يتناول من خلاله هذا المصطلح؛ وانطلاقا من هذا الطرح سنشير إلى تعدد التعريفات القاموسية والعلمية للصورة، غير أننا سنتجاوز المرجعية التاريخية التي وقفت طويلا عند المصطلح وأعطته حقّه من جانبيه الفني والعلمي. ويروم هذا المقال تحديد أهم التيمات التواصلية التي تُخضع الصورة لأنماط التدليل وفق منطق يجعل منها فضاءً لتوليد الدلالات المتراكمة في مخيال التلقي، ونطمح من خلال تطبيقنا على نموذج إعلامي يتمثل في صورتين كاريكاتيريتين، إلى ملامسة الدلالات المضمرة التي يبوح بها الخطاب عند إحالته لسلطة التأويل، وسط هالة من المعاني المسيّقة.

مصطلح الصورة لغةً:

ورد في لسان العرب لابن منظور، المادة (صور): « الصورة في الشكل، والجمع صور، فقد صوره فتصور، وتصورت الشيء، توهمت صورته، فتصوّر لي، والتصاوير التماثيل، قال ابن الأثير: الصورة ترد في لسان العرب (لغتهم) على ظاهرها، وعلى معنى حقيقة الشيء وهيئته، وعلى معنى صفته، يقال صورة الفعل كذا ذا أي هيئته، وصورة كذا وكذا أي صفته».[1]

لا يخرج معجم مقاييس اللغة لابن فارس عن التحديد القاموسي لابن منظور حيث يقول: «**من ذلك الصورة، صورة كل مخلوق والجمع صور وهي هيئة خلقته، والله تعالى البارئ المصوّر، و يقال رجلٌ "صيِّر" إذا كان جميل الصورة**»[2].

في المرجعية الغربية :

تمتد كلمة صورة **Image** بجذورها إلى الكلمة اليونانية القديمة أيقونة **Icon** والتي تشير إلى التشابه و المحاكاة والتي ترجمت إلى **Imago** في اللاتينية و**Image** في الفرنسية والانجليزية.[3]

من خلال التعريف السابق يجد مفهوم الأيقونية **Iconicité** أصوله في التحديدات الكنسية المرتبطة بالتمثيل «فالأيقون* علامة دينية ابتداءاً»[4] قد عرّف بورس الأيقونات بأنها تلك العلامات التي تستطيع تمثيل موضوعها بواسطة شبهها به[5]

والمقصود بالشبه هو إعادة إنتاج شكل العلاقات الواقعية التي تدل عليها الصورة.

دقق شارل موريس في تعريف العلامة الأيقونية حيث يذهب إلى اعتبار العلامة أيقونا إذا كانت تملك بعض خصائص الشيء الممثل أو بالأحرى تملك خصائصه الواقعية.[6]

من خلال هذين التعريفين نستنتج أن الصورة أو الأيقون لا تمتلك كل خصائص الشيء الواقعي، بل بعض تمثلاته حسب النمط الإدراكي للمجتمع (الثقافة) حيث يقول بورس في هذا الصدد: « **فإذا تأملنا أي شيء في ذاته و في انفصام تام عن أي شيء آخر سيتضح لنا أن هذا الشيء لا يمكن أن يشبه أي شيء آخر**».[7]

يتفق جون ديبوا مع التعريفات السابقة للأيقون حيث يشير بأنه «**علامة تربطها علاقة تشابه مع ما تحيل إليه في الواقع الخارجي**».[8]

من خلال التعريفات السابقة نستنتج نقطة مهمة في مسألة دلالة المصطلحين **صورة، أيقون**؛ حيث إن التحديدات السابقة لم تربط ما هو بصري بما هو أيقوني، ومع ذلك ظل هذا الانزلاق الجسيم مدفوعا من قبل العديد من الباحثين؛ حيث استعمل مفهوم الأيقون بصفة خاصة في مجالات السينما والفوتوغرافيا.

بالمقابل نجد أن التراث العربي يشحن المصطلح بدلالة مجازية تتجاوز التمثيل البصري إلى تمثيلات أخرى وهو ما يصطلح عليه بالصورة الشعرية حيث يقول أحمد علي دهمان: « **مفهوم الصورة الشعرية ليس من المفاهيم البسيطة السريعة التحديد وإنما هناك عدد من العوامل التي تدخل في تحديد طبيعتها: كالتجربة والشعور والفكر والمجاز والإدراك والتشابه والدقة؛ فهي من القضايا النقدية الصعبة، ولأنّ دراستها (الصورة) لا بد أن توقع الدارس في مزالق العناية بالشكل أو بدور الخيال أو موسيقى الشعر**»[9].

وعموما تتراوح أغلب التعريفات السابقة حول إعادة الإنتاج أو النسخ للشكل الخاص بالإنسان أو بموضوع معين ،إلى الإشارة لكل ما يظهر على نحو خفي، فيما بين هذين التعريفات معاني أخرى للمصطلح تجسد الخصائص المرتبطة بالصور المرئية وكذلك الجوانب العقلية والتي تشتمل على الوصف الحي، الاستعارة الرمز الأدبي، الرأي أو التصوّر، الطابع الذي يتركه شخص أو مؤسسة كما تقدمها وسائل الإعلام الجماهيرية[10]

وقد اختصر صلاح فضل في أنّها: «علامة دالة تعتمد على منظومة ثلاثية من العلاقات بين الأطراف التالية، مادة التعبير وهي الألوان والمسافات وأشكال التعبير وهي التكوينات التصويرية للأشياء و الأشخاص، ومضمون التعبير وهو يشمل المحتوى الثقافي للصورة من ناحية وأبنيتها الدلالية المشكلة لهذا المضمون من ناحية أخرى»[11]

وهو تعريف – في رأينا- يلامس مختلف البنيات المكونة للمصطلح من خلال تمظهرها كعلامة دالة وسط سياق ثقافي يحيل إلى مرجعياتها المتعددة.

ولتوضيح بعض جوانب الدلالة في الصورة،ارتأينا تطبيق بعض المعارف السيميائية على نموذج إعلامي نراه مهما في طرح الكثير من المعاني التي لا تتجلى إلا في أحضانه وضمن نسقه ؛ الذي يجمع بين الصورة واللغة، بين طرحه الساخر ودلالته الواقعية، يتمثل في الكاريكاتير، أو النكتة الصحفية.

الصورة الأولى:[12]

تظهر الصورة أيقونتين بارزتين الأولى تتمثل في الدبابة و الثانية تتمثل في لافتة كبيرة مكتوب عليها **الربيع العربي**، وهي ملطخة بالدماء، بينما كتب على

الدبابة اسم **NATO** وهو المقابل الأجنبي لما يسمى " حلف شمال الأطلسي". يدرك المتلقي مباشرة أن الدماء التي لطخت بها لافتة الربيع العربي ما هي إلا قذيفة من دبابة **NATO** لأنها (الدبابة) موجهة مباشرة نحو اللافتة ولأن الدخان الذي يتصاعد من أعلاها ما هو إلا مؤشر** سيميائي على إطلاق القذيفة. وبالرجوع إلى قول ليونيل برينجر أن « **العقل ليس له وظيفة نظرية فقط بل له أيضا وظيفة عملية: فموضوعه يهم عرض معارفنا وتعميقها، بقدر ما يهم توجيه أفعالنا**»[13].

وهو ما يؤدي إلى خلق أفق انتظار تأويلي بالرجوع إلى المعطيات التي نجدها في الصورة.

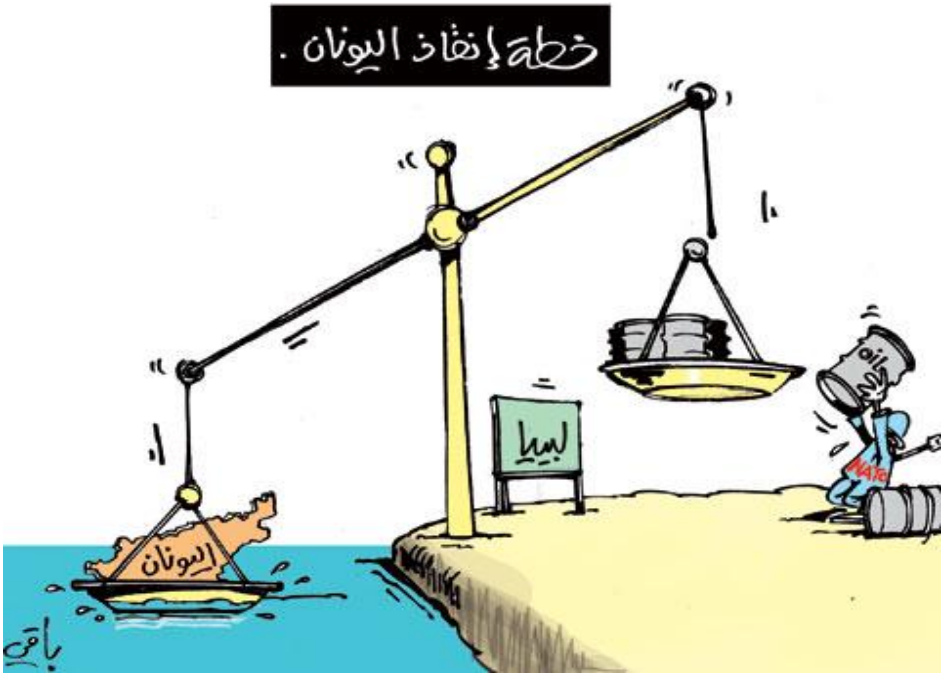
تقول سلوى النجار: « **عندما ننظر إلى الصورة لا نمتلكها، عندما نرى نأنف عن الأخذ، الرؤية أن تترك الوجود يوجد كما وجد، فأن ترى الصورة هو أن تذهب إليها، أن تسافر فيها، أن نغامر في أعماقها**»[14]

مغامرة المتلقي لا تكون إلا ضمن سيرورة السياق الذي يحيط بالصورة فالبنيات البصرية العامة كما سبق و أن ذكرنا آنفا هي إحالة لمنطق التضاد بين لفظ **الربيع** المجسد لغويا في اللافتة والتمظهر الأيقوني **للدبابة** التي تتعلق هي أيضا بمصاحب لساني **NATO** الذي يحيل إلى الطابع الضمني المشحون لهذه الصورة، ولذلك فقراءتنا تتجاوز الأنساق الظاهرة والمعطيات المبثوثة لترسم بنيات عميقة تحيل إلى انزياح البنية الإدراكية للمتلقي من الصورة إلى الواقع، حيث اختزلت الصورة الدلالة الضمنية التي تجعل المرسل يستغني عن التركيب اللغوي أو المصاحبة اللسانية، و ذلك عن طريق تطعيمها (الصورة) بثلاث مورفيمات: **الربيع، العربي، NATO**، هذا بالطبع إذا استثنينا **"ال"** الذي يعد مورفيما يحيل إلى التعريف في اللغة العربية.

الدلالة التي يمكن الوصول إليها أو استنتاجها من خلال القراءة السيميائية لهذه الصورة أن ما سمي فيها **بالربيع العربي*****والذي يتحول عن طريق التقاء الأيقون(القذيفة) باللغة(الربيع) الذي يتحول قسرا إلى ريع عربي، فالمعرفة السيميائية تمدنا بآليات كثيرة لاستنتاج الدلالة أهمها:

طابع التأطير؛ أي أننا نشاهد تيمات كبرى تحيل لقصدية معينة (الناتو، الربيع العربي، الريع....) إذ يحيل الدخان الذي يعلو الدبابة الى راهنية الحدث (الحرب الحديثة) بالإضافة إلى ذلك نلمح أن القذيفة المصوّبة نحو الرّبيع ،ما هي الا دماءً عربية أزالت الستار عن تمثيلية الربيع العربي، لاكتشاف حقيقة وجود الناتو بدبابته الحاضرة في الصورة ؛من أجل **الربيع** العربي .

الصورة الثانية: [15]



لا تبتعد الصورة الثانية عن الدلالة السابقة، إلا أن المرسل في هذه الإرسالية وظف علامات عدة لترسيخ الفكرة التي يدور حولها النسق المكون للصورة الكاريكاتيرية بالإضافة إلى استخدامه عتبة العنونة لمنح الرسالة مسارا لحظيا وفق تتابع زمني وأيقوني؛ حيث نشاهد في الصورة بنيات عديدة يمكننا حصرها في ستة عناصر هي:

- **العنوان:** خطة إنقاذ اليونان

- **الميزان:** تظهره الصورة مختل التوازن وفق ندية واضحة تحيل إلى ما يلي: البر ≠ البحر، برميل البترول≠ دولة اليونان، هذا التقابل سيدفعنا لتتبع المعطيات التي توفرها الصورة بدقة للوقوف على دلالتها المضمرة ولا يكون ذلك إلا بإسقاطها (المعطيات) على الواقع أو السياق الاجتماعي الذي أنتجت فيه الصورة، باعتبارها أداة تواصلية؛ حيث « **عندما نوسع من الدائرة التي من خلالها نطل على ظواهر التواصل ندرك أن تواصلا ما يحدد بكونه إنتاجا إنسانيا يمكن قراءته من خلال مقامه ولا يستمد معناه إلا من هذا المقام**»[16] الذي يلعب الدور الكبير في إبراز المعالم الكبرى لأي رسالة لغوية كانت أم غير لغوية.

- **براميل النفط:** التي لها دلالة مباشرة وهي النفط الليبي، ودلالة مضمرة هي كل خيرات الشعب الليبي (ظاهرها نفط و باطنها ربما أعظم من النفط...)

- **لافتة صغيرة:** مكتوب عليها ليبيا، لها ميزة أيقونية وهي اللون الأخضر الذي له دلالة مباشرة، وهي ارتباطها بالعقيد معمر القذافي.

- **الجندي:** الذي يحاول ملأ أكبر قدر من البترول لانتشال اليونان من الغرق.

حسب سيميائيات شارل سندرس بورس تعتبر الصورة الكاريكاتيرية **ماثولاً** والماثول هو: « شيء يعوض بالنسبة إلى شخص ما شيئا ما بأية صفة وبأية طريقة، إنه يخلق عنده علامة موازية أو علامة أكثر تطوّرا»[17] إن الماثول إذن هو الأداة التي نستعملها في التمثيل لشيء آخر.

نلاحظ أن استعمال بورس لكلمة شيء **"chose"** في تعريفه للماثول معناه أن هذا الماثول ليس متوالية صوتية لها موقع معين داخل لسان ما، بل هو ظاهرة عامة قد تكون اجتماعية وقد تكون طبيعية وقد تكون لسانية بطبيعة الحال. وهو ما ينطبق على الصورة الكاريكاتيرية التي ينبغي لها أن تحيل إلى موضوع عن طريق مؤوّل. فعندما نشاهد العناصر السابقة منسجمة ومتراصة الاتساق في الصورة نستنتج أنها تخضع لنمط معين من التدليل الذي

يجعل من الشيء (الماثول) برميل، ميزان، لافتة، مشحونا بدلالة مسيقة وخاضعا لنمط من التبئير والمعنى الضمني عن طريق الإحالة الثقافية التي يكرسها المؤول.****

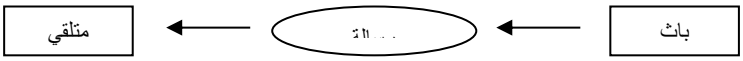
إن منطق التواضع بين الباث والمتلقي هو الذي يفتح بوابة البنى العميقة في الصورة ويجعل منها إمكانية للتأويل الثقافي الذي يبحث، كما يندس داخل بؤرتها العميقة.

فمنطق عدم التوازن في الثورة (ليبيا ≠ اليونان) الذي مثله الكاريكاتير هو عصب الوجود العسكري الذي أحالت إليه الصورة عن طريق **الجندي**، الذي سعى جاهدا إلى ترجيح الكفة، حتى وإن كانت مرتبة الدول الأوربية هي العليا دائما وهو ما صورته الصورة **شمال (أزرق) وجنوب (جاف)**.

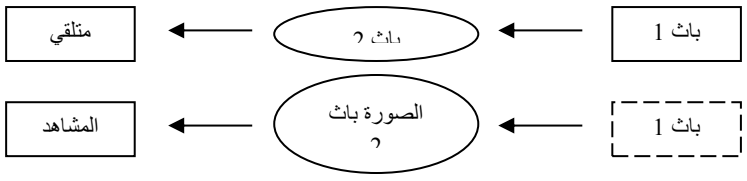
إن المعرفة السيميائية تنتج للقارئ الوقوف على الدلالات المضمرة بكل حيثياتها وتمنح له آفاق لتأويل خاضع في كل الأحوال للواقع.

تقول سلوى النجار « **في العلاقة بين الذات، المشاهد و الصورة نلفي عدة عوامل فمع القدرة الإدراكية توجد المعرفة و المشاعر و المعتقدات**»[18].

عندما تكون الرسالة خطابا لغويا محضا تنوب الرسالة في حضورها عن الباث حيث تعتبر لسان حاله في التواصل و التبليغ.



لكن عندما تكون الرسالة صورة يصبح الأمر مختلفا، هي تعبر عن المرسل (الباث) ولكنها تصبح ما يعينه باثا ثانيا، فتعبر عن حالها، تقول هي بدورها أشياءً كثيرة، قد لا يقولها الباث.



من خلال هذا المخطط نلاحظ كيف تفتك الصورة الحضور التبليغي من الباث وتنوب عنه دلاليا، بل ربما تلغي حيز المرسل لترتبط مباشرة مع المستقبل « **فالفرق إذن بين الرسالة اللغوية و الرسالة المرئية أن الأولى ذات طابع زمني تدركها جزئيا لتألفها من أصوات/ حروف وتدرك من خلالها فاعلها، أما الثانية فذات طابع مكاني تدركها في كليتها، بل تهجم عليك هجوما بقطع النظر عن فاعلها**».[19]

وهو يعرف بسلطة الصورة وهيمنتها على أغلب البنيات الإدراكية للمتلقي، يقول غي غوتييه: «**تستغرق الإحاطة البصرية بالرسم الصحافي و فهمه زمنا قصيرا جدا، حتى ليحسب المرء أن القراءة آنية، وتأتي فاعليته في سرعة قراءته و لا يعتمد التعقيد إلا لإعطاء هذه القراءة معنى ما و تحويلها إلى سخرية في غالب الأحيان**».[20]

لكننا لا نأوّل دائما معاني الصور بالسخرية، بل تعدّ السخرية نوعا وآلية من الآليات التحريكية للصورة.

وفي الختام يمكننا القول إن حضور الصورة قد تجاوز إلى حد كبير المجالات التي احتضنته وميزته في أول الأمر (سينما،صور شمسية، تلفزة ،ملصق إشهاري ....) ليمتد- وبكثافة- إلى كل مكونات الثقافة الإنسانية وينفذ في ممارساتنا التواصلية بواقعية أحيانا، وبلؤم في أحيان كثيرة؛ ولذلك فإن عالم الصور الحالي يحول الكائنات إلى ذريعة

؛أي إلى مجرد علاقات يتم تأليفها وتوليفها، تبعا لمنطق الحجب والكشف، وتبعا ذلك تتحول الصورة إلى حجاب لواقع تدعي أنها المعبرة الحقيقية عنه .

هوامش

[1]–ابن منظور، لسان العرب، دار الفكر، بيروت، **2008**، المجلد الثاني، ص **729**. المادة صور.

[2]–ابن فارس، مقاييس اللغة، تح: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، **1979**، ج**3**/ص **320**. المادة صور.

[3]-Groupe (u) traité du signe visuel, pour une rhétorique de l'image, Seuil, Paris, **1992**, pp **113- 114**.

* ينبغي التنبيه إلى أن الصورة في الجانب اللغوي هي تمثيل شيء من خلال الفنون الكرافية التشكيلية و أن الأيقون هو صياغة رمز ديني على خشب مؤسس على تمثيل لشيء ما مرتبط بالكنيسة (أيقوني) في الإغريقية القديمة يقال بصفة عامة "انتصارا في اللّعب".

–عبد المجيد العابد، الأيقونية في السيميائيات البصرية، مجلة أيقونات، **العدد01**، منشورات رابطة سيما للبحوث السيميائية،الجزائر،ص .**24**

[4]– عبد المجيد العابد، الأيقونية في السيميائيات البصرية، ص **17**.

[5]–أمبرطو إيكو، سيميائيات الأنساق البصرية، ترجمة: محمد التهامي العماري، محمد أودادا، دار الحوار، اللاذقية– سورية، ط**1**، **2008**، ص **29**.

[6]– المرجع نفسه، ص **30**.

[7]– سعيد بنكراد، السيميائيات والتأويل، مدخل لسيميائيات شارل سندرس بورس، المركز الثقافي العربي، ط**1**، **2005**، ص **55**.

[8]-Jean Dubois et autres Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage, Larousse, France, 1ére éd., **1994**,p **238**.

[9][0]– أحمد علي دهمان، الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني منهجا وتطبيقا، دار طلاس للدراسات و الترجمة والنشر، ط**1**، **1986**، ص ص **269**– .**270**

[10]– ينظر: شاكر عبد الحميد، عصر الصورة، السلبيات والإيجابيات، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، **2006**، ص **08**.

[1][1] – صلاح فضل، قراءة الصورة وصور القراءة، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط**1**، **1997**، ص ص **6**– **7**.

[12] – الشروق اليومي، الأربعاء **02** نوفمبر **2011**، العدد **3463**، ص **24**.

** – استعملنا مصطلح مؤشر ونستخدم مصطلح علامة لأنه يدل على عدم توفر نية تبليغية بينما تحيل العلامة إلى توفر قصدية تواصلية في التبليغ، مثل: أعراض المرض، السحب الكثيفة التي تبشر بالمطر (مؤشر).

– ارجع إلى: فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط**1**، **2010**، ص ص **86**– **87**.

–وارجع أيضا إلى: خولة طالب الإبراهيمي، مبادئ في اللسانيات، دار القصبة للنشر، الجزائر، ط**2**، **2006**، ص ص **18**– .**19**

[13]– ليونيل برينجر، الآليات الحجاجية للتواصل، مجلة علامات، مكناس، المغرب، العدد **21**، **2004**، ص .**32**

[14] – سلوى النجار، طاقات الصورة الدلالية، مجلة علامات، مكناس، المغرب ع **25**، ،**2006** ، ص **92**.

***– وفق قناعات تتزايد كل يوم، نتحفظ على بعض المصطلحات التي ساهمت بعض الوسائل الإعلامية في نشرها و محاولة تعميقها في المعجم اللغوي العربي (نقصد بالمعجم المدونة اللغوية المستعملة في التواصل) منها:

الربيع العربي: أي ربيع هذا الذي حمل معه دماءاً وأزمات وفقراً ونكبات وأوضاع سياسية غير مستقرة؟ ويمكن للقارئ الوقوف على النتائج التي وصلت إليها بعض الأقطار (مصر– تونس– ليبيا) ← عدم الاستقرار السياسي والاقتصادي

[15] – الشروق اليومي يوم الأحد **27** نوفمبر **2011**، العدد **3486**، ص .**24**

[16]– أليكس موتشيلي وآخران، المعنى والتسييق والسيرورات، ترجمة: محمد اليشوتي، علامات، مكناس، المغرب، العدد **21**، **2001**، ص **50**.

[17] – سعيد بنكراد، السيميائيات و التأويل، مدخل لسيميائيات شارل سندرس بورس، ص **78**.

**** يمكن للقارئ الرجوع إلى كتاب السيميائيات والتأويل والوقوف على مختلف التعريفات التي حفل بها المرجع لهذه المصطلحات (موضوع، ماثول، مؤوّل) بالتفعيل العلمي والتمثيل الواقعي، حيث يعد هذا المرجع قراءة وافية لسيميائيات ش.س. بورس.

[18] – سلوى النجار، طاقات الصورة الدلالية، ص **92**.

19- Voir: Jean Dubois et autres, Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage, p **96**.

[20] – سلوى النجار، طاقات الصورة الدلالية، ص **96**.