بيان الصورة الأيقونية: مقاربة سيمائية حجاجية

يونس لغويبي

كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة السلطان مولاي سليمان، بني ملال– المغرب

Youness.ghouibi@gmail.com

الملخص

استندنا في هذه الدراسة إلى المبدأ الذي يقول بتضمّن الصورة الأيقونية لحكاية تحكيها، لكي نستعمل السيميائيات السردية في الوقوف على دلالاتها. الأمر الذي مهّد السبيل ـ بالاعتماد، هذه المرة، على الحجاج الموسع ـ إلى الكشف عن سلسلة من الصور البيانية من قبيل: التشبيه والاستعارة والمجاز المرسل والكناية، للغاية نفسها، التي، من أجلها، يتم استخدامها في الخطاب اللغوي؛ للتأثير في المخاطَب وتوجيهه بقوة إلى وجهة يقصدها المخاطِب.

الكلمات الدالة: السيميائيات السردية، الحجاج الموسّع، الصورة الأيقونية، التشبيه، الاستعارة، الكناية، المجاز المرسل.

المقدمة

الصورة تمثيل بصري لموضوع معيّن، يتمّ نقله إلى سند جديد، يتمتع في إطاره بوجود جديد، ويستمدّ فيه دلالاته من ذاته ومن السياق والعلاقة التي تربطه بالموجودات الأخرى. وهي ـ في الحاضر ـ تعدّ عماد العملية التواصلية وركيزتها، تتيح عناصرها المتنوعة إنتاج معنى يدركه المتلقي بيسر دون أن تتوافر فيه شروط معرفية قبلية، وهي العناصر نفسها التي تمارس من خلالها الصورة سطوتها، فتقنعه بخطابها وتوجهه إلى وجهة يرضاها مرسلها. ولأنها تتألّف من أيقونات تتجلى في ألوان وأشكال وأحجام وخطوط وتمثيلات للموضوعات في الواقع. فإننا في هذه الدراسة سنسمها بالصورة الأيقونية، تمييزا لها عن نوع آخر من الصورة؛ هو الصورة البيانية.

فالصورة البيانية هي من المجالات التي تخوض فيها البلاغة بالبحث، فتتشكّل من طريق اقتناص المخاطِب لعنصر محسوس يقع خارج الموضوع الذي يعالجه، موظّفا إياه في خطابه؛ ليستثير خيال المتلقي بهدف التأثير فيه وإقناعه. وهنا نميّز بين الصور التي تقوم علاقة تشابه بين طرفيها: الموضوع الأصلي والمستدعى، تتجلى في التشبيه والاستعارة، وتلك التي تجمع بين طرفيها علاقة المجاورة، كالكناية والمجاز المرسل.

هذا، ولقد شكّلت تصوّرات اللسانيات المعرفية والنظرية التصورية، التي سمحت بتحويل المبادئ والقوانين المعتمدة في تحليل الظواهر اللغوية، إلى تحليل ظواهر غير لغوية، كالصورة مثلا، فالباعث القوي الذي دفعنا إلى طرح السؤال الآتي: هل تذهب الصورة الأيقونية فعلا إلى الاستعانة بالصور البيانية، وللغاية نفسها التي من أجلها تتضمنها الخطابات اللغوية، وهي ضمان التأثير على المتلقي وتوجيهه وجهة يرضاها المخاطِب؟

وللإجابة عن هذ السؤال، فنستند إلى مقاربتين متكاملتين، الأولى تتجلى في نظرية السيميائيات السردية، التي نعتمد عليها للوقوف على دلالات الصورة، مقتنعين بكون الصورة تحكي حكاية معيّنة أو لحظة سردية منها، أما الثانية فتتجلى في الحجاج الموسَّع، الذي ظهر عند الباحث أبي بكر العزاوي، معتمدا على مبادئ اللسانيات المعرفية والنظرية التصويرية في تحويل المفاهيم والآليات التي استند إليها الحجاج اللغوي عند أوزفالد ديكرو إلى مجال الصورة، ليقود إلى الكشف عن القوانين الداخلية والمبادئ العامة والخاصة، التي تمنح الصورة السطوة على المتلقي، فتوجهه إلى النتائج التي يرصدها المخاطِب.

وفي سبيل إنجازنا لهذه الدراسة، عرّجنا بداية على عدد من الدراسات السابقة التي جمعت بين الصورة الأيقونية والسيميائيات والحجاج والبلاغة، قاصدين أن ننظر في الدراسات الحديثة، لحاجتنا إلى الوقوف على تأثير النظرية المعرفية، التي وسمت الدراسات اللسانية الأخيرة، في المفاهيم والمبادئ التي تسخّرها المقاربات لتحليل الصورة، ومن هذه الدراسات

نذكر الآتية:

- دراسة بعنوان: "سيمياء الصورة وتمثلاتها في الخطاب المرئي"، للباحث: عريب عيد، صدرت سنة: 2021 بالمجلّد: 35(8)، لمجلة جامعة النجاح للأبحاث (العلوم الإنسانية). وفيها يرى الباحث أنّ بلاغة الصورة الأيقونية توحي ببنى فكرية وأهداف تواصلية، إذ يؤلّف الصورة نظام بنيوي من علامات لسانية وغير لسانية، وآخر أسلوبي تحكمه عناصر ما وراء الخطاب، تتجلى في المقومات الاجتماعية والثقافية والنفسية والسياقية الدلالية، لتشكّل هذه العناصر جميعها خطاب الصورة، الذي يتّسم بطاقة إنجازية وقوة فاعلة يحقق بهما التأثير في المخاطَب.
- دراسة بعنوان: "الحجاج في الصورة الأيقونية الإشهارية السلمية"، للباحثة: إسراء عامر شمس الدين السعدي، صدرت سنة 2018 بالعدد: 8، من مجلة: سيميائيات. وقد استوقف الباحثة في هذه الدراسة التأثير وسياسة الإقناع في الصورة الإشهارية، لتدرس حجاجيتها معتمدة على كون الصورة الأيقونية إنما تبثّر مكوّناتها بشكل ناجح ومعبّر علاقة التشابه القائمة بين الدال فيها والمدلول، وهو ما دعم جهود تحليلها الرمزي لمكوّنات عدد من الصور الإشهارية التي تنتمي لنوعي: الرسم التصويري والتصوير الفوتوغرافي الرقمي.
- دراسة بعنوان: "البلاغة في الصورة الإشهارية الثابتة"، للباحثة أمينة رقيق، صدرت في أبريل 2013م، بالعدد 12 من مجلة الباحث. رأت الباحثة في هذه الدراسة أنّ دلالات الصورة، إنما تبنيها الجوانب اللسانية والأيقونية في الصورة، وهي نفسها الآليات البلاغية التي تؤدي أغراضا إقناعية وتحمل أبعادا إيديولوجية. لذلك نجدها قد استندت إلى المقاربة البلاغية المتمثلة في نظرية بيرلمان الحجاجية، من أجل تحديد التقنيات التي يعتمدها الخطاب الإشهاري ليؤدي وظيفته الإقناعية، وكذلك من أجل إذكاء الحس التأويلي لدى القارئ العربي حتى يتمكن من قراءة الرسالة البصرية وفحص دلالاتها ذات الأبعاد الأنثروبولوجية والأيديولوجية والاجتماعية.

وأغلب الدراسات التي تمكنا من فحصها اقتصرت على البحث في الصورة الإشهارية التي تتسم بإيحاءات قوية وتتميّز بوظيفة إقناعية بارزة. ثم إنّ أغلبها استند إلى أحد المقاربتين فقط: السيميائية أو الحجاجية، وليس بينها من لجأت إلى السيميائيات السردية، أو إلى الحجاج الموسّع لدى الباحث أبي بكر العزاوي. ثم إننا لم نصادف قطّ دراسة واحدة تبرز اعتماد الصورة الأيقونية على صورة بيانية للتأثير في المتلقي وتوجيهه.

لذا، وأخذا بكلّ الأسباب السابقة، فقد قدّمنا الدراسة التي بين أيديكم، يتعاضد على مستواها السيميائيات السردية لدى كل من كَريماس وكورتيس والحجاج الموسّع عند أبي بكر العزاوي، من أجل إبراز اعتماد الصورة الأيقونية عموما، على عدد من

الصور البيانية؛ كالتشبيه والاستعارة والمجاز المرسل والكناية، لغرض التأثير والتوجيه والإقناع.

ولاستيفاء غرض الدراسة، فنعتمد فيها فصولا ثلاثة؛ الأول نخصصه للوقوف على المفاهيم الإجرائية التي يمكن الاستناد إليها في إطار السيميائيات السردية لتحليل دلالات الصورة، أما الفصل الثاني فنبسط من خلاله المفاهيم الإجرائية التي يعتمدها الحجاج الموسّع من أجل الوقوف على الوظيفة الحجاجية للصورة، أما الفصل الأخير، فيتمّ في إطاره إخضاع أربع صور أيقونية للتحليل عبر المقاربتين المعتمدتين، لغرض الوقوف على الصور البيانية التي تستند إليها في الإقناع والتأثير.

1. التحليل السيميائي للصورة

تنبني دراسة حجاجية الصورة، على الوقوف على دلالاتها الممكنة. ومن النظريات التي كشفت عن جهاز نظري وآليات تطبيقية قادرة على الكشف عن كيفية بناء الدلالة في الخطاب البصري، دون السقوط في الذاتية أو التأويلات الأيديولوجية أو غواية الصورة، نجد النظرية السيميائية (آيت المكي، 2022، ص 129)، وهي مجال برزت فيه مدارس متنوعة، لكن لاقتناعنا بكون الصورة تحكي حكاية أو لحظة منها على الأقل، فإننا نؤثر منها السيميائيات السردية التي ظهرت في إطار المدرسة الفرنسية لدى كل من كريماس وكورتيس خاصة.

1.1 سردية الصورة:

السرد ظاهرة إنسانية قديمة قدم الإنسان نفسه، الذي أدرجه في كلّ الأشكال التعبيرية التي خلقها وطوّرها. فهي تتمّ ـ بداية ـ بحركات الجسد والإيماءات، ثم تحّقق بالأيقونات، قبل أن يتكفّل به النسق اللساني. ولكي يُعد الخطاب سرديا فيجب أن يتضمّن حكاية، سواء أكانت إرسالية بصرية أو سمعية أو حركية أو لسانية (آيت المكي، 2022، ص 25–33)، ولما كانت كل صورة–بتعبير بارت– تنطوي على حكاية (بارت، 1978)، فيمكن اعتدادها خطابا سرديا، غير أنّ الحكاية التي تتلفّظ بها الصورة تذكر أشياء فقط لتسكت عن أخرى، أو بتعبير آخر، الصورة حكاية في مرحلة بعينها، يمكن استلزام ما سبقها من حالات ووقائع، كما يمكن افتراض ما يمكن أن يليها (آيت المكي، 2022، ص 34). وعليه تعد الصورة خطابا سرديا يمكن تحليله بالاستناد إلى السيميائيات السردية.

1.2 السيميائيات السردية:

يُنظر إلى السيميائيات السردية في إطار المسار التداولي الذي استقرّت فيه، إثر صدور كتاب كل من كريماس وكورتيس: "السيميائيات: القاموس المعقلن لنظرية اللغة" سنة 1979، على أنها وصف للقواعد التي تبرز انبثاق المعنى في كل أنواع

الخطابات بصفتها كلاً دالا. لتحدّد ثلاثة مستويات للدلالة، تترتب صاعدة من المجرد إلى الملموس كما يأتي (نوسي، 2021، ص 26-27):

- المكون العميق: يقابل البنية الأولية للدلالة.
- التركيب السردي السطحي: الفعل والعلاقات التركيبية بين العوامل المؤطرة داخل البرامج والمسارات التركيبية.
- البنيات الخطابية: يتجلى خلالها الخطاب من خلال إجراءات التفضية والتزمين وتأسيس الممثلين.

1.3 الخطاب في السيميائيات السردية:

بالنظر إلى مبادئ السيميائيات السردية، فقد أصبح يُنظر إلى الخطاب على أنه سلمية من مستويات متراكبة ومتعالقة، نميّز بينها مستوى مجرّدا يتمثّل في التركيب السردي السطحي، الذي يستثمر قيما دلالية، تفرزها بنية أعمق، هي البنية الأولية للدلالة، ثم هنالك مستوى ملموس ومتجلٍ، يتمثّل في المستوى الخطابي.

ويتم تحليل الخطابات في إطار السيميائيات السردية من خلال الفصل بين المستويين المؤسّسين للمعنى في الخطابات السردية؛ المستوى العميق ومستوى التمظهر الخطابي، فيتم دراسة كل مستوى على حدة، وذلك وفقاً لعمليتين اثنتين: الأولى تكمن في إرجاع الخطاب-كيفما كانت وسائط التعبير المؤسسة له- إلى بنيته الدلالية المنطقية السابقة عنه في الوجود والمنتجة له، والثانية تتجلى في العودة من المجرّد المحايث إلى التمظهر الخطابي مرة أخرى (آيت المكي، 2022، ص 37-38). ومن أجل الوقوف على دلالات الصورة، يلزمنا أن نقف ـ في البداية ـ على المفاهيم الإجرائية التي يستند إليها كل مستوى على حدة.

1.4 إجراءات المستوى الخطابي:

إنّ دلالة الخطاب، وإن انطلق تشكّلها من مستويات أعمق، فهي في المستوى الخطابي حيث تتمظهر وتتجلى. وذلك من خلال إجراءات التركيب الخطابي التي تتجلى فيٍ إجراءات التزمين والتفضية وتأسيس الممثلين.

1.4.1 التفضية والتزمين:

لا تدرك أحداث الحكاية إلا في إطار زمن وفضاء محدّدين، فمجرّد طرحهما في الخطاب يعني برمجة مجموعة من الأحداث الممكنة، وهما لا يكتفيان ببرمجة الأحداث، بل يحدّدان طبيعتها، فيقودان إلى تخصيص الخطاب وتفريده عن باقي الخطابات الأخرى (بنكَراد، 2001، ص 135-138). ومثال ذلك أن نتصوّر صورة لمطار في زمن المتحور "كورونا"، فالإطاران الزمني والمكاني هنا يحدّدان بعض الأحداث الممكنة مثل: استقبال مسافر، أو انتظار موعد السفر، أو الخضوع

للتفتيش الجمركي، وكل هاته الأحداث ستتم في إطار الاحترازات الصحية التي فرضتها الجائحة.

1.4.2 إجراء تأسيس الممثلين:

أ. تحديد الممثل:

يظهر الممثل في الخطاب في صيغة الفرد أو الجماعة، على شكل إنسان أو حيوان أو عنصر غير صوري (كالقدر)، وقد يرتبط باسم علم محدّد (كَريماس، وكورتيس، 1979). وهو البؤرة التي يتجلى من خلالها الخطاب تصويريا، ليشتغل كنقطة جذب تلتف حولها الأحداث وتمنح الخطاب بعدا إنسانيا (بنكَراد، 2001، ص 130-133).

ب. المسار التصويري للممثل:

يتمّ في البداية تحديد الممثل بالحد الأدنى من الدلالة، الذي يدرجه به السارد في الخطاب، قبل أن تلحق به أول وحدة تصويرية، تدعى بالصورة المحور، التي تحيل إلى نواة مقوّماتية، وإلى مقوّم سياقي أولي، وعن هذه الصورة المحور تتسلسل قسريا باقي الوحدات التصويرية، متميّزة بترادفها الحشوي المتكرّر وبتباينها، لتشكّل مسارات تصويرية (Parcours figuratif) (نوسي، 2002، ص 169-182).

فمثلا في صورة لمطار، نتصوّر ممثلا يقدّمه السارد بالحدّ الأدنى من الدلالات الآتية: (ذكر، في منتصف العمر، ضعيف البنية). تلحق به نواة مقوّماتية تتجلى في ارتدائه جلبابا صوفيا أبيض وطربوشا أحمر، تحيل إلى مقوّم سياقي يتمثّل في اللباس المغربي، وعليه تتكوّن الصورة المحور: رجل مغربي، التي تعدّ أول صورة تلحق بالممثل إثر تمظهره في الخطاب. تتسلسل عنها قسريا وحدات تصويرية مثل: وضع الرجل المغربي لنظارة طبية، ووضعية رأسه المعلّق إلى اللوحة الإلكترونية العملاقة، وهما صورتان تكوّنان مسارا تصويريا أولا يظهر فيه المغربي وهو يراقب موعد وصول طائرة بعينها، وبالطريقة نفسها نفترض تسلسل الوحدات التصويرية الآتية: (حقيبة سفر كبيرة، ويد يمنى تمسك بها)، ليتكوّن مسار تصويري ثان يظهر فيه الرجل المغربي وهو يحمل حقيبة سفر كبيرة.

ت. التيمة:

تحيل المسارات التصويرية إلى مجموعة من الأدوار التصويرية التي ترتبط بمسار يسمى المسار الموضوعاتي (Parcours thématique)، وهو مسار يحايث المسار التصويري، ويوصف بكونه انتشارا مركبيا لاستثمارات دلالية جزئية ترسّخ الدلالة في الخطاب، يمكن تكثيفه إلى تيمة موحِّدة. هذا، وتتحدّد التيمة في السيميائيات السردية بوصفها الموضوعات التي ترغب فيها العوامل السردية (نوسي، 2002، ص 174-184).

فالمسار التصويري الأول: المغربي يراقب موعد وصول طائرة، تحيل إلى الدور التصويري: المترقّب لموعد وصول طائرة، والمسار الثاني: المغربي يحمل حقيبة سفر كبيرة، تحيل إلى الدور التصويري: الحامل لحقيبة سفر كبيرة، والدوران التصويريان يحايثهما مسار موضوعاتي تؤلّفه الاستثمارات الدلالية الجزئية الآتية: (مطار، ترقب، حمل حقيبة سفر)، يمكن تكثيفها إلى تيمة موحّدة هي: السفر، بوصفها موضوعا يرغب فيه الممثل.

ث. رتبة ظهور الممثلين:

تشكل رتبة ظهور الممثلين عنصرا إجرائيا مهما على مستوى التحليل؛ لأنها تمكّن من إبراز المواقع الطوبولوجية التي تكون محايثة بمقومات دلالية، تسهم في تحديد المسار العام للممثلين في قدرتهم على الاتصال بالتيمات الرئيسية (نوسي، 2002، ص 166). وترتبط التيمات الرئيسية بالممثلين الذين يحظون بمواقع طوبولوجية في الخطاب. ففي الخطاب البصري، نتصوّر أنّ الممثل (أو الممثلين) الذي يحتل مركز الصورة، أو يمينها بالنسبة للصورة الموجهة إلى القارئ العربي، هو الممثل الذي يتسم بالأهمية الوظيفية، مقارنة بغيره من الممثلين الذين يظهرون في مواقع أخرى.

ولما كان الممثل «وحدة معجمية [...] تكون، من خلال إدراجها في الخطاب، كفيلة بتلقي ـ في لحظة التجلي ـ استثمارات التركيب السردي السطحي والدلالة الخطابية» (كَريماس، وكورتيس، 1979)، فنقترح أن نحلل العناصر الإجرائية الخاصة بالتركيب السردي السطحي، انطلاقا من عنصر الممثل والمفاهيم الإجرائية الخطابية المتعالقة معه؛ كالمسارات التصويرية، والأدوار التصويرية، والتيمات.

1.5 إجراءات مستوى التركيب السردي:

التركيب السردي هو المستوى المجرّد الذي يتلقى الاستثمارات الدلالية التي تبثّها البنية الأولية للدلالة، كما يحيل إلى مقوّمات سياقية منسجمة، تسهم في بناء دلالة الخطاب، من خلال عوامل سردية تنجز أدوارا عاملية محدّدة وتقوم بينها علاقات معيّنة (نوسي، 2002، ص 205–206).

1.5.1 العوامل السردية:

العامل السردي عبارة عن وحدة تركيبية ذات طابع شكلي خالص، تسبق أي استثمار دلالي أو أيديولوجي، يقوم بفعل معيّن أو يتلقّاه، بغضّ النظر عن أي تحديد آخر، يتمثّل كائنا أو شيئا أو فكرة، ولا يهمّ إن كان دوره رئيسيا أو ثانويا، إيجابيا أو سلبيا (كَريماس، وكورتيس، 1979)، ونميّز في إطار السيميائيات السردية العوامل الآتية:

أ. العامل الذات والموضوع القيمة:

أول هذه العوامل هو العامل الذات، الذي يعدّ مصدر الفعل في الحكاية، ولا يتحدّد فيها إلا بعد دخوله في علاقة رغبة مع موضوع معيّن، ليأتي بعد ذلك على سلسلة من الأفعال، التي تسعى في مجملها إلى حصول هذا العامل على الموضوع المرغوب فيه. هكذا ستشكّل الحكاية مسار تحوّل العامل الذات من حالة الانفصال عن الموضوع إلى حالة الاتصال به أو العكس. أما العامل الموضوع فهو الحالة التي يهدف إليها فعل العامل الذات وتنتهي إليها الحكاية، ولا يتحدّد الموضوع إلا في علاقته مع عامل ذات يرغب فيه (بنكَراد، 2001، ص 78-79).

والعامل الذات لا يرغب في الموضوع في حدّ ذاته، لكنّه يرغب في القيم التي تتصل به، لذلك فالعامل الذات يبتكر موقعا تركيبيا يتوسّط بينه وبين القيم التي يرغب فيها؛ هو الموضوع. وهو ما يوصلنا إلى موقع تركيبي سردي جديد؛ هو الموضوع القيمة، ليشكّل اتصاله به اتصالا بمجموعة من القيم السوسيوثقافية (نوسي، 2002، ص 218-219).

ففي الصورة التي نفترضها لمطار، نجد الممثل: المسافر المغربي، ينجز فعلا معيّنا هو السفر، راغبا في موضوع بذاته هو العودة إلى الوطن. نقول إن هذا الممثل يحايث على مستوى التركيب السردي العامل الذات الذي يعدّ مصدر الفعل في هذا الخطاب، ويتحدّد برغبته في الاتصال بموضوع محدد. ولنا أن نتصوّر ـ كذلك ـ أنّ العامل الذات يرغب حقيقة في الاتصال بالقيم المتعلّقة بالموضوع: العودة، المتمثّلة مثلا في الدفء الأسري، والراحة، وممارسة العادات والتقاليد.

ب. العامل المرسل والعامل المرسل إليه:

العامل المرسل هو الباعث على الفعل الذي يستفيد منه العامل المرسل إليه، فالأول يعمل على إقناع العامل الذات بموضوع يستودع قيما خاصة، ليؤدي اقتناع الأخير بالموضوع وإبداء رغبته في القيم المتصلة به، إلى بداية رحلة يؤدي فيها عددا من الأفعال التي تقوده إلى الحصول على الموضوع (بنكَراد، 2001، ص 81-82).

ت. العامل المساعد والعامل المعيق:

يضمّ النموذج العاملي عاملين تركيبيين آخرين يتصلان بالعامل الذات في نقط محدّدة من المسار السردي، يتمظهران خطابيا من خلال كائنات أو أشياء أو ظروف؛ العامل الأول هو العامل المساعد، الذي يسهّل للعامل الذات مأمورية تحقيق أهدافه، أما الثاني فهو العامل المعيق الذي يحول بين العامل الذات وبين تحقيق هدفه النهائي (بنكَراد، 2001، ص 84-85).

1.5.2 الخطاطة السردية:

لقد سبق أن وقفنا على أنّ العامل الذات يهدف في الحكاية إلى الاتصال بموضوع قيمة يرغب فيه، وفي سبيل ذلك يجد نفسه يسعى إلى تحقيق عدد من الموضوعات الجزئية، من خلال إنجاز أفعال تؤشّر في تحوّلات، تقود في مجملها إلى التحوّل من حالة الانفصال عن الموضوع القيمة إلى حالة الاتصال به.

هذا، ويشكّل تنظيم هذه التحوّلات والتحكّم فيها بشكل تجريدي، عنصرا تركيبيا جديدا، هو الخطاطة السردية، التي تعدّ نموذجا لكل التحوّلات الواقعة. تضمّ مجموعة من اللحظات السردية المترابطة فيما بينها والمتسلسلة وفقاً لمنطق معيّن، لا يسبق فيها اللاحق السابق، فوفقها ستظهر الأحداث على المستوى الخطابي، متسلسلة–هي الأخرى– وفقاً لمنطق خاص، وهذه اللحظات السردية هي: التسخير والتأهيل فالإنجاز ثم الجزاء (بنكَراد، 2001، ص 88–89). وليس من الضروري أن تتحقّق كل لحظات الخطاطة، فقد تغيب في المستوى الخطابي المتمظهر تخطيبات، تحيل إلى لحظة سردية بعينها، لكنها ستحضر في الخطاطة بالافتراض (بنكَراد، 2001، ص 116).

أ. التسخير:

يمارس العامل المرسل أو المسخِّر، قولا إقناعيا ينبني على معرفة تتمحور حول موضوع معيّن، وعلى حكم يقيني بأهمية القيم التي تتصل بهذا الموضوع، وتصريح بأنّ العامل الذات لا يتوفّر في البداية على القدرة على الفعل، وتنتصب عناصر هذا القول حججا تقنع العامل الذات (المسخَّر) بالسعي إلى الاتصال بالموضوع القيمة (نوسي، 2002، ص 220–224). فصورة المغربي الذي يترقّب موعد وصول طائرته، لا تكشف عن اللحظة السردية: التسخير، لكن يمكننا استلزامها، بأن نتصوّر مثلا أن الرجل المغربي قد سبق له أن تلقى اتصالا هاتفيا من أخت صغرى؛ ستلعب على مستوى التركيب السردي دور العامل المرسل أو المسخِّر، فتطلب من الأخ أن ينقطع عن حياته في المهجر رمضان هذه السنة، ليمضيه في وطنه بين ذويه، خصوصا أنّ صحّة الوالد في تدهور مستمر. ليؤوّل العامل الذات (الرجل المغربي) هذا القول ويقتنع به، فيضع برنامجا من مهام وخطوات توصله ـ في الأخير ـ إلى الاتصال بموضوعه القيّم: العودة إلى الوطن.

ب. التأهيل:

في هذه المرحلة من الخطاطة السردية، يسعى العامل الذات إلى الاتصال بعدد من الجهات، التي تمثّل ـ هنا ـ مؤهّلات يقود التحكّم فيها جميعا إلى الاتصال بالموضوع الذي يرغب فيه (نوسي، 2002، ص 220). وهذه الجهات هي الأربعة الآتية: إرادة الفعل، وواجب الفعل، ومعرفة الفعل، ثم القدرة على الفعل (نوسي، 2002، ص 244). ويرى كَريماس أنّ هذه

الجهات هي متعالقة فيما بينها، لذلك يدعو إلى النظر إليها بوصفها متوالية مركبية، تؤلّف جهتين مترابطتين نسقيا هما: جهة الإمكان التي تتكوّن من جهتي واجب الفعل وإرادة الفعل، ثم جهة التحقيق بالقوة التي تضم جهتي معرفة الفعل والقدرة على الفعل (نوسي، 2002، ص 244-245).

- **جهة الإمكان (Modalités virtualisantes):**

تتحقق حينما يتصل العامل الذات بجهتي الرغبة في الفعل وواجب الفعل، مما يؤشّر على انطلاق البرنامج السردي الذي يحاول فيه الحصول على الموضوع القيمة الذي يرغب فيه (نوسي، 2002، ص 217-220). إذ بمجرّد أن يرغب العامل في هذا الموضوع، سيتمظهر سيميائيا كعامل ممكن (Sujet virtuel)، ولا يتحدّد كذلك إلا في إطار عالم ممكن، أي عالم يمكن في إطاره إنجاز الفعل المحوّل الذي يضمن له الحصول على الموضوع القيمة (نوسي، 2002، ص 257-259).

والصورة التي نمثّل بها، تستلزم أنّ العامل الذات (المسافر المغربي) قد اقتنع بالقول الذي أنجزه العامل المرسل (الأخت) لتسخيره إلى الاتصال بالموضوع القيمة: العودة إلى الوطن، ونجاح هذ التسخير يحثّ العامل الذات على إنجاز قول تتحكّم فيه جهة الرغبة، قد يكون: "أرغب بشدّة في الرجوع إلى الوطن"، وهو كاف لكي يطلق برنامجا من الإنجازات يقوده ـ في الأخير ـ إلى الاتصال بالموضوع القيمة، ويمكنه أن ينجز قولا آخر تتحكّم فيه هذه المرة جهة الواجب، قد يكون: "الوالد مريض جدا، من الضروري أن أكون بقربه في هذه الأثناء". وحينما ينجز العامل الذات هذين القولين، يتحدّد كعامل ممكن؛ يمكنه أن ينجز الفعل الذي يفصله عن الموضوع القيمة، هذا الفعل يتحدّد بناء على ما يسمح به العالم الذي تجري فيه الحكاية، فوجود العامل الذات مثلا في بلد لا يتوفّر على ساحل، لا يمكن أن يقوده إلى إنجاز فعل من قبيل السفر بالباخرة.

- **جهة التحقيق بالقوة (Modalités Actualisantes):**

وهي مكوّنة من جهتين: جهة معرفة الفعل التي تتمثّل في حصول العامل الذات على المعرفة التي تؤهّله للسعي إلى الحصول على جهة ثانية، هي القدرة على الفعل، وحصول العامل على الجهة الأخيرة، التي تجعل منه عاملا مؤهّلا لإنجاز الفعل المحوّل، الذي يخوّله الحصول على كينونة داخل العالم الممكن، فهو حينذاك يكون عاملا محققا بالقوة (Sujet actualisé) (نوسي، 2002، ص 262-265).

فبعد أن يرغب العامل الذات في الموضوع القيمة (العودة إلى الوطن) ويشعر بواجب الاتصال به، يتخذ قرارا بالسّفر. وهنا ستعدّ معرفة العامل للفعل الذي يخوّله الاتصال بالموضوع القيمة ـ وكذا للوسيلة التي سيتم بها، ووقته ـ اتصالا

بجهة معرفة الفعل. بعد ذلك يستلزم أن ينظر العامل في حسابه البنكي ليتأكد من قدرته على تغطية مصاريف الرحلة، قبل أن يرتّب لقاء مع مديره في العمل، ويطلب منه الاستفادة من عطلة، ويحجز تذكرته... فإن تمكّن من القيام بهذه الإنجازات الجزئية الأخيرة، سيكون قد حقّق جهة القدرة على الفعل. وحينذاك فقط، يصبح عاملا مؤهّلا للإنجاز الذي يفصله عن الموضوع القيمة.

ت. الإنجاز (Performance):

يمكن للعامل الذي حاز على التأهيل أن يقوم بالإنجاز، الذي يتحدّد بوصفه تحوّلا ينتج حالة جديدة (كَريماس، وكورتيس، 1979). هذا ويُمَظهِر سيميائيا الإنجازُ العاملَ الذات عاملا محقِّقا (Sujet réalisé) (نوسي، 2002، ص 217 و245). وهكذا تكون الصورة التي نمثّل بها قد مثّلت اللحظة السردية: الإنجاز، إذ ينجز العامل الذات (المغربي) الفعل المحوّل: السفر، الذي يخوّل له الاتصال بالموضوع القيمة: العودة. لذلك يعد هنا عاملا محقِّقا.

ث. الجزاء (Sanction):

يقدّم كل من كَريماس وكورتيس الجزاء بوصفه صورة خطابية ينتهي بها الخطاب، تترابط مع التسخير، ويمارسها–على مستوى التركيب السردي– العامل المرسل، الذي تُفترض فيه كفاءة تحليل البديهيات، والفرضيات، والإجراءات، والنتائج. فهو يُحكِّم القيم الأخلاقية والأيديولوجية والجمالية، أو تلك التي استند إليها في تسخير العامل الذات، من أجل إصدار حكمه على سلسلة الأفعال السردية التي حقق بها الأخير الموضوعات الجزئية والموضوع الرئيسي. ينتج عن هذا التقويم جزاء إيجابي يتجلّى في مكافأة إذا ما طابق إنجاز العامل الذات التزامه بالقيم التي أشرنا إليها، أو جزاء سلبي عبارة عن عقوبة، إذا ما كان إنجازه لا يتفق والقيم (كَريماس، وكورتيس، 1979).

1.6 خلاصة:

يحيلنا الجهاز المفاهيمي الخاص بالسيميائيات السردية، إلى استراتيجية لتحليل الصورة، تستند إلى العمليات الآتية:

1) على المستوى الخطابي:

- نحدد الممثلين في خطاب الصورة، ثم نحدّد رتبة ظهورهم.
- نحدد ـ على مستوى كل ممثل ـ المسارات التصويرية التي تتصل به، عن طريق تحديد الصورة المحور التي ترتبط به، وكذا الوحدات التصورية التي تتناسل قسريا عن هذه الصورة.
- نكثّف المسارات التصويرية التي تتصل بكل ممثل إلى أدوار تصويرية.

- نحدد المسار الموضوعاتي الذي يحايث الأدوار التصويرية التي ينجزها كل ممثل على حدة.
- نكثّف كل مسار موضوعاتي يتصل به العامل الذات إلى تيمة تشكّل الموضوع الذي يرغب فيه.

2) على مستوى التركيب السردي السطحي:

- نحدد العوامل في خطاب الصورة، وكذا العلاقات التي تربط بينها.
- نحدّد اللحظة السردية التي تمثّلها الصورة.

3) نعود إلى المستوى الخطابي، مستثمرين المعطيات السابقة، من أجل الوقوف على كل دلالات الصورة.

ومن شأن هذه العمليات، أن تخوّل لنا الوقوف على الدلالات التي يتضمنها خطاب الصورة، في أفق استثمارها في عملية الكشف عن الأليات التي تستند إليها هذه الصورة، لكي تمارس تأثيرها في المخاطَب.

2. التحليل الحجاجي للصورة:

إنّ قدرة الصورة على التأثير في المتلقي وتوجيهه إلى وجهة يرضاها المخاطِب، تنتمي إلى الوظائف الحجاجية للصورة. ولتحليل هذه الوظيفة نرشّح النموذج الموسّع لدى الباحث أبي بكر العزاوي، لنظرية الحجاج اللغوي عند أوزفالد ديكرو. وعليه، سنتصدّى أولا لبسط أهم جوانب النموذج المعيار، قبل أن نورد التوسيع الذي خوّل إمكان تطبيق نظرية الحجاج على الصورة.

2.1 الحجاج في اللغة:

إنّ اللساني الفرنسي أزفالد ديكرو، هو الذي استقدم الحجاج من البلاغة الكلاسيكية (كما هي لدى أرسطو)، ومن البلاغة الحديثة (كما ظهرت عند كل من برلمان وتيتيكا)، وكذلك من المنطق الطبيعي لدى جان بليز غريز، ليقاربه في إطار اللغة، معتقدا أنّ اللغات الطبيعية تحمل ـ كذلك ـ وظيفة جوهرية، تتمثّل في أداء غايات حجاجية، ويعني بذلك أنّ الإنسان يستعمل اللغة عادة لغاية التأثير في المخاطَب، فيحمله على الاعتقاد بطرحه أو يدفعه إلى سلوك وفعل محدّدين، وهذه الوظيفة الحجاجية بحسب ديكرو، مُؤشَّر لها في بنية الأقوال وفي المعنى وفي كل الظواهر الصوتية والصرفية والمعجمية والتركيبية والدلالية (العزاوي، 2009، ص 7-19).

وعليه، فقد نظر ديكرو إلى اللغة بوصفها متواليات من الأقوال، ينجزها الحجاج، بعضها هو حجج لغوية، وبعضها الآخر هو النتائج التي تقود إليها الحجج (العزاوي، 2009، ص 21)، ويتمّ الربط بينها بواسطة روابط حجاجية كثيرة ومتنوّعة، تعدّ الدلائل القاطعة على حجاجية اللغة (العزاوي، 2009، ص 59)، نذكر منها في اللغة العربية: لكن وبل وحتى ولاسيما وإذن ولأن وبما أن وبالرغم من وإنما وربما وتقريبا... (العزاوي، 2009، ص 32) وكلّ من الرابط الحجاجي والحجة والنتيجة،

يظهر في الخطاب أو يضمر بحسب السياق (العزاوي، 2009، ص 24).

ونمثّل لكل ما سبق بالأمثلة الآتية:

1) البحر هائج، إذن لن يُسمح لنا بالسباحة اليوم.

2) البحر هائج، لا سباحة هذا اليوم.

3) البحر هائج.

فالمثال الأول يورد حجة ظاهرة تتمثّل في هيجان البحر، ترتبط بنتيجة منطقية ظاهرة هي: عدم السماح بالسباحة، وذلك بواسطة رابط ظاهر ـ أيضا ـ هو: إذن. أما المثال الثاني فهو يقدّم الحجة نفسها التي تقود إلى النتيجة عينها، لكن بواسطة رابط مضمر تقديره: "إذن" أو "لذلك". ويمثّل المثال الثالث حجة ظاهرة هي هيجان البحر، تقود إلى نتيجة مضمرة تقديرها بحسب السياق: التنبيه إلى خطورة السباحة أو الإبحار... كما يمكن أن يمثّل المثال الأخير نتيجة ظاهرة قادت إليها حجة مضمرة، قد تقدّر بحسب السياق دائما، فتكون–على سبيل المثال– هبوب رياح قوية.

2.2 الحجاج الموسّع:

لقد عرفت نظرية "الحجاج في اللغة" تعديلات عديدة لدى دارسين كثر، أثار انتباهنا التوسيع الذي أحدثه الباحث اللساني المغربي أبو بكر العزاوي. إذ قاد اشتغال الأخير على هذه النظرية، إلى تطويرها وتوسيع مجال تطبيقها حتى شملت جميع أنواع الخطابات، بما فيها الخطابات غير اللغوية، منطلقا من المبدأ الذي صرّح به في كتابه "الخطاب والحجاج": «لا تواصل من غير حجاج ولا حجاج بغير تواصل» (العزاوي، 2010، ص 106).

وللوصول إلى غايته توسّل الباحث اللسانيات المعرفية والنظرية التصورية، فنجده يؤكّد على أنّ العلوم المعرفية، ومنها اللسانيات المعرفية، تقول بعدم استقلال الملكة اللغوية عن الملكات المعرفية الأخرى، كالإدراك والتأويل، والاستعارة، والذاكرة، والاستدلال (العزاوي، 2020، ص 12–14).

وفي كتابه: "الحجاج الموسّع"، ينقل لنا الدكتور العزاوي، الرأي الذي يتبناه جلّ الباحثين في العلوم المعرفية، بمن فيهم المشتغلون في حقول الدلالة المعرفية والدلالة التصورية، والذي يقول بالتداخل والوصل بين المعنى والتصور، وهو ما يعني أنّ الملكة اللغوية تترابط وتتكامل على مستوى الدماغ مع باقي الملكات الأخرى (العزاوي، 2022، ص 64).

ويعدّ راي جاكندوف (Ray Jackendoff) أهمّ من نظّر في الدلالة المعرفية، فقد لاقت أفكاره رواجا شائعا، خاصة تلك التي ضمّنها كتابه المنشور سنة 1983: (Semantics and cognition)، الذي انطلق فيه من ملاحظة مفادها: أنّ

الإنسان قادر على التعبير بالكلام عمّا يستقبله بالحواس، ثم إنه قادر ـ كذلك ـ على تنفيد أمر في الآن الذي يستقبله عن طريق اللغة، ليذهب إلى اعتداد البنيات الدلالية جزءا من البنيات التصورية التي يتم التعبير عنها بالكلام. إذ تشكّل البنية التصورية عناصر تصورية (تتعلق بالتصور والإدراك)، تتمثّل في معلومات لسانية ومعطيات حواسية وحركية، تتساوق على مستوى هذه البنية، وهذا المستوى بحسب جاكندوف هو المستوى الوحيد للتمثيل الذهني (جاكندوف، 1983). وهو ما يدفعنا إلى استنتاج محوري في هذه الدراسة، يتجلىّ في خضوع العناصر التصوّرية للأدوات والآليات والمعالجات الذهنية نفسها، فتقبل بعد ذلك أن يعبّر عنها لغويا، أو أيقونيا، أو حركيا، وذلك تحقيقا للغايات الحجاجية المرجوة منها.

ولقد اعتمد الباحث اللساني أبو بكر العزاوي، الخلاصة التي توصّلت إليها نظرية الدلالة التصورية عند جاكندوف (العزاوي، 2010، ص 106–108)، ليقوده إلى استنتاج مفاده: لا فرق بين الحجاج اللغوي والحجاج الذي يشتغل على خطاب الصورة أو على أيّ نوع آخر من الخطابات. هذا الاستنتاج سيؤدّي به إلى توسيع نظرية الحجاج اللغوي، لتشمل أنماطا جديدة من الخطابات، كخطاب الصورة، وخطاب الممارسات الحركية والسلوكية، مؤسسا لحجاج جديد اصطلح عليه "الحجاج الموسّع" (العزاوي، 2022، ص 12–13).

وهو ما دفع الباحث إلى تطوير الجهاز المفاهيمي للنظرية، بتعديل المفاهيم التي ظهرت في النموذج المعيار وإضافة أخرى، ويتعلّق الأمر بتطوير مفهوم الحجاج ليصبح نشاطا ذهنيا وسيرورة تصورية ومعرفية، يتحقق بواسطة اللغة، أو السلوك، أو الصورة، أو بوسائل أخرى (العزاوي، 2022، ص 59–61)، كما عدّل مفهوم الحجة الذي حدّده بوصفه عنصرا تصوريا يقدمه المتكلم في سياق تداولي محدّد، ليخدم نتيجة معينة داخل السياق نفسه (العزاوي، 2022، ص 87–89).

وتمكّننا تصوّرات الحجاج الموسّع، ومفاهيمه، من أن ننظر إلى الصورة بوصفها تجلّيا للبنية التصورية التي يتم التعبير عنها أيقونيا، وذلك لأداء وظائف إقناعية حجاجية. وعليه ـ وكما يؤكّد على ذلك اللساني العزاوي ـ يكون الحجاج الموسّع هو الذي سيسمح بدراسة الصورة حجاجيا، ضمن منظور علمي تحليلي وموحّد (العزاوي، 2022، ص 104).

3. بيان الصورة الأيقونية:

3.1 تحديد الصورة البيانية:

يقدّم لنا فرانسوا مورو التعريف الآتي للصورة البيانية: «عنصر محسوس يقتنصه الكاتب خارج الموضوع الذي يعالجه ويستخدم ذلك العنصر لأجل توضيح قوله، أو لأجل التمكن من حساسية القارئ بواسطة الخيال» (مورو، 1982). وهو ما يعني أنّ الصور البيانية يعمد إليها المتكلّم بهدف التأثير في المتلقي وإقناعه، وقد ميّز بينها مورو بتلك الصورة التي تقوم

على علاقة المشابهة بين طرفيها: الموضوع الأصلي، والصورة البيانية، وتتمثّل في التشبيه والاستعارة والتمثيل والرمز، ثم هنالك الصور البيانية التي تجمع بين طرفيها علاقة المجاورة، كالكناية والمجاز المرسل (مورو، 1982).

3.2 حجاجية الصورة البيانية في الخطاب اللغوي:

يقول الباحث العزاوي متحدّثا عن الاستعارة، بوصفها نموذجا من هذه الصور البيانية: «القول الاستعاري له قوة حجاجية عالية» (العزاوي، 2009، ص 105)، ما يعني أنّ الخطاب اللغوي الذي يستند إلى الصور البيانية، يكون قويا في التأثير في المتلقي وفي إقناعه بطرح المخاطِب.

3.3 حجاجية الصورة البيانية في خطاب الصورة الأيقونية:

لقد سبق أن تبيّن لنا من كلام جاكندوف، أنّ المدركات الحسية والمعنوية، تتحوّل على مستوى البنية التصورية إلى عناصر تصوّرية، يتمّ معالجتها بالآليات والقوانين نفسها، ليتم التعبير عنها إما لغويا، أو أيقونيا، أو صوتيا، أو حركيا... وعليه، فيكون ما يخص التعبير باللغة، يخصّ ـ كذلك ـ التعبير بالأيقونات، وهو الذي يسلّمنا إلى كون الصورة الأيقونية ـ ولغاية الاقناع بالموضوع الذي تعالجه ـ قد تعمد إلى صورة بيانية، بأن تقتنص خارجها أيقونات جديدة تربطها بأيقونات الصورة علاقة مشابهة فتكون على شكل تشبيه أو استعارة، أو علاقة مجاورة بأن تتمثّل كناية أو مجازا مرسلا، فتشكّل بذلك صورة بليغة تخاطب وجدان المتلقي وعقله، وتحفّز خياله ومعارفه وقدراته على التحليل والتركيب، مقدّمة حججا قوية تضمن الارتباط بالنتيجة المتوخّاة.

ونصادف هذا النوع من الصور البيانية ـ غالبا ـ في الكاريكاتور، والصورة الإشهارية، والصور لأغراض التوعية والاحتجاج، والصور التي تتصدّر المجالات ذات الموضوع السياسي والاقتصادي والاجتماعي... وبناء على ما سبق فنتصوّر أن تدمج الصورة الأيقونية بالصور البيانية الآتية:

3.3.1 التشبيه في الصورة الأيقونية:

أ. تحديد التشبيه:

نجد فرانسوا مورو في كتابه "البلاغة: المدخل لدراسة الصور البيانية،" يحدّد التشبيه بوصفه تقريب مشبّه إلى مشبّه به، بتمييز المشبّه عبر إلحاق قيم نوعية يتصف بها المشبّه به، على شكل صفة أو خاصية، دون عمد إلى المبالغة والمغالاة، وهو الذي يجعل التشبيه يتم بكلمات تدلّ على الدلالات نفسها التي تدلّ عليها في العادة. وذلك بالاستعانة بأداة تشبيه أم من دونها (مورو، 1982)، ليتحقق ذلك في المثالين الآتيين:

1) الزلزال الذي هزّ شرق الصين قوي كالذي هزّ جنوب تركيا.

2) لون سيارة المديرة صفراء كالموزة.

ففي المثال الأول، تم تقريب الزلزال الذي هزّ منطقة في الصين بالذي هزّ أخرى في تركيا، مع تمييز الأول بخاصية القوة التي طبعت الثاني، وهو تقريب صادق، لا غلوّ فيه ولا مبالغة، عكست فيه الوحدات المعجمية دلالاتها المباشرة. والشيء نفسه نرصده في المثال الثاني، فقد تم تشبيه لون السيارة بلون الموز، مع تمييز المشبّه، باعتماد دلالات الألفاظ المباشرة، دون لجوء إلى الاستعارة والمجاز.

كذلك يمكن أن نتصوّر صورة توظّف التشبيه، بأن يدخل في تكوينها أيقونات تمثّل المشبّه والمشبّه به، وأخرى تجسّد الخاصية أو الصفة التي على أساسها سيتم التقريب بينهما، وستتراكب أيقونات الصورة بطريقة تميّز المشبّه، دون لجوء إلى مجاز أو استعارة. وهو ما نتبيّنه في الصورة الآتية:

صورة 1: من صور صفحة تسمى فوتوغرافيا، بمجلة "NATIONAL GEOGRAPHIC" العربية، المجلّد 14، العدد 54، مارس 2015. أبو ظبي للإعلام، ص 22-23

ب. التحليل السيميائي للصورة:

يستند الخطاب في الصورة إلى ممثل يتصف بأهمية وظيفية قصوى؛ لأنه يشغل مركز الصورة، ويحوز المساحة الأكبر فيها، وهو الممثل الجماعي: الفتيات. تتصل به صورة محور هو: الشعر الطويل. تسلسلت عن هذه الصورة قسريا وحدتان تصويريتان هما: الوقوف في خطّ مستقيم، والتوجه بالرؤوس إلى السماء حتى يتسنّى لشعورهن أن تمسّ أبعد نقطة في أجسادهن، ما أدى إلى تشكيل مسار تصويري أولي، تظهر فيه الفتيات وهنّ يعرضن الطول الذي يصل إليه شعورهن، ويمكن

تكثيفه إلى الدور التصويري: الفخورات بطول شعورهن. وعن الصورة المحور نفسها: فتيات بشعر طويل، تتراكم قسريا وحدتان تصويريتان جديدتان هما: شعور مسدولة، وشعور نمت نموا حرا لا أثر فيه للملمعات والمثبتات والمقص، تقودنا إلى الوقوف على مسار تصويري ثان، يتمثّل في ظهور الفتيات وهنّ يسدلن شعورهن التي نمت بشكل طبيعي. ويمكن تكثيفه ـ كذلك ـ إلى الدور التصويري: المسدلات شعورهن الطبيعية. لنجد الدورين التصويريين السابقين يحايثهما مسار موضوعاتي يتجلى في الاستثمارات الدلالية الآتية: فخر، شعر أنثوي، طويل، ينمو بحرّية، يمكن تكثيفه إلى التيمة: الشعر الطويل الطبيعي، بوصفه موضوعا يرغب فيه الممثل: الفتيات.

يلي الممثل الجماعي: الفتيات من حيث الأهمية، الممثل الجماعي الآخر: أزهار الأقحوان، لأنه يشغل ـ كذلك ـ مساحة كبيرة من الصورة. تتصل به صورة محور، تتمثّل في ظهور الأزهار في تمام تفتّحها؛ إذ تحوم وريقاتها البيضاء حول لبّها الأصفر الزاهي. وتسلسلت عن هذه الصورة قسريا وحدات تصويرية تجلّت في: ارتفاعها عن الأرض وبروزها بواسطة سيقان طويلة، مؤشّرا إلى كونها تأخذ كفايتها من الغذاء والطاقة، ما أدى إلى تشكيل مسار تصويري أول، تظهر فيه الأزهار وهي في كامل صحّتها وقوّتها. ويمكن تكثيفه إلى الدور التصويري: القويات. وعلى المنوال نفسه نقف على دور تصويري جديد هو: الناميات في الطبيعة، ناتج عن تكثيف لمسار تصويري ثان هو: نموّ الأزهار بشكل عفوي، الذي نتج عن تراكم قسري لوحدتين تصويريتين جديدتين هما: تفاوت سيقان الأزهار من حيث الطول، وتوزّعها في الفضاء بشكل فوضوي. لنحصّل على مسار موضوعاتي يحايث الدورين التصويريين السابقين، يتمثّل في الاستثمارات الدلالية الآتية: الصحة والقوة والعفوية، يمكن تكثيفه إلى التيمة: الحياة، بوصفها موضوعا يرغب فيه الممثل.

ولأنّ الممثل: الفتيات، قد اتصلن بفعل معيّن، يتمثّل في ترك شعورهن تنمو بشكل طبيعي، ما قادهنّ إلى الاتصال بحالة الشعر الطويل، بعد أن كن منفصلات عنه في بداية الحكاية، فنفترض أن يحايثهنّ على مستوى التركيب السردي العامل الذات، الذي رغب في موضوع طول الشعر، وذلك طمعا في تحقيق اتصال بقيم الصحة والقوة والطبيعة.

وكما سبق أن رأينا، تُظهر الفتيات الطول الذي وصلت إليه شعورهن، كأنهنّ يعرضن سلسلة الأفعال التي أنجزنها طيلة مسارهن السردي، حتى تمكنّ من الاتصال بالموضوع القيمة: الشعر الطويل المتمتع بمقوّمات الطبيعة، المتمثّلة في: الطول، والقوة، والصحة، والطبيعة. التي تعرضها الطبيعة ـ كذلك ـ من خلال ممثل يخصصّها هو الممثل الجماعي: أزهار الأقحوان. وذلك لغاية المقارنة بين القيم التي انضبط إليها العامل الذات: الفتيات في مساره السردي، والقيم التي تم التعاقد عليها في مستهلّ الحكاية. ما يعني أنّ الممثل: الطبيعة يحايث على مستوى التركيب السردي العامل المرسل، الذي نستلزم أن يكون

قد قام في بداية الحكاية بإقناع العامل الذات (الفتيات) بالاتصال بالموضوع القيمة (الشعر الطويل)، قبل أن يعود في اللحظة السردية التي تعكسها الصورة؛ الجزاء، فيقوم بتأويل عرض العامل الذات لإنجازه، ويقارن القيم التي اتصل بها بالتي تم التعاقد عليها، وهكذا يصدر حكمه بمطابقة إنجاز الفتيات لما تعاقدن عليه، ويعلنهنّ بطلات يتمتّعن بشعر طبيعي وصحي.

ت. التحليل الحجاجي للصورة:

انطلاقا من التحليل الدلالي للصورة، يتّضح أنّ الفتيات المسدلات شعورهن ينتصبن حجاجيا أيقونات حجة، الأمر نفسه يمكن رصده عند الأيقونات التي تمثّل أزهار الأقحوان، إذ تنتصب حجة ثانية، والحجتان الظاهرتان تقودان معا إلى نتيجة ظاهرة أيضا، تتمثل في كون الشعر الطويل والأزهار التي تخصّص جميع الكائنات في الطبيعة إنما تتقاطعان في خاصيتي الطول والنمو الطبيعي، ما يدفعنا إلى الاعتقاد بكون الصورة توظّف صورة بيانية عبارة عن تشبيه؛ فالشعر الطويل المسدل يمثّل المشبّه، فيما الموجودات في الطبيعة تمثّل المشبّه به، ووجه الشبه هو: الطول والنمو بشكل طبيعي وحرّ، الذي يمثّل صفة يمتاز بها المشبّه به، تم تمييز المشبّه بها دون مبالغة أو مغالاة.

وبتوظيف الصورة للتشبيه، تكون قد تمكّنت من التأثير في المتلقي وإقناعه بالحرص على أن ينمو الشعر بحرية ويتمتّع بمقوّمات القوة والعفوية التي تتميز بهما الطبيعة، وهي نتيجة نهائية مضمرة، قادت إليها حجة تحوّلت إليها النتيجة السابقة (الشعر الطويل والأزهار تتقاطعان في خاصيتي الطول والنمو الطبيعي)، في إطار سيرورة تحوّل الحجج إلى نتائج والنتائج إلى حجج مجدّدا.

3.3.2 الاستعارة في الصورة الأيقونية:

أ. تحديد الاستعارة:

الاستعارة «هي أن نسند إلى الدال مدلولا ثانويا تربطه بالمدلول الأول المشابهة» (مورو، 1982)، هذا يعني أنّ المدلول الذي يظهر في الاستعارة، يتم استدعاؤه لتعويض مدلول آخر أصلي أو مباشر؛ من أجل أداء غرض ما للمخاطِب، لوجود علاقة أو صفة تجمع بينهما. ولقد لاحظ كونراد أنّ اللفظ المستعار تهمل كثير من صفاته حينما يوظّف في الاستعارة، فيتم التبئير على صفة محدّدة، ينصّبها المخاطِب صفة مهيمنة، مقدّرا أنها الصفة التي تقيم التشابه بين طرفي الاستعارة، وهذه الصفة لا تظهر في الخطاب، وإنما يتم الكشف عنها بواسطة السياق. غير أنّ الصفات المهملة في الاستعارة لا تختفي كليا، بل تبقى حاضرة في الجملة الاستعارية، ويمكن الاستناد إليها لأداء كل أغراض المخاطِب، وبأقل عدد من الألفاظ (مورو، 1982).

وتتميّز الاستعارة بالتطابق بين طرفيها، تطابق لا يبرهن عليه المنطق والعقل، وإنما يتم في الخيال، وهو تطابق جزئي، تفرضه الصفة المهيمنة. وإذا كانت أداة التشبيه غالبا ما تظهر في الخطاب، ففي الاستعارة لا تظهر أداة التحويل إلى المستعار (مورو، 1982). ونمثّل لكل ما سبق بالمثال الآتي: 3) شاهدنا البارحة فهدا يركض في الملعب.

فالمخاطِب ـ هنا ـ انتقى لفظ "فهد" وطابقه في خياله مع مشبَّه؛ هو لاعب كرة قدم. لا يمكن أن يكون المشبّه فهدا، إلا أنّ هناك مصوّغا سمح للمخاطِب بإقامة هذا التطابق، هو السرعة التي يتّصف بها الفهد، هذه الصفة تسمح بتطابق جزئي بين طرفي الاستعارة، وعلى أساسها قدّر المخاطِب أن يتشابه المشبَّه والفهد، وهي لا تظهر في الخطاب لكنّ السياق والمعرفة المشتركة يرجّحانها، فهي ـ إذن ـ الصفة المهيمنة التي على أساسها قدّم لنا المخاطِب هذه الاستعارة، ومع ذلك يمكن أن نحصل على دلالات أخرى، تسوغها صفات مهملة للفهد في هذه الصورة البيانية، كشراسة المشبَّه في اللعب وميله للعب الفردي، وهي صفات أخرى ثانوية يزكيها اللفظ المستعار.

والخطاب المستند إلى الاستعارة هو خطاب حجاجي بامتياز، يزكي هذا الطرح الباحث أبو بكر العزاوي بقوله: «الاستعارة الحجاجية [...] تدخل ضمن الوسائل اللغوية التي يستغلّها المتكلم بقصد توجيه خطابه، وبقصد تحقيق أهدافه الحجاجية، والاستعارة الحجاجية هي النوع الأكثر انتشارا لارتباطها بمقاصد المتكلمين وبسياقاتهم التخاطبية والتواصلية» (العزاوي، 2009، ص 110).

كذلك يمكن للصورة أن تستدعي أيقونا لا ينسجم ظاهريا مع باقي الأيقونات التي تتراكب منها، يعوّض فيها آخر على أساس وجود صفة غير ظاهرة، يكشف عنها السياق والمعرفة المشتركة، فتقيم تشابها بين الأيقونتين، وهذه هي الصفة المهيمنة التي على أساسها تضحي الصورة استعارية. وتتمثّل الاستعارة أيقونيا في الصورة الآتية:

صورة 2: صورة مقال بعنوان: الحرب الخفية على الدماغ، مجلة "NATIONAL GEOGRAPHIC" العربية، المجلّد 14، العدد 53، فبراير 2015. أبو ظبي للإعلام، ص 24-25

ب. التحليل السيميائي للصورة:

يستند الخطاب في الصورة إلى ممثل يتصف بأهمية وظيفية قصوى؛ لأنه يشغل مركز الصورة ويحوز المساحة الأكبر فيها، هو الممثل: العسكري. تتصل به صورة محور تتمثّل في ظهوره بزي عسكري لسلك الضباط في سلاح البحرية، يدعم ذلك زرقة البذلة. وتسلسلت عن هذه الصورة قسريا وحدة تصويرية أولى تجلّت في: لباس مكوي وحذاء يلمع، ما أدى إلى تشكيل مسار تصويري أول تجلى في ضابط اعتنى بمظهره. نكثفه إلى الدور التصويري: المتأنق. وعلى نفس المنوال يظهر دور تصويري ثان هو: الموسَّم بوسام، ناتج عن تكثيف مسار تصويري ثان تمثّل في ضابط تمّ تكريمه عرفانا ببطولته وشجاعته في حرب خاضها مع بلاده، نتج عن تراكم قسري عن الصورة المحور نفسها، لوحدة تصورية ثانية هي: نياشين تزيّن الصدر. لنقف على مسار موضوعاتي يحايث الدورين التصويريين السابقين، يتمثّل في الاستثمارات الدلالية الآتية: (ضابط، تكريم، مظهر أنيق)، ويمكن تكثيفه إلى التيمة: الشعور بالفخر والرضا والسعادة، بوصفها تمثّل موضوعا يرغب فيه الممثل.

وعن الصورة المحور نفسها، التي ميّزت الممثل: العسكري، المتمثلة في الظهور بزي عسكري لسلك الضباط في سلاح البحرية، تسلسلت وحدة تصويرية ثالثة هي: وضعية الجلوس المريح على أرجوحة منزلية، نتج عنها مسار تصويري ثالث تجلىّ في ضابط يوجد في وضع راحة أو خارج الخدمة. نكثّفه إلى الدور التصويري: المنقطع عن الخدمة. ثم نرصد وحدات تصويرية أخرى، تتجلى في قناع لوجه بشري، يشغل اللون الأبيض نصفه الأعلى، الذي تظهر عليه ندوب وجراح عميقة إلى جانب عينين ضيّقتين، فيما ينتشر اللون الأخضر في نصف الوجه السفلي، الذي يستقرّ فيه فم مشرع على أسنان حادة تشبه أسنان الحيوانات المفترسة. ما يقود إلى مسار تصويري رابع، يظهر فيه الممثل وقد استعان بقناع ليعلن ـ من خلاله ـ عما لا تنجح ملامحه في عكسه، وهو تعرّضه لأحداث عنيفة، قادته إلى تشوّهات نفسية عميقة، أضحى بسببها شرسا كالوحوش. ويمكن تكثيفه إلى الدور التصويري: المفصح عن حقيقة غير ظاهرة. وهكذا نحصّل على مسار موضوعاتي يحايث الدورين التصويريين الأخيرين، يتمثّل في الاستثمارات الدلالية الآتية: (ضابط، خارج الخدمة، كشف، عنف، تشوّهات، توحّش). ويمكن تكثيفه إلى التيمة: التعاسة، بوصفها الموضوع الذي يرغب الممثل، من خلال القناع، في كشفه، وتعليل ذلك أنّ الأشخاص الذين سبق لهم أن تعرّضوا لأحداث عنيفة، غالبا ما يعانون من تشوّهات وآلام عميقة، يتم تصريفها في أعمال يصل عنفها حدّ التوحّش، وهو ما يقعدهم عن العمل فيجدون أنفسهم عرضة للعزلة والألم، ليكونوا بذلك أبعد ما يكونون عن عيش حياة سعيدة.

والصورة المحور نفسها: الظهور بزي عسكري لسلك الضباط في سلاح البحرية، تتسلسل عنها وحدات تصويرية جديدة هي: (وضع الجلوس المستقيم ووضعية اليدين المتماستين من خلال الأصابع)، وتشكّل هذه الوحدات مسارا تصويريا خامسا يظهر فيه الممثل: الضابط بسلك البحرية وهو يثق بنفسه. ويمكن تكثيفه إلى الدور التصويري: الواثق من نفسه. ونرصد ـ أيضا ـ وحدة تصويرية جديدة تتجلّى في الزاوية بمستوى النظر التي التقطت بها الصورة، ترابطت مع الوحدة التصويرية: لباس مكوي وحذاء يلمع، والوحدة: نياشين تزيّن الصدر، لتؤشّر إلى مسار تصويري سادس هو: التقاط الضابط لصورة فوتوغرافية يعكس فيها الواقع كما هو. نكثّفه إلى الدور التصويري: الذي يلتقط لنفسه صورة فوتوغرافية. لنصل إلى مسار موضوعاتي يحايث الدورين التصويريين الأخيرين، يتمثّل في الاستثمارات الدلالية الآتية: الاستعداد لالتقاط صورة، ثقة بالنفس. يمكن تكثيفه كذلك إلى التيمة: البث، باعتداد بثّ الواقع وإعلانه للعلن هو الموضوع الذي يرغب الممثل فيه.

وإجمالا فيتصل الممثل في خطاب الصورة بالقيم والدلالات الآتية: (الشعور بالسعادة، الكشف عن التعاسة، بثّ الواقع والحقيقة)، ما يقودنا إلى تكثيفها في تيمة موحّدة هي: البث بوصفه موضوعا رئيسيا يرغب فيه الممثل. ولأنّ الأخير هو مصدر الفعل في الحكاية؛ التقاط صورة فوتوغرافية، فنفترضه يحايث على مستوى التركيب السردي العامل الذات، الذي يرغب في موضوع قيمة بعينه، هو بثّ حقيقة بعينها، تتجلّى في حياة التعاسة التي يحياها بسبب معاناته من اضطرابات حادة وآلام عميقة نتيجة أحداث عنيفة تعرّض لها، في الوقت الذي كان مقدّرا له أن يعيش حياة سعيدة، تطبعها مشاعر الفخر بالإنجازات والثقة بالنفس.

وتستلزم الصورة أنّ العامل الذات قد رغب بالفعل في الموضوع القيمة، وعرف الفعل الذي يحققه له، بل ضمن قدرته على هذا الفعل من خلال إعداد الزي العسكري وتزيينه بالأوسمة وصنع قناع يضمّ علامات بعينها واختيار الفضاء ووضع الجلوس وإشارة اليدين، وكلّها أفعال جزئية أهّلت العامل الذات لإنجاز الفعل المحوّل. وعليه، تكون الصورة قد عكست اللحظة السردية: الإنجاز، وهو إنجاز إيجابي خوّل لعامل الفعل فيه الاتصال بالموضوع القيمة (بث واقعه)، ليتصف هنا بالعامل المحقّق.

ت. التحليل الحجاجي للصورة:

وحجاجيا نكتشف ضابط البحرية في بزته العسكرية الأنيقة وجلسته المستقيمة ووضع تماس أنامل يديه، أيقونا يتمثّل حجة، تعكس مشاعر الثقة والفخر، تتعاضد هذه الحجة وأيقونات أخرى تمثّل الفضاء المحيط، هي الأرجوحة والوسائد وباحة المنزل، لتشكّل حجة ثانية تتجلى في الأمن والانتماء، والحجتان الظاهرتان تقودان المتلقي إلى نتيجة مضمرة ومقدّرة هي حياة

سعيدة يطبعها الرضا والفخر. وما يجعل النتيجة مضمرة هو اختفاء وجه الجندي الذي كان من شانه أن يدعم النتيجة خلف قناع انتصب أيقونا، يظهر أنه لا ينسجم ظاهريا مع باقي أيقونات الصورة، ليدفعنا إلى افتراض كونه استُعير لغاية أداء وظيفة حجاجية بعينها.

نستنتج ـ إذن ـ أنّ الصورة قد قامت باستعارة أيقون خارجي عنها، يتمثّل في القناع المنفّر والمخيف، معوّضا أيقونا أصليا فيها هو الذي يتمثّل في وجه الجندي، وذلك لوجود صفة مهيمنة تجمع ـ في الحقيقة ـ بين الجندي والهوية التي يعكسها القناع، وعلى أساسها قامت الاستعارة في الصورة، وهذه الصفة هي المعاناة والآلام الداخلية العنيفة التي تقود صاحبها إلى اضطرابات حادة وعيوب عميقة في الشخصية. هذا القناع ينتصب في الصورة حجة يتسلسل مع الحجة التي تحوّلت إليها النتيجة السابقة (حياة الرضا والسعادة والفخر)، ليقودا إلى نتيجة بليغة ومؤثّرة مفادها أنّ الاضطرابات العنيفة والتشوهات الحادة في شخصية الضابط، فرضت عليه أن يحيا حياة تعيسة، هو الذي كان ينتظر أن يعيش حياة المجد والفخر والرضا والسعادة. وبفعل التأثير القوي الذي مارسته الصورة البيانية على متلقّيها، تتحوّل النتيجة الأخيرة إلى حجة تقود إلى نتيجة نهائية، وهي الدعوة إلى دعم الجنود الذين نجوا من حروب عنيفة، للحيلولة دون فقدانهم في حروب نفسية تكون عليهم أشد وأعنف.

3.3.3 المجاز المرسل في الصورة الأيقونية:

أ. تحديد المجاز المرسل:

يتحقق المجاز المرسل بعلاقة تجاور بين طرفين، فيذكر أول بدل ثان ينتمي إلى نفس المجال أو المجموعة التي ينتمي إليها اللفظ المحذوف المقدّر، ولذلك فالعلاقات التي تستند إليها المجازات المرسلة هي العلاقات نفسها التي تقوم بين الأشياء في عالم الواقع وعالم المفاهيم (مورو، 1982).

ويتجلى المجاز المرسل بذكر الجزء لإرادة الكل، أو بالعكس، يذكر الكل لكن يراد من ذلك الجزء، كما يتحقق من خلال ذكر المفرد الذي يكون مقصودا به الجمع، أو العكس تماما، فالمذكور يكون جمعا، في حين أن المقصود هو مفرد (مورو، 1982). ونمثل للمجاز المرسل بالأمثلة الآتية:

4) أدار السائق المقود يسارا؛ لكي يتجه شمالا.

5) انتهى الأب من قراءة القرآن، تنتظر زوجته أن يقوم إلى عمله.

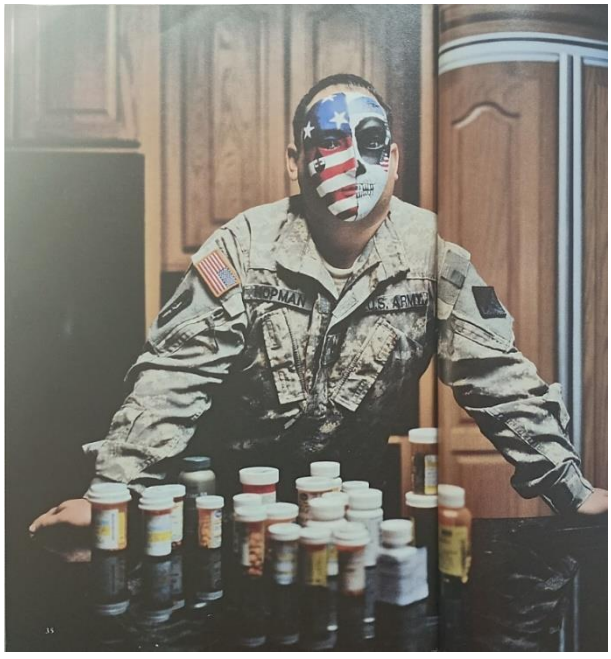
6) وجّه قاسم أمين جهوده لتدعيم مكانة المرأة في المجتمع.

7) صال وجال في المزرعة ينهر العمال، أعجبه أن يلعب دور الأثرياء.

هكذا ذكر في المثال (4) المقود بدل السيارة، ليعوّض الجزء الكل بالاستناد إلى علاقة التجاور، وعلى الأساس نفسه عوّض القرآن بوصفه كلا في المثال (5) جزء من القرآن يقرأه الأب في العادة كل صباح قبل أن يخرج إلى عمله، والشيء نفسه نجده في المثال (6)، يعوّض المفرد "المرأة" جميع النساء في المجتمع، أما في المثال الأخير فقد ذكر لفظ "الأثرياء"، جمعا للثري المقصود في الخطاب.

ونلاحظ في كل الأمثلة السابقة، أن المجاز المرسل صورة بيانية تلعب وظيفة حجاجية في الخطاب، فإذا تناولنا مثلا المثال (4)، نجد أنّ تدوير المقود يقوم حجة، يقود إلى نتيجة مقدّرة هي تغيير اتجاه السيارة بكاملها، هذه النتيجة تتحوّل بدورها في الخطاب إلى حجة ثانية، تؤدي إلى النتيجة النهائية المذكورة؛ وهي الاتجاه بالسيارة شمالا.

واستنادا إلى المفاهيم الإجرائية للحجاج الموسّع، نفترض أن يعوّض في الصورة أيقون يمثّل جزءاً، أيقونا آخر يمثّل كُلا هو المقصود في الصورة، أو أن يتم التمثيل بالفرد الذي يعوّض الجمع، وعكس الحالتين السابقتين ـ أيضا ـ وارد، ونتصوّر أن تستند الصورة إلى المجاز المرسل حتى يتسم حجاجها بالقوة، ليكون تأثيرها أكبر في المتلقي، فينجح المخاطِب في إقناعه بطرحه، ويحمله على الفعل الذي يريده منه. هذا، ونجد المجاز المرسل يتجلّى في الصورة الآتية:



صورة 3: صورة مقال بعنوان: الحرب الخفية على الدماغ، مجلة "NATIONAL GEOGRAPHIC" العربية، المجلّد 14، العدد 53، فبراير 2015. أبو ظبي للإعلام، ص 34-35

ب. التحليل السيميائي للصورة:

يستند الخطاب في الصورة إلى ممثل وحيد يتصف بأهمية وظيفية قصوى، لأنه يشغل مركز الصورة ويحوز المساحة الأكبر فيها، هو الممثل: الجندي. تتصل به صورة محور، تتمثّل في زي المشاة الأمريكيين. وتتسلسل عنها قسريا وحدة تصويرية أولى تتجلّى في: المنزل، مؤدية إلى تشكيل مسار تصويري أول، يتجلى في جندي خارج الخدمة. يحيل إلى دور تصويري هو: المنقطع عن الخدمة. ويتصل هذا الممثل بوحدة تصويرية ثانية تتمثّل في قناع لوجه بشري، نصفه الأيسر ينبسط عليه العلم الأمريكي مع وجود دمعة كبيرة الحجم بالأسود تتدلى من العين ويتوسّطها أيقون الصليب الأحمر، أما نصف القناع الأيمن فيضمّ أيقونات من العلم الأمريكي تخفيها صورة جمجمة. ثم هناك وحدة تصويرية ثالثة تتراكب مع الثانية متسلسلة عن الصورة المحور نفسها، تتجلى في 22 قارورة دواء مختلف أحجامها وأنواعها، لتشكّل الوحدتان التصويريتان مسارا تصويريا ثانيا، يتجلى في رسالة مفادها: ولاء الجندي لوطنه عرّضه لفعل عنيف، قاده إلى أمراض كثيرة تسبّب له آلاما حادة، لا تنجح العلاجات الكثيرة التي يخضع لها للتخفيف من آثارها، لذلك فهو يرى نفسه ينحدر حثيثا إلى الموت. ويحيل هذا المسار إلى دور تصويري ثان هو: الذي يعاني آلاما حادة. وعلى المنوال نفسه يظهر دور تصويري ثالث هو: الباث لرسالة معيّنة، يحيل إليه مسار تصويري ثالث، يتمثّل في جندي وهو يلتقط صورة فوتوغرافية، ناتج عن تراكم قسري عن الصورة المحور نفسها (زي المشاة الأمريكيين)، لوحدات تصورية جديدة تمثّلت في: استقبال جسد الممثل اتجاه العدسة التي التقطت الصورة موضوع التمثيل، والاتجاه بعينه ناحيتها، ثم وضعية الوقوف مع الاستناد بالمرفقين على سطح مستو رخامي. لنحصّل على مسار موضوعاتي يحايث الأدوار التصويرية السابقة يتمثّل في الاستثمارات الدلالية الآتية: (جندي أمريكي، خارج الخدمة، التقاط صورة، ولاء للوطن، ألم حاد، علاج مكثّف، موت). يمكن تكثيفه إلى التيمة: البث، بوصف الممثل يرغب في بثّ إرسالية معيّنة.

ولأنّ الممثل: الجندي الأمريكي، هو مصدر الفعل في الحكاية، الذي تمثّل في التقاط صورة فوتوغرافية، فهو يحايث على مستوى التركيب السردي العامل الذات، الذي يرغب في موضوع قيمة معيّن، يتمثّل في بثّ حكايته وإعلانها، التي تتجلى في جندي خدم وطنه، لكنه تعرّض لأحداث عنيفة أصابته بآلام حادة، لم تنفع معها العلاجات المكثّفة التي يخضع لها، لذلك فهي تقوده حثيثا إلى الموت. وفي سبيل تحقيق العامل الذات لاتصاله بموضوع: البث، نجده قد أنجز مجموعة أفعال، تمثّلت في: إعداد قناع يضمّ عددا من العلامات الدالة، وارتداء الزي العسكري، فتصفيف قوارير الدواء، ثم اتخاذ وضعية التقاط الصورة، وهي إنجازات جزئية أهّلت العامل الذات لإنجاز الفعل المحوّل الذي تمثّل في التقاط صورة فوتوغرافية. وعليه، فتمثّل

الصورة اللحظة السردية: الإنجاز، التي يتصف فيها العامل الذات بالعامل المحقّق.

ت. التحليل الحجاجي للصورة:

نلاحظ من تأملنا للصورة، أنّ عدد قوارير الدواء المصطفة أمام الجندي، كبير جدا، فغير منطقي أن يأخذ منها جميعا، ثم إنّ بعضها يظهر مكررا، لذلك نرجّح أنّ المقصود منها جزء من تلك الأدوية فقط، عوضه في الصورة كلّ الدواء الذي في حوزة الجندي. وهكذا تكون الصورة قد وظفت مجازا مرسلا، تشكل الأدوية الظاهرة فيها كلاّ عوّض في الصورة جزءا منها. وحجاجيا تنتصب أيقونات الأدوية حجة ظاهرة قوية تقود إلى نتيجة مضمرة هي: أمراض كثيرة واضطرابات عديدة تلك التي يعاني منها متناول هذه الأدوية.

ثم إنّ الصورة استندت إلى أيقونتين جديدتين هما: فضاء المنزل والزي العسكري، انتصبتا حجتين ظاهرتين قادتا إلى نتيجة ظاهرة ثانية هي: جندي في الجيش الأمريكي يلزم بيته، كما يتحوّل القناع إلى حجة يقود إلى نتيجة ظاهرة ثالثة هي: الولاء للوطن وخدمته قاداه إلى المعاناة من آلام تبلغ حدّتها حدّ استشراف الموت. النتائج الثلاثة السابقة، تتحوّل إلى حجج تتراكب فيما بينها لتقود إلى نتيجة ظاهرة وهي: الجندي الأمريكي بالرغم من حبه لوطنه، فإنه يلزم بيته إثر تعرّضه لما سبب له آلاما حادة، لم تنفع معها العلاجات الكثيرة التي يتلقاها، لذلك فهو يرى الموت يزحف إليه حثيثا.

وهنا، ننتبه إلى أنّ الانتماء إلى الجيش الأمريكي مع ما يستلزم ذلك من خوض حروب والتعرّض لأحداث عنيفة، هو الذي قاد إلى الأعراض الكثيرة والعنيفة التي عانى منها الجندي، لذلك كان من المرجّح أن يعاني منها جنود آخرون ينتمون إلى الجيش الأمريكي، ما يجعلنا ننتبه إلى صورة بيانية أخرى استندت إليها الصورة الأيقونية، عوّض فيها الفرد الجماعة، ليقوم الجندي الشاب في الصورة مجازا مرسلا يعوّض كل الجنود الآخرين الذين يعانون من الأعراض نفسها، وبناء عليه، فتنتصب النتيجة النهائية الأخيرة حجة قوية تقود إلى نتيجة مضمرة ومأثّرة هي: جميع الجنود في الجيش الأمريكي قد يتعرّضون لاضطرابات تصل حدّتها إلى درجة لا تنفع العلاجات المكتفة في انتشالهم منها، لذلك فهم يعانون في صمت، وينتظرون النهاية فرادى. وهذه النتيجة هي نفسها تتحوّل إلى حجة تقود إلى نتيجة نهائية مضمرة توجّه المخاطَب، وهي: وجوب الالتفاف حول هذه الفئة من المجتمع، ورعايتها، ودعمها نفسيا واجتماعيا.

3.3.4 الكناية في الصورة الأيقونية:

أ. تحديد الكناية:

تتحقق الكناية بذكر الجزء الذي يُراد به ذكر جزء آخر مجاور له وداخل المجموعة نفسها (مورو، 1982)، كأن نذكر

الأرباح كناية عن المال في الجملة الآتية: أودع التاجر الأرباح البنك. إذ يظهر اللفظ المذكور: الأرباح منسجما مع المتشاكلة الدلالية لباقي ملفوظات الجملة: التاجر والإيداع والبنك، وغير بعيد أو غريب عنها، عكس ما يظهر في استعارة لفظ المال للفظ البنون في الجملة الآتية: أودع التاجر البنون البنك، بناء على وجود صفة مهيمنة بينهما تتجلى في تحقيقهما معا للمتعة وإمكانية التعويل عليهما.

ثم إنّ اللفظ المذكور واللفظ المقدّر تقوم بينهما في الكناية العلاقة نفسها التي تقوم بين الأشياء في عالم الواقع وعالم المفاهيم (مورو، 1982). فمثلا تنشأ الأرباح في عالم الواقع من توظيف المال في أعمال كالتجارة، ويفضّل حفظها من النهب والضياع بإيداعها في حساب بنكي، وهكذا نجد أنّ الكناية في المثال السابق قد اتكأت على العلاقة القائمة بالفعل في عالم الواقع بين المال والأرباح.

وبالرغم من كون التعبير عن شيء بواسطة المادة التي يتألّف منها، يكون منطقيا في إطار مجاز الكل للجزء، فإنّ المؤلّف يدرجه في مجال الكناية، معللا ذلك بكون الشيء لا يتكوّن بالتحديد من الكل الذي يُذكر، بل يدخل في تكوينه ـ أيضا ـ كلّيات أخرى، وعليه فيكون ذكر شيء بواسطة المادة التي يصنع منها، من باب ذكر جزء وإرادة جزء آخر. وفي إطار الكناية ـ دائما ـ يذكر المؤلّف اسم الجنس الذي قد يمثل خاصية مختارة لتعيين شخص بعينه، كناية عن اسم علم هذه الشخصية، معللا ذلك بكون اسم الجنس لا يمثّل جزءاً من هذا الشخص (مورو، 1982).

ونمثل لجميع الكنايات بالأمثلة الآتية:

8) من شرفته راقب المظلات وهي تتخبّط فيما بينها.

9) تسلّل اللص إلى خزينة البنك، وجمع ما تيسّر له من الأوراق.

10) أهداه الحاكم علبة عود ثقاب، مازال يحتفظ بها إلى الآن.

ففي المثال (8)، ذكرت المظلات كناية على من يحملها، وهي مجموعتان مستقلتان عن بعضهما البعض، لكنهما متجاورتان، لأنّ المظلات أدوات يستعملها أصحابها لدرء المطر. أما المثال الموالي (9)، فتُذكر الأوراق كناية عن الأوراق المالية، إذ تعدّ الأولى مادة من المواد التي تصنع منها الأخيرة، أما المثال الأخير (10)، فهو يعرض كناية أخرى هي كناية اسم جنس: الحاكم، على شخص يحمل صفة لا تخصّه وحده.

وفي جميع الحالات، تلعب هذه الكناية وظائف حجاجية، فترسم في ذهن المتلقي صورة بيانية تنفذ أسرع وأقوى إلى إدراكه. فصورة المظلات، على سبيل التمثيل، وهي تتخبّط في الشارع أسفل الرائي، تقود إلى نتيجة واضحة وهي حالة

الاضطراب التي يعيشها المارون وقت سقوط المطر، فالكناية رسمت صورة بيانية هي أكثر تأثيرا في المتلقي من أن يتلقاها على هذا النحو: "من شرفته راقب المارين مضطربين وهم يتنقلون تحت المطر".

ولما كانت الكناية آلية تصوّرية في البنية التصوّرية، كما يتصّور ذلك أصحاب النظرية التصورية واللسانيات المعرفية، فمن المفترض أن توظّفها ـ كذلك ـ الصورة الأيقونية، بأن يظهر أيقون يمثّل جزءاً من موضوع، كناية عن جزء آخر ينتمي إلى الموضوع نفسه أو يجاوره، فلا يخرج الأيقون الموظّف عن المجال الدلالي لكل أيقونات الصورة، وهو ما نجده في الصورة الآتية:

صورة 4: صورة إشهارية، مجلة "NATIONAL GEOGRAPHIC" العربية، المجلّد 14، العدد 53، فبراير 2015، أبو ظبي للإعلام، ص: 15

ب. التحليل السيميائي للصورة:

الصورة موضوع التمثيل هي خطاب مركّب من عناصر بصرية ثلاثة: الخلفية بالأبيض والأسود، والصورة بالألوان، ثم الكف. يظهر فيها ممثلان رئيسيان يحظيان بأهمية وظيفية أساسية، هما: النخلة؛ لكونها تشغل مساحة مهمة منها، وتتمركز تقريبا في وسطها، ثم هناك الكف التي تحمل الصورة بالألوان.

بالنسبة للممثل: النخلة، فتتصل بها صورة محور هي: التركيب، وذلك لأنها تتركّب في الصورة الإطار من جزء ينتمي إلى الخلفية بالأبيض والأسود، وآخر يستوطن الصورة الفتوغرافية بالألوان. تتسلسل عن الصورة المحور وحدة تصويرية أولى، هي عبارة عن صورة بالأبيض والأسود لنخلة تقوم في حقل، وتقع خلفها منارة قديمة وبناء من طابق وحيد، لتشكّل مسارا تصويريا أولا هو: النخلة كانت حاضرة في ماضي المنطقة. يحيل إلى دور تصويري هو: المتجذّرة في تاريخ المنطقة. وعن الصورة المحور نفسها تتسلسل وحدات تصويرية، هي عبارة عن أيقونات ملوّنة، تتجلى في جذع نخلة مشدود إليه رجل يحاول

تسلّقه، فيؤشر الزي التقليدي الذي يرتديه في انتمائه لإحدى دول الخليج العربي، وتقوم خلفه عمارة من طوابق عديدة، ليتشكّل مسار تصويري ثان، يتمثّل في عناية المواطن بالنخلة في الوقت الحاضر. وهو ما يحيل إلى الدور التصويري الثاني: المستمرّة في الوجود. وهكذا يتشكّل لدينا مسار موضوعاتي يحايث الدورين التصويريين السابقين، ويتألّف من الاستثمارات الدلالية الجزئية الآتية: (النخلة، تاريخ، حاضر، عناية، المواطن في الخليج العربي). يمكن تكثيفها إلى التيمة: الاستمرار في الوجود، بوصفها الموضوع الذي يرغب فيه الممثل: النخلة.

وفي الصورة الإطار نتناول الممثل: الكف، الذي يتصل بصورة محور هي التراث، يؤشر في ذلك الأنامل المخضبة بالحناء. تتسلسل عنها وحدة تصويرية، تظهر فيها الكف وهي تعوّض جذور النخلة في الصورة، ليتشكّل مسار تصويري أول هو: التراث أصل وجود النخلة في المنطقة. يحيل إلى دور تصويري أول هو: المحتضن للنخلة. وعن الصورة المحور نفسها تتسلسل قسريا وحدة تصويرية ثانية تتجلّى في: حمل الكفّ للصورة بالألوان التي كشفت سابقا عن عناية المواطن في الخليج العربي حاضرا بالنخلة، ما يؤسّس لمسار تصويري ثان هو: التراث باعث الأجيال المعاصرة على الاستمرار في العناية بالنخلة. الذي يحيل إلى دور تصويري ثان هو: راعي النخلة في الحاضر. وهكذا يتشكّل مسار موضوعاتي يحايث الدورين التصويريين السابقين، ويتكوّن من الاستثمارات الدلالية الجزئية الآتية: (التراث، الحفاظ، النخلة، الحاضر). نكثّفه إلى التيمة: الحفاظ، بوصفه موضوعا يرغب فيه الممثل: التراث.

ولأن التراث هو الممثل مصدر الفعل في الحكاية، الذي يتمثّل في حث الأجيال الصاعدة على الحفاظ على وجود النخلة في المنطقة والحفاظ عليها، فهو يحايث على مستوى التركيب السردي العامل الذات، فيكشف التحليل أنّ التراث يرغب في موضوع معيّن هو الحفاظ على النخلة حاضرة في منطقة الخليج العربي، وهو الموضوع الذي يتطابق مع تيمة: الاستمرار في الوجود، التي قادنا إليها تحليل المسارات التصويرية للنخلة، ما يعني أنّ النخلة تمثّل في خطاب الصورة العامل الموضوع. هكذا، صورة التراث الذي يمثّل أصل وجود النخلة في المنطقة العربية ويحثّ على استمرار الاعتناء بها في الحاضر، تؤشر في قيام العامل الذات (التراث) بالفعل المحوّل الذي يخوّل له الاتصال بالموضوع: استمرار النخلة في الوجود، رغبة في قيمة الحفاظ على الهوية والثقافة العربية الأصيلة، وعليه تمثّل الصورة لحظة بذاتها هي لحظة الإنجاز.

ت. التحليل الحجاجي للصورة:

عوّضت صورة بالألوان جزءا من الصورة الخلفية بالأبيض والأسود، فالجزء المضمر والظاهر كلاهما صورة (أي متجاوران في المجموعة نفسها)، ثم إنّ الصورة الظاهرة قد ظهرت منسجمة مع عناصر الصورة بالخلف، لنخلص إلى كون

الصورة الأيقونية هنا، قد استندت إلى صورة بيانية بعينها، هي كناية ذكر الجزء الذي يُراد به ذكر جزء آخر مجاور له. لتقوم الصورة البيانية الموظّفة حجة قويّة تعبّر عن كون النخلة جزءاً من تاريخ المنطقة، وكذلك من حاضرها بفعل عناية الأهالي بها، تتراكب مع حجة ثانية هي: التراث أصل في وجود النخلة في المنطقة وباعث على استمرار وجودها في الحاضر، ناتجة عن شغل كفّ مخضبة أناملها بالحناء قاعدة النخلة وهي تحمل الصورة بالألوان، لتقود الحجتان معا إلى نتيجة مقدّرة ومؤثرة هي: الدعوة إلى الاستمرار في المحافظة على النخلة بوصفها رمزا لثقافة المنطقة وهويّتها.

الخاتمة

استنادا إلى مبدأ تضمّن الصورة الأيقونية لحكاية تحكيها، فقد توسّلنا في هذه الدراسة مقاربة السيميائيات السردية، من خلال الوقوف على الممثلين، والمسارات التصويرية التي يتحلّون بها، والتيمات التي تحيل إليها الأدوار التصويرية التي ينجزونها، ثم من خلال العوامل التركيبية التي تحايث الممثلين، والعلاقات التي تربط بينها، وذلك لكي نقف على تمثيل هذه الصورة للحظة سردية معينة من اللحظات السردية التي يقطعها عامل الفعل في الحكاية إلى أن يتصل بالموضوع الذي يرغب فيه، وانطلاقا من هذه اللحظة السردية نستطيع أن نستلزم ما يسبقها، كما يمكننا أن نفترض ما يليها، وهو ما يقودنا ـ في الأخير ـ إلى الكشف عن الحكاية كاملة، تلك التي تحكيها الصورة، وبالتالي نقف على دلالاتها.

وتعدّ الإحاطة بالدلالات التي تتضمّنها الصورة، مدخلا للوقوف على وظائفها الحجاجية، وهو ما استدعى في هذه الدراسة مقاربة ثانية هي: الحجاج الموسّع، التي تنتصب في إطارها أيقونات الصورة حججا ظاهرة، تقود إلى نتائج ظاهرة أو مقدّرة. وهو ما قادنا إلى الكشف عن توظيف الصورة الأيقونية للصور البيانية المتمثّلة في: التشبيه والاستعارة والمجاز المرسل والكناية، لغاية مضاعفة قدرتها على التأثير، ومن أجل توجيه المخاطَب إلى وجهة حجاجية يقصدها المخاطِب.

ولقد قادت الدراسة إلى النتائج والخلاصات الآتية:

- يمثّل السرد سلطة تدفع الإنسان إلى تضمينه كل الخطابات التي يتواصل بها، والصورة الأيقونية من بينها.
- تنجح السيميائيات السردية في الإحاطة بدلالات الصورة الأيقونية، وبطريقتها في بناء المعنى.
- ينجح الحجاج الموسّع في تفسير طريقة الصورة الأيقونية في التأثير في المخاطَب وتوجيهه.
- يتوفق الحجاج الموسّع في الكشف عن استثمار الصورة الأيقونية لصور بيانية من قبيل الاستعارة والتشبيه والكناية والمجاز المرسل، لأجل مضاعفة قدرتها على التأثير في المتلقي وحمله على الاعتقاد بوجهة نظر المخاطِب.
- التأكيد على إمكان توظيف الصورة الأيقونية لصور بيانية تدعم بواسطتها وظائفها الحجاجية، وتكون الدراسة قد

برهنت على صحّة مبادئ النظرية التصوّرية التي يستند إليها الحجاج الموسّع.

وبناء على نتائج هذه الدراسة، نورد ختاما عددا من التوصيات التي نراها تشكل مشاريع دراسات قادمة:

- الاستناد إلى الجهاز المفاهيمي للسيميائيات السردية، من أجل تحليل أنواع جديدة من الخطابات، كالموسيقى والرقص ولغة الجسد.
- فتح السيميائيات السردية على النظرية المعرفية والمبادئ التصورية، في أفق الكشف عن طريقة الدماغ في تشكيل الحكاية وفي فهمها.
- الاستناد إلى الجهاز المفاهيمي للحجاج الموسّع، من أجل بحث إمكان تشغيل خطابات متنوّعة، كالموسيقى والمسرح الميمي والرقص، لصور بيانية تدعم وظائفها الحجاجية.
- الاستناد إلى مبادئ النظرية التصوّرية واللسانيات المعرفية، من أجل بحث فرضية تشغيل خطاب الصورة، لأساليب وظواهر ما نزال نراها تقتصر على اللغة، كأن نبحث فرضية استناد الصورة إلى الجناس والطباق والمقابلة، أو اعتمادها على الأسلوب الخبري والإنشائي، أو توظيفها للتضاد والترادف والاشتقاق، أو تفضيلها ترتيب أيقوناتها وفقاً لرتبة معيّنة...

المصادر والمراجع

أولاً: المراجع باللغة العربية

1. آيت المكي، إبراهيم، (2022)، في سردية الصورة: مقاربة سيميائية لإرسالية الكاريكاتير، ط1، الأردن، عمان، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع.
2. بارت، رولان، (1978)، د ط، درس، ترجمة: (عبد السلام بنعبد العالي)، باريس، فرنسا، Seuil.
3. بنكَراد، سعيد، (2001)، السيميائيات السردية: مدخل نظري، ط1، الرباط، المغرب، منشورات الزمن.
4. جاكندوف، راي، (1983)، د ط، علم الدلالة والعرفانية، ترجمة (عبد الرزاق بنور)، كامبريدج ماساتشوستس، الولايات المتحدة الأمريكية، MIT Press.
5. العزاوي، أبو بكر، (2009)، اللغة والحجاج، ط1، بيروت، لبنان، مؤسسة الرحاب الحديثة.
6. العزاوي، أبو بكر، (2010)، الخطاب والحجاج، ط1، بيروت، لبنان، مؤسسة الرحاب الحديثة.
7. العزاوي، أبو بكر، (2020)، الدلالة المعرفية: الفضاء في اللغة وتفضية الزمن، ط1، فاس، المغرب، وراقة بلال.
8. العزاوي، أبو بكر، (2022)، الحجاج الموسع: الأسس والمبادئ، ط1، فاس، المغرب، وراقة بلال.

9. كَريماس وكورتيس، (1979)، د ط، السيميائيات: القاموس المعقلن في نظرية اللغة، ترجمة (رشيد بن مالك)، باريس، فرنسا، Hachette.

10. مورو، فرانسوا، (1982)، البلاغة: المدخل لدراسة الصور البيانية، ترجمة (محمد الوالي وعائشة جرير)، الدار البيضاء، المغرب، SEDES.

11. نوسي، عبد المجيد، (2002)، التحليل السيميائي للخطاب الروائي: البنيات الخطابية–التركيب–الدلالة، ط1، الدار البيضاء، المغرب، المدارس.

12. نوسي، عبد المجيد، (2021)، سيميائيات الخطاب الاجتماعي: دراسة نظرية وتحليلية، ط1، بيروت، لبنان، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات.

ثانياً: رومنة المراجع العربية

1. Ait Mekki, e. (2022). In Pictorial Narration: A Semiotic Approach to the Semantics of Cartoons (in Arabic). 1st Ed. Jordan-Amman. Dar Kunooz Al-Ma'arifah for Publishing and Distribution.
2. Al-Azzawi, A. (2009). Language and Arguments (in Arabic). 1st ed. Beirut- Lebanon. Modern Rehabe Foundation.
3. Al-Azzawi, A. (2010). Discourse and Arguments (in Arabic). 1st ed. Beirut- Lebanon. Modern Rehabe Foundation.
4. Al-Azzawi, A. (2020). Cognitive Signification: Space in Language and the Spatialization of Time (in Arabic) 1st ed. Fes-Morocco, Bilal printing press.
5. Al-Azzawi, A. (2022) Extended Argumentation: Foundations and Principles (in Arabic) 1st ed. Fes-Morocco, Bilal printing press.
6. Barthes, R. (1978). Lesson (in Arabic). Translation: (Abdelsalam Benabdellali). Paris-France. Seuil Edition.
7. Benguerad, S. (2001). Narrative Semiotics: A Theoretical Introduction (in Arabic). 1st ed. Rabat-Morocco. Zamane Publications.
8. Greimas, A, J. & Courtes, J. (1979). Semiotics: Rational Dictionary of Language Theory (in Arabic). translated by (Rachid Ben Malik). Paris-France. Hachette Edition.
9. Jackendoff, R. (1983). Semantics and cognition (in Arabic). Cambridge-Massachusetts. MIT Press.
10. Moreau, F. (1982). The Literary Image: Statement of the Problem (in Arabic). translated by (Mohamed Al-Wali and Aisha Jerrir). Paris-france. SEDES Edition.

11. Noussi, A. (2002). Semiotic Analysis of the Novel Discourse: Discursive Structures - syntax – Signification (in Arabic). 1st ed. Casablanca-Morroco. Al-Madaris edition.
12. Noussi, A. (2021). Semiotics of Social Discourse: A Theoretical and Analytical Study (in Arabic). 1st ed. Beirut-Lebanon. Arab Center for Research and Policy Studies.

Rhetorical Figures in Image: A Semiotic and Argument Approach

Youness Laghouibi

Faculty of Arts and Humanities, Sultan Moulay Slimane University, Beni Mellal-Morocco

Youness.ghouibi@gmail.com

Abstract

Based on the principle that every image carries a narrative; we relied in this study on the narrative semiotics to decipher its meanings. This led us through the extended arguments to uncover a variety of rhetorical figures such as comparison, metaphors, meronymy, and metonymy – the common figures of speech used in linguistic discourse to influence the addressee and direct them towards the intended destination.

Keywords: narrative semiotics, extended arguments, iconic images, comparison, meronymy, metaphor, metonymy.