بلاغة الصورة بين الصورة الروائية والصورة البصرية في تقبل الأشخاص المسنين لوضعهم بمراكز الإيواء

الباحث عادل بن زين
المغرب

الملخص

تهدف هذه الورقة إلى دراسة بلاغة الصورة في البعد اللغوي من خلال الصورة الروائية، والبعد البصري من خلال الصورة الثابتة، في المقامين الأكاديمي والتعليمي. وقد انطلقنا في دراسة هذا الموضوع من سؤال محوري هو: ما الآليات المسؤولة عن تشييد بلاغة الصورتين الروائية والبصرية؟ ولم يكن في وسعنا الإجابة عن هذا السؤال إلا بتجزيئه إلى أسئلة فرعية، منها: ما مفهوم البلاغة؟ وما مفهوم الصورة؟ وما مكونات الصورتين الروائية والبصرية؟ ثم ما تجليات حضورهما في المقام التعليمي؟ كما انطلقنا في هذا البحث من افتراض مفاده أن الصورة في بعديها اللغوي والبصري خطاب بليغ، لأنها تنطوي على أبعاد بلاغية تهدف إلى إحداث التأثير والإقناع في المتلقي. وقد انتهت هذه الورقة إلى جملة من النتائج، منها ضعف استثمار الأنشطة التعليمية الموجهة إلى المتعلم لمفهوم الصورة الروائية، رغم خصوبتها المعرفية، في مقابل الاهتمام بالصورة البصرية في مكونات النصوص والتعبير والإنشاء والمؤلفات في سلك الثانوي التأهيلي.

الكلمات المفتاحية: بلاغة الصورة– الصورة الروائية– الصورة البصرية– المقام الأكاديمي– المقام التعليمي–سلك الثانوي التأهيلي.

مقدمة

لقد شكلت البلاغة منذ القدم العلم الذي يهتم بدراسة البنيات المسؤولة عن تشييد النصوص والخطابات بمختلف أنواعها، من أجل التقعيد لها. فقد ربط أرسطو (Aristote) البلاغة بالوظيفة الإقناعية، إذ عرفها بأنها "القدرة على الاكتشاف التأملي لما قد يكون قادرا على الإقناع في أي حالة"[1]. ذلك أن الخطيب عند أرسطو يحدث التأثير في المخاطب من خلال حجج اللوغوس (تنظيم الخطاب وآلياته البلاغية واللغوية)، وحجج الإيتوس (أخلاق الخطيب)، وحجج الباتوس (انفعالات المخاطب). ولا تقترن البلاغة بالوظيفة الإقناعية فقط، وإنما تتجاوزها إلى الوظيفة الجمالية التي تتصل باللذة والمتعة التي تحدثها النصوص والخطابات في وجدان المتلقي. ويؤدي هذه الوظيفة المجاز، تمثيلا لا حصرا، الذي يرتبط بتحويل الكلمة من وضعها الأول إلى وضعها الثاني مع إحكام الصياغة، وهي ملكة مقصورة على فئة مخصوصة بالعبقرية والموهبة. يقول أرسطو: "لكن الشيء الأعظم أهمية من هذا كله فهو التجويد في صياغة المجاز، وهو الشيء الوحيد الذي لا يمكن أن يتعلمه المرء عن غيره، أنه آية العبقرية. لأن صياغة المجاز الجيد تدل على موهبة بصيرية قادرة على إدراك وجوه الشبه في أشياء غير متشابهة"[2].

تتوزع البلاغة العربية إلى ثلاثة أقاليم تبعا للوظيفة التي تنجزها البنيات البلاغية في النصوص والخطابات، يتمثل الإقليم الأول في البلاغة القرآنية التي اهتمت بالبنيات اللغوية والوجوه البيانية والفنون البديعية الثاوية في القرآن الكريم للتدليل على طابعه الإعجازي. ويتجلى الإقليم الثاني في البلاغة الأدبية التي عنيت باستخلاص الخصائص الجمالية التي تنطوي عليها النصوص الأدبية شعرا ونثرا، إذ تعنى بلاغة النص الأدبي بـ "الوجوه الأسلوبية والاستخدامات اللغوية التي تتسم بالانزياح عن معيار اللغة العادية"[3]. أما الإقليم الثالث فهو البلاغة الحجاجية التي تهتم بدراسة الآليات النصية والخطابية التي تعمل على تقوية الوظيفة الإقناعية. فقد "اتجهت بلاغة الحجاج منذ بدايتها الأولى مع اليونان واللاتين إلى دراسة الخطاب في وظيفته وفعاليته؛ أي دراسة الملفوظ الذي ينتجه المتعلم في مقام تواصلي محدد، لا لكي يعبر عن ذاته أو عن العالم الذي يعيش فيه، ولكن ليؤثر في المخاطب ويغير رؤيته واعتقاده ويحمله على الفعل"[4].

لم تبق الكلمة مبحثا أثيرا للبلاغة، سواء في بعدها الحجاجي أو الجمالي، من أجل تمكين الخطيب أو الشاعر أو غيرهما من آليات إنتاج الكلام البليغ الذي يحكم به السيطرة على الجمهور عقلا ووجدانا. وإنما اجترحت لها مباحث جديدة غير لغوية منها الصورة، مما حدا بأحد الباحثين إلى وسم بلاغته الجديدة المرتبطة بالنسق البصري بـ "بلاغة الصورة"[5] التي يجري توظيفها في الخطاب الإشهاري والسياسي والرياضي والإعلامي والحربي. ذلك أن الصورة تستثمر مسالك حجاجية مغايرة لمسالك الكلمة، تندرج ضمن الإقناع السري (persuasion clandestine) الذي يقوم على تعطيل آليات التفكير العقلي، من خلال استثارة القيم الفضلى والاتجاهات الإيجابية والتمثلات الصائبة الثاوية في اللاشعور عبر الدوال اللونية والشكلية والخطية.

تبعا لذلك، سيكون موضوع اشتغالنا في هذا البحث هو بلاغة الصورة في بعدها اللغوي من خلال الصورة الروائية، وبعدها البصري من خلال الصورة الثابتة، في المقامين الأكاديمي والتعليمي. وقد انطلقنا من سؤال محوري هو: ما الآليات المسؤولة عن تشييد بلاغة الصورتين الروائية والبصرية؟ ولم يكن في وسعنا الإجابة عن هذا السؤال إلا بتجزيئه إلى أسئلة فرعية، منها: ما مفهوم البلاغة؟ وما مفهوم الصورة؟ وما مكونات الصورتين الروائية والبصرية؟ ثم ما تجليات حضورهما في المقام التعليمي؟ كما انطلقنا في هذا البحث من افتراض مفاده أن الصورة في بعدها اللغوي والبصري خطاب بليغ، لأنها تنطوي على أبعاد بلاغية تهدف إلى إحداث التأثير والإقناع في المتلقي.

1.مدخل مفهومي

1.1.البلاغة

1.1.1.التعريف اللغوي

ترتبط البلاغة في المعاجم اللغوية العربية بمجموعة من المعاني، منها الوصول والانتهاء والإدراك والمقاربة. فـ "بلغ الشيءُ يبلغ بلوغا وبلاغة: وصل وانتهى... بلغ الصبي والجارية إذا أدركا... وبلغت المكان بلوغا: وصلت إليه، وكذلك إذا شارفت عليه؛ ومنه قوله تعالى: "فإذا بلغن أجلهن"، أي قاربنه"[6].

2.1.1.التعريف الاصطلاحي

سيقت لمفهوم البلاغة تعريفات اصطلاحية كثيرة، إذ عرفها أرسطو (Aristote) بأنها "القدرة على الاكتشاف التأملي لما قد يكون قادرا على الإقناع في أي حالة"[7]، وعرفها العسكري (ت 395 هـ) بأنها "كل ما تبلغ به المعنى قلب السامع، فتمكنه في نفسه كتمكنه في نفسك مع صورة مقبولة ومعرض حسن"[8]. كما عرفها الخطيب القزويني (ت 734 هـ) بأنها "مطابقته (الكلام) لمقتضى الحال مع فصاحته"[9]. كما عرفها محمد العمري بأنها "علم الخطاب الاحتمالي بنوعيه التخييلي والتداولي"[10]، و"علم الخطاب المؤثر الاحتمالي"[11].

يتبين من خلال التعريف الأول أن البلاغة ترتبط بالبعد الحجاجي من خلال قدرة الخطيب على اكتشاف الحجج التي من شأنها حمل المستمع على الاقتناع بالأطروحة التي يدافع عنها. وبالتالي، تغدو البلاغة عند أرسطو موصولة بالحجاج. وتقترن البلاغة في التعريف الثاني بأي شيء يجري عبره تبليغ المعنى إلى قلب السامع، فيجري تمكينه في قلبه عن طريق صورة مقبولة ومعرض حسن. كما تحيل البلاغة في التعريف الثالث على الكلام الذي يأتي مطابقا لشروط المقام مع فصاحته، إذ تشترط الخاصة من القوم كلاما خاصا، بينما تشترط العامة من القوم كلاما عاما. أما البلاغة في التعريفين الأخيرين فهي علم الخطاب الذي يقوم على الاحتمال؛ أي يخضع لمعيار الصدق والكذب، فضلا عن التأثير؛ أي تحريك القوى العاطفية والعقلية لدى المستمَع عبر الحجج المناسبة. ويحضر هذا الخطاب البلاغي في الكلام التخييلي، مثل: الشعر، وفي الكلام التداولي، نحو: الخطابة.

3.1.1.التعريف الإجرائي

يبدو لنا أن التعريف الأنسب لمفهوم البلاغة هو التعريف الذي صاغه محمد العمري، إذ يسعى إلى تجاوز التعريفات التي اختزلت البلاغة في المكونات التحسينية في الأقوال التخييلية، وإقصاء المكونات الحجاجية في الأقوال التداولية. وبالتالي، يكون التعريف الإجرائي للبلاغة الذي نتبناه في هذا العرض على النحو الآتي: البلاغة هي علم الخطاب الاحتمالي المؤثر بنوعيه التخييلي والتداولي.

2.1.الصورة

1.2.1.التعريف اللغوي

ترتبط الصورة في المعاجم العربية بجملة من المعاني، إذ قال ابن الأثير "الصورة ترد في كلام العرب على ظاهرها وعلى معنى حقيقة الشيء وهيئته وعلى معنى صفته. يقال: صورة الفعل كذا وكذا أي هيئته، وصورة الأمر كذا وكذا أي صفته"[12]. يتضح من خلال ما تقدم أن الصورة في كلام العرب تدل على الشكل والهيئة والحقيقة والصفة.

2.2.1.التعريف الاصطلاحي

يعد مفهوم الصورة من المفاهيم المستعصية على التحديد الدقيق، ويرجع ذلك إلى أن الصورة موضوع مشترك بين حقول معرفية متعددة، منها الفلسفة، والأدب، والإعلام، والسيميائيات، وعلم النفس. تبعا لذلك، سنحاول تعريف مفهوم الصورة في حقلين معرفيين هما: النقد الروائي، والسيميائيات البصرية. ويجد اهتمامنا بالصورة في هذين الحقلين دون غيرهما، مسوغاته المنهجية في كونهما موضوع اشتغالنا في هذا العرض.

تعد الصورة الروائية إحدى الوسائل اللغوية التي يعتمدها الكاتب لتصوير عوالم المحكي الروائي في بعديه الواقعي والخيالي، من أجل تحقيق أغراض معينة. فقد ربط استيفن أولمان (Stephen Ullmann) الصورة الروائية على نحو وثيق بالتعريف بالشخصية من خلال مجموعة من العلامات اللغوية التي تمنح الشخصية بطاقة سيميائية مائزة. فالصورة الروائية عنده "تعد أنجع الوسائل الأسلوبية في رسم الشخوص الإنسانية؛ إنها علامة تدل على السمات المميزة للشخصيات التي تستعملها"[13]. كما يعرف محمد أنقار (1946-2018) الصورة الروائية بأنها "نقل لغوي لمعطيات الواقع، وهي تقليد وتشكيل وتركيب وتنظيم في وحدة، وهي هيئة وشكل ونوع وصفة، وهي ذات مظهر عقلي ووظيفة تمثيلية، ثرية في قوالبها ثراء فنون الرسم والحفر والتصوير الشمسي، موغلة في امتداداتها إيغال الرموز والصور النفسية والاجتماعية والأنثروبولوجية، والإثنية، وجمالية في وظائفها مثلما هي سائر صور البلاغة ومحسناتها، ثم هي حسية، وقبل كل ذلك، هي إفراز خيالي"[14].

لا يقل مفهوم الصورة البصرية استعصاء عن التحديد عن مفهوم الصورة الروائية، إذ قدمت للصورة البصرية تعريفات مختلفة، ويرجع ذلك إلى اختلاف وجهات نظر الباحثين الذين قاربوها. فالصورة البصرية "تمثيل شيء ما بواسطة الفنون الخطية أو التشكيلية أو الفوتوغرافية"[15]، و"كل ظاهرة مدركة لها علاقة مشابهة مع الموضوع الذي تمثله. وعموما، يضم مصطلح الصورة كل تمثيل بصري له علاقة مماثلة أو مشابهة مدركة مع موضوعه. وبهذا المعنى، تعد الصورة كل محاكاة لموضوع ما، سواء كان مدركا بالبصر أو بغيره من الحواس (صورة سمعية، صورة لمسية..."[16]. ويربط الباحث الفرنسي ريجيس دوبري (Régis Debray) الصورة بالعديد من المعاني منها القناع، لأن الصورة مشتقة من "imago" التي تعني "القناع الشمعي الذي يوضع على وجوه الموتى"[17]، والصنم "idole" الذي يعني "خيال الموتى وشبحهم والطيف والصورة الشخصية"[18].

تندرج الصورة عند شارل سندرس بورس (Charles Sanders Peirce) ضمن العلامة الأيقونية التي تقترن بموضوعها بموجب علاقة المشابهة، لأن "مقولة الصورة تشبه الأيقونات التي تحافظ على علاقة تناظر نوعية بين الدال والمرجع، من قبيل الرسوم والصور الفوتوغرافية واللوحات التصويرية التي تستعيد النوعيات الشكلية لمرجعها: الأشكال والألوان والنسب التي تتيح التعرف عليها"[19].

تنقسم الصورة في السيميائيات البصرية إلى نوعين، أولهما هو الصورة الثابتة التي تشمل الملصق والصورة الفوتوغرافية والكاريكاتيرية وغيرها، وثانيهما هو الصورة المتحركة التي تضم الفيديو والفيلم والسينما...إلخ. ويقوم التمييز بين هذين النوعين من الصورة على معيار الحركة، إذ "تفرض الصورة المتحركة على الملاحظ امتدادها الفضائي والزماني، بينما لا تفرض الصورة الثابتة إلا حدًا فضائيا فقط، إذ لا يتدخل الزمان فيها إلا بشكل رمزي أو تناظري ووفقًا لزمان الملاحظ"[20].

3.2.1.التعريف الإجرائي

إن التعريف الإجرائي الذي نتبناه في هذا العرض لمفهوم الصورة الروائية والصورة البصرية نصوغه على النحو الآتي:

1.الصورة الروائية: الصورة الروائية بنية لغوية تشتغل لتصوير عوالم المحكي السردي الروائي على نحو حسي وخيالي، وذات وظيفة تمثيلية وجمالية. وتستمد الصورة الروائية مقوماتها من طبيعة الجنس الروائي الذي تنتمي إليه، فتغدو بذلك تصويرا للموضوع والشخصية والمكان والزمان والإيقاع... إلخ.

2.الصورة البصرية: الصورة البصرية كل تمثيل لشخص أو شيء واقعي أو متخيل بواسطة التشكيل أو النحت أو التصوير، وتنقسم إلى نوعين أولهما الصورة الثابتة، مثل: الصورة التشكيلية أو الصورة الكاريكاتيرية، وثانيهما الصورة المتحركة، نحو: الصورة السينمائية أو الفيديو.

2.بلاغة الصورة الروائية بين المقامين الأكاديمي والتعليمي

توطئة

لقد مرَّ بنا في المحور السابق أن الصورة الروائية إحدى الأدوات اللغوية التي يستثمرها الروائي لنقل معطيات الواقع الذي يصوره، من خلال المزاوجة بين الطابع الحسي الذي يعتمد آليات الحس المشترك، وبين الطابع الخيالي الذي يتوسل بالقوى الذهنية. من هنا، سنركز قصارى جهدنا في هذا المحور على أنواع الصورة الروائية ومكوناتها، وسياق نشأتها وتطورها، ثم مناهج مقاربتها ومدى حضورها في المقام لتعليمي.

1.2.بلاغة الصورة في المقام الأكاديمي

1.1.2.مكونات الصورة الروائية

تتشكل الصورة الروائية من مجموعة من العناصر التي حصرها محمد أنقار في خمسة هي:

1.1.1.2.السياق النصي

يتعلق الأمر بدراسة الصورة الروائية في ارتباط بالمكونات الداخلية التي تشكل النص الروائي، إذ تشتغل هذه الصورة من خلال البنيات النصية الروائية التي تتمثل في الأحداث، والشخصيات، والزمان، والمكان، وغيرها. ويتطلب السياق النصي في دراسة الصورة الروائية وجود محفل للقراءة، من خلال قارئ قادر على تقديم قراءة منسجمة للصورة، من خلال استيعاب مكوناتها وأبعادها ومقاصدها، بما يقود إلى الحد من إطلاقيتها. فـ "للتخفيف، من غلواء هذا الإطلاق يصبح من اللازم إخراج الصورة اللغوية من مستواها النحوي إلى سياقها النصي. ولا يمكن لهذه الخطوة أن تتحقق إلا بفعل القراءة، أو بوجود متلق قادر على الارتقاء بالصورة من خطها اللغوي إلى الحقل الذهني"[21].

2.1.1.2.المستوى الذهني

يشير هذا المستوى إلى عملية التفاعل التي تحدث أثناء فعل القراءة بين الذات القارئة والصورة الروائية، إذ تتلقى الذات القارئة هذه الصورة بفاعلية عبر تأويلها وتقييمها إيجابا أو سلبا، من خلال سلسلة من الأحكام والمواقف التي تسندها للصورة الروائية. وتستند الذات القارئة في تفاعلها الذهني مع الصورة الروائية، إلى مجموع الدوال اللغوية وغير اللغوية التي تدخل في تشكيل الصورة، مثل: فراغات النص وبياضاته، لأن الصورة الروائية "تمثلٌ ذهني وتجربة عقلية يتلذذ المتلقي المساهم في "فعل القراءة" بدوره الحاسم، وجدله الثري مع خطاطات النص ومظاهره الجزئية وبياناته ومعلوماته وجوانبه المتفاعلة والمنعكسة على بعضها البعض"[22].

3.1.1.2.قواعد الجنس

يساهم الجنس الأدبي الذي تنتمي إليه الصورة اللغوية في تقليص إطلاقيتها، إذ تعمل قواعد الجنس على إرغام الأديب على الإذعان لها. فـ "الأديب إذ يعبر بالكتابة فإنه يخضع هذا الإطلاق العريض إلى قوانين تداولية يقتضيها الفن الأدبي"[23]. تبعا لذلك، تغدو الصورة الروائية خاضعة لقواعد الجنس الروائي دون غيره من الأجناس الأدبية الأخرى، لما تتسم به الرواية من قواعد مائزة. ففي الرواية "تذعن العبارة اللغوية أولا لماهية الحكي أو السرد من حيث الانطلاق والتوالي والترابط والامتداد، ثم للمكونات النصية، ثانية، بما فيها من توتر وإيقاع وتكثيف وديناميةٍ، على أساس أن تدخل في وشيج مندغم –في مرحلة ثالثة–مع باقي مكونات الحكي من شخصيات ومشاهد ووقائع وفضاء وتشويق وحوافز"[24].

4.1.1.2.الطاقة اللغوية

يرتبط هذا المستوى بالوظائف المختلفة التي تؤديها اللغة في النص الروائي، في تعالق وثيق مع المكونات الأخرى للصورة الروائية. فـ "الحقيقة أن الكشف عن هذا التآصر لا يكفي وحده لتحديد ماهية التصوير اللغوي في الرواية، بل يستلزم في مرتبة رابعة استحضار جميع وظائف اللغة التي يمكن أن تقوم بها اللغة من حيث هي لغة، من تنظيم وتجسيم وتشخيص وتلوين وتنغيم وتمثيل"[25].

5.1.1.2.الطاقة البلاغية

تحيل إلى مجموع الصور البلاغية من قبيل: التشبيه والاستعارة والمجاز والكناية التي يمكن أن تستثمرها الصورة الروائية. وهو الأمر الذي يجعل بلاغة الرواية منفتحة على بلاغة الشعر، لأن مفهوم الصورة مرتبط بشدة بالصورة الشعرية. بيد أن ذلك لا يعدم حضور الصورة الفنية في باقي الأجناس السردية الأخرى، إذ نجدها ماثلة في الرواية والقصة والمسرحية والسيرة الذاتية وغيرها. لكن وجه الاختلاف بين الصورة الرواية والصورة الشعرية، يعود أساسا إلى كيفية الاشتغال، إذ تستمد الصورة الشعرية ماهيتها من البينات الداخلية التي تمنح للشعر هويته، بينما تمتح الصورة الروائية كينونتها من المقومات اللغوية والفنية للرواية. فـ "حقيقة الأمر أنه مثلما تمتاح الصورة الشعرية من معين الشعر، وتجسم ماهيته المتوترة، وتئن تحت وطأة غموضه، وتمرح وفق إيقاع موسيقاه، وتسرح عبر متاهات رموزه، فإن الصورة الروائية تخفق بدورها في فضاء الجنس الروائي، وتتفاعل مع باقي مكوناته، وتواكب تفتحه على الأجناس الأخرى، ولا تني أبدا عن مسايرة إل التواءات العقدة وامتدادات المتن برمته"[26].

2.1.2.نواع الصورة الروائية

تنقسم الصورة الروائية إلى أنواع كثيرة، نذكر منها ما يأتي:

1.2.1.2.الصورة البلاغية

يقصد بها الصورة اللغوية التي توظف المكونات البلاغية المختلفة التي تتمثل في التشبيه والاستعارة والمجاز والكناية والرمز، من أجل التعبير عن تجربة عاطفية أو حادثة أو غرض ما، من خلال الجمع بين شيئين يمكن تصويرهما بأساليب متعددة، نحو: المشابهة (الجمع بين شيئين لاشتراكهما في صفة معينة على الأقل)، والتجسيد (إضفاء صفات محسوسة على المعنويات)، والتشخيص (إضفاء صفات إنسانية على الماديات)، والتجريد (إضفاء صفات معنوية على المحسوسات).

من هنا، تغدو الصورة الروائية شبيهة بالصورة الشعرية على مستوى الطبيعة، إذ تنهض الصورة الشعرية على المكونات البلاغية المشار إليها آنفا. فقد توقف كثير من الباحثين في دراسة طبيعة الصورة الشعرية في مفهومها القديم "عند الصورة باعتبارها أنواعا

بلاغية، هي بمثابة انتقال أو تجوز لعلاقة مشابهة –كما يحدث في التشبيه والاستعارة بأنواعهما–أو لعلاقة تناسب متعدد الأركان – كما يحدث في الكناية أو أضرب المجاز المرسل–"[27].

2.2.1.2.الصورة الساخرة

تتمثل في الفنية التي تعمل على تمثيل الشخصيات في صور مشوهة، تقوم على تبئير نقائصهم وعيوبهم الجسدية. ولا تشتغل الصورة الساخرة آلية فنية لتجويد النص السردي فقط، وإنما سلاحا لمقاومة مظاهر الحيف والقهر والعنف والسلطة التي تستند إليها الشخصيات القوية في إحكام السيطرة على خصومها، بغرض الإصلاح والتغيير نحو الأفضل، لأن السخرية "تقوم على أساس الانتقاد للرذائل والحماقات والنقائص الإنسانية، الفردية والجماعية، كما لو كانت عملية الرصد، أو المراقبة لها، تجري هنا من خلال وسائل وأساليب خاصة في التهكم عليها، أو التقليل من قدرها، أو جعلها مثيرة للضحك، أو غير ذلك من الأساليب التي يكون الهدف من ورائها محاولة التخلص من بعض الخصال والخصائص السلبية"[28].

3.2.1.2.الصورة التراسلية

يقصد بها تبادل الوظائف بين الحواس من خلال إضفاء وظائف حاسة على حاسة أخرى، كأن تتذوق العين وتصغي العين. ذلك أن تراسل الحواس هو "وصف مدركات كل حاسة من الحواس بصفات مدركات الحاسة الأخرى، فتعطى المسموعات ألوانا، وتصير المشمومات أنغاما، وتصبح المرئيات عاطرة"[29]. وتتوخى الذات الكاتبة من استثمار الصورة التراسلية في الصورة الروائية، إلى تحقيق جملة من الوظائف منها إحداث التأثير في وجدان المتلقي، لما تتميز به هذه الصورة اللغوية من غرابة وبعد عن المألوف. ف "الألوان والأصوات والعطور تنبعث من مجال وجداني واحد. فنقل صفاتها بعضها إلى بعض يساعد على نقل الأثر النفسي كما هو أو قريب مما هو، وبذا تكمل أداة التعبير بنفوذها إلى نقل الأحاسيس الدقيقة"[30].

3.1.2.نشأة الصورة الروائية وتطورها

اقترن مفهوم الصورة في النقد الأدبي العربي تاريخيا بجنس الشعر الذي اتخذها مكونا أساسيا لتشييد بلاغته الشعرية، من خلال ضروب البلاغة الناظمة لمفهوم الصورة الشعرية من تشبيه واستعارة ومجاز وكناية. ذلك أن الشعر عند العرب "صناعة، وضرب من النسج، وجنس من التصوير"[31]. ولم يبق مفهوم الصورة في الأدب حكرا على الأقاويل الشعرية، بل جرى تمديدها إلى الأقاويل السردية، لانطواء الأجناس السردية المختلفة على الصورة، منها الرواية والقصة والرحلة والمسرحية والسيرة الذاتية ... إلخ.

تعود الإرهاصات الأولى لمفهوم الصورة في المحكي السردي إلى الكاتب الإنجليزي هنري جيمس (Henry James 1843-1916) الذي أثار إشكالية التصوير اللغوي في الرواية، من خلال مجموعة الأفكار التي تنطوي على إيحاءات دالة على الصورة. فقد أقام الكاتب صلة قوية بين الرواية والحياة، من خلال الوظيفة التمثيلية التي تتجلى في أن الرواية فن يعكس الواقع على نحو تخييلي، إذ يعمل الروائي طاقاته التخييلية لتشييد صور للحياة. لذلك، عد هنري جيمس الرواية فنا لتصوير الحياة، لأن "المبرر الوحيد لوجود الرواية هو أنها تحاول بالفعل تصوير الحياة"[32]. لم ترق محاولات الكاتب في تشييد نظرية للصورة اللغوية في الرواية، إذ وقفت محاولاته عند حدود الإرهاصات الأولى ذات الصلة بالتأمل، مما جعلها بعيدة عن بلورة تصورات نظرية حول الصور الجزئية البانية للرواية، لأن الصورة في منظوره صورة كلية. من هنا، "سيكون من الصعب استخلاص معادلات نقدية حاسمة حول الصورة والتصوير لدى جيمس، تكون بمثابة ثوابت بلاغية معيارية، نظرا للصيغة الانطباعية التي كيفت أسلوبه النقدي"[33].

استلهم الكاتب الإنجليزي بيرسي لوبوك (Percy Lubbock 1879-1965) أفكار أستاذه هنري جيمس حول التصوير في الرواية، لإحداث قفزة نوعية في هذا المجال، من خلال اقتراح مجموعة من المفاهيم التي تشتغل فيما بينها نسقيا لتشييد بلاغة

الصورة في المحكي الروائي. فقد قدم الكاتب جملة من الصور التي تدخل في تشكيل البنية التكوينية للرواية، منها صورة الزمن التي طرحها من خلال سؤال مؤطر: "هل بإمكاننا أن نحس كيف أن ليو تولستوي (Léon Tolstoï) قد صور لنا صورة الزمن والدور الذي يؤديه الزمن في كتابه؟"[34]. ينتهي الكاتب إلى أن صورة الزمن القاسية في الأعمال الرواية لتولستوي، تبدو جلية في روايته "أنا كارنينا" بقوله: "ولو أنني فتشت في عالم الرواية عن أكثر الصور جمالا لامرأة تقع تحت رحمة الزمن وتتعرض لفعل السنين، مرة تواجه الفعل كيفما يكون، ثم سرعان ما يخذلها الزمن ويسجل ذلك فيما تؤول إليه هي، فمن المؤكد أنني سأجد ذلك في قصة "أنا كارنينا"[35].

كما تطرق الباحث إلى صورة الشخصية في رواية "أوجيني غراندية Eugénie Grandet" لأنوريه دو بلزاك (Honoré de Balzac) في قوله: "يسهم في ذلك رسم الصورة التخطيطية للخادمة الذكية الشجاعة نانو ثم تأتي بعد ذلك الصورة التي هيأها بلزاك للفعل والتي تبدأ مع وصول شارلس ابن عم أوجيني الصغير وغير المعروف"[36]. فضلا عن ذلك، فقد درس بيرسي لوبوك صورة المشهد في الرواية، وتحديدا المشهد الافتتاحي الذي يستهل به الروائي نصه السردي لوظيفته التأثيرية، إذ يسهم إحكام صنعته في تحريك القوى الوجدانية للقارئ، مما يدفع النفس إلى الإذعان لسلطة النص. فـ "ليس هناك شك في أن المشهد يحتل مكانة محترمة من حيث كونه أكثر الوسائل استعدادا لإثارة الاهتمام والتساؤل، ذلك أننا قد نقع على مشهد في الصفحة الأولى ثم نشرع بالتأمل والتفكير بالناس الذين يعنيهم المشهد، وهو مشهد يتكرر في الذهن عند أية ذروة أو الإجابة على التساؤل وبذلك يكمل المشهد ما كان قد ابتدأه"[37].

وقد غدت الصورة بنية محورية في المحكي الروائي منذ بداية القرن العشرين، مع الباحث الإنجليزي ستيفن أولمان الذي نحت مفهوم الصورة الروائية، في كتابه الموسوم بعنوان "الصورة في الرواية الفرنسية الحديثة" الذي صدر سنة (1934)، إذ خصصه لدراسة الصورة الروائية في المنجز الروائي لأربعة روائيين فرنسيين هم: أندري جيد (André Gide)، وألبير كامو (Albert Gamos)، وألان فورنييه (Alain Fournier)، ومارسيل بروست (Marcel Proust). وقد بدا الباحث في دراسته للصورة الروائية عند هؤلاء الرواد، خاضعا لسلطة بلاغة الشعر، إذ اهتم بدراسة البنيات البلاغية التي تتشكل منها الصورة الشعرية، والتي تتمثل أساسا في التشبيه والاستعارة، إذ يعتمد الكاتب "التشبيهات والاستعارات لتشكيل الموضوعات الرئيسة لروايته بأقصى ما يمكن من الدقة والتماسك والقدرة التعبيرية"[38]. كما اعتمد الباحث المقاربة الأسلوبية التي تعمل على دمج اللسانيات في المناهج الأدبية، في دراسة طبيعة الصورة الروائية وأنواعها ووظائفها، لأنها المقاربة الأنجع لدراسة الصورة الروائية[39].

تعد محاولة الناقد المغربي محمد أنقار حول مفهوم الصورة الروائية، رائدة في الأدب العربي من خلال منجز نقدي تنظيري وتطبيقي، سعى فيه إلى تدقيق المفهوم وتسييج حدوده. فالصورة الروائية عنده كيان مزدوج يتأرجح بين القطبين الحسي والذهني اللذين يتم تشكيلهما بواسطة اللغة. ذلك أن الصورة الروائية "نقل فني، ومحاولة لتجسيم معطيات الواقع الخارجي بواسطة اللغة، لذلك فهي تساير أحيانا دلالات صور الحفر أو التصوير الشمسي، فتكون حينذاك صورة شمسية Photographie أو روشماEstampa/Estampe، أو رسما محفوراGrabado/Gravure، تدل على ما ينطبع في الذهن أو النفس. وقد تكون الصورة الروائية بمثابة انطباع غير أصيل يكونه فرد أو شعب عن فرد أو شعب آخرCromo/Chromo، أو صورة جاهزةClisé/Cliché، أو صورة سالبةNegativa/Négative، أو صورة خادعة Espejimo/Mirage"[40].

4.1.2.المقاربات النقدية للصورة الروائية

شكلت الصورة الروائية موضوعا خصبا لحقول معرفية متعددة، منها علم الاجتماع والتاريخ والأدب... إلخ. تبعا لذلك، سوف نعرض فيما يأتي مقاربتين للصورة الروائية هما: المقاربة الصورلوجية (Imagologie)، والمقاربة الأسلوبية(Stylistique) .

1.4.1.2.المقاربة الصورلوجية

تعد الصورلوجيا مقاربة نقدية تهتم بدراسة الصور الذهنية والتمثيلات والأحكام المختلفة التي يشيدها شعب معين عن شعب آخر مغاير له ثقافيا واجتماعيا في مختلف إنتاجاته الرمزية، في أبعادها الواقعية والمتخيلة. ذلك أن الصورلوجيا مقاربة "موضوعها هو البحث عن الواقعي والمتخيل في الصور أو الثيمات المكونة عن الأجنبي أو الغريب، من خلال نماذج تمثيلية داخل الحقل الثقافي للذات"[41].

تبعا لذلك، تغدو الصورة في هذا الحقل المعرفي لصيقة بالصورة الذهنية، أي مجموع الأحكام والتمثيلات والصور النمطية المختلفة، الإيجابية أو السلبية، التي تبنيها جماعة بشرية عن جماعة أخرى. من هنا، تكون الصورة بهذا المعنى "نظرة أو رؤية، وبالتالي موقفا من الـ "نحن" والـ "هم". وهو في كلتا حالتيه، سواء أكان موقفا سلبيا (أي ضدا) أو موقفا إيجابيا (أي مع)، لعبة بلاغية ذات سلطة قصوى في تكريس الأوضاع القائمة وتكليس الصورة السائدة"[42]. كما أنها "إعادة تقديم واقع ثقافي يكشف من خلاله الفرد والجماعة الذين شكلوه (أو الذين يتقاسمونه أو ينشرونه)، ويترجمون الفضاء الاجتماعي، والثقافي، والأيديولوجي، والخيالي الذي يريدون أن يتموضعوا ضمنه"[43].

وتشتغل الصورة في الصورلوجيا على نحو مزدوج، فهي تتيح للأنا التعرف على الآخر ثقافيا واجتماعيا من جهة، كما تتيح لها أيضا التعرف على ذاتها من جهة أخرى. ذلك أن انفتاح الأنا على الآخر يفتح آفاقا رحبة لاكتشاف البنيات الثقافية والاجتماعية المختلفة عندهما، لأن النفس مجبولة على المقارنة. لذلك، فقد "كانت صورة الآخر قبل كل شيء صورة للذات. ذلك أننا نعرف الآخر استنادا إلى الذات، بواسطة نظام من المعارضة من خلال لعبة الاختلاف، وممارسة المقارنة سلبا أو إيجابا"[44].

2.4.1.2.المقاربة الأسلوبية

تعد الأسلوبية (Stylistique) من المناهج النقدية التي تهتم بدراسة البنيات الأسلوبية في النصوص الأدبية، إذ "تدرس وسائل التعبير التي يتيحها لسان (langue) معين، والإجراءات العامة التي يوظفها لتجسيد ظواهر العالم الخارجي عبر الكلام (parole)، فضلا عن الأفكار والمشاعر وبشكل عام لكل حركات حياتنا الداخلية". كما تهتم الأسلوبية بدراسة الوقائع الأسلوبية تجلياتها المختلفة، إذ رأى بعض الباحثين أن الأسلوبية تدرس الوقائع اللسانية الصوتية والتركيبية والدلالية، ورأى آخرون أن الوقائع الأسلوبية تضم أفعال الكلام، والبنيات السردية، والتنظيم القياسي (métrique) للأشكال الشعرية. وبالتالي، يغدو موضوع الأسلوبية هو الظواهر اللسانية والخطابية والشكلية[45].

تعود نشأة الأسلوبية إلى العقد الأول من القرن العشرين، على يد شارل بالي (Charles Bally)، تلميذ مؤسس اللسانيات الحديثة فرديناند دو سوسير(Ferdinand De Saussure) ، عام 1902 تاريخ صدور كتابه التأسيسي " Traité de la stylistique française". تبعا لذلك، تكون الأسلوبية شديدة الارتباط باللسانيات، إذ تستمد منها المستويات اللسانية في دراسة النصوص الأدبية. وقد شكل هذا الترابط القوي بين هذين الحقلين المعرفيين، هدفا أساسيا للأسلوبية المعاصرة التي "تسعى إلى دمج اللسانيات في المناهج النقدية، وهي إمكانية تجد أنجع تحققها في الصورة"[46]. كما ترتبط الأسلوبية بالبلاغة من خلال دراسة الكثير من القضايا البلاغية في النصوص الأدبية، من قبيل التشبيه والاستعارة والمجاز والكناية والانزياح والالتفات. لذلك، تشكل الأسلوبية الوريث الشرعي للبلاغة العجوز[47].

عرفت الأسلوبية فيما بعد تطورات كثيرة على يد مجموعة من الباحثين، منهم الباحث الإنجليزي استيفن أولمان الذي "ساهم بنصيب وافر في إنجاز دراسات حول الأسلوب الروائي، ليصبح أحد علماء أسلوبية الرواية"[48]. وتكمن القيمة العلمية لهذا الباحث في توسيع مجال اشتغال الأسلوبية لدراسة قضايا مختلفة، منها الصورة الروائية التي "تقع في قلب النسق الأسلوبي"[49] في منظوره.

2.2.الصورة الروائية في المقام التعليمي

يبدو مفهوم الصورة السردية عامة والصورة الروائية خاصة غائبا عن البرامج التربوية الخاصة بمادة اللغة العربية بالتعليم الثانوي التأهيلي، إذ لم نظفر في أي نص من النصوص السردية المقررة بهذا المفهوم، لكننا نجد بعض الآثار السيميائية التي يمكن تأويلها للتدليل على مفهوم الصورة السردية. فقد ورد في القراءة التوجيهية للنص السردي "أبواب الأمل" للروائي المصري نجيب محفوظ، مطلب ينطوي على أثر من آثار مفهوم الصورة هو: "تعبر "أم حسني" عن نموذج المرأة العاملة المجدة من أجل إعالة أسرتها، أوضح مظاهر ذلك؟"[50]. فمفهوم "نموذج المرأة العاملة المجدة"، يقترب من مفهوم صورة الشخصية الروائية. كما ورد في مكون التعبير والإنشاء مطلب يرتبط بمفهوم الصورة في المحكي الرحلي، هو: "تلاحظ أن الكاتب قد خلص بعض استعراضه للتيمات الرئيسية للرحلات المغربية إلى أوربا إلى:

-كشف رؤية الرحالة المغربي للآخر (الأوربي) وموقفه المراوح بين النفور والإعجاب.

-عرض تفاصيل هذه الرؤية وتوضيح خصائصها المختلفة.

-تحديد مصدر هذا الموقف المزدوج وضبط حيثياته وبواعثه"[51].

ينطوي هذا المطلب على مفهومين يرتبطان ارتباطا شديدا بمفهوم الصورة الذهنية في أدب الرحلة، هما الرؤية والموقف. ذلك أن مفهوم الصورة في المنظور الصورلوجي هو مجموع التمثلات والمواقف والرؤى التي يشيدها الرحالة عن الفضاء الذي يرتحل إليه بمكوناته البشرية والجغرافية والاجتماعية والثقافية.

3.بلاغة الصورة البصرية بين المقامين الأكاديمي والتعليمي

توطئة

لقد تطرقنا في المحور الأول إلى أن الصورة البصرية ترتبط مفهوميا بكل تمثيل لشخص أو شيء واقعي أو متخيل بواسطة التشكيل أو النحت أو التصوير، وتنقسم إلى نوعين أولهما الصورة الثابتة، مثل: الصورة التشكيلية أو الصورة الكاريكاتيرية، وثانيهما الصورة المتحركة، نحو: الصورة السينمائية أو الفيديو. وقد عرف هذا الوسيط البصري الجديد تراكما كميا ونوعيا موازاة مع التطورات الحضارية المتلاحقة، وفرض سطوته على الأنساق التواصلية المعاصرة، إلى أن صارت الحضارة الإنسانية المعاصرة توصف بـ "حضارة الصورة"[52]. تبعا لذلك، سنسلط الضوء في هذا المحور على مستويات الصورة، وتاريخ نشأتها وتطورها، والمقاربات التي تناولتها بالدراسة، فضلا موقعها في المقام التعليمي.

1.3.بلاغة الصورة البصرية في المقام الأكاديمي

1.3. 1.مستويات الصورة البصرية

تستند الصورة البصرية في تشييد بلاغتها إلى ثلاثة مستويات تشتغل نسقيا فيما بينها لبناء إرساليتها، لأن الصورة كل لا يتجزأ. ونعرض هذه المستويات على النحو الآتي:

1.1.2.3.المستوى الأيقوني

يرتبط المستوى الأيقوني بمجموع العلامات الأيقونية التي تقترن بموضوعها بعلاقة التشابه. ويستوحي هذا التحديد ضمنيا التعريف الذي قدمه بورس لمفهوم الأيقون (Icone) الذي يعرفه بأنه "علامة تحيل على الموضوع الذي تعينه ببساطة بفضل الخصائص التي يمتلكها، سواء كان هذا الموضوع موجودا بالفعل أم غير موجود"[53]. كما يعرف شارل موريس (Charles Morris) الأيقون بأنه "العلامة التي تملك بعض خصائص الموضوع الممثل، أو بتعبير أدق "العلامة التي تملك خصائص المعيَّن"[54].

يضم المستوى الأيقوني جملة من المكونات، منها ما يعود إلى معطيات الطبيعة كالأشجار والجبال والبحار... إلخ. ولا تبدو هذه المعطيات في جغرافية الصورة خالية من المعنى، بل كل ما يوجد في الصورة دال، أو بتعبير رولان بارث (Roland Barthes) يصبح كل ما يؤثث الصورة وظيفيا[55]. ومنها ما يعود إلى معطيات الإنسان كالجسد والأثاث واللباس... إلخ. فالعين تمثيلا لا حصرا "تبصر وستظل تبصر إلى أن يرث الله الأرض ومن عليها، ولكنها لن تنتج سلوكا سيميائيا، فهي من خلال هذا السلوك المباشر لا تقوم إلا بأداء وظيفة بيولوجية مشتركة بين كل الكائنات الحية، ولكنها حين تغمز، تنزاح عن هذا المعطى البيولوجي المشترك لكي تنتج فعلا دلاليا يحتاج إلى معرفة لا علاقة لها بفعل البصر، فهي من المضاف لا من الفطري"[56].

2.1.1.3.المستوى التشكيلي

تحتل العلامة التشكيلية مكانة محورية في بلاغة الصورة، لدورها الحيوي في تشييد السيرورة السيميائية للصورة، وتعزيز قدرتها الإقناعية. فقد رأت جماعة مو البلجيكية (Groupe μ) أن العلامة التشكيلية "مصطلح ضروري لتطوير بلاغة التمثيل المرئي الذي لا يقتصر على التصوير، لكنه يمكن أن يتضمن اللا تصويري"[57]. وقد قدمت هذه الجماعة جهازا إجرائيا يتيح للدارس القدرة على تفكيك المكونات التشكيلية المسؤولة عن إنتاج المعنى، وذلك من خلال "وجهة نظر الأشكال، ومن وجهة نظر الألوان، ومن وجهة نظر النسيج. ثم من وجهة نظر المجموع الذي تشكله هذه الوجهة وتلك. ويجب فضلا عن هذا ملاحظة أن هذه المعطيات متزامنة، لأن الصورة قابلة للجدولة احتماليا"[58]. وتتشكل بلاغة العلامة التشكيلية من نوعين من الدوال هما:

1.الدوال غير الأصلية: تتمثل الدوال غير الأصلية في اللون والخط والشكل، وهي دوال غير أصلية في الصورة، لأن المجال الأصلي الذي تنتمي إليه هو عالم الطبيعة والهندسة، إذ استثمرها الفنان في الصورة لما تتيحه من إمكانات لتمرير القيم والأحكام ووجهات النظر. فـ "الشكل واللون والخطوط كيانات موجودة بشكل مستقل عن التمثيل البصري الصريح؛ إن الصورة تكتفي، من خلال هذه الدوال، باستعارة عناصر من محيطها بما يمكنها من إنتاج دلالاتها وتنويعاتها"[59].

2.الدوال الأصلية: تتجلى الدوال الأصلية في الإطار والتأطير وزاوية الرؤية واللقطة وتركيب الصفحة. وتعد هذه الدوال أصيلة في الصورة البصرية، لأنها "جزء من تركيبها ودلالاتها وطاقات الإقناع فيها. يتعلق الأمر بمجمل التقنيات التي يستعملها المصور من أجل تكييف موضوعاته وفق تصور دلالي بعينه"[60].

3.1.1.3.المستوى اللساني

يقصد بالمستوى اللساني النص اللغوي الذي يرافق الصورة، من قبيل التعليق أو الشعار أو العنوان أو غيرها من الدوال اللسانية التي تختلف من صورة إلى أخرى. ويضطلع النص اللغوي المرافق للصورة في منظور رولان بارث (R. Barthes) بوظيفتين اثنيتن:

1.وظيفة الترسيخ (Fonction d'ancrage)

تتمثل في انتقاء دلالة من الدلالات المحتملة في الصورة، لأنها تتميز بالتعدد الدلالي. ذلك أن "البنية العميقة لدوال الصورة تضمر "سلسلة متدفقة" من المدلولات، مما يدفع القارئ إلى اختيار بعضها وتجاهل البعض الآخر"[61]. ويترتب على هذا التعدد الدلالي التباس في المضمون الدلالي الذي يهدف المرسل إلى تبليغه إلى المتلقي، فتتدخل العلامة اللسانية لدفع المضمون الدلالي غير المقصود، في مقابل ترسيخ المضمون المقصود، وذلك بتوجيه إدراك القارئ نحو آفاق تأويلية محددة، وإبعاده عن أخرى من شأنها أن تنتج فهما لا ينسجم مع القصد الأصلي للصورة. ولا تهدف العلامة اللسانية إلى توضيح كل المكونات الماثلة في الصورة، بل توضيح بعضها فقط، لأن التوضيح الذي تتغياه هو "توضيح انتقائي: يتعلق الأمر بلغة واصفة Métalangage لا تطبق على العلامة الأيقونية في كليتها، بل على بعض العناصر فقط"[62]. وتتواتر وظيفة الترسيخ بكثرة في الصورة الثابتة، كالصورة الإشهارية، والصورة الصحفية، والملصق الدعائي، والكاريكاتير... إلخ.

2.وظيفة الربط (Fonction de relais)

تتجلى في إثراء الصورة بدلالات جديدة غير موجودة فيها أصلا، مما يجعل العلاقة القائمة بين الصورة والنص اللغوي علاقة تكامل. ف "الكلام (الذي يكون في الغالب مقطعا حواريا) يتكامل مع الصورة[63]". وتتواتر وظيفة الربط بكثرة في الصورة المتحركة التي لا يكتفي فيها النص اللغوي بترسيخ المعنى وتوضيح الغامض منه، وإنما يعمل على تغذيتها بمعان جديدة، على اعتبار أن "الحوار لا يؤدي وظيفة الإيضاح فقط، بل يعمل على تطور الحدث مرتّبا، في سلسلة الإرساليات، معاني غير موجودة في الصورة"[64].

تساهم العلامة اللسانية في تشييد بلاغة الصورة في منظور مارتن جولي من خلال مستويين[65]:

1.صورة الكلمات: يتعلق هذا المستوى بالاختيارات التشكيلية التي تكون عليها الدوال اللسانية داخل الفضاء الجغرافي للصورة، إذ تنطوي على حمولات دلالية ثرية، مصدرها السياق السوسيو-ثقافي الذي تنتمي إليه. ف "فاختيار نوع الطباعة واللون والنسيج والشكل الخاص بالحروف، بوصفه بعدا دالا في حد ذاته، هو بعد مليء بالموارد والإمكانات التعبيرية. فقد تم تصوّر هذا البعد للنصوص المكتوبة ودراسته ضمن مصطلح "الإيقونو- نصية"[66].

2-المحتوى اللساني: يرتبط هذا المستوى بالمعرفة التي تتيحها الدوال اللسانية، وهي معرفة تتجاوز المستوى المباشر إلى المستوى غير المباشر. فالدوال اللسانية في الإرسالية البصرية تشتغل على نحو مزدوج؛ إذ تكون في مستوى أول دالا لمحتوى تعييني، وفي مستوى ثان دالا لمحتوى إيحائي. ويقتضي الإمساك بهذه المعرفة مساءلة الدوال اللساني في مستوياتها المختلفة من صرف ومعجم وتركيب وتداول ...إلخ.

2.1.3.تاريخ الصورة البصرية: النشأة والتطور

شكلت الصورة وسيطا تواصليا فاعلا ضمن مختلف أنساق التواصل الإنساني قديما وحديثا، إذ اتخذها الإنسان منذ القدم أداة لتبادل المعلومات والتعبير عن معتقداته وانشغالاته، فخلدها في جدران الكهوف والجبال والمعابد والأبنية المختلفة. وقد تطورت الصورة لتصبح نسقا لغويا تصويريا شائعا في التواصل الإنساني القديم، إذ راج استعمالها عند "هنود أمريكا، ونقوش المايا، والمراحل الأولى من الخط المسماري الحيتي والهيروغليفية المصرية. وتشترك هذه الأمثلة كلها في خاصية الأيقونية"[67]. ثم عرف هذا الوسيط البصري في الفترة المعاصرة تراكما كميا ونوعيا، بموازاة مع التطورات الحضارية المتلاحقة، وفرض سطوته على الأنساق التواصلية المعاصرة، فغدت الصورة "أم الوساطات"[68] في الحضارة الإنسانية المعاصرة.

يرى الباحث الفرنسي ريجيس دوبري (Régis Debray) أن الوسيط البصري الذي اعتمده الإنسان في التواصل مر تاريخيا بثلاثة عصور مختلفة، تميز كل عصر بسطوة نوع خاص من الصورة، وفرضت كل صورة نوعا خاصا من النظرة. ف "كل واحد من

هذه العصور يرسم وسطا حياتيا وفكريا له ترابطاته الداخلية الضيقة ونظاما بيئيا للرؤية، ومن ثمة أفق انتظار معين للنظر "إذ لا ينتظر الشيء نفسه من تمثال لزيوس، ومن صورة شخصية أو كليبّ"[69]. وتتمثل هذه العصور في الآتي:

1.عصر الخطاب Logosphère

يمتد هذا العصر من تاريخ اختراع الكتابة إلى تاريخ اختراع المطبعة. وقد عرف هذا العصر حضور نوع خاص من الصورة هو الصنم أو الوثن الذي يجسد الإله الذي فرض سطوته على الذاكرة الفردية والجمعية، لأن مفارقة الإله للعين دفع الإنسان إلى تجسيده في الصورة المدركة حسيا. وقد اقترنت بصورة الصنم نظرة خاصة تشير إلى نمط التفكير الذي ساد في هذه الحقبة التاريخية، تتمثل في الرغبة في اتقاء غضب القوى الخارقة التي تسود في الطبيعة، إذ وجد الإنسان نفسه عاجزا عن فهم أسرارها، وضعيفا أمام جبروتها، مما حدا به إلى تجسيدها في شكل معبودات مرئية خصها بالعبادة والتقديس لنيل رضاها. فـ "الصنم صورة إلاه غير موجود. لكن من يقرر في هذا اللاوجود؟ وسواء كان الصنم حقيقيا أو مزيفا فالمهم هو أن يكون داخل أو خلف تشخيص الإلاهي، أي خلف القوة والجبروت"[70].

2.عصر الكتابة Graphosphère

يمتد هذا العصر من تاريخ اختراع المطبعة إلى تاريخ اختراع التلفاز بالألوان. فقد عرف الوسيط البصري في هذا العصر إبدالا نوعيا، تمثل في ظهور الصورة التشكيلية التي شهدت ازدهارا لافتا للنظر على يد أعلام كبار، مثل: ليوناردو دافنشي (Leonardo da Vinci)، وألبرخت دورر (Albrecht Dürer). ولئن كانت الصورة في عصر الخطاب تمجد الصنم وتختفي به لما يتمتع به من قوة غامضة، فإنها في عصر الكتابة تختفي بالصورة في ذاتها لما تحفل به من قيم جمالية، تراهن من خلالها على خلق أحاسيس الغبطة والارتياح والهدوء في نفسية المتلقي، لأن الصورة في هذا العصر هي "موضوع المتعة"[71]. لقد حقق الإنسان في هذه الفترة التاريخية نقلة نوعية في النظرة إلى العالم، إذ لم يعد خاضعا للغيبي واللامرئي الذي يمثله سلطان الإله، وإنما لسلطان الإنسان ذاته. فقد انتقل الإنسان في عصر الكتابة من "اللاهوتي إلى التاريخي، أو إذا شئنا، من الإلاهي إلى الإنساني باعتباره مركزا مرجعيا"[72].

3.عصر الشاشة Vidéo sphère

يمتد عصر الشاشة أو الفيديو من تاريخ ظهور التلفاز بالألوان إلى يومنا هذا، ففي سنة 1968 خلال الألعاب الأولمبية الشتوية لمدينة كرونوبل الفرنسية، تم إطلاق البث الهرتزي للصور الملونة التي تم تدقيقها تدقيقا عاليا سنة 1992 في الألعاب الأولمبية بمدينة ألبيرفيل الفرنسية[73]. وقد أحدث هذا العصر إبدالا نوعيا في طبيعة الوسيط البصري المعتمد في الإبلاغ والتلقي، يتمثل في الانتقال من حقبة الصورة الثابتة التي مثلتها صورة الصنم واللوحة التشكيلية وما تلاهما من أنواع أخرى كالصورة الفوتوغرافية، إلى الصورة المتحركة كالسينما والفيديو والتلفاز وغيرها. وتتميز الصورة في هذا العصر بخصائص تتيح لها التفرد عن باقي الأنواع الأخرى لعل أهمها السرعة في الإبلاغ والتلقي. فالعصر البصري "في دوران قار، كما أنه عبارة عن إيقاع خالص مسكون بالسرعة"[74]. واقترنت بعصر الشاشة أو الفيديو نظرة للعالم والحياة والتفكير والقيم عند الإنسان، تتمثل في الهوس بتحويل الصورة إلى موضوع للفرجة وأداة لربح رهانات تجارية على نطاق واسع. ففي العصر البصري "تكتفي الصورة ببيع السلع والأفكار والخدمات واللوك (Look)، وتحيل من خلال ذلك كله، على حالات "انفلات حسي"، أي الاكتفاء بتصوير سلسلة من الانفعالات الهوجاء التي تتحرك خارج أية غاية عدا غايات التسويق والاستهلاك. فلم تعد المنتجات مصدرا للإغراء، فصورها هي ما يستوطن العين"[75].

3.2.3.المقاربات النقدية للصورة البصرية

خضعت الصورة البصرية لمقاربات نقدية مختلفة، ويرجع ذلك إلى أنها مشترك بين حقول معرفية متعددة، منها الفلسفة، وعلم الاجتماع، والتواصل، والسيميائيات... إلخ. فالصورة "مجال تلتقي فيه اللغة والجسم والنفسي والعضوي والذهني. إنها تقع في الفاصل والرابط بين المرئي واللامرئي، وبين المعقول والمحسوس"[76]. بناء عليه، سينصب وكدنا في هذا المحور على مقاربتين هما: السيميائيات وبلاغة الجمهور. فكيف تتم مقاربة الصورة البصرية في هاتين المقاربتين؟

1.3.2.3.السيميائيات

تشكل السيميائيات نظرية في الدلالة، إذ تتخذ لها موضوعا محددا هو المعنى، من خلال مساءلة البنيات المسؤولة عن إنتاج المعنى، لأن موضوع السيميائيات هو "دراسة المعنى وتجلياته في التواصل، أي دراسته من خلال السجلات المتعددة للعلامات الموجودة في الثقافات"[77]، و"دراسة الأنواع المختلفة للعلامات التي نؤولها، وجرد أصنافها، وإيجاد قوانين اشتغالها"[78]. وما يميز السيميائيات عن باقي المقاربات الأخرى التي تشتغل بموضوع المعنى، هو تحديدا شكل المعنى؛ أي الكيفية التي يتم بها إنتاج المعنى في الأنساق الثقافية المختلفة. فالسيميائيات لا تسائل "ماذا يقول النص؟ ولا من يقوله؟ بل كيف يقول النص ما يقوله؟"[79].

يعد الباحث الفرنسي رولان بارث (Roland Barthes) من أوائل الباحثين الذين أخضعوا الصورة للمقاربة السيميائية من خلال مستويين للمعنى؛ يتمثل أولهما في المستوى التقريري (Dénotatif) الذي يشتغل بجرد المكونات الذاتية للصورة، بعيدا عن الإضافات الدلالية المتأتية من الفعل التأويلي، بغرض الإمساك بـ "الإرسالية الحرفية"[80]. ونعتمد في هذا المستوى المعرفة المباشرة التي تتيحها الصورة، إذ لا نحتاج في المستوى التقريري "سوى إلى المعرفة المرتبطة بإدراكنا"[81]. كما يتميز المعنى في هذا المستوى بجملة من الخصائص، منها "الموضوعية والبراءة والدرجة الأولى من الوضوح، لأن القارئ لا يدرك من ذلك إلا الخطوط والأشكال"[82].

أما المستوى الثاني للمعنى فيتجلى في المستوى الإيحائي (Connotatif) الذي يتعلق بالفعل التأويلي تعلقا شديدا، إذ يتسم المعنى الإيحائي بالخفاء والإضمار، مما يقوي الحاجة إلى التسلح بمعارف متنوعة مصدرها التداول الديني أو الأسطوري أو الشعبي ... إلخ، تكون للذات القارئة سندا لاستنباط الدلالات الإيحائية والرمزية التي تنطوي عليها المكونات الأيقونية والتشكيلية واللسانية للصورة. ويقرن رولان بارث المعنى في مستواه الإيحائي في الصورة بالأسلوب[83]، ذلك لأن التقنيات التي يعتمدها المصور في معالجة الصورة هي قنوات يسرب عبرها كثيرا من المضامين الدلالية. فانتقاء الفنان زاوية للرؤية أو لقطة أو بناء دون غيره معناه الانحياز إلى دلالات محددة وإقصاء أخرى. والانتقاء والإقصاء من مضمومات الفعل الإيديولوجي. لذلك، كان الأسلوب الفني للمصور، في منظور هذا الباحث، اختيارا إيديولوجيا[84].

كما تقترح الباحثة الفرنسية مارتن جولي (Martine Joly) إطارا إجرائيا لمقاربة الصورة البصرية، يستند إلى ثلاثة مستويات مختلفة تشتغل على نحو نسقي في إنتاج المعنى، تتمثل في المستوى الأيقوني والمستوى التشكيلي والمستوى اللساني. فالصورة عند هذه الباحثة فضاء تتقاطع فيه ثلاثة أنواع من العلامات من طبائع مختلفة، لكنها متضافرة فيما بينها من أجل إنتاج المعنى، حددتها في ""صور" بالمعنى النظري لمصطلح (علامات أيقونية)، وعلامات تشكيلية: ألوان وأشكال، وتركيب داخلي، ونسيج، وفي أغلب الأحيان علامات لغوية أيضا"[85].

2.3.2.3.بلاغة الجمهور Rhétorique de l'audience

شكلت بلاغة الجمهور التي أرسى أسسها المعرفية الباحث المصري عماد عبد اللطيف عام 2005، إضافة نوعية إلى المشاريع العلمية الرامية إلى تجديد البلاغة العربية في المرحلة المعاصرة، لما تتسم به من خصوصية معرفية تتيح لها التفرد والتميز عن باقي المشاريع التجديدية الأخرى. فقد نشأت هذه البلاغة الفرعية الجديدة من رحم إعادة تصنيف البلاغة العربية استنادا إلى معايير ثلاثة تخص

المادة، والموضوع، والوظيفة[86]. فمادة اشتغال بلاغة الجمهور هي الخطابات المقصية من دائرة اشتغال البلاغة العربية، لأنها لا تتأطر ضمن الخطابات العليا، إذ تهتم بدراسة مدونة خطابية شديدة التنوع، منها "خطب الدعاة الجدد والمناظرات السياسية والملصقات الدعائية في الشوارع، وخطب المسئولين السياسيين، وإعلانات الصحف والإذاعة والتليفزيون، ونداءات الباعة الجائلين، والمحاورات في المجالس النيابية، والسجالات اللفظية على جدران الشوارع ومدرجات الدراسة وأبواب دورات المياه العمومية، والمواقع المؤسساتية والشخصية على الشبكة الدولية للمعلومات"[87].

كما تتخذ بلاغة الجمهور موضوعا محددا لها هو الاستجابة الفعلية التي ينتجها الجمهور أثناء تفاعله مع الخطابات البلاغية المتداولة في الفضاء العمومي. فبلاغة الجمهور تتخذ "من طبيعة الاستجابات البلاغية الفعلية والمحتملة للمخاطب الذي يتلقى خطابا بلاغيا عاما موضوعا لدراستها"[88]. وتتخذ بنية الاستجابة البلاغية أشكالا متنوعة، تتضافر فيما بينها نسقيا لتشييد موقف رشيد مقاوم لسلطوية بلاغة المتكلم أو لتغييرها بغرض بناء حوار فعّال بين المتكلم والمخاطب، منها ما يعود إلى النظام اللغوي في بنياته الصوتية والمعجمية والنحوية والبلاغية، ومنها ما يعود إلى النظام غير اللغوي كالصورة، والهمهمة، والتشويش، والتصفيق... إلخ[89].

أما وظيفة بلاغة الجمهور فتتمثل في تقديم الأدوات البلاغية الضرورية للمخاطب، بغرض تقوية حضوره في مواجهة بلاغة المتكلم. فقد زودت البلاغة الإنشائية على امتداد تاريخها المتكلم بآليات بلاغية متنوعة، وأتاحت له معارف شديدة الثراء للإحاطة بالأحوال الاجتماعية والنفسية والمعرفية والإيديولوجية للمخاطب، بغية الهيمنة عليه، وتوجيه إدراكه ومعتقداته وسلوكاته نحو مقاصد المتكلم. من هنا، تراهن بلاغة الجمهور وظيفيا على قلب الإبدال المعرفي للبلاغة الإنشائية بتزويد المخاطب، عوض المتكلم، بالأدوات التي تسمح له بمقاومة سلطة المتكلم وتغيير سوء استعمالها. فبلاغة الجمهور "تسعى إلى تشكيل وعي مضاد بالتلاعب البلاغي، وتمكين الأفراد العاديين من مقاومته بواسطة استجابات رشيدة"[90].

2.3.الصورة البصرية في المقام التعليمي

أولت الوزارة الوصية على قطاع التربية الصورة البصرية مكانة متميزة في البرنامج التربوي للتعليم الثانوي بسلكيه، من خلال تخصيص حصص دراسية متعلقة بالصورة تهدف إلى فهم آليات اشتغالها. ويتخذ حضور الصورة في هذا البرنامج طابعا رئيسا أحيانا، وطابعا ثانويا أحيانا أخرى، وبيان ذلك على النحو الآتي:

1.الطابع الرئيس: نقصد بذلك حضور الصورة درسا رئيسا في البرنامج التربوي، من خلال مجموعة من الأنشطة تستغرق غلافا زمنيا للوقوف عند الصورة على النحو الآتي:

1.1.السنة الأولى بكالوريا علوم: يتمثل حضور الصورة في هذا المستوى الدراسي في مكون التعبير والإنشاء، إذ تم تخصيص المجزوءة الأولى من الدورة الأولى لمهارة تحليل صورة التي تستغرق ثلاثة أنشطة متضافرة فيما بينها، هي أنشطة الاكتساب، وأنشطة التطبيق والإنتاج، وأنشطة التصحيح والتقويم[91].

2.1.السنة الثانية بكالوريا علوم: تحتل الصورة في هذا المستوى الدراسي مكانة محورية مقارنة بالسنة الأولى بكالوريا علوم، إذ يجري تدريسها في مكوني النصوص والتعبير والإنشاء. فقد خصص البرنامج التربوي للصورة المجزوءة الأولى من الدورة الثانية كاملة في مكون النصوص، من خلال ثلاثة فنون بصرية هي التشكيل والمعمار والسينما[92]. وتتخذ الصورة في هذه المجزوءة طابعا نظريا بحتا، إذ يتم دراسة هذه الفنون البصرية في شكل نصوص فكرية تقارب إشكالياتها، مع تصدير المجزوءة بصورة تشكيلية للفنان الإسباني خوان ميرو[93]. أما في مكون التعبير والإنشاء، فقد جرى تخصيص المجزوءة الرابعة للصورة البصرية، من خلال مهارة إعداد بطاقة حول شريط سينمائي. وقد اتخذت أنشطة التطبيق الفيلم المغربي "علي زاوا" للمخرج نبيل عيوش موضوعا لها[94].

مكون التعبير والإنشاء

إعداد بطاقة حول شريط سينمائي — أنشطة التطبيق

تفكير

عرفت في أنشطة الاكتساب، أن إعداد بطاقة تدور حول شريط سينمائي يتطلب منك الاطلاع على بعض الأسس الفنية التي تقوم عليها الصناعة السينمائية، والتسلح بثقافة سينمائية تمكنك من قراءة وتحليل ونقد ما تشاهده من أفلام، والوقوف على جماليات تشكيلها وطرائق إبداعها، والكشف عن تقنياتها الفنية التي تسمح لك بالعرض الجيد لأفكارها المطروحة وأساليبها الموظفة في الإنتاج والإخراج والتصوير والتمثيل والمونتاج والإكسسوار والإضاءة والحوار والمؤثرات الصوتية وغيرها.

انطلق مما اكتسبته في الدرس السابق لإنجاز الموضوع الآتي:

نحن الموضوع

حضرت مهرجانا سينمائيا عرضت فيه مجموعة من الأفلام من بينها فلم "علي زاوا"

انجز بطاقة لهذا الفلم أو لغيره من الأفلام التي شاهدتها.

للقيام بذلك ينبغي اتباع الإجراءات والخطوات الآتية:

- عرف بالشريط من جديد: عنوانه، ومنتجه، ومخرجه، ومكان إنتاجه، وأسماء الممثلين والأدوار التي قاموا بها، والمدة الزمنية التي يستغرقها عرض الشريط.
- تحدث عن الموضوع الذي يعالجه، والفكرة التي يطرحها.
- لخص أحداث الشريط تبعا لتسلسلها.
- قدم رأيك الشخصي حول:
- أداء الممثلين خلال الشريط: هل أثار إعجابك بهم ولماذا؟
- كيفية توظيف المناظر والإكسسوار والديكور.
- دور الموسيقى التصويرية والمؤثرات الصوتية في الشريط.
- طريقة الحوار والتشخيص.
- طبيعة الإضاءة الموظفة.
- ما الرسالة التي يتوخى الشريط إيلاغها؟
- ما العناصر التي نالت إعجابك أكثر؟ ولماذا؟

139

المجزوءة الرابعة

جَمَالِيَّةُ الفنون البصرية

إشكالية المجزوءة

تعتبر الجماليات بحثا في فلسفة الشيء الجميل سواء أتعلق في الطبيعة أم في الانسان أم في الفن. تشكيلا كان أو عمارة أو سينما. ويراد بها كذلك القيم الفنية التي تحكم التعبير الفني وتتم في الأفراد الإحساس بالجمال. وقد تحددت الآراء والمذاهب بخصوص الزاوية التي ينبغي اعتمادها في تقويم الرؤى الجمالية الخاصة بالفنون البصرية خاصة. وانقسم الباحثون في دراسة الجمال تبعا لذلك إلى اتجاهين:

- أحدهما يجعله مرهونا بالإدراك الذاتي عند الشخص المدرك، فالحكم على الجمال حكم ذاتي ويختبر من شخص لآخر لأن مصدر الشعور بالجمال هو الذات. فهو كامن في مزاج الأشخاص لا في الطبيعة.
- والآخر يجعله موضوعيا كامنا في الشيء الجميل نفسه، لأن الجمال مستقل في نظره وموجود خارج النفس، فهو ظاهرة موضوعية، متحررة من التأثير بالمزاج الشخصي، وللأشياء الجميلة خصوصيات مستقلة كليا عن الحق الذي يدركها.

في ضوء هذا الاختلاف نقترح نصوص المجزوءة الأشكال الآتي:

- كيف تم تأصيل الفنون التشكيلية في المغرب؟
- كيف يستطيع فن العمارة أن يُذَوِّبَ الصراع بين المقاصد الوظيفية والمقاصد الجمالية؟
- هل تَمَكَّنَ الفنّ السابع أن يؤسس لنفسه مقاصد بنائه الجمالي الخاص بعيدا عن الفنون التعبيرية المحايثة له؟

الكفايات النوعية

- تعرف جمالية الفنون البصرية: التشكيل والمعمار والسينما.
- تعرف الخصائص المميزة لكل من هذه الفنون البصرية.
- التذوق السليم للفنون البصرية.
- القدرة على تحليل نصوص تعالج قضايا تتعلق بجمالية الفنون البصرية.
- توظيف ظواهر لغوية في تحليل النصوص (الجملة النصية والاعتراضية).
- تحفيز المتعلم على إعداد بطاقة لشريط سينمائي.
- القدرة على كتابة نص منسق ومنسجم.

المكتسبات السابقة

السنة الثالثة الإعدادية: • نصوص المجال الفني والثقافي. الجذع المشترك: • النص الإعلامي. • الاتصال والتواصل. • الثقافة البصرية. السنة الأولى من البكالوريا: • الحداثة. • التواصل. • الإبداع.

الامتدادات والتقاطعات

التربية الإسلامية: الوحدة الفكرية. • الحضارة الحديثة وقيم القيم. • الفلسفة: المعرفة النظرية والتجريب. • الرياضيات: الهندسة.

التصميم العام لمكونات المجزوءة

مكون النصوص (أنشطة القراءة والتلقي)	مكون التعبير والإنشاء	أنشطة التطبيق والتقويم	نصوص المطالعة
- المنظور في الفن التشكيلي. - الصراع بين الوظيفي والجمالي في فن العمارة. - السينما والفنون.	- الحملة النفسية. - الحملة الاعتراضية. - الأنشاط.	- مهارة إعداد بطاقة حول شريط سينمائي. - الاكتساب. - التطبيق. - الإنتاج.	- التطبيق: السينما وصالاتها. - التقني. - تقويم إجمالي ودعم: جمالية الفنون البصرية. - أنشطة الأداء: ...	- التصوير والصحة. - صالات عمارة الحداثة المتأخرة. - جمالية الأيقاع

2.الطابع الثانوي: نقصد به حضور الصورة عتبة في الكتاب المدرسي، إذ يجري توظيفها لخدمة وظيفة التوقع وبناء فرضيات حول موضوع النص أو الاتجاه الفني الذي ينتمي إليه. فالصورة في هذا المجال حاضرة في أغلب النصوص النثرية والشعرية في مكون النصوص، نحو: اللوحة التشكيلية للفنان المغربي محمد الطبال المرافقة للنص الشعري الموسوم بعنوان "لمن تغني؟" لأحمد عبد المعطي حجازي[95]، واللوحة التشكيلية المرافقة للنص الشعري "حرية الشعب" لفدوى طوقان[96]. فضلا عن ذلك، يجري استثمارها في مكون المؤلفات من خلال أغلفة الروايات والسير الذاتية والمسرحيات والكتب النقدية.

خاتمة

تأسيسا على ما تقدم، يتضح أن بلاغة الصورة من المفاهيم المحورية في الدرس البلاغي القديم مع البلاغيين اليونان واللاتين، مرورا بالبلاغيين العرب، وانتهاء بالبلاغيين الجدد الغربيين والعرب. ولعل اللافت للنظر في هذا المفهوم هو قدرته على العبور من مبحث معرفي إلى آخر، إذ ترعرع في أحضان الأقاويل الشعرية بداية، فارتمى في أحضان الأقاويل السردية ثانيا، ثم انتهى في كنف الملفوظات البصرية أخيرا. وهو أمر ينم عن خصوبة معرفية ينطوي عليها مفهوم بلاغة الصورة. وقد انتهى البحث إلى استخلاص جملة من الخلاصات والنتائج، نذكر منها ما يأتي:

1. البلاغة والصورة مفهومان مستعصيان على التحديد الدقيق، ويرجع ذلك إلى وقوعهما في التخوم الفاصلة بين الحقول المعرفية، مما يؤدي إلى صياغة تعريفات متعددة ومختلفة لهما. وقد حدت بنا هذه الصعوبة إلى اقتراح تعريف إجرائي يتصادى مع التعريفات التي صاغها بعض الكتاب.

2. الصورة الروائية مرتبطة بالبنيات اللغوية المسؤولة عن تشييد بلاغتها، وتتجلى في السياق النصي الذي يرتبط بالبنيات الداخلية للنص الروائي (الحدث والشخصية والزمان والمكان...)، والمستوى الذهني الذي يتعلق بالرابط الوجداني والعقلي بين الذات القارئة والنص، وقواعد الجنس الروائي، والطاقة اللغوية التي تشير إلى وظائف اللغة، والطاقة البلاغية التي تتجلى في المكونات البلاغية التي تدخل في تشكيل الصورة الروائية.

3.تستمد الصورة الروائية كينونتها من أنواعها الكثيرة التي تشتغل فيما بينها نسقيا لتشييد العوالم التخييلية في المحكي الروائي، من قبيل الصورة البلاغية التي تستند في بنيتها إلى التشبيه والاستعارة والمجازة والكناية، والصورة الساخرة التي تنهض على رسم العيوب والمثالب والمسوخ على مستوى الشخصيات، والصورة التراسلية التي ترتبط بقلب وظائف الحواس.

4.ترتبط نشأة الصورة الروائية بالعقل الغربي مع ثلة من الرواد الإنجليز في طليعتهم هنري جيمس، وبيرسي لوبوك، وستيفن أولمان. أما في العالم العربي، فقد ارتبطت الصورة الروائية بالكاتب المغربي محمد أنقار الذي دقق مفهومها، وحصر تخومها، ليفشو بعد ذلك على يد عديد من الباحثين مغربا ومشرقا.

5.خضعت الصورة الروائية لمقاربات نقدية كثيرة، منها المقاربة الصورلوجية والمقاربة الأسلوبية. ولئن كانت هذه الصورة ذات خصوبة معرفية، فإن البرامج التربوية في المنهاج المغربي لم تستفد من التراكم النوعي والكمي الذي عرفته بلاغة الصورة الروائية، إذ لا تثير الأنشطة التعليمية الموجهة إلى المتعلم هذا المفهوم، مما دفعنا إلى إعمال التأويل في بعض آثاره السيميائية من أجل الظفر به.

7.تستند الصورة البصرية في تشييد بلاغتها إلى ثلاثة مستويات تشتغل نسقيا فيما بينها لبناء إرساليتها، تتمثل في المستوى الأيقوني (معطيات الجسد الإنساني وضعياتها ومعطيات الطبيعة)، والمستوى التشكيلي (الدوال اللونية والشكلية والخطية واللقطة وزاوية الرؤية وتركيب الصفحة)، والمستوى اللساني (العنوان والشعار والتعليق...).

8.تناولت الصورة البصرية مقاربات نقدية كثيرة، منها السيميائيات البصرية، وبلاغة الجمهور، مما يشي بخصوبة مفهوم الصورة البصرية ومكانتها في الحضارة المعاصرة. ولعل ذلك هو الذي جعل الصورة البصرية موضوعا محوريا في المقام التعليمي سواء في مكون التعبير والإنشاء (مهارة تحليل صورة)، أو في مكون النصوص (الصور المرافقة للنصوص)، أو في مكون المؤلفات (غلاف المؤلف).

الهوامش:

[1]- Aristote, la rhétorique, In: Denis Le May, "*la rhétorique d'Aristote et les études de droit*" , **Les Cahiers de droit**, V 29, n° 1, 1988, p. 252.

[2]- أرسطو، **فن الشعر**، ترجمة إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، 1983، ص. 192.

3- محمد مشبال، **في بلاغة الحجاج نحو مقاربة بلاغية حجاجية لتحليل الخطابات**، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان، ط 1، 2018، ص. 16.

4- المرجع نفسه، ص. 19.

- Roland Barthes, «Rhétorique de l'image», Communications, n° 4, 1964.5

[6]- ابن منظور محمد بن مكرم، **لسان العرب**، تحقيق أمين محمد عبد الوهاب ومحمد الصادق العبيدي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط3، 1999، 1/ 486.

7- Aristote, la rhétorique, In: Denis Le May, "la rhétorique d'Aristote et les études de droit", Les Cahiers de droit, V 29, n° 1, 1988, p. 252.

[8]- أبوهلال العسكري، **كتاب الصناعين الكتابة والشعر**، تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، بيروت، ط 2، 1971، ص. 16.

[9]- الخطيب القزويني، **الإيضاح في علوم البلاغة المعاني والبيان والبديع**، تحقيق إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 1، 2003، ص. 20.

[10]- محمد العمري، **البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول**، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط 2، 2012، ص. 11.

[11]- محمد العمري، **أسئلة البلاغة في النظرية والتاريخ والقراءة دراسات وحوارات**، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2013، ص. 18.

12- ابن منظور، **لسان العرب**، 7/ 438.

[13]- ستيفن أولمان، **الصورة في الرواية**، ترجمة رضوان العيادي ومحمد مشبال، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط 1، 2016، ص. 19.

[14]- محمد أنقار، **بناء الصورة في الرواية الاستعمارية (صورة المغرب في الرواية الإسبانية)**، مكتبة الإدريسي للنشر والتوزيع، تطوان، ط 1، 1994، ص. 15.

- Paul Robert, le petit Robert, Editions le Robert, Paris, 2019, p.1278.15

, Communication et "Méthode d'analyse de l'image d'information: analyse de contenu iconique par les formes du contenu"- Vieira Louis, 16 organisation, n° 11, 1997, p. 3.

[17]- ريجيس دوبري، **حياة الصورة وموتها**، ترجمة فريد الزاهي (ط 2) (الدار البيضاء/ المغرب: أفريقيا الشرق، 2013)، ص. 17.

18- نفسه، ص. 17.

Nathan, Paris, 1993, p. 3.,- Martin Joly, Introduction à l'analyse de l'image19

, In: Dictionnaire encyclopédique des sciences de "Image fixe et image animée et Reproduction de l'oeuvre d'art"- Gérard Regimbeau, 20 l'information et de la communication, sous la direction de Bernard Lamizet et Ahmed Silem, Paris, Ellipses, 1997, p. 479.

[21]- محمد أنقار، **بناء الصورة في الرواية الاستعمارية صورة المغرب في الرواية الإسبانية**، ص. 16.

[22]- محمد أنقار، ص. 45.

[23]- محمد أنقار، ص. 16.

[24]- محمد أنقار، ص. 16.

[25]- محمد أنقار، ص. 16.

[26]- محمد أنقار، ص. 18.

[27]- جابر عصفور، **الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 3، 1992، ص. 10.

28- شاكر عبد الحميد، **الفكاهة والضحك رؤية جديدة**، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، يناير 2003، العدد 289، ص. 51.

[29]- محمد غنيمي هلال، **النقد الأدبي الحديث**، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1997، ص. 395.

[30]- المرجع نفسه، ص. 395.

[31]- عمرو بن بحر الجاحظ، **الحيوان**، تحقيق عبد السلام هارون، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، القاهرة، ط 2، 1965، 132/3

[32]- محمد أنقار، **الصورة الروائية بين النقد والإبداع**، مجلة فصول، المجلد 11، العدد 4، 1993، ص. 36.

[33]- المرجع نفسه، ص. 35.

[34]- بيرسي لوبوك، **صنعة الرواية**، ترجمة عبد الستار جواد، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، ط 2، 2000، ص. 56.

[35]- المرجع نفسه، ص. 57.

[36]- المرجع نفسه، ص. 202

[37]- المرجع نفسه، ص. 74.

[38]- ستيفن أولمان، **الصورة في الرواية**، ترجمة رضوان العيادي ومحمد مشبال، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط 1، 2016، ص. 19.

[39]- المرجع نفسه، ص. 19.

[40]- محمد أنقار، **بناء الصورة في الرواية الاستعمارية صورة المغرب في الرواية الإسبانية**، ص. 13.

41- عبد النبي ذاكر، **المغرب وأوربا نظرات متقاطعة**، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، أكادير، ط 2، 2007، ص، 22.

[42]- المرجع نفسه، ص، 13.

43- دانييل هنري باجو، **الأدب العام والمقارن**، ترجمة غسان السيد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1997، ص.91.

, Cahiers de l'Association internationale des "Les caractères nationaux dans la littérature française: problèmes de méthode"- Montandon Alain, 44

études françaises, 2002, n° 54,, p. 254.

, littérature, n° 105, Mars 1997, p. 14 "la stylistique littéraire et son objet"-Jean-Marie Schaeffer, 45

46- استيفن أولمان، **الصورة في الرواية الفرنسية**، ص. 19.

47- صلاح فضل، **علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته**، دار الشروق، القاهرة، ط 1، 1998، ص. 5.

48- استيفن أولمان، **الصورة في الرواية الفرنسية**، (مقدمة المترجمين)، ص. 9.

49- المرجع نفسه، ص. 18.

[50]- محمد البرهمي وآخرون، **منار اللغة العربية للسنة الثانية من سلك البكالوريا مسلك العلوم**، TOP EDITION الدار البيضاء، 2007، ص. 12.

[51]- محمد وهابي وآخرون، **الممتاز في اللغة العربية السنة الأولى من سلك البكالوريا مسلك الآداب والعلوم الإنسانية**، مكتبة الأمان للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، 2010، ص.154-155.

, Recherche et débats du centre catholique des intellectuels français, n° 33, "Réflexions sur la civilisation de l'image" Gusdorf Georges, -52

décembre 1960, p. 9.

- Peirce (C. S), op, cit., p. 140.53

- Morris Charles, signs, language and behavior, In: Eco Umberto, la structure absente Introduction à la recherche sémiotique, Paris, Mercure 54

de France, 1972, p. 174.

, Communications, n° 8, 1966, p.10."Introduction à l'analyse structurale des récits"- Barthes (R), 55

[56]- سعيد بنكراد، *"السيميائيات: النشأة والموضوع"*، مجلة **عالم الفكر**، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، المجلد 35، العدد 3، 2007. ص. 10.

.Traité du signe visuel pour une rhétorique de l'image, Paris, Editions du Seuil, 1992, p.186 ,-Groupe µ57

.- Ibid, p.189[58]

[59] - سعيد بنكراد، **تجليات الصورة سميائيات الأنساق البصرية**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 1، 2019، ص. 189.

60- المرجع نفسه، ص. 198.

Communications, n° 4, 1964. 44. ,"Rhétorique de l'image"- Barthes Roland, 61

.- Ibid, p. 4462

.45 Ibid, p. -63

.45 Ibid, p. -64

Joly, L'image et les signes, Armand Colin, Paris, 2éme éd, 2016, p. 149. - Martine65

- Ibid, p. 150.66

[67]- وليام فراولي، *"انتصار العتمة وانبثاق النصية"*، ترجمة محمد خطابي، المغرب، مجلة **علامات**، العدد 44، 2016، ص. 92.

[68]- عبد الرحمان طه، **دين الحياء من الفقه الائتماري إلى الفقه الائتماني 2- التحديات الأخلاقية لثورة الإعلام والاتصال**، المؤسسة العربية للفكر والإبداع، بيروت، ط1، 2017، ص. 25.

69- ريجيس دوبري، حياة الصورة وموتها، ترجمة فريد الزاهي، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط 2، 2013، ص. 166.

[70]- المرجع نفسه، ص. 180.

[71]- المرجع نفسه، ص. 169.

[72]- المرجع نفسه، ص. 168.

[73]- المرجع نفسه، ص. 214.

[74]- المرجع نفسه، ص. 167.

75- سعيد بنكراد، **تجليات الصورة سميائيات الأنساق البصرية**، ص. 30.

76- فريد الزاهي، **العين والمرآة: الصورة والحداثة البصرية**، الرباط، منشورات وزارة الثقافة، 2005، ص. 27.

77- Brandt Per Aage, "qu'est-ce que la sémiotique? Une introduction à l'usage des non- initiés courageux", ACTES SEMIOTIQUES, 2018, n° 121, p. 1.

- Martine Joly, Introduction à l'analyse de l'image, Paris, Nathan, 1993, p. 3.78

- Groupe d'entreverne, Analyse Sémiotique des textes, Les éditions Toubkal, Casablanca, 1987, p. 7.79

80- Barthes Roland, "Rhétorique de l'image", Communications, n° 4,1964, p. 42.

- Ibid, p. 42.81

- Ibid, p. 42.82

83- Barthes Roland, "Le message photographique", Communications, n° 1, 1961, p. 130.

- Ibid, 130.84

- Martine Joly, op cit, 1993: 30.85

[86]- عماد عبد اللطيف، "بلاغة المخاطب: البلاغة العربية من إنتاج الخطاب السلطوي إلى مقاومته"، ضمن **كتاب السلطة ودور المثقف** (القاهرة/مصر: جامعة القاهرة، 2005)، ص. 10.

[87]- نفسه، ص. 8.

[88]- نفسه، ص. 23.

89- عماد عبد اللطيف، **البلاغة العربية الجديدة، البلاغة العربية الجديدة مسارات ومقاربات**، دار كنوز المعرفة، عمان، ط 2، 2021، ص. 469.

[90]- عماد عبد اللطيف، "ماذا تقدم بلاغة الجمهور للدراسات العربية؟ الإسهام، الهوية المعرفية، النقد"، ضمن **كتاب بلاغة الجمهور.. مفاهيم وتطبيقات دراسات محكمة**، تحرير وتقديم صلاح حسن حاوي، وعبد الوهاب صديقي، دار شهريار، بغداد، 2017، ص. 25.

91- المملكة المغربية، وزارة التربية الوطنية والتعليم العالي وتكوين الأطر والبحث العلمي، **التوجيهات التربوية والبرامج الخاصة بتدريس مادة اللغة العربية بسلك التعليم الثانوي التأهيلي**، نونبر 2007، ص. 45-46.

[92]- المرجع نفسه، ص. 59.

[93]- محمد البرهمي وآخرون، **منار اللغة العربية للسنة الثانية من سلك البكالوريا مسلك العلوم**، TOP EDITION الدار البيضاء، 2007، ص. 122.

94- المرجع نفسه، ص. 139.

95_ المرجع نفسه، ص. 85.

[96]- عبد اللطيف الفاربي وآخرون، **مرشدي في اللغة العربية جذع العلوم والتكنولوجيا**، افريقيا الشرق، ط 7، 2007، ص. 133.