ظاهرة انكماش الأصوات المركّبة (Diphtong) في اللّهجات (العربية) الجزائرية

الأستاذ: عبد الوهّاب شيباني

جامعة الإخوة منتوري

قسنطينة –الجزائر

مقدمـــة:

مظاهر قانون السّهولة والتّيسير في اللهجات العربية الحديثة متعددة منها: «الهمز»، و«القلب المكاني»، و«القضاء على التّفريعات الكثيرة»، و«انكماش الأصوات المركّبة» التّي هي موضوع مقالنا هذا.. .إلخ.

وقد رصدت لنا كتب اللّغة القديمة بدايات لهذا النّوع من التّطوّر فهناك من روى قولهم (التار) بالتاء المثنّاة بدلاً من (الثأر)، و(جدر) بالدّال المهملة بدلاً من (جذر) المعجمة الدّال. و(دهب) بالدّال المهملة بدلاً من (ذهب) وذلك على النّحو المعروف لدى سكان عاصمة الشّرق الجزائريّ وما يتاخمها.

وعزا الدّكتور إبراهيم أنيس سبب هذا التّطوّر إلى ضياع بعض الأصوات كالذال المعجمة والثاء المثلّثة والظاء الشائلة فهي أصوات رخوة في النّطق، والأصوات الشّديدة (الدّال والتاء والضّاد) أسهل في النّطق.

وإذا كانت الدراسات الصّوتية في اللّهجات العربية الحديثة الخاصّة بالمشرق تزخر بها مكتبات المشرق العربي فهي ركام على ركام في كلّ ركن، فإنّها بالنّسبة إلى الجزائر قليلة جدّا إن لم تنعدم.

ولهذا السّبب ارتأيت أن أكتب في هذا الموضوع الذي يتناول جانبًا من التّراث العربي اللّهجي في الجزائر إسهامًا مني لعلّي أفيد باحثًا أو قارئًا غابت عنه هذه المعلومات، وإيمانًا منّي بفكرة الدكتور عبد الملك مرتاض التّي مؤداها أن ليس في العالم العربّي لهجة حلّ مفرداتها عربية قحّة – ما شطبنا الألفاظ الأجنبية – كاللّهجة الجزائرية.

مصطلحا المدّ واللّين بين القدماء والمحدثين

المدّ واللّين لغة:

في اللسان: «مدّ الحرف أي طوّله[1]» و«اللّين ضد الخشونة»

أوّلاً: مصطلحا المدّ واللّين عند القدماء:

عرّف ابن جنّي هذه الأصوات ضمنيًا حينما أشار إلى الحركات القصيرة بقوله: «اعلم أنّ الحركات أبعاض لحروف المدّ واللّين، وهي الألف والواو والياء، فالفتحة بعض الألف، والكسرة بعض الياء، والضمّة بعض الواو وقد كان متقدّمو النحويّين يُسمّون الفتحة الألف الصّغيرة، والكسرة الياء الصّغيرة، والضمّة الواو الصّغيرة. وقد كانوا في ذلك على طريق مستقيمة، ألا ترى أنّ الألف والياء والواو اللّواتي هنّ حروف تُوام [أي أتمّ وأطول] كوامل، وقد تجدهنّ في بعض الأحوال أطولّ وأتمّ منهنّ في بعض، وذلك كقولك(يخاف وينام ويسير ويطير، ويقوم ويسوم) فتجد فيهنّ امتدادًا واستطالة ما...[2]

ونستخلص من هذا أنّ ما يستعمل للمدّ واللّين هي حروف تُوامٌ كَوامل، وبتعبير حديث ومعاصر هي أصوات طويلة، بينما الحركات الثلاث المعروفة هي أصوات قصيرة.

---

[1]- جمال الدّين بن منظور، لسان العرب، دار الفكر، 397/3.

[2]- أبو الفتح بن جنّي، سرّ صناعة الإعراب، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2000، 33/1. وانظر إبراهيم أنيس، الأصوات اللّغوية، مكتبة الأنجلو المصرية، ط5، 1975، ص 37. وكذلك: عبد المقصود محمد عبد المقصود، دور علم الأصوات في تفسير قضايا الإعلال في العربية، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، ط1، 2007، ص 48.

ومن القدماء من أطلق على هذه الأصوات صفة الأصوات الطليقة. كما سمّاها الأستراباذي بالأصوات الهوائية[1]. وهكذا فعل الخليل إلاّ أنّه أضاف إليها صوت الهمزة[2].

وفي أصول النّحو لابن السرّج: حروف المدّ على أنّها هي حروف العلّة[3].

وقد أدرجت الواو والياء عند ترتيب المخارج مع الأصوات الصّحيحة، قال الخليل: «الواو والياء إذا جاءتا بعد فتحة قويّتا، وكذا إذا تحركتا كانتا أقوى[4]».

وقال ابن جنّي: «الياء والواو لمّا تحركتا قويتا بالحركة فلحقتا بالحروف الصّحاح». وقال أيضًا: «فتصحّ الواو والياء وهما ساكنتان وقبلهما حركة تخالفهما[5]».

وفي اللّسان: «حروف اللّين: الألف والياء والواو، كانت حركة ما قبلها منها أو لم تكن، فالذي حركة ما قبله منه كنار ودار وفيل وقيل وحُول. والذي ليس حركة ما قبله منه إنّما هو في الياء والواو كبَيْت وثَوْب. أمّا الألف فلا يكون ما قبلها إلاّ منها[6]».

ثانيًا- مصطلحا المدّ واللّين عند المحدثين:

لمّا قسم علماء اللّغة المحدثون الأصوات اللّغوية إلى قسمين رئيسيين وسمّوا الأول منهما consonants والثاني vowels سمّى الدّكتور إبراهيم أنيس الأوّل: بالأصوات السّاكنة. والثاني: بأصوات اللّين[7]. وبعبارة أخرى يُطلق الدّكتور إبراهيم أنيس على حروف المدّ العربية مصطلح أصوات اللّين ويجعل الواو والياء في حالتهما غير المدّيّة من السّواكن.

---

[1]- رضي الدّين الأستراباذي، شرح شافيو ابن الحاجب، بيروت 1975، 75/1.

[2]- الخليل الفراهيدي، معجم العين، بغداد، 33/1.

[3]- لابن السرّاج، أصول النّحو، مؤسسة الرّسالة، ط1999، 3/311.

[4]- الأزهري، معجم تهذيب اللّغة، 80/1.

[5]- سرّ صناعة الإعراب: 33/1، والخصائص، 148/1.

[6]- جمال الدّين بن منظور، لسان العرب، دار الفكر، ط3، 1994: 395/13.

[7]- إبراهيم أنيس، الأصوات اللّغوية، مكتبة الأنجلو المصرية، ط5، 1975، ص 26 وما بعدها.

وفي موضع آخر من كتابه الشهير"الأصوات اللّغوية" يُطلق الدّكتور على الواو والياء المدّيتين مصطلح أشباه أصوات اللّين: «هناك صورتان بين الأصوات اللّغوية تستحقّان دائمًا أن تعالجا علاجًا خاصًا لأنّ موضع اللّسان معهما قريب الشبّه بموضعه من أصوات اللّين، ومع هذا فقد دلّت التّجارب الدّقيقة على أنّنا نسمع لها نوعا ضعيفًا من الحفيف، وهذان الصّوتان هما ما اصطلح علماء العربية على تسميتهما بالياء والواو في مثل بيْت ويوْم[1]».

ولعلّ سبب هذه التّسمية يعود إلى كون الواو والياء حرفين انتقاليين، أي أنّهما المرحلة التي عندها يمكن أن ينتقل الصّوت السّاكن إلى صوت لين.

وقد نبّه أستاذ علم الأصوات الوظيفي بجامعة غلاسغو الدّكتور عبد القادر عبد الجليل إلى اتّساع صفة اللّين بقوله: «اللّين صفة تجمع بين السّهولة واليسر في التّحقيق الصّوتي، لأنّ مخرجها يتّسع لهواء الصّوت أشدّ من اتّساع غيرها من الأصوات حيث يخرج الصّوت حرًّا طليقًا دون أن تعترضه حوائل. وأصوات اللّين هي الألف والواو والياء المدّيتين، وتسمّى أصوات العلّة، والمدّ واللّين، والصّوائت الطّويلة والحركات الطّويلة[2]».

ويذكر الدّكتور شوقي النّجّار أنّ دانيال جونز D.Jones سجّل ثمانية أصوات تمثّل الحركات، لتكون معيارًا لكلّ لغات العالم. ولكنّه- الدّكتور شوقي- اكتفى بذكر الحركات الأساسية في اللّغة العربية، وهي ثلاث قصار وثلاث طوال[3].

وإلى مثل هذا ذهب الدّكتور صبيح التّميمي بناءً على ما توصّل إليه في دراساته لكتب علماء اللّغة المتقدّمين، وأضاف أنّ مدلول طول حركتي الواو والياء يتحقق بمجيء كلّ منهما بعد صوت صحيح ليكون حركة لذلك الصّوت الصّحيح السّابق له نحو:

---

[1]- إبراهيم أنيس، ص 42 وما بعدها.

[2]- عبد القادر عبد الجليل، الأصوات اللّغوية، دار صفاء، عمّان، ط1، 1998، ص 280.

[3]- شوقي بدوي النجّار، الأصوات، دط، 1985، ص 48.

نور: فالواو حركة لصوت النّون.

ونير: فالياء حركة لصوت النّون أيضًا

فهما حركتان خالصتان أحسّ بهما دارسو العربية وسمّوهما ببحر المدّ واللّين[1].

وقال الدّكتور عبد الصّبور شاهين في تعليقه وترجمته لكتاب (علم الأصوات) لبارتيل مالبرج[2]: «تطلق أصوات العلّة في العربية على أصوات المدّ ألفا أو واوا أو ياء». وهي الحركات الطويلة- كما تطلق على ما شابهها، وهما الواو، والياء المعتلتان: وهما المقصودتان فعلا بتعبير (أصوات العلّة) وبعبارة أدقّ: صوتيّ العلّة. وإنّما وصف هذان الصّوتان بالاعتلال نظرًا إلى أنّهما لا يسلكان مسلك الحروف الصحيحة في تحمل الحركة والانفصال عنها دون غموض أو لبس كما في (كتب) فلكلّ صامت من هذه الصّوامت استقلاله عن حركته- فتحة أو كسرة أو ضمة- بل أنّهما يتحملاّن الحركة، وهي جزء منهما ولا يتصوّر أن تنفصل عن بنيتها»[3].

وخلاصة ما عرضناه أنّ الدرس الحديث أيّد هذين المدلولين وأطلق على المدلول الثاني عدّة مصطلحات منها: «أنصاف حركات» و«أنصاف صوامت» و«شبه سواكن». وبالتّالي يعترف لعلماء اللّغة العرب القدامى بسبقهم وبفضلهم. وإن كانت اللّسانيات الحديثة ترفض النّظر إلى ما يسمّى في العربية بأصوات العلّة المدّية (الواو والياء المدّيتين والألف) على أنها حروف، وتنظر إليها على أنّها مصوّتات طويلة...

---

[1]- صبيح التّميمي، هداية السّالك إلى ألفية ابن مالك، دار الهداية، ط2، 1990، 1/315-316.

[2]- علم الأصوات: ص 80.

[3]- المرجع نفسه.

أصوات العلّة الثلاثة والتّحليل الصّوتي

أشار الدّكتور عبد الصّبور شاهين إلى أنّ الواو السّاكنة النّاشئة عن اتّصال الضمّة والفتحة في النّطق- وفي مرحلة الانتقال بينهما- وفي مرحلة الاتصال بينهما- وفي مثل (أينع) يمكن أن يطلق عليهما (أشباه حركات) (semi-vowels)، وذلك من الناحية الأصواتية[1].

ويقتضي التّحليل الصّوتي أن نميّز بين نوعين من الواوات، والياءات في هذا الباب:

أولها: الواوات، والياءات المدّية التّي هي بمثابة حركتين من جنسها، والتّي سنطلق عليها (المصوّنات الطّويلة)، ويطلق عليها بعضهم (الحركات الطويلة)، ويطلق عليها آخرون (الصوائت)، ويطلق عليها آخرون (العلل الطويلة)، وذلك نحو الواو في (يقول)، و(يرنو) والياء في نحو (يميل)، و(يرمي)، فالملاحظ أن الواو في الكلمتين بمثابة ضمّتين كما سيتضح من كتابتهما صوتيا هكذا yaquulu، وyarnuu أي: يَ-قُـ-ـُـلُ-ُ، يَ-رَنـ-ـُـ.

وكذلك الياء هكذا: yarmii-yamiilu ، أي: (يـ-ـَـمـ-ـِـلُ-ُ)، (يـ-ـَرمـ-ـِ).

والنوع الثاني: الواوات والياءات غير المدّية، والتي تعدّ من الصّوامت، وتتشكّلان بفعل الإنزلاق بين مصورتين قصيرتين فتكون طبيعتهما عنده انزلاقية، كالواو التي تتشكل بفعل انزلاق بين الفتحة والضمّة-أي: نتيجة تتابع الفتحة والضمّة- على النّحو التّالي: -َ+ُ> و(wa+u) كما في واو (بوْن)، (ثوْب) أو تتشكل بفعل تتابع الضمّة.

وكذلك الياء التي تنشأ بفعل انزلاق بين الفتحة والكسرة نحو: -َ+ِ> ي (a+1>y) ويمثلها ياء نحو (بيت)، و(مين)، و(عين). كذلك التي تتشكل بفعل تتابع الكسرة والفتحة هكذا: -ِ+َ>ي (a+1>y) كما في ياء (ياسر)[2].

---

[1]- علم الأصوات، ص 80 وما بعدها

[2]- عبد المقصود محمد عبد المقصود، دور علم الأصوات في تفسير قضايا الإعلال في العربية: ص 35-34.

ويؤكد الدّكتور عبد الصّبور خاصّية الإنزلاق التي تبرز وجود هذه الواو، وهذه الياء كصامتين، ويشير إلى أنه لولا الإنزلاق لوجب اعتبارهما غير موجودتين في نسيج الكلمة، ثم يقول: «وإذا كانت الواو أو الياء هي الإنزلاق بين الحركتين فمن البديهي أنّها ليست حركة كاملة، بل هي صوت بيني أطلق عليه المحدثون نصف حركة. وعلى ذلك نستطيع أن نقرر أننا نتعامل مع هذين الصّوتين باعتبارين:

الأول: أنهما نصف حركة من النّاحية الصّوتية.

والثاني: أنهما نصف صامت من الناحية الموقعية، حيث يقع الإنزلاق موقع الصّوت الصّامت فيعطى حكمه، أي أنّهما حينئذ صامتان اعتباريان. ومثال الانزلاق: أن يكون نهاية مقطع مقفل نحو (بيت) (bay/tun)، وقوم (quw/mun).

وذهب الأستاذ أحمدّ مختار عمر إلى أنّه يمكن أن نفرق بين الواو، والياء كصوامت (أشباه حركات) (semi-vowels)، وبينهما كمصوّتات (vowels) بأمور منها: قلة الوضوح السّمعي للأولى بالنسبة للثّانية. وضيق المجرى مع الأولى بالنسبة للثّانية.

واختلاف الوظيفة لكلّ منهما عن الأخرى: إذ إنّ الواو والياء كأنصاف علل يقومان بدور الأصوات الصّامتة، ويقعان موقعها تمامًا في التّركيب الصّوتي للعربية كما في نحو: ولد، وبلد، وبترك، وبخت، وبيت، ثغر، وثور[1].

ويفرق الدّكتور مناف مهدي الموسوي[2] بين الواو كمصوّت والواو كصامت بقوله: « إذا ارتفعت مؤخرة اللّسان نحو سقف الحنك أكثر ممّا في الحالة السّابقة، بحيث يحدث الحفيف، ويسبب الهواء احتكاكا عند مروره من ذلك الموضع فتسمع حينئذ صوت الواو

---

[1]- أحمدّ مختار عمر، دراسة الصّوت اللّغوي، ص 330.

[2]- مناف مهدي الموسوي، علم الأصوات اللغوية، ص 102. وانظر عبد المقصود محمد عبد المقصود، ص 34-35.

الذي هو من الأصوات الصّامتة. وعدّ علماء الأصوات الواو من الأصوات الشبيهة بالحركات (semi-vowels)، والفرق بينه، وبين الضمّة الخالصة هو أن المسافة بين مؤخرة اللّسان، وسقف الحنك تكون أقل مع الواو منها مع الضمّة الخالصة، لذلك الحفيف مع الواو، ولا يسمع مع الضمّة».

وتشير الدّراسات إلى أن المشكلات التّي نشأت عن الألف والواو والياء في العربية لا ترجع إلى طبيعتها، ولكنها راجعة إلى طريقة معالجتها، والنظر إليها من قبل علمائنا القدامى، لأنهم خلطوا أحيانا بين الصّوت والرّمز الكتابي، كما خلطوا من وقت إلى آخر بين قيمتها الصّوتية، ووظائفها الصّرفية والنّحوية[1]، وترى هذه الدّراسات أنّه قد انخدع القدماء من علماء العربية بالنّظام الكتابي بتوهّم أنّ ما يكتب هو ما ينطق، ولكن الرّمز الكتابي لا يمثل الصّوت المنطوق تمثيلا صادقا[2].

ظاهرة انكماش الأصوات المركّبة:

يرى الدّكتور رمضان عبد التّواب-رحمه الله- أنّ اللّغة تميل في تطوّرها نحو السهولة والتيسير، فتحاول التخلّص من الأصوات العسيرة، وتستبدل بها أصواتًا أخرى لا تتطلب مجهودًا عضليًا كبيرًا، كما أنّها تحاول أن تتفادى تلك التفريعات المعقدة والأنظمة المختلفة للظّاهرة الواحدة[3].

وإلى هذا يذهب كثير من علماء اللّغة من أمثال هوتني WHITENEY الذي يرى أنّ كلّ ما نكتشفه من تطوّر في اللّغة ليس إلاّ أمثلة لنزعة اللّغات إلى توفير المجهود، الذي يبذل في

---

[1]- بشر، دراسات في علم اللغة، ص 16.

[2]- السابق، ص 17.

[3]- رمضان عبد التوّاب، التطوّر اللّغوي، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، 1983: ص47.

النّطق، وأنّ هناك استعدادًا للاستغناء عن أجزاء الكلمات التي لا يضرّ الاستغناء عنها بدلالتها[1].

وليس معنى هذا أنّ قانون السّهولة والتّيسير ينطبق على كلّ الحالات وإنّما يمكن تطبيقه على كثير من التّطوّرات الصّوتية في اللّغة...

وممّا ينطبق عليه هذا القانون ظواهر عديدة منها ظاهرة «الهمز» وظاهرة القلب المكاني وظاهرة القضاء على التّفريعات الكثيرة، وظاهرة انكماش الأصوات المركّبة التّي هي موضوع مقالنا هذا.

وظاهرة انكماش الأصوات المركّبة التّي تسمّى باللاّتينية: Diphtong يتحولّ الصّوت المركّب فيها (aw) إلى ضمّة طويلة ممالة(*) في مثل (يُوم- نُوم- صُوم) بدلاً من (يَوْم- نَوْم- صَوْم[2]. وكذلك تحوّل الصّوت المركّب (ay) غلى كسرة طويلة ممالة(*) في مثل نطقنا لكلمة(بيت وليل وعين) بدلاً من (بِيْت ولِيْل وعِيْن)، كلّ ذلك سببه إيثار اللّغة الانتقال من العسير إلى اليسير من الأصوات.

نماذج لتطوّر الأصوات المركّبة من كتب المتقدّمين

ورد في كتاب لحن العوامّ للزّبيدي (ت 379هـ) تنبيه على حدوث اللّحن في مثل كلمتي (الغَيْرة والقَيْح) اللّتين نطقتا كما تنطقان اليوم في اللّهجات الجزائرية: (الغِيرة والقِيح).

وذكر ابن هشام اللّخمي (ت 577 هـ)لفظتي (لوْح وجَيْب) حيث تحوّلتا إلى (لُوح وجِيب) وقد أصابهما من التّحريف ما أصاب اللّفظتين في اللّهجات الجزائرية.

---

[1]- WHITENEY , life and growth of language ، p28 نقلاً عن رمضان عبد التوّاب: ص47.

وانظر كذلك عبد الرّحمن أيّوب، اللغة والتطور: ص32.

[2]- في اللّهجات الجزائرية تستعمل كلمة صيام بدلاً من صُوم التي تستعمل في المشرق العربي.

وفي إصلاح المنطق جمع ابن السكّيت ألفاظا أخر أصابها هي كذلك هذا التطوّر، ومنها: (الضَّوْء حيث تحوّلت إلى ضُوء) و(دُوكة ودَوْكة: أي خصومة وشرّ) [1]...

وفي (النوادر في اللّغة لأبي زيد الأنصاري) و(درّة الغوّاص للحريري) و(الصّاحبي لابن فارس) أمثلة كثيرة لهذا التطوّر في الأصوات المركّبة والتي لها أمثلة كثيرة في اللّهجات الجزائرية.

ظاهرة انكماش الأصوات المركّبة

أو أصوات المدّ واللّين في اللّهجات (العربية) الجزائرية

مرّ بنا أنّ ظاهرة انكماش الأصوات المركّبة التي تسمّى باللاّتينية: Diphtong يتحولّ الصّوت المركّب فيها (aw) إلى ضمّة طويلة ممالة (*) في مثل (يُوم- نُوم- صُوم) بدلاً من (يَوْم- نَوْم- صَوْم). وكذلك تحوّل الصّوت المركّب (ay) غلى كسرة طويلة ممالة(*) في مثل نطقنا لكلمة (بيت وليل وعين) بدلاً من (بيْت وليْل وعيْن)، كلّ ذلك سببه إيثار اللّغة الانتقال من العسير إلى اليسير من الأصوات. وهذا ما حدث لكثير من مفردات اللّغة العربية في شتّى أنحاء وطننا الجزائر.

ولتوضيح ذلك لابدّ من جداولَ توضيحية مع أنّ هناك ألفاظًا جمعتها من المعاجم والقواميس لا يتّسع لها هذا المقال وهذا المقام ولعليّ أضعها لاحقًا في ملحق شبيه بقاموس تسهيلاً وتيسيراً.

[1]- الأصمعي، إصلاح المنطق، القاهرة: 91/1.

أولاً: ما لا تتغير صيغته

ما كان لينـــــاً:

الفظة في العربية الفصحى	اللفظة في اللهجات	ملاحظـــــات
سَوْط	سَوْط	(في بعض المناطق)
غَيْبة (الغياب)	غَيْبة	(في بعض المناطق)

ما كان مدًّا:

أ- ما كان (واويًّا):

اللفظة في العربية الفصحى	اللفظة في اللهجات	ملاحظـــــات
جُوع	جُوع	
حُوت	حُوت	
سُوق	سُوق	
ثُوم	ثُوم	
رُوح	رُوح	
عُود	عُود	
ثُور	ثُور	
فول	فول	
صُوف	صُوف	
جُود	جُود	

ب – ما كان (يائيًّا):

اللفظة في العربية الفصحى	اللفظة في اللهجات	ملاحظـــــات
فِـــيلٌ	فِـــيلٌ	(في كلّ من المناطق)
غِـــيبة (ذكرك أخاك بما يكره)	غِـــيبة	(في بعض المناطق)
عِـــيد	عِـــيد	(في كل المناطق)

ثانيـــًا: ما تتغير صيغته ولا يتغيّر معناه:

1– ما يتغيّر من مدّ إلى لين:

اللفظة في العربية الفصحى	اللفظة في اللهجات	ملاحظـــــات
عِـــيد	عَـــيْد	(في كثير من المناطق)
غِـــيبة (ذكرك أخاك بما يكره)	غـــيْبة	(في كثير من المناطق)

2– ما يتغيّر من لين إلى مدّ:

لَيْـــل	لِيـــل	(في كثير من المناطق)

ثالثًا: ما ليس عربيًا فصيحًا:

اللفظة في العربية الفصحى	اللفظة في اللهجات	ملاحظـــــات
	حَوْش ــ حُوش	(في كثير من المناطق)
	عَـــوْد (بمعنى الحصان)	(في كثير من المناطق)
	صَـــيْد (باللين)	(بمعنى الأسد في بعض المناطق)
	صـــيد (بالمدّ)	(بمعنى الأسد في بعض المناطق)

رابعاً: صيغ أخرى:

عِوَج تنطق (عُوج) بضمّ ومدّ.

عائشة تنطق **عيـــشة** بكسر العين ومدّها.

اكتفيت بذكر هذه العيّنات – مع كثرتها ميدانيًا – لأنّه لا يسع المجال لذكر كلّ الصّيغ المتغيّرة، ولعلّ يومًا – لو يشاء الله جلّ وعلا – نستجمع فيه كلّ الصّيغ ونحصرها في كتاب أو في معجم خاصّ.

وخلاصة ما مرّ هو أنّ كلّ تلك التّغيّرات لا تؤثّر في المعنى خاصّة إذا علمنا أنّها تتعلّق بالجانب الفونوتيكي لا الفونولوجي. والذي يتعلّق بالجانب الفونوتيكي فإنّه لا يترتّب عليه اختلاف في المعنى كما هو الحال في طول الحركات أداثيًا، ولا يبدو له أثر في اختلاف المعنى، ولذلك لا يدخل في اهتمام عالم الفونولوجي[1].

[1]– تجويد القرآن الكريم من منظور علم الأصوات الحديث: عبد الغفار حامد هلال.

كيف نقرأ الصورة في زمن الأيديولوجيا والعولمة والقيمة؟
دراسة مقاربة في الترجمة والتأويل السيميولوجي

الدكتور: نصير بوعلي
كلية الاتصال –جامعة الشارقة
دولة الإمارات العربية المتحدة

مدخـــل:

تعتبر الصورة أيا كانت ثابتة أو متحركة وسيلة من وسائل الدعاية في لحظات بارزة من التاريخ. فالصور الثابتة (Diapos) على سبيل المثال كانت ولازالت وسيلة اتصال مفضلة في فترات معينة من التاريخ مثلما كانت في الحربين العالميتين الأولى والثانية، وفي الثورة المكسيكية وفي ثورة أكتوبر الروسية وفي فترات تغيير مختلفة بالصين إلخ... ورغم تعدد وسائل الاتصال اليوم تبقى الصور الثابتة والملصقات (Posters) ذات تأثير معترف به في عدد كبير من المجتمعات في العالم، وتستخدم الصورة في العادة لأغراض سياسية أو اقتصادية أو ثقافية أو إعلامية أو حضارية، فأغراض الصورة أصبحت الآن لامتناهية .

ولم يعد العالم المعاصر اليوم يعيش مجتمع الصورة بعد مجتمع الصناعة والتقنية (الموجة الثانية على حد قول ألفين توفر) فحسب، بل دخل عالمنا مجتمع التواصل والمعرفة والمعلومات

والذكاء الإنساني (Information societies)[1] أو مجتمع ما بعد الحداثة أو مجتمع ما بعد الرأسمالية أو مجتمع الابتكار الإنساني. هذا المجتمع عمق وظيفة الصورة ومنحها درجة اللغة والثقافة المتميزة عن اللغة والثقافة الأبجدية التي ألفها الإنسان وتكون وتعلم بواسطتها.

وهاهي ظاهرة العولمة الاتصالية عبر البث التلفزيوني "الفضائي" المباشر (Broad Casting Satellite) ترفع قوة الصورة إلى أداة العصر وفي كل الميادين: البحث العلمي؛ الأخبار؛ الاتصال؛ الحروب العسكرية؛ التجسس؛ التعليم؛ الإشهار؛ الأزياء؛ الدعاية والعلاقات العامة الخ. إنها شمولية الصورة بكل وأرقى فنون التقديم والاستعراض. يتساءل الدكتور محمد حسام الدين إسماعيل هل ثمة علاقة بين صور الأجساد النازفة التي تتلوى من الألم على الفضائيات الإخبارية في فلسطين والعراق، وبين صور الأجساد شبه العارية التي تتأود من النعم على الفضائيات الترفيهية؟ من يملك إنتاج هذه الصور... ولأي هدف؟ وهل يمكن تقديم قراءة جديدة للصورة جديرة باكتشاف خباياها[2]. هذه التساؤلات لمحمد حسام الدين نستتبعها نحن بالأسئلة التالية: ماذا عن تميز لغة الصورة؟ وكيف يمكن فهم آلياتها المتميزة هالة التواصل؟ وهل يمكن فهم ما تمله الصورة من ثقافة جديدة في عصر الايديولوجيا والعولمة؟ ما علاقة الصورة بعالم القيمة؟

---

[1]- يطلق على هذا المجتمع الثورة الخامسة للاتصال. بعد ثورة الكتابة، وثورة الطباعة، وثورة الوسائل الإلكترونية وثورة الكمبيوتر .

[2]- محمد حسام الدين إسماعيل، الصورة والجسد دراسات في الإعلام المعاصر، مركز دراسات الوحدة العربية، الطبعة الأولى، بيروت، كانون الثاني، يناير 2008، ص 33.

لعل أفضل مدخل للإجابة عن هذه التساؤلات هو ضبط المفاهيم الأساسية للدراسة وتتمثل هذه المفاهيم في المجالات التالية: مجال الصورة، مجال الترجمة، مجال التأويل بالترتيب المنطقي المقصود.

1- مجال الصورة: الصورة تمثيل وتشخيص لشيء ما أو لكائن ما بالرسم أو بالنحت أو بالتصوير الضوئي[1]. وهي أداة تعبيرية اعتمدها الإنسان لتجسيد المعاني والأفكار والأحاسيس، ولقد ارتبطت وظيفتها سواء كانت إخبارية، رمزية، وثائقية أو ترفيهية بكل أشكال الاتصال والتواصل. والصورة هي واقع متحقق في حياتنا ويسهل تعريفها بالإشارة إلى تجلياتها المختلفة. وهذا الاختلاف والتنوع هو سمة من سمات الصورة رغم وحدة كينونتها كجنس فني محدد. فالصورة بشكل عام هي بنية بصرية (Structure Visual) دالة وتشكيل تتنوع في داخله الأساليب والعلاقات والأمكنة، فهي بنية حية تزخر بتشكيل ملتحم التحاما عضويا بمادتها ووظيفتها المؤثرة الفاعلة، وهي معلولة للواقع، فالصورة هي نسيج حي حسب تعبير لوتمان في كتابه بنية النص الفني[2].

والصورة إما مفردة أو متجاورة مع آخر فتحكي بخطوطها وانحناءاتها، بظلالها وعتماتها وبألوانها وتدرجاتها اللامتناهية، كما بتتالي مفرداتها. الصورة تحكي الإنسان لكن بلغة أخرى هي لغة الضوء واللون والظل والخط، فالدلالات التي تفرزها الألوان تحيلنا من خلالها الصورة إلى علاقة الإنسان بالطبيعة وشعوره بإيحاءات الكون، فالإنسان يتمثل الحقيقة

---

[1]-Petit Larousse, Imprimé en France, (les Presses des Imprimeries Hérissé Reidy et Auray), Mai 1986.

[2]- مخلوف حميدة، سلطة الصورة، بحث في إيديولوجيا الصورة وصورة الايديولوجيا، دار سحر للنشر، الطبعة الأولى، تونس، 2004، ص 18.

في لون السماء الأزرق ويرى معنى التضحية والحب في اللون الأحمر واللون الأبيض في السلم والأخضر في الصدق والإخلاص[1]. إن رمز الألوان يكشف دلالات تحيلنا على انطباع الإنسان بالقيم الثقافية التي تكيف وجوده والقيم الحضارية التي تحدد مرجعيته كما تحيلنا على جملة من المعاني التي وقع استقاؤها من الطبيعة (لون السماء، لون الطبيعة المزركش في فصل الربيع مثلا، اصفرار أوراق الأشجار وهي تتناثر في فصل الخريف والإيحاء بالبأس في هذه الأثناء مثلا...)

يرى أبراهام مولز (Abraham Moles) أن هناك سبعة أبعاد تحتوي عليها الصورة: **البعد التصويري للصورة** وهو الذي يتمثل في قدرة الصورة على تمثل أشياء الواقع أو الكائنات الحسية ودرجة تماثل هذا التمثل مع الموضوع المتمثل (بفتح الثاء). **بعد كثافة الصورة** هل هي صورة قوية أو ضعيفة. **البعد الجمالي للصورة** وهو المتعلق بالعناصر والرموز المشكلة للصورة لإحداث شرط المتعة واللذة. **بعد حجم الصورة** كبيرة أو صغيرة. **البعد القيمي للصورة** من حيث التطور التقني الذي يلعب الآن دورا كبيرا في تغيير أشكال الصورة مما حول أيضا في قيمتها ومدى مصداقيتها وتأثيرها. **البعد التاريخي والاجتماعي للصورة** وهو الذي يرتبط بالزمن وبالسياق السوسيو ثقافي الذي يشكل اللقاء ما بين إبداع الكائن وفضائه الاجتماعي والتاريخي[2].

وإما أن هذه الصورة «صور متحركة» في تواطؤ مع الكاميرا فتحكي حكايات يتوقف عمقها ودوام أثرها على طبيعة أدوات عرضها (projection). والصورة هنا مزاج من الحركة والصوت واللون في تناسق متناغم يعطي فكرة تشد إليها بقوة حاسة بصر الإنسان،

---

[1] – بيير بابان، لغة وثقافة وسائل الاتصال، ترجمة إدريس القري، منشورات الفرابي، 1995، ص 181.

[2] – مخلوف حميدة، المرجع السابق نفسه، ص 16.

فيشاهد هذا الأخير الصورة في لقطات محكمة تترامى على حاسته لتسجل في مخيلته بعض الأفكار[1].

إن مجال الصورة في هذه الدراسة هو المستوى الرابع في تطور أشكال الصورة تاريخيا (المنقوشة (أي المنحوتة)، المرسومة باليد (التشكيلية)، الفوتوغرافية (أي المأخوذة عن طريق العدسة) فالمتحركة أو المتولدة عن الكاميرا). ويعبر عزي عبد الرحمن عن الصورة المتحركة المتولدة عن الكاميرا بأنها **الرسالة الثالثة** في تطور أنماط الاتصال (المنقول شفهيا، فالمكتوب، فالمصور)[2]. وهي التي يعبر عنها حاليا في كثير من الأدبيات الفكرية والاجتماعية بعالم «**حضارة الصورة**». فمجال الصورة في هذه الدراسة إذا هو الصورة المصورة المتحركة التي ترد عبر التلفزيون بمقاس تقني رقمي (52 صورة/ ثانية). مع الإشارة أن المجال التماثلي (analogique) للصورة (25 صورة/ ثانية) أصبح كلاسيكيا في ظل هذا الانفجار الرقمي.

2-مجال الترجمة: الترجمة (Traduction) نقل الأفكار والدلالات من لغة إلى لغة أخرى، ومن ثقافة إلى ثقافة أخرى. يتعلق الأمر هنا بقراءة نص مكتوب في سياق سوسيوثقافي محدد، قصد إعادة كتابته في سياق تاريخي مغاير. اللغتان هنا منقولتان عبر ذاتين مختلفتين (الكاتب والمترجم). ويتوقف ملائمة هذه الترجمة على التأصيل اللغوي والمعرفي، كما تتوقف على المهارة والذكاء والتخصص والإحاطة بالسياق. وتقع الترجمة بين أداتين مختلفتين

---

[1]- Mitry Jean , Esthétique et Psychologie Du Cinéma , Edition Universitaire, Paris, France ,1963 , p: 23.

[2]- أنظر: عزي عبد الرحمن، الإعلام والبعد الثقافي: من القيمي إلى المرئي، دراسات في نظرية الاتصال، نحو فكر إعلامي متميز، مركز دراسات الوحدة العربية، سلسلة كتب المستقبل العربي (28)، بيروت، ديسمبر 2003، ص 124.

هما أداة "النقل" وأداة "العقل". ونكون هكذا أمام إما: تشويه أو مقبولية وإبداع بحسب توفر الشروط السابقة. ونستطيع أن نضرب مثالا هنا عن قضية حضارية لها علاقة بالترجمة. فالعرب ترجموا أدبيات اليونان أيام إسحاق بن حنين، وكان هذا الأخير ذاتا ناقلة (من النقل)، ولكن بعد فترة قصيرة جاء الكندي وبدأ الإبداع في الترجمة وبالتالي الإنتاج الذاتي المستقل عن اليونان. ومع هذا الأخير تحولت الثقافة العربية من كونها ذات ناقلة إلى كونها ذات عارفة وعاقلة (من العقل)[1]. فالترجمة إذا إما تشويه أو مقبولية، وإما نقل غير مستقل أو عقل مستقل.

ينطبق هذا التعريف وهذا المثال على الترجمة من وإلى لغات من نفس الطبيعة. هي اللغات الأبجدية (Language Alphabet) المرسومة التجريدية مهما اختلفت خصائصها وبناها. فهل يمكن رؤية الأمر من الزاوية نفسها بالنسبة للغتين مختلفتين من حيث الطبيعة؟ كالترجمة من وإلى المرئية والأبجدية.

إن ترجمة الصورة في هذه الدراسة يرتبط أولا بالمحتوى الظاهر للصورة أو الوقوف عند حدود الظاهر من المعنى فيها. فالترجمة هنا مرادفة لأبعاد الصورة السبعة التي أشار إليها "أبراهام مولز" وكيف تتجلى هذه الأبعاد لدى المتلقي الذي ينظر إلى الصورة أو ما يسمى فعل الرؤية إلى الصورة، أي ترجمة بعض ما تحويه الصورة من أفكار بواسطة لغة الناظر إلى الصورة وهي اللغة الأبجدية.

يتعلق الأمر هنا بقراءة صورة ما في سياق ظاهر بيني ومتكامل، كأن ننظر إلى الصورة من الناحية التقنية، أو من ناحية قيمية، أو من ناحية جمالية (فنية) أو من ناحية تاريخية إلخ.

---

[1]- نصير بوعلي، الإعلام والقيم، قراءة في نظرية المفكر الجزائري عبد الرحمن عزي، دار الهدى، الجزائر، 2005، ص 23.

ويكون ذلك بواسطة اللغة الأبجدية. وأعتقد أن الترجمة في هذه الحالة هي مرادفة للتفسير، أي الوقوف عند مبنى الصورة من دون التوغل في المعنى، وعادة ما تكون الصورة من هذه الزاوية كيانا مغلقا. وهذا لا يفيد كثيرا في هذا التناول.

3-مجال التأويل: التأويل (Interpretation) مرحلة تأتي بعد التفسير، أي أن التفسير- كما سبق أن أشرنا- يسبق التأويل، والمقصود لغة واصطلاحا دون الإخلال بالمتداول السائد. والتأويل في أقصى حالاته، أي بعد كونه تجاوز لخطوط الصرامة التركيبية اللغوية والتقنية، توليد للمعنى العميق و"الدواخل" الدلالية بغاية تحقيق الانسجام في الفكر والمشاعر والاعتقاد حسب ابن رشد. وخلافا دائما للتفسير فإن التأويل يفترض من ممارسه امتلاك ذاتية فكرية* وفنية عالية**.

إن مجال التأويل في هذه الدراسة يرتبط، ولو جزئيا، بدلالة الرموز غير اللغوية (Non Linguistic Symbols-) (أي نوع من التحليل السيميائي البنيوي) للصورة. ومن ثمة نكون مضطرين للانتقال من الصورة إلى الوضع الاجتماعي أو السياسي أو الإيديولوجي. وكذا يسمح مجال التأويل من الانتقال من الصورة كمبنى إلى الصورة كنص متعدد المعنى (Polysémique) ومن الصورة كدال إلى الصورة كمدلول، فالتحليل السيميائي هنا يستند إلى عقل الدراية (أي التأويل) ولا يقف عند حدود الرواية (أي التفسير أو الترجمة)[1].

وعند دراسة الصورة في حد ذاتها بمعزل عن المتلقي، فإن لفظ "**الصوري**" أكثر انسجاما من لفظ" **المرئي**" على حد قول عبد الرحمن عزي، فالصوري من الصورة والمرئي

---

* الذاتية الفكرية: هي دليل امتلاك رأي ورؤية مسنودة بالمعرفة والتجربة.

** الذاتية الفنية: تمثل القدرة على صياغة هذا الرأي وهذه الرؤية بوضوح وانسجام وتماسك وتناغم.

[1]- ورد في الأثر قول أحدهم: إذا رويتم خبرا فأعقلوه عقل دراية لا عقل رواية.

يحصر فعل المتلقي في الرؤية منفصلا عن الشيء المرئي. وفعل الرؤية هنا منفصلا عن الصورة، يلح بنا إلى نظريات الاستقبال أو التلقي أو المقاربات الإمبريقية المفسرة لثقافة الصورة، كنظرية الاستخدام والإشباع (Uses And Gratifications Theory) التي ترتبط فيها الصورة بحاجات ورغبات الناس، وفعل المشاهدة هنا يقوم على عنصرين هما المشاهدة الإيجابية وليس السلبية، وعلى المشاهدة التي تقوم على الاختيار الواعي للصورة المرغوب فيها. ونظرية الاعتماد (Theory of dependence) التي تقف على حالات الاستقبال التي فيها يعتمد الناس اعتمادا كليا على المشاهدة كمصدر للمعلومات والتوجيه، وينطبق هذا أيضا مع نظرية القذيفة السحرية أو التأثير القوي (Strong influence) وكذا الحالات التي ينشأ لدى الناس فيها حس بالتسليم عبر اعتمادهم على الصورة خاصة عندما تحدث أحداث اجتماعية وسياسية كبرى ويشعر الناس بالخوف والفجيعة حتى ليصبح الإعلام هو مصدر الأمان الوحيد. أما نظرية الجدولة (Setting Agenda) وهي التي تدخل في دراسة الحالات التي ينجح فيها الخطاب الإعلامي إلى فرض جدولة ذهنية مقررة تجري عبرها برمجة أذهان المشاهدين[1].

ويتم التركيز هنا على الصورة (كعنصر أساسي) لفرض هذه الجدولة. ولن نخوض في نظريات الاستقبال وهي كثيرة وتخرج عن سياق هذه الدراسة.

---

[1]- عبد الله الغذامي، الثقافة التلفزيونية، سقوط النخبة وبروز الشعبي، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، بيروت، لبنان، 2004، ص 16/15.

أولا_ الصورة والقراءة الإيديولوجية:

هناك اختلاف كبير حول تحديد العلاقة ما بين الصورة والايديولوجيا[1]، وهذا الاختلاف ليس في التحديد الإبستيمولوجي المتعلق بفهم المصطلح فحسب بقدر ما هو خلاف ذو جذر إيديولوجي أيضا، ولهذا قد يكون المدخل الصحيح لفهم هذه المسألة هو تحديد دلالة المفردات. إن الخوض في موضوع الصورة وعلاقتها المتشابكة مع الايديولوجيا تتطلب ضبط العديد من المرتكزات النظرية كمجالات اهتمام أساسية. فنحن مثلا نسمع هذه الأقوال عن الصورة وكلها تنم عن إيديولوجيا معينة: سلطة الصورة، هاجس الصورة، تسرب الصورة، ديكتاتورية الصورة، امبريالية الصورة، حداثة الصورة، ديمقراطية الصورة، نمطية الصورة، صورة رجعية ومطرقة الصورة إلخ. وكلها عبارة عن مفاهيم قد لا تمت بصلة إلى الصورة وقد تكون عبارة عن ترجمة أو تأويل لفكرة تبدو بعض ملامحها أو تجلياتها من خلال الصورة.

يعد نصف هذا العصر بأنه عصر الصورة التي تلعب دورا خطيرا وبالغ الأهمية في إيصال المعلومات. فكما أن للصورة عناصر ومكونات -سبق الحديث عنها- فإن لها أبعادا متعددة، ومن البديهي أيضا القول أن لكل صورة طبيعتها وأبعادها، والمقصود بالأبعاد هو الجو العام الذي توفره الصورة وهذا يرتبط حتما بموضوع الصورة نفسها. فقد تكون الصورة

---

[1]- يعتبر مفهوم الايديولوجيا واحدا من أكثر المفاهيم إثارة للخلاف في الفكر الحديث، فهو يعني عند كارل ياسبيرس تصورا لعلاقة الأفراد الخيالية بوضعية وجودهم الحقيقية، فالأفراد لا يتصورون في الايديولوجيا أوضاعا حقيقية بل علاقات متوهمة، وهذا الرأي لا يعارض تعريف ماركس للايدولوجيا باعتبارها وعيا زائفا، وقد أوجد التقليد الماركسي عددا من المعاني لهذا المفهوم ففي إحدى معانيه يشير إلى العديد من أشكال الوعي الاجتماعي سياسيا كان أو دينيا أو جماليا .

ذات بعد إنساني أو ذات بعد سياسي أو اجتماعي أو اقتصادي أو تاريخي إلخ. وتكاد لا تخلو صورة ما من بعد واحد على الأقل من هذه الأبعاد، وبجهد بسيط نعثر على العديد من الأبعاد لأية صورة مهما كانت محدودية عناصرها. أبعاد دينية، إنسانية، تاريخية، سياسية، اقتصادية، علمية، فنية أو جمالية وغيرها[1] ...

وقبل أن تكون الصورة إيديولوجيا فهي صورة مادية تتغذى من لغة تقنية، تستعين بها لتشكيل وصياغة المبنى والمعنى، وهو ما ذكرناه سلفا في مجال الحديث عن الصورة الإمبريقية المرتبطة بنظريات التلقي أو الاستقبال .وعليه فقراءة الصورة تستوجب بعض المهارات منها ماهو تقني ومنها ما هو بلاغي ومنها ما هو تاريخي ومنها ما هو سيميائي دلالي لاستنطاق الصورة واستخراج خفاياها الدلالية الغائصة في قعر النص. إن هذه المهارات هي التي تقود أو يتم عبرها بلوغ الفكرة الإيديولوجية للصورة.

عندما نتحدث عن الصورة وعلاقتها بالايدولوجيا يصبح الحديث عن علاقة الصورة بالحقيقة وقد يمتد الحديث عن علاقة الصورة بالواقع (Reality)، وتعدو المقارنة بين الايديولوجيا والواقع من جهة والايدولوجيا والحقيقة من جهة أخرى. وقد نخرج في هذه الحالة عن مجال الصورة كخطوط ورموز وحبيبات فضة وكإدراج (Cadrage) وألوان منسجمة زاهية "تصر الناظرين" إلى الحديث عن المجال السياسي والاقتصادي والاجتماعي والثقافي والحضاري الذي تتجلى فيه هذه الصورة، بمعنى نخرج عن الصورة كدال لنخاطب مدلولات الصورة وهي لا متناهية وذاتية .

---

[1]– Sémiologie de l image dans La publicité , Ed de l Organisation,Paris ,90, Corny George.

الحديث عن الايديولوجيا في الصورة يجعل أسئلة الناظر إلى الصورة أكثر أهمية من أجوبة الصورة نفسها، والدخول في تشكيك الصورة في حد ذاتها، فنقول مثلا عن صورة ما، هل هذه الصورة بريئة ومحايدة أم هي فصيحة؟ وفصاحتها هل هي ظاهرة أم مضمرة؟ في هذا المستوى التأويلي تصبح الصورة مطاطة ومخادعة وقابلة للتشكل وإعادة الصياغة، مما يسهل حشوها بأفكار وإيديولوجيات محددة .

وتلعب وسائل الإعلام المرئية اليوم على وتر الصورة النمطية كايديولوجيا يراد بها غرس بعض الأفكار في الضمير الجمعي والرأي العام العالمي، ولسنا بحاجة هنا إلى التعريف بموقف وسائل الإعلام الغربية من الصورة النمطية السلبية التي يروجونها عن الإسلام والمسلمين منذ مدة عبر الصورة التلفزيونية وهي صورة غير حقيقية بل هي ذهنية وتنم عن إيديولوجيا قديمة كانت منذ العهود اللاهوتية مرورا بالمستشرقين وهي تتكرر الآن عبر وسائل إعلامهم. بل هذه الصورة النمطية السلبية (Image Stereotype) زادت تعقيدا وتعمقا وتكرست كحقيقة لدى الرأي العام العالمي والضمير الجمعي بعد أحداث أيلول 2001. فالأفلام الهوليودية الأمريكية تحاول دائما تثبيت الصور والقوالب الذهنية وتكريس الصور النمطية للعربي والمسلم التي تثير السخرية والاشمئزاز، والتي لا ترى في العرب سوى حفنة من القراصنة والبدو المضحكين بعماماتهم وجمالهم إلخ. هذا الفهم الاختزالي المسطح للشخصية العربية يقوم على إيديولوجيا مضروبة في القدم ترجع إلى فترة الاحتكاك التاريخي بين العالم العربي والغرب خلال الفتح الإسلامي أو أثناء الحروب الصليبية، حيث قام التاريخ الغربي بتشويه حقائق تلك الفترات ولم يحتفظ منها إلا بما يبرز الصراع والتناحر، ويرتبط أغلبها بحكايات "ألف ليلة وليلة" وبسحر خاص للحياة العربية، هو مزيج من سحر الصحراء والعشق والمغامرات الخيالية والابتكار والبطولة والكرم والوفاء والحكمة، ولكن أكثر المصورين السينمائيين في الغرب يعرفون قوة وصلابة الصورة في تغيير أذهان الجماهير، فعمدوا

إلى هذه الحكايات وأضافوا إليها شرورا ألصقوها بشخصية العربي، ومن هذه الشرور يقول الباحث مخلوف حميدة أنهم أضافوا: الغدر والكذب والاحتيال واللصوصية والتخلف والتآمر والتخريب والإرهاب، وفي تصوير شخصية العربي "البدوي" بأنها نزقة ومبددة وتنمو فيها خصال التوحش والضراوة[1].

وإذا نظرنا إلى الواقع فإن المخيال الجمعي الغربي مازال يتغذى من نفس الصور النمطية التي تصنع اليوم من شخصية الإستشهادي الفلسطيني إرهابيا بنفس الطريقة الإيديولوجية القائمة على العقلية والثقافة ذاتها التي رأت في المسلمين شعوبا بربرية احتلت بلدانا كانت تملك تاريخا عريقا. وتستمر هذه الصورة بل وتتعمق مع الأسف كحقيقة لدى الشعوب الغافلة والتي هي ضحية هذه الصورة النمطية

ثانيا_ قراءة الصورة في زمن العولمة:

تعتبر أمريكا من دون شك هي سيدة الثقافة البصرية وهي الوطن الأكبر للصورة كإنتاج وكثقافة وكاستهلاك أيضا. والعالم كله من حول أمريكا هو مضمار عريض للاستقبال. ولكن هل هو استقبال سلبي يؤدي إلى أمركة العالم "من خلال الصورة" ثقافيا وذوقيا وعقليا؟

إن أمريكا نفسها صورة كبيرة وعميقة وقد كانت في المخيال الذهني (Mental Imagination) للبشر قديما حينما كان الخيال الأدبي والأسطوري يحلم بجزيرة مفقودة فيها الذهب والنساء والمال والحرية، ثم صارت أمريكا واقعا فعليا لهذه الأحلام من خلال صورها المنتشرة للاستهلاك الذهني عبر الأفلام والتلفزيون، صورة نابضة ومغرية ومتوهجة.

---

[1] - مخلوف حميدة، المرجع السابق، ص 145.

إن قراءة الصورة في ظل العولمة يحمل دلالات كثيرة، فكثيرا ما نسمع ونقرأ عن هذه المفاهيم المقترنة بعالم الصورة، قول البعض مثلا: عولمة الصورة، والبعض الآخر يتحدث عن شمولية الصورة، الفضاء العمومي للصورة وهكذا. وهذه المفاهيم هي دلالة على تجليات العولمة من خلال الصورة أيضا .

فقد وظفت الصورة في تحريك الشعوب وفي التأثير على رجال السياسة، وفي توظيفها كأداة في مصلحة بعضهم ضد البعض الآخر، كما يحدث الآن في حرب العراق، وسبق أن حدث إبان حرب الخليج الثانية (شتاء 1991)، وكذلك في الأزمات المتكررة بين واشنطن وبغداد (سنة 1998). وهناك أمثلة أخرى عديدة: ما حدث في تشيموشاورا في هيجان شعبي عارم أطاح بنظام تشاوشيسكو، في حين لم يكن ثمة مجزرة في الحقيقة وما شاهده المواطنون الرومانيون لم يكن أكثر من صور مصنوعة وزائفة انطلت على الرومانيين ودفعت بتشاوسيسكو إلى الفرار من قصره ليتم القبض عليه بعد ذلك وإعدامه هو وزوجته "هيلينا"، كذلك صور إجهاض انقلاب يانايف في الاتحاد السوفيتي سابقا، وفي أوكرانيا شاهدنا جميعا اللون البرتقالي الذي كانت تركز عليه الكاميرات وهو الذي يعطي فكرة يقينية عن الأغلبية المؤيدة للمعارضة. واستعمال الصور للتضليل ليس غريبا ففي الصورة- التي ذكرتها المصورة والكاتبة جزيل فراوند- لدبابة روسية في إحدى الشوارع إبان اندلاع الثورة المجرية، وقع تقديم العديد من القراءات تصل في بعض الأحيان إلى حدود التناقض، ففي تعليق أول نقرأ "الشعب المجري طلب مساعدة الشعب السوفيتي الذي هب لنجدته لحماية مكاسب العمال والفلاحين والعمل على استتباب الأمن"، وفي تعليق ثاني نقرأ " في ظل احتقار تام لإرادة الشعوب في تقرير مصيرها تدخل الدبابات الروسية المسلحة لقمع الثورة المجرية الشعبية

."وفي تعليق آخر نقرأ" تحت حماية الدبابة الروسية شكل الستاليني جانوس كالدار حكومة جديدة[1] .

في هذه الأمثلة كانت الصورة عبر البث المباشر تشكل الحدث السياسي، تحوله وتغير مساراته ضمن عوامل أخرى داخلية ودولية بل كانت الصياغة الإعلامية للحدث هي الأكثر تأثيرا وتحريكا وكانت "بلاغة" الصورة تمثل بشائر زمن من العالم الجديد.

إذن، نحن في زمن اللحظة الإعلامية وبحريات واقعها المتمحور حول الصورة. ولعل أخطر ما في هذا الزمن هو الآفاق التي تحملها لنا التحولات التي تحدث بنا، ومن حولنا خاصة بعدما أصبحت الصورة: أياها، تتمثل ليس فقط المصدر الأقوى لتشكيل الوعي والذوق والوجدان عبر إمكانياتها الفاعلة في إنتاج وصناعة القيم والرموز، ولكن أيضا المادة الثقافية الأساس التي يجري تسويقها على أوسع نطاق جماهيري من خلال تطور النجاحات الخاصة بتوظيف الصورة في هذا العصر.

يكفي أن نتأمل، كيف بات في الإمكان أن يفيض مجال توزيع الصورة (كمنتج مرئي، وكمادة ثقافية وسلعة تسويقية) عن حدود مجال إنتاجها (المحلي أو الوطني).

يكفي أن نتأمل، أيضا، كيف أن الصورة (أو التعبير المرئي المتمحور حول الصورة) أصبح يلعب الدور نفسه الذي لعبته -من قبل- الكلمة المكتوبة بالنسبة إلى ثقافة المجتمع. فالكلمة المكتوبة مع ظهور الطباعة في منتصف القرن الخامس عشر أصبحت جماهيرية وولدت فيما بعد فلسفة تسمى بالفلسفة التنويرية وفي الختام كانت الكتابة المطبوعة سببا غير مباشر في اندلاع الثورة الفرنسية وكانت الثقافة الأبجدية سببا مباشرا في سقوط الإقطاعية وحكم النبلاء...

---

[1]- مخلوف حميدة، المرجع السابق، نفسه، ص 124-125.

إن الدور الذي تلعبه الصورة الآن أعمق من الدور الذي لعبته الكتابة في وقت مضى على اعتبار أن الصورة تخاطب القلب والوجدان وتلج أفكارها عن طريق حاسة البصر.

بينما الكتابة تخاطب العقل وتستخدم حاسة البصر كواسطة فقط بين المكتوب والعقل الذي يعمل على فك الرموز التجريدية. لذلك غالبا ما يقال عن عمل فكري علمي بأنه مقنع بدقته ووضوحه وتماسك بنيته الدلالية، بينما يقال عن منتوج بصري بأنه مؤثر ومبهر ويمسك المتفرج ويسافر به بعيدا إلى عالمه الخاص. وخطورة الصورة من هذه الزاوية "العولمية" أنها جماهيرية وبذلك فهي تعمل على تسارع وتيرة التاريخ بينما الكتابة فهي نخبوية (خاصة بالفئات المتعلمة فقط) وتسارع التاريخ فيها يكون بطيئا في غالب الأحيان.

ثالثا_ الصورة وعالم القيمة:

يتناول هذا المحور من الدراسة علاقة الصورة التلفزيونية المصورة (أو المصنعة) بعالم القيمة. ولا يقصد بالقيمة هنا، تلك القيم المتداولة في الممارسة الإعلامية، كأن نقول القيم الإعلامية الإخبارية في المجتمع الليبرالي، أو القيم الاشتراكية أو قيم الإثارة إلخ. وهي القيم التي تفرزها وسائل الإعلام أو ترتكز عليها لتحقيق بعض أهدافها.

يقصد بالقيمة هنا تلك التي مصدرها الدين. فالقيمي حسب نظرية الحتمية القيمية في الإعلام يشكل محتوى الثقافي. وجزئيا، فإن القيمي يتضمن المدلول في البنيوية والماهية في الظاهرتية والمعنى والرموز في التفاعلات الرمزية والحق والحقيقة في التأويلية النقدية والحسن والدراية في النظرة الإسلامية. ولذلك ستسعى هذه الدراسة إلى معرفة العلاقة بين الصورة والقيمة التي مصدرها الدين. ولن نعرج هنا إلى تلك الأحكام الدينية، كأن نقول أن هذه الصورة حلال أو حرام، وأنها مباحة أو غير مباحة، وأنها تجوز دينيا أو لا تجوز. تلك مسألة أخرى ضمن سياق آخر وهي تتعلق بالقضايا الشرعية والفقهية ونحن لسنا من أهل هذا الاختصاص.

وتعتمد الدراسة في هذا الجانب على نظرية المفكر الجزائري عبد الرحمن عزي من خلال إحدى أطروحاته "الإعلام والحتمية القيمية" (Value Media determinism Theory)[1].

يقول عزي عبد الرحمن: «إن التأثير يكون إيجابيا إذا كانت المحتويات الإعلامية وثيقة الصلة بالقيم. وكلما كانت الوثائق أشد كان التأثير إيجابيا. وبالمقابل يكون التأثير سلبيا إذا كانت المحتويات لا تتقيد بأي قيمة أو تتناقض مع القيمة، وكلما كان الابتعاد عن القيمة أكبر كان التأثير السلبي أكثر»[2].

من هذه الزاوية نستطيع القول مجازا أن الصورة التلفزيونية (كمحتوى إعلامي) إذا ما اقترنت بعالم القيمة يكون تأثيرها إيجابيا. وكلما كانت الوثائق أشد كان التأثير إيجابيا أكثر. وبالمقابل يكون تأثير الصورة سلبيا إذا لم تتقيد بأي قيمة أو تتناقض مع القيمة. وكلما كان ابتعاد الصورة عن القيمة أكبر كان التأثير السلبي أكثر. وهكذا يتم التعرف على الصورة

---

[1]- تعود إسهامات هذه النظرية إلى البروفسور عبد الرحمن عزي منذ منتصف الثمانينيات من القرن الماضي، وترى هذه النظرية أن القيمة كمتغير مستقل هي التي ينبغي أن تحرك المحتوى الإعلامي أو الاتصالي، فكلما تقارب هذا المحتوى مع القيمة كلما كان التأثير ايجابيا ،كلما ابتعد المحتوى الإعلامي أو تناقض مع القيمة كلما كان التأثير سلبيا. وتتعدد وتتنوع موارد التأسيس في هذه النظرية، فهي تعتمد من جهة على الفكر الاجتماعي المعاصر وعلى التراث العربي الإسلامي من جهة أخرى. وتتميز هذه النظرية ببروز مفاهيم جديدة في حقل علوم الإعلام والاتصال تنتسب إلى المفكر عبد الرحمن عزي كمفهوم المخيال الإعلامي والمكان الإعلامي والزمن الإعلامي والرأسمال الإعلامي الرمزي والخوف الإعلامي وفعل السمع والبصر الإعلامي إلخ...

[2]- عزي عبد الرحمن، الثقافة وحتمية الاتصال، نظرة قيمية، المستقبل العربي، السنة 26، العدد 295، أوت/ سبتمبر 2003.

وتأويلها (ولو ظاهريا) انطلاقا من هذا التضاد الثنائي (Binary Opposition). فدراسة الصورة من هذه الزاوية هو في الحقيقة البحث عن العلاقة الترابطية بين القيمة (اقترابا أو ابتعادا) والصورة. فتكون الصورة حينئذ دالة قيميا أو غير دالة قيميا.

وقد تتحول الصورة في هذه الحالة من كونها توليف جمعي (Additive Synthese) للخطوط والألوان والأشكال حسب بيرس (Perce) وكريستيان ميتز (Christian Metz) إلى أن تصبح علامة ذات دلالة مركبة. وتتكون الصورة سيميائيا – كما هو معروف – من دال هو الشكل الظاهر والمدلول هو المعنى الذي نربطه مع ذلك الشكل .

إن المدلول في الصورة يؤول ايجابيا كما يفسر سلبيا حسب تقارب أو تباعد الصورة مع القيمة. ومقاربة نظرية الحتمية القيمية للإعلام للصورة يكون على مستوى المعنى الذي تفرزه الصورة وليس الصورة في حد ذاتها، والمعنى سياقي (Contextual) قد يخرج عن دلالة الصورة ليرتبط بالبعد السياسي أو الاقتصادي أو الاجتماعي أو الحضاري القيمي. يقول عزي عبد الرحمن في هذا السياق أن المعنى يرتبط بالسياق التاريخي الذي يجعل الكلمة تطفو على السطح (تبرز إلى السطح) وتختزن بعض الدلالات إلى حين ما (إلى حين أن تتغير الكلمة ويتغير المعنى أيضا)بحكم المتغير بالسياق التاريخي[1]. ومن هنا نفهم أن المعنى في الصورة هو عبارة عن عملية تختزن فيها بعض الدلالات في متن الصورة وقد يتغير المعنى مع تغير هذه الدلالات في الصورة.

أما الحديث عن "المرئي" وعلاقته بالقيمة، فيمكن التأسيس على النحو التالي: فالمرئي مرتبط بالمشاهدة إلى الصورة (أي فعل الرؤية إلى الصورة) في هذه الحالة ما ترمز إليه الصورة يوجد في حقيقة الأمر على مستوى ذهن المتلقي. فالصورة بمجرد أن يلتقطها الفرد تخضع

---

[1] – عزي عبد الرحمان ونصير بوعلي، حوارات في نظرية الحتمية القيمية الإعلامية، قيد النشر.

عنده إلى حركة ذهنية ذكية تنحدر من مرجعية فكرية محددة ونرى أن علماء الآثار يتبينون الثقافات القديمة (Ancient cultures) من خلال الرسوم وتقنياتها ويحددون عصورها انطلاقا من رموزها. فالصورة كشكل عندما تتحول إلى الذهن تصبح مادة ثقافية لا تخلو من التعبير عن حضارة مجتمع أو مجموعة، أما الرموز الاجتماعية التي تتضمنها تبقى بمثابة الشواهد الدالة عن خصائص ذلك المجتمع والمكاسب التاريخية التي تميزه. والرموز هنا قد تكون أصيلة أو دخيلة حسب الشواهد في الصورة وحسب تأويل المشاهد. ومقاربتنا نحن إلى النظرية تكون على مستوى العلاقة الوثيقة بين الرموز الأصيلة والقيمة أو الرموز الدخيلة وتناقضها مع القيمة. وتحتاج هذه المسألة إلى شرح، فالرموز تحيل إلى القراءة الأيديولوجية أو الابستيمية إلى الصورة، فنقول أن هذه الصورة التلفزيونية مثلا تحمل رموزا أصيلة حقيقية عندما تعبر بصدق عن ثقافة معينة، أو تحمل رموزا دخيلة على ثقافة ما. فالرمز أيضا يكون دالا دلالة أصيلة أو دال دلالة غير أصيلة (أي دخيلة). وطرحت هذه المسألة في السينما خلال العشرينيات من القرن العشرين في الاتحاد السوفيتي عندما طرح دزيغا فارتوف (Dziga Vertov) قضية الواقع والحقيقة في السينما السوفيتية (Nedelia Kino Pravda Kino). فالصورة حسب هذا الاتجاه الواقعي ذات مرجعية مبنية على رموز أصيلة كلما اقترنت بواقع العمال والفلاحين أو الطبقة الشغيلة عموما، وتكون دخيلة (إمبريالية الصورة) عندما تبتعد عن هذه الفلسفة. ويبين الدكتور عزي بأن المعنى هو ظاهرة غير مباشرة. كيف يكون ذلك؟ يكون ذلك من حيث ارتباط المعنى بالرمز الذي هو بنفسه يحمل معنا ثنائيا. ومن هنا فإن المعاني كليانية إذ أن الدال ككلمة أو رمز يرتبط أساسا بالتعابير اللسانية الأخرى الكامنة في متن مؤسسة اللغة. فهناك الرمز كمعنى والرمز ككلمة. إن المرئي على النحو السائد في الصورة المتحركة المصورة الإشهارية أو السياسية من جانب أخر يقول عزي هو ظاهرة يغيب فيها السياق المولد للمعنى كما يغيب فيها مبدأ النمو بفعل ذلك (لأنها لا تحمل سياق مولد للمعنى). ومن هنا يتساءل

الدكتور عزي: ما هي مكانة المرئي بالمقارنة مع المعنى؟ فهذه المكانة- مكانة المرئي – تبدو غامضة نتيجة لعدة أسباب منها: غموض عائد في أساسه إلى بعض التصورات السائدة حول الصورة ذاتها كالمثل المعروف عندنا وهو مثل صيني" أن الصورة الواحدة أفضل من ألف كلمة"، وهذا بسبب ميل الإنسان إلى الثقة في العين أكثر من الأذن (الاستماع) وكذلك قوة الصورة في اضطهاد حاسة البصر كما يقول آخرون. إن الثقة الزائدة للإنسان فيما تراه عيناه تجعله لا يتساءل كثيرا عن علاقة أو مكانة المرئي بالمعنى. ومن هنا يمكن أن نفهم أن معظم الناس يعتقدون (اعتقاد خاطئ) أن المعنى هو صوري (من الصورة)، ولكن المعنى ليس صوريا (أو مرئيا) ولكن رمزيا يرتبط ليس بالصورة وإنما بالخيال. **فالصوري مرتبط بالمرئي والتصوري مرتبط بالخيال**، ومن هنا يحق القول أن الخيال التصوري يتحرك بدوره انطلاقا من قيمة معينة مادية أو معنوية وحتى مصلحية. فالناس تحكم في كثير من الأحيان على الصورة المرئية من زاوية تعكس خلفيتها القيمية. والقيمة تعلو الإنسان وهي مصدر سلوكياته وآرائه ومواقفه ويكون مصدر القيمة في الأساس المعتقد الديني. ولهذا فتأويل الصورة هو في الأساس إملاء قيمي غير مباشر وقد لا يدرك في لحظته وإنما يبدو ذلك واضحا عند معرفة السياق الذي يتم من خلاله تأويل الصورة.

إن عالم القيمة (مصدرها الدين) الذي يتجلى في الصورة التلفزيونية يتخذ عدة أشكال[1]. يمكن الإشارة إلى اللباس الذي يظهر في الصورة كمثال. فاللباس صورة ثقافية لها معانيها ودلالاتها وهو نص قابل للتأويل مثلما هو معرض لسوء الفهم وسوء التأويل بقدر ما

---

[1] – على سبيل المثال: الكلام كشكل من الأشكال التعبيرية في التلفزيون فيه الكلام الطيب من الكلام الخبيث حسب تباعد أو تقارب الكلام من القيمة، فيقال عن الشخص الذي يتلفظ بكلام بذيء أن هذا الشخص لديه إنكسار في البنية القيمية، ولولا هذا الخلل ما تلفظ هذا الشخص بهذا الكلام والعكس صحيح..

هو مفهوم ومدرك، وقد يكون لعبة إيديولوجية أو مادة لصراع الأفكار وهذا حادث فعلا الآن كما سنرى.

عندما نحجبت مذيعة قناة الجزيرة خديجة بن قنة التي اشتهر وجهها واسمها بوصفها إحدى المقدمات الأنيقات والمتمكنات وتتولى تقديم الأخبار في تلك القناة، كان لتحجبها وقع إعلامي كبير لدى الجماهير العربية. فهذه المذيعة غيرت أولا من شروط الصورة التلفزيونية المألوفة من قبل، وبالتالي غيرت من شروط اللعبة الإعلامية التلفزيونية في المظهر والملبس. فاقتران الصورة هنا بهذه القيمة الدينية (الزي الإسلامي) معناه أن الصورة أصبحت ذات دلالة وتحمل أو تروج لقضية حضارية وفق خيارات الناس ومقاسات أذواقهم ودقيق تصوراتهم الدينية والثقافية[1].

فاللباس في هذه الحالة يتحول من كونه فعلا عاديا إلى أن يصبح رمزا ذو دلالة مركبة. والصورة- كما سبق ذكره - تتكون من دال هو شكل الملبس والمدلول هو المعنى الذي نربطه مع ذلك اللباس المعين، والمدلول هنا رمز يؤول إيجابيا كما يفسر سلبيا، حسب تقارب أو تباعد الصورة مع القيمة.

---

[1] - انظر عبد الله الغذامي، المرجع السابق نفسه، ص 204.

الخاتمـــــة:

مما لاشك فيه أن المجتمع الحالي يعيش واقعا مضطربا ومشوها جزئيا ساهمت فيه عوامل كثيرة ومن ذلك الصورة التي لم تعد في اعتقادي خيراً من ألف كلمة. فالصورة قد تحمل معنى دلاليا قيميا وهذا محدود كما وضحنا في الزمن الذي نحياه الآن. وقد أصبحت الصورة في غياب القيمة تستدرج الإنسان إلى أهوائه وهو السائد في فضائيات الغريزة، أو ما يسمى القنوات التلفزيونية السوسيو- فنية أو تقود الإنسان إلى الفزع والخوف وهو السائد في الفضائيات الإخبارية. وعلى هذا الأساس فإن المسافة بين ما هو سالب في الصورة وبين ما هو موجب قد تقلصت في غياب القيمة وتغييب العقل وإثارة الغرائز والأكثر من هذا عندما تتحول الصورة إلى أداة للفتنة بين الشعوب وهو الحاصل لها الآن.

إن تجاوز هذا التحدي الذي يمس ماهية المجتمعات يتوقف في اعتقادنا على إعادة القيمة إلى مكانتها كقوى مرجعية (Reference) في حركية المجتمع ومن ذلك حركيته الاتصالية التي تقود حتما إلى إعادة الاعتبار إلى القيمة في الصورة. ومن هنا تستوي قراءة الصورة، فتتحول إلى أداة تتحرك في إطارها ومن خلالها القيمة بدلا من أن تكون عاملا في إبعاد هذه القيمة. يقول في هذا الإطار عزي عبد الرحمن إن الفنون غير المؤطرة بالقيمة أشبه بأشجار نخل خاوية، ونقول نحن بدورنا أن الصورة أشبه بالكلمة الطيبة عندما تقترن بالقيمة وهي أشبه بالكلمة الخبيثة عندما تتناقض مع القيمة أو تبتعد عنها قياسا لما ورد في القرآن الكريم قول الله تعالى: (**أَلَمْ تَرَ كَيْفَ ضَرَبَ اللهُ مَثَلاً كَلِمَةً طَيِّبَةً كَشَجَرَةٍ طَيِّبَةٍ أَصْلُهَا ثَابِتٌ وَفَرْعُهَا فِي السَّمَاءِ * تُؤْتِي أُكُلَهَا كُلَّ حِينٍ بِإِذْنِ رَبِّهَا وَيَضْرِبُ اللهُ الأَمْثَالَ لِلنَّاسِ لَعَلَّهُمْ يَتَذَكَّرُونَ * وَمَثَلُ كَلِمَةٍ خَبِيثَةٍ كَشَجَرَةٍ خَبِيثَةٍ اجْتُثَّتْ مِن فَوقِ الأَرْضِ مَالَهَا مِنْ قَرَارٍ**). (الآية: 24-26)