مجلة المفكر
جامعة الجزائر 02
EISSN 2661-7498
ISSN :2543-3830

المجلد الرابع/ العـدد الثاني (جمادي الأولى 1442هـ/ديسمبر2020م)، ص 145– 180

الكاريكاتير: التلقي و القراءة السيميولوجية

Caricature: réception et lecture sémiologiques

خافج كريمة
جامعة الجزائر3- الجزائر –
Université d'Alger 3
karima_docalger@hotmail.com

المؤلف المرسل: خافج كريمة *karima_docalger@hotmail.com*

تاريخ الاستلام: 12 /2019/02 تاريخ القبول: 15 /2019/03

ملخص البحث:

الصورة متعددة الدلالات ومنفتحة على الكثير من التأويلات، والكاريكاتير كنوع من الاتصال البصري الذي يتسم بالترميز في نقل رسالته، هو أكثر انفتاحا على التأويل والقراءة (3) . هذا ما يجعل الكاريكاتيري يتعرض لمختلف الأحداث الحساسة بالنقد والسخرية، ويكشف عن الحدث، مما يهدد في بعض الأحيان الرسام. لذا الترميز يمنحه مساحة معتبرة من الحرية للتطرق لهذه الأمور دون أن تسبب له ضررا ما. هذا ما يجعله يتطرق لبعض القضايا التي لا تستطيع الأنواع الصحفية الأخرى والوسائل الإعلامية الأخرى التحدث عنها.

سنتناول من خلال هذه الورقة، أولا، قراءة الصورة بصفة عامة بالحديث عن كيف أنّ الصورة متعددة التأويلات حسب وجهات نظر العديد من العلماء، لنتطرق بعدها لقراءة الصورة حسب رولاند بارث وكيف قسم قراءة الصورة إلى مستويين: التعييني والتضميني، بالإضافة للرسالة اللسانية

التي تؤدي وظيفتين: الترسيخ والمناوبة. كما سنتطرق في نفس العنصر إلى مستويات أخرى لقراءة الصورة من طرف علماء آخرين كمارتن جولي، جماعة مو، ألبرت بليسي. لنصل لقراءة الصورة الكاريكاتيرية هذه الأخيرة التي لها مجموعة من الخصائص البصرية التي تمكّنها من السيطرة على المتلقي، باستعمال رموز لترك الباقي للمتلقي لتأويله. سنقوم بعدها بمقارنة قراءة الصورة الفوتوغرافية والكاريكاتير؛ سواء كانت الصورة الفتوغرافية (كصورة ثابتة، في السينما، والتلفزيون) والكاريكاتير الذي يقترب منه التمثيل الهزلي أو اللوحة المرسومة. ثم تطرقنا للمعنى والصورة الكاريكاتيرية، لنتحدث هنا عن كيف يختلف استنباط المعنى في صورة كاريكاتيرية واحدة و أخذنا كمثال على ذلك صورة تسمى لوحة خيانة الصور لـ السريالي رنيه ماغريت.

الكلمات الدالة: الصورة، الكاريكاتير، القراءة، التلقي، تلقي الكاريكاتير.

Abstract:

Image has many denotations and is exposed to many interpretations, and since the caricature which is characterized by symbolism while transmitting the message, is one type of visual communication that is considered to be more exposed to reading and interpreting. For this reason the caricaturist is able to deal with the myriad of delicate events in a critical and satirical style, and tris to unveil the truth through his cartoons which put the caricaturist's life in dangers. Therefore, and in order to escape such dangers and risks, he adapts symbolism as a mean to more freedom and safety to tackle such topics. Hence, this enables him to deal with some issues that neither the written nore the visual media can deal with.

Thus, the following paper aims, firstly, to read the image in general through presenting an illustration in how an image can be conceived and then interpreted by researchers with different points of view. Then we will talk about the reading of the image according to the point of view of Roland Barthes who divided the image reading to two levels: denotation and connotation, in addition the linguistic message which performs two functions: fixing and alternation, and in this context we will refer to other researchers such as Martine Joly , group µ, and Albert plecy, after that we will deal with the reading

of caricature which has many visual characteristics that enable it to manipulate the receptor through using symbols and involving him in the rest of the interpretation. Next, we will draw a comparison between the reading of photographic image (whether as a state image or in cinema and television) and the caricature. Later, we will deal with the meaning and caricature, to see how we can deduct different meanings from the same caricature, we will take "René Magritte" painting called "image betrayal painting" as example.

Keywords: *Photo, caricature, lecture, réception, réception de caricature.*

1.مقدمة

لا يتخذّ النص دلالة سوى بفضل قرّائه، يتغيّر معهم و ينتظم حسب قواعد في الإدراك التي تفلت منه. لا يصبح نصا سوى في علاقته بخارجية القارئ وبلعبه في التضمينات و الحيل بين نوعين من " الانتظار " المنسق: أحدهما ينظم فضاءً مقروءً (الطابع الحرفي) والآخر ينظّم إجراءً ضروريا في تنفيذ الأثر[1].

تعتبر الصورة الكاريكاتورية رسالة بصرية أيقونية هزلية تعتمد على الفعل والحدث والشخصية والمعنى، فمن خلال التعرض لها يحقق المتلقي تفاعلا مع مختلف أجزائها بغية إدراك الموضوع المعالج والوصول إلى فهم ما يريد رسام الكاريكاتير. ويتمتع الكاريكاتير بوصفه فنا بصريا بمجموعة من الخصائص تمكنه من التأثير في المتلقين وتتمثل هذه الميزات في المبالغة و إظهار العيوب والفكاهة وارتباط مضمونه الاتصالي بالشكل المرئي[2]. من هنا جاءت أهمية دراستنا التي تبحث عن إشكالية: كيفية تلقي الرسم الكاريكاتيري سيميولوجيا؟

سنحاول فيما يلي أن نناقش هذه المسألة انطلاقا من الأسئلة التالية:

- كيف نقرأ الصورة؟
- ما مستويات قراءة الصورة؟
- كيف نقرأ الصورة الكاريكاتيرية سيميولوجيا؟
- ما الفرق بين قراءة الصورة الفوتوغرافية و الكاريكاتير؟
- كيف يختلف استنباط المعنى من الصورة الكاريكاتيرية؟

أولا، قراءة الصورة:

التغيّرات الجذرية في الأدب التي مست مفهوم النّص على يد كاتبي القطيعة " مالارميه، ونيتشه " هي التي طرحت في نهاية الأمر بوضوح قضية تعدد التأويلات، وطرحت بالتالي قضية دور القارئ وأهميته، وكان " فاليري " قبيل الحرب الثانية قد قدم اقتراحات مثيرة، ثمّ جاءت أبحاث " بلانشو " و " بارث " و " دريدا " لتعضدها وتوسعها[3].

يقول ريجيس دوبري:" كلما قلّ اعتماد الصورة على وسائلها الخاصة في فرض نفسها، كلّما زادت حاجتها للمؤولين كي يجعلوها تتكلم، أي ليجعلوها تقول ما لا تقوله [4]"

كما يرى ريجيس دوبري أنّ:" الصورة علامة تمثل خاصية كونها قابلة للتأويل " متتبعا خطى منهج السيميولوجيا الذي يؤكد الفكرة القائلة بأنّ الصور مجموعة من العلامات يربطها المشاهد بطريقة ما فهي تنفتح على جميع الأعين التي تنظر فيها و إليها، إذ تمنحنا إمكانية الحديث عنها وتقديم تأويلات متعددة ومختلفة حولها، ونحن الناظرون يمكننا أن نتحدث عن أي صورة.

صفة القابلية للتأويل للصورة تعني أنّها غير قابلة للقراءة، فحسب دوبري الصورة لا تستطيع الحديث عن نفسها، كما لا تتوفر على آليات القراءة. هذا ما يؤكد عليه أصحاب النظريات اللغوية، الذين يرون أنّ الصورة ليس فيها قواعد ونحو، ومن دون نحو لا يمكن اعتبارها لغة، ودون لغة لا يمكن قراءة الصور[5].

يرى دوبري أنّ هناك ثلاث معاني للصورة: المعنى اللغوي، هو محاكاة و تمثيل و تمثال. و المعنى المجازي، هو الرمز و الأيقونة و العلامة. و المعنى التقني، أي خيال أي مشهد منعكس في مرآة. من هذا المنطلق ليست الصورة الواقع الذي تقوم بتصويره وفق نسخة مطابقة الأصل، بل هي الوجه الآخر للواقع ، عن طريق التعبير والكشف، والقيام بشرح الوقائع تأويل الأحداث وتبرز معطيات فنية وأبعاد جمالية حول هذا الواقع الحقيقي الذي تحل محله وتعرضه للمشاهدة والفرجة والرؤية من قبل الجمهور. كما تتردد الصورة بين الحقيقة والوهم وبين الصدق والخداع وتحاول جاهدة المطابقة مع الحياة ولكنّها كثيرا ما تسقط في التحريف والانتقاء وتمارس إستراتيجية الإهمال وتقنية الإقصاء وتركيز الاهتمام على المفيد والأصلح[6] .

في نفس السياق تقول مارتن جولي، أنّ السيميائية المعاصرة تعترف بأنّ للصورة قراءات متعددة الأوجه [7]. وحيث يرى بانوفسكي Panovsky بمشكل الأيقونية، و إيكو بإشكال حضور مجموعة من السنن المختلفة في الصورة الواحدة. و يقول بارث باشكال التداخلات السوسيو–ثقافية للصورة.[8]

عليه الصورة حسب السيميولوجين، هي حامل للمعنى والاتصال في نفس الوقت، ونجاح العملية الاتصالية التي تؤديها يتوقف بصفة كبيرة على متلقيها أو قارئها، لأنّه هو الذي يبحث في المعنى الحقيقي لها[9] .

يقول كريستيان ميتز الصورة ليست شمولية أحادية بل هي تشاركية و فيها غنى واسع، تحوي: الكتلة و الفراغ، اللون، الظلال، الانطباعات .. يمكن لكلّ متلقي لها أن يقرأها بطريقته الخاصة.[10]

كيف نتواصل بصريا ؟ كيف نقرأ رسالة بصرية ؟ كيف نكوّن ثقافة بصرية ؟ كل هذه الأسئلة و أسئلة أخرى تصدى لها رولان بارث بالإجابة في بحثه عن عناصر السيميولوجيا[11] ، التي طبق بعضا منها على الصورة باستعادته للأطروحات و المقولات اللسانية لدي سوسير (اللسان/ الكلام، الدال/المدلول، الإعتباطية الضورية...)، و ما جاء به يالمسلاف في سيميائيته حول مصطلحي (التعيين/التضمين أو الإيحاء)[12] ، و ما جاء به بيرس في مفهومه للإيقون بتفرعاته اللامتناهية، ليبحث بارث عن بلاغة للصورة [13]؟ بحث Barthes في مرجعية المعنى الذي يمكن أن تحمله الصورة (بلاغة الصورة)، فكيف يأتي المعنى إلى الصورة؟ وأين ينتهي؟ وفي حالة انتهائه ماذا يأتي بعده؟ وللإجابة على هذه الأسئلة يقتصر بارث دراسته على الصورة الإشهارية لأنها قصديه و صريحة[14]. بالإضافة لـ بارث، نجد كريستيان ميتز، الذي وجد حلا لإشكالية الانتقال من السيميائيات العامة إلى السيميائيات البصرية، أي مقاربة ما هو لساني بما هو أيقوني. حيث يقول أنّ اللغة البصرية تقيم مع باقي اللغات علاقات نسقية متنوعة ومركبة، فلا أهمية لإقامة تعارض بينهما، فهما قطبين كبيرين يحظى كلّ واحد منهما بالتناسق والتكامل في غياب أي رابط بينهما[15].

اهتم Barthes بالفوتوغرافيا منذ بداية انشغاله بالأنساق على اختلاف موادها، نصوص أدبية، إشهار، فنون تشكيلية، موسيقى... الخ.[16] حيث وصل بعد تحليلات معمقة للصور، ومنها الصور الإشهارية إلى أنّ الصور المادية شأنها في ذلك شأن الصور الشعرية تنطوي على إيحاءات متعددة: أدبية، رمزية، ووجدانية، لا نستطيع تجاهلها، وأنّ نشاطها الدلالي وتفاعل مكوناتها الداخلية هو الذي يخلق المعنى ويبرز قسماته ويزيد في غنى مادة الصورة. وذهب في تبيان أهمية التشكيل البلاغي في الصورة الإشهارية مثل

الملصق السينمائي إلى حدّ اعتباره معياراً أساسيا في تحديد ميكانيزمات سير وعمل الصورة و تركيبها إنّما تنبع من بناءها ذاته وتوظف وفقا لنهج داخلي معين[17].

بالنسبة لـ Barthes الصورة إرسالية، وهذه الإرسالية هي بذاتها حاملة لإرسالية ثانية هي ما يسميه " أسطورة " أي نسقا دلاليا تواصليا مرتبطا أشد الارتباط بالنسق الفكري السائد و القيم و الدلالات التي ينتجها هذا النسق، ومن ثم فالصورة الفوتوغرافية نسق سيميولوجي يشتمل على ثلاث مكونات: دال، مدلول، والعلامة التي تجمعهما هي التي تشكل العلامة الفوتوغرافية، هذا التنسيق يسميه Barthes " نسق سيميولوجي أول " و يسمي الأسطورة " نسق سيميولوجي ثاني[18] ".

الأسطورة هي لغة، خطاب و كلام و ما هي إلاّ نظام سيميولوجي ثنائي نعيشه في الحياة الاجتماعية منبعه السلطة و تحركه الإيديولوجية والنظام السياسي المتبع. وتعتبر البرجوازية في المجتمع الغربي أكبر مثال في الأساطير المعاصرة و قدبدأت بالعقل الاقتصادي لتصل إلى التواجد كفكر إنساني عقلي والآن هي طبقة اجتماعية مميزة تقصي الآخر إذا ما رفض الاندماج فيها[19].

الأساطير هي سيميولوجيا نقدية للإيديولوجيا. فحسب بارث هي طريقة ثقافية للتفكير في شيء ما، و بالتالي هي رؤية الإنسان في مكان ما للعالم، فهي تمثل الثقافات البدائية، أو أنماط التفكير ما قبل المنطقية، و التي تمتد جذورها إلى الماضي البعيد وفي اللاوعي الجماعي[20].

السيميولوجيا هي علم الأشكال لأنّها تدرس المعاني والدلالات بعيداً أو خارج محتواها ولها ضرورة مثلها مثل العلوم الدقيقة. وهي تبعد عن الميتافيزيقا لكن لها حدود فرغم أهميتها إلاّ أنّها غير كافية لوحدها و المهم أنّها تقدم بنية شارحة. والأسطورة جزء من السيميولوجيا كعلم رسمي ومن الإيديولوجيا كعلم تاريخي وهي علم يدرس الأفكار كشكل لتجلي المعنى[21].

بمعنى النسق السيميولوجي الأول هو بمثابة دال فقط لمدلول هو النسق السيميولوجي الثاني، و لا يتحدث Barthes إلى هذا الحد من تحليليه عن مكونات الدال و مدلول النسق السيميولوجي الأول، فهو يحتفظ فقط بنتائج علاقتهما (العلامة) فيسميه معنى كعنصر أخير للنسق السيميولوجي الأول و شكلا كعنصر أول للنسق السيميولوجي الثاني، أما العنصر الثاني للنسق السيميولوجي الثاني فيسميه Barthes مفهوما. وبهذا تصبح القراءة انتقالا من مستوى إلى آخر، أي من النسق السيميولوجي الأول إلى النسق الثاني و داخلهما من العلامة كمعنى إلى العلامة كشكل، ومن ثم إلى المدلول كمفهوم[22].

بعبارة أخرى الصورة الفوتوغرافية خطاب مشكل كمتتالية غير قابلة للتقطيع، وتتميز حسب Barthes بكونها ذات استقلالية بنيوية، بمعنى أنها تتشكل من عناصر منتقاة ومعالجة وفق المطلب: المعنى الجمالي و الإيديولوجي الذي يعطي لها بعدا تضامنيا توجه إلى المتلقي الذي لا يكتفي بتسلمها فقط بل يعيد قراءتها مرات عديدة و ذلك على ضوء ما يملك من زاد ثقافي و معرفي و رمزي أي انطلاقا من مرجعيته الثقافية[23].

إن الهدف من تحليل أو مساءلة الصورة الفوتوغرافية على حد تعبير Barthes هو استخراج التمثلات الذهنية التي تبين هذا النوع من الإنتاج وهي تمثلات تتحكم في السلوكات اليومية للإنسان، وفي القيم التي ينتجها، واستطاع Barthes بدراسته لهذا النوع من العلامات أن يستنتج تلك الثقافة الإيديولوجية التي تختبئ وراء الصورة و السلطة المتحكم فيها، ذلك أن للصورة بعدين ملتصقين أو معنيين: تقريري، إيحائي[24].

بالنسبة لـ Barthes إذا كانت اللغة نتاج تواضع جماعي، فهناك أيضا لغة فوتوغرافية متواضع عليها تشتمل على علامات، قواعد، دلالات بها جذور في التمثلات الاجتماعية والإيديولوجية السائدة[25].

اهتم رولاند بارث بصفة خاصة بالصورة الإشهارية، لكن اهتم أيضا بالأنساق الدلالية غير اللسانية في تحليله السيميولوجي، خاصة في بحثه بلاغة الصورة مثلما كان يطمح إليه كثير من علماء اللسانيات على رأسهم فردينان دي سوسير الذي أراد أن تكون السيميولوجيا علماً يتخطى الألسنية إلى ميادين مختلفة لأنّ كلّ أشكال التواصل البشري تستخدم لغة ما، واللغة كنسق علاماتي ليست فقط الألف باء، بل قد تكون الثياب التي نلبسها لأنّها تنقل إلى الآخر انطباعا عن لابسها سواء من ناحية عمره، مرتبته الاجتماعية أو ذوقه، و قد تكون اللغة تلك الغيوم السوداء التي تنذر بقدوم العاصفة، فكل الظواهر الطبيعية والثقافية لها عناصر علاماتية تمفصلت و انتظمت كاللغة وفق قوانين أنساق محددة. و استجابتها لمعاني علامات تدل على اختبارها للكيفية التي تعمل بها تلك القوانين[26].

ثانيا، مستويات قراءة الصورة عند رولاند بارث و غيره:

يرى بارث أنّ هناك مرحلتين أساسيتين لقراءة الصورة، هي المعنى الإشاري (التعيني) والمعنى الإيحائي (التضميني). المعنى الإشاري (المرحلة التقريرية أو الحرفية) و هو المرحلة الأولى من الرسالة و

فيها يتم وصف العلاقة في الإشارة بين الدال وهو المفهوم الطبيعي للإشارة ومثالها الصورة (تتمثل في الصورة الإشهارية عند بارث) و المدلول وهو المفهوم الذهني لفحوى الرسالة ومثالها ما يعنيه موضوع الصورة بالنسبة للمشاهد[27].

فالمعنى الإشاري للرسالة المصورة هو ما تلتقطه آلة التصوير للأشياء، فهي عملية ميكانيكية بحتة، يوجد معنى واحد واضح ومحدد ومباشر هنا، فآلة التصوير تسجل الشيء والحدث كما هو أو كما تراه العين المجردة في الواقع. و يمكن القول إذن أنّ الرسالة الإشارية للصورة (الإشهارية) هي الصورة الواضحة التفسير و التي لا يمكن الاختلاف عليها. لكن إذا تدخل الإنسان عبر استخدامه لآلة التصوير و تفسيره للصورة سيكون للرسالة معنى آخر وهو المعنى الإيحائي[28].

و لفهم المعنى الإيحائي للرسالة المصورة لا بدّ من معرفة الواقع الثقافي والمعرفة الاجتماعية اللذين يفسران الاختلاف في النظر إلى الرسالة المصورة بين مجتمع و آخر. فقراءة الصورة يعتمد على تاريخ ذلك المجتمع[29].

الشكل التالي يوضح قراءة الصورة حسب رولان بارث.

مستوى تعيني	دال أولي	مدلول أولي	مستوى إيديولوجي
مستوى تضميني	دال ثاني		مدلول ثاني

المصدر: رضوان بلخيري، سيميولوجيا الصورة بين النظرية و التطبيق، دار قرطبة، الجزائر، ط1، 2012، ص. 55

من هذا الشكل يوضح بارث أنّ الرسالة التعينية حاملة للرسالة التضمينية، فالمدلول الموجود على المستوى التعيني هو دال لمدلول ثاني أيديولوجي ثقافي[30] الدال الأول يمثل: الألوان، الأشكال، المساحة، فكما في الدليل اللغوي الدال هو الصوت، فالتعيين هو تعبير خطي لما تحويه الصورة بدون إعطاء بصمة شخصية. أما التضمين فهو تحليل مدونات اللغة، الأشكال، الألوان، تقابل الأشكال وكلّ ما يمكن فهمه شخصيا من الصورة [31].

بالإضافة إلى الرسالة اللسانية، التي تؤدي وظيفتين:

1- وظيفة الترسيخ Function d'encrage، يرى بارث أنّ الترسيخ نوع من التلاعب المتبادل بين الصورة والنص، مهمته توجيه القارئ نحو مدلولات خاصة بالصورة لتثبيت سلسلة المعاني الطائفة.

2– وظيفة المناوبة Function de relais، هذه الوظيفة توجد عندما لا تستطيع الصورة أداء التفسيرات اللازمة، هنا يظهر دور الرسالة اللسانية للحد من المعاني التعينية[32].

بالإضافة إلى عدد من الباحثين الذين توصلوا إلى طرق أخرى لقراءة الصورة، تلتقي مع مقاربة رولان بارث في نقاط وتبتعد عنها في نقاط أخرى. نجد: مقاربة مارتن جولي Martine Joly في تحليل الصورة الثابتة أيضا، التي قامت في مقاربتها بتقسيم القراءة كما فعل رولان بارث إلى مستويين: الوصف أي كلّ ما هو ظاهر في الصورة، التعيين الذي يتم فيه دراسة: الرسالة التشكيلية ويتم فيها تحديد: الحامل، الإطار، التأطير، زاوية التقاط النظر واختيار الهدف، التركيب والإخراج على الورقة، الأشكال، الألوان والإضاءة). الرسالة الأيقونية، ويتم فيها استخراج الدوال الأيقونية كما هي موجودة في الصورة، ثم في المستوى الأوّل نمنح لها مدلولا بالرجوع إلى مضمون الرسالة البصرية، ثم نعطيها مستوى ثاني من القراءة (التضمين) بالرجوع إلى المعارف المكتسبة والثقافية للمجتمع. أما في الرسالة الألسنية، هنا نقوم باستخراج دلالة الرسائل الألسنية، التي تساعد على تحديد المعنى والحد من القراءات غير المرغوبة.

تركز جماعة مو على ثلاث مستويات في نموذجها لفك التشفير المرئي: مستوى المعطيات الأولية التي تحدد الأحاسيس البصرية، ثمّ مستوى السيرورات الإدراكية التي تفضي إلى تحويل تبسيطي للمنتجات الأولية بطريقة تجعلها في اندماج وتنظيم للحصول على نسيج يفضي إلى معنى، و أخيرا مستوى السيرورات المعرفية، هو الجانب الذي يقود إلى التعرف على الموضوع بواسطة عمليات عديدة، كالاندماج والمقارنة والترسيخ، والموضوع الثاني يحمل مفهوم النوع والذي يمكن اعتباره علامة[33].

يرى ألبرت بليسي Albert Plecy، أنّ بعض الصور يتم إدراكها وفهمها تلقائيا دون تعلم أو إدراك مسبق، لوجود نقاط قوية يتجه إليها النظر بشكل طبيعي، هذا ما نسميه النظام السيميولوجي المدرك. لكن هناك صور لا تحوي أي نظام سيميولوجي أو يظهر هذا النظام بشكل غير واع، لذا هنا لا نستطيع قراءة الصورة، على القارئ في هذه الحالة أن يشكل هذا النظام عبر مكونات الصورة عن طريق معالجتها[34]. وغيرها من المقاربات السيميولوجية لقراءة الصورة.

ثالثا، قراءة و تأويل الصورة الكاريكاتيرية:

الصورة الكاريكاتيرية نموذج مفسر و مختزل لمجمل رسالة الكلمة الصحفية، ذلك من خلال تحويل الحدث الواقع المرئي وخلفيته المجهولة إلى لغة مرئية، أما الكلمة المكتوبة فتقوم بتحويل الحدث المعلن من أي وسيط وخلفيته إلى لغة مكتوبة، ومن ثمّ فإنّها متخيلة قائمة على الصورة الذهنية والتي تتلاعب بمدى بلاغتها و مصداقيتها على تصور عدة عوامل: درجة الثقافة والفهم والقدرة على الاستنتاج والتأويل، ذلك ما يجعل رسالة الصورة أكثر وصولا وتأثيرا من رسالة الكلمة[35].

تعتمد الصورة الكاريكاتيرية على الفعل، الشخصية، الحدث والمعنى. كما تتمتع بمجموعة من الخصائص البصرية التي تمكنها من التأثير على المتلقين من مبالغة وإظهار العيوب والفكاهة[36]. كما تقوم بتحويل الحدث الواقع إلى صورة متخيلة قائمة على الصورة الذهنية التي تتلاعب بمصداقيتها وبلاغتها عدّة عوامل كدرجة الثقافة والفهم والقدرة على الاستنتاج والتأويل أكثر من الكلمة[37].

تعتمد البلاغة على إنتاج رمز ما لإنتاج رسالة إيحائية، حيث يقوم الرسام باستعمال رموز وهمية التي ترتكز على نظرية الشكل[38] . للإدلاء على المحتوى الخفي (الضمني)، هذا المحتوى الخفي يكون الرسالة الحقيقية التي يتضمنها الكاريكاتير، فالفنان في رسومه الكاريكاتيرية لا يقول إلاّ جزءً بسيطا مما يريد التعبير عنه ويترك الباقي للمتلقي ليثيرها بقراءاته و تأويلاته الخاصة[39].

تقوم عملية تلقي الرسم الكاريكاتيري من جهة على ترميز الرسالة من قبل الرسام و عن طريق الاتفاق المعرفي للكاريكاتيري و تفكيك رموز هذه الرسالة الكاريكاتيرية من قبل المتلقي، يتعرف هذا الأخير على الوقائع المعالجة ضمن هذه الرسالة[40].

و من جهة أخرى على سيرورة التلقي، أي مضامين الرسالة و دلالاتها تكون موظفة في سياق المجتمع ليتمكن قراء الكاريكاتير من المشاركة في التشكيل الرمزي لها بالتأويلات المتعددة لها لأنّها ترتبط بإيديولوجيات المتلقي[41] على غرار الرسالة اللغوية المصاحبة للكاريكاتير فيجب على القارئ أن تكون له دراية ومعرفة باللغة التي كتبت بها هذه الرسالة ليفهمها.

تتمثل الرسالة اللسانية للصورة (من بينها الكاريكاتير) في الشعار أو العنوان أو النصوص المكتوبة الأخرى كالشروحات و بعض التفاصيل، وتتكون من مجموعة الدلائل اللغوية المشكلة للكلمات والجمل المرافقة للصورة، هذه الأخيرة تدمج الانفعالية والعواطف ورغبات المتلقي والمشاهد للصورة، فهناك ألفاظ

توحي بالانجذاب والنفور، وأخرى تسبب الخجل أو الغضب فهي تستخدم لإثارة الانفعال في الإنسان فتجذب انتباهه وتقوده نحو سلوك معين[42].

– رابعا، مقارنة بين قراءة الصورة الفتوتوغرافية و الكاريكاتير:

في مقارنة بين صورة شمسية ورسم كاريكاتيري يتناولان الشيء نفسه، من المرجح أن نعتبر الصورة أكثر واقعية. قد تكون الرسوم التخطيطية العقلية التي تدخل في التعرّف البصري أكثر شبها بالبساطة الأنموطية التي تملكها الرسوم الكاريكاتيرية، منها بالصور الشمسية. يستطيع النّاس التعرّف إلى رسم كاريكاتيري لـ يد أسرع من تعرفهم على صورة شمسية لـ يد، و يبيّن ذلك أهمية الشفرات الإدراكية في تشييد الواقع. يقول أمبرتو إيكو أنّه بواسطة التآلف يستطيع دالّ أيقوني أن يتقدّم على مدلوله. تصبح الإشارة عندها اصطلاحية[43] . " خطوة خطوة، كلّما تعوّد عليها المخاطب. وفي مرحلة معينة، تبدو الممثّلية الأيقونية مهما كانت معدّلة أكثر حقيقية من التجربة الواقعية، و يبدأ النّاس بالنظر إلى الأشياء من خلال نظارات الاصطلاح الإيقوني[44] "

وتتضمن النقاط الدالة على وجهة القول في النص سمات في شكل وسيلة الاتصال (كالتسطح أو الحركة) وسمات في المحتوى (كالمعقولية و الألفة). لكن الأهمية الأولى هي تفاعل نوعَي السمات و تفسيرهما. ووسائل الاتصال التي تتميز بأنّها تعتبر الأكثر واقعية هي الوسائل التصويرية: خاصة السينما و التلفزيون، يقول جايمس موناكو James Monaco:" في الشريط السينمائي يكاد يكون الدال و المدلول متطابقين ، وتكمن قوة المنظومات اللغوية في أنّه يوجد فيها فرق كبير بين الدال والمدلول، وقوة الفيلم هي في غياب ذلك الفرق [45]". ولأنّ السينما و التلفاز والتصوير تعتمد أقلّ على الإشارات الرمزية، فهي توحي بأنّ الهوة بين الدال و المدلول أقل ظهورا، يجعلها ذلك تبدو وكأنّها تقدّم انعكاسات عن الواقع حتى عندما يكون الواقع متخيلاً. لكن الصورة الشمسية ليست نسخة عن الموجودة:" إنّها تجريد للحقيقي وواسطة إليه. ولا يخلط النّاس بين الصورة والموجودة، لكنّهم يحتاجوا أن يتذكروا أنّه لا يمكن القول إنّ الفيلم أو الصورة تسجلّ بكلّ بساطة الأحداث، إنّها فقط إحدى الممثّليات الممكنة غير المتناهية. كلّ نصوص وسائل الاتصال مهما كانت واقعية، تمثل الواقع و لا تسجله أو تعيد إنتاجه[46].

يقول روبرت هودج و غانثر كريسR.Hodge & G.Kress :" يقيم كلّ نوع – أكان مبوبا بحسب وسيلة الاتصال (كالتمثيل الهزلي و الكاريكاتير أو السينما أو التلفاز أو اللوحة) أو مبوبا بحسب المحتوى (كفيلم رعاة البقر أو الخيال العلمي، أو الفيلم الرومنسي، أو نشرة الأخبار)– مجموعة من وسمات وجهة القول، وقيمة اجمالية تكون أساس الصنف. ويمكن أن يختلف هذا الأساس باختلاف المشاهدين/ القراء والنصوص أو المراحل داخل النصوص[47].

ـ خامسا، المعنى والصورة الكاريكاتيرية:

في عام 1936 رسم السريالي رنيه ماغريت René Magritte لوحة خيانة الصور، هذه الصورة أصبحت أكثر لوحات مارغريت شهرة ، وأكثر عمل له نسخ. يبدو للوهلة الأولى أنّ موضوع اللوحة عادي، تقدم لنا صورة واقعية لموجودة نتعرف عليها بسهولة: مدخن غليون في رؤية جانبية، تحوي النص الآتي: هذا ليس غليونا[48].

هنا يتساءل " دانيال تشاندلر ": أن يرسم المرء غليونا ، ويضع فيه عنوانا " هذا ليس غليونا " يبدو أول الأمر منحرفا. أهذا غير منطقي إطلاقا، أم هناك ما نستطيع أن نتعلمه من هذا التناقض الظاهر؟ ما معنى ذلك؟.

يقول أنّه عادة ما نربط معنى النّص (علاقة النص بالصورة) بمقاصد منشئ النص المعلنة أو المستنتجة. ليست مقاصد مارغريت أساسية بالنسبة إلى اهتمامنا الحالي. يناسب مقاصدنا هنا أن نعتبر اللوحة يمكن أن تعني أنّ هذه الممثلية (أو أي ممثلية) ليست هي الشيء الذي تمثله، فصورة الغليون هذه ليست إلاّ صورة، و من البديهي أنّه لا يمكننا تدخينها.

عادة ما نتحدث عن الصور الواقعية بكلمات توحي بأنّها لا تزيد ولا تنقص شيئا عما تمثله. كلّ ممثلية تزيد عن كونها نسخة عمّا تمثله، إنّها أيضا تسهم في تشييد الواقع. حتى " التصويرية الواقعية " لا تنقل الواقع من دون وساطة، وقد تنوب أكثر الممثليات واقعية عن غير ما وضعت له رمزيا أو في استعارة. زيادة على ذلك، لا يشكلّ رسم غليون ضمانة على وجود غليون معيّن في العالم تمثّله فعلا الصورة. و هو يبدو بالفعل وإلى حدّ بعيد غليونا عاما يمكن اعتباره رسما لأفهوم الغليون، وليس لغليون معين[49].

عندما يحدق المشاهدون في إعلان يصور وجه امرأة، يعتبر بعضهم أنّها تمثل المرأة عامة، ويرى بعضهم أنّها تمثّل نمطا أو دورا أو مجموعة معيّنة، وقد يتعرّف عليها بعضهم باعتبارها فردا معينا. وتستند معرفة

مستوى التجريد المناسب لتفسير الصور المماثلة وبالدرجة الأولى إلى التآلف مع الشيفرات الثقافية الملائمة[50].

يرى جون بودريار Jean Baudrillard أحد منظري ما بعد الحداثة، في الكثير من الممثليات وسائل للتغطية على غياب الواقع، ويسمّي هذه الممثليات " صور زائفة " أو " نسخ من دون أصل ". و يرى أنّ صيغ التمثيل تتطور تطورا انحلاليا، حيث يزداد تفريغ الإشارة من المعنى.

و تتوالى مراحل الصورة حسبه، إلى:

1_ أنّها انعكاس لواقع أساسي.

2- أنّها تخفي و تحرف واقعا أساسيا.

3- أنّها تخفي غياب واقع أساسي.

4- أنّها لا ترتبط بأي واقع على الإطلاق: هي صورتها نفسها الزائفة[51].

– خاتمة:

اتضح من خلال التحليل أنّ "العلامة (الصورة ضمنها) هي الأساس الذي تقوم عليه رمزية الإنسان إنّها الأداة التي مكنته من التخلص من العرضي والمتنافر والمتعدد واستعادته على شكل مفاهيم مجردة تكشف عن انسجامه ومعقوليته، فنحن نتحكم في الأشياء عبر العلامات، أو بواسطة أشياء نحولها إلى علامات[52].

عمل رولان بارث على تبيان السلطة المتحكمة في الصورة، لأنّ لها بعدين: التقريري والإيحائي. فبالنسبة له إذا كانت اللغة نتاج تواضع جماعي فهنالك أيضا لغة فوتوغرافية متواضع عليها تشتمل على علامات وقواعد ودلالات لها جذور في التمثلات الاجتماعية والإيديولوجية السائدة. بهذا المعنى فإنّ قراءة الصورة ليست جرا لدوالها التقريرية بل عليها أن تبحث عن المدلولات الإيحائية للوصول إلى النسق الإيديولوجي الذي يتحكم في هذا النوع من العلامات، وهذا ما يسميه بالأسطورة[53].

من بينها الكاريكاتير الذي يعتبر نموذج ملخص للرسالة الصحفية، يتمتع بمجموعة من الخصائص البصرية من إظهار و مبالغة لترميز الرسالة الضمنية له ليثير المتلقي لتأويلها، انطلاقا من ايديولوجياته و السياق الثقافي و الاجتماعي الذي ينتمي إليه. في المقابل تعتبر السينما و التلفزيون و التصوير الأقل

اعتماد على الإشارات الرمزية، فهي توحي بأنّ هناك تطابق لحد ما بين الدال و المدلول. لكن مهما كانت النصوص الإعلامية فهي ممثليات للواقع و لا تعيد إنتاجه.

-

– الهوامش:

(1) تشاندلر دانيال، أسس السيميائية، (ترجمة: طلال وهبة)، مركز دراسات الوحدة العربية، ط1، لبنان، 2008، ص. 131

(2) بن دنيا فطيمة، الصورة الكاريكاتيرية بين فعل التلقي وآليات التأويل ، **مجلة الصورة والاتصال**، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر، سيدي بلعباس،2014، العددان9 و 10 ، ص

(3) هالين فيرناند، شويرفيجن فرانك، أوتان ميشيل، بحوث في القراءة و التلقي،(ترجمة: محمد خير البقاعي) ، مركز الإنماء الحضاري، ط1، حلب، 1998 ، ص. 71

(4) دوبري ريجيس، حياة الصورة وموتها، (ترجمة: فريد الزاهي)، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2000، ص. 42

(5) بوخبزة نبيلة، سلطة الصورة حسب ريجيس دوبري، المجلة العلمية لجامعة الجزائر 3، العدد الأول، ديسمبر 2013، ص. 202

(6) المرجع نفسه، ص. ص. 204، 205

(7) Joly Marten Joly, Introudicion à l'analyse de l'image, Armand Colin, Paris, 2015, P. 31

(8) قاسيمي آمال، الخطاب الانتخابي الكاريكاتيري في الصحافة المكتوبة، دراسة سيميولوجية لعينة من الخطابات الكاريكاتيرية الصادرة في جريدتي الشروق اليومي و El Watan لتشريعيات ومحليات 2012 ورئاسيات 2014 الفترة 2012-2014، مذكرة تخرج لنيل شهادة الدكتوراه، قسم الاتصال، كلية علوم الإعلام و الاتصال، جامعة الجزائر 3، 2015-2016، ص.69

(9) *Lazar Judith, Science de la communication, Que sais-je, Ed. Dahlab, 2eme édition, Alger, 1993*

(10) *Metz Cristion, Au delà de l'analogie, L'image, In communication, 1970, , N° 15, P.8*

(11)*Roland Barthes, Aventure Sémiologique, Ed. Seuil, Paris,1985, P.17*

(12)*L.Hjelmlew, prolégomènes à une théorie du langage,Ed.Madison, 1966, P.66.*

(13) بارث رولان، (ترجمة: عمر أوكان)، بلاغة الصورة، في قراءة جديدة للبلاغة القديمة، إفريقيا الشرق، 1994، المغرب، ص. ص. 91-94.

(14) عقيل جعفر، اليوسفي ربيع عبد الرحمن، قراءة في صحيفة مجلة العلامات ،المغرب، 1994، العدد 16، ص. 96

(15) Metz Cristion, Au delà de l'analog, Opcit, P. 10

(16) عقيل جعفر، اليوسفي ربيع عبد الرحمن، قراءة في صحيفة مجلة العلامات ، مرجع سبق ذكره، ص. 97

(17) صبطي عبيدة، بخوش نجيب، الدلالة والمعنى في الصورة، دار الخلدونية للنشر والتوزيع، ط1، الجزائر، 2009، ص. 141

(18) عقيل جعفر، اليوسفي ربيع عبد الرحمن، قراءة في صحيفة مجلة العلامات ، مرجع سبق ذكره، ص. 97

(19) عبد الله ثاني قدور، زاهية عبد العزيز، تشكلّ الأسطورة ومكوناتها عند رولان بارث، مجلة الصورة والاتصال، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، جوان 2015، العددان 11 و 12، ص. 12

(20) صبطي، بخوش نجيب، الدلالة والمعنى في الصورة، مرجع سبق ذكره، ص. 142

(21) عبد الله ثاني قدور، زاهية عبد العزيز، تشكلّ الأسطورة ومكوناتها عند رولان بارث، مرجع سبق ذكره، ص. 14

(22) عقيل جعفر، اليوسفي ربيع عبد الرحمن، قراءة في صحيفة مجلة العلامات ، مرجع سبق ذكره، ص. ص. 96، 97

(23) عبد الله الثاني قدور، سيميائية الصورة، مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم، مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، ط1، الأردن، 2008، ص. ص. 24، 25

(24) المرجع نفسه، ص. ص. 25، 26

(25) عقيل جعفر، اليوسفي ربيع عبد الرحمن، قراءة في صحيفة مجلة العلامات ، مرجع سابق، ص. 26

(26) عبد الله ثاني قدور، سيميائية الصورة، مرجع سبق ذكره، ص. 120

(27) صبطي صبطي، بخوش نجيب، الدلالة والمعنى في الصورة، مرجع سبق ذكره، ص. 146

(28) المرجع نفسه، ص. 146

(29) المرجع نفسه، ص. 146

(30) *Lazar Judith, Sociologie de la communication de masse, Armond colin, Paris, 1991, P.136*

(31) *Muechielli Roger, L'analse de contenu des documnts et des communication, Ed. Est, 3eme édition, France,1979, P. 64*

(32) بلخيري رضوان، سيميولوجيا الصورة بين النظرية والتطبيق، دار قرطبة، ط1، 2012، ص. 52

(33) قاسيمي آمال، الخطاب الانتخابي الكاريكاتيري في الصحافة المكتوبة، مرجع سبق ذكره، ص. 100

(34) *Plecy Albert , Gramaire élémentaire de l'image, Ed. Estienne, Parais, 1968, P. 238*

(35) بن دنيا فطيمة، الرسوم الكاريكاتيرية والمتلقي الجزائري: كيفية القراءة و آليات التأويل، مرجع سبق ذكره، ص. 180

(36) بن دنيا فطيمة، الصورة الكاريكاتيرية بين فعل التلقي وآليات التأويل، مجلة الصورة والاتصال، مكتبة الرشاد، الجزائر، 2014، العدد 9 و 10، ص. 226

(37) سعاد عالمي، مفهوم الصورة عند ريجيس دوبري، افريقيا الشرق، المغرب، ص. 54

(38) *Abraham Moles, L'image communication fonctionnelle, Casterman, Belgique, 1980, P. 65*

(39) *Topuz Hifzi, Caricature et Société, Opcit, P. 52*

(40) Dudas Adriana, La Caricature de Presse dans la Construction de la Culture Politique, Thèse de Doctorat, Département De Science Politique, Université Laval, 2008, P. 150

(41) دوبري ريجيس ، حياة الصورة وموتها، مرجع سبق ذكره، ص. 42

(42)بلخيري رضوان، سيميولوجيا الصورة بين النظرية والتطبيق، مرجع سبق ذكره، ص. 51

(43) تشاندلر دانيال، أسس السيميائية، مرجع سبق ذكره، 2008، ص. 125

(44) *Eco Umberto, A Theory of semiotics, Advances in Semiotics, Indiana University Press, 1976, P.P. 204-205. نقلا عن، دانيال تشاندلر، أسس السيميائية*

(45)Monaco James, How to Read a Film, The Art, Technology, Language, History and Theory of Film and Media, Oxford University Press, New York, 1981, p. 128

(46) تشاندلر دانيال، أسس السيميائية، مرجع سبق ذكره، ص. 126

(47) *Hodge and Kress Gunther, Social Semiotics, Polity, Combridge, 1988, P. 142*

نقلا عن: دانيال تشاندلر، أسس السيميائية

(48) تشاندلر دانيال، أسس السيميائية، مرجع سبق ذكره، ص. 129

(49) المرجع نفسه، ص. 131

(50) المرجع نفسه، ص. 135

(51) المرجع نفسه، ص. 148

(52) بنكراد سعيد، الصورة وهم الاستنساخ واستيهامات النظرة، مجلة علامات، العدد، 32، ص. 36

(53) كمال عبد الرحيم، سيميولوجيا الصورة الفوتوغرافية بارث نموذجا، مجلة علامات، العدد 16، ص. 96