آليات اشتغال الصورة الفوتوغرافية لدى رولان بارت

إعداد: مناصري وفاء*
إشراف: ناصر سطمبول

قد بلغ اختراع الصورة الفوتوغرافية حدّ المفارقة بين زمنين متغايرين، الزمن التشكيلي والزمن التقني البصري، إذ تمّ في « 18 غشت 1839 تدشين المرحلة الطويلة لانتقال الفنون التشكيلية إلى الصناعات البصرية. ففي ذلك اليوم أعلن **أراغو** في معهد فرنسا باسم الدولة الفرنسية اختراع " هذا الجهاز الجديد لدراسة الطبيعة"، وقد تمت الجلسة في أكاديمية العلوم بمنأى عن أكاديمية الفنون الجميلة. وكان **أراغو** إذ ذاك يحتفي بهذه الواقعة بصفته عالما متضلّعا، إذ راح في مفتتح الحدث هذا يتوجه بالخطاب لنظرائه أولا. حيث كانت هذه التقنية في نظره أداة وملحقا بالعمل العلمي، وموضوعه رهن إشارة علماء الفلك والنباتات والحفريات. غير أن **دولاروش**، وهو رسّام معارك في أوج شهرته خرج من الجلسة وهو يردّد (من اليوم يمكن اعتبار التشكيل في عِداد الأموات) [1] ويؤول هذا المعطى، إلى انهيار العالم بهذا المنتج الجديد الذي تأتّى بوصفه مكنة لمغالبة الزمن التشكيلي، بحسب ما أبانت عنه لحظة الصدمة على لسان **دولاورش**، ومن هنا كان لزاما ولوج مغامرة الفوتوغرافية التي اخترعها « **نييبس** الذي صنع أول صورة فوتوغرافية في العالم سنة 1826، و يسمى **نيسيفور**، مثله مثل **نيسفور القديم**، وبفاصل ألف سنة، إنها لصدفة غريبة أن يحمل أول ممارس للصور الآلية اسم أول منظر للصورة المصنوعة بيد الإنسان. » [2] و بالرغم من الاستحقاق الذي حازه هذا الاختراع، إلا أنه ظل يفتقد للنبض والروح تبعا لمقتضيات الآلية والتقنية، الأمر الذي أفصح عنه "**دوبري**" ضمنيا فيما هو يحول إسقاط النصيف عن معالم الميز والمغايرة بين التشكيلي والمصوّر بقوله : « فالتشكيلي كان يصنع شهرته، فيما ظل المصوِّر الفوتوغرافي يمارس مهنة، إنه ليس مبدعا وإنما هو حرفي »[3] وعبر هذا التوصيف يتجلى مبدأ القيمة لكل من المجالين.

ومرد ما سلف طرحه إلى أن (**الفوتوغرافيا** هي أقل الفنون عفوية ... لا شيء فيما يبدو يمكن أن يتخلّى عن أسرار أفكارنا الخفية، أكثر من الصورة الفوتوغرافية المرتبطة بحكم قوة الأشياء بالواقع

*- جامعة وهران1- أحمد بن بلة -الجزائر.

الخارجي.)[4] استجابة لعصر الرؤية القاضي بحكم المساواة بين المرئي والواقعي. [5] وهذه المقاربة التمثيلية تسفر عن ترتيب وتصنيف يقع ضمن فضاء الصورة الفوتوغرافية، (يشبه ذلك الذي يعطي للإدراك من خلال مشهد حقيقي.)[6]. حيث (إن المشابهة ..مبدؤها في الاشتغال)[7]، و لعل ذلك ما جعل الرسم في بداية اصطدامه بالفوتوغرافية، يظل حذرا من السقوط في حدود التنميط الفوتوغرافي، وإن تغيّر مسرى العلائق لاحقا بعد التطور الذي شهدته الفوتوغرافية [8] في عصر هيمنت فيه الصورة على الإنسانية جمعاء، نتيجة امتلاكها قوة التأثير [9] وتحقيقها انتشارا وتوسّعا وبكثافة، إذ تخطّى حدود ذلك القسر والإكراه الذي شهدته في أوجّ اختراعها.

من هنا يتراءى البعد النفعي الذي حققته الصورة. بالرغم مما كان يؤخذ عليها مقارنه بالفنون التشكيلية وما كانت تؤديه في غياب الآلة و لعل ذلك، ما حمل بعض النقاد العالميين على البحث في مجال اشتغالها بغية الكشف عن آليات اعتمالها، وخصوصيات تركيبها، وما ينتج عنها من وظائف ويصدر من آليات أكثر تمفصلا، في مقابل ما تؤديه لدى الرائي * من اجتلاب أو استنفار، أو تأثير يتعدى مجمل هذه الثنائية المنتجة لمعالم المغايرة بين حدّي النفي والإثبات إلى تأثير مخالف، سنعمد إلى الإبانة عنه، من خلل تلك الطروح الشائكة التي يبتدر بطرحها الناقد الفرنسي **"رولان بارت"**، عبر تجاوزه خطاطات الطرح التاريخي أو الشرح المستميت إلى سُكونية البحث المألوف، إضافة ولوجه عوالم الغموض التقني والتأثيري والنفعي والفني لما يصدُر عن غواية الفُضول حول ما تُجلّيه صورة الآلة المبتكرة، وتبعا لذلك يُطرح الإشكال الآتي: ما هي آليات اشتغال الصورة الفوتوغرافيه، وما خصيصاتها التأثيرية الخفية ومضمرات أدائها بحسب ما أبان عنه "**رولان بارت**" ؟

ومما تستوجب الإشارة إليه قبل الخوض في الكشف عن خبايا الصور الفوتوعرافية من وجهة "**رولان بارت**"، إذ إنّه لم يكن ممتهنا لهذه الحرفة، أو خبيرا تقنيا، أو متضلّعا من اشتغالها إلى غاية ما ينتج عنها من صور وإنما تأتّى انجذابه إلى هذا العالم الملتبس، إثر تأثير الصدمة الأولى التي أحدثتها في نفسيته صورة **"جيروم"** الأخ الأصغر لـ **"نابليون"**، (منذ زمن طويل عثرت في يوم على صورة فوتوغرافية لـ **"جيروم"** الأخ الأصغر لـ **"نابليون"** التقطت له عام (1852)، قلت لنفسي آنذاك، بدهشة لم أستطع أبدا التخفيف من وقْع حدّتها منذ ذلك الحين، **"إني أرى العيون التي رأت الإمبراطور"**، كنت أتكلم أحيانا عن هذه الدهشة، غير أنه لم أجد من يشاطرني ما طرأ في نفسي، ولا حتى يشاركني في اقتسام متعة الإراك، فقد نسيتها، (الحياة تتكون من تلك اللحظات الصغيرة، من الشعور بالوحدة). نحا اهتمامي صوب الفوتوغرافيا منحى ثقافيا، إذ قررت أنني أحب الصورة الفوتوغرافية أكثر من السينما رغم أنني لم أتمكن حينها من الفصل بينهما.) [10] وضمن هذا المعطى

الأول، يحصل أن تتراءى قوة التصوير الفوتوغرافي في اجتلاب عين الرائي، والتأثير عليه، عبر ما تقذى به عدساتها في حدقة المتلقي، وكذا ما تسفر عنه من تأويلات، ولا أدل على ذلك ما يذهب إليه **"رولان بارت** في نحو هذا الإفصاح": **"إني أرى العيون التي رأت الإمبراطور"**، فالناقد العصِيّ عن التصنيف، ضمن هذه العبارة يفصح ضمنيا عن فعل التعدّي الذي تعتمله الصورة ضد نمطيتها الأولية، إلى ما تتأوله لدى المتلقي، وما يمكن أن تثيره فيه من أثر ينم عن عمق مضمونها، أو موضوعها، لتصبح بذلك الصورة «أكثر واقعية من الواقع، إنها تصبح واقعا جديدا وآسرا و جذابا..» [11]، و« ... ومضمونا مُفعما و صادقا...» [12]، يتوجب على متلقيه فكّ سننه، وعليه فـ **"بارت"** لم ير مجرد عيون، وإنما استكنه عمقا ما في تلك الصورة، فتأوله في: **"العيون التي رأت الإمبراطور"** وها هنا يُطرح تساؤل آخر: ما الذي حمل "**بارت**" على هذا التأويل؟ وإذا كانت الصورة مرتبطة بزمن ومكان مُحدّدين فما الذي حمل "**بارت**" كي يتوسم أثر الإمبراطور فيها و عليها؟ وكيف اهتدى **بارت** إلى هذا التأويل من مجرذد صورة، جامدة وصمّاء لا حياة فيها، مغرقة ضمن تكلّس من التحنيط الآلي المُفرغ من الروح وتوثب الفاعلية؟

إجابة على ما يقارب مثل هذه التساؤلات، نلفي " **بارت**" يذهب إلى تقفّي البعد الأنطولوجي للفوتوغرافيا، انطلاقا من رغبة ذاتية، استبدّت به للبحث في مكنونات الفوتوغرافية حين يذهب في طرحه مستشكلا الأمر(استولت علي رغبة **وجودية** حيال الفوتوغرافية، أردت أن أعرف مهما كلفني الأمر ما الفوتوغرافيا في "**حد ذاتها**"؟ ما الملامح الأساسية التي تميزها عن عالم الصورة؟ ما كانت تعنيه تلك الرغبة بالنسبة لي، هو أنني على الرغم من الشواهد التي تبلورها التكنولوجيا والممارسة التطبيقية، ورغم انتشارها المعاصر الهائل، فلم أكن واثقا من أن الفوتوغرافية موجودة وأن لديها عبقريتها الخاصة بها) [13]، انطلاقا من هذا الشرح التساؤلي يطرح قضية البعد الأنطولوجي للفوتوغرافية، وهو الذي يستكشفه انطلاقا من ذاته بوصفه مصدرا للتجربة مع هذا المخترَع الجديد، بالرغم من عدم احترافه لعوالمها.

وضمن سياق هذا المعطى يكشف " **بارت**" عن ماهية الفوتوغرافيا، إذ (تجرّ تلك الحتمية الفوتوغرافيا (لا توجد صورة دون شيء تمثله أو شخص ما) إلى الفوضى العارمة للأشياء، لماذا نختار (تصور) هذا الموضوع في تلك اللحظة دون غيرها؟ لا تخضع الفوتوغرافية للتصنيف لأنه ليس هناك أي سبب لوسم هذا الحدث أو ذاك.) [14] وإثر هذا التوضيح تتراءى وثوقية العلاقة بين الصورة عبر مرجعها، إذ لابد لها من موضوع تمثله.

وعلى حذو مسلك هذه الاستفاضة يتعرض " **بارت**" إلى ما يعترض طرق البحث في مجال الفوتوغرافيا، الذي تتجاذبه معرفيا عدة علوم ومناهج كالتاريخ وعلم الاجتماع، غير أنها لم تفضي

باستكانتها إلى البحث الروتيني إلى الإجابة عن الأسئلة التي تختلج ذات " **بارت**"، الأمر الذي ولد لديه نفورا من طبيعة هذه العلوم في تعاملها مع مجال الفوتوغرافيا [15] (لقد لاحظت بانزعاج أن أحدا لم يحدثني تماما عن الصور التي تثير اهتمامي، تلك التي تمنحني متعة وانفعالا. ماذا أفعل بقواعد التكوين لمشهد فوتوغرافي، أو على الطرف الآخر، بالتصوير كطقس عائلي؟ في كل مرة كنت أقرأ فيها شيئا عن الفوتوغرافيا، كنت أفكر في صورة معينة أحبها، و كان ذلك يغضبني، وذلك لأني لم أكن أرى سوى إحالاتها، الموضوع المنشود والجسد العزيز) [16] وعبر مجمل هذه التساؤلات يفترع الناقد آليات البحث القبلي، وينتهك تكلسها السطحي لحظة وقوعه في حيرة الاختيار بين صوتين متباينين:

1 – صوت مزعج (صوت العالم) : ويشمل صور الهواة الخاصة بالعائلات والقابلة للدرس الروتيني[17].

2 – صوت قوي: يناهض الدرس التقليد، ويتوخى التنصل من الذاكرة الثقافية، دفعا بالتجديد نحو الظهور بدل الاحتجاب وراء الستائر التاريخية والاجتماعية [18].

ومناهضة لمثل هذا الدرس المرجع، ينصِّب **"رولان بارت"** ذاته ، إذ تُعد **"الأنا"** مبدأ استكشافيا (ها أنا أنصب نفسي إذن مقياسا للمعرفة الفوتوغرافية، ماذا يعرف بدني عن الفوتوغرافية؟ لاحظت أن صورة ما، يمكن أن تكون موضوعا لثلاث ممارسات (أو ثلاثة انفعالات أو ثلاثة مقاصد): أن تفعل، أن تتحمل، أن تتطلع. المصور هو الفاعل، المشاهد هو نحن جميعا الباحثون في الجرائد، والكتب والألبومات والأرشيفات، على مجموعات من الصور. وهذا أو ذاك، مما تم تصويره هو الهدف، هو المرجع من قبيل طيف خافت، هالة العمل المصور الذي أسميته عن طيب خاطر **المجال الشبحي** للصورة، لأن هذه الكلمة تحتفظ من خلال جذورها بصلة مع المشهد وتضيف إليه، هذا الشيء الذي يبدو مفزعا قليلا في كل صورة: العودة من الموت) [19] وعلى إثر هذا التوضيح، ترتسم الحدود المتحكمة في دورة الصورة الفوتوغرافية والتي ترد وفق هذا التعاقب: الفاعل ويمثله المصور، والمرسل إليه ويمثله المشاهد على اختلاف فئاته، ومرجع الرسالة ويمثله موضوع ما، على أن يبقى معلقا غامضا، فلذلك اصطلح عليه **"بارت" "المجال الشبحي"** ، تساوقا مع سمة الغموض التي تستفز **بارت** دوما، ومن ثمّ تثيره وتستفزّه لكي يستعيد بعث الصورة عبر التأويل من حالة الموت إلى استدعاء الذكرى التي تؤديها فاعليتها الصورة عبر دوامة المجال الشبحي، إنه موت الجسد بعد أن تحيله الفوتوغرافيا إلى مجرد صورة باهتة باردة لا تجلّي خفايا النفس الغامضة. وفي المقابل تجدر الإشارة إلى أن **"بارت"** لم يحظ من المقاصد الثلاثة السالفة إلا بقصد التطلّع إلى الصورة، بوصفه مشاهدا ومتلقيا، تتعذر عليه مكنة السموق إلى خبرة واحترافية ومهنية المصور صانع الصورة.

ضمن هذه المغامرة الشائكة، يستدعي النقاد جملة من الصور، ليتفحص أبعادها المشهدية، غير أن الارتباك تسرّب إلى عمله عبر فُرج مختلفة وفجاج متعدّدة، جعلته يسقط في دوامة من المآزق منها حيازته لتجربتين من محصّلة ثلاث تجارب:

1 - **الذات (بارت):** بوصفها موضوعا للصورة ومرجعها
2 - **المشاهد المتلقي لها:** بارت بوصفه محللا لها ← ما يمتلكه بارت
3 - **التجربة المفتقدة:** وتمثلها **روح الصورة بالنسبة للمصور :** أي ذلك الانفعال الشعوري الذي يربط المصور بعدسة التصوير، وفي هذا الصدد نلفي **"رولان بارت"** ينتهي عبر تفسيره إلى إحدى: « إحدى تلك الممارسات **مغلقة** أمامي، ولم يكن هناك ضرورة للبحث عن تفسير لها، أنا لست مصورا، ولا حتى هاويا، إذ إنني غير صبور، لابد لي أن أرى فورا ما الذي أنتجته (**البولاروید؟** مسلية، إنما مخيبة للآمال، إلا إذا تدخل في الأمر مصور كبير) أستطيع افتراض أن انفعال المُصوّر (وبالتالي روح الصورة بالنسبة للمصور) له بعض الصلة بـ **"الثقب الصغير Sténopé"** الذي من خلاله يرى ويحدد ويؤطر ومن ثم يضع من منظوره ما يريد أن **"يقبض عليه"** كي (يفاجئه)»[20]، وبهذا التحديد يظهر **بارت** أهمية تلك العلاقة والصلة الروحية الرابطة بين المصوّر والثقب الصغير لآلته "البؤرة"، إذ لا سبيل له إلى هذه الاحترافية الطاغية سوى آلته **البولاروید** التي تتأرجح بين فاعلية التسلية وسكونية الخيبة بالنسبة إليه، لافتقاره خبرة التماهي الروحي مع عدسة **البولاروید.**

ونتيجة لذلك يذهب **بارت** إلى موضعة الفوتوغرافية «تقنيا عند ملتقى طرق لمسلكين متمايزين تماما؛ إحداهما نظام كيميائي هو تأثير الضوء على بعض المكونات، والآخر نظام فيزيائي وهو تشكل الصورة عن طريق جهاز بصري، يخيل إليّ أن صورة المشاهد، تنحدر أساسا لو استطعنا القول من الإظهار الكيميائي للموضوع (حيث أتلقى بفعل مؤجل، الأشعة) وأن صورة المصور كانت على العكس، موصولة بالرؤية المتقطّعة لشباك غالِق للغرفة المظلمة camera obscure ولكن بسبب ذلك الانفعال (أو بسبب تلك الروح) لم أستطع الحديث عن الفوتوغرافية، لأني لم أتعرف عليها أبدا، لم أستطع الانضمام إلى هذه الجماعة (وهم الأغلبية التي تتعامل مع الصورة من منظور المصور)» [21] وبذا يتأكد مأزق الافتقار إلى لذّة الرّوح الصانعة لعوالم الصورة.

وتبعا لذلك يثير **بارت** علاقة الصورة بالموت، وعليه « تقدم الصورة على مستوى تخيلي (تلك التي أعنيها) هذه اللحظة شديدة الغموض، حيث للحق أقول: لا أكون ذاتا ولا موضوعا، ولكن بالأحرى ذاتا تشعر فتصير موضوعا، ومن ثم أعيش تجربة مصغّرة لـ **لموت:** (قاب قوسين أو أدنى). » [22] وبالرغم

من المكابدات التي يفتعلها المصور درء للموت عن الصورة بما يضفيه على الخلفيات، والاتجاهات، والوضعيات إلا أن **بارت** يذهب في قوله: « ولكن حينما أظهر على منتج هذه العملية، ما أراه هو أنني لم أصبح إلا صورة، بما يعني الموت نفسه» [23] ومن هنا يكون لزاما العودة من الموت عبر ما تثيره القراءة.

ومن جهة أخرى إضافة إلى ما سلف ذكره يعمد " **بارت**" إلى اعتبار علم الذات، حيث مصدر البرهنة على مختلف أمزجته « لقد رأيت بوضوح أن الأمر تعلق هنا بحركات نابعة من ذاتية سهلة تنتهي بمجرد أن يقال: **أحب / لا أحب** : من مِنّا لا يملك فهرسه الداخلي، للمذاقات، للنفور للامبالاة؟ لكن بالتحديد: دائما كنت أرغب في البرهنة على أمزجتي، ليس لتبريرها، وبدرجة ما ليس لملء مشهد النص بفرديتي، ولكن على النقيض، لإهداء هذه الفردية ومدها إلى علم للذات، علم لا يهُمّني اسمه كثيرا، شرط أن يصل إلى عمومية (لم تتمثل بعد) لا تختزلني ولا تسحقني كان يجب إذن التحقق من الأمر.» [24]، ومن هنا ينتج الإعلان عن علم يتخصص في الذات فيمكّن " **بارت**" من البرهنة السليمة على ما يخامره من مشاعر تجاه الصورة، ومن هنا تتأتاه مُكنة تخطّى الحكم المزاجي غير المتعقّل. ذلك لأن الانجذاب صوب الصورة هو منطلق التحليل لدى " **بارت**" عبر إفصاحه الآتي: « قررت إذن أن أعتبر الانجذاب الذي أشعر به تجاه بعض الصور، دليلا لتحليلي الجديد. لأنني على الأقل: كنت على يقين من حدوثه، ماذا أسميه؟ الافتنان؟ لا فهذه الصورة التي أفضلها وأشغف بها، لا تشترك في شيء مع النقطة البراقة التي تتأرجح أمام عينيك، و تدير رأسك ؛ ما تولده في نفسي هو النقيض التام للبلادة، بالأحرى خضخضة داخلية، فرح، مخاض ما، ضغط ما لا يمكن أن يوصف ..» [25] وعليه يكون الانجذاب دليلا و منطلقا لمباشرة أجرأة الصورة في منأى عن ما يمكن توصيفه بمرآوية المظهر السطحي ولكن هل مجرد الانجذاب كاف للقراءة الصورة؟ وعليه يتساءل **بارت** عبر هذا الطرح: « ..حين يريد أن يفصح عن نفسه إذن؟ هي الفائدة؟ هذا غير كاف؛ لا أحتاج إلى أن استنطق مشاعري لكي أعدد الأسباب المختلفة للاهتمام بصورة ما؛ يمكننا: سواء أرغبنا في الشيء أم استمالَنا منظرٌ ريفي، أو اشتهينا الجسد الذي تعرضه الصورة، سواء كنا نحب أو أحببنا الكيان الذي تسمح لنا بالتعرف عليه، سواء اندهشنا لما نراه أو أعجبنا بأداء المصوّر وتبادلنا الحديث حوله، إلخ ..؛ إلا أن هذه الفوائد تتسم بالهزل والتنافر، قد ترضى صورة كتلك أحدهم، ولا أكترث لها كثيرا ولو أن صورة غيرها أثارت اهتمامي بقوة، سوف أرغب في معرفة ما **أوقفني** فيها، أيضا، بدا لي أن أفضل كلمة تشير (بصفة مؤقتة)، إلى الانجذاب الذي يتملكني تجاه بعض الصور، هي كلمة **المغامرة**. هذه الصورة تحلّ في نفسي، وتلك لا» [26].

وعلى شفيرٍ من هذا المسلك الشائك تتبدى فاعلية طرح جملة من القضايا المعقدة، يسعى "**بارت**" إلى ترسيخ مبدأ **"المغامرة"** إزاءها بوصفه بؤرة انبلاج ذلك الانفعال النفسي تجاه صورة معينة.

وبعد لأْيٍ وسعي حثيث في محاولة إيجاد منفذ فيما يمكن أن تقدّمه الفينومينولوجيا، ينتهي "**بارت**" إلى أن «الفينومينولوجيا التقليدية تلك التي عرفتها في مراهقتي (وفي ذلك الحين لم يوجد غيرها) لم تتحدث قط بقدر ما أتذكر عن الرغبة والعزاء، ومن المؤكد أنني تكهنت بطريقة تقليدية». [27]

إثر هذا، ينزع الناقد إلى اجتلاب بعض الصور، التي تحتوي على مبدأ المغامرة، منها صورة **لكوين فيسينج Koen Werssing**، ويتعلق مبدأ **المغامرة** ضمن هذه الصورة «بالحضور المتزامن لعنصرين منفصلين، متنافرين بحيث لم ينتميا إلى نفس العالم (لا ضرورة للذهاب إلى التضاد): الجنود والراهبات، تكهنت بقاعدة بنيوية، (على مستوى نظري الخاص) » [28] وضمن هذه الوسم الإجرائي يوظف "**بارت**" خبرته في مجال التحليل البنوي القائم على مبدأ الثنائيات، بغية تبرير حججه التحليلية وذرائعه التأويلية.

وفي ضوء المنهج البِنوي، ينتهي الناقد إلى إفراز مصطلحين عِلميين متغايرين قصد التوجيه العلمي السّديد لمسالك الدرس الفوتوغرافي، بحسب ما كشف عنه "**بارت**" وهما:

1 - **الستوديوم Studium**: وتحت هذا المدرج يوضح "**بارت**" آليات اشتغال هذا الحد وهو بصدد التعرض لاختبار تفاعلي مع بعض الصور «ومن أجل هذه الصور أستطيع بالتأكيد، اختبار نوع من الاهتمام العام، يكون في بعض الأحيان ممتزجا بالانفعال، لكنّها العاطفة التي تمر من خلال رابط معقول، لثقافة أخلاقية وسياسية، ما أشعر به تجاه هذه الصور يصدر عن انفعال متوسط، عن ترويض بشكل ما» [29] وبذا تتضح عملية تشكّل **الستوديوم** نتيجة تفاعل بين الرائي والصورة عبر وسيط المرجعية، ودرْءً لكل مُغالبة يمكن أن تشوب المصطلح، نلفي الناقد يؤصل لمباني جذرية واردة ضمن معجميات اللغة اللاتينية: «... لم أعرف في الفرنسية كلمة تعبر ببساطة عن هذا النوع من الاهتمام الإنساني، ولكن أعتقد أن هذه الكلمة توجد في اللاتينية. ألا و هي **الستوديوم Studium**، التي لا تعني الدراسة على الأقل بشكل مباشر، ولكنها التطبيق على شيء ما، ... أثار **الستوديوم** اهتمامي بكثير من الصور الفوتوغرافية، سواء كنت أتلقاها كشهادات سياسية، أو كنت أتذوقها كمشاهد تاريخية جيدة، وذلك لأنني أعيها في الأشكال وفي الوجوه، وفي الإيماءات، وفي الزخارف، والأفعال (هذا المعنى الضمني حاضر في الستوديوم)» [30]، ومؤدى ذلك أن **الستوديوم** هو ذلك الانفعال والانجذاب الأولي تجاه صورة ما، عبر وسيط المرجعية الثقافية التي يحملها المتلقي، وبذا يغدو **الستوديوم** قاسما مشتركا بين مختلف المتلقين للصورة.

وفي سياق هذا الطرح يشير" **بارت**" موضحا سبل اشتغال **الستوديوم** «الستوديوم هو ذلك الحقل الرحب للرغبة الفاترة، للاهتمام المتنوع، للمذاق المتناقض: **أحب/ لا أحب، أميل / لا أميل** ، ينتسب **الستوديوم** إلى صيغة الانجذاب **to like** وليس الشغف **to love** تستفزّ نصف رغبة ونصف إرادة هو نفس اهتمامنا المبهم المراوغ غير المسؤول بأناس وعروض و ...إلخ » [31]. وبهذا ينتفي الناقد مكنة كفالة **الستوديوم** وحده بتحليل الصورة الفوتوغرافية.

2 - **البونكتوم Punctum (الوخزة):** ويباين هذا العنصر **الستوديوم** من حيث آليات الاشتغال، بحيث يأتي «لكي يكسر (أو يحدد إيقاع) الستوديوم هذه المرة ليس أنا من سوف أبحث عنه (مثلما أحيط بوعي السائد حقل الستوديوم)، بل هو الذي ينطلق من مشهد مثل السهم ويخترقني، توجد الكلمة في اللاتينية كي تشير إلى هذا الجرح، هذه الوخزة، هذه العلامة التي أحثتها الآلة المدببة ... هذا العنصر ... يحدث بلبلة لمفهوم الستوديوم، سوف أسميه إذن **البونكتوم punctum**، لأنه هو أيضا: وخز، ثقب صغير، بقعة صغيرة ... وأيضا رمية نرد. **البونكتوم** ـ هو تلك المصادفة التي توخزني (ولكنها أيضا تؤلمني تطعنني)» [32]، ومن ثم فالبونكتوم **Punctum** يخترق **الستوديوم**، ويشظيه بقوة متفردة، يتعذر إيجادها لدى جميع القراء.

وضمن الأخذ باصطلاح ثنائيات المنهج البنوي، يستعمل الناقد مصطلحي: الثنائية في مقابل الأحادية، ممثلا لذلك بصور التحقيق الصحفي التي يسقط عنها البونكتوم **P**unctum كونها أُحادية المبنى، وعليه فهي مغرقة في **الستوديوم** نظرا لسطحيتها التي تصرخ، ولا تجرح بحسب ما ذهب إليه **بارت** [33]

ومن جهة ثانية يرى أن صور الإباحية، والخَلاعة والمشهديات اللاخلاقية بغض النظر عن الأيروسية، فهي ساذجة لديه لا تمتلك ما يؤهلها إلى اشتغال **البونكتوم P**unctum، كونها فاضحة في استعراضها شبقية أحادية المبنى لا قوة في حِدّة أثرها [34]

وختاما نخلص إلى أهم ما أثاره **بارت** حول وظائف الصورة؛ بحيث أجملها في الآتي: الإبلاغ أي الإعلام، التمثيل، التدليل على معنى، تحفيز الإقبال على شيء ما، تثبيت المعلومة أي توثيقها، كونها تمنحنا معرفة صغرى، وردفا على ذلك علاقتها بالموت والعودة. [35]

وبناء على ما سلف، ننتهي إلى أنه، على الرغم من الغموض الذي انتاب بعض مطارحات **بارت** حول آليات اشتغال الصورة الفوتوغرافية، إلا أنه تمكّن عبر استكشافه لفاعليتي **الستوديوم** و**البونكتوم P**unctum، من رسم معالم جديدة لاعتمال الصورة الفوتوغرافية.

هوامش البحث:

1. ريجيس دوبري، حياة الصورة وموتها، ترجمة فريد الزاهي، أفريقيا الشرق، المغرب، ص 215.
2. المرجع نفسه، ص 215.
3. المرجع نفسه، ص 215.
4. غي غوتي، الصورة المكونات والتأويل، ترجمة، فريد الزاهي، وتقديم، سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 1، 2012، ص 198، 199.
5. ينظر، سعاد عالمي، مفهوم الصورة عند ريجيس دوبري، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ص 74.
6. جاك أومون، الصورة، ترجمة، ريتا الخوري، ومراجعة، جوزيف شريم، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ص 62.
7. عبد المجيد العابد، السيميائيات البصرية، (قضايا العلامة والرسالة البصرية)، دار المحاكاة، سوريا، ط 1 2013 ، ص 96.
8. ينظر، نزار شقرون، رهانات الفن العربي المعاصر، دار محمد علي للنشر، تونس، ط 1 2004 ، ص 68.
9. محمد نبهان سويلم، التصوير والحياة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ص 8.

❖ « إن الرائي ليس دون وجود مرئي» موريس مرلو. بونتي، المرئي واللامرئي، ترجمة وتقديم، عبد العزيز العيادي، ومراجعة، ناجي العونلّي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط 1 2008 ، ص 23.

10. رولان بارت، الغرفة المضيئة، (تأملات في الفوتوغرافية) ترجمة، هالة نمّر، ومراجعة، أنور مغيث وإشراف، جابر عصفور، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط 1 2010، ص 9.
11. شاكر عبد الحميد، عصر الصورة، (السلبيات والايجابيات)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت، ط 2001 ، ص 32.
12. غيورغي غاتشف، الوعي والفن (دراسة تاريخ الصورة الفنية)، ترجمة، نوفل نيوف، ومراجعة، سعد مصلوح، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط 1990، ص 202.
13. رولان بارت، الغرفة المضيئة، (تأملات في الفوتوغرافية)، ترجمة، هالة نمّر، ومراجعة، أنور مغيث وإشراف، جابر عصفور، ص 9.
14. المرجع نفسه، ص، 11، ص 12.
15. ينظر، المرجع نفسه، ص 12.
16. المرجع نفسه، ص 12.
17. ينظر، المرجع نفسه، ص 12.
18. ينظر، المرجع نفسه، ص 12.
19. المرجع نفسه، ص 13 ، ص 14.
20. المرجع نفسه ص 14.
21. المرجع نفسه ص ، 14.
22. المرجع نفسه ص 18.

23. المرجع نفسه ص 18.

24. المرجع نفسه ص 21.

25. المرجع نفسه ص 22.

26. المرجع نفسه ص 22.

27. المرجع نفسه ص 24.

28. المرجع نفسه ص 24.

29. المرجع نفسه ص 28.

30. المرجع نفسه ص 28.

31. المرجع نفسه ص 29.

32. المرجع نفسه ص 29.

33. المرجع نفسه ص 42.

34. المرجع نفسه ص 42.

35. ينظر، عبد العالي معزوز، فلسفة الصورة، (الصورة بين الفن و التواصل)، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط، 2014 ، ص ، 160.