خطاب الصورة الوظيفة الجمالية وإيديولوجيا الإشهار

الطاهر روابنية
جامعة باجي مختار- عنابة

يشكل التواصل اللفظي وغير الفظي مجالا متميزا لاشتغال خطاب الصورة،على مستوى النسق اللساني أو على مستوى النسق البصري وذلك أن الأنساق غير اللسانية مبنينة وفق قوانين النسق اللساني ، وهذا حسب التصور السوسيري للسيميولوجيا ، وأن هذه الوسائط والعلاقات تعد سندا لإنتاج الدلالة ، وهي محكومة في وجودها التواصلي بمبدأ الاعتباطية ، الذي يعد معيارا أساسيا يتم من خلاله تصنيف الظواهر اللغوية وغير اللغوية (الكلمة /الصورة) وفهم المعنى والدلالة المترتبة عن عملية التسنين والإدراك ، وهو ما يجعل معيار الاعتباطية بالنسبة للتواصل البصري على مستوى الرموز والقرائن والإيقونة في حاجة إلى إعادة تحديد . فلإدراك الإنسان لعالمه الخارجي المليئة بالصور يعد عملية بالغة التعقيد ، بعضها يعود إلى كيفيات إدراك الصور ، وبعضها الآخر يعود إلى إنتاج الدلالة .

أدى تطور وسائل التواصل البصري وتوظيف الصورة على مستوى مختلف الأنساق التواصلية والخطابية ــكون الصورة لغة صامتة ذات سنن ضمني في مقابل اللغة ذات الخاصية لصوتية ، وقابلية التمفصل والسنن الصريح ــإلى أن يحتل خطاب الصورة مكانته المتميزة في وسائل الاتصال الجماهيري، وعلى مستوى الوسائط التعبيرية الدالة ، وأن يتجاوز الوظيفة الجمالية التي قامت عليها بلاغة الصورة في مختلف الشعريات ، بخاصة بعد أن أعادت الظاهرتية الاعتبار لهذا الخطاب البصري ،حيث غدا معه الحديث عن الصورة والمتخيل جزءا من التفكير في قضايا الإدراك والفكر والإبداع ،وقد زاد هذا من العناية بالوظيفة الإخبارية لخطاب الصورة ، وبخاصة في عصر العولمة التي جعل خطاب الصورة يغزو كل المجالات ، ويدخل كل البيوت ، ويمارس الدعاية والإشهار الثقافي والإيديولوجي والتجاري ، وبذلك تحول هذا الخطاب إلى وسيط مروج إلى درجة كادت وظيفة هذا الخطاب ــ نتيجة علاقته باقتصاد السوق ــ أن تنحصر في الوظيفة الإشهارية مع إعادة توظيف

1-التواصل اللفظي والتواصل البصري :

حظي التواصل باهتمام خاص من قبل اللسانيين والسيميائيين على حد سواء، وقد كان لكل من ف.دوسوسير ور.جاكوبسون الفضل في التأصيل لعلم التواصل ، باعتبار سوسير المؤسس للتواصل اللساني من خلال حديثه عن ثنائية اللغة/الكلام وعما أسماه ب"مدار الكلام " و"اعتباطية العلامة اللغوية " وعلاقتها بسنن الإدراك وبعادات وأعراف التواصل الاجتماعي. وعليه فإن مفهوم التواصل عند سوسير يتجاوز حدود اللغات الطبيعية أي حدود التواصل اللفظي إلى كل ما هو غير لفظي من أنظمة التواصل المختلفة . أما جاكوبسون فقد نظر لهذا العلم لسانيا من خلال دراسته لوظائف اللغة ووضعه خطاطة للتواصل اللساني مستفيدا في ذلك من الأنثروبولوجية ونظرية الإخبار والرياضيات ومن أبحاث مهندسي التواصل ؛ وأهم ما يمكن الإشارة إليه هو اهتمامه بالوظيفة الشعرية للغة وبالعلاقات التي تقوم بين الشعرية واللسانيات عبر التواصل ، حيث اعتبر أن عدم اهتمام اللساني بالوظيفة الشعرية وعدم مبالاة عالم الأدب بالمشاكل والمناهج اللسانية بعد مفارقة تاريخية صارخة (1) .

وإذا نقصر حديثنا على التواصل اللفظي والتواصل البصري فإننا لا نسقط من حسابنا بقية أنواع التواصل المتعلقة باللمس والشم والتذوق ، أو تلك المتعلقة بوسائل الاستشعار في العالم الحيواني ، حيث أنه من بين ما يشير إليه المصدر communiquer في اللغة الفرنسية مخاطبة الإدراك الحسي للآخرين من خلال إرسال علامات لملامسة واحدة من الحواس الخمسة (2) . أما فيما يتعلق بالتواصل غير الفظي فيرى أ . كيبيدي فارغا A.KIBEDI VARGA

"أننا نفكر ــ تقريبا ــ في حاستي السمع والبصر ، ونادرة هي الحالات من بين الأشخاص العاديين الذين يستعملون بطريقة عادية كل حواسهم في تواصل واع" (3). والمقصود هنا بالتواصل الواعي كل تواصل دال وذي مقصدية معينة.

وعلى العموم فإن الحديث عن التواصل والإدراك الحسي يجعلنا نقر بأنه لكل حاسة طريقة خاصة لفهم الواقع ، وأن الحواس تتكامل عوض أن يخضع بعضها لبعضها الآخر ؛وفي هذا السياق تورد إيفات هاتويل yvette hatwel-

عوض أن يخضع بعضها لبعضها الآخر ؛وفي هذا السياق تورد إيفات هاتويل yvette hatwel-

ومن خلال بحث طويل حول علاقة حاسة اللمس بحاسة البصر- أنه بالنظر إلى الدور الأساسي لحاسة اللمس في تكييف الحس الحركي غدت خاضعة لهذا التخصص وكأنها ليست معنية سوى بنجاح الأحداث حول العالم تاركة للنظر العناية بفهم هذا العالم 0(4) وهنا نكون بصدد علاقات متدرجة تقوم بين الحواس تعطى فيها – دائما – الأفضلية للسمع والبصر ثم اللمس لما يقوم بين هذه الحواس من علاقات تكامل وتعاضد كون التجارب الحسية المدركة بواسطة هذه الحواس تحدث – في الوقت نفسه – في العالم الخارجي وفي أعماق النفس ، يتحول معها الداخل خارجا والخارج داخلا، وهذا التحول يضعنا بعيدا كل البعد عن أنفسنا –في الآخرين وفي الأشياء (5).

وللتأكيد على ما يقوم بين الحواس من علاقات تكامل وتأثير متبادل بخاصة على مستوى حاستي السمع والبصر ، يشير ريجيس دوبري إلى أنه " في يوم من الأيام ، طلب أحد أباطرة الصين من كبير الرسامين في القصر محو الشلال الذي رسمه في لوحة جدارية ، لأن خرير الماء كان يمنعه من النوم " (6). حيث يشكل هذا المحكي اللفظي ترجمة للمحكي البصري المتمثل في جدارية القصر الأمبراطوري ، وذلك كون الكثير من اللوحات تقدم أحداثا بطريقة ما لا يمكن الكشف عنها إلا من خلال الوظيفة الإقناعية للوحة التي لا تصبح جلية إلا إذا أعدنا بناء مسار التلقي ، حيث يتم –عموما –إدراك سردية اللوحة مباشرة 0(7) والمهم في هذا المستوى هو أن اللوحة لا تصبح مسموعة بالطريقة نفسها عند متلقين ينتمون إلى أزمنة وفضاءات اجتماعية وثقافية وعقدية مختلفة ، إذ بالإضافة إلى " القدرة الإدراكية ، توجد المعرفة والمشعر والمعتقدات " (8)، ولذلك فإن صورة الشلال التي تزعج الإمبراطور قد تريح غيره وتدخل إلى نفسه الإحساس بالطمأنينة والسلام ،؛ فمشاهد الماء الجاري بإمكانها أن تتحول – على مستوى حركة الوعي – إلى تأملات وأحلام دفينة تسكن الأعماق ؛ "فأن ترى الصورة هو أن تذهب إليها ، أن تسافر فيها ، أن تغامر في أعماقها " (9)؛ وعبر هذا السفر " فإن البصر يؤمن التواصل بين العناصر انطلاقا من المرئي إلى الرائي ، وذلك خارج الفضاءات الطقوسية وكل الروابط السرية المقدسة " (10).

المشهد أو اللوحة إلى "لحظة وحيدة من الفعل أو من السيرورة ، وعلى الرسم أن يختار اللحظة الأكثر تعبيرا والأكثر تمثيلا " (11)، حتى تكون سيرورة التدال أكثر ثراء وغنى ، وبذلك تحقق اللوحة أو المشهد وظيفته الجمالية ، وهو ما يشير 'ليه مارتن هايدغر من خلال حديثه عن لوحة حذاء الفلاح لفان غوخ ؛ يقول :"لقد تكلمت اللوحة . فعلى مقربة من العمل الفني نكون فجأة في مكان آخر غير المكان الذي نكون فيه عادة " (12) .حيث يتم العبور من خلال مشهد فردتي الحذاء نحو عالم الحياة الريفية في كلية وجوده وشموليته ، كعالم نستدعيه على مستوى حركة التأمل العميق ، ونهاجر إليه ونتوغل داخله إلى درجة نخال فيها أن اللوحة تحولت إلى كتاب مفتوح " يجرد من الفضاء هندسة دقيقة ومتعددة الأصوات " (13)، أو إلى ملتقى للعلامات والثقافات في فضاء لا تتوقف قراءته ، وهو ما تشير إليه عبارة مارتن هايدغر " لقد تكلمت اللوحة" .

تؤكد هذه العبارة الواصفة –من ناحية – على أن التواصل يتم فقط على مستوى السمع والبصر ، على الرغم من الجهود التي تبذل لإبداع عمل فني شامل كالأوبرا عند فاغنر wagner، أو المسرح المفتوح عند بريخت ...الخ ، أي أنه مهما تعددت مكونات التعبير والتشكيل فإن النص لا يمكن أن ينفلت من الإدراك المزدوج لحاستي السمع والبصر ؛ فعلى المستوى الشفوي ، يكون النص مرئيا بواسطة حضور المرسل ؛ فجسده وإشاراته ليست منفصلة عما نسمعه . أما على مستوى الكتابة ، فإن النص يكون مرئيا بواسطة الشكل الطباعي وحجم الصفحات...الخ (14). والمعروف أن الأعمال الفنية تستمد كل ثرائها من السطح ، أي من هندسة فضاء السطح ، وهو ما دفع الشكلانيون الروس للاحتفال ببروز الشكل ، وقصروا أدبية النص على خصائصه التشكيلية ، وهو ما تفعله نظريات القراءة والتلقي الجمالي انطلاقا مما يعرف بالفراغ الباني.

وتشير عبارة هايدغر "لقد تكلمت اللوحة "– من ناحية – إلى العلاقة الوطيدة بين الإبصار والتلفظ إلى درجة تتحول فيها اللوحة إلى " علامة وبنية وقيمة " (15)، وهو ما يجعل منها فضاء وسيرورة سيميوزيسية لا تتوقف قراءتها وتأويلها ، وهذا يعطي للتواصل اللفظي لونا من ألوان التعالي والتفوق على بقية أنواع التواصل الأخرى ، وهنا نطرح إشكالية علاقة الفن باللغة لا على مستوى الشرح والتعليق الخطابي

لونا من ألوان التعالي والتفوق على بقية أنواع التواصل الأخرى ، وهنا تطرح إشكالية علاقة الفن باللغة لا على مستوى الشرح والتعليق الخطابي ، ولكن على مستوى الطاقات التعبيرية ، حيث يرى جان ستاروبنسكي أن "العمل الفني يملك بالإضافة إلى وظيفته كعلامة مستقلة ، وظيفة أخرى هي وظيفة العلامة التواصلية ، ومن ثم فالعمل الأدبي يجمع بين كونه عملا فنيا من جانب ن وبين كونه – في نفس الوقت – كلاماparole يعبر عن موقف عقلي أو فكرة أو شعور وهلم جرا ، وتظهر هذه الوظيفة التواصلية بجلاء في بعض الفنون (الأدب ، الرسم ، النحت) وتشجب في بعضها (الرقص)، ولاتظهر على الإطلاق في البعض الآخر (الموسيقى ، العمارة) (16). وقد أشار أيضا ليسنج إلى ما يقوم بين الشعر والرسم من علاقات و "إن الشعر عنده كالرسم ، فكلاهما فن محاكاة . إن هدف هذا كهدف ذاك هو بعث تصور بأشد حدة ممكنة عند المشاهد أو السامع أو القارئ" (17) وهذا على الرغم من اختلاف طريقة المحاكاة وكذا المادة المستعملة في التشكيل والإنجاز الفني؛ ولذلك فإن السؤال الذي يطرح الآن يتعلق بمدى إمكانية دراسة الآثار التواصلية نفسها التي تحدثها الفنون القولية وعلى رأسها الشعر ، وتلك التي تحدثها الفنون التشكيلية وعلى رأسها الرسم ؟ وليكن منطلقنا في هذا المسار الصورة باعتبارها إبداعا مصطنعا – حيث تكون دائما – مقتطعة ومحددة بالنسبة لعلاقتها بالواقع المطرد والممتد ، وهي تبدو من خلال هذه الخاصية شبيهة إلى حد كبير بالنص تتوفر على حد أدنى أو أقصى من التماسك والإقناعية ؛ والصورة كالنص المكتوب لا تكشف تلقائيا عن مبدعها ، كما أنها لا تحيل إلا بطريقة غير مباشرة على آراء ووجهات نظر خاصة ، ولكنها تلجأ إلى العتبات اللغوية : كالعناوين والتعليقات المصاحبة ، والإمضاءات الخاصه والإهداءات الحميمية أو العامة التي قد تتحول بدورها إلى نصوص مؤسسة للعمل الفني ، حيث تضيف بدخولها الى جسد العمل الفني (اللوحة)إلى خاصيتها الفردية اعترافا جماعيا ، معلنة عن اكتمال هذا العمل الخاص وانفتاحه على الذوق العام (18) . وهو الدور نفسه الذي تلعبه العتبات النصية بالنسبة للنص الأدبي ، انطلاقا من محيط النص الطباعي وانتهاء بشعرية العتبات الداخلية .

يمكن أن نستثني من هذا المنظور الصورة التي تنزع إلى تحقيق حد أقصى من التواصل الجماهيري : كالصورة الإشهارية والتعليمية

الاجتماعية : كالملصقات الجدارية واللافتات ؛ فإن هذا النوع من الصور تحف به إيحاءات عامة ومعروفة على نطاق واسع وسهلة التحديد والتعيين ؛ ولذلك فإنها تكتفي بمصاحبات لفظية وخطابية مختصرة جدا ، أو قد تتخلى عنها تماما ، وهذا لأسباب متعددة ، من بينها أننا نعيش في زمن يمجد الصورة بدل المحتوى ، والسطح المباشر بدل العمق المتواري، يضاف إليه أن الخاصية الإيقونية في هذا النوع من الصور تتمركز فيما يقوم بين الدال والمرجع من تشابه وتماثل ، لاحتواء الصورة على جملة من خصائص الشيء/ الموضوع ؛ وهي بذلك تعمل على إرضاء أفق انتظار المشاهد وتتطابق معه ؛ في حين تعمل الأعمال الفنية المتفردة (اللوحات) على التعالي وتنزع نحو التجريد والاستعارية على مستوى التشكيل والتصوير ، وهو ما يجعلها ترفض أن تكون ضحية الإيهام المرجعي ، إذ لا يمكن اعتبار اللوحة الفنية مجرد انعكاس لمقطع من العالم المفترض واقعيا كان أم متخيلا ، لتتمكن من إثارة التساؤل حول علاقتها بالعالم ، وهذا لما يتميز به فن الرسم من طبيعة خاصة تحتم علينا أن نتخذها منطلقا في أي بحث أو دراسة (19) . وهذه الخصوصية هي التي تقرب فن الرسم من فن الشعر ؛ فمثلما يتلاعب فن الرسم بالأشكال والألوان في الفضاء ، فإن الشعر ينتظم الوحدات اللفظية داخل فضاء متدرج يحكمه منطق التجاور ، وفي هذا السياق يبرر جاكبسون دفاع يوري لوتمان عن دراسة الوظيفة الفنية للمقولات النحوية ، كونه هذه الوظيفة تعادل إلى حد ما تفاعل البنيات الهندسية في الفنون التشكيلية (20) ، وفي الرسم منها بخاصة .

وعلى الرغم من وجود توجه فلسفي منذ أفلاطون ينزع إلى التقليل من أهمية العلاقة التي تقوم بين الكلمة والصورة ، انطلاقا من كون الفكر يستطيع أن يشتغل بدون نشاط تخييلي ، وأن الكلمة تستطيع أن تعبر عن الفكر بدون أن نحيل على الصورة (21) ؛ فإننا نلاحظ أنه بسبرد أن يتبنى الفكر منظورا ما تهتز خاصيته التجريدية ، بخاصة على المستوى السيكولوجي أو الجمالي ، حيث تصبح العلاقة بين الكلمة والصورة ضرورية ولا يمكن تحاشيها . أما بالنسبة لمسارات " التعلم والتذكر فإن التفاعل بين للفظ والبصر يستمر إلى درجة يكاد البصري أن يمارس نوعا من التفوق النسبي على اللفظ من خلال هذه لسياقات (22) .

والتذكر فإن التفاعل بين للفظ والبصر يستمر إلى درجة يكاد البصري أن يمارس نوعا من التفوق النسبي على اللفظ من خلال هذه لسياقات (22) .

والملاحظ أيضا أنه على الرغم من التفوق الذي تمنحه الشعرية الأرسطية للشعر على حساب الرسم ، وهو ما يؤكد عليه أيضا فان غوخ Vincent Van gogh من خلال إعجابه بالقدرة التعبيرية اللفظية التي يتمتع بها إيميل زولا E0 Zola حيث يقول " تمتعوا بالإنصات إلى إيميل زولا وهو يتحدث عن الفن ، إنه بنفس مقدار أهمية مشهد رسمه رسام تشخيصي " (23) ، فإنه قد أعطى للرسم – في بعض الحالات – الأولوية والقدرة التعبيرية التي يعجز الأدب عن تحقيقها ، وهو ما يجعل الشاعر يقر بفراغ عمله الشخصي من خلال إحساسه بالعجز الكئيب للكلمات على تصوير سماء أو سكون المدينة صباحا ، ونقل التدرج اللوني الهوائي من الوردي السوموني إلى الأزرق الغامق ، وقد غدا موت الشاعر بير غوت عاشق التشكيل الهولندي اعترافا بالعجز عن أن يبث لنا مباشرة حالة حسية للعالم (24) .

وقد غزت النزعة التشكيلية أدب القرن العشرين متأثرة في ذلك بالنزوع التجريدي الذي هيمن على الفن منذ مطلع القرن العشرين ، وأدت إلى لون من ألوان التقارب والمحاكاة والتقاطع والتمازج بين الفنون القولية والبصرية ، وقد عد الشعر المجسم la poésie concrète نتاج هذا التقارب و" التمازج بين الكلام والرسم أو بين اللغة والتشكيل " (25) ، وقد جاء هذا الشعر معبرا عن مرحلة ثقافية وجمالية بدأت تهيمن فيها ثقافة العين على حساب ثقافة الأذن ، وقد استدعى هذا التحول عناية خاصة بالفنون الفضائية من أجل تحقيق غايات إيديولوجية وجمالية بعينها ، وأدى ذلك إلى اكتساح الفنون الفضائية الفنون الزمانية وكان السينما تأثيرها الحاسم في مجال الكتابة الروائية ، وتجلى ذلك من خلال نزعة الرواية نحو التعريب الشكلي ، ومحاولة تأسيس كتابة روائية تعنى بهندسة البياض والسواد ، وتتكئ على ذاتها لتكتب معامرتها ، مستغلة في ذلك بنية المرايا المتواجهة والمتعاكسة ، إلى درجة كادت الرواية المعاصرة أن تتحول إلى شكل خالص ، وأن تعبر من مجال الفنون الزمانية إلى مجال الفنون الفضائية .

إن هذه العناية المبالغ فيها بالصور والأشكال والأسطح في عصر الصورة والخطاب البصري ، دفع الكاتب المغربي عبد السلام

وأن المخبر في المظهر ، وأن الأشكال مضامين " (26) . لكننا – في المقابل – لا يجب أن نقع في شرك هذه المفارقة لأن العناية بالتشكيل غاية كل عمل فني يسعى إلى التعالي من أجل تحقيق وظيفته الجمالية ؛ فالمضامين الجديدة في الفن تبحث عن أشكال جديدة ، بما في ذلك النصوص الأطروحية ، لأن الأدب الحق كما يرى جون ريكاردو j0 Ricardou " لا يستعير من العالم مواده إلا ليتميز عنه " (27)، ويختلف ملحا على استقلاله الذاتي ، يضاف إلى ذلك " إغراء العمق الذي تمارسه فنون الكلمة وفنون الصورة كل على الأخرى بعيدا عن القواعد الشكلية الهوراسية ، وذلك التحدي لا يقاوم ، والذي يشكل بالنسبة لكل فن تجاوز حدوده الخاصة، ويتمثل بالنسبة للشعر في اجتثاث الكلمة من جريان الزمن ، وبالنسبة للرسم في اجتثاث الصورة من الفضاء المتجمد وإدماجها في الحركة التي يوحي بها الجريان الزمني " (28). وهذا ما يجعل من قراءة اللوحة الفنية مثل قراءة النص تعبر السطح نحو العمق ، مع اختلاف بيّن يكمن في عادات وقواعد القراءة التي لا تقر بأي تماثل بين المسارين.

2- بلاغة الصورة وسيميائيات الخطاب البصري :

أولت البلاغة ولعصور طويلة كل الأهمية والامتياز للخطابات اللغوية ، والشعرية منها بخاصة ، سواء أكانت شفوية أو مكتوبة ، وتعر أدنى اهتمام للفنون غير اللغوية ، حيث تركزت عناية البلاغة القديمة "في تثمين الأفكار والحجج واستثمارها في صور بيانية وأسلوبية دقيقة التحديد والتصنيف والتقعيد"(29). على الرغم من وجود وسائط تعبيرية خاصة " كالاحتفالات الباروكية التي تتوفر على توظيف بلاغي واع وبارع يتكون من مزيج من المؤثرات البصرية واللفظية تذكرنا بالعروض المسرحية والجنائزيه لتلك الحقبه والتي تحمل دائما هدفا إقناعيا (30) ، لا يختلف كثيرا عن الوظيفة الإقناعية للإشهار التليفزيوني الآن ؛ وهو ما أدركته البلاغة الجديدة المساوقة للبحث السيميائي المنفتح على مختلف مجالات التعبير والتواصل ، بخاصة بعد أن أولت مدرسة باريس السيميائية ، منذ سنة 1970عناية خاصة بالخطابات البصرية ، ببعث أول ورشة للسيميائيات البصرية ؛ ومنذ ذلك التاريخ تطور البحث حول الصورة وحول الفن البصري عموما بطريقة مستمرة ، وبواسطة عدد من البحوث الهامة التي أعيد نشرها في الكتاب الجماعي " قضايا سيميائية qestions

وحول الفن البصري عموما بطريقة مستمرة ، وبواسطة عدد من البحوث الهامة التي أعيد نشرها في الكتاب الجماعي " قضايا سيميائية qestions de semiotiqes سنة 2002 (31). وماتزال السيميائيات البصرية تقتحم باستمرار موضوعات فضائية جديدة في عالم الحياة من بينها الصورة الرقمية . وقد أسهم التحول الذي أنجزته الشعريات والمتمثل في الجمع بين العلم والتأويل ؛ أي معرفة النموذج الخطابي الذي ينتمي إليه العمل الأدبي وتأويله ، في إحداث قطيعة مع المفاهيم السابقة التي تقصر الدراسة على اللغة الأدبية والقوانين المنظمة والمسيرة للنص الأدبي، وهو ما فتح المجال أمام تعددية منهجية ومعرفية اتخذت من النص الأدبي موضوعا للدراسة ، وقد شكلت السيميائيات ملتقى تتقاطع عبره الإجراءات المنهجية والمعارف النظرية ، من علم الاجتماع وعلم النفس والفلسفة ...الخ ن وهو ما جعل السيميائيات الأدبية تبدو في الغالب وكأنها مرادف للشعريات ؛ فهي لا تدرس مختلف صيغ التواصل فقط ، إنما تدرس أيضا مختلف مسارات إنتاج المعنى (32).

ويمكن القول أيضا أنه ومنذ الستينيات من القرن العشرين كانت الشعرية ملازمة للبلاغة لدى الكثير من الدارسين من أمثال رومان جاكوبسون ورولان بارت وجيرير جينيت وتودوروف ، حيث أسهم هذا الانفتاح والتضافر بين الشعريات والسيميائيات والبلاغة في اتساع مجال الدراسة وتجاوزها حدود النص الأدبي ، لتشمل كل الخطابات اللفظية والبصرية الرفيعة أو المنحطة ، المقدسة أو المدنسة .

اقتضى هذا التوسع قيام بلاغة عامة ، تستمد صفة العمومية هذه من كونها منفتحة على أنظمة متناسلة ، لا تكتفي بالصور البلاغية وإنما تنفتح على كل الصور دون تمييز أو احتقار لإحداها ، وبخاصة الاستعارة التي تصنف في الغالب الأعم على أنها صورة مركزية ؛ كما تستمد هذه البلاغة عموميتها أيضا من كون مداها يتجاوز إطار الإشهار والتحرير ، وذلك أن تحليل الصور البيانية يكشف عن مسارات عميقة مؤسسة ؛ ترميزية ودلالية ، وهو ما يجعل مجال التحليل يمتد من الصورة ليشمل كل أشكال الخطاب (33) ،بما في ذلك الخطاب البصري ، وهذا يدرج البلاغة ضمن المشروع السيميائي ، حيث يعد البحث في الأنظمة العامة للتواصل والدلالة مسلمة سيميائية ، وهذا يقتضي وجود بلاغة عامة بإمكانها أن تعنى بالظواهر البلاغية التي تتجلى في مختلف الفضاءات

ولذلك فإن البحث في بلاغة الصورة يقتضي منا استثمار كل العلاقات التي يمكن أن تقوم بين الخطابين اللغوي والبصري ، وعدم الإلحاح على ما يقوم بينهما من تعارض ، بخاصة ما يتعلق بمبدأي الاعتباطية والإيقونية ، وذلك لأن درجة الإيقونية في الفنون البصرية متغيرة وقد تصل إلى درجة كبيرة من السلبية والغياب في بعض الممارسات التجريدية التي تهيمن فيها خصائص التشكيل على خصائص التعبير والتصوير ، وبذلك تتسع المسافة الجمالية بين العلامة التشكيلية (اللوحة)وبين المرجع أو الشيء الذي هي دال عليه ؛ وهو ما يفسح المجال أمام اشتغال الاعتباطية " وهذا يؤدي بالضرورة إلى الخروج من الحيز المطلق للصورة لإقامة نوع من التواصل مع أنظمة دالة أخرى وفي مقدمتها اللغة " (34)، وقد أوقفت السيميائيات المحايثة عنايتها على التشكلات البنوية للخطاب وعلى كيفيات إنتاج المعنى والدلالة ، وهو ما ألح عليه ل. يلمسلاف l0 hjelmslef من خلال حديثه عن الشكل الدال la forme signifiante ، وعن شكل التعبير وشكل المحتوى ، حيث ينتج اجتماعهما ما يعرف بالترسيمة السيميائية (35) ، وهذا الالتباس الذي يقوم داخل الصورة بين ما هو إيقوني وما هو نسقي وتشكيلي ، أو ما يمكن أن يضاف إليهما من مكونات مختلطة ؛ كالأصوات والكتابة بالنسبة للصورة الإشهارية والسينمائية ، أو ما يمكن أن يشكل علامات مهاجرة من فضاءات ثقافية مختلفة داخل فضاء الصورة أو اللوحة ، وهو ما لفت انتباه إيكو eco . إلى وجود حقل علائقي مركب ومتداخل يميز فضاء الصورة ، كالتشابه والتجاور والعرف والنموذج الإدراكي وسنن التعرف (36) ، وهذا يحتم على من يهتم بتحليل الصورة الانفتاح على مختلف أنظمة التواصل والدلالة ، وكل ما يحيل على السياق الكلي للظواهر الثقافية والاجتماعية ، بخاصه إذا تعلق الأمر ببعض الصور أو الخطابات البصرية المتعلقة ببعض الظواهر والممارسات الثقافية والاجتماعية ، والتي تكون العلامة فيها قابلة للاستقراء واستنطاق الدلالة ن ولا تتوفر على مقصدية تواصلية : كالعمارة والطبخ وعروض الأزياء ؛ وكذلك كل ما يتعلق بالخيال المادي الذي يمنح العمل الفني شعريته الخاصة حين يتخذ من ثبات المادة واستقرارها وعمقها مجال اشتغاله لإنتاج الصور وتشكيل الاستعارات ، وهو "طريق ضروري به تتحول

لإنتاج الصور وتشكيل الاستعارات ، وهو "طريق ضروري به تتحول المادة عبر كيمياء شعرية ‘لى تركيبة متعالية وعميقة من الصور والدلالات" (37)

وإذا كانت بلاغة الصورة تتحقق من خلال التكامل والانسجام بين قيم التعبير وقيم التشكيل والأسلبة ، وما يتعلق بها من انزياحات بإمكانها أن تحدث أثرا غير متوقع لدى الرائي المتلقي ، يشكل بمساعدة قوة الإثارة البصرية والذهنية منطلقا لمسلسل بناء المعنى والدلالة ، فإن هذه البلاغة تتحقق أيضا من خلال ما تتوفر عليه الصورة من تمثيل إيقوني بإمكانه أن يحقق حدا أقصى من التماثل بين الدال والمرجع ، أي بين التجربة الواقعية ومعادلها الإيقوني ، تستطيع من خلاله الصورة أن تحقق وظيفتها التواصلية ، وأن ترضي أفق انتظار الرائي المتلقي ، ومن خلال هذا التعادل نستطيع أن نبث وأن نعلن عن كل شيء ، بخاصة وأن الصورة تتوفر على بلاغة خاصة تمنحها قوة تأثيرية ذات حمولة عاطفية تتفوق على ما بإمكان النصوص إنتاجه من إغراء ومخاتلة وصدمة choc ، وهو ما يجعل الأحاسيس والمشاعر التي تدخل إلى الروح عن طريق العينين تكون الأكثر عنفا والأكثر تأثيرا . وانطلاقا من الخاصية الشعورية الملازمة لكل إقناع بصري وجد الإشهاريون في الصورة آلية سحرية متفوقة، فهي بالإضافة إلى ما تتوفر عليه من إثارة فهي أيضا تستطيع أن تمنح للأشياء والعالم حضورا مباشرا في كل حين ، كما تستطيع أن "تجعل من الأكذوبة حقيقة وترمي بها للسطح كي تخلق الحدث أو الإنسان العظيم خلقا تاما "(38) ، وتدعوه إلى بيتك دون أن تحتاج إلى إذن منك.

3- صورة وإيديولوجيا الإشهار:

تعمل الصورة وفقا لمبدأي التناظر والمرجعية ، وتكمن فتنتها في الكيفية التي تغزو بها العين وتستقر فيها ، ولذلك "فضل الناس دائما الصور على العلامات الأخرى "(39)لما تتوفر عليه من طاقة إيهامية تجعلها تتجاوز دلالتها لتصبح قادرة على أن تتحول إلى شيء آخر ، وهو ما تفعله بخاصة الصورة الرقمية ن فيما يعرف الآن بتكنولوجيا البصري ، حيث تتحول وظيفة الصورة من التمثيل والتشخيص الذي قد يصل – أحيانا – إلى درجة المطابقة بين الدال والمرجع . أي بين الصورة

عبر وساطة الجسد والحواس ، حيث تستطيع الصورة أن تتحقق وظائفها التي يمكن حصرها في الإعلام ، والتمثيل ، والمباغتة ، والإيحاء ، والترغيب (40) .ويتمثل هذا التحول في تبني تكنولوجيا الصورة منطقا آخر يقوم على الاختلاف والتركيب والتوليف ، وذلك من أجل غزو إدراك المتفرج إلى درجة تغدو الصورة سلطة في حد ذاتها لا يستطيع المتفرج مقاومة سحرها وفتنتها ، أو تحاشي ما يمكن أن تمارسه عليه من عنف ، ومن صدمة مثيرة قصد تحقيق وقع سيكولوجي ما قد يصل إلى درجة رد الفعل الاستفزازي ، حيث يرتبط نجاح الصورة في عصر العولمة بمدى قدرتها على استفزاز المشاهد أو على الأقل لفت انتباهه نحو ما تريد أن تسوقه من سلع أو من أفكار مؤدلجة .

وفي هذا المستوى نستطيع أن نشير إلى أن التطور الذي حققته صناعة الصورة بخاصة التليفزيونية مكنها من تحويل كل شيء إلى ذريعة ، وهو ما يجعل الصورة انطلاقا من لعبة الكشف والحجب والإثارة تمارس الدعاية والإشهار ، وقد تتحول إلى شريك متواطئ ومؤدلج ، يمارس التزييف والانتقاص والاتهام لقيم الآخرين ،وهو ما تمارسه وسائل الإعلام والإشهار الغربية اتجاه بعض الممارسات العقدية التي تعاديها وهو ما تجلى من خلال حملتها ضد الإسلام ورسوله الكريم ، بل قد تصبح هذه الوسائل الإعلامية والدعائية شريكا فعليا في حرب معلنة – كغزو العراق – تبث العنف وتسوق مظاهر الدمار مثلما تسوق أية سلعة ، وتعمل على الترويج لها ، مركزة في ذلك على المبالغة الحسية وعلى آلية أنتاج الإثارة ، وهو جعل الصورة كيانا مرعبا وعنيفا ، وتذهب في ذلك إلى الحدود القصوى مثلما يفعل رجال السياسة والعسكريون الذين يديرون هذه بسادية فاقت كل أنواع السادية التي حاول أن ينظر لها علماء النفس؛ وتعد هذه الحرب منذ بدايتها إلى الآن الأكثر متابعة إعلامية ."لراها ولشهد أهوالها في بيوتنا ... وتداهمنا صور الحرب حتى في المنام فتجعل أحلامنا دامية "(41) .وحين يتحدث الإعلاميون عن هذه الحرب يتحدثون عن التغطية غير المسبوقة التي حققوها ، ويتناسون المشاهد المعني مباشرة بهذه الحرب الذي حولته الآليات التليفزيونية إلى بالوعة للصور العنيفة وأفقدته ذاكرته وأصابته بالعمى . أما بالنسبة للمشاهد الغربي البعيد فإنها – كما يقول ريجيس

دوبري –" كانت حربا بصرية ، ومن ثمة حربا لا مرئية وبدون آثار لدينا " (42) .

ونحن حين نتحدث عن إيديولوجيا الإشهار نضطر إلى ربطه بتفوق المؤسسة الرأسمالية الغربية وما حققته من تقدم ومن رفاهية ومن آلية متطورة جدا بإمكانها غزو الآخرين في أية لحظة وبشتى الوسائل ،وفي مقدمتها آليات الدعاية والإعلام والإشهار ، ولما كان المنتوج الاقتصادي الذي تروج له هذه المؤسسة في الأسواق العالمية " ليس كيانا ماديا مفصولا عن عالم الإتسان " (43) ،لذلك فإنها تحاول أن تنقل هذا الإحساس بالتفوق وتتبناه رؤية ومنظورا في عمليات الدعاية والإشهار ، أو شعارا للمؤسسة ن كما تفعل مؤسسة بوجو Peugeot الفرنسية لصناعة السيارات التي تتخذ من الأسد رمزا وعلامة تجارية مصحوبة بالعبارة الآتية un constructeur sort ses griffes وهي بذلك تشير إلى القوة وعنف التحدي ، وكل ما يمكن أن تنفتح عليه موسوعة الأسد من معان ودلالات ؛ وبذلك تستطيع العلامة التجارية أن تمنح المنتوج " قيمة إضافية تخرجه من زحمة المنتوجات الأخرى وتجنبه الوقوع في دائرة الشائع والمبتذل " (44) ، وتحاول أغلب المؤسسات التجارية أن تكرس هذا التوجه في إشهارها ، مركزة في ذلك على ردود أفعال المستهلك إزاء ما يعرض عليه من علامات تجارية ومن إشهار ، وهو ما يجعل هذه المؤسسات تعمل من ناحية على تسريب معلومات حقيقية تتعلق بنوعية وجودة وتميز المنتوج وفعاليته ، وتحاول من ناحية أخرى أن تقدم المنتوج بطريقة فنية مشرقة ومثيرة للفضول ويتجلى ذلك من خلال التقنيع المجازي والاستعاري للأشياء النفعية وتحويلها إلى " أدوات للفرجة والابتهاج " (45) ، لكن هذه الفرجة ترتبط دائما بمرجعية ثقافية ، وبتصور خاص للأشياء والعالم لا ينفصل عن مبدأ اللذة الذي تشتغل وفقه آليات التواصل البصري (46) ، وهو مبدأ يصفه ريجيس دوبري بالوثنية الثانية تحل فيه الصورة محل الصنم " ونأخذ معها نحن صفة الوثنيين الراغبين في عبادتها مباشرة " (47) ، على الرغم من التعسف والاستفزاز الذي تمارسه علينا ، والغزو الغرائزي الإيروسي الذي تشيعه وتسوقه لكل المشاهدين ، إذ لا تكاد أن تخلو إرسالية إشهارية لأي منتوج من منتوجات السوق الرأسمالية الغربية من استثارة لذة من لذات الجسد ومخاطبة عوالمه الحسية ، وتأتي في مقدمتها منتجات

النظافة والأناقة والتجميل حيث يرى بارت أن " كل الإشهار لمنتجات التجميل مؤسس أيضا على نوع من التشخيص المثير لما هو حميمي " (48) ،ولذلك فهو يسمه بإشهار العمق ،لأن الكشف عن العالم الداخلي للجسد الإنساني يعد خاصية مميزة لهذا النوع من الإشهار .

إن غزو مبدأ اللذة لوسائل الإعلام والإشهار البصري جعل المشاهد رهينة ثقافة غرائزية متواطئة وذرائعية ، خاضعة للعبة كبرى ، هي لعبة الاستمتاع بالصورة والتلذذ بها ، ومن خلال هذه اللعبة يتم بيع الجمهور للإشهاريين (49) ،الذين يمتهنون النخاسة من خلال الإشهار للمنتجات التجارية ؛فكل شيء عندهم له ثمن معلوم : للسلعة ثمن، وللأحاسيس والمشاعر والجسد والفرجة ثمن آخر .

وقد أسهم التطور المذهل لنقل الإرساليات الإشهارية وبثها بسرعة فائقة وعلى نطاق واسع في خلق نوع من التضخم البصري ، نظرا لكثرة الإرساليات وتشابهها إلى درجة أصبح الإشهاريون غير متأكدين من وصولها إلى الجمهور المستهلك الواسع وتلقيها والتفاعل معها بشكل مرض، "فما كل رسالة تبث تجد أذنا صاغية ، وما كل علامة تجارية تظهر في السوق تلقى إقبالا . والمستهلك إذا استطاع أن يتذكر عددا قليلا من العلامات ، فإن علامات أخرى كثيرة تسقط في دائرة النسيان " (50). ولذلك عمدت الكثير من المؤسسات الإشهارية إلى استدراج المشاهد وإثارته بشكل من الأشكال ،وتقاس قوة الإثارة السمعية البصرية بمدى حدة الوقع الذي تحدثه في المشاهد والاستجابة التي تحققها الإرسالية الإشهارية ، أي أنه داخل هذه الغابة من الإشهار البصري يتحتم على الصورة الإشهارية أن تبرهن للمشاهد على أنها ترغب فيه ، أو كما قال بارت فيما يتعلق بتلقي العمل الأدبي ؛ وقد شكل هذا المنظور مبدأ أساسيا في الإشهار البصري اليوم، وهو ما دفع المؤسسات الإشهارية إلى تبني رؤى ترتكز على المعطيات الثقافية التي يفترض أن تتوفر في نوعية المستهلك الذي توجه إليه ،فإذا كان إشهارات الأرياء والأناقة والعطور تحاول أن ترضي في المشاهد رغبته في إبراز ذاته ومقاللته (الذكورية أو الأنثوية) ،أما إشهارات التدخين فقد ادت دراسة السوق إلى توجه آخر حيث " استعاضت (...) عن صورة المدخن الراقي

والمثالي بصورة المدخن الثائر الذي يرتدي الجينز ويتمرد على الأعراف " (51)... الخ .

وعلى العموم فإننا لا نستطيع إلا أن نقر بأنه خلف كل إرسالية إشهارية بصرية يرقد معنى عميق وغير مرئي هو ما نطلق عليه الغاية والمقصدية الإيديولوجية ، ولا يمكن لأي خطاب مهما كان مباشرا إلا أن يرتبط بنمذجة عامة يتم وفقها التواصل والإدراك والتمييز بين مقامات الأشياء وأن " هذه النماذج في غناها وتنوعها تشكل الغطاء غير المرئي للبناء الاجتماعي " (52) والثقافي ؛ وبناء عليه فإن خضوعنا نحن الجنوبيين لغطاء بصري شمالي مكتسح وبراق ، لا يسمح بالاختلاف والمنافسة ؛ يقدم لنا كل شيء وفق منظور ثنائية الحافز والاستجابة ، حيث تمنح لسلطة التأثير الأولوية المطلقة ، فيؤدي ذلك إلى غياب حرية التفكير والاختيار وتعويض الإعلام بالتواصل ،وبذلك تتحول " الصورة إلى حجاب لواقع تدعي أنها المعبرة الحقيقية عنه " (53) ،ويتحول المشاهد بدوره نتيجة الحضور المطلق للصورة الإشهارية إلى آلية من آليات السوق الرأسمالية ، وجزء لا يتجزأ منها، وهنا تكمن مفارقة البصري الشمالي ، بل الأمريكي المهيمن الذي يسعى إلى تحويل العالم إلى قرية صغيرة بل إلى سوق كبيرة .

الهوامش :

1- رومان جاكوبسون ،قضايا الشعرية ،تر. محمد الولي ومبارك حنون ،دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1 ،1989، ص61.

2- A0Kibedi Varga ,Discours,recit,image,ed P. madaga, liege,Bruxelles,1989,p89.

3- Ibid, p 89.

4- Ibid, p89.

5- سلوى النجار،طاقات الصورة الدلاليه ،مجله علامات،عدد25،مكناس المغرب،2006،ص92 عن ميرلو بونتي ، المرئي وغير المرئي ، غليمار ، باريس،1964،ص327 .

6- ريجيس دوبري ، حياة الصورة وموتها ، تر . فريد الزاهي ، إفريقيا الشرق ، الدار البيضاء ، بيروت ، 2002 ، ص 9 .

7- A. Kibedi Varga, Op. cit, p 96.

8- سلوى النجار ، مرجع سابق ، ص 92 .
9- المرجع السابق ، ص 92 .
10- ريجيس دوبري ، حياة الصورة وموتها ، ، ص 9 .
11- هوبرت داميش ، المكان والزمان وفنون المكان (حديث) ورد في كتاب الزمان والمكان ليوم ، لمجموعة من المفكرين ، تر . محمد وائل بشير الأتاسي ، دار الحصاد للطباعة والنشر والتوزيع ، دمشق ، ط1 ، 2002 ، ص 201 .
12- مارتن هايدغر ، أصل العمل الفني ، تر . أبو العيد دودو ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ط1 ، 2001 ، ص 52 .
13- عبد الكبير الخطيبي ، الاسم العربي الجريح ، تر . محمد بنيس ، دار العودة ، بيروت ، ط1 ، 1980 ، ص 56 .
14- A. Kibedi Varga, Discours , récit, Image, P 90.
15- جان موكاروفسكي ، الفن باعتباره حقيقة سيميوطيقية ، تر . سيزا قاسم ، ضمن مدخل إلى السيميوطيقا ، ج2 ، منشورات عيون ، الدار البيضاء ، 1987 ، ص 124 .
16- المرجع نفسه ، ص 126 .
17- هوبرت داميش ، مرجع سابق ، ص 200 .
18- Alice Vincent – Villepreux , Ecritures de la peinture, puf,Paris, 1994,ppVII-VIII.
19- Felix Thurlemann ,Blumen-Mythos (1918) de P.klee, in Ateliers de sémiotique visuelle,sous la direction de Anne Henalt et Anne Beyeart,P.U.F Paris,1ere édition 2004, P11.
20- رومان جاكبسون ، قضايا الشعرية ، ص 80 .
21- A. Kibedi Varga, Op. cit, P 91.
22- Ibid, P 91.
23- ريجيس دوبري ، حياة الصورة وموتها ، ص 38 .
24- أنظر المرجع السابق ، ص 37 ، 38 .
25- محمد مفتاح ، التشابه والاختلاف ، نحو منهاجية شمولية ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، بيروت ، ط1 ، 1996 ، ص 193 .

26- عبد السلام بنعبد العالي ، ثقافة الأذن وثقافة العين ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، ط1 ، 1994 ، ص 63 .
27- J. Ricardou, problèmes du nouveau roman, seuil, 1967, P202.
28- A. Kibedi Varga, Op. cit, P 92.
29- محمد الماكري ، الشكل والخطاب ، مدخل لتحليل ظاهراتي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء بيروت ، ط1 ، 1991 ، ص 33 .
30- A. Kibedi Varga, Op. cit, P 94 .
31- Questions de sémiotique , sous la direction , de Anne Hénault, Puf, 1ere édition, 2002.
32- J. M. Klinkenberg, Rhétorique, in Méthodes du texte, ouvrage dirige par M. Delcroix et f. Hallyn, Duculot, Paris 1987, P 30.
33- Ibid, P 42.
34- محمد غرافي ، قراءة في السيميولوجيا البصرية ، محلة عالم الفكر ، عدد 1 ، لمجلد 3 ، الكويت ، يوليو / سيبتمبر 2002 ، ص 222 .
35- A. J. greimas et J. courtes, sémiotique , dictionnaire raisonné de la théorie du langage, classique Hachette, Paris, 1979, P 155.
36- سعيد بنكراد ، السيميائيات ، مفاهيمها وتطبيقاتها ، دار الحوار ، اللاذقية ، سورية ، ط2 ، 2005 ، ص 118 .عن :
U. Eco, la structure absente , Ed Mercure de France , Paris, 1972, P169.
37- عبد الباسط الكراري ، دينامية الخيال ، مفاهيم واليات الاشتغال ، منشورات إتحاد كتاب المغرب ، الرباط ، ط1 ، 2004 ، ص 306.
38 ريجيس دوبري ، حياة الصورة وموتها ، ص 244 .
39- فريد الزاهي ، فيما وراء المفاهيم ، فتنة الصورة وسلطتها ، مجلة علامات ، عدد 18 ، مكناس ، المغرب ، 2002 ، ص 5 .
40- سلوى النجار ، مرجع سابق ، ص 94 ، عن :

R. Barthes, la chambre claire, note sur la photographie, cahier du cinéma, Gallimard , seuil, 1980, P 51 .
41- سلوى النجار ، مرجع سابق ، ص 94 .
42- ريجيس دوبري ، مرجع سابق ، ص 246 .
43- سعيد بنكراد ، سيميائيات الصورة الإشهارية ، الإشهار والتمثلات الثقافية ، إفريقيا الشرق – المغرب ، 2006 ، ص 9 .
44- حاتم عبيد ، العلامة التجارية ، مجلة علامات ، عدد 24 ، مكناس ، المغرب ، 2005 ، ص 17 .
45- المرجع نفسه ، ص 9 .
46- ريجيس دوبري ، مرجع سابق ، ص 241 .
47- المرجع نفسه ، ص 242 .
48- R. Barthes, Mythologie, points, seuil 1957, P83 .
49- ريجيس دوبري ، مرجع سابق ، ص 247 .
50- حاتم عبيد ، مرجع سابق ، ص 28 .
51- المرجع نفسه ، ص 32 .
52- سعيد بنكراد ، سيميائيات الصورة الإشهارية ، ص 62 .
53- فريد الزاهي ، مرجع سابق ، ص 8 .