بلاغة الصورة*

بارث رولان

ترجمة: أحمد جيلالي *

مراجعة: أحمد الفوحي

كان يجب إرجاع الكلمة "صورة"، استنادا إلى اشتقاق قديم، إلى الأصل [اللاتيني] "محاكاة". وهو ما يجعلنا في صلب أهم إشكال يمكن أن يعترض سيميولوجيا الصورة؛ إنه إشكال إمكان إنتاج العرض التماثلي (النسخة) أنساقا حقيقية من العلامات بدل [الاكتفاء] بتكتيل الرموز؛ و[إشكال] تصور سنن تماثلي دون آخر رقمي.

إننا نعلم أن اللسانيين أقصوا من اللغة كل تواصل تماثلي، بدءا من"لغة" النحل، وانتهاء إلى"لغة" الإشارة، بدعوى أن هذه الأشكال التواصلية غير متمفصلة تمفصلا مزدوجا، أي أنها غير قائمة على توليف من الوحدات "الرقمية" كما هو الحال بالنسبة للفونيمات.

وليس اللسانيين وحدهم من شككوا في الطبيعة اللسانية للصورة، بل إن عموم الناس جعلوا من الصورة، بطريقة غامضة، مجالا لانعدام المعنى، باسم نظرة معينة إلى الحياة، غريبة، تجعل من الصورة إعادة تقديم أي بعثا. ومن المعلوم أن المعقول منافر للمحسوس.

فالتماثل لدى الجانبين عبارة عن معنى فقير؛ فالبعض ينظر إلى الصورة على أنها نسق بدائي مقارنة باللسان. ويرى البعض الآخر أن الدلالة لا يمكنها أن تنال من غنى الصورة الفائق. وبالرغم من أن الصورة، بأحد الاعتبارات، تحد من انتشار المعنى، فإنها تسمح بالارتداد نحو أنطولوجيا حقيقية للدلالة. كيف تعبر الصورة عن المعنى وأين ينتهي هذا الأخير؟ وإذا انتهى، فماذا وراءه؟ إنه السؤال الذي نود إثارته هنا عبر إخضاع الصورة لتحليل طيفي للرسائل التي يمكن أن تتضمنها. وسنعتمد أيسر السبل [في تناول هذا الموضوع]بالاقتصار على الصورة

الإشهارية. والسبب في ذلك أن الصورة، تكون قصدية الدلالة في الإشـــهار. فمـــا يشـــكل مدلولات الإرسالية الإشهارية، التي يجب أن تنقل بأكبر قدر من الوضوح، هو بالأساس، بعض خصائص المنتج. وإذا كانت الصورة تتضمن علامات، فمن المؤكد أن الإشهار يقتضي علامات ممتلئة تسمح بأفضل قراءة: ذلك أن الصورة الإشهارية صريحة أو مفخمة على الأقل.

الرسائل الثلاث: لنحاول استنباط مختلف الرسائل التي يمكن أن يتضمنها إشهار عجائن بانزاني الذي يشمل العناصر الآتية: حُزَم المقرونة وعلبة وجرابا وطماطم وبصلا وفلفلا وفطرا؛ كل هذه العناصر خارجة من كيس منفرجة، يطبعها اللونان الأصفر والأخضر مؤطرين بخلفية حمراء(1).

تقدم إلينا الصورة فورا رسالة أولى ذات مادة لسانية، دعاماتها هي المفتاح الموجود في الهامش، والوسوم التي أدمجت في الجانب الطبيعي من المشهد، "كتقعير". أما السنن الذي أخذت منه هذه الرسالة فهو اللسان الفرنسي. وتتوقف قراءة الرسالة على معرفة اللغة الفرنسية. وهذه الرسالة يمكن تجزيئها بدورها. فالعلامة (بانزاني) لا تحيل على اسم الشركة التجارية فحسب، وإنما تضيف– من خلال بنيتها الصوتية –مدلولا تكميليا هو إن شئنا، "الإيطالياني". وعليه فإن الرسالة اللسانية مزدوجة (على الأقل في الصورة)؛ فهي تجمع بين التقرير والإيحاء. وتحمل الصورة رسالة واحدة ما دامت قائمة على علامة نمطية واحدة(2)، علامة تنتمي إلى اللغة المتمفصلة (المكتوبة).

وإذا وضعنا الرسالة اللسانية جانبا، بقيت الصورة خالصة (رغم [وجود] وسوم تشكل جزءا منها بطريقة غير ذات جدوى لتعرض على الفور، متوالية من العلامات المنفصلة. يحيل المشهد، منذ البداية (دون مراعاة التسلسل، لغياب الخطية)، إلى فكرة الرجوع من السوق، وهي مدلول يستلزم بدوره قيمتين إيجابيتين: تحيل أولاهما على طراوة المنتجات، والثانية على كون هذه المنتجات معدة للطهي. ودالُّ [هذا المدلول] هو الكيس المنفرجة التي تسمح بانتشار المؤونة فوق المائدة، بما يشبه عرضا للسلع. ولقراءة هذه العلامة الأولى، يكفي أن تكون هناك معرفة متجذرة بالاستعمالات المتصلة بحضارة عموم البشر التي يتعارض فيها " الذهاب إلى السوق للتبضع مع "التزود السريع"(المرتبط بالمصبرات والثلاجات) خاصية المجتمع الصناعي.

وهناك أيضا علامة ثانية تبدو واضحة، يتجلى دالُّها في اجتماع الطماطم والفلفل وخليط الألوان الثلاثي (الأصفر والأخضر والأحمر) في الملصق، ومدلولها هو إيطاليا أو بالأحرى: "الإيطالية". هذه العلامة تدخل في علاقة حشو مع علامة [أخرى] توحي بها الرسالة اللسانية (البنية الصوتية الإيطالية للاسم بانزاني). والمعرفة التي تنقلها هذه العلامة هي معرفة مخصوصة جدا: إنها الخبرة الفرنسية الخالصة التي توحي بها بعض التنميطات السياحية (قد لا يدرك الإيطاليون ما يوحي به الاسم العلم، ولا إيطالية الطماطم والفلفل). وبمواصلة استكشاف الصورة (التي لا تبدو تامة الوضوح لأول وهلة) نكتشف دون عناء، على الأقل، علامتين أخريين تحيل أولاهما، بالتجميع المكثف لأشياء مختلفة، على المطبخ ومستلزماته، كما لو أن (بانزاني) تؤَمّن، من جهة، كل ما هو ضروري لإعداد طبق متنوع ، وأن مُركّز العلبة يعادل، من جهة أخرى، المنتجات الطبيعية التي تحيط به. فكأن المشهد يربط بين أصل المنتجات ومآلها. وأما العلامة الثانية فيحيل تركب عناصرها، المذكر بلوحات غذائية، على مدلول جمالي هو: "الطبيعة الميتة" أو ما يعبر عنه في لغات أخرى بـــ"الحياة المستمرة"(3)، فالمعرفة الضرورية هنا هي ثقافية محضة. ويمكن إضافة معلومة أخيرة إلى هذه العلامات الأربع وهي تلك التي تخبرنا بأن المقصود هنا هو الإشهار والتي يدل عليها موقع الصورة في المجلة وتكرار الوسم بانزاني (دون الحديث عن المفتاح). إلا أن هذه المعلومة الأخيرة تستقى من خارج الصورة وتنفلت من إسار الدلالة ما دامت الصورة الإشهارية ذات طبيعة وظيفية بالأساس: فأن يتمتم المرء لا يعني بالضرورة أنه يتكلم، اللهم ما كان من بعض الأنساق ذات القصد التأملي، كالأدب مثلا.

ها نحن، بالنسبة لهذه الصورة، أمام أربع علامات، يفترض أنها تشكل مجموعة منسجمة لأنها كلها [علامات] منفصلة تستلزم عموما معرفة ثقافية وتحيل على مدلولات كل واحد منها عام (الإيطالية) ومشربا بقيم إيجابية. سنلحظ إذن، وجود رسالة ثانية، ذات طبيعة أيقونية تعقب الرسالة اللسانية. فهل هذا كل ما في الأمر؟ وإذا حذفنا، من الصورة، كل هذه العلامات بقيت، مع ذلك، مادة إخبارية؛ وبالتجرد من كل معرفة سأسترسل في قراءة الصورة وفهم أنها تجمع، داخل نفس الفضاء، عددا من الأشياء القابلة للتعرف (والتسمية) لا مجرد أشكال وألوان. تتشكل مدلولات هذه الرسالة الثالثة من العناصر الحقيقية للمشهد [التي] تشكل الدوال، من

هذه الأشياء المصورة ذاتها، ذلك أنه لما كان من البدهي في العرض التماثلي، أن تكون العلاقة بين الصورة الدالة والشيء المدلول غير اعتباطية (مثلما عليه الأمر في اللسان) لم يعد من الضروري مراعاة دور حد ثالث يربط الصورة الذهنية لهذا الشيء. وما يميز هذه الرسالة الثالثة أساسا أن العلاقة بين الدال والمدلول هي شبه تحصيل حاصل، ومما لا شك فيه أن الصورة تقتضي توضيبا معينا للمشهد (من تأطير وتصغير وتسطيح)، إلا أن هذا الانتقال لا يشكل تحولا (كما هو الحال بالنسبة للتسنين)؛ نحن هنا أمام غياب للتكافؤ (خاصية الأنساق الحقيقية للعلامات). وبعبارة أخرى، ليست علامة هذه الرسالة مستمدة من "احتياط" مؤسساتي، إنها غير مسننة. وهذا ما يجعلنا نواجه معضلة رسالة خالية من السنن(4) (سنعود إليها لاحقا). هذه الخصوصية تحضر على مستوى المعرفة المستثمرة في قراءة الرسالة: لقراءة هذا المستوى الأخير (أو الأول) من الرسالة، لسنا في حاجة إلى معرفة أخرى غير تلك المرتبطة بإدراكنا؛ وهي ليست معرفة مبتذلة، ذلك أنه يتعين علينا معرفة ما الصورة؟ (فالأطفال لا يعرفون ذلك إلا عند بلوغهم سن الرابعة)، وما الطماطم؟ والشبكة؟ وعلبة المقرونة؟ إن الأمر يكاد يتعلق بمعرفة أنثروبولوجية. وهذه الرسالة تتوافق بشكل ما مع رسالة الصورة، ما سنتواضع على تسميته بالرسالة اللفظية في مقابل الرسالة السابقة التي هي رسالة رمزية.

وإذا كانت قراءتنا مقنعة، فإن الصورة الفوتوغرافية المحللة تقترح علينا ثلاث رسائل: رسالة لسانية ورسالتين أيقونيتين واحدة مسننة وأخرى غير مسننة. يمكن تمييز الأولى بسهولة عن الرسالتين الأيقونيتين، غير أن السؤال عن الفصل بينهما يبقى واردا بما أن هاتين الأخيرتين تشتملان على نفس المادة (الأيقونية). من المؤكد أن التمييز بين الرسالتين الأيقونيتين لا يتم بشكل عفوي على مستوى القراءة العادية، ذلك أن مشاهد الصورة يتلقى في آن واحد رسالة بصرية وأخرى ثقافية، وسنرى لاحقا أن هذا الخلط في القراءة يرتبط بوظيفة الصورة الجماهيرية (التي هي موضوع انشغالنا [في هذا المقال]). وهذا التمييز له قيمة إجرائية مماثلة لتلك التي تمكّن من التمييز بين الدال والمدلول في العلامة اللسانية؛ مع العلم أنه لا أحد بإمكانه، بتاتا، فصل "الكلمة" عن معناها، إلا في حالة التعريف التي تتطلب لغة واصفة: وإذا كان الفصل يمكّن من

وصف بنية الصورة بشكل منسجم وبسيط، وكان الوصف المنجز بهذا الشكل سيساعد على تفسير دور الصورة في المجتمع، فإننا سنعتبره أمرا معقولا.

يجب الوقوف إذن، عند كل رسالة لأجل فحصها في شموليتها، دون أن يغيب عن نظرنا أن الذي يهمنا هو فهم بنية الصورة كاملةً، أي العلاقة الرابطة بين الرسائل الثلاث. وبما أن الأمر لا يتعلق بتحليل "ساذج"، بل بتحليل بنيوي (5)، فسنُحدث تعديلا طفيفا في الرسائل، بقلب ترتيب الرسالتين الثقافية واللفظية المندرجتين ضمن الرسالتين الأيقونيتين، ذلك أن الأولى منطبعة على الثانية. فالرسالة اللفظية تشكل وعاء الرسالة "الرمزية"، ومعلوم، أن النسق الذي يتبنى علامات نسق آخر ليتخذ منه دواله هو نسق إيحائي(6). سنقول إذن، وبشكل فوري، إن الصورة اللسانية تقرير والرمزية إيحاء. وهذا ما يجعلنا ندرس على التوالي: الرسالة اللسانية والصورة التقريرية والصورة الإيحائية.

الرسالة اللسانية:

هل الرسالة اللسانية ثابتة؟ وهل هناك دائما نص في [داخل] الصورة أو تحتها أو على حواشيها؟ للعثور على صور خالية من الكلمات، يجب بدون شك الرجوع إلى تلك المجتمعات الأمية جزئيا، التي كانت الصورة عندها عبارة عن رسم للفكرة. ومنذ ظهور الكتابة ظل الربط بين الصورة والنص متواترا، غير أن هذا الربط لم يحظ بالعناية من منظور بنيوي. فما البنية الدالة لـــــــلـــــــ"تصوير"؟ وهل تضاعف الصورة بعض مضامين النص من خلال ظاهرة الحشو، وهل يضيف النص مضمونا جديدا للصورة؟

يمكن تناول الإشكال من زاوية تاريخية تتصل بالعهد الكلاسيكي الذي تميز بشغف تجاه الكتب المصورة (لا يمكن أن نتصور خلال القرن 18 عدم تصوير حكايات لافونتين)، وفي هذه المرحلة بالذات، تساءل بعض الكتاب من أمثال الأب مونشري، عن علاقات الصورة بالخطاب(7).

يتضح جليا اليوم، على مستوى التواصل الجماهيري، أن الرسالة اللسانية حاضرة في كل الصور إما بوصفها عنوانا أو مفتاحا أو مقالا صحفيا أو حوارا في الفيلم أو حكاية مصورة. وعليه يبدو الحديث عن حضارة للصورة أمرا مجانبا للصواب: فنحن ما نزال، وأكثر من أي

وقت مضى، ننتمي إلى حضارة الكتابة(8)، الكتابة التي تشكل إلى جانب الكلام وعاء المادة الإخبارية. فما يهم هو وجود الرسالة اللسانية لا غير، فلا موقعها ولا طولها يبدوان ملائمين (يمكن لنص طويل ألا يتضمن، بواسطة الإيحاء، سوى مدلول واحد؛ وهذا المدلول هو الذي يرتبط بالصورة). فما وظائف الرسالة اللسانية بالنظر إلى الرسالة الأيقونية (المزدوجة)؟ يبدو أن هناك وظيفتين اثنتين: وظيفة ترسيخ ووظيفة ربط.

وكما سنلحظ ذلك جيدا، فكل صورة متعددة المعاني وتقتضي سلسلة عائمة من المدلولات تقع تحت دوالها التي يمكن للقارئ أن يأخذ منها ويرد. فتعدد المعاني يثير تساؤلا حول المعنى، وهذا التساؤل يبدو دائما كأنه [تعبير عن] خلل ما، حتى ولو أن المجتمع سيستعيد هذا الخلل في شكل لعب مأساوي (الإله الأبكم لا يمكّن من الاختيار بين العلامات) أو شاعري (إنه رعشة المعنى- المرعبة-عند اليونان). وفي السينما نفسها ترتبط الصور "المؤثرة نفسيا" بشيء من الحيرة (القلق) فيما يخص معنى الأشياء والمواقف. وهكذا تتطور في كل مجتمع تقنيات متعددة لأجل تثبيت السلسلة العائمة من المدلولات، ولمقاومة رعب العلامات الغامضة: والرسالة اللسانية هي إحدى هذه التقنيات. فعلى مستوى الرسالة اللفظية تجيب الكلمة، بشكل يكاد يكون مباشرا أو جزئي عن التساؤل الآتي: ما هذا [الشيء]؟ إنها تساعد، ببساطة ووضوح، على تبيين عناصر المشهد بل المشهد ذاته: يتعلق الأمر هنا بوصف تقريري للصورة (وهو في الغالب وصف جزئي)، أو بتعبير يالمسليف: بـــــ"عملية" (في مقابل الإيحاء)(9). فالوظيفة التعيينية تتعلق تماما بترسيخ لكل معاني الشيء الممكنة (التقريرية) عبر الاستعانة بالمدونة. فأمام طبق ما (إشهار ما)، قد أتردد في تحديد الأشكال والأحجام، لكن المفتاح (الأرز مع سمك التون بالفطر) سيساعدني على اختيار أنسب مستوى من التلقي، إنه لا يمنحني دقة النظر فحسب، بل وحسن الفهم أيضا.

وعلى مستوى الرسالة الرمزية لا توجه الرسالة اللسانية التعرف وإنما التأويل. إنها تشد بخناق المعاني الإيحائية لتمنعها من الانتشار سواء في اتجاه جهات أكثر فرادة (أي أنها تقلص من القوة الإسقاطية للصورة)، أو في اتجاه قيم "طالحة". فإشهار (مصبرات آرصي) يعرض لقليل من الفواكه المنتشرة حول سلم، يبعد فيه الشعار:("كما لو أنك قمت بجولة في حديقتك")، المدلول

المحتمل السلبي (الشح وقلة المحصول) ويوجه القراءة نحو مدلول إيجابي هو (الخاصية الطبيعية والشخصية لفواكه حديقة المترل)؛ فالشعار هنا يشتغل ككاسر للمحظور، إنه يتصدى لتلك الأسطورة الجاحدة للاصطناعي المرتبط عادة بالمصبرات.

وبطبيعة الحال يمكن للترسيخ، خارج الإشهار، أن يكون إيديولوجيا، وتلك وظيفته الأساسية؛ فالنص يَهدي القارئ بين مدلولات الصورة، فيجنبه بعضا منها ويمكنه من إدراك البعض الآخر. وبناء على توجيه دقيق يهديه سلفا، إلى معنى دون آخر. وتقوم اللغة في حالات الترسيخ هاته كلها، بوظيفة الإيضاح بطريقة انتقائية. يتعلق الأمر بلغة واصفة متعلقة ببعض علامات الرسالة الأيقونية لا بهذه الأخيرة في كليتها. ومن المؤكد أن النص يمثل حق المبدع (و بالتالي المجتمع) في التصرف في الصورة. الترسيخ رقابة وذو مسؤولية عن استعمال الرسالة حيال القوة الإسقاطية للصور. وفي مقابل حرية مدلولات الصورة يتميز النص بقيمة الحصر(10)، وهو ما يفسر أن أخلاق وإيديولوجيا مجتمع ما تتركز فيه على وجه الخصوص.

فالترسيخ هو الوظيفة الأكثر تواترا في الرسالة اللسانية، نجده في الصورة الصحفية وفي الإشهار معا. وأما وظيفة الربط فتظل نادرة جدا (على الأقل فيما يتعلق بالصورة الثابتة)، نجدها على الخصوص في الرسوم الفكاهية والحكايات المصورة. وهنا تتكامل الكلمة (التي غالبا ما تكون جزءا من الحوار) والصورة. وعليه فالكلمات [عبارة عن] مقاطع داخل مركب أكثر شمولا بنفس الشكل الذي تكون عليه الصور، وتتحدد وحدة الرسالة على مستوى أعلى أي: على مستوى الحكاية والطرفة والمحكي (هذا ما يثبت أن المحكي يجب أن يدرس بوصفه نسقا مستقلا) (11). وإذا كانت الكلمة– الربط نادرة في الصورة الثابتة، فإنها تصبح ذات أهمية بالغة في السينما التي لا تنحصر وظيفة الحوار، فيها، في الإيضاح؛ فالكلمة– الربط تعمل بكل تأكيد على الدفع بالحركة عبر توفرها، في توالي الرسائل، على معاني غير موجودة في الصورة. ومن البدهي أن تتواجد وظيفتا الرسالة اللسانية ضمن نفس المجموعة الأيقونية، إلا أن لهيمنة إحداهما على الأخرى أثرا معينا في اختزالية العمل عامة. فعندما تكون للكلمة قيمة حكائية للربط فإن الإخبار سيكون مكلفا، لأنه يقتضي تعلم سنن رقمي (اللسان)، وعندما تكون قيمتها استبدالية (ترسيخ، رقابة)، فإنها هي التي تتولى مهمة الإخبار، ولن يشتغل الإخبار بطريقة جدية ما دامت

الصورة تماثلية ؛ ففي بعض الحكايات المصورة المعدَّة لقراءة سريعة، يسند المحكي بالأساس إلى الكلمة، وتلتقط الصورة معلومات خاصة ذات طبيعة استبدالية (وضع تنميطي للشخصيات): أي القيام بالمطابقة بين الرسالة المكلفة والرسالة التعبيرية بطريقة تجنب القارئ المتعجل ملل "التفاصيل" اللفظية المسندة هنا إلى الصورة أي إلى نسق غير "مكلف".

الصورة التقريرية: لقد رأينا أن التمييز في الصورة، بين الرسالة اللفظية والرسالة الرمزية كان إجرائيا، إذ لا نصادف أبدا (على الأقل في الإشهار) صورة لفظية في حال خالصة؛ ومهما أنجزنا صورة بسيطة تمام البساطة، فإنها ستقترن فورا بعلامة البساطة لتكتمل برسالة ثالثة رمزية. وعليه لا يمكن لمكونات الرسالة اللفظية أن تكون مادية، وإنما علاقية لا غير؛ فهي أولا-إن شئنا- رسالة سالبة، مُشكَّلة من خلال ما تبقى في الصورة عندما نزيح (ذهنيا)، علامات الإيحاء (التي لا يمكن حذفها في الواقع لإمكان أن تطبع الصورة بأكملها،كما هو الحال بالنسبة" للتركيب في الطبيعة الميتة"). هذا الوضع السالب يتطابق طبيعيا مع كتلة من الاحتمالات: فالأمر يتعلق بغياب للمعنى مليء [في الآن نفسه] بكل المعاني، ثم إنه رسالة كافية (وهذا لا يناقض ذاك) ، لأنها تتوفر على الأقل، على معنى في مستوى تحديد هوية المشهد الممثل، فرسالة الصورة تتطابق إجمالا مع درجة الإدراك الأولى (التي لن يدرك القارئ دونها سوى خطوط وأشكال وألوان). لكن هذا الإدراك يبقى افتراضيا بسبب فقره ذاته، ذلك أن أي شخص ينتمي إلى مجتمع واقعي، يمتلك دائما معرفة أكبر من المعرفة الأنتربولوجية. ونفهم، من منظور جمالي، أن الرسالة التقريرية السالبة والكافية في آن، يمكن أن تظهر على أنها حالة بدائية للصورة. وستصبح الصورة بتجردها يوطوبيا من الإيحاءات، موضوعية بشكل جذري، أي ساذجة في نهاية المطاف.

ستتعزز خاصية التقرير اليوطوبية هذه بالمفارقة التي سبقت الإشارة إليها والتي تجعل الفوتوغرافيا (في حالتها الحرفية)، بسبب طبيعتها التماثلية المطلقة، أساس بناء رسالة خالية من السنن. غير أنه يجب، في هذه الحال، تحديد التحليل البنيوي للصورة، ذلك أن الفوتوغرافيا تمتلك، وحدها من بين كل الصور، القدرة على نقل الخبر الحرفي، دون صياغته بواسطة العلامات المنفصلة وقواعد التحويل. يجب إذن مقابلة الفوتوغرافيا، الرسالة الخالية من السنن، بالرسم الذي يبقى، رغم تقريريته، رسالة مسننة. وتتجلى طبيعة الرسم المسننة عبر ثلاثة

مستويات: أولها أن إعادة إنتاج شيء أو مشهد ما بواسطة الرسم، تقتضي مجموعة من الإبدالات المقعدة، فلا وجود لطبيعة للنسخة المرسومة، وأسنن هذه الإبدالات تاريخية (وبخاصة فيما يتعلق بالمنظور)؛ وثانيها أن عملية الرسم (التسنين) تقتضي فورا نوعا من التقاسم بين الدال واللادال: الرسم لا يعيد إنتاج كل شيء، بل قليلا من الأشياء في الغالب، من دون أن يمنعه ذلك من أن يكون رسالة قوية، في حين أنه لا يمكن للفوتوغرافيا،(عدا حالة الخدعة)، أن تتصرف في الموضوع نفسه ، ولو كان بإمكانها اختيار الموضوع والإطار والزاوية. وبعبارة أخرى، فتقريرية الرسم أقل وضوحا من التقرير الفوتوغرافي، لأنه لا وجود البتة لرسم بدون أسلوب؛ وثالثها أن الرسم، حاله حال الأسنن الأخرى، يقتضي التعلم (لقد كان سوسور يولي هذا المعطى السيميولوجي أهمية كبرى). فهل لتسنين الرسالة التقريرية انعكاسات على الرسالة الإيحائية ؟ من المؤكد أن تسنين االرسالة يؤسس الإيحاء ويسهله، مادام أنه يتوفر مسبقا على شيء من المنفصل في الصورة: إن "طريقة إبداع" رسم ما، تشكل في حد ذاتها إيحاء؛ وفي الآن نفسه، بقدر ما يفصح الرسم عن تسنينه، تصبح العلاقة بين الرسالتين مُعَدَّلة تعديلا عميقا، فلم يعد الأمر متعلقا بارتباط الطبيعة بالثقافة (كما هو حال الفوتوغرافيا)، وإنما بارتباط ثقافتين: ذلك أن "أخلاقية" الرسم ليست هي نفسها أخلاقية الفوتوغرافيا.

فعلاقة المدلولات بالدوال في الفوتوغرافيا –على الأقل ضمن مستوى الرسالة اللفظية– ليست علاقة "تحويل"، وإنما هي علاقة تسجيل، ويعزز غياب السنن أسطورة "الطبيعي" الفوتوغرافي: إن المشهد هنا ملتقط آليا، لا إنسانيا (فالآلي هنا يضمن الموضوعية)، وتنتمي تدخلات الإنسان في الفوتوغرافيا (التأطير والمسافة والإضاءة والتضبيب والتوسيع وغيرها) إلى مستوى الإيحاء. كل شيء يتم كما لو أنه كانت في البداية (ولو طوباويا) فوتوغرافيا خام (مواجهة وصافية)، تمكن الإنسان، بفضل بعض التقنيات، من التوفر على علامات صادرة عن السنن الثقافي. ويبدو أن بإمكان التقابل بين السنن الثقافي واللاسنن الطبيعي وحده توضيح الخاصية النوعية للفوتوغرافيا، والسماح بتقدير الثورة الانثربولوجية التي تمثلها في تاريخ الإنسان، ذلك أن نمط الوعي الذي تقتضيه لم يسبق له مثيل. فالفوتوغرافيا لا ترسخ وعيا لوجود الشيء هنا (الذي قد تستثيره أي نسخة)، وإنما وعيا مفاده بأنه كان موجودا هنا. يتعلق الأمر إذن

بمقولة جديدة للفضاء-الزمن: لحظية المكان وماضوية الزمان، ففي الفوتوغرافيا يقع ترابط لا-منطقي بين الـــــ-هنا والـــــ-ذات يوم. ففي مستوى هذه الرسالة التقريرية أو الخالية من السنن، يمكننا فهم اللاواقعية الحقيقية للفوتوغرافيا فهما كاملا؛ فلاواقعيتها متعلقة بالـــــ-هنا، ذلك أن الفوتوغرافيا لا ينظر إليها أبدا على أنها وهم، ولا أنها تعني البتة حضورا. و لم يبق إلا الالتفات إلى الخاصية السحرية للفوتوغرافيا التي تتجلى واقعيتها في أنه كان موجودا هنا؛ ففي كل صورة فوتوغرافية توجد تلك البداهة المذهلة دائما [والمعبر عنها] بـــــ"أنه كان على هذا النحو": فـــــ[بالصورة الفوتوغرافية] نملك واقعا، مكننا حسن الصدف من التخلص من إساره. ولعل هذا النوع من الاعتدال الزمني (كان موجودا هنا)، يحد من السلطة الإسقاطية للصورة ([وهذا ما يفسر] لجوء الاختبارات النفسية في الغالب الأعم إلى الرسم دون الفوتوغرافيا) : فـ"الـــــ-هذا كان" يغيب الـــــ "إنني أنا". وإذا كان لهذه الملاحظات شيء من الصواب، كان يجب ربط الفوتوغرافيا بوعي فرجوي خالص لا بوعي تخييلي أكثر إسقاطية، وأكثر "سحرية" هو ما ترتبط به إجمالا السينما عموما. وهذا ما يسمح لنا بالقول إنه ليس بين السينما والفوتوغرافيا مجرد اختلاف في الدرجة وإنما بينهما فرق جوهري: فليست السينما فوتوغرافيا متحركة، وفيها يختفي الـــــ"كان موجودا هنا" لفائدة "وجود الشيء هنا" الدائم؛ وهذا ما يفسر إمكان وجود تاريخ للسينما دون قطيعة فعلية مع فنون التخييل السابقة، في حين أن الفوتوغرافيا تنفلت بطريقة ما من التاريخ (بالرغم من تطور تقنيات الفن الفوتوغرافي وتطلعاته)، وتُمثل واقعة أنتربولوجية "باهتة"، هي في الآن نفسه [أمر] جديد لا غبار على جدته وغير قابل للتجاوز نهائيا؛ وستعرف الإنسانية، للمرة الأولى في تاريخها، رسائل بلا سنن، ولن تصبح الفوتوغرافيا المحطة الأخيرة (المحسّنة) ضمن سيرورة أنساق التصوير، وإنما ستطابق تحولا أساسيا لاقتصاديات الإعلام.

ومع أن الصورة التقريرية لا تقتضي،في كل الأحوال، نسقا (مثلما تقتضيه الفوتوغرافيا الإشهارية) فإنها تقوم بدور أساس في البنية العامة للرسالة الأيقونية يمكن أن نشرع في تبينه (سنعود إلى هذه المسألة حين الحديث عن الرسالة الثالثة). إن الصورة التقريرية تبسّط الرسالة الرمزية، وتسوغ التقنيع الدلالي الكثيف في الإيحاء (خصوصا في الإشهار)؛ فعلى الرغم من كون

الملصق بانزاني ممتلئا "بالرموز" يبقى في الفوتوغرافيا نوع من الوجود هنا الطبيعي للأشياء، في حدود كفاية الرسالة اللفظية: يبدو أن الطبيعة تُنتج تلقائيا المشهد الممثل، ويَحل خلسةً نوع من شبه–الحقيقة محل الصلاحية البسيطة للأنساق المنفتحة دلاليا؛ حيث يُجرد غياب السنن الرسالة من بعدها العقلي، فالظاهر أنه يؤسس علامات الثقافة على الطبيعة. إننا هنا بلا شك أمام مفارقة تاريخية هامة: فكلما طورت التقنية نشر المعلومات (وخاصة الصور) وفرت إمكانات تورية المعنى المبني ظاهريا على أنه معنى مسلم به.

بلاغة الصورة : لقد رأينا أن علامات الرسالة الثالثة (الرسالة "الرمزية"، الثقافية أو الإيحائية) كانت منفصلة، وحتى عندما يبدو الدال ممتدا إلى عموم الصورة فلا مجال للقول بوجود علامة معزولة عن بقية العلامات: "فالتركيب" يحمل مدلولا جماليا، شبيها شيئا ما بالتنغيم، الذي يبقى، بالرغم من أنه فوق مقطعي، دالا معزولا عن اللغة. إننا هنا إذن أمام نسق عادي تمتح فيه العلامات من سنن ثقافي (حتى وإن كان الربط بين عناصر العلامة يكاد يبدو متشابها). وما يحدد أصالة هذا النسق، هو تعدد القراءات الخاصة بنفس اللفظة (نفس الصورة) بتعدد الأفراد : ففي إشهار بانزاني موضوع تحليلنا، رصدنا أربع علامات للإيحاء، ومن المحتمل وجود أخرى غيرها (يمكن للشبكة، مثلا، أن تدل على الصيد العجيب والوفرة وغير ذلك). إلا أن تنوع القراءات ليس فوضويا، إنه يرتبط بمختلف المعارف المضمنة في الصورة (معارف عملية ووطنية وثقافية وجمالية)، ويمكن تصنيف هذه المعارف وربطها بتنميط معين. فكل شيء يتم كما لو أن الصورة معروضة للقراءة على أشخاص عديدين، وأن هؤلاء الأشخاص يمكن أن يجتمعوا في شخص واحد: فنفس اللفظة تستدعي معاجم مختلفة. فما المعجم ؟ إنه جزء من المستوى الرمزي (للغة) الذي يطابق قسما من الممارسات والتقنيات (12)؛ وهذا حال مختلف قراءات الصورة: فكل علامة تطابق مجموعة من "المواقف": السياحة والأشغال المنزلية ومعرفة الفن التي قد يغيب بعضها، طبعا، لدى فرد معين. هناك تعدد لمعاجم وتواجدها لدى شخص واحد؛ وهو ما يشكل، نوعا ما، الرصيد اللغوي الخاص بكل فرد(13). وهكذا ستتركب الصورة في إيحائيتها، من مجموع علامات مستمدة من عمق متغير من المعاجم (الرصيد الفردي لكل واحد)، ومهما يكن أي معجم عميقا، فإنه يظل مسننا، [وهو كذلك] مهما كانت النفسية متمفصلة مثل اللغة

مثلما نعتقده الآن. وبعبارة أدق: كلما "غصنا" في أعماق الفرد النفسية ندرت العلامات وأضحت قابلة للتصنيف : فأي شيء أكثر نسقية من قراءات رورشاش ؟ إن تنوع القراءات لا يمكن أن يهدد "لغة" الصورة، إذا سلمنا بأن هذه اللغة مشكلة من أرصدة فردية أي معاجم أو أسنن فرعية : إن منظومة المعنى تخترق الصورة كليا تماما كما يتمفصل الإنسان في دواخله إلى لغات مختلفة. وليست لغة الصورة مجموع الكلمات الملفوظة فحسب (على مستوى منسق العلامات أو مبدع الرسالة مثلا)، وإنما هي أيضا مجموع الكلمات المتلقاة(14): فيجب على اللغة أن تضع في الحسبان"مفاجآت" المعنى.

ثمة مشكلة أخرى ترتبط بتحليل الإيحاء، وهي أننا لا نجد، أمام خصوصية مدلولاتها، لغة تحليلية خاصة تطابقها، فكيف نعين مدلولات الإيحاء؟ بالنسبة لأحدها جازفنا بـــ[استعمال] مصطلح الإيطالية، وأما الأخرى فلا يمكن تعيينها إلا بألفاظ مستمدة من اللغة المتداولة (التهييء المطبخي والطبيعة الميتة والوفرة)، إن اللغة الواصفة التي يجب أن تتناول هذا الألفاظ لحظة التحليل ليست لغة خاصة. وهنا يكمن الإشكال، لأن هذه المدلولات ذات طبيعة دلالية خاصة، فـــــ"الوفرة"، باعتبارها معنما إيحائيا، لا تحيط تمام الإحاطة بـــــ"الوفرة" بمعناها التقريري؛ فدال الإيحاء (هنا التدفق وتكدس المنتجات) هو بمثابة العدد الأساس لكل أشكال الوفرة الممكنة، أو لأخلص فكرة للوفرة. الكلمة تقرر ولا تحيل أبدا على جوهر، لأنها تؤخذ دائما في إطار كلام عارض، ضمن مركب متصل (متعلق بالخطاب اللفظي)، موجه نحو نوع من انتقالية لغوية عملية، وعلى العكس من ذلك، فمعنم الوفرة مفهوم في وضعه الخالص مفصول عن أي مركب ومجرد من أي سياق؛ إنه يطابق نوعا من الوضع المسرحي للمعنى أو بمعنى أدق معنى معروضا (بما أن الأمر يتعلق بعلامة غير واردة في مركب). ولتبيين هذه المعانم الإيحائية، يجب اعتماد لغة واصفة خاصة، فكانت المجازفة بعبارة الإيطالية، لأن هذا النوع من الغرابة هو ما سيمكن من توضيح مدلولات الإيحاء هذه توضيحا دقيقا؛ فاللاصقة Tas (الهندو–أوربية، Ta) تسمح باشتقاق اسم مصدري مجرد من الصفة: إن الإيطالية ليست إيطاليا، بل الجوهر المكثف لكل ما يمكن أن يكون إيطاليا، من العجائن إلى التشكيل. وبقبولنا معالجة تسمية معانم الإيحاء، ولو بشكل غريب، سنكون يسرنا تحليل أشكالها (15)، فمن المؤكد أن هذه المعانم

تنتظم ضمن حقول ترابطية، ضمن تمفصلات استبدالية، وقد يكون ذلك في إطار تقابلي بحسب بعض المسارات، أو بتعبير غريماص، بحسب بعض المحاور المعنمية (16): إن الإيطالیانية تنتمي إلى أحد محاور الجنسية، إلى جانب الفرنسانية والجرمانية والاسبانية. إن إعادة تشكيل هذه المحاور –التي قد تتقابل فيما بينها لاحقا– لن يكون بالطبع ممكنا إلا عندما نكون قد أجرينا جردا شاملا لأنساق الإيحاء، ليس ذاك المتعلق بالصورة فقط، وإنما أيضا بتلك المتعلقة بمواد أخرى، لأنه إذا كان للإيحاء مدلولات خاصة حسب المواد المستعملة (الصورة والكلام والأشياء والسلوكات)، فإنه سيعامل كل هذه المدلولات بطريقة واحدة: إنها نفس المدلولات التي سنصادفها في الصحافة المكتوبة أو الصورة أو إيماءات الممثل (أي المجال الذي لا يمكن أن تصور فيه السيميولوجيا إلا ضمن إطار شامل)، وهذا المجال المشترك لمدلولات الإيحاء هو الإيديولوجيا التي لا يمكن أن تكون إلا واحدة بالنسبة لمجتمع أو تاريخ معينين، مهما كانت دوال الإيحاء التي تلجأ إليها.

وعليه فلكل إيديولوجيا عامة دوال إيحاء تتحدد بحسب المادة المنتقاة. سنطلق على هذه الدوال الموحيات وعلى مجموع هذه الموحيات البلاغة: فالبلاغة تبدو كأنها الوجه الدال للإيديولوجيا. وتتنوع البلاغات حتما بحسب مادتها (هنا نكون أمام صوت متمفصل، وهناك أمام صورة وإيماءة...الخ)، لا بحسب أشكالها. ومن المحتمل أيضا وجود شكل بلاغي واحد مشترك، مثلا، بين الحلم والأدب والصورة(17). وهكذا تكون بلاغة الصورة (أي تصنيف هذه الموحيات) خاصة بالقدر الذي تخضع فيه للقيود الفيزيائية للرؤية (المختلفة مثلا عن القيود الصوتية)، وتكون عامة بالقدر الذي لا تشكل فيه هذه "الصور" سوى علاقات صورية من العناصر. ولن تتأسس هذه البلاغة إلا انطلاقا من جرد أكثر اتساعا يمكننا التنبؤ، من الآن، باشتماله على بعض الصور التي سبق أن اكتشفها القدماء والكلاسيكيون(18). فالطماطم مثلا تدل على الإيطالیانية عن طريق الكناية، وفي موضع آخر يُبرز مقطع المشاهد الثلاثة (قهوة بالحبوب، قهوة *مسحوقة*، قهوة مرتشفة) عبر تجاور بسيط، نوعا من الترابط المنطقي على نمط الإضمار. ومن المحتمل جدا أنه من بين الميتابولات (*) (أو صور استبدال دال بآخر) (19)، نجد

أن الكناية هي التي تزود الصورة بأكبر عدد من الموحيات، ومن بين الترصيفات (أو صور المركب)، نجد أن الإضمار هو المهيمن.

غير أن الأهم –على الأقل في اللحظة الراهنة– ليس هو جرد الموحيات، وإنما إدراك أنها تشكل في الصورة العامة سمات منفصلة أو، بتعبير آخر،[عناصر] متنقلة. إن الموحيات لا تغطي كل اللفظة و إن قراءتها لا تستنفدها. وبعبارة أخرى (وهذه ستكون فرضية مشروعة بالنسبة للسيميولوجيا عموما)، لا يمكن تحويل كل عناصر اللفظة إلى موحيات، إذ يظل في الخطاب دائما بعض من التقرير الذي لن يكون بدونه وجود للخطاب. وهذا سيقودنا إلى الرسالة الثانية أو الصورة التقريرية. ففي إشهار بانزاني، تظهر الخضراوات المتوسطية واللون والتركيبة وكذا الوفرة، مثل كتل متنقلة معزولة ومنسوقة، في نفس الوقت، ضمن مشهد عام له فضاؤه الخاص ومعناه كما سبقت رؤيته. لقد التقطت هذه العناصر ضمن مركب ليس هو مركبها وإنما هو خاص بالتقرير. إننا هنا أمام قضية هامة، لأنها ستمكننا من تأسيس (بأثر رجعي) التمييز البنيوي بين الرسالة الثانية أو اللفظية، والرسالة الثالثة أو الرمزية، وبالتالي تحديد الوظيفة المُطَبِّعة للتقرير مقارنة بالإيحاء. والآن نعرف أن مركب الرسالة التقريرية هو الذي "يُطبِّع"، تحديدا، نسق الرسالة الإيحائية؛ أو لنقل إن الإيحاء ليس سوى نسق، ولا يمكن أن يتحدد إلا في إطار الاستبدال. وليس التقرير الأيقوني سوى مجرد مركب، إنه يضم عناصر بدون نسق، وما يجعل الموحيات المنفصلة مترابطة وُمحيَّنَة و"ملفوظة" هو مركب التقرير؛ إن عالم الرموز المنفصل يغوص في تاريخ المشهد التقريري كما لو أنه حمام البراءة المطهر.

من هنا نرى أن الوظائف البنيوية تكون متقاطبة داخل نسق الصورة العام؛ فمن جهة هناك نوع من التكثيف الإبدالي على مستوى الموحيات (التي يمكن اعتبارها على العموم "رموزا")، والتي هي علامات قوية ومتنقلة، ويمكن أن نقول عنها إنها "مُشيّأة"، ومن جهة أخرى [هناك نوع من] "مد" مركبي على مستوى التقرير؛ ولا ننسى أن المركب أقرب دائما من الكلام، وأن "الخطاب" الأيقوني هو الذي يُطبِّع رموزه. ودون الرغبة في الخروج مبكرا من الصورة إلى السيميولوجيا العامة يمكننا، مع ذلك، المجازفة بالقول إن عالم المعنى الشامل مُوزَّع بشكل داخلي (بنيويا) بين النسق بوصفه ثقافة والمركب باعتباره طبيعة. إن إبداعات التواصل

الجماهيري تربط من خلال جدليات مختلفة ومحققة بطرق مختلفة، بين إغراء الطبيعة، طبيعة الحكي والمحكي والمركب، وبين معقولية ثقافة محتمية ببعض الرموز المنفصلة التي" ينفر" منها الناس إلى كلامهم الحي.

الهوامش :

.Roland Barthes « **Rhétorique de l'image** » , Communications N°4 , Seuil-1964

1- وصف الصورة هنا قد قدم بشيء من الحذر، لأنه يشكل مسبقا لغة واصفة.

2-نطلق اسم العلامة النمطية على علامة النسق، لكونها تتحدد من خلال مادتها: فالعلامة اللفظية والعلامة الأيقونية والعلامة الإيمائية هي كذلك علامات نمطية.

3-تحيل عبارة "الطبيعة الميتة" في الفرنسية على الحضور الأصيل للأشياء المتصلة بالموت كالجمجمة في بعض اللوحات.

4- الرسالة الفوتوغرافية-مجلة إبلاغات- ع.1-ص.127.

.5-التحليل "الساذج" هو تعداد للعناصر، الوصف البنيوي يرمي إلى معالجة هذه العناصر بمقتضى مبدأ تلاحم عناصر بنية ما، بحيث إذا تغير عنصر ما، تغيرت معه باقي العناصر الأخرى.

6 عناصر السيميولوجيا- انظر تحت : مجلة التواصل-عدد 4 –ص.130 7- فن الرموز-1684

8- يمكن الحديث عن صورة بدون كلام، لكن باعتبار مفارق في بعض الرسوم الفكاهية، فغياب الكلام يلامس دائما قصدية غامضة.

9-" ": أنظر أسفله: عناصر السيميولوجيا ، ص.ص. 131-132.

10- يظهر هذا حين تكون تبنى الصورة انطلاقا من نص ما حيث لا مجال للرقابة التي لن تعود مجدية، وهذا من المفارقات. مثال ذلك الإشهار الذي يحاول الإيهام بأن نكهة قهوة ما توجد "أسيرة" المنتج المسحوق، وهي النكهة التي نجدها كما هي حين الاستهلاك. وقد وضع هذا الإشهار فوق علبة قهوة محصورة بسلسلة وقفل. فالاستعارة اللسانية ("أسيرة") استعارة حرفية (وهذا إجراء شعري مألوف). لكن ما يدرك للوهلة الأولى الصورة وأما النص فسيقوم بترجيح اختيار مدلول من المدلولات الممكنة. ويظهر الحصر في المسار عبارة عن ابتذال للرسالة.

11-نحيل هنا على مقالة بريمون كلود-أنظر أعلاه: المرجع المذكور

12- كريماص آلجيرداس: "قضايا الوصف الميكانوكرافي" – دفاتر المعجمية، بيزانسان،1، 1959، ص. 63.

13- أنظر أسفله، "عناصر السيميولوجيا" ، ص. 96.

14- الكلام من منظور سوسير هو ما يُرسَل، وهو مستمد من اللسان (ومشكل له في الآن نفسه). يجب حاليا توسيع مفهوم اللسان وبخاصة من منظور دلالي: اللسان هو "التجريد الشامل" للرسائل المرسلة و المستقبلة.

15-الشكل بمفهوم يالمسليف (أنظر: عناصر السيميولوجيا...ص:105) باعتباره تنظيما وظيفيا للمدلولات فيما بينها.

16-كريماص ألجيرداس: دروس في الدلالة- 1964.

17- ينظر بنفنيست:" ملاحظات حول وظيفة اللغة في الاكتشاف الفرويدي"، التحليل النفسي عدد:1 -1956-ص.ص.3-16.

18- يجب أن يعاد التفكير في البلاغة القديمة بمفاهيم بنيوية (وهو موضوع عمل قيد الإنجاز)، و قد يكون من الممكن تأسيس بلاغة عامة أو لسانية لدوال الإيحاء، تكون ملائمة للصوت المفصل والصورة والإيماءة.

*- اعتمدنا التعريب حتى نحافظ على حمولة المفردة المأخوذة من الإغريقية metabolê التي تعني التغيير، والمراد بها الإجراء الذي يتم بموجبه التعديل في التنظيم المألوف للخطاب أو لرتبة مكونات الجملة. وتتحقق بالزيادة والحذف والإبدال والنقل.

19- نفضل هنا تجنب التقابل الذي وضعه ياكوبسون بين الاستعارة والكناية، ذلك أنه إذا كانت الكناية في أصلها صورة للمجاورة فإنها لا تشتغل، على الأقل في النهاية، بديلا عن الدال، أي كاستعارة.

******

صدر حديثا