بلاغة المرئيّ: محاولات في نقل الجهاز الخطابيّ إلى عالم الصورة المرئيّة *

حـــــــــــاتم عـــــبـــيـــد

أســتاذ، قســم اللغــة العربيــة، كليــة الآداب، جامعــة الملك ســعـــــود، المملكــة العربيـــة الســعوديـــة

الملخّص

يقدّم المؤلّف في بداية هذا البحث لمحةً عن تاريخ الخطابة الغربيّة التي اتّسع نطاقها في المنجز الأرسطيّ، لتشهد في مراحل لاحقة تقلّصاً وتراجعاً ذهبا بأبرز أقسامها، وكادا يُحوّلانها إلى خطابة عبارة وأسلوب، بعد أن كان مدارها على الكشف عن السبل الممكنة لتحقيق الإقناع في أيّ موضوع من الموضوعات. ويكشفُ المؤلّف في القسم الموالي عن المنعرج الذي شهدته الخطابة في منتصف القرن العشرين والذي تمثّل في إحياء الخطابة الأرسطيّة إحياءً استرجعت الخطابة بفضله جزأها الحجاجيّ المفقود، ورافقته دعواتٌ إلى توسيع دائرة الجهاز الخطابيّ ، لتشمل- إلى جانب البحث في بلاغة الخطاب القوليّ-الكشف عن البلاغة في سائر الخطابات التي تتشكّل من رموز غير لغويّة.

ويخصّص المؤلّف القسم الثالث من البحث لعرض أولى المحاولات في نقل الجهاز الخطابيّ إلى عالم الصورة المرئيّة، نعني بذلك محاولة جاك ديران الرائدة التي بقيت-على أهمّيتها-أسيرةَ تصوّر ضيّق لم يستلهم فيه ديران من الموروث الخطابيّ إلّا ما تعلّق بالوجوه البلاغيّة المعروفة. ويستعرض المؤلّف في القسم الأخير من البحث محاولات معاصرة الجامع بين أصحابها استلهام الموروث الخطابيّ الأرسطيّ، على نحو يعيد الصلة قويّةً بين الخطابة والإقناع، ومن ثمّ يُسند إلى الصورة المرئيّة وظيفة حجاجيّة. وهو ما يمثّل منعرجاً مهمّاً، انتقلنا فيه من البحث عن الوجوه المجازيّة ونظائرها في الصور المرئيّة إلى البحث في سبل الإقناع المتحقّقة بالصورة المرئيّة.

تمهيد

نتناول في هذا البحث الصورة المرئيّة في عدد من الدراسات استند مؤلّفوها إلى أدوات وآليّات تحليلٍ استقدموها من الجهاز الخطابيّ إلى عالم الصورة المرئيّة عموماً وإلى نوع من الصور يُعرف بالصورة الإشهاريّة على وجه أخصّ، للكشف عن بلاغة هذا النوع من الخطاب المتشكّل بعلامات غير العلامات اللّغويّة، ولإقامة الدليل على أنّ البلاغة لا تستأثر بها الخطابات اللّغويّة، بل هي مبثوثة في سائر الخطابات، مهما كان نوع النظام العلاميّ الذي تنتسب إليه تلك الخطابات. فالذي يهمّنا في هذا السياق اتّجاهٌ في تحليل الصورة انفتح أصحابه على الجهاز الخطابيّ، ومثّل إلى جانب الاتّجاه السيميائيّ أهمّ الاتّجاهات في تحليل التواصل المرئيّ (communication visuelle).

أمّا الغايات التي يجري هذا البحث إلى تحقيقها، فنذكر منها، على سبيل المثال، تعرّف المحطّات البارزة في هذا الاتّجاه البلاغيّ، وعلى أهمّ الأعلام الذين اقترن بهم، وكانت لهم إضافة تذكر في بلاغة الصورة. ومن أهدافنا أيضاً الوقوف على الآفاق التي فتحها هذا الاتّجاه والحدود التي وقف عندها. وتحرّكنا غاية أخرى بعيدة، ألا وهي إيماننا بأنّ فتح أعين الطّلاب المتخصّصين في الصورة وتصميمها، على القضايا التي تثيرها الصورة من جهة خصائص نظامها وطبيعة مكوّناتها، وصعوبة فهمها وتأويلها، وتبيّن مظاهر جمالها وتأثيرها، من شأنه أن يعينهم على تصميم صور قادرة على التواصل مع محيطها والتأثير في من يتلقّاها ويتفاعل معها. ويبقى منتهى أملنا من هذا البحث التفكير في وضع إطار نظريّ لبلاغة الصورة المرئيّة، انطلاقاً من تلك المحاولات التي سنعرض لها في ثنايا بحثنا والتي كان الدافع إليها والمحرّك لأصحابها السؤال عن إمكان نقل الجهاز الخطابيّ ومفاهيمه من عالم اللّغة إلى مجال الصورة.

1 - الخطابة الأرسطيّة من اتّساع الدائرة إلى انحسارها

لا بدّ أن نذكّر ههنا بجملة من الأمور، أوّلها أنّ "الحقل المعنويّ لكلمة rhétorique لا يطابق في الأعمّ الحقل الذي تبنيه كلمة بلاغة في السنن العربيّة، وإن كنّا نُضطرّ دائماً عن خطأ أو عن صواب إلى المطابقة في الترجمة بين الكلمتين"[1]. وممّا يحسن التذكير به ثانياً لطائف وفويرقات تتعلّق بمصطلح rhétorique وبحقله المعنويّ وباستعمالاته التي يختلف الغربيّون

أحياناً فيها، وما يترتّب على ذلك من تضييق شهده ذلك الحقل في عدد من الدراسات الحديثة. نعم، لا بدّ من التنبيه على أنّ المعنى الذي اقترن بهذا المصطلح الغربيّ وشاع بين الناس إلى حدّ غير بعيد، لا يمثّل في الأصل إلّا قسماً من الأقسام التي كان يشملها ذلك المصطلح في العصر اليونانيّ؛ نعني بذلك القسم المعروف بالعبارة أو الأسلوب (locution).

من هذا المنطلق نرى من المفيد أن نستخدم في العربيّة مصطلحين اثنين، هما: مصطلح الخطابة نعبّر به عمّا يدلّ عليه مصطلح rhétorique في صيغته الأصليّة الموسّعة، ومصطلح البلاغة نستعمله، حين يتعلّق الأمر بتلك الاستخدامات التي ضيّقت حقل هذا المصطلح المعنويّ. فنحن، إذن أمام خطابتين: خطابة موسّعة يعبّر عنها أحسن تعبير كتاب "فنّ الخطابة" لأرسطو، وخطابة ضيّقة منحسرة لا تهتمّ إلّا بالصور وببلاغة العبارة، ولا تمثّل إلّا حقبة من الحقب التي شهدت فيها الخطابة اليونانيّة القديمة والخطابة الأرسطيّة على وجه التحديد تراجعاً تقلّص بمقتضاه مجال الخطابة، لينحصر في الأساليب والصور البلاغيّة المعروفة من تشبيه واستعارة وكناية وتلطيف. وهذا ما يعبّر عنه بوضوح البحث الذي كتبه جيرار جينات تحت عنوان: "الخطابة المنحسرة"[2]. نعم، "شيئاً فشيئاً استقرّت الخطابة بصفة نهائيّة في هذا الجزء (...). فالمؤلّفات الأولى في الفرنسيّة الراجعة إلى بداية القرن الثامن عشر ستتناول الخطابة باعتبارها بحثاً في المجازات والوجوه والصور. والتعليم الذي سينتشر في المدارس والمعاهد سيُثبت هذا التطور (...) والثورة على الخطابة وبيان عدم جدواها إنّما تناول هذه الخطابة (الضيّقة)"[3].

وليس من المبالغة في القول إن الخطابة – إن كان لها آباء عديدون مثل أفلاطون والسفسطائيّين – تظلّ – في جانب كبير منها – مدينة لأرسطو. فهو الذي أحكم بناءها، ورفعها إلى درجة الفنّ والصناعة. فقد بيّن علاقاتها بالفنون الأخرى المجاورة لها كالسياسة والجدل والأخلاق والشعر والسفسطة. وأرسطو هو من ضبط للخطابة منهجاً لا ينأى – في تقديره – عن منهج الجدل. فالجدل والخطابة ينطلقان من أفكار مشتركة وآراء مشهورة، وكلاهما يصلح لتناول عدد كبير من القضايا. ولكنّ بين الفنّين جملة من الفوارق، من أبرزها أنّ الخطابة يُسمح فيها باستعمال الحجج النفسيّة والعاطفيّة (الإيطوس والباطوس)، بينما لا يُسمح مثل ذلك في الجدل.

ولم يفت أرسطو أن يذكر عدداً من منافع الخطابة، لعلّ من أهمّها قدرة الخطيب حين يتوسّل بالحجج على إثبات الرأي ونقيضه. وهو ما يُسهم في تعميق النظر في المسألة المثارة والنظر فيها من أكثر من زاوية، ومن ثمّ يساعد على رؤية الوقائع والحقائق بوضوح. فالخطابة في تقدير أرسطو تعلّمنا كيف نعثر على الحجج التي تخدم وجهة نظرنا، وتساعدنا في الآن ذاته على تفنيد آراء خصومنا، متى بدت لنا خاطئة. والخطابة كذلك مفيدة في إقناع صنف من الناس ليس من السهل إقناعهم. وهذا ما عناه أرسطو بقوله: "فإنّه في التعامل مع نوع من الناس، فإنّنا لن نجد من السهل إقناعهم بما لدينا من معرفة، حتّى لو كانت أدقّ معرفة علميّة"[4].

وأرسطو هو من ضبط لصناعة الخطابة مجالات استعمالها عندما نزّلها في دائرة الممكن، وجعلها تُستخدم في المسائل التي يختلف فيها الناس ولا ينفع فيها الاحتكام إلى قواعد العلم والمنطق لوقوعها في دائرة الظنّ والاحتمال، ولاتّصالها بالقيم وبالذوق وبأمور لا تجد الناس فيها متّفقين تمام الاتّفاق، مثلما هو الأمر في المحاكم (الخطابة القضائيّة) وفي الساحات العامّة (الخطابة الاحتفاليّة) وفي قاعات البرلمانات والجمعيّات العموميّة (الخطابة المشوريّة).

وأرسطو هو من جعل الخطابة بسبب من الإقناع، حين جعل موضوعها يكمن في القدرة على استكشاف سبل الإقناع الممكنة في أيّ موضوع كان؛ أي الكشف عن الوسائل والأدوات التي تُمكّن المتكلّم من التأثير في مخاطَبه لتوجيه فكره أو فعله نحو جهة من الجهات. فقد بيّن أرسطو أنّ المصادر التي يتحقّق بها الإقناع ثلاثة، منها ما يأتي من الصورة التي يشكّلها الخطيب لنفسه داخل الخطاب ويتراءى بها لسامعه (éthos)؛ ومنها ما يجيء من عواطف السامع عندما يعرف الخطيب كيف يُحرّكها ويستثيرها على النحو الذي يخدم غرضه وقضيّته (pathos)، ومنها ما يتأتّى من اللّغة ذاتها (logos)؛ أي من الكيفيّة التي يبني بها الخطيب خطابه ومن الترتيب الذي يتوخّاه في بناء حججه في أثناء الاستدلال على صحّة رأيه، ومن الصور التي يستعملها في غضون خطابه والتي تجعل طريقة أداء المعنى والتعبير عنه خارجة عن المعتاد والمألوف، ليكون التعبير في ذلك الخطاب أحسن، وطاقته على التأثير في السامع أقوى ممّا لو خلا الخطاب من تلك الصور. من هذا المنطلق قسّم أرسطو هذا الجزء المتعلّق باللّغة والخطاب إلى ثلاثة أقسام[5]:

أ- **استكشاف الحجج** (invention): وهو القسم المتعلّق بالعمليّة الأولى التي ينجزها الخطيب والتي تتّصل بالعثور على الموادّ الأولى التي سينطلق منها ويستند إليها في بناء خطاب مقنع. نعني بذلك بحث الخطيب عن الحجج المناسبة للسياق الذي تستعمل فيه.

ب- **ترتيب الأقسام** (disposition): وهو القسم الذي يتعلّق بترتيب أجزاء الخطاب. فبعد العثور على المادّة الخام، تأتي مرحلة تنظيم الحجج وتبويبها. وفي ذلك إشارة إلى أنّ الخطاب لا يكون خطاباً ناجعاً، إلّا إذا أخرجه الخطيب في أقسام، وعرف كيف يضع الحجج في مكانها المناسب، وأدرك جيّداً مهمّة كلّ قسم في التمكين لحججه واستمالة الجمهور لرأيه، وأحسن استعمال تلك الأقسام بحسب نوع الخطبة التي هو بصدد إلقائها. (خطبة قضائيّة، خطبة احتفاليّة، خطبة مشاوريّة).

ج- **العبارة** (élocution): وهو القسم الذي يأتي بعد عمليّتي البحث عن الحجج والتفكير في سبل الربط بينها وترتيبها بما يناسب قواعد التفكير السليم وشروط المنطق. ويكون مدار عمل الخطيب في هذا القسم على أن يكسو الهيكل أو التخطيط الذهنيّ المجرّد بالألفاظ المناسبة والأساليب الجميلة. وقد كان أرسطو يرى أنّ الفكرة الجيّدة لا تكفي وحدها لنجاح الرسالة. فلا بدّ أن نعبّر عن تلك الفكرة بأسلوب جيّد، حتّى نمكّن لها ونعرضها في معرض حسن. يقول أرسطو:"فلا يكفي أن يعرف المرء ما يجب عليه أن يقوله. بل عليه أيضاً أن يعرف كيف يقوله. وهذا يسهم كثيرا في جعل الكلام يظهر ذا طابع معين"[6]. فالأسلوب عند أرسطو هو الصيغة اللّغويّة للخطاب. ومن أهمّ شروطه أن يناسب المقام وأن يتّسم بالجاذبيّة والوضوح الذي يتحقّق باستعمال المفردات الواضحة، وأن يكون نسيج وحده منفرداً عن سائر الأساليب. يقول أرسطو: "أمّا الأسلوب فمن أهمّ مزاياه ما يمكن أن يسمّى باسم الوضوح (...). وينبغي أن نضفي على لغتنا طابع الغرابة؛ لأنّ الناس تُعجب بما هو بعيد. وما يثير الإعجاب يُسرّ ويُمتع"[7].

على هذا النحو كانت الخطابة عند أرسطو واسعة النطاق، متعدّدة الأجزاء، موصولة بالحجاج، لتشهد بعد ذلك انحساراً تحوّلت بمقتضاه إلى بلاغة تخلّصت من مقوّمات الخطابة ومن خصائص الحجاج، وآلت في نهاية المطاف إلى "مصنّفات تستعرض في مرحلة أولى مختلف

المجازات والصّور والوجوه البلاغيّة، وتقتصر في مرحلة لاحقة اشتدّ فيها فعل التّضييق على ما انبنى من الصّور على علاقتي الشّبه والمجاورة"[8]. نعم، لقد فقدت الخطابة-في أثناء الانكماش والانحسار اللّذين شهدتهما-أغلب أقسامها. فقد ضاع منها في طور أوّل القسم المتعلّق بتمثيل القول (L'action) والقسم المتّصل بالذّاكرة (La mémoire)، ثمّ انتُزع منها قسمان آخران استحوذ عليهما النحو والجدل، هما قسم استكشاف الحجج (L'invention) وقسم ترتيب الأقسام[9].(La disposition) لم تحتفظ الخطابة إذن إلّا بقسم العبارة. فانقطعت بسبب هذا الانكماش صلتها بالإقناع، وصارت فنّ الزّخرفة والكلام الجميل. ولن تستطيع الخطابة أن تسترجع جزءاً من أقسامها المفقودة وتستعيد من ثمّ علاقتها بالإقناع، إلّا في النصف الثاني من القرن العشرين الذي سيشهد أيضاً محاولات توسيع دائرة الخطابة، حتّى تتحوّل إلى جهاز يصلح لقراءة خطابات غير لغويّة لعلّ من أبرزها الصورة المرئيّة.

2 - العودة إلى الخطابة الأرسطيّة وانبثاق الوعي ببلاغة المرئيّ

يمكن أن نعتبر "مصنّف الخطابة الجديدة" الذي ظهر سنة 1958 للمؤلّفين بيرلمان وتيتكا[10] منعرجاً حاسماً شهده تاريخ الخطابة في العصر الحديث؛ فقد عُدّ هذا الكتاب-في جانب كبير منه-إحياءً للموروث الخطابيّ الأرسطيّ؛ إذ أعاد جزءاً مهمّاً إلى الخطابة فقدته طيلة عدّة قرون يتمثّل في الحجاج، من غير أن يحجب عنّا ذلك اقتصار البحث في هذا الكتاب على الحجج اللّغويّة والمنطقيّة، مقابل إهمال الحجج التي تقوم على أخلاق الخطيب واستثارة عواطف الجمهور. فقيمة هذا الكتاب تكمن في تقديرنا في أنّه فتح أعين الدارسين المعاصرين على الخطابة الأرسطيّة، وعلى كتاب "فنّ الخطابة" لأرسطو تحديداً؛ لإعادة قراءته والبحث عن آفاق جديدة لتوظيف الخطابة الأرسطيّة في تأويل عدد من الخطابات الحديثة والمعاصرة. وهو ما حصل بالفعل. فقد تتالى صدور الكتب التي تُعيد قراءة خطابة أرسطو. وحسبنا الإشارة ههنا إلى كتابين جماعيّين مهمّين، نعني بهما: "إعادة قراءة خطابة أرسطو"[11]، و"دراسات في خطابة أرسطو"[12].

ومن المهمّ أن نشير ههنا إلى أنّه- في إطار انتعاش الخطابة والعودة القويّة إلى الخطابة الأرسطيّة- بدأت ترتفع- في القرن الماضي وتحديداً منذ بداية السبعينيات وقبلها بقليل-

أصوات منادية بضرورة توسيع دائرة الخطابة، لتشمل، إلى جانب الخطاب القوليّ خطابات أخرى، من قبيل الصورة والعمارة والموسيقى والنحت. فإلى حدود ذلك التاريخ كانت الخطابة حكراً على الخطابات اللّغويّة. ومنذ ذلك الحين – وفي إطار المؤتمر الوطنيّ، للخطابة الذي عقدته جمعيّة التواصل الخطابيّ سنة 1970 طالب عدد من المؤتمرين بضرورة توسيع دائرة الخطابة، كي تشمل مواضيع لم تكن من قبل تدخل في مجال البحث البلاغيّ، ولتصبح دراسةً للخطاب القوليّ ولجملة من الخطابات الأخرى. وقد كان طموح المشاركين في هذا المؤتمر كبيراً؛ إذ اعتبروا أنّ آفاق الخطابة غير محدودة، وأنّ تطبيقاتها يمكن أن تشمل كلّ ما ينجزه الإنسان من أعمال ومنتوجات وصنائع يكون لها دور في لفت انتباه الآخرين والتأثير في مواقفهم ورؤاهم وسلوكهم [13].

ويعتبر بيرك واحداً من الذين أسهموا في توسيع مجال الخطابة وظهور ما يعرف ببلاغة المرئيّ (visual rhetoric). فقد اعتبر هذا الباحث أنّ الرمزيّة لا تقتصر على العلامات اللّغويّة مثلما ذهب إلى ذلك أغلب الدارسين البلاغيّين، بل هي تحتوي على كلّ الأنظمة الرمزيّة البشريّة بما في ذلك الرموز المستعملة في الرياضيّات والموسيقى والنحت. وقد وجد عدد من البلاغيّين أنفسهم أمام هذه التوسعة في مجال الرموز مُضطرّين إلى إعادة تعريف الخطابة على أنّها الطرائق التي يتمكّن بها الإنسان من التأثير في أفكار الآخرين وسلوكهم، من خلال جملة من الإستراتيجيّات المتوخّاة في استعمال الرموز، ومن ثمّ فتحوا المجال واسعاً أمام الفنون؛ كي تصبح بدورها من اهتمام الخطابة. والحقّ أنّ مثل هذه التعريفات ساعدت على توسيع نطاق الخطابة وتجسير الفجوة بينها وبين الصور المرئيّة، على الرغم من وجود أصوات اعترضت على هذا المشروع[14] .

أجل، لم تسلم الدعوة إلى دراسة الصور المرئيّة بأدوات الخطابة ومفاهيمها من أصوات تنتقدها وتعترض عليها. وكان من أسباب رفض هذه الدعوة القول بعدم امتلاك البلاغيّين والنقّاد معارف كافية تخصّ الصور المرئيّة التي تمثّل بالنسبة إليهم مجالاً يقع خارج اهتمامهم؛ لأنّهم لم يعتادوا ولم يتمرّنوا إلّا على دراسة بلاغة الخطابات اللّغويّة. وكان من وجوه الاعتراض على هذا الاتّجاه الزعم بأنّ إعادة تعريف الخطابة وتوسيع دائرتها- كي تستوعب دراسة الرموز غير اللّغويّة-يمثّل ضربة موجعة للخطابة شبيهة بالخلع أو الكسر الذي سيفصلها عن جوهرها المتمثّل في اللّغة، والخطاب الأدبيّ على وجه أدقّ.

وممّا اعتُرض به أيضاً على تلك الدعوة، القول بأنّ الأولويّة يجب أن تُعطى لدراسة بلاغة الخطابات اللّغويّة قبل أن تعطى للخطابات المرئيّة التي أسهمت بقسط في تسميم أجواء التواصل وتلويث العلاقات العامّة. من هذا المنطلق اعتُبر التلفاز عاملاً سلبيّاً أسهم في تراجع الخطاب العموميّ من حيث جدّتُه ووضوحُه وقيمتُه. ومن التحفّظات التي سيقت في هذا الإطار، تعبير عدد من الدارسين عن خشيتهم من أن يترتّب على نقل الخطابة إلى عالم الصور المرئيّة، إفقار الجهاز الخطابيّ وإضعاف مفهومين أساسيّين فيه، هما: مفهوم الحجّة ومفهوم الخطاب المشوريّ. فالحجج الخطابيّة مصيرها البتر والاقتطاع حين يتعلّق الأمر بعالم الصور المرئيّة. والفرق واضح بين المسارين الذهنيّين اللّذين ترسمهما كلّ من الصور المرئيّة والوحدات اللّغويّة[15].

والحقّ أنّ هذه الاعتراضات لم توقف حركة توسّع الخطابة، لا، ولم تحل دون ازدهار دراسة الصور المرئيّة دراسة خطابيّة. وقد أرجعت فوس ذلك إلى جملة من العوامل، من أبرزها اكتساح الصورة حياة الإنسان المعاصر على نحو غير مسبوق، وتأثيرها في مختلف مناحي الحياة تأثيراً سريعاً وعميقاً في آن معاً. فلو ألقينا نظرة على محيطنا الخطابيّ لألفينا الصورة تحتلّ جزأه الأكبر، وتتّخذ أشكالاً متنوّعة، وتتجسّد عبر وسائط متعدّدة وتحضر في مجالات، من قبيل الإشهار والتصميم الداخليّ وتصميم الملابس والهندسة المعماريّة. بل إنّ الصورة اليوم هي الوسيط الأكثر دلالة وتعبيراً عن الثقافة المعاصرة. لذلك فمن يريد أن يقصر دراسة الرموز على الخطابات القوليّة لن يدرس من الرموز التي تؤثّر في حياة الأفراد اليوميّة إلّا الجزء القليل.

ومن العوامل التي ساعدت على انتعاش دراسة المجاز المرئيّ من منظور خطابيّ، وعي عدد من الدارسين أنّ في تجارب الإنسان ما لا يمكن التقاطه والكشف عنه، إلّا إذا جاوزنا دراسة الخطاب المتشكّل باللّغة إلى دراسة الخطابات المرئيّة. وهذا ما عبّرت عنه فوس صونجا في مطلع دراستها نقلاً عن أحد الدارسين قائلة: "لمنافع الخطاب اللّغويّ حدود يقف عندها. فهذا الخطاب لا يمكنه أن يحيل إلاّ على المظاهر الموضوعيّة لعوالمنا التي نعاينها ونفكّر فيها. وذلك راجع إلى أنّه يستعمل وحدات تدلّ على معان متعارف عليها بموجب قواعد نحويّة وتركيبيّة، وإلى كون كلّ كلمة لها معنى يكاد يكون ثابتاً، ولكون المعنى العامّ لهذا النوع من

الخطاب يُبنى بناء خطّياً ويتّبع منوالاً منطقيّاً. بيد أنّ هناك جانباً آخر من الوجود لا يقع تحت قبضة الخطاب اللّغويّ" [16]. والمقصود بالجانب الآخر من الوجود، نوع من التجارب يحياها الإنسان وتتّسم باتّجاهها نحو الفضاء، وبعدم خطّيتها، وبتعدّد أبعادها، وبحركيّتها. وهو ما يجعل التعبير عنها وإبلاغها غير ممكنين أحياناً، إلّا إذا استعمل الإنسان رموزاً غير لغويّة تأتي الصور المرئيّة في مقدّمتها، من غير أن يعني ذلك انتقاصاً من قدرة اللّغة الهائلة على التعبير.

ومن العوامل التي شجّعت على دراسة الصور المرئيّة دراسةً خطابيّة، رغبة عدد من البلاغيّين في تفهّم الجهاز الخطابيّ واختبار طاقته وحدوده ومدى شموليّته. فقد أحسّ هؤلاء أنّ ما ينقص دارس البلاغة فهم المواضعات التي تحكم إنتاج المعنى عبر الصور المرئيّة، وإدراك المسار الذي تقطعه الصورة للتأثير في مشاهديها. وسبب ذلك النقص وقوع المجاز المرئيّ والحجاج المتحقّق بالصورة المرئيّة على هامش الجهاز الخطابيّ الذي لا يمكن تطويره وتوسيع دائرته، إلّا إذا اهتمّ البلاغيّون بالرموز المرئيّة، وحصلت لهم فكرة شاملة عن استعمال الرموز في مجالات من الحياة مختلفة.

3 - جاك ديران وبلاغة الصورة الإشهاريّة: محاولة أولى في نقل الخطابة المنحسرة إلى عالم الصورة المرئيّة

يعتبر ديران في دراسته الموسومة بـ"البلاغة والصورة الإشهاريّة"[17] من أبرز الذين قدّموا تصوّراً واضحاً ومهيكلاً لاستثمار الدرس البلاغيّ وللصور البلاغيّة على وجه التحديد في اكتشاف ما تزخر به الصور الإشهاريّة من وجوه مجازيّة في منتهى التنوّع، مستنداً في ذلك إلى آلاف من الإعلانات الإشهاريّة، مقدّماً لنا جرداً لهذه الصور وتبويباً لها في ضوء مقاييس ضبطها في أوّل الدراسة، مقتدياً في ذلك بقول رولان بارط في نهاية دراسته الشهيرة "بلاغة الصورة": "إنّ هذه البلاغة لا يمكن أن تقوم إلّا من خلال عمليّة جرد واسعة"[18]، ومستوعباً تصوّر بارط البلاغة على أنّها علاقات شكليّة ومجرّدة بين عناصر مختلفة. وتلك العلاقات لئن تنوّعت من حيث المادّة التي تتشكّل منها (صوت، صورة، حركة...)، إنّ هيكلها يظلّ واحداً (علاقة مشابهة، علاقة تقابل...)[19].

وقد عرّف ديران البلاغة بفنّ الخطاب القائم على الادّعاء والتمويه، وأنّها تلتقي في ذلك والإشهار الذي يقوم – بدروه وفي جانب كبير منه – على الحيلة والخداع. وقد أرجع ديران اهتمام الدارسين بالإشهار وانتباههم إلى أهمّية بعده الثقافيّ، إلى ثراء بنيته البلاغيّة ثراءً يفسّره ديران بتقلّص الطابع الإخباريّ في هذا الخطاب، مقابل هيمنة البعد التخييليّ عليه. والبلاغة في تقدير ديران واستناداً إلى التصوّر الشائع وإلى الإرث البلاغيّ القديم، تنطوي على مستويين من اللّغة والتعبير: فهناك اللّغة المباشرة (العاديّة–البسيطة) من جهة، وهناك اللّغة المجازيّة (غير المباشرة) من جهة أخرى. والمتكلّم يستعين بالصور البلاغيّة، كي يعبُر من أحد ذينك المستويين (المستوى الحرفيّ) إلى المستوى الآخر (المستوى المجازيّ). وذلك العبور يتمّ لحظة إنشاء الرسالة ولحظة تقبّلها: فالباثّ ينطلق من العبارة البسيطة ليقوم بتحويلها عبر آليّة بلاغيّة.

أمّا المتلقّي فيعيد تشكيل العبارة ويرجعها إلى بساطتها الأولى. وراء ذلك تصوّر يقرّ نظريّاً وعلى وجه الاحتمال والإمكان، بأنّ هناك تعبيراً أوّل يتّسم بالبساطة، وبأنّ ما يقال بطريقة مجازيّة يمكن التعبير عنه على نحو بسيط ومباشر. ولكنّ الأهمّ عند ديران هو التساؤل عمّا يحدث حين نعبّر عن الفكرة مجازاً، وعمّا يوجد في العبارة المجازيّة، ويكون سبباً في تنبيه المتلقّي إلى ألّا يأخذ الكلام على معناه الظاهر، وعن العلّة التي تحملنا على أن نصرّح بشيء ونعني شيئاً آخر. وقد صوّر لنا ديران التعبير المجازيّ على أنّه ضرب من المفارقة: فنحن إزاء أمرين، أو لنقل أمام تعبيرين: فلنا تعبير واقعيّ صريح، ولكنّه لا يحمل معنى مفيداً من جهة، ولنا تعبير آخر مفيد، ولكنّه غير موجود من جهة أخرى. ويمكن إيضاح ذلك بقول امرأة لإحدى صديقاتها:

تزوّجتُ دبّاً؟؟؟: هذا هو التعبير الموجود، والجاري على اللّسان. ولكنّه غير مفيد.

تزوّجتُ رجلاً متوحّشاً: هذا هو التعبير الغائب، والماثل في الذهن، والمفيد.

وقد وجد ديران عند فرويد (Freud, S)، وفي مفهومي الرغبة والمراقبة (désire/ censure) على وجه التدقيق تفسيراً لظاهرة استعمال المجاز. فقول إحدى السيّدات "تزوّجت دبّاً" إذا حملناه على وجه الظاهر، ألفيناه يخرق جملة من القواعد والمعايير. فهناك في كلّ مجتمع معايير قانونيّة واجتماعيّة وجنسيّة... تضبط الزواج. ومن ثمّ ليس من المباح ولا من المسموح به أن تتزوّج امرأة دبّاً. أمّا التفسير الفرويدي، فيسند إلى هذا التعبير وظيفتين:

وظيفة أولى تتمثّل في تبديد الشكّ في كون هذا الملفوظ يمثّل خرقاً حقيقيّاً للمعايير والقوانين. فالسياق الذي قيل فيه الملفوظ، كافٍ لكي يدعو المتلقّي إلى ألّا يقف عند المعنى الحرفيّ، وأن يجاوز ذلك إلى المعنى المقصود:

زوجي [متوحّش مثل] الدبّ: زوجي متوحّش.

أمّا الوظيفة الثانية لهذا الانتهاك الذي جاء في قول تلك السيّدة، فتتمثّل في إشباع رغبة دفينة ممنوعة عبّرت عنها المرأة تعبيراً مجازيّاً يقوم على التمويه، ومن ثمّ لا يترتّب عليه عقاب.

على هذا النحو نظر ديران إلى الصور البلاغيّة معتبراً إيّاها ضرباً من القول يحمل في طيّاته خرقاً زائفاً (مختلقاً، مزعوماً) لقاعدة من القواعد التي تتعلّق باستعمال اللّغة أو بسلوك الأفراد أو بالأخلاق أو بالمنطق أو بالعالم المادّي والفيزيائيّ (بكت السماء/ اشتعل الرأس شيبا/ مات الحلم/ ولد الأمل...). وبهذا يفسّر ديران تحرّر صنّاع الخطاب الإشهاريّ من قيود اللّغة (رسم الكلمات، قواعد النحو...) واستعمالهم المكثّف للسخرية والإثارة الجنسيّة والخيال المجنّح، وعدم اكتراثهم لهذه الانتهاكات التي لئن كانت تمثّل عند بعض الدارسين ضرباً من ازدواجيّة الفكر أو فقراً في التفكير، إنّها عند ديران أنواع من التمارين البلاغيّة واللّعب بالكلام الذي يعدل فيه المتكلّم عن الخطاب المباشر.

والفرق بين المجاز في الخطاب اللّغويّ والخطاب المرئيّ أنّ التحدّي يستهدف في الخطاب الأوّل قواعد اللّغة الجيّدة والسليمة، وفي الخطاب الثاني يستهدف معايير العالم المادّي والفيزيائيّ التي تنقلها إلينا وتحافظ عليها الصورة الفوتغرافيّة. وهذا ما يفسّر لنا لماذا تبدو لنا الصورة المرئيّة القائمة على المجاز عند القراءة الأولى شبيهة بالحلم والهذيان والفانتازيا. فالاستعارة تغدو تحوّلاً، والتكرار مضاعفة، والمبالغة عملقة، والحذف علوّاً واسترفاعاً. ولهذا السبب كثيراً ما يعمد صنّاع الصورة الإشهاريّة إلى تقديم تبرير واقعيّ لمثل هذه الوسائل البلاغيّة المستعملة، من نحو تبرير المضاعفة بأن نجد في الصورة الإشهاريّة مرآة عاكسة تجعل الجسم جسمين: جسماً واقعيّاً وآخر منعكساً على المرآة، ومن قبيل تبرير التكبير أن نرى في الصورة الإشهاريّة عدسة مكبّرة.

وقد وجد ديران نفسه – أمام طول قائمة الصور البلاغيّة وتعدّد التصنيفات واختلاف الدارسين في ما يضعونه تحت كلّ صنف من مجازات– مضطرّاً إلى اعتماد مقياس واضح في ضوئه تصنّف الوجوه البلاغيّة. وكان منطلقه في ذلك تعريف الصورة البلاغيّة على أنّها عمليّة يقوم فيها المتكلّم بإدخال تعديل على بعض مكوّنات القضيّة (proposition) أو الجملة (phrase). وقد قاده هذا التعريف إلى أن يراعي في تصنيف الصور بعدين اثنين: بعداً أوّل يتعلّق بطبيعة عمليّة التعديل تلك ويقع في المستوى السياقيّ (علاقات الجوار بين وحدات الجملة)، وبعداً ثانياً يتّصل بطبيعة العلاقة التي تجمع بين المكوّنات المتحوّلة ويتنزّل في المستوى الجدوليّ (علاقات استبداليّة تقوم بين الوحدات). وقد انتهى ديران إلى وجود أربع عمليّات، هي:

- الإضافة (l'adjonction): مدار هذه العمليّة على إضافة عنصر أو مجموعة عناصر إلى الجملة (مثال التكرار القائم على إضافة عناصر متماثلة).
- الإزالة (la suppression): أساس هذه العمليّة حذف عنصر أو جملة من العناصر من الجملة.
- التعويض (la substitution): تقوم هذه العمليّة على حذف عنصر وتعويضه بآخر.
- التبادل (l'échange): تحتوي هذه العمليّة على مناقلة تجري بين عنصرين من الجملة.

أمّا العلاقات القائمة بين الجمل فتصنّف وفق ثنائيّة أساسيّة: المشابهة–الاختلاف. وهو ما يفضي إلى وجود أربعة أنواع من العلاقات: التماثل (identité)، والتشابه (similarité)، والتقابل (opposition)، والاختلاف (différence).

وبناء على ذلك قدّم ديران جرداً للصور البلاغيّة في الصورة الإشهاريّة، موزّعاً تلك الصور إلى أربع مجموعات، تضمّ كلّ مجموعة بدورها عدداً من الصور:

أ- الصور القائمة على الإضافة والجمع: صور التكرار، صور التشابه، صور الجمع والتركيم، صور التقابل، الصور القائمة على ازدواج المعنى وعلى المفارقة.

ب-الصور القائمة على الإزالة: الحذف أساساً.

ج-الصور القائمة على التعويض: استبدال عناصر متماثلة، استبدال عناصر متشابهة، استبدال عناصر مختلفة. ومن هذه الصور الاستعارة والكناية والتورية.

د-الصور القائمة على التبادل: مثل المقابلة العكسية (chiasme).

أ- الصور القائمة على الإضافة (l'adjonction)

-التكرار (la répétition): ضبطت كتب البلاغة صوراً متنوّعة من التكرار يختلف بعضها عن بعض، إن بحسب العنصر المتكرّر (تكرّر الصوت، تكرّر الكلمة، مجموعة الألفاظ...)، أو بحسب موقع العنصر المتكرّر (أوّل الجملة، وسطها، آخرها). والمهمّ أنّ التكرار يقوم على علاقة تماثل في الشكل وفي المضمون، وأنّه يمكن أن يتحقّق في الإعلانات الإشهاريّة بوجود صور متماثلة تفصل بينها مساحات بيضاء ويقع توزيعها على الصورة وفق تصميم معيّن للصفحة، وقد تكون العناصر المتكرّرة متداخلة في صورة واحدة لا يفصل بينها فاصل. وفي هذه الحالة هناك خرق لمبدأ وحدة الذات، وهو ما يجعل الصورة تنأى عن الواقع وتقترب من عالم الخيال.

ومن المعاني التي يؤدّيها التكرار تأكيد معنى التعدّد (تعدّد استعمال المنتوج، تعدّد الأفراد الذين يستعملون المنتوج، تعدّد أشكال المنتوج وطرائق تعليبه...). فأنتَ حين تضع داخل الصورة الإشهاريّة جنباً إلى جنب صوراً متماثلة للشخص نفسه، تريد أن تؤكّد من جملة ما تريد أن تؤكّده – الاستعمال اليوميّ والمتكرّر للمنتوج نفسه. ومن معاني التكرار الفوتوغرافي التعبير عن الزمن الذي يتكرّر فيه الفعل (استعمال المنتوج) تكرّراً متسارعاً يمكن أن نشير إليه بالمسافات الفاصلة بين الصور المتكرّرة. فإذا تقلّصت المسافة على سبيل المثال، واقترب العنصر المتكرّر من العنصر الذي يليه، كان ذلك علامة على أنّ المنتوج يُستعمل يوميّاً. وفي حال وجود مسافة كبيرة تفصل بين الصور المتكرّرة، كان ذلك إشارة إلى وقوع أفعال متماثلة في أزمنة متباعدة (صور اللّباس بحسب اختلاف الفصول). أمّا إذا امتزجت العناصر المتماثلة في صورة واحدة، فذلك يدلّ على معنى التزامن (مثال تداخل الوجوه).

-التشابه (similarité): تنهض هذه الصورة في مصنّفات البلاغة إمّا على تشابه في الشكل (مثل القافية، الجناس...)، وإمّا على تشابه في المحتوى (التشبيه، الحشو...). وقد رأى ديران أنّ هذا التصنيف يمكن نقله إلى عالم الصورة المرئيّة متى وجدنا بالفعل إعلانات تقوم بالأساس على تشابه في الشكل، من نحو ما يوجد في أحد الإعلانات الإشهاريّة من علاقة شبه بين الإصبع وقطعة البسكوت. وهي علاقة يشدّد عليها النصّ المصاحب للصورة الذي يحتوي على الملفوظ الآتي: إنّه على شاكلة إصبع (c'est comme un doigt). ومن قبيل ما وجده ديران في إعلان آخر كانت فيه المقارنة حرفيّة بين يدي الأمّ اللّتين تلفّان الرضيع وتحضنانه في دعة وأمان، وشكل المقعد الذي جاءت علامة (baby relax) تُشهره وتدعو الأمّهات لاقتنائه؛ لما يوفّره للرضيع من راحة وأمان.

وقد وجد ديران بين صور التشبيه الفوتوغرافيّ الموجودة في الإعلانات الإشهاريّة قاسماً جامعاً، نعني بذلك سعي تلك الإعلانات إلى نقل مدلول واحد قد يتمثّل في وحدة العلامة، وفي هذه الحالة يقضي لسان حال الإعلان الإشهاريّ بوجوب استعمال منتوج واحد، أو في إجماع المستهلكين على استعمال منتوج واحد. وهو إجماع منشود، وغير موجود على أرض الواقع. من هذا المنطلق اعتبر ديران أنّ الإشهار يقدّم نفسه إلى الناس على أنّه ضرب من التوحيد الكونيّ الذي يدعو الناس إلى أن يعبدوا منتوجاً واحداً/ إلهاً واحداً. ووحدة المنتوج يمكن التعبير عنها بالإعادة المتكرّرة لتقديم منتوج بعينه. ويمكن أيضاً في الحالات التي يعزّ فيها إبداء المنتوج للعيان أو تلك التي تتنوّع فيها منتوجات العلامة، يمكن أن يتمّ التعبير عن وحدة العلامة من خلال هويّة الشكل (اللّباس نفسه يحمله أشخاص مختلفون) أو عبر هويّة الشخص (شخص واحد يرتدي ملابس العلامة التي تخصّص للشتاء والصيف). أمّا إجماع المستهلكين، فالتعبير عنه يكون بتقديم شخصيّات مختلفة، ويكون أيضاً بتقديم شخصيّات تنتمي إلى شريحة معيّنة (نساء، شباب...).

ب- الصور القائمة على الإزالة (suppression)

يلاحظ ديران أنّ هذا النوع من المجاز أقلّ من سابقه حضوراً في الصورة الإشهاريّة. وعلّة ذلك في تقديره نزعة واضحة في الخطاب الإشهاريّ إلى الزيادة والتفخيم تفوق نزوعه

إلى التقليل والتخفيض. فضلاً عن سببين آخرين يتمثّل أوّلهما في نجاعة غير متأكّد منها، حين نستعمل المجازات القائمة على الحذف، ويتمثّل ثانيهما في صعوبة نلقاها متى هممنا باستعمال هذا الأسلوب في المجاز الفوتوغرافيّ؛ لأنّ مدار الأمر ههنا لا يقتصر على مجرّد حذف عنصر ما، بل يتعدّى ذلك إلى حمل القارئ/ مشاهد الصورة على أن يدرك أنّ هناك حذفاً، وأن يقوم بعد ذلك بتقدير هذا العنصر المحذوف وإعادة تشكيله. وهذا ما عبّر عنه ديار قائلاً في مفتتح الفقرة التي خصّصها للمجازات القائمة على الإلغاء: "وجود هذه الصور في الإشهار أقلّ بكثير من وجود الصور القائمة على الإضافة. وعلّة ذلك ربّما تعود إلى أنّ الإعلانات الإشهاريّة تتهيّأ للمبالغة في القضايا التي تدافع عنها، أكثر من تهيّئها للتقليل من تلك القضايا"[20].

وإنّه لمن الصعب أن تحتجّ لقضية من القضايا، بأن تترك شيئاً ما، وتنتظر من المشاهدين أن يلاحظوا ذلك، وأن يوفّروا بأنفسهم العنصر المفقود، على الرغم من أنّنا نجد أحياناً من يستخدم في الإعلانات ضرباً من اللّعب القائم على الغياب. وهو ما يتطلّب من المشاهد أن يستعيد الموضوع الغائب أو الشخص المفقود. وهذا ما أشار إليه ج. وليامسون (Judith Williamson) بقوله: "إنّ إقصاء المنتوجات والأشخاص واللّغة داخل الإعلانات الإشهاريّة مقابل امتلائها المألوف، يهدف إلى إشعار الفرد بأنّه حرّ، حتّى ينشئ معنى لنفسه"[21].

والحذف (ellipse) من أبرز صور الإلغاء. وهو نقيض التكرار. فبدل أن نقدّم العنصر الواحد عديد المرّات، نُعرض عن تقديمه، ولا نُظهره، ولو مرّة واحدة. وكلّ من التكرار والحذف صورة أحاديّة (figure moniste)؛ لأنّهما ينطويان على علاقة تنعقد بين العنصر ونفسه. والحذف يجعل الصورة التي يشاهدها القارئ غير مكتملة، ومن ثمّ يمكن أن يُحمل على أنّه طريقة يراد بها إيضاح المشاهد الخياليّة والغريبة. وقد قسّمه ديران إلى ثلاثة أنواع: فهناك الحذف الذي مداره على إسقاط عناصر تُعدّ من ملحقات المنتوج ولوازمه ، كأن نحذف من الطاولة أرجلها، أو نحجب السيّارة ولا نظهر إلّا حزام الأمان الذي يُشدّ فيها. والمراد في هذا الضرب من الحذف إبراز المنتوج، حتّى يكون نصب العين لا تحجبه عنها موجودات أخرى، ولا يُلهيها عنه ما يتعلّق به من عناصر أخرى. وهناك نوع آخر من

الحذف يقوم على حجب الشخصيّات. وفي هذه الحالة، لا نرى إلّا الأشياء تتنقّل في الفضاء، وكأنّها محمولة أو مدفوعة بأياد أشخاص غير مرئيّين. والغاية ههنا أيضاً لفت الانتباه إلى المنتوج، حتّى يكون هو محطّ الأنظار.

أمّا في النوع الثالث من الحذف، فالمنتوج نفسه يكون عرضة للحذف. وراء ذلك إشارة من مصمّم الصورة إلى أنّ المهمّ ليس المنتوج في حدّ ذاته، بل الخدمات التي يُقدّمها إلى مستعمليه، مثال ذلك غياب الموقد/ المنتوج، مقابل وجود أطباق الأكل الطائرة في الفضاء، ومثال ذلك أيضاً عدم رؤية المقاعد/ المنتوج، والاكتفاء بتصوير أشخاص يجلسون على الهواء. والحذف يُعتمد – أكثر ما يعتمد – في الحالات التي يبحث فيها المصمّم عن طريقة يعالج بها الموضوع ويكون أساسها الإيحاء والتلميح. وهذا نجده في نوع من الإشهار يراد به التحذير وإبراز المخاطر التي يمكن أن تلحق بالمشاهد، كتلك المترتّبة على السرعة في السياقة أو الناجمة عن التدخين. فالحذف في هذا النوع من الإشهار أسلوب مفيد في إشعار المشاهد بالخطر، من غير أن تُعرض أمامه صور مخيفة ومنفّرة.

ج- الصور القائمة على التعويض (substitution)

يجري التعويض بين عناصر تكون متشابهة، إمّا في الشكل (تلميح)، وإمّا في المحتوى (تشبيه). من ذلك أن نحلّ صورة الحمام محلّ صورة ملاقط الغسيل (تلميح). ومن ذلك أيضاً أن نضع مكان صورة طوق قميص، صورة المنشار. وفي الإشهار أمثلة كثيرة من صور التعويض الذي يحدث بين عناصر مختلفة والذي يقابل أسلوب الكناية في البلاغة (métonomy). ومن أمثلة ذلك أن نستعيض عن النتيجة/ الأثر بالسبب المؤدّي إليها. وهذا ما يظهر في أحد الإعلانات التي قامت فيها مقام ثلّاجة آرثر مارتن (Arthur Martin) قطعة من الثلج كبيرة لها نفس شكل الثلّاجة. وقد ينعكس الأمر فيحلّ الأثر محلّ السبب، من نحو استبدال الصوف بصورة الكبش. وممّا يدخل في باب التعويض أن نستعيض عن المنتوج بالوجهة التي يقصدها، من قبيل تمثيل التلفاز بصورة العين المشاهدة، والمذياع بالأذن التي تلتقط الصوت. والتعويض يكون أيضاً حين نعوّض الكلّ بالجزء (المجاز المرسل/ synecdoque)، كأن يقع تمثيل السيّارة بمقودها.

ويعتبر ديار أنّ الصور القائمة على التعويض تمثّل " قسماً مهمّاً من الصور البلاغيّة. وتعدّ الاستعارة المثال الأكثر انتشاراً، حيث يتمّ نقل الأفكار أو المعاني من سياق إلى آخر. فعند مقارنة الموضوعات بعضها ببعض، تتيح الاستعارة للمفاهيم المجرّدة أن تعبّر عن نفسها تعبيراً مرئيّاً. وحين تصبح المقارنة اصطلاحيّة بفعل التكرار، يغدو الشيء الذي هو في الأصل المشبّه به، رمزاً، شأن الريشة التي ترمز إلى الخفّة، والبيضة التي يمكن أن تحمل معنى البساطة أو معنى الجدّة، والألماسة التي قد تدلّ على النقاء"[22].

د- الصور القائمة على التبادل (l'échange)

يقرّ ديران بأنّ الصور القائمة على التبادل من أكثر الصور تعقيداً عندما نحاول تحليلها، لما تنطوي عليه من عناصر متعدّدة (أربعة عناصر). ومن هذه الصور القلب (linversion) الذي يعدّ نظير التكرار. فالعناصر تبقى متماثلة، إلّا أنّ هناك تغييراً يصيب نظامها أو ترتيبها أو أبعادها، كأن يحتوي الإعلان على صورة تُقلب فيها الأحجام المعهودة رأساً على عقب. فإذا بنا نشاهد قزماً إلى جانب منتوج في حجم عملاق.

4 - جاك ديران: نحو مشروع بلاغة شكليّة

يُنهي ديران دراسته بتعليق الأمل على قيام بلاغة شكليّة يسند إليها دوراً مهمّاً في الإشهار، ألا وهو تقديم منهج في الإبداع يمكن لمصمّمي الصورة الإشهاريّة استلهامه والاستعانة به. نعم، قد انتهى ديران من المدوّنة التي جمعها والمتمثّلة في آلاف الإعلانات الإشهاريّة، إلى أنّ الإعلانات الأكثر جرأة وإبداعاً تلك التي قامت على نقل الصور البلاغيّة التي قام البلاغيّون منذ قرون عديدة بجردها وتصنيفها. تفسير ذلك عند ديران يعود إلى كون البلاغة في نهاية المطاف كشفاً لمختلف الطرائق والأساليب التي تكون بها أفكارنا أصيلة ومبتكرة. والرأي عند ديران أنّه على قدر ما يتوافر لدى مصمّمي الصورة والمبدعين في ميدان الإشهار من وعي بمنهج يتمثّلونه ويستعملونه حدساً، يكون الطريق إلى الإبداع أيسر وإمكانات الإضافة والابتكار أكثر تنوّعاً وثراء.

أجل، لقد ظلّ مجال تطبيق البلاغة محدوداً ومقتصراً على اللّغة. وكان لا بدّ من تقديم تعريف مجرّد للبلاغة وللصور البلاغيّة، يقوم بالأساس على اعتبار البلاغة جملة من العلاقات

الشكليّة والمجرّدة بين عناصر مختلفة، حتّى يتسنّى الخروج بالمجاز من ضيق اللّغة إلى أوساع الخطاب، وإلى عالم الصورة تحديداً. ويرى ديران أنّه بفضل ذلك التجريد صرنا نمتلك أداة كونيّة يمكن إجراؤها على مجالات مختلفة. وهذا ما كان يطمح إليه رولان بارط، حين قال في آخر دراسته حول بلاغة الصورة: "من المرجّح أنّ هناك شكلاً واحداً من البلاغة يشترك فيه كلّ من الحلم والأدب والصورة"[23].

وهذه غاية لا يمكن للبلاغة أن تدركها إلّا إذا استطعنا أن نخضعها للشكلنة والتمثيل (formalisation) على غرار ما هو حاصل في المنطق الذي يعترف ديران بأنّ متصوّراته هي الوحيدة التي أمكن إلى حدّ الآن شكلنتها. ولم تحجب دعوة ديران إلى شكلنة البلاغة الفروق القائمة بينها وبين المنطق، ولم يفته أن يستحضر في هذا السياق ما ورد في كتاب "نقد العقل الجدليّ" من إشارات مهمّة أبداها سارتر (Sartre, J. P.)، حين ذكر أنّه إذا كان هناك في المنطق الجدلي لحظات يمكن التعبير عنها بلغة الرياضيات، فإن الجدل في حركته الواقعيّة يفيض على الرياضيّات. وقد استحضر ديران أيضاً تلك المقابلة التي أقامها ياكوبسون (Jakobson , R) بين اللّغة العلميّة المشكلنة من جهة، واللّغة الطبيعيّة التي تزخر بالبلاغة وتحتمل الاستعارة والمجاز المرسل، والتي تعتبر الشرط الضروريّ الذي يسبق شروط الاكتشافات العلميّة من جهة ثانية. وكانت غاية ياكوبسون من وراء ذلك مناهضة المنطقيّين الذين كانوا يستخفّون باللّغة الطبيعيّة ويحتقرونها ويعتبرونها من درجة ثانية، والحال أن هذه اللّغة في عين ياكوبسون هي مصدر الخيال والإبداع بفضل ما تزخر به من بلاغة.

من هذا المنطلق، يدعو ديران إلى أن ننظر إلى المنطق الشكليّ لا على أنّه المجال الوحيد القابل للشكلنة، بل على أنّه المثال الذي يمكن النسج على منواله والبحث فيه عن المبدأ الذي تقوم عليه الشكلنة/ التمثيل. نعم، إنّ أهمّ شيء يعالجه المنطق هو الصدق والكذب في القضايا. فالمنطق، إذن، يبيّن لنا كيف نحتسب قيمة صدق القضيّة المركّبة (proposition complexe)، إذا افترضنا تعريف قيمة الحقيقة للعناصر المكوّنة لتلك القضيّة. ويمكن على غرار المنطق الشكلي الذي يهتمّ بالحفاظ على القيمة والذي يجري في مجال التفكير، أن نتصوّر بلاغة شكليّة تعالج مسالك تحويل القيمة، وتأخذ مجال الإبداع بعين الاعتبار. ويرى

ديران أنّ العناصر الأساسية في هذا النظام البلاغيّ لن تعرف بمادّتها، بل بالعلاقات التي تربط فيما بينها. وهذا النظام إن استطعنا إرساءه مكّننا من أن نعرف كيف تختزل العلاقات العامّة (علاقات بين الجمل: إضافة، إلغاء، استبدال، تبادل) علاقات أساسيّة (علاقات بين العناصر: تماثل، تشابه، اختلاف، تقابل). وهذا النظام يساعدنا أيضاً على أن نعرف مختلف التحويلات التي يمكن إجراؤها على هذه العلاقات (العمليّات البلاغيّة). وهذه الشكلنة إن حصلت في مجال البلاغة، أسلمت في تقدير ديران إلى تأليل العمل الإبداعيّ (automatisation du travail créatif). فحسب المبدع أن يضبط الرسالة الأساسيّة التي يريد التعبير عنها، وأن يحدّد مكوّناتها الأوّليّة (تقطيع تركيبيّ)، وأن يعيّن الجداول التي تنتمي إليها تلك المكوّنات، حتّى يتولّى الحاسوب القيام آليّاً بإنجاز مختلف التنويعات الممكنة لتلك الرسالة الأساسيّة.

ولا نستطيع أن ننهي الحديث عن هذه المحاولة في نقل الجهاز الخطابيّ إلى عالم الصورة الإشهاريّة، من غير أن نذكّر بأنّ الخطابة التي استقدمها ديران إلى مجال الصورة لا تمثّل إلّا قسماً من أقسام الخطابة يعرف بالعبارة/ الأسلوب، وهو القسم الذي صارت الخطابة- مثلما أشرنا في بداية هذا البحث -منحصرة فيه في فترات شهدت فيها تقلّصاً. ولعلّ القارئ أدرك الآن سرّ استخدامنا - على امتداد تقديم محاولة ديران - مصطلح البلاغة بدل الخطابة. والحقّ أنّ فهم ديران الخطابة هذا الفهم الضيّق سيقع تداركه في فترات لاحقة انفتحت فيها الدراسات التي تتناول الصورة المرئيّة على الجهاز الخطابيّ الذي يتجسّد- أحسن ما يتجسّد - في الخطابة الأرسطيّة التي يحتلّ فيها الإقناع والوسائل المؤدّية إليه والمساعدة على تحقيقه الغاية الرئيسيّة التي يسعى إليها كلّ خطاب.

5 - بلاغة الإقناع بالصورة: محاولات في نقل الخطابة الأرسطيّة إلى عالم الصورة المرئيّة

إذا كان تأثير الصورة المرئيّة في الفكر والسلوك حقيقة لا نحتاج إلى من يبرهن عليها، فإنّ الحجاج بالصورة والاستدلال بها على الرأي، يظّلان موضوع سؤال تختلف أجوبة الدارسين عنه. فهناك من ينادي بضرورة توسيع مفهوم الحجاج، ليشمل، من جملة ما يشمل، عالم الصورة، وهناك في المقابل من يبدي تحفّظاً تجاه هذه الدعوة، ويخشى أن يترتّب على هذا

التوسيع فقدان للمعنى الذي يعنيه مصطلح الحجاج الذي تعارف الدارسون عليه. ويظلّ مدار الخلاف على السؤال التالي: هل الحجاج ممّا تستأثر به اللّغة، أو هو يتحقّق باللّغة تحقّقه بأنظمة ورموز تواصليّة أخرى؟[24].

فهذا ويلارد – على سبيل المثال – يرفض في كتابه "نظريّة الحجاج" ذلك التلازم الذي أوجده الدارسون بين الحجاج والخطاب القضويّ، والذي بمقتضاه لا يكون هناك حجاج، إلّا إذا تمّ التعبير عنه بجملة من القضايا/ الجمل[25]. وهذا هاس في الطرف المقابل يقول؛ إن الخطاب – أيّ خطاب– حجاجيّ بالضرورة؛ لأنّه يحمل في طيّاته فكراً ما، ويصدر في نهاية المطاف عن اعتقاد معيّن. وحتّى الخطاب السرديّ لا يخلو من إقناع، ما دام بناء الحبكة فيه يقوم على ترتيب الأحداث على خطّ الزمن ترتيباً معيّناً ينتج الاعتقاد في صحّة ذلك التسلسل الذي جاءت عليه الأحداث، ويجعلنا نتبنّى وجهة النظر التي تقف وراء ذلك الترتيب. بل إنّ ما درج الناس على اعتباره حجاجاً لا يعدو أن يكون ضرباً من السرد، أو قل تسلسلاً للجمل والقضايا يمكن الاعتقاد في صحّته، ويتمّ رسمه عبر الزمن، ويتّخذ أشكالاً متنوّعة مثل القياس المضمر (مقدّمة كبرى تليها نتيجة/ مقدّمة صغرى تليها نتيجة...)[26].

وإذا كان التصوّر الشائع للحجاج قد تمّ على أساس تحقّقه في بنية استدلاليّة ثنائيّة (زعم ما/ a claim + حجج تبرّر ذلك الزعم/ reasons)، فذلك لا ينفي وجود حالات يصل فيها المرء إلى نتيجة من غير المرور بتلك البنية الاستدلاليّة. وهذا كثير في الأعمال الأدبيّة التي يقوم فيها الحجاج على الإيحاء. فنحن نقرأ الرواية على سبيل المثال، ويكون ردّ فعلنا الأوّلي والمباشر جملة من الانفعالات والعواطف تتحوّل بعد ذلك إلى اعتقاد تسنده وتبرّره عمليّة تأويل واعية ونقديّة. ومن هنا يتحدّث فيشر عن وجود براهين فنّية يعرّفها بأنّها تلك الأبنية الإيحائيّة التي يخترعها المؤلّف، ويعيشها السامع ويشعر بها، ويستعملها الناقد لتبرير التأويل الذي يبنيه وإقامة الدليل على أنّه منطقيّ ومعقول[27].

من هذا المنطلق كان التساؤل التالي: ألا يمكن للصورة وهي القادرة على الإيحاء، أن تنتج الاعتقاد بطريقة حجاجيّة؟ يرى بوشنان ذلك ممكناً، قائلاً بأنّ الحجج تُلازم الأشياء مثلما هي ملازمة الكلمات، وأنّ الأشياء المادّية التي يصنعها الإنسان حين تعالج مشكلاً

بطريقة معقولة، تكون مقنعة على النحو الذي تُقنع به الحجج المصنوعة من اللّغة. بل إنّ بوشنان يعتبر المنتوجات – أيّا كانت – حججاً حيّة للاستدلال على الطريقة التي نعيش بها حياتنا. وقد استلهم من الخطابة القديمة الحجج الصناعيّة الثلاث (اللّوغوس، الباطوس، الإيطوس) ليفهم الكيفيّة التي تقنع بها المنتوجات المستهلك وتؤثّر فيه. وانتهى إلى القول: "إن استطاع منتوج ما أن يكون مقنعاً في خضمّ الحوار الجاري حول الطريقة التي يجب أن ندير بها حياتنا، فذلك راجع بالأساس إلى أنّ المصمّم قد حقّق موازنة قويّة ومقنعة للشيء الذي تمّ تصوّره، حتّى يكون مفيداً وصالحاً للاستعمال ومرغوباً فيه"[28].

أمّا الرأي المعارض لفكرة وجود حجاج غير لغويّ، فنجد صداه الأوّل في تعريف بيرلمان وتيتيكا الحجاج في كتابهما قائلين: "مدار نظريّة الحجاج على دراسة تقنيات الخطاب التي من شأنها أن تؤدّي بالأذهان إلى التسليم بما يعرض عليها من أطروحات أو تزيد في درجة ذلك التسليم"[29]. فالحجاج، وفق هذا المنظور، يقتضي استعمال اللّغة. والمتكلّم حين ينخرط في عمل حجاجيّ، فإنّه يقوم بإثبات أمر، أو بسط زعم، أو افتراض شيء، أو الشكّ في فكرة، أو إنكار مسألة من المسائل. وإذا كان هذا التوجّه اللّغويّ لا ينكر إمكان استعانة المحاجّ بوسائل غير لغويّة، من قبيل الحركة والتعابير التي تظهر على الوجه، فإنّ تلك الوسائل لا يمكن البتّة أن تقوم مقام اللّغة؛ لأنّ الحجاج خارج دائرة اللّغة فعل غير ممكن. فانخراط المرء في الحجاج يعني أنه اختار طوعاً وعمداً استعمال اللّغة طريقةً للتواصل وفضّ الخلاف مع الآخرين بدل اللّجوء إلى العنف. والعلامات غير اللّغويّة يمكن أن تستعمل في الحجاج، ولكنّها لا تنهض بوظيفة حجاجيّة، إلّا إذا عبّرنا عنها باللّغة، وحوّلناها إلى جمل وقضايا. وهو ما عبّر عنه طولمان بقوله: "إنّ الاستدلال لا يمكن أن يوجد في غياب اللّغة. فكلّ من المزاعم ومختلف الاعتبارات التي تستعمل لدعمها، يجب أن يتمّ التعبير عنها بجملة من رموز النظام اللّغويّ"[30].

وعلى خلاف هذا الرأي، يدعو دارسون آخرون إلى أن نعيد النظر في معنى الحجاج، وأن نعتبره بالأساس عملاً بشريّاً مقصوداً يحاول فيه المتكلّم أن يقدّم جملة من المؤيّدات التي تسند اعتقاداً هو محلّ نقاش. وهذا ما يجعل المعقوليّة أبرز صفة يتّصف بها الحجاج. فالذي يسوّغ لنا أن نصف هذا الفعل بأنّه منطقيّ ومعقول، زعمنا بوجود حجج يمكن أن

نستشهد بها، هي التي تجعل ذلك الزعم مقبولاً عند السامعين. وهو ما يعني أنّ الحجاج ينطوي على علاقة بين طرفين: فهناك براهين (معطيات، أدلّة، سند، مسوّغات) من جهة، وهناك رأي (زعم، ادّعاء، نتيجة، أطروحة، وجهة نظر، مقترح) من جهة أخرى. وقولنا هذا الأمر معقول، يعني بسطنا إيّاه على أنّه قابل للتحسين والتعديل والدحض، وأنّه عرضة للمحاسبة، ومن ثمّ قابل لكي يكون موضع سؤال ونقد. فالحجاج، إذن، يوجد في سياق حواريّ مخصوص يطغى عليه التنازع والتعارض.

وإذا تساءلنا في ضوء تعريف الحجاج هذا التعريف (الحجاج: علاقة بين طرفين+ القابليّة للتعديل وللدحض) عن مدى توافر هذين الركنين في الصورة، لاحظنا افتقارها إلى الشرطين المطلوبين. فمن الصعب أن نميّز داخل الصورة بين ما هو زعم وما هو تأييد لذلك الزعم. ومن الصعب أيضاً أن نفنّد أو نعارض صورة من الصور، ونكون واثقين من ذلك، إلّا إذا استنجدنا بالكلمات وعلّقنا بها على محتوى الصورة. وذلك راجع إلى أنّ الصورة في حدّ ذاتها غير قادرة على أن تثبت أمراً يمكن دحضه أو التشكيك فيه، أو العمل على تعديله وتطويره من قبل الآخرين. وهبْ أنّ أحداً عارض الرأي أو الموقف الذي عبّرتَ عنه في الصورة التي رسمتَها، أليس في مقدورك أن تنكر ذلك الرأي وتتبرّأ منه؟ وهذا ما يجعل دحض الصورة غير ممكن، إلّا إذا نقلنا محتواها إلى خطاب لغويّ. وعندها نكون قد خرجنا من مجال الصورة ودخلنا عالم اللّغة.

نعم، إنّ الحجاج في نهاية المطاف مجموعة من القضايا/ الجمل يمكن تقسيمها إلى نوعين: مقدّمات ونتائج. ودور النوع الأوّل من القضايا (المقدّمات) تعزيز النوع الثاني (النتائج) وجعله ممكناً ومقبولاً. فمدار الحجاج على تقديم مجموعة من الأسس والحجج التي بها تبرر (الاستدلال على، تدعيم) جملة من النتائج. فالحجاج لا يتحقّق من دون وجود بنية نميّز داخلها بين أفكار ومفاهيم يمكن الربط بينها داخل سلسلة الخطاب (أ... إذن ب.../ أ... لأنّ ب...). وإذا تدبّرنا الصورة في ضوء ما سبق، وبحثنا فيها عمّا يمكن أن يقوم مقام ذينك النوعين من القضايا، وجدنا الأمر مختلفاً، وأدركنا أنّ الصورة تشتغل بطريقة مختلفة. فنحن لا نجد فيها تسلسلاً، لعدد من الأجزاء أو المكوّنات، ولا نقف فيها على ترتيب داخليّ وخطّي من نوع ذاك الذي نجده في الخطاب القوليّ. بل إنّنا نلتقط في الصورة وحدة/

كلّاً من الصعب تجزئته والعثور فيه على ترتيب معيّن لعناصر أو مكوّنات. والعلاقة بين مكوّنات الصورة تُلتقط دفعة واحدة ومن النظرة الأولى.

وافتقار الصورة إلى نظام تركيبيّ، إن كان لا يُفقدها القدرة على تمثيل الأفكار والتعبير عنها، فإنّه يسلبها القدرة على إثبات تلك الأفكار والتمكين لها والاستدلال عليها؛ لما يتطلّبه ذلك من وجود بنية أكثر صرامة وتقييداً. نعم، ليس للصورة معجم ولا نحو. وهي إن تبدو قويّة وقادرة على الإثارة وإيقاظ الحواسّ، فقصورها عن بسط الآراء وتقديم المزاعم غير خاف. وقد رأى بعض الدارسين أنّ تجرّد الصورة من النحو والتركيب، وعجزها نتيجة ذلك عن تنظيم الأفكار وتوزيعها في بنية حجاجيّة قائمة على جزأين (إثبات – حجّة)، لا يمنعها من أن تختزل الحجاج في جزء واحد، ألا وهو التقرير والإثبات. وهو ما يثير جملة من الأسئلة، من نحو: ما الأشياء التي يمكن للصورة إثباتها؟ وكيف يتأتّى لها ذلك؟ ومن أين لنا أن نعرف أنّ ما اعتبرناه زعماً تُثبته الصورة لا يخالفنا الآخرون فيه؟ وكيف لنا أن نقدّم البراهين التي تسند تلك المزاعم، إن لم نعرف بالتدقيق ما الأمر الذي جاءت الصورة تُثبته وتدّعيه؟

أجل، إنّ الأمر على غاية من الدقّة واللّطف، حين يتعلّق الأمر بعمل الإثبات في الصورة، وأنّ حضور الصورة من غير نصّ يرافقها يجعل من الصعب التفطّن إلى الموضوع الذي تدور عليه. وحتّى إذا أدركنا ذلك، فتعرّف ما تريد الصورة إثباته والاستدلال عليه، يبقى مهمّة صعبة. وإن كان هناك من يعتبر ذلك مظهراً من مظاهر قوّة الصورة. فصانع الصورة يمكن أن يستعملها للتعبير عن وجهة نظر ما، من غير أن يتحمّل تبعات ما يمكن أن يوجّه إليه من نقد من جرّاء تعبيره عن وجهة نظره تلك. ولعلّ هذا ما قاد فوكس إلى القول إنّ الصورة آخر ما جادت به قريحة الإنسان للتعبير بطريقة تعتمد الإشارة والإيحاء والتلميح. ولهذا تجد صنّاع الصورة يوجّهون عنايتهم إلى التعبير عن القيم والمواقف والمشاعر أكثر من اهتمامهم بالمنطق والبراهين والحجج[31].

واضح، إذن، أنّ هناك صعوبات لا تزال تواجه الباحثين حين يرومون البرهنة على قدرة الصورة على الحجاج. وهذا ما جعل باحثاً مثل فلامينغ يخلص في آخر مقاله المعنون

بـــ"هل في مقدور الصورة أن تكون حججاً؟"، إلى القول إنّ الصورة من غير اللّغة لا يمكنها أن تنتج حجاجاً، منطلقاً في ذلك من تعريف الحجّة على أنّها ضرب من الاستدلال والبرهنة على نتيجة تمثّل موضوع اختلاف ونقاش. فالحجاج، وفق التصوّر الذي يستند إليه فلامينغ، عمل بشريّ يجري في جزأين (زعم-تبرير)، ويصدر عن وعي بوجود وجهتي نظر مختلفتين، ويتضمّن من جملة ما يتضمّن قابليّة أحد ذينك المكوّنين (الزعم) للطعن فيه والاعتراض عليه. ولمّا كان من الصعب أن نميّز في الصورة بين ما هو زعم وما هو تبرير له، وكان من الصعب أيضاً أن نجد في الصورة موقفين متباينين يمثّل كلّ واحد منهما وجهة نظر حول الموضوع المطروق، تعذّر الحديث عن وجود حجاج في الصورة[32].

الخاتمة

لا يمكن في تقديرنا التفكير في وضع إطار نظريّ وجهاز مفاهيميّ لدراسة بلاغة المرئيّ خارج دائرة الخطابة. فنحن نرى أنّ البلاغة مثلما لا يستأثر بها الخطاب الأدبيّ، فإنّها ليست حكراً على الخطابات القوليّة. فالمجاز – على سبيل المثال – يُنتجه القول الشعريّ، ولا يخلو منه الكلام اليوميّ، ولا نعدمه في أنظمة علاميّة أخرى يتشكّل فيها الخطاب بعناصر ومكوّنات غير لغويّة، شأن اللّون والشكل والحركة. من هذا المنطلق، نعتقد أنّ الجهاز الخطابيّ الذي تُعتبر الخطابة الأرسطيّة صيغته الموسّعة يصلح لكي يكون منطلقاً لدراسة الأبعاد البلاغيّة في معناها الواسع الذي يُجاوز حدود الوجوه البلاغيّة. ومن هذا المنطلق أيضاً، جاء عرضنا بإيجاز لتاريخ الخطابة في مطلع بحثنا، لا لغاية التأريخ للخطابة في نشأتها وفي ما أصابها من جمود وانكماش وفي ما عرفته بعد ذلك من انتعاش وعودة قويّة. بل كانت غايتنا من ذلك فهم هذا الجهاز فهماً عميقاً من شأنه أن يُتيح لنا أن نضع محاولات نقل الجهاز الخطابيّ إلى مجال الصورة المرئيّة في إطارها الصحيح وفي سياقها التاريخيّ الذي ظهرت فيه، وأن ندرك كيف تفاعلت تلك المحاولات مع الخطابة، وأن ننظر بعد إلى تلك المحاولات بعين النقد والتقويم.

وقد كشف لنا تقليب النظر في تلك المحاولات – من جملة ما كشف لنا – عن حقيقة مهمّة مفادها أنّ الاتّجاه الذي سار فيه تاريخ بلاغة الصورة المرئيّة حديث العهد،

كان بعكس الاتّجاه الذي اتّبعه تاريخ الخطابة العريق: فقد رأينا أنّ الخطابة عرفت في بداية تاريخها اتّساعاً، لتضيق حدودها في القرون الوسطى وتبقى منحسرة إلى منتصف القرن العشرين، لتشهد بعد ذلك اتّساعاً. أمّا بلاغة المرئيّ فبدأت مع محاولة جاك ديران ضيّقةَ النطاق، مُكتفيةً بقسم من أقسام الخطابة، ألا وهو قسم العبارة، باحثةً في الصورة المرئيّة عن وجوه مجازيّة تعادل الصور البلاغيّة المتحقّقة باللّغة (استعارة، تشبيه،..). ثمّ اتّسع نطاق هذه البلاغة في محاولات لاحقة وجدنا أصحابها يبحثون عن البعد الحجاجيّ في الخطابات المتشكّلة بالألوان والأشكال.

وقد أوقفنا النظر في تلك المحاولات على حقيقة أخرى مهمّة تتعلّق بنقل الجهاز الخطابيّ إلى مجال الصور المرئيّة وما يعترض عمليّة النقل تلك من صعوبات بدت لنا متفاوتة الحجم عندما نقارن محاولة جاك ديران بالمحاولات التي جاءت بعده، ونستحضر أيضاً الاعتراضات التي لقيتها هذه المحاولات عندما قال أصحابها بأنّنا لا نعدم في الصورة المرئيّة قدرة على إنتاج الحجاج، في حين لم نجد مثل تلك الاعتراضات في ما يخصّ محاولة جاك ديران. وما من شكّ عندنا في أنّ ذلك يرجع أوّل ما يرجع إلى طبيعة الأجزاء التي نقلها كلّ من ديران وأصحاب تلك المحاولات من الجهاز الخطابيّ. فالذي يسّر لديران عمليّة نقل البلاغة من عالم اللّغة إلى عالم الصورة اختياره من الجهاز الخطابيّ جزء العبارة والأسلوب الذي يُعتبر الجزء القابل أكثر من غيره للضبط والتصنيف والتجريد. وهو ما مكّن ديران من اختزال البلاغة في علاقات شكليّة ومجرّدة ومن الوصول-في نهاية المطاف - إلى ذلك الشكل الموغل في التجريد الذي تُختصر فيه البلاغة ويشترك فيه كلّ من الحلم والأدب والصورة.

ومن الطبيعيّ أن تكون مهمّة المدافعين عن قدرة الصورة على صناعة الحجج أصعب بكثير من مهمّة ديران المتمثّلة في إقامة الدليل على احتواء الصورة الإشهاريّة على ما يشبه الصور المجازيّة المتحقّقة باللّغة. فلا ننسى أنّ هذا الجزء من الخطابة المتمثّل في قدرة الخطاب على إنتاج التصديق والإقناع يظلّ من أشدّ الأجزاء استعصاء عن التقنين، لذلك تخلّى عنه مصنّفو البلاغة على امتداد عهود طويلة، وتمسّكوا بجزء العبارة؛ لأنّ الكلام على المجاز والمحسّنات اللّفظيّة سهل وتصنيفه لا يصطدم بعقبات كأداء.

نعم، كان الجزء المتعلّق بترتيب أقسام الكلام على نحو يجعل الخطاب مقنعاً ونافذاً، يمثّل عائقاً لمن يريد أن يُخضعه للتصنيف. و يرجع سبب ذلك إلى ما في الحجاج من أبعاد لطيفة ودقيقة، وإلى قيام جزء منه على روابط وعلاقات بين المقدّمات والنتائج خفيّة، وإلى سعي المتكلّم – في كثير من المناسبات – إلى إضمار مقاصده بدل التصريح بها. فما بالك حين يتعلّق الأمر بنقل ذلك الجزء المتعلّق بالحجاج إلى خطابات غير لغويّة تختلف طبيعة مكوّناتها عن مكوّنات اللّغة، وتنتظم وفق نظام لم يكشف الدارسون بعدُ عن بنيته ومنطقه على خلاف ما تحقّق في الدرس اللّغويّ؟! (33).

الهوامش والمراجع

(*) أنجز هذا البحث بدعم من قبل مركز بحوث الدراسات الإنسانية، **عمادة البحث العلمي، جامعة الملك سعود.**

(1) صمّود، حمّادي: "مقدّمة في الخلفيّة النظريّة للمصطلح"، ضمن كتاب أهمّ نظريّات **الحجاج في التقاليد الغربيّة من أرسطو إلى اليوم**، ط1، تونس: منشورات جامعة الآداب والفنون تونس 1 كلّية الآداب منّوبة، 1999، ص12-11.

(2) - Genette, Gérard: "La rhétorique restreinte", Communication , N. 16, 1970, pp. 158-171.

(3) صمّود، حمّادي: " أهمّ نظريّات الحجاج في التقاليد الغربيّة من أرسطو إلى اليوم "، ص40.

(4) أرسطو: **فنّ الخطابة**، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، ط1، بغداد: دار الشؤون الثقافيّة العامّة، آفاق عربيّة، 1986، ص27.

(5) نعتمد في عرض هذه الأقسام بالأساس كتاب أرسطو "فنّ الخطابة". ونستأنس في ذلك بالدراسة الشهيرة والرائدة التي عرض فيها رولان بارط عرضاً مستفيضاً جهاز البلاغة الكلاسيكيّة:
Barthes, Roland: "L'ancienne rhétorique: Aide-mémoire", Communications, Volume 16 Numéro 1 :1970, pp. 172-223.

(6) فنّ الخطابة،ص193.

(7) فنّ الخطابة،ص196.

(8) عبيد، حاتم: "الباطوس من الخطابة إلى تحليل الخطاب"، **مجلّة فصول في النقد الأدبيّ**، العدد، 70، 2006، ص37.

(9) يمكن العودة إلى هذه الأسباب مفصّلة في بحث حمّادي صمّود ضمن كتاب " أهمّ نظريّات الحجاج في التقاليد الغربيّة من أرسطو إلى اليوم "، ص36 – 41.

(10) - Chaïm Perelman, Lucie Olbrechts-**Tyteca: Traité de l'argumentation : La nouvelle rhétorique**, Paris, PUF, 1958.

(11) - Arthur E. Walzer Alan & G. Gross (editor): **Rereading Aristotle's Rhetoric**, Carbondale, IL: Southern Illinois University Press, 2000.

(12) - Amélie Oksenberg Rorty (editor): **Essays on Aristotle's Rhetoric**, Berkeley: University of California Press, 1996.

(13) - Foss, Sonja K: "Framing the Study of Visual Rhetoric : Toward a Transformation of Rhetorical Theory": **Defining Visual Rhetoric**, Edited by: Hill, Ch. A. & Helmers, M, London: Routledge,2004, p310.

(14) يظلّ هذا الكتاب على الرغم من تقادم عهده مفيداً في تعرّف مثل هذه القضايا والنقاشات التي دارت حول حدود البلاغة ومجالات تطبيقها:

Burke, Kenneth: **Language as Symbolic Action: Essays on Life**, Literature, and Method, Berkeley: University of California Press , 1966.

(15) - Messaris, Paul: **Visual Persuasion: The Role of Images in Advertising**, Thousand Oaks: SAGE Publications, 1996.

يمكن العودة إلى مقدّمة هذا الكتاب، وتحديداً إلى الفقرة الموسومة بـ"الخصائص التركيبيّة للصورة"، ص .x

(16) - "Framing the Study of Visual Rhetoric : Toward a Transformation of Rhetorical Theory", p303.

(17) - Durand, Jaques : "Rhétorique et image publicitaire", Communication , No. 15, 1970, pp: 70-95.

على هذه الدراسة نعوّل في عرض أفكار ديران في الصفحات الموالية عرضاً تأليفيّاً نحاول من خلاله الاقتراب من أفكار الرجل والتعبير عنها بعبارة عربيّة تسعى إلى تحقيق أقصى ما يمكن من الوضوح. وقد ألفينا هذه الطريقة التأليفيّة أنفع وأجدى من التتبّع الخطّي للفكرة والمواظبة على الاستشهاد من الدراسة المذكورة.

(18) - Barthes, Roland : "**Rhétorique de l'image", Communication** , No. 4, 1964, p50.

(19) - " Rhétorique de l'image", pp49-50.

(20) - Dyer, Gillian: **Advertising as Communication**, London and New york: Taylor & Francis e-Library, 2009, p143

(21) - Williamson, Judith: **Decoding Advertisements**, London: Marian Boyers, 1978, p71.

(22) - Dyer, Gillian: Advertising as Communication, p143.

(23) - " Rhétorique de l'image", P, 50.

(24) عبيد، حاتم: "الصورة الإشهاريّة بين المقاربة السيميائيّة والمقاربة الحجاجيّة"، ضمن كتابه في **تحليل الخطاب**، ط1، تونس: منشورات كلّية الآداب والعلوم الإنسانيّة بصفاقس، 2005، ص252-261.

(25) - Willard, Arthur Charles: "A **theory of argumentation**", Tuscaloosa: The University of Alabama Press, 1989.

ينظر تحديداً في الصفحات 91-111 الواردة تحت عنوان: " Argument as Utterance"

(26) - Hesse, Douglas: "Aristotle's Poetics and Rhetoric. Narrative as Rhetoric's Fourth Mode". In R. Andrews (Ed.), **Rebirth of rhetoric: Essays in Language, Culture, and Education**, London: Routledge, 1992, pp. 32-38.

(27) - Fisher, W. R., & Filloy, R. A: "Argument in Drama and Literature: An Exploration", In J. R. Cox & C. A. Willard (Eds.), **Advances in Argumentation Theory and Research** , Carbondale, IL, Southern Illinois, 1982, pp343-362.

لا بدّ من التذكير ههنا بأنّ كلام فيشر ينخرط في إطار إرسائه بديلاً سرديّاً يحُدّ من غلواء العقلانيّة الكلاسيكيّة، ويوسّع دائرة الحجاج الضيّقة التي بقيت النظريّات السائدة تتحرّك داخلها. واعتدادُ فيشر بالسرد راجع إلى أنّه تجربةٌ كونيّةٌ لا تخلو منها ثقافة. بل إنّ الإنسان عنده كائن يروي القصص بالأساس. ومن هنا يقترح فيشر مصطلح الرجل الراوي (homo narrans) استعارةً أساسيّةً نعرّف بها الإنسانيّة.

(28) - Buchanan, Richard: "Design and New Rhetoric : Productive arts in the Philosophy of Culture", **Philosophy and Rhetoric**, No. 3, 2001, p196.

(29) - Traité de l'argumentation : La nouvelle rhétorique, p5.

(30) - Toulmin, S. Toulmin, S., Rieke, R., & Janik, A: **An Introduction to Reasoning**, New York: Macmillan,1979, P137.

(31) - Fox, Roy. F: "Where we live", **Images in Language Media**, and Mind , University of Missoury- Columbia, 1994, pp75-76.

(32) توجد هذه الأفكار مفصّلة في دراسته:

- Fleming, David: "Can pictures be arguments? " **Argumentation & Advocacy,** Summer 96, Vol. 33 Issue 1, 1996, pp11-22.

(33) نلتقي في هذا التفسير مع ما ذهب إليه عبد القادر المهيري حين أضاف إلى العوامل الاجتماعيّة والثقافيّة والسياسيّة التي يفسّر بها الدارسون عجز الخطابة عن استعادة مكانتها حتّى في عصر التنوير، عاملاً آخر يتمثّل في الفروق التي أشرنا إليها والتي تقوم بين قسم العبارة وقسم ترتيب الكلام. يقول الباحث: "يبدو لنا أنّه بجانب التفسير الذي يراعي ظروف المجتمع ومعتقداته ومؤسّساته وملابساته السياسيّة والاجتماعيّة والثقافيّة، لعلّه يمكن أن تؤخذ بعين الاعتبار طبيعة المادّة التي توضع فيها المصنّفات ما يمكن ضبطه وحصره وتقنينه منها وما يستعصي عن كلّ ذلك. فالمجازات والصور بمختلف أصنافها والمحسّنات اللّفظيّة، كلّ ذلك يبدو قابلاً للتحديد

والتصنيف، ولربّما للتقعيد. فلا غرابة أن توضع له المصنّفات. وما سوى ذلك من طرائق الاحتجاج وظروف الخطاب وترتيب أقسامه ومقدّماته وخواتمه، كلّ هذا أشدّ استعصاء عن التقنين وخاصّة عن مدّ المتكلّم بقواعد عمليّة تضمن إن اعتمدها لخطابه النفاذ"، أهمّ نظريّات الحجاج في التقاليد الغربيّة من أرسطو إلى اليوم، ص 9.

جامعة الكويت
مجلس النشر العلمي

- تشكلت لجنة التأليف والتعريب والنشر - التابعة لمجلس النشر العلمي بجامعة الكويت في عام 1976 م .

❋ أهداف اللجنة :

1- توسيع دائرة النشر العلمي بمختلف التخصصات العلمية لأعضاء هيئة التدريس في جامعة الكويت .

2- إثراء المكتبة الكويتية بالكتب والمؤلفات العلمية والتخصصية والثقافية وكتب التراث الإسلامي باللغات العربية والأجنبية .

3- دعم وتنشيط عملية التعريب التي تعد من الأهداف الرئيسة التي انعقد عليها الإجماع العربي .

❋ مهام اللجنة :

طبع ونشر المؤلفات العلمية والدراسية والأكاديمية والكتب الجامعية(Text Book) ,و المترجمة لأعضاء هيئة التدريس التي يرغب أصحابها في نشرها علي نفقة الجامعة,ويراعى التوازن في نشر هذه المؤلفات بحيث تغطي مختلف الاختصاصات في الكليات الجامعية .

توجه جميع المراسلات باسم رئيس اللجنة على العنوان التالي :
لجنة التأليف والتعريب والنشر / جامعة الكويت
ص.ب : 28301 الصفاة 13144 - دولة الكويت
تلفون : 4843185 / فاكس : 4843185
البريد الإلكتروني : atapc @kuc01.kuniv.edu.kw
الموقع على الإنترنت : www.pubcouncil.kuniv.edu.kw/ atapc