الخطاب الإشهاري في رواية الإراثة لرشيد بوجدرة
– مقاربة سميو ثقافية–

أ.د/ رشيد رايس
جامعة تبسة

أ/ رشيد سلطاني
المركز الجامعي لميلة

الملخص :

تروم هذه الدراسة، الموسومة بـــ" الخطاب الإشهاري في رواية الإراثة لرشيد بوجدرة – مقاربة سميو ثقافية–"، البحث والحفر في نصوص الصور الإشهارية التي تمثل أهم مكونات بنية الفضاء في رواية " الإراثة " ، (Topographie)ومن ثَمَّ محاولة استكناه عمقها الثقافي، معتمدة رؤية الاتجاه السميائي الثقافي المتمثل في مدرسة "تارتو" الروسية بزعامة "يوري لوتمان"، دون إغفال الاستفادة مما خلفه رولان بارت في هذا المجال.

Résumé :

L'objectif principal de cette étude intitulée " discours publicitaire du roman "**Topographie ",** de Rachid boudjedra – approche sémio-culturelle -, pour chercher et fouiller dans les textes publicitaires représentatif . Qui représentent les principaux constituants de la structure spatiale de cette œuvre littéraire, en essayant de dévoiler sa profondeur culturelle en sa basant sur la tendance Sémiotico-culturelle représentée par l'école russe de Tartou menée par Youri Lutman, sans oublier de bénéficier de ce qu'il a laissé Roland Barthes dans ce domaine.

1- تمهيد: شهدت الدراسات الأيقونية تطورا ملحوظا انطلاقا من مجهودات السيميائي الأمريكي "شارل سندرس بيرس" الذي وضع لبناتها الأولى، ثم تدعمت على يد "جان بياجي" في ما يسمى بعلم النفس التكويني، وجهود المدرسة الجشطالتية، إلى أن ظهر تيار سيميائي تخصص في دراستها يعرف بالسيميائات البصرية أو سيميائيات الصورة.

2- الصورة والخطاب الثقافي: لم يغفل تصنيف بيرس – الشهير- للعلامة الإشارة إلى الصورة، ولو بشكل ضمني، مُدخِلا إيّاها تحت صنف الأيقونات، والتي تقوم فيها العلاقة بين الممثل(الدال) من جهة، والموضوع (المرجع) من جهة أخرى على مبدأ التشابه والتماثل.

ويرى "ايريت روجـــوف" – انطلاقا من المفهوم الديريدي حول الاختلاف والإرجاء – أن مجال الثقافة البصرية « يقدم لنا كذلك، نوعا من التمفصل البصري (Visual articulation) الدال على ذلك الإحلال أو تلك الإزاحة المستمرة للمعنى في مجال الرؤية والمرئي بصريا»[1].

ويضيف، مؤكدا، أن « الثقافة البصرية هي حقل معرفي(...) يعكس اللحظة الراهنة في ميدان الدراسات الثقافية بكل تلك التعقيدات الموجودة في هذا الميدان والمصاحبة له»[2]. فالصورة نسق ثقافي بالضرورة، والعلاقة بينها وبين الثقافة علاقة الخاص بالعام؛ إنها: «إنتاج لنظام من المعاني يخضع لثقافة المجتمع الذي تتوجه إليه، وإن كانت ذات دور طليعي في استشراف المستقبل، فضلا عن خصوصيتها في إنتاج ذلك النظام. وبديهي أيضا أن صفة الثقافة التي تقدمها الصورة مرتبطة بطبيعة الوسيط التعبيري الذي تظهر عليه، وبالغاية التي تتغيّاها»[3].

من هذا المنطلق تتطلب الصورة منهجية متكاملة لتحليلها، وعلى القارئ أن يكون مزوّدا بجهاز إجرائي يمكّنه من اكتشاف خباياها، فقراءة «الصورة الفوتوغرافية[مثلا] من خلال المقاربة السيميولوجية الحديثة(...) ليست جردا للوصول إلى النسق الإيديولوجي الذي يتحكم في هذا النوع من العلامات»[4]؛ الذي يسميه رولان بارت (Ronald Barthes) الأسطورة. فهي عنده أيضا عمل يبيِّن السلطة المتحكِّمة

في الصورة التي لها بعدان متعالقان: تقريري وإيحائي. وهو ما ترومه هذه المقاربة عبر استنطاق خطاب الصورة الإشهارية في رواية الإراثة لرشيد بوجدرة انطلاقا من رؤية سيمياء الثقافة.

3- فضاء الخطاب الإشهاري في رواية الإراثة: إن الخطاب السردي في رواية الإراثة لا يُكتَب لذاته، بل ليضطلع بدور ثقافي وإيديولوجي. وقد أبدع الناشر في تلخيص مضمونه بقوله: « قبل دخوله مترو باريس، لم يكن يتوقع أن تؤول حاله إلى تلك الدرجة من الضياع والإرهاق. كان أصدقاؤه (العسكر كما يسميهم سكان القرية) قد حذّروه، ولكن بطريقة متهكمة زادت من إغراقه في متاهات القطارات، والسكك، والمحطات المتشابهة، وفعلا، فقد تاه الساعات الطوال وهو يروح ويجيء في إراثة (طبوغرافية)، لم تنته به إلا لتقذفه في ساعة متأخرة من الليل بين مخالب مصاصي الدماء. لحظتها تذكر خطأه ولكن بعد فوات الأوان» [ظهر غلاف رواية الإراثة].

إن النص الذي بين أيدينا هو قبل كل شيء نص روائي له طابعه المميز عبر توظيف الكاتب لتقنيات الكتابة الروائية الجديدة، كتداخل الأزمنة، وطغيان الوصف، وانعدام الحوار الخارجي بين الشخصيات في مقابل حضور الحوار الداخلي (المونولوج)، إضافة إلى تجريد هذه الأخيرة من الأسماء عدا اسم واحد وهو سلين (آلين؟). ومالاحظناه بجلاء في هذه الرواية هو سيطرة المكوّن الفضائي على كامل صفحات الرواية مع تركه بعض الفسحات للمكونات الأخرى كالشخصية والحدث، مع حضور ضئيل للزمن.

الفضاء في هذه الرواية هو كل شيء، وهذا معناه أن قراءته في اللّغة الروائية تقبل بأن تكون له علاقة معينة بفضاء الواقع، إذ ينهض على نسق مميز مؤسس على مبدأ التضاد بين "الجبل/ المترو"، هذه الثنائية تؤسس بدورها لجدلية أعمق هي جدلية "**الثقافة والطبيعية**" كما ذهب إلى ذلك علماء الأنثروبولوجيا وعلى رأسهم (كلود ليفي ستروس) أو جدلية "**الثقافة/ اللاثقافة** " أو "**الثقافة /ضد الثقافة**" بتعبير (يوري لوتمان). وسنحاول أن نستثمر هذا التقابل المؤسس على رؤية فلسفية لنقارب به نصوص الصور الإشهارية التي يعج بها فضاء المترو باعتباره فضاء معاديا لشخصية بطل الإراثة مقاربة سيميو ثقافية.

تعد الصورة:« ملفوظا بصريا مركبا ينتج دلالاته استنادا إلى التفاعل القائم بين مستويين مختلفين في الطبيعة، لكنهما متكاملان في الوجود: فكما أن العلامة الأيقونية تشير إلى تركيب لمجموعة من العناصر المؤدية إلى إنتاج دلالة ما، فإن العلامة التشكيلية لا تشتغل باعتبارها كذلك إلا في حدود تأويلها ككيان حامل لدلالات»[5]. وهذا معناه أن الصورة هي نسق يشتغل عبر ائتلاف مجموعة من العناصر، لتأدية وظيفة دلالية ما.

والمتصفح لرواية الإراثة لرشيد بوجدرة يقف مشدوها أمام طغيان النسق الأيقوني الذي يعج به الفضاء المعادي لشخصية البطل (صاحب الحقيبة)، هذا الفضاء الذي يتمثل في مترو باريس الذي تاه فيه صاحب الحقيبة إلى أن سقط بين أيدي قتلته.

جاء في رواية الإراثة ما يلي: « ومهما يكن، فقد شوهد وهو يروح ويجيء في الدهاليز، نظراته تتعثر بهذه الصور التي تعرض الجبن، وعلب مستحضرات التنظيف، ومرق الطماطم، والمناظر الغريبة للأطباق الطازجة، والمقلات، ومستحضرات الزينة، والتبابين، والكتابات المقلوبة، وآلات الغسل، ولزازات الحيض، والبيوت الريفية، والتخوت الجلدية، وورق الاستنجاء، والنساء العاريات، والتلفازات، ورافعات النهود، والحشيات المريحة، والثلاجات، والسيارات، وغاسلات الأواني، والأسفار اللوتسية الأسطورية، والسباغيتي، والدراجات، ومزيلات الروائح، والياؤورت» [الإراثة، ص 14].

إن قارئ هذا النص يقف عند ذلك الكم الهائل من الصور الإشهارية التي ينقلها لنا السارد عبر الرؤية البصرية لشخصية صاحب الحقيبة، وسنتتبع صفحات الرواية لاستخراج أهم النصوص الأيقونية المرجعية لهذا النص، وبعد ذلك سنحاول أن نقرأها كنص حامل لمجموعة من الأنساق. والجدول التالي يمثل أهم هذه الصور الاشهارية مع الإشارة إلى الصفحات التي وردت فيها عبر الفضاء النصي لرواية "الإراثة":

نص الصورة الإشهارية	الصفحة
تنتهي عند امرأة صورتها المضاءة تزين الجانب العمودي من الجهاز حيث تسجل عليه النتائج، وهي تطرح نفسها مغرية أو جنسية، بينما هي في الواقع إباحية بلباسها الكاشف عن الرقبة والكتف، مظهر للعيان مولد النهدين في صدار لا يرى، ولكن... ، وكذا أعلى الفخذين في فحيح فستان ضعيف.	36-35

صورة تعرض امرأة شابة ترتدي ثوبا لصوقا وقميصا معقودا على مستوى النهدين كاشفا بطنا مدورا وأملسا وزغبيا.	37
صورة تمثل زوجين شابين جميلين، الرجل جالس فوق كرسي طويل يلبس مئزر حمام أبيض أمامه زوجته (...)، ترتدي لباسا لصوقا يرتفع حتى أسفل السرة.	51
صورة فتاة تشهر طرازا ما من الجوارب الداخلية ذات الألوان الخضراء، الزرقاء، والحمراء.	104-103
صورة فلاحة عجوز تجلس قابعة وهي ترتدي سروالا فضفاضا أخضر، وصدارا قطنيا أصفر كماه طويلان، وإزارا زعفرانيا يغطي كتفيها وظهرها، وقد اعتمرت بقبعة بنية عريضة الحوافي، مطرزة بنقوش سوداء مثمنة الزوايا، يعلوه مخروط مجلد الحوافي بثلاثة خيوط سوداء ثخينة، هي الأخرى مضفورة بنفس مادة القبعة ذاتها، تحيط بالمرأة العجوز قفف وسلال ودلاء تحوي إما تينا أو طماطم، وإما بصلا، وإما ثمار الصبار، ألوانها (حمراء، بنية، وخضراء، وصفراء)، تتزاوج مع ألوان ملابس البائعة(...) وراء الفلاحة يرى فلاحون آخرون يعتمرون بنفس القبعة البنية ذات الحوافي العريضة، كما تشاهد أهداب خيمة وأكوام ثمار وخضر، كل المشهد غارق في شمس تلمع بوهج فتضاعف النقاط الضوئية التي تتلاءم مع بقع الظل (...)ومع بقع غامضة.	203
ملصقة تحمل صورة امرأة متبسمة، تمسك من اليد طفلا مقهقها، وصورتاهما تتكرران على ملصقات واسعة، كما لو كانا يرحبان بهم بدلا أن يعلنا إشارة منتوج يبقى تحديده مطروحا».	228-227

الصورة الراعدة لحبة الطماطم مسلوقة بالفحم ومكبرة خمس مرات بالمقارنة مع حجمها الطبيعي، وهي تلمع بالزيت بقشرتها المجعدة ذات الوضوح إلى درجة أنه يمكن عد التجاعيد الملتوية فوق القشرة الحمراء للخضرة.	87
نهود عارية طافرة لفتاة بلغت لتوها، وجهها(...) بالأنف الدقيق الطويل، الشفاه الشفافة قطعا، الرموش الممحية تماما، العيون الخجولة، ذات الجفون المسدلة بثقل، وبيوضة الأديم المرسوم بكمال، لا بفضل دقة النمط، وإنما بفضل تلاعب الظل والضوء المنظم بتحايل حسب خصائص صارمة، وتلاعب الألوان المخدرة من نفس الصبغة المصفرة، فوقها نفس الفتاة المصورة هذه المرة في نفس الوضعية بتفصيلين: أولا نهداها العاريان من قبل مضبوطان حاليا في رافعة نهود بيضاء أطرافها مزينة بطرز حلزوني متوسط، طرفي رافعة النهدين صغيرة في النيلون، ثم للنمط عينان مفتوحتان بالتأكيد نظرا لأنه لم يعد هناك ما يدعو للخجل، بما أن عري النهدين يغطى الآن برافعة نهود تجعلها أكثر ثخنا وأكثر نفورا، حيث أن هيكلها يبدو شديد الصلابة. فتى شاب عار تماما في وضعية الوقوف يدير ظهرة للعدسة، يرى ظهره الأمرد الأملس وإليتيه المشعرتين، وكذا ساقاه اللتان يجعلك شعرها الخشن المسطح تتنبأ ببشرة مخملية، زوجان شابان يظهران في نافذة قديمة نوعا ما، تحيط بهما شجيرة ورد وأغصانها، تمتد يمنة ويسرة. الشاب ذو الشعر الأشقر الطويل الخشن يقف عاري الجذع يلبس ثيابا بينما الفتاة القابعة على ركبتيها جنبه ترتدي فستانا، ذراعاها حول خصره، وسبابة يدها اليسرى موضوعة على فمها موحية إلى أنه يجب عدم إفشاء سر رائع وإن كان قليل الوضوح »	137-136

كيف نقرأ هذا النسق الإشهاري؟ سؤال جوهري يجيب عنه الباحث المغربي سعيد بنكراد بقوله:« فَهْمُ الصورة وقراءتها مرتبطان بقدرة المتلقي على القيام بالتنسيق بين مجمل العناصر المشكلة لنص الصورة، وهو تنسيق لا يستند إلى ما تعطيه الصورة، بل يستند إلى معاني هذه العناصر خارج الصورة، وضمن سياقات الفعل الإنساني المتنوعة»[6].

إن هذه المرحلة الهامة من القراءة غير كافية لأن هناك جانبا آخر لا يمكن إغفاله حتى تكتمل القراءة، ولو نسبيا، « فالأشكال والخطوط والألوان وطرق إعداد المساحات الفضائية تشير هي الأخرى إلى سلسلة من الدلالات المكتسبة الناتجة عن الاستعمال الإنساني ولا تدل من تلقاء نفسها»[7].

فالغاية من مقاربة هذه الصور الاشهارية الثابتة هي: «محاولة الكشف عن نمط بناء هذه الدلالات وتداولها وتحديد فعلها على وقع المتلقي »[8].

لذلك سوف نحاول التركيز على هذه الصور بوصفها نصوصا أيقونية تضطلع بمهمة تشكيل نسق ثقافي عبر تعالقها مع بعضها البعض، وسنتبنى المنهج الذي سلكه سعيد بنكراد في تحليل مثل هذه النصوص، وذلك بمناقشة النقاط الآتية :

أ- **الهوية والتمثيل البصري:** إن عالم الصورة الاشهارية هو عالم الهوية البصرية، وربما قد يمتزج معها عالم الهوية اللفظية الطباعية (المكتوب)، كما سبق وأن أشرنا في النماذج التي مرت بنا. ذلك أن الصورة الإشهارية « تسعى دائما إلى تأسيس هوية تستوعب الشيء المدرج للتداول وتنوب عنه. إن الأمر يتعلق بتحديد اسم يتجاوز الشيء المفرد ولكنه يصدق على كل أحجامه»[9].

يطلق الفرنسيون على عملية تحديد الهوية اسم "l'image de marque" والتي يجب أن ترتبط في وجدان المتلقي /المستهلك بعوالم ثقافية، «اللوتس لطيف كبشرة الرضيع» [الاراثة،ص181]، فكلمة "اللوتس" ، ذات المرجعية الأسطورية الإغريقية، في هذه الوصلة الإشهارية هي علامة تجارية تحدد هوية المنتوج الذي تعرضه الصورة.

من هذا المنظور، تمثل العلامة، الأساس الذي يقوم عليه المنتوج (اللغة /الكلام)، فتتحول إذن:« إلى ميثاق اجتماعي وثقافي، واقتصادي، يحيل على قيم مثل الثقة والتزكية، والارتباط، والأمانة ...إلخ»[10].

إذن، يمكن القول بأن اختيار صورة معينة تشهر لمنتوج ما، هو في الآن نفسه تحديد للطريقة التي تُنتَج عبرها القيم الثقافية المرافقة لهذا المنتوج.

ب- المرجعية والمعنى الجاهز: يقصد بها أن تكون الوصلة الإشهارية منطلقة من وقائع ملموسة « فالواقعية الإشهارية تقتضي إدراج المنتوج وقول شيء حقيقي عنه من خلال مجموعة من الصور»[11] ؛ فوفق هذه الطريقة التي تعتمدها الصورة الإشهارية تفترض بشكل سابق المعنى الذي تحيل عليه، فهو معنى جاهز ومباشر، ويوجد بشكل أولي في الصورة ذاتها، فكل ما في الصورة يجب أن يحيل على مرجعية مدرَكة، من خلال نموذج يوجد خارجها، فما يتم التمثيل له من خلال الصورة هو جزئية "واقعية" أو هو جزء من عالم ممكن قابل للتخيّل والتصوّر، ومن ثم فإن حدوده القصوى والدنيا قابلة للصياغة والتحديد.

ويمكن أن نمثل لهذا النوع من الإشهار بصورة الشابة التي « ترتدي ثوبا لصوقا وقميصا معقودا على مستوى النهدين كاشفا بطنا مدوّرا وأملسَ وزغبيا »[الإراثة،ص36]، فهذه الصورة تقدم لنا مباشرة المنتوج المراد ترويجه دون حاجة إلى تورية، الأمر نفسه يمكن أن نقوله عن صورة الفتاة « وهي تشهر طرازا ما من الجوارب الداخلية ذات الألوان الخضراء والزرقاء والحمراء»[الإراثة، ص103-104].

انطلاقا من هذا التصور، فإن الوصول إلى المستهلك في منطق الإشهار المرجعي يجب أن يعتمد أسلوبا مباشرا مشخصا، يستمد عناصر تأثيره من معطيات العالم الخارجي، بعيدا عن أي تجريد قد يصرف نظر الملتقى ولو لحظيا عن المنتوج.

جـ- الإشهار الجمالي وبناء المعنى: لاحظنا ونحن نتتبع الصور الإشهارية التي يعج بها فضاء المترو الرامز للنسق الثقافي الفرنسي « أن هناك وصلات تكتفي بتقديم سيل من الصور التي تتغنّى بجمال الطبيعة »[12]. ولعل صورة الفلاحة العجوز، وهي

تجلس قابعة « ترتدي سروالا فضفاضا أخضر، وصدارا قطنيا أصفر كُمّاه طويلان. وإزارا زعفرانيا يغطي كتفيها وظهرها. وقد اعتمرت بقبعة تبنية عريضة الحوافي مطرزة بنقوش سوداء مثمنة الزوايا (...) تحيط بالمرأة العجوز قفف وسلال ودلاء تحوي إما تينا وإما طماطم، وإما بصلا، وإما ثمار الصبار، ألوانها (حمراء، بنية، وخضراء وصفراء) تتزاوج بألوان ملابس البائعة (...) كما تشاهد أهداب خيمة وأكوام ثمار وخضر. كل المشهد غارق في شمس بوهج، فتضاعف النقاط الضوئية التي تتلاءم مع بقع الظل (...) ومع بقع غامضة »[الإراثة، ص 203].

فهذه الصورة الإشهارية على خلاف الصور الأخرى، تحيلنا على جمال الطبيعة بتلقائيتها وبسحر بساطتها. فهي نموذج للإشهار الجمالي الذي يزدري الدلالات الجاهزة، بل والأكثر من ذلك يحيل على«عوالم مسكونة بالحلم والشعر والأسطورة والخيال، وهي جميعها عناصر تجعل من المعنى كيانا يستعصي على الضبط والتعيين »[13]. ووفق هذا النهج في التعامل مع المعنى، تتحول كل صورة إشهارية إلى وسيلة للارتقاء بالمتلقي من عالم الاستهلاك المرجعي المباشر إلى عالم الاستهلاك الجمالي للأشياء .

د-الغاية الإشهارية والمدلول الإيديولوجي : إذا كان المعنى إنتاج ثقافي في المقام الأول، فهذا معناه أن أية واقعة هي حاملة لبعد غير مرئي. وهو ما يطلق عليه «الغاية الإيديولوجية »[14]. وعلى هذا الأساس تقوم الصورة الإشهارية، إلى جانب وظيفتها الابلاغية وممارسة التأثير على المستهلك، بدور الحامل لثقافة ما، من خلال ما تخفي وما تظهر، وما تعلن وما تضمر.

ولهذا فإن النظر إلى الصور الإشهارية من حيث هي نسيج من الشيفرات منها الأيقوني، والتشكيلي، والألوان، والخطوط، والأشكال. هو الأساس الذي نبحث وفقه عن الأنساق الخاصة باشتغال عملية التدليل « وهو في نفس الآن تحديد للأبعاد الإيديولوجية داخل هذا النسيج الذي يتميز بتعدد مواده»[15].

إذن، فالعلاقة الرابطة بين البعد التقريري والبعد الإيحائي هي المحور الذي ستدور حوله مقاربتنا لنماذج من الصور الإشهارية التي تزخر بها " الإراثة "؛ أي أننا سوف نحاول الربط بين ما تقدمه العلامة البصرية من خلال تجلّيها المباشر وبين كل القيم

الدلالية الموحَى بها من خلال ظاهر العلامة. وبمعنى آخر استنطاق المقُول للوصول إلى اللامقول (المسكوت عنه)، فالمحور السالف الذكر يعد « المدخل الرئيس إلى تحديد بؤر التوتر الدلالي الذي يجعل فعل التأويل بتأرجح بين المدرَك الطبيعي وبين ما يعود إلى الإيحاء الثقافي. فعبر المظهر الطبيعي للكائنات والأشياء يتسلل المظهر الثقافي باعتباره الشكل الطبيعي لكل ما تقدمه الصورة»[16]. والسؤال المطروح: كيف تتم عملية الربط بين البعد التقريري والبعد الإيحائي في الصورة ؟

إن الصورة، باعتبارها نظاما من الأيقونات، تتعايش بداخلها مجموعة من الشيفرات المنتمية إلى أنساق مختلفة، والتي تولد في تأليفها وتداخلها سلسلة من المدلولات الإيحائية اللامرئية، فبين الوصله الإشهارية أي الصورة باعتبارها دالا وبين مدلولها «تتسلل في غفلة عن شعور المتلقي، سلسلةٌ من المدلولات التي تتوسط المنطلق والغاية»[17].

وقد قادتنا عملية استنطاق الخطاب الاشهاري الذي يسيطر على فضاء "الإراثة " إلى استنتاج الأنساق الثقافية والإيدولوجية التالية:

أولا- نسق الأنوثة : يقول عبد الله الغذّامي: « إذا صدقت المقولة بأن الأدب برجوازي والصورة ديمقراطية. فإن صورة المرأة قد مرت بطريق طويل ومتشعب في أسلوب تمثلها ورسمها»[18]، فمن الصورة الشعرية التي تجسد صورة المرأة، إلى صورتها عبر الحكايات والقصص، يأتي دور الصورة الإشهارية لتأكيد صورة الأنثى بألوانها ومقاساتها الجسدية، لتصبح نموذجا لمصمِّمي الأزياء ومصنِّعي الماكياج. ومن هنا « تتعزز صورة التأنيث عند الشباب كما عند الشابات، وهي صورة مرسومة رسمة ثقافية محكمة، ولن تكون خيارا فرديا ذوقيا بقدر ما ستكون ضرورة ثقافية اجتماعية؛ لأنها صورة مستوحاة عبر الفرض الإعلامي، وكما كانت الصورة المؤنثة مرسومة شعريا في القديم حسب نسق ثقافي مقرر، فإن التأنيث يتعرض لرسم ثقافي نسقي يترسخ عبر الصورة ويتم تعميمه حتى ليصبح فرضا وقانونا لا يمكن تغافله»[19].

إن الرؤية " السيميوثقافية " تعتبر الصورة الإشهارية متنا أساسا يشتمل على إعلان إشهاري لمادة ما، ولتكن تلك التي أشار إليها الراوي بقوله: « ... تنتهي عند ابتسامة امرأة صورتها المضاءة تزين الجانب العمودي من الجهاز، حيث تسجل عليه النتائج، وهي تطرح نفسها مغرية، أو جنسية، بينما هي في الواقع إباحية بلباسها الكاشف عن الرقبة والكتفين، مُظهِرٌ للعيان مولد النهدين، في صدار لا يُرى ولكن يُتنبّأ به، وكذا أعلى الفخذين في فحيح فستان خفيف» [الإراثة، ص ص 31-32].

تقدم هذه الصورة الإشهارية على المستوى التقريري امرأة بلباسها الداخلي، الكاشف عند مفاتن المرأة كالرقبة والكتفين والصدر والساقين والفخذين، أما على المستوى الإيحائي فإن هذه الصورة يمكن أن تكشف لنا عن ثقافة المجتمع الفرنسي الغارق في الإباحية والإغراء حتى النخاع، فالمرأة هناك وسيلة « لتأنيث العلاقة الاجتماعية في اللباس واللّغة، ولغة الجسد»[20].

ولعل تلك الصورة التي تعرض فتاة شابة «ترتدي ثوبا لصوقا وقميصا معقودا على مستوى النهدين كاشفا بطنا مدورا وأملسا وزغبيا»، وتلك التي تمثل فتاة « وهي تشهر طرازا ما من الجوارب الداخلية ذات الألوان الخضراء والزرقاء والحمراء» [الإراثة، ص ص 103-104] تؤكّد لنا طغيان صفة الأنوثة على الصورة الإشهارية اعتمادا « على تأنيث الشكل واللغة والذائقة»[21].

من هنا يتأسس ميثاق أنثوي-كما يقول الغذامي- « يحمي وجودها المؤنث من تسلط الثقافة الذكورية»[22]، فالمكتسبات التي حازتها الأنثى في الثقافة الفرنسية لم تكن أبدا على حساب الذكورة، التي رأى روائيون ومثقفون عرب أنها انحسرت، فسعوا إلى هجاء الغرب من خلال تأنيثه[23].

إن التأنيث أو الأنوثة محصورة من وجهة نظر ثقافة الفحولـــة في جزء محدد وهو الجســـد « فليس كل ما في الجسد مطلوبا أو شرطا للأنوثة، بل إن بعضه مضاد ومناف للأنوثة، مثل العقل واللسان والعضلية الجسدية الرامزة للقوة وهذه كلها –إن وجدت– فهي علامات ذكورية تظهر على الأنثى وتجري دائما إزالتها أو تغطيتها بوسائط ثقافية جرى التواطؤ عليها»[24].

فالثقافة، عموما، تؤكد أن ليس كل النساء إناثا، كما أن المرأة ليست في حالة أنوثة دائمة. وليس التأنيث في نظر الثقافة الفحولية إلا مجموعة من القيم الجسدية الصافية، تحصرها الثقافة في صفات وحدود متعارف عليها، فبالنسبة للصور التي مرت بنا فإن صفات الأنوثة محصورة في مفاتن المرأة كالشَّعر وإشراقة الوجه، وكشف ما يجب ستره عند المرأة عادة؛ كالصدر وأسفل البطن، والساقين والفخذين. ففي المجتمع الفرنسي وحسب هذه الصور لا تعتبر المرأة أنثى إلاّ بالانصياع إلى هذا الميثاق السالف الذكر.

ثانيا – الصناعة(تعارض النسق الثقافي مع النسق الطبيعي):إضافة إلى الأنوثة التي تعتبر نسقا ثقافيا يتوارى خلف الصورة الاشهارية فإن هناك ثنائية أخرى يمكن أن نؤسس لها في فضاء هذه الرواية سواء في الصور الاشهارية أو في العلامات التي يزخر بها فضاء المترو، إنها ثنائية الثقافي والطبيعي، غير أن القطب الأول من هذه الثنائية غالب على القطب الثاني نظرا لسيطرة العلامات الثقافية على العلامات الطبيعة.

تتمثل العلامات الثقافية في كل مظاهر الصناعة التي يحتويها المترو، ولعل النص التالي المقتطف من رواية الإراثة يكفينا عناء إحصائها: « ... هكذا تنفتح مباشرة من ذاكرته المدمية المتجمدة في توتر أليم، فجوات شدها آخر الذكريات التي يذكر إيقاعها الشيطاني بأشرطة الأحداث وقد راح يعرضها الرفقاء الأربعة ظهيرة كل يوم أحد حيث يضحك اسراعها وصريرها وتقطعاتها، وغيرها من التشطيبات. الأطفال الذين يطردهم بلا رحمة منظموا تلك الملتقيات السنمائية العالية هم الذين ينفرون من كل شكل من أشكال الضجيج، الذكريات التي تفرز جوهرها الخاص المصبوغ بكل ألوان اللوحات الاشهارية وهي تدور حول المدلول المختفي قليلا أو كثيرا لكل الصور وكل المواضيع

معلنة عن البرتقال، رافعات النهود، الأطباق المطبوخة، المناظر الخلابة، الياوورت، أحمر الشفاه، الخمور، المقلات، الألبسة اللصوقة، الطماطم، البيوت الريفية، الأجبان، الحاميات من الحيض، السباغيتي، الأوراق المطلية، الثلاجات، الأوراق المنظفة، مزيلات الروائح، المزينات، صبغات الأظافر، الطابخات، السمن النباتي، السيارات...إلخ » [الإراثة، ص ص 168-169].

ويمكن أن نضيف إلى هذه العلامات علامات أخرى «كالإضاءة الإصطناعية التي لا تتوصل مع ذلك إلى أن تنير إنارة أفضل المغارة، حيث يتحرك جميع هؤلاء الناس المبهوتين والضجرين الحزينين، الذين يحنون إلى الغابات الخضراء والأضواء الطبيعية، أشجار البرتقال (...) المورقة والسموات الظهرية، وهم يوشكون أن يتركوا أنفسهم تقف موقفا تصالحيا مع هذا الميل لا لنزع الأقنعة فحسب، وإنما للقضاء أيضا على الأبعاد، الجري على العشب الكثيف، كل هذا بسبب تلك الملصقات التي يحلمون بشأنها مقدار ثانية ثم سرعان ما يتنبهون فيستانفون هذا السعي المعتدي...» [الإراثة ص ص 122-123].

من خلال هذه النصوص التي أوردناها يتضح أنها تحتوي على علامات صناعية وأخرى طبيعية، غير أن الأولى تهمين على الثانية. فالعلامات الصناعية تمثلها القائمة التالية: رافعات النهود، الأطباق المطبوخة، الياوورت، أحمر الشفاه، الخمور، المقلات، الألبسة اللصوقة، الحاميات من الحيض، السباغيتي، الثلاجات، مزيلات الروائح، المزينات، صبغات الأظافر، الطابخات، السمن النباتي. وبالتالي تمثل نسقا صناعيا ثقافيا. أما العلامات الطبيعية متمثلة في: البرتقال، المناظر الخلابة، الطماطم، الأجبان، الغابات الخضراء، الأضواء الطبيعية، أشجار البرتقال المورق، العشب الكثيف. تمثل نسقا مضادا يصطلح عليه الفلاسفة : النسق الطبيعي، أو النسق اللا ثقافي عند مدرسة تارتو الروسية.

إن تعارض هذه العلامات الصناعية والطبيعية يحيلنا على جدلية الثقافة والطبيعة، أي على ذلك الصراع بين الفطري والمكتسب، على اعتبار أن الثقافة تتجه نحو ترويض الطبيعة، فالحدود بين « الطبيعة والثقافة والتمييز بين ماهو مادي وما هو فكري تميل إلى الانمحاء عندما نحلل القسم من الطبيعة الذي هو خاضع مباشرة للإنسان»[25].

ولعل العلامات الاصطناعية في فضاء هذه الرواية تمثل نسقا مهيمنا على الجزء الأكبر منه، وهذا ما أشار إليه الراوي بقوله: « ثم يتخلى عنه من جديد، يدفع بقوة، يعصر الكلمات، تقطع أضلاعه، أقسى من رصاص عياره 6 ملم لأنه لا يفهمها، ولأنه يحس بالخزي لاقتحامه هذا العالم المغلق المضني حيث يُطَارَدَ، يُقَيَّد، يُسْجَن في رواق تحت أرضي، لا وجود فيه لشيء من العالم الحقيقي، وحيث كل شيء اصطناعي (الهواء، الضوء، الزمن، المكان)، وحيث لا شيء عادي لأنه يصبح تافها إلى أقصى درجة (...) ولا محل للأصالة لا في أكشاك الصحف، ولا في محلات الملابس، ولا في الناس المستعجلين، المعصورين المتعبين، المضنيين وغير المشفقين على أنفسهم، وبالأخص على الآخرين، وقد أخفوا – تحت ملامح متجهمة – اللحظات التي فيها ضحكوا، بكوا، أحبوا، خافوا، ابتسموا...إلخ. كما لو كانوا يخفونها تحت أقنعة من البوليستير الفاتح اللون » [الرواية، ص97]، حيث يتضح لنا من خلال هذا النص أن الإنسان في ظل الثقافة الفرنسية التي تنحو نحو المادية قد استحال إلى آلة فاقدة للمشاعر والأحاسيس.

فالإنسان الغربي عموما والفرنسي خصوصا أصبح يعيش حالة انفصام حاد بعد أن تنازعته ثنائية الثقافة والطبيعة، بفعل تنازع أعمق بين العقل والعاطفة، فالعقل يدفع الإنسان نحو التميز عن الكائنات الأخرى، فإذا به يجد نفسه أسير منجزاته الثقافية المادية المتوحشة، أما العاطفة فتسعى إلى رده إلى زمن البدء، زمن الوئام مع الكائنات الأخرى، وذلك بعدما فشل برنامج الثقافة في إسعاد هذا الانسان، ولعل ظاهرة تربية الكلاب والقطط التي استفحلت اليوم في فضاء الثقافة الغربية خير مفسر لحالة الارتداد والعودة إلى حضن الطبيعة.

6- خاتمـــــة: تتمثل الوظيفة المباشرة للإشهار في الترويج لمنتوج ما، وإظهار جودته في ظل المنافسة التي يفرضها السوق، وبالتالي فإنّ أهميته لا تُنكر، لذلك اعتبر "مارشال ماكلوهان" أن الوسيط هو الرسالة. وقد يعتمد الخطاب الاشهاري أسلوب الاستعارة والتورية الثقافية في الإشهار بالمنتوج، لذلك فهو يتأسس على دلالات مزدوجة: مباشرة، وغير مباشرة.

من هذا المنطلق، قادتنا عملية استنطاق نص "الإراثة" غبر نسق العلامات التي ينتظمها فضاء مترو باريس، إلى أن هذا الأخير، من منظور سمياء الثقافة، يعتبر نصا ثقافيا بامتياز يحتوي بدوره أنساقا ثقافية تشكل فرادته، ومن أهمها على الإطلاق نصوص الصور الإشهارية التي تمثل بالفعل واجهة ثقافية تحمل مدلولا إيديولوجيا يروج في صمت للبرنامج التوسعي للثقافة الفرنسية عبر هيمنة نسقين هما: نسق الأنوثة، ونسق الصناعة(الثقافة)/ الطبيعية، باعتبارهما يمثلان المسكوت عنه في الخطاب الإشهاري للصورة.

والصورة الإشهارية التي طغى عليها طابع الأنوثة، تحيلنا على تلك الثنائية الأسطورية "الذكر، الأنثى" ومحاولة كل طرف السيطرة على الآخر، ولعلنا لا نجافي الصواب إذا قلنا: إن الثقافة الغربية بصفة عامة والفرنسية بصفة خاصة –باعتبار أن الأحداث جرت في ظل هذه الثقافة– هي ثقافة الأنثى في مقابل ثقافة الذكورة التي تطبع الثقافات الشرقية بصفة عامة والجزائرية بصفة خاصة. وهو ما أشار إليه جورج طرابيشي حينما وسم أحد كتبه التي تتناول إشكالية المثاقفة بالعنوان التالي: " شرق وغرب رجولة وأنوثة " .

الهوامش:

1 – ايريت روجوف : « دراسة الثقافة البصرية »، تر: شاكر عبد الحميد، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ع 62 ، ربيع و صيف 2003، ص 165 .

2 – المرجع نفسه، ص 167 .

3 – محمد العبد : « الصورة والثقافة والاتصال » ، مجلة فصول ، المرجع السابق، ص 141 .

4 – قدورعبد الله ثاني ، سيميائية الصورة، ط1 ، دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر، 2005 ، ص ص 20–21 .

5 – سعيد بن كراد، السيميائيات(مفاهيمها وتطبيقاتها)، دار الحوار، اللاذقية، سوريا،ط2، 2005، ص134.

6 – المرجع نفسه، ص140.

[7] – المرجع نفسه، ص ص141–142

[8] – سعيد بنكراد:«الصورة الإشهارية والمرجعية الجمالية والمدلول الايديولوجي»، مجلة الفكر العربي المعاصر، ع 112–113، مركز الإنماء القومي، بيروت، باريس، خريف 1999– شتاء 2000، ص101.

9 – المرجع نفسه، ص101

[10] – المرجع السابق، ص 102 .

11 – سعيد بنكراد، سيميائيات الصورة الإشهارية، افريقيا الشرق، 2006، ص62.

[12]– سعيد بنكراد:« الصورة الإشهارية والمرجعية الجمالية والمدلول الإيديولوجي»، مجلة الفكر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص103.

[13]– المرجع نفسه، ص .108

14– المرجع نفسه، ص .108

15– المرجع نفسه، ص.108

16– المرجع نفسه، ص108

17– المرجع نفسه، ص 109.

18– عبد الله الغذامي، الثقافة التلفزيونية، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2004، ص 113 .

19– المرجع نفسه، ص .117

20– المرجع نفسه، ص .198

21– المرجع نفسه، ص 199.

22– عبد الله الغدامي، ثقافة الوهم، ط 1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، 1998، ص .7

23– جودوليه: « التاريخ في الطبيعة »، تر: محمد سبيلا وعبد السلام بنعبد العالي، ضمن كتاب الطبيعة والثقافة، مرجع سابق، ص 45.

24– للتوسع ينظر: جورج طرابيشي، الرجولة وإيديولوجيا الرجولة في الرواية العربية، ط1، دار الطليعة ، بيروت، 1979.

وكذلك كتاب: شرق وغرب رجولة وأنوثة

25- صلاح صالح، سرد الآخر، ط1، المركز الثقافي العربي، الدرار البيضاء، المغرب ، 2003، ص 178.

26- جودوليه، مرجع سابق، ص 45.