صورة من أرشيف الثورة التونسية:

مقاربة سيميائيّة تداوليّة

كانت الثورة التونسيّة مدار مقاربات متعدّدة الخلفيات والمناهج توزّعت بين السّياسي والاقتصاديّ والسّوسيولوجيّ وبين التاريخي والنفسيّ والتفكيكيّ.. ولكن على الرغم من أنّها تعتبر الثّورة الأولى في التاريخ التي يتمّ توثيق كامل مراحلها بصريّا، بفضل انتشار المحاميل الرّقمية وشبكات التواصل الاجتماعي ورغم أنّها الثّورة الأولى التي تدين بالفضل إلى الصورة، ظلت الهوّة عميقة بينها وبين الدراسات السّيميائيّة التّداوليّة التي تتقصى بلاغة الصورة وسبل إحالتها على تفاصيل خارج نصيّة مستمدّة من الشارع _ميدان الثّورة _ وما يتضمّن من علامات دالّة، خاصّة أنّ الصّورة، بشكل ما إيقاف لسيرورة الزّمن يخوّل للنّاظر تسليط مجهره عند لحظة بعينها وأنّ المعاني سائبة ضمن كتاب الوجود ملقاة على طريقه لا تفتأ تدعو المرء إلى قراءتها.

لقد شكّلت هذه المعطيات حافزا لنا لنرحل عبر صورة من صور الثورة التقطت بشارع الحبيب بورقيبة بتونس العاصمة لنستدعي لحظة من لحظاتها ونجوس في تشكيلها ونحاول من خلالها أن نتقصّى شيئا من احتمالات معانيها ضمن مقاربة سيميائية أوّلا: تبحث في العلامات وما فيها من الرّوابط الدّاخليّة وما تشتمل عليه من سيرورات دلاليّة لا تنفكّ تنفتح على سيرورات جديدة، تداوليّة ثانيا تعمل على إعادة بناء الحالات الخارجيّة المؤثرة في تشكيل الخطاب فتتّخذ سياقات نشأته سبيلا لفهم مقاصده التّداوليّة ووجهات القول فيه وتعمل على ضبط دور المتقبّل من خلال تقترح عليه من مواقع للإبصار أو ما تفرض عليه من العمليات الاستدلاليّة.

هي صورة مركّبة تضم، من بين مكوّناتها صورة للرئيس السّابق، من بين تلك التي تعتمد ضمن إستراتيجيته الدعائيّة، ومشهدا من مشاهد الثّورة. وحتى نفكّك مختلف روابطها الدّاخليّة سنبحث في مكوّناتها بين واجهة (1er plan) حيث صورة الرّئيس السّابق وخلفيّة (3éme plan) تضمّ الجماهير المنتفضة ثمّ نبحث في مختلف عناصر التفاعل المخصب بين المكوّنين.

I) في الواجهة:

تمثّل الواجهة ضربا من ضروب التأطير داخل الإطار، بحيث يشتمل على مجموع ينزع إلى الاستقلال عن مجمل تكوين الصورة من ناحية وفي الآن ذاته ينخرط ضمن هذا التّكوين ليغيّر من دلالته فيعيد قراءتها ضمن معطيات جديدة أو يتأثر به باعتباره سياقا خارج نصيّ يوجّه مؤثّرات معانيه نحو آفاق جديدة. تكاد هذه الواجهة تختصّ بصورة دعائية للرئيس السّابق "زين العابدين بن علي" تستغرق الإطار كلّه فتتوزّع على مختلف أثلاثه[1] ضمن تكوين متوسط يختصّ بعرض تفاعل الموضوع المصوّر مع

[1] من قواعد تأطير الصّور: قاعدة الأثلاث الثّلاثة (La règle des trois tiers) التي تعمل على إحلال العناصر الأهم من الصّورة على إحدى نقاط التّقاطع الأربعة من خطي الطّول وخطي العرض التي يقسم تعامدها الصّورة إلى

الفضاء، فعلا فيه أو تأثرا به وخضوعا له. ولئن جاءت هذه الصورة ثابتة فإنّها تكتسب حركتها من عمل المتقبّل على ملء فراغاتها وتلوين بياضاتها. فتكتسب في حالنا ذات سمة وصفيّة فلا تنمو، من بداية إلى وسط إلى نهاية شأن الحركة ذات السّمة السّرديّة، وإنما تمنح الفعل اسمرارا وديمومة يستغرقان الزمن ولا يتحوّلان بتحوله.

تتضمّن الصوّرة خطوطا وهمية عمودية وأفقيّة توجه الإدراك إلى مواطن القوّة منها فتشغل القامة المنتصبة الخطّ العموديّ الأول ويخترقها الخطّ الأفقي الأول على مستوى العينين. فيشكّل نقطة ذهبيّة تشدّ إلى التّحديق في البعيد بوثوق ونفاذ وتجعله واليدَ على خط أفقي واحد. فيتّجه إلى الجماهير ويجعل مدار الحركة على رئيس يحيي شعبه، ورغم ثباته، ينقلع منه شيء فيتّجه صوب هذه الجماهير ليبادلها شوقا بشوق وعشقا بعشق في فيض عاطفة و"في كنف النخوة والاعتزاز".

لنا أن نصنّف هذا الفعل في الفضاء إذن، بكونه فعلا عاطفيّا بالأساس. ولعلّ ورودُ الصورة المتوسطة ضمن خلفية فارغة أن يدعم استنتاجنا هذا. ففراغ الخلفيّة يولّد صورة سائلة[٢] تدفع باهتمام المتقبّل إلى تمليّ ملامح الشخصيّة والبحث عن المؤثر العاطفي منها، ضمن قراءة انفعاليّة. وليس في الملامح غير نعومة ونظرة ثاقبة تشيعان تصميم الشخصية وثقتها بنفسها. ولعلّ الملابس الرّسمية والشعر الفاحم الذي يتباين عميقا مع الخلفيّة فيمنح انطباعا بالشباب الخالد للرئيس الأبديّ، أن يدعما هذه الثّقة.

تسعة أقسام متساوية. ويفترض، وفق قواعد التّأطير، أن تكون الصّورة المشكّلة وفق قاعدة الأثلاث الثّلاثة أكثر فاعليّة في توجيه اهتمام المتقبل إلى مواطن القوّة فيها وفي برمجة توقعاتها منها وتأويله لها..

[٢] مدار اللّقطة السّائلة عند ديلوز على إلغاء الخلفيّة وتغييب الأفق والاقتصار على الواجهة من الصّورة ممّا يدفع بالاهتمام إلى الشّخصيّة وانفعالاتها وممّا يكسب اللّقطات العامة واللّقطات المتوسّطة فعاليّة اللّقطة الكبيرة في إدراج المؤثر وجعل الصّورة روحيّة صرفا. لقد استدعى ديلوز هذا الاصطلاح من دريور (Dreyer) وعمّقه ليصبح لبنة من فلسفة السّينما التي عمل على تأسيسها. لمزيد من التّوسع انظر (Gilles Deleuze, cinéma I) ص ١٥٢ وما بعدها ونحن نجد هذا المنجز مناسبا تماما للبحث في احتمالات المعنى في الصورة الثابتة.

تكشف النظرة، في بعد من أبعادها، تطلّعا للأفق واستشرافا للمستقبل. فالسّمة الوصفية من الصّورة وما تشيع من الرّتابة النّاشئة عن تماثل البداية بالوسط بالنهاية تجعل المتقبّل الضمنيّ يقدّر أنّ الغد وجه من وجوه اليوم وتقليب لنجاحاته على أصل واحد.

لا يتمثّل المتقبّل الصّورة ما لم يتبنّ زاوية نظر المصوّر ويحل افتراضيّا في موضعه فيصادق على إدراكه البصريّ. ولا يتوقّع منظور الشّخصيّة المصوّرة وكيفية انفعالها بما ترى ما لم يتسلّل إلى باطنها ويتبنّ، وإن إلى حين، وجهة نظرها بصريّا وذهنيّا.

وهكذا يكون المتقبّل أمام وضعيّة مفارقة. فهو في الآن ذاته أمام الصورة وداخلها. فيحلّ، ضمن عمليّة تماه بالشخصية، محل زين العابدين نفسه فينظر، حيث ينظر هو، إلى الشّعب الذي يبادله التّحية والحب وإلى المستقبل الباسم. يجعل هذا الحلول إذن (المتفرّج / المواطن) أمام ضرب من القدريّة والحتم. فلا خلاص له من هذا الرّئيس الأبدي ولا سبيل لرؤية المستقبل بغير روحه هو وفكره هو.

في حقيقة الصّورة لا وجود لهذا الشعب إلاّ في محلّ الافتراض ضمن الفراغ وخارج الإطار. فالسّمة النرجسية للرّئيس تجعله يحتل الفضاء كلّه وتلغي كلّ من يحيط به فلا تبقي سواه ذاتا مطلقة، ماثلة هناك أبدا، بحيث لا تجوع ولا تعطش ولا تأخذها سنة ولا نوم كالإله تماما أو تجعله أبا يراقب الجميع وتجعل المجتمع أبويّا لا قوام له في غير تراتبيّة تتدرّج من المهيمن إلى الخاضع. وخلف هذا التواصل النّاعم بين الأب القائد والشعب المحبّ تضحي النّظرة أداة للرؤية الكلّية. فتراقب الأبناء لتصونهم من الزيغ والضلال وتستبق تورطهم في العصيان والخروج عن الطّاعة وتقدّم العقاب الأخلاقي ضدّ كلّ أشكال انحرافهم "السّياسيّ" وتحوّل الرّئيس، بالنّتيجة، إلى سجّان وتجعل من حضوره في الشارع آلية ضبط للسلوك السّياسي حتى يتوافق مع المؤمل.

نكتشف إذن أن الوضعية الإدراكيّة على قدر من التعقيد. فنحن بين وضعيّة أولى يتولى فيها المارة النّظر إلى الرّئيس، ولكنها وضعيّة مخادعة غير مقصودة بذاتها، ووضعية ثانية مقصودة تذكّر المارة باستمرار أن عيني الرّئيس لا تغفل أبدا عن مراقبة الشعب وإحصاء حركاته. وهذا ما يستدعي عمليّة "الفحص" التي يتحدّث عنها فوكو في أثره "المراقبة والمعاقبة"[٣]. فضمنها يكون المنظور إليه/ الشعب، موضوعا للنّظر وشيئا تجري مراقبته ومعاقبته عند الضرورة. وبقدر ما يتماهى النّاظر مع شخصية الرّئيس، فيرى بعينيه تعلّق الشعب به وعرفانه بفضله، يتماهى في الآن نفسه، مع شخصيّة السّجان منه. فيكون ناظرا ومنظورا ويكون سجّانا يسجن نفسه بنفسه ويخلق بإدراكه هذا آلية مراقبة ذاتيّة.

---

[٣] يحدّد فوكو وظائف الفحص في السّجن فيذكر "يدمج الفحص تقنيات التراتبيّة التي تراقب وتقنيات العقوبة التي تضبط. إنه نظرة ضابطة، وهو رقابة تتيح التوصيف، والتصنيف والعقاب. إنه يقيم على الأفراد رؤية من خلالها تمكن المفاضلة بينهم ومعاقبتهم. ولهذا في كل تدابير الانضباط فإن الفحص يتمتّع بطقوسيّة كبيرة" ميشيل فوكو: المراقبة والمعاقبة، ولادة السّجن، ترجمة علي مقلّد، مركز الإنماء القومي ، بيروت ١٩٩٠، ص ١٩٦. ويضيف "يظهر الفحص خضوع الذين يُنظر إليهم كموضوع وموضعة أو تشييء الخاضعين (Objectivation) كذا]" م ن ص ١٩٧.

II) في الخلفيّة:

لا تمثّل هذه الصورة سوى لبنة مكوّنة للإطار الأشمل. فتحتلّ ضمنه الواجهة، فيما يدفع تكوين الإطار الأكبر إلى الخلفيّة. فيمثّل صورة عامّة يتجمهر فيها الشّعب وتختفي ملامح الحشود خلف النّار والدخان وقد اشتدت ثورته وهيجانه وغضبه. فكأن ذلك الشعب الافتراضيّ في الإطار الأوّل (المنضبطَ والخاضعَ وسجّانَ نفسه بنفسه) يتحوّل إلى حشود حقيقيّة يتملّكها الغضب فتتخلّص من رقابة السّجان وتنسحب خلفه تاركة إياه يلوّح بيده في الفراغ ويبتسم للخلاء. وهذا ما يكشف عن وضعيّة مفارقة للتّكوين في الصّورة الأولى. فليس هذا الرّئيس والإله العليم سوى تمثال جامد ومومياء متحجّرة وأبٍ يفقد سلطته لتمرّد أبنائه عليه، ضمن تصوّر ينطلق من الصّبغة الاجتماعيّة لعقدة أوديب حسب تصوّر إيريك فروم[٤]. وهذا ما يعيد قراءة صورة الإطار

---

[٤] يعيب إيريك فروم على فرويد انتزاعه لأسطورة "الملك أوديب" من سياقها (يتساءل "هل يحق لفرويد أن يستخلص من هذه الأسطورة تأكيدا لأطروحته القائلة بالنّوازع الرّهافيّة اللاّواعية والكره الذي ينجم عنها تجاه الأب الغريم ينبغي أن تكون موجودة لدى كل طفل ذكر؟" إيريك فروم، اللّغة المنسيّة، مدخل إلى فهم الأحلام والحكايات والأساطير، ترجمة حسن قبيسي، المركز الثقافي العربي، ط ١، ١٩٩٢، ص ١٨٠.) باعتبارها جزءا من ثلاثيّة تضيف هذا الأثر إلى "أدويب في كلوني" و" أنطيقون" يبيّن تحليلها المعمق "أن الصّراع ضد السّلطة الأبويّة هو الموضوع الرّئيسي فيها، وأنّ هذا الصّراع يضرب بجذوره بعيدا حتى يصل على تلك المعركة التي نشأت في القدم بين نظام سلطة الأب ونظام سلطة الأم"(إيريك فروم، اللّغة المنسيّة، مدخل إلى فهم الأحلام والحكايات والأساطير، ترجمة حسن قبيسي، المركز الثقافي العربي، ط ١، ١٩٩٢، ص ١٨٤.).

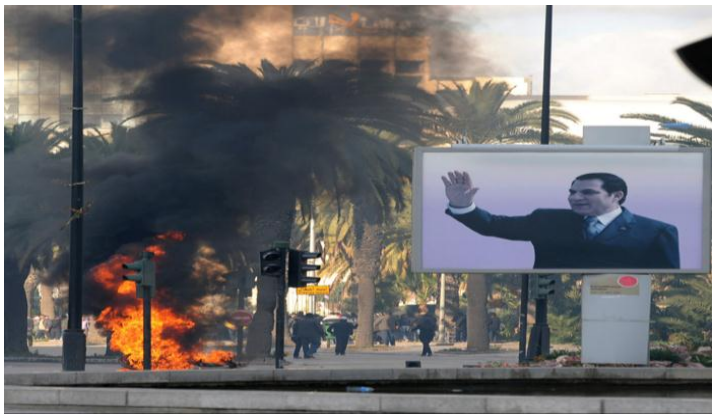
يعود فروم إلى العصر الحجري الحديث (العصر النّيوليثي) الذي انتقل فيه الاجتماع الإنسانيّ من النّظام الأمومي (système maternel) إلى النّظام الأبويّ (système patriarchal) فيستند إلى نظريّة "حق الأم" للباخوفن (J. J. Bachofen) التي تؤمن بـ"سيطرة المرأة على المجتمع في بداية تاريخ المجتمعات مع اكتشاف الزّراعة واستقرار الإنسان لأن مبدأ الخصوبة في الأرض هو نفسه مبدأ الخصوبة عند المرأة" (لمزيد من التّعمق أنظر إبراهيم الحيدري، النّظام الأبوي وإشكاليّة الجنس، دار السّاقي، بيروت، ط ١، ٢٠٠٣، ص ٢٩) ويدفع بفهم الأسطورة من المستوى الفردي النّرجسي ذي العمق الإيروسي إلى المستوى الجمعي، فالصّراع بين الآباء والأبناء "يُفهم باعتباره هجوما يشنّه ممثلو السّيستام الأميّ [كذا] المهزوم على النّظام الأبّي [كذا] المنتصر" (إيريك فروم، اللّغة المنسيّة، ص ١٨٩)

يصادر باتريك ميلاهي (Patrick Mullahy) على أطروحة فروم "فليس التّعلّق بالأم جنسيّا بالضّرورة... والصّراع بين الأب والابن لا يظهر في المجتمعات التي لا تقوم على نفوذ أبويّ صارم" (Patrick Mullahy, Oedipus,

الأول ويصحّح تأويلها، وقد أُبطل الكثير من مكوّناتها بفعل تفاعلها مع مكونات الإطار الثاني. فامتداد قامة الرئيس واستغراقه للفضاء كلّه يتحوّل إلى علامة على الانحسار داخل الإطار الدّاخلي وعدم القدرة على مبارحته رغم الخطر الذي يحيق به. والحركة المفترضة من تحية ورغبة في معانقة الشعب تتحول إلى جمود. ومراقبته لكل ما يدور حوله ورصده لدقائقه يضحى عمى. وقوته المستقاة من وقفته الواثقة تغدو عجزا. ووجوده في الفضاء يغدو ثانويا. فقد كان هذا الكلّ يجذب إلى الخلفية حيث المعاني التي تصنعها تلقائيّة الشعب لا إلى الواجهة المحنّطة التي فقدت رسائلُها مصداقيتها بعد أن كشفت وقائع الثورة أنّ هذا البطل من كائن من ورق.

لا تقوم اللّغة البصريّة على المواضعة. ولا تأتلف من ثنائيّة الدّال والمدلول بالنتيجة. فاليد الممدودة في الإطار الأول لا تعني الدّال "يد" أو مدلول "تحية" بالضرورة، فقد يرها متقبل مّا إشارة إلى معنى مغاير. ويعود ذلك إلى افتقارها إلى خاصيّة التّمفصل المزدوج وعجزها بالنتيجة عن الوقوع على المعنى الذّهني المجرّد كما على خلاف العلامة اللّسانيّة.

(Pierre Goumarre) ويرجع بيار قومار (Myth and Complex, New York, Hermitage, 1952, P 277. أصولها إلى منجز برونيسلاو مالينوفسكي (Bronislaw Malinowski) الذي يرفض البعد البيولوجي الكوني لعقدة أوديب حسب المدرسة الفرويديّة ويمنحها بالمقابل، شأن رياش ويلهام (Reich Wilhelm) صبغة اجتماعيّة ناشئة عن السّلطة الأبويّة القويّة المنحدرة من القانون الرّوماني والأخلاق المسيحيّة ماضيا والتي دعمتها شروط الطّبقة البرجوازيّة الاقتصاديّة راهنا يقول رياش بتأكيد "كان مالينوفسكي على حق بتأكيده أنّ العلاقة بين الآباء والأبناء تحمل شروطا اجتماعيّة وأنها بالنّتيجة سوسيولوجيّة وليست بيولوجيّة. Pierre Goumarre, Le complexe d'Œdipe : Rabelais et la psychanalyse, In: Revue belge de philologie et d'histoire. Tome 59 .(n : 3,1981, P 567.



ومن ثمة كانت المؤثرات البصريّة تجعل الصّورة مراوغة، فلا تقدّم معنى بعينه وإنما تنتج احتمالات يشتغل فيها زخم من المعاني بشكل متواز[٥]. "فأن نفكر في دور الصّور إذن، هو أن نتعسّف على علاقة الذّات بالموضوع التي نتوقّعها وأن نفتح عين الذّهن على شيء ما ينوّمها"[٦]. ومن وجوه مراوغة صورتنا أنها كانت تشغلنا بتكوينها عن قيمة الحريق في توليد المعاني. فالانصراف إلى تعامد الأثلاث الثلاثة من الإطار الأشمل يكتشف أن الصورة كانت تحاول أن تحيط بالنّار من خلف صورة الواجهة لرصد كم الدخان المتصاعد أمام أنظار هذا الأب الذي كان يستمد شرعيّة استمراره بالحكم من حمايته لتونس وائتمانه على أمنها. فإذا ابتسامة القائد، والمدينة تحترق أمامه، تجعله بشكل ما، وضمن مؤثّر من مؤثرات الصّورة نيرون Néron الذي أشعل روما وظلّ يستمتع بمشد احتراقها. ولهذا المؤثر البصريّ ما يبرره. فبين الرّجلين نقاط مشتركة كثيرة، من وحشة وقسوة ميّزتا حكميها واستبداد بالسّلطة وبموارد البلاد واستهانة بإرادة شعبيهما وتنكيل بالمتديّنين سواء كانوا مسيحيين في روما أو إسلاميين في تونس. ثمّ

---

[٥] يرى بيار فرسنو ديرال أنّ "الصّورة مراوغة إراديّا [بحيث] يعمل لإحساس بالبداهة الذي تخلقه على أن يحجب عنّي ما يتعيّن عليّ أن أقوم به حتى ابدأ في قراءتها ويبدو مقاوما لجسدي. وباختزال يجب أن يفهم التمشي التحليليّ، وهذا ما لا يُعتبر طبيعيّا، على أنّه حركة ضد التيّار تتّجه نحو "الذروة" حيث يعمل مؤثر المعنى" Pierre Fressnault –Deruelle : L'éloquence des images : images fixes III : Presses universitaires de France, 1re éd, Paris 1993, P 250.

[٦] Dominique Château : Sémiotique et esthétique de l'image: théorie de l'iconicité, L'Harmattan, Paris 2007 P 11.

أن كلاهما وصل إلى الحكم بالخديعة. فكما دست الأم السّمّ لكليديوس الذي تبنى ابنها نيرون ورعاه، خدع زين العابدين بن علي بورقيبة واستغل ثقته به لينحّيه عن الحكم ويستأثر دونه به. وكما عمل نيرون في بداية حكمه على الإيهام بالصلاح والعدل أوهم بن علي بالعمل على تحقيق التنمية وإرساء الدّيمقراطيّة. وكلاهما تنكّر لوعوده وكشف عن غطرسته. ولكنّ هذه المقارنة لا تصل بنا الى التطابق التّام بين المسارين. فلئن جعلت الغطرسة نيرون يقتل زوجته فإنها جعلت بن علي ينعزل عن عامّة محيطه فلا يبقى له من ملاذ غير الزوجة التي ستقتله هي بجشعها، وإن بشكل من الأشكال. ولئن أحرق الأول روما فإنّ الثاني احترق بنار تونس فيما حاول إحراقها. ومن ثمّة فقد كانت هي من يتلذّذ بشكل ما باحتراقه فيما يظلّ هو في وحدته وسط اللهب.

يجعل استدعاء نيرون الذي يحترق، الانفعاليَّ من الصّورة يتقاطع بالبنيوي[٧] تقاطعا مولّدا للسخرية. فالانفعاليّ يمتدّ على محور مبدؤه الضحك من عجز حامي العباد والبلاد عن حماية نفسه وعدم قدرة سجّان الشعب عن تحرير نفسه من الإطار الذي يقيّده. فتكاد النّار تدركه. ومنتهى هذا الانفعاليّ الشّعور بالمرارة والاشمئزاز لما خلّف حكمه من المآسي والكوارث. أمّا المكوّن البنيوي فينشأ من تلك البنية الضّدّية بين ما تريد الواجهة من دعاية للرئيس الخالد المحبوب من شعبه وما تفضح الخلفيّة من ضيق الشّعب بدكتاتوريته وتمرّده عليه ومن احتراق نيرون تونس، بنار المدينة فيما كان يعمل على حرقها. ومن خلال مفهوم السّخرية فقط تجد معنى للضحكة الغامضة المرسومة

---

[٧] يتميّز الخطاب السّاخر حسب أغلب الدارسين المحدثين بمكوّنين يتقاطعان هما:

– المكوّن الانفعالي ويتجلى في تلك الطاقة الحاثة على الضحك استهجانا لموضوع ما واشمئزازا منه.

– المكون البنائي والمتمثل في ما تتضمنه السّخرية من مفارقة بين دلالتين وما يترتّب على تداخلهما من التباس يشتدّ أو يفتر لذلك تُعرّف المفارقة المميّزة للسخرية بكونها "إخفاء شفافا" يبتعد عن التعمية على عكس المجاز.

يتأسس كل مكون من تفاعل مخصوص بين عنصرين متقابلين إذ يرتبط في المكوّن الأول الضحك بالمرارة كما يرتبط في المكوّن الثاني الالتباس بالوضوح. لمزيد من التّعمق أنظر محمد العمري، البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول، عامة المبحث الأول من الفصل الثاني: بلاغة السّخرية الأدبية ففيه توسّع في دراسة المسألة مفيد، أفريقيا الشرق الدار البيضاء ط١، ٢٠٠٥.

بعناية على شفتيه والحال على ما هو عليه في الخلفيّة. فبالتأكيد هو لا يضحك للشعب ولا يضحك منه. إنه يضحك من نفسه، من مصيره ومن عجزه وقد جعله الشعب يواجه الحقيقة فجأة. فيكشف للمتقبّل عن تهاويه ووهنه خلف تلك الوقفة الواثقة والقامة المنتصبة.