Les Médias entre lettre[1] et Image

Elie DOUMIT

Parler des Médias, aujourd'hui, serait inconcevable si l'on n'évoqu'ait pas d'emblée la toute puissance du champ médiatique télévisuelle. En effet, si nous pouvons dire que c'est dans les Médias que se déroule désormais la vie politique, plutôt que dans les assemblées des parlements, ou dans les cénacles du militantisme, c'est que la télévision donne de plus en plus le ton de la vie politique. C'est bien à travers la télévision que les citoyens se font une idée de la politique, si bien qu'elle est en train de devenir un lieu d'arbitrage de débats édulcorés selon les règles du spectacle.

Pour devenir «événement», tout phenomène doit passer désormais devant une caméra et se donner à voir au plus grand nombre de téléspectateurs. La chose est particulièrement indédite. Elle s'affirme par son caractère solennel, dont d'aucuns diront qu'elle constitue l'expression la plus développée de l'exercice de la Démocratie. D'aillers, on ne voit pas comment cet exercice pourrait se faire en dehors des Médias qui constituent, il faut bien le reconnaître, un instrument inaliénable de l'expression démocratique, sauf que cet instrument peut s'avérer, hélas, à double

(1) Ce terme de lettre renvoie ici, à la fois à ce qu'on appelle *l'Ordre Symbolique* et, d'une manière plus large aux termes «équivalents» tels que celui d'écrit et de discours rigoureux.

tranchant. C'est que l'univers des médias n'est pas un «univers pur»; il n'obéit pas forcément à des critères spécifiques et indépendants. Mis à part les moments où ils peuvent être autonomes et user des libertés et des pouvoirs critiques que leur assure cette autonomie, les Médias, surtout télévisés et commerciaux, sont généralement soumis à une contrainte impitoyable: celle qu'imposent les sanctions du Marché et de l'Audimat. On comprend alors la grande connivence structurale entre l'exigence du Marché et ce qu'offre comme possibilités inouïes, la télévision dont le principe d'efficacité est essenstiellement l'image, le spectacle, avec tout ce que cela comporte comme divertissement, fascination, autant de facteurs où la séduction joue beaucoup plus que l'argumetation, surtout quand il s'agit de gagner les voix des électeurs.

Il y a là une emprise qui fait que non seulement Les Médias- notamment la télévision - structurent notre environnement mais que nous en sommes également devenus dépendants pour le décodage et la compréhension de cet environnement. Ce à quoi nous nous heurtons continuellement, c'est au fait que tout discours, notamment le discours politique, à partir du moment où il est véhiculé par la télévision, doit s'adapter aux formes de la transmission télévisuelle. C'est ainsi que l'homme politique se trouve invité à faire plier son discours aux exigences du spectacle et aux lois de l'audience comme lois fondamentales de la communication politique, bref, à se faire discours spectaculaire.

Plusieurs conséquences en découlent, liées, en grande partie, à la manière dont le téléspectateur accueille les messages médiatiques télévisés. La domination de l'information télévisuelle, notamment sur l'univers politique, mettrait ainsi ce téléspectateur dans la posture d'un consommateur devant une vitrine de supermarché: il choisit, parmi les offres d'hommes politiques, l'image qui lui aura fait le plus d'effet, mais il ne manquera pas d'en changer à l'avenir si cette image ne lui a pas donné satisfaction. Il en changera au gré de la couleur. Ainsi, il est prêt à donner son adhésion à un homme politique parce que sa publicité est plus attirante et son emballage plus séduisant. Nous arrivons à ce que les Anglo-Saxons appellent une «volatilité»[2] politique croissante de nos sociétés.

(2) CAYROL Roland, «Médias et Démocratie. La Dérive», Paris, Ed. Presse de Science Po. 1997.

Dès lors, livré au pouvoir de l'image ou, ce qui revient au même, au pouvoir du discours imagé, ce discours où il est plus important de séduire et de «faire croire» que de convaincre, le téléspectateur se trouve, comme l'acteur politique, d'ailleurs, asservi à la même emprise médiatique du marché. Les investissements et les bénéfices des fabricants de matériels audiovisuels, le coût du fonctionnement des réseaux de télévision, montrent non seulement que l'image a un prix, mais que la création et la diffusion d'images génèrent un réseau financier qui confèrent un pouvoir socio-politique redoutable.

Ainsi, l'image, assimilée de plus en plus à un bien de consommation, est en train de devenir un bien marchand, un enjeu économique et politique, engendrant de nouvelles puissances oligarchiques, aux conséquences encore mal appréciées. A partir de là, il nous fait distinguer deux problématiques:

- La première concerne l'influence de ces marchés sur les Médias et ce faisant, l'influence des Médias - notamment la télévision - sur les autres domaies culturels.
- La deuxième concerne le succès énorme qure rencontre l'image télévisée auprès des spectateurs, mais aussi auprès des hommes politiques, des intellectuels, que la gloire médiatique ne laisse pas indifférents.

Il est indéniable que la télévision qui domine le monde des Médias, a modifié le fonctionnement du monde politique et, par ricochet, le fonctionnement des autres domaines culturels. Aussi, les dangers liés à la puissance de l'image télévisée, tiennent-ils au fait que cette image se caractérise par ceci: elle «fait voir» et elle «fait croire» à ce qu'elle fait voir. Elle paraît ainsi transmettre spontanément son message par l'intermédiaire de la sensibilité et de l'émotion plutôt que de l'analyse. De cette manière, on se trouve, avec l'image, devant un grand pouvoir de communication qui nous laisse pour ainsi dire sans recours dialectique: on peut, en effet, s'opposer à un texte écrit, à une formulation, mais l'image, quant à elle, on la reçoit telle quelle, et sans savoir qu'on la reçoit. On croit que ce qu'on nous a transmis comme image est la réalité, sans savoir qu'il y a eu pourtant toute une opération de montage, et que ceux qui ont fait le montage savent parfaitement quel message ils nous envoient et quel type de réaction ils attendent de nous.

Dire que l'image est sans dialectique, c'est qu'on la subit, on l'encaisse, on n'a rien à y redire si ce n'est: «c'est beau». «c'est vilain» etc...

Certes, l'image n'est rien sans le texte, c'est-à-dire sans la légende qui, elle, dit ce qu'il faut y lire. D'où le recours des journalistes aux mots, pour expliquer et interpréter les images, des mots qui peuvent être, certes, adroits, mais qui peuvent aussi bien constituer un danger dans la mesure où le téléspectateur croit naivement qu'ils *présentifient* la réalité, notamment la réalité politico-sociale. A cet égard, ces mots viseraient à lire l'évènement comme si nous assistions à son propre surgissement. Or, bien que l'on puisse dire que l'image est le paradigme de l'information télévisuelle, cela n'autorise d'aucune manière, comme on a tendance à le faire, à considérer la télévision comme une ouverture sur le réel, comme une saisie directe de l'événement, non seulement parce que le marché intervient dans le choix des images, mais aussi parce qu'on peut douter de la capacité de l'image et du discours qui lui est assujetti à présenter de manière directe la réalité... Qu'on pense, par exemple, à la manière dont a été traitée à la télévision, le problème des banlieues parisiennes, ou encore cclui de la grève des lycéens de 1986. Pierre Bourideu montre(3) bien comment les journalistes sont, à cet égard, mus, en toute bonne foi par leurs préjugés, mais aussi par la logique de la profession qui les pousse à sélectionner dans la réalisé qu'ils étudient, tel aspect particulier, celui précisément qui va dans le sens du choix d'événements sensationnels susceptibles de satisfaire à la logique de l'Audimat.

N'est-ce pas dire que la télévision est en passe de devenir un instrument dominant de fabrication et de construction de réalités? Comment, dès lors expliquer le succès d'une telle entreprise, ainsi que notre dépendance à ce champ médiatique que nous consommons, d'ailleurs, goulûment, et dont nous nous servons pour interpréter ce qui se passe dans le monde politique, social et culturel? Et pourquoi, malgré cela, c'est-à-dire malgré ce pervertissement médiatique, accepte-t-on encore, en tant qu'homme politique mais aussi, de manière générale, en tant qu'intellectuel, d'y participer?

(3) BOURDIEU Pierre, «Sur la télévision...», Paris, Ed. Raisons d'agir, 1996.
- DEBRAY Régis, «Vie et Mort de l'image», Paris, Gallimard, 1992.
- DEVILLE Grégory, «Le Pouvoir des Médias», Paris, Ed. PUG, 1997.

La réponse n'est pas simple. mais nous pouvons d'ores et déjà remarquer que notre civilisation est en train de devenir, particulièrement en raison de son développement technologique, une civilisation de l'image. Certes, la question de l'image ne date pas d'aujourd'hui. On sait combien elle a jalonné le parcours des civilisations et combien l'horizon où elle se profile est immense, voire redoutable. Qu'on pense à l'horizon philosophique où, depuis Platon, les philosophes n'ont pas manqué d'avoir chacun son point de vue sur l'image... Qu'on pense, d'autre part, au débat religieux où l'interdit portant sur l'image dans l'Ancien Testament, a été repris et interprété différemment par l'Islam. Cet interdit n'est pas univoque puisque, d'un côté, il est dit dans la Genèse que Dieu a créé l'homme à son image et à sa ressemblance, mais il est dit par ailleurs que le vrai miroir où l'homme doit *s'envisager* est celui des Saintes Ecritures. L'homme qui se voit dans ce miroir voit simultanément la splendeur de Dieu et sa propre misère. Miroir de révélation et miroir d'interprétation se conjuguent en un miroir de sagesse. La religion chrétienne donne, comme on le sait, toute son importance à l'image d'un Dieu incarné par le Christ et sa Passion, ce qui a conduit à la représentation de Dieu à travers l'Icône, avant que Calvin n'en dénonce l'aspect idolâtre: il n'interdit pas l'image à condition qu'elle abdique sa prétention à la représentation divine...

Je n'ai évoqué rapidement cette querelle de l'image - qui n'est pas close d'ailleurs - que pour en apprécier la comparaison avec l'émergence et le développement de l'image médiatique, dont la prolifération est telle qu'elle est en train de rendre caduque toute formation de critères culturels et esthéitiques. Nous sommes, en effet, harcelés d'images dans nos déplacements extérieurs (publicités), dans nos espaces de loisirs (cinéma etc...) et sur nos écrans domestiques.

Bref, l'image est d'une telle omniprésence dans notre univers, que les Médias eux-mêmes ne manquent pas de soulever la question de savoir si l'image ne va pas un jour supplanter l'*Ecrit*. Il y a là un risque réel, et il n'est pas exagéré de dire que nous relevons désormais, et de plus en plus, d'une société de spectacle.

Qu'est-ce à dire, et comment justifier cette référence au spectacle? La formule est, certes, lapidaire mais suggestive... Dire que nous relevons d'une société de spectacle n'est pas seulement lié au fait qu'il y a ces

merveilleux petits appareils qui nous transmettent si bien les images, mais c'est davantage lié-plutôt qu'à un problème purement technique - au fait que nous ommes probablement à un moment où pour se faire *connaître* et *reconnaître,* il faut «être vu», il faut «Se faire voir»,comme si «être» c'était «être perçu», comme le disait Berkeley.

Autrement dit, et pour parler un langage psychanalytique, faute d'une *reconnaissance symbolique,* celle qu'est censée assurer cette instance que nous appelons avec Lacan le Nom du Père, ou encore la Métaphore Paternelle et bien, faute de cette reconnaissance symbolique, il n'en reste plus d'autre possible que celle recherchée dans le registre de l'imaginaire.

La référence à la psychanalyse peut être, ici, éclairante dans la mesure où elle nous enseigne que l'image intéresse le sujet au niveau de sa pulsion, à commencer par cette image qui se forme à ce moment que Lacan appelle le Stade du Miroir. En effet, il y est montré que l'image spéculaire du coprs se produit quand la maturation physiologique de l'enfant n'est pas achevée, de sorte que c'est dans cet inachèvement, dans cette béance organique, que l'image (Gestalt) vient se former et prendre valeur. Il s'agit à de la reconnaissance, pour l'enfant, de son image spéculaire; reconnaissance qui passe par l'Aure, entraînant ainsi, chez l'enfant, une jubilation qui témoigne de l'aperception de l'unité de son corps, c'est-à-dire aussi du corps comme totalité.

Certes, cette unité primordiale par laquelle le sujet devance sa maturation organique est une unité imaginaire, c'est-à-dire qu'elle ne lui est donnée que comme *Gestalt,* comme mirage, au point que l'on peut dire, en fin de compte, que l'assomption de l'image spéculaire par l'enfant n'est rien d'autre que l'assomption d'une identité (unité) aliénante. Elle révèle notre capture dans cette image spéculaire dont la puissance de captivation, dit Lacan, est telle que «jusqu'à un certain point, ce sont les aveugles qu'il faudrait envier»... C'est dire entre ces deux instances que Lacan distingue et qui sont le Sujet et le Moi. Il n'y a nulle homogénétie en effet, entre, d'un côté, le sujet qui se constitue, dans le registre du symbolique en tant qu'effet du signifant, et d'autre part, l'espace du Moi où s'affirme l'unité du corps dans sa dimension imaginaire. C'est là, dans cette distinction, dans cette hétéronymie entre le sujet et le Moi, que s'introduit la problématique de la pulsion, notamment la pulsion scopique qui nous concerne particulièrement ici. Car c'est bien l'image,

par sa fixité, qui va fournir à la pulsion une forme organisatrice de juissance. C'est elle qui va servir de forme d'appel à cette jouissance qui se laisse, d'ailleurs, d'autant mieux s'y mouler qu'il y à la hantise pour le sujet de ne jamais pouvoir atteindre la complétude narcissique, c'est à-dire l'image idéalisée dans sa perfection rigide, et glacée. Autrement dit, la synthèse imaginaire chez l'homme est déficiaire: l'image par rapport à quoi l'être humain se déplace, présente une sorte d'inadéquation, de fragmentation contrairement à l'animal qui, lui est adapté à son Umwelt, et pour qui l'imaginaire est guide de vie. Cela étant, il nous faut toutefois préciser que la fonction de l'image n'est posible que dans la mesure où elle suppose ce que Lacan appelle l'ordre symbolique. Car, c'est bien l'ordre symbolique qui détermine le degré de «perfection» et d'approximation de cette image en introduisant dans la relation imaginaire, «duelle», un élément tiers qui modifierait leur rapport. De sorte que cet élément tiers lié fondamentalement à la loi, est tel que le langage qui préexiste au Sujet va lui servir très précocement comme moyen d'appel et que sa dépendance à l'Autre y est d'emblée symbolisée, mais symbolisée selon un ordre signifiant qui ne se réduit pas à un *code*. Il constitue plutôt un trésor où foisonnent les équivoques, les homonymies et se structurent donc les désirs...

Ce raccourci psychanlytique n'est pas inutile. Nous avons dit plus haut que, faute d'une reconnaissance symbolique, le sujet vise une reconnaissance imaginaire, laquelle tend à se produire comme un «Idéal», avec ce que cela comporte comme agressivité liée à cette présentation de l'Idéal. En effet, se présenter, pour un sujet, comme idéal, c'est renvoyer l'autre, le semblable, à la médiocrité de son Moi, c'est-à-dire de son image, ce qui a pour effet de développer en retour, chez lui, une attitude de servilité, disons de pseudogentillesse, de pseudo-humilité, et, qui ne peut conduire qu'à une situation régressive par rapport à la reconnaissance symbolique qui, elle, a l'avantage de masquer beaucoup moins ce qu'il en est de la vérité et de la castration.

S'il est donc vrai que la reconnaissance que nous recherchons dans le champ de l'imagiaire, est un effet du défaut de la reconnaissance symbolique, c'est-à-dire d'une reconnaissance devenue aujourd'hui de plus en plus discutée et précaire, on voit bien, dès lors, comment nous sommes tous exposés - aussi bien les hommes politiques, les intellectuels

ou les psychanalyses - à la tentation d'aller chercher la reconnaissance dans le champ du spectacle, sans compter que la nature du débat risque fort d'être infléchie, voire commandée par le souci de *paraître*...

Nous touchons là à un point sensible que la télévision ne manque pas d'exploiter à l'excès, sachant combien le poids de l'image idéalisée et narcissique peut s'imposer au-delà des obstacles, et converser un potentiel de fascination pouvant aller, dans cette valorisation de l'image, jusqu'à constituer un moule pour la perversion.

On objectera que si c'était le cas, on ne voit pas bien comment on pourrait s'en sortir, Allons-nous, dès lors, préconiser, pour notre salut, le rejet des technologies audiovisuelles et prêcher un retour massif à l'état de nature? Bien sûr que non. Loin de nous un tel projet obscurantiste. Au contraire, notre position éthique prend précisément acte de l'existence incontournable de la Science dans le monde... Aussi, dans la fascination dont nous venons de parler, le sujet n'est pas, selon nous, condamné à la fatalité de l'image narcissique, dans la mesure où il n'est pas seulement dans l'illusion mais aussi dans l'erreur. Cela signifie que, si *l'illusion,* comme le dit *Freud,* est bien un effet du désir, l'*erreur* quant à elle, tient au jugement et s'efface quand on l'a dénoncé. C'est en quoi il importe de savoir d'où «ça commande» pour savoir contre qui contester et/ou se battre. Encore faudrait-il que l'occasion en soit donnée au sujet pour que cette erreur de la fascination puisse lui apparaître comme telle. Mais comme on peut le constater, le statut de l'image médiatique ne tolère que très difficilement la critique. L'exigence de l'Audimat non seulement dans les lieux de rédaction mais aussi dans les maisons d'édition etc... est en train de devenir le jugement ultime du journaliste. Elle s'érige en instance de légitimité, allant jusqu'à mettre en question les conditions mêmes de la production d'œuvres qui ne correspondent pas nécessairement à l'attente du public.

Ceci implique qu'il n'y a pas de place pour le temps de la réflexion, d'autant plus que l'on sait que les images visuelles, par leur consistance spatiale et optique, nécessitent un certain temps de perception, de réception, d'interprétation voire d'intériorisation. Or nos technologies audiovisuelles nous imposent, paradoxalement, une accélération de stimuli qui nous frustrent de la durée même du regard. Bref, la production de l'image, ainsi soumise à la pression de l'urgence et à la

concurrence temporelle pour le Scoop, n'est favorable ni à la critique ni à la réflexion. A la télévision, on est acculé à penser vite, donc à cultiver les idées toutes faites, dont la réception est quasi instantanée. On ne va pas s'encombrer de démonstrations et de spéculations. Ce n'est plus le discours qui est porteur d'images mais, au contraire, c'est l'image elle-même qui devient porteuse de discours. En d'autres temres, l'image n'est plus là pour expliciter le concept, c'est la *visualité* dans toute son étendue qui prétend donner le *tout* du sens, faisant ainsi courir à la culture un grand danger.

Mais qu'on ne se méprenne pas. Il ne s'agit pas pour nous de bannir l'image, bien au contraire. Car outre l'importance et l'intérêt intellectuels que comporte l'image artistique et esthétique, on admet, depuis les Grecs d'ailleurs, qu'il y a un usage raisonnable de l'image quand elle est assujettie à l'autorité du Logos, aux structures conceptuelles... Le problème apparait lorsque l'image tend à s'affranchir de sa tulelle conceptuelle, à se libérer de la rigueur de la lettre c'est-à-dire du discours, pour ne parler que le langage des émotions pures, s'adressant ainsi non pas à la raison mais à la sensibilité. Ainsi les sentiments de sympathie, d'horreur, de colère qu'éprouve chacun des spectateurs, lui donnent l'impression qu'il fait partie d'un groupe devenu coprs souffrant mais vivant. A cet égard, l'instantané *«adquatio imaginis»* court-circuite la lente et complexe *«adequatio rei intellectus»*.

C'est dans cette perspective que vient prendre toute sa valeur, l'image médiatique (par opposition à ce que l'on a appelé l'image intellectuelle). Ce glissement à l'image médiatique fait que, désormais, la télévision peut proposer du prêt-à-porter cutlurel. Elle sait comment exploiter ce facteur imaginaire, en jouant de cette particularité qu'a l'image de conjoindre la fascination du récepteur (téléspectateur) et la recherche de reconnaissance de l'émetteur (homme politique...).

Dès lors, comment ne pas voir que bon nombre d'hommes politiques, d'intellectuels, qui, pour «passer» à la télévision, se trouvent dans l'obligation de sacrifier la spécificité de leur discours à la logique télévisuelle, laquelle n'a de cesse que de faire valoir la thèse qu'être c'est paraître, c'est-à-dire «être vu à la télévision». Ce besoin d'affichage n'est pas sans reste. Il relève de l'exigence, de plus en plus pressante, que ce qui était jusque là réservé à l'ombre, doit se trouve porté à la lumière, avec

tout ce que cela peut comporter comme incitation à l'exhibitionnisme, voir à la délation, au détriment d'un discours qui, lui, jusque là, faisait bien sa part à une certaine pudeur. Au *voilement* de l'objet se substitue l'exigence d'une expression dénudée qui se passe de tout refoulement, une expression assez crue, assez directe, aussi bien du désir que de l'argressivité... Rien d'étonnant à cela. Audimat oblige.

A vrai dire, nous touchons là, au paradoxe apparent de cette pratique télévisuelle. Car il est vrai, en effet, que la télévision, de par son utilisation simple, destinée au grand public, est théoriquement et potentiellement accessible à «tout le monde» et constitue donc un formidable instrument démocratique. Mais, il n'est pas moins vrai qu'elle constitue un instrument bridé, soumis aux exigences du marché, lequel détermine non seulement le choix des sujets à traiter mais également le temps disponible pour les traiter. De sorte que l'expression «le temps, c'est de l'argent», n'a jamais été aussi vraie que dans le monde de la télévision.

La question n'est pas une affaire d'individus. En fait, les journalistes, et ce qu'on appelle les agents sociaux de la télévision, n'ont qu'une autonomie restreinte. Ils sont tout aussi soumis que les téléspectateurs à des exigences qui les dépassent... N'empêche, et cela n'a rien d'étonnant, qu'ils fonctionnent, par la grâce de la puissance de diffusion de la télévision, comme les gardiens d'un conformisme et d'un moralisme réactionnaires, dont le moins qu'on puisse dire est qu'ils servent les valeurs du marché avec une sorte de démagogie pédante, où on légifère sans vergogne, sur les problèmes sociaux et les quesions littéraires et artistiques.

Certes, il ne manque pas de journalistess pour exprimer leur indignation, voire leur opposition à cette logique médiatique, mais le travail de banalisation destiné à ce que rien de subversif et d'avant-garde ne puisse émerger, se fait indépendamment de leur volonté (bonne ou pas). La logique de l'Audimat vise à atteindre un public étendu, et donc à se plier à ses attentes les plus archaïques, en attirant ainsi l'attention sur des produits susceptibles de satisfaire ses pulsions de voyeurisme et d'exhibitionnisme... On voit ainsi, combien le développement du champ médiatique audiovisuel trouve un terrain d'accueil dans ces dispositions bien connues du téléspectateur. On comprend, aussi, pourquoi le fait de

«voir», et de voir «comme si on y était», peut emporter, chez lui, une adhésion immédiate. Mais le problème ne se limite pas à cet aspect des choses; car, même dans les domaines politique et culturel, les *choix* sont aussi bien orientés vers les productions les moins exigeantes et les plus conformes aux lois du marché. C'est au point que le critère de l'Audimat nous oblige à *faire simple* et *court*. Il nous astreint à une logique du *Fast*. Il y a ainsi, le Fast de l'information, le Fast culturel, le Fast du scoop... autant de Fasts, où l'on enregistre le message livré sans aucune dimension critique.

Ceci est d'autant plus inquiétant, que la télévision, par le poids symbolique qu'elle a acquis, pose à l'univers du journalisme écrit, et à l'univers culturel en général, un grave problème. Ce poids symbolique est tel que tous les journalistes caressent le rêve de pouvoir «passer», ou «être» à la télévision. Cette emprise du *paraître* va donc jusqu'à mettre en péril la presse écrite. Car, même lorsque celle-ci aborde un sujet intéressant, il y a fort à parier, que ce sujet n'acquiert toute son importance que s'il passe par le moule télévisuel. N'y a-t-il pas, lieu, dès lors, de s'inquiéter pour l'avenir de l'écrit?

D'aucuns objecteront que cette critique est excessive, et que les productions télévisuelles trouvent, tout de même, justification et légitimité dans le recours à l'approbation des consommateurs. Et, en effet, quelle meilleure légitimité que la référence aux sondages d'opinion!

L'objection est peut-être légitime; mais ce qui l'est moins, c'est, sans doute, le recours aux sondages pour évaluer les productions culturelles, et pour justifier la nécessité d'une production médiatique astreinte à un renouvellement facile et sans consistance. Et avec le zapping, comment ne pas voir qu'on est noyé dans un flot d'images, où tout se mélange et se dissout sans pouvoir s'arrêter à quelque chose de conséquent. L'étonnant est que l'on admet facilement, que l'image n'a pas le même dregré de réalité que l'événement. mais cela ne nous a pas empêché de multiplier les images à outrance; au point que l'on a pu dire que cette multiplication a fini par tuer l'image elle-même.

Encore une fois, il ne s'agit pas d'une mise en question de l'image en tant que telle, ni de la tehcnique télévisuelle dont nous pouvons espérer une utilisation meilleure. D'ailleurs, on ne saurait nier l'existence de programmes diversissants et néanmoins de qualité, ni l'existence des

«débats» où l'on traite de problémes sérieux et importants... Mais il nous semble que ces débats se déroulent, en général, selon un scénario préalablement établi, où les discussions et les improvisations ne sont tolérées que dans la mesure où l'on a la possibilité de les encadrer... Quoi qu'il en soit, et même s'il arrive que ces débats ne soient pas ainsi «téléguidés», ils ne constituent, pour ainsi dire, que quelques ilots dans l'océan médiatique visuel, ce capharnaum où l'on regarde les événements, historiques (ou pas), horribles (ou pas), de manière totalement passive, et selon une mise en spectacle, qui n'est rien d'autre qu'une mise à distance de ces événements.

Une position bien confortable... Nous en sommes à stocker, à consigner l'Histoire en images. L'Histoire en images? Une drôle d'histoire! le moindre évènement est immortalisé sur une bande vidéo... Mais, en consignant, ainsi, systématiquement, tous les évènements dans une uniformité aveugle, ne risque-t-on pas de tuer la Mémoire, en faisant fuir le Présent vivant et en rendant anodine toute trace du Passé?

BIBLIOGRAPHIE

- MONGING Olibier, «La violence des images», Paris, Seuil, 1997.
- MOLES A., «Théorie structurale de la communication, et Société». Paris, Ed. Masson, réédition 1986.
- DELEUZE G., «l'image mouvement», Paris, Ed. Minuit 1988.
- HABERMAS J., «Théorie de l'Agir communicationnel», Paris, Ed. Fayard, 1987.
- BRETON Ph., «L'explosion de la communication», Paris, Essais la découverte, 1992.
- RICŒUR P., «Temps et récit», Paris, Points Seuil, 1985.
- ELIADE M., «Images et symboles», Paris Gallimard, réed. 1979.
- LAZAR J., «Sociologie de la communication de masse», Paris, Colin, 1991.
- PUTNAM H., «Représentation et réalisé», Paris, Gallimard 1990.
- BIAGI S., «Medias impact, an introduction to Mass media», Belmont, third ed, 1995.
- BLACK F., «The political function of the Mass media» Toronto, Butterworths, 1982.]
- SCANLON J., «the rôle of the medias in crisis situations», Ottawa, Carleton University 1988.

إشكالية التجديد اللغويّ في الصحافة المكتوبة
(الصحافة الفرنسية نموذجًا)

هلا الزعيم

مقدمة

اللغة عنصر أساسي في حياة الشعوب، لها تأثيرها في تطوير وتوجيه مناحي الحياة فكرياً واجتماعياً وسياسياً. يقول سوسير (Saussure) أن «اللغة اجتماعية» وتتجلى هذه المسلمة في جميع وسائل الإعلام وخصوصاً في الصحافة المكتوبة وذلك بأسلوبها ومحتواها. فعدا عن دورها الأساسي في نقل المعلومات والأخبار في مختلف الميادين الثقافية، السياسية، الاجتماعية... تلعب الصحافة المكتوبة وعبر لغة الكلمة دوراً هاماً وأساسياً في تشكيل رأي عام مؤيد أو مناقض لفكرة معينة أو خط اجتماعي أو سياسي معين.

وكما للغة تأثيرها الكبير على جميع نواحي الحياة الإنسانية، كذلك للعامل الاجتماعي أثره الملحوظ على اللغة ويظهر هذا التأثير من خلال التجديد اللغوي المترجم بسيل من المفردات الجديدة والصياغات المستحدثة. يقول مارتينه (Martinet) إن «كل لغة، في كل لحظة، في صدد التطور»[١] ويقول غيلبر (Guilbert) أن «التغيير اللغوي يرد على حاجة أساسية للاتصال تنسجم مع إيقاع تطور العالم»[٢] ويؤكد مايه (Meillet)

(١) A. Martintet, Eléments de linguistique générale, A. Collin, Paris, Nouvelle édition remaniée et mise à jour 1980, 221 P., P. 173.

(٢) L. Guilbert, La créativité lexicale, Paris, Larousse, 1975, 285 P., P. 15.

رأي غيلبر بقوله «من المحتمل أن كل تحول في الهيكلية الاجتماعية يترجم بتغير الشروط التي من خلالها تتطور اللغة»(٣).

إن كل تحول في المجتمع يستدعي إتساع مجال استخدام اللغة وتطويرها. فابتكار آلة جديدة يتطلب تسمية جديدة لهذه الآلة وفكرة جديدة تتطلب كلمة جديدة لتعبر عنها وتعتبر الصحافة المكتوبة مكاناً مفضلاً لخلق مفردات وصياغات جديدة. على هذا الصعيد يميّز غاردان (Gardin) بين اللغة الصحافية واللغة الأدبية ويجد أن اللغة الصحافية غنية على صعيد ابتكار المفردات على عكس اللغة الأدبية الغنية على الصعيد النحوي مؤكداً ذلك بقوله «بصورة عامة يبدو أن هناك دوراً تجديدياً لغوياً في النصوص الدعائية والصحافية»(٤). تتجلى أهمية هذا البحث في أنه يهدف إلى دراسة المفردات الجديدة في الصحافة المكتوبة والتي تشكّل واحداً من المحاور الأساسية لدراسة التطور اللامتناهي الذي يصيب اللغات بشكل عام، والتركيز على العوامل التي تهيىء وتستدعي التطور اللغوي وإعطاء فكرة ولو نسبية عن التجديد في الصحف والمجلات. ويمكن أن يستخدم كمصدر معلومات لدراسات لاحقة ذات صلة بالموضوع.

منهجية البحث

لمعالجة إشكالية التجديد اللغوي بشكل عام وفي الصحافة المكتوبة بشكل خاص كان لا بدّ لنا من دراسة الأسباب أو العوامل التي تدعو إلى التجديد من ناحية ومن اختيار لغة معينة وكذلك مرجع معين كحقل للدراسة من ناحية أخرى. كلغة وقع اختيارنا على الفرنسية لأنها من حيث تركيبها تعتبر من أكثر اللغات طواعية وقابلية للتجديد. وكمرجع اخترنا أربع صحف اعتبرناها نموذجية لأنها أولاً أكثر رواجاً وشعبية وثانياً لأن قراءها ينتمون إلى طبقات اجتماعية مختلفة وبالتالي ثقافاتهم مختلفة وأخيراً لأنها تمثل ميولاً سياسية متنوعة:

محايد(٥): Le Monde؛ يمين: Le Figaro؛ ميل يساري: Libération؛ يسار: L'Humanité.

---

(٣) A. Meillet, La leçon d'ouverture du cours de grammaire comparée au collège de France, cité par L. Guilbert, La créativité lexicale, idem, P. 17.

(٤) B. Gardin, La néologie, aspects sociolinguistiques, in La néologie lexicale, Langages, déc. 1974, No 36, PP. 67 - 73, P. 69.

(٥) نعني بالمحايد: عدم الالتزام بخط سياسي معين.

أما بالنسبة للأعداد الخاضعة للدراسة فقد اخترنا الأعداد الصادرة في بداية الأسبوع (الاثنين والثلاثاء) وذلك خلال الفترتين الزمنيتين التاليتين: أوائل كانون الثاني لغاية أواخر آذار ١٩٩٣ وتشرين الأول ١٩٩٤.

كمرحلة أولى عمدنا إلى تدوين جميع الكلمات التي شعرنا بأنها قد تكون جديدة مستندين بذلك إلى معرفتنا باللغة الفرنسية وحدسنا اللغوي غير مستثنين الاستعارات (Les emprunts) وذلك لاعتبارنا أنها تشكّل وحدات جديدة بالنسبة للإطار الجديد الذي وجدت فيه ولأنها أيضاً، تخضع غالباً لتعديلات كما هو الحال بالنسبة للكلمات المهجنة (Les mots hybrides). ومن ثم لجأنا إلى القواميس(٦) للتأكد من كون هذه الكلمات فعلاً مستحدثة أي أنها غير مدوّنة في أي قاموس. وكمرحلة ثانية عمدنا إلى تصنيف المفردات أولاً تبعاً للصحف وثانياً تبعاً للمجالات الثقافية، السياسية، الاجتماعية، الاقتصادية والعلمية معتمدين بذلك على الزوايا (Les rubriques) التي ظهرت فيها.

بحثنا هذا يهدف إلى دراسة موجزة للتطورات اللغوية ولهذا فإن دراستنا تتوقف على النقاط التالية:

- تحديد وتحليل العوامل الخارجية والداخلية التي تدعو إلى التطور اللغوي وفي الحالة الراهنة التطور الذي يصيب اللغة الفرنسية.
- تحليل النتائج الإحصائية للمفردات الجديدة.
- اللغة والأيديولوجيا في الصحافة المكتوبة.

---

(٦) Dictionnaire actuel de la langue française, Flammarion, 1991.
- Dictionnaire du français non conventionnel, J. Cellard et A. Rey, Hachette, 1991.
- Le petit Robert, Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française, Rédaction dirigée par A. Rey et J. Rey-Debove, 1992.
- Le nouveau petit Robert I, Dictionnaire de la langue fançaise, j. Rey-Debove et A. Rey, 1993.
- Le Robert, Dictionnaire d'aujourd'hui, rédaction dirigée par A. Rey, France Loisirs, 1992.
- Le Petit Larousse, grand format, Larousse, 1995.
- Le Robert, Dictionnaire des anglicismes, J. Rey-Debove, G. Gagnon, 1980.
- Dictionnaire des anglicismes - Les usuels du Robert, J. Rey-Debove, Gilbert et Gagnon, 1980.
- Dictionnaire des Mots Contemporains - Les usuels du Robert, Gilbert P., collection dirigée par H. Mittérand et A. Rey, Le Robert, Paris, 1980.
- Dictionnaire des mots d'origine étrangère, Larousse, H. Walter et G. Walter, 1991.

١ ـ العوامل التي تدعو إلى التطور اللغوي

التطور اللغوي واستخدامه لمصالح اجتماعية يعني بحد ذاته أن هناك عوامل داخلية وهيكلية معينة تسمح بإيجاد مشتقات ومفردات جديدة مبنية على أصول وقواعد لغوية متعارف عليها بالنسبة لكل لغة، وأن هناك عوامل خارجية تدعو إلى هذا التطور. فإن كانت العوامل الداخلية مختلفة بين لغة وأخرى، حيث أن لكل لغة بنية معينة تميّزها عن سائر اللغات ـ فالعربية مثلاً بتركيبها وهيكليتها تتميّز عن الفرنسية التي تتميّز بدورها عن لغات أخرى ـ فلا بد أن العوامل الخارجية واحدة وما هو معمول به أيديولوجياً في مجتمع معين لا بدّ من أن يكون معمولاً به في مجتمع آخر. فالنزاعات الاجتماعية، الاقتصادية، السياسية، وفن إقناع الآخرين بأن يسلكوا في حياتهم سلوكاً معيناً (تجارياً، عقائدياً، سياسياً...) إنما هو ظاهرة تمس كل المجتمعات ولا تقتصر على مجتمع دون آخر.

يركز بعض الباحثين على العوامل الداخلية ويرون أنها أساسية لكل تغيّر يمكن أن يصيب اللغات ويركز البعض الآخر على العوامل الخارجية معتبرين أنها أولاً وأخيراً وراء كل تطور، وهناك فئة ثالثة تجمع بين الرأيين معللة ذلك بقولها بأنه لا يمكن الفصل بين العوامل الداخلية والعوامل الخارجية لأن المجتمع أو الأفراد غير قادرين على تطوير نظامهم اللغوي إلاّ ضمن إطار معايير هذا النظام (Système).

فإذا كانت اللغة تتطور فهذا لأنها قابلة بحد ذاتها للتطور وتطورها يمكن أن يكون قبل كل شيء بحسب «حاجات وإرادة المجتمع أو الفرد»[٧]. يقول غيرو (Guiraud) إن «الأسباب الداخلية والخارجية يكمل بعضها البعض حيث أن الكلمة هي نتيجة تأثير وضغط التطور على النظام[٨]»[٩] وهكذا «تحتفظ المقاييس التاريخية بكل قيمتها، لأنه ليس هناك وضوح داخلي غير مثبت بوضوح خارجي»[١٠]. والمقصود بذلك أن التغيير الذي يصيب هيكلية اللغة يُعلل بالتغيير الذي يصيب المجتمع. فما هي العوامل الداخلية والعوامل الخارجية التي تدعو إلى تطور اللغات بشكل عام وتطور اللغة الفرنسية بشكل خاص؟

---

(٧) L. Hjelmslev, Le langage, Paris, Ed. de Minuit, 1966, 191 P., P. 63.

(٨) يقصد غيرو بالتطور «التطور الاجتماعي» وبالنظام «نظام اللغة».

(٩) P. Guiraud, Structures étymoligiques du lexique français, Paris, Langue, larousse, 1967, 212 P., P. 6.

(١٠) P. Guiraud, L'Étymologie, Que sais-je? No. 1122, PUF, Paris, 1972, 127 P., P. 92.

للرد على هذا السؤال نبدأ بالعوامل الخارجية العامة والتي لا تقتصر على لغة دون أخرى.

أ ـ العوامل الخارجية

يقول مايه (Meillet) إن «الشرط الأول للغة هو وجود مجتمعات إنسانية»(١١) مما يدفع للقول أن لا وجود لأي لغة بدون وجود مجتمع يستخدمها ويطورها تبعاً لحاجاته ورغباته. وتطورها يترجم بصورة مباشرة بمفرداتها المتجددة دائماً وبصورة أبطأ بقواعدها.

إذا كانت التجديدات اللغوية تعكس ضرورة تحديث اللغة للرد على متطلبات الحياة المتغيّرة والمستمرة بشكل دائم فلا بدّ أن هناك إطاراً يمكن أن يجسّد هذا التجديد، فما هو؟

إن مسألة ابتكار المفردات الجديدة تطرح ضمن إطار العلاقة الوثيقة بين اللغة والكلام (la parole)، حيث أن إنتاج الكلام يرتكز على غايات مصدرية ورمزية لنظام مشترك بين جميع المتكلمين المنتسبين لمجموعة لغوية معينة مما يدفعنا للقول إن العمل اللغوي إنما هو عمل اجتماعي.

يعرف غيلبر (Guilbert) اللغة بأنها «أمر اجتماعي، ليس فقط لعملها وطبيعتها كنظام رموز ينظم التبادل اللغوي بين الأفراد ولكن أيضاً بصفتها مؤسسة مرتبطة بالمجتمع(١٢) وخاضعة لقوانين تطوره»(١٣). فإذا كانت اللغة نظام رموز (code) ينظم التبادل اللغوي بين الأفراد ويخضع لقواعد التطور الاجتماعي العام، يجب إذاً فهم مسألة ابتكار المفردات كما لو كانت مسألة اجتماعية بحيث أن أسباب التطور اللغوي يجب أن توجد في المجتمع المسبب للحاجات وللتغيّرات وأنه (التطور اللغوي) لا يمكن أن يكون إلاّ في ومن خلال الإطار الاجتماعي وهذا ينجم بالضرورة عن طبيعة اللغة نفسها ووظيفتها كأداة اتصال.

---

(١١) A. Meillet, linguistique historique et linguistique générale, Paris Librairie Honoré Champion Éditeur, 1965, 334 P., P. 230.

(١٢) في هذا الصدد يؤكد كالفيه (Calvet) هذه الفكرة بقوله «اللغة هي مؤسسة اجتماعية ولا بد من الأخذ بعين الاعتبار الأبعاد الاجتماعية التي تدعو إلى التطور».

L. - J. Calvet, La sociolinguistique, Que sais-je? PUF, Paris, 1993, 127 P., P. 19.

(١٣) L. Guilbert, La créativité lexicale, op. cit., P. 17.

إذا كانت المفردات الجديدة والصياغات المستحدثة ترد على حاجة اتصال هي بدورها جواب لمتطلبات اجتماعية جديدة فهذا يعني أنه لا يمكن الفصل بين التطور اللغوي والتطور الاجتماعي وأن مسألة تطور اللغة مسألة مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالابتكار والدلالة(١٤).

يجدر بنا الإشارة هنا إلى أن التقدم التقني ليس السبب الوحيد الذي يستدعي الابتكار. من الأمور الثابتة أن المجتمعات متفاوتة وأن التطورات التي تصيبها على الصعيد التقني، الفكري، السياسي... متفاوتة أيضاً ولكن هذا لم يمنع المجتمعات النامية، كما هو الحال بالنسبة للمجتمعات الصناعية المتقدمة، من أن تشهد تطوراً لغوياً. في هذا الاتجاه يبدو لنا أن الاستعارات تعتبر ظاهرة مهمة جداً في التغييرات النحوية واللفظية(١٥) وزيادة المخزون اللغوي لأي لغة كانت.

كظاهرة، تعتبر الاستعارات من قبل الكثير من الباحثين دليل حياة وحركة مستمرة تتناسب مع حركة التقدم الحضاري والعالمي، وأن أي لغة كانت عاجزة عن حماية نفسها تجاه العوامل الخارجية التي تفرض نفسها حيث أن احتكاك الشعوب نتيجة تطور وسائل الاتصال يعكس أثره البالغ على اللغات عامة. في هذا المجال يؤكد كولان (Colin) أن «ليس هناك من لغة مقفلة على نفسها كجزيرة والعلاقات بين الأمم التي تتزايد مع تجديد وسائل النقل والاتصال تجعل من كل لغة عرضة لاستقبال مفردات جديدة تأتيها من مكان ما»(١٦).

«كل لغة...» يعني أن كل المجتمعات المتقدمة منها والنامية على السواء تستعير بعضها من البعض الآخر. إن إلقاء نظرة على الكلمات المستعارة التي تشكّل جزءاً كبيراً من المفردات التي تمكنا من إحصائها يعطي فكرة واضحة عن أهمية هذا

---

(١٤) يؤكد نيروب (Nyrop): «من الضروري أن أي اكتشاف علمي، تقدم صناعي، تغيّر في الحياة الاجتماعية، تقدم في التفكير، حالة جديدة من الإحساس والفهم، غنى في المجال الفكري يتطلب التجديد وبشكل ملح. وأن أي إنسان، المتعلم كما الجاهل، يبتكر كلمات جديدة».
Nyrop, Grammaire historique de la langue française, T3, Formation des mots, 2ème éd. Leipzig, OTTO Harrassowitz, New York, G. E. Stechert, Paris, A. Picard et Fils, 1936, 479 P., P. 3.

(١٥) على سبيل المثال الأحرف V: ڤ، P: پ، G: غ أصبحت مستخدمة في اللغة العربية والأمثلة على ذلك تتجلى من خلال لفظ بعض الاستعارات كما هو الحال بالنسبة للغة المصدرة للكلمة: Cravate: كرافات، Bravo: پرافو، Pardon: پاردون، Galerie: غاليري، إلخ... ما يستدعي طرح مشكلة الأبجدية العربية للنقاش.

(١٦) J. - P. Colin, Trésors des mots exotiques, Paris, Belin, 1986, 317 P., P. 6.

الموضوع. نذكر منها على سبيل المثال بعض المفردات المستعارة من اللغة الإنكليزية والعربية والتي تشكّل الاستعارات فيها وعلى التوالي ٥٨,٤٩٪ و٨,٦٩٪ من المجموع العام.

Anglais: Flanker: ailier en Rugby, **Holster:** révolver, **organizer:** organisateur, **remix:** reprises d'un disque, **running black:** défenseur dans le football américain, **pro-life:** favorable à la vie, contre l'avortement, **Punkmétal:** désignant un style musical, **Quarterback:** position importante d'un joueur sur le terrain, **reality-show:** un spectacle qui met en scène la réalité quotidienne, **salary cap:** masse salariale d'un club sportif,...

Arabe: Chahid: martyr, **Chebabiya**: jeunesse, **choura:** assemblée, **Fatwa:** sentence religieuse, **Hallal:** chose licite, **Hezbi**: partisan d'un parti politique, **masbaha:** Chapelet, **mosta'd'afoun:** pl. de mosta'd'af - déshérité, **intifada:** combat basé sur jet de pierres, **inquilab:** coup d'Etat, **tajwid:** orthoépie coranique, **zaim al-awhad:** dirigeant unique,...

مجرد التدقيق في هذه المفردات ومعانيها الممكنة باللغة الفرنسية يدفعنا إلى القول إن الاستعارات يمكن أن تكون ضرورة أو طريقة تعبير.

في كلا الحالتين تشكّل الاستعارات جزءاً من العوامل الخارجية التي تساهم في تغيير اللغات وتطورها ومن الضروري أخذها بعين الاعتبار لأنها تضع اللغات في علاقة مباشرة بعضها ببعض وبالتالي تقرب بين الأنظمة اللغوية من مختلف النواحي: اللفظية، المفرداتية والنحوية(١٧).

إن دراسة اللغة (أي لغة كانت) في موضعها التاريخي والاجتماعي تشكّل ميّزة تسمح لنا من ناحية بإدراك التغييرات اللغوية المستمرة ومن ناحية أخرى بالتأكيد على أن الأمر يتعلق بتطور بطيء ومعقد. يرى مارتينه (Martinet) أن التغيير الذي يصيب اللغات بشكل عام يمكن أن يشرح من خلال زاويتين: تعاقب الأجيال وتنوع المواقف الفعلية للاتصال. لذا لا يمكن التقيد بدراسة تزامنية (synchronique)(١٨)

(١٧) ملاحظة: إذا كانت مسألة التطور اللغوي بكل أشكاله لا تطرح مشاكل حقيقية مجردة على المدى القريب، يبدو لنا أن الهوية (l'identité) تطرحها على المدى الطويل حيث أن التغييرات كلما كانت عديدة ومهمة تمنع اللغة من الحفاظ على كونيتها وبالتالي على هيكليتها.

(١٨) La synchronie: التزامنية (وضع اللغة التي تدرس في لحظة معينة بغض النظر عن تطورها عبر الزمن).

وعدم الأخذ بعين الاعتبار الدراسة الزمانية (diachronique)[١٩] لعلمنا «أن اللغة تتغيّر بشكل دائم... وأن هناك حظاً كبيراً لأن تكون اللغة التي نتكلمها في طور التغيير... في هذه الظروف نتساءل إذا كان من الممكن الفصل بين طبيعة عمل اللغة وتطورها»[٢٠].

الكلمة الموجودة والكلمة الجديدة أو الافتراضية مرتبطة بالضرورة بالتاريخ الذي هو في الواقع تاريخ المجتمع، ولأنها تخرج من مجال الوحدة المجردة لتدخل وبشكل أوسع في مجال الثقافة لا يمكن فصل أبعادها الاجتماعية ـ الثقافية في دراسة التطور اللغوي. على هذا الصعيد يلاحظ بريال Bréal أنه «كلما أعطينا دلالة لكلمة جديدة تبدأ هذه الدلالة بالتضاعف لتنتج أمثلة جديدة»[٢١]. مما يعني أن اللغة تخضع للعوامل الخارجية وأن التطور اللغوي ملازم لتطور المجتمع وغير منفصل عنه ولكن هناك عوامل داخلية تسمح للغة بمضاعفة مفرداتها واستحداث مفردات جديدة، فما هي هذه العوامل؟

ب ـ العوامل الداخلية:

إذا كان تطور اللغة مرتبطاً بتطور المجتمع وأنه لا يمكن الفصل بينهما فهذا لا يستدعي بالضرورة أن لا نبحث في اللغة كلغة وأن لا نعالج العوامل الداخلية التي هي أساسية لمضاعفة واستحداث المفردات. تأكيد مايبه (Meillet) أن اللغة هي «مؤسسة اجتماعية لها استقلاليتها»[٢٢] يدفعنا إلى القول إن اللغة رغم خضوعها لمتطلبات المجتمع تحتفظ باستقلاليتها كمؤسسة لها كيانها وتجاوبها لا يمكن أن يكون إلاّ ضمن إطار نظامها.

على هذا الصعيد وبشكل خاص تتدخل العوامل الداخلية حيث أن كل لغة لها خاصيتها، بعبارة أخرى لها نمطها في العمل، وتركيبها هو الذي يحدد العناصر التي يمكن من خلالها ابتكار مفردات جديدة ومضاعفة مفرداتها القديمة وذلك بحسب قواعد ثابتة. يقول يلمسلف (Hjelmslev) إن «هيكلية اللغة تحدد عدد العناصر...

---

(١٩) La diachronie: الزمانية (خصائص اللغة في تطورها عبر الزمان).

(٢٠) A. Martinet, Eléments de linguistique générale, op. cit., P. 29.

(٢١) M. Bréal, Essai de sémantique, Oaris, Hachette, 1924, 7ème éd, Chap. XIV, PP. 143 - 147, cité par A Rey, La Lexicologie-Lectures, Klincksieck, Paris, 1970, 323 P., P. 64.

(٢٢) A. Meillet, Linguistique historique et linguistique générale, op. cit., p. 16.

والطريقة التي يربط بها الواحد بالآخر... عدد العناصر وقواعد التركيب تبقى مماثلة»[٢٣]. فما هي عناصر وقواعد تركيب الكلمات المستعملة والتي تساعد على إيجاد ومضاعفة المفردات في اللغة الفرنسية؟

من ناحية شكلية تتوافر للغة الفرنسية إمكانية استحداث مفردات جديدة من خلال العمليتين التاليتين:

١ ـ الاشتقاق (La dérivation) والذي يتم من خلال عناصر متناهية في اللغة تؤدي إلى كلمات غير متناهية. أما هذه العناصر فهي:

أ ـ السابقة أو البادية (le préfixe): عنصر لغوي يضاف في بداية الكلمة لتكوين كلمة جديدة. وتسمى عملية الاشتقاق في هذه الحالة التسبيق (la préfixation).

ب ـ اللاحقة (le suffixe): عنصر لغوي يضاف في آخر الكلمة إلى جذرها لتكوين كلمة جديدة. وتسمى عملية الاشتقاق في هذه الحالة التلحيق (la suffixation) يضاف إلى التسبيق والتلحيق عملية (parasynthétique) والتي تحصل بواسطة العمليتين في الوقت نفسه سابقة + كلمة أو جذر + لاحقة.

مجموعة كلماتنا الجديدة غنية بمثل هذه الحالات، على سبيل المثال:

Préfixation: **mégadressement:** redressement fiscal à grande échelle, **hyper-productivisme:** La recherche de la productivité à tout prix, **mini-percée:** petite ouverture, **pseudo-état d'urgence:** faux état d'urgence, phytoactif: actif sous l'effet des plantes, **chronopassion:** enveloppe prête à l'emploi qui permet à l'occasion de la Saint-Valentin, d'écrire sa passion à quelqu'un et qui arrive en 24th à leur destinataire, **infrapolitique:** qui découle de discours politique, **télérévolution:** révolution importante des technologies grâce aux moyens de transmission à distance, etc...

Suffixation: **différentialisme:** doctrine des personnes qui veulent se différencier, **cabarétiste:** Animateur de cabaret, **maastrichien:** relatif à l'accord de Maastrich, **mafiologie:** science de la mafia, **candidater:** se porter candidat, **serbiser:** rendre serbe, **menotter,** se faire mettre des menottes, **scannérisation:** Action de scanneriser, **oscarisation:** création d'un oscar, d'un prix, **nobélisable:** qui est susceptible de recevoir le prix Nobel, etc...

(٢٣) L. Hjelmslev, Le langage, op. cit., P. 64.

parasynthéique: dépaysannisation: disparition progressive des paysans, **désicavisation:** action de retirer ses placements en SICAV pour placer son argent dans d'autres types de placement, **infilmable:** ce que l'on ne peut pas filmer, **interopéralité:** Caractère de ce qui peut être mis en contact, etc...

تركيب هذه الكلمات يرد على قواعد لغوية لها علاقة بالمعيار (La norme) ومماثلة لكلمات موجودة سابقاً في اللغة الفرنسية حيث لا يمكن الفصل بين الشكل (La forme) والمعنى (le sens) يقول غيرو (Guiraud): «تنتمي كل الكلمات في الوقت نفسه لنفس الفئة من ناحية الشكل وكذلك من ناحية المعنى: danseur, chanteur, menteur..., جميع هذه الكلمات متطابقة من حيث الشكل (verbe+ eur) ومن حيث المعنى (فاعل العمل acteur de l'action verbale)[٢٤].

ويجد بعض الباحثين أن العلاقة بين الكلمة والعناصر ليست دائماً بهذه البساطة وأنه في أكثر الأحيان ولضرورات توافقية (nécessité combinatoire) يستدعي الأمر وجود بعض الجزئيات التي تلعب دور وصل وتدعى باللغة الفرنسية joncteur وأنه لا يمكن عدم التوقف عندها لأن لها دورها كما هو الحال بالنسبة لبعض عناصر الجملة. في هذا الصدد يقول غرياز (Gruaz): «بنفس الطريقة التي نعترف بها أن للجملة نحو (syntaxe) يبدو لنا شرعياً أن نعترف أن للكلمة نحواً»[٢٥]، شارحاً ذلك بقوله أن هذا لا يستدعي بالضرورة أن هناك مماثلة (homologie) بين الكلمة والجملة وإنما هناك بالأحرى إمكانية مماثلة (possibilité homologique) لتعريف الوحدات. وأن هناك إمكانية التعرف على الجزئيات وشرح أسباب وجودها في الكلمات الجديدة كما هو الحال بالنسبة للكلمات القديمة وأن عملية التجديد، في المفردات، من حيث الشكل والمعنى، إنما تتم بحسب قواعد المفردات القديمة مما يجعلها مفهومة[٢٦].

٢ ـ التركيب (la composition)[٢٧] هو أيضاً عملية مهمة لإيجاد مفردات

---

(٢٤) P. Guiraud, L'étymologie, op. cit., P. 105.

(٢٥) C. Gruaz, Du signe au sens - Pour une grammaire homologique des composants du mot PUR, No. 158, 1990, 195 P., P. 14.

(٢٦) «إذا كانت المفردات الجديدة مفهومة من قبل الجماعة فهذا لأنها تتبع قواعد تركيب الكلمات المستعملة».

C. Gruaz, Du signe au sens, idem, P. 106.

(٢٧) «نشير بالتركيب إلى تكوين وحدة على الصعيد الدلالي انطلاقاً من وحدات لها استقلاليتها في اللغة».

جديدة وهي تتمثّل بالجمع بين كلمتين أو أكثر لهما (لها) استقلالية من ناحية الاستعمال بصورة فردية) لتشكيل كلمة جديدة تصنف بمركبة (mot composé). ويجد غرياز (Gruaz) أن هناك ثلاثة أنواع من التركيب «الكلمات المرتبطة بعلاقة وصل، والكلمات الملتحمة والكلمات التي فقدت استقلاليتها على الصعيد النحوي»(٢٨).

مفردات النوعين الأولين لا تفقدان بالمعنى الصحيح معناها الأصلي بشكل كامل وإن كانت كل مفردة تتخلى بعض الشيء عن معناها الأساسي لصالح المفردة الأخرى. أما مفردات النوع الثالث وبسبب العلاقة النحوية الجديدة فتفقد كل صلة بمعناها الأصلي مثل كلمة: bas-bleu.

Femme écrivain dont la sensiblitié a disparu pour faire place au pédantisme.

مجموعة كلماتنا الجديدة المركبة لا تشهد أمثلة إلاّ من النوعين الأولين، على سبيل المثال:

- **Article-fleuve:** article très long, **chiffre-clé:** Chiffre significatif, **Kilos-stress:** prise de poids dû au stress, oeil-caméra: regard aiguisé, **vote-sanction:** vote qui rejette une politique jugée mouvaise, **fou-vivre:** vivre d'une façon folle, **savoir-aimer:** habileté (capacité) à aimer, etc...

- Stagflationniste: relatif à la stagnation économique accompagnée d'une hausse des prix, **pornophonisme:** La pornographie mise en scène dans un spectacle musical, **riromètre;** appareil mesurant le rire, **eurorebelle:** personne réticente à l'idée européenne, etc...

نظرية المماثلة تتجلى لنا من خلال بعض الأمثلة المذكورة حيث نجد أنها ابتكرت على غرار كلمات موجودة في اللغة فمثلاً chiffre-clé على صورة fou-vivre, mot-clé على صورة fou-rire, savoir- aimer على صورة savoir-vivre،...

٢ ـ نتائج الإحصاء

توصلنا إلى إحصاء ١٠٤٠ كلمة جديدة منها ٢٥٣ كلمة مستعارة (حيث تشكّل اللغة الإنكليزية (الأمريكية) أكثر من ٥٨٪) و٤٤ كلمة مهجنة وباقي المفردات ٧٤٣

(٢٨) C. Gruaz, Du signe au sens, idem, P. 157. Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage, larousse, 1994, 514 P., P. 106.

كلمة تشهد مختلف أنواع الابتكار الممكنة داخل اللغة الفرنسية (أنظر الفهرس).

أ ـ الصحف

بعض المفردات مشتركة بين صحيفتين أو ثلاث أو حتى أربع صحف. من حيث الشكل تبقى الصحف الأربع متشابهة بالنسبة لقواعد تركيب المفردات حيث أنها تخضع لنفس قواعد الكلمات القديمة ولكن الاختلاف يظهر بصورة واضحة بدرجة التجديد التي تشهدها كل منها. (أنظر جدول رقم واحد).

جدول رقم واحد
المفردات الجديدة وتوزيعها تبعاً للصحف

الصحف	عدد المفردات	النسبة المئوية
Libération	380	36,50%
Le Monde	342	32,85%
Le Figaro	217	20,84%
L'Humanité	102	9,79%

الجدول يثبت تفوق الصحيفتين Le Monde وLibération من حيث عدد المفردات تأتي بعدهما Le Figaro وبدرجة أخيرة L'Humanité بنسبة ٩,٧٩٪ فقط.

من المفترض أن كل صحيفة تعرف ولو بشكل تقريبي قائمة جمهورها وهذا يطرح بالضرورة الأبعاد التجديدية من ناحية وعلاقة الصحيفة بقُرائها من ناحية أخرى. يقول أشار (Achard): «يتصحفّح القُراء أنفسهم وبأوقات منتظمة الصحيفة نفسها»[٢٩]. وهذا يعني أن هناك وبشكل دائم نخبة معينة لكل صحيفة وأن المستوى الثقافي للنخبة القارئة يمكن أن يلعب دوراً أساسياً في الصياغة والابتكار اللغوي. فإذا أسفرت الإحصاءات عن نسْبة مرتفعة لدى Libération وLe Monde ونسبة لا تقل أهمية لدى Le Figaro فهذا بالإجمال لأن الوسط القارئ لهذه الصحف ينتمي لفئات درجة ثقافتها مرتفعة نوعاً ما، على عكس قُراء L'Humanité الذين من المعروف أنهم ينتمون إلى طبقات عمالية وبالتالي متواضعة على الصعيد الثقافي.

(٢٩) P. Achard, Formation discursive, dialogisme et sociologie, in Les analyses du discours en France, Langages, Mars 1995, No. 117, PP. 82 - 95, P. 91.

ومن هنا يمكننا القول إنه بالإضافة إلى المتطلبات اللغوية التي تحد بعض الشيء من حرية الابتكار هناك متطلبات اجتماعية ـ ثقافية تلعب دوراً أساسياً أيضاً في درجة التجديد ونوعيتها.

ب ـ المجالات

ليس من السهل تصنيف المفردات الجديدة بصورة قطعية بحسب المجالات. والدراسة التي قام بها مارسلزي (Marcellesi)[٣٠] تثبت أن «وجهة النظر التجديدية» تبقى مسألة تقييم شخصية في أكثر الأحيان (باستثناء المفردات العلمية) ومن الصعب جداً رسم حدود بين مختلف المجالات وخاصة الثقافية والاجتماعية منها.

ولهذا كان لا بدّ لنا من الأخذ بعين الاعتبار أماكن تواجد هذه المفردات معتمدين بذلك على الزوايا (Les rubriques) التي تعتبر بشكل عام مثبتة في الجرائد مع الإشارة إلى أن تصنيفنا يُفسَّر باهتمامنا بهذا الموضوع من الناحية المنهجية أكثر مما من الناحية الاختصاصية بكل ما للكلمة من معنى.

جدول رقم ٢
المفردات الجديدة تبعاً للمجالات

المجالات	عدد المفردات	النسبة المئوية
ثقافية	٣٥٨	٪٣٤,٤٦
سياسية	٣١٤	٪٣٠,٢٠
اجتماعية	١٦٦	٪١٥,٩٢
اقتصادية	١١٤	٪١١,٠١
علمية	٨٨	٪٨,٣٩

دراسة هذا الجدول تظهر تفوق المفردات المرتبطة بالمجال الثقافي، الذي يشمل الرياضة، والموسيقى، والسينما، والمسرح والأدب، والمجال السياسي، حيث

(٣٠) Chr. Marcellesi, Néologie et fonctions du langage, in La néologie lexicale, Langages, No. 36, déc. 74, PP. 95 - 102.

أن إمكانية التعبير لدى الصحافي أكبر بكثير منها في مجالات أخرى. التعبير عن ميوله وانتماءاته يُترجم في أكثر الأحيان بمفردات جديدة غنية على صعيد المعنى تهدف إلى إيصال فكرة معينة بطريقة ملفتة للنظر وفي أكثر الأحيان غير بريئة.

يأتي المجال الاجتماعي في المرتبة الثالثة بنسبة ١٥,٩٢٪ ويُعلل ذلك بأن الصحافي في هذا المجال يبقى أكثر موضوعية بالمقارنة مع المجالين الثقافي والسياسي، ودوره في أكثر الأحيان مراقب وملاحظ للمشاكل الاجتماعية ونقلها بموضوعية. ولكن هذا لا يمنعه بالضرورة من تقييم الأحداث وبالتالي الإحساس ببعض الحرية وإيجاد مفردات جديدة لوصف ولفت النظر إلى حالات اجتماعية يرى أنها مهمة وعرضها بطريقة معينة تترك أثراً لدى القارئ.

أما بالنسبة للمجالين الاقتصادي والعلمي واللذين يشهدان عادة تجدداً دائماً وسيلاً من المفردات وخصوصاً المجال العلمي، فالنسبة المنخفضة نوعاً ما تُبرر بأننا ندرس التجديد اللغوي من خلال صحف غير مختصة. ومما لا شك فيه أن الصحف المختصة هي المكان المناسب لإيجاد مفردات جديدة متعلقة بالاقتصاد والتكنولوجيا. يقول مارسلزي (Marcellesi) إن المقال التقني والعلمي يستدعي «نوعاً من التبادل حيث أن المتكلمين يشهدون مستوى متوازياً من المعرفة»[٣١].

٣ ـ اللغة والأيديولوجيا في المقال الصحفي

هدف الصحافي الأساسي من الابتكار اللغوي هو التعبير، وذلك لإيصال فكرة معينة خاصة إذا كانت الكلمات المستعملة لا تفي بالحاجة أو لا تترك الأثر المنشود. والتعبير في المقال الصحافي مرتبط بدوافع وأهداف حيث أن الصحافة، كما ذكرنا سابقاً، لا تشكّل فقط مكاناً لنقل المعلومات وإنما هي أيضاً مكان للتأثير من قبل المُرسِل إلى المُرسَل إليه (وفي الحالة الراهنة من قبل الصحافي على القارئ)[٣٢]. يقول شارودو Charaudeau إن «الاتصال ونقل المعلومات هما من الوظائف التي يمكن أن يكون لها علاقة بالتجديد اللغوي. ولكن عندما نأخذ بعين الاعتبار وجود المرسل إليه لا يقتصر الأمر على ذلك فتتشعّب الوظائف مما يجعل الكلام يفقد

(٣١) Chr. Marcellesi, Néologie et fonctions du langage, op. cit., P. 96.

(٣٢) تجدر الإشارة هنا إلى أن القارئ بدوره يؤثر على الصحافي الذي يحاول إرضاءه والردّ على متطلباته.

براءته»[٣٣]. هذا ما يؤكده أيضاً مارسلزي (Marcellesi) بقوله: «لا يبدو استخدام المتكلم لكلمة جديدة بريئاً، لأن استعمالها يُفسر رغبته بالتأثير على المُرسَل إليه»[٣٤]. مما يدفعنا إلى القول إن التجديد اللغوي. الذي نشهده في المقال الصحافي لا يخلو من الذاتية وتلوين الكلام لإيصال الفكرة بصبغة جديدة لا يمكن إلاّ أن تترك أثرها لدى القارئ، وأن توحي له بطريقة أو بأخرى ما يريد الصحافي إيصاله له. لهذا لا يمكن التقيد بدراسة الوظيفة الدلالية للكلمة فقط وإنما يجب تخطيها لدراسة إيحائية متعلقة بمجموعة المعاني التي تُضاف إلى معناها الأساسي لإدراك أبعاد استعمالها والهدف الذي تنشده أو بالأحرى ما ينشده الصحافي من خلالها.

من خلال أسلوب الصحافي وكلماته يهدف في أغلب الأحيان إلى:

- الردّ على متطلبات قرائه الذين يتوقعون منه درجة معينة من التجديد والابتكار في إيصال المعلومات.
- توجيه القارئ وجعله شريكاً له في أفكاره وآرائه.
- الغنى المعنوي.
- تثقيف القارئ.

دراسة بعض المفردات الجديدة التي وجدناها في الصحف الخاضعة للدراسة تمكننا من إظهار صيغة اللغة الصحافية وأبعادها الرامية إلى حثّ الأفراد على سلوك معين أو تفكير معين.

أ ـ الرد على متطلبات القارئ

يقول ماتيين (Mathien): «من حيث المبدأ، قيمة البلاغ بالنسبة للمتلقين تكمن في حداثته (...) والذي يُفترض أن يكون (البلاغ) على درجة كبيرة من الابتكار بالنسبة لكثيرين من المتلقين»[٣٥].

من هذه الناحية يظهر لنا أن صحيفة Libération أكثر من أي صحيفة أخرى تؤكد هذه الفكرة، حيث أن الكثير من مفرداتها الجديدة يعكس درجة كبيرة من

(٣٣) P. Charaudeau, Une analyse sémiolinguistique du discours, in Les analyses du discours en France, Langages, Mars 95, No. 117, PP. 69 - 111, P. 109.

(٣٤) Chr. Marcellesi, Néologie et fonctions du langage, op. cit., P. 95.

(٣٥) M. Mathien, Le système médiatique- Le jorunal dans son environnement, Hachette, Paris, 1989, 318 P., PP. 62 - 63.

الحداثة والابتكار وخاصة المركبة منها، على سبيل المثال:

Judéo-nazi: qui met en rapport nazi et juif, **écoterroriste:** écologiste intransigeant, **christo-marxiste:** qui met en ropport deux doctrines, le christianisme et le marxisme, **se cristaliquider:** transformer en cristaux liquides, **s'auto-arbitrer:** arbitrer son propre jeu, **national-mysticisme:** mysticisme inspiré d'un sentiment national, **sexualo-sentimental:** sexuel et sentimental à la fois, etc...

كما نلاحظ أن هذه الكلمات تجمع بين مفاهيم مختلفة كل الاختلاف وغير متوقعة يرى بعض الباحثين أنها تعكس نوعاً من العدائية اللغوية. في هذا الصدد يقول مارسلزي Marcellesi إن: ««العدائية» اللغوية في ابتكار المفردات (...) تظهر على صعيد تركيب مفردات علاقاتها في ما بينها غير متوقعة»[٣٦].

من خلال جمع مفردات من هذا النوع écologiste + terroriste, christianisme + marxisme, juif + nazi, etc...

والتي تعكس عدم امتثالية أو بالأحرى عدم امتثال للتقاليد ومراعاة للمشاعر لا بدّ أن الصحافي استرعى انتباه قُرائه ونجح بالتالي بإيصال الفكرة بقوة وبأسلوب مميّز. ولكن جمع العبارات المتناقضة والتي تعكس «عدائية لغوية» نوعاً ما يستدعي بالضرورة معرفة الصحافي الكبيرة لقُرائه ودرجة ثقافتهم واستيعابهم واستعدادهم بالتالي لقبولها.

فكلمة judéo-nazi[٣٧] مثلاً تذكر بمفاهيم وأحداث تاريخية معينة لا يمكن من خلالها النظر إلى الأحداث بشكل موضوعي على الأقل من ناحية الأطراف المعنية. فإذا سمح الصحافي لنفسه بالجمع بين النازية واليهودية وجعلهما يبدوان وكأنهما ينتميان إلى حلف واحد فذلك لأنه على علم بأن قُراءه ينتمون إلى وسط ثقافي معين له آفاق فكرية واسعة ومستعد لقبول ما هو خارج عن المألوف.

هذا النوع من الانسجام الفكري، والعلاقة الخاصة بين الصحافي والقارئ، يبيّن أن الصحيفة ككل إنما هي مؤسسة لها أيديولوجيتها ووجهة نظرها الخاصة وأن رئيس التحرير والصحافيين والقُراء والتقنيين... يشكلون وسطاً واحداً له ميزاته ونظرته الخاصة للأمور، واستعداده أو عدم استعداده لقبول بعض التركيبات أو

(٣٦) Chr. Marcelllesi, Néologie et fonctions du langage, op. cit., P. 99.

(٣٧) Libération, 25 Janv. 93, P. 44.

الكلمات التي تعكس في النهاية نظرته لبعض المفاهيم ودرجة إدراكها.

ب ـ توجيه القارئ

من الناحية النظرية يجب أن يكون الصحافي موضوعياً في نقل الأخبار وترويج المعلومات، ولكن من الناحية العملية نلاحظ أن هذا المبدأ لا يشكل قاعدة حيث أن العالم في مجال الإعلام يدرك أهمية عمله وكيفية استخدامه للتأثير بشكل مباشر على القارئ. هذا الهدف يفترض «استراتيجية» للإقناع يطبقها الصحافي من خلال طريقة تقديم وصياغة الخبر وكذلك من خلال المفردات المستخدمة وابتكار استعمال كلمات جديدة.

«استعمال كلمات جديدة» يعني أنه ليس بالضروري أن يكون الصحافي دائماً هو مبتكر الكلمة الجديدة وإنما قد يكون نقلها عن أحد، ولكن استخدامه لها لا يخلو من البراءة. فالاستشهاد في المقال الصحافي يشكل طريقة تكرير أو بالتحديد طريقة خلق المعنى وتحمل مسؤولية استخدام الكلمة من جديد. يقول كلاكان (Claquin) إن «الاستشهاد حتى بأمانة يعني الانتقال من إطار إلى آخر وبالتالي صياغة معنى من معنى»(٣٨). ويقول مارسلزي Marcellesi: «يمكن أن تكون الكلمة الجديدة من ابتكار المستعمل يستخدمها لعلمه بخصائصها التجديدية وتأثيرها على المرسل إليه»(٣٩). في كلا الحالتين يهدف الصحافي بنقله أو بخلقه لكلمة جديدة غنية على صعيد المعنى ـ لا سيما إمكانيتها لتفسيرات ذاتية ـ توجيه القارئ وحمله على التفكير بطريقة تتناسب مع طريقته وجعله شريكاً له في أفكاره ومعتقداته.

صياغة الكلمات كمزج الألوان، هادئة وحالمة تهدف إلى الموقف المتعاطف، وصاخبة وحامية تهدف إلى الموقف المتصلب. وفي جميع المجتمعات المتطورة منها والنامية على السواء تتشعب الآراء وتتضارب الميول وتبقى الكلمة من العناصر الأساسية لاستقطاب الأفراد وخلق المناصرين.

المجال السياسي مهيأ أكثر من أي مجال آخر لإيجاد مفردات وصياغات جديدة تهدف إلى التأثير على القارئ. كلماتنا الجديدة غنية بالكثير منها، على سبيل المثال:

Kremlinologique: relatif à ce qui se passe au kremlin, **isolamophobie:** peur de l'Islam, **islamoterrorisme:** terrorisme inspiré de l'Islam,

(٣٨) F. Claquin, La revue de presse: un art du montage, in Langage et société, juin No. 64, 1993, PP. 43- 71, P. 45.

mollarchie: (Mollah, m.ar. désignant un homme religieux prmi les disciples de l'Islam), pouvoir aux prises des Mollahs, **crypto-socialiste:** se dit d'un partisan occulte du parti socialiste, **social-mittérandisme:** social à la façon de Mittérand, **socialo-communiste:** relatif au socialisme et au communisme, **argent-finalité:** l'argent comme but, **centroïde**: qui a l'aspect centriste, **droitisation:** évolutions vers les idées des partis de droite,...

رغم الحيادية التي تتسم بها صحيفة Le Monde لم يمنعها دورها كمراقب من إبداء رأيها بشكل واضح بما يجري في بعض الأماكن وبالتالي ابتكار كلمات ذات مغزى وأبعاد سياسية تعكس خلفية لا يمكن تجاهلها.

من خلال تلاعب جناسي بالألفاظ ورغبة شديدة في التعبير عن رأيه لما يجري في الـ Kremlin اشتق الصحافي من هذا الاسم كلمة Kremlinologique[٤٠] (كرملنولوجيك) واثقاً من أنها سوف تسترعي انتباه القارئ لما فيها من إيقاع يتطابق مع كلمة criminologie (علم الإجرام) مما يحمله بالتالي على الربط للربط بين كلمات Kremlin وكلمة crime (جريمة).

ضمن النص الذي وردت فيه وربطها بكلمة épisode [حادث (في جملة حوادث)] تعكس هذه الكلمة Kremlinologique رغبة الصحافي في التعبير عن رأيه بشكل مباشر وإظهار عدم موافقته على ما يجري في الـ Kremlin وحمل القارئ على مشاركته مشاعره وجعله يرى أن ما يجري في الـ Kremlin إنما هو عبارة عن سلسلة حوادث إجرامية وبالتالي اعتباره كمكان يجسد الجريمة.

كلمات صحيفة الـ Figaro اليمينية لا تخلو من الطرافة حيث نجد كلمة socialisme (الاشتراكية) مرتبطة بسيل من المفردات على سبيل المثال ما سبق ذكره: communiste, mittérandisme, crypto- Socialiste, حيث أن عملية التركيب لا تخلو من التحقير وتهدف إلى التلميح والربط بين بعض المفاهيم وبعض الوقائع التاريخية وخاصة كلمة social-mittérandisme[٤١] (الاشتراكية على طريقة ميتران) والتي لا شك بأنها تذكر بالستالينية (الشيوعية على طريقة ستالين)، التي لم تخل من الأخطاء وبتعبير أصح الشوائب.

---

(٣٩) Chr. Marcellesi, Néologie et fonctions du langage, op. cit., P. 98.

(٤٠) Le Monde, 22 fév., 93, P. 3.

(٤١) Le Figaro, 9 fév., 93, P. 4.

لقد ابتكرت صحيفة L'Humanité، بأسلوبها الساخر واللاذع بعض الشيء، بعض الكلمات التي لها علاقة بالوسط السياسي أهمها droitisation[٤٢] (تحول نحو أفكار الأحزاب اليمينية) ضمن إطار ينتقد المجتمع الفرنسي الذي يسجل أكثر فأكثر اتجاهاً نحو الخط اليميني.

في جميع هذه الحالات: تعبير مباشر، تلميح، نقد، يهدف الصحافي إلى لفت نظر القارئ إلى بعض المعطيات وإدراك أبعادها وبالتالي إذا صح التعبير توريطه وجعله مسؤولاً تجاه الواقع الذي يعيشه.

ج ـ الغنى المعنوي

يلجأ الصحافي في الكثير من الأحيان إلى استعمال بعض الاستعارات رغم وجود مرادفات لها في اللغة، لأنها، من ناحية، تعكس بصورة أوضح وأدق الواقع الذي يريد التكلم عليه من ناحية أخرى، لأنها غنية من حيث المعنى واستعمالها يستدعي الأخذ بعين الاعتبار بعض المفاهيم القومية، العقائدية، الدينية،... التي يريد الصحافي من قارئه معرفتها. في هذا الصدد يقول ريتشارد زاپلا (Richard-Zappella) إن «اختيار الفاعل لكلمة من بين مجموعة الكلمات المتاحة له، يعكس نظرته إلى العالم ومفهومه للمرجع المستخدم»[٤٣]. تمكنّا من إحصاء مجموعة كبيرة من الكلمات التي تدخل في هذا الإطار منها:

Arhat: (mot chinois désignant «titre donné aux disciples de Bouddha»), **baby-boomer** (mot anglais désignant «personne appartenant à la génération caracterisée par une brusque augmentation de la natalité», **Bicheiro** (mot brésilien qui signifie «ceux qui tiennent la loterie clandestine, une sorte de mafia»), **trabendiste** (vient de l'italien trabendo signifie: contrebande»), **Chahid** (mot arabe qui signifie «martyr»), etc...

اختار الصحافي هذه الكلمات بدلاً من الكلمات الفرنسية لأنه وجدها، ضمن الإطار الذي استخدمها فيه، تعكس أكثر الواقع الذي يريد أن يتكلم عليه من ناحية ولغناها على صعيد المعنى وما تستدعيه من مفاهيم لا يمكن تجاهلها من ناحية

(٤٢) L'Humanité, 23 mars 93, P. 4.

(٤٣) J. Richard-Zappella, La mise en mots du référent dans la construction de l'opinion public: Les questions en qustion, in Langage et société, mars 1991, No. 55, PP. 41 - 60, P. 45.

أخرى. فمثلاً كلمة chahid غنية من حيث المعنى وتستدعي مفاهيم ثقافية ودينية مرتبطة بالشهادة (chahada)، التي تستدعي التضحية بالذات في سبيل اللّه، وهو مفهوم قوي، وغني ثقافياً بما له من دلالة لدى المسلمين.

د. تثقيف القارئ

تعطي الصحف غير المختصة الإمكانية لغير المتخصصين والفرصة لمعرفة ما يجري في مختلف الميادين العلمية، والتقنية، والتكنولوجية والاقتصادية وذلك بتكريس زوايا مخصصة لمواضيع من هذا النوع.

مفرداتنا الجديدة تظهر وجود عدد لا بأس به من الكلمات المرتبطة بمختلف الميادين السابق ذكرها، والتي تهدف إلى تثقيف القارئ من دون أي أبعاد أيديولوجية محددة، حيث أن الموضوعية غالباً ما تكون مرتبطة بهذا النوع من الميادين. من هذه الكلمات نذكر:

génésiologie: étude des fonctions sociales des individus, **scannériser:** rendre accesible au scanner, **plasmification:** transformation du plasma, **ghettoïsation:** action de transformer (d'isoler) en ghetto, **traçabilité** caractéristique d'un produit, dont on peut suivre le trajet dans le corps, **data discman** (mot anglais qui signifie machine au format d'une calculette qui peut lire de petits disques contenant des dictionnaires ou des guides),...

بما أن الأمر يتعلق بصحف غير مختصة، ومن أجل نقل المعلومة بشكل أفضل يلجأ الصحافي غالباً إلى تفسير الكلمات الجديدة، وذلك إما بإعطاء تعريف كامل للكلمة أو بتعريفها في المقال بشكل تدريجي مما يسمح بتآلف القارئ مع المفهوم الجديد.

في هذا الإطار، العلاقة بين الصحافي والقارئ تختلف عما هي عليه بالنسبة للمجالات الأخرى (الاجتماعية، الثقافية، السياسية،...) حيث يبدو القارئ بالأحرى سلبياً لا يطلب منه التفاعل بطريقة ما، لأن المعلومات المقدمة له هي نوعاً ما موضوعية.

خاتمة

سمحت لنا إشكالية التجديد اللغوي في الصحافة المكتوبة بأن ندرك أهمية هذا الموضوع، ليس فقط لأنها تظهر لنا النشاط اللغوي بشكل عام وذلك من خلال

التطور الدائم الذي يصيب اللغات، وإنما أيضاً لأنها سمحت لنا بأن ندرك المفاهيم الأيديولوجية لصناعة الكلام.

ولقد استطعنا بهذه الدراسة إيجاد أجوبة عن بعض الأسئلة التي اعتبرناها أساسية:

- ما هي أسباب وغايات المفردات الجديدة وخصوصاً في الصحافة المكتوبة؟
- الاستعارات: أسبابها وأهدافها؟
- هل هناك مجال تجديد أكثر من آخر؟
- هل جميع الصحف متساوية بالنسبة لدرجة التجديد؟

الصورة ما بين النصّ والحركة الدّراميّة

جميل الحسن

أحاول منذ أكثر من عشر سنوات في إطار «الحركة الإنسانية للرقص» التي تبلورت أعمالها في محترف «نقش»، تحويل النصوص النثرية والشعرية (ليدي ماكبث لشكسبير وقصيدة إصغاء فقط لأنطوان أبو زيد وحكايات للنوم وللشفاء للكاتب الفرنسي جاك سالومي وأخيراً مختارات أدونيس للشعر العربي في عرضي «برمة الحوض») إلى مسرح مرئي يتحرك فيه الراقص/الممثل لخلق هوية ثقافية خاصة تعكس مشكلاتنا وتحدّياتنا.

ومن أجل التمسك بهذا الخيط الذي يربطني بالأصل كان لا بدّ من العودة إلى الماضي أي إلى الإرث العربي المتمثّل من جهة بالكلمة وقواعدها من نثرية وشعرية وبالحركة التلقائية المسيّرة بروح الذاكرة وتلك التي تتخطّى الثقافات وتكسر الحدود ما بين الرقص والمسرح والغناء وتبني تكنيكاً جديداً ذا نُظُم شخصية هدفه الوصول للمتفرّج وبالتحديد لعين المتفرج في متابعة تسلسل الأحداث.

فالصورة في نص «برمة الحوض» مثلاً مركّزة حول مدلولها أي كل محطة راقصة هي محطة غير مشروطة بما سبقها أو بما يليها بل متواصلة بتعدد الأفعال الحركية المتزامنة فيها أو ما نسميه في المسرح «بنسيج الحبكة».

يتفاعل المتفرّج مع هذه الصورة والحالات بشكل حسّي أكثر لقربها من خصوصياته

وطرحها التباسات يعاني منها في مجتمعه. حكاية «يا هوى هِفْ» والتي تمثّل بداية عرض «برمة الحوض» تروي علاقة غرامية بين فتاة وشاب هجرها وسافر بعيداً. وأصبحت هذه الحدّوتة قصة ترويها كل أم في العائلات البيروتية.

عملت على بناء خلاصة توليف الحركات من الرقص الإفريقي والمتوسطي كاشفة من خلال تلك الأوجه المختلفة لحزن الفتاة عن انتفاضات جزعية تعكس ثلاثية المستويات وجوانب الرقص الشرقي المخفية وراء ثوب لا يكشف إلاّ عن ارتجاجات مستقلة يربط بينها ثبوت الحوض وتحويل الأطراف إلى «نقشات» تتميّز باختلاف الإيقاعات الملتوية كالأرابيسك في الفن التشكيلي. هذه العلاقة الجديدة تكشف عن تأليف درامي يتضمّن كافة المستويات الموجودة في الجسد، كل على حدة، وكذلك الحبكة العامة التي تضمّ كل العناصر.

فالمتفرج هنا يتفاعل مع حركات اعتاد على رؤيتها ولكن بتقطيع مختلف أي باختيار لأجزاء يسيطر عليها الراقص ويوسّعها ويؤلف إيقاعاتها فيجعل ممّا هو ليس درامياً فعلاً واقعياً يفرض سلوكاً مسرحياً ذا صبغة درامية. وكلما كان منطق العمل بسيطاً في تشابك المعاني، بدت الصورة مفاجئة للمؤلف وللمتفرج على حد سواء.

إن المؤشرات أو الدلالات المستكملة لشخصيات الحدث إذا صحّ استعمالها، أضفت تكويناً خلاّقاً متماسكاً حيث لا يكتفي المؤلف بتفسير تسلسل الأحداث أو دراسة الشخصيات بل يكسر قالباً معهوداً في المسرح البصري يبدو للوهلة الأولى على أنه غير واقعي وغير متماسك لأنه جديد. فكلمات نص حكاية:

يـــــا هَـــــوَى هِـــــفْ
يـــــا نِـــــدِي زِفْ
ابـكِ عـلـى عِـشـقـي، وعِـشـقْـهـا..

تحمل إيقاعاً متناغماً يوازي ما بين التسلسل والتزامن الدرامي من حيث الوزن والصورة. ومما لا شك فيه أن الممثلة الراقصة في النص المرئي لا تنسخ الكلام على خشبة المسرح بل تكشف عن عواطف وأحاسيس وتعيد تجسيد واقع المرأة بأسلوب متطور حديث حيث الرمزية والتغريب (Distanciation) أي الإيحاء بالحقائق الإنسانية وتقلّباتها والتباساتها.

كيف يتم ذلك على المسرح؟ تبدو الممثلة في حالة متوترة، مشحونة. هي تعيد

معايشة الحدث عاكسة صورة اليدين وهما تخبطان الصدر ثم الكتفين. في الوقت ذاته يعلو الردفان ويهبطان ليؤكدا وضعية المرأة المنتفضة والحزينة.

أصبح من الضروري لتفهّم موقع المرأة وحيثياتها أن نحللها من داخلها أي من خلال أدواتها بالذات: المرأة تتحرك، ترقص، تغزو القلوب بصورها الإيقاعية. هي أيضاً آلة جسدية استمرت مع العصور كشهرزاد اللوحة الواحدة، طلب منها الصمت والأداء في مساحة صغيرة ضمن قوالب جامدة ونظم تقمع وثقافة تستخدمها وتتبادلها في نفس الزي والكوريغرافيا. تمثال متحرّك كما الكاتب أو الشاعر لتنفيذ ما هو مستساغ. علينا التنويه هنا بأن العرض المسرحي المرئي الآني يعتمد بشكل أساسي على التوتر ما بين الممثل وكل المواد التي تساهم ببناء وحدات تتوجه لإثارة انتباه المتفرج وأحاسيسه. هذه الوحدات تتكون من تسلسل الأفعال في تأوّجها الدرامي. ليس هناك عرض بدون «نص»، وكل ما يدخل ضمن «النص» (شعر، أدب، مسرح، إضاءة، ديكور) هو الذي يحدد الدراما. إن هدف النص البصري هو تفاعل الأحداث أي تزامن الوحدات وليس تفسير الصورة الشعرية أو سرد تأريخ لنصّ مسرحي معين، خاصة وأن النصوص الأدبية والمسرحية كثيرة، قوالبها جامدة واستخدامها ثقيل البنية وترابط أدواتها الإخراجية غير مثير لأننا بتنا بعصر يهتمّ بالمردود السريع والصورة الذهنية المقتصدة. استبدلت الذاكرة التراكميّة بذاكرة التحليل والبرمجة فلم يعد المشاهد يحضر ساعتين من العروض الكلامية في المسرح. إنه بحاجة لتغيير وفرجة وتسلية متنوعة تبعد عنه شبح الحرب الأهلية. أصبح جسد ـ الفرجة وجسد القهقهة المرئية (grotesque) في مسرح الشانسونييه مثلاً بديلاً لثقافة أخرى تخدم النظام الاجتماعي السائد. ولكي نتجاوز هذه الصيغة أصبح هَمّ العديد هو الاتّحاد مع الذات وإعادة قراءة وبناء ما هو حقيقي ومثير وجذّاب في آن معاً.

أخذت عملية احتواء هذه القوالب سنوات من التأقلم والإصغاء وقبول ما يستطيع الفكر تقبّله، في غياب نصوص عربية واستثناء القليل المهم الذي يعكس واقع مجتمعاتنا العربية. أصبح من البديهي الرجوع إلى الشعر القديم والنصوص ذات الإيقاع المتقطّع التي تذكّرنا بقوانين الشعر والقواعد العربية. وللشعر خاصية غير مادية، روحانية هي ذات أسلوب مباشر حيناً وغير مباشر في كثير من الأحيان. وللشعر ميّزة ثقافية شعبية وأدبية، فهو كالحركة جزء لا يتجزأ من عاداتنا وتقاليدنا. هو وليد بيئة معينة، فلو تمرّد عليها بَقيَ جزءاً لا يتجزأ منها. ومن هنا استمراريته،

وسِمَة هذا الالتباس هي الدهشة التي لا ينفك قارئ أو سامع الشعر يجذب للتمعن في فهمها وتأويل معانيها منذ زمن بعيد.

هناك شواهد في الأدب العربي وبالتحديد في بناء القصيدة الشعرية من حيث جودة النص. فالجاحظ في كتابه **البيان والتبيين** حدد أنّ «لكل مقام مقال» وما يستحسن في واقع ما، يمكن أن يفشل لدى جمهور من طبقة أخرى. وابن طباطبا في كتابه «عِبَر الشعر» ينوّه بمواقع حسّاسة في دقة الأفكار والتعبير عنها بألفاظ ذات وزن معين من غير تنسيق للشعر. فلا ترابط بين الأبيات بينما تتطلب المرحلة الثانية ربط الأبيات الشعرية بعضها ببعض والتأكد من تآلفها مع المعاني والتوفيق بين المعاني والقوافي.

كانت تعتريني رغبة عارمة للاكتشاف في كل لحظة. لم يكن اختياري لدواوين الشعر العربي (مختارات الشاعر أدونيس في الشعر العربي) عملاً عبثياً. لقد اخترت بضعة أبيات شعرية من أصل خمسين بيتاً بعد سنتين من القراءة والحوار مع أدباء وشعراء ومثقفين. كنت منهمكة في تبسيط البحث وتوضيحه وباتت لعبة التفكيك للأسطر الشعرية والنثرية متعة في التركيب والخلق مجدداً. والمواضيع هنا متنوعة تنوّع الحياة نفسها، فاستمديت المواد منها وحاولت أن أكون أكثر تنوّعاً مِمّا كنت في نصوصي السابقة. من الصعوبات أيضاً، مغامرتي في اعتماد أفكار بدائية وطرق غير مألوفة كاقتباس أبيات شعرية لشعراء عرب تعكس صوراً غير مألوفة ومزجها بأمثال شعبية فجّة لواقع المرأة اللبناني (بحث للدكتور جوزيف أبو نهرا) ومحاولة طبع هذه الصور في ذهن المشاهد.

كنت مقتنعة بأن هذا النص تميّز عن غيره بدراسة الواقع الذي يعتمد شكل الصورية متعدّدة الأوجه. من هنا جاء نصي مختصراً في مدلوله المباشر، عميقاً في رمزيته وأبعاده المجرّدة ومؤثّراً منذ بداية العرض. وقد جهدت على أن أدرس الواقع الذي يعتمد شكل الصورية متعدّدة الأوجه، فالشعر هو تنقيب في عمق الصورة وكمالها. إنها محسوسة وذهنية، إيقاعية ومقتضبة كما الحال مع هذين البيتين للشاعر أبي العلاء المعريّ (برمة الحوض، أيلول ١٩٩٩) في «عرس ومأتَم».

كَـأَنَّ الـشَـدْوَ فـي الأعـراس نـوحٌ
وأصـواتُ الـنـوادب لـهـو عُـرس

حيث تتلازم «الآه» في النصوص الشعبية المعبّرة عن الألم والفرح في

مجتمعاتنا، خاصة أنّ أبي العلاء كان طعّم شعره بكلمات شعبية وعمل على تجريدها.

إذاً المشهد الدرامي الناجح هو بنظري مشهد مهيأ بتأثيره منذ البداية وإلاّ سوف يفقد نسبة من قوته في إدراك الحقيقة بدلاً من أن يؤمن صورة بارزة بسرعة فيمسك بذهن المشاهد بطريقة خاصة. فالتشتيت في الحوارات التلفزيونية والمسرحية والتطويل مثلاً وعدم تحديد الهدف يضعف الصورة في المسلسلات عند المتلقّي. والنصّ روائياً كان أو شعرياً لَهُ وقعه الحتمي على محطّات العرض حيث أنه الحافز الأساسي في إطلاق الإيقاعات الصوتية والموسيقية للراقصين ولا تكتمل الرؤيا البصرية هنا إلاّ من خلال تلاحم الكلمة والصورة الحركية النبضية لدى الراقص والراقصة. إنّ الصور الخلاّبة والنافرة في الوقت ذاته تجذب الروح التي تسيّر كتابة النصّ الجديد وتسهم في اكتمال الشكل المرئي المطلوب. ولكي يتضمّن النصّ حالات إنسانية من الواقع اخترت أبياتاً شعرية هي بحدّ ذاتها وحدات مستقلة مميّزة بعضها عن البعض. كل بيت شعري قصة كاملة، منفصلة عن الأخرى. لم يعد هنالك كما في مسرح «الحكواتي» بطل يسرد حكاية من أول العرض إلى آخره أو «سوليست» راقص كما في العروض الكلاسيكية للباليه.

ولأن العنف هو حركة تلقائية تسيطر على العلاقات في مجتمعاتنا أحببت أن أطرح الحبّ من خلال ممارسة قاسية للعشق فجاءت الصورة عبارة عن إشارات لها دلالاتها اللفظية وقيمها الديناميكية. إن عملية «اللطم» المستخدمة في طقوسنا المقدسة مثلاً أنجزت هنا من قبل الإناث والذكور بشكل مضخّم وعكست توترات للعضلات على مختلف أعضاء الجسد وعلى خشبة المسرح أيضاً. فالحركات الصغيرة جداً والمستمرة كحركات العنق والرأس والعيون والأصابع وبالأخص مفاصل الجسد المباحة عند المرأة كالمعاصم والكواحل نظمت من جديد وشكّلت سلوكاً ذا بنية غير تقليدية كما «مونتاج» الشريط السينمائي الذي هدفه الأول استخدام صورة ثابتة لتوضيح فكرة ما. فالمهارة تقتضي السيطرة على وسائل توضيح الفكرة بصدق والخيال المبتكر يعكس تقنيات واختيارات تتمّ من الجسد وإليه، هذا هو تكتيك فن اللعبة.

ما هي إذاً علاقة النصّ بالصورة وكيف تتم عملية تحويل الحركة الجسدية إلى رقصة؟

إن الصورة بنظري هي بمثابة عمل إبداعي من نوع آخر يجسّد شعوراً واعياً لما يختمر في عالم اللاوعي. هي كالنص عنصر تواصل، من مرسل إلى مرسل إليه.

الصورة تحتاج لتراكيب ودلالة وإطار فني. ومن الضروري تهيئة مناخ نفسي mood لهذا النص ببناء صور الحيز المساحي أي السينوغرافيا على الخشبة. فالصورة موزعة، يعبّر عنها بشكل غير مبرمج. تتغيّر ثم تتبدل وتعكس ذاتاً اجتماعية مبدعة هي إطار النصّ الشعري. فالعلاقة هنا مزدوجة، المؤلف هو المنتج لهذا النص والسينوغرافيا ـ الكوريغرافيا (تصميم الحركة) تكون ناتجة عنه. إن النهج إنتاج نص راقص مسرحي هو عملية تصارع وتناقش ومن خلالها يتحد النص بمضمونه ويبدأ التنافس مع العروض الأخرى. إذا تمّ ذلك فقد بنيت علاقة بين النص والمشاهد. هنا نستطيع التحدّث عن علم فني (أي دراسة) نقل الصورة للمتلقي من جودة انتخاب الفكرة وشكل تغليفها للتأثير على الآخر. ثم نختار الجمل والعبارات التي تتماشى مع واقع الصورة الملموس وربطها بعضها ببعض في سياقات مختلفة وأخيراً التملك والسيطرة على النوتة والحركة. لا مفر من أن صانع الصورة في تحويل الحياة أو حصيلة الحياة من نص مرئي إلى فن والحقيقة إلى تراكم نوعي من واقع جديد هو المبتكر في تكوين صيغة متماسكة وشاملة لها قانونها الخاص وإيقاعها المدروس والعلمي. فالفنان المقتبس هو حرفي يستخدم بوعي ودقة الأشكال المتنوعة التي يستطيع من خلالها سرد حكايته. والصعوبة الحقيقية تكمن في إيقاع السرد والانسياب. فعملية الانتقاء تتم عبر سلم من الترتيبات اللغوية والتشكيلية المسماة هنا بالمقامات الحركية والكثير الكثير من الإختزال.

ولأن الجسد هو العامل الناقل للغة الحدث وهو أيضاً منظومة الخيال/الفعل كان لا بدّ من العمل على استثمار الصورة الكلامية. يتناول سلم الانتقاء والإيقاع السردي للنص الجسد كحامل للمعرفة، فتقتصد الحركة كما تختزل الكلمة. فحذفت مثلاً مدخلاً شعرياً للشاعر كشاجم بوصفه «امرأة» (المجلد الثاني لديوان الشعر العربي) واكتفيت بكلمة «منعوها»:

مَنعوها لِبْسَ الحِدادِ ولكن نَثَرَتْ شعرها فصارَ حِدادُ

مقتنعة بأن المتعة الصورية أقوى وأعنف حيث تحمل هذه الكلمة من تقليص لحرية المرأة. فجاءت حركات الانقباض والانفلاتِ المنبثقة من الجذع وبالتحديد من «الترقوة» أكثر حدّة للتأثير على المعنى الصوري.

كنت سعيدة ومتألمة لإدراكي أنه من المستحيل تغيير نظرة الآخر لواقع المرأة وجسدها إلاّ من خلال تفهّم واستيعاب علاقتها بالرجل منذ هذه العصور. فألمها هو استمرار لألم الرجل وقوتها هي امتداد لاحتوائه. فجاء عرض «برمة الحوض» تنويراً

لموقف المرأة الحالي في إبراز عناصر العلاقة الغرامية بين الحبيبين. هو ولهان وهي متيقّظة، هو متقلّب وهي ساجدة، هو يخطو وهي تترقّب، هي الجسد ـ الحيّ وهو الخاشع ـ الآثم، هي ليلى وهو مجنون ليلى. كان عليّ الإمساك بزمام الصور الرئيسية التي تكشف عن المساحة المغلقة المضفاة على حياة المرأة العربية. فتقليص حرية الفتاة في الشعر والأمثلة الشعبية المتداولة هو استطراد للتنقيب وفضح ما هو غير معلن.

هذه الأفكار المُحاكاة في الأدب والنصوص تعكس حقائق مخبّأة حاولت الحركة الجسدية تعريتها من خلال الصورة والإيقاعات واستدراك ما هو باطني من خلال توليفٍ ذي لون جديد في لحظات صارخة على الخشبة.

كان عليّ أن أرفض ما هو محتّم في أشكال التعبير والتمثيل. كنت مقتنعة بأنّ كل حركة للراقصة هي code (شيفرة) إذا ارتبطت بموضوع وصورة وصفية ذات مدلول خاصة إذا كان هذا المعنى له صفة تاريخية. هي حركات تعكس في خيال وإحساس المتفرج لوحات فريدة وإشارات رمزية تبحث عن دلالاتها، فعملية الاقتباس لا تكتمل إلاّ من خلال معرفة الجسد وجسد الآخر أيضاً وارتجال ما هو معروف لدى الراقص ومن ثم إعادة التأقلم مع الصور المتوخاة من خلال النص واستنباط ما هو مقبول وغير مقبول في العادات والتقاليد والتنقيب على خاصيّة جمالية ينتمي إليها وبناء تناغم وتنافر صوري يعكس تناقض العلاقة ما بين الرجل والمرأة في الشعر وعلى المسرح.

تتضمن المرحلة الأولى استكمال الجمل المتحركة وتنسيق الإيقاعات حيث تراكم الصور يدعو إلى المزيد من الارتجال والالتصاق بحميمية المحسوس البصري والإيقاعي وتتلخّص المرحلة الثانية «بتناغم التضاد» حيث تترابط الأفعال لبناء «code» تنساب من خلالها الدلالات البصرية. والأداة الرئيسية لإتمام هذا التوليف هو الممثل/الراقص حيث يستوعب الراقص النص من خلال الارتجال النفسي واستدراك المخزون للجسد العضوي لديه/لديها. أمّا تقطيع النص وتفكيك الجسد فهما صنعة تقوم بها المصمّمة وتؤديها الراقصة وتعيد اكتشاف هذه اللحظات وتغنيها من تجربتها الخاصة فتصبح حالة فريدة في الأداء إلى أن تسيطر الراقصة عليها كلياً فتصبح وليدتها. ولتحقيق هذه الصورة علينا أولاً إغناء الراقص/الممثل بتقنيات جسدية وراقصة مختلفة وهي السيطرة على الجسد والذات من خلال تمارين قاسية تعتمد على التركيز والصفاء والجدية والمثابرة. وثانياً التواصل مع النفس

ومع الآخر وإمكانية تحدّي الآخر والنفور منه في أية لحظة من العرض والاندماج معه مجدداً بلحظات من الجنون العبثي. فيغدو هذا الجسد منحوتة متحركة يضفي عليها تدرّجات في الشخصية الإنسانية الدرامية وتبدو الخشبة فارغة إلاّ من تشكيلات الأعضاء والمفاصل وانفعالاتهما. والجسد هنا معرفة والفكر حركة لا تهدأ إلاّ بالتواصل في فناء الجسد على الخشبة. الهدف هو تخطّي الفكر بحتميّة جسدية للممثل/الراقص.

إنه عمل تراكمي جماعي يقوم به الراقص بوعي وبإشراف المصمّم وبموافقته ويعبره لإيجاد سلالم في نقش الصورة وتناغمها أو تنافرها بحسب ما هو أكثر غنى وإبداعاً للصور المرئية وللحقيقة الاجتماعية.

إن تنوير الحدث المشهدي والحادثة المصوّرة والإحساس البانورامي وإغناء الحدث الوصفي أو الشخصية وأفعالها والعمل على تركيز الحدث في الزمان والمكان أي الاقتصاد في الحركة غير المباشرة كل ذلك هو الركيزة لنجاح عملية دمج الصورة والنص في الإعلام. ومن الإيجابي تضخيم مشهد «اللحظة الصورية» التي أردت غرسها في مخيلة المشاهد وتعرية المسرح من كل ما هو غير مباشر.

فالرجل العربي «العاشق» في عرضي «برمة الحوض» هو مجنون ليلى أو «أوتيللو» لشكسبير. هو نفسه الرجل المتقلّب، العنيف في هيامه، المشكك في نفسه وفي الآخرين.

واظبت على الاقتصاد بحركات على المسرح وأعطيت مساحة أكبر لجسده ككل من دون أن ألغي الدلالات الحركية الصغيرة والتعابير للعيون وتوتر العضلات في وجهه.

كانت الصورة النهائية هي السيطرة بجسده على المكان والزمان أكثر حدّة وتماسكاً في تراتبيّة الرقيّ بالمشهد الدرامي إلى أقصاه حيث حدّدت الدراما في كل تفاصيلها. جسده يتكلم: «أنا موجود هنا بألمي». ثم ينطلق في الفضاء المسرحي غير مبال بحدود الخشبة ولكن ألمه حاضر أينما توجه جسده وفكره هو الصورة في جزئياتها. إنه الإحساس المتراكم ما بعد الفعل حيث يكون الرجل قد فقد الحبيبة واستطاع الانطلاق بعيداً عن حدوده العابرة للصعود بالألم والتقنيات المخزونة لأبعد الحدود.

وتختتم حالة ألمه في ذروتها بأبيات لمجنون ليلى (المجنون لأحمد شوقي - «العاشق» المجلد الأول):

«لي ألف وجهٍ قد عرفتُ طريقهُ ولكن بلا قلبٍ إلى أين أذهبُ»

وللشاعر عَمْرو الورَّاق (أين أذهب ـ المجلد الثاني) استخدام الأبيات نفسها مع فرق التأنيث بقوله:

«لي ألف وجهٍ قد عرفت طريقها ولكن بلا قلبٍ إلى أين أذهبُ»

ومن الجدير بالتنويه أن شعر الرائد أحمد شوقي «مجنون ليلى» هو أسطورة للخلق في شتّى الميادين. فالنص الذي يتعاطى البعد العالمي يفرض شكلاً خلاّقاً بصريّاً كيفما استُخدم فنيّاً.

ليس هنالك قالب واحد للكتابة النصيّة المسرحية، هنالك قراءات دقيقة وبنّاءَة ودرس لصيغ وتتبّع أساليب. فالاقتباس المسرحي هو المتوارث والمعترف به. وإذا كان على عاتق المثقف أن يبتكر أسلوباً جديداً في كتابة نصّ مسرحي راقص عليه أن يتمتع بثقافة أدبية وحركيّة راقية. هذه اللغة المبتكرة هي مدعاة لاكتشاف النفس والآخرين وبها نتميّز عن الواقع ورتابته ونستعيض عنهما بتفهّم الذات البشرية وتناقضاتها في الحبّ والألم والجمال. والراقص هو إنسان والمصمّم هو إنسان إذاً مفكر. والنصّ هو من الإنسان للإنسان يتجاوزه لأي مشاهد ولأية مؤسسة وأية سلطة. هو كليٌّ، لا يتجزأ. وليس جسد الراقص أداة ميكانيكية يحركها المصمّم. خاصة أن نرجسية الجسد لا تقبل بقمع الجسد لأنها بحاجة للتّفتّح والنشوة لكي تنمو وتحتفل بجزئياتها المشهدية. واستمر هذا الجسد الراقص محكوماً بمتطلبات اللغة المحكية أي لغة السلطة والأيديولوجيات خلال العصور وما نراه اليوم في الاحتفالات وخشبات المسرح والأفلام هو نتاج تصادم وتنفيس إمكانيات هذا الجسد بحيث أصبحت هذه الأشكال الراقصة في كثير من المجتمعات العربية والمتوسطية مزاراً سياحياً أو شكلاً من أشكال التجارة الثقافية للخارج (كما هو الحال مع الفلكلور والزار ورقص الدراويش والباليه الكلاسيكي).

والنقاشات لا تحصى حول مدلول الفن وبالتحديد الفن الطليعي ومفاهيم «النوعية» و «الأصالة». ومن المستحبّ أن يتفهّم الفنان ثقافته أولاً من أجل استيعاب ثقافة الآخر. هنالك الذات وهنالك الفنية الأخرى. إن الصورة الحزينة والعنيفة لراقصة «برمْة الحوض» المنتفضة بحركات أوراكها إلى الأسفل مركبةٌ نُظُماً وشيفرات لوحدات جسم إنسان مختلف ليست أقل جمالية من راقصة ضاحكة ثابتة الحوض في لباس مزخرف استعراضي.

هذا الفن الطليعي الذي يحاول جمع الفن والواقع المعيش ليس «فناً من أجل

الفن» وإنما بحثٌ في التجديد وأكثر من تحليل لموضوع أو تعبير عن شخصية معينة للمسرح.

المهمّ هو التنقيب عن أسباب اختيار الموضوع وخصائص الأفعال والبنى التحتية للنصّ وأشكاله البصرية. وتحتوي عملية الاقتباس للنص حالات من الاكتشاف والصدامية أحياناً كثيرة. ففي عرضي «حياة وحكايات سنة ١٩٩٦» المقتبس عن كتاب «Contes pour Guérir Contes pour Dormir» للمحلل النفسي Jacques Salomé عملت على ترجمة النص من الفرنسية و «لبننته» وأعطيته بُعداً محلياً باعتباري استعملت لكنة «أهل الجبل» لإحياء حكاية «الملك اللي صار مرا ورجال بنفس الوقت».

«مرة بالزمان كان فيه ملك بالهند القديمة. عمل غلطة كبيرة. ذاكرة البني آدمين مش حافظة تفاصيلها بس آلهة الكون شافوا عظمتها وقرروا يجازوا الملك عليها. وحولوه لمرا.

وها الشي كان يعتبر بالهند القديمة وبس بالهند القديمة وصمة عار. ومشين هيك نفوه بالغابة لمدة عشر سنين. ترك الملك قصره وأملاكه وأصحابه وزوجته وأولاده. وبعد عشرة أيام من المشي توغل بغابة الهند الكبيرة. وقت اللي صار مرا ما عاد الملك ملك. تلاقى بحطاب. انغرم فيها الحطاب وتزوجها. وعاشوا سوا وأنجبوا ثلاث أولاد. وبعد عشر سنين من النفي، قررت الآلهة العادلة والطيبة إنو تردو لوضعو الأول ورجع صار رجال ورجعتلو مملكتو.

تاني يوم بعد اعتلاؤه العرش، كل عاقلين البلد وقفوا على باب القصر ليقابلوه. كان هم كل واحد منهن نفس السؤال. وبلا ما يتشاوروا اكتشفوا إنو السؤال هو ذاته.

يا ملكنا: «فيك تقلنا عن هالتجربة الفريدة اللي صارت بجسدك إنك تكون مرا ورجال بنفس الوقت. فيك تقلنا أي علاقة من الاثنين فيها فرح أكثر؟».

رد الملك: «إذا كانت فرحة الرجال بتشبه شمس الصيف،

فرحة المرأة وقت اللي ما بتخاف بتشبه عمق السما اللي كلها نجوم

وفرحة المرأة هي قربان للكون

وشعاعها هو نور النهار».

والسؤال الذي يراودني دائماً بعد عملية خلق البناء البصري الراقص هو التالي: هل حققت هدفي المباشر؟ هل تواصلت الإشارات المطروحة في النصّ مع الجمهور؟ ومهما كانت ردّة الفعل من سلبية أو إيجابية هناك قناعة تلازمني بأن النفور أو التفضيل هما علامات انجذاب لنصّ أو صورة وأنّ تواصلي الذي لا يتزعزع كامرأة مثقفة ومصممة أصيلة هي خلق نوع من أزمة أو بحث دائم وأمل في كشف حقائق أي التغيير والتقدّم...