

فيما وراء المفاهيم فتنة الصورة وسلطتها

فريد الزاهي

ليست قوة الصورة وفتنتها مشكلا مفاهيميا أونقديا يتعلق بتحليلها في ذاتها، بالرغم من أن أي تحليل محايت للصورة لا يمكنه أبدا إلا أن يأخذها هذه القوة بعين الاعتبار. إن فتنة الصورة مفهوم ولا مفهوم في الآن نفسه. فهو على الحد الفاصل بين أنثربولوجيا الصورة وجمالياتها. لذا فإن مقارنة الصورة في هذا الجانب بالضبط يمكن من "تحديد هويتها" على الأقل من حيث أثرها وتلقيها. إذ الصورة "مفهوم" يستعصي على التحديد لأنه مجال تلتقي فيه اللغة والجسم والنفسي والعضوي، والذهني. إنها تقع في الفاصل والرابط بين المرئي واللامرئي، وبين المعقول والمحسوس. ولعل هذه التذبذبات الدلالية هي ما يجعل مستعملها يتعاملون معها بصيغ عديدة من الحصر الاعتباطي، قصد بناء خطابهم. فإمكانية الخطاب هنا تتأسس على ضرب من العسف. بيد أنه بالإمكان البحث عن "بنية" ممكنة للصورة من حيث وظيفتها وموقعها. فالصورة تمثيل مباشر وهجين يمكن دائما من الربط والفصل أو المعارضة بين كيانين متباينين.

الحكاية والسلطة

يحيي ريجيس دوبريه في مستهل كتابه عن الصورة وموتها (1) عن أحد أباطرة الصين أنه أمر كبير رسامي القصر بمحو الشلال الذي رسمه في لوحة جدارية لأن خرير الماء كان يمنعه من النوم. ويسمي دوبريه هذه القوة التشخيصية وعيدا آتيا من بعيد، أي من آخر الغرب. ومثلما ينصح ليون باتيستا ألبيرتي أحد كبار معماريي النهضة الفلورنسية المصايين بالحمى الكبرى أن يتأملوا رسوما تتأمل للمناع والأهمار والشلالات (2)، يعمد العديد من المعالجين النفسانيين اليوم إلى التطبيق بالصور وبالفن التشكيلي، هذا الفن الذي اعتبره رائد التحليل النفسي تطبيا ذاتيا عبر المسامة، والذي سوف يجعله أيضا من خلال تحليله لفراديفا ينسن سببا في رهاب لن تنقذ منه بطل الرواية سوى زوي (الفتاة التي تسمى الحياة) في أنقاض مدينة بومباي الأثرية.

في الإطار نفسه تحضرنى تلك الحكاية التي يسوقها غاستون باشلار عن حلم اليقظة، والتي تتمثل في سجين يرسم قطارا، فما أن انتهى من رسمه على جدار زنزانه، حتى رمى بقلمه وفتح باب إحدى عربات القطار وانطلق معه في انسيابه بين الجبال والوديان والغابات. من ثم فإن الصورة هنا تتحول إلى وسيط، متجاوزة حدود مهمة التشخيص أو التمثيل للمرئي. إنها هنا تستحضر العياني كي تربطه بما يتجاوزها. ما الذي يمنح للصورة هنا هذا الوقع والأثر؟ هل هي طبيعة الصورة نفسها أم ذاتية المتلقي أم هما معا. إن الطبيعة العلاقية والتفاعلية للصورة تخترق صورتنا وجسدنا وتغدو بذلك جزءا مكونا لنا بحيث إنها تؤثر فينا من داخلنا، لا لأننا ننساق معها طواعية ولكن أيضا لأنها تشتغل كضرورة لمخيلتنا وجسدنا وآلياتها الباطنة.

في أحد المهرجانات التي أقامها جان روش عن الفيلم الإثنولوجي سمعته يقول معلقا عن أحد أفلامه التسجيلية: حين شاهد سكان القرية الشريط لم ينتبهوا إلى صورهم، لكنهم لما رأوا الإوزة تفرد جناحها للسماء وسط ساحة القرية فعضوا كلهم يتجارون وراءها. وفي تجربة أحد السينمائيين الأمريكيين الأوائل عن أكلة لحوم البشر، استطاع أن يصور أفراد القبيلة الخطيرة، وحين ظهرت صورة أحد زعمائهم خروا ساجدين للسينمائي. أن لا يتعرف "البدائي" على صورته الفوتوغرافية أو السينمائية، فهذا أمر أثبتته الدراسات الأثربولوجية. أما التعرف على الآخر فهو أمر لصيق بالصورة. وكأن الذات بالنسبة له تغدو آخر مجهولا. وبالرغم من أن صورة المرأة "نرجسية" وتشكل بمعنى ما انعكاسا يساعد على التعرف على الذات، فإنها ظلت في الفكر الكلاسيكي مهمشة لأنها لا تعكس الذات وإنما الجسد أي صورة الذات.

وربما كان هذا بالضبط وراء ما سمي في بيزنطة بفتنة (صراع) الصور بين المدافعين عنها والمناوئين لها. بل إن هذا بالضبط ما جعل الكثير من الأحاديث النبوية تمنع من استعمال الصور لأنها تذكر بالآخر وتخلده ومن ثم تغدو سلطتها مضاهاة للخلق الأصلي للصور (انظر كتابنا: .

ما هي البنية الذهنية إذن التي تقف وراء هذا المنع وذلك الصراع؟ لا يتعلق الأمر هنا بما يعرف في بلاغة الصورة بالتناظرية التي تجعل من الصورة محاكاة للمرجع. إن الأمر هنا يتعلق بالتمثيل *représentation*، أي بتشخيص الغائب والحاضر واستحضاره الدائم في صورته الرمزية مهما كان بعدها عن الواقع. إن هذه القوة الابتكارية قابلة للمقارنة بالقدرة الخلاقية *démiurge*، ومن ثم تسمى الاعتماد في الخطاب الكلاسيكي (في مضمونه وطابعه الميتافيزيقي) على الحديث عن الفن والفنان والمصور والرسام بالألفاظ نفسها التي يتم إطلاقها على الخالق الإلهي. إضافة إلى ذلك، فإن الصورة

تملك القدرة على المطابقة بين التمثيل والممثل، وذلك بخاصيتها التكرارية (3). وليس من قبيل العيب أن الديانات كلها اعتمدت على قوة الكلمة باعتبارها الآلة التي بمقدورها محاربة الصور أو على الأقل تدجينها واستعمالها الاستعمال الأخلاقي المناسب. بل ليس من قبيل الصدفة أن يكتب سيرج موسكوفيتشي وهو مؤرخ للعلوم قائلًا: "لقد فضل الناس دائما الصور عن العلامات الأخرى. فبما أنها مجال للوهم فهي تحتضن القوة الأساسية الضرورية للسحر والرغبة في الخلود" (4).

وإذن فإن الصورة أكثر من الكلمة اقترابا من الرغبات الدفينة للإنسان، وأهمها الرغبة الميتافيزيقية في الخلود ومقاومة الموت. فالعلاقة بين التصوير والموت والخلق علاقة "أنطولوجية" يستعيدها التفكير الإنساني بلا كلل. لنستحضر هنا الرواية الرائعة لصديق بورخيس بيوي كازاريس: "اختراع موريل"، حيث عمد العالم العاشق لزوجته إلى تخليدها بالصورة والوهم، بأن صنع آلة تعرض صورتها كل مساء وهي جالسة على صخرة أمام البحر وعيناها مشدودتان للأفق. بيد أن التخليد هنا يغدو مضاعفا، إذ يزور الجزيرة المعزولة التي كان يرغب العالم الاستفراد فيها بصورة معشوقته "الخالد"، شاب يأخذ الصورة على أنها حقيقة فيسقط صريع عشقها، بيد أن سحر الصورة ما لبث أن انهار حين اقترب منها ولامس "جسدها" فوجده من نور فقط.

الصورة والخيال والسحر

يعرف الأنثروبولوجيون السحر بأنه ممارسة تغيير الشيء من حالة إلى أخرى. وبما أنه فن التحولات فإن جوهره ومهمته تكمن بالضبط في الآثار التي يخلقها (5)، من ثم، قياسا على ذلك يمكننا القول بأن الصور وجود عيني (إذ هي مرئية وملموسة)، بيد أن جوهرها يكمن في الأثر الذي ينجم عن ذلك الوجود، باعتباره لا في ذاته وإنما لأجل شيء ما.

إن علاقة الخيال بالصورة علاقة أكيدة، فهي سليلة اللغة أولا (الصورة التصور - image-imaginaire)، بيد أن ما يبدو محتاجا للتوكيد هو علاقة الخيال بالسحر والوظيفة السحرية للخيال بجميع أنواعه (الذهنية والبلاغية الحلمية وغيرها). يقول سارتر بهذا الصدد: "إن فعل الخيال ... فعل سحري. فهو دعوة موجهة إلى استظهار الموضوع الذي يفكر فيه المرء، والشيء الذي يرغب فيه، بشكل يمكنه معه امتلاكه" (6). فالسحر إذن وظيفة توسطية تجمع بين نشاط ذهني تصوري هو الخيال، ونشاط عملي هو التصوير، وفي النتيجة يتألف السحر والخيال من حيث هما فتنة تنجم عنها سلطة تستمد قوتها من قوة التأثير والتحويلات التي تفضي إليها.

لكن ما الذي يمنح للصورة هذه القوة الفاتنة؟ إن جسمنا بدوره صورة. وجسمنا قدرنا كما قال فرويد، فهو الذي يشكل مظهرنا ومصيرنا النفسي والعقلي والغريزي (7). من ثم فالصورة تفتن لأنها تشكلنا باعتبارها صورتنا من جهة وباعتبار حاسة النظر التي ما تفتأ يوماً تختزن الكم الهائل من الصور التي تتشكل من علاقتها بالنور. ومن ثم أيضاً من غير الممكن الحديث عن علاقتنا بالصورة من غير إدماج الصورة العينية (الإدراكية) والصور الذهنية في مجال هذا، ذلك أن الانتقال من إحداها للأخرى يتم بشكل يتجاوز التصور. بل إن الصورة الذهنية تعتمد في غالب الأحيان على صور حسية تلتقطها العين وتختزنها الذاكرة في أعماقها ليتم "ترجمتها" وتحويلها إلى صور ذهنية.

إن الكلمة الإغريقية التي تعين الصورة (أيقونة: eikon) تحيل على التجربة البصرية التي تقدم لنا العالم في شكل فضائي ملون وذو أبعاد. من ثم فإن العين تشكل (على الأقل في التصور الغربي) محورا أساسيا في تشكيل الصور. في اللغة العربية، تحيل كلمة صورة على الجسم مباشرة وكذا على الوجه (انظر لسان العرب، مادة صور)، وهي بذلك، قبل أن تعين الصور المتخيلة أو المرسومة، تؤكد على الطابع الإدراكي من جهة وعلى المظهر الذي به يعيش الكائن الإنساني علاقتَه بالآخرين وبالعالم. وقد أكدت الدراسات العلمية (8)، على أن الجسم كله يساهم في تشكيل الصور وراثتها الحسي لدى الإنسان. فلا وجود لتمثيل تصويري لشيء ما من غير وساطة الجسد والحواس. وعن ذلك تنجم تعددية الصور، تبعا للحواس.

لاتحدد الصورة

إن الطابع الملتبس للصورة، باعتبارها كيانا "برزخيا" (ابن عربي) وبينيا وهجينا، وذا تخوم غير واضحة هو ما جعل الفلسفة والفكر الكلاسيكيين يرميان بها في عتمة الخطأ والوهم. والحال أن هذا الالتباس هو ما يشكل وجود و"هوية" الصورة من حيث هي كذلك، أي باعتبارها دائما تتجاوز دلالتها في ذاتها، أو تكون قابلة لأن تكون شيئا آخر غير ذاتها. وفي هذا بالضبط تكمن قوتها التي قد تغدو في نظر الحقيقة الأحادية خطرا. وتلبس الصورة شيء تعرضت له الكتابات القديمة، من حكاية جودر في ألف ليلة وليلة الذي يجد نفسه أمام صورة "مزيفة" لأمه فيضطر لقتل الصورة وكأنه بذلك لم يقتل الأم رمزيا لتحقيق مساره السردي والفعلي، إلى حكاية تمثال مريميه المشهور وصولا إلى قصة "الدمية لعبد الفتاح كليطو (9).

لهذا فإن صفة الزيف (أو الخيال) التي تلصق بالصورة تخضع بدورها لكون قوتها وجوهرها (كما يشير هيدغر غير ما مرة) في إظهار شيء ما للنظر. إن الصورة بهذا المعنى كشف للكائن ولحريته من خلال التصوير (شعريا كان أو بصريا). وهنا بالضبط يكمن طابع المفارقة الذي تحتوي عليه الصور: فهي تتموقع بين المحيثة و التعالي (ميرلوبونتي)، وبين تعيين اللامرئي والإمسك بالمرئي. وهي من ثم صيغة مثلى للعرض الحسي الأشياء والكائنات، بيد أنهما من أن تمثل المحسوس حتى تنفلت من كل امتلاك وتغدو سلطة في ذاتها (وهي العملية التي تتحول في أقصاها إلى وثن وصنم).

هذا الموقع البرزخي هو الذي يجعل من الصورة "غير ذات علاقة لا مع الوجود ولا مع اللاوجود، ؛ إنها الصيغة الخصوصية لتمظهر الوجود من حيث عدم مثوله. فالصورة تربط بين الحاضر والغياب، بل إنها تجعلنا حاضرين إزاء الغياب الذي يجعلها بينة باعتبارها علاقة" (10).

من الصورة إلى البصري

إذا كانت الصورة كما عرفتها القرون السابقة تشتغل وفقا لمبدأ التناظر والمرجعية، من غير أن تفقد التباسها، فإن الصورة في الوقت الحالي، أي في زمن الشاشة والعملة والصور الرقمية قد بدأت تشتغل وفق مبدأ جديد هو مبدأ اللذة (11). لا يعني هذا أن الصورة قد غيرت من "طبيعتها والتباسها وتلبسها، ولكن الأمر يتعلق فقط بإذكاء لقوتها وفتنتها. فالصورة التلفزيونية مثلا تعتمد على منطق خلق الأحداث وإعادة تركيبها وتوليفها تبعا لمنطق اليومي والعرضي، بغية "الإمسك" المستحيل بجوهرها. والحال أن صانعي الصورة التلفزيونية ضحايا أوفياء ومقتنعون مازوخيون بابتلاعها لرغبتهم في امتلاكها. إنها ترمي بهم في خضم الحضور المطلق (البرامج المباشرة) وفي الحسية المبالغ فيها وفي آلية إنتاج الإثارة والعواطف والأهواء. لذا فإن الصورة التلفزيونية، مثلها مثل الصورة التركيبية لا ذاكرة لها، فهي تلتصق بمرجعيتها إلى درجة محوها. بالشكل نفسه، ترغب الصورة الرقمية التركيبية إلى السير بتفاعلية الصورة إلى حدودها القصوى. وبما أن الصورة (كل صورة، حتى الصورة العتيقة) تفاعلية، فإن حجب الجوانب الالتباسية الأخرى لها يجعلها صورة مطلقة، قابلة لإعادة خلق نفسها (وطابع الخلق وهم من الأوهام التي تحدد "هوية" الصورة)، وترجمة نفسها بنفسيها وتحويل نفسها بنفسها. من ثم يمكن القول بأن ما تسير نحوه الصورة هو استبطان تلك الفتنة وتحويلها إلى خاصية لا تمايز فيها بين صانع

الصورة والصورة ذاتها. وكأن عملية المسرحة وإعادة الإخراج هذه تنبع من إعادة بنية وهيكلية المكونات المحدد للصورة في طابعها البيئي.

ولأن الصورة كيان مركب، بل ومخيف أحيانا، فإن كثرة الصور التي تنتجها الآليات التلفزيونية وغيرها في عصر العولمة تحول المشاهد إلى بالوعة للصور وتصيبه بالعمى، أي بالانحياز التام للفرشة الدقيقة النقدية التي تمتلكها كل صورة في ذاتها. فترويض الصورة بالكثرة ينجم عنه تضخم بصري نغدو معه مدعوين إلى غض البصر.

إن عالم الصور الحالي يحول الكائنات إلى ذريعة، أي إلى مجرد علامات يتم تأليفها وتوليفها تبعاً لمنطق الحجب والكشف، وتبعاً للعبة كبرى هي الاستمتاع بالصورة والالتذاذ بها في حضورها، بحيث إن كل شيء يخضع لمنطق الحضور، وتتحول الصورة إلى حجاب لواقع تدعي أنها المعبرة الحقيقية عنه.

هوامش

- 1- ريجيس دوبري، حياة الصورة وموتها، ت. فريد الزاهي، أفريقيا الشرق، 2000، ص. 9.
- 2- نفسه، ص. نفسها.
- 3- انظر بهذا الصدد: Gille Deleuze, Différence et répétition, PUF, p.
- 4- عن: Maurice Mourier, in Comment vivre avec l'image (ouv. Collectif), p.277.
- 5- Marcel Maus, sociologie et anthropologie, pp 54 et 53
- 6- Sartre, L'Imagination, p. 240.
- 7- François Chirpaz, Le Corps, p. 102
- 8- حسب: Jean-Jacques Wunneburger, Philosophie des images, Puf, 1997, p. 9.
- 9- انظر التحليل الذي قمنا به لهذه القصة في: الحكاية والمخيل، أفريقيا الشرق، 1991.
- 10- image naturelle, Le nouveau commerce, 1995, p. 22'-J Mondzain, L
- 11- ر. دوبري، مرجع مذكور، ص. 241.