طاقات الصورة الدلاليّة

سلوى النجّار

جامعة قابس – تونس

"وحدها الصور موجودة. هي الشيء الوحيد الّذي يوجد، لها معرفة بذواتها على طريقة الصور. صور تعْبُر، سابحة، دون أن يكون ثمّة شيء تعبر أمامه. يتعالق بعضها ببعض من خلال صور لصور[...] دون أن يكون فيها أيّ مجاز، صور لا دلالة لها ولا هدف. أنا نفسي، أكون واحدة من تلك الصور، لا، حتّى ذلك لستُه، بل أنا فقط صورة مشوّشة لصور.يتحوّل كلّ واقع إلى حلم رائع، دون أن يكون ثمّة حياة يُحلم بها ولا روح تَحلم، إلى حلم يَحلم بذاته." (1)

تمهيد

إنّ قراءة هذا النصّ البديع كفيلة بأن تثير فينا جملة من الملاحظات ننطلق منها للنظر في طاقات الصورة التواصليّة، ومنها:

1- الوجود الأنطولوجي للصورة: الصورة توجد، ولها معرفة خاصّة بذاتها، معرفة "على طريقة الصور".

2- أنا، الذات، واحدة من تلك الصور، بل لست من بعض الجوانب مختلفا عنها، وحينما ألتفت ورائي لا أرى إلاّ صورا... صورا مشوّشة هي ماضيّ.

3-ليس للصورة معنى مجازيّ، بل ليس لها دلالة... أنا من يملؤها معنى. الصورة هي دوما صورة لشيء.

4-الصورة كائن ساحر، هي حلم، حلم بحلم.

ولكن عن أيّ صورة سنتحدّث؟ نختار ومن بين تعيّنات الصورة العديدة الكامنة، الحديث في الصورة المرئيّة، الصورة الفتوغرافية، أو الفلم المصوّر، لا فصل، لأنّ الإشكالية إنّما تتصل بطريقة النّظر إليها، ولا أقول "رؤيتها"، بما أنّ فعل الرؤية يتصل أكثر بما هو مرئيّ محض في الصورة، أمّا "النظر" فهو ما "يعرّف قصد الرؤية أو غايتها، ليس هو سوى (...) البعد الإنساني المحض للصورة(2). فعل النظر إذن باب تفتحه لولوج عالم التأويل وما أعمقه من عالم!

ما هي الصورة؟ ليس من اليسير الإجابة عن هذا السؤال، جدل كبير يمكن أن يثار حول ماهية الصورة وتعريفاتها، جدل قد لا تسمح مساحة هذا المقال النصيّة باستيعابه، وليس هو غرضنا في طرح المسألة، وإنّما نسعى إلى محاورة الصورة من بعض جوانبها: ونخصّ أساسا كونها صورة لشيء ما (3)، ثمّ اعتبارها حامل معلومة وحامل دلالة.

1- **بين الرائي والمرئي:** الصورة هي قبل كلّ شيء جسم مرئيّ، وليكون الجسم مرئيّا لا بدّ له من راءٍ لأنّ الرؤية تقتضي أن لا يتعيّن المرئيّ إلاّ من خلال الرّائي: ثمّة صور لأنّ لنا عيونا.

فماذا يعني "النظر" إلى الصورة؟

يذهب مرلوبونتي إلى أنّ الجسم يكون رائيا لأنّه مرئيّ يتجسّد في جملة المرئي (4)، فالرؤية شأنها شأن الملمس لا تحدث إلاّ داخل العالم وفي أعماق النفس البعيدة، إنّها تنبجس من وجود ما تتخذه موضوع رؤية بواسطة "ذلك التفكّر الكثيف عينه، تفكّرٍ يجعل منّي ألمس نفسي لامسا" ويجعل "صنوي في نفسي يكون المرئيّ والرائي" (5). الصورة هي في بعض جوانبها أنا.

وإذا كانت تجربة الرؤية، تماما مثل تجربتَيْ اللّمس والسمع، تعرف "حركة" و"انزياحا" داخليين، ثمّ إذا كان الرائي لا يحذو المرئيّ احتذاءا تامّا، ويظلّ بشكل ما متأخّرا عنه دائما، فلأنّه لا وجود "لتجربة إلاّ من استحالة الداخل خارجا والخارج داخلا.(6) يتعلّق الأمر إذن بمحاورة تجربة تتعيّن في "ذلك التحوّل الذي يضعنا بعيدا كلّ البعد عن "أنفسنا"، في الآخرين، وفي الأشياء." (7)

عندما ننظر إلى الصورة لا نمتلكها، عندما نرى نأنف عن الأخذ، الرؤية هي أن تترك الوجود يوجد مثلما وُجِد. فأنْ ترى الصورة هو أن تذهب إليها، أن تسافر فيها، أن تغامر في أعماقها.

هي مغامرة تسوقك فيها العين لتتوغّل ضمن عوالم بعيدة. العين، تلك الحاسّة المتّهمة على الدوام، نربّي أبناءنا على خفض البصر وغضّ النظر، وتلك سمة الحشمة، فالعين عضو بعيد كلّ البعد من أن يكون أداة محايدة، لأنّه أحد مراكز اللّقاء بين الداخل والخارج. ويصبح الناظر في هذه الحالة، عند ممارسته فعل النظر مشاهدا وشاهدا.

2- **نحت النظر:** في العلاقة بين الذات، المشاهد، والصورة، تُلفي عدّة عوامل: فمع القدرة الإدراكيّة، توجد المعرفة، والمشاعر، والمعتقدات. وهي عوامل تُعدَّل بالانتماء إلى جهة ما أو تاريخ: إلى طبقة اجتماعيّة، أو ثقافة... ولكن، رغم كلّ هذه الاختلافات نجد ثوابت تثاقفيّة قائمة عبر التاريخ.

ومن بين تلك العوامل سنختار الحديث في البرهة التاريخيّة، في عصرنا. وهو لا شكّ عصر التكنولوجيا الدقيقة، نقول هذا بكثير من التباهي، ولا ننسى أنّ للتكنولوجيا وجوها عدّة، متضاربة

أحيانا، نُشيد بمحاسنها وفي الخاطر ما يدعو إلى الرهبة من مساوئها. فالتكنولوجيا مسار اجتماعي بالمعنى الذي لا يقترن فيه التقنيّ ضمن علاقة تباين مع الاجتماعيّ. إنّ التغيّرات التقنيّة تعدّل المجتمعات وتفعل فيها سلبا وإيجابا، ولكنّ ذلك التأثير متبادل: إذ التجديد التقنيّ ينبع من صميم النظامين الاقتصادي والاجتماعي، بما أنّه يخضع لمقتضيات العرض والطلب.

ولا تنفكّ التكنولوجيا، بصفتها إنجازا بشريّا، تخضع لسيطرته وبالقدر الذي يتيحه لها. فإذا كانت العلوم الحديثة مع النظريّة الديكارتيّة، تتحدّث عن سيادة الإنسان للطبيعة، فإنّ الأمر اليوم غدا على غير ما كان عليه: أصبحنا نتحدّث عن "السيادة الاجتماعيّة للتكنولوجيا".

هذا المفهوم يفتح باب الجدل على مصراعيه حول الحدود التي نضعها لا لنتائج البحث العلميّ، وإنّما للبحث العلميّ ذاته. فأشياء كثيرة قد لحقها التغيّر، ولكنّ ما تغيّر ليس بحال من الأحوال رغبة الإنسان في العلم والمعرفة، أو حاجته إلى الإبداع، إنّما هي أدواته في تحقيق ذلك، ووعيه بما قد يؤدّي إليه استغلاله لمعرفته العلميّة والتقنيّة من نتائج، ولذلك أصبحنا اليوم نستنجد بـــ"مبدإ المسؤوليّة"(8). فنطرح علاقة بديلا بين الإنسان والتكنولوجيا، علاقة يرى فيها نفسه ملزما بالتحكّم في قوى قد أطلق مختارا عنانها، وأن يشيّد أفقا جديدا مع التقنية، أفقا يقتضي التحكّم في قوى حضارة لا تقاس نجاحاتها إلاّ بمدى ما تمثّله من خطر على مستقبله وبيئته.

هو ذا الوجه العام لعصرنا التكنولوجيّ، عصر يشهد نجاحا منقطع النظير، ولكنّه يثير فينا مخاوف جمّة فتقوم في نفوسنا أسئلة حول مدى قدرة الإنسان بل رغبته في التحكّم في قواه !

فالمجتمعات البشريّة تحتاج إلى تغيّرات تكنولوجيّة تفعل في البنيات والسلوك والقيم، ولكنّ نمط تلك التغيّرات يبقى رهين بنيات تلك المجتمعات أنفسها ورهين قيمها، فما نجنيه من ثمار التكنولوجيا يعكس بشكل مباشر مَوازِين قيمنا، موازين تصل أحيانا، ومن غرائب الأمور، إلى حدّ التناقض. فوسائل الإعلام مثلا تبثّ بإكبار شديد وجوها عن التقدّم الذي تشهده البحوث العلميّة والطبيّة، وعن سعي العلماء في خطى لاهثة لحفظ الجنس البشريّ من الأمراض الفتّاكة والفيروسات العابثة، ولكنّ هذه الوسائل عينها، وفي الحصّة الزمنيّة نفسها تفجع أنظارنا ببشاعة ما يرتكبه الإنسان من جرائم وتكشف لنا سباقه الأعمى نحو التدمير والتخريب. إنّها المفارقة بعينها: أن ترى الإنسان المنفعل فاعلا.

3- **المرايا:** لا نقصد في هذا البحث الحديث عن التكنولوجيا التي أنتجت الصورة، وإنّما عن الصورة ذاتها بصفتها إنتاجا تكنولوجيّا ما فتئ يتطوّر ويغزو واقعنا الماديّ والنفسيّ. تلك الصورة تصبح

مركبا حمّالا لأحداث الحرب والدمار فتُتّهم بتسويقه، بل وببثّ العنف. لِمَ تُقْتَطَع الصورة وتُحاكم؟ أهي فعلا سحر على حدّ عبارة بارت(9)؟

ليست الصورة إلاّ دليلا أيقونيّا يذكّر بضرب من التشابه في بعض الخصائص الخارجيّة بين الدال والمرجع. هو يذكّر بذلك لأنّ الصورة تحوي جملة من خصائص الشيء: مقاييسه، لونه، أبعاده... فتحدث تلك الخصائص تطابقا مع أفق انتظار المتقبّل الذي تحدّده عوامل تاريخيّة وثقافيّة واجتماعيّة متنوّعة ومتغيّرة.

ومن خلال تلك الصورة نُبَثّ كلّ شيء، فنرى، نرى أنفسنا.

حرب العراق منذ بدايتها هي اليوم، الأكثر متابعة إعلاميّا. رأينا ملء أعيننا كلّ ما بنته حضارة بشريّة عبر قرون من الجهد والجهاد ينهار في سويعات... رأينا متاحف أُسكنت تاريخ الأمم تُنهب بأيدي من لا تاريخ له، وتُباع بثمن بخس.. ورأينا الرجال والنساء يُنخسون.

تغطية رائعة! كذا قد يقول رجل الإعلام في تباه بكلّ ما تستبق إليه عدسته المصوّرة من أحداث، ولكن ما عسانا نحن كمتفرّجين نقول؟ هذه الحرب هي بلا ريب الأعنف لأنّها الأقرب منا، نراها ونشهد أهوالها في بيوتنا، لا، بل الصور تأخذنا إلى ساحتها دون أن نشعر، أو لعلّنا نشعر. تداهمنا صور الحرب حتّى في المنام فتجعل أحلامنا دامية.

أيمكن، والحال تلك، أن نرى في الصورة شريكا متواطئا مع ذلك العنف؟

قد نجيب للوهلة الأولى: هي كذلك. الصورة تبثّ فينا الألم بمضمونها السرديّ. نحن نؤاخذها بما تجعلنا نراه، ولكنّا نتّهمها بما تجعلنا نقوم به. قوّتها تكمن في أنّها تحثّنا على محاكاتها. ويرى بارت في هذا المقام أنّ الصورة خطيرة، وخطرها يُستمدّ من وظائفها التي هي "الإعلام، والتمثيل، والمباغتة، والإيحاء، والترغيب"(10).

لكن، لئن كان هذا الاستنتاج مقبولا، وأبسط دليل عليه ألعاب الأطفال التي تحوّلت جميعها إلى لعب حربيّة، وأثمن ما قد تهديه طفلا سلاح لعبة، بل قد رأينا في بثّ إعلاميّ عن محو جرّافات إسرائيل أراضي "رفح"، أنّ فتاة فلسطينيّة صغيرة لم تسترجع من عالمها المفقود إلاّ لعبتها، وتلك اللعبة هي جرّاف...لئن كانت مثل تلك الاستنتاجات مقبولة فإنّ العلاقة السببيّة التي يمكن أن توضع بين الصورة والعنف مردودة.

4- الصورة في المزاد: إنّ الصورة هي نفسها ضحيّة. حرّيتها، براءتها النسبيّة، لا واقعيّتها الخصبة، كلّ ذلك يختفي وراء رهانات المادّة التي ترافق استعمالها وبثّها.

إنّ صور مَشاهد العنف تباع بأغلى الأثمان، وتعود على أصحابها بأرباح طائلة، وهنا يحتدم الجدل بين الفائدة الاقتصاديّة والمشاغل الإيتيقيّة. إنّ عبارة "حقوق الصورة" لأكبر دليل على ذلك الاضطراب، وهو يحجب، بدعوى حفظ حق البريء والضحيّة، سوقا رائجة: فالصورة لا تؤخذ، للصورة سوق تباع فيه وتُشترى ولها أيضا ثمن!

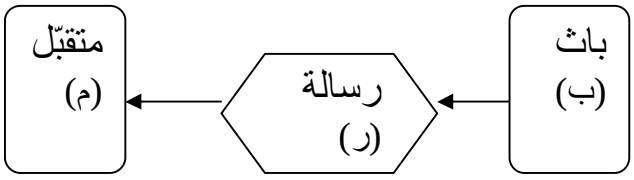
الصورة هي إذن إنتاج لهذه التكنولوجيا، إنتاج لا يراهن على القدرات الماديّة المستعملة فحسب، وإنّما على القدرات التقنيّة لمن يلتقط الصورة. وهذا أيضا يُخيف! لأنّنا نعتقد أحيانا، بل كثيرا، أنّ الصورة "تتكلّم أكثر ممّا ينبغي لها"، وفي هذه الحال أوجدوا لها دواء بلسما: الرّقابة.

5- **الدلالة بين المدّ والجزر:** قد لا نحبّ الصور الثرثارة، فكثرة كلامها خطير لأنّه يدعو إلى الصمت...إلى التفكير... لأنّك إذ تريد قراءة صورة من هاتيك الصور تراك تحتاج أحيانا إلى القيام بتجربة اللاحركة... تنفتح أبواب الصورة أمامك ولكنّك لا ترغب في الكلام، وليس ذلك لقصورك عن الفهم أو لانتفاء دلالات الصورة، وإنّما لأنّ كثافة الدلالات تكون بأقصى مداها، فإذا بعالم الرموز يبتلعك وإذا بك تفقد المفتاح. لا ترى معنى لأنّ المعنى على أشدّ ما يكون كثافة. تتمنّع الصورة على قارئها...

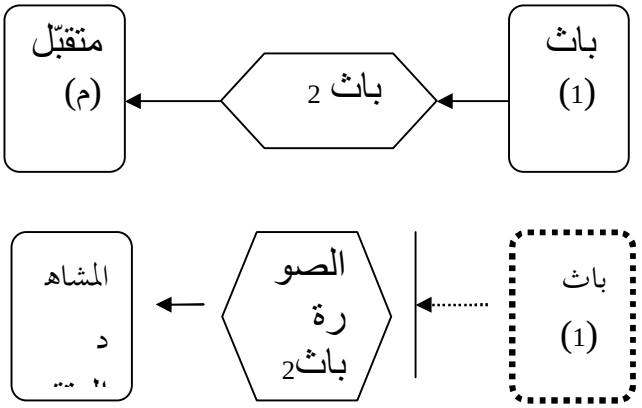
فمن الصور ما بصمتها تجعلك أكثر استماعا إليها، وإلى صاحبها أو شاريها، هي تتكلّم بلسانين، أحدهما لسان صاحبها الغائب حقيقة، وهو في تلك الحال يتوجّه إليّ حقيقة محاولا إغوائي أو إحراجي أو تعنيفي... والآخر لسان المرجع الكامن فيها. فكلّ صورة إذن تعبّر عن حضور فاعل كأشدّ ما يكون الفعل، حضور لمرجع الصورة ولكن حضور لمن يوظّف الصورة.

6- **حين تسمع العين:** تبثّ الصورة رسالة مختلفة في طبيعتها عن الرّسالة التي تصلني من الخطاب اللغوي، الكلام. في الكلام تكون قيمة الرّسالة في كونها رسالة من باث. مع الصورة يكون الأمر مختلفا، يصبح المشهد أو الشخص القابع في الصورة باثّا ثانيا تستمع إليه، بل ينسيك أحيانا كثيرة الباثّ الأوّل:

أ-عندما تكون الرسالة خطابا لغويّا تنوب الرسالة في حضورها عن الباث، هي لسان حاله:

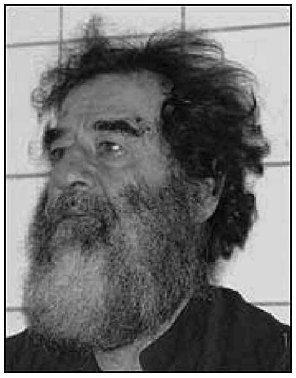


ب-عندما تكون الرسالة صورة يصبح الأمر مختلفا، هي تعبّر عن الباثّ ولكنّها تصبح بما تعيّنه باثّا ثانيا فتعبّر عن حالها، تقول بدورها أشياء قد لا يقولها الباثّ الأوّل، بل كثيرا ما تكون أكثر فصاحة وطلاقة منه:



في هذه الحال تفتكّ الصورة الحضور من الباث الأوّل، وتجد نفسك منشدّا إلى خطاب خفيّ يستدعيك لاستجلائه. الفرق إذن بين الرسالة اللغويّة والرسالة المرئيّة، أنّ الأولى ذات طابع زمنيّ، تدركها جزئيّا لتَأَلّفها من أصوات/حروف وتدرك من خلالها فاعلها، أمّا الثانية فذات طابع مكانيّ، تدركها في كلّيتها، بل تهجم عليك هجوما بقطع النظر عن فاعلها.

7- **صور تتكلّم:** وهنا يمكن أن نلاقي الصورة الأولى: وقد عرضت على الشاشة وتحتها عنوان: "القبض على الرئيس العراقي صدّام حسين".

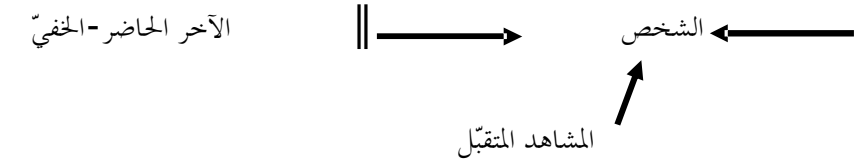


(1) القبض على الرئيس العراقي

عُرضت الصورة على الشاشة في إطار مكبّر، تبدو فيه ثلاثة أرباع الوجه وبهذا الشكل المدروس للعرض يشعر الناظر "بوهم المواجهة"، أمام موضوع يتعيّن ويصبح راهنا، هي مواجهة، ولكنّها بفعل تلك النظرة المنفلتة الزائغة، تبدو من طرف واحد.

ما يحدث هنا أنّي ودون كثير من القصد، خضعت لاستدعاء الصورة، وذهبت إليها، علقت في شبكة رموزها وأصبحت جزءا من إطارها. في ذلك الموقع يتسنّى لي أن أفهمها، ولا يمكن فهمها من سواه. نعم، أن أنسى جسدي وأتماها معها تماما بل أصبح امتدادا لها.

ما يشدّك في هذه الصورة وقبل أن تتساءل عن هويّة صاحبها إنّما هو اتجاه النظر: هناك ما يمكن أن نسميه بتبادل ثلاثي للنظر. فالشخص في الصورة يلتفت إليّ بحركة جسده التي يبيّنها وضع الصدر ولكنّه يواجه شخصا آخر في القاعة معه لكنّ الصورة لا تُظهره، وإنّما يدلّ على حضوره وضع الرأس ونظرة العين. يبيّن هذه العلاقة الطريفة دراسة زوايا النظر في الصورة:



فليس بين "المشاهد المتقبّل" والشخص في الصورة مواجهة، هناك تقاطع في نقطة ما في المجال، والزاوية التي يجتمعان فيها هي زاوية منفرجة، أمّا مع "الآخر الحاضر-الخفيّ" فهناك مواجهة تامّة: فالنظران يسيران في الخطّ ذاته ممّا يؤدي إلى تلاق مؤكّد، ولعلّه صدام.

وبحركة خفيّة أنفلت من ماديّتي وأتحوّل إلى شعاع لأصبح حاضرا خفيّا في تلك الزاوية من القاعة معه، هي رغبة ملحّة في كسر الحواجز في اختراق الإطار والسفر في الصورة لفكّ رموزها. ما عاد الحوار قائما بين موضوع خارج الصورة وآخر داخلها، هو حوار من داخل الصورة ذاتها. وهكذا يرسي النظر في هذه الصورة علاقة حواريّة، فيتحوّل إلى تواصل يلغي المسافة بين المتقبل والباثّ الثاني أو موضوع الصورة بأن يصبح جزءا من الإطار في الصورة.

ما تَرى هو وجه شيخ أشعث، كثّ اللّحية، شارد العين، قد خلّفت السنون رسوم التجاعيد على جبينه قد يذكّرك الإهمال في هيأته ببداوة قاسية... ولكن، إذ تتعرّف على الموضوع في الصورة يدوّي صدى مرجعها في الذاكرة لتقول في نفسك أو لنفسك: هو "صدّام حسين رئيس العراق"، ولكنك مع التعرّف لا تخفي تردّدا. أو تحتاج تلك الصورة إلى نصّ مصاحب، وهو ما أثبتته بالفعل وسائل الإعلام في أسفل الشاشة، والحال أنّ الصورة هي لأحد أشهر رؤساء الدول العربيّة في العصر الراهن؟ إنّ التساؤل في الذهن مردّه الانزياح الكبير بين أفق انتظار المشاهد في الماضي، وما يحيل إلى الواقع في الصورة.

إنّ المقارنة بين الإدراكين من شأنها أن تحيل إلى مظاهر العنف في الصورة، عنف نفسيّ سببه القسر والإذلال والإخضاع، هو إذلال بحروف التاج، لأنّه لا ينال الشخص في الصورة فحسب، وإنّما ينال ما يرمز إليه. كيف نتج العنف في هذه الصورة إذن؟ أيكون من اللّحية الكثّة والشعر الأشعث؟ أيكون من نظرة بعيدة فارغة؟

كلّ هذه المعطيات التي نعتبرها تنتمي إلى العلاقات الجدوليّة ليس من شأنها أن تنتج أيّ عنف، إنّها إذن العلاقات المركبيّة. أن تركّب تلك العناصر مجتمعة على الموضوع. حينما تأتلف عناصر الصورة في سياقها، وتثبت في الذهن تشعر بالانقباض، ومع ذلك أنت تعلم أنّها ليست سوى صورة.

الصورة الثانية:

ترى الشخص ذاته في الصورة السابقة يخضع لكشف طبيّ، قد لا يصفعك هذا المشهد لو أنّك سمعته محكيّا أو قرأته مكتوبا، فلمَ تؤثّر فيك رؤيته؟ لمَ تتوقّف أمام هذه الصورة؟

نحن نفتح أفواهنا لنتكلّم، لنأكل ونضحك ونتثاءب أو نسعل... وفي الحالتين الأخيرتين نعلّم أطفالنا أن يضعوا أيديهم أمام أفواههم، لأنّ ذلك من دواعي الأدب. ولكن قد نردّ ذلك بأنّ مشهد فتح الفم عموديّا غير إستيتيقيّ؟ ربّما. لأنّه قد يوحي بالقذارة؟ ربّما أيضا، ولكن لا لأنّه طريق إلى دواخلنا، إلى أبعد أعماقنا. وليست الأعماق ممّا ترغب أن يراه كلّ الناس. لذلك لا نحب أن يرانا أحد مفتوحي الأفواه. فماذا يكون الإحساس عندما **يُفتَح** فاك؟ أنت تقبل ذلك مضطرّا من طبيب، لأنّ حالك يفرض عليك ذلك، ولأنّ بينك وبينه عهد: أن لا يحدّث بمرضك، وأن يكون ما يراه وما بك سرا لديه.

ولكنّك تدرك بعد صمت أنّك أمام شاشة كبيرة يراها آلاف المشاهدين: وجه إلى الحيوان أقرب، تَفتح فاه المضاء بنور يدٌ ترتدي قفّازا أبيض. كلّ شيء يصرخ بالتضارب بين النظافة والقذارة، بين المدنيّة والبربريّة، بين الأبيض والأسود، وبين الظاهر والباطن كتلك اليد البيضاء...

قد يكون ذا موطن العنف الذي بثّتني إيّاه الصورة، هناك في هذه الصورة خيانة للثقة، وهي خيانة على الملإ، على شاشة كبرى يشاهدها الملايين.

أواصل مع ذلك النظر، يتأهّب تفكيري- الناظر كأقصى ما يكون. ما يحدث هو أني إزاء رسالتين يشتدّ اتساع البون بينهما. حينما عرضت تلك الصور، كان قصد الباثّ منها، القصد الظاهر، إعلان انتصار على الشرّ، عندما عرضت تلك الصور صفّقت الأيدي في قاعة العرض رضا. ولكن وبمجرّد حضوري في الصورة، وقع تشويش في ذلك التواصل، لأنّي أصبحت أنصت لبثّ ثان، هو كلام الصورة، هذا الكلام الذي لا نحبّ الإصغاء إليه كثيرا لأنّه يقلقنا. ولأنّ مخيّلتي قد فعّلت عناصر في الصورة كانت كامنة، أخرجتها إلى الوجود، نشأت موجة أخرى من التواصل: سرى فيّ ذلك القلق على الوجه في الصورة، شعرت بالازدراء ذاته، أصبحت أنظر إلى الصور وأرى أخرى تتقاطع معها...

أصبحت أرى الإنسان يُعرض على الشاشة في ضعفه كحيوان... يُفتح فاه كحيوان...

كيف تبثّ هذه الرسالة خطابا بمثل هذا التناقض؟ كيف يمكن أن تقدح فيّ الإحساس بالخوف من الصورة، والإحساس بالخوف مثلها؟ كيف تُحدث فيّ هذا الشعور بالعنف رغم الفاصل المكاني الفعلي، ورغم إدراكي أنّها صورة؟

عندما نقول إنّ الصورة عنيفة فنحن نلمّح إلى أنّها قادرة على الفعل مباشرة في موضوع، فاعلة حقيقة. إنّ مثل هذا التحليل سيجعل الصورة مذنبة لا بما تفعل وإنّما بما تحثّ على فعله كما لو أنّ الذّات التي ارتكبت فعل العنف بسببها قد فقدت حكمة التصرّف والفعل. ومن هذا الباب يمكن انتقاد الرقابة على الصورة، لأنّ هذه السلطة تعامل المشاهدين جميعهم، معاملة القاصرين فتتولّى حمايتهم من الصورة أو ممّا تبثّه، نيابة عنهم، ولهذا السبب حُجّرت تلك الصور أو كادت. كيف يمكن أن نفهم إذن طاقة الصورة الشديدة على تحقيق التواصل؟

8- الصورة والتحويل الأيقوني: يجدر بنا، قبل الإجابة، أن نبدأ بتذكير أنفسنا دائما بأنّها صورة لشيء، شيء متمثَّل قد وُجد ضرورة يوما ما وطبع أثره على الفلم الفضّي (11)، ودون أن ننسى أنّ ذلك المتمثَّل هو غريب عنها في المادّة كلّ الغرابة، فما هو إلاّ مرجع يوافقها، وما هي إلاّ أثر له. ومهما توثّق الشّبه، واشتدّت فيها الصنعة فإنّها تظلّ دائما استرجاعا لبعض من خصائصه لا كلّها.

بين الشيء والصورة يوجد انزياح، وهو كالمدى الفاصل بين الشيء والرمز، ولأنّ الصورة رمز لا يمكن أن تتوحّد مع الشيء. الصورة تُجسّد، وبإمكانها أن تحوّل العنف إلى حريّة نقديّة. لكنّ القول بأنّ الصورة "تجسّد لا يعني أنّها تقلّد أو تعيد الإنتاج أو تحاكي (12)".

إنّ الصورة بوصفها شيئا لاواقعيّا ترفض أن يكون مضمونها مادّة، "أن تُجسّد هو أن تَمنح أَدَمَة لا أن تمنح جسما"(13)، أن تفعل ذلك بمنأى عن المرجع، "تعطي الصورة جسدا أي تعطي أَدَمَة وتتيح رؤية شيء غائب في علاقة انزياح لا يمكن اختراقها مع ما تعيّنه"(14). ولكن ذلك المتعيَّن، المرجع ومعناه، المرئيّ واللاّمرئيّ، تلك الأشياء تحتاج إلى صلة توطّد العلاقة بينها، وليست تلك الصلة سوى النظر.

9- **لعبة النظر:** يدخل نظر المشاهد في علاقة مع الصورة، علاقة لا غموض فيها تستمدّ قيمتها من حريّة المشاهد ذاته، فهو حرّ في أن يرى أو ألاّ يرى أو يتظاهر أنّه لا يرى ما قُدّم ليُرى، وقد تكون عيون ولا بصيرة. في هذه الحال يبرز دور المجتمع بشكل أساسيّ في نحت ذلك النظر، فهو المعنيّ بأن يستمدّ من قيمه ما به يبني نظرا للمرئيّ الذي هو بدوره طريق إلى اللاّمرئيّ.

إنّ اللاّمرئيّ تجلّ للحقيقة وهو بذلك يتضمّن تجسّد الكلام في الصورة، وهكذا تصبح الصورة إنجازا إنسانيّا، وأساس قيم ذلك الإنجاز مستمدّة من المرئيّ محايثة له.

إنّ اللاّمرئيّ في الصورة، المسكوت عنه، شديد الصلة بالمسكوت عنه في الكلام، فإذا كان الكلام معبّرا فلأنّ المتكلّم يريد بثّ رسالة في شكل كلمات، ويقصد إلى ذلك قصدا، وعلى المتقبّل حينئذ أن يفكّ رموز دلالاته. والقيمة الحقيقيّة لذلك الكلام لا تُستمدّ إلاّ ممّا يمنحه المتقبّل لتلك الدلالات من أغراض. وهنا يكمن الفرق بين الكلام والصورة، "في النصّ يمكن، وبفعل مفاجئ لكلمة واحدة، أن تتحوّل الجملة من الوصف إلى التأمّل، بينما في الصورة تَنعطي كلّ "التفاصيل" التي تؤلّف مادّة المعرفة الإتنولوجيّة انعطاءً(...) تسمح لي الصورة أن ألج إلى معرفة-تحتية، وتمدّني بجملة من الأشياء الجزئيّة، بل توقظ فيّ شيئا من التقديس لأنّه يوجد في داخلي "أنا" يحبّ أن يعرف، بل يخترقه ما يشبه الإحساس بالانجذاب لها."(15)

10- **نصّ في الانتظار:** إنّ الصورة نصّ ينتظر القراءة. هي تنتظر أن تُرى من خلال علاقة تمتدّ بين منتجها والناظر إليها. فقوّتها تُستمدّ من "اللاّمرئيّ" الذي يجعلها راكنة في حالة انتظار: في انتظار أن تُرى.

ومن قدرتها على الحجب والعدول بين ما يُعطى للرؤية وموضوع الرغبة، يمكنها أن تحقّق كثافتها واكتناز دلالاتها، فإذا ما انتفت الرغبة في الرؤية انتفت الصور. لكن، ومع أنّ عالمنا المرئيّ يتجلّى لنا في صورة عنيفة، فإنّه لا بدّ من الاعتراف بأنّ العنف في المرئيّ لا علاقة له بصور العنف، ولكن بالعنف القائم فينا. فكلّ منّا له مع العنف، بصفته شكلا من أشكال القوّة، علاقة وثيقة تجعل منه

أحد محدّدات الحياة ذاتها. فالعنف هو قوّة كامنة لدى الإنسان، وهو مخزون. ولذلك فإنّ الامتناع عن إتيان العنف قوّة بدورها لا تستمدّ إلاّ من القدرة على العنف ذاته، إنّها قوّة التحكّم في العنف، التحكّم في ذواتنا.

ولا تكون الصورة بصفتها ممّا يدلّ على الأحاسيس إلاّ عنيفة، بقي أن نعرف نوع القوّة أو الضعف اللّذين يمكن أن نستمدّهما منها. يبيّن ذلك أنّ طبيعة رؤية ما تتصل دائما بنوعيّة نظر من ينظر. فلا يمكن للطفل مثلا أن يرى رؤية سليمة يستمدّ منها دلالات الأشياء إن لم يكن موجّها بعبارات من يرى معه، على أن يكون ذلك الرائي قد تعلّم بدوره الرؤية.

أن ننظر إلى الصورة حقيقة هو أن نقتنع قبل كل شيء بأنّ تشابهها مع المرئيّ أو الواقع ليس تماثلا، هو تشابه مع ما نرغب في وجوده، إنّه تعرّف. تعرّف من شأنه أن يحدث فينا نوعا من الاختلاج أو "الاضطراب الداخلي"(16).

أن ننظر إلى الصورة حقيقة هو أن نبحر على متنها في "رحلة"(17)، صورة جامدة لا حياة فيها تُحْيِيني وأُحْييها (18).

هوامش

1- **Fichte :** *La destination de l'homme*, trad. J.C. Goddart, G.F. 1995. p. 147-148

2- Jacques Aumont : *L'image*. Nathan Cinéma, 2ème. éd. 2001. p.402

3- من أشهر تعريفات الصورة تلك التي تُعاد فيها إلى أمّها الأيقونة، فتكون حينئذ دالّ له بمرجعه علاقة مشابهة . لكنّ تلك المشابهة ليست قائمة على إعادة واقع ما وإنّما هي تمثّل له (Re-présentation)، فهي رحلة ينتهي فيها نظرنا حسب أمبرتو إيكو (*Le signe*) إلى التعرّف على الموضوع، لكنّ ذلك التعرّف لا ينتج في الواقع بسبب تشابهها مع المرجع وإنّما بسبب حدوث تطابق مع أفق انتظار المتقبّل، أفق تنحته جملة من العوامل التاريخيّة والثقافيّة والاجتماعيّة وتفعل فيه، لذلك فإنّ تلك الخصائص الموجودة في الأيقونة ليست في الواقع خصائص الموضوع أو الشيء الذي تمثله، بل هي خصائص نموذج ذلك الشيء الإدراكي . بذلك تقتضي عمليّة قراءة الأيقونة وفكّ رموز سننها عمليات ذهنية، وهي العمليّات نفسها التي نوظّفها لتشكيل الموضوع المدرك.

4- Merleau-Ponty : *Le visible et l'invisible,* Paris, Gallimard, 1964, p.327

5- المصدر السابق.

6- المرجع السابق: ص212.

7- المصدر السابق.

8- Jonas HANS : *Le principe de responsabilité : une éthique pour la civilisation*

9- Roland Barthes : *La chambre claire. Note sur la photographie.* Cahiers du Cinéma. Gallimard, Seuil, 1980, p.138

10- La chambre claire : p.51.

11- الفلم الفضّي: Pellicule

12- **Marie José Mondzain :** *L'image peut elle tuer ?* Bayard, 2003. p. 32

13- المصدر السابق. 14- المصدر السابق
15- La chambre claire : p.p.53-54
- المصدر السابق: ص37 17 - المصدر السابق: ص38 18 - المصدر السابق: ص39

صدر للأستاذة سلوى النجار