أوهام العين، أو صور الداخل *

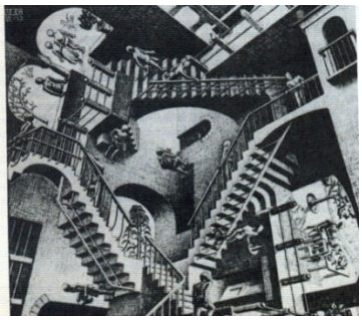
غي غوتيي

ترجمة : محمد الرضواني

نتناول في هذا المقال الجوانب الغامضة وغير القابلة للتحديد في الصورة: جانب الذهن البشري المدرج داخل الصورة- ووفق أية إوالية ومدار يتحقق ذلك ؟- يتحقق ذلك في الأشياء التي توجد خارجه والتي لا يتعرف عليها إلا من خلال وجود وظيفة إدراكية هي البصر. إننا، حسب الحس السليم، نرى الأشياء ونحتفظ منها بذكرى قد تكون دائمة وقد تكون مشوهة. إنها لن توجد إلا عندما نشاهدها أو عندما نتذكرها. إذا سلكنا هذا السبيل، سنجد أنفسنا أمام تحاليل سارتر المعروفة حول العلاقات الممكنة بين الشيء والصورة والفوتوغرافيا (1). فإذا كانت الصورة هي، جزئيا على الأقل، نتاج علاقة مباشرة بين الشيء والمساحة المطبوعة (وهو ما لا يستثني أبدا تدخل المتلفظ لحظة التقاط الصورة وأثناء العمليات اللاحقة)، فإن الرسم يمكن أن ينجز استنادا إلى الذاكرة أو بالاستعانة ببعض الخطاطات الكبيرة. ويكفي في ذلك تصفح بعض الكتب العلمية للقرن 19 — وهي فترة كان الاعتقاد فيها في فضائل الصرامة اعتقادا راسخا... وفي الفوتوغرافيا أيضا- لكي نكتشف كيف تقوم المخيلة بملء فراغات الذاكرة. فعندما لا تكون الصورة ذكرى بل إعادة بناء، إسقاط لبناء يقوم به الذهن، حتى العملي منه - مثلا منظر للعصور الجيولوجية القديمة- فإننا نشكك سريعا فيما يمكن تسريبه في الفجوات (التي لا يمكن، بالإضافة إلى ذلك، "التعبير" عنها من خلال فراغات.

تطرح الخيانة اللاواعية للفنانين المعروفين بصرامتهم، وعلى النقيض من التجديدات الهذيانية لبعض الفنانين السابقين لعصرهم (التي ليست كذلك عندما يتم التدقيق فيها) مشكلة تلك "الصور الآتية من الداخل"(2) وتداخلها الشديد مع شهادة حاسة البصر، التي لا يمكن الطعن فيها عادة. فالإرادة وحدها لا تكفي ولا تفسر القصدية كل شيء : فقد يضع بين أيدينا هاو بارع ومهووس صورة عن عالم غريب، وقد لا يمنحنا العجائبي سوى عرض رديء لبازار متنافر.

وحيد القرن، ألبيرت دورير، 1515 ، نحت على الخشب



النسبية م : إيشير 1953 ، طبع على الحجر

حينها سندرك أن مصدر الإلهام أشياء كثيرة سابقة، ومناطق مشوشة وغامضة رفض سارتر أن يأخذها في الحسبان في كتابه "المتخيل"(l'imaginaire)، وهي ما أشار إليها فرويد بإجلال، أربعين سنة قبل ذلك، في كتابه "تأويل الأحلام". والأمر لا يتعلق هنا بمباراة بين سارتر وفرويد: لم يكن الرجلان يتحدثان عن الشيء ذاته. ومع ذلك، فإن ما كان يشير إليه فرويد على امتداد كتابه هي صور — وكان يسميها كذلك- وحاول شرح مكوناتها، خاصة عمليات التكثيف والإزاحة. ومن الصعب جدا أن نتحدث عن الصور الذهنية: لقد كانت صور سارتر صورا واعية يمكن استثارتها إراديا، أما صور فرويد فهي مدفونة، ولا يمكن أن تظهر إلا من خلال ظواهر خاصة: الحلم والفلتة والإنتاج الفني (3). فالصورة— باعتبارها موضوعا ماديا، بما فيها الفوتوغرافيا — يمكن أن تستلهم مضمونها من الحلم كما يمكن للحالم أن يتذكر ذلك عند الاستيقاظ، ولكن يمكن أيضا أن نفترض أن فكرنا الباطن، ذاك الذي لا نعرفه إلا عرضا، يستثير، رغما عنا، صورا مادية لا تحتاج سوى إلى تفسير مثل تلك المدرجة في الحلم (كلمة "مثل" لا تفترض وجود تشابه في عمل التأويل بل تدل على قرابة). واسمحوا لي أن أحيل (حرفيا) على فرويد (4) وأقترح، من أجل الكشف أكثر عن فرضياتنا حول صور تغرف مباشرة، جزئيا أو كليا، من قلب اللاشعور، أن نستبدل الحلم ب"الصورة"، أو على الأقل من أجل الذهاب إلى ما هو أبعد في اتجاه الاستفزاز، ب "الفوتوغرافيا": "يمكن أن نطلق على الحلم، كما يمكن أن نتذكره عند الاستيقاظ، المضمون الظاهر لما تبقى منه. فمن خلال التأويل المنصب على هذا الجوهر نصل إلى الفكر الخفي للحلم الذي يختفي وراء المضمون الظاهر ويحضر من خلاله. إن هذا الفكر الخفي ليس غريبا ولا عبثيا، إنه عناصر من فكرنا الواعي. إن السيرورة التي من خلالها تمت عملية تحويل فكرنا إلى مضمون

ظاهر هو ما نسميه عمل الحلم، إن هذه السيرورة هي التي تقوم بترع الطابع الطبيعي الذي لا نستطيع من خلاله التعرف على أفكار الحلم في مضمونها.

"إن عمل الحلم هو سيرورة نفسية لم نعرف لها مثيلا لحد الآن في ميدان السيكولوجيا .إنه يدعونا إلى الانتباه إلى نوعين هامين من العلاقات .أولا يكتشف وقائع جديدة من قبيل التكثيف condensation (تكثيف التمثلات) أو الإزاحة déplacement (الوقع الفيزيقي من تمثل إلى آخر) التي لا ندركها في الفكر في حالة صحوه، أو التي نعثر عليها فقط باعتبارها أساسا لما نسيمه "عيوب الفكر"). وثانيا يمكننا هذا العمل من أن نتصور في الحياة النفسية وجود لعبة للقوة كان نشاطها متواريا عن إدراكنا الواعي. ندرك وجود رقابة داخلنا، بؤرة انتقائية تقرر هل يجب أن يصل هذا التمثل الجديد إلى الوعي، وترفض دون رحمة ما يمكن أن يولد إثارة اللامتعة أو إيقاظها، وهي قادرة على ذلك".

ويكفي ابتداء من هذه اللحظة أن نتناول الاعتراضات الكثيرة كل على حدة، لا من أجل دحضها ولكن من أجل إحصاء القضايا المطروحة، فالدحض سهل عندما يكون المرء هو من صاغ الاعتراضات وحدد أشكالها.

سنلاحظ أولا أن الفوتوغرافيا هي أقل الفنون عفوية في ارتباطها بالحلم. وهناك أسباب لذلك: لاشيء فيما يبدو يمكن أن يتخلى عن أسرار أفكارنا الخفية أكثر من الصورة الفوتوغرافية المرتبطة، بحكم قوة الأشياء، بالواقع الخارجي.

ولقد تم تبني هذا الزعم، على النقيض من ذلك، ولم يلاق الكثير من الاعتراضات في حالة السينما. يقول روبير ديسنوس Robert Desnos: "من الرغبة إلى الحلم هناك الذوق، حب السينما". وفي غياب المغامرات العفوية التي تفرج عنها أعيننا عند الاستيقاظ، نذهب إلى قاعات السينما المظلمة لنبحث عن الحلم الاصطناعي، وربما عن المثير القادر على إعمار ليلنا المقفر" (5). وهو ما قاله بونييال Bunel وبروتون Breton ومجموع السرياليين. ومع ذلك لا يتعلق الأمر هنا بالإبداع، بل بنوع من التداخل بين تجربة الحالم وبين تجربة المتفرج. فالسينما تقدم، بالإضافة إلى هذا، اعتبارات مثالية، ولن نمل من ترديد ذلك، (صور متحركة، قاعات مظلمة، المقعد الوثير) وهو ما لا يمنع المتفرج، عكس الحالم، من أن يدرك وضعه كمتفرج (6). أما على مستوى الإبداع، وأخذا في الحسبان الطابع المركب لعمليات إنتاج الأفلام، فإننا لا نستوعب بشكل جيد كيف تظهر الأفكار الخفية، إلا إذا تذكرنا أن المشهد النهائي تمت بلورته مسبقا، وأن المبدع في بحث دائم عن إشراقات سابقة.

فلننتقل إلى الصورة الثابتة، واللوحة بالتحديد. لقد أثار السرياليون في هذا المجال بوضوح تجربة المبدع الذي يستعمل وفق تقنيات مختلفة، مبدأ الكتابة الأوتوماتيكي الذائع الصيت في الأدب. لقد كان أندري بروتون قطعيا :"لكي يستجيب العمل التشكيلي لضرورة المراجعة المطلقة للقيم الواقعية التي يتفق حولها الجميع حاليا، عليه أن يعود إلى موديل داخلي بشكل خالص، وغير ذلك لن تقوم له قائمة". إن التقنيات المطلوبة والمستعلمة أحيانا بنجاح معروفة (فروتاج frottageماكس إرنست Max Ernest، كولاج collageبيكابيا Picabia)، ولكن أيضا التعاليم الحية لبروتون القائلة بعدم فصل التشكيل عن الوسائل الأخرى لتحرير الذهن. فقد كتب في "الخطى المفقودة" وهو يتحدث عن أعمال دوشان وبيكابيا: "علينا أن نعلم أن الأمر لا يتعلق هنا بالتشكيل، وأن هذا التشكيل لا يعد في أحسن الحالات سوى جزء من السياج شبيه بزقزقة الطيور (...). لسنا هنا أمام تشكيل ولا أمام شعر أو أمام فلسفة للتشكيل، بل أمام منظر من المناظر الداخلية لإنسان خرج منذ مدة من ذاته في اتجاه القطب ذاته". لقد كان بروتون مهتما بالفنون المتوحشة ("العين موجودة في حالة متوحشة" إنها الجملة التي تفتتح بها السريالية والتشكيل)، وبرسوم المرضى عقليا ("فن المجانين، مفتاح الحقول "عنوان مقال ظهر سنة 1949). لقد كان أندري بروتون هو من رد الصورة التشكيلية أكثر من غيره إلى منابعها الداخلية، محاولا إقامة حوار مستحيل مع فرويد. ولكي نستعيد عنوان فصلنا الأول ونستحضر الفكرة القائلة إن الصورة نافذة، سنحيل مرة أخرى على بروتون:"إن اللوحة عندي هي نافذة تفتح على شيء ما. إن السؤال يكمن في معرفة هوية هذا الشيء". وهو ما يعود بنا إلى نقطة البداية في هذا الفصل.

ومع ذلك، هناك هوة سحيقة بين الأعمال الرائعة التي يتحدث عنها بروتون، وبين الأعمال التي أتحدث عنها في هذا الكتاب. فهذه الصور في استنساخها الدائم للنموذج ذاته، الذي ليس من طبيعة داخلية بل سوسيولوجية – إن لم يكن على مستوى المادة الأصلية–، تعود إلى لغة مسكوكة تقوم بالكشف عنها مع ذلك، أكثر مما يمكن أن يقوم به اللسان في التجذير البدئي (لاكان). فلنتوقف عند حالة الفوتوغرافيا، التي تعد من أكثر الفنون الصورية الثانوية بداهة (ولكن يجب أن نحذر البداهات.

فمن أجل تحديد دقيق لقياس تدخل اللاوعي في الفعل الفوتوغرافي، يجب إيلاء التعاليق التي يقدمها الفوتوغرافي حول أعماله حدا أدنى من الاهتمام. سيتم دحض هذه الطريقة لأسباب وجيهة وأخرى ليست كذلك، ويجب أن نكون منتبهين للسلسلتين معا: فكلاهما يمكن أن تنير لنا الطريق. يمكن القول إن علاقة الفوتوغرافي بصورته، وعلاقة هذه الصورة بالمشاهد ليسا في حاجة إلى كلمات: من الباث إلى المتلقي هناك كلية الفعل التواصلي ورسالته صورة لا تحتاج إلى الكلمات. يمكن تأكيد

ذلك، وهناك من الفوتوغرافيين، وهم ليسوا قلة، من يتمسك بهذا الموقف. ما يهم هي الصورة؛ أما الباقي فتشويش، بالمفهوم السبراني للكلمة (7).

وهذا يحتم علينا الاعتراف أن الفوتوغرافيين الصامتين ليسوا كثيرين، فهم كتعليقاتهم لا يتفقون مع ما يحس به المتلقي بشكل عفوي –إلا في الحالة التي لا تحمل فيها صورهم سوى الموضوعات الممثلة–. سنترك جانبا الحالة التي يقوم فيها التعليق بتوجيه قراءة الصورة– تثبيت للمعنى، يقول بارث في صيغة أصبحت مشهورة – ويرتبط بها ضمن رسالة لا تجعل منها طبيعتها الغريبة موضوعا مقززا: فأغلب صور الريبورتاج في حاجة إلى إرسالية لسانية، ويشكل المجموع الصورة–الكلمة الأساس الذي لا يمكن إنكاره في الصورة الصحفية. إن الأمر لا يتعلق هنا سوى بشرح (كنت أود قول ما يلي... كنت أود التعبير عن..). ففي حالة المحترفين، النقاد هم من يقوم بعملية الربط هاته، إما مباشرة وإما من خلال الحوار الصحفي الذي يدرج الدفاع استنادا إلى شرعية ما. إن هذه الممارسة الخطابية حول الأعمال، التي تشجعها التلفزة كثيرا، ليست خاصة بالفوتوغرافيا التي تعد متأخرة بسبب بطء سيرورة الشرعنة. ودون أن نتحدث عن الأدب– الذي يشرح الكلمات بالكلمات– فإن الاستعانة باللفظي عرفت أوجها في ميدان التشكيل. لقد انتبه توم وولف Tom Wolfeبنبرة ساخرة إلى وجود هذا التيار في التشكيل الأمريكي المعاصر: "إن الفن الحديث أصبح أدبيا بشكل نهائي: إن التشكيل والأشكال الفنية الأخرى لا توجد إلا من أجل الشرح النصي" (8).

وما يهمنا مع ذلك ليس هذا الخطاب العالم ذي الطابع المؤسساتي والطقوسي، بل الحديث العفوي للفوتوغرافي البسيط حول صوره هو. حينها سيطل الخطر: الدفع بشخص للحديث عن صور هي من إنتاجه، أو تركه يفعل ذلك. وقد لمحنا سابقا إلى أن المضمون الظاهر يغطي على المضمون الكامن وفق عمليات ميتاسيكولوجية، ويذكرنا هذا بقوة بالممارسة الاستشفائية المعروفة. فليكن الأمر واضحا، فما سيأتي لا يسمح بأي حال من الأحوال لرجل لا يمارس التحليل النفسي القيام بهذه "التحليلات النفسية الاعتباطية "التي أصبحت موضوعا يختلط بأحاديث حول أبسط فلتة أو فعل لم يتحقق. فالتجرؤ، في حالة شخص بعينه، بتقديم تأويل خاص لصوره والتعليقات التي يقدمها يعد نوعا من الادعاء والرعونة وستكون بالتأكيد مزيفة. إن الأمر يتعلق بالبحث عن مواقف مشتركة تسمح لنا، استنادا إلى الأعمال النظرية والتحليلنفسية، الكشف عن الأنواع الكبرى للاشتغال.

فعوض الوقوف عند الصور الفعلية يمكن أن نهتم بالصور الافتراضية، تلك التي كان يُنوى إنجازها (تلك التي نعتقد أننا أنجزناها قبل أن تُرفض بروفتها في المختبر)(9). ونسجل أن أغلب هذه الصور، التي هي

حاصل حلم ليلي، غير محتملة، إن لم تكن مستحيلة واستثنائية، حتى عند المصورين المدربين أنفسهم. فمصدر المشهد المفترض الذي قد يشد الانتباه من خلال طابعه الغريب وبإيروسيته والعلاقات الاجتماعية التي يقتضيها، وبالتأكيد بقرابته مع صورة شهيرة، هي الرغبة أكثر مما هو تحليل لوضعية. إن العناصر التي تكونه نادرا ما تعايشت فيما بينها إذا صدقنا شهودا غير معنيين، في الزمان وفي المكان. يجمع الفوتوغرافي الحالم داخل صورته التي حلم بها بين وقائع حدثت في ظرف ثوان معدودات، ويحشو في إطاره الذي خلقه من الاستيهامات موضوعات لا يمكن للزاوية الكبرى أن تجمع بينها، مضيفا بذلك شيئا ما إلى الواقع. إن الفوتوغرافيين الحاذقين الذين يتربصون باللحظة المواتية حيث المشهد الذي بنوه بشكل سابق في أذهانهم سيتحقق في ومضة، أو شيئا ما غير متوقع حدسوه بسبب علاقتهم بالحدث، يعرفون ذلك جيدا. إن صفيحة الصور تشهد على معاناتهم الشديدة.

يذكرنا هذا البحث، الذي قد ينجح وقد يفشل، الهادف إلى الجمع بين الفضاء وبين الزمان للإعلان عن ميلاد معنى يعجز الفوتوغرافي نفسه عن الكشف عنه، بما لاحظه كرستيان ميتز، بعد فرويد وليوتار، بمشهد الحلم الذي يندرج ضمن صيغة "كما لو أن المشهد الآخر" يختلف عن الأول من خلال حجمه لا من خلال دلالاته". توضع هذه الملاحظة جنبا إلى جنب مع مقولة "التكثيف". كتب ميتز قائلا: "إن التكثيف وثيق الصلة بعدد الميكانيزمات الرابطة-(...)- التي تضمن الانتقال من "نص" إلى آخر (= مصطلح فرويدي) من الكامن إلى الظاهر: الذي يشوه بطبيعة الحال الأول، ولكنه يختلق (يكون) من خلال ذلك الثاني". فعندما يحشو الفوتوغرافي في إطاره الغائب عناصر متنافرة وأحيانا مختلقة، فإنه بالتأكيد يقوم بعملية التكثيف، حتى وإن لم تكن بين يديه آلة، فالأمر يتم في هذه اللحظة بالصدفة، قوة ما تثير انتباهه ويعتقد للحظات أنها جزئية من الواقع. فهل يمكن أن نشير إلى أنه، وهو يشوه الكامن من خلال تحوير الأشياء، يصنع الظاهر الذي سيصبح، بمساعدة الحظ والتدريب، صورة فوتوغرافية؟ دون أن نجيب الآن عن هذا السؤال- ودون الادعاء أننا أعطينا أجوبة نهائية عن أي سؤال- نسجل مع ذلك وجود اختلاف هام: فإذا كان "المشهد الآخر" سخيفا بطبيعته، فإن المشهد الفوتوغرافي- المستطيل العزيز على الغرب- يتم تطبيعه اجتماعيا. فبينما لا يكترث الحالم أبدا للحجم، وهو ما يسهل الحلم، فإن الاستعمال والصناعة تراقبان النشاط الفوتوغرافي. وعلى عكس صور الريبورتاج الحقيقية أو المفترضة، يميل بعض الفوتوغرافيين- الذين ينكر البعض عليهم تلك الصفة- إلى استعمال فضاء الصورة لغايات تصويرية.

وهي حالة هؤلاء الذين يتعقبون جذوع الأشجار وجداول المد والجزر، وعدم انتظام الرمال ورسم الأحجار والحالات الشاذة للمادة، والملامح الغامضة لحيوانات الخرافات والوحوش العجائبية. إن هذه الطريقة شبيهة بطريقة الحك frottage التي اكتشفها ماكس إرنست التي تكمن في حك ورقة بالرصاص بعد أن يكون قد ألصقها بمساحة خشنة وغير مستوية، حينها ستظهر أشكال غير متوقعة لم يراقبها التشكيلي في البداية، ولكنها ستوجه لاشعوره من خلال التأويل."إن وظيفة التشكيلي، كما كتب ماكس إرنست، هي ضبط وإسقاط لما يرى في ذاته" (10).

ولكن ماذا يرى الفوتوغرافي في ذاته ؟ يمكن أن نعترف له، على الأقل في بعض الحالات، بقدرته على الإبداع، وهي قدرة تعود في نهاية التحليل إلى عمل الحلم الذي وصفه فرويد لأول مرة: "إن مهمة عمل الحلم هو تمثيل الرغبة التي تنبعث من أفكار الحلم كما لو أنها شيء حقيقي"(11). ولكن يجب أن نأخذ في الحسبان الكبت الذي قد ينتج، عندما يصبح إشباع نزوة، مصدرا للألم تجاه مقتضيات أخرى. وهكذا سننتقل، من خلال العمليات المعقدة- التكثيف والإزاحة- من تمثيل إلى آخر يربط علاقات مع الأول لا يمكن لمنطق السيرورات الثانوية أن تعبر عنه. على ماذا تدل الوحوش؟ على المستوى الفردي، لا يمكن الحديث عن جواب إلا بعد تحليل طويل، ذلك أن فرويد قد بين أن الرموز ليس لها دلالات قارة. ولا وجود لمفاتيح للصور، كما لا وجود لمفاتيح للأحلام. فالذي يتعقب، داخل تعقيدات الواقع، رؤية داخلية ناتجة عن سيرورات معقدة سيجد صعوبة في تفسير ذلك ولن يجني منها نفعا. ولكنه مع ذلك لم "يختلق" الوحوش التي انتزعها من العدم، أو إن شئتم، من شبكة من الأشكال التي كان للحظ أولا ثم لنظرة مستوحاة من الداخل، الدور في الانزياح عن المدلول. نصنف هذه الوحوش، إما بأنها توحي بحيوانات خطرة ولكنها معروفة (الذئب، التمساح، الأفعى)، وإما هي تنين أو عفريت من كل الأنواع، على طريقة الخرافات، وهي التي تؤثث الأساطير والخرافات، من غابر الأزمان. حينها يمكن أن نتساءل: هل نختلق باستمرار، وفق مسارات ثابتة، صورا قديمة تشهد، رغم تطور تقنيات إنتاج الصور، على كونية هذه العمليات البدائية؛ أو نبحث عن محاكاة صور مستبطنة من خلال الانتماء إلى ثقافة ما؟ إن الوحش ليس وحده من يطرح هذا اللغز: تحيل المدينة والشجرة (12) مثلا على الهوس نفسه، تماما كما هو الربط بين صورة المرأة وبين صورة الماء التي كشفنا عن وجودها في كثير من الصور الإشهارية.

توجد هذه الصور المتواترة، المختلفة باختلاف الحضارات، والتي تتمتع رغم ذلك، عندما توضع في المتاحف، ببعض الخصائص المشتركة، حتى وإن كانت متخيلة (وهو ما لا نستطع ولن نستطيع القيام

به مع الحلم)، في قلب نقاش لا يمكن أن نحيل عليه هنا إلا بشكل مختصر. ويكفي أن نحيل هنا على يونغ، تلميذ فرويد ثم خصمه، الذي يصنف هذه "الصور البدئية" ضمن الصور النمطية (الأركيتيبات). ولقد شرح تكونها بالطريقة التالية: "كما أن الجسم الإنساني هو مجموعة من الأعضاء، كل عضو هو حصيلة تطور تاريخي، فإننا نعثر في الذهن الإنساني على تنظيم مشابه. فهو كالجسم لا يمكن ألا يكون منْتَجا دون تاريخ. ومعنى "التاريخ" هو ذلك الذي يبنيه الذهن من خلال الإحالة الواعية على ماض من خلال اللغة وتقاليد ثقافية أخرى. أريد أن أتحدث عن التطور البيولوجي الماقبل-تاريخي واللاواعي للذهن عند الإنسان العتيق الذي كانت نفسيته مازالت قريبة من الحيوان."إن هذه النفسية الموغلة في القدم هي أساس ذهننا، تماما كما تقوم بنية جسمنا على النوع العام للثدييات". ويضيف قائلا في مكان آخر: "نعتقد عادة أن مفهوم "صورة نمطية" يعين صورا أو موتيفات أسطورية بعينها. ولكن هذه الموتيفات ليست شيئا آخر غير تمثيلات واعية: سيكون من العبث افتراض أن هذه التمثيلات المتنوعة تم نقلها وراثيا. إن مصدر الصورة النمطية ميلنا إلى أن نتمثل موتيفات، تمثيلا يمكن أن يتنوع بشكل كبير في الجزئيات دون أن يفقد صورته العامة" (13).

فمهما كان مصدر هذه الصور التي يشهد الفن على تواترها وقدمها، علينا أن نقر باستعصائها على أي ضبط واقعي موضوعي، حتى وإن كانت تمتح مادتها من المحيط لكي يستقيم وجودها. ولكن علينا أن نحذر القول إن كل صورة تتحايل على الواقع هي في الوقت ذاته إبداع أصيل، وهو ما يعني نفي أن تكون الصورة مجرد استنساخ لأخرى، أو في أحسن الحالات نكون قد حولنا المشكل من مكان إلى آخر: لماذا نختار أحيانا استنساخ الواقع (أو استنساخ صور الواقع) وأحيانا استنساخ صور ذات أصل حلمي؟

ولنستثن تلك الصورة التي تم الحصول عليها من خلال الحك في الفوتوغرافيا أو من خلال وسيلة أخرى، فهي لا تقترح علينا سوى تنظيم غير تصويري لأشكال وألوان. ويمكن أن نتعرف في هذه الشبكة على التعبير القوي عن الانفعالات – وسنرى فيما بعد أن هناك لغة للأشكال الخالصة —مع أننا اخترنا أن نلغي من حسابنا الصور التي يقال عنها إنها "تجريدية". لا لأنها بدون أهمية، ولكن لأنها تشكل موضوعا واسعا في ذاته. لقد اتضح أن لقاء الشكل والموضوع، المحفزات الفيزيقية والمحفزات الغريزية، ومسارات فردية وإكراهات اجتماعية، كل هذا يشكل موضوعنا، وهو موضوع واسع جدا.

كيف نصنف هذه الصور التي تقترح مجموعة من الموضوعات لا يمكن تعيينها، حتى وإن كان بناؤها تم وفق "نموذج داخلي" -أو بديل مسكوك- إذا لم يكن من الممكن التعرف عليها (يمكن مثلا أن أسمي

"حيوانا ضخما" ذلك التشكل الذي يمكن تحديده بشكل مستقل داخل فضاء الصورة، حتى وإن كانت الحافات غير محددة بدقة)؟ نميز عامة بين أربعة توجهات كبيرة يمكن التأليف بينها.

يمكن رد التوجه الأول إلى الجهل أو الوفاء النسبي لذاكرتنا البصرية: ستنعدم الصورة عندما تكون معرفتنا بالموضوع غير مباشرة، فضفاضة أو قديمة. ومع ذلك، هناك طريقة يمكن من خلالها التغلب على هذا النقص وتصحيح كل ما يبتعد عن المعرفة المتداولة، إن لم نقل إيديولوجيا، وتكمن هذه الطريقة في الإحالة على نماذج مألوفة تحول دون تدخل المخيال، إنها الاستعانة اللاواعية بالنموذج الداخلي. إن الرسامين الذي كانوا يرافقون القبطان كوك أثناء رحلاته حول العالم – والمفروض أنهم شاهدوا ما كانوا يرسمون– تركوا، من أجل تمثيل أهالي بحر الجنوب، منحوتات متأثرة بمجموعة من المتصورات العجيبة والمتوحشة موروثة عن القرن 17. يحيل أرنست غمبيش Ernest Gombich في كتابه "الفن والوهم" (1956) حالة وحيد القرن الذي رسمه دورير Durer وجعل على جلده حرافش وسبائك حديدية، وقد مارست هذه الصورة تأثيرا كبيرا على الرسامين حتى بعد أن شاهدوا في الواقع أو من خلال العرض وحيد القرن الحقيقي. ويقترح أومبيرتو إيكو شرحا من طبيعة عقلية لذلك: "لقد رأى المستكشفون والزولوجيون وحيد القرن الحقيقي ويعرفون أن جلده لا تغطيه الحراشف، ولكنهم لا يستطيعون أن يعبروا عن غلظة جلده إلا من خلال هذه الحراشف، لأنهم يعرفون أن هذه العلامات العرفية وحدها يمكن أن تعين وحيد القرن بالنسبة لمتلقي العلامة الأيقونية" (14). إن التفسير مقبول جزئيا، ولكنه غير كاف ليكشف عن استمرارية هذا النموذج في الحياة لمدة طويلة. ألا يعني أننا إذا خُيرنا بين الواقع والمتخيل نختار عادة المتخيل بسبب ارتباطنا بالنموذج الداخلي الذي يعوقه النموذج الخارجي، دون أن يفرض نفسه طويلا، ذلك أن الصور التي تتشكل في أعيننا هي بالضرورة سريعة الزوال، ونجد صعوبة في الحفاظ عليها في الذاكرة دون أن تشوش عليها التمثلات السابقة ؟ ونقترب بذلك من شهادة السابلة في الجنوب الأمريكي الذين عندما رأوا أبيض يعاقب أسود (المشهد مصنوع بالتأكيد)، حكوا للباحث على بعد أمتار من هناك، وبكل صدق، أنهم رأوا أسود يعاقب أبيض. إن تمثلات المخيال الجماعي تعمر طويلا. وهكذا يمكن القول، إن كل صورة، حتى تلك المغرقة في واقعيتها، تكشف للمشاهد النبيه عن نسق للتمثلات وموضوعا خارجيا في الوقت ذاته. فعندما ينشط مبدع الصور مسارات مستعارة، استنادا إلى استيهاماته الخاصة فسيكون حاصل ذلك – حتى الفوتوغرافية منها – ميلا ينقل إلى العجائبي التمثلات الأكثر زيفا. وهكذا، فإن مناظر الغابات الاستوائية التي نحتها ذاك الذي أنجز رسوم طواف حول العالم (1860-1900)، تعكس، رغم الضمانات

العلمية التي قدمها الناشر، الأحلام الجماعية للغزو الاستعماري عندما كان الغزاة يلَوِّحون لشعب مستقر بسراب الغرائبية. إن العجائبي هو أولا وقبل كل شيء ما يلي: هناك في الواقع شيء غير مؤكد الهوية، ولكننا نستطيع التعرف عليه داخليا.

إن العجائبي يمكن أن ينبع أيضا من تفكك الأشكال، ولكن أيضا من خلال موضوع تنكره الحواس، ولكن يستوعبه حقل الرؤية كما يتحقق في الإطار. يميز سارتر في كتابه "المتخيل" بين الغياب واللاوجود: "افترضنا في الوصف السابق أن الموضوع كان منعدما وقبلنا غيابه. ويمكن أن نتحدث عن لاوجوده. يشكل الفارس والموت في منحوتة دورير، في تمثيلهما الطباعي ومن خلال الوضعة الخلفية، موضوعين في تصورنا. ولكنهما موضوعان يمكن الحديث عن لاوجودهما لا عن غيابهما هذه المرة. إن هذا القسم الجديد من الأشياء، الذي نطلق عليه تخييلا، يشتمل على أقسام موازية لتلك التي نتصورها: النحت والكاريكاتير والصورة الذهنية... ".

الفارس والموت والشيطان، ألبيرت دورير 1513

ففي المنحوتة الشهيرة لألبريشت دوريرالتي تحمل عنوان: "الفارس والموت والشيطان" (1513) (انظر المنحوتة) نعاين وجود فارس صنديد وثابت يمر دون أن يلقي نظرة على الشيطان الذي له وجه خنزير، والموت يحرك بيده ساعة رمل، وهي رمز دال على قصر الحياة. إن الفارس المسلح ب"سلاح الله" يتبع نصيحة القديس بول للمؤمنين، لذلك فهو في منأى عن إغراءات الشيطان: هو ذا معنى هذه الصورة المجازية الذي تحول الرسم إلى خطاب مقنع.

ولكن الحديث عن حالة تكون فيها الشخصيات لاموجودة غير كاف. فالفارس إن لم يكن موجودا من خلال شخصيته الفريدة في وضعية فريدة، بالإمكان تصنيفه ضمن قسم الموضوعات الذي

يشكل داخلها، في اللحظة التي يتم تمثيلها فيها، نسخة مادية ممكنة. أعرف، أنا المعاصر لهذه الشخصية، أنه كان بإمكاني أن أراه يعدو في البراري، حتى وإن كنت أعترف بالقدرة الفنية لدورير التي لا يمكن محاكاتها. وبالمقابل، أعرف –بالعودة إلى النسق المادي نفسه الذي يتحرك ضمنه سارتر– أنني لا يمكن أن ألتقي بالشخصيتين الأخريين. ولكنهما ينتميان، مع ذلك إلى الفضاء، الأيقوني ذاته، ويصنفان ضمن الأعراف التمثيلية ذاتها، على خلاف الصور الدينية، حيث الاختلاف بين الدنيوي والأخروي موسوم، لا من خلال معرفتنا، بل من خلال الاختلافات في التعاطي مع التصويري. إذا قبلت في مثال دورير الطابع التخييلي– الذي يعد في النهاية صورة– وصنفته ضمن فضاء منسجم وخاضع للقوانين الفيزيائية، فإن الفارس والشيطان ينتميان فعلا إلى الكون ذاته. والحال أنني أفصل بينهما، من الناحية العقلية. ومع ذلك، فالشيطان ذاته له هيئة مألوفة: مخلوق غريب، فهو ليس غريبا إلا من خلال التجميع، لا على مستوى العناصر (شبيه بالخنزير وبالجدي وبالذئب). نحن هنا من جديد أمام تلك العملية التي لها موقع في الحلم وفي السيرورة البدئية: التكثيف، القادر وحده، فيما يبدو، على توليد الوحوش (مستغلا في ذلك نوم العقل، كما يقول غويا Goya وهو الضليع في هذا الميدان). ومع ذلك، فإن هذا الوحش لم تولده هذيانات دورير: منذ قرون وهو يطوف في الأسطورة اليونانية، وفي غيرها قبل ذلك أو بعده. إن الشيطان، باعتباره صورة نمطية مرتبطة بالشيم الأساس (يونغ) أو باندفاع المكبوت نحو المشهد الآخر، وفق تشكلات ثقافية علمنا المجتمع إياها منذ الصغر (فرويد وأتباعه الأورتودوكسيين أو غير الأورتودوكسيين) (15)، يؤكد– على الأقل عندما يتجسد في الصورة كموضوع ممثل– على قدرة الصورة على أن تكون شاهدة على الوجود الفيزيقي وعلى وجود آخر، من طبيعة داخلية، ولكننا نتجنب، على خلاف سارتر، تسميتها "لاموجودة" (حتى وإن كنا نتبنى العقيدة الفلسفية التي تسند تحليله).

وهذا يؤكد في جميع الحالات أن الصورة لها القدرة على تمثيل الموجود فيزيقيا، ما تدركه الحواس (والاعتقاد فيما نرى هو اختيار يستدعي أعرافا)، وقادرة على تمثيل استيهامات المخيال، فرديا كان أم جماعيا (نرى ما نعتقد في وجوده بالاستعانة بأعراف أخرى). لا شيء يمنع من قلب الأعراف (الواقع وفق نظام العجائبي، وغير الواقعي وفق نظام الواقع)، أو الخلط بين الأوراق من خلال المزج بين الأنماط، وهو القصد العميق لكل فنان، صرح بذلك أم لا.

استعان غوستاف دورير Gustave Doré في إنجاز الرسوم التوضيحية المرفقة بكتاب: أقوال البحار العجوز لساموبل تايلور كولريدج Samuel T Coleridge، بصور أسطورية كانت في أغلبها

مألوفة عند القارئ الغربي. هناك الموت الذي منحه صورة قريبة من خيالنا، وذلك لكي يشخصه بطريقة مخالفة لطريقة دورير. ينتمي غوستاف دوري (في رأي جان أدهيمار Jean Adhémar خاصة) إلى تيار يطلق عليه: "رومانسية الإمبراطورية الثانية"، هذا على الرغم من أن أعماله الأولى ظهرت سنة 1847، أي إبان النهضة الصناعية التي ستطور الإيديولوجيا العلموية والتخفيف من هلوسات الفترة السابقة. وهو أمر صحيح فيما يتعلق بأغلب أعماله المعروفة في ميدان الرسوم التوضيحية (رابلي، دانتي، بيرون، سيرفانتيس، شكسبير الخ)، ولكننا لا يمكن أن ننسى أن دوري- الغزير الإنتاج- ساهم في رسم توضيحات كتب ذات طابع علمي. لقد ترك، باعتباره مراسلا ملهما، سلسلة من الصور الأخاذة في دقتها، غالبا ما التقطت لحظة وقوعها أثناء سفره إلى إسبانيا مع شارل دافيلي سنة 1862. أما بالنسبة لطواف العالم أيضا (وقد احتفى المدير إدوار شارتون بدقتها وصرامتها)، فقد وضع رسوما لبعض الرحلات منه مستعينا أحيانا بصور فوتوغرافية فقط. لقد كان دوري سنة 1876 رومانسيا (سنة ظهور "أقوال البحار العجوز")، وقد كان في سجله آنذاك مئات الصور ذات المنحى التوثيقي، وهي صور كان لا يقوم أحيانا إلا برسم خطوطها الأولى. فكيف أثرت هذه الرسوم التوضيحية، وذلك النشاط الفني الرومانسي على طريقته ؟ في جميع الحالات نسجل في أسلوبه وجود قرابات غريبة ومحيرة حول وضع الصورة. ففي هذا الرسم التوضيحي الخاص ببيتي كولريدج :

كنت أنظر إلى البحر، البحر الآخذ في التعفن،
وأشحت بعيني

" أقوال البحار العجوز" لكولريدج، غوستاف دوري 1876

فرسم الأمواج دقيق لدرجة أننا نكتشف، من خلال طريقة تخطيطية أصيلة، حركة البحر ونعثر، في هذا التخطيط ذاته على أشكال أسطورية بدئية، وجوه نساء، وحوش مجنحة الخ، وستبدو

أكثر وضوحا من خلال قلب المنحوتة، وهو ما يسمح به مكر الصورة. فهذه الازدواجية، وهي كثيرة عند دوري وعند أغلب رسامي القرن 19 (ريو Riou، دوبارDe Bar، بايار Bayard، بينيت Bennet)، دالة على الازدواجية الخلقية للصورة. و لم يخطئ زولا عندما كتب عن دوري: "إنه يملك حدس كل شيء ويرسم أحلاما كما ينحت الآخرون الواقع". ويضيف زولا، الذي لم يكن حينها قد أصبح سيد المدرسة الطبيعية المدافعة عن الواقع، في نص كان من الممكن اعتباره، ستين سنة بعد ذلك، جوابا عن أندري بروتون، (النص بتاريخ 14 ديسمبر 1865): "لقد كان خياله الخصب وطبيعته السحرية الفذة خزانا لا ينفد، منه كان يمتح دائما فرجات وآثارا جديدة، لقد احتفى بنجاحه، و لم يكن هناك من يسنده سوى أحلامه، ومنها كان يستمد كل شيء ويبدع من جديد، ضمن كابوس الرؤية، السماء والأرض والله.

"لقد انتقم الواقع أحيانا، يجب الاعتراف بذلك. لا يمكننا أن نعيش إلى الأبد داخل الحلم، سيأتي يوم تخوننا القوة ونكف عن اللعب الإبداعي. سندرك بعد ذلك أن الأعمال عندما تكون مغرقة في فرديتها، فإنها تكرر نفسها حتما؛ إن العين البصيرة تستمد مادتها دائما من الرؤية نفسها، ويتبنى الرسام أشكالا لن يستطيع التخلص منها أبدا. أما الواقع، فعلى العكس من ذلك، أم حنون، إنها تغذي أبناءها من طعام يتجدد باستمرار، إنها تمنحهم في كل ساعة وجوها جديدة، وتَمْثُل أمامهم عميقة لامتناهية ومليئة بالحيوية تنبعث من نفسها باستمرار" (16).

وهناك تجارب أليمة علمتنا أن الواقع يمكن أن يكون مصدرا للاستنساخ، شأنه في ذلك شأن المتخيل، وعلمتنا أيضا أن إعادة الإنتاج تهدد باستمرار أن تكون هي الإنتاج. تشتمل الصورة باعتبارها حصيلة سيرورة تلفظية، على عمليات معقدة، ومحكوم عليها إعادة إنتاج نفسها باستمرار. ودون ذلك، فإن القوالب الجاهزة تتربص بالصورة الجماهيرية، حلمية كانت أم واقعية.

تدمر البصمة المخيالية في الأمثلة الثلاثة السابقة، الواقع ولكن بشكل عقلاني، إن جاز التعبير. يتعلق الأمر، في الحالات الثلاث، بنموذج داخلي، عرفي ومن طبيعة اجتماعية، وهو كذلك من خلال الروتين (بالنسبة لمقلدي دورير في حالة وحيد القرن)، أو من خلال استعادة الصور ذات البعد الرمزي (الموت، عروس البحر). تقوم الصورة في الحالات الثلاث أيضا، من خلال تركيبها ومن خلال الاستعانة بالنسق المنظوري، بشرعنة المتخيل، إنها تمنحه بعدا حقيقيا وتقوم من خلال ذلك بالتصديق، عبر التقليص الذي تفرضه على العالم، على الانتقال إلى "المشهد الآخر"، مشهد الحلم. فلا شيء يفصل بين الواقعية والحلم.

وإليكم الآن مثالا سيشوش على النظام الفيزيقي، ويهدد منطق الأشكال ذاته. ولن نندهش إذا كان هذا المثال ينتمي إلى الظواهر الخارقة كما يعلق على ذلك م . ك إيشير نفسه M C Escher (17). إن الأمر يتعلق بليتوغرافيا (مطبوعة حجرية) تحمل العنوان التالي: النسبية: "نحن أمام ثلاث قوى للجاذبية تؤثر عموديا على بعضها البعض. ثلاث مساحات أرضية تتقاطع مع بعضها من خلال زاوية مستقيمة، وتعيش على كل واحدة منها كائنات بشرية. من المستحيل على سكان عوالم مختلفة أن يمشوا وأن يجلسوا أو يقفوا على الخشب نفسه، ذلك أن لهم تصورات مختلفة عن الأفقي والعمودي. ومع ذلك، بإمكانهم استعمال السلم نفسه. يتحرك على السلم الأعلى لهذه المنحوتة شخصان جنبا إلى جنب، ويسيران في الاتجاه نفسه، ومع ذلك فإن أحدهم صاعد والآخر هابط. لا يمكن أن يحصل بينهما تماس لأنهما يعيشان في عالمين مختلفين ولا يعلم، تبعا لذلك، أحدهما بوجود الآخر".

يتعلق الأمر حقا بعالم كابوسي- أو خيال علمي، وهو الشيء ذاته في أغلب الأوقات — ولكن المفارقة هي أن هذا العالم لا يستمد عجائبيته من خلال غرابة الرؤية أو كثافة الانفعالات التي يستثيرها، ولكن من خلال الدقة العقلانية. إن الفضاء لا يتأثر بدخول الصور غير المألوفة (فهي لا تحدث عليه تغييرا في البداية)، ولكنها تستحوذ عليه وتعيد نمذجته من خلال خلخلة الأشكال. إنها خلخلة متحكم فيها وتستعين، وفق آثار متناقضة، بعقلانية شبيهة بتلك التي استعملها عصر النهضة من أجل خلق حالات انسجام بين الإدراك والعقل. إن سلم إيشير، الذي يمكن أن نصعده باستمرار من خلال هذه المعمارية المستحيلة، معروف، ولكن خصائص هذا العالم، على عكس عوالم الحلم التقليدي (ولو كانت سريالية)، تكمن في أنها تذكي اهتمام علماء الرياضيات كما تثير اهتمام المحللين النفسيين. إن ظل موبيس الشهير Moebius *يطوف هنا، ومن قلادته الشهيرة أيضا استلهم إيشير صوره (18).

ها نحن في قلب مشكلة الصورة، وهي مشكلة كان لنا من الوقت ما يكفي لكي ننساها مع توالي الفصول. إن الصورة لا يمكن اعتبارها بشكل ساذج نافذة مفتوحة على عالم كما تدركه حاسة البصر عندنا، إن الصورة تراهن على الزمن وعلى المعنى، وهي حلمية وواقعية، ولكنها تعتبر أيضا تنظيما وعقلنة للأشكال.

هوامش

*- النص المترجم مأخوذ من كتاب : Guy Gauthier : Vingt leçons sur l'image et le sens, من الصفحة 15 إلى الصفحة 28

1- J P Sartre : L'imaginaire, paris , Gallimard , pp 39-55

2–إن العبارة هي احتفاء بهنري ميشو الذي لم يتناول أبدا هذه القضايا إلا من خلال شعره الرائع.

S. Freud Un souvenir d4enfqnce de Leonard de Vinci Paris M Gallimard 1977–3

S. Freud : L'intérêt de la psychanalyse (1913), in L'énergumène n 10-11, 1976–4

R Desnos : Le rêve et le cinéma, Paris-journal, 27 avril 1923 , in / Cinéma Paris, Gallimard , 1966–5

6– انظر حول هذا الموضوع عملي كرستيان ميتز: Le signifiant imaginaire, Psychanalyse et cinéma , Paris, 1977 U G E 10 /18

7–إن التشويش عند مهندسي التواصل هو كل ما يشوش على بث إرسالية .

Tom Wolf : Le mot peint, Paris 1978 , Gallimard–8

9– لقد رأيت أثناء تربص كيف يشتغل غي مو كيريك.

Max Ernst : Ecritures, Paris , Gallimard, 1970, p244–10

L'Intérêt de la psychanalyse , op cit –11

Gut Gauthier,: Villes imaginaires, Paris 1977 CEDIC (chap. VIII, Schème et schémas)–12

C G Jung : Essai d'exploration de l'inconscient, in L'homme et ses symboles , Paris 1964 , éd –13 Robert Laffont

Umberto Eco: La structure absente, éd Mercure de France , 1972–14

Karl Abraham : Rêve et mythe, éd Payot , Paris 1977 : خاصة– 15

Gesa Rohein : Psychanalyse et Anthropologie, éd Gallimard , Paris 1978

Georges Devereux : Ethnopsychanalyse complémentariste, éd Flammarion , Paris 1972

Emile Zola : Le bon combat, éd Herman, Paris 1974–16

M C Escher : L'œuvre graphique, éd Solin , Paris 1973–17

* Moebius عنوان شريط متحرك لمؤلفه جان جيرو Jean Giraud وهو رسام فرنسي ولد سنة 1938 وعرف عنه نفسه السردي التقليدي ودقة رسوماته. المترجم)

18–انظر : H S M Coxeter : L'œuvre d'Eschter et les mathématiques , in Le monde de M C Escher , Paris 1972 éd du Chène