من النظرة إلى الصخب البصري*

سعيد بنگراد

1

النظرة في العين لاحقة للإبصار فيها، فهي ليست من الرؤية وليست تلك وظيفتها الأولى، لقد نشأت ونمت ضمن سيرورات الترميز المتتالي الذي عرفته الذاكرة الإنسانية. لذلك لا نلتفت عادة إلى الكائنات والأشياء الموضوعة للرؤية، بل نحتفي "بتجربة النظرة" داخلها وما يمكن أن تضيفه إلى الشيء الممَثل في الصورة.

وذاك هو الأصل في التداول الحسي للعالم في الذاكرة، فهو يحضر فيها من خلال أفعال بصرية تُصنِّف الموضوعات المدرَكة ضمن اللَّمْح والحدْج والتحديق والرُّنُوِّ والترميق، وهي جميعها تنويعات على أصل ثابت هو الإبصار قبل أن يتحول إلى "نظرة" لا تَرى، وإنما تُدرِك الكونَ استنادا إلى المضاف الثقافي وتحولاته الدائمة.

إن النظرة، على هذا الأساس، حرة في سلوكها، إنها تنتقي موضوعها وفق زوايا دائمة التحول. فنحن نُبصر في الطبيعة الغفل، ولكننا ننظر في الذاكرة الثقافية، أي ضمن خزان الثيمات التي احتفظت بها عين تنظر وتُسرب المتاح الإنساني إلى موضوع نظرها. وتلك صيغة أخرى للقول، إن النظرة لا يمكن أن تكون مجرد حامل لفعل بصري مباشر، إنها بالإضافة إلى ذلك، تقوم بترتيب ما يأتيها من خارجها، أو هي طريقة بصرية في تنظيم التجربة الإنسانية والاحتفاء بالبعد الإيحائي فيها. فخلف الـــمُمَثل في الصورة تختبئ سلسلة من الدلالات التي استلَّتها العين من ظاهر الأشياء وأودعتها في وضعيات لا تثير شُبهة الرائي، أي أضافتها إلى ما استُنبِت في الذاكرة خارج دائرة النفعي فيها.

يتعلق الأمر بما يمكن أن يتسلل إلى العين وتُدركَه باعتباره صياغة بصرية تتضمن قصدا إنسانيا يجب الكشف عن مضامينه. أو هي طريقة خاصة في تدبير "الانفعال"، والتصرف في الظلال الدلالية التي تنتشر في كامل الفضاء البصري الموضوع للتمثيل. إن هذه المعرفة وحدها قد تساعدنا على فهم أفضل لميراث إنساني سابق، والكشفِ عن الغايات التي تختفي فيها الإرساليات البصرية المعاصرة. فقد لا تكون العين قد فقدت "سحرها" بعدُ، لكنها تميل اليوم إلى تضمين موضوعها بعدا "اقتصاديا" يغطي على الجمالي فيها. فنحن شهداء، في ذروة البصري، على عودة مأساوية إلى الحسي، لا من خلال شحنة الرمزي فيه، كما يقتضي ذلك كل تمثيل يتم عبر المنافذ الحسية، بل من خلال الانغماس أو الانصهار في "حسية" يستوعبها المباشر في الزمن ونفعية الاستهلاك.

إن غايتنا في هذا المقال ليست الإحاطةَ بهذا التاريخ، بل هي مجرد محاولة للإمساك بما يُشكل خاصية مركزية في الحقل البصري المعاصر في علاقته بما ورثته العين عن أسلافها. إننا نعيش في الراهن تجربة بصرية جديدة تبدو، في الظاهر على الأقل، وكأنها تُشكل قطيعة كلية مع "عصور النظرة" السابقة. لقد تخلصت العين من ملكوت الله (الوثن المعبود) وتخلصت من الذاتية ومن عبقرية الفرد المبدع (الفن) لكي تصنع موضوعها من "الفرجة" العرَضية التي لا تُراكم "نظرات"، بل تلهث وراء تمثيل مباشر "لانفعالات" بصرية هي التعبير الأسمى عن رغبات لا تُشبَع، بل يُعوِّض بعضُها بعضا.

وقد يكون من المفيد التذكيرُ بما قاله ريجيس دوبريه في سياقنا هذا. فالنظرة في تصوره تتوزع على عصور ثلاثة تستوعب حالات الوعي الوجودي عند الإنسان، كما تجسدت في سيرورة التحولات التي لحقت النشاط البصري عنده بدءا من الغْرافية الأصلية ببعديها البصري الأسطوري (اليد) والتعبير الشفهي (الوجه) (لوروا غورهان)، مرورا بمرحلة الفن، وانتهاء بما يسميه "العصر البصري"، وهو التعبير الأمثل عن لحظة إنسانية مفارقة تسود فيها الصورة وتندثر النظرة وتتلاشى قيمتها في الوقت ذاته. يتعلق الأمر بعصر الخطاب logosphere وعصر الغْرافية graphosphère (الكتابة) وعصر الشاشة videosphère . إنها لحظات حاسمة في التاريخ البصري

تجسدت في صورة العبادة والصورة الفنية والصورة باعتبارها إحالة على نشاط اقتصادي بمردودية في السوق لا في العين.

إن "طفولة" العلامة في هذه الغرافية بالذات، بطابعها البسيط والمركب في الوقت ذاته، فهي قد تكون، في مطلق الوعي الوجودي، سابقة على اللغة بمفهومها الواسع، ولكنها تصنف ضمن النشاط ذاته: يتعلق الأمر بالرغبة في التعبير عن الذات الإنسانية خارج طاقة "الطبيعة" فيها، وهو ما يؤكده الأصل اليوناني لكلمة garphique *، فهي دالة على الرسم، ولكنها تدل على الكتابة أيضا. ذلك أن اليد لم تكن في منأى عما تُسربه العين إلى الذاكرة البصرية، لقد كانت بداية الوعي عند الإنسان الأول مزدوجة : فقد بدأ متمتما بأصوات لا تفهم، وراسما خطوطا " بلا معنى" ظاهر على الجدران في الوقت ذاته. وبذلك كانت الغرافية مزيجا يجمع بين الصورة والكتابة ضمن نشاط تعبيري واحد، وستستعيد الصورة، عندما تخلصت من إكراهات اللفظي، طاقتها في التواصل وفي تشكيل الانفعالات. وقد تكون هي الحدود الفاصلة "بين العوالم التي نتكلم داخلها، وبين تلك التي تحتضن انفعالاتنا البصرية(1). إن قصد اللغة في دلالات معجمها، أما دلالات الصورة فمودعة في العين، فهي عالم التعدد والتنوع.

لذلك لا تشير "هذه الأنواع البصرية الثلاثة إلى طبيعة الـــمُمَثل فيها، بل تؤكد نمط استيطانه للنظرة"(2). فالإنسان في هذه الحالات مجتمعة كان دائما يُبْصر، وذاك ما مكنه من تبين طريقه والتعرف على مظاهر الوجود من خلال الحسي البصري، لكنه تعلم، في الوقت ذاته، كيف ينظر، أي كيف يُودِع من خلال نظرته جزءا من ذاته في ما تُبصره عيناه. بصيغة أخرى، لقد تعلم كيف يَفْصل داخل العوالم المصورة بين ما ينتمي إلى فعل بصري يكتفي بالتقاط الأشياء، وبين ما ينتمي إلى تجربة النظرة، فهذه ليست جزءا طبيعيا من ذاك، بل هي حاصل الانتقال من الرؤية الحافية إلى دلالاتها في الوجدان.

لقد كان مصدر النظرة الأولى هو فكرة البحث في المرئي ذاته عن شيء ما لا تدركه الأبصار، إنها تشير إلى مرحلة كان الإنسان فيها يتحسس طريقه نحو ما يسمو به عن وجود محكوم بفناء لا راد لقضائه، فكانت الأصنام والأوثان بكل أشكالها هي التعويذة التي يمكن أن "تقيه" من شر طبيعي واجتماعي يهدد وجودا منذورا للعدم، وهو ما يعبر عنه أيضا التعلق راهنا

بالأبطال وكل الكائنات الخارقة التي انبثقت من "داخل" نفسي لم يتوقف أبدا عن استبطان صور لم يعرف مصدرَها دائما بشكل واع. وتجسدت في مرحلة ثانية في الأيقونات ذات الطابع الديني الصريح.

إن المرئي في هذه الأيقونات، في الحالتين معا، "ممر ضروري نحو اللامرئي أو هو خلفية له" (3)، تماما كما هي الصورة دالة دائما على غياب يطول الكائنات والأشياء، قد يكون هو الموت ذاته كما استبطنته انفعالات استوطنت كل المنتجات الرمزية، وقد يكون الأمر دالا على شباب ولى وحلت محله التجاعيد والوهن. فنحن لا نستطيع أبدا الانتصارَ على الفناء، إننا كائنات محكومة بالزوال والتلاشي، ولكننا نستطيع مع ذلك العيش في حضن تمثيلات تتطور على هامش الزمنية وضدا على قوانينها.

وقد يكون ذاك هو السر الذي يفسر أن هذه التمثيلات البصرية كانت دائما قريبة من الموضوعات الفنية، ولكنها كانت موجهة نحو موضوع لا يجب أن تستقر عليه العين، إنها ممر نحوه ولم يكن غاية لها؛ لقد كانت النظرة ترغب في إجلاء جوهرِ ما يمكن أن تقود إليه النظرة فيها. إننا في هذه الحالة، أمام "نظرة لا موضوع لها" حسب، دوبري(4).

أما النظرة الثانية، النظرة الفنية، فقد انبثقت من الداخل. لقد أطلقت عنان الذات المبدعة، وحررت موضوعات الفن في الوقت ذاته. لقد كانت هذه النظرة وليدة إبدالات جديدة منها ما تسرب إليها من التقنية الجديدة للكتابة ذاتها (المطبعة)، ومنها ما ترتب عن ظهور التيار الإنسي الذي أعاد للفرد عبقريته وحريته في الاحتفاء بالوجود خارج أية غاية. إن العين لا تبحث في الفن عن شيء آخر غير الاستمتاع بموضوعات تخلصت من نفعيتها وتحولت إلى غطاء للروح وحدها.

أما في العصر الثالث، العصر البصري، فإن النظرة تتميز بكونها "رؤية بلا نظرة" vision sans regard (5)، إن الصورة فيه تكتفي ببيع السلع والأفكار والخدمات واللوك، وتحيل من خلال ذلك كله، على حالات "انفلات حسي" تتناسل داخله الرغبات وتعيد إنتاج نفسها في شكل مواد للاستهلاك تُلقى للقمامة (jetable)، إنها تكتفي باستثارة سلسلة من الأهواء من طبيعتها أنها تتحرك خارج أية غاية سوى غايات التسويق وحدها.

يعود الفاصل القطعي بين المدارات الثلاثة إلى طبيعة النظرة ذاتها، ذلك أن الموضوع فيها واحد، ففي جميع هذه العصور سيظل القديس والبطل والنجم المعاصر حاضرين، ولكن بأشكال تختلف في الغايات والتجلي. فهذه الكيانات هي ذاتها، ولكنها تحضر في الخطاب البصري من خلال أسناد ستمنح كل شكل من أشكال النظرة هويته الخاصة. وسيَلْتَهِم "البصري" لاحقا عوالم الفن والأشكال التعبدية في الوقت ذاته. إن الصورة فيه تبيع المنتجات والخدمات والآراء، إنها موجودة لكي تحيل على شيء آخر غير المتعة فيها.

إن الأمر يتعلق بطرق متنوعة لتمثيل الكينونة والكشف عن روابطها، الواقعية والمحتملة، مع ذاتية منفلتة من عُقالها تطمح إلى أن تكون أكثر من مجرد "أنا" تضع هويتها في المقول وحده، لا في ما يمكن أن يتسرب إلى فعل القول ذاته، ما يعود إلى اللفظي وما يعود إلى البصري على حد سواء، أي ما يمكن أن يأتي به التلفظ (énonciation) باعتباره آثار الذات في منتجاتها اللفظية والبصرية. لقد كانت "الأيقونة المسيحية تحيل بشكل متعالي على الكينونة التي انبثقت عنها، و لم تقم الصورة الفنية سوى بتمثيل هذه الكينونة بشكل اصطناعي، أما الصورة المباشرة، فإنها تقدم نفسها بشكل طبيعي على أنها هي الكينونة "(6) ولا شيء غيرها.

2

وما يعنينا بالأساس هو طبيعة الصورة الحالية، ومجمل السلوكات المرتبطة بها، والمقصود بالسلوكات أشكال التواصل الجديدة، الإشهار وصناعة اللوك وما يسمى شبكات التواصل الاجتماعي ، الفايسبوك وتويتر.

ففي هذا العصر ستظهر للوجود، على غرار الأزمنة القديمة، كائنات جديدة في حاجة إلى العبادة، ولكن بصيغة الانغماس في الحاضر المباشر. ففي مقابل المعبودات القديمة، الأصنام والتماثيل واللقى المتنوعة، ستظهر أصنام جديدة، ميسي ورونالدو وشاكيرا ونانسي وغيرهم من نجوم الفرجة والاستعراض والكرة، أو نجوم الماركات سمارتفون وأيفون ونوكيا وسامسونغ،

وكل ما يُصنف ضمن ما يطلق عليه في أدبيات الإشهار: النجم/ النسق. إن الشكل الظاهري وحده في هذه الكائنات قابل للمعاينة: التعليب واللون والشكل في الآلة، والجسد في عالم النجوم /الأبطال. وفي جميع هذه الحالات تحيلنا الصورة على عالم "الافتراض" وحده، أما الواقع فهو من ابتداع التقنيات، ذلك أن المعنى لا يودع في الموضوع الممثَّل، بل يأتي من العين التقنية ومعجزات فوتوشوب. إننا لا ننظر، فالأشياء هي التي تأتي إلى العين: لا تبحث العين عن صورة، بل تسعى جاهدة إلى التخلص من الفائض فيها: عندما نخرج من المدينة ونضيع وسط الحقول والغابات نشعر وكأن شاشة كبيرة قد انزاحت من أمام أعيننا وهي التي كانت تمنعنا من رؤية ما يحيط بنا. لذلك لا يُقدم لنا العصر البصري متعة، إنه يقودنا دائما إلى استهلاك ما تقدمه الصورة.

فعلى عكس ما يأتي من الفن حيث تستطيع العين من خلاله استعادة طاقتها الإبداعية الأولى، كما يمكن أن تتحقق من خلال الحسي فيها، فإن ما يوضع في البصري، وفي كل المنافذ الحسية أيضا، هو الحسي في مقابل الحسي خارج وساطة اللغة وسلطة المفاهيم، وخارج مرجعيات أخرى غير التمثيل ذاته، فالعين تذهب إلى موضوعها خالية من كل أغطية الوجود عدا وظيفة الرؤية وحدها. ومع ذلك، لا يمكننا أن نصف هذه التجربة إلا من خلال العودة بها إلى ما يَرسم حدودَها ضمن شبكة رمزية تتحقق وتُتداول داخلها، فما يستهلكه المتفرج، ليس عالما واقعيا، بل سلسلة لا تنتهي من الاستيهامات التي تُعيد تعريف العناصر الواقعية داخله، كما هو الحال مع الوصلة الإشهارية كما سنرى ذلك.

بعبارة أخرى، إن العين تستهلك في البصري موضوعها دون غاية سوى الاستهلاك ذاته، أما في الفن فإنها تخترق داخله. إننا في الفن نلتقط من الحسي ذاته صورة هي طاقة فنية تُخلص العين من حسيتها (كان هيجل يتحدث عن الفن باعتباره العيان العيني وتمثل الروح المطلقة في ذاتها باعتبارها المثل الأعلى). فالعين لا ترى في هذه الحالة، إنها تبحث عن الرمزي في ما ترى. تماما كما كانت حالات التشخيص التي رُسمت في عصور ما قبل التاريخ على جدران الكهوف شيئا آخر غير استنساخ لواقع لا يمكن أن تنكره العين.

أما في البصري، فإن كل شيء يبدأ في الفعل المباشر والحسي وينتهي عنده. وهو ما يوحي أن "علاقة الصورة الحالية بالمعبودات القديمة أقوى بكثير من علاقتها بالصورة الفنية، ... إنها تستثير الحضور التلقائي للمعبودات القديمة"(7). إنها تحيل، في حاضرنا المباشر، على ما يمكن أن يُصنف ضمن استهلاك يتخذ شكل حِس مُعَمَم يسكن العين، في ما يشبه ردود أفعال مبرمجة في الرؤية التي تلتقط الصور، فهي البديل البصري عن الأشياء (حيثما وليت عينيك هناك صورة، هناك شيء ما يغطي على الوجود الطبيعي).

هنا أيضا تتجلى سلطة البصري وقدرتُه على التسرب إلى كل المساحات التي يتحرك فيها الإنسان، بالنفع والمتعة. فقد ساوى النموذج الاقتصادي الرأسمالي، من خلال فكرة "الإنسان الاقتصادي" homo economicus (8) بين كل المنتجات الموجهة إلى الاستهلاك دون الاكتراث لطبيعتها وطبيعة الحاجة التي تلبيها. لقد اجتاح التسليع كل شيء في الحياة، بما فيها "العواطف" و"الأفكار" و"الكلام" (ما تبيعه اتصالات المغرب وغيرها هو الكلام وليس الزمن، فالزمن سابق على الكلام، إننا نمنح الذات المستهلكة ما يُمكنها من التخلص من الزمنية المنتجة لتكتفي بزمنية بلا طائل، أي زمن غير مفكر فيه). وهو ما يعني أنه لأول مرة في التاريخ الإنساني يباع الكلام باعتباره بديلا للفعل والتفكير.

إن الخلط بين استهلاك منتجات صناعية وخدمات، وبين استهلاك أبطال وأفكار، يشير إلى أن آليات التسويق هي أكثر المؤسسات تأثيرا في المجتمع، فهي قادرة على التحكم في سلوك الأفراد والجماعات. وداخل هذه المؤسسات تلعب الوسائط البصرية الدور الرئيس. فبدون صورة تحل محل المنتج لن تحتفظ العين سوى بكتلة مادية خالية من أي معنى، أو لن ترى سوى وظيفة تلبي النفعي خارج حالات الاستيهام.

وهذا ما يتجلى في نمط بناء الصورة الإشهارية، فهي لا تبيع فقط، إنها تقوم، من خلال وظيفتها تلك، بإيداع الوهم والتضليل والحلم المزيف في الأشياء والكائنات التي تقوم بتصويرها. ولا يمكن لكل حالات الاستيهام هاته أن تتحقق إلا في صورة جديدة تنكفئ على نفسها من خلال تمثيل "الحسي" منعزلا ومفصولا، وموجودا خارج إمكانية الانفتاح على العوالم الرمزية التي يمكن أن يستثيرها. يتجسد النجم داخل الفرجة "هنا" و"الآن" في "صورة" ستختفي باختفاء

فضائل المَثل أو تراجعها. تماما كما تختفي الماركات أو تنوع من أشكالها، وكما تموت الآلة بفساد أجزائها.

إن الأمر شبيه بعوالم السحر، هناك طقوس تتم من خلال "المحاكاة" (9)، وهو ما يتجسد في كل الصيغ البصرية التي تضع البطل النجم أنموذجا تاما، أي قدوة، وتدفعنا إلى الاعتقاد في عوالمه. لذلك نستهلك في الأفكار واللوك والمنتجات النفعية ما يستهلكه البطل، أو ما يحلم به. وهناك أخرى تتم من خلال "الاحتكاك"(10)، فالمراهقون والمراهقات (وربما الكبار أيضا) يندفعون نحو البطل/ النجم من أجل قبلة أو توقيع أو مجرد لمس عابر له وقع السحر في نفوسهم (مازال البعض منا يخشى أن يلمسه شخص ما، فقد يكون في اللمسة نوعٌ من السحر. وهذا السلوك مرتبط في واقع الأمر، بكيفية السيطرة على الطبيعة من خلال العلامات). وفي الحالتين معا، نحن أمام ما يشبه التمكن من وجدان المتلقي وتوجيهه وفق غايات يحددها صناع الصور وكل التقنيين في ميدان السمعي البصري.

فما يتحكم في الصياغات البصرية للحاجات ليس سوى رغبة في التحكم في "حجم المتخيل" بكل عوالمه الرمزية من خلال تقليص أقصى للممكنات الدلالية لما يُقدم من خلال التمثيل البصري واللفظي في الوقت ذاته. وهي صيغة أخرى للقول، "إن هذا التمثيل لا يقوم، في جل حالاته، سوى بالاستنساخ الحرْفي لتجربة يومية مرئية في أشيائها وكائناتها وحدها، تماما كما لا يقوم اللفظ سوى بوصف محايد لمنتجات موجهة لتلبية حاجة استهلاكية" (11) هي ما يُودع في المساحات التي يوفرها التلفزيون والشوارع وواجهات المتاجر للإشهاريين. وهذا ما يفسر إصرار البعض على استعمال الدارجة في الوصلات الإشهارية، فالنفعية في الاستهلاك هي الرديف المباشر للنفعية في اللغة: استهلكوا بالدارجة، نحن نفكر بدلا عنكم بالفرنسية.

ومع ذلك، لا تُقدم هذه الصورة موضوعا ماديا، إنها تُلغي الواقع لتحل محله، أو تجعل الآلة بديلا عن العين التي لا تلتقط ما تراه، بل تحتفظ بما تبيحه الآلة أو تجيزه. فكل شيء "جاهز" في العين الاصطناعية، إن المعنى يُصاغ داخلها، وداخلها أيضا تتم برمجة أشكال تلقيه (تقنيات الصورة الحديثة). نحن في واقع الأمر أمام نظرة اقتصادية تعتمد الرؤية في صياغة الحاجات وبدائلها في الوقت ذاته. فكل ما يوضع "ملموسا" في الصورة لن يكون سوى ممر

ضروري نحو رغبة مودعة في عوالم المنتج. وتلك مفارقات عصرنا، فالوسائط الحديثة تعطي بسخاء، ولكنها تسترد ما تعطيه من خلال تسريب ما تريده في غفلة عن المتلقي أو بالتحايل عليه. وهذا يذكرنا بما أشار إليه رولان بارث وهو يتحدث عن الدور الذي يقوم به الإيحاء، المعنى الثاني الاستعاري، إن الغاية منه ليست تنويعا للوجود، بل تطبيعا للمعنى الأول، وعلى عكس ما نتصور، فإن العين في الصورة تلتقط المعنى الثاني على حساب المعنى الأول. إن تعميم الصورة ليس دلالة على حرية العين في اختيار ما يمكن أن تراه، وإنما هو تضليل لها.

3

والحاصل أننا محاصرون بتمثيلات بلا مؤلف ولا مرجعية غير مرجعية المردودية في السوق. ذلك أن الشكل البصري الجديد ليس شيئا موضوعا للتأمل، بل حالة من حالات التشويش على "التواصل الإنساني" في حميميته ومردوديته في الممارسة والتفكير، إنه تعميم للضوضاء والضجيج اللذين يتسربان إلى العين ويمنعانها من النظرة، وهو ما يوجه رؤيتها في الوقت ذاته.

وكل ما في المحيط المباشر، أي كل ما جاء به الإبدال البصري الجديد يدعو إلى ذلك. فمن ميزات "العصر البصري" الذي يتحكم في نظرتنا، "هيمنة الصخب الصوتي على عوالم الرؤية والنظرة. هناك انغماس مطلق في الصورة، كما لو أننا ونحن ننظر لا نقوم سوى بالإنصات لأنغام موسيقى مسترسلة، أو الخضوع لضجيج بلا نهاية، لقد استطاع الصوت، وهو الذي كان سائدا في الفضاء العمومي، استيعاب كل ممكنات البصري وضمه إلى إحساس خالص بالوجود، هو الدليل على أننا موجودون في العالم "(12)، (يكفي في هذا السياق استحضار الوصلات التي تقدمها دنيا بوتازوت ومرافقها في البصمة وأومو واتصالات المغرب لكي ندرك ذلك: نحن أمام هرْج ومرْج، كلام لا يتوقف، فالإقناع لا يتم من خلال الصورة بل من خلال استحضار سلسلة من الوضعيات التي ألفتها العين: "الغميق" و"النكير" و"التهريج" واستعادة أفعال يومية بلا معنى والإحالة على مؤسسات لا وجود لها: مجموعة الراحة والنوم).

فلا أحد منا يستطيع في عالم الوفرة في كل شيء، في النساء والرجال والسيارات والآلات، الإفلات من إكراهات "الاستعراض" و"الفرجة"، ما يشير إلى "عري" مقنع شرعي ومباح. لقد كانت "الساحات" العمومية التي أنشأتها المدنية الحديثة قادرة على منح الذات والشيء الذي يحددها، هوية في الوجود والاشتغال، كما منحتها فضاءات واسعة للمتعة والاستغراق في الرمزي.

ولا يبدو أن الأمر مازال كذلك اليوم، لقد أصبحت الصورة هي اليافطة التي من خلالها يتم عرض الذات واستيعابها ضمن دورة استبصارية لا تتوقف، ربما يلعب فيها الإحساس بالزمن الدور الرئيس: لقد أصبح الناس يعشقون صورهم أكثر مما يلتفتون لحقيقتهم، فاللحظة لكي تكون لا يجب أن "تُعاش"، بل يجب أن تُمثل بصريا، ذلك أن الحاضر أمام العين وحده قابل للتداول، أما تمثلاتنا عنه في الذاكرة البعيدة والقريبة فلا قيمة له (النزعة الاستعراضية الجديدة التي تدفع الكثير من سكان الفيسبوك (الأمة الأخرى) إلى عرض أوضاعهم، كلٌّ أوضاعهم، أمام كلِّ الأعين، بما فيها أحيانا الحالات الأكثر حميمية في حياتهم: ماذا يعني السيلفي الجديد، هل هو نرجسية مريضة، أم "قلق رهيب" كذاك الذي تحدث عنه هايدغر وهو يشير إلى "الكائن من أجل الموت" (l'être pour la mort).

يتعلق الأمر في جميع هذه الحالات باستراتيجية تواصلية تُقصي كل حالات "التمثلات الرمزية" و"الانفلات الإيحائي"، لتركز فقط على اختيار ما يجب أن يحضر في العين حافيا، أي ما يجب أن يُوَجَه إلى إشباع لحظي، كما تقتضي ذلك كلُّ حالات الاستهلاك المباشر. لم نعد نملك حق الرؤية، فالرؤية مودعة بشكل سابق في مجمل الشاشات التي تفصل بيننا وبين العالم، وتمنعنا من التعرف على الواقع، وليس غريبا أن يُصر كلُّ الإشهاريين على القول إن الواقع لا وجود له، هم من يقدم للجمهور صورة عنه، لذلك يحتفي الناس بصورة المنتجات أكثر مما تُغريهم وظيفتها. إن الصورة تكتفي بتشخيص "فَرْحَة" الامتلاك أو الاستعمال. وهي فرحة لا تختلف في جوهرها عن فرحة الأطفال الذين يُقبلون على الشيء في ذاته، لا على صورة رمزية منه.

إن الحقيقة ليست في ما أتداوله بشكل فعلي، بل في ما هو معروض في الصورة. إن الصورة كيان ثابت (الصورة لا تعرف النفي أبدا)، أما الشيء بين يدي فمُعرض للتآكل

والاهتراء: سامسونغ أو سمارتفون الذي بين أيديكم ليس حقيقة، إنه وهم، نسخة مبتذلة موضوعة لتداول مدنس، أما الأصل فموطنه الصورة، فبمجرد ما تقدم الشركة شكلا جديدا، في الصورة، نسارع إلى التخلص من النسخة التي نملك من أجل الحصول على نسخة جديدة هي أقرب إلى النموذج الأصل الذي تضعه الصورة للتداول.

وهذا ما يفسر الخلط الذي تقوم به استراتيجيات العرض دائما بين وظيفة الشيء وبين صورة الماركة التي ينتمي إليها. إننا نشتري نوعا لا نسخة معزولة، ومن يذهب إلى السوق ليس فردا معزولا بل "نوعا ثقافيا". فلا ثقة في منتج بلا هوية، ولا خير في مسحوق لا يقوم سوى بالغسيل، ولا خير في عطر يطرد الروائح ولا يبشر بزوج أو عشيق.

بعبارة أخرى، إن الشاشات البديلة تمنعنا من الرؤية، لأنها توجهنا إلى ما يجب أن نراه وكيف نراه، وما يجب أن نرغب فيه ونشتهيه. لقد كانت العين حرة في التصرف في عوالمها يوم كانت تختار موضوع نظرها، ولكنها الآن أسيرةُ ما يُعرض عليها في كل مكان، لأنها تكتفي بالرؤية. وتلك أيضا الحالة التي تُبنى داخلها الصورة الإشهارية، فنحن لا نُمسك فيها بموضوع حقيقي، بل بصورة عنه، تماما كما لا نمسك من اللحظة بسعادة فعلية، بل بما يوحي أو يوهم بعوالم السعادة، ذلك أن المباشر فيها سابق دائما على غير المباشر، تماما كما هي العاطفة سابقة على المفهوم، والانفعال أشد وقعا على النفس مما يشير إليه العقل، والرمز لاحق دائما للقرينة : الأحمر قوي في الرمز فهو مفتوح على كل الانفعالات، أما الدخان في القرينة فمحدود لأنه محكوم بالموضوع الذي يشير إليه.

إن جملة من قبيل: نْقى من النْقاوة نْقاوة تيد، لا يمكن أن تعني سوى شيء واحد: لا نبيعك سيدتي منتجا، بل نبشرك بأصل الوجود فيه: لا نعطيك مسحوقا يمنحك بياضا في الأشياء، بل نمدك بخاصية البياض كما كانت قبل أن تكون هناك أشياء بيضاء. إن البياض كخاصية موجود في كل الأشياء، ولكنه يحيل، باعتباره أصلا، على البياض قبل وجود الأبيض. هو ذا المضمون الأنتروبولوجي للوصلة، وهو مضمون لا تراه العين عادة، ولكن ذاك ما يلتقطه اللاشعور ويحتفي به.

وهذا هو الطابع المانوي الذي يحاول الإشهار تسريبه إلى الحياة الاجتماعية من خلال صور لم تُوضع لكي تتعايش في ما بينها، بل لكي يلغي بعضها بعضا: طرف يقصي طرفا آخر.

لا يمكن للصورة أن تكون إلا إذا كانت نقيضا لأخرى، تماما كما تُلغي المنتجات بعضها بعضا: حينها يمْثُل العالم أمام المستهلك باعتباره ثنوية قطعية أو تقابلا مطلقا تنحاز العين من خلاله إلى التوحد في المنتج الأقرب إليها: الله واحد فاعبدوه جميعا، أرييل يصبن أحسن، فلا تستعملوا غيره.

إننا في كل حالات العرض هاته، حالة النجم/البطل وحالة الماركة وحالات المنتجات الاستهلاكية، أمام دعوة إلى حسية يلعب فيها المظهر الخارجي الدور الرئيس: إننا لا نحلم بشيء أكثر من حلمنا بجمال الممثلين والممثلات، ولا نحتفي بشيء أكثر من احتفائنا برشاقة الرياضي وقدرته على القفز أو التصويب أو المراوغة؛ كل شيء يتم في الجسد، منه يبدأ وإليه ينتهي. يتعلق الأمر بالتمثيل لعوالم حسية، منها تستمد البطولة مضمونها وفيها تتحقق ومن خلالها تختفي أيضا.

فعندما تنهار الأحلام الكبيرة، ينسحب الأبطال الحقيقيون أمام زحف النجوم. تود المرأة أن تكون مثل الممثلات أو تتماهى في الممثل، ولكنها لا تستطيع ذلك، فتُصرِّف هذا الإحساس في المحيط المباشر: هي أحسن من جارتها في مسحوق الغسيل ولباس الأطفال و"كْنور" و"البصمة" و"التركيبة الرباعية". فما لا يمكن تمثيله بصريا لا قيمة له، من قبيل ما تقتضيه تنمية الهوية بما هي حصيلة لتراكم قيمي ينمو ويتكاثر ويتطور داخل التاريخ.

فلا فرق إذن بين الوثن في الألفيات السابقة، وبين البطل الرياضي أو نجم الغناء والسينما في عصرنا الحاضر، عدا أن الأول كان يقربنا إلى الله زلفى، أما الثاني فيشدنا إلى لحظة عابرة في زمنية تتميز باستهلاك معمم. إن المعبود المعاصر لا يملك سوى جسده، هو أداة إقناعه به يُغري ومن خلاله يتسلل إلى انفعالاتنا. إنه يجسد رغبة قوية تستبد بالفؤاد، ولكنها لا تستغرق سوى لحظة عابرة ستختفي سريعا لتحل محلها رغبة أخرى، ضمن دورة زمنية لا تتوقف أبدا، فداخلها يلغي الأبطال بعضهم بعضا. فلا خير في بطل يشيخ، أو يختفي بريقه، سيُستبدل بآخر، وسينساه عشاق الأمس، كما ينسى الأطفال لعبهم ويستبدلونها بأخرى. اختفى بيلي واختفى مارادونا بعده، كما اختفى قبلهما آخرون وجاء آخرون وها هي هيفاء تسير إلى الشيخوخة، ولم يعد

أحد يذكر روبي المصرية وبريجيت باردو الفرنسية، الفرجة وحدها ستظل البطل الحقيقي الذي لا يُعبد بل ينتج المعبودات.

والحاصل أن هذه الصور الجديدة لا تشير إلى نمو في الوعي البصري أو ارتقاءٍ بالذوق الفني ضمن سُلمية تصاعدية تقود إلى مزيد من التأمل التجريدي، بل هي في الأصل عودة إلى حسية "طبيعية" فطرية، تستوعب النظرة ضمن المعطى الجاهز أمام العين.

إن تصوير العالم من خلال "استنساخ حرفي" هي طريقة مثلى للتمويه على الحقيقة فيه: كل شيء يوضع أمام العين في بداهته، ولكن التكاثر في الصور يُلهيها عن رؤية الأشياء في حقيقتها. لقد ظهرت طرق جديدة "للتصديق" على الواقع، فليست الحقيقة فيه هي ما يمده بعناصر وجوده، إن واقعيته قائمة على قدرته على استيعاب استيهامات العين. وهي صيغة أخرى للقول، إن الواقع لا يُخبر، أو ليس بؤرة لحالة تُطابق بين التسمية والشيء كما يقول المناطقة، إنه يمد الذات المبصرة بما يمكنها من الانزياح عنه. وهو ما عبر عنه دوبري بقوله، "لقد حل الفعل "رأى" محل الفعل " أفهم" « Visualiser c'est expliquer, « je vois » a remplacé « je comprends (14).

إن الصورة في السجل البصري الراهن في أغلب حالاته موجهة إلى الترفيه (أو التضليل)، إنها لا تراكم، بل يلغي بعضها بعضا (لا وجود لنص بصري ثابت في الإشهار). إنها لا تملك رهبة الوثن ولا جدية اللوحة(14)، إنها تبحث عن الألفة في العين، وبذلك تضع دائما قدرا من السخرية والعبث والعرضية في الأشياء التي تمثلها، إنها عابرة للوجدان، كما هي عابرة كل الانفعالات وحالات الاستهلاك اليومي.

---

*-سبق أن نشرنا صيغة مختصرة من هذا المقال في الملحق الثقافي لجريدة الاتحاد الاشتراكي.

*-نفضل الاحتفاظ بكلمة غرافية graphique لأنها تحيل على الرسم والكتابة في الوقت ذاته.

1- Régis Debray. Vie et mort de l'image, éd Gallimard, 1992,p.60

2-نفسه ص 297

3-نفسه ص 307

4-نفسه ص320

5-نفسه ص320

6-نفسه ص412

7-نفسه ص 411

8- بيرنار كاتولا : الإشهار والمجتمع، ترجمة سعيد بنكراد، دار الحوار ، سوريا، 2012، ص87

9-أومبيرتو إيكو: العلامة ، تارخ المفهوم وتحليله ، ترجمة سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، 2007، ص206

10-نفسه ص206 11- انظر مقالنا: الفصيح والدارج في الإشهار، علامات ، العدد 42 ، 2014

12-Debray ,op cit, p. 383.

13-Debray ,op cit,p.492. 14-نفسه 321

صدر حديثا