ترى العين ما تود أن تراه

سعيد بنگراد

هناك نظرة ساذجة ترى في الصورة حالة من حالات الاستنساخ التي تفرزها النزعة المحاكاتية للعالم الخارجي. فنحن نحتمي بالمعطى الطبيعي ونستحضر أشياءه وكائناته استنادا إلى حاسة وظيفتها النقل الأمين لما ترى. إن المصوِّر، وفق هذه النظرة، لا يقوم، في حالات التمثيل البصري، سوى بنقل ما تراه العين إلى نظير اصطناعي يتمتع داخله الشيء الممثل بوجود جديد يستمد دلالاته من امتداداته في أصله الأول. فقَدَر العين أن تُبصر خارج ممكنات النظرة فيها.

تنتمي الصورة، وفق هذا الاعتقاد، إلى العالم المحسوس، إنها تَشُد العين إلى أشياء الكون وكائناته وظواهره بما يضع "الحدس الحسي" في علاقة مباشرة مع النوافذ التي تطل عليه. فمعنى الشيء هو ما يأتي من مادته، لا مما يمكن أن تكشف عنه إحالاته الرمزية (1). وبهذه الصفة، نُظر إليها باعتبارها إعادة إنتاج لعالم صامت. قد يكون الإنسان فعل ذلك رغبة في التماهي مع الطبيعة، فالأصل في الجماليات كلها هو الانصهار في "حسية أصلية" لا تتنكر لكل أشكال التوسط، أو فعل ذلك رغبة في تمكين الذات من امتلاك محيطها من خلال إعادة إنتاج كائناته وأشيائه، فقد كانت الصورة في وعي البدائي دائما هي مصدر قوة الأشياء.

والحال أن الأمر أعقد من ذلك بكثير، إنه أكبر من أن يُرد إلى حالات استنساخ محايد لكون صامت. فالصورة ليست مضافا سلبيا لما يمكن أن تقوله الكلمات، فهاته

"تتحدث" عن العالم، أما الصورة "فتُرينا" نسخا مشخصة منه، إنها جزء من الأسطوري فينا، وهي أيضا رديف للكون الإيمائي، العنصر الآخر في أشكال التواصل الإنساني. وبذلك تحتل موقعا هاما في سيرورات الترميز التي رافقت الإنسان في رحلته على الأرض. إنها تتحرك ضمن نشاطين ذهنيين مختلفين هما ما يحدد في واقع الأمر شرط وجود الأشياء وطبيعة النظرة إليها في الوقت ذاته:

-هناك نشاط يُصنف ضمن "إدراك حسي" يشترط موضوعا تستوعبه العين استنادا إلى "حقيقته" الخاصة، خارج استعمالاته الرمزية. فشرط الإدراك في هذه الحالة هو وجود شيء موضوع للإدراك. وفي هذه الحالة نكون أمام كل الصور التي تسعى إلى الارتباط بما تقوم بتمثيله إلى حد التشابه أو التطابق المطلق، كما هو الشأن مع كل الصور التي نتداولها عن أنفسنا وأصدقائنا وعن الطبيعة والأشياء والكائنات التي تؤثثها. إن السبيل فيها سالك من الدال إلى ما يحيل عليه. فنحن ميالون إلى محاكاة عالمنا بما يمكننا من التحايل على "زمنية" خطية تُدمر كل شيء في طريقها عبر تأبيد اللحظة فيها.

بعبارة أخرى، إن الصورة في الإدراك الحسي مرتبطة بالانطباعات التي تأتيها عن طريق الإبصار. إننا نتداول هذه الصور استنادا إلى مقولات من قبيل المحاكاة أو التشابه أو الاستنساخ. مثال ذلك أن الشجرة التي تمْثُل أمامك في البستان هي حقيقة موضوعية لا يمكن للعين المحايدة التصرف فيها، كما لا يمكن للوعي المدرك تجاهل وجودها، ذلك أن العين أسيرة ما ترى، فإذا انتفت الشجرة سينتفي الإدراك البصري أيضا. وهذا على خلاف الشجرة في الصورة ،كما سنرى ذلك أسفله.

إنها موجودة حقا، ولكنها لا تحضر في العين باعتبارها "تجربة"، فهي تتسلل إلى الحس وحده. ذلك أن "معناها" لا ينبثق من "مادياتها"، بل مما تُفرزه سيرورة تحول ما

يُرى فيها إلى "خبرة". فلن أفكر عندما أرى الأسد في ما يمكن أن يمثله هذا الحيوان في عوالمي. إنني أنفعل، أي أخاف وأرتجف وأهرب أو قد أصرخ طلبا للنجدة. وفي جميع هذه الحالات لن أستحضر أبدا مجموع الصور الاستعارية التي تسللت إلى وجداني ووفقها نظرت إلى الأسد دائما. تنتفي في هذه الحالة كل الوسائط بيني وبين عالمي الخارجي، إن الخطر الداهم الذي يهدد وجودي هو وحده الذي يتحكم في سلوكي.

-وليست تلك هي حالات "التمثُّل"، النشاط الثاني في استحضار العالم الخارجي في وعيي؛ إنه نشاط يدرك هو الآخر عالمه، ولكنه لا يكترث للأصل المادي في عمليات التمثيل الذهني؛ إنه على العكس من ذلك، يشترط غياب الموضوع لكي يُنتج صورا متغيرة ومطاطية ودائمة التحول. فما يَحْضر في المخيلة ليس موضوعا فعليا، بل مجمل صوره الممكنة، الحقيقية منها والمستهامة، كما خزنتها ذاكرة لا تُخْلص دائما لحقيقة ما يتسرب إليها؛ فالتخزين يتم في العادة وفق مصفاة هي من منتجات أهواء الذات وتقلباتها، إنها تنتقي صورا تستجيب لحاجات متغيرة في النفس. "فالإنسان منتج من منتجات الرغبة، وليس إفرازا لعقل خالص"(2).

إن الصورة، في هذه الحالة، لا تكتفي بنسخ الواقع، إنها بالإضافة إلى ذلك "تشق المرئي، وتُقلق النظرة وتسائل الوعي الساذج وتشكك في الحقيقة المباشرة للإدراك"(3). إن العين لا تُبصر، وإنما تستحضر كل ما يمكن أن تنتجه تجارب النظرة. وليس غريبا أن تكون البدايات الأولى للغْرافية لحظة فارقة في تطور الوعي الإنساني، إنها اللحظة التي امتزجت فيها الخربشات الأولى، باعتبارها تماسا مباشرا مع "واقع "يُرى في العالم الخارجي، مع سلسلة من الرموز هي التي ستحل محل ما يرسمه الصوت باعتباره معاني تحل محل

الأشياء وتوسع من ذاكرتها. لذلك كانت الغْرافية دالة على الرسم والكتابة في الوقت ذاته. إن الصورة هي امتداد لهذا وذاك.

يتعلق الأمر، في الحالتين معا، بمحاولة لترويض انفعالات خاصة أو عامة وإيداعها داخل "حالة وجود" ثابت يتم تداوله باعتباره مضافا رمزيا لما يقابله في العالم الخارجي بالتناظر في الحالة الأولى، وبالتمثيل الرمزي في الحالة الثانية. فنحن "في العالم" من خلال قدرتنا على استحضار ما يوجد خارجنا في المعنى. إن الصورة لا تكون إلا عندما تصبح دالة على غياب ما تمثله لا على حضوره. فنحن لا نفاضل بين " الواقعي" وصورته، بل بين الشيء وبين معناه في الذاكرة.

وهذا معناه أن الإشباع الذي تأتي به النظرة هو ممر نحو عوالم أخرى هي شرط التمثل وشرط وجود الصورة في الوقت ذاته. فلكي تتحول الصورة في وعيي إلى خبرة يجب أن تستثير عندي مجموعة من الدلالات التي تتوزع على صور أخرى قد لا يكون لها أي رابط مباشر مع الصورة الأصل.

إننا نستخرج، استنادا إلى عمليات التمثل، من المصور "صورا" أخرى موجودة في وجدان الذي يُصور، وهي صور لا تشبه دائما نظيرها في العالم الخارجي. فلا تحيل الزهرة، ضمن مشهد بصري، على الزهرة في الحقيقة، أي على ما يعادلها في الطبيعة، إنها ممر نحو عالم آخر، فهي قد تستثير مشاعر من قبيل الحب أو الصداقة أو الهدية أو المصالحة. بل قد يصل الأمر إلى حدود إسقاط مراحل من العمر، حينها تصبح الزهرة موضوعا تتحدد من خلاله زمنية يكون فيها الربيع دالا على مرحلة في العمر تتقابل مع أخرى، تارة من حيث النضارة والكهولة، وتارة أخرى من حيث الاندفاع والحكمة.

لذلك كان لمنتجات التمثل وضع خاص. فهي على خلاف صور الإدراك الحسي، لا تسكن العين، فالعين لا تبحث عن معادلاتها في العالم، إنها تعشش في الوجدان وتمده بما يقلقه أو يريحه أو بما يحفزه أو يثبطه أو بما يوسع من مدى المتخل عنده. فعندما تختفي الشجرة عن الأنظار يبدأ نشاط من طبيعة أخرى. إننا لا نستحضر الشجرة الفعلية، بل نستحضر تجربتنا نحن مع كل الأشجار وفق ما يحيل عليه المخزون الرمزي في حياتنا. وبذلك تُعتبر "الصورة تجليا للظاهر داخل النظام الظاهراتي، إنها لا تحل محل الأشياء، وإنما تبين لنا كيف تنفتح هذه الأشياء أمامنا وكيف نلج عوالمها" (4). وبذلك تكون الشجرة الثانية أغنى بكثير من الشجرة الأولى وأطول عمرا وأشد تأثيرا منها أيضا.

وفي جميع الحالات، فإن ما يميز الصور ضمن هذا النشاط التمثلي هو تحولاتها الدائمة. إنها ليست معطى ثابتا في الذاكرة، بل هي غطاء لانفعالات الذات وتقلباتها. بعبارة أخرى، يجب أن نتخلص من الشجرة الفعلية لكي تنفتح كل صورها في وعينا، يتعلق الأمر باستحضار لخبرة لا توجد في التجربة الفعلية بل في صورتها داخل الوجدان. وذاك هو الفاصل بين معطيات التجربة وبين الشيء المعزول في الطبيعة. إن الأشياء تنتقل، من خلال الصورة، من كينونتها في ذاتها إلى كينونتها كما تتسلل إلى نظرتنا. إنها تتحول من شيء في الواقع إلى ظاهر في أعيننا كما يتصور ذلك هوسيرل.

وقد يكون هذا الفاصل هو الذي دفع أومبيرتو إيكو إلى التخلي عن التقابل العارض بين الشيء وصورته ليتبنى تصورا يقابل بين الشيء كما يتسلل إلى "بنية مجردة" وبين الدال الذي يمثله بصريا. هناك عمليات ذهنية تستند إلى قدرتنا على التصرف في التجربة الفعلية ورد التعدد في الواقع إلى ما يشكل وحدة في الذهن. ما يُطلق عليه "البنية الإدراكية" أو "السنن الأيقوني"، فهذا وتلك لا يتطابقان لا مع الشيء ولا مع الصورة، إنهما الضامن على

الاهتداء إلى الأول والثانية. يتعلق الأمر بما يمكن أن يشكل خبرة إنسانية تتجسد في سلسلة من الخطاطات الذهنية التي تختصر الوضع الأصلي للشيء في ظاهر هو الذي تحتمي به العين من أجل التعرف على الأشياء في العالم الخارجي والتمييز بينها. فالتشابه، على هذا الأساس، ليس بين الصورة وبين ما تحيل عليه، بل يتحقق بين بينة إدراكية وبين معادل بصري هو دليل العين إلى عالم الأشياء.

وهذا معناه أن "التجربة الخالصة" (الغفل)، أي ما يحيل على ذاته دون وسيط، لا يمكن أن تُصبح قابلة للإبلاغ إلا إذا ارتسمت في الذهن من خلال نموذج إدراكي يتخذ شكل خطاطة تحل محل الشيء وتنوب عنه؛ فذاك ما يمكن أن تحتفظ به الذاكرة ومن خلالها تستحضر كل التجارب الممكنة، كما يمكن أن يتصورها كل المنتمين إلى العوالم الحسية نفسها. وذاك ما يصنف ضمن ما يُطلق عليه "الصورة الذهنية" بكل أشكالها.

ولعل هذا ما يؤكد أن الصورة كانت السبيل الأولى التي اعتمدها الإنسان من أجل تَمَثُّل عوالم الطبيعة استنادا إلى ما يقوم بإعادة إنتاجها في العين التي تراها. لقد كان وجود الأشياء في الطبيعة سابقا على تمثلها في اللفظ والصورة. وذاك هو مصدر رغبة الإنسان الدائمة في الانصهار في الطبيعة، إنها العودة إلى الأرض، الأم التي تُعد ملاذا ورمزا وحضنا سابقا على حضن الأم الفعلية. لذلك كان الفن دائما بحثا عن الكمال، إنه يقذف بالذات إلى ملكوتها الأول، فالإنسان لم ينس أبدا من أين جاء، فالأحاسيس هي منافذ يطل من خلالها على عالم تخلص من المفاهيم وسلَّم نفسه للذات بدون غطاء.

استنادا إلى هذه الملاحظات الأولية ستتحدد كل الأسس التي يقوم عليها عالم الإدراك الحسي، والبصري منه في المقام الأول. فنحن نرى ونتأمل ونميز بين الأشياء والكائنات انطلاقا من "فهم" سابق، لا من مَلَكة الإبصار عندنا، أي انطلاقا مما يمكن أن

يقوله التصنيف المفهومي الذي يحول الانطباع إلى معنى في الوجدان، ما يمكن أن يُصبح صورة في الذهن نتداول من خلالها في شؤون العالم بكل موجوداته، ولا نتعقل صورتها في النفس إلا من خلال هذا التصنيف.

بل قد يحدث أن تتبلور استنادا إلى التمثيل البصري الذي يستمد وجوده من عالم الموجودات الفعلية، "عوالم" أخرى هي ما يعود إلى الكثير من الصور التي لا تحاكي بالضرورة موجودات من العالم، بل تكتفي باستثارة مناطق في الوجود الإنساني تشكلت من كل انفعالية لم تستوعبها حالات التجريد المفهومي، سواء تجسد ذلك في موضوعات من صنع المخيلة أو تعلق باستيهامات عُصابية، مصدرها الوهم والتخيل والهذيان.

وتلك سمة إنسانية خالصة، فالإنسان وحده يملك القدرة على إسقاط عوالم هي من صنع ذاكرة لا تكتفي بالتخزين، بل تُعيد صياغة جزء مما خزنته في شكل صور هي واجهة من واجهات الممكن أو المحتمل في وجوده، لا جزءا من حقيقته. وتلك هي طبيعة التخيل، إنه " لا يخلق مادة لتمثلاته، بل يمنح شكلا خاصا لمعطى كان موجودا بشكل سابق عليه "(5). فنحن " لا يمكن أن نقنع حمارا بشرب الماء، إذا لم يكن عطشانا، ولكننا قادرون على فعل ذلك مع الإنسان" (6). فالحمار لا يستبطن حاجات تفضل عن حاجاته الأصلية كما يفعل الإنسان.

وتلك صيغة أخرى للقول، إن النظرة لا يمكن أن تكون مجرد حامل لفعل بصري مباشر، إنها تقوم، بالإضافة إلى ذلك، بترتيب ما يأتيها من خارجها، أو هي طريقة بصرية في تنظيم التجربة الإنسانية والاحتفاء ببعدها الإيحائي. فخلف المُمَثل في الصورة وخلف شكل حضوره فيها هناك سلسلة من الدلالات التي استلَّتها العين من ظاهر الأشياء وأودعتها في وضعيات لا تثير شُبهة الرائي، أي أضافتها إلى ما استُنبِت في الذاكرة خارج

ما يُصنف ضمن البعد النفعي في الحياة. فنحن نحتمي عادة بالنظرة حين تتقلص مساحات اللفظي في حياتنا أو تختفي، فليس الغمز سوى لغة مستحدثة أملتها الرقابة أو القيد الاجتماعي والديني.

بعبارة أخرى إن ما نراه في الصورة ليس مشهدا مقتطعا من ممتد طبيعي يوجد خارج العين، به هو شحنة دلالية خرجت عن طوع المفاهيم لكي تسكن انفعالات التمثيل البصري. وهذا مصدر التمييز بين مسار النظرة التي تلتقط ما هو ممثل في الصورة، وبين الرغبة في الكشف عن معانيها. أو هو التمييز بين الوجود التقريري لعناصرها وبين إيحاءات ما تقوم بتمثيله.

لذلك لم تكن العين في الجماليات موجهة للإبصار وحده، فتلك وظيفة أولية هي جزء من نظام فسيولوجي هو الذي يتحكم في طريقة الجسد في اصطدامه مع عالمه. إن الأساسي فيها هو النظرة. وبهذا ستكون هذه الخاصية مستقلة عن هذا النظام، إنها حرة، فهي تنتقي موضوعها وفق زوايا دائمة التحول. فنحن نُبصر في الطبيعة الغفل، ما يسميه هيجل "العيان العيني"، ولكننا ننظر في الذاكرة الثقافية، أي ضمن خزان الثيمات التي احتفظت بها عين تنظر وتُسرب المتاح الإنساني إلى موضوع نظرتها(7).

1-انظر كتابنا : تجليات الصورة، سميائيات الأنساق البصرية، المركز الثقافي للكتاب، بيروت 2019، الفصل الأول.

Gaston Bachelard : La psychanalyse du feu , éd Gallimard, p.38-2

Larent Lavaud : L'image, éd Flammarion, Paris 1999, PP.14-15-3

Larent op cit, p.16 -4

Larent Lavaud op cit,p.18-5

Olivier Reboul : Le slogan, éd Complexes, 1975,p.58-6

7- انظر كتابنا : وتحملني حيرتي وظنوني، سيرة التكون، المركز الثقافي للكتاب، بيروت، 2021، ص 27