الخطـــاب

دورية أكاديمية محكمة تعنى بالدراسات والبحوث العلمية في اللغة والأدب

منشورات مخبر تحليل الخطاب

جامعة مولود معمري – تيزي وزو –

للاتصال: مخبر تحليل الخطاب

جامعة مولود معمري – تيزي وزو–

Tél fax: 026 21 32 91

Email:elxitaab.lad@gmail.com

الإيداع القانوني: 1664 – 2006

ISSN : 11-12 7082

العدد 14

عدد خاص بأعمال الملتقى الدولي حول

واقع البحوث المعرفية وتحليل الخطاب (أيام : 11 - 12- 13 مارس 2013)

الصورة وتحليل الخطاب البصري في العالم العربي من اللغة إلى المرئي

د. فريد الزاهي
المعهد الجامعي للبحث العلمي
الرباط

بالرغم من أننا نعيش منذ أكثر من عقدين في مجتمع عربي بصري يطغى في التواصل بالوسائط البصرية الجديدة فإن الصورة في العالم العربي لا تزال موضوعا هامشيا في الممارسة الفكرية كما في الدراسات الأكاديمية. والحقيقة أن العربي ظل يتعامل مع الصورة والتصوير، بعد أن "تحرر من تحريم التصوير"، من منطلق استعمالي محض. وهذا التاريخ الاستعمالي نابع بالأساس من تاريخ أطول يتمثل في الخوف من الصورة والتصوير ومن التمثيل عموما، بحيث إن ظهور الفن التشكيلي منذ نهاية القرن التاسع عشر والسينما والتصوير الضوئي منذ بدايات القرن العشرين ظل مجالا صناعيا ولم يتحول إلى مجال فني إلا بشكل بعدي. ولا أدل على ذلك من أن ظهور النقد التشكيلي والسينمائي وغيره أمر حديث جدا مقارنة مع مولد هذه الفنون.

ففي الوقت الذي تطورت فيه المقاربات الأدبية منذ الخمسينيات في العالم العربي، لا تجد في المكتبات العربية، حتى حدود السبعينيات إلا كتابات نقدية باهتة عن السينما وعن تاريخ السينما العربية وأقلها عن الفن التشكيلي.

ومن ثم فإن هذا التخلف الذي يعيشه الخطاب النقدي على الخطاب البصري يتأتى من عدم الاهتمام أصلا بنظريات الصورة، فلسفية كانت أو أنثربولوجية أو وصفية، من جهة، وعدم بلورة خطاب نقدي بصري ينزاح عن الخطاب النقدي الأدبي ونمذجاته. ففي العقود الأخيرة أمطرتنا دور النشر بدراسات وترجمات أدبية ونقدية ونظرية يفوق عددها ما ننتجه من إبداع أدبي، وصار عدد النقاد والمحللين الأدبيين أكثر مما تفرزه الساحة من أدباء. هذا في

الوقت الذي أهملت فيه العلوم الاجتماعية والفلسفة والجماليات، من حيث إنها هي التي تطرح القضايا المتصلة بالصورة والأسلوب الاجتماعي وصورة الذات....

إذا كانت اللغة مفهوما قابلا للتحديد، فإن 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 مستعمليها 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.

سلطة الصورة

يحكي ريجيس دوبريه في مستهل كتابه عن الصورة وموتها [2] عن أحد أباطرة الصين أنه أمر كبير رسامي القصر بمحو الشلال الذي رسمه في لوحة جدارية لأن خرير الماء كان يمنعه من النوم. ويسمي دوبري هذه القوة التشخيصية وعيدا آتيا من بعيد، أي من آخر الغرب. ومثلما ينصح ليون باتيستا ألبيرتي أحد كبار معماريي النهضة الفلورنسية المصابين بالحمى الكبرى أن يتأملوا رسوما تتأمل للمنابع والأنهار والشلالات[3]، يعمد العديد من المعالجين النفسانيين اليوم إلى التطبيب بالصور وبالفن التشكيلي، هذا الفن الذي اعتبره رائد التحليل النفسي تطبيبا ذاتيا عبر المساماة، والذي سوف يجعله أيضا من خلال تحليله لغراديفا ينسن سببا في رهاب لن تنقذ منه بطل الرواية سوى زوي (الفتاة التي تسمى الحياة) في أنقاض مدينة بومباي الأثرية.

في الإطار نفسه تحضرني تلك الحكاية التي يسوقها غاستون باشلار عن حلم اليقظة، والتي تتمثل في سجين يرسم قطارا، فما إن انتهى من رسمه على جدار زنزانته، 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 يتجاوزه. 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 جزء مكونا لنا بحيث إنها تؤثر فينا

من داخلنا، لا لأننا ننساق معها طواعية ولكن أيضا لأنها تشتغل كضرورة لمخيلتنا وجسدنا وآلياتهما 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 جناحيها للسماء وسط ساحة القرية نهضوا 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 الأنثربولوجية. أما التعرف على الآخر فهو أمر لصيق بالصورة. وكأن الذات بالنسبة له تغدو آخر مجهولا. وبالرغم من أن صورة المرآة "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[4].

ما هي البنية الذهنية إذن التي تقف وراء هذا المنع وذلك الصراع؟ لا يتعلق الأمر هنا فقط 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 الخلاقة démiurge، ومن ثم تمَّ 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[5]. وليس من قبيل العبث أن الديانات كلها اعتمدت على قوة الكلمة باعتبارها الآلة التي بمقدرتها محاربة الصور أو على الأقل تدجينها واستعمالها الاستعمال الأخلاقي المناسب. بل ليس من قبيل الصدف أن يكتب سيرج موسكوفيتشي وهو

مؤرخ للعلوم قائلا: "لقد فضل الناس دائما الصور عن العلامات الأخرى. فبما أنها مجال للوهم فهي تحتضن القوة الأساسية الضرورية للسحر والرغبة في الخلود"[6].

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 بورخيص 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 الأنثربولوجيون السحر بأنه ممارسة تغير الشيء من حالة إلى أخرى. وبما أنه فن التحولات فإن جوهره ومهمته تكمن بالضبط في الآثار التي يخلقها[7]، 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 اللغة بالسحر علاقة قديمة (إن من البيان لسحرا) مثلما أن 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"[8]. فالسحر إذن وظيفة توسطية تجمع بين نشاط ذهني تصوري هو الخيال، ونشاط عملي هو التصوير، وفي النتيجة يتآلف السحر والخيال من حيث هما فتنة تنجم عنها سلطة تستمد قوتها من قوة التأثير والتحولات 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[9]. من ثم

فالصورة تفتن لأنها تشكلنا باعتبارها صورتنا من جهة وباعتبار حاسة النظر التي ما تفتأ يوميا تختزن الكم الهائل من الصور التي تتشكل من علاقتها بالنور. ومن ثم أيضا من غير الممكن الحديث عن علاقنا 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 وذي 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 علاقته بالآخرين وبالعالم. وقد أكدت الدراسات العلمية[10]، على أن الجسم كله يساهم في تشكيل الصور وثرائها الحسي لدى الإنسان. فلا وجود لتمثيل تصويري لشيء ما من غير وساطة الجسد والحواس. وعن ذلك تنجم تعددية الصور، تبعا للحواس.

الطبيعة اللامتحددة للصورة

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. وتلبيس 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[11].

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 المحايثة والتعالي (ميرلوبونتي)، وبين تعيين اللامرئي والإمساك بالمرئي. وهي من ثم صيغة مثلى للعرض الحسي الأشياء والكائنات، بيد أنها ما إن تمثل المحسوس حتى تنفلت من كل امتلاك وتغدو سلطة في ذاتها. إن سلطة الصورة تكمن بالأساس في الاعتقاد الإدراكي فيها (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 والعولمة والصور الرقمية قد بدأت تشتغل وفق مبدأ جديد هو مبدأ اللذة[12]. لا يعني هذا أن الصورة قد غيرت من "طبيعتها والتباسها وتلبيسها"، ولكن الأمر يتعلق فقط بإذكاء لقوتها وفتنتها. فالصورة التلفزيونية مثلا تعتمد على منطق خلق الأحداث وإعادة تركيبها وتوليفها تبعا لمنطق اليومي والعرضي، بغية "الإمساك" 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[12]، 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 بنفسها 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 تتبع من إعادة بنية وهيكلة المكونات المحدد للصورة في طابعها البيني.

ولأن الصورة كيان مربك، بل ومخيف أحيانا، فإن كثرة الصور التي تنتجها الآليات التلفزيونية وغيرها في عصر العولمة تحول المشاهد إلى بالوعة للصور وتصيبه بالعمى، أي بالانمحاء 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 تبعا لمنطق الحجب والكشف، وتبعا 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.

من العلامة إلى الصورة

في فصل بعنوان: الخوف من الصورة من كتاب تأمل العالم، يطرح مشيل مافيزولي هذا الأمر الذي يبدو للوهلة الأولى عبارة عن مفارقة بالشكل التالي: "إن الخوف من الصورة، مثله مثل ثعبان البحر، يعود للظهورحين تترك طريقة للعيش الجماعي المكلان بشكل تدريجي لطريقة أخرى، مع الخوف والقلق اللذين يصاحبان ذلك. ثمة لحظة اضطراب كامل أمام هذا الشيء الجديد الذي يبين عن طابعه الملغز المستعصي على الإمساك الجيد والذي لن يجد توازنه إلا تدريجيا: إنها الصورة في استقرارها وفي اندحارها وفي ولادتها"[13]. إن مافيزولي يتحدث طبعا عن العالم الغربي الذي استوطنت فيه الصورة التمثيلية المجال الثقافي منذ قرون وقرون، فما بالك بالعالم العربي الذي عرف إنكارا للصورة والتصوير منذ صدر الإسلام. يستقي مافيزولي هذا الطرح من أستاذه جلبير دوران. غير أننا يمكن أن نجد تحليلا وافرا لهذا الموضوع في الثقافة اليهودية المسيحية كما في تطور الفن من تمثيل العالم إلى التجريد وتمثيل بواطن الفنان، في الكتاب المؤسس لألان بوزنسون: الصورة المحرمة[15].

لنطرح السؤال التالي: لماذا ظل المجال الثقافي العربي متمركزا حول اللوغوس يبلور خطابا نقديا على مجالات الإبداع اللغوي، فيما ظل الخطاب حول المجال البصري سجين الأولويات النقدية والتحليلية والمتابعات العابرة التي لا تصل إلا نادرا إلى مستوى التحليل.

يكفي في هذا المضمار إلقاء نظرة سريعة على الجوائز العربية الكبرى، فلا تجد فيها في مجال الكتابة عن الصورة والفنون إلا النزر اليسير الذي لا يتعدى في كثير من الأحيان المونوغرافيات عن الفنانين والكتابات التأريخية والكتابات التجميعية. ففي مجال الفنون مثلا، حتى أعطي مثالا وحيدا معبرا عن فقرنا في هذا المضمار، وفي جائزة الشيخ زايد للسنة الماضية فاز كتاب بعنوان "الفن والغرابة" لشاكر عبد الحميد وهو عبارة عن مراكمة للمصادر الإنجليزية في هذا المجال ولا تجده يتحدث ولو لصفحة واحدة عن الغريب والعجيب في الثقافية العربية الإسلامية وعن أشياء كثيرة تحب لبها في الموضوع. بحيث لو كتبت عليه كتاب مترجم لما استغرب أحد لذلك.

إن عدم تطور خطاب حول الصورة في العالم العربي يعبر في نظرنا عن أمرين:

- استمرار إنكار الصورة في الوعي العربي بحيث لا يزال الشرخ حاصلا بين اللغوي والبصري، خاصة مع تركيز الترجمات والكتابات والأبحاث على السند اللغوي لا البصري، وغياب أو قلة الشعب المتخصصة في البحث في الصورة؛

- الاكتفاء بعيش الصورة والعيش معها واستهلاكها باعتبارها وسيلة وباعتبارها فرجة (مجتمع الفرجة) في اليومي واعتبار العلامات الوحيدة الجديرة بالبحث والتنظير.

وفي هذا الإطار سنتطرق لإحدى التجارب الفكرية الأكثر تميزا التي توضح لنا مفارقة الباحث والمثقف العربي في علاقته الملتبسة بالصورة، والتي تمثل في نظري استمرارا بشكل أو بآخر لهذا الخوف من الصورة المتغلغل في أوصال المجال الفكري والثقافي العربي.

يعتبر الخطيبي أن الحضارة العربية حضارة العلامة، وقد كتب قائلا: "هذه الحضارة هي حضارة العلامة التي تغدو صورة celle du signe qui fait image ، بينما الحضارة الأوروبية، ومنذ الإغريق، قد منحت استقلالا معينا للصورة بالعلاقة مع العلامة ومع سلطتها، كما فعل ذلك بشكل رائع مصر الفرعونية"[16]. لا غرو في أن هذا التحليل من الوجاهة والعمق ما يجعلنا نفهم تلك العلاقة المركبة في الحضارة العربية الإسلامية بين الصورة المجسمة الغائبة والصورة التي تخلقها العلامات الزخرفية والهندسية والخط. فحين يقول لنا مشيل هنري "كل لوحة تشكيلية هي لوحة تجريدية"[17] نتفهم جيدا كيف أن الصورة مهما كانت درجة قربها من المرجع vraisemblable تجرد المرجع من واقعيته وتجعل الممارسة الفنية ممارسة فهم وتأويل للواقع (غادامير). الصورة كما يفهمها الخطيبي هنا صورة تجريدية

يكون سندها وفحواها العلامة. وهذا الارتباط بالعلامة من حيث هي هوية الفن العربي سوف يجر الخطيبي إلى تعميم يجعل من العلامة مدخلا مطلقا للصورة. لنقرأ من كتابه حضارة العلامة: "تخيلوا معي الآن رجلا جالسا في عتمة قاعة سينما يكتب في كناشه مستعملا مصباحا صغيرا. تارة هو يشاهد الفيلم، وتارة يدون ملاحظاته. ما الذي يسعى الرجل إلى التقاطه؟ هل هو يسعى إلى ربط الصورة بالعلامة؟ أتراه باحثا عن ذكرى غارت في ذاكرته؟ عن حكاية يشكلها قبل أن يدونها؟ أم أنه يقوم بتمرين كتابة سريعة يرغب من خلالها تدريب حياته وتربيتها؟"[18].

هل لأننا كنا حضارة العلامة سوف نظل مشدودين لهذا الإرث نسعى من خلاله إلى ترويض الصور وتحويل العلامات إلى صور؟ إن هذا المنظور يجعل الخطيبي، أي أحد المفكرين الأوائل للصورة والجسد في العالم العربي، يظل حبيس المقدمات العلامية التي بنى عليها تصوره للحاضر. وهذا الطابع الهوياني للعلامة في ارتباطه بالجسد وبالمتخيل العربي الإسلامي هو ما يجعل الخطيبي يفكر في هذا "الجوهر المفترض" من خلال الكتابة عن الخط العربي. بل إنه حتى في دراساته للتشكيل يعلي من شأن العلامة ويبني عليها تصوره للفن التشكيلي. والحال أن حركة العلامة والخط التي ظهرت في الستينيات كانت حركة يتيمة جاءت استجابة لمعطيات معينة، وانمحت معها. ولا أدل على ذلك أن ما يعرف بتيار الحروفية صار يخدم في بلدان الخليج وحتى في البلدان الأخرى إيديولوجيا الهوية الإسلامية في بعدها السطحي والتبسيطي والدعوي.

نحن نتعامل مع الصورة بإدراكاتنا. إنها أشبه بكيان خام يمر بالإحساس ويثيره. بيد أن الوعي بالصورة يحتاج دوما إلى اللغة كي تأخذ معناها الأيقوني. وفي ذلك تقول الباحثة الفرنسية ماري جوزي موندزان: "الصورة لا توجد إلا على هوى الحركات والكلمات التي تمنحها صفة، وتلك التي تبنيها كما تلك التي تمنح عنها أي ميزة أو تهدمها"[19]. من ثم فإن الخطاب حول الصورة هو تأويل للبصر regard من حيث هو أيضا منتج للصور الذهنية التي تمر باللغة كي تتمظهر. لذا كتب ابن عربي في هذه الجدلية الرابطة بين الصورة واللغة قائلا:

الأذن عاشقة والعين عاشقـــة شتان بين عشق العين والخبـــر
فالأذن تعشق ما وهمي يصوره والعين تعشق محسوسا من الصور

...ألا هوى زينب فإنه عجب قد استوى فيه حظ السمع والبصر[20].

هذا الاستواء يجعل الصورة، بما هي صورة ذهنية وصورة محسوسة في الآن نفسه، صورة تدخل في مجال الخيال. وعلينا هنا أن ننتبه إلى أن هذا الربط بين النمطين من الصور أي الأيقون والصورة الذهنية يفتحنا في عالم منكر للتصوير iconoclaste نحو بناء وعي ومبحث لا يفصل بين النمطين بل يبنيهما معا في المتخيل البصري منه والذهني.

هذا بالضبط هو ما جعل ابن عربي يقسم العالم تقسيما ثلاثيا ليمنح للبرزخ مكانة بين الحق والخلق، أي بين المحسوس والمتعالي وليجعل من الصور وسيطا بينهما. فالبرزخ هو موضع حضرة الخيال imaginal أي موطن الصور وموطن الخيال الخلاق. وقد صار هذا المفهوم اليوم في الدراسات الصورية مفهوما مفتاحيا خصبا يمكن من بلورة تصور ميديولوجي مغاير للصورة.

من ناحية أخرى فإن هذا الطابع البيني للبرزخ ولعالم الصور وللصورة نفسها يندرج لدى ابن عربي في تصور مزدوج للكون. يقول في هذا المضمار:

فللواحد الرحمن في كل موطن من الصور ما يخفى وهو ظاهر
فإن قلت ها الحق تكن صادقا وإن قلت أمرا آخر أنت عابر
وما حكمه في موطن دون موطن ولكنه بالحق للخلق سافر
إذا ما تجلى للعيون تردده عقول ببرهان عليه تثابر
ويُقبَل في مجلى العيون وفي الذي يسمى خيالا والصحيح النواظر[21].

من ثم فإن تجلي الحق في الصور يتطلب رد الرمز إلى المرموز؛ وبذلك فإن هذا الازدواج مدعاة للتأويل. فالعالم في نظر ابن عربي خيال (أي صور) وهو خيال يتطلب التأويل مثله في ذلك مثل الأحلام[22].

ومن غير أن نأخذ هذا التصور حرفيا لنطبقه على الصورة عموما فإننا نشير هنا إلى تلك العلاقة التي ينسجها التأويل الصوري البصري بين المرئي واللامرئي. فالصورة المرئية ليست دائما مرئية. من ثم تتحدث ماري جوزي موندزي عن "لامرئية الصورة invisibilité "[23]. فيما يتحدث فيلسوف الصور عن حدود الصورة بالشكل التالي: "بالرغم من أن الصورة كيان نموذجي في أرضية الرؤية، فإنها تجد حدّها فيه. ومع أنها تمارس السيادة في مجال الإظهار monstration فإنها لا يمكنها أن تظهر كل شيء؛ فلا يمكنها أن تظهر إلا ما هو قابل للإظهار، في حدود العيانية visibilité"[24].

المفارقة الكبرى التي نضع عليها اليد هنا هي أن حدود الصورة تكمن في ما سميناه قبلا بالتباسها وسلطتها وفتنتها وسحرها. إنها تكمن في تلك المسارب التي تربط فيها بين المرئي واللامرئي. فالتعالي transcendance، كما يوضح ذلك ميرلوبونتي، هو الذي يجعل المرئي لامرئيا[25]. واللامرئي ليس مرئيا آخر إنما يجعل من حدود المرئي تشذيرا للعالم، يفتح أبعاد جديدة لهذا العالم ولنظري نحو اللامرئي. ومن ثم تكون مهمة اللغة هي خلق هذا التعالي الذي يخرج الصورة من محسوسيتها ومن طابعها اللامفكر فيه أو غير القابل للتفكير، كي تغدو فكرا[26].

هوامش

1- حين نشرت من عشر سنين ترجمتي لحياة الصورة وموتها تخاطفها المهتمون. وقد جاءت مبيعاتها في معر القاهرة في 2002 في المرتبة بعد كتاب إسلامي. ث بحيث إن جمال الغيطاني قال لي حينها إن النسخة التي أهديتها إياه قد صورها منه العديدون وأن المهتمين ينسخون عن النسخ... مما يفهم منه تعطش الثقافة العربية لكتابات وأبحاث في مجال تشكل فيه الصورة عضد اليومي والمعيش.

2- ريجيس دوبري، حياة الصورة وموتها، ت. فريد الزاهي، أفريقيا الشرق، 2000، ص. 9.

3. نفسه، ص. نفسها.

4. انظر بهذا الصدد كتابنا، الجسد والمقدس والصورة في الإسلام، ط. 2، 2010، ص. 121.

5. انظر بهذا الصدد: Gille Deleuze, Différence et répétition, PUF, p.

6. عن: Maurice Mourier, in Comment vivre avec l'image (ouv. Collectif), p.277.

7. Marcel Mauss, sociologie et anthropologie, pp 54 et 53

8. Sartre, L'Imagination, p. 240.

9. François Chirpaz, Le Corps, p. 102

10. حسب: Jean-Jacques Wuneburger, Philosophie des images, Puf, 1997, p. 9.

11. انظر التحليل الذي قمنا به لهذه القصة في: الحكاية والمتخيل، أفريقيا الشرق، 19991.

12. M.-J Mondzain, L'image naturelle, Le nouveau commerce, 1995, p. 210.

13. ر. دوبري، مرجع مذكور، ص. 241/

14. مشيل مافيزولي، تأمل العالم، الصورة والأسلوب في الحياة الاجتماعية، ترجمة فريد الزاهي، المجلس القومي للترجمة، 2005، ص. 102.

15. Alain Besançon, L'Image interdite, Fayard, 1994

16. A. Khatibi, L'Art arabe contemporain. Prolégomènes, IMA, 2001, p. 10
17. ألان بوزنسون، م م، ص. 628.
18. *Un été à Stockholm*, Fayard, 1990, p. 19
19. M.-J Mondzain, L'image peut-elle tuer, Bayard, Paris, 2002
20. ابن عربي، الفتوحات المكية، دار صادر، بيروت، ب ت، ج. 1، ص. 307.
21. ابن عربي، فصوص الحكم، ص. 88.
22. هنري كوربان، الخيال لخلاق في تصور ابن عربي، ت. فريد الزاهي، منشورات مرسم، 2006، ص. 179.
23. موندزان، أيمكن للصورة أن تكون قاتلة؟، ص. 40.
24. Dominique Château, *Sémiotique et esthétique de l'image, théorie de l'iconicité*, l'Harmattan, 2008, p. 9
25. ثمة، كما يشير إلى ذلك جاك رانسيير صورة مفكرة: "فالصورة ليست مطالبة بالتفكير. إنها مطالبة فقط بأن تكون موضوعا للتفكير. إن صورة مفكرة هي إذن صورة تنطوي على الفكر غير المفكَّر فيه، أي فكر غير قابل لربطها بمقاصد من ينتجها والذي يمارس التأثير على من يراها من غير أن يربطها بموضوع أو شيء محدَّد". Jacques Rancière, Le Spectateur émancipé, la Fabrique Editions, 20908, p. 115.

وقد قمنا بترجمة هذا الكتاب الهام للعربية، وسوف يصدر عن دار الكتاب بالدار البيضاء قريبا.