عالم الصورة(*)

فادية حطيط

في كانون الأول ٢٠٠٣/كانون الثاني- شباط ٢٠٠٤ صدر عدد خاص من المجلة الفصلية «العلوم الانسانية» حول موضوع «عالم الصورة».

حمل غلاف العدد صورة عينين تنبثقان من ظلمة سوداء تتخللها بعض الظلال الحمراء. العينان تطلان كنافذتين مفتوحتين على بؤبؤين سوداوين يخلّفان شيئاً من الحيرة: أنعطيهما معنى الدهشة أم الترقب أم الاستكانة أم الغواية؟ ما لسنا نحار بشأنه هو أنه بصر أنثوي حاد ونافذ، فكأن المجلة تقر منذ البدء أن نظرة المرأة أكثر جاذبية لشدّ القرّاء ناحية الصورة.

تشدنا تلك النظرة إلى عمق المجلة، فيطالعنا السوال الكبير «الصورة تتكلم، ولكن هل علينا أن نصدق ما تقوله؟» الذي سيشكل خلفية لمضمون المجلة كلها من خلال محاور معالجة متعددة متراوحة في مواضيعها ما بين الأيقونات والإعلان والصور الذهنية والصور الشخصية والصور الرقمية. فما الذي تضمنته المجلة؟

مدخل عام: «حقيقة الصورة ووهمها»

يبدأ منسق العدد نيكولا جورنه Nicolas Journet المدخل بالتساؤل عما إذا كان علينا أن نثق بما تراه أعيننا. فلقد أثارت الفلسفة منذ أن وجدت الشك حول موثوقية ما نراه، ورأى أفلاطون أن عالم الأشياء الظاهرة ليس سوى

عالم من الأوهام. ونحن حتى ولو استخدمنا أداة يدوية أو آلية فإننا سنكون مجبرين على أن لا نأخذ من الواقع سوى مظهره المخادع، كالنجوم مثلاً، التي لا يمكن التثبت من طبيعتها. إلى ذلك فإن الأديان الكبرى مثل اليهودية والإسلام عرفت مراحل من الرفض الشديد للصورة المقدسة، وأحياناً لكل أنواع التصوير. كيف يمكن تمثيل ما كان موجوداً قبل كل وجود؟ هذا الأمر ليس سوى تعبير عن مشكلة أكثر عمومية أسماها جاك غودي «تجاذب الصور» التي تتولد عن أهلية الصور لتمثيل ما هو غائب ولتجسيد ما هو غير مادي. المسيحية أيضاً عرفت مثل هذا الرفض وأول الصور التي ظهرت في العام ٢٠٠ نادراً ما صوّرت المسيح، ولم تصور أبداً الله، وإنما صورت أشخاصاً في وضعيات صلاة أو مشاهد من الإنجيل. ثم بعد ذلك أخذت هذه الصور تحمل طاقة ونعمة أصحابها وصار من الطبيعي أن توجه لها الصلوات وإشارات التبجيل. ولقد اضطرت الكنيسة تحت ضغط الاندفاع الشعبي إلى تبجيل الرسوم والتصاوير على القبول بعبادة الصور. وأخيراً في القرن العشرين عرفت بلدان الشرق بعد سقوط النظام السوفياتي تكسير تماثيل عديدة عائدة للمعكسر الشيوعي، كما شاهدنا منذ وقت قريب إسقاط تمثال الرئيس صدام حسين في العراق. وفي هاتين الحالتين فإن الهجوم لم يَطَلْ فقط ما تمثله هذه الأيقونات وإنما ما ترمز إليه، من الشخص إلى النظام السياسي إلى الأفكار المترافقة. المهم أن تدمير هذه الأيقونات لا يشير إلى التخفف من سيطرة الصورة، بل بالعكس يؤكدها. من جهة أخرى فإن اختراع التصوير الفوتوغرافي والسينما ساهم في بلورة هجاس الواقعية. والمثير أن المصورين ما لبثوا أن أخذوا يبذلون جهداً كبيراً في إجراء رتوش على الصور الشخصية للزبائن. ما يجعلنا نفهم كيف أن التصوير الفوتوغرافي مثله مثل الرسم لم يسلم من تجاذب الصورة. فأن يكون بصمة من الواقع لا يضمن التماثل. هذا يعني أن التصوير الفوتوغرافي ليس صحيحاً كما أنه ليس مزيفاً: ما هو صحيح أو مزيف، هو ما نقوله عنها، أي الأسطورة التي ترافقه. إن الصورة مثلها مثل الكتابة، تساهم في حفظ المعارف. من داعم للتعاليم الشفاهية في العصور الوسطى، إلى الصورة الوثائقية في القرن الخامس عشر، إلى وسيلة تشكيل معارف موسوعية في القرن الثامن عشر، وأخيراً إلى التصوير الفوتوغرافي ووسائل التسجيل الحديثة التي أعطت الصورة دوراً ليس فقط في حفظ علوم الطبيعة وإنما في تقصّيها، من خلال التقنيات التي تسمح برؤية غير المرئي، وبواسطة القدرات التي تتخطى قدرة العين المجردة التي تمتلكها بعض الآلات. مما أضفى شرعية مؤكدة على الصور. ومع ذلك فإن تلك الثقة التي تقدمها الصور ذات الطابع العلمي، لا تمنع رؤيتها على أنها تمثيل مثل غيرها: متشكلة، جزئية ومرتبطة بالخطاب المرافق لها. وبدون اقتناع سليم او نص ملائم لا وجود لصورة صحيحة. إن

مجتمع الصورة استدعى منذ ما يقارب الثلاثين سنة، تحذير السوسيولوجيين، الذين يحركهم الشك الفلسفي، من التشويش والضرر اللذين تثيرهما الصور، كما حذر البعض الآخر من موت المكتوب وإفقار الثقافة المتأتيين عن انتشار ثقافة الصورة. ولكن هل صحت هذه التحذيرات؟ في الواقع نحن ننجذب للصور ولكن نادراً ما تعلقنا بها. وثقافتنا، القائمة على القراءة والخطاب، علمتنا أن نميز ما بين الرمز والاشارة، وما بين الكلمة والشيء. وعلى الرغم من طموح الميديا لنقل الواقع إلا أن ثمة مسافة بين ما تعرضه وما نعيشه.

أما المحاور الأساسية في المجلة فهي أربعة. المحور الأول يحمل عنوان «الصورة والواقع» ويتضمن خمسة مقالات وصفحة توثيقية. المقال الأول هو حول «الأبعاد الثلاثة للصورة» كتبته مارتين جولي Martine Joly وهي أستاذة جامعية ومؤلفة كتاب **الصورة والاشارات** (١٩٩٤) وكتاب **الصورة وتأويلها** (٢٠٠٢). تبدأ فيه بالإشارة إلى أنه على الرغم من تعدد اشكال الصورة وصعوبة تعريفها إلا أن الناس يستطيعون الاتفاق على وجود علاقة تشابه ما بين الصورة المدركة أو المتخيلة وما بين شيء آخر. الصورة هي شيء مدرك يثير واقعاً محسوساً أو مجرداً بسبب علاقة تقارب أو تشابه، او باختصار، تماثل. وحين نقول الصورة شبيهة بشيء ما فهذا يعني أنها «إشارة» Signe. في بداية العشرينات تم تأسيس علم الإشارات الذي ساعدنا على فهم عمل الصورة. ومّيز بيرس Peirce بين ثلاثة أنواع من الإشارات: الأيقونة icone (بالمعنى غير الديني البيزنطي) والدلالة Index والرمز symbole، كما ميّز بين أنواع الصورة فهي قد تكون بصرية أو إشارة أيقونية تحيل إلى التشابه النوعي بين الإشارة وموضوعها، حين تحاكي أو تستعيد نوعاً من صفات الموضوع (الشكل، النسب، الألوان، النسيج...). وهناك صور تمثلية تنتج عن الأحاسيس، سمعية، شمية، لمسية أو بيانية، حين لا تحيل إلى تشابه نوعي بل علائقي. والشكل الثالث للإشارة الأيقونية، أو الصورة، يتجسد في الاستعارة métaphore وهي ليست صورة شفوية وإنما آلية أو طريقة استبدالية تربط ما بين شيء ظاهر أو مبين، وفكرة ضمنية أو غير مبينة، وهي تعمل على التشابه النوعي (مثلها مثل الصورة) ولكن هذه المرة بطريقة ضمنية ومقارنة. ولكن إذا كانت الصورة تشبه شيئاً معيناً (أو فكرة معينة) فهذا يعني أنها ليست ذلك الشيء أو تلك الفكرة، وإنما هي تقوم من أجل شيء خارج عنها، أي أنها «إشارة» . فهل تعمل الصورة مثلها مثل اللغة؟ في الواقع نحن ننتظر من الصورة شيئاً مختلفاً كلياً عما ننتظره من اللغة الشفهية مثلاً. ونعتبر أن الخطاب اللغوي، مهما كان علمياً أو صحفياً، ينطوي على حقيقة نسبية، يمكن لنا أن نتبناه أو نرفضه تبعاً لمعتقداتنا الشخصية واهتماماتنا، أما بالنسبة إلى الصورة فإننا نميل إلى اعتبارها

«صحيحة». والعلاقة ما بين البصر والاعتقاد هي أوثق من العلاقة ما بين القول (أو القراءة) والاعتقاد. غير أن درجة الاعتقاد تختلف حسبما إذا كانت الصورة مصنوعة (رسم) أو مسجلة. فالصورة المسجلة تبدو بصمة تحمل حقيقة جوهرية خاصة بها أكثر من كونها محاكاة لشيء آخر. إن التشابه لم يعد أمراً مهماً، فكثيراً ما يظهر على التلفزيون شهود ملثمون أو غير مرئيين بشكل واضح، يدلون بشهادتهم، وتتأتى ثقتنا بهم من كونهم عينة من الواقع. إذن هل ما زالت الصورة تشكل «إشارة»؟ إن الهوس بأن تكون الصورة ليست دالاً على شيء معين وإنما الشيء بذاته، يحيل إلى مخيلة تشييئية أو تأليهية وأيضاً اندماجية. والشاهد على ذلك تعظيم فكرة المباشر على التلفزيون التي توحي وكأن ليس ثمة انفصالٌ ما بين الصورة والحدث وما بين المشاهد والعالم. إن إنكار الطابع الدلالي للصورة يعني إنكار طابعها اللغوي. ولكن إذا لم تكن الصورة لغة فكيف بإمكانها أن تقول شيئاً؟ هناك واحد من أمرين: إما أن ندرك الصورة تماماً مثلما ندرك العالم، وفي هذه الحالة ليس من ميزة خاصة للصورة، وإما أن ندركها بوصفها تنظيماً انتقائياً لمعطيات العالم، وتأويل له، أو «خطاب» عنه، ويصبح بالتالي من الملحّ أخذ خاصيتها الدلالية وعملها السيميائي بالاعتبار.

المقالة الثانية في المحور الأول هي بعنوان «من النظر إلى المخيلة»، ومؤلفها مارك جينرود Marc Jeannerod وهو أستاذ جامعي في ليون، ومؤلف كتاب **المخ الحميم** (٢٠٠٢).

ويرى أن كل صورة مهما كان نوعها لديها خاصيتان، الأولى مادية، والثانية دلالية، ويمكن فك الواحدة عن الأخرى. أما كيف يجري تأويل الواقع؟ فيشرح لنا المؤلف هذا المسار، من لحظة دخول المعلومات الناتجة عن مشاهدتنا لصورة معينة في شبكية العينة ومن ثم في الدماغ، أي الإدراك، وصولاً إلى إنتاج الصور الذهنية التي هي إعادة توليد للصورة المدركة حتى في غياب الواقعة الخارجية. ويكشف لنا عن أن رؤيتنا للعالم هي في الواقع تأويل له أكثر مما هي إعادة إنتاج له. ويأخذ مثالاً على ذلك عمليتي الإدراك والتخيل. إن ادراكنا لحجم غرض مرئي يتغير تبعاً لقربه أو بعده عن المشاهد. أي أن الجهاز العصبي الذي يعالج الصورة المنقولة في شبكة العينة لا يشتغل فقط كشاشة، وإنما هناك آلية تعمل على تحليل الصورة المدركة. من هنا فإن الانتقال من الإدراك إلى المعنى يجري من خلال مسار تجميعي لكم هائل من المعلومات الموزعة والآتية من مختلف مناطق القشرة الدماغية والتي تشكل الخصائص المادية الأولية للصورة المدركة. وتعطينا الأوهام مثالاً عن عملية الإدراك الذكية، فهي تشير إلى أن الإدراك ليس مجرد عملية نسخ للواقع وإنما يتضمن نوعاً من العلاقات ما بين

الأشياء ومجمل السياق الذي يجري فيه المشهد، أي أنه باختصار يذهب أبعد مما تنقله شبكية العين، إنه يقوم بتعيين التشابه والاختلاف بين الاشياء، حجمها، اتجاهها، بعدها... إلخ، وهذه العملية تبدو أساسية من أجل المرور من مرحلة تفكيك الواقعة المادية إلى المعالجة الدلالية التي بواسطتها يمكن التعرف على شيء معين. أما في التخيل فإن الأشياء التي كنا قد شاهدناها، أو المشاهد التي عشناها أو الوجوه التي عرفناها يمكننا أن نستعيدها في المخيلة، وهذه العملية التي تشكل التصور الذهني ليست فقط تمثلاً لواقعة حاصلة الآن أمامنا، وإنما لواقعة سابقة، أو ببساطة، غائبة. أي أن التصور الذهني يشكل جزءاً من الاشتغال الجاري للذاكرة. وثمة جزء من معارفنا هو مخزن في الذاكرة الدلالية بصيغة شفهية، ولكن الكثير منها مخزن بصيغة صور، لا بل يمكننا التساؤل عما إذا لم تكن ذاكرتنا البيوغرافية كلها صورية. ولكن ما هي الخصائص المادية للصور الذهنية؟ لقد اكتشف الباحثون أن المناطق الدماغية التي تنشط في تشكيل الصور الذهنية هي تقريباً المناطق نفسها التي تنشط في الإدراك البصري. والحلم، الذي هو نشاط ذهني بامتياز، يعرضنا كل ليلة لصور متشكلة من أجزاء من الذاكرة، هي في الوقت نفسه أليفة وغريبة. ودراسة الإدراك والتخيل تبين لنا أن الصور المتولدة بواسطة آليات الجهاز البصري هي مختلفة عن تلك المصنوعة بواسطة يد بشرية. فهذه الأخيرة، يمكن فك خاصيتها المادية عن تلك الدلالية، أما في الصورة المتولدة في الدماغ، فإن الخصائص المادية تبدو وثيقة الارتباط بخصائصها الدلالية.

المقالة الثالثة بعنوان ما هي الأيقونولوجيا؟ وضعها فانسان تروجيه Vincent Troger. واستعرض فيها تأثير أروين بانوفسكي Erwin Panofsky على تاريخ الفن، فهو سعى إلى بناء منهج تحليلي قادر على تبيان بنية ومعنى نتاج فني بغض النظر عن صاحبه، مستخدماً مفهوماً قديماً هو الأيقونولوجيا، ومرتكزاً في مساره على ثلاثة مستويات، الأول هو المعرفة الأولية بسياق إنتاج العمل الفني، والثاني يقوم على تأويل المعاني القصدية للإنتاج الفني، ويتطلب وجود ثقافة عامة كافية لموضعة العمل الفني تاريخياً وفهم مضمونه بالتقارب مع الأعمال والنصوص المعاصرة، والمستوى الأخير يقوم على تأويل مضمون العمل الفني من خلال فهم القصد الفني لصاحبه، وتجاوزه من أجل استيعاب الإسهام الرمزي العالمي. ويرى بانوفسكي أن الإنتاج الفني في عصر النهضة Renaissance يظهر قطيعة اساسية، فلقد استطاع فنانو هذا العصر، بعد بلورة المنظور ذي المبادئ الرياضية، أن يقوموا بإعادة إنتاج مخلصة للواقعة، كما لو أنهم رجال علم. أي أن الفن تحرر من النظرة الدينية حصرياً للعالم ومن مفهوم ميتافيزيقي للجمال وصولاً إلى انسجام في الملاحظة العقلانية للطبيعة، وبذلك تحول الفن أيضاً إلى

أداة ملاحظة للمعارف العلمية، مثلما تشير إليه الرسوم في الموسوعات. وفن النهضة اندرج بالكامل في التحول الحضاري الذي فسره كل فنان على طريقته، مثلما تكشف عنه الأيقونولوجيا. ولقد فتح بانوفسكي الباب أمام العلوم الإنسانية لكي تؤسس لنظريات الفن ولوضع مناهج تحليلية اتنولوجية وسوسيولوجية وتحليلية وسيميولوجية. وللمثال فلقد طرح السوسيولوجي بيار فرانكاستل مبدأ استقلالية الفن بوصفه تفكيراً جمالياً، وشدّد على البعد التقني للفن رافضاً التمييز ما بين الفن والتقنية ومبيناً التشابك الدائم بينهما، ومشيراً في الوقت نفسه إلى الاندراج العميق للفن في المجتمع الذي ينتجه، ومقترحاً تفسيراً ديالكتيكياً للنتاجات الفنية، حيث الفنانون هم في الوقت عينه نتاج المجتمع حيث يعيشون، وأيضاً منتجو نظرة جديدة تساهم في تشكيل هذا المجتمع، أي أن هناك لعبة ديالكتيكية ما بين الواقع والمتخيل تمارس تأثيراً قوياً على المشاهد. ولكن وجود المشاهد يطرح مسألة الذاتية. من هنا دخل مؤرخو وناقدو الفن في سجال مفتوح بين تصور «أيقونولوجي» تماماً يؤكد على إمكانية تحليل موقع النتاج الفني في مجمل الإنتاج الفكري لحقبة معينة، وما بين تصور يأخذ بالاعتبار الترميز المضمر أو الكامن للنتاج. والاتجاهان متفقان على ضرورة وجود معرفة، إلا أن الخلاف هو كيف نستخدمها.

المقالة الرابعة في هذا المحور هي حول «تحولات المنظر الطبيعي» كتبها برنارد دوباربيو Bernard Debarbieux وهو أستاذ في جامعة جنيف وشارك في الإشراف على كتاب *Ces territorialites qui se dessinent* (٢٠٠٢) وكتاب *Les figures du projet territorial* (٢٠٠٣) ويعالج فيها تغير الرؤية للمنظر الطبيعي. في عصر النهضة كان المصطلح يشير بدون تمييز إلى التمثل الصوري وإلى الواقع الفعلي للبلد. ثم في القرن الثامن عشر صار المنظر الطبيعي يتشكل من مجموعة مؤشرات وآثار، مؤشرات على انتظام الطبيعة التي حاول علماء الطبيعة كتابة قوانينها، وآثار عيش المجتمعات المحلية والعلاقات التي تربطها بالبيئة الطبيعية. فصار المنظر الطبيعي بالنسبة للرسامين كما لعلماء الطبيعة طريقة للتساؤل حول نتاجات الطبيعة وعمل الإنسان. ولقد ظهر موقفان متلازمان: التحليل العلمي والفني للمنظر الطبيعي من أجل فهم ومراعاة العلاقات القائمة بين الجماعات وأماكن عيشها من جهة، ومعالجة المنظر الطبيعي من أجل إدخال مثال جمالي في بيئة طبيعية وريفية موسعة. وفي الحالتين شكّل المنظر الطبيعي الوجه الظاهري والحساس للهويّات بوصفها أماكن عيش وإنتاج، أي بكلمة واحدة، مجالات إقامة. واليوم ثمة تساؤل حول مدى مواءمة المنظر الطبيعي مع مجال الإقامة. وإذا كان الموديل الكلاسيكي للمنظر الطبيعي يرتكز على فكرة أن هناك انسجاماً في تراكب العناصر، أي انسجاماً متولداً عن تطابق الأشكال والألوان

أساساً، وأيضاً عن التكاملية الوظيفية في مجال الإقامة ناجمة عن تجاور المساكن، وأماكن العمل والحياة الاجتماعية للسكان المرسومين، وتكاملية بيئية فيما بين موارد المكان والأشكال الثقافية. إلا أن هذه التكاملية قد ضربت اليوم. وباتت مجالات الإقامة معقدة ومنتشرة وعصية على التأطير في حقل صورة أو لوحة. وباتت أماكن عيشنا، تلك التي يمكن أن تنقلها صورة معينة، متنافرة وحاملة لأشياء غير مترابطة وظيفياً أو رمزياً أي باختصار فاقدة المعنى. وفي مثل هذه الشروط ماذا يعني الاحتفاء حالياً بالمنظر الطبيعي؟ إنه ليس أكثر من المساهمة في نظرة حنين لأماكن إقامتنا المهدورة، أو أيضاً السعي لسعادة وهناءة العيش: فحيث ثمة استحالة لإنتاج معنى معين، فإن الاهتمام بالمنظر الطبيعي في التنظيم المديني يشير إلى النزوع لانسجام بصري تزداد نسبة الأشخاص المتعلقين به، كما ينمّ عن همّ تأكيد الهوية لدى العديد من الجماعات للتمسك بفرادتها وبإشهارها. ولكن ما هو دور الفن في كل ذلك؟ لقد غادر العديد من الفنانين ساحة المنظر الطبيعي، وانتقل التجديد ناحية الرسم التجريدي، التشكيل، والاكتشافات الجسمانية. اليوم أخذ التصوير الفوتوغرافي يتجنب عموماً نوع المنظر الطبيعي، ولم يعد النتاج الفني المعاصر يسعى فعلاً إلى توليد تأويلات جديدة للعالم الجغرافي مثلما يبدو للعين، بل يستغل المصادر الجمالية والسردية لتجارب الحركة أو المكان. وعلى الرغم من طلب السياح والمستهلكين لجمالية المنظر الطبيعي، إلا أنه آخذ في الذوبان في الكيتش (فن العادي والمبتذل). والمنظر الطبيعي يجري الآن اشتغاله على المساحات الكبيرة، حيث تفرض الهندسة العامة للبيئة ودفاتر الشروط لبناء المدن الصناعية عدداً من القواعد البصرية لمراعاة الانسجام المشهدي.

المحور الثاني: العلاقة بالصورة

المقالة الأولى في هذا المحور هي بعنوان «لماذا كسّروا الأيقونات؟» بقلم لوران تستو Laurent Testot وتعالج تغير العلاقة بالأيقونات. في الامبراطورية البيزنطية في القرن الثامن، كانت الصور المقدسة شديدة الحضور، وتعزى لها قدرات عجائبية. وفي الوقت نفسه كانت هناك تيارات عديدة تعارض هذا الانتشار وتفضل الاقتصار على احترام الإنجيل. وبعد أن كانت اليهودية قد عرفت انتشاراً كبيراً للرسوم الدينية، عادت فمنعت منذ القرن السابع أي نوع من التصوير، حتى للحيوانات، في اطار العبادة. وأيضاً الإسلام عرف منذ الخلافة الأموية اتجاهاً لمنع أي محاولة لوضع صور تشخيصية. ولقد استمر الخلاف بين اتجاهي تكسير الأيقونات وتمجيدها. في البداية الاتجاه الأول لم يكن عنيفاً إذ توافق كل من الامبراطور البيزنطي والبطريرك على تنسيق جهودهما من أجل الإزالة التدريجية لعبادة الصور، ثم اشتدت العداوة تجاه الأيقونات في حكم قسطنطين الخامس عام ٧٥٢ الذي فرض تكسير الأيقونات، ومنذ

عام ٧٦٦ أخذ يفرض على الشعب أداء القسم لتكسير الأيقونة، ووضع كتاباً حول الموضوع يشرح فكرته ومفادها أن الصورة الكاملة يجب أن تتطابق مع موديلها. ولما كانت الصورة التي ترسم المسيح لا يمكن أن تنقل طبيعته الإلهية، لذا يجب تهديمها. غير أن موت قسطنطين الخامس في ٧٧٥ واعتلاء الامبراطورة إيرين العرش أديا إلى إعادة الاعتبار للأيقونات من جديد. في ذلك الوقت واجهت الامبراطورية خسائر متوالية أمام البلغار وأمام المسلمين فانتشرت شائعة تؤكد أن عبادة الصور هي السبب في ذلك ونشأت الموجة الثانية لتكسير الأيقونات مع ليون الخامس عام ٨١٣. وعلى الرغم من أن السجال استمر بين المناصرين والمعادين للأيقونة، فلقد استطاع مناصروها تقديم حجج أكثر عمقاً تفيد بأن الصور حتى وإن كانت مختلفة عن موديلها فإنها تعبر عن جوهره المقدس. والأيقونة تجسد سيرورة من شأنها أن تساعد على التفكير الحميم باللامرئي. وبعد صراع انتصر المناصرون في العام ٨٤٣، مع سماح الامبراطورة تيودورا بالعودة إلى عبادة الصور. ومع أن الأسباب الكامنة وراء هذا الصراع بقيت غامضة، فإن أغلبية المؤرخين يرون اليوم أن الأباطرة لم يستلهموا في مواقفهم لا اليهود ولا المسلمين، وإنما تأثروا بقراءتهم للعهد القديم، وردوا للأيقونة السبب في خسائرهم العسكرية، إضافة إلى دوافع اجتماعية إذ اعتبرت المقلب الآخر الديني لمحاولاتهم الإصلاحية لإنقاذ امبراطوريتهم من التهديد العربي. وبشكل ما فإن الأيقونة شكلت لهم تهديداً، ومنافسة لصورتهم (المحفورة على العملة). وبعد مواجهات عديدة، عادت الكنيسة البيزنطية فانتصرت ونالت استقلالاً جزئياً إزاء روما قبل أن تحصل عليه تاماً في العام ١٠٥٤، حيث عادت الأيقونة للوجود وللانتشار. أما في الغرب فلقد أعطت الكنيسة الكاثوليكية نظرياً للأيقونة وظيفة تربوية. هذا مع أن اوروبا الغربية لم تخلُ من الحركات الرافضة للأيقونة.

المقالة الثانية في هذا المحور بعنوان «الهنود وتأثير الواقع» كتبها أستاذ الاتنولوجيا باتريك دوشاي Patrick Deshayes ومؤلف كتاب **الكلمات، الصور وأمراضها** (٢٠٠٢). ويتكلم فيها عن العلاقات التي تربط ما بين الصورة والواقع. يبدأ برواية كيف أن الناس في باريس عندما شاهدوا أول مرة فيلماً سينمائياً في ٢٨ كانون الأول ١٨٩٥ خافوا واختبأوا تحت الكراسي، نظراً للتأثير الواقعي الشديد الذي تمارسه السينما. ولكن هل هذا التأثير عالمي؟ في تجربة على قبيلة هندية تدعى هوني كوين، كان قد زارها سينمائي يدعى شولتز فلما استعمل الكاميرا خاف أفرادها وظنوا أنه يستعمل سلاحاً، ولقد صودف أن انتشر مرض الحصبة بعد ذلك في القبيلة ومات من أبنائها عدد كبير، فعزوا السبب إلى تلك الكاميرا. ولقد لاحظ الكاتب أن خوف الهنود متأتّ من كونهم لا يعرفون وظيفة الكاميرا فعلياً، فقرر أن يأخذ معه كاميرا «بولاريود»

أي التي تطبع فوراً الصور. وبالفعل شعر مضيفو الباحث بشيء من الطمأنينة عندما عرفوا ما تقوم به الكاميرا، غير ان المشكلة بقيت متعلقة بماذا سيفعل الباحث بالصور، إذ كانت لدى هؤلاء الهنود قناعة بأن ثمة رابطاً ما بين الصورة وصاحبها، ولذلك رفض الكثيرون منهم تصويرهم. بعد ١٠ أشهر عاد الباحث ومعه كاميرا سوبر ٨، واستطاع القيام بتصوير نوعين من الشعائر التي يقومون بها. ثم عرض الباحث على القبيلة الفيلم الذي صنعه عنهم، وأخذ يترقب ردّات فعلهم، وفوجئ بأنه ما إن انتهى عرض الفيلم حتى ذهب الجميع إلى أعمالهم بدون أي تعليق، فقط جاء أحد الهنود في اليوم التالي وأخبر الباحث بشيء من الغضب بأن ما عرضه في الفيلم كان قد شاهده بنفسه قبل ذلك في «رؤياه». فقرر الباحث أن يعرض بدلاً من الفيلم عن قرية الهنود، فيلماً عن حياة باريس: إناس في الشوارع، أبنية، مشاهد من الحياة العائلية...الخ. وكانت إثارة الجمهور كبيرة إزاء الفيلم الباريسي، وأيضاً فوجيء بأن أحداً من المشاهدين لم يبد أي خوف أو محاولة البحث خلف الشاشة، ولم يلمس الباحث أي «تأثير واقعي» لعرض الفيلم. في العام التالي عاد الباحث إلى القرية وعرض فيلماً يتضمن صور نهر، ومشاهد من حياة مدينية. أيضا لم يثر عرض الفيلم أي ردّات فعل خاصة باستثناء بعض تعبيرات التعجب أو التعليقات العادية. فقط أحد المشاهدين الهنود علّق بقوله « إنه يأتي ويروح كما في الرؤى» وكان يتكلم ليس عن مضمون الفيلم بل عن طبيعة الصور. ثم لاحظ الباحث أن همهمات المشاهدين كانت ترتفع وتهبط بشكل معين تبعاً للمشاهد المعروضة، وعندما حلل التسجيل الذي قام به لتعليقات المشاهد تبين له أن الهمهمات كانت ترتفع بشدة مع كل تغيير في المشهدية كما لو أنهم بفاجأون بهذا التغيير. وبعد تفكير تبين للباحث أن السينما لم تحيل على أي واقع حي لدى أهل القبيلة ولم يجر الخلط بينها وبين الواقع بأي صورة من الصور، أي أنه لم يحدث لديهم ما حدث لدى أهل باريس عندما شاهدوا السينما لأول مرة. والسبب أن المكان والزمان في الفيلم لم يرجعهما الهنود إلى الواقع وإنما أرجعوهما إلى عالم الأحلام والرؤى. وأن عادتهم في تناول بعض الأعشاب، وما تولده من «رؤى» أثارت لديهم قراءة مختلفة للفيلم. إن عملية التقطيع وتراتب الصور، التي كانوا منتبهين كثيراً لها، ذكّرتهم بتجربتهم التخيلية بدون أي اعتبار لمضمون الصور، وكانت بعيدة كلياً عن الواقع. ويتساءل الكاتب بنتيجة هذه التجربة هل أن «تأثير الواقع» هو تركيب تاريخي وثقافي خاص بالعالم الغربي؟

المقالة الثالثة: «هل لدى الفلاسفة رهاب الصورة؟» للكاتبة كاترين هلبرن Catherine Halpern، وتظهر في هذه المقالة تغير موقف الفلاسفة من الصورة. من المعروف أن الموقف منها كان عدائياً مع أفلاطون، بسبب ابتعادها عن الحقيقي والواقعي وطابعها المخادع الذي يجعلها عدوّة للمعرفة. ولكن أرسطو، من جهته، رأى

في الصورة قدرة على التنفيس Catharsis أي تنقية الشهوات. فرؤية العنف على التلفزيون لا يدفع إلى العنف بل بالعكس يحرر منه، كما أن المقدرة الإنسانية على إنتاج الصور، بواسطة التقليد، تعد خاصية طبيعية بالإنسان وتلعب دوراً معرفياً. ثم جاء الفيلسوف الأميركي نيلسون غودمان Nelson Goodman بعد خمسة وعشرين قرناً من الزمن ليستعيد هذه الفكرة وليعلن أن الفن والعلم لا يتعارضان، لا بل إن التجربة الجمالية هي تجربة معرفية. فنحن لا ننتظر من العلم فقط عرض حقائق وإنما أن يعطينا شعوراً بفهم أفضل للعالم، وهذا ما يمكن للصورة أن تقوم به، حين ترافق النص وتشكل داعماً له. فالصورة يمكنها أن تقدم الجوهري، البنية، بشكل مقروء فوراً، وخصوصاً بعد التطور التكنولوجي الذي أعطى الصورة إمكانيات هائلة، مثل التصوير الرنيني او الشعاعي...إلخ. من جانب آخر أدى هذا التطور نفسه إلى إمكانية لا حدود لها لاستنساخ الأعمال الفنية مما ضرب فكرة الأصالة، ولم يعد الفن مرتبطاً بهنا والآن. ولكن هذا الواقع، حسب بنجامين، يمكن أن تكون له وجهتان إيجابيتان، الأولى وهي معرفية من حيث أن الصورة التي تعطيها التقنيات الحديثة تدخلنا في قلب الواقع، مثل السينما على سبيل المثال، ومن جهة أخرى تفسح المجال أمام الجماعي للوصول إلى أعمال كانت محصورة سابقاً بالنخبة، مما يعطي الفن دوراً ليس طقسياً وإنما سياسياً. ولقد أسس الفيلسوف ريجيس دوبريه Régis Debray لمنهج تحليلي جديد، دعي بالميديولوجيا، يرتكز على تحليل المضمون انطلاقاً من الشكل المقدم فيه، مشيراً إلى وجود ثلاثة أعمار للصورة: عمر المثال المعبود وعمر الفن وأخيراً عمر المرئي. أما الفيلسوفة ماري جوزيه موندزان Marie José Mondzain فترى أن لوظيفة الصورة في العالم المعاصر استراتيجيتين الأولى تقوم على التجسيد وتسمح للمشاهد بالبقاء على مسافة، والثانية هي الاجتياف حيث الصورة «مستدخلة» سلبياً. وهي ترى أن الصورة لا تؤدي إلى العنف إلا إذا ألغت إمكانية الكلمة. وبالنسبة لها لا تكون الصورة صورة بالمعنى الفعلي للكملة إلا عندما تبني معنى معيناً وتعطي للمشاهد حرية التأويل، وغير ذلك هو «مرئيات» ليس إلا. وهي تتفق مع دوبريه على رفض الصور التي لا تضع مسافة ما بين المشاهدين وبين ما تمثله.

المقالة الأخيرة في هذا المحور هي حول «الحق بالصورة: فيض قانوني» للمؤلف ايمانويل بييرا Emmanuel Pierrat وهو محام متخصص بحق الملكية الفكرية ولديه كتاب حول «النسخ الممنوع» (٢٠٠١). ويبيّن المؤلف أن هناك فراغاً حقوقياً في فرنسا يتعلق بالحق بالصورة، إذ ليس هناك من نص صريح حوله، وإنما يتم اللجوء إلى قوانين عامة تتعلق بعدم إلحاق الضرر بالغير، أو بالحق بالحفاظ على الحرية الشخصية. وبرأيه ثمة حاجة لوضع تعريف واضح لما هو حق الصورة وأن يوضع له

نص خاص، خصوصاً وأن الدعاوى تتزايد في هذا المجال وكل شخص يحيل المسؤولية على شخص آخر.

المحور الرابع يتعلق بالصورة والمعرفة. ويبدأ بمقال حول «العين والنظّارة: معارضة غاليله» لمونيك سيكارد Monique Sicard الباحثة في المركز الوطني للبحث العلمي ومؤلفة كتاب **صناعة النظرة** (١٩٩٨). وتقول فيها إن غاليله كان أول من استطاع رؤية أشياء جديدة تماماً بواسطة أداة (المنظار الفلكي). ولقد وضع غاليله عام ١٦١٠ ترسيمات لما رآه من الكواكب، أثارت حينها ضجة كبيرة حول إمكانية الوثوق بما رآه بواسطة منظاره. أفلا يمكن أن تكون تهويمات بصرية أو تركيبات ناجمة عن استعمال الأداة؟ وكان من الصعب الوثوق بما قدّمه في غياب شاهد عياني. وبالرغم من محاكمة غاليله إلا أن قدرة الصورة على إثبات شرعيتها ومصداقيتها ما لبثت أن تدعمت مع الاستعمال العلمي ومع اختراع الميكروسكوب في القرن السابع عشر، ثم في القرن التاسع عشر مع أعمال المختصين بالبصر الألمان والفرنسيين، الذين سوّقوا لأجهزة بصرية أكثر دقة وطوّروا أداء الميكروسكوب، ثم مع الانتشار الشعبي لتقنيات التصوير الفوتوغرافي التي شكلت ثورة معرفية وباتت معها الصورة داعماً للإنتاج الموسوعي، اكتسبت الآلة الفوتوغرافية مزيداً من الموثوقية، وصولاً إلى اليوم حيث النظر فيما لا يمكن للعين المجردة أن تطاله صار من البديهيات خصوصاً في مجالي الطب والفلك.

المقالة الثانية «التصوير الفوتوغرافي وعلوم الانسان» للباحث سيلفان مارسكا Sylvain Maresca مؤلف كتاب **الفوتوغرافيا: مرآة العلوم الاجتماعية** (١٩٩٦). ويشير فيها إلى أن استخدام التصوير الفوتوغرافي لم يتوقف عن النمو في علوم الطبيعة أو في العلوم الدقيقة. أما بالنسبة للعلوم الاجتماعية والانسانية، فإنه لم يجر الاعتماد على الصور لا بل كثيراً ما تم رفضها. ومع أن معظم الاتنولوجيين يأخذون صوراً في أثناء أبحاثهم إلا أنهم لا ينشرونها، وإذا ما نشروا إحداها فذلك فقط لإعطاء فكرة عن المكان. وكذلك الأمر بالنسبة إلى السوسيولوجيين والمؤرخين والانتروبولوجيين وعلماء النفس الذين نادراً ما استخدموا الصور. السبب الرئيسي في ذلك هو أن العلوم الاجتماعية تشكل علوماً تفسيرية، أي أنها تتأثر بالخطاب وبالنصوص وبتأويلاتها، وتنسخ ضمناً نموذج الفلسفة ولا تفترق عنه إلا باستخدام المعطيات التجريبية المرمزة. أما الذين استخدموا الصور فهم بعض الاتنولوجيين والسوسيولوجيين الذي اهتموا بدراسة أنماط التواصل غير اللفظي، أي الحركات، التعبيرات، الإيماءات. ويبقى أن غموض الصور وتقاسمها ما بين الفن والعلم يبدو للوهلة الأولى سبباً كافياً لعدم اعتبارها أداة علمية.

المقالة الثالثة هي حول «ولادة التصويرية العلمية» بقلم مونيك سيكارد (مذكورة

سابقاً) وفيها تذكر أن انتشار تقنية التصوير أسَّس لعصر جديد. وساهم العلميون في تعميم هذه التقينة كوسيلة ملاحظة فذة. ثم ومع إمكانية النسخ فإن التصوير اكتسب فعالية رمزية، من حيث التشارك في النظرة، وتناقل التصورات بين مختلف أطراف العالم. ومنذ ظهور الفوتوغرافيا لاقى الرسم الشخصي بشكل غير متوقع صدى إيجابياً كبيراً. وتميزت سنة ١٨٩٠ بظهور أجهزة تصوير كوداك، رخيصة الثمن وللاستعمال الشخصي. ومنذ القرن الماضي صار من النادر أن لا يمتلك إنسان كاميرا خاصة، وصارت مواضيع التصوير أكثر عائلية وحميمية، وتسجل فيها حتى الأحداث البارزة للطبقات الاجتماعية المتواضعة، وللأحياء الشعبية. ولقد تحولت موضوعات التصوير الفوتوغرافي من تصوير الأشخاص إلى تصوير الموضوع، وبدلاً من الفردانية تحولت نحو العالمية. ومع ذلك فإن باراديغم الصورة–البصمة ما زال مهيمناً حتى اليوم، وقراءة الصور التقنية (الفوتوغرافيا، السينما، الفيديو، والتلفزيون، التصوير، الصور الرقمية) تحيلنا إلى ذلك المعتقد الساذج: نعرف أن صورة الكلب لا تعض وأن الخريطة ليست هي الأرض، ولكننا نتصرف كما لو أنهما متطابقان. ونعرف أن علينا الحذر والثقة في الوقت نفسه. ومن مثل هذه المفارقات التي تطبع الصور الإعلامية كما العلمية، تنشأ جدلية الإيمان والمعرفة، والشك والقبول. ولكي نتقدم في المعرفة، علينا أن نصدق الصور، ولكن كلما تقدمنا في المعرفة لا نعود نثق بالصور، لأننا نفهم أن الصور التقنية ليست ازدواجاً بسيطاً للواقع، وإنما هي شاهد على نظرة المراقبين للعالم. ثم ومع اختراع أشعة أكس والتصوير الشعاعي فإن الصور اكتسبت استقلالية جديدة، من خلال فتح الباب لظهور «واقعة» لم نكن متأكدين حتى من وجودها. ثم أتت السينما لتثير الاضطراب في حدود الواقع، ولكنها فتحت الباب أيضاً أمام أنماط جديدة للحقيقة. وفي القرن العشرين، تكرست حضارة الشاشة، وسادت تقنية الفيديو. وكانت شاشات القرن العشرين الإجابة التقنية لأحلام القرن التاسع عشر. وفي سنوات الستينات فتحت أول الساتيللات الاتصالية الطريق أمام البث التلفزيوني المباشر. ومن خلال إزالة الزمن، وشفافية الجهاز التقني، فتح المجال أمام الصورة لتكون مباشرة وحاضرة في كل الأمكنة: وصار الحدث يجري بعيداً عنا وعندنا في اللحظة نفسها. بالمقابل، فإن حضارة الشاشة ولَّدت يوتوبيات تشاركية من خلال التلفزيونات الرقمية المسماة «تفاعلية» وصار اللهو بالاتصالات التلفونية موضة دارجة. ما عاد الواقع ما كان موجوداً بل ما تصنعه فوراً وللتو صورنا التقنية وتمثلاتنا الذهنية.

المقالة الرابعة بعنوان «الأيقونوغرافيا، شاهدة على التاريخ؟» وضعها منسق العدد نيكولا جورنه، ويناقش فيها إمكانية استخدام الصور كوثائق تاريخية. فإذا كانت الصور تقدم معلومات قيّمة فيما يتعلق بالمعاش اليومي للماضي، إلا أن دورها يبدو

أقل أهمية فيما يتعلق بالتاريخ السياسي والعسكري. إن الطابع الغرضي للصورة يجب أخذه بالاعتبار، ولا يمكن إخراج الصور من كونها خاضعة لاعتبارات خاصة. ثم إن الصور تحتمل من الخصائص الفنية ما يجعلها موضوعاً مفتوحاً على شتى التفسيرات والاحتمالات. من هنا نفهم البطء الشديد الذي وسم اللجوء إلى الصورة (والسينما) كشكل أرشيفي هام لكتابة التاريخ، نظراً أولاً لسهولة الحصول عليها واستنساخها وتغيير إطارها والتلاعب بها والغض عن بعض تفاصيلها. ونظراً كذلك للطابع التمثيلي الذي يتطلب من المؤرخين الانتباه إلى ثلاثة عناصر أساسية هي المصور والوسيلة والموضوع، قبل التأكد من شرعية استخدام الصور وصحتها. كما أن السياق الذي توضع فيه الصور يؤثر بدوره على رسالتها. لذلك فإن اعتماد الصور كوثائق أرشيفية كانت له المحاذير نفسها التي عرفتها النصوص المكتوبة.

المقالة الخامسة هي حول «الخريطة كعالم متسام» كتبها الأستاذ الجامعي كريستيان غراتالوب Christian Grataloup ومؤلف **أماكن التاريخ...** (١٩٩٦) و**عولمة مكانية** (١٩٩٨). ويرى فيها أن العلاقة بالخريطة ليست فقط معرفية وإنما تتأثر بشكل ارتباطنا بالواقع وتمثلاته. وإن التقنيات الحديثة في تعيين المواقع الجغرافية تقلل كثيراً من حاجتنا للخرائط الورقية غير أنها لا تلغيها، إذ يبقى لها وظائف اجتماعية، منها رسم الهوية الذي تؤديه بالنسبة لجماعة معينة. فحينما نفكر ببلد معين ترتسم فوراً في ذهننا صورة جغرافية له، وهذا الارتسام ليس بريئاً من الغايات، مثال على ذلك وضع الدول الاستعمارية الكبرى في مركز الخريطة، أما الدول الفقيرة فتكاد لا تظهر. وبالرغم من السطحية التصويرية للخريطة إلا أنها تتسم بعمق وتعقيد يجعلان أحياناً من الصعب على البعض استخدامها. كما أن التنوع الثقافي يؤثر بذاته في استخدام الخرائط، فثمة دول قوية تشير إلى حدودها الجغرافية بوضوح أما الدول الأضعف فإن حدودها تبدو أكثر تشتتاً. هذا يعني أن الخريطة هي صورة خاصة لدرجة أنه لا يجوز أن يقوم بها تقنيون، فخلف مظهرها البارد، تحمل الخريطة، شأنها شأن كل الصورة، لغة خطيرة.

المحور الرابع هو حول الصورة والمجتمع. في المقالة الأولى بعنوان «هل الشاشة تجعلنا عنيفين؟»، يتناول خافيير مولينا Xavier Molénat، الفكرة الشائعة حول أن استهلاك الصور العنيفة يؤدي إلى سلوك عنيف، ويبين أن الأبحاث العلمية حاولت البرهنة على هذا الأمر غير أنها بقيت عرضة لانتقادات عديدة. فالذين يتمسكون بأثر عنف الصورة يختلفون في الخلفية النظرية التي يعتمدونها، البعض يعتمد على نظرية التقليد التي أتى بها باندورا، وبحسبها تدفع مشاهدة العنف بالمشاهد إلى تقليد السلوك، والبعض الآخر يرى أن مشاهدة العنف تؤدي إلى ابتذاله، وبالتالي إلى اعتباره

أمراً بسيطاً وعادياً. بمقابل هذين الاتجاهين وجد بعض الباحثين في مشاهدة العنف نوعاً من «الأثر التنفيسي». واعترض آخرون على التماس الأثر من ظاهرة الارتباط، فبرأيهم أن ارتباط متغير المشاهدة بمتغير ازدياد السلوك العنيف لا يشير إلى أن الثاني هو نتيجة للأول، لا بل يمكن أن يشير إلى أن الميل العنيف لدى الفرد هو الذي يؤدي إلى ازدياد المشاهدة وليس العكس. ثم إن الموضوع برمّته يتطلب تعريفاً أكثر دقة للعنف، فهل العنف هو جسدي أم معنوي؟ هل هو عفوي أم مقصود؟ هل هو ضار دائماً؟ ثم هل يمكن اعتبار المشاهد متلقياً سلبياً؟ إن رمي إصبع الاتهام على الصور قد يخفي وراءه هرب المجتمع من تحمل المسؤولية.

وكما العنف، كذلك البورنوغرافيا. ويلقي المؤلف نفسه الضوء على موضوع «أثر البورنوغرافيا» ويرى أن معالجته تمّت على نفس نمط معالجة العنف، وأن هناك من يرى رابطاً بين مشاهدة البورنوغرافيا والعنف الجنسي، بينما هناك آخرون يعترضون ويشككون في الأسس النظرية لمثل هذه الابحاث.

المقالة الثانية بعنوان «الملذات المنحرفة للصورة الرقمية» للأستاذة الجامعية كاترين برتو لافانييه Catherine Bertho Lavanier المشاركة في تأليف كتاب **تاريخ الميديا** (٢٠٠٠) ومؤلفة كتاب **الديمقراطية والميديا في القرن العشرين** (٢٠٠٠) وتثير فيها إشكالية علاقة الصورة بالواقع خصوصاً بعدما صار بالإمكان التلاعب فيها إلى أقصى الحدود بواسطة التقنيات الرقمية الجديدة. فلقد أثرت الإمكانيات الجديدة على انتشار الصور بطريقة واسعة، وعلى فتح الأبواب أمام إنتاجات جديدة من خلال الفيديو والإنترنت، وعلى تغيير الممارسات الفنية نفسها. وترى الكاتبة أن الإشكالية الأساسية التي تثيرها الصورة الرقمية هو في كونها قد خالفت اتفاق الثقة الذي كانت تثيره الصورة العادية، وأن المشاهد لم يعد يستطيع الوثوق بما يراه. وهذه الفكرة تناقض الاتجاه السائد في وسائل الإعلام للتأكيد على مصداقية الصورة، مثلما هو حاصل في النشرات الاخبارية مثلاً، لأنه من خلال الإمكانيات اللامتناهية للعب على الصورة فإن الرابط ما بين الشيء وتمثله قد انقطع، وبذلك صار الإعلام بمجمله مهدداً. ولكنها ترى بالمقابل أن الشيء الإيجابي في كل ذلك، هو أن الصورة الرقمية تدفعنا للتخلي عن عبادة الحقيقي، وتعطي الفنانين إمكانيات لا حصر لها للعب مع الواقع.

المقالة الثالثة كتبها فانسان تروجيه Vincent Troger بعنوان «الإعلان ما بين التلاعب والإبداع». ويرى أن الانتقاد الكثير الذي طال الإعلان بسبب طبيعته التجارية وسعيه للإقناع، لم يمنع تطوره ودخوله مختلف المجالات الفنية، وهو وإن لم يتصف بكل الفعالية المنتظرة منه، إلا أنه صار شكلاً ثقافياً قائماً بذاته. ويبين الكاتب أن العلاقة

ما بين الإعلان والفن التشكيلي هي قديمة، ومثال على ذلك علاقته بالسينما. فالعديد من السينمائيين المعروفين خاضوا في ميدان الإعلان، حتى أن إخراج فيلم إعلاني أصبح اليوم نوعاً من ممارسة أسلوبية للعديد من المخرجين. و لا شك أن الغاية المالية كانت في أساس هذا العمل، فالتعويض المالي كان في نهاية الثمانينات بحسب غيويو هو بنسبة ١ إلى ٤٠ لصالح المردود الإعلاني، إضافة إلى ما يحققه من شهرة لأصحابه. وفي ما هو أبعد من المردود المالي والمعنوي، فإن العمل في الإعلان كان له طابع محفز، بحيث شكّل أرضية ممتازة للتعلم وللتجديد، وتحول إلى نوع من الإعداد الحقيقي للمخرجين الشباب. أما من ناحية علاقة الإعلان بالصورة الثابتة فهي أكثر تعقيداً من علاقته بالسينما، إذ تحول الإعلان إلى مجال تعبير تشكيلي، والعديد من مبدعي الملصقات الإعلانية كانوا رسامين في الوقت نفسه واستفادوا من شهرتهم في الإعلان، ولكن تأثير الرسامين سرعان ما خفّ تدريجياً مع هيمنة فكرة التسويق الآتية من الولايات المتحدة، ودفع بهم إلى ترك المجال لأولئك «المبدعين» العاملين في مجال تركيب الصور. لقد حمل الإعلان ليس فقط همّ الإقناع بخصائص سلعة معينة بل ساهم في إظهار كل المخيال الاجتماعي المرتبط بهذه السلعة. وأبرز مثال على ذلك الحملة الدعائية لشركة بينيتون Benetton التي شكلت ذروة استحواذ الإعلان على الخطاب السيميولوجي والسوسيولوجي في سعيها للتأكيد على شرعية البعد الفني للصور التي تنتجها (صور الناس الملونين، صور مرضى السيدا وضحايا الاعتداءات). ولكن ينبغي الحذر هنا من المبالغة في التأويل الفني أو الفلسفي للصور الإعلانية، فهي حتى وإن كانت مجددة في تعبيرها التقني والبصري، تبقى في معظم الوقت محافظة وتكرارية من ناحية موضوعها، إذ إنها تمرّر في رسائلها منمّطات مقبولة من قبل الجمهور المتلقي. فما يشكل نجاح الإعلان هو أن يرى المشاهد نفسه فيه، وقد يكون هذا الأمر نفسه هو الذي كمن خلف فشل الحملة الإعلانية لبينيتون الأخيرة. إذ يجب أن يبقى بيع السلعة هو الهدف الأول والأخير للإعلان. ويبقى التساؤل في النهاية حول قدرة الإعلان على سلب إرادة المشاهدين، فالإعلان هو ضحية الفورية والمباشرة، وتأثيره قصير المدى. وقدره هو أن يكون محكوماً بالجذب السطحي.

المقالة الرابعة بعنوان «التلاعب بواسطة الصورة» كتبها ريجيس ميران Régis Meyran وتتركّز حول موضوع البروباغندا. يشير المؤلف إلى أن كلمة البروباغندا استعملت أول مرة مع البابا غريغوار الخامس عشر عام ١٦٢٢ من أجل تجمع نشر الكاثوليكية، ثم تفرنست هذه الكلمة منذ الثورة الفرنسية وصارت تشير إلى استخدام كل وسائل الإعلام من أجل تمرير أفكار سياسية للجمهور. ولقد استعملت دائماً الصورة، فهل أن الصور تساعد أكثر من الكلمات على نشر الإيمان؟ بالنسبة إلى

ماركس تتسم الصورة الدينية بقدرة إيحائية أعلى من كل خطاب. ولقد ساهمت الأنظمة التوتاليتارية، من ألمانيا النازية إلى روسيا، إلى نظام فيشي التسلطي، إلى إيطاليا الفاشية، إلى الصين الماوية، واسبانيا فرنكو، وبرتغال سالازار، كلها ساهمت في نشر البروباغندا على نطاق واسع، وعمدت إلى استخدام مكثف للرموز التي تستبطن ايديولوجية معينة (صليب النازية الذي يشير إلى العرق الآري للشعب الألماني، المنجل والمطرقة الذي يشير إلى تحالف الفلاحين والعمال..إلخ). وتتسم لغة البروباغندا عموماً بالاختزالية: دائماً هناك جانب الخير متمثلاً بالزعيم الذي يتماهى مع الدولة برمّتها والذي يجب اتباعه، وهناك في الجانب الآخر الشر المهدد والمهيمن. بكلام آخر البروباغندا هي فن الإخراج، وتقدم موضوعاتها كما لو أنها روايات مشهدية لتجسيد فكرة الدولة عن نفسها. ومن النظريات التي حاولت تفسير قوة تأثير البروباغندا تلك التي قدمها تشاخوتين في العام ١٩٣٩، ويستوحي فيها نظرية الفعل المنعكس لبافلوف، ويرى أن البروباغندا النازية عملت على إقامة ارتباط، بواسطة لعبة التكرار، بين موضوع ايديولوجي ونزوة غريزية ذات نمط عدواني أو جنسي أو والدي أو غذائي. وتنتج البروباغندا على المستوى اللاواعي سلسلة آلية من تداعيات الأفكار تؤدي إلى التلاعب الذهني الذي يشكل نوعاً من «الاغتصاب النفسي». ولكن الدراسات الحديثة أكثر حذراً من إعطاء البروباغندا مثل هذه الفعالية. وواقع الأمر فإن التلاعب بالأذهان ينتج عن نظام سياسي وليس عن الصور، ويجب الكف عن أخذ المظهر «التشييئي» للصور، واعتبارها أحد أشكال الثقافة المادية لمجتمع معين بعد أن بالغنا في إخراجها من سياقه.

المقالة الأخيرة هي بعنوان « نظرات على تلفزيون الواقع» للمؤلف فرنسوا جوست François Jost ، أستاذ تحليل التلفزيون والسيميولوجيا السمعية البصرية في باريس، ومؤلف كتاب **أمبراطورية لوفت: الجدال** (٢٠٠٢) و**تلفزيون اليومي بين الواقع والخيال** (٢٠٠١). وتبدأ المقالة في أن سهولة الغرق في فيض الصور المعروضة على التلفزيون تنسينا أن هذه الصور لم تأتنا مباشرة كما هي وإنما تسبقها إعلانات ودعايات وتصنيفات، تعمل على تشريط نظرتنا وإلى حدّ ما تأويلنا. وصحيح أننا تعلمنا بعد اكتساح هذا النمط من برامج تلفزيون الواقع أن هناك نوعاً من الترتيبات تجرى على العروض نفسها، ولكننا ما زلنا نميل لإطلاق صفة الواقع عليها. إن سيطرة هذه التسمية يشهد على وجود جزء من الجمهور ما زال مقتنعاً بإحالة هذه البرامج على الواقع. فمن أين أتت مثل هذه القناعة؟ ردولف ارنهايم لاحظ منذ ١٩٣٥ أن البث التلفزيوني المباشر يجعلنا شهوداً على العالم. لقد ظهر المباشر كضمانة لعالم خام، غير متلاعب به، خصوصاً بعد فقدان الثقة بالميديا (نتيجة اكتشاف تلاعب في وثائق

معروضة مثل الإعلام في حرب الخليج مثلاً) وجاء تلفزيون الواقع كعلاج لانزلاق الصحفيين نحو تحريف الواقع. واتسم تعبير تلفزيون الواقع بنوع من الشرعية القوية إلى درجة نسينا معها افتقار هذا النوع إلى السمة التعريفية الأساسية لكل ما هو وثائقي، أي الوجود المسبق للعالم المصوّر. ويلجأ الكثير من هذه البرامج إلى ترتيب وضعية التصوير، ومع ذلك نراها تطالب بالاعتراف بوثائقيتها، وتنال مبتغاها. ولكن من أين تأتي جاذبية هذه البرامج؟ بالتأكيد من صفتين الأولى الإيحاء بإمكانية التواجد في كل مكان، والثانية هي الحصرية أي الإيهام بأن المعلومة مختزلة فيما يتم تقديمه. إن القدرة الكلية التي تتحقق للمشاهد، توحي وكأن الواقع كله اختُزل في المرئي، وأن التلفزيون هو حامل الحقيقة الأسمى. من هنا فإن الحروب التي لم يجر تصويرها تبدو وكأنها لم تحدث. ويحمل هذا الاختزال معتقداً نفسانياً بأن الأفراد هم ما يظهرون عليه، شفافين، إنهم ما يقومون به وما يقولونه ولا ضرورة لافتراض أي بعد نفسي. ولكن تسطيح العرض في برامج تلفزيون الواقع، وإخراج غرف النوم إلى صدر الشاشة مثلها مثل الصالون، وتصرف أفراد البرامج الدائم بحسب قواعد الظهورية الاجتماعية، بدلاً من أن يؤدي كل ذلك إلى الغاء فكرة الكواليس أدت إلى التشديد عليها وتحولها إلى معيار. من جهة أخرى أدى اختزال الواقع فيما هو مرئي إلى تعزيز أهمية الشاهد. فإذا لجأ التلفزيون في السبعينيات للتمثيلات البيانية من أجل التعبير عن ظواهر معينة، إلا أنه اليوم يعتمد على الشهود، وبمواجهة ما تقوله الإحصاءات عن وجود انخفاض في البطالة، يعرض التلفزيون شهادة عاطل عن العمل يشرح وضعه المتفاقم. وهذه الثقة المطلقة بقيمة الشهادة الحية أدت إلى تضخيم المعاش على حساب الأبعاد الأخرى للواقع. والمفارقة في برامج تلفزيون الواقع هي تأكيد التلفزيون نفسه على شفافيته، وعلى عدم تأثيره فيما يحدث، وحينما يعلن المقدم عن وجود كاميرات عديدة للمراقبة ليلاً نهاراً يتغاضى عن الإشارة إلى وجود أناس يحركون هذه الكاميرات كما أن بعض الحركات العفوية التي يقوم بها المشاركون في البرامج مثل التحديق بالكاميرا أحياناً تبين مدى تأثير الكاميرا. فكيف لهذا التلفزيون أن يمتلك كل القدرة على نقل الواقع، وينكر على نفسه أي قدرة تأثيرية؟ إن تكلم التلفزيون عن الواقع يفترض ثلاثة اختزالات: اختزال الواقع في المرئي، اختزال المفكر فيه في المعاش، واختزال المعاش في اليومي.

هذه هي المقالات التي تضمَّنها العدد، إضافة إلى مقابلتين الأولى مع جورج ديدي هابرمان Georges Didi-Huberman أستاذ جامعي ومؤلف كتاب **الصورة الصامدة** (٢٠٠١)، عنوانها «الصورة فيما هو أبعد من المرئي» ويقول فيها إن لدى الصورة قوة مجهولة، أو شكلاً من اللاوعي يسميه «بصري» ويصفه بأنه « لا شيء» – لا شيء

مرئي، لا شيء مقروء – ومع ذلك فهو أساسي في معنى الصورة. والمقابلة الثانية بعنوان «الخوف من التمثلات»، أجريت مع جاك غودي Jack Goody وهو أنتروبولوجي آخر مؤلفاته هو **الخوف من التمثلات** (١٩٩٧) وفيها يتوقف عند رفض الصورة المتأتي عن الشك الذي حمله الناس دائماً لكل أشكال التمثلات سواء أكانت مقدسة أم عادية، وأن التصوير يطرح دائماً مشكلة الطبيعة المتجاذبة للصور من حيث قربها من الأصل وابتعادها عنه في آن.

إن الصفحات التسعين التي حملتها مجلة العلوم الإنسانية في هذا الموضوع الاستثنائي، والتي حاولنا نقل خطوطها الكبرى، تشير إلى مدى تعقد الموضوع المطروح وإلى مدى أهميته في آن. إن الصورة لغة القرن الواحد والعشرين، فإذا لم نستطع الوثوق بما تقوله، مثلما يترسخ في ذهننا بعد قراءة المقالات فكيف سيكون تمثلنا لثقافة الغد، وكيف ستكون ثقافة أبنائنا؟ إن الأشكال الجديدة للصورة تحتفي بقدرتها على التلاعب، تمد لسانها للحقيقي المطلق، وكأنها تدعونا لبناء حقائقنا الصغيرة والمختلفة، وأن ننشئ هوياتنا على قلق غياب الحقائق الكبرى... إنها مهمة صعبة علينا، نحن الجيل السابق، أما أولادنا فمن يدري كيف ستكون تصوراتهم؟

(*) Sciences Humaines, trimestriel, No 43, Décembre/Janvier/Février, 2003/2004.