

تطور فلسفة الصورة من أفلاطون إلى دوبري

Evolution of image philosophy From Plato to Dobry

د. زهير بوسيلة

جامعة المديّة (الجزائر)

تاريخ الاستلام: 2021/04/27؛ تاريخ المراجعة: 2021/04/27؛ تاريخ القبول: 2021/05/01

ملخص الدراسة:

نعيش اليوم "عصر الصورة"، الصورة المرتبطة بمجال الاعلام والاتصال، والمرتبطة أيضا بعالم التربية والتعليم والأخلاق والدين والخيال والإبداع، فمجال الصورة في عالم اليوم يتمتع باستقلالية نسبية، له مناهجه وأدواته الخاصة. لقد صار البحث في فلسفة الصورة مطلباً ملحاً من أجل امتلاك أدوات تفكيك الصورة ونقد خباياها، وعليه فإن هذه الدراسة تستعرض أهم الإسهامات الفلسفية التي قدمها في هذا المجال فلاسفة أمثال: أفلاطون وأرسطو وأوغسطين وموريس ميرلوبونتي وميشيل فوكو وبودريار وجي ديور وريجيس دوبريه...

الكلمات المفتاحية: الإبصار؛ التمثيل؛ الصورة؛ فلسفة؛ الصورة؛ المرئي واللامرئي.

Abstract:

We live Today in the "age of the image", the image associated with the field of media and communication, which is also linked to the world of education, ethics, religion, imagination and creativity. Research into the philosophy of the image has become an urgent necessity to possess the tools to deconstruct the image and critique its mysteries, and as a result, this study reviews the most important philosophical contributions made in this field by philosophers. Such as: Platon, Aristote, Augustine, Maurice Merleau-Ponty, Michel Foucault, Baudrillard, Guy Debord, Regis Debray.

Keywords: eyesight; Philosophy of the image; the picture; representation; Visual and invisible.

. مقدمة:

ينعكس جوهر أي عصر- كما يقول هايدجر- في صورة العالم *world Picture* الذي يتبنّاها هذا العصر أو ذاك، فقد تميّز الانتقال إلى الحداثة ليس فقط باستبدال صورة العالم القديمة بصورة العالم الحديثة، ولكن بتحويل العالم نفسه إلى صورة، فكلمة صورة تعني الآن صورة منظمة أو متشكل *Structured image*، والتي هي ناتج القدرة التمثيلية الخاصة بالذات. إنّ الذات الحديثة تخلق الواقع من خلال التمثيل، إنّها تُنتج العالم من خلال إعادة إنتاجه على هيئة تمثيلات. إنّ التحول الجذري من الإدراك للتكوين الذاتي يحمل بداخله إدراكاً عميقاً لمشكلة التمثيل، هكذا تطور تاريخ الصور عبر العالم وفي الغرب خاصّة.

أولاً: مفهوم الصورة:

تتكون الصورة من الناحية النيورولوجية من أجزاء أو أقسام من الخبرة البصرية التي تجري معالجتها، ويتم التنسيق بينها من خلال عملية إدراكية سمّاها وولتر ليبرمان "الصورة الموجودة في رؤوسنا".

تمتد كلمة صورة *Image* جذورها إلى الكلمة اليونانية القديمة، أيقونة *icon*، والتي تشير إلى التشابه والمحاكاة، والتي ترجمت إلى *imago* في اللاتينية، و *image* في الإنجليزية، ولقد لعبت هذه الكلمة ودلالاتها دوراً مهماً في فلسفة أفلاطون، وكذلك في تأسيس كثير من أنظمة التمثيل والتمثيل *Représentation* للأفكار والنشاطات في الغرب.

(شاكّر عبد الحميد، 2005، ص10)

مصطلح الصورة مصطلح مشتق من كلمة لاتينية تعني محاكاة، ومعظم الاستخدامات القديمة والحديثة لهذا المصطلح تدور حول المعنى نفسه، ومن ثمّ توجد معاني متقاربة وربما مترادفة مع هذا المعنى في مجال الاستخدام السيكلوجي، مثل: التشابه، النسخ، إعادة الإنتاج، الصورة الأخرى. أمّا في اللغة العربية، فإنّ كلمة صورة تعني هيئة الفعل أو الأمر وصفته، ومن معانيها كما جاء في لسان العرب، تصورت الشيء: توهمت صورته فتصوّر لي، والتساوير: التماثيل. (ابن منظور، ص 473)

يعرف أبراهام مولس الصورة على أنّها: "تلك الركيزة للاتصال المرئي الذي يجسد مقتطفًا من العالم المحسوس، الوسيط المرئي القابل للبقاء خلال الزمن والذي يشكل إحدى المكونات الأساسية لوسائل الإعلام." (*Abraham Moles, 1981, p20*) ويشير ارنولد هوفمان إلى أنّها: "معرفة مادية للحقيقة وللحدث ووسيلة مهمة للإنسان لمعرفة العالم المحيط به وتساعد على توجيهه في جميع المراحل المتعددة والمعقدة لعصرنا هذا." (*Michel Traodiyet, 2007, p20*) ويعرفها العياضي بأنّها: "شيء ذو طبيعة تكمن في التشابه مع شيء آخر والذي يعتبر نموذجاً أو أصله، فالصورة تذكرنا بالشيء المصور وتجعله حاضراً، دون أن تعوضه أو تحل محله. إنّ قدرة الصورة على الإغراء ينبع من علاقة الصورة بالشيء المصور، والتي لا يمكن اختصارها في الشبه، بل حصرها في التمثيل أو التصور، بمعنى أن الصورة تمثل الشيء المصور، وهناك فرق بين التشابه والتمثيل." (نصر الدين العياضي، 2006، ص 75)

ثانياً: تطور فلسفة الصورة:

1. أفلاطون والصورة:

ترتبط رؤية أفلاطون الخاصة حول الصورة بنظرته العامة حول الفن والإبداع، فقد نبع اتهامه الشهير للشعراء من تصوره بأنّ الصورة التي يقدّمها هؤلاء غير مؤكّدة، غير حقيقية، صور وهمية، ومن ثمّ فهي تهدّد الحقيقة والنظام في الدولة المثالية. يعتبر أفلاطون الشاعر مجرد "صانع للصور البعيدة عن الحقيقة"، فالشعراء يقدّمون صور السلوك الشرير الذي سيقوم الشباب بمحاكاتها، "لقد نظر أفلاطون إلى الفن عموماً وإلى الشعر خصوصاً على أنّه يزيّف صورة الواقع ويقدم نموذجاً مشوهاً له، لذلك لجأ إلى فكرة المحاكاة في نقد الفن، والتي يقصد بها محاكاة العالم الحقيقي." (فؤاد زكريا، 2004، ص 160)

كما يتحدث أفلاطون عن حاسة الإبصار، ويعتبرها متميزة عن كافة الحواس، حيث تحتاج إلى عنصر الضوء حتى تكتمل عملياتها، فالرابطة التي تجمع حاسة الإبصار وإمكان رؤية الشيء أرفع بكثير من كل الروابط التي تجمع بين بقية الحواس وموضوعاتها ما دام الضوء شيء بحق. (فؤاد زكريا، 2004، ص 11) فالضوء كما يقول أفلاطون: "هو الرابطة النبيلة بين عملية الرؤية البصرية والعالم المرئي، إنّ ضوء العقل هو الذي يربطنا بمثالية الرؤية التي تتجاوز المرئي في مداه، فهي لا تكتفي بالحدوث عند مستوى المرئي البصري فقط بل تتجاوزه بدرجات كبيرة." /

(شاكراً عبد الحميد، 2005، ص 72)

لقد شبّه أفلاطون الذين هم في العالم الحسي بأنّهم يعيشون في كهف منذ ولادتهم، لم يخرجوا منه قط، وهم مقيدون بأغلال تربطهم بجدران الكهف بحيث لا يتمكنون من الالتفات وراءهم، كل ما يمكنهم رؤيته هو ظل الأشياء

والأشخاص على جدار الكهف، وهم يعتقدون أنّ هذه الظلال هي الحقيقة، إنّهم يعيشون سجناء في أوهام الكهف، وهي تلك الأوهام التي ربطها بودريار خلال القرن العشرين، بما تفرضه وسائل الإعلام المرئية الحديثة على الإنسان الآن من أوهام وقيود وأغلال وابتعاد عن الحقيقة، من خلال هذا العرض المكثف والمتواصل للظلال والقشور والأصداء. (أشرف منصور، 2003، ص226)

استخدم أفلاطون الصورة واللغة التصويرية المجازية لتجسيد حالة سكان الكهف، فالأمثلة التصويرية الخاصة بالكهف هي في جوهرها صورة خاصة بحالة مفارقة من حالات التخيل والتفكير بالصورة، والضوء الفعلي الذي يدركه السجناء المحررون ليس هو الحقيقة، لكنّه مجرد صورة من الضوء غير المدرك أو غير المرئي للوجود، (شاكر عبد الحميد، 2005، ص78) وهي الصورة التي يجسّد فيها بودريار غايته حين يقارن بين كهف أفلاطون في الماضي وكهف التلفزيون، أو حالة مشاهدته في الحاضر.

2. الإبصار عند أرسطو:

يتحدث أرسطو عن الإبصار بوصفها أهم الحواس، فيقدرها تقديراً خاصاً لأنّها تأتينا بأكبر قدر من المعلومات، وموضوعها أساساً هو الرؤية والمرئي. لقد اعتقد أنّ العضو الحقيقي للنظر ليس هو السطح الخارجي للعين، ولكنّه شيء داخل الرأس. (مصطفى النشار، 1985، ص49)

لقد قام أرسطو بتحويل القصيدة والصورة والدراما إلى أنماط من الموضوعات الشكلية، التي يمكن للذات المستكشفة أن تعرفها، حيث جعل من السهل أن تدرك أنّ النظام الشكلي للصورة الشعرية كان بمنزلة التحسن الواضح الذي يطرأ على الفوضى الخاصة بالأحداث التاريخية والشخصية. هذا التطور الكبير في الفكر الغربي سمح بإعادة النظر في الدور الخاص بالمحاكاة التي يقوم بها الشاعر.

ويرى أرسطو أنّ المحاكاة في التراجيديات ليست محاكاة للأشخاص، بل للأعمال والحياة والسعادة والشقاء، والسعادة والشقاء موجودان في العمل، فهي محاكاة العالم الحقيقي، لا محاكاة مشاعر النفس البشرية وأحوالها. (شاكر عبد الحميد، 2001، ص75)

لا تزال فكرة المحاكاة يتردد صداها، فبعض الباحثين المعاصرين يقولون أنّ أفضل ترجمة لكلمة محاكاة *mimesis* الإغريقية، ليست التقليد *imitation*، ولا التمثيل *représentation*، بل الأصح ترجمتها إلى المماثلة *simulation*، فالفعل الدرامي هو بمنزلة المماثلة للأفعال الإنسانية، ليس محاكاة للأشخاص بل للأعمال والحياة والسعادة والشقاء، هي مماثلة إذن للأعمال والانفعالات والحياة وليس الأشخاص. وفي كل الحالات ليس هناك نسخ حرفي أو تطابق تام بين شيئين أو عمليتين، بل هناك مسافة ما بين الأصل والصورة، بين المشبّه والمشبّه به، بين الشّيء وما يناظره أو حتى يماثله، هذه المسافة إضافة للمسافة التي تكون بين المشاهدين وبين العمل الفني، هي التي تؤكّد فكرة المشاهدة، لقد هبط أرسطو بالصور من عالم المثل (الجوهر) لدى أفلاطون، إلى عالم الواقع (المظهر).

لقد طرح أرسطو لأول مرة، فكرة قابلية العناصر الشكلية الخاصة بـ "صورة" العمل الفني أو شكله للتغير والتحسين من أجل إحداث الأثر الأكبر في المتلقي، وقد أصبح "عصر الصورة" الفكرة المحورية بعد أرسطو بنحو أربعة

وعشرون قرنا، عصر المظهر والأثر، عصر الإجماع والإمتناع الحسي، ولو على حساب المثل والقيم والأفكار العالية، عصر التأكيد على التغير الدائم، وعلى السطحي والمتحول.

3. الصورة في الحضارة الرومانية:

كانت الحضارة الرومانية أكثر تقبلا للصور من الحضارة الإغريقية، لذلك نجد أنّ الأعمال الفنية الرومانية في أغلبها من فعل أصحابها، فالزبائن الذين يطلبون تلك الأعمال ظلّوا أشهر ممن صنعها، ومفهوم العمل الأصيل لا معنى له، حيث اعتبر الفن انجازا مثله مثل الحرب، وظلّ هذا الأمر حتى ظهرت معركة تحريم الصور.

لقد سار المذهب المسيحي على ما يشبه منوال أفلاطون في الربط بين ما هو لفظي من جهة، وبين غير المدرك حسيا أو الروحاني من جهة أخرى، ومن ثمّ حدث ما يشبه العداء مع ذلك الاتجاه من العبادة الخاصة للصور المرسومة والتي ترتبط بالمحسوس، والعالم الأرضي والفساد أو المتحلل. وقد قاومت المسيحية المبكرة ما أدركه قديسوها على أنّه ثقافة حسية وجمالية مادية تنتمي إلى الحضارات البدائية القديمة، وعليه قاموا بتحريم تلك الطقوس الوثنية الخاصة بتوفير الصور الجسدية، أو التي تؤكّد حضور الجسد الإنساني فيها.

وقد سار المذهب المسيحي أيضا على منوال أرسطو، فأعلى من شأن الصورة المقدّسة الثابتة في مواجهة التاريخ المتغير، فقد تمّ تجسيد السيد المسيح، ثم تفسير ذلك على أنّه تأكيد واحتفاء بعملية "صناعة الصورة" في ذاتها، وذلك لأنّ المسيح كان في البدء "كلمة"، لكنّه أصبح جسدا أي نوعا من التصوير المرئي لمن هو غير مرئي، مثلما كان الضوء خارج كهف أفلاطون صورة للواقع الغير مرئي. (ريجيس دوبري، 2002، ص 146-148)

4. تحريم الصور:

ظهر خلال القرنين الثامن والتاسع الميلاديين ما سُمّي بحركة تحريم الصور *iconoclasm* أو تحطيمها خاصة خلال العصر البيزنطي، فقد جسّد الحكام تصميمهم السياسي من خلال قيامهم بالتحريم التام للصور الدينية، حيث أدرك الأباطرة البيزنطيون أنّهم مهددون من خلال تلك القوة المتنامية للكنيسة التي يمثّلها حضور الصورة، فحضورها حتى على العملات بدلالاتها الاقتصادية والسياسية، وحضورها أيضا من خلال الرهبان والأديار مُلاك الصورة المقدّسة، وقد حاولوا تأكيد سطوة الدولة وسلطتها من خلال منعهم الأيقونات الدينية، وتشجيعهم الفنون الغير الدينية، أي الفنون التي تجسّد الصور الخاصة بالإمبراطورية كبديل مناسب للصورة المقدّسة الخاصة بالتراث الديني. لقد كانت أشدّ الحملات بطشا وتنظيما في تحريم الصورة الدينية ما بين 717 و 741م، خلال حكم الإمبراطور ليو الثالث، ومن بعده ابنه كونستانتين الخامس. لقد عُقد المجمع الكنسي الأول لتحريم الصورة عام 754 من أجل صياغة قواعد صارمة ضد عبادة الصور، وباختصار فإنّهم حرّموا الصور الدينية، ثمّ انعقد المجلس الثاني عام 787م، الذي أقر مرسوما يسمح بالعودة المؤقتة إلى عبادة أو سيادة الصور الدينية. (ريجيس دوبري، 2002، ص 62) ويرجع فضل الانتصار في المجلس الثاني إلى خطب القديس جون ودفاعه عن الصور. إنّ أهمية ما قدمه القديس جون تكمن في الامتداد بمفهوم الصورة *imago* على ألا تشتمل على الصور البصرية فقط، بل الصور اللفظية أيضا. وتتمثل دلالة ما قدمه في أنّه لخصّ الخلافات الإيديولوجية الجوهرية حول فكرة "التمثيل" ولأول مرة في تاريخ الاهتمام بالصورة.

5. شهوة العين عند أوغسطين:

أدت الشكوك المحيطة بالإمكانات الخداعية للصور إلى ظهور حالة من الخوف المرضي من الصور *iconophobia*، فالديانات الموحدة كان لها شعور دائم بالتهديد من تحول الصور إلى أصنام تُعبد، لقد أثارت الطبيعة الخيالية للصور التي صنعها البشر والتي كان يُنظر إليها على أنها مجرد صور محاكاة زائفة للحقيقة، هكذا حذر القس أوغسطين (354-430) خلال تصنيفه لما سمّاه شهوة الأعين *the lust of eyes*، من الرغبة التي ترتبط بحب الاستطلاع في مقابل المتعة البصرية المرتبطة بالجمال، ذلك أنّ الفضول في رأيه يتحاشى الجميل ويذهب وراء نقيضه تماما من أجل لذة الاكتشاف والمعرفة، فيجذب الفضول المشاهد نحو المناظر الغير المألوفة وغير الجميلة أيضا، إنه يجتذب به - مثلا - نحو الجنث المشوهة والأطراف المشبوهة، إنه يكون مصحوبا أيضا برغبة في المعرفة لذاتها، هذه الرغبة تؤدي إلى الاهتمام بالتحويلات المصاحبة للسحر أو العلم. وقد كان هذا السعي نحو المنقّر والغريب والمثير للخوف والاشمئزاز، هو ما يقف وراء هذا الدافع المثير لأسباب دينية والمسّمى حب الاستطلاع العقلي... لقد كان أوغسطين أحد الرواد المؤثرين في نظريات الخيال في القرون الوسطى، وكان أول مفكر لاتيني يستخدم مصطلح *imagination* بطريقة فلسفية متماسكة، حيث مزج بين انعدام الثقة والشك الديني في الصور، وبين الرؤية الأفلاطونية الجديدة حول الفنتازيا *phantasia* بوصفها معوّقة للتأمل الروحي. وتتفق نظرية أوغسطين حول الخيال - إلى حد كبير - مع المخطط العقلي الكلاسيكي العام حول التمثيل الذي يقوم على أساس المحاكاة، فالصورة أيّا كان وضعها العقلي أو الداخلي تستمر في الإحالة إلى واقع أصلي معين يوجد وراءها، والصورة لا يمكنها أن تخلق الحقيقة، بل تظل تتعلق بالمستويات الخاصة بالنسخ أو إعادة الإنتاج، فالصورة مشتقة وليست أصيلة، وهي من منح السماء، لذلك ينبغي أن تظل تحت إشراف العقل الواعي أو التأملي. (شاكر عبد الحميد، 2005، ص 89)

6. تطور حاسة الإبصار: من الفم إلى العين.

أدى تطور المجتمعات الأوروبية خلال عصر النهضة وما بعده بتراجع دور الفم المفضل في الشراب والطعام والصراخ والغناء، وتقدّم العين لتقوم بدورها في الثقافة الجديدة، حيث أصبحت العين الأداة الجوهرية للإحساس بالحدّاث، فسمحت بالاتصال وقامت بالانفصال في آن واحد، فكان حضورها كثيفا في لوحات فناني عصر النهضة، وأصبح وجودها جوهريا في أدوات الإعلام والاتصال الحديثة، كالسينما والتلفزيون والإشهار والكمبيوتر، مع ظهور متزايد إلى حد ما للأذن وللحواس الأخرى.

لقد ظهرت مع نمو الفردية في أوروبا اللوحات الفنية التي تهتم بالشخص، لقد أصبح جسده قائما بذاته وحده، ولم يعد الفرد ذلك العضو الذي لا يمكن اقتطاعه من الجماعة. وانزاحت القداسة كذلك عن الجسد، مع تقدم علم التشريح على يد فيسال الطبيب البلجيكي (1514-1563) ودافينشي الفنان الإيطالي (1452-1519)، وأصبحت عمليات تشريح جثث المحكوم عليهم بالإعدام تتم أمام جماهير غفيرة من البشر، وتقدّم الطب مع ازدهار فنون الرسم والتصوير، وكلاهما كان يستكشف الجسم البشري بطريقته الخاصة، فكانت كل دراسة في علم التشريح، كما كانت كل لوحة وكل حركة فنية بمنزلة الحل الخاص لتعطش المشرّحين لجسم الإنسان وعقله ووعيه عبر التاريخ.

لقد كان عالم التشريح يصور الجسد كلوحة فنية، وكان الفنان التشكيلي يُصور الجسد بشكل يجعله قريباً من علم التشريح، كان هناك اختصار للجسد في الحالتين، اختزال له، هيكله الأساسي تجريد له من الرموز التي تكمن خارجه، وتأكيد متواصل على وجود المحدد والخاص والفريد.

لقد انبثق في القرن السادس عشر شعور جديد يحبُّ الاستطلاع والفضول، والرغبة في معرفة المجهول، ولم يكن التشريح واستكشاف الجسد - جثث الموتى - إلا تعبيراً عنه، وانتقل الأمر إلى أجساد الأحياء، المشوهة والسليمة، وإلى استكشاف جسد العالم بقاراته وحضاراته وثقافته، إلى استكشاف ما هو داخل الجسد بأحلامه وانفعالاته وغرائزه، وما هو داخل الكون وخارجه. لقد تزايدت الدراسات التشريحية والجمالية، وتزايد الاهتمام بفنون العرض، وظهر البحث عن النسب المثالية للمواد التي تصلح للعرض. وأسهمت سلسلة من الاكتشافات، كاستكشاف التليسكوب، والمطبعة، وعلم الميكانيكا، في فصل الحواس عن نشاط العقل، وبدأ الإنسان يمتدُّ بصره لاكتشاف كواكب بعيدة وعوالم منفصلة عن جسده. (دافيد بروتن، 1997، ص6)

7. المذهب الترابطي:

يرتكز المذهب الترابطي - البريطاني - على الاهتمام بالحواس والخبرة الحسية والإدراك الحسي، ومن ثمّ بحاسة الإبصار. حيث يعتبر لوك أنّ المعرفة تتكوّن من الأفكار البسيطة الغير قابلة للتحليل على أفكار أخرى، وإنّ الأفكار الكبرى تتكون من أفكار بسيطة ترتبط في سلاسل زمنية أو تركيبات متزامنة. وقد تميّز تحليله بثلاث مفاهيم هي العقل الذي يحصل على المعرفة، وأفكاره التي يفكر فيها، ثم الموضوعات الخارجية.

ويرى هيوم (1711-1776) أنّ ما يُكوّن العقل هو المجموعات المترابطة من سلاسل الأفكار، والعقل لا يحصل على الأفكار، إنّّه هو الأفكار، وقد ميّز بين المدركات والانطباعات الحسية *percepts* والصور العقلية *images*، على ضوء أبعاد مثل القوة الحيوية، وأكّد على أنّ هذا التميّز بين صورة تأتي من الخارج (المدركات الحسية) وصور تحدث في الداخل (الصور العقلية) هو الأساس في فهم كثير من الظواهر النفسية التي يحدث خلالها نشاط خاص بالصور، كالأحلام والكوابيس وخداعات الإدراك والهلاوس، وغير ذلك من مكونات عالم الصورة.

واستعان دافيد هارتلي (1755-1797) بهندسة الإبصار التي كان يتّم اللّجوء إليها في تفسير عدد كبير من الظواهر، في اهتمامه بالأساس الفسيولوجي للأفكار، فتأثير الموضوعات الخارجية ينظر إليه على أنّه بداية للاهتزازات والذبذبات الدقيقة داخل مجال الأعصاب، وأي عملية لإعادة استثارة النمط المعطى من الذبذبات بأشكالها العصبية الخاصة، يُمكن اعتبارها بمنزلة عملية إصدار جديدة للخبرة الأصلية. نظرية هارتلي هنا خيالية تماماً، كما لو كانت في تخطيطها العام تتنبأ لمسارات الشحنات العصبية وأيضاً الدوائر الانعكاسية الخاصة بالنظرية العصبية، في مجال التفكير عامّة والإبصار خاصّة. (شاكر عبد الحميد، 2001، ص89)

8. المرئي واللامرئي، والرؤية بالجسد:

يتحدث الفيلسوف الفرنسي ميرلوبونتي - فيما يشبه الحديث عن الأيقونة أو الحوارية البصرية - عن أهمية النظر المشترك إلى اللوحات الفنية مع الآخرين، حيث تدخل انطباعاته عن اللوحات داخل الشخص الآخر، وتدخل

انطباعاته داخله، بحيث يكون مع الآخر ومع اللوحة ومع الأشياء في عالم واحد. يقول المصور أندريه مارشان: "إنّي أحسست عدة مرات وأنا في غابة، بأنّي لست أنا الذي أنظر إلى الغابة، بل الأشجار هي التي تنظر إليّ، وهي التي تكلمني، وأنّي كنت هناك أسمع." ويقول سيزان: "توجد الطبيعة في الداخل، فكل إحساس وكل حاسة - لدى ميرلوبونتي - تعود إلى الجسم الإنساني. ويقوم الإدراك الحسي الذي يتجلى في أقوى مظاهره لدى المصور على أساس وحدة مزدوجة تجمع في آن واحد بين النفس والجسم، حيث الجسم ذات متجسدة من ناحية، وبين الأنا المتجسد والعالم من ناحية أخرى." (موريس ميرلوبونتي، 1989، ص 13)

لقد أتاحت المبادلات التي تتحقق عند ميرلوبونتي - بين الحضور والغياب، وبين الوجود واللاوجود، وبين المرئي واللامرئي - بعرض مشكلات التصوير، فالأشياء في العالم بلونها وشكلها وأبعادها، توقظ في جسم المصور ما يعادها داخلها، وهو بمنزلة صيغة جسدية لحضورها، تثير بدورها شيئاً مرئياً، هو ماهية جسدية، حيث يمكن أن تقول عن لوحة المصور، بأنّها داخل الخارج وخارج الداخل، والعين ليست أداة استقبال الأشكال والألوان فقط، ولكنها آلة بمنحها النظر هبة الرؤية وإدراك العلم، هذا الإدراك الذي يحيل عن طريق التصوير إلى وجود مرئي، وجود يتمّ بالجسد، عن طريق الجسد، من خلال حضور الجسد في العالم، وحضور العالم في الجسد، من حيث هو حركة، ومن حيث هو رؤية، ومن حيث هو إدراك. (موريس ميرلوبونتي، 1989، ص 21)

لقد أعاد ميرلوبونتي الصلة بين الرائي والمرئي، فأصبح الأنا المتجسد هو الذي يرى، ولم تعد الرؤية واحدة من أفعال الأنا التي تتمّ كلّها بغير جسم، وإنما أصبحت فعلاً يحدث في الجسم المنضوي أو الموجود في مكان ما. إنّ كل صناعة هي صناعة فنية خاصّة بالجسم. فالجسد الحي لا يمكن اختزاله في صورة ثابتة أو ساكنة موجودة في العالم الخارجي، إنّ الجسم المرئي والمتحرك واحد من الأشياء، وفي عداد الأشياء، يتشابك في نسيج العالم، والعالم مصنوع من نفس نسيج الجسد. (موريس ميرلوبونتي، 1989، ص 33) إنّ ما يجعله يرى أو لا يرى هو علاقته الخاصّة به، ماديته أو جسدانيته، خصائصه الوجودية التي يصبح العالم من خلالها مرئياً، أي اللحم الذي يولد الموضوع اللامرئي هو ما ليس الآن، ولكن الذي يمكن أن يكون مرئياً، مظاهر الأشياء المختبئة، والتي تقع في مكان ما، هنا أو هناك. (موريس ميرلوبونتي، 1978، ص 332)

يقارن ميرلوبونتي في كتابه "العين والمخ" 1960 بين العلم وفن التصوير الزيتي، فالعلم ينظر إلى الأشياء من أعلى، في حين يغمس التصوير المشاهد داخل عالم الرؤية، والمصور لا يصف التمثيلات الموجودة في عقله، لكنه يرسم بجسده الذي يمتزج بالعلم المدرك. وهكذا يجد الفنان المصور نفسه، داخل العالم وبعيدا عنه في نفس الوقت. هكذا تنجز العين عملها المعجز الخاص بفتح آفاق كل ما هو مادي أمام الروح، حيث أنّ العين ترى العالم وترى ما ينقص العالم لكي يكون لوحة، وما ينقص اللوحة كي تكون هي نفسها، وترى على لوحة الألوان اللون الذي تنتظره اللوحة، وهي ترى اللوحة التي تعرض جميع هذه النواقص، حين تتمّ: "إنّ اللوحة ليست شيئاً ماثلاً إلاّ بحسب الجسم، إذ أنّها لا تقدم إلى العقل مناسبة لإعادة التفكير في العلاقات المشيئة للأشياء وإنّما تقدم للنظرة علامات الرؤية من الداخل، لكي تقتزن بها النظرة، وتقدم لها ما يكسوها داخلها، ألا وهو نسيج خيالي للواقع." (موريس ميرلوبونتي، 1989، ص 24)

9. النظرة المحدقة عند ميشيل فوكو:

كتب جاك آلان ميلر عام 1973 مقالا حول الرؤية الكلية *panopticon*، التي اقترحها جيريمي بنتام عام 1791 عن السجن النموذجي، بتقديمه لإرشادات عامة حول منظومة متعددة القوى للمراقبة، آلة بصرية شاملة لمراقبة التجمعات البشرية. وقد اقترح بنتام شكلا تنظيميا دائريا للزنايات التي يوضع فيها السجناء، حيث تكون مرئية من برج في مركز السجن، ويكون السجناء مخنفين فيها عن المسجونين وعن نظراتهم المتكررة إليه، بواسطة نظام خاص للنوافذ الخاصة في البرج، حيث المكان مغلق يفتقر إلى العمق، غارق في الضوء، ممتد إلى الخارج، وخاضع لنظرة محدقة واحدة من عين مركزية واحدة.

لقد قام ميشيل فوكو عام 1975 في كتابه "المراقبة والمعاقبة" بتحليل موضوع الخبرة العامة، الخاصة بكون المرء موضوعا للملاحظة من جانب "عين" مجهولة وكلية الرؤية، وكذا حساسية العلاقة بين الضوابط أو القيود الاجتماعية والسياسية، وسلطة النظرة المحدقة أو قدرتها الخاصة على تحويل البشر إلى موضوعات تجري مراقبتها وعقابها عند الضرورة. إنّ النظرة المحدقة المتوقعة من السجناء في برجه يجري استدماجها داخل الفرد السجناء، فيتحول إلى سجين نفسه، فيراقب نفسه إضافة إلى كونه موضوعا للمراقبة، إنّ يتحول من خائف من مصدر خارجي إلى الخوف الداخلي من ذاته ومن أفعاله، ومن العين الداخلية التي تُحدق فيه، فهي تحذره وقد تعاقبه. إنّ النظرة المحدقة الخارجية تصبح بعد ذلك نظرة محدقة داخلية، فيصبح السجناء هو السجناء، هو المراقب والمراقب، لقد أصبحت هذه الآلية أو هذه المنظومة الخاصة بالمراقبة والعقاب، جزءا من الاقتصاد البصري في العالم الحديث.

إنّ مجتمعنا الحالي - عند فوكو - ليس هو مجتمع المشاهد - عند ديور - لكنه مجتمع المراقبة، فنحن لسنا في قاعة المسرح ولا على خشبته، لكننا موجودون داخل منظومة الرؤية الكلية الخاصة بالمراقبة. (ميشيل فوكو، 1990، ص198) فالسلطة موجودة إذا في كل مكان، وأنظمة السلطة وبطريقة ما تشجع الناس على تنظيم أنفسهم دون تهديد فعال بالعقاب، فتستدمج بداخلهم نظرة محدقة، تراقبهم وتجعلهم يسلكون وينصاعون بطرائق مختلفة.

إنّ النقطة الجوهرية في هذا النموذج هي أنّ المراقبة الفعالة والمرئية ليست هي التي تؤثر في السلوك، ولكن بنية المراقبة هي التي تنتج السلوك المنضاع للقوانين، لذلك يعمّمه فوكو على السجن، ومستشفى الأمراض العقلية، والمدرسة، والمعمل، والمصنع تكون إشارات المرور الحمراء مثلا في بعض الدول، كافية لتوقف السيارات خوفا من العقاب، بينما في دول أخرى يكون وجود رجال الشرطة في إشارات المرور غير كاف للالتزام بالقوانين بسبب ضعف أنظمة المراقبة والحساب والعقاب، ووجود حالات الإهمال والتلاعب بالقوانين، لقد أصبحت مثلا كاميرات المراقبة جزءا من خبراتنا اليومية، وهي دليل على الحضور المرئي الخفي للنظرة المحدقة الفاحصة التي نشعر ونتصور وجودها دائما، وسواء أكانت موجودة فعلا أم لا، فإنّها موجودة بداخلنا أيضا، وربما أكثر من وجودها خارجنا، إنّ الكاميرات قد لا تحتاج إلى أن يجري تشغيلها، أو أن توضع حتى في أماكنها من أجل تكوين حالة من الحضور الخاص للنظرة الفاحصة المحدقة، إنّ إمكان وجودها فقط هو أمر كاف لإحداث تأثيرها.

10. مجتمع الاستعراض عند جي ديور:

يذهب جي ديور خلافا لفوكو الذي يركز في نقده لسطوة الهيمنة البصرية على الأثر الخاص بالأنظمة وعمليات فرض المعيارية، إلى التأكيد على ضرورة الحذر من أن يصبح المرء هو الذات - وليس الموضوع - الخاصة بهذه النظرة المحدقة، وعليه فهو يعتبر الإغواء الخاص بمشهد الحياة المعاصرة، أكثر شناعة من المراقبة الكلية.

يقول دوبري في كتابه مجتمع الاستعراض (1967): "لا شك أنّ عصرنا، يفضّل الصورة على الشيء، النسخة على الأصل، التمثيل على الواقع، المظهر على الوجود، المقدس بالنسبة إليه ما هو إلّا وهماً، أمّا المدّس فهو الحقيقة، ويكبر المقدّس في عينيه، بقدر ما تتناقض الحقيقة وبتزايد الوهم." (جي ديور، 1998، ص7) ذلك أنّ المجتمعات الحديثة تقدم الحياة على أنّها تراكم كثيف من الاستعراضات، يتكون من خلال مجموعة من الصور المنفصلة المبعدة عن الحياة، المعزولة عن عالم مستقل أو منعزل عن الخبرة المعيشة، وكل ما كان معاشاً على نحو مباشر يتباعد ليتحول إلى تمثيل *représentation*. (ميشيل فوكو، 1990، ص198)

يقدم الاستعراض نفسه، أولاً: بوصفه المجتمع ذاته، وثانياً: بوصفه جزءاً من المجتمع، الذي تركز فيه بالتحديد كل نظرة وكل وعي، لكنّه في الحقيقة منفصل عن المجتمع، وبالتالي فهو موضع النظرة المخدوعة والوعي الزائف، وثالثاً: أداة توحيد، هذا التوحيد الذي يحقّقه يعتبر لغة رسمية للانفصال المعمم. (ميشيل فوكو، 1990، ص11)

يعتبر الاستعراضُ الإبصارَ، الحاسّة الإنسانية المتميّزة، فهو الخطاب المتصل للنظام القائم عن نفسه، إنّّه الصورة الذاتية للسلطة في حقبة إدارتها الشمولية لشروط الوجود، والاستعراض هو وسائل الاتصال الجماهيرية التي تجعل السطحي يبدو الأشدّ بريفاً. (ميشيل فوكو، 1990، ص13) إنّّه حين يتحول العالم الواقعي إلى صورة بسيطة، تصبح هذه الصور حوافز فعّالة لسلوك في حالة تنويم، حيث يُحقّق الاستعراض السيطرة على المجتمع بواسطة أشياء تفوق الحواس وهي محسوسة كذلك، فيحل محلّ العالم المحسوس الصور التي توجد فوقه، والتي تقدم نفسها على أنّها المحسوس بلا منازع، ففي لحظة الاستعراض تحقق السلعة تحكّمها في الحياة الاجتماعية، فلا يعود باستطاعة المرء أن يرى سواها، فالعالم الذي يراه هو عالمها، في مجتمع الاستعراض يتحول المستهلك الواقعي إلى مستهلك للأوهام، والسلعة هي هذا الوهم الواقعي فعلاً.

يستعين الاستعراض بأشكال التسلية والترفيه الباهرة، حيث يسيطر الابتذال على عالمه، وتُبرز السلع شخصيات النجوم التي تعتبر التمثيل الاستعراضي للإنسان الحي، والتي تسعى إلى تجسيد أنماط مختلفة من أساليب الحياة وفهم المجتمع. (ميشيل فوكو، 1990، ص15)

إنّ الاستعراض كما يقول ديور هو الوعي الزائف بالزمن، وانتصار التأمل على العقل، ومجتمع الاستعراض هو مجتمع المكان، حيث تحوّل المجتمع إلى عرض واستعراض كبير، أصبحت الأشكال المرئية للسلع تسيطر على الحياة اليومية بشكل كامل، كما قام بالتوحيد بين الإنتاج والاستهلاك من خلال نظام متوحد واحد. إنّ الاستعراض ليس شيئاً مضافاً إلى العالم الواقعي، ليس ديكوراً إضافياً له، إنّّه مركز لا واقعية المجتمع الواقعي، إنّّه يشكل نموذج الحياة السائدة اجتماعياً. (ميشيل فوكو، 1990، ص21) لقد أدان ديور بشكل واضح الطريقة التي يتم من خلالها توظيف

نشاط الإبصار في المجتمع الغربي، على اعتبار أنّ الاستعراض ليس فقط مجموعة من الصور، ولكنه علاقة اجتماعية بين الناس، علاقة تتوسطها الصور.

11. صنمية الصورة والإغواء:

يحتلّ جان بودريار مركز المشهد الثقافي الفرنسي، في كثير من مجالات ما بعد الحداثة، وستعرض فيما يلي وبشكل خاص لأهم الأفكار والموضوعات التي تناولها بالمناقشة، فيما يتعلق بموضوع الصورة ومجالاتها في النقاط التالية: مجتمع الاستهلاك، صنمية الصورة، المحاكاة والصور المحاكية وفلسفة الإغواء.

1.11. مجتمع الاستهلاك: (شاكور عبد الحميد، 2005، ص 115-119)

ظهر مجتمع الاستهلاك بشكل واضح بعد الحرب العالمية الثانية، هذا الظهور طرح - من طرف العديد من الفلاسفة - أهمية إعادة النظر في الأدوار المركزية التي تلعبها الثقافة في الإنتاج الخاص بالمجتمعات الرأسمالية المعاصرة. يذكر فريدريك جيمسون بأن الثقافة لم تعد مسألة تتعلق بقراءة كتاب جيد في كل شيء، أو القيام برحلة سياحية، بل أصبحت العنصر الحاسم في مجتمع الاستهلاك نفسه، لأنّه لم يسبق في تاريخ البشرية أن كان هناك مجتمع مشبع بالعلامات والرسائل مثل مجتمعنا الذي نعيش فيه. إنّ المناخ الثقافي الذي يتمثل في وسائل الإعلام الجماهيرية، والإعلان، وتكنولوجيا المعلومات والاتصال، له دور مباشر في الإنتاج والإدارة الثقافية، وكذلك في التنشئة الاجتماعية، والتربية والتعليم، والتبادل الثقافي، والمتعة وقضاء وقت الفراغ أيضا.

لقد اهتم بودريار بالمناخ الثقافي ودوره في المجتمع من خلال تركيزه على الطريقة التي توظف الثقافة والإيديولوجيا والعلامات في الحياة اليومية للناس، باستكشاف ودراسة العديد من الظواهر، خاصة ما تعلق بوسائل الإعلام والتكنولوجيا، والظواهر الجنسية والفن، والتي أصبحت وسائل لإنتاج السلع والاستهلاك. وقد أشار بأنّه لا يمكن للمرء أن يفهم التاريخ والسياسة والاقتصاد، أو أي ظاهرة اجتماعية دون أن يفهم الدور الخاص بالثقافة وثقافة إنتاج السلع والخدمات، تبادلها على وجه خاص داخل المنطق الاجتماعي الخاص بالمجتمعات.

يشير بودريار إلى أننا وصلنا إلى مرحلة أصبح فيها الاستهلاك مهيمنا على كل شيء، إنّها "المرحلة الاستهلاكية" الكاملة، من حالة الوفرة الخالصة والبسيطة وصولا إلى مرحلة التنظيم المنتظم والبيئة الكلية، حيث الاستهلاك في كل مكان، في الأسواق الكبيرة والشوارع والمنازل. لقد قام بودريار بتحليل السلوك الاستهلاكي، حيث اعتبر أنّ استهلاك السلع دلالة على السعادة، وأنّ المستهلك يعتقد أنّ الامتلاك والتعرض لعلامات الوفرة والثراء وما شابه ذلك سوف يجلب له سعادة حقيقية وتميزا ومكانة اجتماعية، إنّها عقلية المظهر الخارجي والسطح الخارجي، بهذه الطريقة شكّل استهلاك السلع نظاما عالميا - العولمة - متحكما فيه ومتناسكا من العلاقات، نظاما ثقافيا يعمل على تشكيل النظام الاجتماعي والبيولوجي.

2.11. صنمية الصورة: (شاكر عبد الحميد، 2005، ص121)

يذهب بودريار إلى أنّ صنمية الصورة طغت على صنمية السلع، ذلك لأنّ الصورة أصبحت هي وسيلتنا في معرفة العالم، وفي معرفة السلع ذاتها، كون كل أنواع الاتصال تحدث عن طريق الصور، يعني طغيان الوسيط على أطراف الاتصال، وطغيان الوسيط أو الدال على المدلول هو الصنمية بعينها.

لقد اهتم بودريار بالأزياء للتأكيد على فكرة صنمية الصورة، حيث أصبحت الأزياء كعلامة من علامات ما بعد الحداثة نظاما كليا ومشتركا وعامّا لكل جوانب المجتمع، ليس فقط من خلال المجال الخاص بالعلامات الخفيفة *lights signs* - طريقة ارتداء الملابس، الجسد والأشياء - ولكن أيضا بالمجال الذي يرتبط بالعلامات الثقيلة *heavy signs* أي المرتبطة بالسياسة، والأخلاق، والاقتصاد، والعلم، والفن والسلوك، والترفيه، فكلّها تمرّ عبر دوائر الجماهيرية *popularity*، حيث يجيء العارض بعد الآخر في كل مجال، وهكذا أصبح عالم الأزياء علامة على ما بعد الحداثة.

واهتم بودريار كذلك بالإعلان، والذي يعتبره شكلا معاصرا قادرا على أن يستقطب ويستجمع بداخله كل أشكال التعبير، فالإعلان ليس له عمق، كما يتمّ في لحظات، ويتمّ نسيانه فورا، غير أنّه يعتبر نموذجا لتفوق الأشكال السطحية، وهو المهيمن على كل أشكال الدلالة، واتساقا مع نظريته حول الميديا ومع ما قاله ماكلوهان، بأنّ الوسيلة هي الرسالة، فإنّ شكل الإعلان ووجوده الخاص في كل مكان، وقدرته على الإشعاع والتجديد لكل المعاني الممكنة، يعتبر لدى بودريار أمرا دالا.

3.11. المحاكاة والصورة المحاكية: (شاكر عبد الحميد، 2005، ص122-126)

لقد أعلن بودريار سنة 1983 نهاية مجتمع المشاهد، وظهور عصر الصورة المحاكية أو النسخ ذات الأصل غير محدد، أو التي لا أصل لها أصلا، وهي تمثّل مرحلة أخيرة من تاريخ الصورة، وهي انتقال الصورة من منزلة الأقنعة التي تحلّ محل حالات الغياب للواقع الفعلي، إلى حالة لا تحمل فيها الصور أي علاقة بأي واقع كان، إنّها صور محاكية، لكنّها لا تحاكي إلّا نفسها، إنّها صور ذات أصل غير محدد، صور تصبح في ذاتها هي الأصل. وعلى هذا الأساس تتشكل تصوراتنا عن الواقع من خلال محتوى التلفزيون، وأشكال الميديا الأخرى، فمحتوى التلفزيون يعتبر كبديل للواقع، بل هو الواقع، فلا يعرف الواقع إلّا من خلاله، فعلاقتنا داخل الأسرة، ندرکها من خلال المسلسلات العائلية والرومانسية، وإدراكنا للقانون والنظام والجرائم يكون من خلال المسلسلات والأفلام البوليسية، هذا ما يسمّيه بودريار بالواقع الأعلى *Hyperreal*، الذي لا يُمكن فيه التمييز بين الخبرات الواقعية وبين ما يعرضه التلفزيون من تقاليد خاصّة به.. لقد أطلق مصطلح المحاكاة على هذه العملية التي يتمّ فيها تحويل الأحداث والمشاعر والعلاقات بواسطة تقاليد التلفزيون خاصّة، والميديا الثقافية عامّة إلى حالات شبه مسرحية.

يعتقد بودريار أنّ وراء مثل هذه الصور المحاكية (الزائفة) تكمن قوة الصورة، التي تتمثل في قدرتها على قتل الواقع، فالصور حسبه هي قاتلة للواقع. لقد بدأ نظام جديد من الصور المحاكية، بحيث أصبح التزييف، أو التشابه التام

(الزائف) هو الشكل النموذجي للتمثيل، ولذلك لم تعد المسألة مسألة عرض صور زائفة للواقع، بل مسألة إخفاء حقيقة أنّ الشيء الحقيقي، لم يعد حقيقيا.

4.11. فلسفة الإغواء: (دانيال تشاندلر، 2003، ص 167)

لم يعد الإغواء يمثّل جانبا من نظام الطبيعة، بل أصبح جانبا ملازما لنظام الحيل البارة والوسائل التي تحتاج إلى براعة لتقديم مادتها، لقد أصبح ملازما للعلامات والطقوس، لقد دخلنا حسب بودريار حقبة الثورة الجنسية، حقبة من الإنتاج والتطبيق لكل أنواع المتعة، التي تقع عند مستوى الوعي، وما تحت مستوى الوعي أيضا، إنها حقبة الرغبات غير المدركة، الرغبات الغامضة، التناول المتناهي في دقته للرغبات. لقد أصبح كل شيء معروضا ومتاحا بطرائق مباشرة وغير مباشرة، لقد أصبح الإغواء سلعة وموضوعا في مجتمع الاستهلاك، يقدم من خلال محتوى وسائل الإعلام، والإعلانات، والأفلام، وصور المجالات. يوجد وراء كثرة إنتاج الصور، الرغبة، ويوجد الإغواء، وتوجد الرغبة في الإغواء، حيث يمثل الإغواء القدرة على السيطرة على العالم الرمزي، ويجري إغواء الإنسان من خلال المظاهر، فيخضع لها، ويصبح أسيرا لها، فيبتعد عن الحقائق الأخلاقية الأساسية.

يتسم الإغواء بالذكاء المتمثل في عفويته وتدفعه لحظيته وشواهد، إنه لا يحتاج إلى أن يقدم براهين قوية على ما يقدمه، فمظهره يكفي لذلك، وهو موجود بشكل دائم ومباشر، إنه يتجسد في الهيمنة والإتقان للمظاهر الخارجية التي يقدمها، وفي استراتيجيات التلاعب بهذه المظاهر، في مواجهة سلطة الوجود، وكل ما هو واقعي.

12. العصور الثلاثة للصورة عند ريجيس دوبري:

تطرق ريجيس دوبري في كتابه حياة الصورة وموتها، إلى موضوع السنن *codes* اللامرئية للمرئي، والتي تحدّد في أي عصر حالة معينة للعالم، أي ثقافة معينة، (شاكر عبد الحميد، 2005، 127-130) لقد تتبّع ثقافة الصورة عبر العصور وربطها بالأبعاد والمتغيرات الدينية والسياسية والتكنولوجية، وميّز بشكل مفصل بين العصور الواسطية الثلاث: الكتابة والطباعة والسمعي البصري، والتي تفرز في زمن الصور ثلاث قارات متميزة: الصنم والفن والبصر، فلكل منها قوانينها وكل خلط بينها يؤدي إلى غموض لا جدوى منه: (ريجيس دوبري، 2002، ص 165)

أ. عصر الخطاب: *Logosphere* ويقابله عصر الأصنام بالمعنى العام للكلمة، وكما تعبّر عنها الكلمة الإغريقية *Eidolon* صورة، وتمتدّ من اختراع الكتابة إلى اختراع المطبعة.

ب. عصر الكتابة: *Graphosphere* ويقابله عصر الفن، ويمتدّ من المطبعة إلى التلفزيون بالألوان، الذي يراه أكثر دلالة من الصور الفوتوغرافية والسينما.

ج. عصر الشاشة: *Vidéo sphere* ويقابله عصر البصري، وهو العصر الذي نعيشه.

(ريجيس دوبري، 2002، ص 166)

يرسم كل واحد من هذه العصور وسطا حياتيا وفكريا له ترابطاته الداخلية الضيقة، نظاما بيئيا للرؤية، فهذه العصور الثلاث تتداخل فيما بينها، فهي متوالية ومتراصة، فالثقافة لم تمح من ثقافتنا الأمثال والأقوال المأثورة (أي الثقافة الشفهية)، وكذلك التلفزيون لم يمنع من ارتياد المتاحف. إنها تؤسّس نفسها في التقدم نفسه، هذا التقدم الذي يجمع

بين السرعة التاريخية والتمدد الجغرافي، إنّه توسيع لمجالات التحرك، فالصنم محلي ومنتم لموطنه انتماء لا يتزعزع، بينما الفن غربي، وهو متحرك وله ملكة السفر (دور في إيطاليا، ليوناردو في فرنسا)، أمّا البصري فهو عالمي. لكل عصر لغته، فالصنم تحدث الإغريقية، وتحدث الفن الإيطالية، فيما تحدث البصري الأمريكية، ففي الأول، لم يكن الصنم مسألة جمالية وإثماً دينية، له رهانات ذات طابع سياسي مباشر، وفي الثاني حصل الفن على استقلاله الذاتي بالنظر إلى الدين، مع بقاءه تابعا للسلطة السياسية، إنّها مسألة "ذوق"، أمّا في الثالث، فإنّ الدائرة الاقتصادية تقرّر لوحدها في قيمة وتوزيع الصور، إذ المسألة مسألة قدرة شرائية.

لقد كان لكل مرحلة نمط تنظيمها المهني، فكان لصانعي صور الوسيطين هيئاتهم الحرفية، وللفنانين أكاديميتهم، وللاشهاريين شبكتهم المتخصصة، كان المصور الوسيط ينحت الحجر أو الخشب، وكان الفنان يشتغل عادة على القماش المثبت على إطار خشبي، أمّا البصري فإنّه يُصنع بدون لمس أي بواسطة الإلكترونيات.

هكذا، فإنّ الصورة الاصطناعية قد مرّت في العقل الغربي بثلاث أنماط مختلفة: الحضور (القديس في تمثاله)، التمثيل *Représentation*، والتظاهر والتمويه *Simulation*. فالصورة المدركة قد مارست وظيفة الوساطة بثلاث جوامع متتابعة: الخارق أو ما فوق الطبيعي، الطبيعي والافتراضي *Virtual*. كما أنّها اقترحت ثلاث وضعيات عاطفية: فالصنم يتطلب الرهبة، فيما يتطلب الفن الحب، أمّا البصري فيستدعي المصلحة. المرحلة الأولى تابعة للنمط الأصلي، والثانية تنتظم وفق النموذج، أمّا الثالثة فتتّظم قوالبها الجاهزة الخاصة بها. وهنا لا يتم تصريف صفات ميتافيزيقية أو سيكولوجية بعين أبدية، وإنّما عوالم فكرية واجتماعية. فكل عصر للصورة مقابلا هيكلية كيفية للعالم المعاش. قل لي ما تراه أقول لك علّة عيشك وطريقة تفكيرك. (ريجيس دوبري، 2002، ص 169-172)

. خاتمة:

لقد رأينا كيف تطورت فلسفة الصور عبر العالم وفي الغرب خاصّة من خلال عرضنا لتاريخ الصور فلسفيا، بداية بما تطرق إليه أفلاطون، وانتقالا إلى حديث أرسطو عن الإبصار، مروراً بحركة تحرّم الصور خلال القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، ثم عصر النهضة وتطور حاسة الإبصار مع ظهور وسائل الإعلام والاتصال الحديثة - السينما والتلفزيون -، ووصولاً إلى ما ذكره روجيس دوبري في كتابه حياة الصورة وموتها عن موضوع السنن اللامرئية للمرئي، من خلال تتبعه لثقافة الصورة عبر العصور وربطها بالأبعاد والمتغيرات الدينية والسياسية والتكنولوجية.

. قائمة المراجع:

- 1- ابن منظور (د ت)، لسان العرب، دار بيروت للطباعة والنشر، المجلد 4.
- 2- أشرف منصور (2003)، صنمية الصورة، نظرية بودريار في الواقع الفائق.
- 3- دافيد بروتين (1997)، أنترولوجيا الجسد والحدّات، ترجمة محمد صاصيلا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت.
- 4- دانيال تشاندلر (2003)، معجم المصطلحات الأساسية في علم العلامات، ترجمة عبد الحميد شاكر، أكاديمية الفنون، القاهرة.
- 5- ريجيس دوبري (2002)، حياة الصورة وموتها، ترجمة فريد الزاهي، إفريقيا الشرق، المغرب.

- 6- عبد الحميد شاكرا (2005)، *عصر الصورة، السلبيات والإيجابيات، عالم المعرفة، العدد 311*.
- 7- عبد الحميد شاكرا (2001)، *التفضيل الجمالي، دراسة في سيكولوجية التنوع الفني، عالم المعرفة، العدد 267، الكويت*.
- 8- فؤاد زكريا (2004)، *جمهورية أفلاطون، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر*.
- 9- مصطفى النشار (1985)، *نظرية المعرفة عند أرسطو، دار المعارف، القاهرة، 1985، ص 49*.
- 10- موريس ميرلوبونتي (1989)، *العين والعقل، ترجمة حبيب الشاروني، منشأة المعارف، مصر*.
- 11- موريس ميرلوبونتي (1978)، *المرئي واللامرئي، ترجمة سعاد محمد خضر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد*.
- 12- ميشيل فوكو (1990)، *المراقبة والمعاقبة، ترجمة مطاع صفدي، مركز الإنماء العربي، بيروت*.
- 13- نصر الدين العياضي (2006)، *الصورة في وسائل الإعلام العربية: بين البصر والبصيرة، مجلة اتحاد الدول العرب، العدد 1*.

14- Abraham Moles (1981), *l'image, communication fonctionnelle*, Casterman.

15- Michel Traudyt et Arnold Hoffeman, (2007) *le professeur et les images*, paris, édition le seuil.