بين الصورة واللغة: هل أصبحت الحياة طقساً ثابتاً للمحاكاة؟

هشام المكي *

مقدمة:

الحياة في عصر العولمة طقس ثابت للمحاكاة، يجب على كل شخص فيه الإذعان للأنظمة التي تقهره بوعي أو من دون وعي. غير أنَّ القهر لا يتَّخذ طابع القسر العنيف المعلن عادة؛ بل يتحقق عبر آليات مجتمعية كامنة تعمل على إعادة إنتاج أنماط اجتماعية بعينها[1] بشكل متجدد، وتسعى إلى تعميمها، على الرغم من أنّ الوعي الجمعي قد يرفضها ظاهرياً.

وقد أصبحت الصورة الإعلامية -ابنة ما بعد الحداثة المدللة- وسيطاً للهيمنة، تكرس الوحدة رغم الوفرة الشكلية، والخطير أنها بدأت تمتص المعاني الإنسانية الكبرى: التنوع، الاختلاف، الخيال.... وبوجود الصور ثلاثية الأبعاد مع المؤثرات الفائقة التطور، قد نفكر في احتضار اللغة الأصيلة بمعناها المرادف للمجاز؛ المكرسة للتعدد والمشبعة بالقيمة.

نزعم في هذه المحاولة أن الصورة تمثل نموذجاً إدراكياً معيناً له فلسفته الخاصة في إدراك العالم والوجود، وبالتالي تنظيم العلاقات. وهي فلسفة سنبين أهم مرتكزاتها، كما نهدف من خلال هذه الورقة إلى إعادة الاعتبار للغة العربية، ونبين كيف تعمل هي خصوصاً على بناء نظام إدراكي تمثلي بديل، يجسد قيم التوحيد معرفيا، ويحقق جوهر الاستخلاف، كما يحمل مقومات التنوع داخلياً ويكرس شروط الإبداع. وننبه إلى خطورة التهديد الذي تتعرض له اللغة من طرف الصورة الإعلامية التي نجحت في خلق "واقع إجماعي"، أو بالأحرى خيال "ما فوق واقعي"، مجتث من كل مرجع أو

* باحث في التواصل والتنمية، المغرب. البريد الإلكتروني: almofakir@gmail.com

[1] انظر: جاكوبي، راسل. **نهاية اليوتوبيا: السياسة والثقافة في زمن اللامبالاة**، ترجمة: فاروق عبد القادر، الكويت: سلسلة عالم المعرفة، ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، عدد٢٦٩، مايو ٢٠٠١م.

قيمة وقاتل للحلم. وهكذا سنبدأ بتعريف موجز للصورة، نتبعه ببعض التأملات النقدية في اشتغال الصورة الإعلامية، نحاول من خلالها تلمس ملامح النمط الإدراكي الذي ينشأ من خلاله، ثم ننتقل نحو اللغة بوصفها نمطاً إدراكياً آخر، ونختم بتركيز ما توصلنا إليه من نتائج.

أولاً: ملامح النموذج الإدراكي القائم على الصورة

تطور مفهوم الإدراك عبر الكثير من المدارس،[٢] ليتبلور تصور جديد له مع نظرية الإدراك الجديدة؛ إذ يلاحظ الباحث المغربي بناصر البعزاتي أن هذه النظرية تؤكد "أن الإدراك، مثل كل الأفعال المعرفية، ليس وظيفة فسيولوجية فحسب، بل هو نشاط تتفاعل فيه عوامل ثقافية متشعبة. فالذات المدركة تنتمي إلى سياق ثقافي واجتماعي، وتتأثر به، كما تتأثر بالذاكرة الجماعية التي تميز المجموعة البشرية التي تنتمي إليها؛ ولا وجود لفعل إدراكي خارج الذات."[٣]

فالإدراك لم يعد نقلاً أميناً لما في الواقع الخارجي فحسب، بل أصبح موسوماً بالبصمة الشخصية للمدرِك؛ إذ تسهم الخبرات والحالة النفسية للمُدرِك وقدراته العقلية في صياغة الشكل الذي يدرك به العالم. فها هو (كومبرتش) يقول: "العين البريئة

---

[٢] لا يتسع المجال لذكر كل المدارس التي اهتمت بتعريف الإدراك ودراسته، لكننا نذكر نموذجين نعدهما الأهم والأقرب زمناً، ونقصد مدرستي السلوكية وسيكولوجية الشكل؛ إذ ترى الأولى أن الأفكار حصيلة ردود أفعال على مؤثرات يبثها العالم الخارجي، بينما أضافت الثانية أن العقل يفرض نظاماً معيناً على مواضيع الإدراك. لمزيد من التفصيل، انظر مثلاً:

- جون، ر.سيرل. **العقل: مدخل موجز**، ترجمة ميشيل حنا متياس، الكويت: سلسلة عالم المعرفة، يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، عدد٣٤٣، سبتمبر ٢٠٠٧م.

- Freedman, Jonathan L, *Introductory Psychology*, 1978, Addison-Weseley Publishing Company, Toronto: 1982.

- Anderson, Jhon R , *The Architecture of Cognition*, Harvard University Press, Cambridge, Massachussetts and London, England, 1983.

[٣] البعزاتي، بناصر. **الاستدلال والبناء: بحث في خصائص العقلية العلمية**، المغرب: دار الأمان، المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩٩م، ص٢٣١.

أسطورة،"[٤] كما يضيف (فريدمان) قائلاً: "إنّ الناس يتجهون إلى رؤية ما يتوقعون رؤيته، وإلى أن يقعوا تحت تأثير عدة عوامل دقيقة في تلك الوضعية، وأن يغيّروا اختياراتهم تبعاً للمعلومات اللاحقة. إننا نؤول العالم بواسطة أعضائنا الحسية، وآلياتنا الإدراكية؛ لكن ليست هناك أي ضمانة لتكون تأويلاتنا انعكاسات وفية للعالم الخارجي."[٥]

هذه الطبيعة المركبة للإدراك التي يقرّها (فريدمان)، تدفعنا للحديث عن نموذج إدراكي؛ ونقصد به ذلك النظام الذي يدرك الإنسان من خلاله العالم، فهو "خريطة إدراكية تبقي وتستبعد،"[٦] إنّه نظام التأويل المتبع؛ إذ يضيف بناصر البعزاتي مستنتجاً: "يتم فعل الإدراك إذن كعملية يضع فيها الفرد عناصر الموضوع المدرَك في شبكة من العلاقات الزمانية والمكانية والسببية. ولذلك فإن كل فعل إدراكي متلازم مع فعل تأويلي لا يفارقه؛ ومن الخطأ الحديث عن نشاط إدراكي خارج أي تأويل. وهذا الأخير يكون بحسب ما يتهيأ له الفرد من كفاءة وخبرة."[٧]

لأجل كل ما ذكرناه حول طبيعة الإدراك التركيبية التأويلية، جاز لنا أن نرى الصورة -الإعلامية تحديداً- تمثل رصيداً من الخبرات البصرية، والتصنيفية والتقييمية، تسمح ببناء نموذج إدراكي معين، نتيجة لطبيعة القيم التي تكرسها. وهي قيم تمثل أسس نظام تأويلي للعالم. لكن هذا لا يعني أننا نتحدث عن الصور بشكل عام، بل نتناول فقط الصور الموظفة في الأفلام السينمائية، والتغطيات الإعلامية، والإشهارات... لننبه إلى طبيعة النموذج الإدراكي الذي تضع أسسه.

وغاية هذه الدراسة، أن ننبه إلى بعض الأبعاد الغائبة في التعاطي مع الصورة، محاولين رسم ملامح النموذج الإدراكي الذي تقيمه؛ إذ هو نموذج تنميطي، يستبعد

---

[4] Gombrich, E. H. *Art and Illusion*, 1960, Phaidon Press,Oxford, 1989; p 251.

[5] Freedman, J L. *Introductory Psychology*, p 56.

[٦] المسيري، عبد الوهاب. **الصهيونية والنازية ونهاية التاريخ**، القاهرة: دار الشروق، ط٣، ٢٠٠١م، ص٢٣٠.

[٧] البعزاتي، **الاستدلال والبناء: بحث في خصائص العقلية العلمية**، مرجع سابق، ص٢٣٥.

الكثير من القيم. ونقترح له نموذجا إدراكيا بديلا، يستمد مفرداته التأويلية من عالم اللغة، فنكون قد حذرنا من بعض الجوانب السلبية للنموذج الأول، كما كشفنا عن بعض الأدوار "الإدراكية" للغة، والبعد الإنساني الذي تستبطنه.

١. تعريف الصورة:

ورد في لسان العرب: "وتَصَوَّرْتُ الشيءَ: توهمت صورتَه فتصوَّر لي. والتَّصاوِيرُ: التَّماثيلُ. وفي الحديث: أَتاني الليلةَ ربي في أَحسنِ صُورَةٍ قال ابن الأَثير: الصورة تَرِدُ في كلام العرب على ظاهرها وعلى معنى حقيقةِ الشيء وهيئته وعلى معنى صِفَتِه. يقال: صورةُ الفعلِ كذا وكذا أَي هيئته و صُورةُ الأَمرِ كذا وكذا أَي صِفَتُه."[٨]

كما يشير معجم "روبير" Robert إلى أن الأصل اللاتيني لكلمة صورة: (Imago) يحيل إلى كل تمثيل مصور مرتبط بالموضوع الممثل عن طريق التشابه المنظوري، وتدور معاني الصورة حول فكرة إعادة الإنتاج، أي أن الصورة إعادة إنتاج طبق الأصل.[٩] كما ينبه الباحث محمد العماري إلى أنَّ أصل المصطلح الاشتقاقي يحيل "على فكرة النسخ والمشابهة والتمثيل والمحاكاة، ذلك أنَّ الفعل اللاتيني (Imitar) يعني (إعادة الإنتاج بواسطة المحاكاة). أما في الاصطلاح السيميوطيقي فإنَّ الصورة تنضوي تحت نوع أعم يطلق عليه مصطلح "الإيقون" (Icon)، وهو يشمل العلامات التي تكون فيها العلاقة بين الدال والمرجع قائمة على المشابهة والتماثل."[١٠]

ويُشير الدكتور شاكر عبد الحميد إلى الدلالات المتعددة للصورة مثل إعادة الإنتاج والنسخ، كما يشير أيضاً إلى أنّ: "كلمة صورة Image تمتد بجذورها إلى

---

[٨] ابن منظور، **لسان العرب**، فصل الراء، مادة صور.

[٩] يقدم معجم le petit Robert تعريفات للصورة من قبيل:

- Reproduction inversée qu'une surface polie donne d'un objet qui s'y réfléchit.

-Reproduction exacte ou représentation analogique d'un être, d'une chose.

[١٠] العماري، محمد. الصورة واللغة (مقاربة سيميوطيقية)، **مجلة فكر ونقد**، الدار البيضاء: دار النشر المغربية، السنة الثانية، العدد١٣، نوفمبر ١٩٩٨م.

الكلمة اليونانية القديمة أيقونة Icon، والتي تشير إلى التشابه والمحاكاة، والتي ترجمت إلى Imago في اللاتينية، وImage في الإنجليزية."[١١]

٢. بعض ملامح النموذج الإدراكي القائم على الصورة:

سنحاول في الصفحات المقبلة، تحديد بعض ملامح النموذج الإدراكي القائم على الصورة، وذلك من خلال مناقشة شكل حضور ستة عناصر فيها، وهي: الإله (معرفياً)، والقيم، والواقع، والمكان، والخيال، واللغة.

ولعل فهمنا للموقع الذي تحتله هذه العناصر داخل ذلك النموذج، سيعرفنا أكثر على مفردات اشتغاله.

أ. الإله في النموذج الإدراكي/ الصورة:

تتخذ علاقة الدال بالمدلول أحد ثلاثة أشكال:[١٢]

- الانفصال الكامل: الدوال لا تشير إلى أي مدلول، وهنا تصبح علاقة اللغة بالواقع واهية جداً، أو بالأحرى تستقل اللغة عن الواقع، وتتوه في لعب الدوال... وهذا موضوع آخر يطول الحديث عنه.[١٣]

- الاتصال الكامل: وهنا يصبح الدال مدلولاً كما في حالة الأيقونات ولغة الرياضيات والصياغات الأكسيومية.[١٤]

---

[١١] عبد الحميد، شاكر. **عصر الصورة: السلبيات والإيجابيات**، سلسلة عالم المعرفة، عدد٣١١، يناير ٢٠٠٥م، ص١٧.

[١٢] المسيري، عبد الوهاب. **اللغة والمجاز: بين التوحيد ووحدة الوجود**، القاهرة: دار الشروق، ط١، ٢٠٠٢م، ص١٣٢.

[١٣] انظر: المسيري، عبد الوهاب. اليهودية وما بعد الحداثة: رؤية معرفية. **مجلة إسلامية المعرفة**، العدد١٠، خريف ١٤١٨هـ/١٩٩٧م.

[١٤] الصياغة الأكسومية نسبة إلى "أكسيوم" axiom، وترجمه المعجم الفلسفي لجميل صليبا بـ"البديهي"، "والبديهية قضية أولية صادقة بذاتها يجزم بها العقل من دون برهان." انظر:
- صليبا، جميل. **المعجم الفلسفي: بالألفاظ العربية والفرنسية والانكليزية واللاتينية**، بيروت: دار الكتاب اللبناني، ١٩٨٢م، باب الباء، البديهية، ص٢٠٢.

- الانفصال والاتصال في الوقت نفسه: توجد مسافة تفصل الدال عن المدلول: فالدال يشير إلى المدلول، واللغة تشير إلى الواقع، على الرغم من عدم التطابق التام بينهما. وهذه هي المسافة الفاصلة، التي تعبر عن نقطة مرجعية، تعطي معاني للدوال، وتمنع عنها الفوضى، دون أن تكون جزءاً منها: هذا المرجع المتجاوز هو "الإله في المنظومات الدينية، وهو الكل المادي الثابت المتجاوز في المنظومات المادية."[١٥]

ولأن الصور -بناء على ما سبق- تقوم على التشابه مع الواقع، ندرجها في الشكل الثاني: حين يكون الدال هو المدلول نفسه، أو على حد تعبير (رولان بارت) في معرض حديثه عن الصورة الفوتوغرافية: "هكذا يتبدّى الوضع الخاص بالصورة الفوتوغرافية: إنها رسالة بدون شفرة."[١٦]

فما دلالات هذا الأمر؟

- حين تنطبق الصور على موضوعها، لا تترك المجال للمتلقي للقيام بعملية تفسير ذاتية؛ أي استعمال قدراته وخياله لبناء المعنى. وهكذا تضمر قدرتنا على التخيل والحلم وإبداع الصور الذهنية المتعددة، يقول (ك.ميتز) بهذا الصدد: "إن الصورة ليست إشارة إلى شيء آخر غيرها، بل هي الحضور الزائف pseudo présence لما تحتويه هي نفسها. يوجد ثمة تعبير حين يكون "المعنى" -إذا صح القول- ملازماً لشيء ما، منبثقاً منه مباشرة، وممتزجاً بشكل هذا الشيء نفسه."[١٧]

أما الصياغة الأكسومية فنقصد بها التعبير عن النظرية العلمية -خصوصاً في مجال الرياضيات- بنسق من الرموز التي ليس لها معنى مسبق، ولا تشير إلى معنى خارجها. ويعرفها بناصر البعزاتي بـ"أنها عبارة عن إعادة بناء عقلية، تتخذ لغة المنطق الاستنباطي التركيبية هيكلاً لها،" وإن كانت حتى الصياغات الأكسيومية في أقصى تجريدها لا تخلو من قيمة؛ أي أن هناك قدراً ولو ضئيلاً من الانفصال. انظر:

- البعزاتي، بناصر، **الاستدلال والبناء: بحث في خصائص العقلية العلمية**، مرجع سابق، ص٣٠-٤٧.

[١٥] المسيري، **اللغة والمجاز: بين التوحيد ووحدة الوجود**، مرجع سابق، ص١٣١.

[16] Barthes ، *l'obvie et l'obtus: Le message photographique* ،Seuil, Tel quel, 1982, p.١١ .

[17] C.Metz, Au delà de l'analogie, l'image , *communication* ،n°15, 1970, p.1

فهناك معنى واحد، وشكل وحيد للفهم يفرض قسراً على كل المتلقين في كل بقاع العالم، رغم اختلاف ثقافاتهم، وإذا كانت اللوحات الفنية تتيح بعض "التعرف التفسيري"، فإن الصور الإعلامية لا تتيح فرصة مماثلة، على الأقل لسرعة التدفق التي تفوق قدرات الحواس البشرية.

- حين تحاكي الصورة الواقع، وتنطبق على موضوعها، فنحن في غنى عن أي شيء خارج الصورة لحصول الفهم؛ أي إلى مركز -بالمعنى المعرفي- يعطينا معاني الأشياء، مركز مطلق مستقل عن النظام الدلالي للصور ويحدد آلية اشتغاله؛ لأنها تصبح مرجعية ذاتها. فحين نلغي المسافة بين الدال والمدلول، نلغي المسافة بين الإنسان والطبيعة؛ لأن الصور تشير إلى مواضيعها بنفسها وتطابقها دون الحاجة إلى تدخل الإنسان ليشرح ويفسر، بل وتخضع صوره أيضاً لهذا الأمر، فيتساوى مع الطبيعة في خضوعها لقسرية الصورة، من جهة كونه موضوعاً لها، ومن جهة عدم ارتباط نظامها الدلالي به.

وهكذا أيضاً تنتفي المسافة بين الخالق والمخلوق، ما دامت القيم هنا مطلقة كامنة في الصور نفسها، وتصبح الصورة هنا نسقاً مكتفياً بذاته. وكما يؤكد عبد الوهاب المسيري رحمه الله: "هذا نمط عام في الفلسفات المادية، التي ترى أن أصل العالم هو مادة قديمة ذاتية التنظيم لم يخلقها أحد، وأنَّ الخلق عملية غير مفهومة وغير معروفة تمت بالصدفة، وإنْ وجد إله فهو المحرك الأول وحسب،"[١٨] وحتى لا نتهم بالمغالاة، نكتفي بكون تطابق الدال مع المدلول رؤية إلحادية على المستوى المعرفي ولو كانت تقرّ بوجود الإله.[١٩]

وعلى الرغم من استبعاد الإله معرفياً، إلا أن الصورة الإعلامية تفرض شكلاً خاصاً من الإيمان، هو "إيمان بلا عقيدة"؛ إذ يتصاعد الإجماع العالمي حول الصور،

[١٨] المسيري، **اللغة والمجاز: بين التوحيد ووحدة الوجود**، مرجع سابق، ص١٣٧.

[١٩] لمزيد من تفصيل القول حول إقصاء الإله من النموذج المعرفي الفعال، انظر:
- المسيري، عبد الوهاب. العلمانية..رؤية معرفية. **مجلة الإنسان**، العدد١٠، السنة الثانية، شوال ١٤١٣هـ/أبريل ١٩٩٣م.

وحول القيم والأذواق التي تروج لها، ولا يتعلق الأمر هنا بتكوين وجهات نظر منطقية، بل بتشكيل أذواق وقيم انفعالية راسخة. إنّ هذا الإجماع العالمي، وهذه الوحدة في عمق الاختلاف، يحوّلان الصورة إلى مقدس. أو كما يقول (ميشيل مافيزولي): "إنَّ الوظيفة الأساسية التي يمكن أن نمنحها في أيامنا هذه للصورة، هي تلك التي تقود إلى المقدس. فمن المدهش فعلاً أن يوجد خارج كل العقائد ومن دون تنظيمات إيمانٌ من غير عقيدة، أو بالأحرى سلسلة من حالات الإيمان بلا عقيدة، تعبّر بشكل أمثل فتنة العالم الذي يدهش بأشكال مختلفة كل الملاحظين."[٢٠]

ولعل عبارة "إيمان بلا عقيدة" تُعدّ الأمثل لوصف حالة لافتة للنظر في صفوف الشباب؛ أقصد حالة التأثر الشديد عند مشاهدي البرامج الغنائية التنافسية، وبعض البرامج المشابهة؛ إذ تلفت الانتباه حالة الانفعال إلى درجة البكاء والصدمة، حين يقصى النجم المفضل من المنافسة... حالات من الولاء والتفاعل النفسي العميق والمُخلص الذي لا نجده إلا في الممارسات الدينية.

ب. الواقع في النموذج الإدراكي/ الصورة:

مع اكتساب الصورة شرعية التطابق مع الواقع، تبدأ -مستعينة بالتقدم التكنولوجي والمؤثرات الخاصة- بإنتاج "ما فوق واقع" آسر؛ إذ الصورة نقية واضحة مفعمة بالألوان، والألوان أكثر وضوحاً حتى من الطبيعة، والصوت مجسم وزع على كل أنحاء الغرفة ليجعلك تسمع أدق الأصوات، حتى يخيل للمرء أنه في قلب الحدث الذي يشاهده، ويبني حينها علاقة ارتباط قوية بأحداث الشاشة؛ إذ تجسد شخصية البطل مثلاً في الأفلام الغربية كل ما نحلم به: رغباتنا المكبوتة، أحلامنا، أمنياتنا... كلها تبدو مجسدة بشكل واقعي ومقنع في الفيلم، كما تعمل المؤثرات الخاصة على تدجين وَعْينا أمام الظواهر غير الواقعية؛ فيحلم الشباب بالنجاح على الطريقة الأمريكية، وتحلم الفتيات بالزواج على طريقة الأفلام المصرية أو التركية. لذا قد يكون

[٢٠] مافيزولي، ميشيل. **تأمل العالم: الصورة والأسلوب في الحياة الاجتماعية**، ترجمة: فريد الزاهي، الرباط: منشورات المعهد الجامعي للبحث العلمي، سلسلة الترجمات١، ٢٠٠٥م، ص١٤٩.

أحد الباحثين صادقاً حين يقول: "سنبقى مأسورين باستهلاك الصورة أكانت طيفاً مرسلاً أم نصاً منضداً. الصورة يعاد إنتاجها وتدويرها انتقائياً في توليفة متكاملة من الرهبة والرغبة، من النوستالجيا والاستشراف، وهي ناجحة حتى الآن في اشتغالها المتواصل على استبدال صورة العالم، بالحلول محلها، بمهمة لا تبدو مستحيلة: خفض الممكن الأنطلوجي، وتصعيد التصور."[٢١]

وهكذا تصبح الصورة مرجعاً يستبق الواقع ويحدد ملامحه، حتى إنّ أحد المفكرين[٢٢] المرموقين ذهب إلى أن حرب الخليج التي اندلعت سنة ١٩٩١م لم تقع على أرض الواقع، فهي سيناريو مفبرك أفرزته وسائل الإعلام، وزكّته صور ألعاب الحرب المتقنة، عبر معارك خيالية تجاوزت حدود العالم الواقعي.[٢٣]

ت. الخيال في النموذج الإدراكي/ الصورة:

تعمل الصور المتدفقة من الشمال نحو الجنوب، على نقل كَمّ هائل من الأفكار والتصورات والرغبات؛ إذ تعمل على تأسيس نمط استهلاك معين، وعلى حد تعبير (ريجيس دوبريه): "حيث تمر الصور الأمريكية والسينما، تمر السيارات الأمريكية والشامبو ومختلف المنتوجات."[٢٤]

ونظراً للتطور التكنولوجي الذي عرفه الإعلام، فقد أصبحت القنوات الفضائية الغربية تشاهد في كل أنحاء العالم، فضلاً عن الأفلام الغربية التي تتسرب إلى كل القنوات، سواء بلغتها الأصلية أو مترجمة، في شكل يشبه "توحيد المشاهدة" عالمياً. وهنا لا يتعلق الأمر فقط بتشكيل ذوق استهلاكي، بل يتعداه إلى تنميط عالم

---

[٢١] المحجوب، عبد المنعم. **ورثة اللوغوس: بصدد الآخر والذات والثقافة**، طرابلس: المركز العالمي لدراسات وأبحاث الكتاب الأخضر، ط١، ٢٠٠٤م، ص١٢٠.

[٢٢] بودريار، جان. خليج الواقع، **صحيفة الغارديان**، ١١ كانون الثاني، ١٩٩١م.

[٢٣] رد عليه كريستوفر نوريس في دراسته المبدعة: **نظرية لا نقدية: ما بعد الحداثة، المثقفون، وحرب الخليج**. ترجمة: عابد إسماعيل. لبنان: دار الكنوز الأدبية، ط١، ١٩٩٩م.

[٢٤] من نص المداخلة التي ألقاها الفيلسوف الفرنسي ريجيس دوبريه صباح السبت ١٢ نوفمبر ٢٠٠٥م بمراكش، بمناسبة الإعلان عن المدرسة العليا للفنون البصرية بمراكش.

الخيال؛[٢٥] إذ "إنّ الصورة تنتج قدرة هائلة على الاستحواذ على وعي الناس وانتباههم. وتنفذ إلى زمانيتنا الخاصة؛ إنها اجتياح لحميميتنا الفردية. ومن ثم فالصور تمارس نوعاً من التوغل في دواخلنا وتؤسس لاختيارات وتفضيلات، وتحفيزات وتحيزات، وتخلق حاجيات وتحدث رغبات، لتباشر حسماً بدئياً لأشكال محتدة من الصراع قد تتخذ شكلاً سياسياً أو اقتصادياً."[٢٦]

فإذا تم تعميم نوع معين من المشاهدة، على فئة كبيرة من الناس، فإنَّ تلك الاختيارات والتفضيلات يتم تعميمها أيضاً: أليس الحلم بالمنزل الفخم، والسيارة الفارهة، والزوجة الحسناء، حلما "عالميا"! هنا نستطيع الحديث عن تنميط عالم الخيال، وعن خيارات محدودة في عالم الأحلام، وذلك لتشابه المنطلقات الموحدة إعلامياً. ويسعفنا سيرج لاتوش بالعديد من الأمثلة على ذلك، فيقول: "يمكن للمرء أن يسمع فوق مرتفعات غينيا الجديدة آخر أسطوانة رائجة في نيويورك تنطلق من ترانزستور، وأن يرى في أعماق أدغال جنوبي آسيا فلاّحاً يشرب كوكاكولا، وأن يلتقي في قرية في أدغال إفريقيا بسيارة تويوتا يقودها وجيه محلي... ورغبة في التشبه بالأسياد، أو بحكم ضرورات الحياة، أو لأن الامتثال للقواعد المقررة هو القانون، يندفع التقليد بلا حدود، (...) وما كان تقليداً أخرق بريئاً يغدو صورة مرآة مقطبة تردنا إلى حقيقتنا."[٢٧]

أمر آخر ينبغي الإشارة إليه بخصوص الخيال، ويتعلق الأمر بتبادل المواقع بين الفهم والخيال؛ إذ يلاحظ (موريس مرلو بونتي) في سياق حديثه عن الفيلم كموضوع للإدراك، ومستلهماً من كانط، أن: "الخيال في المعرفة يشتغل لصالح الفهم L'entendement. أما في الفن، فإن الفهم هو الذي يشتغل لصالح الخيال. ومعنى

---

[٢٥] لاتوش، سيرج. **تغريب العالم: بحث حول دلالة ومغزى وحدود تنميط العالم**. ترجمة: خليل كلفت، الدار البيضاء: مطبعة النجاح الجديدة، ط١، ١٩٩٩م، نشر ملتقى تانسيفت.

[٢٦] ريجيس دوبريه، مرجع سابق.

[٢٧] لاتوش، **تغريب العالم**، مرجع سابق، ص٣٠.

ذلك، أن الفكرة أو الوقائع المألوفة لا توجد إلا لكي تمنح للمبدع فرصة البحث عن رموز محسوسة لها، ورسم إطارها المرئي والمسموع."[٢٨]

ويقصد الباحث، أنّ عملية إدراك الصورة السينمائية، لا تتم عبر عمليات التفكير المنطقية، بل يتم إدراك الصورة في كليتها بوصفه معطى حسياً أكثر منه عقلياً، ولذا يضيف قائلاً: "...إلا أننا لا نستطيع فهم دلالة السينما إلا بواسطة الإدراك، فالفيلم لا يفكر فيه بل يدرك."[٢٩]

ولذا حينما تحاول الصورة التعبير عن مشاعر الحب والكراهية، أو حالة الدوار، وهي حالات نفسية داخلية، فإنها تتوسل بتحويلها إلى مقاطع حسية خارجية،[٣٠] قابلة للإدراك المباشر. ولعل المعنى يتضح أكثر بإجراء مقارنة بسيطة بين قراءة مشهد معين ومشاهدته مباشرة: ففي حالة القراءة، يقوم الخيال بتركيب أجزاء المشهد متدرجاً مع حجم المعلومات المتنامي عبر القراءة، بل ويحاول تخيل المشاعر التي يشير إليها الكاتب، وحين تكتمل الصورة الذهنية، يتمكن القارئ من فهم المعنى. لكن في حالة المشاهدة البصرية، فإن المشهد يقدم دفعة واحدة إلى عين المشاهد، والصورة حينها لا تستطيع تقديم المشاعر إلا بتحويلها إلى سلوكات ومظاهر خارجية تشاهدها العين (دموع، ضحك، مشية مترنحة...)، ينبغي فهمها بداية، حتى يتمكن المشاهد من إدراك المشهد ككل في مرحلة نهائية. في هذا السياق، يلاحظ (موريس مرلو بونتي) قائلاً: "وبالنسبة للسينما، كما هو الشأن بالنسبة للسيكولوجيا الحديثة، فإن الدوار واللذة والألم والحب والكراهية، هي بمثابة تصرفات."[٣١]

---

[٢٨] بونتي، موريس مرلو. **حوار الفلسفة والسينما**، ترجمه: عز الدين الخطابي، الدار البيضاء: مطبعة النجاح الجديدة، منشورات عالم التربية، ط١، ١٤٢٧هـ/٢٠٠٦م، ص٦٨.

[٢٩] المرجع السابق، ص٦٨.

[٣٠] يقدم الكاتب مثالاً على ذلك قائلاً: "وإذا ما أرادت السينما أن تظهر لنا شخصاً يشعر بالدوار، فهي لن تسعى إلى الإبانة عن العالم الداخلي للدوار (...) فنحن سنحس بواقع الدوار بشكل أفضل، عبر رؤيته من الخارج والتأمل في هذا الجسم الفاقد لتوازنه والذي يتلوى فوق صخرة، أو في هذه المشية المترنحة..." المرجع السابق، ص٦٩.

[٣١] المرجع السابق، ص٦٩.

ث. القِيَم في النموذج الإدراكي/ الصورة:

أشرنا في الفقرة السابقة إلى أنَّ الصورة تدرك بوصفها معطى حسياً، يتشكل في الذهن مع مجموعة من الانطباعات الحسية الانفعالية، فبفضل الصورة "تمارس المجتمعات الحلم، وتستعيد بذلك أجزاء منها كانت قد كُبتت فيها أو حرمت منها من قِبَل حداثة ذات جوهر عقلاني. وليس علينا أيضاً أن نندهش أن تتم هذه العودة، مثلها مثل عودة المكبوت، بشكل غير منظم، وأن تكون في حالات كثيرة مطبوعة بالغلو."[٣٢]

وإذا كانت شفرة اللغة تدرك بشكل خطي، وتشترط التعاقب، والخضوع لصرامة النحو والسياق، فإن الصورة تدرك بشكل متزامن مستقل عن السياق. وهذه الخاصية ممتزجة بخاصية "ما فوق الواقع" التي تمثل عامل إلهاء وإغراء للمتلقي في انفعال عاطفي قوي ومنتشٍ، تأتي بنتائج كارثية على مستوى القيم، وسنشرح ذلك بمثالين:

- تأملوا كيف نغرق في المتعة والانتشاء أثناء مشاهداتنا لمشاهد المطاردة بالسيارات السريعة في أفلام الحركة، فتبهرنا مهارة البطل في السواقة السريعة ونجاحه في الإفلات من مطارديه. لكن من مِنّا يتساءل عن مصير راكبي السيارات الأخرى، التي تسبب البطل في انقلابها؟ ألا تحمل آباء في طريق العودة إلى أبنائهم وأُسَرِهم؟ أو مرضى ذاهبين إلى المستشفى، أو أطفالاً؟ بل لنسأل أنفسنا بصدق: هل كانت المطاردة لتكون بكل هذه المتعة لو اقتصر المخرج فقط على مشهد السيارتين المطارِدة والمطارَدة؟ ثم لنتذكر أيضاً كيف يعجبنا اللص الذكي، ونسعد حينما يفلت من يد العدالة، ويتمكن –بفطنته– من القيام بأذكى السرقات دون أن تقبض عليه الشرطة... فهنا نلاحظ كيف تسلل الخلل القيمي، ليصبح مكوناً أساسياً من مكونات المتعة، وحصل التطبيع معه؟

- ثم لنتأمل طبيعة الانفعالات التي نشعر بها سواء في أفلام الحركة أو حتى كرة القدم: مشاعر وانفعالات قوية جداً لكنها قصيرة الأمد، تنتهي بانتهاء اللقطة أو الفيلم. فالجهاز العاطفي الذي كانت تبنيه التجارب الحياتية والميول والقناعات، كان يعطي

[٣٢] مافيزولي، **تأمل العالم**، مرجع سابق، ص٦٤.

انفعالات صادقة طويلة الأثر تحدد سلوكنا؛ لتصبح انفعالاتنا في عصر الصورة قوية سريعة الاندثار، لا سيما إذا كنّا نختبر أقوى الحالات الإنسانية بؤساً، وأكثر المشاهد دموية، في شكل أفلام سينمائية متقنة، تعمل على تدجين وعينا إزاء هذه الظواهر، حتى إذا عايشنا الأمر حقيقة، خفّت درجة التفاعل معه؛ وهذا ما نلمسه في حالات وفاة أحد المعارف مثلاً: وبعد دفن الميت مباشرة، تتعالى ضحكات المعزين وهم يتبادلون أحاديث شيّقة فيما بينهم كأن شيئاً لم يقع، دون تأثّر بالموقف ولا حتى مراعاة لشعور أهل الفقيد... وهذا ما يحدث حينما نتذكّر مأساة الشعوب المضطهدة، فإذا أوردت وكالات الأنباء مشاهد مؤثرة، سارعنا إلى الاستنكار، وتنظيم المظاهرات والوقفات الاحتجاجية، ثم لا نلبث أن ننغمس في حياتنا اليومية؛ ولعل الأمر أشبه بتلك الصرخة القوية الهادرة التي نسمعها عند تسجيل هدف -أو تضييع فرصة تسجيل- في مباراة لكرة القدم، ثم لا يلبث المتفرج أن يستكين ويهدأ. فالصورة/ الواقع شكّلت جهازاً عاطفياً جديداً يتميز بالاستجابة المؤقتة، التي أدت في شكلها البسيط إلى التطبيع مع المصائب، أما في شكلها المركب، فقد أفرزت شيئاً من "البلادة" أمام المواقف التي تستنفر الكرامة والنخوة. وربما هذا ما عبّر عنه أحد المفكرين الغربيين بقوله: "إنّه زمن حيث أسلوب النظر والإحساس الحي والتحمس الجماعي في الحاضر، ينتصر بلا قتال على التمثيلات العقلانية التي تولي وجهتها نحو المستقبل."[٣٣]

والصورة بذلك تقوم بعزل الحدث عن سياقه الأخلاقي، وتعوضه بقيم مادية (الأسرع، الأذكى، الأقوى) غير ممتدة في الزمن؛ أي إنها ليست استمراراً لسياق الحدث.

ج. المكان في النموذج الإدراكي/ الصورة:

تعمل الصور على نقل العمليات التفاعلية من "المكان" محل الصراع التاريخي، إلى "الواقع الافتراضي". ففي ملاحظة ذكية، يحدثنا جابر الأنصاري عن حدثين قد يبدوان غير مترابطين، إلا أنّه قد يربط بينهما؛ إذ يتحدث عن "مشروع الرئيس الأمريكي

[٣٣] مافيزولي، **تأمل العالم**، مرجع سابق، ص٥٥.

إيزنهاور الذي خرج به عام ١٩٥٧ -بعد معركة السويس وانتهاء نفوذ بريطانيا- والذي عرف بنظرية "ملء الفراغ" في الشرق الأوسط، أي إحلال النفوذ الأمريكي فيه محل النفوذ البريطاني الراحل، لوقف خطر النفوذ السوفياتي القادم. و"تطوع" شركات البترول الأمريكية العاملة في المنطقة بتوزيع أجهزة تلفزيون -بالمجان- على الأندية في مدن الخليج وقراه كي يجد الشباب وسيلة بريئة لسد "الفراغ" لديهم، وذلك ببرامج الملاكمة والمصارعة وأفلام الكاوبوي الأمريكية، وهي البرامج الوحيدة التي كانت تبث حينئذ. وكلا الحادثين جاءا بعد أقل من عام على معركة تأميم القنال وما أحدثته من صحوة ويقظة على امتداد الساحة العربية من المحيط إلى الخليج... تلاشت المصارعة الحقيقية، وشيئاً فشيئاً بقيت المصارعة التلفزيونية، وبقى معها التلفزيون!"[٣٤]

وهكذا يبدأ الواقع الافتراضي تدريجياً في الحلول محل الواقع، ويعوض "البلاي ستيشن" المعارك الحقيقية، ويستبدل الناس بالحروب التحريرية ألعاب المعارك، ومتعة ألعاب الواقع الافتراضي. وتحل "الشبكة العنكبوتية" محل الشارع؛ إذ تُمحى الحدود المكانية، وتصبح المسافة صفراً، حينها يتخلص الجميع من عبء المكان التاريخي، وإحراج "المشاكل الحدودية"، وعبء تحرير الأرض.

ح. اللغة في النموذج الإدراكي/ الصورة:

يسود الاعتقاد عند بعض الأصدقاء، بأن مشاهدة أطفالهم الصغار للتلفاز، تساعدهم أكثر على تعلم اللغة العربية الفصحى، وإغناء معجمهم، فما مدى صحة هذا الاعتقاد؟

من المعلوم أن الدماغ البشري -وقشرته تحديداً- ينقسم إلى نصفين يتحكم كل واحد منهما في حركات الجانب المقابل من الجسم، لكن أهم فرق بين النصفين يتعلق بتحكم الدماغ في المادة اللفظية وغير اللفظية:

---

[٣٤] الأنصاري، محمد جابر. **الصراع بين الكلمة والصورة في تشكيل الإنسان المعاصر**، بتصرف، نشره في موقعه الشخصي: www.dr-mohamed-alansari.com

فنصف الدماغ الأيسر يدير معظم أنشطة الدماغ اللغوية والمنطقية، بينما ترتبط وظائف النصف الأيمن بالأنشطة المكانية والبصرية وربما الوجدانية. لهذا تنقسم اختبارات الذكاء إلى اختبارات الذكاء اللفظي والذكاء غير اللفظي. كما تُعدّ عملية القراءة من أكثر الأنشطة العقلية تعقيداً؛ لأنها تعتمد الترميز بدلاً من الصور، ولأسباب أخرى لا يتسع لها المقام.[٣٥] غير أنّ هذا التمييز الصارم بين وظائف النصفين لا يولد مع الطفل، بل يبدأ في الترسيخ تدريجياً مع نموه؛ إذ يبدأ باستخدام شكل غير لفظي من التفكير يُعينه على تمييز الوجوه. لكن مع نمو اللغة يبدأ الدماغ في التخصص وتنطلق رحلة التطور العقلي للطفل. ومن المفترض أن يتزامن نمو الطفل مع نمو قدراته العقلية، بشكليها: القدرات اللغوية والمنطقية التي يتحكم فيها نصف الدماغ الأيسر، والقدرات المكانية والبصرية والوجدانية التي يديرها نصف الدماغ الأيمن. غير أن كثرة مشاهدة التلفاز، تمثل شكلاً من الإثارة الزائدة لنصف الدماغ الأيمن، بوصف المشاهدة نشاطاً بصرياً، مما يؤدي إلى اختلال التوازن بين وظائف نصفي الدماغ، والذي يترجم بتراجع المهارات والقدرات اللغوية لجيل التلفزيون، وفي هذا الصدد تقول الباحثة الأمريكية (ماري وين): "بالنسبة للأطفال الصغار الذين يمرون بسنوات تكوينهم وتعلمهم اللغوي، فإن أي نكوص ممتد في الأداء العقلي غير اللفظي على غرار ما تقدمه التجربة التلفزيونية لا بدّ من النظر إليه كانتكاسة محتملة. فمع استقبالهم الكلمات والصور التلفزيونية ساعة بعد ساعة، ويوماً بعد يوم، ومع قلة المجهود العقلي الذي يتطلبه تشكيل أفكارهم ومشاعرهم الخاصة وإفراغها في كلمات، ومع استرخائهم سنة بعد سنة، يستقر لديهم نمط يؤكد المعرفة غير اللفظية."[٣٦]

ومن هنا نستنتج أنّ كثرة المشاهدة تؤثر سلباً على القدرات اللغوية للأطفال في مرحلة النمو، على الرغم من بعض الكلمات الجديدة التي قد تمكنوا من تعلُّمها.

---

[٣٥] لمزيد من التفصيل حول طبيعة العمليات العقلية التي تتم أثناء القراءة، إضافة إلى المقارنة بين عمليتي القراءة والمشاهدة، انظر:

– وين، ماري. **الأطفال والإدمان التلفزيوني**، ترجمة: عبد الفتاح الصبحي، سلسلة عالم المعرفة، عدد٢٤٧، يوليو ١٩٩٩م، لا سيما الفصل الخامس: التلفزيون والقراءة.

[٣٦] المرجع السابق، ص٧٠.

كانت هذه بعض الملامح التي نراها تؤسس لطريقة خاصة في إدراك العالم، أو هو بالأحرى نموذج إدراكي في طور التشكل، نموذج يقوم على تنميط الخيال والتفسير، ويلغي المسافات الزمنية والمكانية، كما يقوم على الاستجابات اللحظية المنفصلة. وهو أيضا نموذج تتراجع فيه القيم، ويعوضها البعد النفعي الاستهلاكي.

ثانياً: نحو نموذج إدراكي بديل: من التجسيد إلى التمثيل

سنحاول البحث عن نمط إدراكي بديل لذلك الذي رسخته الصورة. وسنفتتح هذا البحث بتساؤل بسيط: لو عبّرنا عن مشهد المطاردة الذي تحدثنا عنه سابقاً باللغة فقط، أكُنّا نتقبله بالسهولة نفسها والارتياح ذاته؟

ومدخلنا إلى التأمل هو لحظة البدء في الديانات الثلاث؛ إذ ورد في الإنجيل: "في البدء كان الكلمة والكلمة كان عند الله (...) والكلمة صار جسداً وحلّ بيننا":[٣٧] أي تجسد اللوجوس. تشير الباحثة سوزان هاندلمان إلى أنّ بعض دارسي الهرمينوطيقا[٣٨] يذهبون إلى أنّ الحضارة اليونانية هي حضارة مكانية، لذا فهي حضارة رؤية؛ إذ الصورة أساسية فيها، وهي حضارة أفلاطونية في جوهرها تنظر إلى العالم في إطار الثنائية: عالم المُثُل المجرد المتجاوز مقابل عالم المادة المحسوس. والحضارة المسيحية الغربية استمرار للتقاليد اليونانية، فهي حضارة متمركزة حول اللوجوس: المدلول المتجاوز الذي يعطي للصيرورة اتجاها فيصبح للتاريخ معنى، وحياة المسيحي بحث عن لحظة تجسد اللوجوس، التي هي لحظة اتحاده بالخالق المطلق؛ حين يتطهر تماماً من الخطيئة البشرية، فيحل في الإله أو يحل فيه الإله.[٣٩]

---

[٣٧] الإنجيل، العهد الجديد، يوحنا١، النشرة الرابعة ١٩٩٢م، الطبعة الثانية ٢٠٠١م، بيروت، لبنان: جمعية الكتاب المقدس، ص٢٤٩.

[٣٨] تعني الهرمينوطيقا في الدراسات اللاهوتية مجموعة القواعد التي يعتمدها المفسر في فهم الكتاب المقدس، وقد اكتسبت هذا المعنى منذ سنة ١٦٥٤م، لكن معناها توسع بعد ذلك ليشمل حقولا معرفية أخرى. لمزيد من التفصيل انظر:

– جاسبر، دايفيد. **مقدمة في الهرمينوطيقا**، ترجمة: وجيه قانصو، بيروت: الدار العربية للعلوم، ٢٠٠٧م.

[٣٩] أورده المسيري، **اليهودية وما بعد الحداثة: رؤية معرفية**. مرجع سابق.

لهذا فالحضارة الغربية إيقونية جسدت المسيح، فـ "لم تكن الصورة غريبة عن الكنيسة. فالمسيح؛ أي شكله المجسم المرئي، كان دائماً قبلة المصلين بها، والسينما نفسها كانت خاضعة لنفوذ الكنيسة، فالعروض الأولى كانت تقدم بفضاءات الكنيسة الكاثوليكية. وهذا يدعونا إلى نفي التنافر بينهما. مثلما يدعونا كذلك إلى التأكيد على أن تاريخ الصورة هو تاريخ غربي. لذلك لا غرابة أن تكون وسيلة أساسية لتغريب العالم."[٤٠]

أما المسار اليهودي فهو مسار زماني، ارتبط بالنفي. وهو يعطي الأولوية للنص على التفسير، وبدلاً من التجسُّد، ارتكز على الصيرورة التي تُرجمت لغوياً إلى التفكيكية ولعب الدوال.[٤١] وهذا ما صرح به (داريدا) في قوله: "إنّ الوجه المفهوم للإشارة (المدلول) يتجه دائما نحو وجه الإله (المدلول المتجاوز)."[٤٢]

أما في الإسلام فإن لحظة البدء هي اللحظة التي علّم فيها الإله آدم الأسماء كلها، فلحظة بدء العالم لحظة إبستيمولوجية معرفية، تفترض وجود إله يسبق خلق المادة، ومن خلال المعرفة التي يتلقاها آدم منه يصبح إنسانا، (وهو الأمر الذي أجلم الملائكة)... فالتواصل الذي تمّ بين الإنسان والإله كان دون تجسد، فهناك اتصال وانفصال. وهكذا تتحدد علاقة الدال والمدلول في المنظور التوحيدي، فهي علاقة اتصال وانفصال، لغة فضفاضة تصلح للتواصل بين البشر رغم عدم كمالها... يحرسها المجاز من أن تقع في شرك الاتصال الكامل، أو الانفصال التام.[٤٣]

- إنّ اللغة تتيح تمثيل العالم بدلاً من تجسيده؛ لأن اللغة حينما تصف الواقع، فهي قطعاً لا تتطابق معه تماماً، كما أنّ القارئ يبني موضوع اللغة في ذهنه تدريجياً، فحينما نقرأ كلمة "مَنزل" مثلاً، فكل قارئ يتخيل في ذهنه منزله الخاص... فاللغة هنا لا

[٤٠] ريجيس دوبريه، مرجع سابق.

[٤١] انظر: المسيري، **اليهودية وما بعد الحداثة: رؤية معرفية**. مرجع سابق.

[٤٢] نقلاً عن: المسيري، **اللغة والمجاز: بين التوحيد ووحدة الوجود**، مرجع سابق، ص١٣٩.

[٤٣] نستوحي هذه الرؤية المبدعة من عبد الوهاب المسيري الذي تناولها في كتابه: **اللغة والمجاز: بين التوحيد ووحدة الوجود**، مرجع سابق.

تجسد الواقع، بل تقوم فقط بتمثيله، تاركة مسافة معينة بين الواقع والقارئ. في حين أن الصورة تجسد الواقع، فتقدم "منزلاً" واحداً، لا يترك المجال للمشاهد بتصور منزله الخاص.[٤٤] ويشير خالد حاجي إلى ملاحظة جميلة في أكثر من موضع؛ إذ يقول: "وهكذا سُمي العَالَم "Mundus" باللغة اللاتينية، وهي اللفظة التي تفيد النقاء والصفاء والطهر، في مقابل "Immundus" التي تفيد الدنس والوسخ. إنّ العقل اليوناني ينصب "الصناعي المغلق" منصب "المطلق" كما تشي بذلك لغته، وهذا على خلاف العقل العربي الذي ينصب الطبيعة منصب المطلق. وليس من الصدفة، بالمقابل، أن يسمي العربُ "العَالَم" بهذا اللفظ الذي يرتبط من ناحية الاشتقاق اللغوي بـ"العلامة". إنّ العَالَم علامة وإشارة، وبهذا فهو أكبر من أن يحويه نسق عقلي أو ينبسط عليه. لم يخلق العقل العربي جدلية الداخل النسقي والخارج الفوضوي، بل ظل عقلاً شاعرياً مندفعاً نحو اكتشاف مكامن الجمال أنّى وجدت، عاملاً على شحذ أدوات البيان للإشارة إليها."[٤٥]

- ويستطيع كل فرد تنمية خياله، وإعادة تمثيل ما يشاء بلغته الخاصة: وهنا ينسب (ريتشارد إي. نيسبت) المتخصص في علم نفس المعرفة إلى تلميذ له من الصين قوله: "الفارق بيني وبينك أنني أرى العالم دائرة، وأنت تراه خطاً مستقيماً... يؤمن الصينيون بالتغيّر المُطَّرد أبداً، لكن مع إيمان بأن الأشياء دائماً وأبداً تتحرك مرتدة إلى حالة ما كانت في البدء. إنهم يولون اهتمامهم لنطاق واسع من الأحداث، يبحثون عن العلاقات بين الأشياء، ويظنون أن لا سبيل أمامهم إلى فهم الجزء من دون فهم الكل.

---

[٤٤] يتحدث عبد الكريم بوفرة عن معنى مشابه للتجسيد والتمثيل؛ إذ يبين -مقتبساً من المفكر Paul Virilio- أن الإعلام الغربي انتقل من مستوى التمثيل la représentation إلى مستوى التقديم la présentation، انظر:

- بوفرة، عبد الكريم، **حرب القيم: قراءة في الخطاب الإعلامي الغربي بعد أحداث ١١ سبتمبر ٢٠٠١م**، وجدة، المغرب: منشورات المجلس العلمي، ط١، ٢٠٠٣م، ص٢٠٣.

[٤٥] حاجي، خالد. **السبيل و الحضارة: التداخل بين الفكري والأدبي**، الورقة التي شارك بها في مؤتمر التحيز، القاهرة، فبراير ٢٠٠٧م. وقد نشرت أعمال الندوة في كتاب: علماء مكرمون: عبد الوهاب المسيري في عيون أصدقائه ونقاده، دار الفكر، ط١، ٢٠٠٧م.

بينما يعيش الغربيون في عالم أبسط حالا وأقل خضوعا للحتمية. إنهم يركزون انتباههم على موضوعات أو أناس لهم وجودهم الفردي البارز دون الصورة الأكبر، ويظنون أنّ في وسعهم التحكم في الأحداث؛ لأنهم يعرفون القواعد والقوانين الحاكمة لسلوك الأشياء".[٤٦]

- وحتى الفنون التشكيلية في الحضارة الإسلامية تطورت في اتجاه مختلف، يتنزه عن المحاكاة والتمثيل الواقعي، وينحو نحو التجريد. يقول (روجيه جارودي): "إنّ إرادة الانفصال عن مظاهر العالم وإرجاع الروح إلى فكر وحيد، تقتضي ألا يدرك البصر أي شكل من أشكال التشتت. ينبغي على كل إدراك أن يجلب إلى الذهن فكرة نظام يكون بآن واحد نظاماً رياضياً وعقلياً، نظام اتساق وموسيقى. وهذا المفهوم عن التعالي الإلهي يسود فنون الإسلام ويقودها إلى شكل مجرد.

والمسجد بلا ريب هو المثل الرمزي الأعظم، وملتقى جميع فنون الإسلام. وقد أصاب القائلون أن جميع الفنون تقود في الإسلام إلى المسجد، والمسجد يقود إلى الصلاة... إنّ تصور العالم والإنسان والله -وهو التصور الذي يوجه الفن- تصور خاص بالدين ذاته. وليس على الفن أن ينسخ المرئي، بل إنه يجعل مرئيا اللامرئي والذي لا يوصف، النظام الإلهي في الكون وفي المجتمع؛[٤٧] ولهذا السبب نجد القوانين التي تسود هذا الفن قوانين رياضية وموسيقية."[٤٨]

وهكذا ينحو الفن الإسلامي نحو اتجاه تجريدي تمثيلي، محاولا إبراز المجرد: النظام الإلهي المبثوث في الكون، عوضاً عن محاكاة المحسوس.

---

[٤٦] ريتشارد إي. نيسبت، **جغرافية الفكر**، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة عالم المعرفة، العدد٣١٢، فبراير ٢٠٠٥م، ص١٥.

[٤٧] ربَّما يقصد الكاتب أن دور الفنّ هو إبراز النظام الإلهي في الكون والمجتمع –وهو نظام خفيّ لا مرئي– وجعله مرئياً من خلال تمثيله في أشكال هندسية تجمع بين النظام الصارم والجمال والتناغم الموسيقي.

[٤٨] جارودي، روجيه. **في سبيل حوار الحضارات**، تعريب: عادل العوا، بيروت، لبنان: عويدات للنشر والطباعة، ط٥، ٢٠٠٣م، ص١٤٤.

حينما حاول (كاميرون سميث) الإجابة عن السؤال: "ما الذي تغير في العقل عبر الزمن؟"، فإنّ أهم إجابة توصل إليها تسير في اتجاهين يلتقيان في الأخير: الأول هو تطور القدرات "التمثيلية" للواقع عبر التاريخ، الأمر الذي تُوّج طبعاً بالتمثيل الرمزي عبر اللغة؛ والثاني هو اللغة التي مَكّنت –أخيراً– من الربط بين أشكال الذكاء الأربعة: الذكاء اللغوي، الذكاء الاجتماعي، الذكاء التقني، والذكاء الخاص بالتاريخ الطبيعي.[٤٩]

ولا يهمنا الخوض في التفاصيل بقدر ما نهتم بالتأكيد على دور اللغة في ارتقاء الفكر الإنساني، تعبيراً عن القدرات التمثيلية للواقع عبر الرمز. غير أنَّ أهمية اللغة لا تتجلى فقط في كونها حلقة من حلقات تطور العقل البشري؛ بل الأمر أعمق من ذلك؛ فالنسق التصوري للعالم، هو في حد ذاته بنية لغوية استعارية تحديداً؛ إذ يشير الباحثان (جورج لايكوف) و(مارك جونسون) إلى أنّ "التصورات التي تتحكم في تفكيرنا ليست ذات طبيعة ثقافية صرف. فهي تتحكم، أيضاً في سلوكاتنا اليومية البسيطة بكل تفاصيلها. فتصوراتنا تُبَنْين ما ندركه، وتُبَنْين الطريقة التي نتعامل بها مع العالم، كما تُبَنْين كيفية ارتباطنا بالناس(...) وإذا كان صحيحاً أن نسقنا التصوري، في جزء كبير منه، ذو طبيعة استعارية؛ فإن كيفية تفكيرنا وتعاملنا وسلوكاتنا في كل يوم، ترتبط بشكل وثيق بالاستعارة."[٥٠]

ألن يؤدي تراجع اللغة، إلى تراجع النظم التي تتأسس عليها؟

فاللغة عموماً، والعربية خصوصاً (في جانبها التوحيدي)، لم تَعُدْ فقط وسيلة للتواصل بين الناس، بل أصبحت رمزاً ثقافياً، وهوية حضارية. أسست اللغة لنموذج

---

[٤٩] سميث، كاميرون ماكفيرسون. كيف تطور العقل الحديث: دراسة تعتمد على المزاوجة بين علم الآثار وعلم النفس، ترجمة مالك أحمد عساف، **مجلة الثقافة العالمية**، عدد١٥١، نوفمبر/ديسمبر ٢٠٠٨م، ص١١٦.

[٥٠] لايكوف، جورج؛ وجونسن، مارك. **الاستعارات التي نحيا بها**، ترجمة: عبد المجيد جحفة، المغرب: دار توبقال للنشر، ط١، ١٩٩٦م، ص٢١.

إدراكي خاص، يقوم على التمثيل الرمزي للواقع، وهو المبدأ الذي يحتضن الإبداع، ويسمح بالاختلاف والتنوع الإنساني، كما يعبر عن قيمة التوحيد، من خلال الحفاظ على كل أشكال المسافة: الزمن، المكان، التأويل.

خاتمة:

ظهر جلياً كيف أنّ الصورة بشكلها الحالي تؤدي مباشرة إلى تراجع اللغة، سواء لكون وفرة الصور سبباً أساسياً لضمور المهارات اللغوية، والقدرات القرائية لدى الأطفال، أو لكون الصور المقدمة إعلامياً، تنتج نموذجاً إدراكياً خاصاً، يقوم على مبادئ تناقض تلك التي يفرزها النموذج الإدراكي المنبثق عن اللغة، ويُنتج أفراداً يغيب عنهم البُعد الإنساني، فهم عبارة عن وحدة إنتاجية/ استهلاكية همُّها إشباع الحاجيات الجسدية في استقلال عن كل مَرجع أو قيمة.

ولعلنا نكون قد أفلحنا في إثارة هذا الأمر والتنبيه إليه، وأملنا في أن يلقى اهتماماً من قبل الباحثين. فنستكمل –مستقبلاً– تحديد ملامح كلا النموذجين الإدراكيين، ونبحث في طبيعة الرمزية التي تقيمها اللغة وحدودها، كما نحدد جوانب التميز في اللغة العربية.

فدور اللغة العربية مضاعف: أولاً بوصفها ضامناً لإنسانيتنا؛ إذ اللغة بخاصيتي الخضوع للسياق، والمجاز (الذي يحيل إلى الاتصال والانفصال في ذات الوقت بين الدال والمدلول، وهذا جوهر الرؤية التوحيدية)، تتيح الحفاظ على إنسانيتنا المشتركة، وبقاء الأنشطة اللغوية أمام تهديد الصور "مابعد الحداثية"، وثانياً بوصفها آلية وإطاراً للإبداع؛ لأن اللغة العربية خاصة تشير إلى اتجاه تمثيلي للعالم، وهو حل من الحلول البديلة، الذي تقدمه إحدى حضارات العالم الثالث!

ونختم بإيراد إشارة لمفكر غربي انفتح على الفكر الإنساني، فكان قوله حكيماً، ناهلاً من ثراء التجربة الإنسانية؛ إذ يقول الفيلسوف الفرنسي (ريجيس دوبريه): "فالأكيد أن هناك تطوراً غربياً على مستوى الصورة، لكنني أخشى أن يكون تقدماً

يترجم بتأخر مُقبل، فربما أن نقطة قوة الغرب ستصبح هي نقطة ضعفه. سأفصح قليلاً عمّا أفكر فيه عندما أقول هذا الكلام. إن الكون الرقمي لم يعد يمثل العالم، لكنه يخلقه ويستبقه. والصور لم تعد مرهونة بمرجعها في الواقع، بل هي التي أصبحت مرجعاً. وأكثر من ذلك، فما ليس له صورة ليس له واقع. وما لا يمرُّ في التلفزيون، أي ما لا يظهر في شاشته لا وجود له. هناك إبدال لمبدأ الواقع بمبدأ اللذة. إنّ الأمر يتعلق بالسقوط في نرجسية تهدد العالم الغربي بفقدان العلاقة بالواقع؛ إذ ما يجب تذكره في هذا الصدد أنّ هناك مرضَ الصورة أي ما لا يفكر فيه. ففي الصورة التي تمر أمامنا (التلفزيون..) ليس هناك قياس للزمان، يوجد فقط تأسيس للحاضر. إنّ الغرب المتخم اليوم بصوره، قد يصبح ضحية لقوته هذه. لكن إذا ما فكرنا في مناطق أخرى كالعالم الإسلامي الذي ينبني على مبدأ مقابل -غير إيقوني- فسنتأكد أن هناك إمكانات أخرى تنفتح أمام العالم. وهذا يعني أنّ لعبة القوة لم تتوقف، وحرب الصور لم تنته."[٥١]

[٥١] ريجيس دوبريه، مرجع سابق.