

## التنوع اللانهائي للأثار والأشكال والسلوكيات<sup>1</sup>

عبد السلام الشريقي<sup>2</sup>، أحمد مصلح<sup>3</sup>، فؤاد مخوخ<sup>4</sup>،

### ملخص

أضحت الصورة تجذبنا أكثر فأكثر خاصة مع انتشار وسائل الإعلام الجديدة. إنه عامل من بين باقي العوامل الذي يفسر اهتمامنا بكل جوانب الصورة. ولكن كيف ندرسها؟ إذا كانت اللغة الوسيلة العادية للتبادل والبحث؛ فإن من السهل فهم أن الصورة هي القطب المعاكس للتمثيل: ففي مقابل الدليل اللساني الخطي والاعتباطي، هناك الصورة المشابهة حدا بحد والمتعددة الأبعاد؛ فمثلا هناك بعدان للرسم وثلاثة أبعاد لفن النحت. وإذا أخذنا الدلالة اللسانية نموذج للتدليل العام، فإنه من الصعب تحديد معنى الصورة. ولتوضيح الإشكالات ذات الصلة، أعتقد أنه يتعين البدء من الصفر والتساؤل ابتداء حول وضعية الصور.

### الكلمات مفاتيح

الصورة – الدلالة – سيميولوجيا – انثروبولوجيا – الأشكال الرمزية – البعد المحايد – البعد التكويني – البعد الجمالي-

<sup>1</sup> ترجمة مقالة :

Jean Molino, *Une infinie diversité de traces, de formes, de conduites*, In : *Ethnologie française, nouvelle série*, T. 24, No. 2, Usages de l'image (Avril-Juin 1994), Pp. 177-185.

<sup>2</sup> طالب باحث في الدكتوراه، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة ابن طفيل بالقنيطرة، المغرب.

<sup>3</sup> أستاذ بكلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة ابن طفيل بالقنيطرة، المغرب.

<sup>4</sup> أستاذ بالمركز الجهوي لمهن التربية والتكوين بمكناس، المغرب.

## مدخل عام

لا يوجد مفهوم جيد التحديد للصورة، لأن تطبيق مبدأ ألا وجود للمفاهيم الخالصة هو الذي يجب أن ينطلق منه التفكير في العلوم الإنسانية. إنه من بين الدروس التي يجب استخلاصها من المقارنة بين مختلف الثقافات حيث الكلمات المستخدمة هنا وهناك لتعيين ما نسميه الصورة لا تغطي نفس الحقل [الدلالي] من ناحية؛ ومن ناحية أخرى، لا تلائم أي نوع من النواة المشتركة الذي يمكن أن يكون القاسم المشترك لمختلف المصطلحات المستعملة. وهذا يحيلنا على التساؤل السقراطي الأفلاطوني كما يطرحه الغريب على تياتيتوس في "محاورة السفسطائي"<sup>1</sup>. إذ أن "المشترك بين جميع هذه المواضيع التي تتكلم [الضمير المستتر يعود على تياتيتوس] عنها متعددة، ومع ذلك تدعوها باسم واحد للصورة؛ إنها الوحدة التي كانت مشتملة عليها"<sup>2</sup>. غير أن المثال ذاته في الفكر اليوناني يوضح لنا التعقيد والطبيعة المتغيرة «للصور». إذا كانت الصور [بالمفهوم] الأفلاطوني تُميز بين "الوجود واللاوجود وبين الحقيقة والوهم"<sup>3</sup>؛ فإن الصورة القديمة، ودائما بالمعنى اليوناني القديم، تنتهي حصريا إلى فئة أخرى المتمثلة في النظر: صورة حلم أو ظهور يسببه الإله أو شبح الميت الذي يجسد الحضور الحقيقي وأيضا غيابه؛ وفي هذا أوافق على تحليلات جون بيير فيرنو (1979-1971) Jean-Pierre Vernant. فهل الأشباح، التي نصادفها في المقابر، صور فعلا؟

<sup>1</sup> مما جاء في هذه الغريب وتياتيتوس حول صناعة الصور:

-الغريب: وعندما نقول له أنه [السفسطائي] يمارس صناعة مظاهر، فسوف يستغل الفرصة التي تقدمها له هذه العبارة، متشبثا بنا، سيرد محاورتنا علينا، وسيقول عندما نسميه صانع الصور (...):  
-تياتيتوس: سنخبره عن الصور التي تكون معكوسة في الماء أو في المرايا بدون شك، عن التماثيل أيضا، والصور والنسخ الأخرى؛

-الغريب: إنني أرى، يا تياتيتوس، أنك لم تكن أبدا أحد معارف السفسطائي الشخصيين؟

-تياتيتوس: لِمَ تفكر كذلك؟

-الغريب: إنه سيخلق اعتقادا أن عينيه مغلقتان، أو أنه لا يمتلكهما؛

تياتيتوس: ماذا تعني؟

-الغريب: سيضحك عليك لحد الاحتقار، عندما تخبره في إجابتك عن شيء ما موجود في المرآة، أو في التمثال، أو تخاطبه كما لو أن له عينين، وسيتظاهر أنه لا يعرف شيئا عن المرايا أو الجداول، أو عن الرؤية على الإطلاق، يقول إنه إنما يسأل عن مثال؛

(شوقي داوود تمرز، أفلاطون المحاورات الكاملة، (محاورة فيدورس)، الأهلية للنشر والتوزيع، ص. 715-716).

<sup>2</sup> العبارة مترجمة من الفقرة (240a3-5) من محاورة الغريب وتيتيتوس.

<sup>3</sup> تمت ترجمة «être et non être, le vrai et le faux» بـ«الوجود واللاوجود والحقيقة والوهم» بناء على أطروحة محارة السفسطائي التي أساسها الوجود واللاوجود.

إن الصور ليست مفاهيم واضحة التحديد ولكن تقدم ذاتها لنا كمجموعة ضبابية متغيرة حسب الثقافات والتي هي الحقائق التي توحدنا؛ وهو ما يسميه فيتغنشتاين «التشابه العائلي». فالعودة لهذا المفهوم له سمة دلالية متناقضة وساخرة لأن السمة التي اختارها تياتيتوس لتعريف الصورة كانت هي التشابه وهي ذات السمة التي تنطلق منها سيميولوجية الصورة عندما نتحدث عن الأيقونة. بيد أنه، كما أشرت، أن الصورة كما هي في اليونان القديمة ليست الصورة حقيقة؛ بل نظيرتها. في هذا السياق، تُبين تجربة رسم الأطفال أن مجموعة من السمات التي تظهر على أنها اعتبارية تمثل عند الطفل إنسان أو حيوان؛ إذ البديل المجازي لا يحافظ بالضرورة على علاقة التشابه مع الواقع الذي يحيل عليه.

لتحديد عالم الصورة، يجب أن نتذكر أن الصورة ابتداء حقيقة مادية؛ بمعنى، أنها موضوعٌ كباقي المواضيع سواء أكانت رسماً أو تمثالا أو تصويراً. وهو ما يمكننا من مقابلة الصورة المادية بالصورة الذهنية. وعلى الرغم من تشابه الضيق؛ فكلاهما أولاً، متمثلان ومتجانسان ولهما نفس الإحالة. وثانياً يتقاربان من حيث الإدراك البصري وبأقل درجة الإدراك اللمسي. أما ثالثاً، فإن الصورة تحيل على واقع آخر مرتبط بالبديل التمثيلي وإن كانت علاقة التمثيل هاته ليس دائماً علاقة تشابه بالمعنى المعتاد للكلمة. وأخيراً، فالصورة محايدة وموضوعية بالنسبة للأفراد والجماعة والعامّة. ولكن ليست كذلك في حد ذاتها؛ بالنسبة للموضوع S في وضعية معينة، فإن كيان R هو صورة لكيان آخر O أو بصيغة أخرى الصورة هي العلاقة I التي تربط موضوعاً «بالمُصوّر» و«الصور» أكثر من اعتبارها شيئاً،  $I(S,R,O)$ .

تظهر الصورة إذن كإحدى النظامين العظيمين لعلاقة الإنسان بالعالم. فيما النظام الآخر يتكون من التمثيل اللفظي. من هنا، يمكننا أن نقابل الخصائص المشتركة بين النظامين، حيث كلاهما نظامان من العلاقة الخاصة بجماعة معينة. إذ الخاصية اللفظية تقابل الخاصية المجازية: فاللغة خطية ومُشكّلة من وحدات عشوائية محددة عددياً وغير متجانسة مع ما تمثله. وبالتالي هذه الوحدات مجردة واعتباطية- حيث ما هو مرئي ممثل بالصوت- ولديها قواعد تركيبية. أما المجاز فهو إما ثنائي أو ثلاثي الأبعاد مشكل من وحدات متواصلة تناظرية دون تراكيب نحوية مستقلة. وتجدر الإشارة إلى أن هذه الخاصيات تتعلق بأنواع مثالية ولا توجد حدود فاصلة بين هذين القطبين: فالتركيب اللسانية لها أساس معرفي خاصة ما هو مكاني (يمكن مراجعة الفرضية المحلية لمبادئ "النحو المعرفي للنغاكر Langacker"<sup>1</sup>)، في حين تتبنى المبيانات

<sup>1</sup> يمكن مراجعة عمل رولاند لنغاكر:

والقوانين العلمية للتمثيلات المجازية بالتركيب المستقلة (يمكن مراجعة مجال سيميولوجيا الرسوم التخطيطية).

لقد تم التمييز بين النظامين السابقين نظريا عبر التجارب التي فككت نصفي الدماغ؛ وبناء على هذا، نطرح سؤالين مختلفين حول الصور والدلائل اللسانية. فبخصوص الصور، ماذا تمثل؟ أما بالنسبة للكلمة أو الجملة، نقول: على ماذا تدلان؟ في الحالة الأولى، إذا كانت الصورة فوتوغرافية، فإننا نتعرف على نموذجها، وإلا فإننا نريد معرفة ما هي؟ أما في الحالة الثانية، فإننا نفهم الجملة وإلا نبحث عن معنى كلماتها في المعجم. ويبدو أن السيرورتين مختلفتين تماما، ولكن في الواقع، العلاقات بينهما أكثر تعقيدا. إن فهم الكلمة ليس امتلاك معرفة متعلقة بالواقع الذي تحيل عليه: فكلمة «كأس» مثلا لا تتوافق مع مفهوم معين وحسب؛ ولكن، لها ارتباط مع خطاطات الاستعمال من جهة؛ ومن جهة أخرى، مع صور واضحة إلى حد ما. وبشكل مماثل، لا تحيل الصور على نموذج فقط، إذ لها ارتباط بصور أخرى غير نموذجها هذا، لا بل مع كل معرفة مخزنة حول هذه الصورة من قبيل نوعها وكيفية صناعتها.

يمكن القول ضمن استعمال شائع للاستعارة في العلوم المعرفية أن الصورة والكلمة تخضعان لشبكة من الإحالات التي تختلط فيها ما هو تعييني وما هو مجازي ضمن نسب متغيرة. في هذا السياق، يجب إضافة العامل الرئيس الذي يُعتمد في التحليلات التقليدية أو المعاصرة؛ ألا وهو البعد البيولوجي الذي يكوّن الأساس البدائي للتدليل الأولي قبل ظهور اللغة. ويظهر من هذا المنظور أن الصورة، التي هي قريبة من الإدراك، لها هيمنة وروعة أكثر من اللغة؛ أو لنقل اللغة التي يراها اللسانيين محايدة ومحرومة من أي تجذير عاطفي. إن الصورة تُمَثَّل وتُدَل بالمعنى المزدوج لكلمة التعيين والشعور.

### ■ أنثربولوجيا الصورة: الانطولوجيا والممارسات الاجتماعية

تكوّن الصورة واقعة إنسانية واجتماعية شاملة. وكما هو الحال في كل مؤسسة وكل حقيقة ثقافية، فإن تعريفها بناء جزئي بالنسبة لكل ثقافة. لهذا، ولتحليل الصورة، فمن الضروري تطوير أنثربولوجية المجاز التي من مهمتها الأولى أن تُظهر تنوع وتنظيم وضع الصورة في حد ذاتها في مختلف الثقافات. لقد تم تسليط

---

Langacker Roland, *Foundations of Cognitive Grammar*, Vol 1, Theoretical Prerequisites, Stanford University press, 1987, 516 pages.

الضوء على محور أول يهيم التغير منذ بداية التأمل حول فكر «المتوحشين» والعقلية البدائية. فنجد عند كاسيرر صياغة واضحة في المجلد II حول فلسفة الأشكال الرمزية: "لا تُظهِر الصورة الشيء، بل هي الشيء ذاته؛ ولا تهتم بتمثيله، وإنما تؤثر فيه بمقدار معين حيث تحل محله في حضوره المباشر [...]؛ إنها تتيح لنا صورة شخص ما أو شيء خاص لندرك بشكل مباشر الدور الذي تلعبه لا مبالاة الفكر الأسطوري اتجاه كل الفروق الدقيقة بين مستويات الموضوعية؛ وهذه القضية كالاسم تماما. إن الفكر الأسطوري الذي يختزل كل المحتويات في مستوى واحد من الوجود يحقق لها ميزة الواقع، بحيث يجعل الصورة المدركة تمتلك قوة حقيقية مثل ما نجده في الكلمة المنطوقة والمسموعة. إن الصورة بهذا الطابع لا تكتفي بتقديم الشيء للفكر الذاتي للآخر أو للمتفرج: فهي جزء من واقعها وفعاليتها الخاصة"<sup>1</sup>.

تتموضع الصور بين قطبين يكوّنان الفكر الأسطوري والفكر العقلاني: من ناحية الخلط بين الصورة والنموذج، ومن ناحية أخرى التمييز المطلق بينهما. فالصورة، إذن، هي مختزلة في وضع انطولوجي مُبَخَّس القيمة كلياً من جهة الازدواجية التي تجعل الكائن في علاقة تشابه مع نموذجه. فرغم سقوط العقلية ما قبل المنطقية والمفاهيم التي ربطها بها ليفي-برول Lévy-Bruhl في عملية تبخيس، فإن الخطأ هو التي مازالت تُستعمل على نطاق واسع لصالح الصورة الدينية في الثقافات البدائية أو في اليونان القديمة قبل حدوث فصل عقلائي بين الصورة والوجود (أعمال جون بيير فيرنان Jean Pierre- vernant ومارسيل ديتان Marcel Detienne). ولكن تظهر هذه الخطأ غير دقيقة ولم تُتَبَلُّور بكيفية تامة. لقد أشرت قبل قليل إلى أعمال فيرنان التي خصصها لفئة الشبيه و«المثيل العملاق»<sup>2</sup> والذي يُعرِّفه كما يلي: «هو بديل الجثة في عمق القبر، ولا يهدف المثيل العملاق إلى إعادة إنتاج سمات الميت أو إعطاء وهم مظهره الشخصي. ولكن لا يجسد صورة هذا الميت ويثبته على الحجر، وإنما يجسد حياته الأخروية التي تقابل حياة الكائنات الحية مثل عالم الليل في مقابل عالم الأنوار. إن المثيل العملاق ليس صورة؛ وإنما «شبيه» كأن نقول الميت ذاته شبيه العجي»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Cassirer Ernest, *Philosophie des formes symboliques*, t. 2, Paris, 1972, Minuit. Page 60 et pages 64-65.

<sup>2</sup> يعرف Le Nouveau Petit Rober لفظة «colossos» وضع ضخم ورائع؛ لهذا ارتأينا ترجمته بالمثيل العملاق Le Nouveau Petit Robert, 2<sup>ème</sup> édition 1993, P. 458.

<sup>3</sup> Vernant J.-P., *La catégorie psychologique du double*, in : Mythe et pensée chez les Grecs, Paris, Maspero, t. II. 1979, «Naissance d'images», in Religions, histoires, raisons, Paris, 1971, Maspero. Page 67.

إن «المثيل العملاق» ليس بالتأكيد صورة بالمعنى الشائع للكلمة؛ ولكن هل يكفي حشره ضمن فئة النظير النفسي؟ وخذ جون بيير فيرنان، وكان على حق، «العملاق» مع صور الأحلام والظلال وظهور الخوارق الطبيعية؛ ولكن التناقض قائم لأن هذه التمثيلات تشبه قليلاً أو كثيراً نموذجها، فهل يمكن الحديث عن الرمز؟ يبدو أننا لا نملك المفردات لوصف وتنظيم المجال الذي انفتح أمامنا. لا يساعدنا معجم السيميولوجيا كثيراً، لأن «العملاق» أو «تشورنجا»<sup>1</sup> الأسترالي ليسوا أنواعاً من جنس «الدليل» أو «البديل التمثيلي» أو حتى «البديل»؛ إنها تفوق البديل المحض إن أخذنا المفهوم «المُملح»<sup>2</sup> والعزير عند ليفي-برول من ناحية أولى؛ ومن ناحية ثانية، تشارك في الوقائع المحال عليها. ولعل الصعوبات التي تواجهنا في التفكير في هذا المجال نابعة بالتأكيد من التأمل القديم حول الدليل بصفة عامة حيث الكلام عن هذا الدليل أو البديل ممثلاً أو غير ممثل هو بالفعل اختيار فلسفي الذي يمنع فهم الدليل والبدائل ذاتها من خلال إزالة كل الاتساق الانطولوجي. وعليه فإن وجودها مرهون بما تحيل عليه في الواقع المستقل، فيكون وجودها ناقص في علاقتها بالوجود ذاته.

ليس ما سبق طريقة صحيحة [يقصد إشكالية الصورة]، لأنه تم نسيان أن الدلائل والصور هي أشياء وحقائق؛ حيث أن «المثيل العملاق» أو التمثال مواضيع العالم. فكل حجر أو رخام اختير واشتغل عليه، سيفرض علاقة نوعية مع الموضوعات الأخرى وكيانات أخرى حاضرة أو غائبة مرئية أو غير مرئية. فالذي نحتاجه هو انطولوجية متنوعة وخاصة لكل ثقافة. إذ لا يكون هذا الوجود مختلطاً مع الدلالة أو التمثيل. فالذي نحتاجه حقا هو مفهوم واسع يعبر عن رابط انطولوجي بين مواضيع العالم وليس الصورة أو البديل.

---

<sup>1</sup>تنتهي لفظة «churinga» إلى المجال الروحي المقدس من طرف السكان الأصليين لأستراليا ومعناها:

Churinga: Nom commun, (Anthropologie) Objet considéré comme sacré par les Aborigènes d'Australie centrale, souvent caché et uniquement utilisé lors de cérémonies significatives. Ces objets sont traditionnellement gérés par les hommes initiés. (<https://www.lalanguefrancaise.com/dictionnaire/definition/churinga>).

تشورنجا: (الأنثروبولوجيا) يعتبر الكائن أمراً مقدساً لدى السكان الأصليين في أستراليا المركزية، وهو مخبأ ومستخدم في الاحتفالات المهمة. هذه الأشياء هي تقليدية موجهة للرجال المبتدئين.

<sup>2</sup>تنتهي عبارة «cum grano salis» إلى اللاتينية وتعني «مع حبة الملح»، وارتأينا ترجمتها بلفظة «مُملح»، من ملح أي وضع الملح في الطعام، ومنه شيء مليح.

تمتلك كل ثقافة انطولوجيا معقدة التي لا تكفي لوصف المتعارضات المعروفة بين الدنيوي والمقدس وبين المرئي وغير المرئي وبين الحاضر والغائب وبين الكائن والدليل وبين التناظري والرقمي وبين التشابه والاعتباط. فعندما نلاحظ طبقات المجتمع حيث تظهر الدولة والتراتبية الاجتماعية وتقسيم العمل، فإن انطولوجيا الصور تصبح طبقات أيضا: فالراهب لا يرى التمثال كما يراه المرید البسيط، ولا الفلاح كما المواطن ولا المتخصص في الجماليات كغيره.

في المقابل، هناك طرق متغيرة أخرى تسمح بمناقشة وضعية هذه المواضيع المثيلة والمتعددة والتي لا تتحدد إلا عبر علاقات توجدها. وتظهر أهمية ذلك بلا شك خاصة الوضع الانطولوجي في الممارسة المجتمعية التي تتدخل فيها هذه المواضيع. وللنظر في ذلك، سنحاول الانتقال عبر الفكر إلى أئينا في القرن الخامس والرابع، وبالضبط إلى «مدينة الصور» حيث تقدم للمتجول ديكورا مصورا من كل نوع. والملاحظة الأولى أن هذه الصور الكثيرة انبنت على ثقافة سابقة لليونان القديمة أثناء العصور المظلمة التي كانت فيها الصور نادرة إن لم نقل غائبة. إن التأثير الحاصل للصور هو عكس احتمالية سبب انتشاره. ففي العالم الذي لم تسد فيه فنون المحاكاة، فإن التمثال الذي يشبه الإنسان يحدث بالضرورة عند المتفرج المتوسط ردود فعل كالتى نجدها عند هيرونداس Hérondas بقوله: "هذا العجوز، سينو Cynno! بحق الآلهة، الطفل، كأنه يخنق الإوزة! لولا الحجر الذي أمامه، لظننت أن هذا الشيء سيتكلم. أه! مع مرور الزمن، سيمه الإنسان الحياة للأحجار!"<sup>1</sup>.

إن كل صورة -هيرمس [مثلا] في زاوية الشارع أو تمثال في معبد أو مزهية مرسومة- هي «لعبة مجتمعية» على حد تعبير فيتيغشتاين تؤدي إلى سلوكات وتمثيلات ومشاعر نمطية ومتوقعة إلى حد ما. عندما قام المضاربون الأغنياء خلال الحقبة الهلنستية والرومانية باقتناء التماثيل أو صنع لوحات، كان ذلك رغبة في إنشاء متحف الصور الإباحية؛ وليس فقط هواية جمع واستهلاك ما هو مُميّز. وهذا التنوع موجود في كل الحقب سواء في العصور الوسطى أو في المجتمعات المعاصرة: فكيف يكون تفكير وشعور أمثالنا عند زيارة رواقا يعرض الأعمال الأخيرة والرائدة في الحال الراهن؟

---

<sup>1</sup> استعانتنا بالمعجم Le nouveau Petit Robert لتحديد المعنى المقصود من هذا المقطع حيث أن لفظة «Parques» تعني الآلهة ولفظة «causer» تعني الكلام:

## ■ الأبعاد الثلاثة للأشكال الرمزية

من أجل التحديد الدقيق للشبكات التي تندرج فيه الصورة، يجب أن نقيم تمييزاً أساسياً يستند على الحالة الوجودية «للأشكال الرمزية». فكل لوحة فنية أو صورة دينية أو لوحة إخبارية هي من صنع فرد أو جماعة؛ وعند صناعتها، تصبح هذه الأشياء موضوعات وسُط باقي مواضيع العالم الأخرى؛ تباع وتشتري وتوزع وتعرض في بهو أو في كتاب صلاة أو تلصق في مكان خاص بحيث يشاهدها الناس ويتوقفون عندها وينسونها ولا يرونها أو لم يعودوا يرونها. إن الصورة تدل وتمثل كما قلنا سابقاً؛ ولكن هذا التمثيل وهذه الدلالة ليستا موجودتين وحاضرتين على نحو يمكن الوصول إليهما بشكل مباشر. هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى، فعندما أكون أمام صورة دينية تنتهي لحضارة أجهلها، لا أعرف ماذا تمثل ولا أدري أيضاً ما هي دلالتها عند أهل هذه الثقافة. لا أدري ماذا يريد صاحب صورة الإشهار، التي أثارني، أن يُريني. يعني، يجب "التمييز بين ثلاثة أبعاد للصورة بحكم أنها شكل رمزي"<sup>1</sup>:

- البعد التكويني الذي يوافق استراتيجية الصناعة؛
- المستوى المحايد أو المادي، والذي يتكون من شبكة التظاهرات التي توجد في الموضوع ذاته؛
- البعد الجمالي التي يوافق استراتيجية الانتشار والتلقي؛

إن نقطة الانطلاق المنهجية لكل تحليل للصورة يجب أن تنبني على مبدأ انفصال بين المستويات الثلاثة. في هذا السياق، نعتقد أنه يجب التخلي عن نموذج التواصل الشائع؛ إذ كل نظام رمزي يتميز بنقل الرسالة من مرسل إلى مرسل إليه. والتحويلات الوحيدة التي يمكن أن تتعرض إليها الرسالة هي التشويش وضياء المعلومة. هذا النموذج غير صالح للغة ناهيك عن الصورة، وبالتالي يجب استبداله بنموذج يعتمد الإنتاج وتبادل الرموز. كان تأويل الصور يستند على المنظور المحايد والبنوي مثل مشروع علم الأيقونات عند بانوفسكي Panofsky أو مختلف سيميولوجيات الصورة. بيد أن هذا المنظور الداخلي غير كاف ومضلل. من جهة، لأن الموضوع ليس له بنية واحدة أو متعددة معطاة بشكل موضوعي: فيمكن استخراج وبناء في كل موضوع عددٌ مُحدّدٌ من التظاهرات مرتبطة بالأسئلة المطروحة عليه. ومن جهة أخرى لأن هذه التظاهرات ليست لها معنى إلا عند الكائنات الإنسانية صانعو الموضوع الذي يشاهدونه.

<sup>1</sup> Jean Molino, «Fait musical et sémiologie de la musique» In : Musique en jeu, n° 17, 1975, Pp. 37-62.

لا تتوقف الصعوبات هنا، لأن السؤال الذي يطرحه المتخصص في العلوم الإنسانية هو في الأساس كالاتي: ماذا يحدث لشخص عندما يكون أمام صورة، أو إن شئنا، ماذا تفعل الصور بنا؟ سؤال فجائي يجعل المفردات السيميولوجية للتمثيل والدلالة مضللة لأنها تقودنا لقبول التذليل الذي يفترضه المؤرخ والاتنولوجي والسيوسولوجي مماثل للدلالة اللسانية في حدودها الدنيا والمعبر عنها بالكلمات. إنهم يستعجلون لإدماج هذه الدلالات في الكيانات العجيبة التي هي في الحقيقة عقليات وادبولوجيات وتمثيلات جماعية من أجل جعلها في علاقة تمثلاث العالم لمختلف جماعات المجتمع وصرعاتهم ووضعاتهم ومصالحهم. لا تعبر الدلالات الثقافية إلا على السذاجة والجهل والتضليل وهي الأنواع الوحيدة من العلاقة المعترف بها بين الرمزية والسوسيو-اقتصادية. عندما يتعلق الأمر مثلا «بالثقافة الشعبية»، نعتقد أن العديد من الأعمال تفضي إلى استنتاجات متوقعة وخالية من المنفعة كما هو في المثال التالي ("حول المكتبة الزرقاء في تروا"<sup>1</sup>): "هل يمكن اعتبار هذا أدبا بديلا؟ كما هو الحال اليوم، فإن الصحافة كلها أو جزءا مهما من الإنتاج الأدبية (دون الحديث عن الوسائل الأحدث للتواصل) تُؤمّن بشكل إرادي الوظيفة الاجتماعية غير الأساسية. وعلى نفس المنوال أن هذه الإنتاجات التي يتم نشرها من طرف الكتبيين المتجولين تُوقّر في الأوساط الشعبية بدائل ايديولوجية لخضوعها وعدم استقلالها التي بقيت دون علاج. إنها فرضية مثيرة"<sup>2</sup>. إن العلوم الإنسانية، رغم نزعتها «العلمية»، تحاول اليوم تفسير النصوص الأدبية لأنها تبحث عن المعنى. وتريد بأي ثمن أن يكون لهذا المعنى معنى ووظيفة.

## ■ ماذا تعني الصورة الرسمية لرئيس الجمهورية

يجب الاعتراف أننا إلى حدود اللحظة لا نعرف كيف يمكننا التعامل مع الأشكال الرمزية وأن أكبر المصادر الكبرى للالتباس الحالي هو الوجود الحقيقي للميتافيزيقا الدلالية. وكأن هذه الأخيرة هي الموضوع الذي نستطيع تحليله مثل ما نفعل مع الموضوعات الأخرى. وحتى إذا كانت موجودة فإنه يجب فك شفرة هذه الأشكال من جهة صورتها ومن جهة منتجها ومن جهة متلقيها. وإذا اعتبرنا، كما أشرنا سابقا، أن التمثيل والدلالة ليسا إلا احتمالات غير محدودة للإحالات ضمن شبكة معينة، فإنه لا توجد دلالة خاصة بالتلقي

<sup>1</sup> المكتبة الزرقاء أخذت اسم هذه المكتبة من الورق الأزرق الذي كان يغطي الكتب التي كان يبيعها المتجولون. وقد أحدثت من طرف نيكولا أودوت Nicolas Oudot في تروا Troyes في القرن السابع عشر :

[https://www.larousse.fr/encyclopedie/litterature/Biblioth%C3%A8que\\_bleue/171669](https://www.larousse.fr/encyclopedie/litterature/Biblioth%C3%A8que_bleue/171669)

<sup>2</sup> Mandrou Robert, *De la Culture populaire aux XVIIe et XVIIIe siècles*, Paris, 1964, Stock, P.163.

المعتاد للكلمة. خذ صورة رئيس الجمهورية التي توجد في البلديات. سأنتظر إلى سيرورة إنتاجها وتلقيها: هل سأعثر على دلالتها يوما ما؟ إن وضعها في أمكنة رسمية عمل مُأسس يمكن تأريخه. لذا سيمكننا رصد مختلف التأويلات عند مقارنة المعنى المراد من هذا الفعل المأسس لصورة الحاكم مع الحقب الأخرى لصورة الإلاه في ثقافة أخرى (أليس هذا ما يحصل أيضا مع النصوص والأعمال في الحضارات البعيدة خاصة عندما نحلق في الأعالي ونحاول استخلاص أقصى ما يمكن من الدلالات الخاصة ببعض الآثار الضعيفة؟).

كيف يحصل هذا؟ تبدأ القصة عندما يستقبل الرئيس الجديد المصور الرسمي الذي اختاره، فهو لا يطرح أي سؤال ولا يعطي أي معنى لتصرفه: إنه يفعله لأنه هكذا كان يُفعل. وما يتدخل هنا هو القرارات: مثلا، قرار اختيار المصور الذي كان في السبع سنوات السابقة؛ يعني أن الرئيس له أسبابه الوجيهة التي ليست بالضرورة معقولة. أستطيع كمؤرخ للحاضر مثلما هو الحال مؤرخ الماضي التساؤل حول هذه الأسباب ومحاولة إعادة بناءها. ولكن يجب الانتباه أن الشيء الأكيد في هذه الحالة هو اتخاذ القرار؛ فالدلالات، التي هي محفزات التي دفعته للتصرف بهذه الطريقة، بقيت عنده غامضة جزئيا وغير يقينية وضبابية. ألسنا في «سعادة ذهنية ضبابية» عندما نريد فعل شيء ما؟ يتمتع الرئيس بمجال واسع للمبادرة: فهو يختار البدلة وربط العنق وتسريحة الشعر، وهذه الأمور قد تكون ناتجة عن نصائح المتخصصين في إعلانات الصور العامة للأشخاص السياسيين. ويختار أيضا الخلفية التي ستظهر عليها نصفه العلوي وموقفه والأشياء التي تكون رهن إشارته.

نحن إذن، أمام مجموعة من القرارات الصغرى، منها ما له علاقة بالقصد البين ومنها ما ليس له هذه الميزة. ويمكن كشف هذه القصود انطلاقا من سريتها أو علانيتها، ولكن لا يمكن الثقة في درجة تفسيرها أو وضوحها. وبالتالي نقترح الانتقال من تحليل الدلالة إلى تحليل القرارات والتي يسميها كارل بوبر Karl Popper "منطق الوضعيات"<sup>1</sup>؛ والتي هي فقط امتداد لكافة العلوم الإنسانية الخاصة بالمنهجية الاقتصادية حيث يتخذ الفاعل في وضعية معينة قرارا في حدود درجة حرته التي تخولها له هذه الوضعية دون إغفال علاقة التمثيل ذات الصلة. إذ فرغت من مستوى الإنتاج، فإنني أمر إلى المستوى الثاني للصورة عبر طرح عدة أنواع من الأسئلة والنظر فيها من جوانب متعددة: ما هو متعلق بتقنية وفن التصوير من جهة التركيب والزاوية والألوان والظلال والأضواء؛ ومن جهة أيضا الشخصية المُمثلة حيث يمكن التدقيق حول هيئة الرأس

---

<sup>1</sup> Popper Karl, *Misère de historicisme*, Paris, Pion, 1956, pages 145-150.

والملاحم والتعبير... إنه حقل جديد للتأويل وليست فقط سوسيولوجيا وتاريخ الأجداد والآباء الذين تمتعوا بروايتهم. إن أغلبية الأعمال الحالية في العلوم الإنسانية تلعب نفس اللعبة باستعمال مفردات أكثر تقنية من تلك التي استعملها ميشله Michelet، ولكن دون منهج مضمون.

إذا أردنا أن نقف على أرضية صلبة، فيجب استعمال "الوضع على التوالي"<sup>1</sup> بشكل منتظم الذي سيمكننا من مقارنة الصورة مع باقي الصور الرئاسية، وأيضا مع صور نفس الورشة المنتجة ومع الحالة التقنية للصور الفوتوغرافية في نفس الحقبة. وبالتالي، يمكن تسليط الضوء على أوجه التشابه والاختلاف والانتظام والانقطاعات: وكل هذا سيمكنني من وضع فرضيات وإغناء تحليلي لوضعيات الإنتاج ولن يعطينا بالضرورة دلالة الصورة.

## ■ تلقي الصورة

ننتقل الآن إلى الجزء الثالث حول صعوبات تلقي الصورة. فأما النشر فهو اختصاص مؤسساتي؛ فيجب أن تظهر الصورة في الفضاءات المعتادة والمباني والأماكن المحددة. فإذا كانت هناك تقاليد وأعراف، فإن الأشياء الوحيدة التي يمكن أن تُنتج هي استثناءات عن القاعدة وخرق للعادات: إذا رأيت صورة فوتوغرافية في مكان معين أو مكان غير متوقع، فإنني سأتساءل حول القرار الذي أدى إلى هذه الوضعية؛ وإذا لم أجد لها في قاعة البلديات حيث يجب أن تكون، سأحاول معرفة من اتخذ هذا القرار ومعرفة الأسباب لأجل إعادة بناء ونمذجة خطاطة القرار. ما معنى الصورة بالنسبة لكل داخل إلى قاعة؟ فإنه عادة لا يراها مثل ما أننا لا نغير اهتمام لأثاث البيت أو المارة أو الشوارع التي نقطعها صباح مساء. فقط الأشياء غير المعتادة هي التي تثير اهتمامنا، وفي هذه الحالة فقط، فإننا لا نبقي مشدودين لمعنى اللوحة، بل ننشُد إلى أسباب غيابها: لماذا تمت إزالتها؟

تختلف الوضعية بالنسبة للشخص الذي يدخل أول مرة للقاعة، فيبدأ بملاحظة ما يحيط به ويمكن أن يتساءل: لماذا توجد صورة الرئيس؟ سيعلق على صورة الرئيس عند عودته إلى منزله ويدلي بملاحظات المرتبطة بوجود رئيس له. ولكن لنفترض قدوم أجنبي من بلاد لا تهتم بالتقاليد السياسية والدينية والرافضة لمبدأ الأيقونات وصور رئيس الدولة مثل ما هو الحال موقف المؤرخ والسوسيولوجي والاثنولوجي: فستكون

---

<sup>1</sup> هناك صعوبة في ترجمة عبارة «mise en série»، ولكن يمكن أن نترجمها بعبارة «الوضع على التوالي» أو «الوضع التسلسلي».

المفاجأة بحضور هذه الصورة الذي يتعارض مع ما يعرفه، وسيربطها مع البلدان ذات الحكم الشمولي حيث يجب أن تظهر صورة الزعيم في كل مكان. وإذا كان مهتم بالعلوم السياسية، فسيجعل الأمر شبيهه بالحضور المنتظم لهذه الصورة مع الطابع الخاص للنظام الرئاسي للجمهورية الخامسة وكذا الدور الكارزمي للرئيس.

لنفترض الآن أنني أقوم بتجربة أو بحث حول عينة تمثيلية من الشعب الفرنسي وأقدم لهم استمارة دقيقة، ثم أدخل معهم في حوار مفتوح؛ لا شك أن كثير من الناس، بفضل الصحافة والتلفزة، سيتعرفون على الرئيس. إن ما سيقولونه في هذه المقابلة سيختلف حسب الشخص إن كان مصورا أو خبيرا سياسيا. ولكن الأساس سيكون حول الرجل وليس صورته، ومن المحتمل أن يكون التعليق الحر شبيهه بنتائج البحث الذي أجراه الشاعر والناقد إيفور أرمسترونج ريتشاردز Ivor Armstrong Richar انطلاقا من متون شعرية: "تعمل الصورة كما هو الحال في اللغة كمنقطة انطلاق لتنشيط الشبكات الرمزية لكل واحد منا؛ الصورة لا تُمَثِّل ولا تُدَلِّ ولكنها تَرْمِز"<sup>1</sup>.

## ■ مظاهر المقدس والخفي

إذ أخذت هذا المثال المعاصر، فلأنني أمتلك الدلالات ولدي كفاياتي الخاصة وأستطيع الملاحظة والتساؤل حول نفسي والآخرين الذين أتفاهم معهم بكل معاني الكلمة؛ ولأنني في نهاية المطاف جزء من نفس الجماعة الرمزية. ونتيجة تجاربي، يحق لي ألا أطمئن من جهة؛ ومن جهة أخرى، أحتاط من تأويلات المتخصصين في العلوم الإنسانية للحقب والثقافات الأخرى. فلنخطوا خطوات ونبتعد قليلا عن جماعتنا الرمزية الأصلية. أنا في إسبانيا وسأحضر لأسبوع قديس اشبيلية. تُخَرِّج تماثيل القديسين من الكنيسة وتُتَجَوَّلُ بها في موكب بالمدينة. وجدت نفسي قبل ثلاثين سنة أشارك في هذه المواكب صحبة أصدقاء اشبيليين: على ماذا تدل هذه الصور بالنسبة لي ولأصدقائي؟ أكيد ليس نفس الشيء. ولكن على ماذا تدل بالنسبة لهم؟ بدون شك، لا شيء بالمعنى المعتاد للكلمة. يحصل أنه عندما تتوقف المسيرة في محطة ما أن نسارع إلى شارع مجاور، وقد رفعنا أغطية رؤوسنا، نستمتع بالشرب والأكل والمزاح. وهذا لا يمنع البعض من أن يظلوا حفاة الأقدام ينظرون إلى النذر الملزم الذي كان موجودا.

---

<sup>1</sup> Molino Jean, «L'Expérience d'I.A. Richards : de la critique nue au mode d'existence de l'œuvre littéraire», Poétique, n° 59, septembre, Pp. 347-367.

هل يمكن الاندهاش ومن تمّ التساؤل عن هذا التدين المتناقض عند الإسبان: صوفيون وممارسون، عنيون وعاطفيون، أصوليون ومهوسون بالجنس؟ فالصور المقدسة عند اندلوسي 1960 كانت موجودة في كل مكان وتكشف بوضوح آثار الحرب الأهلية؛ وكان الناس معادين لرجال الدين ولكن كانت لهم عبادتهم الخاصة. فهل يجب أن نحاول إعادة بناء عقلية الإسبان؟ شنّ المتخصص في الفلسفة القديمة جيورجاريست ريتشارد لويد Geoffrey Ernest Richard Lloyd هجوماً مبدئياً على "مفهوم العقلية والمفاهيم المرتبطة بها"<sup>1</sup>، وسلط الضوء على ثقل الافتراضات المسبقة التي تستند عليها هذه المفاهيم الظاهرة. ولعلّ الفرضية الأساسية تكمن في القدرة، إن لم نقل، ضرورة اختزال أفكار الأشخاص أو المجموعة أو حتى الثقافة إلى نظام متجانس من المقترحات. هل هناك تجانس بين الإسبان المؤمن وفي نفس الوقت المناهض لرجال الدين؟ هل له اثنان أم ثلاث «عقليّات» مختلفة عندما يكون مناهضاً لرجال الدين وعندما يكون منذراً وعندما يمارس مهنته «بعقلانية»؟ لنعد إلى سؤالنا: على ماذا تدل صورة القديسة العذراء بالنسبة لهذا الإسباني؟ أشياء كثيرة ولا شيء في نفس الوقت. إنه يراها أمامه، ويتأثر بها وهذه خاصية أساسية أهملت من طرف مبحث «الدلالة» وهذا كل شيء تقريباً: ويمكن أن يفكر في ألف شيء في نفس الوقت، أن يمشي وراء المسيرة ويسمع "أغنية دينية مقدسة"<sup>2</sup>.

إننا نرى استحالة ارتباط الأنثروبولوجي بموضوع اكتشاف أو إعادة بناء نظام التجانس الذي يعيد الاعتبار لما يفكر فيه وما يفعله المواطن الأشبيلي العادي لسنة 1960 في مجال المسعى في الأنثروبولوجيا «بالديني». كان صديقي فرانسيكو Francisco ضمن مجموعة أخوية التي قرر يوماً الانتماء إليها. ولم يُرد يوماً أن يعرف أو أن يرغب في فك التشبيك المعقد للأسباب التي جعلته يفعل ذلك؛ وما كان حتى لي طرح هذا السؤال حين أراد الخروج منها. لقد «اعتقد» بالقديسة العذراء، ولكن لم يكن ذلك عنده معنى للإجابة عن السؤال التالي: هل تؤمن بها؟ كان في إمكانه رؤية ملامح التمثال المثيرة للشفقة، فيتأثر بها كما هو الحال الذي يحيط بالموكب. بيد أنه لا يسأل ذاته عما إذا كان التمثال صورة أو نسخة منه أو حتى رمزاً له. لقد تعلم الصلاة رغم أنه لم يذهب قط إلى قداس ديني، وكان يتردد على الكنيسة ويقيم صلاة الاستخارة في معبد القديسة العذراء قبل اتخاذ أي قرار يراه مشكلاً بالنسبة لنا سواء كان مهماً أم لا. وكانت حياته مليئة بالمشاغل

<sup>1</sup> Geoffrey Ernest Richard Lloyd, *Pour en finir avec les mentalités*, Paris, 1993, La Découverte.

<sup>2</sup> أغنية دينية مرتجلة بشكل عام، وهي عبارة عن نص ببضع أبيات شعرية تصاحب مسيرة الأسبوع المقدس عند الإسبان: <https://www.larousse.fr/encyclopedie/musdico/saeta/169973>

الاجتماعية والمكونة من عشرات الأنشطة النوعية والمُرفقة بقرارات حيث اللقاءات بالناس مع كلماتهم ومع الأشياء ومع الصور التي أخذت أثناء سيران الحياة وحركتها.

يجب أن تُدرك الرمزية ضمن مصطلحات دينامية؛ لأنه لا يوجد كائن يمتلك جهازا معرفيا محددًا تكون الرمزية مجرد نمط لعلاقته مع موضوع واضح ومختلف. إن الصورة، كباقي الكيانات الموجودة في عالمنا، محاصرة في مسار أنشطة صغرى وتغيرات أصغر حيث يتدخل الفاعلون الاجتماعيون. وهذا لا يصدق فقط على تلقي الصور، إنه يصدق أيضا على إنتاجها. ودليل ذلك، التحليل العميق الذي قام به موباسون Maupassant للحكاية المُعنونة بالنورماندي حيث يقدم لنا شخصية الأب ماتيو Mathieu الذي عمل سابقا كرقيب أول والذي أصبح حارسا للمعبد العجيب «المحبي بالعدراء ويرتاده النساء الحوامل»<sup>1</sup>.

لقد أُلّف بنفسه صلاة، «تحفة من السخرية غير إرادية، حيث تختلط الروح الروماندية بالخوف من القديسة من ناحية أولى؛ ومن ناحية ثانية، الخوف من خرافة التأثير السري لشيء ما؛ فهو لا يؤمن كثيرا بسيدته التي تحميه، ولكن يفعل ذلك قليلا من باب الحذر والسياسة». وبعد ذكر بداية ونهاية الصلاة، يوضح الراوي: «بالمحصلة، فهو يتكلم عن العذراء الطيبة كما يفعل خادم بيت أمير مهيب بسيدته، حافظ لكل الأسرار الصغيرة الحميمية. إنه يمتلك رصييدا من القصص المضحكة التي يرومها بهدوء لأصدقائه بعد أن يسكر»؛ فعندما يزوره أحد يقوم باستشارة «لسيدته» كما فعل عندما زارته امرأتان عجوزتان اللتان طلبتا منه القديس الأبيض. لقد أصبح حارس المعبد يتاجر بالقديسين الذين يصنعهم بنفسه من أجل مضاعفة دخله: يصنع هيكله الخشبي بشكل كوميدي وفريد، ويصبغه كاملا بالأخضر، في حين كان منزله في تلك السنة بالجير فقط»، يذهب الأب ماتيو للبحث عن القديس الأبيض في مخزن الحطب حيث يخبئ كتبه، في حين كان، قد «سد به ثقب كوخ الأرناب» كما ذكرته زوجته. يتجه الأب ماتيو رفقة زبونتيه إلى حظيرة الأرناب حيث خبأ فيه هذا القديس الذي «كان منغرسا في الأرض كوتد بسيط ملطخ بالطين والقمامة»، سقطت المرأتان على ركبتيهما ورسمت علامة الصليب ثم بدأتا بالصلاة بينما باشر بطلنا «حلحلة الأمور قليلا»: «أخذ سطلا من الماء وفرشاة وبدأ يغسل القديس الخشبي في حين استمرت العجوزتان في الصلاة. وعندما انتهى، أضاف: "لم يعد حاليا أي شر". يمكنكما اصطحابي لشرب كوب».

<sup>1</sup> Maupassant de Gay, Contes et nouvelles, T. 1, Paris, 1974, Gal- limard, Bibl. de la Pléiade, Pp. 576-582.

يُعدُّ الراوي، الذي لا يختلف عن موباسون ، نوع من الانتروبولوجيين: لديه تحيزه الخاص باعتباره ملاحظاً ومواطناً مثقفاً وكاتباً مهتماً بتأثيراته. إنها ذات طبيعة كوميدية مثل عالم الانتروبولوجيا الذي لا يأخذ بجدية قضية «الخرافة» حتى وإن اضطرت ظاهرياً للإيمان بها. ولكنه يمارس الملاحظة المُشاركة: ومن حيث أنه روائي ومؤوَّلٌ جيد لموباسون ، فإنه يتصرف بالعاطفة ويؤيد أطروحة الكاتب الذي انغمس في ذات الأب ماتيو وتبنى الموقف المعقد الذي يتجلى عنده، ليس كديانة عامة، وإنما من جهة العذراء والقديسين. إذا كان الأب ماتيو يصنع القديسين، فلأنه كانت لديه يوماً ما فكرة، فاتخذ مبادرة وقرر صناعتها لملء فراغ هناك. على ماذا تدل هذه التماثيل الصغيرة التي يصنعها؟ أحدها تمثل القديس الأبيض، والأخرى تمثل القديس بامفيل Pamphile. ويمكننا أن يتساءل حول ما يميزهما من ناحية أسلوب النحت، فهل تعلم النحت، وأين؟ إلخ. فعندما صنعها، فلا شك أنه حلَّ المشكل التقني لصناعتها وفكر بدون شك في شيء ما غير ذا أهمية. هل يؤمن هو بقديسيه أم لا؟ إنه يعرف أنهم صناعة خشبية دون إضافة عجيبة لأنها من صناعته هو، وتحمل خصائص الخشب وأنها يمكن أن تستعمل كأوتاد. فإذا كانت له نفس الخداع واللاطمثنان اتجاه «سيدته»، هل كان سيشارك الذهنية ما قبل المنطق؟ وهل كان عنده مجال للمقدس بصفة عامة؟ بالنسبة للعجوزتين، هل يُعتبران صنمان؟ يجب ألا ننسى أن القديسين موجودين جزئياً ويجيبون عن إشكالات محددة: «لكي لا ننخدع، فإن العجزة من النساء يستشيرون ماتيو حول أفضل القديسين يصلح لآلام الأذن».

يمكن لقديس ما أن يشارك في «لعب» وأنشطة صغيرة أخرى. لديَّ اسم شخصي مسيحي ونحتفل دائماً بعيد ميلادي، ولديَّ أيضاً صورتين فوتوغرافيتين في مكتبي، واحدة صغيرة الحجم وأخرى كبيرة لمنحوتة "شارتر تمثل القديس يوحنا الإنجيلي"<sup>1</sup>. لماذا وضعتهما هنا؟ ليس في استطاعتي اليوم الجواب عن هذا. لا أنظر إلى الصورتين الفوتوغرافيتين إلا لمأما، رغم أنني أعني أنهما هنا. فهما في الغالب لا يعنيان شيئاً لي: إنهما يثيران الريبة. فعندما أنظر إليهما فإنهما يولدان لدي سلسلة من الروابط تذكرني أولاً بمن أهداني إحداهما ثم تذكرني "بالفن الغوتي"<sup>2</sup> وبإنجيل القديس يوحنا، إلخ. إنني على يقين أن هذه فقط صورة وإن شئنا القول صور الصورة كما هي في التراتبية الأفلاطونية. لقد كوّنت حول اسمي الشخصي شبكة معقدة تختلط فيها الصور والكلمات والتجارب لعدد كبير من الأنشطة الصغيرة.

<sup>1</sup> يقصد بها كنيسة شارتر للقديس يوحنا الإنجيلي:

Le vitrail de Saint Jean à Chartres est le premier vitrail du bas-côté sud de la cathédrale Notre-Dame de Chartres,

[https://fr.wikipedia.org/wiki/Vitrail\\_de\\_Saint\\_Jean\\_\(Chartres\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Vitrail_de_Saint_Jean_(Chartres)) (27/04/2025).

<sup>2</sup> الفن الغوتي هو الفن الذي كان سادا في حقبة الرومانتيقية.

يمكن القول أن هذه الصور قد أدخلت في مجتمع عُلمنَ وعُقِّلَ في خضم «إحباط» عام في العالم. فيجب اعتبار الفوارق العسيرة في الأطروحة التي تتحدث عن تعدد ونجاح العرافين والمنجمين الذين أثبتوا أن السحر والعقلانية يسيران بشكل جيد. لنحاول تقديم ما يدل بالنسبة لشخص معاصر لنا وزبون لعرافٍ المظهر المادي الذي عليه مدار تطبيق العمليات السحرية؛ لقد قرر هذا الشخص يوما ما استشارة وليا، هل يستطيع الإفصاح عن سبب ذلك؟ إن الأمر غير واضح بالنسبة له؛ فالذي غيّر العالم وغيره هو المرور للفعل. فهل تمثال الشمع هو صورة أم حضور حقيقي للآخر؟ إن الزبون المليء بالمشاعر المعقدة والمتناقضة وهو يفكر في الأشياء الغامضة، يركز على العمليات وعلى ما يمكن أن ينتج عنها. وما يمكن القيام به حقيقة، والحالة هذه، هو البحث عن بناء نموذج لقرار الزبون في ظل الإكراهات الموجودة، كالتاريخ الشخصي لهذا الشخص والأنشطة الصغيرة التي التزم بها والوسط الذي يُعتبرُ مجموعة الألعاب الاجتماعية إلخ.

ولعل السؤال العام الذي يجب أن أطرحه الآن: هل كانت هناك حقيقة في لحظة ما حيث انتقلنا من صورة أكثر أو أقل غموضا من نموذجها إلى صورة مُعلّمة، ومن ذهنية أسطورية إلى أخرى عقلانية؟ لقد كان هنا بالفعل عبر فترة طويلة سيرورة بطيئة من نزاع واقعية الصورة ونسخها. ولكن كان التطور معقدا إذا أخذنا في الاعتبار التجارب المتنوعة التي جعلت الفرد في مواجهة «الصور» المختلفة التي لم يجمعها بالضرورة تحت مفهوم مشترك: ظلال أو صور في الماء أو عاكس في مرآة أو رسوم على الجدران أو لوحات أو أقنعة أو أحجار مقدسة إلخ. فكل واحدة منها لها مكان في أنشطة صغيرة معينة، وما يجب إيجاده هو شبكة العلاقات التي نشأت بينها لتعايش في نفس الجماعة. إنها بلا شك صور تختلف في أحوال وجودها بشكل أكثر شفافية من ناحية؛ ومن ناحية أخرى، أكثر خفة وبثقل وجودي هنالك. فيجب إذن إدراج الصور ضمن حركة التاريخ التي تخلق مواضيع جديدة وعلاقات جديدة وأنشطة جديدة.

إذا قبلنا بالفرضيات التي اشتغلنا عليها والمتمثلة في تنوع الوضع الوجودي وتجانس أحوال التمثيل والدلالة واختلاف الأبعاد الثلاثة من حيث الإنتاج والموضوع والتلقي إضافة إلى تعدد الألعاب والقرارات التي تتدخل فيها الصور وإبداع أشكال جديدة؛ نرى كيف يتم تقديم برنامج تحليلي للصور، ومنه سيختفي البحث الميتافيزيقي عن الدلالة الواحدة أو المتعددة للموضوع أو للوظيفة أو للمجتمع، وعلى المحلل أن يجد أثناء بحثه التحولات الأخيرة للصلابة الفلسفية. هكذا، تظهر لي هذه الطريقة صالحة ليس فقط للصورة بل للغة أيضا ولكل سلوك، بل، لكل ما له معنى: المعنى ليس له معنى، ليس وراء الكلمة أو الصورة معنى خفي، بل هناك تنوع لا نهائي للأثار وللأشكال وللسلوكات.

## I Références bibliographiques:

- Cassirer E., 1972, Philosophie des formes symboliques, t. 2, Paris, Minuit.
- Lloyd G.F.R., 1993, Pour en finir avec les mentalités, Paris, La Découverte.
- Héronidas, 1928, Mimes, Paris, Les Belles-Lettres.
- Mandrou R., 1964, De la Culture populaire aux XVIIe et XVIIIe siècles, Paris, Stock.
- Maupassant de G., 1974, Contes et nouvelles, t. 1, Paris, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, pp. 576-582.
- Molino Jean, 1975, «Fait musical et sémiologie de la musique», Musique en jeu, n° 17, pp. 37-62.  
1984,
- «L'Expérience d'I.A. Richards : de la critique nue au mode d'existence de l'œuvre littéraire», Poétique, n° 59, septembre, pp. 347-367.
- Popper K., 1956, Misère de l'historicisme, Paris, Pion.
- . Richards I.A., 1929, Practical Criticism, Londres, Routledge.
- Vernant J.-P., 1971, «La catégorie psychologique du double», in Mythe et pensée chez les Grecs, Paris, Maspero, t. II. 1979, «Naissance d'images», in Religions, histoires, raisons, Paris, Maspero.