محورية العيــن في الثقافة الغربية



کریس جنکس ترجمة: **بدر الدين مصطفى** مؤمنهن بال حدود Mominoun Without Zorders للدراسات والأبحاث www.mominoun.com



تأليف: كريس جنكس

ترجمة: **بدر الدين مصطفى**

«الرؤية سابقة على الكلام، ينظر الطفل ويدرك قبل أن يتكلم، غير أن الرؤية سابقة على الكلام من منظور آخر أيضا: فالرؤية هي التي تجد لنا مكاناً في العالم المحيط بنا؛ ونحن نفسر ذلك العالم عبر الكلمات، ولكن الكلمات تعجز عن إلغاء حقيقة أننا محاطون بهذا العالم. فلن تجد العلاقة بين ما نراه وما نعرفه حلا أبداً»1

يبدو أن أية محاولة للوصول إلى نظرية اجتماعية للطبيعة البصرية ستظل أسيرة مفارقة واضحة. فقد ظل الفكر الغربي على امتداد تاريخه معتقدا أن النظر هو المفتاح المباشر للعالم الخارجي. وربما أدى هذا الاعتقاد إلى المزج بين القدرة البصرية والمعرفة الإدراكية، وعبر مجموعة من الطرق تبدو معقدة إلى درجة كبيرة. فمن ناحية، كان للبصر أهمية وأسبقية على بقية الحواس، حتى تم التعامل معه بوصفه حاسة مستقلة بذاتها وحرة، بل وتتمتع بالنقاء. ومن ناحية أخرى، تم التعامل مع الرموز البصرية بوصفها رموزا اعتياددية ومترسخة بالضرورة، واعتبر تأويلها عرضياً وغير ثابت. وكما عرفنا من عمل ميتشيل عن الصورة، فإن هناك تاريخا لفكرة الرؤية وكذلك للفكرة كرؤية? فكلمة فكرة بالإنجليزية idea مشتقة من فعل يوناني بمعني «برى». ويذكرنا هذا الاشتقاق اللغوي أن النموذج البصري هو الذي يحدد في الثقافة الغربية مسار الطريقة التي ننظر بها إلى طريقة تفكيرنا. فهناك تداخل بلغ حدا خطيرا بين النظر والرؤية والمعرفة. وبالتالي، فإن الطريقة التي نصل بها إلى استيعاب مفهوم «الفكرة» وثيق الصلة بما يتعلق بالمظهر وبالصورة. وكما قال فتجنشتيين في بواكير أعماله: «الصورة حقيقة». وقال: «الصورة المنطقية للحقائق هي محض فكرة».

وربما يكون اقتراحنا هنا أن نقوم بمقاربة شكل الشيء ومضمونه على أساس مظهره. فمنطلقنا هو الأشكال البصرية، ومن ثم نتكلم عن تلك الأشكال وننظر إليها عبر مجموعة من التركيبات الذهنية. وقد تناول ميرلو بونتي هذه النقطة خلال دراسته للإدراك الحسي:

«ليس للشيء المدرك حسياً وحدة مثالية يملكها العقل...بل هو كل متاح لأفق ذي عدد لا متناهي من الروى المنظورية التي تتشابك وفقا لأسلوب معين، فتقوم بتعريف الشيء. وبالتالي يحمل الإدراك الحسي

¹ اقتباس من: J.Berger, Ways of Seeing. London: BBC 1972, p. 7

² أنظر: W.Mitchell, Iconology: Image, Text, Ideology. Chicago: University of Chicago Press 1986

³ انظر: L. Wittgenstein, Tractatus Logico-Philosophicus. London: Routledge & Kegan Paul 1961, pp. 15 and 19

بداخله مفارقة. فالشيء المدرك حسياً هو في حد ذاته مفارق؛ حيث لا يوجد إلا إذا تم إدراكه حسيا من قبل شخص ما».4

وقد أكد جاي أن مشروع الحداثة تحقق بكل فعالية من خلال استخدام حاسة «الإبصار»، وأن الثقافة الحديثة، بدورها، قد انتقت القدرة البصرية للتعامل مع الوضعية المزدوجة للإنسان، سواء لتكون وسيط التواصل الأساسي أو لتكون البوابة المنفردة إلى تراثنا الرمزي المتراكم⁵. إن عالمنا الحديث «ظاهرة مرئية». ولكن علم الاجتماع، والذي هو في حد ذاته يمثل الخطاب الناشئ للحداثة، يتجاهل التقاليد الثقافية البصرية، حتى صار غير قادر على تأويل البعد البصري للعلاقات الاجتماعية⁶.

عين العقل

ربما تبدأ إشكاليات تنظير الرؤية بوصفها ممارسة اجتماعية، حينما نشرع في البحث عن أسس فهمنا للأشياء في إطار الثقافة الغربية الحديثة. ويقدم لنا رورتي، في مستهل أطروحته عن مرآة الطبيعة، وصفاً لمشروع الفلسفة الحديثة وتأويلاً لأصله وهو يرى أن هذا المشروع وذاك الأصل قد أسهما بوضوح في حالة الالتباس الراهنة بخصوص المرئي- ويتوصل إلى رأي مفاده أن التمثيلات العقلية هي بالضرورة انعكاسات لواقع خارجي 7. والفلسفة تتعامل مع إشكالياتها من حيث المبدأ على أنها إشكاليات كلية، وتعتقد أن مناهجها، إما تتفق أو تتناقض مع كل زعم من مزاعم الفهم. وبهذا المعنى تضمن الفلسفة أن تكون جميع الثقافات بمثابة سعي جمعي دؤوب وأبدي للبشرية نحو الإحاطة بالطبيعة، وهو ما يميزها عن العجز المتأصل في مملكة الحيوان في الوجود بوصفه جزءا لا ينفصل عن أجزاء الطبيعة. وتتيح الثقافة، كوسيط، الوقوف على مسافة من الطبيعة والتعبير عن أحداثها، بالاستعانة بالتمثيل الرمزي. ولا تعتمد مثل هذه العملية على طبيعة الوجود الإنساني، بل تستند على رؤية خاصة حول الطبيعة البشرية. وتعد هذه أيضاً فكرة محورية في آراء إيفينز حول «عقلنة» الإبصار rationalization of sight:

⁴ انظر: M.Merleau-Ponty, The Primacy of Perception. Evanston: Northwestern University Press, 1964, p. 16

⁵ انظر مقال M. Jay بعنوان (In the empire of the gaze) والمنشور في: M. Jay في: M. Jay والمنشور في: Scopic Regimes of Modernity والمنشور في: Documents. London: Free Association Books 1989. والمنشور في: S.Lash and J.Friedman (eds). Modernity and Identity. Oxford: Blackwell 1992. Twentieth-Century French Thought. Berkeley: University of California والمنشور في: The Denigration of Vision وانظر كتاب فوستر: Press 1988. وانظر كتاب فوستر: Press 1988.

G.Fyfe and J.Law, (eds), Picturing Power: Visual Depictions and Social Relations. London: Routledge : انظر: 6 1988; and L.Henny, Theory and Practice of Visual Sociology, Current Sociology 34, 3. 1986

⁷ انظر: R.Rorty, Philosophy and the Mirror of Nature. Oxford: Blackwell 1980

«اكتشف البشر منذ بداية تاريخهم في القدرة على تكوين الصور أسلوباً يرمز إلى وعيهم البصري، وهو أسلوب يختلف في عديد من الجوانب الهامة عن أي أسلوب رمزي معروف آخر. ولكونها تتميز عن الرموز الاصطلاحية البحتة، فإن من الممكن استخدام الرموز الصورية في صياغة تقارير دقيقة، حتى وإن كانت تلك الرموز تتعالى على التعريف»8.

ويؤكد رورتي أن آراءنا المعاصرة حول الابستمولوجيا تمت صياغتها عبر الجمع بين أفكار ديكارت عن «الجوهر العقلي» وأفكار لوك عن «العمليات العقلية». «كوجيتو» ديكارت الذي تبني رؤية للفهم على أساس عقلي ذاتي مستقل قدرة وطباع متناهية لينظر أن يتوحد مع مفهوم لوك الذي أسماه «العقلية النشطة»، أو ما قد نصفه بالممارسات التي توصلنا إلى المعرفة وقد جعلت فلسفة كانط لهذا المزيج القوي مكاناً في مركب كلي ومتحد، يجعله العقل البحت منتظما ومعروفا.

فيما يبدو أن المسائل الميتافيزيقية التي تتناول الخصائص الحقيقية للطبيعة «الخارجية» والعقل «الداخلي» (أو ربما كان مسلماً بها) قد أهملت وصار المشروع الفلسفي مكرساً للتنبؤ «الدقيق» و «العلمي» بالانتقال الدقيق والأنسب لذلك «الخارجي» إلى «الداخلي». و يتمثل أقرب طريق متفق عليه لإحداث هذا الانتقال في الحواس عموما، وحاسة النظر في المقام الأول. وقد مثلت تلك النظريات، التجريبية غير الحدسية، عن المعرفة علامة في عصر الحداثة: وهي فترة قد نصفها بأنها فترة «انفتاح الرؤية».

أسس هذا السيناريو التاريخي لانقطاع عبثي في العلاقة بين «الذات» و «الآخر»، وقد يكون من اللائق أن نسميها علاقة بين «الوعاء» و «المشاهدة» و «المشاهدة» أو ربما «الرؤية» و «البصري المطلق». كما عزز هذا السيناريو بزوغ «التجريبية التي لا تعبأ بالعقل» و «الوضعية التي لا تعبأ بالقيمة» ليشكلا استراتيجيتين منهجيتين قدر لهما أن يهيمنا وأن يؤخرا، عن غير قصد، تطور النظرية الاجتماعية الحديثة.

وقد استقر فهمنا المعاصر لهذا الانقطاع البحثي بين «الذات» و «الآخر» في العمل السوسيولوجي فيما بعد في شكل «الملاحظة» المنهجية. وصارت «الملاحظة» مجازاً متأصلا في البحث الاجتماعي والثقافي، ومن مفردات «البصرية»، والتي تستخدم بصورة نمطية للغاية، لتكتسب أهمية في محاولتنا الوصول إلى

Ivine (

⁸ W.Ivins, On the Rationalization of Sight. New York: Da Capo 1973, p. 8

^{9.} Feyerabend, Problems of Empiricism. Cambridge: Cambridge University Press 1981 / D.Willer and 9 انظر: J.Willer, Systematic Empiricism. Englewood Cliffs NJ: Prentice-Hall 1973

¹⁰ انظر: G.Debord, The Society of the Spectacle. Detroit: Wayne State University Press 1983

فهم الممارسات المترسخة للمجتمعات البشرية. ¹¹ وكما قرر لوي: «المجال الإدراكي الحسي الذي تشكل هكذا...كان نمطيا بالأساس بالإضافة إلى كونه بصرياً وكمياً». ¹² ويعد تطبيق مفهوم «الملاحظة» في البحث الثقافي الاجتماعي، وما يلقاه من قبول عام واضح، تطبيقاً عشوائياً جزافياً. فمثل هذا الاستخدام وتأسيسه يمثل تنقيحات لتيار «المركزية البصرية» ocular centrism المتعارف عليه في إطار ثقافة أوسع نطاقاً. ¹³ إننا نعايش يومياً ذلك المزج بين «المرئي» و «المألوف» في حوار اتنا من خلال تراكيب لغوية من قبيل «هل ترى؟» أو «أترى ما أعنيه؟» تستخدم لطلب التأكيد، أو عند طلب الرأي حينما نستقصي «رؤى» الناس. (بالنسبة لأي مدرس، فإن مثل هذه العبارات الاستفهامية التقليدية تتخذ شكل العادة وانتظامها: وهي عادة ترسخت في خبراتي بعدما قمت بالتدريس لأناس يعانون من عجز حاد في الإبصار). ما أود أن أؤكد عليه هو أن رؤيتنا تتحدث عبر معارفنا اليومية ومن خلال قواعد الاتفاق التي تخصنا.

لقد قيد المنظّر الاجتماعي نفسه، منذ مطلع القرن العشرين، في نزعة «الملاحظة»، وهو ما جعله على المحك في ظل الطفرات النظرية التي تحققت في الحقول المعرفية الأخرى إبان نفس الفترة. ففي حين يقوم علماء الفيزياء المعاصرون، مثلاً، بنحت مجازات لوصف الظواهر غير المتوافرة والعلاقات المفترضة بينها (من قبيل السحر مثلا)، فإن منظري علم الاجتماع ملتزمين ولفترة طالت لأكثر مما يلزم بوجهة نظر كلاسيكية تجاه العلوم تقوم على ثلاثة مبادئ: (1) نظرة ميكانيكية للكون باعتباره كلاً مترابطاً؛ (2) القول بأن هناك نظاما داخليا كامنا في الظواهر كأشكال خارجية؛ و(3) الحالة العرضية الضرورية لتحقق الفهم من خلال «الاستقلالية» عن نظر المراقب.

وتوحي فكرة الملاحظة في الإطار الفكري للنظرية الاجتماعية بوجود انفصال وعدم اهتمام واضحين؛ فبوسعنا اكتشاف أحد المنظرين الماهرين في المراقبة والتأمل والتوقع، ولكن هناك كذلك تلك النظرة الشكية المتلصصة. وهذا النوع من الملاحظين يستدعي الحاجة إلى المراجعة، أو السعي للرؤية من على بعد، أو -وربما كان هذا هو الأفضل- نظرة طائر محلق في السماء. بل أن جوفمان قد شبه هذه النزعة بأنها مثل

¹¹ انظر مقال 'Stratifying Speech' في:

B.Sandywell, D.Silverman, M. Roche, P.Filmer and M.Phillipson, Problems of Reflexivity and Dialectics in Sociological Inquiry. London: RKP 1975

حيث يتحدث عن تحليل فكرة «الملاحظة» وتفكيكها في النظرية الاجتماعية؛ كما أشكر فيليبسن كذلك على الأفكار التي قدمها حول الموضوع، والتي تحصلت عليها منه من خلال تعاون طويل ومثمر.

D.Lowe, History of Bourgeoise Perception. Chicago: University of Chicago Press 1982, p. 26 انظر: 12

¹³ انظر: Jay, op. cit. 1992

«ذبابة على الحائط». وهذا، ومن جهة المنظور، هو ما يصفه نيكود: «ما نسميه المسافة البصرية، والتي تعد وحدها صحيحة بما يكفى لتكون علماً». 14

ويبدو أن مثل هذا التصور عن «الملاحظة» يستهدف اختزال الخبرة الاجتماعية في سلوكيات الإدراك الحسي الخالص: وهو ما يختزل بدوره -وتلك مفارقة واضحة - ممارسات الرؤية في سلوكيات الإدراك الحسي أيضاً! وهي نظرة ذات بعد أحادي تختزل الخصائص الطبيعية. وهذا الاختزال المفترض ينتج عنه ما أطلق عليه ميتشل «العين البريئة»، التي يقول عنها:

«حينما يصير هذا المجاز حرفياً، وحينما نحاول تقرير خبرة تأسيسية للرؤية البحتة، على أساس كونها مجرد عملية ميكانيكية لا تفسد بفعل الخيال أو الغرض أو الرغبة، فإننا نكتشف دوماً واحدة من البديهيات القليلة التي يتفق عليها جومبريتش ونيلسون جودمان: «العين البريئة عمياء»، حيث يتبين أن القدرة على الرؤية الفيزيقية البحتة والتي يفترض أنها غير متاحة أبداً للأعمى - هي بدورها نوع من العمى». 15

ولكن، وكما أشار برايسون في معرض تناوله لتاريخ الفن، من المهم أن تعود الرؤية لتتوافق مع التأويل وليس مع الإدراك الحسي المجرد. 16 وكذلك ما قاله بورديو بإيجاز: «أي إدراك حسي للفن يشتمل على وعي، أو على فك لشفرة اللا وعي». 17

أضحت «الملاحظة»، ورغم دلالاتها العادية، مفهوماً إرشاديا، وتلك مفارقة واضحة. فبوصفها مجازاً يصف منهجا أو أسلوبا في العلوم الاجتماعية أو الدراسات الاقتصادية، فإن الملاحظة تستدعي خلفها مجموعة ضخمة من الفرضيات الأنطولوجية والابستمولوجية، مع أنها غير قابلة للتفسير، والتي يمكن أن توجهنا إلى أصول «طرق الرؤية» من خلال الحداثة. وثمة في هذا الصدد ثلاث نقاط بالغة الأهمية: (1) الفرضيات المتعلقة بالصفة المتناهية والمرئية للظواهر الاجتماعية؛ (2) الفرضيات المتعلقة بـ«البصيرة الواضحة»، أي الطباع الأخلاقية والسياسية للمنظر؛ و(3) الفرضيات المتعلقة بأسلوب العلاقة البصرية التي تدوم بين صاحب النظرية وظواهره. وقد أدرجت مجموعات الفرضيات هذه وفي جزء كبير منها تحت الحيز التحليلي الذي اكتسب نمطية وتعميماً تحت غطاء الوضعية. وقد قام آخرون قبلي بمحاولات قيمة

¹⁴ انظر: J.Nicod, Foundations of Geometry and Induction. London 1930 p. 172

¹⁵ انظر: W.Mitchell, op. cit. 1986, p. 118

¹⁶ انظر: N.Bryson, Vision and Painting: The Logic of the Gaze. London: Macmillan 1983

¹⁷ انظر: P.Bourdieu, The Field of Cultural Production. Cambridge: Polity 1993, p. 215



وتفصيلية لصياغة الخصائص الرئيسة للوضعية، لأنها تجمع بين كونها مصطلحاً فلسفياً فنياً، وكذلك كونها طبعاً ثقافياً، ولذلك سوف أعود لبعض من تلك البراهين بإيجاز .18

مذهب الإدراك الحسي النقي

وصلت الوضعية، في النظرية الاجتماعية، إلى الصدارة من خلال أعمال أوجست كومت Auguste وصلت التأثير الكبير. وكان هو الذي تصور علم الاجتماع، الذي أسماه «ملك العلوم»، بوصفه تتويجاً لمساعي الفلسفة الوضعية. وقد مثلت الوضعية الاجتماعية لكومت ذروة المسار الفكري الإصلاحي العقلاني والذي جاء كرد فعل على حالة عدم الاستقرار الاجتماعي والأخلاقي التي فرضتها الثورة الفرنسية. وقد كان مهمة علم الاجتماع آنذاك تحقيق تطور تراتبي لجميع التخصصات العلمية: وكان من المزمع أن يحل محل جميع أشكال الفكر. وكان مخططاً له، في إطار «قانون المراحل الثلاث» لكومت، أن يتجاوز مراحل تطور أشكال المعرفة الإدراكية اللاهوتية والميتافيزيقية (وقد نلاحظ أن «المسائل الميتافيزيقية» ظلت منذ ذلك الحين إشكالية بالنسبة إلى الوضعيين، ومنهم «دائرة فيينا»). ولقد تصور كومت أن أصل الفكر العلمي (الحديث) الصحيح هو المعرفة الكلية الكبرى، ذات الصلة بظواهر بعيدة عن متناول الإنسان، من قبيل الألهة. وينبغي على الفهم، بعد أن تجاوز هذه البداية، أن يتحول بصورة تصاعدية منتظمة نحو نطاق أكثر خصوصية، تتعلق بظواهر قريبة من الخبرة الإنسانية المباشرة، ألا وهي ما يحيط بنا من أشياء يحكمها قانون محدد.

وقد كان هذا التطور المعرفي بمثابة إرهاص لظهور ما أطلقنا عليه «المراقب». وتوجه اهتمام البشر أكثر فأكثر إلى ذواتهم ومحيطهم المباشر، ودخول المزيد والمزيد من الموضوعات في مجال «الرؤية». فمن المسافة المبهمة واللازمة للآلهة، مروراً بالآفاق الميتافيزيقية الضبابية التي لا تحصى، وصولاً إلى ضرورة التعامل مع الأشياء في ذاتها، يكون العالم لا محالة أقرب فأقرب، وأشد كثافة، ويتبنى الأشكال المعاشة للظواهر التجريبية. على أن هذا المسار يتجاهل ما ذهب إليه هيجل من أننا نجد في المألوف ما هو أشد غرابة والكثير مما نجهله. ومع هذا فنحن قد هبطنا، في ظل توجيه كومت وبصحبة «مراقبه»، من السماء إلى الأرض وصادفنا تجليات الوضعية، التي قالت: «ما يمكن أن نراه يمكن أيضاً أن نؤمن به!». وقد تعزز مع ذلك بصورة سلسة، ولكنها لم تكن مصادفة، ذلك التقريب التاريخي للواقع والشحذ الثقافي للحواس من خلال تطورات موازية في تقنية العدسات والتيليسكوب والميكروسكوب، وهو التطور الذي

¹⁸ A.Giddens (ed.), Positivism and Sociology. London: Heinemann 1974; L. Kolakowski, Positive Philosophy. Harmondsworth: Penguin 1972

دعمته الصحافة المطبوعة. 19 وبدأت تتشكل رؤية ذات إدر اك حسي للواقع، حسبما أعتقد. وقد أشار برايسون إلى وجهة النظر هذه وأسماها «التوجه الطبيعي» Natural Attitude:

«ربما جاءت أقوى الحجج ضد التوجه الطبيعي من سوسيولوجيا المعرفة. وتقترح عقيدة التقدم التقني أن الصورة في وسط طوباوي سوف تتعالى على القيود التي فرضها التاريخ، وسوف تولّد وفي قالب مثالي واقع العالم الطبيعي: أما التاريخ، فهو اشتراط تسعى إلى الفكاك منه. وعلى أساس هذه الطوباوية تقول سوسيولوجيا المعرفة باستحالة هذا الفكاك، لأن الواقع الذي يعايشه البشر هو دوماً واقع تاريخي: ولا وجود لواقع متعال تكون معطياته طبيعية». 20

نفهم الوضعية، بأشكالها المتنوعة، بصورة أفضل على أنها توجه نحو المعرفة؛ فهي لا تفحص الأسس السيكولوجية أو التاريخية أو السياسية للمعرفة - فكل هذه الاعتبارات المهمة موضع دراسة «الإدراك الحسي البحت»، والذي يمثل كما نعلم الشريعة الأساسية للمذهب التجريبي. فالوضعية تسعى لتمثيل «الرؤية»؛ وتقدم المعايير التقييمية اللازمة لتقويم صحة تصوير الواقع وما نقرره نحن عن العالم. وهي، كما هو الحال مع جميع أشكال التشريع المعارفي / الأخلاقي / السياسي، بارعة في تعريفنا بأنسب ما يمكننا أن نستبعده. وتمثل التعليمات الوضعية «للرؤية السليمة» توجيهات لحالة «إبصار جزئي»، وهي حالة لن تعتبر نفسها أبداً حالة «ررؤية معاقة»، رغم أنها كذلك بالفعل، هذا لأن الوضعية قد أكسبتها شرعية من خلال إيديولوجية «الإدراك الحسى البحت». هل نحن أمام مفارقة ظاهرية أخرى هنا؟ فما أقوم الآن بتوصيفه، باعتباره إيديولوجيا لمعرفة إدراكية بالرؤية نتعرف عليه من خلال تسيد الخبرة. (وينبغي لنا أن نلاحظ أنه على الرغم من أن ماركس كان أول من ربط بين الرؤية ومفهوم الإيديولوجيا من خلال در استه للصور المشوهة والمتكسرة والمقلوبة التي تخرج من الكاميرا ذات الصندوق المظلم في عصره camera obscura، إلا أن أفلاطون كان قد تنبه إلى تلك الصور التي فهمت بالخطأ في الكهف على أنها حقيقية). ونحن الآن أمام حكم مفاده: أن ما يمكن رؤيته هو وحده ما يمكن أن نعتقد فيه ونصدقه. ولا تتيح هذه الشكلية أي تمييز بين «الشكل الظاهراتي» و «الشكل الأساس». وتتسم أية محاولة لاسترداد الشكل الأساس، إما بكونها بعيدة عن الموضوع أو بأنها سطحية، ويتوجب علينا أن ننظر إلى الأشياء كما هي في كل الحالات. وصارت الثقافة الأساسية هي القيمة. واستبدل الاعتقاد الحداثي بدقة البصريات البشرية بالاعتقاد ما قبل الحداثي في الآلهة. وتأخذ هذه الواقعية الجديدة خطوة أخرى بعيداً عن نسيج العلاقات الاجتماعية الفعلية عندما تتخلى عن قصد

20 أنظر: Bryson, op. cit. 1983, p. 13

M.McLuhan, Understanding Media: The Extensions of Man. New York: McGraw-Hill 1964 أنظر: 1964

عن كافة أحكام القيمة (عدا القيمة الأسمية)، من خلال الوضعية التقنية لمنهجها العلمي. فلدينا الآن رؤية تعتبر نفسها نقية، بل وتستعرض أخلاقياتها ومناقضتها للجماليات.

ومن المؤكد أن سر تلك الجاذبية الطاغية لمثل تلك العلاقة الصارمة المتعنتة بين الرؤية والمجال البصري هو أحد مواطن قوتها في حماية مختلف الاهتمامات المتأصلة في أي نظام اجتماعي للعلامات والصور. فالثبات البصري يهيمن ويتسق مع مدركاتنا الثقافية الغربية الحديثة، وتؤيده التطبيقات العلمية إلى حد كبير. ولابد أن تعتمد هذه الرؤية الصريحة للواقع على «رؤية عالمية» تلقى إجماعاً عليها. ويغني برنامج الثقافة الحديثة للتوحيد المفترض للرؤية عن محو الصراع والحاجة إلى مناقشات حول الاختلافات. ويمكن أن تتضح أية رؤية أو منظور بديل في شكل انحراف أو تشويه. فلم يكن الأساس الأخلاقي للرؤية محل الإجماع -داخل هذه القاعة من المرايا- محل سؤال أبداً، وبالتبعية لا يختل نظرنا وموضوع نظرنا منهجياً باختلاف الاختيار أو التأويل. ولقد كان هذا موضوعاً للفن الجميل وكذلك السيكولوجيا، ودخل مؤخراً مجال النظرية الاجتماعية، ولكن الأكيد أنه لم يكن ذا تأثير على حياتنا اليومية. 12

لقد تحقق التقييد البصري المستمر في العصر الحديث، في جزء كبير منه، من خلال تواطؤ العلم، أو بالأحرى النزعة العلموية scientism في نظرتنا الثقافية. وليست العلموية الممارسة المهنية للعلماء الحقيقيين ولكنها الموقف الشعبي الساذج الذي ينسب منح الحق لبنية التقانة technicism التي من حولها يتطور الاقتصاد. فقد أوكل إلى العلم، أو بالأحرى العلموية، واجب «تصوير» الواقع، كجزء من ممارسة دوره في صناعة «الحقيقة» في إطار الحداثة. ويجد هذا الرأي تأييدا في كتابات جاي:

«إن افتراض...أن المنظور الديكارتي هو النموذج البصري المهيمن على الحداثة مرتبط في الغالب بقناعة مفادها أنه قد نجح في أن يصل إلى هذه المكانة لكونه أفضل تعبير عن الخبرة الطبيعية للعلوم، والتي أججتها الرؤية العالمية العلمية». 22

وكذلك يقول إيفينز:

«قليلة اليوم هي العلوم أو التقنيات التي لا تستند بطريقة أو بأخرى إلى سطوة الرمزية الصورية التي لا تتغير». 23

²¹ للمزيد انظر: R.Keat, and J.Urry, Social Theory as Science. London: Routledge & Kegan Paul 1975

²² انظر: Jay, op. cit. 1992, p. 179

²³ انظر: 1978, p. 13 بنظر: 23

الرؤية الجزئية

تولد النظرية الاجتماعية والثقافية، مثل كل أشكال التواصل أو «طرق الرؤية»، رؤية جزئية للعالم. ومهما كان سعيها إلى أن تكون متأصلة عبر اتخاذها شكل نظرية نظم أو نظرية ثقافات فرعية أو فينو مينولوجيا أو ماركسية جديدة، إلا أن منظور إت من هذا القبيل تعجز عن إعادة صياغة العالم المعيش. وما يمكن لهذا العمل أن يقوم به لن يكون سوى تجميع مزيج من أجزاء مختارة من الشبكة المجتمعية من الفعل و العمليات المؤسساتية، أو عناصر من نظام علامات في ثقافة ما. وليست مفاهيم الكليات سوى تعليقات على هامش وحدة غير قابلة للتحقيق. كما أن النظرية الاجتماعية الثقافية جزئية أيضا، بمعنى أن عناصر العالم الاجتماعي التي تسعى إلى اختيارها وتجميعها تختار دوماً بالارتباط ببعض مجموعات المصالح، سواء كانت سياسية صريحة (أي الهدف الحاسم للعمل) أو ضمنية نظريا (أي التقليد الذي نشأت منه). وبالتالى تتحقق رؤى النظرية الاجتماعية من خلال ممارسات الاختيار والتجريد والتحول، حيث الاختيار هو العملية التي تستازم قيام المنظر بالاختيار، أو التصرف، بالاستناد إلى أي مصدر للقيم، من الشخصي إلى التقليدي، ويسهل الاختيار «التركيز» لاحقا على جوانب معينة من الواقع الاجتماعي. ومن الطرق الأخرى للتعامل مع هذا القول بأن ممارسة الاختيار تنطوى على «إضاءة» أو «فتح باب لرؤية» عناصر محدودة معينة من العملية الاجتماعية المستمرة واللانهائية. ويكون الاختيار حقيقياً ومشروعاً من خلال منهجيات التجميع بمعنى أن لدينا ضمن لغات النظرية الاجتماعية والثقافية سبلا للإحاطة بالعالم وجمعه أو تجميعه ونحن نفعل ذلك من خلال نسق للتصنيف، ومن خلال إجراءات فرز نمتلكها، ومن خلال إنتاج وتطبيق فئات التحليل. ولا ينبغي لهذه العمليات إلا أن تفسر بكونها «مشوهة» أو «تعرض من خلال نظارات ملونة»، إذا كانت تأملية أساسها نسخة من نسخ الرؤية البحتة.

كما أن التنظير الاجتماعي مهتم إلى حد كبير بممارسة التجريد. ويعتبر التجريد قضية منظور، أي مسألة تهتم بتغيير حجم وأهمية جوانب الظواهر بالارتباط بمكانها الأصلي. وقد أشار هيوز إلى المفارقة الكامنة هنا من خلال قلب المصطلحات:

«المنظور أساسا شكل من أشكال التجريد؛ فهو يبسط العلاقة بين العين والمخ والموضوع، وهو منظر مثالي، نتخيل أن من يراه شخص أعور بلا حراك ومنفصل بشكل واضح عما يراه، وهو يحول المتفرج إلى إله، ويصبح الشخص الذي إليه يتقارب العالم كله من حوله، بينما هو مشاهد لا يتأثر. ويجمع

المنظور الحقائق المرئية ويعمل على استقرارها، بل يجعل منها حقلاً موحداً. وتختلف العين اختلافا واضحا عن هذا المجال، بينما الدماغ منفصل عن العالم الذي يتأمله». 24

فالتجريد يعني اختزال، واستخلاص من الموقع الأصلي، وحركة ردية للعناصر من مستوى إلى آخر. ومن ثم ينطوي التجريد على تغيير وضع العالم؛ واستخراج الجواهر أو العناصر أو العموميات من مسطح أصلي إلى آخر. ويمثل العالم الجديد، المستوى المصنوع، والعرض والتمثيل، الساحة المحتملة للتحكم والسيطرة على الصور. وتصبح الصور طبعة بصورة متناهية بمجرد تحررها من سياقها الأصلي، في حين تبقى محتفظة بمغزاها في هذا السياق الأصلي (كما يعرف من يمارس الشعر والنظرية الهرمنطيقية والفن الحديث والإعلان)، لأن استراتيجيات تحسين وتعديل وتغيير مكان الصور وتعزيزها، والتي تتم من خلال التجريد قد تولّد مشاهد «غير مرغوب فيها»، وقد تتهم العملية برمتها في بعض الأحيان بكونها ممارسة تستهدف إضفاء طابع مادى.

وسواءً تحوطنا من هذا النقد الأخير أم لا، فلا شك أن التجريد يقودنا عبر سلسلة من الإشكاليات التي تثير القلق من الآثار المترتبة عليها. فمن خلال ممارسة ظواهر التجريد من مسطح أو مستوى أو موضع وصولاً إلى بعد بصري آخر، نجد أنفسنا نتساءل: «أية صورة هي التي ينبغي لنا الارتباط بها في نهاية الأمر؟، أو يكون السؤال في الواقع: «أية صورة هي التي تقدم (تمثل) العالم؟ تفضي بنا هذه الأسئلة إلى ما أسماه هيجل «دائرة دوامة» من الشك، الذي ينبع، في جزء منه، من أن النظرية الاجتماعية الثقافية بطبيعتها لا يوجد إجماع عليها. فنحن نواجه مجموعة من الأسئلة المتعلقة بالتمثيل، والتي لا تختلف كليا عن تلك التي هيمنت على تاريخ الفن، عندما يحاول شرح علاقة لوحة بسياقها الاجتماعي. كما قال برايسون في معرض مناظرته مع جمبريتش:

«يجيب جمبريتش عن السوال «ما التصوير؟» فيقول إنه تسجيل لإدراك حسي. وأنا على يقين أن هذا خطأ جوهري. فالتوجه الطبيعي أن نعتبر اللوحة نسخة من العالم، وبالنظر لأهمية الواقعية في فن التصوير الغربي، فربما لا يكون هناك مفر في نهاية المطاف من أن يرتقي هذا التوجه إلى مرتبة أن يكون معتقداً...فما نرفضه بقولنا أن التصوير تسجيل لإدراك حسي هو الطابع الاجتماعي للصورة، وحقيقة كونها علامة». 25

24 R.Hughes, The Shock of the New. London: BBC 1980, p. 17

25 انظر: Bryson, op. cit. 1983, p. xii

نحن نقوم هذا أساسا بمساءلة المستوى الذي عنده تسعى نظرية أو نظام معين إلى التركيز، وبالتالي تعليق أو منع علاماته: فالنظرية دوما ما تعطي أسبقية لمستوى بعينه. وقد يرى تاريخ الفن في ذلك، مثلاً، مسألة تتعلق بالتشخيص أو التعبيرية المجردة أو المفهوميه أو الواقعية الفائقة أو أية مسألة أخرى.

إن علم الاجتماع، وبعيدا عن كونه منظوراً مشتركاً للواقع الاجتماعي، مفككا وتنافسيا. ويعكس هذا التشتت والتحدي بصورة مناسبة تماما ما قد يعتبره شوتز الحقائق المتعددة واللانهائية التي تشمل مجمل التجربة الإنسانية. ومن ثم، تنتج النماذج المختلفة لعلم الاجتماع عوالم مختلف، تماما كما صاغت مختلف أنظمة الحداثة البصرية أو مختلف نظريات الرؤية توقعات المشهد الثقافي. فالعالم لم يتشكل مسبقاً، ليبقى في انتظار أن تراه العين المجردة. ولا يوجد هناك شيء متشكل في جوهره، مثير للاهتمام، جيد أو جميل على النحو الذي تقترحه النظرة الثقافية المهيمنة. فالرؤية ممارسة ثقافية متمكنة. كما قال باجليا Paglia:

«ما هو مبتدأ الجمال؟ طقوس عبادة أرضية، تقمع العين، وتحبس الإنسان في بطن الأم. أنا أصر على ألا شيء جميل في الطبيعة. فالطبيعة قوة فجة، خشنة مضطربة. والجمال هو سلاحنا ضد الطبيعة؛ به نصنع الأشياء، ونمنحها حدودها واتساقها ونسبها. إنه الجمال الذي يوقف تدفق ذوبان الطبيعة ويجمده». 26

لهذا السبب، تظل الوضعية/التجريبية في علم الاجتماع والإدراك الحسي في تاريخ الفن على ارتباكهما دوماً أمام مسألة التأويل المتقلب. ويفضي القول بأن الرؤية بناء اجتماعي أو أنها قابلة للتحديد ثقافيا إلى تحرير ممارسة «الناظر» (الرائي) والارتقاء به لاحقاً من وضعية رسول الطبيعة إلى مكانة المنظر. وبهذه الطريقة يكون هناك جانب فني للبصر.

وعن طريق الحداثة، أضحت الرؤية أيضاً متجردة من أصالتها، بطرق حقيقية وأخرى غير حقيقية. وفي ظل بيئة إدراك حسي ذات صور وتمثيلات سريعة التغير وذات مقدرات تبدل بلا حدود، فإن كثيرا مما «يرى» قد تم تلقيه مسبقاً (وهذه هي الواقعية الفائقة «hyperreality» في ما بعد الحداثة). وكما اقترح ماركس في الأصل، فإن الطبيعة لم تعد تقدم نفسها خالية من المشاركة الحسية للفاعل البشري - فالجبال والأنهار والغابات والحقول، وبعض من أكثر أشكال العناصر التي يمكن أن تواجهنا في «الطبيعة» الآن، قد «طالتها» يد الحضارة، بل والأكثر من هذا، فإن الخبرة البصرية بما هو حقيقي هي في كثير من الأحيان (خبرة مستعملة؟). وفي الواقع، وخاصة مع عصر الحداثة المتأخرة، فإننا نتوقع أن يكون التلفزيون والسينما والفيديو والتصوير الفوتوغرافي والإعلانات الوسائط الأكثر إلحاحا في قدرتها على ربطنا «بالآخر»

26 C.Paglia, Sexual Personae. Harmonds worth: Penguin 1990, p. 57

من خلال صور مجمدة مختزنة يعاد عرضها. وهذا التشظي الواضح للحداثة الذي أصبح منطقاً تعميمياً للتمثيلات العلنية هو ما وصفه فيريليو Virilio بمسمى "آلة الرؤية". 2 فهناك فراغ ثقافي ناشئ بين التخلي عن الصورة والتعلق المفرط بالصورة، وهو ما فسره ميتشل بأنه «الصراع بين المروق والوثنية». 28 كما تعمل كثير من النظريات الاجتماعية الثقافية بالارتباط مع «بيانات ثانوية» من قبيل الإحصاءات الرسمية أو من خلال تحليل النصوص، ومصادر ها هنا استخدمت بالفعل بواسطة آخرين لتحقيق أهداف أخرى. ومع أن الفنون الجميلة لم ينته بها المطاف عند التصوير الفوتوغرافي، كما توقع روسكين، إلا أنها كثيراً ما تجد الإلهام في علب الكوكا كولا واللوحات الإعلانية والتصوير الفوتوغرافي وفي كل ما هو في متناول اليد. وتمثل هذه المواقع من المعرفة البصرية صنيع ونتاج ثقافي لما أسماه «بنيامين» Benjamin وحصر الاستنساخ الآلي" والتجسيد العملي لسميو لاكرا simulacra بودريار. وقد وجدت الحداثة المتأخرة الراحة، وربما بعض الاستقرار، ليس في "فعل الرؤية" فقط ولكن كذلك في "إعادة الرؤية". ولكن هل هذه بالضرورة إشكالية، أو حتى عائقا أمام الحصول على "رؤية واضحة"؟ إن بودريار يرى أن هذا مجرد توصيف للطابع الجامد و الواقع المرير لاستطيقا ما بعد الحداثة:

«لم يعد التجريد اليوم أمراً يتعلق بالخريطة أو التكرار أو المرآة أو المفهوم. ولم تعد المحاكاة تتعلق بمنطقة أو بكينونة مرجعية أو بمادة. إننا في عصر توليد النماذج من دون أصل أو واقع: عصر الواقع الفائق». 29

وبالنسبة إلى فيريليو، فإن «لوجستية الصورة» في ما بعد الحداثة تشير إلى فقدان ذاكرة وخسارة ثقافية على حد سواء، و هو يقول:

«يمكن للمرء أن يرى فقط أقساما لحظية اقتنصتها العدسة. فقد أضحت الرؤية عرضية، بعد أن كانت جوهرية. وعلى الرغم من الجدال المحيط بمشكلة موضوعية الصور الذهنية أو الأداتية، فإن هذا التغيير الثوري في نظام الرؤية، لم يكن مدرك حسياً بوضوح، حتى استقرت العلاقة بين العين وعدسة الكاميرا، الانتقال من الرؤية إلى التصور، وتحول بسهولة إلى عرف متبع». 30

ولكن الواقع يبين أن العالم الحقيقي، في أي نموذج أصلي مفترض، أو «الرؤية البحتة» التجريبية، أو حتى الأسلوب الأمثل الذي تنادي به الوضعية، ليس هو الذي يولّد أنسب مواد النظرية الاجتماعية

²⁷ P. Virilio, The Vision Machine. London: BFI 1994

²⁸ W.Mitchell, op. cit. 1986, p. 3

²⁹ J.Baudrillard, Selected Writings (ed. M.Poster). Cambridge: Polity 1988, p. 166

³⁰ Virilio, op. cit. 1994, p. 13

الثقافية نظرية أو، في الواقع، التمثيل الفني، بل هي الإشكالية النظرية التي تملي المادة المثالية. والمسائل المتعلقة بالمسطحات والمستويات أو المنظور جميعها مسائل نظرية كليا، فلا يوجد أيّ تكافؤ بين هذه المستويات المختلفة. فالنظرية تتعدل حسب المنهج كما تتعدل الرؤية عبر الأنظمة البصرية، كلاً بطريقته، طلبا لتوحيد العرض والتمثيل في شكل بيانات أو صور. ولا تؤدي بنا هذه الحاجة إلى موقف حتمي فيما يتعلق بممارسات وصنائع «الثقافة البصرية»، وإنما إلى الاعتراف بها ومواكبة سياقها الاجتماعي. وبالتالي تعيش العلوم الاجتماعية ضمن نطاق النماذج الاجتماعية للموضوعية ويعيش الفن داخل المجال النقدي الفكري/الاجتماعي. وتحدد «منهجية» التنظير مكان الأفاق المحتملة لما «يمكن» أن يرى، أو بالأحرى ما «سوف» يرى...سواءً كان قديما أو حديثاً أو ما بعد حداثي.

أن تبدو حياً: الفعل المنعكس والتحول

يعود بنا ما سبق إلى مسألة «الفعل المنعكس». فمن الممكن التوصل إلى اعتراف واع بالعلاقة البناءة بين ممارساتنا البصرية وثقافتنا البصرية. ويطارد مثل هذا الاعتراف أساطير الحداثة المتمثلة في «الموضوعية» و «حرية التحيز» والرؤية البحتة والعين المجردة، وهو يقلب مزاعمها الأسطورية ليقدم مقياساً يتم على أساسه تقييم كل الإيديولوجيات من خلال التعامل مع تلك المزاعم على أنها في حد ذاتها أيديولوجيات. كما تقوض هذه المساعي العلاقة المؤقتة وغير المسؤولة، والتي تنشأ عادة بين المنظر/الفنان/ البصيرة ونتائج أنشطتها. ومن ثم، فإن الأسلوب ليس خادما للنظرية: بل هو وفي الواقع أساس النظرية. والتحدث أو الكتابة أو تصور العالم بوصفه قالباً متماسكا يعنى صياغة العالم وفقا لرؤية منهجية فاعلة.

ولتوضيح ما سبق، أود أن أقترح الآن أن ما أدت إليه القبضة المهيمنة للأفكار التجريبية والوضعية عن المعرفة والفهم هو حالة استقطاب بين النظرية والأسلوب. فأصبحت النظرية هي الأسس المستعصية والمثيرة للجدل للاختلاف الفردي، وصار الأسلوب الأساس الجيد والمتقن والفني للتوحد. ولا تعترف التجريبية بالعقل، بل هي نظرية سلوك التعلم. وأصبحت الحواس، عن طريق الحداثة، مؤشرات متضخمة للواقع، ولكن لا شيء منها يفوق الرؤية. وكنتيجة مباشرة لهذا الارتقاء، أصبح الفعل البصري البشري الحكم الأخير على الحقيقة والجمال والرغبة والخير... «أنا لا أعرف الكثير عن الفن ولكن...»... «لا تجعل عيناك تغيب عنه»... «استخدم عيناك وحسب!...» «انه يحدق في وجهك...».. «الجمال في عين الناظر...»... «مرآها جميل...»... «لو كان للنظرات أن تقتل...»... «انظر وتعلم»، وها هو إيفينز يوجز لنا هذه النقطة:

«من منطلق كونه مجالا للوعي الحسي بما يعتبره الناس، الذين يفتقرون إلى رموز ولغة وتقنيات كافية لاستخدامها، «صفات ثانوية»، أضحى البصر المجال الرئيس للوعي الحسي الذي ينبني عليه الفكر المنهجي حول الطبيعة. ولقد تقدمت التكنولوجيا والعلوم بدرجات مضطردة نحو تمكين البشر من تدبر الطرق التي يمكنهم بها الإحاطة بالظواهر، والتي لم يكن ليحاط بها إلا من خلال حواس اللمس والسمع والتذوق والشم، فأصبحت ضمن نطاق التعرف والقياس البصري، وبالتالي أصبحت تخضع لذلك التجسيد المنطقي، والذي من دونه يستحيل التفكير والتحليل العقلاني». 31

في مثل هذا النظام، لا يمكن طرح أسئلة حول طبيعة «الرؤية» و «المرئي» و هدفهما؛ ففي عالم تهيمن عليه التقنية الشاملة، لا يكون هناك فارق كبير بين جميع الظواهر، المذهل منها وغير المذهل. ولكننا، ومع الوضع في الاعتبار أن النظرية الاجتماعية والثقافية، والفنون البصرية، تدور حول بناء عوالم من عوالم (من عوالم ... إلخ)، بحاجة إلى مساءلة طبيعة «الرؤية» و «المشاهدة». ومن أجل أن نعرف العالم الذي نحن فيه وأي مستوى نعمل من خلاله، فإننا بحاجة إلى تقصي الاهتمامات والقيم والمقاصد الفاعلة في عملية إنتاج الصورة. وبعبارة أخرى، نحن ملتزمون، كمحللين، بكشف أسباب هذا «التحيز» - أي علينا أن نكون انعكاسيين.

ومن المفارقات أن الأمر كما لو أن قيود التجريبيه والتوجه الوضعي، التي تركز على التقنية، قد تنامت بشكل مستقل عن الخطابات التي تنتقد الحداثة؛ أي تقاليد النظرية الثقافية الاجتماعية وصناعة الفن وهذه الخطابات، التي بدأت كنقد للأثار الميكانيكية غير الإنسانية لتقسيم العمل، بمعناه الأوسع نطاقاً، وكان موجهاً بسبل متنوعة نحو توليد رؤية أخلاقية للمستقبل، قد أصبحت، من خلال تركيزها الثقافي المتزايد على التقنية، متواطئة في تقانة أداتية كلية. ولتقنيات التمثيل الموحد جاذبية قوية في السوق (سواء كان ذلك في صورة بيانات أو المعلومات أو نتاج فني أو حرفي أو موسيقي)، ومضت المنهجية في حياة خاصة بها، وصارت النظرية النقدية، ومعها الفن الجميل، مهمشة داخل ثقافتها.

وبنفس الطريقة التي أقامت بها نظرية الجشطالت الفارق بين «الشخصية» و «الأساس» (بين المدرك حسياً بشكل انتقائي وبين ما يشكل خلفيته)، فقد اكتسبت النظرة التنظيرية أو النظرة التأملية أو النظرة النقدية ظواهرها من كل ما هو موجود وكل ما كان يمكن أن يكون - حيث إن لرؤيتها هدفا محددا. وبالتالي، نجد أنه في حين يبحث الوضع الثقافي البصري المهيمن عن «الأساس» و «النموذج»، فإن هناك رؤية تفسيرية تقوم بسحب أو استخلاص أو تجريد ظواهرها الخاصة في حيز جديد. وهكذا تحدث نقلة لمجاز العرض والتمثيل،

³¹ انظر: 1978, p. 13 انظر: 31 Ivins, op. cit.

ليصبح مجاز تحول، حتى يجسد القصد. وليس التحول بتجمع للعالم من خلال الرؤية، بل هو إعادة ترتيب للعالم الواقع في نطاق تلك الرؤية. وهذا ما اعتبره برايسون ترميزاً encoding:

"الرؤية نشاط موجه لتحويل مواد اللوحة إلى معاني، والتحول عملية دائمة: فلا شيء يمكنه أن يحيط بها. فتدور رموز إدراكية عبر اللوحة باستمرار...وما الرائي إلا مترجم، والنقطة المهمة هنا هي: بما أن التأويل يتغير مع تغير العالم، فلا يمكن لتاريخ الفن أن يدعي المعرفة المطلقة أو النهائية بموضوعه. ولئن كان هذا - من وجهة نظر واحدة – نوعاً من التقييد، فإنه أيضا اشتراط يوفر النمو..." ³²

علينا أن نتساءل إذن: كيف يتسنى للنتاج «المتغير» للنظرية الثقافية الاجتماعية، أو للفنون التشكيلية في الواقع، أن يتصل بالأحداث الفعلية اليومية؟ ومن المؤكد أن الحياة اليومية ذات نهايات مفتوحة وصور متعددة للواقع، بينما الحياة داخل نظرية، ووجهة نظر معينة، محدودة متماسكة وخاضعة لمنطق داخلي؟ وليست موضوعات المعرفة، المتحولة، ولا يمكن أن تكون هي ذاتها موضوعات المعرفة المستقاة من الحياة اليومية، مهما كان ما تمليه التقاليد الثقافية أو الأنظمة البصرية. وتولد النظرة التنظيرية الظواهر الجديدة، والتي ستكون موجودة دائما في أية علاقة إشكالية مع العالم الحقيقي. وقد أخبرنا ماكس فيبر Max Weber بشأن ابتكاره المنهجي الكبير، ألا وهو (النموذج-المثال): "إن العلاقة الدقيقة بين النموذج المثالي والواقع التجريبي تمثل إشكالية في كل حالة من الحالات".

لمفاهيمنا، في كل حالة، علاقة مجازية مع العالم ''الحقيقي'' المستمر، وهي علاقة لا يمكن أن تكون مباشرة أبداً. وعلى الرغم من أن المطالب التجريبية للثقافة الحديثة تلح على ضرورة أن نشهد ونقرر بصدق ونزاهة عما هو خارجي، إلا أن مفاهيمنا تبقى دائما مجازية لا شيء أكثر من ذلك ولا شيء أقل؛ فهي لا تزعم لنفسها دور التوصيف الحرفي – بل هي مجرد تعبيرات مجازية metaphoric. وبنفس الطريقة يمكننا أن نرى أن وجهة النظر المادية، مثل رأي برايسون، قد تفسر نظاماً من العلامات:

"حتى نفهم اللوحة بوصفها علامة، علينا أن ننسى أمر مقدمة الصورة بها ونفكر فيما وراء ذلك: أي لا نفكر في الإدراك الحسي الأصلي الذي يكون فيه سطح اللوحة فاعلاً، ولكن نفكر في الكتلة التي يعتبر نشاطها -بالنسبة للرسام وكذلك بالنسبة للرائي- عملية تحويل دائمة للعلامات المادية». 33

32 Bryson, op. cit. 1983, p. xiv

p. 171, 1983 (المصدر السابق 33 المصدر

مراقبة الحداثة

تناولنا حتى الآن الخاصية البصرية في سياق ما أطلقت عليه «النظرة الثقافية» استنادا لوصف جاي «للنظام البصري»34، وقد سعيت، بمساعدة الأفكار المستمدة من النظرية الثقافية والاجتماعية وتاريخ الفن، إلى التأكيد أن الثقافة الغربية الحديثة تنطوى على «طريقة رؤية» متفردة ومحددة. وبالطبع، فإن أي تأكيد كلى على هذا التفرد يمثل إساءة للخبرات الإنسانية التي لا حصر لها، ولكن ليست لدينا أدلة تقنعنا بأن التقارب الدراماتيكي بين الفكر الفلسفي التجريبي والاستطيقا الواقعية والموقف الوضعي من المعرفة والفكر التكنو-علمي، والذي تم إرساؤه عبر الحداثة قد أدى إلى موقف ثقافي مشترك عبر محاكاة حرفية تتعلق بالرؤية. ويفترض أن البصريات البشرية تعكس ما هو خارجي بدقة وتسجل الصور البصرية، في شكل تمثيلات، تاريخ الإدراك الحسى. وتجردت الرمزية البصرية، وهي القالب الأساسي للرمزية في إطار الثقافة، من الدور الرمزي الأيقوني، أو المجازي.

وسيكون المرء مخطئا كثيرا في افتراض أن الجدل الدائر حول هذه القضايا ليس أكثر من خلافات غامضة بين المثقفين تتعلق، مثلا، بأفضل «طريق» للارتباط بالفنون البصرية. وقد يكون لهذه الأسئلة علاقة بقائمة واسعة من الاعتبارات التي أثيرت هنا، ولكن هناك اعتبارات أخرى أشد جو هرية وخطورة بكثير. فلا تتعلق المناقشة بكيفية الارتباط بالفنون البصرية بل بكيفية فهم العالم.

وينتج النظام البصري الذي أسماه جاي «المنظور الديكارتي» والذي وصفته بأنه مزيج معقد، وإن كان مقنعاً، من التكتيكات التجريبية والإملاءات الوضعية، إغلاقاً وفرضاً لقيود على الرؤية ولكن تم تنقيحه من خلال التخلص من مسائل الاختيار المزعجة. 35

الصورة، إذن، رابط اجتماعي معاصر يحدث عند افتراض وجود صور مشتركة. ولا نعني بكلمة «مشتركة» أنها مجال مشاركة، لأن المشاركة تتطلب التفاوض والمشاركة النشطة مع الطابع المحدود للصورة الحقيقية. ولا يمكن للسيميائية أن تتقدم على أساس أن العلامات تعنى أشياء مختلفة باختلاف الأفراد، بل على العكس فهي تعتمد على شبكة ثقافية تؤسس لتوحيد الاستجابات مع العلامات وقراءتها. وهذه الشبكة هي النظام البصري. ومن الضروري أن نتناول بنظرة نقدية مجموعات الاهتمامات الكامنة في أي نظام اجتماعي للعلامات والصور، أو بالأحرى نظرة عالمية ذات إجماع تسعى إلى تعزيزها، وهي ضرورية لأننا نتعامل الآن مع ممارسة السلطة! وفي معرض تعليقه على «ميلاد العين الغربية» يقول باجليا:

³⁴ انظر: Jay, op. cit. 1991

³⁵ المصدر السابق. 1992

«ينبثق النظام الاجتماعي و (فكرة) النظام الاجتماعي. ومصر هي أول نموذج للترتيب الهرمي الاجتماعي، حيث يقوم الفرعون، في مكانته السامية العالية، بالتأمل في ظواهر الحياة. وعيناه هما قرص الشمس عند قمة الهرم الاجتماعي. كانت لديه (نقطة رؤية)، نظرة أبولونية. ومصر هي من ابتكر سحر الصورة...فيصبح النظام الاجتماعي استطيقا مرئية، في مقابل اللا مرئيات في الطبيعة. وهذا التكوين الفرعوني يمثل كمال المادة في الفن. فالسلطة السياسية الفاشية، المتعاظمة، والتي تناطح السماء، تصنع بنية هرمية فائقة للعقلية الغربية». 36

إن للسلطة الحديثة لمسة بارعة «لنظرة» في حالة تفاعل، ولم تعد تحتاج ما احتاجه النظام القديم من تحقيق ثابت واضح، ومن خلال «نظرة» يمكنها استيعاب الكل والقيام بذلك دون أن يلحظها أحد، أو أن تقول كل شيء دون الكشف أبداً عن نواياها الحقيقية. والسلطة الحديثة منتشرة، ولكنها ليست قاهرة، لأنها تتعامل بحذر مع النظام البصري، ولكنها ليست في نفوذه. وتعد «النظرة» والتحكم الواعي في الصور أدوات مزدوجة لممارسة وتفعيل نظم السلطة والسيطرة الاجتماعية الحديثة.

كان بنتام Bentham هو أول من قدم نموذج هذه السلطة ثم نقحه فوكو، لينقلنا إلى رؤية لنظام بصري للحداثة يجمع بين التخطيط النظري ومجموعة من التطبيقات العملية، وهي تمثل بالنسبة إلى فوكو:

تعميماً لنموذج أداء؛ ووسيلة لتحديد علاقات القوة على أساس الحياة اليومية للبشر... وهي مخطط لآلية السلطة مختزل في شكله الأمثل... بل هي في الواقع تكنولوجيا سياسية يجوز بل يجب أن تكون بعيدة عن أي استخدام محدد... وهي متعددة التكافؤ في تطبيقها.37

ويبدو أن أية محاولة لتأسيس نظرية اجتماعية للصورة الذهنية تعاني من تناقض واضح.

36 Paglia, op. cit. 1990, p. 59

37 انظر: Penguin 1977, p. 205 انظر: 37 Poucault, Discipline and Punish. Harmonds worth:

