حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية

فصلية علمية محكمة - تصدر عن مجلس النشر العلمي - جامعة الكويت

Kuwait Capital of Islamic Culture 2016

حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية

الحولية السابعة والثلاثون

الرسالة ٤٥٨

١٤٣٧ هـ / ٢٠١٦م (سبتمبر)

من المحاكاة إلى الواقع الفائق..
قراءة في فكر جان بودريار

د. بدر الدين مصطفى أحمد محمد

قسم الفلسفة - كلية الآداب

جامعة القاهرة

جمهورية مصر العربية

ISSN: 1560 - 5248

الرسالة ٤٥٨ - الحولية ٣٧

١٤٣٧هـ / ٢٠١٦م (سبتمبر)

ANNALS OF THE ARTS AND SOCIAL SCIENCES

Kuwait Capital of Islamic Culture 2016

A Refereed Academic Quarterly, Published by the Academic Publication Council - Kuwait University

From Simulation to Hyper Reality:
A Reading in Baudriallard

Dr. Badr EL-Dine Mostafa

Department of Philosophy-Faculty of Arts

Cairo University

Egypt

ISSN: 1560 - 5248

Monograph 458 - Volume 37

1437 A.H/2016 (Sep.)

حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية

ANNALS OF THE ARTS AND SOCIAL SCIENCES

تصدر عن مجلس النشر العلمي – جامعة الكويت

فصلية علمية محكّمة تتضمن مجموعة من الرسائل وتعنى بنشر الموضوعات التي تدخل في مجالات اهتمام الأقسام العلمية لكليتي الآداب والعلوم الاجتماعية:

الآداب:

اللغة العربية وآدابها، اللغة الإنجليزية وآدابها، التاريخ، الفلسفة، الإعلام.

العلوم الاجتماعية:

الاجتماع والخدمة الاجتماعية، الجغرافيا، علم النفس، العلوم السياسية.

الحولية السابعة والثلاثون
الرسالة الثامنة والخمسون بعد المئة الرابعة
١٤٣٧هـ/ ٢٠١٦م

هيئة التحرير

أ. د. جمال بدر القناعي
رئيس هيئة التحرير

أ. د. شفيق الغبرا
قسم العلوم السياسية

أ. د. عويد المشعان
قسم علم النفس

د. حسين أحمد بو عباس
قسم اللغة العربية وآدابها

د. مناور بيان الراجحي
قسم الإعلام

أ.د.عبدالله محمد الهاجري
قسم التاريخ

مها إبراهيم المسعد
مديرة التحرير

الهيئة الاستشارية

أ. د. باسل حاتم
الجامعة الأمريكية - الشارقة
الإمارات العربية المتحدة

أ. د. منى بيكر
جامعة مانشستر - المملكة المتحدة

أ. د. إبراهيم السعافين
قسم اللغة العربية - الجامعة الأردنية

أ. د. عبدالقادر الفاسي الفهري
قسم اللغة العربية - جامعة محمد الخامس

أ. د. إسماعيل صبري مقلد
قسم العلوم السياسية - جامعة أسيوط

أ. د. إمام عبدالفتاح إمام
قسم الفلسفة - جامعة عين شمس

أ. د. حمدي حسن أبو العينين
عميد كلية الإعلام - جامعة مصر الدولية

أ. د. محمد محمود إبراهيم الديب
قسم الجغرافيا - جامعة عين شمس

أ. د. محمود السيد أبو النيل
قسم علم النفس - جامعة عين شمس

قواعد النشر في

حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية

١ – حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية، مجلة فصلية علمية محكمة، تصدر عن مجلس النشر العلمي بجامعة الكويت، تنشر البحوث من الجامعات والمؤسسات العلمية العربية والأجنبية في الموضوعات الأدبية والاجتماعية والإنسانية.

٢ – تنشر الحوليات البحوث والدراسات الأصلية، باللغتين العربية والإنجليزية، على ألا تتجاوز صفحات **متن أي بحث** ٢٠٠ صفحة، ولا تقل عن ٥٠ صفحة **(في المتن دون الهوامش والمراجع)**.

٣ – **قواعد تسليم البحوث:**

أ – يقدم البحث **مطبوعاً من ثلاث نسخ**، على ورق (A4)،وعلى مسافة ونصف، وبنط **(١٤)**، مع **القرص المرن** الخاص به.

ب – يرفق الباحث ملخصاً للبحث مطبوعاً باللغتين العربية والإنجليزية؛ في حدود **١٥٠ كلمة** للغة العربية، و**٢٠٠ كلمة** للغة الإنجليزية.

ج – يرفق الباحث مع البحث سيرة علمية مختصرة، مطبوعة باللغتين العربية والإنجليزية، تشمل أهم مؤلفاته وأبحاثه.

د – يقدم الباحث إقراراً كتابياً بأن البحث المقدم لم يسبق نشره في أي مجلة علمية أو غيرها.

هـ – تقدم الخرائط، والأشكال، والرسوم **بأصولها** الصالحة للطباعة، أما الصور الفوتوغرافية فتطبع على ورق لماع، مع ضرورة تقديم **الشريحة الأصلية للصور الملونة**.

و – في حال رغبة الباحث نشر الصور، أو الخرائط، أو الأشكال البيانية **ملونة، يلتزم دفع تكاليفها**.

٤ – **يراعي الباحث عند كتابة هوامش البحث ومصادره ومراجعه ما يلي:**

أولاً – الهوامش:

أ – توضع الهوامش في **نهاية كل فصل**، أو في **نهاية البحث** في حالة عدم وجود فصول.

ب – ترتب أرقام التوثيق بطريقة متسلسلة حتى نهاية كل فصل، أو حتى نهاية البحث في حالة عدم وجود فصول.

ج – تثبت الهوامش عند ذكرها لأول مرة كاملة على النحو التالي:
اسم المؤلف، عنوان الكتاب **(بالبنط الأسود)**، رقم الطبعة/ رقم الجزء، مكان النشر، اسم الناشر، سنة النشر/ رقم الصفحة.

مثال:

- أحمد محمد عبدالخالق، **معجم الألفاظ الشخصية**، الطبعة الأولى - دولة الكويت، مجلس النشر العلمي - جامعة الكويت، ٢٠٠٠م/ ص١٥.
  * المرجع السابق، ص٢٦.
- وفي حالة وجود فاصل **هامش مختلف** يذكر على النحو التالي:
  * أحمد عبدالخالق، **معجم الألفاظ الشخصية** - ص٣٥.

ثانياً - المصادر والمراجع:

تطبق المجلة نظام MPA في صياغة وترتيب المراجع وأسلوب كتابة متن البحث وبإمكان الباحثين الاطلاع على هذه القواعد على الرابط التالي والموجود في الموقع الالكتروني للمجلة (APA Style)

٥ - شروط قبول البحوث في الحوليات:

أ - لا تقبل الحوليات البحوث التي سبق نشرها في أي مجلة علمية أو غيرها.

ب - لا تقبل المجلة نشر أبحاث الماجستير أو الدكتوراة أو أي مستلات منها.

ج - أصول البحوث المقدمة للنشر لا ترد ولا تسترجع، سواء أنشرت أم لم تنشر.

د - لا يجوز نشر البحوث في جهات أخرى بعد موافقة الحوليات على نشرها، وإذا ثبت ذلك، فستتخذ إدارة الحوليات الإجراءات القانونية المتبعة بهذا الشأن.

هـ - يمكن للباحث نشر بحثه في جهات أخرى، بعد الحصول على إذن كتابي مسبق من رئيس التحرير، وبعد انقضاء ثلاث سنوات - على الأقل - على نشره في الحوليات.

و - تمنح المجلة للباحث ثلاثين نسخة من بحثه المنشور إهداء.

٦ - ترسل البحوث وجميع المراسلات الخاصة بالحوليات إلى:

رئيس تحرير حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية
ص.ب: ١٧٣٧٠ الخالدية
رمز بريدي: 72454
الكويت

ISSN 1560 Key title: Hawliyyat Kulliyyat al-Adab
http://apc.kuniv.edu.kw/AASS
E-mail: aass@ku.edu.kw

افتتاحية الإصدار الأول من الحولية السابعة والثلاثين

بقلم رئيس التحرير: أ. د. جمال القناعي

ها نحن نجدد اللقاء مع إطلالة فصل الخريف في عام تميز بتحديث الهيئة الاستشارية للمجلة باستضافة علمين من أعلام اللغة والترجمة في العالم، وهما البروفيسورة منى بيكر من جامعة مانشستر بالمملكة المتحدة والبروفيسور باسل حاتم من الجامعة الأمريكية بالشارقة. كما اعتمدت المجلة نظام APA في ثبت المراجع والهوامش ليكون متسقا مع مجال العلوم الاجتماعية. وحرصت هيئة التحرير على إصدار المجلة متزامنة مع بداية كل فصل ليتسنى وصولها ليد القارئ أولا فأولاً.

نبدأ استعراض هذا العدد بالرسالة ٤٥٥ للدكتور شريف محمد عوض من قسم الاجتماع بجامعة القاهرة التي يدور عنوانها حول صناعة الرمز الديني في الحياة اليومية في ضوء تحولات العولمة من منظور سوسيو- اقتصادي. تتناول الدراسة بحث تأثير العولمة على صناعة الرمز الديني، أو ما أطلق عليه الباحث بـ «سلعنة الدين»، أي تحويل الدين إلى سلعة، ومن ثم تحويل الرموز الدينية إلى سلع استهلاكية وربطها بسوق المستهلك، وهو مصطلح جديد نسبياً في أدبيات علم الاجتماع الاقتصادي. إذ تفترض الدراسة أن صناعة الرمز الديني تخضع إلى محددات عولمية ورأسمالية، وعليه فصناعة الرمز الديني منتج عولمي. وترتبط هذه الفرضية بشكل مباشر بما طرحه رواد مدرسة فرانكفورت حول صناعة الثقافة، وخضوعها لمنطق السوق الرأسمالي وقوانينه. ومن ثم تجلت مشكلة الدراسة في تساؤل رئيسي مؤداه: كيف تتم صناعة الرمز الديني؟ وما الآليات الفاعلة في صناعته في ظل تحولات العولمة؟

أما الرسالة ٤٥٦ للباحث محمود الجاسم من جامعة قطر فقد حملت عنوان «الجواز في الفكر النحوي» حيث يقوم الباحث بتحليل ظاهرة الجواز في الفكر النحوي، فيتناول في الفصل الأول الفرق بين الجواز والتعدد والخلاف في النحو العربي، كما يستعرض الألفاظ المستعملة في الجواز النحوي، والسياقات التي يرد فيها، وبناء الأحكام على شواهد مختلف فيها، وعرض الأبواب النحوية وفروعها، والتحليل للمادة المنجزة، والفتاوى الارتجالية لتوليد الكلام وتحليله. ويدرس في الفصل الثاني أسباب الجواز والترجيح والتضعيف ليتبيّن أن للجواز أسبابًا معينة، تتقاطع في قسم منها مع أسباب الخلاف النحوي، ومع أسباب التعدد في التحليل، ولكن لها خصوصية تجعلها تنفرد عن غيرها، وهي تتعلق بشواهد اللغة، وفكرتَي الأصل والفرع، وتنوّع المذاهب النحويّة، والغموض في البنية التركيبية لطبيعة اللغة، والمعنى ومكوناته. ثم ينتقل إلى دراسة أسباب التقييد في الجواز من حيث مسوغات الترجيح والتضعيف، ويرى أنها تتعلّق بقضايا السماع، والأصل، وآراء النحاة، والمعنى، والقياس. ويعالج الفصل الثالث مشروعية الجواز في الفكر النحوي وحتمية الجواز في ميادين النحو المختلفة، لينتقل بعدها إلى الوقوف عند محاذير الجواز ومقتضياته في الواقع الاستعمالي للغة. ويدرس الفصل الرابع العلاقة بين الجواز النحوي وتنوع الأفهام في النصوص الغنية بدلالاتها، ليظهر أن النصوص الغنية بمعانيها قد تؤثر في فهم المعاني التركيبية المكوّنة لها.

ومن قسم الفلسفة بجامعة الكويت يطل علينا الباحث محمود سيد أحمد في الرسالة ٤٥٧ بدراسة عن مذهب الأفكار المختلقة عند هانز فاينجر، وهو أحد الفلاسفة الألمان الذين لم يحظوا بالدراسة والبحث. وربما يرجع السبب في ذلك إلى أنه لا يُعد واحداً من الفلاسفة العظام. ولكن الباحث يرى أن فلسفته تمثل تياراً من التيارات المهمة في أوائل القرن العشرين، ومن هنا جاء اهتمامه بدراسته، في تناول هذا البحث قضية «مذهب الأفكار المختلقة»، حيث تحاول الدراسة أن تبين ماهية الاختلاقات وخصائصها، ونماذج منها، واعتراضات من قبل البعض على مذهب الاختلاقات، ورد فاينجر عليها.

وفي مجال الفلسفة أيضا نقرأ عنوان الرسالة ٤٥٨ «من المحاكاة إلى الواقع الفائق.. قراءة في فكر جان بودريار» للدكتور بدر الدين مصطفى أحمد من قسم الفلسفة بجامعة القاهرة. ومحور هذه الدراسة هو اللغة البصرية التي بدأت تفرض نفسها في النصف الثاني من القرن العشرين بوصفها عاملاً مهماً له القدرة على التأثير وتشكيل الوعي، حتى وصف العصر الحالي بأنه «عصر الصورة»، فقد أضحى المجتمع المعاصر يعرف بأنه «مجتمع الاستعراض». وقد كانت الصورة موضوعا للتحليل الفلسفي منذ أفلاطون وحتى الوقت الراهن. ومن بين أكثر الفلاسفة الذين تركز مشروعهم الفلسفي حول الصورة وتحليلها الفيلسوف الفرنسي جان بودريار الذي تتبع مراحل تطور الصورة خلال مرحلة الحداثة، غير أن تحليله انصب بصورة رئيسة على الصورة في مرحلة العولمة، التي أصبحت تشكل واقعا موازيا للواقع الفعلي أو واقعا فائقا Hyper Reality، ووفقا لبودريار فإن الواقع الفائق قد احتوى الواقع الحقيقي بحيث بات من المستحيل التمييز بينهما، ويقدم بودريار العديد من الأمثلة لإثبات فرضيته، ومن أهمها دراساته عن حرب الخليج وأحداث الحادي عشر من سبتمبر، إضافة إلى تحليله للعلاقة بين الصورة والسلعة. وتسعى هذه الدراسة إلى تحليل آراء بودريار والكشف عن المفاهيم الفلسفية التي أسس عليها موقفه مع تطبيق تحليله لفهم بعض الظواهر المعاصرة في مجال السياسة والفن.

الرسالة ٤٥٩ تتناول موضوعا لغويا بعنوان «التفاعل النحوي لدى ابن جني في تحليل الخطاب: دراسة في كتاب التمام في تفسير أشعار هذيل» للباحث فايز تركي من قسم اللغة العربية بجامعة الملك فيصل بالسعودية. ويهدف البحث إلى تسليطِ الضَّوء على ملامح التَّفاعل النحوي لدى ابن جِنِّيّ، وبيانِ علاقةِ ضروبِ هذا التَّفاعل النَّحويّ بالخطاب، في نَسْجِه ومعناه، وهو ما يُعرَفُ بممارساتِ الخطاب، مِنْ خلال لُغتِه، التي لا مناصَ مِنَ الاعترافِ بأنَّها أداةُ التَّواصلِ في أيِّ خطابٍ أو نَصٍّ. وذلك مِن مُنطلقِ أنَّ ثَمَّةَ تلازمًا بين المُبدعِ والمُتلقِّي في تشكيلِ العملِ الأدبيِّ أو بناءِ المعنى وتشكيله، بالإضافةِ إلى رَغبَةِ ابنِ جِنِّيٍّ في أنَّ شِعرَ هُذيلٍ يحتاجُ إلى قراءةٍ ثانيةٍ غير قراءة السُّكَّريِّ، التي لم تفُضْ شفرةَ الخطابِ أو النَّصِّ في شِعرِ هُذَيل؛ ومِنْ ثَمَّ أمكنَ وَصْف هذا التَّفاعل بأنَّه تأثيرٌ مُتبَادلٌ بين مُرسِلٍ ومُتلَقٍّ باستعمالِ الأدلَّةِ اللُّغويَّة، مُتضمِّنًا ما لدى ابن جِنِّيّ من اختياراتٍ وتوجيهاتٍ وترجيحات، فأفرزَ كُلُّ ذلك ما أمكنَ تسميتُه بالنحو الإعرابيِّ الإبلاغيِّ عند ابن جِنِّي.

ونختم إصدار سبتمبر مع الدكتور عليان عبد الفتاح الجالودي من قسم التاريخ بجامعة آل البيت في الأردن الذي خصص الرسالة ٤٦٠ لعرض مؤلفات المؤرخ السمعاني في الأنساب والتراجم التي تعد من المصادر المهمة التي تزودنا بمادة ثرية حول جوانب التاريخ السياسي والاقتصادي والاجتماعي. وتشكِّل مؤلفاتُ أبي منصور السمعاني (ت١١٦٦م)، وهي «كتاب الأنساب»، و «كتاب التحبير على المعجم الكبير»، و «كتاب المنتخب من معجم الشيوخ»، مصادرَ ثريةً لاستقراء أوضاع مشرق العالم الإسلامي في النصف الأول من القرن الثاني عشر الميلادي، توازي أهميتها المظان التاريخية الأخرى. ومن هنا جاء التفات الباحث إلى السمعاني ومؤلفاته في محاولةٍ الهدفُ منها لفتُ أنظار الباحثين والمهتمين لأهمية كتب الأنساب والتراجم في دراسة التاريخ الحضاري عموماً، وأهمية مؤلفات السمعاني كمصدر تاريخي يؤرِّخ للعراق ومشرق العالم الإسلامي في النصف الأول من القرن الثاني عشر الميلادي. وحاول الباحث الإجابة عن سؤال مهم، وهو: إلى أي مدى يمكن اعتبار السمعاني مؤرخاً لعصره؟ وإلى أي مدى يمكن اعتبار المادة التي حوتها مؤلفاته تعطي مؤشرات دالة عن واقع العصر الذي عاش فيه من النواحي السياسية والمذهبية والاقتصادية والاجتماعية؟

وإلى لقاء قريب يجمعنا في الإصدار القادم لشهر ديسمبر ٢٠١٦، متمنين لكم تحقيق الفائدة المنشودة من هذه الأبحاث القيمة.

الرسالة ٤٥٨

من المحاكاة إلى الواقع الفائق.. قراءة في فكر جان بودريار

د. بدر الدين مصطفى أحمد محمد
أستاذ بقسم الفلسفة - كلية الآداب
جامعة القاهرة

حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية - الحولية السابعة والثلاثون - ١٤٣٧هـ / ٢٠١٦م

المؤلف:

د. بدر الدين مصطفى أحمد محمد

- دكتوراه الدولة في الفلسفة عن أطروحة «استطيقا دولوز: دراسة في جماليات الصورة»، كلية الآداب - جامعة القاهرة، ٢٠٠٩.
- أستاذ علم الجمال المشارك بقسم الفلسفة- كلية الآداب- جامعة القاهرة.
- درّس الفلسفة المعاصرة وفلسفة الجمال والتفكير العلمي بجامعة القاهرة وأكاديمية الفنون وجامعة مصر للعلوم والتكنولوجيا.

الإنتاج العلمي:

أولاً - الكتب:

١- حالة ما بعد الحداثة..الفلسفة والفن (القاهرة: هيئة قصور الثقافة، ٢٠١٣).
٢- الميتافيزيقا (عمان: دار المسيرة، ٢٠١٢).
٣- فلسفة ما بعد الحداثة (عمان: دار المسيرة، ٢٠١١).
٤- مشكلات فلسفية (عمان: دار المسيرة، ٢٠١١).
٥- فلسفة الجمال (عمان: دار المسيرة، ٢٠١١)

ثانياً - الترجمات:

١- كريس جينكس، الثقافة البصرية (القاهرة: منشورات مركز جامعة القاهرة للغات والترجمة، ٢٠١٦).
٢- روجر سكروتون، الجمال(القاهرة: المركز القومي للترجمة، ٢٠١٤).
٣- شاون جاليجر، دان زاهافي، العقل الظاهرياتي (القاهرة: المركز القومي للترجمة، قيد النشر).

ثالثا– الأبحاث:

١- سينما نوفو أو السينما كأداة للمقاومة والتمرد، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، الكويت ٢٠١٢.
٢- سلطة الصورة في الثقافة المعاصرة، مجلة الحوار الثقافي، الجزائر ٢٠١٣، العدد ٥، ٢٠١٣.
٣- موت المؤلف: الأبعاد الفلسفية للمفهوم وتأثيره على الخبرة الجمالية، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، قيد النشر.
٤- الحقيقة، الطبيعة، والتمثيل في فن الرسم، القاهرة، مجلة ديوجين، العدد ٥.
٥- تفكيكية دريدا وفنون ما بعد الحداثة: العمارة نموذجا، مؤتمر جاك دريدا بين النقد الأدبي والفلسفة، مستغانم، ٢٠١٤

المحتوى

ملخص ١٣
مقدمة ١٥
فرضية بودريار: ١٧
أولاً- الأثر النيتشوي ١٧
ثانياً- الأثر الأفلاطوني ٢٢
السيمولاكر: أفول الواقع وبزوغ المزيف ٢٦
الاصطناع في الفن ٣١
الاصطناع وأحداث الحادي عشر من سبتمبر ٣٤
الواقع الفائق ٣٩
المراحل الأربع للصورة ٤٢
ماهية الواقع الفائق ٤٥
الواقع الفائق في المجال السياسي ٥٩
الواقع الفائق ومجتمع الاستهلاك ٦٦
رؤية بودريار بين النقد والعدمية ٧٢
الهوامش ٧٩
المصادر والمراجع ٨٩

مُلَخَّص

في النصف الثاني من القرن العشرين بدأت اللغة البصرية تفرض نفسها على الساحة الثقافية، بوصفها عاملاً مهماً له القدرة على التأثير والسيطرة وتشكيل الوعي، أو حتى التلاعب به، لدرجة جعلت البعض يصف العصر الحالي بأنه «عصر الصورة»، ويصف المجتمع المعاصر بأنه «مجتمع الاستعراض»، والحضارة الحالية بأنها «حضارة الصورة». وقد كانت الصورة موضوعا للتحليل الفلسفي منذ أفلاطون وحتى الوقت الراهن. ومن بين أكثر الفلاسفة الذين تركز مشروعهم الفلسفي حول الصورة وتحليلها الفيلسوف الفرنسي جان بودريار Jean Baudrillard (1929- 2007). وقد تتبع بودريار مراحل تطور الصورة خلال مرحلة الحداثة، غير أن تحليله انصب بصورة رئيسة على الصورة في مرحلة العولمة، التي أصبحت تشكل واقعا موازيا للواقع الفعلي أو واقعا فائقا Hyper Reality. ووفقا لبودريار فإن الواقع الفائق قد احتوى الواقع الحقيقي بحيث بات من المستحيل التمييز بينهما، ويقدم بودريار العديد من الأمثلة لإثبات فرضيته، ومن أهمها دراساته عن حرب الخليج وأحداث الحادي عشر من سبتمبر، إضافة إلى تحليله للعلاقة بين الصورة والسلعة. وتسعى هذه الدراسة إلى تحليل آراء بودريار والكشف عن المفاهيم الفلسفية التي أسس عليها موقفه. كما تسعى إلى تطبيق تحليله لفهم بعض الظواهر المعاصرة في مجال السياسة والفن. والفرضية الرئيسة التي ستسعى الدراسة لإثباتها تتمثل في أنه على الرغم من جدارة تحليل بودريار ودقته، فإنه يفضي في نهاية الأمر إلى العدمية المطلقة. وتستخدم الدراسة المنهج التحليلي النقدي، إضافة إلى المنهج المقارن.

الكلمات الدالة:

الصورة- المحاكاة- الصورة الزائفة- الواقع الفائق- وسائل الإعلام- السلعة- الإيديولوجيا- العدمية..

١- مقدمة

«سيأتي يوم تفقد فيه الصورة - بواسطة المشابهة - هويتها، فيصير هناك كامبيل وكامبيل وكامبيل»[١] فوكو

«في العالم المقلوب واقعياً رأساً على عقب، يغدو ما هو حقيقي لحظة من لحظات ما هو زائف» جي ديبور

من المؤكد أن إشكالية الوجود كمبحث رئيس من مباحث الفلسفة كانت موضوعا للبحث المستفيض طوال تاريخ الفكر الفلسفي. وقد دارت معظم تحليلات الفلاسفة حول طبيعة الوجود ومصدره، وطبيعة مكونات العالم الذي نحياه، وطرق التعامل معه. وربما بات الحديث عن هذا المبحث غير مغرٍ لدى البعض الآن على اعتبار أن الفلاسفة قد أفاضوا في مناقشته وتحليله من زواياه المختلفة. غير أنه من المؤكد أيضا أن طبيعة الموضوعات التي تدرسها الفلسفة تتغير بتغير المكان والزمان، ولربما كانت الفلسفة دوما بغير موضوع محدد، فالفلسفة في النهاية مجرد أداة للتعامل مع الموضوعات عبر منظومة اصطلاحية ومفاهيمية محددة. وإذا كان هذا هو حال الفلسفة فإن طبيعة العالم التي من حولنا قد تغيرت نتيجة دخول متغيرات عديدة أثرت في طرق تعاملنا وتواصلنا مع العالم ومع الآخرين. أهم تلك المتغيرات دخول وسيط الصورة في تعاملنا مع الأشياء من حولنا، فقد حلت الصورة محل اللغة، حتى ليقال إن الصورة بألف كلمة. لقد أنشأت الصورة في البداية عالما موازيا لعالم الواقع، ما لبث هذا العالم أن تضخم حتى احتوى العالم الواقعي بأكمله، لدرجة أصبح معها هذا الأخير جزءًا ضئيلاً من الأول. وهو ما يعني في النهاية أن ثمة تغيرا أنطولوجيا طرأ على طبيعة العالم من حولنا، ما يستوجب معه جهدا نظريا موازيا للكشف عنه وتحليله.

إذا كان المستوى السابق يتعلق بالتأثير الذي ألحقته الصورة على الطبيعة الأنطولوجية للعالم؛ فإن هناك مستوى آخر للصورة ذا طبيعة أبستمولوجية يتعلق بمشكلة التمثل. ويشير التمثل من الناحية الأبستمولوجية إلى الصور الذهنية والإدراكات التي يكونها الإنسان عن العالم الخارجي والتي تغدو بعد ذلك أشبه

بالموجهات التي توجه طريقة تفكيره وتحكم استجاباته في العالم. فإذا وضعنا في الاعتبار أن الصورة أصبحت تحتل مكانة كبيرة في المشهد الثقافي الراهن بوصفها أداة التواصل الرئيسة بيننا وبين مكونات العالم من حولنا، وبيننا أيضا وبين الآخرين، فإن النتيجة المترتبة على ذلك أن ما يكتسبه الإنسان من خلال وسيط الصورة يتحكم في رؤيته للعالم من حوله، وينعكس على طبيعة سلوكه ووجوده في العالم، ومن هنا يتشكل العالم الخارجي ويتخذ صورته في العقل الإنساني عبر ذلك الوسيط..وسيط الصورة. وبصيغة أخرى، إذا كان الإنسان في النهاية محصلة تمثلاته عن العالم، وإذا كانت تلك التمثلات في معظمها تتم الآن عبر وسائل الإعلام، أي من خلال توسط الشاشة، وعبر تقنيات صناعة الخبر، فإن النتيجة هي أن جل تمثلات الإنسان عن الواقع، ومن ثمّ استجاباته في العالم هي في حقيقة الأمر تجليات لعالم الصورة.

ثمة فرضية، ستسعى هذه الدراسة لإثباتها، مفاداها أن الصورة بطبيعتها غير محايدة أو غير بريئة. فالصورة لا تنقل الحدث كما هو، لأن الصورة إذا كانت تقوم بوظيفتها عبر تقنية آلية محددة، فإن هذه التقنية لا تعمل بمفردها، بل توجد ذات عارفة تقف وراءها، ذات محملة بنسق معرفي وإيديولوجي يحكم رؤيتها للعالم، ويتدخل من ثمّ في فعل التقاط الصورة للحدث. إذا أضفنا إلى هذا، التطور التكنولوجي الهائل الذي نشهده الآن في تقنيات صناعة الصورة، مع ضعف الأدوات التحليلية المقاومة للخطاب البصري، فإن النتيجة المترتبة على ذلك حالة عالية جدا من الاستلاب للوعي الإنساني داخل عالم من الصور المحمل بالإيديولوجيات المختلفة.

كان الفيلسوف وعالم الاجتماع الفرنسي جان بودريار Jean Baudrillard (1929- 2007) أحد أشهر المفكرين المعاصرين الذين تركزت أعمالهم حول تحليل المشهد الثقافي المعاصر ومدى ارتباطه بعالم الصور. كان بودريار امتداداً لقائمة طويلة من مفكرين قدموا إسهامات كبيرة في تحليل الدور الذي باتت تلعبه الصورة في الحياة المعاصرة، مثل فالتر بنيامين[٢] Walter Benjamin ورولان

بـارت[٣] Roland Barthes وجـي ديـبـور[٤] Guy Debord وبـيـيـر بورديو[٥] Pierre Bourdieu وجيل دولوز[٦] Gilles Deleuze وريجيس دوبري[٧] Regis Debray وماريو بارجاس يوسا[٨] Jorge Mario Pedro Vargas Llosa. لكن تحليل عالم الصور لم يكن بالنسبة لبودريار لحظة من لحظات مشروعة الفكري، وإنما كان محور هذا المشروع، بحيث دارت كل أعماله تقريبا حول تفكيك بنية هذا العالم وتطور علاقته بعالم الواقع وصولا إلى اللحظة التي اختفي فيها العالم الواقعي، كما يزعم، وحل محله عالم الصور.

٢- فرضية بودريار

يقوم مفهوم الواقع الفائق عند بودريار على ركيزتين أساسيتين: الأولى غياب مفهوم الحقيقة بصورة كلية، والثانية عدم إمكانية مقاومة الزائف أو دحضه وهزيمته، وبمعنى آخر ضعف قدرة الإنسان وطاقته على النقد والتمييز بين الحقيقي والمزيف. ومن الممكن اعتبار الفرضية الثانية بمثابة نتيجة للفرضية الأولى، فقد أدى غياب مفهوم الحقيقة وسيادة الزائف إلى صعوبة، أو بالأحرى استحالة، التمييز بين ما هو حقيقي وما هو غير حقيقي. وقد سعى بودريار في كتاباته المختلفة إلى إثبات هاتين الفرضيتين عبر العديد من الأمثلة والنماذج التطبيقية. غير أن الإطار النظري الذي استند إليه كان يعتمد على تفعيل بعض المفاهيم والمقولات الفلسفية، وخاصة لدى نيتشه وأفلاطون.

أولا- الأثر النيتشوي[٩]:

نقطة البداية في تحليل بودريار هي تحديد نيتشه للمراحل التي مر بها مفهوم الحقيقة في علاقته بالعالم، عالم الحقيقة أو العالم الحقيقي. كان نيتشه ذا بصيرة نافذة في تتبعه لمفهوم الحقيقة، رغم أن الصورة لم تكن بعد قد احتلت تلك المكانة التي أصبحت تحتلها الآن، لكنه أدرك ببصيرته تلك أن العالم الحقيقي قد ذهب بلا

رجعة. في نص مهم بعنوان «كيف غدا العالم الحقيقي مجرد وهم»[١٠] من كتابه أفول الأصنام (1889) GÖtzen-Dämmerung، يحدثنا نيتشه عن وهم أطلق عليه، وهم العالم الحقيقي. هذا الوهم من اختراع الفلاسفة ولا وجود له في واقع الأمر. وقد تصور الفلاسفة أنهم عبر مناهجهم ومذاهبهم المختلفة، يمكنهم اقتناص هذا العالم وتملكه، في حين أنهم كانوا يجرون وراء السراب، وهو ما اكتشفوه بأنفسهم، لكن عبر تاريخ طويل من الأفكار.

ومسار تطور فكرة العالم الحقيقي عبر المراحل الست التي حددها نيتشه في هذا النص يشير إلى أن الفلاسفة أدركوا في نهاية الأمر أن ما كانوا يسعون وراءه كان مجرد وهم. لكن هذا الإدراك قد استغرق تاريخا طويلا؛ فقد بدأت فكرة وجود عالم حقيقي مفارق للعالم الواقعي مع أفلاطون، الذي جعل معرفة هذا العالم الحقيقي قاصرة على الفيلسوف فقط. ثم جاءت المسيحية لتشيد عالما أخرويا، يوعد به الإنسان الفاضل، أو المذنب الذي يتوب، لكن هذا العالم غير موجود على هذه الأرض. أما كانط فقد ميز بين عالم الأشياء وعالم الأشياء في ذاتها، وجعل الثاني بمثابة الموجه الأخلاقي للأول، وهو عالم مفارق أيضاً أو متعال. وفي المرحلة الرابعة أصبح العالم الحقيقي فكرة لا يمكن إثباتها أو بلوغها، ومن ثمّ لا يمكن أن تمارس أي دور داخل العالم الواقعي، وهذا ما أشارت إليه الاتجاهات الوضعية والتجريبية في القرن الثامن عشر. وفي المرحلة الخامسة، أصبح العالم الحقيقي فكرة لا فائدة منها، وأصبحت زائدة عن الحاجة، بل ينبغي أيضا التخلص منها. وهذا ما دعت إليه الفلسفات المادية التي ظهرت خلال القرن التاسع عشر. أما المرحلة الأخيرة فيرى نيتشه أن فلسفته، التي تبلورت في كتابه «هكذا تحدث زرادشت Sprach Zarathustra Also»، هي التي تمثلها. فوفقا لنيتشه لا يوجد سوى هذا العالم الذي نعيش فيه فقط، وهو عالم يخلو من مفهوم الحقيقة. الحقيقة وجهات نظر، ومن ثمّ فهي متغيرة ونسبية. يقول نيتشه عن فلسفته «لقد

نفينا العالم الحقيقي: فأي عالم بقي؟ ربما يكون العالم الظاهر؟ لكن لا! ففي الوقت الذي أبطلنا فيه العالم الحقيقي أبطلنا أيضا العالم الظاهر ذاته!»[١١]. يريد نيتشه هنا أن يخرج من منطق الثنائيات المتضادة؛ لأن التمسك بنقيض الفكرة يعني وجود الفكرة، التمسك بالعالم الظاهري في مقابل العالم الحقيقي، يعني ضمنا مشروعية هذا الأخير، وهو ما ترفضه فلسفة نيتشه.

وقد استثمر بودريار نقد نيتشه لمفهوم الحقيقة، وقام بتطويره وربطه بالدور الذي باتت تمارسه الصورة في الواقع المعاصر. فالحقيقة كلمة أصبحت تنتمي للماضي، ولا يمكن لأحد إدعاء امتلاكها. لكن السبب في ذلك، وفقا لبودريار، يعود إلى التطور التكنولوجي الهائل الذي شكل حاجزا كبيرا أمام معرفة الواقع وحقائقه. فالتكنولوجيا المعاصرة غيرت طبيعة العالم، ومن ثم فرضت من جديد التساؤل عنه «إننا أمام تحولات هائلة وجوهرية تمس تعريف العالم ذاته، فالافتراضي هو الآن بصدد فرض سيطرته الشاملة على جميع الوظائف التي تعودنا على اعتبارها وظائف طبيعية»[١٢]. وفي موضع آخر يقول «لقد أدت نشأة وسائل الإعلام الجماهيرية، ولاسيما الإلكترونية منها، إلى تحولات عميقة في طبيعة حياتنا. إن الصورة بمعناها الراهن لا تعرض لنا العالم أو تعكسه أو تمثله بل أصبحت بصورة متزايدة تحدد وتعيد تعريف ماهية العالم الذي نعيش فيه»[١٣]. إن الصورة أعادت تشكيل العالم وصياغته، ومن ثمّ لم يعد العالم يُعاش بالطريقة ذاتها التي كان يعاش بها فيما قبل القرن العشرين؛ فالصورة لا تعترف بحدود المكان والزمان، إنها تعمل خارج نطاق الجغرافيا والحدود المكانية المتعارف عليها، كما تعمل الصورة من خلال إرشيفها على استعادة الماضي متى شاء الإنسان ذلك.

لم يحدث هذا التغيير في طبيعة العالم نتيجة دخول متغير الصورة بطريقة مفاجئة، بل حدث تدريجيا وعبر مرحلتين رئيستين: المرحلة الأولى: هي التي كانت تعبر فيها الصورة عن موضوع واحد؛ أي كانت هناك علاقة هوية بين

الصورة والخبر، بين ما تجسده الصورة وبين الواقع الفعلي. كانت الصورة مرتبطة بسياق ما (تاريخي، اجتماعي، سياسي)، وكانت غالباً ماتظل مرتبطة بهذا السياق، بحيث أصبحت إمكانية استخدامها في سياقات أخرى مغايرة شبه منعدمة. أما المرحلة الثانية فقد شهدت تطورات تقنية متقدمة في صناعة الصورة، وخاصة في فترة الثلث الأخير من القرن العشرين. ولأن تحليل بودريار ينصب في المقام الأول على الصورة المنتمية لهذه الفترة؛ فإننا سنحاول أن نحدد بعض خصائص الصورة في هذه المرحلة:

١- أنها صورة متشظية، فهي لا ترتبط بواقعة أو حدث محدد، أي إنها تمتلك قدرة ذاتية على الفعل دون الارتباط بموضوع أو سياق معين. وعليه فإن الصورة أصبحت متعددة المعاني، فمعناها لا يمكن أن يكون ثابتاً أو قابلاً للتفسير من خلال الرجوع لتركيبها الداخلي، ولكن فقط يمكن تفسيرها في سياق مجموعة صور أخرى لها ارتباطات علائقية بها؛ أي أن معناها كما يقول إيكو Eco سيكون حقلاً من الاحتمالات Field of Possibilities

٢- تحولت الصورة من كونها محاولة لمحاكاة واقع، إلى نموذج يحاول الواقع محاكاته. فقد أصبح الواقع صورة شاحبة من الصورة. الصورة هي الأساس وليس الواقع. الصورة هي المعيار الذي يقاس بواسطته صدق الواقع أو كذبه. أصبحت الصورة تسبق الواقع وتمهد له، تظهر الصورة أولاً ثم تحدث المحاكاة لها في الواقع. فالعلاقة التقليدية بين الخيال والواقع باتت اليوم مهددة بالتدمير، بحيث أصبحنا لا نعرف ما الواقع وما الخيال في عالم الصور المحاكية والمحاكاة الزائفة. وكما يقول ديبور «في المجتمعات التي تسود فيها شروط الإنتاج الحديثة، تقدم الحياة نفسها برمتها على أنها تراكم كثيف من الاستعراضات، وكل ما كان يُعاش على نحو مباشر يتباعد متحولاً إلى تمثيل Representation»[١٤]. ويقدم لنا بودريار مثالا يوضح هذا المعنى عندما

يتناول بالتحليل تعبيرا أمريكيا شهيرا يستخدم في الإعلانات وهو «ما تراه هو ما ستحصل عليه» What You See Is What you Get. فهذا التعبير يستخدم لإقناع المستهلك أنه سوف يحصل على السلعة بالشكل الذي تعرض عليه في الصورة[١٥]. ومعنى هذا أن الصورة أصبحت هي معيار الواقع ومحك الحكم عليه؛ فأنت تطلب سلعة بناء على صورتها، ويتم إرضاؤك إذا كانت السلعة متفقة مع صورتها، وتشعر أنك خدعت إذا لم تتفق السلعة مع الصورة. في نفس السياق أيضاً يرى فوكو أن الصور الفوتوغرافية تُستخدم في إنتاج ما يمكن أن نطلق عليه الأجساد الطيعة Docile Bodies أو الأجساد المرنة في الدولة الحديثة. إنهم المواطنون الذين يشاركون في الأيديولوجيا الخاصة بالمجتمع من خلال التعاون والرغبة في التوافق والانصياع، ويحدث هذا في مجموعة كبيرة من صور (الميديا) التي تقدم صوراً خاصة بنا حول المظهر، والجسد السليم، والوضع الجسدي الملائم. ولأننا باعتبارنا مشاهدين لهذه الصور لا نفكر غالباً في الطرائق التي تنشط من خلالها هذه الصور كنصوص أيديولوجية، فإن هذه الصور تكون لها قوة مميزة تؤثر في صورة الذات الخاصة بنا، وهذا يعني أن معايير الجمال والحس الجمالي، الذي تعرضه هذه الصور، التي ترسخ الملامح البيضاء والنحافة كنمط جسدي مرغوب، يمكنها- أي هذه المعايير- أن تمثل جانباً مهما فِي النظرة المعيارية التي ينظر من خلالها المشاهدون بعمق إلى أنفسهم[١٦].

٣- فقدت الصورة ما بعد الحداثية المعنى عندما «اختطفتها» الطبقة الرأسمالية عابرة القوميات، لاستخدامها كدال عن المكانة، وعندما ظهرت على السلع الاستهلاكية كالملابس والأحذية والحقائب لتشير إلى شركة أو بيت أزياء راق دونما معنى تقريبًا. ويمكن ملاحظة ذلك في «الصور الغريبة التي تستخدمها بيوت الأزياء العالمية الراقية على منتجاتها[١٧]. كما يمكن ملاحظة ذلك أيضا،

في المنتجات الاستهلاكية الأخرى، «كعبوات المياه الغازية»، التي أصبح منتجوها يتستعينون بصور نجوم الفن والرياضة للدعاية لها، ويقبل المستهلك على شراء المنتج، لا لجودته، إنما لما تمتلكه صورة النجم من قدرة على الجذب تدفع إلى فعل الشراء ذاته.

ثانيا- الأثر الأفلاطوني:

شاع استخدام مصطلح سيمولاكر Simulacrum في مؤلفات جان بودريار، واتخذه عنوانا لمؤلفين له[١٨]. والسيمولاكر هو المكون الرئيس للعالم الفائق وفقا لبودريار. ويعود استخدام المصطلح إلى أفلاطون، وتحديدا في رؤيته التراتبية للوجود؛ لذا فإن أي محاولة لفهم وجهة نظر بودريار حول الواقع الفائق ومكوناته، لابد أن تعود إلى أفلاطون وتحديده للسيمولاكر:

تقوم أنطولوجيا أفلاطون على تراتبية واضحة، تشبه إلى حد كبير الطبقية التي كانت سائدة في المجتمع اليوناني إبان حياته، ويبدو أن أفلاطون كانت لديه رغبة في ترسيخ تلك الطبقية فجاءت رؤيته الأنطولوجية، وربما الأبستمولوجية أيضا، لتحقيق هذا الهدف. فإذا بدأنا بالتمييز الأفلاطوني بين الجوهر والمظهر، والمفهوم عن المدرك، والفكرة عن الصورة، والأصل عن النسخة، والنموذج عن الشبيه؛ فإننا نلحظ بداية أن هذه الثنائيات غير متكافئة. حيث إنها تتردد بين نوعين من الصور؛ فالنسخ موجودات ثانوية Les Créatures Secondaires، إنها متظاهرات ذات أساس راسخ، تعتمد في ذلك على التشابه، أما السيمولاكر فهو أشبه بمتظاهرات زائفة Les Semblants Faux مؤسسة على اللاتشابه. وبهذ المعنى نجد أفلاطون يقسم العلاقة بين النماذج - الصور - إلى قسمين: فهناك من ناحية العلاقة بين النسخ و الأيقونات Copies- Icônes، وهناك من ناحية أخرى العلاقة بين السيمولاكر والاستيهامات Simulacra- Fantasmes.

غير أن مفهوم النموذج عند أفلاطون، لا يتدخل هنا كي يقابل عالم النسخ ويتعارض معه. إنه يتدخل كي ينتقي النسخ الجيدة التي تشبه الأصل في صميمه وباطنه، أي الأيقونات IcÔnes، ويستبعد النسخ الرديئة أي السيمولاكرات Simulacra «إن التمييز القائم بين «النموذج» و«نسخته» يخفي تمييزاً آخر. التمييز بين صورتين، حيث النسخ «الأيقونات» لا تمثل إلا الصورة الأولى. أما الصورة الأخرى فهي «الشبيه» أو السيمولاكر. الفرق بين الأيقونة والسيمولاكر، أن الأولى نسخة تتمتع بالتشابه، أما الثاني فبلاتشابه. الأيقونة تقوم على الشبه والوحدة مع النموذج، أما السيمولاكر فيقوم على الاختلاف وينطوي على اللاتشابه. الأيقونة تكرر النموذج والسيمولاكر يخونه»(١٩). سينتج عن هذا التحديد أن المقابلة الأساسية عند أفلاطون ليست بين النموذج والنسخة؛ وإنما ستصبح محصورة في عالم النسخ ذاته. ولا يتدخل النموذج إلا كمعيار للتمييز بين النسخ والمفاضلة بينها، وانتقاء الأفضل و استبعاد غيره «يتعلق الأمر بضمان انتصار النسخ على السيمولاكرات، وقمع هاته الأخيرة وضبطها وطمسها وتركها تحت القيود، والحيلولة بينها وبين أن تطفو على السطح لتفرض نفسها في كل الأنحاء»(٢٠).

إن الدافع المحرك لنظرية المثل عند أفلاطون هو رغبته في الاختيار والانتقاء. ولن يتسنى له ذلك ما لم يميز ويفرق أولا بين الحقيقة والمظهر، بين المعقول والمحسوس، بين المثال والصورة، بين الأصل والنسخة، بين النموذج والشبح.والواقع أن المشروع الأفلاطوني لا يظهر على نحو صحيح وحقيقي إلا إذا أرجعناه إلى منهج التقسيم. ولعل تشبيه الخط الذي أورده أفلاطون في الكتاب السادس من الجمهورية لتوضيح درجات المعرفة أو مراحلها، هو من أبرز الأمثلة على منهج التقسيم «... فلنتصور الآن خطا مقسما إلى قسمين غير متساويين يمثلان المجال المنظور والمجال المعقول. ولنقسم كل قسم بدوره بنفس النسبة، لكي ترمز إلى الدرجة النسبية في الوضوح أو الغموض. وهكذا يكون لديك في العالم

المنظور قسم أول، يعبر عن الصورة: وأعني بالصورة الظلال أولا، ثم الأشباح المنطبعة في المياه وعلى أوجه الأجسام المعتمة المصقولة اللامعة..أما النصف الآخر من القسم الأول، فهو يشمل الأشياء الواقعية التي كان القسم الأول يمثل صورها، أي الكائنات الحية المحيطة بنا، وكل ما صنعته يد الطبيعة والإنسان. كذلك ينقسم العالم المعقول قسمين: في الأول منهما يستخدم الذهن الأشياء الفعلية التي كانت في القسم السابق أصولا، على أنها صور، فيضطر الذهن إلى المضي في بحثه بادئا بمسلمات، وصاعدا في الطريق لا يصعد به إلى مبدأ أول، وإنما يهبط به إلى نتيجة. وفي الجزء الثاني يمضي الذهن في الاتجاه العكسي، من المسلمات إلى المبدأ المطلق، دون أن يستعين بالصور كما فعل من قبل، وإنما يمضي في بحثه مستخدما المثل وحدها» هناك عند أفلاطون إذن نوعان من الصور المنعكسة: فهناك أولا «الأشياء الواقعية» (التي تحتل الجزء الثاني من القسم الأول) وهي عبارة عن صور أو نسخ من المثل. ونظرا إلى أن هذه الأخيرة هي الموجودات الحقيقية، فإن صورها من الأشياء الواقعية ليست سوى موجودات من الدرجة الثانية؛ لأن وجود هذه الصورة قائم على أساس «المشاركة» في المثل والمشابهة لها، فهي إذن «تدعي» الوجود. ولكن لما كان التشابه بينها وبين المثل تشابها داخليا وروحيا (فمثلا لا يكون الفعل الواقعي العادل عادلا، بل ولا يسمى كذلك، إلا إذا تأسس على ماهية العدالة)، فإن مثل هذا التشابه يدعم ويضمن ما في وجودها من الدعوى، ويجعل منها من ثمّ دعاوى حقة وصورا صادقة. وأما النوع الثاني من الصور المنعكسة فهي «الأشباح وكل التمثلات الأخرى المشابهة لها»(التي تحتل الجزء الأول من القسم الأول)، وهي عبارة عن صور للأشياء الواقعية التي هي بدورها صور للمثل، أي أنها نسخ من نسخ أخرى أو محاكاة للمحاكاة Mimesis Mimeseos[٢١]؛ ولذا فهي تبعد عن الوجود الحق درجتين، مما يجعلها موجودات من الدرجة الثالثة، أدنى درجات الوجود، وإن كان الأهم من هذا أنها تفتقر إلى ذلك

التشابه الداخلي بينها وبين المثل الذي يوجد بين أصولها من الأشياء الواقعية وتلك المثل، مما يجعل دعاواها في الوجود باطلة، ويجعلها هي نفسها صورا زائفة[٢٢].

هكذا جعل أفلاطون الصور موضوعات أقرب إلى الظن منها إلى اليقين، موضوعات للشك والارتياب، مجموعة من الظلال والأشباح المنطبعة على المياه، وعلى أوجه الأجسام المصقولة اللامعة كالمرايا، وغيرها، ومن ثم فإنها تتعلق أكثر بمنطقة الالتباس والفقدان لليقين والزيف والخداع والكذب وكل ما هو غير حقيقي أو الوهمي.

مع أفلاطون إذن تم اتخاذ موقف حاسم في تاريخ الميتافيزيقا يخضع بمقتضاه الاختلاف لهيمنة الذاتي والشبيه، ويطرح الاختلاف من حيث إنه لا يمكن أن يكون موضع تفكير، فيلقى به والسيمولاكر في هوة سحيقة. لذا فنحن نعجز، من هذا المنطلق، عن تحديد إيجابي للسيمولاكر فهو أشبه بالنبت الشيطاني الذي ينتشر في كل مكان «لقد عودتنا العقيدة المسيحية، لما عرفته من تأثير الآباء الأفلاطوني النزعة، على صورة بدون شبيه: الإنسان صورة لله وشبيهه. لكن الخطيئة افقدتنا الشبه وأبقت على الصورة.. هذا هو السيمولاكر بالضبط، إنه صورة شيطانية فقدت التشابه الذي يضمها إلى الشبيه، أو بالأحرى فإنها، على عكس الأيقونة، طردت التشابه، وأبقت على الاختلاف»[٢٣]. فالفكرة السائدة في الأديان الثلاثة الكبرى هي «أن الله قد خلق الإنسان على صورته، أي شبيها له(الصورة الصادقة)، ولكن الإنسان لما عصا أمر ربه، وأكل من شجرة المعرفة، سقط وهبط من الجنة، ففقد بذلك الشبه مع الله، وأصبح سيمولاكر(صورة زائفة) مغتربا على وجه الأرض»[٢٤]. إن السيمولاكر ينطوي على ميل نحو اللاتحديد وخرق المعقول، وعلى سعي إلى أن يصبح آخر. إنه يكون دوماً أكثر أو أقل ولا يكون قط مساوياً. وإذا أظهر نوعاً من الشبه فإن هذا من قبيل الوهم وليس من قبيل التشابه الفعلي.

إن هذا التحديد الأفلاطوني للسيمولاكر المستند على التراتبية الأنطولوجية، هو ما سيوظفه بودريار في تحليله للدور الذي باتت تمارسه الصورة في ثقافة العولمة وما بعد الحداثة.

٣- السيمولاكر: أفول الواقع وبزوغ المزيف:

إن لفظ simulation الذي يوظفه جان بودريار ويقابله في اللغة العربية لفظ الاصطناع أو التصنع أو التمويه أو الإيهام أو التصاور[٢٥] مفهوم أساسي في فكر بودريار، ومدخل مهم لفك إلغاز أطروحته حول موت الواقع. وقد استعار بودريار في مؤلفه المصطنع والاصطناع Simulacres et Simulation 1981 حكاية لخورخي بورخيس (1899 - 1986) Jorge Luis Borges وهي خرائطيو الإمبراطورية، معتبرا إياها «أفضل محاكاة ساخرة للتصنع» . ومضمون هذه الحكاية أن أحد الأباطرة أمر بأن ترسم خريطة مفصلة لإمبراطوريته «تغطي مجموع مجالها الترابي بدقة كبيرة»[٢٦]، فكانت النتيجة أن جاءت الخريطة، بقدر مساحة الإمبراطورية تماما.حيث أصبحت الخريطة هي الأرض وحلت محلها، فأصبحت النسخة الشبيهة هي الأصل، ذلك أن «السيمولاكر لا يخفي الحقيقي أبدا بل إن الحقيقي هو الذي يخفي واقع عدم وجود شيء حقيقي، إن السيمولاكر هو الحقيقي»[٢٧]، لقد انمحى الاختلاف الكامن بين الأرض والخريطة، بين الأصل والنسخة، بين الأيقونة والسيمولاكر، بل أكثر من هذا صارت الخريطة تسبق الأرض بعدما كانت الأرض هي التي تسبق الخريطة وترممها وتولدها، ومع أفول الإمبراطورية «الأرض» بدأت «خريطتها» تتفتت شيئا فشيئا، كما بدأت بعض الثغور التي مازال بالإمكان تحديد مواقعها في قلب الصحاري تتفتت هي أيضا، لقد حذت الخريطة حذو الأرض كما لو كان الأمر أشبه بلحم فاسد محكوم عليه بالتحلل والعودة إلى مادته الأصلية. ويرى بودريار أن المجتمعات ما بعد الحداثية أو ما بعد

الصناعية نموذج حي لهذه الحكاية، إن لم نقل أنها وصلت إلى عكسها ونهايتها. لقد انهارت الخريطة حسب بودريار كتجريد وكمضاعف وكبديل وكمرآة للأرض، بحيث إنها لم تعد تصنعا أو محاكاة لأرض أو لكائن مرجعي أو لمادة معينة، «لقد تحولت إلى إستراتيجية للتوليد بواسطة نماذج لواقع بلا أصل وبلا هوية»[٢٨]. لقد غدت واقعا فائقا أو واقعية مفرطة.

أفول الواقع إذن عند بودريار، في أحد معانيه، ربما يعني نهاية تصور معين عنه، نهاية للتصور العقلاني الموضوعي الحديث، وهذا ما يستدعي إعادة النظر في تصوراتنا وأفكارنا ومقولاتنا التي كنا نظن أن الواقع يعمل بها ويحتكم إليها. لقد تمزقت الخريطة، وبدأت تتحلل حسب بورخيس، والسبب في ذلك لا يعود إلى الخريطة بل إلى الواقع (الأرض)، بمعنى أن تحلل وأفول الواقع لا يتحمل فيه التصور العقلاني الحديث مسؤوليته المباشرة. وإنما السبب يعود إلى «الواقع» الذي استحال إلى واقع فائق..واقع مصطنع أو مزيف.

لكي يوضح بودريار ما يعنيه بمفهوم الاصطناع Simulation يضعه في مقابلة مع بعض المفاهيم الأخرى، منها على سبيل المثال مفهوم الإخفاء Dissimulation: فالإخفاء يعني «التظاهر بعدم امتلاك ما نملك»، فنحن لا نخفي شيئا ليس بحوزتنا، لأنه لا يمكن إخفاء اللاشيء أو العدم، كما أنه ليس بمقدورنا حجبه طالما أنه غير موجود. ومرجعية الإخفاء هي الحضور، لأن موضوعاته حاضرة وموجودة وطبيعية، ومن ثمّ فمكانة الغياب في إستراتيجية الإخفاء ثانوية؛ لأنها تكون فقط مجرد نتيجة وتجل. أما الاصطناع فهو «التظاهر بامتلاك ما لا نملك»، أي أن الاصطناع يعمل دوما على ما لا نملك، ويدعي باستمرار امتلاكه، ومن ثمّ فإن المرجعية الأساسية للاصطناع هي الغياب، لأن موضوعاته مختلقة وليست طبيعية، أشياء وعناصر غير واقعية وغير حقيقية يتم

إنتاجها كوقائع طبيعية وحقائق ثابتة. ومكانة الغياب في الاصطناع أساسية؛ لأن الغياب يدخل في بنية الاصطناع وتكوينه.لكن مع ذلك فالاصطناع، حسب بودريار، ليس بهذه البساطة والوضوح، لأنه أكثر تعقيدا وتركيبا وتضليلا، ذلك «لأن الاصطناع غير التظاهر»، فالتظاهر بالشيء لا يعني اصطناعه فمن يتظاهر بالمرض يمكنه ببساطة أن يستلقي على سريره ليوهم الآخرين بأنه مريض، أما من يصطنع المرض فإنه يعمل على أن يعين في حاله بعض الأعراض؛ لهذا فلا التظاهر ولا الإخفاء يعبران عن حقيقة الاصطناع؛ لأن الاختلافات التي يطرحها التظاهر أو الإخفاء مقنعة، أي أن كليهما مجرد قناع يتظاهر بشيء ما أو يخفيه، علاوة على أنهما لا يخلخلان، بأي صورة من الصور، توازن الواقع، فهذا الأخير بهما أو بدونهما يبقى ثابتا ومتوازنا، لأنهما (أي التظاهر والإخفاء) لا يغيران من طبيعة الواقع أو الحدث. في حين أن الاصطناع يشوه الواقع ويمزق مبادئه، إنه ليس إستراتيجية سطحية ثانوية، وإنما موجه بالضرورة ضد مبادئ الواقع ومقولاته[٢٩].

الاصطناع إذن يزلزل الواقع ويفقده ثنائياته وأقطابه، بالإضافة إلى أنه يزيل أي إمكانية للتمييز بين الحقيقة والزيف والصدق والكذب، الخير والشر، بين الواقع والخيال، ومن ثمّ يشكك في الاختلافات التي تميز كل قطب من هذه الأقطاب عن نظيراتها، إلى درجة أن المقارنة بين هذه الثنائيات أصبحت بلا قيمة، ذلك أن الاصطناع باعتباره موجهاً بالضرورة ضد مبادئ الواقع، يسعى إلى إقامة ابستمولوجية فوضوية أساسها التمويه والتضليل، وعدم التدقيق وعدم الضبط، وانعدام الشفافية والوضوح. فلم تعد هناك مثلا أية إمكانية للتمييز بين الواقعي والخيالي بين الحقيقي والزائف، لأننا أصبحنا بفعل الاصطناع نحيا خارج أسوار هذه الثنائيات، بحيث لم يعد ثمة خيالي مستقل عن الواقع، ولا زيف منفصل عن الحقيقة، فقد اختلطت الأوراق والعناصر والأشياء بصورة يستحيل معها التمييز.

من ناحية أخرى نجد عند بودريار رفضا لثنائية الوهم والحقيقة «إن استحالة تقديم الوهم للناس تتساوى مع استحالة اكتشاف مستوى مطلق للحقيقة. فالوهم لم يعد ممكنا لأن الحقيقة لم تعد ممكنة»[٣٠]. ويضرب جان بودريار مثالا يوضح به المعنى السابق، فيقول: لنفترض أنك ذهبت وقمت بتنظيم عملية سطو وهمية بعد أن تأكدت من أن أسلحتك لا تعمل، وأنها مزيفة، ثم احتجزت رهينة متواطئة معك في العملية، ثم طلبت فدية وحرصت أن تثير أكبر قدر من الضجيج حول الحدث، ونال الحدث اهتماما إعلاميا كبيرا. لكن الأمور قد ازدادت تعقيدا (رجل شرطة يطلق النار على المكان، أحد العملاء يصاب بالإغماء وعلى وشك فقد حياته نتيجة أزمة قلبية...إلخ) في النهاية ستتسلم الفدية، لكنها ستكون زائفة، وسيتم القبض عليك، فما الاتهام الذي من الممكن أن يوجه إليك؟ لا يوجد ما ينص في القانون على عقوبة لمدعي الجريمة، تماما كما هو الحال مع مدعي الفضيلة. هذه هي الجريمة الرئيسة للمحاكاة، إنها تلغي الفوارق بين الحقيقة والإدعاء، بين الواقع والوهم، وهي جريمة لا تستطيع كل السلطات أن تقاومها ». إن دلالة المثال السابق تتركز في حقيقة تلاشي المسافة بين الزائف والحقيقي، ومن ثم استحالة امتلاك القدرة على التمييز بينهما[٣١].

والواقع أننا في هذا السياق نستطيع أن نلمس تشابها بين وجهة نظر بودريار للعالم ووجهة نظر دريدا (1930 - 2004) J. Derrida، فدريدا كذلك يقر بالطابع المتردد وغير اليقيني للعالم، فالعالم «مكون من نصوص دائرية مختلطة يستحيل الوصول فيها إلى يقين ثابت أو نص نهائي»[٣٢]، وهو ما عبرت عنه جوليا كريستيفا(-1941) Julia Kristeva بمصطلح التناص Intertextualite.

لقد ذهب بودريار إلى أن مفاهيم كالواقع والخيال والحقيقة والزيف...وسائر المفاهيم الأخرى، كان لها معنى واضح إبان مرحلة الحداثة. غير أن معاني تلك المفاهيم قد حدث لها نوع من الانهيار في مرحلة العولمة، بحيث لم نعد نعرف

بدقة ما الواقعي؟ وما الخيالي؟ ما الحقيقي؟ وما الزائف؟ واصطناع الواقع يشبه اصطناع المرض، لذا يتساءل بودريار: «وبما أن المصطنع يخلق أعراضا «حقيقية» فهل هو مريض أم لا؟» ويجيب بقوله: «لا نستطيع أن نتعامل معه موضوعيا لا بوصفه مريضاأو سليما،فهنا يتوقف الطب وعلم النفس أمام حقيقة مرض صارت غير معروفة[٣٣]».

الأمر ذاته بالنسبة لاصطناع الواقع، فالواقع الزائف ينفلت من أي إمكانية للتعامل معه موضوعيا كواقع أو كخيال، كحقيقة أو كزيف... إلخ. فكما أن الطب يفقد معناه، إذا ما أمكن تصنع أعراض المرض، لأن مهمته معالجة الأمراض الحقيقية من خلال أسبابها الموضوعية؛ فإن الواقع ينطبق عليه الشيء ذاته. فالواقع بعدما أصبح مصطنعا ومزيفا أصبح عصيا على الفهم، مادمنا لا نستطيع تمييز مظاهره الحقيقية عن المصطنعة، وكل هذا لأن إستراتيجية التصنع تعمل على «جعل الواقع والوهم شيئا واحدا». تلك هي «الجريمة الكاملة»[٣٤] كما يطلق عليها بودريار، جريمة قتل الواقع وإبادة الوهم. وهي الجريمة الأكثر خطورة مادامت تلغي الاختلاف الذي هو بمثابة حجر الزاوية الذي يبنى عليه القانون «لأن التصنع إستراتيجية تتعالى على التناقضات والاختلافات والتمييزات العقلية التي تؤسس للاجتماعي والسلطة»[٣٥]. الاصطناع يلغي الاختلاف والتمايز ويرسخ النمطية والتشابه والتكرار. وكل هذه الفاعليات تشكل تهديدا «عقليا» لنا «لقد تم في كل مكان تذويب المسافات والاختلافات بين الأجناس والأقطاب المتفارقة، وبين القاعة والمشهد، والواقع وضعفه، والذات والموضوع، وهو ما أدى إلى خلط جذري في المصطلحات، وإلى اصطدام هائل بين الأقطاب، جعل من المستحيل الاستمرار في لعبة إقامة التمييزات والحدود وإصدار الأحكام سواء في الفن أم الأخلاق أم السياسة[٣٦].

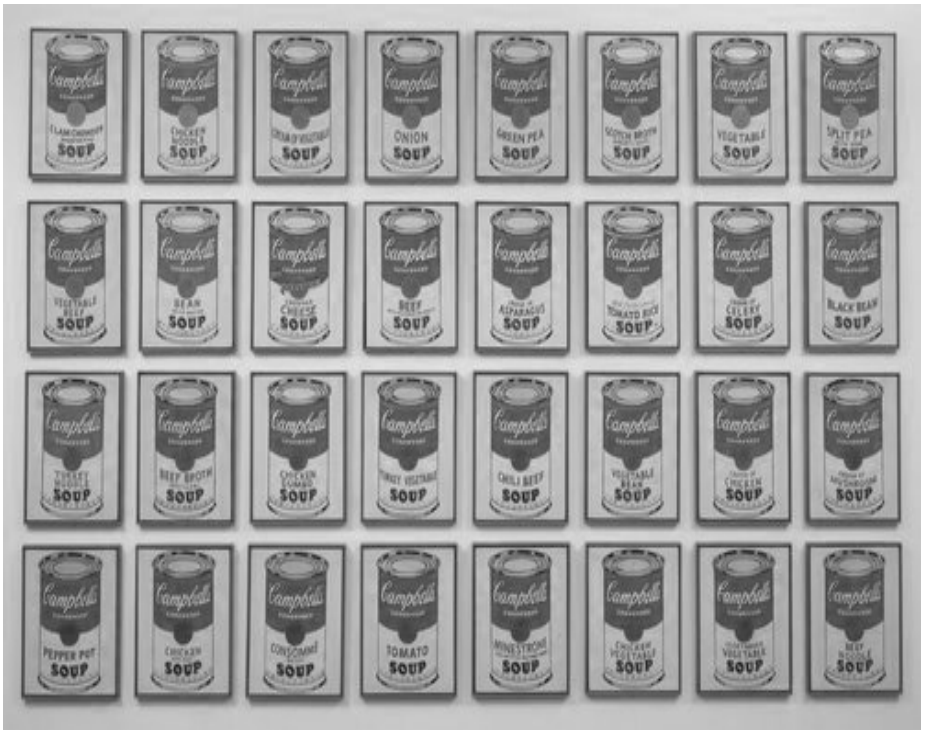
٤-الاصطناع في الفن:

إن التصنع كإستراتيجية للتضليل تجعل إمكانية التمييز في الفن مثلا بين الجميل والقبيح والجيد والرديء أمرا مستعصيا، وفي هذا الصدد يقدم بودريار في مؤلفه مؤامرة الفن The Conspiracy of Art تشخيصا لحالة الفن في اللحظة الراهنة. فالاصطناع جعل من الفن المعاصر آلة «لتحويل الابتذال والسطحية والتفاهة إلى إستراتيجية بقاء»(٣٧). ويؤكد بودريار أنه فيما وراء كل الاختلافات الفنية المعاصرة توجد لعبة تضليلية واحدة تتمثل في محاولة إقرار التفاهة والسطحية، ثم تحويلها إلى قيمة أساسية، واعتبارها متعة جمالية، يقول بودريار «بطبيعة الحال تزعم هذه التفاهة السمو بذاتها بالانتقال إلى المستوى الثاني والساخر للفن، ومع ذلك، فهذه اللعبة لا تجدي شيئا، بل تتحول هي ذاتها إلى رداءة مضاعفة»(٣٨). لقد غدا التمييز الجمالي في الفن بين الجميل والقبيح، الجيد والرديء،غير ممكن لأن القيمة الجمالية الفنية ذاتها قد انهارت، اختلاط الجيد بالرديء عمل على تدمير المعايير الجمالية، ومن ثم الحس الجمالي لدى المتلقين. والفن المعاصر، وفقا لبودريار، قطع الصلة مع الاستطيقا لأنه لم يعد ينتج معاني جمالية، بل فقط جمالية مصطنعة تتحلل إلى تفاهة أساسها السطحية. ويتساءل بودريار «ما الذي تم إخفاؤه في قلب هذا العالم الشفاف؟ ويجيب قائلا «لقد تمكن الفن المعاصر من التحول إلى جهة الهامشي والرديء بأن شكل بديلا دراميا عن الواقع، وعمل على نقل بنية اللاواقع وضخها داخلها»(٣٩). لكن ما الذي يمكن أن يدل عليه الفن المعاصر إذن في عالم التصنع الفائق؟ إنها: السخرية، ولكن «السخرية هنا ليست إستراتيجية هامشية، وإنما وليدة التواطؤ السري للفنان مع الجماهير المذهولة والمخدوعة في هذا الوضع الذي يوجد عليه الفن»(٤٠).

ويرى بودريار أن طبيعة الفن قد تغيرت نتيجة دخول الشاشة كمتغير في المعادلة الفنية «إنه تحول من الساحة، ساحة العمل أو ساحة المسرح أو ساحة التمثيل أو حتى ساحة السياسة إلى ساحة الشاشة، ويمكن لنا أن نعمم هذه الظاهرة. لكن الشاشة لها بعد آخر إلى حد ما، إنها سطحية، تجعل الصور في تواصل فقط، وليس لها زمان أو مكان محددان...مثلما قيل عن لوحة الموناليزا في اليابان، يمكنك النظر إليها في خمس ثوان»[٤١]. والواقع أنه قد سبق لفالتر بنيامين الذهاب إلى شيء شبيه بذلك في مقالته العمل الفني في عصر الاستنساخ الآلي. فقد أكد بنيامين أن العمل الفني لم تعد له تلك الأصالة التي كانت له في الماضي، وما هذا في رأيه إلا نتاج للتطور التقني في عملية استنساخ الصور، الأمر الذي أفضى في النهاية إلى ضياع ما أطلق عليه بنيامين «هالة الفن». ولا تشير هذه الهالة إلى مكون ما من مكونات العمل الفني، وإنما تشير إلى الجانب المرتبط بأصالة العمل الفني وأصالة الفنان الذي أنتجه. وتلك الهالة هي التي تخلع على العمل الفني الطابع الطقوسي، وتجعل المشاهد يقف مشدوها أمام أحد الأعمال الفنية العظيمة. لقد ضاعت هالة الفن، وفقد الفن بريقه، نتيجة عملية التداول اللانهائية للنسخ، ولم يعد يعني المشاهد كثيرا ما إذا كان يشاهد أصل العمل الفني أو صورته، مادامت النسخة في النهاية هي صورة طبق الأصل. لقد خفضت النسخة من القيمة الفنية للأصل وأزالت هالته، رغم أنها في الوقت ذاته ربما تكون قد زادت من قيمته المادية[٤٢].

ربما كانت أعمال الفنان الأمريكي إندي وارهول (Andy Warhol (1928-1987 من الأمثلة الفنية البارزة التي يمكن التدليل بها على هذا التحول الذي طرأ على طبيعة الفن المعاصر. وقد كان وارهول أكثر الفنانين ذكرا في كتاب بودريار مؤامرة الفن. اشتهر وارهول بشعاره «أريد أن أكون آلة» وهو شعار معبر

عن خواء الفنان والفن المعاصر على حد سواء. والمسألة هنا لا تتعلق بالاغتراب أو الشعور بالغربة، إنما يمكن تلخيصها فى عبارة وارهول «مالا يمكنك التغلب عليه، فعليك بالانضمام إليه، ولو أنه أستغرقك، فلابد أن تكون انعكاسًا له»[٤٣]، ولم يدخر وارهول جهدًا من أجل تنفيذ هذه المقولة (على سبيل المثال رأى وارهول أنه قد استغرق طوال عشرين عامًا فى تناول نوع واحد من الطعام على وجبة الغداء «وهو حساء كامبيل Cambil» لذا جاء أحد أعماله نسخاً، عن طريق تقنية الشاشة الحريرية، لإحدى عبوات هذا الحساء). وقد رأى وارهول «أن الفن ليس للنخبة. بل لعامة الشعب الأميركي»[٤٤]. ولكن كيف يمكن للمرء أن يمثل «جماهير الشعب الأميركي» خاصة أن الذوق ليس بمقولة عامة أو سكونية؟ كانت إجابة وارهول متمثلة في أن الفن لابد أن يعبر عن الأشياء التي تمثل قاسمًا مشتركًا بين الجميع، ووجد وارهول فى المنتجات الاستهلاكية (حساء كامبيل، الكوكاولا، علب البريلو، صور مشاهير النجوم) غايته، لذا كانت موضوعًا لأعماله منذ ١٩٦٣ حتى وفاته، وقد لاقت نجاحًا جماهيريًا كبيرًا. يقول بودريار عن التيار الذي ينتمي إليه وارهول «إن الفنان الذي يضع اسمه على قطعة جاهزة الصنع فيمنحها قيمة تجارية لا تقاس بمقدار كلفة الصنع، إنما يدين بالفاعلية السحرية لمجمل منطق الحقل الفني الذي يعترف به ويمنحه الشرعية، ولن يكون فعله هذا سوى إيماءه مجنونة أو غير ذات أهمية لو لم يساندها حشد من المحتفين والمؤمنين المستعدين لتقديمه كما لو كان عبقري المعنى والقيمة»[٤٥].



إندي وارهول ١٩٦٢

٥- الاصطناع وأحداث الحادي عشر من سبتمبر:

وواقع السياسة والأخلاق لا يختلف عن واقع الفن، ذلك أن السياسة مثلا لم تعد إستراتيجية إيديولوجية بقدر كونها قد دخلت في مدار المصطنع. لقد انخرط الجميع في اللعبة، لعبة الإيهام، لدرجة أن التمايزات السياسية لم تعد واضحة، فلا مجال الآن للتمييز بين اليساري واليميني مثلا، لأن الحدود التي صنعتها الإيديولوجيا، أتلفتها وهدمتها إستراتيجية التصنع والاصطناع. والأخلاق كذلك غدت اصطناعية. وعلى العموم فالاصطناع- كما يقول بودريار- جعلنا «لم نعد نتوفر على

معيار أو مقياس أو إطار أو مرجع أنطولوجي أو قاعدة إبستمولوجية أو ضوابط أخلاقية نهائية أو يقينيات دينية، تصلح للتمييز بين الأشياء، ورسم الحدود، وتحديد المسارات، وتثبيت الأسماء، وضبط الآفاق، وطرد الأشباح، والأوهام والتناقضات» ويضيف «في العالم كانت لا تزال هناك موازنة بين الخير والشر، وفق علاقة جدلية قائمة تضمن على الرغم من تقلبات الظروف توتر العالم الأخلاقي وتوازنه- كما كانت المواجهة خلال الحرب الباردة بين القوتين العظميين تضمن توازن الرعب، فلا تفوق إحداهما الأخرى. ويختل هذا التوازن عند الشروع بتعميم كلي للخير(هيمنة الإيجابي على أي شكل من أشكال السلبية، استبعاد الموت وكل قوة محتملة العداء- انتصار قيم الخير دائما أبدا). عندئذ يختل التوازن، ويصبح كأن الشر قد استعاد استقلالية خفية، ناميا على نحو أسي، توسعي»[٤٦].

إن النظام العالمي الجديد لا يترك مجالا للتمايزات، وكل ما يخرج عن النظام ينبغي مواجهته بالقوة. هذا ما أكد عليه بودريار في مؤلفه قوة الجحيم Power Inferno (2002) الذي كرسه تحديدا لموضوع أحداث الحادي عشر من سبتمبر[٤٧]. في هذا الكتاب ينتقد بودريار الإمبريالية الغربية التي تتحكم في طبيعة العالم من حولنا «لا يتعلق الأمر بصراع الحضارات، بل بمواجهة أنثربولوجية بين ثقافة عالمية متماثلة وكل ما يحتفظ في أي مجال بشيء من التمايز يحول دون تذويبه في تلك الثقافة. ووفقا لتلك الثقافة العالمية تغدو كل الأشكال المختلفة للخصوصية بمثابة هرطقات تماما كما هو الحال في الأصولية الدينية.... إن رسالة الغرب تتمثل في إخضاع الثقافات المتعددة لقانون المعادلة القهري بالوسائل الممكنة كافة.. إن مثل هذا النظام يرى في كل شكل عصي عليه إرهابا مفترضا. هكذا حال أفغانستان، فالعالم الحر لا يتحمل بلدا تمنع الحريات الديمقراطية- الموسيقا والتلفاز ووجوه النساء. ولا يتحمل أن يقف بلد ما في مواجهته، مهما كانت خلفيته الدينية التي يستند إليها، فمن غير المسموح الاعتراض على الحداثة في نزعتها الكونية»[٤٨].

لقد غدا الحادي عشر من سبتمبر علامة ثقافية عالمية، وهو اليوم الذي أفاق فيه الناس على صورة طائرتين تخترقان برجي مركز التجارة العالمي في نيويورك، واحدة تلو الأخرى. كانت الصورة وهي تبث تليفزيونيا تحمل كل مقومات الإخراج السينمائي، وتضاهي أدق فنيات السينما، حتى في الإثارة والتشويق. وبما أنها صورة غير عادية وغير تقليدية فقد توفر لها من وسائل الإشهار والتعميم ما جعلها صورة كونية يشترك كل البشر في تلقيها وتأويلها. لقد كانت صورة ناسخة لكل ما سواها من صور، وبلغت قوتها النسخية أن ألغت كل ما سبقها، وصارت المصدر التأويلي لكل ما بعدها، وهي بهذا صورة تترجم كل عناصر الهيمنة الثقافية والبصرية، حيث يتقابل طرفان لم يكن من الممكن أن يتقابلا قبل ذلك التاريخ، وفي قلب نيويورك تحدث معركة عالمية بين قوتين: إحداهما عظمى ويرمز لها البرجان الفارهان، والأخرى ناشئة لا تملك غير إرادة المواجهة.

وقد صارت المواجهة سافرة هناك، فكيما يتحقق إخراج صورة كونية للحدث أراد صانعوه أن يكون عالميا، وخططوا لإخراجه وإنتاجه؛ لكي يحققوا أعلى درجة من عالمية الصورة، وهو تخطيط ينافس في دقته أرقى أنواع الإخراج السينمائي في هوليوود. ومن المؤكد أن مفجري البرجين قد وضعوا في تصورهم ما يمكن أن تكون عليه صورة الحدث في التغطيات التلفزيونية. وفي المقابل فإن المستهدف الأمريكي قد سعى إلى توظيف تلك الصورة توظيفا يضمن له تحقيق أكبر قدر من التأثير عبر تلك الصورة، مما يعني أن الطرفين كانا يمارسان لعبة في الإخراج والمونتاج من أجل إنتاج تأثير خاص تحدثه صورة البرجين، وهما ينفجران، ثم ينهاران، ويكون ذلك فاتحة إخبارية عالمية، وصورة كونية تلغي كل ما قبلها، وتعيد كتابة التاريخ من لحظتها وصاعدا لكي تتغير اللغة ذاتها، وتتبدل المصطلحات، وليست الأحداث فقط. فما حدث قد كتب لغة مختلفة، وسجل مصطلحا ذا قيمة دلالية خاصة تعود إلى تلك الصورة وتحيل إليها، أي أن الصورة صارت هي المرجعية الدلالية للمصطلحات.

وأول هذه المصطلحات وأخطرها وأكثرها فاعلية ومركزية هو مصطلح الإرهاب. وكل بحث في معنى هذا المصطلح لن يكون دقيقا إذا اعتمد على دلالات ما قبل صورة الحادي عشر من سبتمبر، ذلك لأن الصورة قد نسخت ما قبلها، وكتبت معنى خاصا يصدر عن تلك الصورة ويحيل إليها. ولم يبق على الإنسانية بعد ذلك إلا أن تسلم بهذا المعنى، بعد أن انهزمت كل مصطلحات الفكر الذي صار في تلك اللحظة تقليديا وغير عملي وغير مقبول.

لقد كانت أحداث الحادي عشر من سبتمبر، كما يرى بودريار، تغيراً عالمياً كونياً يحدث للثقافة البشرية حيث تتولى الصورة رسم المعاني وتغيير المصطلحات. بهذا المعنى نفهم لماذا دعا بودريار إلى التفكير في أحداث ١١ سبتمبر في ما وراء الخير والشر، أي في ما وراء النزعة الأخلاقية الكلاسيكية؛ والنظر إليها من جهة النظام le système الذي أثرت عليه هذه الأحداث، بحيث خلخلت قطبية رمزية معينة.

ويعيد بودريار تلك الضربة الرمزية كما يسميها هو، إلى نفس المنظومة التي أنتجتها، وكأنه يريد أن يكرر قول هيجل بأنه من القضية يتولد نقيضها، يقول «هم الذين نفذوا أحداث الحادي عشر من سبتمبر لكننا نحن من أراده، وإذا لم نأخذ في الاعتبار هذه الحقيقة، فإن الحدث يفقد أبعاده الرمزية كلها، ويصبح مجرد حدث عادي يمكن اختزاله في مجرد عمل إرهابي وينتهي الأمر عند هذا الحد. لكننا نعرف أن الأمور ليست بهذه البساطة. وأن ما حدث يتكئ على تواطؤ دفين يجد جذوره في أمكنة متنوعة. إنه صدى لفرض كل ما هو مُطلق ولكل قوة نهائية، وإن مبنيي مركز التجارة العالمي كانا التجسيد لهذه القوة المطلقة»[٤٩] والانهيار الذي تعرّض له المبنيان يفوق بأبعاده الرمزية ما تعرّض له البنتاجون؛ لأنّه، على حدّ تعبيره، هو صورة لانهيار نسق كامل.

يتكشّف من ذلك التحليل إذن أن بودريار لا يحمّل الطرف المعتدي المسؤولية الأخلاقية كاملة عن الحدث، بل هو يحمل بالمثل الطرف المعتدى عليه قدراً مشابهاً من المسؤولية. فما حدث هو إحدى نتائج النظام الأحادي، وهو يقول في هذا الصدد: «عندما يأخذ نظام ما لنفسه كلّ الأوراق، فهو يدفع بالآخر إلى تغيير قواعد اللعبة. والقواعد الجديدة متوحّشة لا ريب، لأنّ طبيعة هذا التحدي هي نفسها متوحّشة»(٥٠).

إن المشهد الذي يحيل عليه أحداث البرجين تحكمه مفارقة تبلغ حد التداخل بين الشجب الأخلاقي والاتحاد المقدس ضد الإرهاب، وبين التهلل الاستثنائي لرؤية هذه القوة الفائقة العالمية، وهي تدمّر نفسها بنفسها، وكأنها ترتكب انتحارا مشهودا، ذلك «أنها نظرا لقوتها التي لا تحتمل، أججت كل هذا العنف المبثوث في أرجاء العالم. وهي التي أثارت هذه المخيلة الإرهابية التي تسكننا جميعا»(٥١). ووفق هذه النظرة فإن الحدث يتعدّى بكثير مجرّد الحقد على قوّة عالمية مسيطرة، فمن المنطق أن يؤجّج تفاقم قوّة القوة وتركزها الرغبة في تدميرها، وأن تكون شريكة في تدميرها الخاص، فالغرب الذي يتصّف، حسب بودريار، كما لو أنه في موقع (الله) ذي القدرة الإلهية الكلية والشرعية الأخلاقية المطلقة يغدو انتحاريا، ويعلن الحرب على نفسه، وكان انهيار برجَيّ مركز التجارة كأنه تواطؤ غير متوقع بين الطرفين، المعتدي والمعتدى عليه. ويعتقد بودريار أنّ النظام العالمي المهيمن يستلزم ضرورة وجود إرهاب كي يستمر في العمل والسيطرة لأنه وبدون نقيضه سينهار هذا النظام، بل إن تواطؤا عميقا ينشأ بين الخصمين، ومن ثمّ يمكن التساؤل بهذا المعنى حول من يستخدم الآخر.

وقد حاولت وسائل الإعلام، بحسب بودريار، أن تلصق تهمة الإرهاب بالإسلام، فالنظام العالمي، المتمثل في شبكة المصالح الرأسمالية العالمية، لابد أن يخلق

لذاته عدوا محدد المعالم يستطيع من خلاله أن يحقق مصالحه، فكان هذا العدو هو الإرهاب، وكيما يصبح محدد المعالم تم لصقه بالإسلام. في حين أن هذا الارتباط غير حقيقي في جوهره، لأن الإرهاب تم توليده من داخل النظام ذاته، ولم يأت من خارجه «لا يتعلق الأمر بصدام الحضارات أو الأديان، كما يتعدى بكثير محاولة اختزاله في المواجهة بين الولايات المتحدة الأمريكية والإسلام. صحيح أن هناك تقابلا بينهما، لكنه تقابل يكشف، عبر طيف أمريكا (التي ربما كانت مركز العولمة، لكنها بالتأكيد ليست بمفردها) وعبر طيف الإسلام (الذي لا يرادف أيضا الإرهاب)، أن العولمة تخوض صراعا مع ذاتها»[٥٢]. ويستطرد بودريار قائلا «الحرب تلازم كل نظام عالمي وكل سيطرة مهيمنة، ولو كان الإسلام يسيطر على العالم لوقف الإرهاب ضد الإسلام»[٥٣].

من هنا، يمكن الحديث، وفقا لبودريار، عن حرب عالمية رابعة، وليست ثالثة، ذلك أن محورها الرئيس هو العولمة[٥٤]. فالحربان العالميتان الأوليان تعكسان الصورة الكلاسيكية للحرب: الأولى وضعت حدّا لتفوق أوروبا وللعهد الاستعماري، والثانية حطمت النازية، والثالثة وقعت تحت ما يسمى بالحرب الباردة، وانتهت بالقضاء على الشيوعية. وكل حرب من هذه الحروب قادتنا إلى وضع عالمي جديد. أما الحرب الجديدة، فيعتقد جان بودريار أنها أصبحت شاملة بحيث لم يعد بإمكان أحد الفرار منها أو تجنّبها. إنها في قلب هذا النظام العالمي الجديد.

٦-الواقع الفائق:

يعود مفهوم الواقع الفائق hyper-reality بجذوره إلى تاريخ قديم حيث ساد الجدل حول مفهومي الواقع Reality والوهم Illusion، لكن الاستعمال الحديث للمفهوم ارتبط بكتابات فالتر بنيامين الذي قام بدراسة الصورة ضمن سياق أعم من دراسته لما أطلق عليه صناعة الثقافة. ففي مقالته الشهيرة التي صدرت عام

1936 العمل الفني في عصر إعادة إنتاجه تكنولوجيا يتأمل بنيامين- على حد تعبيره- «تقلص» و«ذبول» و«تدمير» ما يسميه بـ «هالة الفن»Glanz der Kunst أو «الإحساس بخصوصية وتفرد العمل الفني»، مفترضًا أن هذه الهالة لا يمكن فصلها إطلاقًا عن كونها جزءًا لا يتجزأ من نسيج التقاليد الفنية والحضارية «فأي تمثال قديم لينوس Venus، مثلاً، يمثل بالنسبة للإغريق، الذين يرون فيه رمزًا للجمال، سياقًا تراثيًا، يختلف عنه لدى رجال الدين في العصور الوسطى ممن كانوا ينظرون إليه باعتباره وثنًا ينذر بالشؤم. إلا أن كلا الفريقين لم يكن ينكر ما له من تفرد أو «شذى»[٥٥]. غير أن معنى العمل الفني راح يتغير في عصر إعادة الإنتاج الآلي الحديث، فتقنيات وآليات إعادة الإنتاج تعمل على فصل «المنتج المعاد إنتاجه» وانتزاعه من أبعاده التاريخية، ومن ثم يتهاوى هذا الشذى أو تلك «الهالة» ويتلاشى التفرد والخصوصية التي كانت للأعمال الفنية، وينتقل العمل الفني إلى فضاء مغاير أو واقع فائق. هذا بالإضافة إلى أن الظروف والأوضاع التي أصبح يتلقى فيها العمل الفني قد تغيرت «فالمعرض الفني وقاعة الموسيقا يفقدان صفتهما «المقدسة»؛ حيث يمكن إعادة إنتاج العمل الفني واختباره أو عيش تجربته في عدد كبير من الظروف أو الأوضاع»[٥٦]. وعلى الرغم من الروح النقدية التي يتحدث بها بنيامين، فإنه قد رأى في ضياع «هالة» الفن إمكانية لتعزيز التفكير النقدي للجمهور حيال ما يعرض عليهم من أعمال فنية. فهالة الفن قديمًا كانت تشكل عائقًا أمام التلقي الموضوعي للعمل الفني، كانت تخلق نوعًا من القداسة للفن، يطلق عليه بنيامين الربقة اللاعقلانية «كلما انخفضت الأهمية الاجتماعية لأحد الأشكال الفنية، ازداد تمييز الجمهور للفارق بين النقد والمتعة»[٥٧].

وقد اتخذ المفهوم موقعه الخاص في ثقافة ما بعد الحداثة ولدى بعض من مفكريها: في مقالته رحلات في الواقع الفائق Travels in Hyperreality

(1973) أشار إمبرطو إيكو U. Eco إلى جنوح الناس نحو إعادة خلق الواقع بغية الحصول على أشياء أفضل أو أكثر إثارة أو أكثر رعبا أو جمالا أو جاذبية مما هي عليه في الواقع الفعلي. أما الناقد الاجتماعي دانيال بورستين Daniel Burstein فيرى أن الواقع المصطنع يوفر لنا إحساسا مزيفا بتجاوز الحياة اليومية المعيشة، ولكنه حذر من مخاطر استشراء مظاهر الواقع المصطنع على المجتمع(٥٨). وبالإضافة لذلك، نعثر عند رولان بارت على المعنى الذي وضع له بودريار بعد ذلك مصطلح الواقع الفائق. إذ يذهب بارت إلى أن ما يميز الصورة هو الكمال والصنعة المتقنة، ولذلك فهي تقدم واقعا كاملا مركزا ومتقنا، وتقدمه بشكل موضوعي ومحايد وأكثر واقعية من الواقع الحقيقي. وتعني الموضوعية والحياد عدم اعتماد الصورة على رموز وشفرات تحتاج إلى فك مثلما نجد في اللوحات الزيتيه مثلا؛ مما يجعل قدرتها أكبر على الإيهام والتزييف(٥٩).

على أن المفهوم مع بودريار، كما سبق وأشرنا، كان بمثابة مفهوم موجه لمشروعه الفكري. فالواقع الفائق هو النتاج أو المحصلة النهائية للصورة الزائفة أو السيمولاكر.

كيف ومتى وصلت البشرية إلى مرحلة الواقع الفائق؟ ربما كان من الصعوبة بمكان في سياقنا هذا أن نتتبع المراحل التي مرت بها الصيغ التعبيرية وصولا إلى مرحلة الواقع الفائق. لكن بصفة عامة نستطيع أن نقول أن الصيغ التعبيرية في الثقافة البشرية قد مرت بعدة مراحل أهمها: مرحلة الشفاهية، ثم الكتابة، ثم الصورة. والواقع أنه إذا كانت مرحلة الكتابة قد خلقت تمييزا طبيعيا بين من يكتب ويقرأ وبين من لا يقرأ ولا يكتب، فإن الصورة قد جاءت لتلغي هذا التمييز وتوسع من دوائر الاستقبال لتشمل بذلك كل البشر. فاستقبال الصورة لا يحتاج إلى الكلمات أصلا، كما لا يحتاج إلى خلفيات ثقافية عميقة، بالإضافة إلى أنها متاحة

للجميع، ولا تحتاج إلى طقوس خاصة للتعامل معها. ولهذه الأسباب مجتمعة كان للصورة تأثير طاغ في العصر الحديث. وقد كان لاكتشاف تقنيات صناعة الصورة في القرن العشرين وتغول وسائل الاتصال في الثقافة المعاصرة، أثر كبير في هذا الصدد. على كل الأحوال يحدد بودريار أربع مراحل للصورة في علاقتها بالعالم الواقعي (على غرار المراحل الست لمفهوم الحقيقة عند نيتشه).

٧- المراحل الأربع للصورة:

«يبدو أنه أشبه بإعلان نيتشه موت الإله. لكن قتل الإله عند نيتشه كان قتلاً رمزياً، وكان الهدف منه تغيير قدرنا...لكن الجريمة الكاملة ليست قتل الإله، لكن قتل الواقع، وهي ليست واقعة رمزية بل إبادة»[٦٠]. هكذا قال بودريار في مقالته المعنونة باغتيال الواقع المنشورة في كتابه الوهم الحيوي The Vital Illusion (2000) وهو يحدد المقصود بالإبادة بأنها تعني أن كل الأشياء (وكل الموجودات أيضاً) تتجاوز غايتها، تتجاوز نهايتها، حيث لم يعد هناك واقع بعد الآن، وليس هناك أي سبب للوجود، لم تعد هناك حتمية. ولذلك يسميها بودريار الإبادة المطلقة Extermination . وهي مطلقة لأنها تشير إلى أن آثار الواقع لم تعد موجودة، ولا يمكن الاستدلال عليها»لم تعد هناك جثة. إذا كان ثمة جثة من الأساس، وليس هناك أي مكان يمكن أن نجدها فيه. هذا لأن الواقع ليس ميتاً وحسب مثل إله نيتشه. إنه اختفى ببساطة وبشكل محض. وفي عالمنا الواقعي، فإن سؤال الواقع المشار إليه عن الذات والموضوع لم يعد قابلاً للطرح بعد الآن»[٦١].

قتل، إبادة، إبادة مطلقة، جثة، لم تعد هناك جثة، إنها إذن الجريمة الكاملة التي يزعم البعض استحالة حدوثها. لكن كيف بلغنا هذا الوضع التراجيدي؟ يحدد بودريار أربع مراحل[٦٢] من مراحل تطور الصورة من العصر الحديث وحتى نهاية القرن العشرين:

أ- الصورة تجسيد أو محاكاة فعلية للموضوع الخارجي، وهي مرحلة هيمنة الأصل حيث تمثل الصورة واقعا محددا. وتقوم الصورة هنا بمهمة وظيفية تتمثل في نقل الحدث أو تمثيل لواقع ما أو حتى استكشافه(٦٣). ومن ثمّ كانت الصورة مرتبطة بحدث معين وواقعة محددة. وكانت قدرة الصورة على التزييف محدودة نظرا لتعذر ذلك تقنيا، ومن ثمّ كانت الصورة في تلك المرحلة تمتلك درجة عالية من المصداقية، وقد أطلق بودريار على تلك المرحلة النسق الرمزي للصورة Symbolic Order of Image. وقد حدثتنا سوزان سونتاج (1933- 2004) Susan Sontag في كتابها عن الفوتوغرافيا On Photography عن طبيعة الصورة الفوتوغرافية في مراحل اكتشافها الأولى قائلة «إن الصور الفوتوغرافية كانت دليلا في ذاتها. فالشيء الذي نسمع عنه، ولكننا نشك فيه، يبدو يقينيا حينما تظهر لنا صورة فوتوغرافية له. كانت الكاميرا أيضا أداة تسجيل للجرائم. وبدءاً من استخدام الشرطة الفرنسية لها في جرائم الكوميون القاتلة في يونيو ١٨٧١، أصبحت الصور الفوتوغرافية أداة مهمة في يد الدولة الحديثة لمراقبة شعبها والسيطرة عليه...ومهما كانت القيود...فإن الصورة- أية صورة- تبدو في علاقة أشد براءة- ومن ثمّ أشد دقة-مع الواقع المرئي مقارنة ببقية الموضوعات المتسمة بالتقليد والمحاكاة»(٦٤).

ب- مرحلة التزوير أو تزييف الواقع: وهي المرحلة التي سادت خلال القرنين الثامن والتاسع عشر. وقد كانت الصورة في هذه المرحلة تهدف إلى خلق نموذج مثالي للواقع أو الطبيعة عن طريق الإنتاج الصناعي الدقيق، وهو الشيء الذي أدى إلى تصدع الفوارق والتمايزات بين الأصل ونسخته. يقول وليام إيفينز William Ivins عن تلك الفترة: «بدأ القرن التاسع عشر باعتقاد أن كل ما هو منطقي حقيقي، وانتهى بالاعتقاد بأن كل ما له صورة فوتوغرافية هو الحقيقة

وحده»[٦٥]. وقد بدأت فكرة التشويه أو التحريف في الظهور تدريجيا. وقد كان الفن مؤشرا جيدا لهذا التحول، فقد ظهرت المدرسة الباروكية في الفن بجنوحها نحو غرائبية الأشكال والاهتمام بالتفاصيل المنمقة. على أن استشراء عمليات النسخ لم تفضِ في النهاية إلى التشكيك في الأصل أو النموذج أو في علاقة الحقيقي بالمزيف. وقد أطلق بودريار على هذه المرحلة النسق الأول للصورة المزيفة First Order Simulacrum.

ت- مرحلة الإنتاج الآلي المتسلسل: وهي المرحلة التي تمتد حتى النصف الأول من القرن العشرين. وقد كانت هذه المرحلة مواكبة لاكتشاف فن السينما، وتطور العديد من التقنيات المرتبطة بصناعة الصورة. وقد انتشرت في تلك المرحلة صناعة النسخ التي بدأت تهدد باحتلال مكانة الأصل، وهو ما استشرفه فالتر بنيامين في مقالته «العمل الفني في عصر الاستنساخ الآلي». غير أن بودريار يرى أن مفهوم النسخ أو الاستنساخ لا يمكن حصره في إطار الأعمال الفنية فقط، بل تجاوز ذلك تدريجيا، وأصبح مفهوما معتمدا في المجال الصناعي أيضا، فالسيارات والطائرات والملابس وحتى المباني، لا يمكن تمييزها عن نماذجها الأولية التي أخذت عنها؛ ولذا يصعب أيضا وسمها بالتزييف أو التزوير.. ويطلق بودريار على هذه المرحلة النسق الثاني للصورة المزيفة Second Order Simulacrum.

ث- اختفاء المصدر وصناعة الصورة مع الخبر: تلك هي المرحلة الأخيرة التي يحددها بودريار، أي مرحلة النسق الثالث للصورة المزيفة Third Order Simulacrum. وقد ظهرت تلك المرحلة مع ظهور ثقافة ما بعد الحداثة في النصف الثاني من القرن العشرين. يقول ريجيس دوبري «عبر الفوتوغرافيا والسينما والتلفاز والحاسوب، استطاعت آلات البصر في قرن ونصف من

الزمن، وبانتقالها من الكيميائي إلى الرقمي، أن تحتوي الصورة القديمة التي يصنعها الإنسان بيديه. وقد نتجت عن ذلك شاعرية جديدة، أي إعادة تنظيم عام للفنون البصرية. وفي هذه الرحلة دخلنا في عصر الشاشة بوصفه تقنية وأخلاقية لا تشكل ذروة مجتمع الفرجة، وإنما تعلن عن نهايته»[٦٦].

وفي سياق مشابه يوضح المؤرخ البريطاني أرنولد توينبي (1975-1989) Arnold Tynbee في نص نشر له عام 1973 أن مسار الإنسانية قد جرى على مراحل ثلاث: أثناء المرحلة الأولى، والتي تعود إلى ما قبل التاريخ، كانت الاتصالات بطيئة للغاية، ولكن تطورات المعرفة كانت تسير ببطء هي الأخرى، بحيث إن كل جديد كان أمامه ما يكفي من الوقت لينتشر عبر العالم قبل أن يطرأ جديد آخر. فكانت المجتمعات الإنسانية تمتلك درجة متقاربة من التطور- والكثير من الخصائص المشتركة. وأثناء الحقبة الثانية، كان تطور المعارف أسرع من انتشارها، بحيث أصبحت المجتمعات الإنسانية أكثر تمايزا واختلافا، وقد دامت هذه الفترة عدة آلاف من السنوات. ثم بدأت الحقبة الثالثة، والتي تقدمت أثناءها المعارف بصورة متسارعة، حتى أصبحت معها المجتمعات الإنسانية أقل فأقل تمايزاً[٦٧].

٨- ماهية الواقع الفائق:

ذهب بودريار إلى أن هناك صورة جديدة فاتنة للثقافة المعاصرة في انتشار اليوم. فإذا كانت الحضارة الغربية في النصف الثاني من القرن العشرين قد أعلت من شأن المشهد والصورة وجعلت منهما وسيطا مهماً من وسائط المعرفة؛ فإن ما حدث الآن ونتيجة لهذه المكانة التي احتلتها الصورة، هو غياب الواقع وتواريه خلف عالم من الصور. انكمش الواقع وتضاءل حجمه حتى بات صورة شاحبة، وما لبثت هذه الصورة أن انمحت بالكامل حتى أصبحت غير ذات وجود، وفي المقابل زادت سطوة وهيمنة الصورة التي كان ينظر إليها على أنها محاكاة لعالم الواقع، فأصبحنا

نعيش في عالم مليء بالصور غير ذات الأصل، صور معلقة في فضاء خاص بها، هذا الفضاء يتمدد باستمرار وتزداد رقعته، إلى أن أصبح يحتل نفس الفضاء الذي كان يحتله الواقع، نوع من الإزاحة والاحلال إن جاز التعبير. على أن الفرق بين الواقع الجديد والواقع القديم، ليس فرقا في النوع، إنما فرق في الدرجة. بمعنى أن الواقع الجديد يمتلك من عوامل الجذب والإبهار ما لم يكن يمتلكه الواقع القديم، لذا فهو لا يقدم نفسه كواقع بديل فقط، بل أشد واقعية من الواقع القديم نفسه. إنه واقع فائق يتجاوز القديم، ويعلو عليه، بل وتصبح له مصداقية أكثر منه.

يصف بودريار الواقع الفائق بأنه «عالم الدوال المتحررة»[٦٨]. وهو يعتمد إلى حد كبير في هذه النقطة على إعادة توظيف نظرية عالم اللغة الشهير فريناند دي سوسير(1913 -1857) Ferdinand de Saussure. يفرق دي سوسير في نظريته بين الدال والمدلول، فيشير الدال عنده إلى الشكل اللغوي للكلمة، أما المدلول فيشير إلى المحتوى الواقعي لها، أي ما تجسده في الواقع أو ما تثيره من معنى لدى المتلقي. وعند دي سوسير ثمة علاقة وثيقة بين الدال والمدلول، بحيث إذا حضر الدال حضر المدلول. وإذا طبقنا مفهومي الدال والمدلول على الصورة نستطيع القول إن الصورة بمكوناتها الشكلية تكافئ الدال في حين أن المحتوى الموضوعي لها، أي الحدث أو الشيء الذي تجسده، هو بمثابة المدلول. ويرى بودريار أن الحياة الاجتماعية تحولت إلى صورة يقدمها الإعلام. والإعلام لا يقدم الواقع كما هو، ولا حتى صورة عنه، بل صورة عن صورة أخرى هي بدورها مولدة منه. ومعنى ذلك أن الدلالة التي يقدمها الإعلام، ومن ثمّ معنى الواقع، لا تعود مرجعيته إلى شيء آخر خارج ذاته. هذا بينما تفترض الدلالة (المعنى) وجود علاقة بين دال ومدلول، بين رمز وما يرمز إليه. وعندما يكتفي الرمز بذاته، ويكون هو مرجعية نفسه، يصبح ما يدل عليه هذا الرمز خارج نطاق الواقع الذي نعرفه، وبذلك يختفي الواقع، ويظهر الواقع الفائق. وقد استطاعت وسائل الإعلام في مرحلة

العولمة أن تخلق قدرا كبيرا من الرموز المشبعة بالمعاني الذاتية المرجعية التي لا علاقة لها بأي مدلول واقعي. وبناء على ذلك يرى بودريار أن العالم أصبح مجرد صورة نقلا عن صورة نقلا عن صورة....، وأصبح العالم مجموعة من عمليات الاصطناع والصور بلا صلة أو علاقة مرجعية مع أصل محدد في الواقع.

إن غياب ثنائية الرمز- الواقع يعني غياب الصلة بين الرمز والواقع، ومن ثمّ لا علاقة بين الرمز والحقيقة. ومن هنا فإن المصطنع يقوم على تدمير هذه المسافة، ما يعني أن الدال أو الرمز غدا كلي القدرة، مستقلاً بذاته، ومنكفئاً عليها، ولهذا لا يخفي أي حقيقة، بل يقدم نفسه على أنه هو الحقيقة. وهذا المعنى يؤكد عليه بودريار أيضا في كتابه التبادل الرمزي والموت (L'èchange symbolique et la mort (1976 عندما يستقي مثالا على فكرته من فن الرسم «إن نسخة اللوحة تحافظ على علاقة مرجعية مع الأصل، فنسخة اللوحة لا تستمد معناها سوى من اللوحة، بينما المصطنع لا يفعل غير اصطناع مصطنعات أخرى: هنا يختفي مفهوم الأصل برمته، ويختفي أيضا مفهوم الحدث والحقيقة، بحيث لا يبقى مجال لغير المصطنعات»[٦٩].

في هذا الواقع الفائق إذن لم تعد العلامات تمارس دورها المعهود في تمثيل الأشياء أو الإشارة إلى نموذج خارجي، بل أصبحت لا تمثل شيئاً سوى نفسها، ولا تحيل سوى إلى علامات أخرى «لقد أصبحت الصورة تسيطر بطريقة رمزية على العصر، ولم يعد من الممكن أن نتكلم عن الصورة والحقيقة، أو وسائل الإعلام والمجتمع، فكل من هذه الثنائيات قد غدا متشابكا بدرجة كبيرة، حتى أنه قد صار من الصعب وضع خط فاصل بينهما، وبدلا من أن تشير وسائل الإعلام إلى العالم الحقيقي، نجد أن أغلب ما تنتجه يشير إلى صور أخرى»[٧٠]. أي أنها تخلت عن كونها تمثل موضوعا محددا، واقتصرت مهمتها على الإحالة إلى صور أخرى تصطف معا لتكون موضوعا مزيفا لا علاقة له بالواقع الخارجي، «إن الصور الآن لم تعد تعبر عن موضوع ولا عن واقع شيء، وإنما عن الإنجاز التقني وحده تقريبا.إنه الوسيط التصويري الذي يتحرك...الناس يعتقدون

أنهم يصورون مشهدا، إلا أنهم ليسوا في حقيقة الأمر سوى منفذين تقنيين لهذا التخيل الافتراضي اللانهائي للأداة. فالافتراضي هو الأداة التي لا تطلب سوى التشغيل، التي تقتضي التشغيل واستنفاد كل إمكانياتها»[٧١].

من ناحية أخرى ثمة جانب تراجيدي يؤكد عليه بودريار في تحليله للإعلام المعاصر، إذ يوضح أنه وسيلة للانفصال لا للاتصال. يذهب الاعتقاد الشائع حول وسائل الإعلام إلى أنها وسائل اتصال ونقل للرسائل والمعلومات ووسيلة للشفافية، إلا أنها ليست كذلك. يفترض الاتصال وجود علاقة تبادلية بين مرسل ومستقبل، بحيث يتبادل الطرفان الإرسال والاستقبال كما في الحوار بين شخصين، لكن وسائل الإعلام مرسلة فقط دون أن تكون مستقبلة لرسائل مماثلة للتي ترسلها. فمع وسائل الإعلام الحديثة نشهد علاقة اتصال ذات طرف واحد واتجاه واحد. وليس مما يسمى باستجابة الجمهور مما يرقى إلى أن يكون طرفا ثانيا لوسائل الإعلام، وما يقال عن تغذية مرتجعة feedback تستقبلها وسائل الإعلام من الجمهور ليس إلا قياسا لتأثير الإعلام على شاكلة القياس السيكولوجي لردود الأفعال المسمى اختبار بافلوف[٧٢].

لتوضيح ذلك يعود بودريار إلى نظرية الاتصال عند رومان ياكبسون Roman Jackobson (1896- 198) المكونة من ثلاثة عناصر:

يذهب بودريار إلى أن الرسالة تحررت من المرسل وأصبحت تمارس دورها كجزء من واقعها الفائق، أي أن الرسالة أصبحت ذاتية الفعل ومكتفية بذاتها، هي ذاتها الرسالة والمرسل في آن واحد. وقد يقوم المرسل إليه بإعادة توجيهها مرة أخرى، وفي كل مرة تحمل بمعان جديدة، ويعاد توظيفها بصورة دائرية لا تنتهي. ما تنتجه الرسالة في النهاية من معان وما تحمله من دلالات وما تثيره من ردود أفعال يدور كله في فلك الواقع الافتراضي، «فما ينتجه الإعلام ليس إضفاء الطابع الاجتماعي، بل العكس تماما؛ أي انفجار الاجتماعي في الجماهير. وليس هذا سوى توسع عياني كبير لانفجار المعنى على المستوى المجهري الصغير للدوال...وما يعنيه هذا هو أن محتويات المعنى جميعا تغدو ممتصة في شكل الوسيط المسيطر الوحيد. فالوسيط وحده هو االذي يمكنه أن يصنع حدثا، مهما تكن المحتويات»[٧٣]. ويرى بودريار أن محتويات الوسيط (كالتلفزيون مثلا) يتم تحييدها بحيث لا يمكن لأي رسالة حقيقية أن ترسل من خلاله، فهنالك، كما يقول بودريار «انفجار الوسيط ذاته في الواقعي، وانفجار الوسيط والواقعي في ضرب من السديم الواقعي المفرط، الذي لا يعود ممكنا فيه حتى أن نحدد تعريف الوسيط أو فعله المميز»[٧٤].

بالإضافة لذلك ثمة تحول حدث في علاقات التبادل بين المرسل والمستقبل. فوسائل الاتصال تجاوزت وظيفتها إلى حد ما، كما عبر عن ذلك ماكلوهان McLuhan. تجاوزت المحتوى والرسالة والذات المتصلة والجوهر الطبيعي لعملية الاتصال، وركزت فقط على الوسيلة «فالإستراتيجيات التي تتمركز حول الوسط وميديا الاتصال قد أصبحت أكثر جوهرية من الإستراتيجيات التي تتمركز حول المحتويات نفسها»[٧٥]. يقصد بودريار بذلك أن طريقة توصيل المحتوى الإعلامي أصبحت أكثر أهمية من المحتوى نفسه.

ويرى بودريار أن المحتوى الإعلامي نفسه قد تضاعف وتكاثر بطريقة ذاتية الفعل، طريقة تشبه «لاأريد أن أقول السرطان، ولكنه شيء ما مشابه لذلك. هناك

نوع من الاستقلال الذاتي الآن لأنظمة الصور وأنظمة الخطاب التي أصبحت لها اليد العليا على المعنى»[٧٦]. إن الحدث ما أن يتحول إلى مادة إعلامية يفقد واقعيته الخاصة، ويتخذ مكانه في فضاء الواقع الفائق، ولن تستطيع أي قوى أن تعيده إلى مداره الأصلي مرة أخرى، «كل واقع وفعل معاصرين، أيا ما كان كنههما تاريخيا أو سياسيا أو ثقافيا، تمنحهما صفاتهما الإعلامية الكامنة فيهما طاقة حركة تعمل على لفظهما من مداريهما الأساس وفضاء معنيهما الحقيقي، وتدفع بهما إلى فضاء شبيه يفقدان فيه كل معنى لهما بقدر ما يفقدان فيه كل قدرتهما على العودة إلى فضائهما الحقيقي»[٧٧]. وفي بعض الحالات لا تكون الأحداث قد وقعت أصلاً، إنها تكون حدثت على مستوى الشاشة فقط. هناك ما يمكن أن نطلق عليه أحداث شاشة، وليست أحداثاً أصيلة يمكن الوثوق فيها. والواقع أنه من الصعوبة بمكان الحديث الآن عن مفاهيم كالأصالة والثقة في وقوع الأحداث.وهنا يمكن للمرء أن يتساءل إلى أجل غير مسمى عن درجة ومعدل الواقع الذي يتم عرضه، إنه يكون في غالب الأمر شيئاً آخر غير الذي يحدث «وتدور الدوائر، ويمكنها أن تغذي نفسها من أي شيء، ويمكنها أن تلتهم أي شيء، وكما قال بنيامين عن أعمال الفن، إنك لا تستطيع أبداً أن تعود إلى المصدر، لا يمكنك أبداً أن تستجوب حدثا أو شخصية أو خطابا عن درجته في الواقع الأصلي. إن هذا هو ما أسميه الواقع الفائق. وجوهرياً هذا هو المجال الذي لم نعد قادرين فيه على تحقق الواقع واللاواقع، أو ما هو حقيقي وما هو غير حقيقي. ويمكننا أن ندور في هذا المجال، والمجال الأكبر حيث لم يعد للأشياء مبدأ للواقع بعد الآن»[٧٨].

هل تحولت ذوات البشر إلى صور؟ يجيب بودريار بالإيجاب. حقا إن هذا لم يحدث على المستوى المادي أو التقني، لكن الإنسان، كمستمع ومشاهد لوسائل الإعلام، يغدو كما لو كان محطات للبث لتلك الوسائل كافة. حتى الحوارات التي تدور بين البشر هي في حقيقة الأمر حوارات تدور بين وسائل الإعلام المختلفة.. حوارات إعلامية معكوسة إن صح التعبير.

صورة توضح كيف يزيف الإعلام حقيقة الحدث

لكن كيف يحدث هذا التأثير؟ كيف يعمل الإعلام على تشكيل النسق المعرفي والقيمي عند الإنسان؟

قبل أن يكون أحد معاني الكلمة الفرنسية information واشتقاقها من اللاتينية informa تعني الإعلام والإخبار كان معناها التشكيل أو منح الهيئة لشيء ما، ومن ذلك الفعل بالفرنسية informer الذي يعني شكّلا وكيفا. والواقع أن هذا الأصل اللغوي على علاقة ماهوية بطبيعة الإعلام المعاصر، الذي لا يعني بأي حال نقل الواقع أو الحدث كما هو، بل يعني تشكيل الحدث وإكسابه هيئة ما. ثمة مقولة إعلامية شهيرة مؤداها أنه إذا لم توجد كاميرا في موقع الحدث فإن الحدث لم يقع. وثمة قاعدة إعلامية أخرى تقول «ليس المهم أن تنقل الخبر، ولكن المهم كيف تنقل الخبر»، إن حاصل جمع هذه المقولة وتلك القاعدة يكشف لنا عن طبيعة الإعلام الأنطولوجية والإبستمولوجية، فالكاميرا تمنح الحدث صفة الوجود، وفي الوقت ذاته تعمل الكيفية التي يتم نقل الحدث من خلالها على تشكيل المنظور المعرفي للمشاهد الآن ومستقبلا.

والواقع أن شاشات التلفاز وأثير الإذاعات ووسائل الإعلام كافة والاتصال الأخرى تروج الرسائل والرموز، وترسي مصفوفة جديدة من القيم أو تخلخل النسق القيمي السائد في مجتمع ما بطرق متنوعة تهدف إلى مخاطبة أكبر قاعدة ممكنة من الجماهير[٧٩]. وبمرور الوقت يتبنى المشاهد أو المتلقي الرموز والرسائل والقيم الجديدة ويدرجها في جهازه القيمي- السلوكي، ويحدد من خلالها طريقة توجهه في العالم والحياة، بحيث تشكل مجموع هذه الرسائل والرموز والقيم طريقة المشاهد في علاقته مع نفسه والآخرين والعالم. فما يحدث إذن يتمثل في أن الإعلام يكيف الناس ويدفعهم ليندرجوا في النماذج القيمية والسلوكية التي يخلقها ويطرحها للتداول. وعليه فإن ردود أفعال الفرد في الواقع لا تكون نابعة من داخله، ولا تكون نتيجة تفكير نقدي ودراسة تحليلية للمواقف، بل يتدخل فيها بصورة مباشرة المشاهد الإعلامية المتراكمة، فيغدو العالم في النهاية بجميع مفرداته تجليا لواقع فائق يتشكل من وسائل الإعلام والاتصال الحديثة.

إن الواقع الفائق، وفقا لبودريار، هو عالم لا معنى فيه لثنائية الصورة والواقع، عالم يعيش فيه الإنسان وفقا لشيفرات مشهدية اندرجت في بنيته الإدراكية. فالرمز هو الواقع، ما يعني أن الواقع الفائق امتص كل شيء وغدا مشبعا، والصورة أو المشهد المكتفي بذاته هو الذي يحدد بنية المجتمع، بإلغاء أي مسافة بين الدال والمدلول، إلغاء أي مرجعية، ومن هنا تقليص أي فاعلية نقدية، حتى فاعلية اكتشاف الأخبار المتناقضة داخل وسيلة الإعلام[٨٠].

في دراسة حملت عنوان «الرؤية الإعلامية» نشرت في كتاب بؤس العالم La Misère Du Monde (1993) ينطلق باتريك شامباني[٨١] في رؤيته لوسائل الإعلام من منطلق مشابه لبودريار. فيذهب إلى أن الأحداث والكوارث كافة لا تتمتع بالقدرة نفسها على المرور عبر الإعلام، ولا تسمح جميعا (وفي أحيان كثيرة لا

يُسمح لها بذلك) بتغطيتها بالدرجة نفسها. هذا من جهة، ومن جهة ثانية، تتعرض تلك الظواهر التي تجد سبيلها إلى التغطية إلى عدد من التشويهات والتزييفات ما أن تتعهد بها وسائل الإعلام. ذلك أن هذه الأخيرة لا تكتفي بتسجيلها، بل لابد أن تمارس عليها عملا من البناء وإعادة التهيئة يعتمد في درجته ومداه على المصالح الخاصة بهذا القطاع من الأنشطة (قطاع الإعلام الذي تظل له مصالحه الخاصة وإستراتيجياته التي يمليها عامل المنافسة التجارية بين مختلف قنواته من جهة، وانخراط هذه القناة أو تلك في هذه الأيديولوجية المهيمنة أو تلك من جهة أخرى. إن وسائل الإعلام تعالج على الفور، والحدث لا يزال بعد في مهده، لتقدم عنه تمثلا اجتماعيا يظل يفرض نفسه رغم التكذيبات اللاحقة التي يقدمها أحيانا سياق الحدث نفسه، نتائجه، أو النظرة الملقاه عليه بأناة. ذلك أن هذا التمثل، مهما كان بعده عن الواقع، لا يقوم في الغالب إلا بتدعيم تأويلات جاهزة ومعدة سلفا، وتقوية الأحكام المسبقة ومضاعفتها، وفي ظل هذا الوضع يتم التلاعب بجميع الأحداث: تحويل تظاهرة صغيرة إلى حدث كاسح، أو تهميش حدث جدير بالاعتبار واختزاله إلى حدث عديم القيمة وغير ذي بال.

في سياق مشابه يقدم لنا عالم الاجتماع والسياسة جاك إيلول[٨٢] J. Elul (1912-1994) تحليلا نقديا للسياسة والرأي العام في عصر الإعلام يتبين منه الدور الأيديولوجي الجديد لوسائل الإعلام. فإذا كان للرأي العام دور أساسي وكبير في تشكيل السياسات، فيجب علينا في البداية تحليل العناصر التي تشكله، أي الوقائع والمعلومات. يذهب إيلول إلى أن الوقائع المشكلة للرأي العام لا تتمتع بالحياد والنقاء المفترض فيها، فالوقائع لا تصبح وقائع إلا بعد عملية معالجة من قبل وسائل الإعلام، ولا يتقبل الرأي العام شيئا على أنه واقعة إلا إذا اتفقت مع ما يفهمه من الواقعة، أي مع ما لديه من نماذج Patterns وأنماط جاهزة

Stereotypes صنعها الإعلام نفسه. ومن هنا تكون الوقائع التي صنعها ونقلها الإعلام هي نفسها العناصر والخيوط المكونة لشبكة الأيديولوجيا. فالأيديولوجيا لا تزيف وقائع ومعلومات، بل تعمل على تشكيلهما منذ البداية.

يقارن إيلول بين الوقائع والمعلومات في المجتمع التقليدي والمجتمع الحديث. فالرجل الذي ينقل إلى قبيلته أخبارا من القبائل الأخرى أو عن المناطق التي زارها، أو التجار الذين ينقلون لمجتمعهم أخبارا عن مجتمعات أخرى لا يؤثرون في فهم ورؤية مجتمعهم لنفسه؛ فهذه الأخبار مجرد شذرات منفصلة عنهم، ولا تشكل جزءا من عالمهم الاجتماعي، ويظل الاحتكاك المباشر بالمجتمع هو الوسيلة الأساسية لمعرفته. أما في المجتمع الحديث ونتيجة لتقدم وسائل الإعلام فإن ما يتلقاه المرء من أخبار ومعلومات هو الذي يشكل رؤيته للعالم ولمجتمعه الذي يعيش فيه. وعلى الرغم من أن المرء يذهب ويجيء ويتحرك عبر العالم كله إلا أنه يخبره بطريقة غير مباشرة، فهو يعيش في عالم تمت إعادة ترجمته وتحريره، ومن ثمّ لم تعد لديه صلة مباشرة بالعالم الحقيقي، وحتى الوقائع والأحداث التي عاشها بنفسه وشاهدها تحدث أمام عينيه سوف يرى أنها تنقل إليه عن طريق وسائط إعلامية: الصحف، الإذاعة، التليفزيون، الإنترنت. وسوف يرى وصفا وتعليقا وتفسيرا وتحليلا لما عاشه بالفعل، وغالبا ما سيؤثر عليه الحدث الذي تم توصيله بهذه الطريقة أكثر من تأثره بخبرته الشخصية، فهذه الأخيرة لن تصمد أمام الصورة التي ينقلها الإعلام. وعلى عكس الاعتقاد الشائع يذهب إيلول إلى أن توافر المعلومات الصحيحة لا يؤدي بالضرورة إلى تشكيل واقعة سياسية، ومن ثمّ إلى رأي عام، فهناك حالات كثيرة توافرت للناس فيها المعلومات الصحيحة والكافية، لكنها لم تؤد إلى ظهور رأي عام. إن تشكيل الرأي العام مسألة دعاية (أو بروباجاندا)؛ فيجب أن تُحمَّل المعلومات بعناصر عاطفية وانفعالية ورمزية حتى يتشكل الرأي العام.

ليست الوقائع هي الأحداث الفعلية، بل ما تمت ترجمته إلى كلمات وصور. ويضرب إيلول مثلا على ذلك بغزو جيش لدولة أخرى؛ فرجل الشارع البسيط الذي رأى الحدث أمامه لم يشاهد إلا جيشا دخل مدينته، وهو لا يدرك أن ما رآه غزوا أجنبيا لبلاده إلا عن طريق الإعلام. فالرجل لم يشاهد واقعة بل حدثا، ولا يتحول هذا الحدث إلى واقعة حقيقية قائمة إلا عن طريق الإعلام. فالواقعة هي ما تمت معالجته لإضفاء طابع العمومية عليه كي يتمكن المرء من إدراكه مباشرة؛ لأن الإدراك يكون عن طريق العموميات والكليات لا الجزئيات كما تذهب نظرية الجشطالت في علم النفس؛ وهي أيضا ما تم نقله لأناس كثيرين عن طريق وسيلة اتصال جماهيرية. ومعنى هذا أن الواقعة هي ما أضفيت عليها تلوينا خاصا غير حاضر في أعين من شاهدوا الحدث، وهي ما ألحقت بها تحليلات، وحملت بمعان ومشاعر حتى تكون مادة للجمهور؛ وإذا لم تترجم الأحداث المبعثرة والمشتتة بهذه الطرق والوسائل، وأضفي عليها هذه الخصائص، لن تصبح وقائع، ولن تكون عناصر لتشكيل وبناء رأي عام.إن استقبال المرء للوقائع وفهمها وتفسيرها يعتمد على ما لديه من أنماط جاهزة Stereotypes صنعها الإعلام، بحيث إنه لن يصدق الوقائع التي لا تتفق مع هذه الأنماط أو تعارضها، بل إن تلك الأحداث التي تتعارض مع أنماط فهمه واستقباله لن يكون لها تأثير يذكر عليه وسوف ينساها بسرعة.

في كتابه «المتلاعبون بالعقول Mind Managers» يرى هربرت شيللر Herbert Schiller (1919-2000) أن وسائل التضليل مرتبطة ارتباطا رئيسا بامتلاك رأس المال. فتتم السيطرة على أجهزة المعلومات وفق قاعدة بسيطة من قواعد السوق، فامتلاك وسائل الإعلام والسيطرة عليها، شأنه شأن الملكية الأخرى، متاح لمن يملكون رأس المال، والنتيجة الحتمية لذلك أن تصبح محطات الإذاعة وشبكات التلفزيون والصحف والمجلات وصناعة السينما ودور النشر مملوكة جميعها لمجموعة من المؤسسات المشتركة والتكتلات الإعلامية ويصبح

الجهاز الإعلامي جاهزا للاضطلاع بدور فعال وحاسم في عملية التضليل. وتحت غطاء حماية الملكية الخاصة وحراسة رفاه الفرد وحقوقه يتم بناء مؤسسات كاملة للتضليل الإعلامي. ولكي يؤدي التضليل الإعلامي دوره بفعالية أكبر لا بد من إخفاء شواهد وجوده، أي أن التضليل يكون ناجحا عندما يشعر المضللون بأن الأشياء هي على ما هي عليه من الوجهة الطبيعية والحتمية، أو بعبارة أخرى: إن التضليل الإعلامي يقتضي واقعا زائفا هو الإنكار المستمر لوجوده أصلا. ويبدو في الظاهر أن ثمة تنوعاً كبيراً في البث الإعلامي مستمدا من العدد الكبير للصحف ومحطات الإذاعة والتلفزيون، ولكن النتيجة كما لو كان ثمة مصدر واحد، فالمادة الترفيهية والأخبار والمعلومات العامة والتوجهات والأفكار يجري انتقاؤها جميعا من الإطار المرجعي الإعلامي نفسه من جانب «حراس» للبوابة الإعلامية تحركهم دواع تجارية لا يمكن التخلي عنها، وقد يختلف الأسلوب والتعبير المجازي، لكن الجوهر واحد، فقد تبين أن من بين الأساطير الشائعة عن التلفزيون الأمريكي أنه يعمل بوصفه ديمقراطية ثقافية تستجيب كلية لإرادة أغلبية المشاهدين فيما يتعلق باستمرار برامج معينة واختفاء أخرى، والأدق أن يقال أنه يمثل رغبة واتجاه المعلنين، وأن المصمم الحقيقي للبرامج هو صناع المواد الغذائية والأدوات المنزلية ومستحضرات التجميل والسيارات والأدوية، والواقع أن برامج كثيرة اختفت برغم شعبيتها والإقبال عليها، ولكنها لم تجذب اهتمام المعلنين.وهكذا يظل الجمهور في دوامة من الأحداث والتدفق والاستحواذ، ولا يجد فسحة للتأمل والتفكير والتحليل، ويقدم إليه الوعي جاهزاً، ولكنه وعي مبرمج ومعد مسبقا باتجاه واحد مرسوم بدقة. وعندما يجد البعض فرصة للتساؤل والشك فإنهم يتحولون إلى أقلية تفكر عكس التيار، وتخالف المجموع العام، وتسعى لهدم النظام. وقد يضطرون (وهذا ما يحدث غالبا) إلى إخفاء تساؤلاتهم وقناعاتهم،

ويتظاهرون بأنهم مثل كل الناس، ويقتلون بالتدريج ملكة التساؤل والنقد(٨٣).

وبالعودة إلى بودريار سنجده ينظر إلى الإنسان المعاصر وكأنه سيزيف المحكوم عليه بالوقوع في دائرة التكرار اللانهائي عديم الجدوى. فكل ما يحيط به وسائط ووسائل تحيل إلى الواقع لا الواقع ذاته حتى أصبح «يعيش في نمط إحالي من الوجود referential. لم يعد أحد يعيش في الواقع الحقيقي بل في عالم يشير إلى الواقع الحقيقي فقط. «والحقيقة أن الإنسان المعاصر قد رضي بأن يستعيض بالنسخة عن الأصل، وبما يحاكي الواقع عن الواقع الحقيقي»(٨٤).

وإذا كان الحال كذلك، فما طبيعة العلاقات الإنسانية في ظل الواقع الفائق؟ ما طبيعة العلاقة التي تربط الأنا بالآخر؟ يتناول بودريار هذا الموضوع في أماكن متفرقة من أعماله، وهو يقوم بالتمييز بين الإنسان المرآة والإنسان الشاشة(٨٥). الإنسان المرآة هو الذي ينعكس في الآخر من خلال التفاعل والتواصل المتبادل، أما الإنسان الشاشة فهو العارض لموضات وتقاليع والكاشف في سلوكه عن ثقافة الاستهلاك، فهو شاشة عرض لهذه الثقافة. شهد القرن العشرون تحول الإنسان من كونه إنسان مرآة إلى إنسان شاشة. والفرق بينهما أن الإنسان قبل عصر الإعلام كان مرآة لأخيه الإنسان، وكي يكون الإنسان مرآة للآخر يجب أن يكون هذا الآخر حاضرا في مواجهة الأنا في علاقة تفاعل متبادل، حيث تنعكس أفعال الأنا على الآخر والعكس. أما مع الإنسان الشاشة فتغيب العلاقة التفاعلية المباشرة ويتحول الإنسان نفسه إلى النموذج الأساسي لعصر الإعلام، وهو الشاشة، حيث يصبح عارضا لموضات أزياء ولأنماط من الحياة أعدها له المجتمع الاستهلاكي سلفا. وهنا تختفي العلاقة المرآوية الانعكاسية التي تتضمن التفاعل بين الأنا والآخر، ولا يبقى إلا ذلك الإنسان العارض والمؤدي لأدوار role performer محددة سلفا، لا القائم بممارسة praxis أو فعل action، يقول بودريار «بطريقة أو بأخرى ليست هناك

شاشات ومحطات فقط بالمعنى التقني، لكننا أنفسنا مستمعون ومشاهدون للتلفاز نصبح محطات لكل هذه الشبكة من الاتصالات. نحن أنفسنا شاشات. لم يعد المتحاورون كائنات بشرية، ويبدو أن هذا أمر مخزٍ، لكنه كما اللعبة استقرت من شاشة لأخرى. إنه في الغالب حوارات بين المحطات أو الدوائر أو بين وسائل الإعلام المختلفة. هو بطريقة ما حوار معكوس، وسيط مع نفسه، إنه هذا التناول المكثف، ذلك النوع من المرجعية الآلية للإعلام الذي يشملنا في شبكته. وفي الوقت الحاضر يبدو الاختلاف بين الإنسان والآلة أمرا من الصعب جداً تحديده»[٨٦].

أحد أعمال بودريار الفوتوغرافية التي تشير إلى التكرار المنتظم للشيء ذاته

كانت الثقافة الأمريكية بالنسبة لبودريار نموذجاً مثالياً متحققاً للواقع الفائق. ولهذا السبب خصص بودريار أحد مؤلفاته «أمريكا L'Amérique»؛ لتتبع مظاهر هذا الواقع بغية تحليلها. يذهب بودريار إلى أن حقيقة الولايات المتحدة إنما تتشكل كشاشة عملاقة.. شاشات العرض في كل مكان، وأغلبها في المدينة، أفلام

وسيناريوهات رائعة تصور المواقع بطريقة خاصة، خصوصاً إذا كانت تمتلك القدرة على جذب السياح، ويتم «إلباسها» صوراً خيالية مطلوبة، فالقلاع التاريخية التي تعود إلى العصر الوسيط تقدم إقامة نهاية إسبوع تامة (طعام، أزياء) لكن من دون حرارة الأصل طبعاً. والاشتراك الزائف في هذه العوالم المتعددة له آثار فعلية في الطرائق التي تنتظم بها هذه العوالم. وبحسب المروجين الأمريكيين فقد بات ممكناً أن تعيش العالم القديم في يوم واحد وبدون الاضطرار إلى الذهاب إلى هناك. فالجغرافيا نفسها تحولت إلى مجموعة من الصور تشاهد على شاشات العرض. ونسخ هذه الصور الزائفة في حياتنا اليومية يجلب معاً عوالم مختلفة في المكان والزمان. هذه العوالم يتم في الغالب محاكاتها على أرض الواقع بصورة مجزأة ومختزلة، بحيث يصبح الواقع ذاته حشداً من الصور المتراصة التي لا علاقة لها ببعضها. شيء شبيه بتقنية الكولاج Collage في فن التصوير المعاصر «تبدو المدينة الأمريكية كأنها خرجت للتو من الأفلام. ولكي تكتشف سرها، لا ينبغي أن تبدأ من المدينة وتتحرك قدما إلى الداخل نحو الشاشة، بل ينبغي أن تبدأ من الشاشة وتتحرك إلى الخارج صوب المدينة. ذلك هو المكان الذي لا تتخذ فيه السينما أي شكل استثنائي، بل تكتفي بأن تخلع على الشوارع والبلدة بأكملها جوا أسطوريا[٨٧].

٩- الواقع الفائق في المجال السياسي:

كان المجال السياسي حاضرا بقوة في تحليلات بودريار من حرب الخليج الأولى إلى أحداث الحادي عشر من سبتمبر. وربما جاءت شهرة بودريار الكبرى في أوائل التسعينيات عبر نشره لمجموعة من المقالات التي كان موضوعها حرب الخليج الأولى، فقد استرعت هذه المقالات انتباه العديد من المثقفين والمفكرين نظرا لغرابة الطرح الذي قدمه. وقد بدت أطروحة بودريار للوهلة الأولى سطحية، لذا لاقت استهجانا كبيرا من قبل البعض[٨٨] الذين رأوا فيها تسفيها لحدث كان

ينبغي أن يؤخذ على محمل الجد. فبعد حوالي ما يزيد عن عشر سنوات من العمل حول مفهوم المحاكاة والصور الزائفة، وبالتحديد في العام ١٩٩٥ عنون بودريار أحد مؤلفاته بـ»حرب الخليج: لم تقع»[٨٩]. نشر الكتاب في البداية بصورة مجزأة على شكل مقالات في جريدة ليبراسيون الفرنسية، إبان فترة حرب الخليج الأولى(حرب تحرير الكويت). وهو يتألف من ثلاث مقالات: «حرب الخليج لن تقع»، «حرب الخليج: هل هي واقعة حقاً؟»، و«حرب الخليج لم تقع». ويتلخص سجال بودريار، في جوهره، في أن منفذنا الوحيد إلى حقيقة الحرب هو الإعلام. والحرب، مثل أي شيء آخر، هي قطعة من الخطاب الإعلامي الذي يخلق لنا باستمرار عالما لا واقعيا. لذا فحملة حرب الخليج كلها لا تعدو كونها تطويراً للعبة من ألعاب الفيديو، فهي «سيناريو» فوق واقعي. وحتى الذين هم في السلطة من صناع القرار، كانوا يتابعون الحرب من على شاشة الـ «سي. إن. إن». فالتغطية الإعلامية والصور التي تنقلها هي التي تصنع الحرب، بل إنها هي الحرب. ذلك أن الانطباعات التي تخلفها لا تؤثر على جماهير المشاهدين وحدهم، بل أيضاً على مدبري الحرب.

لقد ذهب بودريار إلى أن الهدف من حرب الخليج لم يكن هدفا سياسيا كما كان الحال مع الحروب السابقة، بل كان هدفا استعراضيا في المقام الأول. تضخيم الحدث بصورة تتجاوز واقعيته حتى يحدث التأثير النفسي المطلوب؛ «لقد غدا الهدف مكانة الحرب ومستقبلها عوضا عن واقعيتها، إثبات وجودها المفرط وترسيخ هذا الوجود في العقول أكبر وقت ممكن، وفي الواقع فإن تلك المهمة قد افتقدت إلى الكثير من المصداقية»[٩٠]. من هنا وفقا لبودريار يظل التساؤل قائما: هل كنا نشاهد الحرب كما هي فعلاً على شاشات الأخبار؟ أم كان المشاهدون يشاهدون واقعا افتراضيا للحرب؟

صورة واحدة بمدلولات مختلفة.. يتوقف المعنى فقط على طريقة العرض

ثمة أمثلة عديدة أخرى قدمها بودريار مشابهة في مضمونها للمثال السابق. غير أننا من الممكن أن نوظف مفهوم بودريار للواقع الفائق في تحليل بعض الظواهر داخل المجال السياسي:

أ - اعتادت الولايات المتحدة الأمريكية منذ تولي جورج واشنطن رئاسة البلاد أن يتم تنصيب الرئيس الجديد بمراسم احتفالية حافظت عليها الولايات المتحدة الأمريكية منذ عام 1789 حتى الآن. وتصاحب هذه الاحتفالية مجموعة من الطقوس والبروتوكولات الغرض منها أن يتحول يوم التنصيب إلى يوم عظيم بالفعل في أذهان الشعب الأمريكي حتى لا ينساه التاريخ. والاختلاف الذي طرأ على هذه المراسم، منذ بدايتها حتى الآن، اختلاف يتعلق بمدى تطور «الميديا» فقط. وهنا يمكن أن نشير إلى ظاهرتين طاغيتين تكشفان عن طبيعة الحياة الأمريكية والمنطق الثقافي الذي يحكمها حاليا. هاتان الظاهرتان هما: طغيان قيم السوق وطغيان الروح الاستعراضية، بالمعنى الذي يحدده بودريار. فعندما نتأمل المناظرات الانتخابية التي تجري على شاشات التلفاز، ويتابعها الشعب الأمريكي والعالم كله تقريبا، يتبدى الاستعراض على النحو

الآتي: يقف المرشحان وسط ديكور تليفزيوني دقيق التصميم وظيفته الأساسية تحقيق الإبهار الذي يجعل الصورة مركزا يدور حوله كل شيء. ويرتدي أحد المرشحين ربطة عنق حمراء، أما الآخر فيرتدي ربطة زرقاء. ومن خلال متابعة المناظرة نكتشف أن كل مرشح يقوم بدور الممثل الذي يجتهد في توظيف طاقاته الأدائية وملكاته الشخصية حتى يجذب الانتباه. وكلا المرشحين يتصرف بحسب سيناريو جاهز سلفا، أعده فريق من الباحثين والمفكرين والمخرجين البارعين. وعلى نحو ما يحدث في جوائز الأوسكار، سوف يؤول كرسي البيت الأبيض في النهاية إلى أفضل ممثل وأفضل سيناريو وإخراج(٩١).

ب- المثال الثاني هو ما يمكن أن نطلق عليه وهم الديمقراطية عبر عملية الاقتراع، وهو ما يمكن أن نصوغه في التساؤلات الآتية: هل الديمقراطية تتمثل فقط في عملية الاقتراع؟ هل تمثل عملية الاقتراع تجسيدا حقيقيا للديمقراطية؟ أم أن الناخب يجد نفسه في النهاية محصورا بين خيارات، في الغالب خيارين فقط، محدودة للغاية، وينبغي عليه أن يختار من بينهما؟ ما يحدث في الحملات الانتخابية، خاصة في الولايات المتحدة الأمريكية، أن بعض الشركات الرأسمالية الكبرى تتبنى مرشحاً ما، إما أن يكون من الحزب الجمهوري أو من الحزب الديمقراطي، وفقا لمصالح تلك الشركات مع السياسة الاقتصادية التي يتبناها أيّ من الحزبين. وتتسابق تلك الشركات في إنفاق المليارات من أجل توجيه الرأي العام لصالح المرشح الذي تتبناه. من هنا يجد الناخب نفسه، في حقيقة الأمر، مدفوعا للاختيار كرد فعل طبيعي للحملات الدعائية الهائلة التي تتبناها تلك الشركات، ولا يكون اختياره، في معظم الأحوال، نابعا عن قناعة حقيقية بالبرامج الانتخابية للمرشحين، الأمر الذي يشكك في الطبيعة الديمقراطية لعملية الانتخاب برمتها، فهي في النهاية لا تعدو كونها تجليا لواقع إعلامي دعائي غير متحقق.

ت- ربما كان التوظيف السياسي لفن السينما أحد أبرز الأمثلة التي تكشف لنا كيف يكون مفهوم الواقع الفائق فاعلا في السينما، وفاعلا أيضا في تشكيل وعي الجمهور وسلوكه في العالم. وقد كانت- ولا تزال- السينما هي الوسيلة الكبرى التي تعتمدها الولايات المتحدة الأمريكية في نشر المشروع الأمريكي حول العالم. إذ تمتلك الولايات المتحدة أكبر كيان سينمائي صناعي على مستوى العالم، هوليوود. فمن خلالها يتم تصدير كل القيم التي من المفترض أن يتلقاها المشاهد في الدول الأخرى على أنها قيم أمريكية اصيلة، مثل: الجسارة والبطولة والسيطرة على العالم والتفرد، وغيرها من القيم التي تكرس جلوس الأمريكي على قمة العالم. على أن السينما الأمريكية لا تكتفي بهذا الدور فقط بل تقوم أيضا بإنتاج الصور النمطية عن الآخر وتصديرها للعالم بأسره (على سبيل المثال الصورة النمطية للعرب والمسلمين في السينما الأمريكية[٩٢]. ويؤدي التنميط إلى خلق صورة زائفة عن أشخاص أو مجتمعات بعينها، وبمرور الوقت تترسخ تلك الصورة في المخيلة الجمعية، بل والأكثر من ذلك أنها تترسخ في ذهن الآخر الذي تنمطه، بحيث تغدو رؤيته لنفسه انعكاسا لتلك الصورة النمطية، التي يحاول طوال الوقت الخروج منها، حتى لو كان ذلك عبر تخليه عن ثوابته وهويته[٩٣].

ث- مع العاصفة الأخيرة لتسريبات «ويكيليكس»، وقع المشهد العالمي في قبضة الواقع الفائق للأزمنة المعاصرة. فقد كشفت وثائق الويكليكس عن عالم آخر غير العالم الذي نعيش فيه ونتعامل مع ظواهره بوصفها ظواهر حقيقية. ومن ثمّ لم يعد الواقع الذي نعيشه فعلياً سوى مزيج من افتراضية الإنترنت (نموذجها تسريبات ويكيليكس) والواقع المادي الملموس في عوالم السياسة والاقتصاد والإستراتيجيا والأمن والتسلح والديبلوماسية والقوانين، بل حتى الثقافة والأخلاق. صار الواقع مزيجاً قوياً وغير مسبوق تاريخياً، من افتراضية

«الكومبيوتر» والشبكات الرقمية والفضاء الإلكتروني للإنترنت، وبين الحياة الملموسة المعيشة. إنه مشهد غير مألوف، يظهر منحى معاصرا وما بعد حداثي بامتياز في المجتمعات المعاصرة، وذلك أشد الأمثلة قوة على مفهوم الواقع الفائق. الأرجح أن تظل هذه السابقة في الأذهان طويلاً، وأن تنال تحليلات كثيرة ومتشعّبة. لقد أضيف بُعد آخر إلى العيش، امتدت حدوده وصارت تصل إلى خارجه، وتلامس مساحة غير مادية ولا ملموسة، ولا تقاس بحواس البشر، ولا بمُدركاتهم المُجرّدة. ثمة شيء آخر (هو الافتراضي) تداخَلَ مع كل ما يحيط به كلمات مثل: حياة، عيش، عالم، وجود، وواقع. وكذلك لم يبق الافتراضي حبيساً في فضاء الإنترنت والشبكات والأجهزة والشاشات، إذ تلاعبت حدوده طويلاً مع الواقع الفعلي. لقد انتهت اللعبة. خرج الافتراضي نهائياً من ذلك الفضاء الذي يفكر به كثيرون، وكأنه عالم منفصل تصنعه التقنية الرقمية. خرج الافتراضي نهائياً كي يتداخل وينحلّ ويذوب ويتماهى مع الواقع الفعلي، ما بدّل هوية هذا الأخير أيضاً. وصار هذا المزيج المتداخل والمتلابس، هو الواقع الفائق الذي تعيشه المجتمعات المعاصرة حاضراً.

ج- إذا أخذنا الواقع المصري وتطوراته المتلاحقة منذ الخامس والعشرين من يناير نموذجا للدور الذي تلعبه الصورة في تطور الأحداث على أرض الواقع، وجدنا أن الصورة كانت فاعلة بصورة رئيسة في تطور الأحداث بل في وقوعها أيضا. فالثورة المصرية تستحق أن يطلق عليها وصف «الثورة البصرية» بامتياز، ليس فقط لكون أحداثها نقلت على الهواء مباشرة من ميدان التحرير، ومختلف ميادين مصر، ولكن لأن التحريض عليها جاء بصريا بالدرجة الأولى عبر آلاف الفيديوهات التي تم رفعها على المواقع الاجتماعية خلال الأعوام السابقة عليها. وتنوعت تلك الفيديوهات بين تعذيب الشرطة للمواطنين وبين فقرات وحلقات كاملة من برامج (التوك شو) التي حاولت مناقشة قضايا تزوير الانتخابات وغيرها. هي ببساطة ثورة إلكترونية، قامت في الواقع الفائق أولا فأسقطت رأس

النظام بصورة افتراضية، ومن ثم تم الاتفاق على موعدها في 25 يناير 2011 بقلب ميدان التحرير ومختلف ميادين مصر لتسقطه واقعيا.

لقد كانت الصورة في حقيقة الأمر حاضرة وفاعلة بقوة طوال الوقت في الأحداث السياسية المهمة داخل مصر بعد ثورة يناير. وقد كان التلفاز عبر برامجه المختلفة يقوم بدور اللاعب السياسي الأهم والمحرك الأكبر لمعظم الأحداث. وربما كانت أحداث الثلاثين من يونيو مثالا بارزا على الدور الذي مارسته الصورة في صنع الحدث: في يوم الثلاثين من يونيو كتبت مصر فصلا مثيرا في حوليات الواقع الفائق، وقدمت دليلا ناصعا على أن الصورة لم تعد تشكل الإدراك فحسب، وإنما صارت تصنع التاريخ أيضا. ما حدث في الثلاثين من يونيو والتداعيات التي ترتبت عليه قدم دليلا جديدا على قوة وسائل الإعلام وسطوتها. إذ حين خرجت الحشود في ذلك اليوم ملبية نداء حركة «تمرد» الذي اصطفت حوله المعارضة، وتولت تسويقه القنوات الفضائية طوال الأسابيع التي سبقت ذلك التاريخ، فإن الكاميرات تابعت الحشود وحرصت على تصوير مسيراتها، تحت الاستعانة بطائرات القوات المسلحة لالتقاط الصور من الجو. وتعددت الروايات التي قدرت أعداد الخارجين بنحو 14 مليونا مرة و20 مليونا مرة ثانية. وبلغ الرقم مع البعض إلى أكثر من ثلاثين مليونا. وهذه التقديرات المستندة إلى كثافة الحشود سوغت لكثيرين أن يقولوا إن مصر كلها خرجت مطالبة برحيل الدكتور محمد مرسي. تحدثت بعض التقارير الصحفية عن أن ما شهدته مصر يومئذ كان الاحتجاجات الأكبر في تاريخ البشرية. وحين دخلت القوات المسلحة على الخط فإن البيان الذى أصدرته اتكأ على هذه الخلفية، وقال: «إن شعب مصر نادى بصوته الجهوري وملايينه التي خرجت إلى الشوارع، وأن كل ما فعلته تلك القوات أنها لبت النداء، حيث ما كان للجيش أن يخذل الشعب» . وعندما تعالت بعض الأصوات في الداخل والخارج أن تدخل الجيش في إزاحة الرئيس المنتخب هو بمثابة انقلاب عسكري، كانت الحجة

المضادة للرد على هذا التشكيك تتمثل في كم الحشود التي نزلت في ذلك اليوم، كم الحشود التي التقطتها الصور الثابتة والمتحركة. وإذا ما تأملنا في تداعيات هذا الواقع ونتائجه القريبة والبعيدة لأدركنا الدور الذي باتت تمارسه الصورة في الوقت الراهن. وقد استمر الدور الذي تمارسه الصورة حاضرا وفاعلا بصورة كبيرة داخل المشهد. ففي الخطاب الذي أطلق عليه إعلاميا «خطاب التفويض» وهو الذي طلب فيه وزير الدفاع المصري آنذاك من الشعب الاحتشاد في ميدان التحرير من أجل منحه تفويضا للقضاء على الإرهاب «المحتمل»، كان الهدف تصوير الحشود كيما يتم اتخاذ القرار، ومن ثم تبريره بعد ذلك (الصورة سبقت الحدث ومنحته المشروعية). وقد صرح وزير الدفاع آنذاك في أحد الحوارات التي أجريت معه أنه كان في غاية القلق من أن يكون الحشد المصور غير كاف لاتخاذ القرار. وقد تكرر ذلك الأمر في أحداث كثيرة لاحقة على نحو يمكن وصفه بأنه محاولة لاكتساب المشروعية من خلال الصورة.

١٠- الواقع الفائق ومجتمع الاستهلاك:

كان موضوع الاستهلاك من الموضوعات التي لاقت اهتماما كبيرا لدى بودريار منذ مؤلفاته المبكرة. وقد خصص بودريار مؤلفه الأول «نظام الأشياء Le Système des (1968) objet» لمناقشته، ثم ظل حاضرا في مؤلفاته اللاحقة: «مجتمع الاستهلاك La Consommation de sociètè (1970)»، نحو نقد الاقتصاد السياسي للرمز Pour une Critique de L'èconomie Politigue du Signe (1972)، مرآة الإنتاج Le Miroir de la Production (1973)، «التبادل الرمزي والموت L'èchange symbolique et la mort (1976)، «في الإغواء De la sèduction (1979)»، وأخيرا في كتابه «التبادل المستحيل L'èchange impossible (1999)». على أن ما يهمنا في سياقنا هذا علاقة مفهوم الاستهلاك بمفهومي الصورة والواقع الفائق، وهو ما سينصب عليه تحليلنا.

يبدأ بودريار كتابه «نظام الأشياء»[٩٤] بتقديم وصف لمنزل برجوازي نموذجي، بأثاثه، ولاسيما المرايا والخشب والإنارة، و....إلخ. ليصل في النهاية إلى أن المجتمع سيطرت عليه أسطورة الاستهلاك المفرط إلى حد اقتناء ما ليست هناك حاجة إليه. وفي القسم الثاني من الكتاب يحلل بودريار «النظام الاجتماعي- الأيديولوجي للاستهلاك وموضوعاته» وهو يرى أن «مواضيع الاستهلاك صارت اليوم أكثر تعقيدا من سلوك الناس المتعلق بها»[٩٥]. فقيمة الأشياء لم تعد تتوقف فقط على منفعتها، بل دخلت متغيرات أخرى إلى معادلة استهلاك الأشياء، وأصبحت هي المتحكم الفعلي في فعل الشراء، فالسيارة التي يرغب الجميع في اقتنائها هي السيارة الأفخم والأجمل والأقوى، ولم يعد الأمر متوقفا فقط على الوظيفة التقليدية للسيارة المتمثلة في كونها وسيلة انتقال «لقد تغيرت طبيعة الأشياء، بحيث صار اقتناؤها منزوعا من غائيته الأصلية ليدخل في مدار آخر مختلف، وقد انعكس ذلك على مضمون السلعة ذاتها وعلى سلوك المستهلك»[٩٦].

لطالما استخدمت الصور للترويج للمنتجات الاستهلاكية بوصفها أداة جذب تنقل من المنتج من مدار الواقع إلى مدار الإغواء. وقد أكد رولان بارت في سياق تحليله لنسق الأزياء على هذا المعنى «فكيما يتم تعطيل القدرة الحسابية للمشتري يجب أن يقام حجاب حول السلعة- حجاب من الصور. ويجب أن تخلق محاكاة زائفة للموضوع الحقيقي، مستبدلة زمنا سريعا من الموضات المتغيرة بالزمن البطيء (الذي تستهلك فيه الملابس)[٩٧].

إن فعل الشراء يرتبط ارتباطا شرطيا بصورة المنتج، وطريقة عرضه والطريقة التى تتم الدعاية له بها. فالصورة تختصر المسافة الوقتية بين فعلي الإنتاج والاستهلاك، وفي الغالب يتوقف نجاح فعل الشراء على قدرة الصورة وبراعتها في جذب المستهلك للمنتج. لقد أصبحت الصورة هي الوسيط بين السلعة والمستهلك، كما أصبحت القدرة على تقديم السلعة في صورة من بين مقومات الاقتصاد

الاستهلاكي. فالسلعة القوية التي تنتجها شركة كبيرة هي القادرة على الإعلان عن نفسها، القادرة على أن تظهر في صورة.

ويحلل بودريار دور الصورة في مجتمع الاستهلاك بتناوله «لفاترينة» المحل. ففاترينة العرض تكشف عن وظيفة أكثر عمقا من مجرد كونها وسيلة لعرض السلع، فهي في ظاهرها تعبير عن الشفافية التي يدعيها المجتمع الرأسمالي عن نفسه، فما هو موجود معروض. لقد أصبح ظهور الشيء أمام المشاهد دليلا على وجوده، فأن ترى هو أن تؤمن seeing is believing. هذا بالإضافة إلى أن الفاترينة تعبر عن وضع سوسيولوجي من نوع خاص، إذ تحتل مكانا وسطا، فلا هي داخل المحل ولا هي خارجه، لا هي منتمية إلى المجال الخاص للمحل ولا إلى المجال العام للمحيط الخارجي، إنها ذلك الوسط الذي يلتقي فيه العام والخاص. ويعيد بودريار تفعيل مقولة ماكلوهان MacLohan الشهيرة «أن الوسيط أصبح هو الرسالة»، فيذهب إلى أن الفاترينة ليست مجرد وسيط بين السلعة والمستهلك بل هي بمثابة قطب مغناطيسي يعمل على تجميع الرغبات المتناثرة واستقطابها وصبها في منطق مجتمعه الاستهلاك، بالإضافة إلى أنها تخلق الرغبات منذ البداية حتى قبل أن تستقطبها[٩٨]. وهذا ما دفع البعض كفريدرك جيمسون Jamson .F للحديث عما اطلق عليه «سحر المول» Charm of Mall، ويعرفه بأنه حالة الجذب- الشبيهة بالجذب الصوفي- التي تصيب الإنسان ما أن تطأ قدمه أرض «المول» أو المركز التجاري، فيتخلى عن ذاتيته الخاصة، ليصبح ذاتا موزعة على فاترينات العرض المحيطة به، ذاتا مُستلبة ومُستقطبة من قبل المنتجات المعروضة[٩٩].

كما يحلل بودريار ما أطلق عليه ميتافيزيقا المظهر الخارجي للأزياء والموضة، على أساس أنه شكل من أشكال الإغواء المعتمدة على فن الإعلان. بما هو نموذج لحظي وعابر ليس له عمق. بل هو يعتمد في المقام الأول على تفوق الأشكال

السطحية المهيمنة على أشكال الدلالة كافة، ومن ثمّ يصبح بمثابة (الشكل المعاصر الذي يمتص أو يستدمج بداخله كل أشكال التعبير). بمعنى أن اللافتة الإعلانية التي تتموضع في مرمى بصر المشتري، وإن كانت لا تمتلك صفة الفن الخالد، أو القابل للخلود، إلا أنها تحقق رسالتها الفنية كمعادل لليومي والهامشي والعرضي، كما يتبين حتى في الإعلانات التي تحمل مواد إلكترونية وتلفازية تومض باستمرار كدلالة على حدوث الحياة وراهنية اللحظة أو فوريتها[١٠٠].

ومن الطبيعي والحال هكذا أن تصبح الرغبة هي المتحكمة في فعل الشراء، رغبة الامتلاك والتميز التي تتجسد في فعل الشراء، وأن يتحول العقل إلى أداة للتبرير والتماس الحجج لتحقيق الرغبة، فيبدأ العقل في تقديم المسوغات التي تبرر فعل الشراء (وفي الغالب لا يكون المشتري في حاجة فعلية للمنتج)، ما يضفي على الرغبة سمتا عقلانيا بارزا، لكنه في الواقع غير حقيقي، فالرغبة هي الأساس في فعل الشراء لا العقل.

كان نقد بودريار وتحليله لمجتمع الاستهلاك في جانب كبير منه امتدادا وتوظيفا لبعض المفاهيم الماركسية. وقد كان مفهوم الفيتيشية (أو الصنمية) السلعية Commodity Fetishism من بين تلك المفاهيم التي استثمرها بودريار في تحليله. تتضح الطبيعة الصنمية للصورة لدى بودريار من تحليله للأصول الاشتقاقية لكلمة صنم fetish. فالأصل اللاتيني لها facio يعني شيئا مصنوعا أو مصطنعا fabricated، وتعني محاكاة ما هو طبيعي بما هو صناعي، كما تعني مشتقاتها في الإسبانية والبرتغالية التزيين والتجميل. وانتقل المصطلح إلى الدراسات الأنثربولوجية في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر واستخدام لوصف عبادة القبائل البدائية للأصنام والأشياء التي يتخذونها كرموز لقوى الطبيعة، وأصبح المصطلح يعني في هذه الدراسات اتخاذ الفرع كبديل عن الأصل[١٠١]. أما ماركسMarx فقد استخدم الفيتشية السلعية في مؤلفه رأس المال Capital

ليشير به إلى «الأشياء التي تمتلك حياة خاصة بها وتتحكم في حيوات صانعيها»[١٠٢]. بحيث تتحول بمرور الوقت إلى «أوثان» يعبدها الإنسان، ويغدو بمرور الوقت غير مدرك أنه هو الذي أنتجها. ومن ثمّ تكتسب السلعة قيمة أكبر من قيمة من قام بإنتاجها، إنها قيمة افتراضية غير واقعية، وبتعبير بودريار قيمة فائقة.

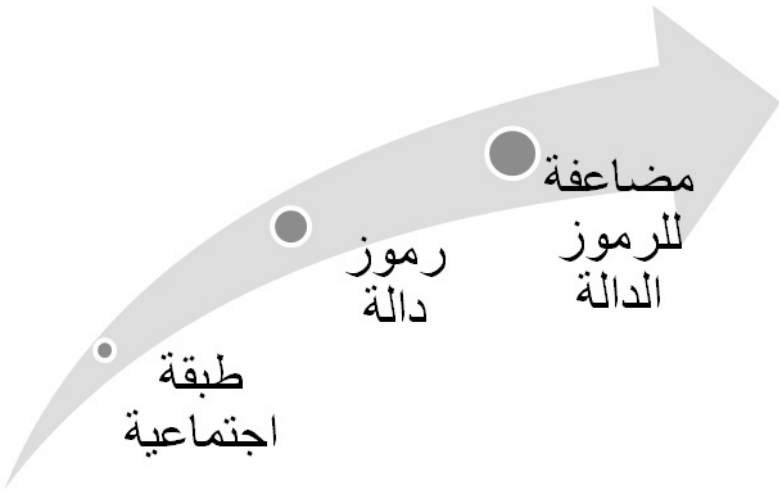
ويذهب بودريار إلى أن صنمية الصورة طغت على صنمية السلع، ذلك لأن الصور أصبحت هي وسيلتنا في معرفة السلع ذاتها، «إذ لم يعد هناك اتصال مباشر بيننا وبين العالم أو بيننا وبين أنفسنا؛ وكون كل أنواع الاتصال تحدث عن طريق الصور يعني أن الوسيط طغى على أطراف الاتصال، وطغيان الوسيط أو الدال على المدلول هو الصنمية بعينها»[١٠٣].

وفي كتابه الإغواء[١٠٤] يناقش بودريار مجتمع الاستهلاك من خلال ثلاثة محددات رئيسة: أولا- ما أفرزه هذا الأخير من أنشطة استهلاكية متزايدة تسهم أيضاً في زيادة أوقات الفراغ، وفي التلاعب الأيديولوجي بوعي الناس عبر إغوائهم، وذلك على حساب تطوير العلاقات الاجتماعية، ثانياً- تكريس المجتمع الاستهلاكي للتمايزات الاجتماعية، بحيث يصبح نمط الاستهلاك أو أساليب الحياة المرتبطة به معياراً لتصنيف الناس، ثالثاً -المتع الانفعالية الناجمة عن الاستهلاك.

ربما استطاع عالم الاجتماع والفيلسوف الفرنسي بيير بورديو أن يؤكد هذا المعنى في كتابه الرمز والسلطة من خلال ما أطلق عليه الرأسمال الرمزي symbolic capital، وربما يحتاج هذا إلى بعض التوضيح خاصة أنه على علاقة وثيقة بفكرة بودريار السابقة عن القوة المضاعفة. يفرق بورديو في تقسيمه للطبقات بين نوعين من الخصائص: فمن جهة هناك الخصائص المادية، وهي: أجزاء من الجسم، قابلة للإحصاء الكمي والحصر والقياس، شأن أي موضوع من موضوعات الطبيعة. ثم هناك من جهة أخرى، الخصائص الرمزية التي تنتج عن

علاقتهم مع ذوات قادرة على إدراكهم، وتقدير قيمتهم تتطلب هي كذلك أن ينظر إليها من خلال منطقها الخاص. ولتوضيح هذا الفرق بين مستويي التصنيف يستدعي بورديو نصا للمؤرخ الفرنسي جورج دوبي - Georges Duby (1919 1996) يقول فيه «أن تكون نبيلا معناه أن تفرط في الإنفاق، وأن تكون مرغما على التظاهر، وأن يكون محكوما عليك بالرفه والبذخ، بل إني أذهب إلى التأكيد بأن هذا الميل إلى البذخ احتد عند بداية القرن الثالث عشر، وجاء كرد على الارتقاء الاجتماعي للأثرياء الجدد. فالتميز عند الفلاحين كان يقتضي التفوق عليهم طبقيا، وذلك بالتظاهر بالتفوق عليهم في الكرم والسخاء. هذا ما يبرزه أدب العصر. فما الذي يميز الفارس الأصيل عن حديث العهد بالنعمة؟ ذلك أن الثاني بخيل، أما الأول فهو نبيل لأنه يصرف كل ما لديه حتى لو كان مثقلا بالديون»[١٠٥]. إذن ليس المعيار هنا وفقا لبورديو ما يملكه الفرد بل ما ينفقه على مظهره، وهو يكتسب مكانته وحظوته في المجتمع بالقدر الذي يبدو عليه هذا المظهر.

وإذا عدنا إلى بودريار وإعادة توظيفه لمفهوم العلامة عند دي سوسير، وجدنا أنه في كتابه «التبادل المستحيل»[١٠٦] يقدم تنويعا ماركسيا على هذا المفهوم فيذهب إلى أن العلامة الاستهلاكية تحررت من مدلولها وتحولت إلى علامة دالة على المكانة الاجتماعية للفرد في المجتمع. من هنا فإن مفهوم الاستهلاك نفسه قد تغير من استهلاك المنتج المادي إلى استهلاك العلامة التي تشير إلى المنتج. وبمعنى آخر يرى بودريار أن المجتمع الاستهلاكي يهتم بالوظيفة التضمينية للأشياء أو السلع أكثر من وظائفها الدلالية المباشرة، فالمنتج الاستهلاكي (جهاز التبريد أو الهاتف النقال أو السيارة أو الساعة) يكتسب قيمته الآن من الشعار أو الرمز الذي يحمله، بصرف النظر عن جودته أو القيمة الحقيقية له. وامتلاك هذا الشعار أو الرمز أصبح هدفا في حد ذاته بالنسبة لمجتمع الاستهلاك، فهو دال على المكانة الاجتماعية والطبقية للمستهلك[١٠٧].



لقد كانت الرموز الدالة على الثروة، والمكانة، والشهرة والسلطة، وكذلك الطبقة، على الدوام، مهمة في المجتمع البرجوازي، إلا أنها لم تكن يوما باتساع وأهمية ما هي عليه اليوم. ومع توافر إمكانية إنتاج الصور كما السلع بحسب ما نريد تقريبا، غدا أكثر يسرا للتراكم الرأسمالي أن يتطور جزئيا، على الأقل، على قاعد إنتاج الصور وتسويقها. وعليه فعالم الصور هذا يمكن تفسيره، جزئيا، باعتباره صراعا من طرف الجماعات المقهورة من كل نوع لتأسيس هويات خاصة بها، ثم الاندفاع الرأسمالي بعد ذلك للإفادة من ذلك عبر تسويقه تجاريا. كان المطلوب أن يكون الأمر كما لو أننا نعيش في عالم من الصور المبتكرة المتغيرة باستمرار. وكان طبيعيا أن يكون الوقع السيكولوجي لذلك طاغيا، وأن يوضع موضع التنفيذ في قوة مضاعفة.

١١- رؤية بودريار بين النقد والعدمية:

سبق لنا القول في بداية هذه الدراسة أن فرضية بودريار تعتمد على فرضين رئيسين يتمثلان في ضياع مفهوم الحقيقة وضعف قدرة الإنسان المعاصر على التحليل النقدي لما يعرض عليه. والواقع أن أطروحة بودريار، فضلا عن هذين التصورين، قد أثارت جدلا عنيفا على مستويات عدة، فالبعض قد رأى في

أطروحته ترسيخا لعدمية الرؤية ما بعد الحداثية للواقع[١٠٨]. والبعض الآخر رآها خالية من العمق ومفتقدة للمنهج[١٠٩]. وفي المقابل لاقت أطروحته ترحيبا كبيرا في الأوساط الأمريكية[١١٠]. فوصفها ريتشارد لان «بأن تأثيرها كان طاغيا على العديد من الحقول المعرفية الأخرى»[١١١]. كما قال مورلي وروبنز في كتابهما المشترك فضاءات الهوية Spaces of Identity (1995) «إننا نأخذ كل ما قاله بودريار على محمل الجد فقد ساعدنا كثيرا في فهم طبيعة مرحلة ما بعد الفوردية post-Fordism»[١١٢].

ورغم تعدد الآراء حول أطروحته، إلا أن بودريار، في واقع الأمر، كان يعرف حدود ما يقوم به، لذا لم يدع أبدا أنه يقدم عملا نقديا للحضارة الغربية. فهو، مثله في ذلك مثل معظم فلاسفة ما بعد الحداثة، يرى أن النقد شيء ينتمي إلى الماضي النخبوي، حيث كان المفكر ينظر إلى ذاته على أنها أكثر تميزا وقدرة على الفهم من الآخرين. إضافة إلى أن الواقع بتشابكاته وفوضاه يستعصي على أي رؤية نقدية تدعي امتلاكه، وقد قال بودريار في أحد الحوارات التي أجريت معه «أن تكون جذريا في قلبك للأشياء معناه أن تضع النتيجة مكان السبب، أي أن تقلب الوضع الطبيعي للأشياء. أن تكون عدميا- شكيا معناه أن تبرز غياب السببية لصالح فوضى العلاقات والترابطات، وهذا هو تصوري للفكر الجذري الذي ليس بالعقلاني ولا بالنقدي: إنه فكر خلخلة النقد والامتلاء. هل أنا فعلا عدمي- شكي؟ اعتقد أن الأمر يتعلق برغبة وبحلم إلى حد ما.. بإستراتيجية منظمة لقلب الأشياء وتمديد المتواليات إلى ما لا نهاية، إلى حين حصول الكارثة، على الأقل الافتراضية منها»[١١٣].

إن تسليم بودريار بموت الواقع، ومن ثمّ الغياب الكامل للحقيقة، يحمل بداخله الفرق الرئيس بين مجتمع المشهد ومجتمع الواقع الفائق «ما يميز المجتمع المشهدي عن فوق الواقع، برأي بودريار، هو أن الأول قد ينطوي في داخله على إمكان النظرة النقدية. ففي المجتمع المشهدي هناك وعي لوجوده،

ومن ثمّ وجود مسافة بين هذا المجتمع والواقع. في حين أن ما يميز فوق-الواقع، وهو المخيف أيضا، استحالة النظرة النقدية، ومن ثمّ استحالة وجود مسافة بين المشاهد وما يشاهده»[١١٤]. وقد كان بودريار مدركا جيدا لهذا الفرق، فهو قد قرأ أعمال جي ديبور النقدية، وأشهرها مجتمع الاستعراض، وقد أوضح ذلك الفرق بقوله «إن آخر التحليلات وأكثرها راديكالية لهذه الإشكالية أنجزها جي ديبورGuy Debord وأنصار المدرسة الظرفية Situationists، بتصورهم عن (المشهد والاغتراب المشهدي). وبالنسبة لديبور فإنه لا تزال هناك فرصة للاغتراب، فرصة للذات في أن تستعيد استقلالها أو سموها. لكن الآن انتهى هذا النقد الراديكالي ولم يعد له مبرر للوجود»[١١٥].

في الواقع يمكن النظر إلى أطروحة بودريار بوصفها صرخة مدوية في عالم تسيطر عليه المحاكاة غير ذات الأصل والصور الزائفة، لكنها صرخة لا نقدية إن صح التعبير، أي أنها تخلو من كل طابع نقدي، فبودريار لا يقدم أي وسيلة يمكن من خلالها التغلب على هذا العالم الزائف الذي يفترض وجوده، لا يوجد حل أو مهرب، وكل محاولة ستفضي إلى الفشل «لا شيء بمقدوره إصلاح هذه الوضعية...وليس هناك خطأ أفدح من النظر إلى الواقع بوصفه واقعياً»[١١٦] الفكر الجذري. وكما يقول آلن هاو عن بودريار «ما يقدمه بودريار بطرائق شتى هو أشبه ما يكون بحكاية هي هكذا؛ فليس ثمة إمكانية خفية، ولا ذات غير مغتربة بطبيعتها تقبع خلف المظاهر، وتحاول أن تخرج إلى العلن. فالعالم ما بعد الحديث هو عالم «بلا عمق»، وذلك هو حال الأشياء لا أكثر ولا أقل. وهو يصف العالم دون أن يشير ما الذي يجعله كذلك، أو ما يفترض أن تكون عليه الذات من أجل مواجهة ذلك»[١١٧]. والواقع أن بودريار نفسه لم يقدم نظريته بوصفها مناهضة للخطاب البصري المهيمن، كما أنه لم يدع كونه ناقدا، بل هو يقول عن نفسه «لا أعتبر نفسي فيلسوفا، كما أنني لا أقدم خطابا ناقدا»[١١٨].

يدعي بودريار أننا لسنا في حاجة إلى فكر يقوض الواقع أو حتى ينقده، بل هو يرى أن مهمته تتعارض تماما مع هذا التوجه «مهمتنا واضحة: لابد أن نجعل هذا العالم أكثر لا عقلانية بل أكثر غموضاً»[١١٩]. إننا لسنا في حاجة إلى تأسيس حلول جديدة لأزمة الواقع ومأزق المعنى، فالواقع قد انتهى بالفعل، وتحلل، ومارس على ذاته تدميرا إستراتيجيا لا رجعة فيه، وأي محاولة لاستعادته مقضي عليها بالفشل. وتصبح مهمة الفكر فقط متمثلة في تتبع الكيفية التي من خلالها دخل الواقع مرحلة الانهيار والتحلل الذاتي، والكشف عن مسارات هذا التحلل وأشكال الانهيار. وربما كان السؤال الذي لم يتوقف عنده بودريار هنا، رغم محوريته، يتمثل في موقع تلك الذات التي من المفترض أن تقوم بعملية الكشف عن تحلل هذا الواقع، هل هي جزء من هذا التحلل أم لابد أن تخلق لنفسها واقعا جديدا يعلو على الواقع الذي يصفه بودريار بأنه ذهب بلا رجعة؟ في أي فضاء توجد تلك الذات القادرة على الكشف والتحليل؟ لم تثر نصوص بودريار أي أسئلة من هذا القبيل، كما لا تقدم لنا تفسيرا لموقع الذات في تلك العملية وإنما انخرطت في فضاء من العدمية والتسليم المطلق باللاجدوى. وإذا كان بودريار قد رأى أن مسار الإنسان في هذا العالم يماثل المسار العبثي لسيزيف، كما عبر عنه البير كامو (1913- 1960) Albert Camus، فإن هذا المسار في حقيقة الأمر هو ذاته الذي يحكم رؤية بودريار في تحليله للواقع.

إننا إذا قارنا بين تحليل بودريار لموقع الذات في عملية التواصل، وبين التحليل الذي قدمه فلاسفة النظرية النقدية، لأدركنا على الفور الفارق بين الرؤية الوصفية المحايدة التي تميز ثقافة ما بعد الحداثة ومفكريها، وبين الرؤية النقدية التي ما زالت تراهن على تماسك الذات الإنسانية وقدرتها على المقاومة. إن السبب الرئيس في غياب روح النقد عن تحليل بودريار للصورة هو سيطرة فكرة «موت الذات»، وهي الفكرة التي يعتبرها ما بعد الحداثيين تبصرا أساسيا، وهو في ذات الوقت ما

انتقدته النظرية النقدية بقوة. فنقد مركزية الذات ينبغي ألا يفضي في النهاية إلى القول بموت الذات وعدم قدرتها على تكوين المعنى ووقوعها أسيرة للفصامات والأوهام النفسية. فعند بودريار تغدو الذات برمتها نتاجا لنظام من التدليل، وليست حاجاتها سوى نتاج للنظام ذاته الذي أنتجها. وهكذا لا يعود مهما مدى فقرك أو غناك، ففي النظام متسع لك ولحاجاتك. ولدى وسائل الإعلام مؤونة لا تنفذ من الصور «تلائم» أنماط المستهلكين جميعا. وعلى سبيل المثال يقدم بودريار في كتابه أميركاوصفا باردا لرحلاته في الولايات المتحدة فيقول «الصحراء التي تعبرها مثل منظر في فيلم من أفلام الويسترن والمدينة شاشة من الدوال والصيغ...تبدو المدينة الأمريكية كأنها خرجت للتو من الأفلام. ولكي تلتقط سرها، لا ينبغي أن تبدأ من المدينة وتتحرك قدما إلى الداخل نحو الشاشة، بل ينبغي أن تبدأ من الشاشة وتتحرك إلى الخارج صوب المدينة. ذلك هو المكان الذي لا تتخذ فيه السينما أي شكل استثنائي، بل تكتفي بأن تخلع على الشوارع والبلدة بأكملها جوا أسطوريا. ذلك هو المكان الذي تكون فيه خلابة آسرة. وهذا هو السبب في أن عبادة نجوم السينما ليست بالظاهرة الثانوية، بل الشكل الأرفع للسينما. وتجليها الأسطوري، آخر الأساطير العظيمة في الحداثة»[١٢٠]. إن هذا الوصف المحايد، الذي لا يخلو من نبرة إعجاب، هو مثال جيد على كيفية صياغة المشكلة والتعبير عن المأزق دون أي محاولة لتقديم حلول من أي نوع.

ثمة مسألة أخرى لم تجد، رغم أهميتها، أي اهتمام يذكر لدى بودريار، بل ربما كانت نصوصه، في سياقات أخرى، تعارضها بصورة كبيرة، ويمكن صياغة هذه المسألة في السؤال الآتي: هل ثمة أيديولوجيا ما تتحكم في وسائل الإعلام أم أن وسائل الإعلام أصبحت مكتفية بذاتها وتعمل بصورة مستقلة؟. في الواقع تنحو نصوص بودريار إلى الافتراض الثاني المتمثل في استقلال وسائل الإعلام وتشكيلها لفضائها الخاص (بمعنى أدق أصبحت ذاتية الفعل)، كما أن نصوصه

الأخرى تفترض ما يفترضه معظم مفكري ما بعد الحداثة من موت للأيديولوجيا في ظل النظام العالمي الجديد[١٢١].

إلا أن هذا التسليم يتعارض بصورة رئيسة مع القول بأن وسائل الإعلام موجهة وأنها تزيف الواقع، بل أدت إلى انهياره. في الواقع يحق لنا التساؤل إذا كانت «حرب الخليج لم تحدث» فما الذي جعلها لم تحدث؟ لقد قدمت لنا وسائل الإعلام صورا عن الحرب أظهرتها أنها حرب نظيفة لم تخلف ضحايا وراءها. حسنا، لكن من يقف وراء وسائل الإعلام ويتحكم فيها؟ يعتبر بودريار أن وسائل الإعلام ارتقت بنفسها إلى مصاف الاستقلال الذاتي، وباتت بنظره هي المشكلة، بل المصدر الذي يروج التصورات والأفكار عن الواقع، إذا كان ثمة واقع. هذا الإعلام، من تلقاء ذاته، هو الذي يعمل، كما في حرب الخليج، على تقديم صورة ومبررات وإدعاءات مختلفة عن هذه الحرب. أما الإدارة الأمريكية والبنتاجون والمجمع النفطي العسكري الإعلامي، فلا دور له. ما يقدمه بودريار بيده اليمنى من إدانة للرأسمالية العالمية (في موقفه السياسي) يسحبه بيده اليسرى (في موقفه النظري) بحجبه مسؤولية ودور القوى العالمية في تحكمها بوسائل الإعلام.إن هذا التحليل في واقع الأمر لا يرد الظواهر لأسبابها الحقيقية، فالحقيقة أن المشكلة لا تتمثل في الشاشات بجميع أنواعها أو وسائل الإعلام المختلفة، بل تتمثل في الأيديولوجيا التي تقف وراءها وتتحكم فيما تبثه، الأيديولوجيا التي تخدم النظام العالمي بتوجهاته الرأسمالية. فمن يتحكم في وسائل الإعلام سوى رأس المال والشركات العملاقة المتداخلة في مجال إنتاج النفط والسلاح والإعلام. وما يبدو لنا من استقلالية للإعلام إنما هو ناجم من حقيقة تقسيم العمل وتوزيع الأدوار، لكن وراء ذلك تقف أيديولوجيا واحدة هي أيديولوجيا النظام العالمي الجديد.

❋ ❋ ❋

الهوامش

(١) هذه إشارة إلى اسم منتج مشهور، كان موضوعا للعديد من لوحات الفنان الأمريكي إندي وارهول Andy Warhol.

(٢) كتب فالتر بنيامين (1893-1940)عن تأثير الصورة على العمل الفني في مؤلفه العمل الفني في عصر الاستنساخ الآلي Das Kunstwerk Im Zeitalter Seiner Technischen Reproduzierbarkeit (1936).

(٣) كتب رولات بارت (1915- 1980) عن الصورة الفوتوغرافية في كتابه الغرفة المظلمة Camera Lucida (1980) كما ناقش أيضا مفهوم الصورة في كتابه نظام الأزياء Système De La Mode (1973).

(٤) لجي ديبور (1931- 1994) إسهام مهم في دراسة الصورة بعنوان مجتمع الاستعراض La Société Du Spectacle (1973) وهو الكتاب الذي سيتم الإشارة إليه في نهاية الدراسة.

(٥) كتب بيير بورديو (1930- 2002) عن الصورة في كتابه عن التليفزيون Sur La Television (1993) وهو يتخذ فيه بعدا نقديا على غرار كتاب هربرت شيللر Herbert Schiller المتلاعبون بالعقول Mind Managers(1973) ومقال كارل بوبر Karl Popper التليفزيون خطر على الديمقراطية .La Télévision: Un Danger Pour La Démocratie(1995)

(٦) كتب جيل دولوز (1925- 1995) كتابين عن الصورة السينمائية الصورة الحركة-L'image Mouvement (1983), الصورة الزمن L'image-Temps(1985).

(٧) كتب ريجيس دوبري (1940-) حياة الصورة وموتها Vie Et Mort De L'image(1995) كما كتب مؤخرا الصورة المذهلة Image Renversante (2014).

(٨) أصدر ماريو بارجاس يوسا (1936-) كتابا بعنوان حضارة المشهد La Civilización del Espectáculo (2012) انتقد فيه وسائل الإعلام المعاصرة ودور الصورة في الثقافة.

(٩) بدأنا بنيتشه ولم نلتزم بالترتيب الزمني، لأن نقطة البداية عند بودريار في رأينا كانت من خلال تمثله لتصور نيتشه عن ضياعه مفهوم العالم الحقيقي.

(١٠) نيتشه، أفول الأصنام، ترجمة سليمان حسون (تونس: دار الكوثر، 2003) ص 33.

(١١) نيتشه، السابق، ص 43.

(١٢) جان بودريار، الفكر الجذري..أطروحة موت الواقع، ترجمة منير الحجوجي وأحمد القصوار(الدار البيضاء: دار توبقال، 2006) 80

(١٣)Jean Baudrillard , Fatal Strategies, Translated By Phil Beitchman and W. G. J. Niesluchowski (London: The Imt Press, 1993) p. 88.

(١٤) جي ديبور، مجتمع الاستعراض، ترجمة أحمد حسان (القاهرة: دار شرقيات، ١٩٩٨) ص٩.

(١٥) Jean Baudriallard, The Masses: The Implosion of the Social in the Media, trans. Marie Maclean, New Literary History, vol. 16, no. 3 (Spring 1985), p. 581.

(١٦) شاكر عبد الحميد، عصر الصورة (الكويت: عالم المعرفة، 2005) ص114.

(١٧) محمد حسام الدين، الإعلام وما بعد الحداثة (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 2005) ص51.

(١٨) Simulacres et simulation (1981)Simulations (1983).

(١٩) راجع تمييز محمود رجب بين الصورة الأيقونة والصورة الزائفة في كتابه فلسفة المرآة (القاهرة: دار المعارف، 1994) ص185- 187.

(٢٠) عبد السلام بنعبد العالي، أسس الفكر الفلسفي المعاصر.. مجاوزة الميتافيزيقا (الدار البيضاء: دار توبقال، 1991) ص . 100

(٢١) ترددت أصداء فكرة المحاكاة لدى أرسطو في التراث الغربي والعربي وما زالت تتردد..فقد ذهب واتلي K.Oataly (أستاذ علم النفس بجامعة تورنتو بكندا) في نهايات القرن العشرين إلى أن الترجمة الدقيقة لكلمة محاكاة Mimesis الإغريقية ليس التقليد Imitation كما شاع الأمر، ولا التمثيل العقلي Representation (كما قال هنري جيمس مثلاً بل الأصوب ترجمتها بالمماثلة Simulation. فالفعل الدرامي كما أشار أرسطو خاصة في التراجيديا هو بمنزلة المماثلة للأفعال الإنسانية، والمماثلة ليست هي «المحاكاة الحرفية" ، هي مماثلة للأعمال والانفعالات والحياة وليس الأشخاص،ومن ثم فهي تتسم بقدر كبير من العمومية والتجريد. انظر: شاكر عبد الحميد، التفضيل الجمالي (الكويت: عالم المعرفة، 2001) ص356 وأيضاًشاكر عبد الحميد، عصر الصورة (الكويت: عالم المعرفة، 2005) ص87.

(٢٢) محمود رجب، فلسفة المرآة، ص 182، 183، 184 «باختصار" . وراجع أيضا شاكر عبد الحميد، الخيال- من الكهف إلى الواقع الافتراضي (الكويت: سلسلة عالم المعرفة، العدد 360، 2009) ص 130-131.

(٢٣) محمود رجب، السابق، ص184.

(٢٤) محمود رجب، السابق، ص184.

ويرى رجب أن هذه التفرقة الأفلاطونية بما تتضمنه من أحكام تقييمية، أخذت تظهر بقوة، وبأشكال مختلفة، عند مفكري العصور الوسطى: إسلاميين ومسيحيين على السواء. وقد تكون هذه الفكرة هي ذاتها التي تكمن في ذلك الجزء من كتاب هيجل «ظاهريات الروح» الذي يحمل عنوانا فرعيا: الروح المغترب عن ذاته: الثقافة. فلئن كان من الصعوبة تحديد ما كان يعنيه هيجل بالكلمة الألمانية Bildung التي تترجم إلى العربية بالثقافة والتثقيف معا، فإن جادامر Gadamer يرى فيها عودا إلى ما قد كان لكلمة Bild «صورة» من معنى صوفي في العصور الوسطى. فالإنسان بحسب هذا المعنى هو بمثابة صورة الله، أي صورة مشابهة لله أيقونة، وعليه أن يحاول المطابقة بين وجوده كله وبين هذه الصورة، أو الارتفاع بوجوده (الذي اغترب في عالم الثقافة والتثقف هذا)، أي وجوده كسيمولاكرا، والتسامي به حتى يصل إلى درجة التطابق مع تلك الصورة. وعلى هذا، يمكن القول بأن الثقافة وإن كانت انفصالا عن حالة الطبيعة الأولى، فإنها بمثابة تهذيب أو تشذيب، ترتفع عن طريقه الذات الجزئية إلى مستوى الوجود «الكلي»، أو الحقيقة الجوهرية. عن محمود رجب، السابق، ص 185.

(٢٥) الاصطناع هو المصطلح الذي يقترحه جوزيف عبد الله كترجمة للفظ الفرنسي Simulation بحيث اعتمد عنوان المصطنع والاصطناع كترجمة لعنوان مؤلف بودريار Simulacres Et Simulation.

- التمويه هو المصطلح الذي يفضله عبد السلام بنعبد العالي ترجمة لنفس اللفظ السالف الذكر. وهو بذلك يرفض الترجمات الأخرى كـ«المحاكاة» أو «التشبيه...إلخ». انظر مجاوزة الميتافيزيقا، ص 66.

- الإيهام: مصطلح يفضله كذلك مجموعة من الباحثين المتخصصين في الفكر المعاصر من بينهم محمد شوقي الزين في كتابه «تأويلات وتفكيكات» (2005).

- التصاور هو المصطلح الذي يفضله سعيد بنكراد كترجمة لـ Simulation ويقول بأن المقصود به هو «الصورة الوهمية أو الظل أو الشبح، وفي جميع الحالات فإن الأمر لا يتعلق بصورة حقيقية بل بما يمكن أن تسقطه الذات لحظة إصابتها بالهوى كما هو حال الغيور عندما يتصور فرجة تجمع بين غريمه وبين محبوبه». ويؤكد أنه تردد كثيرا في ترجمتها بالمصورة لإمكانية اختلاطها مع الصورة إلا أنه عثر «في لسان العرب على مدخل أتاح له ترجمتها بالتصاور (جمع تصاورات) فالعرب تقول تصورت الشيء إذا توهمته والتصاوير هي التماثيل، فكان أن اختار التصاور ترجمة

للفظ الفرنسي. أنظر: غريماس وجاك غونتيني،سيميائيات الأهواء، ترجمة وتقديم وتعليق سعيد بنكراد (تونس: الكتاب الجديد، 2010) هامش ص54.

(٢٦) جان بودريار، المصطنع والاصطناع، ترجمة جوزيف عبد الله (بيروت: المنظمة العربية للترجمة، 2008) ص 47.

(٢٧) جان بودريار، السابق، ص 37.

(٢٨) جان بودريار، السابق، ص 40.

(٢٩) Jean Baudrillard, The Vital Illusion (New York: Columbia University Press, 2000) p. 64.

(٣٠) جان بودريار، الصور الزائفة وصور الزيف، في الحداثة وما بعد الحداثة، تحرير بيتر بروكر، ترجمة عبد الوهاب علوب (أبو ظبي: منشورات المجمع الثقافي، 1995) ص 246.

(٣١) جان بودريار، السابق، ص 248.

(٣٢) جاك دريدا، في علم الكتابة. ترجمة أنور مغيث ومنى طلبة (المركز القومي للترجمة، ط2، القاهرة،2008). ص 145

(٣٣) بيتر بروكر، السابق، ص 247.

(٣٤) Jean Baudrillard, The Perfect Crime, Translated by Chris Turner (New York: Verso, 1996) p. 1.

(٣٥) Jean Baudrillard,Fatal Strategies, p. 100.

(٣٦) Baudrillard, J. p. 193.

(٣٧) Jean Baudrillard, J. The Conspiracy of Art: Manifestos, Texts, Interviews. Ed. S. Lotringer (New York: Semiotext(e)/MIT, 2005) p. 18.

(٣٨) Jean Baudrillard, J. Ibid, p. 20.

(٣٩) Jean Baudrillard, J. Ibid, p. 21.

(٤٠) Jean Baudrillard, J. Ibid, p. 27.

(٤١) Mike Gane, Baudrillard Live: Selected Interviews (London And New York: Routledge, 1993) pp. 147- 148.

(٤٢) انظر تفاصيل ذلك في: فالتر بنيامين، مقالات مختارة، ترجمة أحمد حسان (القاهرة: دار ميريت، 2010) ص 165 وما بعدها.

(٤٣) Hal foster and Others, Art Since 1900 (London: Thames& Hudson, 2004), p. 486.

(٤٤) Jean Baudrillard, J. The Conspiracy of Art, p. 124.

(٤٥) Jean Baudrillard, J. Ibid, p. 127.

(٤٦) جان بودريار، المصطنع والاصطناعي، ص 25.

(٤٧) ننوه فقط إلى أن هذا الكتاب قد ترجم إلى الإنجليزية في نفس عام صدوره بعنوان روح الإرهاب ورثاء البرجين التوأمينThe Spirit of Terrorism and Requiem for the Twin Towers

(٤٨) Jean Baudrillard, J. The Spirit of Terrorism and Requiem for the Twin Towers. Trans. C. Turner (London: Verso. 2002) p. 91.

(٤٩) Jean Baudrillard, J. Ibid, p. 76.

(٥٠) Jean Baudrillard, J. Ibid, p. 77.

(٥١) Jean Baudrillard, J. Ibid, p. 78.

(٥٢) Jean Baudrillard, J. Ibid, p. 93.

وراجع أيضا مقالته بعنوان عنف العالم المنشورة في جان بودريار وإدجار موران، عنف العالم، ترجمة إبراهيم محمود (اللاذقية: دار الحوار، 2005) ص 45- 65.

(٥٣) Jean Baudrillard, J. Ibid, p. 94.

(٥٤) Jean Baudrillard, J. Ibid, p. 101.

(٥٥) فالتر بنيامين، مقالات مختارة، ص 77.

(٥٦) فالتر بنيامين، السابق، ص 79.

(٥٧) فالتر بنيامين، السابق، ص 80.

(٥٨) Richard G. Smith (Editor), The Baudrillard Dictionary (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2010) p. 60.

(٥٩) رولان بارت، الغرفة المضيئة (تأملات في الفوتوغرافيا)، ترجمة هالة نمر (القاهرة: المركز القومي للترجمة، 2010) ص 11. وأيضا: أشرف منصور، صنمية الصورة: نظرية بودريار في الواقع الفائق. مجلة فصول، العدد 62، 2003، ص 227.

(٦٠) Jean Baudriallard, J.The Vital Illusion, p. 59.

(٦١) Jean Baudriallard,J.Ibid, p. 60.

(٦٢) جان بودريار، المصطنع والاصطناعي، ص 45 وما بعدها. وقد كانت الجغرافيا على سبيل المثال من المجالات المعرفية التي أحدث التصوير الفوتوغرافي فيها ما يشبه الثورة. وقد حل التصوير محل الأساليب العتيقة، كالرسم والنقش على الخشب، في تجسيد طبيعة الأماكن التي كان يتم استكشافها يقول جيمس ر. رايان «كان للتصوير دور محوري في إحداث تغييرات ثورية في المخيلة الجغرافية لأوروبا وأمريكا الشمالية في القرن التاسع عشر. ويبين جوان شوارتز Joan Schwartz أن التفكير في التصوير الفوتوغرافي يكشف عن طرق جديدة لتصور العالم. فمن خلال عمليات الإنتاج والتداول والاستهلاك، أصبحت الصور أشبه بـ«وكلاء بصر» كما وصفها شوارتز و«أداة فاعلة للخيال الجغرافي»، ونشاط تعريفي وسيط مع العالم المادي والبشري

(٦٣) James R. Ryan, Photography, Visual Revolutions And Victorian Geography "In" David N. Livingstone and Charles W. J. Withers (Editors), Geography And Revolution (Chicago: The University Of Chicago Press, 2005) p. 205.

وبالإضافة لهذا الدور الاستكشافي للفوتوغرافيا كان لها دور آخر ارتبط بالتوجه الاستعماري للغرب تجاه المجتمعات الأقل تحضرا يقول رايان «لقد أسهم التصوير الفوتوغرافي في نشاط جغرافي قام على استكشاف وغزو الأراضي. وقد قال أحد المعلقين في العام 1864: «إن أعظم وظيفة للتصوير الفوتوغرافي أنه قد أزال من دروب العلم... عائقي المكان والزمن، وجلب عقولا من الأراضي المتحضرة لتشهد ظواهر مساحات شاسعة من الأراضي لم تصلها الحضارة بعد أو أنها أضحت في حال احتضار هناك" . ويستطرد قائلاً: «تحقيقا لتلك الغاية ولأهداف العلم، لابد أن يكون = المصور مرادف المستكشف والعكس بالعكس .ولأن التصوير الفوتوغرافي في الأساس تكنولوجيا تقوم على جودة الضوء وانعكاسه، فقد اكتسب رمزية خاصة (صبغة روحانية) وصار جزءاً من خطاب جغرافي أساسه «لاهوتية الممارسة الاستعمارية" حيث ترسخ الاعتقاد بأن هذا التمدد المتبادل للحضارة المسيحية والمعرفة العلمية هو بمثابة انتقال بالنور إلى «مجاهل معتمة» من الكرة الأرضية.James R. Ryan, Ibid, p. 209.

(٦٤) Susan Sontag, On Photography (New York: Strus& Giroux, 2005) p. 8.
وحول إشارة سونتاج لاستخدام الكاميرا في المراقبة من قبل الدولة، بغية إرساء قواعد الانضباط في المجتمع، راجع التحليل المستفيض الذي قدمه ميشيل فوكو (1926-1984) Michel Foucault لهذا الموضوع في كتابه المراقبة والعقاب (1975) Surveiller et punir

(٦٥) William Mills Ivins, Prints and Visual Communication (Cambridge: Mit Press, 1980).p. 212.

(٦٦) ريجيس دوبري، حياة الصورة وموتها. ترجمة فريد الزاهي (تونس: أفريقيا الوسطى، 2007) ص 213.

(٦٧) E. W. F. Tomlin (eitor), Arnold Toynbee: A Selection from His Works, with an introduction by Tomlin (Oxford University Press 1978) p. 87.

(٦٨) Jean Baudrillard, J. The Vital Illision, p. 88.

(٦٩) Jean Baudrillard, J. Symbolic Exchange and Death. Trans. I. H. Grant. (London: Sage, 1993) p.77.

(٧٠) Jean Baudrillard, J. Baudrillard Live: Selected Interviews (1982-1993). Ed. M. Gane (London: Routledge, 1993) p. 145.

(٧١) جان بودريار وجان نوفيل، الأشياء الفريدة: العمارة والفلسفة. ترجمة راوية صادق (القاهرة: دار شرقيات، 2003) ص72.

(٧٢) أشرف منصور، صنمية الصورة: نظرية بودريار في الواقع الفائق. ص 288.

(٧٣) îJean Baudrillard, J. The Ecstasy of Communication. Trans. B. Schutze and C. Schutze (New York: Semiotext(e), 1988) p. 56.

(٧٤) Jean Baudrillard,Ibid, p. 56.

(٧٥) Jean Baudrillard, J. Review of Marshall McLuhan.s Understanding Media, "in" The Uncollected Baudrillard. Ed. G. Genosko (London: Sage, 2001) p. 40.

(٧٦) Jean Baudrillard, J. Baudrillard Live: Selected Interviews, p. 148.

(٧٧) Jean Baudrillard, The Year 2000 Will not Take Place, trans by Paul Foss and Paul Patton (Sydney: Pour Institute of Fine Arts, 1986) p. 19.

(٧٨) Jean Baudrillard, J Baudrillard Live: Selected Interviews, p. 148.

(٧٩) كان رأيي، ومازال، في البرنامج الذي كان يقدمه الإعلامي المصري الساخر باسم يوسف يتمثل في أن خطورة ما يقدمه، رغم إمكانياته الفذة في التقديم، يعمل على خلخلة النسق القيمي السائد في المجتمع المصري، وربما العربي، الجرأة في النقد والسخرية دون وضع أي حدود لذلك، استخدام الألفاظ غير المعتادة، الإيحاءات الجنسية المبالغ فيها. وربما كان الهدف الحقيقي

للبرنامج يتمثل في محاولة تحطيم ما يعرف باسم التابوهات الثلاثة (الدين، السياسة، الجنس). وما يترتب على ذلك من السعي نحو ترسيخ ثقافة (لا شيء يعلو فوق النقد- السخرية).

(٨٠) جان بودريار، المصطنع والاصطناعي، 28- 31.

(٨١) باتريك شامباني، الرؤية الإعلامية، في بؤس العالم، تحرير بيير بورديو، ترجمة سلمان حرفوش، المجلد الثاني (دمشق: دار كنعان، 2010) ص 205.

(٨٢) انظر تفاصيل ذلك في أشرف منصور، الفلسفة وأيديولوجيا الإعلام: إسهام الفكر المعاصر في دراسة وسائل الإعلام، الحوار المتمدن، عدد 3016، 2010.

http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid = 217018

(٨٣) باختصار هربرت شيللر، المتلاعبون بالعقول. ترجمة عبد السلام رضوان (الكويت: سلسلة عالم المعرفة، 1999) ص 111- 123.

(٨٤) أشرف منصور، الفلسفة وأيديولوجيا الإعلام، مرجع سابق.

(٨٥) Mike Gane, Baudrillard Live: Selected Interviews, p. 146

(٨٦) Mike Gane, Ibid, p. 148.

(٨٧) Jean Baudrillard, J. America. Trans. C. Turner (London: Verso 1988) p. 54.

(٨٨) راجع النقد الذي وجهه كريستوفر نوريس لبودريار في كتابه: نظرية لا نقدية..ما بعد الحداثة- المثقفون وحرب الخليج، ترجمة عابد إسماعيل (بيروت: دار الكنوز الادبية، 1999).

(٨٩) Jean Baudrillard,J. The Gulf War Did Not Take Place. Trans. P. Patton. (Sydney: Power Publications, 1995).

(٩٠) Philip Hammond, The Gulf War Revisited, "In" Jean Baudrillard Fatal Theories, Edited By David B. Clarke, Marcus A. Doel, William Merrin And Richard G. Smith (London: Routledge, 2009) P 121.

(٩١) المثال مقتبس من حسام نايل، الاستعراض في الحياة الأمريكية..واقعية الوهم وتصنيع الحقائق. مجلة فيلادلفيا الثقافية، العدد7- 2010، ص 18.

(٩٢) من أفضل الأفلام التي عالجت هذه الإشكالية الفيلم الهندي «اسمي خان» My Name is Khan 2010 للمخرج كاران جوهر Karan Johar، فالفيلم يقوم بالكامل على محاولة تغيير الصورة النمطية التي صدرتها السياسة الأمريكية عن علاقة الإسلام بالتطرف والإرهاب.

(٩٣) قدمت لينا خطيب دراسة تفصيلية عن السينما الأمريكية ترصد من خلالها معظم الصور النمطية التي تضمنتها سينما هوليوود عن العرب والمسلمين، انظر:

Lina Khatib, Filming The Modern Middle East: Politics In The Cinemas Of Hollywood And The Arab World (London: I. B. Tauris, 2006).

(٩٤) Jean Baudrillard, J. The System of Objects. Trans. J. Benedict. London: Verso, 1996) p. 17.

(٩٥) Jean Baudrillard,J. Ibid, p.71.

(٩٦) Ibid, p. 89.

(٩٧) عن أشرف منصور، صنمية الصورة: نظرية بودريار في الواقع الفائق. ص 227.

(٩٨) Gary Genosko, Mcluhan And Baudrillard- The Masters Of Implosion (London And New York: Routledge, 1999) p. 33.

(٩٩) Fredric, J. Postmodernism, Or, The Cultural Logic Of Late Capitalism (New York: Duke University Press Durham, 1999) p. 179.

(١٠٠) Jean Baudrillard, J. The System of Objects, p 58.

(١٠١) عن أشرف منصور، من الليبرالية إلى مجتمع الاستهلاك، مجلة الحوار المتمدن، العدد 1790، 2009.

(١٠٢) Marx, C. Capital, Trans. Ben Fowkes (Harmondsworth: Marx Library, 1976) p. 165.

(١٠٣) Jean Baudriallard, The Masses: The Implosion of the Social in the Media, 588.

(١٠٤) Jean Baudrillard, J. Seduction. Trans. B. Singer. London: Macmillan, 1990). P.11.

(١٠٥) بيير بورديو، الرمز والسلطة. ترجمة عبد السلام بنعبد العالي (تونس: دار توبقال، ١٩٩٠) ص ٣٢.

(١٠٦) Jean Baudrillard, J. Impossible Exchange. Trans. C. Turner. (London: Verso, 2001) p. 112.

(١٠٧) من هنا نستطيع أن نتفهم لماذا يلجأ بعض المستهلكين أحيانا لشراء الشعار التجاري لإحدى الشركات المشهورة (شعار شركة آبل على سبيل المثال أو شركة مرسيدس) ليقوم بلصقها على منتج آخر أقل شهرة أو مكانة. إنه هوس امتلاك الشعار، وهذا يفسر لنا لماذا انتشرت تجارة

الشعارات المقلدة للشركات الكبرى، ولماذا انتشرت المنتجات التي تحمل هذه الشعارات.

(١٠٨) آلن هاو، النظرية النقدية(مدرسة فرانكفورت). ترجمة ثائر ديب (دمشق: منشورات وزارة الثقافة، ٢٠٠٥) ص٢٥٠.

(١٠٩) كريستوفر نوريس، نظرية لا نقدية: ما بعد الحداثة,المثقفون وحرب الخليج، ص٢٩.

(١١٠) تجدر الإشارة إلى ان بودريار، كجاك دريدا، كان معروفا بصورة كبيرة في الأوساط الثقافية الأمريكية، وفي المقابل ظل مجهولا حتى قرب وفاته في الأوساط الثقافية الفرنسية.

(١١١) Richard J. Lane, Jean Baudrillard (London & New York: Routledge, 2000). p. 133.

(١١٢) Morley, David and Robins, Kevin Spaces of Identity: Global Media, Electronic Landscapes and Cultural Boundaries (London & New York: Routledge, 1995). p. 194.

(١١٣) جان بودريار، الفكر الجذري: أطروحة موت الواقع، ص ٧٥.

(١١٤) جان بودريار، المصطنع والاصطناع، ص ٣٠.

(١١٥) Jean Baudrillard, J. Vital illusion, p. 87.

(١١٦) جان بودريار، السابق، ص ٤٨.

(١١٧) آلن هاو، النظرية النقدية، ص٢٤٦.

ومن الأشياء الساخرة حقا عندما سئل بودريار، في حوار أجري معه عقب حضوره حفل تأبين دريدا في ٢٠٠٤، «ماذا تحب أن يقال عنك بعد وفاتك؟ فرد قائلا: لا أعرف تحديدا سوى أنني صورة زائفة من ذاتي «وعقب وفاته كتب أحد الصحفيين مقالة في الجارديان بعنوان «وفاة بودريار لم تحدث» Jean Baudrillard's death did not take place في إشارة ساخرة لكتابيه عن حرب الخليج التي لم تحدث، وعن سنة ٢٠٠٠ التي لن تأتي.

(١١٨) Gane, Mike(Editor). Baudrillard Live.p. 131.

(١١٩) Jean Baudrillard, J. ibid, p. 85.

(١٢٠) Jean Baudrillard, J. America.p. 56.

(١٢١) راجع في هذه النقطة تحديدا الحوار الذي أجراه جون جونسون John Johnston مع بودريار بعنوان نهاية النهاية The End Of The End والمنشور في:
Mike Gane, Baudrillard Live: Selected Interviews, pp. 156- 180.

المصادر والمراجع

أولا- المصادر:

١- المصادر المعربة:

١- بارت، رولان، الغرفة المضيئة (تأملات في الفوتوغرافيا)، ترجمة هالة نمر (القاهرة: المركز القومي للترجمة، ٢٠١٠).

٢- بنيامين، فالتر، مقالات مختارة، ترجمة أحمد حسان (القاهرة: دار ميريت، ٢٠١٠).

٣- بودريار، جان، الصور الزائفة وصور الزيف، في الحداثة وما بعد الحداثة، تحرير بيتر بروكر، ترجمة عبد الوهاب علوب (أبو ظبي: منشورات المجمع الثقافي، ١٩٩٥).

٤- بودريار، جان، ونوفيل، جان، الأشياء الفريدة: العمارة والفلسفة. ترجمة راوية صادق (القاهرة: دار شرقيات، ٢٠٠٣).

٥- بودريار، جان، وموران، إدجار، عنف العالم، ترجمة إبراهيم محمود (اللاذقية: دار الحوار، ٢٠٠٥).

٦- بودريار، جان، الفكر الجذري..أطروحة موت الواقع، ترجمة منير الحجوجي وأحمد القصوار(الدار البيضاء: دار توبقال، ٢٠٠٦).

٧- بودريار، جان، المصطنع والاصطناع، ترجمة جوزيف عبد الله (بيروت: المنظمة العربية للترجمة، ٢٠٠٨).

٨- بورديو، بيير، الرمز والسلطة. ترجمة عبد السلام بنعبد العالي (تونس: دار توبقال، ١٩٩٠).

٩- دريدا، جاك، في علم الكتابة. ترجمة أنور مغيث ومنى طلبة (المركز القومي للترجمة، ط٢، القاهرة، ٢٠٠٨).

١٠- دوبري، ريجيس، حياة الصورة وموتها. ترجمة فريد الزاهي (تونس: أفريقيا الوسطى، ٢٠٠٧).

١١- ديبور، جي، مجتمع الاستعراض، ترجمة أحمد حسان (القاهرة: دار شرقيات، ١٩٩٨).

١٢- نيتشه، فريدريك، أفول الأصنام، ترجمة سليمان حسون (تونس: دار الكوثر، ٢٠٠٣).

٢-المصادر الأجنبية:

1.Baudriallard, Jean. The Masses: The Implosion of the Social in the Media, trans. Marie Maclean, New Literary History, vol. 16, no. 3 (Spring 1985).

2.Baudriallard, Jean. The Year 2000 Will not Take Place, trans paul Foss and Paul Patton (Sydney: Pour Institute of Fine Arts, 1986).

3.Baudriallard, Jean. The Ecstasy of Communication. Trans. B. Schutze and C. Schutze (New York: Semiotext(e), 1988).

4.Baudriallard, Jean. America. Trans. C. Turner (London: Verso 1988).

5.Baudriallard, Jean. Seduction. Trans. B. Singer. London: Macmillan, 1990).

6.Baudriallard, Jean. J. Baudrillard Live: Selected Interviews (1982-1993). Ed. M. Gane (London: Routledge, 1993).

7.Baudriallard, Jean. Fatal Strategies, Translated By Phil Beitchman and W. G. J. Niesluchowski (London: The Imt Press, 1993).

8.Baudriallard, Jean. Symbolic Exchange and Death. Trans. I. H. Grant. (London: Sage, 1993).

9.Baudriallard, Jean. The Gulf War Did Not Take Place. Trans. P. Patton. (Sydney: Power Publications, 1995).
10.Baudriallard, Jean. The Perfect Crime, Translated by Chris Turner (New York: Verso, 1996).
11.Baudriallard, Jean. The System of Objects. Trans. J. Benedict. London: Verso, 1996).
12.Baudriallard, Jean. The Vital Illusion (New York: Columbia University Press, 2000).
13.Baudriallard, Jean. Impossible Exchange. Trans. C. Turner. (London: Verso, 2001).
14.Baudriallard, Jean. Review of Marshall McLuhan.s Understanding Media, "in" The Uncollected Baudrillard. Ed. G. Genosko (London: Sage, 2001)
15.Baudriallard, Jean. The Spirit of Terrorism and Requiem for the Twin Towers. Trans. C. Turner (London: Verso. 2002).
16.Baudriallard, Jean. The Conspiracy of Art: Manifestos, Texts, Interviews. Ed. S. Lotringer (New York: Semiotext(e)/MIT, 2005).
17.Marx, C. Capital, Trans. Ben Fowkes (Harmondsworth: Marx Library, 1976).

ثانيا- المراجع:

١- المراجع العربية والمعربة:

١- حسام الدين، محمد، الإعلام وما بعد الحداثة (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٥).

٢- شامباني، باتريك، الرؤية الإعلامية، في بؤس العالم، تحرير بيير بورديو، ترجمة سلمان حرفوش، المجلد الثاني (دمشق: دار كنعان، ٢٠١٠) ص ٢٠٥.

٣- شيللر، هربرت، المتلاعبون بالعقول. ترجمة عبد السلام رضوان (الكويت: سلسلة عالم المعرفة، ١٩٩٩).

٤- رجب، محمود، فلسفة المرآة(القاهرة: دار المعارف، ١٩٩٤).

٥- عبد الحميد، شاكر، التفضيل الجمالي (الكويت: عالم المعرفة، ٢٠٠١).

٦- عبد الحميد، شاكر، عصر الصورة (الكويت: عالم المعرفة، ٢٠٠٥).

٧- عبد الحميد، شاكر، الخيال- من الكهف إلى الواقع الافتراضي (الكويت: سلسلة عالم المعرفة، العدد ٣٦٠، ٢٠٠٩).

٨- غريماس، غونتيني، وجاك، سيميائيات الأهواء، ترجمة وتقديم وتعليق سعيد بنكراد (تونس: الكتاب الجديد، ٢٠١٠).

٩- منصور، أشرف، صنمية الصورة: نظرية بودريار في الواقع الفائق. مجلة فصول، العدد ٦٢، ٢٠٠٣.

١٠- منصور، أشرف، من الليبرالية إلى مجتمع الاستهلاك، مجلة الحوار المتمدن، العدد ١٧٩٠، ٢٠٠٩.

١١- منصور، أشرف، الفلسفة وأيديولوجيا الإعلام: إسهام الفكر المعاصر في دراسة وسائل الإعلام، الحوار المتمدن، عدد ٣٠١٦، ٢٠١٠.

12.http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=217018

١٣- هاو، آلن، النظرية النقدية(مدرسة فرانكفورت). ترجمة ثائر ديب (دمشق: منشورات وزارة الثقافة، ٢٠٠٥).

١٤- نايل، حسام، الاستعراض في الحياة الأمريكية..واقعية الوهم وتصنيع الحقائق. مجلة فيلادلفيا الثقافية، العدد ٧- ٢٠١٠.

١٥- نوريس كريستوفر، نظرية لا نقدية..ما بعد الحداثة-المثقفون وحرب الخليج، ترجمة عابد إسماعيل (بيروت: دار الكنوز الادبية، ١٩٩٩).

٢- مراجع باللغة الإنجليزية:

1-Foster, Hal. and Others, **Art Since 1900** (London: Thames& Hudson, 2004).

2-Gane, Mike. **Baudrillard Live: Selected Interviews** (London And New York: Routledge, 1993).

3-Genosko, Gary. Mcluhan And Baudrillard- **The Masters Of Implosion** (London And New York: Routledge, 1999).

4-Hammond, Philip. "The Gulf War Revisited", In **Jean Baudrillard Fatal Theories**, Edited By David B. Clarke, Marcus A. Doel, William Merrin And Richard G. Smith (London: Routledge, 2009).

5-James R. Ryan, "Photography, Visual Revolutions And Victorian Geography" In David N. Livingstone And Charles W. J. Withers (Editors), **Geography And Revolution** (Chicago: The University Of Chicago Press, 2005).

6-Jeamson, Fredric. **Postmodernism, Or, The Cultural Logic Of Late Capitalism** (New York: Duke University Press Durham, 1999).

7-Khatib, Lina. **Filming The Modern Middle East: Politics In The Cinemas Of Hollywood And The Arab World** (London: I. B. Tauris, 2006).

8-Morley, David and Robins, Kevin. **Spaces of Identity: Global Media, Electronic Landscapes and Cultural Boundaries** (London & New York: Routledge, 1995).

9-Richard, J. Lane. **Jean Baudrillard** (London & New York: Routledge, 2000).

10-Richard G. Smith (Editor), **The Baudrillard Dictionary** (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2010).

11-Susan On Photography (New York: Strus& Giroux, 2005) p 8.

12-William Mills Ivins, **Prints and Visual Communication** (Cambridge: Mit Press, 1980).

From Simulation to Hyper Reality: A Reading in Baudriallard

Abstract

Visual language began to dominate the cultural scene during the second half of the 20th century, being an important factor that has the ability to influence, control, and even manipulate consciousness, to the extent that our age was labeled as "the image era", and contemporary society turned to "Society of the Spectacle" and our civilization became "the civilization of the image". The ‘‘Image’’ is always a subject of philosophical analysis, since the old days of Plato. Jean Baudrillard (1929 - 2007), the French philosopher, builds his philosophical doctrine on image analysis. He tracks the Modernism phases of image development, though his main analytical focus is the image in the Globalization Era, for it constructs a parallel reality or a hyper-reality. As Baudrillard describes it, hyper-reality contains actual reality in a way that it becomes impossible to discern one from the other, and he presents various models to sustain his hypothesis, the most significant of which is his study of the Gulf war and 9/11, this is in addition to his analysis of the relationship between the image and the commodity. This paper aims to review and analyze Baudrillard thought, in order to identify the philosophical concepts on which his stance is based. It shall also apply his analysis to some of the contemporary phenomena in art and politics. The main hypothesis that this study shall seek to prove is that, despite the merits and accuracy of Baudrillard analysis, we eventually find ourselves in absolute nihilism. The study uses the critical analytical approach, in addition to the comparative approach.

Keywords:

Image- Imitation- Simulacrum- Hyper -Reality- Media- Commodity- Ideology- Nihilism

The Author :

Dr. Badr El-Dine Mostafa

- Ph.D in Philosophy, Faculty of Arts, Cairo University.
- Associate Professor of Contemporary Philosophy and Aesthetics- Department of Philosophy, Faculty of Arts, Cairo University.
- Assigned for teaching in Academy of Arts and Institute of Performing Arts for the Academic year 2011-2012. Assigned for teaching the scientific thinking course (university requirement in English language) in Misr University for Science and Technology from 2012 to 2014.

Publications :

A. Books :

1- **The Postmodern Condition. Philosophy and Arts** Cairo: General Organization for Cultural Palaces, 2013.
2- **Metaphysics**. Amman: Dar Al-Massira, 2011.
3- **Postmodern Philosophy**. Amman: Dar Al-Massira, 2011.
4- **Philosophical Problems**. Amman: Dar Al-Massira, 2011.
5- **Aesthetics**. Amman: Dar Al-Massira, 2011.

B. Articles :

1- "Philosophy and Cinema, Critical Analysis of Some Philosophical Approaches of Cinema", **Nizwa Journal**, Issue 67, 2011.
2- "Cinema as a Tool for Resistance and Rebellion", **Arab Journal for the Humanities**, Issue 117, winter 2012.
3- "Image Power in Contemporary Culture", **Cultural Dialogue Journal**, third Issue, spring and summer 2013.
4- "Truth, Represntation, and Nuture in Painting", **Diogenes Journal**, 4 Issue, 2015.
5- "The Death of the Author: Philosophical Dimensions for the Concept and its Effect on the Aesthetics Experience", **Arab Journal for the Humanities** (under publication)..

Monogragh 458

From Simulation to Hyper Reality: A Reading in Baudriallard

Dr. Badr EL-Dine Mostafa
Department of Philosophy-Faculty of Arts
Cairo University
Egypt

استبانة آراء القارئ

عزيزي القارئ:

يسر أسرة تحرير حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية أن ترحب بكم وتتقدم لكم بأطيب التحيات، شاكرين لكم سلفاً تعاونكم من أجل تطوير الحوليات؛ وذلك من خلال إجابتكم عن هذه الأسئلة:

١ – العمر: ..... سنة

٢ – الجنس: ذكر ☐ أنثى ☐

٣ – بلد الإقامة: الكويت ☐ خارج الكويت (اذكر) .....

٤ – التعليم:

ثانوي ☐ جامعي ☐ ماجستير ☐ دكتوراه ☐

٥ – طبيعة المهنة:

أكاديمي ☐ إداري ☐ مهني ☐ أخرى (واذكرها)...

٦ – مواضيعك المفضلة:

أدبية ولغوية ☐ سياسية ☐ اجتماعية ونفسية ☐

تاريخية ☐ ثقافية ☐ أخرى (واذكرها) ...

٧ – كيف تحصل على الحوليات؟

شراء ☐ اشتراكاً ☐ استعارة ☐

٨ – هل تصلك الحوليات في الوقت المناسب؟ نعم ☐ لا ☐

٩ – رأيك في حجم الحوليات؟

كبير ☐ متوسط ☐ صغير ☐

١٠ – كيف ترى موضوعات الحوليات؟

متنوعة ☐ غير متنوعة ☐

١١ – ما الطابع العام للحوليات من وجهة نظرك؟

لغوي ☐ اجتماعي ☐ تاريخي ☐ جغرافي ☐ متنوع ☐

١٢ – هل تقرأ الحوليات بانتظام؟ نعم ☐ لا ☐

١٣ – هل تقرأ الحوليات فقط إذا كان موضوعها له علاقة بتخصصك؟ نعم ☐ لا ☐

١٤ – هل تقرأ الحوليات فقط إذا كنت ستستعين بمادتها كمرجع لبحث؟ نعم ☐ لا ☐

١٥ – هل تحتفظ بالحوليات بعد قراءتها؟ نعم ☐ لا ☐

١٦ – اقتراحاتك لتطوير الحوليات وتطوير خدماتها للقارئ:

.....

.....

.....

حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية

مجلس النشر العلمي – جامعة الكويت

ص. ب: 17370 الخالدية
الكويت 72454
دولة الكويت

البريد الجوي
BY AIR MAIL
PAR AVION

المجلة العربية للعلوم الإدارية

Arab Journal of Administrative Sciences

رئيس التحرير: أ. د. آدم غازي العتيبي

- صدر العدد الأول في نوفمبر ١٩٩٣ .
- First issue, November 1993.
- علمية محكمة تعنى بنشر البحوث الأصيلة في مجال العلوم الإدارية.
- Refereed journal publishing original research in Administrative Sciences.
- تصدر عن مجلس النشر العلمي في جامعة الكويت ثلاثة إصدارات سنوياً (يناير - مايو - سبتمبر).
- Published by Academic Publication Council,Kuwait University,3 issues a year (January, May, September).
- تسهم في تطوير الفكر الإداري واختبار الممارسات الإدارية وإثرائها.
- Contributes to developing and enriching administrative thinking and practices.
- مسجلة في قواعد البيانات العالمية.
- Listed in several international databases.
- تخضع للتقييم الأكاديمي الخارجي.
- Reviewed periodically by international referees for high academic standards.

الاشتراكات

الكويت: 3 دنانير للأفراد - 15 ديناراً للمؤسسات - الدول العربية: 4 دنانير للأفراد - 15 ديناراً للمؤسسات
الدول الأجنبية: 15 دولاراً للأفراد - 60 دولاراً للمؤسسات

توجه المراسلات إلى رئيس التحرير على العنوان الآتي:

المجلة العربية للعلوم الإدارية - جامعة الكويت ص.ب: 28558 الصفاة 13146 - دولة الكويت
هاتف: Tel: (965)24827317 - أو 4734 / 4416 /24984415(965) - فاكس: Fax: (965)24817028
E-mail: ajas@ku.edu.kw - Web Site: http://www.pubcouncil.kuniv.edu.kw/ajas

المجلة التربوية

مجلة فصلية، تخصصية، محكّمة

تصدر عن مجلس النشر العلمي - جامعة الكويت

رئيس التحرير: أ. د. عبدالله محمد الشيخ

تنشر:

- البحوث التربوية المحكمة
- مراجعات الكتب التربوية الحديثة
- محاضر الحوار التربوي
- التقارير عن المؤتمرات التربوية وملخصات الرسائل الجامعية

- تقبل البحوث باللغتين العربية والإنجليزية.
- تنشر لأساتذة التربية والمختصين بها من مختلف الأقطار العربية والدول الأجنبية.

الاشتراكات:

في الكويت: ثلاثة دنانير للأفراد، وخمسة عشر ديناراً للمؤسسات.
في الدول العربية: أربعة دنانير للأفراد، وخمسة عشر ديناراً للمؤسسات.
في الدول الأجنبية: خمسة عشر دولاراً للأفراد، وستون دولاراً للمؤسسات.

توجه جميع المراسلات إلى:

رئيس تحرير المجلة التربوية - مجلس النشر العلمي ص.ب. ١٣٤١١ كيفان - الرمز البريدي 71955
الكويت هاتف: ٢٤٨٤٦٨٤٣ (داخلي ٤٤٠٣ - ٤٤٠٩) - مباشر: ٢٤٨٤٧٩٦١ - فاكس: ٢٤٨٣٧٧٩٤
E-mail: joe@ku.edu.kw

إصدار شهري

«تصدر مؤقتاً كل ثلاثة أشهر»

تعنى بشؤون الأنظمة والمحاماة

رئيس التحرير :
المحامي / طارق المزيني

سكرتير التحرير :
حسين العسكر

مسؤول إشتراكات :
خالد يس

الهيئة الاستشارية :
فضيلة الشيخ / عبد الله البسام
فضيلة الشيخ / مصطفى الزرقا
فضيلة الشيخ / سعد البريك
سعادة الدكتور / سعود الدريب
سعادة الأستاذ / عبدالله السبهان
سعادة الدكتور / عبدالفتاح خضر
سعادة المستشار / أحمد منير فهمي

أهداف المجلة :

* طرح ومعالجة شتى قضايا العصر ذات الطابع الشرعي والقانوني مع التركيز على إبراز الفقه الإسلامي وتبيان تميزه وشموليته في معالجة تلك القضايا .
* أن تكون ساحة إعلامية لذوي الإختصاص الشرعي والقانوني يقدمون من خلالها البحوث والدراسات ، فضلاً عن التحقيقات الصحفية المتميزة ذات العلاقة .
* نشر الوعي بأهمية المحاماة ، وحاجة الناس إليها والتأكيد على أن المحاماة علم ، وفن ، ورسالة .

دعوة للمشاركة :

* يسر «المحامي» دعوتكم للمساهمة عبر صفحاتها في كل الشؤون الشرعية والقانونية من بحوث ودراسات ومقالات أو تحقيقات .
* تقدم المجلة مكافأة عن المقالات والمواضيع التي تقبلها للنشر .

الإشتراكات : المملكة العربية السعودية : ١٠٠ ريال في السنة (للأفراد والمؤسسات)

الدول الأخرى : ٢٧ دولار أمريكي (للأفراد والمؤسسات)

تدفع الاشتراكات باسم المجلة ، بشيك مسحوب على أحد المصارف السعودية أو بتحويل مصرفي باسم رئيس التحرير : حساب رقم ٥٦٤٩/١ ـ شركة الراجحي المصرفية للاستثمار ـ الرياض ـ فرع الروضة .

توجه جميع المراسلات إلى رئيس التحرير : ص . ب ٦٨٧٤ الرياض (١١٤٥٢)

هاتف : ٤٦٥٢٧٢٥ (٩٦٦١) / فاكس : ٤٦١٣١٥٢ (٩٦٦١)

مجلة الشريعة والدراسات الإسلامية

فصلية علمية محكمة تصدر عن مجلس النشر العلمي بجامعة الكويت
تعنى بالبحوث والدراسات الإسلامية

رئيس التحرير الأستاذ الدكتور: فهد سعد الرشيدي

صدر العدد الأول في رجب ١٤٠٤هـ - أبريل ١٩٨٤م

* تهدف إلى معالجة المشكلات المعاصرة والقضايا المستجدة من وجهة نظر الشريعة الإسلامية.
* تشمل موضوعاتها معظم علوم الشريعة الإسلامية: من تفسير، وحديث، وفقه، واقتصاد وتربية إسلامية، إلى غير ذلك من تقارير عن المؤتمرات، ومراجعة كتب شرعية معاصرة، وفتاوي شرعية، وتعليقات على قضايا علمية.
* تنوع الباحثون فيها، فكانوا من أعضاء هيئة التدريس في مختلف الجامعات والكليات الإسلامية على رقعة العالمين: العربي والإسلامي.
* تخضع البحوث المقدمة للمجلة إلى عملية فحص وتحكيم حسب الضوابط التي التزمت بها المجلة، ويقوم بها كبار العلماء والمختصين في الشريعة الإسلامية، بهدف الارتقاء بالبحث العلمي الإسلامي الذي يخدم الأمة، ويعمل على رفعة شأنها، نسأل المولى عز وجل مزيداً من التقدم والازدهار.

جميع المراسلات توجه باسم رئيس التحرير
ص.ب ١٧٤٣٣ الخالدية 72455 الكويت هاتف: ٢٤٨١٢٥٠٤ - ٢٤٩٨٤٧٢٣ ٢٤٩٨٨٠٩٥ فاكس: ٢٤٨١٠٤٣٤

العنوان الإلكتروني: jsis@ku.edu.kw - E-mail - الاشتراكات - هاتف: ٢٤٩٨٦٠٦١ - issn: 1029 - 8908

عنوان المجلة على شبكة الإنترنت: http://pubcouncil.kuniv.edu.kw/JSIS

اعتماد المجلة في قاعدة بيانات اليونسكو Social and Human Sciences Documentation Center

في شبكة الإنترنت تحت الموقع www.unesco.org/general/eng/infoserv/db/dare.html

تتوفر نصوص البحوث كاملة لدى: دار المنظومة www.mandumah.com

تفهرس المجلة وملخصاتها ونصوصها في قواعد البيانات والمعلومات التالية: EBSCO Publishing Products

مجلة الحقوق

مجلة فصلية أكاديمية
محكّمة تعنى بنشر البحوث
والدراسات القانونية والشرعية

تصدر عن مجلس النشر العلمي - جامعة الكويت

رئيس التحرير
الدكتور/ فيصل عبدالله الكندري

صدر العدد الأول في
يناير ١٩٧٧

الاشتراكات

	في الكويت	في الدول العربية	في الدول الأجنبية
الأفراد	٣ دنانير	٤ دنانير	١٥ دولاراً
المؤسسات	١٥ ديناراً	١٥ ديناراً	٦٠ دولاراً

المراسلات

توجه جميع المراسلات إلى رئيس التحرير على العنوان الآتي:
مجلة الحقوق - جامعة الكويت ص.ب: ٦٤٩٨٥ الشويخ - ب 70460 الكويت
تلفون: ٢٤٨٣٥٧٨٩ - ٢٤٨٤٧٨١٤ فاكس: ٢٤٨٣١١٤٣
E.mail: jol@ku.edu.kw

عنوان المجلة في شبكة الإنترنت http://www.pubcouncil.kuniv.edu.kw/jol

ISSN 1029 - 6069

التعاون
Attaawun

رئيس التحرير
الدكتور مرزوق بشير مرزوق

صدر العدد الأول
في ربيع الآخر ١٤٠٦ هـ ـ يناير ١٩٨٦ م

ـ تقبل الدراسات والبحوث والمقالات ذات الصلة المباشرة بقضايا دول مجلس التعاون في جميع المجالات السياسية والإقتصادية والإجتماعية والثقافية والإعلامية سواء كانت مكتوبة باللغة العربية أو الإنجليزية .

ـ تشمل على بحث أو دراسة رئيسية إضافة إلى الأبواب الثابتة الأخرى تحت عنوان : بحوث ـ آراء ووجهات نظر / تقارير / وثائق / عرض كتب / يوميات مجلس التعاون / ببليوغرافيا مجلس التعاون / إحصاءات مجلس التعاون

يحررها نخبة من الباحثين والمختصين
يمنح المشارك مكافأة مالية وفق نظام المكافآت الخاصة بالمجلة

توجه جميع المراسلات الى : رئيس التحرير ـ مجلة التعاون
ص . ب : ٧١٥٣ ـ الرياض : ١١٤٦٢
هـاتف : ٤٨٨٠٤١٢ (٩٦٦١)
فـاكس : ٤٨٢٩١٠٩ (٩٦٦١)
Email : attaawun@gcc-sg.org

KUWAIT JOURNAL OF SCIENCE

An International Journal of the Kuwait University

ISSN 2307 - 4108

A refereed Journal publishes original research in various fields of Basic and Applied Sciences and also Computer Sciences. The Journal is published three times a year by the Academic Publication Council (APC) Kuwait University.

The Journal is indexed and abstracted by major publishing houses such as Chemical Abstract, Science Citation Index Expanded, Mathematical Reviews, SCOPUS, zbMATH, Current Contents, Mathematics Abstract, Microbiological Abstracts, Directory of Open Access Journals (DOAJ) etc.

Annual Subscription

Inside Kuwait:	*3 KD* *15 KD*	*for individuals.* *for establishments*
Arab Countries:	*4 KD* *15 KD*	*for Individuals.* *for establishments*
Other Countries:	*15 US$* *60 US$*	*for Individuals.* *for establishments*

Index to KUWAIT JOURNAL OF SCIENCE is available from the Academic Publication Council, Kuwait University.

All Correspondence and Manuscripts directed to:
Professor Mohammad Afzal, Editor-in-Chief
P.O.Box 17225, Khaldiyah 72453, KUWAIT
Tel:(+965) 2481 6261, 2498 4414, 2498 4625, 2498 4456.
Fax: (+965) 2484 6725

E-mail: kjs@ku.edu.kw
Website: http://journals.ku.edu.kw/kjs

The Journal is now Printed and bounded in the STATE OF KUWAIT by the Al-Khat Printing Press Company. P. O. Box: 26992 Safat 13130 Kuwait
Tel.: (+965) 24844545 Fax: (+965) 24844949
(Email:info@alkhatpress.com)

The Publications of The Academic Publication Council

Journal of the Social Sciences 1973, Kuwait Journal of Science and Engineering 1974 (Split to KJS, JER 2013), Journal of the Gulf and Arabian Peninsula Studies 1975, Authorship Translation and Publication Committee 1976, Journal of Law 1977, Annals of the Arts and Social Sciences 1980, Arab Journal for the Humanities 1981, The Educational Journal 1983, Journal of Sharia and Islamic Studies 1983, Arab Journal of Administrative Sciences 1991.

المجلة العربية للعلوم الإنسانية

فصلية علمية محكمة تصدر عن مجلس النشر العلمي - جامعة الكويت

- ajh بحوث باللغة العربية
- ajh بحوث باللغة الإنجليزية
- ajh مناقشات وندوات
- ajh عروض الكتب الجديدة

مجلس النشر العلمي

رئيسة التحرير

أ.د. نسيمة راشد الغيث

ص.ب: 26585 الصفاة 13126 الكويت- هاتف: 24817689(965)- 24815453(965) فاكس: 24812514 (965)

P.O. Box 26585 Safat,13126 Kuwait - Tel.:(965) 24817689 - (965) 24815453 - Fax: (965) 24812514

Email: ajh@ku.edu.kw - http:// www.pubcouncil.kuniv.edu.kw/ajh

مجلة العلوم الاجتماعية

فصلية – أكاديمية – محكّمة

تصدر عن مجلس النشر العلمي – جامعة الكويت

تعنى بنشر الأبحاث والدراسات في تخصصات السياسة والاقتصاد والاجتماع والخدمة الاجتماعية وعلم النفس والأنثروبولوجيا الاجتماعية والجغرافيا وعلوم المكتبات والمعلومات

رئيس التحرير: هادي مختار أشكناني

تفتح أبوابها أمام

- أوسع مشاركة للباحثين العرب في مجال العلوم الاجتماعية لنشر البحوث الأصيلة والاسهام في معالجة قضايا مجتمعاتهم
- التفاعل الحي مع القارئ المثقف والمهتم بالقضايا المطروحة.
- المقابلات والمناقشات الجادة ومراجعات الكتب والتقارير.
- تؤكد المجلة إلتزامها بالوفاء والانتظام بوصولها في مواعيدها المحددة إلى جميع قرائها ومشتركيها.

توجه جميع المراسلات إلى:

رئيس تحرير مجلة العلوم الاجتماعية

جامعة الكويت

ص.ب 27780 الصفاة، 13055- الكويت

تليفون: 00965-4810436

فاكس 4836026

E-mail:JSS@kuc01.kuniv.edu.kw

الاشتراكات

	الكويت والدول العربية	الدول الأجنبية
أفراد	3 دنانير سنوياً ويضاف إليها دينار واحد في الدول العربية	15 دولاراً
مؤسسات	15 ديناراً في السنة 25 ديناراً لمدة سنتين	60 دولاراً في السنة 110 دولارات لسنتين

تدفع اشتراكات الأفراد مقدماً نقداً أو بشيك باسم المجلة مسحوباً على أحد المصارف الكويتية ويرسل على عنوان المجلة، أو بتحويل مصرفي لحساب مجلة العلوم الاجتماعية رقم 07101685 لدى بنك الخليج في الكويت (فرع العديلية).

Visit our web site: http://pubcouncil.kuniv.edu.kw/jss

Advisory Board

Prof. Basil Hatim
American University - Sharjah
United Arab Emirates

Prof. Mona Baker
Manchester University

Prof. Ibrahim Al-Sa'afin
Department of Arabic Language and Literature - Jordan University

Prof. Abdul Qader Al-Fasi Al - Fehri
Department of Arabic Language and Literature - Mohamed V University

Prof. Ismail S. Muqlad
Department of Political Science
Assiout University

Prof. Imam Abdul Fattah Imam
Department of Philosophy
Ain - Shams University

Prof. Hamdi Hasan Abul-Enein
Dean, Faculty of Mass Communication
Misr International University

Prof. Mohammed M. I. Al-Dib
Department of Geography
Ain - Shams University

Prof. Mahmoud Al-Sayed Abul-Nil
Department of Psychology
Ain - Shams University

Editorial Board

Prof. Jamal B. Al-Qinai
Editor - in - Chief

Prof. Sahfeeq Al-Ghabra
Department of Political Sciences

Prof. Oayed Al-Meshaan
Department of Psychology

Dr. Hussain A. Bo-Abbass
Department of Arabic Language and Literature

Dr. Menawer B. Al-Raghy
Department of Mass Communication

Prof. Abdullah M. Al-Hajery
Department of History

Maha Ibrahim Al-Mas'ad
Acting Editor

ANNALS OF THE

ARTS AND SOCIAL SCIENCES

Issued by the Academic Publication Council - Kuwait University

A REFEREED ACADEMIC QUARTERLY THAT PUBLISHES MONOGRAPHS ON TOPICS RELEVANT TO THE SCHOLARLY CONCERNS OF THE VARIOUS DEPARTMENTS IN THE FACULTIES OF ARTS AND SOCIAL SCIENCES:

FACULTY OF ARTS & HUMANITIES:

- Department of Arabic Language and Literature.
- Department of English Language and Literature.
- Department of History.
- Department of Philosophy.
- Department of Mass Communication

FACULTY OF SOCIAL SCIENCES.

- Department of Sociology and Social Work
- Department of Geography
- Department of Psychology
- Department of Political Science

Volume 37, 2016

ثمن العدد

- **الكويت**: ٥٠٠ فلس
- **البحرين**: دينار واحد
- **قطر**: ١٠ ريالات
- **الإمارات**: ١٠ دراهم
- **السعودية**: ١٠ ريالات
- **عمان**: ريال واحد
- ثمن النسخة في دول الوطن العربي ما يعادل دولاراً واحداً
- ثمن النسخة في الدول الأجنبية ما يعادل ثلاثة دولارات

الاشتراك السنوي لعدد (١٢) رسالة

سنوات الاشتراك	نوع الاشتراك	الكويت	الدول العربية	الدول الأجنبية
سنة واحدة	أفراد	٤ دنانير	٦ دنانير	٢٢ دولاراً
	مؤسسات	٢٢ ديناراً	٢٢ ديناراً	٩٠ دولاراً
سنتان	أفراد	٧ دنانير	١٠ دنانير	٣٧ دولاراً
	مؤسسات	٣٧ ديناراً	٣٧ ديناراً	١٥٠ دولاراً
٣ سنوات	أفراد	١٠ دنانير	١٤ ديناراً	٥٢ دولاراً
	مؤسسات	٥٣ ديناراً	٥٢ ديناراً	٢١٠ دولارات
٤ سنوات	أفراد	١٣ ديناراً	١٨ ديناراً	٦٧ دولاراً
	مؤسسات	٦٧ ديناراً	٦٧ ديناراً	٢٧٠ دولاراً

جميع المراسلات الخاصة بشروط النشر أو أية استفسارات أخرى
توجه إلى رئيس تحرير حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية
ص. ب: ١٧٣٧٠ الخالدية - الكويت: 72454 - ت: ٢٤٨٣٠٢٥٦- فاكس ٢٤٨٣٠٢٥٦
ISSN 1560-5248 Key title: Hawliyyat Kulliyyat al-Adab
E-mail: aass@ku.edu.kw
http://pubcouncil.kuniv.edu.kw/AASS/

تتوفر نصوص البحوث كاملة لدى:
EBSCO Publishing Products
دار المنظومة: www.mandumah.com

إصدارات مجلس النشر العلمي

مجلة العلوم الاجتماعية ١٩٧٣، مجلة الكويت للعلوم والهندسة ١٩٧٤، مجلة دراسات الخليج والجزيرة العربية ١٩٧٥، لجنة التأليف والتعريب والنشر ١٩٧٦، مجلة الحقوق ١٩٧٧، حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية ١٩٨٠، المجلة العربية للعلوم الإنسانية ١٩٨١، مجلة الشريعة والدراسات الإسلامية ١٩٨٣، المجلة التربوية ١٩٨٣، المجلة العربية للعلوم الإدارية ١٩٩١.

Rates

- **Kuwait**: K.D 0.500
- **Bahrain**: BD 1
- **Qatar**: RQ 10
- **Emirates**: DH 10
- **Saudi Arabia**: RS 10
- **Oman**: RO 1
- Cost per issue in Arab Countries: Equivalent to one US dollar
- Cost per issue in other Countries: Equivalent to three US dollars

Subscription for 12 Monographs

Subscription Period	Subscription Type	Kuwait	Arab Countries	Foreign Countries
1 Year	Individuals	4 K.D	6 K.D	22 $
	Institutions	22 K.D	22 K.D	90 $
2 Years	Individuals	7 K.D	10 K.D	37 $
	Institutions	37 K.D	37 K.D	150 $
3 Years	Individuals	10 K.D	14 K.D	52 $
	Institutions	52 K.D	52 K.D	210 $
4 Years	Individuals	13 K.D	18 K.D	67 $
	Institutions	67 K.D	67 K.D	270 $

All correspondence and enquiries must be addressed to:

Editor
ANNALS OF THE ARTS AND SOCIAL SCIENCES
P.O Box 17370 El-Khaldiah - KUWAIT 72454
Tel: 24830256 - Fax: 24830256

ISSN 1560-5248 Key title: Hawliyyat Kulliyyat al-Adab
E-mail: aass@ku.edu.kw
http://Pubcouncil.kuniv.edu.kw/AASS/

Full texts are available at:
EBSCO Publishing Products
Dar Al Mandumah: www.mandumah.com

The Publications of The Academic Publication Council

Journal of the Social Sciences 1973, Kuwait Journal of Science and Engineering 1974, Journal of the Gulf and Arabian Peninsula Studies 1975, Authorship Translation and Publication Committee 1976, Journal of Law 1977, Annals of the Arts and Social Sciences 1980, Arab Journal for the Humanities 1981, The Educational Journal 1983, Journal of Sharia and Islamic Studies 1983, Arab Journal of Administrative Sciences 1991.