على مدّ البصر

في الفوتوغراف

الفوتوغرافي

صالح حمدوني

فضاءات للنشر والتوزيع

وزارة الثقافة
طبع بدعم من وزارة الثقافة
2025

على مَدّ البصر

في الفوتوغراف

رقم الإيداع لدى دائرة
المكتبة الوطنية
2025/6/3286

770.23
حمدوني، صالح خالد محمد
على مد البصر في الفوتوغراف – صالح خالد محمد حمدوني – عمان: دار فضاءات، 2025
الواصفات: /التصوير الفوتوغرافي//الاحترافية//المهن//النقد الفني//وسائل الإعلام//وسائل الاتصال الجماهيري

* أعدت دائرة المكتبة الوطنية بيانات الفهرسة والتصنيف الأولية.
* يتحمل المؤلف المسؤولية القانونية عن محتوى مصنفه ولا يعبّر هذا المصنف عن رأي دائرة المكتبة الوطنية أو أي جهة حكومية أخرى.

ISBN: 978-9923-36-553-3

طُبع بدعم من وزارة الثقافة

2 0 2 5

الطبعة الأولى: 2025

جميع الحقوق محفوظة بموجب اتفاق

على مد البصر في الفوتوغراف – صالح خالد محمد حمدوني – الأردن
دار فضاءات للنشر والتوزيع – المركز الرئيسي
عمان - شارع الملك حسين- مقابل سينما زهران
تلفاكس: 4650885 (6 - 962+) هاتف جوال: 911431- 777(962+)
ص.ب 20586 عمان 11118 الأردن
E.mail: Dar_fadaat@yahoo.com
Website:http://www.fadaat4publishing.net/

الآراء الواردة لا تعبر بالضرورة عن رأي الجهة الداعمة.
لا يسمح بإعادة إصدار هذا الكتاب أو أي جزء منه أو تخزينه في نطاق استعادة المعلومات أو نقله بأي شكل من الأشكال دون إذن خطي مسبق من الناشر

تصميم الغلاف: فضاءات للنشر والتوزيع
الصف الضوئي والإخراج الداخلي والطباعة: فضاءات للنشر والتوزيع

إن الآراء الواردة في هذا الكتاب لا تعبر بالضرورة عن رأي دار فضاءات للنشر والتوزيع.

الفوتوغرافي

صالح حمدوني

على مَدّ البصر

في الفوتوغراف

فضاءات للنشر والتوزيع

وزارة الثقافة

طُبع بدعم من وزارة الثقافة

2025

اتبع الضوء . . .

هناك قلبك، هناك عالم آخر .

صالح حمدوني

حمدوني والفوتوغرافيا

خالد الحمزة

أ.د. تاريخ العمارة والفنون

لم تستغرق قراءة كتاب صالح حمدوني الكثير من الوقت، ويعود ذلك إلى عدة أسباب، أولها –هو شغف جارف لدي بمتابعة ما يكتب في فن الفوتوغرافيا. وهو –على أية حال– قليل عالميا، ونادر عربيا. وثانيها –هو سلاسة لغة الكتاب وبساطتها وجاذبيتها في موضوع ليس من السهل الكتابة فيه. وثالثها– استبشاري بمؤلَّف جديد يضيف للمكتبة العربية مصدرا موزونا في فن الفوتوغرافيا الذي لم يحظ في العالم العربي بالمكانة التي تليق به كفن خالص أو كعامل ومشارك مع أجناس الفن الأخرى سواء أكانت التقليدية كالتصوير أو غير التقليدية كفني الفيديو والإنستوليشن.

إن الفوتوغرافيا في الأساس هي فن القبض على الزمن أو على الأقل برهة منه. وقد تتناهى لحظة اللقطة في الصغر وذلك كما فعل زويل في تصوير تفاعل كيماوي التي استغرقت (فيمتوثانية) أي واحد على واحد وأمامه ستة عشر صفرا من الثانية. لا تقول هذه الصورة، بالرغم من أهميتها في العلوم، للإنسان العادي شيئا. ويمكن لنا القول بأنه كلما استطعنا القبض على الزمن الصغير جدا في صورة فقدنا الثقة في قدرتها على تقديم معنى. وقد يمتد زمن اللقطة لساعات ضمن محددات للحصول على صورة ذات خصائص معينة، ويكون لها في هذه الحال حضور متميز يومئ بزمنها وقيمته. أما بخصوص المكان فالكاميرا قادرة على تصوير كل الأمكنة، الصغير منها والكبير، حسب إمكاناتها والغرض المطلوب منها. لقد أصبح باستطاعتنا اليوم الحصول على صور لأي مكان تقريبا على الأرض تحتنا أو في السماء فوقنا أو حتى أماكن في الكواكب الأخرى.

عندما نتحدث عن الزمان والمكان بخصوص الصورة ونربطهما بالمعنى، فإن المقصود به قدرتها الاتصالية ذات الدلالة المنغمسة في البوتقة الاجتماعية بكل ما تحويه من مقومات ثقافية. الصورة متصلة بمن ينتجها وبمن يتلقاها وبالتالي هي حبلى بمحمولات ثقافية وفنية وخصوصية ذات المصور وأسلوبه وروحه السارية في الصور التي يلتقطها مهما زعم الحيادية والموضوعية من جهة، وتجد المتلقي محملا بثقافته الجمعية وموقفه الفني الذي يتجلى في استعداداته وتفضيلاته من جهة أخرى. والحال هكذا تجد الصور دوما قابلة لتعدد القراءات غير المحدود.

إننا نعيش في عالم يغمرنا فيه طوفان عاتٍ من الصور من خلال ما أتاحته التطورات التكنولوجية في مجالي الفوتوغرافيا والاتصال في عصرنا، الأمر الذي جعلنا نتعامل في اليوم الواحد مع عدد لا حصر له من الصور على اختلاف أنواعها. وقد تنوعت أغراض الفوتوغرافيا كما لم يحصل من قبل، ولكن تبقى هناك خطوط فاصلة، بالرغم مما يعتري هذه الخطوط من خرق في حالات كثيرة، تفرق بين الصور الفنية وغير الفنية. ولا نقلل من صعوبة هذا التفريق مع تغير النظر إلى القيم الفنية التقليدية وإعادة تموضعها في المعنى في الفن المعاصر على النقيض من فنون الحداثة التي ركزت بدرجة كبيرة على تلك القيم المتصلة بالهيئة المرئية.

يتناول هذا الكتاب قضايا كثيرة مثل هذه التي أشرنا إليها أعلاه وأخرى على نفس الدرجة من الأهمية. لقد عرض الكثير من الموضوعات التي تنشغل بها الفوتوغرافيا اليوم والتي تهم المثقفين على اختلاف مشاربهم وتخصصاتهم، بحيث تقدم إنارات تساعد على الانتباه إلى جوانب هامة فيها. لقد ناقشت النصوص موضوعات تتناول ارتباط الفوتوغرافيا بالدين والحرب والجسد والمكان العام والإنسان المهمش وغيرها. وتطرق الكتاب إلى ما لهذه الموضوعات من ارتباطات بالسياسة والمصالح والإيديولوجيا موضحا المحددات والعوائق التي تؤثر على الفوتوغرافي/ ة وعلى سبل نشر صوره/ ا.

ينبغي التأكيد على أن الكتاب يزخر بالكثير من أعلام الفوتوغرافيا العرب والأجانب الذين عرفوا بإنتاجهم المتميز مع عرض بعض أعمالهم. وقد احتوت النصوص على معلومات مفيدة وإشارات لّماحة تنمّ عن معرفة وخبرة عميقة بمجالات الفوتوغرافيا وأغراضها وفنيّتها. وتبدى فيها واضحا أيضا شغف الكاتب غير المحدود بالفوتوغرافيا الذي استطاع نقله إلى قارئه بسلاسة ينبغي أن تُقدّر عاليا. وأزعم بأنه سيظهر، لمن يطلع على هذا الكتاب، المجهود الكبير الذي بذله المؤلف على مدى سنوات في العمل الجاد والدؤوب.

إربد في 12/ 12/ 2023م

"العين" كأداة مقاومة:
مبحث في "أدبيّات" ودلالة "الصورة"

د. إياد كنعان

باحث وفنان تشكيليّ وبصريّ

ليست العين أداة لـ"التلقي" فحسب، بل تصبح أحيانا أداة لـ"المقاومة". ولا يقتصر معنى "المقاومة" هنا على المعنى المباشر أو العام، القائم على زيادة "الوعي" البصريّ والخِطابيّ والثقافيّ العامّ، بما نتعرض له يوميًّا، بل في كلّ دقيقة من حياتنا، من سيل جارف من الصور، بل يجب أن ينطلق ويتأسَّس على مفهوم "مقاومة الاندماج العاطفيّ بالمرئيّ"، الفكرة التي طالما كان طرحها المخرج المسرحيّ الألمانيّ برتولت بريشت (Bertolt Brecht) (1889 – 1956)، وشكّلت العمود الفقاريّ لمشروعه المسرحيّ، القائم على الدعوة إلى "مقاومة الاندماج" بـ"الصورة" (العرض المسرحيّ)، بهدف تأسيس وعي جديد بعمليَّة "المسرحة"(*). وتاليا الحفاظ على مسافة أمان بين "المتلقي" و"العرض"، الذي يصبح بدوره مقطعا "أصيلا" من الحياة، لا انقطاعا عنها، أو مجرد "محاكاة" عاطفيّة ممسرحة لها، مؤكدا على ضرورة إعمال العقل بـ "الصورة" المسرحيّة، التي تتضافر عناصر العمل المسرحيّ في تقديمها، وغالبا ما يقع "المتلقّي" أسيرا لها، ولآليّات متفاوتة من "التلقي السلبيّ"، التي تحول دون إعمال الفكر في ما يُقدَّم من صور مرئيَّة، أو سمعيّة، أو نصوص وسرديّات مندمجة بالعرض، مشفوعة بمؤثّرات مُحرّضَة عاطفيّا.

إنّ الكتاب الذي بين أيدينا لصالح حمدوني يصب في ذات الاتجاه القائم على الدعوة إلى تجاوز "الاندماج العاطفيّ" بـ"الصورة"، بوصفها "مسرحة" منتقاة بعناية و"قصديَّة" عالية لوقائع الحياة، تقوم على جدليَّة العلاقة بين "الهدف" من

(*) المفهوم الذي أشار إليه مؤلف هذا الكتاب في أكثر من موضع، بشكل مباشر أحيانا، وغير مباشر أحيانا أخرى.

"الصورة"، و"النتيجة" النهائيَّة لها، والأدوار التي تتقاسمها في هذه "الصناعة" كل من "الأداة" (Camera)، و"المُصوّر"، و"الناشر" أو من يتولى مهمة "تعميم" الصورة وإيصالها إلى "المتلقي"، وأخيرا وليس آخرا "ظروف النشر"، بوصف "التصوير" الضوئيّ "عمليَّة" لا تخلو من أبعاد "مسرحة" الحدث، حيث تتضافر في آليّات إنتاجها مجموعة واسعة من العناصر المركبة والمتداخلة دلاليّا، يحسن المصوّر اقتناصها، بينما يحسن "الناشر" استغلالها، أو يرتئي حجبها.

هي "عمليَّة" لا يمكن بأي حال من الأحوال اختزالها برفاهيَّة أو "يوتيبيا" الضغط على "زر الحاجب" أمام "مشهديّة" ما، أو الاستغراق في زمنها اللحظيّ المُجتزأ بعناية من سياق خطيّ متتابع لا نهائيّ، من دون الوقوع في إغواء مساءلة "الصورة" كـ "نتيجة" و"لغة" مبتكرة، تخاطب "الجمهور" في الأساس، وليست "غاية" بحد ذاتها، إذا ما تم التعاطي معها في أطر التلقّي العامّ. ومن دون الوقوع في إغواء وضع "الصورة" في اختبار "الحقيقة"، والتساؤل حول حياد وصدقيَّة و"موضوعيّة" المصوّر (و"الناشر" بالطبع)، خاصَّة لجهة التعاطي مع "الصورة" كمفهوم "صناعيّ" (من ألفه إلى يائه)، يدخل في صميم عمليّات صناعة الإعلام والنشر والتأثير اللامحدود في السياسات على كافة المستويات. علاوة على وضع كثير من الصور في دائرة "الالتباس" و"الشك"، كنتاج محتمل لعمليّات تلاعب أو تدخّل أو تعديل أو تحريف أو تركيب. وتاليا الدعوة إلى الشروع بمساءلة "الصورة" كـ"صناعة" و"خلق" بصريّ، وُلد في الأساس في حقبة "التصنيع" والثورات العمليّة، و"العَلمَنَة" القائمة على إخضاع كل الظواهر والموجودات للمنظور العلميّ، ومنها الدراسات السيميائيَّة بأبعادها البنيويَّة والسيميولوجيَّة المتباينة، فضلا عن أبعادها النفسيّة التي تسهّل إدماجها في آليّات الاستثمار والاستغلال و"الاستهلاك" واسع النطاق، وما يترتب عليه من إمكانيَّات

"التزييف" و"الإيهام" و"الخداع"، حيث أصبحت "الصورة" إحدى أدواتها ونتائجها في آن معا.

فـ"الصورة"، بعيدا عن السمة التي طالما التصقت بها كـ "مسلّمة"، أو "توثيق" ضوئيّ لحظيّ لـ "شيء" واقعيّ وحقيقيّ، و"قَدَريّ" إلى أبعد الحدود، هي لا تقول كل "الحقيقة"، هي تقول جزءاً منها فقط على الأقل، الجزء الظاهر فقط لعدسة المصوّر، أمّا بقيّة المشهد فهو ما يحاول هذا الكتاب تنبيهنا لأهميّته في صياغة دلالة "الصورة" المحتملة. ولا تقتصر "المساءلة" المطلوبة هنا على حدود تحذير القارئ من الوقوع في أسر الجوانب "الجماليّة" أو "الحركيّة"، أو الوقوع في أسر "الصدمة" و"الإثارة" العاطفيَّة موضوع "الصورة"، بل يجب أن تطال "الصورة" كـ"أداة" و"خِطاب"، خاصّة وأنها تُعدّ أحد المفاتيح الأساسيَّة في صناعة "الرأي العام" (Public opinion, fr.: Opinion publique)، تجاه قضايا محددة، ترتبط بمجتمعات لها خصائص معيّنة. فضلا عن دورها في صناعة "الرأي العام" العالميّ، تجاه قضايا يمتد تأثيرها ليطال أرجاء المعمورة برمّتها، وتستقي من مفاهيم عابرة للحدود المختلفة. إنّ هذه الطبيعة "الجماهيريّة" و"العالميّة" للصورة تجعلها أداة "خِطاب" أكثر منها أداة "تسجيل" بصريّ حياديّ أو بريء، ولا يمكن بأي حال من الأحوال والحالة هذه حصر تأثيرها في خانة عمليّات "التلقّي" اليوميّ محدودة التأثير، إلا إذا ما تم تغييب ثقافتها، ووأد أدبيّات إنتاجها وتلقّيها.

كما لا يمكن النظر إلى "الصورة" في إطار ذلك الإحساس بقَدَريّتها (Fatalism, fr.: Fatalisme)، هذا الذي يكسب بعض الصور أهميَّة استثنائيّة، ويدفع بها إلى واجهة الصحافة العالميَّة، كـ"القدريّة" الطافحة من صورة إعدام أحد ثوار فيتنام في الشارع العام في وضح النهار، على سبيل المثال، أو مقتل أحد المتطوعين في الحرب الأهليَّة الإسبانيَّة في النصف الأول من القرن العشرين. فبالإضافة إلى "قدريَّة" "الصورة"، توجد "قدريَّة" الحدث نفسه، وتاليا "قدريَّة" المصوّر. إنّ

معنى "الصورة" في الحقيقة يتجاوز ذلك الإحساس العميق بـ "القدريّة" الذي يلتصق بها، كنتيجة كيميائيَّة أو آليّة أو رقميَّة لعمليَّات "تسجيل ضوئيّ" لحدث ما، إلى القدر الحقيقيّ الماثل في العلاقة بين "السياق" و"النتيجة"، في أن يكون المصوّر حاضرا مع آلته في ذلك الزمان والمكان بالذات، وأن يكون جاهزا لالتقاط تلك "الصورة"، التي تكتسب شيئا من معنى تلك اللحظة وقدريَّتها العجيبة. تلك "اللحظة" التي تقودنا قراءة هذا الكتاب، إلى وضعها موضع تساؤل عميق، بعيدا عن يقينيّات النتائج الصادمة أو المبهرة.

في هذه السياقات شديدة الحساسيَّة يقدّم صالح حمدوني عبر مجموعة من المقالات المنفصلة شكلا، والمتصلة مضمونا ومعالجة، قراءة لتاريخ تطور التصوير الضوئيّ في الغرب والعالم العربيّ. كما يتوقف بشكل مباشر أحيانا، وضمنيّا في أحيان أخرى، عند ملامح أساسيَّة من التحوّلات التي طالت "أدبيّات" (Ethics, fr.: Éthiques) هذا الفن المهنيَّة، ومجموعة من أهم الإشكالات التي تلازمت مع ظهوره كـ"طفرة" في تسجيل المرئيّ. فضلا عن توقّفه عند مجموعة من أهم الأسماء في عالم التصوير الضوئيّ، وأهم التوجّهات الفوتوغرافيّة على المستوى العالميّ. وصولا إلى طرح تقاطعات "الصورة" وفن التصوير الضوئيّ مع "الفن المعاصر" (Contemporary Art, fr.: Art contemporain)، عبر مجموعة من أهم التجارب الإشكاليّة في هذا المجال. وفي حين لم يفت صالح حمدوني التوقف عند جملة من المفاهيم والأفكار التي رسمت الملامح الأساسيَّة لوعيه بـ"الصورة" وفن "التصوير الضوئيّ"، فضلا عن توقفه عند محطّات من مسيرته الفوتوغرافيَّة، قدّم نماذج منتقاة لقراءة وتحليل مجموعة من أهم الأعمال التي التقطتها عدسات المصوريّن على المستويين العربيّ والعالميّ، هي أقرب ما تكون إلى النموذج البارتيّ في القراءة والتحليل، المستند على تجاوز المرئيّ المباشر، إلى "الأحداث المؤطرة" لـ"الصورة". بل قدّم رؤى ذهبت أبعد من ذلك، إلى البحث في "الإطار" المعرفيّ

والتاريخيّ والسرديّ الذي ولدت فيه ومن خلاله مجموعة منتقاة من الصُوَر.

وتجدر الإشارة في هذا السياق، إلى أنّ ما حذّر منه رولان بارت Roland (Barthes) (1919-1980)، في مشروعه السيميولوجيّ في تأويل "العلامات غير اللسانيَّة"، ومنها العلامات البصريَّة و"الصورة" بشكل خاصّ، قد امتدّ ليصل إلى التنبيه من استغلال عفويَّة "الإطار" التأويليّ (سالف الذكر) في عموميّته في عمليَّة التأويل، خاصَّة في أبعادها التاريخيَّة والمعرفيَّة والسرديَّة والحسيَّة المباشرة المرتبطة بـ"الواقع"، الذي غالبا ما يمنح "الصورة" هذه السمة، بوصفها نقلا أو تسجيلا أمينا لواقع عيانيّ موجود (أو كان موجودا) كيانا ماديّا محسوساً أمام عدسة المصوّر، قابل للتسجيل عبر عكسه للضوء أو توليده له، هذا الذي يكسبها في الأساس مبررها وشرعيّتها الأخلاقيّة والمجتمعيَّة في "التأويل"، كنتيجة "نهائيَّة" مرئيّة متصلة عضويّا بظروف تسجيلها، وفي تموضعها التاريخيّ والثقافيّ والاجتماعيّ والسياسيّ في الفضاء المجتمعيّ، خاصّة إذا ما ارتبطت (ارتباط انسجام أو مخالفة أو معارضة) بثبات "نظام الإحساس"، أو "نظام الإدراك"، أو "نظام المعنى" (Système du Sens)، بتعبير بارت نفسه، ذلك "النظام" الذي عادة ما يوجّه ردّات فعلنا تجاه العلامات المرئيَّة، ومنها "الصورة".

في المقابل يدافع ويدفع بارت باتجاه تقويض "شرعيَّة الثبات" والجمود الدلاليّ في تأويل "العلامات"، فضلا عن الدعوة لخلق "شرعيَّة جديدة" لـ"التأويل"، وفق الرؤية التي دعا إليها ضمن مشروعه "السيميولوجيّ"، القائم على تقويض احتكار "السلطة" المتمثلة بالبرجوازيّة الغربيَّة وتمثلاتها المجتمعيَّة وفي الحياة العامة على المستويات كافّة، لـ"الخِطاب الأخلاقيّ" المصاحب والمرتبط بـ"العلامات غير اللسانيَّة"، وخاصّة "العلامات المرئيَّة"، وفي مقدمتها "الصورة" بالطبع، التي فرضت حضورا ورواجا منقطع النظير منذ اختراعها في النصف الأول من القرن التاسع عشر. فضلا عن مشروعه الثوريّ في كشف وتعرية الطبيعة "الاستعماريَّة"

لكثير من الصور كإحدى الأدوات، التي حاول المستعمِر إكسابها طابعا أخلاقيّا، فضلا عن استغلالها لإيجاد مبرر موضوعيّ وأخلاقيّ قيميّ زائف لمشاريعه، عبر إظهار الشعوب المستعمَرة بمظهر المتخلف والحقير، علاوة على الاستخدامات التقنيَّة لـ"الصورة" كأداة تسجيل سريعة. وهي "أداة" ذات حدّين، ما لبثت أن خرجت من قمقم الهيمنة "الاستعماريّة"، لتصبح أداة إدانة، شأنها في ذلك شأن معظم الأدوات التي استُغِلت لصالح ترويج الأطروحات الاستعماريّة المختلفة، ابتداء من الرواية التي تصدى لها المفكر والناقد الفلسطينيّ- الأمريكيّ إدوار سعيد (1935- 2003)، وليس انتهاء بـ"الصورة"، التي تصدّى رولان بارت لفضح المضمون الاستعماريّ الخفيّ فيها. مرورا بالسينما والمسرح والفنّ التشكيليّ والفنون البصريّة عامّة، التي أفاض وتصدى لما يبث فيها من سموم كثير من الباحثين. وهي مجالات ما زالت تحتاج إلى المزيد من الأبحاث والدراسات، لكي تخرج من دائرة السيطرة الاستعماريّة، ومحاولات الهيمنة البائسة على فضائها التأويليّ.

في هذا يقول بارت في سعيه لتحديد معالم منهجه السيميولوجيّ: (في المقام الأوّل من الأهميّة، يتعيّن علينا أن نهدف إلى كسر "نظام المعنى"(**) ذاته: الهروب من الانغلاق الغربيّ، fr.: Il faut surtout viser à fissurer le système même du sens: sortir de l'enclos occidental)[1]. وعليه يمكن تفسير "الأساطير" (Mythologies, fr.: Mythologies) التي طالما تحدّث عنها بارت، بوصفها

(**) أو "نظام الإحساس"، أو "نظام الإدراك"، بترجمات أخرى ممكنة للمصطلح المركب (*Système du Sens*).

1) Roland Barthes: L'aventure sémiologique (extraits), conférence prononcée en Italie, reprise dans Le Monde, le 7 juin 1974, p.13-14. Selon le site Internet officiel de: Matériel de cours ouvert de l'Université d'Ankara, ligne : https://acikders.ankara.edu.tr/mod/resource/view.php?id=135372. Date de publication sur le site n'est pas précisée. Date de visite : 16/03/2024, à 23h30 heure d'Amman.

محدّدات لا شعوريَّة وتلقائيَّة، تفرض سلطتها السرديَّة والتأويليَّة كـ"أنظمة إحساس"، و"أنظمة إدراك"، وليس كـ"أنظمة معنى" فحسب، كما يُفهم مما كتب بارت مطولا حول هذه الإشكاليَّة، وهنا تكمن خطورتها، فهي تنطلق من مجموعة "سرديّات" حقيقيّة أو ملفّقة (كما هو الحال في "السرديَّة الصهيونيَّة عن أرض فلسطين المحتلّة بوصفها "أرضا للميعاد")، تحوّلت مع الوقت إلى "يقينيّات" و"بديهيّات" (في أطر اجتماعيّة وثقافيَّة مغلقة عليها)، لا تقنّن وتحدّد "معنى" و"دلالة" العلامات غير اللسانيَّة فحسب، وتحاول تقديم "تصوّرات" خاصّة وموجّهة حِيالها، بل تحاول فرض ردّات فعل عاطفيَّة وحسيَّة محددة، وتقنن أحاسيسنا وعواطفنا تجاهها. وهي تقابل (ونقصد "الأساطير") من حيث "الوظيفة الدلاليَّة" مفهوم "منظومة التمثّلات" (system of representations, fr.: système des representations)، بتعبير الفيلسوف الفرنسيّ لويس ألتوسير (Louis Althusser) (1918–1990)، التي تنتظم فيها وتنساب خلالها دلالات العلامات المختلفة، في تموضعها الاجتماعيّ والايديولوجيّ[2]. أمّا وفق الفهم الذي يتبناه كاتب هذه السطور، فهي تقابل من حيث الوظيفة مفهوم "الحقول الدلاليّة" (Signification fields, fr.: Champs de signification)[3]، التي لا تنحصر حدودها باعتقادنا باللغة، وفي تنظيم العلاقة بين العلامات اللسانيّة المختلفة والمتجاورة في معانيها ودلالتها، بل يجب أن تتعداها إلى اعتبارها "منظومات دلاليّة متكاملة"، في الأطر التداوليَّة (Pragmatic, fr.: Pragmatique)، والمجتمعيَّة

---

2) لويس ألتوسير: مقالة بعنوان "الإيديولوجيا واللاشعور"، ترجمة مجلة "الكلمة"، موقع مجلة "الكلمة" الإلكتروني، منتدى "الكلمة للدراسات والأبحاث، قبرص، الرابط: http://www.kalema.net/v1/?rpt=604&art، تاريخ النشر: 2005، تاريخ الزيارة: 28\3\2024، الساعة 23:00 بتوقيت عمّان.

3) إياد كنعان: دراسة بعنوان: سيميولوجيا "الارهاب" في المشهد التشكيليّ والبصريّ المعاصر (مقاربة خطابيَّة ونقديّة ثقافيَّة مقارنة)، مجلة ذوات، مؤسسة مؤمنون بلا حدود للدراسات والأبحاث، الرباط، العدد 57، 2019، ص. 36.

والثقافيَّة العامّة، بحيث تنتظم فيها "العلاقات الدلاليَّة" بين العلامات عامّة، سواء كانت بصريَّة (أو علامات غير لسانيَّة بشكل عام)، أو كانت علامات لسانيَّة، وأيّ خلل في الجزء قد يمتد إلى الكل، خاصّة إذا ما تبنّينا نظريَّة رولان بارت السيميولوجيَّة، التي أعطى فيها أهميّة للمحمول الثقافيّ والاجتماعيّ والتاريخيّ لدى "المتلقي" في عمليَّة التأويل، وعارض فيها توجّه عالم اللسانيّات السويسريّ فرديناند دي سوسير (Ferdinand de Saussure) (1857 – 1913)، لجهة اعتبار بارت "السيميولوجيا" جزءاً من علم "اللسانيّات"، وليس العكس[4].

إنّ "الأساطير" بمفهومها المعاصر، ليست "سرديّات" مجرّدة تفرض حضورها على المجتمعات، وتقنّن إلى حد كبير ردّات فعلها العفويَّة تجاه المثيرات البصريَّة السمعيَّة والفكريّة فحسب، بل إنّ تأثيرها يمتد ليطال آليّات صياغة "المتخيّل الجماعيّ" (Collective Imagination, fr.: Imagination Collective)، لدى الشعوب المختلفة. فـ"الأسطورة" بالمعنى البارتيّ المعاصر، كما نعتقد، هي كل ما يمكن أن يشكل "متخيّلا جماعيّا"، وليست مرتبطة بالضرورة بالمرويّات والسرديّات المتخيّلة، سواء من أزمة سحيقة، أو ما اتصل منها بقضايا غيبيّة أو دينيَّة. وعليه يندرج في قائمة "الأساطير" المعاصرة تلك، كل ما قد يُسهم في تشكيل ذلك "المتخيّل الجماعيّ" المعاصر، سواء كانت مفاهيم مرتبطة بـ"المحسوسات"، أو جملة المفاهيم المتصلة بقضايا الحياة اليوميَّة التي تصوغ "انتماءاتنا" الجماعيَّة المختلفة التي لا تتزعزع، وتقيّد أو تحدّد هُويّاتنا وردّات فعلنا التلقائيَّة تجاه القضايا العامّة والخاصّة على حد سواء، التي تفرزها المحرّكات السياسيّة والاجتماعيّة والثقافيّة والتاريخيَّة، سواء تلك التي تتولّد تلقائيّا لدى الشعوب، أو التي تتباها أو تفرضها بالإكراه "السلطة"، بمفهومها التنظيميّ

4) جوناثان كلر: **أقنعة بارت**، ترجمة السيد إمام، الهيئة العامَّة لقصور الثقافة، جمهوريَّة مصر العربيَّة، سلسلة آفاق عالميَّة، العدد 123، 2013، ص.ص 87-88.

المعاصر، على المستوى الجماعيّ. فكل "متخيّل جماعيّ" يشكل مرجعيَّة عامّة، سواء امتلك مبرره الموضوعيّ لدى الجماعة التي تتبناه أو لم يمتلك، هو شكل من أشكال "الأسطورة".

وعليه فإنّ عمليَّة "التأويل" المطلوبة، والتي حاول هذا الكتاب مقاربتها من جوانب عدّة، لا تتم من دون محاولة التماسّ مع الفرديّ والذاتيّ، عبر إخراج "الصورة" كممارسة حديثة ومعاصرة، متموضعة تلقائيّا أو بالإكراه في قيم الجماعة وتصوراتها ومتخيّلها الجمعيّ، من حيّز "الأسطورة" و"القداسة" و"الأيقنة المصطنعة" (Artificial iconography, fr.: Iconographie artificielle)، التي غالبا ما تكسبها نوعا من "الحماية" والتقنين الدلاليّ، خاصّة لجهة قيمتها "المركزيَّة" في المشروع الثقافيّ والاستعماريّ التوسعيّ الغربيّ الحديث والمعاصر، ونقلها إلى حيّز "المحاكمة"، و"الاشتباك"، و"مقاومة الاندماج". أو بمعنى أدقّ "مقاومة الخضوع الدلاليّ" لجملة "الأساطير" المجتمعيَّة بمفهومها الحديث والمعاصر، كـ"نظام تواصليَّ"، أو (طريقة لتشكّل المعنى)[5]. وتاليا محاولة تجاوز ردّات الفعل العاطفيَّة تجاه "العلامات البصريَّة" المختلفة، بوصفها انعكاسا لمظاهر "السلطة"، و"التسلّط" المجتمعيّ الدلاليّ، وإكراهاته التي تسعى في الغالب إلى "تقنين الدلالة" وقمعها، وما تفرضه من أبعاد إيديولوجيّة وسياسيَّة وعاطفيَّة موجّهة، تصونها قوى وعلاقات "الهيمنة" التي تحكم المجتمعات، وتصوغ حدود حريّاتها على المستوى العالميّ. هذا المنحى التأويليّ (الثوريّ) البارتيّ الذي جعل من النظرية السيميولوجيّة في تأويل "اللا- لسانيّ" والمرئيّ ومنه "الصورة"، مشروعا للغة

---

5) عبد الله ثاني قدور، وعبد العزيز زاهية: مقالة بعنوان: الخلفيات الأسطوريّة للصورة عند رولان بارت، مجلة الصورة والاتصال، المجلد رقم 4، العدد 11، تاريخ النشر: 1\6\2015، ص.ص 11 – 38. نقلا عن: منصة المجلة العلميَّة الجزائرية (Algerian Scientific Journal Platform)، الرابط: https://www.asjp.cerist.dz/en/article/41541، تاريخ النشر على المنصة غير محدد، تاريخ الزيارة: 14\3\2024، الساعة 22:30 بتوقيت مدينة عمّان.

عالميَّة جديدة، تتخطى الحدود الوطنيّة والقوميَّة والثقافيَّة و"الهويّاتيّة" الخاصّة، وتقاوم إلى حد كبير انغلاقاتها وإكراهاتها، بل وتقاوم إلى حد بعيد تواطؤاتها المختلفة.

إنّ كتاب صالح حمدوني هذا هو محاولة جادّة لإخراج وعينا بـ"الصورة" من حيز "المقدّس" و"الأيقنة العاطفيَّة" سالفة الذكر، التي صنعت "هالة" حول مجموعة من أهم الأعمال التصويريَّة التي لاقت رواجا عاليا عربيّا وعالميّا، وتقريبها إلى درجة كبيرة من حيز المبحث "الدلاليّ" والتأويليّ (الموضوعيّ)، وفق الرؤية "التداوليّة"، و"السياقيَّة" (contextual, fr.: contextuelle) لـ"الصورة"، بوصفها (في شموليّتها وكليّتها) "علامة" مندمجة في المجتمع وقيمه، وليست معزولة عنهما. "علامة" استطاعت التفلّت من الحدود الضيقة لعمليّة لـ"تأويل" الموجّه، متماهية مع قيم "الصورة" كلغة عالميَّة، وما تعكسه من مضامين "الحريّة" غير المشروطة في التعبير، فضلا عن "الحق" في المعرفة والوصول إلى "المعلومة" و"الحقيقة"، التي من المفترض أن تقودنا إليهما "الصورة"، في حربها مع الزمن الهارب إلى "اللاعودة"، إلى "اللايقين". في المقابل يشكّل هذا الكتاب دعوة صريحة لئلا نقف في تعاطينا مع "الصورة" عند حدود مساءلة "مضمونها" فحسب، بل يجب أن يطال اهتمامنا "الطريقة" التي يتم فيها ومن خلالها تقديم ذلك "المضمون": شكله وأدواته وسياقاته وخلفيّاته ومبرّراته. وصولا إلى الدعوة لأن تكون محاولتنا لـ"تأويل" و"فكّ شيفرة الصورة" مشفوعة بتراكم معرفيّ، وبحث شغوف تتطلبه ضمنًا عمليَّة "التلقّي" الواعية، وما تستدعيه من جرأة الاشتباك (والتعارض في بعض الأحيان)، مع الوعي التاريخيّ والثقافيّ والسياسيّ والاجتماعيّ والأخلاقيّ المجتمعيّ المُراد تكريسه، لتنزع عن "الصورة" سمتي "الصمت" و"السكون" اللحظيّ، وتعيدها إلى سياقاتها الزمنيَّة والتاريخيَّة "الحركيّة" التي ولدت فيها ومن خلالها، عبر تجاوز حدود المرئيّ والمباشر إلى "اللامرئيّ"، بل إلى المحكيّ والسرديّ

والشفويّ، المُعلن منه والمضمر أو الضمنيّ.

عليّ القول أخيرا أنّ هذا الكتاب هو بمثابة صرخة جارحة في وجه من يحاولون تحويل فن التصوير الضوئيّ إلى فن "عابر"، أو "رخيص"، أو "مبتذل"، أو على الأقل يحاولون الترويج لذلك، خاصّة مع الطفرة الحاصلة في وسائط التواصل الاجتماعيّ (البصريّ)، التي كرّست "الصورة" مفهوما ذاتيّا ونرجسيّا ودعائيّا ترويجيّا، بشكل يتنافى مع طبيعة هذا الفن الإبداعيَّة الجادّة، الذي غالبا ما يتموضع ضمن جملة من الإشكالات الثقافيَّة والاجتماعيَّة والسياسيَّة والدلاليَّة الأكثر حساسيَّة وإلحاحا على المستوى الحياتيّ واليوميّ للإنسان في تفاعله مع محيطه الاجتماعيّ والثقافيّ والتاريخيّ (الدلاليّ). وهو ما يفرض حاجة متجددة وجادّة للخوض في أدبيّات هذا الفن وثقافته المختلفة والخاصَّة اليومَ، وأكثر من أيّ وقت مضى!!!

عمّان 2/ 4/ 2024

على مـدّ البصر
في الفوتوغرافيا

إنه صراع طويل بين الإنسان والزمن.

صراعٌ شَغَفَ الفلاسفة والعلماء منذ الإغريق إلى أن استطاع الإنسان تسجيل أوّل انتصاراته على الزمن، فكانت الكاميرا التي يصفها الكاتب الأمريكي لانسي مورو (Lance Morrow): "إنها وسيلة نمسك بها اللحظة ونضعها في مستطيل مصقول". هذا المستطيل المصقول يتحول إلى سجل للذاكرة الجمعية للشعوب.

لكن الصورة الناجحة ليست فقط تلك التي سجلتها الكاميرا بإدخال كمية مناسبة من الضوء، وتحمل قيماً لونية أو تكوينا متناسقا ومميّزًا، وتخضع لقواعد وأسس تكوين المشهد الفوتوغرافي، ليست هذا بالمرّة وفقط.

الصورة الناجحة هي أيضا تلك التي تثير الأسئلة: ماذا قبل هذه اللقطة، ماذا بعدها، أين ومتى؟ وأسئلة أخرى تنتج عبر المكوّن البصري عاكسةً مستوى ونوعًا وتنوعًا ثقافيًا واجتماعيًا.

إعدام في الشارع

في أوائل شباط 1968 كان ثوار الفييتكونغ الفيتناميون قد بدأوا حرب شوارع لتحرير سايغون. كان المصور الأمريكي أيدي أدامز (Adams Eddie) في طريقه للخروج من المدينة، حين شاهد أحد الضباط الجنوبيين يأسر ضابطاً من الثوار. بدأ أدامز التصوير بلقطات متتالية سريعة...

في لحظة ما، مدّ الضابط الجنوبي يده الممسكة بمسدس وأطلق النار مباشرة على رأس الأسير. في نفس اللحظة التى ضغط أدامز إصبعه على زرّ الكاميرا. (الصورة رقم1)

الصورة انتشرت في العالم كله، وفازت عام 1969 بجائزة بوليتزر[6] (Pulitzer Prize **for** International Reporting**)، لم يتخيل أدامز أنه كان أمام لقطة تاريخية ستبقى خالدة للأبد. اعتقد أدامز لوهلة أنه أمام عملية اعتقال روتينية عادية. كان الأسير رجلا ضئيلا حافي القدمين بملابس مدنية عادية، ويداه موثقتين خلف ظهره. لم يحظَ بمحاكمة عادلة. حظي برصاصة في الرأس وفي الشارع.**

الصورة ملأت العالم بالصدمة. العالم الذي سارع إلى إدانة هذا السلوك الوحشي الذي مارسه عملاء أمريكا في فيتنام، وطال استنكار القوات الأمريكية نفسها.

دون الخوض في ملابسات وخلفيات ومبررات عملية الإعدام، فقد عايش العالم كله عملية إعدام في مدينةٍ ما، في شارع ما، وفي وضح النهار، عايش لحظة (بوومم) من مسدس، وقبل انطفاء الحياة نشاهد في الصورة يد القاتل ممدودة بمسدس. تلك اللحظة المروّعة، قسمات القتيل وقد أغمض عينيه وكزّ على أسنانه وعلى وجهه علامات الرعب، لكنه كان واقفا تلك اللحظة، واقفا لحظة إعدامه.

هذه الصورة اتخذت لنفسها مساراً خاصاً ومستقلاً، عاشت حياةً خاصة بها وساهمت بتغيير وجه التاريخ.

المصور ليس محايدا، إلا إذا تحوّل إلى أعمى. المصور منحاز إلى العين، إلى الكاميرا، وهذه ترى وتقول ما ترى، ترى تفاصيل وتحدّد رؤيتها، وتنتقل وتتجاوز كل شيء، لديها الجرأة، وهذا ما يُثير الغيظ أحيانا.

---

6 من أرفع جوائز التصوير الفوتوغرافي على مستوى العالم، والتي تُمنح سنويا.

داخل الإطار: الصورة لحظة زمنية؛ خارجه: هي امتداد زمني لا محدود، وحقيقة لا محدودة، والمساحة المتروكة للمشاهد هي مساحة التأويل، والتأويل هو إثارة السؤال؛ الصورة تقود المخيلة إلى مساحات واسعة، إن لم تكن في قلب الحقيقة، فهي في دوائر حولها.

اعتـــــذار

"أنا حقا آسف. حقا آسف."

هذا ما كُتب على ورقة على المقعد الأمامي تحت حقيبة الكاميرا في سيارة حمراء مركونة تحت شجرة قرب نهر صغير في ضواحي جوهانسبيرغ.

كان الأربعاء 27 تموز 1994 هو اليوم الأخير في حياة كيفن كارتر (Kevin Carter) المصور الصحفي الجنوب إفريقي.

نهض من فراشه منتصف النهار، زار أرملة زميله المصور الذي قُتل في أحداث عنف اجتاحت جوهانسبيرغ قبل 3 أشهر. مساءً، ركن سيارته تحت شجرة كان يلعب عندها في طفولته، أوصل عادم السيارة بواسطة أنبوب ريّ إلى داخل السيارة، جلس وشغّل الموسيقى وأدار المحرك... ومات.

قضى كيفن كارتر معظم حياته متنقلا بين أماكن الصراعات في إفريقيا. في البداية رصد العنف والتمييز ضد السود في بلده جنوب إفريقيا. كانت حكومة البيض هناك تهدّده بالمنع والسجن.

أصرّ كيفن على عمله. وتنقّل بين أماكن أكثر خطورة، وصوّر الكثير من الصور التي تفضح سياسة الاضطهاد والتمييز والعنف. كان مليئا بالإحساس، مما أضاف إلى صوره الكثير من الصدق والحرية والحقيقة، وجلب عليه الكثير من المتاعب.

ذهب إلى جنوب السودان، في جنوب إفريقيا كان الناس يبحثون عن الحرية والمساواة، في جنوب السودان كان الناس يبحثون عن العدالة والخبز.

قرب أحد مخيمات اللاجئين في جنوب السودان، صادف كيفين طفلة أنهكها الجوع تزحف إلى المخيم، وكان نسرٌ يقف قربها بانتظار لحظة الفتك بها. التقط كيفين صورة للمشهد (صورة رقم2). جلس قليلا، دخّن سيجارة، تكلم مع الله، فكّر في ابنته مورغان... ثم بكى.

نشرت نيويورك تايمز (The New York Times) الصورة في 13 آذار 1993، وأصبحت: "الصورة التي جعلت العالم يبكي".

في نيسان 1994 فاز كارتر بجائزة بوليتزر (Pulitzer Prize for International Reporting) عن صورته تلك. بعد ستة أيام قُتل أحد أصدقائه أثناء تغطيتهما لأحداث عنف في جوهانسبيرغ. إثر ذلك كتب كارتر: "جوهانسبيرغ جافة، سمراء باردة ميتة، مليئة بذكريات سيئة وأصدقاء غائبين. صور المجازر والغضب والألم والأطفال المحرومين لم تغادرني ولا أستطيع الفرار منها. ألم الحياة فاق بهجتها إلى حدّ أن البهجة انعدمت".

في التعب الإنساني

المؤكد أن الصورة تختزل كثيرا من الأفكار لكن ليس أية صورة. هناك صورة – وهى الأعم– يجوز تسميتها: ضوضاء بصرية، ثرثرة فارغة. ذلك أن التجربة الحياتية للمصور تعكس نفسها في ما يقوله في صوره. إنّ بنيتنا المعرفية في الحياة هى التي تحدد بنية الصورة الجمالية والمعرفية.

سأعرض تجربة لأحد أهم الفوتوغرافيين العالميين، تجربته التى أرست فن التصوير الفوتوغرافي خلال الأربعين سنة الماضية، وبثّت الثقة بأن الفوتوغراف فن كامل.

الفرنسي سبيستياو سالغادو (Sebastião Salgado) ، البرازيلي الأصل. اقتصادي متميز، دخل عالم التصوير بالصدفة عام 1973 حين كان يقوم بزيارة عمل إلى إفريقيا. استعار كاميرا زوجته وصوّر مشاهده هناك، اكتشف إمكانية الصورة في نقل الحقيقة.

قرر سالغادو الاشتغال (فوتوغرافيا) على مواضيع إنسانية كبيرة، تستغرق سنوات من البحث والقراءة. فالقراءة عنصر أساس لتوسيع مساحات التأمل والتعلّم .

يقول سالغادو: "كي أختار أماكن تقاريري الصحفية أقرأ كثيرا. أبحث في وثائق المنظمات الدولية، ثم أذهب إلى أماكن أبقى فيها شهرين بسهولة، أرى كلّ شيء من الصباح حتى المساء. لم يرفضني الناس أبدا، أعطوني من طعامهم في مخيمات اللاجئين حيث يموت بعضهم جوعا. قدموا لي الحماية أثناء الصراعات".

لم يكن يجد نفسه غريبا في هذه الأمكنة. فهو ابن مزارع برازيلي من قرية فقيرة، عانى في حياته حتى وصل إلى اختصاصه في الاقتصاد منفيا قسرا عن وطنه بسبب نضاله السياسي. لذا يؤكد أنه في جولاته إلى أماكن الفقر والنزوح والصراع لا يذهب بعيدا. "أنا ولدت داخل هذه المأساة. أنا لا أفعل شيئا سوى العودة إلى المكان الذي جئت منه".

تجوّل سالغادو في أكثر من 100 بلد في العالم. عمل على مشاريعه سنوات، مشاريع تنوعت بين الإنسان والطبيعة. لكنها كلها "مترابطة كفصول حكاية واحدة: صور مزارعي أمريكا اللاتينية. صور نازحي الساحل الإفريقي. صور

العمال في أي مكان. كلها تعنى بالإنسان الذي يكافح من أجل كرامته وحياة أفضل، إنها لحظات قصيرة في عمر العالم. التصوير هو طريقة حياتي".

سنوات طويلة عاشها سالغادو (أكثر من ثمانين)، سنوات من التصوير والبحث والقراءة والكتابة والفعل الإنساني، فعل إنساني حقيقي حين يحوّل جزءا كبيرا من عائدات معارضه وكتبه لمساعدة أولئك الذين صورهم عبر مشاريع خدمية وإنتاجية.

إنه بحق أيقونة الفوتوغراف العالمية. وجوه شاحبة، حزينة، ملطخة بالوحل، بالجوع، بالبترول، بالعرق، بالتعب؛ لكنها ما إن تواجهنا حتى تتكلم، حتى نتكلم. أهذه سوريالية؟؟

وجوهٌ كالأيدي، عيونٌ كالبنادق، كالورد، أجسادٌ كالخِيَم، كالعِصيّ، صور تُرى وتُسْمَع. الصورة لدى سالغادو فنّ وليست ترفًا. يتحوّل عنده الأبيض والأسود من لونين إلى قيمتين. في صوره كثير من الواقعية والضيق، يضيفان الكثير من الجمال والاتساع (صورة رقم3)، يقول: "الألوان تمنعني من التركيز على كرامة الناس، على كثافة وجودهم ونظراتهم. فقط الأبيض والأسود يصلحان للتعبير عن حياة البشر، فهي إما بيضاء كالجبن أو سوداء كالفحم".

اتُّهم سالغادو بأنه يُمارس الفن على حساب الألم الإنساني، لكنه -وحسب مُؤرخي الفن- استطاع أن يُثبت ألّا حدود بين الفن كتعبير ذاتي وبينه كتعبير موضوعي عما يحيط بنا، كما أن المفردات الجمالية في صوره تنبئ عن دراية كبيرة يمتلكها سالغادو بالمحاور المهمة للفنون، فقدرة صوره على الإقناع تأتي من قوة مفرداتها وتكوين عناصرها، عناصر تتوازن لتأخذنا إلى فهم دقيق لما تقوله.

إنّ الفاصل دقيق بين أن نصوّر مشهدا إنسانيا لا يتوقف عن التعبير، صورة لا تموت، وأن نصوّر المشهد نفسه لكنه مبتذل لا يقول شيئا سوى ثرثرة. "كلّ ما

نستطيع تصنيفه قابل للتلف، لا يدوم إلا ما هو قابل لتعدد التأويل"، يقول ميشال سوران.

في صور سالغادو محاولة مدهشة لإعادة الحياة إلى الهامش. في الحياة هناك أمور هامشية تصنع سعادتنا أو تعاستنا. الناس الهامشيون في الحياة هم من يصنعون الحياة، وهم عند سالغادو يكتسبون أهمية الموضوع نفسها (متن الصورة). لذا يدافع عنهم، ويجعلهم موضوعا، فيتخلصون من الهامشية.

يحسن أيضا استعمال الهامش في دعم الموضوع وفي توليد مواضيع أخرى. فقد يكون الهامش مزدحما بالعناصر مثل صورة عمال المناجم التي تُظهر العمال كالحشرات التي تغطيها الأوحال يتسلقون السلالم. يكون الهامش أحيانا حيّز فراغ، خطوطا تجريدية، بناءً أسطوريا للصورة يأتي من بساطة مدهشة. أحيانا أخرى يُغيّب سالغادو البيئة المحيطة، فنجد أشخاصا في عالم فارغ عقيم، بإيقاع يكبر باتساع العتمة: كما في صور البورتريه، كأن الوجوه تولد من العتمة.

إن الحركة في صور سالغادو حاضرة بقوة، التنقل والترحال أفرادا وجماعات، حركة في الصورة تثير سؤال: إلى أين؟!

الهجرة ترتبط بضيق المكان؛ في رواندا صوّر أناسا يهربون من المجازر. في ساحل إفريقيا يهربون من الجوع. في أمريكا اللاتينية يهربون إلى المدن الكبيرة. تقول زوجته ليليا: "سالغادو يضفي نُبلا على كل الوجوه التي يصورها وهي في أوج مأساتها".

والطبيعة هي إحدى عناصر الصفاء والكمال والاستقرار، وهي عند سالغادو موضوع بحث كبير، كأسطورة، كوهم يتحرك. في صوره تحتفظ السماء بمكانتها الخاصة عبر قدسيّة ما، فيها لمسة مسرحية تراجيدية: السحب، الغيم، الضباب. أما الأرض فهي المسألة المركزية عنده.

إن صور سالغادو تأخذ بأيدينا، بأبصارنا، بعقولنا نحو أسئلة كبيرة علينا أن نجيب عليها لنبرّر وجودنا.

والفوتوغراف العربي؟

التجارب الفوتوغرافية المذكورة- وهناك بالطبع الكثير غيرها- تمتاز بأنها نتاج تجربة طويلة وعميقة، نقديا وتجريبيا وتقنيا، وموضوعا أيضا. تجربة على الصعيد الذاتي-عبر الوعي والبحث والقراءة- وعلى الصعيد الموضوعي العام، مؤمنة أن الفوتوغراف يمكن له أن يُوصل فكرة ويُساهم في نشر موقف وثقافة، استطاعت فعليا أن تُغيّر مجرى الأحداث (في الصور ذات المجال الصحفي) وتُغير في مفاهيم ومعتقدات ومواقف (في صور الريبورتاجات لدى سالغادو مثلا).

كانت هذه الأعمال نتاج تجارب ثرية، نقديا وموضوعا، كما أسلفت. تجارب يمكن أن نُسميها مشاريع إبداعية كبرى، قامت أساسا على الوعي بأهمية النقد الفني، النقد الإبداعي، وعي أساسه الثقافة والاطّلاع والبحث والتجريب؛ لذا لمع أصحابها كأسماء مهمة، نقلت تجاربهم الفوتوغراف من مصافّ الفن التابع إلى فن قائم بذاته، ضمن أسس ومعايير نقدية وإبداعية كرّسته كأحد أهم الفنون الحديثة. دافعا عددا من الكتاب والفلاسفة المبدعين إلى دراسته والاهتمام به، رولان بارت (Roland Barthes) مثلا في كتابه "الغرفة المضيئة"، الذي ميّز فيه عميقا بين أسس النقد الفوتوغرافي، فأصبح من أهم الكتب الدارسة لهذا المجال. كما أثار فضول الفوتوغرافيين ونشّط وعيهم وعيونهم كتاب غاستون باشلار (Gaston Bachelard) "جماليات المكان" عبر سردياته المشهدية ووصفه للأمكنة، وزوايا رؤيتها المختلفة، وانعكاسها على الذاكرة، مؤسسا لمشهد بصري مثير.

لأكثر من قرن من المشهد الفوتوغرافي العربي، غابت عنه الرؤى النقدية القادرة على تلمّس معالمه وإبرازه كتجربة خاصة. وحتى حين حاول بعض الدارسين نقده، فإنهم تأرجحوا بين الشتات النقدي التشكيلي، كموقف قسريّ، قوّض من تجربة هذا المشهد، تعبيرا عن نقص المعيار النقدي المتخصص المشتغل على الفن الفوتوغرافي.

عانى الفوتوغراف العربي -في مداه التاريخي والجغرافي- من العزلة التامة عن الثقافة، بشكلها المعرفي الشمولي، منع حضوره المميز بين الفنون الأخرى، حتى غدا ترفاً في مرحلة من مراحله، ترفاً دفعه -أي الفوتوغراف- إلى الانحسار في كيانات ضيقة وجمهور محدود، ولم يستطع الخروج إلى آفاق أوسع إلا بعد ثورة الاتصالات الحديثة، هذا عدا عن التعسُّف في مواضيعه المُثارة فوتوغرافيا.

من وجهة نظر نقدية، عادة كانت المواضيع الفوتوغرافية المُتناولة، مواضيع قاصرة؛ فإما هي تسجيل انطباعي أو لحظي، تعبيرا عن استجابة لصدفة الحدث أو المشهد، معبرا عن علاقة عاطفية، دون إدراك ووعي لأبعاد اللقطة ومضامينها.

رغم الكمّ الهائل من الصور المنشورة يوميا، خصوصا ضمن وسائل التواصل الاجتماعي، ورغم التوسع الكبير، والسهولة في إنشاء الروابط والمنتديات والاتحادات المختصة في الشأن الفوتوغرافي نشرا ومسابقات، -ما خلق حالة من الضوضاء والثرثرة البصرية-؛ إلا أنها جميعا تجارب تفتقر إلى أبسط مقومات التجربة الحقيقة، تفتقر إلى ثقافة ووعي المتلقي، مغلقة على تجارب ومدارس وأجيال كرّست الفوتوغراف عالميا كفنّ وقيم نقدية وفلسفية وإبداعية.

طبعا هناك مُنجز فوتوغرافي عربي على المستوى الفردي، تجارب اشتغلت على قيم الوعي والنقد الإبداعي، ومُغايرة للمألوف (صورة رقم4و5)، إلا أنها لم

تستطع- إلى الآن- أن تُكرّس نفسها كتجربة راسخة، لها معالمها ومنهجها كلغة بصرية.

على الفوتوغراف العربي الخروج من حالة الضوضاء البصرية التي نعيشها، أن يركن إلى دراسة خطابه الفني الإبداعي أولاً، بجدية وعلمية، أن يُصرّ على البحث والانفتاح على التجارب العالمية، والابتعاد عن الاستسهال والسعي نحو الاسم والشهرة، والكفّ عن توزيع الجوائز ضمن سياسة التنفيعات ونظام العلاقات العامة السائد بين الأشخاص والمؤسسات.

إنّ الفن- بحسب فرانسيس بيكون (Francis Bacon)- هو الإنسان مُضافا إلى الطبيعة، وبحضور الإنسان، فإن الفنّ يبرز كمشروع ذاتي، تعبيرا عن القلق الإنساني والمزاج والرؤى والأحلام؛ لذا فإن وعي الفوتوغرافي وثقافته هو ما ينعكس في إطار الصورة، آخذا المتلقي إلى مساحات التأويل المُفترضة، مُضافا إليها وعي وثقافة المتلقي ومساحات تأويله، ومن هنا يكون الحديث عن عمق الصورة ودلالاتها. وهذا بالذات ما ينقص المشهد الفوتوغرافي العربي.

تجربة خاصة وشخصية

سؤال الآن يتجوّل غامضا في نفسي: ما الذي أفعله..؟

هل أحاول التأكيد على أن هذا النبض الذي يبدأ في قلبي ينبض أيضا في الصورة؟ كان هاجسي أن يرى الآخرون ما ترَاه عيناي، كان هاجسي: ماذا تُخفي الأبواب من تعبٍ وأحلام مؤجلة، كان هاجسي أن أرصد الفرح في العيون.

وبدأت القصة

منذ شعرت بعلاقة خاصة بالأمكنة، سواء تلك التي عشت فيها أو تلك التي تعيش في ذاكرة الناس، صار همي أن أنقل عبر الصورة أثرها فيهم وأثرهم فيها.

بحثت في الصورة ليس عن تفاصيل تقنية مجردة فقط، بل عن تقنيات متحركة. حاولت أن أنقل أرواح الناس وانفعالاتهم، وأن أنقل تغيّر الأمكنة التي ما زالت تحتفظ بمعناها وقيمتها. يقول مارسيل بروست (Marcel Proust): "من خلال الفن نستطيع الخروج من أنفسنا لنرى العالم من زاوية أخرى".

ويبقى الجسد يحكي حكاياته

ما يزال الجسد يحمل تأويلات وتعبيرات غنية وعميقة، رغم حضوره الطاغي في القصائد والنصوص والمرويّات العربية، في محاولاتها للتعبير عنه شكلاً ومضموناً، إلا أنه ظلّ مُغيّباً في الأعمال البصرية، وبقيَ على مدى عصور وأفكار خاضعا لسلطة المعرفة والثقافة والدين والحداثة، هذه السلطة المتعددة لم تتحكم إلا في الواقعي من الجسد، أما الرمزي فبقي خارج نفوذها؛ وكجزء من العملية الإبداعية، يسعى الفوتوغرافيّ إلى الاقتراب أكثر من تعابير الجسد وتكويناته، في محاولة للتعبير عنه ضمن قِيَم جمالية وإنسانية تعكس حجم التشظي والوحدة والغربة الناتجة عن الرغبات والحاجات الإنسانية التي تبتعد أكثر فأكثر بسبب تحديات الحياة (الفقر والجهل والتهجير والحروب).

أصبحت الحروب ذات نزق يسعى للسيطرة على الجسد ليحوله إلى آلة حربية، تنفجر في الآخرين، أو يُعذّب أو يُقدّم قربانا للإله، وخارج الحروب، يفرض اليومي (الديني والثقافي والحداثيّ) أنماطاً لاستهلاك الجسد وهندسة السيطرة عليه.

وفي تجربتي سعيٌ نحو جمال يتكئ على الخيال لسرد قصة، في مجموعة لوحات أستخدم قناعا واقيا من الغاز الذي يستعمل خلال الحروب، في محاولة لخلق التوازن بين حالتين سيكولوجيتين متناقضتين ومستخدما اللون الأحمر المبهم

والغامض بتمثيله للحب والكراهية، الحياة والموت، العاطفة والدم والنار (صورة الغلاف)، فيما أستغلّ اللون الأزرق للدلالة على سعينا نحو إيجاد هدوئنا الداخلي. في مجموعة لوحات أخرى أستعمل ألوانا بركانية (أو تُذكّر بالبراكين) لتأكيد فكرة الضغط النفسي والجسدي التي يعاني منها إنسان يكاد أن ينفجر، في دوّامة الدم والجهل. إبراز الجسد أو طمسه أسلوب آخر أريد به التوغل في تجربة جديدة لإعطاء الأولوية للحوار، لهدوء الموسيقى واللون، كمنفذ آخر، وليس الوحيد، للخروج من المأزق الإنساني القلق.

كيف نقرأ صورة

الفوتوغرافيا عمل قصديّ، أي مُنتَج إبداعي يعبر عن وعي المشهد المُصوَّر بكل مكوناته وتقنيات ووسائل إنتاجه، يُخضعه المُشاهِد لمفاهيمه وتأويلاته، وبالضرورة لكلا الطرفين مرجعيّاته الثقافية والتأويلية، أي وعي خاص متأثر بالعاطفة والتراكمات المعرفية.

يتنقّل فهمنا للصورة بين عناصرها الطبيعية بمعناها المباشر ومدلولاتها الإشارية الذهنية بحسب دي سوسير (De Saussure Ferdinand) أحد رواد السيميولوجيا الحديثة، القادم من خلفية أبحاثه اللغوية. مع ضرورة التأكيد على أن فهم العناصر الطبيعية والدلالات الإشارية يتطلّب وجود أرضية مشتركة كاللغة والثقافة أو ما دعاه عالم المنطق البريطاني تشارلز بيرز (Charles Sanders Peirce) بالقاعدة المجتمعية التاريخية.

ركزت السيميولوجيا الحديثة أبحاثها في اللغة، لكن في مجالات أخرى ما زالت في مهدها التنظيري مثل سيميولوجيا السينما والصوت والصورة. وربما نعتبر تدخلات رولان بارت وآخرين محاولة لاقتراح قراءة لدلالات الصورة وإرسالياتها أو إشاراتها في مختلف مجالات الفوتوغرافيا واهتماماتها خصوصا ما يمسّ منها بشكل مباشر عموم المتلقين مثل الصورة الصحفية.

يرى بارت أن الصورة تُقرأ على مستويين: -الأول: هو المستوى الإشاري، أي قراءة الإشارة المباشرة والطبيعية أي الواقع الظاهر فيها كما هو، وهو معنى واحد لا لَبس فيه ولا يحتمل الاختلاف عليه. - والثاني: المستوى الإيحائي، وهو العلاقة بين الصورة ودلالاتها المباشرة وبين الإنسان الذي أنجزها وتدخّل في تكريس معنى إيحائي عن طريق اختياره للّقطة بالذات وطريقة معالجتها تقنياً وفنياً وإخراجياً.

ولفهم الدلالة الإيحائية لا بدّ من مرجعية ثقافية واجتماعية تسهم في تفسير رسالة الصورة، هذه المرجعية ستخلق تأويلاتها المتمايزة من مجتمع لآخر، ومن شخص لآخر ضمن سياقات محددة لإنتاج المعنى. فساعة بيغ بن (Big Ben) في لندن بالنسبة للبريطانيين هي رمز البرلمان والديمقراطية، بينما هي مكان سياحي وطراز معماري جميل بالنسبة لغيرهم من الشعوب، والبقرة لدى بعض الهنود هي رمز ديني وأسطوري، بينما لا تعني أكثر من الحليب واللحم لدى شعوب أخرى، ورمزاً للريف في مجتمعات مثل هولندا ونيوزلندا، بحسب دراسة العُماني (د. عبد المنعم الحسني).

هناك مجموعة من المؤثرات التي تُسهم في توجيه وتعميق إيحاء الصورة الفوتوغرافية مثل التأثيرات الخادعة-أي عمليات المونتاج التي تتم على الصورة كالحذف والإضافة أو التركيب والمزج- ما يعطي معنى يخالف ما يمكن أن تنتجه عند عرضها كما هي بالأصل. كما تؤثر وضعية اللقطة في الصورة على المعنى، خصوصاً في لقطات البورتريه portrait التي تهدف إلى إظهار حالة محددة مثل الحزن والفرح أو التوتر والقلق أو العظمة والصلابة... الخ، وهناك العديد من النماذج الفوتوغرافية التي تكرّست في ذاكرتنا تمَّ إنتاجها لتأكيد معنى إيحائي محدد. كما يتأثر المعنى الإيحائي ويتعمّق بقدرة الفوتوغرافي على خلق وإبداع ما يريد تصويره عبر استخدام الديكور والإضاءة وتقنيات الطباعة وطريقة عرضها، ومراعاة القواعد الفنية في الصورة مثل الخط والتكوين والتوازن واستخدام الألوان أو الاكتفاء باللونين الأبيض والأسود، ويتأثر المعنى أيضا بعرض متسلسل لصور موضوع واحد أو ما أصبح يسمى الصورة القصة مثل صور احتجاج الراهب الفيتنامي على الاحتلال الأميركي لبلاده حيث أحرق نفسه عام 1963 وعرضت الصور متسلسلة (صورة رقم6) والتي التقطها المصور الأمريكي مالكوم براون (Malcolm Browne).

على هذا يكون مضمون الصورة هو جماع بين ما هو أيقوني أي من نتاج الطبيعة، وبين ما هو تشكيلي يضيفه أو يخلقه الفوتوغرافي، فما يُشكّل لغة الصورة هو ما يقود إلى إنتاج المعنى داخلها، كما يقول الباحث المغربي محسن فقيهى، وتعتبر هذه أوّل أشكال الانتصار البشري على الزمن، هذا الانتصار يتكرّس عبر مجموعة من الأدوات الإجرائية والدلالات المفاهيمية ذات البعد الفكري لدى طرفي المعادلة: الفوتوغرافي والمُشاهد.

للأسف، في بلادنا العربية، يسود الفوتوغراف المُفرغ من بعده الفكري الذي يستند إلى المفاهيم الجمالية وتفرعاتها، وهى مفاهيم واقتراحات بصرية أكثر منها قواعد ثابتة تُقيَّم الصورة على أساسها مثل التكوين والتناغم والتناسق وغيرها. ومن الخطأ الاكتفاء بقراءة الصورة قراءة تقنية صرفة، وهى القراءة التى يتفاوت استيعابها بين مُشاهد عادي ومُشاهد متخصص، وبين فوتوغرافي هاوِ وفوتوغرافي محترف. من المهم أن يتقن الفوتوغرافي استخدام التقنيات الحديثة على الفوتوغراف بعد استيعابها، وهى تقنيات وتطويرات تسهم بلا شك في تطوير مهاراته وتُسهّل عليه إنتاج عمل يحمل دلالات ومفاهيم تتجاوز الحسّى واليومى نحو معنى أكثر عمقاً فكرياً وروحياً، هذا الإتقان والاستيعاب التقنى يحتاج إلى روح؛ الصورة بلا روح صورة ميتة وبلا تأويل، والتأويل يمنح الصورة ديمومة ويعطيها قيمة الاقتراب الحسّى والانفعالي والتماهى مع المُشاهِد، والروح هى وعى الفوتوغرافي: وعى لماضى اللقطة وحاضرها، إحساسه العميق وفهمه للأنا والآخر، لفرديته وجماعيته وما يحيط به، هى في الحقيقة الإصبع الذي يضغط على زرّ الكاميرا لالتقاط صورة تعكس ذوقه الذي يجمع مشاعره وتناغم مكونات الصورة وتناسقها وصدقها ليس الفيزيائى فقط، كل ذلك يمنح الصورة روحاً تلامس العقل والوجدان، وتُعطى المُشاهد مادة غنيّة تسمح له أن يصوغ إبداعاً على الإبداع.

نماذج من قراءتي لفوتوغرافيات عربية

(1) صورة: (عبد الرحمن صافي)[7]

إن كانت "الصورة ما هى إلا مزيج سريع بين التوقّع والصدفة"، بحسب أحد الفلاسفة، فربما هى صدفة بحتة أن تكون الصورة بهذا المحتوى من كتل الأجسام واللون.

المشهد: من أعلى سماء تحتل نصف الكادر تقريبا تتدرج لونيا من الأزرق الغامق نزولا إلى الأصفر بتدرجاته إيحاءً بوقت ميلان الشمس قبيل المغيب (صورة رقم7).

في الثلث الأوسط من المشهد ثلاث سفن بلون أحمر غامق (يتفاوت من واحدة لأخرى). السفن متوسطة الحجم كالدارجة بين الصيادين الميسورين. وأخيرا في الثلث السفلي من المشهد قوارب صيد صغيرة زرقاء، حجمها من النوع الذي يستخدمه صغار الصيادين الفقراء. بين السفن الثلاث والقوارب الصغيرة يظهر رصيف إسمنتي كأنه حدّ فاصل بين المجموعتين وفي ذلك إشارة أخرى.

نعرف بقراءة أولية أن المشهد لميناء صيادين ساعة الغروب، حيث ترسو سفن وقوارب الصيادين بانتظار انطلاق جديد نحو البحر الذي لا يظهر في الصورة أصلا، كما لا يظهر أي مكون بشري.

هذه صدفة، صدفة وجود هذه المكونات في تلك اللحظة التي اقتنصها الفوتوغرافي المغاربي عبد الرحمن صافي وسجلها في كادر الكاميرا، بعد أن مارس قصديته عليه، في ما يمكن إدراجه أو حذفه من الكادر؛ وهنا التوقع أو القصدية

---

7 الصورة منشورة على صفحة اتحاد المصورين العرب – المكتب التنفيذي. https://www.facebook.com/groups/UnionArabPhotographer
آخر زيارة بتاريخ 21-5-2024 الساعة 1:18AM

التي تحفزني على قراءة ثانية للمشهد، قراءة قيم ودلالات المشهد ورمزية مكوناته اللونية وكتله.

هناك مواجهة ما، ترقب وحذر. قوارب صغيرة تحت التهديد من سفن تكبرها، تهديد في الرزق أي في الوجود، تجسيدا لمقولة: الكبير يأكل الصغير والتي تجوز على حياة البحر أيضا، أو ربما هو البحر مصدرها. قوارب صغيرة مختبِئة خلف فاصل إسمنتي، تحتمي به وتوجّه رأسها (مقدمات القوارب) نحو السفن الكبيرة المتهيِّئة (شكلا ولونا) لافتراسها، حالة تشي بثبات القوارب الصغيرة وقوة إرادتها، بإيمان راسخ، بفروسية أيضا في ظل مواجهة غير متكافئة. قوارب فقراء الصيادين الذين يسعون للحياة بأقل القليل حفظاً لكرامتهم في مواجهة سفن صيد كبيرة همّها ابتلاع كل منافسيها. والرصيف الإسمنتي بما هو حاجز بين الطرفين بصمت محايد، السفن الكبيرة بارزة بقوة وبسطوة، سطوة الحضور بأحمرها القاني، سطوة الفتك، تُوجّه مقدماتها نحو الرصيف، نحو القوارب الصغيرة، في ترقّب وتوجّس وبحث أيضا، يبرزها ويزيدها حدة الأصفر القابع في خلفية السفن تحديدا، الأصفر الذي يشي هنا بالأسى والجوع والموت، ضياع الطمأنينة بين مكونات المشهد وانعدام الثقة.

السماء أزرقها متضائل، ليست ككل سماء، أعارت أزرقها للقوارب الصغيرة في مشهد تراجيدي: السماء تبث فرحها (الأزرق) للقوارب، مناجاة من نوع آخر، إيحاءً برغبة متبادلة في الحياة، بالثبات والاستمرار.

المشهد اختزال متواصل لصيرورة الحياة، صراع مديد، مناجاة متبادلة: الأرضي للسماوي، والسماوي للأرضي، خصوصا حين نلاحظ غياب البحر(أي جزء منه) عن المشهد، وكذلك غياب أي عنصر بشري أيضا (الصيادين مثلا)، وذلك إشارة إلى مواجهة حاصلة، صراع طويل ليس في البحر مكانه... إنه هنا على الأرض.

قصديّة مبدعة من الفوتوغرافي (عبد الرحمن صافي)، استثمار مدهش لصدفة المشهد المرصود.

(2) بورتريه الفوتوغرافي (علي صبيح كاظم)[8]

ربما -بداية- يكون البورتريه من أعقد أنواع التصوير الفوتوغرافي، بسبب بسيط: إنك أمام حالة مركبة من التعبير، فأنت من جهة تريد أن تلتقط صورة تعبر عن احترافيتك وتمكّنك من أدواتك المستخدمة، ومن جهة أخرى أنت بحاجة لأن تعكس مكنونات وأحاسيس الشخصية (الموضوع) وتبرز دلالاته بحيادية ما. لذا -وبالفعل- فإن البورتريه الناجح ينتجه مصور محترف وتلقائي بمستوى معين، همّه ابتكار مسقط الإضاءة ووضعية الشخصية لتحميل الصورة مجمل الأحاسيس والإيحاءات الموزعة بين الشخصية والمصور.

أمامنا لقطة بورتريه مميزة تستحق التأمل (صورة رقم8)، تستحق الدهشة أيضا، أنتجها الفوتوغرافي العراقي (علي صبيح كاظم)، البورتريه لرجل كهل بالأبيض والأسود تنساب الإضاءة الساقطة من الجهة الأمامية العلوية بهدوء ونعومة على غطاء الرأس البارز ثم الوجنتين والأنف نزولاً إلى الذقن الأشيب والأكتاف والشال، وهنا إضافة نوعية تقنيًّا، حيث أبرزت الإضاءة تفاصيل غطاء الرأس والوجه والشال، إضاءة تبدأ من الإعتام أعلى الرأس تزداد بنعومة حتى تصل ذروتها عند الأنف، ثم تتلاشى نزولا حتى الإعتام مرة أخرى أسفل الصورة؛ هذه تقنية تنتج عن تجريب متواصل للحصول عليها، عكست الإضاءة نوعية الملابس وتفاصيل الوجه مما يوحي بالدلالات الاجتماعية للشخصية، بينما تغرق العينان في

8 الصورة منشورة على صفحة الفوتوغرافي العراقي علي صبيح كاظم على الفيسبوك https://www.facebook.com/photo/?fbid=1371303659580388&set=gm.1526848020662002 آخر زيارة في 12-3-2022 الساعة 6:23 PM

العتمة إشارة إلى عمق تجربة الشخصية الحياتية، فيما تُبرز الإضاءة على الذقن الأشيب العمر المديد لها، فيما تؤكد إضاءة الشال على فقر أو تقشف الشخصية، وكلها دلالات لم تكن لتبرز لولا إسقاط الإضاءة بهذا الشكل على الشخصية.

وإذا أخذنا تقسيم الصورة إلى أثلاث، فإن العين تقع في النقطة الذهبية للصورة؛ النقطة التي تشدّ الانتباه أكثر، وهذا كسر للقاعدة السائدة بين جمهور المصورين والتي تقول بضرورة تمركُز العينين في مواجهة عدسة الكاميرا قريبا من المنتصف، لا بأس من التمرد على القواعد في سبيل إنتاج عمل فني متميز ابتكارا ورؤية.

يتوزع الأبيض والأسود على كل الصورة، وبالقياس البصري يمكن القول أن الأسود احتل ثلثي مساحة الصورة الإجمالية، فيما احتل الأبيض ثلثها الباقي مما خلق نوعا من الثقل لصالح الأسود، انعكس تعاطفا وتركيزا بصريا على الأبيض (تفاصيل الشخصية) مما خدم الهدف الأساس للصورة، خصوصا مع ملاحظة أن الأسود تمركز في الزوايا البعيدة للصورة متلاشيا كلما اتجهنا بصريا إلى مركز الصورة (الوجه) تحديدا، ما يؤكد مرة أخرى على عمق اللقطة ودلالات الشخصية، فيحيلنا ذلك إلى وظيفية البورتريه المتعددة: مرجعيا؛ فنكوّن فكرة محددة عن الشخصية، وسرديا؛ فتبرز قيمة الشخصية في سياقها التاريخي، ورمزيا تعكس بعدها الاجتماعي الأخلاقي، وجماليا؛ لإبراز جمالياتها، كل ذلك يؤكد حضور الشخصية (الموضوع الإنساني).

(3) قراءة لوحة الفوتوغرافي (سالم الحجري)[9]

دائما ما كانت تشدني اللوحات الفوتوغرافية ذات اللون الواحد؛ أولا: كَوْن التقاط هكذا صورة يعد (بالنسبة لي على الأقل) مغامرة. وثانيا: كون هذه الصورة تعكس تحديا عند الفنان، إذ كيف سيتعامل مع كتلة اللون الواحد؟ وكيف سيبرز ملامحها؟ وكيف سيقدمها محملة بدلالات وأفكار؟

اللوحة (صورة رقم9) عبارة عن مشهد صحراوي، كثبان رملية تشكلت حدودها عبر ظل إضاءة الشمس القادمة من أعلى يسار اللوحة، ويتعمد الفنان عدم إظهار أي جزء من السماء مكتفيا بكثافة الخطوط لتأكيد عمق وأبعاد المشهد. اعتمد الفنان سالم على تقسيم اللوحة أفقيا عبر سلسلة الخطوط، حيث يمكن ملاحظة ثلاث سلاسل من الخطوط الأفقية المتتالية تقسم المشهد إلى ثلاثة أثلاث، ساهمت بتقديم المشهد بأريحية تسمح للعين بالتنقل السلس بين أجزائه.

إنّ قوة اللون الأصفر (بتدرجاته نسبيا) تحيل إلى التفاؤل والثقة، كيف إذن حين يبرز اللون ككتلة واحدة في لوحة من الصحراء؟ والصحراء تيه، خوف وقلق.

ذكاء الفنان وصبره ورصده لحركة الضوء وتشكل الظلال، جعله يتغلب على هذه الصفة الصحراوية، فحولها إلى معنىً إيجابي، مليء بالإصرار والتحدي، عبر إبراز عدد هائل من الخطوط والمنحنيات التي شكلها الظل على أطراف الكثبان الرملية فكسر بذلك حدة الخوف والمعاني السلبية، مستخدماً العنصر البشري القادم من البعيد، والذي يدلل-كحجم- على اتساع المكان، معطيا معنى أعمق للمنحنيات والخطوط التي تدلل على نهايات لا متناهية. هذه الفكرة الفلسفية التي تقود إلى التفكير في المعنى والفكرة، وتنشط الخيال لرسم مشهد ذهني لما بعد هذه

9 الصورة منشورة على صفحة اتحاد المصورين العرب – المكتب التنفيذي: https://www.facebook.com/photo/?fbid=1665438903529267&set=gm.1779938485352953 آخر زيارة في 18-2-2022 الساعة 11:48 PM.

الخطوط؛ أو لنقل لما بعد هذه الصحراء، أو إجابة لسؤال ماذا سيكون المكان الآخر بعد هذه اللقطة.

لا يمكنني اعتبار هذه اللوحة لوحة تقريرية، أو لوحة تجريدية أو سريالية. أنا شخصيا لا أحب التصنيفات، بل أحب أن أترك حرية التخيّل لذهن المتلقي وكيفية وحجم تفاعله مع اللوحة.

هذه اللوحة بحق هي مشهد متوتر، واثق في آن معا، فالشمس حاضرة غائبة وسط تيه الرمل وتيه القلوب، مع غياب السماء والغيوم يصبح هذا التيه هروبا نحو ما لا نشتهي، منصاعا لخيارات الرمل والسراب، سراب محمول في اللون، اصفرار الشمس، شحوب الوقت، عطش الصحراء الواسعة؛ وكأن المشهد يحكي حياة كاملة، تتلاطم الأيام عبرها وتتغير، وكأن هذه الخطوط أرواح ومعناها، تحاول الولوج إلى الحياة، وكأنها بحث عن الروح، عن بدايات الروح، عن الوقت والحياة، بإصرار على المضي، أو عبر تحدي الوصول، وكأن الرمل يتحول رويدا رويدا إلى موج سيروي الغيم... لتمطر.

قراءات فوتوغرافية عربية

كتب الناقد الفوتوغرافي المغربي (مصطفى بن سلطانة) قراءة لصورة الفوتوغرافي المصري (محمد ماهر) بعنوان: نشوة التوازن يحققها الألم[10].

الصورة (صورة رقم10) نقل لوفرة ضوئية تُعيد للحظة عبق التعبير عن سياق إنساني، حين ينجح المصور في اختيار اللحظة المناسبة للالتقاط ويمارس هوسه بنقل

10 القراءة نشرها الناقد نفسه على صفحة اتحاد المصورين العرب – المكتب التنفيذي https://www.facebook.com/photo/?fbid=10212445188917442&set=gm.176426151358 7317 بتاريخ 15/ 8/ 2017 وكانت آخر زيارة في 14-6-2021 الساعة 8:17 PM.

الكتل البصرية من وضعها المسطح ومعناها الأفقى المشهدي، إلى دلالة محتملة تذكى الانطباع بالمتعدد والمختلف لتكسر طوق الهوية المشهدية الواقعية، ويمنح العين والإحساس فرصة التأمل، وتمنح المتلقى حظوة القطب الفاعل والمتفاعل في سياق الحوار البصري الذي يتوّج عادة كل فعل تواصلى مع النص الضوئى مهما اختلف أسلوبه الإنجازي وهويته الجمالية.

الصورة بتكوينها المُرَكَّب من عنصرين، تربطهما علاقة تناسبية، أكان على مستوى الكتلى الفيزيقى، أو على مستوى العمق النفسى. الواضح من خلال التباين بين "نظرة" الطفل الأكبر الذي يدعم الحركة ويحمل الثقل ويسند توازن الدراجة، والفرح المنبعث من نظرة الطفل الأصغر الذي يحقق خطواته الأولى على الدراجة بنشوة واضحة. النص الضوئى توج الإحساس بنقل جمالي، سُمّى بالتعبير من سطحية الصورة إلى الدلالة الفنية التى عَمَّقت الحوار البصري، وأنعشت التفاعل مع مستويات خلقت تجاويف أذكت متعة المشاهدة، ونجحت الصورة في شد المتلقي وجعلته يبحث عن هوامش محتملة للدلالة الضوئية.

الأجمل في هذا المنجز الضوئى، تمجيده عبر لحظة اللقطة لتعابير الوجه، كموضوع هام في نقل الأحاسيس الداخلية للشخصية، وللدور الكبير الذي يلعبه في التواصل غير الكلامى، وبالتالي يبقى له (أي التعبير الوجهى) صدارة كبرى في التعبير الإشاريّ.

الصورة جعلتنا نتأرجح بين تعبيرين "وجهين" غاية في الدقة التعبيرية. تتقاطع زوايا اتجاه النظر حتى التعامد بين اتجاهات النظرتين، تخطيطيًّا، وتربط بينها علاقة تبيانية دلاليا، بين الطفل الأكبر المساند والمتألم، والطفل الأصغر المنتشى بفرحة الركوب وتحقيق الحلم، وكأنه يطير إلى عالم آخر من الأحاسيس.

وقرأت الفوتوغرافية والناقدة الجزائرية (سعاد شطة) صورة مواطنها الفوتوغرافي (لمين بن ساعو)[11] (صورة رقم11):

دخل بنا المصور إلى ساحة من ساحات القصبة، المدينة القديمة والعريقة في الجزائر التى تطلّ على البحر الأبيض المتوسط بحيث تداول على الإقامة فيها شعوب وقبائل شتى، منهم الفينيقيّون القرطاجيّون، الرومانُ، المرابطون، العثمانيّون والفرنسيّون معظمهم دخلوها عن طريق البحر وهذا منذ القرن الثامن قبل الميلاد.

بهذه اللقطة أراد المصور وضعنا في إطار تاريخى صعب ببناء عناصره على شكل موجة مدارية تبدأ من اليمين المتمثل في الطفل الأول إلى اليسار وتنتهى بالطفل الرابع. تتكون الموجة من طاقة وأضواء وهذا ما يظهر على الصورة من ديناميكية في حركات الأولاد وسطوع شامل على المساحة الكاملة للصورة. إطاره أفقى يرمز لسطح البحر اتخذ الأبيض والأسود أسلوباً للدخول مباشرة في موضوع معاناة شعب في الثلاثية الأخيرة بجعل الأولاد الثلاثة على نقاط قوة لقاعدة الثلث: ركزت النقطة الأولى على الولد في أقصى اليسار بنظرته المعلقة الفارغة من أي تفاعل مع ما يجري على الساحة وهذا ما أراد المصور التلميح إليه من تحذير ومعاناة جيل التسعينات (1990) مدعماً فكرته بالعناصر في خلفية الصورة من أبواب ونوافذ مغلقة وكذا الحبال المشبكة التى ترمز لعدم التواصل حتى في داخل المجتمع الجزائري آنذاك.

وضع المصور نقطة القوة الثانية على يد الطفل الثاني من اليسار وهو يحمى كتاكيت ترمز إلى بداية حياة وعهد جديدة مليء بالتفاؤل وهذا ينعكس على ابتسامته

11 القراءة نشرها الناقد نفسه على صفحة اتحاد المصورين العرب – المكتب التنفيذي https://www.facebook.com/groups/UnionArabPhotographer/permalink/1697475283599/274 بتاريخ 15/ 8/ 2017 وكانت آخر زيارة في 14-6-2021 الساعة 8:34 PM.

وملامح وجهه. نظرة الطفل الثالث على نقطة القوة الثالثة وما تحمله من أمل في المستقبل دعمتها حركة جسمه التى توحى بالنهوض وخروج هذا البلد من محنته واتجاهه نحو مستقبل أفضل.

فصل المصور الطفل الرابع على يمين الصورة من المجموعة لكونه يمثل الجيل الصاعد الذي بتأمله سيأخذ -لا محال- دروسا من تجارب الأجيال التى سبقته لرسم طريقه.

بتشكيلته المرتكزة على العدد ثلاثة (3) وضعنا المصور في رمزية الأعداد التى شرحها الخوارزمى كما يلى: بلغة التواصل، الطاقة والحماس، وهذا ما تقترحه الصورة للخروج من الأزمة لهذا الشعب لتسليط الأضواء على هذه الفترة المؤلمة في تاريخ الجزائر.

وهذه قراءة فنية للناقد العراقى (حسين نجم السماوي) لعمل المصور الضوئى العراقي (عبد الرضا عناد) بعنوان: ضوء وإيقاع سومري[12] (صورة رقم12):

لا انفصال بين الشكل والمضمون في هكذا عمل تناثرت في مساحاته الشاسعة إيقاعات بصرية تميزت بالتوازن للكتل لم تَمِل لجهة دون أخرى. لم تكن المعضلة التى واجهتها أمام هذه السمفونية الضوئية تكمن في القراءة الأدبية، بل كانت المعاناة تكمن في عملية الربط بين أجزاء الكادر وبين فكرة الفنان عبد الرضا في صفائها الفلسفى، لذا عوّلت على المدّ البصري والتواصل ورصد العلاقة بين أسس الضوء والاستجابة لها. فهى عمل أنثروبولوجى مرئى خصب يفتح الأفق لنا ليخرجه من قيده الفوتوغرافي لتصبح ثلاثية الأبعاد.

12 منشورة على صفحة اتحاد المصورين العرب – المكتب التنفيذي https://www.facebook.com/photo/?fbid=1395989400412588&set=gm.1475235359156602 وكانت آخر زيارة بتاريخ 21-5-2024 الساعة 1:58AM.

هذه الثلاثية في التمدّد تُصيّر الصورة شفرة تختزن ترميزا موحيا بالمشهد الذي عكسته سطحا، فضلا عن ذلك تُدرك الصورة بوصفها جينة تتكاثف فيها كل موروثات وصبغات اللحظة التى يعيد فيها إنتاج المركب الحيوي فوتوغرافياً. ليست المشكلة في إبصار الضوء المنتشر في كل مكان، ولكن المشكلة تكمن في إيجاد علاقات ترابطية بين مجموع الخطوط والأشكال والتكوينات والألوان والتراكيب والعلامات التى لا تأتلف إلا بوجود الضوء. وهنا يكمن سرّ المصور البصير بأهمية الضوء وما يعكسه من مفاهيم حينما يسقط على العناصر والأشياء، لتتحول عنده إلى مادة خام يستخلص منها فلسفته وفكرته التى وجدتها التكوينات الضوئية والظليّة.

وبالرجوع إلى العمل؛ نجد أن الكادر احتوى على مقدمة ووسط وخلفية، وهى رمزية تجمع الماضى والحاضر والمستقبل لبيئة حضارية تميزت بالماء والطين والمركب. الماء ذلك العنصر الذي يحمل سرّ الحياة وديمومتها، كما هو حال الطين الذي هو أساس خلق الإنسان ورمز حضارة سومر، وللمركب الذي يرمز إلى سير الزمان وكرّ الدهر يسوقنا نحو أبدية تعود بنا إلى أصلنا وجذورنا، ويذكرنا بترابط (الماضي والحاضر والمستقبل) ليشكل قصة إنسان.

لقد شغل العمل المساحات الفارغة والفجوات والفضاءات وفق أسلوب يتفاوت بين البساطة والاختيار الأمثل، يظهر فيها الإيقاع (الترتيب والتكرار والتركيب) وأيضا التنظيم والتنسيق والضبط والتقاطع والاستقرار. وأيضا يبرز التعارض حينما نجد المقدمة التى نظن للوهلة الأولى أنها اعترضت العين ومنعت الاستمرارية في المد البصري، لكنها كانت هى ثقل الصورة الأكبر ومرتكز الفنان الذي استغلها بذكاء لتبدأ معها الرحلة الضوئية وأنت محمل بكمٍّ من المعلوماتية لتستكشف منها بقية الكادر. هذا الثقل في المقدمة تجده قد رسم لنا شكلا هندسيا (مثلثاً) فكان هو القاعدة ينطلق منه ضلعان نحو رأس الرجل ومركبه الذي مالت

حركته إلى العمودية بعدما كانت في البداية أفقية (والأشكال الأفقية: تعنى الثبات والدعة والاستقرار) وكأن المقدمة تقول لنا انطلقوا بهذا الثبات والاستقرار في دعة المساحات.

وحينما وصلنا للمركب الثاني وجدنا الحركة التى أضفت ديناميكية للعمل وكسرت الجمود بمركب عمودي يرمز إلى النمو والعلو والرفعة. نمو الإنسان الكادح وعلو مرتبته ورفعته التى تغنيه عن الآخرين. حتى إذا ما وصلنا إلى الخلفية نجد الوتيرة اختلفت والإيقاع تصاعد، ويذكرنا بالمقدمة في عصف ذهنى وإثارة تساؤلات عن وجهته، إلا أنَّ استغرابنا ينقشع حينما نجد أنَّ اتجاه مركبته نحو اليمين يُوصل لنا رسالة انتهاء يومه (اتجاه العناصر إلى جهة اليمين هى أقوى من اتجاهها إلى اليسار) لذا تراه مسرعا مضيفا لبقية المساحات بعدا ثالثا وعمقا أخاذا. وحينما نفكك الصورة نجدها احتوت على ثلاثة كوادر اجتمعت في لحظة صفًا واحدا، ليرسمن لنا لحنا وبُعدا إنسانيا نقىّ الضوء، في رسالة اجتمعت أكوادها لتفتح لنا شفرتها الجينية بأبهى حلة كى توصلنا إلى أصل تلك البقعة من أهوار الجنوب السومرية. استطاع الفنان عبد الرضا عناد أن يستنطق الضوء وظلّه في تركيب بصري متناغم، ممسكا في لحظة عرضه، بُنية مكانية زمانية محددة لإيصال الصورة الفكرية (المفهوم) الذي هو أساس قوة الصورة المتفردة.

أعبُـد صـورة!؟
الفوتوغـــرافـــيا والـــــدين

كان أقدم غرض للفن- والفوتوغرافيا فن- هو العبادة والتمجيد والتعظيم عبر صناعة رسومات تعكس رؤية الإنسان عن الكون ومحاولة الإجابة عن تساؤلاته الروحية والمعرفية والتي تطورت مع العقل الديني إلى تماثيل وأيقونات ورسومات تجسّد سيرة الأنبياء والحواريين والرهبان وآباء الكنيسة ورجال الدين في مختلف الأديان (ما عدا الإسلام).

استقبلت الكنيسة بفتور وتبرّم وتشكيك أول تجربة فوتوغرافية، كما أعلن (محمد علي باشا) استغرابه من هذا الاختراع حين صرخ أثناء حضوره لأول تجربة فوتوغرافية في مصر "هذا من أعمال الشيطان"، منذ ذلك الحين والعلاقة بين الفوتوغراف والدين علاقة معقدة. ومثل كل الاختراعات والاكتشافات والتطويرات التي قدّمت خدمات جليلة للبشرية كان الدين يتراجع حدّ الهزيمة غير المعلنة أمامها. ففي الوقت الذي كان التصوير الفوتوغرافي يغزو العالم ويتوسّع العلم في استخدامه كان رجال الدين المسيحيون يرقبون بحذر نتاجاته والمسلمون يناقشون تحريمه أو جوازه. فخرجت آراء تتبنى التحريم وأخرى تجيزه حسب استخدامه، وفي كل النقاشات كان يوصف بالنازلة: وهي المصيبة الشديدة لغةً، وفي الفقه: قضية مستحدثة من قضايا المجتمع، تستدعي حكما شرعيا أَو فتوى من لدن فقيه تتوافر فيه شروط الفتوى.

تبنّى القول بالتحريم مشايخ من أبرزهم (الشيخ عبد العزيز بن باز)، وقد حُرّم كلّه بشقّيه الفوتوغرافي والتلفزيوني، معتمدين على القول بأنه رغم أن التصوير آليّ إلا أنه يُنتج هيئة وشكلا، وهذا الناتج يماثل صفات الله تعالى وقدراته فقط، فهو المصوّر: *"هو الذي يصوّركم في الأرحام كيف يشاء"* آية 6- آل عمران، و

"صوّركم فأحسن صوركم" آية 64-غافر. والمعروف دينياً أن أي محاكاة أو تمثيل لقدرات الله هو محرّم باستثناء الضرورة، لذا أجاز بعض المشايخ مثلا الصورة التي تسهّل حياة المواطنين في معاملات الدولة الرسمية. مشايخ آخرون أجازوا الفوتوغراف، منهم (الشيخ محمد بن صالح العثيمين)، حيث تبنوا وجهة نظر تقول أن المصور ينقل ما هو مخلوق أصلا، مثل المرآة، فالتصوير ليس فيه تشكيل ولا تخطيط ولا تفصيل إنما حبس الصورة وتثبيتها، وإن كانت وجهة النظر هذه فضّلت الصورة التلفزيونية على الفوتوغرافية كون الفوتوغراف دائم الظهور ويمكن أن يُعلّق في البيوت، بينما التلفزيوني زائل بمجرد انتهاء البث أو فصل الكهرباء عن جهاز التلفزيون. لكن الفريقين أصرّا على التحذير من الغلوّ في الصور، الغلوّ الذي يدفع إلى تعظيم الصور وموضوعها وبالتالي عبادتها، مذكّرين بالأنصاب التي استخدمتها بعض الشعوب والقبائل كوسيلة تقرّب لله أو عبادته.

بالمحصلة، فرض الفوتوغراف نفسه على كل مناحي الحياة اليومية وأصبح من ضرورات العلم والبحث والشارع، ولم يعد لأحد سلطة عليه إلا فيما يرى المجتمع ما يتجاوز الحدود- بحسب قيَمه-. فما زال المجتمع (كل مجتمع) يمارس رقابته على المنتج الإبداعي للفنانين والأدباء، ويتجاهل أن الإبداع إنما هو عملية لا يمكن معرفة إلى أين يمكن أن تقود المبدع. وبالتالي من الطبيعي أن تضرب هذه العملية (الإبداع) بعض الأوتار التي تمسّ قيم المجتمع ومسلّماته. الفوتوغرافي الأمريكي أندريس سيرانو (Andres Serrano) المعروف بلوحاته التي تمسّ أفكارا مكرَّسة في الدين، يقول: "لا يمكن الحصول على المقدّس بدون الدَنَس، كما لا يمكن الحصول على الخير بدون الشرّ".

أثار (رولان بارت) قضية الفوتوغراف وتمثيله في الدين عبر سؤاله "قد أعبُد مشهدا، لوحة، تمثالا، لكن صورة؟!". وربما قصد محاولة التوفيق بين الدين والفوتوغراف بعد إثارة التمثيلات الفوتوغرافية. فالله في الأديان كلها سامٍ

وينتمي- إدراكاً- لعالم مختلف، وتمثيله في الفوتوغراف- عبر المشاهد التي تدلّ على قدرته وإبداع خلقه وتنوّعه- يبدو مخلصاً له (لله). ولا يحاول الفوتوغراف التصرّف أو تغيير العالم المرئي الذي خلقه الله، لأن *"الكلمة صار جسداً وحلّ بيننا"* يوحنا 1:14، وفي الحديث القدسي *"ومن أظلم ممن ذهب يخلق كخلقي"* البخاري-7559.

لماذا تُمنع الصورة من الإدلاء بشهادتها عن القوة الإلهية إذن؟!

نشأ التصوير الفوتوغرافي في حقبة الثورات الكبرى في أوروبا، وكان تعبيراً عن حالة تنويرية وتحررية سادت خلالها، في مواجهة سلطات متعددة ومُركّبة تمثلت في الكنيسة المتحالفة مع الأرستقراطية والإقطاع ضد الجماهير الشعبية الكادحة، لذا لا يمكن عزل هذا التطور عن سياقه الإنساني المعرفي التحرري. رغم تحوّله لاحقاً إلى أداة معرفية موضوعية في مختلف المجالات، كما تحوّل في الوقت نفسه إلى أداة توجيه وسيطرة مع تطور الصحافة والإعلام، وهذا ما أكسبه أهمية إضافية وخصوصية في آن معاً. في إطاره المعرفي كان التصوير وسيلة لاستكشاف مجاهل الأرض والإنسان، ومنذ صرخة الفنان بول ديلاروش (Paul Delaroche) "مات فن الرسم اعتبارا من اليوم" عام 1835 أخذ الفوتوغراف يُعلن حقيقية موضوعاته مقابل تخييلات الرسامين، وفي كثير من الموضوعات (العلمية والاستكشافية خصوصاً) أحرج رجال الدين وأصبح واحدا من أهم مصادر تشكيل وعينا المعرفي والجمالي والإنساني.

الجسد البشري واحد من أهم تمثيلات الفوتوغراف التي حاول -ويحاول- الدين ممارسة الرقابة عليها. والجسد كموضوع بما يعنيه وبما يحمل من أسئلة معرفية تقترن عادة بمفاهيم الحرية والانفتاح والسيطرة والذكورة. وعبر التاريخ كان الجسد حاضرًا في الفنون ومصدر إلهام للفنانين منذ عصر النهضة، وتطور تناول

الجسد من الكلاسيكية إلى الفن المعاصر، ومن الاعتماد على النِسَب وتقليد الطبيعة إلى طرق إبداعية جديدة تتجاوز المحاكاة إلى الانفعالات والتعبيرات والدلالات النفسية. وصار الجسد العاري في الفوتوغرافيا موضوعا في العديد من الدراسات كدراسة حركة الجسد كما عند إدوارد مايوبريدج (Muybridge Eadweard) عام 1877 (صورة رقم13)، أو كصور فنية كما أنتجها ألفريد ستيغليتز Alfred (Stieglitz) عام 1919 (صورة رقم14)، أو كما تطور في الفوتوغراف وصولاً إلى الفن المفاهيمي الأحدث. تقول الفنانة الفوتوغرافية الإيرانية شيرين نشأت Shirin (Neshat): "لجسد الإنسان وتعبيراته قوة بالغة. فربما تكون المرأة الظاهرة في الصورة مسلحة وخطيرة للغاية، لكنّ عينيها مُعرّضتان للخطر إلى أقصى حدّ، وخائفتان ومفعمتان بالشكوك. بالنسبة لي، يُنبئكَ ذلك أيضاً بشيء ما عندنا، نحن الذين تُغسل أدمغتنا في الكثير من الأحيان، أو يُتحكّم فينا من جانب قوى أخرى".

أنتج الدين من جانب والاستشراق الأوروبي من جانب آخر صورة نمطية للجسد، تقوم على قوامة الرجل والشعور بذكوريته من خلال السيطرة على الأنثى وتغييبها، كما مارس الاستعمار ثيمة السيطرة على أجساد المستَعمَرين. في الفوتوغراف الحديث ثمة محاولات لخلق رؤية ومفهوم جديدين عن الجسد، تمثلت بداية في أعمال الفوتوغرافي أندريه كيرتيش (Andor Kertész) الذي أدخل مفاهيم السوريالية على الفوتوغراف بتشويه الجسد وتحميله معنىً نفسياً يعبر عن التناقضات الإنسانية (صورة رقم15). لاحقا أصبح التعبير عن الجسد يرتبط أكثر فأكثر بمفاهيم الحرية والجنس، وهو ما وضعه في مواجهة الدين وقيم المجتمع وأسئلة الهوية. عزّز ذلك الثورة التكنولوجية العظيمة التي حوّلت وبدّلت وفرضت العديد من المفاهيم، سواء على مستوى الذات أو على مستوى المجتمع أو على مستوى العلم. فأصبح الفوتوغراف وسيلة لإعلان الهوية وتقديم مقترحات

ثقافية ترتبط بالوعي وإعادة إنتاج الثقافات المتمردة على الدين والمجتمع.

في شرقنا العربي عبّرت الفوتوغرافيات عن هذه التغيرات الاجتماعية والثقافية والاقتصادية والسياسية والدينية من خلال تجاربهن عن المرأة وما يطالها من قمع وتغييب وتعمية على هويتها الثقافية والذاتية. لذا واجهت تمثيلاتهن الفوتوغرافية معارضة دينية وضغوطا اجتماعية تعارض الفن عموما والأنثى كفنانة.

(مريم بودربالة) فنانة تونسية تجمع في أعمالها بين التقنية والرؤية المعاصرة، تحكي في أعمالها يومياتها الاجتماعية ورؤاها ومواقفها، أنجزت مشروعها الفوتوغرافي "بدويّات" وصوّرت نفسها فيه عارية تغطّي جسدها بأزياء تقليدية تونسية وتؤدي حركات راقصة. تشير الأزياء التقليدية التي تغطي جسدها إلى التاريخ والإرث الثقافي التونسي، وتتعرض لمفاهيم الجسد والعري عبر إخفاء أجزاء من الجسد لتحوّله إلى موضوع بحسب المفاهيم الفنية الحديثة (صورة رقم16). هذه الثنائيات قديم/حديث، كشف/تغطية تثير تساؤلات الموروث الديني والثقافي وتختبر مقولات ومفاهيم المجتمع التقليدي. تقول مريم "أغطّي لأكشف، أستر لأُظهِر، أخفي لأُبرِز "لتؤكد على هويتها الذاتية وارتباطها بالهوية الثقافية واستقلاليتها. هذه الثنائيات المتناقضة هي إدانة للنظرة الاستشراقية الأوروبية التي كرّست جهدها لتخليص المرأة العربية من موروثاتها والتحرر من قيود الجسد لمجرّد التعرّي دون أي اعتبار لتاريخ طويل من البناء الثقافي الذي تكرّس في الذهنية العربية، ودون اعتبار للقضايا الحقيقية للمرأة في المجتمع العربي، والتي لا تنفصل عن مجمل قضايا مجتمعها التي تطال وتقيّد الجميع فيه سياسيا واقتصاديا واجتماعيا ودينيا.

ذهبت (بشرى المتوكل)، الفوتوغرافية اليمنية، إلى اشتراطات المعرفة والوعي عبر سؤالها الكبير "ماذا لو؟" في واحد من مشاريعها، وفي مشروعها الآخر

"سلسلة الحجاب" (صورة رقم17)، حاولت معالجة القوالب الدينية الصارمة التي نشأت عليها. فتناولت بجرأة موضوع الحجاب من وجهة نظر امرأة مسلمة، صوّرت فيه طرق ارتداء الحجاب لتكشف الطرق التي تؤثر فيها الملابس على هوية الفرد ووعيه. فيما عرضت في مشروعها "ماذا لو" لوحات تفترض فيها تبادل الأدوار بين الرجال والنساء، فماذا لو لبس الرجال حجاب المرأة؟ وتقول بشرى: حتى الرجال في مجتمعها اليمني يرزحون تحت عبء معايير اجتماعية للاحتشام واللباس الفضفاض وتغطية الرأس كتعبيرات دينية.

ولادة الفوتوغراف العربي

تبنّت الحكومة الفرنسية في 19 أغسطس عام 1839 اختراع لويس داجير (Louis Daguerre) لشريحة الفيلم وقدّمته هدية للعالم. وأعلن فرانسوا آراغو (François Arago) زعيم الحزب الجمهوري أمام الجمعية الوطنية الفرنسية عن هذا الاختراع الذي سيكون "له الفضل في تسجيل عجائب الشرق، وسيُسهم في تقدّم العلوم خاصة علم الآثار الذي كان يتطلّب أكثر من عشرين سنة وعشرات المنقّبين والاختصاصيين لنسخ ملايين الرسوم والحروف الهيروغليفية، في حين يمكن لمصوّر واحد إنجاز هذا العمل بسرعة قصوى".

بعد أربعة أشهر من هذا الإعلان وقف (محمد علي باشا) قرب هذا الجهاز "الكاميرا" لمتابعة التقاط أول صورة في الشرق، حيث كان يقوم المصور الفرنسي فردريك غوبيل فيسكه (Frederic Goupil Fesquet) برفقة الرسام الفرنسي هوراس فيرنيه (Horace Vernet) في جولة بمصر والشام، وقد أُقنع (محمد علي باشا) بأن هذه الآلة يمكن أن تسجل صوراً لا تُمحى، ويصف تلك التجربة قائلا: "كان وجه محمد علي مشحونا بالاهتمام، وتكشف عيناه حالة من الاضطراب زادت حين غرقت الغرفة في الظلام استعداداً لإضافة الألواح الزجاجية فوق الزئبق. خيّم صمت مقلق ومخيف، ولم يجرؤ أحد على الحركة، ثم انكسرت حدة السكون باشتعال ضوء أضاء الوجوه الشاحبة، وكان محمد علي الواقف قرب الكاميرا يسعل ويقطب حاجبيه، وهي حالة قيل إنها تصيبه عندما يُفاجأ بحركة. ثم تحولت حالة جلالته إلى الإعجاب والاستغراب وصاح: هذا من أعمال الشيطان. ثم غادر وهو ما زال ممسكاً بمقبض سيفه وكأنه كان يخشى مؤامرة لقتله".

مع احتلال (نابليون بونابرت) لمصر وجزء من الساحل الفلسطيني أواخر القرن الثامن عشر، تدفقت الحملات العلمية والدينية على المنطقة. ثم مع ضعف نفوذ الإمبراطورية العثمانية وتمدّد دولة (محمد علي باشا) من مصر إلى الشام أوائل القرن التاسع عشر، والذي ترك مع خَلَفه (إبراهيم باشا) بصمة مهمة على الحياة السياسية في مصر والشام، حيث منح (إبراهيم باشا) حقوقاً أكثر للأقليات الدينية وسمح بهجرة الأوروبيين إلى المنطقة وتم فتح العديد من القنصليات الدبلوماسية في المدن الكبرى، أولها القنصلية البريطانية في القدس عام 1838. في هذه المرحلة كانت أوروبا تعيش حالة من الاستقرار الفكري والسياسي، وهو استقرار فكري نتج عن العديد من الاكتشافات العلمية والتطورات الصناعية، واستقرار سياسي أفرز دولاً قومية بدأت بصياغة مشاريعها التوسعيّة وتطلعاتها للتمدّد في كل الاتجاهات بحثاً عن الثروة التي تدعم نفوذها وسيطرتها ولتغذية ماكيناتها الصناعية المتصاعدة. لذا كان وصول التصوير الفوتوغرافي إلى المنطقة العربية تعبيرا عن ذروة التنافس الغربي لاقتسام الإمبراطورية العثمانية. وكان الرحالة والمستشرقون الأوروبيون قد أنتجوا مئات الكتب التي تصف الشرق وعجائبه وطباع سكانه، كما أسهم الرسامون الأوروبيون في هذا المنحى حين كانوا يرسمون الآثار والمدن المهمة التي كانوا يزورونها ويعرضون لوحاتهم في المدن الأوروبية. ومن المعلوم أن هؤلاء جميعا كانوا ينظرون إلى هذه البلاد نظرة استعلائية وعجائبية، فقد اكتسب الاستشراق الأوروبي منذ بداياته في القرنين السادس عشر والسابع عشر منحىً أيديولوجيا هدفه وضع حدود معرفية بين الشرق والغرب وتكوين معرفة جديدة للغرب عن الشرق تُمهّد للسيطرة عليه. ومع تنامي الروح الأوروبية سعت هذه الدول لشرعنة السيطرة على أطراف العالم. وكان للاستشراق الفني دوره في خلق صورة نمطية سلبية عن الشعوب الأخرى، لذا سيكون من الصعب فصل اللوحة الاستشراقية التي تم إنتاجها- بمشاركة أوائل

الفوتوغرافيين- عن الذهنية الأوروبية الناشئة، والتي حاولت تكريس صورة الشرق والشعوب الأخرى التي بدأت حقيقة من ترجمة كتاب ألف ليلة وليلة 1704-1711، هذا الشرق: الدموي، المضحك، الساذج، المتعصب، المادي، الشهواني وغير ذلك من الصفات.

دخول الفوتوغرافيين على خط رحلات المستشرقين وفّر العديد من سنوات الارتحال والتنقل والعمل وقضى على مهنة الرسامين الذين كانوا يشاركونهم رحلاتهم عمليا، لكنهم احتفظوا بنفس نظرة المستشرقين الأوائل الأحادية والاستعلائية، كما أصبحوا مرتبطين بمقاصد الاستشراق في تهيئة القوى الاستعمارية لغزو هذه البلاد والبحث عن المقولات الدينية التي وردت في الكتاب المقدس "التوراة والإنجيل".

في عشرينيات وثلاثينيات القرن التاسع عشر نُشرت العديد من كتب الاستشراق في أوروبا، ولعل أهمها ما نشره المستشرق السويسري جون لويس بيركارت (Johann Ludwig Burckhardt) سنة 1822 والذي قدّم وصفا دقيقا لعدد من الأماكن الأثرية والمدن والقرى في مصر وبلاد الشام، على إثره وفي عام 1844 قام جورج سكين كيث (George Skine Keith) بتصوير البتراء ونشر عنها أربعة كتب أثارت فضول المصورين الأوروبيين الآخرين. فتبعه عدد من المصورين مثل جيمس غراهام (James Graham) "أول مصور أوروبي يقيم في القدس" الذي افتتح ستوديو فيها في أوائل خمسينيات القرن التاسع عشر، ثم كلّفت وزارة التربية والتعليم الفرنسية المصور أوغست سالزمان (Auguste Salzmann) بمهمة "علمية تمدينية" حيث قام بتصوير أكثر من 170 صورة طبع بعضها بكتاب صدر في باريس سنة 1856 ونال جائزة ذهبية في معرض باريس الأول (صورة رقم18). ويُقدّر الباحثون عدد المصورين الذين جاؤوا إلى الشرق "مصر وبلاد الشام تحديداً" خلال عقدين من القرن التاسع عشر بأكثر من 300 مصور. ويجب

الانتباه لتطورين هامين أسهما في إبراز أهمية الصورة الفوتوغرافية في أوروبا كمصدر جديد ومختلف للتعرف على الشرق وهما: استخدام البطاقات البريدية، ودخول الصورة عالم الصحافة الأوروبية خلال عام 1880. وتجدر الإشارة إلى رحلة الفوتوغرافي الروسي غابرييل دي رومين (Gabriel de Rumine) الذي قام برحلة إلى القدس خلال الأعوام 1857-1859 برفقة الدوق الروسي قسطنطين ابن القيصر نيقولا الأول، الذي التقط كثيرًا من الصور ونشرها في باريس في مجلة لا غازيت دو نورت (La Gazette du Nord) والتي زادت من الاهتمام بالشرق.

أرسلت فرنسا إلى لبنان قوة عسكرية عام 1860 لحماية المسيحيين إبان الحرب الأهلية التي اندلعت هناك، كان ضمن هذه القوة عدد من المصورين مثل غوستاف لو غري (Gustave Le Gray) وفيليكس بونفيس (Félix Bonfils) الذي استقر في بيروت وافتتح أول ستوديو في محلة باب ادريس بعد أن أحضر زوجته وابنه، وتحول هذا الاستوديو إلى قبلة للمصورين ومركز أرشيف فوتوغرافي عن الشرق حتى العام 1918 (صورة رقم19)، وكتب في مذكراته "كل شيء يبدو ثابتاً في الشرق حتى في التفاصيل الدقيقة. عشرون قرناً مرّت دون أي تغيير في شكل أو ديكور هذه الأرض الفريدة، لذلك علينا العمل بسرعة للتمتع بهذه المناظر، فالتقدم سوف يُنهي هذه المشاهد ويدمرها. والمدنية التي تدخل في كل منحى من مناحي الحياة سوف تنهي في هذه البلاد خصوصيتها".

في القدس أقام الأسقف الأرمني يساي جرابيديان (Yessai Garabedian) بعد رحيله عن اسطنبول في كاتدرائية سانت جيمس للأرمن، وأمضى منذ 1844 خمسة عشر عاما فيها يقوم بتجارب على التصوير الفوتوغرافي، ثم غادر إلى اسطنبول وأوروبا لتعلم الفوتوغراف، ثم عاد إلى القدس بعد ترسيمه بطريركاً فيها، ومع وظيفته هذه كان يدرب عددًا من الأرمن على الفوتوغراف وأسهم في انتشاره وازدهاره في المنطقة (صورة رقم20)، وبرز من تلامذته الأخوان غرابيد وكيفورك

كريكوريان (Garabed & Kifork Krikorian) واللذان اشتهرا خلال عملهما في استوديو الكنيسة الأرمنية بالتقاط صور البورتريه للأهالي وكانت تُسمى "صورة الهيئة"، كما تدرب على يدي كرابيديان أول فوتوغرافي عربي وهو (خليل رعد).

لا يمكن فهم تطور الفوتوغراف في المنطقة العربية دون فهم الظروف التي جعلت منه أداة ووسيلة متسارعة النمو والانتشار، خصوصا مع أخبار الاكتشافات في علم الآثار وأعمال افتتاح قناة السويس، فأصبح- بحسب باحثين- الإنتاج الفوتوغرافي من مصر والشام ثاني أكبر إنتاج بعد أوروبا. فلطالما كانت مصر وبلاد الشام بلاداً غريبة عن الأوروبيين مع هالة من التقديس المرتبطة بالكتاب المقدس، ومع مئات اللوحات المرسومة التي نقلها المستشرقون إلى أوروبا في القرنين السادس عشر والسابع عشر تعرّف الأوروبيون نسبياً على هذه المناطق، مع ما استغرقه ذلك من عمل على مدار سنوات طويلة بحثاً وتنقّلاً. لكن مع التطور في تقنيات الفوتوغراف المترافق مع بناء أساطيل السفن التجارية وتنشيط كراسي الدراسات الشرقية في الجامعات الأوروبية المختلفة، ومع تزايد النزعات التوسعية للدول القومية الأوروبية وضعف الإمبراطورية العثمانية، كل ذلك أسهم في استخدام واسع للكاميرا تلبية للحاجات المتعددة الناشئة وخدمة لها.

مثلا، تأسس "صندوق استكشاف فلسطين" في لندن عام 1865 والذي أرسل بعثات علمية إلى معظم مناطق سوريا الكبرى ومصر، من ضمنها عسكريين بريطانيين أعدّوا خلال جولاتهم في المنطقة عشرات الخرائط والتقطوا آلاف الصور. كان الهدف المُعلن لهذه البعثات استكشاف الماضي وتوثيق الأماكن الأثرية. وقد موّل مثقفون توراتيون مشروع استكشاف سيناء وفلسطين بهدف "تثقيف تلامذة العهد القديم" ومعرفة الطرق التي سلكها اليهود أثناء الخروج من مصر (صورة رقم21و22). هذه البعثة تحديداً أنتجت آلاف الصور التي حُفِظت في ثلاثة مجلدات بدءًا من عام 1868 وضمّت تفاصيل دقيقة لجغرافيا سيناء وقبائلها

وأزهارها وحيواناتها، وهذه البعثة ضمت ضباطاً كانوا على تواصل دائم مع وزارة الحربية البريطانية، وفي الوقت نفسه كانت هناك بعثة أخرى تقوم بمسح المنطقة من العريش حتى الإسكندرون. الجيش البريطاني استخدم ما أنتجته هذه البعثات من صور ودراسات أنثروبولوجية وخرائط في احتلال مصر عام 1882، كما استعملها (الجنرال اللمبي) لاحتلال فلسطين إبان الحرب العالمية الأولى. ومن الملاحظ أن عدداً من المصورين الفوتوغرافيين الذين رافقوا هذه البعثات كانوا يسجلون ملاحظاتهم على الصور وتفيد بصلاحية البلاد "فلسطين وشمال سيناء" للتطوير والتحديث كوطن قومي لليهود.

بدايات الفوتوغراف في الشرق تأثرت إلى حدّ كبير بالثقافة الأوروبية التي تأسست على وعي وثقافة ألف ليلة وليلة. فالشرق في لوحات الرسامين الأوروبيين مكان متخيّل مليء بالإثارة الجنسية والسحر والليالي المجون والجواري. هذه النظرة انسحبت على الفوتوغراف الأوروبي للشرق، فقد صور الفوتوغرافيون نساء الشرق في أزياء مختلفة وأحيانا عراة وفي أوضاع مثيرة، وصور عديدة وزعت في أوروبا لنساء عاريات تحمل أسماء نساء الجزائر ونساء النوبة وبدويات الشرق خصوصاً عند المصورين الفرنسيين المبكّرين. وبشكل عام كان الفوتوغراف في مراحله الأولى- لغاية الحرب العالمية الأولى- يُسهم في تكريس ما أراد تقديمه الاستشراق الجديد، إنتاج معرفة مشوّهة عن جزء مُتخيّل من العالم باسم "الشرق" مع صور نمطية عما فيه من خراب وعنف وتعصب وخواء واسترخاء.

العُـري في الفوتوغراف
من الإبداع إلى الابتذال

ما يزال الجسد العاري يفتن الفنانين من مختلف المجالات، حيث تنافس النحاتون والرسامون والمصورون عبر التاريخ والحضارات على تمثيل الجسد في شكله الأصلي، والاحتفاء به، كما وصل إلينا من المصريين والإغريق والرومان وحضارات الهند القديمة. كما نشاهد هذه التمثيلات على جدران الكهوف كتعبير عن أثر الإنسان منذ عصور ما قبل التاريخ.

منذ عام 1839، وهو العام المتفق عليه لبداية التصوير الفوتوغرافي، ألهم الجسد العاري المصورين لجماله وتفرّده وقدرته على تجسيد الروح، وكانت أول صورة لجسدٍ عارٍ هي صورة (الغرق) عام 1840 التي أنجزها المصور الفوتوغرافي هيبوليت بايارد (Hyppolyte Bayard)، واستخدم فيها جسده نفسه كموديل. ودرج الفنانون التشكيليون على استخدام الكاميرا لعمل (سكتشات) للوحاتهم ورسوماتهم. وتم استخدام آلية التصوير كـ(بروجكتور) لتكبير الصورة المطلوبة لإنجازها بأحجام أكبر على الأقمشة أو الجدران. وظهرت في هذه اللوحات نماذج لنساء عاريات أو يرتدين ملابس شفافة. ولم تخضع الصور في تلك الحقبة للرقابة أو لأعين الفضوليين. ولأن قيم المحافظة كانت تسود المجتمعات، رفضت الموديلات (ذكورا أو إناثا) الظهور أمام الكاميرا عارية. لذا لجأ المصورون في تجاربهم إلى استخدام أجسادهم ذاتها، أو استئجار العاهرات.

في أواسط القرن التاسع عشر، أنتج الفنان جوليان فالو دي فيلينوف (Julien Vallou de Villeneuve) صورا لنساء عاريات سوّقها كنماذج بين الفنانين. ومن أجل بيعها اضطر للتخفيف من إثارتها الجنسية، فاستخدم السجاد والخرز والرماح والشالات في تصميم المشاهد المُصوّرة. كانت مشاهد عراة فالو رائعة نابضة

بالحياة، لحم حقيقي واقعي.

لزمن طويل اعتُبرت الصور العارية نوعًا من الإثارة الجنسية، ولم يكن أحد غير الفنانين ينظر إليها باعتبارها تجسيداً للروح واحتفاءً جماليا بالجسد، بينما كان يسمح وعلى نطاق واسع بنشر صور عارية للشعوب المُستعمَرة، ومناطق مُكتشَفة حديثا، كانت تنشر على صفحات مجلات مهمة واسعة الانتشار مثل ناشيونال جيوغرافيك أو الكتب الدراسية البحثية. كانت الصور تُنشر لتأكيد التفوّق الحضاري الأوروبي على الشعوب "المتوحشة" التي عُثر عليها في مناطق مختلفة من العالم. لم تكن هذه الصور بريئة. علماً أنه تم استخدامها على نطاق واسع في الكتب والقواميس وتعليم أجيال من المراهقين الأوروبيين.

مع تطور التصوير الفوتوغرافي، تزايد التفاعل بينه وبين مختلف مدارس الرسم، فتعلّم الرسامون تقنيات التصوير الفوتوغرافي، وأتقن عدد من المصورين الرسم، فبرزت أسماء إبداعية جديدة مثل ألفين لانغدون كوبيرن (Alvin Langdon Coburn)، إدوارد ستايتشن (Edward Steichen)، جيرترود كاسيبير (Gertrude Käsebier)، أوسكار غوستاف ريجلاندر (Oscar Gustave Rejlander) سارة شوات سيرز (Sarah Choate Sears) وغيرهم. مع بدايات القرن العشرين نشأت الحركة (التصويرية) التي كرّست دور التصوير الفوتوغرافي، واهتمت بفكرة اعتماد الفوتوغراف مجالاً من مجالات الفنون الجميلة. عزز ذلك تطوّر الفوتوغراف بعد اختراع كاميرات أصغر حجماً وأسهل استخداماً، وأصبحت في متناول عدد أكبر من الهواة. لذا لجأ عدد منهم إلى تطوير جماليات خاصة بالصورة الفوتوغرافية، وتحويلها إلى عمل فني يُعبّر عن الفوتوغراف كفنّ. هذا الطموح فرض اقتراح صورة أخرى للواقع، من خلال إبراز حساسية الفنان الفوتوغرافي.

أيّدت الحركة التصويرية التعديل على تكوين الصورة، لتصبح الصورة ليست

نقلاً للواقع فحسب، بل تعبيرا عن الجمال والعاطفة كالفنون الأخرى، ولإضفاء لمسة إبداعية على الصورة استخدم الفنان إميل بويو (Émile Joachim Constant Puyo) بحدود العام 1900 الضوء المنتشر والعدسات ذات التركيز الناعم وتقنيات في الطباعة لإضفاء تأثيرات الرسم على الصورة. صوّر بويو نساء يحملن الورود أو يتجولن ويستلقين في الحقول والطبيعة الخلّابة، كانت صور من هذا النوع تسعى إلى خلق نموذج للجسد الأنثوي المثالي.

مع تطور الفوتوغرافيا، شهدت العقود الأولى من القرن العشرين تغييرات جذرية في المواقف الاجتماعية والثقافية، لأسباب عدّة منها الاختراقات على الصعيد الطبّي ونشوب الحرب العالمية الأولى وتطور الموضة والرقص والتوسّع في إصدار المجلات المصوّرة والإعلانية. هذه التطورات ساعدت المصورين على التفكير بشكل مختلف تجاه موضوع الجسد، فظهرت مجموعة من الاقتراحات الفوتوغرافية الجديدة مثل التركيز على أجزاء من الجسد في صور قريبة وتفصيلية.

عانى الفوتوغرافيون طيلة الوقت من الرقابة الاجتماعية والأخلاقية والدينية في مجتمعات رغم انفتاحها الملحوظ في كثير من المجالات، مجتمعات ادّعت العقلانية في أحكامها والمحافَظة في أخلاقها، لذا سعت عدد من المجلات إلى الإطاحة بالقوالب النمطية للصورة الفنية، فتم تقديم الجسد من خلالها كقيمة فنية، وأصبحت الفترة بين الحربين العالميتين أكثر فترات الفن العاري إنتاجا، مع ظهور رؤى فنية جديدة -كالسوريالية-، فتبادل الفنانون أفكارهم وابتكروا أساليب وتقنيات جديدة خاصةً في الفوتوغرافيا، فأنتج الفوتوغرافيون الواقعيون والسرياليون والشكليّون والحرفيون زخماً إبداعيا أكد حضور الفوتوغراف العاري، وأصبح أحد موضوعات الفن المعترف بها. فبرز فنانون فوتوغرافيون أمثال: مان راي (Man Ray)، فيلهلم براس (Wilhelm Brasse)، ساشا ستون (Sasha Stone)، أندريه كيرتز (Andre Kertesz) وإدوارد ويستون (Edward Weston).

وتعتبر لوحة (Le Violon dlngres) واحدة من أشهر الصور في الفن الحديث، حيث التقط (مان راي) صورة لموديل عارٍ جعلها تشبه لوحة (إنجريس)، بعدها رسم رمزين من حرف F الموسيقي نسخها عن جسم آلة الكمان وأعاد تصويرها وطباعتها. ويُعدّ هذا مثالا إبداعيا على المونتاج ما بعد التصوير الذي تم استخدامه لإضافة تأثير سوريالي في الفوتوغراف.

كما كانت من أكثر الصور التجريدية صورة للفنان (براس) نشرت عام 1933 في العدد الافتتاحي من مينوتور (Minotaure magazine) المجلة الرائدة في الفن السوريالي، حيث يبدو الجذع العاري للموديل ملتوياً ومبتوراً ويطفو في الفضاء، كشكل عضوي غامض يشبه بشكل غريب القضيب، هذا التحوّل في الشكل الأنثوي إلى كائن صنم هو سمة مميزة للسوريالية التي تعكس تأثير الفرويدية على الفن الأوروبي في أوائل القرن العشرين.

كانت السنوات الممتدة ما بين الحربين العالميتين عصراً ذهبياً للفوتوغراف. فقد شهدت سنوات الركود الاقتصادي ما قبل الحرب العالمية الثانية وما بعدها أكبر هجرة للفنانين والمثقفين، حيث فرّوا من الفاشية والنازية، فرّ معهم المصورون من عواصم الثقافة الأوروبية إلى الولايات المتحدة وبريطانيا، مما أسهم في ازدهار الفوتوغرافيا في هذه الدول. وأصبح للفوتوغراف تأثير وقوة، فأسهم في تحويل المجتمعات الحديثة إلى الثقافة البصرية. حيث أصبحت الصورة تنقل وتوجّه المعلومة والخبر. خلال الحرب أصبح التصوير الفوتوغرافي وسيلة لرواية القصص (التصوير الصحفي) أو التأثير (الدعاية) لما كان يحدث في عالمٍ انقلب رأساً على عقب. اقتحم المصورون الصحفيون هذا العالم المتغيّر منذ نهاية الثلاثينيات وحتى الآن، نقلوا أهوال الحرب وحقيقتها إلى منازل الناس وتحوّلوا إلى أبطال.

مهّدت الظروف التاريخية والتحسينات التقنية طريق نجاح التصوير الصحفي وتصوير الأزياء. ذهب الجنود خلال الحرب العالمية الثانية إلى الحرب، فيما ذهبت النساء إلى المعامل والمصانع لتغطية العجز في الأيدي العاملة. توسّع الاقتصاد العالمي بعد الحرب، لكن ليس بالدرجة التي تمكنه من بقاء النساء في العمل واستيعاب أعداد من الجنود العائدين من الحرب، فتم تشجيع النساء على العودة إلى منازلهن ونَشطت الدعاية الاستهلاكية لتحاول الإيحاء بتعافي المجتمع من أهوال الحروب، فسادت الموضة نظرة جديدة في أواخر الأربعينيات، واحتفلت بالأنوثة الفائقة وأزياء النساء بعد سنوات من سيادة زيّ العمل والزيّ العسكري، وأصبحت صورة المرأة مرغوبة أكثر، ولعبت هنا الفوتوغرافيا دوراً رئيسياً في تطوير المجلات المصورة التي أصبحت وسيلة ترويجية استهلاكية مثل مجلة فوغ (Vogue Magazine) ومجلة هاربر بازار (Harper's BAZAAR Magazine)، اللتين استخدمتا أفضل المصورين للحصول على الصورة الأكثر إثارة وجاذبية، وكانت عبر الصورة تتنافس هذه المجلات على أفضل أرباح الإعلانات والتوزيع. سمح هذا الطلب المتزايد على الصورة للفنانين الفوتوغرافيين بمتابعة أعمالهم بأقل ما يمكن من القلق المعيشي أو الرقابة.

كان مثلاً إيرفنغ بين (Irving Penn) مصور مجلة فوغ للأزياء مشهوراً جداً، أنتج مجموعة كبيرة من صور العراة، كان هذا عمله الشخصيّ الأقل شهرة. كان خلال الأسبوع يُصوّر موديلات يرتدون ملابس عصرية للمجلة، وفي عطلة نهاية الأسبوع يصور العراة كعمل خاص به. كانت موديلاته العارية من النساء ممتلئات الجسم وصورهن غير تقليدية، كانت تُذكّر بشكل وروح تماثيل آلهة الخصوبة القديمة.

بدأت خلال هذه الفترة تظهر صور العراة في المجلات على نطاق أوسع وأكثر تكراراً، خصوصاً في مجلات تختصّ بالشأن الفوتوغرافي والكاميرا مثل مجلة

الكاميرا الأمريكية ومجلة التصوير الجماهيري (Pop). لكنها كانت في الغالب صوراً تُسخّف النموذج الأنثوي وتذهب بالصورة نحو الغريزة والإثارة الجنسية على حساب التكوين الإبداعي الذي يحتفي بالجسد العاري، زاد هذا الابتذال ظهور مجلة بلاي بوي (Playboy) عام 1953، التي اشتهرت بصور عارضات الأزياء العاريات وشبه العاريات، وحظيت بشعبية كبيرة وتركت هامشاً ضيقاً للفوتوغرافيا الإبداعية.

خلال عقد ستينيات القرن الماضي، أثبت الفوتوغراف نفسه كفنّ خالص ومستقلّ. ساعدته تطور وسائل الإعلام ورواج الإعلانات المصورة على الاعتراف به كفنّ، ففتحت أبواب المتاحف والمعارض له، وابتعد بعض المختصين بالفوتوغراف عن التصوير التوثيقي وركزوا على الخصائص الجوهرية لفن الفوتوغراف. فبرز مثلاً هاري كالاهان (Harry Callahan) وماينور وايت Minor (White)، اللذان قدّما تجربة فوتوغرافية تُعبّر عن الإحساس، تجربة لها علاقة بالبصيرة بقدر علاقتها بالرؤية. وعبّرا في صورهما عن مشاعرهما وعلاقاتهما البصرية مع الحياة الداخلية والخارجية.

وظهرت في الستينيات أيضاً صور كان الفوتوغرافي بيل براندیت (Bill Brandt) قد احتفظ بها منذ بداية تجربته في الثلاثينيات بسبب رفض المجلات نشرها، ابتكر فيها مشاهد معبّرة للعراة، صوّرها من مسافة قريبة لدرجة أنَّ الجسد أخذ شكل سلسلة من الأنماط وتكوينات تجريدية فريدة، وطوّر تجربته لاحقاً وجسّد الإحساس بالدهشة عبر استخدام تقنيات خاصة أثناء الطباعة. فيما لوسين كليرجو (Lucien Clergue) بتجربة تصوير خاصة به، زاوج فيها بين الشِعر والجسد العاري، ونشر صوره مع قصائد الشاعر الفرنسي بول إيلوار (Paul Éluard) في كتاب خاص. صوره هذه كانت التقاط المشاعر الأكثر إثارة للذكريات، لأجساد عارية باذخة الجمال عمد أحياناً إلى إغراقها في البحر لتصويرها، فيما أغلبها لا تظهر

فيها أية وجوه، وعبّر عن ذلك بقوله "حيث يوجد شَعر لا يوجد رأس، وحيث يوجد رأس لا يوجد شَعر".

أثّرت في الفنانين موسيقى الروك أند رول والتلفزيون وحركات الحقوق المدنية والحرب الباردة. كان كلّ شيء صراعا في صراع. وكانت التقلبات السياسية صاخبة في جميع أنحاء العالم. تمرّد الشباب على السياسات، لكنهم أسهموا في انفجار النزعة الاستهلاكية مجدداً، فانضم مصورو المشاهير والأزياء إلى جموع الفوتوغرافيين الصاعدة التي امتهنت العمل الإعلاني. هذا المناخ وضع الجسد في مقدمة خيارات المُعلنين مجدداً، أصبح الجسد وسيطاً لترويج نزعة الاستهلاك مما عزز موجة التحرر الجنسي على حساب قيمة الإبداع. إضافة إلى ذلك ساهم تطور صناعة الكاميرا ورواج الفيلم قياس 35 ملم والكاميرات منخفضة السعر وتدريس الفوتوغراف في الجامعات وبروز مهنة المصورين المُحرّين في الصحافة، كل ذلك ساعد الفوتوغرافيين على التعبير عن أنفسهم وتسجيل تقلّبات العالم من حولهم. في هذه الحقبة وُلِد مصطلح التصوير الفوتوغرافي المفاهيمي Conceptual (Photography) متزامناً مع ظهور فن الفيديو، مما سمح لفناني الفوتوغراف من التعبير عن الفكرة بدلاً من تصوير الموضوع والتقاط اللحظة. فاشتهر مثلاً الفنان الياباني إيكوه هوسوي (Eikoh Hosoe) بصوره المظلمة ذات التباين العالي بالأبيض والأسود للجسد العاري، تشير بعض صوره في تكوينها ودلالاتها إلى الدين والفلسفة والأساطير، فيما تشير أخرى إلى التجريد في تناول الجسد.

بالمقابل كانت تجربة الفوتوغرافية روث بيرنهارد (Ruth Bernhard) تجمع بين أناقة التصميم والإثارة، وحققت توازناً دقيقاً بين التكوين والإحساس كردّ فعل على الاتجاهات في الثقافة الغربية التي سعت إلى استغلال أجساد النساء في الدعاية والترويج لأنماط استهلاك وابتذال بعض المصورين للجسد للنشر في المجلات

الإباحية. اعتُبرت تجربتها محاولة لرفع صورة المرأة والارتقاء بها وإجلالها مقابل تجارب وضعت جسد المرأة في خانة الابتذال القذر والرخيص.

منذ سبعينيات القرن الماضي تغيّر كل شيء في العالم، وما يزال يتغير وبتسارع كبير، تكنولوجيا وثقافيا واقتصاديا، فيما يبقى الجسد يحكي حكاياته.

ما يزال الجسد يحمل تأويلات وتعبيرات غنية وعميقة. رغم حضوره الطاغي في القصائد والنصوص والمرويّات، في محاولاتها للتعبير عنه شكلاً ومضموناً، إلا أنه ظلّ مُغيّباً في الأعمال البصرية، وبقيَ -على مدى عصور وأفكار- خاضعا لسلطة المعرفة والثقافة والدين والحداثة، هذه السلطة المتعددة لم تتحكم إلا في الواقعي من الجسد، أما الرمزي فبقي خارج نفوذها.

وكجزء من العملية الإبداعية، يسعى الفوتوغرافيّ إلى الاقتراب أكثر من تعابير الجسد وتكويناته، في محاولة للتعبير عنه ضمن قِيَم جمالية وإنسانية تعكس حجم التشظّي والوحدة والغربة الناتجة عن الرغبات والحاجات الإنسانية التي تبتعد أكثر فأكثر بسبب تحديات الحياة (الفقر والجهل والتهجير والحروب).

أصبحت الحروب ذات نزق يسعى للسيطرة على الجسد ليحوّله إلى آلة حربية، تنفجر في الآخرين، أو يُعذّب أو يُقدّم قربانا للإله؛ وخارج الحروب، يفرض اليومي (الديني والثقافي والحداثيّ) أنماطا لاستهلاك الجسد وهندسة السيطرة عليه.

**** لم أُرفق عيّنات صور لهذه الدراسة بسبب طبيعة الصور المعبّرة عنها، لذا يمكن لمن يرغب أن يبحث على شبكة الإنترنت عن اسم أي مصور ورد في الدراسة وستظهر له خيارات عديدة ومتنوعة.***

فوتوغرافيا الحركة السوريالية

شكّل ظهور التصوير الفوتوغرافي ثورة في عالم الفنّ، مما حدا بأحد الرسّامين أن يصرخ محتجًا "منذ اليوم مات فنّ الرسم". كذا كان فحوى الإعلان الأول للحركة السوريالية بعد أقل من مائة عام على ظهور الفوتوغراف، ثورة من أجل الفن والحياة.

خرجت الحركة الفنية السوريالية من رحم "الدادائية" في ظروف شهدت تحوّلات غاية في التعقيد والثورية، حروب فرنسا الاستعمارية، انتصار الثورة الاشتراكية في روسيا وأزمات السنوات الأخيرة من الحرب العالمية الأولى. وضمّت منذ لحظاتها الأولى عددًا كبيرًا من الفنانين بما يحملون من اتجاهات فكرية وسياسية وثقافية منسجمة أحيانًا ومختلفة حدّ التناقض أحيانًا. كتب الفرنسيون: أندريه بريتون (André Robert Breton) ولويس أراغون (Louis Aragon) وفيليب سوبو (Philippe Soupault) بيانها الأول عام 1924 وكان هناك غيرهم من الموقّعين على البيان فنانون وشعراء ونقّاد وفوتوغرافيون. وأصدرت الحركة مجلة الثورة السوريالية (La Révolution surréaliste) بين عامي 1924–1930، ثم مجلة السوريالية في خدمة الثورة (Le Surrealisme au service de la revolution) بين عامي 1930–1933، نشرت فيها أفكار الحركة السوريالية وتجارب وأعمال أدبائها وفنانيها، وأسهمت في توسيع قاعدة الحركة خارج فرنسا وتعريف الجمهور بها.

كان همّ الحركة –بدايةً– إشراك الجمهور في العملية الإبداعية الفنية، ليتحوّلوا من متفرجين إلى منتجين للفن من خلال خلق فضاء لتأويلاتهم. وتأثرت السوريالية بالنظريات النفسية الجديدة حتى ذلك الوقت، خصوصًا إرث ماركيز

دي ساد (Marquis de Sade) ونظريات سيجموند فرويد (Sigmund Freud) النفسية. وعرّف بريتون السوريالية بأنها: تلقائية نفسية كاملة، يعبر فيها الفنان عن وظيفة الفكر كلاماً أو كتابةً أو بأي وسيلة أخرى، إنها التعبير عن الفكر دون اعتبار لسلطة الوعي أو التعبير الجمالي والأخلاقي، فشكّلت منذ إعلانها حالة ثورية حقيقية ارتبطت إلى حدّ بعيد بنقاشات اليساريين الأوروبيين، وأعلنت عن سعيها لتحرير الفكر من قيوده، بتحرير الإنسان والمجتمع من قيود سلطة الطبقة الحاكمة. ووصلت الحركة السوريالية أوج انتشارها الثقافي الذي عبر عنه معرضها السوريالي الدولي الذي أقيم في لندن عام 1936.

قدّمت السوريالية نفسها في البداية كحركة معاصرة تقدّم فناً لا عقلانياً، تلقائياً نفسياً بالكامل، فحسب ولكنها في الحقيقة كانت صيغة بعيدة كلّ البُعد عن مناهضة العقل. وإن كانت تبدو في مرحلةٍ ما تناهض العقل وتقدّم اللاعقلانية واللامعنى (كما في الدادائية) إلا أنها كانت محاولة لإعادة صياغة عقلانية العالم. فقد كانت منذ إرهاصاتها الأولى مناهضة لجنون الحروب الاستعمارية الأوروبية – وخصوصاً الحرب العالمية الأولى– وآثارها العسكرية والنفسية، خصوصاً مع معايشة بعض أفراد الحركة السوريالية لظروف الحرب وأهوالها في الخطوط الأمامية للقتال، مما عطّل لديهم مفاهيم العقل، وهو ما حفزهم للبحث في "الدافع النفسي" الذي أسسه فرويد. لذا سنجد –عبر دراسة متخصصة أكثر– أنَّ السوريالية جمعت بين الواقع والخيال كمشروع سياسي. وبشكل أكثر تحديداً، كان للسوريالية موقف تجاه الواقع النفسي الناتج عن الواقع المادي، كانت فيه قريبة من المفهوم التقليدي لرفع الوعي كما هو في النظرية الماركسية، في محاولة لجعل الناس مُدركين لقِيَمهم ومعتقداتهم كدافع لتغييره تغييراً ثورياً، يوازي ذلك اندفاع السورياليين بنشاط لإنتاج أعمال تمثل الرغبات والأفكار اللاواعية من خلال الأدب والفنون. لذا يمكن القول إن التناقض بين الوعي/ التمرد، والانتاج

اللاواعي الذي سعت الحركة لتجميعه وتوظيفه، هو تناقض أسهم في جعلها حركة من الصعب فهمها أو التفاعل معها لاحقاً.

منذ بدايتها، ضمّت السوريالية عدداً من الفوتوغرافيين مثل مان راي (Man Ray)، هانز بيلمر (Hans Bellmer)، لي ميللر (Lee Miller)، رينيه ماغريت (René Magritte) وآخرين. وقد أسهموا في تطوير السوريالية ليس كحركة تُعنى بالآداب فقط، بل كحركة ثقافية شاملة أثّرت أطروحاتها في السينما والفنون الأدائية والبصرية عامة.

تصاعد حضور الفوتوغرافيا في أعداد مجلة الثورة السوريالية منذ صدورها، وقبلها مجلة (Litterature) التي كان يصدرها بريتون بين عامي 1919-1922، حيث بدأت هذه المجلات في استخدام عدد قليل من الصور والرسوم منتقاة بعناية. ثم توسّع استخدام الصور فيها إلى حدّ إحلال الصور على الغلاف الخارجي إضافة للصفحات الداخلية. مع الأخذ بعين الاعتبار أن الصور في تلك الفترة أصبحت أكثر وفرة بعد بعض التطويرات على تكنولوجيا التصوير سواء فيما يختص بالكاميرا أو الأفلام. وأصبح التصوير الفوتوغرافي آنئذٍ أكثر انفتاحاً على التجريب التقني مثل تقنية التشميس "عكس الألوان أثناء الطباعة" والتركيب "جمع أكثر من صورة فوق بعضها لإنتاج صورة واحدة". وهذا ما يشير إلى أن مرحلة من تطور السوريالية قد انتهت، وهي مرحلة الحدس، الشعور. وتحولت مع الفوتوغرافيا إلى مرحلة التفكير، وهي مقاربة لأطروحات سيجموند فرويد وماركيز دي ساد. فالصورة المرئية هي الأقرب إلى أعمال اللاوعي وأكثر صدقاً في التعبير عنها، مع التأكيد على أن الفوتوغرافيا أضافت فضاء أوسع لإمكانات التأويل.

تراوح استخدام السوريالية للفوتوغرافيا من الصور التقليدية والصحفية والأفلام الوثائقية والبطاقات البريدية والصور العلمية، وغالباً ما تم تجاهل

الإسهام الفوتوغرافي في الحركة السوريالية حتى نهاية السبعينيات من القرن الماضي، حيث أقيم معرض مخصص للتصوير السوريالي في كليفلاند/ أوهايو عام 1979 صدر عنه كتالوج صغير يضم 72 لوحة فوتوغرافية سوريالية كتبت فيه نانسي هول دنكان (Nancy Hall Duncan): "السوريالية الفوتوغرافية تشكل واحدة من أهم التيارات الخفية في تاريخ التصوير الفوتوغرافي". حتى العام 1973 لم يهتمّ مؤرخو الفن بدراسة تطور الفوتوغرافيا، وكان معرض أقامه مركز بومبيدو في باريس عام 2009 ضم أكثر من 400 صورة فوتوغرافية أكبر معرض للتصوير السوريالي، هو التأكيد الأهم على دور الفوتوغرافيا في الحركة السوريالية حول العالم.

هانز بيلمر فوتوغرافي ظهر اسمه على بيان الحركة السوريالية الأول، وعُرف بلوحاته الفوتوغرافية التي تشتغل على تفكيك الجسد الدُمية وتصويره في مواضع وأشكال لا يمكن أن يكون فيها حقيقة "بغرض الكشف عن معناها الحقيقي من خلال تدفّق لانهائي من المعاني، ينتج من إعادة ترتيب الجسد بأشكال مختلفة"، كما يقول. كانت دُماه مرسومة ومُركّبة بطريقة مُغايرة وغير مُتوقعة ومُشوهة، حاول من خلالها إبراز العلاقات العاطفية السيئة، كأنه يحاول صدم الجمهور ودفعه للتفكير جيداً في فحوى وشكل العلاقات بين البشر.

قدّم الفوتوغرافي الأمريكي مان راي مئات اللوحات الفوتوغرافية، وارتبط اسمه طيلة حياته بالحركة السوريالية وساهم بنقلها إلى الولايات المتحدة الأمريكية خصوصاً بعد عودته إليها إبان الحرب العالمية الثانية، إسهاماته الفوتوغرافية حوّلته إلى أيقونة في عالم الفوتوغراف عموماً والحركة السوريالية خصوصا. كتب عنه الفنان الفرنسي مارسيل دو شامب (Marcel Duchamp) قائلاً: "إنه يتعامل مع الكاميرا كما يتعامل مع فرشاة الرسم، وسيلة خالصة لتحقيق رؤاه".

اختصّ مان راي بتصوير الموديل داخل الأستوديو، وبرع في تتبّع الإضاءة والظلال، واستخدمها بأسلوب عبقري لتقديم موديلاته النسائية بشفافية وأنوثة مع تركيز على إبراز عاطفة خاصة تعكس جوّانية شخصياته. مع الإشارة إلى أن معظم الشخصيات التي صوّرها هي من أصدقائه وعشيقاته ونجمات سينما شهيرات، مثل كيكي المغنية الباريسية المعروفة، ولي ميللر الصحافية والفوتوغرافية الأمريكية، والراقصة آدي فيدلين والكاتبة فيرجينا وولف. كانت وجوه شخصياته حاضرة بقوة، وظهر هوسه بالجسد الأنثوي الذي كان في صوره غاية في السحر والتبجيل والقداسة. لم يُفرط مان راي في تقديم صور غرائبية أو غير مألوفة، فقد ركّز على إبراز فردانية شخصياته، ووازَنَ بين دواخلهم وأحلامهم ورغباتهم وبين ما هم عليه في الحقيقة. كان يصرّح عادة: "أعمالي هي لقطات ضوئية بحتة". علماً بأنه طوّر تقنيات لإنتاج الصورة في الغرفة المظلمة، وقد وصف تجربته بقوله: "الرسم يأتي من المخيلة أو من الأحلام أو من اللاوعي. بينما تلتقط عدستي الأشياء الموجودة أصلاً". لوحاته الفوتوغرافية تأريخ لمرحلة إبداعية مهمة بشخوصها وأحداثها وصراعاتها.

عندما يتم اتهام السوريالية بالغموض، لا يعني ذلك إلا قصوراً ثقافياً ومعرفياً، قصور المخيلة، لدى المُشاهِد والقارئ. قصور يتحوّل إلى حكم تعسّفي تجاه السوريالية. وليس ذلك إلا قمعًا وتجنّيًا، ودليلاً على أن الربط "السوريالي" بين السوريالية والغرائبية والانغلاق والعجائبية، هو فهم قاصر للسوريالية كحركة. وهذا ليس إلا تشويها لها ولمقولاتها وفلسفتها.

لم أُرفق عيّنات صور لهذه الدراسة بسبب طبيعة الصور المعبّرة عنها، لذا يمكن لمن يرغب أن يبحث على شبكة الإنترنت عن اسم أي مصور وارد في الدراسة وستظهر له خيارات عديدة ومتنوعة.

لا سوريالية السوريالية

*لم أُرفق عيّنات صور لهذه الدراسة بسبب طبيعة الصور المعبّرة عنها، لذا يمكن لمن يرغب أن يبحث على شبكة الإنترنت عن اسم أي مصور وارد في الدراسة وستظهر له خيارات عديدة ومتنوعة.

نظراً للتحول الكبير في آليات إنتاج الصور الفوتوغرافية (التصوير الرقمى)، فإن الفكرة التى تشير إلى أن الفوتوغرافيا تقنية جديدة في السوريالية تراجعت حدّ التلاشى. فقد أصبحت سهولة تشكيل وإنتاج أو إعادة إنتاج الصورة؛ لتناسب رغبات الفرد/ المُنتِج واضحة لدرجة لا يمكن رؤيتها. عندما يكون الهدف من الصورة هو تحقيق خيال المُنتج لتمثيل الواقع (حتى كواقع سوريالي)، فإن هذا لا يعبّر ولا يلخّص ما سعت إليه السوريالية. وهذا يعنى أنه حتى لو كان انتشار الفوتوغرافيا التى تكسر قواعد الواقعية (الإعلان، الفن، الأزياء، السينما، ثقافة الويب، وما إلى ذلك) يبدو أنها سوريالية، فإن هذا ليس السوريالية التاريخية بمفاهيمها المؤسِّسة ومواقفها المُعلَنة وتطورها المُفترض.

نتفق على فكرة أن الفوتوغرافيا بحدّ ذاتها فكرة سوريالية: تجميد لحظة زمنية وتكرار مشاهدتها والاحتفاظ بها لمشاهدتها لاحقاً. لكنها ليست هى السوريالية. وقد نتفق على أن الفوتوغرافيا في آلية إنتاج الصورة منذ اختراع الكاميرا تنتج صورة واقعية، ومهما اختلفت الوسائل والموضوعات والتقنيات فلا تنتج غير ما هو موجود في الواقع. بينما السوريالية تتمرّد على العقل بالحلم والتعبير النفسى، وعلى الواقع بالخيال واللاواقع بتحطيم مكوناته وتجزئته وإعادة تصوّره. وعلى الوعي باللاوعي وإثارة الأسئلة التي تُعيد تأسيسه.

قد يبدو تاريخ التصوير السوريالي معقّدا للغاية وغير مكتمل، فيه الكثير مما يجب البحث فيه. إنه موضوع هجين في كل مراحل تاريخ السوريالية القصير نسبياً. هجين وغير مستقرّ، وهذا من طبيعة السوريالية أساساً، ويبدو أنه من الصعب تحديده وتصنيفه. لكنه يقدم لنا أجزاءً محيّرة من الواقع المزدوج -الداخلي

والخارجي-، الذي أصرّ أندريه بريتون (André Breton) على أنه يجب أن يجتمعا معاً لتشكيل السوريالية. يقول بريتون: "كلّ شيء يقودنا إلى الإيمان بوجود نقطة معينة في العقل نتوقف عندها: الحياة والموت، الواقعي والخيالي، الماضي والمستقبل، المتداول والمخفي، العالي والمنخفض". ويرفض بريتون مقولة فناني القرن التاسع عشر من أن مهمة الفنّ أن يسعى إلى حالة من التناغم، وهي الفكرة التي قادت التجريديين في إبداعاتهم اللاحقة.

تم استيعاب الفوتوغرافيا ضمن الخط العام للسوريالية عبر أساليب الفوتومونتاج المتعددة بهدف اختراق الصورة المجردة للواقع: صورة مع صورة، صورة مع رسم، صورة مع نصّ. يقول الفنان الفوتوغرافي جون هارتفيلد (John Heartfield): "يمكن للصورة – بإضافة بقعة غير مهمة من الألوان – أن تصبح تركيباً ضوئياً وعملاً فنياً من نوع خاص". وإذا كان الفوتوغراف هو تثبيت لحظة زمنية من الواقع والاستيلاء عليه، أو كادر يوجد فيه الواقع المرئي في لحظة معينة، كادر يحوي بصمةً أو أثراً في لحظة واحدة، فهو (أي الفوتوغراف) ليس تذكاراً للواقع فحسب. إنه إثارة الأسئلة: ماذا بعد وماذا قبل؟ إنها خلق لتتابُع الواقع بعد الواقع، وخلق لمساحة بين الواقع بحدّ ذاته وإمكانات تفسيره. هكذا كان الفوتوغراف السوريالي الذي رآه أراغون وبريخت وهارتفيلد ومان راي وبريسون وكيرتز، لم ينظروا إلى الواقع في الصورة، كانوا ينظرون إلى عالمها الملىء بالتفسير والدلالة، الواقع المثخن بالفجوات أو الفراغات، الواقع الذي يتوجب على الجميع تغييره وإعادة صياغته.

استخدم سورياليو الفوتوغراف الإمكانيات والتقنيات التي تسمح بها الغرفة المظلمة والمونتاج اليدوي، وأبدعوا بالتجربة تقنيات جديدة تخدم أفكارهم، ومع التطور الحديث للتقنيات الفوتوغرافية وأنظمة الحاسوب أصبح هناك ما يقابلها ويحاكيها في برامج تعديل الصور مثل (Adobe photoshop) و (Adobe

(lightroom وغيرها. فأنتج راؤول هسمان (Raoul Haussman) وجورج جروز (George Grosz) وهانا هوتش (Hannah Höch) وجون هارتفيلد (John Heartfield) تقنيات الفوتومونتاج وأضافوا للصور رسوماً وألواناً وكتابات، واستخدموا تقنيات الطباعة اليدوية في إنتاج "صورٍ مركبة ومتعددة التركيب تضع الواقعية في أقصى مدى سوريالي لها وإعطاء الإحساس الواقعي عمقاً، كما تعمّدوا مزج الموضوعات المصورة لتناسب أفكار التفكّك والتشويش الراغبين في نقلها والتعبير عنها" كما يرى د. أحمد بلال، عدا عن تجارب مان راي وبريسون في الطباعة المزدوجة.

هل مجرد إنتاج صور واستخدام هذه التقنيات في عالم الديجيتال اليوم يعتبر سوريالية؟ هل السوريالية تعبير شكلي فقط؟ ما هي الصورة السوريالية؟ هل هي نوع معين من الصور يتم التعرّف عليها على أنها مجرد صورة سوريالية؟ متى تكون الصورة سوريالية؟ هذه الأسئلة لها فضيلة عدم الافتراض الفوري بأن أي صورة مستخدمة في إنتاج عمل سوريالي هي سوريالية. كما تسمح (هذه الأسئلة) بالتمييز بين السوريالية والفوتوغراف كمجال ممارسة متعدد الموضوعات. كما أنها (الأسئلة أيضاً) تثير تحدّياً متمثلاً في التمييز بين أنواع الصور الفوتوغرافية المستخدمة، وكيفية ظهورها وما هي استخداماتها ضمن السوريالية.

السوريالية نوع من المعنى وليست نوعاً من الصور. فالسوريالية -بمعنى شبه منطقي- لها تأثير دلالة و/ أو ارتباك و/ أو تناقض في الدلالة التقليدية. علاقات في التمثيلات يكون فيها المعنى مخفياً بشكل جزئي. حيث تظهر الرسالة غامضة بغض النظر عن كيفية (أو تكنولوجيا) إنتاجها. السوريالية ترتبط بالتحليل النفسي، وهي إجابة يقترحها عالم النفس جين لابلانش (Jean Laplanche): تقديم فكرة (مشهد، لوحة، إشكالية...) عبر فكرة أخرى، وتحويلها إلى أسئلة تتم الإجابة عنها في مساحة الفكرة الغائبة/ الملغية/ الأخرى، شرط وعي الفكرة المُقترَحَة. بالتالي فإن

قَصْر توصيف السوريالية على أنها الغرابة والغموض هو ظلم وتعسّف بحق السوريالية ذاتها، وهي التي أكدت غير مرة في مجمل إنتاجها الإبداعي على التناقض الحاد بين الأفكار. إنها تنفي الواقع لإعادة صياغته. تعرض الحلم والواقع وتخلق تناقضا بينهما في نفس الصورة (السوريالية). وهذا تحديداً ما أعطى أهمية تاريخية للفوتوغرافيا في الحركة السوريالية، خصوصاً مع التناقض المبدع بين فكرة السوريالية (الخيال، الحلم، اللاوعي...) وبين الفوتوغرافيا (الواقع، المشهد المرئي المُجسّد، الحقيقة..).

لفهم السياق التاريخى الذي أوصل السوريالية إلى حالة التشوش والادعاء والانتساب الاعتباطى التى نراها على شاشات الفضاء الإلكتروني الآن، علىّ أن أذكّر بأن السوريالية كمعنى ودلالة، وكحركة فنية تم إفراغها من مضمونها وأفكارها المُؤسِّسة، خصوصاً بعد إعلان بيانها الثاني عام 1938 تحت عنوان: نحو فن ثوري حرّ. كان البيان يؤكد على الدور المُفترض للفن والثقافة في مجتمع يُسيطر على الأفكار ويستغلّ البشر ويدخلهم في حروب تدافع عن/ وتحمى مكاسب سلطات دكتاتورية. وهو بيان أعاد التأكيد على أفكار البيان السوريالي الأول عام 1924، وفيه أعلن السورياليون أن التغيير الاجتماعى شرط لتحرير الفن. أراد السورياليون تحطيم السلطة المتحكمة بالفن والفكر، وحاولوا كسر القواعد الفنية التقليدية. كانوا تجريبيين وروّاداً في استخدام تقنيات إبداعية. وبلغت أوج تأثيرها الثقافي في المعرض السوريالي الدولي الذي أقيم في لندن عام 1936. وفي بيانها الثاني عارضت الحركة السوريالية التصوّر التجريدي للفن الداعى إلى وقوف الفن على الحياد في مجتمع قائم على الصراع الطبقى والاستغلال والسيطرة. وتناول أزمة الحضارة الإنسانية، وأعلن أنه لا يمكن للفن الحقيقى ألّا يكون ثورياً، وألّا يطمح إلى إعادة بناء جذرية وشاملة للمجتمع وتحرير الخيال من قيوده.

أعتقد أن الإجابة على الأسئلة السابقة فكرة سوريالية بحدّ ذاتها. هل تبدو سوريالية؟ نعم.

هل هذه هي السوريالية؟ قطعاً لا.

وجوه أخرى للحرب

لم تنته أية حرب سجّلها التاريخ، إن كان عبر المرويات الميثولوجية أو الدينية، أو عبر السرديات الأدبية أو عبر الصورة. من يقرأ ملحمتي الإلياذة والأوديسة سيعيش حروب طروادة، ومن يتعمق لوحات واترلو سيعيش حروب نابليون، ومن يشاهد أفلام الحربين العالميتين، الأولى والثانية، سيعود إلى الخنادق المليئة بالجثث والدم والوحل. صور فيتنام ستُدين الغطرسة والتغوّل الأمريكي، ونقرة على لوحة المفاتيح سيملأ (Google) وجوهنا بالدم وبؤس اللجوء والموت المجّاني، "فالإنسان ذئب الإنسان" كما قال الكاتب الروماني لوكيوس سينيكا (Lucius Seneca) الذي عاصر السيد المسيح، قبل أن يستعمل نفس العبارة الفيلسوف الإنجليزي توماس هوبز (Thomas Hobbes) كعنصر تأسيسي في نظريته السياسية.

بُعيد تجربة حربها في فيتنام وهزيمتها المدوّية هناك، سنّت الولايات المتحدة الأمريكية مجموعة من التعليمات والضوابط لإدارة عملياتها الإعلامية في الحروب اللاحقة، فرضت فيها قيوداً على المصورين الصحفيين، عدا عن القيود التي تحكم عمل مصوّري الجيش الأمريكي نفسه، خصوصاً بعد حربيها في جرينادا وبنما أواسط الثمانينيات، بهدف السيطرة على نوعية ومحتوى ما يتم بثّه من صور فوتوغرافية وتلفزيونية، لضمان نشر صور "نظيفة" لحروبها. صور لا دموية تعكس الهدف المُعلن من عملياتها العسكرية: دعم الديمقراطية وحرية الشعوب في العالم الثالث، وهي صور تجعل من السهل الإشارة إلى المصطلحات العسكرية الحديثة مثل: الحرب الخاطفة، الضربات الوقائية، حرب ألعاب الفيديو. على عكس حرب فيتنام التي برزت خلالها صور الحرب المروعة والإبداعية، مثل صور (رون هيبرل)، مصور الجيش الأمريكي لمذبحة ماي لاي (الصورة رقم23)، التي سعت

الصحافة لحجبها عن الجمهور، لكن صوراً دموية أخرى فضحت الحرب أكثر وأكثر مثل صور نيك آوت (Nick Út) لضحايا قنابل النابالم من الأطفال (الصورة رقم24)، وصورة إدي آدمز (Eddie Adams) لإعدام رجل من الفيتكونغ في الشارع (راجع مقال على مدّ البصر)، التي فازت بجائزة بوليتزر وحققت انتشاراً واسعاً، وكانت من أهم وسائل التحريض على إنهاء الحرب والانسحاب الأمريكي من فييتنام. صور مجزرة صبرا وشاتيلا في بيروت عام 1982 (الصورة رقم25)، التي دفعت الآلاف حول العالم للمطالبة بانسحاب جيش الاحتلال من لبنان، وصور مجزرة قانا في جنوب لبنان عام 1996 (الصورة رقم26) أطاحت بشمعون بيريز "رجل الدولة والسلام" وأخرجته من عالم السياسة نهائياً.

مع نهاية المهلة التي أعلنها مجلس الأمن في 15 كانون الثاني عام 1991 والتي أعطت فرصة لصدام حسين لسحب قواته من الكويت، تجمع صحفيون ومصورون في قاعدة أمريكية على الحدود السعودية مع الكويت لتغطية الحرب التي كانت على وشك الاندلاع وقضوا هناك أسبوعين بُعيد اندلاع الحرب ولم يفعلوا شيئاً. تعمّد الجيش الأمريكي جمعهم هناك وسط الصحراء، وترك لهم حرية الحركة -لكن أين سيذهبون في هذه الصحراء القاحلة-، فكانت صورهم فقط لمشهد الغروب مع الجِمال والدبابات. بعدها بدأوا التحرك باتجاه الكويت ضمن مجموعة عسكرية مع تعليمات عسكرية حول ما يجب أن يصوروه ومسار حركتهم المرتبط بمسار المجموعة العسكرية.

كينيث جاريك (Kenneth Jarecke) كان أحد المصورين من صحيفة التايمز، يقول: كانت حركتنا مرتبطة بمجموعة عسكرية من الجيش الأمريكي في الصحراء وليس أمامنا ما يمكن تصويره، بينما كان المصور العسكري لي كوركران (Lee Corkran) يعمل مع سرب المقاتلات رقم 614 التابع لسلاح الجو الأمريكي في

الدوحة، ويلتقط صوراً لحملات القصف الجوي لصالح البنتاغون الذي سيستخدم ما يراه مناسباً منها.

الصور التي نُشرت على نطاق واسع التقطتها كاميرات مثبتة على طائرات بدون طيار. أصبحت صور المباني المُستهدفة قبيل انفجارها مرغوبة أكثر وعلامة مميزة ترتبط بعبارات مثل: القنابل الذكية والضربة الوقائية. صور بالأبيض والأسود تم التقاطها من ارتفاع شاهق يُلغي الوجود البشري من الأماكن المستهدفة. واحدة منها لجسرٍ عراقي، وأخرى أعمدة دخان تنبعث من قاعدة عسكرية عراقية. لم تبدُ أي منها دموية أو عنيفة. هذا النوع من التغطية الصحفية للحرب نجح في إلغاء أي حالة تعاطف، كما ألغى الدور التوثيقي للتصوير الفوتوغرافي، وهو توثيق ما يحدث على الأرض وبين الناس.

بعد بدء الهجمات على القوات العراقية المنسحبة من الكويت تم نقل الصحفيين برفقة الوحدة العسكرية المسؤولة عنهم إلى الطريق (صورة رقم27و28) الذي سلكه الجيش العراقي في انسحابه، توقفت القافلة العسكرية الأمريكية في 28 شباط 1991. وقف (كينيث جاريك) أمام رجل متفحّم وسط جثث أخرى لجنود عراقيين وقام بتصويره. مات الجندي العراقي أثناء محاولته سحب نفسه من الشاحنة التي يبدو أن النار قد التهمتها وحرقته فيها وحوّلته إلى رماد وعظم أسود (الصورة رقم29). يد الجندي تمتدّ من الزجاج الأمامي المحطم. تبدو ألوان وملمس يديه وكتفيه ووجهه مثل المعدن المحترق والصدأ يأكله. دمّرت النار ملامحه وتركت وجهاً يحدق بلا عيون. جندي كان له اسم ورتبة عسكرية ومهمة.

التقط جاريك هذه الصورة قبل وقف إطلاق النار الذي أنهى عملية "عاصفة الصحراء"، كان جاريك يعتقد أن هذه الصورة قد تُغيّر وجهة نظر الأمريكيين في

الحرب التي تدور، لكن وسائل الإعلام لم تنشر الصورة في تلك الفترة، ليس بسبب التعليمات فقط، بل بسبب السياسات التحريرية الصحفية.

ليست كل صورة تكشف حقيقة مهمة عن الصراع أو القتال، لذا بعض التغطيات الصحفية قد تكون غير مكتملة أو خادعة. صورة الجندي العراقي المُذهلة كانت تتعارض مع الترويج الرسمي لحرب الخليج على أنها حرب ألعاب فيديو وحرب نظيفة وأكثر إنسانية من خلال القصف الدقيق للأهداف ومعدات الرؤية الليلية والصواريخ الذكية الموجَّهة بالليزر. عدم نشر هذه الصورة من قبل التايمز واسوشيتد برس حرم الجمهور من مواجهة عدوّهم والتعرّف عليه.

بعد أيام نشرت صحيفة الأوبزيرفر البريطانية هذه الصورة، ثم نشرتها الليبراسيون الفرنسية، ثم ظهرت في الأمريكان فوتو حيث أثارت بعض الجدل، لكنه متأخر جداً لم يكن له تأثير كبير، ما شكّل صدمة للمصور جاريك نفسه. بعد عشرين عاماً من هذه الصورة يتذكر جاريك حواره مع ضابط أمريكي يشرف على حركة المجموعة العسكرية التي يتحرك معها الصحفيون. يسأله الضابط: ما الذي يعجبك في صورة كهذه؟ وكأنه يحكم ضمنياً أن هذه الصورة ستفضح عملنا المخزي. يجيبه جاريك: "لا تعجبني الصورة. لكني إذا لم ألتقطها فسيعتقد الناس أن الحرب هي ما يرونه في الأفلام. وهذا ما جئت لأفعله، هذا ما عليّ فعله.".

في نفس النهار واصلت المجموعة الصحفية طريقها عبر الطريق السريع الذي أصبح معروفاً باسم "طريق الموت" حيث كانت آلاف الآليات والمركبات العسكرية العراقية مدمرة على طول الطريق أثناء انسحابها. في الصور الجوية التي وزّعها البنتاغون لم تظهر أي جثث في الصور، كانت صور تُعبّر عن شارع مليء بالخردة وأكوام الحديد والبلاستيك بلا أي أثر للجنود العراقيين المقتولين، والذين

قدّرت عددهم هيئة الإذاعة البريطانية بالآلاف عدا عن الأسرى الذين كانت القوات الغازية تجمعهم في عرض الصحراء بعد إحاطة مكان حجزهم بالألغام.

في عدد 3 آذار 1991 نشرت الأوبزيرفر البريطانية صورة الرجل المتفحم في صفحتها الداخلية التاسعة تحت عنوان "الوجه الحقيقي للحرب". في اليوم التالي نشرتها صحيفة الليبراسيون الفرنسية. إثر ذلك نشأ نقاش بين محرري الصحف حول نشر هذا النوع من الصور بما تحمل من دلالات. فقد اختار إيدان سوليفان (Aidan Sullivan) محرر الصور في صنداي تايمز البريطانية نشر صورة واسعة الزاوية لطريق الموت المليء بحطام السيارات، مبرراً أن القراء يمكن أن يفهموا منها أن الكثير من البشر قد قتلوا فيها.

لقد مارست وسائل الإعلام دوراً رقابياً أكبر من ذلك الذي تمارسه عادة الرقابة العسكرية. فقد سحبت الأسوشيتد برس الصورة من نظامها بالكامل، فمُنعت من الوصول إلى مكاتب التحرير، ولم يعرف أحد من أصدر قرار المنع هذا، حيث نأى (فينسينت ألابيسو) بنفسه عن هذا القرار حيث كان في ذلك الوقت المحرر التنفيذي لصور وكالة الأسوشيتد برس، وتكرر هذا الفعل مع مجلتي التايم ولايف الأمريكيتين. حيث برّر مدير تحرير تايم هنري مولر (Henry Mueller) بأن مجلته عائلية الطابع ولا يمكن نشر صور مزعجة مثل هذه. بينما اعتبر جيمس جاينز (James Gaines) مدير تحرير لايف صاحب القرار النهائي بحظر الصورة بأن الصورة عبارة عن كابوس يجب عدم نشرها حمايةً للقراء. ستيلا كرامر (Stella Kramar) التي عملت محررة صور في لايف قالت إنَّ عدم نشر الصورة ليس له علاقة بحماية القراء بقدر الرغبة بالحفاظ على السردية السائدة للحرب النظيفة. وقالت إنّها ساهمت في تحرير مجلة مارست دعاية للحرب ونشرت صوراً أخرى تقول للأمريكيين "لم يمت أحد في هذه الحروب ".

عادة ما يثار الجدل حول نشر الصور الدموية الصادمة، حجة البعض أنَّ هذه الصور تؤثر على فهم ما يحدث بشكل عاطفي، بينما يعتبر البعض أن نشرها سيضمن تطور هذا الفهم وتغيّره. تقول الكاتبة سوزي لينفيلد (Susie Linfield) في كتابها عن التصوير الصحفي والعنف السياسي: مثل صورة جاريك لا تظهر أن القنابل تسقط على أناس حقيقيين فقط، بل تدفع الجمهور نحو إثارة الأسئلة حول جدوى ذلك أصلاً. كما كتب ديفيد كار (David Carr) الكاتب الصحفي في النيويورك تايمز عام 2003 بأن التصوير الصحفي للحرب لديه القدرة على استفزاز المُشاهد وتوريطه في المسؤولية. كينيث جاريك نفسه صرّح تعقيباً على عدم نشر صوره في ذلك الوقت لمجلة أمريكان فوتو: "إذا كنا كِباراً بما يكفي لخوض حرب، فعلينا أن نكون كباراً بما يكفي لإعادة النظر فيها ووقفها".

هذه المادة هي إعادة نقاش يرتكز على بحث "صورة الحرب التي لم يرغب أحد بنشرها" للكاتبة الأمريكية توري روز ديجيت (Torie Rose DeGhett)، التي نشرتها في 8 آب 2014

الصورة الصحفية
حقيقة وتلفيق وفنّ

بطبيعتها المُفترضة، تلتصق الصورة الصحفية بالواقع. ولأنها تنقل حقائق ملموسة فإنها تُعزّز الثقة بحقيقيّتها. يقول المصوّر الصحفي روبرت كابا: "إذا كانت الصورة غير جيدة بما يكفي، فهذا يعني أن المصوّر لم يكن قريباً بما يكفي". الصورة الصحفية تستمدّ قوّتها إلى حدّ كبير من قرب المصوّر من الحدث أو الموضوع جسدياً وعاطفياً، وقدرته بالتالي على رصد ومشاهدة ما يحدث مباشرة.

منذ حرب الخليج الثانية عام 1991، تدفقت الصور والتسجيلات الصحفية بشكل هائل عبر التلفزة والفيديو والوسائل الرقمية الحديثة آنذاك. ويبدو أنَّ هذا التدفق أثّر على مصداقية الصورة الصحفية بسبب تحوّلها الرقمي، أي بإمكانية أكبر للتلاعب بها، حذفاً وإضافة، أو عبر تناقضها مع ما يُقدّمه المحللون الإخباريون. هذه الحالة لم تكن سائدة قبل ذلك. كانت الأخبار تستقي مقولاتها من خلال كمّ الصور التي تصل إلى مؤسساتها أو تُنشر عبر وسائل الإعلام التقليدية.

تاريخ التصوير الصحفي والتوثيقي حفل بالعديد من عمليات المونتاج والتحريف قبل ظهور برامج التعديل المنتشرة حالياً وعلى مستوى العالم، حرّكتها دوافع سياسية ورغبة بالظهور بمظهر البطل، لكنها على العموم كانت محصورة بشخصيات معينة وعلى نطاق ضيّق جداً. فظهرت صورة شهيرة تم فيها وضع رأس الرئيس الأمريكي السادس عشر (1861) (أبراهام لينكولن) مكان رأس منافسه (جيفرسون دافيز) (الصورة رقم31). وتم إنتاج صورة للرئيس الأمريكي الثامن عشر (1869) (يوليسيس جراند) بعد تجميعها من ثلاث صور مختلفة (الصورة رقم30). كما عُرف عن الرئيس السوفياتي (جوزيف ستالين) أنه كان يطلب إزالة منافسيه ومعارضيه من صوره (الصورة رقم32). فيما أثارت صورة

المصور الصحفي روبرت كابا (Robert Capa) جدلاً واسعاً في عالم الصحافة، الصورة التي صورها لحظة إصابة مقاتل في الحرب الأهلية الإسبانية إبان الحرب العالمية الثانية (الصورة رقم37)، أُشيع أن الصورة كانت مُمسْرَحة عن قصد. كما خسر المرشح السيناتور (تيدينجز) الانتخابات بعد فبركة صورة له يظهر فيها وهو يتحدث مع رئيس الحزب الشيوعي الأمريكي في وقت كان يُعتبر فيه الحزب عدواً للشعب. وقبل سنوات أُثيرت ضجّة حول الصورة الفائزة بجائزة الصحافة العالمية لعام 2013 التي صوّرها في غزة المصور الصحفي بول هانسن (Paul Hansen) بحجّة أنه قام بتعديل ألوانها وإضاءتها على برنامج لتعديل الصور (الصورة رقم33). كما أثيرت العديد من التساؤلات حول صدق وحقيقة صور نُشرت من سوريا واليمن وأفغانستان والعراق. لذا علّق مؤرخ التصوير الفوتوغرافي ديفيد كامباني (David Campany): "كانت الصورة تأتي بالأخبار أولاً، الآن أصبحت ثانياً بعد تدفق المعلومات والتعليقات والتحليلات".

أصبحت الصورة بين مطرقة صِدقيّتها عبر مفهوم روبرت كابا للصورة، التي يعزّزها القرب والسرعة ومعايشة الحدث، وبين سندان تدفق الأخبار والمعلومات التي غيّرت علاقة الإنسان بالحدث والموضوع الذي كان يثير التعاطف مع الألم ووجوه الغرباء وعواطفهم وصولاً إلى اللحظة الحيّة للأحداث والأشخاص. ولعلّ هذا ما يُفسر تحوّل العديد من المصورين الصحفيين إلى التركيز على جماليات فنية في صورهم، ومعلوم أنَّ التصوير الصحفي والفنَّ يتضمنان اهتمامات وحريات مختلفة. المصور الصحفي يلتقط الحدث دون أن يعكس ذاته أو وجهة نظره، وينحاز للحظة والحقيقة والقرب، بينما المصور الفنان ينحاز للتأمل والتكوين والابتعاد عن تفاصيل الحدث، لكنَّ كلَيْهما يترك أثراً ما عند جمهوره. ويتفقان أنّ الصور تخضع لمعتقدات وثقافة ومصالح الذين يستخدمونها ويقرؤونها وخصوصاً لمن يروّجونها.

قد تتعمّد وسائل الإعلام إفقاد الصورة لمعناها ودلالاتها بناء على توجهات سياسية وعقائدية وفكرية. فالمصور الفرنسي لوك ديلاهاي (Luc Delahaye) عمل على مشروع فوتوغرافي لمدة أربعة أشهر في روسيا خلال عامي 1998-1999، كان يركب القطار من موسكو ليعبر سيبيريا، وكان يتوقف في المحطات لالتقاط صور من الحياة اليومية تعكس المصاعب التي يواجهها الشعب الروسي. كانت صورا قاسية ومناظر طبيعية كئيبة تصف معاناة الشعب الروسي خلال الأزمة الاقتصادية التي عاشها في تلك الأيام. بعد نشر أربع صور في مجلة نيوزويك علّقت إحدى القارئات: "نعم هناك العديد من الحقائق القاسية، لكن هناك أيضاً جمال سيبيريا ونوفوسيبيرسك، والشعب الروسي لم تُعطه حقه العادل في كفاحه اليومي. إنني أحثّك على إلقاء نظرة أعمق" (صورة رقم34).

في الواقع، كان لدى المصور لوك ديلاهاي مشروع أكبر بكثير من الأربع صور التي نشرتها المجلة. على غرار مصوري المشاريع الفوتوغرافية الكبرى مثل: ماري إلين مارك (Mary Ellen Mark)، جيمس ناشتوي (James Nachtwey) وسيباستياو سالغادو (Sebastião Salgado). مشروع يتناول اليومي وصمود الشعب الروسي وكفاحه بشكل أكثر حميمية وشخصية، لذا حين نشر صوره في كتاب فنّي لم يضع أية ملاحظات توضيحية لكي لا يقود المعنى، فتم وضع الصور في الكتاب بشكل متسلسل قادت القارئ/المشاهد إلى رحلة معقدة بصرياً ومفاهيمياً، وخلقت فهماً أوضح لواقع روسيا آنئذ. لقد كانت إعادة نشر الصور في كتاب عبارة عن تعويض للأضرار التي سبّبتها مجلة نيوزويك بنشر أربع صور مجزوءة من مشروع واسع.

بعد هذه التجربة كرّس ديلاهاي نفسه كمصوّر فنان ليتخلص من سياقات المؤسسات الإعلامية التي تسعى لتوجيه الرأي العام عبر الصورة. لقد صنع عالماً خاصاً عبر صوره، حيث زاوج بين الفن والصورة الصحفية. وألزم نفسه بضرورة

نقل الحقيقة عبر الصورة لتكون شاهداً على ما يحدث، رغم ادعائه المتواصل أنه لا يسعى إلى نشر الحدث بحدّ ذاته، أو محاولة إنتاج وجهة نظر لدى المتلقي. اعتقد ديلاهاي بضرورة الفصل بين حقيقية الحدث وبين استغلال العاطفة والابتذال للترويج للحدث ضمن مسارات سياسية تمارسها المؤسسات الصحفية. ينسى ديلاهاي أن محو الذات في إنتاج الصورة سيحطم أخلاقية الصورة، ويجعلها أكثر عرضة للاستغلال الإعلامي. وفي تجربته هو نفسه تورط في هذا الخلط. فقد رافق قوات تحالف الشمال التي قاتلت طالبان في أفغانستان عام 2001، وصوّر جنود طالبان قتلى وأسرى وهاربين (صورة رقم35). بعد فترة صوّر المشاهد ذاتها من جهة مقابلة، جهة طالبان، لدرجة أن الصورة اختلطت في الصحافة العالمية، فلم يعد أحد يميّز الصور لأي طرف هي، بما في ذلك العواطف والآثار التي تثيرها تلك الصور، ما أدى في النهاية إلى طمس موضوعها بسبب تشابه محتواها وشكلها. فأين ذهبت الحقيقة، وأين ذهب الفن؟

في حزيران عام 2005 انتشرت صورة لشخصية مجهولة ترتدي قماشاً متهالكاً باللون الأسود مع كيس يُغطي الرأس، كان في وسط الصورة مع إضاءة متوازنة وخلفية بلا ملامح وعلى مسافة واحدة من الكاميرا. يوحي الشكل العام بالشؤم والمهانة، وبدلالات فورية مثل التعذيب والاستجواب والترهيب والسجن. على هامش الصور التي نُشرت في الصحف تلك الأيام، وهي التي تم تسريبها من سجن أبو غريب في بغداد والذي تديره قوات الاحتلال الأمريكي (صورة رقم36). ناقش المحرر في النيويورك تايمز (جوزيف ليليفيلد) في مقالة له الأساليب التي استخدمها الأمريكيون لاستجواب المعتقلين في حربهم على الإرهاب، معتمداً في مقالته على الصور التي وفّرت له دعماً بصرياً فوتوغرافياً. لكنه تورّط في التباسات عدة، مثلاً، بدلاً من أن يقدم موقفاً أخلاقياً من إجراءات الاستجواب المُثبتة بالصور والتعذيب المرافق له، أثار ليليفيلد أسئلة محيّرة ومراوغة

حول ما هو التعذيب، وما مشروعيته أثناء الحرب على الإرهاب؟ وكأنه يحاول أن يدافع عن مشروعية مُكتَسَبة. ولعلّ ما أضاف دهشة وتشكيكاً في الصحف الأمريكية وبعض كتّاب مقالاتها هو ربط الصور المسربة بالمصور الفوتوغرافي الأمريكي أندريس سيرانو (Andres Serrano)، وهو المعروف في الوسط الفوتوغرافي الأمريكي بصوره ذات الأسلوب المُنظّم والمُعدّ مُسبقاً لإبراز الغرابة والرهبة والألم الذي يعتبره البعض استغلالا مسيئا من قِبل أندريس سيرانو نفسه. وهذا الربط بدوره أثار سؤالا حول واقعية الصور (صور أبو غريب)، هل هي حقيقية أم تلفيق؟ لذا فقد انتقد محررو الصحف والمجلات عدم التوضيح الذي كان يجب أن يرافق نشر الصور حول مدى صدقيتها وواقعيتها وحدوثها بالفعل، فذكّروا بواحدة من إرشادات النزاهة المعتمدة في الصحافة: "إن الصور التي تدّعي أنها تصور الواقع يجب أن تكون حقيقية بكل الطرق"، وتلك التي يكون فيها أدنى شكّ يجب تفسيرها وإيضاح ظروف تصويرها.

ساد رأي عند محرّري الصور في الصحافة الأمريكية أن الصور من إنتاج أندريس سيرانو، وقد أنتجها بشكل متعمد ومنظم للتحذير من إمكان حدوث هذه الانتهاكات من قبل القوات الأمريكية التي تحتل العراق وأفغانستان، أكّد هذا الرأي أن هذه الانتهاكات -فعلياً- لم تحدث. لكن ما حدث أن قرّاء الصحف وقتها بدأوا بالتشكيك بمصداقية الصحف نفسها، لا صدقية الصور المسرّبة من سجن أبو غريب.

المشكلة التي نشأت هي في قناعة القارئ والمتلقي للصور بمدى علاقتها بالواقع، رغم كل السعي للتشكيك بنزاهة الواقعية المُفترضة للتصوير الصحفي.

الصورة الصحفية ملتزمة أخلاقياً -بغضّ النظر عن فنيّتها- بجعل الواقع شفافاً واضحاً ومفهوماً، لا أن تُثير الشكّ في قدرتها على قول الحقيقة. لكن حتى حقيقية

الحدث أصبحت مشكوكاً فيها مع الضخّ الهائل للصور وتتابع الأحداث والتحليلات.

لقد تغيّرت المفاهيم والأدوار في التصوير الصحفي، كان تصوير الحرب والأحداث مجالاً حيوياً للمصورين الصحفيين، واليوم أصبح الجنود أنفسهم مصوّرين يسجلون حربهم ومتعتهم وملاحظاتهم حول جمال أفعالهم أو وحشيتها، حتى إنّهم يتبادلون الصور فيما بينهم بكل فخر وحول العالم.

أصبحت قواعد الموضوعية والأخلاق المهنية والمُساءلة الصحفية طيّ النسيان، تلك القواعد التي ضَمِنَتْ لفترة من الزمن دقّة الأخبار، وأعطتنا القدرة على التمييز بين ما هو حقيقي وما هو مُلفّق.

إن الاعتراف بعدم يقينية صور أبو غريب، أو غيرها، غير مُقلق. المثير للقلق هو الشكّ في كل ما يتم نشره، وسعي المؤسسات الصحفية تكريس فكرة أن نشاهد ما يحدث على أساس أنه فقط لقطات، فلا مشاعر ولا ألم ولا حتى قلق مما يحدث. فالسعي نحو هذا الدفق الإعلامي المرئي والمتعدد بلا حدود، والذي يحظى برعاية ودعم بلا حدود، لا يعني إلا التشكيك في سلطة الصورة كدليل وشاهد... في ظلّ غياب كامل للعقلية النقدية عند المتلقّي.

روبرت كابا وإسرائيل
الصورة / الأسطورة الزائفة

لم يكن انفجار اللغم الأرضي في فييتنام يوم 25 أيار 1954 مجرد انفجار عابر قَتَل المصور الصحفي الأشهر في تلك الفترة روبرت كابا (Robert Capa)، لم يكن انفجاراً وحسب، كان تجسيداً للحظة الحقيقة التي تمثّلها الصورة الصحفية. الحقيقة التي راوغها روبرت كابا وتلاعب بها طيلة مسيرة حياته المهنية.

وُلد أندريه فريدمان في بودابست عاصمة المجر عام 1913 لعائلة يهودية ميسورة، برز في العمل الصحفي بعد التقاط صورة للزعيم الشيوعي تروتسكي أثناء اختفائه في كوبنهاجن. هذه الصورة فتحت له الباب للعمل في مجلات وصحف فرنسية حيث كان يقيم، ومع فشله في العمل الصحفي وضآلة انتشار صوره قررت صديقته منحه اسماً آخر لإخفاء جذوره اليهودية مع بروز الفاشية في أوروبا، فأطلقت عليه اسم "روبرت كابا"، وهو اسم يجمع بين الممثل الأمريكي روبرت تايلور والمخرج فرانك كابرا اللذين كان قد ذاع صيتهما في تلك الفترة. هكذا انتقل أندريه فريدمان من الاسم المغمور إلى روبرت كابا الاسم المُبهر.

مع اندلاع الحرب الأهلية الإسبانية عام 1936 ذهب كابا برفقة صديقته إلى مدريد لتغطية الحرب، بعد شهرين التقط صورة لجندي جمهوري لحظة إصابته برصاصة عُرفت عالميا باسم سقوط الجندي (صورة رقم37)، وهي الصورة التي رفعت كابا إلى مصاف أهم المصورين الصحفيين العالميين، وهي نفس الصورة التي هدّدت مكانته وحوّلته إلى أكثر مصور مشكوك في نزاهته المهنية.

بُعيد نشر الصورة في الصحافة قال مختصون أن الصورة مُمَسْرحة ومُفتعلة، ثم أُخمد النقاش حتى أُثير مرة أخرى أواسط سبعينيات القرن الماضي حين نشر الكاتب الصحفي الأسترالي فيليب نايتلي (Phillip Knightley) في كتابه "الضحية

الأولى" أن الجندي المقتول هو يساري جمهوري يُدعى فيدريكو لوريل قد قُتل في نفس اليوم الذي قال كابا أنه صور فيه هذه الصورة. إرنست آلوس (Ernest Alos) مراسل صحيفة آل بريديكو التي تصدر في كتالونيا قاد تحقيقاً حول الصورة وحاول إعادة بناء الأحداث تماماً كما حدثت ذلك اليوم حتى يتم التقاط صورة كابا هذه "واكتشفنا أن الصورة لا تتوافق مع أي حدث فعليّ". أستاذ التصوير في جامعة الباسك خوسيه سوسبيريغو (José Manuel Susperregui) أرسل نسخاً من الصورة إلى بلديات منطقة الأندلس وبلدية سيرو موريانو حيث قيل إنَّ الصورة التقطت فيها، وتلقى تأكيدات على أن المشهد الذي يظهر في الصورة يقع على بعد 50 كم من سيرو موريانو، قرب إسبيغو، وهي بلدة في قرطبة أكّد أهلها ومؤرخو الحرب الأهلية أنها لم تشهد أية أحداث عسكرية خلال الأيام التي قيل أن كابا التقط الصورة فيها. يُعلّق سباستيان فابر (Sebastiaan Faber) الباحث في الحرب الأهلية الإسبانية: "هناك ما هو أكثر من مجرد الوصول إلى الحقيقة، هناك مسحة من الغضب والسخط، وهو اتهام ضمني بالانتهازية، كابا مخادع وعديم الضمير، صنع حياته المهنية من الحرب الأهلية الإسبانية".

في عام 2013 أقيم حفل في الذكرى المئوية لولادة روبرت كابا أُذيع فيه تسجيلٌ صوتيٌّ له لأول مرة، كان عبارة عن حديث في مقابلة إذاعية أجريت معه في أربعينيات القرن الماضي، يشرح فيه كابا كيف التقط الصورة فيقول إنّه كان في خندق في الأندلس مع جنود يحاولون مهاجمة موقع مدفع رشاش، وكانت هناك محاولات متكررة فاشلة لتدمير الموقع، وفي كل مرة يهجم الجنود كانوا يُقتلون. يستمر كابا بالحديث: "تكررت محاولات الجنود ثلاث مرات وفي المرّة الرابعة وضعت الكاميرا فوق رأسي ولم أنظر وكنت أضغط زرّ التصوير عندما تحرك الجنود من الخندق. هذا كل شيء. لم أشاهد الصور، وأرسلتها مع مجموعة أخرى من الصور وبقيت في الأندلس لثلاثة شهور، وعندما عدت كنت مصورا مشهورا جدا

بسبب صورة لحظة إصابة الجندي بالرصاص". فرانسيسكو كاسترو، وهو قرويّ كان يبلغ 9 سنوات في ذلك الوقت ومن قرية إسبيغو قال: "حتى نهاية أيلول لم تكن هناك طلقة واحدة أطلقت هنا، فقط بعض القصف الجوي. تجوّل رجال الميليشيات في الشوارع وأكلوا أفضل اللحوم". ردّ هارتشورن (Willis Hartshorn) مدير مركز التصوير الفوتوغرافي: "إن صورة كابا لم يتم التقاطها في خضم المعارك، ربما أثناء مناورات تم اجراؤها من أجل كابا، وربما في لحظة ما أصبح التمرين حقيقياً وهذه هي نتيجة اللحظة تلك"، وأضاف: "وربما كان هناك قناص يصيب رجال المليشيا عن بعد".

الأستاذ سوسبيريغو يرفض الفكرة المراوغة هذه تماماً: "لا يوجد أي مرجع وثائقي لا مكتوب ولا مرئي حول استخدام قناصين على جبهة قرطبة"، مع تأكيد كابا نفسه الذي تحدث مرارا عن مدفع رشاش وليس عن قناصة. فيما قالت وزيرة الثقافة الإسبانية السابقة سيندي أنجليس غونزاليس (Ángeles González-Sinde): "الفن هو التلاعب منذ اللحظة التي توجه فيها الكاميرا في اتجاه واحد وليس آخر".

الحقيقة هي مفهوم زَلِق، خصوصاً عندما يتعلق بالصورة الفوتوغرافية، على الرغم من افتراضنا المتكرر أن الصورة دليل. ترتبط الصحافة والصورة بمفهوم الموضوعية التي تقود إلى الحقيقة، وتتطلب الموضوعية تقديم الحدث من كل جوانبه، وفصل قيم الصحفي والمصور عن الحقائق ليتحول فعليا إلى شاهد محايد على الحدث. لكن بروز الحركة التوثيقية أواسط ثلاثينيات القرن الماضي فرضت على المصورين تقديم وجهات نظرهم في سرد القصص، كان ذلك يتمثل في مجلات ألمانية مثل مجلة (Berliner Illustrirte Zeitung) وفرنسية مثل مجلتي (Vu) و (Regards) وبريطانية مثل مجلة (Picture Post)، هذا النهج أثّر على مجلة Life التي يعمل معها روبرت كابا، وأصبح مطلوباً من المصورين تقديم الأحداث من

وجهات نظرهم الشخصية. ومعلوم أن وجهة النظر الشخصية تعتمد على الخلفية الاجتماعية التي ينتمي إليها الفرد محمّلا بثقافتها ومصالحها وصراعاتها، وهذا ما يفرض عليه رؤية الأحداث من زاوية واحدة.

يتأثر المصورون ولو جزئياً بالأفكار الثقافية والأساطير حول العالم. ولكل ثقافة أساطيرها. تعتمد الأسطورة على تقديم نماذج من القيم المشتركة لمجتمعها، وتؤكد على المعتقدات الأساسية وتنكر المعتقدات الأخرى، وتساعد الناس على الانخراط في الحياة وتقديرها، علاوة على ذلك، يتم إعادة صياغة الأسطورة مراراً داخل الثقافة لضمان اتساقها وجعلها أكثر قابلية للتصديق، أي محاولة إثبات الحاضر بالماضي، مما يخلق قيمة أيديولوجية تندغم في الخطاب الأخلاقي والسياسي في المجتمع. وقد جادل رولان بارت في الأساطير، فهي ليست بالضرورة خيالية، كما "أنها لا تخفي ولا تتباهى بشيء، إنها تُشوّه. الأسطورة ليست كذباً ولا اعترافاً: إنها انقلاب". ويؤكد بارت أن الأساطير تضفي الطابع الطبيعي على التاريخ لتصبح الطريقة الوحيدة لفهمه وفكّ رموزه كما لو أن التفسير الأسطوري موجود دائماً وليس اختلاقاً اعتباطياً. كما ترتبط الأساطير بالحقائق المُتَصوّرة، والأساطير ليست خاطئة بالضرورة، لكنها تخدم وظيفة سردية؛ لذا تكمن أهميتها في ما يمكن أن تخبرنا به عن الطرق التي تسعى من خلالها أمّة أو مجموعة إلى تنظيم ذاكرتها الاجتماعية وتأسيس هويتها المميزة. طبيعة الصور الموضوعية تجعلها فعالة للغاية في نقل الأساطير، كونها تمثيلاً لشيْء "حقيقي". فالصورة تستحضر المفهوم بشكل طبيعي لكل ما يحدث. الصورة مهمة في دلالة الأيديولوجيا، حيث تعمل بشكل خفيّ وسلس على حمل القيم الأيديولوجية، ويتم ليّ عنق القيم والمعنى من خلال تقديم الصور على أنها نسخ بصرية حرفية للعالم الحقيقي. ويعتقد عدد من الباحثين في التواصل أنَّ الصحفيين "ومؤسساتهم" يبنون الأخبار في مؤامرات ثقافية حين يهتمون بتقديم رؤية موحدة للقيم من خلال هذه الهياكل السردية. وتتكرر هذه

المؤامرات مرة ومرة وفي أكثر من سياق مما يدفع الناس لاعتبارها طرقاً طبيعية للتفكير وأنها "الحقيقة".

إن إعادة القراءة لصور روبرت كابا التي صوّرها في "إسرائيل" أعوام 1948–1951 والمنشورة في عدة مجلات أوروبية من بينها (Illustrated ، Look، Holiday، و Life) وفي كتابين هما "هذه هي إسرائيل" و"تقرير من إسرائيل"، إعادة القراءة هذه تشير إلى أن المصور غالباً ما قام بتوثيق الأحداث من خلال عدسة الأساطير الثقافية السائدة.

قُبيل إعلان بريطانيا الانسحاب من فلسطين طلب كابا من مجلة Life إرساله في مهمة لتغطية إعلان قيام "دولة إسرائيل"، لكن المجلة رفضت كونها كانت قد أرسلت بالفعل ثلاثة مصورين إلى هناك، وطلبت منه أن يذهب إلى اليونان لتغطية معارك الشيوعيين في شمالها، أصرّ كابا على الذهاب إلى فلسطين دون تكليف أو غطاء مالي، ما يشير إلى تحمسه الشخصي للمشروع الصهيوني. ويورد عدد من الصحفيين الذين حضروا إعلان الدولة أن بن غوريون ماطل في بدء مراسم الإعلان حتى تأكد من جهوزية روبرت كابا (صورة رقم38). حتى إنّه بدأ خطابه بعد إشارة من كابا نفسه. قال جون موريس (John Morris) صديق كابا ورفيقه في العمل الصحفي إنَّ كابا تماهى مع إسرائيل وانحاز إليها كما في كل الحروب التي صورها، وكان مؤيداً لها بلا أي خجل.

صُوَر كابا في "إسرائيل" أنتجت أساطير تؤسس لإسرائيل وتؤكد أن قيامها هو حتمية تاريخية، تقوم على اختراع مفهوم الإسرائيلي المتحضّر والمدافع عن الأرض الذي يواجه العرب الكسولين غير المتحضرين (صورة رقم39و40و41)، فلم تكن "حرب الاستقلال" سوى حربٍ للدفاع عن النفس وصراعٍ من أجل البقاء، ومواجهة بين القلّة المتحضرة المظلومة والكثرة المتوحشة المتخلفة المعتدية. خدمت

هذه الأسطورة المصوّرة فكرة أن لا شرعية لأي حقوق عربية في فلسطين وأثبتت فكرة صهيونية مركزية للعلاقة الوطيدة بين اليهود وفلسطين في أن الشعب اليهودي هو الوحيد من له حق تأسيس علاقة مع أرض إسرائيل والعيش فيها. واحدة من الصور المنشورة تظهر قوات إسرائيلية على الخطوط الأمامية بشكل يؤكد المنظور اليهودي للحرب، وهو العدو الضمني الذي يتربّص بمشروع الدولة الحضارية. فيما نشر كابا صورة أخرى تظهر العربي المهزوم خلف أسلاك شائكة بينما يظهر اليهود يأكلون ويحتفلون بالحياة. كما أنتج كابا صورة اليهودي الرائد الذي وُلد على أرض إسرائيل وحارب من أجل تأسيس دولته، وهو ما يطلق عليه صبرا، وهو يهودي جديد قوي ومدافع عن الأرض ومحارب شجاع من أجل البقاء، وهي الفكرة التي وُضِعت لمواجهة صورة اليهودي في المنفى، الجبان والمُضطَهد والعاجز والمعزول. في صورة لكابا تُظهر مستوطناً مع مدفع رشاش وهو يبتسم، يعلّق عليها كابا "هذه الابتسامة تحمل سرّ قوة إسرائيل". كما علّق على صورة أخرى: "أحفاد اليهود الذين غادروا شواطئها قبل 2000 عام يتدفقون على البلاد من جميع أنحاء العالم". ويتجلّى موقف كابا في الصور النبيلة واللقطات الواضحة للمهاجرين وهم يعملون بجدٍ وغالبا ما يركز على الأفراد ويصورهم من مسافة قريبة ومن أسفل لإظهار أنهم أقوياء ويعملون بحبٍ لاستعادة أرضهم.

لم يكن روبرت كابا وحده في فلسطين تلك الفترة من الصراع، كان عدد من زملائِه المؤسسين في شركة ماغنوم للصور مثل الإنجليزي جورج رودجر (George Rodger) موجودين لتغطية الصراع العربي الإسرائيلي، وقد عبّر رودجر عن انزعاجه من سياسة شركته: "في بعض الأحيان ذهبت سياسة ماغنوم أبعد مما ينبغي، عرف العالم كله أن الإسرائيليين استولوا على فلسطين وطردوا العرب، ومع ذلك أصرّ كابا ومصورون آخرون على تصوير أرض الميعاد ووزّعوا الصور حول

العالم وكسبوا ثروة من ذلك. كنت على الجانب الآخر أعمل مع الفلسطينيين وعلمت أن منازلهم قد دمرت، ولم يتم نشر روايتي لهذه الحقائق مطلقاً".

من المفارقات أن روبرت كابا نفسه انتقد رودجر لأنه لم يكن موضوعياً واتهمه بالانحياز لأحد الجانبين، وهو ما لا يجب على الصحفي أن يفعله بشكل مباشر أبداً.

تصوير الشارع
التلصّص على الحقيقة

مع رسامي القرن التاسع عشر بدأ الاهتمام بتوثيق حياة الشارع، وأصبحت الأماكن العامة مكاناً مفضلاً للفنانين لإنجاز لوحاتهم أمثال الفنانين: إدغار ديغا (Edgar Degas)، إدوارد مانيه (Édouard Manet) وهنري ديلوز لوتريك (Henri de Toulouse Lautrec). وكانوا قد لجأوا إلى مصورين لالتقاط صور تساعدهم في إنجاز لوحاتهم التشكيلية التي وثّقت الحياة في قاع المدن بشخوصها المختلفة، وركزوا في لوحاتهم على إبراز العفوية والحركة. وبرزت تجربة الانطباعيين منهم مثل كلود مونييه (Claude Monet) الذي رسم المشهد نفسه من شارع باريسي في أوقات مختلفة خلال اليوم لإبراز تغيّر الضوء على المشهد مع إضافة ضربات بالفرشاة للتعبير عن الحركة والتغيير. هذا الأمر يمكن للكاميرا الآن أن تنجزه بكفاءة عالية، لكنّ رسّامي ذلك العهد كانوا يتعاملون مع الكاميرا كوسيط مساعد خصوصاً في مرحلة كانت الكاميرا بتقنياتها آنئذٍ تحتاج إلى وقت تعريض طويل ومعالجات كيميائية معقدة لإنتاج الصور بشكلها النهائي.

القليل من التطوير على الكاميرا والأفلام كان كفيلاً بأن تتحول إلى أداة قادرة على الرؤية أفضل من العين البشرية وبتركيز أعلى، وصارت للكاميرا قيمة أكبر. فظهرت أول صورة للشارع على يد المصور الفرنسي تشارلز نيغر (Charles Nègre)، الذي وثّق المباني والمتاجر والعمّال والموسيقيين المتجوّلين في ثلاثينيات القرن التاسع عشر، وواجه صعوبة بسبب التعريض الطويل الذي أضفى ضبابية على الصور، إلا أن التطور التكنولوجي الذي أحرزه البريطاني وليام هنري فوكس تالبوت (William Henry Fox Talbot) مع الكالوتيب (The Calotype) عام 1841 مكّن المصورين أن يلتقطوا صورة خلال دقيقة تعريض

مقارنة ب15–30 دقيقة على النظام الدياغروتيب (The Daguerreotype) السابق؛ فأنتج بعدها تشارلز نيغري مجموعة من الصور تعتبر أقدم لوحات تصوير الشارع، وامتازت بالثبات وقلة الضبابية وعبّرت بقوة عن طاقة الشارع وحركته وتغيّراته.

ظهر المصور الفرنسي يوجين أتجيت (Jean Atget) الذي امتدت تجربته خلال أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، وقد وثّق مباني وشوارع باريس قبل هدمها لبناء المدينة الجديدة؛ فيما قامت بلدية باريس بالتعاقد مع المصور تشارلز مارفيل (Charles Marville) لتوثيق مراحل البناء الجديد عكْس أتجيت الذي اهتم بالمباني القديمة. فكان موضوع المصورَيْن نفسه، الشوارع والمباني، لكن النتائج كانت مغايرة عند كل منهما، مما يؤكد على أهمية نيّة المصور وروحه وشخصيته وتأثير كل ذلك على ما يُنتِج من صور. هَدَفَ أتجيت إلى توثيق باريس بروحها الأصيلة، لذا اتجه العديد من المهندسين والفنانين والباحثين إلى الحصول على صور أتجيت وتناسوا إلى درجة كبيرة صور مارفيل.

في عشرينيات القرن العشرين برز الفوتوغرافي الفرنسي أندريه كيرتيز (André Kertész) كواحد من أوائل مصوري الشارع، رغم أنَّ هذه التسمية لم تطلق على أحد قبلا. كان كيرتيز واحداً من المصورين الذين انهمكوا في التصوير الصحفي وتصوير الأزياء، وفي أوقات فراغهم كانوا يتجولون في الشوارع لالتقاط صور توثق الحياة العامة ويمارسون إبداعاتهم. بحلول عام 1928 استخدم كيرتيز كاميرا لايكا التي تم تسويقها حديثا، وهي كاميرا تمتاز بخفّة الوزن وصِغَر الحجم قياساً بالكاميرا التي كانت منتشرة حتى ذلك الوقت، مما أعطى للمصور إمكانية أفضل بالتنقل والحركة مع عدم إثارة انتباه الجمهور في الشارع. هذا التطور الهام سمح لكيرتيز وغيره من المصورين التقاط صور الشارع والأشخاص من مسافة قريبة لم تكن متاحة سابقا، فظهرت لدى كيرتيز القدرة على التقاط النشاط والحيوية والحركة دون التضحية بالتكوين المدروس كما كان سابقا (صورة رقم42).

يُنسب الفضل للمصور الفرنسي هنري كارتييه بريسون (Henri Cartier Bresson) في جَبْر العلاقة بين الفنّ والتصوير التوثيقي، وكان قد صاغ عبارة "اللحظة الحاسمة" والتي تتناسب خصوصاً مع هدف مصور الشارع وتعني قدرة المصور على الاستفادة من كل جزء من الثانية حين تجتمع عناصر الصورة الناجحة المبتغاة، وهي آلية ترتبط إلى حدّ كبير بدَرَبة عين المصور وحدسه (صورة رقم43).

قبيل الحرب العالمية الثانية بدأ تصوير الشارع يأخذ مكانه كفرع من التصوير الوثائقي والتصوير الصحفي. وخلال الأزمة الاقتصادية قبيل الحرب أصبحت الفوتوغرافيا أكثر حضورا في الكتب والمجلات والصحف كوسيلة للتعبير عن الحالة التي تعيشها البلدان، وللتعبير عن هذه الظروف نزل المصورون إلى الشارع لالتقاط الصور التي تعكس أحوال الناس وظروفهم وخصوصاً في الولايات المتحدة الأمريكية. ومع نهاية الحرب وطيلة عقد الخمسينيات من القرن العشرين مارس المصورون تصوير الشارع وغلبت عليها الصور المبتذلة والبعيدة عن التعبير والجماليات، لكن مع ظهور الحركات الاحتجاجية المُطالبة بحقوق "السود" برزت كتيار معاكس للرداءة والابتذال المصورة الأمريكية هيلين ليفيت (Helen Levitt) التي توجهت إلى تصوير الأحياء الفقيرة في نيويورك (صورة رقم44و45)، ثم ظهر روي ديكارافا (Roy DeCarava) كأول مصور من أصول إفريقية وثّق حقيقية الشارع الأمريكي وموسيقى الجاز وأصّل لجماليات اللقطة النابعة من ذات المصور وروحه وموقفه الثقافي. فكانت صوره للحياة اليومية غامضة تشي بروح الشارع. فيما قدم الفوتوغرافي السويسري روبرت فرانك (Robert Frank) وجهة نظر أخرى وأسّس لرؤية جديدة في فوتوغرافيا الشارع. كان حين يصوّر يترك الأمر للصدفة، فلا ينظر من محدد النظر في الكاميرا. أراد أن يعبر عن وجهة نظره الخاصة، لينتج تجربة في السرد المرئي جمعها في كتاب مؤثر ورائد نُشر عام 1959

أثار جدلاً بوجهة نظره النقدية للبشرية، فأسس بذلك طريقة عرض جديدة إضافة إلى دلالة أن يحمّل الفوتوغرافي وجهة نظره عبر تحكمه بأدواته.

مع التطورات التقنية على الكاميرا في السنوات اللاحقة واصل مصورو الشارع العمل وحاولوا التركيز على إبراز أسلوبهم الخاص وتقديم وجهات نظرهم الشخصية وممارسة وعيهم في ما ينتجونه من صور. وساد استخدام أفلام الأبيض والأسود في هذا النوع من التصوير رغم ظهور الأفلام الملونة، كانوا يفضّلون الواقعية على الجمال. يقول الفوتوغرافي سيباستياو سالغادو (Sebastião Salgado): "الصورة بالأبيض والأسود أكثر حدة وتجريداً. هذا التصوير يبني الرمز في الصورة، ويرفض نقل المعنى للمشاهد ببساطة، كما أنه لديه القدرة على إعطاء معنى لفوضى العالم. فالجمال ليس ميزة تشكيلية" (صورة رقم46). وكما في السؤال الذي أُثير حول التصوير الصحفي في الحروب، أُثير سؤال أخلاقي حول تصوير الشارع، بعض النقاد رأوا فيه تلصّصا واستغلالا وانتهاكا لحرية الأفراد وخصوصياتهم، فيما اعتبره المصورون وجهة نظر إضافة لكونه تسجيلا وتوثيقا لحقيقة الحياة اليومية التي يعيشها الناس.

يمكن القول إنّ مصوري الشارع الذين تميّزوا على امتداد العالم جاؤوا من خلفيات وتجارب حياتية أهّلتهم لهذه المهمة. مصور الشارع يمتاز بالحزم والمثابرة، ويتعامل في الشارع بعقل بارد. لا يتوقع شيء ويتوقع كل شيء في آن. لديه القدرة على التعرف إلى الناس والتعامل والحديث معهم، والمكوث لأطول وقت في قاع المدينة. يقول المصور السويدي أندرس بترسن (Anders Petersen): "في الشارع صوّر بقلبك لا عقلك، ابحث عن المشاعر مثل الحب والكراهية والخوف والقوة والوحدة وصورها بقلبك". فالصورة المثالية الناجحة إنْ كانت بلا روح ستُنسى.

مصوّر الشارع يثير الأسئلة في صوره عبر الغموض والتشويق وترك مساحة للمُشاهِد للتفاعل معها، فلا هو يروي قصة كاملة ولا يقدّم إجاباتٍ أو حلولاً. كما يهتمّ بحياة الناس وظروف حياتهم أكثر من الاهتمام بالتقنيات والعدسات والكاميرات بخلاف تخصصات التصوير الأخرى التي تتطلب تقنيات ومعدات أحدث. تصوير الشارع بحاجة للشغف للتغلب على صعوبته، ففي الشارع العديد من المتغيرات والعوامل التي يجب على الفوتوغرافي وضعها في الاعتبار: التكوين والموضوع وكيفية الاقتراب من الناس والإضاءة وإعدادات الكاميرا للحصول على صورة ناجحة شكلاً ومضموناً. كما يتطلّب مواصلة طرح الأسئلة على الذات وعلى الآخرين، إضافة للبحث المسبق عن القضايا الحياتية التي من المحتمل مواجهتها خصوصاً مع الاقتراب من الناس. مع التأكيد على أن فوتوغرافيا الشارع لا ترتبط بالتوثيق فقط، بل يجب أن ترتبط بالشوق والأحلام والكوابيس والرغبات والذكريات. في الشارع تغيب الفلسفة أو أية أفكار مفاهيمية وينقاد المصوّر خلف غريزته، وفي كل لحظة تقوده ثيمة معينة: وجوه الناس، الضوء الساقط على المباني، الأشياء الثابتة المنسية في الشارع...الخ، فتتحوّل الكاميرا إلى أداة ومدخل للحياة الخاصة للأفراد والأشياء، مع التركيز على ما يحدث لا كمصور، بل كإنسان.

كي لا يتحوّل الواقع إلى خديعة

لعل أحد أسباب تردّي واقعنا الإبداعي -الثقافي منه خصوصاً- هو استسهال الإبداع إنجازاً ونشراً. وواحدة من إشكالات الوعي الثقافي هي عدم متابعة الآخرين والاطلاع على إبداعاتهم، الذين قضوا أعمارهم في سعيهم لتقديم وتطوير أفكارهم ورؤاهم الإبداعية المختلفة. ولعلّ الفوتوغرافيا واحدة من أبرز هذه المجالات التي ورّطها مشتغلوها بالاستسهال، أي بتردّي مضمونها وإن كانت تتميّز بالإبهار شكلاً وتقنية.

اعتاد كثير من المصورين العرب حمل الكاميرا والخروج في جولات تصوير مختلفة المواضيع. المحترفون منهم استغلوا التقنيات المتاحة في الكاميرا لإضافة تأثيرات معينة على الصورة (عداك عن تأثيرات برامج تحرير الصور)، لكنهم بالنتيجة تعاملوا مع آلية واحدة: اضغط زرّ التصوير لتحصل على صورة، دون إدراك لمحتوى الصورة أو دلالاته وتأويلاته، دون فهم دور الصورة وأفكار المصور، وكيف يمكن أن يقود المشهد ليعبّر عن مكنوناته.

موضوعات التصوير الفوتوغرافي -كأيّ مجال إبداعي آخر- ملقاة على قارعة الطريق. المسألة كيف يتم تناولها وتحويلها إلى حاملة لأفكار ومقولات مبدعها. الفقر في وعي الصورة وآلياتها ومضامينها بالطبع ناتج في واحد من أسبابه عن القطع المعرفيّ الحاصل بين المبدع وتجارب الآخرين. خاض الفوتوغراف صراعاً مريراً حتى وصل إلينا، بكل ما يحمل من تقنيات وأدوات وإضافات. هذا التاريخ يُعاكس فكرة الاستسهال التي تورّط فيها الفوتوغرافيون وخصوصاً النماذج العربية منه.

واحدة من التجارب الفوتوغرافية العالمية اللافتة، هي تجربة الفوتوغرافي السويدي أندرس بيترسون (Anders Petersen) (ولد عام 1944).

مقهى لهمتز (Café Lehmitz) هي حانة ومقهى في مدينة هامبورغ الألمانية، قضى فيها أندرس سنوات بداية من 1968 وهو يرصد زبائنها من البغايا ومدمني الكحول والمخدرات الذين أقام معهم صداقات سمحت له أن يلتقط لهم صوراً حميمية وشخصية قريبة، تعكس طبيعية حياتهم وسلوكياتهم، وهم الفئة التي تعيش على هامش المجتمع الرزين، وفي الحواري الخلفية للمدينة وتحت جنح الظلام.

حين عرض أندرس صوره (أصدرها في كتاب حمل اسم الحانة عام 1978) أحدث ثورة في التصوير الفوتوغرافي شكلاً ومضموناً، حيث استطاع أن يتحرر من التسجيلية التقليدية وأعاد إنتاج الواقع بمفهوم مُغاير حتى ذلك الوقت.

في مسيرته الفوتوغرافية اللاحقة وثّق أندرس بأسلوب خاص حياة المقيمين في مأوى الأمراض النفسية وملجأ العجزة، وصوّر المنبوذين والمشردين على الأرصفة وتحت جسور المدن الكبيرة. صوره كانت تجبر المشاهد على احترام خصوصية ومواقف وعواطف هؤلاء، كاشفة عن مواطن الرقّة والجمال والإنسانية المشتركة فيما بينهم. كانت صوره تبدو وكأنها مذكرات شخصية لتجاربه مع الناس والأمكنة المُهْمَلة. أناس وأماكن من الممكن أن نتجنّبها في يومنا العادي. صورهم كانت تبرز حياتهم الصعبة والحميمية، صور تعبّر مع كلّ ذلك عن قلق عميق يهزّ منظومة أخلاق المجتمع البرجوازي. صوره تنتج طنيناً مستمراً حتى اللحظة.

أندرس بيترسون أحب التصوير الفوتوغرافي وطوّر مهارته على يد معلمه السويدي كريستر سترومهولم(Christer Strömholm) عامي 1966-1968، هذا الشغف بالتصوير إضافة لمحبته لحياة الليل والحانات في هامبورغ بدايةً جعل منه مصوراً لحياة مختلفة غير مألوفة. فهو لا يصوّر هذه الأمكنة والأشخاص إلا بعد أن

يُقيم معهم صداقات وألفة خاصة، لذا يستخدم عاطفته قبل عقله عند التقاط الصور. يصور بقلبه بدل عقله، مثلا: يبحث عن مشاعر الحب (معانقة الأزواج/المحبين) أو تعبير عن كراهية (حوار صاخب وجدال) أو مشاعر خوف ورهبة في موقف معين خصوصاً خوف الشخص أمام الكاميرا، أو محاولة إظهار القوة (شخص يستعرض أمام الكاميرا) أو الشعور بالوحدة (شخص يجلس وحيداً في زقاق أو تحت جسر). وبالتأكيد لا يغيب عقل المصور تماما عند التقاط الصورة، مثل سعيه لأن يحصل على عناصر تكوين جيد ومناسب للصورة، إطار أو مقدمة للصورة، تركيز مناسب). لكن هذه التفاصيل ثانوية بالنسبة لأندرس، الأولوية عنده هي روح الصورة. فالصورة المثالية فنياً والتي لا تُنسى هي الصورة التي فيها روح، روح الموضوع وتعبيراته وعواطفه. أندرس لا تُغريه تقنيات الفوتوغراف المتطورة، فهو عادة ما يستخدم كاميرا صغيرة بسيطة مع عدسة واسعة الزاوية (28 أو 35 ملم)، الأهم من التقنيات عنده هو التواصل مع الناس والأمكنة. أن يكون صادقاً معهم ومع ذاته. أما الكاميرا فهي مجرّد أداة. المسألة عنده تتعلّق بظروف حياة الناس، وهذا موضوع يجب أن يكون أكثر أهمية من التقنيات والمعدّات المستخدمة للتعبير عنهم. المسألة كيف تُعبّر. ليس من المفروض أن يكون الفوتوغرافي عبداً للأدوات والمعدّات. المصور يحتاج البساطة ليؤسس علاقات طبيعية مع الناس والأمكنة.

يعتقد أندرس بيترسون أن الصورة الناجحة هي الصورة التي تحتوي على أسئلة أكثر من إجابات، لذا يعتبر أن على المصور أن لا يجعل صوره تقدم قصة كاملة، فهذا سيؤثر على تفاعل المشاهد معها. سينظر إليها ويذهب بعد أن شاهد قصة كاملة وتلقّى أجوبة على أسئلته. إنه يثير فضول المشاهد ويستفز حواسه وذاكرته لاكتشاف ماهية الصورة، فتلتصق في ذاكرته أكثر. ولهذا أيضا يعتمد أندرس على التصوير بالأبيض والأسود في كل أعماله. فهو يرى أن في الأبيض والأسود إيحاءً

لونياً أكثر من التصوير الملوّن، فالألوان تحجب (ذهنياً) بعض دلالات ومعاني الصورة. في الأبيض والأسود يكون المصوّر مضطراً لاستخدام خبراته ومعارفه وخياله للتعبير عن الألوان بتدرجات الأبيض والأسود، مما يدفع المشاهد إلى إعمال خياله وتجاربه وربما تاريخه الشخصي في محاولة لفهم الصورة. حينها يتحول المشاهد إلى شريك إيجابي خلال النظر إلى الصورة بدلاً من مشاهدتها بشكل سلبي.

بالنتيجة وبغض النظر عن فهم أندرس المميز للتصوير بالأبيض والأسود أو الملون، فإنَّ الفكرة العميقة هنا هي ضرورة التقاط صورة فيها من التشويق والأسئلة والغموض ما يدفع المشاهد إلى الغوص فيها والاشتباك معها.

عادة ما يلجأ الفوتوغرافيون إلى ابتداع أسلوبهم الخاص أو بصمتهم التي تُميّز صورهم. بينما أندريس اعتمد أسلوبه بطريقة أخرى، أو لنقل أنه خطّ نهجاً خاصاً في التصوير الفوتوغرافي، نهجاً لا يظهر في صوره بحدّ ذاتها، يظهر من خلال الأشخاص الذين يصوّرهم. فهم يثــقون به ويتفاعلون ويتعاونون معه. يقترب منهم، يتحدث معهم، يقيم علاقات صداقة؛ لذا تشعر بالدفء والحب في صوره كلها، تشعر أن صوره شخصية وعميقة بشكل لافت.

عادة ما يذهب أندرس إلى البار أو شارع خلفيّ معتم في مدينة كبيرة، لا يُظهر كاميرته، يتسكّع هناك، يدردش مع البعض، يؤسس حالة من الثقة المتبادلة، يُظهر كاميرته ولا يُصوّر أحدا. يستمر في الدردشة والتسكع، ثم يقوم بتصوير لقطة، يغار شخص لأنه لم يصوره، فيصير أكثر استعدادا للصورة. يبدأ أندرس بالتناوب على تصوير الأشخاص المحيطين به بكل حرية واستقلالية وطبيعية. هكذا يكون قد حفّز دواخل هؤلاء ليُظهروا أجمل ما فيهم: ضحكاتهم، محبتهم، حميميتهم، وأحيانا حزنهم وغضبهم. هنا لم يعُد مهما الاهتمام بالجماليات الشكلية، إنه يبتدع أسلوبه ونهجه في تأسيس العلاقات والرغبة في التعبير عنها.

على الإبداع أن يقترن بالشغف، بلا شغف سيتحوّل إلى روتين، إلى سلوك آليّ. بالشغف وحده يطرح المبدع أسئلة متواصلة حول عمله وفهمه ونهجه. لذا سيستمر في تطوير عمله والانغماس فيه. الشغف في حالة أندرس يصل حدّ الجنون، فهو مجنون بصورة الشارع والليل والناس (أقام في سجن مشدد الحراسة ليصور السجناء، أقام في مصحة مجانين ومأوى عجزة، زار العديد من المدن الكبيرة وأقام في حواريها المعتمة). من الطبيعي أيضا حين تصور هذه المواضيع وفي هذه الظروف أن تشعر بالخوف أيضاً. لكنه أيضا المسكون بالعلاقات والصداقات. ومن صوره تحسّ أنه يحاول فهم نفسه عبر الآخرين، وحين يسأل نفسه أسئلته الخاصة فإنه يحاول أن يجد الإجابة لدى الآخرين. والآخرون هم الذين يصورهم.

وليجد أجوبته عليه أن يقترب من الآخرين، يتواصل معهم. والآخرون هم بشر وأمكنة، فتتحوّل الصورة من صورة موضوعية للعالم إلى تفسيرات ذاتية لكيفية رؤيتنا للآخرين.

يبحث أندرس عن ما يجمعه مع الناس من أفكار وسلوك ومواقف، لا يبحث عن ما يستدعي الخلاف وما يفَرّقه عنهم. بغض النظر عن اختلاف الثقافات والديانات واللغات. فالبشر بالأساس متشابهون ويعانون من نفس ظروف القهر والحرية والاستغلال، لذا يتحول التصوير الفوتوغرافي عند أندرس بيترسون إلى نوع من السلوك الإنساني البدائي القائم على العاطفة والمحبة، الخالي من الاستغلال والمصالح.

يمكن مشاهدة كثيرٍ- من أعمال الفنان الفوتوغرافي (أندرس بيترسن** Anders Petersen) **بالبحث عبر محرك Google بكتابة اسمه باللغة الإنجليزية.

أندريس سيرانو
الصدمة وكسر التابـــو

*يمكن مشاهدة كثير من أعمال الفنان الفوتوغرافي أندريس سيرانو (Andres Serrano) بالبحث عبر محرك Google بكتابة اسمه باللغة الإنجليزية.

الفكرة الأبسط لدور التصوير الفوتوغرافي هي التقاط فكرة أو التعبير عن حقيقة، لذا بدأ الفنانون باستخدام مصطلح "التصوير المفاهيمي" مع انتشار فنّ الفيديو في الستينيات للتعبير ببساطة وواقعية عن فكرةٍ غالباً ما كان يتم استخدامها في الإعلانات الترويجية، حيث توسّع التصوير المفاهيمي ليشمل فنانين مثل الأمريكية سيندي شيرمان (Cindy Sherman) والبريطاني جون هيليارد (John Hilliard) وآخرين، كان التصوير المفاهيمي بالنسبة لهم وسيلة أكثر تجريبية حيث سعوا إلى تقديم أفكار يمكن تفسيرها بطرق عديدة ومختلفة وتثير أسئلة أكثر مما تقدم إجابات. وانتشار التصوير المفاهيمي فرض على صالات العرض طريقة تعامل جديدة مع هذا الفن ونتاجاته، ففتحت أقساما خاصة به جنباً إلى جنب مع اختصاصات الفنون البصرية الأخرى.

الفوتوغرافي الأمريكي أندريس سيرانو (Andres Serrano) واحد من أهم فناني التصوير المفاهيمي، أثبت حضوره في الفن المعاصر عبر أعماله والجدل الذي كانت تثيره، ما أثار أسئلة حول دور الدولة في تمويل الأعمال الفنية، وتكريس شرط اللياقة الذي تم إقحامه للرقابة على نوعية الأعمال التي كانت تثير جدلا ثقافيا وسياسيا واجتماعيا بما كانت تحمله من صدمة لأخلاقيات المجتمع، سبّبت هجمات نقدية على فنانين أمريكيين وصلت في بعض منها إلى تخريب اللوحات والتهديد بالقتل بسبب جرأة هذه اللوحات المفاهيمية على إثارة الأسئلة حول مسلّمات اجتماعية وثقافية تكرّست في الذهنية الأمريكية. وفي سنوات التسعينيات قاد السيناتور الأمريكي جيسي هيلمز (Jesse Helms) وهو ضابط متقاعد وصحفي وسياسي محافظ، قاد هجوماً ضد الفنانين ودور الدولة في دعم وتمويل أعمالهم،

وعادة ما تحدث عودة إلى الهجوم على الفن المفاهيمي كما هو الحال مع محاربة العمل البصري المدهش والصادم (Fire In My Belly) بعد الضغط السياسي من الرابطة الكاثوليكية عام 2010.

أعمال سيرانو ما زالت عند النقاد من أهم الأعمال الصريحة والصادمة بسبب توظيف الرموز الدينية في أعمال الفنّ المعاصر، كونها (أي الرموز الدينية) واحدة من العناصر المؤسسة للوعي السياسي والاجتماعي.

ولد أندريس سيرانو في مانهاتن عام 1950 لأب هندوراسي وأم كوبية، ويُصرّ سيرانو على اعتبار نفسه أمريكيا جوهريا للتعبير عن حالة التنوّع التي تمثلها أمريكا كبلد ونيويورك كمدينة. في طفولته تخلّى عنه والده الذي عاد إلى بلده الأصلي، وعاش وحيدا لأن أمه كانت تعاني من أمراض نفسية أجبرتها على دخول المستشفى كثيراً. ولد سيرانو ونشأ في حيّ يغلب عليه الطابع الإيطالي الأمريكي، ولعبت طقوس الكنيسة والرموز الدينية دوراً مهماً في تكوين ذائقته الجمالية. في سن مبكرة تعرّف على متحف المتروبوليتان للفنون، وأصبح مهووساً بلوحات عصر النهضة والباروك[13] والأيقونات الدينية، فالتحق بمدرسة متحف بروكلين للفنون من 1967-1969، ثم انتقل للعيش في (East Village) من ضواحي نيويورك، وهي منطقة تعتبر موطن العديد من الفنانين والموسيقيين وصانعي الأفلام، وكانت أيضاً مركزاً للمخدرات، فبدأ بتعاطي وبيع المخدرات، يقول سيرانو: "أدرتُ ظهري لكوني فناناً وأصبحت مدمناً على المخدرات، وبقيت كذلك حتى أواخر عشرينيات عمري عندما أخبرتني ساعتي البيولوجية أنه إذا بقيت كذلك حتى الثلاثينيات من

13 مصطلح الباروك (مشتق من المعنى البرتغالي "باروكو"، "لؤلؤة أو حجر غير منتظم") نشأ في روما، والتي ازدهرت خلال الفترة ما بين 1590-1720، واحتضنت الرسم والنحت والعمارة. بعد مثالية عصر النهضة (1400-1530)، عكس الفن الباروكي قبل كل شيء التوترات الدينية للعصر، لا سيما رغبة الكنيسة الكاثوليكية في روما لإعادة تأكيد نفسها في أعقاب الإصلاح البروتستانتي. وبالتالي فهو مرادف تقريبًا لفن الإصلاح الكاثوليكي المضاد في تلك الفترة.

عمري فلن يكون بالإمكان العودة إلى الوراء". ترك المخدرات وانتقل للعمل في شركة إعلانات تعلّم فيها أكثر عن التصوير الفوتوغرافي ودخل عالم صناعة الفن. يقول عن هذه التجربة "لقد درست الرسم والنحت وأرى نفسي فناناً بالكاميرا، تعلمت كل ما أعرفه عن الفن من مارسيل دوشامب[14] (Marcel Duchamp) الذي تعلمت من تجربته أنَّ أي شيء، بما في ذلك الصورة، يمكن أن يكون عملا فنيا".

في العام 1983 أسس سيرانو محترفه الشخصي، وبدأ العمل بتركيز وشغف على أعماله، واستعاد الأيقونات الدينية التي أحبّها في متحف المتروبوليتان في طفولته، فبدأ باستخدامها لإنتاج أعمال مفاهيمية جديدة مستخدماً سوائل جسمه في محاولة "لإضفاء الطابع الشخصي على الدين النفسي"، وعَنْوَن لوحاته على اعتبار أن العنوان هو جزء من اللوحة ويسهم في توضيح وتوظيف معناها ودلالاتها. بعد مشاركته في عدد من المعارض الجماعية، بدأ سيرانو عرض أعماله في معارض شخصية، فكان أول عرض شخصي له في جاليري ليونارد بيرلسون (Leonard Perlson Gallery) في نيويورك عام 1985، ثم قدّم معرضه (Piss Christ) في معرض ستوكس عام 1987، وكانت الصورة الرئيسية هي لوحة لصليب مغمور في وعاء يحوي بول الفنان نفسه. هذه اللوحة وضعت سيرانو في مقدمة الاهتمام كشخصية رئيسية تواجه "الحرب الثقافية"[15] في التسعينيات، هذا العمل شجبه السياسيون والجماعات الكنسية والمتدينون. وأثير نقاش حول تمويل الدولة للفن والرقابة عليه، وفي 1989 تمَّ التنديد بسيرانو في مجلس الشيوخ الأمريكي من قبل السناتور الأمريكي ألفونسو دياتو (Alfonse D'Amato) الذي وصف أعمال

14 فنان فرنسي 1887-1968 ارتبط اسمه بالمدرسة الفنية الدادائية ومن ثم السوريالية.

15 الحرب الثقافية: مصطلح يشير إلى المعارك التي تثار ضد كل من يحاول التعرض لقيم المجتمع وثقافته ومرتكزاته الدينية، وعادة ما تخوضه الطبقة السياسية المسيطرة ضد الفئات المنافسة لإضعافها وتفتيت شعبيتها، تعرض لها بشكل أساسي الفنانون والمفكرون.

سيرانو بالمُهينة والفاحشة ووصمة عار قبل أن يقوم بتمزيق نسخ من كتالوج المعرض، كما تم تحطيم بعض لوحاته في معرض في فرنسا لاحقاً.

واصل سيرانو إنتاج أعماله مع تطوير أفكاره وبتركيز واضح على الموضوعات والصور الصادمة، فأنتج مجموعة صور شخصية (بورتريه) للمشردين وأعضاء من جماعة كو كلوكس كلان[16] (Ku Klux Klan) المُقنّعين التي سبق وهدّدته بسبب معرضه وصور المسيح، وسلسلة صور لجثث في المشرحة. وبين عامي 1995-1996 صوّر العديد من الأزواج والأفراد في أوضاع جنسية مختلفة لتوضيح الطبيعة المتعددة والمختلفة للجنس البشري والميول الجنسية، وبعد هجمات الحادي عشر من سبتمبر في نيويورك بدأ في سلسلة من الصور الشخصية تضمنت مشردين وكشّافة ونماذج بلاي بوي وبعض المشاهير لتأكيد التنوع الثقافي والديني والاهتمامات الشخصية في مجتمع نيويورك. أعمال سيرانو تدفع مُشاهدها إلى إعادة النظر في معنى موضوعاته المهمة، مثل الموت والخير والشرّ والميول الجنسية والمواطنة، وفيها كلها يقترب من الشخصيات بموضوعية قائلاً: "لن أنام مع الشيطان، لكنني بالتأكيد سألتقط صورة له إذا سمح لي بذلك. الفنان ليس لديه أحكامٌ مطلقة ضدَّ الأشياء والأشخاص".

غالبا ما تمثل صور سيرانو تحدياً لقيم المجتمع وحساسياته، إنها تجمع بين المُقدّس مثل الأيقونات الدينية مع ما أمكن تسميته بالمُدنّس: الجنس، الأجساد وسوائلها، الفقر، الموت والعنف، كلها محمولة في لوحات تستلهم عصر النهضة والتجربة الفنية الكلاسيكية ومقصدها النهائي إثارة النقد الاجتماعي والجدل حول أخلاقيات المجتمع وعنفه ضد المشردين والنساء ومفاهيم القيم والتعصبات الدينية والعنصرية.

16 جماعة مسيحية قليلة متشددة عُرفت في الولايات المتحدة الأمريكية.

يعتبر سيرانو نفسه مجرد فنان وليس مصوراً. ويُصرّ أن كاميرته هي أداة التعبير عن نفسه. صوره تتسم بالتركيز الضحل (ضبابية الخلفية) والتباين العالي والألوان الزاهية، وهذا ما يجعله يُقدّم الفكرة في صوره وموضوعاتها وعناوينها بعيداً عن العمليات التقنية البحتة. ويُفضّل التركيز في أعماله على المرجعيات التاريخية للفنون، فأعماله التي استخدم فيها سوائل جسمه تشير إلى كتل الألوان التي ابتدعها الفنان الهولندي بيت موندريان (Piet Mondrian) والتعبيرية التجريدية التي برزت بُعيد الحرب العالمية الثانية، كما يُشير استخدامه لسوائل جسده إلى فنانين سابقين فعلوا نفس الشيء مثل الفنان الإيطالي بييرو مانزوني (Piero Manzoni) الذي عرض تسعين صفيحة مليئة بالبراز عام 1961 وابتكر الـ (Artist`s Shit)، كما جرّب الأمريكي آندي وارهول (Andy Warhol) التفاعلات الكيميائية للبول والنحاس في معرض لوحات الأكسدة.

في لوحته (Heaven and Hell) يصوّر سيرانو امرأة ورجل دين على خلفية متماوجة. المرأة عارية ومقيدة من الرسغين بحبل، ترمي برأسها إلى الخلف ويتدفق الدم من صدرها ورقبتها، بينما الرجل بلباس كاردينال كاثوليكي يستدير بعيداً، يشير فيها سيرانو إلى علاقة الكنيسة بالنساء، ويتساءل "هل الكنيسة على دراية بالمرأة كبشر، أم مجرد كائن موجود مرفوض؟"، ورغم تساؤله المباشر إلا أن اللوحة تحتمل تأويلات أخرى، فتصوير المرأة العارية المقيّدة هو تصوير للعنف، فيما نوايا أو دوافع الزعيم الديني غير واضحة، قد يكون في المشهد لا مبالاة أو شفقة أو لوم، أو كل ذلك. في لوحته Milk/ Blood يعرض حقلين متعارضين من الأحمر/ الدم والأبيض/ الحليب، هي سوائل جسدية استخدمها سيرانو في أعماله إضافة للبول والسائل المنوي طوال عقد الثمانينيات، في وقت كانت أزمة الأيدز تكتسب اهتماماً متزايداً في العالم. وغالباً ما سعى سيرانو إلى دفع الفوتوغراف إلى التجريد، المفهوم المرتبط بالرسم، وهو تحدٍ لتقاليد التصوير الفوتوغرافي ومحاولة لتشبيكها بصرياً

بالرسم والفنون الأخرى. يقول عن هذه التجربة: "من خلال تجريد الأعمال كنت أفعل شيئاً مناهضاً للتصوير الفوتوغرافي. فالتصوير يدور حول المكان والمنظور والمقدمة والخلفية وما إلى ذلك. وأنا أعارض كل ذلك من خلال تسطيح الصورة وإلغاء خلفياتها ومنظوراتها، كنت أرسم اللوحات بالكاميرا، أخترع لنفسي لغة هي لغة الرسم لكنني قمت بتكييفها مع التصوير الفوتوغرافي، لهذا أرى نفسي كفنان مفاهيمي بالكاميرا وليس كمصوّر". في عمله Piss Christ أو بول المسيح، يُصرّ سيرانو على أن هذه اللوحة ليس المقصود منها استفزاز المشاعر أو تدنيس الصليب، ويوضح -كما يعتقد- "إنها إشارة إلى الطريقة التي مات بها المسيح، خرج الدم منه كما البول، إن بول المسيح يعطي إشارة لما كان عليه الصَلْب في الحقيقة؛ إنه عملية صلب لرجلٍ تعرّض للتعذيب والإذلال وتُرِك ليموت على الصليب لساعات، في ذلك الوقت، لم ينزف المسيح حتى الموت فقط، لقد خرجت من جسمه كل السوائل على الأرجح، وإذا أزعج هذا العمل الناس فهذا لأنه جعل الرمز أقرب إلى معناه الحقيقي". ورغم ما أثارته هذه اللوحة من نقد ونقاش ومعارك ثقافية إلا إن النقاد اعتبروها بياناً مرئيّاً ونموذجيّاً لاستخدام الصدمة في الفنّ.

فوتوغرافيا السحر الياباني

في أواسط العام 1994 تعرفت على مُحترَف التصوير الفوتوغرافي في جامعة اليرموك الأردنية، وكنت أسعى لتعلّم شيء أكاديمي يعزّز هوايتي الفوتوغرافية في تلك الفترة. كان المُحترَف يعجّ بالمتطوعين اليابانيين الذين يقومون بتدريب عدد من كوادر الجامعة على الفوتوغراف وتقنياته وأدواته التي أحضروها معهم من اليابان كمنحة خاصة بالجامعة. وعلى مدار ستة شهور تدربت معهم، وكانوا مليئين بالشغف والمعرفة والروح الهادئة، تعلمت منهم الكثير وما زلت. وأجمل ما حصلت عليه تلك الأيام مجموعة من المجلات الفوتوغرافية اليابانية التي أهدوني إياها قبيل سفرهم. فيها تجارب فوتوغرافية متنوعة: تصوير الطبيعة، تصوير الشارع، تصوير المايكرو، التصوير العاري والمفاهيمي وغير ذلك.

كان الإمبراطور الياباني هيروهيتو (Hirohito) قد أعلن استسلام بلاده في 15 أغسطس 1945 مُنهياً أعواما طويلة من الحرب التي أدت إلى دمار هائل وخسارة بشرية كبيرة. استسلام لم ينل من روح اليابانيين الذين كانت المعافاة الأسرع لديهم هي عودة الفنانين إلى إنتاج إبداعاتهم، بما فيهم الفوتوغرافيون الذين حُرموا طوال سني الحرب من الأفلام ومواد التحميض والطباعة، حتى إنَّ السلطة فرضت قيوداً على التصوير في البلاد خلال الحرب.

بعد الحرب انطلقت في اليابان إعادة بناء شاملة، نجحت في المجال الاقتصادي وتأهيل البنية التحتية المادية والاجتماعية والمالية، زوّدت جيلين من اليابانيين ما بعد الحرب بالتوجيه والمعنى والفخر الوطني، أدى ذلك إلى عودة الرغبة اليابانية بالبروز كلاعب رئيسي في المشهد السياسي والاقتصادي والثقافي الدولي، فمع حلول ثمانينيات القرن العشرين أصبحت اليابان رائدة التصنيع في العالم، وظهر

اليابانيون كسائحين عالميين يجوبون العالم، والتحقت أعداد متزايدة منهم بالجامعات الدولية في سعي للانفتاح على العالم، مقابل ذلك تدفقت أنماط الحياة الأجنبية على البلاد مثل الوجبات السريعة والأفلام والموسيقى، ما أدى إلى تغيّر في ثقافة وقيم المجتمع الياباني، وشجّع الاستهلاك الذي غزا حتى الأرياف اليابانية، فانعكس كل ذلك على الفنانين الذين عاشوا حالة من التوتر بين الماضي الذي يوجههم نحو التقاليد والمستقبل الذي يركز على العالم موضوعاً مشتركاً مع الكتّاب، وبرزت حالة من الاندماج المذهل للتقاليد والابتكار والأنماط الاجتماعية المحافظة والتكنولوجيا المتطورة، وعلى الرغم من مظاهر الحداثة ظلّ الماضي حياً وشكّل قوة في الثقافة المعاصرة، فكانت الفنون اليابانية على مختلف اختصاصاتها الوعاء الذي استوعب كل الأفكار الأجنبية مع الحفاظ على التماسك والروح اليابانية الخاصة التي أنتجت ما أصبح يسمّى بالمعجزة اليابانية، لكنها مقرونة أيضا بالاستقلالية الفردية وبروز تجارب لفنانين بعيداً عن السياق العام الذي كان سائدا سابقا من خلال الأعمال الفنية التي سيطرت عليها سياسة النوادي والجماعات الفنية.

منذ الثمانينيات ساهم التدويل والاستقلال الفردي الياباني في تغيير مناخ صنع الفن، كما غيّر سياق التصوير الفوتوغرافي، الذي أصبح مقبولا كوسيلة فنية من قبل الجمهور في العالم، فسعت اليابان لتعزيز البنية الخاصة بالفوتوغراف وإضفاء الطابع المهني عليه، فتم تأسيس مؤسسات لجمع الصور وعرضها وتعليم التصوير، وظهرت المسابقات الفوتوغرافية وتأسست المتاحف الوطنية والبلدية والخاصة مثل متحف الفن الحديث -كيوتو- (The National Museum of Modern Art, Kyoto) ومتحف ياماغوتشي للفنون(Yamaguchi Prefectural Art Museum) ومتحف يوكوهاما (Yokohama) للفنون ومتحف مدينة كاواساكي (Kawasaki City) ومتحف طوكيو متروبوليتان للتصوير الفوتوغرافي (Tokyo

(Metropolitan Museum of Photography الذي افتتح مبناه الدائم عام 1995 وأصبح رائداً في معارض الفوتوغراف والبحث فيه. كما تأسست أقسام في مدارس الفنون تختص بالفوتوغراف وتدريسه مما سمح لتبادل الخبرات بين الأساتذة والمصورين الجدد الذين برز تأثيرهم في موضوعات التصوير وحرية الفنانين عموماً، وأدت إلى تغيّر وتحوّل في المفاهيم الفنية على الصعيد الوطني والفردي.

واحدة من هذه التحوّلات برزت من خلال تصوير المناظر الطبيعية. فالمعروف أن اليابان تزخر بالمشاهد الطبيعية الخلّابة بحكم موقعها وطبيعة جغرافيّتها المتكونة من عدد كبير من الجزر التي تحوي العديد من الأماكن الطبيعية التي يحترمها اليابانيون حدّ القداسة، ويتعاملون معها من مختلف فئاتهم الاجتماعية والثقافية باحترام كبير عملياً وروحياً، وهو ما كانوا يجسّدونه ويبرزونه في لوحاتهم الفوتوغرافية. فبرزت تجارب فوتوغرافية سعت نحو توسيع تقاليد المناظر الطبيعية في الفوتوغراف الياباني، وأنتجوا صوراً تظهر تأثير النهضة الصناعية على تضاريس البلاد وحالة الصراع بين البشر والطبيعة، برز في هذه التجربة الفوتوغرافي توشيو شيباتا (Toshio Shibata) الذي أنتج سلسلة من الأعمال الفوتوغرافية عن صراع الإنسان وسعيه للانتصار على الطبيعة وإثبات حضوره فيها، كما تناولت التحوّلات الصاعقة على المدن اليابانية وامتدادها لمساحات أكلت الأراضي الزراعية وأثرت على صفاء الأفق وتوازن المَشاهد. في اليابان توفّر المناظر الطبيعية -تقليدياً- إحساساً بالأمان والطمأنينة، لكن شيباتا في لوحاته يقودنا إلى الهاوية، إلى تقويض الإحساس بالأمان ويُهدّد حالة التوازن التقليدية بين الإنسان والطبيعة.

برز أيضاً في سنوات لاحقة فوتوغرافيون مثل هيروشي سوجيموتو (Hiroshi Sugimoto) الذي عكس في لوحاته مشهد المدينة الخانق وفوضاها وارتباكها وتعقيداتها. فيما أنتج ناويا هاتاكياما (Naoya Hatakeyama) سلسلة من لوحات صورها تحت الأرض في شبكات الصرف الصحّي في طوكيو، حيث يوجّه نظرنا

فيها إلى الأسفل، ويبرز أشكالاً غريبة تسكن في هذا العالم المظلم الذي يقول إنّه عبارة عن مسرح خالص، عالم مليء بالدراما من خلال الانعكاسات في برك الماء الآسن، بعيدا عن صخب الشوارع. عالم مليء بالغموض الهادئ والجمال الصارم.

استجاب الفوتوغرافيون لمفاهيم التغيّر في تصوير المشهد الطبيعي، فسعوا إلى التقاط النشاط البشري المتزايد في بلادهم، بدءاً من وقع أقدام المشاة وإطارات الدراجات إلى الجبال المثقوبة بأنفاق المواصلات إلى المباني المصممة لتحمّل الزلازل، وكلها تؤكد أن هذا التحوّل هو إيقاع عالمي ضمن سياق ياباني يربط بين العلم والروحانية، وكل منها يستكشف شيئاً جديداً في طبيعة البلاد.

الحياة الاجتماعية اليابانية ركيزة أساسية، الفرد فيها عضو في جماعة، سواء العائلة أو العمل أو الجيران أو القرية أو أندية الخريجين والفنون، هذه الوحدات الاجتماعية سادت لزمن طويل كنوع من القوى التي تقدّم الدعم (والقمع أيضاً) لكل فرد في اليابان. ومع نهايات القرن العشرين، وفي سياق تحولات الوعي، بدأ الفوتوغرافيون اليابانيون ينتجون صوراً تكشف العلاقات الاجتماعية المتنوعة والطرق التي تتغيّر بها هذه القوى، متأثرين بمفاهيم الفن المعاصر وبالتغيّرات التي طالت المجتمع الياباني نفسه بسبب القفزة الاقتصادية. فقد كسرت الهجرة إلى المدن الروابط التقليدية الضاربة في التاريخ، فلم يعُد الذين هاجروا من الأرياف إلى المدن جزءاً من مجتمعاتهم الأصلية. فالتقط الفوتوغرافي تاكاشي هوما (Takashi Homma) صورا مشبعة بالألوان لبيوت المواطنين الذين سكنوا ضواحي طوكيو، ضواحي تمتاز بسهولة التنقل وشوارع واسعة وأرصفة مظلّلَة وأماكن لاصطفاف الدراجات، ومع كل ذلك هناك هدوء غريب، هدوء ينذر بمفاجأة. هذه المدن أنتجت شبانا متأثرين بالنمط الغربي للاستهلاك، يظهرون بأحذية رياضية غير مربوطة وبنطال مترهل على طريقة الهيب هوب وبقميص مفكوك وفضفاض، مشهد لم يكن ممكناً احتماله في عقود سابقة في اليابان. يسود شعور باللامكان في

بعض اللوحات، حين تظهر في لوحة بقايا وجبة ماكدونالدز مع بقعة لزجة من الصودا، وهي مخلفات اعتيادية لأولئك الذين لا يرتبطون بمكان ولا يهتمون كثيرا بمحيطهم.

أنتج فوتوغرافيون مجموعة لوحات ترسم الحدّ الفاصل بين العام والخاص على مستوى الأفراد، وهي واحدة من الرموز الاجتماعية التقليدية في اليابان، حيث كان المجتمع الياباني حريصاً على الحفاظ على هذه الحدود. هذا الحرص خلق حالة من الاغتراب بين الذكور والإناث خارج مجتمع العائلة على سبيل المثال. لوحات كانت تحديا وعبورا لهذه الحدود، فظهرت لوحات في الحمامات العامة المخصصة للنساء، ظهرن فيها بتعبيرات صامتة تعكس أثر العلاقات النفسية الجنسية بين الذكور والإناث التي تعطي في النهاية القوة للذكور بسبب ضعف الإناث وخضوعهن لقيم وتقاليد المجتمع. عَرْض بعض هذه اللوحات تزامن مع بدء نقاش عام في البلاد حول حقوق المرأة والتحرش الجنسي وفرص العمل.

كما أنتجت الفوتوغرافية ميوا ياناغي (Miwa Yanagi) مجموعة لوحات عن (فتاة المصعد)، المهنة الأكثر انضباطاً وتنظيماً. حيث تعمل فتاة المصعد كمضيفة تقدّم مونولوجاً ثابتاً بصوتٍ عالٍ، بينما توجّه العملاء والمتسوقين إلى وجهاتهم. هذه المهنة تتطلّب مواصفات جسدية وعاطفية تضعهن في خانة التحرّش والاستغلال. كانت لوحات ياناغي ذات طابع خيالي وغريب، ففي لوحة متعددة نشاهد من أعلى ثلاثاً من فتيات المصاعد، وعلى مدار أربع صور، تذوب أجسادهن الراكدة في بركة من الدم، والذي ينفصل بعد ذلك إلى قطرات زجاجية تُحاكي ورق التغليف الخاص بمتجر ميتسوكوشي الشهير. المشهد يعبر عن التضحية بإنسانية الموظف من أجل المبيعات، ويُعلي من قيمة العلامة التجارية على حساب حقوق وحرية الفرد، مما يحوّل الأعمال التجارية إلى أعمال دموية. وتعترف ياناغي أنها تمارس نوعاً من السخرية لتقويض الدور التقليدي للمرأة في المجتمع الياباني.

برزت بعدها بسنوات عدة فوتوغرافيات عملن على إنتاج أعمال تؤكد هويتهن الاجتماعية المتنامية وتبرز هوية ذاتية تحاول تجاوز الحواجز التقليدية وتأكيد ذواتهن، وهذا ما دعّمه التحوّل في النظرة للذات كنتيجة للتحوّلات الاقتصادية الكبرى.

يُوصف المجتمع الياباني بأنه مجتمع متجانس وجماعي، ويُقدّر التعاون المتبادل على الاستقلال الفردي الشديد، ونسمع كثيراً عن مآثر المجتمع في تقديم خدمة لفرد واحد من أجل الصالح العام، ويُقال الأفراد يضعون ذواتهم في سياقها لتناسب دوراً محدداً في سياق جماعي معين. ويمكن أن نفهم دور كل فرد من خلال لباسه وكلامه وسلوكه، مع ذلك بدأت تظهر (ذاتية لطيفة) في المجالات الثقافية لمواجهة ثقافة الشركات، فبدأت مجموعة من الفنانين استكشاف إمكانات الذات من خلال أساليب أكثر دقة وشاعرية مع شعور روحاني بالذات. فأنتجت الفوتوغرافية إيشيوتشي مياكو (Ishiuchi Miyako) لوحات تحت عنوان الندبات، تتبعت فيه قصة كل شخص وأثر الزمن والعمل اليومي عليه من خلال تصوير ندبات على جسده أو الإرهاق الذي يظهر على قدميه ويديه. فعادة ما ترتبط الندوب بالصدمات والمآسي والألم مترافقة مع شعور متزايد بوعي الحياة. هذه اللوحات كانت تعكس مقولاتها عميقاً في نفس المُشاهد.

في التجارب التي ظهرت نهاية تسعينيات القرن الماضي برزت الأسئلة الذاتية، وكانت مساحة لتلاقي: التقاليد وتحولاتها، الحنين والذاكرة، والقلق والأمل في إطار محاولة الفوتوغرافيين اليابانيين الإجابة عن سؤال الهوية الذاتية. وواحدة من تعبيرات الفوتوغراف الياباني المعاصر والأكثر حداثة هي تجربة الفوتوغرافية ساياكا مارویاما (Sayaka Maruyama) التي استفادت من التطور التكنولوجي الذي طال التصوير الفوتوغرافي، وربطته مع التغيرات الاجتماعية والذاتية التي أصابت المجتمع الياباني، فأنتجت أعمالاً ترتكز على الذاكرة والعاطفة والمشاعر،

وربطها بالتقدم بالسن ومحاولة التعبير عن فهمها للحياة والتعبير عن ذاتها في مواجهة عالم يحاول باستمرار التأكيد أنه عالم صالح للحياة.

يمكن مشاهدة كثير من أعمال الفن الفوتوغرافي الياباني المدهش بالبحث عبر محرك Google بكتابة أسماء الفنانين باللغة الإنجليزية.

ملحق الصور

صورة رقم 1

ايدي ادامز

صورة رقم 2

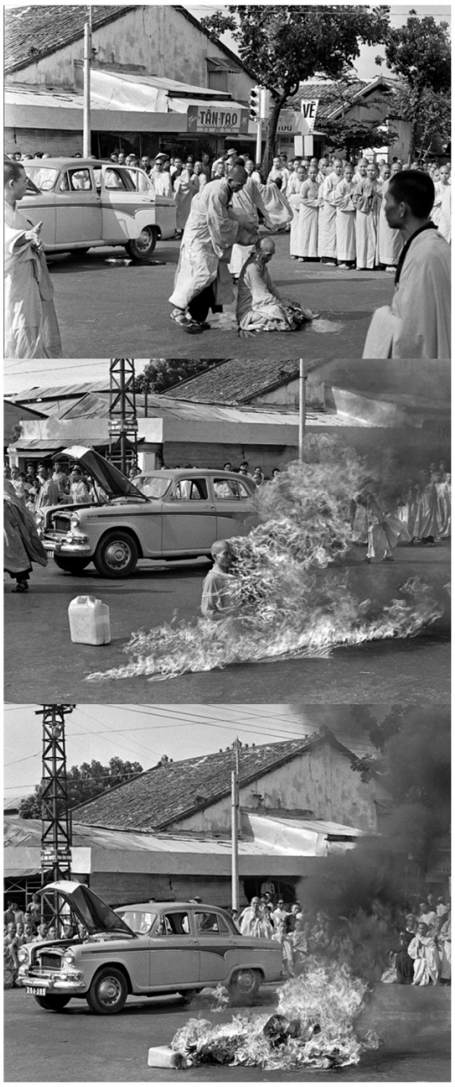
كيفن كارتر

سيباستياو سالغادو

صورة رقم 3

سالم الهاجوي صورة رقم 4

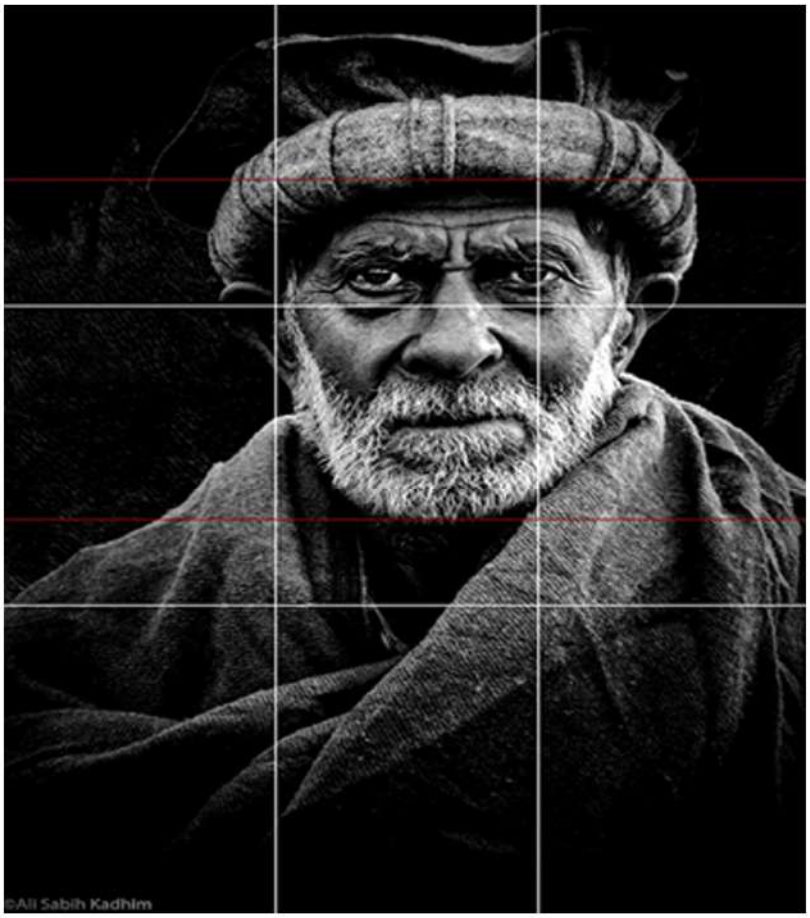
محمد جمال صورة رقم 5



صورة رقم6

قصة مصورة لبوذي
أحرق نفسه –
مالكوم براون

عبد الرحمن صافي صورة رقم7



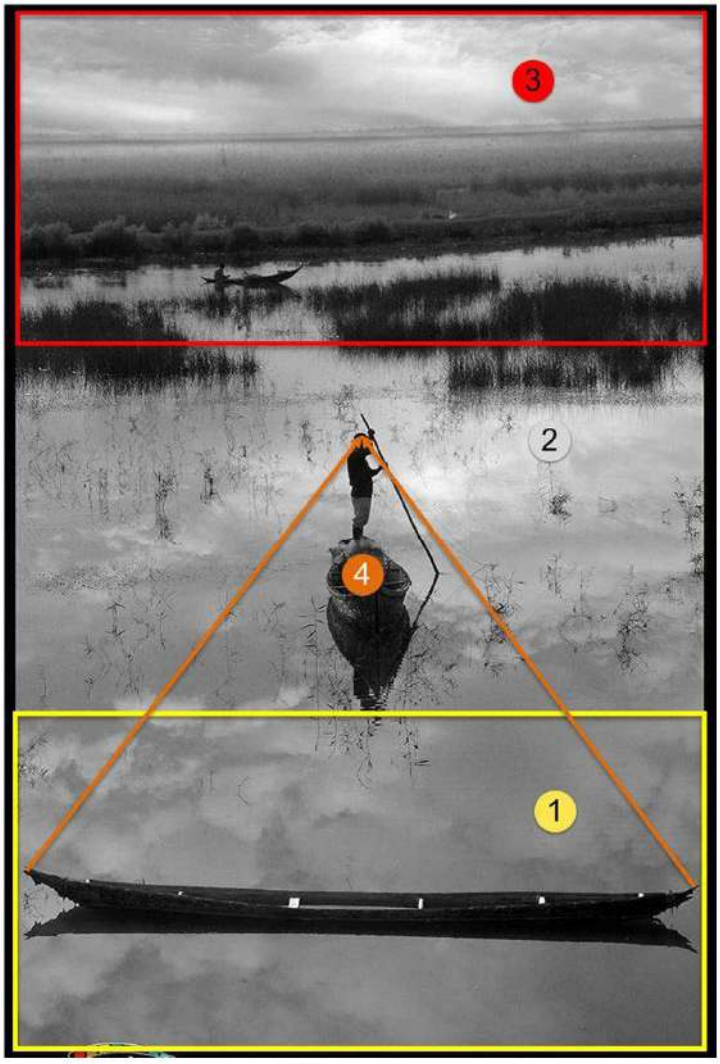
علي صبيح الكاظم صورة رقم8

صورة رقم9

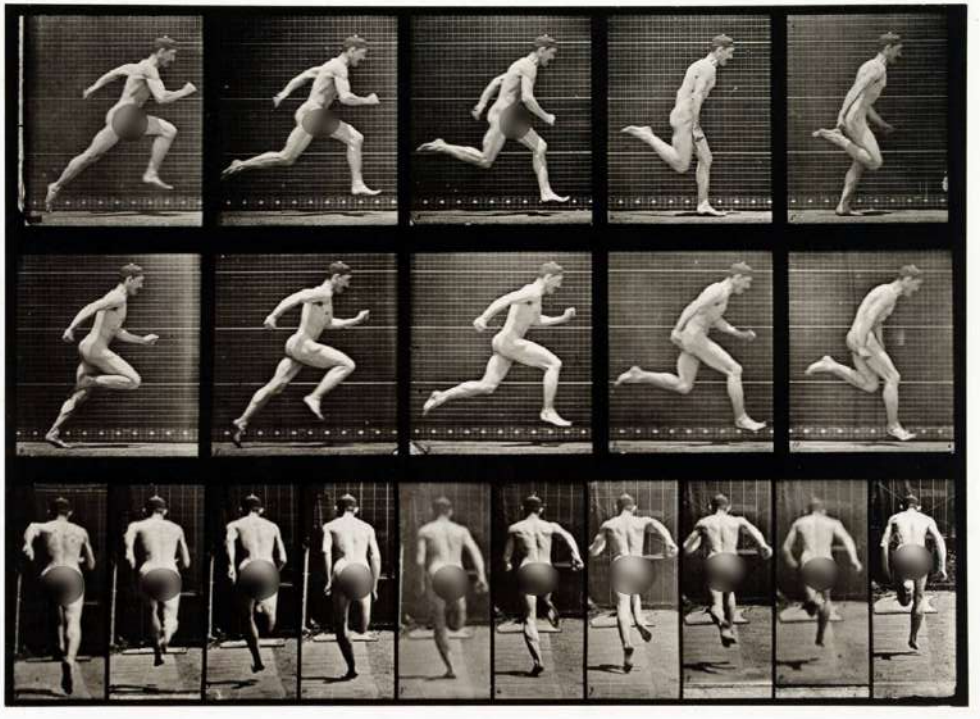
سالم الهاجري

علي ماهر صورة رقم10

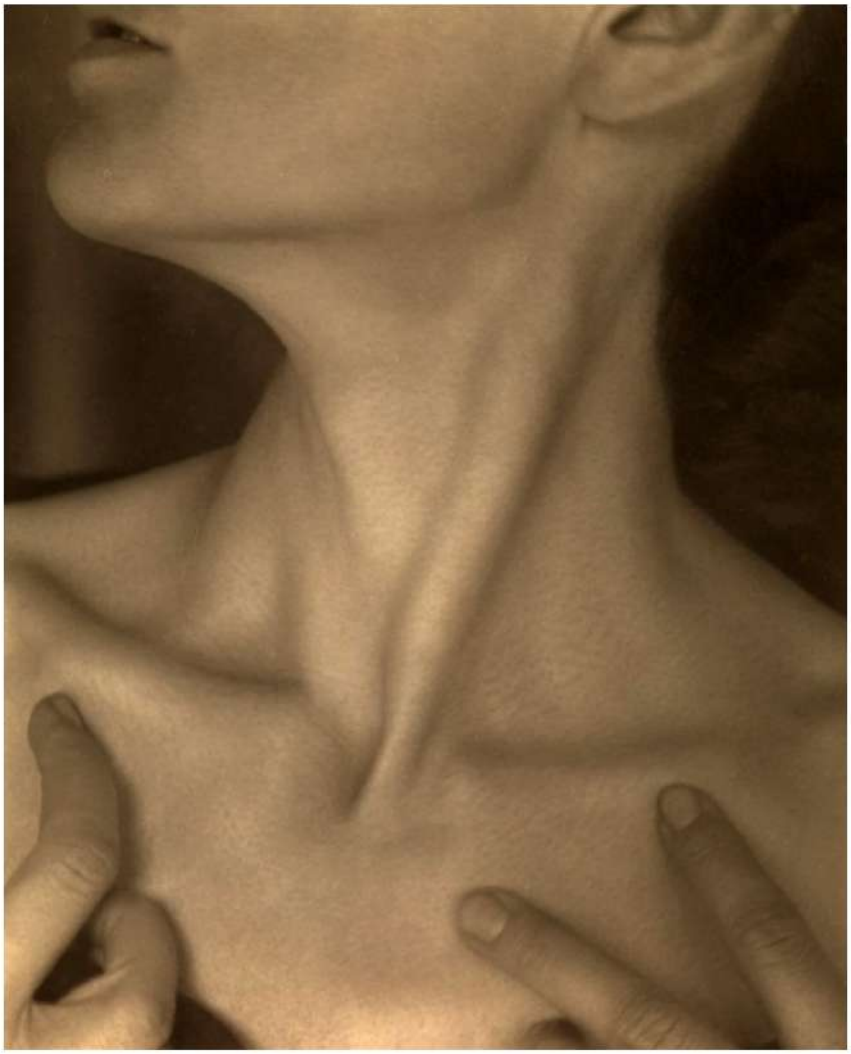
لمين بن ساعو – الجزائر صورة رقم11



عبد الوضا عناد – العراق صورة رقم12



Eadweard Muybridge 1877 صورة رقم13



Alfred Stieglitz 1919 صورة رقم14

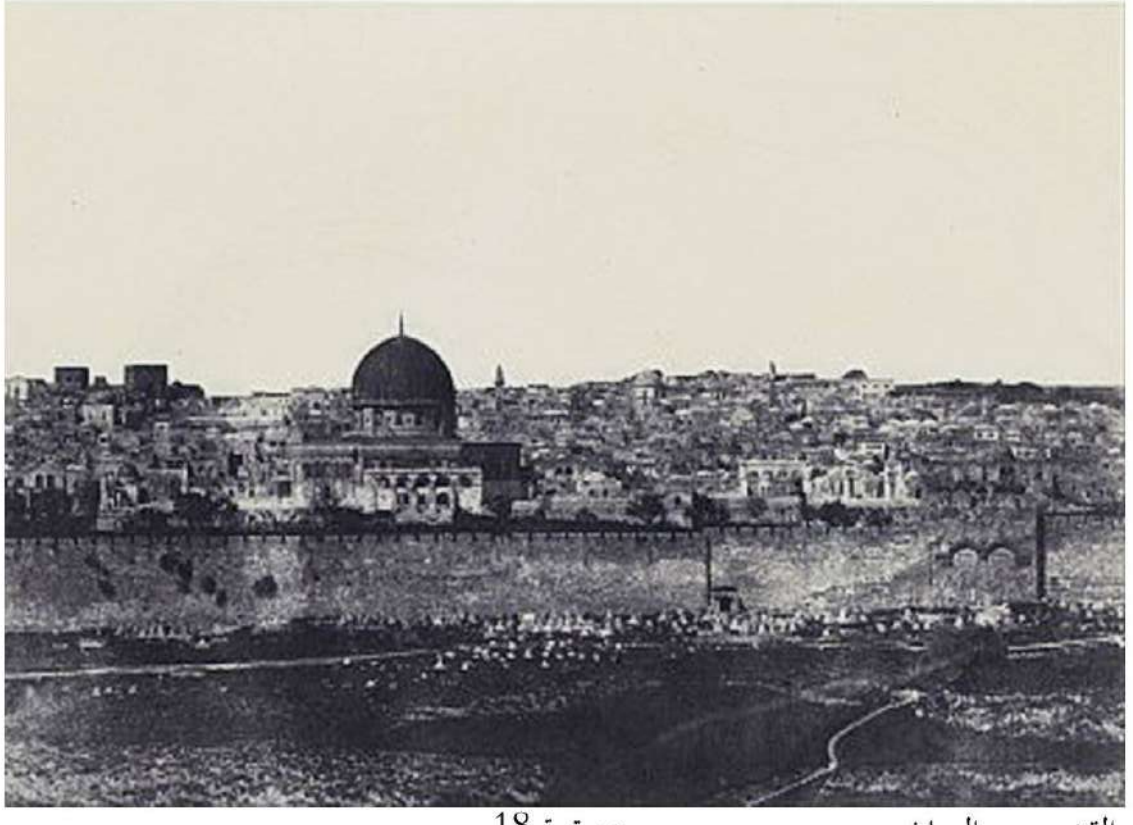
Andre Kertesz صورة رقم15

صورة رقم16

التونسية مريم بوذبالة

اليمنية بتوى المتوكل

صورة رقم17



القدس – سالومان

صورة رقم18

بيروت – بورفيس

صورة رقم 19

البطريرك المصور غلرابيديان صورة رقم20

صورة سُميت بيت يهودي صورة رقم21

صورة تذكّر بالمسيح وأمه في الناصرة .صورة رقم22

رونالد إل هيبرل –مذبحة ماي لاي الصورة رقم23

نيك آوت – أطفال النابالم الصورة رقم24

مجزرة صبرا و شاتيلا الصورة رقم25

مجزرة قانا الصورة رقم26

كينيث جلريك – أسرى عراقيون في الصحراء الصورة رقم27

كينيث جلريك – طريق الموت الصورة رقم28

كينيث جلريك – الرجل المتفحم الصورة رقم29

صورة رقم30

يوليسس جراند

لينكولن و جيفرسون

صورة رقم31

ستالين

صورة رقم32

بول هانسن – غزة صورة رقم33

لوك داليهاي – روسيا صورة رقم34

لوك داليهاي – طالبان صورة رقم35

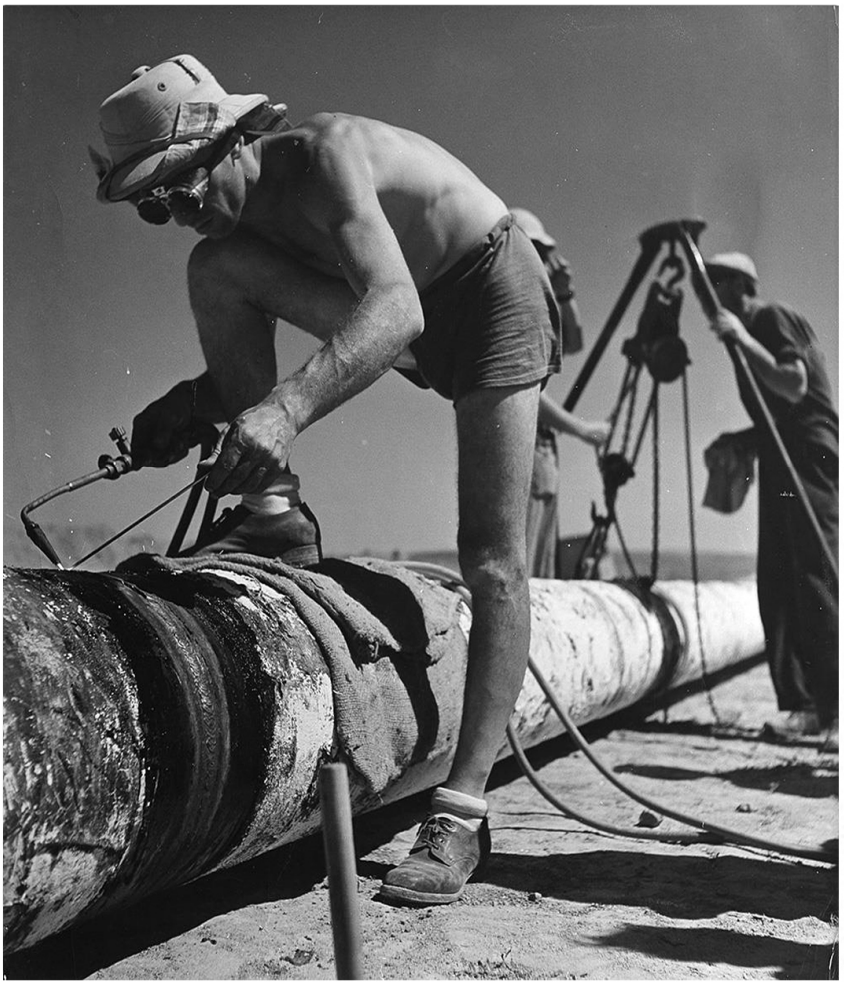
سجن أبو غريب – بغداد صورة رقم36

صورة رقم37

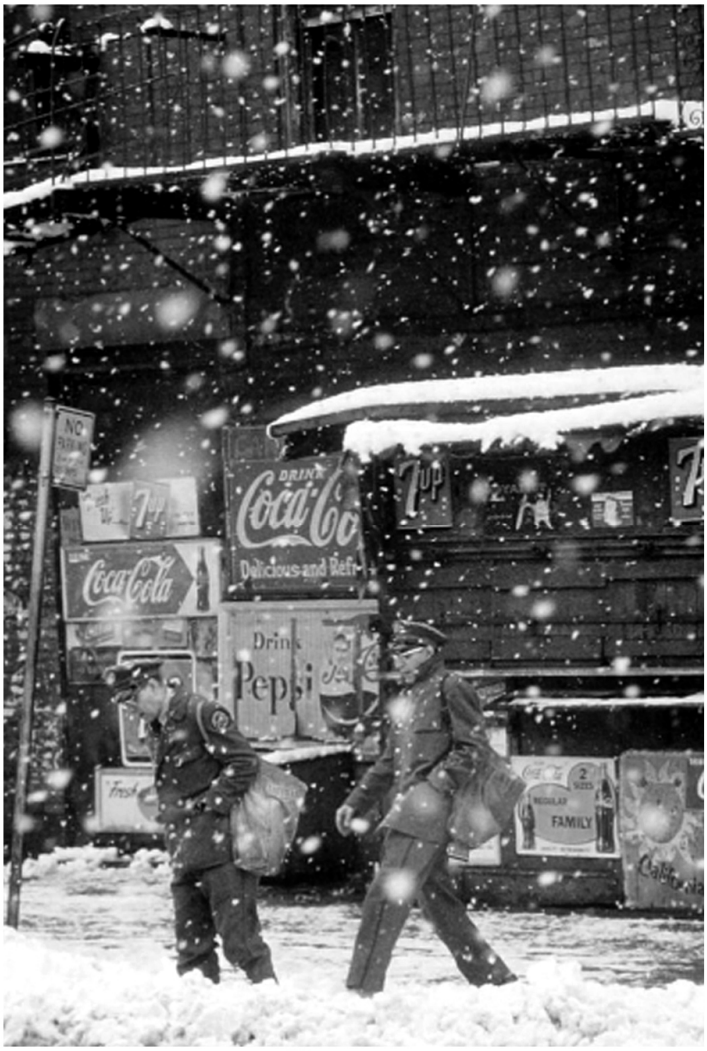
صورة رقم38

صورة رقم39

صورة رقم40

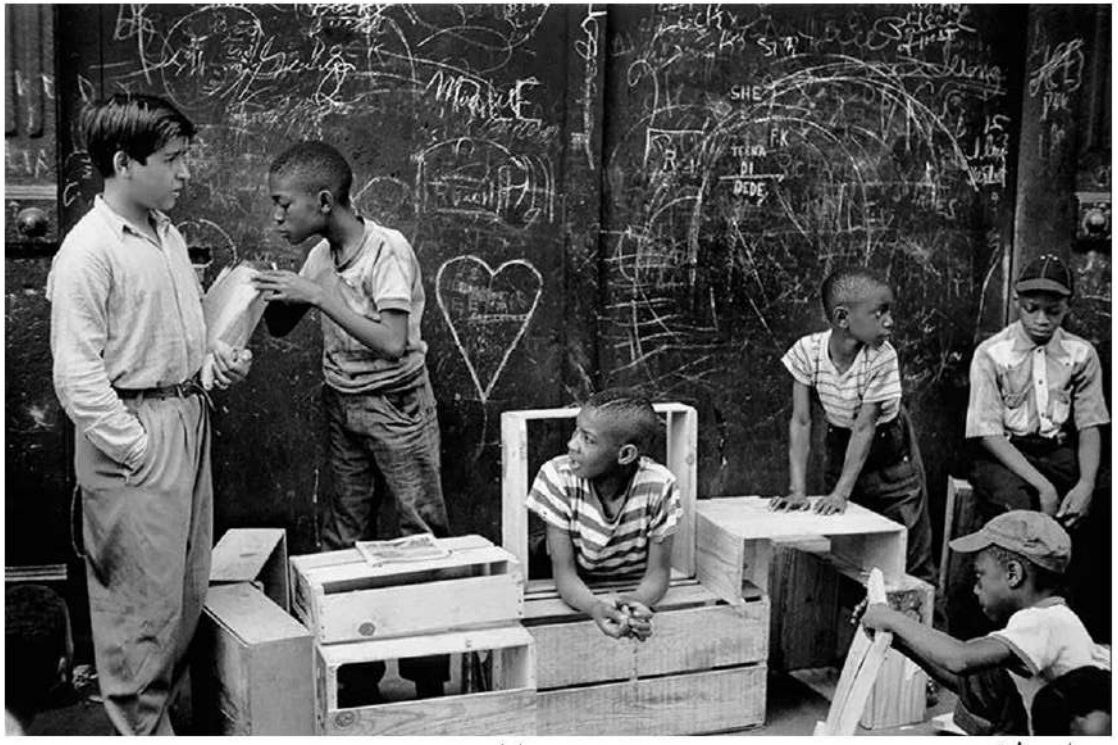


صورة رقم41



كيرتيز 1952 صورة رقم42

هنري كارتييه بريسون 1933 صورة رقم43



هيلين ليفت صورة رقم44

هيلين ليفت

صورة رقم45

سيباستياو سالغادو صورة رقم46

فهرس المحتويات

❖ حمدوني والفوتوغرافيا ..... أ. د. خالد الحمزة 7

❖ "العين" كأداة مقاومة: مبحث في "أدبيّات" ودلالة "الصورة". إياد كنعان 13

- على مـدّ البصر في الفوتوغرافيا 27

- كيف نقرأ صورة 41

- أعبُـد صـورة!؟ 57

- الفوتوغـرافـيا والـدين 57

- ولادة الفوتوغراف العربي 65

- العـُري في الفوتوغراف: من الإبداع إلى الابتذال 73

- فوتوغرافيا الحركة السوريالية 83

- لا سوريالية السوريالية 91

- وجوه أخرى للحرب 99

- الصورة الصحفية: حقيقة وتلفيق وفنّ 107

- روبرت كابا وإسرائيل 115

- الصورة / الأسطورة الزائفة 115

- تصوير الشارع: التلصّص على الحقيقة 125

- كي لا يتحوّل الواقع إلى خديعة 133

- أندريس سيرانو: الصدمة وكسر التـابـو 141

- فوتوغرافيا السحر الياباني 149
❖ ملحق الصور 159

"ولكن صالح حمدوني، هذا الثائر البصري، لم يقصُر تمرّده على حدود الإطار الفوتوغرافي؛ فحين تُغلق العدسة عينها الحديدية، تنفتح عين القلب، وتتحول الطاقة الثائرة إلى حبرٍ جارٍ على الورق.

كانت كتاباته القصيرة المنبثقة من أعماق قلقه الفلسفي، لا مجرد نصوصٍ سردية، بل كانت طلقاتٍ مدوِّيةً ضدَّ جدران الصور النمطية المسلّطة على الوجود، وتمجيداً صارخاً للتناقض الإنساني، وبحثاً متواصلاً عن بذور الجمال حتى في تربة المأساة الأكثر قسوةً وعتمةً. كانت كلماته محاولةً مستمرة لفكّ شيفرة العالم، لاستعادة البعد المقدس في التفاصيل المُهمَلة التي ينساها العابرون، لتحدّي السائد واقتراح واقع موازٍ قائم على إدراك عميق للجمال كمقاومة، وللحبِّ كفعل تحرير. وفي صميم هذه العاصفة الفكرية والعاطفية، كانت حبيبته – ذلك الميناء الهادئ في بحر صخبه الداخلي – تمثّل القطب الآخر الضروري لكيانه؛ فهي ليست مجرد رفيقة درب، بل هي الأرض الخصبة التي تُزرع فيها بذور إلهامه، والمكان الذي يجد فيه ملاذاً من ضجيج المدينة وصراخ كاميرته الداخلي، حيث يتنفس هواءً مختلفاً، هواء القبول والحوار الصامت الذي يسمح له باستكشاف أعماق جديدة في نفسه، وفي علاقته بالعالم، متحرراً للحظات من عبء الثورة ليعيد شحن روحه من ينبوع الهدوء والحبِّ الذي تمثله."

القاص والفوتوغرافي الأردني محمد الصمادي

لوحة الغلاف: الفوتوغرافي صالح حمدوني

dar_fadaat@yahoo.com
@darfadaat
فضاءات للنشر والتوزيع
ISBN: 978-9923-36-553-3
9 789923 365533