سوزان سونتاغ

حول الفوتوغراف

@ketab_n
18.11.2014

@ketab_n

ترجمة عباس المفرجي

سوزان سونتاغ

حول الفوتوغراف

@ketab_n
Follow Me

ترجمة عباس المفرجي

Twitter: @ketab_n

حول الفوتوغراف

Twitter: @ketab_n

دراسات

المؤلف: سوزان سونتاغ
عنوان الكتاب: حول الفوتوغراف
المترجم: عباس المفرجي
الناشر: دار المدى
الطبعة الأولى: ٢٠١٣

Author: Suzan Sontag
Title: On photography
Translator: Abbas AlMafrajy
P.C.: Al-Mada
First Edition: 2013

جميع الحقوق محفوظة

Copyright ©Al-Mada.

دار المدى للثقافة والنشر

بيروت - الحمراء - شارع ليون - بناية منصور - الطابق الأول -
تلفاكس: ٠٠٩٦١(١)٧٥٢٦١٧ - ٠٠٩٦١(١)٧٥٢٦١٦
www.daralmada.com Email: info@daralmada.com

سورية - دمشق ص.ب.: ٨٢٧٢ أو ٧٣٦٦ - تلفون: ٢٣٢٢٢٧٥ - ٢٣٢٢٢٧٦ - فاكس: ٢٣٢٢٢٨٩
Al Mada Publishing Company F.K.A. - Damascus - Syria
P.O. Box: 8272 or 7366. - Tel: 2322275 - 2322276 - Fax: 2322289

بغداد - أبو نواس - محلة ١٠٢ - زقاق ١٣ - بناء ١٤١
مؤسسة المدى للإعلام والثقافة والفنون
Email: almada112@yahoo.com

لا يجوز نشر أيّ جزء من هذا الكتاب أو تخزين أيّ مادة بطريقة الاسترجاع، أو نقله، على أيّ نحو، أو بأيّ طريقة سواء كانت الكترونيّة أو ميكانيكيّة، أو بالتصوير، أو بالتسجيل أو خلاف ذلك، إلّا بموافقة كتابيّة من الناشر ومُقدماً.

All rights reserved. No part of this publication may be reprocued stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means: electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise, without the prior permission in writing of the publisher.

ISBN: 978-2843062018

Twitter: @ketab_n

إلى نيكول ستيفان

Twitter: @ketab_n

Twitter: @ketab_n

كلّ الأمر بدأ بمقالة واحدة ـ حول بعض من المسائل الجمالية والأخلاقية، طرحتها كليّة وجود الصور الفوتوغرافية، لكنّي كلّما فكّرت أكثر حول ماهيّة الصور الفوتوغرافية كلما غدت أكثر تعقيداً وإيحاءً. لذا فكلّ مسألة أنتجت الأخرى، وهذه الأخرى (لذهولي) أنتجت أخرى، وهكذا ـ اطّراد من المقالات حول معنى ومسيرة الصور الفوتوغرافية ـ حتى قطعت شوطاً كافياً بحيث إنّ المناقشة التي طرحت في المقالة الأولى، والتي صارت موثّقة ومستطردة في المقالة التالية، كان يمكن أن تكون مجْملةً وموسّعةً بطريقة أكثر نظرية؛ ويمكن لها أن تتوقّف.

نُشرت المقالة للمرّة الأولى (بشكل مختلف وبحجم أقلّ) في مجلة "نيويورك ريفيو أوف بوكس"، وربما لم يقدّر لها أن تُكتَب أبداً لولا الدعم الذي قدّمه المحرّران فيها، صديقاي روبرت سيلفرز وباربرا ابستين، للهوس الذي تملّكني بالفوتوغراف. وأنا ممتنّة لهما، كما لصديقي دون إريك ليفاين لمشورته وصبره ومساعدته الكريمة.

إس إس

أيار ١٩٧٧

Twitter: @ketab_n

Twitter: @ketab_n

في كهف أفلاطون

الجنس البشري، يتلبّث على نحو عنيد في كهف أفلاطون، ما زال يجد متعة بالغة في محض صور من الحقيقة، فهذه عادته الدهرية. لكن أن يتربّى المرء على الصور الفوتوغرافية لا يشبه التعلّم من الصور الأقدم والأكثر حِرفية. مع هذا، فحولنا الكثير جداً من الصور التي تستحقّ انتباهنا. بدأ الاختراع عام ١٨٣٩، ومنذ ذلك الحين، صار كلّ شيء مصوّراً فوتوغرافياً، أو يبدو هكذا. هذا النهم المطلق للعين الفوتوغرافية يغيّر من فترات الحبس في الكهف؛ عالمنا. بتعليمنا شفرة بصرية جديدة، بدّلت الصور الفوتوغرافية ووسّعت من مفاهيمنا عمّا هو جدير بالنظر وحول حقّنا في المراقبة. إنها قواعد، وما هو أكثر أهميةً، أخلاقيات الرؤية. في النهاية، النتيجة الأكثر تعاظماً للمشروع الفوتوغرافي هي في منحنا الشعور بإمكانية استيعاب العالم كلّه في أذهاننا ـ كأنطولوجيا من الصور.

بجمع الصور الفوتوغرافية نجمع العالم. الأفلام وبرامج التلفزيون تنير الجدران، تومض، ثم تنطفئ؛ لكن مع الصور الفوتوغرافية

Twitter: @ketab_n

الساكنة، الصور هي شيء، خفيف الوزن، رخيص التكلفة، من السهل حمله، وجمعه، وخزنه. في فيلم غودار، "ليه كاربيناري" (١٩٦٣)، فلّاحان بليدان يُغريان بالانضمام الى جيش الملك، مع وعد بأنه سيكون بمقدورهما أن يغنما، ويغتصبا، ويقتلا، أو يفعلا ما شاء لهما من أشياء أخرى، وسوف يغتنيان. لكن حقيبة الغنائم التي عاد بها ميشيل- آنج وأوليس، الى زوجتيهما بعد سنوات، لم تكن تحوي سوى بطاقات مصورة، المئات منها، وهي تمثّل معالم مخازن حكومية، حيوانات، عجائب طبيعة، وسائل نقل، أعمال فنّ، وكنوزاً أخرى منوّعة من أرجاء الأرض. تحاكي نكتة غودار وعلى نحو ساخر وشديد الوضوح مع السحر الملتبس للفوتوغراف. الصور الفوتوغرافية، ربّما، هي أكثر غموضاً من كل الأشياء التي تؤلّف، وتكثّف البيئة التي نعرفها كبيئة عصرية. هي حقّاً تجربة الاستيلاء، والكاميرا هي السلاح المثالي للوعي وفي طبعه المحبّ للتملّك.

عندما نصوّر، فإننا نستولي على الشيء المصوَّر. هذا يعني، أنّنا نضع أنفسنا في علاقة معيّنة مع العالم تشبه المعرفة ـ وبالتالي السلطة. السقوط الأول السيئ الصيت في التباعد، في الوقت الحاضر، الذي يعوّد الناس على تجريد العالم في كلمات مطبوعة، يُفترض أنّه سبّب ذلك الفائض من الطاقة الفاوستية والضرر النفسي الذي نحتاجه لبناء مجتمعات عصرية، غير عضوية. لكن الطباعة تبدو شكلاً أقلّ غدراً في التطفّل على العالم، وفي تحويله إلى شيء ذهني، من الصور الفوتوغرافية التي تزوّد الناس حالياً بالكثير من المعرفة حول النظر إلى الماضي والوصول إلى الحاضر. ما هو مكتوب عن شخص أو حدث هو

Twitter: @ketab_n

في الواقع تأويل، كما هو بيانات بصرية يدوية، مثل الرسم والتصوير الزيتي. الصور الفوتوغرافية لا تبدو بيانات عن العالم أكثر من كونها قِطعاً منه، مصغّرات للواقع، يمكن لأي شخص أن يصنعها أو يكتسبها.

الصور الفوتوغرافية، التي تعبث بنظام العالم، تصبح هي نفسها مختزلة، مكبّرة، مقتطعة، مرتّشة، معدّلة، ومحتالة. إنّها تهرم، تبلى بالعلل العادية للمواد الورقية؛ تختفي؛ تغدو قيّمة، وتباع وتشترى ثمَّ يعاد إنتاجها. الصور الفوتوغرافية، التي ترزم العالم، تلوح بأنها تغري بالرزم. إنّها تُحبس في ألبومات، تؤطّر وتوضع على الطاولات، تثبّت بمسامير صغيرة على الحيطان، تطبع في شرائح، تنشرها الجرائد والمجلات؛ يرتّبها الشرطيون أبجدياً؛ تُنظّم لها المتاحفُ معارض؛ يصنّفها الناشرون في كتب.

لعقود عديدة، كانت الكتب الطريقة الناجعة الأكثر في ترتيب (وعادةً في تصغير) الصور الفوتوغرافية، وعليه ضمنت لها طول العمر، إن لم يكن الخلود ـ الصور مواد هشّة، من السهولة أن تُمزّق أو تضيع ـ وضمنت لها الشعبية الأوسع. صورة فوتوغرافية في كتاب هي، كما هو واضح، صورة عن صورة. بما أنّها، في المقام الأول، مادّة ناعمة، فإنّ الصورة لا تفقد الكثير من ميزتها الجوهرية حين يُعاد إنتاجها في كتاب، أكثر مما يفقد الرسم. مع هذا، فالكتاب ليس مقنعاً بالكامل بأن توضع فيه للتداول العام مجموعة من الصور الفوتوغرافية. التعاقب الذي يُنظَر فيه إلى الصور مطروح حسب ترتيب الصفحات، لكن لا شيء يمنع القرّاء من ترتيب مقبول أو تحديد كميّة الوقت الذي يُصرف على كل صورة. فيلم كريس ماركر، "لو كان عندي أربع جمال

Twitter: @ketab_n

"(١٩٦٩)، ينظّم على نحو رائع التأمّل في الصور الفوتوغرافية من كل صنف وموضوع، ويطرح طريقة أكثر دقة وصرامة في رزم (وتكبير) الصور الفوتوغرافية الساكنة. الترتيب والوقت المضبوط للنظر في كلّ صورة، كلاهما مفروضان؛ وهناك كسب في الوضوح البصري والأثر العاطفي. لكن الصور الفوتوغرافية المنسوخة في فيلم تكفّ عن كونها أشياء قابلة للجمع، كما هي ساكنة حين تقدّم في كتاب.

الصور الفوتوغرافية تمدّنا بالبراهين. نسمع عن شيء ما، لكنّنا في شكٍّ منه، سيبدو مبرهناً عليه حين نرى صورة له. واحدة من منافع الكاميرا أنها تسجّل المتورّطين في الجرائم. عندما بدأ هذا الاستخدام من قبل شرطة باريس في المطاردة المهلكة للكوميونيين، في حزيران ١٨٧١، أصبحت الصورة الفوتوغرافية أداة بيد الدولة العصرية في المراقبة والسيطرة على عدد سكانها المتكاثر على نحو تصاعدي. ومن فوائدها الأخرى، تسجيل الكاميرا لتبريرات. تعتبر الصورة برهاناً، لا يقبل الجدل، على أن شيئاً معيّناً حدث. قد تُحَرَّف الصورة، لكن هناك دائماً تسليم بأن شيئاً ما موجود، أو كان موجوداً، وهو يشبه ما في الصورة. مهما كانت مواطن الضعف (من خلال اللاحتراف) أو الطموحات (من خلال الفنّ) للمصوّر الفوتوغرافي الفرد، فإنّ الصورة الفوتوغرافية ـ أي صورة ـ تبدو أنّها تملك علاقة أكثر براءة، وبالتالي أكثر دقّة مع الواقع المرئي مما تملكه الأشياء الأخرى المتّسمة بالتقليد. متذوّقو فنّ الصورة السامية، أمثال ألفرد ستيغلتز وبول ستراند، الذين ألّفوا صوراً فوتوغرافية عظيمة لا تنسى عقداً بعد عقد، ما زالوا يريدون، قبل كل شيء، أن يعرضوا شيئاً ما (هناك في الخارج)، تماماً

Twitter: @ketab_n

مثل صاحب كاميرا البولارويد، الذي صوره دائماً في متناول اليد، وتمثّل شكلاً سريعاً لأخذ الملاحظات، أو مثل عاشق الكاميرا، الذي يأخذ لقطة فوتوغرافية كذكرى للحياة اليومية.

في حين أن الرسم أو الوصف النثري لم يكونا أبداً سوى ترجمة مختارة بدقة، فإنّ الصورة الفوتوغرافية يمكن أن تعامَل كشيء شفّاف مختار بدقّة. بالرغم من افتراض الصدق الذي يمنح كلّ الصور الفوتوغرافية سلطة، وتشويقاً، وإغراءً، فإنّ العمل الذي يقوم به الفوتوغرافيون ليس استثناءً نوعياً عن الصلة الغامضة المعروفة بين الفنّ والحقيقة. حتى عندما يهتمّ الفوتوغرافيون بعكس صورة الواقع، فإنّهم يظلّون أسيري القواعد الضمنية للذوق والضمير. الأعضاء الموهوبون على نحو استثنائي في المشروع الفوتوغرافي "فارم سيكيوريتي أدمينيستريشن"، في نهاية الثلاثينات (من بينهم والكر إيفانس، دورثيا لانج، بن شان، رسل لي)، كانوا يأخذون المئات من الصور الجانبية لواحد من مواضيعهم المشتركة حتى يقتنعوا بأنهم حصلوا على النظرة الصحيحة في شريط الفيلم ـ التعبير الدقيق على وجه الموضوع الذي يدعم آراءهم الشخصية حول النقص، الضوء، التركيب، الاستغلال، والهندسة. عند تقرير ما يجب أن تبدو عليه الصورة، وعند تفضيل صورة في شريط الفيلم على أخرى، يفرض الفوتوغرافيون معايير على مواضيعهم. بالرغم من أنّ هناك شيئاً منطقياً في ما تقوم به الكاميرا من القبض على الواقع فعلاً، لا مجرّد نقله، فإن الصور الفوتوغرافية هي ترجمة للعالم بقدر ما هي الرسوم والصور الزيتية. تلك المناسبات التي يكون فيها التقاط الصور، نسبياً، غير متحيز، غير مشوّش أو بلا

Twitter: @ketab_n

شخصية ولا يقلّل من شأن النزعة التعليمية للمشروع ككل. نفس هذه السلبية ـ وصفة كليّة الوجود ـ للسجل الفوتوغرافي هي "رسالة" التصوير الفوتوغرافي، وعدوانيته.

الصور التي تعالج مواضيع على الطريقة المثالية (مثل أغلب التصوير الفوتوغرافي عن الموضة والحيوانات) لا تقلّ عدوانية عن العمل الذي يتحلّى بمزيّة البساطة (مثل صور الصفّ المدرسي، الحياة الساكنة من النوع الأكثر قفراً، وصور الأشخاص المشبوهين). ثمّة عدوانية كامنة في كلّ استخدام للكاميرا. وهذا واضح في سنوات الأربعينيات والخمسينيات من القرن ١٩، العقدين الأولين المجيدين للتصوير الفوتوغرافي، كما في العقود اللاحقة، في الفترة التي أتاحت التكنولوجيا انتشاراً متصاعداً لتلك الذهنية التي كانت تنظر إلى العالم كمكان لصور فوتوغرافية محتملة. حتى بالنسبة لأساتذة قدماء، مثل ديفيد أوكتافيوس هيل وجوليا مارغريت كاميرون، اللذين استخدما الكاميرا كوسيلة للحصول على صور مرسومة، فإنّ أمر التقاط الصور كان انحرافاً هائلاً عن أهداف الرسامين. منذ بدايته، تضمّن التصوير الفوتوغرافي الإمساك بأكبر عدد ممكن من المواضيع، بينما الرسم لم يكن له أبداً مثل هذا المدى البالغ الضخامة. التصنيع اللاحق لتكنولوجيا الكاميرا حقّق وعداً ملازماً للتصوير الفوتوغرافي منذ بداياته: دمقرطة كل التجارب من خلال ترجمتها الى صور.

ذلك العصر، حيث كان التقاط الصور يستلزم تركيباً آلياً غريباً، ثقيلاً ومكلفاً ـ لعبة الذكي، والغني، والمهووس ـ يبدو بعيداً حقّاً عن عهد كاميرا الجيب الناعمة التي تُغري أي شخص بالتقاط الصور. أجهزة التصوير الأولى، التي صنعت في فرنسا وإنجلترا في بداية الأربعينيات من القرن التاسع عشر، كان هناك لتشغيلها مخترعوها والمتحمّسون

Twitter: @ketab_n

لها فقط. بما أنّه، في ذلك الحين، لم يكن ثمة مصوّرون فوتوغرافيون محترفون، لم يوجد هواة أيضاً، والتقاط الصور لم يكن له استخدام اجتماعي واضح؛ كان بلا أجر، وهذا يعني، أنّ التصوير الفوتوغرافي نال مع التصنيع حقّه كفنّ. حين أمدّ التصنيع عمل المصور الفوتوغرافي بالاستخدامات الاجتماعية، فإنّ ردود الفعل إزاء هذه الاستخدامات عزّزت من الوعي الذاتي بالفوتوغراف كفنّ.

***

حديثاً، أصبح التصوير الفوتوغرافي تقريباً واسعاً كممارسة ومتعة، مثل الجنس والرقص، الأمر الذي يعني، أنّ التصوير الفوتوغرافي، مثل أي شكل للفنّ الجماعي، لم يمَارس من قبل الناس كفنّ. فهو، في الدرجة الأولى، طقس اجتماعي، وحصانة ضدّ القلق، وأداة للقوة.

إحياء ذكرى إنجازات الأفراد الذين يُعَدّون أعضاء عائلة (بالإضافة إلى أعضاء المجموعات الأخرى)، هو الاستخدام الأكثر قدماً للتصوير الفوتوغرافي. لمدّة لا تقلّ عن القرن، أصبحت صور الزفاف جزءاً لا يتجزّأ من طقوس الزواج كتقليد فعلي متّبع. صارت أجهزة التصوير ترافق حياة العائلة. طبقاً للدراسات الاجتماعية المنجزة في فرنسا، أكثر العوائل لديها كاميرات، لكن في العوائل التي لديها أطفال فإن الاحتمال بامتلاك كاميرا على الأقل يتضاعف أكثر من تلك التي من دون أطفال. عدم أخذ صورة لأطفال امرئ ما، هو دليل على اللامبالاة الأبوية، تماماً مثل رفض صورة تخرّج أحد ما هو إلا إشارة على تمرّد صبياني.

Twitter: @ketab_n

عبْر الصور الفوتوغرافية، تسجّل كل عائلة تاريخاً صورياً لنفسها، وصندوقاً محمولاً من الصور بمثابة شاهد على ترابطها. لا تهمُّ ماهية النشاطات التي صوّرت، طالما أن الصور التُقطت وحفظت. يغدو التصوير الفوتوغرافي طقساً في حياة العائلة فقط حين يبدأ قانون العائلة، في البلدان الصناعية لأوروبا وأميركا، بالخضوع الى تحوّل جذري. لـمّا كانت تلك الوحدة المصابة برهاب الاحتجاز، العائلة المليئة بالعقد، مقطوعة من تجمّع عائلي أكبر حجماً، فإن التصوير الفوتوغرافي ظهر لإحياء الذكريات، ليصرّح ثانية، بشكل رمزي، عنا الديمومة المعرّضة للخطر والتوسّعية المختفية للحياة العائلية. تلك الآثار الطيفية، الصور الفوتوغرافية، تمدّنا بالحضور الرمزي للأقرباء المختفين. ألبوم الصور العائلية هو بشكل عام حول العائلة الواسعة ـ وغالباً، هو كل ما تبقّى منها.

حين تمنح الصور الفوتوغرافية الناس استحواذاً متخيّلاً لماض هو غير واقعي، فإنّها أيضاً تساعدهم على الاستيلاء على مكان لا يعرفونه ولا يشعرون فيه بالأمان. وبالتالي، تتطوّر الصور الفوتوغرافية بالترادف مع واحد من أكثر الأنشطة العصرية تميّزاً: السياحة. لأول مرّة في التاريخ، يسافر بانتظام عدد كبير من الناس خارج محيطهم المألوف لفترات قصيرة من الوقت.

بلا ريب، يبدو من غير الطبيعي السفر للمتعة من دون اصطحاب كاميرا. ستقدِّم الصور الفوتوغرافية برهاناً لا يقبل الجدل على أنّ الرحلة تمّ القيام بها، وأن البرنامج أُنجز، وأن التسلية تحقّقت. الصور الفوتوغرافية توثّق نتائج الاستهلاك الذي نُفّذ خارج مشهد العائلة،

Twitter: @ketab_n

والأصدقاء، والجيران. لكن الاعتماد على الكاميرا، كوسيلة تجعل ما أخبر به المرء حقيقياً، يبهت عندما يسافر الناس أكثر. التقاط الصور، يشبع نفس الحاجة إلى التكديس الكوزموبوليتاني، هنا لغنائم صور الذكريات لرحلتهم البحرية على النيل أو لرحلة الأسبوعين في الصين، مثلما يعني للمصطافين من الطبقة الوسطى الدنيا التقاط الصور لبرج إيفل أو شلالات نياغرا.

كما أن التقاط الصور هو طريقة للتصديق على تجربة، فإنّه أيضاً طريقة لرفضها ـ بتحجيم التجربة الى بحث عن المواضيع الصالحة للتصوير، وبتحويل التجربة إلى صور، ذكريات. السفر، أصبح استراتيجية لتكديس الصور الفوتوغرافية. نفس فاعلية أخذ الصور هي تسكين وتلطيف مشاعر عامة من الإرباك، من المرجَّح أنّها تتفاقم عند السفر. أغلب السيّاح يرون أنفسهم مجبرين على وضع الكاميرا بينهم وبين أي شيء مميّز يصادفونه. يلتقطون صورة، وهم غير واثقين من الاستجابات الأخرى. هذا يمنح للتجربة شكلاً: قفْ، التقطْ صورة، ثم واصل طريقك. منهج، يجذب بشكل خاص أناساً معاقين بأخلاقيات عمل لا تعرف الرحمة: الألمان، اليابانيون، الأميركان. استخدام الكاميرا، يهدّئ من القلق الذي يحسّ به المضطرّون للعمل عندما يتوقّفون عن العمل، عندما يكونون في عطلة، ويفترض منهم أن ينالوا شيئاً من التسلية. لديهم شيء يفعلونه، هو محاكاة ودِّية للعمل: يمكنهم التقاط الصور.

الناس المسلوبون من ماضيهم يبدو أنّهم يشكّلون الأغلبية بين ملتقطي الصور المتحمِّسين، في الوطن وخارجه. كلّ فرد يعيش في

Twitter: @ketab_n

مجتمع صناعي يضطرّ للتخلّي تدريجياً عن الماضي، لكن في أقطار معيّنة، مثل الولايات المتحدة واليابان، يكون الانفصال عن الماضي مثيراً للصدمة. في بداية السبعينيات، خرافة السائح الأميركي الوقح في سنوات الخمسينات والستينيات، الثري بالدولارات والبابيتية[1]، استبدلت بغموض السائح الياباني الميّال للتجمّع، المفكوك الأسر حديثاً من سجن جزيرته بمعجزة الين المفرط القيمة، والذي يكون عادةً مسلّحاً بكاميرتين، واحدة على كل ورك.

أصبح التصوير الفوتوغرافي واحداً من الوسائل الأساسية لتجريب شيء ما، ولإضفاء مظهر على المشاركة. إعلان على صفحة كاملة، يعرض مجموعة صغيرة من الناس تقف متلاصقة، ينعمون النظر في صورة فوتوغرافية، جميعهم، ما خلا . . . ، يبدون ذاهلين، مهتاجين، مضطربين. الشخص الذي يظهر عليه تعبير مختلف، يحمل كاميرا أمام عينيه؛ يبدو رابط الجأش، مبتسماً تقريباً. بينما يكون الآخرون هامدين، مشاهدين، ومن الواضح، مستنفرين، فإنّ الكاميرا حوّلت الشخص الواحد منهم إلى شيء ما فعّال، بصّاص: هو، فقط، سيد الموقف. إلام ينظر هؤلاء الناس؟ لا نعرف، وهذا لا يهمّ، إنّه حدث: شيء ما يستحقّ المشاهدة ولذلك يستحقّ التصوير. نسخة الإعلان، بحروف بيضاء تقاطع الثلث الداكن لأسفل الصورة تشبه الأخبار على آلة مبرقة كاتبة، تتضمّن ستة كلمات فقط: " . . . بر اغ . . . وودستوك . . . فينيسيا . . . سابورو . . . لندنديري . . . لايكا". آمال محطمة، وأنتيكا، وحروب

(١) البابيتية: التعلق بمُثُل الطبقة الاجتماعية الوسطى. (المورد)

Twitter: @ketab_n

استعمارية، ورياضة شتوية، كلّها متشابهة، كلها متساوية من خلال الكاميرا. التقاط الصور أحدث تاريخاً لعلاقة تبصّصية مع العالم، تساوي بين معاني كل الأحداث.

الصورة الفوتوغرافية ليست نتيجة اللقاء بين الحدث والمصوِّر الفوتوغرافي فحسب، بل إنّ التقاط الصورة هو حدث بحدّ ذاته - وحدث بحقوق مغالىً فيها - يتعارض مع الحدث، ينتهكه، أو يتجاهل ما يحدث. إحساسنا في المشكلة هو الآن مترابط بانتظام بواسطة تدخّلات الكاميرا. كلّية وجود الكاميرا توحي، على نحو مقنع، بأنّ الزمن يتألّف من أحداث مثيرة للاهتمام، أحداث جديرة بالتصوير. بالمقابل، يجعل هذا من السهل الشعور بأن أي حدث، في سبيله للوقوع فجأة، ومهما كانت سمته الافتراضية، وجب أن يتاح له تكملة نفسه ـ كي يمكن لشيء آخر أن يُجلب الى العالم، وهو الصورة الفوتوغرافية. بعد أن ينتهي الحدث، تبقى الصورة موجودة، تنعم على الحدث بنوع من الخلود (والأهمية)، وإلّا لن تكون أبداً مصدراً للمتعة. بينما الناس الحقيقيون، هناك، يقتل بعضهم الآخر، أو يقتلون الناس الحقيقيين الآخرين، يظل المصور الفوتوغرافي قابعاً وراء كاميرته، خالقاً عنصراً صغيراً جداً من عالم آخر: عالم الصور، الذي سيعيش بعدنا جميعاً زمناً أطول.

التصوير الفوتوغرافي، هو في الجوهر فعل اللاتدخّل. جزء من رعب الضربات غير المتوقعة التي لا تنسى للصحافة المصوّرة المعاصرة، مثل صورة راهب بوذي فيتنامي يمدّ يديه ليتناول صفيحة كازولين، وصورة رجل عصابات بنغالي وهو يطعن بحربة رجلاً متعاوناً مكتوف الأيدي، يأتي من الوعي بأنّ المصوّر، في الأوضاع التي كان يتحتّم

Twitter: @ketab_n

عليه فيها الاختيار بين الحياة أو الصورة الفوتوغرافية، اختار الصورة. الشخص الذي يتدخّل لا يمكنه التسجيل؛ الشخص الذي يسجّل لا يمكنه التدخّل. الفيلم العظيم لدزيغا فيرتوف، "رجل مع كاميرا سينمائية" (١٩٢٩)، يقدّم صورة مثالية عن الفوتوغرافي كشخص في حركة دائمة، شخص يتحرّك عبْر بانوراما من أحداث يائسة، برشاقة وسرعة بحيث لن يكون هناك أي مجال للتدخّل. فيلم هتشكوك "النافذة الخلفية" (١٩٥٤)، يقدّم صورة متكاملة: الفوتوغرافي، الذي يلعب دوره جيمس ستيوارت، له علاقة مكثّفة مع حدث واحد بالتحديد، من خلال كاميرته، لأن ساقه كسرت وصار مقيّداً إلى كرسي متحرّك؛ شلله المؤقّت يمنعه من التصرّف حيال ما يراه، الأمر الذي يجعل من التقاط الصور أكثر أهمية. إنّ استخدام الكاميرا، حتى لو تعارض مع التدخّل بالمعنى المادي، يبقى شكلاً من أشكال المشاركة. وبالرغم من أنّ الكاميرا هي محطة مراقبة، فإنّ فعل التصوير هو أكثر من مراقبة سلبية. مثل التبصّصية الجنسية، إنّه طريقة تشجّع أي شيء يحدث، على الأقل ضمنياً وعلى الأغلب صراحةً، على الاستمرار بالحدوث. التقاط الصور، يعني الاهتمام في الأشياء كما هي، في الحالات التي تبقى فيها غير متغيّرة (على الأقل، بقدر ما يستغرق الأمر في التقاط صورة "جيدة")، ويعني التواطؤ مع أي شيء يجعل موضوعاً ما جديراً بالاهتمام، جديراً بالتصوير ـ بما في ذلك آلام شخص آخر وشقاؤه، عندما يكون ذلك ملفتاً.

***

"كنت دائماً أرى في فعل التصوير الفوتوغرافي شيئاً من البذاءة ـ هذه هي واحدة من الأشياء التي أفضّلها فيه". كتبت دايان

Twitter: @ketab_n

آربوس، "وعندما مارست التصوير أوّل مرّة، أحسست بأنّي شاذّة جداً". كون المرء مصوّراً فوتوغرافياً يمكن أن يُنظر إليه كشخص بذيء ـ إذا استخدمنا كلمة آربوس الشائعة ـ لو سعى وراء مواضيع قذرة، محظورة، هامشية. لكن من الصعب العثور على المواضيع البذيئة هذه الأيام. وما هو بالضبط الجانب الشاذّ في التقاط الصور؟ إذا كان لدى الفوتوغرافيين أحياناً خيالات جنسية حين يقفون وراء الكاميرا، فإن الشذوذ ربما يكمن في واقع أنّ هذه الخيالات مقبولة وغير ملائمة معاً. في فيلم "بلوآب" (١٩٦٦)، لدى أنتونيوني مصوّر موضة يحوم متلوياً حول جسد فيروشكا مع طقطقة كاميرته. بذاءة، حقاً! في الواقع، إنّ استخدام الكاميرا ليس الطريقة المثلى للتقرّب جنسياً من شخص ما. بين الفوتوغرافي وموضوعه، يجب أن تكون ثمّة مسافة. الكاميرا، لا تغتصب، ولا حتى تتملّك، بالرغم من أنّها قد تتجرّأ، تتطفّل، تنتهك، تربك، تستغلّ، وبتعبير مجازي للغاية: تغتال ـ كل تلك الأفعال، بخلاف الإجبار والإكراه الجنسي، التي يمكن أن تُدار عن بعد مع شيء من الانفصال.

ثمّة خيال جنسي أكثر قوّة في الفيلم المدهش "بيبنغ توم" (١٩٦٠)، لمايكل باول، الذي لا يدور حول بيبنغ توم، بل حول رجل عُصابي يقتل النساء بسلاح مخفي في كاميرته، عندما يقوم بتصويرهنّ. ولا مرّة لمس هذا الرجل موضوعه. إنّه لم يشته أجسادهن؛ كان يرغب أن يكنّ مجسّدات بشكل صور مؤفلمة ـ صور تعرضهنّ وهنّ يجربنّ موتهنّ الخاص ـ يعرضها على شاشة في بيته من أجل متعته الشخصية. يفترض الفيلم وجود صلات بين العجز الجنسي والعدوانية، بين النظرة الاحترافية والوحشية، التي تثير الخيال المركزي المرتبط بالكاميرا. الكاميرا كقضيب، هي، على الأكثر، شكل مختلف

Twitter: @ketab_n

واهٍ للاستعارة التي لا مفرّ منها، يستخدمها الجميع بلا وعي. مهما كان إدراكنا ضبابياً عن هذا الخيال، فهو محدّد من دون حدّة ذهن متى ما تحدّثنا عن "حشو" و"تصويب" كاميرا، وعن "إطلاق" فيلم.

الكاميرات العتيقة الطراز، كانت أكثر خراقة وأكثر صعوبة بإعادة حشوها من بنادق الموسكيت بيس. أما الكاميرات العصرية، فتحاول أن تكون بندقية رشّاشة. واحد من الإعلانات ينصّ:

"ياشيكا إلكترو ـ ٣٥ جي تي، هي كاميرا عصر الفضاء التي ستحبّها عائلتك. التقط صوراً جميلة نهاراً وليلاً. أوتوماتيكية، من دون تعقيد. فقط، صوّب، عدّل البؤرة ثم صوّر. عقل كومبيوتر الجي تي ومصراع الكاميرا الإلكتروني سيتولّيان الباقي".

مثل مركبة حربية، تباع الكاميرا كسلاح مغيّر، الواحدة منها أوتوماتيكية قدر الإمكان، جاهزة للانطلاق. الذوق العام، يتوقّع تكنولوجيا سهلة، غير مرئية. والصناعيون يؤكّدون لزبائنهم أنّ التقاط الصور لا يتطلّب مهارة أو معرفة خبير، وبأن الآلة هي كلّيّة المعرفة، وتستجيب لأقلّ جهد. إنّها بسيطة مثل إدارة مفتاح محرك سيارة أو الضغط على زناد بندقية.

مثل البنادق والعربات، الكاميرات هي آلات ـ خيال، استخدامها إدماني. مع هذا، وبالرغم من غلوّ لغة الإعلانات، فإنّها ليست فتّاكة. الغلوّ الذي تعرض به السيارات للبيع، كما البنادق، فيه على الأقلّ الكثير من الحقيقة: عدا في زمن الحرب، تقتل السيارات بشراً أكثر مما تقتل البنادق. الكاميرا – البندقية لا تقتل، إذاً، الاستعارة المشؤومة تلوح

Twitter: @ketab_n

أشبه بخداع مخيّلة المرء بحيازته بندقية، سكّين، أو أداة بين فخذيه. مع ذلك، ثمّة شيء من الضراوة في التقاط صورة. تصوير الناس، هو الاعتداء عليهم، هو أن نراهم كما لم يروا أنفسهم أبداً، أن نمتلك معرفة عنهم لا يمكنهم أن يمتلكوها أبداً؛ إنّه يحوّل الناس إلى أشياء يمكن الاستحواذ عليها رمزياً. تماماً مثلما تحاكي الكاميرا البندقية، فإنّ تصوير الناس هو قتل متحاكٍ قتل مريح، ملائم لزمن حزين، مرعب.

في النهاية، قد يتعلّم الناس التحرّر من عدوانيتهم، أكثر مع الكاميرا وأقلّ مع البنادق، والثمن هو عالم مترع بالصور. واحدة من الحالات التي تحوّل فيها الناس من شريط الرصاص الى شريط الفيلم هي رحلات الصيد الفوتوغرافية في شرق أفريقيا. فالصيادون يحملون كاميرات هاسيبلاد بدلاً من بنادق ونتشستر، وبدلاً من النظر عبْر منظار مقرّب لتصويب بندقية، فإنّهم ينظرون عبْر فتحة كاميرا لتأطير كادر الصورة. في لندن نهاية القرن، تشكّى ساموبل بتلر من (أنّ هناك مصوّراً فوتوغرافياً في كل أجمة، يحوم مثل أسد هائج يبحث عن فريسة). الفوتوغرافي، هو الآن متّهم بأنّه حيوان حقيقي، محاصر ومن النادر جدّاً قتله. البنادق، مُسخت الى كاميرات في هذه الكوميديا الجادّة - رحلة الصيد البيئية-لأنّ الطبيعة توقّفت عن أن تكون ما كانت عليه دائماً ـ ما كان البشر بحاجة إلى الحماية منها. الآن، الطبيعة ـ الداجنة، المهدّدة، الفانية ـ هي التي تحتاج الحماية من البشر. حين ينتابنا الخوف، نطلق الرصاص، لكن حين ينتابنا الحنين، نطلق الصور.

إنّه زمن الحنين، الآن، والصور الفوتوغرافية تحرّضنا بعزم على الحنين. التصوير الفوتوغرافي هو فنّ رثائي، فنّ زمن الانحطاط،

Twitter: @ketab_n

وأغلب المواضيع الفوتوغرافية، من خلال مزيّة أن تكون مصوّرة فقط، هي على صلة بالرثاء. موضوع ما قبيح أو شاذّ قد يكون مؤثّراً، لأنّه استرعى انتباه الفوتوغرافي. ويمكن لموضوع جميل أن يكون مادة لإثارة مشاعر الكآبة، لأنّه بلغ الهرم أو أفسد أو لم يعد موجوداً. كلّ الصور الفوتوغرافية هي memento mori [٢]. التقاط صورة هو مساهمة في فناء شخص (أو شيء) آخر، في سرعة تأثّره، في قابليته للتحوّل. بالاختيار الدقيق لهذه اللحظة وتجميدها، فإنّ كلّ الصور تشهد على الذوبان الذي لا يلين للزمن.

بدأت الكاميرات بنسخ العالم في تلك اللحظة التي أخذ فيها المشهد البشري ينحطّ بدرجة مذهلة نحو التغيير: بينما عدد لا يحصى من أشكال الحياة البيولوجية والاجتماعية عرضة للتدمير في فترة وجيزة من الزمن، فإنّ هناك وسيلة في متناول اليد لتسجيل ما يختفي. باريس آتغيه وباسيه، المركّبة على نحو معقّد، اختفى أغلبها. مثل الأقارب والأصدقاء الميّتين الذين حُفظوا في ألبوم العائلة، والذين يطهّر وجودهم في الصور بعضاً من الشوق والندامة اللذين سبّبهما غيابهم، كذلك هي صور المناطق، التي صارت مشوّهة الآن وقاحلة، تموّن علاقتنا الجيبية مع الماضي.

الصورة الفوتوغرافية هي حضور زائف ورمز للغياب معاً. مثل نار موقد في غرفة، إنّ الصور ـ خاصّة تلك التي تمثّل ناساً بعيدين أو منظراً طبيعياً بعيداً ومدناً بعيدة، وماضياً مندثراً ـ هي باعث على

---

(٢) باللغة اللاتينية، كناية عن شيء يحفظ للتذكير بحتمية الموت، مثل جمجمة إنسان.

Twitter: @ketab_n

أحلام اليقظة. الإحساس بالشيء بعيد المنال، الذي يمكن أن يستحضر في الصور الفوتوغرافية، يتغذّى على نحو مباشر بالمشاعر الإيروتيكية لأولئك الذين تتعزّز رغبتهم بالبعد. صورة العشيق، مخبّأة في محفظة امرأة متزوجة، بوستر لصورة نجم من نجوم الروك، معلّق فوق سرير مراهقة، زرّ صورة المرشح الانتخابي، مثبّت على عروة سترة مصوّت، صور أطفال سائق سيارة الأجرة، معلّقة بمشبك على حافّة زجاج السيّارة الأمامي، كلّ هذه الاستخدامات الطلسمية للصور الفوتوغرافية تعبّر عن عاطفة مفرطة وسحرية ضمنية معاً؛ إنّها محاولات الاتصال بالواقع أو التظاهر به.

***

يمكن للصورة الفوتوغرافية أن تحرّض الرغبة بأكثر الطرق مباشرة ونفعية، كما حين يجمع شخص ما صوراً لأمثلة مجهولة من نساء مثيرات كأداة مساعدة على الاستمناء. المسألة أكثر تعقيداً حين تستخدم الصور لتشجيع الدوافع الأخلاقية. الرغبة ليس لها تاريخ، أو على الأصحّ، إنّها مجرّبة في كل ظرف كشيء فوري. إنها محرّكة بواسطة النموذج البدئي، وهي، بهذا المعنى، تجريدية. أما المشاعر الأخلاقية، فهي مطمورة في تاريخ، شخوصه واقعيون، وأوضاعه دائماً محدّدة. وبالتالي، القواعد المعاكسة تقريباً ما تزال صائبة في استخدام الصورة الفوتوغرافية لإيقاظ الرغبة ولإيقاظ الوعي. الصور التي تحرّك الوعي مرتبطة دائماً بوضع تاريخي معيّن. كلّما كانت أكثر عمومية، كلّما قلّ احتمال كونها مؤثّرة.

صورة فوتوغرافية تقدّم معلومات لا تقبل الشكّ عن منطقة من

Twitter: @ketab_n

المآسي، لا يمكنها أن تخدش الرأي العام ما لم يكن هناك سياق ملائم من الإحساس والموقف. الفوتوغرافي ماثيو برادي وزملاؤه الذين لفتوا الانتباه إلى رعب ميادين القتال، لم يجعلوا الناس أقلّ حماسة في مواصلة الحرب الأهلية الأميركية. صور السجناء العراة، الشبيهين بالهياكل العظمية، المحتجزين في أندرسونفيل هيّج الرأي العام الشمالي ضدّ الجنوب.

(لا بدّ أن تأثير صور أندرسونفيل يرجع جزئياً إلى بدعة ظهور الصور الفوتوغرافية في ذلك الوقت). الوعي السياسي الذي بلغه العديد من الأميركان في سنوات الستينيات، أتاح لهم، بعد مشاهدة صور دورثيا لانج التي التقطت في نيسي على الوست كوست التي تحوّلت الى مخيمات اعتقال، التعرّف على مواضيع الصور كما هي عليه ـ جريمة ارتكبتها الحكومة ضدّ مجموعة كبيرة من المواطنين الأميركيين. قلّة من الناس الذين رأوا هذه الصور، في الأربعينيات، كان لهم ردّ فعل واضح جداً؛ إجماع ما بعد الحرب حجب وجود رأي معارض مثل هذا. لا يمكن للصور أن تخلق وضعاً أخلاقياً، لكن بوسعها أن تحفّز على إنشاء مثل هذا الوضع ويمكنها أن تساعد على بناء وضع ناشئ.

يمكن للصور الفوتوغرافية أن تبقى في الذاكرة أكثر من الصور المتحرّكة، لأنها شريحة منتظمة من الزمن، وليست فيضاً. التلفزيون هو تيار من صور أقلّ انتقائية، كلّ واحدة منها تلغي سابقتها. كلّ صورة فوتوغرافية ساكنة هي لحظة متميّزة، تحولت الى شيء بسيط، بوسع المرء حفظها والنظر إليها ثانية. صور، مثل تلك التي تصدّرت

Twitter: @ketab_n

الصفحات الأولى في معظم الصحف في العالم في عام ١٩٧٢ ـ صورة طفلة فيتنامية عارية مرشوشة للتوّ بنار قذائف النابالم الأميركية، تركض على شارع رئيسي باتجاه الكاميرا، ويداها مفتوحتان، تصرخ من الألم؛ من المحتمل أن يكون لها مفعول في تصاعد الرأي العام ضدّ الحرب أكثر من مئة ساعة متلفزة من أعمال وحشية.

يودّ المرء أن يتخيّل أنّ الشعب الأميركي ما كان ليبدي اتفاقاً تامّاً على قبوله الحرب الكورية لو جُوبه ببراهين فوتوغرافية على تدمير كوريا، تدميراً بيئياً وبشرياً، حتى أكثر شمولاً، في بعض النواحي، من ذلك التدمير الذي تعرضت له فيتنام بعد عقد من السنين في ما بعد. لكنّ هذا الافتراض سطحي. فالشعب لم يرَ مثل تلك الصور، لأنّه، أيديولوجياً، لم يكن هناك مجال لها. لم يأتِ أحد بصور للحياة اليومية في بيونغ يانغ، ليظهر بأن للعدو وجهاً بشرياً، كما فعل فيلكس غرين ومارك ريبو، حين جلبا معهما صوراً من هانوي. كان الأميركيون قد حصلوا على صور معاناة الفيتناميين (كان العديد منها من مصادر عسكرية، وكانت ملتقطة لاستخدامها لغاية مختلفة تماماً) لأنّ الصحفيين شعروا بأنّ جهودهم مدعومة للحصول على تلك الصور، فالحدث كان معرّفاً من قبل عدد كبير من الناس كحرب وحشية استعمارية. أما الحرب الكورية، فكان يُنظر إليها بشكل مغاير ـ كجزء من الكفاح العادل للعالم الحرّ ضدّ الاتحاد السوفييتي والصين ـ وبسبب تلك الميزة، كانت صور الوحشية اللامحدودة للنيران الأميركية لا تعدُّ مهمة.

بالرغم من أنّ حدثاً ما قد يبلغ، حرفياً، معنى أن يكون شيئاً يستحقّ التصوير، فإنّ الأيديولوجيا (بأوسع معاني الكلمة) هي التي تحدّد ما يشكّل الحدث. لا يمكن أن يكون هناك برهان، فوتوغرافي

Twitter: @ketab_n

أو غيره، ما لم يكن الحدث نفسه معرّفاً أو موصوفاً. كما لا يمكن أبداً لحدث أن يكون مبنياً ـ أو من الأفضل القول، معرّفاً ـ على براهين فوتوغرافية، إذ إنّ إسهام التصوير الفوتوغرافي يتبع دائماً تعريف الحدث. ما يؤشّر إلى إمكانية كون حدث ما مؤثّراً معنوياً من خلال التصوير الفوتوغرافي هو وجود وعي سياسي مهم.

من دون السياسة، من المحتمل أن تكون صور المذابح في التاريخ، ببساطة، غير واقعية أو ضربة عاطفية مثبطة.

طبيعة المشاعر، بما فيها الغضب الأخلاقي، التي يستطيع الناس تجميعها كردّ فعل على الصور الفوتوغرافية للمقموع، المستغلّ، الجائع، والمذبوح تعتمد أيضاً على درجة اعتيادهم على هذه الصور. صور دون ماكّولين للبيافرين الهزيلين، في نيجيريا، في بداية السبعينيات، كان لها تأثير أقلّ في بعض الناس من صور ورنر بيشوف لضحايا المجاعة في الهند، في بداية الخمسينات، لأنّ هذه الصور غدت عادية. ولا بدَّ أنّ صور عوائل الطوارق، المعرّضين للموت جوعاً، التي ظهرت في المجلات في كلّ مكان عام ١٩٧٣، بدت للعديد من الناس لقطات لا تحتمل لمعرض صار مألوفاً من الوحشية.

الصور الفوتوغرافية، تصدم إلى حدّ بعيد حين تعرض شيئاً جديداً. لسوء الحظ، الثمن آخذ بالتصاعد ـ جزئياً من خلال التكاثر الحاد لمثل صور الرعب هذه. اللقاء الأول لهذا الاختراع الفوتوغرافي للرعب المتناهي هو نوع من الوحي، وحي عصري على نحو بدئي: عيد غطاس بوجهه السلبي. بالنسبة لي، كانت صور بيرجن – بيلسن

Twitter: @ketab_n

وداشاو هي التي صادفتها أول مرّة في متجر لبيع الكتب في سانتا مونيكا في تموز ١٩٤٥. لا شيء رأيته من قبل ـ في صور أو في حياة واقعية ـ أثر فيّ بعمق، وبحدة، وبشكل فوري، مثلما فعلت هذه الصور. حقاً، يبدو لي الأمر مقنعاً حين أقسّم حياتي الى مرحلتين: قبل أن أرى هذه الصور (كنت في الثانية عشرة) وبعدها، بالرغم من أن الأمر استغرق مني عدة سنوات قبل أن أفهم كلياً عما كانت تدور. ما هو النفع الذي جاءني من رؤية هذه الصور؟ كانت مجرد صور لحدث بالكاد سمعت عنه ويمكن أن لا يكون له أي تأثير فيّ، عن معاناة بوسعي تخيلها بصعوبة وليس بوسعي أن أفعل أي شيء للتخفيف منها. حين شاهدت تلك الصور، شيء ما في داخلي تحطّم. ثمة حدود طاولها الإدراك، ليست فقط حدود الرعب؛ شعرت بأني، وعلى نحو محتوم، حزينة، مجروحة، لكن جزء من مشاعري بدأ يضيق، شيء ما مات، شيء ما لا يكف عن الصراخ.

المعاناة شيء؛ الشيء الآخر هو العيش مع صور عن المعاناة، التي لا تؤدي بالضرورة الى نخس الضمير والتحريض على التعاطف، بل يمكن أن تفسدهما أيضا. ما أن يرى المرء مثل هذه الصور، حتى يبدأ في طريق رؤية الكثير منها ـ ورؤية الكثير تشل، تخدّر. حدث ما، معروف من خلال الصور، يصبح بلا ريب واقعياً، أكثر مما كان عليه لو لم يُشاهد أبداً في صور فوتوغرافية. لنتذكر الحرب الفيتنامية، (وفي مثال معاكس، لنتذكر أرخبيل الغولاغ، الذي لا نملك صوراً عنه)، لكن بعد العرض المكرّر للصور، فإنها تصبح أيضاً أقلّ واقعية.

نفس المبدأ يجري على الشرّ، كما على التصوير الفوتوغرافي.

Twitter: @ketab_n

صدمة الوحشية المصورة فوتوغرافياً تزول تدريجياً بتكرار الرؤية، مثلما تزول تماماً المفاجأة والانشداه اللذان يحسّ بهما المرء حين يرى أول مرّة فيلماً إباحياً، بعد أن يرى بضعة أفلام أكثر. الشعور بالمحظور الذي يجعلنا ناقمين وحزانى، ليس أقوى من الشعور بالمحظور الذي ينظّم تعريف ما هو فاحش. وكلاهما تمّت تجربته، إلى حدٍّ بعيد، في السنوات الحديثة. البيانِ المصوّر الواسع للشقاء والظلم في كلّ أرجاء العالم منح كلَّ شخص أُلفة معينة مع الوحشية، جاعلاً من الرهيب أمراً اعتيادياً ـ جعله يظهر مألوفاً، بعيداً، حتمياً "إنها مجرد صور". في ذلك الوقت، وقت ظهور الصور الأولى لمعسكرات الاعتقال النازية لم يكن هناك ما هو عادي حول الصور. بعد ثلاثين عاماً، ربما وصل الأمر الى نقطة التشبّع. في هذه العقود الأخيرة، قام التصوير الفوتوغرافي "المعنيّ" بتخدير الضمير بنفس القدر الذي فعله بإيقاظه.

المحتوى الأخلاقي للصور الفوتوغرافية هش، مع استثناء محتمل لتلك الصور من الرعب، مثل صور المعسكرات النازية، التي أحرزت مكانة المرجع الأخلاقي، أغلب الصور لم تحافظ على شحنتها العاطفية. صور عام ١٩٠٠، التي أثارت العواطف في ذلك الحين، بسبب موضوعاتها، قد تكون اليوم أكثر تأثيراً فينا بسبب أنّها صور التُقطت في عام ١٩٠٠. الصفات الاستثنائية ومعاني الصور الفوتوغرافية تنزع إلى أن تكون مستوعَبة في الرثاء المعمّم للزمن الماضي. يبدو البعد الجمالي مشكّلاً من تجربة النظر إلى الصور الفوتوغرافية، إن لم يكن في نفس اللحظة فبالتأكيد مع مرور الزمن. في النهاية، يضع الزمن أغلب الصور الفوتوغرافية، حتّى تلك غير البارعة جداً، في مرتبة الفنّ.

***

Twitter: @ketab_n

التصنيع في التصوير الفوتوغرافي أتاح انهماكه السريع بطرق منطقية ـ هذا يعني، بيروقراطية ـ في إدارة المجتمع. لم يعد الفوتوغراف صور لهو، بل أصبح جزءاً من اللوازم العامة للبيئة ـ وسيلة اختبار وبرهان لطريق مختزل للواقع الذي يُعَدّ واقعياً. كانت الصور الفوتوغرافية مهيّأة لخدمة القوانين المهمّة للسيطرة، في العائلة والشرطة على نحو بارز، وكأشياء رمزية وأجزاء من المعلومات. وبالتالي، في الفهرسة البيروقراطية للعالم. العديد من الوثائق المهمّة ليست صالحة ما لم يكن لها، وملحقاً بها، صورة فوتوغرافية؛ رمزٌ لوجه المواطن.

الرؤية "الواقعية" للعالم، المتساوقة مع البيروقراطية تعيد تعريف المعرفة كتقنيات ومعلومات. للصور الفوتوغرافية قيمة لأنّها تقدّم المعلومات. إنّها تخبرنا عمّا يجري، إنّها تقوم بعملية جرد. قيمتها لا تثمّن عند الجواسيس، والأرصاد، والمحققين في أسباب الوفيات المشتبه بها، الآثاريين، ومحترفي معلومات الآخرين. لكن في الأوضاع التي يستخدم فيها معظم الناس الصور الفوتوغرافية، فإنّ قيمتها كمعلومات هي بنفس درجة قيمتها كشيء متخيّل. المعلومات التي يمكن أن تقدّمها الصور تبدأ بأن تصبح مهمّة جداً في تلك اللحظة من التاريخ الثقافي عندما يعتقد كل فرد بأنّ له الحق في شيء يُدعى الأخبار. كان يُنظر إلى الصور الفوتوغرافية كوسيلة لتقديم المعلومات إلى الناس الذين لا يلجأون بسهولة الى القراءة. ما زالت الديلي نيوز تسمّي نفسها "صحيفة نيويورك المصوّرة"، لتضفي على نفسها هويّة شعبية. في الكفّة المعاكسة، اللوموند، الصحيفة المصمّمة لقرّاء أذكياء، واسعي المعرفة، لا تنشر صوراً أبداً. الافتراض هو، لمثل هؤلاء القرّاء لا تفعل الصور سوى توضيح التحليل المتضمّن في مقالة.

Twitter: @ketab_n

معنى جديد لمفهوم المعلومات، بُني حول الصورة الفوتوغرافية. الصورة هي شريحة من المكان كما الزمان. في عالم تحكمه الصورة الفوتوغرافية، تبدو كلّ الحدود (الأطر) كيفية. يمكن لأي شيء أن يكون منفصلاً عن - يمكن أن يكون غير مترابط مع - أي شيء آخر. كلّ هذا، ضروري لتأطير الموضوع على نحو مختلف. (وبشكل معاكس، يمكن لأيّ شيء أن يكون قريباً من أيّ شيء آخر). التصوير الفوتوغرافي يحفّز على رؤية اسمانية[٣] للواقع الاجتماعي حين يتألّف من وحدات صغيرة من عدد لا متناهٍ ظاهراً ـ كما هو عدد الصور، التي يمكن أن تُلتقط لأيّ شيء، غير محدود. من خلال الصور، يصبح العالم سلسلة من ذرات لا ترتبط بصلة، مستقلة؛ وتاريخ، وماضٍ، وحاضر، وموقع حكايات و faits divers[٤]. الكاميرا تجعل من الواقع شديد الصغر، سهل القياد، وعويصاً. إنّها رؤية للعالم الذي ينكر الرابطية، الاستمرارية، لكنّه يضفي على كلّ لحظة سمة الغموض. أيُّ صورة فوتوغرافية لها معانٍ متعدّدة. حقّاً، إنّ رؤية شيء ما في شكل صورة هو لقاء غير متوقّع مع شيء كامن من السحر. الحكمة النهائية للصور هي القول: "ثمّة سطح. والآن فكّر ـ أو بالأحرى اشعرْ، احزرْ ـ ماذا يقع تحته؟ ماذا يجب أن يكون الواقع عليه لو بدا على هذه الطريقة"؟ الصورة الفوتوغرافية، التي لا يمكنها تفسير نفسها، هي اكتشاف لا ينضب للاستدلال، للتأمّل، وللخيال.

---

(٣) صفة المذهب الفلسفي "الاسمانية"، الذي يقول بأنّ المفاهيم المجرّدة أو الكلّيات ليس لها وجود حقيقي، وإنّها مجرّد أسماء لا غير. [المورد]

(٤) بالفرنسية في الأصل، "أخبار تافهة".

Twitter: @ketab_n

التصوير الفوتوغرافي يلمح إلى أننا نعرف العالم إذا ما قبلناه كما تسجّله الكاميرا. لكنّ هذا على الضدّ من الفهم، الذي يبدأ من "لا" قبول العالم كما يبدو عليه؟ كلّ إمكانيات الفهم تنبع من القدرة على قول لا. وللحديث بدقّة، لا يفهم المرء أبداً أي شيء من الصورة الفوتوغرافية. بالطبع، تملأ الصور الفوتوغرافية الفراغات في صورنا الذهنية عن الحاضر والماضي: على سبيل المثال، صور جاكوب رايس لقذارة نيويورك، في ثمانينيات القرن التاسع عشر، تنوّر أولئك غير المدركين بأن ذلك الفقر المديني في أميركا نهايات القرن التاسع عشر كان فعلاً ديكنزياً. بالرغم من ذلك، فإنّ استعادة الكاميرا للواقع لا بدّ أن تخفي دائماً أكثر مما يبدو للعيان. كما أشار بريخت، أنّ صورة لأعمال كروب[٥] لا تكشف، عملياً، شيئاً حول تلك المؤسّسة. بالمقارنة مع العلاقة الحبيّة، التي أساسها هو عن كيف يبدو شيء ما، فإنّ الفهم أساسه مبنيٌّ على كيف يعمل. والعمل يحدث في الزمن، ويجب أن يُفسَّر في الزمن. فقط ذاك الذي يروي يمكنه أن يجعلنا نفهم.

حدود المعرفة الفوتوغرافية للعالم هي تلك التي يمكنها، في النهاية، أثناء نخسها الضمير، أن لا تكون أبداً معرفة أخلاقية، أو سياسية. المعرفة التي تكتسب من خلال الصور الفوتوغرافية الساكنة ستكون دائماً نوعاً من العاطفة المفرطة سواء كانت ساخرة أو إنسانية. إنّها ستكون معرفة بأسعار المقايضة، ومظهراً خارجياً لمعرفة، مظهراً

---

(٥) ألفرد كروب، رجل صناعة أسلحة ألماني، لعبت مؤسّسته دوراً مهماً في صناعة الأسلحة من أربعينيات القرن التاسع عشر حتى نهاية الحرب العالمية الثانية.

Twitter: @ketab_n

خارجياً لحكمة؛ كما هو فعل التقاط الصور مظهر خارجي للاستيلاء، ومظهر خارجي للاغتصاب. الخرس المطلق في ما يمكن فهمه على نحو افتراضي في الصور الفوتوغرافية هو ما يؤلّف جاذبيتها واستفزازيتها. كلّية وجود الصور الفوتوغرافية له تأثير لا يمكن التنبّؤ به في إحساسنا الأخلاقي، وبتموينه هذا العالم المكتظّ أصلاً بنسخة مطابقة بواحدة من الصور، يجعلنا التصوير الفوتوغرافي نشعر أنّ العالم هو أكثر تيسّراً مما هو حقّاً.

الحاجة إلى واقع مثبت ومعزّز بالتجربة، من خلال الصور الفوتوغرافية هو استهلاكية جمالية، كلّ شخص الآن مدمن عليها. تُحوّل المجتمعات الصناعية مواطنيها الى مدمني صور؛ إنّه من أكثر أشكال تدنيس العقل، الذي لا يقاوم. التوق الشديد للجمال، لنهاية ما يجري تحت السطح، لتطهير جسد العالم أو الاحتفاء به، كلّ عوامل المشاعر الجنسية هذه هي مؤكّدة في متعة التقاط الصور. لكن الأخرى، المشاعر الأقلّ تحرّراً هي أيضاً معبّر عنها. لن يكون من الخطأ الحديث عن أناس يشعرون أنّهم مضطرّون لالتقاط الصور الفوتوغرافية: لتحويل التجربة نفسها إلى طريقة في الرؤية. في النهاية، امتلاك تجربة ما يغدو مطابقاً لالتقاط صورة لها، والمشاركة في حدث عام تنتهي أكثر فأكثر الى أن تكون متماثلة في النظر إليه في شكل مصوَّر. مالارميه، ذاك الأكثر منطقية بين جماليي القرن التاسع عشر، قال إنّ كلّ شيء يوجد كي ينتهي في كتاب. اليوم، كلّ شيء يوجد لينتهي في صورة فوتوغرافية.

Twitter: @ketab_n

أميركا مرئية، عبْر الصور
على نحو معتم

حين كان والت ويتمان يتفرّس في المنظور الثقافي الديمقراطي، حاول أن يرى ما خلف التباين بين الجمال والقبح، والأهمية والتفاهة. كان يبدو له من دلالات الخنوع أو العجرفة تقديم أي نوع من الأحكام التقديرية، عدا تلك الأكثر اعتدالاً. صراحة، هذه الصراحة التي تبني ثورة ثقافية أكثر جسارة وهذياناً، علّقت عليها أهمية كبيرة. تبيّن له أنّ لا أحد، من الذين يقبلون باعتدال شمولية وحيوية التجربة الأميركية الحقيقية، سيقلق حول الجمال والقبح. كلّ الحقائق، حتى العادية منها، ساطعة في أميركا ويتمان ـ المكان المثالي، الذي صيّره التاريخ حقيقة، حيث "كلّما عبّرت عن نفسها الحقائق، انهمرت مع النور".

الثورة الثقافية الأميركية العظيمة، المعلنة في مقدّمة ديوان "أوراق العشب" (١٨٥٥)، لم تنشب، الأمر الذي خيّب آمال الكثيرين، لكنّه لم يفاجئ أحداً. شاعر عظيم واحد لا يمكنه تغيير الجوّ الأخلاقي، إذ حتى لو كان تحت تصرّف الشاعر الملايين من "الحرس الأحمر"، تبقى المسألة صعبة. مثل كل متنبّئ بثورة ثقافية، اعتقد

Twitter: @ketab_n

ويتمان بأنّ الفنون كانت أصلاً منتحلة، وكُشف عن غموضها عبْر الواقع. "الولايات المتحدة نفسها هي في الجوهر أعظم قصيدة". لكن حين لم تحدث ثورة ثقافية، والقصيدة الأعظم بدت أقلّ عظمة في ظلّ "الجمهورية" منها في أيام "الإمبراطورية"، فإن الفنانين الآخرين فقط هم الذين أخذوا على مأخذ الجدّ برنامج ويتمان للسموّ بالشعب، وللتفوّق الديمقراطي لقيم الجمال والقبح، والأهمية والتفاهة. بدلاً من أن تكشف عن نفسها بالواقع، تنحو، الآن، الفنون البصرية الأميركية ـ وبالأخصّ التصوير الفوتوغرافي ـ إلى كشف النقاب عن نفسها بنفسها.

***

في العقود الأولى للتصوير الفوتوغرافي، كان المتوقّع من الصور الفوتوغرافية أن تكون صوراً ذات صفات مثالية. ولا يزال هذا هدف أغلب الفوتوغرافيين الهواة، الذين تُعَّد الصورة الجميلة بالنسبة لهم صورة لشيء جميل، مثل صورة امرأة، وغروب الشمس. في عام ١٩١٥، صوّر إدوارد ستيكن قنينة لبن على موقد منزل، مثال مبكّر لفكرة مختلفة تماماً عن الصورة الجميلة. منذ العشرينيات، انساق المحترفون الطموحون، أولئك الذين وصلت أعمالهم الى المتاحف، بعيداً عن المواضيع المبهجة، وأخذوا يستكشفون بطريقة دقيقة مواضيع عادية، قبيحة، أو حتى تافهة. في العقود الحديثة، نجح التصوير الفوتوغرافي إلى حدّ ما، وبالإجمال، في تعديل تعريفات الجميل والقبيح، في الحدود التي أشار إليها ويتمان. لو أنّ (حسب كلمات ويتمان) "أي شيء منفرد أو أي حالة منفردة أو تركيب أو عملية تظهر جمالاً محدّداً، فإنّه أمر سطحي أن نميّز بعض الأشياء بكونها

Twitter: @ketab_n

جميلة وأشياء أخرى غير جميلة. لو أنّ "كلّ ما يفعله شخص أو شيء ليس له أهمية أو شأن"، فإنّه من الاعتباطي أن نعامل بعض اللحظات في الحياة بكونها مهمّة وأكثر اللحظات تافهة.

التصوير، هو إضفاء الأهمية. ربّما لا توجد مواضيع لا يمكنها أن تكون مجمّلة؛ علاوة على ذلك، ليس ثمّة سبيل لوضع حدّ للنزعة المتأصّلة في كلّ الصور الفوتوغرافية بإضفاء قيمة على مواضيعها. لكنّ معنى القيمة نفسه يمكن أن يتبدّل ـ كما هو عليه الأمر في الثقافة المعاصرة- للصورة الفوتوغرافية، التي هي محاكاة ساخرة لإنجيل ويتمان. في قصور ثقافة ما قبل الديمقراطية، الشخص الذي تؤخذ له صورة، هو شهير. في الحقل المفتوح للتجربة الأميركية، كما هي مفهرسة بحماس من قبل ويتمان، وكما هي مقدّرة بفتور من قبل وارهول، فإنّ كلّ شخص هو شهير. ما من لحظة هي أكثر أهمية من أي لحظة أخرى، ما من شخص هو أكثر إثارة للاهتمام من أي شخص آخر.

العبارة التي تصدّرت كتاب صور والكر إيفانز، الذي نشره متحف المودرن آرت، هي مقطع من ويتمان يردّد فكرة المطلب الأكثر اعتباراً للتصوير الفوتوغرافي الأميركي:

"لا ينتابني الشكّ في أنّ عظمة وجمال العالم هما كامنان في كلّ ذرّة منه... لا ينتابني الشك في أنّ هناك الشيء الكثير في التفاهات، والحقارات، والأشخاص العاميين، والعبيد، والأقزام، والمنبوذين أكثر مما ظننت".

كان ويتمان يعني أنّه لم يكن يمحو الجمال بل يعمّمه. وهذا ما فعله، ولأجيال، معظم الفوتوغرافيين الأميركيين الموهوبين في سعيهم

Twitter: @ketab_n

الجدّي وراء العامّي والتافه. لكن عند الفوتوغرافيين الأميركيين الذين نضجوا منذ الحرب العالمية الثانية، وصيّة ويتمان، التي سجّل فيها بالكامل الآراء الصريحة المسرفة للتجربة الأميركية الحقيقية، نال منها الفساد. بتصوير الأقزام، لا يكون لديك عظمة وجمال، بل يكون لديك أقزام.

بدءاً من الصور التي أُعيد إنتاجها والمخصّصة للمجلة الفخمة "كاميرا وورك "، التي نشرها ألفرد ستيغليتز من عام ١٩٠٣ الى ١٩٠٧، وعرضت في الغاليري الذي يديره بنفسه، في نيويورك من ١٩٠٥ حتّى ١٩١٧، والكائن في العنوان ٢٩١ فيفث أفنيو (في البداية سمّي "لتل غاليري أوف ذي فوتو- سسشن، لكن في ما بعد دُعي ببساطة بـ "٢٩١ ") ـ المجلة والغاليري، كانا يؤلّفان المنبر الأكثر طموحاً للآراء الويتمانية. انتقل التصوير الفوتوغرافي الأميركي من الرسوخ الى التآكل، وفي النهاية إلى المحاكاة الساخرة لبرنامج ويتمان. في هذا التاريخ، كانت الشخصية الأكثر ثقافة هو والكر إيفانز. كان آخر الفوتوغرافيين العظام، الذي عمل بجدّ وجرأة في طبيعة مستمدّة من إنسانية ويتمان النشوانة، ملخّصاً ما كان من قبله (على سبيل المثال، صور لويس هاين المذهلة للمهاجرين والشغيلة)، متقدّماً على الكثير من التصوير الفوتوغرافي الأكثر اتزاناً، وفظاظة، وفتوراً، الذي أُنجز من بعده كما في السلسلة ذات البصيرة من الصور "السرية " للمجهولين، راكبي مترو نيويورك، التي التقطها إيفانز بكاميرا خفية، بين عامي ١٩٣٩ و ١٩٤١. لكن إيفانز تخاصم مع الطبيعة البطولية التي كانت تبشّر بها الرؤية الويتمانية عبْر ستيغليتز ومريديه، وتنازل عنها إلى هاين. كان إيفانز يعتبر عمل هاين تطفّلاً على الفنّ.

Twitter: @ketab_n

مثل ويتمان، لم يكن ستيغليتز يرى تناقضاً بين استخدام الفنّ كأداة للتماثل مع المجتمع وبين تبجيل الفنان كذات بطولية، ورومانسية، معبّرة عن أفكارها. بول روسنفلد، في كتاب مقالاته المنمّق الرائع، "بوابة نيويورك" (١٩٢٤)، ينادي بستيغلتز كواحد "من مؤدّي الحياة. ليس هناك مسألة عادية جداً، مبتذلة، ومتواضعة في العالم كلّه، لا يمكن من خلالها لهذا الرجل صاحب الصندوق الأسود وحوض التحميض من التعبير عن نفسه كلياً. تصوير، وبالتالي، استعادة العادي، والمبتذل، والمتواضع هو أيضاً وسيلة مبدعة للتعبير الذاتي. "المصوّر الفوتوغرافي"، يكتب روسنفلد عن ستيغليتز، "رمى شبكة الفنّان في العالم المادي، أوسع من أي أحد قبله أو من معاصريه". التصوير الفوتوغرافي هو نوع من المغالاة، جِماع بطولي مع العالم المادي. مثل هاين، سعى إيفانز إلى نوع من توكيد موضوعي أكثر، وإلى تحفّظ نبيل، إلى تخفيف المغالاة. لا في الحيوات الساكنة المعمارية اللاشخصية لواجهات المباني الأميركية ومحتويات الغرف، التي كان يهوى تصويرها، ولا في البورتريهات الدقيقة لمزارعي الجنوب، التي التقطها في نهاية الثلاثينيات (نشرت في الكتاب الذي أنجزه مع جيمس آجيي، "دعونا الآن نمجّد الناس المشهورين")، كان إيفانز يحاول أن يعبّر عن نفسه.

حتّى من دون الانعطاف البطولي، يظلّ مشروع إيفانز متحدّراً من رؤية ويتمان: تساوي التمايزات بين الجمال والقبح، الأهمية والتفاهة. كلّ شيء أو شخص يصوّر فوتوغرافياً، يصبح صورة، وبالتالي يتكافأ أخلاقياً مع أي آخر من صور إيفانز. كاميرا إيفانز أظهرت بوضوح

Twitter: @ketab_n

الجمال الشكلي في المظهر الخارجي للمنازل الفكتورية ببوسطن في بداية الثلاثينيات، كما في مباني المحلّات على الشوارع الرئيسية في آلاباما في عام ١٩٣٦. لكن هذه كانت مساواة إلى فوق، لا إلى تحت. كان إيفانز يرغب لصوره أن تكون "متقنة، ذات نفوذ، وفائقة". وبما أنّ المناخ الأخلاقي لسنوات الثلاثينيات لم يعد مناخنا، فهذه الصفات هي اليوم بالكاد يمكن تصديقها. لا أحد يطالب بأن يكون التصوير الفوتوغرافي متقناً. لا أحد يتخيّل كيف يمكن لصورة أن تكون ذات نفوذ. لا أحد يفهم كيف يمكن لأي شيء، على الأقلّ صورة، أن يكون فائقاً.

بشّر ويتمان بالتقمّص الوجداني، الوئام في التنافر، والتوحّد في الاختلاف. الاتصال الروحي مع كلّ شيء، كلّ شخص ـ إضافة إلى التوحّد الحسي (حين يمكنه بلوغه) ـ هي رحلة مدوّخة، معروضة على نحو بيّن، ومرّة تلو المرّة، في المقدّمات والقصائد. هذا التوق إلى مغازلة العالم كلّه أملى أيضاً شكل ونغمة شعره. قصائد ويتمان هي تقنية نفسية تضع القارئ في حالة جديدة من الكينونة (عالم مصغّر لـ "نظام جديد "مقترح للحكم)؛ إنّها فاعلة، مثل المانترا[٦]: طريقة لنقل شحنات من الطاقة. التكرار، الإيقاع الطنّان، تكملات الجمل بعد القافية، والبيان اللحوح تشكّل تأثيراً متواصلاً من الإلهام الدنيوي، مقصود به بلوغ قرّاء مصقولين نفسياً، والسموّ بهم الى ذاك العلّو، حيث يمكنهم

---

(٦) طقس في الديانة الهندوسية، عبارة عن أصوات وكلمات تردّد مراراً للمساعدة في التركيز على التأمّل.

Twitter: @ketab_n

التماثل مع الماضي ومع مجتمع الرغبة الأميركية. لكن وصية التماثل مع الأميركيين الآخرين هذه، هي الآن غريبة على مزاجنا.

***

آخِر آهة للعناق الإيروتيكي الويتماني للأمّة ـ لكنّه المعولم والمجرّد من كلّ مطلب ـ كانت تُسمع في "عائلة البشر"، المعرض الذي أقامه عام ١٩٥٥ إدوارد ستيكن، معاصر ستيغليتز والمشارك في تأسيس جماعة "الفوتو- سسشن". خمسمائة وثلاث من الصور الفوتوغرافية بعدسة مائتين وثلاثة وسبعين مصوراً من ثمانية وستين بلداً، كان يُراد بها إثبات أنّ البشرية "كلٌّ واحد" وأن البشر، بكلّ عيوبهم وسفالاتهم، هم مخلوقات مدهشة. الناس الذين التُقطت لهم الصور، كانوا من كل الأعراق، والأعمار، والطبقات، والصفات البدنية. العديد منهم لهم أجساد جميلة على نحو استثنائي، بعضهم لهم وجوه جميلة. وكما زعم ويتمان بأنّ قرّاء قصائده يتماثلون معه ومع أميركا، أقام ستيكن المعرض ليجعل من الممكن للمشاهد بلوغ التماثل مع العدد الكبير من الناس المصوَّرين، وعلى نحو ممكن، مع موضوع كلّ صورة: مع مواطني العالم الفوتوغرافي جميعاً.

بعد سبعة عشرة عاماً من ذلك، جذب التصوير الفوتوغرافي ثانية مثل هذا الحشد في متحف المودرن آرت: في المعرض الاستعادي لأعمال دايان آربوس، في عام ١٩٧٢. في عرض آربوس، مائة واثنتا عشرة صورة فوتوغرافية، جميعها التُقطت من قبل شخص واحد، وجميعها متشابهة ـ هذا يعني، كل فرد فيها يبدو (في بعض النواحي) هو نفسه ـ تفرض شعوراً معاكساً بالضبط لدفء الاطمئنان في موضوع

Twitter: @ketab_n

ستيكن. بدلاً من أناس بمظهر هنيء، أناس نموذجيين مشغولين بأشيائهم الإنسانية، يرصف عرض آربوس مجموعة من العيّنات والحالات الهامشية ـ أغلبها قبيحة، ترتدي ملابس غريبة أو خالية من الجاذبية، في محيط موحش أو قاحل ـ جلسوا (أو وقفوا) أمام الكاميرا محدّقين بصراحة وثقة في المشاهد. عمل آربوس لا يدعو المشاهدين الى التماثل مع الكلب الشارد أو الناس بائسي المظهر الذين صوّرتهم. البشرية ليست "كلّاً واحداً".

تنقل صور آربوس الرسالة الضدّ - إنسانية التي كان الناس الطيبو الإرادة في سنوات السبعينيات شديدي الرغبة في أن يكونوا مشغولين بها، تماماً كما كانوا، في سنوات الخمسينيات، يتمنّون أن يكونوا مواسين وملهين بشكل عاطفي للإنسانية. ليس ثمة فرق كبير بين هاتين الرسالتين، كما يمكن للمرء أن يفترض: معرض ستيكن عرض الجانب المشرق ومعرض آربوس الجانب المعتم، لكن كلا التجربتين يؤدّي، على حدّ سواء، إلى استبعاد أي فهم تاريخي للواقع.

يفترض اختيار ستيكن للصور حالة إنسانية أو طبيعة إنسانية يتقاسمها الجميع. بادّعائه أنّه يعرض أفراداً يولدون، يعملون، يضحكون، ويموتون في كلّ مكان وبنفس الطريقة، ينكر "عائلة البشر" وزن التاريخ ـ من اختلاف أصيل ومكرّس تاريخياً، وظلم ونزاعات. صور آربوس أحدثت ثلماً في قاعدة السياسة، بإيحائها بعالم، الجميع فيه غرباء، معزولون على نحو يائس، جامدون في شخصيات وعلاقات ميكانيكية، مشوّهة. النهضة الطقوسية لأنطولوجيا ستيكن الفوتوغرافية والاكتئاب البارد لمعرض آربوس الاستعادي، كلاهما يجعل من التاريخ

Twitter: @ketab_n

والسياسة عديما الأهمية. أحدهما يفعل ذلك بتعميم الحالة الإنسانية، في الفرح، والآخر على ازدرائها، في الرعب.

الجانب الأكثر تأثيراً في عمل آربوس، هو أنّه يبدو مدرجاً في واحد من أكثر المشاريع حيوية في فنّ الفوتوغراف ـ التركيز على الضحايا، وعلى المنحوسين ـ لكن من دون غرض التعاطف الذي يُتوقّع من مشروع كهذا أن يؤدّيه. عملها يُظهر أناساً جديرين بالشفقة، وكذلك بغيضين، لكنه لا ينحو إلى إيقاظ أي مشاعر للعطف. لقاءَ ما وُصفت به بشكل صحيح بأن لها وجهة نظر محايدة، تمّ الثناء على الصور لصراحتها التامّة ولمشاركتها الوجدانية الخالية من العاطفة المفرطة في مواضيعها. ما يبدو، في الواقع، من عدوانية في الصور تجاه الجمهور، كان يُرى كإنجاز أخلاقي، وهو أنّ الصور لا تتيح للمشاهد أن يكون بعيداً عن الموضوع. من المرجّح أكثر أنّ صور آربوس، مع قبولها بالمروّع، توحي بسذاجة، هي خفرة ومشؤومة معاً، لأنّها مبنية على البعد، على التفضيل، على الشعور بأن الشخص الذي يُطلب من المشاهد أن ينظر إليه، هو حقّاً "مختلف". حين سئل بونويل مرّة، لماذا يصنع أفلاماً، أجاب بأنّه يفعل ذلك "كي يعرض بأنّ هذا العالم هو ليس أفضل العوالم المتاحة". آربوس، التقطت صوراً لتعرض شيئاً أبسط: إنّ هناك عالماً آخر.

هذا العالم الآخر، الذي علينا اكتشافه، هو، عادةً، داخل عالمنا. وآربوس، المعروفة بأنّها مهتمّة فقط بتصوير الناس "الغرباء المظهر"، وجدت قرب مدينتها مواضيع كافية. نيويورك، مع مهرجانات المثليين وملاجئ المشرّدين، غنيّة بالأشخاص الغرباء المظهر والخلقة. كان هناك

Twitter: @ketab_n

أيضاً كرنفال في ميريلاند، حيث وجدت آربوس وسادة دبابيس بشرية، خنثوياً مع كلب، رجلاً موشوماً، ومبتلع سيوف أمهق، ومخيّمات عراة في نيوجرسي، وفي بنسلفانيا؛ دزني لاند وموقع هوليوودي لمناظر ميتة أو مزيّفة من دون بشر؛ ومستشفى للأمراض العقلية غير معروف، حيث التقطت بعضاً من آخر صورها وأكثرها إزعاجاً. وهناك دائماً الحياة اليومية، مع خزينها الذي لا ينضب من الأشخاص الشاذّين ـ لو كان للمرء عينان تراهم. للكاميرا القوّة على الإمساك بالناس الذين يدعون عاديين بطريقة تجعل منهم يبدون غير عاديين. والفوتوغرافي يختار الغرابة، يطاردها، يؤطّرها، يطوّرها، ويمنحها عنواناً.

"إنّك ترى أحداً ما في الشارع"، كتبت آربوس، "وأوّل ما تلاحظه عنه، وبشكل جوهري، هو العيب الذي فيه". التماثل اللافت للنظر لعمل آربوس، مهما حادت أحياناً عن مواضيعها النموذجية، يُظهر بأنّ حساسيتها، المسلّحة بكاميرا، يمكنها أن تلمّح إلى الألم المبرّح، وغرابة الأطوار، والمرض العقلي في أي موضوع. اثنان من صورها لطفلين يبكيان، يبدو فيهما الطفلان أشبه بمجنونين. التشابه أو الاشتراك بصفة معينة مع أحد ما آخر هو مصدر متواتر للمشؤوم، طبقاً للمعايير المميّزة لطريقة آربوس المحايدة في الرؤية. يمكن لفتاتين (ليستا أختين) أن ترتديا معطفاً مماثلاً، واللتان صورتهما آربوس معاً في السنترال بارك؛ أو توأمان وثلاثة، يظهرون في صور مختلفة. العديد من الصور مؤشّرة بدهشة خانقة إلى واقع يشكّل فيه شخصان زوجاً، وكلّ زوج هما زوج غريب: سويّ أو مثليّ، أسود أو أبيض، في ملجأ للعجزة أو في مدرسة ثانوية. يبدو الناس شاذّين لأنّهم لا يرتدون لباساً،

Twitter: @ketab_n

مثل العراة؛ أو لأنّهم بلباس، مثل نادلة في مخيّم للعراة ترتدي مريلة. أي شخص صوّرته آربوس كان غريب الهيئة. فتى ينتظر في مسيرة استعراض في ذكرى الحرب، يعتمر قبعة من القشّ وعلى صدر جاكيته زرّ يحمل شعار "اقصفوا هانوي"؛ ملك وملكة الرقص في حفلة تخرّج جامعية؛ امرأة ورجل ثلاثينيان من الضواحي يتمدّدان في كرسيين من الشاش؛ أرملة تجلس وحيدة في غرفة نومها المركومة بغير نظام. في صورة "عملاق يهودي في البيت مع والديه من برونكس، نيويورك، ١٩٧٠"، يبدو الوالدان أشبه بقزمين، بحجمهما الذي يتنافر مع الحجم الهائل لولدهما وهو ينحني عليهما تحت سقف الغرفة الواطئ.

نفوذ صور آربوس مستمدّ من التناقض بين موضوعها المتأذّي وهدوئها، والانتباه العملي الذي استحقّته. هذه النوعية من الانتباه ـ الانتباه الذي أبداه الفوتوغرافي، والانتباه الذي أبداه الموضوع لواقع كونه مصوّراً ـ تخلق مسرحاً أخلاقياً لبورتريهات آربوس المباشرة، والتأملية. بدلاً من التجسّس على الغريبين والمنبوذين، والقبض عليهم من دون وعي منهم، توصّلت إلى التعرّف عليهم وطمأنتهم، من أجل أن يقفوا للتصوير أمامها هادئين وثابتين مثل أي فكتوري بارز يجلس من أجل بورتريه في إستديو جوليا مارغريت كاميرون. جزء كبير من الغموض الذي يلفّ صور آربوس يكمن في ما توحيه حول شعور مواضيعها بعد أن تقبل أن تكون مادّة للتصوير. هل يرون أنفسهم هكذا في الواقع؟ هل يدركون كم هم شاذّون؟ يبدو كما لو أنّهم لا يدركون ذلك.

موضوع صور آربوس هو، باستعارة العبارة الهيغيلية الفخمة،

Twitter: @ketab_n

"الوعي التعس". لكن جلّ الشخصيات في مسرح عرائس آربوس لا تبدو أنها تعرف بأنها قبيحة. آربوس تصوّر الناس في مختلف درجات علاقة اللاوعي أو اللاشعور بآلامهم، بقبحهم. وهذا بالضرورة يحدّد نوع الرعب الذي كانت ترغب في تصويره. إنها تستبعد الذين على وعي بمعاناتهم، مثل ضحايا الحوادث، الحروب، المجاعة، والاضطهاد السياسي. لم تكن آربوس تلتقط أبداً صوراً للحوادث، والأحداث التي تدهم الحياة فجأة، بل تخصّصت بالكوارث التامة، البطيئة، والخصوصية، والتي حدث أغلبها منذ ولادة شخوصها.

بالرغم أن معظم المشاهدين مهيئون لتخيّل أن هؤلاء الناس، مواطنو العالم السفلي المختلف جنسياً وكذلك العجيبي الخلقة بالوراثة هم تعساء، فإنّ قلّة من الصور في الحقيقة أظهرت محناً عاطفية. صور المنحرفين والغريبين لا تؤكّد حقّاً آلامهم، بل بالأحرى اعتزالهم واستقلالهم. النساء اللاتي يرتدين ملابس رجال في غرف تبديل ملابسهن، الأقزام المكسيكيون في إحدى غرف فندق مانهاتن، والأقزام الروس في صالة بيت في هندردث ستريت، وأقرانهم، لا يظهرون على الأغلب فرحين، قانعين، واقعيين. الألم، واضح أكثر في بورتريهات الناس العاديين: زوج من العجائز يتشاجران على مقعد في حديقة عامة، نادلة من نيو أورليانز في بيتها، مع حلية تمثال صغير لكلب، فتىً في سنترال بارك يمسك بإحكام لعبة ورمّانة.

براساي، شجب الصور الفوتوغرافية التي تحاول أن توقّع مواضيعها في الفخّ وهم غير منتبهين، باعتقاد خاطئ بأن شيئاً ما مميزاً قد

Twitter: @ketab_n

يُكشَف في شخصياتهم[٧]. في العالم الذي تستعمره آربوس تكشف المواضيع دائماً عن نفسها. ليس هناك من لحظة حاسمة. رأي آربوس، الذي يفيد بأن الكشف عن النفس هو عملية مستمرة وموزّعة بالتساوي، هو طريقة أخرى لبلوغ القاعدة الويتمانية: معالجة كلّ اللحظات بأهمية متساوية. مثل براساي، كانت آربوس تريد لمواضيعها أن تكون واعية كلياً بقدر الإمكان، شاعرة بالفعل الذي تشارك فيه. بدلاً من أن تحاول استمالة موديلاتها إلى وضع طبيعي أو نموذجي فإنّها تشجّعهم على أن يقفوا بشكل أخرق، بما يعني أن يقفوا للتصوير. (بالتالي، الكشف عن الذات يتحدّد بما هو غريب، وعجيب، ومنحرف). الوقوف أو الجلوس بجمود يجعلهم يبدون مثل صور أنفسهم.

أغلب صور آربوس تنظر فيها المواضيع مباشرة إلى الكاميرا. هذا يجعلهم في الغالب يظهرون حتى أكثر غرابة، وتقريباً مشوّشين. قارنوا صورة عام ١٩١٢ بعدسة لارتيغ لامرأة ترتدي قبعة وخماراً "المضمار في نيس" مع صورة آربوس "امرأة بخمار في فيفث أفنيو،

---

(٧) ليس خطأً تماماً. ثمّة شيء ما على وجوه الناس، حين لا يعلمون بأنّهم مراقبون، لا يظهر أبداً لو علموا بذلك. إن لم نكن نعرف كيف التقط والكر إيفانز صور المترو (راكباً مترو نيويورك مئات المرّات. واقفاً، وعدسة كاميرته تحدق من بين زرّين من أزرار معطفه الخفيف)، سيكون واضحاً من الصور نفسها بأنّ الراكبين الجالسين، بالرغم من أنّهم مصوّرون مواجهة وعن قرب، لم يكونوا يعلمون أنّهم هدف لعدسته؛ تعابيرهم هي خصوصية، ليست مثلَ تعابير أولئك الذين يعرضون أنفسهم للكاميرا. [هامش المؤلّفة]

Twitter: @ketab_n

مدينة نيويورك، ١٩٦٨ ". بغضّ النظر عن القبح المميّز لموضوع آربوس (موضوع لارتيغ جميل، على نحو مميز تماماً)، فإنّ ما يجعل امرأة آربوس تبدو غريبة هو عدم الوعي بوقوفها أمام الكاميرا. لو أنّ امرأة لارتيغ التفتت الى الخلف، لبدت تقريباً بنفس الغرابة.

في البلاغة العادية للغة البورتريه المنمّقة، مواجهة الكاميرا هو تعبير عن الرزانة، والصراحة، والكشف عن جوهر الموضوع. لهذا السبب تبدو الصورة الأمامية ملائمة للصور الطقوسية (مثل الزواج، التخرّج)، لكنّها أقلّ جدارة في الصور المستخدمة على اللوحة التي تظهر المرشّحين السياسيين. (بالنسبة للسياسيين، ثلاثة أرباع النظرة المحدّقة هي الشائعة أكثر: تحديق محوّم أفضل من مواجه، وبدلاً من علاقة مع المشاهد كممثّل للحاضر، علاقة مشرّفة، تجريدية مع مستقبل مقترح). ما يجعل من استخدام آربوس للوقفات الأمامية ملفتاً جداً، هو أنّ موديلاتها هم غالباً أناس لا يتوقّع المرء منهم أن يسلموا أنفسهم بشكل وديّ وساذج للكاميرا. وهكذا، في صور آربوس، تقتضي الأمامية ضمناً تعاون الموضوع، بأكثر الطرق حيوية. لجعل هؤلاء الناس يقفون للتصوير، على المصوّر أن يكسب ثقتهم، أن يصبح "صديقاً" لهم.

ربّما أكثر المشاهد رعباً في فيلم تود براون، "فريكس" (١٩٣٢)، هو مشهد مأدبة الزفاف التي تضم بلهاء، ونساء بلحىً، وتوأمين سياميين، وجذوع بشرية حيّة يرقصون ويغنون أغاني الاستحسان لكليوباترا الشريرة ذات الحجم العادي، التي كانت تزوجت لتوّها بطلاً قزماً ساذجاً. "واحد منا! واحد منا! واحد منا!" ينشدون، وكأس

Twitter: @ketab_n

الحبّ يمرّر عبْر الطاولة من فم الى فم ليقدّم في النهاية من قبل قزم مرح إلى الزوجة المشمئزة. إدراك آربوس للافتتان والرياء، وعدم الارتياح في التآخي مع غرباء الأطوار والخلقة، ربّما كان مفرطاً في التبسيط. ما يتبع بهجة الاكتشاف، كان إثارة الفوز بثقتهم، وقهر الخوف منهم، وتجاوز بغضهم. تصوير الغرباء، "كان بالنسبة لي إثارة رهيبة"، تعلن آربوس. "تعوّدت فقط أن أعشقهم".

***

كانت صور دايان آربوس معروفة مسبقاً للناس الذين كانوا يتابعون التصوير الفوتوغرافي عندما قتلت نفسها في عام ١٩٧١، لكن، كما مع سليفيا بلاث، الانتباه الذي جذبه عملها بعد موتها هو من صنف آخر: نوع من التأليه. واقع موتها يبدو ضماناً على أنّ عملها صادق، لا تبصّصي، وأنّه متعاطف، لا بارد. ويبدو أيضاً أنّ انتحارها جعل من الصور الفوتوغرافية أكثر تدميراً، كما لو أنّه يبرهن على أنّ الصور ستكون وبالاً عليها.

هي نفسها أوحت بهذه الإمكانية. "كلّ شيء هو فاتن وملهث جداً. أنا أتقدّم زاحفة على بطني كما الجنود في أفلام الحرب". بينما التصوير الفوتوغرافي هو، على نحو عادي، رؤية كلّية القدرة عن بعد، فإنّ هناك وضعاً واحداً يتعرّض فيه الناس الى القتل بسبب التقاطهم الصور: عندما يصورون أناساً يقتل بعضهم بعضاً. الصور الفوتوغرافية فقط هي التي تجمع بين التبصّص والخطر. مصوّرو المعارك لا يمكنهم تجنّب المشاركة في النشاط الفتّاك الذي يسجّلونه. حتى إنّهم يرتدون زيّاً عسكرياً، وإن من دون رتب. الاكتشاف (عبْر التصوير) بأن الحياة هي

Twitter: @ketab_n

"حقّاً ميلودراما"، والإدراك بأن الكاميرا سلاح للعدوانية، يلمّحان إلى أنّ هناك مصائب قادمة. "أنا على يقين بأنّ ثمّة حدود"، كتبت آربوس. "الله يعلم، حين يبدأ الجند بالتقدّم نحوك، فإنّك تقارب ذلك الشعور المشّل بإمكانية أن تتعرّض تماماً للقتل". باستعادة الماضي، تصف كلمات آربوس نوعاً من موت في جبهة قتال: تتجاوز حدوداً معيّنة، تقع في كمين نفسي فتصبح ضحية لكارثة رأيها الصريح وفضولها.

في القصص الرومانسية حول الفنانين، أي شخص يتهوّر بقضاء فصل في الجحيم فإنّه يجازف بعدم عودته حيّاً أو يرجع معطوباً نفسياً. ندين للمدرسة الطليعية البطولية في الأدب الفرنسي، في نهايات القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين، ببانثيون مشهود للفنانين الذين أخفقوا في النجاة من رحلتهم إلى الجحيم. مع ذلك، ثمّة اختلاف كبير بين نشاط مصوّر فوتوغرافي، هو دائماً ذو إرادة، وبين نشاط كاتب، قد يكون بلا إرادة. للمرء الحقّ في، أو يشعر بأنّه، مكره على إسباغ تعبير على ألمه الخاص، الذي هو، بأي حال، ملكه الخاص، لكنّ المرء يبحث طوعاً عن آلام الآخرين.

في النهاية، الجانب الأكثر أهمية في صور آربوس هو ليس مواضيعها أبداً، بل الانطباع الذي أرادت المصورة أن تخلّفه: الإحساس بأن ما تقدمه هو رؤية شخصية تماماً، شيء ما طوعي. لم تكن آربوس شاعرة تنقّب في باطنها لتروي ألمها الخاص، لكنّها مصوّرة تجرّأت على ولوج العالم كي "تجمع" صوراً كانت مؤلمة. ومن أجل ألم يُفضّل أن يُسعى وراءه أكثر من الشعور به، لا داعي إلى شرح كثير. طبقاً لرايش، الميل المازوشي للألم لا ينبع من حبّ الألم، بل من الأمل

Twitter: @ketab_n

بأن يُحدث، عبْر وسيلة الألم، شعوراً قوياً عند أولئك المعطلين بفقد الألم العاطفي أو الحسّي هم فقط الذين يفضلون الألم كي لا يشعروا بأي شيء على الإطلاق. لكن ثمّة تفسير آخر حول سبب سعي الناس نحو الألم، يعاكس بشكل مطلق تفسير رايش، يبدو أيضاً وثيق الصلة بالموضوع، وهو أنّهم يبحثون عنه لا للشعور به أكثر بل للشعور به أقلّ.

بقدر ما ننظر إلى صور آربوس فإنّها، على نحو لا ينكر، محنة، هي نموذجية لنوع من الفنّ شائع الآن بين الناس المدينين المعقدين: فنّ يميل بعناد إلى القسوة. صورها تتيح الفرصة لإثبات أنّ رعب الحياة يمكن أن يوَاجَه من دون وسواس. في لحظة معيّنة، كان على المصوّرة أن تقول لنفسها، حسنا، بإمكاني أن أقبل ذلك؛ والمشاهد، مدعوّ أن يدلي بنفس التصريح.

عمل آربوس هو مثال جيّد لنزعة سائدة في الفنّ الراقي بالبلدان الرأسمالية: كبت، أو على الأقل تقليل الغثيان الأخلاقي والحسي. الكثير من الفنّ المعاصر أكَبَّ على تقليل ما هو مرعب، بجعلنا نعتاد على ما كنّا، سابقاً، لا نطيق رؤيته أو سماعه، لأنّه كان مدعاة للصدمة، وللألم، أو للخزي، فإن الفنّ يغيّر الأخلاق ـ ذلك المجموع من العادات النفسية والقوانين العامة التي تنشئ حدّاً ضبابياً بين ما لا يطاق عاطفياً وتلقائياً وما هو غير ذلك. الكبت التدريجي للغثيان لا يجعلنا أكثر قرباً من حقيقة صارمة إلى حدّ ما، حقيقة المحظورات الكيفية الناشئة من الفنّ والأخلاق. لكن قدرتنا على تحمّل هذه الغرابة، النابعة من صور (متحرّكة وساكنة) ومن طباعة، له ثمن باهظ. بعد فترة طويلة من الزمن لن تصبح فعلاً للتحرّر، بل لتجويف الذات: شَبه زائف بالرعب،

Twitter: @ketab_n

يشجّع على العزلة، جاعلاً من المرء أقل قدرة على ردّ الفعل في الحياة الواقعية. ما يحدث لمشاعر الناس عندما يرون للمرة الأولى فيلماً إباحياً يعرض اليوم في صالة سينما الحيّ، أو عندما يرون العنف الوحشي الذي يعرضه التلفزيون هذه الليلة، لا يختلف كثيراً عمّا يحدث عندما يرون صور آربوس للمرّة الأولى.

صورها تجعل من استجابة التعاطف غير مهمة. الأمر هو أن لا نكون مضطربين، أن نكون قادرين على مواجهة الرعب برباطة جأش. لكنّ هذه النظرة، غير المتعاطفة، هي تركيب مميّز، أخلاقي عصري: ليس عديم الرحمة، وبلا شكّ غير ساخر، لكن ببساطة (أو بتكلّف) ساذج. للواقع الكابوسي المؤلم هناك في الخارج، استخدمت آربوس صفات مثل "رائع"، "جذّاب"، "لا يُتصوّر"، "مدهش"، "مثير" التعجّب للطفولي، للذهنية الشعبية. الكاميرا ـ طبقاً لمثالها الساذج بعمد حول بحث المصوّر ـ هي وسيلة للقبض على كلّ شيء، لإغواء مواضيع الصورة كي تفشي بأسرارها، لتوسيع التجربة. تصوير الناس، حسب آربوس، هو بالضرورة "وحشي"، "دنيء"، المهم هو أن لا تطرف بعينيك.

(كان التصوير الفوتوغرافي ترخيصاً للذهاب إلى أي مكان أرغب فيه، وفعل ما أشاء فعله)، كتبت آربوس. الكاميرا هي نوع من جواز السفر الذي يتجاوز الحدود الأخلاقية والأحكام الاجتماعية، وبها يصبح المصوّر في حِلٍّ من أي مسؤولية تجاه الناس المصوّرين. كلّ الأمر في تصوير الناس، هو أنك لا تغيّر حياتهم، بل تزورهم فقط. الفوتوغرافي هو سائح غير عادي، نوع موسّع من الأنثربولوجي، الذي

Twitter: @ketab_n

يزور السكان الأصليين ويعود بأخبار عن تصرّفاتهم الغريبة جداً، وملبسهم المزيّن الملفت للنظر. الفوتوغرافي، يحاول دائماً أن يستعمر تجربة جديدة أو يشقّ طريقاً جديدة للنظر إلى الموضوعات المتشابهة، كي يصارع السأم. حيث إنّ السأم هو الجانب المعاكس للافتتان؛ كلاهما يعتمدان على أن تجد نفسك خارج وضع ما أكثر من داخله، والواحد يؤدي إلى الآخر. (عند الصينيين نظرية تقول بأنّ المرء يمرّ عبْر السأم إلى الافتتان)، كتبت آربوس. بتصويرها عالماً سفلياً جذاباً (وعالماً علوياً كئيباً، بلاستيكياً)، لم يكن هدفها الدخول في رعب مجرَّب من قبل ساكني هذين العالمين. هم سيبقون غرباء جداً، ومن ثم (رائعين)، ورؤيتها تظلّ دائماً من الخارج.

***

"لا أحسّ بنفسي منجذبة كثيراً إلى تصوير الناس المعروفين أو حتى المواضيع المعروفة"، تكتب آربوس. "إنّهم يبهروني حين أكون بالكاد سمعت عنهم". مع أنّها كانت تميل إلى المجدوعين والقبيحين، لم يخطر في بال آربوس أبداً أن تصوّر أطفال الثاليدومين[٨] وضحايا النابالم ـ الرعب العام، التشوّهات مع الترافقات العاطفية أو الأخلاقية. لم تكن آربوس تهتمّ بالصحافة الأخلاقية. كانت تختار المواضيع التي تعتقد أن المرء يمكن أن يجدها، ببساطة في مكان ما، من دون أي قيمة تتّصل بها. انّها مواضيع تفتقر بالضرورة إلى المحتوى، حالات مرضية خاصة أكثر منها عامة، حيوات سرية أكثر منها مكشوفة.

---

(٨) مخدّر، استُخدم كعقار مسكّن، لكنّه منع، بعد أن اكتُشف أنّه يسبّب تشوّهاً للأطفال الوليدين بعد أن كانت أمّهاتهم يتناولنه أثناء الحمل.

Twitter: @ketab_n

بالنسبة لآربوس، الكاميرا تصوّر اللامعروف. لكن اللامعروف لمن؟ اللامعروف لأحد ما محميّ، كان تدَرّبَ على استجابات أخلاقية متزمّتة وحذرة، ومثل ناثانيل وست، فنّان آخر مفتون بالمشوهين والمفسدين، تحدّرت آربوس من عائلة يهودية ميسورة الحال، ذات ثقافة شفاهية، كانت الصحة بالنسبة لهم أشبه تقريباً بالوسواس، وميّالون للنقمة الأخلاقية، وليست لديهم أدنى فكرة عن الميول الجنسية غير السوّية، وكانت المخاطرة الشخصية عندهم مزدرية، كضرب آخر من جنون الغوييم[٩]. واحد من الأشياء التي شعرت بالمعاناة منها حين كنت طفلة، كتبت آربوس، "أنني لم أحس أبداً بالمحنة. كنت حبيسة شعور باللاواقعية... والشعور بكوني منيعة، كان شعوراً مؤلماً، مثلما يبدو مضحكاً".

شاعراً بنفس السخط، اشتغل وست، في عام ١٩٢٧، في فندق رديء السمعة في مانهاتن. طريقة آربوس في خوض التجربة وبالتالي اكتسابها شعوراً بالواقعية، كانت هي الكاميرا. بالقول تجربة، فهي إن لم تكن محنة مادية، كانت محنة سيكولوجية، صدمة الانغماس في تجارب لا يمكن أن تكون جميلة؛ مصادفة ما هو محظور، شاذّ، رديء.

اهتمام آربوس بغريبي الخلقة والأطوار يعبّر عن رغبة في تدنيس براءتها الخاصة، بتقويض إحساسها بأن تكون متميّزة، بالتنفيس عن إحباطها بأن تكون آمنة. بغض النظر عن وست، قدّمت سنوات الثلاثينيات أمثلة عن هذا النوع من المحنة، والأكثر نموذجية، كان

---

(٩) الاسم الذي يطلقه اليهود على كل من هو غير يهودي.

Twitter: @ketab_n

هو الإحساس الذي لدى شخص متعلّم ومن الطبقة الوسطى، بلغ سنّ الرشد بين عامي ١٩٥٤ و ١٩٥٥، الإحساس الذي كان سيزدهر بالضبط في سنوات الستينيات.

العقد الذي اشتغلت فيه آربوس بجدّ يتزامن مع عقد الستينيات، وله صلة وثيقة به. العقد الذي صار فيه الشواذ يظهرون علناً، وأصبحوا آمنين، وموضوعاً محبّذاً للفنّ. ما كان يعَامل بكرب في الثلاثينيات ـ كما في فيلمي "مس لونلي هارت" و "يوم الجراد" أضحى يعَامل في الستينيات بطريقة بديهية تماماً، أو بمتعة واضحة (من قبل فلليني في أفلامه، ومن قبل آرّابال، وجودوروسكي، وفي قصص الأندرغروند الفكاهية المصوّرة، وفي عروض الروك). في بداية الستينيات أصبح الفريك شو الشهير في كوني آيلاند ممنوعاً؛ وتصاعدت الضغوط لمحو مرج تايمز سكوير لتنظيفه من المثليين ومتعاطي المخدرات، وتغطيته بناطحات السحاب.

بقدر ما كان ساكنو العالم السفلي من المنحرفين مطرودين من مناطقهم المحدّدة ـ محظورين مثل شيء غير لائق، فاحش، أو فقط مثل شيء غير مريح ـ كانوا يترسّخون في الوعي أكثر فأكثر كمواضيع للفنّ، مكتسبين شرعية هلامية وقرابة مجازية خلقت فجوة أوسع.

من يمكنه أن يقدّر حقيقة الناس الغريبي الأطوار أكثر من شخص مثل آربوس، التي كانت مهنتها مصوّرة موضة وصانعة أكاذيب تجميلية تقنّع التفاوت الراسخ في الولادة، الطبقة، والمظهر البدني. لكنّها بخلاف وارهول، الذي عمل سنين عديدة فنّاناً للإعلانات التجارية،

Twitter: @ketab_n

لم ينشأ عمل آربوس الجدّي من اللعب على لعبة الجمالية الفاتنة التي كانت تمتهنها، بل أدارت ظهرها لها بالكامل. عمل آربوس، هو ردّ فعل ـ ردّ فعل ضدّ التهذيب - ضدّ ما هو مستحسن. كانت تلك طريقتها في قول، إلى الجحيم بـ "فوغ"، بالموضة، إلى الجحيم بكلّ ما هو جميل. هذا التحدّي، اتخذ شكلين غير متناغمين بالكامل. الأول، هو ثورة ضدّ الشعور الأخلاقي اليهودي النامي بإفراط. الثاني، تمرّد، وهو نفسه بالمقابل أخلاقي جيّاش، ضدّ عالم النجاح. الثورة الأخلاقية تدفع بالحياة كفشل الى الأمام كترياق ضدّ النجاح. الثورة الجمالية - وبوجه خاص تلك التي ستصبح ثورة الستينيات - تدفع بالحياة كعرض للرعب الى الأمام كترياق ضدّ الحياة الضجِرة.

أغلب عمل آربوس يقع ضمن إطار جمالية وارهول، بمعنى أنّه يحدّد نفسه في علاقة مع توأم السأم والغرابة؛ لكنّه ليس فيه شيء من أسلوب وارهول. لا تمتلك آربوس نرجسية وارهول ولا عبقريته في الدعاية ولا اللطف الوقائي الذي يعزل نفسه به عن غريبي الأطوار والخلقة ولا عاطفيته المفرطة. إنّه أمر بعيد الاحتمال مراودة وارهول ذات يوم، المتحدّر من عائلة عمالية، أي شعور بالتباين تجاه النجاح، الشعور الذي ابتلي به يهود الطبقة الوسطى العليا في سنوات الستينيات. أي شخص نشأ على الديانة الكاثوليكية، مثل وارهول (وعملياً كلّ فرد في جماعته)، يصبح من السهل عليه الافتتان بالشرّ، أكثر من شخص في بيئة يهودية. مقارنةً مع وارهول، تبدو آربوس سريعة التأثّر على نحو لافت للنظر، بريئة وبلا شكّ متشائمة أكثر. رؤيتها الدانتية للمدينة (والضواحي) لا تنطوي على السخرية، بالرغم

Twitter: @ketab_n

من أنّ الكثير من مواضيع آربوس هي نفسها تلك التي صوّرت، لنقل، في "فتيات تشلسي" لوارهول (١٩٦٦)، فإنّ صورها لم تلعب أبداً مع الرعب، تستدرّ منه الضحك؛ صورها لا تبعث على الاستهزاء، ولا مجال لأشخاص غريبي الأطوار فيها يحرّكون المشاعر، كما تفعل أفلام وارهول وبول موريسي. بالنسبة لآربوس، الناس الغريبو الخلقة والأطوار ووسط أميركا كلاهما متساويان في الغرابة: فتىً يسير في موكب ما بعد الحرب وربّة بيت من ليفتاون، كان غريباً مثل قزم أو رجل يرتدي ملابس امرأة؛ سكان الضواحي من الطبقة الوسطى الدنيا، كانوا بعيدين مثلهم مثل تايمز سكوير، وملجأ المجانين وبار المثليين. عبّر عمل آربوس عن غضبها إزاء ما كان عامّاً (كما خبّرته هي نفسها)، تقليدياً، أميناً، مطمئناً ـ ومضجراً ـ لصالح ما كان خصوصياً، مخفياً، قبيحاً، خطراً، وأخّاذاً. هذه التباينات، تبدو الآن أفكاراً عتيقة تقريباً. ما هو أمين لم يعد يحتكر اللغة المجازية العامة. مملكة الغريبين، لم تعد مكاناً خصوصياً، يصعب الوصول إليه. الناس، الذين هم غريبون، غير المقبولين جنسياً، الفارغين عاطفياً يراهم المرء يومياً على أكشاك الصحف، في التلفزيون، في المترو. الهوبزي[١٠] يطوف في الشوارع، مرئياً من الجميع، وشعره يلمع.

***

آربوس، التي كانت معقّدة بالطريقة العصرية المعروفة، حيث

---

(١٠) نسبة إلى توماس هوبز، فيلسوف إنجليزي مادي، ادّعى بأنّه لا يوجد سوى الحركات المادية المكتشفة من قبل العلم، وكان يرى أنّ الفعل البشري محفّز بهموم ذاتية، أبرزها الخوف من الموت.

Twitter: @ketab_n

البشاعة، السذاجة، الصدق مفضّل على الصقل والتكلّف في الفنّ الراقي والتجارة الراقية، قالت إن الفوتوغرافي التي أحسّت أنّه الأقرب إليها، هو ويجي، الذي كانت صوره الوحشية عن الجرائم والحوادث المادّة الخام لصحف التبلويد في سنوات الأربعينيات. صور ويجي، في الحقّ، تشدّه، وذهنيته من تلك التي تنسب إلى المدينة الكبيرة، وهنا تنتهي أوجه الشبه بين عمله وعمل آربوس. بالرغم من أنّها كانت ترفض العوامل القياسية للصقل الفوتوغرافي، مثل التركيب، فإن آربوس نفسها لم تكن غير مصقولة وليس هناك شيء من العمل الصحفي في دوافعها لالتقاط الصور. ما قد يبدو صحفياً وحتّى مثيراً في صور آربوس، يضعها، بالأحرى، في خانة التقليد الرئيسي للفنّ السريالي ـ ميلها للغرابة، براءتها الواضحة في احترام مواضيعها، وادّعاءها بأنّ كلّ المواضيع هي مجرّد objets trouvés [11].

"لن أختار أبداً موضوعاً بسبب ما له من معنى لي عندما أفكّر به"، كتبت آربوس، النصيرة العنيدة للجرأة السريالية. من الممكن التسليم بأنّه لا يفترض بالمشاهدين أن يحكموا على الناس الذين تصوّرهم. لكننا، بالطبع، نفعل ذلك، وسلسلة صور آربوس نفسها هي أصلاً عبارة عن أحكام. كذلك براساي، الذي صوّر أناساً يشبهون أولئك الذين أثاروا اهتمام آربوس ـ انظر إلى صورته "لاموم بيجو" من العام ١٩٣٢ ـ صوّر أيضاً مناظر مدن، وبورتريهات فنّانين مشهورين.

---

(١١) بالفرنسية في الأصل، وتعني مادة مكتشفة من قِبل فنّان وتعرض – من دون أو مع تبديل قليل – على أنّها عمل فني.

Twitter: @ketab_n

صورة لويس هاين، "مؤسّسة الأمراض العقلية، نيوجرسي، ١٩٢٤" يمكن أن تكون واحدة من صور آربوس الأخيرة (عدا تلك التي يظهر فيها زوج من الأطفال المغولانيين واقفين على مرجة ومصوَّرين من جانب أكثر من الأمام). وصور الشوارع التي التقطها والكر إيفانز في شيكاغو في العام ١٩٤٦، تنتمي إلى نفس مواضيع آربوس، كما في العديد من صور روبرت فرانك. أما الفرق فيكمن في مجموعة المواضيع الأخرى والأحاسيس الأخرى التي صوّرها هاين، وبراساي، وإيفانز، وفرانك. آربوس هي auteur [١٢]، بالمعنى الضيّق للكلمة، احتلت مكاناً متميزاً في تاريخ التصوير الفوتوغرافي، مثل جورجيو موراندي في تاريخ الرسم الأوروبي الحديث، الذي قضى نصف قرن يرسم حياة ساكنة لقناني زجاجية. إنّها لم تحاول أن توسّع من حقل مواضيعها، مثل معظم الفوتوغرافيين الطموحين، بل على العكس، كلّ الناس الذين صوّرتهم متماثلين. وإحداث التماثل بين المجانين، الغريبي الخلقة والأطوار، والأزواج الضواحيين والعراة، هو رأي واضح جداً، رأي له صلة بعقلية سياسية معروفة يتقاسمها المثقفون واليساريون الليبراليون في أميركا. الناس المصوَّرون في صور آربوس، هم جميعاً أعضاء في نفس العائلة، يعيشون في قرية واحدة، فقط تلك القرية البلهاء هي بالصدفة أميركا. بدلاً من إظهار التطابق بين الأشياء التي هي مختلفة (المنظور الويتماني الديموقراطي)، فإنّ الجميع يُعرَضون كي يبدو متشابهين.

---

(١٢) مؤلّف (بالفرنسية في الأصل).

Twitter: @ketab_n

الآمال السارّة الى حدّ ما بمستقبل أميركا تبعها قبول مرير، حزين للتجربة العملية. ثمّة سوداوية مميّزة في المشروع الفوتوغرافي الأميركي. لكن السوداوية كانت كامنة في ذروة التوكيد الويتماني، كما هي ممثّلة بستيغليتز وحلقته من جماعة الفوتو- سسشن. كان ستيغلتز، الذي تعهّد بخلاص العالم من خلال كاميرته، لا يزال مصدوماً بالحضارة الماديّة الحديثة. كان قد صوَّرَ نيويورك في سنوات العشرينيات بروح دون كيخوته تقريباً ـ الكاميرا / الرمح مقابل ناطحات السحاب / الطواحين. وصف بول روسنفلد جهود ستيغليتز بـ"التوكيد السرمدي". الشغف الويتماني صار دينياً: الفوتوغرافي، الآن، يتعامل مع الواقع. والمرء يحتاج الكاميرا كي يعرض نماذج من ذلك "الإبهام البليد الأعجوبي الذي يدعى الولايات المتحدة".

من الواضح أن مهمة، كانت أصلاً مفسدة بفعل الشكّ حول أميركا ـ حتى في جانبها الأكثر تفاؤلاً ـ حُكِم عليها بالاختفاء حين سلّمت أميركا نفسها ما بعد الحرب، بكثير من الوقاحة، إلى التجارة والى الاستهلاكية، العالمية الأولى. مصوّرون، أقلّ ذاتية وجذباً من ستيغليتز، استسلموا تدريجياً في الصراع. ربّما كانوا قد استمروا في ممارسة الاختزال البصري المتنافر الأجزاء المستلهم من ويتمان. لكن بمعزل عن ما هو مستمدّ من قوى ويتمان النشوانة، الموجزة، كان ما وثّقوه انقطاعاً، انحطاطاً، توحّداً، طمعاً، وعقماً. كان ستيغليتز، الذي استخدم التصوير الفوتوغرافي لتحدّي الحضارة الماديّة، هو، حسب كلمات روسنفلد "الرجل الذي آمن بوجود أميركا روحية في مكان ما، وأنّ تلك الأميركا ليست قبراً للغرب". بينما كان القصد الضمني

Twitter: @ketab_n

لفرانك وآربوس، والعديد من معاصريهم ومن الأجيال اللاحقة، إظهار أنّ أميركا "هي" قبر للغرب.

منذ أن فصل التصوير الفوتوغرافي نفسه عن الفلسفة الويتمانية. منذ أن كفّ عن فهم كيف يمكن للصور أن تقصد أن تكون متقنة، وموثوقة، وفائقة ـ فإنّ الأفضل في التصوير الفوتوغرافي الأميركي (وفي أكثر المجالات الأخرى في الثقافة الأميركية) سلّم نفسه إلى سلوان السريالية، وإنّ الناس اكتشفوا أنّ أميركا جوهرياً بلد سريالي. من الواضح أنّه من السهولة جدّاً القول إنّ أميركا هي مجرّد عرض غرائبي، أرض بور ـ تشاؤمية رخيصة، هي نموذج لاختزال الواقع إلى ما فوق واقع. لكن الولع الأميركي بأسطورة الافتداء والخطيئة يبقى واحداً من أكثر النواحي اندفاعاً وإغراءً في ثقافتنا الوطنية. ما تبقّى لنا من حلم ويتمان المشوّه بثورة ثقافية هو أشباح ورق وبرنامج، حادّ البصيرة وذكي، عن اليأس.

Twitter: @ketab_n

Twitter: @ketab_n

مواضيع سوداوية

للتصوير الفوتوغرافي سمعة مشبوهة بكونه أكثر الفنون واقعية، وبالتالي أكثرها سهولة، بين الفنون التي تتّسم بالتقليد والمحاكاة. في الواقع، إنّه الفنّ الوحيد الذي نجح في مواصلة التهديدات الهائلة، لأكثر من قرن، بالاستيلاء على الحساسية العصرية، في الوقت الذي خرج فيه المرشّحون الأصليّون من حلبة السباق.

فنّ الرسم، كان منذ البداية معاقاً بواقع كونه فنّاً جميلاً، حيث كلّ موضوع متفرّد، مصنوع باليد، هو أصيل. سيئة أخرى، كانت البراعة التقنية الاستثنائية لأولئك الرسّامين الذين حُسبوا ضمن القانون السريالي، الذي لم يكن يعدّ قماشة الرسم أكثر من شيء رمزي. كانت رسومهم تبدو مصقولة، ومحسوبة، ومصنوعة بمهارة متعجرفة، وغير ديالكتيكية. حافظ الرسّامون على مسافة كافية، حذرة من الفكرة السريالية المشاكسة، بتلاشي الفواصل بين الفنّ وما يدعى الحياة، بين الموضوع والحدث، بين المقصود وغير المقصود، بين المحترف والهاوي، بين الأصيل والمزيف، بين المهارة والخطأ المحظوظ. كانت النتيجة أن السريالية في الرسم لم تبلغ أكثر من محتوى عالم أحلام ضئيل منجّد: بضعة خيالات طريفة، وغالباً أحلام جنسية وكوابيس

Twitter: @ketab_n

رهاب الأرض الخلاء. (فقط حين ساعدت بلاغتها المؤيِّدة لمبادئ الحرية على دفع جاكسون بولوك والآخرين إلى الانغماس في نوع من التجريد السفيه، فإنّ الوصية السريالية بدأت في النهاية تغدو بالمعنى الواسع ذات نفع إبداعي للرسّامين). الشعر، الفنّ الإبداعي الآخر، الذي كانت السريالية المبكّرة مكرّسة له بوجه خاص، أتى، على حدّ سواء تقريباً، بنتائج مخيّبة للآمال. أما الفنون التي تبوّأت فيها السريالية مكانة فهي النثر الروائي (بشكل رئيسي كمحتوى، لكن ما يخصّ الفكرة كان أكثر وفرة وأكثر تعقيداً مما عُبّر عنه في الرسم)، والمسرح، والفنون التركيبية والنحت، ثم – وعلى نحو ظافر ـ التصوير الفوتوغرافي.

ذلك أنّ التصوير الفوتوغرافي، هو الفنّ الوحيد الذي على نحو فطري فوق واقعي، لا يعني مع هذا أنه شارك أقدار الحركة السريالية الرسمية. على العكس، فأولئك الفوتوغرافيون (العديد منهم رسامون سابقون) الذين تأثروا بالسريالية، صاروا اليوم تقريباً قلّة، مثلهم مثل فوتوغرافيي "الرسم التصويري" الذين كانوا يقلّدون [بِدَع] سنوات العشرينيات ـ trouvailles رسم "البوزار"[١٣] في القرن التاسع عشر. حتى أجمل الصور المعرّضة لضوء الشمس وصور الرايوغراف لمان راي، والصور المساحة الضوئية للازلو موهولي- ناغي، ودراسات التقاط الصور المتعدّدة لبراغاليا، ومونتاج الصورة لجون هارتفيلد وألكسندر رودتشنكو ـ كانت تُعَدّ مآثر هامشية في تاريخ التصوير

---

(١٣) مدرسة "الفنون الجميلة"، في باريس القرن التاسع عشر، التي اتسمت بأسلوبها التزييني Beaux – Arts .

Twitter: @ketab_n

الفوتوغرافي. المصورون الذين ركّزوا على التصادم مع ما يُفترض واقعية سطحية، كانوا أولئك الذين نقلوا الخواص فوق الواقعية الأكثر نقاءً للتصوير الفوتوغرافي. أصبح الإرث الذي خلفته السريالية للفوتوغراف مبتذلاً حين بدأت الذخيرة السريالية من الخيالات والأفكار تنغمس على نحو متسارع في سنوات الثلاثينيات في الموضة الراقية، وأتاح التصوير الفوتوغرافي، وبشكل رئيسي السريالي منه، أسلوباً متكلّفاً لمصوّري البورتريه، ظاهراً من خلال استخدامه في نفس التقاليد التزيينية المستحدثة من قِبل السريالية في فنون أخرى، وعلى وجه الخصوص الرسم، المسرح، والإعلان. أظهر التيار الرئيسي للنشاط الفوتوغرافي أن تلاعباً أو مسرحة سريالية للواقع هو غير ضروري، إن لم يكن زائداً عن الحاجة. السريالية تحتلّ قلب المشروع الفوتوغرافي لأنّها خلقت عالماً بديلاً، وواقعيةً من الدرجة الثانية، أضيق لكنها درامية أكثر من تلك التي نستشفّها بأبصارنا الطبيعية. كلّما كانت الصورة معدّلة أقلّ، والحاجة إلى المهارة فيها أقلّ، كلّما كانت ساذجة أكثر ـ كلّما بدت الصورة أكثر نفوذاً.

كانت السريالية دائماً تغازل عامل الصدفة، ترحّب باللامتوقّع، تداهن الأرواح المتمرّدة. ما الذي يمكن، على أي حال، أن يكون أكثر فوق واقعي من شيء ينجب نفسه عملياً، وبأدنى جهد؟ شيء، يزداد جماله، وكشوفه غير الواقعية، ووزنه العاطفي، وربّما قيمته بأي صدفة قد تقع له. هنا، التصوير الفوتوغرافي هو الذي أظهر بأفضل الطرق كيف تضع ماكينة خياطة جنب مظلّة، وقوبل هذا اللقاء التصادفي بالثناء من قبل الشعراء السرياليين كمثال عن مفهوم الجميل.

Twitter: @ketab_n

بخلاف مواضيع الفنّ الجميل لعصر ما قبل الديمقراطية، لم يبد على الصورة الفوتوغرافية أنّها مدينة بالفضل إلى مقاصد الفنّان. بالأحرى، تدين الصور بوجودها إلى التعاون الحرّ (شبه السحري، شبه التصادفي) بين المصوّر والموضوع، الذي ينشأ من خلال آلة، هي بسيطة على الدوام ومؤتمتة أكثر، لا تتعب، والتي حتى عندما تكون نزويّة يمكنها أن تأتي بنتائج مثيرة للاهتمام وغير خاطئة بالكامل. "شعار أول كاميرا كوداك في عام ١٨٨٨، كان: (أضغط على الزر، ونحن نتولّى الباقي)". وكان يُضمَن للمشتري بأن الصورة ستكون (خالية من أي عيب). في الحكاية الخرافية للتصوير الفوتوغرافي يوفّر الصندوق السحري الدقة ويطرح الخطأ، يعوّض عن الغرارة ويكافئ الجهل.

قُلّدت هذه الأسطورة، على نحو فكه، في عام ١٩٢٨، في فيلم "المصوّر"، الذي يدور حول رجل أحمق حالم، بستر كيتون، يصارع من غير طائل أجهزة خربة، ضارباً الأبواب والنوافذ أينما حلّ مع حامل كاميرته الثلاثي القوائم، ولا يفلح أبداً في أخذ صورة واحدة لائقة، مع ذلك، وبفعل صدفة عمياء، يحصل في النهاية على بضع لقطات رائعة، (بواكير فيلم عن حرب بين عصابات التونغ الصينية في تشايناتاون في نيويورك) ـ إنّه القرد المدلّل للبطل هو الذي كان يحمّل شريط الفيلم في الكاميرا ويشغّلها بين الحين والآخر.

***

الخطأ الكبير لطلائع السرياليين كان في تخيّلهم أنّ فوق الواقعية هي شيء إنساني شامل، بمعنى آخر شيء سيكولوجي، في حين أنّه أكثر ما يبدو محلياً، وأثنياً، وطبقياً وزمنياً. بالتالي، كانت الصور

Twitter: @ketab_n

الفوتوغرافية فوق الواقعية الأولى قد انبثقت في خمسينيات القرن ١٩، حين خرج الفوتوغرافيون للمرّة الأولى يجوسون شوارع لندن، وباريس، ونيويورك، باحثين عن شرائح من الحياة غافلة عن الكاميرا. تلك الصور المتماسكة، والمتميّزة، والقصصية (عدا أن الحكاية فيها طُمست)، التي هي لحظات من حياة ضائعة وتقاليد مندثرة، تبدو لنا الآن بعيدة عن فوق الواقعية أكثر من أي صورة تحوّلت تجريدية وشعرية بالتركيب، وتحت الطبع، وبالتشمّس وما شابه. مثل أي فرويدي مخلص، معتقدين أنّ الصور التي يبحثون عنها ناشئة من اللاوعي، فإنّ السرياليين أساءوا فهم ما لا يكف عن الحركة، ولا يعرف المنطق، وغير قابل للشبه، وغامض ـ الزمن نفسه. ما يجعل أي صورة فوق واقعية هو رثاؤها الذي لا يُدحَض كرسالة من الزمن الماضي، وقوّة دلالتها على طبقة إجتماعية معينة. فالسريالية هي تعبير عن الاستياء البورجوازي. ذلك أنّ اعتقاد طلائعها أنّها إنسانية شاملة كان واحداً من الدلالات على أنّها بورجوازية نموذجية. وكجمالية تطمح إلى أن تكون سياسية، اختارت السريالية جانب الخاسر، جانب حقوق واقع غير معترف به أو غير رسمي. لكن المواقف الفاضحة التي غدت من خلال الجمالية السريالية أجمل، تحوّلت فقط إلى ذلك الغموض البشع الذي كان النظام الاجتماعي البورجوازي يتكتّم عليه: الجنس والفقر. إيروس، الذي وضعه السرياليون الأوائل في قمّة الواقع المحظور الذي سعوا إلى إصلاحه، كان نفسه جزءاً من غموض الموقف الإجتماعي. بينما بدا أنّ الجنس يزدهر في كلا كفتي الميزان الاجتماعي ـ حيث إنّ الطبقات الدنيا والنبلاء كانوا يعتبرونه مجوناً طبيعياً ـ كان على أناس الطبقة الوسطى أن يكدحوا لإقامة ثورتهم الجنسية. الطبقة، كانت

Twitter: @ketab_n

الغموض الأعظم: الفتنة التي لا تنضب لذوي المال والسلطة، والإهانة الغامضة للفقراء والمنبوذين.

النظرة إلى الواقع كغنيمة غريبة، يجب أن تُطارد وتُمسَك من قبل صياد مجتهد ذي كاميرا، هي التي كوّنت التصوير الفوتوغرافي منذ البداية، وأشارت إلى التقاء الثقافة- الضدّ السريالية مع المغامراتية الاجتماعية للطبقة الوسطى. كان الفوتوغراف على الدوام مفتوناً بالقمم والأعماق الدنيا الاجتماعية. الوثائقيون (المتميّزون عن حاشية بلاط الكاميرا) يفضّلون الأخيرة. لأكثر من قرن من الزمن، حوّم الفوتوغرافيون حول المقموعين، بانتظار مشاهد العنف، وبضمير حي مذهل. وألهم الشقاء الاجتماعي الميسورين وألحّ عليهم لالتقاط الصور، الشكل الأكثر لطفاً للنهب، من أجل أن يوثّقوا واقعاً مخفياً، وهذا يعني، واقعاً مخفياً عنهم.

بتحديقه إلى واقع الناس الآخرين، بفضول وانفصال واحترافية، يتعامل التصوير الفوتوغرافي الكلّي الوجود كما لو كان هذا النشاط يسمو فوق مصالح الطبقة، كما لو أنّ أفقه شامل. في الواقع، تبوّأ الفوتوغراف مكانته أوّل مرّة حين أصبح توسيعاً لعين ال " flâneur " [المتسكّع] من الطبقة الوسطى الثرية، الذي كانت حساسيته محطّ نظرة اهتمام شاملة على نحو دقيق من قبل بودلير. الفوتوغرافي هو نسخة مسلّحة بالكاميرا للجوّال المتوحّد، مستطلعاً، طائفاً في الجحيم المديني، الجوّاب، البصّاص الذي يكتشف المدينة كمنظر لحدود شهوانية. وكمحبّ للّذّة المراقبة، وخبير بالعواطف، يرى "المتسكّع" العالم "شبيهاً بصورة رائعة". لُقيات "متسكّع" بودلير ممَثلة، بطرق

Twitter: @ketab_n

متنوعة، بلقطات فوتوغرافية صريحة في تسعينيّات القرن ١٩، بعدسة بول مارتن في شوارع لندن وعلى سواحل البحر، وبعدسة آرنولد غنث في تشاينا تاون في سان فرانسيسكو (كلاهما استخدم كاميرا خفية)، وبعدسة آتغيه في باريس المظلمة بشوارعها الرثّة وحِرفها البالية، ومن خلال درامات الجنس والوحدة المصوَّرة في كتاب براساي "باريس في الليل" (١٩٣٣)، وبصورة المدينة كمسرح كارثة في كتاب ويجي، "المدينة العارية"(١٩٤٥). لا ينجذب المتسكّع إلى واقع المدينة الرسمي، بل زواياها المظلمة المكفهرّة، وسكّانها المهمَلين ـ واقع غير رسمي خلف واجهة الحياة البورجوازية، الذي قبض عليه الفوتوغرافي كما يقبض التحرّي على مجرم.

عودة إلى فيلم "المصوِّر": حرب تونغ بين صينيين فقراء ألّفت موضوعاً مثالياً. إنّه غريب بالكامل، لذلك كان جديراً بالتصوير. جزء من ضمان نجاح الفيلم هو أن البطل لم يفهم موضوعه أبداً. (ولأنّ بستر كيتون أدّى الدور، فإنه لم يفهم حتى أنّ حياته في خطر). الموضوع الخالد فوق الواقعي هو "كيف يعيش النصف الآخر"، باقتباس العنوان الصريح، الذي وضعه جاكوب رايس لكتاب صور عن فقراء نيويورك، نشره عام ١٨٩٠. التصوير الفوتوغرافي باعتباره توثيقاً اجتماعياً، كان أداة لتلك الذهنية النموذجية للطبقة الوسطى، التي كانت تُدعى بالإنسانية، ذهنية هي في نفس الوقت متعصّبة ومتسامحة قليلاً، فضولية ولامبالية، وجدت في أحياء الفقراء الديكور الأكثر فتنة. الفوتوغرافيون المعاصرون تعلّموا، بالطبع، التنقيب في موضوعهم وتحديده. بدلاً من الوقاحة حول "النصف الآخر" صار لدينا، لنقل،

Twitter: @ketab_n

"إيست هندردث ستريت" (كتاب بروس دافيدسون عن صور هارلم، المنشور عام ١٩٧٠). التسويغ ما زال نفسه، بمعنى أنّ التقاط الصور أدّى غرضاً سامياً: الكشف عن حقيقة مخفيّة، وحفظ ماضي مندثر. (الحقيقة المخفيّة هي، أيضاً، محدّدة بالماضي المندثر. بين عامي ١٨٤٧ و ١٨٨٦ أمكن لعدد وافر من اللندنيين أن يصبحوا أعضاءً في جمعية تصوير آثار لندن لقديمة).

الفوتوغرافيون الذين بدأوا كفنّانين للحساسية المدينية، سرعان ما أدركوا أن الريف هو غريب بقدر ما كانت المدينة، والريفيّون جديرون بالتصوير مثلهم مثل ساكني الأحياء الفقيرة في المدينة. في عام ١٨٩٧ أسّس السير بنجامين ستون، الصناعي الثريّ وعضو البرلمان المحافظ عن مدينة برمنغهام، الجمعية الوطنية للتصوير، بهدف توثيق الطقوس الإنجليزية التقليدية والمهرجانات الريفية التي كانت في سبيلها إلى الزوال. "كلّ قرية"، كتب ستون، "لها تاريخ يمكن أن يُحفظ بواسطة الكاميرا". بالنسبة لفوتوغرافي أصيل من نهايات القرن التاسع عشر مثل الكتبي الكونت جوسيبّه بريمولي، حياة الشارع لفقير معدم كانت مثيرة للاهتمام بقدر ما هي هواية تمضية لوقت لقرينه الأرستقراطي: قارن صور بريمولي لزواج الملك فكتور إيمانويل مع صور فقراء نابولي. استلزم الأمر جموداً اجتماعياً لمصوّر عبقري، حدث أنّه كان طفلاً صغيراً، هو جاك هنري لارتيغ، من أجل تقييد الموضوع إلى عادات غريبة لدى عائلة وطبقة المصور. لكن، في الجوهر، جعلت الكاميرا من الجميع سائحاً في واقع الناس الآخرين، وفي النهاية في واقع المرء نفسه.

Twitter: @ketab_n

النموذج الأقدم لتلك النظرة الفوقية المستديمة، ربّما، هي الصور الست والثلاثين في كتاب "حياة الشارع في لندن" (١٨٧٧-٧٨) الملتقطة بعدسة الرحّالة والفوتوغرافي البريطاني جون تومسون. لكن مقابل كلّ فوتوغرافي تخصّص في الفقراء، كان هناك الكثير من الذين سعوا إلى منطقة أوسع للواقع الغريب. تومسون نفسه، كان له سيرة مهنيّة في هذا النوع. قبل أن يحوّل انتباهه الى فقراء بلده نفسه، كان قد شاهَدَ مسبقاً الوثنيين، في رحلة تمخّضت عن كتابه المصور ذي الأجزاء الأربعة، "الصين وشعبها" (١٨٧٣- ٧٤).

وبعد كتابه عن حياة شوارع الفقراء في لندن، تحوّل الى الحياة الداخلية لأثرياء لندن: نحو العام ١٨٨٠، كان هو في طليعة روّاد موجة تصوير البورتريهات في البيوت.

منذ البداية، اعتُبر التصوير الفوتوغرافي المحترِف على نحو نموذجي من صنف السياحة بالمعنى الأوسع، حيث جمع أغلب الفوتوغرافيون الشقاء الاجتماعي مع بورتريهات المشاهير أو الصور التجارية (الموضة، الإعلان) أو دراسات صور حول العري. العديد من السيَر المهنية الفوتوغرافية النموذجية من القرن العشرين (مثل تلك السيَر المهنية لإدوارد ستيكن، وبيل براندت، وهنري كارتييه - بريسون، وريتشارد آفيدون) رافقت التغيرات المفاجئة في المستوى الاجتماعي والأهمية الأخلاقية للموضوع. ربّما القطيعة الأكثر دراماتيكية، هي التي كانت بين عمل ما قبل الحرب وما بعدها لبيل براندت. ذهابه من الصور القاسية لأزمة الفساد السياسي في شمال إنجلترا إلى بورتريهاته الأسلوبية للمشاهير وصوره شبه التجريدية للعاريات في العقود

Twitter: @ketab_n

الأخيرة، تبدو رحلة طويلة حقاً. لكن، حول هذه المقارنة، ليس هناك من شيء غير عادي على نحو مميّز أو حتى متنافر. الترحال بين واقعين، منحط وفاتن، هو جزء من القوّة الدافعة للمشروع الفوتوغرافي، إلاّ إذا كان الفوتوغرافي حبيس هوس خاص متطرّف (مثل تفضيل لويس كارول للفتيات الصغيرات أو دايان آربوس للناس مشوّهي الخلقة وغرباء الأطوار).

الفقر ليس أكثر فوق واقعي من الغنى؛ جسد مكسوّ بخرق قذرة ليس أكثر فوق واقعي من أميرة بملابس فاخرة في حفلة رقص، أو من عريّ بريء. ما يجعل الموضوع فوق واقعي هو المسافة المفروضة، والمقطوعة، من قبل الصورة: المسافة الاجتماعية والمسافة في الزمن. من خلال منظور الطبقة الوسطى للتصوير الفوتوغرافي، يبدو المشاهير أخّاذين مثلهم مثل المنبوذين. المصوّرون ليسوا بحاجة إلى أن يكون لهم موقف ساخر، عقلاني تجاه مواضيعهم النمطية. موقف افتتان ورع ومحترم، قد يكون مطلوباً بنفس القدر، خصوصاً مع المواضيع الأكثر تقليدية.

لا يمكن أن يكون هناك فارق كبير بين العمل الدقيق لآفيدون وعمل غيتّا كاريل، مصوّرة المشاهير الهنغارية الأصل في عهد موسوليني. لكن بورتريهاتها تبدو الآن شاذّة، كما أنّ صور آفيدون بعيدة عن فوق الواقعية أكثر من صور سيسل بيتون السريالية التأثّر، من نفس الفترة. بيتون، الذي كان يضع موديلاته داخل ديكورات خيالية، مترفة ـ أنظر إلى الصور التي التقطها عام ١٩٢٢ لإديث سيتويل، وعام ١٩٣٦ لكوكتو ـ كان يحوّلهم إلى صور ودودة بإفراط وغير مقنعة.

Twitter: @ketab_n

لكنّ التواطؤ الساذج لكاريل، بأمل أن يظهر جنرالاتها وأرستقراطيوها وممثّليها مستقرين، متوازنين، تكشف عنهم حقيقة صارمة، مضبوطة. تبجيل المصورة، جعل منهم مثيرين للاهتمام؛ الزمن، جعل منهم جميعاً وديعين، إنسانيين أكثر مما ينبغي.

***

بعض الفوتوغرافيين يبدأون علماءً، البعض الآخر أخلاقيين. العلماء يقومون بجرد العالم؛ الأخلاقيون يركّزون على القضايا الصعبة. مثال عن التصوير الفوتوغرافي كعلم هو المشروع الذي بدأه أوغست ساندر عام ١٩١١: فهرسة فوتوغرافية للشعب الألماني. بالمقارنة مع رسوم جورج غروز، التي لخصت ذهنية وتنوّع الأصناف الاجتماعية في فايمار ألمانيا عبْر الكاريكاتير، تلمّح صور ساندر "صور النموذج الأولي" (كما يدعوها هو) إلى حياد علمي زائف شبيه بذاك الذي يدّعيه المتحزّب في السرّ لعلوم دراسة الرموز، الذي انبثق فجأة في القرن التاسع عشر، مثل دراسة شكل الجمجمة، وعلم الجريمة، والطبّ النفسي، وعلم الجينات. إنه ليس بالكثير أن يختار ساندر أفراداً بسبب سماتهم التمثيلية، حيث افترض، على نحو صائب، أن الكاميرا لا تستطيع إلاّ الكشف عن الوجوه كأقنعة اجتماعية. كلّ شخص مصوَّر كان علامة على تجارة معينة، طبقة، أو حرفة. كلّ مواضيعه هي تمثيلية، وتمثيلية على حدّ سواء، لواقع اجتماعي معيّن ـ واقعها الخاص.

نظرة ساندر ليست فظّة، بل متسامحة؛ إنّها لا تحكم على الناس. قارن صوره، من العام ١٩٣٠، "أهل السيرك" مع صور دايان آربوس حول أهل السيرك، أو مع بورتريهات المومسات بعدسة ليسيت مودل. نحن نرى الناس وهم يواجهون كاميرا ساندر، كما يفعلون في صور مودل وآربوس، لكنّ نظراتهم ليست حميمة وموحية. كان ساندر لا

Twitter: @ketab_n

يبحث عن أسرار؛ كان يراقب نماذجه. المجتمع لا يحتوي على غموض. مثل إدوارد مايبردج، الذي كانت صوره، في سنوات الثمانينيات من القرن ١٩، عبارة عن دراسات هدفها تبديد الأفكار الخاطئة حول ما كان يشاهده المرء دائماً (كيف تعدو الخيول، كيف يتحرّك الناس)، لأنّه أعاد تقسيم حركات مواضيع صوره إلى سلسلة من اللقطات المتعاقبة الدقيقة والطويلة الى حدّ كاف، كان ساندر يسعى إلى تسليط الضوء على النظام الاجتماعي بفصلهِ إلى دراسات، في عدد غير محدّد من الأصناف الاجتماعية. لم يكن من المفاجئ، في العام ١٩٣٤، وبعد خمس سنوات من نشره، أن يعمد النظام النازي الى مصادرة النسخ غير المباعة من كتاب ساندر "آنتليتز دير زيت" (وجه عصرنا) وإتلاف قوالب الطباعة الخاصة به، وبذلك وضع نهاية غير متوقّعة لمشروع البورتريه الوطني لساندر. (ساندر الذي ظلّ في ألمانيا طيلة الفترة النازية، تحوّل إلى تصوير المناظر الطبيعية). التهمة التي وُجّهت إلى مشروع ساندر أنه كان معادياً للنظام الاجتماعي. ما كان يبدو معاداة للنظام الاجتماعي من وجهة النظر النازية، هو فكرته بأنّ الفوتوغرافي إحصائي بلا إحساس، وأنّه، من خلال شمولية تسجيله، يجعل كل تعليق، أو حتى كلّ رأي، غير ضروري.

بخلاف الكثير من التصوير الفوتوغرافي الذي يقصد التوثيق، المأسور إما بالفقراء والمجهولين، كمواضيع قابلة للتصوير على نحو مبرز، أو بالأثرياء والمشاهير، فإنّ مثال ساندر الاجتماعي دقيق وواسع للغاية. إنّه يشمل البيروقراطيين والفلاحين، الخدم وسيدات المجتمع، عمّال المصانع ورجال الصناعة، الجنود والغجر، الممثّلين والموظّفين. لكن في هذا التنوّع لا يظهر التنافر الطبقي. ساندر فضح نفسه بأسلوبه الانتقائي هذا. بعض من الصور غير مبال، وسلس، ومتّسمة بالمذهب الطبيعي؛ البعض الآخر، ساذج وأخرق. الكثير من المواضيع المصوَّرة

Twitter: @ketab_n

المأخوذة أمام خلفية مسطحة بيضاء، هي هجين بين صور الشرطة للأشخاص المشبوهين وصور أيام زمان لاستوديوهات البورتريه. من دون وعي، كيّف ساندر أسلوبه ليلائم المنزلة الاجتماعية للشخص الذي كان يصوّره. الناس ذوو المناصب العليا والأغنياء صُوّروا على الأغلب داخل المنازل، من دون أشياء خاصة. كانوا يفصحون عن أنفسهم. العمّال والمشردون صُوّروا في العادة في ديكور معين (غالبا في الخارج)، حيث وُضعوا في بيئة معيّنة هي التي أفصحت عنهم ـ كما لو كنّا لا نتوقّع منهم امتلاك هوية منفصلة، يمتلكها الآخرون تلقائياً من الطبقتين الوسطى والعليا.

في عمل ساندر، الجميع في مكانه، لا أحد ضائع أو مقيّد في فضاء صغير، أو بعيد جداً عن المركز. صُوِّر المتخلف عقلياً، بالضبط، بنفس الطريقة الهادئة التي صُوِّر بها بنّاء الآجر، وصُوِّر المحارب القديم من الحرب العالمية الأولى ذي الساق المقطوعة مثل الجندي الشاب بالبزة النظامية، والشيوعي المقطّب مثل النازي الباسم، ورجل الصناعة مثل مغنّي الأوبرا. "لم يكن قصدي انتقاد أو وصف هؤلاء الناس"، قال ساندر. بينما هو متوقّع أن يدّعي أنّه لا ينتقد مواضيعه من خلال تصويرهم، فمن المثير للاهتمام أنّه اعتقد بأنّه لا يصفهم أيضاً. تواطؤ ساندر مع الجميع، يعني أيضاً الحفاظ على مسافة من الجميع. تواطؤه مع مواضيعه ليس ساذجاً (مثل تواطؤ كاريل)، بل هو تواطؤ عدمي. بالرغم من أن واقعية الطبقة التي يعبّر عنها عمله، فإنّه واحد من أكثر الأعمال تجريدية في تاريخ التصوير الفوتوغرافي.

من العسير تخيّل أميركي يحاول مضاهاة تصنيف ساندر الواسع. البورتريهات الفوتوغرافية الأميركية العظيمة ـ مثل صور والكر إيفانز "صور أميركية" (١٩٣٨)، وصور روبرت فرانك

Twitter: @ketab_n

"الأميركيون" (١٩٥٩) ـ كانت عشوائية عن عمد، في حين استمرت تعكس الميل التقليدي للتصوير الوثائقي للفقراء والمحرومين، مواطنو الأمّة المنسيون، وأكثر المشاريع الجماعية طموحاً في هذا البلد، والتي باشرت بها جمعية "فارم سيكيوريتي أدمينيستريشن " (إف إس أي) في عام ١٩٣٥، تحت إشراف روي إيمرسون ستريكر، كانت تعنى حصراً بـ"المجاميع ذوي الدخل الواطئ"[١٤].

مشروع إف إس أي، الذي قُصد منه أن يكون "توثيقاً تصويرياً لمناطقنا الزراعية ومشاكلنا الزراعية" (حسب كلمات ستريكر)، كان عملية دعائية صريحة، مع تدريب ستريكر فريقه حول الموقف الذي يتخذونه تجاه موضوعهم. كان الغرض من المشروع إظهار قيمة الناس المصوَّرين. بذلك فإنّه حدّد ضمنياً وجهة نظره. وجهة نظر أناس الطبقة الوسطى الذين هم بحاجة إلى أن يقتنعوا بأنّ الفقراء هم فقراء حقاً،

---

(١٤) بالرغم من أنّ هذا تغيّر، كما هو مشار إليه في مذكّرة من ستريكر إلى العاملين تحت إشرافه عام ١٩٤٢، عندما جعلت الحاجات الأخلاقية الجديدة أثناء الحرب العالمية الثانية من الفقر موضوعاً كئيباً جداً. "يجب أن يكون لدينا في الحال صور عن رجال، نساء وأطفال يظهرون كما لو أنّهم يؤمنون فعلاً بالولايات المتحدة. خذوا أناساً شجعاناً. كثير من الأعمال التي في ملفّاتنا الآن تصوّر الولايات المتحدة وكأنّها دار لشيخ عجوز، ذلك أنّ الجميع كبار في السنّ جداً على العمل وسيّئو التغذية إلى حدّ أنّهم لا يأبهون بما يحدث (..). نحن بحاجة على وجه الخصوص إلى رجال ونساء شباب يعملون في المصانع (..). ربات البيوت في مطابخهن أو في حدائقهن يقطفن الزهور، والإكثار من الأزواج، الذين يبدون مسرورين. [هامش المؤلفة]

Twitter: @ketab_n

وبأنّهم محترمون. من المفيد مقارنة صور الإف إس أي مع تلك التي لساندر. بالرغم من أنّ الفقراء لا يفتقرون إلى الكرامة في صور ساندر، فلم يكن القصد إثارة أي تعاطف معهم. هم يستمدّون كرامتهم من واقع أنّهم متقاربون، ويُنظر إليهم بنفس الطريقة الباردة التي يُنظر بها إلى الآخرين.

التصوير الفوتوغرافي الأميركي نادراً ما كان موضوعياً جداً. من أجل إيجاد مقاربة تذّكرنا بصور ساندر، علينا أن ننظر إلى الناس الذين وثّقوا جزءاً مهجوراً أو مقموعاً من أميركا ـ مثل آدم كلارك فرومان، الذي صوّر الهنود الحمر في أريزونا ونيومكسيكو بين عامي ١٨٩٤ و ١٩٠٤. صور فرومان الجميلة هي غير معبّرة، وغير فوقية، وغير عاطفية. طبيعتها معاكسة تماماً لصور الإف إس أي: إنّها ليست مؤثّرة، ليست متفرّدة، ولا تدعو إلى التعاطف. إنّها لا تقوم بالدعاية للهنود. ساندر، لم يكن يعرف إنّه كان يصور عالماً زائلاً. بينما فرومان يعرف ذلك. كان أيضاً يعرف بأنه ليس هناك منقذ للعالم الذي كان يسجّله.

***

التصوير الفوتوغرافي في أوروبا، كان موجهاً في جزء كبير منه باعتبارات الشيء الجدير بالتصوير (بمعنى، الفقير، والغريب، والعتيق)، والأهمية (بمعنى، الثري، والشهير، والجميل). كان للصور نزعة التمجيد أو السعي إلى الحيادية. الأميركان، الأقلّ قناعة من دون أي تنظيمات اجتماعية أساسية، تخصّصوا بـ "الواقع" وبحتمية التغيير، وعلى الأغلب جعلوا من التصوير الفوتوغرافي محازباً. كانت الصور

Twitter: @ketab_n

تلتقط ليس فقط لعرض ما يجب أن يكون محطّ إعجاب، بل أيضاً لكشف ما هو بحاجة إلى أن يُجابَه، وما هو مدعاة للرثاء ـ وإصلاحه. التصوير الفوتوغرافي الأميركي تضمّن تلخيصاً أكثر، واتصالاً أقلّ ثباتاً مع التاريخ؛ وعلاقة مع الواقع الجغرافي والاجتماعي اللذين كلاهما ليس فقط خيّراً بل أيضاً مفترساً.

الجانب الخيّر، تمثّل في الاستخدام الشهير للصور في أميركا لإيقاظ الضمير. في بداية القرن العشرين، عُيّن لويس هاين عضواً فوتوغرافياً في "اللجنة الوطنية للطفل الشغيل"، وكان لصوره عن الأطفال العاملين في معامل القطن، وحقول الشمندر، ومناجم الفحم، تأثير في المشرّعين لجعل تشغيل الأطفال مخالفاً للقانون. أثناء الخطة الاقتصادية أمدّ مشروع الإف إس أي لستريكر (كان ستريكر تلميذاً لهاين) واشنطون بمعلومات عن العمال المهاجرين والمحاصصين، كي يمكن للبيروقراطيين التفكير بكيفية مساعدتهم. لكن حتى في أكثر نواحيه الأخلاقية، ظلّ التصوير الفوتوغرافي الوثائقي، من جهة أخرى، متغطرساً. التقرير السياحي المتحفّظ لتومسون والتشهير الملتهب لرايس وهاين كلاهما عكسا التوق إلى الاستيلاء على واقع غريب. وما من واقع يخلو من الاستيلاء، ولا من واقع فضائحي (ويجب أن يُصحَّح)، ولا من واقع هو مجرّد جميل (أو يمكن أن يكون كذلك عبْر الكاميرا). مثالياً، كان الفوتوغرافي قادراً على جعل واقعين ذوي صيغة متشابهة، كما هو موضّح في عنوان المقابلة التي أُجريت مع هاين عام ١٩٢٠، "معالجة العمل فنّياً".

الجانب المفترس للتصوير الفوتوغرافي، يشكّل قلب التحالف

Twitter: @ketab_n

بين الفوتوغراف والسياحة، وهي الظاهرة التي حدثت في الولايات المتّحدة قبل أي بلد آخر في العالم. بعد فتح غرب أميركا، في عام ١٨٦٩، بإكمال خطوط السكك الحديدية القارّية، حلّ الاستعمار عبْر التصوير الفوتوغرافي. فكانت قضية الهنود الحمر الاميركان هي الأكثر وحشية، ومثالاً على اللاإنسانية. هواة متحفّظون، جدِّيّون، مثل فرومان، كانوا مشغولين بذلك منذ الحرب الأهلية. كانوا في طليعة السيّاح الذين وصلوا في نهاية القرن التاسع عشر، تائقين إلى "لقطة جديدة" للحياة الهندية. غزا السيّاح خصوصية الهنود، مصوّرين أشياءهم المقدّسة ورقصاتهم الدينية وبيوتهم، وعند الضرورة، كانوا يدفعون للهنود مقابل الوقوف أمامهم وجعلهم يعدّلون من طقوسهم لتكون مواضيع فوتوغرافية ملائمة أكثر.

لكن الطقس المحلي، الذي غُيّر عندما هجمت قبائل السيّاح، لا يختلف كثيراً عن فضيحة داخل المدينة، التي نُقّحت بعد أن صوّرها أحدهم. بقدر ما حاز الفضائحيون نتائج، فإنّهم أيضاً غيّروا ما صوّروه؛ حقّاً، إنّ تصوير شيء ما غدا جزءاً روتينياً من إجراءات تغييره. كان الخطر يكمن في تغيير رمزي ـ مختزلاً قراءة موضوع الصورة إلى الحدّ الأضيق. حيّ الفقراء النيويوركي، مولبري بِند، صوّره رايس في نهاية ثمانينيات القرن ١٩، وعلى أثره تم تدميره وأعيد توطين سكانه بناء على أمر من ثيودور روزفلت، ثم حاكم الولاية، بينما بقيت الأحياء الأخرى المشابهة له قائمة.

المصوّر الفوتوغرافي يسلب ويصون، يشجب ويقدّس معاً. التصوير الفوتوغرافي يعبّر عن نفاذ صبر الأميركي من الواقع، والميل

Twitter: @ketab_n

الى النشاطات التي تتم بواسطة آلة. "السرعة هي أساسها جميعاً"، كما قال هارت كرين (حين كتب عن ستيغليتز في عام ١٩٣٢)، "الجزء المائة من الثانية يُقبَض عليه بدقّة شديدة بحيث إن الحركة في الصورة تبدو مستمرّة لوقت غير محدّد: اللحظة، جُعلت خالدة". مواجهين المدى الجميل ومجهولية قارّة مستوطنة حديثاً، يستخدم الناس الكاميرا طريقةً لتملّك المكان الذي يرتادونه. وضعت شركة كوداك يافطة في مداخل العديد من المدن تتضمّن قائمة لما يجب أن يصوَّر. يافطة تشير الى أماكن في الحدائق العامّة حيث على الزوّار الوقوف مع كاميراتهم.

كان ساندر يحسّ بالألفة في وطنه، فالمصوّرون الأميركيون هم في الغالب على الطريق، يغلبهم التساؤل السفيه عمّا يمكن لوطنهم أن يقدّم لهم في درب المفاجآت فوق الواقعية. أخلاقيون ونهّابون عديمو الضمير، يحسّون أنفسهم أطفالاً وغرباء في موطنهم، يريدون أن يتمكّنوا من شيء هو في سبيله إلى الاختفاء، وغالباً ما يعجّلون باختفائه من خلال تصويره. أن يأخذ امرؤ، مثل ساندر، عيّنة بعد أخرى، ساعياً الى جرد كامل مثالي، يُفترض أنّه من الممكن تخيّل المجتمع كمجموع كلّي يمكن فهمه. المصوّرون الأوروبيون افترضوا بأنّ للمجتمع شيئاً من استقرار الطبيعة. الطبيعة في أميركا، كانت دائماً متّهمة، متحفّزة للدفاع، مفكّكة بفعل التقدّم. في أميركا، كلّ عينة بريّة تصبح تذكاراً.

المنظر الطبيعي الأميركي كان دائماً يبدو متنوعاً جدّاً، هائلاً جدّاً، غامضاً جدّاً، ومتملّصاً جدّاً من تقديم نفسه للعلمية. (إنّه لا "يعرف"، أنّه لا يقدر أن "يقول"، أمام الوقائع)، كتب هنري جيمس في "المشهد الأميركي" (١٩٠٧):

Twitter: @ketab_n

وهو حتّى لا يريد أن يعرف أو أن يقول؛ الوقائع نفسها تلوح، أمام الفهم، في كتلة كبيرة جدّاً لمجرّد قول: كما لو أنّ هناك مقاطع لفظية عديدة جدّاً لصياغة كلمة واحدة مقروءة. وفقاً لذلك، فإنّه يتخيّل أنّ الكلمة "غير" المقروءة ـ الجواب الملغز، العظيم للأسئلة ـ معلّقة في سماء أميركا الفسيحة، شيئاً خيالياً، وتعويذة تنتمي إلى لغة غير معروفة، وأنّه تحت هذه الراية الملائمة إنّما يسافر ويفكّر ويتأمّل، وبأقصى ما في قدرته، يتمتّع.

يشعر الأمريكيون بأنّ واقع بلادهم هائل، متقلّب، بحيث سيكون من الوقاحة الفاحشة التقرّب منه بطريقة منظّمة، علميّة. يمكن للمرء أن يبلغه بطريق غير مباشر، بالحيلة ـ تفكيكه الى أجزاء غريبة، يمكن بطريقة ما، من خلال المجاز المرسل[١٥]، أن تسمّى الكلّ.

المصوّرون الأميركيون (حالهم حال الكتّاب الأميركيين) يفترضون وجود شيء يفوق الوصف في الواقع الوطني ـ شيء، ربّما، لم يُشاهد من قبل. يبدأ جاك كيرواك مقدّمته لكتاب روبرت فرانك، "الأميركيون" كالتالي:

ذلك الإحساس شديد الاهتياج في أميركا، حين تلهب الشمس الشوارع، وموسيقى تصدر عن آلة الجُكبُكس أو عن جنازة ما قريبة، هذا ما قيّض لروبرت فرانك الإمساك به في هذه الصور الرائعة، الملتقطة

---

(١٥) صورة بلاغية قوامها ذكر الجزء وإرادة الكلّ، أو ذكر الكلّ وإرادة الجزء. [المورد]

Twitter: @ketab_n

أثناء ترحاله على الطريق عبْر ثمان وأربعين ولاية تقريباً، بسيارة قديمة (وبنقود واحدة من منَح غوغنهايم)، برشاقة، وغموض، وعبقريّة، وحزن وتكتّم غريب لمشاهد فوتوغرافية لم تشاهد في فيلم يوماً أبداً. بعد رؤية هذه الصور ستكتشف في النهاية بأنّك لم تعد تعرف أيّهما أكثر حزناً الجُكبُكس أم التابوت.

أي جرد لأميركا هو حتمياً مضادّ للعلم، هذيان، "تعويذة "مربكة للأشياء، حيث يتشابه الجُكبُكس والتابوت. جيمس، على الأقل، توصّل الى رأي ساخر، (بأنّ هذا التأثير الاستثنائي لميزان الأشياء هو التأثير الوحيد، الذي هو، في كلّ أرجاء البلاد، معاكسٌ بشكل مباشر للفرح). بالنسبة لكيرواك ـ وبالنسبة للتقليد الرئيسي للتصوير الفوتوغرافي الأميركي ـ المزاج السائد هو الحزن. في ما وراء الادّعاءات الطقوسية للمصوّرين الأميركيين الذين ينظرون حولهم اعتباطاً، من دون آراء محددة سلفاً ـ وضعْ مواضيعهم في الضوء، تسجيلها بشكل لا مبالٍ ـ تكمن رؤية محزنة للخسران.

تأثيرية بيان الفوتوغراف للخسران تعتمد على توسيعها الراسخ لتمثيل الغموض، والخلود، والفناء. أشباح أكثر تقليدية استُحضرتْ من قِبل بعض الفوتوغرافيين الأميركيين الأقدم، مثل كلارس جون لاولن، الذي كان يعدُّ نفسه ممثّلاً لـ "الرومانتيكية المتطرفة"، والذي بدأ في سنوات الثلاثينيات بتصوير الزروع الذابلة للبيوت على مهبط نهر الميسيسبي، والنصب الدفينة في أراضي قبور لويزيانا، والأثاث الفكتوري في منازل ميلواكي وشيكاغو؛ لكن هذا النهج نجح أيضاً في مواضيع لا تعبق، على نحو تقليدي، بالماضي، كما في صور لاولن من

Twitter: @ketab_n

عام ١٩٦٢، "شبح الكوكا كولا". بالإضافة إلى الرومانتيكية (متطرّفة أم لا) حول الماضي، قدّم التصوير الفوتوغرافي لحظات رومانتيكية حول الحاضر. في أميركا، الفوتوغرافي هو ليس ببساطة الشخص الذي يسجّل الماضي، بل هو أيضاً الشخص الذي يخترعه، وكما كتبتْ بيرنيس آبوت: "الفوتوغرافي هو كائن par excellence [١٦] الآن، يصبح من خلال عينيه ماضياً".

حين عادت آبوت إلى نيويورك من باريس في عام ١٩٢٩، بعد سنوات من التمهّن مع مان راي واكتشافها (وإنقاذها) عمل يوجين آتغيه، المعروف بالكاد يومذاك، بدأت بتسجيل المدينة. في مقدّمة كتابها عن التصوير الفوتوغرافي الذي صدر عام ١٩٣٩، "تغيير نيويورك"، كتبتْ: (لو لم أغادر أميركا أبداً، لما رغبت أبداً في تصوير نيويورك، لكنّي عندما رأيتها بعين جديدة، عرفت أنّها "بلدي"، شيء وجب أن أسجّله في صور). نية آبوت (أردت تسجيلها قبل أن تتغيّر كلّياً) تبدو مثل نية آتغيه، الذي قضى سنوات، بين عام ١٨٩٨ وعام وفاته ١٩٢٧، يوثّق بصبر وصمت باريس، الضيّقة النطاق، البالية التي كانت تتلاشى. لكن آبوت سجّلت شيئاً حتى أكثر روعة: الاستبدال الذي لا يتوقّف للجديد. نيويورك الثلاثينيات، كانت مختلفة جدّاً عن باريس: (من الجشع المتسارع لم يظهر الكثير من الجمال والتقاليد، كما في خيال السكّان الأصليين). كتاب آبوت حمل عنواناً ملائماً، لأنّها لم تستذكر الماضي بأكثر مما وثّقت ببساطة العشر سنين من وقائع التدمير الذاتي

---

(١٦) بالفرنسية في الأصل، تعني : فائق الجودة.

Twitter: @ketab_n

للتجربة الأميركية، التي غدا فيها حتى الماضي القريب مستنفداً، ممحوّاً، مهدّماً، مقتلعاً، مبدّداً. فئة، أقلّ فأقلّ، من الأميركيين كانت تملك أشياء يغلّفها غشاء العتق، وأثاثاً قديماً، وقدور وأواني الأجداد ـ الأشياء المستعملة، الدافئة من لمس أيدي أجيال من البشر، التي مجّدها ريلكه في قصائده الرثائية، لأنّها جوهر المشهد الإنساني. بدلاً من ذلك، صار لدينا أشباح من ورق، ومناظرنا المزوّدة بترانزستور، ومتحف محمول من وزن الريشة.

***

الصور الفوتوغرافية، التي تحوّل الماضي إلى شيء قابل للاستنفاد، هي طريق مختصرة. أي مجموعة من الصور هي تمرين في المونتاج السريالي وفي الإيجاز السريالي للتاريخ. وكما أنتج كورت شويترز، ومن بعده بروس كونر وإد كينهولز أشياءَ رائعة ولوحات من النفاية، فنحن الآن نصنع تاريخاً من حطامنا، ويتصل بهذه الممارسة شيء من الفضيلة، نوع من المدينة التي تلائم المجتمع الديمقراطي. الحداثة الحقيقية هي ليست زهداً، بل وفرة من نفاية منثورة، محاكاة مضحكة مقصودة لحلم ويتمان النبيل. متأثّرين بالمصوّرين الفوتوغرافيين وفنّاني البوب، يستمدّ معماريون، مثل روبرت فينتوري، الإلهام من لاس فيغاس، ويرون في ساحة التايمس سكوير سلفاً متجانساً روحياً لساحة سان ماركو؛ ومجّد راينر بانهام (العمارة الحالية وصورة مدينة لوس انجلوس)، لأنّها تَهَبُ الكثير من الحرية؛ حياة جيدة هي مستحيلة وسط جمال وقذارة المدن الأوروبية ـ إطراء التحرّر الذي يقدّمه مجتمع، وعيه مبني، بالضرورة، على نفاية وخردة. أميركا، هذا البلد السريالي، المليء بأشياء ملقية. خردتنا صارت فنّاً، خردتنا صارت تاريخاً.

Twitter: @ketab_n

الصور هي، بالطبع، نتاج فني، لكنّ جاذبيتها أنّها أيضاً تبدو، في عالم مكسوّ بتذكارات صورية، أنّ لها حالة أشياء ملقية ـ شرائح عشوائية من العالم. لذلك، فإنّها تنتفع، وبشكل متزامن، من هيبة الفنّ وسحر الواقع. إنّها سُحُب من الخيال ونتف صغيرة من المعلومات. أصبح التصوير الفوتوغرافي الفنّ الجوهري للمجتمعات الغنيّة، المبذّرة، الضجرة ـ أداة لا غنى عنها للثقافة الجمعية الجديدة التي تشكّلت في الولايات المتحدة بعد الحرب الأهلية، والتي فتحت أوروبا فقط بعد الحرب العالمية الثانية، بالرغم من أنّ قيمها صار لها موطئ قدم بين الأثرياء نحو الخمسينيات من القرن التاسع عشر، عندما غدا، حسب الوصف الغاضب لبودلير، (مجتمعنا الحقير) مفتوناً على نحو نرجسي بـ (نهج داغير[١٧] الرخيص لنشر القرف من التاريخ).

القبضة السريالية على التاريخ تنطوي أيضاً على تيار تحت سطحي من سوداوية، كما على سطح من نهم ووقاحة. منذ البدايات الأولى للتصوير الفوتوغرافي، في نهاية ثلاثينيات القرن التاسع عشر، لاحظ وليام إتش فوكس تالبوت جدارة الكاميرا بتسجيل (جِراح الزمن). كان تالبوت يقصد ما حدث للمباني والمعالم. بالنسبة لنا، الخدوش على اللحم أكثر أهمية من الخدوش على الصخر. من خلال الصور الفوتوغرافية، يمكننا أن نتحرّى بأكثر الطرق حميمية، وقلقاً، واقع كيف يدبّ الهرم في الناس. مشاهدة المرء صوره القديمة، وصور الآخرين الذين كان يعرفهم، أو شخصية عامّة لها صور كثيرة، هو الشعور، قبل

---

(١٧) لوي – جاك داغيرْ (١٧٨٩ – ١٨٥١)، فيزيائي ورسام فرنسي، مخترع أول طريقة فوتوغرافية عملية، والتي سميت على اسمه: "التصوير الدَغري".

Twitter: @ketab_n

كلّ شيء: كم كنت (كان، كانت) (شاباً) يومئذ. التصوير الفوتوغرافي هو جرد للخلود. ضغطة إصبع تكفي أن تغلّف، الآن، لحظة بعينها بسخرية ما بعد الموت. الصور تظهر للناس إنّهم كانوا، على نحو لا يقبل الجدل، (هناك)، وفي عمر معيّن في حياتهم؛ إنّها تجمع الناس والأشياء معاً، هؤلاء الذين ما لبثوا أن صاروا، بعد لحظة، مشتّتين، متغيّرين، مواصلين السير في درب أقدارهم المنفصلة. ردّ فعل المرء على صور رومان فيشناك، الملتقطة في عام ١٩٣٨، للحياة اليومية في غيتوات بولندا، مؤثر على نحو غامر، عندما يعلم أن كلّ هؤلاء الناس سرعان ما هلكوا في ما بعد. للجوّاب المتوحّد، كلّ وجوه الناس في الصور النمطية الكوبية الشكل وخلف الزجاج والملصقة على شواهد القبور في مقابر البلدان اللاتينية، تبدو أنّها تحمل نذير موتهم. صور تنصّ على البراءة، حيوات هشّة متّجهة نحو هلاكها، وهذه الحلقة بين التصوير الفوتوغرافي والموت تهيمن على كلّ صور الناس. بعض من أبناء الطبقة العاملة البرلينية، في فيلم روبرت سيودماك "منشن آم سونتاغ" (١٩٢٩)، تُلتقط لهم صورٌ في نهاية نزهة يوم الأحد. واحد تلو الآخر يقفون أمام الصندوق الأسود للمصور المتجوّل ـ يكشرون، يبدو عليهم القلق، يصعّرون وجوههم، يحدّقون. كاميرا الفيلم تتلبّث بلقطة كلوز- آب لتدعنا نستمتع بحركية كلّ وجه، بعدئذ، نرى الوجه الجامد في آخر تعابيره، محنّطاً في سكون. الصور، في مجرى الفيلم، تصدم ـ تحوّل، في برهة، الحاضر إلى ماضي، الحياة إلى موت. وواحد من أكثر الأفلام إرباكاً، الذي أُنتج يوماً، هو فيلم كريس ماركر "المرفأ" (١٩٦٣)، عن رجل يتنبّأ بموته، وهو مروي بالكامل بالصور الساكنة.

لـمّا كانت الصور تبهرنا لأنّها تذكّرنا بالموت، فهي أيضاً دعوة

Twitter: @ketab_n

إلى العاطفية. الصور تحيل الماضي إلى مادة للاهتمام الرقيق؛ دحض الامتيازات الأخلاقية والأحكام التاريخية من خلال تعميم الرثاء للنظر إلى الزمن الماضي. يرتّب كتاب، صدر حديثاً، حسب الحروف الأبجدية صورا لمجموعة من المشاهير وهم أطفال وصبيان. ستالين وغيرترود شتاين، اللذان ينظران إلينا من الصفحات المقابلة، يبدوان مهيبين، عملاقين؛ ألفيس برسلي وبروست، زوج آخر من شريكي الصفحة الصغيري السنّ، اللذين يتشابهان إلى حدّ ما. هيوبرت همفري (في عمر الثالثة) وآلدوس هكسلي (في عمر الثامنة)، جنباً إلى جنب، يتقاسمان ذلك المظهر الذي ينمّ مسبقاً عن قوّة الشخصية المبالغ فيها، واللذان سيكونان معروفين به عند الكبر. ما من صورة في الكتاب تخلو من الفتنة والسحر، بسبب ما نعرفه (وعلى الأغلب من صورهم) عن المشاهير الذين كانوا أطفالاً. من أجل هذه المغامرات وما شابهها في مجال السخرية السريالية، فإنّ اللقطات الساذجة أو معظم بورتريهات الإستوديو التقليدية هي الأكثر تأثيراً، مثل هذه الصور تبدو غريبة، مؤثّرة، ومنذرة أكثر.

تأهيل الصور القديمة، بإيجاد نصوص مناسبة لها، أصبح صناعة كتاب رئيسية. صورة ما، هي مجرّد قطعة، ومع مرور الزمن، تبدأ روابطها بالانفصال. إنّها تنساق في ماضوية تجريدية ناعمة، مفتوحة أمام أي نوع من القراءة. صورة ما، يمكن أن تكون أيضاً موصوفة كاستشهاد، تجعل من كتاب للصور مثل كتاب للاستشهادات، والطريقة الشائعة بتقديم الصور في شكل كتاب هي ملاءمة الصور نفسها مع الاستشهادات.

Twitter: @ketab_n

مثال على ذلك: كتاب "وطن كئيب" (١٩٧٢)، لبوب إدلمان، وهو بورتريه لريف آلاباما الزراعي، واحدة من أكثر المناطق فقراً في البلاد، صور التُقطت على مدى خمس سنوات في الستينيات. كبرهان على الميل المتواصل في التصوير الفوتوغرافي، يتحدّر كتاب إدلمان من كتاب "دعونا نمجّد الناس المشاهير"، الذي لم تكن مواضيعه بالضبط عن ناس مشاهير، بل منسيين. لكن صور والكر إيفانز كانت مرفقة بنثر بليغ، مكتوب (أحياناً بأسلوب طنّان) بقلم جيمس آجي، بقصد جعل القارئ أكثر إدراكاً للحياة الصعبة للأُجراء الزراعيين. لا أحد يتجرّأ على الدفاع عن مواضيع إدلمان. (إنها سمة مميّزة للتعاطف غير المتعصّب الذي كان مشبعاً به، والذي يزعم أنّه ليس وجهة نظر على الإطلاق ـ هذا يعني، أنّه غير متحيّز بالكامل، وليس له نظرة مشفقة على مواضيعه). يمكن اعتبار "وطن كئيب" نسخة مصغرة، بحجم إقليم، لمشروع أوغست ساندر: ابتغاء سجل فوتوغرافي موضوعي للناس. لكن هذه العيّنات تتكلّم، ما يضفي أهمية على هذه الصور غير الدّعية، أهمية ما كان لها أن تتّسم بها لو عرضت وحدها. مقرونين بكلماتهم الخاصة، بدا مواطنو إقليم ويلكوكس في هذه الصور أناساً مضطرّين للدفاع عن، أو لإظهار، منطقتهم، وثمّة ما يوحي بأنّ حيواتهم هي، بالمعنى الحرفي، سلسلة من الوضعيات والوقفات أمام الكاميرا.

مثال آخر: "وسكنسن، رحلة موت" (١٩٧٣) لمايكل ليسي، الذي يرسم هو الآخر، بمساعدة الصور، بورتريهاً لإقليم زراعي، لكن الزمن هو في الماضي، بين عامي ١٨٩٠ و ١٩١٠، سنوات من أزمة عسيرة ومصاعب اقتصادية، والإقليم هو إقليم جاكسون المعاد بناؤه

Twitter: @ketab_n

بواسطة أشياء ملقية يعود تاريخها إلى هذين العقدين. هذه الأشياء تتألف من نخبة من الصور، بعدسة تشارلز فان شايك أبرز مصوّر تجاري في العاصمة، وهي بعض من ثلاثة آلاف صورة فوتوغرافية، كان زجاجها النيجاتيف خُزن في جمعية "إستيت هستوريكال "في وسكنسن؛ واستشهادات من فترات مختلفة، بشكل رئيسي من صحف محلية وسجلّات من ملجأ المجانين في الإقليم، وروايات حول الغرب الأوسط. لا تمتّ الاستشهادات بصلة إلى الصور، لكنها ترتبط بعلاقة معها بطريقة بديهية تنطوي على مجازفة، حيث تنسجم كلمات وأصوات جون كيج مع أداء الحركات الراقصة التي أدارتها ميرس كونينغهام.

الناس المصوَّرون في "وطن كئيب" هم مؤلّفو الأقوال التي قرأناها على الصفحات المقابلة. بيض وسود، فقراء وأغنياء، يعرضون الرؤى المتنافرة (بوجه خاص، حول العرق والطبقة). لكن بينما كانت التصريحات التي رافقت صور إدلمان تناقض بعضها الآخر، كانت النصوص التي جمعها لا تتحدّث كلّها عن الأمر نفسه: بأنّ عدداً كبيراً من الناس، نحو بداية القرن الجديد، كانوا مصمّمين على شنق أنفسهم في الحظائر، ورمي أطفالهم في الآبار، وقطع عنق زوجاتهم، والتعرّي في الشارع العام، وحرق غلّة جارهم، وعدد غير معيّن من التصرّفات الأخرى، التي يُتوقّع أن تودي بهم إلى السجن أو إلى قفص المعتوهين. إذا فكّر أي إنسان بأن فيتنام وكلّ الذعر الوطني وقرف العقود الماضية، هي التي جعلت من أميركا بلدا للآمال القاتمة، فإنّ ليسي يزعم بأنّ الحلم انهار في نهاية القرن التاسع عشر، لا في المدن اللاإنسانية بل في المجتمعات الريفية؛ وأنّ كلّ البلاد آلت إلى الجنون، ولزمن طويل.

Twitter: @ketab_n

بالطبع، "وسكنسن، رحلة موت" لم يثبت في الواقع أي شيء. قوّة مزاعمه التاريخية تكمن في قوّة مجموعة القطع المختلفة. صور فان شايك المقلقة، والمتآكلة إلى حدّ كبير، كان يمكن لليسي أن يلائمها مع نصوص أخرى من نفس الفترة ـ رسائل غرام، يوميات ـ كي يعطي انطباعاً آخر، ربّما أقلّ يأساً. كتابه مذهل، لاهوت جدلي تشاؤمي حديث، ومزاجي تماماً كتاريخ.

عديد من الكتّاب الأميركيين، أبرزهم شيروود أندرسون، كتبوا، تقريباً في نفس الزمن الذي ألّف فيه ليسي كتابه، على نحو جدلي أيضاً، حول بؤس حياة المدن الصغيرة. لكن بالرغم من أنّ أعمالاً درامية ـ صورية، مثل "وسكنسن، رحلة موت"، تقدّم شرحاً أقلّ من الكثير من القصص والروايات، فإنّها تقنع أكثر الآن، لأنّ لها سلطة الوثيقة. حيث إنّ الصور ـ والاستشهادات ـ اعتُبرت قطعاً من الواقع، فإنّها تبدو موثوقة أكثر من قصص أدبية موسّعة. النثر الوحيد الذي يظهر جديراً بالثقة للكثير والكثير من القرّاء ليس الكتابة الرفيعة لشخص مثل آجي، بل السجل الخام المحرّر للنشر أو غير المحرّر يتحدّث في شرائط مسجّلة؛ قطع أو نصوص غير مكتملة لوثائق أدبية جزئياً (سجلّات محاكم، رسائل، يوميات، تواريخ حالات مرضيّة نفسية، إلخ)؛ استخفاف مخز بالذات، ريبورتاج بصيغة الأنا في أحوال كثيرة. هناك شكّ موسوم بالحقد في كلّ ما يبدو أدبياً في أميركا، ناهيك عن نفور متنام من ناحية الشباب لقراءة أي شيء، حتى الترجمة التي تظهر في الأفلام الأجنبية والنصّ المكتوب على غلاف الأسطوانة الموسيقية، وهذا ما يعلّل الميل الجديد للكتب ذات الكلمات القليلة والكثير من الصور. (بالطبع، يعكس التصوير الفوتوغرافي

Twitter: @ketab_n

نفسه على نحو متصاعد هيبة العنيف، المصغِّر نفسه، الفظّ، اللامنضبط ـ الـ "ضدّ فوتوغراف").

(كلّ الرجال والنساء، الذين عرفهم الكاتب يوماً، أمسوا مشوّهين)، يقول أندرسون في فاتحة "ويتسبرغ، أوهايو" (١٩١٩)، العنوان الذي كان يفترض أن يكون "كتاب المشوّهين". يواصل قوله: (لم يكن المشوّهون كلّهم مخيفين. بعضهم كان مسلياً، بعضهم تقريباً جميل..). السريالية هي فنّ تعميم المشوّه، ومن ثمّ اكتشاف الفرق الدقيق (أو الفتنة) في "ذلك". ما من نشاط مُعدٍّ بشكل أفضل لممارسة الطريقة السريالية في النظر مثل التصوير الفوتوغرافي، وفي النهاية، نحن جميعاً ننظر إلى الصور على نحو سريالي. ينقّب الناس في علّيات بيوتهم وفي أرشيفات المدينة والجمعية التاريخية للولاية للعثور على صور قديمة، غالباً ما تكون باهتة أو لمصوّرين منسيّين أعيد اكتشافهم. كتب التصوير الفوتوغرافي تتكدّس أعلى فأعلى، تفحص الماضي (من هنا ولادة التصوير الفوتوغرافي الهاوي)، وتقيس درجة حرارة الحاضر. الصور توفّر تاريخاً جاهزاً، سوسيولوجيا جاهزة، ومشاركة جاهزة. لكن ثمّة شيء مضجر على نحو لافت في الأشكال الجديدة لرزم الواقع. الاستراتيجية السريالية، التي تعِد برصد جديد ومثير للنقد الجذري للثقافة المعاصرة، تدهورت الى سخرية سهلة تؤدّي إلى دمقرطة كلّ البراهين، وإلى توازن شظايا برهانها مع التاريخ. يمكن للسريالية أن تقدّم فقط رأياً رجعياً، يمكنها فقط أن تجعل من التاريخ تراكماً من الشذوذ، ومزحة ورحلة موت.

***

الولوع بالاستشهاد (وبوضع الاستشهادات التي لا تتلاءم

Twitter: @ketab_n

بعضها مع البعض الآخر) هو ولوع سريالي. مثلاً، والتر بنجامين ـ الذي كانت حساسيته السريالية أكثر عمقاً من أي أحد آخر ـ كان جامعاً شغوفاً للاستشهادات. تروي هانا آرندت، في مقالها الرزين عن بنجامين، بأنّه (في سنوات الثلاثينيات، كان أكثر شيء مميّز عنه هو دفاتر ملاحظاته ذات الغلاف الجلدي الأسود، والتي كان يسوّدها بلا كلل بالاستشهادات عمّا كانت عليه الحياة اليومية والقراءة توقعه في شراكها أثناء طريقه إلى "اللؤلؤ" و"المرجان". في مناسبات، كان يقرأ منها بصوت عالٍ، ويعرضها على الآخرين كأنّها عيّنات من مجموعة نفيسة مختارة. مع ذلك، يمكن لجمعْ الإستشهادات أن يعَدّ مجرّد نسخ ـ وإذا جاز القول، تسلية بريئة لا تقع فيها ضحايا ـ ومن هنا لا يجب أن نستنتج أنّ بنجامين كان ضدّ الشيء الحقيقي، أو لا يتسامح معه. حيث كان بنجامين مقتنعاً بأنّ الواقع نفسه يغري ـ ويستفزّ ـ الانشغالات الطائشة القديمة للجامع. في عالم في سبيله لأن يغدو طريدة واحدة هائلة، يصبح الجامع شخصاً منهمكاً في عملية إنقاذ مقدسة. ففي مجرى التاريخ الحديث، حيث التقاليد أُضعفت مسبقاً ودمّرت كلياً الحياة التي وُجِدت فيها النفائس قديماً، يشرع الجامع الآن وبضمير حيّ باستخراج القطع الأجمل، والأكثر رمزية.

طالما يأخذ التغير التاريخي في التسارع، يغدو الماضي نفسه أكثر فوق واقعية لكلّ المواضيع ـ بإتاحته، كما قال بنجامين، رؤية جمال جديد في ما هو في طريقه إلى الاختفاء. منذ البدء، لم يضع الفوتوغرافيون لأنفسهم مهمّة تسجيل عالم زائل فقط، بل كانوا أيضاً مستخدَمين، عبْر هذا التسارع، بالتعجيلَ باختفائه. (قديماً، في عام ١٨٤٢، فوّض فيوليه- لو- دوك، ذلك المرمِّم الذي لا يكلّ للكنوز الفرنسية،

Twitter: @ketab_n

بالتصوير الدَغَري[١٨] لنوتردام قبل البدء بترميم الكاتدرائية). (تجديد العالم القديم)، كتب بنجامين، (هي الرغبة الأكثر عمقاً للجامع)، حين ينساق وراء البحث عن أشياء جديدة). لكن العالم القديم لا يمكن أن يُجدّد ـ بلا شكّ ليس عبْر الاستشهادات؛ وهذا هو الجانب الدونكيخوتي المحزن في المشروع الفوتوغرافي.

أفكار بنجامين جديرة بالإشارة، لأنّه كان أكثر النقّاد الفوتوغرافيين أصالة وأهميّة ـ بالرغم من (وبسبب) التناقض الداخلي في وصفه التصوير الفوتوغرافي، الذي تولّد عن التحدّي المطروح بين إحساسه السريالي ومبادئه الماركسية / البريختية ـ وبسبب أنّ مشروع بنجامين المثالي يُفسّر كنسخة متسامية من نشاط الفوتوغرافي. كان هذا المشروع عملاً من النقد الأدبي الذي تألّف بالكامل من استشهادات، وبالتالي كان خلوّاً من أي شيء يدلّ على هويّة شخصية. إنكار الهويّة الشخصية، وازدراء المساومة برسالة الفنّ، والادّعاء بكون الفنّان لا مرئي ـ هذه هي الاستراتيجيات التي أقرّها الفوتوغرافيون المحترفون. يكشف تاريخ التصوير الفوتوغرافي عن تقليد طويل من تكافؤ الضدّين حول قابليته على التحيّز: الانحياز يوحي بشعور من بطلان ادّعاءه الدائم بأنّ كلّ المواضيع لها قيمة، وبأنّها مثيرة للاهتمام. لكن ما هو عند بنجامين فكرة معذّبة من الإفراط في التدقيق، قصدت الإتاحة للماضي الأخرس أن يتكلّم بصوته الخاص، مع كل تعقيده غير القابل للحلّ، تصبح ـ عندما يغدو هذا المبدأ معمّماً في التصوير الفوتوغرافي ـ نقيض

---

(١٨) أقدم طريقة عملية في التصوير الفوتوغرافي على ألواح فضية، تنسب إلى داغير.

Twitter: @ketab_n

الإبداع التراكمي للماضي (في فعل حفظه)، وتصنيع واقع جديد موازٍ يجعل من الممكن الوصول إلى الماضي بشكل مباشر وفي نفس الوقت يؤكّد عدم فاعليته الهزلية أو المأساوية، وهذه هي السمة المميّزة لماضٍ ذي سخرية لامحدودة، تحوّل الحاضر إلى ماضٍ والماضي إلى ماضويةٍ.

مثل جامع أعمال الفنّ، الفوتوغرافي محرَّك بإحساس من الولع، حتى عندما يبدو ولعاً بالحاضر، فإنّه مرتبط بالماضي. لكن بينما تحاول الفنون التقليدية للوعي التاريخي أن تصوغ الماضي في نظام، من خلال فصل المتجدّد عن المتخلّف، والمركزي عن الهامشي، والمهم عن غير المهم أو بالكاد يثير الاهتمام، فإنّ مقاربة الفوتوغرافي ـ مثل تلك التي للجامع ـ غير نظامية، حقّاً غير نظامية. حماسة الفوتوغرافي لموضوع ما ليس لها صلة جوهرية بمحتواه أو قيمته، اللذين يجعلان من الموضوع قابلاً للتصنيف. إنّه، فوق كل شيء، توكيد أنّ الموضوع "هناك"؛ توكيد ملاءمته (ملائمة نظرة على وجه، ترتيب مجموعة أشياء)، التي تتفق مع معيار الجامع للأصالة؛ توكيد ماهيته ـ مهما كانت الخواصُّ التي تجعله متفرّداً. النظرة المحدّقة العنيدة، الشرهة على نحو بارز، للفوتوغرافي المحترف هي النظرة التي لا تقاوم فقط التصنيف والتقييم التقليديين للمواضيع، بل إنّها أيضاً تسعى بوعي إلى تحدّيهما وتدميرهما. لهذه الأسباب، مقاربة هذه النظرة لمواضيعها هي في جزء كبير منها عرضية أقلّ مما هو معلن بشكل عام.

مبدئياً، يقوم التصوير الفوتوغرافي بالتفويض السريالي بتبنّي موقف مساواتي متصلّب اتجاه الموضوع. (كل شيء هو "واقعي"). في الحقيقة، أظهر بوضوح ولعاً متأصّلاً ـ كما هو حال الذوق السريالي

Twitter: @ketab_n

ـ بالنفاية، بالمشوّه، بالمنبوذ، بالسطوح المتجرّدة، بالأشياء الشاذّة، بسقط المتاع. آتغيه، مثلاً، تخصّص بالجمال العامّي للعربات الرخيصة البناء، وواجهات الدكاكين المبهرجة أو الغريبة، والفنّ الشعبي في يافطات الأكشاك ودوّامة الخيول في مدينة الملاهي، والأروقة المنمّقة، ومطارق الأبواب الغريبة والنوافذ المعمدة بقضبان من الحديد المطاوع، والزخارف المجصّصة لواجهات البيوت المتقوّضة. المصوّر الفوتوغرافي ـ ومستهلك الصور ـ يتبع خطى جامع الخرق والنفايات من الشوارع، والذي كان واحداً من شخصيات بودلير الأثيرة في الشعر الحديث:

"كلّ شيء ترميه المدينة الكبيرة، كلّ شيء تضيّعه، كلّ شيء تحتقره، كلّ شيء يُسحق بالأقدام، يجمعه ويفهرسه... إنّه يصنّف الأشياء، وبحكمة يختار؛ إنّه، ومثل بخيل يحرس كنزاً، يجمع النفاية التي ستتّخذ شكل موادّ نافعة، أو مسلية، بين فكي ألهة الصناعة".

مباني المصانع الشاحبة ولوحات الإعلانات المركومة على الطرق تبدو جميلة عبْر الكاميرا، مثلها مثل الكنائس والمناظر الطبيعية الريفية. وأكثر جمالاً، بالذوق الحديث. تذكّروا أن بريتون والسرياليين الآخرين هم الذين اكتشفوا متاجر السلع المستعملة، كمعابد للذوق الطليعي ورفعوا من ارتياد أسواق البراغيث الى رتبة رحلة حجّ جمالية. رحلة جامع النفايات السريالي، كانت موجّهة نحو العثور على الجميل الذي كان الآخرون يرونه قبيحاً أو بلا نفع وعديم الأهمية ـ تحف زينية ذات عتق وطرافة، موادّ ساذجة أو فطرية، حطام مديني.

Twitter: @ketab_n

كما أنّ بناء قطعة نثر، ولوحة، وفيلم بواسطة الاستشهادات ـ تذكّروا بورخس، كيتاج، وغودار ـ هو مثال محدّد للذوق السريالي، فكذلك هي الممارسة الشائعة المتنامية بوضع الصور الفوتوغرافية على جدران غرف الاستقبال وغرف النوم، حيث كانت تعلّق سابقاً اللوحات المستنسخة، هي مؤشّر على الانتشار الواسع للذوق السريالي. الصور بحدّ ذاتها ترضي الكثير من معايير الاستحسان السريالي، لأنّها كلّية الوجود، رخيصة التكلفة، وتفتقد إلى الجاذبية. اللوحة، يوصي المرء بإنجازها أو يشتريها؛ الصورة، يعثر عليها (في ألبوم أو في جارور)، يقتطعها (من جريدة أو مجلّة)، أو ببساطة يلتقطها بنفسه. والأشياء التي تصوَّر لا تتكاثر أكثر من الطريقة التي تتكاثر بها اللوحة فحسب، بل هي أيضاً غير قابلة للتلف جمالياً، إلى حدّ ما. لوحة ليوناردو دافنتشي، "العشاء الربّاني الأخير"، في ميلانو، تبدو بالكاد أفضل الآن؛ إنّها تبدو فظيعة. الصور الفوتوغرافية، عندما تصبح ملوّثة، ملطّخة، مبقعة، مكسّرة، باهتة، تظلّ تبدو جيدة؛ غالباً ما تبدو أفضل. (في هذ الناحية، كما في نواحٍ أخرى، التصوير الفوتوغرافي يشبه فنّ العمارة، الذي تكون أعماله عرضة لنفس التقويم الصارم بتقادم الزمن؛ العديد من المباني، وليس البارثينون فحسب، ربّما تبدو أفضل وهي خرائب).

ما يصحّ على الصور الفوتوغرافية، يصحّ أيضاً على العالم المشاهَد فوتوغرافياً. التصوير الفوتوغرافي يوسّع من اكتشاف أهل الأدب لجمال الخرائب، في القرن الثامن عشر، إلى ذوق عام أصيل. ويزيد من ذلك الجمال الذي يكمن خلف خرائب الرومانتيكيين، مثل تلك الأشكال المتداعية الفاتنة المصوَّرة بعدسة لاولن، وخرائب

Twitter: @ketab_n

الحداثيين ـ الواقع نفسه. الفوتوغرافيون، شاءوا أم أبوا، مشغولون بالواقع الأنتيكي، والصور بحدّ ذاتها هي أنتيكات جاهزة. تقدّم الصورة الفوتوغرافية نظيراً لذاك النوع المعماري الرومانتيكي المميّز، الخراب المصطنع: الخراب الذي أُبدع من أجل التعمّق في السمة التاريخية لمنظر ما، من أجل صنع طبيعة موحية ـ مقترحة للزمن الماضي.

الجانب العَرَضي يؤكّد أنّ كلّ شيء هو فانٍ؛ الجانب الاعتباطي للبرهان الفوتوغرافي يدلّ على أنّ الواقع هو جوهرياً غير قابل للتصنيف. الواقع ملخّص في نظام من قطع عَرَضية ـ إغراء لانهائي، طريقة مختزلة على نحو شديد للتعامل مع العالم. بتوضيحه أنّ العلاقة المتهلّلة جزئياً، الفوقية جزئياً مع الواقع الذي هو نقطة لمّ الشمل للسريالية، فإنّ الفوتوغرافي بإصراره على أنّ كلّ شيء هو واقعي يلمح إلى أن الواقعي ليس كافياً. بإعلانها الاستياء الجوهري من الواقع، تدل السريالية على حالة عزلة، وهي الحالة التي أصبحت الآن موقفاً عامّاً في هذه الأجزاء من العالم، وهي أجزاء قويّة سياسياً وصناعياً، وتحت سيطرة الكاميرا. وإلا لماذا يرى الناس الواقع ناقصاً، مسطحاً، منظّماً بإفراط، منطقياً على نحو سطحي؟ في الماضي، عبّر الاستياء من الواقع عن نفسه بالتوق إلى عالم "آخر". في المجتمع الحديث، يعبّر عن نفسه على نحو فاعل وموسوس أكثر بالتوق إلى نسخ "هذا" العالم. كما لو أنّ النظر فقط إلى الواقع في شكل شيء ـ عبْر ثبات الصورة ـ هو حقّاً واقعي، وهذا يعني، فوق واقعي.

يستلزم التصويز الفوتوغرافي، على نحو حتمي، تعاملاً معيّناً مع الواقع. من كونه "هناك في الخارج"، يصبح العالم سلسلة من

Twitter: @ketab_n

من صور "داخلية". رؤوسنا تصبح مثل تلك الصناديق السحرية التي ملأها جوزيف كورنل بأشياء صغيرة متنافرة، مصدرها كان فرنسا التي لم يزرها يوماً. أو مثل خزين من أفلام صامتة قديمة، كدّسها كورنل في مجموعة واسعة بنفس الروح السريالية: شرائح مثيرة للحنين إلى التجربة الأصليّة للأفلام، وسيلةً لتملّك رمزي لجمال الممثلين. لكنّ علاقة الصور الساكنة مع الفيلم هي جوهرياً خادعة. الاقتباس من فيلم ما، ليس الأمر نفسه عند الاستشهاد من كتاب. في حين أن زمن قراءة كتاب يتوقّف على القارئ، فإنّ زمن الفلم يُعيَّن من قبل صانعه، وتشاهَد الصور سريعة أو بطيئة فقط بقدر ما يسمح بها المونتاج. وبالتالي، السكون، الذي يتيح للمرء التريّث بالزمن الذي يرغب عند لحظة منفردة، يتناقض مع شكل الفيلم، كما تتعارض سلسلة من الصور، تجمّد لحظات في حياة، مع شكل الحياة التي هي تدفّق، فيض، في الزمن. العالم المصوَّر يخضع لنفس العلاقة مع العالم الواقعي التي يخضع لها السكون مع الأفلام. الحياة لا تدور حول تفاصيل مهمّة، تضاء بومضة، ساكنة إلى الأبد. بل الصور هي التي كذلك.

إغواء الصور، سلطتها علينا، هي تلك التي تقدّم، في نفس الوقت، علاقة معرفية "مع" العالم وقبول مشوش "لـ" العالم. عبْر تطوّر الثورة الأكثر حداثة ضدّ معايير التقاليد الجمالية، تتعلّق العلاقة المعرفية مع العالم تعلّقاً وثيقاً بتشجيع مقاييس ذوق سقط المتاع. بالرغم من أن بعض الصور، التي تُعَدّ أشياء شخصية، لها القليل من الثقل المحبّب لأعمال الفنّ المهمّة، فإن تكاثر الصور هو في النهاية تأكيد لسقط لمتاع. النظرة المفرطة التحرّك للتصوير الفوتوغرافي تتملّق

Twitter: @ketab_n

المشاهد، تخلق إحساساً زائفاً بكلّية الوجود، ووهماً خادعاً بامتلاك تجربة. السرياليون، الذين يطمحون إلى أن يكونوا راديكاليين، وحتى ثوريين، في مجال الثقافة، غالباً ما كانوا ضحايا وهم بأنّهم يمكن أن يكونوا، بل يجب عليهم أن يكونوا، ماركسيين. لكن الجمالية السريالية كثيرة التلوّن بالسخرية إلى حدّ لا يجعلها تتناغم مع الشكل الأكثر إغراءً لأخلاقية القرن العشرين. ماركس، وجّه اللوم إلى الفلسفة التي تحاول فقط فهم العالم أكثر من محاولة تغييره. المصوّرون الفوتوغرافيون، الذين عملوا ضمن إطار الحساسية السريالية، يزعمون بأنّه من الغرور حتى محاولة فهم العالم، ويقترحون بدلاً من ذلك أن نجمعه.

Twitter: @ketab_n

Twitter: @ketab_n

بطولة الرؤية

لا أحد اكتشف القباحة يوماً من خلال الصور الفوتوغرافية. لكن الكثير، وعبْر الصور الفوتوغرافية، اكتشفوا الجمال. باستثناء الحالات التي استخدمت فيها الكاميرا للتوثيق، أو لتسجيل طقوس اجتماعية معيّنة، كان دافع الناس إلى التقاط الصور هو العثور على شيء جميل. (الاسم الذي سجّل به فوكس تالبوت اختراعه الصورة الفوتوغرافية في عام ١٨٤١ كان calotype: من الكلمة الإغريقية kalos، جميل). لا تسمع أحداً يقول، (أليس هذا قبيحاً! يجب أن آخذ له صورة). حتى لو قال أحد ما هذا الكلام، فإن هذا يعني: (أنا أجد هذا الشيء القبيح... جميلاً).

من الشائع لهؤلاء الذين رأوا شيئاً جميلاً أن يعبّروا عن أسفهم لأنّهم لا يستطيعون تصويره. كان دور الكاميرا في تجميل العالم ناجحاً، بحيث إنّ الصور الفوتوغرافية صارت مقياساً للجمال أكثر من العالم نفسه. لا يُعَدّ أمراً غريباً أن يُخرج مضيف فخور بداره صوراً للدار كي يُري ضيوفه كم هي رائعة حقّاً. تعلمنا أن ننظر إلى أنفسنا فوتوغرافياً. أن يرى المرء نفسه شخصاً جذاباً هو، بالضبط اعتقاده بأنّه يبدو جميلاً في صورة فوتوغرافية. الصور تخلق الجميل و ـ بعد أجيال من المصوّرين

Twitter: @ketab_n

ـ تستهلكه. أمثلة معيّنة من جمال الطبيعة، على سبيل المثال، صارت تقريباً متروكة بالكامل للانتباه الذي لا يكلّ لمتعصّبي الكاميرا الهواة. من المحتمل أن يجد المتخمون بالصور مشاهد الغروب مبتذلة، لأنّها، للأسف، تبدو الآن كثيراً جدّاً مثل الصور.

العديد من الناس ينتابهم القلق عندما يكونون على وشك تصويرهم: لا لأنّهم خائفون، كما يخاف البدائيون، ومنتهكون، بل لأنّهم يخشون رفض الكاميرا لهم. يتمنّى الناس صورة مثالية: صورة لذاتهم يبدون فيها على أحسن ما يكون. إنّهم يحسّون بأنفسهم معاقبَين إن لم تعكس الكاميرا صورة لهم، يظهرون فيها أكثر جاذبية ممّا هم في الواقع. لكن الذين يحالفهم الحظّ بأن يكونوا "فوتوجينيك" هم قلّة ـ هذا يعني، أنّ مظهرهم في الصور (حتى لو لم يكن مجمّلاً لكنه يبدو أكثر جاذبية بالإضاءة) أفضل مما في الحياة الحقيقية. هذه الصور التي غالباً ما يُشاد بها لصراحتها، لنزاهتها، تدلّ على أن أغلب الصور، بالطبع، هي "غير" نزيهة. لعقد من السنين، بعد أن بدأت الطريقة السالبة – الموجبة لفوكس تالبوت تحلّ محلّ التصوير الدَغَري، في منتصف أربعينيات القرن ١٩، اخترع مصوّر ألماني أوّل تقنية في وضع الرتوش على نيجاتيف الصورة. نسختيه من نفس البورتريه ـ واحدة مرتّشة والأخرى غير مرتّشة ـ أذهلت الحشود المتجمّعة في المعرض العالمي المقام في باريس في العام ١٨٥٥ (وهو المعرض الثاني، أمّا المعرض الأوّل فتضمّن أوّل عرض للتصوير الفوتوغرافي). هذا الأمر الجديد بأنّ الكاميرا يمكن أن تكذب، جعل من الفوتوغراف أكثر شعبية.

نتائج الكذب لا بدَّ أن تكون مركزية بالنسبة للتصوير الفوتوغرافي

Twitter: @ketab_n

أكثر مما يمكنها أن تكون للرسم، لأنّ الصور المسطّحة، والمستطيلة في الغالب هي صور تدّعي أنّها حقيقة، وهو ما لا يمكن للرسم أن يدّعيه. لوحة زائفة (تلك التي نسبها مزوّر تزيّف تاريخ الفنّ)، لكن صورة زائفة (تلك التي وُضِع لها رتوش أو تمّ التلاعب بها، أو شرّحها مزوّر تزيف الواقع). يمكن تلخيص تاريخ التصوير الفوتوغرافي بكونه صراع بين مهمتين مختلفتين: التجميل، الذي ينشأ من الفنون الجميلة، وقول الحقيقة، الذي لا يقاس فقط بمفهوم الحقيقة الموضوعية (الموروثة من العلوم)، بل أيضاً بالمثل الأعلى المؤوّل أخلاقياً الذي ينادي بقول الحقيقة؛ والذي تبنّته النماذج الأدبية في القرن التاسع عشر ومهنة الصحافة المستقلّة الجديدة (وقتئذ). كان يُفترض بالفوتوغرافي، مثله مثل الروائي ما بعد الرومانتيكية والصحفي، أن يزيل القناع عن الرياء ويصارع الجهل. هذه المهمة، كان الرسام أكثر بطأً وإرهاقاً من أن يتّخذها منهجاً، مهما كان الكثير من [الجميل هو الحقيقي le beau c´est le vrai] رسامي القرن التاسع عشر يشاطرون اعتقاد ميليه بأنّه الحقيقي]. ولاحظ المراقبون الفطنون أنّ الحقيقة التي تنقلها الصورة هي حقيقة عارية إلى حدّ ما، حتى لو لم يكن صانعها يقصد التحديق. في "البيت ذو السبع واجهات" (١٨٥١)، يطرح هاوثورن لفوتوغرافي شاب، هو لغريف، ملاحظة عن البورتريه بطريقة التصوير الدَغَري، قائلاً: (بينما نحن ندين له لأنّه فقط يصوّر الطبقة الخارجية، إلّا أنّه في الواقع يبيّن عن الشخصية السرّية بحقيقة لا يمكن لأيّ رسّام أن يغامر يوماً بمثلها، أو حتى لا يمكنه الكشف عنها).

متحرّراً من ضرورة التوقّف من أجل الاختيار الدقيق لما تستحقّ

Twitter: @ketab_n

الصورة من تأمّل (كما يفعل الرسّام)، وبسبب السرعة التي تسجّل بها الكاميرا الأشياء، جعل الفوتوغرافي من النظر نوعاً من مشروع جديد: كما لو أنّ النظر نفسه، متى ما كان جشعاً بما يكفي ومحدّد الهدف، يمكن له حقّاً أنْ يوفّق بين الادّعاء بالحقيقة والحاجة إلى إيجاد العالم جميلاً. الكاميرا، التي كانت في ما مضى مادّة للإعجاب بسبب قابليتها على نقل الواقع بإخلاص مثلما كان يُستخفّ بها في البداية لدقّتها المبتذلة، انتهت إلى الرفع من قيمة المظاهر على نحو هائل. مظاهر كما تسجّلها الكاميرا. الصور ببساطة لا تنقل الواقع ـ الواقعية، بل إنّه الواقع الذي يُنعَم النظر فيه، بسبب إخلاصه للصور. (من وجهة نظري)، قال الأيديولوجي الأسبق للأدب الواقعي، زولا، بعد خمسة عشر سنة من هواية التقاط الصور، (لا يمكنك أن تدّعي برؤيتك شيئاً ما حتى تقوم بتصويره). بدلاً من مجرّد تسجيل الواقع، أصبحت الصور قاعدة لقياس الطريقة التي تظهر بها الأشياء أمامنا، وبالتالي تغيير مفهومي الواقع والواقعية.

***

تظاهر الفوتوغرافيون الأوائل وكأنّ الكاميرا كانت آلة نسخ؛ كأنّ الكاميرا، حين يشغّلها الناس، هي التي ترى. كان اختراع التصوير الفوتوغرافي مرحّباً به كوسيلة لرؤية وطأة المعلومات المتراكمة دائماً، والانطباعات الحسية. في كتابه المصوّر "ريشة الطبيعة" (١٨٤٤- ٤٦) يروي فوكس تالبوت كيف جاءته فكرة التصوير الفوتوغرافي في ١٨٣٣، أثناء "رحلة إيطالية"، كانت في ذلك الوقت ملزمة للإنجليز الورثة الأثرياء، مثله هو نفسه. كان يرسم بعض السكيتشات لمنظر

Twitter: @ketab_n

طبيعي على بحيرة كومو. الرسم بمساعدة كاميرا غامضة، الوسيلة التي كانت تعرض الصور لكنّها لا تعدّلها، أرشده، كما يقول، إلى انعكاس (على نحو فذّ جمال صور رسم الطبيعة يرميه زجاج عدسة الكاميرا على الورق)، كما قاده الى التساؤل (فيما لو كان من الممكن أن تسبّب هذه الصور الطبيعية بنسخ نفسها بشكل مستديم). طرحت الكاميرا نفسها أمام فوكس كشكل جديد لنظام من العلامات والرموز، جذّاب على نحو مضاعف لأنه كان موضوعياً جداً ـ لأنها سجّلت صوراً (طبيعية)؛ هذا يعني، أن الصورة تنشأ (بواسطة الضوء وحده، من دون أي مساعدة مهما كانت من ريشة الفنان).

كان الفوتوغرافي يُعتبَر مراقباً حاداً لكنه لا يتدخل ـ فهو كاتب لا شاعر. لكن وكما اكتشف الناس سريعاً بأن لا أحد يأخذ نفس الصورة لنفس الشيء، وبأن الصورة الموضوعية تخضع لواقع أن الصور هي برهان ليس فقط على ما هو هناك، بل أيضاً على ما ينظر إليه الفرد، فهي ليست تسجيلاً بل تقييماً للعالم[١٩]. صار من الواضح أنّه كان هناك

---

(١٩) قُصِر التصوير الفوتوغرافي على الطريقة الموضوعية للرؤية بقي له، بالطبع، مناصروه. بين السرياليين، كان التصوير الفوتوغرافي يعَّد تحرّراً، إلى درجة أنّه تجاوز أكثر من مجرّد تعبير شخصي: بدأ بريتون مقاله عن ماكس إرنست، في عام ١٩٢٠، بأن دعى ممارسة الكتابة الأوتوماتيكية، بأنها (تصوير فوتوغرافي حقيقي للأفكار)، وكان يرى في الكاميرا (أداة عمياء)، تفوّقها في (تقليد المظاهر) سدّد ضربةً للنماذج القديمة في التعبير، في الرسم كما في الشعر. كان لمدرسة الباوهاوس (حركة فنية ألمانية في العمارة والتصميم الصناعي وجهة نظر مُغايرة، تعاملُ التصوير الفوتوغرافي كفرع من فروع التصميم، مثل العمارة ـ مبدع لكنه موضوعي، وغير مثقل بالخيلاء، كما

Twitter: @ketab_n

ليس فقط نشاطاً بسيطاً متكاملاً يدعى النظر (مسجلاً بواسطة، وبمعونة الكاميرات)، بل أيضاً (نظراً فوتوغرافياً)، والذي كان في نفس الوقت طريقة جديدة للناس في النظر ونشاطاً جديداً مهماً للأداء.

في عام ١٨٤١، وهي نفس السنة التي نُشر فيها جزءٌ من كتاب "رحلات دّغَرية: أكثر المناظر والمعالم تميّزاً في الكرة الأرضية" في باريس، كان هناك مسبقاً رجل فرنسي مع كاميرا دَغَرية منهمك بالطواف في الباسفيك، وكانت سنوات الخمسينيات من القرن التاسع عشر العهد العظيم للاستشراق الفوتوغرافي: ماكسيم ديشامب، قام مع فلوبير بجولة كبيرة في الشرق الأوسط، بين عامي ١٨٤٩ و ١٨٥١، ولم يركّز نشاطه في التقاط الصور على الحياة اليومية للفلاحين، بل على المعالم الجذّابة مثل تمثال أبو سمبل ومعبد بعلبك. مع هذا، سرعان ما ضمّ الرحّالان ذوو الكاميرا مواضيع أوسع من المواقع الشهيرة وأعمال الفن. كان للرؤية الفوتوغرافية استعداداً لاكتشاف الجمال في ما يراه الجميع لكنهم يهملونه لأنهم يعدّونه شيئاً عادياً جداً. كان الفوتوغرافيون يفترضون أنّهم يقومون بأكثر من مجرّد النظر الى العالم كما هو، بما في ذلك روعته المشاد بها أصلاً؛ كان عليهم أن يخلقوا الاهتمام، من خلال قرارات بصرية جديدة.

في السطح المرسوم، باللمسة الشخصية. في كتابه «الرسم، الفوتوغراف، الفيلم» (١٩٢٥)، يثني موهولي- ناغي على الكاميرا لحفاظها على (نظافة البصر)، الذي سيلغي في النهاية (أسلوب تداعي الأفكار التصويري والخيالي... الذي دمغ طريقتنا في الرؤية، بواسطة الرسّامين المتفردين العظام). [هامش المؤلّفة]

Twitter: @ketab_n

ثمّة بطولة غير مألوفة في أرجاء العالم منذ اختراع الكاميرا: بطولة الرؤية. فتح التصوير الفوتوغرافي آفاقاً جديدة أمام النشاط الحرّ، يمنح كلّ شخص إحساساً معيناً جشعاً فريداً. ارتحل الفوتوغرافيون في أرجاء العالم حاملين ثقافتهم وتقاليد طبقتهم برحلات صيدهم العلمية، باحثين عن صورة مؤثّرة، ووقعوا في شرك الحياة من خلال هذه الشكلية المجانية النشطة، الطمّاعة للرؤية. مثلما أعلن ألفرد ستيغليتز بفخر كيف بقي ثلاث ساعات في الشارع أثناء عاصفة ثلجية عنيفة، في شباط ١٨٩٣، (منتظراً اللحظة المناسبة) لالتقاط صورته الشهيرة "فيفث أفنيو، شتاء". اللحظة المناسبة، هي التي يمكن للمرء فيها رؤية الأشياء (على وجه خاص، ما كان الجميع قد رآه من قبل) بطريقة جديدة. السعي، أصبح العلامة الفارقة للمصوّر الفوتوغرافي في المخيلة الشعبية، وبحلول سنوات العشرينيات أضحى المصوّر الفوتوغرافي بطلاً عصرياً، مثل ربّان الطائرة والعالم الأنثربولوجي ـ من دون أن يترك بالضرورة وطنه. كان قرّاء الصحف الشعبية مدعوّين للانضمام إلى (مصوّرينا الفوتوغرافيين) في (رحلة اكتشاف) زائرين ممالك جديدة، مثل (العالم مرئياً من فوق)، (العالم تحت العدسة المكبّرة)، (الجمال اليومي)، (الكون غير المرئي)، (معجزة الضوء)، (جمال الآلات)، والصور التي يمكن أن تكون (موجودة في الشارع).

الحياة اليومية الممجّدة، ونوع الجمال الذي تكشفه الكاميرا فقط ـ ركن من الواقع المادي لا تراه العين أبداً أو غالباً ما يمكن نسيانه؛ أو مشهد بانورامي، كما هو منظور من طائرة، هذه هي الأهداف الرئيسية لفتوحات الفوتوغرافي. لفترة من الزمن، كان يبدو الكلوز- آب

Twitter: @ketab_n

النهج الفوتوغرافي الأكثر أصالة للرؤية. وجد المصوّرون أنّهم كلّما أبرزوا الواقع بدقّة أكبر، كلما ظهرت أشكال رائعة. في بداية سنوات الأربعينيات من القرن التاسع عشر، لم يؤلّف المبدع، المتعدّد المواهب، فوكس تالبوت فقط صوراً من أنواع مقتبسة من الرسم ـ بورتريه، مشهد عائلي، مشهد مديني، منظر طبيعي، حياة ساكنة ـ بل أيضاً درّب كاميرته في دراساته على صدَفة بحر، على جناحي فراشة (مكبّرة بمساعدة ميكروسكوب شمسي)، على جزء من صفّين من الكتب. لكن مواضيعه ظلّت قابلة للتعرّف عليها كصدَفة بحر، وجناحي فراشة، وكتب. حين صار النظر الاعتيادي منتهكاً أكثر ـ والموضوع معزولاً عن محيطه، متحوّلاً إلى تجريد ـ فإنّ معايير جديدة للجمال وطّدت أقدامها. ما هو جميل أصبح فقط ما لا يمكن أن تراه العين (أو أن لا تراه): تلك الرؤية المكسّرة، المفكّكة توفّرها الكاميرا فقط.

في عام ١٩١٥، التقط بول ستراند صورة وضع لها عنوان "أشكال تجريدية مرسومة بالأواني". في عام ١٩١٧، تحوّل ستراند إلى لقطات الكلوز- آب لأشكال آلية، وطوال العشرينيات وضع دراسات كلوز- آب للطبيعة. بدا أنّ النهج الجديد، الذي بلغ ذروته بين عامي ١٩٢٠ و ١٩٣٥، يَعِد ببهجات بصرية غير محدودة. نجح هذا النهج بتأثير مذهل على حدّ سواء في الأشياء المنزلية، والعاريات (موضوع، يُفترض أنّه استُنزف من قبل الرسامين)، والحياة المجهرية للطبيعة. ظهر أنّ التصوير الفوتوغرافي في سبيله إلى بلوغ دوره الفخم، جسراً بين الفن والعلم؛ وكان الرسامون يحذّرون من التعلّم من جمال الصور المجهرية والمناظر، الذي نشرته مدرسة "Von material zur

Twitter: @ketab_n

Architektur" الأثيرية في كتاب موهولي- ناغي الباوهاوس في عام ١٩٢٨ وترجم الى الإنجليزية بعنوان "الرؤية الجديدة". وظهر في نفس السنة واحد من "Die Welt is schön" أوائل الكتب الفوتوغرافية الأكثر مبيعاً، وهو كتاب ألبرت رنجر- باتزش (العالم جميل)، الذي اشتمل على مئة صورة فوتوغرافية، معظمها بلقطات كلوز- آب، وتراوحت مواضيعها بين ورقة نبتة ويدي خزّاف. الرسم، لم يقم أبداً بادّعاء مخز لإثبات أنّ العالم جميل.

العين التجريدية ـ ممثّلة بتألّق خاص، في الفترة بين الحربين العالميتين، في بعض أعمال ستراند، بالإضافة إلى إدوارد وستون ومينور وايت ـ يبدو أنّها كانت ممكنة فقط بعد الاكتشاف الذي قام به الرسّامون والنحّاتون الحديثون. ستراند ووستون، اللذان اعترفا معاً بنقاط شبه بين طرقهما في الرؤية وبين تلك التي لكاندينسكي وبرانكوزي، يمكن أن يكونا انجذبا إلى الزوايا الحادّة للأسلوب التكعيبي، كردّ فعل على نعومة صور ستيغليتز. لكن هذا التأثير أخذ في الحقيقة مساراً آخر. في عام ١٩٠٩، لاحظ ستيغليتز، في مجلّته "كاميرا وورك"، التأثير الذي لا ينكر للتصوير الفوتوغرافي في الرسم، بالرغم من أنّه نوّه فقط بالانطباعيين ـ الذين ألهم أسلوبهم في "الوضوحية المضبّبة" أسلوبه الخاص به[٢٠]. ويشير موهولي- ناغي في كتاب "الرؤية الجديدة" وعلى

---

(٢٠) التأثير الكبير الذي مارسه التصوير الفوتوغرافي في الانطباعيين هو بديهية في تاريخ الفن. لا تعدّ مبالغة حقاً إن قلنا، كما فعل ستيغليتز، بأن (الرسامين الانطباعيين يتمسّكون بأسلوب للتأليف هو أسلوب فوتوغرافي محض). ترجمة الكاميرا للواقع في مساحات مستقطبة للضوء والظل، والبروز الحرّ

Twitter: @ketab_n

نحو صائب إلى أنّ (تقنية وروح التصوير الفوتوغرافي أثّرت بشكل مباشر أو غير مباشر في التكعيبية). لكن بالرغم من الطرق الكثيرة التي أثّر بها الرسامون والمصوّرون الفوتوغرافيون واحدهم في الآخر، في أربعينيات القرن ١٩، فإنّ طرقهم في العمل هي في الجوهر متعارضة. الرسّام يبني، الفوتوغرافي يكشف. هذا يعني، هوية الموضوع لصورة ما تتحكّم دائماً في قدرتنا على فهمه والتي هي غير ضرورية في لوحة ما. موضوع صورة وستون "أوراق الكرنب"، الملتقطة في ١٩٣١، يبدو مثل ستارة مكشكشة؛ بحاجة إلى عنوان كي تتحدّد هويته. وبذلك، تفصح الصورة عن نفسها بطريقتين. الشكل جذّاب، وهو (يا للدهشة !) شكل أوراق كرنب. لو كان ستارة مكشكشة، فإنّه لن يكون جميلاً جداً، لأنّنا نعرف أصلاً أنّ هذا الجمال هو من ضمن الفنون الجميلة. من هنا، فإن الخواص الشكلية للأسلوب ـ القضية المركزية في الرسم ـ هي، على الأكثر، ذات أهمية ثانوية في التصوير الفوتوغرافي، في حين ما تمثّله الصورة هو دائماً يحتلّ الأهمية الرئيسية. الافتراض

أو الاعتباطي لمعالم الصورة، ولامبالاة المصوّرين، تجعل الفضاء، وبخاصة فضاء خلفية الصورة، واضحاً ـ كانت هذه هي مصادر الإلهام الرئيسية لدعاوي الرسامين الانطباعيين حول الفائدة العلمية للصفات المميزة للضوء، ولتجاربهم في المنظور المسطّح والزوايا غير المألوفة والأشكال اللامركزية المقتطعة من حافة اللوحة. (انّهم يصوّرون الحياة في قطع صغيرة وأجزاء)، كما لاحظ ستيغليتز في عام ١٩٠٩. تفصيل تاريخي: أقيم المعرض الانطباعي الأول، في نيسان ١٨٧٤، في ستوديو التصوير الفوتوغرافي للمصوّر نادار في بولفار ديه كابيسين في باريس. [هامش المؤلّفة]

Twitter: @ketab_n

الذي يشكّل أساساً لكلّ استخدامات التصوير الفوتوغرافي، وهو أنّ كلّ صورة هي قطعة من العالم، يعني أنّنا لا نعرف كيف يكون ردّ فعلنا على صورة ما (لو أنّ الصورة كانت ملتبسة: لنقل، مرئية عن قرب شديد أو بعد شديد) حتى نعرف ما تكون عليه هذه القطعة من العالم. ما يبدو تويجاً بسيطاً ـ في الصورة الشهيرة لهارولد ادجرتون في ١٩٣٦ ـ يغدو أكثر إثارة حين نكتشف أنه بقعة لبن.

اعتُبر التصوير الفوتوغرافي بشكل عام وسيلة لمعرفة الأشياء. عندما قال ثورو، (لا يمكنك القول أكثر مما ترى)، فإنّه كان يسلّم بأنّ البصر له مكان الشرف بين الحواس. لكن عندما استشهد بول ستراند، بعد أجيال عديدة، بقول ثورو كي يمجّد التصوير الفوتوغرافي، فإنّ هذه العبارة كانت صدىً لمعانٍ مختلفة. ببساطة، لا تجعل الكاميرا الفهم ممكناً أكثر بواسطة الرؤية (بالرغم من التصوير المجهري والموجات الكهربائية). إنّها تغيّر الرؤية نفسها، بتعزيز فكرة الرؤية من أجل الرؤية. كان ثورو لا يزال يعيش في عالم متعدّد الحواس، بالرغم من أنّ هذا العالم كانت بدأت المراقبة فيه تنال مكانة واجب أخلاقي. كان يتحدّث عن رؤية غير معزولة عن الحواس الأخرى، كما يتحدّث عن رؤية في بيئة (البيئة التي دعاها الطبيعة)، وهذا يعني، رؤية مرتبطة بافتراضات معيّنة مسبقة حول ما كان يعتقده جديراً بالرؤية. عندما استشهد ستراند بثورو فإنّه افترض موقفاً آخر تجاه الإدراكات الحسّيّة: التهذيب التعليمي للإدراك الحسي، بمعزل عن مسألة ما هو جدير بالإحساس، الذي ينشّط كلّ الحركات الحداثية في الفنون.

الصيغة الأكثر تأثّراً بهذا الموقف نجدها في الرسم، الفنّ الذي

Twitter: @ketab_n

تطفّل عليه التصوير الفوتوغرافي بلا هوادة وانتحل منه بلا كلل منذ بداياته، والذي تعايش معه في منافسة حامية. طبقاً للحسابات المألوفة، ما فعله التصوير الفوتوغرافي كان اغتصاب مهمّة الرسّام بتوفير الصور التي تترجم الواقع بدقّة. لهذا، (كان على الرسّام أن يحسّ بالامتنان)، كما يصرّ وستون قائلاً، واصفاً هذا الاغتصاب، كما فعل العديد من المصوّرين الفوتوغرافيين قبله وبعده، على أنّه في حقيقة الأمر تحرّر. بالاستيلاء على مهمّة التصوير الواقعي، التي كان الرسم يحتكرها حتى ذلك الوقت، فإنّ الفوتوغراف حرّر الرسم ليتّجه إلى وظيفته الأكثر حداثة: التجريدية. لكن أثر الفوتوغراف في الرسم لم يكن بهذا الوضوح والتحديد. لأنّ فنّ الرسم، حين دخل التصوير الفوتوغرافي المشهد، كان قد بدأ مسبقاً، وبطواعية، في التراجع عن التمثيل الواقعي ـ ولد ترنر في عام ١٧٧٥، وفوكس في عام ١٨٠٠، والإقليم الذي جاء التصوير الفوتوغرافي ليحتلّه بسرعة ونجاح تامّ كان مقدّراً له أن يُحرَم من سكانه. (الاستقرار الهشّ للإنجازات التمثيلية الخالصة لفنّ الرسم في القرن التاسع عشر ظهر على نحو أكثر وضوحاً في فنّ البورتريه، الذي بات شيئاً فشيئاً يدور حول الرسم نفسه أكثر من المرسومين ـ وفي النهاية كفّ عن إثارة اهتمام معظم الرسامين، مع استثناءات قليلة بارزة مثل فرانسيس بيكون ووارهول، اللذين استعارا على نحو مسرف من لغة الصورة الفوتوغرافية).

الناحية المهمة الأخرى من العلاقة بين الرسم والفوتوغراف، التي أُغفلت في الحسابات القياسية، هي بدء توسّع الحدود الإقليمية الجديدة للتصوير الفوتوغرافي، حين رفض الفوتوغرافيون أن

Twitter: @ketab_n

يكونوا مقيّدين بصنع تلك الانتصارات فوق الواقعية التي لم يستطع الرسّامون أن ينافسوهم فيها. وبالتالي، واحد من المخترعَين الاثنين الشهيرين للتصوير الفوتوغرافي وهو داغير، لم يقتنع بالذهاب أبعد من رتبة الرسّام الطبيعي، في حين أدرك فوكس تالبوت فوراً إمكانية الكاميرا بعزل الأشكال التي تفلت في العادة من العين المجرّدة والتي لم يسجّلها الرسم أبداً، وبالتدريج، انضمّ المصوّرون الفوتوغرافيون إلى السعي وراء صور تجريدية أكثر، جوبهت باعتراضات تذكّرنا بردود فعل مشابهة، حين رفض الرسّامون الحديثون أن يكون الرسم مجرّد صورة. إنّه انتقام فنّ الرسم، إذا شئت القول. الادّعاء الذي قام به العديد من المصوّرين الفوتوغرافيين بعمل شيء مختلف تماماً عن تسجيل الواقع هو مؤشّر على رفض التأثير الذي كان للرسم في التصوير الفوتوغرافي. لكن بالرغم من أنّ الكثير من الصور شاركت بعضاً من الصور الأخرى من نفس المواقف، حول القيمة المرافقة للإدراك الحسي من أجل الإدراك الحسي، وحول عدم الأهمية (النسبية) للموضوع والتي سيطرت على الرسم الطليعي لأكثر من قرن من الزمن، فإنّ تطبيقاتهم لهذه المواقف لا يمكن أن تنسخ مواقف الرسم، لأنّ هذا يكمن في طبيعة الصورة الفوتوغرافية التي لا يمكنها أبداً أن تتجاوز بالكامل موضوعها، مثلما يمكن ذلك في الرسم، ولا يمكن للصورة يوماً أن تسمو فوق المرئي نفسه، وهو في بعض النواحي الهدف النهائي للرسم الحديث.

نسخة الموقف الأكثر حداثة، التي لها الأهمية الأكبر للتصوير الفوتوغرافي، لا يمكننا إيجادها في فن الرسم، حتى كما كانت في ذلك

Twitter: @ketab_n

الحين (وقت الاستيلاء عليها، وتحرّرها، من قِبل التصوير الفوتوغرافي)، وكما هي بالتأكيد الآن. باستثناء بعض الظواهر الهامشية في الرسم، مثل الواقعية المفرطة، وإحياء الصورة الواقعية التي لا تكتفي بمجرّد تقليد الصور الفوتوغرافية بل تهدف إلى إظهار أنّه بإمكان الرسم أيضاً إنجاز وهم أكبر في محاكاة الواقع، فالرسم لا يزال محكوماً إلى حدّ بعيد بما دعاه ديشامب بالشبكية. روح التصوير الفوتوغرافي ـ تلك التي تروّضنا (حسب عبارة موهولي- ناغي) على (الرؤية المركّزة) ـ تبدو قريبة إلى رؤية الشعر الحديث أكثر من قربها إلى الرسم. طالما أصبح الرسم تصوّرياً أكثر فأكثر، فإن الشعر (منذ أبولينير، إليوت، باوند، ويليام كارلوس ويليامز) صار يُعنى أكثر فأكثر بالبصري. (ليس ثمة حقيقة خارج الأشياء)، كما أعلن ويليامز). حرصُ الشعر على التماسك وتشريح لغة القصيدة يوازي حرصَ التصوير الفوتوغرافي على الرؤية النقية. الاثنان يتضمّنان أشكالاً منفصلة، مفكّكة، ووحدة تعويضية: انتزاع الأشياء من محيطها (لرؤيتها بطريقة جديدة)، جمع الأشياء معاً على نحو إيجازي، طبقاً لمتطلبات ذاتية، مستبدّة لكنها في الغالب اعتباطية.

***

في حين أنّ معظم الناس الذين يلتقطون صوراً يؤيّدون فقط أفكاراً متناقلة عن الجميل، فإنّ المحترفين الطموحين يفكّرون عادة بتحديها. بحسب الحداثيين البطوليين أمثال وستون، مغامرة الفوتوغرافي هي نخبوية، نبوئية، مدمّرة، وإلهامية. يدّعي الفوتوغرافيون أنّهم يؤدّون

Twitter: @ketab_n

مهمة بليكية[٢١] في تطهير الحواس (كاشفين للآخرين عن العالم الحي حولهم)، كما يصف وستون عمله الخاص به، (مظهرين لهم ما افتقدته عيونهم التي لا ترى).

بالرغم من أنّ وستون (كما ستراند) زعم أيضاً أنّه لا يبالي بمسألة ما إذا كان التصوير الفوتوغرافي فنّاً أم لا، فإنّ مطلبه من التصوير الفوتوغرافي ما زال يشتمل على كلّ الافتراضات الرومانتيكية حول الفوتوغرافي كفنّان. بحلول العقد الثاني من القرن العشرين، انتحل مصوّرون معيّنون اللغة المنمّقة للفنّ الطليعي: مسلّحون بالكاميرات، كانوا يخوضون معركة شرسة مع أحاسيس ملتزمة، منهمكين بتنفيذ دعوات باوند بجعل كلّ شيء جديداً. التصوير الفوتوغرافي، لا (الرسم الناعم الهيّاب)، كما يصفه وستون بازدراء شديد، مزوّد بأفضل ما يمكن (من أجل الحفر في روح العصر). بين عامي ١٩٣٠ و ١٩٣٢، كانت يوميات وستون أو "الكتب اليومية" مفعمة بهواجس مسرفة العاطفة عن التغيّر الوشيك، والبيانات حول أهمية العلاج بالصدمة البصرية، الذي كان الفوتوغرافيون يقدّمونه. (المُثل القديمة تتصادم في كلّ الاتجاهات، وكاميرا الرؤية الدقيقة، التي لا تقبل الحلول الوسط، هي - وستكون أكثر من هذا - عنصر قوّة عالمي في ثورة الحياة).

فكرة وستون عن صراع الفوتوغرافي تتقاسم العديد من الثيمات مع الحيوية البطولية لسنوات العشرينيات التي جعل منها

---

(٢١) نسبة إلى الشاعر الإنجليزي ويليام بليك.

Twitter: @ketab_n

دي إتش لورنس شعبية: تأكيد الحياة الحسّية، الغضب على النفاق الجنسي البورجوازي، الدفاع الأخلاقي عن الأنانية الشخصية في خدمة رسالة المرء الروحية، الاستئناف الشجاع للاتحاد مع الطبيعة. (يصف وستون التصوير الفوتوغرافي بأنه "طريقة لتطوير الذات، ووسيلة لإكتشاف هوية المرء مع كل توضيحات الأشكال الأساسية ـ مع الطبيعة، المصدر"). لكن، بينما كان لورانس يريد إحياء كلية الإدراك الحسي، كان الفوتوغرافي ـ حتى ذاك الذي يبدو ولعه قوياً جداً مثل ولع لورانس ـ يصرّ بالضرورة على تفوّق حاسّة معيّنة: البصر. وبالضدّ عمّا يجزم به وستون، بأنّ عادة الرؤية الفوتوغرافية ـ في النظر إلى الواقع كجملة من صور محتملة ـ تنشئ إقصاءً للطبيعة، أكثر مما تنشئ اتحاداً معها.

الطريقة الفوتوغرافية في الرؤية، حين نفحص دعواها، تتحوّل لتكون بشكل رئيسي ممارسة لنوع من رؤية مفكّكة، عادة موضوعية معزّزة بتعارضات ذاتية بين الطريقة التي تُركّز بها الكاميرا والعين البشرية وبين الحكم على المنظور. كانت هذه التعارضات ملاحظة أكثر من قبل الجمهور في الأيام الأولى لالتقاط الصور. حالما بدأوا بالتفكير بطريقة فوتوغرافية، توقّف الناس عن الحديث حول التشوّه الفوتوغرافي، كما كان يدعى. (الآن، كما أشار ويليام آيفنز جونيور، راحوا في الواقع يبحثون عن هذا التشوّه). إذاً، واحد من النجاحات الدائمة للتصوير الفوتوغرافي، كان استراتيجيته في تحويل الكائنات الحية إلى أشياء، والأشياء إلى كائنات حيّة. مجموعة صور نبات الفلفل، بعدسة وستون في عامي ١٩٢٩ و١٩٣٠، تبدو شهوانية بنفس الطريقة التي هي

Twitter: @ketab_n

عليها، وبشكل غريب، عارياته الأنثوية. فإنّ كلّاً من العاريات والفلفل مصوّر من أجل اللعب بالأشكال ـ لكن من المميز أنّ الجسد معروض دائماً مثنياً على نفسه، مقطّع الأطراف كلّها، واللحم أكمد بقدر ما تسمح به الإضاءة والتعديل البؤري، وبالتالي تتصاعد شهوانية شكل الجسد وتتزايد تجريديته. الفلفل، مرئي بلقطة كلوز- آب لكن بمجمله، والقشرة ملمّعة أو مدهونة، والنتيجة هي اكتشاف إيحائية إيروتيكية على نحو مزعوم لشكل من الطبيعة، وارتفاع وضوحيته الظاهرة.

كان جمال الأشكال في التصوير الفوتوغرافي الصناعي والعلمي هو الذي أبهر مصمّمي الباوهاوس، وفي الحقيقة، سجّلت الكاميرا بضع لقطات مثيرة شكلياً أكثر من تلك التي التقطها دارسو المعادن مجهرياً وعلماء البلّوريات. لكن مقاربة الباوهاوس للتصوير الفوتوغرافي لم تنتشر. لا يعتبر أحد الآن أنَّ الجمال المكشوف عنه في الصور ملخّص بصورة مصغّرة بالتصوير المجهري العلمي. في العُرْف الأساسي للجميل في التصوير الفوتوغرافي، يستلزم الجمال بصمة قرار بشري: بأن "هذا" سيجعل من الصورة جيدة، وبأنّ الصورة ستخلق تعليقاً ما. ثبت أنه من المهمّ الكشف عن شكل حوض تواليت أنيق، وهو موضوع سلسلة من الصور التقطها وستون في المكسيك عام ١٩٢٥، أكثر من الكشف عن الروعة الشعرية لندفة ثلج أو أثر متحجّر. بالنسبة لوستون، كان الجمال نفسه مدمِّراً ـ كما يبدو واضحاً عندما كان بعض الناس يُرَوَّع بعارياته المتشامخات. (في الواقع، إنّه وستون ـ وتبعه أندريه كيرتز وبيل براندت ـ هو الذي جعل من التصوير الفوتوغرافي للعراة محترماً).

Twitter: @ketab_n

إنّ المصوّرين الفوتوغرافيين، الآن، يميلون أكثر إلى التشديد على الإنسانية الاعتيادية لكشوفهم. وبالرغم من أنّهم لم يكفّوا عن البحث عن الجمال، فإنّ التصوير الفوتوغرافي لم يعد في رأي الناس يخلق، تحت درع الجمال، اختراقاً نفسياً. الحداثيون الطموحون، أمثال وستون وكارتييه - بريسون، الذين يفهمون الفوتوغراف كطريقة جديدة أصيلة للرؤية (رؤية دقيقة، ذكية، وحتى علمية)، كانوا يواجهون تحدياً من فوتوغرافيي الجيل اللاحق، مثل روبرت فرانك الذي كان لا يرغب في عين كاميرا خارقة بل ديمقراطية، لا تدّعي بأنها تنشئ معايير للرؤية. تأكيد وستون أنّ (التصوير الفوتوغرافي فتح عيون العميان على بصيرة جديدة للعالم)، تبدو نموذجية لآمال الحداثيين المشرقة في كلّ الفنون، في غضون الثلث الأول من القرن وهي آمال هُجِرت في حينها. بالرغم من أنّ الكاميرا قامت بثورة نفسية، فإنّها لم تكن ثورة بالمعنى الإيجابي، الرومانسي الذي تخيّله وستون.

بقدر ما عمل التصوير الفوتوغرافي على تجريد الأغلفة الجافّة للرؤية المعتادة، فإنّه خلق عادة أخرى للرؤية: هي في نفس الوقت انفعالية وباردة، ومتعاطفة ولا مبالية، ومفتونة بتفاصيل مميّزة، ومغرمة بالتنافر. لكن كان على الرؤية الفوتوغرافية أن تتجدّد باستمرار بصدمات جديدة، سواء من حيث الموضوع أو من حيث التقنية، من أجل إحداث انطباع بأنّ الطريقة العادية للنظر اكتست بطابع الانتهاك. حيث إنّ الرؤية، وهي تجابه تحدّي كشوف المصوّرين، تميل إلى التلاؤم مع الصور، وسرعان ما تمّ استيعاب أسلوب الرؤية الطليعي لستراند في سنوات العشرينيات، ووستون في نهاية العشرينيات وبداية

Twitter: @ketab_n

الثلاثينيات. إنّ دراساتهم في لقطات الكلوز- آب للنباتات، والمحار، وأوراق النبتة، والأشجار المعمّرة، وعشب البحر، والخشب الطافي، والأجنحة المتجمّعة، وجذور شجر السرو كثيرة العقد، وأيادي الشغيلة كثيرة العقد، أصبحت كلّها كليشيهات لطريقة فوتوغرافية محضة للرؤية. ما كان يوماً يحتاج إلى عين ذكية للنظر إليه، يمكن الآن للجميع أن يروه، موجَّهين بالصور، صار بمقدور الجميع أن يتخيّلوا ما كان يوماً تصوّراً أدبياً محضاً، مثل جغرافيا الجسد. على سبيل المثال، تُصوَّر امرأة حامل بحيث إنّ جسدها يبدو شبيهاً برابية، وتُصوَّر رابية بحيث تبدو شبيهة بجسد امرأة حامل.

الألفة المتنامية، لا تفسّر السبب الذي تُستهلَك فيه تقاليد جمال معيّنة، بينما تبقى فيه تقاليد أخرى. العلّة في التآكل تكمن في المجال الأخلاقي، كما في مجال الإدراك الحسي. كان ستراند ووستون بالكاد يتخيّلان كيف أن أفكار الجمال هذه يمكن أن تصبح مبتذلة، مع ذلك فإنّ هذا الأمر يبدو محتوماً متى ما أصرّ المرء ـ كما فعل وستون ـ على ابتغاء جمال مثالي يقرب من الكمال. في حين أنّ الرسام، طبقاً لوستون، كان (يحاول دائماً تحسين الطبيعة بالفرض الذاتي)، فإن الفوتوغرافي (برهن على أن الطبيعة تقدّم عدداً لانهائياً من "التآليف" المتقنة ـ نظام في كل مكان). خلف وقفة المحارب من أجل الصفائية الجمالية للحداثيين، يكمن قبول رحب على نحو مدهش للعالم. بالنسبة لوستون، الذي أمضى جلّ حياته الفوتوغرافية على ساحل كاليفورنيا قرب كارميل، كان من السهل، نسبياً، العثور على الجمال والنظام، بينما عند آرون سيسكند، المصوّر من الجيل اللاحق لستراند،

Twitter: @ketab_n

والنيويوركي، الذي بدأ مسيرته المهنية بالتقاط الصور المعمارية وصور أهل المدينة، المسألة هي مسألة خلق النظام. (عندما ألتقط صورة)، يكتب سيسكند، (فأنا أريدها أن تكون شيئاً جديداً بكل معنى الكلمة، مكتملة وتامّة في ذاتها، وشرطها الأساسي هو النظام). أما كارتييه - بريسون فيرى أنّ التقاط الصورة هو (العثور على بنية العالم وإيجاد متعة بالغة بالشكل)، ولكشف ذلك (في كل هذه الفوضى، ثمة نظام). (قد يكون من المستحيل الحديث عن كمال العالم من دون أن يبدو ذلك مداهنة). لكن إظهار كمال العالم، كان فكرة جمالية فيها الكثير من العاطفة المفرطة وخالية من المحتوى التاريخي، إلى حدّ أنّها لا تدعم التصوير الفوتوغرافي. يبدو من المحتوم بأن وستون، الذي كان أكثر من ستراند ولعاً بالتجريد وباكتشاف الأشكال، أنتج أعمالاً محدودة أكثر مما أنتجه ستراند. لذلك لم يشعر وستون أبداً بأنّه محتاج إلى التصوير الواعي اجتماعياً، عدا في الفترة بين عامي ١٩٢٣ و١٩٢٧ التي قضاها في المكسيك، كما أنّه تحاشى المدن. أما ستراند فكان منجذباً، مثل كارتييه - بريسون، إلى الأمكنة الخربة الجديرة بالتصوير وأضرار الحياة المدنية. لكن حتى بعيداً عن الطبيعة، كان كلّ من ستراند وكارتييه - بريسون (وبوسعنا أن نضيف أيضاً والكر إيفانز) ما زالا يصوّران بنفس العين الشديدة الحساسية التي تتبيّن النظام في كلّ مكان.

رأي ستيغليتز وستراند ووستون ـ بأن الصور يجب أن تكون، في المقام الأول، جميلة (هذا يعني مؤلّفة على نحو جميل) ـ يبدو الآن واهياً، وبليداً جدّاً لحقيقة الفوضى: حتى عندما يلوح التفاؤل حول العلم والتكنولوجيا - اللذين يكمنان في رأي الباوهاوس خلف

Twitter: @ketab_n

التصوير الفوتوغرافي - ضارّاً تقريباً. صور وستون، مهما كانت مثيرة للإعجاب، ومهما كانت جميلة، باتت أقلّ إثارة للعديد من الناس، بينما تلك التي التقطت بعدسة الروّاد الأوائل في منتصف القرن التاسع عشر، وبعدسة آتغيه على سبيل المثال، تأسر أكثر من أي وقت آخر. الحكم على آتغيه بكونه (ليس تقنياً جيداً)، الذي أورده وستون في "كتب اليوم"، يعكس تماماً الترابط المنطقي لرأي وستون وبُعده عن الذوق المعاصر. (التجاوز الضوئي[٢٢] دمّر الكثير، وتصحيح اللون سيئ)، كتب وستون؛ (غريزته حول موضوع الصورة حادّة، لكن تسجيله ضعيف ـ بناءه متعذّر تبريره... بحيث إنّ المرء غالباً ما يشعر بأنّه افتقد الشيء الحقيقي). إنّ الذوق المعاصر يخطّئ وستون، بإخلاصه للصورة المطبوعة المتقنة، أكثر مما يخطّئ آتغيه وأساتذة التصوير الشعبي الآخرين. تلك التقنية الناقصة، بالضبط، هي التي صار الناس يقدّرونها لأنّها نقضت معادلة الطبيعة والجمال الرصينة. أضحت الطبيعة موضوعاً للحنين والنقمة أكثر مما هي مادّة للتأمّل، كما هو ملاحظ في فجوة الذوق التي تفصل كلّاً من المنظر الطبيعي السحري لآنسل أدامز (أكثر مريدي وستون شهرة) وأخر عمل صوري مهم في تقاليد الباوهاوس، كتاب أندرياس فرانيغر "تشريح الطبيعة" (١٩٦٥)، عن الأيقونة الفوتوغرافية الراهنة عن الطبيعة المدنسة.

مثلما تبدو هذه المُثل الجمالية الشكلية، عند التأمّل فيها، مرتبطة

---

(٢٢) انتشار الضوء إلى ما وراء حدوده الصحيحة (في صورة فوتوغرافية مُظهَّرة) [المورد].

Twitter: @ketab_n

بمزاج تاريخي معيّن، وهو التفاؤل بالعصر الحديث (الرؤية الجديدة، العهد الجديد)، كذلك رافق ذبول معايير الصفاء الفوتوغرافي الممثّلة بوستون ومدرسة الباوهاوس الهبوط الأخلاقي الذي شهدناه في العقود الحديثة. في المزاج التاريخي الراهن، من خيبة الأمل لزوال الوهم، صار من الصعب الخروج بشيء منطقي من المفهوم الشكلي للجمال السرمدي. نماذج من الجمال أكثر عتمة، مرتبطة بزمن معيّن، أصبحت جليّة، وملهمة من خلال إعادة تقدير التصوير الفوتوغرافي للزمن الماضي؛ وبردّ فعل مفاجئ ضدّ الجميل، وتفضّل الأجيال الحديثة من الفوتوغرافيين إظهار الفوضى، تفضل استقطاب حكاية ما (من المفضّل مقلقة)، أكثر من عزل (شكل مبسّط) (حسب عبارة وستون)، وبالرغم من الأهداف المعلنة للتصوير الفوتوغرافي المتحفّظ، غير المتكلّف، والقاسي غالباً، لكشف الحقيقة، لا الجمال، لا يني التصوير الفوتوغرافي يجمّل الأشياء. في الحقّ، إنّ أكثر انتصارات التصوير الفوتوغرافي دواماً كانت إقبال على اكتشاف الجمال في الأشياء المتواضعة، التافهة، والبالية، والواقع ينطوي على الأقلّ على نوع من الرثاء. وهذا الرثاء هو... جمال. (جمال الفقر، على سبيل المثال).

صورة وستون الشهيرة لواحد من أبنائه المحبّين، "جذع نايل" ١٩٢٥، تبدو جميلة بسبب جمال موضوعها وبسبب التأليف الجسور ونعومة الإضاءة ـ جمال، هو نتاج البراعة والذوق. صور جاكوب رايس غير البارعة وذات الضوء الخاطف، الملتقطة بين عامي ١٨٨٧ و١٨٩٠، تبدو جميلة بسبب قوّة موضوعها ـ ساكنو أحياء الفقراء النيويوركيون عديمو الشكل وذوو العمر غير المحدّد ـ وبسبب صحة

Twitter: @ketab_n

تأطيرها "الخطأ" والتباين غير الحادّ الناشئ عن الافتقار إلى السيطرة على قيم النقاوة اللونية ـ جمال، هو نتاج الفِطرة أو الخطأ الناشئ عن إهمال. تطوّر الصور هو تجربة متواصلة مع مثل هذه الجمالية المزدوجة المعايير. حتى وقت قريب، كانت الإنجازات المميّزة للرؤية الفوتوغرافية، المحكومة أصلاً بمبادئ الرسم الذي افترض تصميماً واعياً وإقصاءً للأشياء الجوهرية، تعتبر متماثلة مع عمل ذلك العدد الصغير نسبياً من المصوّرين الذين تمكّنوا، عبْر التأمل والجهد، من أن يسموا بالطبيعة الميكانيكية للكاميرا إلى مصاف مستويات الفنّ. لكن من الواضح الآن أنّه ليس هناك خلاف متأصّل بين الميكانيكية أو الاستخدام الفطري للكاميرا وبين الجمال الشكلي لنظام راقٍ جداً، ولا أي نوع من الصور لا يمكن فيها لمثل هذه الجمال أن يكون حاضراً: لقطة سريعة فاعلة، قد تكون مثيرة بصرياً، بليغة، وجميلة بقدر ما تكون أكثر الصور تمجيداً والتي تُعَدّ من الفنون الجميلة. دمقرطة المعايير الشكلية هذه، هي النظير المنطقي لدمقرطة التصوير الفوتوغرافي لمفهوم الجمال. بينما كان الجمال مرتبطاً تقليدياً بالأمثلة النموذجية (يعرض الفنّ النموذجي الكلاسيكي الإغريقي الشباب فقط، والجسد في كماله)، فهو كان مكشوفاً بالصور كشيء موجود في كلّ مكان. إلى جانب الناس الذين هم أنفسهم جميلون، كان هناك الناس المنفّرون وغير الجذابين الذين عيّنوا جمالهم الخاص بهم.

بالنسبة للفوتوغرافيين، في النهاية، ليس ثمّة فرق ـ ولا منفعة جمالية أكبر ـ بين جهد زخرفة العالم والجهد المعاكس بتمزيق قناعه. حتى أولئك الفوتوغرافيين الذين يترفّعون عن وضع الرتوش على

Twitter: @ketab_n

بورتريهاتهم ـ إشارة شرف لمصوري البورتريه الطموحين منذ نادار ونازلا ـ يميلون إلى حماية موديلهم بطرق معيّنة من النظرة النافذة المحدّقة للكاميرا. وواحدة من المحاولات النموذجية لمصوري البورتريه، الذين تمتعوا بوقاية حرفية إزاء الوجوه الشهيرة (مثل وجه غاربو) التي كانت مثالية حقّاً، هي البحث عن وجوه "واقعية"، ومطلوبة بشكل عام وسط الناس غير المعروفين، الفقراء، والعزّل اجتماعياً، وكبار السنّ، والمجانين، أناس لا يبالون بعدائية الكاميرا (أو عاجزين عن الاعتراض عليها). اثنان من البورتريهات التي أنجزها ستراند، في عام ١٩١٦، لأناس عاديين من المدينة، "امرأة عمياء" و "رجل"، هما من بين النتائج الأولى لهذا البحث المنفّذ بلقطة كلوز- آب. وفي أسوأ سنوات الأزمة الألمانية عام ١٩٣٠ وضع هلمار ليريسكي خلاصة وافية كاملة عن الوجوه المتوجّعة، نشرت تحت عنوان "Köpfe des Alltags" (وجوه يومية). الموديلات المأجورون في هذا العمل الذي دعاه ليريسكي "دراسات موضوعية عن الشخصية" ـ مع كشفها الفظّ عن مسام الوجه المكبرة بإفراط، والغضون، وشوائب البشرة ـ كانوا خدماً عاطلين، ومتسوّلين، وكنّاسي شوارع، وبائعين متجولين، ونساءً غسالات.

بوسع الكاميرا أن تكون متسامحة؛ وهي أيضاً خبيرة بأن تكون فظّة. لكن فظاظتها تنتج فقط نوعاً آخر من الجمال، طبقاً للتفضيلات السريالية التي تحكم الذوق الفوتوغرافي، وبذلك، في الوقت الذي يكون فيه التصوير الفوتوغرافي للموضة مبنياً على واقع أنّه يمكن للشيء أن يكون أكثر جمالاً في صور منه في الحياة الواقعية، فإنّه ليس

Twitter: @ketab_n

من المفاجئ أنّ بعض المصوّرين الذين يخدمون الموضة تجذبهم أيضاً المواضيع التي لا تصلح للتصوير. ثمّة تكامل تام بين صور آفيدون عن الموضة، التي تنال الكثير من الثناء، والعمل الذي ظهر فيه كـ"شخص يرفض الثناء" ـ على سبيل المثال، البورتريهات الرائعة، القاسية التي أنجزها آفيدون في ١٩٧٢ لأبيه على فراش الموت. الوظيفة التقليدية لبورتريه الرسم، تزيين الموضوع أو جعله مثالياً، تظلّ هدفاً للتصوير الفوتوغرافي اليومي والتجاري، لكن في التصوير الذي يُعَدّ فناً، لا تدوم هذه الوظيفة كثيراً.

كوسيلة لنقل ردّ فعل معيّن ضدّ الجميل التقليدي، أفاد التصوير الفوتوغرافي بتوسيع فكرتنا عمّا هو ممتع جمالياً. في بعض الأحيان، يكون ردّ الفعل هذا باسم الحقيقة، لكنه أحياناً أخرى يكون باسم التكلّف أو باسم أكاذيب أجمل. وهكذا، كان فوتوغراف الموضة يطوّر، لأكثر من عقد من الزمن، ذخيرة من إشارات احتدامية، تفصح عن تأثير لا يقبل الشك من السريالية. ("سيكون الجمال تشنجياً"، كتب بريتون "أو لن يكون البتة"). حتى الصور الصحافية الأكثر تعاطفاً هي تحت ضغط الاستجابة إلى نوعين من الأشياء المتوقّعة في وقت واحد، تلك التي تنشأ من طريقتنا السريالية في النظر إلى كلّ الصور، وتلك المبتدَعة من خلال اعتقادنا بأنّ بعض الصور تقدّم معلومات حقيقية ومهمة عن العالم. الصور التي التقطها دبليو يوجين سميث في نهاية الستينيات في قرية يابانية لصيادي السمك تُدعى مينامانا، والتي أغلب سكّانها مصابون بالشلل ويعانون الموت البطيء من سموم الزئبق، تثير مشاعرنا لأنها توثّق لمعاناة تُصاعِد فينا النقمة، لكنّها في نفس الوقت

Twitter: @ketab_n

تحيّد مشاعرنا لأنّها صور رائعة عن الألم المبرّح، تطابق المعايير السريالية للجمال. صورة سميث لشاب يحتضر، مضطجعاً في حضن أمه، يتلوّى ألماً، كانت ذكرى للعالم عن ضحايا الطاعون، التي استشهد بها آرتو كموضوع حقيقي للفنّ المسرحي المعاصر؛ في الحقيقة، كلّ سلسلة الصور هي صور محتملة لمسرح آرتو عن الوحشية.

لأنّ كلّ صورة هي مجرّد قطعة، فإنّ مغزاها ووزنها العاطفي يعتمدان على الخانة التي تدرج فيها. فالصورة تتغيّر وفقاً للبيئة أو المحيط الذي نشاهدها فيه. وبذلك، صور ميناماتا لسميث ستبدو مختلفة على ورق فوتوغرافي، في غاليري، في مظاهرة سياسية، في ملف للشرطة، في مجلّة مصوّرة، في مجلّة أخبار عامة، في كتاب، على جدار غرفة استقبال. كلّ هذه الأوضاع توحي باستخدام مختلف للصور، لكن ولا أي منها يمكن أن يكفل معناها. وكما يزعم ويتغنستاين حول الكلمات، بأن المعنى "هو" الاستخدام، فالأمر نفسه مع كل صورة، وأنّه في هذه الطريقة إنما يساهم وجود وتكاثر الصور بتآكل فكرة المعنى، وبتقسيم الحقيقة إلى حقائق نسبية، وتؤخذ كقضية مسلّم بها في الوعي الليبرالي المعاصر.

الفوتوغرافيون الملتزمون اجتماعياً، يفترضون أن عملهم يمكن أن ينقل نوعاً من المعنى المتوازن، بوسعه أن يكشف الحقيقة. لكن، جزئياً، وبسبب أنّ الصورة هي، دائماً، شيء في بيئة ما، فإنّ هذا المعنى متّجه نحو التلاشي؛ هذا يعني، أنّ البيئة التي تشكّل أي استخدام مباشر ـ على الأخص سياسي ـ للتصوير الفوتوغرافي هي متبوعة على نحو محتوم ببيئات تكون فيها مثل هذه الاستخدامات ضعيفة وبالتدريج

Twitter: @ketab_n

أقلّ أهمية. واحدة من السمات الرئيسية للفوتوغراف هي تلك العملية التي تكون فيها الاستخدامات الأصلية متغيّرة، وبالنهاية مستبدلة بالاستخدامات المتعاقبة وخاصة من خلال النقاش حول الفنّ، الذي يمكن لأي صورة أن تكون متشرّبة به. وبعض الصور، لكونها هي نفسها صور، تشير إلى صور أخرى كما تشير إلى الحياة. الصورة التي نقلتها السلطات البوليفية إلى صحافة العالم في تشرين الأول من العام ١٩٦٧ لجثمان تشي غيفارا، ممدّداً في حظيرة على نقالة على قمة حوض إسمنتي، ومحاطاً بكولونيل بوليفي وعميل استخبارات أميركي وبضعة جنود وصحفيين، لم توجز فقط الواقع المرير للتاريخ الأميركي اللاتيني المعاصر، بل كان لها أيضاً تشابه غير مقصود، كما أشار جون برغر، بلوحة مانتينيا "يسوع القتيل" ولوحة رامبرانت "درس التشريح للطبيب تيلب". واحد من العوامل التي تجعل من هذه الصورة لا تقاوم، هو هذا التشابه، من حيث التألُف، مع هاتين اللوحتين. لكن واقع أنّ هذه الصورة لا تُنسى هو مؤشّر على احتمال كونها مسيّسة وصورة لكلّ العصور.

أفضل الكتابات عن التصوير الفوتوغرافي كانت بأقلام أخلاقيين - ماركسيين أو مدّعي الماركسية ـ أدمنوا الصور، لكنهم لم يشعروا بالارتياح من الطريقة القاسية التي يجمّل بها الفوتوغراف الأشياء، وكما لاحظ والتر بنجامين في ١٩٣٤، في محاضرة ألقاها في معهد الدراسات حول الفاشية في باريس، بأنّ الكاميرا:

هي الآن قادرة على تصوير منزل أو تلّة من النفايات من دون أن تغيّر مظهرهما. ناهيك عن سدّ نهري أو مصنع أسلاك كهربائية.

Twitter: @ketab_n

أمام هذه الأشياء، ليس بوسع التصوير الفوتوغرافي إلّا أن يقول، "يا لها من جميلة". (...) كان أمراً ناجحاً أن يُحَوَّل الفقر المدقع نفسه، بمعالجته بأسلوب مطابق للموضة، ومتقن تقنياً، إلى مادة للمتعة.

الأخلاقيون الذين يحبّون الصور الفوتوغرافية يأملون دائماً بأن الكلمات ستنقذ الصورة. (المقاربة المعاكسة لهذا، هو موقف أمين المتحف الذي عرض الصور من دون شروحها الأصلية، من أجل تحويل التصوير الصحفي إلى عمل فني). وعليه، اعتقد بنجامين بأنّ التعليق الوارد تحت الصورة يمكن (أن ينقذها من التخريب الذي تسبّبه مطابقة الموضة ويمنحها إستخداماً ثورياً). وزعم أن الكتّاب سيبدأون بالتقاط الصور كي يُظهروا كيفية القيام بهذا الأمر.

الكتّاب الملتزمون اجتماعياًلم ينكبّوا على التصوير الفوتوغرافيين لكنهم، في الغالب، كانوا مجنّدين، أو متطوّعين، لتوضيح الحقيقة التي تعرضها الصور، كما فعل جيمس آجي في النصوص التي كتبها لترافق صور والكر إيفانز في كتاب "دعونا نمجّد الناس الشهيرين"، أو كما فعل جون برغر في مقاله عن صورة اغتيال تشي غيفارا، فهذا المقال يبدأ في الواقع بشرح موسّع، شرح يحاول أن يشدّد على الرابط السياسي والمغزى الأخلاقي لصورة، رآها برغر بحماسة، ومقنعة جداً وموحية جداً على نحو أيقوني. الفيلم القصير لغودار وغورين "رسالة إلى جين " (١٩٧٢) يبلغ نوعاً من ضدّ - التعليق للصورة الفوتوغرافية، وهو نقد لاذع لصورة جين فوندا، الملتقطة أثناء زيارتها لفيتنام الشمالية. (الفيلم، هو أيضاً درس نموذجي حول كيفية قراءة الصورة، وكيفية فكّ مغاليق الطبيعة غير البريئة لكادر، وزاوية،

Twitter: @ketab_n

ومركز الصورة). ما كانت تعنيه هذه الصورة ـ تظهر فيها فوندا وهي تصغي، وعلى وجهها تعبير من الأسى والتعاطف، إلى فيتنامي غير محدّد الهوية (لا نعرف إن كان من الشمال أو الجنوب) يصف الدمار الذي سبّبه قصف أميركي ـ عندما نشرت في المجلة الفرنسية المصوّرة "لوكسبرس"، كانت تشويهاً، من ناحية معيّنة، للمعنى الذي تتضمّنه بالنسبة للفيتناميين الشماليين، الذين أذنوا بنشرها. لكن الأكثر حتى حسماً من تغيير الصورة من خلال موقعها الجديد، كان الطريقة التي تمّ فيها تخريب استخدامها الثوري بالنسبة للفيتناميين الشماليين بالتعليق الذي وضعته لها مجلة لوكسبرس. (هذه الصورة، مثل أي صورة)، كما يشير غودار وغورين. (هي صامتة مادياً، إنها تتكلّم بلسان النص المكتوب تحتها). في الواقع، للكلمات صوت أعلى من الصور والشروح تفضي إلى الهيمنة على ما تراه أعيننا؛ لكن ما من تعليق بوسعه أن يحصر أو يكفل معنى صورة ما.

ما كان يطالب به الأخلاقيون من الصورة هو أن تفعل ما لا يمكن فعله أبداً ـ أن تتكلّم. التعليق هو الصوت المفقود، ومن المتوقّع أن ينطق بالحقيقة. لكن حتى التعليق الكامل والدقيق هو مجرّد ترجمة، واضحة بالضرورة للصورة التي له صلة بها، وقفّاز التعليق يُلبَس ويُخلَع بيسر. لا يمكن تجنّب أي حجة أو ذريعة أخلاقية قصدت صورة فوتوغرافية (أو سلسلة من الصور) دعمها من أن تكون محرّفة بعدد وافر من المعاني التي تحملها كلّ صورة، أو من أن تكون مقيّدة بذهنية طمّاعة كامنة في كلّ عملية التقاط صورة ـ وعملية تجميع صور ـ وبالعلاقة الجمالية مع مواضيعها التي تنطوي عليها بشكل محتوم كلّ الصور

Twitter: @ketab_n

الفوتوغرافية. حتّى تلك الصور التي تتكلّم على نحو مؤذٍ جداً عن لحظة تاريخية معيّنة، هي أيضاً تمنحنا بالنيابة امتلاك سيماء نوع من السرمدية: الجمال. صورة تشي غيفارا هي في النهاية... جميلة، كما كان الرجل. وكما هو الفتى اليهودي الصغير المصوّر في عام ١٩٤٣ أثناء الشتات في غيتو وارسو، ويداه مرفوعتان برعب نحو السماء ـ الذي تحمل البطلة الصامتة لفيلم برغمان "برسونا" صورته معها في المشفى العقلي كي تتأمّلها، كذكرى لجوهر المأساة.

في مجتمع استهلاكي، حتى أكثر أعمال المصوّرين المنجزة بحسن نية والمزوّدة بتعليق ملائم تسفر عن اكتشاف الجمال. التأليف الجميل والمنظور الرائع لصور لويس هاين عن استغلال الأطفال في المصانع والحقول، نحو العام ١٩٠٠، تجعل من أهمية مواضيعها تدوم بسهولة أكبر. سكان الطبقة الوسطى المصانين في أكثر بقاع العالم غنىً ـ تلك المناطق التي التقطت واستهلكت معظم الصور ـ يكتشفون رعب العالم بشكل رئيسي من خلال الكاميرا: بوسع الصور أن توجع، وهي تفعل ذلك حقاً. النزعة التجميلية للتصوير الفوتوغرافي هي ذلك الوسيط الذي ينقل الوجع بجعله طبيعياً. تصغّر الكاميرا التجربة، تحوّل التاريخ إلى منظر. بنفس القدر الذي تخلق فيه الصور التعاطف فإنّها توقّف ذلك التعاطف من جديد وتبتعد عن العواطف. واقعية الفوتوغراف تنشئ اضطراباً حول الواقع الذي هو (على المدى البعيد) مسكّن أخلاقي، وهو في نفس الوقت (وعلى المدى القصير والبعيد معاً) حافز حسي. من هنا، فإنها تنظّف أعيننا، وهذه هي الطريقة الجديدة للرؤية، التي كان يتحدّث عنها الجميع.

***

Twitter: @ketab_n

مهما صدر من دعاوٍ أخلاقية باسم التصوير الفوتوغرافي، فإنّ تأثيره الرئيسي هو تحويل العالم إلى مستودع أو متحف بلا جدران، يكون كلّ موضوع فيه مخفّضاً إلى مادة للاستهلاك، ومرتقياً إلى موضوع للتقدير الجمالي. عبْر الكاميرا، يصبح الناس مستهلكين أو سيّاح للواقع ـ أو Réalités، كما يوحي اسم المجلة الفرنسية المصوّرة، حيث يُدرك الواقع كشيء جمعي، وفاتن، ومتاح. لأن الصور حين تقرّب الشديد الغرابة، وتصيّر المألوف والعادي غريباً جداً، فإنّها تجعل العالم بكامله مفتوحاً أمام التخمين. بالنسبة للمصوّرين الفوتوغرافيين غير المقيّدين بإظهار هواجسهم، ثمّة لحظات رائعة، مواضيع جميلة في كلّ مكان. عندئذٍ، تتجمّع أغلب المواضيع المتغايرة الخواص في وحدة مؤثّرة تتيحها الأيديولوجية الإنسانية. لذلك، وطبقاً لأحد النقّاد، فإنّ عظمة صور ستراند، في الفترة الأخيرة من حياته ـ حيث تحوّل من الاكتشافات الرائعة للعين التجريدية إلى الأعمال السياحية ـ تتطابق مع واقع أنّ (أناسه، سواء أكان متسولاً من بويري، عاملاً كادحاً من المكسيك، مزارعاً من نيوانكلند، فلّاحاً من إيطاليا، أو كان حرفياً من فرنسا، صياد سمك من بريتون أو هبرايدس، فلّاحاً من مصر، معتوه قرية أو بيكاسو العظيم، يشتركون كلهم بنفس الصفة البطولية ـ الإنسانية.) ما هي هذه الإنسانية؟ إنّها خاصية تتقاسمها الأشياء، حين تُشاهَد كصور فوتوغرافية.

الحاجة إلى التقاط صورة هي مبدئياً حاجة غير انتقائية، حيث إنّ ممارسة التصوير هي الآن مماثلة لفكرة أنّ كلّ شيء في العالم يمكن أن يكون مثيراً من خلال الكاميرا. لكن هذه الإثارة، مثلها مثل خاصية

Twitter: @ketab_n

الإنسانية الظاهرة تلك، هي خاصية فارغة. النفوذ الفوتوغرافي على العالم، مع إنتاجه اللامحدود من الملاحظات حول الواقع، يجعل من كلّ شيء متناظراً. الفوتوغراف التقريري لا يقلّ اختزالاً عندما يكتشف الأشكال الجميلة. بكشفه شيئية الكائنات الإنسانية، وإنسانية الأشياء، يحوّل التصوير الفوتوغرافي الواقع إلى حشو أو تكرار. فحين يذهب كارتييه - بريسون إلى الصين، يعرض لنا أنّ هناك أناساً في الصين، وأنّهم صينيون.

يُستشهد بالتصوير الفوتوغرافي كعامل مساعد على الفهم والاحتمال. فحسب الرطانة الإنسانية، الوظيفة العليا للفوتوغراف هي تفسير البشر للبشر. لكن الصور لا تفسّر، إنّها تعترف. كان روبرت فرانك الصريح الوحيد، عندما أعلن بأنّه (لإنتاج وثيقة معاصرة أصيلة، فإن التأثير البصري يجب أن يلغي التفسير). لو أنّ الصور رسالات، فإنّ الرسالة جلية وغامضة معاً. (الصورة هي سرّ حول سر). كما لاحظت آربوس، (كلما روت لنا أكثر، كلما قلّت معرفتنا). وبالرغم من الوهم بأنّ هناك المزيد من الإدراك ينشأ عبْر التصوير الفوتوغرافي، فإنّ النظر إلى الصور يجذب في الحقيقة علاقة طمّاعة مع العالم، تغذّي إدراكاً جمالياً وتحفّز على تجرّد عاطفي.

قوّة الصورة، أنّها تفتح إمكانية تفحّص لحظات تُستَبدل على الفور، في مجرى الزمن العادي، بلحظات أخرى. هذا التجمّد في الزمن ـ الركود الوقح، الشديد لكلّ صورة ـ أنتج قوانين جمال جديدة وشمولية أكثر. لكن الحقائق التي يمكن أن تكون مقدَّمة في لحظة منفصلة، مهما كانت مهمة أو حاسمة، لها علاقة ضيقة جداً مع

Twitter: @ketab_n

حاجات الفهم. بعكس ما هو موحىً في الدعاوي الإنسانية التي تخصُّ التصوير الفوتوغرافي، فإن قدرة الكاميرا على تحويل الواقع إلى شيء جميل مستمدة من ضعفها النسبي كوسيلة لنقل الحقيقة. السبب الذي جعل من مذهب الإنسانية يغدو أيديولوجيا سائدة للمصوّرين الفوتوغرافيين المحترفين ـ يحلّ محلّ المسوّغات الشكلية لبحثهم عن الجمال ـ هو لأنّه أثار الاضطراب حول الحقيقة والجمال، اللذين كان لهما مكان الصدارة في المشروع الفوتوغرافي.

Twitter: @ketab_n

Twitter: @ketab_n

أناجيل فوتوغرافية

مثل المشاريع الأخرى الكبيرة والوطيدة، ألهم التصوير الفوتوغرافي ممارسيه الرئيسيين بالحاجة، المرّة تلو المرّة، إلى تفسير ما يقومون به وتعليل جدواه. مرّ سراعاً العصر الذي هوجم فيه الفوتوغراف على نحو واسع (كابن عاقّ للرسم، وشيء مفترس بالنسبة للناس). فنّ الرسم لم ينته، بالطبع، في عام ١٨٣٩، كما تنبّأ بطيش واحد من الرسّامين الفرنسيين؛ وسرعان ما كفّ المتطلّبون منهم، وصرفوا النظر عن اعتبار الفوتوغراف عملاً دنيئاً من أعمال النسخ؛ وفي العام ١٨٥٤ عبّر رسّام عظيم، دولاكروا، عن أسفه لظهور مثل هذا الاكتشاف المثير للإعجاب على نحو متأخّر جداً. ليس هناك شيءٌ اليوم أكثر مدعاة للقبول من التصنيع الفوتوغرافي للواقع، كنشاط يومي وكفرع من فروع الفنّ الراقي. مع ذلك، ثمّة شيء ما حول الفوتوغراف يجعل المحترفين من المرتبة الأولى متحفّزين للدفاع ووعظيّين: عملياً، كلّ فوتوغرافي مهم، حتى وقتنا هذا، كتب بيانات وشهادات تدافع بالحجة عن المهمة الأخلاقية والجمالية للتصوير الفوتوغرافي. ولا زال الفوتوغرافيون يدلون بتصريحات متناقضة حول نوع المعرفة التي يمتلكونها، وحول نوع الفنّ الذي يمارسونه.

***

Twitter: @ketab_n

السهولة المربكة التي يمكن للصور الفوتوغرافية أن تُلتَقط بها، ونتائج الكاميرا غير القصدية، لكن المتعذّر اجتنابها دائماً، توحي بعلاقة مبهمة مع المعرفة. لا أحد سيراوده الشكّ في أنّ الفوتوغراف قدّم دعماً هائلاً للحقوق المعرفية للبصر، لأنّه ـ من خلال الإحساس المقرّب والبعيد ـ وسّع على نحو كبير من مجال الرؤية. لكن عن الطرق التي يكون فيها أي موضوع عبْر مدى العين المجرّدة هو معروف أكثر من خلال الصورة أو النطاق الذي يحتاجه الناس، في سبيل الحصول على صورة جيدة، لمعرفة شيء ما حول ما يصوّرونه، فليس هناك من اتفاق. التقاط الصورة، كان قد فُسّر بطريقتين جدّ مختلفتين: إمّا كإجراء واضح ودقيق للمعرفة، وللفهم الواعي، أو كصيغة لقاء قبل - فكري، بديهي. لذلك، فإنّ نادار، وهو يتحدّث عن صوره التعبيرية المتّسمة بالاحترام، التي أخذها لبودلير، ودوري، وميشليه، وهيغو، وبرليوز، ونرفال، وغوتييه، وساند، وأصدقائه الشهيرين الآخرين، قال: (البورتريه، الذي أنجزه على نحو أفضل، هو للشخص الذي أعرفه على نحو أفضل). في حين أشار آفيدون بأنّ أغلب بورتريهاته الجيّدة هي لأناس التقاهم أوّل مرّة عندما صوّرهم.

في هذا القرن (العشرين)، الجيل القديم من الفوتوغرافيين وصفوا التصوير الفوتوغرافي كجهد انتباه بطولي، وتدريب زاهد، وتقبّل حسّي صوفي للعالم الذي يستلزم أن يمرّ به الفوتوغرافيون عبْر سحابة من اللامعرفة. وفقاً لمينور وايت، الحالة الذهنية للفوتوغرافي حين يبدع تكون خالية تماماً (...) عند النظر إلى الصور (...) الفوتوغرافي يعرض نفسه في كلّ شيء يراه، يتماهى مع كلّ شيء في

Twitter: @ketab_n

سبيل أن يعرفه ويحس به بشكل أفضل). كارتييه - بريسون، كان يقارن نفسه برامي سهام من مدرسة الزن البوذية، الذي يجب أن "يصبح" طريدة من أجل أن يكون قادراً على قتلها؛ (التفكير يجب أن يتم سلفاً وفي ما بعد)، يقول، (لا أثناء التقاط الصورة فعلياً). يُعدُّ التفكير تعتيماً على شفافية وعي المصوِّر، وانتهاكاً لاستقلالية ما هو مصوَّر. الفوتوغرافيون، بإصرارهم على إثبات أن الصور الفوتوغرافية يمكنها ـ وهي تفعل ذلك دائماً، حين تكون جيّدة ـ أن تسمو فوق الطبيعة الحَرْفية، فالكثير من الجادّين منهم جعلوا من الفوتوغراف مفارقة فكرية. التصوير الفوتوغرافي تطوّر كشكل من المعرفة من دون معرفة: وسيلة لمراوغة العالم، بدلاً من الهجوم عليه بشكل مقابل.

لكن حتّى عندما يستخفّ المحترفون الطموحون بالتفكير ـ الارتياب بالفكر هو ثيمة متجدّدة في الموقف الدفاعي للفوتوغراف ـ فهم غالباً ما يريدون أن يبيّنوا كم هي هذه الحاجات البصرية المباحة صارمة. (صورة ما، ليست صدفة ـ إنّها فكرة ثابتة)، كما يؤكّد أنسل آدامز. (أسلوب البندقية الآلية في التصوير الفوتوغرافي ـ حيث تنجز الكثير من صور النيغاتيف بأمل أنْ تكون واحدة منها جيدة ـ وخيم العاقبة لنتائج جدّية). لالتقاط صورة جيدة، حسب مواصفات معيّنة، يجب على المرء أنْ يراها مسبقاً. هذا يعني، أنّ الصورة يجب أنْ تكون في ذهن الفوتوغرافي عند أو قبل اللحظة التي يُعرَض فيها النيغاتيف. تسويغ التصوير الفوتوغرافي، في أغلب الأحوال، حال من دون الاعتراف بأنّ الطريقة الواسعة العشوائية في التصوير، خصوصاً عندما تُستخدَم بيد مجرّب، ربما تمنح نتيجة مُرْضية تماماً. لكن بالرغم

Twitter: @ketab_n

من معارضتهم التسليم بهذا الأمر، فإنّ معظم الفوتوغرافيين كان لهم ـ مع حجة مقنعة ـ ثقة خرافية تقريباً بالصدفة المحظوظة.

منذ عهد قريب أصبح هذا السرّ معروفاً. حيث يدخل الدفاع طوره الحالي، والاستعادي، فإنّ الادّعاءات، حول الحالة الذهنية اليقظة والواعية التي يفترضها صنّاع الفوتوغراف، باتت أكثر تواضعاً. التصريحات الضدّ- فكرية، الشائعة في التفكير الحداثي في الفنون، مهّدت الطريق للنزوع التدريجي للتصوير الفوتوغرافي الجاد باتجاه بحث شكوكي عن قواه الخاصّة، وهو الأمر المألوف للممارسة الحداثية في الفنون.

الفوتوغراف كمعرفة، أعقبه الفوتوغراف كـ... فوتوغراف. في ردّ فعل حادّ ضدّ أي مثال تصويري (تمثيلي) ذي نفوذ، رفض أغلب المصوّرون الأميركيون الشباب المرموقون أي طموح في تخيّل الصورة مقدّماً، واعتبروا عملهم عرضاً لما تبدو عليه الأشياء حين يتمّ تصويرها.

حين تتداعى ادّعاءات المعرفة، فإنّ ادّعاءات الإبداع تأخذ بالركود. كما لو أنّ دحض الواقع بأنّ العديد من الصور الرائعة هي لمصوّرين مجرّدين من أي أهداف جادّة أو مثيرة للاهتمام، والتأكيد أنّ التصوير هو في المقام الأوّل التركيز على المزاج، وفي الثاني على الآلة، كان دائماً واحداً من الثيمات الرئيسية في الموقف الدفاعي عن التصوير الفوتوغرافي. هذه هي الثيمة التي عبّر عنها ببلاغة بول روسنفلد في واحد من أجمل المقالات التي كتبت يوماً في مديح الفوتوغراف، في الفصل الذي يتناول فيه ستيغليتز في كتابه "بوابة

Twitter: @ketab_n

نيويورك". باستخدامه (آلياته) ـ كما سمّاها روسنفلد ـ أظهر ستيغليتز (على نحو غير آلي) أن الكاميرا لا تمنحه الفرصة فقط بالتعبير عن ذاته، لكنها تزوّد بتشكيلة من الصور كاملة وواسعة (وأكثر شفافية، بإمكانك أن ترسمها بيدك). بنفس الطريقة يؤكد وستون مراراً أنّ التصوير الفوتوغرافي هو فرصة ممتازة للتعبير عن الذات، تفوق بكثير تلك التي تمنح للرسم. متى ما أردنا أن يباري الفوتوغراف الرسم فإنّ ذلك يعني استحضار الأصالة كمعيار مهم لتقييم عمل الفوتوغرافي، أصالة تكون متوازنة مع طابع حساسية متفرّدة، وعالية. ما يثير (هو أن تقول الصور شيئاً ما بأسلوب جديد). يكتب هاري كالاهان، ("لا" من أجل أن تكون مختلفة، بل لأن الفرد مختلف والفرد يعبر عن ذاته). بالنسبة لأنسل آدامز، (الصورة العظيمة) يجب أن تكون (ملأى بالتعبير عن ما يشعر به المرء حول موضوع صورته في أعمق إحساس، وبالتالي هي تعبير حقيقي عن ما يشعر به المرء حول الحياة في كليتها).

من الواضح أنّ هناك اختلافاً بين التصوير الفوتوغرافي الممثَّل كـ (تعبير حقيقي) والتصوير الفوتوغرافي الممثَّل (كما هو شائع كثيراً) كتسجيل أمين؛ بالرغم من أنّ أكثر التصريحات حول مهمّة الفوتوغراف تحاول أن تطمس الاختلاف، فإنّه ماثل في التعابير المستقطبة بقوة التي يستخدمها الفوتوغرافيون لمسرحة عملهم. مثلما تفعل أشكال البحث عن التعبير الذاتي الحديثة، يلخّص التصوير الفوتوغرافي على نحو جذري الطريقتين التقليديتين في مقابلة "الذات" مع العالم. يُنظر إلى الفوتوغراف طبقاً لإحدى الطريقتين ككشف حاذق لـ"الأنا" الفردانية، الذات الشريدة الضالة في عالم ساحق، تتحكّم في الواقع من خلال

Twitter: @ketab_n

مقتطفات بصرية سريعة له. أو يُنظر إلى الفوتوغراف كوسيلة للعثور على مكان في العالم (الذي لا يزال مجرّباً كعالم ساحق غريب)، بكونه قادراً على إقامة علاقة معه بتجرّد ـ متجنباً التضارب، والادّعاءات الوقحة للذات. لكن بين الدفاع عن الفوتوغراف كأداة فائقة التعبير عن الذات والثناء عليه كطريقة مُثلى لوضع الذات في خدمة الواقع، ليس هناك اختلاف كبير كما يظهر. كلاهما يقضيان بأنّ الفوتوغراف يزوّدنا بنظام متفرّد للكشف: ذلك الذي يرينا الواقع كما "لم" نره مسبقاً.

هذه السمة الإلهامية للتصوير الفوتوغرافي تهتدي بشكل عام بالصفة الجدلية للواقعية. من اعتقاد فوكس تالبوت بأنّ الكاميرا تنتج (صوراً طبيعية) إلى شجب بيرينيس آبوت للفوتوغراف (التصويري) إلى تحذير كارتييه - بريسون بأنّ (أكثر شيء يُخشى منه هو المستنبط على نحو زائف)، فإنّ معظم البيانات المتناقضة للفوتوغرافيين تتجه نحو الاعتراف الزائف باحترام الأشياء كما هي. بالنسبة لوسيط يعتبر في الغالب الأعم مجرّداً واقعياً، قد يظن المرء بأنّ على الفوتوغرافيين أن يواصلوا ما يقومون به، بأن يحضّ أحدهما الآخر على الالتزام بالواقعية. لكن الحضّ آخذ في الاستمرار ـ مثال آخر على حاجة الفوتوغرافيين إلى صنع شيء غامض وملحّ للعملية التي يستولون بواسطتها على العالم.

التأكيد، كما تفعل آبوت، أنّ الواقعية هي الجوهر الأعمق للتصوير الفوتوغرافي هو ليس برهاناً، كما قد يظهر، على تفوّق طريقة عمل واحدة خاصة أو معيار معين؛ وهو لا يعني بالضرورة أنّ "الوثائق الصورية" (حسب كلمات آبوت) هي أفضل من الصور

Twitter: @ketab_n

"التصويرية"[٢٣]. التزام الفوتوغراف بالواقعية يمكن أن يلائم أي أسلوب، وأي مقاربة لموضوع الصورة، أحياناً، سيكون معرّفاً بدقة أكثر، مثل صنع الصور التي تشابه العالم، وتمدّنا بالمعلومات عنه. وهي مفسّرة على نحو أوسع، كصدى للارتياب بمجرد تشابه ألهم فنّ الرسم لأكثر من قرن. يمكن للواقعية الفوتوغرافية أن تكون ـ وستكون أكثر فأكثر ـ غير محدّدة بما هو "حقّاً" هناك، بل بما أنا "حقّاً" أراه. في حين أن كلّ الأشكال الحديثة للفنّ تدّعي شيئاً من العلاقة التفضيلية مع الواقع، فإنّ هذا الادّعاء يبدو مبرّراً على نحو خاص، في حالة التصوير الفوتوغرافي. مع ذلك، لم يعُد الفوتوغراف، في النهاية، أكثر مناعة من فنّ الرسم ضدّ الشكوك الحديثة حول أي علاقة واضحة المعالم مع الواقع ـ العجز عن قبول العالم كما هو مرئي. حتى آبوت لا مفرّ لها من الافتراض بحدوث تغيّر ما في طبيعة الواقع؛ بأن الواقع يحتاج إلى عين كاميرا انتقائية، وأكثر دقة، لأنّه ببساطة ما ظهر من الواقع هو أكثر من ذي قبل. (اليوم، نحن نواجه واقعاً على أوسع نطاق عرفه البشر)، كما تعلن، وهذا يلقي (مسؤولية عظمى على عاتق الفوتوغرافي).

---

(٢٣) كان المعنى الأصلي للتصويري، بالطبع، معنى إيجابياً، أصبح شائعاً من خلال واحد من أكثر فناني الفوتوغراف شهرة في القرن التاسع عشر، هنري بيتش روبنسون، في كتابه «التأثير التصويري في الفوتوغراف» (١٨٦٩). (كان منهجه إطراء كلّ شيء)، تقول آبوت في بيانها الذي كتبته في «التصوير الفوتوغرافي على مفترق الطرق»، ١٩٥١. بالرغم من أنّها تثني على نادار، وبرادي، وآتغيه، وهاين كأساتذة للصورة الوثائقية، فهي تستبعد ستيغليتز كوريث روحي لروبنسون، مؤسس (المدرسة التصويرية المفرطة)، التي فيها، مرة ثانية، (سادت الموضوعية) [هامش المؤلّفة].

Twitter: @ketab_n

كلّ ما يتضمّنه برنامج الواقعية للتصوير الفوتوغرافي هو الإيمان بأنّ الواقع مخفي. وبكونه مخفي، هو شيء يجب أن يُكشف النقاب عنه. أي شيء تسجّله الكاميرا هو كشف ـ سواء كان غير ملحوظ، أجزاء سريعة من حركة، ووضع يعجز البصر الطبيعي عن إدراكه، أو كان "واقعاً شديد الوضوح" (طبقاً لعبارة موهولي- ناغي)، أو كان ببساطة الطريقة الإيجازية للرؤية. ما وصفه ستيغليتز بـ (صبره على انتظار لحظة التوازن) يضع الافتراض نفسه حول الإخفاء الجوهري للواقعي الذي يفترضه انتظار روبرت فرانك للحظة اللاتوازن الملهمة، من أجل القبض على غفلة، في ما دعاه (ما بين اللحظات).

مجرّد إظهار شيء ما، أي شيء، في وجهة النظر الفوتوغرافية هو الإظهار بأنّه مخفي. لكن ليس من الضروري بالنسبة للفوتوغرافي أن يشير إلى الغموض بمواضيع غريبة ولافتة للنظر على نحو استثنائي. حين تحث دوروثيا لانج زملاءها على التركيز على (اللامألوف)، فهذا يدلّ ضمناً على أنّ الأشياء المألوفة، متى ما عولجت بواسطة الاستخدام الحسّاس للكاميرا، ستصبح بالتالي غامضة. ارتباط الفوتوغراف بالواقعية لا يقيّده بمواضيع معّينة، واقعية أكثر من غيرها، بل بالأحرى يوضح التأويل الشكلي لما يحدث في كلّ عمل من أعمال الفنّ: الواقع، حسب قول فكتور شكلوفسكي، هو نقيض المألوف. ما يتمّ تأكيده هو العلاقة العدائية مع كل المواضيع. يقوم الفوتوغرافيون، مسلحين بآلاتهم، بهجوم على الواقع؛ الذي يُنظر إليه كشيء جامح، شيء متاح على نحو خادع فقط. (للصور، في رأيي، واقع لا يملكه الناس)، كما يصرّح آفيدون. (أنا عبْر الصور إنّما أعرفهم). الادّعاء بأنّ الفوتوغراف

Twitter: @ketab_n

يجب أن يكون واقعياً لا يمنع من فتح ثغرة، واسعة حتى، بين الصور والواقع، حيث المعرفة المكتسبة بطريقة غامضة (ورفع قدر الواقع) مزوّدة بصور تفترض سلفاً اغتراباً عن الواقع أو الحطّ من قدره.

كما تصفه الصور، فإنّ التقاط الصورة هو تقنية بلا حدود للاستيلاء على العالم الموضوعي وتجربة أنانية محتومة للذات الفردية معاً. تصفُ الصور الفوتوغرافية واقعاً هو موجود أصلاً، وبالرغم من ذلك فالكاميرا فقط هي التي تكشفه. وهي تصف مزاجاً فردياً، يكتشف نفسه عبْر حصاد الكاميرا للواقع. بالنسبة لموهولي- ناغي، تكمن عبقرية الفوتوغراف في قدرته على صنع (بورتريه موضوعي، يصوَّر فيه الفرد كي لا تكون النتيجة الفوتوغرافية مثقلة بالمقاصد الذاتية). بالنسبة للانج، كلّ بورتريه لشخص آخر هو (صورة ذاتية) للفوتوغرافي نفسه، كما بالنسبة لمينور وايت ـ الحضّ على (اكتشاف الذات عبْر الكاميرا) ـ الذي يرى في صور المناظر الطبيعية (مناظر جوّانية) حقّاً. هذان المثالان متناقضان. بقدر ما يتناول الفوتوغراف العالم (أو يجب عليه ذلك)، فإنّ الفوتوغرافي ليس له أهمية كبيرة، لكن بقدر ما كان أداة للجرأة، باحثاً عن الذاتية، فالفوتوغرافي هو كل شيء.

مطالبة موهولي- ناغي للفوتوغرافي بمحو الذات تنبع من واقع تقديره للفوتوغراف كعامل تنوير: يحافظ على قوى ملاحظتنا نضرة ويرتقي بها إلى أعلى مستوى، إنه يُحدث (تحوّلاً سيكولوجياً لبصرنا). (في مقال نشره عام ١٩٣٦، يقول إنّ التصوير الفوتوغرافي يخلق أو يوسّع ثمانية أنواع مختلفة من الرؤية: التجريدية، الدقيقة، السريعة، البطيئة، المكثّفة، الثاقبة، المتواقتة، والمحرّفة). لكن محو الذات هو أيضاً حاجة ملحّة خلف أساليب مختلفة تماماً، وضدّ - علمية للتصوير

Twitter: @ketab_n

الفوتوغرافي، مثل تلك المجرَّبة في مبدأ روبرت فرانك: (ثمة شيء واحد يجب أن تتضمّنه الصورة الفوتوغرافية، هو إنسانية اللحظة) في كلا الرؤيتين يوحى بأن الفوتوغرافي هو نوع من مراقب مثالي، بالنسبة لموهولي- ناغي، النظر بموضوعية الباحث العلمي؛ بالنسبة لفرانك، النظر (ببساطة، كما لو من خلال عيني شخص عادي في الشارع).

انجذابنا إلى أي رؤية من رؤى الفوتوغرافي كمراقب مثالي ـ سواء أكان موضوعياً (موهولي- ناغي) أو متعاطفاً (فرانك) ـ يشير ضمناً إلى أننا ننكر أن التقاط الصور هو، بأي طريقة، فعل عدواني. وذلك يمكن أن يكون محدّداً جداً بحيث يضع المحترفين في موقف دفاعي إلى حدّ بعيد. كارتييه - بريسون وآفيدون هما من بين القلّة القليلة التي تتحدّث بصراحة (إن لم يكن بكآبة) عن الناحية الاستغلالية لأنشطة الفوتوغرافي. عادة، يشعر الفوتوغرافيون أنَّ من واجبهم توكيد براءة الفوتوغراف، مدّعين بأن الموقف المفترس يتنافى مع إنتاج صورة جيدة، بأمل أن يأتي أحد ما بحجج مقنعة أكثر لرأيهم هذا. واحد من أكثر الأمثلة التي لا تنسى لمثل هذا الحشو، هو وصف آدامز للكاميرا باعتبارها (أداة للحبّ والثورة)؛ يزعم آدامز أيضاً أننا سنكفّ عن قول (نلتقط) صورة وسنقول دائماً (نصنع) صورة. عنوان ستيغليتز للعدد الوافر من الدراسات التي أنجزها في نهاية العشرينات ـ "مرادفات"، بمعنى آخر، التصريح عن شعوره الباطني هو مثال آخر - أكثر اتزاناً - على الجهد المثابر بإبراز الجانب الخيّر لالتقاط الصور، والذي يقلّل من تضميناتها المفترسة. ما يفعله الفوتوغرافيون الموهوبون لا يمكن أن يوصف ببساطة بالمفترس أو ببساطة بالخيّر. الفوتوغراف هو

Twitter: @ketab_n

نموذج لاتصال فطري ملتبس بين الذات والعالم، يتطلّب جانبه من أيديولوجيا الواقعية أحياناً محو الذات في علاقتها مع العالم، ويجيز أحياناً أخرى علاقة عدوانية مع العالم حيث تمجِّد الذات. من ناحية أو أخرى يُعاد اكتشاف هذه العلاقة ويتمّ الدفاع عنها.

نتيجة مهمة للتعايش بين هذين المثالين ـ الهجوم على الواقع والخضوع للواقع ـ هي تكافؤ ضدّين متكرّر تجاه "وسائل" التصوير الفوتوغرافي. مهما كان الادّعاء حول الفوتوغراف كشكل من أشكال التعبير الشخصي بالتساوي مع فنّ الرسم، يبقى من الحقيقي أنّ الأصالة مرهونة على نحو لا سبيل للخلاص منه بقوى الآلة: لا أحد ينكر أنّ التثقيفية والجمال الشكلي للعديد من الصور أضحيا ممكنين بفضل النمو المستمرّ لهذه القوى، مثل صور هارولد إدجرتون الشديدة السرعة لرصاصة تصيب هدفاً، ولدوّامة ودوران كرة ضربة كرة تنس، أو صور لينارت نلسون التجويفية للجزء الداخلي من الجسم البشري. لكن بالقدر الذي تصبح فيه الكاميرا أكثر ثقافة، وأكثر أوتوماتيكية، وأكثر دقة، فإنّ بعض الفوتوغرافيين تغريهم فكرة أن يجرّدوا أنفسهم من السلاح أو يفترضوا أنّهم حقّاً عُزَّل، ويفضلون أن يسموا بأنفسهم إلى الحدود التي فرضتها تكنولوجيا ما قبل - الحديثة: آلة أبسط، وأقلّ قوة، كان يُعتقَد أنّها تعطي نتائج أكثر إثارة وتعبيرية، وتفسح مجالاً للصدفة المبدعة. عدم استخدام معدّات باهظة، كان مبعث فخر العديد من الفوتوغرافيين ـ منهم وستون، وبراندت، وإيفانز، كارتييه - بريسون، وفرانك ـ وبعضهم مزوّد بكاميرا بالية بتصميم بسيط وعدسة بطيئة، كانوا قد اشتروها في بداية مسيرتهم المهنية، والبعض الآخر واصلوا

Twitter: @ketab_n

العمل بطبع صورهم بأدوات لا تتجاوز بضعة صوانٍ، وزجاجة مطهِّر وزجاجة محلول تثبيت.

الكاميرا هي حقّاً أداة (الرؤية السريعة)، كما قال واحد من الحداثيين الجريئين، ألفن لانغدون كوبرن، في ١٩١٨، مردِّداً تأليه المستقبليين للآلات والسرعة. مزاج الشك، الذي يتّسم به الفوتوغراف الحالي، يمكن أن يُقاس ببيان كارتييه - بريسون الحديث، الذي قد يكون سريعاً "جدّاً". عبادة المستقبل (عبادة الرؤية الأسرع والأسرع) تتناوب مع الأمنية بالعودة إلى ماضٍ أكثر حِرَفية، ونقاءً ـ حين كان لا يزال للصور خاصية الشيء المصنوع باليد، ولها هالة مميزة. هذا الحنين للحالة البدائية للمشروع الفوتوغرافي يشكّل الأساس للحماسة الشائعة للتصوير الدَغَري، وبطاقات الصور المجسّمة، وبطاقات التعريف الفوتوغرافية، واللقطات العائلية، والأعمال المنسيّة للصور الريفية والتجارية في القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين.

لكنّ النفور من استخدام المعدات الحديثة ذات القوة العالية هو ليس فقط الطريقة الوحيدة أو الأكثر إثارة، التي يعبّر فيها الفوتوغرافيون عن انجذابهم إلى ماضي التصوير الفوتوغرافي. هذا التوق الشديد الأكثر بدائية، الذي كوّن الذوق الفوتوغرافي الحالي مدعّم، في الحقيقة، بالابتكارية التي لا تتوقف لتكنولوجيا الكاميرا. حيث إنّ العديد من هذه التطوّرات لم توسّع من قدرات الكاميرا فحسب، بل أيضاً لخّصت ـ في شكل أكثر براعة، وأقل صعوبة ـ الإمكانيات المنبوذة الأكثر قدماً للأداة. وهكذا، تطوّرات الفوتوغراف تتوقّف على استبدال عملية التصوير الدَغَري، الذي يضع الصورة

Twitter: @ketab_n

البوزتيف على ألواح معدنية، بعمليات البوزتيف - النيغاتيف، التي يمكن بواسطتها من الأصل (النيغاتيف) استخراج عدد لا يحصى من النسخ المطبوعة (البوزتيف). (بالرغم من أنّهما اختُرعا على نحو متزامنٍ في نهاية ثلاثينيات القرن التاسع عشر، فإنّ اختراع لوي- جاك داغير،المدعوم من قبل الحكومة، هو الذي أُعلن عنه في عام ١٨٣٩ مع دعاية كبيرة، في وقت أبكر من اختراع فوكس تالبوت لعملية البوزتيف - النيغاتيف، ودخل حيّز الاستخدام العام كأوّل عملية فوتوغرافية). لكن الآن، يمكن أن يقال إنّ الكاميرا ارتدّت إلى نفسها. الكاميرا البولارويد، تحيي مبدأ الكاميرا الدَغَرية: كل نسخة مطبوعة هي مادة فريدة. الهولوغرام (الصورة الثلاثية الأبعاد المنتجة بأشعة ليزر) يمكن أن تُعَد تنوّعاً على الهليوغرام (الإشارة المرسلة بأشعة الشمس التي تومض على مرآة متحرّكة) ـ صور من دون كاميرا صُنعت في عشرينيات القرن التاسع عشر على يد نيسيفور نيبس. والاستخدام المتنامي المعروف للكاميرا لإنتاج السلايدات (الشرائح) ـ صور لا يمكن عرضها باستمرار أو وضعها في محفظة جيب أو ألبوم، لكن يمكن فقط عرضها على الجدران أو على الورق (كعوامل مساعدة للرسم) ـ وحتى العودة أكثر إلى "كاميرا" ما قبل التاريخ، حيث إنّها تعادل استخدام الكاميرا الفوتوغرافية للقيام بالعمل الغامض للكاميرا.

(التاريخ يدفعنا إلى حافة العصر الواقعي)، وفقاً لآبوت، التي تدعو الفوتوغرافيين إلى القيام بالمجازفة. لكن بينما يحثّ الفوتوغرافيون دائماً بعضهم البعض على الجرأة، فإن شكّاً، لا ينى يحوم حول قيمة الواقعية، يبقيهم مذبذبين بين البساطة والسخرية،

Twitter: @ketab_n

بين الإصرار على التحكّم وصقل اللامتوقع، بين التوق إلى الإفادة من التطوّر المعقّد للأداة والأمل بإعادة اختراع الفوتوغراف وتطهيره من الخربشة. يبدو أن الفوتوغرافيين بحاجة على نحو دوري إلى مقارنة معرفتهم الخاصة بهم وتلوين ما يقومون به من جديد بالغموض.

***

الأسئلة حول المعرفة هي، تاريخياً، ليست الخط الدفاعي الأوّل للتصوير الفوتوغرافي. الجدل الأكثر قدماً يتركّز حول مسألة ما إذا كان إخلاص الفوتوغراف للمظاهر واعتماده على الآلة مانعاً له من أن يكون فنّاً جميلاً؛ حيث يتميّز بكونه مجرّد فنّ تصويري، وسلاحاً للعلم والتجارة. (تلك الصور الفوتوغرافية، التي تقدّم نوعاً من المعلومات النافعة وغالباً المذهلة، كانت واضحة منذ البداية. الفوتوغرافيون بدأوا يقلقون حول ما كانوا يعرفونه، وأي نوع من المعرفة تتيحها الصورة، فقط "بعد" أن تمّ الاعتراف بالتصوير الفوتوغرافي كفنّ). لما يقرب القرن من الزمان، كان الدفاع عن الفوتوغراف مطابقاً للصراع من أجل تكريسه كفنّ جميل، مقابل الاتهام بأن التصوير الفوتوغرافي عديم الحيوية، ونسخة ميكانيكية للواقع، أكّد الفوتوغرافيون أنّه طليعة الثورة ضدّ المقاييس العادية للرؤية، ولا يقلّ عن الرسم باعتباره فنّاً ذا قيمة.

الفوتوغرافيون، الآن، هم أكثر تدقيقاً في اختيار ادعّاءاتهم. منذ أن أصبح الفوتوغراف محترماً بالكامل كفرع من فروع الفنون الجميلة، فإنّهم لم يعودوا يبحثون عن الملتجأ في فكرة الفن، التي منحت على نحو تدريجي للمشروع الفوتوغرافي. بالنسبة لكلّ الفوتوغرافيين الأميركيين المهمين الذين ماثلوا بفخر أعمالهم مع أهداف الفنّ (مثل

Twitter: @ketab_n

ستيغليتز، ووايت، وسيسكند، وكالاهان، ولانج، ولاغلين)، فإنّ العدد الأكثر منهم من تنصّل من المسألة نفسها، سواء كانت أم لم تكن (نتائج الكاميرا التي تنضوي تحت فئة الفن مهمة)، كما كتب ستراند في العشرينيات ؛ وصرّح موهولي- ناغي بأنّه (ليس من المهم تماماً إن كانت نتاجات الفوتوغراف "فنّاً" أو لم تكن) الفوتوغرافيون، الذين بلغوا النضج في أربعينيات القرن العشرين وبعدها، كانوا أكثر جرأة، رافضين، صراحةً، الفنّ، مساوين الفنّ مع الادّعاء بالفنية. كانوا بشكل عام يزعمون بكونهم باحثين، ومسجّلين، ومراقبين بتجرّد، وشهوداً، ومستكشفين أنفسهم ـ أي شيء عدا إنجاز أعمال فنّ. في البدء، كانت رابطة التصوير الفوتوغرافي مع الواقعية هي التي وضعته في علاقة متكافئة على نحو دائم مع الفنّ؛ الآن، إرثه الحداثوي. واقع أنّ الفوتوغرافيين المهمين كفّوا عن الرغبة في مناقشة ما إذا كان الفوتوغراف فنّاً جميلاً أو لا، باستثناء الإعلان عن أن عملهم "لا" يمتّ بصلة إلى الفنّ، يُظهر المدى الذي صار فيه مفهوم الفنّ من المسلّمات المفروضة بفعل انتصار الحداثة. كلّما كان الفنّ أفضل، كلّما كان أكثر تدميراً للأهداف التقليدية للفنّ، وكان الذوق الحداثي يرحّب بهذه الأنشطة غير الدّعية التي يمكن أن تعتبر، تقريباً بالرغم عنها، فنّاً راقياً.

حتى في القرن التاسع عشر، عندما بدا من الواضح جداً أنّ التصوير الفوتوغرافي بحاجة إلى الدفاع عنه كفنّ جميل، لم يكن خطّ الدفاع وطيداً. ادّعاء جوليا مارغريت كاميرون بأنّ الفوتوغراف مؤهّل لأن يكون فنّاً لأنّه، مثل الرسم، يسعى وراء الجميل، أعقبه الادّعاء الوايلدي [نسبة إلى أوسكار وايلد] لهنري بيتش روبنسون

Twitter: @ketab_n

بأنّ الفوتوغراف هو فنّ لأنّه بإمكانه أن يكذب. في بدايات القرن العشرين، أثنى آلفن لانغدون على الفوتوغراف بوصفه (أكثر الفنون حداثة)، لأنه طريقة سريعة، موضوعية للرؤية، منافساً ثناء وستون على الفوتوغراف كأداة جديدة للإبداع البصري الفردي. في العقود الحديثة، استُنفد مفهوم الفنّ كوسيلة للجدل؛ فعلاً، إنّ جزءاً كبيراً من المكانة العالية التي بلغها الفوتوغراف كشكل من أشكال الفنّ تنبع من تناقضه الوجداني إزاء كونه فناً. حين ينكر الفوتوغرافيون الآن أنّهم يصنعون أعمال فنٍّ، فذلك لأنّهم يعتقدون بأنّهم يقومون بشيء أفضل من ذلك. إنكارهم هذا يكشف لنا الحالة المثيرة للقلق لأي مفهوم عن الفنّ أكثر مما يكشف ما إذا كان الفوتوغراف فنّاً أم لا.

بالرغم من جهود الفوتوغرافيين المعاصرين للتطهّر من شيطان الفنّ، فإنّ شيئاً منه يبقى. على سبيل المثال، عندما يعارض المحترفون أن تطبع صورهم حتى حافة الصفحة في الكتب والمجلات، فإنّهم يستحضرون النموذج المتأصّل في فنّ آخر: كما اللوحات وهي موضوعة بأطر، يجب أن تكون الصور الفوتوغرافية مؤطّرة بمساحة بيضاء. مثال آخر: العديد من الفوتوغرافيين يواصلون تفضيل صور الأسود والأبيض، التي توحي بلباقة واحتشام أكثر من الصور الملوّنة ـ أو أقل تبصّصية وأقل عاطفية أو نابضة بالحياة على نحو قاسي. لكن الأساس الحقيقي لهذا التفضيل هو، مرة ثانية، مقارنة ضمنية مع الرسم. في مدخل كتابه المصوَّر "اللحظة الحاسمة" (١٩٥٢)، يبرر كارتييه - بريسون معارضته غير المقصودة لاستخدام الألوان بالاستشهاد بالحدود التقنية: السرعة البطيئة للفيلم الملون، التي تقلّل

Twitter: @ketab_n

من عمق التركيز. لكن التطوّر المتلاحق في تكنولوجيا الفيلم الملوّن خلال العقدين الأخيرين (الستينيات والسبعينيات)، الذي أتاح إمكانية الوصول إلى الدقة اللونية والتحليل اللوني الفائق المرغوبين، أدّى بكارتييه - بريسون إلى تغيير الأسس التي قام عليها رأيه، وهو يقترح الآن بأن على الفوتوغرافيين التخلّي عن اللون كمسألة مبدأ. في نسخة كارتييه - بريسون لتلك الأسطورة المتواصلة، التي طبقاً لها ـ بعد اختراع الكاميرا ـ نشأ تقسيم في مناطق النفوذ بين التصوير الفوتوغرافي وفنّ الرسم، ينتمي اللون إلى الرسم، إذ إنّه ينضمّ إلى الفوتوغرافيين في مقاومتهم الإغراء، والالتزام بهذا الاتفاق.

أولئك الذين لا يزالون مشغولين بتعريف الفوتوغراف كفنٍّ، يحاولون دائماً أن يبقوا على خطّ ما. لكن من المستحيل البقاء على الخط. أي مسعى لتقييد الفوتوغراف بمواضيع معينة أو تقنية معينة، مهما ثبت أنّه خصب، مآله التحدي والإخفاق. إذ يكمن في طبيعة الفوتوغراف شكل مشوّش للرؤية، وفي الأيدي الموهوبة ، هو أداة ناجعة للإبداع. (كما لاحظ زاركووسكي، (الفوتوغرافي البارع يمكن أن يصوّر أي شيء بشكل حسن.) وبالتالي، نزاعه الطويل مع الفنّ، الذي عُدّ (حتى وقت قريب) ثمرة طريقة متميزة أو مطهّرة للرؤية، ووسيلة للإبداع محكومة بمعايير، يجعل من الإنجاز الأصيل شيئاً نادراً. من المفهوم أنّ الفوتوغرافيين قاوموا التخلّي عن محاولة تعريف ما هو الفوتوغراف الجيد، بشكل ضيّق أكثر. إنّ تاريخ التصوير الفوتوغرافي مؤشّر بسلسلة من إلخلافات الثنائية ـ الطباعة العادلة ضدّ الطباعة المتلاعب بها، الفوتوغراف التصويري ضدّ الفوتوغراف الوثائقي ـ التي

Twitter: @ketab_n

كان كلّ منها شكلاً مختلفاً للجدال حول علاقة التصوير الفوتوغرافي بالفنّ: كيف يمكنه أن يكون قريباً من الفنّ في الوقت الذي يظلّ يحافظ فيه على مطالبه باكتساب بصري غير محدود. حديثاً، أصبح من الشائع التأكيد أن كلّ هذه النزاعات هي الآن باطلة، الأمر الذي يوحي بأنّ الجدال انتهى. لكن من غير المحتمل أن الدفاع عن الفوتوغراف كفنّ سيخمد تماماً في يوم ما. طالما أن الفوتوغراف ليس فقط طريقة شرهة للرؤية، بل يحتاج إلى الادّعاء بأنه طريقة خاصة، مميزة، فإنّ الفوتوغرافيين سيواصلون اللجوء (ولو تلميحاً) إلى الحدود المشوّهة، لكنها ذات الاعتبار دائماً، للفنّ.

الفوتوغرافيون الذين يُفترض أنّهم ابتعدوا عن ادّعاء الفنّ، كما هو ممثَّل في فنّ الرسم، من خلال التقاط الصور، لا يذكروننا إلّا بأولئك الرسامين التعبيريين التجريديين الذين تخيّلوا أنّهم يبتعدون عن الفنّ من خلال فعل الرسم (هذا يعني، من خلال قماشة الرسم كحقل للعمل أكثر منها كموضوع). والجزء الأكبر من المكانة التي بلغها التصوير الفوتوغرافي حديثاً كفنّ مبني أكثر على نقطة التقاء ادّعاءاته مع تلك الادّعاءات الحديثة للرسم والنحت[٢٤]. إنّ النهم الواضح والذي لا

---

(٢٤) ادّعاءات التصوير الفوتوغرافي هي، بالطبع، أكثر قدماً. الطراز البدئي للممارسة المألوفة في يومنا هذا، التي تستبدل اللقاء التصادفي مكان الاختلاق، وتحلّ اللقى الفنية محلّ الأشياء المصنوعة (أو المركّبة)، وتستعيض عن الجهد بالقرار، هو الفنّ الحالي للفوتوغراف الذي ينشأ بواسطة آلة. الفوتوغراف الذي كان أوّل من روّج لفكرة فنّ، لم يكن ثمرة حمل وولادة بل ثمرة موعد أوّل [لقاء بين رجل وامرأة لم يسبق لهما أن اجتمعا من قبل] (نظرية ديشامب عن الـ «rendez vous» [الموعد])،

Twitter: @ketab_n

يشبع للفوتوغراف في سنوات السبعينيات يعني أكثر من مجرّد المتعة باكتشاف واستكشاف شكل فنّي مهمل نسبياً؛ إنّه يستمّد أكثر توهّجه من الرغبة في إعادة توكيد الانصراف عن الفنّ التجريدي الذي كان واحداً من رسالات الذوق الشعبي [البوب] في سنوات الستينيات. الانتباه أكثر فأكثر للصور الفوتوغرافية هو بمثابة فرج عظيم لحساسيات تعِبة من، أو تائقة إلى اجتناب، الإجهاد العقلي المطلوب في الفنّ التجريدي. يفترض الرسم الكلاسيكي الحديث سلفاً مهارات للنظر متطوّرة للغاية، وألفة معيّنة مع شكل فني آخر ومع أفكار معيّنة حول تاريخ الفنّ. يطمئنْ التصوير الفوتوغرافي، مثل البوب آرت، المشاهد بأنّ الفنّ ليس صعباً؛ يبدو أنّه يدور حول مواضيع أكثر مما يدور حول فنّ التصوير الفوتوغرافي هو أكثر أداة ناجحة لنقل الذوق الحداثي بنسخته الشعبية، في مثابرته في فضح زيف الثقافة الراقية للماضي (مركّزاً انتباهه على كِسرة من الفخار، خردة، ومواد غريبة، وبذلك لا يستثني شيئاً)؛ في تودُّده الواعي للسوقية؛ في حبّه لسقط المتاع؛ في مهارته بالتوفيق بين الطموح الفنّي الطليعي والمردود التجاري؛ في تعامله المتطرّف مع الفنّ بوصفه رجعياً، نخبوياً، نفّاجاً، منافقاً، سطحياً، وبعيداً عن الحقائق العامة للحياة اليومية؛ في تحويله الفنّ إلى وثيقة ثقافية. في الوقت ذاته، اكتسب التصوير الفوتوغرافي كلّ هموم

لكن الفوتوغرافيين المحترفين هم أقلّ ثقة من معاصريهم المتأثّرين بديشامب في الفنون الجميلة الراسخة، وعلى العموم يتردّدون بالإشارة إلى أن قرار لحظة ما، الذي يستلزم تدريباً أطول، وحساسية العين، والإصرار على لا جهدية التقاط الصورة، لا يجعل من الفوتوغرافي مبدعاً أقل مرتبة من الرسام. [هامش المؤلّفة]

Twitter: @ketab_n

ولاوعي فنّ كلاسيكي حديث. العديد من المحترفين، هم الآن قلقون من أن هذه الاستراتيجية الشعبية اندفعت أكثر مما يجب، وأن الجمهور سينسى بأن الفوتوغراف هو، في آخر الأمر، نشاط ممجّد ونبيل ـ باختصار، هو فنّ. إذ إنّ التشجيع الحداثي للفنّ الساذج يتضمن دائماً مزّاحاً: ذلك الشخص الذي يواصل توقير ادّعاءه الخفي للفنّ المصقول.

***

لا يمكن أن يكون الأمر مصادفة أنّه تماماً في نفس الوقت الذي توقّف فيه الفوتوغراف عن مناقشة ما إذا كان التصوير الفوتوغرافي فنّاً، كان ينادى به كفنّ من خلال عامة الناس واقتحم أبواب المتاحف. احتضان المتحف للفوتوغراف كفنّ، هو نصر حاسم لحملة دامت قرناً من الزمان شنّها الذوق الحداثي لصالح تعريف مفتوح النهاية للفنّ؛ لهذه الحملة، أتاح الفوتوغراف منطقة أكثر ملاءمة بكثير من تلك التي أتاحها فنّ الرسم. إذ إن الحدّ الفاصل بين الهاوي والمحترف، البدائي والرفيع الثقافة ليس فقط عصياً على التحديد عند التصوير الفوتوغرافي، بل هو أيضاً بلا معنى. الفوتوغراف الساذج أو التجاري أو مجرّد المنفعي، لا يختلف في النوع عن الفوتوغراف كما هو ممارَس من قِبل أغلب المحترفين الموهوبين: هناك صور التُقطت بيد هواة مجهولين هي مثيرة، ومعقّدة شكلياً وممثّلة للطاقات المميّزة للفوتوغراف، كما هي صور ستيغليتز أو إيفانز بالضبط.

كلّ تلك الأنواع المختلفة من التصوير الفوتوغرافي، التي تشكّل تقليداً متواصلاً ومترابطاً، كانت في السابق مربكة، لكنها تبدو الآن افتراضاً بديهياً يشكّل الأساس للذوق الفوتوغرافي المعاصر ويجيز

Twitter: @ketab_n

توسيعاً غير محدود لهذا الذوق. القيام بهذا الافتراض أصبح مقبولاً فقط حين تبنّى أمناء المتاحف ومؤرّخو الفنّ الفوتوغراف وصارت له عروض منتظمة في المتاحف وغاليريهات الفنّ. النجاح الملحوظ للفوتوغراف في المتحف لا يكافئ أي أسلوب بوجه خاص؛ بالأحرى، إنّه يقدّم الفوتوغراف كمجموعة مفاهيم وأساليب متزامنة، لا تُفهم، مهما كانت مختلفة، بأي طريقة كمتناقضات. لكن بينما حقّقت العملية نجاحاً كبيراً لدى الجمهور، كانت استجابة المحترفين متنوّعة. حين رحّبوا بالشرعية الجديدة للتصوير الفوتوغرافي، أحسّ العديد منهم بالتهديد عندما نوقشت أغلب الصور الطموحة بعلاقة مباشرة ومستمرة مع "كل" أنواع الصور، من الصور الصحافية إلى الفوتوغراف العلمي إلى اللقطات العائلية ـ متّهمين بأن ذلك حطّ من قدر التصوير الفوتوغرافي إلى شيء عادي، وعامي، ومجرّد حِرفة.

المشكلة الحقيقية في طرح الصور التطبيقية ـ صور تُلتقَط لغرض علمي، أو طبقاً لتكليف تجاري، أو كذكرى ـ في التيار الرئيسي للإنجاز الفوتوغرافي هي ليست تلك التي تحطّ من قدر التصوير الفوتوغرافي، وتُعَدُ فنّاً جميلاً، بل ذلك الإنتاج الذي يتناقض مع طبيعة معظم الصور الفوتوغرافية. في معظم استخدامات الكاميرا، سذاجة الصور أو الوظيفة التصويرية هي الغالبة. لكن حين تُعرَض في محيطها الجديد، المتحف أو الغاليري، تكفّ الصور عن كونها تدور "حول" مواضيعها بنفس الطريقة المباشرة أو الأساسية؛ تصبح دراسات في إمكانيات التصوير الفوتوغرافي. تبنّي المتحف للفوتوغراف يجعل الفوتوغراف نفسه يبدو مشكوكاً فيه، في الطريقة المجرَّبة من قبل عدد صغير فقط من

Twitter: @ketab_n

الفوتوغرافيين الواعين الذين يشتمل عملهم بشكل دقيق على التساؤل حول قدرة الكاميرا على الإمساك بالواقع. مجموعات المتحف الانتقائية تحفّز على العشوائية، على موضوعية كلّ الصور الفوتوغرافية، بما فيها الصور الأكثر تصويرية على نحو صريح.

أضحتْ معارض الصور الفوتوغرافية بالنسبة للمتاحف نشاطاً منظّماً مثله مثل المعارض الفردية للرسامين. لكن الفوتوغرافي ليس مثل الرسام، إذ إنّ دور الفوتوغرافي يكون منحسراً في الكثير من الأعمال الجدية وغير مهم تقريباً في كلّ الاستخدامات العادية للتصوير. بالقدر الذي نهتم فيه بالموضوع المصوَّر، نتوقع أن يكون للفوتوغرافي حضوراً سريّاً إلى حدّ بعيد. وهكذا، فإن نجاح الصور الصحافية يكمن في صعوبة التمييز بين عمل فوتوغرافي متفوّق وعمل آخر، ما عدا الحدّ الذي يحتكره، هو أو هي، كموضوع خاصّ. هذه الصور الفوتوغرافية لها قوّتها كصور (أو كنسخ) للعالم، لا كصور لوعي فنان فرد. وفي الأغلبية الساحقة للصور التي التُقطت لأغراض علمية وصناعية، بواسطة الصحافة، وبواسطة الجيش والشرطة، وبواسطة العائلة، إذ يتعارض أي أثر لرؤية شخصية لأي فرد وراء الكاميرا مع المطلب الأساسي من الصورة: ذلك أن تسجّل، وتشخّص، وتقدّم المعلومة.

أمر مفهوم أن تكون لوحة ما موقَّعة باسم الرسّام، لكن صورة فوتوغرافية لا (أو سيكون من الذوق الرديء إن حدث ذلك). طبيعة الفوتوغراف تتضمّن علاقة ملتبسة مع الفوتوغرافي كـ(auteur) [مؤلّف]؛ كلما كان العمل المنجز أكبر وأكثر تنوّعاً، كلما بدا أنّه يكتسب

Twitter: @ketab_n

نوعاً من تأليف مشترك أكثر مما هو فردي. الكثير من الصور الفوتوغرافية بعدسة أعظم الفوتوغرافيين تبدو كأنها أعمال يمكن لها أن تُنجَز بعدسة محترفين موهوبين آخرين من عهدهم. إنّها تستلزم خيالاً شكلياً (مثل صور تود والكر الشمسية أو صور دوان مايكلز القصصية المتتابعة) أو هاجساً موضوعياً (مثل إيكنز مع العري الذكوري أو لانغلين مع الجنوب القديم في أميركا) كي يتمّ التعرّف بسهولة على العمل. بالنسبة للفوتوغرافيين، الذين لا يحدّدون أنفسهم، لا تكون لمجموع أعمالهم نفس الاستقامة التي تُلمَح في الأعمال المتنوّعة المقارنة في أشكال الفنّ الأخرى. حتى في تلك السِيَر الفنية للفنانين التي يشوبها التغيّر الحادّ في الفترات والأساليب. لنفكّر في سيرة بيكاسو، وسيرة سترافنسكي؛ يمكن أن نلحظ وحدة الهموم التي تسمو فوق هذه التغيّرات، ويمكن (على نحو استعادي) أن نرى العلاقة الباطنية بين فترة وأخرى. بالتعرّف على مجموع العمل، يمكن للمرء أن يتبيّن كيف يمكن لمؤلّف موسيقي واحد أن يكتب "طقوس الربيع"، وكونشرتو "أشجار سنديان دومبرتون"، والأعمال الأخيرة النيو شوينبرغية [نسبة إلى شوينبرغ]؛ يمكن للمرء أن يميز بصمة سترافنسكي في كل هذه التآليف الموسيقية. لكن ليس هناك دليل باطني على التحقّق من أنّ تلك الدراسات عن حركات البشر والحيوان، والصور الوثائقية عن الرحلات الاستكشافية في أميركا الوسطى، والصور البانورامية التي كلّفت بها الحكومة عن منطقتي الآسكا ويوسميث، وسلسلة الصور عن "السُحُب" و"الأشجار"، هي عمل مصوّر فوتوغرافي واحد (وفي الحقّ، واحد من أكثر الفوتوغرافيين أصالة وتميّزاً). حتى بعد أن نعرف أنّها التُقطت بعدسة مايبردج، نظلّ عاجزين عن ربط هذه السلسة من الصور بعضها

Twitter: @ketab_n

ببعض (بالرغم من أنّ كلّ سلسلة لها أسلوب مترابط منطقياً ويسهل التعرّف عليه)، ولا يمكننا أيضاً أن نستدلّ على الطريقة التي صوَّر بها آتغيه الأشجار من الطريقة التي صوَّر بها واجهات محلات باريس، أو نجد رابطة بين بورتريهات رومان فيشنياك ما قبل الحرب لليهود البولونيين والصور المصغّرة العلمية التي التقطها منذ عام ١٩٤٥. في التصوير الفوتوغرافي، يشقّ موضوع الصورة طريقه، ومع مواضيع مختلفة يخلق فجوات منفصلة بين فترة وأخرى لمجموعة أعمال كبيرة، تجعل "الطابع" مربكاً.

في الواقع، وجود أسلوب فوتوغرافي مترابط ـ لنفكر بالخلفيات البيضاء والإضاءة المستوية لبورتريهات آفيدون، والرسوم الزخرفية لدراسات آتغيه عن شوارع باريس ـ يبدو تضميناً لمادة موحّدة. ويبدو موضوع الصورة أنه يحتلّ الحيّز الأكبر في تشكيل تفضيلات المشاهد. حتى عندما تكون الصور الفوتوغرافية معزولة عن محيطها العملي، الذي قد تكون قد التُقطت فيه بالأصل، ويُنظر إليها كأعمال فنّ، فإنّ تفضيل صورة على أخرى نادراً ما يعني فقط بأن الصورة مقيّمة بكونها ممتازة شكلياً؛ إنّه يعني تقريباً على الدوام ـ كما في أكثر أنواع النظرة العابرة ـ بأنّ المُشاهد يفضّل ذلك النوع من المزاج، أو يحترم ذلك الهدف، أو أنه مأسور بذلك الموضوع (أو يثير فيه حنيناً معيّناً). المقاربات الشكلية من التصوير الفوتوغرافي لا يمكن أن تفسّر قوّةَ "ما" هو موجود على الصورة، ولا يفسّر واقع أنّ اهتمامنا بصورة معيّنة يتصاعد من خلال البعد في الزمن واختلاف الثقافة.

مع هذا، يبدو من المنطقي أن يأخذ الذوق الفوتوغرافي

Twitter: @ketab_n

المعاصر اتجاهاً شكلياً على نحو واسع. بالرغم من أن الحالة الطبيعية أو الساذجة لمادة الموضوع في الفوتوغراف هي أكثر رسوخاً منها في أي فنّ تصويري آخر، فإنّ تعددية الأوضاع التي يُنظر بها إلى الصورة تعقّد ومن ثم تضعِف أولوية الموضوع. تضارب المصالح بين الذاتية والموضوعية، بين البرهان والافتراض، غير قابل للحلّ. بينما يتوقّف نفوذ الفوتوغراف دائماً على العلاقة مع الموضوع (الصورة لشيء ما)، يجب أن تشدّد كلّ الادّعاءات بالنيابة عن الفوتوغراف كفنّ على ذاتية الرؤية. ثمّة لبس في جوهر كلّ التقييمات الجمالية للصور الفوتوغرافية؛ وهذا يفسّر الدفاعية المتواصلة واللااستقرارية القصوى للذوق الفوتوغرافي.

خلال زمن قصير ـ لنقل، منذ ستغليتز وعبْر عهد وستون ـ لاح أنّ الموقف الصلب كان مبنياً على ما يمكن من خلاله تقييم الصور: خلوّها من عيوب الإضاءة، ومهارة التركيب، وضوحيّة الموضوع، دقّة التركيز، جودة الطباعة. لكن هذا الموقف، الذي سمّي بشكل عام وستونياً [نسبة إلى وستون] ـ قاعدة تقنية لمواصفات الصورة الجيدة ـ أُفلس الآن. (تقييم وستون الهجائي لآتغيه العظيم بوصفه (تقنياً رديئاً) يُظهر محدودية هذا الموقف). أي موقف حلّ الآن محلّ موقف وستون؟ موقف أكثر شمولاً، مع قاعدة تحوّل مركز التقييم من الصورة الفردية، التي تعتبر مادةً منجزة، إلى الصورة التي تعتبر مثالاً على "الرؤية الفوتوغرافية". ما يُقصَد بالرؤية الفوتوغرافية يستثني بالكاد أعمال وستون لكنه يتضمّن أيضاً عدداً كبيراً من الصور المجهولة، غير المتكلّفة، ذات الإضاءة الرديئة، والمركّبة على نحو لا متناسق، كانت قد

Twitter: @ketab_n

استُبعدت بسبب افتقارها للتأليف. يهدف الموقف الجديد إلى تحرير الفوتوغراف، كفنّ، من المقاييس الجائرة للكمال التقني؛ وإلى تحرير الفوتوغراف من الجمال، أيضاً. إنه يفتح الأبواب لإمكانيات جديدة لذوق عالمي، حيث لا موضوع هناك (أو غياب الموضوع)، ولا تقنية (أو غياب التقنية)، ويجرّد الصورة من أهليّتها.

ما دامت كل المواضيع هي - من ناحية المبدأ - حجّة لممارسة الطريقة الفوتوغرافية، فإنّ العُرْف اقتضى بأن الرؤية الفوتوغرافية تكون أشدّ وضوحاً في الموضوع الشاذ أو المبتذل. مواضيع اختيرت لأنّها مملّة أو تافهة. لأننا غير مبالين بها، فإنها أفضل ما يُظهر إمكانية الكاميرا بـ "الرؤية". حين عرض ايرفنغ بن، المعروف بصوره الجميلة عن المشاهير وأصناف الطعام لمجلّات ومكاتب الموضة، في متحف المودرن آرت في ١٩٧٥، لم يكن هذا المعرض سوى سلسلة من لقطات الكلوز- آب لأعقاب السجائر. (يمكننا الافتراض)، علّق مدير قسم التصوير الفوتوغرافي في المتحف، جون زاركووسكي، (بأنّه كان فقط يستمتع إلى أقصى حد بالمواضيع الاسمية لصوره أكثر من مجرّد اهتمام خاطف بها). كاتباً حول مصوّر آخر، يطري زاركووسكي على ما يمكن (أن يُنتزَع بالملاطفة من الموضوع)، الذي هو (مبتذل بعمق). احتضان المتحف للفوتوغراف مرتبط الآن تماماً بهذين الشكلين المهمين من الغطرسة الحداثية: (الموضوع الاسمي) و(المبتذل بعمق). لكن هذه المقاربة لا تقلّل من أهمية الموضوع فقط،، بل هي أيضاً تحرّر الصورة الفوتوغرافية من صلاتها بفوتوغرافي وحيد. الطريقة الفوتوغرافية للرؤية لم تُستنزَف على الإطلاق من خلال المعارض

Twitter: @ketab_n

الفردية للمصورين الفوتوغرافيين والمعارض الاستعادية، التي أمست المتاحف تنظّمها الآن. كي يصبح شرعياً فنّاً، على الفوتوغراف أن يكرّس نفسه لفكرة الفوتوغرافي كـ "auteur" ولفكرة أنّ كلّ الصور الملتقطة من قبل نفس الفوتوغرافي هي تأليف لمجموعة عمل واحدة. هذه الأفكار أسهل في التطبيق لبعض الفوتوغرافيين من بعضهم الآخر. إنّها تبدو أكثر ملاءمة لمان راي، على سبيل المثال، الذي ينحو إلى المقاييس الفوتوغرافية والتشكيلية، أكثر من ستيكين، الذي يشتمل عمله على تجريدات، وبورتريهات، وإعلانات تجارية، وصور موضة، وصور استطلاعية جوية (التُقطت أثناء خدمته العسكرية في الحربين العالميتين). لكن المعاني التي تكتسبها الصورة الفوتوغرافية، عندما تُشاهَد كجزء من مجموعة عمل فردية، هي عملياً ليست موضع بحث حين يكون المعيار رؤية فوتوغرافية. بالأحرى، مقاربة مثل هذه يجب أن تُدعَم بالضرورة بمعانٍ جديدة تكتسبها أي صورة عندما توضع بجانب صور أخرى ـ في مقتطفات مثالية، سواء كانت على جدران متحف أو في كتب ـ من عمل مصورين آخرين.

مثل هذه المقتطفات تقصد تربية الذوق حول الفوتوغراف بشكل عام؛ تربية شكل من الرؤية يجعل كلّ المواضيع متكافئة. حين يصف زاركووسكي محطات بنزين، وحجرات جلوس خالية، ومواضيع جرداء أخرى (نماذج لوقائع عشوائية في خدمة خيال [الفوتوغرافي])، فما يعنيه حقّاً هو أنّ هذه المواضيع مثالية للكاميرا. القاعدة الشكلية، الحيادية المزعومة للرؤية الفوتوغرافية هي في الواقع تتمتّع بحسن التمييز حول المواضيع وحول الأساليب. إعادة التقدير لصور القرن

Twitter: @ketab_n

التاسع عشر الساذجة أو الطارئة، على وجه الخصوص تلك التي كانت التُقطت كتسجيلات متواضعة، ناشئ جزئياً عن أسلوبها الحاد التركيز ـ ترياق بيداغوجي ضدّ أسلوب التركيز الضعيف التباين "التصويري"، الذي كان، من كاميرون حتى ستيغليتز، مرتبطاً بادّعاء الفوتوغراف كونه فنّاً. مع ذلك، معايير الرؤية الفوتوغرافية تنطوي بالبداهة على التزام راسخ بأسلوب التركيز ضعيف التباين. متى ما كان هناك شعور بأن الفوتوغراف الجدّي مطهّر من العلاقة العتيقة مع الفنّ ومع الجمالية، عندئذٍ يمكن أن يلائم أعقاب السجائر ومحطّات البنزين والناس الذين يديرون ظهورهم لعدسة الكاميرا.

***

اللغة التي تُقيَّم بها الصور الفوتوغرافية هزيلة إلى حدّ بعيد. تكون أحياناً طفيلية على مفردات الرسم: تركيب، إضاءة، وإلى آخره. وفي الغالب الأعمّ، تشتمل على أنواع ضبابية جدّاً من الأحكام، كما حين يتمّ الإطراء على الصور الفوتوغرافية لكونها دقيقة، ومثيرة للاهتمام، أو قوية، أو معقّدة، أو بسيطة، أو ـ حسب التعبير المفضّل ـ بسيطة على نحو خادع.

السبب الذي يجعل اللغة فقيرة ليس تصادفياً: لنقل، غياب تقاليد غنية للنقد الفوتوغرافي. إنّه في بعض الأحيان ملازم للفوتوغراف نفسه، متى ما اعتُبر فنّاً. يفترض التصوير الفوتوغرافي عملية تخيّل واستعانة بذوق هو مختلف تماماً عن ذاك الذي في الرسم (على الأقلّ كما هو مفهوم تقليدياً). حقّاً، إنّ الاختلاف بين صورة جيدة وصورة رديئة ليس بالمرّة مثل الاختلاف بين لوحة جيدة وأخرى رديئة. معايير التقييم الجمالي الموجودة في الرسم تعتمد على قاعدة الأصالة

Twitter: @ketab_n

(والزيف)، والحرَفية ـ قاعدة اختيارية أكثر أو ببساطة غير موجودة بالنسبة للفوتوغراف. وبينما مهمة التقييم الفني في الرسم توجب الافتراض على نحو ثابت بوجود علاقة عضوية للوحة ما مع مجموع العمل الفردي بوحدته الخاصة، ومع مدراس وتقاليد أيقونية، ففي الفوتوغراف ليس بالضرورة أن يكون لمجموع العمل الفردي ترابط أسلوبي، وعلاقة فوتوغرافي فرد مع مدارس التصوير الفوتوغرافي هي مسألة أكثر من سطحية.

معيار تقييم واحد يشترك به الرسم والفوتوغراف، هو معيار الابتكارية؛ كلا الرسم والفوتوغراف في الغالب قيّمان لأنّهما يفرضان مخطّطات شكلية جديدة أو تغيّرات في اللغة البصرية. المعايير الأخرى التي يمكن أن يشتركا بها هي نوعية الحضور، التي هي طبقاً لوالتر بنجامين تحديد السمات المميزة لعمل الفنّ. اعتقد بنجامين أنّ الصورة الفوتوغرافية، كونها مادة معاد إنتاجها ميكانيكياً، لا يمكن أن يكون لها حضور أصيل. مع ذلك، يمكن لهذا أن يُناقش، فهذه الحالة بالذات التي هي الآن مقرِّرة للذوق في الفوتوغراف، ـ معارضه في المتاحف والغاليريهات ـ كشفت عن أنّ الصور الفوتوغرافية تملك نوعاً من الأصالة. علاوة على ذلك، بالرغم من أنّه ما من صورة أصيلة بالمعنى الذي تكون فيه اللوحة دائماً، فهناك اختلاف كيفي كبير بين ما يمكن أن يدعى بالأصول ـ طبعات تُصنَع من نيغاتيف أصلي في زمن التقاط الصورة (هذا يعني، في نفس اللحظة من التطوّر التكنولوجي للفوتوغراف) ـ والأجيال التالية لنفس الصورة الفوتوغرافية. (ما يعرفه أغلب الناس عن الصور الشهيرة ـ في كتب، وصحف، ومجلّات، وإلى آخره ـ هي أنها صور من صور؛ الأصول، التي من المحتمل أن

Twitter: @ketab_n

يراها المرء في المتحف أو الغاليري فقط، تمنح متع بصرية هي غير قابلة للنسخ). نتيجة النسخ الميكانيكي، يقول بنجامين، هي (وضع النسخة الأصل في أوضاع ستكون بعيدة المنال عن الأصل نفسه). لكن بالمعنى الذي يمكن أن يقال فيه عن لوحة من لوحات جوتّو، على سبيل المثال، إنها ما زالت تملك هالة معينة، بالرغم من وضعها في المتحف، حيث انتُزِعت من محيطها الأصلي، وهي مثل الصورة الفوتوغرافية (تلتقي المشاهد في منتصف الطريق)، (إذا أخذنا المعنى الضيّق لفكرة بنجامين عن الهالة، فهذه غير حقيقي)، يمكن أيضاً القول إن صورة من صور آتغيه، كانت قد طُبعت على ورق استخدمه هو ولا يمكن الحصول عليه الآن، تملك هالة.

الاختلاف الحقيقي بين الهالة التي يمكن أن تكون لصورة فوتوغرافية وتلك التي للوحة يكمن في العلاقة المختلفة مع الزمن. نهب الزمن ينزع إلى العمل ضدّ اللوحات. لكن جزء من الاهتمام المبيّت بالصور الفوتوغرافية، والمصدر الرئيسي لقيمتها الجمالية، عائد بالضبط إلى التحوّلات التي يتركها الزمن عليها، والطريقة التي تفلت بها من مقاصد صانعيها. إذا ما أتيح لها فسحة كافية من الزمن، تكتسب العديد من الصور هالة معينة. (واقع أنّ الصور الملونة لا تهرم بنفس الطريقة التي تهرم بها صور الأسود والأبيض قد يفسّر جزئياً الحالة الهامشية التي كانت للون حتى وقت قريب في الذوق الفوتوغرافي الجدّي. الألفة الباردة للون تبدو مانعة للصور الفوتوغرافية من غشاء العتق). في حين أنّ اللوحات والقصائد لا تغدو أفضل، وأكثر جاذبية لأنّها ببساطة أكثر قدماً، تصبح كلّ الصور الفوتوغرافية مثيرة للاهتمام

Twitter: @ketab_n

وكذلك مؤثّرة إذا كانت قديمة بما يكفي. ليس من الخطأ تماماً القول إنه لا وجود لصورة رديئة ـ هناك صور أقل إثارة فقط، وأقل أهمية، وأقل غموضاً. تبنّي المتحف للفوتوغراف لا يؤدّي سوى إلى التعجيل بتلك العملية التي يحدثها الزمن: جعل العمل كله ذا قيمة.

الدور الذي يلعبه المتحف في تشكيل الذوق الفوتوغرافي لا يمكن أن يكون مغالى فيه. لا تفصل المتاحف كثيراً في النزاع حول ما إذا كانت الصور جيدة أو رديئة عندما تطرح شروطاً جديدة للنظر إلى كلّ الصور الفوتوغرافية. هذا الإجراء، الذي يظهر أنّه يخلق مقاييس للتقييم، هو في الواقع يلغيها. لا يمكن أن يقال عن المتحف إنّه ابتكر قانوناً مضموناً للعمل الفوتوغرافي للزمن الماضي، كما فعل بالنسبة للرسم، وحتّى لو بدا أنه يرعى ذوقاً فوتوغرافياً خاصاً، فإنّ المتحف يقوّض فكرة الذوق المعياري بالذات. دوره هو الإظهار بأنه "ليس" ثمّة مقاييس ثابتة للتقييم، وبأنه "ليس" ثمة تقليد قانوني معترف به. في ظلّ اهتمام المتحف، فكرة تقليد معترف به بالذات تُعرَض كشيء فائض.

ما يبقي "التقليد العظيم" للتصوير الفوتوغرافي دائماً في تدفّق، ومعدّل باستمرار، لا لأنّ الفوتوغراف هو فنّ جديد وبالتالي غير مستقرّ، بل لأنّ هذا هو جلّ مما يدور حوله الذوق الفوتوغرافي. هناك تعاقب سريع لإعادة اكتشاف الفوتوغراف أكثر من أي فنّ آخر. قانون الذوق هذا ـ الذي أخذ صيغته المحدّدة من قِبل تي إس إليوت، حين قال إنّ كلّ عمل جديد مهم يبدّل بالضرورة إدراكنا لإرث الماضي ـ غدا موضّحاً بواقع أنّ صورة جديدة تغيّر طريقتنا في النظر إلى صور

Twitter: @ketab_n

الماضي. (على سبيل المثال، عمل آربوس جعل من السهل تقدير عظمة عمل هاين، وهو فوتوغرافي آخر كرّس نفسه لتصوير الكرامة المهانة للضحايا). لكن التذبذب في الذوق الفوتوغرافي المعاصر لا يعكس فقط عمليات إعادة تقييم متأصلة ومتتابعة مثل هذه، والتي وفقاً لها يعزّز التفضيل تفضيلاً آخر. ما تعبّر عنه بشكل أكثر شيوعاً هو القيمة المتمّمة والمتساوية للأساليب والثيمات التضادية.

لعدة عقود كان يسود الفوتوغراف ردّ فعل ضدّ "الوستونية" ـ بمعنى، ضدّ الفوتوغراف التأمّلي النزعة، فوتوغراف يُعَّد استكشافاً بصرياً مستقلاً للعالم من دون حاجات اجتماعية ملحّة وواضحة. الكمال التقني لصور وستون، الجمال المدروس لوايت وسيسكند، البُنى الشعرية لفردريك سومر، السخريات الواثقة بنفسها لكارتييه - بريسون، كلّ هذه كانت مختبَرة بنوع من الفوتوغراف ـ على الأقل المبرمج منه ـ هو أكثر سذاجة، أكثر مباشرة؛ هو متردد، وحتى أخرق. لكن الذوق في التصوير الفوتوغرافي لم يجرِ وفق ذاك الخطّ المستقيم. من دون أي تقليل من الالتزامات الحالية للفوتوغراف الشكلي كوثيقة اجتماعية، تحدث في يومنا هذا عملية إحياء ملاحظ لوستون ـ كما مع مرور الزمن، لم يَعُد عمل وستون يبدو سرمدياً؛ كما بواسطة تعريف أكثر توسيعاً للسذاجة الذي يستخدمه الذوق الفوتوغرافي، يبدو أيضاً عمل وستون ساذجاً.

في النهاية، مامن سبب يدعو لإقصاء أي فوتوغرافي من القانون. في هذه اللحظة، ثمّة إحياء مصغّر لمثل أولئك التصويريين المزدرين لوقت طويل، من عصر آخر، مثل أوسكار غوستاف رايلاندر، وهنري بيتش روبنسون، وروبرت ديماكي. بما أنّ الفوتوغراف يتناول العالم

Twitter: @ketab_n

كله موضوعاً له، فهناك مجال لكلّ نوع من الذوق. الذوق الأدبي هو حصري: نجاح حركة الحداثة في الشعر رفع من قيمة "دن"، لكنه حطّ من قدر "درايدن". مع الأدب، يمكن أن يكون المرء انتقائياً إلى حدٍّ ما، لكن لا يمكنه أن يُعجب بكلّ شيء. مع التصوير الفوتوغرافي، الانتقائية ليس لها حدود. الصور البسيطة من سبعينيات القرن التاسع عشر للأطفال المهجورين، التي التُقطت في المعهد اللندني الذي يُدعى "دكتور برناردوس هوم" (اعتُبرت كـ "تسجيلات")، مؤثّرة بالقدرة الذي كانت فيه صور أوكتافيوس هيل، التي تمثّل بورتريهات معقّدة للنبلاء الاسكتلنديين في أربعينيات القرن التاسع عشر (اعتُبرت كـ "فنّ"). النظرة النقية للأسلوب الكلاسيكي الحديث لوستون غير مُدْحَضة، لنقل، بالنهضة الحديثة للضبابية التصويرية في صور بينو فريدمان البارعة.

نحن لا ننكر هنا أنّ كلّ مشاهد يُعجَب بعمل بعض الفوتوغرافيين أكثر من البعض الآخر: على سبيل المثال، أغلب المشاهدين المتمرّسين اليوم يفضلون آتغيه على وستون. ما يعنيه هذا، أنّنا، من خلال طبيعة الفوتوغراف، غير مجبرين حقاً على الاختيار؛ وأنّ تفضيلاتنا، في الجزء الأعظم منها، هي مجرّد ردّ فعل. الذوق في التصوير الفوتوغرافي يميل إلى أن يكون، وربما بالضرورة، عالمياً، وانتقائياً، ومتسامحاً، الأمر الذي يعني بأنّه في النهاية عليه أن ينكر الفرق بين الذوق الجيد والذوق الرديء. هذا ما يجعل كلّ محاولات الجدليين الفوتوغرافيين لتشييد قانون يبدو بارعاً أو جاهلاً. حيث إنّ هناك شيئاً ما مزيّفاً حول كلّ الجدل الفوتوغرافي، ومقاصد المتحف لعبت دوراً حاسما في جعل هذا واضحاً. ساوى المتحف كلّ مدارس التصوير الفوتوغرافي. حتى إنه، في الواقع، جعل من غير المنطقي الحديث عن مدارس. في تاريخ

Twitter: @ketab_n

فنّ الرسم، للحركات الفنية حياة أصيلة ووظيفة: غالباً ما يُفهَم الرسّام أفضل بكثير في لغة المدرسة أو الحركة الفنية التي ينتمي إليها. لكن الحركات في التصوير الفوتوغرافي سريعة الزوال، وطارئة، ومجرّد روتينية، وما من فوتوغرافي من الدرجة الأولى كان مفهوماً كعضو في جماعة. (لنفكّر في ستيغليتز وجماعة الفوتو- سسشن، وستون وجماعة الأف سكستي فور، ورنجر- باتش والنيو أوبجكتفتي، ووالكر إيفانز والفارم سيكيوريتي أدمينستريشن بروجكت، وكارتييه - بريسون والماغنوم.) جمعُ الفوتوغرافيون في مدارس أو حركات يبدو نوعاً من سوء الفهم، مبني (مرّة أخرى) على تشابه جزئي، طائش لكنه خادع، بين الفوتوغراف والرسم.

الدور التوجيهي الذي يلعبه المتحف، في يومنا هذا، في تشكيل وإيضاح طبيعة الذوق الفوتوغرافي يبدو مؤشّراً على مرحلة جديدة لا يمكن للفوتوغراف العودة منها. رافق احترام المتحف المتحيّز للمبتذل بعمق نشْره لرؤية تاريخية، رؤية تؤسّس على نحو حاسم تاريخاً بالكامل للتصوير الفوتوغرافي. فلا عجب أن يبدو نقّاد الفوتوغراف والفوتوغرافيون قلقي البال.. خلف العديد من المواقف الدفاعية الحديثة عن الفوتوغراف يكمن الخوف من أن الفوتوغراف هو أصلاً فنٌّ خرِف، مبعثر بين حركات زائفة، أو ميتة؛ مهمّته الوحيدة الباقية هي المراقبةَ والتأريخ. (بينما أسعار الصور القديمة والجديدة ترتفع بسرعة). ليس من المفاجئ أنّ هذا الإرباك أضحى ملموساً في الفترة التي أصبح فيها الفوتوغراف مقبولاً أكثر من قبل، حيث لم يدرك الناس بعد كيف انتصر الفوتوغراف بمجد كفنّ، وعلى الفنّ.

***

Twitter: @ketab_n

دخل التصوير الفوتوغرافي المشهد كنشاط محْدَث نعمة، بدا أنه تجاوز على، أو قلّل من، فنٍّ معتمد هو الرسم. وفقاً لبودلير، كان الفوتوغراف (العدو المهلك) لفنّ الرسم؛ لكن في النهاية عقدت هدنة بينهما، طبقاً لها عُدَّ الفوتوغراف محرّر الرسم. استخدم وستون الصيغة الأكثر شيوعاً ليخفّف من غلواء الموقف الدفاعي للرسامين، حين كتب في ١٩٣٠: (كان الفوتوغراف، وسيظلّ في النهاية، ينكر الكثير من فنّ الرسم ـ الذي يجب على الرسام أن يكون ممتناً منه جداً). ما أن حُرِّر الرسم، بواسطة الفوتوغراف، من الكدح في سبيل التصويرية الوفية، حتى تمكّن أن يتابع مهمة أسمى: التجريدية[٢٥]. في الواقع، إن أكثر

---

(٢٥) زعم فاليري أن الفوتوغراف يؤدّي نفس الخدمة التي تؤديها الكتابة، من خلال عرض ادّعاء (موهم) للغة (من أجل نقلْ فكرة عن مادة بصرية بأي درجة من الدقة)، لكن لا يجب على الكتّاب الخشية من (أن يتمكّن الفوتوغراف في النهاية من تحديد أهمية فنّ الكتابة ويتصرّف كأنّه بديل عنها). يقول فاليري في «مثوية التصوير الفوتوغرافي» (١٩٢٩). وكما يزعم، فيما لو حاول الفوتوغراف (أن يثنينا عن الوصف):

(فهو يذكّرنا بالتالي بحدود اللغة وينصحنا، ككتّاب، بتوظيف أدواتنا لاستخدام أكثر ملاءمة لطبيعتها الحقيقية. سيطهّر الأدب نفسه فيما لو ترك مهام معينة لوسائط تعبير وإبداع أخرى يمكن أن تؤديها بشكل أكثر تأثيراً، ويجب أن يكرّس نفسه لغايات، وحده يستطيع إنجازها (...) واحدة منها [هي] تهذيب اللغة التي تبني أو تفسّر أفكاراً تجريدية، والأخرى، استكشاف كل النماذج الشعرية والنغمات).

مزاعم فاليري ليست مقنعة. بالرغم من ما يمكن أن يقال عن صورة ما إنها تسجيل أو عرض أو تقديم، فإنها، في الواقع، لا تقوم أبداً بـ (الوصف)؛ اللغة وحدها تصف، وهذا الفعل هو حدث في الزمن. يقترح فاليري فتح معبر كـ (برهان) على مزاعمه: (الشرح المخربش هناك لا يحتمل المقارنة

Twitter: @ketab_n

الأفكار إلحاحاً في تاريخ التصوير الفوتوغرافي وفي النقد الفوتوغرافي هو هذا الميثاق الأسطوري الضمني بين الرسم والفوتوغراف. الذي يفوّض كلّ منهما السعي وراء مهمته المنفصلة والصحيحة، في الوقت الذي يؤثر أحدهما في الآخر. في الحقيقة، الأسطورة تحرّف الكثير من تاريخ الرسم والفوتوغراف كليهما. طريقة الكاميرا في تثبيت مظاهر العالم الخارجي توحي بنماذج جديدة للتأليف التصويري وبمواضيع جديدة للرسّامين: خلق أفضلية للجزء، مثيراً الاهتمام بلمحات من حياة متواضعة، وفي دراسات الحركة السريعة التلاشي وتأثيرات الضوء. الرسم لم يتحوّل إلى التجريد إلّا حينما تماشى مع نظرة عين الكاميرا، فأصبح (إذا استعرنا كلمات ماريو براز) تلسكوبياً، وميكروسكوبياً، وفوتوسكوبياً في البنية. لكنّ الرسّامين لم يكفّوا أبداً عن محاولة تقليد التأثير الواقعي للفوتوغراف، وبعيداً عن قصرْ نفسه على التصويرية الواقعية وترك التجريد للرسّامين، ظلّ الفوتوغرافي يجاري ويتشرّب بكل الفتوحات الضد - طبيعية لفنّ الرسم.

مع الصورة المصنّفة بجانبه)، لكنّنا، في هذه الحالة نستخدم الشرح بأحّط وأفقر معانيه؛ ثمة مقاطع عند ديكنز أو نابوكوف تصف وجهاً أو جزءاً من جسد هي أفضل من أي صورة. ولا هو أيضاً يدافع عن القوى الوصفية للأدب، حين يقول فاليري: (الكاتب الذي يصف منظراً طبيعياً أو وجه إنسان، مهما كان بارعاً في حرفته، سيوحي بالعديد من الرؤى المختلفة بعدد قرّائه)، وهذا الأمر نفسه يصّح على صورة فوتوغرافية.

حين يعتقد البعض أنّ الصورة الساكنة تحرّر الكاتب من واجبات الوصف، فغالباً ما يُعتقَد أنّ الأفلام اغتصبت مهمة الروائي بالقصّ أو رواية قصة ـ يدّعي البعض أنّ الرواية تفرغت لمهام أخرى، أقلّ واقعية. هذا الجانب من الجدل هو أكثر قبولاً، لأن الأفلام هي فنّ زمني. لكن هذا لن يكون منصفاً للعلاقة بين الرواية والفيلم. [هامش المؤلّفة].

Twitter: @ketab_n

في الغالب الأعم، هذه الأسطورة لم تأخذ في الحسبان نهم المشروع الفوتوغرافي. في الصفقة بين الرسم والفوتوغراف، للفوتوغراف دائماً اليد العليا. ليس هناك ما يفاجئ في حقيقة أنّ الرسّامين، من دولاكروا حتى بيكاسو وبيكون، استخدموا الصور الفوتوغرافية كعامل بصري مساعد، لكن لا أحد يتوقّع أن يلجأ الفوتوغرافيون للمساعدة من الرسم. قد تكون الصور الفوتوغرافية مندمجة أو ممثّلة في اللوحة (أو كولاج، أو تركيب)، لكن الفوتوغراف يغلّف الفنّ نفسه. تجربة النظر إلى الرسوم قد تعيننا على النظر بشكل أفضل إلى الصور الفوتوغرافية. لكن الفوتوغراف يُضعِف تجربتنا في الرسم. (في أكثر من معنى واحد، كان بودلير محقّاً) لا أحَد وجد طباعة حجرية أو نقشاً للوحة ـ الطرق القديمة المعروفة للنسخ الميكانيكي ـ أكثر إرضاءً أو أكثر إثارة من اللوحة نفسها. لكن الصور الفوتوغرافية، التي تحيل تفاصيل مثيرة إلى تراكيب مستقلة، التي تحوّل ألوان حقيقية إلى ألوان مدهشة، تمنح رضاً جديداً لا يقاوَم. قدر التصوير الفوتوغرافي حاد عن الدور الذي كان يُعتبَر بالأصل مرسوماً له، وهو تقديم تقارير أكثر دقة عن الواقع (من ضمنها أعمال الفن). الفوتوغراف هو الواقع؛ تجربة الشيء الحقيقي هي في الغالب خيبة أمل. عبْر الصور الفوتوغرافية، تصبح تجربة فنية ما - هي غير مباشرة وثانوية - معياراً، وبطريقة مختلفة، قوية. (التأسّف عند الكثير من الناس على أن الصور الفوتوغرافية صارت بديلاً عن اللوحات لا يدعم أيّ غموض حول "الأصل"، الذي يخاطب المشاهد من دون توسّط. الرؤية هي فعل معقّد، وما من لوحة تنقل قيمتها وميزاتها من دون شيء من أشكال الإعداد والتدريب. علاوة على ذلك، الناس الذين تضايقهم رؤية

Twitter: @ketab_n

العمل الفني في نسخته الأصل بعد رؤية النسخة الفوتوغرافية له، هم عادة أولئك الذين رأوا الشيء القليل جداً في الأصل).

بما أنّ معظم الأعمال الفنية (بما فيها الصور الفوتوغرافية) هي الآن معروفة من نسختها الفوتوغرافية، فإنّ الفوتوغراف ـ والأنشطة الفنية المستمَدّة من نموذج التصوير الفوتوغرافي، وطبيعة الذوق المستمَدِّ من الذوق الفوتوغرافي ـ حوّل على نحو حاسم تقاليد الفنّ الجميل والمعايير التقليدية للذوق، منها فكرة العمل الفني بالذات. أقلّ فأقل، صار العمل الفني يعتمد على كونه شيئاً فريداً، وأصلاً مصنوعاً من قبل فنّان فرد. اليوم، الكثير من الرسوم في الجزء الكبير منها تطمح إلى سمات المواد المسوخة. في النهاية، غدت الصور الفوتوغرافية، على نحو راسخ، التجربة البصرية السائدة، بحيث إن هناك الآن أعمالاً فنية منتجة في سبيل أن تكون مصوَّرة. في الجزء الكبير من الفنّ "التصوّري"، في رزمة كريستو للمناظر الطبيعية، وفي أعمال الحفر الهندسية لوالتر دي ماريا وروبرت سميثسون، يُعْرَف عمل الفنان مبدئياً من خلال تقرير فوتوغرافي عنه في الغاليريهات والمتاحف؛ أحياناً، تكون هذه الأعمال من الكِبَر بحيث لا نستطيع استيعابها إلا من خلال صورة فوتوغرافية (أو من خلال الرؤية من طائرة). لا تقصد الصورة الفوتوغرافية، حتى على نحو مزعوم، أن تقودنا للعودة إلى تجربة أصلية.

على أساس هذه الهدنة المفترضة بين الفوتوغراف والرسم تمّ الاعتراف بالفوتوغراف ـ في البداية على نحو متذمّر، وبعد ذلك بحماسة ـ كفنّ من الفنون الجميلة. لكن نفس السؤال حول ما إذا كان الفوتوغراف فناً، هو سؤال مضلّل على نحو جوهري. بالرغم من أنّ

Twitter: @ketab_n

الفوتوغراف ينتج أعمالاً يمكن أن تُدعى فناً ـ فهو يقتضي الرؤية الذاتية، ويمكن أن يكذب، ويمنح متعة جمالية ـ فإن الفوتوغراف هو، كبداية، ليس شكلاً فنياً مطلقاً. مثل اللغة، إنّه وسيط تكون فيه أعمال الفنّ (من بين أشياء أخرى) منتَجة. من اللغة، يمكننا أن ننشئ أحاديث علمية، مذكرة بيروقراطية، رسائل حبّ، قائمة بقالة، وباريس بلزاك. من الفوتوغراف، يمكن أن ننتج صور جواز سفر، وصوراً مناخية، وصوراً إباحية، وصور أشعة، وصور زفاف، وباريس آتغيه. الفوتوغراف ليس فنّاً، لنقل، مثل الشعر والرسم. بالرغم من أنّ أنشطة بعض الفوتوغرافيين تطابق الفكرة التقليدية للفنّ الجميل، كنشاط لأفراد موهوبين على نحو استثنائي ينتجون أشياء متميّزة لها قيمة جوهرية، فإن الفوتوغراف منذ البدء منح نفسه أيضاً إلى فكرة الفنّ تلك التي تفيد بأنّ الفنّ هو عتيق الطراز. قوة الفوتوغراف ـ وتمركزه في الهمّ الجمالي الحالي ـ تكمن في تأكيده فكرتي الفنّ هاتين معاً. لكن الطريقة التي أصبح فيها الفوتوغراف فنّاً عتيق الطراز هي، على المدى البعيد، أقوى.

فنّ الرسم والتصوير الفوتوغرافي هما ليسا نظامين متنافسين محتملين لإنتاج ونسخ الصور، لهما ببساطة طريقة للوصول إلى تقسيم ملائم للأقاليم ليكونا متصالحين. التصوير الفوتوغرافي هو مشروع من نظام آخر. فبالرغم من أنّه ليس شكلاً فنياً بذاته، لكنّه يمتلك قدرة خاصة على تحويل كلّ مواضيعه إلى أعمال فنّ. خلّفت مسألة ما إذا كان الفوتوغراف فنّاً أو لا، واقع أن الفوتوغراف كان الرائد (والمبدع) لطموحات جديدة للفنون. هو النموذج الأصلي للاتجاه المميّز المأخوذ في عصرنا من قبل الفنون الراقية والفنون التجارية معاً: تحويل الفنون إلى ما وراء - الفنون أو إلى وسائل إعلام. (تطوّرات،

Twitter: @ketab_n

مثل الفيلم، والتلفزيون، والفيديو، والموسيقى المطبوعة على أشرطة لكيج، وستوكهاوزن، وستيف رايش هي توسيعات منطقية لنموذج أسّسه الفوتوغراف). الفنون الجميلة نخبوية: شكلها المميّز هوعمل منفرد، منتَج من قبل فرد؛ إنّها تتضمّن هرمية لمادة الموضوع، تعتبر فيها بعض المواضيع مهمة، وعميقة، ونبيلة، وبعضها الآخر غير مهمة، وتافهة، ورديئة. وسائل الإعلام ديمقراطية: إنها تُضعِف دور المنتج المختص أو الـ auteur (باستخدام إجراءات مبنية على الحظ، أو التقنيات الميكانيكية التي يمكن لأي شخص تعلّمها؛ وبكونها مشتركة أو جهود جمعية)؛ إنّها تنظر إلى كل العالم كمادة. الفنون الجميلة، تتكئ على التمييز بين الأصيل والمزيّف، وبين الأصلي والمنسوخ، بين الذوق الجيد والذوق الرديء؛ وسائل الإعلام، تعشي البصر؛ إن لم تمحُ حالاً هذه التمييزات. الفنون الجميلة، تفترض بأنّ تجارب أو مواضيع معيّنة تمتلك معنى. وسائل الإعلام، هي في الجوهر بلا محتوى (هذه هي الحقيقة خلف إشارة مارشال ماكلوهان الشهيرة حول الرسالة التي هي الوسيط نفسه)؛ أسلوبها المميز ساخر، أو خالٍ من التعبير، أو ينطوي على المفارقة. من المحتّم أنّ الكثير والكثير من الفنون ستكون مصمّمة لتنتهي كصور فوتوغرافية. قد يعيد الحذائي كتابة القول المأثور لباتر الذي يفيد بأنّ كلّ الفنون تتوق إلى حالة الموسيقى، أمّا الآن كلّ الفنون تتوق إلى حالة التصوير الفوتوغرافي.

Twitter: @ketab_n

عالم الصورة

كان الواقع يُفسَّر دائماً من خلال التقارير المقدَّمة من الصور؛ وكان الفلاسفة منذ أفلاطون يسعون إلى تحريرنا من الاعتماد على الصور باستحضار معيار لطريقة خالية من صورة لفهم الواقعي. لكن، في منتصف القرن التاسع عشر، عندما لاح في النهاية أنّ المعيار يمكن تحقيقه، فإنّ تراجع الأديان القديمة والأوهام السياسية، قبل تقدّم الفكر الإنساني والعلمي، لم ينشئ ـ كما هو متوقّع ـ ارتداداً واسعاً صوب الواقعي. بالعكس، لم يعزّز العصر الجديد للكفر من الولاء للصور. الإيمان الذي لم يعد قادراً على تكريس نفسه للواقع المدرَك "في شكل" صور؛ صار الآن مكرّساً للواقع المدرَك بـ"كونه" صوراً، بمعنى آخر، أوهام. في مقدمة الطبعة الثانية (١٨٤٣) لكتاب "جوهر المسيحية"، يلاحظ فيورباخ عن (عصرنا) أنه (يفضّل الصورة على الشيء الحقيقي، والنسخة على الأصل، والتمثيل على الواقع، والمظهر على الجوهر) ـ في حين أدرك هو أنه كان يقوم بالضبط بنفس الأمر. وكانت شكواه المنذرة تتحوّل في القرن العشرين إلى تشخيص متفق عليه على نحو واسع: أنّ مجتمعاً ما يصبح (عصرياً) متى ما غدا نشاطه الرئيسي إنتاج واستهلاك الصور، وعندما تمسي الصور، التي لها قوى

Twitter: @ketab_n

استثنائية في تحديد مطالبنا من الواقع، والتي هي نفسها بدائل مرغوبة لتجربة مباشرة، لا غنى عنها لصحة الاقتصاد، والاستقرار السياسي، والسعي وراء السعادة الشخصية.

كلمات فيورباخ، التي كتبها قبل بضع سنوات من اختراع الكاميرا، تبدو، على نحو أكثر دقّة، حدساً بأثر التصوير الفوتوغرافي. حيث إنّ الصور، التي تمتلك عملياً نفوذاً غير محدود في المجتمعات العصرية، هي بالدرجة الأولى الصور الفوتوغرافية؛ ومجال هذا النفوذ ينشأ من صفات مميّزة خاصّة بصور التُقطت بالكاميرات.

مثل هذه الصور قادرة حقّاً على اغتصاب الواقع، لأنّ الصورة الفوتوغرافية هي في المقام الأول ليست فقط صورة (كما هي اللوحة صورة)، وتفسير للشيء الواقعي؛ إنّها أيضاً أثر، وشيء مطبوع بالاستينسيل مباشرة عن الواقع، مثل طبع القدم أو قناع الموتى. بينما اللوحة، حتى تلك التي تتفق مع المعايير الفوتوغرافية في مطابقة الأصل، لن تكون أبداً أكثر من عرض لتفسير ما، فإن الصورة الفوتوغرافية لم تكن أبداً أقلّ من تسجيل لإشعاع ما (موجات ضوئية منعكسة بواسطة مواد)، أو أثراً مادياً لموضوعها، بطريقة لا يمكن لأي لوحة أن تحقّقها. لو كان على معجبي شكسبير [الباردولاتورس] أن يختاروا بين بديلين خياليين، هما: لو أنّ هولباين الأصغر[٢٦] كان قد عاش عمراً أطول ليرسم

---

(٢٦) هانز هولباين (١٤٩٧- ١٥٤٣)، رسّام ونقّاش ألماني، عُرِف بهولباين الأصغر. أصبح مشهوراً بكونه رسّام بورتريه في بلاط إنجلترا وكُلّف برسم صورة الملك هنري الثامن.

Twitter: @ketab_n

الكاتب، أو أن اختراع النموذج الأولي للكاميرا كان قد تمّ في زمن أبكر لتؤخذ صورة له، كانوا سيختارون الصورة الفوتوغرافية، ليس فقط لأنها كانت ستعرض ما يبدو عليه شكسبير حقاً، بل لأنّه حتى لو كانت الصورة الفوتوغرافية باهتة، ومظلّلة بلون ضارب إلى السمرة، فمن المحتمل أنّنا سنفضّلها على لوحة مجيدة أخرى لهولباين. حيازة صورة فوتوغرافية لشكسبير يشبه امتلاك مسمار من الصليب الحقيقي.

أكثر التعابير معاصرةً عن القلق من أنّ عالم الصورة حلّ محل العالم الواقعي يستمر، كما فعل فيورباخ، في ترديد الاستخفاف الأفلاطوني بالصورة: حقيقية طالما شابهت شيئاً واقعياً، زائفة لأنّها ليست أكثر من شبه. لكن هذه الواقعية المهيبة الساذجة في عصر الصورة الفوتوغرافية هي بطريقة ما لا تمتّ بصلة إلى الموضوع، لأنّ مقارنتها غير الحادّة بين الصورة "النسخة" والشيء المصوَّر "الأصل" ـ الذي وضّحه أفلاطون مراراً بمثال عن لوحة ـ ليس من السهل أن يلائم الصورة الفوتوغرافية. كما لا تساعد هذه المقارنة في فهم صنع الصورة من أصولها، عندما كان نشاطاً عملياً، وسحرياً، ووسيلةً لانتحال قوّة أو اكتساب قوة على شيء ما. كلّما رجعنا في التاريخ أكثر، كما لاحظ إي إتش غومبرتش، كلّما أصبح هذا التمْييز بين الصور والأشياء الواقعية أقل. في المجتمعات البدائية، كان الشيء وصورته ببساطة مختلفين، بمعنى، اختلاف مادي، ومظهرين لنفس الطاقة والروح. من هنا الافتراض بأنّ الصور كانت فاعلة جداً في استرضاء واكتساب السيطرة على الأرواح القوية، تلك القوى، وتلك الأرواح كانت "حاضرة فيها".

Twitter: @ketab_n

في ما يتعلّق بالمدافعين عن الواقعي، منذ أفلاطون حتى فيورباخ، تساوت الصور مع المظهر فقط ـ بمعنى، الافتراض بأنّ الصور هي بالمطلق متباينة عن الشيء المصوَّر ـ والذي هو جزء من عملية التدنيس تلك التي تفصلنا، بشكل نهائي، عن عالم الأزمنة والأمكنة المقدّسة التي كانت تُصنع فيها الصورة للمشاركة في واقع الشيء المصوَّر. ما يحدّد أصالة التصوير الفوتوغرافي هو أنه ـ بالضبط في نفس اللحظة من تاريخ فنّ الرسم الطويل، الدنيوي على نحو متصاعد، عندما كانت الدنيوية تعيش انتصارها التامّ ـ يحيي، وحسب الشروط الدنيوية الكاملة، شيئاً شبيهاً بالحالة البدائية للصور. إذاً، شعورنا المتعذّر كبحه بأن العملية الفوتوغرافية هي شيء سحري، مرتكز على أساس حقيقي. لا أحد، بأي طريقة، يعتبر اللوحة تشترك مع موضوعها مادياً؛ إنها فقط تمثّل أو تشير. لكن الصورة الفوتوغرافية لا تشبه فقط موضوعها، بل إنها أيضاً جزء منه، وامتداد له، ووسيلة فاعلة لاحتوائه، واكتساب السيطرة عليه.

الفوتوغراف هو في أشكال عدّة طريقة لاكتساب الأشياء. في شكله الأبسط، لنا في الصور الفوتوغرافية بديل تملّك لشخص عزيز أو شيء، تملّك يضفي على الصورة بعضاً من سمات الأشياء الفريدة. في شكل آخر، عبْر الصور الفوتوغرافية، لنا أيضاً علاقة مستهلك مع الأحداث؛ مع الأحداث التي هي جزء من تجربتنا وتلك التي هي ليست جزءاً منها على حدّ سواء ـ فرق هو، من خلال هذه الاستهلاكية الإدمانية، غير واضح.

شكل ثالث من الاكتساب، هو أنّنا، بواسطة آلات صنع الصورة

Twitter: @ketab_n

واستنساخ الصورة، يمكن أن نكتسب، بدلاً من التجربة، نوعاً من المعلومات. إن أهمية الصور الفوتوغرافية كوسيط، ينضمّ من خلاله إلى تجربتنا الكثير والكثير من الأحداث، هي في النهاية نتيجة ثانوية فقط من فاعليتها في تزويدنا بمعرفة منفصلة ومستقلّة عن التجربة.

هذا الأخير هو من الأشكال الأكثر شمولاً للاكتساب الفوتوغرافي. خلال تصوير شيء ما، يصبح جزءاً من نظام معلومات، ملائم لتراتيب تصنيف وخزن تتراوح ما بين ترتيب زمني بسيط للقطات متتابعة ملصوقة في ألبومات العائلة وبين تراكمات وحشو موسوس مطلوب في استخدامات فوتوغرافية في التنبّؤ بالطقس، في الفلك، والأحياء الدقيقة، والجيولوجيا، وعمل الشرطة، والتدريب والتشخيص الطبي، والاستطلاع العسكري، وتاريخ الفنّ. تقوم الصور الفوتوغرافية بأكثر من إعادة تعريف مادة تجربة اعتيادية (بشر، وأشياء، وأحداث، وأي شيء نراه ـ وإن يكن مختلفاً، مهملاً في الغالب ـ بالرؤية الطبيعية) وتضيف كمّاً واسعاً من مواد لا نراها مطلقاً. بهذه الطريقة، يصبح الواقع بحدّ ذاته معاداً تعريفه ـ كموضوع لمعرض، وكتسجيل لبحث، وكهدف لمراقبة. يشظي الاستكشاف الفوتوغرافي واستنساخ العالم الديمومة ويغذي ملفات لا متناهية بالقِطَعْ، وبذلك يزوّد بإمكانيات لا يمكن حتى تخيّلها في ظلّ نظام أقدم للتسجيل والمعلومات: الكتابة.

ذلك التسجيل الفوتوغرافي هو دائماً، وبشكل محتمل، وسيلة للسيطرة أُدركت مسبقاً عندما كانت مثل هذه القوى في مستهلّها. في عام ١٨٥٠، كتب دولاكروا في يومياته عن نجاح بعض (التجارب

Twitter: @ketab_n

في التصوير الفوتوغرافي) التي أُجريت في كامبردج، حيث صوَّر الفلكيون الشمس والقمر، وتمكنوا من الحصول على انطباع بحجم رأس دبوس عن فيغا [نجم النّسر الواقع]، وأضاف الملاحظة (الغريبة) التالية:

بما أن ضياء النجم الذي صوِّر بالتصوير الدَغَري استغرق عشرين سنة، قاطعاً المسافة التي تفصل النجم عن الأرض، فإنّ الأشعة التي ثُبتت على اللوح، كانت بالنتيجة قد تركت النجم السماوي منذ وقت طويل قبل أن يكتشف داغير العملية التي بواسطتها كسبنا السيطرة على هذا الضياء.

تاركاً وراءه مثل هذه الأفكار التافهة عن السيطرة كفكرة دولاكروا، تبنّى الفوتوغراف أفكاراً - حتى أكثر حرْفية - يتاح فيها للصورة الفوتوغرافية السيطرة على الشيء المصوَّر. التكنولوجيا صغّرت مسبقاً المسافة التي تفصل البعد الفوتوغرافي عن الموضوع، الذي يؤثر في دقّة وكِبَر الصورة، ووفّرت طرقاً لتصوير أشياء صغيرة على نحو لا يُتخّيل، وأشياءً بعيدة على نحو لا يُتخيل، مثل النجوم، وقد جعلت من التقاط الصورة مستقلاً عن الضوء نفسه (التصوير الفوتوغرافي بالأشعة تحت الحمراء)، وحرّرت مادة الصورة من اقتصارها على بعدين (التصوير الثلاثي الأبعاد)؛ قلّصت الفاصل بين مشاهدة الصورة والاستحواذ عليها (منذ كاميرا كوداك الأولى، عندما كان تحميض لفّة الفيلم يستغرق أسابيع قبل رجوعه إلى الفوتوغرافيين الهواة، حتى كاميرا بولارويد، التي تلفظ الصورة في بضع ثوان)؛ لم تجعل فقط الصور تتحرك (السينما) بل أنجزت أيضاً تسجيلها وإرسالها

Twitter: @ketab_n

المتزامنين (الفيديو)، وقد صيّرت هذه التكنولوجيا الفوتوغراف أداةً لا تقارن لفكّ مغاليق السلوك، والتنبؤ به، والتعارض معه.

للتصوير الفوتوغرافي قوى لم يتمتّع بها نظام صور من قبل لأنّه، بخلاف الأنظمة الأقدم، لا يعتمد على صانع الصورة. مهما حَرُص الفوتوغرافي على التدخّل في تعيين وتوجيه عملية صنع الصورة، تبقى العملية نفسها كيمائية - بصرية (أو إلكترونية)، تشغيلها أوتوماتيكي، والتي ستكون فيها الآلة بشكل حتمي معدّلة كي توّفر المزيد من التفاصيل، وبالتالي، المزيد من الخرائط النافعة للواقع. بسبب النشوء الميكانيكي لهذه الصور، وموضوعية القوى التي تمنحها، تنشأ علاقة جديدة بين الأصل والواقع. وإذا أمكن القول عن التصوير الفوتوغرافي إنّه يحيي العلاقة الأكثر بدائية ـ التماثل الجزئي للصورة والشيء ـ فإن فاعلية الصورة تكون الآن مجرَّبة بطريقة مختلفة جدّاً. تفترض الفكرة البدائية لأثر الصورة أن الصور تمتلك خواص أشياء حقيقية، لكن رغبتنا هي أنّ نعزو إلى الأشياء خواص صورة.

كما يعرف الجميع، كان الناس البدائيون يخشون من أن تسلب الكاميرا جزءاً من كيانهم. في المذكرات التي نشرها عام ١٩٠٠، في نهاية حياة طويلة جداً، يكتب نادار أن بلزاك كان له (خوف مبهم) مشابه، من أن تلتقط له صورة، وقد كان تعليله لهذا، وفقاً لنادار:

إنّ كلّ شخص في حالته الطبيعية مركّب من سلسلة من الصور الشبحية موضوعة بعضها فوق البعض الآخر في طبقات لا متناهية، مرزومة في أفلام دقيقة إلى أبعد الحدود (...) بما أنّ الإنسان غير قادر

Twitter: @ketab_n

أبداً على خلق، أو بمعنى آخر، على صنع شيء مادي من شبح، ومن شيء غير محسوس، أو صنع شيء من لا شيء، فإنّ كلّ عملية دَغَرية كانت بالتالي ستقبض على واحدة من طبقات الجسم هذه وتركّز عليها عملها، وتفصلها عن الطبقات الأخرى، وتستخدمها.

يبدو من الملائم لبلزاك أنّه كان له هذا الوسم العملي من الخوف ـ (هل كان خوف بلزاك من التصوير الدَغَري حقيقةً أم تظاهراً؟) يسأل نادار. (إنّه حقيقة...) ـ حيث إنّ النهج التقليدي للتصوير الفوتوغرافي هو تجسيد، إذا جاز القول، لما هو أكثر أصالة في نهجه التقليدي كروائي. كان العمل البلزاكي ينحو إلى تضخيم التفاصيل الدقيقة، كما يحدث في التكبير الفوتوغرافي، ووضع السمات أو المفردات المتنافرة بجانب الأخرى، كما في النموذج الفوتوغرافي: بهذه الطريقة التي تجعل الأشياء تعبيرية، يمكن لأي شيء أن يكون متّصلاً بكل شيء آخر. بالنسبة لبلزاك، روح بيئة بالكامل يمكن أن يُكشف عنها بتفصيل مادي وحيد، مهما بدا جزئياً أو اعتباطيا. قد تكون الوحدة الكاملة لحياة ملخّصة في مظهر وجيز جداً[٢٧]، وتغيّر في مظهر هو تغيّر في الشخص، لأنّه رفضَ

---

(٢٧) أقتبس هنا تفسيراً لواقعية بلزاك في «محاكاة» أيريش أورباخ. المقطع الذي يصفه أورباخ من بداية «القس غوريو» (١٨٣٤) ـ يصوّر فيه بلزاك حجرة الطعام في بنسيون فاكير في السابعة صباحاً ودخول مدام فاكير ـ يمكن أن يكون أكثر وضوحاً (أو أكثر بروستياً أصلياً [نسبة إلى بروست]). (كل شخصها)، يكتب بلزاك، (يفسّر البنسيون، بنسيوناً يلمّح إلى شخصها... بدانة المرأة القصيرة البنية هي نتاج لنمط الحياة هنا، كما التيفوئيد هو نتيجة روائح مستشفى. تنورتها الصوفية المحاكة، التي هي أطول من جونلتها

Twitter: @ketab_n

وجود أي شخص (حقيقي) محتجب خلف هذه المظاهر. نظرية بلزاك العجيبة، كما عبّر عنها لنادار، بأنّ الجسم مركّب من سلسلة لا متناهية من (صور شبحية)، توازي على نحو غريب النظرية الواقعية المفترضة التي عبّر عنها في رواياته، بأنّ الفرد هو مجموع مظاهر، مظاهر يمكن أن تكون مصنوعة كي تنتج، عبْر تركيز ملائم، طبقات لا متناهية ذات دلالة. معاينة الواقع كموقع لحالات يعكس بعضها البعض، واستخراج تشابهات جزئية من الأشياء الأكثر تبايناً، هو الإدراك المسبق للشكل المميّز للملاحظة المثارة بالصور الفوتوغرافية. بدأ الواقع نفسه يكون مفهوماً كنوع من الكتابة، التي يجب أن تكون محلولة الشفرة ـ حتى عندما كانت الانطباعات المصوّرة نفسها تقارن بالكتابة. (كان عنوان نيبس للعملية التي تظهر بها الصورة على صفيحة هو هليوغراف، كتابة - شمسية؛ دعا فوكس تالبوت الكاميرا بـ "قلم الطبيعة").

المشكلة في مقارنة فيورباخ لـ "الأصيل" مع "المزيّف" هي في تعريفها الإستاتيكي للواقع والصورة. إنها تفترض أن ما هو واقعي يدوم، ولا يتغير ولا يُمَس، بينما الصورة فقط هي التي تتغير: وتصبح أكثر إغواءً، عندما تكون مدْعّمة بالادّعاءات الأكثر غموضاً للموثوقية. لكن فكرتي الصورة والواقع، تتمّمان بعضهما الآخر. حين تتغير فكرة الواقع، تتغير كذلك فكرة الصورة، والعكس بالعكس. (عصرنا) لا

الخارجية (مخاطة من ثوب قديم)، والتي تطلّ حشوتها من ثقوب القماش الممزق، توجز الصالون، وحجرة الطعام، والحديقة الصغيرة، وتعلن عن الطبخ وتقدم إلماعة عن التلاميذ الداخليين. عندما تكون هناك، يكتمل المشهد). [هامش المؤلفة]

Twitter: @ketab_n

يفضّل الصور على الشيء الواقعي من باب المشاكسة، بل جزئياً بفعل الاستجابة إلى فكرة أن ما هو واقعي هو معقّد وواهٍ على نحو متصاعد؛ واحدة من تلك الطرق القديمة، كانت نقد الواقع كمظهر كاذب، والتي نشأت بين الطبقة الوسطى المتنوّرة في القرن الماضي [التاسع عشر]. تخفيض الجزء الأكبر لما اعتُبر حتى الآن واقعياً إلى مجرّد خيال، كما فعل فيورباخ حين دعا الدين بـ "حلم العقل البشري" ورفضَ الأفكار اللاهوتية باعتبارها إسقاطاً سايكولوجياً، أو تضحيم تفاصيل عشوائية ومبتذلة للحياة اليومية إلى شفرات لقوى تاريخية وسايكولوجية مخفية، كما فعل بلزاك في موسوعته للواقع الاجتماعي في شكل رواية ـ كلتاهما طريقتان لتجريب الواقع كموقع لمظهر، لصورة.

قلّة من الناس في هذا المجتمع يتقاسمون الفزع البدائي من الكاميرات الذي ينجم عن التفكير بالصورة الفوتوغرافية كجزء مادي من ذواتهم. لكن بعض من السحر يبقى: على سبيل المثال، عندما نحجم عن تمزيق أو رمي صورة شخص عزيز، أحد ما متوفى أو بعيد. لو فعلنا العكس، سيعدّ هذا إشارة قاسية للنبذ. في "جود الغامض"، عندما يكتشف جود أن آرابيلا باعت إطار خشب القيقب الذي يحمل صورته هو، وكان هديته لها في يوم زفافهما، فهذا يعني بالنسبة لجود (الموت المطلق لكل عاطفة عند زوجته) وهو (الضربة الحاسمة التي وضعت حدّاً لكل عاطفة عنده). لكن البدائية العصرية الحقيقية لا تنظر إلى الصورة على أنها شيء واقعي؛ الصور الفوتوغرافية هي بالكاد بتلك الواقعية. بدلاً من ذلك، صار الواقع يبدو أكثر فأكثر شبيهاً لما نعرضه بالكاميرات. إنه من الشائع الآن بالنسبة للناس الإصرار

Twitter: @ketab_n

على تجربتهم في حادثة عنف كانوا جزءاً منها ـ تحطّم طائرة، إطلاق رصاص، تفجير إرهابي ـ على أنها (تبدو وكأنها فيلم سينمائي). بمعنى، أنّ الأوصاف الأخرى تبدو غير كافية، من أجل شرح كم كان الحدث واقعياً. وفي حين أن الكثير من الناس في البلدان غير الصناعية لا زالوا يشعرون بالوجل حين يتمّ تصويرهم، مخمنين أن التصوير نوع من خطيئة، سلوك ينمّ عن عدم الاحترام، فإن الناس في البلدان الصناعية يسعون إلى أن تؤخذ لهم صور ويشعرون بأنّهم صور، يتحوّلون إلى واقعيين عبْر الصور.

***

يخلق الإحساس المعقّد الراسخ بالواقع تبسيطاته والحاجة إلى التعويض الخاصّين به؛ الأكثر مدعاة للإدمان بينهما هو التقاط الصور. إنّه كما لو أنّ الفوتوغرافيين، وهم يستجيبون لإحساس مستنزف متصاعد بالواقع، كانوا يبحثون عن عملية نقل دم، مبحرين صوب تجارب جديدة، مجدّدين التجارب القديمة. أنشطتهم الكلية الوجود تبلغ الجانب الأكثر راديكالية، والأكثر سرعة، لقابلية التحرّك. الحاجة إلى امتلاك تجربة جديدة تتحوّل إلى الحاجة لالتقاط صورة فوتوغرافية: تجربة باحثة عن شكل صامد للأزمة.

لمّا كان التقاط الصور يبدو إجبارياً لأولئك الذين يسافرون، فإنّ لمجموعتهم العاطفية من الصور جاذبية خاصة عند أولئك المقيدين ـ سواء طوعاً، أو عجزاً، أو قسراً ـ داخل مكان واحد. يمكن لمجموعات الصور الفوتوغرافية أن تُستخدَم لإيجاد عالم بديل، مكيّف وفق صور مثيرة للخيال أو مواسية أو معذِّبة. يمكن لصورة أن تكون بداية لرومانس

Twitter: @ketab_n

(بطل هاردي، وجود، كان قد وقع مسبقاً في حبّ صورة سو برايدهيد قبل أن يلتقيها)، لكنه من الشائع أكثر بالنسبة لعلاقة إيروتيكية أن لا تكون فقط ناشئة عن الصور الفوتوغرافية بل أيضاً تبقى محدّدة بها. في رواية كوكتو "Les Enfants Terribles"، يتقاسم الأخ النرجسي وأخته غرفة النوم، (حجرتهم السرية)، الملأى بصور أبطال الملاكمة ونجوم السينما، والقتلة. وكي يظلّا حييّن في أسطورتهما الخاصة، يشيّد هذان المراهقان من هذه الصور بانثيون خصوصي. على أحد جدران الزنزانة رقم ٤٢٦ في سجن فريسنس، في بداية الأربعينيات، علّق جان جينيه صوراً فوتوغرافية لعشرين مجرماً، كان اقتطعها من الصحف. عشرون وجهاً يتميز فيها (العلامة المقدّسة للمسخ)، وعلى شرفهم كتب "نوتردام ديه فلور"؛ كانوا له بمثابة موزيات، ومصادر إلهام، وموديلات، وطلاسم إيروتيكية. (إنّهم يسهرون على صالح حياتي الروتينية الصغيرة)، يكتب جينيه ـ مازجاً بين حلم اليقظة، والاستمناء، والكتابة ـ (وهم كلهم العائلة والأصدقاء الوحيدون الذين أملك). بالنسبة للمحجوزين في بيوتهم، للمسجونين، للذين يسجنون أنفسهم طوعاً، العيش وسط صور الغرباء الفاتنين هو استجابة عاطفية للعزل وتحدٍّ متغطرس ضده.

تصف رواية جَي جِي بالارد "تحطّم" (١٩٧٣) مجموعة أكثر خصوصية من الصور الفوتوغرافية لإشباع هوس جنسي: صور لحوادث سيارات، يجمعها فان، صديق الراوي، بينما كان يهيّئ لموته الخاص في حادث سيارة. تمثيل رؤياه الإيروتيكية للموت في الحادث هو مدرك مسبقاً، والخيال نفسه يغدو أكثر إيروتيكياً من خلال

Twitter: @ketab_n

التمعّن المتكرّر في هذه الصور. في واحد من طرف الطيف، الصور الفوتوغرافية هي معلومات موضوعية؛ في الطرف الآخر، هي مواضيع في رواية خيال علمي سايكولوجية. وحتى كما في أكثر الواقعيات فزعاً، أو حيادية في المظهر، يمكن العثور على قاعدة جنسية، كذلك يمكن أن تتحوّل أكثر الصور الوثائقية عاديةً إلى رمز للرغبة. صور الأشخاص ذوي السوابق التي بالنسبة للمخبر مفتاح لحلّ جريمة، هي بالنسبة لصنوه اللصّ فتش إيروتيكي. بالنسبة لهوفرات بهرنس، في "الجبل السحري"، صور أشعة الرئة لمرضاه هي وسائل تشخيص، أمّا لهانز كاستورب، المحجوز لفترة غير محدّدة في مصحّ بهرنس، والملتاع بحب كلافيديا شاوشات الملغزة، البعيدة المنال، (بورتريه أشعة كلافيديا، الذي لا يعرض وجهها، بل البنية العظمية للنصف الأعلى من جسمها، وأعضاء التجويف الصدري، المُحاط بغشاء شبحي شاحب من اللحم)، هو تذكار نفيس. (البورتريه الشفاف) هو أثر لمحبوبته، أكثر حميمية من لوحة هوفرات لكلافيديا، ذلك (البورتريه الخارجي)، الذي حدّق إليه هانز ذات مرة بلهفة شديدة.

الصور الفوتوغرافية هي طريقة لحبس الواقع، وفهمه كشيء متمرّد، متعذّر بلوغه؛ وجعله ساكناً. أو أنها تكبّر واقعاً يتراءى مقلصاً، ومجوّفاً، وفانياً، وبعيداً. يمكن للمرء تملّك الواقع، يمكن للمرء تملّك الصور (أو يكون ملكاً لها)، مثل - وفقاً لبروست - السجناء الطوعيين الأكثر طموحاً، الذين لا يمكن لأحدهم تملّك الحاضر، لكن يمكنه تملّك الماضي. لا شيء يمكن أن يكون أكثر نقيضاً للكدح حدّ التفاني لفنان مثل بروست من اللاجهدية التي يتحلّى بها التقاط الصور، الذي يجب

Twitter: @ketab_n

أن يكون نشاطاً منفرداً يفضي إلى أعمال فنٍّ معتمدة، تنتج فيها حركة واحدة، ضغطة إصبع عملاً كاملاً. وبينما يفترض الشغيلة البروستيون أنَّ الواقع بعيد، ينطوي التصوير الفوتوغرافي بالبداهة على الوصول المباشر إلى الواقع. لكن نتائج هذه الممارسة من الوصول المباشر هي طريقة أخرى لإنشاء البعد. إمتلاك العالم في شكل من الصور هو، بالضبط، إعادة تجربة اللاواقع، والنأي عن الواقعي.

تفترض واقعية بروست بعداً عمّا هو، على نحو عادي مجرَّب كواقعي، الحاضر، في سبيل إعادة إحياء ما هو، على نحو معتاد متاح فقط في شكل ناءٍ ووهمي، الماضي، في النقطة التي يصبح فيها الحاضر في معنى بروست واقعياً، وبالتالي يمكن امتلاكه. في هذا المسعى، لم يكن للصور فائدة. كلما جاء ذكر الصور الفوتوغرافية عند بروست، فإنّه يعبّر عن ذلك باستخفاف: كمرادف لعلاقة سطحية، محدودة بصرياً، وجزافية مع الماضي، حصيلتها ليست ذات شأن مقارنة مع الاكتشافات الغنية المستحدثة من خلال الاستجابة للقرائن التي توفّرها كلّ الحواس ـ التقنية التي دعاها بـ "الذاكرة اللاإرادية". لا يمكننا تخيّل افتتاحية "في اتجاه منزل سوان" تنتهي مع عثور الراوي بالصدفة على صورة كنيسة دير في كومبراي متذوّقاً "تلك" الكسرة البصرية، بدلاً من تذوّق قطعة صغيرة من الكعك مغموسة في الشاي، التي تجعل من جزء بالكامل من ماضيه يبزغ أمام عينيه. لكن ليس لأنّ الصورة الفوتوغرافية لا يسعها استحضار الذكريات (هذا يمكن، اعتماداً على نوعية المشاهد أكثر من الصورة)، بل بسبب ما يوضحه بروست حول مطالبه من التذكّر الخلّاق، وهو بأن لا يكون فقط شاملاً ودقيقاً بل يعطي

Twitter: @ketab_n

مادة الأشياء وجوهرها. ولأنه لا يحتسب الصور إلا بالقدر الذي يمكن فيه استعمالها فقط كأدوات للذاكرة، فإنّ بروست يسيء بطريقة ما فهم طبيعة الصور الفوتوغرافية: ليست كثيراً جداً أداة للذاكرة مثلما هي اختراع لها أو استبدال.

ليس الواقع هو الذي تجعله الصور الفوتوغرافية قابلاً للوصول مباشرة، بل الانطباعات الذهنية عنه. على سبيل المثال، يمكن الآن لكلّ شخص بالغ أن يعرف بالضبط كيف يبدو عليه أبواه وأجداده عندما كانوا أطفالاً ـ معرفة، لم تكن متاحة لأي شخص قبل اختراع الكاميرات، حتى لذلك العدد القليل من الناس الذين كان من المألوف لهم تكليف رسّام برسم صور أطفالهم. كانت أغلب هذه البورتريهات أقلّ غنى بالمعلومات من الصور الفوتوغرافية. وحتى الأثرياء جدّاً كانوا عادة ما يمتلكون بورتريهاً واحداً فقط لأنفسهم أو لأي من أسلافهم وهم أطفال، بما يعني، صورة واحدة للحظة واحدة من الطفولة، في حين إنّه من الشائع امتلاك العديد من الصور الفوتوغرافية، فالكاميرا تتيح امتلاك سجلّ كامل، لكلّ مراحل العمر. كان مغزى البورتريه القياسي عند العوائل البورجوازية، في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، تأكيد مثالية صاحب البورتريه (إظهار المنزلة الاجتماعية، تزيين المظهر الشخصي)؛ بسبب هذا الغرض، كان من الواضح أنّ أصحاب البورتريهات لم يروا داعياً لامتلاك أكثر من بورتريه واحد. ما يؤكّده السجلّ الفوتوغرافي هو ببساطة، وبطريقة أكثر تواضعاً، بأنّ الشخص المصوَّر له وجود؛ لذلك، لا يملك المرء أبداً الكثير جدّاً.

الخوف من أن تضمحلّ فرادة الموضوع عندما يتمّ تصويره، لم

Twitter: @ketab_n

يُعبَّر عنه كما حدث في خمسينيات القرن التاسع عشر، السنوات التي قدّم فيها البورتريه الفوتوغرافي المثال الأول عن كيفية خلق الكاميرات لموضات زائلة وصناعات مستديمة. في رواية "بيير"، التي نشرت في بداية ذلك العقد، يبتكر ملفيل بطلاً، هو نصير متحمس آخر للعزل الإرادي:

نظراً للميل اللامتناهي للسرعة الآن، فإنّ أغلب البورتريهات المطابقة للأصل لأي شخص يمكن أن تتمّ بواسطة التصوير الدَغَري، بينما في الزمن السابق، البورتريه الأمين كان فقط في متناول الأثرياء، أو الأرستقراطيين الروحيين. إذاً، من المنطقي الاستنتاج هنا بأن البورتريه، بدلاً من أن يخلّد عبقرياً كما في الماضي، فإنه الآن فقط يجعل من غبي فانياً. بالإضافة إلى ذلك، عندما يكون لكلّ شخص بورتريه منشور، فإن الامتياز الحقيقي هو أن لا يكون لك بورتريه على الإطلاق.

لكن إذا كان الفوتوغراف يحطّ من قدر الموديل، فإنّ الرسم يحرّفه بالطريقة المعاكسة: يجعل منه أعظم. حدْسُ ملفيل هو أنّ كلّ أشكال البورتريه في حضارة البزنس هي موضع شبهة؛ على الأقل، هذا ما يظهر لبيير، مثالاً للإحساس المنفّر. تماماً كما أن صورة فوتوغرافية في مجتمع كبير هي قليلة جداً، فإنّ لوحة هي كثيرة جداً. طبيعة اللوحة، كما لاحظ بيير، يعطى لها حق في التوقير أكثر من البشر؛ إلى درجة أنه لا يمكنك أن تتخيل شيئاً مصغّراً من الشأن في ما يخصّ البورتريه، في حين يمكنك أن تستنبط الكثير من الأشياء المصغّرة من شأنها بشكل حتميل أن تكون مما يخصّ الشخص.

Twitter: @ketab_n

حتى لو أنّ مثل هذه السخريات كانت مبْطلة بالانتصار المطلق للتصوير الفوتوغرافي، فإنّ الاختلاف الرئيسي بين اللوحة والصورة الفوتوغرافية في مسألة البورتريه يبقى قائماً. اللوحات، دائماً، تلخّص؛ الصورة الفوتوغرافية، عادة، لا تفعل ذلك. الصور الفوتوغرافية هي أجزاء من علامة في سيرة حياة أو تاريخ. وصورة فوتوغرافية واحدة، بخلاف لوحة واحدة، تلمّح إلى صور أخرى ستأتي بعدها.

("الوثيقة الإنسانية" دائماً تحافظ على علاقة الحاضر والمستقبل مع الماضي)، كما قال لويس هاين. لكن ما يوفره الفوتوغراف ليس فقط سجلاً للماضي، بل أيضاً طريقة جديدة للتعامل مع الحاضر، كما تشهد بذلك تأثيرات العدد الذي لا يحصى من بلايين الصور الوثائقية، وبينما تملأ الصور القديمة انطباعنا الذهني عن الماضي، فإنّ الصور التي تؤخذ الآن تحوّل ما هو حاضر إلى انطباعة ذهنية، مثل الماضي. تقيم الكاميرات علاقة استنتاجية مع الحاضر (يكون الواقع معروفا بآثاره)، وتزوّدنا مباشرة بمشهد ارتجاعي للتجربة. وتقدّم الصور الفوتوغرافية أشكالاً زائفة للتملّك: تملّك الماضي، والحاضر، وحتى المستقبل. في رواية نابوكوف، "دعوة إلى المقصلة" (١٩٣٨)، يُظهِرون للسجين "صورة أبراج" لطفلة، متنبّأ بها من قبل مسيو بيير الشرير: ألبوم من صور إيمي الصغيرة وهي طفلة، ثم صبية غضة، ثم قبل أن تبلغ، كما هي الآن، ثم ـ وبواسطة الرتوش واستخدام صور أمها ـ صور لإيمي المراهقة، والعروس، والمرأة الثلاثينية، وصورة وهي في الأربعين، وإيمي على فراش الموت. (محاكاة ساخرة لأثر الزمن)، كما دعا

Twitter: @ketab_n

نابوكوف هذا النتاج الاصطناعي النموذجي؛ إنّها أيضا محاكاة ساخرة لأثر الفوتوغراف.

***

التصوير الفوتوغرافي، الذي له العديد جدّاً من الاستخدامات النرجسية، هو أيضاً أداة فاعلة لتجريد علاقتنا مع العالم من سماتها الإنسانية أو الشخصية؛ والاستخدامان يتمّم أحدهما الآخر. مثل زوج من عدسات منظار مكبّر، يمكنك استخدامهما في كلا الاتجاهين. تجعل الكاميرات الأشياء الغريبة قريبة، وحميمة؛ والأشياء المألوفة صغيرة، وتجريدية، وغريبة، وأبعد بكثير. إنّها تعرض، في شكل نشاط سهل إدماني، المشاركة والانعزال في حياتنا الخاصة وحياة الآخرين على حدٍّ سواء ـ تتيح لنا المشاركة، بينما هي تؤكّد الانعزال. الحرب والتصوير الفوتوغرافي، يبدوان الآن متلازمين، وتجذب دائماً حوادث تحطّم الطائرات والحوادث الرهيبة الأخرى الناس مع كاميراتهم. في مجتمع، يُؤخذ فيه أمر معياري أن لا يعيش أبداً الحرمان، والفشل، والبؤس، والألم، والأمراض الفتّاكة، ولا يُعدّ الموت فيه أمراً طبيعياً محتوماً، بل كارثة وحشية لا يستحقها، ينشأ فضول هائل حول هذه الحوادث ـ فضول هو مشبع جزئياً من خلال التقاط الصور. شعور المرء بكونه مستثنىً من الفاجعة يحفّز الاهتمام على مشاهدة الصورة المؤلمة، والنظر إليها يوحي ويعزّز هذا الشعور بالاستثناء – جزئياً - بسبب أن المرء "هنا"، لا "هناك" - وجزئياً - لأنّها سمة الحتمية التي تكتسبها الأحداث عندما تتحوّل إلى صور. في العالم الواقعي، شيء ما

Twitter: @ketab_n

"يحدث" ولا أحد يعرف ماذا "سيحدث". في عالم الصورة، إنه "حدث" و"سوف يحدث" إلى الأبد بهذه الطريقة.

في معرفة الجزء الأكبر عمّا في العالم (فنّ، كارثة، جمال الطبيعة) عبْر الصور الفوتوغرافية، يجعل الناس على الدوام، عندما يرون الشيء الواقعي، خائبي الأمل، مدهوشين، غير مكترثين. لأنّ الصور الفوتوغرافية تنزع إلى طرح الشعور من شيء ما جربّناه من طريق مباشر، وتتولّد مشاعر مختلفة، إلى حدٍّ كبير، عن تلك التي نملكها في الحياة الواقعية. غالباً ما يزعجنا شيء في شكل فوتوغرافي أكثر مما يفعل حين نعيشه في الواقع. في مستشفى في شانغهاي في ١٩٧٣، كنت أراقب عملية جراحية تجرى لعامل مصنع يعاني من قرحة مستفحلة، ويتمّ فيها تحت التخدير بالوخز بالإبر إزالة تسعة أعشار معدته، وتمكّنت من متابعة العملية التي استغرقت ثلاث ساعات (أوّل عملية أشاهدها في حياتي) من دون الشعور بالغثيان، ولا مرّة راودني إحساس بأن أدير بصري إلى الاتجاه الآخر. بعد سنة من ذلك، وفي قاعة سينما في باريس، عملية أقلّ دموية في فيلم وثائقي لأنطونيوني عن الصين عنوانه "تشونغ كو"، جعلتني أجفل من شرطة المبضع وأحوّل بصري بعيداً عدّة مرّات خلال اللقطات المتتابعة. يصبح المرء بطريقة ما أكثر تأثّراً بالإحداث التي يشاهدها في شكل صور فوتوغرافية من تلك التي يشاهدها في الحياة الواقعية. سرعة العطب هي جزء من التأثّرية المميزة لشخص هو مشاهد مرتين، مشاهد أحداثاً هي أصلاً قاسية، أوّلاً من خلال المشارك وثانياً من خلال صانع الصورة. من أجل مراقبة العملية الجراحية، كان يجب أن أنظّف بالدعك، وأضع رداء العمليات،

Twitter: @ketab_n

ثم أقف، بجانب الجرّاحين والممرضات المشغولين، مع الدور الذي ألعبه: امرأة بالغة منضبطة، وضيف حسن السلوك، وشاهد محترم. العملية الجراحية في الفيلم، لا تعوق فقط هذه المشاركة المتواضعة، بل أيضاً أي شيء فاعل في المشاهدة. في غرفة العمليات، أنا الشخص الذي يغيّر موقع تركيز الرؤية، الذي يختار اللقطات القريبة واللقطات المتوسطة. في قاعة السينما، كان أنطونيوني قد اختار مسبقاً من العملية الجزء الذي يمكنني مراقبته؛ الكاميرا هي التي تنظر لي ـ وتجبرني على النظر، تاركة لي خياراً وحيداً هو أن لا أنظر. علاوة على ذلك، يوجز الفيلم شيئاً يستغرق ساعات في بضع دقائق، مبقياً فقط على الأجزاء المهمة بطريقة مثيرة، بمعنى، بقصد الإثارة أو الصدمة. الدرامي، يصبح أكثر درامية، بوسطة ديداكتيك [الطريقة الإرشادية] الإخراج وعمليات المونتاج. في مجلة مصوّرة، نحن نقلّب الصفحة، في فيلم، تبدأ لقطات متتابعة جديدة تخلق تبايناً هو أكثر حِدّة من التباين بين الأحداث المتتابعة في الزمن الحقيقي.

لا شيء بالنسبة لنا أكثر تعليمية عن معنى التصوير الفوتوغرافي ـ كطريقة، من بين طرق أخرى، للإعلان عن الواقع بشكل مبالغ به ـ من الهجوم الذي شنته الصحافة الصينية على فيلم أنطويوني في ١٩٧٤. كانوا قد أعدّوا قائمة بسلبيات كلّ وسائل التصوير الفوتوغرافي الحديث، بما فيها الصور الساكنة وصور الفيلم[٢٨]. وفي حين أنّ التصوير

(٢٨) أنظر «دوافع شريرة، حيل خسيسة ـ نقد فيلم أنطونيوني المعادي للصين» (بكين – معهد اللغات الأجنبية ١٩٧٤)، كتيب من ثمانية عشر صفحة (غير

Twitter: @ketab_n

الفوتوغرافي، بالنسبة لنا، مرتبط أساساً مع الطرق المتواصلة للرؤية (القصد هو بالضبط رؤية الكلّ من خلال الجزء ـ تفصيل لافت للنظر، وطريقة مدهشة للتشذيب)، فإنه في الصين مرتبط فقط مع التواصل. ليس هناك فقط مواضيع ملائمة للكاميرا، هي إيجابية، وملهِمة (أنشطة نموذجية، وأناس مبتسمون، وجوّ مشرق)، ومنهجية، بل هناك أيضاً طرق ملائمة للتصوير، مستمدة من أفكار حول النظام الأخلاقي للمكان التي تعوق فكرة "الرؤية الفوتوغرافية" ذاتها. وبالتالي، كان أنطونيوني ملاماً على الأشياء الفوتوغرافية التي كانت قديمة أو عتيقة الطراز ـ (كان يسعى وراء الجدران الخربة وصحف الحائط القديمة المرمية ويلتقط لها صوراً)؛ (غير مبالٍ بالتراكتورات الصغيرة والكبيرة التي تعمل في الحقول، [إنّه] اختار فقط حماراً يسحب بكرة حجرية) ـ وأظهر لحظات غير لائقة ـ (انه صوَّر على نحو مغث أناسا تسيل أنوفهم ويرتادون

موقّع) نُقل فيه مقال ظهر في صحيفة «ريمن ريباو» في ٣٠ كانون الثاني ١٩٧٤، ومقال «التبرؤ من فيلم أنطونيوني المعادي للصين»، «مجلة بكين»، العدد ٨ (٢٢ شباط ١٩٧٤)، وثلاث نسخ موجزة لثلاثة مقالات أخرى نشرت في ذلك الشهر. هدف هذه المقالات لم يكن، بالطبع، تقديم وجهة نظر حول الفوتوغراف ـ اهتمامهم بهذا الموضوع غير مقصود ـ بل لإنشاء نموذج لعدو أيديولوجي، كما في الحملات التثقيفية الكبيرة الأخرى الموجّهة للجمهور أثناء تلك الفترة. في إطار هذا الهدف، لم يكن من الضروري لعشرات الملايين من الناس المتجمعين في المدارس، المصانع، وحدات الجيش، والكومونات في أرجاء البلد، الذين يمارسون (نقد فيلم أنطونيوني المعادي للصين)، أن يروا في الواقع «تشونغ كو»، كما كان أيضاً غير ضروري للمشاركين في (نقد لين بياو وكونفوشيوس) أن يقرأوا كونفوشيوس. [هامش المؤلفة].

Twitter: @ketab_n

الحانات) ـ وحركات غير منضبطة ـ (وبدلاً من أن يأخذ لقطات لتلاميذ في صفوفهم في مدرسة ابتدائية، صوَّر أطفالاً يركضون خارجين من صفوفهم بعد انتهاء الدرس). وهو متهم بتشويه مواضيع الخير من خلال الطريقة التي صوَّرها بها: باستخدامه (ألواناً كئيبةً وداكنةً) وأناساً مخفيين في (ضلال معتمة)؛ بمعالجة نفس الموضوع بلقطات متنوّعة ـ (أحياناً ثمة لقطات بعيدة، وأحياناً لقطات كلوز- آب، وأحياناً من الأمام، وأحياناً من الخلف) ـ بمعنى، أنّه لم يُظهر الأشياء من وجهة نظر مراقب وحيد وفي وضع مثالي؛ باستخدام زوايا عالية وواطئة ـ (كانت الكاميرا توّجَه بقصد من زوايا سيئة صوب هذا الجسر الحديث الرائع من زاوية تجعله يظهر معقوفاً ومتداعياً)؛ وبعدم استخدام لقطات كاملة كافية ـ (أجهدَ نفسه بالتقاط مثل هذه اللقطات الكلوز- آب في محاولة لتشويه صورة الناس وتقبيح توقعاتهم الروحية).

إضافةً إلى النَسْخ بالجملة للأيقونات الفوتوغرافية للزعماء المبجّلين، وسقط المتاع الثوري، والكنوز الثقافية، غالباً ما يمكن أن يرى المرء صوراً فوتوغرافية من نوع شخصي في الصين. الكثير من الناس لديهم صور لأحبائهم، معلّقة على الجدار أو موضوعة تحت زجاج وتعلو الخزانة أو سطح المكتب. العدد الكبير من هذه الصور هي لقطات عائلية، أُخذت هنا في تجمّعات عائلية وفي رحلات؛ لكن لا توجد واحدة منها تلقائية، حتى ولا من النوع الذي يجده مستخدم الكاميرا الساذج في هذا المجتمع عادياً ـ طفل يزحف على الأرض، شخص يزمع القيام بحركة ما. الصور الفوتوغرافية الرياضية، تُظهر الفريق كجماعة واحدة، أو فقط تبرز أكثر لحظات اللعب أناقة ورشاقة:

Twitter: @ketab_n

بشكل عام، بالنسبة لهم أفضل تصرّف مع الكاميرا هو التجمّع أمامها، ثمّ الاصطفاف في صفّ أوصفّين. لا يهمهم القبض على الموضوع في حركته. ونفترض أنّ سبب هذا جزئياً هو تقاليد قديمة معينة في اللياقة والسلوك واللغة المجازية. وهو ذوق بصري مميّز لأولئك الذين هم في المرحلة الأولى من ثقافة الكاميرا، التي تكون فيها الصورة معرّفة كشيء مسروق من صاحبه؛ وبالتالي، كان أنطونيوني ملاماً لأنّه (أخذ بالقسر لقطات ضدّ رغبة الناس)، مثل (لص). امتلاك كاميرا لا يجيز الاقتحام، كما يحدث في مجتمعنا، سواء رغب الناس في ذلك أم لا. (التقاليد الصحيحة لثقافة الكاميرا تملي على المرء التظاهر بأنه لا يلاحظ عندما يكون مصوَّراً من قبل غريب في مكان عام طالما بقي المصوِّر على مسافة كافية ـ بمعنى، يفترض أن لا يمنع التقاط الصورة ولا يبدأ بأخذ وضعية التصوير أمام الكاميرا). بخلاف ما يجري هنا، حيث نأخذ وضع التصوير حين نرغب، ونحتجّ عندما يجب علينا ذلك، فإنّ التقاط الصورة في الصين هو دائماً طقسي؛ إنّه يقتضي دائماً أخذ وضعية التصوير، وبالضرورة، الموافقة. الشخص، الذي (تعمّد مطاردة الناس خلسة وكانوا غير واعين بنيته تصويرهم)، كان يجرّد الناس والأشياء من حقّها بأخذ وضعية التصوير كي يبدوا بأحسن مظهر.

كرّس أنطونيوني، تقريباً، كلّ لقطاته المتتابعة في فيلم "تشونغ كو" لساحة تيان آن مين في بكين، المقصد الرئيسي للحجّ السياسي في البلد، للحجّاج وهم ينتظرون أن يصوَّروا. السبب وراء اهتمام أنطونيوني بأنّ يُظهر الصينيين وهم يؤدّون ذلك الطقس الأساسي، وقيامه برحلة موثّقة بالكاميرا، هو واضح: الصورة والمصوَّر هما موضوعان مفضّلان

Twitter: @ketab_n

بالنسبة للكاميرا. بالنسبة لنقّاده، الغرض من زيارة ساحة تيان آن مين هو التقاط صور للذكرى:

رغبة تعكس أعمق مشاعرهم الثورية. لكن بدلاً من عرض هذه الحقيقة، وبقصد خبيث، أخذ أنطونيوني فقط لقطات لملابس الناس، حركاتهم، تعابيرهم :هنا، واحد بشعر منفوش؛ هناك، أناس يحدقون، وعيونهم منبهرة بضياء الشمس؛ في لحظة، لقطة لأكمام قمصانهم؛ في أخرى، لبناطيلهم.

يناهض الصينيون تقطيع الأوصال الفوتوغرافي للواقع. لقطات الكلوز- آب لا فائدة منها. حتى البطاقات البريدية للأنتيكات وأعمال الفنّ، التي تباع في المتاحف، لا تعرض جزءاً من شيء؛ الموضوع يُصوَّر دائماً من دون انحراف، في المركز، متساوي الإضاءة، وفي مجموعه.

نحن نجد الصينيين سذّجاً لعدم فهمهم جمال الأبواب المتصدّعة المقشرة، جمال منظر انعدام الترتيب، قوة الزاوية الشاذة والتفصيل ذي الدلالة، وجمال وضعية التصوير من الخلف. نحن لدينا فكرة عصرية عن التزويق ـ الجمال غير متأصّل في أي شيء؛ يجب أن يُكتشف، بطرق أخرى للرؤية ـ وكذلك فكرة واسعة عن معنى الموضوع، التي توضّحها الاستخدامات العديدة للتصوير الفوتوغرافي وتعزّزها. كلما كانت التنوّعات التي يسفر عنها الشي، كلما كانت إمكانيات المعنى أغنى: وبذلك، قيل عن الصور الفوتوغرافية في الغرب أكثر مما قيل في الصين اليوم. بمعزل عن ما هو حقيقة حول "تشونغ كو" كمادة

Twitter: @ketab_n

للبضاعة الأيديولوجية (والصينيون لم يخطئوا حين اكتشفوا أنّ الفيلم تغلب عليه النظرة الفوقية)، تعني صور أنطونيوني ببساطة "أكثر" من أي صور أطلقها الصينيون عن أنفسهم. لا يرغب الصينيون أن تعني الصورة الفوتوغرافية الشيء الكثير أو أن تكون مثيرة للاهتمام جداً. إنهم لا يريدون أن يروا العالم من زاوية غير عادية، وأن يكتشفوا مواضيع جديدة. يفترَض بالفوتوغراف أن يعرض ما كان في الأصل موصوفاً. التصوير الفوتوغرافي بالنسبة لنا هو سلاح ذو حدّين لإنتاج الكليشيهات [séclich] (كلمة فرنسية تعني التعبير المبتذل والنيغاتيف الفوتوغرافي معاً) ولتقديم رؤىً "طازجة". بالنسبة للسلطات الصينية، هناك فقط كليشيهات ـ والتي لا تُعدّ كليشيهات بل رؤىً "صحيحة".

اليوم في الصين، ثمة واقعان فقط معترف بهما. نحن نرى الواقع جمعياً على نحو يائس ومثير. في الصين، ما هو محدّد كمسألة للمناقشة هو مسألة أن هناك "خطين"، الصحيح والخطأ. مجتمعنا، يمتلك طيفاً من خيارات غير مترابطة وطرق للإدراك الحسي. مجتمعهم، مبني حول مراقب وحيد، مثالي؛ والصور تساهم بقسطها الضئيل من "الحوار العظيم". بالنسبة لنا، هناك "وجهات نظر" متفرّقة، وقابلة للتداول؛ والفوتوغراف متعدّد الحوار. تحدّد الأيديولوجيا الصينية الحديثة الواقع كعملية تاريخية مبنية على ثنوية[٢٩] متواترة بمعاني موجزة، ومتحيّزة أخلاقياً؛ الماضي ببساطة هو، في الجزء الأكبر منه،

---

(٢٩) مذهب ، يقول إنّ الكونَ خاضع لمبدأين متعارضين أحدهما خير والآخر شرّ. [المورد]

Twitter: @ketab_n

مقيّم كشرّ. بالنسبة لنا، هناك عمليات تاريخية بمعاني معقّدة على نحو رهيب وأحياناً متناقضة، وهناك الفنون، مثل التصوير الفوتوغرافي، التي تستقي أكثر قيمها من وعينا بالزمن والتاريخ. (هذا هو السبب الذي يجعل مضي الزمن يضيف قيمة جمالية للصورة الفوتوغرافية، وخدوش الزمن تجعل الأشياء أكثر، لا أقل، إغراءً للفوتوغرافيين). مع فكرة التاريخ، نحن نعزّز اهتمامنا في معرفة العدد الأكبر من الأشياء. الاستخدام الوحيد الذي يتيح للصينيين صنع تاريخهم هو استخدام وعظي: اهتمامهم بالتاريخ أخلاقي، وضيّق، ومشوّه، وعديم الفضول. من هنا، الفوتوغراف، في المعنى الذي نقصده، ليس له مكان في مجتمعهم.

الحدود التي وضعت على الفوتوغراف في الصين، لا تعكس إلّا شخصية مجتمعهم، مجتمع موّحد بأيديولوجيا صارمة، وبصراع متواصل. استخدامنا الذي لا تعيقه حدود للصور الفوتوغرافية، لا يعكس فقط بل يمنح أيضاً شكلاً لهذا المجتمع، مجتمع موّحد بإنكار الصراع. فكرتنا نفسها عن العالم ـ "العالم الواحد" لرأسمالية القرن العشرين ـ شبيهة بنظرة عامة فوتوغرافية. العالم ليس "واحداً" بسبب أنّه متّحد، بل لأنّ نوبة مضامينه لا تكشف عن صراع بل فقط عن تنوّع حتى أكثر إثارة للذهول. وحدة العالم الزائفة هذه معكوسة في ترجمة مضامينها إلى صور. صور هي دائماً متناغمة، أو يمكن أن تكون متناغمة، حتى عندما يكون الواقع الذي تصفه عكس ذلك.

لا يقوم الفوتوغراف ببساطة بنسخ الواقعي، إنّه يعيد تصنيعه كنهج تقليدي أساسي لمجتمع عصري. في شكل الصور الفوتوغرافية،

Twitter: @ketab_n

الأشياء والأحداث موضوعة لاستخدامات جديدة، مخصّصة لمعانٍ جديدة، هي أبعد من الفروق بين الجميل والقبيح، الحقيقة والزيف، المفيد والعقيم، الذوق الجيد والذوق الرديء. الفوتوغراف هو واحد من الوسائل الرئيسية لإنتاج تلك الصفة المنسوبة إلى الأشياء والحالات التي تمحو هذه الفروق : "التشويق". ما يجعل شيئاً ما مشوّقاً، هو أنّه يمكن أن يُرى أنه بالضبط مثل شيء آخر، أو نظيراً له. هناك فنون وهناك تقاليد لرؤية الأشياء كي تصبح مشوّقة، ولتوفير هذا الفنّ، وهذه التقاليد، ثمّة حاجة لإعادة تصنيع مستمرة للنتاجات الاصطناعية والأذواق من الزمن الماضي. الكليشيه، المعاد تصنيعها، تغدو ما بعد- الكليشيه. إعادة التصنيع الفوتوغرافية، تصنع من الأشياء الفريدة كليشيه، ومن الكليشيه نتاجات اصطناعية حيّة ومميزة. صور الأشياء الواقعية تتناوب مع صور الصور. يقيّد الصينيون استخدامات التصوير الفوتوغرافي كي لا يكون ثمة طبقات أو أطوار للصور، وكلّ الصور تزيد وتكرّر إحداها الأخرى[٣٠]. نحن نجعل من الفوتوغراف

---

(٣٠) الاهتمام الصيني بالوظيفة المكرّرة للصور (والكلمات)، يلهم نشر صور، وصور فوتوغرافية إضافية تصف مشاهد لا يمكن، أصلاً، أن يكون فيها الفوتوغرافي حاضراً، والاستخدام المستمرّ لمثل هذه الصور الفوتوغرافية يبيّن كم هو ضئيل فهم السكان لما تتضمّنه الصور الفوتوغرافية وعملية التقاط الصور. في كتابه «ظلال صينية»، يعطي سيمون ليز مثالاً من «حركة مضاهاة لي فنغ»، حملة واسعة في منتصف الستينيات لتلقين المثل العليا للمواطنين الماويين، المبنية على تمجيد "مواطن مجهول"، مجند إلزامي يدعى لي فنغ، والذي تُوفي في حادث عادي وهو في العشرين من العمر. نظّمت معارض للي فنغ في المدن الكبيرة، من بينها (صور وثائقية مثل "لي

Twitter: @ketab_n

وسيلة، بواسطتها يمكن أن يقال، بالضبط، أي شيء، وخدمة أي غرض. ما هو غير مترابط في الواقع، تربطه الصور. في شكل صور فوتوغرافية، يمكن لانفجار قنبلة ذرية أن يُستخدَم كدعاية لخزينة نقود.

***

بالنسبة لنا، الفرق بين الفوتوغرافي كعين فردية والفوتوغرافي كمسجّل موضوعي يبدو جوهرياً، فهذا الفرق كان غالباً ما يُنظر إليه، عن خطأ، بأنّه انفصال للفوتوغراف كفنّ عن الفوتوغراف كوثيقة. لكن الاثنين هما امتدادان منطقيان لما يعنيه التصوير الفوتوغرافي: تدوين معلومات عن كلّ شيء في العالم، من كلّ زاوية ممكنة. إنّه نادار نفسه الذي التقط بورتريهات للمشاهير هي الأكثر نفوذاً في عصره وقام بأول مقابلات فوتوغرافية، كان أيضاً أوّل فوتوغرافي يأخذ لقطات جوّية؛ وحين نفّذ "عملية التصوير الدَغَري" لباريس من بالون في ١٨٥٥، فإنّه أدرك في الحال الفائدة المستقبلية للتصوير الفوتوغرافي لصانعي الحروب.

موقفان شكّلا أساساً لهذا الافتراض، بأنّ كلّ شيء في العالم

فنغ يساعد امرأة عجوز على عبور الشارع"، لي فنغ يغسل سرّاً [كذا] ملابس رفيقه، "لي فنغ يقدّم غداءه لرفيق نسى أن يجلب معه علبة غدائه" وإلى آخره) من دون أن يسأل أحد عن (الفوتوغرافي الذي قادته العناية الإلهية ليصل في الوقت المناسب ويصوّر هذه الأحداث الصغيرة المختلفة في حياة ذلك المواطن المتواضع، والجندي المجهول حتى اليوم.). في الصين، ما يجعل من صورة حقيقة هو أن تكون صورة من الجيد للناس أن يروها. [هامش المؤلفة].

Twitter: @ketab_n

هو أداة للكاميرا. موقف منهما، يجد أنّ ثمّة جمال أو على الأقل إثارة في كلّ شيء مرئيّ بعين ثاقبة بما يكفي. (وتقديم الواقع جمالياً بحيث يجعل كلّ شيء، أي شيء، متاحاً للكاميرا هو بذاته الذي يسمح لأي صورة فوتوغرافية، حتى لو كانت من النوع العملي تماماً أن تنتسب لنقابة الفن). الموقف الآخر، يعامل كلّ شيء كمادة لاستخدام راهن أو مستقبلي وكموضوع للتقييمات، والقرارات، والتنبؤات. وفقاً للموقف الأوّل، ما من شيء يجب أن لا يكون "مرئياً"؛ وفقاً للموقف الثاني، ما من شيء يجب أن لا يكون "مسجّلاً". تنجز الكاميرا مشهداً جمالياً للواقع لكونها لعبة ميكانيكية تمنح كل شخص الإمكانية لبناء أحكام غير متحيّزة عن الأهمية، والتشويق، والجمال. (السمات التي تصنع صورة جيدة). تنجز الكاميرا مشهداً آلياً للواقع لكونها تجمع المعلومات التي تمكّننا من خلق استجابة أسرع وأكثر دقة لأي شيء يحدث. بالطبع، قد تكون الاستجابة إمّا قمعية أو خيّرة. تساعد صور الاستطلاع العسكري على وضع حدّ لحياة البشر؛ صور أشعة أكس تنقذها.

بالرغم من ما ينتج من هذين الموقفين، الجمالي والآلي، من مشاعر متناقضة وحتى متنافرة عن الناس والحالات، فهو على وجه الإجمال التناقض المميّز للموقف الذي يتشارك به ويتعايش معه كلّ أعضاء مجتمع يُفصل فيه بين الخصوصي والعام. وربّما ليس هناك من نشاط يهيئنا بشكل ملائم للعيش مع هذين الموقفين المتناقضين كما يفعل التصوير، الذي يمنح نفسه بشكل مدهش لكلا الموقفين. من ناحية، تسلّح الكاميرا البصر في خدمة القوة ـ الدولة، والصناعة، والعلم. من

Twitter: @ketab_n

ناحية أخرى، تجعل الكاميرا البصر تعبيرياً في ذلك الفضاء الأسطوري المعروف بالحياة الخصوصية. في الصين، حيث لم تُبقِ السياسة والتوجيه الأخلاقي من فضاء للتعبير عن الإحساس الجمالي، يُسمح فقط بتصوير بعض المواضيع وفقط بطرق معيّنة. بالنسبة لنا، وإذ صرنا أكثر انفصالاً عن السياسة، ثمّة المزيد والمزيد من الفضاء الحرّ، نملؤه بتمارين مشاعر مثل تلك التي قدّمتها الكاميرا. واحدة من نتائج التكنولوجيا الحديثة للكاميرا (الفيديو، والأفلام المباشرة)، كان الانعطاف، حتى بشكل أكثر سرية في عمل الكاميرا، نحو الاستخدامات النرجسية ـ بمعنى، مراقبة الذات. لكن مثل هذه الاستخدامات الشائعة حديثاً للتغذية الاسترجاعية للصورة في غرفة النوم، وجلسات العلاج النفسي، واجتماعات عطلة نهاية الأسبوع، تبدو أقلّ أهمية بكثير من إمكانية الفيديو كأداة للمراقبة في الأماكن العامة. من المحتمل أنّ الصينيين في النهاية سيلجؤون إلى نفس الاستخدامات الآلاتية للفوتوغراف كما نفعل نحن، عدا، ربّما، هذا الاستخدام. نزعتنا إلى معاملة الشخصية كمعادل للسلوك، تجعل من المقبول أكثر أن يكون هناك تجهيزات عامّة واسعة الانتشار لمكننة النظرة من الخارج التي توفرها الكاميرات. المعايير الصينية القمعية جداً للنظام لا تستلزم تنظيم السلوك بل أيضاً تغيير القلوب؛ هناك، يُضفى على المراقبة صبغة ذاتية إلى حدٍّ لم يسبق له مثيل، الأمر الذي يشير في مجتمعهم إلى مستقبل محدود أكثر للكاميرا كوسيلة للمراقبة.

تقدّم الصين مثالاً لنوع معيّن من الدكتاتورية، فكرته الأساسية

Twitter: @ketab_n

"الخير"، والتي وضعت فيها أكثر الحدود صرامة على كلّ أشكال التعبير، بما فيها الصور. قد يوفر المستقبل نوعاً آخر من الديكتاتورية، فكرته الأساسية "التشويق"، حيث تتكاثر فيها الصور من كلّ جنس، المقولب والشاذّ. شيء مثل هذا، توحي به رواية نابوكوف "دعوة إلى المقصلة". في الرواية بورتريه لنموذج دولة توتاليتارية يشتمل على فنّ واحد، كلي الوجود: الفوتوغراف ـ والفوتوغرافي الطيب الذي يحوم حول زنزانة البطل المحكوم بالإعدام يتحوّل إلى أن يصبح جلّاداً، في نهاية الرواية. وهناك، يبدو أنّه لا مجال (إذا لم نأخذ بعين الاعتبار فقدان الذاكرة التاريخي الواسع، كما في الصين) لتحديد نسل الصور الفوتوغرافية.

السؤال الوحيد هو ما إذا كان يمكن لوظيفة عالم الصورة التي ابتكرتها الكاميرات أن تكون مختلفة عما هي عليه. الوظيفة الراهنة واضحة بما يكفي، إذا ما تحرّى المرء في المضامين التي تُرى بها الصور، والتبعيات التي تنشأ عنها، والخصومات التي تهدئها ـ بمعنى، المؤسسات التي تدعم، والحاجات التي تُشبع حقّاً.

المجتمع الرأسمالي، يستلزم ثقافة مبنية على الصور. إنّه يحتاج إلى توفير وسائل التسلية كي يحفّز على الشراء ويخدّر جراح الطبقة، والعرق، والجنس. وهو يحتاج إلى جمع كمية لا محدودة من المعلومات لإيجاد طرق أفضل لاستغلال موارد الطبيعة، ورفع مستوى الإنتاجية، وحفظ النظام، وشنّ الحروب، وتوفير الوظائف للبيروقراطيين. القدرتان التوأم للكاميرا، جعل الواقع ذاتياً وجعله موضوعياً، تشبعان على نحو مثالي هذه الحاجات وتقوّيانها. تحدّد

Twitter: @ketab_n

الكامير الواقع بالطريقتين اللتين هما جوهريتان للعاملين في مجتمع متقدّم صناعياً: موضوع فضول (بالنسبة للجماهير) وموضوع مراقبة (بالنسبة للحكّام). إنتاج الصور يوفّر أيضاً أيديولوجيا سائدة. التغيّر الإجتماعي يُستبدَل بالتغير في الصور. حرية استهلاك عدد وافر من الصور والسلع تعادل الحرية نفسها. تضييق الخيار السياسي الحر إلى استهلاك اقتصادي حرّ يقتضي إنتاجاً واستهلاكاً لا محدودين للصور.

***

السبب النهائي لحاجة تصوير كلّ شيء يكمن في منطق الاستهلاك ذاته. الاستهلاك يعني الحرق، والاستنزاف، وبالتالي، الحاجة إلى الامتلاء ثانية. حين نصنع الصور ونستهلكها، نظلّ بحاجة إلى المزيد من الصور؛ والمزيد منها. لكن الصور ليست كنزاً، يجب على العالم التنقيب عنه؛ إنّها بالضبط في متناول اليد متى ما تقع العين عليها. امتلاك كاميرا يمكن أن يثير شيئاً مماثلاً للشبق، ومثل كل أشكال الرغبة الجارفة لا يمكن له أن يُشبع: أولاً، لأنّ إمكانيات التصوير الفوتوغرافي لانهائية، ثانياً، لأنّ المعروض هو في النهاية يفترس ذاته. المحاولات التي قام بها الفوتوغرافيون لدعم الحسّ المستنزف للواقع تساهم بالنضوب. إحساسنا الطاغي بسرعة زوال الأشياء، صار أكثر دقّة منذ أن منحتنا الكاميرات الإحساس بـ"تثبيت" اللحظة الزائلة. نحن نستهلك الصور إلى الحدّ الأقصى، وكما اتّهم بلزاك الكاميرا بأنها تستنفد طبقات الجسم، تستهلك الصور الواقع. الكاميرات هي ترياق ومرض، وسيلة انتحال الواقع ووسيلة لجعله عتيق الطراز.

قوى الفوتوغراف صيّرت، في النتيجة، فهمنا للواقع إلى عكس

Twitter: @ketab_n

- أفلاطوني، جاعلةً منه أقلّ فأقلّ جدارة لعكس تجربتنا وفقاً للفرق بين الصور والأشياء، بين النُسَخ والأصول. من الملائم لموقف أفلاطون الازدرائي تجاه الصور أن يتمّ تشبيهها بالظلال ـ الزائلة، ناقصة المعلومات، اللامادية، ذات الحضور الثانوي العقيم للأشياء الواقعية التي تثمرها. لكن قوة الصور الفوتوغرافية تتأتّى من كونها واقعيات مادية في رواسبها الغنية، والصحيحة، والثرية بالمعلومات، والمخلّفة في أثر أي شيء يصدرعنها، إنها وسيلة مقتدرة لقلب الأدوار على الواقع بتحويله إلى ظلّ. الصور أكثر واقعية مما يمكن للمرء افتراضه. وفقط لأنها مصادر غير محدودة، يعجز المرء عن استنزافها بتبدّد استهلاكي، فإنّ هناك أكثر من سبب لاستخدام علاج صياني. لو يمكن أن يكون هناك طريقة أفضل للعالم الواقعي ليشتمل على عالم الصور، فإنّها سوف تستلزم علم دراسة أثر البيئة ليس فقط في الأشياء الواقعية بل في الصور كذلك.

Twitter: @ketab_n

Twitter: @ketab_n

أنطولوجيا موجزة من الاقتباسات

(مهداة إلى دبليو بي)

تقتُ إلى القبض على الجمال الذي كان يمرّ أمامي، وأخيراً كان التوق مشبعاً.

جوليا مارغريت كاميرون

أنا أتوق إلى أن يكون لي تذكار مثل هذا لكلّ كائن عزيز في العالم. إنه ليس الشبه فقط الذي هو عزيز في مثل هذه الحالات ـ بل الرابطة والإحساس بالقرب اللذان يتلبّسان الشيء (...) واقع أن "ظلّ الشخص ذاته" يقع هناك، مثبتاً إلى الأبد! وهنا يكمن، كما أعتقد، تكريس البورتريه، وأنّه ليس خطأً مني تماماً ـ مهما احتجّ إخوتي ـ أن أقول إنّي أفضّل أن أملك مثل هذا التذكار، عن امرئ أنا أحبه كثيراً، على عمل من فنّ الرسم أكثر سموّاً مما أنتج يوماً.

إليزابيث باريت (١٨٣٤، رسالة إلى ماري رسل ميتفرد)

Twitter: @ketab_n

تصويرك الفوتوغرافي هو سجلّ لحياتك، أمام أي شخص يرى حقّاً. ربّما ترى وتتأثّر بطرق الناس الأخرى، وربما حتى تستخدمها لإيجاد طريقتك الخاصة، لكنك في النهاية سيكون عليك تحرير نفسك منها. ذلك ما كان نيتشه يعنيه حين قال، (قرأت لتوي شوبنهاور، والآن علي التخلّص منه). كان يعرف كم يمكن أن تكون طرق الناس الأخرى مغرية، خاصة تلك التي لها قوة التجربة العميقة، لو تركتها تقف بينك وبين رؤيتك الخاصة بك.

بول ستراند

ذلك المظهر الخارجي للرجل الذي هو صورة لباطن الرجل، والوجه الذي يعبّر ويكشف عن مجمل شخصيته، هو افتراض بأنّه من المحتمل أن يشبه نفسه، وبالتالي من الأمان الاستمرار معه؛ بالإضافة إلى ذلك أنّه مؤيّد بواقع أن الناس هم دائماً متلهفون إلى رؤية أي شخص جعل من نفسه شهيراً (...) التصوير الفوتوغرافي (...) يتيح إشباعاً تامّاً لفضولنا.

شوبنهاور

تجربة شيء بوصفه جميلاً يعني: تجربته على نحو خاطئ.

نيتشه

Twitter: @ketab_n

الآن، لقاء مبلغ تافه، بإمكاننا أن نصبح ذوي إلمام لا بمعالم كل منطقة شهيرة في العالم فقط، بل أيضاً بكل رجل مرموق في أوروبا. المصوّر الفوتوغرافي الكلي الوجود هو شيء مدهش. كلنا رأى جبال الألب وعرف منتجع شاموني ومير دو غلاس عن ظهر قلب، بالرغم من أننا لم نواجه رعب القنال...عبرنا جبال الأنديز، ونزلنا على جزيرة تبنيريف، ودخلنا اليابان، "أنجزنا" نياغرا والجزر الألف، وشربنا نخب نصر "المعركة" مع أندادنا (في واجهات المحلات)، وجلسنا في مجالس عظماء الأرض، وأصبحنا قريبين للملوك، والأباطرة، والملكات، ومغنيات الأوبرا، ونجوم الباليه، و"الممثلين الموهوبين". أشباح رأيناها ولم نرتعد، وقفنا جنباً إلى جنب مع العائلة المالكة من دون أن ننزع قبعاتنا؛ باختصار، نظرنا من خلال عدسة ٣ إنش إلى أبهة وعظمة هذا العالم الفظيع لكن الجميل.

"دي بي"، كاتب عمود في "مرّة في الأسبوع"

[لندن]، حزيران ١٨٦١.

كان من العدل تماماً القول عن آتغيه إنّه صوّر [شوارع باريس القاحلة] مثل مشاهد مكان ارتكاب جريمة. مكان ارتكاب الجريمة، أيضاً، قاحل؛ إذ صُوِّر لغرض إقامة براهين. مع آتغيه، تصبح الصور الفوتوغرافية برهاناً لحوادث تاريخية غير متوقعة، وتكتسب مغزى سياسياً خفياً.

والتر بنجامين

Twitter: @ketab_n

لو كنت قادراً على رواية قصة بكلمات، لما احتجت إلى مشقّة حمل كاميرا.

لويس هاين

ذهبت إلى مرسيليا. منحة صغيرة مكنتني من الانطلاق، واستمتعت بالعمل. كنت قد اكتشفت لتوّي كاميرا الايكا. صارت امتداداً لعيني، ولم أنفصل عنها منذ عثرت عليها. كنت أطوف في الشوارع كلّ يوم، شاعراً بنفسي محوّماً في السماء وجاهزاً للانقضاض، مصمّماً على إيقاع الحياة في "الشرك" ـ أبقي الحياة في وضع الحياة. الأهمّ من كلّ شيء، كنت أرغب، في حدود صورة وحيدة، بتحديد جوهر كل حالة كانت في صدد بسط نفسها أمام عينيّ.

هنري كارتييه - بريسون

إنّه من الصعب القول أين تكفّ أنت وأين تبدأ الكاميرا. مينولتا ٣٥ ملم إس إل آر، تجعل من الهيّن تقريباً القبض على العالم الذي حولك، أو التعبير عن العالم الذي في داخلك. إنها تشعر بالراحة بين يديك. أصابعك تقع تلقائياً على المكان الصحيح، كلّ ما في الكاميرا يعمل بسلاسة متناهية بحيث إنّها تصبح جزءاً منك، لست بحاجة إلى

Twitter: @ketab_n

رفع عينك عن المنظار كي تقوم بالتعديلات. يمكنك، إذاً، التركيز على إبداع الصورة... وأنت حرّ في سبر غور حدود مخيّلتك مع مينولتا. أكثر من ٤٠ عدسة في التقنية الرائعة لروكر- إكس ومينولتا / سلتيك سيستم، التي تهيئ لك ربط الأبعاد والحصول على بانوراما "عين السمكة"...

مينولتا

حين تكون أنت الكاميرا والكاميرا هي أنت.

إعلان (١٩٧٦)

أنا أُصوِّر ما لا أتمنّى أن أرسمه، وأرسم ما لا يمكنني تصويره.

مان راي

مع الجهد فقط، يمكن للكاميرا أن تُجبَر على الكذب؛ إنّها، في الأساس، وسيلة نزيهة: إذاً، من المحتمل أكثر أنّ الفوتوغرافي سيكون قريباً من الطبيعة بروح الفضول، بالمشاركة، بدلاً من الاختيال الوقح للذين يلقّبون أنفسهم "فنانين". والرؤية المعاصرة، الطريقة الجديدة للحياة، مبنيّة على المقاربة النزيهة لكلّ المسائل، ذات الطبيعة الأخلاقية والجمالية. الواجهات المزيّفة للمباني، والمعايير المزيّفة للأخلاق، وحيل وشعائر مرائية من كلّ نوع، يجب أن يتمّ - وسيتم - التخلّص منها.

إدوارد وستون

Twitter: @ketab_n

أنا أحاول، من خلال الكثير من عملي، أن أبعث الحياة في الأشياء ـ حتى تلك الأشياء التي تُدعى بـ "غير ذي حياة" ـ مع روح الإنسان. بدأت أدرك، بالتدريج، بأنّ هذه العروض الأرواحية جداً تنبع، جوهرياً، من خوفي العميق وقلقي من المكننة المتسارعة في حياة الإنسان؛ والتي يترتّب عليها محاولات لقمع سِمة الفردية في كلّ مجالات نشاط الإنسان ـ هذه العملية كلها هي واحدة من التعابير السائدة عن مجتمعنا العسكري - الصناعي (...) الفوتوغرافي المبدع هو الذي يطلق "المضامين الإنسانية"؛ ويُضْفي الإنسانية على العالم اللاإنساني من حوله.

كلارنس جون لاوغلين

بإمكانك، الآن، تصوير أي شيء.

روبرت فرانك

أنا أفضّل دائماً العمل في الإستوديو، فهو يفصل الناس عن محيطهم. يصبحون بطريقة ما... رمزاً لأنفسهم. غالباً ما أشعر أنّ الناس يأتون إليّ لتصويرهم مثلما يذهبون إلى الطبيب أو قارئ البخت ـ لاكتشاف ما هم عليه. لهذا فهم يعتمدون عليّ، يجب أن أحرّرهم، وإلاّ ليس هناك ما أصوّره. التركيز، يجب أن يصدر عنّي ويتلبّسهم. أحياناً، تنمو قوته بشكل طاغ جداً بحيث إن الأصوات في الإستوديو تكون غير مسموعة، ويتوقّفُ الزمن. نتشارك حميمية قصيرة، قوية،

Twitter: @ketab_n

لكنها غير مكسوبة، ليس لها ماضٍ... ولا مستقبل، وحين تنتهي الجلسة وتُنجَز الصورة، لا يبقى شيء سوى الصورة... الصورة وشيء من الشعور بالارتباك. إنّهم يغادرون... ولا أعود أعرفهم، بالكاد أسمع عنهم. لو التقيت بهم بالصدفة بعد أسبوع، في مكان ما، فلا أتوقّع أنهم سيتعرّفون عليّ؛ لأني لا أحسّ حقّاً بأني كنت هناك. على الأقل الجزء الذي كان مني... هو الآن في الصورة. وبالنسبة لي، للصور واقع لا يملكه الناس، فمن خلال الصور إنما أعرفهم. ربما هي في طبيعة الفوتوغرافي، لم أكن متورط حقّاً، لم يكن عليّ أن أعرف حقّاً، كانت المسألة كلها مسألة تعرّف.

ريتشارد آفيدون

التصوير الدَغَري هو ليس مجرد أداة لرسم الطبيعة (...)، [إنّه] يمنحها القوة لنسخ نفسها.

لويس داغير (١٨٣٨، ملاحظات منشورة لجذب الزوّار)

لم تكن إبداعات الإنسان والطبيعة أكثر عظمة كما هي في صور أنسل آدامز، ويمكن لصورته أن تؤثر في المشاهد بقوة أكثر من المادّة الطبيعية التي صُنعت منها.

إعلان عن كتاب للصور بعدسة آدامز (١٩٧٤)

Twitter: @ketab_n

هذه الكاميرا الفوتوغرافية، بولارويد إس إكس- ٧٠، هي جزء من مجموعة متحف المودرن آرت.

العمل الفوتوغرافي هو للوكاس ساماراس، واحد من الفنانين الرئيسيين الأميركيين، وهو جزء من واحدة من أكثر المجموعات أهمية في العالم. كان قد أُنتج باستخدام أكثر الأنظمة الفوتوغرافية الحالية جودة في العالم، البولارويد إس إكس- ٧٠ لاند كاميرا، نفس الكاميرا التي يملكها الملايين، كاميرا ذات مواصفات استثنائية وقدرة متعدّدة الجوانب على العرض من ٤و١٠ إنش حتى حجم غير نهائي... العمل الفني لساماراس من إس إكس- ٧٠، عمل من أعمال الفنّ بحد ذاته.

إعلان (١٩٧٧)

أكثر صوري هي شفوقة، ومهذّبة، وشخصية. إنّها تميل إلى ترك المشاهد يرى بنفسه، إنّها لا تميل إلى إلقاء عِظة، وهي لا تتظاهر بكونها فنّاً.

بروس دافيدسون

الأشكال الجديدة للفنّ ناشئة عن التقديس للأشكال الهامشية.

فكتور شكلوفسكي

Twitter: @ketab_n

(...) بزغت صناعة جديدة، تساهم كثيراً في تأكيد البلاهة في خرافتها وفي تدمير ما يمكن أن يبقى في العبقرية الفرنسية من إلهيّ. تختار الجماهير، التي تعبد الأوثان مثلاً أعلى هو مهم بالنسبة لها وملائم لطبيعتها؛ وهذا مفهوم تماماً. في ما يتعلّق بفنّي الرسم والنحت، فإنّ العقيدة المتداولة للجماهير المثقّفة، خاصة في فرنسا (...) هي هذه: (أنا أؤمن بالطبيعة، وأؤمن فقط بالطبيعة (ثمّة أسباب معقولة لذلك). أنا أؤمن بأنّ الفنّ هو، ولا يمكن أن يكون غير ذلك، النسخ المضبوط للطبيعة (...) وعليه فإن أي صناعة تقدّم لنا نتيجة مماثلة للطبيعة هي بالمطلق فنّ). الربّ وهب الجماهير هذه الرغبة، وداغير كان مسيحه. والآن، تقول الجماهير لنفسها: (بما أنّ الفوتوغراف يعطينا كلّ الضمان بالدقّة التي يمكن أن نرغب فيها (إنهم فعلاً يصدّقون ذلك، البلهاء !)، إذاً، الفوتوغراف والفنّ هما شيء واحد). منذ تلك اللحظة، اندفع مجتمعنا الحقير إلى التحديق، مثل نرجسي، بصورته التافهة على لوح صغير من المعدن (...) كان لازماً على بعض الكتّاب الديمقراطيين أن يروا في هذا طريقة رخيصة لتعميم القرف من التاريخ ومن الرسم بين الناس. (...)

بودلير

الحياة نفسها ليست هي الواقع، نحن الذين ننفخ الحياة في الأحجار والحصى.

فردريك سومر

Twitter: @ketab_n

سجّلَ الفنان الشباب، حجراً بعد حجر، كاتدرائيات ستراسبور وريمس في أكثر من مئة طبعة مختلفة. بفضله تسلّقنا أبراج الكنيسة (...) ما لم نستطع اكتشافه بأعيننا، رآه هو لنا (...) ربما يظنّ المرء أنّ الفنّانين الورعين في القرون الوسطى تنبّأوا بالتصوير الدَغَري حين نصبوا في الأعالي، فوق الأبراج، تماثيلهم وأحجارهم المنقوشة، حيث يمكن للطيور فقط أن تحوّم وتعجب بتفاصيلها وكمالها. (...) بنيت الكاتدرائية بكاملها، طبقة بعد طبقة، بمؤثرات مدهشة من ضياء الشمس، والظلال، والمطر. مسيو لو سك، أيضاً بنى نصبه التذكاري.

آش دو لاكروتل في "لا لوميير" ٢٠ آذار ١٨٥٢

الحاجة إلى جعل الأشياء مكانياً وإنسانياً "أقرب" هو تقريباً هوس في يومنا هذا، كما هو النزوع إلى إنكار الخواص الفريدة أو السريعة الزوال لحدث معين بتسجيله فوتوغرافياً. ثمة إكراه ما يلبث يتزايد بنسخ الشيء فوتوغرافياً، في لقطة كلوز- آب...

والتر بنجامين

إنها ليست مصادفة أن لا يصبح الفوتوغرافي فوتوغرافياً أكثر مما يصبح الأسد الأليف أسداً أليفاً.

دوروثيا لانج

Twitter: @ketab_n

لو كنت فضولياً فقط، لكان من الصعب أن أقول لأحد ما، (أنا أرغب في أن أجيء إلى بيتك وأتحدّث معك وتروي لي قصة حياتك). أعني أنّ الناس سيقولون لي: (أنت مجنون). كما سيغدون حذرين مني للغاية. لكن الكاميرا هي نوع من رخصة. الكثير من الناس يبغون الكثير من الانتباه وهو أيضاً نوع معقول من الانتباه المطلوب.

دايان آربوس

(...) فجأة سقط على الأرض إلى جانبي صبي صغير. أدركت عندئذ أنّ البوليس لم يكن يطلق طلقات تحذيرية. إنّهم يرمون الحشد بالرصاص. سقط أطفال أكثر (...) بدأت بالتقاط صور للصبي الصغير الذي كان يعاني سكرات الموت بجانبي. كان الدم يتدفّق من فمه وركع بعض الأطفال بجانبه يحاولون وقف تدفّق الدم. حينئذٍ، صرخ بعض الأطفال مهدّدين بقتلي (...) توسّلت إليهم أن يدعوني وشأني. قلت إنّي صحفي وأنا هنا كي أسجّل ما يحدث. رمتني فتاة صغيرة منهم بحجر على رأسي، أصابني الدوار، لكني بقيت واقفاً على قدميّ. عندئذٍ، تعقّلوا وقادني بعضهم بعيداً عن المكان. في هذه الأثناء، كانت طائرات الهيلكوبتر تحلّق ويُسمع أصوات إطلاق رصاص. كان الأمر أشبه بحلم، حلم سوف لن أنساه أبدا.

من تقرير كتبه ألف كومالو، صحفي أسود في صحيفة "جوهانسبرغ سانداي تايمز"، عن أحداث الشغب في سوويتو، جنوب أفريقيا، ونُشر في صحيفة "الأوبزرفر" اللندنية، الأحد ٢٠ حزيران ١٩٧٦.

Twitter: @ketab_n

التصوير الفوتوغرافي هو "اللغة" الوحيدة المفهومة في كلّ أرجاء العالم، والتي تصل ما بين الأمم والثقافات، وتربط عائلة البشر معاً. باستقلاله عن النفوذ السياسي ـ حيث الناس أحرار ـ يعكس على نحو صادق الحياة والأحداث، ويتيح لنا مشاطرة الآخرين آمالهم وآلامهم، وينوّر الأوضاع السياسية والإجتماعية، ومعه نصبح شهود عيان لإنسانية ولا إنسانية البشر (...)

هلموت غيرنسهايم (التصوير الفوتوغرافي المبدع [١٩٦٢])

التصوير الفوتوغرافي هو نظام من المونتاج البصري. في الأساس، إنّه مسألة إطار يحيط بجزء من رؤيتك، عندما تقف في المكان المناسب في الوقت المناسب. مثل الشطرنج، أو الكتابة، هو قضية اختيار بين إمكانيات معيّنة، لكن في حالة الفوتوغراف، عدد الإمكانيات غير محدود فهو لا نهائي.

جون زاركووسكي

أحياناً، أضع الكاميرا في زاوية من الغرفة، وأجلس بعيداً وجهاز الريموت كونترول في يدي، وأراقب أناساً بينما يتحدث دكتور كالدويل معهم. قد مضت ساعة من الزمن قبل أن تعطينا وجوههم أو حركاتهم ما نحاول التعبير عنه، لكن حين خطرت اللحظة كان المشهد محبوساً على صفحة الفيلم قبل أن يعرفوا هم ماذا حدث.

مارغريت بورك- وايت

Twitter: @ketab_n

صورة عمدة نيويورك وليام غاينور في لحظة اغتياله عندما أطلق عليه قاتله الرصاص في ١٩١٠. كان العمدة يتهيّأ للصعود إلى السفينة التي ستقلّه إلى أوروبا لقضاء العطلة عندما وصل فوتوغرافي من صحيفة أميركية وطلب من العمدة أن يقف كي يلتقط له صورة، وحين رفع كاميرته دوّى صوت طلقتين من الحشد. في وسط هذا الاضطراب، بقي الفوتوغرافي هادئاً والتقط صورة العمدة الملطّخ بالدماء وهو يترنّح بين يدي أحد مساعديه، وقد أصبحت هذه الصورة جزءاً من التاريخ الفوتوغرافي.

تعليق في "كليك" "التاريخ التصويري للفوتوغراف"

(١٩٧٤)

كنت أصوّر مرحاضنا، ذلك الوعاء اللامع المطلي بالمينا ذو الجمال الاستثنائي (...) هنا، كان حاضراً كلّ انحناء حسّي لـ"الشكل البشري الرباني"، لكن من دون عيب. لم يصل الإغريق أبداً إلى اكتمال أكثر روعة لثقافتهم، وهو بطريقة ما ذكّرني، مع تموّجات خطوطه الخارجية البارزة بلطف، بـ"نصر ساموثريس".

إدوارد وستون

الذوق الجيّد في هذا الوقت، في ظلّ ديمقراطية تكنولوجيّة، انتهى إلى أن يكون لا شيء أكثر من ذوق حكم مسبق. لو كان كلّ

Twitter: @ketab_n

ما يعمله الفنّ هو خلق ذوق جيّد أو رديء لكان فشل تماماً. في مسألة تحليل الذوق، من السهل تماماً التعبير عن الذوق، جيداً أو رديئاً، في نوع الثلاجة، السجّاد أو الأريكة، التي يحويها بيتك. ما يحاول فنانو الكاميرا الجيدون أن يفعلوه الآن هو الارتفاع بالفنّ فوق مستوى كونه مجرد ذوق. "فنّ الكاميرا" يجب أن يكون خالياً تماماً من المنطق. فراغ المنطق يجب أن يكون هناك، كي يطبّق المشاهد منطقه الخاص عليه، وفي الواقع، يجب أن يضع العمل نفسه أمام عيني المشاهد، بحيث إنه يصبح انعكاساً مباشراً لوعي، ولمنطق، ولأخلاق ولذوق المشاهد. على العمل أن يتصرّف كتغذية ارتجاعية حيال النموذج الذي يعيش به المشاهد نفسه.

ليه لوفين ("فنّ الكاميرا" في "إستوديو أنترناسيونال" تموّز/ آب ١٩٧٥)

نساء ورجال ـ إنّه موضوع مستحيل، لأنّه لا يمكن أن يكون ثمّة جواب عليه. يمكننا أن نعثر على بعض إشارات. وهذه الحقيبة الصغيرة تضمّ فقط رسوماً تخطيطية بسيطة جداً من ما يدور حوله الأمر. ربّما، اليوم، نحن نضع اللبِنات الأولى لعلاقات أكثر نزاهة بين النساء والرجال.

دوان مايكلز

Twitter: @ketab_n

لماذا يحتفظ الناس بالصور الفوتوغرافية ؟

ـ لماذا ؟ الله يعلم! لماذا يحتفظ الناس بأشياء ـ سقط متاع ـ هراء، أمتعة شخصية. إنّهم يقومون بذلك، هذا كل ما في الأمر !

ـ أنا أتفق معك إلى حدّ ما. بعض الناس يحتفظون بأشياء. بعضهم يرمون كلّ شيء بعد أن يفرغوا منه. أجل، هذه مسألة مزاج. لكني أتحدث الآن عن الصور بوجه خاص. لماذا يحتفظ الناس، على الخصوص، بـ "صور فوتوغرافية"؟

ـ كما قلت، فقط لأنّهم لا يرمون أشياءهم. أو لأنّها تذكّرهم...

ـ بالضبط. إنها "تذكّرهم". والآن نسأل ثانية ـ لماذا؟ "لماذا" تحتفظ المرأة بصورتها عندما كانت شابة؟ وأقول، إن السبب الأول هو، في الجوهر، الكبرياء. كانت فتاة جميلة، فتحتفظ بصورة لها تذكّرها كم كانت جميلة. ذلك يمنحها العزاء حين تقول لها المرآة أشياء بغيضة. إنها، ربما، تقول لصديق، "هذه أنا عندما كنت في الثامنة عشرة..." ثم تتنهد... هل توافقينني الرأي ؟

ـ بلى، بلى، عليَّ القول إنّ هذا صحيح تماماً.

ـ إذاً، هذا السبب رقم واحد، الكبرياء، والآن السبب رقم اثنين، العاطفة.

ـ هما شيء واحد.

ـ لا، لا، ليس تماماً. لأن هذا يؤدّي بك إلى الاحتفاظ، لا فقط

Twitter: @ketab_n

بصورك الخاصة بل بصور آخرين... صور لابنتك المتزوجة وهي طفلة يحيط بها قماش من الحرير الرقيق... شيء مربك جداً أحياناً لموضوع الصورة، لكن الأمهات يحببن القيام به. وغالباً ما يحتفظ الأبناء والبنات بصور لأمهم، لنقل، لو كانت أمهم توفيت وهي شابة. "هذه أمي وهي فتاة صغيرة".

ـ بدأت أدرك ما تهدف إليه بقولك، بوارو.

ـ ومن المحتمل أن هناك صنفاً "ثالثاً". لا الكبرياء، لا العاطفة، لا الحبّ ـ ربما 'الكره' ـ ما رأيك ؟

ـ كره ؟

ـ أجل، للحفاظ على رغبة الانتقام حيّة. أحد ما سبّب لك إساءة ـ يمكن أن تحتفظي بصورة تذكّرك، ألا يمكن ذلك ؟

من رواية أغاثا كريستي "موت مسز ماكجنتي"
(١٩٥١)

في ما مضى، في فجر ذلك اليوم، اكتشفتْ لجنة مكلّفة بمهمّة جثّة أنتونيو كونسلييرو. كانت ملقاة في أحد الأكواخ قرب الشجرة. بعد أن أُزيلت طبقة ضحلة من التربة، ظهر الجسد مغطىً بكفن رث ـ غطاء قذر ـ ونثرت فوقه يدان تقيّتان أزهاراً ذابلة. هناك، راقدة على حصير من قصب، كانت البقايا الأخيرة من (المتمرّد الهمجي

Twitter: @ketab_n

سيىء السمعة)... نبشوا الجسد بعناية، لأنه كان تذكاراً نفيساً ـ غنيمة الحرب الوحيدة من هذا النزاع ! ـ ثم أخذوا أكبر الاحتياطات كي لا يتفكّك... التقطوا صورة من الأمام، وسحبوا شهادة خطية في شكل مناسب، تشهد على هويته؛ لأنّه على الأمة كلها أن تقتنع كلياً بأنّه في آخر الأمر تمّ التخلّص من هذا الخصم الرهيب.

من رواية إيكليدس داكونا "اوس سيرتوس" (١٩٠٢)

ما زال البشر يقتل بعضهم بعضاً، فهم لم يفهموا بعد كيف يعيشون، ولماذا يعيشون؛ السياسيون فشلوا في إدراك أن الأرض هي كيان. مع هذا اخترع التلفزيون: "الرؤية عن بعد" ـ غداً، سيكون بمستطاعنا النظر في قلب أخينا الإنسان، ونبقى في كلّ مكان مع ذلك وحيدين؛ الكتب المصوَّرة، والجرائد، والمجلات تُطبع ـ بالملايين. اللاغموض للواقع، الحقيقة في الحالات اليومية هي هناك لكلّ الطبقات. النظافة الصحيّة لـ "البصري"، وصحة المرئي هي مصفّاة ببطء.

لازلو موهولي - ناغي (١٩٢٥)

عندما تقدمّت في مشروعي أكثر، صار من الواضح بأنّ المكان الذي اخترت أن أصوّره كان غير مهم حقاً. المكان الخاص يوفّر ببساطة حجة لإنتاج عمل (...) يمكنك فقط أن ترى ما أنت مهيّأ لرؤيته وما يعكس ذهنيتك في ذلك الزمن الخاص.

جورج تايس

Twitter: @ketab_n

أنا أصوِّر كي أكتشف ما سيبدو عليه الشيء وهو مصوَّر.

غاري وينوغراند

كانت رحلات غوغنهايم مثل الرحلات المعقّدة للبحث عن الكنز، تمتزج فيها الآثار المزيّفة مع الأصيلة. كنا دائما موجّهين من خلال الأصدقاء للمعالم أو المناظر أو التشكيلات المفضلة لديهم. أحياناً، تكافئ هذه النصائح بجوائز وستونية حقيقية، أحياناً تثبت المواضيع الموصى بها عدم قيمتها... وسافرنا مسافة كيلومترات ولم نكافأ بشيء. في ذلك الوقت، وصلت إلى نقطة لا أتمتع بأي منظر جميل إلا ويستفّز كاميرا إدوارد. لذلك فهو لم يخاطر بالكثير حين مال إلى الخلف على مقعد السيارة، قائلاً، (أنا لست نائماً ـ فقط أُريّح عيني)؛ كان يعرف أن عينيّ كانتا في خدمته، وفي اللحظة التي يلوح فيها أي شيء "وستوني"، أوقف السيارة وأوقظه.

كاريس وستون (حديث مقتبس من كتاب بن مادو "إدوارد وستون: خمسون عام"[١٩٧٣])

بولارويد إس إكس- ٧٠. سوف لن تدعك تتوقف.

سترى، فجأة، صورة أينما نظرت...

تضغط الآن على الزر الإلكتروني الأحمر... وورر... ووش... وها هي. تراقب صورتك وهي تُبعَث إلى الحياة، وتنمو بحيوية أكبر،

Twitter: @ketab_n

بتفاصيل أكثر، وبعد دقائق تكون بين يديك صورة واقعية كما الحياة. ستأخذ، حالاً، لقطات مدفع رشاش ـ بسرعة ١,٥ ثانية للصورة! ـ عندما تبحث عن زوايا جديدة أو تصنع نسخاً في المكان ذاته. تغدو الإس إكس - ٧٠ كأنها جزء منك، حين تنساب خلال الحياة بلا جهد.

إعلان (١٩٧٥)

(...) "ننظر" إلى الصورة الفوتوغرافية، الصورة التي على جدارنا، ونرى الشيء كما هو نفسه (رجل، منظر طبيعي، وإلى آخره) موصوفاً هناك.

لم يكن الأمر بحاجة إلى أن يكون كذلك دوماً. كان يمكننا بسهولة تخيّل أناس لم يكن لهم هذه العلاقة مع صور مثل هذه. الذين، على سبيل المثال، يرفضون الصور الفوتوغرافية، لأنّ وجهاً من دون لون، وربّما حتى وجه قليل التناسب يصدمهم كشيء غير بشري.

ويتجنستاين

هل هي صورة جاهزة لـ...

الاختبار المدمّر لمحور عجلة ؟

تكاثر الفيروس ؟

مكان ارتكاب الجريمة ؟

Twitter: @ketab_n

العين الخضراء للسلحفاة ؟

الرسم البياني التقسيمي للمبيعات ؟

الانحرافات الكروموسومية ؟

تخطيط بياني كهربائي للقلب ؟

الطابع رقم ثلاثة مليون لآيزنهاور من حجم ٨ سنتيمتر ؟

كسر رفيع جداً للفقرة الرابعة ؟

نسخة من تلك الشريحة ذات ٣٥ ملم التي لا تستبدل ؟

صمّامك الثنائي، مكبّر ١٣ مرّة ؟

معدّ غرافياً للعنصر الفلزي للحديد ؟

عقد لمفاوية مكبّرة ؟

نتائج الهجرة الكهربائية للدقائق المعلقة ؟

أسوأ ترتيب غير تامّ للأسنان في العالم ؟

أفضل ترتيب غير تامّ معدّل للأسنان في العالم ؟

كما يمكنك أن ترى من القائمة (...) ليس هناك حدود لنوع المادّة التي يحتاج الناس أن يسجّلوها. من حسن الحظ، وكما ترى من قائمة كاميرات بولارويد لاند في أعلاه، ليس هناك تقريباً حدود لنوع السجلّات الفوتوغرافية التي يمكنك الحصول عليها. وإذا حصلت

Twitter: @ketab_n

عليها في المكان ذاته، لو كان ثمّة شيء ناقص، تستطيع أن تعيد اللقطة في المكان ذاته (...)

إعلان (١٩٧٦)

شيء ذلك الذي يتحدّث عن خسران، وخراب، وزوال أشياء. لا يتحدّث عن نفسه، يتحدّث عن آخرين. هل سيشملهم؟

جاسبر جونز

بلفاست، أيرلندا الشمالية ـ يشتري الناس في بلفاست صور بطاقات بريدية بالمئات عن مصدر عذاب مدينتهم. البطاقة الأكثر شهرة، تعرض صبياً يرمي حجارة على عربة مدرعة بريطانية (...) البطاقات الأخرى تصوّر منازلاً محترقة، جنداً في وضعيات قتالية في شوارع المدينة وأطفال يلعبون وسط نفاية مدخنة. تباع كلّ بطاقة بما يقرب الخمسة وعشرين سنتاً في محلات غاردنر الثلاث.

(حتى بهذا السعر، كان الناس يشترونها في رزم من خمسة أو ستة في كلّ مرّة)، قال روس ليهان مدير واحد من المحلات. قالت السيدة ليهان، إن ما يقرب الألف بطاقة بيعت في غضون أربعة أيام.

لأن بلفاست لا يرتادها إلاّ سياح قليلون، قالت، فإنّ أغلب المشترين هم من الناس المحليين. معظمهم من الشباب الذين يبغونها كـ "تذكارات".

Twitter: @ketab_n

يشرح نيل شاوكروس، رجل من بلفاست، ابتاع طقمين كاملين من البطاقات، قائلاً، (أعتقد أنّها تذكارات مثيرة للاهتمام عن هذه الأوقات، وأرغب أن يمتلكها طفلاي حين يكبران).

(البطاقات جيدة للناس)، قال الآن غاردنر، مدير سلسلة المحلات. (فالعدد الكبير منهم في بلفاست يحاول أن يتغلبوا على مشاكل الوضع هنا بغلق أعينهم والتظاهر أنها غير موجودة، وشيء مثل هذا ربما سيثيرهم كي ينظروا إليها ثانية).

(فقدنا الكثير من الأموال أثناء الاضطرابات، فالعديد من محلاتنا نُسفت أو أحرقت)، أضاف السيد غاردنر. (لو تمكّنا من استرجاع بعض من أموالنا من الاضطرابات، فهو خير لنا).

من صحيفة نيويرك تايمز، ٢٩ ٣ تشرين الأول ١٩٧٤

(البطاقات البريدية عن النزاع في بلفاست هي الأفضل مبيعاً في المدينة).

التصوير الفوتوغرافي هو وسيلة للتعامل مع أشياء يومية يعرفها الجميع ، لكنهم لا ينتبهون إليها. صوري، مقصود منها أن تمثّل شيئاً ما، أنت لا تراه.

إيميت غوين

الكاميرا هير طريقة مرنة للالتقاء بواقعيات آخرين.

جيري أن أولسمان

Twitter: @ketab_n

أوسويزم، بولونيا ـ نحو ثلاثين عاماً بعد إغلاق معسكر اعتقال أوشفيتز، يبدو أن الرعب الأساسي للمكان تضاءل من خلال أكشاك بيع التذكارات، يافطات البيبسي كولا وجوّ جذب السّياح.

بالرغم من مطر الخريف البارد، يزور الآلاف من البولونيين وبعض الأجانب أوشفيتز كلّ يوم. بعضهم ارتدى ملابس متواضعة وهم كما يبدو شباب جداً على تذكّر الحرب العالمية الثانية. احتشدوا بين ثكنات المعتقل السابق، وغرف الغاز والمحرقة، ينظرون باهتمام إلى هذه العروض الشنيعة، مثل خزانة العرض المليئة بشعور بشرية كان يستخدمها جنود الإس إس في صناعة أقمشة... في أكشاك بيع التذكارات، يمكن للزوّار أن يشتروا مختارات من دبابس تحمل علامة أوشفيتز باللغة البولونية والألمانية، أو صور بطاقات بريدية تعرض غرف الغاز والمحرقة، أو حتى تذكارات أقلام حبر أوشفيتز حيث ترى عليه نفس الصورة التي يحملها، لو وضعته مقابل الضوء.

من صحيفة "نيويورك تايمز"، ٣ تشرين الثاني ١٩٧٤

(في أوشفيتز، متنافر للسياحة)

حلّت وسائل الإعلام نفسها محلّ العالم الأقدم. حتى لو شئنا أن نستردّ ذلك العالم الأقدم، يمكن أن يتمّ هذا فقط بدراسة مكثّفة للطرق التي تناولته بها وسائل الإعلام.

مارشال ماكلوهان

Twitter: @ketab_n

(...) الكثير من الزوّار، كانوا من الريف، وبعضهم، غريبين عن السلوك المديني، نشروا الصحف على الإسفلت في الجانب الآخر من الخندق المائي المحيط بالقصر، وأزالوا أغلفة طبيخ البيت وعيدان الطعام، وجلسوا هناك يأكلون ويتبادلون الحديث بينما كان الحشد يمرّ بجانبهم بخطوات جانبية. إدمان اليابانيين على التقاط الصور تصاعد حتى صار هوساً، تلهمه الخلفية السامية لحدائق القصر. بالحكم على الصوت المتواتر لطقطقات زرّ الكاميرا، ليس فقط كلّ الموجودين كان حاضراً، بل أيضاً كل ورقة شجرة أو نبات وعشب لا بدَّ أنها الآن مسجّلة كلها، من جميع جوانبها.

من صحيفة "نيويرك تايمز" ٣ آيار ١٩٧٧ (تتمتّع اليابان بثلاث عطل في السنة تُدعى "الأسبوع الذهبي"، الذي يقضون فيه ٧ أيام عطلة من العمل).

أنا دائماً أصوِّر في ذهني كلّ شيء، على سبيل التدريب.

مينور وايت

التصوير الدَغَري لكلّ الأشياء هو محفوظ (...) آثار كلّ ما كان موجوداً، تُنشَر عبْر مناطق مختلفة من الفضاء اللامتناهي.

إرنست رينان

هؤلاء الناس يحيون ثانية في صورة مطبوعة، بنفس القدر المكثّف الذي كانت عليه صورهم حين ثبتت على ألواح قديمة جافة

Twitter: @ketab_n

قبل ستين سنة. (...) أسير في شوارعهم، أقف في غرفهم وحظائرهم وورشهم، أنظر من الداخل ومن الخارج عبْر نوافذهم، ويبدون هم في المقابل واعين بوجودي.

أنسل آدامز (من مقدمة كتاب "جاكوب أي رايس: مصوّر ومواطن" [١٩٧٤])

هكذا، نحن لدينا في الكاميرا العون الأكثر ثقة للبدء برؤية موضوعية. سيكون الجميع مجبراً على رؤية ما هو حقيقي بصرياً، وما هو قابل للتفسير بتعابيره الخاصة به، وما هو موضوعي، قبل أن يتمكن من الوصول بأي شكل محتمل إلى الحالة الموضوعية. هذا، سيلغي النماذج التصويرية أو التخيلية، التي ظلّت لقرون غير منسوخة، والتي كانت مدموغة على بصرنا بواسطة الرسّامين المتفردين.

كنّا اغتنينا بشكل كبير ـ عبْر مئة عام من التصوير الفوتوغرافي وعقدين من السينما ـ في هذه الناحية. يمكننا القول إنّنا نرى العالم بعيون مختلفة تماماً. بالرغم من ذلك، فإن النتيجة الكلية حتى الساعة تبلغ أكثر قليلاً من إنجاز إنسيكلوبيديا بصرية. هذا ليس كافياً. نحن نأمل بإنتاج نظامي، بما أنّه من المهم بالنسبة للحياة أن نخلق "علاقات جديدة".

لازلو موهولي- ناغي (١٩٢٥)

Twitter: @ketab_n

أي شخص يعرف ما هي قيمة الحبّ العائلي بين الطبقات الدنيا، ورأى العدد الكبير من البورتريهات الصغيرة المرصوفة فوق مواقد بيوت العمال (...) ربّما سيحس معي بأنّه في تضاد النزعات، الاجتماعية والصناعية، التي تضعف كل يوم الحبّ العائلي الأكثر صحة، فإنّ الصورة الفوتوغرافية بقيمة قرش تقدّم للفقير أكثر مما يقدّمه كل المحسنين في العالم.

"ماكميلانس ماغازين" [لندن] أيلول ١٨٧١

منْ، حسب رأيه، سيشتري كاميرا أفلام مباشرة؟ قال دكتور لاند إنّه يتوقّع أن تكون ربّات البيوت زبائن محتملين. كل ما عليها أن تفعله هو توجيه الكاميرا والضغط على زرّ التصوير، وفي دقائق تعيش ثانية اللحظة الحلوة لطفلها، ربّما حفلة الميلاد. إذاً، هناك عدد كبير من الناس يفضّلون الصور على الأجهزة المعقّدة. محبّو لعبة الغولف أو التنس يمكنهم أن يقيّموا ضرباتهم بمشاهدتها معادة بشكل مباشر؛ المصانع، المدارس والأماكن الأخرى، حيث الإعادة المباشرة رافقت الأجهزة السهلة الاستخدام، كانت مفيدة (...) حدود البولافيزيون واسعة بقدر مخيلتك. ليس ثمّة نهاية للاستخدامات التي تكشفها كاميرات البولافيزيون هذه في المستقبل.

من صحيفة "نيويورك تايمز" ٨ آيار ١٩٧٧ (نظرة عامة عن كاميرا بولارويد الجديدة للأفلام المباشرة)

Twitter: @ketab_n

أكثر المنتجين العصريين للحياة، بمن فيهم الكاميرا، هم في الواقع يكرهونها. نحن نبتلع الشرّ، ونغصّ بالخير.

والاس ستيفنس

تقحمني الحرب، كجندي، في وسط جوّ ميكانيكي. هنا، اكتشفت جمال القِطْعة. أحسست بواقع جديد في تفصيل في ماكنة، في مادة عادية، حاولت العثور على القيمة البلاستيكية لهاته القِطع لحياتنا العصرية. أعدت اكتشافها على شاشة في لقطة كلوز- آب للمواد التي أثّرت فيَّ وتركت فيّ انطباعاً.

فرنان ليجيه (١٩٢٣)

٥٧٥ . ٢٠ حقول الفوتوغراف

الفوتوغراف الجوّي

الفوتوغراف الفضائي

الفوتوغراف الصبغي

الفوتوغراف الزمني

السينماتوغراف

فوتوغراف المثانة

الهيليوفوتوغرافيا [تصوير الشمس]

التصوير بالأشعّة تحت الحمراء

الماكروفوتوغرافيا [التصوير المكبّر]

Twitter: @ketab_n

الميكروفوتوغرافيا [التصوير المصغّر]

الفوتوغراف المنمنم

الفونوفوتوغرافيا [التصوير الصوتي]

الفوتوغراميتري [التصوير المساحي الضوئي]

الفوتوميكروغرافيا [التصوير الميكروسكوبي]

الفوتوسبكترهليوغرافيا [التصوير الطيفي للشمس]

الفوتوتوبغرافيا [التصوير الطوبغرافي]

الفوتيبوغرافيا [التصوير الطباعي]

البيروفوتوغرافيا [التصوير الحراري]

الراديوغرافيا [التصوير الشعاعي]

الراديوتوغراف [التصوير بالأشعة]

السكولبتوغرافيا [التصوير النحتي]

السكياغرافيا [التصوير الظلالي]

الفوتوغراف الستروبوسكوبي [تصوير قياس سرعة الدوران أو التردّد]

التيليفوتوغرافيا [التصوير الفلكي]

الإكس رَي فوتوغراف [التصوير بأشعة أكس]

من "روجيت إنترناشينال ثيساروس"، الطبعة الثالثة

Twitter: @ketab_n

في ربيع عام ١٩٢٠، كانت آلتان اوتوماتيكيتان فوتوغرافيتان، أُكتشفتا حديثاً، نُصبتا في براغ، تنتجان ست صور أو عشرة أو أكثر لنفس الشخص في طبعة واحدة.

عندما نظرت إلى مثل هذه السلسلة من صور كافكا، قلت جذلاً: (لقاء بضعة كرونات يمكن أن تكون للمرء صور لنفسه من كل زاوية. هذه الآلة هي "اعرف نفسك" ميكانيكياً).

(تقصد بقولك "أنكر نفسك")، قال كافكا بابتسامة باهتة.

احتججت قائلاً: (ماذا تعني؟ الكاميرا لا يمكنها أن تكذب!)

(من أخبرك هذا؟) قال كافكا وهو يميل رأسه على كتفه. (التصوير الفوتوغرافي، يركّز عين المرء على الظاهري. لذلك السبب هو يحجب الحياة الخفية التي تومض من خلال تخوم الأشياء مثل لعبة الضوء والظلّ. لا يمكن للمرء الإمساك بذلك حتى مع أدقّ عدسة. عليه تلمّس طريقه بينها بالإحساس. هذه الكاميرا الأوتوماتيكية لا تضاعف من عيون البشر، بل تعطي على نحو وهمي فقط نظرة عين مبسطة خاطفة).

من كتاب غوستاف جانوش "أحاديث مع كافكا"

تلوح الحياة دائماً كاملة الوجود على امتداد بشرة جسده: حيوية جاهزة لأن تنشأ بالكامل مقحمة بواسطة تثبيت اللحظة، بتسجيل ابتسامة ضجرة خاطفة، بارتعاشة يد، بالانهمار القصير الأجل لأشعة الشمس عبْر السُحُب. وما من أداة، ما عدا الكاميرا، قادرة على تسجيل مثل

Twitter: @ketab_n

هذه الاستجابات المعقّدة السريعة الزوال، والتعبير عن العظمة التامّة للحظة. ما من يد يمكن أن تعبّر عنها، لسبب أن الذهن لا يمكنه أن يحتفظ بالحقيقة اللامتغيرة للحظة ما لمدّة أطول تكفي للسماح للأصابع البطيئة بتدوين العدد الكبير من التفاصيل القريبة. حاول الانطباعيون عبثاً إنجاز مجموعة رموز. لأنّ ما كانوا يسعون إلى إظهاره، بوعي أو بلاوعي، بتأثيراتهم بالضوء كان هو هو حقيقة اللحظات؛ سعَتْ الانطباعية يوماً إلى تثبيت معجزة الهنا، معجزة الآن. لكن التأثيرات الخاطفة للضوء أفلتتْ منهم بينما كانوا منهمكين بالتحليل. وبقي "انطباعهم" بالعادة سلسلة من الانطباعات المركبة إحداها فوق الأخرى. كان ستيغليتز موجّهاً بشكل أفضل، إذ ذهب مباشرة إلى أداة صنعت من أجله.

بول روسنفلد

الكاميرا هي أداتي، من خلالها أجد سبباً لكلّ شيء حولي.

أندريه كيرتش

تدنّي مستوى مضاعف، أو طريقة لتدنّي مستوى تخون نفسها

مع التصوير الدَغَري، سيكون بمقدور الجميع أن يكون لهم بورتريه ـ سابقاً، كان هذا حكراً على البارزين؛ وفي نفس الوقت، كل شيء كان مصنوعاً لجعلنا جميعاً نبدو بالضبط سواء ـ بحيث إننا لم نكن بحاجة إلا إلى بورتريه واحد.

كيركغارد (١٨٥٤)

Twitter: @ketab_n

اصنعْ صورة من الكاليدوسكوب [المشكال].

ويليام إتش فوكس تالبوت (ملاحظة من مخطوطة مؤرّخة في ١٨ شباط ١٨٣٩)

Twitter: @ketab_n

الفهرس

في كهف أفلاطون ٩

أميركا مرئية عبر الصور على نحو معتم ٣٥

مواضيع سوداوية ٦٣

بطولة الرؤية ١٠١

أناجيل فوتوغرافية ١٣٥

عالم الصورة ١٧٥

انطولوجيا موجزة من الاقتباسات ٢٠٩

Twitter: @ketab_n

Twitter: @ketab_n

يطرح النقد الخلّاق لسوزان سونتاغ عن التصوير الفوتوغرافي أسئلة فعّالة حول القضايا الجمالية والأخلاقية التي تخص هذا الشكل من الفن. الصور الفوتوغرافية هي في كل مكان. لها القدرة على الصدمة، على جعل الأشياء مثالية أو مغوية، وهي تولّد شعورا بالحنين، وهي بمثابة تذكارات، ويمكن أن تُستخدَم كبرهان ضدنا أو تعيّن شخصيتنا. هنا، تتحرّى سونتاغ الطرق التي تستغل بها هذه الصور كلية الوجود في إختلاق إحساسا بالواقع والنفوذ في حياتنا.

تقدم سوزان سونتاغ غذاءً كافيا للفكر، يُشبع أكبر الشهيات المثقفة.
صحيفة تايمز

تحليل لامع للتغيرات العميقة التي أحدثتها الصور الفوتوغرافية في طرقنا لرؤية العالم، لرؤية أنفسنا.

صحيفة واشنطن بوست

الدراسة الأكثر أصالة وتنويرا حول هذا الموضوع.

مجلة نيويوركر

ISBN 978-284306201-8
9 782843 062018