الكاميرا الديموقراطية

حازم صاغيّة

هل يستطيع واحدنا أن يصوّر وهو خائف؟

يقول ألفباء التصوير إن ارتجاف اليدين كافٍ لأن يشتّت الصورة ويبدّدها. وبالتأكيد تنهشها الظلال ما لم يجرؤ مُلتقطها على ضبطها قياساً بالضوء. فأمر مصوّر خائف كأمر مطلق نار خائف، يخونه رصاصه فيذهب في اتجاهات شتى. وهي حقيقة يدركها المصوّرون بالكثرة التي يمارسونها: فمما يعاكس منطق الأشياء، ولكل مهنة منطق أشيائها، أن يبدو حامل الكاميرا، مثله في ذلك مثل حامل المسدس، أضعف من الموضوع الذي يستهدف. فهو، في بداية المطاف ونهايته، الطرف المتحكّم بالمعادلة، يهيمن على مادته فيُقيمها ويُقعدها ويدفعها قليلاً إلى اليمين أو قليلاً إلى اليسار. وإذا كان الموضوع طبيعياً، جاء التحكّم باختيار الزاوية، أو عبر تغليب جزء من المشهد على آخر، أو بما لا يُحصى من طرق «حِرَفية» أخرى.

فالمصوّر، بالتعريف، متمكّن. وحتى لمن تعوزه الشجاعة، أو يستبدّ به شيء من الخجل، توفّر الكاميرا «درعاً اجتماعياً» يحمي فضوله من خطر التردد والجفلة[1]. هكذا يُشهرها على الناس فيثبّتهم في موقع يترجّح بين الارتباك والدفاع عن النفس.

وأذكر حين كنا صغاراً، أن أحد الأصدقاء

(١) انظر المقدمة في Robert Rauschenberg Photographs. Thames and Hudson, 1981.

واجهه مصوّر بالمطالبة التقليدية: «ابتسم». فما كان من صاحبنا، مدافعاً عن نفسه «الطبيعية» والأولى، إلا أن أجاب باستفزازية المُعتَدى عليه: «ما من شيء يدعو إلى الابتسام». فالمصوّر شاء أن يحوّل صديقنا ويغيّره، متدخّلاً في تكوينه الأصلي وفي العادات التي اتصلت به اتصال لحمه وشحمه. ولم تؤدّ اللغة الإنكليزية غير المعنى هذا حين استخدمت فعلاً واحداً to shoot في وصف إطلاق النار والتصوير بوصفهما اعتداءً، يقتل في الحالة الأولى ويجرح نرجسية صاحبها في الثانية. وقد رأينا سوزان سونتاغ، التي ربما كانت أهم دارسي الصورة الفوتوغرافية المعاصرين، تقرن «رسالة» هذا الفن بـ «العدوان»[٢].

حامل الكاميرا... جاسوس!

ذاك أن الصور، عند الناقدة والروائية الأميركية، هي «التجربة وقد قُبض عليها». ومن أجل أن يقبض المحترفون على التجربة، وأن يملكوا الحوافز الدافعة إلى ذلك، عليهم «أن يتمتعوا بفانتازيات جنسية حين يكونون وراء الكاميرا». فلأن الأخيرة لا تقلّ عن «ذراع مُثلى للاوعي في مزاجه الاستحواذي»، بات حاملها يسند عينيه اللتين تستوليان إلى دواخله الخبيئة والمعقّدة، فكأنما الدواخل تلك معاهد بحث الحملة التوسعية.

فأن تصوّر يعني، في عُرف سونتاغ، «أن تستحوذ على الشيء المُصوَّر. إنه يعني أن يضع المرء نفسه في علاقة ما مع العالم تبدو كأنها معرفة – وبالتالي، كأنها سلطة». والحال أن المصوّر حين يقول لك «انظر إلى الكاميرا» فتُذعن، ينتابك لوهلة أنك في حال من التعادل. فهي، وليست إلا آلة بكماء وصمّاء، تقف لك مقابلاً ونظيراً ناظرةً إليك مثلما تنظر أنت إليها. أما مُشغّلها فليس سوى مُشغّل يحاول أن ينسخ وجهك بوصفه المرجع والمثال. إلا أن هذا تعادل خادع، إذ لا يلبث أن يتبدّى أنهما العنصر الإيجابي وأنت السلبي، على عكس معظم العلاقات التي تربط البشر بالآلات ومُشغّليها.

لذا يتراءى للأنظمة السلطوية، وهي في عمومها ذات عمق طوطمي ووثني، أن حامل الكاميرا ينافسها على سلطتها، فيستخدم ما امتلكه من تلك السلطة تلصصاً عليها وكشفاً لخباياها. وهنا إنما يكمن سرّ ذاك الميل إلى مُرادفة الأنظمة المذكورة بين حامل الكاميرا والجاسوس. وهو ميل يغدو مضحكاً حين تتجه أنظمة كهذه الى تشجيع قطاعها السياحي ودعوة الأجانب إلى زيارتها والاطّلاع على معالمها!

---

(٢) راجع Susan Sontag. On Photography. Anchor Books, 1977.
وهو ما ستكثر العودة إليه في الصفحات اللاحقة.

بيد أن المسألة أكثر جدية من المزاح. فالمصوّرون الحربيون تدفعهم رغبة الاستحواذ على الحقيقة، أو ما يتراءى كذلك، إلى أن يموتوا وهم يصوّرون. مثالهم أحد شيوخهم روبرت كابا، مؤسس «ماغنوم» في ١٩٤٧، الذي انفجر به لغم في الهند الصينية بعد سبع سنوات على تأسيس تعاونيته. ومذّاك لم تتوقف الرغبة المذكورة عن قتل من حملوها في قلوبهم، وكانوا في أكتافهم يحملون الكاميرات. فعقيدة المصوّر الحربي هي «أن تكون هناك»، فلا يغدرك الحدث بأن يفوتك وينجو من استحواذك عليه.

لكن الرغبة تلك إمبريالية أو إمبراطورية، تُمعن في تغيير مكانها وموضوعها، على ما يفعل سائر الطامحين إلى الاستيلاء والتوسّع. وقد سبق لبيتر كونراد، الكاتب والناقد الفني لـ«الأوبزرفر» البريطانية، أن تناول دور الصورة في تأطير الطبيعة الأسترالية العذراء: فهي، بالتمام، فعلت ما حاوله المستوطنون الأوّلون مع الموروث الطبيعي المتروك مشاعاً للآباء والأجداد، إلا أنها فعلت ذلك من دون قوة أو إخضاع. فقد أطّرت المساحات التي لم تؤطّرها الطرق أو المدارس أو الإدارات. غير أن تأطيرها هذا اصطدم، هو الآخر، بالسكان الأصليين ممن لم يملكوا أدنى تصوّر عن البيت، كما عاملوا الأرض نفسها بوصفها بيتهم الذي لا جدران له ولا سقوف. فبالبدائيون، أو من سُمّوا كذلك، ألمّت دائماً خشية الكاميرا فظنوا، في بواكير احتكاكهم بها، أنها تسرق منهم بعض كينونتهم وما استقرت عليه ذواتهم المعطاة(٣).

وسرقة الكينونة هذه إنما عُزيت أيضاً الى الاستشراق المتهم بـ«توهّمنا» و«تخيّلنا» و«خلقنا» من رحم المقاصد الخبيثة والأخطاء، ودوماً الانتقاص مما «نحن» فعلاً عليه. فوظيفته ووظيفة الكاميرا تتشابهان، والحال هذه، في امتناعهما عن تقديم موضوعهما كما يريد هذا الموضوع أن يُرى. وعند سونتاغ، مرةً أخرى وليست أخيرة، أن المصوّرين إذ يقررون «كيف ينبغي أن تظهر الصورة، وفي تفضيلهم إعطاء الصدارة لواحدة على أخرى، يفرضون على أتباعهم دوماً معايير ما». فالعالم المفتوح، العاصي على الأُطُر، تؤطّره تلك «العين الثالثة» مثلما تفعل آلات الحداثة الأخرى. وفي وسعنا، كل لحظة، أن نعاين كيف يوجز التلفزيونُ، مثلاً، الحقلَ والخلاءَ والشساعةَ في صورة تستوعبها شاشة صغيرة يحتويها جزء صغير من شقّة سكنية حديثة. وهذا، تعريفاً، هاجس تلك الأدوات التي تسوقها تحويل ما يقع تحت يدها، فتتوسع وتستحوذ وتغيّر، على نحو لم تملكه سابقات الحداثة.

والكاميرا إذ تنظّم الطبيعةَ وتتيح للرائي قدراً من السيطرة عليها، تحرر نظرته إليها من ثنائيات الجميل والقبيح، والمقدّس والمدنّس. هكذا يحل انسجام وديع بين

(٣) هذه الفكرة تتخلل عمله Peter Conrad, At Home in Australia. Thames & Hudson, 2003.

أشياء تلك الطبيعة يتسبب بالأمان نازعاً، في طريقه، تهديدين توأمين: الاستقطاب الذي هو، مثل كل استقطاب، مُخيف وخطير على الاستقرار، والتسحير المتولّد، منذ أنكادو وجلقامش وأهريمان ومازدا، عن الثنائيات والنقائض القصوى.

إذاً، في وسع الكاميرا، آلة التدخل من الخارج، دمقرطة الطبيعة. وهذا ما كان ليستحيل لولا أن عين الكاميرا ديموقراطية. فاختيار زاوية النظر ينمّ، أصلاً، عن ولادة الذوق والرأي الفرديين، وهما ذوق ورأي تعرّضا للنماء، عقداً بعد آخر، حتى صارا أقرب إلى منظومة معرفية. فهذا ما تفعله الصحافة يومياً، وعلى صفحاتها الأولى، إذ تغلّب التفريد على التجميع، مختصرةً في وجهٍ واحدٍ مُعبّرٍ حالة ملايين البشر.

ومن الحداثة الديموقراطية أن يحل الواقع في صدارة المشروع الفوتوغرافي، فيرتكز الأخير عليه ارتكاز علة ومعلول. وهذا مردّ العداء للفوات والإصرار على «أن تكون هناك». فعبر توكيد الواقع بديلاً من الفوات، وعبر زعم الاستحواذ والتحويل، تجرؤ على صفات الألوهة ومواصفاتها هو جزء من التجرؤ، العصري والفردي، على الله.

واقع لكنه لا يكفي

فالمصوّر إنما يُناط به إضفاء المعنى على ما لم يكتمل معناه ويتم، حتى لتبدو الطبيعة نفسها خرساء تنتظر آلته لإنطاقها. لا بل تكفّ الأخبار عن أن تكون أخباراً ما لم تعزّزها الصورة التي باتت، منذ حرب فيتنام، شرط تشكّل الرأي العام وصنع السياسات. وإذا رأينا، في الانتفاضة الفلسطينية الأولى، كيف نقلت الصورة مأساة الفلسطينيين إلى العالم، فإننا نرى الآن كيف تزكّي الخسائر الأميركية في العراق حجب الصورة كما لو أنه مساوٍ لحجب الواقع. أما الحرب نفسها، فمن دون صورة لا يتأكد وقوعها إلا لقتلاها وقتلاها المحتملين غير البعيدين من مرمى نارها. وهذا من صنف التأكيد الذي لا يُعتدّ بتوكيده، إذ الموت يسبق المعرفة فيه أو يسابقها.

وما الفكرة الضمنية في مهمة تحويلية كهذه إلا أن الواقع، على عظمته، لا يكفي. فهو إما ناقص يستدعي الاستكمال، أو خبيء يتطلّب الكشف، وإلا فمغلوط قليلاً ينبغي تصويبه عبر تظهيره على نحو مختلف. وبموجب معانٍ كهذه إلى الخَلق أقرب، طالب أنسيل أدامز ذات مرة بالقول «يصنع صورة» بدل «يلتقط صورة».

بيد أنه واقع أغنى، يُستعان عليه بقرابات لا حصر لها بين التصوير وأشياء أخرى في عدادها اللاوعي. ذاك أن الأول يقدم للثاني أنماطاً من الواقع كانت لتبقى، لولا عمله، حبيسة الغرف المعتمة في النفوس. فمن خلال الصورة نكتشف، على ما رأى أندريه

بروتون، «هذا اللاوعي البصري، تماماً كما نكتشف اللاوعي الغريزي من خلال التحليل النفسي»[٤].

وذلك ما لا ينفصل عن عالم الصناعة وعلومها. فالناس إذ يلتقطون صوراً في الرحلات يعطون، بحسب سونتاغ، «شكلاً للتجربة: قف، إلتقط صورة، تحرك...». وهذا النظام، إذا صح الوصف، يرادف الإيقاع الصناعي قدر ما يسعى إلى تعقّله وأنسنته. فأفراد المجتمعات الحديثة، ممن تتحكّم بهم أخلاقية عمل صارمة، كالألمان واليابانيين والأميركان، تقدم الكاميرا على ممالأة ما ينتابهم من قلق وهم في عطلة، أو عند جنوحهم إلى سلوى مشوبة بشيء من الذنب. وفوق هذا، يفضي التقاط الصور في أماكن غريبة إلى «تلطيف المشاعر العامة حول فقدان الوجهة مما يمكن السفر أن يفاقمه». بذا يحاصر المصوّر رقعة الفوات والمجهول ويوسّع رقعة الواقع.

وفيما هي تمارس الاستحواذ والتوسّع، لا تكبت الصورة في أي من لحظات اشتغالها تجرؤها على عمل الله. فهي لا تكتفي بالأمكنة حقلاً لرمايتها، إذ تستهدف الأزمنة أيضاً. هكذا تحملنا على صنع الماضي نفسه من جديد، وعلى رؤية له مختلفة، تماماً كما تغيّر الصورُ الجديدة الطريقةَ التي كنا رأينا الصور القديمة بموجبها. ومنذ بدايات التصوير، مع اختراع الكاميرا في ١٨٣٩ على يدي الفرنسي داغوير ثم الإنكليزي تالبوت، بدت إعادة إنتاج واقع مُقيّد بزمن ما أشبه بالمعجزة. فهي ترقى الى إنجاز رغبة قديمة للبشر في خلق كون مُتخيَّل يكون قابلاً للتصديق بقدر ما الكون الفعلي قابل للتصديق.

وقصارى القول إنه من البطن الخصب للحداثة والاختراعات وُلدت الكاميرا وأخواتها تباعاً. فالإطارات والتعويل على الضوء وتقنيات نقله هي ما باشر ظهوره في القرن التاسع عشر. وكانت التقنيات تلك من جديد الرسم الفرنسي عهدذاك، على ما دلّت أعمال إدغار ديغا، سيّد تصوير البشر وهم في حركة، وكبار الانطباعيين كمونيه ورونوار وبيسّارّو. وأن تكون الفوتوغرافيا قد شقّت طريقها إبان المرحلة الرومنطيقية، وكان التصور الذاتي للعالم الخارجي يدافع عن مواقعه ضد علموية صاعدة، جعل اختراع الكاميرا نفسه إيذاناً بلقاءين مدهشين: بين الرومنطيقي والعلموي، كما بين الفني والآلي.

وهذا ما خلط «خير هذا بشر ذا» فتجاورت، مثلاً، الاستفادة من العلم مع تحرير الفوتوغرافيا من معايير الكمال التقني، وتالياً من الجمالية الشكلية والمحضة. ولئن أفضى العلمويُّ والآليُّ في الكاميرا إلى تنسيبها للعقلانية الأداتية، حال ما فيها من

(٤) Robert Shapazian (ed.). The Surrealist Look at Art. The Lapis Press. Venice, 1992. P. 183.

رومنطيقية وفنية دون أن تكون عقلانية أداتية فحسب. فهي، وإن نظّمت العالم الذي طاولته وأزاحت استقطاباته الناتئة، لم تمتهن تسوية الفوارق بين فرد وفرد، أو بين مدينة وريف، كما لم تؤدّ إلى القتل والموت الصناعيين.

لقد شكّل التصوير الفوتوغرافي، على العكس تماماً، «الاتصال الأكثر مباشرة بين أشكال الاحتكاك غير العنفي»، على ما وصفها رواشنبرغ(٥). وهو اتصال يخالف اتجاهات الاستئصال استجابةً لـ«ضرورات» غالباً ما توصف بالعلمية أو التقدمية التي تواكب «خط تاريخ» صاعداً.

وأكثر من أي جهد صناعي آخر يجمع بين الواقع وتحويله، يتسع التصوير الفوتوغرافي للحلم واللعب مما تجافيه الأشكال الصارمة والأيديولوجية في قراءة الواقع وتحويله. فهو، بالضبط تبعاً للقاح المذكور بين فنيّه وعلميّه، مرآة الواقعي وفي الوقت نفسه، بيت الافتراضي. وهذا ما يلغي، في نظام الصور، فكرة المطابقات الحَرفية والأخذ بالحذافير، فاسحاً المجال للإحالات والانعكاسات وما ينجرّ عنها من تخييل. فإذا بدت الصورة جميلة جداً، فهذا لا يعني، بالضرورة، أن موضوعها جميل جداً، علماً أنه مُطابقها الذي لم تفعل إلا نسخه(٦). ثم إنها هي التي يميل الظن العام إلى اعتبارها أخت الحقيقة، غدت أحد أكثر الفنون والعلوم قابلية للتزوير، لا سيما منذ اقترانها بالكومبيوتر. ونحن، في وقت واحد أحياناً، نقول عن شيء إنه «مثل الصورة»، أو «صورة طبق الأصل»، تدليلاً على دقّته وصحته، ونقول «ما هو إلا صورة» من قبيل الاستخفاف بمن يحتل موقعاً لا يستحقه ولا يرقى الى أهليّته. وتعرف جيداً الشعوب المهاجرة، واللبنانيون في عدادها، ظاهرة إرسال صورة المهاجر من مهجره الى بلده لطمأنة الأهل إلى حاله. لكن حاله الفعلية قد تكون رديئة تحايل عليها، أو تحامل عليها، للظهور هكذا لحظة تصويره. وشهيرٌ لدى المجتمعات التقليدية طلب العروس، أو العريس، على الصورة، فيما ترتبط، في سائر المجتمعات، مراهقة كثيرين من المراهقين بالاستمناء استلهاماً لصور من نوع آخر. واللاعب – الملعوب عليه في الحالات هذه لا يقل عن شعوب وأجيال يصوّت بعضها في انتخابات عامة تأثّراً بصور المرشحين وعائلاتهم، أو مع أطفال يوصفون بالبراءة.

والراهن أن الكاميرا تنتمي إلى عالم فقدت فيه وصية «لا تكذب» وطأتها على الضمير. وكما في الديموقراطية التي قد تنحط إلى شعبوية، وقد ينتهكها المال، تُبقينا

(٥) Robert Rauschenberg Photographs... op.cit.

(٦) انظر المقدمة في Marc Scheps. 20th Century Photography-Museum ludwig Cologne. Taschen, 1996.

الصورة الفوتوغرافية أمام احتمالات غير قاطعة قد يكون بعضها مُقلقاً. فالذي يتمرد على وصية الله المذكورة قد يستنتج، بقدر من التطرف أو الغرض، أن الكذب أمّ الفضائل. وإنما من هنا ينبثق تعدد الأوجه الاستعمالية للصورة بوصفه بعض علامات السلع الحديثة وميّزاتها، كما بوصفه تعدداً قد يولّد الكيتش ودفقاً في العواطف الرخيصة تساوي كثرتُها كثرة الاستعمالات تلك. ففي مقابل الجامد والنهائي ذي التأويل الواحد والقصد الأوحد، على ما هي حال الرسالات، دينية كانت أم زمنية، تنطوي الديموقراطية والكاميرا على معانٍ هشّة واحتمالية، وأحياناً متناقضة. فالصورة قد تكون فردية تتلبّس العام، كما قد تكون عامّة تتلبّس الفردي. هكذا نراهم، فيها، كلهم يتزوجون وكلهم يسبحون، قدر ما نرى كلاً منهم يتزوج أو يسبح. ثم إن الواحد نفسه لا ينشق كما يفعل في الصورة، فنرى صورنا ونكرهها ونمزّقها، ظانّين أننا شيء آخر مختلف تماماً، أو نحبّها بوصفها أحسن مما نحن عليه. لا بل يبدو بلوغ الإشباع حيال الواقع ذاته أقرب منالاً منه حيال صوره المفترضة على تناقضها وازدواجاتها غير المحدودة. وكان لشعور كهذا أن تسلل، بطرق لا تخلو من ابتذال عامي، إلى أشكال التعبير السائدة. فالمطربة اللبنانية صباح إذ تستعير زجلية الشاعر الشعبي، تسأل حبيبها أن يتصور ويبعث لها صورة، مع أن لديها «صورا زغيورا» حُفرت في قلبها.

حنين رولان بارت

فنحن، والحال هذه، أمام «تبادل بين الفن والحقيقة» يتسع لمحمولات كثيرة متفاوتة، إلا أنه كثيراً ما يُترجَم تبادلاً بين نوستالجيا الحنين والواقع. ذاك أن الناس، كما رأت سونتاغ، يلتقطون صوراً لعائلاتهم، ويكون «ألبوم الصور العائلي عموماً عن العائلة الموسّعة»، لكن هذا الألبوم «غالباً ما يكون كل ما تبقى منها». فالصورة، بالتالي، لا تقطع مع الحنين ولا تبتر النوستالجي، وإن حوّرتهما وأعادت صياغتهما. وهي في ذلك قابلة لأن تصالح البدائي وتحتفي به ولو خاف هو منها، على ما تدل عادة تعليق صور الموتى في بيوت أصحابها. فإذا كان الميت رب الأسرة وطوطمها، احتل موقعه في مكان مرتفع من الجدار والغرفة يحاكي ارتفاع كعبه في المنزل. وهذا ما نراه، بدرجة من الكيتشية أعلى، في وضع صورة الحبيب والحبيبة داخل قلب، أو إلصاق شريط أسود عليها إبان الحزن على صاحبها. لا بل أحياناً يُناط بالصورة أن تستعجل الموت وطقوسه الوثنية، على ما كنا نرى في بيروت الثمانينات في صور «الشهداء الأحياء»، وما هم إلا أطفال، أو ما لا نزال نراه في الصور التي يبثّها التلفزيون لـ«مشاريع شهادة» ذاهبين إلى حتفهم وحتف غيرهم.

والحنين، ولو في سياق مغاير تماماً، هو ما بلغ ذروته مع رولان بارت، الناقد

الفرنسي الذي تسببت وفاة أمه بتناوله الصور الفوتوغرافية. فقد اندفع إلى كتابة عمله[٧] وهو يواجه حزنه بفقدها، بعدما كرّس نفسه لها وعاش معها. وقد دار جزء أساسي من الكتاب عن بحثه في صور العائلة عن تلك العائدة إليها، والتي هي الأشد إبلاغاً عنها. وهذه الطبيعة التفصيلية والمؤنسَنة للصورة ما سمح لناقد من وزن بارت بإصدار نظرية من طينتها، معلناً أن ما يجذب في الصورة الوسطية والعادية هو ما سمّاه الـ Studium، أو الفضول العام، بيد أن الصورة الاستثنائية إنما تقوم على ما سمّاه الـ Punctum، أو نقطة استقطاب الاهتمام.

فالستوديوم هو ما يجذب إليه المتفرج تبعاً لخلفيته الثقافية واهتمامه وذوقه، لكن صوره تبقى «غير ذات موضوع»، مدارها الأخبار والحروب والسوسيولوجيا. أما الصورة البورنوغرافية التي لا يتممها إلا شيء واحد هو مرأى الأعضاء التناسلية، فمَثل آخر متطرف على صورة تضج بالستوديوم. على أن البانكتوم هو التفصيل الذي يلتقط العين ويجعل الذاكرة تركض والحنين يتحرك. ومع أنه تفصيل، ومع أنه هامش، يتمتع البانكتوم وحده بطاقة على التوسع والارتفاع الى سوية الإيروتيكي. فالصورة التي التقطها كيرتيش في ١٩٢٦ لتريستان تزارا، مثلاً، يقتصر الستوديوم فيها على حدث عام هو تصوير دادائي كبير، أما البانكتوم الذي تحتويه، فأظافر يديه القذرة. وبغض النظر عن مدى صحة الرأي الذي تحزّب له بارت، لا سيما تفضيله الموضوع على المصوّر، ومنحه الأولوية له عليه، يبقى أن الرأي هذا طارد للأداتي والعقلاني والصناعي، مُعْلٍ للعاطفي والمؤنسِن، أو قل الفني.

ولكل واحد منا تجربة أو أكثر، إن لم يكن مع التصوير، فمع الصورة بوصفها أداةً دافئة ومُقرّبة، هي التي يقف وراءها كمٌّ معقّد من المعرفة والدقة والموهبة. فصورة المرشح الانتخابي في لبنان القديم، الذي كان يعرفه أهل دائرته ويزورون بيته كما يزور بيوتهم، كانت تضفي على السياسة وجهاً أهلياً، كثيراً ما يكون من علاماته الطربوش أو الشاربان أو ملامح الوجه المألوفة. ولا يغيّر في هذا أن بعض الحِرَفية المحلية وبعض الزبونية كانا يشوبان العلاقة بالوجيه التقليدي، إلا أن الإمساك العقائدي هو وحده ما يصم الصورة تلك بأنها «تبرير» للعلاقة و«تنفيس»، من دون أن يلحظ بُعديها الآخرين، ذاك المؤنسن وذاك المؤرشف المؤرّخ. ولا أزال أذكر كيف كان «عبدو»، السائق الشاب من إحدى قرى عكار، يصفّ مجموعة من الصور لأبيه وأشقائه

(٧) Roland Barthes. Camera Lucida: Reflections on Photography (translated by R. Howard). Hill and Wang, 1981.

(العنوان الأصلي بالفرنسية La Chambre Claire).

علّقها على جدار غرفة الاستقبال في بيته الريفي. إلا أنه، هو المتحمس أواخر الخمسينات لجمال عبد الناصر وأكرم الحوراني، علّق صورتيهما بين صور أفراد عائلته حتى صارا من عاديات المشهد الأسري. ولا أدري ما إذا كان «عبدو» آنذاك على بيّنة من أغنية «صورة» التي كتبها صلاح جاهين، وغنّاها عبد الحليم حافظ، لعبد الناصر. ولا أدري ما إذا كانت الأغنية قد سبقت تعليقه الصورة أم العكس. لكن المؤكد أن أغراض «عبدو» اختلفت تماماً عما أراده الشاعر والمغني من تثبيت الزعيم في حالة أيقونية جامدة. فقد شاء تنبيهنا، بين أمور أخرى، إلى أنه يشبه عبد الناصر قدر ما يشبه شقيقُه الأصغر الحوراني. ولئن قضت الصدف أن يكون هذا الشبه فعلياً إلى حد ما، أتيح لـ«عبدو» أن يستخدم عبد الناصر والحوراني قدر ما كانا يستخدمانه. فقد نزع عن صورتيهما الزعاميةَ والسياسة مما جذبه إليهما أصلاً، وبيّتهما بأن أسكنهما دفء حيّزه العائلي. وقد يقال إن في الأمر استدخالاً عميقاً للكذب، إلا أن هذا، مرة أخرى، مطالبة إيديولوجية صارمة لا يستوقفها أن «عبدو» سحب عبد الناصر من «الشارع» إلى «البيت»، وأن الصورتين اللتين اختارهما كانتا باسمتين وشخصيتين فعلاً. فالزعيم المصري الذي أقام في منزل السائق العكاري خلا من العبوس المصيري الذي حملته صور له أخرى، كما أن الصورة المعلّقة لم تنقل الحشود الجماهيرية تتهافت على معبودها وتمحضه ولاءها الأعمى.

وأنا، بدوري، عشت ما يشبه تجربة «عبدو». فذات يوم في ١٩٥٩، سألني «العم أبو مروان»: لماذا لا تبعث برسالة إلى جمال عبد الناصر وتطلب إليه أن يرسل إليك واحدة من صوره؟ وإذ رحت أصارع ارتباكي بالسؤال، أضاف أن الرئيس يجيب كل من يكاتبه ويزوّده صورة. وكان كلام «العم» المتحمس للعروبة والعاشق لغتها، مما لا يرقى إليه شك ولد مثلي في الثامنة يومذاك.

وبالفعل نفّذت طلبه على حيرة وشيء من سخرية النفس بنفسها، فما انقضى إلا أسبوعان حتى وصلتني واحدة من تلك الرسائل المطبوعة الجاهزة، موقّعةً بخطه ومصحوبة بصورته ضاحكاً وضّاء. بعدها، غدا جمال عبد الناصر شخصاً ملموساً وحميماً مثل وجوه أهل القرية والجوار. وما كان لرئيس «الجمهورية العربية المتحدة»، وأحد صنّاع «عدم الانحياز»، و«قاهر الطغاة والعدوان الثلاثي»، أن يهبط إلا بالصورة إلى سويّة ذاك الطفل الذي كنتُه.

وقدرة على الأنسنة كهذه هي ما دفعه جون أبدايك بعيداً جداً[٨]. فعنده، وفي مقدمةٍ كتبها لأحد ألبومات «ماغنوم»، أن الصورة، ومعها الإعلام والتلفزيون لاحقاً،

(٨) انظر مقدمته في Heroes and anti-Heroes-Magnum Images. Andre Deutsh, 1991.

قرّبتنا كثيراً من «الأبطال» وحياتهم حتى أنهم لم يعودوا أبطالاً ولا أيقونات. صحيح أن الزمن، الذي يصفه البعض بانفجار الصورة، زمن أيقونات حديثة تتناسل من دون انقطاع. غير أن هؤلاء لا يُقارَنون بحال مع أيقونات العهود المَلكية ممن لم يظهروا إلا مسكوكين على نقود، محتفظين بسلطة مرجعية عليا. ذاك أن أهل الأيقونات الجديدة، مثل جون كينيدي وألفيس بريسلي ومارلين مونرو، متحركون وعاديون لأنهم يظهرون علينا، بفضل الصورة، كثيرين مُكرّرين.

فالخارق هو المحتجب، لا المنظور، والذي في غيبة، لا في حضور. وفي المعنى هذا فإن الله الذي يرى لا يُرى، فهو عين إلا أنه ليس وجهاً. وليست صدفةً بالتالي أن «العيون» و«الأعيان»، ممن يقبعون في سوية أعلى لدى الأجسام البيولوجية والاجتماعية، تعبيران يتفرّعان عن نفس المفرد الذي هو «عين». وهذا ما لا تزال مجتمعات مسّتها الحداثة، أو اخترقت زواياها ثم تساكنت مع خرافاتها الجوفية، تعبّر عنه خوفاً من العين و«إصابتها». أما أبدايك فيزوّدنا ما يكفي للإقناع بأن الكاميرا، وهي مصنوعة على غرار العين، غيّرت المعنى المتوارث لأداة النظر. فهي، ولو التقطت صوراً يتعذّر محوها، فإن «اشتغالها الأساسي يعمل ضد البطولية». فالنظر إذ يتجه الى نتاجها يتجه الى الإطار والطرف، وهذا على عكس الله الذي يتداخل متنه المُتخيّل بهوامشه المُتخيّلَة كذلك. ذاك أن الزعيم، في الفوتوغرافيا، ليس ما يستثير فضولنا بقدر ما يستثيره مُرافق يصحبه ويقف وراءه، أو أي عنصر آخر غير متوقّع في الصورة. فكلما تعاظم الإطار، أو زادت العناصر، تقلّص الزعيم. وهذه كانت محنة شاه إيران الذي كان كلما استعدّ للصورة خانته الصورة أكثر. فإبان احتفالاته الفخيمة، مثلاً، كان عرشه وثوبه يُحيلانه، وهو سيّد الصورة وقلبها، الى خلفية النظر.

فمفهوم البطولة متقشف وضيق لا يتسع إلا لواحد وحيد، كالله، لا شريك له. بل هو، عند أبدايك، مفهوم «ينتمي إلى عالم الأسود والأبيض» حصراً، وهو عالم شرع ينحسر منذ ١٩٤٥، حين أصبح اللون وتكثيره القاعدة المعمول بها لصور هوليوود المتحركة. فليس من نابوليونات في زمننا، وإذا ما اقترن النابوليونات المزعومون بالحروب، كانت النتيجة تدفّقاً في صور الضحايا لا في صور القادة.

وإذا صح أن الكاميرا تستنطق نرجسية صاحبها وتثبّتها، غير أنها نرجسية شائعة ومشاعة للجميع. ففي وسع أي مراهق من مراهقي الأرض الذين يبحثون عمن يلتقط لهم صوراً في ساحات المدن، أن يرى إلى نفسه نداً للساحة التي تُختزَل فيها المدينة، أو للتمثال النُصبي الذي يُفترض به أن يكثّف تاريخها. وفي وسع كل واحد من هؤلاء أن يحتفظ لنفسه بصورة في الساحة أو قرب التمثال هي مصغّر عن صورة ماو تسي تونغ الشهيرة في ساحة تيان آن مين، إلا أنها صورة صاحبها في الساحة وليست

صورةً طاغيةً تمّ إملاؤها على الساحة. ويصح الشيء نفسه في الذين يستكملون الزفاف بصورة في الساحة العامة، كأنما الحدث الهيولي الذي تخلّده «ترافلغار سكوير» أو «الكونكورد»، لا يتم معناه من دون الحدث العادي والبسيط تخلّده الكاميرا.

ولأسباب كهذه يحتال الزعماء أو مناصروهم على الصورة، فيطردون سائر العناصر منها ما لم تكن «جماهير» لا يحمل فرد فيها اسماً أو ملمحاً، أو يوقفون تطور الصورة نفسها فيُبقونها أشبه ما تكون بالأيقونات الدينية القديمة. فمثلما يُحاط قديسو المسيحية بهالات من نور، يصار إلى تثبيت صورة الزعيم غير الديموقراطي بالأبيض والأسود وتبعيده عن العين بحيث يُرى من دون أن يُرى تماماً، فكأنه في محطة وسطى بين البشر والآلهة، يُتوسّل إليه لا بالبصر وحده وإنما بالرؤيا كذلك. وهذه الحالة الكلاسيكية في صورة الزعيم لا تستبعد تنويعات جزئية، كأن نرى هتلر يصافح طفلة وستالين يحمل أخرى. غير أن توازن القوى المختل بين الديكتاتور والطفل، إذا صح استخدام التعبير الحربي، كفيل بأن يعزز الانطباع الأصلي الذي أرادت الصورة الأيقونية بثّه.

إلى أي أفق ينظر عبد الناصر

لكن ذلك كله غدا موضعاً للسخرية والتندّر. وفي محيطنا اللبناني، وربما العربي، كان الشاعر محمد العبد الله سبّاقاً حين «حاور» صورةً عابسة هي بروفيل لجمال عبد الناصر، فسأله عما يراه «هناك في الأفق» الذي لا يكف عن النظر إليه. وقد أضاف العبد الله أنه هو نفسه ينظر أحياناً إلى ذاك الأفق فلا يرى شيئاً، مستغرباً إصرار الزعيم المصري على فعل الشيء نفسه بلا انقطاع. ومن هذا القبيل النازع للبطولة أن أبدايك رأى في صلعة خروتشوف أكثر ما يلفته في صورته، كما رأى في كاسترو سيكاره، وفي أبو عمار لحيته، وفي جاروزلسكي انشداد قسمات وجهه ونظّارتيه السوداوين. فإذا ما خطب الزعيم، ووراءه شعار أو في يده شيء أو في فمه سيكار، انشدّ النظر إلى الشعار أو الشيء أو السيكار. وإذا ما التقى زعيمان متفاوتا الطول اتجهت العين، في صورتهما، إلى التفاوت نفسه.

والأمر، هنا، لا يخلو من مفارقة وخديعة. ذاك أن العظماء مولّهون بالتصوير، لكن صورهم، على ما توحي حالة الشاه، تُحبطهم أكثر مما توفر لهم الإشباع المرغوب. فهم يبحثون عن الأسطوري، فيما تنزع الصورةُ الأسطرةَ عما يقع في متناولها. وإذ تتعارض الزعامة معها حتى حين تستخدمها فهذا، بدوره، من مفاعيل الحداثة.

فلئن جزّأ الرسمُ العالمَ وفتّته، ثم بوّبه، جاعلاً موضوعه سيد المشاهد و«أعلاها»، عمل التصوير الفوتوغرافي على تجميع العالم وإحداث درجة أرفع من الربط بين الرائي

والمرئي. وهذا ما واكب الميل الذي عبّر عنه القرن التاسع عشر إلى وحدة الكون وشموله. حتى أوائل المصوّرين، كأوكتافيوس وهيل وكاميرون وهوغو ونادار، ممن استخدموا الكاميرا أداة للحصول على صور تشبه الرسم، اتجه هدفهم، بحسب سونتاغ، إلى «انفصال عظيم عن أهداف الرسامين». ذاك أن الفوتوغرافيا، منذ بداياتها، حاولت «القبض على العدد الأكبر من المواضيع، فيما لم يحظ الرسم مطلقاً بمثل هذا الهدف المَلكي. وما فعله «التصنيع» اللاحق لتقنية الكاميرا، هو استئناف وعد كامن في الفوتوغرافيا منذ بواكيرها: دمقرطة التجارب كلها بتحويلها إلى صور». وإذا ما اتجه الرسم، تالياً، إلى تقنيع الحسي وإخفائه، أو تحويره بمضامين دينية أو ميثولوجية، ذهب التصوير إلى الكشف المباشر والمسهب، وصولاً إلى تصوير العري والعراة، انتهاء بالصورة البورنوغرافية.

ولم تكن الفوتوغرافيا وبورتريهاتها الأولى بريئة اجتماعياً. فهي إنما خدمت حاجات البورجوازية الصاعدة إذ كسحت المنمنمات التي سبق أن قدمت الخدمة نفسها للأريستوقراطية والنبلاء. وهذه الأصول والمصادر سحبت نفسها على التواريخ اللاحقة للممارستين. فالعمل الفني، مثلاً، كان، ولا يزال، يُوقَّع فيما الصورة لا تُوقَّع، فإذا حصل العكس، على ما لاحظت سونتاغ، دل على رداءة في ذوق الموقّع. وإذا ما بدت «أصالة» اللوحة المرسومة أحد معايير الحكم عليها، فهذا ما لا يُحسب له في الصورة حساب. ولا تملك المقارنة، هنا، إلا أن تعيدنا إلى مقالة والتر بنجامين الرائدة. فلأن الصورة، عنده، موضوع إعادة إنتاج آلي فإنها لا يمكن، تعريفاً، أن تكون أصيلة. وما دام في وسع «النيغاتيف» تزويدنا بأي عدد نشاء من النسخ، أمست المطالبة بنسخة «أصيلة» مطالبة بالعبث أشبه[٩].

لهذا كره سادة العالم القديم الآلة الجديدة، الكاميرا، فرأوا فيها انهياراً للذوق برمته. وظلّ أحفادهم ينكرون على التصوير «الآلي» و«الكيماوي» نسبته إلى الفن «الإنساني» و«الإبداعي» و«المُلهَم» الذي إما يكون من صنع الله، أو مهنة مخلوقيه المختارين. وغالباً ما يُذكر، في السياق هذا، شارل بودلير بوصفه مؤسس ذاك الغضب على الفوتوغرافيا، هو الذي مقتها قدر ما مقت البورجوازية، فكتب في ١٨٦٢ معلناً احتقاره لها، كما اعتبر أن زعم التصوير الدقيق والموضوعي يُبعد الجمهور عن ذاك «الرفض» الفني لنسخ الواقع[١٠]. فحين وافق على الجلوس أمام نادار كي يصوّره، بدا الشاعر الفرنسي الكبير تاعساً ومشؤوماً ومتشائماً.

(٩) Walter Benjamin. "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction". In Hannah Arendt (ed.). Illustrations. Jonathan Cape, 1970.

(١٠) عن Albero Manguel. Reading Pictures. Bloomsbury, 2001. P. 71.

إبراز اختراعات الرأسمالية

حتى الحرب العالمية الأولى، لم يكن التصوير يُعدّ «فناً رفيعاً». كذلك لم يكن هناك جامعو صور، ولا من يحتفلون بجمعها مما ابتدأ بُعيد افتتاح «متحف الفن المعاصر» في نيويورك عام ١٩٢٩. بيد أن الأمور لم تتغير فعلياً ونوعياً إلا أواخر الخمسينات وأوائل الستينات. إذّاك، كان العالم قطع شوطاً بعيداً باتجاه كونيته ودمقرطته: فبعدما قضي على النازية بوشر بنزع الاستعمار فيما جعلت الولايات المتحدة تصعد بثقافتها الإستهلاكية الشعبي منها والشعبوي. وفي الغضون هذه، اتسع العالم المديني وانضم اليه الإعلام والدعاية لإغراء فنانين كأندي وارهول وروبرت راوشنبرغ في الإنحياز إلى التصوير الذي غدا جزءاً عضوياً من نشاطهم الإبداعي.

والحال أننا إذ نرى الرسامين الآن ينجذبون إلى عالم الإعلان والأزياء وما هو ترابي وأرضي ومرتبط بالسوق، وكانوا حققوا من قبل نقلتهم من البورتريه إلى تعدد المواضيع، ينتابنا أن الزمن في وجهته العامة شهد لمصلحة الفوتوغرافيا. ولم تفتْ أندريه بروتون، في مقالة تعود إلى أواسط الثلاثينات، ملاحظة هذين الوجهة والمنحى. ذاك أن «الرسم، وقد عجز عن الانخراط في صراع بادي العقم مع الفوتوغرافيا، أُجبر على التراجع وإعادة تنظيم صفوفه في وضعية لا تقبل الاختراق، تحت وطأة الحاجة إلى التعبير البصري عن التصور الداخلي»[١١].

ولربما صح القول، استطراداً، إن الصورة الفوتوغرافية أبرز اختراعات المجتمع الإنسانوي–الرأسمالي. فهي باعتدائها على الترتيب المعطى للزمن والمكان، وبعبثها بحجم العالم وقابليتها هي لأن يُعبث بحجمها، إنما قادت وتقود إلى تسليع الذاكرة نفسها. وبالطبع، لا يخلو الأمر ولن يخلو، كما في كل مجتمع بورجوازي، من تزييف وكذب هنا أو كيتشية هناك. فبراءة الأشياء البريئة لا بد، في عملية كهذه، أن تخسر شيئاً منها مثلما يمتد قدر من الابتذال، لا مهرب منه، إلى القيم والذاكرات التي عاشت طويلاً صلدة ومتماسكة، أو قُدّمت على أنها كذلك. ولا تفعل البطاقة البريدية والسياحية الا دفع هذا التقدير إلى حدوده القصوى. فهي، بحكم طبيعتها الموجّهة للاستخدام العام والشيوع السريع، تبالغ في توكيد ما تريد توكيده فتسطّحه تماماً وتعزله عن مجرياته وعما يكمن تحت هذه المجريات وفي ما بينها. لكن هذا احتمال لا يمكن تجنبه إلا بالقدر الذي يمكن فيه تجنّب التزايُد في نسب الجريمة مع تعاظُم التمديُن.

وقد رصدت باريسا داماندان[١٢] المسار الفوتوغرافي في مدينة أصفهان، فانتهت

(١١) Robert Shapazian... Op.cit. p. 79.

(١٢) راجع Parisa Damandan. Portrait photographs from Isfahan. Saqi Books, 2004.

إلى وصف المسار الديموقراطي نفسه الذي عرفته التجربة الغربية، ولو اختلفت المحطات والتفاصيل. ذاك أن الكاميرا دخلت إلى بلادها أواخر ستينات القرن التاسع عشر بوصفها أداة في خدمة العرش والطبقات القديمة. وأكدت الصور، في المعنى هذا، على مهابة الحاكم وعظمته، فيما كان الجنرالات يرصّعون صدورهم بكل النجوم قبل أن يتصوّروا. فالجلوس أمام المصوّر كان إذاً أقرب إلى زيارة رسمية يغادر المرء فيها حيّزه البيتي والحميم مستظهراً نفسه في المجال العام. وحتى حين يتم التصوير في البيت، وغالباً ما كان الأمر كذلك، تتزيّا العائلة الأريستوقراطية بأفضل ملابسها نازعةً عن الصورة مصدرها البيتيّ، كما تصطفّ محكومةً بمراتبية صارمة. فبطريركها لا بد، مثلاً، أن يجلس في الوسط يحيط به الآخرون وقوفاً وقعوداً تبعاً لنظام في الأولويات عُمري وجنسي معاً.

وقد شرع هذا كله ينحطّ مع احتلال التصوير موقعاً يخلط الخاص بالعام، والبيتي بالخارجي، كما الطقسي بالعفوي. وربما شكّلت الأعراس في بلدان الشرق الأوسط، أواسط القرن الماضي، إحدى أهم عتبات التحول ذاك، قبل أن يزحف الألبوم شرقاً. فهذا الأخير، وإن كانت وظيفته الأم توثيق «تاريخ» أصحابه في نظر أنفسهم، إلا أنه توثيق لا يكتسب شرعيته إلا بإبداء الآخرين رأيهم فيه. وكثير من هذا الرأي محكوم بمدى التطابُق بين سِيَر الناظرين وتجاربهم هم وبين ما يستعرضه الألبوم.

مساواة الجنسين في الفوتوغرافيا

وفي إيران كما في الغرب من قبل، كانت الكاميرا من قاطرات الدمقرطة، البورجوازية والشعبية. فهي، بعد كل حساب، سهلة الاستعمال قليلة التعقيد راح يتضاءل، مع الزمن، حجمها إلى أن ولدت كاميرا جيب للتصغير البالغ، كما جعل سعرها ينخفض تباعاً بفعل شيوعها. وهي لا تتعالى على مشهد، بل تركّز على القشور والبقايا والحثالات فتتسع، بحسب أوصاف سونتاغ لأهوائها، للابتذال، وتحب الكيتشي، وتُبدي مهارتها في مصالحة الطموحات الطليعية مع ثمار النزعة التجارية.

ودائماً ما عمل التصوير وشيوعه على دمقرطه الأعمال الفنية الكبرى وتعميمها، بعدما كانت حكراً على قصور ومتاحف تقصدها النخبة. وحتى البطاقة السياحية الموصوفة بالابتذال، غدت تُري الناس كلهم ما لم يكن يستطيع رؤيته إلا الأريستوقراطيون، ومن بعدهم الأغنياء. أما الذي أراد تأبيد حزنه بتجميد موتاه في صور، فصار في إمكانه أن يفعل ذلك كائناً ما كان موقعه الاجتماعي. والقدرة هذه على الإمساك بالعالم، وعلى تثبيت الموت أو استعادة الميت، هي مما يشترك فيه الرجل والمرأة ويتساويان. بل هما يتساويان في الكاميرا أكثر مما حيال البندقية بالطبع، ولكنْ

أيضاً أكثر مما في أدوات «سلمية» تستدعي العضل كالمجذاف، أو حتى المضرب (الراكيت)، حيث يخضع الجنسان لتبويب يميّز، بموجب قوة الذراع، بينهما. وهي لغة عالمية جامعة في قيامها على مخاطبة البصر، مثلها مثل الموسيقى التي تخاطب الأذن. فالاثنتان عابرتان للأجيال والطبقات والأزمنة، وللأجناس والجنسيات، ولو تلقّاها كل منها محكوماً بنسبيته.

إذاً، تفتح الكاميرا ولا تُغلق، تستقبل ولا تصدّ. وبالمعنى هذا فإنها تحض على العرض لا الخباء، وعلى توسيع رقعة التلصص. ويمكن معها، كما الحال في أي نظام مفتوح، المطالبة بجعل التلصص هذا أعدل وأشدّ توازناً، لا الدعوة إلى كسر الآلة أو اجتثاث تلصص الأقوياء على من هم أضعف. وما دعوة كهذه إلا صدى لشعار الكفّ عن «تشويهنا» و«إساءة تمثيلنا»، عملاً بما تقترحه الأدبيات المناهضة للاستشراق مرةً وللكولونيالية دوماً. وهذه، بالضبط، الرسالة التي أراد إيصالها مثقف أفرو–أميركي في تقديمه ألبوماً عن الأفرو–أميركيين وحياتهم. فقد كتب والتر دين مايرز: «نحن غالباً ما نُقتَطف إما إكزوتيكيين أو سلبيين (...) بعض صور الأفرو–أميركيين يُراد منها التعاطف فتميل إلى اقتطافنا ضحايا أساساً. أما الصور التي جُمعت هنا [في هذا الألبوم] وإن أظهرتنا مكافحين، فإنها أيضاً تكشف فرحنا وحس الجماعة الذي نمارسه في التجمعات العائلية والقداديس الدينية، في الموسيقى وفي احتفالات الأعياد»(١٣).

فالأفارقة–الأميركان ممن يُعبّر الكاتب عنهم، يبدون مأخوذين بالمنافسة على الأرض نفسها لظنهم أن هذه الأرض قابلة للتوسع والاستيعاب. هكذا يُصدرون كتباً تتباهى بمساهمتهم ومساهمتهن في التصوير الفوتوغرافي، لا باحتجابهم عنه والإمعان في تعداد الروابط بينه وبين المشروع الكولونيالي، أو العرقي في هذه الحال(١٤).

فهم، وقد أسقطوا قبل عشرات السنين فكرة «العودة» إلى أفريقيا التي رافقت بدايات تسييسهم، لم يعد لديهم «مكان» آخر يحيله التاريخ المؤسطر إمبراطوريةً يخشون التلصص عليها. إنهم مقيمون في المكان إياه، بالمعنيين الجغرافي والمفهومي، مع البيض، فإذا حال التاريخ دون تغنّيهم بالأسبقية في الماضي، راهنوا على تحسين شروط التنافس في المستقبل. وقد كانت الفوتوغرافيا، في المعنى هذا، إحدى أدواتهم في تصوير الانقسام العرقي وبشاعاته والإيحاء بالإصرار على تجاوزه.

(١٣) راجع مقدمته في Walter Dean Myers. One More River to Cross-An African American Photograph Album. Harcourt Brace, 1995.

(١٤) انظر، مثلاً لا حصراً، Jeanne Moutoussamy-Ashe. Viewfinders: Black Women Photographers. Writers and readers Publishing. New York, 1993.

فهي، بالتالي، ليست صلة محكومة بالمعادلة الاستعمارية لكنها محكومة بالمعادلة الاستغلالية التي يتضافر فيها العِرق والطبقة الاجتماعية، وشتان بين الاثنتين. وهم، استطراداً، لا يشكّكون في المصادر والأدوات، بل تتجه شفرتهم النقدية إلى العلاقات والشروط، محاولين تعديلها في موازاة البرهنة على الجدارة من داخلها، والاحتجاج على إغفال هذه الجدارة والتغاضي عنها. فـ«مع أن السود أصبحوا مُصوّرين بعد وقت قصير على اختراع التصوير، لم يضمّ المؤرخون البيض أي أسود إلى المساهمين في هذا التاريخ، مفكرين كانوا أو منتجين». ومع الإقرار بأن أحد استخدامات الكاميرا الأولى في الولايات المتحدة كان «تصوير العبيد وتوثيق عبوديتهم»، يبقى التباهي واضحاً بأن «المصوّرة الأميركية السوداء الأولى كانت ماري ورن، بحسب وثيقة تعود إلى ١٨٦٦ في هيوستن»[١٥].

وعيان مطلبي وإمبراطوري

ووعي كهذا يمكن تسميته بالمطلبي الذي يغاير الوعي الامبراطوري في معارضته الأقوى بسلاح الاحتجاب ورفض المصادر والأدوات المتاحة. وهذا الأخير لا يعوزه الشيوع والانتشار. ففي ذلك الاندماج الذي سجّله العقدان الأخيران بين جذرية عالمثالثية حيال الكولونيالية وبين نظريات النسبية القصوى، تأسس موقف مفاده الصدّ لـ«الجذور الكولونيالية للتصوير الفوتوغرافي»، والنفور من استبعاد هذا التصوير حِرَفاً قديمة ارتبطت بفئات شعبية ومحلية في المستعمرات السابقة. وفي طيّاته حمل الوعي إياه امتعاضاً من الحداثة ونازعها إلى التوسع والامتداد، فضلاً عن استيائه من تقسيم عملها وأثره على المجتمعات القديمة الفخورة بقدمها. فكأنما الوعي الامبراطوري المُستعاد، أو المُتوهَّم، رأى إلى استحواذية الكاميرا وإمبرياليتها استحواذاً عليه وعلى تاريخه، وامبريالياً ضدهما. فكتب، بهذا المعنى، الهندي ساتيش شارما مُديناً تمييز الحِرَف عن الفنون، وفي مقدمها التصوير، بوصفه «نتاج الكولونيالية والمدارس الكولونيالية في الفن التي نشأت في النصف الأخير من القرن التاسع عشر. وهي المدارس التي ساعدت، في الهند، على بلورة مراتبية جديدة وتعزيزها، عبر مأسسة المفاهيم التقسيمية للفنون الجميلة، والفنون الصناعية، والحِرَف التقليدية، والفنون الشعبية. لقد عاملوا ودرّبوا الصنّاع التقليديين للفنون الهندية بوصفهم حِرَفيين وصنائعيين فيما علّموا وروّجوا طبقة وسطى جديدة ذات حراك صاعد بوصفها فنانين مبدعين»[١٦].

---

(١٥) ibid. p. 4-17.

(١٦) انظر مقدمته في Val Williams and Anna Fox (ed.). Street Dreams-Contemporary Indian Studio Photographs... Booth-Clibborn editions and the Shoreditch Biennale, 1977.

ونجد الميل هذا مُضخّماً وأكثر أدلجةً عند الكاتب الجزائري مالك علّوله[١٧]. فغضبه من التصوير الاستشراقي للنساء الجزائريات، ومن استخدام بائعات هوى لتصويرهن وتقديمهن تعبيراً عن «شرق مُتوهَّم»، وهو غضب مفهوم، لا يلبث أن يدفع به في وجهة فادحة تعميماً وتسييساً.

لقد راجع علّوله الصور والبطاقات البريدية التي أرسلها، بين ١٩٠٠ و١٩٣٠، فرنسيون يقيمون في الجزائر لذويهم في فرنسا فلاحظ، نسجاً على نظريات إدوارد سعيد، أن تلك المرأة المنقولة لا تمثّل إلا «فانتازم الرجل الفرنسي عن الأنثى الشرقية وعدم قابلية الوصول إليها وراء الحجاب في الحريم المحرّم». فالكاميرا إذ تدخل البيت الجزائري، تمثل امتداداً «للهجمة النضالية التي تقيم في اقتحام الذكر الكولونيالي لفسحة الحريم المحميّة». وتمضي صفحات علّوله في هجاء مانيفستوي للبطاقة والسياحة والنظرة مما «يكثّر فانتازم الحريم من خلال الصورة». فهي، عنده، «الانبعاث المنحط، والمتسبّب بالانحطاط، للفانتازم».

وكان الاحتكاك الأول لبعض سكان الفلوجة في العراق مع الجنود الأميركان ونظرتهم، التي خُلط الفعلي فيها بالمُتوهّم، قد أهاج هذه المسألة عينها. فقيل يومذاك إن الجنود أولئك يتلصصون على «نسائنا»، واضعين نظّارات تتيح لهم أن يروا ما يقيم خلف الملابس الظاهرة. وتُرك لـ«إمام سني»، بحسب وصف وكالات الأنباء، أن يتهم «الجنود الأميركيين باستعمال مناظير تعمل بالأشعّة تحت الحمراء من أجل رؤية عري النساء»[١٨]. وهذا وذاك لا يمكن إلا أن يفضيا إلى تمسّك بالحجاب، إما معلن وصريح، كما عند أهل الفلوجة، أو بوصفه استنتاجاً منطقياً يترتب على معاداة الاستشراق، إذ يشكل عائقاً دون نظرة الناظر الاستعماري. فكيف وأن الإدانة تلاحق «التنميط» الذي يُنسَب إلى الصورة، فيما تُطوى صفحة التنميط الذي يُحدثه الحجاب؟ وكيف وأن الأخير ليس مجرد رمز ذاتي، أو فرض ديني، بل هو، مثل أي قناع وحاجز، مانع للمشهد، ومن ثم للصورة؟ وهذا كله معطوف على خلفية مفادها أن ثقافة «الذات»، ومتنها النص المكتوب، لا تخفي سلبيتها حيال الصورة، ولم تكن ذات باع في تاريخ تطورها التقني؟

على أن الفرنسيين الكولونياليين لم يصوّروا النساء فحسب، بل صوّروا أيضاً المساجد والطرقات والبيوت التقليدية مما يتشكل منه أرشيف بصري هائل، كما أجروا مسحاً عاماً للبلد الذي استعمروه واستوطنوه. ولئن صح إدراج تصوير النساء في الأكزوتيكي، وهذا فيه نظر كثير، فإن البحث عن الأكزوتيكي لا يمكن، مطلقاً، حصره

(١٧) Malek Alloula. The Colonial Harem (6th Printing). Minnesota, 2003.

(١٨) انظر جريدة «الحياة». ٣/٥/٢٠٠٣.

بالاستعمار أو الاستشراق: فقد ظهر العري في الأعمال الفوتوغرافية، للمرة الأولى، في ١٨٤٧، وكانت أولى العاريات من نساء أوروبا، على ما أخبرنا سيرجي نازرييف[١٩]. وهذا ناهيك عن أن «الشرقيين» يتلصصون هم الآخرون على أنفسهم، أو يقبلونها وقد نُقلت بالمرآة والعدسة «الغربيتين»، على ما يدل إقبالهم على شراء الإنتاج الاستشراقي. أما الأكزوتيكي عينه فيلزمه واحد من آيات الله كي يقضي بتحريمه أو تجريمه.

وأهم من ذلك كله أن المستشرق إذ يصوّر امرأة عارية، أو يرسمها، في مجتمع كالمجتمع الجزائري حينذاك، يكون يتصرف مثل أقلية مذعورة أكثر بكثير منه سلطةً واثقة متجبّرة. فهو يمارس «سلطته» المزعومة في الستوديو المعزول والمحاصَر، فيتبدّى الستوديو ذاك أشبه بخلية عمل سري وثوري، أو انشقاقي، ضد الفضاء السلطاني وثقافته. فإذا أضفنا أن الطرف الآخر المعنيّ «مومس»، لم يبق ثمة شك في الطابع الأقلي والبالغ الهامشية لـ«خلية» الستوديو. وهذا ما دانه علّولة مستخدماً لغة المحافظين إذ هجا استخدام «الموديلات» وهن «كلياً على هوامش المجتمع»، والستوديو بوصفه «موضع تثبيت الوهم»[٢٠].

الأقليات والصورة

وحجج كهذه ذات صلة وثيقة بمجادلات بعض النسويات العربيات إذ يلذن بوعي ذكري ومحافظ، قومي وإمبراطوري، في مواجهة «الاستعمار» وما ينجرّ عنه من أفكار أو سلع. لكن الواقع يقول كم أن هذا الوعي زائف ومضاد لمصالح أصحابه التي تتنافى مع كل استبداد أكثري. وبالمعنى هذا، تتيح الكاميرا للأقليات، وفي عدادها النساء بوصفهن أقلية قوة، أن تستكشف أرض الأكثريات كما تُستَكشف الطبيعة ومجاهيلها المخيفة. وقد رأينا في تاريخ الفوتوغرافيا الغربية الحديثة أن دور الأوروبيين الشرقيين، المنفيين منهم والمهاجرين أو الهاربين، وفيهم نسبة عالية جداً من اليهود، كان بالغ الارتفاع في التصوير الصحافي. فمن هؤلاء برز كيرتيش، وبراساي،

(١٩) انظر مقدمته في Serge Nazarieff. Early Erotic Photography. Taschen, 1993.

(٢٠) انظر Malek Alloula. The Colonial Harem. Op.cit. p. 17 & 18.

ربما كان النظر بهذا الضيق السياسي إلى الستوديو، وإلى البطاقات، يستقي بعض مصادره من ضعف الميثولوجيا في الخلفية الثقافية التي نصدر عنها. فقد نجحت، مثلاً، المكسيكية غارسيللا إيتورباید في جمع صور عن سكان بلدها تنضح بالبؤس والفقر والتعاسة والرمزية الخرافية الخصبة جداً في المكسيك من دون أية إحالة تأويلية إلى الاستعمار. وهذا علماً بأن الثقافة المكسيكية الوثنية التي تترك بصماتها على معظم صور الألبوم، وهي وثنية تكيّفت بطريقة خاصة مع المسيحية الكاثوليكية وكيّفتها، تعرّضت لمحاولات استئصالية أجراها الاستعمار الاسباني، قبل أن تتعرض المكسيك لاحتلال و«شراء» مساحة منها تفوق مساحتها الحالية على يد «البروتستانت» الأميركان. أنظر: Graciela Iturbide. Images of the Spirit. Aperture, 1996.

ومونكاشي، وسيمون غوتمان، أستاذ روبرت كابا، وكابا نفسه. وبحسب باريسا داماندان، كان أوائل المصوّرين في إيران من الأرمن، وفدوا إليها مع وفادة القطاعات الحديثة، الصناعية والاستهلاكية، إليها[٢١]. أما «الشرق الأدنى ككل»، فعرف التصويرَ عبر «عدسات الأجانب». وحين شرع نجم المصوّرين المقيمين بالظهور، منتصف خمسينات القرن التاسع عشر، تصدّر الأسماءَ المحلية رجل الدين الأرمني ييساهي غارابديان الذي ولد في الأناضول ثم انتقل إلى القدس لخدمة الكنيسة. وكان لغارابديان هذا مساهمته «في وضع عائلات أرمنية عديدة على سكّة هذه المهنة التي لم يكن ينقص الأرمن الاهتمام بها، كعائلات ستيبانيان وتهدابرونيان وشيشيكيان وغولبنك وكساب وديرهاغوبيان». وفي اسطنبول نفسها، يبدو أن أوائل المصوّرين كانوا أيضاً من الأرمن، وهم «الإخوة عبد الله» الذين اعتنقوا الإسلام لاحقاً، وتولوا التصوير في بلاطي السلطانين عبد العزيز وعبد الحميد الثاني[٢٢].

وهذا جميعاً لا يلغي أن الكاميرا، مثلها مثل أدوات عديدة أخرى، كثيراً ما وُظّفت في أيدي السلطات للضبط والرقابة. ذاك أن التصوير الفوتوغرافي ليس فناً فحسب بل لغة، على ما تذهب سونتاغ. و«من اللغة يمكن أن نصنع خطاباً علمياً ومذكّرة بيروقراطية ورسائل حب وقسائم محل سمانة وباريس بلزاك. ومن التصوير الفوتوغرافي يمكن صنع صور جواز السفر وصور الطقس وصور بورنوغرافية وأشعة لايزر وصور عرس». وبالفعل سجّل العام ١٨٧١، ولم يكن انقضى غير اثنين وثلاثين عاماً على اختراع الكاميرا، أول استخدام للتصوير الفوتوغرافي بالمعنى السلطوي في حده الأقصى. فقد استعملته بوحشية شرطة باريس حينذاك في انقضاضها على ثوار الكوميون الشهير. وراح تزايُد السكان في المجتمعات الصناعية وتزايُد حِراكهم اللاحقان يستدعيان طاقة أعظم في الضبط والسيطرة.

ولا تتردد الكاتبة في الإشارة إلى وظائف يمكن اعتبارها رجعية، كما يمكن تصنيفها وظيفية لا مهرب منها في أي مجتمع بيروقراطي حديث. ذاك أن تصنيع الفوتوغرافيا إنما سمح بامتصاصها السريع في قنوات تسيير المجتمع عقلانياً، فـ «غدت جزءاً من أثاث المحيط (...) واندرجت في خدمة المؤسسات المهمة للسيطرة، لا سيما العائلة والبوليس». ولا يلزمنا كثير من الحصافة كي نعلم أنه لا مفرّ، مثلاً، من جوازات السفر وتثبيت الصور عليها ما دامت هناك حدود وطنية. ولا مفرّ من تذييل صور

(٢١) راجع Parisa Damandan. Portrait photographs... op.cit.

(٢٢) عن محسن يمّين. البطريرك غارابديان بادئ أجيال المصوّرين في فلسطين. «نوافذ»، الملحق الأسبوعي لصحيفة «المستقبل» اللبنانية، ٢١/٤/٢٠٠٢.

الصحف بتعليقات (captions) سبق لوالتر بنجامين أن لاحظ مبكراً التوجيه الذي تنطوي عليه[٢٣]. ويقال الشيء نفسه عن الكاميرات الكبرى التي تتوزع بعض شوارع المدن الغربية، منصوبةً لرصد حركة البشر ووسائل انتقالهم، ولكنْ أيضاً للسيطرة على ما يمكن أن يشكّل عملاً إرهابياً أو يُخلّ بنظام عام. بيد أن اللافت أن الدولة مضطرة، في الحال هذه، إلى إبلاغ السكان عن وجود الكاميرا عبر إشارات لا تخطئها العين، فكأنما هي مُطالَبة بتنبيههم إلى أنها تتلصص عليهم وعلى حقوقهم المدنية.

هكذا يلوح أن تحول السلطة إلى «باباراتزي» ضخم عمل غير مقبول حتى من الدولة نفسها، وهو عمل يكاد يلامس الفضيحة أحياناً أو يثيرها. فالدولة حين تتلصص، والعمل يفتقر بالطبع إلى غطاء قانوني، لا تتصرف بوصفها سلطةً قدر ما تتصرف كأقلية. غير أنها، في السياق هذا، أقلية ظالمة وخارجة على قانون وضعته بنفسها. فهي حين تُقدم على عمل كهذا يُخلّ بطبيعتها المفترضة، مدعوّة إلى مقايضته بتحسين حال الأمن أو تقديم خدمات أخرى. والشيء نفسه يقال في الصحافة حين تبالغ في توجيه الصورة، أو التوجيه بالصورة، مُخلّةً بـ«الموضوعية» التي يُفترض أن تكون من علل وجودها.

وكما يمكن ليد السلطة أن تمتد إلى الكاميرا، يمكن للتزوير الاستئصالي أن يشوب الصورة محاولاً نسفها من داخلها. ذاك أن في وسع المونتاج الذي تحول لاحقاً، مع الكومبيوتر، إلى صناعة موسّعة، أن يزوّر الحقيقة بما يتجاوز اللعب الفني على الواقع أو استنباط واقع ضمني وخفي من ظاهره الصريح والسطحي. لكن التناقض هنا أيضاً يخترق العلاقة نفسها فإما أن يوهن غرض السلطة أو أن يُضعفها هي نفسها. فحينما ارتكبت الشيوعية الستالينية تزويراً كهذا، بحذف تروتسكي من صورة جمعته بلينين بدت، هي القوية الطاغية، تفعل ما يفعله مخرّبون متسللون يفتقرون إلى كل سلطة.

وقصارى القول أن الصورة نافية للسلطة بقدر ما السلطة نافية لها، حتى لو تقاطعتا هنا أو هناك. ولئن لجأ صدام حسين إلى تكثير صوره، موظّفاً التكثير هذا في نشر سطوته وبثّه في السكان فهو، بابتذاله الصورة، أفقدها كل طاقة على أن تكون أداة سلطة. وإذ تُرك دور كهذا لأجهزة الأمن، اقتصرت مهمة الصور العديدة على توثيق عُظامه الخرافي الذي يتنفّس كيتشياً.

بطبيعة الحال هناك من بادر إلى تعليق صور صدام في بيته حباً به، على ما فعل «عبدو» وفعلت أنا بصورة عبد الناصر. لكن هؤلاء الذين بيّتوا صدام، طرحوا مشكلة

(٢٣) Walter Benjamin. Op.cit. P. 228.

مغايرة تتصل بالوعي وتشكيلاته لا بالرقابة السلطوية. وهي ربما كانت مشكلة أخطر، بيد أنها لا تندرج في تأثير الصورة الذي أراد الحاكم بثّه من خلال الاستيلاء على الحيّز العام. وبطريقتها، كشفت الباحثة الأميركية ليزا ويدين التي درست سورية، كيف أن السيطرة على ذاك الحيّز، عبر سدّ فراغاته بتحشيد الصور والشعارات فيها، لا تفعل إلا الإيحاء بأن المحكوم يتصرف «كما لو أنه» يصدّق تلك الشعارات والصور[٢٤]. وقد تُرك الباقي للنكات الشعبية التي تنتجها المجتمعات التسلطية عن صور الزعماء في بيوت الخلاء العامة، وقضاء الناس حاجاتهم في ظلالها، وأحياناً إصابتها ببعض ما ينجم عن قضاء الحاجة.

صورة ليني ريفنستال

والراهن أن الصورة فضّاحة لسبب آخر. فهي، بتعريفها، تلتقط الواقع والوقائع لكنها لا تلتقط المزاعم والأيديولوجيات. فالاشتراكية وتحرير فلسطين، مثلاً، يستحيل نقلهما في الكاميرا. لكن ما يمكن نقله هو الإخفاقات والآثار العملية التي ترتبت على تلك المزاعم الكبرى. وهذا ما يشكّل، دائماً وبلا استثناء، حجة على السلطات التوتاليتارية والديكتاتورية، وليس حجة لها. ولأنها، بحكم طبيعتها، تسيّس مستويات الوجود الإنساني جميعاً، فإنها توسّع المجال الطارد للصورة، ما خلا صور الزعيم، فيما تخنق المجالات التي يمكن أن تزدهر فيها.

فالصورة، إذاً، وهي ملك الضعفاء والأقليين، لا تليق بالسلطات. فإما أن تُبتذَل هي نفسها من جراء الاستخدام المفرط، أو أن تفضي إلى ابتذال السلطات فلا تعود تلوح سلطات.

لكن هل يبقى هذا التقدير صائباً حين نتذكّر ليني ريفنستال وصورها الرائعة؟ فهي تطرح، والحق يقال، مسألة أعقد من الحالات الآنفة الذكر. فقد اشتُهرت المبدعة الألمانية بتصوير العروض النازية في بلادها، لا سيما استعراض نورمبرغ في ١٩٣٤. وفي أخريات حياتها، وبعض هدفها كان إنساء العالم ماضيها النازي، صوّرت الأفارقة، خصوصاً أهل النوبة «البدائيين»، فاحتفلت ببدائيتهم التي لم تمسسها الحضارة، وبجمالية العضلي في أجسادهم[٢٥]. إلا أن الجمالية الباهرة التي انطوت عليها أعمال ريفنستال، في مرحلتيها النازية والأفريقية، أعادت تنظيم الواقع كلياً بما يُخضعه للفكرة. فالصورة، بلغة أخرى، غدت تنقل كمالاً أحرزته جمالية الانضباط وحوّلته إلى انتصار

(٢٤) راجع Lisa Wedeen. Ambiguities of Domination: Politics, Rhetoric and Symbols in Contemporary Syria. Chicago, 1997.

(٢٥) انظر Leni Riefenstahl. The Last of the Nuba. Harper and Row, 1973.

إرادي على الواقع. والانضباط هذا، في حالة النوبيين، قد ينطوي على انتظار فنائهم وانقراضهم على يد حضارة لعينة وملوّثة. فهم، مع أنهم سود، يمثّلون بـ «الطبيعي» الذي فيهم النقاء والطهارة، تبعاً للخرافة النازية وثنائياتها. فهم، في آخر المطاف، نقيض اليهود الملوّثين بالمدينة والتجارة والكوزموبوليتية. وهذا المتوحش النبيل الذي هو الأسود، يرقى إلى حالة، أو إيميج، بحيث لا تعود وظيفة الصورة البالغة التنظيم الا خدمة الحالة–الإيميج. وبالمعنى نفسه نهض تصوير المهرجانات النازية، هو الآخر، على ثنائية السيطرة والعبودية حيث الزعيم المسيطِر فيما العبد المسيطَر عليه. ولأداء هذا المعنى، ينبغي تكثير العبيد، حشوداً كانوا أم جنوداً أم حزبيين ومحازبين، وجعلهم يتحركون آلياً وشيئياً.

وهذا جزء لا يتجزأ من الكل العضوي لفكر النازيين. فقد سمحت المجلات الألمانية عهدذاك بتصوير العراة شرط أن يكون الكمال من مواصفاتهم الجسمانية. وعلى عكس الشيوعية التي دارت حول فكرة طوبوية بالقليل جداً من التمثيلات الجسمانية، ثقل الجسماني على النازية في سعيها إلى تحويل الطاقة الجنسية، أو تصعيدها، إلى قوة «روحية»، فيما الضبط الزعامي، والانضباط حول الزعيم، يتوليان المهمة القمعية الملازمة. لهذا عملت البزّة والزي والملابس والأحذية، بإحالاتها الجنسية والمراتبية الضمنية، الموعى منها وغير الموعى، على خلق جهاز كامل لا يعود معه للصورة معنى بذاتها. فهنا يأتي التصوير، الذي يستهدف الحشد لا الفرد، والإحالات لا الوقائع، لـ «ينظّم» عدداً من الدلالات المرعبة أو الجنسية، لا سيما السادو–مازوشي منها. فإلى البزّات والأحذية، هناك الجلد والسلاسل والصلبان الحديد والصلبان المعقوفة وقد غدت مواد إيروتيكية تردّ إلى ثنائي السيد والعبد، والمسيطِر والمسيطَر عليه. وهذا ما يبوّب الصورة النازية في ما أسمته سوزان سونتاغ «مسرحاً ليس فيه مكان للعادي». فنحن، في حقبتي ريفنستال الألمانية والأفريقية، أمام محاولة لا للخداع بواسطة الكاميرا، وهو عنصر «طبيعي» في عملية التصوير، بل لخداع الكاميرا نفسها بجعلها تنقل أيقونات تامة الجمالية أقرب إلى الكمال الأريستوقراطي منها إلى المشروع الفوتوغرافي.

وليس ما يدحض فوتوغرافيةَ الصورة النازية إلا العودة إلى تاريخ الصلة بين الرسم والتصوير في هذا الجانب المحدد. فبُعيد اختراع الكاميرا، قصد بعض المصوّرين الذين صوّروا العري محاكاة الرسم وتقليده. إلا أنه أمام مدى واقعية الصورة وحسية موضوعها، لا سيما متى كان الموضوع جسداً عارياً، انتفت الحاجة إلى تقليد الرسم. وهكذا سريعاً ما شرع رسّامون في عدادهم الرومنطيقي العظيم يوجين دولاكروا، يعملون مستوحين الصور الفوتوغرافية. فإذا ما نشأ الفن، بالأصل، محاكاةً للطبيعة، فلتعمل الطبيعة الآن على محاكاة الجسد من خلال وسيط الآلة. وما الوجهة التي سلكتها

ريفنستال إلا تلك المعاكسة لهذه، عائدةً إلى الطبيعة والأيقونة بعد تنظيمهما على فكرة حديثة ومدمّرة في آن.

هكذا ننظر إلى ريفنستال كما ننظر إلى لوحات مشهدية فريدة فيما توشك الفوتوغرافيا أن تصير «في اتساع الجنس والرقص»، كما قالت سونتاغ بحق. فهي في وجه منها طقس، وفي وجه آخر معيار، وفي وجهيها هذين عمومية تقاتل الفرادة قدر ما تُعلي الفرد. «فأن لا يلتقط المرء صوراً لأبنائه، خصوصاً وهم صغار، علامة على قلة اكتراث الأهل، تماماً كما أن العزوف عن الظهور في صورة التخرّج علامة على تمرد مراهق». ومنذ بدايته، حين ساهم التصوير في التأسيس لثقافة بصرية جماهيرية جديدة، لا يني يتعاظم تدفق الصور مُشكّلاً، عن حق، لغة عالمية، فيما تخلق إعادة انتاجها المتكرر وتعميمها اللامحدود واقعاً افتراضياً غدا جزءاً من ثقافتنا الحديثة. وكان، في هذه الغضون، أن تغلب التلفزيون على الراديو، وتراجعت صحف النخبة عن عدم نشر الصور، فيما أضحت الأخيرة زاداً من عاديات حياتنا اليومية في الصحف والمجلات والكتب والبطاقات ثم التلفزيون. كذلك صارت، بما فيها ملصقات الأفلام، تنافس اللوحات الفنية على الجدران أو تشاطرها الجدران نفسها، تماماً كما انفتحت أمامها أبواب المتحف المنيع. وإذ انتشرت مجلات صور تقف جنباً إلى جنب مجلات الكلمة، باتت المحاضرات معرّضة لتهمة الإضجار وجمود التلاوة ما لم تترافق مع صور slides. وإذا وضعنا جانباً الكاميرات التقليدية التي لا تزال تُباع بكثرة في البلدان الأقل تقدماً، وفي الأسواق الناشئة حديثاً، تشير القفزات السريعة التي حققتها وتحققها الكاميرات الرقمية إلى قصة نجاح باهر. فهي التي لم تظهر في السوق قبل أواسط التسعينات ولم يُبع منها في ١٩٩٩ إلا ٧,٤ مليون كاميرا، بيع منها ٥٠ مليوناً في ٢٠٠٣، ويُرجّح أن يُباع هذا العام ٥٣ مليوناً، تسعون في المئة منها في أميركا الشمالية وأوروبا واليابان والباسيفيكي الآسيوي والصين، كما يُقدّر أن يرتفع الرقم إلى ٨٢ مليوناً في ٢٠٠٨[٢٦]. فحيث تتجه الحداثة والرأسمالية والطبقة الوسطى، وحيث يكون التجديد التقني، تتجه الكاميرا الديموقراطية وتكون.

(٢٦) الأرقام مستقاة من
http://www.dpreview.com/news/0311/03111901infotrends53mil.asp

المحور الثالث

الصورة في الإعلام