 https://doi.org/10.12816/0054776

Conceptual and Technical Development of War Photography in the 20th Century in the Middle East

Hanan Muneer Al-Sheikh
Graphic Design Department
Al - Ahliyya Amman University
hananmuneer13@yahoo.com

Received 25/02/2018 Accepted 12/06/2019

Abstract:

This study is considered a theoretical introduction to understanding photographs through tracking the conceptual and technical development for war photography during the 20th century in the Middle East.

This philosophical aspect represented by the views of prominent photography critics including Roland Barthes, Susan Sontag, and John Tagg as well as the analytical aspect that looks into the conceptual, aesthetic, and functional denotation of the photograph.

Analysis of the photograph is conducted over two stages; the first is through analyzing the photograph shape and technical values. The second is the understanding of the implied dimensions which are the symbols and denotations of the photograph that represent the group of ideas and meanings. In other words, the visual and the non-visual analysis of the photograph lead to the organized analytical understanding of the photograph. For instance, the photojournalism holds humanitarian and functional aspect in addition to the artistic, aesthetic, and social values. Furthermore, the tremendous technological advancement of the production, display, and the storage of photographs which influenced the social acceptance of war scenes and it became part of our present conscious.

Keywords: photography, photojournalism, philosophy of art.

التطور المفاهيمي والتقني لصور الحروب في الشرق الأوسط خلال القرن العشرين

حنان منير الشيخ
قسم التصميم الجرافيكي
جامعة عمان الاهلية
Hananmuneer13@yahoo.com

استلام البحث 2018/02/25 قبول البحث 2019/06/12

الملخص:

تُعدّ هذه الدراسة مدخلًا نظريًّا لفهم فلسفة الصورة الفوتوغرافية، من خلال تتبّع التطور المفاهيمي والتقني لصور الحروب في الشرق الأوسط خلال القرن العشرين، ويشمل هذا المحور الفلسفي الذي يتمثّل في آراء منظرين بارزين في التصوير الفوتوغرافي، وهم: رولان بارث، وسوزان سونتاغ، وجون تاغ. بالإضافة إلى المحور التحليلي الذي يبحث في دلالة الصورة مفاهيميًّا وجماليًّا ووظيفيًّا. فقراءة الصورة تتمّ بمرحلتين: المرحلة الأولى قراءة القيم الشكلية والتقنية، والمرحلة الثانية فهم الأبعاد الضمنية، وهي رموز الصورة ودلالاتها التي تمثّل مجموعة الأفكار والمعاني، وبمعنى آخر تحليل المرئي واللامرئي في الصورة الفوتوغرافية. وهذا بدوره يؤدّي إلى قراءة تحليلية منظّمة للصورة الفوتوغرافية، فالصورة الصحفية تحمل بعدًا وظيفيًّا وإنسانيًّا مهمًّا، بالإضافة إلى القيم الفنية والجمالية والمجتمعية؛ وقد أدّى التطوّر التقني الهائل؛ إلى تطور سريع في التصوير الفوتوغرافي، وفي إنتاج الصور وعرضها وحفظها، ممّا أثّر بشكل اجتماعي على تقبّل مشاهد الحرب، بحيث أصبحت جزءًا من الوعي بالزمن الحاضر.

الكلمات الدالة: التصوير الفوتوغرافي، الصورة الصحفية، فلسفة الفن.

المقدمة :

يُعدّ تاريخ التصوير الفوتوغرافي، رغم قصره، مجالاً ثرًّا للبحث والدراسة، وقد حظيت الصورة عبر تطوّرها باهتمام كبير من قبل النقاد والمنظّرين وذلك منذ بداية القرن العشرين، وما زالت تحتلّ مركزًا خاصًّا في الكتابة المعاصرة عن الفن. والحقّ إنّ أهميّة الصورة الفوتوغرافية بشكل عام، والصورة الصحفية بشكل خاص، قد تعزّزت وبرزت نتيجة التطورات التكنولوجية الهائلة في مجالات متعدّدة، أهمّها ثورة وسائل الاتّصال. وبالتالي يجب أن يوازي هذا التطوّر فهم نظريّ دقيق لمفهوم الصورة ودلالاتها العميقة، من حيث إنّها اندماج بين الشكل والمضمون.

عُرّف مصطلح التصوير الفوتوغرافي لأوّل مرة في الربع الثاني من القرن التاسع عشر، وقد عُدّ من أهمّ اختراعات القرن آنذاك. وبدأ يتّضح مفهومه على أنّه تسجيل المعلومات المرئية بشكلها وحجمها الطبيعي، دون التشويه في منظور الأشكال وأبعادها، حيث تكون بزاوية رؤية عين الإنسان نفسها. بالإضافة إلى أنّه استخدم لتسجيل الأشخاص (البورتريه)، وفي البداية كان الهدف الأوّل هو تسجيل المحيط البصري بكلّ تفاصيله. وبالرغم من أنّ الموضوعات المسجّلة هي نفسها، إلّا أنّ التصوير الفوتوغرافي أصبح فنًّا قائمًا بذاته فيما بعد. ففي البداية كان تسجيل المشهد هو ما يشغل الباحثين والكيميائيين، وكانت الصور الأولى بدائية في تكويناتها الفكرية والنظرية. لكن بعد إعلان اكتشاف التصوير الفوتوغرافي بشكل رسمي، بدأ المصوّرون ينتجون أعمالاً فوتوغرافية فنية، وقد اتّضح ذلك في منتصف القرن التاسع عشر، حيث أسّست هذه الأعمال لتطوير فنّ التصوير من الناحيتَيْن التقنية والفكرية لاحقًا.

في السنوات الأولى من اختراع التصوير الفوتوغرافي، كان من الصعب أن تلتقط الكاميرا حدثًا ما وتسجلّه اللحظة نفسها، ولكنّ مسألة إدراك قدرة الكاميرا في التواصل مع الحقيقة مع التعليق عليها، يقود لمرحلة أخرى في تاريخ التصوير الفوتوغرافي، هذه المرحلة هي اكتشاف قوّة الكاميرا كمرآة للمجتمع، حيث تجعله يرى العالم في انعكاساتها. وبهذا أصبحت الصورة الفوتوغرافية تمثّل الموضوع الموجود في الواقع، فضلًا عن إعادة استحضاره مرة أخرى؛ إنّ مفهوم الاستحضار الذي نقصده هنا هو محاكاة الموضوع الموجود في الواقع، والتوجّه إليه؛ للارتقاء بالمعنى من القاعدة الموضوعية إلى دلالات الرمز وتحوّلات الغياب.

وتتّجه هذه الدراسة إلى الصورة بوصفها علامة ومادة دلالية تتفاعل جدليًّا مع مرجعها الواقعي، بحيث تكشف عن حقيقة الحرب لا كواقع معطى مباشرة للفكر، وإنّما الحرب كحالة من حالات الوجود الإنساني.

إنّها بهذا المعنى ليست أمرًا موضوعيًّا مستقلًّا، بل هي تفكير يتمظهر بشكل معين في الواقع[1]. ولا يمكن هنا التفكير في الحرب من خلال مظهرها الخارجي، أي تجليّاتها في الواقع التاريخي فحسب، وإنّما في النفاذ إلى معناها عن طريق دلالات الصورة الفوتوغرافية. وهذه الدلالات هي الدلالة الوظيفية التي تحدّثت عنها سوزان سونتاغ، بالإضافة إلى الدلالة المفاهيمية المستندة إلى نظريات الصورة وفلسفتها.

وبناءً على ما سبق، فإنّ الدراسة ستحوّل صورة الحرب إلى وحدات قابلة للقراءة، استنادًا إلى تقسيم رولان بارت، الذي يرى في الصورة مستويين: أحدهما المستوى الدلالي، الذي يرتبط بوضعيّة الصورة وقدرتها على احتواء الواقع كما هو، والآخر المستوى الإيحائي، الذي يرتبط بنصيّتها الفوتوغرافية كشبكة من الدّوال التي تنتجُ معاني حسب قصد وظيفي ومنظور محدد[2].

إنّ مسؤولية هذه الدراسة هي المزاوجة بين الصورة والحدث، كدالٍّ بصري في لحظة تجميدٍ للزمن. وإنّنا هنا نتّفق مع المُفكّر والتر بنجامين (Walter Benjamin)، في أنّ صورة الحرب هي إطارٌ مُحمّلٌ بالملاحظات السرية التي تسمح بتعدّد وجهات النظر[3]. وفي الوقت نفسه، فإنّ ميكانيكية الصورة تعيد ما لا يعاد زمنيًّا، فهي تقدّم لحظة حدثت مرة واحدة[4]. وبتعبير آخر فإنّ كلّ صورة هي شاهد على الوجود الذي كان حاضرًا فيما مضى، ويكون حاضرًا في كلّ مرّة يُنظرُ فيها إلى موضوع الصورة. وهنا يصبح الربط واضحًا بين التصوير كعملية معالجة داخلية مرتبطة بتقنياته ونظريّاته أثناء الحدث، وبين أحداث الحروب كعملية خارجية تسجيلية تُعنى بالمنجز النهائي، أي ما بعد الحدث.

مشكلة الدراسة:

إنّ التطوّرات العلمية والتقنية، والتّطوّرات المُتعلّقة بوسائل الإعلام، أدّت –جميعها– إلى تطوّر سريع ومهمّ في العملية الإنتاجية للصورة الفوتوغرافية. وبالتالي فقد أصبحت الصورة ترتبط بمفاهيم عدّة تختلف في مسميّاتها واتّجاهاتها وتقنياتها، بالإضافة إلى الإنتاج الهائل والغزير للصور الفوتوغرافية، في حين لم يكن ذلك متاحًا من قبل. ورغم أنّ هذا التطوّر –في بعض الأحيان– شكّك في مصداقية الصورة الفوتوغرافية، إلّا أنّ الصورة الصحفية عامّة، وصورة الحرب خاصّة، ظلّتا تشكّلان جوهر العملية الإخبارية والإعلامية.

ولذا فإنّ مهمّة هذه الدراسة هي الكشف عن قوّة الصورة وتأثيرها، وطرق معالجتها، وتطوّر مفهومها، وتنوّع دلالاتها، وذلك من خلال ارتباطها بحقيقة الحرب وواقعها من جهة، وارتباطها باتجاهات الفلسفة المعاصرة من جهة أخرى. والمشكلة المهمّة التي تُبرزها الدراسة، هي فرضية التطور المفاهيمي لصورة الحرب في القرن العشرين في حروب الشرق الأوسط، وذلك بالنظر إلى مجموعة من الصور الفوتوغرافية التي تمثّل مرحلتين مختلفتين زمنيًّا وتقنيًّا.

منهجية الدراسة:

ستتّبع هذه الدراسة المنهج التحليلي الاستدلالي، بناء على نظريات رولان بارت، وسوزان سونتاغ، ووالتر بنيامين، وجون تاغ. ويُعدّ هؤلاء المنظّرون هم أعمق من كتب في فلسفة الصورة في المئة عامٍ الماضية[5]. وبذلك يمكن تقسيم النظريات الفوتوغرافية ضمن فترات زمنية، تتبع التطور التقني والمفاهيمي للتصوير الفوتوغرافي.

التصوير الفوتوغرافي والحقيقة:

إنّ القرن التاسع عشر كان بداية مرحلة جديدة من وعي الإنسانية وذاكرتها، فقد أعادت التطورات التقنية والعلمية تشكيل المعرفة والفكر الإنساني بطريقة لم تكن ممكنة من قبل، وقد غيّرت الاختراعات الجديدة المتعدّدة في مجالات الاتّصال والمشاهدة، مفهومي الزمان والمكان. وعُدّ التصوير الفوتوغرافي من أهمّ اختراعات القرن التاسع عشر؛ لقدرته على حفظ الحاضر للأبد، وعُدّت الكاميرا آنذاك مرآة للواقع.

لكن الافتراض الشائع بأنّ التصوير يقدّم موضوعه بالضبط كما هو في الواقع، مسألة يجدر النظر إليها بعين الشكّ. فقد بدأ المصوّرون يستعملون المؤثّرات الخاصّة بهم؛ للتحكّم بوضع وموضوع الصورة، حتّى يتمكّنوا من إنتاج صور تنقل رغباتهم، وتعبّر عنهم. فصورهم لم تعتمد على التوثيق بشكل ميكانيكي بحت، وكذلك فإنّ الصورة بعد إنتاجها تبدأ واقعها الخاص، فهي تستعمل في مجالات عدّة، وبالتالي تعطي معاني متنوعة.

وبعبارة أخرى، فإن الصورة التي تبدأ من خلال علاقةٍ ثنائيةٍ طرفيها: المصور والموضوع، سرعان ما تكتسب أبعادًا جديدة تربط الصورة وموضوعها بالمشاهد، وبالتاريخ، وبالزمان والمكان. وتنشأ علاقات تخضع لاعتبارات فنية ومعرفية، ممّا يثير العديد من الأسئلة حول الصورة وتأثيرها، بدءًا من التفكير بالصورة، وانتهاءً بالتفكير بالعالم. فالمسألة ليست مجرد تحضير الصورة وإنجازها، بل هي ترتبط –من حيث الأهميّة– في بُعدِ أثرها، وفي مقاومتها للمعتقدات السائدة، على حدّ تعبير فيكتور بيرغن (Victor Burgen)[6].

ونظرًا لاتّساع محاور التصوير الفوتوغرافي، والتصوير الصحفي، وتصوير البورتريه، والتصوير الإعلامي... فإنّ نظرية التصوير الفوتوغرافي ليس لها منهجية خاصّة. فبحسب رولان بارث (Roland Barthes)[7]، إنّ نظرية التصوير الفوتوغرافي تنحصر في

المجال الذي تمثّل فيه الصورة دورًا فعّالاً، فنظرية التصوير ليست موضوعًا مستقلًّا بحدّ ذاته، إنّما تتضح أهميّتها في التاريخ العام للصورة، وفي نظريات الاستحضار والاتّصال.

إنّ التوجّه للبحث في نظرية التصوير الفوتوغرافي وفلسفته هي مسألة مهمّة، وذلك لا يقتصر على البحث في دلالات الورقة أي المنتج الفوتوغرافي المؤطّر، وما تحتويه وما تستبعده، إنّما البحث في كلّ المراحل التي تحرّض على إنتاج الصورة، ويتضمّن ذلك البحث في العلاقة التي تربط الفنان الفوتوغرافي بعمله الفني، والعلاقة التي تربط المتلقي بالصورة كمحتوى مرئي أيضًا. ويرى بارث[i]، أنّ فهم التصوير الفوتوغرافي يتضمّن ناحيتين، الناحية الأولى هي فهم التاريخ الفوتوغرافي بمعناه الشامل، ويتطلّب ذلك فهم النصوص المكتوبة التي تسرد وقائع معيّنة في فترات زمنية مختلفة. أمّا الناحية الثانية فهي ناحية صوريّة، وهي جزء من تلك الفترات الزمنية.

بينما يرى جون تاغ بأنّ فهم الفوتوغرافي يتم بتتبّع المراحل الآتية: الحقيقة، والمعرفة، والملاحظة، والوصف، والاستحضار، والتسجيل، فقيمة الكاميرا تكمن في طبيعة الموضوع من حيث حقيقته. بمعنى آخر مدى قدرة الصورة على نقل شكل الواقع ومضمونه، فالصورة برأيه ليست شاهدًا على التاريخ، إنّما هي التاريخ بحدّ ذاته[9].

ومفهوم التاريخ هنا يحمل بعدًا فلسفيًّا، فالتاريخ ليس مجرد توالٍ لأحداث حصلت في الزمان، كما أنّه لا يكتفي بسرد الوقائع. إنّما التاريخ الذي نقصده هنا هو ذلك الفعل الأركيولوجي (الحفري)، الذي لا يكتفي بما هو معطى لنا، إنّما يسبر أغوار الأحداث، ويبحث في عمق العلاقات الإنسانية، إنّه التاريخ الذي لا يقف عند الزمان ويجمده، إنّما ينفتح على المستقبل في سعي دائم لفهم الحقيقة. وتكون الصورة تاريخًا عندما تظهر الأنساق الأساسية في حدث ما، فالصورة ترسم فضاءات إدراكية، ومجالات تبادلية بين القيم الفنية والتقنية والمجتمعية، والصورة بهذا المعنى هي جزء لا يتجزّأ من التاريخ، فهي تشخّص الماضي، وتتفحّص الحاضر، وتستشرف المستقبل، إنّها اندماج فلسفي مع أحداث الزمان، ويظهر هذا الاندماج بالممارسة الفنية.

ومن هذا المنطلق، فإنه يجب النظر إلى صور الحروب، بوصفها مادّة غنية بمحتواها المرئي، الذي يكشف عن تفاصيل عديدة تقنيًّا وإنسانيًّا ومجتمعيًّا، وبمحتواها الفلسفي التأويلي الذي يحاول البحث في اللامرئي، وفي باطن السياق المعرفي للحقيقة والوجود.

إنّ جوهر التصوير الفوتوغرافي هو في أصل الصورة، فما نراه بالصورة هو ليس مجرد اختيارات تعود لمشاهد معينة، إنّما هي بالضرورة أشياء حدثت أمام العدسة، وبالتالي فإنّ الصورة تؤكّد على كلّ ما هو موجود داخل الإطار، وتؤكد سوزان سونتاغ على ذلك، فالصورة عندها بلا جدل تثبت أنّ هناك شيئًا حدث، فهي تقترن بوجود شيء حقيقي موجود، أو كان موجوداً[10]. بينما يرى روجر سكرتون (Roger Scruton) في كتابه التصوير والاستحضار[11]، أنّ التصوير الفوتوغرافي يقدّم لمحة عن الأشياء في لحظة معينة، وهو بذلك يجعلها ممتدّة زمنيًّا. ولكن في هذه الحالة يجب أن تكون الصورة مثالية، وذلك وفقًا لثلاثة استنتاجات، فالاستنتاج الأوّل هو موضوع الصورة، حيث يجب أن يكون موجودًا في الحقيقة. والثاني يجب أن يظهر الموضوع كما يظهر في الصورة. وأما الثالث فيجب أن يكون مظهره في الصورة هو ظهوره في لحظة معينة من وجوده الحقيقي. فإذا حقّقت الصورة تلك المحدّدات، عُدّت وجهًا آخرَ للحقيقة. وقد جزم سكرتون بوجود نوعين من الصور، فهناك صور تحاكي العالم الموجود، وصور تترجم العالم الموجود بعوالم أخرى متخيّلة، وهذا الفرق يتشكّل بين المحاكاة المكتملة وغير المكتملة. ويكون الاستحضار مثاليًّا عندما تُشكّلُ الصورة عالمًا مماثلًا للواقع.

وتظهر هنا مسألة مهمّة، وهي ازدواجية الواقع بين الموضوع من حيث وجوده الحقيقي، ووجوده في الصورة، فهل يمكن اعتبار الصورة نسخة عن الواقع، أم أنّها تجسيد للواقع الذي مضى؟ وكيف يمكن أن تكون الصورة وهمية وواقعية في الوقت ذاته؟ فالصورة من ناحية هي ورقة مطبوعة تستحضر موضوعًا في بعدين، ومن ناحية ثانية فإنّ هذا الموضوع يحاكي الواقع، بحيث يملك أدلّة قويّة كشاهد ليس على الوجود فقط إنما على الزمن. إنّ عملية فهم الصورة هي عملية معقّدة في معظم الأحيان، وهذا التعقيد ليس تعقيدًا ناتجًا عن التطوّرات المتسارعة في هذا المجال؛ إنّما التعقيد المفاهيمي الذي يقرأ الصورة الفوتوغرافية بوصفها وجودًا يضمّ في ثناياه وجودًا آخر. فالصورة هي ذلك الإطار الذي يوجد الآن، وفي الوقت نفسه هي الإطار الذي يضمّ وجودًا آخر سبق وجوده في الزمان؛ فالوجود هنا مزدوج ومضاعف، وفي هذه الحالة بصبح فهم الصورة مؤطّرًا بحدود الحقيقة والمعرفة والزمان والمكان.

إنّ تداخل المعاني أوجد علاقات جديدة بين الصورة وموضوعها، فالصورة أداة لمعرفة الأشياء، وهي نسخة مختارة من الواقع. وبالتالي فهناك علاقة سببية واضحة بين الصورة وموضوعها، فالموضوع يتيح لنا أن نستنتج سببًا لوجود الصورة، لكن الصورة نفسها لا تتيح لنا أن نستنتج وجودها بدون الموضوع[12]. ومن هنا يمكننا القول بأنّ طبيعة العلاقة بين الصورة والموضوع الذي تقدّمه ليست علاقة تمثيل فقط، إن وراء كلّ لوحة تشخيصية لوحة مجرّدة، ولا تشكّل الأولى سوى ذريعة للمرور إلى الثانية. وعليه فإنّ موقفنا تجاه التصوير الفوتوغرافي هو فضول، ليس حول الصورة إنّما حول موضوعها، فموضوع الصورة هو بديل النظر إلى الموضوع نفسه.

وهنا لا حاجة للتساؤل عن واقعية الصورة الفوتوغرافية، فما هو أساسي في وظيفة الصورة هو الاستعمالات الرمزية الممكنة لها. وبعبارة أخرى، إنّ ما يشكّل إنتاج الصورة هو ما يقود إلى إنتاج المعاني داخلها أيضًا. فالموضوع، باختلاف سياقاته، هو المدخل

الأساسي لاستيعاب ممكنات التدليل داخل الصورة. فالصورة على الأقل تحمل معنيين، فالأوّل يحدّد موضوع الصورة وما يشير إليه، أي ما يوجد في الواقع وتستطيع العين المجرّدة أن تتعرف إليه؛ وأمّا المعنى الثاني فهو سلسلة المعاني التي لا توجد إلّا في ذات المتلقي، والتي تكشف عن سياقات جديدة تحوّل المرئي إلى دلالة مستقلّة عن الواقع.

واستنادًا إلى ما سبق، فإنّ الصورة هي امتلاك أبدي لموضوع عرضي[13]. والتصوير الفوتوغرافي، هو نظام من التعديل البصري يحصر الرؤية في جزء من الزمن. ولكن حتّى يتمّ التقاط صورة، فلا بدّ من تنظيم المشاهد الفوضوية في العالم[14]، فما يختفي وراء الصورة الجيدة هو قدرتها على إنقاذ المشهد من خراب العصر، ومنحها قيمة ثورية حقيقية[15]. كما أنّ التقنية، والثقافة، والمعالجة التاريخية، والخبرة البصرية كلّها تنتج الصورة المطبوعة.

صورة الحرب كوسيط:

لقد كانت صور الحرب في العشرين سنة التي تلت اختراع التصوير الفوتوغرافي، تتّبع القواعد الجمالية نفسها لأي موضوع آخر. فالصور الأولى عن الحرب كانت مجرّدة من علامات الحرب الحقيقية كالدم، والموت، والأسر. ولكن بعد عام 1862م بدأ المصوّرون يلتقطون صورًا تعبّر عن الحرب بأشكال مختلفة، مع وجود هدف واضح وهو نقل حالة الحرب كما هي للمتلقّي، ومن هنا أصبحت الصور تقدّم استحضارًا حقيقيًّا لواقع الحرب المريع. وقد ظهر اتّجاه آخر في تصوير الحروب، وهو التجريد الرمزي للمفاهيم الثقافية والاجتماعية، مثل: الوطنية، والوحدة، والبطولة، بعيدًا عن الواقعية. ومع ذلك فإنّ مؤرّخي الفنّ يميلون لتصنيف صور الحرب كوسيط فني ظهر في نهاية الخمسينات، وبداية الستينيات من القرن العشرين[16].

وفي تلك الفترة أصبح التصوير الفوتوغرافي هو الوسيط الأهم في التعبير عن الحالات الإنسانية المختلفة، وهو أيضًا فنّ يعيد الحاضر في التاريخ بصور من الواقع، لكنّه في الوقت نفسه، يتجاوز الواقع ويبدعه في وحدة مغلقة ومُحكمة[17].

إنّ كلّ صورة هي رسالة تحمل جدلاً معيّنًا يرجع للحظة التقاط الصورة، وظروف التقاطها، وللواقع الفعلي للأشخاص الذين يظهرون في إطار الصورة. ومن هنا فإنّ الصورة الإخبارية تتجاوز قيمتها الوظيفية، وتنفتح على التأويل، فهي تحوي أبعاداً رمزية تتجاوز المحتوى البصري المقروء. وعليه، فإنّ التقاط صورة الحرب تحمل معنى مزدوجًا، فالمعنى الأوّل هو تقديم الحدث بأمانة مطلقة، والمعنى الثاني هو انفتاح أفق التلقي وتعدد الرؤى. ويمكن القول بأن صورة الحرب تتميز باستمراريتها، فهي لا تكتفي باستحضار حدث ما في لحظة معيّنة، إنّما تمهد لما سيحدث أيضًا. وبذلك فإنّ مسألة القبض على الزمن تصبح مسألة نسبية تحكمها طبيعة الموضوع ودلالته. وقد أدرك هوشني أنّ قيمة الصورة الفوتوغرافية تكمن في الزمن، وبقوله فإنّ جوهر الصورة لا يستقيم إلا في سيولة الخطاب، وفي ظلّ المعنى الذي يتولد عن حركة الزمن. ويضيف أيضًا أن ثبات الزمن في الصورة، وجمود اللحظة في الخطاب البصري، وهمٌ يلغي جهود اللحظة الفوتوغرافية وسعيها إلى المحايثة والآنية. وبذلك فإنّ الصورة الفوتوغرافية لا تكتفي بإثارة لحظة ثابتة فحسب، إنّما عليها أن تمتد بوصفها فعلًا بالزمن[18].

وبهذا فإنّ رسالة الصورة تحتوي جانبين متعارضين ومتكاملين، هما الجانب الدلالي، والجانب الجمالي. فالجانب الدلالي هو ما يتضمّنه إطار الصورة بشكل مباشر، أما الجانب الجمالي فيمثّل الرموز التي تظهر من خلال قنوات الاتّصال المختلفة. إنّ الصورة ضمن هذا المفهوم تصبح نظامًا ثقافيًّا متكاملًا، تمتلك سائر مقوّمات التأثير الفعال في متلقيها[19].

وهنا تطرح مسألة مهمّة، إذ كيف يمكن للصورة الصحفية وصورة الحرب تحديدًا، أن تحمل قيمًا جمالية؟ وما وظيفة الصورة في هذا السياق؟ هل هو تقديم الحقيقة الإنسانية، أم البحث عن القيم الجمالية وتقديمها داخل إطار مُحكم؟ إنّ الصورة في مجالاتها المتعدّدة، تستطيع أن تحصر الحقيقة والجمال في إطار واحد، لكن في التصوير الصحفي تصبح العملية معقّدة، فكلّ صورة هي عبارة عن وحدة مفردة لا تقبل التكرار، وبتعبير آخر، فإنّ الصورة هي الوسيلة الوحيدة لتثبيت الإنسان في حالاته المختلفة. والجمال هنا يصبح عارضًا، أو مرحلة لاحقة من أولويّات الصورة. وهنا تنشأ مسألة أخرى، فهل جمال الصورة ينحصر فقط في اتّباع قواعد التصوير الفوتوغرافي، أو في تقنيات الإضاءة والتأطير؟ يجيب عن هذا التساؤل روبرت آدامز، بقوله: إنّ ما يحدّد جمالية الصورة الفوتوغرافية هو إنسانية اللحظة، ووجود العنصر الإنساني في الصورة يمنحها قيمة حقيقية، تتمثل في رصد الانفعالات المختلفة[20].

وتضيف سونتاغ أنّ جمالية الصورة تكمن في عجزها النسبي في التعبير عن حقيقة الواقع، ويكفي أن تعلن الصورة عن هدفها الإنساني لتصبح جمالية[21].

وترى سونتاغ أنّ الصورة الصحفية أصبحت مثيرًا رئيسًا للاستهلاك، فصور العذاب والدمار أصبحت معلمًا لا غنى عنه من معالم معرفتنا بالحرب[22]. كما أنّ الصورة التي تؤثّر هي تلك التي تشهد على أكبر قدر من المأساة، وبذلك فإنّ الصورة تصل إلى درجة أعلى من الأمانة الصحفية، على الرغم من ضعف إمكاناتها التقنية؛ فهي تنقل المعاناة الميدانية المباشرة.

وبذلك فإنّ الصورة كوسيط، ترغم المتلقي على أن يكون جزءًا من الحدث، وأن يتفاعل مع المعطيات البصرية ويفسرها. إنّ هذه العلاقة الضمنية بين الصورة والمتلقي، تتجاوز مرحلة القراءة البصرية

للموضوع المصور، فالصور الصحفية، وصور الحرب تحديدًا، تتضمّن مشاهد المعاناة الإنسانية، وما إلى ذلك من مشاهد الدمار والأسر والقتل، وهنا يصبح الموضوع الإنساني مؤطّرًا بإطارين، الأوّل هو إطار المصوِّر الذي التقط الصورة، والثاني هو إطار المتلقّي الذي يملك الحق في النظر إليها وتأويلها، أما العنصر الإنساني المصوَّر، فهو غائب عن هذه العلاقة المعقّدة، بوصفه لحظة سجلت في الزمن.

صور الحرب في الشرق الأوسط في القرن العشرين:

بدأ التقاط الصور الفوتوغرافية في المنطقة العربية، بعد الإعلان عن اكتشاف التصوير الشمسي عام 1839م، ومنذ ذلك الحين، دخلت المنطقة العربية مرحلة جديدة من التوثيق البصري، وأخذ مئات المصوّرين يتدفّقون على مصر وسوريا، وانطلقت أوّل بعثة تصوير فرنسية عام 1840م، باتّجاه سوريا مرورًا بالعريش، وغزة، والخليل، والناصرة، ثمّ القدس، ونشرت الصور في كتاب صدر في باريس عام 1841م[23].

وقد تحوّل مسار التصوير التوثيقي بعد ذلك، إلى دراسة حالات الألم والفرح في حياة المجتمعات، وبدأ التصوير الفوتوغرافي يسجل لحظات مهمّة في التاريخ، وظهرت مجموعة من المصوّرين أكّدوا على أهميّة الإنسان، وقد آمنوا بأنّ صورهم تظهر غباء الحرب، أو تصلح شيئًا من المعاناة. ومن أهمّ هؤلاء المصورين دبليو يوجين سميث (W. Eugene Smith)، وأندريه كيرتز (Andre Kertesz)، ودوروثيا لانج[ii](Dorothea Lange)[24]. وفي عام 1947م أسّس المصوّر روبرت كابا (Robert Capa) وكالة ماغنوم (Magnum) للتصوير الصحفي، وقد كانت تلك فترة الذروة في تشكيل صور الحروب والصور الصحفية[25].

اعتُبرت وكالة ماغنوم أوّل وكالة تصوير صحفية مستقلّة، وبدأت الوكالة تصوّر الحروب حول العالم، وضمّت آنذاك أربعة مصورين، هم: روبرت كابا (Robert Capa)، وهنري كارتير بريسون (Henri Cartier Bresson)، وجورج رودجر (George Rodger)، وديفيد سيمور (David Seymour)[26]. وقد تميّزت ماغنوم بتقديم حقيقة الحرب بمفاهيم ومضامين تسرد الوقائع، وتعنى بتفاصيل الحالة الإنسانية، كما اهتمّت بشكل الصورة الجمالي، أي من ناحية التكوين والإضاءة والأبعاد. وبذلك فقد حقّقت جودة عالية في معايير الصورة الصحفية، من حيث السرعة في الأداء والتعامل مع الزمن أثناء الحدث الحربي، ومن حيث الاهتمام بالعنصر الإنساني، وعليه أصبحت الوكالة عبارةً عن أرشيف يحتوي صورًا صحفية موثّقة منذ منتصف القرن الماضي.

وتضمّ عينة هذه الدراسة إحدى وعشرين صورة مقسّمة إلى مرحلتين زمنيتين، حيث تمثّل المرحلة الأولى الفترة الزمنية التي تقع بين عامي 1948و1970م، وتضمّ عشر صور. أمّا المرحلة الثانية فهي الفترة الزمنية التي تقع بين عامي 1971 و2005م، وتضمّ إحدى عشرة صورة. وعمدنا إلى هذا التقسيم بناء على فرضية وجود فروق بين المرحلتين، وذلك بتتبّع التطوّر التقني وأثره على مضمون الصورة ومفهومها، من الناحية الشكلية، أي تكوين الصورة وعلاقتها بالواقع، ومن الناحية الدلالية، أي ما تحتويه من مفاهيم ترتبط بالنص الفوتوغرافي، ونؤكّد هاهنا بوجود تطوّر مفصلي مهمّ في مفهوم الصورة الصحفية، خلال النصف الثاني من القرن العشرين. وسيتم تحليل الصور بالرجوع إلى نظرية رولان بارت في تحليل النص الكتابي، وتطبيقها على النص الفوتوغرافي، مع ما يرافق ذلك من فروقات في عمليات المعالجة بين النصين الكتابي والفوتوغرافي. ويرى بارت في نصّ كتابه "نقد وحقيقة" (Criticism and Truth)[27] ، أنّ النص ليس أحاديًّا، وهو مصنوع من نصوص مضاعفة، فمحتوى النص هو عبارة عن النص الأصلي، وعن القصد من وراء النص. وبالنّظر إلى التصوير الفوتوغرافي، يمكننا القول إنّ الصورة لها تعددية أيضًا، فهي صورة طبق الأصل عن الواقع، وهي أيضًا إطارٌ محمّل بالمعاني والدلالات المختلفة.

إنّ المسألة هنا ليست نقد الأعمال الفوتوغرافية، إنّما تحليلها لفهم المعاني والرموز المحيطة بالصورة، والتي تؤدّي بدورها إلى دلالات مفاهيمية ووظيفية محدّدة. إنّ قراءة الصورة تحتمل معنيين، فإمّا أن تكون القراءة فعلًا تتكوّن من جملة من الافتراضات. أو أن تكون جزءًا من النص البصري، بحيث يكون مضمون الرسالة واضحًا[28]. وعليه فإنّ فهم العمل الفني يكون بقراءات عدّة، ولكلّ قراءة خصوصيّتها، فهي توجد الصلة بين الدال والمدلول، ويُعدّ النظر في دلالات العمل كافيًا لمنحه صفة التجدد والاستمرارية (إبرير، 1997).

بناء على ما سبق، فالدراسة تستند إلى النص الفوتوغرافي بشكل أساسي، بعيدًا عن إشكالية حضور المصوّر الفوتوغرافي في أعماله، فتلك مسألة تتعلّق بالظروف الاجتماعية والثقافية والنفسية والسياسية، ويُعدّ ذلك مدخلًا لبحوث أخرى في هذا المجال. ويرى بارث[29]، بأنّ قراءة النص يجب أن تستند إلى النص نفسه، وذلك ضمن عدّة مراحل، أولها معرفة الحقيقة التي ينطوي عليها النص من حيث قربها من الواقع، ثمّ فهم الأحداث التي يسردها النص، وانتهاءً بتحليل الرموز والدلالات المتتابعة والمتضادة بالنص نفسه. وبذلك فإنّنا نرى أنّ الصورة تحتمل تفسيرات عدّة، تختلف باختلاف وظائفها ومضامينها، فهي نسخة حقيقيّة عن الواقع، تقدّم عناصر مألوفة بصريًّا، كما أنّ الصورة الصحفية بوجه الخصوص، هي إخبارية وتقدّم بالضرورة وقائع معيّنة. أمّا تحليل الدلالات والرموز فتصبح مسألة نسبية، تعتمد على تقنيات التصوير من ناحية الإضاءة، والتضاد بين الظلّ والنور مثلًا، وتكرار العناصر بشكل معيّن، كما أنّ

هنالك رموزًا ودلالات مفردة تمثّل ثقافات مجتمعية مختلفة تؤثّر في الفهم العام للفوتوغرافي. وسيتم تحليل الصور بناءً على عدة محاور أساسية، وهي: التطوّر التقني، ومحدّدات التقاط الصورة، وزمن الحدث ودلالته في الصورة.

المرحلة الأولى 1948- 1970م

التطورات التقنية:

وتشمل هذه المرحلة الصور التي التقطت في حروب فلسطين الأولى عام 1948م، والثانية عام 1967م، كما تشمل أيضًا حرب السويس عام 1956م، ومعركة الكرامة عام 1968م. وبالرغم من تعدّد المصوّرين واختلاف بيئتهم وثقافاتهم، إلّا أنّ الصور الفوتوغرافية في هذه المرحلة تحمل طابعًا تقنيًّا خاصًّا. وعليه فإنّ هذه الصور التقطت بعناية من حيث اختيار الإطار والتكوين وجماليات شكل الصورة الفوتوغرافية، والتي عرفت بقواعد التصوير الفوتوغرافي، وأهمّ هذه القواعد توزيع العناصر داخل إطار الصورة، أو تكوينها وفقًا لقاعدة الثلث، وعمق الميدان، والذي يعني وجود عدّة أبعاد في الصورة، حيث تبدو هذه الأبعاد واضحة. بالإضافة إلى توازن الظلّ والنور والتباين، واستغلال الخطوط لإضفاء ناحية جمالية. وترى الباحثة بأنّ ذلك يعود إلى أنّ المصوّرين كانوا يذهبون لالتقاط صورهم بعد انتهاء الحدث الحربي، ممّا يسمح لهم بتعدّد زوايا النظر، والتقاط أكثر من صورة للمشهد الواحد، بالإضافة إلى اختيار وقت التصوير بناء على اختلاف زوايا سقوط أشعة الشمس وانعكاسها على الموضوع. ويبدو ذلك واضحًا في جميع صور عيّنة الدراسة. وتُعدّ الصورة (1-2) مثالاً جيّدًا على ذلك، ويبدو في إطار الصورة ترتيب العناصر وتكوينها ضمن خطّة تقنية معيّنة، تتضمّن تقسيم الصورة إلى عدة مستويات بصرية، تبدأ من الصخور والسياج في مقدّمة الصورة، والتي تُعدّ مادة مفتاحية جيّدة للتعبير عن دلالة الحرب، دون التصوير المباشر لمشاهد الحرب العنيفة، وفي مستوى آخر يُنظر إلى وجود أشخاص وأشجار وجزء من أثر معماري. إن الجهد المبذول في التقاط الصورة يبدو من زاوية اختيارها، فحالة الحرب هنا هي لحظة جمالية معيشة تنقل واقعها بطريقة غير مباشرة. وتتميز الصورة (1-4) بالإضافة إلى التكوين وترتيب العناصر، بالمساحة الضوئية والظل والنور، وترى الباحثة بأنّ أهميّتها الشكلية والتقنية تنبع من وجود الهالة الضوئية خلف الطفلة في يسار الصورة، والتي تُعدّ الموضوع الأهمّ في الصورة، ويحتاج ذلك إلى عناية خاصّة في اختيار زاوية المشهد، ووقت التصوير حسب زاوية سقوط أشعة الشمس.

محددات التقاط الصورة:

في بداية هذه المرحلة، كانت الصور تلتقط بعد فترة من وقوع الحرب، وتصور جثث الضحايا والدمار، كما في الصور(1-1)، و(1-2)، و(1-3). ويتحدّد ذلك بعدّة عوامل، أهمها تأخّر الكاميرا في التقاط أحداث متتابعة بسرعة عالية نسبيًّا، فبالرغم من أنّ الكاميرا في تلك الفترة تستطيع التقاط جزء صغير من الثانية قد يصل إلى 1\8000، إلّا أنّه لا يمكنها التقاط أكثر من إطار واحد للصورة، وقد يحتاج التقاط صورة أخرى وقت لإعدادها، ومن جانب آخر فإنّ صور الحرب كانت تُعرض بعد انتهاء الحرب؛ لأسباب تقنية كما سبق، ولأسباب اجتماعية تتعلّق بتقبّل مشاهدة صور جثث الضحايا والدمار. واعتبرت سونتاغ[30] أنّ مسألة النظر إلى ألم الآخرين ومعاناتهم يُعدّ اقتحامًا لخصوصيتهم، خاصّة عندما لا يعلم الآخر بأنّه موضوع الصورة، ومن يحقّ لهم النظر هم فقط الذين يستطيعون تقديم المساعدة، وما عدا ذلك فهم متلصّصون. وقد اتّفق مع سونتاغ المنظِّر بارث، وبذلك اقتصرت الصور في تلك المرحلة على بيان أثر الحرب النفسي؛ من خلال تصوير الأشخاص، مع ضرورة معرفتهم بوجود المصوّر، وبأنّهم وبموافقتهم أصبحوا موضوعًا للصورة.

ومن جانب آخر، كانت صور الحرب في تلك المرحلة إنسانية سببية، حيث إنّها تصور أشخاصًا يسردون احتمالات عدّة للواقع. فهذا الواقع غير واضح تمامًا، فمثلًا انفعالات الشخوص من خوف ورهبة وحزن تدلّ على مأساة من نوع ما، لكنّها لا تدلّ بالضرورة على نتائج الحرب، فقد يكون الدمار بسبب الكوارث الطبيعية، كما في الصور(1-4)، و(1-5)، و(1-6). ومن هنا فإنّ الصور هي نسخ للواقع من ناحية شكلية وزمنية، أمّا من الناحية المفاهيمية فهي سببية تحتمل عدّة تفسيرات، فقد يبدو موضوع الصورة (1-5) بأنّه بورتريه لعدد من الأشخاص، لكن وضعية السيدة العجوز في يمين الصورة، ينبئ بحدوث كارثة ما، على الرغم من عدم وجود رسالة بصرية واضحة في عناصر الصورة، وما يدلّ على أنّها مأساة حرب هو زمن التقاط الصورة ومكانها، فالنص البصري غير واضح تمامًا كمادّة إخبارية، إنما يتّضح بالنص الكتابي، أي بما يضيفه المصوِّر من زمن الحدث ومكانه وعلاقته بالصورة، وذلك ينطبق أيضًا على الصورة (1-6).

تطوّر مفهوم صور الحرب مع نهاية الستينات من القرن العشرين، وأصبحت الصور الفوتوغرافية تظهر معالم الحرب وتفاصيلها، ومعاني المقاومة والوحدة، بالإضافة إلى تصوير المعدات العسكرية والأسلحة، ويتمثّل ذلك في الصور الآتية (1-7)، و(1-8)، و(1-9). والتقطت أيضًا صورًا تمثّل التقاء الجانب العسكري مع الشعب المحتلّ في إطارٍ واحد، كما في الصورة (1-10). ومع ذلك لم ترد مشاهد القتال أو العنف الحربي في تلك المرحلة. ومع تطور مفهوم الحرب فالصور الفوتوغرافية بدأت تفقد جزءًا من جودتها التقنية، مع التأكيد على نقل حالة إخبارية معينة، فالهدف هو نقل حالة الحرب، وما زالت التقنية إلى حدّ ما تشكّل جزءًا مهمًّا من الصورة. ويتّضح ذلك في الصورة (1-10)، حيث إنّ

الأولوية أصبحت للموضوع، فالوقت الذي التقطت فيه الصورة كانت الشمس بزاوية عمودية، وقد أثر ذلك على تعريض الصورة ودرجات ألوانها، وهنا يجب تحديد أولويات التقاط الصورة، فقد لا يدوم الحدث أكثر من دقائق، وبالتالي لا يمكن التحكّم بالأشعة الضوئية الساقطة، وبالتالي فإنّ تصوير حدثٍ حربيّ ما، لا يضمن –بالضرورة– جودة تقنية عالية، وذلك يعود لمحاولة تسجيل اللحظة في أسرع وقت ممكن.

زمن الحدث ومكانه ودلالته في الصورة:

يرى الفنان د.خالد الحمزة، أنّ العمل الفني له عدّة أزمنة، أولها هو زمن تحقّقت فيه الأعمال الفنية، وهو ما نعرفه بعصر العمل، أو الفترة التاريخية التي أُنتج فيها. والثاني هو عمر العمل الفني، أي الزمن الذي مرّ عليه منذ إنتاجه، ويستمر حتّى اندثاره. والثالث فهو زمن استغرقه إنتاجه أو تنفيذه، أو الذي يستغرقه في تحوّله. أمّا الرابع فهو الزمن الذي يستحضره العمل الفني[31]. والزمن المهمّ في هذا السياق هو الزمن الذي تستحضره صور الحرب في هذه المرحلة، وهنا –حسب رأي الباحثة– فإنّ الزمن هو زمن واقعي، وذلك أنّ استحضار المشهد في الصورة مشابه لاستحضاره في الواقع، فالزمن الفعلي للمشهد، هو الزمن نفسه الذي يمكن أن يدركه المشاهد في حال وجوده في موقع الحدث، وبذلك تبدو الصور وكأنّها جزء من تاريخ الحرب، أي تسجيل لأحداث حصلت في الماضي، وحُفظت في الذاكرة الجماعية. ومن ناحية أخرى فإنّ مكان الحدث واضح، وزاوية الرؤية واضحة أيضًا، ويمكن مشاهدة إطار الصورة دون بذل أي مجهود بصري في محاولة لتتبّع الأحداث، وهذه مسألة مهمّة في إدراك تفاصيل الحدث، ويبدو ذلك واضحًا في الصور التي تمثل هذه المرحلة.

ومن وجهة نظرنا، فإنّ الصور الفوتوغرافية لحروب الشرق الأوسط في هذه الفترة، اعتمدت على التقنية لتكوين دلالة معيّنة. وبمعنى آخر فإنّ الحِرَفية العالية في مراحل إنتاج الصورة توحّد النص الفوتوغرافي، فيقدّم الإطار مشهدًا كاملًا يهتمّ بالمنظور والأبعاد، وبما أنّ الصور تلتقط بعد الحدث الحربي، فإنّ المصوّر يكتفي بصورة واحدة للمشهد، مع أخذ الوقت الكافي لترتيب العناصر داخل الإطار. وقد يعود ذلك أيضًا إلى الوقت المستغرق في عمليّة التقاط الصورة ذاتها، وما يرافق ذلك من سحب شريحة الفلم، وقياس الضوء، واستبدال الأفلام. والفكرة المهمّة هنا، هو أنّ هذه الصور اكتفت بصياغة المشهد ووصفه، بنقل الأبعاد الزمانية والمكانية والشخوص دون تقديم حقيقة إخبارية وتقريرية مباشرة.

المرحلة الثانية 1971– 2003م

التطورات التقنية:

وتشمل هذه المرحلة حرب أكتوبر عام 1973م، وحرب لبنان عام 1982م، والحرب العراقية الإيرانية مابين 1980–1988م، وحرب الخليج عام 1991م، واحتلال العراق عام 2003م، بالإضافة إلى الاعتداءات المتكرّرة في فلسطين.

شهد التصوير الفوتوغرافي العديد من التطورات التقنية والمفاهيمية منذ سبعينات القرن الماضي، كان أهمّها ظهور الكاميرا الرقمية من قبل شركة كوداك عام 1991م[32]، والتي أسهمت في اختصار الوقت الفعلي لالتقاط الصورة، والذي تبعه اختصار المراحل المتعدّدة لإنتاج الصورة بشكلها النهائي. ونجد أنّ صور الحرب مرت بعدّة مراحل تبعًا للتطوّر التقني الحاصل، فالمرحلة الأولى ركّزت على القيمة الشكلية للصورة، أي ما يتضمّنه الإطار من مساحات وتكوين وإضاءة دون التركيز على مضمون الصورة من الناحية الخبرية، وتمثّل ذلك في صور الحرب بالفترة ما بين 1948–1970م. أمّا المرحلة الثانية فقد اهتمّت برصد تفاصيل الحرب، مع الحفاظ على القيمة الشكلية للصورة كما في الصور (2–1)، وفي الصورة يوجد حدث مباشر وواضح يتمثّل بوجود الدبابة والجثة، وبالمقابل فإنّ الصورة معالجة تقنيًّا بشكل جيد، والموضوع مشمول في إطار الصورة دون تشتيت لمشاهد الحدث. أمّا المرحلة الثالثة فقد عالجت مضمون الصورة دون مراعاة الجانب التقني، وهنا أصبح معيار الجودة لصورة الحرب هو قربها من لحظة وقوع الحدث الحربي، بعيدًا عن قيمتها التقنية. والصورة (2–2) هي مثال على ما سبق، فالتقاط تفصيل من الحدث الحربي لحظة وقوعه، تُعدّ مسألة حرجة نسبيًّا، بما في ذلك صعوبة اختيار زاوية المشهد ووضعيّته، والمثال الآخر على ذلك الصورة (2–3).

محددات التقاط الصورة:

نفترض وجود محددات مهمّة أثّرت في عملية التقاط الصورة في هذه المرحلة، وأهمّ هذه المحدّدات هو اختصار الزمن المستغرق في التصوير، وما تبع ذلك من سرعة في مراحل إنتاج الصورة كمنجز نهائي، ومن ناحية أخرى السرعة في نقل الصورة عبر وسائل الإعلام المختلفة، وتلقيها، وبثها في زمن الحدث الحربي نفسه. وقد أدّت هذه الأسباب إلى تزايد كبير في الإنتاج الفوتوغرافي، وقد ساعدت في ذلك –أيضًا– القدرة على تخزين كمّ هائل من الصور إلكترونيًّا، واختصار الكلفة والوقت اللازمَيْن لطباعتها. وبذلك ترى الباحثة أنّ تصوير الحروب في مرحلة التطور التقني بشكل عام، والتطوّر الفوتوغرافي بشكل خاصّ، أدّى إلى إرباك في عملية التقاط الصورة الحربية، بحيث أصبحت الحرب عبارة عن سلسلة من الصور الفوتوغرافية المتتابعة، والتي ترصد كلّ التفاصيل الزمانية والمكانية

بشكل عشوائي، يبتعد إلى حدّ ما عن الجِرَفية الفوتوغرافية، وهذه المسألة تبدو واضحة منذ نهاية القرن الماضي، أي منذ البدء عمليًّا في استخدام التصوير الرقمي. إنّ كثافة الإنتاج الفوتوغرافي أثّر في بعده الاجتماعي على تقبّل مشاهد الحرب على أنّها جزء من الوعي بالزمن الحاضر، وهنا نقطة مفصلية مهمّة بين المرحلتين، حيث إنّه في المرحلة الأولى كانت تُعرض صور الحرب بعد انتهاء الحدث الحربي، ومع مراعاة خصوصية الأشخاص في إطار الصورة، بينما المرحلة الثانية فإنّ صورة الحرب هي جوهر العملية الإخبارية، بغض النظر عن حقوق الأفراد في الصورة، فهي تنقل عبر العالم في لحظة وقوع الحدث نفسها، وتبدو هذه الفكرة واضحة في الصورتين (2–4) و(2–5).

زمن الحدث ومكانه ودلالته في الصورة:

إنّ معنى الحرب الآن أصبح يتمثّل في مستويين: المستوى الأول يرتبط مباشرة بالتعبير عن حقيقة الحرب وواقعها، وذلك باحتواء تفاصيل الحدث داخل إطار الصورة، كما في الصور (2–4)، و(2–5). أمّا المستوى الثاني فهو غير مباشر، حيث يرتبط بالجوانب الرمزية للحرب، وانعكاساتها المختلفة لحظة وقوع الحدث الحربي، وبمفهوم آخر فإنّ إطار الصورة هنا لا يكتفي بوصف الحدث، إنّما بتوقّع خاتمته أيضًا، ويبدو ذلك في الصور (2–6)، و(2–7)، فالزمن هنا مزدوج، فهو استحضار حقيقي لزمن الحدث وهو ثابت، وفي الوقت نفسه استحضار لزمن آخر متخيّل، وهو متغيّر بتغيّر زمن الصورة وقراءتها. بمعنى أنّ زمن الحدث انتهى وتم تسجيله على أنّه جزء من الماضي، بينما زمن توقّع خاتمة الحدث يبقى حاضرًا في كلّ مرّة تتمّ فيها قراءة الصورة، فالزمن المتخيل هو لحظة بين ما تمّ تسجيله في الماضي، وما يمكن التنبّؤ به في المستقبل.

إن التطور الحاصل في المرحلة الثانية، هو تطوّر مفاهيمي بالدرجة الأولى، حيث أدّى هذا التطوّر إلى تغيير واضح في شكل صورة الحرب. في الصورة (2–8) مثلًا، يحتلّ العنصر الإنساني مساحة صغيرة من إطار الصورة، فحضور السيدة هنا هو حضور رمزي، فهي ليست موضوع الصورة بشكل أو بآخر، كما أنّ المتلقّي لا يرصد انفعالاتها أو معاناتها، فهي إشارة إلى الإنسانية ككل، وموضوع الصورة هو في خلفيّتها، حيث إنّ هدم البناء هو دلالة على تشرّد عدد كبير من الأشخاص.

وتتّضح أهميّة النص الفوتوغرافي في المستوى الثاني أي الرمزي، من خلال الحضور والغياب بين ما هو موجود، وما يمكن أن يكون موجودًا. وبتعبير بارث[33]، فإنّ الرمز في هذا النص الفوتوغرافي ثابت، لكن المعنى يتعدّد بتعدّد القراءات وبمرور الزمن، وبذلك فإنّ الرمز نفسه متغيّر، على الرغم أنّ حضوره ثابت في الصور الفوتوغرافية، ومن وجهة نظر الباحثة فإن حضور الرمز في النص الفوتوغرافي هو حضور ضمني، ويتمثّل بترتيب العناصر داخل إطار الصورة وعلاقاتها مع بعضها بعضًا، وتتحدّد رمزية الصورة بالمساحة التأويلية بين الضمني والمباشر في وحدة متكاملة.

واستنادًا إلى ذلك، تنشأ مسألة القصدية، وبالتصوير الصحفي فذلك يعني ناحيتين، الأولى هي نيّة الفنان الفوتوغرافي بتوثيق أكبر قدر ممكن من حالات الحرب، وتعني القصدية هنا حصر عناصر مشهد ما داخل إطار الصورة، ويكون الهدف منها إخباريًّا، كما في الصورة (2–9). ففي الصورة يبدو وعي الفنان الفوتوغرافي بالتقاط الحدث وتسجيله، مع الحرص على شمولية المشهد، وتوجيه العناصر باتّجاه الموضوع مباشرة. وتعني القصدية من ناحية ثانية نيّة المصوّر الفوتوغرافي بالبحث عن علاقات جديدة تربط العناصر الموجودة أصلًا في المشهد، وهنا يعيد تنظيم هذه العناصر لتضيف إلى جانب التوثيق البصري المباشر، قدرًا من التأويلات الممكنة، انظر الصورتين: (2–10)، و(2–11).

وبالنّظر إلى ما سبق، فإنّ الصورة الصحفية، وصورة الحرب تحديدًا، عليها أن تلتزم بحيّز مكاني مباشر، وحيز زماني سبق وجوده، وبتعبير أدق فإنّ فنيّة الصورة لا تتشكّل إلا بوجود الأبعاد الحقيقية والضمنية داخل الإطار، والأبعاد الحقيقية هي ترتيب العناصر ونسبها مقارنة بالواقع، بالإضافة إلى قياس المساحة والعمق داخل الإطار، وليتم ذلك فإنّه يجب أن تلتقط الصورة ضمن تقنيات وظروف مختلفة، لتحقيق الحيّز المكاني المباشر كما أشار إليه بارث. أمّا الأبعاد الضمنية، فهي مجموعة الأفكار والمعاني التي يمثّلها الحدث أو موضوع الصورة، وهي قابلة للتأويل، ومتجدّدة بتجدد القراءات البصرية للنص الفوتوغرافي.

النتائج:

1- إن ما يحدّد أهميّة صورة الحرب هو دلالتها من حيث موضوع الصورة، وجودتها التقنية، وقدرتها على نقل المادة الإخبارية.
2- يتضمّن تحليل العمل الفوتوغرافي ناحيتين: الناحية الأولى فهم الأبعاد الحقيقية وهي القيمة الشكلية والتقنية، والناحية الثانية فهم الأبعاد الضمنية، وهي رموز الصورة ودلالاتها، والتي تمثّل مجموعة الأفكار والمعاني.
3- يُعدّ ظهور الكاميرا الرقمية وما تبعها من تطورات تقنية، نقطة تحول مهمّة في مسار التصوير الصحفي بشكل عام، وتصوير الحرب بشكل خاص.
4- تغيّر مفهوم التصوير الصحفي، وتصوير الحرب، بشكل واضح في الربع الأخير من القرن العشرين، وقد تأثّرت صورة الحرب بالتطوّر التقني والمفاهيمي بشكل عام؛ ممّا

أدّى إلى ظهور اتجاهات فلسفية تحتمل تأويلات عدّة، بالإضافة إلى رصد تفاصيل الحدث الحربي.

5- إنّ كثافة الإنتاج الفوتوغرافي أثّر في بعده الاجتماعي على تقبّل مشاهد الحرب، بوصفها جزءًا من الوعي بالزمن الحاضر، حيث إنّه في المرحلة الأولى كانت تُعرضُ صورُ الحرب بعد انتهاء الحدث الحربي، مع مراعاة خصوصية الأشخاص في إطار الصورة، بينما في المرحلة الثانية عُدّت صور الحرب جوهر العملية الإخبارية، بغضّ النظر عن حقوق الأفراد في الصورة، فهي تنقل عبر العالم في لحظة وقوع الحدث نفسها.

الصورة ذات الرقم (1–2)، المصور ديفيد سيمور (David Seymour) عام 1956، في مصر.

الصورة ذات الرّقم (1–3) المصور ديفيد سيمور (David Seymour) عام 1956م، في مصر

الصورة ذات ذاالرّقم (1–4) المصور روبرت كابا (Robert Capa) عام 1950م في فلسطين

الصوة ذات الرّقم (1–5) المصور ليونارد فريد (Leonard Freed) عام 1967م في الأردنّ

الصورة ذات الرّقم (1–6) المصور روبرت كابا (Robert Capa) عام 1950م في فلسطين

الصورة ذات الرّقم (1–7) المصور ميشا بار آم (Micha Bar Am) عام 1968م في الأردنّ

الصورة ذات الرّقم (1–8) المصور كورنل كابا (Cornell Capa) عام 1967، في مصر

الصورة ذات الرّقم (1-9) المصوّر برونو باربي(Bruno Barbey)
عام 1969م في الأردنّ

الصورة ذات الرّقم (2-3) المصور جيلز بيريز
(Gilles Peress) عام 1982 في لبنان

الصورة ذات الرّقم (1-10) المصور كورنل كابا
(Cornell Capa) عام 1967 في فلسطين

الصورة ذات الرّقم (2-4) المصور جين جومي (Jean Gaumy)
عام 1986 في إيران

الصورة ذات الرّقم (2-1) المصور عباس (Abbas)
عام 1991م في الكويت

الصورة ذات الرّقم (2-5) المصور ليونارد فريد (Leonard Freed)
عام 1973 في سوريا

الصورة ذات الرّقم (2-2) المصور إيكا أمونين (Ikka Uimonen)
عام 2000م في فلسطين

الصورة ذات الرّقم (2-6) المصور ريموند دباردون (Reymond Debardon)
عام 1982 في لبنان

الصورة ذات الرّقم (2–7) المصور رينيه بوري عام 1991 في لبنان.

الصورة ذات الرّقم (2–8) المصور كريس بيركينز (Chris Perkins) عام 1982 في لبنان

الصورة ذات الرّقم (2–9) المصور لاري تويل (Larry Towell) عام 2000م في فلسطين

الصورة ذات الرّقم (2–10) المصور ستيف ماكوري (Steve Mccurry) عام 1991 في الكويت

الصورة ذات الرّقم (2–11) المصور ستيف ماكوري (Steve Mccurry) عام 1991 في الكويت

المراجع العربية:

- إبرير، بشير، النص الأدبي وتعدد القراءات، مجلة نزوى، العدد الحادي عشر، 1997م.
- الحمزة، خالد، الفن والقبض على الزمن الحاضر ثم إطلاقه، مجلة عالم الفكر، المجلد 35، 2006م.
- بارث، رولان، نقد وحقيقة، ترجمة، منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري ودار لوسوي للنشر، باريس، 1987م.
- بارث، رولان، لذة النص، ترجمة، منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري ودار لوسوي للنشر، باريس، 1992م.

English References:

- Adams, Robert. Beauty in Photography. Aperture, New York.1996.
- Barthes, Roland. Camera Lucida. Jonathan Cape, London. 1980.
- Barthes, Roland. Image, Music, Text. Noonday Press Edition 1988. The United States of America. 1977.
- Bresson, Henri. Henri Cartier Bresson: Photographer. Paris. 1992.
- Benjamin, Walter. The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction. Classic Books America. 2003.
- Bourdieu, pierre. Photography: A Middle-Brow Art. Stanford University press. 1965.
- Brothers, Caroline. War and Photography. Routledge, London. 1997.
- Desnoes, Edmundo. ed. Wells. The Photography Reader. Routledge, London.2003.
- Faber, John.Great Moments in News Photography.1960.
- Hons, Julia. Visual Codes of Secrecy: Photography of Death and Projective Identification. University of Wollongong.2005.

- Mullen, Leslie. Truth in Photography: Perception, Myth and Reality in the Post Modern World. University of Florida.1998.
- Ruminske, Jarre. A Terrible Fascination, Civil War Photography and the Advent of Photography Realism. Youngstown State University.2007.
- Scruton, Rodger. Photography and Representation, Essays in the Photography of Art in the Aesthetic Understanding and Culture. London and New York Press.1983.
- Sontag, Susan. On Photography. Penguin, London.1977.
- Sontag, Susan. Regarding The Pain of Others. Hamish Hamilton, London.2003.
- Tagg, John. The Burden of Representation: Essays on Photography and Histories. Macmillan, London.1988.
- Wells, Liz. The Photography Reader. Routledge, London.2003.

Translated References:

1- Ebreer, Basheer. *Literary Text and the Variety of Readings*. Nazwa Journal. Vol. 11. 1997.

2- AlHamza, Khaled. *Art and Nowadays Catching then Releasing*. Thinking World Journal. Vol35. 2006

3- Barthes, Roland. *Criticism and Truth*. Monther Ayashi, Losui Bookstore. Paris 1987.

4- Barthes, Roland. *Context Appreciation*. Monther Ayashi, Losui Bookstore. Paris 1992.

مواقع الإنترنت:

- الحاج، بدر، تاريخ التصوير الفوتوغرافي في القدس، 2009.
www.palestine-info.info/arabic/alquds/history/altasweer.htm

- الزغبي، سمير، مجلة أوراق فلسفية، 1999.
www.news.maktoob.com/articles/2228390

- بنكراد، سعيد، مجلة علامات، العدد الخامس، بلاغة اللفظ و الصورة. 1996.
http://saidbengrad.free.fr/al/index.htm

- عدنان، عبد اللطيف. الصورة كوسيط. 2003.
www.ofouq.com/today/modules.php?name=newsfiles=articles&sid=1582

http://www.nationalgeographic.com

انظر أيضًا:

وكالة ماغنوم وهي أوّل وكالة تصوير صحفية مستقلّة، تأسست عام 1947م، على يد روبرت كابا، وبدأت الوكالة تصوّر الحروب حول العالم، وضمّت آنذاك أربعة مصورين، هم: روبرت كابا، وهنري كارتير بريسون، وجورج رودجر وديفيد سيمور، وأصبحت وكالة ماغنوم عبارة عن أرشيف يحتوي صورًا صحفية موثّقة منذ منتصف القرن الماضي.

http://www.magnumphotos.com/Archive/C.aspx?VP=XSpecific

الهوامش:

1- الزغبي، سمير، مجلة أوراق فلسفية، 1999م.

2- عدنان، عبد اللطيف، الصورة كوسيط، 2003م.

3- Wells, Liz, The Photography Reader, Routledge, London, 2003.

4- Barthes, Roland, Camera Lucida, Jonathan Cape,London, 1980.

5- Wells, Liz, The Photography Reader, Routledge, London, 2003.

6- Wells, Liz, The Photography Reader, Routledge, London, 2003.

7- Barthes, Roland, Camera Lucida, Jonathan Cape,London, 1980.

8- Barthes, Roland, Camera Lucida, Jonathan Cape,London, 1980.

9- Tagg, John, The Burden of Representation: Essays on Photography and Histories, Macmillan, London, 1988.

10- Sontag, Susan, On Photography, Penguin, London, 1977.

11- Scruton, Rodger, Photography and Representation, Essays in the Photography of Art in the Aesthetic Understanding and Culture, London and New York Press, 1983.

12- Scruton, Rodger, Photography and Representation, Essays in the Photography of Art in the Aesthetic Understanding and Culture, London and New York Press, 1983

13- Ruminske, Jarret, A Terrible Fascination, Civil War Photography and the Advent of Photography Realism, Youngstown State Uinversity, 2007.

14- Bresson, Henri, Henri Cartier Bresson: Photographer, Paris, 1992.

15- Benjamin, Walter, The Work of Art in The Age of Mechanical Reproduction, Classic Books America, 2003.

16- Ruminske, Jarret, A Terrible Fascination, Civil War Photography and the Advent of Photography Realism, Youngstown State Uinversity, 2007.

17- Desnoes, Edmundo, The Photography Reader, Routledge, London, 2003.

18- Brothers, Caroline, War and Photography, Routledge, London, 1997.

19- Mullen, Leslie, Truth in Photography: Perception, Myth and Reality in The Post Modern World, University of Florida,1998.

20- Adams, Robert, Beauty in Photography, Aperture, New York, 1996.

21- Sontag, Sosan, Regardin The Pain of Others, Hamish Hamilton, London, 2003.

22- Sontag, Susan, On Photography, Penguin, London, 1977.

23- الحاج، بدر، تاريخ التصوير الفوتوغرافي في القدس، 2009م.

24- Editors, Documentary Photography, Time Life books, 1980.

25- Faber, John, Great Moments in News Photography, 1960.

26- Magnum Photos, 2008.

27- Barthes, Roland, Image, Music, Text, Noonday Press, 1977.

28- إبرير، بشير، النص الأدبي وتعدد القراءات، مجلة نزوى، العدد الحادي عشر، 1997.

29- المرجع السابق.

30- Sontag, Susan, On Photography, Penguin, London, 1977.

31- الحمزة، خالد، الفن والقبض على الزمن الحاضر ثم إطلاقه، مجلة عالم الفكر، المجلد 35، 2006.

32- National Geographic, 2009.

33- Barthes, Roland, Camera Lucida, Jonathan Cape,London, 1980.