العيون الخصبة

دراسة

اسم المؤلف: **جون برجر**

Author: **John Berger**

عنوان الكتاب: **العيون الخصبة**

Title: **The Fertile Eyes**

ترجمة: **فواز طرابلسي**

Translated by: **Fawwaz Traboulsi**

الناشر: **دار المدى**

P.C.: **Al–Mada**

الطبعة الأولى: **2025**

First Edition: **2025**

تصميم الغلاف: جنى طرابلسي

جميع الحقوق محفوظة: دار المدى

Copyright © JOHN BERGER,

and JOHN BERGER ESTATE

للإعلام والثقافة والفنون

Al-mada for media, culture and arts

بغداد: حي أبو نؤاس – محلة 102 – شارع 13 – بناية 141

Iraq/ Baghdad- Abu Nawas-neigh. 102 - 13 Street - Building 141

☎ + 964 (0) 780 808 0800 ☎ + 964 (0) 770 2799 999

☎ + 964 (0) 790 1919 290

بيروت: بشامون – شارع المدارس

Beirut: Bchamoun - Schools Street

☎ + 961 706 15017 ☎ + 961 175 2617

☎ + 961 175 2616

دمشق: شارع كرجية حداد– متفرع من شارع 29 أيار

Damascus: Karjieh Haddad Street - from 29 Ayar Street

☎ + 963 11 232 2275 ☎ + 963 11 232 2276

ص.ب: 8272 ☎ + 963 11 232 2289

لايجوز نشر أي جزء من هذا الكتاب أو تخزين أية مادة بطريقة الاسترجاع، أو نقله، على أي نحو، أو بأية طريقة سواء كانت إلكترونية أو ميكانيكية، أو بالتصوير، أو بالتسجيل أو خلاف ذلك، إلا بموافقة كتابية من الناشر مقدّماً.

هذا الكتاب مسؤولية الكاتب، والآراء الواردة فيه لا تعبر بالضرورة عن رأي الناشر.

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced or 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.

This book is the writer's responsibility, and the opinions contained therein do not necessarily reflect the opinion of the publisher.

جون برجر

العيون الخصبة

ترجمة : فواز طرابلسي

تقديم

تضم هذه الصفحات مختارات من أعمال جون برجر نشرت في معظمها في ملف خاص ضمّ مختارات من أعماله صدر في العدد 16 من فصلية «بدايات» الثقافية (بيروت 2012–2022) أردناها بمنزلة تكريم له ومساهمة في التعريف بنتاجه الثري.

روائي، رسام، ناقد فني، مناضل ثقافي،

ولد جون برجر في لندن في نوفمبر 1926 وبدأ حياته رساماً، وسرعان ما تخلى عن التصوير الزيتي لأنه أراد التعبير عن الغضب ضد خطر القنبلة الذرّية ما يبخس أهمية تصوير لوحة وتعليقها على جدار، كما قال لاحقًا. انتمى إلى جيل الغضب موجهاً ضد وأد الوعود الوردية لفترة ما بعد الحرب وضد العدوان الثلاثي على قناة السويس عام 1956. ناضل من أجل نزع السلاح النووي وأسهم في تأسيس منظمات ثقافية قريبة من الحزب الشيوعي البريطاني.

افتتح حياته الفنية عام 1972 بمسلسل تلفزيوني بعنوان «وجهات في النظر» الذي صدر في كتاب فبات الآن أثرًا كلاسيكيًا لا غنى عنه لكل من يريد معرفةً بولادة الفن الحديث بثقافة النظر واستخدامات الفن لأغراض تجارية. في العام ذاته، نال «جائزة بوكر» على روايته «ج».

عام 1974غادر برجر لندن ليعيش باقي حياته في قرية نائية في جبال الألب الفرنسية، يعمل في الزراعة ويكتب ويرسم. من وحي تلك الحياة كتب ثلاثيته الرائعة بعنوان «في كدحهم» عن ملحمة الفلاحين في العالم الحديث. أعقبها بـ«إلى حفل الزواج»، رواية حب مأساوية عن مرض

الإيدز. لكن هذا الروائي كان يحب أن يَرى إلى نفسه على أنه «الراوي/ الحكواتي» يعرف كيف يُنصِت إلى كلام الناس ويعيد تلاوته. نعت الراوي بأنه «المهرّب عبر الحدود» أو ذلك الذي يستضيف القارئ أو المستمع.

مع جون برجر الناقد الفني نكتشف كيف يمكن للعين أن تقشع البداهة التي تتآمر على حجبها قوى الأمر الواقع، خلف كل أنواع الحيل والنفاق والقمع والتورية، وكيف يمكنها أن تلتقط كل ما هو حميم ورهيف وجميل لأنه ناتج عن كدح الإنسان وتوقه للحرية والفرح والمساواة.

وجون برجر الذي «يخفق قلبه مع أبعد نجم في السماء» على حد تعبير ناظم حكمت، أحد شعرائه المفضّلين، قضى العمر نصيرًا وشريكًا فاعلًا في كل نضالات شعوب العالم وحركاتها التقدمية واليسارية. تبرّع بنصف جائزة «بوكر» لـ«الفهود السود» في بريطانيا، من أول أعماله «مهنة مثالية» (1967)، تحقيق مكتوب ومصور عن حياة طبيب في الريف البريطاني مع المصوّر السويسري جان مور الذي سيرافقه في عدة أعمال، في واحد من أوائل التحقيقات الاستقصائية، وخصص نصفها الآخر لتمويل بحث مع مور عن تجربة العمال الأجانب في أوروبا (1975).

كتب عن صورة تشي غيفارا شهيدًا، كما عن أفلام تشارلي تشابلن، تبادل الرسائل والأفكار مع قائد الزاباتيستاس المكسيكيين، الخ. عارض الحرب على العراق وكرّس لفلسطين الكثير من وقته وجهده وكتاباته في سنواته الأخيرة. زارها مرتين، كتب عن زيارة قبر محمود درويش، وأسهم في ترجمة «الجدارية» مع ريما حمامي وكتب رواية على شكل مراسلة بين فلسطيني في السجن الإسرائيلي وزوجته، وكتب عن الفنانة الجولانية رندا مدّاح، وقرأ بفن الراوي قصة «رسالة إلى صديق» لغسان كنفاني، في احتفال.

ظل جون برجر يكتب ويصوّر ويناضل حتى الرمق الأخير ضد ما أسماه «هزيمة العالم الكبرى» تحت وطأة العولمة النيوليبرالية. في تلك السنوات، ازداد جذرية واستعاد ذكريات «الشباب الغاضب» فترة الخمسينات ليتحدث عن نفسه بما هو عضو في جيل «الكهول الغاضبين» المناضلين ضد «الفاشية المالية»، التي تقسّم العالم بين بشر حقيقيين وبشر دون البشر، تفرض على

البشرية أن تعيش اللحظة الحاضرة، كأنها لحظة صفقة تجارية، على حساب الذاكرة والتاريخ والاتصال بالماضي والتطلع إلى المستقبل.

عاش التزامه الخلاق بالماركسية في حياته وفكره. وظل يصرّ، بعد انهيار الاتحاد السوفييتي، أنه لا يزال ماركسيًا... إلى أشياء أخرى.

توفي جون برجر في باريس في يناير 2007 تاركاً تراثاً ثقافياً مدهش الثراء من الرواية والمسرح والأدب والنقد مثلما ترك سيرته ومورداً لا ينضب من الزخم والعناد والأمل.

فواز طرابلسي

بيروت حزيران/ يونيو 2024

الكتابة والترجمة واللغة

أنا أكتب منذ حوالي ثمانين عامًا. بدأت بالرسائل ثم الأشعار والخطابة، وبعدها الروايات والمقالات والكتب، والآن أكتب ملاحظات. كانت ممارسة الكتابة حيوية بالنسبة لي، ساعدتني على أن أعطي الأشياء معنى وأن أستمر في الحياة. على أن الكتابة فرع لما هو أعمق وأعمّ – إنها فرع لعلاقتنا باللغة بذاتها. وموضوع هذه الملاحظات القليلة هو اللغة.

لنبدأ بتفحّص نشاط المترجِمين من لغة إلى أخرى. معظم الترجمات هذه الأيام تقنية، أنا هنا معنيّ بالترجمات الأدبية: ترجمات نصوص تُعنى بالتجربة الفردية.

الرأي السائد فيما يتضمنه ذلك يفترض أن المترجم أو المترجمين يدرسون الكلمات على صفحة واحدة بلغة واحدة ومن ثم يؤدونها بواسطة لغة أخرى على صفحة أخرى. هذا يتضمن ما يسمّى الترجمة الحَرفية. بعدها يجري التكييف من أجل احترام واستيعاب التقاليد والقواعد اللغوية العائدة للغة الثانية. وأخيرًا، تتم عملية تحرير لإعادة إنتاج ما يعادل «صوت» النص الأصلي. العديد من الترجمات، وربما معظمها، تتبع هذا الأسلوب. والنتائج قيّمة ولكنها من درجة ثانية.

لماذا؟ لأن الترجمة الحقّة ليست عملية ثنائية بين لغتين وإنما عملية مثلثة. النقطة الثالثة في المثلث هي ما يقبع خلف الكلمات في النص الأصلي قبل أن يُكتَب. تتطلّب الترجمة الحقة العودة إلى ما هو سابق على الشفوي. يقرأ المرء ويعيد قراءة كلمات النص الأصلي من أجل أن يخترقها ليصل إلى الرؤية أو التجربة التي أنجبتها ويلامسها. أحدهم يجمع ما قد اكتشفه هناك

ويحمل هذا «الشيء» المرتعش الذي هو عند حدود البُكم، فيضعه خلف اللغة المطلوب نقل النص إليها. والآن باتت المهمة الرئيسة هي إقناع اللغة الضَيفة بأن تستقبل هذا «الشيء» الذي ينتظر النطق وأن تحتفل به.

تُذكرنا هذه الممارسة بأن اللغة لا يمكن اختزالها إلى قاموس أو إلى مخزون من الكلمات والجمل. ولا يمكن اختزالها أيضًا إلى مستودع للمؤلَّفات التي كتبت بها. إن اللغة الشفوية جسد، كائن حيّ، جسمانيته ناطقة ووظائفه الباطنية لغوية. وبيت هذا الكائن هو الأبكم قدر ما هو الناطق.

لننظر في مصطلح «اللغة الأم». وهو بالروسية «رودنوي- يازيك»، ويعني «الأقرب» أو «اللغة الأحب»، وقد نسميها بشيء من المبالغة «اللغة المعشوقة». اللغة الأم هي أولى لغات المرء، اللغة التي تتناهى إلى سمعه وهو بعد طفل. وتحوي لغة أمٍ واحدة كلّ لغات الأمهات. بعبارة أخرى، كل لغة أم هي لغة كونية. فقد أبانَ نوام تشومسكي ببراعة أن كل اللغات – وليس اللغات الشفوية وحدها – تتشارك في بنى وتقاليد مشتركة. وهكذا فإن لغة تتصل بلغات غير شفوية – لغات الإشارات والسلوك والتموضع المكاني (أو يكون لها الوقع ذاته؟). عندما أرسم، أحاول أن أكشف وأدوّن نصاً من الظواهر، وأنا على علم بأن لتلك الظواهر مكانها المؤكد وإن يكن غير القابل للوصف في لغتي الأم.

الكلمات، المصطلحات، العبارات، كلها قابلة لأن نفصلها عن كينونة لغتها وأن نستخدمها بما هي علامات. إذ ذاك تصير هامدة فارغة. الاستخدام المتكرر للكلمات المركّبَة هو مثال بسيط عن هذا. معظم الخطاب السياسي الرسمي في أيامنا هذه مكوّن من كلمات هامدة لأنها منفصلة عن أي كائن لغوي. وهذا العلك الميت للكلمات يمحو الذاكرة ويولّد تواطؤًا لا يرحم.

ما دفعني للكتابة، عبر السنوات، هو حدس بأن ثمة شيئًا يحتاج إلى أن يروى، فإذا لم أفصح عنه، فثمة خشية أن لا يُفصَح عنه أبدًا. أتصور نفسي بما أني مالئ فجوات أكثر مني كاتبًا متساوقًا محترفًا.

بعد أن أكتب بضعة أسطر، أترك الكلمات تنزلق إلى كائن لغتها. هناك، يجري التعرّف عليها فورًا والترحيب بها من جماعة من الكلمات، تلتقي

معها على ألفة المعنى، أو على تعارض أو على كِنية ما أو جناس أو إيقاع. أنصتُ إلى مداولاتها. لقد أجمعتْ على الاحتجاج على طريقة استخدامي للكلمات التي اخترتها. وهي تعارض الأدوار التي عيّنتها لها. فأعكف على تعديل السطور، وتغيير كلمة أو كلمتين، وأعيد تقديمها من جديد. فتبدأ المداولات من جديد. وهكذا دواليك إلى أن تنطلق همهمة خافتة تعلن موافقة مؤقته. إذ ذاك أنتقل إلى المقطع التالي. وتبدأ المداولات من جديد.

يحلو لآخرين أن يسمّوني كاتبًا. بالنسبة لي، أنا ابن كلبة، وتستطيعون أن تخمّنوا ما هي الكلبة، لا؟

(12 ديسمبر 2014)

صندوق سيزان الأسود

كل أوروبي شغوف بالتصوير الزيتي عاش في القرن العشرين قد تساءل بصدد أعمال پول سيزان (1839–1906) عن سرّها، عن إخفاقها أو عن انتصارها. توفي الفنان بعد ست سنوات من بداية القرن وله من العمر 67 سنة. كان نبيّاً، مع أنه مثله مثل العديد من الأنبياء لم يكن يرغب في أن يكون نبيًّا بادئ الأمر.

في هذه الآونة، وإلى 26 فبراير (2011)، يستقبل قصر اللوكسمبرغ بباريس

معرضًا رائعًا لـ 75 من لوحاته تنتمي إلى جميع مراحل حياته، يرافقه كاتالوغ بديع وغني يمنحنا فرصة النظر إلى الفنان، مرة جديدة، بكامل أصالته.

بعد سنوات من المسيرة إلى جانبه، يبدو معرض سيزان هذا بمنزلة عملية كشف. نسيت الانطباعية والتكعيبية وتاريخ الفن في القرن العشرين، والحداثوية وبعد الحداثوية، ولم أرَ غير تاريخ علاقته الغرامية مع المرئي. ورأيت ذلك التاريخ بما هو رسم بياني كالذي نلقاه في دليل استخدام آلة أو أداة جديدة.

لنبدأ بالأسود الذي نلقاه في العديد من أعماله الأولى، عندما كان في العشرينات من العمر. هذا الأسود لا يشبه أي لون أسود آخر في فن التصوير الزيتي. يا لحضوره، يا لماديته! طغيانه أشبه بالعتمة في آخر أعمال رانبراندت. لكن هذا السواد أكثر قابلية للّمس. إنه سواد صندوق يخفي داخله كل ما هو موجود في العالم الجوهري!

بعد دزينة من الأعوام، بدأ سيزان يُخرج الألوان من الصندوق الأسود. لم تكن ألوانًا أولية، فهذه مجرّدات، هي ألوان أساسية معقدة، سعى إلى أن يجد لها مكانًا في مرمى نظره الثاقب عبر المدى: اللون الأحمر لسقف البيت أو للتفاحة، لون البشرة للجسد، اللون الأزرق للمكان حيث تنقشع فيه السماء بين الغيوم. تبدو هذه الألوان كأنها عيّنات من الأنسجة غير أنها مصنوعة من آثار تتركها الريشة أو تدلّسها السكّين على اللوحة بدلًا من أن تكون مصنوعة من خيوط أو قطن.

خلال السنوات العشرين الأخيرة من عمره، بدأ سيزان يضع عيّنات من الألوان على القماشة، لا حيث تتوافق تلك الألوان مع اللون المحلي للشيء، وإنما حيث تستطيع أن تدلّنا الألوان، بطاقتها الذاتية، على طريق ينأى أو يدنو في المدى المنظور. في الوقت ذاته، أخذ سيزان يترك المزيد والمزيد من البقع البيضاء على اللوحة لا يمسّها باللون، على أن تلك البقع لم تكن بكماء: إنها تمثل الفراغ، الفتحة الفاغرة، التي منها يخرج الأساسي مع كل المدى الذي يحيط به.

الأعمال المتأخرة لسيزان نبوئية لأنها تتعلق بعمليات الخلق، خلق العالم أو خلق الكون، إذا جاز التعبير. أحاولُ الآن تسمية «الصندوق الأسود» الذي أرى أن نقطة انطلاقته هي «ثقبٌ أسود»! لكن يسهل هنا اللعب على الكلمات. في حين أن ما يصنعه سيزان بعناد ومثابرة عسير، هو على العكس من ذلك.

أعتقد أن الحالة النفسانية لسيزان، خلال مسيرته الفنية، تغيّرت بطريقة تتعلق بالأخرويات.

منذ البداية، كان لغز الجوهر يسيطر عليه. لماذا الأشياء صلدة؟ لماذا كل شيء مصنوع من «أشياء»، حتى نحن البشر؟ في لوحاته الأولى، كان يميل إلى اختزال الأساسي بالجسدي، بالجسم البشري الذي حُكم علينا أن نعيش فيه. وفي إزاء الجسم البشري، كانت له نظرة ثاقبة إلى غرائز الرغبة العمياء وإلى الاستعداد للعنف المجّاني. من هنا اختياره لمواضيع مثل «القتل» و«التجربة» في مناسبات عديدة. لعل ذلك كان أفضل من «الصندوق الأسود» الذي احتفظ به مغلقاً.

لكنه أخذ تدريجياً يوسّع فكرة الجسمانية أو الإحساس الجسماني فانداحا معه على أشياء لا نفكّر بها عادة على أن لها أجسامًا. ويتبدّى ذلك بنوع خاص في لوحات الطبيعة الصامتة التي رسمها. التفاحات التي صوّرها تشبه الأجساد. أمسكَ كلَّ تفاحة بيده وكانت كل تفاحة فريدة بالنسبة إليه. أكواب الخزف التي صوّرها فارغة تنتظر أن تُملأ. فراغُها مليءٌ بالانتظار. الطاولة حيث وضع أشياوات أراد تجميعها، قَصْد رسمها، تتحول إلى ساحة عامة أثينية (آغورا) يدور فيها النقاش حول الملموسية، حيث اللغة المستخدمة هي لغة المكان. وهي لغة يصعب اكتناهها – إننا في حضرة نبيّ.

في المرحلة الثالثة والأخيرة من أعمال سيزان، دفع بفكرة الجسمانية إلى أبعاد غير مسبوقة، فاكتشف التكامل بين توازن شِراحة الجسد والحتمية الطبيعية والجيولوجية لمشهد طبيعي. هذا فتى (قد يكون ابنه) ممدّد على العشب بجوار قارب في ضواحي باريس، يمسه الهواء المحيط به بالطريقة نفسها التي يمسُّ بها نورُ الشمس والهواءُ جبلَ «سانت ڤِكتوار» في مقاطعة «پروڤانس» في يوم معيّن. تقويرات الصخور في غابة «فونتينبلو» لها حميمية الآباط. «السابحات» الأخيرات تتشكلن في سلسلة أشبه بسلسلة جبال. والمقالع المهجورة في «بيبيموس» كأنها صورة شخصية.

ذهبتُ لمشاهدة أماكن عديدة لمقارنتها بالطريقة التي رسمها بعض كبار المعلّمين: منطقة «الجورا» وكوربيه، جنوب هولندا وڤان غوخ، منطقة «الأومبري» وپييرو دي لا فرانسيسكا، روما و«پوسان». لكن زيارة المناظر التي رسمها سيزان في منطقة «أيكس آن پروڤانس»، وإعادة زيارتها، تجربة فريدة من نوعها.

البيوت حيث كان يرسم قد تغيرت كثيراً كذلك البيئة المحيطة بها. مرسمه موجود الآن في حيّ قريب من سوبرماركت. و«جاس بوفُان» بحديقته الكبيرة والممشى المرصوف بأشجار الكستناء، تحول إلى جزيرة في بحر من محولات الطرق. مزرعة «بيلڤو» غير مسكونة تفترسها المزروعات البرّية. وفي «شاتو نوار» يخيّم الطلابُ في نهايات الأسابيع.

لم يتغيّر المشهد الطبيعي في القسم الأكبر منه: في جبل «سانت ڤكتوار»،

الصخور ذات اللون الأحمر المائل نحو الصُفرة، أشجار الصنوبر المميزة للمنطقة، موجودة هنا مثلما هي في اللوحات. في البدء، يبدو كل شيء أصغر مما كنا نظن. عبثاً نقترب من موضوع من الموضوعات التي رسمها سيزان، تظل تبدو لنا دائمًا أبعد مما هي في اللوحة. ولكن بعد برهة، عندما نعتاد على الأمر، عندما لا نعود نركّز على مظهر الجبل والأشجار وسقف القرميد أو الدرب في الغابة، في لحظة معيّنة، نلاحظ أن ما رسمه سيزان، وما نعرفه أصلًا عنه من خلال لوحاته، هو عبقرية المكان التي تتجلّى في كل منظر من تلك المناظر. إن المشاهد الطبيعية هنا مسكونة بجوهرها ذاته.

يبدو جبل «سانت ڤكتوار» بِدئياً، مثله مثل السهل عند سفحه. وحيثما تنظر، يساورك شعور بأنك وجهاً لوجه أمام جوهر ما يصاقبك. فتعيد اكتشاف الصمت الشهير للوحات سيزان في الحقبة التي هي الحقبة التي تشاهدها فيها. لست أريد القول إن الأصل الجيولوجي للجبل يتكشف لك، وإنما أنك تشاهد أصل رؤية المشهد الذي هو أمامك.

ما هو سرّ سيزان؟ إنه اقتناعه بأن ما نشاهد على أنه هو المرئي ليس أمرًا محدداً سلفًا، وإنما هو بناءٌ يتشارك بحنوّ مع الطبيعة في تركيبه. كان يقول «المشهد الطبيعي يتفكر فيّ، وأنا هو وعيه». «اللون هو حيث يلتقي دماغنا مع الكون.»

بهذه الطريقة فتح لنا «الصندوق الأسود» وأفرغ ما فيه.

فان غوخ وإنتاج العالم

البيئة الطبيعية والمَسْكن من الأمور الموجودة سلفاً في عالم الحيوان. أما الواقع فليس موجوداً سلفاً في عالم الإنسان، على الرغم مما يدّعيه التّجريبيون. ينبغي السعي إلى الواقع سعياً باستمرار، وأكاد أن أقول إنّه ينبغي انتزاعه انتزاعاً.

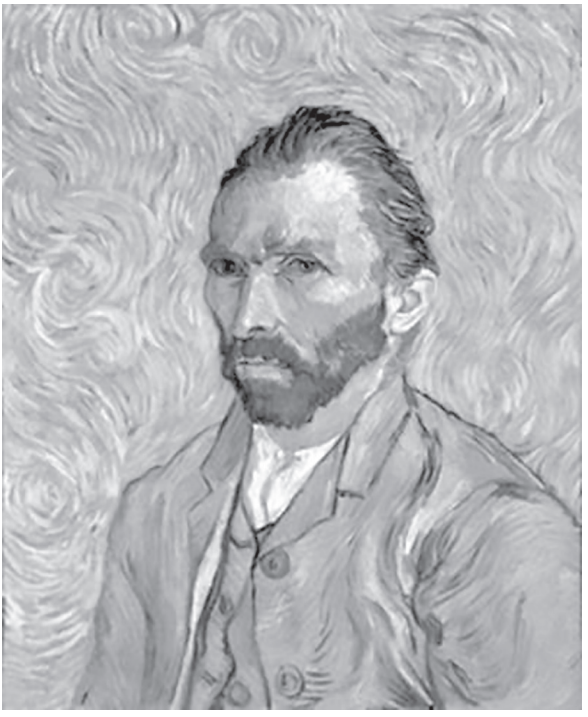
درجنا على أن نقابل الواقع بالخيالي، كأنما الأول هو دوماً في متناول اليد فيما الثاني هو النائي الصعب المنال. هذه المقابلة مغلوطة. فالأحداث

هي التي نجدها دائماً في متناول اليد. على أنّ ترابط تلك الأحداث – وهذا ما نعنيه بالواقع – بنيانٌ خيالي. وهكذا، فالواقع يقع دائماً فيما يتعدّانا، وهذا يصحّ عند المثاليين كما عند الماديين. عند أفلاطون كما عند ماركس. فالواقع– كائناً ما كانت تفسيراتنا له– يكمن فيما يتعدى شبكة من الترسيمات السائدة. تنتج كل ثقافة أمثال تلك الشبكة تسهيلاً لممارساتها (أي من أجل إرساء عاداتها والتقاليد) من جهة، ومن أجل تدعيم سلطتها، من جهة ثانية. ذلك أنّ الواقع معادٍ دوماً لأصحاب السلطان.

يجمع الفنانون الحديثون على النظر إلى تجديداتهم على أنّها توفّر مقاربة أدق للواقع أو على أنها وسيلة لاستظهار ذلك الواقع على نحو أوضح. هنا وهنا فقط– يلتقي الفنان والثوري على العمل بوحي من فكرة مشتركة هي فكرة تمزيق شبكة الترسيمات هذه وقد ازدادت تفاهة وأنانية. على أن العديد من أولئك الفنانين يختزل ما يجده وراء تلك الشبكة على مقاس موهبته وموقعه الاجتماعي كفنان، وعندما يحصل ذلك، تجده يبرّر نفسه باللجوء إلى واحدة أو أخرى من المنوّعات العديدة لنظرية "الفن للفن". فنلقاه يعلن، مثلا، أنّ الواقع هو الفن وهو يأمل باستخراج منفعة فنّية من ذاك الواقع.

كان فان غوغ أبعد الناس عن مثل هذا السلوك. نعلم الآن من رسائله مدى حدة إدراكه لوجود تلك الشبكة. بل إن كل سيرة حياته كناية عن حنين متواصل إلى الواقع. فالألوان والمناخ المتوسطي والشمس كلها عنده وسائط للاتجاه صوب ذلك الواقع، ولم تكن مرة موضوعات حنين بذاتها. وقد ازداد ذاك الحنين حدّة ووطأة بسبب الأزمات التي عانى منها عندما شعر أنه بات عاجزاً عن انتشال أي واقع على الإطلاق.

لن نضيف جديداً إن نحن شخّصنا تلك الأزمات على أنها فصامية أو من عواض مرض الصَرَع. إنها من حيث المضمون، وفيما يتعدّى وجهها المَرضي، رؤية للواقع تحرق نفسها بنفسها مثل طائر العنقاء. وتعلمنا رسائلُه أن فان غوغ لم يقدّس أمراً قدر تقديسه لعمله. رأى إلى الحقيقة الفيزيائية للعمل على أنّها في آنٍ معا: ضرورة ومَظْلمة وجوهر الإنسانية عبر التاريخ، كما رأى إلى إبداع الفنان على أنه فعل واحد من بين تلك الأفعال العديدة. فآمن بأن العمل هو خير وسيلة لمقاربة الواقع. لأن الواقع تحديداً هو شكل من أشكال الإنتاج.



هذا ما تنبئنا به لوحاته بأوضح ما تنبّئ به الكلمات. فضربات ريشته – التي سمّيت خرقاء– والتي بها يضع الأصباغ على القماش، والحركات (المخفيّة الآن مع أنه لا يصعب تخيّلها) التي بها اختار الألوان ومزجها على لوحة مزج الألوان، وجميع الحركات التي بها تناول وعالج وصنع مادة الصورة الزيتيّة، كانت توازي فعل كينونة الشيء الذي هو بصدد تصويره. إنّ لوحاته إنما تقلّد الوجود الحيوي لما هو قيد التصوير، أي فعل كينونته.

كرسي. سرير. حذاء.

إنّ ممارسته التصويرية الزيتية لهذه الأشياء أقرب عنده مما هي عند أي فنان آخر إلى عمل النجار أو الإسكافي وهو في معرض صنع تلك الأشياء. انظره يجمّع عناصر المنتوج بعضها إلى بعض: القوائم، العوارض، مسند الظهر، المقعد، وأيضاً النعل، والفرعة واللسان، والكعب كأنما هو أيضاً يركّبها تركيباً، وكأنما عملية التركيب هذه هي واقعها.

في إزاء مشهد طبيعي، تزداد العملية تعقيداً وغموضاً إلا أنها تظلّ محكومة بالمبدأ ذاته. وإذا كان لنا أن نتخيل الباري خلال عملية خلقه العالم من أديم وماء – أي من الصلصال– فإن طريقة معالجته لخلق شجرة أو حقل ذرة هي المعادل لكيفية معالجة فان غوغ للألوان الزيتية عندما كان يصوّر شجرة أو حقل ذرة. مع أن فان غوغ آدميّ ليس فيه من الألوهية أثر، فإننا، إذ نفكّر في خلق العالم، لا نستطيع أن نتخيل العملية إلا من خلال الشواهد البصرية الدالة على طاقات قواها الفاعلة الآن وفي زماننا الحاضر.

والحقيقة أنّ فان غوغ كان متناغماً بطريقة مذهلة مع تلك القوى. فعندما صوّر شجرة إجاص صغيرة منوّرة كان صعود النسغ وانبثاق البرعم وتفتح الزهرة وانتصاب قلم السِمة ونضوح الصمغ على السمة ذاتها – كانت هذه الأفعال حاضرة جميعها في فعل التصوير ذاته. وعندما صوّر درباً، كان عمال الأشغال حاضرين في مخيّلته. وعندما كان يصوّر الأرض المنقوبة في حقل مفلوح، ضمّن فعله الإبداعي حركة السكّة تشقّ الأثلام في الأرض. فحيثما التفت كان يرى كدح الوجود. وإذ تعرّف عليه بما هو كدح، صار هو الواقع بالنسبة إليه.

وحتى عندما صوّر صورته الذاتية، إنما كان يصوّر تعرّجات مسار إنتاج مصيره، ماضياً ومستقبلاً، تماماً مثلما يظن قارئو الكف أنهم يستطيعون قراءة ذلك المسار في خطوط اليد. وإذ رأى إليه معاصرون على أنه كائنٌ شاذ فإنهم لم يكونوا بالبلاهة التي نتصوّرهم عليها اليوم. فقد كان فان غوغ يصوّر أقرب ما يكون إلى الإرغام. وما من فنان آخر كان الإرغام عنده بالعنف الذي كان عند فان غوغ. وما إرغامه هذا إلا سعيه للمقاربة أكثر فأكثر بين الفعلين اللذين تنطوي عليهما عملية الكدح هذه: الكدح على اللوحة وكدح الواقع المنقول إلى اللوحة. على أن هذا الإرغام لم يكن صادراً عن فكرة مسبقة عن الفن. ولهذا السبب لم يخطر ببال فان غوغ أن يجني فائدة ما من الواقع. كان صادراً بالأحرى عن شعور غلاب بالتماهي:

«إني معجب بالثور والنسر وبالإنسان بل إني أعبد هذه الكائنات عبادة، بشغف سوف يمنعني حتماً من أن أصير أبداً إنساناً ذا طموح».

كان مرغماً على أن يقترب أكثر فأكثر، أن يدنو ويدنو ويدنو. وفي النهاية، دنا إلى الحد الذي تحوّلت فيه نجوم الليل إلى زوابع من ضياء، وأشجار السرو إلى عُجُرات حية تكوّنها عناصرُ الريح والشمس على هواها. سوف تلقى لوحات إمّحى فيها الفنان في الواقع. ولكنك ستجد الفنان في المئات غيرها يأخذ المُشاهد إلى أقرب نقطة بلغها إنسان- وبقي إنساناً- من العملية الدائمة، عملية إنتاج الواقع.

في زمان مضى، كانت اللوحات الفنية تُشبّه بالمرايا. الأحرى أن نشبِّه لوحات فان غوغ بأشعة اللايزر التي لا تنتظر حتّى تلتقي موضوعها بل تسعى لملاقاته سعياً، مخترقة لا الفراغ، وإنما فعل الإبداع ذاته، أي عملية إنتاج العالم.

فإذا اللوحة إثر اللوحة مفردات لغة تهتف بك برهبة ولكن بلا كبير ارتياح «هلمّ! تجرّأ على الاقتراب إلى هذا الحد وانظره وهو يكدح!».

في استخدامات التّصوير الفوتوغرافي

يمكننا المباشرة بطرح السّؤال: ما الذي كنّا نستخدمه بدلًا من الصورة الفوتوغرافية قبل اختراع آلة التصوير؟

الجواب المتوقّع هو: الحفر والرسم والتصوير الزّيتي. ولعلّ الجواب الأكثر إفصاحًا هو: الذاكرة. فالحقيقة أنّه قبل اختراع التصوير الفوتوغرافي، لم يكن هناك ما يؤدّي الوظيفة التي يؤدّيها. ثمّ تغيّرت تجربة الماضي ذاته أو تجربة المظاهر البعيدة. فالدَور الذي أخذت تؤدّيه الصور الفوتوغرافية الخارجية بالنسبة للمدى هو ما كان يؤدّيه الانعكاس الداخلي في السابق.

يزداد الأمر وضوحاً إذا ما تساءلنا عن العلاقة بين المصوِّر والمصوَّر. خلافًا للصور البصريّة الأخرى، ليس تشكّل الصورة الفوتوغرافية تجسيمًا أو تقليدًا أو حتّى تفسيرًا لموضوعها، بقدر ما تشكّل أثرًا من آثاره. فما من لوحة زيتيّة أو رسمة، مهما بلغت درجة التزامها بالمدرسة الطّبيعية، تنتسب إلى موضوعها بمثل انتساب الصور الفوتوغرافية.

على أنّ حاسة البصرعند الآدميين أشدّ تعقيداً وانتقائية من عملية انطباع الضوء على الفيلم. ومع ذلك فالعدسة والعين بسبب من حساسيّتهما المشتركة للضوء- تلتقطان الصور بسرعة فائقة وفي إزاء حدثٍ مباشر. لكن يخطئ من يظن أنّ الصورة الفوتوغرافية مماثلة للصورة المنطبعة على شبكيّة العين. ليست كذلك، على الرغم من أن علاقة هذه وتلك بالمرئي متشابهة من حيث تسجيلهما للأحداث ومن حيث أنّ ما تسجّلانه يمكن تسميته باللمحات الخاطفة.

وعكساً، تستطيع آلة التصوير ما لا تستطيعه العين في أنها تثبت اللمحة الخاطفة عن حدثٍ معيّن تثبيتاً. تختطف تلك اللمحة من لجّة اللمحات وتحتفظ بها إلى الأبد، أو على الأقل ما دامت الصورة باقية. إنّها تقيها من

التّغير من منظار النّفس البشرية. لم يكن يستطيع ذلك أيُّ أمرٍ آخر قبل اختراع التصوير الفوتوغرافي، باستثناء مَلَكَة الذاكرة.

لست أعني في ذلك إطلاقًا أن الذاكرة منوّع من منوّعات الأفلام. فتلك مقارنة تافهة. إننا لن نزداد علمًا عن الذاكرة إذا ما نحن قارنّاها بالفيلم. أما عن مدى غرابة وجدّة النّسق الفوتوغرافي فنتعلّم الكثير. منذ اختراع التصوير الفوتوغرافي والمتحمّسون له يخوضون في جدالٍ يتوخّى معرفة ما إذا كان التصوير فنًّا من الفنون أو علمًا من العلوم. ولعلّ فضل سوزان سونتاغ كامن في أنها تبرهن على أن التصوير الفوتوغرافي إنما هو أولاً ممارسة ميتافيزيقيّة غير مُعترَفٍ بها، على الرغم من عظيم نفوذها. وتقيم المؤلفة البرهان على ذلك لا بزيادة الأسئلة تعقيدًا وإنما باتّخاذ مسافة معيّنة تجاه موضوعها.

من تاريخ التصوير الفوتوغرافي

اخترع فوكس تابلوت آلة التصوير سنة 1839. ولم تكد تمرّ ثلاثون سنة على اختراع تلك الآلة التي اقتصر استخدامها على النخبة، حتى صار التصوير الفوتوغرافي يُستخدم في سجلّات الشرطة والمراسلات الحربية والاستطلاعات العسكرية والصور الخلاعية والتوثيق السمعي وألبومات الصور العائلية والبطاقات البريدية والدراسات الإنتروبولوجية (وقد رافقتها غالبًا حملات إبادة للأعراق، كما كان الحال بالنسبة للهنود الحمر في الولايات المتحدة الأميركية). استخدم التصوير الفوتوغرافي في التبشير الأخلاقي العاطفي وفي التحقيقات المتلصلصة- أي ما سُمّي بـ«سينما- الحقيقة»- على حدّ سواء، كما في المؤثرات الجمالية والتحقيقات الصحافية وصور الشخصيات الرسمية. وفي سنة 1888 نزلتْ إلى الأسواق أول آلة تصوير رخيصة الثمن. فإذا السرعة التي بها استوعب الناس كل الاستخدامات الممكنة للتصوير الفوتوغرافي تشكّل دليلاً أكيدًا على مدى تلاؤمه الأساسي والعميق مع الرأسمالية الصناعية الحديثة. وبالمناسبة، بلغ كارل ماركس سنّ الرشد في السنة ذاتها التي شهدت اختراع آلة التصوير.

ولكن كان علينا انتظار القرن العشرين وفترة ما بين الحربين العالميتين لكي يُمسي التصوير الفوتوغرافي الطريقة الأكثر «طبيعية» والأكثر انتشارًا للتعاطي مع المظاهر، إذا حلّت محل الكلمة في ميدان الشهادة المباشرة عن الواقع. وهي فترة ساد فيها الاعتقاد بأنّ الصورة الفوتوغرافية شفافة شفافية كاملة، وبأنّها تسمح بمدخلٍ مباشر إلى الواقع. كانت تلك الفترة التي عرفت كبار معلّمي التصوير الفوتوغرافي من أمثال بول ستراند ووووكر إيڤانس، فترة الازدهار لحرية التصوير الفوتوغرافي في البلدان الرأسمالية، إذا انعتق من إسار الفنون الجميلة وبات واسطة عمومية قابلة للاستخدام الديمقراطي. ولم يكن التصوير الفوتوغرافي قد تحوّل بعد إلى واسطة لبناء نظام عالمي من الأوهام الاستهلاكية بواسطة الصور.

على أنها فترة لم تطُل. فإذا «صدْق» الأداة الفوتوغرافية ذاتها يشجّع على استخدامها المتعمّد للأغراض الدعائية. وكان النّازيون سبّاقين إلى استخدام الدعاية الفوتوغرافية بانتظامٍ ومنهجيّة. وفي الوقت ذاته، بدأ التصوير الفوتوغرافي عملية تحوّله المستترة، إلى هذا الحد أو ذاك، ليصير عنصرًا مكونًا من عناصر الإيديولوجية السائدة في شتى أرجاء العالم الصناعي المتطوّر.

في الفترة التكوينية، وفّر التصوير الفوتوغرافي تقنيّة جديدة فكان أداةً من الأدوات. بعد ذلك، بدلًا من أن يوفّر خيارًا جديدًا، بات استخدامه و«قراءته» مألوفين، وبات هو ذاته عنصرًا عفويًّا من عناصر الرؤية الحديثة ذاتها. وقد أسهمت تطوّراتٌ عدّة في توليد ذاك التحول: الصناعة السينمائية الوليدة؛ اختراع آلة التصوير الخفيفة الحمل بحيث لم يعد التقاط الصور طقسًا من الطقوس بل «ردّة فعل» من بين ردود الأفعال الغريزيّة؛ اكتشاف الصحافة المصوّرة حيث النص مستتبع للصورة بدلًا من العكس؛ وأخيرًا ظهور الإعلان التجاري بما هو قوّة جبارة من قوى الحياة الاقتصادية.

في سنة 1936 صدرت أولى المجلات الواسعة الانتشار في الولايات المتحدة الأميركية. وأرهصت انطلاقة مجلة «لايف» (الحياة) بعنصريَن سرعان ما سوف يزدهران أيّما ازدهارٍ في عصر التلفزة الذي أعقب الحرب. فالمجلة الجديدة، كالعديد من الصحف اليومية قبلها، لم تكن مموّلة بواسطة

مبيعاتها بل بواسطة الإعلانات التجارية التي كانت تنشرها. وكان ثلث عدد الصور المنشورة صورًا إعلانيّة. أما الإرهاص الثاني فينبئنا به عنوان المجلة ذاته. إنه عنوان ملتبس قد يوحي بأنّ الصور المنشورة مستمدّة من الحياة ذاتها، إلا أنه كان يعِدُ بما هو أكثر من ذلك: كان يعِدُ بأنّ الصور إنما هي الحياة ذاتها. وكان غلاف العدد الأول يلعب على هذا الالتباس، إذ تصدّرته صورة لمولود جديد كتب تحتها تعليق يقول: «بدأت لايف (الحياة)».

الرأسمالية والعالم المتذرّر

تبدأ الفترة الثالثة من فترات التصوير الفوتوغرافي حوالي سنة 1950 مع الانتشار الواسع في البلدان الغنية للتلفزة والاستهلاك والإعلان التجاري

والتصوير بالألوان وآلات التصوير من نمط «بولاروید» وانتعاش السياحة. فإذا بمناسبات وضرورات التقاط الأفراد للصور الفوتوغرافية تتضاعف بوتيرة مذهلة، فيما الأنظمة التي يعيش أولئك الأفراد في ظلّها- من أجهزة بيروقراطية ومؤسسات دفاع وطني وفروع اقتصادية ووسائل إعلام - تزداد اتّكالًا على الصور. تنوّعت الوسائط التقنية والإلكترونية التي بها يجري التقاط الصور، إلا أن نمط علاقتها بالواقع لم يتغيّر. إننا نعيش حياة خاصة وعامة في آنٍ معًا، في عالم تتكوّن كل نقاط الاستدلال فيه من صور متجرّدة عن الماديات. والذي يجعل من كتاب سوزان سونتاغ عملاً متجلّيًا هو بالتحديد تحليلها الدقيق والصارم لما يعنيه ذلك الأمر من المنظار التاريخي والأخلاقي.

- لعلّ الصور الفوتوغرافية هي الأقلّ غموضًا بين كل الأشياوات التي تتكوّن منها بيئتنا المسمّاة «حديثة» وهي تشكّل فضلاً عن ذلك لحمة عناصر تلك البيئة. فالصورة الفوتوغرافية هي حقًّا التجربة الملتقطة، وآلة التصوير هي السلاح النموذجي للوعي في رغبته «الاستحواذية».

- «ليست الصور الفوتوغرافية مقولات عن العالم بقدر ما هي أجزاء من ذلك العالم، منمنمات من الواقع يستطيع أيّ شخص صنعها أو اقتناءها».

- «بواسطة الصور الفوتوغرافية يمسي العالم سلسلة من الجزئيات المفككة والطّليقة، ويصير التاريخ والماضي والحاضر جملة من النوادر والأحداث المتفرّقة. فآلة التصوير تذرّر الواقع تذريرًا وتجعله مطواعًا وغامضًا في آن. هي رؤية للعالم تنفي التداخل والاستمرارية لكنّها تحيل كل لحظة من اللحظات إلى لغز من الألغاز».

- «إنّ مجتمعًا يفرض على أفراده الطموح إلى الانعتاق من الحرمان والفشل والعَوَز والعذاب والخوف والمرض، والنظر إلى الموت لا بما هو قضاء طبيعي محتوم وإنما بما هو كارثة لا يستحقّها البشر - إنّ مجتمعًا كهذا يولّد فضولاً استثنائيًا تجاه الأحداث يجري إشباعه جزئيًّا عبر التقاط الصور الفوتوغرافية. فالشعور بأننا في مأمن من الجائحة يثير لديك الاهتمام بمشاهدة الصوَر المؤلمة، وكلّما أكثرنا من مشاهدة مثل هذه الصور تعزّز لدينا ذلك الشعور بأنّنا في مأمن. ومردّ ذلك الإحساس إلى أننا «هنا» لا

«هناك» من جهة، والطابع المحتوم الذي تكتسيه الأحداث عندما تتحوّل إلى صور، من جهة ثانية. ففي العالم الحقيقي، لا «يحدث» أمرٌ ما في عالم الصور، فالأمر قد «حدث» في الماضي وسوف يتكرّر «حدوثه» إلى ما لا نهاية في المستقبل على النّحو الذي حدث فيه أصلًا».

والمؤلفة مدركة إدراكًا تامًّا لمصلحة من يجري هذا كلّه:

– «يستدعي المجتمع الرأسمالي ثقافة قائمة على الصور. إنه بحاجة إلى مقادير ضخمة من عمليات حرف الأنظار من أجل زيادة مبيعاته من السلع ومن أجل تخدير الجراحات الطبقية والعرقية والجنسية التي يسبّبها. أضف إلى ذلك أنه مطالب بمراكمة كميات غير محدودة من المعلومات لكي يستطيع التوصل إلى الاستغلال الأمثل للموارد الطبيعية وزيادة الإنتاجيّة والمحافظة على الأمن وشن الحروب وتوفير الوظائف للبيروقراطيين. وإذا المؤهلات المزدوجة لآلة التصوير– في شخصنتها الواقع وموضعته في آنٍ معًا– تخدم هذه الحاجات وتعزّزها على أفضل وجه. فآلات التصوير تعرض الواقع بطريقتين أساسيّتين من أجل تحقيق أغراض المجتمع الصناعي المتقدم: الواقع بما هو مشهد (في متناول الجماهير) والواقع بما هو أداة مراقبة (في خدمة الحكّام). ثم إن إنتاج الصور يبني صرح إيديولوجية مسيطرة تستبدل التغيير الاجتماعي بتبدّل الصور».

وتواصل سونتاغ متسائلة عن سبب طواعية التصوير الفوتوغرافي الشديدة لمثل هذه الاستخدامات وتجيب: لأنّه يعرض المظاهر– بكلّ ما نعلقه عادةً على المظاهر من مصداقية وجدية – مبتورة عن دلالاتها المخصوصة. ولهذا يمكن تسخيره لخدمة أي دلالة من الدلالات تقريبًا. يعلن التصوير الفوتوغرافي أن «الواقع» الشاغر الذي يصوّره هو برسم الإيجار، بحيث يستطيع أي فرد أن يستأجره ويسكنه.

ينبغي وضع «الواقع» هنا بين مزدوجين لأنّ الواقع، في حقيقته، مسار من المسارات، على أن التصوير الفوتوغرافي إذ يعطّل هذا المسار ويوقفه، لا يعرض علينا غير مظاهر مفرغة من أي معنى.

في الحياة الحقيقية، نجد المظاهر يغيّر الواحد منها الآخر، في كلٍ مترابط

المحتويات

تقديم 5
الكتابة والترجمة واللغة..... 9
صندوق سيزان الأسود 13
فان غوخ وإنتاج العالم..... 19
في استخدامات التّصوير الفوتوغرافي 25
الإعلان التجاري واللوحة الفنية 41
تشارلي تشابلن وفن السقوط 55
الغناء والجسد..... 63
مثل الناصرة أو رفح 81
مدّة أغنية 85
موت تشي غيفارا..... 91
مایاکوفسکي: لغته، ثورته، موته 105
طبيعة التظاهرات الجماهيرية 119
كتابان 127
ضد هزيمة العالم الكبرى..... 129
أخبار سيئة..... 135
عشر رسائل عن المكان والجواب عن سؤال: ألا تزال ماركسيًا؟ 143