التفكير في الصورة الفوتوغرافية

بين صناعة الإيهام وكسره

محسين الدموس

أثر أم دليل؟

الحياة زائلة. وبمقتضى ذلك، يجب على الإنسان أن يترك أثرا. إن الأثر كما تنبه إلى ذلك الشاعر الفرنسي روني شار هو ما يحملنا على الحلم وليس الدليل. بناء على هذه الفكرة، سيسعى فرانسوا سولاج (1) إلى تحديد موقفه من الفوتوغرافيات، هل هي أدلة أم آثار؟

بين الأثر والدليل، سيختار سولاج الأثر بلا تردد، لكنه سوف يرصع اختياره هذا بتساؤلات نيرة من قبيل: هل أثر الصورة يتعلق بالرغبة، أي فيما نرغب في تصويره؟ أم فيما تم تصويره دون قصد أو سبق الإصرار؟ هل يرتبط الأثر بالممكن أم بالمستحيل؟ بالموضوع أم بجهة النظر وطرق صناعة الصورة؟ هل يتحدد أثر الصورة بالماضي؟ ولكن أي ماضي؟ هل هو ماضي الموضوع، أم ماضي الذات؟ أم هو ماضي المتلقي الذي يشاهد الصورة؟(2) .

يحيل مصطلح الفوتوغرافيات على الكتابة بالضوء، وهي اختراع جديد من اختراعات الحداثة الغربية الذي سعى إلى دمقرطة "فن البور تريه"، على غرار ما اقترحته المطبعة من تعميم الثقافة والتعليم. إبدال فني كبير جاءت به الفوتوغرافيات، وكان من الضروري تأهيل محفل التلقي، حتى يستطيع تمثل العرض الفني الذي تقدمه، وبالتالي إدراك ما يميزها عن باقي أشكال التمثيل الأخرى، ك (الصورة الشعرية، ذات السمة التخيلية، الصورة السينمائية، ذات الطابع المتحرك، الصورة التشكيلية بمختلف تجلياتها...).

يحتاج تلقي الصورة، بهذا الاعتبار إلى إواليات خاصة لأن جمالياتها مختلفة، وهذه الأخيرة لا تسلم نفسها إلا لمن يحوز العلم والتذوق اللازمين. يقول لوك فيري في هذا السياق: " إن الجماليات، مثلها مثل العلم، هي قضية خبراء، أولئك الذين مرنوا أعضاءهم الحسية "(3).

الفوتوغرافيات بين الامتلاء والقلق:

تستطيع الصورة إذهال المشاهد وإثارة أهوائه، وعيه ولا وعيه، على حد سواء، حينما تجعل من الأثر لغزا وحلما ومشكلة، أي حينما تزيح الدليل من عرشه، وتجعله يتوارى على أقل تقدير. تصبح الصورة في ضوء ذلك، سندا للافتتان والقلق، لأنها تعطي الأمل في اللقيا مع الأشياء والأحداث والموضوعات من جهة، ومن جهة أخرى، تغتال هذا الأمل بتجريد المتلقي من سعادة هذا الاسترجاع ولم الشمل وتحويله إلى مجرد وهم.

ولعل هذا التأرجح بين " الامتلاك" و"الفقد" هو ما يغذي سحر الفوتوغرافيات. فهذه الأخيرة بقدر ما تغري، بقدر ما تحبط، وبقدر ما تحقق الامتلاء، بقدر ما تحيل على القلق والخواء، وبقدر ما تجعلك مطمئنا لبارمديس القائل ب "الثبات" و"الخلود"، بقدر ما تقودك رغما عنك إلى هيرا قليط القائل ب "الجدل" و"التدفق" اللانهائيين. هكذا، يبدو الخيار الثاني قرين "العبقرية" التي تحدث عنها بإرث، حيث الصورة الفوتوغرافية تلامس الفن بامتياز.

هنا يعلن "الحضور" عن "الغياب"، وينتقل "الواقع" إلى احتمال، و"الموضوع" إلى "حكاية"، و "الدليل" إلى أثر فني لا "يهادن، يبهر في السؤال عن الهنا والهناك في الآن معا، في الماضي والحاضر، حول الوجود وعن المآل، يستفهم عن السكون والتدفق، وعن الانقطاع في الذات والموضوع، وعن الشكل والمادة، وعن العلامة والصورة" (4).

أسس الفوتوغرافيات:

لكيلا نقع في نفاخ "الانطباعية"، أو "الجماليات البئيسة"، حذر سولاج من خلط الصورة بالكلام، أو اعتبار العمل الفوتوغرافي مجرد نقل موضوعي للواقع. لذا، يتعين حسب سولاج، تبئير النظر على ثلاثة أسس منهاجية وفلسفية، تفضي في تفاعلها وتكاملها إلى ما يؤسس جوهر "التصويرية": " La photographicité " .

ـ الأساس الأول: ذو صلة بطرق اشتغال الصورة وأنماط اشتغالها وشروط تقبلها وتلقيها.

ـ الأساس الثاني: فلسفي، وهي لحظة تأملية تسعى إلى النفاذ إلى عمق العمل الفوتوغرافي.

ـ الأساس الثالث: مقارناتي يروم التفكير في خصوصيات الفوتوغرافيات في علاقاتها بذاتها من جهة، وعلاقاتها بالفنون الأخرى، من جهة ثانية. إن ما ينبغي ملاحظته في هذا السياق، أن سولاج لم يكن منخرطا في "جوقة الشكلانيين" الذين استهوتهم "البنية"، وتغافلوا عن "الفكرة"، بل اشترط بغية الإحاطة بفن الفوتوغرافيات النظر التفاعلي بين البنية والمرجع، وبين الرمز والتاريخ، واعتبار الفن تمظهرا لعبيا لخبايا اللاوعي.

الفوتوغرافيات بين الجد واللعب:

تأسيسا على تحذير سولاج، يمكن اعتبار الفوتوغرافيات عملا فنيا تتجاذب فيه فاعليتان: الأولى تتصل بمهارة الفنان وأصالته وأسلوبه ورؤياه. والثانية تحيل على تمرس المتلقي/الناقد باعتباره تفعيلا وتأويلا وتذوقا للعمل الفني. لا مجال هنا للفصل بين الفاعليتين، فكلاهما يشتركان في متعة صناعة الإيهام وكسره. يكون هذا التشارك أمتع وأعمق حينما تستطيع الصورة إقناعنا أن ما نراه هو "الحقيقة"، على الرغم من يقيننا أنها "إخراج فني" يتداخل فيه اللعب والجد والمهارة والخيال والكذب، جريا على مقولة أجدادنا البلغاء "أعذب الشعر أكذبه". بينما تتوارى المتعة الفنية وتذوي لما تعجز الصورة

عن إقناعنا بجدواها، وتخرط في تمييع العلاقة بين "موضوعية" الواقع و"احتمالية" الفن. قد يكون الإيهام بالواقع والحقيقة خدعة، وأي فن لا يخلو منها؟ فبفضل خدع الشعراء في حمل الكلم على غير ما وضع له، وخدع الرسامين في "المنظور" واللعب على تدرجات العتمة والظلال والنور، وخدع السينمائيين التي لا يحدها حصر، استطاع الإنسان أن يجد بعضا من عزاء في حياة مضاعفة: حياة واقعية خانقة للحلم، وأخرى رحبة تعد بحرية السفر في اللامتناهي. على صعيد آخر، تتيح ثنائيات: الجد/اللعب، الواقع/الفن، الإيهام/كسر الإيهام، الحقيقة/الاحتمال إمكانيات عديدة في الإجابة عن السؤال الأزلي: أي صلة ينسجها الفن بالواقع والحقيقة؟

بارث: ظلام "الغرفة" الذي يضيء المعنى:

هل يمكن للظلمة أن تنتج المعنى؟ حسب بارث، الأمر على مرمى حجر. ولذا، لم يتردد صاحب "الغرفة المضيئة" في الإقرار بعظمة الفن الفوتوغرافي. فمن رحم الظلام، ينبجس ضوء الصورة الفوتوغرافية، ملامسا الوشائج المحتملة بين "هذا ما كان": وما كان حقيقة بالفعل. هذه الصلة المحتملة، هي ما "ça-a-été" ينتج حسب بارث: /الفرجة، وتدرجاتها من العمق والضحالة. الظلام واحدSpectrum وإخراج المعنى منه متعدد ومختلف. وعلى هذا الأساس، لم يكن بإرث ذاهلا عن المستويات الفنية المتفاوتة في التعبير الفوتوغرافي. فثمة صور يكون أساس صنعتها تعاقدي يتوخى المنفعة، يسميه: Stadium. وصور أخرى، عمادها الفني ينبني على ما يدعوه بارث:Punctum ، حيث يكون حدث التقاطها مفاجئا يعود إلى الصدفة، أو رمية نرد. المفاجأة بطبيعتها واعدة. فهي تحرر من التعاقد، وتنأى بالصورة عن "السذاجة"، وبالتالي، تخرق الصورة النمط، وتقوض دعائم ما يسميه بارث ب: La photographie unaire.

تصير الفوتوغرافيات فنا وإنتاجا جديدا للواقع، وليس محاكاة فجة له. يذكرنا "البونكتيوم" البارثي بما ذهب إليه أحد عظماء الفن الفوتوغرافي هنري كارتييه بروسون الذي اعتبر "اللحظة الحاسمة": لحظة التقاطع بين الصدفة وحساسية الفنان. " L'instant décisif"، بين "البونكتيوم" و"اللحظة الحاسمة" وشائج قربى تجلي تداخل "العفوية والحدس والانفعال في القبض على اللحظة المنفلتة من الزمان والمكان. تلك اللحظة التي تستشرف أفقا للتخييل وملء الفراغات. يتحدد جوهر الفوتوغرافيا حسب هذين العملاقين في اعتبار المرجع تجليا للحظة ما لا يكتمل إلا بخيال المشاهد، وأن ذات المرجع يبقى منفتحا وليس ثابتا أو جامدا، يمكن تحويله من الملموس إلى المجرد، ومن الواقعي إلى اللاواقعي. بل يمكن اعتبار المستهدف: من الصورة وفق هذا التصور ميتا وخالدا في الآن نفسه. ولعل هذا ما يضفي طابع الأسطورة على الصورة الفوتوغرافية، لأن "هذا ما كان" يمكن إبداله على صعيد التلقي ب "هذا ما كان لعبا"، أي الحصول على "مسرحة الحقيقة".

وهي صيغة أخرى للقول إنه "الوهم" الذي يرشدنا إلى "الأثر" بفضل الصورة. يفضي التفكير في "هذا ما كان" إذن إلى نمطين فوتوغرافيين. الأول يطلق عليه بإرث اسم: "La photographie sage"، حيث يتعامل المتلقي مع "الفرجة الفوتوغرافية" بنوع من النسبية والاعتدال ويرسم مسافة واضحة بين "الحقيقي" و"اللعبي". الثاني يدعوه بإرث "الصورة المجنونة": "La photographie folle" وهي تسمية لا تخلو من سخرية ودقة. الجنون لا يأتي من عدم، بل من التلقي الساذج لما هو داخل إطار الصورة. النظر هنا تطابقي بين المرجع كما هو مادة خام، وبين ما هو معروض داخل "العوالم الممكنة" التي تنتظم وفق شروط الإخراج الفني. يشعر المتلقي إزاء الموضوع بالحب الغامر، ويتماهى معه إلى درجة الذوبان

بسبب يقينه المطلق فيما يراه. لكن سرعان ما يكتشف مآل "هذا ما كان" الذي مضى بغير رجعة، فينتابه الإحباط والأسى.

الفوتوغرافيات بين اللامكتمل والنهائي

تكمن أهمية الصورة الفوتوغرافية فيما تخفيه وليس فيما تعرضه. ولذا، فهي تتفصل بين النقيضين، أي بين ما لم يكتمل بعد من جهة، وما انتهى مساره. هذا التفصل يفيد المتلقي كثيرا. فهو يساعده على إدراك الجدلية بين "الفقدان" و"البقية"، حسب تعبير سولاج. إن الاشتغال على: "La perte et le reste" "النجاتيف" يبقى دوما محفوفا ب "اللاكتمال"، إذ يتاح للمصور، بتعبير بإرث إمكانية إنتاج ما لا يعد ولا يحصى من Operator الصور. هذا الوعد بالكثرة الذي يبدو مغريا لعشاق التصوير، يصطدم بإكراه موضوعي لا يرتفع يحد من الحرية المطلقة، يدعوه سولاج"L'irréversible". لا يمكن للفعل الفوتوغرافي، بمقتضى هذا القيد أن يتكرر مرة أخرى. حينما تلتقط الصورة، تصبح نهائية، إذ بمجرد أن يكبس المصور على زر الآلة، تصبح الصورة نهائية وتكتسب مسارا يستحيل عكسه. هكذا، يسير الفعل الفوتوغرافي وفق اتجاهين متعارضين، لكنهما متكاملان:

ـ الاتجاه الأول غير معكوس، لا مجال لإعادة "لحظة" الالتقاط إلى الوراء. الاتجاه الثاني غير مكتمل، يمنح للفاعل الفوتوغرافي إخراج صور بالجملة انطلاقا من الفيلم الخام، وذلك عبر عمليات ست (العرض/ الإنارة/ الفصل/ التثبيت/ التجفيف/ التنظيف).

مارك باتو نموذجا:

إذا كان الخيال لا وجود له بدون لغة، فإن الخيال بدوره لا وجود له بدون واقع. والفن عموما والتصوير خصوصا كانا دوما سعيا إلى امتلاك الواقع والتحكم في تفاصيله. لكن هيهات. الواقع يبقى ذلك "البعيد بامتياز" لا يمكن إلا الإشارة إلى بعض مظاهره.

ولن يتبقى أمام الفنان سوى "الممكن"، وهو بطبيعة الحال صعب المنال. لقد علمنا الدرس الفرويدي أن الفن تنفيس عن المكبوت، وأن إدراك المعنى لا يتحقق في ظواهر الأشياء، وإنما في بواطنها ورموزها. والفن سواء كان تخييلا (الشعر مثلا)، أو تمثيلا بصريا (الصورة بمختلف تجلياتها) يحكمه هذا القانون وعى بذلك الفنان أم لم يع. مارك باتو الفنان الفوتوغرافي الشهير والأكاديمي المرموق الشغوف بالفوتوغرافيات شق مسارا مختلفا في "فوتوغرافيات"، استثمر فيه إمكانيات الآلة، وما يزخر به ذهنه الوقاد من طموح وأفكار. تساءل باتو: ما الذي يجعل من الصورة فنا؟ هو سؤال شبيه بذاك الذي طرحه الشكلانيون الروس: "ما الذي يجعل من عمل ما عملا أدبيا؟" حسب باتو، الأمر ليس بسيطا. الفن متطلب يحتاج الموهبة والدربة والخيال. الجميع يستطيع التقاط الصور، لكن القلة هي من تبقى عالقة في ذاكرة الفن. اشتغل باتو على ثيمة "الجسد" ليس باعتباره كيانا بيولوجيا، بل بوصفه معطى ثقافيا واجتماعيا يعكس ندوب الزمن، وآثار القهر. يمتلك الجسد الإنساني "نبله الخاص"، وصناعة صور توازي هذا النبل تحتاج إلى "مسافة معتبرة"، و"عدسة" ذكية لالتقاط فرادة كل جسد على حدة، والتأشير على "المغيب والمنسي" ضمن إطار الصورة. الفوتوغرافيات تجسيد لكونية الحضارة الإنسانية، ومناط الإبداع فيها يكمن في البحث عن الاختلاف في الوحدة، وليس في ترويج مسكوكات تقتل "الفرادة" لصالح "التنميط".

لقد استطاع باتو في مجمل أعماله أن يستوعب تمفصل اللامكتمل والنهائي، فأنتج صورا مبهرة مسكونة بأجساد ووجوه تشتق مسارها، ناظرة ومنتظرة الذي يأتي ولا يأتي. في "بورتريات" باتو، تنتقل تفاصيل الوجه والجسد، وتتحرر من قيود "المطابقة"، عبر لقطات كبيرة ومقربة، ومن خلال اللجوء إلى "التجريد": أي تصفية "الموضوع" من ألوانه الطبيعية، وتكثيفه بثلاثة ألوان (الأبيض/ الأسود/ الرمادي) تخرج "الموضوع"من "هذا ما كان" إلى

حكاية بديلة مغرية في غموضها، مستفزة في استفهاماتها، وواعدة بنزهة بلا أغلال أو قيود. بهذا المعنى، تذهل صور باتو "المشاهد"، بل تفرض عليه الصمت والتأمل. والسؤال الذي يلح في هذا المقام: هل هو رد على عالم الاجتماع الشهير بيير بورديو الذي جرد التصوير الفوتوغرافي من "عبقريته "، بل الأدهى اعتبره "فنا متوسطا":"Art moyen"، تكمن وظيفته أساسا في تخليد اللحظات القوية من حياة العائلة. بطبيعة الحال، لا أحد يجادل في الوظائف "التقريرية التي تصدر عنها الصورة الفوتوغرافية، لكن هل ثمة ما يلزمها أن تبقى حبيسة "الذكرى" واسترجاع لحظات الزمن الجميل؟ هل إعادة إنتاج الموضوع وفق الإخبار و "الربورتاج"، واسترجاع الذكرى قاعدة وقدرا وحتمية؟

ألا يمتلك الفعل الفوتوغرافي رحابة فنية، تجعله قادرا على اختراق مطابقة "الموضوع" مع "العرض"؟

الفن الفوتوغرافي مذهل وليس "فنا متوسطا" يتسع لأصحاب الخيال والمغامرة. مارك باتو واحد من هؤلاء. لقد تمكن هذا المغامر في تجربة رائدة(5) تحويل صور "لا فنية" إلى صور "فنية": أي تحويل صور التقطها أطفال بكل عفوية في مستشفى الأمراض العقلية، إلى مادة:Matériau أي الاشتغال على "النيغاتيف" الخام/الأصلي والتصرف فيه، سواء على مستوى الحجم أو الكثافة أو اللون. بعبارة ثانية، إنه حوار وتناص قصدي، إن جاز التعبير بين عمل سابق، هو الأصل، وعمل لاحق هو "الفن".

هل بعد هذا كله، يمكن وصف الفوتوغرافيا ب "الجمالية المبتذلة"؟ إن ما عده بورديو " آثارا" و"بقايا" و"أمارات" لما هو محدد بشكل لا معكوس و "نهائي" irreversible" إنما هو "أعراض تراجيدية" كما ذهب إلى ذلك فرانسوا سولاج(6).

الإيهام وكسره في بعض الفوتوغرافيات:

الصورة بألف كلمة. ولذا، تحمل في ذاتها كل التعقيدات الممكنة التي تسرح بخيال المشاهد صوب ما هو متحقق أو ما ينتظر أن يتحقق، عبر الاستيهام والتقمص والإسقاط والتماهي. الصورة بهذا المعنى، أقوى تأثيرا على النفس من اللغة. فهذه طابعها خطي: وتخضع لما يسميه اللسانيون: "La double articulation" التمفصل المزدوج. بخلاف ذلك، تباغت الصورة متلقيها بكليتها ولا نسقيتها: "La totalité et asymétrie". في هذا السياق، يؤكد سولاج أن الفوتوغرافيات أنواع تشترك في الإيهام بدرجات متفاوتة، لكن-وهذا المهم-تختلف في طرق تطبيقه: " La mise en œuvre "، وفي أهدافه ومراميه.

صورة الربورتاج:

يبدو الإيهام في هذا النوع من الصور خافتا، بل إنها تزعم تقديم "الحقيقة" لما وقع فعلا. ويمكن الإحالة هنا على تلك الصورة التي التقطت ل "طائر" إبان حرب الخليج الأولى، وهو ملطخ بسائل أسود في نهر الفرات، يحاول التحليق، لكن جناحيه لا تسعفانه. الصورة كانت مبهرة وقاتلة في نفس الآن. تبين فيما بعد أن الطائر الذي أقحم في معركة ليست معركته، لا يعيش هناك. إيهام الصورة الإخبارية يكمن كما يرى سولاج(7) في هذا الاعتقاد الجازم أنها تملك "كلية الحضور"، أي القدرة على الوصول إلى المشاهد من كل مكان، وأنها ليست وسيطا فحسب، وإنما هي الوسيط: . هنا، ينكشف الوهم وينكسر الإيهام.

الصورة البورنوغرافية:

ينمو "الإيهام" في هذا النمط التصويري تصاعديا كلما تضخمت "اللقطة"، وازدهت الألوان وتبأر زوم الكاميرا على ما هو حميمي من الجسد. قيمة الصورة هنا ليس في ذاتها، وليس

فيمن التقطها، بل فيمن يشاهدها. بيت القصيد يتحدد في تحقيق "التداعي الحر"، حيث الإيهام يغذي الاستهام، وحيث الخيال يعوض الحقيقة، فيصبح المشاهد/المتلقي شغوفا ب "التوحد": " Solipsisme "، لا يعنيه لا الدليل ولا الأثر ولا الواقع. لقد تحول " الموضوع " إلى صورة وهمية تغري بالنوم في عسل الإيهام والافتتان بلذة الاستهام. بهذا المعنى، لم يكن سولاج 7مبالغا حينما شبه الصورة البورنوغرافية ب "بائعة الهوى". فهذه الأخيرة لا تحفل بشبقها الخاص، وإنما يهمها إرواء شبق الزبون، دون أن تكون ملزمة بعشقه. بائعة الهوى تمثل لإرضاء الزبون، والصورة البورنوغرافية تمثل على "المتوحد" هدفهما معا المال المحض. وليس التشارك الحميم. طموح "المتوحد" كما يلاحظ بيير فارود لا يتعدى "امتلاك النساء الجميلات في الحلم وليس في الواقع"(8) لأنه ببساطة ويسر حسو في استهام وليس في اشتياق.

الصورة الإشهارية:

يبلغ الإيهام مداه في هذا النوع من الصور ولكن بطريقة حجاجية. ولذا، تتشابه الصورة الإشهارية والصورة الدينية وتتقاطع في استراتيجيات التواصل والفعالية(9). ما ينبغي التأكيد عليه في هذا المقام، هو أن الحجاج الذي تلجأ إليه الصورة الإشهارية لا يخاطب العقل، بل الهوى، وهو بذلك يعد "إقناعا سريا": بتعبير فانس باكار. ولذلك، يفطن المستهلك غالبا للخدع والحيل التي تبثها الصورة الإشهارية. فمادامت غاية الإشهار ربحية، سيبقى الهدف منه دوما هو أن "يضلل ويبسط ويشوه ويقلب الحقائق ويحول ما يأتي من الثقافة إلى حالات طبيعية لا تنكرها العين ولا تستهجنها"(10).

كلنا يعلم أن مشروب "كوكاكولا" مضر بالصحة العامة، ولا يحتوي على أية فوائد غذائية، اللهم تكثير السكر في الدم، وتسمين الأجساد، ومع ذلك، نبتلع السم الذي دس في عسل الإيهام والتضليل.

الصورة العائلية:

إنها "التمثيل" الأسمى لذكريات الزمن الجميل، وهي لا تقل إيهاما عن النماذج السابقة. يتجسد الإيهام فيها، كما يلاحظ سولاج(11)، عبر "كوجيطو" فوتوغرافي مزدوج: يمكن تحديد الكوجيطو الأول فيما يلي: «لقد التقطت لي صورة إذن لقد وجدت هكذا". بينما يبرز الكوجيطو الثاني في "لقد أخذت لي صورة إذن لقد وجدت". بناء على "الازدواجية"، تصبح قيمة الصورة مرهونة بالمستقبل، لأن الحاضر ليس نهائيا وما يأتي هو يجسد "النهائي". إن "هذا ما كان" في الماضي "حدثا" قد وقع بالفعل، يتحول في المستقبل إلى "أسطورة"، حيث الحدث يصبح "لعبا" ومسرحة وإخراجا فنيا. إن القول ب "هذا ما كان لعبا" يعني بأن الصورة لم تكن قط "حقيقية" أو انعكاسا للحقيقة، كل ما فيما الأمر أنها كانت الوهم الذي يفضي إلى "الأثر" بفضل الصورة.

برتولد بريشت على سبيل الختم:

في أعمال هذا المسرحي الفذ، كان الإيهام يكسر أثناء العرض وليس خارجه. كان "المعلم" الألماني الكبير يصنع فرجته ويكشف أسرارها أمام الجمهور ولسان حاله يردد: المسرح فرجة ليست للتماهي أو التقمص، أيها الجمهور حذار من التقمص، فإنه يغتال العقل والنقد. المسرح تخييل وصناعة وليس عرضا للاستهام أو التطهير. هو الدرس إذن الذي ينبغي الاستفادة منه في الفن عموما والصورة خصوصا. فوراء حياد الآلة، ثمة عين الإنسان وذاكرته وثقافته وتراثه.

لا تشتغل الآلة بمحض إرادتها، بل بخلفيات صاحبها ورؤياه الواعية وغير الواعية. وهنا ينبغي التساؤل: أي أفق فكري وإيديولوجي يتحكم في العين قبل الضغط على زر الالتقاط؟ هل هو "الربح" الذي يدوس على القيم والمبادئ؟ هل هو أفق "التمركز حول الذات"، الذي يروج صور الإثنولوجيا وصور "الكارت بوسطال"؟ أم هو أفق الفن الأصيل الذي يستشرف عوالم ممكنة فيها يعرف الإنسان حقيقة ذاته وذوات الآخرين؟

الهوامش:

1- F. Soulages :Esthétique de la photographie la Perte et le reste Ed Nathan, Paris ,1998

2- Ibid, p.5

3- لوك فيري (ثلاث قضايا في الجماليات) مجلة علامات، العدد:54، 2020، ص:51

4- Esthétique de la photograpgie.p.5

5 -في هذه التجربة الرائدة، استطاع مارك باتو أن يمنح لأطفال مرضى في أحد مستشفيات الطب النفسي بفرنسا سنة 1982 فرصة اكتشاف سحر وإغراء الفوتوغرافيا. صور هؤلاء الأطفال هي التيسوف يعتمدها باتو لإجراء تحويرات عليها في المادة الخام، أي النيغاتيف.

6- Esthétique de la photograpgie.p.150

7- ibid., p.17

8- بيير فارود (المثلجات واللذة الجنسية) ترجمة سعيد بنكراد، ضمن كتاب جماعي-استراتيجيات التواصل الإشهاري-، دار الحوار والنشر والتوزيع، اللاذقية، 2010، ص:.278

9- Esthétique de la photographie.p.15

10- سعيد بنكراد (من تقديم الكتاب) مرجع سبق ذكره، ص:.5

11- Esthétique de la photographie.p.11.