الصّورة في حرب طوفان الأقصى بين العيّان والبيان

The Image in the Al-Aqsa Flood War: Between the Seen and the Spoken

الدكتور: حمدي عبيد

، أستاذ مساعد بقسم اللّغة العربيّة وآدابها

بكليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة بسوسة(تونس)

hamdanabid2017@gmail.com

تاريخ الإيداع: 2025/10/10 تاريخ القبول: 2026/01/17 تاريخ النشر: 2026/09/15

الملخص

تضطلع الصّورة بوظيفة النقل والإخبار، شأن كلّ وسيط سواء أكان لغويّا أم غير لغويّ. وهو ما نهضت به صور طوفان الأقصى وحرب غزّة. فقد نقلت لنا في الأيّام الأولى للحرب الأخبار والوقائع. لكنّ وظيفتها الإخباريّة ما لبثت أن تراجعت مع بدء مشروع الإبادة الجماعيّة وسفور النوايا الإجراميّة لقيادات الكيان المحتلّ، لصالح الوظيفة الإبلاغيّة. وصحبت هذا التحوّل مجموعة من الخصائص النوعيّة، لا نجدها عادة إلاّ في ضرب مخصوص من الصور، يعقد تراسلا مع عين الناظرين، فتغدو بذلك مرايا يرتسم على صفحاتها واقع نزق صادم يتماهي مع الوعي واللاوعي، ويؤلّف بين مواقف الناظر ومواقف المنظور، بين من يسكن الصّورة ومن ينظر فيها. فالعيان من صميم البيان والإنشاء. هذا التأليف الخلاّق الآسر حفزنا للبحث في المقوّمات الإنشائيّة لصور طوفان الأقصى.

الكلمات المفتاحيّة: الصّورة الفتوغرتافيّة، العيان، البيان، البانكتوم، الستاديوم، النقل، الإبلاغ

Abstract

Images serve to convey and inform—just like any medium, whether it's language-based or not. That’s exactly what the images of the Al-Aqsa Flood and the Gaza War did. In the early days of the war, they delivered news and documented events. But as the genocide campaign began and the criminal intentions of the occupying forces became clear, the role of these images shifted from simply informing to powerfully communicating.

This shift brought with it unique qualities, usually found only in a special kind of image—one that connects deeply with the viewer’s eye. These images become like mirrors, reflecting a shocking and volatile reality that blends with both conscious and unconscious awareness. They create a bond between the viewer and the people shown in the image, merging their

perspectives and emotions. In this way, seeing becomes a form of expression and creation.

This powerful and creative connection inspired us to explore the artistic and structural elements of the images from the Al-Aqsa Flood.

Key words: Image Photographic, Visual Perception, Expression, Punctum, Studium, Transmission, Communication

المقدّمة

اعتدنا أن نشتغل بأشكال التمثيل اللّغويّ، غافلين عن شكل تمثيليّ آخر، هو الصّورة الفوتوغرافيّة. وقد يذهب بنا الظنّ إلى أنّهما لا يختلفان في شيء. فالرواية الفلسطينيّة، على سبيل المثال، تتوافر على العديد من المقاطع الوصفيّة الّتي تنقل لنا صورا من واقع جرائم الجيش المحتلّ. بيد أنّها لا تقنعنا يقينا مباشرا، أنّ ما يقع تمثيله، قد وقع حقّا، إذ يتدخّل الجنس الأدبيّ بحَبكاته السرديّة المتنوّعة ليلطّف من الأثر المرجعيّ للتمثيل. أمّا الصّورة فمجبولة على اليقين المرعب. ولعلّ هذا من شأنه أن يبرّر اشتغالنا بصورة الحرب على غزّة الفتوغرافيّة، محاولين فهم كيفيّة اشتغال يقين الرعب في الصورة. ولا يعني هذا أنّ عملنا يستهدف في المقام الأوّل إنشائيّة الصّورة الفتوغرافيّة. ذلك أنّ تشفير الصّورة الواحدة، يبطل حرارة استقبالها وينتقل بها من الحياة إلى الموت.

وإذا كانت أشكال التمثيل اللّغوي، قد بلورت لغة واصفة للألم والحزن، فإنّ الصّورة الفوتوغرافيّة الأصيلة المباشرة، الخالية من كلّ زيادة وتزيّد، لم تسلك السبيل الّذي سلكه الشّعر، لمّا حوّل البكاء والفجيعة إلى مرثيّة. فهي ما تزال تبحث عن هذا السبيل. وقد ترسم القراءات النقديّة الأدبيّة بداية الطريق إلى هذا التحويل، فنمرّ حينئذ من الحزن إلى الحداد بما يعنيه من تمثيل وتجاوز.

لا تنزع الصّورة الفتوغرافيّة إلى محاكاة الواقع وتمثيله، وإن نسبت إليها هذه الوظيفة. بل إنّها من صميم التجربة الزمانيّة. فما تثبته ليس الواقع، وإنّما هو الزّمن وما يقترن به من مواقف حارقة. فتمثيلها، تمثيل زمنيّ يلتقط لحظة بعينها، قد تسمّرت عندها النظرة. وهو ما يجعل الزّمن بوّابة ننفذ منها إلى الواقع. وإذا كان المؤرّخون وكتّاب التقارير الصحفيّة، ينزعون إلى التوثيق والأرشفة، واقحام الإبادة الجماعيّة التي مازال الشعب الفلسطينيّ يتعرّض لها، في قالب سرديّ مستخلص من الحروب السّابقة، فإنّنا نعتزم دراسة العمل العيانيّ للصّورة بالتركيز على النظرة والنظر. ونضع في الاعتبار أنّ بلاغة الصّورة الفوتوغرافيّة، من صميم بلاغة الزّمن الّتي تعمل عملها في الناظر،

فتجعله يحيا وضعا عصابيّا مضطربا. فتسلبه القدرة على التمييز بين الموت والحياة. فعمل الإبادة الجماعيّة وكثرة القتل والتقتيل يحولان بيننا، وبين العمل الإدراكيّ الّذي تنتجه الصّورة الفوتوغرافيّة. وهو إدراك أنّ من بالصورة من النساء والرجال والأطفال والجرحى متحيّز حقّا في العالم الواجب، لكن سرعان ما ينتقض هذا الإدراك، ويحلّ محلّه إدراك آخر، فنقول لقدا قضوا نحبهم تحت الأنقاض، طالما أنّ عمل الإبادة الجماعيّة موسوم بالشّمول. هذا ديدن الصّورة. فهي تجعلنا نفكّر دائما في الحياة والموت.

لقد جرى تناقل صور حرب غزّة بين مستعملي الفضاءات التواصليّة الاجتماعيّة. فغدت لغة نقل وإبلاغ، تعادل في شيوعها اللّغة الطبيعيّة. أمّا كفايتها فمشتقّة من مهارة شائعة بين الكيانات الرقميّة. وهي القصّ والنّسخ واللّصق. أمّا السّياق الذي تُزجّ فيه هذه الصوّر، فقد ساهم في تشكيل دلالتها. فمع كلّ نظرة جديدة يتجدّد المسار الدلالي، فتمنح الصّورة حياة جديدة. ولا نزعم البتّة أنّ كلّ صور الحرب على غزّة قد التقطها فوتوغرافيون محترفون. بل إنّ عددا كبيرا منها قد التقطها مباشرة من الفيديوهات التي تنقل المشاهد المباشرة لأثر القصف والقتل والتقتيل. ونعدّ هذه الصور الّتي قد توسم بغياب الحرفيّة والقصديّة، صورا واقعيّة أصيلة، قريبة كلّ القرب من جوهر الصّورة. وهي تشبه في هذه الأصالة أدب الغرباء، ذاك الأدب الّذي بلور تجربة أدبيّة أصيلة بعيدا عن سلطة النقّاد والشرّاح. وإذا كان الغريب يتوقّف خلال رحلته ليخطّ أبياته على الصخر والحجارة ثمّ يستأنف رحلته من جديد، فإنّ الأديب الرقميّ، هو الآخر غريب، يستعير لنفسه ملامح مصطنعة ويرتحل بين الصفحات والمنصّات والمواقع، لينشر على جدار من الجدران الافتراضيّة الصور التي التقطها مباشرة، إنْ من ساحة المعركة أو من شاشة حاسوبه أثناء تشغيل مقاطع الفيدو التي تعرض فصلا من فصول الإبادة. وتأسيسا على هذا الاعتبار تغدو صور الحرب على غزّة تراثا أدبيّا رقميّا، قد تناثرت أوراقه، تناثر أشلاء الأجساد وحجارة البيوت. وقد نحتاج في جمعه إلى أن نسلك طريقة المؤسّسين الأوائل للأدب العربيّ، لمّا أخذوا في تأليف كتب الاختيارات الشعريّة والنثريّة. إذن أدب ملحمة غزّة بصيغه المختلفة لم يُجمع بعدُ. ومازال ينتظر الجمع والتصنيف والنقد والقراءة.

بناءالإشكالية:

استقامت مواقع التواصل الاجتماعي والمنصّات الرقميّة، وسائط نقل وإبلاغ تصرّف من خلالها الصّورة، ولاسيّما منها الصّورة الفتوغرافيّة. ولم تقتصر علاقتها بالفضاء الرقميّ على مبدإ الوساطة بينها وبين جمهورها، وإنّما امتدت إلى مستوياتها التكوينيّة الثلاثة: الصناعة والانفعال والنظر. فكلّ واحد من هذه المكوّنات الثلاثة، يجري في بيئة رقميّة، تسوّغ لنا التساؤل عن الخصائص النوعيّة للأدب الرقميّ. ومن ثمّ نجعل من الصّورة الفتوغرافيّة المنتشرة عبر مواقع

التواصل الاجتماعي مدخلا إليه. فهي نظام إبلاغي تنخرط فيه الفواعل الرقمية، إنتاجا واستقبالا، على نحو واسع من الانتشار، دونما حاجة إلى الأصالة والفرادة الرومنطقيّتين.

وكيف يمكن لمستويات الصّورة التكوينيّة، أن تساعدنا في تحليل نسيجها العلاميّ، مادامت العلامة البصريّة، تحيل على موضوع مخصوص، عبر وساطة طرف مّا يضطلع بوظيفة التأويل العيانيّ؟ وهو ما يحفزنا للتساؤل عن المكوّنات البصريّة الّتي توجّه النظر وتخزه لإيقاع الأثر؟ هل يمكن للذات الناظرة أن تكون محايدة في قراءة الصورة، والحال أنّها تجعل من كلّ معاين موضوعا لها؟ هل يمكن لطوفان صور الحرب على غزّة، أن يجعل تفكيرنا تفكيرا بالصور، خاصّة أنّ صور جرائم الجيش المحتلّ، تتصدّى لكلّ من أبحر في العالم الافتراضيّ ليقع نقلها ومشاركتها آلاف المرّات؟

إذا كانت الصّورة الفتوغرافيّة وقفا عند لحظة مخصوصة من حياة الموضوع المرجعيّ، فإنّها بهذا الوقف أو بالأحرى، بهذا الطابع الاختزالي الزمني القصير جدّا تنفي الموضوع. فكيف يمكننا أن نبثّ الحياة فيها من جديد، ونوفّر الفرصة لمن غيّبه عمل الصورة أو فعل الإبادة، حتّى يحكي قصّة موته أو جراحه؟ هكذا ترسم هذه الأسئلة جوهر مقالنا. فنحن لا نعتزم البحث في فلسفة الصّورة أو تقنياتها البلاستيكيّة أو وظيفتها النفسيّة أو التعليميّة، وإنّما نروم البحث في نظامها الإبلاغيّ، عبر وساطة النّظر والنّاظر، جاعلين منها مغامرة عيانيّة مفتوحة على الانفعال، لاسيّما أنّ الصورة وثيقة الصّلة بالمسرح، عملا وتأثيرا، إخراجا واستقبالا.

I. الأدب الرقميّ والعلامة البصريّة

1- البيان والعيان

استقرّ في الأذهان أنّ الأدب شكل تمثيليّ لغويّ، لا يعرض للبصر والإبصار إلاّ من خلال الكفاية البيانيّة الّتي تبلغ أقصى درجاتها، لمّا ينقلب السّمع بصرا. وهو عند النقّاد القدامى أجود أنواع الوصف. ويعدوّنه واحدا من المكوّنات الشعريّة المحوريّة. فالشعر- إلاّ أقلّه - راجع إلى باب الوصف[1].

ولعلّ منزلة الشعر العربيّ من مكوّنات الثقافة العربيّة الإسلاميّة، هي الّتي رسّخت في الأذهان تفضيل البيان واللّسان على سائر عناصر الإدراك. لذلك قدّم الشّعراء والبلغاء والخطباء على سائر الأعوان المشتغلين بالأدوار الرمزيّة. لكن ذلك لا يعني أنّنا لا نجد السياقات المناسبة الّتي تفضّل العيان على البيان. وتجيء الحقيقة المرجعيّة في المقدّمة. فقد قدّم التوحيدي العيان على اللّسان والإشارة على العبارة على مما بينهما من تلازم. يقول في ذلك :"(...) ليس الخبر كالمعاينة، والمسموعُ والمُبْصَر كالأنثى والذّكر، ينزع كلّ واحد منهما إلى تمامه"([2]). ولا يكتفي التوحيدي

بالمفاضلة ووصلها بسياقها المناسب، وإنّما يتخطّاها إلى القاسم المشترك بين طرفيها. فكلاهما ينزع إلى تمام البيان. وهو ما يسلمنا إلى القول: إنّ البيان مقولة لغويّة وبصريّة.

أمّا ابن جنيّ، فقد عدّ العيان واحدا من مكوّنات الإفادة في الجملة النحويّة، بشرحه ما وسمه بالحال التابعة للأقوال، من مثل التقبّل والإنكار والأنس والاستيحاش. يقول معلّقا على بيت نعيم بن الحارث بن يزيد السعدي: " ألا ترى إلى قوله:

تقول – وصكّت وجهها بيمينها- ***أبعلي هذا بالرحى المتقاعس

فلو قال حاكيا عنها: أبعلي هذا بالرحى المتقاعس- من غير أن يذكر صكّ الوجه- لأعلمنا بذلك أنّها متعجّبة منكرة، لكنّه لمّا حكى الحال فقال: (وصكّت وجهها)، عُلم بذلك قوّة إنكارها وتعاظم الصّورة لها، هذا مع أنّك سامع الحكاية، غير مشاهد لها أو شاهدتها، لكنت بها أعرف، ولعظم الحال في نفس تلك أبين، وقد قيل ليس المخبر كالمعاين... وليست كلّ حكاية تُروَى لنا، ولا كلُّ خبرٍ يُنقل إلينا، يشفع به شرح الحال التّابعة له، المقترنة به. ولو نُقلت إلينا نُفِد بسماعها ما كنّا نفيده لو حضرناها "[3].

والّذي نحصّله من هذا القول، أنّ ابن جنيّ يجعل العيان درجات، شأنه في ذلك شأن الخبر. فأعلى درجات العيان حضور المعاين ومشاهدته ما وقع. ومن ذلك الحضور تستمدّ شهادته مصداقيّتها وقوّة الإخبار فيها. وإذا الأخبار المعزولة عن مقاماتها الشفويّة وسياقاتها التلفظيّة، أقوال مجرّدة من العلامات الّتي تشرح الحال التّابعة للأقوال. لذلك فهي لا تفيد المعرفة كلّ الإفادة. أمّا الأخبار الّتي ترافقها الأحوال التابعة لها، فموسومة بالإفادة الكبيرة. وهو ما جعل ابن جنيّ يساوي بين هذا الضّرب من الأقوال والعيان، ويجعل الأحوال المنقولة بالقول كمنزلة الأحوال المعاينة، فيستوي الخبر عن الغائب بشهادة المعاين الحاضر. ولكنّه رغم هذه التّسوية لا يشكّ في قوّة العيان الّذي يقدّم لنا معرفة عيانيّة مباشرة عن الواقع مبصومة بالحضور. ففي هذا الشّأن يضرب لنا أمثلة كثيرة تلتقي جميعا في فكرة واحدة. وهي أنّ مشاهدة الأحوال تفيد أكثر من تصفّح الأقوال.

ولقد وقف دارسو التلفّظ في السيميوطيقا السرديّة على التعالق بين العبارة والإشارة. من ذلك أنّ جاك فونتني Jacques Fontanille يقسّم الملفوظ الواحد إلى أفضيّة ذاتيّة espaces subjectifs ويجعل المتلفّظ لمّا يتحيّز في الفضاء المعرفيّ، ينهض بدورين في عمليّة التلفّظ: دور المعاين ودور المخبر. وعن طريق العيان والتّبئير تتحدّد طريقة الإخبار ودرجة المعرفة. وبذلك لا نجد في الملفوظ معرفة محضة خالصة، وإنّما نجد أيضا معرفة مشيّدة من خلال طريقة الإبصار والإدراك، ومكيّفة بمواقف المتلفّظ البارزة في طريقة إخراج الملفوظ [4].

إذن ليس البيان مقولة لغويّة فحسب، بها يعرب الإنسان عمّا يعتمل في نفسه وفكره، ويفصح عن حاجاته ومقاصده، وإنّما هو أيضا مقولة بصريّة. وهو في الحقيقة ما نجد أثره في دلالة البيان لغة. فالبيان من بان الشيء، بمعنى ظهر وانكشف وبرز وطلع للعيان. وبان بينا إذ اختفى وانقطع وصله. وتبيّن الشيء إذا عرفه بعد احتجاب وغياب. يقول ابن منظور: "البين في كلام العرب جاء على وجهين...وهو من الأضداد... البيان ما بيّن به الشيء من الدلالة وغيره. وبان الشيء بيانا اتّضح، فهو بيّن واستبان الشيء ظهر"[5]. وبان الشيء إذا نبا وبَعُدَ وصار في بينونة لا يدركه عيان ولا بصر.

ولمّا كان البيان إبانة للشّيء الغائب بالقول وإظهارا له بواسطة العبارة، وكان البيان أيضا ظهور الشّيء أمام العيان ومثوله أمام العين في كامل حضوره وتمام شخوصه وانتصابه، أصبح البيان اسما لمقولة لغويّة بصريّة. وبهذا التعالق بين الخفاء والتجلّي والمرئي واللامرئيّ، تدخل العلامة البصريّة، وإن تعدّدت صيغ صناعتها أو تنوّعت وظائفها النفسيّة والتعليميّة والسياسيّة، مجال الأدب حيّة، دونما حاجة كبيرة إلى حجّة تداخل الفنون والبينيّات وتحوّل العقل اليوم إلى عقل مركّب، يصعب التفريق بين أجزائه وضروبه. أمّا الّذي يبرّر أكثر انفتاح الدراسات الأدبيّة النقديّة على الصّورة العيانيّة، فهو الوسائط الرقميّة التي وفّرت لها نظاما إيكولوجيّا رقميّا خاصّا، يسمح بصناعتها وتصريفها وقراءتها. ومن ثمّ جاء اهتمامنا بعلاقة الصّورة بالأدب الرقميّ، لاسيّما أنّ المدوّنة التي اشتغلنا بها جعلت من مواقع التواصل الاجتماعيّة قناة نقل وإبلاغ.

2- صيغة واحدة لقراءة الصّورة والنّص

تشترك النصوص والصّور الّتي تنتشر اليوم عبر المنصّات الرقميّة ومواقع التواصل الاجتماعيّة في صيغة واحدة، هي التعليق على الجدران والواجهات الّتي تحوّلت بوجهة الإبصار من الحقل العموديّ، حيث تتّجه حركة النظر إلى الأسفل، نقصد سطح المكتب أين توجد الورقة أو الكتاب، إلى الحقل الأفقي حيث تكون شاشة عرض النصّ في صيغته الرقميّة، قبالة الناظر الّذي يتّخذ ذات الهيأة وهو يتأمّل صورة أو رسما فنيّا في قاعة العرض. وتشبه هذه الهيأة الجديدة في القراءة من جهة الأثر والتأثير هيأة استواء الإنسان الأوّل وانتصابه، انتصابا كاملا، مكّنه من بناء تصوّرات ومفاهيم جديدة أخرجته شيئا فشيئا من الحيوانية. فاستواء النصّ شأن الصّورة على شاشة العرض قبالة الناظر، جعل القراءة مجرّد إدراك أوّليّ، يتخطّاه القارئ- الناظر بسرعة إلى التأمّل والتفكّر. وكيف لا تكون القراءة الجديدة على هذا النحو، والحال أنّنا نسبح اليوم تحت شلّالات من الصّور الهادرة. فقد قادتنا الوسائط التقنيّة الجديدة للمعرفة، في غفلة منّا، إلى استبدال هويّة قارئ الكتب الّذي نشأت بينه وبين ملمس الورقة وروائحها ألفة جميلة، بهويّة الناظر، المتأمّل، المفكّر.

وبتشكّل هذه الهويّة الجديدة، انتشرت الصور على الجدران والمنصّات الرقميّة، حتّى بزّت النصوص في أدبيّتها وشاركتها في الطابع المرئيّ، ومن ثمّ شاطرتها في القراءة تأمّلا وتفكّرا. ولعلّ الّذي يبرّر كلّ ذلك، هو أنّ النصّ والصّورة أصبحا ينتميان إلى نظام إيكولوجي رقمي واحد. إذ إنّ كليهما، قد اتّخذ من الحامل الرقميّ وقناة التواصل الافتراضي طريقة في التعبير. وقد أسلم هذا التحوّل نيث قولد سميث Kenneth Goldsmith إلى الإقرار بأنّه من الممكن أن نتصوّر اليوم كتابة دون كتابة Écriture sans écriture، عنوان كتابه الذي بلور فيه نظريّة الأدب الرقميّ[6].

أحدثت الصّورة الفتوغرافيّة تأثيرا عميقا في تصوّرات الرسّامين لفنّ الرسم والمحاكاة الّذي أصبح غير مكتف بإعادة إنتاج الواقع وتمثيله، مادام هناك فنّ جديد يحاكيه محاكاة مذهلة. لذلك بحث عن صيغ جديدة للتّعبير تُجاوز وظيفة المحاكاة وإشكاليّة الأشباه والنظائر. ولا يمكن لأثر الصورة ألاّ يمتدّ إلى بقيّة أشكال التعبير الرمزيّ الأخرى من مثل الأدب. ولعلّ الّذي ساعدها في ذلك هو المنعطف الرقميّ الّذي بتنا نعيشه اليوم. إذ أصبحت الحوامل الرقميّة وسائط إبلاغ ونقل للصّورة والنصّ. فكلاهما يقطع طريق الرحلة نفسه. ولا يمكن للطريق ألاّ يترك أثرا في المرتحل والراحلة ولا نستثني في ذلك زاد الرحيل. ولا مُشَاحة في أنّ المنعطف الرقمي قد ترك أثرا في العديد من المجالات الفنيّة وغير الفنيّة.

باتت شاشات حواسيبنا وأجهزتنا الذكيّة الّتي يرتسم عليها عدد كبير من النصوص، شبيهة بصبيب المياه الّذي تتجمّع فيه روافد عديدة. وقد لا نجانب الصّواب إذا تحدثنا اليوم عن نصّ جامع، يؤلّف بين مجالات عديدة، لغويّة وغير لغويّة. إذن نحن نسبح اليوم فوق محيط كبير من وسائط الإبلاغ المتنوّعة، المعروضة على نحو رقميّ. لهذا الاعتبار يحتاج درسنا النقديّ إلى إعادة تعريف العمل الأدبيّ في ظلّ هذه الدائرة الوسائطيّة الجديدة، دائرة الصّورة والرقميّات.

شهد متصوّر الأدب والأدبيّة مسار تطوّر وتبدّل، اقتضاه تعدّد مناويل معالجة النصّ الأدبيّ. وحسبنا أن نتمثّل في هذا السيّاق، إن بإعلان موت الكتاب وأسبقيّة النصّ على الكتاب، أو بما بيننا وبين الدائرة الوسائطيّة الجديدة من صلات[7]. فالانتقال من دائرة وسائطيّة إلى أخرى، يجيء عادة مصحوبا بتغيّرات تعيد صياغة العديد من المفاهيم. وإذا كان متصوّر الأدب قد اقترن بالتمثيل اللغويّ وبالعبارة، وارتبط مع اختراع المطبعة بالكتابة وتأليف الكتب، فإنّه قد شهد في عصر الصّورة واكتساحها لمشهدنا اليوميّ تطوّرا جديدا، لا يشترط كلّ الاشتراط الكتابة الأصيلة، نقصد كتابة الخلق الفنيّ الّذي يعطي الاعتبار كلّ الاعتبار للخاصّ والفريد وللذات المنشئة.

ولا يمكن للحقل الأدبيّ ألاّ يتأثّر بالحقل الفنيّ المجاور له، والحال أنّ النقد الأدبيّ انفتح منذ النصف الثاني من القرن السّابق على اختصاصات غير لغويّة، رغبة منه في محاصرة الممكنات الأدبيّة. لهذا الاعتبار لا يمكن ألاّ نجد اليوم تنافذا بين الخلق الأدبيّ وبعض الكفايات الفنيّة

الشائعة في الفنون الجميلة من مثل التجميع والتفكيك والتركيب والتجديد...وليس بوسعنا أيضا أن نكتب ونقرأ وننقد وكأنّ الأنترنات والمنصّات والحوامل الرقميّة داخلة في نسق اللامفكّر فيه أو غير الموجود، والحال أنّ كلّ وسيط جديد يعيد صياغة تمثّلاتنا وتصوّراتنا للعالم.

ولعلّه من المفيد أن نتوقّف عند تصوّر قولد نيث سميث Kenneth Goldsmith للأدب الرقميّ، لاسيّما أنّه قد وضع هويّة الأدب موضع مراجعة وتساؤل. فالكتابة دون كتابة تعصف بأكثر التصوّرات الّتي نحملها عن الأدب والأدباء شيوعا. وهو التصوّر الّذي يختزل الأدب في اشتقاقات مادة (ك. ت. ب) الكتابة والكتاب والكاتب. ويمكن أن نتمثّل في هذا السيّاق بالمقارنة الّتي يعقدها نيث قولد سميث في كتابه "كتابة بلا كتابة" بين التطوّر الحاصل في الفنون السمعيّة البصريّة جرّاء انفتاحها على المجالات التقنيّة والرقميّة وتطوّر الكتابات الإبداعيّة الأدبيّة. وقد خلص في هذه المقارنة إلى أنّ فنون الصّورة، قد سبقت الأدب في صيغته التقليديّة وتمثّلاته اللغويّة والكتابيّة والمطبعيّة بمسافة زمنيّة تعدّ مائة عام. وقد أرجع هذا الأمر إلى مبدأ الأصالة والذاتيّة. من ذلك أنّ الأعمال السينمائيّة لم تجد إشكالا كبيرا في أن تستحوذ على أعمال سابقة وتجعل منها موضوعا لها فتنسخها أو تحوّلها وتتصرّف فيها على النحو الّذي تريده. إلاّ أنّ الأعمال الأدبيّة قد رفضت بشدّة هذا الصنيع وتحفّظت إزاءه كلّ التحفّظ، رافعة في وجه كلّ تصرّف من هذا الصنيع شعار الأصالة والفرديّة[8].

ويرجع هذا الموقف في حقيقة الأمر إلى تصوّرات معيقة عديدة، منها اعتبار الأديب أحد أسياد الحقيقة المبجّلين. وحسبنا دليلا على ذلك شجرة أنسابه الّتي تعقد بينه وبين السّاحر والنبيّ والجنيّ علاقات نسب وقرابة. ولعلّ الّذي زاد هذا الموقف رسوخا، هو تأثير التصوّرات الرومنطيقيّة للأدب والأدباء، الّتي تجعل الأثر الأدبيّ نسيج وحده لا تنتجه إلاّ ذات متفرّدة كلّ التفرّد. وهو ما جعل أبصارنا تعشو عن تشكّل شعريّة جديدة مستخلصة من الوسائط الرقميّة واقتضاءاتها الاجتماعيّة والمؤسسيّة.

يذهب قولد سميث إلى أنّ إنشائيّة الإبداع الأدبيّ الرقميّ، تنهض على ثلاثة مكوّنات أساسيّة: أمّا المكوّن الأوّل فهو إتاحة التعبير لجمهور عريض عبر وساطة المنصّات الرقميّة. وبسبب هذا الشيوع، غدا الفعل الإبداعيّ إنتاجا واستقبالا، أكثر الأشياء توزّعا بين النّاس. أمّا المكوّن الثانيّ فهو الكفاية الرقميّة الأفقيّة الشائعة، نقصد حركة القصّ والنّسخ واللّصق Couper, Copier, Coller الّتي يكاد لا يعدمها اليوم كلّ من يبحر داخل الشبكة العنكبوتيّة. أمّا المكوّن الثالث فهو ارتهان المضمون للسيّاق الّذي أصبح يمثّل جوهر المحتوى[9].

يستعير قولد سميث للمكوّن الأوّل المتعلّق بوفرة التعبير وحضوره الدائم في الأفضية الرقميّة صورة طالب ثار قد أدرك ثأره. ويختزل هذه الصّورة في ما يسمه بـ " ثأر النصّ" «la revanche du

texte » فقد ساد الاعتقاد مع ماك لوهان أنّ البصريّ قد عوّض النصّ وغطّى عليه. إلاّ أنّ الواقع كان خلاف ذلك. فالصّورة ذاتها أصبحت تشكيلا نصيّا، قدّ من شفرات رقميّة خاصّة alphanumériques، حتّى أنّه قد دعا إلى قراءة أسطر الشفرات الرقميّة بذات الطريقة التي نقرأ بها الأسطر الشعريّة. فاللّغة في كلّ مكان وكلّ شيء وبإمكانها أن تتحوّل إلى أدب. ويقول في وصف هذه الوضع " لقد أعيد بناء سياق كل ما هو عادي ومبتذل"[10].

أمّا فيما يتعلّق بالمكوّن الثاني، فإنّ الأديب لم يعد في حاجة إلى أن يبذل جهدا كبيرا في كتابة النّصوص، طالما أنّه يعيش وسط سيول نصيّة جارفة، تحاصره من كلّ حدب وصوب بالنصوص. وإذا الأدبيّة لم تعد محصورة في هذا الفعل الأصيل، وإنّما امتدت إلى عمل إعادة استعمال النصوص الجاهزة وتوظيفها في سياقات جديدة. فالسّياق قد غدا قسيم المضمون وجنيسه. وتعدّ كفاية إعادة الاستعمال هذه، واحدة من المكوّنات الأساسيّة للإنتاج الأدبيّ. أمّا طراز هذا الضرب من التأليف عنده فهو رواية الكولاج وكتاب الشذرات لولتار بن يامين[11]. وقد استعمل قولد سميث أسلوب التأليف، الاقتطاع والكولاج، في تأليف كتاب عن مدينته نييورك[12]. أمّا فيما يتعلّق بالمكوّن الثالث فإن اقتطاع النصّ من سياقه وإقحامه في سياق جديد هو الذي يمنحه المعنى. ويعدّ سميث هذا التحويل من صميم العمل الأدبيّ.

ولا يخفى ما لهذا التصوّر من خطورة مؤثّرة في تنظيم المجتمعات والتقسيم الاجتماعي للعمل، حيث يصبح التمييز بين المثقّف وغير المثقّف والجاهل والعالم بلا معنى. فأدباء المستقبل عند قولد سميث ليسوا في حاجة إلى كتابة نصوص جديدة. بل حسبهم أن يعيدوا استعمالها واقتطاع مقاطعها وتحويل الواحد منها إلى سياقات جديدة تهبها المعنى. وباستحضارنا إمكانات الذكاء الاصطناعي الرهيبة يزداد الحرج تمكّنا. إذ يصبح الخلق المقترن بالكتابة لاخلقا. من هنا تجيء الحاجة اليوم إلى علم جديد للأدب، عسانا نتوقّى شرّ اختلاط الحابل بالنابل والمعرفة العالمة بالأخبار التافهة ونخفّف من فيض "الدمقرطة" المسمومة الّتي طالت كلّ شيء في هذا المنعطف الرقميّ من مرحلة تاريخنا المعاصر.

II. الصّورة الفتوغرافيّة والحرب على غزّة

1- الصّورة بين النقل والإبلاغ

لا نجد صعوبة كبيرة في تأكيد القصد الإبلاغي لصور الحرب على غزّة. فعمل المشاركة والنشر وإعادة النشر عبر صفحات مواقع التواصل الاجتماعي يؤكّد هذا الاعتبار. ولا يتعلّق الأمر في المقام الأوّل بالأرشفة والتوثيق، وإنّما بالإبلاغ communication بما يدلّ عليه من تفاعل وتواصل حيويّ. وحسبنا أن نستدلّ بضرب مخصوص من الصور. وهو الصور المصنوعة رقميّا، التي ترسم دمويّة قادة الكيان المغتصب[13]. فقد وضعت لهذا القصد ولمواجهة السرديّات الّتي تغطّي على

بشاعة المجازر. لكن رغم ما للصّور المصنوعة بواسطة برمجيّات الذكاء الاصطناعي من مقاصد إنسانيّة، فإنّها تفتقر إلى الشيء الكثير من الأصالة والواقعيّة. فهي تحمل على صفحتها شفرتها القرائيّة الخاصّة. لذلك يكون هذا الضرب من الصور نصّا أحادي الدلالة وذا مسار دلاليّ محدود التدلال. وتحوّلها الشفرة المصاحبة أيضا إلى رسالة مباشرة، قد لا تختلف في شيء عن خطابات التوجيهيّة الصريحة. وهو ما لا ينسحب على الصور الفتوغرافيّة، لاسيّما تلك الّتي تخترق الأنظار وتخز القلوب وخزا عنيفا أو الّتي نحتاج فيها إلى استنفار تجربتنا العيانيّة وموسوعتنا الثقافيّة لتأمّلها والتفكّر فيها..

لقد تقصّدنا هذا التمييز بين ضروب صورة الحرب على غزّة، لأنّ تشكيل المدوّنة يقتضي التصنيف. فعلاوة على وظيفتي النقل والإبلاغ تتوزّع صور حرب غزّة على الصور الفتوغرافيّة والصور المصنوعة بالحوسبة الرقميّة. وداخل هذا التصنيف نجد تصنيفا آخر. إذ نلفي طائفة من الصور تعرض بورتري Portait القتلة وطائفة أخرى تعرض الأشياء وضربا آخر منها يعرض المشاهد البانوراميّة لأهوال الحرب وآثارها. وعلى هذا التعدّد تظلّ قصديّة النقل والإبلاغ قاسما مشتركا بين صور الحرب على غزّة[14]. وعلى هذا التعدّد فإنّنا سنشتغل بالصور الفوتوغرافيّة لحرارتها وأثرها البليغ في نفس النّاظر.

معلوم أنّ الصّورة تضطلع بوظيفة النقل والإخبار، شأن كلّ وسيط يروم إيصال الرسالة عبر الفضاء الزمنيّ والفضاء المكانيّ. وهو ما نهضت به في الحقيقة الصّور الأولى لهذه الحرب، لاسيّما تلك الصور التي وثّقت عمليّة طوفان الأقصى في يومها الأوّل. لكن مع بدء مشروع الإبادة الجماعيّة وسفور النوايا الإجراميّة لقيادات الجيش المحتلّ، تراجعت وظيفة النقل والإخبار لصالح وظيفة الإبلاغ. وتأكّد هذا الأمر مع تحوّل موضوع الإبلاغ إلى موضوع متسربل بعواطف جمّة، يختلط فيها الرعب بالشّفقة والغضب بالحيرة والعجز... ومن ثمّ تحوّلت صورة الحرب على غزة من نظام النقل إلى نظام الإبلاغ وبطلت هذه الحرب أن تكون حربا شبيهة بكلّ الحروب السّابقة، وما عادت المجازر شبيهة بالمجازر السّابقة. فكأنّما العالم قد أفاق على حقيقة قد نسيها أو أريد له أن ينساه. وهي الطابع الدمويّ للكيان المغتصب.

لم تعد بذلك الصّورة متمحّضة للإخبار، طالما أنّ العالم كلّه قد استقبل الأخبار دون أن يقدر على إيقاف مشروع الإبادة الجماعيّة. ومهما يكن من الأمر، فإنّه ينبغي ألاّ تعشو أبصارنا عن منطق انتظام صور الحرب. فمع تكرار ذات الرسالة يمتنع علينا الحديث عن وظيفة الإخبار[15]. ومؤدّى هذا الأمر إيقاع التفاعل العيانيّ الّذي يقترن عادة بالصورة. إلاّ أنّ ذلك لا يعني أنّ العبارة لا تنفتح على هذا الضرب من التفاعل.

2- النظام العلاميّ في الصّورة

أ- جدل الحضوروالغياب

تنهض الصّورة الموظّفة للتّواصل والإخبار عن حرب غزّة على نظام علاميّ مخصوص، يتوزّع على داخل الصّورة وخارجها. وهو ما تختلف فيه عن نظام اللّغات الطبيعيّة وفق ما تسلمنا إليها الدراسات اللسانيّة الآنيّة. فجورج مونان يذهب إلى أنّ اللّغة تختصّ بالنظام الشفويّ الّذي يتحكّم في الرسائل التي تبلّغ من خلاله. وهي تجري على نحو خطيّ يمتنع معه التقاء وحدتين في نفس النقطة الزمنيّة. تلك هي خطيّة الرسالة اللسانيّة[16].

وإذا كانت العبارة تنتظم وفق منطق زمنيّ، وكان الطابع الخطيّ لا يسمح للوحدات الإخباريّة بأن تحضر في الملفوظ على نحو تزامني بسبب التقطيع الثنائي، فإنّ الصّورة تنتظم وفق منطق فضائيّ، يجعل اختزال بنيتها استنادا إلى مكوّن البنية اللسانيّة، أمرا مفتقرا إلى كلّ وجاهة، كما أنّ الوحدات الإخباريّة في الصّورة تمتلك صفة الحضور المتزامن. وهذا من شأنه أن يسمح بتعدّد الرسائل والقراءات. وتأسيسا على هذا الاعتبار، يصبح الرهان معقودا على اكتشاف الطريقة التي تدفع معاين الصّورة إلى أن يقف على واحدة من الرسائل التي يمكن أن تحملها.

تعقد الصّورة مع الوجود علاقة محكومة بجدل الحضور والغياب. فمن يغيّبه الموت بأشكاله المختلفة، يجد في الصّورة خير معين يمنحه حياة جديدة، ويجعله ماثلا بيننا من جديد. فالصّورة تتحدّى الموت وتنافح كلّ سفّاك دماء أثيم باضطلاعها بوظيفة التمثيل. فمن اشتقاقتها اللاطينيّة القديمة Imitari أي المحاكاة وإنتاج الشبيه. ونجد في اللّسان العربي دلالة قريبة من هذه الدلالة الاشتقاقيّة. فمن دلالاتها المعجميّة، نذكر التسويّة والرسم. فالله هو الّذي خلق الإنسان وصوّره وسوّاه في أحسن تقويم. فغدا بذلك كلّ فعل تصويريّ إثما وشركا، حتّى قيل " من أشدّ الناس عذابا يوم القيامة الّذين يصوّرون هذه الصّور"[17]. وبهذه الدلالة الحيويّة تسجّل الصّورة حضورها بكثافة في عالم الحرب والملاحم وتداخل اللحم باللّحم. فإذا بها تنخرط في استراتيجيا المقاومة متخطيّة بحركيّتها وظيفة النقل والإخبار إلى وظيفة التأثير والتفاعل.

ولمّا كانت صورة الحرب قد خضعت لمنطق مزدوج، النقل والإبلاغ مسايّرة لحركة حدث الحرب بالتحوّل من الحرب المألوفة في تاريخ الصراع بين أصحاب الأرض والكيان المحتلّ إلى حرب الإبادة الجماعيّة، أدركنا أنّ هذا التحوّل يجد مصداقه في حركة تطوّر الصّورة وتحوّل وظيفتها كما ذكرنا آنفا من النقل إلى الإبلاغ ومن التأثير النمطيّ إلى التأثير الواخز العاصف بكلّ تفاصيل العيان. لكأنّ الصورة في هذا التحوّل تأبى ألا تؤرّخ لهذه الحرب تأريخا خاصّا قوامه الأثر والتأثير.

ب- الصورة ناظرة ومنظورة

تتميّز الصورة الفوتوغرافيّة بوظيفة إحاليّة قويّة. فنحن حين ننظر في الصّورة لا نرى الصّورة وإنما نرى ما يجاوزها أي المرجع الّذي يعقد معها علاقة تلازم متين. وبفضل هذه العلاقة يغدو المرجع منظورا وتصبح الصورة الفوتوغرافيّة لا منظورة [18]. فهي نسيج علاميّ شأنها في ذلك شأن اللّغة لمّا تصوّب مفرداتها عبر وظيفة التعيين باتّجاه العالم.

إنّ الذوات المصوّرة من خلال الصّورة الفتوغرافيّة للحرب على غزّة، وإن بدت لنا نظرات الصبية أو الجرحى، منصرفة إلى خارج حدودها الهندسيّة، فهي ليست ذواتا ناظرة وإنّما هي ذوات منظورة. إذ إنّ الحرب لم تسعفها لتسوّي جسدها على نحو مخصوص ترتضيه لنفسها بعد أن تستشرف صورتها وقد وقعت عليها عين الكاميرا. فهي لا تمتلك وعيا بذاتها بفعل القتل والتقتيل أو الرعب والذهول. فقد فقدت في كلتا الحالتين القدرة أو بالأحرى الحقّ في أن تصنع لنفسها جسدا آخر وتحوّل ذاتها إلى صورة، مثلنا جميعا حين نقف أمام الكاميرا. وإذا بجسدها قد غدا منزوع الإرادة، لا حقّ له في أن يعيش تجربة التحوّل، شأن جميع الأجساد أمام العين الناظرة. فهي إلى لربّها ناظرة أمّا إلى عين الكاميرا فمغادرة.

ولعلّ الإشكال الكبير هاهنا، هو أنّ هذا الضرب من الصور يمنح الأجساد الّتي مازالت شاخصة بيننا ونجت من الموت هويّة ثابتة. هي هويّة الضحيّة الّتي يمتنع عليها تجاوز قدرها. فصورة الحرب تحوّل النّاس إلى مواضيع فرجة في حفلة اللحم البشريّ العاري. وحسبنا أن نستدلّ بصورة الأسرى العراة الحفاة. وقد لا تختلف سائر أجساد القتلى والجرحى والأسرى والناجين في هذه الموضوعيّة المرعبة عن الأجساد المخدّرة والمسجاة في قاعة العمليّات الجراحيّة. فالصّورة بهذا الشكل تسند لها دورا تمييزيّا واحدا في مسرح القتل والتقتيل.

أمّا الصور التي تطالعنا بذوات ناظرة، رافعة البنادق وشعارات النصر ومن خلفها الركام، فتمتلك السلطة على جسدها منظورا وتحوّله إلى جسد ثان، يحاكي جسد طائر الفنيق وهو ينبعث من جديد من ثنايا الرماد واللّهيب. ويماثل هذا الصنيع ما يرسمه الواحد منا على محيّاه من ملامح، حين يمدّ ببصره صوب عدسة الكاميرا. إذ يريد أن يوصل إلى المشاهد الصّورة التي يروم ترسيخها في ذهنه. والأمر هاهنا مختلف عن صورة الذات منعكسة على صفحة المرآة. فالأولى موسومة بالعرضيّة. أمّا الثانية فمتّصفة بالثبات والرسوخ.

يجعل رولان بارط من الصورة - البورتري Photo—portrait حقلا تنازع بين العديد من القوى والأعمال. ولعلّ العمل المهيمن على سائر الأعمال الأخرى، هو عمل الفوتوغرافي الّذي يختار هيأة مخصوصة يريد أن يظهر عليها قادة الإبادة الجماعيّة للشعب الفلسطينيّ. أمّا مصدرها فكان في الغالب الأعمّ الذكاء الاصطناعي[19]. لذلك لم يكن للذات - الموضوع أيّ دور في تشكيلها على نحو ما

نجده في صور البورتري التقليدي المأخوذ بعدسة آلة التصوير. وينخرط هذا الضرب من الصور في أتون المعركة ليحرم قادة الكيان الغاصب من الحياة، طالما أنّ النظر إلى هذا الضرب من الصور يقترن بالغائبين والأموات. فكلّ نظرة من هذا القبيل تقترن بقول يتردّد في أعماق الناظرين: " هذا كان هنا". وبتحويلها إلى موضوع، تحمل قسرا عبر الصّورة على أن تعيش هي الأخرى تجربة الموت.

تجعل هذه الصور من رئيس حكومة الكيان المحتلّ موضوعا للنظر. وتنفي عنه كلّ ذاتيّة، ذلك أنّ الصورة- البورتري المحوسبة رقميّا خالية من كلّ أمارات الحياة والإنسانيّة. وتتوارى الذات ولا يظهر منها إلاّ ما يشدّها إلى الكائنات الدمويّة المفترسة. فإذا هي أشباح متعطّشة للدماء تستدعي على نحو استعاري صورة مصّاصي الدماء[20]، والحيوانات المفترسة من مثل الضباع وغيرها[21].

ت- الصورة مغامرة عيانيّة: تجربة وصدمة ووخز

أ- مغامرة الصّورة الفتوغرافيّة

تجمع تجربة العيان بين الذاتيّ والموضوعيّ، خاصّة أنّ دراستنا للعلامة البصريّة، تجيء مقترنة بكلّ ما من شأنه أن يكون ذا دلالة بالنسبة إلى شخص مّا. وهذا من شأنه أن يسوّغ لتركيزنا في دراسة الصّورة ومكوّناتها العلاميّة على ما يسمه رولان بارط بالمغامرة aventure، حتّى أنّه قد جعل منها مكوّنا جوهريّا. فدون مغامرة لا يمكن للصورة أن توجد[22].

اتّخذ بارط ممّا تثيره الصّورة في الناظر من مواقف وانفعالات منوالا قرائيّا. لذلك نسب إليها فعل التنشيط والحركة animation. ومن ثمّ هوّن من شأن المكوّنات الشكليّة والبلاستيكيّة للصورة، وشدّد على الانفعالات والأحاسيس. ويقول في ذلك " لا أهتمّ بالصّورة إلاّ من جهة الإحساس. فأنا أرغب في دراستها لا باعتبارها سؤالا (غرضا) وإنّما باعتبارها جرحا: فأنا أنظر، وأحسّ، إذن أنا ألاحظ، وأشاهد وأفكّر"[23].

ألفى كلّ متصفّح لمواقع التواصل الاجتماعي في الأسابيع الأولى للحرب على غزّة نفسه تحت سيل جارف من الصّور الفتوغرافيّة والبورتريهات. وتجيء هذه الصّورة مرّة مقتطعة من الفيديوهات، ومرّة ثانية ملتقطة بعدسة آلات التصوير، ومرّة ثالثة مصنوعة بواسطة برمجيّات الذكاء الاصطناعي. وتتوزّع هذه الصور شأن كلّ صورة على ثلاثة مواضيع: الشيء objet والمنظر paysage والجسد corps الّذي حضر حضورا صارخا بسبب السّياق الحربيّ المنفتح على القتل والتقتيل وعمل الإبادة. ذاك ما حفزنا إلى التساؤل عن المنظور الّذي تعرض من خلاله صور الأشلاء والموتى. ولمّا كانت تجربة العيان في هذا السياق الملحمي مغامرة شديدة الفظاعة، تساءلنا عن الطريقة التي تتشكّل بها علامات الفظيع في صور الحرب على غزّة.

لا يذهبنّ في ظنّنا أنّ كلّ صور الحرب تمتلك ذات الدرجة من الفظاعة. فكلّ ما في الحرب فظيع. إلاّ أنّ مستوى الفظاعة يختلف من صورة إلى أخرى. وانسجام الصورة الفظيعة مع تجربتنا

البصريّة وموسوعتنا الثقافيّة والتاريخيّة يجعلها صورة نمطيّة. لكن لا يعني هذا أنّها لا تثير الناظر، طالما أنّه قد وقعت مشاركتها من قبل مستخدم الأنترنات، وقام العديد منهم بتنزيلها في سياق خاص عبر عمليّة النقل واللّصق. فالمشاركة ذاتها تفصح عن المغامرة، المقوّم الأساسي لكي تستقيم الصّورة صورة.

لا يمكن أن تتوقّف عين الناظر على كلّ المكوّنات البنائيّة في الصّورة، وإنّما تتوقّف على ما يتسّم منها بطابع وظائفيّ تجلوه لنا ثنائيّة التنميط والوخز. من ذلك أنّ الوحدات التصويريّة الّتي تستقبلها العين أوّل وهلة في إدراكها الشموليّ، تضطلع بدور رمزيّ إحاليّ قوامه التنميط التصويري. وتمثّل الصّورة في هذا الإدراك واقعا ألفته التجربة والموسوعة الثقافيّة وما خزّنته الذاكرة من مشاهد مقترنة بالحرب. ذاك ما تضطلع به الوظيفة الإخباريّة لصورة الحرب. فالصّورة الإخبارية نقل وإخبار أمّا الصّورة الموجعة فتفاعل ووخز.

تتجاوز الصّورة الفتوغرافيّة الموجعة، التوثيق نحو الوخز. فهي لا تعيد بناء الواقع على نحو مخصوص يشبه عمل الأجناس الأدبيّة، مادام كلّ جنس أدبيّ يبني الواقع أو بالأحرى يعيد بناءه وفق المميّزات النوعيّة للجنس الأدبيّ. فهي تتخطّى الإخبار أو التوثيق إلى إيقاع الأثر. وهو ما تنزع إليه في المقام الأوّل. أمّا أوّل أثر تنتجه، فهو أن تلقي في روع الناظر إليها، أنّ موضوع النظر كان موجودا كلّ الوجود بعبارة رولان بارط[24]. ذاك هو الجوهر الموضوعيّ للصورة الفتوغرافيّة. وهو في الحقيقة أثر ملازم لهذا الضرب من الصور، سواء أكان ماضيها قريبا أم بعيدا. ولعلّ صور الحرب، من أكثر الصور التي توقع هذا الأثر الزمنيّ في ضوء جدل الحضور والغياب. فهي تحمل الناظر على أن يصدع بتلك البداهة الموجعة قائلا: " لقد كانوا هناك حقّا"

ونجد في مدوّنة الصور التي اشتغلنا بها صورتين طرازيتين: الأولى مصنوعة ببرمجيّات الذكاء الاصطناعيّ والثانية التقطتها عين كاميرا فوتوغرافي محترف. ولقد ظهرت الصّورة الأولى في بداية الإبادة، حتّى تسوس قراءة صور الموتى والدمار الشّامل في غزّة، على نحو ما تضطلع به مقدّمات المصنّفات الأدبيّة الّتي تعرض في بدايتها سنن تأليفها وطريقة استقبالها وقراءتها. وقد وسمناها بالصّورة- الشّفرة. ومحصّلها عمارة متكوّنة من عدّة طوابق، عمل فيها الدمار عمله ودكّ واجهتها. وغادرها سكّانها بفعل التهجير أو الاستشهاد، لكن نابتهم في الحضور أطيافهم في شكل ظلال[25]. أمّا الصّورة الثانية، فصورة ساعد طفل صغير ذي قبضة مكوّرة، ناتئة، تنبعث منتصبة من بين ركام الحجارة[26]. وتمثّل على نحو موضوعيّ الأثر العنيف الّذي تنتجه الصّورة الفوتوغرافيّة. ويصطلح عليه بارط بالبنكتوم punctum. فقد شبهه باللكمة الّتي تصيب وجه كلّ ناظر. وعدّه أيضا وخزا [27]. ومناط هذا الأثر العنيف، تفاصيل صغيرة تحضر في الصّورة، ولم يكن بوسع الفوتوغرافي أن يقصيها من الصّورة، ولا بوسع الناظر أيضا ألا يراها. وتجيء لتربك المشهد برمّته. معنى ذلك أنّ هذا

الضرب من الصور يحمل نظامه العلامي في داخله، في غير ما حاجة إلى أن يفرض عليها الناظر نظاما من الخارج. ومن شأن هذه التفاصيل الصغيرة، أن تطبع الصّورة بأثر أسلوبيّ[28]، يعرب عن المنطق الّذي ينهض عليه النظام العلامي للصّورة ويفصح عن كيفيّة اشتغالها ويرسم عملها وأثرها التفاعليّ. زد على ذلك، فإنّ البصر لا يستهلكها بسرعة وإنّما يتسمّر عندها تأمّلا وتفكّرا.

الحاصل ممّا تقدّم أنّ مغامرتنا في قراءة صور الحرب على غزّة، تتوزّع على ثلاث مغامرات ميّزنا بين أطوارها وفق الأثر المنطبع في نفس الناظر، بفعل النظام العلامي للصّورة وما تنطوي عليه من مكوّنات تصويريّة مختلفة. أمّا المغامرة الأولى، فوسمناها بمغامرة التنميط التصويري وما يقتضيه من ألفة تبعث في نفس الناظر بعض "الطمأنينة" المتأتيّة من تجربته العيانيّة أو موسوعته الثقافيّة. أمّا المغامرة الثانية، فهي مغامرة الصدمة الفتوغرافيّة، بما فيها من طابع مباشر، مؤدّاه العواطف الجياشة الّتي يصعب معها على الناظر العربيّ، أن يتّخذ مسافة نقديّة من موضوع الصّورة. أمّا المغامرة الثالثة فهي مغامرة الوخز التصويريّ ذي العمق الوجودي. وهي مغامرة قرائيّة نشيطة كثيفة متفكّرة[29]، حيث نجد صعوبة في التعبير عن المعنى بما فيه من أصالة إنسانيّة وجوديّة.

وترجع هذه الصّعوبة إلى جرح عميق، يخلّفه ضرب مخصوص من الصور، لا تخلّفه إن صوّر الصدمة أو صوّر ألفة التنميط التصويري. ولا يعني هذا أنّ قراءتنا تنحو منحى انطباعيّا على نحو ما قد نسم به بعض القراءات لأشكال التمثيل اللّغوي الّتي تحاكي المرجع بالتأليف بين روافد مختلفة. ولعلّ الّذي يقينا فوت الانطباعيّة السطحيّة، هو أنّ المرجع الفتوغرافي ماثل أمام عدسة الفتوغرافي على نحو ماديّ عيانيّ، ما يجعل منه موضوعا قصديّا. وهذا ما من شأنه أن يجعل من الصورة حقلا بصريّا تلتقي فيه نظرتنا بنظرة الفتوغرافي ونظرة من بالصورة، سواء أكان قد سرّح نظره بعيدا دون رجعة، أم قد صوّب باتّجاه داخل الصّورة أو خارجها.

ب- أطوار المغامرة

من المفيد أن نصف حركة الناظر العيانيّة، وهو يتحوّل من موقف بصريّ إلى آخر. وذلك حتّى نتبيّن شكل المغامرة البصريّة ونتعرّف النظام العلاميّ لصورة الحرب على غزّة. أمّا سبيلنا إلى هذا الوصف فهو تجربة الكائن الرقميّ الجديد مع مواقع التواصل الاجتماعيّة وما تحفل به جدرانها من صوّر.

غنيّ عن البيان القول: إنّ مواقع التواصل الاجتماعيّة والمنصّات الرقميّة، تعجّ بالصور المتشابهة الّتي تبذل لنا اليوميّ وأشياء المجتمعات الاستهلاكيّة بسخاء كبير، حتّى فقدت كلّ الأشياء متعة الكشف والاكتشاف. لكنّنا مع ذلك امتلكنا مهارة عجيبة. وهي الانتقال من صفحة إلى أخرى ومن صورة إلى صورة بحركة سريعة، تغنم عبرها العين ما تريد أن تغنمه دون عطالة كبيرة. لكنّ ركبان

السّبابة المتصفّحة للصور عبر الشاشات الرقميّة، قد أصابها شيء من الوهن مع صور الحرب على غزّة، وإن كنّا قد ألفنا منذ سنين مشاهد القتل والتقتيل. فقد ازدادت ألفتنا صور الموتى مع جائحة " كورونا" الّتي جعلت الموت أقرب إلينا من حبل الوريد، على نحو ما يقال في المأثور. فتجربتنا العيانيّة والثقافيّة حافلة بمشاهد القتل والتقتيل والهجرة والتهجير وما يصحب الحروب من ويلات، لاسيّما حرب الإبادة الجماعيّة والتطهير العرقيّ. فجميعها يشقّ على النّفس ويصيب منها مقتلا كبيرا.

إلاّ أنّ طائفة مخصوصة من صور الحرب على غزّة، جعلت حركة ركبان السّبابة أبطأ فأبطأ، حتّى ألفيناها متعثّرة، تقف عند الصّورة الواحدة، فلا تكاد تبرحها. أمّا محاجرنا فكانت تتّسع أكثر فأكثر، كلّما نظرنا إلى الصّورة مرتسمة على شاشة الحاسوب. ومع كلّ نظرة، ندرك أنّ هناك شيئا مّا غريبا، قد أخذ يئزّنا أزّا ويخزنا وخزا مؤلما كبير الألم، ولا نملك له تفسيرا جاهزا، ولا تسعفنا تجربتنا بتعقّله. ومهما يكن من أمر هذا الانفعال، فإنّنا لم نقف عند عتبته، وإنّما سعينا إلى عقلنته بالبحث عن لغة واصفة لنظامه وعلله الموجبة وأسبابه الراتبة.

تنهض مغامرتنا في طائفة كبيرة من الصّور على خرق نسق المألوف. إذ أنّنا لم نجد الوقت الكافي لاستنفار موسوعتنا الثقافيّة وتجربتنا القرائيّة والحياتيّة لتدبّر الصورة والبحث فيها عمّا ألفناه. ويتّخذ الخرق صيغتين: أمّا الأولى، فمؤدّاها الصدمة الفتوغرافيّة، الّتي تعمد القنوات التلفزيّة الإخباريّة عادة إلى تنبيه المشاهد إلى محتواها، قبل عرضها. وذلك بسبب ما قد تحدثه الصّورة في المشاهد من انفعالات حادّة، موقعة الألم البليغ والرعب الشديد على نحو مباشر. أمّا الصيغة الثانية، فمردّها مكوّن تصويري جزئيّ، يحضر في الصّورة ويقتحمها رغما عن ملتقطها، حتّى يجلب انتباهنا إلى المواقف والمعاني والبصائر الّتي قد تظلّ مخفيّة عنّا، ما لم يأخذ ذاك المكوّن الجزئيّ مكانه في هامش الصّورة[30].

III. مغامرة التنميط التصويري studium

تحوي مدوّنة الصور التي عملنا على تجميعها في غفلة من رقابة مواقع التواصل الاجتماعي، على طائفة من الصور الّتي جاءت منسجمة مع تجربتنا العيانيّة وموسوعتنا الثقافيّة الحربيّة. ولا يعني هذا أنّ هذه الصور خالية من كلّ أثر أو انفعال أو صناعة فنيّة. ونجد واحدة من الصور الطرازيّة الّتي تمثّل هذه الطائفة الأولى. وهي صورة "هيروشيما - غزّة"[31]، الّتي قد صنعت بالتأليف بين مشهدين بانورميين. فنجد في الأعلى مدينة هيروشيما وقد عمّها الدّمار وسوّيت بناياتها بالأرض. أمّا الصّورة التي تجيء أسفلها، فهي صورة غزّة – الكارثة. وقد عمّها الدّمار أيضا. واختار صانعها اللّون الأسود واللّون الرماديّ مع تغليب الثاني على الأوّل.

ولا يمكن لأبصارنا أن تعشو هاهنا عمّا لهذين اللونين من دلالة التوثيق والأرشفة. فاللّون الأسود الغالب على الصّورة يفصح عن أسلوبيّة بصريّة خاصّة، ذات طاقة تعبيريّة، دالة على تخييم الموت على سائر مكوّنات الفضاء والمشهد. وتنهض المساحات البيضاء الصغيرة بوظيفة إبراز السّواد الّذي يستدعي من ذاكرتنا الجمعيّة ظلمات القبر وسوداويّة العوالم السفليّة. ونلحظ ذات النظام في صورة أخرى هي " غزّة، الرماد واللّهيب"[32]. وتعرض هذه الصورة مشهدا بانوراميّا للقصف الجهنميّ والانفجارات الزاحفة على المدينة المقاومة. فقد توزّعت الصّورة أفقيّا على فضاءين، فضاء علوي حيث اللّهيب والدخان الكثيف المتدرّج من اللّون الرماديّ إلى لون السّواد فالأشدّ سوادا. وهو ما انسحب أيضا على لون نيران الانفجارات.

تكمن قيمة التدرّج اللونيّ في وظيفته السرديّة. فهو صيغة تمثيل سرديّ يعرض على الناظر حركة الانفجارات، وهي تتابع زاحفة على العمارات والمبانيّ الّتي كسا لون السّواد بعضها وبعضها الآخر غطّاه اللون الرمادي. ولعلّ الّذي زاد في إبراز هذه الألوان القاتمة، هو انتصاب بناية بيضاء صغيرة من جهة اليمين وأخرى حمراء من جهة اليسار. ورغم ما أدخل على هذه الصّورة الفتوغرافيّة من صنعة وأسلبة stylisation، فإنّها لا تخرج في نهاية المطاف عمّا ألفته موسوعاتنا الثقافيّة من مشاهد الحرب والدمار. ولا تنأى أيضا مواقفنا تجاهها عن القناعات السياسيّة والحضاريّة الّتي جاء بها الإعلان العالميّ لحقوق الإنسان لإدانة كلّ احتلال وتهجير. وحسبنا شاهدا في هذا السّياق ، صورة واحد من شوارع غزّة الخالية إلاّ من رتل الدبابات المحطّمة والمعطوبة، وقد علاها الدخان واكتسحها كذلك اللون الرماديّ مع السّواد[33].

ينهض هذا الضرب من الصور على عدّة صيغ أسلوبيّة، وطرائق مخصوصة في صناعة الصّورة...وقد تقصّدنا التوقّف عندها، لأنّ الصور القائمة على التنميط التصويريّ، تسمح للناظر بأن يلتقي بمبدع الصّورة، حتّى يتعرّف إليه ويقف على الرسالة التي قصدها، ويتبيّن الأساليب التي اعتمدها لإيصال رسالته. ومنها نذكر المقابلة بين مكوّنين متنافرين، لا ينتميان إلى نفس المجال. من ذلك نذكر، المقابلة الّتي نهضت عليها صورة الدبابة الإسرائيليّة، وقد اخترقت حائط مستشفى المعمدني لتستقرّر بداخله. واختار لها صاحب المشاركة أو التنزيل عنوان " دبابة في قاعة العمليّات الجراحيّة Un Tank au bloc opératoire"[34].

هي مقابلة بين من يمنح الحياة ويجدّ في المحافظة عليها، ومن يعمل على سلبها بأعتى الأسلحة فتكا. وتظهر في هذه الصّورة الدبابة ضخمة، تكاد تفيض على واجهة الصورة. أمّا أشياء الغرفة، فتغلب عليها الدقّة، حتّى أنّ الأشكال الهندسيّة الّتي تكفّلت بإظهارها، انحصرت في المربّعات والمستطيلات، في مقابل آلة الدمار التي يصعب تحديد شكلها الرئيسيّ.

ورغم توافر نظام المقابلة، نجد شيئا من الفوضى، تجلوها أشياء المكان، من مثل الشاشة الطبيّة الرقميّة الّتي تظهر عليها رسوم بيانيّة، وكأنّ كلّ شيء قد تعطّل إلاّ الشاشات التي ترصد وتسجّل. ولعلّ الّذي يزيد الصّورة إرباكا والتجربة البصريّة كثافة، هو تلك الرسوم البيانيّة الّتي تسجّل نبض القلوب في غرفة العمليّات. وتتحوّل الصّورة معها إلى صورة متحرّكة، ويصبح السّرد آنيّا، يماثل النقل الفوريّ لجرائم الحرب من ساحات المعارك. أمّا فوهة الدبابة القابعة وسط الصورة، فتنقل الناظر من خارج الصورة إلى داخلها، ليعيش هو الآخر مغامرة الموت والإبادة. وإن ظلّ خارجها، فإنّ الصّوت المسترسل الّذي يصدر عادة عن آلة تسجيل نبضات القلب عند موت المريض، وتدلّ عليه الرسوم البيانيّة المرتمسة في الشّاشة، سيغدو ذا تقطيع ثنائيّ ليخبرنا أنّ شهداء غزّة لن يكونوا آخر من استشهد على يديّ المغتصبين.

ولعلّه من المفيد، أن نشير إلى أنّ أثر هذه التجربة، سيغدو جليّا في ضرب آخر من الصّور، نقصد تلك الصّور الّتي تعرض جثث الموتى بأكفانها البيضاء، وقد رصفت رصفا خطيّا متتابعا. يقول بارط عن هذا الأثر الانفعالي الّذي يمرّ بمصفاة الألفة والعقلانيّة والتجربة الأخلاقيّة والسياسيّة قبل أن يعمل عمله في النفس: "يتأتّى ما أحمله من مشاعر تجاه هذا الضرب من الصور، من العواطف العاديّة أو بالأحرى ممّا رُوِّضنا على حمله بداخلنا"[35]. ويؤكّد أنّه لا يوجود مصطلح فرنسيّ يترجم هذا الموقف البصريّ، العاطفيّ. لذلك أبقى على المصطلح اللاطينيّ القديم studium الدال على كلّ ما هو مألوف ومفتقر إلى الخصوصيّة والكثافة[36].وفي ضوء هذه المتصوّرات الدلاليّة عرّبناه في مقالنا هذا بـ "التنميط التصويري". وقد أضفنا إليه في بعض الفقرات لفظ " الألفة" لتأكيد دلالة التكرار والتجربة.

وتماثل هذه الطريقة في استقبال الصور طريقتنا في استقبال الحركات والأعمال والمواقف والأفضية ولوحات الرسم التاريخيّة. فنظام استقبالها ينهض على أفق استقبال، قد شكلته ثقافتنا وتجربتنا في الحياة وفي القراءة. لذلك يكون الانفعال معقولا، ولا يتخطّى حدوده المألوفة، سلبا أو إيجابا، قبولا أو رفضا. وتختزل هذه الطريقة في استقبال العالم، مواقفنا اليوميّة من الأشياء والناس الّذين نلتقي بهم كلّ يوم. فالصّورة تخبر وتبلّغ وتوثّق وتدلّ وتمثّل. لكنّها في مقابل كلّ ذلك، قد تتمرّد على وظائفها النمطيّة بإيقاعها الصدمة في نفس الناظر، وحضور مكوّن نزق مارق، ليس له من وظيفة إلاّ أن يقضّ مضاجعنا. وإذا كان السّياق مقترنا بالحرب والموت والدمار، فإنّ النظر سيتحوّل إلى مغامرة إدراكيّة شاقّة. أمّا إذا ارتبط السياق بالحياة والحركة والجمال، فإنّ المغامرة ستفتح على عالم السّعادة واللّذة.

IV. مغامرة الصدمة الفتوغرافيّة

تتعدّد أشكال الصدمة الفتوغرافيّة، بتعدّد أشكال غياب الألفة العيانيّة بين الناظر والمنظور[37]. أمّا الشّكل الّذي بدا لنا أكثر تواترا، فهو المرتبط بالنّدرة rareté. وهي ندرة مرجعيّة، نقصد ندرة مشاهدتنا الأشلاء وأجساد الموتى في العالم الواقعيّ. فالنّاظر المطلق ليس بمحارب مرتزق يطوف على ساحات الحروب، ولا هو بطبيب أو ممرّض أو مسعف ينتمي إلى إحدى المنظّمات الإنسانيّة، ولا هو كذلك بمصوّر فتوغرافي متعاقد مع واحدة من القنوات الإخباريّة والمكلّف بمهمّة اقتفاء أثر الحروب.

ومن صور صدمة النّدرة، نذكر: صورة حمل الآباء لأشلاء صبيتهم الصّغار أو التقاط المسعفين ما تبقى من الأجساد الّتي قصفت بالصواريخ الذكيّة، أو صور القطط والكلاب، وقد جعلت من جثث الشّهداء مأدبة. هذا دون أن نغفل صور الأطفال الرضّع بين الركام أو صور الأرامل والثكالي وهنّ يطفن في سوق الموتى على أجساد مكفّنة بالبياض لتعرّف الأقرباء...[38].

ولا تقف بنا الصدمة عند ندرة المشاهد، وإنّما تمتد إلى شكل ثان، يتمثّل في رصد حركة سريعة، قد لا تلتقطها العين المجرّدة، ولا تجعل منها موضوعا للإبصار والتملّي. ولعلّه من المفيد، أن نشير إلى ما يوّفره اليوم الذكاء الاصطناعيّ من وسائط تقنيّة تسهّل التقاط هذا الضرب من الصور. فمن المعلوم أنّ للموتى حرمتهم الخاصّة. إلاّ أن أشكال انتهاك هذه الحرمة في الحرب على غزّة، من التعدّد بمنزلة. وحسبنا أن نتمثّل بواحد من هذه الانتهاكات الّتي وردت في حيّز زمنيّ قصير جدّا. وهو قفز أحد الصبية المذعورين على طوابير الجثامين المكفّنة، وكأنّه يردّد على مسامعنا ذاك القول المأثور:" انج سعد فقد هلك سعيد". وهو تنبيه لمن بقي حيّا من المعارك الطاحنة على ضرورة النجاة[39].

من المعلوم أنّ هذا الضرب من الصور الفتوغرافيّة، يهدف في المقام الأوّل إلى إيقاع عمل وجدانيّ انفعاليّ مباشر، لا نحتاج معه إلى التدبّر والتوقّف طويلا عند الصّورة. فهو يروم أن يحمل كلّ ناظر على اعتقاد واحد، هو الاقتناع بأنّ أعمال الكيان المحتلّ، همجيّة، فظيعة كلّ الفظاعة. وهذا ما تقتضيه في حقيقة الأمر حروب الصّورة. إذ مازال أنصار الاحتلال يروّجون المواقف الضديدة باستخدام مصطلحات لا تصف الواقع المرجعيّ وصفا أصيلا. ومن ذلك نذكر تمثيلا لا حصرا، مصطلح "القوّة المفرطة " و"الدروع البشريّة" وغيرها... وقد لا نجانب الصواب إذ قلنا/ إنّ الصدمة الفتوغرافيّة من صميم بلاغة الجمهور في الحرب. ولن نغالي كلّ المغالاة ونركب الشطط، إذا ذهبنا إلى أنّ هذا الضرب من الصور حوّل مسار سرديّة الكيان الغاصب من تعاطف بعض الأنظمة اليمنيّة معه في بداية حرب "طوفان الأقصى" إلى الإدانة العريضة.

ومهما يكن من أمر هذا العمل التداولي الّذي يحيي مواقف ويميت أخرى، شأن كل صورة تنوس بين الموت الحياة، فإنّ أبصارنا لا يمكن أن تعشو عمّا في صور الصدمة الفتوغرافيّة من صنعة فنيّة مستخلصة من فنّ الرسم، أو تذهل عن تلك الواقعيّة المباشرة الّتي تقرّب الصّورة الفتوغرافيّة من الصّورة الفيلميّة.

أمّا أثر الصنعة الفنيّة، فيبدو لنا جليّا في رصد حركة الأشياء الّتي يصعب رصدها بالعين المجرّدة، كسقوط قطرات الماء من أوراق الشّجر. ونجد مصداق هذه الصيغة الفنيّة في صورة الأمّ الّتي تحتضن طفلتها الصّغيرة، وقد سقطت دمعة من محجر عينها اليسرى[40]. ولقد التقطها المصوّر الفتوغرافي وهي على بعد عشرة سنتميرات تقريبا من محجرها. ومن المهمّ أن نشير، إلى ما للذكاء الاصطناعي من إمكانات تساعد المصوّر في إدخال مكوّنات إضافيّة على الصّورة، كجعل الدمعة تتّبع مسار سيل الدماء الصّغير في صورة الأمّ الّتي تحتضن طفلتها. وإذا بالصّورة تغدو تمثيلا عيانيّا لقولنا الاستعاري " بكاه دما".

لكنّه يجب علينا ألاّ نبالغ في الإعلاء من شأن الذكاء الصناعي في هذا المجال. وذلك لأنّه يفسد الصّورة بما يدخله عليها من تحويرات، تضع علاقتها الأصيلة بالواقع موضوع تساؤل. فهي كالضجيج الّذي يعيق وصول الرّسالة إلى أصحابها. ولا تختلف وظيفة التفنّن الزائد عن الحاجة من هذه الناحية، عن عمل الرقابة المفروض على صوّر الحرب على غزّة. لذلك لم نهتمّ اهتماما كبيرا بالصوّر التي أنتجها الذكاء الاصطناعي لتمثيل هذه الحرب. أمّا الّذي دعانا إلى الإشارة إليها، فسياقات التحليل والحجاج والتفسير.

ويتّضح الجانب الفنيّ المضاف إلى الصورة الفتوغرافيّة بملء وجه المرأة واجهة الصّورة، وهي تحتضن وجها صغيرا من نفس الجنس، قد يكون وجه ابنتها الّتي فقدت أباها. وإذا بالصّورة تضطلع في هذه المرّة بوظيفة التمثيل لقول يرد علينا هذه المرّة من الحقيقة لا من المجاز: "ثكلى تعين يتيمة" قياسا على "ثكلى تعين ثكلى". ويمكن أن نسترسل أكثر في رصد الوجوه الفنيّة في صورة " الثكلى التي تحتضن اليتيمة" فنقف على المقابلة بين السفور والانكشاف، بين جحوظ عيني الأرملة وإطباق الطفلة جفنيها، بين النظرة الدالة على الحياة وحركة إغلاق العينين المعبّرة عن الموت.

ومهما يكن من أمر دلالة هذه الصّورة على هذا المزيج الآسر من العواطف، الخوف، الرعب، الحنان...فإنّها صادمة بكل ما في الكلمة من معاني الصدمة. وتدعمها في أثرها حركة انفراج شفتي الأمّ في مقابل انغلاق شفتي الطفلة الصغيرة، وقد سال الدمّ من منخرها الأيسر، ولم يسل من المنخر الأيمن، طلبا لتخفيف حدّة التقابل بشيء من التناظر. وحين نذهب بعيدا في قراءة الصّورة قراءة فنيّة، نلفي صورة "الثكلى التي تحتضن اليتيمة" قد تحوّلت إلى نموذج تحذّى عليها صور

أخرى من مثل صورة " الطفل المحتضن أخته"[41]، حيث تحضر المكوّنات النموذجيّة للصّورة الأولى، نقصد تحديدا المقابلة بين عيني الطفل الجاحظتين وعيني الطفلة الصغيرة المغمضتين. ولا نجد صعوبة في ملاحظة المسيل المنطلق من المحجر الأيمن للطفلة لمحاكاة مسيل الدم والدمع من محجر الأمّ. والأكيد أنّ هذا التناص الفتوغرافي، يجيء مصحوبا بتناصّ انفعاليّ يكثّف مشاعر الصدمة. ولا نجد أيضا كبير صعوبة في ملاحظة أثر الإضافة والتصرّف في مرجع الصّورة وواقعيّتها، إذ يحضر العلم الفلسطينيّ ليكون دثار الطفلة لحمايتها من صقيع الليل.

أمّا الّذي يزيد أكثر في عمل الصدمة الفتوغرافيّة، فهو أنّ كلّ صور حرب غزّة قد أُلتِقطت في غفلة من أصحابها. فالحرب لم تمهل الأطفال والنّساء والشهداء حتّى يختاروا لأنفسهم الوضعيّة المناسبة الّتي يختارها عادة من يعرض جسده وما يقترن به من وضعيّات وهيئات، للتصوير. لذلك اختارت لهم عين المصوّر وضع الصدمة الّذي يتشكّل في كلّ الأمثلة السّابقة من خلال اللُّقية la trouvaille[42]. واللّقية من لقي الرّجلَ والشيءَ إذا وجده وأصابه[43].

ولعلّ الأمر الطريف في كلّ ذلك، هو أنّ صدمة اللّقية مسجّلة في معجم البلدان، إذ اللّقية قرية تقع شمال بئر السّبع. وكأنّ للشّعوب نصيبا من أسماء بلدانها. وقد لا يختلف وقع هذه الضرب من الصدمات عن الصدمة الّتي تنتجها صور الرؤساء لمّا يظهرون وهم يمارسون حياتهم اليومية بجسد اجتماعيّ منزوع الأبّهة. وتعدّ وضعيّتهم هذه من الوضعيّات التصويريّة الاستثنائيّة في عوالم السّلطة. فهي صور تعرض أوضاعا غريبة للجسد السياسيّ الّذي ينضح عادة قوّة ووسامة وإشراقا. ومن شأنها أن تعبث بأفق انتظار المشاهدين وقوانين الاحتمال والضرورة. ولا تُبذل هذه الصور للفرجة إلاّ بعد فرار الرؤساء أو خلعهم. وقد يجني من ورائها الفتوغرافي أموالا طائلة، مثله في ذلك مثل من وجد كنزا على وجه الصدفة.

إنّ اقتران الصدمة بالتفنّن في عرض أشكال مختلفة للصدمة الفتوغرافيّة لصورة الحرب على غزّة، واسترفاد بعض مقوّمات فنّ الرسم، وتوظيف وسائط الذكاء الاصطناعي، من شأنه أن يعطّل سورة الصّورة الفتوغرافيّة ويروّض عنفها، فيسوسها حتّى تغدو مألوفة، بل تصبح ممتعة على نحو مازوشيّ. وهاهنا مكمن الخطورة الّذي يجد تبريره في وسمنا فنّ الرسم بما فيه من تلاوين وتفاريق بعدوّ الصورة الفتوغرافية الّتي تتّخذ من الحرب موضوعا لها.

٧. الوخز التصويريّ

يشبّه بارط هذا الأثر الخاصّ المنبعث من الصّورة بسهم ينطلق بسرعة ليأخذ بمجامع القلب فيخترقه[44]. ويشير كذلك إلى أنّ اللّغة الفرنسيّة لم تخصّه بمصطلح يختزل دلالته الاصطلاحيّة، ما جعله يحافظ على المصطلح اللاطينيّ "بانكتوم" punctum الّذي يدلّ على الجرح والوخز والعلامة أو بالأحرى الوسم الذي تخلّفه الآلة الحادة الناتئة على صفحات الجسد[45]. وبفضل هذا

النتوء يكون البنكتوم وخزا ونغزا وهمزا. لذلك اصطلحنا عليه في عملنا هذا بالوخز التصويريّ. وتجلوه تفاصيل صغيرة، تحضر في الصّورة الفتوغرافيّة لتؤثّث المشهد على وجه المصادفة. ومن هذه التفاصيل ينطلق السّهم ليوقع في النّاظر جرحا عميقا، يتجاوز الصدمة المباشرة، ويحمل كلّ ناظر على إدراك ما قد يظلّ مخفيّا عنه طيلة حياته. بهذا التصوّر نعتزم قراءة ما وسمناه بصور الوخز التصويريّ.

عديدة هي صور الحرب على غزّة الّتي تربكنا لحظة وقوع نظرنا عليها. فلا تجربتنا العيانيّة المستخلصة من صور الحروب السّابقة، ولا موسوعتنا الثقافيّة المنتخبة من قراءة قصائد الحماسة والفخر ومطالعة سير الحكّام والأبطال، أسعفتنا بفهم هذا الضرب المخصوص من صور الحرب، وعقلنة ما يعتمل بداخلنا من مشاعر. فهي الأخرى تنظر إلينا كلّما صوّبنا بصرنا تجاهها. ولا يعني هذا أنّ تحديقنا فيها أو نظرها إلينا، يفضيان وجوبا إلى الرؤية. قد ننظر في الصّورة فلا نرى فيها، المشهد أو الموضوع الّذي التقطته عدسة آلة التصوير. وقد نرى فيها شيئا آخر ملازما للنظرة، ينبعث من الصّورة ليجلبنا إلى داخلها، بعد أن يترك في أعماق إدراكنا جرحا غائرا نازفا.

أمّا الصور الّتي خلّفت هذا الأثر الّذي نجد صعوبة كبيرة في ترتيب لغته الواصفة في فقرتنا هذه، فنسمه بـصور" الوخز والأزّ العيانيّ". أمّا القاسم المشترك بينها، فهو النظرة الّتي تنبعث من الصّورة بسرعة جنونيّة فتصيب الناظر إصابة قاتلة. وقد استخلصنا هذا التمثيل في حقيقة الأمر من تعريف بارط للبنكنوم – الوخز التصويري، إذ جعله يشبه السّهم في حركته ووقعه[46]. ويجد هذا الوصف شرعيّته في الجانب الفيزيائي للإبصار، إذ إنّ الأشياء تبطل أن تكون منظورة، إذا لم ينبعث منها شعاع صاعد باتّجاه الجهاز البصري الّذي يستقبل الشّعاع فيعالجه، ومن ثمّ يرسله من جديد إلى المعايّن. فإذا البصر حديد وإذا الموضوع منظور.

أ- النظرات الواخزة

وفدت علينا صور" النظرات الواخزة" من مواقع التواصل الاجتماعي. من ذلك نذكر صورة الطّفل الصغير العاري الصدر، يجلس إلى جانب طفل آخر أكبر منه، وينظر إلى الأمّ الجريحة الطريحة[47] أو صورة الطّفل الّذي التقط المصوّر الفتوغرافي صورته وهو يهمّ بالمغادرة، ملتفتا بنظره إلى جسد كهل جريح معصوب الجبين والعينين[48]. لكأنّ الصور تتعاود ويتعاود معها ذات المنظور. معنى ذلك أنّ المصوّر الفتوغرافي، التقط صورا عالقة بذاكرة تأبى النسيان، وتحمل ذات النظرة والمنظور. ونطالع ضربا آخر من صور الوخز العيانيّ، تتصدّره على نحو طرازيّ صورة الأرملة- الأمّ الّتي تحتضن طفلة صغيرة مغمضة العينين، وتلتفت إلى ملتقط الصوّرة أو بالأحرى عدسة آلة التصوير بعينين مليئتين بالحزن والخوف والأسف.

لا مشاحة أنّ هذا النوع من الصور، يربك المعايّن ويدخل الاضطراب على المشهد الّذي تنقله الصّورة. وإذا كنّا قادرين على وصف صور الطائفة الأولى الّتي وسمنها بصور التنميط التصويري، فإنّنا قد وجدنا صعوبة في استقراء النظرة وتعرّف مسارها الدلالي، لأنّ حركة النظر سواء أسلّطت على موضوع داخل الصّورة أم خارجها، لا يمكن أن تفيدنا كثيرا في الفهم. وهو ما يجعلها موقعة لأثر الوخز والأزّ.

وإذا كانت نظرة النوع الأول من الصور معلومة المنطلق والوجهة، حيث يتوجّه الطفل بنظره إلى الأب أو الأمّ، فإنّها تصرف في النوع الثاني باتجاه يجاوز إطار الصّورة إلى خارجها. ولأداء هذا الغرض التقط الفتوغرافي الصّورة لحظة جحوظ عيني الأمّ، حتّى تعمل النظرة المنبعثة منها عملا تداوليّا عيانيّا، شأن كلّ مكوّن تصويريّ تحويه الصّورة. فهي تستحوذ على نظر كلّ ناظر بدءا بنظر من أخذ الصّورة لتصرف وجهته باتّجاه الجرحى والموتى. أمّا الهيأة التي اختارها المصوّر الفتوغرافي للأمّ المحتضنة طفلتها وهي متصدّرة بوجهها واجهة الصّورة، فلا تسمح لها بأن تنهض بعمل تداوليّ عيانيّ يصرف النظر باتجاه موضوع نظر داخل الصّورة. قد يكون مرّة جسّدا مكّفنا وقد يكون مرّة أخرى جسدا جريحا. فحركة نظرها تصوّب نحو الخارج لا الداخل. ولا يعني هذا أنّها تنظر فترانا. أمّا النّاظر إلى نظرها، فلا يراها، وإنّما يرى شيئا آخر مصاحبا للنظر ويفيض عليه، ويجد صعوبة في تسميّته، فيلجأ إلى أفعال الشكّ كقوله: "تبدو هذه المرأة خائفة، مذعورة، تفيض حنانا باتّجاه الطفلة التي تحتضنها بين ذراعيها..." ويعبّر هذه البُدُوُّ عن حركة طريفة تجمع بين حركة الإبصار وحركة الإدراك الّتي تجعل الحركة الأولى، لا تعي ذاتها إلاّ من خلال موضوع ملازم لحركة الإبصار مادام البصر من البصيرة والفكر. وإذا البصر يتجاوز بهذا الازدواج حقل العمى، ليرى ما في الصّورة لحظة التقاطها. فيقف حينئذ على كيمياء عجيبة من انفعالات جمّة، تشدّه إلى الصّورة وترجّه رجا عميقا وتسحبه بشيء من السّحر إلى داخلها.

إنّ هذا الضرب من الصور، نقصد صور النظرات الواخزة، يخترق العباد والبلاد والأزمنة بفضل ما يصحب النظر من إدراك، فيغدو حافلا بالانفعالات الكثيفة. فهو يمنح موضوع التصوير الحيويّة والحياة، خاصّة إذا كان من جنس البورتري على نحو ما نجد عليه صورة الأمّ الّتي تحتضن الطفلة. فقد تحوّل الإدراك الانفعاليّ إلى ظلّ مصاحب للأجساد، يمنحها الحيّاة. فما لا ظلّ له يظلّ لا منظورا، قابعا في العوالم السفليّة. ويستمد هذا الضرب من الصّور أثره من الحقيقة والجنون في آن على نحو ما أكدّه رولان بارط[49]. فطالما أنّ هذه الصّور، من جنس الصور الفتوغرافيّة الّتي التقطت الأمّومة المرتعبة في لحظة منقضية، فإنّه لا يمكننا إنكار موضوعها. ومادامت لحظة التقاطها قد انقضت فسنقول وجوبا: " قد وُجد حقا مشهد الاحتضان هذا" وهو من صميم

الماضي المنقضي. أمّا الجنون فيتأتّى من النظرة التي لا تعرف الخداع أو الحياء وإنّما تصوّب إلى المنظور إليه على نحو مباشر.

ب- الصدفة الواخزة

أسلمنا تسمّرنا عند بعض الصور إلى الوقوف على ملمح خاصّ، تمثّل في حضور عناصر دخيلة على صور الموت والدمار، من مثل دمى الأطفال ولعبهم[50]. واللافت للانتباه أنّ هذه العناصر الدخيلة تحضر على سبيل الصدفة. إلاّ أنّ حضورها في واجهة الصوّرة على نحو بارز ينفي عنها العفوية والمصادفة. فتغدو بذلك من قبيل الشّفرة المصاحبة للنصّ والراسمة لمنحاه القرائيّ. وهو ما حفزنا على وسمها بالبنكتوم المصنوع او بالأحرى الوخز التصويري المبتدع. ويمكن أن نتمثّل في هذا السيّاق بصورة "طائر الفينيق الصغير"، نقصد صورة الطفل الضاحك وسط الركام والعلم الفلسطيني من خلفه وإلى جانبه دمية[51]، أو صورة الطفل الّذي ينام وسط الركام محتضنا قطّته الصغيرة أو الصّورة التي تظهر أطراف جسد بشري قد سقط من فوقه سقف بيت، فغطّاه أو كاد يفعل. وتتصدّر الواجهة من جهة اليمين دمية قد استأثرت بفعل التضخيم. هذا إلى جانب قطع حلوى صغيرة بالقرب من أطراف الجثّة المقبورة[52].

قد يذهب في ظنّ الناظر، أنّ هذه الصّورة تربك النظر وتدخل عليه الاضطراب، بسبب الحضور البارز للدمية الّذي يعطّل حركة الانسجام والاسترسال بين سائر مكوّنات الصّورة. فهي تجيئنا من ساحة المعارك ولا مجال في هذه السّاحة للأطفال أو لما يدلّ على حضورهم. وهذا من شأنه أن يدين المحتّل بواحدة من جرائم الحرب الخطيرة، ويسند إلى قادته هويّة قتلة الأطفال.

إلاّ أنّ الأثر الواخز في هذه الصورة الأخيرة، لا يرتبط بحضور الدمية باعتبارها عنصرا دخيلا يحضر ساعة التقاط الصّورة، ولم يكن بوسع الفتوغرافي إخراجه من حقل التصوير، وإنّما يعلق بقطع الحلوى الصغيرة الّتي يكاد الناظر يغفلها. فالبنكتوم أو المكوّن التصويري الواخز، هو جزئيّة صغيرة، قد لا ينتبه إليها الناظر أوّل وهلة[53]. أمّا الدمية المفخّمة فشفرة صريحة موجّهة لقراءة الصّورة. وهي في الحقيقة آفة الصوّرة الفتوغرافيّة. وقد لا نجانب الصّواب إذا ذهبنا إلى أنّ الفتوغرافي أثقل صورته بالوخز والتشفير الزائد، رغم أنّها تحمل بنكتومها أو بالأحرى وخزها الخاصّ على نحو طبيعيّ أصيل، دونما حاجة إلى الصنعة. ويرجع هذا الخلط إلى الخصيصة الأولى في الأدب الرقميّ. وهي أنّ الوسائط الرقميّة جعلت أشكال التمثيل متاحة لكلّ الناس، المحترف والفنان والهاوي.

وينبغي أن نشير هاهنا إلى أنّ توظيف الذكاء الاصطناعيّ في صناعة الصّورة لإيقاع الأثر البنكتومي، يسيء كثيرا إلى الصّورة الفتوغرافيّة، ويصيبها إصابة قاتلة تعدم واقعيّتها وأصالتها. لهذا الاعتبار لم نركّز كلّ التركيز على صور الذكاء الاصطناعي. فهي ذات دلالة هزيلة، تعدم

التكثيف ولا تسير بالنظر بعيدا. ولا تسمح لنا بالانخراط في مسارات دلالية متراكبة. وذلك بسبب حملها على نحو فاضح شفرات تفكيكها. وهو ما تمجّه الصّورة الفتوغرافيّة الّتي تجعل من الواقع الفعليّ، مقوّمها الأساسي. وتفقد دونه كلّ أصالة وواقعيّة.

يسمح وجود قطع الحلوى الصغيرة في صور "الصدفة الواخزة " وسط الركام مع بروز بعض الأطراف من تحتها بتثنية الحضور. فما تدركه أعيننا يخبرنا أنّ الفضاء الّذي التقطته الصّورة، قد كان يعجّ بالحياة. فالحلوى شاهدة على ذلك. ولا نملك أن نقول إلاّ أنّ الحياة الّتي نراها في ثنايا الصّورة كانت حقّا. إلاّ أنّ قطع الحلوى الصغيرة المنثورة وسط الركام، تنتصب أمامنا، لتخبرنا أنّ تلك الحياة لم تعد قائمة. تلك هي جدلية الحضور والغياب الّتي تجعل الواقع المنظور مزدوجا، وتبتلي الناظر حينئذ بما يمكن أن نسمّه بالترنّح الزمنيّ. وقد تقصدنا استخدام هذا التمثيل لأنّه من خصائص البنكتوم، أن يصفع ويلكم. ويحدث هذان العملان أثر الترنّح وفقدان التوازن. فيتقطّع الإدراك بين الماضي والحاضر، بين الواقع والتخييل.

لا يقتصر وخز الصدفة على حضور أشياء صغيرة الحجم من عالم الطفولة في الحقل البصريّ لالتقاط الصّورة، وإنّما تشاركها في هذا الاقتحام مكوّنات أخرى صغيرة، قادمة هذه المرّة من عالم الكبار. وهي العلامات التجاريّة المشهورة وغير المشهورة. ونذكر على سبيل التمثيل علامة Adidas وعلامة Nike... فقد سجّلت العلامات التجاريّة الصغيرة حضورها من خلال اللّباس وتحديدا القبّعات الّتي كان يرتديها مشيّعو الجنازات أو من خلال علب المشروبات والمرطّبات[54].

تصبح صورة جنازة الشّهداء بمقتضى هذا الاختراق، مختومة بخاتم العلامات التجاريّة. وهذا من شأنه أن يجعل الموت الفلسطينيّ على درجة من" الجودة العالية". تلك هي أشدّ أشكال السخريّة الفتوغرافيّة إيلاما في صوّر الحرب على غزّة. وكيف لا يكون الموت الفلسطينيّ على هذه الدرجة من الجودة، والحال أنّ أكثر الأسلحة دقّة وفتكا، قد استعمل في هذه الحرب. ذلك ما يجعل العلامة التجاريّة الّتي تكاد لا تُرى، تتّصف بدرجة كبيرة من الرعونة وسوء الأدب. فهي لا تراعي حرمة الموتى، شأنها في ذلك شأن جيش الاحتلال. فلا الموت يردعها، ولا معاناة الثكالى واليتامى تعطّل نزعتها إلى الظهور والتخارج، ولا فظاعة القتل والتقتيل تحملها على التواري.

وتتحوّل الجنازات وبفضل هذه العلامات التجاريّة إلى سوق نافقة، يكثر فيها البيع والشراء. ولعلّ صورة جثامين الشّهداء المصطفة صفاّ صفّا في السّاحات الكبيرة والفضاءات المغطّاة، تؤكّد هذا الاعتبار. وإذا الثكالى يطفن بين الصفوف والمسارات الفاصلة بين الأجساد المكفّنة، طوافا يشبه حركة الزبائن في سوق شعبيّة[55].

ومن المكوّنات التصويريّة الأخرى الواخزة الّتي تربك العين في صورة الجثامين المكفّنة بالبياض وقد صفّفت على نحو دقيق، نذكر حركة الطفل الصغير الّذي قفز على واحد من صفوف

الجثامين. وقد التقطت صورته وهو في طور القفز، بمعنى أنّه دخل في فعل القفز لكنّه لم يتمّه. ولحركة القفز هذه دور مهمّ في التمثيل الفتوغرافي للموت. ذلك أنّ هذا الضرب من الصّور يربك كلّ ناظر بداية بمن يلتقط الصّورة. فحين ينظر الموت في وجوهنا، لا نجد الكثير من الكلام لنقوله. لذلك تجيء الصّورة الفتوغرافيّة الّتي تعرض الأجساد المكفّنة، خلافا للرسوم الفنيّة والمراثي والسيّر، باردة برودة أجساد الموتى. ولمّا يمتنع على صورة الموتى المكفنين بالبياض وسط الساحات العامّة أن تمثّل شيئا من الحيويّة، فإنّها تغدو صورة مفجوعة في ذاتها. فهويّتها الأصيلة لا تتحدّد بالإدراك الزمنيّ والقول "إنّ من بالصّورة قد وُجد حقا". فالنظرة معدومة والبياض قسيم الغياب وكلّ عطالة. لكنّ هذا الضرب من الصور يتخطّى السكون بفضل حضور حركة القفز الّتي تعيد الصورة إلى سيرتها الأولى فتضع حدّا لفجيعتها في ذاتها.

وبهذا التخطّي تدبّ الحياة في صورة الموتى. فإذا هي واحدة من أشدّ الصوّر إخافة ورعبا. فكأنّ حركة القفز قد حوّلت أجساد الأموات إلى "جثّث حيّة"، خاصّة أنّ حضورها في المشهد الملتقط ليس بالحضور الاستعاري. إلاّ أنّ الّذي يخفّف من حدّة رعب " الجثث الحيّة"، فهو بقع الدماء الّتي لطّخت الأكفان حتّى تذكّرنا بموت من بداخلها. بيد أنّ الأمر يصير مختلفا مع صوّر الشهداء غير المكفّنين[56]. فغياب الكفن يجعل الرعب ساكنا في كلّ نظرة. ومؤدى هذه السكن أنّ الموت ينظر في عين كلّ ناظر ليخبره، أنّ من قضى نحبه في الصّورة، لن يكون آخر من مات واستشهد. وهي صورة مرعبة لأنّها قد خطّت بداخلها شهادة وفاة كلّ ناظر. ولعلّه من المفيد أن نشير إلى أنّ وصلنا بين الرّعب والنظر وموضوع الصوّرة أي الجثامين المكفّنة وغير المكفّنة، يرجع إلى أنّ الشّعور كالفكر، وعي بشيء مّا متحيّز في عالم الموجودات، منظور من قبل معاين سلّط عليه نظره.

وبسبب عربدة هذا البنكتوم التجاري الطائش، تغدو صورة "سوق الأموات برعاية المستشهرين الكبار في عالم المال والأعمال"، قائمة على مسارات دلاليّة توليديّة متعدّدة، أجلّ سماتها تثنيّة الواقع ومضاعفته: الموت شهادة وانمّحاء وغياب، والموت تبضّع وتسوّق وإشهار. وبهذه المضاعفة ينكشف وجه من وجوه بلاغة الصّورة، ألا وهو السخريّة. وبها تغادر صوّر جثامين شهداء غزّة وأجسادهم الملقاة بين الدروب والطرق العامّة، حزمة الصوّر التي تصاحب عادة التقارير الصحفيّة القادمة من ساحات المعارك لتغزو الساحات العموميّة وتعلّق على الجدران الحقيقيّة والافتراضيّة. فهي ليست بالصورة الأحاديّة الدلالة ذات المعطى الجاهز. إذ إنّها لا تكتفي بإخبارنا بفعل الإبادة الجماعيّة الّذي يعقد علاقة اقتضاء واسترسال مع مشهد الجنازات المتكرّر، ولا تقنع أيضا بالصدمة الّتي يحدثها مشهد الجثّث المصفّفة، وإنّما همّها الرئيسيّ أن تسكن في عين كلّ من ينظر إليها، فلا يرى غيرها. وتظلّ تخزه وتخزه. ومن ثمّ تصيبه بعمى من نوع خاصّ، ليس له من دواء

مناسب يصفه أطّباء العيون. ويمتدّ أثرها من العين إلى القلب. فتخلّف فيه جرحا، نازفا لا يندمل إلاّ بموت النّاظر. تلك هي الصورة الواخزة، سورة وأسر، وموت وحياة.

ت- الزمن الواخز

يجيء أثر الوخز في الصور التي حّللناها في الفقرات السّابقة من الشّكل وطريقة الظهور، إذ إنّ الجزئيّة الصغيرة المربكة للنظر وللمشهد الّذي تنقله الصّورة، تظهر فيها على وجه المصادفة، مقتحمة حقل العيان الفتوغرافي دون سابق إنذار. أمّا الزمن الواخز فمؤدّاه وعيّ شقيّ بالزمن. ويرجع رولان بارط أثر الزمن الواخز إلى الكثافة الزمانيّة الّتي تربك قناعتنا بواقعيّة موضوع الصوّرة وأنّه كان موجودا حقا[57]. وعليه فإنّ هذا الضرب من الوخز يضع حقيقة الصوّرة الفوتوغرافيّة موضع تساؤل.

يحضر الزمن الواخز في طائفة من الصّور الّتي وسمناها بصورة "إعدام الخدّج "[58]. وهي صوّر تعرض الأطفال النائمين في حاضنتهم الطبيّة، داخل واحد من المستشفيّات التي تمّ حرقها أو قصفها أو تسويتها بالأرض. وتظهر صورة الأطفال نائمين، غافلين عمّا ينتظرهم من فظاعة. وإذا كان المفعول به الأوّل في جملتنا الوصفيّة السّابقة، يعبّر عن موقف مشترك، يصدر عن كلّ من يقع بصره على مشهد الطفولة النائمة الّذي يثير فيه مشاعر الأبوّة والأمومة والرأفة والترقّق، فإنّ المفعول به الثاني يقلب اللاوعيّ الأوّل رأسا على عقب، بمجرّد أن نتذكّر أنّ القنوات الإخباريّة قد تناقلت سابقا خبر دكّ جيش الكيان المغتصب للمستشفيات الفلسطينيّة.

ولعلّ الّذي يزيد هذا الخبر يقينا، هو تلك الصوّر التي تعرض لنا جثامين صغيرة مكفّنة. وبهذا الشكل تجمع الصّورة بين أزمنة ثلاثة متراكبة: الماضي، المستقبل في الماضي، حاضر الناظر. فكلّما نظرنا في الصّورة أدركنا لأوّل وهلة أنّ خدّج الصّورة لم يكتمل نموّهم، لحظة التقاط الصورة منذ عدة أشهر. وينطبع في ذهننا أنّهم قد كانوا حقّا في تلك الحاضنة الطبيّة. لكن سرعان ما نزاح عن الوعي الزمنيّ الأوّل قبل أن يكتمل، لنقول في أنفسنا أنهم قد قضوا نحبهم تحت الأنقاض. ولمّا لا يكتمل الوعيّ الزمنيّ الأوّل تحت وقع الوعي الزمنيّ الثاني، لا يرى الناظر في الصوّرة مشهد الأطفال النائمين في طمأنينة، وإنّما يرى فيها مستقبل الأطفال المرعب، الأشلاء وهي تحت الأنقاض أو وهي محمولة في أكياس صغيرة يبحث لها قابرها عن مكان آمن يواريها فيه التراب.

ولعلّ الّذي يذكي الرعب أكثر، هو تعطلّ حركة الاستشراف العيانيّ الذي يصحب عادة كلّ نظرة تصوّب باتجاه الذوات المصوّرة. إذ يحملنا النظر إلى التفكّر في ما يعقب المرحلة العمريّة التي تنتمي إليها هذه الذات موضوع الصّورة. إلاّ أنّ صورة " الخدّج ينتظرون الإعدام" لا تظهر لنا إلاّ الموت القادم، رغم أنّها لا تحمل أيّة علامة بصريّة دالة على عليه.

ولعلّ ما يشقّ على الناظر لهذه الصوّر أكثر، هو القناعة الراسخة، بأنّ من اتّخذهم الفوتوغرافي موضوعا لعدسته، سيموتون، ولا أمل في أن يكبروا شأن كلّ أطفال العالم، وتكون لهم حياة شبيهة بحياتنا جميعا، رضّعا وأطفالا ويافعين وشبابا وكهولا وشيوخا. ومادامت كلّ صورة تجذب الناظر إلى داخلها، فإنّ دائرة الانغلاق قد تتواسع حتّى تشمل الناظر نفسه، خاصّة أنّ صلات عديدة تصلنا بمرجع الصورة، فلسطين والفلسطينيين، والعرب والعروبة والإسلام والمسلمين والإنسان والإنسانية...ولا يمكننا بأيّ وجه من الوجوه ألاّ نستقبل صور الحرب على غزّة، دون أن نصبغ مرجعها بطابع خاصّ، لاسيّما أنّ الصّورة الفتواغرافيّة، مهما كان مرجعها أو علاقتها بمن ينظر إليها، تجبر كلّ ناظر إليها على أن يسقط عالمه الخاصّ على عالمها المستخلص من التجربة العامّة والموسوعة الثقافيّة.

الخاتمة

غنيّ عن البيان القول إنّ الصّورة الفتوغرافيّة، مثلها مثل السّرد لا تنقل إلاّ ما هو جدير بالاهتمام. وتجيء الحرب وعمل الإبادة الجماعيّة في مقدّمة هذه الجدارة. فبعد أن دخلت الصّورة مرحلة جديدة من الابتذال بسبب اتّخاذها من اليوميّ والهامشي موضوعا للنقل والالتقاط أو بسبب شيوع عبث الذكاء الاصطناعيّ بأصالة الصّورة الفتوغرافّة وواقعيتها، تجيء صوّر الحرب على غزّة، لتعيد إلى الصّورة الفتوغرافيّة وهجها الّذي اتّخذ من الصدفة الواخزة والجزئيّة الطائشة والوعيّ الزمنيّ المترنّح صيّغا لها، لتعبّر عن فضيحة العصر، ولتمنح في نفس الوقت شهداء فلسطين المحتلة الخلود، لاسيّما أنّ مساراتها الدلاليّة تتجدّد مع كلّ نظرة.

وإذا كان فرويد قد تحدث عن ثلاثة جروح أثرت في مصير البشريّة، فلنا أن نتحدث عن جرح رابع، ليس له من أثر في تاريخ الأنوار والاكتشافات العلميّة والإنسانيّة. وهو جرح غزّة الّذي أعلن موت الإنسان فينا، في عصر " ما بعد الحقيقة"، بعيدا عن وساطة المؤرّخين المظلّلة. وسيظلّ هذا الجرح نازفا، طالما أنّ الإخبار ليس كالعيان والإشارة ليست كالعبارة.

وحسبنا في فقرات هذا المقال، أن منحنا الشّهداء والأموات والغائبين والصّامتين فرصة إخبارنا عن فصل من فصول ملحمة غزّة، وأن جعلنا من الأثر الذي بعثته الصّورة فينا، لسان حال من سرحوا البصر بعيدا واقتفوا أثره. ومهما كانت درجة طيش الوخز التصويري ودقّته ونتوئه، فإنّه لا يمكن للصّورة أن تنقل بشاعة فعل الإبادة. فحقيقتها لا تكمن بداخلها قدر كمونها بخارجها. فكلّ نقل، وتعديل، مأتاهما من الوسيط ذاته. لذلك ستبقى وجيعة غزّة جرحا نازفا يأبى الاندمال. وسيظّل واقع معاناة الشّعوب زمن المجازر والحروب كرؤيا العرفان، تطلب فلا تدرك.

قائمة المصادروالمراجع

I. المصادر

رابط مجمّع لصور حرب طوفان الأقصى:

https://drive.google.com/drive/folders/1EZG_VQQhv_cTbKNB127M9bxmsH8aA0Sr?usp=sharing

II. المراجع العربيّة

1- محمّد بن إسماعيل البخاري، صحيح البخاري، تحقيق صدقي جميل العطّار، ، دار الفكر، بيروت، لبنان 1994

2- أبو حيّان التّوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، صحّحه وضبطه وشرح غريبه أحمد أمين وأحمد الزّين، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت .لبنان، د.ت.

3- أبو الفتح عثمان، بن جنيّ، الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، دار الكتب المصريّة، المكتبة العلميّة، القاهرة، د. ت

4- أبو علي الحسن، بن رشيق، العمدة في محاسن الشّعر وآدابه ونقده، تحقيق محمّد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، لبنان، الطبعة الخامسة 1981

5- أبو الفضل جمال الدين، بن منظور، لسان العرب، بيروت لبنان، دار صادر، ت.ت،

III. المراجع الفرنسيّة

1- Roland Barthes, La chambre claire ; Note sur la photographie, Editions de l'étoile, Gallimard Seuil 1980.

2- Walter Benjamin, Paris Capitale du XX^e^ siècle. Le livre des passages, Paris, Les éditions du Cerf, 1989.

3- Regis Debray

- Introduction à la médiologie, Presses Universitaires de France, Paris 2000
- Régis Debray, *Transmettre*, Ed Odile Jacob, les champs médiologique Paris 1997.

4- **Jacques Fontanille**, Les espaces subjectifs. Introduction à la sémiotique de l'observateur. Hachette, Paris 1989.

5- **Kennet Goldsmith**

- Capitale : New York, capital du XX^e^ siècle.U.S.A Verso Books 2016.
- *Ecriture sans écriture - du langage à l'âge numérique,* Trad.fr, François Bon, Paris Jean Boîte éditions, 2018.

6- **Georges Mounin**, Pour une sémiologie de l'image. In: Communication et langages. N°22, 1974.

7- **Jaques Ranciére**, Le spectateur émancipé, Editions La Fabrique Paris, 2008

هوامش البحث:

[1] ابن رشيق، العمدة في محاسن الشّعر وآدابه ونقده، تحقيق محمّد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، لبنان، الطبعة الخامسة 1981، الجزء الثاني ص 294.

[2] التّوحيدي، أبو حيّان:الإمتاع والمؤانسة، صحّحه وضبطه وشرح غريبه أحمد أمين وأحمد الزّين، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت .لبنان، د.ت، ج1، ص135.

[3] ابن جنيّ، الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، دار الكتب المصريّة، المكتبة العلميّة، القاهرة ، الجزء الأوّل ص245- 246.

[4] **Jacques Fontanille**, Les espaces subjectifs. Introduction à la sémiotique de l'observateur. Hachette, Paris 1989,p55

[5] ابن منظور، لسان العرب، بيروت لبنان دار صادر،د.ت، الجزء الثالث عشر، مادة (ب. ي. ن) ص 63-70.

[6] **Kenneth Goldsmith,** *Ecriture sans écriture - du langage à l'âge numérique*, **Trad.fr, François Bon, Paris** Jean Boîte éditions*, 2018.*

[7] **Régis Debray** (2000), *Introduction à la médiologie*, Presses Universitaires de France. P 45

يجعل رجيس دوبري من الدائرة الوسائطية مجالا تقنيّا ثقافيّا. ويميّز بين الدائرة الشفاهيّة والدائرة الكتابيّة والدائرة الرقميّة.

[8] **Kenneth Goldsmith,** *Ecriture sans écriture, Op.cit p13.*

[9] **Ibid.** *p12.*

[10] Ibid , *p***12.**

[11] **Walter Benjamin**, Paris Capitale du XX[e] siècle. Le livre des passages ,Paris , Les éditions du Cerf, 1989.

[12] **Kenneth Goldsmith,** , Capitale : New York, capital du XX[e] siècle.U.S.A Verso Book, s 2016.

[13] ملحق الصوّر عدد1 وعدد2

[14] معلوم أنّ الإبلاغ Communication وظيفة رئيسيّة تنهض بها اللّغة. فبواسطتها يتواصل الإنسان مع بني جنسه. ويعني هذا أنّ الإبلاغ يجري في مقام اتّصالي مباشر، يحكمه تلفّظ من درجة أولى يصل بين باث ومتقبّل. ويعرّفه رجيس دوبري بكونه نقلا يجري في فضاء محدود.: انظر

Régis Debray, Transmettre, Ed Odile Jacob, les champs médiologique, Paris 1997, p17

أمّا النقل Transmission فيختلف عن الإبلاغ بفضل ما فيه من بعد جماعيّ تحكمه قوانين مؤسسيّة. فهو يجاوز الفضاء الضيّق ويسافر بالأفكار والاعتقادات عبر الزمن ويتلبّس ببعض الوظائف والشخصيّات فيجعل منها أعوانا وسائطيّة، نذكر منهم الأديب والنحويّ والحكيم والمعلّم والسّاحر. انظر:

Régis Debray, Introduction à la médiologie Puf , 1 édition, Paris 2000, p26

[15] **Georges Mounin**. Pour une sémiologie de l'image. In: Communication et langages. N°22, 1974. P50;51

[16] **Georges Mounin.** Pour une sémiologie de l'image P

[17] محمّد بن إسماعيل البخاري، صحيح البخاري، تحقيق صدقي جميل العطّار، بيروت، لبنان، دار الفكر، 1994 ص1546

[18] **Roland Barthes**, La chambre claire ; Note sur la photographie, Editions de l'étoile, Gallimard Seuil 1980, p18

[19] الملحق عدد1 صورة "مصاص الدماء"

[20] الملحق السّابق

[21] الملحق عدد2 صورة " الضباع البشريّة الجائعة "

[22] **Roland Barthes**, La chambre claire, p.38

[23] Ibid , p42 .

[24] Ibid. p129.

[25] الملحق عدد3 "الصّورة الشفرة أو جدل الحضور والغياب"

[26] الملحق عدد4 "الصّورة الشفرة أو اللكم البنكتومي"

[27] **Roland Barthes**, La chambre claire, Op.cit, p49.

[28] يمكن ان نميّز بين ثلاثة أنظمة علاميّة يشتغل كلّ نظام وفق مبإ مخصوص: المبدأ الأسلوبي stylistique، المبدأ الاستعاري rhétorique والمبدأ اللعبيludique. فالأوّل يتحدّد من خلال بعض الجزئيّات الخاصّة أمّا الثاني فيجلو التصرّف والتركيب والتأليف بين مكوّنات مختلفة أمّا المبدأ الثالث فيظهر من خلال المسخ والتركيب الّذي يتقصّد من خلاله المصوّر السخريّة أو الهجاء. وهو ما توفره عادة برمجيات الذكاء الاصطناعي.

[29] **Roland Barthes**, La chambre claire, Op.cit, p81.

[30] Ibid , p57.

[31] الملحق عدد5، صورة "هيروشيما- غزّة"

[32] الملحق عدد6، " غزّة، الرماد واللّهيب"

[33] الملحق عدد7، " في شوارع المدينة دبابات خارج الخدمة "

[34] الملحق عدد،8 " دبابة في غرفة العمليّات الجراحيّة"

[35] Roland Barthes, La chambre claire, Op.cit, p48.

[36] Ibid. p48.

[37] قد جعلها رولان بارط خمسة أشكال اشتقّ بعضها من فنّ الرسم لاسيّما الشكل الثالث والرابع، هي الندرة والسرعة ورصد الحركات غير المنظورة والخطأ التصويري ولقطة الغفلة:

[37] Roland Barthes, La chambre claire, Op.cit, pp 57-58.

[38] الملحق عدد9، "الأرامل والثكالى في سوق الموتى"

[39] الملحق عدد10، "انج سعد لقد هلك سعيد"

[40] الملحق عدد11، " دمعة الأمّ المحتضنة"

[41] الملحق عدد12، " صورة الطفل المحتضن أخته"

[42] Roland Barthes, La chambre claire, Op.cit, p58.

[43] ابن منظور، لسان العرب، بيروت لبنان، دار صادر، ت.ت، مادة (ل ق ي) المجلّد الخامس عشر، ص253.

[44] Roland Barthes, La chambre claire, Op.cit p49.

[45]Ibid p49

[46] Ibid. p49

[47] الملحق عدد13، صورة " النظرة الداخليّة الواخزة"

[48] الملحق عدد14 صورة " النظرة الواخزة بين الداخل والخارج"

[49] Ibid , p175

[50] الملحق عدد 15، صورة " وخز الطفولة اللاعبة والمحتفلة" أ و ب.

[51] الملحق عدد16 صورة " طائر الفينيق الصغير".

[52] الملحق عدد15.

[53] Roland Barthes, La chambre claire, Op.cit, p73.

[54] الملحق عدد17 صورة " جنازة برعاية Adidas وNike "

[55] الملحق عدد17

[56] الملحق عدد 18، صورة " الجثث الحيّة "

[57] Roland Barthes, La chambre claire, OP.cit,p148.

[58] الملحق عدد19، صورة" إعدام الخدّج "