

## البعد الإيزوتيري والقصدية العاطفية في صور فرانشيكا وودمان

### The Esoteric Dimension and Emotional Intentionality in Francesca Woodman's Photographs

مجاهد وسيلة

جامعة الجبيلي اليابس - سيدي بلعباس wassilasilla94@gmail.com

تاريخ النشر: 2025/12/02

تاريخ القبول: 2025/10/06

تاريخ الاستلام: 2025/09/05

**ملخص:** حققت المصورة الأمريكية فرانشيكا وودمان صورها بطاقات الجنون وبمعايير الصدفة، لتخلق صوراً ذات طابع إيزوتيري/باطني، يُضمّر قصدية حسية، تجعل الحواس تتفاعل مع الصورة فتفكر في ذاتها، بذلك تكون قد نجحت في تطعيم هذا الفن بالطابع السريالي، عندما أهملت الخلفيات وكثّفت الفراغ واستدعت الجسد لتخفيه لا لتظهره، خالقة رؤية ضبابية يعزّزها اللون الرمادي في صورها، رؤية تخالف قوانين العقل والمنطق، وتختلف مع كل أشكال السلطة والتمركز، معبأة بدلالات الانتحار الرمزي والعزلة المشتهاة. **كلمات مفتاحية:** الباطن، الفراغ، الجسد، الصورة، فرانشيكا.

**Abstract:** American photographer Francesca Woodman injects her photographs with the energies of madness and the standards of chance, to create images with an esoteric/inner character, which conceals a sensory intentionality, making the senses interact with the image and think about itself. Thus, she succeeded in infusing this art with a surrealist character, when she neglected backgrounds, intensified the void, and summoned the body to conceal it, not to reveal it, creating a blurry vision reinforced by the gray color in her images, a vision that violates the laws of reason and logic, and differs from all forms of authority and centralization, filled with connotations of symbolic suicide and desired isolation. **Keywords:** Interior, emptiness, body, image, Francesca.

• مقَدِّمة:

نجحت المصوِّرة الفوتوغرافية الأمريكية فرانثيسكا وودمان Francesca Woodman مرارًا في التملُّص من سلطة عدسة الكاميرا، فَرَّت إلى زوايا الاختباء، وغرست جسدها في رحم الغياب المطلق، كما نجحت أيضًا في نقل الصورة الفوتوغرافية من الواقعية إلى السريالية، عندما دَسَّت في جيوبها كل دلالات الغرائبية واللامعقول، لوت عنق العادي والمألوف، وشَقَّت غشاء مشيمة الوضوح، لتتجرب رؤية ضبابية، مساحات فارغة تستوجب التأويل وطول تأمل، يجرفك بعناية إلى عوالمها الغريبة وصورها المنفتحة على القراءات المتعدِّدة المختلفة.

كَبَلَتْ نفسها بالخيال، فأبدت العالم الحقيقي المصوَّر وكأنَّه قطعة خرافية أو أسطورة، فقد ضَيَّعت هوية الأماكن التي التقطت فيها صورها، إذ نجدها تلتقط صورًا في منازل مهجورة، خلفياتها عادة ما تكون جدرانًا مهشَّمة وطلاء متآكلًا، مرايا متشظية أو أبوابًا معلَّقة لا تشي بالعبور، بل تذكر بالعوالم السفلية ومعالم الفناء، لذا نجدها تلتقط صورًا في فوهة القبور أحيانًا. بعد تجهيزها للخلفيات المتآكلة، بتجاهل ما فيها من خدوش أو غبار أو تشققات، أو انهيار يتنبأ بالعدم السحيق، تدفع بجسدها للاقتراب من الكاميرا، كي يتوسَّط تلك الخلفية ويتقدَّمها. لكن رغم تقدِّمه واندفاعه للكاميرا، لا يظهر الجسد بشكل كليٍّ أو بطريقة واضحة، بل يمعن في الغياب من فرط حضوره، فيبدو وكأنَّه قد حضر في الصورة بمحض صدفة عابرة.

تُلْقِينا صورها فور معاينتها في يَمِّ الغموض، وتجبرنا على النزول قسرًا إلى الدرك الأسفل من الذات، كي نتأمَّل هشاشتها والأكثر من ذلك بدائيتها، فهي تعرض الذات وقد خلعت كل الصفات المتداولة، كلِّ التصورات المحدَّدة سلفًا، لأنَّها لا تجسِّد بجسدها وبمكان التصوير إلَّا الفراغ من كل ما سلف، تتجرَّد من النعوت منتهية الصلاحية في محاولة بسيطة

منها، بلا تكلف، لبلوغ أقصى ما يمكن أن يكشفه الفراغ أو يبين عنه. لذلك رحنا نتقرب من صورها ومنتجات عدستها بكثير من الفضول والترقب الطفولي لما تبوح به بصمتها، محاولين التلصص على ما تضمرة من أسرار وما توحى به من دلالات، لا تقربنا منها ومن صورها، إنما تدنينا من أنفسنا وذواتنا الضائعة. هذا ما يُشكّل هدف هذه الدراسة، المعتمدة في ذلك على المقاربة التأويلية التفكيكية لفكّ طلاس وودمان، عاملين على الإجابة عن بعض الإشكالات المُلخّصة فيما يلي: ما الدلالات التي يملها الفراغ في صور فرانثيسكا وودمان؟ كيف يعبر الجسد الخفي عن ذاته أمام عدسة المصورة؟ أين تكمن جماليات السريالية الصور الفوتوغرافية؟

### 1. السريالية والبعد الإيزوتيري/الباطني لصور وودمان الفوتوغرافية:

نقلت وودمان السريالية من الفنون الأخرى إلى التصوير الفوتوغرافي، فطريقتها في النقاط الصوّ، وفي تثبيت عدسة الكاميرا، تشي بجنون لا يمكن بثّه في هذا المجال إلا عن طريق السريالية، فقد "خلقت عالماً بديلاً، وواقعية من الدرجة الثانية، أضيق لكنّها درامية أكثر من تلك التي نستشعّها بأبصارنا الطبيعية"<sup>1</sup> لم تتكبد عناء التأثير لصورها، لم تستثمر مهارات جديرة بالانتباه، لم تشغل نفسها بالتعديل على ما التقطته عدستها، بل سمحت لها بأن تكون ساذجة، مما جعلها أكثر نفوذا وتأثيرا في المتلقي، الذي ينبغي له أن يتأمل ساذجة صورها بعين القلب كي تداعبه جمالياتها.

لقد تركت للكاميرا مسؤولية التكفل بكل شيء، وألقت بجسدها داخل إطار الصورة كيما اتفق، مؤمنة بشعار "أول كاميرا كوداك في عام 1888، فقد كان: اضغط على الزر، ونحن نتولى الباقي"<sup>2</sup>، مضيفة شعارا خاصا بها، تمثل في: ألق بجسدك كيما اتفق والعدسة تتكفل بتزيينه بالدلالات، لتكشف لنا أنّ الصورة الفوتوغرافية تدين "بوجودها إلى التعاون الحرّ

(شبه السحري، شبه التصادفي) بين المصوّر والموضوع، الذي ينشأ من خلال آلة، هي بسيطة على الدوام ومؤتمنة أكثر، لاتتعب، والتي حتى عندما تكون نزويّة يمكنها أن تأتي بنتائج مثيرة للاهتمام وغير خاطئة بالكامل<sup>3</sup>. فمما لا مجال للشك فيه، أنّ الكاميرا مسؤولة عن كل العبث المنتشر على فضاءات صور وودمان؛ عبث أسست له سرّالية "تغازل عامل الصدفة، ترخّب باللامتوقع، تداهن الأرواح المتمردة"<sup>4</sup>، فقد مكّنت الصورة من إنجاب نفسها دونما جهد يُذكر، ليزداد جمالها ووزنها العاطفي، فتتسرّب إلى المتلقي لتدبّ فيه روح السؤال وشغف التأمل المفتوح والتأويل اللانهائي.

بفضل طريقتها غير المتكلّفة في التقاط الصور، وضعت وودمان صورها خارج رقابة العقل، ونأت بها بعيدا عن كلّ وهم جماليّ أو أخلاقي، لتشعرنا بأنّ ما نراه ونلاحظه، قد تمّ تسريبه من العلبة السوداء لللاوعي، من مخيّمات اللاشعور، هذه مهمّة سرّالية، حيث "تهتمّ عمقياً باللامعقول l'irrationnel"<sup>5</sup>، معتقدة "أنّ التمييز بين الخيالي والواقعي لا معنى له"<sup>6</sup>؛ فالواقع عند فرانثيسكا يلتبس بالخيال، مما يفترض درجة قاسية جدّاً للتأقلم مع ما ترينا إياه. لقد طعّمت ما أبدعته بالبعد "الإيزوتيري Esotérique (الباطني، الخفي)"<sup>7</sup> لتجعل السريالية تلتقي مع السيميائية في المسعى المطارد للخفي، المشوّش للحواس، لتتماهى مع المطلق عبر تجربة حيّة من التواصل الحيّ والفعال مع الصور المتاحة للرؤية؛ فالإنسان ظامئ أبداً إلى أن يُجسّد ويتجسّد، أن يرى حواسّه عياناً ظاهراً، وهو رهان وودمان التي سعت للظفر به.

لذا جاءت الأجساد المندسة في صورها ضبابية، تصوّر حركة خاطفة وعبوراً مبهماً، لا تكشف عن الوجوه، فيها سيولة وليونة تجعلنا نفقدها ونحن نتأملها، فهي غير قابلة للإمساك، متملّصة، هاربة تحتاج إلى مطاردة شرسة، لا لنقبض عليها بل لتقبض علينا، تأسرنا باللاشيء المعروض على سطح التصوير، فالصور حطّمت سدود الرؤية وحواجزها،

متجاوزة حدود الإطار، ليغدو هذا الأخير وهماً والصورة امتداداً ممتداً، يُرينا ما لا يُرى، ويرغمنا على التفكير في اللامفكر فيه، فالحّد الوحيد في صورها هو الخيال، الذي يجب أن يكون خلّاقاً، يسعفنا على توليد المعاني والتتقيب عن آثارها التائهة.

يقف المشاهد لمخلفات وودمان أمام خلفيات حبلى بالفوضى، فقد يعثر على أثاث غير مكتمل، على أوراق متناثرة على أرضية غير نظيفة، على قطّ عابر، أو خزانة تتوسّط القاعة، على ستائر في غير محلّها، على بقايا جسد منفلت والاحتمالات عديدة، كلّها ترشدنا بمكر إلى النقطة العمياء، وتصيرنا ضحاياها الأوفياء؛ فمن كثرة ما نراه من عبث، تضع منا الأشياء، فنفقد قدرتنا على الرؤية العينية (التي تتم بواسطة العين) لكنها تتبرّع لنا في المقابل برؤية قلبية (تتم بواسطة القلب) حسّية، ترخي يدها على العقل المفكر، وعلى المعقول والمقبول والمنطقي، تُفلت كلّ الأشياء الظاهرة، لتدنو من الباطن، رؤية لايقينية تشهد بنسبية أحاسيسنا، فلا نقوى على الانضمام إلى اعتقاد معيّن أو حكم محدّد، مما ينجّر عنه تعليق الأحكام، وهو مذهب ذهب إليه الشُّكّاك، الذين "يرون بأنّ المعرفة الحسيّة تتوقّف على الذات التي تشكّلها... لنحدّد بأنّ العين البشرية تحمل نسبية البشرية الكائنة فيها، بالتأكيد، وتبعاً للظروف والمعطيات، يستطيع الإنسان أن يتأثّر بطرق مختلفة برؤية شيء ما. تستند نسبية الظروف إلى الحالة الذهنية للشخص الذي يرى في اللحظة التي يرى فيها"<sup>8</sup> وتتدخل عوامل شتى في تكوين تلك الأحاسيس، منها مسافة البعد عن المرئي إلى جانب الخلفيات الدينية والأخلاقية والثقافية، فتظهر الأمور وتتجلى الدلالات المختلفة بدرجات متفاوتة، فالرؤية هنا واقع تجريبي، مما يُفضي إلى نتيجة مفادها "أنّ النظرة لا توقّر سوى إحاطة نسبية لما نراه، فهي لا تشكّل سوى وجهة نظر، محدودة بالضرورة ومحلية، ناقصة،

لأنّها في نهاية المطاف لا تعبّر إلّا عن العلاقة التي يقيمها الجسد والذّات بالعالم الخارجي وبالأشياء الواقعة أمامهما<sup>9</sup>.

رغم نسبية الأحاسيس والرؤية الواقعة رهينة للمزاج، إلّا أنّ الإحساس يوصلنا بشكل مباشر بالعالم، بواسطة العين- في هذه الحالة بالذات- مدعّمة علاقتنا به، على أن تسلّط على تلك الأحاسيس وابل التأويلات؛ فالذهن بحاجة لتفسيرات وتأويلات تتخذ دلالة حقيقية، ستختلف حتماً من مؤوّل لآخر، لكنها تترجم على الأقلّ شيفرات المحسوس، حتى يصبح قابلاً للتفكير في نفسه؛ وهو ما يمكن نعتّه بالمعرفة الحسية؛ عبارة عن علم أسّست له الاستيطيقا، فبفضلها اتّخذت المعرفة بالمحسوس "أشكالاً متعدّدة، فهي تمتدّ إلى استعمالات فيلولوجية، تأويلية، تفسيرية، خطابية، كلامية، شعرية وموسيقية... هي نوع من التربية المستنيرة التي تدربّ النفس على المعرفة الحسية الجميلة، وذلك يعني أنّ ثمة ضرب من أناقة المعرفة ولطافتها"<sup>10</sup> وهو ما يسمى بالفنّ المستنير.

تكمّن جماليات صور وودمان في تحفيزها للحواس على التدبّر في ذاتها، فهي تفجّر أحاسيس متضاربة، فالمُشاهد قد يلفه الحزن أثناء مشاهدته لصورها، أو الأسى، الغضب، الطمأنينة، التعاطف، الرغبة أو القلق... إنّها تولّد تجربة حسية مختلفة، أساسها الإثارة، وهدفها مصالحة الجمال بين العقل والحسّ مع إشراك بعض الجنون في هذه المهمة، هنا نعرّث على ملامح السريالية وهي تحاول توفير دهشة جديدة للمتلقّي، تمكّنه من تجاوز نفسه، تُحمّله عبء شهوة توقظ فيه رغبة بلوغ روابي المستحيل، وحبّ الإقامة في تخوم العدم والوصول إلى المطلق، للحصول في نهاية المطاف على فرصة لتغيير الحياة، أو الأصح، تغيير وجهات نظرنا إليها، لا نفكر فيها منطقياً، إنّما نحسّ بها ونشرك الخبل والخيال في التعرّف على مبادئها. من هنا تتبدى السّمات الإيزوتيرية للسوريالية؛ فقد تأثّرت "تأثراً كبيراً بالخفائية أو الباطنية esotérisme؛ النظرة القائمة على المعرفة الحسيّة، فيما وراء

العقلانية"<sup>11</sup>، فلا يمكن بتاتا إمعان النظر في صور فرانثيسكا بعين منطقية لأننا لن نرى سوى الفوضى.

## 2. القصيدة العاطفية بين عواء الفراغ وعراء الرمادي:

منحت فرانثيسكا لصورها طابعا زمنيا، يدفع عجلة الزمان إلى الخلف، عندما جعلت صورها بالأبيض والأسود، تعلوها سحنة رمادية، تبشّر بنذير شؤم، تكشف عن أجساد متعبة وأرواح مهشّمة. دمج السواد مع البياض، أعطى ملمحًا تراجيديا، ومزج بين الوعي واللاوعي في المنطقة الرمادية، فصورها تذكّر بحلم منسي، بخيال أو حالات هلوسة عابرة، بوهم يحجب الرؤية العينية، ويحمي الرغبات المندسة خلف الكاميرا من المراقبة المستمرة. مصرّة هي على أنّ هناك إمكانات لم تكتشف بعد، يمكن للتصوير الفوتوغرافي أن يشارك في عملية التنقيب عنها بالتعاون معك أيها المستقبل.

يخلق اللون الرمادي رؤية ضبابية، تعاف الحتمية، تنفر من المنطق، تبدع فناً تصويريا جديدا، يستكشف الغنى المجهول، المطموس في رحم الكائن الإنساني، يشعره بنوع من المقت فيشكّ في قدرة الصورة على إبداع الجمال، وهو ما لم تتكبّد وودمان عناه، فلا يهتمّها البتّة إخراج صور جميلة -بالمفهوم المتداول للجمال- ملوّنة ومنظّمة، بل سعت إلى تشتيت الانتباه بغمر فضاءاتها بفوضى غير مبرّرة، ومضات رمادية تُقدم على إنشاء منطقة بينية بين البياض والسواد، الحقيقة والخيال، الجمال والقبح، الشهوة والموت؛ مفتقرة مخلفات عدستها لمركز ساكن، يبيّث اليقين والطمأنينة في نفوس المتلقين، فهي في ذلك تتوافق مع طرح رولان بارت القائل بأنّ "الفوتوغرافيا فنّ يفتقر إلى اليقين"<sup>12</sup>.

لقد سعت صاحبة العدسة الغريبة سعيًا حثيثًا لخضخضة دواخلنا، تجاسرت على أذواقنا عابثة بمبادئها الخاصة وبخصوصيتها الفريدة، لتجد نفسك قد ولجت رهانًا خاسرًا

معها، سيفقدك القدرة على معرفة سبب إعجابك بصورها أو سبب النفور منها، تسقط منك إمكانيات التبرير والتعليل، فتضطر مجبراً غير مخير لاستنطاق مشاعرك المتناقضة، لعلّ الأسباب تتجلى أمامك دونما لبس يلتحفها، أو ستترك الصورة إن لم تقم بجلسة استجواب لتواجه حالة من اللامبالاة، تتردد بين مراسي الإدراك، تترنح بين العلامة والصورة دون الدنوّ النهائي من أيّهما، وسيكون نجاحك الأسمى هو الاحتفاظ لا بقصدية الصورة بل بقصدية عاطفية نجمت عنها، تفسّخت منها دون أن تفقدها عذرية السرّ الكامن فيها، أو تتجاسر على مجهولها بتعريته.

في هذه المرحلة ستستنجد بمخرجات الفينومينولوجيا، لعلّها تُلهب جسد الفضول فيك، لتلاحق بلا تقاعس المتواري في الصور وفيك كمتلقٍ لها. وحدها الفينومينولوجيا من ستوافق على التورط معك عاطفياً، لأنّ العاطفة هي ما لا ترغب في اختزالها؛ جزء منك راودتك عليه الصورة. إنها؛ أي العاطفة غير قابلة للاختزال<sup>13</sup> لذا يتعيّن عليك اختزال الصورة وفقاً لها. هذا المنحى العاطفي يرفع النقاب عن الحقيقة وهي تُتشكّل حسياً، ليُتمّ مهمة المصالحة بين المتضادات، هنا "سيقع تحرير الحياة برمّتها من كلّ أشكال المفارقة... كلّ شيء سيبدأ من الوسط... ليس ثمة نقطة انطلاق ولا أصل ولا علّة أولى، بل هناك نقاط إفلات، ونقاط لقاء، ونقاط عبور"<sup>14</sup> تجعلك تقلت المعاني الواضحة لتلاحق البعيدة منها، عابراً من خلالها لما سكنت عدسة فرانثيسكا عنه.

الفراغ والرمادي الملتحان داخل إطار التصوير، صيّرا الصورة سديماً لا ذاكرة ولا أصالة له؛ عبارة عن ذبذبات حرّرت الفوتوغرافيا من "المرجعية الأوديبية ذات الذاكرة اليونانية"<sup>15</sup> جرّدتها من الذكريات ونأت بها بعيداً عن كراسي السلطة العقيمة، ألغت مركزية العقل، لتصبح الأحاسيس هي "التي تفكّر، وعواطفنا هي التي تعلّمنّا أكثر من أيّ تحلق أكاديمي"<sup>16</sup> والآثار الفنية كتل إحساسية، "تحتاج إلى جيوب هوائية، فحتى الفراغ هو

إحساس، كلّ إحساس يتراكم مع الفراغ ويتراكم مع ذاته... لا أحد بوسعه أن يحدّد أين يبدأ الإحساس، وأين ينتهي"<sup>17</sup>، فلا ينبغي للأعمال الفنية أن تشطب الفراغ أو تتجاوزه؛ فالعمل الفني ليس فناً إلّا إذا أبقى "على ما يكفي من الفراغات لجعل الخيول تعدو فيها"<sup>18</sup>. لذا لم تخالف وودمان هذا العرف، بل تركت فراغات كافية لجعل الجسد يعدو فيها لا الخيول؛ إذ نجدها في بعض صورها قد التقطت الجسد في حالة فرار، حركة تلبسه غشاوة تحيله شبهاً عابراً، حيث الفوتوغرافيا مرقد الأشباح ومنجمها.

### 3. رمزية الانتحار في الجسد المخفي:

يعوي الفراغ بوحشية داخل صور وودمان، ويزيد الرمادي من صداها، فتعلو همهمات الأشباح الراقدة في جوف الجسد الملتقّط في الصورة؛ ففرانشيسكا تهوى تصوير جسدها وجسد الأخريات، عارياً أحياناً، وأحياناً أخرى يلتحف لباساً يُذكر بالجسد الخفي. غير أنّ احتقاءها بالجسد الأنثوي جاء غريباً، يُكتّف اللامألوف، فقد يظهر الجسد جلياً، أو قد يوهم بحضوره فقط؛ فنرى بعض انعكاسه في مرآة غير مكتملة الأطراف، أو قد تقبض عدستها على أطراف من الجسد، فتحكم قبضتها على يد أو قدم أو ثدي أو بطن، فيما يختفي ويُجبج كلياً في صور أخرى، إمّا خلف كاميرا أو صحن كبير، أو غارقاً في الطين. تبدو الأجساد في حالة فرار أو نفور، رغبة في التحرّر من أعضائها، أو ربما في الهروب من نفسها، وهو ما تفسّره صورة الجسد الهارب، الذي يبدو وكأنّه في حالة ركض، أو الصورة المتضمّنة لقدم معلّقة، تظهر جزئياً في الهامش، بينما الفراغ يراقبها بخشوع وهو منتصب في المركز. تتنكر الأجساد هناك للهويات المعلومة، فعرض البطن أو اليد أو القدم، دون إبراز للوجه مع الجسد كاملاً، يُخلعه ثوب الهوية، فتختفي الذات عن ذاتها على حدّ تعبير دافيد لوبروتون، يترك المحيط في قلق مستبّد والجسد مشدوها للغياب الغامض. هذا

التنكّر للهوية لَوْن الجسد المكشوف نوعًا ما بألوان الهشاشة، هَدَّه بالغياب ووعده بالتلاشي، أغرقه في الفردانية الكلّية؛ فالأجساد المصوّرة تبدو وحيدة ومنعزلة، منسحبة من الحياة الاجتماعية والانغماس في الآخر، الذي يسلبها أمانها، فانسحابها طوعياً ولّد أزمة وجودية، سلبت من الذات رمزيتها الاجتماعية، وسيّبت في انتحار رمزي، علّقت وودمان حباله على سقف صورها وألّقت بالجسد من أعلى الصورة، فهو مَيّتاً حتى وإن بدا عكس ذلك.

لقد أفردت بعض صورها لتلك المهمة؛ أي للانتحار الرمزي، فهي مؤمنة بأنّ الفوتوغرافيا موطن الأشباح الضالّة، ومعبد الموت المقدّس، لذا التقطت أجساداً معلقة على الأبواب، تبدو الأرجل مرتفعة عن الأرض، والجسد يتدحرج في الفراغ، صورة تشابه الجسد المنتحر شنقاً، وهو يُلقى بتقله على الفراغ الهشّ، لتوحّدهما الهشاشة. بينما نلفيها في صور أخرى تخفي الجسد بإغراقه في الطين، أو خلف أوراق جدار ممزّقة، خلف مرآة أو صحن كبير؛ فالاختفاء بالنسبة لها "شكل مموّه للانتحار، وطريقة حقّة للضرب على الوتر الحساس؛ بالأمحاء دون موت، والاستفادة في النهاية من فرصة ثانية، مع الأخذ بالنّار من افتقاد الحب"<sup>19</sup>. افتقار عاقبته بالانسحاب والغياب الجزئي، لنقول: إنّي هنا لكنك لن تراني، حاضرة في غيابي الجزئي، عدمية وسط هذا الزخم الوجودي، أشبه فنّ الفوتوغراف في تناقضه الشبق، المزاج بين الحضور والغياب، الوجود والعدم.

دلّ هذا الاختفاء والاختباء خلف الأشياء على انتحار رمزي، دلّ هو الآخر على أنّ فرانثيسكا غير مستعدة البتّة لمواجهة العالم، ولا للتعاطي مع الآخر، تريد الانفراد بمصوّرتها وبجسدها، تتحمّس أعضاء المهمّشة، ترغب بشدّة في أن تكون فرداً منفرداً بذاته. تلك مهمّة عسيرة، تستلزم العثور على مقومات الاستقلال الذاتي والاكتمال بالذات والافتتاع بها، وأن تكون الذات على حجم المسؤولية الفردية، تستغني عن الاحتياج الاجتماعي، تتخفّف من ثقل الإكراهات الخارجية والضغطات النفسية الناجمة عن فضاء اجتماعي

متحرّر. أغراها التخفّف والتحرّر من المجتمع فأوقعها في شرك ذاتها الوحيدة المنعزلة، لتتسلّط الذات على ذاتها، فتعبّتها بمجهودات جبّارة تساءل بها نفسها، وتغذي ارتيابا مستمرا حول إمكانية استمرارها في هذا الانعزال، فهل الذات متينة كفاية لتحمل ثقل ذاتها؟

سؤال تقتضي إجابته الدخول في تجربة فردية، لكن يمكننا العثور على إجابة واضحة في حالة فرانشيكا؛ فبعد تقليب صفحات حياتها الشخصية، نعثر على جثّتها المهشّمة أسفل أحد الشوارع، بعدما رمت بجسدها من أعلى بناية، لتحقيق في الصورة انتحارها الرمزي، وفي الواقع انتحارها الفعلي، فقد ماتت منتحرة عام 1981 عن عمر يقارب 23 سنة. فهل كانت تريد إخبارنا بمخططاتها في الانتحار عن طريق التصوير الفوتوغرافي، فلم نفهم تلك الإشارات والرموز حتى نجحت في مخطّطها؟ هل كانت تستنجد بفن الفوتوغراف؟ أم كانت تجرب التجربة رمزيًا قبل الخوض فيها فعليًا؟ كم مرّة ماتت وودمان؟ وهل يمكن أن نموت قبل الموت؟ هل نتألّم عندما ننتحر في الصورة؟

#### 4. الموت الشبق والعري المغري للفناء :

تحت لثام الجسد المتخفي خلف أشياء مختلفة في صور وودمان، تظهر بعض جزئياته عارية، في خروج صريح أمام العين المتأملّة؛ ففي صورها نلفي الثدي وقد تجرّد من حمّالته، أو البطن وقد تمرّد على كل أشكال الاختباء، كما نرى جسدها عاريًا كلًّا يغطي مناطقه بنفسه عن طريق اتّخاذ وضعية الجنين، أو تباغثنا فرانشيكا بصورة تتأمل فيها جسدها البارز في مرآة ملقاة أسفل جدار، عبث الزّمن بصلابته.

أظهرت وودمان أعضاء حسّاسة من الجسد الأنثوي، أعضاء تعكس بشكل صريح أنثويته، فالثدي والبطن الناعم وكذا الخصر الضيق علامات أنوثة، كي تصرّح باحتقائها الدائم بهذا الجسد المغري. مذكرة بجمالياته، مقرة بأنّه ليس مساحة لإشباع الرغبات، بل

لوحة مبهرة تستحق التأمل العميق. فقد عبّرت في إحدى صورها عن رفضها لاستغلال الجسد الأنثوي جنسياً، لحظة أخفته وخبأته خلف صحن كبير، وقد بدت على وجهها ملامح الاستياء، وهي من الصور القليلة التي سمحت للوجه بالظهور فيها، مصرّحة بأنّ جسدها ليس وجبة دسمة، يُتَلذَّذُ بالتهامه، بل يجب التمعّن في تفاصيله الرقيقة، وهو ما جسّدته بتأمّلها لجسدها في المرأة في صورة مغايرة.

عملت في مواضع شتى على دمج الجسد الأنثوي مع العالم بشكل يُلغي دونيته، محاولة إفلاته من بوتقة الذكوري، والتفوّق على "الرؤية الإيروسية والحقائق المسبقة حول جسد الأنثى، التي كرّست لخطاب التفوّق القضيبى"<sup>20</sup>، لا نجد في صورها محاولات إغراء رغم العري الفاحش فيها، بل نداء صامتا لتقويض الأفكار السابقة، الجاعلة من المرأة مستودع رغبات. لذا عرضت صورة البطن مع تغطية بقية الأعضاء، لتذكّر بالأمّ؛ الجسد اللامستباح، صلتنا بالعالم، الجسد الذي لا يُفكّر فيه الرجل جنسياً، بل يقدّسه ويحترمه، مركّزة في الصورة، بشكل خاصّ، على منطقة السرة، حللنا الواصل الفاصل بيننا وبين الأمّ، مركز بداياتنا الوجودية وما تبقى من فردوسنا المفقود.

بعد البطن، كشفت فرانثيسكا عن الثدي في عدّة صور لها، تظهر في إحداها وهي ترتدي فستاناً، تعلي جزءاً منه، بحيث يكشف ذلك الجزء عن انتفاخه الثدي السفلى، في حين يظهر الثديين بشكل كلي في صورة مغايرة، كشفاً وتعرية توزّع دلالات الإخاء، فالثدي موضع رضاعة تربطنا بالآخر برباط أخوة، يجعل جسد الأخت يخلع ثوبه الشبقي، فيُستبعد من الأجساد المشتهاة من طرف الرجل (الأخ)، إلى جانب أنّ ثدي الأمّ لا يُنظر إليه بعين إيروسية، بل بعيون قداسة تعلي من شأنه، فهو مصدر حياة (تغذية للطفل) تنقل به الأمّ تعاليم الاحترام والتقدّيس لطفلها، وتلقي من خلاله تعاويز الجسد الأمومي المقدّس.

ظَلَّت الأثداء منذ القدم مربط قداسة للمرأة، وعضوها البارز الذي بفضلها يمكنها أن تنافس بروز قضيب الرجل، في رؤية جاهرت بها ناعومي وولف Naomi Wolf في كتابها أسطورة الجمال، مفادها أن الأثداء المثيرة منحت "ومازالت تمنح النساء، طالما كنَّ شابات، نصيبهنَّ الصغير من السلطة المتعَدِّ الحصول عليها في أغلب المجالات الأخرى"<sup>21</sup>. الثديي نوستالجي بطبعه، يُذكر الرجل بطفولته، والطفل برائحة أمه، والأنثى بقداستها المفقودة تحت ذرائع اللوغوس وسلطة القضيب. لقد أبرزت وودمان مناطق تهب الحياة كالْبطن والثدي، محقِّقة من خلالهما الاتِّصال الدافئ بين الذات والآخر، مرسِّخة الاختلاف الحميمي بين الأم وطفلها؛ اختلاف آمن لا يطوي في رحمه خلأً ولا تعالياً ولا تمرکزًا.

بما أن صورها تجمع بين الأبيض والأسود (المتناقضات) فإنَّ الاتصال سابق الذكر، استلزم حضور الانفصال، فالْبطن المتسلِّق روابي الظهور في صورها شأنه شأن الثدي، لا يبدو وكأنَّهما في مرحلة حمل أو رضاعة، بل يسيطر عليهما الفراغ من الجنين واللبن؛ فالجسد الأنثوي في حالة انفصال، لا تتحلَّق حوله علامات الحياة والإنجاب، ولا يرغب في إثارة شهوة تؤدي إلى ذلك، بل مسعاه كلّه يكمن في تذكيرنا بفقداننا للفردوس الأمومي، بعد انفصالنا عن أجساد الأمهات، توق للرحم الأمومي، حيث لا سلطة ولا إكراهات. صوّرت فرانثيسكا هذا التوق عندما قوقعت الجسد على نفسه؛ متَّخذة وضعية الجنين في رحم أمه؛ جسد عارٍ مستلقٍ على فوّهة قبر، للجمع بين الحياة (وضعية الجنين) والموت (فوّهة القبر). يبدو القبر من خلف الجسد مظلمًا، يُشعر بالدفء على عكس المتوقَّع، والجسد داخله في حالة اطمئنان تام، لثُبُرز وودمان القبر وقد اتَّخذ شكل الرحم الأمومي، وكأنَّها تقول بأنَّ الرحم قبر والقبر رحم، يعيدنا إلى فردوسنا المفقود؛ متَّقة بطريقة ما مع طرح الفيلسوف جاك دريدا الذي عدَّ الحياة موتًا والعكس صحيح. فهل يعبرُ إلقاء

جسدها من أعلى البناية على توقها للقبر/ الرحم المفقود؟ هل كانت تريد بانتحارها الحصول على حياة أخرى؟ على ولادة جديدة؟ لا أحد يعلم، ولا أحد يملك الإجابة، لأنّ الصور لا تستطيع الإفصاح إلا من وراء قناع أحاسيس تتحسّس جراحنا الوجودية.

#### • في الختام:

حوّلت المصوِّرة الفوتوغرافية فرانثيسكا وودمان فنّ التصوير إلى مقامرة، ملغية القصدية النهائية من اللعب في ملعب هذا الفنّ، مرغمة الكاميرا على النقاط صور تغلوها ملامح الصدفة، صور بالصدفة، لا تفصح بنوايا معيّنة، لا تهب إجابات، لا تتبرّع بوضوح يميمت شغف المتلقي، لترغم هذا الأخير على الدخول في المقامرة نفسها، على تلقي الصور واستقبالها بالصدفة في مساحات الشك، حيث تنمو أشجار القلق، حاجبة أغصانها سماوات الحقيقة، فيتحوّل ألّوم الصّور إلى متاهة يزاحمنا فيها ارتباك وجودي، يفجّر أحاسيس وعواطف، تردي بسلطة العقل قتيلة، وتلقّح الحسّ بطاقات التفكير والتدبّر.

لقد تقاتنت في تطعيم صورها بجانب باطني إيزوتيري، خفي، يضمّر المسكوت عنه، يخفي أوراقه الراحبة، يتمنّع ويمتنع عن الظهور إلّا إذا تدخّلت آليات التأويل وشطحات التفكير ووسائل الفينومينولوجيا، في خلق حوار فعّال، قد تتجم عنه مخرجات لايقينية، لكنها تبّلل شفاه الفضول فينا، ليزيدنا وردها عطشا، فتتفجر قنابل القراءات المتعدّدة. زاحمت في فراغ صورها بين المتناقضات؛ الأبيض والأسود، اليقين والشك، الحياة والموت، السلطة والهامش، لتخلق فضاء هلاميا، يلوي هذا على ذاك، جنونيا يبشّر بسرّالية الصورة الفوتوغرافية، وبخروجها عن تعاليم المألوف والمتداول.

#### • مكتبة البحث:

1. أدونيس، الصوفية والسوريالية، لبنان، دار الساقي، دط، دت
2. أم الزين بنشيخة المسكيني، تحرير المحسوس، لمسات في الجماليات المعاصرة، المملكة المتحدة، مؤسسة هنداي، ط1، 2017
3. دافيد لوبروتون، اختفاء الذات عن ذاتها، تر: زكية البدور، السعودية، صفحة سبعة للنشر والتوزيع، ط2، 2023
4. رولان بارت، الغرفة المضيئة، تأملات في الفوتوغرافيا، تر: هالة النمر، المركز القومي للترجمة القاهرة، ط1، 2010
5. سوزان سونتاغ، حول الفوتوغراف، تر: عباس المفرجي، دار المدى، ط1، 2013
6. لورانس فانين فيرنا، انظر وفكر، من العين إلى الروح، تر: محمد شوقي الزين، الجزائر، ابن النديم، ط1، 2022
7. محمد بكاوي، جدل النسوية، فصول نقدية في إزاحة الدوغماتيات الأبوية، الجزائر، منشورات الاختلاف، ط1، 2019
8. مينيكه شيبير، تلال الفردوس، تاريخ الجسد الأنثوي بين السلطة والعجز، تر: عبد الرحيم يوسف، المسجد الأقصى، دار صفصافة، ط1، 2020

<sup>1</sup> سوزان سونتاغ، حول الفوتوغراف، تر: عباس المفرجي، دار المدى، ط1، 2013، ص 65.

- <sup>2</sup> المرجع نفسه، ص 65.
- <sup>3</sup> المرجع نفسه، ص 65.
- <sup>4</sup> المرجع نفسه، ص 65.
- <sup>5</sup> أدونيس، الصوفية والسوريالية، لبنان، دار الساقى، دط، دت، ص 7.
- <sup>6</sup> المرجع نفسه، ص 7.
- <sup>7</sup> المرجع نفسه، ص 8.
- <sup>8</sup> لورانس فانين فيرنا، انظر وفكر، من العين إلى الروح، تر: محمد شوقي الزين، الجزائر، ابن النديم، ط1، 2022، ص 29، 30.
- <sup>9</sup> المرجع نفسه، ص 31.
- <sup>10</sup> أم الزين بنشيخة المسكينى، تحرير المحسوس، لمسات في الجماليات المعاصرة، المملكة المتحدة، مؤسسة هنداي، ط1، 2017، ص 18.
- <sup>11</sup> أدونيس، الصوفية والسوريالية، ص 29.
- <sup>12</sup> رولان بارت، الغرفة المضيفة، تأملات في الفوتوغرافيا، تر: هالة النمر، المركز القومي للترجمة القاهرة، ط1، 2010 ص 21.
- <sup>13</sup> المرجع نفسه، ص 23.
- <sup>14</sup> أم الزين بنشيخة المسكينى، تحرير المحسوس، لمسات في الجماليات المعاصرة ، ص 200.
- <sup>15</sup> المرجع نفسه، ص 200.
- <sup>16</sup> المرجع نفسه، ص 201.
- <sup>17</sup> المرجع نفسه، 207، 208.
- <sup>18</sup> المرجع نفسه، ص 207.
- <sup>19</sup> دافيد لوبروتون، اختفاء الذات عن ذاتها، تر: زكية البدور، السعودية، صفحة سبعة للنشر والتوزيع، ط2، 2023، ص 212.
- <sup>20</sup> محمد بگاي، جدل النسوية، فصول نقدية في إزاحة الدوغمانيات الأبوية، الجزائر، منشورات الاختلاف، ط1، 2019. ص 17.

<sup>21</sup> مينيكه شيبير، تلال الفردوس، تاريخ الجسد الأنثوي بين السلطة والعجز، تر: عبد الرحيم يوسف، المسجد الأقصى، دار صفصافة، ط1، 2020.