كليك، كليك

أو تكرار الموضوع الفوتوغرافي في القرن التاسع عشر

صور مختارة من مجموعة فؤاد دبّاس للصور

جميعهم يهتمّون بالموضوع نفسه! سواءً فيليكس أو أدريان بونفيس أو تانكريد دوما أو جان-باتيست شاربيه، جميعهم تقريبًا يتشاركون ريبرتوار الصور نفسه. كما السائح الذي يشطب الأماكن التي قام بزيارتها، تنقّل المصوّرون الفوتوغرافيون المقيمون في الشرق الأوسط في القرن التاسع عشر، عبر الأراضي والأماكن، وكانت مهمّتهم أن ينقلوا إلى الغرب صورًا ومشاهدات من الشرق بأسره. وهكذا أصبحت بعلبك وتدمر وبيروت ودمشق والقدس أماكن مفاتيح تتكرّر في مختلف الصور. هذه المواقع، المأهولة تارةً والمهجورة طورًا، التي تتضاعف الصور المجسِّدة لها وفقًا لأهواء البعثات التصويرية، تلبّي عددًا من المعايير التي تهدف إلى تسليط الضوء على شرقٍ بدوي، جامد في الزمن، أو على العكس شرقٍ يسلك طريق الحداثة. أيًا تكن الرسالة التي يسعى هؤلاء المصوِّرون إلى توجيهها، إنهم ينسخون بعضهم عن بعض، فيشاركون بذلك في صنع مخيّلة مشتركة.

متحف سرسق Sursock Museum

٣ تشرين الثاني ٢٠١٧ – ٥ شباط ٢٠١٨

MIX
Paper from responsible sources
FSC® C119903

غرافيكيّات المعرض: مايند ذي غاب

تعريب: نسرين ناضر
تصميم المنشورة: مايند ذي غاب
طباعة: بيبلوس برينتينغ

غالبًا ما شكّلت الصور الفوتوغرافية التي التُقِطت في الشرق الأوسط في القرن التاسع عشر، الصورة النمطية عن مكان وزمان غابرَين وجامدَين. للوهلة الأولى، كل الصور التي وصلت إلينا متشابهة؛ إنها تتبع استيطيقية الدمار نفسها، استيطيقية «الفوضى العظمى». يتحدّث الياس سانبار عن «صور-كليشيهات»[١] للإشارة إلى هذه المشاهدات، التي تمزج بين فضول أركيولوجي ما ونظرة مهيمنة – من ابن الغرب، من المصوّر الفوتوغرافي؟ – تحدّق في ابن البلد الذي زُرِع في الديكور، وكأنه جزء لا يتجزأ من الأنقاض. هذه الصور مضبوطة، وفي هذا الجانب تحديدًا تولّد كليشيهات، فتعرض على الناظر، في تركيبة مدروسة جيدًا ومسبقًا من المصوّرين الفوتوغرافيين، شعورًا عن الشرق يسعى المصوّر إلى التعبير عنه مسبقًا. مما لا شك فيه أن المصوّر الغربي، القادم إلى هذه الأقطار البعيدة في مهمة توثيق الشرق بأسره، لا يحتاج إلى تحسّس الشرق من أجل تجسيده في صوره. فهذه الصور هي توليفةٌ جاهزة، أشبه بالملابس الجاهزة. تستمد هذه التوليفة عن الشرق، سواءً عن وعيٍ أم لا، مصدرها من الرسوم والنقوش التي استطاع الغرب رؤيتها قبل بضعة عقود من وصول التصوير الفوتوغرافي. لم تتكوّن هذه المخيّلة الجماعية فقط في التصوير الفوتوغرافي، بل كانت حاضرة في اللوحات الاستشراقية، وروايات الأسفار والرسوم المعبِّرة عنها.

فهل هذا يعني أن التصوير الفوتوغرافي لا يتبلور إلا من خلال تقليد الرسم؟ هل هناك علاقة تنافسية بين الرسم والنقش والتصوير الفوتوغرافي، وهي ثلاثة أساليب فنية متمايزة لكنها تضع الناظر أمام صور متشابهة؟

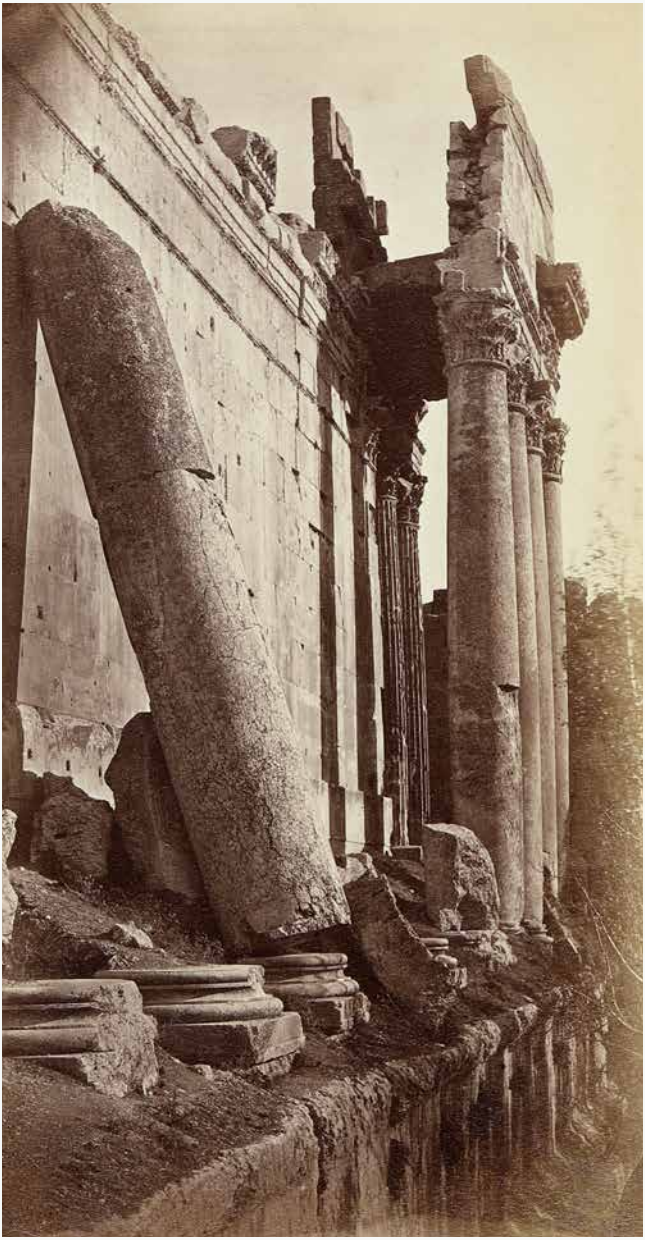
ما هي إذًا الخيارات المتاحة أمام المصوّر الفوتوغرافي من أجل «القيام بالأمور بطريقة مختلفة»؟ هل التصوير الفوتوغرافي هو مجرد كليشيه؟

---

١ Élias Sanbar, “À défaut de Tour, l’expo”, in Syrie, Liban, Palestine, Le Grand Tour, isthme éditions, musée Nicéphore Niépce, 2005.

لنتوقّف قليلًا عند التعبير الفرنسي point de vue (زاوية النظر). تُعبّر «زاوية النظر» عن إطار الصورة، عن نقطةٍ تعمد عدسة الكاميرا من خلالها إلى تصوير المشهد والتقاط الصورة. في بعلبك، زاوية النظر هيَ في معظم الأحيان تلك التي تقع في أعلى منحدر حيث يمكن التقاط صورة للموقع بكامله. من الزوايا الأخرى التي يتم اختيارها زاوية معبد باخوس حيث تُظهر الأعمدة المهيبة الستّة عظمة المكان وضخامته. في بيروت، زاوية النظر التي غالبًا ما يتم اختيارها هي تلك الواقعة عند هضبة الجامعة الأميركية في بيروت (أو كلية بيروت البروتستانتية): تتيح الإطلالة على منظر للمدينة والميناء وسلسلة الجبال؛ حتى إنه يمكن رؤية الكرنتينا، ثم الخط الساحلي الذي يقود إلى جونيه. في القدس، يصوّر المصوّرون الفوتوغرافيون حائط المبكى أو بوابة دمشق أو جبل الزيتون أو وادي يهوشافاط، ثمة مواقع كثيرة مناسبة تمامًا للتصوير الفوتوغرافي. اكتفى بعض المصوّرين الفوتوغرافيين، على غرار «دار بونفيس»، بإنتاج كتالوغ من الصور يلبّي المقتضيات التجارية لتلك الحقبة. على النقيض، يتلاعب آخرون بالإطار، ويستكشفون الإمكانات التقنية التي يتيحها التصوير الفوتوغرافي من أجل اتخاذ موقف والإحاطة بالصورة من مختلف جوانبها. هنا يتجلّى كاملًا التباس عبارة «زاوية نظر» التي تشير أيضًا إلى إدراكٍ لأمر ما، أو تأكيدٍ لموقف، أو أيضًا إعلان نوايا. وهكذا فإن مشاهدات موقع بعلبك بعدسة تانكريد دوما تُسبِّب الدوار لأنها التُقِطت وفقًا لتقنية التصوير الصعودي أي من الأسفل إلى الأعلى؛ أما جان-باتيست شارلييه فيقترح أشكالًا مطوَّلة، خارجة عن المعايير المعتمدة، لتأطير العمود المائل على معبد جوبيتر، أو أيضًا لتأطير تفاصيل تيجان الأعمدة، كما في اللوحات.

إذا كان التصوير الفوتوغرافي في القرن التاسع عشر يفرض على ما يبدو أعرافه ونوعًا من تصنيف المواضيع – فن العمارة، مشاهد من الحياة اليومية، مناظر طبيعية أو أنواع تصويرية حيّة – والتي تنبثق من الرسم وشرائعه الرسمية، إلا أن ذلك لا يُلغي أن كل مصوّر فوتوغرافي يندرج في زمان مكاني أو ما يُسمّى بـ«زمكان» خاص به، وفريد، والذي يُفسح في المجال أمام نوع من اللقطات الآنية. على الرغم من أن جميع فنّيي الصورة هؤلاء يعتمدون نمطًا إجرائيًا متشابهًا، لا يمكن أن تتضمّن الكليشيهات التي تخرج من الكاميرا الذكرى نفسها عن الزمان، وأن تلتقط صورًا متطابقة.



الصفحة السابقة
جايمس غراهام
بعلبك، أعمدة هيكل باخوس، قرابة ١٨٥٦-١٨٥٧
طباعة بالزلال مثبّتة على ورق مقوّى،
٣٠×٢٣ سم

اليمين
جان-باتيست شارلييه
بعلبك، الجهة الجنوبيّة لهيكل جوبتير، قرابة ١٨٧٥
طباعة بالزلال مثبّتة على ورق مقوّى،
٢٩،٨×١٩،٩ سم

الصفحة القادمة
فيليكس بونفيس
بعلبك، مونوليث، قرابة ١٨٦٧-١٨٧٦
طباعة بالزلال مثبّتة على ورق مقوّى
في ألبوم، ٣٥×٤٧ سم

من خلال الممارسة الفوتوغرافية، تصبح نظرتنا إلى العالم تسلسلية. تُنتَج الصور إذًا في مجموعات متسلسلة، ويُعيد المصوّر التقاط الصورة نفسها مرارًا وتكرارًا حتى يصبح راضيًا عن النتيجة. نحن هنا أمام مصوّر فوتوغرافي-اختصاصي في السينوغرافيا، يفكّك النظرة، ويضاعف اللقطات انطلاقًا من زاوية واحدة مع اقتراح متغيِّرات في بعض الأحيان. لا يكتفي التصوير الفوتوغرافي بالنسخ وحسب، بل يقسم ويجزّئ ويفتّت. يستهجن والتر بنجامين خسارة الهالة جراء الاستنساخ الذي ينطوي عليه التصوير الفوتوغرافي.[٢]

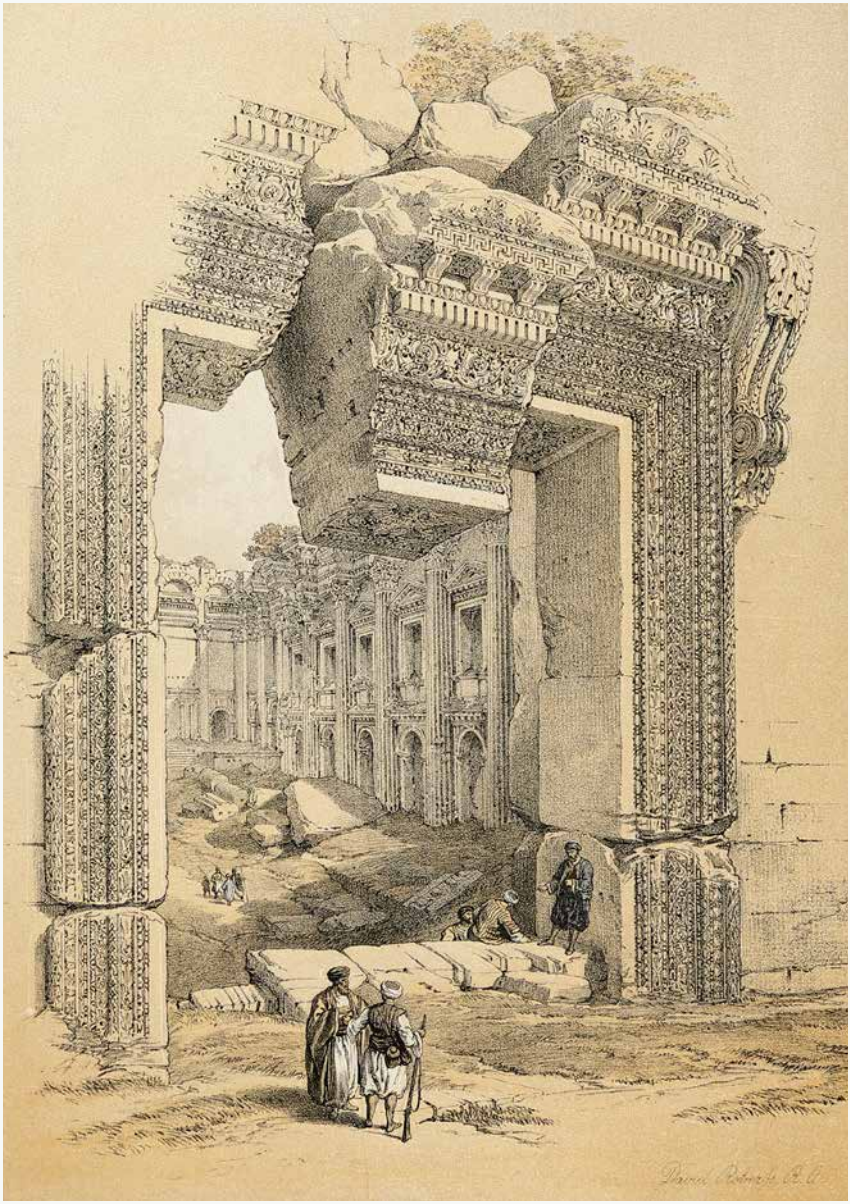
عندما نتحدّث عن النسخ وفي ذهننا الصور المضمّنة في مجموعة فؤاد دباس، لا يسعنا سوى أن نقيم شبهًا بينها وبين صور «دار بونفيس». من هذا المنطلق، يمكن سلوك ثلاثة اتجاهات.

الاتجاه الأول هو نسخ الصور في إطار عملية تجارية لتحديث كتالوغ الاستديو. هكذا، توجّه فيليكس بونفيس نفسه، ثم نجله أدريان، من جديد إلى المواقع حيث التُقطت الصور الأولى، وقام بتشغيل الكاميرا مجددًا لتلبية طلبات الزبائن الذين رغبوا في رؤية صور أكثر حداثة. لم يكن أمام «دار بونفيس»، حفاظًا على تجارتها، من خيار سوى التوجّه من جديد إلى الموقع نفسه، الذي صُوِّر قبل عشرة أعوام، والتقاط صورة من الزاوية نفسها، للحصول على كليشيه يكون الأقرب إلى الكليشيه الأول الذي جرى تسويقه سابقًا. لا يهم إذا كان المشهد قد تطوّر قليلًا، وإذا كان قد تم اكتشاف الموقع الأثري، يبقى الموضوع الأساسي هو نفسه ولم يطرأ عليه أي تغيير.

الاتجاه الثاني هو مضاعفة أعداد الصور، التي تندرج ضمن منطق زيادة العرض. يضع محترف على غرار محترف آل بونفيس في تصرف زبائنه خيارات عدّة للموقع المصوَّر نفسه. وهكذا فإن المنظر البانورامي لبعلبك الذي يُصوَّر انطلاقًا من الهضبة المواجِهة إما يقطنه بدويٌّ يحدّق في البعيد، وإما هو مهجور من أي وجود بشري. تصبح المصطبة الدائرية في الباحة الكبرى، والتي يُشار إليها أيضًا بـ«الغرفة المربَّعة»، ديكورًا لمشهد مسرحي حيث الكومبارس عبارة عن بدوي أو وجهاء قوم محليين يعتمرون الطربوش ويرتدون لباسًا غربيًا. أحيانًا، يُصوَّر الموقع لما هو عليه، خاليًا من أي إضافة أو خدعة بصرية. يقترح المصوّر الفوتوغرافي بدائل عن مشهد تقليدي، سبق أن ظهر في صور المصوّرين المنافسين. وهكذا يعمل على إنتاج مجموعات متسلسلة من الصور، حتى لو اقتضى ذلك «استنفاد موضوعه» وإحداث تعديلات طفيفة جدًا في زاوية التصوير كي يُفاجئ جمهوره.

---

٢ Walter Benjamin, L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique, 2003 [1939], traduction par Maurice de Gandillac, revue par Rainer Rochlitz, Paris.



دايفيد روبرتس
مدخل الهيكل، بعلبك، ١٨٥٥
محفورة، ٢٨،٤×٢٠،٣ سم
نُشرت في لندن في ١٥ كانون الأوّل ١٨٥٥ من قبل داي وإبنه، شارع غايت، لينكولن إن فيلدز

الاتجاه الثالث والأخير مرتبط أيضًا بالممارسة التجارية لدى آل بونفيس. إنه متعلق بالاستنساخ التقني الذي يقترح متغيّرات في لون الصورة أو حجمها. منذ انطلاقة المحترف الفوتوغرافي المتخصص، وهو من أوائل المحترفات التي أبصرت النور في المنطقة، كان له كتالوغ مفصّل، وكان يسحب صورًا ورقية مرقّمة بحسب اللوحات ٣٠-٤٠، ٢٤-٣٠، ١٨-٢٤، فضلًا عن صور بحجم بطاقات تعريف ومشاهدات استريوسكوبية في «مشاهدات فوتوغرافية من الشرق».[٣] تحيط الأرملة بونفيس، في كتالوغها المحدَّث لعام ١٩٠٧

«الهواة والسياح علمًا بأنه، بفضل تركيب خاص على صلة بالتقدّم المتواصل الذي يحققه التصوير الفوتوغرافي الحديث، باتت دار بونفيس قادرة على إنتاج كل الصور في مجموعتها وفقًا للحجم ٣٠/٢٤ وما فوق. وهي تتولّى مختلف الأعمال الفوتوغرافية:
تظهير اللوحات والأفلام؛
سحب الصور على ورق لمّاع أو كامد، برومور، بلاتين، إلخ.
ألوان متنوّعة: أكدَر (أي أسمر داكن)، أحمر داكن، بني داكن، إلخ.
يُحدَّد سعر هذه الخدمات الخاصة على أساس الحزمة المتكاملة وليس على أساس القطعة، ويتوقّف على حجم الصور المطلوبة وعددها».[٤]

انطبعت بدايات التصوير الفوتوغرافي في الشرق باستيطقية مشتركة للتعبير عن المخيّلة المشتركة، التي فرضتها، قبل بضعة عقود، لوحات أسياد الاستشراق وروايات المسافرين. صحيح أن المصوّرين الفوتوغرافيين يحاولون نسخ المنظر المعني، واستعادة الزاوية نفسها التي استخدمها زملاؤهم. غير أن التصوير الفوتوغرافي اكتسب، باكرًا، استقلاليته الذاتية، بفضل الإمكانيات التقنية. وهكذا فقدَ موضوع الصورة هالته شبه الدينية وجرى استنساخه إلى ما لا نهاية. لقد أحدث موقع بعلبك وقعًا قويًا لدى الفنّانين والمصوّرين في أواخر القرن التاسع عشر، والذين عمدوا إلى مضاعفة المشاهدات الإجمالية والتفصيلية من أجل إحاطة الموقع العملاق من مختلف جوانبه. تتجلّى مسألة زاوية النظر في التصوير الفوتوغرافي وموضوع الصورة المتكرر، بأفضل الطرق، من خلال الصور المختارة من مجموعة فؤاد دباس.

---

٣ *Catalogue des vues photographiques de l'Orient : Egypte, Palestine (Terre sainte), Syrie, Grèce & Constantinople*, photographiée et éditées par Bonfils, Félix, Alais (Gard), 1876. Collection Fouad Debbas.

٤ *Catalogue général des vues photographiques de l'Orient : Basse et Haute Egypte, Nubie, Palestine, Phénicie, Moab, Syrie, Côte d'Asie, les Sept églises d'Asie, Caramanie, Anatolie, îles de Chypre, de Rhodes, de Pathmos, de Syra, Athènes, Macédoine, Constantinople,* Agences à Jérusalem, Baalbek, Veuve Lydie Bonfils, Beyrouth (Syrie), 1907. Collection Fouad Debbas.

دار بونفيس
مدخل هيكل جوبيتير، بعلبك، قرابة ١٨٧٥-١٨٨٥
طباعة بالزلال من ألبوم مانسيل، ٢٧،٩ × ٢١،٧ سم

بعض السير المهنية بإيجاز[٥]

ألبير-فيكتور نو دو شامبلوي

التقط البارون ألبير-فيكتور نو دو شامبلوي، خلال إقامته في الشرق عام ١٨٦٠، في إطار فريق عمل البعثة الاستكشافية في سوريا، عددًا كبيرًا من الصور الفوتوغرافية. انطلاقًا من هذه الصور على ورق مشمّع، حجز مكانةً له لدى الجمعية الفرنسية للصور الفوتوغرافية منذ عام ١٨٦٢، ثم في معرض لندن الدولي عام ١٨٦٣.

تيودور وأونوري لوو

تيودور لوو «مصوّر فرنسي ذو أصول هولندية استخدم في عمله التقنية الداجيرية»؛ تعلّم التصوير الفوتوغرافي في باريس قبل أن يستقر في بيروت نحو منتصف أربعينيات القرن التاسع عشر. يوقّع صوره بعبارة «لوو الباريسي»، ويمهر صور الـ«كالوتايب» بختم «تيودور لوو، مصوِّر فوتوغرافي في بيروت». تسلّم نجله أونوري الاستديو من بعده؛ وهو من الأوائل في بيروت الذين صنعوا صور بورتريه بحجم بطاقة تعريف، ثم استقر في دمشق. يرد اسمه في دليل «جوان» لعام ١٨٨٢.

جايمس غراهام

وصل غراهام إلى القدس في كانون الأول ١٨٥٣ بصفة أمين سر «الجمعية اللندنية لتعزيز المسيحية في أوساط اليهود»، أو «جمعية اليهود اللندنية»، وهي بعثة إنجيلية، وباشر في حزيران ١٨٥٦ بعثة للتصوير الفوتوغرافي في مصر، ثم تنقّل في بيروت وجبل لبنان ودمشق قبل أن يعود إلى القدس عام ١٨٥٧. التقط غراهام صورًا فوتوغرافية للأماكن المذكورة في الكتاب المقدس. يبدو أنه غادر الشرق الأوسط عام ١٨٥٧، وواصل عمله في مجال التصوير الفوتوغرافي في أوروبا.

جان-باتيست شارلييه

وصل شارلييه إلى لبنان عام ١٨٤٥ بهدف تأسيس مصنع لغزل النسيج في عين حماده بالاشتراك مع أنسبائه. عام ١٨٦٧، فتح مكتبة في سوق النصارى، تحت اسم «شارلييه-بيزييس» الذي يجمع بين شهرته وشهرة زوجته. التقط شارلييه، المصوّر الهاوي، اعتبارًا من عام ١٨٦٠، صورًا فوتوغرافية لبيروت ومنطقة المتن، وأنتج لاحقًا ألبومات صور بعنوان «مشاهدات من سوريا» و«ذكريات من الشرق». الصور في الألبومات التي نشرها مؤرَّخة وموقَّعة وصولًا إلى مطلع سبعينيات القرن التاسع عشر.

---

٥ Fouad C. Debbas, Des photographes à Beyrouth, 1840-1918, Edition Marval, Collection-Passion, 2001. Lire aussi Dir. Sylvie Aubenas et Jacques Lacarrière, Voyage en Orient, photographies 1850-1880, Bibliothèque nationale de France, Hazan, 2002.

تانكريد دوما

كان دوما، وهو إيطالي من أصول فرنسية، يعمل في القطاع المصرفي قبل أن يؤسّس استديو للتصوير الفوتوغرافي في القسطنطينية نحو منتصف ستينيات القرن التاسع عشر. تعلّم التصوير لدى Fratelli Alinari في فلورنسا. وعام ١٨٦٦، أنشأ محترفه الخاص في بيروت. عام ١٨٧٢، نشر كتالوغًا يضم ٢٦٠ صورة من بلدان مختلفة بدءًا من صعيد مصر وصولًا إلى الهند، ثم عرض عام ١٨٧٨ ألبومات عدة من الصور الفوتوغرافية للبيع. واعتبارًا من عام ١٨٨٥، بدأ يوقّع صوره الفوتوغرافية بـ«دوما وأبناؤه»، مع مواصلة مسيرته المهنية في القطاع المصرفي.

فرانسيس فريث

خاض فريث، الذي كان يعمل صانع سكاكين ومدير متجر بقالة وكذلك في مجال الطباعة، غمار التصوير الفوتوغرافي عام ١٨٥٣، وقام بأسفار عدّة إلى الشرق بين عامَي ١٨٥٦ و١٨٥٩. لم يكن يملك محترفًا في الشرق، بل في إنكلترا. عرف الاستديو الخاص به نجاحًا هائلًا، وأنتج صورًا عن الشرق وغيرها من الصور حتى عام ١٩٧١. كان فريث فنّيًا متمرّسًا قدّم للزبائن الإنكليز صورًا لا تتسم بالكثير من التميّز لكنها ناجحة فنيًا.

جياكومو بروجي

بروجي مصوّر إيطالي قدِم إلى الشرق عام ١٨٦٨، لا سيما إلى فلسطين ومصر ولبنان وسوريا. سُوِّقَت صوره في إيطاليا انطلاقًا من الشراكة التي أقامها مع «جمعية التصوير الفوتوغرافي في إيطاليا»، وقد تسلّم نجله كارلو زمام العمل لدى وفاته. وحتى يومنا هذا، لم يصلنا سوى نذر يسير من المعلومات عن هذا المصوّر الفوتوغرافي.

المستعمرة الأميركية

ضمّت «المستعمرة الأميركية» (American Colony)، التي تأسّست عام ١٨٨١، أميركيين قدِموا إلى فلسطين بهدف العمل في الزراعة وتربية المواشي. وكان بعضهم مصوّرين فوتوغرافيين، على غرار لارس لارسون وغاستجيفار إريك ماستون.

دار بونفيس

عام ١٨٧٦، أنشأ فيليكس بونفيس، مصحوبًا بأفراد عائلته، استديو التصوير الفوتوغرافي الاحترافي الخاص به في بيروت. كان فيليكس مجلّد كتب في مسقط رأسه غارد (فرنسا)، وقد تتلمذ على يد نيبيس دو سان-فيكتور في التصوير الفوتوغرافي. عام ١٨٧١، كتب إلى «الجمعية الفرنسية للتصوير الفوتوغرافي» أن عدد الصور السالبة (نيغاتيف) التي بحوزته يبلغ ٥٩١. عام ١٨٧٥، استقر فيليكس بونفيس في فرنسا مع مخزونه من اللوحات الحسّاسة للضوء كي يكون أقرب إلى زبائنه ويعمد إلى توسيع نشاطه التجاري. نفّذت «دار بونفيس»، مع أدريان بونفيس (الابن) ومعاونيه، بعثات عدة للتصوير الفوتوغرافي في المنطقة (مصر، فلسطين، سوريا، لبنان، الأناضول، اليونان) من أجل التنويع في الصور التي تعرضها على الزبائن. وقد أدّت عقيلة فيليكس، ليدي كابانيس بونفيس، دورًا مهمًا في الاستديو. يبدو أنها التقطت صور بورتريه، وكانت تتولّى الشؤون الإدارية في الاستديو.

مجموعة فؤاد دبّاس للصور

مجموعة فؤاد دبّاس للصور هي مقتنيات فوتوغرافيّة تضمّ أكثر من ٣٠ ألف صورة من منطقة الشرق الأوسط – تحديدًا من لبنان، سوريا، فلسطين، مصر، وتركيا – تعود إلى الحقبة الممتدّة بين ١٨٣٠ وستينيّات القرن العشرين. تكوّنت المجموعة على مدى عقدين من الزمن، حيث أنشأها رجل كان شغوفًا بتكوين المجموعات، هو فؤاد سيزار دبّاس (١٩٣٠-٢٠٠١)، الّذي آمن بأهمّيّة جمع وحفظ الصور كوسيلة للحفاظ على التراث الثقافي.

تُحفظ وتُعرض المجموعة في متحف سرسق بفضل عائلة دبّاس، وهي تتألّف من بطاقات بريديّة وصور مناظر تجسيميّة (ستيريوسكوبيّة)، بالإضافة إلى صور متقادمة مطبوعة بتقنيّة الزلال ورسومات بتقنيّة الحفر وكتب، جميعها تتعلّق بمنطقتنا. وتشكّل هذه المجموعة، بمواصفاتها الإستشراقيّة والنمطيّة التجاريّة، جزءًا مهمًّا من مجموعة متحف سرسق، وهي تُضيء على الدور المحوريّ الذي لعبه التصوير الفوتوغرافي في تطوّر الفن الحديث في لبنان.

متحف نقولا إبراهيم سرسق
شارع مطرانيّة الروم الأورثوذوكس
الأشرفيّة، بيروت، لبنان
www.sursock.museum