

في البدء كانت الصورة

والعائلية لفاي أفندي من العائلة المقدسية المرموقة، أي العلمي، وهو كان من بيروقراطية الدولة العثمانية وعضواً في برلمانها ومحافظ القدس بين عامي 1906 و1909.

الصورة (6) التقطها محمد صادق بي عام 1880 لشيخ مسجد النبي في المدينة المنورة شوكت باشا وأنين من الأغا، أي كبار الخدم، إلى يمينه ويساره. يحلل الكاتب الصور بالقول: مقارنة بصورة أخرى للأشخاص الثلاثة، فإن هذه تفتقر إلى وضعية الجسد وتعبيره اللذين ينفقان وقاراً ومنزلة رفيعة. هنا يظهر شوكت باشا باهتاً ويفتقد جسده إلى الدينامية، وفي الوقت نفسه تعكس الصورة علاقة الملك بالعبد (الخصي)، أي ملاك عبيد، لا غير.

الصورة (7) تعود لمصور مجهول، وهي للواء إبراهيم رفعت أمير المحمل المصري عام 1908. ظهرت في مؤلف «مرأة الحرمين أو الرحلة الحجازية»، وتعكس الموقع العسكري والسياسي للجنرال المصري.

الصورة (8) والأخيرة لمصور مجهول تعود لعون الرفيق باشا أمير مكة المعفى من منصبه، لكن لباسه، وتحديداً عباءته المطرزة التي تغطي الأوسمة العثمانية، والموقع المتقدم لسيفه ذي الحجم الأكبر من المعتاد، عناصر تعكس موقعه وانتماءه.

ننهي عرضنا المختصر لكتاب تتجاوز محتوياته المساحة الممنوحة لأي عرض بتأكيد بعض الحقائق منها أن حرفة التصوير أو فن التصوير بدأ في مرحلة التوسع الاستعماري في جنوب المتوسط وشرقه. وعلى هذا، فإن الصور التي التقطها السياح والمستشرقون تعكس نظرهم الأيديولوجية للمنطقة وشعوبها، مما شوه صورة شعوب المنطقة لدى مخيلة الأوروبيين. ومن هنا، تأتي بعض نقاط أهمية هذا المؤلف الموسوعي لأنه يتناول بالبحث والتحليل مصوري الإقليم وأعمالهم، وكذلك محبي جمع الصور وناشري المجلات المصورة. لذلك، نرى الكاتب يركز على صور البورتريه العائدة لمصورين عرب وأرمن في الإمبراطورية العثمانية. وفي هذا المؤلف، نعثر على أعمال استديوهات لم تكن معروفة من قبل منها العائدة لعبد الله فريز، وباسكال صباح، وخلييل رعد، وغرايد كريكوريان، إضافة إلى أعمال بعض الرواد ومنهم جورج وليوس صابونجي، والأخوان كوبا، ومحمد صادق بي، وإبراهيم رفعت باشا. كما يظهر المؤلف الدور الطليعي الذي مارسه التصوير في خلق المجتمعات العربية الحديثة في فلسطين وسوريا ومصر ولبنان في نهايات الدولة العثمانية، وأضعاً حداً للنظرة الأوروبية-المرئية للمنطقة وتطورها.

المجهود الكبير الذي وظفه الكاتب في هذا المؤلف، ينعكس في مجموعة من المراجع التي استخدمها ومنها المجلات والصور العائدة إلى عائلات والمحفوظات الموزعة في مختلف المكتبات في أكثر من بلد، إضافة إلى الصحف والكتب المصورة المتخصصة في المادة.

تعبير عن علاقات اجتماعية. لننظر الآن إلى البورتريهات المرفقة في هذا العرض ونظرة المؤلف إليها.

الصورة رقم (1) التقطها صباح وتواليه في مدرسة عليا في بغداد، تتطابق مع صورة سابقة التقطت في مدرسة مدينة بورصة لطالبين من دمشق. الطلاب يظهران دوماً على نحو مزدوج، ولياسهم مدرسي يوحى بتطلعهم إلى أن يصبحوا أفندية. نظرهم مصوبة دوماً إلى الأمام، ويظهر جسمهما كاملاً، من الطربوش إلى الحذاء، ويقفان في حالة انضباط. بمقارنة الصورة المرفقة والأخرى الواردة في المؤلف، لا تظهر أي تباينات إثنية أو مذهبية أو قبلية. الطلاب جميعهم متطابقو المظهر على نحو متكامل، وهم جزء من نتاج التعليم العثماني والبنية التحتية والنتاج المعرفي العثماني. التعاون بين المصورين ومنهم جرجي صابونجي وداود صابونجي وخلييل رعد وكريكوريان وفتال وغيرهم، في مختلف مدن شرق المتوسط وجنوبه، العربي-العثماني، أي القدس وبسروت والقاهرة والإسكندرية وأسطنبول كان قائماً. هذا ما يظهر في مختلف الصور، لكن يظهر أيضاً الاختلاف في التكوين بين مصوري شرق المتوسط وجنوبه، أي في مصر. صور صابونجي وكريكوريان تعكس محلية البورتريه حيث يرتدي الأشخاص اللباس المحلي. وفي الصورة الثانية، فإن المصور يؤكد للناظر عدم رفض اللباس «الإفريقي» الذي ترتديه المرأة.

الصورة (2) لصابونجي وكريكوريان بين عامي 1880 و1890، تظهر الاختلاف بين مصوري شرق المتوسط، أي سوريا وجنوبه، والمقصود هنا القاهرة والإسكندرية في مصر، أي بين صابونجي وكريكوريان من جهة وصباح وفتال من جهة أخرى. فالرجل وزوجه البيروتيان يشددان على انتمائهما المحلي (أفندي) مقارنة بالصور الشخصية التي التقطها صباح وفتال في مصر التي تظهر الأشخاص مرتدين ملابس أوروبية (إفريقية).

الصورة (3) لجواد الحسيني، من تصوير كريكوريان في القدس، تعكس اهتمام المصورين في فلسطين، ومنهم الخالدي وشاهين وجوهريه، بتصوير المسؤولين، بما يعكس رواية للتاريخ الوطني والتاريخ المحلي.

الصورة (4) العائدة لجورج ثابت من بيروت، لفتاة من لبنان تظهر من دون غطاء الرأس (طرطير) الذي ترتديه المرأة في الصورة السابقة لها حيث يغطي اللباس فيها على المرأة. أما صورة الفتاة اللبنانية فتظهر شخصيتها ولباسها الأبيض الذي ترتديه احتفاءً بعيد الفصح، وهو تقليد كان سائداً في لبنان وفلسطين. إضافة إلى ذلك، فإن هذه الصورة التقطت في منزل الفتاة وليس في استوديو، أي أن الفضاء الاجتماعي ظاهر في هذه الصورة.

الصورة (5) من تصوير كريكوريان ويظهر فيها فايد أفندي وابنته مريم وابنه موسى. تعكس هذه الصورة الحياة الشخصية



الشخصي (البورتريه) كممارسة اجتماعية وتشريع اجتماعي وتكثيف للتحويل الاقتصادي السياسي. ينظر المؤلف عبر الصور إليها «بهدف قراءتها كنتاج حسي وإبداعي، وكذلك كتأمل استقرزائي لطبيعة التصوير على نحو عام».

مبادئ التصوير العربي-العثماني - يورد الكتاب - تؤكد أولاً أن التصوير بمجمله يعبر عن علاقات اجتماعية، وثانياً أن التصوير في العالم العربي-العثماني هو ذو تأثير مستمر إلى ما بعد الصورة (afterimage). أخيراً، هذا بصفته المصطلح الأخير، فإن البورتريه موضوع مادي يعمل على مستويات ذات حدود مشتركة تعبر عن الحياة والمستوى الكامن اللذين استخنيا من الظاهري. لذا، فعند وضع التصوير العربي ضمن النسيج الراسمالي والأيديولوجي والتغير الاجتماعي وتشكل الطبقات وبرامج الدولة، يمكننا عندئذ فهم الصورة على أنها

من هذا المنظور المختصر، فإن هذا المؤلف - وفق الكاتب دوماً - يبحث نقدياً في إنتاج الصور عن المنطقة فكرياً وغير ذلك. لذلك، فإن الكاتب يشدد على أن مؤلفه يتعامل نقدياً مع انعدام الاهتمام بالتصوير الأهلي في كل من مصر ولبنان وفلسطين (العثمانية) بين عامي 1860 و1910. بناءً على ذلك، فإنه يحاول التعامل مع التصوير

وهنري فوكس تالبوت، هيبوليت بايار، هنري لو سيك، ماكسيم دو كان، أوغست سالزمان، وغوستاف فلوير... يرى المرء في صور هؤلاء عن شرق المتوسط وجنوبه العربي-العثماني، النظرة الاستعمارية التي ترفض رؤية الحياة الشرق-متوسطة، وكذلك ممارستها دور المسوغ الفكري لاستعمار فرنسا للمنطقة.