بيتر جايمر

ألوان الماضي

بيتر جايمر
ألوان الماضي
كيف يتحول التاريخ إلى صور
دار نشر: C.H.Beck
مع 101 رسم توضيحي
العنوان الأصلي للكتاب: Die Farben der Vergangenheit
لغة الكتاب: الألمانية
تمت طباعة الأصل الألماني بدعم من مؤسسة الأبحاث الألمانية DFG
في إطار عمل مجموعة "دلالة الصورة. التاريخ وعلم الجمال" *Bild Evidenz. Geschichte und Ästhetik* في جامعة برلين الحرة
دار نشر: C.H.Beck، ميونخ 2022
www.chbeck.de
تصميم الغلاف: Kunst oder Reklame، ميونخ
صورة الغلاف: "هانز ولوته ووالتر كون والآنسة ماري فارنر وسط الخضرة"؛
صورة فوتوغرافية، 1907، المكتبة الوطنية النمساوية
التجميع: تجميع الصور Amann, Memmingen
الطباعة والتجليد: Pustet, Regensburg
مطبوع على ورق خالٍ من الأحماض ومقاوم للتلف
طبع في ألمانيا
رقم التسجيل الدولي: 5 78061 406 3 978
أنتج الكتاب بطريقة محايدة مناخيا
www.chbeck.de/nachhaltig

المحتوى

المقدمة

1. ميسونييه و «وجود الأشياء» 17

1. التفاصيل، النفايات، الأثر 17
2. تأثير الواقع 39
3. حزمة من القماش 43
4. الصورة والتصور 47

2. الدخول إلى ما تم. بانوراما 57

1. الوهم العظيم 57
2. زيادة عدد أوجه المحاكاة - الأرض المزيفة 63
3. الحكي في حالة التوقف 73
4. رحلة: قرن يدور في دائرة 77
5. تسجيل، شاهد عيان، "الأماكن نفسها" 83

3. في مغطس تثبيت التاريخ.

استخدام التصوير - 93

1. العيون التي رأت الإمبراطور 93
2. "كان هنا". الصورة والمكان 99
3. التصوير الفوتوغرافي "كمخزون عام" 115
4. ميدان أوديون، 2 أغسطس 1914 - 128
5. الصورة الأخيرة 133
6. الصور دون سياق 141
7. دلالة الصورة، معرفة الكتابة – المعرض 153
8. العالم بالألوان و «حقيقة الأبيض والأسود» 166
9. الزمن الذي تم تلوينه لاحقًا I 175

4. العثور على لقطات مصورة، والزمن المفقود 183

1. "المصداقية الأثرية" في الفيلم 183
2. عدم ارتياح كراكور 191
3. "رذاذ" - سان فرانسيسكو، 14 أبريل 1906 - 204
4. مرتان: *لقطات مصورة - الغريب* (1946) وأوفرلورد (1975) 212
5. الزمن الذي تم تلوينه لاحقًا II 220
6. هارون فاروكي - «سياسة الحد الأدنى من التدخل» 240

الخاتمة (تأثير الماضي) 253

كلمة شكر 261

الملاحظات 262

المصادر 287

ثبت الصور 300

ثبت الشخصيات 302

المقدمة

لا يمكن ملاحظة الماضي؛ فالمرء يسمع عنه، أو ربما يقرأ عنه، أو يتذكره، أو يُرتب موروثاته، أو يشكل لاحقًا صورة لما كان عليه. لكن أيا من أشكال إحياء الذكرى لا يعيد الماضي. ما نعرفه أو نتخيله عنه، نكتسبه بطريقة غير مباشرة، عن طريق: قصص ووثائق وصور ومخلفات مادية.

ولكن يظل الماضي الذي يُعاد بناؤه مجزأً، غير واضح، غير مكتمل – شظايا في رحلة بحث عن الزمن الضائع. ينطبق هذا على ذاكرة السيرة الذاتية للفرد، ولكن أيضًا على ذاكرة العلوم التاريخية. "أنا لا أعمل على التاريخ فقط بمعنى أني أنتج نصوصًا تاريخية"، حسب قول ميشيل دي سيرتو، "فمن خلال عملي، أدرك أيضًا أن شيئًا ما قد حدث، وهو اليوم ميت، وأصبح شكله الحي بعيد المنال".[1] لذلك، لم تكن هناك، في بداية النشاط التأريخي، بالنسبة لدي سيرتو، حيوية ووفرة وحضور ما تم تناقله، بل نظرة ثاقبة إلى عدم إمكانية إعادة الماضي: "الغياب يشكل الخطاب التاريخي".[2]

يمكن إدراك هذا الغياب، قبل كل شيء، عندما تصبح الشهادات غير قابلة للفهم، أو تكون اختفت تمامًا من مخزون ما تم تناقله. في رحلته عبر صقلية في أبريل 1787، ترك جوته مدينة سيراكيوز القديمة على جانب الطريق، لأنه "لم يبق من تلك المدينة الرائعة أكثر من اسمها".[3] يومان قبلها، كان جوته يقف في أجريجنتو إلى جانب الرسام كريستوف هاينريش كنيب أمام بقايا معبد جوبيتر، ورأى كيف يقبع المبنى وسط المناظر الطبيعية "مثل الكتلة العظمية لهيكل عظمي عملاق". بالنسبة لأنقاض المعبد، التي تم تشويهها بشكل جعل من غير الممكن التعرف عليها، كان قد فات أوان الصور المؤثرة الخلابة، مما جعل المسافرَين يعيشان تجربة مزعجة، حيث كان هناك انهيار حتى بعد الانهيار: فحتى الأطلال يمكن أن تتحلل وتنتهي وتصبح، كما وصفها جوته في مذكراته اليومية: "كومة من الركام". جمع كنيب أدواته وغادرا المشهد "بشعور مزعج أنه لا يوجد شيء يمكن للرسام أن يفعله هنا".[4]

بقيت أنقاض للمعبد في أجريجنتو، كما بقي "الاسم الرائع" لسيراكيوز. على هذا الأساس، يمكن على الأقل تخيل ما فُقد، حتى وإن لم تتم رؤيته. من ناحية أخرى، يتم الوصول إلى الدرجة القصوى من الاختفاء عندما لا يمكن حتى إثبات ذلك الاختفاء على وجه اليقين؛ حين لا توجد بقايا ولا أسماء لتلك البقايا، عندها تختفي قوة الخيال أيضًا. كتب يوهان يواكيم فينكلمان: "[...] ما لم يعد موجودًا، مثل ما لم يكن موجودًا أبدًا".[5]

1
2
3
4
5

يجد مؤلف "تاريخ الفن القديم" صورة رائعة لوصف هذه الحالة من النسيان التام: «[...] تم نهب كل تلك الأماكن: أصبح لا يبقى في الذاكرة أثر منها أكثر مما يبقى من سفينة غارقة.»[6] ومع ذلك، نجد بجانب الرثاء حول خسارة الماضي، الذي لا يمكن استعادته، أيضًا أصوات تستدعي العكس تمامًا - وفرة وإلحاح ما تم تناقله. كما هو معروف، بعد قرن من فينكلمان، لم يتركز اهتمام نيتشه على الافتقار إلى الشهادات التي وصلتنا، بل على الفائض، إلحاح الماضي، الذي لا يريد أن يختفي. لأن الماضي، وفقًا لنيتشه، لا يجب البحث عنه، واستحضاره، وإعادة بنائه من أنقاضه: الماضي يظهر دون طلب، ويزعج الحاضر وكأنه شبح. "إنها معجزة: تلك اللحظة، يظهر فجأة، ويختفي فجأة، لا شيء قبلها، ولا شيء بعدها، يعود كشبح، ويزعج هدوء لحظة لاحقة."[7] في حين تحدث فينكلمان وجوته عن تجربة أن الماضي ينحسر سريعًا، يذكرنا نيتشه بالحقيقة الصحيحة بنفس القدر: أن المرء لا يستطيع التخلص من الماضي.

الماء - بالنسبة إلى فينكلمان مثال السائل، الذي لا يمكن أن ينطبع فيه أثر دائم - يبدو الآن كمصدر للفيضان المفرط. "تستمر المعرفة التاريخية في التدفق المتجدد، والخروج من المصادر التي لا تنضب، وتتداخل، كل ما هو غريب ولا يجمعه سياق يفرض نفسه، والذاكرة تفتح كل أبوابها، ومع ذلك فهي ليست مفتوحة بما يكفي [...]."[8] في نفس الوقت، يذكرنا نيتشه أن فائض الماضي ليس قَدَرًا يجب على الحاضر أن يتحمله وهو مكتوف الأيدي – فمن خلال فعل إضفاء الطابع التاريخي على هذا الماضي يتم عن وعي استحضاره، وضمان استمراره. يهدد الحياة خطر "الهلاك بسبب التاريخ". من ناحية أخرى، وفقًا لنيتشه، يمكن أن يساعدنا فقط "فن وقوة القدرة على النسيان".[9]

بعد مائة عام أخرى، تتحدث نظرية الأنظمة أيضًا عن "خطر التاريخ" على الحاضر: "[...] يكاد الماضي يطغى على الحاضر لينكر عليه أنه يجب أن يكون على ما هو عليه."[10] ومثل نيتشه، ومن نفس النهج، يذكرنا نيكلاس لومان أيضًا أن هذا الفائض لا ينشأ من تلقاء نفسه فقط من خلال التراكم المستمر للمقتنيات التاريخية، ولكنه أيضًا يتم استحضاره، واستزراعه عن عمد. يتم "استعادة التاريخ وصقله وحفظه والدفاع عنه ضد زواله المتوقع".[11] وفقًا للنتيجة، التي وصلت إليها نظرية الأنظمة، فإنه يخدم الحاضر كـ "دليل للاحتمالية": بمعرفة أن كل شيء يمكن أيضًا أن يكون مختلفًا - وفي الواقع كان مختلفًا في الماضي - فإن الحاضر يجعل ادعاءات صحته نسبية.

6

7

8

9

10

11

"قليل جدًا" – "أكثر من اللازم"، "جفاف المصادر" – "فائض أثري"؛ تعبر هذه الأوصاف فقط عن أقصى درجات أعمال إعادة البناء التاريخية. كقاعدة عامة، تتعامل العلوم التاريخية مع المصادر والأعمال الفنية والآثار، التي لا تهدد بالاختفاء دون أن تترك أثرًا وتتحول إلى شيء لا يمكن فهمه، ولا تُغرق الحاضر بوصفها فيضانًا هائلًا. كما لا ينبغي للأصوات المقتبسة من القرن الثامن عشر إلى القرن العشرين أن تعطي الانطباع بأن طرفي إعادة البناء التاريخي قد حلَّ أحدهما محل الآخر زمانيًا، أو استبعد أحدهما الآخر بشكل قاطع - أي أن عصر الخسارة أعقبه حقبة لاحقة من الفائض. الثغرات فيما يتم تناقله معروفة أيضًا في القرون التاسع عشر، والعشرين، والحادي والعشرين. على العكس من ذلك، في وقت مبكر من القرن الثامن عشر، كانت هناك شكاوى بسبب الفائض الهائل من الأشياء المحفوظة - كما هو الحال في رثاء هيردر حول فقدان عديد من آثار العصر القديم، حيث اختلط بذلك الرثاء أيضًا الارتياح الواضح لأنه لم يتم حفظ كل شيء: "إنه أمر محزن، لا يمكن تعويضه أبدًا، ولكن ربما يكون هذا أمرًا جيدًا أن البرابرة دمروا الكثير منها. يمكن للوفرة الهائلة أن تضللنا وتطغى علينا [...]".[12] يعرف هيردر بالفعل التجربة المتناقضة للأجيال القادمة، حيث تتداخل خسارة الماضي المؤسفة مع تغلغله في حياتنا.[13]

تتأرجح معظم إجراءات إعادة البناء التاريخية بين الاستحضار والانسحاب: فهي تعمل على استملاك الماضي، وفي نفس الوقت تعيش تجربة عدم توفره. ينطبق هذا على الأقل على الأساليب والإجراءات التي يعالجها هذا الكتاب - محاولات لاستعادة الماضي من خلال الصورة. على الرغم من أن اللغة تُعدُّ تقليديًا الوسيلة الرئيسية لكتابة التاريخ، إلا أن مفهومنا للماضي يعتمد بشكل كبير على الصور - لوحات تاريخية، وصور، وأفلام، ومؤخرًا رسوم متحركة رقمية. أوجه الحيرة المذكورة تنطبق هنا أيضا. كتب رولان بارت في "تعليقات على التصوير الفوتوغرافي" أن التاريخ "هستيري: لا يتشكل إلا عندما تنظر إليه - ولكي تنظر إليه يجب أن تكون بعيدً عنه".[14] إذًا كيف تكون العمليات التصويرية، التي يمكن أن نعطي التاريخ شكلًا لاحقًا بناء عليها؟ ما الذي يجعل الصور والآثار والتسجيلات، التي تركتها فترة من الزمن للأجيال القادمة، تصبح شهادات بصرية؟

ليس من قبيل المصادفة أن المؤرخين وصفوا أعمالهم مرارًا وتكرارًا باستخدام الاستعارات المرئية. في "دفاع عن العلوم التاريخية"، يقارن مارك بلوخ عمل المؤرخ بإعادة بناء فيلم وصل إلينا بشكل غير كامل: "من الفيلم الذي يراه (المؤرخ) لم يبق كاملًا سوى الصورة الأخيرة فقط. لكي يتمكن من إعادة بناء الصور الأخرى التي تم تدميرها، يجب عليه أولاً أن يترك بكرة العرض تدور إلى الوراء."[15] يختار راينهارت كوسليك صورة مختلفة تمامًا لوصف "فضاءات الخبرة"

12
13
14
15

السابقة. تذكرنا تلك الصورة بأنه في فهم التاريخ توجد "طبقات عديدة من الأزمنة السابقة في نفس الوقت، دون تقديم أي معلومات عما قبلها أو بعدها"، أي: "حسب الترتيب الزمني، فإن كل التجارب تقفز عبر الزمن، فهي ليست مصدرًا للاستمرارية، بمعنى المعالجة التراكمية للماضي. إنها أشبه ـ استخدم هنا صورة من كريستيان ماير - بالعين الزجاجية للغسالة، والتي تظهر خلفها بين الحين والآخر قطعة غسيل ملونة أو تلك، والتي توجد كلها في الحوض.[16]

تنقل صورة بلوخ للتاريخ كفيلم فكرة موثوقة إلى حد ما عن إمكانية استعادة صورة الماضي. إنها تفترض وجود سلسلة مستمرة لا تنتهي ولا تنقطع من الصور والأحداث التي تم تناقلها. صحيح أن بعض هذه الصور قد "دُمِّر"، ولا يرى المؤرخ في زمانه سوى "الصورة الأخيرة" في السلسلة، إلا أن تلك الصورة تكون متصلة باستمرار بجميع الصور السابقة من التاريخ، ويبدو أن بكرة جهاز العرض يمكن إرجاعها مرة أخرى في التسلسل الزمني الخطي وصولًا إلى أصل الأحداث. من ناحية أخرى، لا تسمح عين التاريخ الزجاجية، التي تحدث عنها كوسليك وماير، بمثل هذا السرد الخطي للماضي. يمكن في دائرتها رؤية البناءات المتغيرة للطبقات التاريخية، اعتمادًا على ما يقوم البرنامج التاريخي المختار بوضعه في كل مرة في مجال الرؤية.

في الوقت نفسه، تختفي البناءات والأحداث والآثار المادية الأخرى في أعماق الخزان التاريخي - ما يظهر هو صورة غير مكتملة، وثابتة للحظات. يتبع الكتاب الحالي وجهة النظر الثانية - فهم إعادة البناء التاريخي على أنه عمل على شيء غير متصل، وتشابك بين الظهور والاختفاء، والاستحضار والانسحاب. ينطلق العرض من عمليات الاقتراض المجازية من الصورة، لأن ما يلي سوف يدرس طرق إعادة البناء التي تتعامل مع الماضي عن طريق الصورة كوسيط. هذا لا يستبعد الإشارات إلى النص واللغة. على العكس من ذلك: يتطلب الدليل المرئي عادة وساطة إضافية من خلال اللغة.

يتبع العرض زمنيًا أشكال الظهور شديدة الاختلاف للصورة في وسائط الرسم والتصوير الفوتوغرافي والأفلام. كل من هذه التقنيات لها إمكانياتها الخاصة للعرض التاريخي، ولكل منها حدودها الخاصة في إمكانية العرض. لفترة طويلة، كانت مهمة تزويد المجتمع بصور ماضيه تقع على عاتق الرسم التاريخي التقليدي. وكان التاريخ يظهر من خلالها في الغالب بالطريقة التي أرادتها الأجيال اللاحقة - كحالة مثالية وتاريخ مناسب يثبت عظمة المجتمع المعني. "لا يتم هنا تتبع التاريخ من أجل تحديد موقع حدث تاريخيًا، ولكن من أجل المبالغة فيه، وبالتالي نزعه من ارتباطه الزماني."[17] تميزت الصور التاريخية للقرن التاسع عشر بتفكك هذه اللغات التصويرية الكلاسيكية:

16

17

لم تعد روايات البطولة مقنعة في عصر التاريخانية.[18] ووفقًا لأولريش كيلر، فإن الأساليب الجديدة في الرسم التاريخي "تربط تصوير *الحقيقة* بأشكال خاصة من الأصالة". إن أشكال عرض الأحداث الماضية تتمتع الآن "باحتمال ضئيل من الأصالة، ما لم تكن مدعومة بقنوات معترف بها اجتماعيًا، وتستند إلى روايات شهود عيان مباشرة وإجراءات توثيق لا جدال فيها".[19] يبحث المرء عن الماضي في التبني الفني لـ "الأشياء نفسها" - في الإعادة الدقيقة للتفاصيل الهامشية، وتقديم الفاعلين في أزياء صحيحة تاريخيًا، والمحاكاة من خلال الرسم لعمليات التصوير، والبحث عن الهالة التاريخية في أماكن وقوع الأحداث. تم تخصيص الفصلين الأولين لطرق إثبات الأصالة هذه - يصف الفصل الأول "تأثيرات الواقع" لرسومات التاريخ باستخدام مثال إرنست ميسونييه، في حين يصف الفصل الثاني وسيط البانوراما ليوتوبيا التاريخ كفضاء وهمي يمكن التجول خلاله.

في الوقت نفسه، يفتح التصوير الفوتوغرافي طريقة أخرى للسيطرة على الوقت – من خلال تسجيله في صورة ثابتة. يكتب فالتر بنيامين: "يصادف المرء فيه شيئًا جديدًا وغريبًا": "على الرغم من كل البراعة الفنية للمصور، وكل التخطيط الذي ينُم عنه وضع نموذجه، فعندما ينظر المشاهد إلى مثل هذه الصورة فإنه يشعر بطريقة لا تقاوم بما يدفعه للبحث عن الشرارة الصغيرة للمصادفة، مصادفة هنا والآن، التي تخلل بها الواقع في ثنايا شخصية الصورة."[20] حقيقة أن هذا الواقع دائمًا يكون من الماضي هي السبب في الارتباط الخاص للتصوير الفوتوغرافي بالتاريخ. عند النظر إلى الصور القديمة لا يعود الأشخاص ولا الأشياء، لكن الصورة تحتفظ بما كانوا عليه من قبل. التصوير الفوتوغرافي، حسب ما يصف زيجريد كراكور هذا التماسك بين الواقع والماضي، "يحفظ البقايا التي خلفها التاريخ وراءه".[21] يعالج الفصل الثالث هذا الشكل من الشهادة البصرية، وظروف وحدود دلالتها. هنا، أيضًا، نقاط الانطلاق هي مشاهدات محددة لفرادى الصور: صور القدس التاريخية التي تم التقاطها في المواقع التاريخية المهجورة، صورة من عام 1914 لا يمكن التعرف عليها كوثيقة تاريخية إلا من خلال النظرة التاريخية للماضي، الصورة الأخيرة لمصور الحرب روبرت كابا، صور معرض الجيش الألماني "فيرماخت" 1995، والمناقشات حول دلالة الصورة بوصفها شهادة تاريخية. هذه الصور *للماضي* هي أيضًا صور *من الماضي*: إنها تأتي إلينا كبقايا مادية، أعمال فنية، يمكن اعتبار الزنجار التاريخي الذي يغطيها بمثابة توقيع زمنها عليها – تأتي بالأسود والأبيض التقليدي لمثل تلك الصور، وغالبًا ما تكون ضبابية وغير قابلة للمعالجة التقنية. من أجل تحديد تاريخية الصور الفوتوغرافية، من الأهمية بمكان أن تقبض على شيء من الماضي، وأن تكون هي نفسها في الوقت ذاته أشياء في الزمن (الحاضر) - "شظايا الحياة اللاحقة"، "قصاصات" تم "انتزاعها من" الزمن (جورج ديدي - هوبرمان).[22]

18
19
20
21
22

قرب نهاية القرن التاسع عشر، أضافت السينما ابتكارًا حاسمًا إلى هذا المخزون من الصور - إمكانية إعادة تحريك الرسوم. كتب توماس إلزيسر: "كان هناك بالفعل في الأسماء المختلفة للاختراع وعد يكاد يكون ميتافيزيقي".[23] تحمل براءات الاختراع أسماء مثل "بيوسكوب" Bioscop، أو "بيوجراف" Biograph، أو "فيتاموتوجراف" Vitamotograph، أو "أنيماتوجراف" Animatograph. حيث استمدت الصورة الفوتوغرافية سِمة الشهادة من ثبات ما يُعرض، وهكذا يَعِد الفيلم بإمكانية التكرار. أشار فريتس لانج في عام 1924 إلى أنه "في زمنٍ لاحق، سيكون من الأسهل إحياء عصرنا الفوضوي من أجل الدراسة، بعد أن يكون قد تجمد منذ فترة طويلة في صيغة ما. سيفتح ذلك الزمن اللاحق عُلبة حياة مكثفة من خلال عرض فيلم أمامه. سيكون هناك جزء من التاريخ من وقتٍ مضى".[24] يجب أن نضيف لرؤية لانج لقابلية القراءة المستقبلية لوقتنا الحالي من خلال فيلم أن جزءًا من الفيلم لا يمثل في حد ذاته "قطعة من التاريخ"؛ بل يُمثل بالأحرى مادة مرئية خام، يجب، عند نقلها إلى زمن آخر، أولاً تحويلها إلى وثيقة من خلال المونتاج والتعليق. لا توجد صورة لها دلالة بديهية. ومع ذلك، فإن لانج مُحق في تأكيده أن الفيلم يحافظ على صورة العصر، وكأنه عُلبة محفوظات. يقول جيرترود كوخ إن "*وظيفة التسجيل المادي للكاميرا، والتي لا مفر منها*، هي التي تحول كل قطعة فيلم إلى قطعة من الماضي، لا تزال تعمل كنص فرعي في الفيلم الخيالي". "الموضة، التصميم اليومي، عوالم الإعلانات، يمكن العثور على آلاف العلامات المهمة التي تسجلها الكاميرا دون قصد".[25] يتحدث كراكور عن إمكانات الكاميرا للعمل "كجامع خردة".[26] تظهر هنا - في مجال الصور – استعارة، سيستخدمها ميشيل دي سيرتو لاحقًا في وصفه لنشاط المؤرخ: موضوع المؤرخ يشبه "عالَم يقوم بجَرد بقاياه"، ويدور حديثه عن "البقايا، والنفايات، والمخطوطات"، التي تقبع "في صناديق قمامة التاريخ".[27]

شدد كراكور مرارًا وتكرارًا على الصلة بين كتابة التاريخ والفيلم، وجعلها نقطة البداية لكتابه الأخير. "لا عجب"، كما يذكر في كتابه، "أن حقيقة الكاميرا لها نظير في الواقع التاريخي من حيث هيكلها وحالتها العامة."[28] بعيدًا عن المقارنات المجازية البحتة، يصف هذا التناظر قرابةً بنيويةً: التصوير السينمائي كشكل من أشكال التأريخ، هذا موضوع الفصل الرابع، حيث ينصب التركيز فيه على الأفلام التي قيل إنها كانت لها وظيفة الشهادة في وقت صنعها، أو التي تم البحث فيها عن هذه الوظيفة لاحقًا والعثور عليها – جولة بالكاميرا عبر سان فرانسيسكو في عام 1906، أربعة أيام قبل أن يُدمر زلزال ما تم تسجيله؛ لقطات من نزول الحلفاء في نورماندي، وعودتهم في الفيلم الروائي التاريخي أوفرلورد Overlord؛ فيلم من معسكر العبور الهولندي

23
24
25
26
27
28

"فيستربورك" Westerbork، وإعادة عمل المونتاج له من قبل المخرج هارون فاروكي في عام 2008.

إن الاستعارة التي يصف بها لانج الفيلم على أنه يشبه "العلبة"، التي تظهر محتوياتها فقط بعد فترة من الكمون، تجعل المرء يفكر في عودة ظهور المكتشفات الأثرية. في الواقع، الأفلام التي وصلت إلينا - وكذلك الصور الفوتوغرافية - ليست فقط عرض للماضي، إنها أيضًا بقايا مادية من ذلك الماضي، إرث يحمل توقيع زمانها. لكن ألم تصبح فكرة الصورة كبقايا وأثر وإرث بالية؟ ألم تصبح القطع الأثرية من العصر التناظري منذ فترة طويلة مثل الحفريات بالنسبة لنا الآن، وتحولت علاقة الدال والمدلول فيها إلى وثن من الحنين، الذي نسيته وسائل الإعلام؟ لم تتسبب الرقمنة، وفقًا لإحدى أطروحات هذا الكتاب، في اختفاء إجراءات التوثيق التي أُنشئت في القرنين التاسع عشر والعشرين، بل تبنتها وطورتها.

لقد تغيرت الأشكال والتقنيات، لكن ادعاء إظهار صورة حقيقية لما كان، لم يتم التخلي عنه حتى في ظل الظروف المتغيرة - على سبيل المثال عندما يقوم مؤلفو إعادة إنتاج رقمية للقطات من فيلم تاريخي عن الحرب العالمية الثانية، يتم تلوينها لاحقًا، ، بتقديم الحرب لمشاهديهم على أنها "أرشيفًا بنسبة 100٪"، ويدّعون عرض وإظهار ‹كيف كان الأمر حقًا›.[29] ولذلك فإن نقطة التلاشي في الكتاب هي الأساليب الحالية لإعادة البناء، والتي تريد فتح الأرشيف التاريخي للصور على تجربة جديدة، مع الحفاظ في نفس الوقت على ادعاء الإخلاص غير المشروط للحقائق. سيلاحظ القارئ أن العرض التقديمي يتخذ سمات معيارية في النهاية. لا يمثل ذلك خروجًا على النهج المتبع في الكتاب، كما أنه لا يحدث عن غير قصد.

ما كان قبل قرون أصبح بعيدًا بشكل متزايد، ولم يعد من الممكن تغييره، وبالتالي فهو يوفر مناسبةً أقل للنقد. كلما اقترب العرض من حاضر المرء، زادت الفرصة ليس فقط لوصف الظواهر بشكل لاحق، ولكن أيضًا للتعليق عليها. اليوم، في عديد من مجالات إعادة البناء التاريخي، هناك نموذج مثالي للعرض عن طريق إعادة بث الروح في الصور، ينطوي ذلك على وعد بإمكانية معايشة التاريخ بشكل مباشر. إن التشكك في هذا الشكل من فقدان المسافة الفاصلة هو أحد دوافع تأليف هذا الكتاب.

من خلال امتداد قوس المعالجة من الرسومات التاريخية من القرن التاسع عشر، مرورًا بالتصوير الفوتوغرافي والأفلام، وصولًا إلى الأساليب الرقمية لبث الحياة في التاريخ، يشتمل الكتاب على مجموعة من الطرق المختلفة جدًا للتعامل مع التاريخ. سيوضح الملخص أن هذه الأشكال المختلفة - من إعادة البناء الأكثر موضوعية للزي التاريخي إلى أشكال إعادة عرض الأحداث التاريخية والإحساس بها - نادرًا ما تكون معزولة عن بعضها البعض، أو تكون في شكل خالص، وإنما

تكون متشابكة، وغالبًا ما تظهر في أشكال مختلطة بطريقة مفاجئة: حتى التسجيلات الفوتوغرافية أو الأفلام السينمائية، التي تبدو كافية في حد ذاتها، تتطلب الخيال من أجل أن تصبح دليلاً تاريخيًا. والعكس أيضًا: فحتى أقوى أشكال العرض المسرحي للتاريخ تعتمد عادة على ضمان أن يصبح للعرض مكانًا في الواقع. وغني عن البيان أن هذا الكتاب لا يمكنه تقديم تسلسل زمني كامل لجميع طرق العرض المرئي للتاريخ؛ بدلاً من ذلك، يجب النظر إلى طابعها وأوجه تأثيرها على أنها أمثلة، أي جزء في لوحة لدراسات الحالة. يتضمن هذا النهج عددًا من الأفكار التجريدية.

أي شخص يتوقع أن يجد من خلال قراءة هذا الكتاب تفسيرًا جديدًا للأحداث التاريخية عن طريق المصادر المرئية فلن يجده هنا. لا يتعلق الأمر بإعادة تفسير حملات نابليون العسكرية، أو حرب القرم، أو إنزال الحلفاء في نورماندي. لا تعتبر الصور هنا مصادر لفهم الأحداث التاريخية بشكل أفضل، ولكن كمظاهر مستقلة للتاريخ. هنا تختلف الاعتبارات التالية إلى حد كبير عن الأبحاث ذات الصلة بالصورة باعتبارها "مصدرًا تاريخيًا".[30] يستخدم مؤلفو هذه الدراسات عمومًا الواقع التاريخي كمرجع، كان موجودًا قبل الصور وينعكس فيها - سواء كان ذلك كمصدر للمعلومات، أو كان ذلك "كمرآة مشوهة" (بيتر بيرك)، أو كتعبير عن العقليات أو الأيديولوجيات.[31]

على خلاف ذلك لا يتعلق الأمر فيما يلي بمحاولة إزاحة الحجاب جانبا، من أجل إتاحة رؤية لحقيقة واضحة وراء الصور. الصور هي جزء من تلك الحقيقة، وجزء مما يتضح في وقت لاحق على أنه تاريخ. وهنا يوضح التصفح السريع للصور أن الفصول الأربعة في هذا الكتاب تتعامل مع مواد صور غير متجانسة تمامًا. لم يكن في نيتي افتراض علاقة بين الموضوعات من خلال وضع هذه الصور المختلفة جدًا جنبًا إلى جنب. ما يربط الاختيار ببعضه البعض، كما هو مأمول، هو السؤال المنهجي الذي يصاحبنا هنا حول العلاقة بين التبني والانسحاب، والذي يُطرح من جديد في كل فصل من فصول الكتاب. وهكذا فإن المبدأ التوجيهي لهذا الكتاب ليس السرد الخطي والتسلسل الزمني، بل الملخص الشبيه بفسيفساء المِشكال.

كتب أولريش راولف أن "التاريخ، تبعًا لأقصر تعريف له، هو ذلك الذي لا يمكننا الانتهاء منه".[32] لا يعني ذلك أن هناك وجهة للتاريخ لم يتم العثور عليها بعد، ولا أن الماضي لا يزال "حيًا". "ما لا يمكننا الانتهاء منه" هو ماضٍ يؤرقنا من خلال بقاياه - التي تشمل أيضًا وإلى حد كبير الصور.

30

31

32