من الأرشيف إلى الخيال:
تحوّل الذاكرة الاجتماعية في عصر الصورة المُولَّدة

الدكتور محمد العماري
أستاذ باحث بجامعة إبن زهر، اكادير
المملكة المغربية

الملخص:

تستكشف هذه الدراسة التحول البنيوي العميق الذي يعيد تشكيل الذاكرة الاجتماعية في السياق الرقمي المعاصر، منتقلًا بها من "منطق الأرشيف" القائم على الحفظ والأثر المادي إلى "منطق الخيال" الذي تقوده الصور المولَّدة بواسطة أنظمة الذكاء الاصطناعي. وتكشف الدراسة، عبر تفكيك المفهوم الكلاسيكي للأرشيف، أنه لم يكن يومًا خزانًا محايدًا للوقائع بل بنية سلطوية ومؤسساتية تُنظم الوعي الجماعي عبر آليات الانتقاء والإقصاء، مثلما تبين أن سلطة الصورة الفوتوغرافية التقليدية استندت تاريخيًا إلى "وهم الأثر" والصلة السببية بالواقع. ومع تآكل هذه الثقة وتفكك الضمان الواقعي للصورة في العصر الرقمي، برز مفهوم "الذاكرة الاحتمالية" كنمط تذكّر جديد لا يرفع شعار "هذا كان" بل يقترح صيغة "هذا كان يمكن أن يكون"؛ حيث لا تُقاس صدقية الماضي بالتطابق مع الأحداث الفيزيائية، بل بالقدرة الإقناعية للصورة ومدى اندراجهما داخل أفق المعقولية والتصديق الجماعي. وفي النهاية، تخلص الدراسة إلى أن هذا التحول يحمل رهانات مزدوجة؛ فبينما يفتح الباب أمام مخاطر التوجيه الرمزي والتوظيف الأيديولوجي السلس للماضي دون الحاجة لمواجهة الأرشيف، فإنه يقدم في الوقت ذاته إمكانات نقدية رحبة لسد فجوات التاريخ الرسمي وإعادة تخيل تجارب الفئات المقصاة، مما يحيل الذاكرة الاجتماعية المعاصرة إلى عملية دينامية متحركة، وفضاء مفتوح لإعادة الاختراع الرمزي للمؤمن.

© المؤلفون. مرخص بموجب Creative Commons Attribution-Non Commercial 4.0 (CC BY-NC 4.0) — يُسمح بإعادة الاستخدام غير التجاري مع نسبة المصدر
https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/

مقدمة

ارتبطت الذاكرة الاجتماعية، منذ تشكّلها كمفهوم وكرسي في العلوم الاجتماعية، بفكرة الأثر، أي بما يبقى من الماضي في الحاضر، وبما يسمح للمجتمع بأن يؤسس استمراريته الرمزية عبر التذكّر، والتوثيق، والتأريخ. وقد لعبت الصورة، ولا سيما الصورة الفوتوغرافية، دورا محوريا في هذا البناء، بوصفها وسيطا تقنيا منح الذاكرة الاجتماعية شكلا بصريا، ورسّخ الاعتقاد بأن ما يُصوَّر لا يُنسى، وأن ما يُحفظ في الأرشيف يكتسب وضعا شبه موضوعي داخل السرد الجماعي.

غير أن هذا التصوّر الكلاسيكي للذاكرة، القائم على الربط بين الصورة والأثر، وبين التوثيق والحقيقة، يواجه اليوم تحوّلا عميقا يفرضه السياق البصري المعاصر. فمع الانتشار الواسع للصور الرقمية، ثم مع بروز الصور المولَّدة بواسطة أنظمة الذكاء الاصطناعي، لم تعد الصورة مرتبطة بالضرورة بحدث وقع، أو بزمن ماضٍ قابل للاستدعاء، بل أصبحت قادرة على إنتاج ماضٍ بصري لم يوجد أصلا. وبهذا المعنى، تدخل الذاكرة الاجتماعية مرحلة جديدة، لا تقوم فقط على استحضار ما كان، بل على تخييل ما يمكن أن يكون قد كان.

إن هذا التحوّل لا يمسّ فقط تقنيات إنتاج الصور، بل يمسّ البنية العميقة للذاكرة الاجتماعية ذاتها. فالذاكرة لم تعد تُبنى حصريا عبر الأرشيف، أي عبر تجميع آثار الماضي وتصنيفها، بل أصبحت تُنتَج أيضا عبر الخيال البصري، حيث تلعب الصور المولَّدة دورا متزايدا في تشكيل تصوّرات جماعية عن الماضي، والحاضر، وحتى المستقبل. وهنا، لا تعود الذاكرة مسألة استرجاع، بل مسألة تركيب، ولا تعود وظيفة الصورة حفظ ما كان، بل اقتراح سرديات محتملة تمنح المعنى للتجربة الاجتماعية.

لقد بيّن موريس هالبفاكس أن الذاكرة ليست فردية ولا طبيعية، بل اجتماعية، تُبنى داخل أطر جماعية تحدّد ما يُتذكَّر وكيف يُتذكَّر (Halbwachs، 1950). غير أن هذه الأطر كانت، في أغلب التحليلات الكلاسيكية، تفترض وجود مادة مرجعية مستقرة، أي أحداث، ووثائق، وصور، يمكن للمجتمع أن يعود إليها ليؤسس سرديته عن الماضي. أما اليوم، فإن هذه المادة المرجعية نفسها أصبحت موضع تساؤل، ليس بسبب ضياعها، بل بسبب تضخّمها، وتحوّلها، وقدرتها على الانفصال عن أي أصل واقعي محدد.

ففي عصر الصورة المولَّدة، لم تعد الذاكرة الاجتماعية مشروطة بوجود أرشيف سابق، بل يمكن بناؤها انطلاقا من صور لم تُلتقط، وأحداث لم تقع، ووجوه لم توجد. وهذا لا يعني أن المجتمعات تعيش في وهم مطلق، بل يعني أن الخيال البصري أصبح أحد المكوّنات الفاعلة في إنتاج الذاكرة. فالصور المولَّدة لا تُستقبل بوصفها خيالا صرفا، بل غالبا ما تُلوج داخل منظومات الذاكرة اليومية، وتُتداول، وتُعلَّق، وتُعاد مشاكتها، كما لو كانت آثارا محتملة لماضٍ قابل للتصديق.

إن هذا التحوّل يفرض إعادة مساءلة العلاقة بين الذاكرة والحقيقة. فإذا كانت الصورة الفوتوغرافية قد منحت الذاكرة الاجتماعية، في السابق، نوعا من الضمانة الواقعية، فإن الصورة المولَّدة تُزعزع هذا الضمان، دون أن تُلغي وظيفة الذاكرة ذاتها. فالذاكرة لا تختفي، لكنها تتحوّل من ذاكرة قائمة على الأثر إلى ذاكرة قائمة على الاحتمال. وهنا، لا يصبح السؤال: هل حدث هذا؟، بل: هل يمكن تصديق أنه حدث؟.

وتتجلّى خطورة هذا التحوّل في أن الذاكرة الاجتماعية لا تُبنى فقط في الحقول الأكاديمية أو المؤسسية، بل في الحياة اليومية، عبر وسائل الإعلام، والمنصات الرقمية، والممارسات البصرية العادية. فالصورة المولَّدة، حين تُلوج في سياق سردي مقنع، يمكن أن

© المؤلفون. مرخص بموجب Creative Commons Attribution-Non Commercial 4.0 (CC BY-NC 4.0) — يُسمح بإعادة الاستخدام غير التجاري مع نسبة المصدر
https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/

تكتسب قوة تذكّر تفوق أحيانا قوة الوثيقة الأصلية. وبهذا المعنى، لا تكون الذاكرة الاجتماعية مهددة بالزيف بقدر ما تكون مهددة بإعادة الصياغة المستمرة، حيث يصبح الماضي مجالا مفتوحا للتخييل البصري.

إن هذا الوضع يستدعي تجاوز التصوّرات التي ترى في الذاكرة مجرد مخزون من الوقائع، أو في الصورة مجرد شاهد على ما كان. فالذاكرة الاجتماعية، في السياق المعاصر، تُمارس كفعل حاضر، لا كاسترجاع محايد، والصورة لم تعد مجرد أثر زمني، بل أداة لإنتاج المعنى عبر الزمن. ومن هنا، يصبح من الضروري الانتقال من تحليل الذاكرة بوصفها علاقة بالماضي، إلى تحليلها بوصفها علاقة بالزمن الاجتماعي في كليته، حيث يتداخل الماضي، والحاضر، والمستقبل داخل منظومات بصرية واحدة.

في هذا الإطار، تسعى هذه الدراسة إلى تحليل تحوّل الذاكرة الاجتماعية من منطق الأرشيف إلى منطق الخيال، من خلال مساءلة الدور الذي تلعبه الصور المولَّدة في إعادة تشكيل علاقتنا بالماضي. وتنطلق من فرضية مفادها أن الصورة المولَّدة لا تُضعف الذاكرة الاجتماعية بالضرورة، بل تُعيد تعريف شروط اشتغالها، عبر نقلها من مجال التوثيق إلى مجال التركيب السردي والتخييل الجماعي. ومن ثم، لا تهدف الدراسة إلى إدانة هذا التحوّل أخلاقيا، بقدر ما تسعى إلى فهم منطقه الاجتماعي، وآثاره الرمزية، ومخاطره المعرفية.

وانطلاقًا من ذلك، ستعمل الدراسة، أولا، على تحليل العلاقة الكلاسيكية بين الأرشيف والصورة في بناء الذاكرة الاجتماعية، ثم تنتقل إلى مساءلة التحوّل الذي أحدثته الصور الرقمية والمولَّدة في مفهوم الأثر والمرجع، قبل أن تقترح، في الختام، إطارا نظريا لفهم الذاكرة الاجتماعية بوصفها بنية تخييلية متحرّكة، لا مخزونا ثابتا للوقائع.

1- الأرشيف بوصفه بنية سلطوية لإنتاج الذاكرة الاجتماعية

لم يكن الأرشيف، في أي مرحلة من تاريخه، مجرّد فضاء محايد لحفظ آثار الماضي، بل شكّل دائما بنية سلطوية تُنظِّم الذاكرة الاجتماعية، وتُحدِّد ما يستحق الحفظ، وما يُترك للنسيان، وما يمكن استدعاؤه بوصفه "ماضيا مشروعا ."فالأرشيف لا يعمل فقط كخزان للوثائق، بل كجهاز رمزي يُعيد توزيع الشرعية الزمنية داخل المجتمع، من خلال انتقاء الوقائع، وتصنيفها، وتأطيرها ضمن سرديات معيّنة. وبهذا المعنى، لا تكون الذاكرة الاجتماعية نتاجا تلقائيا لتراكم الأحداث، بل نتيجة لعمليات مؤسسية ومعرفية تُمارس داخل الأرشيف، وهو ما يتقاطع مع تحليلات موريس هالبفاكس حول الذاكرة الجماعية بوصفها بناءً اجتماعيا تُشكِّله المؤسسات والأطر الجماعية .(Halbwachs, 1992)

لقد نبّه ميشيل فوكو إلى أن الأرشيف لا ينبغي فهمه بوصفه مجموع الوثائق المتبقية من الماضي، بل بوصفه نظاما يُحدِّد شروط إمكان القول والتذكّر داخل لحظة تاريخية معيّنة .(Foucault, 1972)فالأرشيف، في هذا المعنى، ليس ما حُفظ فقط، بل ما جرى الاعتراف به بوصفه قابلا للحفظ، وقابلا للإدراج داخل النظام المعرفي السائد. ومن هنا، فإن الأرشيف يمارس سلطة مزدوجة: سلطة على الماضي، من خلال إعادة ترتيبه، وسلطة على الحاضر، من خلال تحديد ما يمكن للمجتمع أن يتذكّره ويستند إليه في بناء هويته وسرديته الجماعية.

وتكتسب هذه السلطة بعدا خاصا حين يتعلق الأمر بالصور. فالصورة الأرشيفية، ولا سيما الصورة الفوتوغرافية، لا تُلوج في الذاكرة الاجتماعية بوصفها وثيقة بصرية فقط، بل بوصفها شاهدا بصريا يُضفي على الماضي طابعا من الحضور واليقين. وقد أسهم هذا الوضع في ترسيخ الاعتقاد بأن الأرشيف البصري أكثر "صدقًا "من غيره، وأن ما تُثبته الصورة يُصبح غير قابل للطعن، وهو ما

© المؤلفون. مرخص بموجب Creative Commons Attribution-Non Commercial 4.0 (CC BY-NC 4.0) — يُسمح بإعادة الاستخدام غير التجاري مع نسبة المصدر
https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/

ناقشته أعمال رولان بارت حول الأثر المرجعي للصورة الفوتوغرافية في كتابه: ا لغرفة المضيئة: ملاحظات حول التصوير الفوتوغرافي (Barthes, 1980).غير أن هذه المكانة المميزة للصورة داخل الأرشيف تُخفي في طياتها علاقات قوة معقّدة، تتعلّق بمن يمتلك وسائل التصوير، وبمن يقرر ما يُحفظ، وبالسياقات التي تُعرض فيها الصور وتُقرأ من خلالها.

فالأرشيف البصري لا يعكس الماضي كما كان، بل يُعيد بناءه وفق منطق انتقائي. فكل صورة محفوظة تُقابل بعشرات الصور غير الملتقطة، أو المرفوضة، أو المهمَلة، التي لا تجد طريقها إلى الذاكرة المؤسسية. وهذا الغياب لا يقل أهمية عن الحضور، لأنه يُنتج مناطق عمياء في الذاكرة الاجتماعية، حيث تختفي تجارب، وأصوات، ووقائع، لا لأنها لم توجد، بل لأنها لم تُعتبر جديرة بالأرشفة. وبهذا المعنى، يعمل الأرشيف كآلية إقصاء بقدر ما هو آلية حفظ، وهو ما تؤكده تحليلات بيير نورا حول "أماكن الذاكرة "بوصفها انتقاءً رمزيا لما يستحق البقاء داخل الوعي الجماعي .(Nora, 1989)

وقد أظهرت دراسات عديدة في سوسيولوجيا الذاكرة والتاريخ الاجتماعي أن الأرشيفات الرسمية غالبا ما تعكس منطق السلطة السياسية والثقافية السائدة، سواء عبر تركيزها على أحداث بعينها، أو عبر تغييب فئات اجتماعية هامشية، أو عبر فرض سرديات وطنية أو مؤسسية محددة. فالأرشيف، في هذه الحالات، لا يُنتج ذاكرة مشتركة بقدر ما يُنتج ذاكرة مُنظَّمة، تُقدَّم بوصفها ذاكرة المجتمع ككل، بينما هي في الواقع ذاكرة جزئية مُهيمنة. وقد بيّنجاك لوغوف أن الذاكرة التاريخية كانت دائما مجالا للصراع الرمزي بين القوى الاجتماعية المختلفة، وأن السيطرة على الأرشيف تمثل شكلا من أشكال السيطرة على إنتاج التاريخ ذاته (Le Goff, 1992).

إن هذا الطابع السلطوي للأرشيف لا يتجلّى فقط في محتواه، بل أيضًا في شكله وتنظيمه. فالتصنيف، والفهرسة، والتأريخ، ليست عمليات تقنية بريئة، بل ممارسات معرفية تُحدِّد كيفية الوصول إلى الماضي،وكيفية قراءته. فالوثيقة التي لا تُفهرس، أو التي تُلوح ضمن تصنيف هامشي، تصبح عمليا أقل حضورا في الذاكرة الجماعية، حتى وإن كانت محفوظة ماديا. وهنا، تعمل السلطة الأرشيفية في مستوى خفي، عبر تنظيم شروط الظهور والاستدعاء. وقد تناول أخيل مبيمبي هذه المسألة من خلال تحليله للأرشيف بوصفه مؤسسة تمارس سلطة التصنيف والإقصاء، وتُعيد إنتاج علاقات الهيمنة داخل المجال المعرفي .(Mbembe, 2002)

وتتضاعف هذه السلطة حين تُضفى على الأرشيف صفة "المرجعية النهائية "للذاكرة. فحين يُقدَّم الأرشيف بوصفه الحارس الوحيد للحقيقة التاريخية، يُقصى أي شكل آخر من أشكال التذكّر، سواء كان شفهيا، أو شخصيا، أو تخييليا. وبهذا المعنى، لا يكون الأرشيف مجرد وسيط للذاكرة، بل منافسا لبقية أشكالها، يسعى إلى احتكار شرعية التذكّر باسم الموضوعية والتوثيق. وقد ناقش بول ريكور هذا التوتر بين الذاكرة والتاريخ والأرشيف، مبّينا أن الوثيقة الأرشيفية لا يمكن أن تكون معطى محايدا، بل تخضع دائما لعمليات تأويل وانتقاء .(Ricoeur, 2004)

غير أن هذا الاحتكار لا يعني أن الأرشيف قادر على السيطرة الكاملة على الذاكرة الاجتماعية. فالأرشيف، مهما بدا شاملا، يظل دائما ناقصا، ومفتوحا على التأويل، وقابلا لإعادة القراءة. وقد أظهرت أعمال جاك دريدا أن الأرشيف يحمل في ذاته توترا بنيويا بين الرغبة في الحفظ والخوف من الفقد، وأنه لا يمكن أن يكون مكتملا أو مغلقا .(Derrida, 1995)غير أن هذا التوتر ذاته هو ما يمنح الأرشيف قوته السلطوية، لأنه يُقدَّم بوصفه الحل الوحيد لمواجهة النسيان.

© المؤلفون. مرخص بموجب Creative Commons Attribution-Non Commercial 4.0 (CC BY-NC 4.0) — يُسمح بإعادة الاستخدام غير التجاري مع نسبة المصدر
https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/

في السياق المعاصر، يزداد هذا التوتر حدّة مع التحوّل الرقمي، حيث تتضخم الأرشيفات البصرية بشكل غير مسبوق، وتُقدَّم بوصفها ذاكرة شاملة للمجتمع. غير أن هذا التضخّم لا يُلغي منطق الانتقاء، بل يُعيد إنتاجه بأشكال جديدة، غالبا أقل وضوحا. فالأرشفة الرقمية لا تعني حفظ كل شيء، بل تعني خضوع الذاكرة لمنطق الخوارزميات، والتصنيفات الآلية، وسياسات المنصات، التي تُحدِّد ما يُحفَظ، وما يُبرز، وما يُترك في الظل. وقد تناولت أعمال جوزيه فان دايك هذه التحولات من خلال تحليلها لعلاقة المنصات الرقمية بإعادة تشكيل الذاكرة الثقافية والاجتماعية .(Van Dijck, 2007)

ومن هنا، يصبح من الضروري التفكير في الأرشيف لا بوصفه مجرد مرحلة سابقة على الخيال، بل بوصفه أحد الشروط التي مهّدت لتحوّل الذاكرة الاجتماعية ذاتها. فحين يُدرك المجتمع أن الأرشيف ليس محايدا، وأن الذاكرة المؤسسية مشروطة بعلاقات القوة، يصبح الخيال البصري مجالا بديلا أو موازيا لإنتاج الذاكرة. وبهذا المعنى، لا يظهر الانتقال من الأرشيف إلى الخيال بوصفه قطيعة مفاجئة، بل بوصفه نتيجة لتآكل الثقة في الأرشيف بوصفه الضامن الوحيد للذاكرة.

إن تحليل الأرشيف كبنية سلطوية يسمح بفهم أعمق للتحوّل الذي ستتناوله الدراسة في ما يلي، والمتعلّق بزعزعة مفهوم الأثر والمرجع في الصورة الفوتوغرافية، تمهيدا لفهم الدور الذي تلعبه الصور المولَّدة في إعادة تشكيل الذاكرة الاجتماعية خارج منطق الحفظ والتوثيق، وفي اتجاه منطق التركيب والتخييل.

2- الأثر والمرجع في الصورة الفوتوغرافية: تفكك الضمان الواقعي

شكّل مفهوم الأثر أحد الأعمدة المركزية التي استندت إليها المكانة المعرفية للصورة الفوتوغرافية داخل الذاكرة الاجتماعية الحديثة. فمنذ بدايات التصوير، ارتبطت الصورة الفوتوغرافية بفكرة العلاقة السببية المباشرة بين الواقع وتمثيله البصري، حيث تُفهم الصورة بوصفها نتيجة فيزيائية لتأثير الضوء المنعكس عن الأشياء على سطح حسّاس. وقد منحت هذه العلاقة للصورة وضعا خاصا بين أنماط التمثيل، إذ لم تُعتبر مجرد رسم أو تأويل، بل أثرا ماديا لوجود سابق، بما يجعلها شاهدة على ما كان، لا مجرد تصور عنه. وقد ناقش تشارلز ساندرز بيرس هذا البعد الأثري للصورة ضمن تصنيفه للعلامات، حيث اعتبر الصورة الفوتوغرافية شكلا من أشكال العلامة المؤشِّرة (Index)، أي العلامة المرتبطة ماديا بمرجعها (Peirce, 1931 1958).-

هذا التصور الأثري للصورة أسّس لما يمكن تسميته "بالثقة الفوتوغرافية"، أي الاعتقاد بأن الصورة تحمل في ذاتها ضمانة مرجعية، تجعلها أقرب إلى الحقيقة من غيرها من الوسائط. وقد أسهم هذا الاعتقاد في إدراج الصورة الفوتوغرافية داخل منظومات التوثيق، والأرشفة، والعدالة، والتاريخ، بوصفها دليلا بصريا لا يُجادل في علاقته بالواقع. وقد تناولت سوزان سونتاج هذه المكانة المعرفية للصورة، مبيّنة كيف تحوّلت الفوتوغرافيا إلى أداة لإضفاء الشرعية على الواقع وتثبيته بصريا داخل الثقافة الحديثة (Sontag, 1977).غير أن هذا الربط بين الصورة والأثر، على الرغم من قوته الرمزية، لم يكن يوما بريئا أو خاليا من الافتراضات الإبستمولوجية.

فالصورة الفوتوغرافية، حتى في أكثر أشكالها "التقنية "صرامة، لا تُنتَج خارج شروط اجتماعية وثقافية تحدّد ما يُصوَّر، وكيف يُصوَّر، ومتى، ولأي غاية. إن العلاقة بين الصورة ومرجعها ليست علاقة طبيعية خالصة، بل علاقة مؤطَّرة بسلسلة من الاختيارات، والتقنيات، والسياقات، التي تجعل الأثر ذاته نتيجة لعملية بناء، لا مجرد تسجيل. وبهذا المعنى، فإن الأثر الفوتوغرافي ليس أثرا خاما، بل أثرا مُنظَّما داخل أفق اجتماعي معيّن، وهو ما يتقاطع مع تحليلات بيير بورديو حول الممارسة الفوتوغرافية بوصفها ممارسة اجتماعية وثقافية تخضع لمنطق التمثلات والذوق والسلطة الرمزية .(Bourdieu, 1990)

© المؤلفون. مرخص بموجب Creative Commons Attribution-Non Commercial 4.0 (CC BY-NC 4.0) — يُسمح بإعادة الاستخدام غير التجاري مع نسبة المصدر
https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/

وقد نبه رولان بارت، في تحليله الشهير للصورة الفوتوغرافية، إلى أن قوة الصورة لا تكمن فقط في ما تُظهره، بل في ما توحي به من حضور غائب، أي في كونها تقول دائما "هذا كان". (Barthes, 1980) "غير أن هذا "الكان "ليس زمنا محايدا، بل زمنا مؤوَّلا، تُعيد الصورة تثبيته داخل الحاضر وفق شروط التلقي والسرد. فالصورة لا تستدعي الماضي كما هو، بل كما يمكن إدراجه داخل أفق المعنى المعاصر. وهنا، يبدأ مفهوم الأثر في فقدان شفافيته، ليظهر بوصفه علاقة مركّبة بين الزمن، والرؤية، والتأويل.

إن تفكيك مفهوم الأثر يقود بالضرورة إلى مساءلة مفهوم المرجع ذاته. فالمرجع، في التصور الكلاسيكي، هو ذلك الواقع الخارجي الذي تُحيل إليه الصورة، والذي يمنحها شرعيتها. غير أن هذا المرجع لا يُدرك إلا من خلال أنظمة معرفية وثقافية تحدّد ما يُعتبر واقعا ذا دلالة. فليس كل ما يوجد قابلا لأن يكون مرجعا، وليس كل مرجع يُمنح القيمة نفسها داخل الذاكرة الاجتماعية. وبذلك، لا تكون العلاقة بين الصورة ومرجعها علاقة مباشرة، بل علاقة تفاوضية، تُحدِّدها أنظمة السلطة، والمعرفة، والسرد. ويتقاطع هذا الطرح مع أعمال ميشيل فوكو حول أنظمة الخطاب التي تُنتج الحقيقة داخل المجتمع، لا بوصفها معطى جاهزا، بل بوصفها بناءً مؤسسيا ومعرفيا. (Foucault, 1972).

ويتجلّى هذا التفكك بوضوح حين ننظر إلى الاستخدامات الاجتماعية للصورة الفوتوغرافية. فالصورة التي تُستعمل بوصفها دليلا قضائيا، أو وثيقة تاريخية، أو شاهدا إعلاميا، لا تعمل فقط بما تحمله من أثر، بل بما يُحيط بها من خطاب، وسياق، وإجراءات تصديق. فالمرجع لا "يظهر "في الصورة، بل يُبنى حولها. ومن هنا، فإن الثقة في الأثر ليست ثقة في الصورة ذاتها، بل في النظام الاجتماعي الذي يمنحها صفة المرجعية. وقد بيّن جون تاغ أن القيمة التوثيقية للصورة الفوتوغرافية ليست خاصية طبيعية فيها، بل نتيجة لمؤسسات السلطة التي تُضفي عليها شرعية الإثبات والحقيقة. (Tagg, 1988).

ومع التحولات الرقمية، بدأ هذا النظام نفسه في التصدّع. فإمكانية التلاعب بالصورة، وتعديلها، وإعادة تركيبها، لم تُلغِ الأثر تقنيا فحسب، بل كشفت عن هشاشته الرمزية. فالصورة الرقمية، حتى حين تُلتقط من واقع موجود، لم تعد تحمل الأثر نفسه الذي كانت تحمله الصورة الكيميائية، لأن العلاقة بين الضوء والسطح الحسّاس لم تعد هي المحدّد النهائي لشكل الصورة. وقد ناقش فريد ريتشين هذا التحول، مبيّنا أن الصورة الرقمية غيّرت جذريا العلاقة التقليدية بين الصورة والحقيقة، ودفعت نحو أزمة ثقة في المرجعية البصرية. (Ritchin, 2009)وبهذا، لم يعد الأثر كافيا لضمان المرجعية، بل أصبح أحد عناصرها الممكنة، لا أساسها المطلق.

غير أن هذا التفكك لا يعني نهاية المرجع، بل تحوّله. فالمرجع لم يعد يُفهم بوصفه واقعا سابقا على الصورة، بل بوصفه بناء سرديا يُنتج داخل شبكة من الصور والخطابات. وبهذا المعنى، تصبح الصورة جزءا من إنتاج المرجع، لا مجرد إحالة إليه. فالمرجع لا يسبق الصورة دائما، بل قد يتكون من خلالها، وعبر تكرارها وتداولها داخل المجال الاجتماعي. ويتقاطع هذا التحليل مع تصور جان بودريار حول المحاكاة (Simulation)، حيث تصبح الصور قادرة على إنتاج واقعها الخاص، إلى درجة يتلاشى معها الفرق بين الأصل والتمثيل. (Baudrillard, 1994).

إن هذا التحول يفتح المجال أمام فهم جديد للذاكرة الاجتماعية، حيث لا تُبنى الذاكرة على آثار ثابتة، بل على علاقات متغيّرة بين الصور، والسرديات، والتصورات الجماعية. فحين يفقد الأثر مكانته المطلقة، لا تختفي الذاكرة، بل تتحرّر من وهم الموضوعية الصارمة، وتدخل مجالا أكثر تعقيدا، حيث يتداخل التوثيق بالتخييل، والحفظ بالتركيب. وقد ساهمت تحليلات ويليام جون توماس ميتشيل في إبراز هذا التحول من خلال فهم الصورة بوصفها فاعلا ثقافيا يشارك في إنتاج المعنى والواقع، لا مجرد انعكاس لهما. (Mitchell, 2005).

© المؤلفون. مرخص بموجب Creative Commons Attribution-Non Commercial 4.0 (CC BY-NC 4.0) — يُسمح بإعادة الاستخدام غير التجاري مع نسبة المصدر
https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/

ومن هنا، لا يمكن الانتقال إلى تحليل الصورة المولَّدة إلا بعد هذا التفكيك لمفهومي الأثر والمرجع. فالصورة المولَّدة لا تمثل قطيعة مفاجئة مع تاريخ الصورة، بل تُشكّل تتويجا لمسار طويل من تآكل الثقة في الأثر، ومن إعادة تعريف المرجع. إنها لا تُلغِي الذاكرة الاجتماعية، بل تُعيد صياغتها خارج منطق "ما كان "في اتجاه منطق "ما يمكن أن يُصدَّق ."وهذا ما يفرض، في القسم الموالي، الانتقال إلى تحليل الصورة المولَّدة بوصفها بنية للذاكرة الاحتمالية، حيث لا يعود الماضي معطًى يُسترجَع، بل احتمالا يُركَّب بصريا داخل الحاضر.

3- الصورة المولَّدة والذاكرة الاحتمالية

تُمثل الصورة المولَّدة، سواء عبر الخوارزميات أو أنظمة الذكاء الاصطناعي التوليدي، لحظة فارقة في تاريخ العلاقة بين الصورة والذاكرة الاجتماعية. فهي لا تُحيل إلى أثر سابق، ولا تستند إلى مرجع واقعي قائم، ومع ذلك تُنتج تأثيرا تذكّريا فعليا داخل الوعي الجمعي. وبهذا المعنى، لا تكمن خصوصية الصورة المولَّدة في بعدها التقني فحسب، بل في قدرتها على زعزعة الأسس التي قامت عليها الذاكرة الحديثة، أي الربط بين التذكّر والأرشيف، وبين الصورة والحدث. ويتقاطع هذا التحول مع ما أشار إليه فيليم فلوسر حول انتقال الصور التقنية من مجرد أدوات تمثيل إلى أنظمة تنتج الواقع الرمزي ذاته (Vilém Flusser, 2000).

فالصورة المولَّدة لا تقول" :هذا كان"، كما في التصوير الفوتوغرافي الكلاسيكي، بل تقول ضمنيًا" :هذا كان يمكن أن يكون ." وهذا التحوّل في الصيغة الزمنية للصورة يفتح أفقا جديدا للذاكرة الاجتماعية، يمكن تسميته "بالذاكرة الاحتمالية"، أي تلك الذاكرة التي لا تُبنى على استعادة الماضي كما وقع، بل على تركيب سرديات بصرية محتملة تمنح الماضي معنى قابلا للتداول والتصديق. في هذا السياق، لا تُقاس قوة الصورة بمدى إحالتها إلى واقع سابق، بل بمدى قدرتها على الاندراج داخل أفق معقولية اجتماعية يجعلها قابلة للتذكّر. وقد ناقش جان بودريار هذا التحول من خلال مفهوم المحاكاة (Simulation)، حيث تصبح الصورة قادرة على إنتاج واقعها الخاص دون الحاجة إلى أصل ثابت أو مرجع سابق .(Baudrillard, 1994)

إن الذاكرة الاحتمالية لا تعني زيفا أو قطيعة كاملة مع الحقيقة، بل تعني تحوّلا في منطق اشتغال الذاكرة. فالمجتمعات لم تتذكّر يوما الماضي كما كان، بل كما أمكن لها أن تبنيه سرديا ورمزيا، وهو ما يتقاطع مع تحليلات موريس هالبفاكس حول الذاكرة الجماعية بوصفها بناءً اجتماعيا يخضع لإطارات الجماعة وتمثلاتها .(Halbwachs, 1992)غير أن الفرق الجوهري اليوم يكمن في أن الصورة لم تعد مجرد مادة تُستعمل في هذا البناء، بل أصبحت أداة منتِجة له. فالصورة المولَّدة لا تنتظر الأرشيف، بل تسبقه، وتقترح أشكالا بصرية للذاكرة قبل أن تُختَبر تاريخيًا.

وتتجلّى خطورة هذا التحوّل في أن الذاكرة الاجتماعية لم تعد مشروطة بالتحقق، بل بالتصديق. فالصورة المولَّدة، حين تُنتج ضمن أسلوب بصري مألوف، وتُدرج داخل سياق سردي مقنع، يمكن أن تُستقبل بوصفها جزءا من الماضي الممكن، حتى وإن لم يكن لها أي أصل واقعي. وهنا، تنتقل الذاكرة من نظام الحقيقة إلى نظام المعقولية، حيث لا يُسأل" :هل حدث هذا؟"، بل" :هل يبدو معقولًا أنه حدث؟ ."وقد أشار بول ريكور إلى أن السرد لا يعيد تمثيل الماضي فقط، بل يُعيد تشكيله داخل أفق الفهم والتأويل الجماعي .(Ricoeur, 2004)

غير أن هذا التحوّل لا يحدث في فراغ، بل داخل بيئة بصرية مشبعة بالصور، حيث تتراجع مكانة الوثيقة لصالح التدفق، ويتقدّم الخيال البصري على الأرشيف المؤسسي. فالصورة المولَّدة لا تُنافس الأرشيف مباشرة، بل تُجاوره وتُضعف سلطته الرمزية، عبر اقتراح

© المؤلفون. مرخص بموجب Creative Commons Attribution-Non Commercial 4.0 (CC BY-NC 4.0) — يُسمح بإعادة الاستخدام غير التجاري مع نسبة المصدر
https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/

بدائل بصرية للذاكرة لا تحتاج إلى تصديق مؤسسي. وبهذا المعنى، تصبح الذاكرة الاجتماعية أقل ارتباطا بالمؤسسات، وأكثر خضوعا لمنطق التداول، والمشاركة، والتفاعل. وقد تناولت خوسيه فان دايك هذا التحول في علاقتها بالذاكرة الرقمية، مبّينة أن المنصات والشبكات لم تعد مجرد وسائط لحفظ الذاكرة، بل أصبحت فضاءات لإنتاجها وإعادة تشكيلها باستمرار (Van Dijck, 2007).

إن الذاكرة الاحتمالية تُعيد أيضا تعريف العلاقة بين الفرد والجماعة في فعل التذّكر. فبينما كانت الذاكرة المؤسسية تُنتج سرديات كبرى يُطلب من الأفراد الانخراط فيها، تسمح الصور المولَّدة بتكاثر سرديات صغرى، محلية، أو ذاتية، تُقدَّم بوصفها أجزاء محتملة من الماضي. وهذا التفكك السردي لا يعني تفكك الذاكرة، بل إعادة توزيعها، حيث لم يعد الماضي ملكا لسلطة واحدة، بل مجالا مفتوحا لإعادة التركيب البصري. ويتقاطع هذا التحول مع تحليلات ميشيل دو سيرتو حول الممارسات اليومية التي يعيد من خلالها الأفراد إنتاج المعنى خارج البنيات المؤسسية الكبرى (De Certeau, 1984).

غير أن هذا الانفتاح لا يخلو من مخاطر معرفية وسياسية. فالذاكرة الاحتمالية، بحكم انفصالها عن الأثر، تصبح أكثر قابلية للتوظيف الأيديولوجي، لأنها لا تحتاج إلى تزوير الأرشيف، بل إلى تجاوزه. فبدل تغيير الوثائق، يمكن ببساطة إنتاج صور جديدة للماضي، تُدرج تدريجيا داخل الوعي الجمعي، وتُنافس الذاكرة القائمة دون مواجهة مباشرة معها. وهنا، تتحول الصورة المولَّدة إلى أداة قوة ناعمة، تعمل في مستوى التخيل، لا في مستوى الوقائع. وقد نبّه غي ديبورد، منذ وقت مبكر، إلى هيمنة الصورة داخل "مجتمع الفرجة"، حيث تصبح التمثلات البصرية أكثر تأثيرا من الواقع ذاته في تشكيل الوعي الجماعي (Debord, 1994).

ومع ذلك، لا يمكن اختزال الصورة المولَّدة في بعدها التلاعبي فقط. فهي تفتح أيضا إمكانات جديدة لفهم الذاكرة بوصفها عملية حيّة، لا مجرد حفظ للماضي. فالصورة المولَّدة يمكن أن تُستعمل لإعادة تخيل تجارب مُهمَّشة، أو لسدّ فجوات في الأرشيف، أو لإنتاج سرديات بديلة تعيد الاعتبار لأصوات غائبة. وبهذا المعنى، لا تكون الذاكرة الاحتمالية نقيضا للذاكرة التاريخية، بل امتدادا نقديا لها، إذا ما أُدرجت داخل أفق تأملي ومسؤول. ويتقاطع هذا التصور مع أعمال أرييلا عائشة أزولاي التي ترى أن الصورة يمكن أن تُستعمل لإعادة بناء ذاكرات مقصاة،وكشف ما أخفته الأرشيفات الرسمية (Azoulay, 2008).

إن الانتقال من الأرشيف إلى الخيال لا يعني نهاية الذاكرة، بل تحوّل شروطها. فالذاكرة الاجتماعية في عصر الصورة المولَّدة لم تعد قائمة على الثبات، بل على الحركة، ولم تعد تُؤسَّس على الماضي وحده، بل على التفاعل المستمر بين ما كان، وما يمكن تصديقه، وما يُراد تذّكره. وهنا، تصبح الصورة المولَّدة مرآة لتحوّل أعمق في علاقة المجتمعات بزمنها، حيث لم يعد الماضي معطًى مغلقا، بل مجالا مفتوحا لإعادة الصياغة البصرية. وقد ساهمت تحليلات أندرياس هويسن في إبراز هذا التحول من خلال فهمه للذاكرة المعاصرة بوصفها مجالا ديناميا لإعادة التفاوض حول الماضي داخل الثقافة البصرية الحديثة (Huyssen, 2003).

وعليه، لا يمكن فهم الذاكرة الاجتماعية المعاصرة دون إدماج الصورة المولَّدة بوصفها عنصرا بنيويا في إنتاجها. فهي لا تُلغي الأرشيف، لكنها تُزاحمه، ولا تُنهي المرجع، لكنها تُعيد تعريفه، ولا تُفكك الذاكرة، لكنها تنقلها من منطق الأثر إلى منطق الاحتمال. وهذا ما يجعل الذاكرة، في السياق الراهن، أقل يقينا، لكنها أكثر دينامية، وأشد التصاقا بالخيال الاجتماعي الذي يمنح المجتمعات قدرتها على إعادة اختراع ذاتها عبر الزمن

© المؤلفون. مرخص بموجب Creative Commons Attribution-Non Commercial 4.0 (CC BY-NC 4.0) — يُسمح بإعادة الاستخدام غير التجاري مع نسبة المصدر
https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/

خاتمة: من الذاكرة المؤرشفة إلى الذاكرة المتخيَّلة

تخلص هذه الدراسة إلى أن الذاكرة الاجتماعية تعيش تحوّلا بنيويا عميقا في ظل التحول البصري والرقمي المعاصر، حيث لم يعد الماضي يُبنى حصريا داخل منطق الأرشيف القائم على الحفظ والأثر والمرجع، بل أصبح يتشكل تدريجيا داخل أفق بصري جديد تهيمن عليه الصور المولَّدة بوصفها فاعلا ومركزيا في إنتاج التمثلات الجماعية. وقد بيّن التحليل أن الأرشيف، بعيدا عن كونه خزّانا محايدا للوقائع، يشتغل كبنية معرفية–مؤسساتية تُنظّم الذاكرة عبر آليات الانتقاء والتصنيف والإقصاء، بما يجعل الذاكرة التي ينتجها ذاكرة مُؤطَّرة بسياقات السلطة والمعرفة، لا انعكاسا مباشرا للماضي. فالماضي الأرشيفي هو دائما ماضٍ مُعاد تركيبه داخل سرديات معيارية تحدد شروط ظهوره وإمكان تداوله.

وفي السياق ذاته، تبيّن أن مركزية الصورة الفوتوغرافية في بناء الحقيقة الاجتماعية ارتبطت تاريخيا بوهم الأثر، أي الاعتقاد في العلاقة السببية المباشرة بين الصورة ومرجعها الواقعي. غير أن هذا التصور لم يكن خاصية تقنية خالصة، بل نتيجة نظام معرفي–ثقافي منح للصورة سلطة الشهادة واليقين. ومع التحول الرقمي، بدأت هذه السلطة في التآكل، ليس فقط بفعل إمكانات التلاعب البصري، بل أيضا بفعل إعادة تعريف المرجع نفسه بوصفه بناء سرديا متغيرا أكثر منه واقعا سابقا ومستقلا عن التمثيل.

انطلاقا من هذا التفكك، تتبلور الصورة المولَّدة كتحول جذري في اقتصاد التمثيل البصري، إذ لم تعد تحيل إلى أثر أو حدث سابق، ومع ذلك فهي قادرة على إنتاج أثر تذكّري فعّال داخل المتخيل الاجتماعي. ومن هنا يتأسس مفهوم "الذاكرة الاحتمالية" بوصفه نمطا جديدا من التذكّر لا يقوم على استعادة ما وقع، بل على إنتاج ما يمكن أن يكون قد وقع، أي على بناء ماضٍ ممكن بصريا داخل حدود المعقولية الاجتماعية.

في هذا النموذج، لا يعود معيار صدقية الذاكرة قائما على التطابق مع الوقائع، بل على القدرة الإقناعية للصورة وعلى قابليتها للاندماج داخل أنظمة التداول والتصديق الجماعي. وهو ما يعني انتقال الذاكرة من نظام الحقيقة إلى نظام المعقولية الاجتماعية، حيث يصبح "إمكان الوقوع" أهم من "وقوع الحدث" نفسه في تشكيل الوعي الجماعي.

غير أن هذا التحول لا ينبغي فهمه بوصفه انهيارا للذاكرة أو انزلاقا نحو الزيف، بل باعتباره إعادة تركيب لوظيفتها الاجتماعية. فالذاكرة لم تكن يوما مخزونا ثابتا للوقائع، بل فضاء للصراع الرمزي وإنتاج المعنى وإعادة تنظيم العلاقة بالزمن. الجديد اليوم هو أن الصورة لم تعد مجرد وسيط للذاكرة، بل أصبحت إحدى آليات إنتاجها الأساسية، بحيث لم يعد الخيال البصري هامشا، بل جزءا بنيويا من شروط اشتغال الذاكرة المعاصرة.

وفي هذا السياق، تكشف الذاكرة الاحتمالية عن رهانات معرفية وسياسية دقيقة، إذ تتيح إمكانات جديدة لإعادة تخيل الماضي وسدّ فراغات الأرشيف وإعادة إدراج أصوات مُغيَّبة، لكنها في الوقت نفسه تُضاعف قابلية الذاكرة للتوجيه الرمزي وإعادة التشكيل خارج منطق التحقق التاريخي. وعليه، لم يعد الإشكال مرتبطا بتمييز بسيط بين ذاكرة "حقيقية" وأخرى "زائفة"، بل بفهم الشروط التي تجعل بعض التمثلات البصرية قابلة للتحول إلى ذاكرة مشتركة، بينما تُقصى أخرى من دائرة الاعتراف. وعلى هذا الأساس، تدعو هذه المقاربة إلى تجاوز الثنائية التقليدية بين الأرشيف والخيال، أو بين التوثيق والتخييل، لصالح تصور يرى الذاكرة الاجتماعية بوصفها عملية دينامية تتشكل عند تقاطع البنى المؤسسية، والوسائط البصرية، والخيال الاجتماعي. فالذاكرة في زمن الصورة المولَّدة لم تعد تقوم على الثبات أو اليقين، بل على الحركة وإعادة التفاوض المستمر حول الماضي ومعانيه وحدود صدقيته.

© المؤلفون. مرخص بموجب Creative Commons Attribution-Non Commercial 4.0 (CC BY-NC 4.0) — يُسمح بإعادة الاستخدام غير التجاري مع نسبة المصدر
https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/

وبذلك، لا تُغلق هذه الدراسة أفق التفكير، بل تفتحه على إشكال جديد يتعلق بكيفية إعادة تعريف العلاقة بين الصورة والذاكرة والحقيقة في زمن لم تعد فيه الصور تعكس الماضي فقط، بل تُشارك في إنتاجه وإعادة تخيله باستمرار، بما يجعل الذاكرة الاجتماعية فضاء مفتوحا لإعادة الاختراع الرمزي للزمن.

© المؤلفون. مرخص بموجب Creative Commons Attribution-Non Commercial 4.0 (CC BY-NC 4.0) — يُسمح بإعادة الاستخدام غير التجاري مع نسبة المصدر
https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/

المراجع والمصادر:

- Azoulay, A. (2008). *The civil contract of photography*. Zone Books.
- Barthes, R. (1980). *La chambre claire : Note sur la photographie*. Gallimard.
- Baudrillard, J. (1994). *Simulacra and simulation* (S. F. Glaser, Trans.). University of Michigan Press. (Original work published 1981)
- Bourdieu, P. (1990). *Photography: A middle-brow art* (S. Whiteside, Trans.). Stanford University Press. (Original work published 1965)
- Debord, G. (1994). *The society of the spectacle* (D. Nicholson-Smith, Trans.). Zone Books. (Original work published 1967)
- Derrida, J. (1995). *Mal d'archive : Une impression freudienne*. Galilée.
- De Certeau, M. (1984). *The practice of everyday life* (S. Rendall, Trans.). University of California Press. (Original work published 1980)
- Flusser, V. (2000). *Towards a philosophy of photography* (A. Mathews, Trans.). Reaktion Books.
- Foucault, M. (1972). *The archaeology of knowledge* (A. M. Sheridan Smith, Trans.). Pantheon Books. (Original work published 1969)
- Halbwachs, M. (1992). *On collective memory* (L. A. Coser, Ed. & Trans.). University of Chicago Press.
- Huyssen, A. (2003). *Present pasts: Urban palimpsests and the politics of memory*. Stanford University Press.
- Le Goff, J. (1992). *History and memory* (S. Rendall & E. Claman, Trans.). Columbia University Press.
- Mbembe, A. (2002). The power of the archive and its limits. In C. Hamilton, V. Harris, J. Taylor, M. Pickover, G. Reid, & R. Saleh (Eds.), *Refiguring the archive* (pp. 19–27). Kluwer Academic Publishers.
- Mitchell, W. J. T. (2005). *What do pictures want? The lives and loves of images*. University of Chicago Press.

© المؤلفون. مرخص بموجب Creative Commons Attribution-Non Commercial 4.0 (CC BY-NC 4.0) — يُسمح بإعادة الاستخدام غير التجاري مع نسبة المصدر
https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/

- Nora, P. (1989). Between memory and history: Les lieux de mémoire. *Representations, 26*, 7–24. https://doi.org/10.2307/2928520
- Peirce, C. S. (1931–1958). *Collected papers of Charles Sanders Peirce* (Vols. 1–8). Harvard University Press.
- Ricoeur, P. (2004). *Memory, history, forgetting* (K. Blamey & D. Pellauer, Trans.). University of Chicago Press. (Original work published 2000)
- Ritchin, F. (2009). *After photography*. W. W. Norton & Company.
- Sontag, S. (1977). *On photography*. Farrar, Straus and Giroux.
- Tagg, J. (1988). *The burden of representation: Essays on photographies and histories*. University of Minnesota Press.
- Van Dijck, J. (2007). *Mediated memories in the digital age*. Stanford University Press.

© المؤلفون. مرخص بموجب Creative Commons Attribution-Non Commercial 4.0 (CC BY-NC 4.0) — يُسمح بإعادة الاستخدام غير التجاري مع نسبة المصدر
https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/