سوزان سونتاغ

الالتفات إلى ألم الآخرين

ترجمة

مجيد البرغوثي

ثاروة

الالتفات إلى العالم الآخرين

هذه هي الترجمة الكاملة للكتاب

Regarding the Pain of Others
by: Susan Sontag

الصادر عن : *HAMISH HAMILTON*

an imprint of
PENGUIN BOOKS , 2003

الكتاب : الالتفات إلى ألم الآخرين

الكاتب : سوزان سونتاغ

المترجم : مجيد البرغوثي

الطبعة العربية الاولى : 2005

جميع الحقوق محفوظة بموجب اتفاق ©

أزمنة للنشر والتوزيع

تلفاكس : ٥٥٢٢٥٤٤

ص.ب : ٩٥٠٢٥٢

عمّان ١١١٩٥ الأردن

شارع وادي صقرة، عمارة الدوحة، ط ٤

E.mail:Elias@Farkouh.Net

رقم الإجازة المتسلسل : ٢٦٢٣/ ١٠/ ٢٠٠٤

All rights reserved. No Part of this book may be reproduced, stored in all retrieval system or transmitted in any form or by any mean without prior permission in writing of the publisher.

جميع الحقوق محفوظة . لا يسمح بإعادة إصدار هذا الكتاب أو تخزينه في نطاق استعادة المعلومات أو نقله بأي شكل من الأشكال دون إذن خطّي مسبق من الناشر

☐ لوحة الغلاف: غويا(إسبانيا).

☐ تصميم الغلاف: أزمنة (الياس فركوح) .

☐ فرز وسحب الأفلام: Dots.

☐ الترتيب والإخراج الداخلي: أزمنة (إحسان الناطور، نسرين العجو)

☐ تاريخ الصدور: كانون الثاني 2005.

دراسات

سوزان سونتاغ

الالتفات إلى الم الآخرين

ترجمة

مجيد البرغوثي

ثاوة

Susan Sontag

سوزان سونتاغ

ولدت سوزان سونتاغ عام ١٩٣٥، وتُعدّ من أشهر كتّاب أميركا اليوم وأكثرهم تقديراً. توزّعت انشغالاتها على عدّة محاور، فكرية وأدبية. كتبت ونشرت :

في الرواية:

«المُحسن» ١٩٦٣، و «جُعبة الموت» ١٩٦٧، و «عاشق البركان» ١٩٩٠، و «في أميركا» ٢٠٠٠. وكذلك أصدرت مجموعة قصصية بعنوان : «أنا، إلخ» عام ١٩٧٨، إضافة إلى نشرها لمسرحيتين : «أليس في السرير» ١٩٩٣، و «سيدة من البحر».

أما في المواضيع الفكرية والثقافية ـ السياسية؛ فمما نشرته : «صناعة الأدب» ١٩٦٦، و «ضد التأويل ومقالات أخرى» ١٩٦٦، و «أنماط من الإرادة الراديكالية» ١٩٦٩، و «رحلة إلى هانوي» ١٩٦٩، و «المرض كمجاز» ١٩٧٧، و «قصة العين» ١٩٧٩، و «تحت شارة زُحل» ١٩٨٠، و «عن التصوير الفوتوغرافي» ١٩٨٢، و «الإيدز وتحوّلاته» ١٩٨٩.

نالت سوزان سونتاغ عدة جوائز تقديرية على أعمالها، أميركية وعالمية، كان آخرها جائزة السلام التي منحها إيّاها معرض فرانكفورت للكتاب عام ٢٠٠٣.

«الإلتفات إلى ألم الآخرين» هو آخر ما نشرته حتّى الآن، وصدرت طبعته الأولى عام ٢٠٠٣.

* إلى ديفيد

إلى المقهورين ...

بودلير

المرضة القذرة ، التجربة ...

تنيسون

تقديم
سوزان سونتاغ
«أكثر نساء أميركا ذكاءً»

سوزان سونتاغ شخصية إشكالية بحق ـ بحسب ما توفرّه لنا مجموعة مواقفها السياسية طوال مسيرتها الثقافية منذ حقبة الستينيات . فهي ، ومنذ البداية من خلال إعلائها للصوت الرافض لحرب الولايات المتحدة على ڤيتنام وزيارتها لهانوي أثناء اشتعال المعارك ، وصولاً لحرب بلادها الأخيرة على العراق التي سجّلت حيالها موقفاً رافضاً لمبدأ الحرب ذاتها ؛ كانت ذات فاعلية وتأثير تجاه حرب التصفية العنصرية للصرب ضد البوسنة وسراييفو . فلقد أقامت في المدينة المحاصرة طوال ثلاث سنوات ـ تقريباً ـ حيث قامت بتقديم مسرحية صموئيل بيكيت الأشهر «في انتظار غودو» على مسرحها ، رائيةً مع سكّانها إلى أنّ حصار المدينة لا يحول دون حق الإنسان من الاستمتاع بفن المسرح.

غير أنّ ذلك لم يمنع عنها الانتقاد الجوهري بسبب مطالبتها لبلدها ولحلف الناتو التدخل في الحرب . فليس ثمّة وجهاً واحداً فقط لذلك التدخّل (وقف القصف والمذابح ورفع الحصار) بل يَمْثُلُ وجهٌ آخر مستقبليٌ وخطير ، وهو مشروعية التدخّل للدول والتحالفات الكبرى في مصائر البلدان الأصغر والأضعف ـ وإنْ بحُجج إنسانية وذرائع أخلاقية.

يُمكن اعتبار سوزان سونتاغ ضمن مجموعة النقد والرفض الأبرز داخل الولايات المتحدة لسياسة إدارتها الخارجية، وبذلك تتسق في معظم مواقفها مع الرمزين الأشدّ وضوحاً : إدوارد سعيد ونعوم تشومسكي . غير أنّها ، مع ذلك ، اختلفت مع الأول في قبولها لجائزة القدس عام ٢٠٠١ التي كان من بين أعضاء اللجنة المانحة الثلاثة شمعون بيريز ، وقام بتقديمها رئيس بلدية المدينة المحتلة أولمرت ، مما اضطُر أحد الكتّاب البوسنيين (آمييل الكالاي Ammiel Alcalay) لأن ينتقدها على ذلك، رُغم إسباغ مدينته (سراييفو) لقب مواطنة شرف على سونتاغ محتجاً ومعترضاً ـ إضافة إلى عدّة تجمّعات يهودية في العالم رأت في قبولها للجائزة خطأ سياسياً وأخلاقياً. كما أنّ مطالبتها بالتدخّل أثارت جملة اعتراضات أهمّها جوهر الموقف الذي يحمله تشومسكي من هذه المسألة.

غير أنّ هذا ليس سوى أحد أبعاد هذه الشخصية . فسونتاغ واحدة من أهم الرموز الثقافية الأميركية خلال النصف الثاني من القرن الماضي حتى اليوم . فهي التي فتحت نوافذ الثقافة الأميركية على المعطى الثقافي الأوروبي ومدارسه وأغنتها ، وذلك عبر مجموعة مقالاتها النقدية الآخذة بأسباب ومستجدات الثقافة الأوروبية ورموزها الفكرية والسينمائية والأدبية ، بحيث باتت صلة الوصل في منتصف القرن . كما أنّها صاحبة تجربة روائية وقصصية لافتة ، وكذلك صانعة لأربعة أفلام ومسرحية ، ورائية فذّة لتأثير الصورة الفوتوغرافية في الحياة المعاصرة .

ولقد كان ذلك كلّه ، رُبما ، ما أوجب على ناقد مثقّف كـ جوناثان ميللر أن يُطلق عليه لقب «إنّها أكثر نساء أميركا ذكاءً»!

إذن ؛ ثمّة عدة أبعاد لهذه الشخصية كانت السبب في زعمي بأنّها ذات

إشكالية . ففي الوقت الذي قبلت من المحتل الاسرائيلي جائزة القدس ، قامت بتحريض الجنود الإسرائيليين على رفض الخدمة في الاراضي الفلسطينية المحتلة (١٩٦٧) مثلاً . وساقتطع هنا ما يدلّل على هذا :

من الكلمة الرئيسة التي ألقتها سوزان سونتاغ في كنيسة روثكو بمدينة هيوستن ولاية تكساس في الثلاثين من آذار / مارس ٢٠٠٣ ، لمناسبة منح جائزة أوسكار روميرو إلى إشاي مينوشن ، رئيس منظمة يش غفول (لكل شيء حدّ) - حركة الجنود الإسرائيليين الرافضين للخدمة العسكرية في الاراضي الفلسطينية المحتلة :

«إنّ احتمال عدم نجاح أعمال المقاومة التي تقوم بها في وقت الظلم لا يُعفيك من النضال على أساس ما تعتقد ، مخلصاً ، أنّه الأفضل لصالح جماعتك .

وعليه : ليس من أفضل مصالح إسرائيل أن تكون مضطهدةً .

وعليه : ليس من أفضل مصالح الولايات المتحدة أن تكون قوّة عليا قادرة على فرض إرادتها على أي بلدٍ في العالم ، كما تفعل .

والعدالة هي التي تحقّق المصالح الحقيقية لأيّة جماعة معاصرة . ولا يُمكن أن يكون قويماً اضطهاد شعب مجاور واحتجازه بشكل منتظم ، ومن المؤكّد زيف الاعتقاد أنّ القتل والطرد والإلحاق وبناء الأسوار التي ساهمت جميعاً في تقليص شعبٍ بكامله إلى حالٍ من الاعتماد والفقر والإحباط سيجلب السلام للمضطهِدين ، ولا يُمكن أن يكون صحيحاً أن يؤمن رئيس للولايات المتحدة بأنّه مخوّل أن يكون رئيساً للكوكب ، ويُعلن أنّ من ليس مع أميركا فهو مع «الإرهابيين» .

إنّ أولئك اليهود الإسرائيليين الشجعان المعارضين بحماسة وفعالية لسياسات حكومة بلدهم الراهنة ، والذين رفعوا أصواتهم ضد بلاء الفلسطينيين

ومن أجل حقوقهم ، يدافعون عن المصالح الحقيقية لإسرائيل . والذين يعارضون منّا خطط حكومة الولايات المتحدة الراهنة للهيمنة على العالم وطنيون يرفعون أصواتهم من أجل أفضل مصالح الولايات المتحدة ». (*)

وأخيراً :

كان من المفترض أن يصدر هذا الكتاب قبل شهور من تاريخ طباعته (وهو آخر ما نشرته سونتاغ) وقد تصدرته كلمة خاصّة بهذه الطبعة العربية المترجمة. إلاّ أنّ ظروف انتكاستها الصحيّة الأخيرة إثر إصابتها بسرطان الدم، ودوام مكوثها في المستشفى خاضعة للعلاج حتى الآن، حالت دون تلبية ذلك.

ونحن، في دار أزمنة، نأمل أن يترافق خروج هذا الكتاب من المطبعة وقد استعادت سوزان سونتاغ عافيتها وتسلّمت نسخةً منه تقديراً لها وامتناناً لمواقفها، وتهنئة بسلامتها في الوقت نفسه.

إلياس فركوح

عمّان

٢٥ تشرين أول/أكتوبر ٢٠٠٤

(*) جريدة الدستور الأردنية ٨ آب / أغسطس ٢٠٠٣، ترجمة غازي مسعود.

1

في حزيران / يونيو ١٩٣٨، نشرت فرجينيا وولف كتابها **ثلاث جنيهات**، وتضمن تأملاتها الجريئة، غير المرحب بها حول جذور الحرب. والكتاب ـ الذي كُتب خلال عامين سابقين، حين كانت هي ومعظم أصدقائها الحميمين وزملائها الكتاب مأخوذين بالعصيان المسلح الفاشستي الزاحف في إسبانيا ـ اعتبر رداً بطيئاً جداً على رسالة من محام مرموق في لندن طرحَ السؤال التالي: «كيف لنا برأيك أن نمنع الحرب ؟» تبدأ وولف ردَّها بملاحظة لاذعة هي أن الحوار الحقيقي بينهما قد لا يكون ممكناً. فعلى الرغم من أنهما ينتميان إلى نفس الطبقة، «الطبقة المثقفة» إلا أن هوةً واسعة تفصل بينهما: فالمحامي رجل وهي امرأة. والرجال يصنعون الحرب. والرجال (معظم الرجال) يحبون الحرب، لأن الرجال يجدون «بعض المجد وبعض الضرورة وبعض الإشباع» في القتال، وهي أمور لا تحس ولا تستمتع بها النساء (معظم النساء). فما الذي تعرفه امرأة مثقفة ـ قل محظوظة، وميسورة الحال مثلها عن الحرب؟ هل يمكن أن يكون نفورها من غواية الحرب مثل نفوره هو؟

دعنا نختبر «هذه الصعوبة في التواصل»، تقترح وولف، بالنظر معاً إلى

صور الحرب. هذه الصور هي بعض الصور الفوتوغرافية التي كانت توزعها الحكومة الإسبانية المحاصرة، مرتين كل أسبوع؛ هنا تضع وولف التذييل التالي:

«كُتب في شتاء ١٩٣٦ ـ ١٩٣٧». دعنا نرى ـ تكتب وولف ـ «فيما إذا كنا نشعر بنفس الأحاسيس عندما ننظر إلى نفس الصور.» وتكمل:

مجموعة صور هذا الصباح تتضمن صورة لما يمكن أن يكون جسداً لرجل، أو لامرأة؛ إنه مُقَطَّع لدرجة أنه يمكن أن يكون، من ناحية أخرى، جسداً لخنزير. ولكن هؤلاء بالتأكيد أطفال ميتون، وذلك بدون شك جزء من منزل. قنبلة شقت جانبه؛ ولا يزال هناك قفص عصفور معلّق في ما يفترض أنها كانت غرفة الجلوس . . .

إن أسرعَ الطرق وأكثرَها جفافاً للتعبير عن الاضطراب الداخلي الذي تحدثه هذه الصور تتمثل في الإشارة إلى أن المرءَ لا يستطيع دائماً التعرف على موضوعها، فالدمار في اللحم والحجر الذي تعكسه الصور شامل إلى هذه الدرجة. من هنا تسرع وولف الى النتيجة التي توصلت إليها. أن لدينا فعلاً نفس الاستجابات، «مهما اختلفت الثقافة، والتقاليد القابعة خلفنا» تقول للمحامي. ودليلها على ذلك: أن كلينا «نحن» ـ وهنا النساء هنَّ نحنُ ـ وأنتَ قد نستجيب بنفس الكلمات.

أنت يا سيدي تسمّي ذلك: «رعب واشمئزاز»، نحن أيضاً نسمّيه . . رعب واشمئزاز . . أنت تقول: الحرب بغيضة؛ بربرية؛ الحرب يجب أن توقف بأي ثمن. ونحن رجعُ الصدى لكلماتك . . الحرب بغيضة؛ بربرية؛ الحرب يجب أن توقف.

من منا يعتقد اليوم بأن الحرب يمكن أن تُزال؟ لا أحد، ولا حتى دعاة السلام. إننا نحلم فقط (سدىً حتى الآن) بوقف الإبادة الجماعية، ومحاكمة أولئك الذين يقترفون انتهاكات جسيمة لقوانين الحرب (لأن هناك قوانين للحرب يحاسب بموجبها المتحاربون)، وأن نكون قادرين على وقف حروب محددة بفرض بدائل تفاوضية للنزاع المسلح. ربما يكون من الصعب أن ننسب الفضل للعزيمة اليائسة التي أفرزتها توابع صدمة الحرب العالمية الأولى، عندما ترسخ إدراك الدمار الذي جلبته أوروبا على نفسها. إن إدانة الحرب على ذلك النحو لم تبدُ عقيمة وشاذة إلى درجة كبيرة في أعقاب الأوهام الورقية لحلف كيلوج ـ بريان لعام ١٩٢٨، والذي أعربت فيه خمس عشرة دولة قائدة ـ بما فيها الولايات المتحدة، فرنسا، بريطانيا العظمى، ألمانيا، إيطاليا، واليابان ـ عن استنكارها الرصين للحرب كوسيلة من وسائل السياسة الوطنية؛ حتى أن فرويد وأينشتاين إنجرّا إلى النقاش عبر رسائل علنية متبادلة في عام ١٩٣٢ تحت عنوان «لماذا الحرب؟». وكتاب وولف **ثلاث جنيهات** الذي ظهر قرب نهاية عقدين من الشجب المدوّي للحرب، قدَّمَ الأصالة (وهذا ما جعله أقل كتبها قبولاً عند القراء) في التركيز على أمر كان يعتبر واضحاً أو غيرَ مناسب إلى درجة لا يستحق معها الذكر، ناهيك بالتفكير فيه: وهو أن الحرب لعبة الرجل ـ إن جهاز القتل له جنس، وجنسه ذكر. ومع ذلك، فإنَّ نزق نظرة وولف إزاء سؤال «لماذا الحرب؟» لا يجعل اشمئزازها من الحرب أقل تقليدية من حيث بلاغته الرنانة ونتائجه، وهو غنيّ بعباراته المتكررة. والصور الفوتوغرافية لضحايا الحرب في حد ذاتها نوع من البلاغة الرنانة. فهي تكرِّر. وهي تبسِّط. وهي تثير. وهي تخلق الوهم بوجود الإجماع.

بإثارة هذه الخبرة الافتراضية المشتركة («نحن نرى معكَ نفس الأجساد

الميتة، نفس البيوت المدمرة »)، تعترف وولف بأنها تعتقد أن صدمة مثل تلك الصور لا يمكن أن تفشل في توحيد الناس ذوي النوايا الطيبة. أليس كذلك؟ وللتأكد من هذا، فإنَّ وولف والشخص المخاطَب في هذه الرسالة التي جاءت بطول كتاب، ليسا مجرد شخصين إثنين. فعلى الرغم من أنهما منفصلان بسبب التشابه المزمن في المشاعر والممارسات المرتبطة بجنس كل منهما، كما ذكَّرته وولف، إلا أن المحامي ليس ذكَراً ميّالاً للقتال كمعيار. وآراؤه المناهضة للحرب لا يخالطها شك، كآرائها هي. فبعد كل شيء، لم يكن سؤاله، ما هي أفكارك حول منع الحرب؟ بل كان، كيف لنا نحن برأيك أن نمنع الحرب؟

إن هذه الـ «نحن» هي التي تتحداها وولف في مستهل كتابها: إنها ترفض السماح لمحاورها بأن يعتبر «نحن» من المسلمات. ولكنها في هذه الـ «نحن»، تستقر أخيراً بعد الصفحات المكرسة لوجهة النظر الأنثوية.

يجب أن لا تؤخذ أي «نحن» على نحو مُسَلَمٍ به عندما يكون الموضوع هو النظر الى ألم الآخرين.

•••

من هم الـ «نحن» الذين تستهدفهم مثل هذه الصور الصادمة؟ تلك الـ «نحن» سوف تشمل، ليس فقط المتعاطفين مع دولة صغيرة أو شعب بلا دولة يقاتل من أجل حياته، بل ـ تشمل جمهوراً أكبرَ من ذلك بكثير ـ أولئك المهتمين إسمياً فقط بحرب قذرة تجري في دولة أخرى. إن الصور الفوتوغرافية وسيلة لجعل المسائل التي يفضل المحظوظون أو السالمون من الأذى تجاهلها، «واقعية» (أو «أكثر من واقعية»). »

«هنا إذن، على الطاولة، أمامنا صور»، تكتب وولف عن الخبرة الفكرية التي تقترحها على القارئ وعلى المحامي غير المرئي، المرموق إلى درجة

تكفي، كما تذكر، لأن يكون اسمه متبوعاً بحرفين يدلان على مجلس الملك ـ وقد يكون وقد لا يكون شخصاً حقيقياً. تخيل إذن نثر صور متفرقة استُخرجت من مغلف وصلَ ضمنَ بريد الصباح. تُظهر الصور الجثث المتداخلةَ لبالغين وأطفال. إنها تُظهر كيف أن الحرب تهَجِّر، تبعثر، تمزق، تسوي العالم المعمور بالأرض. «قنبلة شقت الجانب،» تكتب وولف عن بيت في إحدى الصور. من المؤكد أن مشهد المدينة ليس مصنوعاً من اللحم. ومع ذلك فإنَّ المباني المقطعة فصيحة كفصاحة الجثث في الشارع. (كابول، سراييفو، موستار الشرقية، جروزني، وستة عشر فداناً من جنوبي مانهاتن بعد ١١ سبتمبر، ٢٠٠١، مخيم اللاجئين في جنين . . .) أنظر، تقول لك الصور، هذا هو حالها، هذا ما تفعله الحرب. وذلك، ذلك ما تفعله، أيضاً. الحرب تمزق، تنتزع. الحرب تهتك، تقطع الأحشاء. الحرب تحرق. الحرب تقطع الأوصال. الحرب تدمر.

أن لا تتألم لمرأى تلك الصور، أن لا تنفر منها، أن لا تكافح من أجل إزالة ما يسبب هذا الدمار، وهذا الذبح ـ كل هذه بالنسبة لوولف، ردود أفعال وحش أخلاقي. وتقول: نحن لسنا وحوشاً، نحن أعضاء الطبقة المثقفة. فشلُنا فَشلٌ للخيال، للتفهم: لقد فشلنا في إبقاء هذا الواقع في الذهن.

ولكن هل من الصحيح أن هذه الصور التي توثق لذبح المدنيين وليس لاشتباك الجيوش تستطيع فقط أن تثير استنكارنا للحرب؟ من المؤكد أنها تستطيع أيضاً أن تشجع الروح القتالية نيابةً عن الجمهورية. أليس هذا ما قُصدَ من ورائها؟ إن الاتفاق بين وولف والمحامي يبدو افتراضياً تماماً، إذ تؤكد الصور المروعة رأياً أصبح مشتركاً. ولو كان السؤال، كيف يمكننا أن نسهم في الدفاع عن الجمهورية الإسبانية ضد قوى الفاشية العسكرية والدينية؟، ربما

عززت الصور إيمانهما بعدالة ذلك الصراع.

إن الصور التي تستحضرها وولف لا تظهر في الواقع ما تفعله الحرب كحرب. إنها تظهر طريقة محددة لشن الحرب، طريقة كانت توصف في ذلك الوقت بأنها «بربرية» يكون فيها المدنيون هم الهدف. كان الجنرال فرانكو يستعمل نفس الأساليب في القصف، والمجازر والتعذيب وقتل وتقطيع أعضاء المساجين، إلى أن أتقنها كقائد وحدة عسكرية في المغرب خلال العشرينيات. في ذلك الوقت، كان أكثرَ قبولاً للقوى الحاكمة، أن يكون ضحاياه من رعايا الاستعمار الإسباني، الأدكنِ لوناً، والكفَرَة (غيرَ النصارى) إضافة إلى هؤلاء؛ أما الآن فقد أصبح ضحاياه من مواطنيه. وللتمعن في الصور، كما تفعل وولف، فإنَّ الأمر الوحيد الذي يؤكد الكراهية العامة للحرب هو الابتعاد عن الارتباط بإسبانيا كدولة ذات تاريخ. إنه صرف النظر عن السياسة.

وبالنسبة لوولف، كما هو الأمر بالنسبة للمناهضين للحرب، فإنَّ الحرب شيء عام، والصور التي تصفها هي صور لضحايا عاديين مجهولي الهوية. إن الصور التي توزعها حكومة مدريد تبدو، وهذا أمر مستبعد، غير مشروحة. (أو ربما تفترض وولف ببساطة أن الصورة يجب أن تتحدث عن نفسها.) غير أن قضية العداء للحرب لا تعتمد على معلومات حول من ومتى وأين؛ إن عشوائية عمليات الذبح القاسية دليلٌ كاف. وبالنسبة لأولئك الموقنين بأن الحق في جانب والاضطهاد والظلم في الجانبِ الآخر وأن القتال يجب أن يستمر، فإنَّ الأمر الهام هو بالتحديد من هو القتيل ومن الذي قتله. فبالنسبة لليهودي الإسرائيلي، فإنَّ صورة طفل مزقه الهجوم على سبارو بيزاريا داخل مدينة القدس هي في المقام الأول صورة طفل يهودي قتله انتحاري فلسطيني. وبالنسبة للفلسطيني، فإنَّ صورة طفل مزقته دبابة في غزة هي في المقام الأول

صورة طفل فلسطيني قتلته المدافع الإسرائيلية. وبالنسبة للعسكري، فإنَّ الهوية هي كل شيء. وكل الصور تنتظر توضيحها أو تزييفها من خلال الشرح عليها. وأثناء القتال بين الصرب والكروات في بداية الحروب الأخيرة في البلقان، فإنَّ نفس صور الأطفال الذين قتلوا خلال قصف إحدى القرى وزعت في جلسات الاستماع الدعائية لكل من الصرب والكروات. بدلَ الشرحَ المكتوب، وعندها يمكن أن تستعملَ موتَ الأطفال مرةً بعد مرة.

إن صور المدنيين القتلى والبيوت المهشمة قد تساعد على تسريع الكراهية للعدو كما فعل تكرار بث صور الدمار في مخيم اللاجئين في جنين في إبريل ٢٠٠٢ على مدار الساعة بواسطة قناة الجزيرة، شبكة التلفزيون الفضائية العربية ومقرها في قطر. كانت المشاهد الفيلمية مهيَّجة للكثيرين ممن يشاهدون قناة الجزيرة عبر العالم، إلا أنها لم تقل لهم شيئا عن الجيش الإسرائيلي ولم يكونوا معبأين أصلاً لتصديقه. وفي المقابل، فإنَّ الصور التي تقدم الدليل الذي يناقض المعتقدات الحميمة، يتم رفضها بإصرار على أساس أنها أعدت من أجل الكاميرا. وبالنسبة للتوثيق بالصور الفوتوغرافية للأعمال الوَحشية التي يرتكبها الجانب الذي ينتمي إليه الشخص، فإنَّ الاستجابة القياسية هي أن تلك الصور مفبركة، وأن ذلك العمل الوحشي لم يحدث، تلك جثث أحضرها الجانب الآخر من معرض الجثث بالمدينة بواسطة شاحنات ووضعها على جنبات الشارع، أو أنها، نعم، حدث ذلك والجانب الآخر هو الذي فعلها، بنفسه. هكذا استمر مسئول الدعاية في حركة التمرد الوطني بقيادة فرانكو يقول إن الباسك هم الذين دمروا مدينتهم القديمة وعاصمتهم السابقة، جرينيكا، في ٢٦ إبريل، ١٩٣٧، بوضع الديناميت في البالوعات (وفي رواية لاحقة، بإسقاط قنابل صنعت في مناطق الباسك) وذلك من أجل إثارة

السخط عليهم في الخارج وتقوية المقاومة الجمهورية. وهكذا أيضاً استمر غالبية الصرب الذين يعيشون في صربيا أو خارجها يقولون حتى نهاية حصار الصرب لسراييفو، وحتى بعد ذلك، بأن البوسنيين أنفسهم ارتكبوا مجزرة «خط الخبز» المرعبة في مايو ١٩٩٢ و «مجزرة السوق» في فبراير ١٩٩٤، بإطلاق قذائف ثقيلة على وسط عاصمتهم أو بزرع ألغام من أجل خلق بعض المشاهد الرهيبة على نحو استثنائي أمام كاميرات الصحفيين الأجانب لحشد مزيد من التأييد الدولي للجانب البوسني.

إن صور الجثث المقطعة يمكن أن تستخدم بالتأكيد على طريقة وولف، لتفعيل إدانة الحرب، وقد توضح جزءاً من واقعها لأولئك الذين ليست لديهم خبرة في الحرب على الإطلاق. على أية حال، فإنَّ الشخص الذي يتقبل في عالمنا المنقسم حالياً فكرة أن الحرب يمكن أن تصبح حتمية، وحتى عادلة، ربما يردُّ بأن الصور لا توفر دليلاً، لا دليل على الإطلاق، لاستنكار الحرب ـ إلاّ بالنسبة لأولئك الذين أفرغت عندهم أفكار الشجاعة والتضحية من المعنى والمصداقية. إن الطبيعة التدميرية للحرب ـ التي لا تصل إلى درجة التدمير الشامل الذي لا يكون حرباً بل انتحاراً ـ ليست حجة ضد شن الحرب ما لم يعتقد المرء (كما يعتقد بعض الناس بالفعل) بأن العنف دائماً أمر غير مبرر، إن القوة دائماً وفي جميع الظروف خطأ ـ إنه خطأ ـ كما تؤكد سيمون ڤيل في مقالها المتسامي حول الحرب، «الإلياذة، أو قصيدة القوة»(١٩٤٠) لأن العنف يحول أي إنسان يتعرض له إلى مجرد شيء (*). لا، يرد هؤلاء الذين لا

(*) بالرغم من إدانتها للحرب، سعت ڤيل إلى المشاركة في الدفاع عن الجمهورية الإسبانية وفي القتال ضد ألمانيا الهتلرية. في عام ١٩٣٦ ذهبت الى إسبانيا كمتطوعة غير مقاتلة ضمن فرقة دولية؛ وفي عام ١٩٤٢ ومطلع عام ١٩٤٣، حين كانت لاجئة في لندن ومريضة آنذاك، عملت في مكتب فرنسا الحرة وكانت تأمل في أن ترسل في مهمة الى فرنسا المحتلة. (توفيت في مصحة إنجليزية في أغسطس ١٩٤٣).

يرون في ظرف معين أي بديل عن الصراع المسلح، ويقولون إن العنف يرفع من يتعرض له إلى مرتبة شهيد أو بطل.

في الواقع، هناك استخدامات عديدة للفرص التي لا تعد ولا تحصى التي توفرها الحياة الحديثة للالتفات ـ من مسافة ما، ومن خلال التصوير كوسيط ـ إلى ألم الأشخاص الآخرين. إن الصور التي تعكس عملاً وحشياً قد تثير استجابات مضادة. دعوة للسلام. صرخة للانتقام. أو ببساطة، وعي مربك، يعاد تخزينه باستمرار بواسطة المعلومات الفوتوغرافية بأن أشياء مريعة تحدث. من يستطيع أن ينسى الصور ثلاثية الألوان التي التقطها تايلر هيكس والتي نشرتها صحيفة نيويورك تايمز على مساحة النصف العلوي من الصفحة الأولى من القسم اليومي المكرس للحرب الأمريكية الجديدة، «أمة تتعرض للتحدي» ، وذلك في ١٣ نوفمبر ٢٠٠٠ ؟ تصور هذه اللوحة الثلاثية مصير جندي جريح من طالبان بالزي الرسمي عثر عليه جنود التحالف الشمالي الزاحفون إلى كابول وهو في خندق. في القسم الأول من الصورة: يُسحب على ظهره بواسطة إثنين من آسريه ـ أحدهما أمسك بذراع والثاني بساق ـ عبر طريق صخري. القسم الثاني : (الكاميرا قريبة جداً): الجندي محاصراً، يحدق مذعوراً للأعلى وهو يُجر من قدميه. القسم الثالث : في لحظة الموت، هامداً وذراعاه ممدودتان وركبتاه مثنيتان، عارياً ونازفاً من خصره إلى أسفل، يُقضى عليه تماماً بواسطة الغوغاء العسكريين الذين تجمعوا لذبحه. هناك حاجة إلى مستودع واسع من الرواقية [1] للانتهاء من تصفح هذه الصحيفة العظيمة

(١) الرواقية : فلسفة انتشرت في إطار الثقافة اليونانية في القرن الرابع قبل الميلاد ، تحت تأثير الأفكار التي تدعو إلى المواطنة العالمية والأفكار ذات النزعة الفردية والتطورات التقنية التي فرضها التوسع في المعرفة الرياضية ، وكان زينون وكريسيبوس أكبر الدعاة البارزين=

كل صباح، مع احتمال رؤية صور قد تجعلك تبكي. ومشاعر الشفقة والاشمئزاز التي توحي بها صور هيكس يجب أن لا تشغلك عن التساؤل: أية صور، وقسوة من، وموت من . . لا يجري الكشف عنه.

•••

إعتقد بعض الناس لفترة طويلة من الوقت أن الرعب، إذا نُقل بصورة حية على نحو كاف، فإنَّ معظم الناس سوف يستوعبون في النهاية فظاعة وجنون الحرب.

قبل أن تنشر وولف ثلاث جنيهات بأربعة عشر عاماً ـ في سنة ١٩٢٤، في الذكرى العاشرة للتعبئة الوطنية في ألمانيا من أجل الحرب العالمية الأولى ـ نشر المعارض ذو الضمير الحي إرنست فريدريك كتابه (الحرب ضد الحرب!! Krieg dem Krieg). هنا، فن التصوير يشبه العلاج بالصدمة: إنه ألبوم يضم أكثر من مائة وثمانين صورة أخذ معظمها من الأرشيف العسكري والأرشيف الطبي الألماني، واعتُبر كثيرٌ منها غيرَ مناسب للنشر من قبل رقباء الحكومة، مادامت الحرب مستمرة. يبدأ الكتاب بصور دُمَى لجنود ودُمَى لمدافع وغير ذلك من ألعاب الأطفال الذكور في أي مكان، وينتهي بصور تم التقاطها في المقابر العسكرية. وما بين الدُّمَى والقبور، ينتقل القارئ في رحلة عذاب مع الصور عبر أربع سنوات من الدمار والذبح والانحطاط: صفحات لكنائس

= للمدرسة في القرنين الرابع والثالث قبل الميلاد. وقد تحدّد دور العلوم لديهم على النحو التالي: المنطق هو السور، والفيزياء هي التربة الخصبة، والأخلاق هي ثمرتها. والمهمة الرئيسية للفلسفة تخص الأخلاق، وليس المعرفة أكثر من وسيلة اكتساب الحكمة ومهارة الحياة: الموسوعة الفلسفية. م. روزنتال وب. يودين. ترجمة: سمير كرم. دار الطليعة، بيروت، ط٢، ١٩٨٠ (محرر الطبعة العربية).

وقلاع محطمة ومنهوبة، قرى ممسوحة، غابات تالفة، سفن ركاب بخارية مقصوفة بقذائف الطوربيد، عربات ممزقة، معارضون ذوو ضمائر حية معلقون على المشانق، مومسات نصف عاريات في مواخير عسكرية، جنود في سكرات الموت إثر هجوم بالغاز السام، هياكل عظمية لأطفال أرمن. إن جميع المشاهد المتسلسلة تقريباً في كتاب **الحرب على الحرب!** يصعب النظر إليها، وبالأخص صور جثث الجنود القتلى التابعين لمختلف الجيوش وهي متعفنة ومكومة في الحقول والطرق وفي خنادق الخط الأمامي للجبهة. ولكن من المؤكد أن معظم الصفحات التي لا تُحتمَل في هذا الكتاب الذي صُمم كله لإلقاء الرعب وإضعاف المعنويات، توجد في القسم الذي يحمل عنوان: «وجه الحرب» : عشرون لقطة مقربة لجنود بجراح هائلة في الوجه. ولم يرتكب فريدريك خطأ افتراض أن الصور المفجعة للقلب والموجعة للمعدة سوف تتحدث ببساطة عن نفسها. كل صورة عليها شرحٌ عاطفي مثير بأربع لغات (الألمانية، الفرنسية، الهولندية والإنجليزية)، وهناك شجب وسخرية من الأيدلوجية العسكرية في كل صفحة. وقد تم استنكار الكتاب فوراً من قبل الحكومة ومنظمات المحاربين القدماء وغيرها من المنظمات الوطنية ـ وفي بعض المدن أغارت الشرطة على المكتبات ورفعت الدعاوى القانونية ضد عرض الصور على الجمهور ـ إن إعلان فريدريك الحرب على الحرب لقي الترحيب من الكتاب اليساريين والفنانين والمفكرين، ومنتسبي الروابط العديدة المناهضة للحرب، الذين توقعوا أن يكون للكتاب تأثير حاسم على الرأي العام. وبحلول عام ١٩٣٠، صدرت عشر طبعات من كتاب **الحرب على الحرب !** في ألمانيا وترجم إلى عدة لغات.

في عام ١٩٣٨، عام **ثلاث جنيهات** لوولف، أظهر المخرج الفرنسي

العظيم ابيل جانس بشكل مقرب بعض السكان اللامرئيين وهم المحاربون السابقون المشوَّهون على نحو بشع (**الأكواب المكسورة** : les gueules cassees) كما سمَّاهم بالفرنسية ـ في ذروة عمله الجديد **إني اتهم** J'accuse (وكان جانس قد أنجز نسخة سابقة بدائية من فيلمه الذي لا يضاهى والمناهض للحرب، بنفس التسمية، في ١٩١٨ـ١٩١٩). وكما في القسم الختامي من كتاب فريدريك، ينتهي فيلم جانس في مقبرة عسكرية جديدة، لا لتذكيرنا بالملايين العديدة من الشباب الذين ذهبوا قرابين للعسكرتاريا والحماقة بين عامي ١٩١٤ و ١٩١٨ في الحرب التي جرى التهليل لها على أنها «الحرب التي ستنهي كل الحروب»، ولكن لتقريب الحكم المقدس الذي سيصدره هؤلاء الموتى بالتأكيد ضد سياسيي وجنرالات أوروبا لو أنهم عرفوا، بعد عشرين عاماً، إن حرباً أخرى ستكون وشيكة الوقوع. (انهضوا يا موتى فيردون!)، يصرخ المحارب المخبول الذي هو بطل الفيلم ويكرر نداءآته بالألمانية والإنجليزية: « ذهبت تضحياتكم سدى! » ثم يلفظ السهل الواسع المكتظ بالجثث حشودَه؛ جيش من الأشباح متثاقلي الخطى في بزاتهم العسكرية المتعفنة ووجوههم المبتورة، ينهضون من قبورهم ويمشون في كل الاتجاهات، مسببين فزعاً جماعياً بين سكان تمت تعبئتهم من أجل حرب جديدة لمناصرة أوروبا. «املأوا عيونكم بهذا الرعب! إنه الشيء الوحيد الذي يمكن أن يوقفكم! » يصرخ المخبول في جموع الأحياء الهاربين، الذين يكافئونه بميتة شهيد، يلتحق بعدها برفاقه الميتين: بحر من الأشباح فاقدي الوعي يجتاحون محاربي المستقبل المرتعدين وضحايا حرب الغد "la guerre de demain". إنها الحرب وقد ردت إليها الضربة بهول القيامة.

وفي العام التالي جاءت الحرب.

2

إن كون المرء متفرجاً على الفواجع التي تقع في بلد آخر، تجربة جوهرية حديثة، وهي حصيلة تراكمية لما قدَّمَهُ خلال أكثر من قرن ونصف هؤلاء السياح المحترفون المتخصصون المعروفون باسم الصحفيين. والحروب الآن أيضاً مشاهد وأصوات داخلَ غرفة المعيشة. والمعلومات عما يحدث في مكان آخر، والتي تسمى [الاخبار] تبرزُ الصراع والعنف ـ «إذا كان هناك نزيف، فإنه يتصدَّرُ الأخبار» كما يقول التَوجيه المعتبر لدى صحف التابلويد ولدى العروض الإخبارية التي تستمر على مدى أربع وعشرين ساعة يومياً ـ وتكون الإستجابة إما بالتعاطف أو السخط أو الدغدغة أو الإستحسان، كلما ظهر بؤسٌ للعَيان.

إن كيفية الإستجابة للتدفق المتزايد باضطراد للمعلومات المتعلقة بويلات الحرب كانت قضيةً مُثارة في أواخر القرن التاسع عشر. وفي عام ١٨٩٩، كتب جوستاف موينير أوَّلُ رئيس للجنة الدولية للصليب الأحمر يقول:

نحن نعرف الآن ما يحدث يومياً حول العالم أجمع . . . إن الأوصاف التي يقدمها الصحفيون اليوميون، تضع المعذبين في

ميادين المعركة تحت أنظار (قراء الصحف)، وصرخاتهم تتردد في مسامعهم . . .

كان موينير يفكر في الخسائر المتصاعدة التي تلحق بالمتنازعين من مختلف الأطراف، والذين أنشيء الصليب الأحمر من أجل تخفيف معاناتهم بتجرد. إن قوة القتل لدى الجيوش في المعركة رُفعت الى مرتبة جديدة إثر إدخال أسلحة جديدة بعد حرب القرم بوقت قصير (١٨٥٤ ـ ٥٦)، مثل المسدس والبندقية. ولكن على الرغم من أن عذابات جبهات القتال أصبحت حاضرة أكثر من أيٍّ وقت مضى أمام الذين يقرأون عنها في الصحافة فقط، إلا أن هناك مبالغة واضحة في أن يقال في عام ١٨٩٩ إن المرء كان يعرف كل ما يجري «يومياً حول العالم أجمع». وعلى الرغم من أن تحمل الآلام في الحروب التي تقع في مناطق نائية تقتحم عيوننا وآذاننا الآن وحتى فور وقوعها، إلا أن ذلك القول يظل نوعاً من المبالغة. فما يطلق عليه في لغة الأخبار «العالم» ـ «أعطنا ٢٢ دقيقة، وسنعطيك العالم» كما تُردد إحدى الشبكات الإذاعية الإخبارية كلَّ ساعة ـ هو (بخلاف العالم) مكانٌ صغير جداً، من حيث الجغرافيا والموضوع، وما يعتقد أنه جدير بالمعرفة يُبَث وفقاً لما هو متوقع على نحو مُحكَم ومؤكَّد.

إن ادراك المعاناة الذي يتراكم من جراء عدد مُنتقى من الحروب الواقعة في مناطق أخرى هو شيء يخضع للبناء والتركيب. وهو في شكله الأساسي الذي تسجله آلات التصوير يَظهر، ثم يتقاسَمُهُ عدد كبير من الناس ثم يختفي عن الأنظار. ومقابل الوثيقة المكتوبة ـ التي تُوَجَّه، حسب درجة تعقيد فكرتها ومرجعيتها ومفرداتها، إلى عدد محدود أو عدد واسع من القراء ـ فإن الصورة لها لغة واحدة وهي تحمل إمكانية التوجُّه نحو الجميع.

في الحروب الهامة الأولى التي توجد عنها تقارير لمصورين، مثل حرب

القرم والحرب الأهلية الأمريكية وكل حرب أخرى نشبت بعد ذلك حتى الحرب العالمية الأولى، كان القتال نفسه بعيداً عن متناول آلات التصوير. وبالنسبة لصور الحرب التي نُشرت بين عامي ١٩١٤ و ١٩١٨، وجميعها تقريباً مجهولة المصدر، فإنها كانت ـ حتى ذلك الحين تنقل شيئاً من مظاهر الرعب والدمار ـ مَلحمية الطابع بشكل عام وكانت في العادة تصويراً لآثار الكوارث: جثث متناثرة أو مساحات تشبه سطح القمر خلّفتها حروب الخنادق، القرى الفرنسية المُقطعة التي عبرتها خطى الحرب. وكان على الرصد التصويري للحروب كما نعرفه أن يَنتظر بضع سنوات أخرى التطوير الجذري للمعدات المهنية: آلات التصوير الخفيفة، مثل لايكا، التي تستخدم فيلم ٣٥ ملم الذي يستطيع تصوير ٣٥ لقطة قبل إعادة تحميل فيلم آخر. فأصبح من الممكن التقاط الصور الآن في أوج المعركة، إذا سمحت الرقابة العسكرية، كما يمكن دراسة الضحايا المدنيين والجنود المرهقين المتجهمين عن قرب. كانت الحرب الأهلية الإسبانية (١٩٣٦ ـ ٣٩) أول حرب تُشاهَد (تُغَطَّى) بالمعنى الحديث: وذلك من خلال فيلق من المصورين المحترفين على خطوط الإشتباك العسكري وفي المدن الواقعة تحت القصف، وكانت أعمالهم تُرى على الفور في الصحف والمجلات في إسبانيا وخارجها. وكانت الحرب التي شنتها أمريكا ضد فيتنام، وهي أول حرب تشاهَد يوماً بيوم عبر كاميرات التلفزيون، قد زَجَّت الجبهة الداخلية في علاقة وثيقة عن بُعد، بالموت والدمار. ومنذ ذلك الحين، أصبحت المعارك والمجازر التي تُصَوَّرُ حالَ وقوعها من المُكونات الروتينية للتدفق المتواصل لمتعة المشاهدة المحلية للشاشة الصغيرة. إن إيجاد ركيزة لصراع معين في أذهان المشاهدين المُعَرَضين لمشاهد درامية تأتي من كل مكان يتطلبُ نشرَ وإعادة نشر أجزاء من الأفلام المصورة عن ذلك الصراع. إن فهم

الحرب عند الناس الذين لم يجربوا الحرب أصبح الآن بشكل رئيسي من إنتاج التاثير الذي تحدثه هذه المَشاهد.

إن الشيء يصبح حقيقة واقعة ـ بالنسبة لأولئك الذي يتابعونه من مكان آخر «على هيئة أخبار» ـ عندما يتم تصويره. ولكن الكارثة كتجربة حية لا تشبه في الغالب صورتها. فالهجوم على مركز التجارة العالمي في ١١ سبتمبر ٢٠٠١، وُصفَ بأنه «غير واقعي» و« فوق الواقعي» ـ (سريالي). [يشبه فيلماً سينمائياً]، كما ورد في شهادات أولئك الذين نجوا من البرجين أو كانوا يراقبون عن كثب. (بعد أربعة عقود من أفلام الكوارث ذات الموازنات الضخمة التي أنتجتها هوليوود، يبدو أن وصف الناجين من الكارثة للأمر بأنه «بدا مثل فيلم سينمائي»حل محل الكيفية التي اعتادوا بها وصفَ ما مَرُّوا به من ذهول قصير المدى: «بدا الأمر مثل الحلم.»).

إن الصور المتواصلة بدون توقف (التلفزيون والفيديو والأفلام) تحيط بنا، ولكن عندما يتعلق الأمر بالتذكر، فإن الصورة لها الأثر الأعمق. فالذاكرة تجمّد الصور، ووحدتها الأساسية هي الصورة المنفردة. وفي الحقبة المكتظة بالمعلومات توفر الصورة أسلوباً سريعاً لفهم شيء ما وشكلاً محدداً لحفظه. فالصورة تشبه القول المأثور أو الحكمة أو المَثل. وكل منا يخزن عقلياً مئات الصور القابلة للاستعادة بشكل فوري. استحضر أشهر صورة التقطت إبان الحرب الأهلية الاسبانية، وهي صورة الجندي الجَمهوري الذي [صُوِّبت] إليه كاميرا روبرت كابا في نفس اللحظة التي أُصيب فيها برصاصة عدو، وكل من سمع بتلك الحرب يمكنه أن يستدعي إلى الذهن الصورة الخشنة باللونين الأبيض والأسود لرجل يرتدي قميصاً أبيض بأكمام مطوية إلى الأعلى وهو يميل منهاراً نحو التل، ويده اليمنى تنثني خلفه بينما يخرج مسدسه من حزامه، يكادُ يسقط، ميتاً، على ظله.

إنها صورة صادمة، وذلك هو بيت القصيد. فالصور مُجندة كجزء من الصحافة ويُتوقع منها أن تأسر الإنتباه، أن تُفزِع، أن تُدهش. وقد عبَّرَ عن هذا المعنى الشعار الإعلاني القديم لصحيفة باري ماتش الفرنسية التي تأسست في عام ١٩٤٩ : «ثقل الكلمات وصدمة الصور». إن السعي لاصطياد صور أكثر إثارة (كما توصف غالباً) هو ما يحرك المشروع المتعلق بالتصوير وهو جزء من الطبيعة العادية للثقافة التي أصبحت الصدمة فيها مثيراً رئيسياً للاستهلاك ومصدراً للقيمة. «الجمال إما أن يكون صاخباً أو لا يكون» كما قال أندريه بريتون. وقد وَصَفَ هذا المثال الجَمالي بأنه «فوق واقعي ـ سريالي» ولكن ضمن إطار الثقافة التي تم تنقيحها جذرياً إثر صعود القيم التجارية، فإن المطالبة بأن تكون الصور مستفزة، صاخبة، ومذهلة يبدو كأنه نوع من الواقعية المبدئية كما أنه نوع من الحس التجاري الجيد. وبدون ذلك كيف يمكن للمرء أن يجذب الإنتباه لمُنتَجه أو لفَنِّه؟ وبدون ذلك أيضاً كيف يمكن ترك انطباع في ظل التعرض المستمر للصُور والتعرض الزائد عن الحد لحفنة من الصور التي تُرَى مرةً بعد أخرى؟ ان الصورة كصدمة والصورة كشيء مبتذل (كليشيه) وجهان لهما نفس الحضور. فقبل ٦٥ عاماً كانت جميع الصور تقريباً جديدة الى حد ما. (لم تكن فرجينيا وولف ـ التي ظهرت صورتها على غلاف مجلة تايم في عام ١٩٣٧ ـ تتخيل أن وجهها سيغدو في يوم ما صورة تعاد طباعتها مراراً على القمصان وأكواب القهوة وحقائب الكتب والقطع المغناطيسية التي توضع على الثلاجات، وركائز فارة الحاسوب.

لقد كانت صور الأعمال الوحشية نادرة في شتاء ١٩٣٦ ـ٣٧: إن تسجيل فظائع الحرب في الصور التي تستحضرها وولف في **ثلاث جنيهات** بدت وكأنها نوع من المعرفة السرية. إن وضعنا اليوم مختلفٌ تماماً. ان الصورة

المألوفة جداً والمُحتفَى بها جداً - لعذاب أو لدمار - مَعلَم لا غنى عنه من معالم معرفتنا بالحرب، عبر آلة التصوير.

•••

منذ اختراع الكاميرا في عام ١٨٣٩، ظل التصوير مصاحباً للموت. لأن الصورة التي تنتجها تلك الآلة هي حرفياً أثر لشيء استحضر أمام العدسة. كانت الصور أعظم من أيّة لوحة كتذكار للماضي الذي تلاشى والانسان العزيز الذي رحل. والإمساك بالموت لحظة حدوثه كان مسألة أخرى: كان مدى آلة التصوير محدوداً طالما أنه يحتاج الى التقدير والتحديد والتثبيت. ولكن بمجرد تحرير آلة التصوير من القوائم الحاملة لها، وجعلها محمولة على اليدين ومجهزة بأداة تحديد المسافات وعدسات متنوعة تسمح بعمليات غير مسبوقة من الملاحظة المُقربة من موقع بعيد مناسب، اكتسبت عملية التقاط الصور فوريةً ومرجعيةً أكبر من أي تقرير لغويّ عند نقل رعب الموت الجماعي. وإذا كانت هناك سنة واحدة تتجلى فيها قوة الصور على أن تحدد، لا أن تسجل فقط، أكثر الوقائع بغضاً بشكل يتفوق على كل أنواع السرد المعقد، فإنها بالتأكيد سنة ١٩٤٥، بما فيها من صور التقطت في إبريل ومطلع مايو في بيرغن - بيلسن، بوشنفالد وداشو خلال الأيام الأولى التي أعقبت تحرير معسكرات الإعتقال، وتلك التي التقطها شهود يابانيون من أمثال يوسوكي ياماهاتا في الأيام التي تلت حرق سكان هيروشيما وناغازاكي في مطلع أغسطس.

إن مرحلة الصدمة - بالنسبة لأوروبا - بدأت قبل ذلك بثلاثة عقود، في عام ١٩١٤. ففي غضون عام بعد بدء الحرب العظمى، كما كانت تسمى لفترة من الزمن، بدا كثير من المسلمات هشاً، وحتى غير قابل للدفاع عنه. فكابوس الإشتباك العسكري الدامي على نحو انتحاري والذي لم تكن الدول المتحاربة

قادرة على الفكاك منه ـ وفي مقدمته المذابح اليومية في خنادق الجبهة الغربية ـ بدا للكثيرين أنه قد تجاوز قدرة الكلمات على الوصف.* وفي عام ١٩١٥ لم يكن سوى ذلك الأستاذ الجليل البارع في الصياغة المعقدة للواقع في كلمات، ساحر فن الإطناب، هنري جيمس، هو الذي صرح لصحيفة *نيويورك تايمز* قائلاً: «يجد المرء وسط هذا كله أن من الصعب عليه استعمال كلماته كصعوبة تحمل أفكاره. لقد استهلكت الحرب الكلمات، فأصبحت ضعيفة، إضمحلت . . » وكتب ولتر ليبمان في عام ١٩٢٢: «إن للصور اليوم سلطاناً على الخيال، كذلك الذي كان للكلمة المطبوعة بالأمس، وللكلمة المنطوقة قبل ذلك. إنها تبدو واقعية تماماً».

إن للصور ميزة توحيد ملمحين متناقضين معاً. فأوراق اعتماد موضوعيتها كامنة فيها ومع ذلك كان لها دائماً بالضرورة، وجهة نظر. كانت سجلاً للواقع ـ لا جدال فيه، ولا يماثله أي تقرير لغوي مهما كان متجرداً، مادامت الآلة هي التي تسجل. كما أنها شاهد على الواقع - ما دام هناك شخص ما يقوم بالتقاطها.

إن الصور، كما تزعم وولف «ليست جدلاً، إنها ببساطة بيانٌ خام عن الواقع يخاطب العين». والحقيقة هي أن الصور ليست «ببساطة» أي شيء، ولا تعتبر بالتأكيد مجرد حقائق، من قبل وولف أو أي انسان غيرها. ذلك، كما تضيف وولف على الفور، «لأن العين متصلة بالدماغ؛ والدماغ بالجهاز

---

* في اليوم الأول لمعركة سوم، ١ يوليو ١٩١٦، قتل ستون ألف جندي بريطاني أو أصيبوا بجراح بالغة ـ ثلاثون ألفاً منهم سقطوا خلال نصف الساعة الأولى. وفي نهاية المعركة التي استمرت أربعة أشهر ونصف، بلغت الخسائر التي مُني بها الجانبان ١ر٣٠٠ر٠٠٠ قتيل وتحرك خط الجبهة الأمامي الانجليزي والفرنسي مسافةَ خمسة أميال.

العصبي. ويرسل ذلك النظام الرسائل بسرعة عبر كل ذكرى ماضية أو إحساس حاضر». وحيلة اليد هذه تسمح للصور بان تكون سجلاً موضوعياً وشهادةً شخصية، أو نسخةً أمينة طبق الأصل من لحظة فعلية لواقعة ما وتفسيراً لتلك الواقعة في نفس الوقت ـ وهو إنجاز طالما تطلع الأدب إلى تحقيقه، ولكنه لم يحققه بهذا المعنى الحرفي.

إن أولئك الذين يشددون على دقة الدليل الكامنة في صنع الصورة بواسطة الكاميرا عليهم أن يدققوا في ذاتية صانع الصورة. فبالنسبة لتصوير المناظر الوحشية، يحتاج الناس إلى ثقل الشهادة دون أدنى أثر للصنعة الفنية التي تعادل عدم الإخلاص أو التحايل المحض. فصور الأحداث الجهنمية تبدو موثوقة أكثر عندما لا يكون لها المظهر الذي ينتج عن كونها مضاءة ومؤلفة بعناية، لأن المصور إما هاوٍ أو لأنه ـ لتحقيق نفس الغرض ـ تبنَّى أحد الأساليب المضادة للفن وهي متعددة ومعروفة. فمن خلال التحليق على مستوى منخفض، من الناحية الفنية، يُعتقد بأن مثل هذه الصور أقل مكراً ـ وكافة صور المعاناة المنتشرة على نطاق واسع حالياً تدخل ضمن إطار تلك الشبهة ـ وقدرتها على إثارة التعاطف الظاهر والتماهي مع الموضوع أقل احتمالاً.

والصور الأقل صقلاً لا تحظى بالترحيب فقط لأنها تمتلك نوعاً خاصاً من الموثوقية. فبعضها يضاهي أفضل الصور، فمعايير الصورة الفصيحة والجديرة بالتذكر معايير متساهلة إلى حد كبير. وقد كان هذا الأمر واضحاً من خلال معرض صور نموذجي يوثق تدمير مركز التجارة العالمي، افتتح في ساحة أحد المستودعات في سوهو بمانهاتن في أواخر سبتمبر ٢٠٠١. وقد وجَّهَ منظمو المعرض الذي أطلق عليه إسم رنَّان *هنا نيويورك*، نداءً يدعون فيه الجميع ـ هواة

ومحترفين ـ ممن لديهم صور عن الهجوم ونتائجه الى إحضار صورهم للعرض. ولقي النداء أكثر من ألف استجابة خلال الأسابيع الأولى، وقد تم قبول صورة واحدة على الأقل من كل من قدم صوراً للعرض وبدون ذكر أسماء أصحابها ودون تعليق عليها، عُرضت الصور في غرفتين ضيقتين، وعرض بعضها كشرائح على إحدى شاشات الحاسوب (وفي موقع المعرض على شبكة الإنترنت) كما عرضت للبيع، على شكل نسخ مطبوعة عالية الجودة، مقابل مبلغ محدد، وهو ٢٥ دولاراً (تذهب الى صندوق خيري لصالح أبناء الذين قتلوا في ١١ سبتمبر). وبعد إتمام عملية الشراء، يستطيع المشتري أن يعرف إذا ما كان صاحب الصورة التي اشتراها هو جيلز بيريز (وهو أحد منظمي المعرض) أو جيمس ناشتوي أو أن صاحب الصورة مُدرِّسة متقاعدة، كانت تطل عبر نافذة غرفة نوم شقتها الريفية المستأجرة وهي تمسك كاميرا جاهزة، صَوِّب وصَوِّر، فرصدت البرج الشمالي وهو يسقط. وقد أوحي العنوان الفرعي للمعرض وهو «ديمقراطية من الصور» أنه يضم أعمالاً للهواة لا تقل جودةً عن أعمال المحترفين المخضرمين المشاركين فيه. وكان كذلك فعلاً ـ مما يبرهن على شيء يتعلق بالتصوير، إذ لم يكن هناك بالضرورة شيء يتعلق بالديمقراطية الثقافية. فالتصوير هو الفن الرئيسي الوحيد الذي لا يوفر فيه التدريب المهني وسنوات الخبرة ميزة خاصة لا يتخطاها من ليس لديهم تدريب أو خبرة ـ لأسباب كثيرة من بينها الدور الكبير الذي تلعبه الصدفة (أو الحظ) في التقاط الصور، بالإضافة الى التحيز نحو الشيء العفوي، والخام، والناقص. (ولا يوجد ملعب ممهد مشابه لهذا في الأدب، حيث لا يوجد شيء يخضع حقيقة للصدفة أو الحظ وحيث لا يستدعي تهذيب اللغة عادة أية عقوبة، وكذلك الأمر بالنسبة للفنون التطبيقية حيث لا يمكن تحقيق الإنجاز

السليم بدون تدريب مُرهق وممارسة يومية، وكذلك الأمر بالنسبة لصناعة الأفلام التي لا تسترشد بأي مقدار ذي بال بالآفات المضادة للفن والموجودة في كثير من الصور الفنية المعاصرة.)

وسواء فُهِمَت الصورة كشيء ساذج أو كعمل لفنان خبير، فإنَّ معناها ـ وتجاوب الرائي ـ يعتمد على كيفية تعريف أو سوء تعريف الصورة، أي على الكلمات. لقد جَعلت الفكرة المنظِّمة، واللحظة، والمكان، والجمهور المُخلص من ذلك المعرض شيئاً استثنائياً. إن الجموع الحزينة من أهالي نيويورك الذين كانوا يقفون في طوابير لعدة ساعات في شارع برينس كل يوم خلال خريف ٢٠٠١ لمشاهدة معرض *هنا نيويورك* لم يكونوا بحاجة الى وجود أي شرح على الصور. كان لديهم، اذا كان لديهم شيء، تخمة في فهم ما ينظرون اليه، بنايةً بنايةً وشارعاً شارعاً ـ الحرائق، الحطام، الخوف، التعب، الحزن. ولكن الشرح على الصور سيكون مطلوباً في يوم ما بالطبع. فسوء القراءة وسوء التذكر والإستغلال الأيدولوجي الجديد للصور، سيجعلها مختلفة.

في العادة، إذا كان هناك أي بعد عن الموضوع، فان ما (تقوله) صورة ما يمكن قراءته بطرق متعددة. وفي الواقع، يقرأ المرء في الصورة *ما* يجب أن تقوله. حاول أن تقرن لقطات طويلة تصور وجهاً جامداً تماماً بلقطات لموضوعات متنوعة مثل طبق حساء يتصاعد منه البخار، امرأة في تابوت، طفل يلعب بدمية دب، وسترى- كما أوضح أول مُنَظِّر للأفلام، ليف كوليشوف، على نحو شهير في موسكو خلال العشرينيات - أن المشاهدين سيعجبون من دقة تعابير وجه الممثل وعمقها. وبالنسبة للصور الصامتة، فإننا نستخدم ما نعرفه عن الدراما التي يشكل موضوع الصورة جزءاً منها. فصورة اجتماع

توزيع الأراضي، في اكستريمادورا بإسبانيا، ١٩٣٦ «التي أُنتجت مراراً وَصَوَّرَ فيها ديفيد سيمور (تشيم)، امرأة نحيلة على صدرها رضيع ينظر إلى الأعلى (متعمداً؟ خائفا؟)، غالباً ما تستحضر لإظهار شخص ما يمسح السماء بحثاً عن طائرات مهاجمة. والتعابير على وجهها والوجوه المحيطة بها مشحونة بالتوجس. إن الذاكرة غيرت الصورة، وفقاً لاحتياجاتها مضفية حالة رمزية على صورة تشيم، ليس لما وصفت بأنها تظهره (وهو اجتماع سياسي في الهواء الطلق حدث قبل بدء الحرب بأربعة أشهر) ولكن لما سيحدث قريباً في إسبانيا ويكون له صدىً هائل: غارات جوية على المدن والقرى، بهدف وحيد هو تدميرهم جميعاً تدميراً كاملاً، واستُخدمت الغارات كسلاح في الحرب لأول مرة في أوروبا.* قبل ذلك بزمن طويل ضمت السماء طائرات كانت تُسقط

* لا شيء في المسلك البربري الذي اتبعه فرانكو في إدارة الحرب يمكن تذكره جيداً مثل هذه الغارات الجوية، التي نفذ معظمها بواسطة وحدة سلاح الجو الالماني التي أرسلها هتلر لمساعدة فرانكو، وهي كتيبة كوندور التي تم تثبيت ذكراها في لوحة بيكاسو جرينيكا. ولكن تلك الغارات لم تكن بدون سوابق. إبان الحرب العالمية الأولى، كان هناك قصف متقطع وغير مؤثر نسبياً، على سبيل المثال، حين شن الالمان غارات جوية من مناطيد زبلن ثم من الطائرات، على عدد من المدن بما فيها لندن وباريس وانتويرب. والأشد فتكاً ـ بدءاً من هجوم الطائرات المقاتلة الإيطالية قرب طرابلس الغرب في اكتوبر ١٩١١ ـ كانت الدول الأوروبية تقصف مستعمراتها. وكانت عمليات التحكم الجوي، كما تسمى، مفضلة كبديل اقتصادي للممارسة المكلفة بابقاء حاميات كبيرة لحفظ الأمن في ممتلكات بريطانيا الأكثر شغباً. وإحداها كانت العراق التي (الى جانب فلسطين) ذهبت الى بريطانيا كجزء من غنائم النصر حين تم تفتيت الامبراطورية العثمانية في أعقاب الحرب العالمية الأولى. وبين عامي ١٩٢٠ و ١٩٢٤، استهدف سلاح الجو الملكي المشكل حديثاً انذاك القرى العراقية بانتظام، وخاصة التجمعات السكنية النائية، حيث يمكن ان يحاول الثوار المحليون ان يجدوا ملاذاً لهم، مع استمرار شن الغارات ليلاً ونهاراً، على البيوت، والسكان، والمحاصيل، والمواشي، وفقاً للتكتيكات التي حددها آمر إحدى أجنحة سلاح الجو الملكي البريطاني. =

قنابل على فلاحين لا يملكون أرضاً مثل هؤلاء الموجودين في الصورة. (انظر مرة أخرى إلى الأم المرضعة، وإلى حاجبها النافر كالفرو، ونظرتها العمشاء، وفمها نصف المفتوح. هل ما تزال متوجسة؟ ألا يظهر الأمر الآن كما لو أنها تبدو عمشاء لأن الشمس في عينيها؟).

إن الصور التي تلقتها وولف تُعَامَل كنافذه مطلة على الحرب: وجهات نظر شفافة عن موضوعها.

لم يكن مهما عندها ان كل صورة لها (مؤلف) وان الصور تمثل رأي شخص *ما* ـ على الرغم من أنه في أواخر الثلاثينيات بالتحديد تشكلت حرفة تقديم الشهادات الفردية على الحرب والمظاهر الوحشية للحرب من خلال آلة التصوير. في أحد الأوقات، ظهرت معظم صور الحرب في الصحف اليومية والأسبوعية. (كانت الصحف تطبع الصور منذ عام ١٨٨٠) ثم، إضافة الى المجلات الشعبية الأكثر قدماً والصادرة في أواخر القرن التاسع عشر مثل *ناشيونال جيوغرافيك وبرلينر ايلستريرت زايتونغ* التي استخدمت الصور للتوضيح، ظهرت المجلات الأسبوعية واسعة التوزيع، وأبرزها فو الفرنسية (في عام ١٩٢٩) و لايف الامريكية(في عام ١٩٣٦) و بيكتشر بوست

= وما أرعب الرأي العام في الثلاثينيات هو أن قتل المدنيين من الجو كان يجري في اسبانيا، ومثل هذه الامور لا يفترض أن تحدث هنا. وكما أوضح ديفيد ريف، فان شعوراً مشابهاً لهذا لفت الإنتباه الى الأعمال الوحشية التي اقترفها الصرب في البوسنة في التسعينيات، من معسكرات الموت مثل أومارسكا في وقت مبكر من الحرب الى مجزرة سريبرنيتشا، حيث القي القبض على السكان الذكور الذين لم يكونوا قادرين على الفرار ـ أكثر من ثمانية آلاف من الرجال والأولاد ـ ثم اطلقت النار عليهم والقي بهم في مقابر جماعية عندما غادرت الكتيبة الهولندية التابعة لقوة للام المتحدة المدينة التي تم تسليمها للجنرال راتكو ملاديتش: مثل هذه الأشياء لا يفترض أن تحدث هنا، في أوروبا، مرة أخرى.

البريطانية (في عام ١٩٣٨)، وكانت مكرسة كلياً للصور (مصحوبة بنصوص موجزة مخصصة للصور) و«قصص الصور» ـ بمعدل أربع أو خمس صور لنفس المُصور تتبعها قصة تزيد من درامية الصور. أما في الصحف، فقد كانت هناك صورة ـ واحدة فقط ـ ترافق القصة الاخبارية.

علاوة على ذلك، كانت صورة الحرب عندما تنشر في الصحف تحاط بالكلمات(المقال الذي توضحه الصورة ومقالات أخرى)، في حين كانت الصورة في المجلات غالباً ما تنشر بجوار صورة أخرى منافسة تروج لبيع شيء ما. فعندما ظهرت الصورة التي تمثل لحظة موت الجندي الجمهوري في مجلة لايف في ١٢ يوليو ١٩٣٧، احتلت الصفحة اليمنى كاملة، ومقابلها على الصفحة اليسرى، ظهر إعلان على كامل الصفحة لفايتاليس، وهو كريم شعر للرجال، الى جانب صورة صغيرة لشخص مُجهد في ملعب للتنس وصورة شخصية كبيرة لنفس الشخص مرتدياً جاكيتاً أبيض خاصاً بحفلات العشاء يتباهى برأس يبدو شعره مفروقاً بشكل أنيق، ومُسبلاً ولَّماعاً*. والصور المنشورة على صفحتين متقابلتين ـ وكل منهما تستخدم الصورة بشكل يوحي ضمناً بأن الأخرى غير مرئية ـ لا تبدو عجيبة فحسب بل تبدو وكأنها مؤرخة الآن بشكل لافت للنظر.

وفي ظل نظام يقوم على إعادة إنتاج ونشر الصور بأقصى قدر ممكن، فإن

---

* إن صورة كابا التي كانت قد نالت اعجاباً كبيراً، والتي التقطت (وفقاً للمصور) في ٥ سبتمبر ١٩٣٦، نشرت أصلا في مجلة فو في ٢٣ سبتمبر ١٩٣٦، فوق صورة ثانية، تم التقاطها من نفس الزاوية وبنفس الاضاءة، لجندي جمهوري منهار، ومسدسه يفارق يده اليمنى، في نفس البقعة على جانب التل؛ ولم تنشر تلك الصورة مرة أخرى أبداً. أما الصورة الأولى فقد ظهرت بعد ذلك مباشرة في *باريس ـ سوار*.

الشهادة تتطلب خلق شهود نجوم، مشهورين بشجاعتهم وحماسهم في تحصيل صور هامة ومزعجة. فأحد الأعداد الأولى من مجلة بيكتشر بوست (٢ ديسمبر ١٩٣٨) التي تضمنت ملفاً لصور روبرت كابا عن الحرب الأهلية الإسبانية، وضعَ على الغلاف صورة جانبية لرأس المصور الوسيم وهو ممسك بالكاميرا وبمحاذاة وجهه: «أعظم مصور للحرب في العالم: روبرت كابا». لقد ورث مصورو الحرب ما بقي لدى معارضي القتال من إحساس بسحر الذهاب إلى الحرب، خصوصاً عندما كان هناك شعور بأن الحرب هي واحدة من تلك الصراعات النادرة التي يكون فيها المرء صاحب الضمير مضطراً لاتخاذ موقف مُحدد منها. (فالحرب في البوسنة، بعد ذلك الوقت بستين عاماً تقريباً، أشعلت مشاعر ولاء مشابهة بين الصحفيين الذين عاشوا فترة من الزمن في سراييفو المحاصرة). ومقابل حرب ١٩١٤ـ١٨، التي كانت غلطة عظمى، كما كان واضحاً لدي كثير من المنتصرين فيها، فإن (الحرب العالمية) الثانية كانت حسب ما أحسَّ به الجانب المنتصر بالإجماع، حرباً ضرورية، حرباً يجب خوض غمارها.

بدأت الصحافة المصورة استقلاليتها في مطلع الأربعينيات ـ في زمن الحرب. وهذه الحرب الأقل إثارة للجدل بين الحروب الحديثة، والتي تقررت عدالتها بعد الكشف التام عن شرور النازية عند انتهاء الحرب في عام ١٩٤٥، قدمت للمصورين الصحفيين شرعية جديدة، شرعية بها مساحة ضيقة لانشقاق الجناح اليساري الذي أثرى الإستخدام الجاد للصور كثيراً في مرحلة ما بين الحربين، بما في ذلك كتاب فريدريتش حرب *على الحرب!* والصور الأولى لروبرت كابا، أشهر شخصية تم الإحتفاء بها خلال جيل من المصورين المُسيَّسين والذين تركز عملهم حول الحرب والتضحية. وفي أعقاب الإجماع

الليبرالي العام الجديد حول امكانية تناول المشاكل الإجتماعية الحادة، فإن القضايا المتعلقة بحيوية واستقلالية المصور انتقلت الى الصدارة. وكان من نتائج ذلك أن قام كابا وعدد قليل من أصدقائه (وبينهم تشيم وهنري كارتييه ـ بريسون) بإنشاء جمعية تعاونية، هي وكالة ماجنوم للصور، في باريس في عام ١٩٤٧ . وكان الهدف المباشر لوكالة ماجنوم ـ التي أصبحت سريعاً أكثر تجمعات المصورين الصحفيين تأثيراً واعتباراً - هدفاً عملياً: تمثيل المصورين المغامرين المستقلين أمام المجلات المصورة التي ترسلهم في مهام محددة. وفي نفس الوقت، فإن ميثاق ماجنوم، وهو أخلاقي على نحو المواثيق التأسيسية الأخرى الخاصة بالمنظمات والروابط الجديدة التي أُنشئت في المرحلة التي أعقبت الحرب مباشرة، نَصَّ بوضوح على طبيعة رسالة الصحفيين المصوِّرين بشكل مستفيض ومتزن جمالياً: وهي تسجيل زمانهم، سواء في وقت الحرب أو وقت السلم، كشهود عدول متحررين من كافة أشكال التحيز والتعصب الضيق.

ومن خلال صوت ماجنوم، أعلن فن التصوير عن نفسه كمشروع عالمي. وكانت جنسية المصور وتبعيته الصحفية الوطنية، غير ذات بال من حيث المبدأ. فالمصور قد يكون من أي مكان. ومجاله أو مجالها هو «العالم». والمصور متجول وجهته المفضلة هي الحروب ذات الأهمية غير العادية (إذ كانت هناك حروب كثيرة).

إن ذكرى الحرب، على أية حال، ككل الذكريات، محلية في معظمها. فالأرمن، وأغلبهم في الشتات، يُحيون ذكرى مذبحة الأرمن في عام ١٩١٥، واليونانيون لا ينسون الحرب الأهلية الدموية في اليونان التي اندلعت في أواخر الأربعينيات. ولكن لكي تتجاوز الحرب دائرتها المباشرة وتصبح موضع

اهتمام عالمي، فلا بد من أن يُنظر اليها كشيء استثنائي، كما يحدث في الحروب، فتمثل بذلك أكثر من المصالح المتصارعة للمتحاربين أنفسهم. ومعظم الحروب لا تكتسب المعنى الأشمل اللازم. ومثال ذلك حرب شاكو(١٩٣٢ ـ ٣٥) وهي مجزرة اشتركت فيها بوليفيا (وتعداد سكانها مليون نسمة) والبراغواي (ثلاثة ملايين ونصف) وأودت بحياة مائة ألف جندي، وقام بتغطيتها مصور صحفي ألماني، ويلي روج، والذي أصبحت صوره العظيمة التي التقطها عن قرب في تلك المعركة، مَنسيّة الآن كتلك الحرب نفسها. ولكن الحرب الأهلية الإسبانية في النصف الثاني من عقد الثلاثينيات، وحروب الصرب والكروات ضد البوسنة في منتصف التسعينيات، والتردي الحاد في الصراع الإسرائيلي ـ الفلسطيني الذي بدأ في عام ٢٠٠٠ ـ كل هذه النزاعات ضمنت اهتمامَ العديد من آلات التصوير لأنها حافلة بمعنى الصراعات الكبرى: الحرب الأهلية الإسبانية لأنها كانت تمثل موقفاً ضد خطر الفاشية، كما انها (باستعادة الأحداث) كانت البروفة النهائية لأوروبا القادمة أو الحرب «العالمية»؛ حرب البوسنة لأنها تمثل موقف دولة أوروبية جنوبية صغيرة تصبو لأن تظل متعددة الثقافات وتحافظ على استقلالها في نفس الوقت ضد القوة المسيطرة في المنطقة وبرنامجها الذي يمثل الفاشية الجديدة القائمة على التطهير العرقي؛ والصراع الجاري حول هوية وطبيعة الحكم في المناطق التي يدعي ملكيتها الإسرائيليون اليهود والفلسطينيون على حد سواء وذلك لمجموعة متنوعة من النقاط الكاشفة، تبدأ بالشهرة الراسخة للشعب اليهودي أو التشهير به، والصدى الفريد للإبادة النازية ليهود أوروبا، والدعم الحاسم الذي تقدمة الولايات المتحدة لدولة إسرائيل، وتشخيص إسرائيل كدولة عنصرية تواصل سيطرتها الوحشية على أراض احتُلّت في عام ١٩٦٧. وفي

نفس الوقت، نجد حروباً أكثر قسوة، يُقتل فيها المدنيون بدون رحمة من الجو ويتعرضون لمجازر على الأرض (كما في الحرب الأهلية المستمرة لعقود في السودان، الحملات العراقية ضد الأكراد، الغزو والإحتلال الروسي لتشيشنيا) تمضي شحيحة الصور نسبياً.

إن مواقع المعاناة التي تظل في الذاكرة والتي تم توثيقها بواسطة مصورين يحظون بالإعجاب خلال عقود الخمسينيات والستينيات ومطلع السبعينيات كان معظمها في آسيا وافريقيا ـ صور (بيشوف) لضحايا المجاعة في الهند، وصور (دون ماكولين) لضحايا الحرب والمجاعة في مقاطعة بيافرا، وصور (و. يوجين سميث) لضحايا التلوث القاتل في قرية صيد يابانية. ولم تكن المجاعات الهندية والافريقية مجرد كوارث «طبيعية» فقد كان من الممكن منع وقوعها، لقد كانت جرائم عظيمة الشأن. وما حدث في ميناماتا كان جريمة بشكل واضح: لقد كانت مؤسسة تشيسو تدرك أنها تلقي بنفايات محملة بالزئبق في الخليج. (وبعد عام من التقاط الصور، أصيب سميث إصابة بالغة ودائمة بواسطة مأجوري مؤسسة تشيسو الذين تلقوا أمراً بوضع حد للتحريات التي تقوم بها كاميرا ذلك المصور.) ولكن الحرب هي الجريمة الكبرى، ومنذ منتصف الستينيات، ظن معظم المصورين المعروفين على نطاق واسع والذين يغطون الحروب أن دورهم هو إظهار الوجه «الحقيقي» للحرب. فالصور الملونة للقرويين الفيتناميين المعذبين والمجندين الأمريكيين الجرحى والتي التقطها لاري بوروز ونشرتها مجلة لايف ابتداء من عام ١٩٦٢، دعمت بالتأكيد الصرخة ضد الوجود الأمريكي في فيتنام. (في عام ١٩٧١ أُرديَ بوروز قتيلاً مع ثلاثة مصوروين آخرين على متن هليكوبتر عسكرية أمريكية كانت تحلق فوق طريق هوشي منة في لاوس. ومجلة لايف، لفزع الكثيرين

الذين نشأوا مثلي وتربوا على صورها الملهمة عن الحرب والفن، أغلقت في عام ١٩٧٢). كان بوروز أول مصور مهم ينقل حرباً كاملة بالألوان ـ مكسب آخر للصدق، أي، للصدمة. وفي المزاج السياسي الحالي، وهو الأكثر وداً مع العسكر خلال عقود، فإن صور الشباب البائسين غائري العيون التي كانت تبدو ذات يوم مدمرة للروح العسكرية والإمبريالية ربما تبدو مُلهمَة الآن. وقد أصبح موضوعها المنقح: شبابٌ أمريكيون عاديون يؤدون واجبهم المقيت، المُشرِّف.

والاستثناء متاح الآن لأوروبا، التي زعمت بأن لها الحق في اختيار عدم شن الحروب، ويظل الأمر الحقيقي دائماً متمثلاً في أن الناس لا يحاكمون المبررات التي تسوقها حكومتهم لبدء حرب ما أو الاستمرار فيها. ويحتاج الأمر الى مجموعة غريبة جداً من الظروف لكي تصبح حربٌ ما غير شعبية بشكل حقيقي. (واحتمال أن يُقتلَ فيها المرء ليس واحداً من تلك الظروف.) فإذا أصبحت كذلك، فإن المواد التي يَجمعها المصورون، والتي قد يَظنون أنها تكشف القناع عن الصراع، لها فائدة عظيمة. ففي غياب الإحتجاج، فإن نفس الصورة المناهضة للحرب قد تُقرأ على أنها تظهر الشفقة، أو البطولة، البطولة المثيرة للإعجاب، في صراع لا يمكن تجنبه ويتم حسمه فقط بالنصر أو الهزيمة. إن نوايا المصور لا تقرر معنى الصورة التي لها مسيرتها الخاصة بها، فتضخمُها نزواتُ وولاءاتُ المجتمعات المتنوعة التي لها استخداماتها الخاصة للصورة.

3

ماذا يعني إظهار الألم، كشيء مختلف عن الاعتراف به؟

إن تمثيل الألم من خلال التصوير الفني له تاريخ طويل. فالآلام التي يُنظر إليها في أغلب الأحيان على أنها جديرة بالتصوير هي التي تُفهم على أنها ناجمة عن الغضب، سواء كان إلهياً او إنسانياً. (فالمعاناة لأسباب طبيعية، كالمرض أو الولادة، نادراً ما جرى تمثيلها عبر تاريخ الفن، والمعاناة من الحوادث العرضية، لم تُمَثل على الإطلاق ـ كأنه ليس هناك ألم ينجم عن الإهمال أو سوء المغامرة.) إن مجموعة تماثيل لاوكون وأبنائه وهم يتلوُّون ألماً، والأعمال التي لا تُحصى من لوحات ومنحوتات تعبّر عن آلام السيد المسيح، والقائمة المرثية التي لا تنتهي عن إعدامات الشهداء المسيحيين ـ كل ذلك يُقصد منه بالتأكيد تحريك المشاعر والإثارة، والتعليم وتقديم القدوة. قد يتعاطف المشاهد مع معاناة المتألم ـ وفي حالة القديسين المسيحيين، قد يشعر بالعبرة أو الإلهام من خلال الإيمان النموذجي والثبات - ولكن هذه أقدار تتجاوز الإستنكار أو النقاش.

يبدو أن الشهية لرؤية الصور التي تُظهر الأجسام في حالة الألم تكاد

تكون شبيهة في قوتها بالرغبة في رؤية الصور التي تظهر الأجسام وهي عارية. فلعدة قرون، من الفن المسيحي، وفرت صور الجحيم الإشباع لهذين الأمرين الجوهريين. وقد تكون الذريعة أحياناً حادثةً تتعلق بقطع الرأس مأخوذة من الكتاب المقدس (هولوفيرنز، ويوحنا المعمدان)، أو قصة مَجزرة (كقصة الأولاد اليهود حديثي الولادة، وقصة الأحد عشر ألف عذراء) أو نحو ذلك، مما له مكانَتُه كحَدَث تاريخي حقيقي أو مصير محتوم لا سبيل إلى تغييره. وكانت هناك أيضاً ذخيرة من الأعمال القاسية التي يصعب النظر إليها والمأخوذة من الآثار الكلاسيكية القديمة ـ فالأساطير الوثنية، التي تفوق القصص المسيحية، توفر مادة تناسب كل الاذواق. ولا يترتب أي ثمن أخلاقي على تمثيل هذه الأعمال الوحشية. إنه الإستفزاز فقط: هل تستطيع أن تنظر إلى هذا؟ هناك الإشباع الناجم عن القدرة على النظر الى الصورة دون رفة جفن. هناك متعة في رفة الجفن.

أنْ ترتجف حين ترى كيف صَوَّرَ جولتزيوس في منحوتته *التنين يبتلع رفاق قدموس* (١٥٨٨) وجهَ رجل يُسلخ عن رأسه، أمرٌ يختلف عن ارتجافك عند رؤية صورة محارب من الحرب العالمية الأولى نُسف وجهه بقذيفة إلى مسافة بعيدة. الرعب الأول له مكانه ضمن موضوع مركب ـ أشخاص في مشهد ـ يُظهر براعة عين الفنان ويده. والرعب الآخر هو تسجيل بآلة التصوير وعن قرب، لتشويه مروع لإنسان حقيقي، إنه ذلك ولا شيء آخر. إن الرعب المختَرَع قد يكون مؤثراً. (وبالنسبة لي، يصعب عليَّ أن أنظر إلى لوحة تيتيان العظيمة التي يصور فيها سلخ جلد مارسياس، أو أية صورة عن مثل هذا الموضوع.) ولكن هناك شيئاً من العار وكذلك الصدمة في النظر إلى رعب حقيقي عن قرب. وربما كان الأشخاص الوحيدون الذين لهم الحق في النظر

الى صور المعاناة من هذا المستوى المتطرف هم أولئك الذين بمقدورهم أن يقدموا شيئاً لتخفيف تلك المعاناة ـ كالأطباء الجرّاحين في المستشفى العسكري الذي التقطت فيه الصورة ـ أو أولئك الذين يمكن أن يتعلموا منها. أما البقية منا فمتلصصون، سواء قصدنا ذلك أو لم نقصد.

في كل حالة، يدعونا المشهد الرهيب لأن نكون إما متفرجين أو جبناء، غير قادرين على المشاهدة. وهؤلاء الذين لديهم القدرة على تحمل المشاهدة يقومون بدور تسمح به صور عديدة رائعة تعبّر عن الألم. وغالباً ما يتم تمثيل العذاب، وهو موضوع مقبول في الفن، من خلال الرسم كمشهد لافت للنظر، كشيء يراه (أو يتجاهله) الناس. والمفهوم الضمني هو: لا، لا يمكن وقف ذلك ـ واختلاط المنتبهين وغير المنتبهين من المتفرجين يؤكد هذا الأمر.

إن ممارسة تصوير الألم المروع كشيء ينبغي استنكاره ووقفه، إن أمكن، دخلت تاريخ الصور بموضوع محدد هو: الآلام التي يعانيها السكان المدنيون على يد جيش منتصر هائج. إنه موضوع دنيوي خالص، يبرز في القرن السابع عشر، عندما تصبح إعادة تحالفات القوى في ذلك العصر مادة للفنانين. في عام ١٦٣٣، نشر جاك كالو مجموعة من ثماني عشرة لوحة محفورة بعنوان: *(ويلات ومحن الحرب)*، تصور الأعمال الوحشية التي اقترفت ضد المدنيين بواسطة القوات الفرنسية أثناء غزو واحتلال موطنه اللورين في الثلاثينيات من القرن السابع عشر. (ست لوحات صغيرة محفورة حول نفس الموضوع نفّذها كالو قبل المجموعة الأكبر، ظهرت في عام ١٦٣٥، وهو عام وفاته). والنظرة واسعة وعميقة، هذه مشاهد كبرى تضم العديد من الأشخاص، ومشاهد تاريخية، وكل شرح يتضمن تعليقاً واعظاً بالشعر حول الطاقات والأقدار المرسومة في اللوحات. يبدأ كالو بلوحة تُظهر تجنيد القوات، وتُقرّب للعيان

القتال الشرس، والمجازر، وأعمال السلب والنهب والإغتصاب، وآلات التعذيب والإعدام (خشبة الشبْح من المعصمين، المشنقة، فرق القتل، الخازوق، دولاب التعذيب)، وانتقام الفلاحين من الجنود، وتنتهي بتوزيع الغنائم. والإصرار على إظهار وحشية جيش منتصر في كل لوحة أمر مدهش وغير مسبوق، ولكن الجنود الفرنسيين ليسوا سوى قوى الشر الطليعية في طقوس العنف، وهناك متسع في الحس المسيحي الإنساني لكالو ليس لنعي نهاية دوقية اللورين المستقلة فقط، وإنما أيضاً لتسجيل مأزق الجنود المعدمين بعد الحرب الذين يجثمون على قارعة الطريق يتوسلون الصدقات.

وكالو وخلفاؤه، من أمثال هانز أولريخ فرانك، وهو فنان ألماني ثانوي، بدأوا في عام ١٦٤٣ ، قرب نهاية حرب الثلاثين عاماً، بإنتاج ما يقرب من خمس وعشرين لوحة (بحلول عام ١٦٥٦) تصور جنوداً يَقتلون فلاحين. غير أن التركيز الفائق على جوانب الرعب في الحرب وانحطاط الجنود الذي يصل إلى حد السعار يوجد عند جويا، في مطلع القرن التاسع عشر. إن *(كوارث الحرب)* سلسلة مرقمة تتألف من ثلاث وثمانين لوحة محفورة أُنجزت بين عامي ١٨١٠ و ١٨٢٠ (ونشرت جميعها لأول مرة فيما عدا ثلاث لوحات، في عام ١٨٦٣ ، بعد وفاته بخمس وثلاثين عاماً). وتصور الفظائع التي اقترفها جنود نابليون الذين قاموا بغزو اسبانيا في عام ١٨٠٨ لقمع العصيان المسلح ضد الحكم الفرنسي. وتحرك صورُ جويا المُشاهدَ إلى درجة تصل حد الرعب. وقد تم حذف جميع الزخارف من المَشاهد: فالمنظر عبارة عن جو، عتمة حالكة لم تُمَس بريشة الرسام. فالحرب ليست استعراضاً. ونُسخ سلسلة لوحات جويا ليست شرحاً: فكل صورة تحمل تعليقاً يتكون من جملة موجزة تعبر عن الأسف على همجية الغزاة وهول الألم الذي سببوه،

وهي تقف متميزة بين اللوحات الأخرى. وتاثيرها التراكمي مدمر.

إن المقصود من وراء أعمال القسوة الوحشية في *كوارث الحرب* هو أن تنبّه وأن تصدم وأن تجرح المُشاهد. ويبدو فن جويا، مثل فن ديستويفسكي، نقطة تحول في تاريخ المشاعر الأخلاقية وتاريخ الحزن ـ وله نفس العمق والأصالة والبراعة. ومع جويا، يدخل إلى الفن مستوى جديد من مستويات الإستجابة للألم. (وموضوعات جديدة عن الإحساس بالشخص المتألم: كما في لوحته، على سبيل المثال، عن عامل جريح يُنقل بعيداً عن موقع للبناء). إن شرح أعمال القسوة في الحرب مُصمَّم كهجوم على إحساس المُتفرج. والجُمَل المعبرة المكتوبة تحت كل صورة تعلق على جوانب الإستفزاز. فبينما تمثل الصورة، ككل صورة أخرى، دعوة للمشاهَدة، فإن التعليق في أغلبه يصر على صعوبة الإكتفاء بذلك. هناك صوت، يُفترض أنه صوت الفنان، يلح على المتفرج: هل تحتمل النظر إلى هذا؟ ويقول أحد التعليقات: لا يستطيع المرء أن يتفرج. ويقول آخر: هذا سيء. ويرد غيره: هذا أسوأ. ثم يصرخ تعليق آخر: هذا الأسوأ. ويهتف آخر: البرابرة! ويصيح آخر: يا للجنون! وآخر: هذا كثير! وآخر: لماذا؟ إن التعليق على الصور تقليدياً أمر محايد، وإخباري: تاريخ، ومكان وأسماء. إن الصورة الإستطلاعية من صور الحرب العالمية الأولى (أول حرب تستخدم فيها آلات التصوير على نطاق واسع للإستخبارات العسكرية) لم تكن في الغالب تحمل تعليقاً مثل [لا أستطيع الانتظار للقيام بذلك] أو أن يكتب على حاشية صورة ملتقطة بأشعة إكس تظهر كَسراً مُركّباً: [من المحتمل أن يصاب المريض بالعَرَج]!. ولم تكن هناك حاجة إلى التعبير عما في الصورة بكلام المصور، لتقديم تأكيد بصحتها، كما يفعل جويا في *كوارث الحروب*، فيكتب تحت إحدى الصور: رأيت هذا.

وتحت أخرى: هذه هي الحقيقة. لقد رآها المصور طبعاً. وما لم يكن هناك تلاعب أو سوء في العرض، فإنها تمثل الحقيقة.

تحدد اللغة العادية الفرق بين الصور المرسومة يدوياً كرسوم جويا والصور الفوتوغرافية عادةً بأن الفنانين «يصنعون» الرسوم واللوحات في حين أن المصورين يلتقطون الصور. لكن الصورة الفوتوغرافية، حتى إذا كانت تُظهر شكلاً واحداً (وليست تركيباً من مجموعة أشكال متنوعة) لا يمكن أن تكون ببساطة صورة أمينة لشيء حصل بالفعل. إنها دائماً تكون الصورة التي اختارها أحدهم، فالتصوير يعني التأطير، والتأطير يعني الاستبعاد. علاوة على ذلك، فإن التلاعب في الصور سبق بوقت طويل مرحلة التصوير الفوتوغرافي الرقمي والتلاعب باستعمال برامج الفوتوشوب. كان بإمكان الصورة دائماً أن تحَرِّفَ الواقع. ويُحكم على اللوحة أو الرسم، بأنها مزورة عندما يتبين أنها ليست للرسام الذي نسبت إليه. ويحكم على الصورة ـ أو الفيلم الوثائقي في التليفزيون أو في الانترنت ـ بأنها مزورة عندما يتبين انها تضلل المُشاهد بشأن المشهد الذي تزعم أنها ترصده.

إن القول بأن الأعمال الوحشية التي اقترفها الجنود الفرنسيون في إسبانيا لم تحدث كما في الصور بالضبط ـ كالقول بأن الضحية لم يكن يبدو كذلك، وأن هذا لم يحدث قرب شجرة ـ لا ينتزع الأهلية عن *كوارث الحرب*. إن صور جويا تكوين مركب. إنها تدَّعي: إن أشياء مثل هذه قد حدثت. مقابل ذلك، فإن الصورة المنفردة أو لقطات الفيلم تدّعي أنها تمثل ما كان أمام عدسة الكاميرا بدقة. ومن المفترض في الصورة أن لا تثير بل تَعرض. وهذا يُفسر لماذا يُعتمَد على الصور كدليل، بعكس اللوحات المصنوعة يدَوياً. ولكنها دليل على ماذا؟ هناك شك في صورة كابا «موت جندي جمهوري» ـ المعنونة

«سقوط الجندي» في المجموعة المرجعية لأعمال كابا ـ قد لا تُظهر ما يُقال إنها تُظهرُه (وإحدى الأطروحات تقول إن الصورة تسجل تمريناً تدريبياً قرب خط الجبهة الأمامي)، ولا يزال هذا الشك يلازم المناقشات حول صور الحرب. إن كل انسان يتمسك بالتفسير الحرفي عندما يتعلق الأمر بالصور.

***

إن صور معاناة الآلام في الحرب تُنشر الآن على نطاق واسع جداً بحيث أصبح من السهل نسيان متى أصبحت مثل هذه الصور شيئاً متوقعاً من فنانين مرموقين. من الناحية التاريخية، قدم المصورون صوراً ايجابية في الغالب عن عمل المحارب، وعن مشاعر الرضى لشن حرب أو للإستمرار في خوض غمار حرب. ولو سار الأمر على هوى الحكومات، لأصبحت صور الحرب، كمعظم أشعار الحرب، تحشد الدعم لتضحيات الجنود.

وبالفعل، تبدأ صور الحرب بمثل تلك الرسالة، بمثل ذلك العار. الحرب كانت حرب القرم، والمصور هو روجر فنتون، الذي أُطلقَ عليه لقب أول مصور حربي، لم يكن سوى المصوِّر الرسمي لتلك الحرب، حيث أُرسلَ إلى شبه جزيرة القرم في مطلع عام ١٨٥٥ من قبل الحكومة البريطانية بإيعاز من الأمير ألبرت. واعترافاً بوجود حاجة الى رد مضاد للتقارير المطبوعة المفزعة حول الأخطار غير المتوقعة والآلام التي يعاني منها الجنود البريطانيون والتي وُزِّعت هناك خلال عام سابق، فقد دعت الحكومة مصوراً محترفاً مشهوراً ليُقدمَ انطباعاً آخر أكثر ايجابية عن الحرب التي أصبحت حرباً غير شعبية بشكل يتزايد باضطراد.

يروي إدموند جوس في *الأب والإبن* (١٩٠٧)، وهي مذكراته عن طفولته في منتصف القرن التاسع عشر بإنجلترا، كيف تغلغلت حرب القرم إلى

عائلته المتشددة في تقواها وبعدها عن الشؤون الدنيوية والتي تنتمي الى طائفة بروتستانتية تدعى أخوة بلايموث:

جلب إعلان الحرب مع روسيا أول نسمات الحياة الخارجية إلى خلوتنا الكالفينية. إشترك والداي في صحيفة يومية، الأمر الذي لم يفعلانه من قبل أبداً، والأحداث التي تجري في أماكن خلابة - نبحث عنها أبي وأنا في الخرائط - كانت تُناقَش بحماس بالغ.

كانت الحرب ولا تزال تُشكل أكثر الأخبار التي لا تُقاوم وأكثرها إغراءً للتصوير. (إلى جانب ذلك البديل النفيس للحرب، وهو الرياضات الدولية) ولكن هذه الحرب كانت أكثر من مجرد أخبار. كانت أخباراً سيئة. والصحيفة اللندنية ذات المرجعية، وغير المُصَوَّرَة التي خضع لها والدا جوس، هاجمت القيادة العسكرية التي كانت عدم كفاءتها مسئولة عن استمرار الحرب بخسائر فادحة في أرواح البريطانيين. وكان الثمن، الذي دفعه الجنود لأسباب لا تتعلق بالقتال، مريعاً - إثنان وعشرون ألفاً ماتوا بسبب المرض، وعدة آلاف منهم فقدوا أطرافاً بسبب صقيع الشتاء الروسي الطويل أثناء الحصار الطويل لسيباستوبول - كما أن عدة اشتباكات عسكرية كانت بمثابة كوارث. كان الشتاء لا يزال مستمراً عندما وصل فنتون الى القرم للإقامة لمدة أربعة أشهر، إذ تعاقد على نشر صُوَرِه (على شكل لوحات محفورة) في صحيفة أسبوعية أقل رصانة وأقل انتقاداً للحَرب، وتسويقها ككتاب لدى عودته الى الوطن.

وبموجب تعليمات من مكتب الحرب بعدم تصوير القتلى، ومبتوري الأطراف، والمرضى، وبسبب المعوقات التقنية لالتقاط الصور والتي تحول دون تصوير معظم الموضوعات الأخرى، راح فنتون يصور الحرب وكأنها رحلة

نبيلة يقوم بها مجموعة من الرجال. كانت كل صورة تحتاج الى إعداد مستقل للمواد الكيماوية في الغرفة المعتمة وتعريض العدسة للضوء لمدة خمس عشرة ثانية، واستطاع فنتون تصوير ضباط بريطانيين في جلسة سمر في الهواء الطلق أو جنوداً عاديين وهم يعتنون بالمدافع ولكن بعد أن يطلب منهم الوقوف أو الجلوس معاً، واتباع توجيهاته ثم التوقف عن الحركة. كانت صورهُ عبارة عن مَشاهد للحياة العسكرية خلف خطوط الجبهة، أما الحرب ـ الحركة، الفوضى، الإثارَة - فتبقى خارج نطاق آلة التصوير. والصورة الوحيدة التي التقطها فنتون في القرم والتي تتجاوز التوثيق الوديع فهي «وادي ظلال الموت»، التي يستحضر عنوانها روح المواساة في ترانيم العهد الجديد وكذلك الكارثة التي حدثت في شهر أكتوبر السابق والتي شهدت وقوع ستمائة جندي بريطاني في كمين على سهل فوق بلاكلافا ـ وقد سَمّى تنيسون ذلك الموقع [وادي الموت] في قصيدته التذكارية [هجوم الفرقة الخفيفة]. وصورة فنتون التذكارية عبارة عن رسم للغياب، للموت بدون أموات. وهي الصورة الوحيدة التي لم تكن تحتاج الى إعداد مسرحي، لأن كل ما تظهره هو طريق محفرة تتناثر فيها الصخور وقذائف المدافع وتنعطف عبر سهل قاحل ممتد باتجاه الفراغ البعيد.

وهناك ملف أكثر جرأة لصور الموت والدمار بعد الحرب، لا يشير الى خسائر تم تكبُّدها ولكن إلى الدقة المخيفة للجبروت العسكري البريطاني، وقد أنجز الملف مُصور آخر تَفقدَ حرب القرم. إنه فيليس بيتو، رجل إنجليزي بالتجنس (ولد في البندقية)، وكان أول مصوِّر يشهد عدداً من الحروب: فبالإضافة الى تواجده في القرم في عام ١٨٥٥، فقد شهد تمرد سيبوي (ما يسميه البريطانيون بالعصيان الهندي) في ١٨٥٧ - ٥٨، وحرب الأفيون الثانية في الصين في عام ١٨٦٠، والحروب الإستعمارية في السودان في عام

١٨٨٥ . بعد ثلاث سنوات من إنجاز فنتون لصوره المسكِّنة عن حرب لم تسر على ما يُرام بالنسبة لانجلترا، كان بيتو يحتفل بالنصر الكاسح للجيش البريطاني على العصيان الذي قام به الجنود المحليون الخاضعون لقيادة الجيش، وكان ذلك أول تحدٍّ هام للحكم البريطاني في الهند. والصورة الآسرة التي التقطها بيتو في لاكناو لقصر سيكانداراباغ، الذي أتلفه القصف البريطاني، تُظهر ساحة القصر وقد تناثرت عليها عظام المتمردين.

وأول محاولة شاملة لتوثيق حرب ما نفذت بعد سنوات قليلة، إبانَ الحرب الأهلية الأمريكية، بواسطة مؤسسة لمصوري الشمال الأمريكي يرأسها ماثيو برادي، الذي كان قد رسم لوحات شخصية رسمية للرئيس لينكولن. وصور برادي للحرب ـ التي التقط معظمها ألكسندر جاردنر وتيموثي أوسوليفان، رغم أن رئيسهما في العمل اكتسب فضلاً إلى جانبهما ـ عَرضت موضوعات تقليدية مثل المعسكرات التي يسكنها الضباط والجنود المشاة، والمدنَ الواقعة في مسار الحرب، المعدات الحربية، والسفن، وكذلك، على نحو أكثر شهرة، صور جثث جنود الإتحاد وجنود التحالف وهي ملقاة على أرض جيتيسبرج وانتيتام المدمرة. وبالرغم من أن الوصول الى أرض المعركة جاء كامتياز منحه الرئيس لينكولن نفسه لبرادي وفريقه، إلا أن المصورين لم يُكلَفوا كما كُلِّفَ فنتون. وقد تطور وضعهما على نحو أشبه بالطريقة الأمريكية، وذلك بدعم إسميٍّ حكوميٍّ أفسَحَ المجال أمام قوة دوافع المقاولين والعمل الحر.

إن أول مبرر لصور الجنود القتلى الواضحة بقسوة، والتي انتهكت بجلاء محرماً من المحرمات ، هو واجب التسجيل البسيط للأحداث. «إن آلة التصوير هي عين التاريخ» من المفترض أن برادي قال ذلك. كما أن التاريخ تحالف مع

وجاهة فكرة محددة صاعدة تتعلق بالموضوعات التي تحتاج إلى مزيد من الاهتمام والمعروفة باسم الواقعية ـ وبعد وقت قليل تجد هذه الفكرة مدافعين عنها بين الروائيين أكثر مما هم بين المصورين. * وباسم الواقعية، كان يُسمح للمرء ـ يُطلَب منه ـ أن يعرض الحقائق الصعبة وغير السارة. كما أن مثل هذه الصور تحمل «مغزى أخلاقياً» من خلال عرض «الرعب المحض وحقيقة الحرب، مقابلَ مهرجاناتها»، وفقاً لما كتبه جاردنر في النص المصاحب لصورة أوسوليفان عن جنود التحالف، بوجوههم المعذبة المتجهة نحو المُشاهِد، في ألبوم الصور الخاص به وبغيره من مصوري مؤسسة برادي والذي نشرَه بعد الحرب. (وقد ترك جاردنر العمل مع برادي في عام ١٨٦٣). «هذه هي التفاصيل المرعبة ! دعها تساعدنا على منع وقوع نكبة أخرى على أمتنا.» ولكن فجاجة أكثر الصور رسوخاً في الذاكرة في كتاب *الصور الفوتوغرافية حول الحرب* (١٨٦٦) لجاردنر لا تعني أنه وزملاءه قد التقطوا صور

* إن الواقعية الفارغة التي تتسم بها صور الجنود القتلى المتمددين على ساحة المعركة جرى تصويرها دراماتياً في رواية *شارة الشجاعة الحمراء*، وفيها يُرى كل شيء من خلال الوعي المرتبك والمروَّع لشخص يصلح لأن يكون واحداً من هؤلاء الجنود. إن رواية ستيفن كرين المرئية على نحو نفاذ، وذات الصوت الواحد، والمناهضة للحرب ـ صدرت عام ١٨٩٥، بعد ثلاثين عاماً من انتهاء الحرب (ولد كرين في عام ١٨٧١) ـ تبعد مسافة طويلة وتبسيطية وعاطفية عن معالجة والت ويتمان المعاصرة ومتعددة الأشكال التي عالج بها «العمل الأحمر» للحرب. إن *دقات الطبل*، القصيدة المدورة التي نشرها ويتمان في عام ١٨٦٥ ثم دمجها لاحقاً في *(أوراق العشب)* تستدعي عدة أصوات لتتكلم. ورغم بعده عن الحماس ازاء الحرب، التي صنفها بأنها إبادة الإخوة، ومع كل حزنه على معاناة الجانبين كليهما من الحرب، فإن ويتمان لم يستطع إلا أن يطرب لموسيقى الحرب الملحمية والبطولية. فأذنهُ أبقتهُ عسكرياً، وإن كان ذلك على طريقته الكريمة المعقدة والغرامية.

موضوعاتهم كما وجدوها. فالتصوير كان يعني التأليف (وجعل الموضوعات الحيّة تتخذ وضعاً مناسباً للتصوير)، والرغبة في ترتيب عناصر الصورة لم تتلاش لأن موضوع الصورة غير قادر على الحركة أو لا يمكن تحريكه.

ليس من الغريب أن كثيراً من الصور المقبولة في المرحلة المبكرة من التصوير الفوتوغرافي أُعدت إعداداً مسرحياً، أو تم التلاعب بموضوعاتها. بعد وصول فنتون إلى الوادي الذي قُصف كثيراً، متجهاً نحو سيباستوبول داخل الغرفة المعتمة التي يجرها حصان، أنجز لقطتين من نفس مكان القوائم الثلاثية الحاملة للكاميرا: في النسخة الأولى من الصورة المحتفى بها والتي عنونَها «وادي ظل الموت» (بالرغم من العنوان، لم تقم الفرقة بهجومها الفاشل عبر ذلك الوادي). كانت قذائف المدفعية كثيفة على الأرض إلى يسار الطريق، ولكن قبل التقاط الصورة الثانية ـ وهي التي يعاد إنتاجها دائماً ـ أشرفَ على بعثرة القذائف على الطريق نفسها. وهناك صورة لموقع بائس حدث فيه موت كثير، هي صورة بيتو لقصر سيكانداراباغ المُدَمَّر، وقد تضمنت ترتيباً أكثر شمولاً للموضوع وكانت واحدة من الصور الأولى التي تسجل الجانب المرعب من الحرب. وقع الهجوم في عام ١٨٥٧، وقام الجنود البريطانيون المنتصرون، والوحدات الهندية الموالية لهم، بتفتيش القصر غرفةً غرفة، وهم يطعنون المتمردين الناجين الألف وثمانمائة المدافعين عن سيبوي، والذين أصبحوا الآن أسرى، ويُلقون بجثثهم نحو ساحة القصر، وأكملت الذئاب والكلاب باقي المهمة. ومن أجل الصورة التي التقطها في مارس أو ابريل ١٨٥٨، نظَّم بيتو الركام لكي لا يبدو كمقبرة، واضعاً عدداً من السكان المحليين في صفين في الخلف وموزعاً العظام البشرية في ساحة القصر.

كانت عظاماً قديمة على الأقل. وقد عُرف الآن أن فريق برادي أعاد

ترتيب أوضاع وأماكن بعض الذين ماتوا حديثاً في جيتيسبرج : والصورة التي تحمل عنوان [منزل القناص المتمرد في جيتيسبرج]، تظهر في الواقع جندياً من جنود التحالف تم نقل جثته من المكان الذي سقط فيه في المعركة إلى موقع أكثر جاذبية للتصوير، كهف مكوَّن من عدة صخور ضخمة تحاذي حاجزاً من الحجارة، يضم بندقية دعم، أسندها جاردنر إلى الحاجز بجانب الجثة. (لم تكن البندقية كما يبدو نفس البندقية الخاصة التي يستعملها قنّاص، ولكنها بندقية عادية للجنود المشاة، ولم يكن جاردنر يعرف ذلك أو ربما لم يهتم). وليس الغريب أن العديد من الصور الأيقونية الإخبارية في الماضي، بما فيها بعض أفضل ما يمكن تذكرة من صور الحرب العالمية الثانية، كانت معدة إعداداً مسرحياً كما يبدو. الغريب أننا مندهشون لمعرفتنا بأنها أُعدت على ذلك النحو، وأننا دائماً نصاب بالإحباط.

والصور التي نفزع بشكل خاص حين نكتشف أنها معدة مسبقاً هي التي تبدو وكأنها تسجل لحظات الذروة الحميمة، وفي طليعتها لحظات الحب والموت. والمهم في صورة [موت جندي جمهوري] هو أنها لحظة حقيقية، تمَّ الإمساك بها بالمصادفة، وتفقد قيمتها إذا تبين أن الجندي المتهاوي كان يمثل ذلك أمام آلة التصوير التي يستعملها كابا. ولم يفصح روبرت دويزنو أبداً عن وضعية اللقطة لصورة التقطها في عام ١٩٥٠ لمجلة لايف لشاب وصبية يُقبِّلان بعضهما على جانب الطريق قرب فندق دي فيل الباريسي. مع ذلك، فإن الكشف بعد أربعين سنة عن أن الصورة كانت أمراً مُرتباً وأنه تم استئجار رجل وامرأة في ذلك اليوم ليقبِّلا بعضهما أمام دويزنو أثارت تشنجات من الضيق لأولئك الذي يعتبرون الصورة رؤيا حبيبة إليهم تعكس الحب الرومانسي وباريس الرومانسية. إننا نريد من المصور أن يكون جاسوساً في منزل الحب

ومنزل الموت، وأن لا يعرف الاشخاص المصوَّرون بوجود آلة التصوير، «على حين غرة». إن أيَّ إدراك ناضج لماهية التصوير الآن وما يمكن أن يكون عليه، لن يقلل من الشعور بالإشباع إزاء صورة حادث غير متوقع تمَّ الإمساك به لحظة وقوعه بواسطة مصور يقظ.

إذا اعتبرنا أن الصور الموثوقة هي فقط التي التقطت لأن المصور كان قريباً، وفتح غطاء عدسة التصوير في اللحظة المناسبة تماماً، فإن القليل من صور الإنتصار ستكون مؤهلة للقبول. خُذْ عملية وضع العلم على مرتفع حين تخمد المعركة. لقد تبين أن الصورة الشهيرة لرفع العلم الأمريكي على أيوا جيما في فبراير ١٩٤٥، «إعادة تركيب» من قبل مصور في وكالة الاسوشيتد بريس، جو روزنتال، لحفل رفع العلم صباحاً الذي جرى بعد احتلال ماونت سورياباتشي، وقد فعل ذلك في وقت لاحق من النهار وباستخدام علم أكبر. والقصة وراء صورة انتصار مساوية في روعتها الأيقونية، التقطت في ٢ مايو ١٩٤٥، بواسطة مصور الحرب الروسي يفجيني خالداي، لجنود روس وهم يرفعون العلم الأحمر على الرايخستاج وبرلين تحترق، أن المشهد كان مُرتباً من أجل التصوير. وهناك حالة لصورة رائعة يعاد نسخها كثيراً التقطت في لندن في عام ١٩٤٠ أثناء الهجوم النازي وهي أكثر تعقيداً، لأن المصور غير معروف ولذلك فإن ظروف التقاط الصورة غير معروفة. تُظهر الصورة من خلال جدار ساقط لمكتبة هولندا هاوس المدمرة تماماً وعديمة السقف، ثلاثة رجال يقفون متباعدين على الركام أمام حائطين من رفوف الكتب التي لم تسقط بمعجزة. يُحدّق أحدهم في الكتب، ويثني آخر إصبعه على كعب كتاب يوشك أن يسحبه من الرف، وآخر، في يده كتاب ويقرأ ـ إن الصورة المؤلفة ببراعة لا بد وأن تكون مُوجَّهة. من الممتع أن نتخيل أن الصورة ليست اختراعاً من العدم

أنجزه مصور كان يتجول خلسةً في كنزينجتون بعد غارة جوية، ثم اكتشف أن المكتبة الكائنة في المبنى اليعقوبي العظيم قد انشقت وفُتحت للمعاينة، فأحضر ثلاثة رجال ليؤدوا دور الباحثين الهادئين، ولكن، بدلاً من ذلك، شوهد الرجال الثلاثة وهم يشبعون نهمهم لقراءة الكتب في المبنى المُدَمَّر ولم يفعل المصور شيئاً أكثر من وضعهم في أماكن متباعدة قليلاً لالتقاط صورة أكثر وضوحاً. في الحالتين، تحتفظ هذه الصور بسحر المرحلة والمرجعية كاحتفاء بقيمة مثالية اختفت الآن وهي الثبات والهدوء الوطني. ومع مرور الزمن، تعود الصور المُعَدّة إعداداً مسرحياً كدليل تاريخي وإنْ كانت دليلاً غير نقي - كمعظم الأدلة التاريخية.

وابتداءً من حرب فيتنام فقط أصبح من المؤكد حقيقة أن أياً من الصور الشهيرة آنذاك لم تكن مفبركة. وهذا أمر أساسي بالنسبة للمرجعية الأخلاقية لتلك الصور. إن صور الرعب في حرب فيتنام لعام ١٩٧٢، التي التقطها هوين كونج أوت، لأطفال من قرية قصفت للتو بقنابل النابالم الأمريكية، وهم يركضون عبر الطريق السريع، يصرخون من الألم، تنتمي إلى عالم الصور التي لا يمكن أن تكون مفبركة. وينطبق ذلك على الصور المعروفة لمعظم الحروب منذ ذلك الحين. إن القول بوجود عدد قليل من الصور المعدة سلفاً منذ حرب فيتنام يوحي بأن المصورين قد أصبحوا ملتزمين بمعيار أعلى من الأمانة الصحفية. وجزء من توضيح ذلك الأمر يرجع الى التلفزيون الذي أصبح في حرب فيتنام الوسيلة التي تحدد كيفية عرض صور الحرب، وأصبح على المصور الفرد الذي يحمل آلة تصوير لايكا أو نيكون في يده، ويعمل بعيداً عن الأعين معظم الوقت، أن ينافسه ويتحمل قرب فرق التلفزيون من الحَدَث: إن الشهادة على الحرب لم تعد الآن عملاً فردياً. ومن الناحية التقنية، فإن

احتمالات التلاعب الإلكتروني بالصور أصبحت اليوم أكثر من أي وقت مضى - وتكاد تكون غير محدودة. ولكن اختراع صور درامية للأخبار وإعدادها أمام آلات التصوير، يبدو في طريقه لأن يصبح فناً مفقوداً.

4

إن الإمساك بالموت وهو يحدث فعلاً وتثبيته عبر الزمان أمرٌ تستطيع أن تفعله آلات التصوير فقط. والصور التي يلتقطها المصورون في الميدان للحظة الموت (أو اللحظة التي تسبقها مباشرة) هي أكثر صور يُحتفى بها ويعاد إنتاجها من بين صور الحرب. لا يوجد شك حول موثوقية ما تعرضه الصورة التي التقطها إدي آدامز في فبراير ١٩٦٨ لرئيس الشرطة الوطنية في فيتنام الجنوبية، العميد نجوين نجوك لوان، وهو يطلق الرصاص على متهم من مقاتلي الفييتكونج في أحد شوارع سايجون. مع ذلك، فقد كانت صورة مُعَدةً إعداداً مسرحياً ـ من قبل الجنرال لوان، الذي قاد السجين، ويداه مقيدتان إلى ظهره، نحو الشارع الذي كان قد تجمع فيه الصحفيون، وما كان ليقوم بالتنفيذ المختصر لعملية الإعدام لو لم يكونوا موجودين هناك لمشاهدة فعلته. إتخذ وضعاً بجوار السجين بحيث يصبح جانبُه ووجهُ السجين مرئيين لعدسات آلات التصوير التي كانت خلفه، صوَّبَ مسدسه مباشرةً من مسافة الصفر. وتظهر صورة آدامز لحظةَ إطلاق الرصاصة، والقتيل، الذي كان مشدوداً، لم يكن قد بدأ بالسقوط بعد. بالنسبة للمشاهِد، هذا المشاهِد، وحتى بعد سنوات من

التقاط الصورة، . . . حسناً، يستطيع المرء أن يحدِّق في هذه الوجوه لمدة طويلة دون أن يصل إلى نهاية الغموض، والوضاعة، لمثل هذه المشاركة في الفرجة.

والأمر الأكثر مدعاة للإضطراب هو أن تتاح لك فرصة النظر الى أناس يعلمون أنه حُكم عليهم بالإعدام: مستودع يضم ستة آلاف صورة التقطت بين عامي ١٩٧٥ و١٩٧٩ في سجن سري داخل مبنى كان في السابق مدرسة ثانوية في تول سلينج، إحدى ضواحي فنوم بنه، وهو منزل القتل لأكثر من أربعة عشر ألف كمبودي اتهموا بأنهم «مفكرون» أو من «عناصر الثورة المضادة» ـ تم توثيق هذه الأعمال الوحشية بفضل حافظي سجلات الخمير الحمر، وقد جلس كل من المحكومين لالتقاط صورة له قبل تنفيذ حكم الإعدام*. والمجموعة المنتقاة من تلك الصور في كتاب عنوانه *«حقول القتل»* تجعل من الممكن، بعد عقود لاحقة، العودة للتحديق في الوجوه التي تحدق بدورها في آلة التصوير ـ ولذلك فإنها تحدق فينا. سيكون الجندي الإسباني الجمهوري قد مات للتوّ، إذا صدقنا ما زُعم حول تلك الصورة، التي التقطها كابا من مسافة ما من موضوعها: لا نرى سوى هيئة شخص نحيل، جسد ورأس، طاقة، يترنح بعيداً عن آلة التصوير عند سقوطه. هؤلاء الكمبوديون من رجال ونساء من جميع الأعمار، بمن فيهم الكثير من الأطفال، تم تصويرهم من مسافة أقدام قليلة، صوراً نصفية في العادة، وهم ـ تماماً كما في كتاب تيتيان *سلخ مارسياس*، حيث سكّين أبوللو مسلطة الى الأبد وتوشك أن تهوي ـ ينظرون

* كان تصوير المعتقلين السياسيين وما يُدَّعى انهم عناصر الثورة المضادة، قبل اعدامهم ممارسة سائدة في الاتحاد السوفياتي خلال الثلاثينيات والأربعينيات، كما أظهر مؤخر بحث في ملفات NKVD وفي أرشيفات بلطيقية وأوكرانية وكذلك في أرشيف لوبيانكا المركزي.

إلى الموت، وهم إلى الأبد على وشك أن يُقتَلوا، وهم إلى الأبد مظلومون. والمُشاهد في نفس الوضع كالتابع الخانع خلف آلة التصوير، إن الصورة تبعث على الغثيان. واسم مصور السجن معروف ـ نيم إين ـ ويمكن استدعاؤه. أما أولئك الذين صوَّرَهم، بوجوههم المذهولة، وجذوعهم النحيلة، وأرقام لافتات السجن المشبوكة على قمصانهم، فيظلون كتلة جماعية: ضحايا مجهولين.

وحتى لو عرفنا أسماءهم، فليس من المحتمل أن يكونوا معروفين «لدينا». عندما تذكر وولف أن إحدى الصور التي أرسلت اليها تُظهر جثة رجل أو امرأة مختلطة جداً بحيث يمكن أن تكون جثة خنزير ميت، فإن فكرتها هي أن مدى إجرامية الحرب تدمر ما يميز الناس كأفراد، ككائنات بشرية. وهذا، بالطبع، يبين كيف تبدو الحرب عندما تُشاهَد من بعيد، كصورة.

إن الضحايا، والأقارب المحزونين، ومستهلكي الأخبار ـ لهم جميعاً قربُهم من / وبعدُهم عن الحرب. وأكثر الصور تمثيلاً للحرب وللأجساد المصابة بجراح قاتلة هي لهؤلاء الذين يبدون غرباء جداً، ولذلك فإن احتمالات معرفتهم هي الأقل. ومع اقتراب الموضوعات من الوطن، فإنه يُتوقع من المصوِّر أن يكون أكثر تحفظاً.

في أكتوبر ١٨٦٢، بعد مرور شهر على معركة أنتيتام، عندما عُرضت الصور التي التقطها جاردنر و أوسوليفان في معرض برادي بمانهاتن، كتبت صحيفة *نيو يورك تايمز* ما يلي:

إن الأحياء الذين تعج بهم برودواي يهتمُّون قليلاً، ربما، بالموتى في انتيتيام، ولكننا نتخيل أنهم سيتدافعون بلا مبالاة أقل عبرَ الطريق العظيم، ويمشون الهوينى، حيث توجد جثث قليلة

تنزف، وصلت طازجةً من ميدان المعركة، وهي مُمَدَّدَة على طول الطريق. سيكون هناك حشد من الفتيات واختيار حذر للطريق . . .

إن انسياق المراسل الصحفي وراء اتهام أولئك الذين توفرهم الحرب بأنهم لا مبالون بشكل تآمري إزاء الآلام التي تتجاوز نطاق رؤيتهم، لم تجعله أقل تشدداً حول مدى إلحاح الصورة.

إن القتلى في ميدان المعركة يجيئون إلينا على نحو نادر جداً في الأحلام. ونحن نرى قائمة القتلى في صحف الصباح عند الإفطار ولكننا نصرف عنا تذكرهم مع تناول القهوة. غير أن السيد برادي فعل شيئاً ليحضر الينا الواقع الرهيب للحرب وجهامتها. ورغم أنه لم يحضر الجثث ولم يمددها أمام أبوابنا وعبر شوارعنا، إلا أنه فعل شيئاً يشبه ذلك تماماً . . . هذه الصور لها تميز رهيب. وبمساعدة عدسة التكبير، يمكن تمييز ملامح القتلى. من الصعوبة بمكان أن نختار الذهاب إلى المعرض، حيث تنحني إحدى النساء نحو تلك الجثث فتتعرف على زوج، إبن، أو أخ بين صفوف الأجساد الصامتة التي لا حياة فيها، والتي ترقد جاهزة للخنادق المفتوحة.

إن الإعجاب بالصور ممزوج بالرفض بسبب الألم الذي يمكن أن تسببه للنساء من أقارب القتلى. إن آلة التصوير تقرب المُشاهد أكثر مما يجب بمساعدة عدسة تكبير ـ فهذه قصة العدسة المزدوجة - «والتميز الرهيب» للصور يقدم معلومات غير ضرورية وغير لائقة. مع ذلك، فإن مراسل صحيفة التايمز لم يستطع أن يقاوم الميلودارما التي تقدمها مجرد كلمات مثل («جثث تنزف»

جاهزة «للخنادق المفتوحة») بينما يشجب الواقعية التي لا تطاق في تلك الصورة.

ان هناك متطلبات جديدة تضاف الى الواقع في عصر آلات التصوير. فالشيء الواقعي قد لا يكون مخيفاً بالقدر الكافي، ولذلك فإنه بحاجة إلى تعزيز، أو إعادة تمثيل بشكل أكثر إقناعاً. وهكذا، فإن أول شريط إخباري لإحدى المعارك ـ واقعة ذاعت كثيراً في كوبا إبان الحرب الإسبانية الأمريكية في عام ١٨٩٨ تعرف باسم هجوم تل سان جوان ـ يظهر في الواقع هجوماً شنه الكولونيل تيودور روزفلت ووحدة الفرسان المتطوعين التابعة له (الخيالة الخشنون ـ The Rough Riders)، وقيَّم المصورون الهجوم الفعلي عبر التل، بعد تصويره، بأنه ليس مثيراً إلى درجة كافية. أو أن الصور قد تكون مريعة جداً وانها تحتاج إلى تخفيف بدافع اللياقة أو الوطنية ـ كتلك الصور التي تُظهر قتلانا، دون إخفاء جزئي مناسب، فعرض الأموات، في نهاية الأمر، هو ما يفعله العدو. وفي حرب البوير (١٨٩٩ ـ ١٩٠٢) ظنَّ البويريون بعد انتصارهم في معركة سبيون كوب في يناير ١٩٠٠، أن توزيع صورة مرعبة للقتلى البريطانيين قد يرفع معنويات جنودهم. التقطت الصورة من قبل مُصور بويري غير معروف بعد عشرة أيام من هزيمة البريطانيين التي بلغت كلفتها أرواح ألف وثلاثمائة من جنودهم، والصورة تقدم لقطة اقتحامية لخندق سطحي طويل مكتظ بالجثث التي لم يتم دفنها. وما هو عدواني بشكل استثنائي في هذه الصورة هو غياب المناظر المحيطة. فالجثث المختلطة المتكومة في الخندق تملأ فضاء الصورة بأكمله. وكان سخط البريطانيين عندما سمعوا بهذه الإهانة الأخيرة من البوير حاداً، اذ تم التعبير عنه بشدة: إن نشر مثل هذه الصور، كما صرح أحد *المصورين الهواة*، «لا يخدم غرضاً مفيداً، وهو

يخاطب الجانب المظلم فقط من الطبيعة البشرية».

كانت هناك رقابة دائماً، ولكنها ظلت عشوائية لمدة طويلة، تخضع لرغبة الجنرالات ورؤساء الدول. وأول حظر مُنظم على الصور الصحفية لجبهة القتال جاء إبان الحرب العالمية الأولى، إذ سمحت القيادات العليا الألمانية والفرنسية لعدد قليل فقط من المصورين العسكريين المختارين بالتواجد على مقربة من القتال. (والرقابة على الصحافة من قبل الموظفين العموميين البريطانيين كانت أقل تشدداً.) وتطلب الأمر خمسين سنة أخرى، لتخفيف الرقابة مع أول تغطية تلفزيونية للحرب، لفهم مدى التأثير الذي قد تحدثه الصور الصادمة على الجمهور المحلي. وأثناء المرحلة الفيتنامية، أصبحت صور الحرب، بشكل معياري، نقداً للحرب. وكان من المؤكد أن يقود هذا إلى عواقب: فوسائل الإعلام الرئيسية ليس عملها جعل الناس يحسون بالإرتباك إزاء الصراعات التي تتم تعبئتهم من أجلها، ناهيك عن نشر الدعاية ضد شن الحرب.

منذ ذلك الحين، وَجدت الرقابة ـ بأكثر أنواعها انتشاراً، الرقابة الذاتية، إلى جانب الرقابة المفروضة من الجيش - عدداً كبيراً ومؤثراً من المدافعين عنها. وفي مستهل الحملة البريطانية على جزر الفولكلاند في ابريل ١٩٨٢، منحت حكومة مارجاريت ثاتشر تصريحاً لاثنين فقط من المصورين الصحفيين ـ وبين الذين مُنعوا مُصور حربي من الطراز الأول هو دون ماكولين ـ ووصلت إلى لندن ثلاث دفعات فقط من الأفلام قبل إعادة إحتلال الجزر في مايو. ولم يكن يُسمح بالبث التليفزيوني المباشر. لم توجد من قبل مثل هذه القيود الصارمة على إرسال التقارير حول عملية عسكرية بريطانية منذ حرب القرم. وثبت أنه من الأصعب على السلطات الأمريكية أن تتبنى نسخة طبق الأصل من ضوابط

ثاتشر فيما يتعلق بإرسال التقارير حول مغامراتها الخارجية. وما روَّجَ له الجيش الأمريكي إبان حرب الخليج في عام ١٩٩١ كان صورَ الحرب التقنية: السماء، فوق الذين يُقتلون، مليئة بالآثار الضوئية للصواريخ والقذائف ـ إنها صور أظهرت تفوق أمريكا العسكري المطلق على عدوها. ولم يكن مسموحاً لمشاهدي التليفزيون الأمريكي أن يروا مقطعاً فيلمياً حصلت عليه NBC (وبالتالي تجنبت الشبكة بثه) يُصور ما يمكن أن يُحدثه ذلك التفوق: مصير الآلاف من الجنود العراقيين، بعد أن فروا من مدينة الكَويت في نهاية الحرب، في ٢٧ فبراير، قُصفوا قصفاً شاملاً (قصفاً سجادياً) بالمتفجرات، وقنابل النابالم، وجولات من اليورانيوم المنضب المشع، والقنابل العنقودية، وهم يتجهون شمالاً، في المركبات وسيراً على الأقدام، في طريقهم نحو البصرة داخل العراق ـ كانت مجزرة وصفها أحد الضباط الأمريكيين بأنها تشبه «صيد الديك الرومي». ومعظم العمليات الأمريكية في أفغانستان في أواخر عام ٢٠٠١ كانت محظورة على مصوري الأخبار.

إنّ شروط السماح باستخدام آلات التصوير في الجبهة للأغراض غير العسكرية أصبحت أكثر صرامة لأن الحرب أصبحت نشاطاً يجري تنفيذه على نحو متزايد من خلال حيل بصرية دقيقة لمطاردة العدو. لا توجد حرب إذا لم يكن هناك تصوير، كما لاحظ ذلك الفنان المرموق أرنست جونجر في عام ١٩٣٠، وبذلك فإنه يصقل التعريف الجامح لآلة التصوير والبندقية، فكلمة 'shooting' تُستعمل بمعنى تصوير موضوع ما كما تُستعمل بمعنى إطلاق النار على شخص ما. وصنع الحرب 'war-making' والتقاط الصورة 'picture-taking' هما نشاطان يتماشيان معاً: «انه نفس الذكاء الذي اخترع أسلحة إبادة تستطيع أن تحدد بدقة مكان العدو بالثانية والمتر،» كما كتب جونجر، «وهو

أيضاً الذي يسعى جاهداً لحفظ الحدث التاريخي الكبير بتفاصيله الدقيقة . » •

والطريقة الأمريكية الحالية المفضلة لصنع الحرب توسعت وفقاً لهذا النموذج . فالتلفزيون، الذي تحد من حرية وصوله إلى المشهد ضوابط حكومية ورقابة ذاتية، يخدم الحرب من خلال الصور . والحرب نفسها تشن عن بعد بقدر الإمكان، من خلال القصف، الذي يتم اختيار أهدافه، بناءً على معلومات موثوقة وتقنية بصرية، من قارات بعيدة: فعمليات القصف اليومي في أفغانستان في أواخر عام ٢٠٠١ ومطلع عام ٢٠٠٢ كانت موجهة بواسطة القيادة المركزية للولايات المتحدة في تامبا بفلوريدا . والهدف هو إيقاع عدد من الاصابات تكفي لمعاقبة الجانب الآخر مع تقليل فرص العدو لإيقاع أية خسائر بنا على الإطلاق، والجنود الأمريكيون وجنود التحالف الذين يموتون من جراء حوادث المركبات أو بسبب « النيران الصديقة » كما يصفها التعبير الشائع، كلاهما، يُعَدُّون ولا يُعَدُّون .

وفي عصر الحرب التي تدار عن بعد ضد أعداء القوة الأمريكية الذين لا حصر لهم، فإن السياسات المتعلقة بما يجب أن يُشاهَد أو لا يُشاهَد من قبل

• وهكذا، قبل تدمير جيرينيكا بثلاثة عشر عاماً، وصف آرثر هاريس، الذي أصبح لاحقاً آمر وحدة القصف في سلاح الجو الملكي أثناء الحرب العالمية الثانية، حيث كان آنذاك قائداً شاباً لوحدة سلاح الجو الملكي في العراق، الحملة الجوية لسحق المتمردين المحليين في هذه المستعمرة المكتسبة حديثاً كمستعمرة بريطانية، مع براهين بالصور على نجاح المهمة . «إن العرب والأكراد» كما كتب في عام ١٩٢٤، «يعرفون الآن المعنى الحقيقي للقصف من حيث الخسائر والأضرار، وهم يعرفون الآن انه خلال خمس وأربعين دقيقة يمكن عملياً مسح قرية كاملة (أرفق صوراً لقرية كوشان العجزة) وقتل ثلث سكانها بواسطة ثلاث أو أربع ماكنات لا تقدم لهم هدفاً حقيقياً يضربونه، ولا تقدم لهم فرصة لتحقيق المجد كمحاربين، ولا تقدم لهم وسائل فعالة للهرب» .

الجمهور لا تزال قيد البحث. ويتخذ منتجو أخبار التليفزيون ومحررو صور الصحف والمجلات قرارات كل يوم تدعم الإجماع المتأرجح حول حدود معرفة الجمهور. وغالباً ما تصاغ قراراتهم كأحكام حول «الذوق السليم» - وهو معيار قمعي دائماً حين تلجأ اليه المؤسسات. والبقاء ضمن حدود الذوق السليم هو المبرر الرئيس الذي تم تقديمه لعدم عرض أي من الصور المرعبة للموتى في موقع مركز التجارة العالمي بعد الهجوم مباشرة في ١١ سبتمبر ٢٠٠١ . (إن صحف التابلويد الصغيرة عادة ما تكون أكثر جرأة من الصحف كبيرة الحجم من حيث نشر الصور المريعة، وقد نُشرت صورة لذراع مقطوعة ملقاة وسط أنقاض مركز التجارة العالمي، في طبعة متأخرة من صحيفة ديلي نيوز النيويوركية بعد وقت قصير من الهجوم، ويبدو أن تلك الصورة لم تظهر في أية صحيفة أخرى.) وأخبار التلفزيون، بجمهورها الأوسع بكثير، الأمر الذي يجعلها أكثر تجاوباً مع الضغوط والمعلنين، تعمل تحت قيود، معظمها بوليسية ذاتية، أكثر صرامة حول تحديد ما هو « المناسب» للبث.

إنّ هذا الإصرار الغريب على الذوق السليم في ثقافة مشبعة بحوافز تجارية تشجع معايير أدنى للذوق قد يكون أمراً مُحَيِّراً. ولكنه يصبح ذا معنى إذا فُهم على أنّه يخفي مجموعة من الهواجس والقلق حول النظام العام والمعنويات العامة والتي لا يمكن تحديدها، كما يشير إلى العجز - بغير تلك الوسيلة - عن تشكيل، أو الدفاع عن العادات التقليدية الخاصة بأسلوب التعبير عن الحزن. ما يمكن عرضه وما لا يجب عرضه - قضايا قليلة تثير المزيد من السخط الشعبي.

والحجة الأخرى التي غالباً ما تستخدم لحجب الصور تشير إلى حقوق الأقارب. عندما عرضت صحيفة أسبوعية في بوسطن شريط فيديو دعائياً

قصيراً، عبر الإنترنت، كان مسجلاً في باكستان ويظهر «اعتراف» الصحفي الأمريكي المختطف دانيال بيرل في كراتشي في مطلع عام ٢٠٠٢، (بأنه يهودي) وما تبع ذلك من طقوس قتله، دار جدل حاد طُرح خلاله حق أرملة بيرل في أن تتجنب مزيداً من الألم وذلك في مواجهة حق الصحيفة في طباعة ونشر ما رأت أنه مناسب وحقٌ للجمهور في المشاهدة. وحُجبَ فيلم الفيديو بعد ذلك بسرعة. والجدير بالذكر أن الجانبين كليهما تعاملا مع الرعب المسجل ومدته ثلاث دقائق ونصف على أنه فيلم بغيض فقط. ولم يعرف أحد من النقاش أن الشريط يتضمن أجزاء أخرى، مونتاج يشتمل على العديد من الإتهامات (على سبيل المثال، صور لأريل شارون جالساً مع جورج بوش في البيت الابيض، أطفال فلسطينيون قُتلوا في هجمات إسرائيلية)، والفيلم كان سخرية سياسية وانتهى بتهديدات رهيبة وقائمة بمطالب محددة - كل ذلك قد يوحي بأن الفيلم يستحق معاناة المشاهدة للنهاية (اذا كنت تحتمل ذلك) من أجل مواجهة أفضل ضد شر وتعصب القوى التي قتلت بيرل. إنه من الأسهل أن نرى العدو مجرد وحش يقتل، ويرفع رأس ضحيته ليراها الجميع.

فيما يتعلق بموتانا، كان هناك دائماً تحريم ضد إظهار الوجه مكشوفاً. والصور التي التقطها جاردنر وأوسوليفان ما زالت تسبب صدمة لأن الجنود الاتحاديين وجنود التحالف كانوا متمددين على ظهورهم، ووجوه بعضهم ظاهرة بوضوح. ولم يتم إظهار الجنود الأمريكيين الذين سقطوا في العديد من الحروب مرة أخرى في أية صحيفة رئيسية، لم يحدث ذلك بالفعل، إلى أن نُشرت الصورة التي انتهكت المحرمات والتي التقطها جورج ستروك ونشرتها مجلة لايف في سبتمبر ١٩٤٣ ـ وكانت قد احتجزت في البداية من قبل موظفي الرقابة العسكرية ـ ويظهر فيها ثلاثة جنود قُتلوا على الشاطيء أثناء

الهبوط في غينيا الجديدة. (ورغم أن صورة «جنود قتلى على شاطيء بونا» توصف على نحو ثابت بأنها تظهر ثلاثة جنود متمددين ووجوهم منكفئة إلى الأسفل تلامس الرمل الرطب، إلا أن أحدهم يرقد على ظهره، ولكن الزاوية التي التقطت منها الصورة تخفي وجهه). وبحلول وقت الإنزال في فرنسا ـ ٦ يونيو ١٩٤٤ ـ ظهرت صور القتلى الأمريكيين غير المعروفين في عدد من المجلات الإخبارية، وجثثهم دائماً منكفئة، أو مغطاة أو أن وجوههم قد أديرت بعيداً. وهذه كرامة لا يُعتقد أنه من الضروري منحُها للآخرين.

وكلما كان المكان بعيداً أو غريباً، كلما كان الاحتمال أكبر بأن نرى مشاهد أمامية كاملة للموتى أو الذين يحتضرون. وهكذا فإن افريقيا في مرحلة ما بعد الاستعمار توجد في أذهان عامة الناس في العالم الغني ـ إضافة إلى موسيقاها الجنسية ـ كسلسلة متوالية من الصور التي لا تُنسى عن ضحايا واسعي العيون، بدءاً من أشخاص على أرض المجاعة في بيافرا في أواخر الستينيات ، إلى الناجين من الإبادة التي شملت مليون شخص تقريباً من قبائل التوتسي في رواندا عام ١٩٩٤ ، وبعد بضع سنوات، الأطفال والبالغين الذين قطّعَت أطرافهم أثناء برنامج الرعب الجماعي الذي نفذته قوات المتمردين في سيراليون. (وفي وقت أقرب، تظهر الصور عائلات كاملة لقرويين يموتون بسبب الإيدز.) وهذه المَشاهد تحمل رسالة مزدوجة. إنها تُظهر ألماً فظيعاً، ظالماً، ويجب إصلاحه. إنهاَ تؤكد أن مثل هذا الشيء يحدث في ذلك المكان. إن حضور تلك الصور وهذه الفظائع لا يساعد الا على تغذية الاعتقاد بحتمية وقوع المأساة في الأرجاء المظلمة أو المتخلفة ـ أي الفقيرة ـ من العالم.

كان من المعتاد أن تحدُثَ أعمال وحشية ومحن مشابهة في أوروبا، أيضاً، وهناك أعمال وحشية تفوق في حجمها وفظاعتها أيَّ شيء يمكن أن يُعرضَ

علينا من الأرجاء الفقيرة من العالم، حدثت في أوروبا قبل ستين عاماً فقط. ولكن يبدو أن الرعب قد رحل عن اوروبا، رحل عنها لمدة طويلة تكفي لجعل الأوضاع السلمية الحالية تبدو أمراً مفروغاً منه. (والقول بأنه يمكن أن تكون هناك معسكرات للموت وحصار وذبح للمدنيين بالآلاف وإلقاء جثثهم في مقابر جماعية، على التراب الأوروبي بعد خمسين عاماً من نهاية الحرب العالمية الثانية أعطى للحرب في البوسنة ولحَمْلة القتل الصربية في كوسوفو أهميتها الخاصة المنطوية على مفارقة. ولكن إحدى الطرق الرئيسية لفهم جرائم الحرب المُقترَفة في جنوب شرق أوروبا في عقد التسعينيات هي القول بأن دول البلقان، بعد كل شيء، لم تكن أبداً جزءاً من أوروبا).

وبشكل عام، فإن الأجساد المصابة بجراح بالغة التي تظهر في الصور المنشورة هي من آسيا وافريقيا. والتقليد الصحفي يرث الممارسة التي يبلغ عمرها قروناً وتتمثل في عرض الكائنات البشرية الغريبة، اي المُستعمَرة: فالافارقة والدينيزينيون الذين هم من أقطار آسيوية نائية عُرضوا كحيوانات في حدائق الحيوان. في *العاصفة*، كانت الفكرة الأولى لترينكولو حين عثر على كاليبان هي أنه يمكن أن يوضع للعرض في إنجلترا: «ليس كمُهرِّج في العيد هناك، وانما ليُعطَى قطعة من الفضة . . . فبينما لا يقدمون قرشاً للتفريج عن متسول أعرج، فانهم سيقدمون عشرة ليروا هندياً ميتاً.» إن صور الأعمال الوحشية التي وقعت على هؤلاء ذوي البشرة الأدكن في الأقطار الأغرب تظل توفر مثل ذلك العرض، مع نسيان الإعتبارات التي تمنع مثل تلك العروض عندما يتعلق الأمر بذوينا نحن من ضحايا العنف، لأن الآخر، حتى لو لم يكن عدواً، يعتبر شخصاً يمكن رؤيته فقط، وليس كشخص (مثلنا) يَرى أيضاً. ولكن من المؤكد أن جندي طالبان الجريح وهو يتوسل إبقاءه على قيد الحياة،

والذي نُشرت صور مصيره بشكل واضح في *نيويورك تايمز* كان له أيضاً زوجة، وأطفال، ووالدان، وأخوات، وإخوة، وقد يَعثرُ بعضُهم في يوم ما على الصور ثلاثية الألوان لذلك الزوج، الأب، الإبن، الأخ، وهو يُقتل ـ هذا إذا لم يكونوا قد رأوها فعلاً.

5

إن الشيء المركزي بالنسبة للتوقعات المعاصرة، والإحساس الجمالي المعاصر هو الإعتقاد بأن الحرب انحراف عن المألوف، وإن كانت حرباً يتعذر وقفها. وأن السلام هو القاعدة، وإن كان يَتعذَّرُ تحقيقه. وهذه بالطبع ليست الطريقة التي كان يُنظر بها للحرب عبر التاريخ. فقد كانت الحرب هي القاعدة والسلام هو الاستثناء.

إن وصف النسق الدقيق الذي على غراره يُصاب الأفراد بجراح ويُقتلون في المعارك يمثل الذروة التي يتكرر حدوثها في القصص التي ترويها الإلياذة. ويُنظر إلى الحرب كشيء يفعله الرجال باستمرار، دون أن يردعهم تراكم الألم الذي تحدثه، وتصوير الحرب بكلمات أو صور يتطلب تجرداً شديداً لا التواء فيه. عندَما كان ليوناردو دافنشي يعطي تعليمات لرسم لوحة عن معركة، فإنه يصر على أن يتحلى الفنانون بالشجاعة والخيال لإظهار الحرب بكل فظاعتها:

إجعلوا المهزومين والمضروبين شاحبين، بحواجب نافرة ومعقودة، والجلد فوق حواجبهم مجعداً بالألم . . وصفوف الأسنان متباعدة كما يحدث في حالة البكاء عند الندب . .

إجعلوا الأموات مُلفعين جزئياً او كلياً بالغبار . . ودعوا الدماء تبدو مرئية بلونها وهي تنساب كجدول متعرج من الجثة إلى التراب . واجعلوا الآخرين الذين يعانون من سكرات الموت يصكون على أسنانهم، ويديرون عيونهم، وقبضات أيديهم مثبتة إلى صدورهم، وأرجلهم ملتوية .

كان القلق ناجماً عن الخشية من أن لاتكون الصور المراد رسمها مزعجةً على نحو كاف : غيرَ محددة، وغيرَ مفصلة بما فيه الكفاية . إن الشفقة يمكن أن تستتبع حُكماً أخلاقياً، كما يقول أرسطو، إذا كانت الشفقة فقط هي العاطفة التي ندين بها لاؤلئك الذين يعانون من محنة لا يستحقونها . ولكن الشفقة، وهي أبعد من أن تكون التوأم الطبيعي للخوف في دراما المحن الكارثية، تبدو باهتة ـ مخطوفة ـ بسبب الخوف . في حين ان الخوف (الهلع، الرهبة) يستطيع عادة أن يبتلع الشفقة . وما يوحي به ليوناردو هو أن تكون نظرة الفنان المُحدِّقة عديمة الشفقة، بالمعنى الحرفي . ينبغي أن تكون الصورة مُرعبة، وفي هذا الرعب يكمُنُ نوعٌ من الجَمال المفعَم بالتحدّي .

أن تكون ساحة المعركة الدموية جميلة - تُسَجَّل في خانة الجمال السامي أو المُرعب أو المأساوي ـ أمر مألوف في صور الحرب التي يصنعها الفنانون . ولكن مكان هذه الفكرة لا يبدو مناسباً حين تطبَّق على الصور التي تلتقطها آلات التصوير : أن تجد جمالاً في صور الحرب يبدو مسعىً بلا قلب . ولكن منظر الدمار يظل منظراً . هناك جَمال في الأنقاض . والإعتراف بجمال صور أنقاض مركز التجارة العالمي في الأشهر التي أعقبت الهجوم كان يبدو طيشاً، وكفراً . وأكثر ما تجرأ الناس على قوله هو أن الصور كانت فوق/ الواقعية «سيريالية»، وهو تعبير قلق تقبع خلفه الفكرة المُشينة عن الجَمال . ولكنها كانت

جميلة، وكثيرٌ منها التقطها مصورون متمرسون من أمثال جيلز بيريز، وميسيلاس وجويل وميروويتز، بين آخرين. والموقع نفسه ـ المقبرة الجماعية التي أخذت اسم «الأرضية صفر» (Ground Zero)، يمكن وصفه بأي شيء إلاّ القول بأنه جميل. إن الصور تميل إلى تحويل الأشياء، مهما يكن موضوعها، والشيء، كصورة، ربما يكون جميلاً ـ أو مرعباً، أو لا يطاق، أو يطاق تماماً ـ على غير ما هو في الواقع.

والتحول هو ما يفعله الفن، ولكن فن التصوير الذي يشهد على المأساوي والمُرعب، يُنتقد كثيراً إذا بدا «جَمالياً»، أي يشبه الفن كثيراً. والقوى المزدوجة للتصوير ـ أن يُنتج وثائق وأن يَخلق أعمالاً فنية مرئية ـ أنتجت بعض المبالغات المرموقة حول ما يجب أو لا يجب على المصورين أن يفعلوه. ومؤخراً، كان أكثر المبالغات شيوعاً، اعتبار هاتين القوتين على طرفي نقيض. إن الصور التي تعبر عن الألم لا ينبغي أن تكون جميلة، كما أن التعليق عليها لا ينبغي أن يقدم دروساً أخلاقية. ووفقاً لهذا الرأي، فإن الصورة الجميلة تسحب الإنتباه من الموضوع الرصين وتحوّلُهُ نحو الوسيلة نفسها، وبذلك يتم التنازل عن مكانة الصورة كوثيقة. إن الصورة تعطي إشارات متضاربة. أوقفوا هذا، إنها تحثنا. ولكنها أيضا تتساءل، يا لَهُ من منظر!*

* ان صور يرجن ـ بلسن، و بوشنوالد و داشو التي التقطها في ابريل ومايو ١٩٤٥ شهود مجهولون ومصورون عسكريون تبدو أكثر مصداقية من الصور الأفضل التي التقطها مصوران محترفان يحتفى بهما وهما: مارجريت بورك ـ وايت وَلي ميللر. ولكن انتقاد المظهر الحرَفي للتصوير الحربي ليس رأياً حديثَ العهد. فمثلاً، أعرب ووكر ـ ايفانز عن بغضه لعمل بورك ـ وايت، ولكن إيفانز، الذي صور بعد ذلك، فلاحين أمريكيين فقراء لكتاب يحمل عنواناً شديد السخرية دعنا الآن نمتدح الرجال المشهورين، لم يَلتقط أية صورة لأي من المشاهير.

خذ واحدة من أكثر الصور المؤثرة من بين صور الحرب العالمية الأولى: صَفٌّ من الجنود الإنجليز أصيبوا بالعمى بسبب الغاز السام ـ كل منهم يضع يده على الكتف اليسرى للجندي الذي أمامَه ـ ويمشون متثاقلين باتجاه محطة تضميد. يمكن أن تكون صورة مأخوذة عن أحد الأفلام القاسية التي أنتجت عن الحرب ـ مثل فيلم كينج فيدور *الموكب الكبير* (١٩٢٥) أو فيلم جي. و. بابست *الجبهة الغربية* ١٩١٨ ، وفيلمي لويس مايلستون *كل شيء هادىء على الجبهة الغربية* ، وهوارد هوكس *دورية الفجر* (كلاهما في عام ١٩٣٠). والقولُ بأن صور الحرب تبدو، بأثر رجعي، صدىً وأنها في نفس الوقت مُلهمةٌ لإعادة تركيب المناظر الحربية في الأفلام الهامة عن الحرب، بدأ يعطي أثراً عكسياً على مشروع عمل المُصوِّر. وما ضمنَ موثوقية عمل ستيفن سبيلبيرج المُهَلِل له والمتمثل في إعادة تجسيد عمليةَ نزول الحلفاء على شاطيء أوماها، المسماة دي داي - D Day في فيلمه *انقاذ رايان* (١٩٩٨) هو أنه كان يعتمد (من بين مصادر أخرى) على الصور التي التقطها بشجاعة هائلة روبرت كابا أثناء عملية النزول. ولكن أية صورة عن الحرب تبدو غير موثوقة، حتى لو لم يكن فيها شيء من الإعداد المسرحي، وذلك حين تبدو كأنها صورة ثابتة أخذت عن فيلم. وهناك مُصور متخصص في البؤس العالمي (بما في ذلك تأثيرات الحرب، دون حصر) وهو سيباستياو سلجادو، كان هدفاً رئيسياً للحملة الجديدة المعارضة لغياب الموثوقية عن ما هو جميل. وخصوصاً لمشروع السنوات السبع الذي يسميه سلجادو «هجرات: الإنسانية في مرحلة التحول»، وتعرَّضَ سلجادو لهجوم متصل لإنتاجه صوراً كبيرة خلابة جميلة التكوين توصَفُ بأنها سينمائية.

إن بلاغة أسلوب (عائلة الانسان) المنافقة والتي تدعم مَعَارض وكُتب

سلجادو عملت على إلحاق الضرر بصوره، مهما يكن في ذلك من عدم الإنصاف. (هناك الكثير من الخداع يمكن العثور عليه، وتجاهله في التصريحات التي يدلي بها بعض المصورين المثيرين للاعجاب وذوي الضمير). كما عوملت صور سلجادو بفظاظة استجابة للظروف التي طغت عليها الناحية التجارية والتي تشاهَد في ظلها، على نحو متطابق معها، صورهُ عن البؤس. ولكن المشكلة تكمن في الصور نفسها، وليس في كيف وأين تعرض: فبسبب تركيزها على العاجزين، فإنها نزلت الى مستوى عجزهم. وهناك مغزى وراء عدم تسمية العاجزين في التعليقات المصاحبة للصور. فالصورة الشخصية التي تهمل تسميةَ موضوعها تصبح شريكة، ولو بدون قصد، في جريمة عبادة المشاهير التي غذت نَهَماً لا يشبع للنوع المضاد من الصور: فذكر المشاهير بأسمائهم ينزل بمستوى الآخرين إلى حالات فيُعَرَّفون من خلال حرفهم، وأعراقهم وأزماتهم. إن صور هجرات سلجادو التي التقطها من تسعة وثلاثين قُطراً، تجمع معاً، تحت هذا العنوان المُفرَد، مجموعةً من الأسباب والأنواع المختلفة من الألم. إن جعل الألم يبدو أضخم حجماً، من خلال عولمته، قد يحث الناس على الإحساس بأن عليهم أن يهتموا أكثر. كما يدعوهم إلى الإحساس بأن الآلام والمحن واسعة جداً، عَصيَّة جداً على الإلغاء، ومَلحمية جداً إلى درجة يتعذر معها تغييرها كثيراً بواسطة أيِّ تدخل سياسي مَحَلّي. وإزاء موضوع يتم تصورهُ بهذا الحجم، فإن التعاطف لا يمكن إلا أن يتخبط ـ ويجعله تجريدياً. ولكن السياسة كلها، كالتاريخ كله، محددة. (بدون شك، لا أحد يفكر بشكل حقيقي في أن التاريخ يمكن أن يأخذ السياسة على محمل الجد). كان من المعتاد التفكير، عندما كانت الصور البريئة غير شائعة، بأن إظهار شيء ما تقتضي الحاجة أن يُرى، ليجعل الواقع الأليم أكثر قرباً، لا بدَّ

وأن يدفعَ الناس ليحسوا به أكثر. وفي عالم يوضع فيه التصوير ببراعة في خدمة الحيل الإستهلاكية، لا يمكن أن يؤخذ تأثير أية صورة لمشهد محزن على أنه أمر مُسلمٌ به. وتبعاً لذلك، أصبح المصورون اليقظون أخلاقياً ومُنظرو فن التصوير يهتمون بشكل متزايد بقضايا استغلال العواطف (الشفقة، التعاطف، الإهانة) في مجال تصوير الحرب وأساليب استفزاز المشاعر.

وقد يَعتقد المصورون الشهود بأنه من الأصوب أخلاقياً أن يجعلوا المشهد الرائع غير رائع، ولكن الروعة جزء كبير جداً من النص الديني الذي من خلاله يتم فهم الألم طوال معظم مسيرة التاريخ الغربي. إن الإحساس بنبض صور الأيقونات المسيحية من خلال صور معينة في زمن الحرب أو في زمن الكارثة ليس إسقاطاً عاطفياً. سيكون من الصعب تمييز قسمات العذراء وهي تنتحب فوق جثمان المسيح في صورة و. يوجين سميث التي تظهر فيها امرأة في ميناماتا وهي تهز سرير ابنتها المشوهة، الكفيفة، والصماء، أو لوحة النزول عن الصليب في الكثير من صور دون ماكولين للجنود الأمريكيين القتلى في فيتنام. على أية حال، فإن مثل هذه التصورات ـ التي تضيف هالةً وجمالاً ـ قد تكون في طريقها إلى الزوال. قالت المؤرخة الألمانية بربارا دودن إنها عندما كانت تُدرِّس مادة حول تاريخ تصوير الجسد في جامعة حكومية أمريكية كبيرة قبل بضعة سنوات، لم يستطع أيُّ طالب في صف مكون من عشرين طالباً أن يتعرف على موضوع أيٍّ من اللوحات الكنسية عن الجَلد والتي عرضَتها كشرائح شفافة. («أعتقد أنها صورة دينية،» قال أحدهم بجرأة.) والصورة الكنسية القياسية الوحيدة للمسيح التي تثق بأن معظم الطلاب يستطيعون التعرف عليها هي صورة صلب السيد المسيح.

•••

إن الصور تُشَيِّء: تحول حادثةً ما أو شخصاً ما إلى شيء يمكن امتلاكه. والصور نوع من الكيمياء أيضاً، ولذلك كله تلقى التقدير كتعبير شفاف عن الواقع.

غالباً ما يبدو شيء ما، أو يوحي بأنه يبدو، «أفضل» في الصورة. وبالفعل، فإن إحدى وظائف فن التصوير تحسينُ المَظهر العادي للأشياء. (من هنا يصاب المرء بالإحباط دائماً إذا لم تكن الصورة مُتملقة له). فالتجميل يمثل إحدى العمليات الكلاسيكية لآلة التصوير، وهي تميل إلى تلوين الإستجابة الأخلاقية لما يُعرض. والتقبيح، إظهار الشيء على اسوأ ما يكون، يمثل وظيفة أكثر حداثة: وظيفة تعليمية، تستدعي استجابة نشطة. والصورة، لكي تتهِم، أو ربما لتغير السلوك، فإنها يجب أن تصدم.

مثال: منذ بضع سنوات، قررت السلطات الصحية في كندا، حيث يُقدر عدد الذين يقتلهم التدخين بخمس وأربعين ألف نسمة سنوياً، أن تدعم التحذير المطبوع على كل علبة سجائر بصورة صادمة ـ لرئة مصابة بالسرطان، أو لدماغ مصاب بجلطة دموية، أو قلب معطوب، أو فم نازف بسبب علة حادَّة في الأسنان. إن علبة تحمل صورة من هذا القبيل إلى جانب التحذير مَن الآثار الضارة للتدخين ستجعل احتمال تشجيع المدخنين على الإقلاع عن التدخين أكبر بمقدار ستين مرة، وفقاً لحسابات إحدى الدراسات، من العلبة التي تحمل تحذيراً لغوياً فقط.

دعنا نفترض أن ذلك صحيح. ولكن المرء قد يتساءل، إلى متى؟ هل للصدمة وقت محدد؟ ففي هذا الوقت الآن، لا بد وأن المدخنين في كندا يتراجعون إلى الوراء باشمئزاز، إذا كانوا فعلاً ينظرون إلى تلك الصور. وهل الذين سيظلون مدخنين لخمس سنوات أخرى من الآن سيظلون منزعجين؟ إن

الصدمة يمكن أن تصبح مألوفة. والصدمة تتلاشى. وحتى لو لم يحدث ذلك، فإن المرء يستطيع أن لا ينظر. إن لدى الناس وسائل للدفاع عن أنفسهم ضد ما يزعجهم - وهي في هذه الحالة، المعلومات غير السارة بالنسبة لأولئك الذين يتمنون الاستمرار في التدخين. يبدو هذا أمراً عادياً، أي، خاضعاً للتكيف. وكما يستطيع المرء أن يعتاد على الرعب في الحياة الواقعية، فإنه يستطيع أن يعتاد على رعب صور معينة.

مع ذلك هناك حالات لا يؤدي فيها التعرض المتكرر لما يَصدم، ويُحزن، ويُروِّع، إلى استنفاد الاستجابة القلبية بشكل تام. فالتعود ليس آلياً، لأن الصور (المحمولة أو القابلة للإدخال) تخضع لقوانين تختلف عما في الحياة الواقعية. فصور الصلب لا تصبح مبتذلة بالنسبة للمؤمنين، إذا كانوا مؤمنين حقاً. ويصدق هذا أكثر حتى على الصور المُعدة إعداداً مسرحياً. فعروض *تشوشنجورا*، وهو ربما أشهر نص في الثقافة اليابانية، يُعَوَّلُ عليه لجعل جمهور ياباني ينتحب حين يبدي اللورد لاسانو إعجابه بجمال براعم الكرز وهو في طريقه إلى حيث سينتحر على طريقة الهاراكيري - وينتحب الجمهور في كل مرة، بغض النظر عن عدد مرات متابعتهم للقصة (سواء كعرض أو كمسرحية أو كفيلم)، ودراما العزاء حول خذلان ومصرع الإمام الحسين لا تكف عن إبكاء جمهور إيراني بغض النظر عن عدد مرات حدوث الشهادة. بل على العكس، إنهم يبكون جزئياً لأنهم رأوها مرات عديدة. الناس يريدون أن يبكوا. إن العاطفة، على هيئة نص، لا تبلى.

ولكن هل يريد الناس أن يروَّعوا؟ ربما لا. مع ذلك هناك صور لا تنفد قوتها، جزئياً، لأن المرء لا يستطيع أن ينظر إليها مراراً. كصور تشوه الوجوه التي ستظل شاهدة على ظلم كبير تمت النجاة منه بدفع ذلك الثمن: الوجوه

المشوهة بشكل مرعب لمقاتلي الحرب العالمية الأولى القدامى الذين نجوا من جحيم الخنادق، الوجوه التي ذابت وثخنت بسبب تراكم أنسجة الجراح التي أصابت الناجين من القنابل الذرية الأمريكية التي أسقطت على هيروشيما ونجازاكي، الوجوه المشققة بفعل ضربات المناجل لأفراد قبائل التوتسي الناجين من هوجة الإبادة الجماعية التي شنتها قبائل الهوتو في راوندا ـ هل من الصواب القول بأن الناس يعتادون على هذه الصور؟

بالفعل، إن فكرة الأعمال الوحشية نفسها، جريمة الحرب، مرتبطة بتوقع رؤية دليل عليها بالصور. ومثل هذا الدليل عادة ما يكون شيئاً لاحقاً، الآثار الباقية، كما كانت في وقتها ـ أكوام الجماجم في كمبوديا بول بوت، المقابر الجماعية في جواتيمالا والسلفادور، والبوسنة وكوسوفو. هذا الواقع اللاحق غالباً ما يكون الحصيلة الأكثر حدة. وكما أوضحت حنا آرندت بعد قليل من انتهاء الحرب العالمية الثانية، فإن جميع الصور والأشرطة الإخبارية عن معسكرات الاعتقال مُضللة لأنها تظهر المعسكرات في اللحظة التي اقتحمتها فيها قوات الحلفاء. وما يجعل الصور لا تطاق ـ أكوام الجثث، الناجون الذين يشبهون الهياكل العظمية ـ لا ينطبق أبداً على جميع المعسكرات، التي، حين كانت تؤدي وظيفتها، أبادت نزلاءها بشكل منظم (بواسطة الغاز، وليس الجوع والمرض)، ثم أحرقتهم فوراً. والصور تصبح صدىً لصور أخرى: كان من الحتمي أن تستدعي صور السجناء البوسنيين النحيلين في أومرسكا، ومعسكر الموت الصربي الذي أنشيء في شمال البوسنة عام ١٩٩٢، صوراً أخرى التقطت لمعسكرات الموت النازية في عام ١٩٤٥

إن صور الأعمال الوحشية توضح كما أنها تؤكد. وبغض النظر عن الخلافات حول العدد الدقيق للقتلى (غالباً ما تضخم الأعداد في البداية) فإن

الصورة تقدم عينة ثابتة لا تمحى. والوظيفة التوضيحية للصور تهمل الآراء والتحاملات، والخيالات، وتضليل المعلومات دون مَسّ. فالمعلومات القائلة بأن عدد الفلسطينيين الذي قتلوا في الهجوم على جنين كان أقل بكثير من العدد الذي ادَّعاه المسئولون الفلسطينيون الرسميون (كما قال الإسرائيليون طوال الوقت) كان لها تاثير أقل بكثير من تأثير صور الدمار الذي لحق بوسط مخيم اللاجئين، حيث تمت تسويته بالأرض. وبالطبع، فإن الأعمال الوحشية غير المثبتة في أذهاننا بواسطة الصور الفوتوغرافية أو ببساطة، لدينا صور قليلة جداً عنها، تبدو أكثر بعداً عنا ـ مثل الإبادة الشاملة لجماعة الهيرورو في ناميبيا بموجب مرسوم من الإدارة الألمانية الإستعمارية في عام ١٩٠٤، والهجوم الضاري الياباني على الصين، وخاصة المجزرة التي ذهب ضحيتها أربعمائة ألف شخص تقريباً، واغتصاب ثمانين ألف امرأة في ديسمبر من عام ١٩٣٧، وهو ما يُسمّى اغتصاب نانكينج؛ واغتصاب نحو مائة وثلاثين ألف امرأة وفتاة (انتحر منهن عشرة آلاف) من قبل الجنود السوفيات المنتصرين الذين أطلقهم قادتهم الضباط في برلين عام ١٩٤٥ . هذه ذكريات تحرص قلة قليلة على حفظها.

ان أُلفَة صور مُعينة تبني إحساسنا بالحاضر والماضي القريب. فالصور تضع أمامنا خطوطاً مرجعية، وتخدمنا كرموز أو تمائم للأسباب: فتبلور العاطفة حول صورة ما أكثر احتمالاً من تبلورها حول شعار لغوي. والصور تساعد في تركيب ـ ومراجعة ـ إدراكنا لماض بعيد جداً، مع تحريك صدمات لاحقة بواسطة توزيع صور لم تكن معروفةً آنذاك. إن الصور التي يتعرف عليها الجميع هي الآن جزء لا يتجزأ مما يختار المجتمع أن يفكر فيه أو يصرح بأنه اختار التفكير فيه. وهو يُسَمِّي هذه الأفكار «ذكريات» وذلك، في المدى

البعيد، نوع من الوهم. وبتعبير أدق، لا يوجد شيء اسمه الذاكرة الجماعية ـ فذلك جزء من نفس عائلة الأفكار الزائفة كالإحساس الجماعي بالذنب. ولكن هناك تعليم جماعي.

إن الذاكرة كلها شأن فردي، لا يمكن إعادة انتاجه ـ إنها تموت مع كل شخص. وما يُسمّى ذاكرة جماعية ليس تذكراً وإنما نَص: بأن *هذا* الأمر مُهم، وهذه هي القصة عن كيفية حدوثه، مع صور تثبّت القصة في أذهاننا. إن الأيدولوجيات تخلق مخزوناً محسوساً من الصور، الصور المعبرة التي تختزن الأفكار العامة الهامة وتطلق أفكاراً ومشاعر يمكن التنبؤ بها. والصور الجاهزة كملصقات ـ كسحابة المشروم التي تنتج عن اختبار قنبلة نووية، مارتن لوثر كينج الإبن وهو يتحدث أمام نصب لينكولن في واشنطن دي. سي. رائد الفضاء الذي يخطو على سطح القمر ـ كلها تمثّل المُعادل البَصري لوحدات الصوت. إنها تحيي ذكرى معينة، بأسلوب لا يقل فجاجَة عن طوابع البريد، اللحظات التاريخية الهامة، بالفعل، وتصبح لحظات الانتصار (باستثناء صورة القنبلة الذرية) طوابع بريد. ولحسن الحظ لا توجد صورة واحدة مُوقعة لمعسكرات الموت النازية.

كما أعيد تعريف الفن خلال قرن من الحداثة بأنه كل ما يُقدَّر له أن يُدَّخرَ في متحف ما، كذلك أصبح الآن قدر العديد من مجموعات الصور أن تُعرَض وتحفظ لدى مؤسسات شبيهة بالمتاحف. ومن بين مدخرات (أرشيف) الرعب، مرت صور الإبادة الجماعية بأكبر تطور متصل بالمؤسسات. إن الهدف من وراء إيجاد مخازن عامة لهذه وغيرها من الآثار هي التأكد من أن الجرائم التي تصورها ستظل شاخصة في وعي الناس. وهذا ما يُسمّى بالتذكر، ولكنه في الواقع أكثر من ذلك بكثير.

إن المتحف التذكاري في انتشاره الحالي هو نتاج أسلوب التفكير في، والحزن على، تدمير يهود أوروبا في الثلاثينيات والأربعينيات، والذي وصل إلى تجسيد مؤسسي بإنشاء متحف ياد وشم (الكارثة والبطولة) في القدس، ومتحف الهولوكوست التذكاري في واشنطن، دي. سي، والمتحف اليهودي في برلين. فالصور وغيرها من المواد الجديرة بتذكر المأساة مُكرَّسة لإعادة النشر دائماً، للتأكد من أن ما تعرضه سيبستمر تذكرُه. إن صور الآلام واستشهاد جماعة من الناس هي أكثر من تذكير بالموت، بالفشل، بتحويل الناس إلى ضحايا. إنها تستدعي معجزة النجاة. واستهداف تخليد الذكريات يعني، حتماً، أن أحدهم أخذ على عاتقه مهمة تجديد وإعادة خلق الذكريات ـ بمساعدة الإنطباع الذي تتركه الصور الأيقونية ـ قبل كل شيء. والناس تريد أن تتمكن من زيارتها ـ وإنعاش ذاكرتها. والآن يريد كثير من الشعوب الضحايا متحفاً للذاكرة، معبداً يضم شرحاً مصوراً شاملاً ومنظماً وفقَ التسلسل التاريخي لآلامهم. فالأرمن، على سبيل المثال، ينادون منذ وقت طويل بإقامة متحف في واشنطن لمأسسة ذكرى إبادة الشعب الأرمني على يد الأتراك العثمانيين. ولكن لماذا لا يوجد حتى الآن، في عاصمة الأمة، التي تصادف أنها مدينةٌ معظمُ سكانها من الأمريكيين ـ الأفارقة، مُتحفٌ لتاريخ العبودية؟ بالفعل، ليس هنالك أيُّ مُتحف لتاريخ العبودية ـ بقصتة الكاملة، بدءاً من تجارة الرقيق في افريقيا نفسها، وليس لأجزاء منتقاة، كسكة الحديد المقامة تحت الارض ـ في أيِّ مكان في الولايات المتحدة. إن هذه، كما يبدو، ذكرى تُقيَّم على أنها خطر كبير جداً على الإستقرار الإجتماعي لدرجة يتعذر معها تفعيلها وتحقيقها. إن متحف الهولوكوست التذكاري والمتحف الأرمني للإبادة الجماعية والنصب الذكاري هي عن أشياء لم تحدث في أمريكا، ولذا فإن عمل

الذاكرة لا يتضمن خطر إثارة سكان محليين يشعرون بالمرارة ضد السلطة. أن يكون لدينا متحف يسلسل تاريخياً الجريمة الكبرى المتمثلة في أن استعباد الأفريقيين تمَّ في الولايات المتحدة الأمريكية، يعني الإعتراف بأن الشر كان هنا. ويُفضل الأمريكيون تصوير الشر الذي كان هناك، وأن الولايات المتحدة براء منه ـ فهي أمة متفردة، أمة بدون قادة أشرار على نحو مشهود. والقول بأن هذا البلد، كأي بلد آخر، له ماضيه المأساوي لا يتناسب مع الإيمان التأسيسي، الذي لا يزال قوياً، بالإستثناء الأمريكي. إن الإجماع الوطني حول التاريخ الأمريكي كتاريخ للتقدم هو إطار جديد للصور المؤلمة ـ إطار يركز انتباهنا على المظالم، هنا أو في أيِّ مكان آخر، بحيث ترى أمريكا نفسها على أنها الحل لتلك المظالم، أو العلاج.

•••

حتى في عصر النماذج الفضائية، فإن العقل ما زال يبدو، كما تخيله الأقدمون، فضاءً داخلياً ـ مثل مسرح، حيث نرى الصور، وهذه هي الصور التي تسمح لنا بأن نتذكر. والمشكلة ليست هي أن الناس يتذكرون من خلال الصور، بل هي أنهم يتذكرون الصور فقط. هذا التذكر من خلال الصور يحجب الأشكال الأخرى من الفهم والتذكر. إن معسكرات الإعتقال ـ أي، الصور التي التقطت حين تم تحرير تلك المعسكرات في عام ١٩٤٥ ـ هي أكثر ما يقرنه الناس بالنازية وبويلات الحرب العالمية الثانية. إن الميتات البشعة (بسبب الإبادة الجماعية، والمجاعة، والوباء) هي أكثر ما يسترجعه الناس من قبضة الشرور والاخفاقات التي حدثت في افريقيا بعد المرحلة الإستعمارية.

إن التذكر، هو أكثر فأكثر، عملية لا تعني استرجاع قصة بل القدرة على استحضار صورة. حتى أن كاتباً غارقاً في الهموم الأدبية للقرن التاسع عشر

وبواكير العصر الحديث مثل و. ج. سيبالد استثير ليبث نصوصه الرثائية، عن الحيوات المفقودة والطبيعة المفقودة ومناظر المدن المفقودة، مع الصور الفوتوغرافية. ولم يكن سيبالد مجرد كاتب مراثي، بل كان كاتب مراثي مقاتل، وحين كان يتذكر، فإنه أراد من القاريء أن يتذكر أيضاً.

لا تفقد الصور المُعَذَّبة بشكل حتمي قدرتها على تحقيق الصدمة. ولكنها لا تساعد كثيراً إذا كانت المهمة المطلوبة هي الفهم. إن النصوص تستطيع أن تجعلنا نفهم. أما الصور فهي تفعل شيئاً آخر: إنها تسكننا. تأمَّل واحدة من الصور التي لا تُنسى عن الحرب في البوسنة، صورة كتبَ عنها المراسل الخارجي لصحيفة *نيويورك تايمز* جون كيفنر يقول: «الصورة قاسية، وهي من أكثر صور حرب البلقان ديمومة: أحد رجال الميليشيا الصرب يركل بلا مبالاة رأس امرأة مُسلمة تحتضر. إنها صورة تخبرك عن كل شيء تريد أن تعرفه». ولكنها بالطبع لا تخبرنا كل شيء نريد أن نعرفه.

من التعريف الذي قدمه المصور، رون هافيف، نعلم أن الصورة التقطت في مدينة بجيلجينا في ابريل ١٩٩٢، خلال الشهر الأول لاجتياح الصرب للبوسنة. من الخلف، نرى أحد عناصر ميليشيا الصرب بالزي الرسمي، شكل لشاب بنظارة شمسية تستقر على رأسه، وسيجارة بين الإصبعين الثاني والثالث ليده اليسرى المرفوعة، ومسدس يتدلى من يده اليمنى، ورجله اليمنى معلقة تستعد لركل امرأة مستلقية ومنكفئة على وجهها فوق الرصيف بين جسدين. والصورة لا تخبرنا أنها امرأة مسلمة، على الرغم من أنه ليس من المحتمل أن تصنف على نحو آخر، لأنه لماذا تتمدد هي والاثنتان الأخريان هناك، كما لو كن ميتات (لماذا'يحتضرن'؟)، تحت النظرات المحدقة لبعض الجنود الصرب؟ في الواقع، الصورة تخبرنا النزر اليسير ـ فيما عدا أن الحرب جحيم، وأن

هؤلاء الشباب الزشيقون المسلحون قادرون على ركل نساء مُسنات ثقيلات الوزن يتمددن عاجزات، أو ربما مقتولات فعلاً، بإصابة في الرأس.

إن صور الأعمال الوحشية البوسنية شوهدت بعد وقوع الأحداث بقليل. وهي كصور حرب فيتنام، مثل صورة رون هابرلي التي تمثل دليلاً على المجزرة التي حدثت في مارس ١٩٦٨ على يد مجموعة من الجنود الأمريكيين وأودت بحياة خمسمائة من المدنيين العزل في قرية مي لاي، أصبحت تلك الصور هامة في دعم المعارضة لحرب كان من المستبعد أن تكون حتمية، مستعصية، وكان يمكن وقفها في وقت أقرب. لذلك يمكن أن يحس المرء بأن عليه التزاماً لأن ينظر إلى هذه الصور، على بشاعتها، لأنه كان هناك شيء لا بد من فعله، الآن، بشأن ما أظهرته. وتثار قضايا أخرى عندما نُدعى للتعليق على ملف من الصور التي لا تزال غير معروفة لفظائع مضى عليها وقت طويل.

مثال: مجموعة من الصور لضحايا من السود أعدموا دون محاكمة في مدن صغيرة في الولايات المتحدة بين التسعينيات من القرن الثامن عشر والثلاثينيات من القرن العشرين، والتي قدمت تجربة مُمَزِّقة وكاشفة للآلاف من الذين شاهدوها في معرض في نيويورك عام ٢٠٠٠ . إن صور الإعدام تخبرنا عن الشر الإنساني. عن اللاإنسانية. إنها تجبرنا على التفكير في مدى الشر الذي أطلقته العنصرية، والأمر المفهوم ضمناً في ارتكاب هذا الشر هو عدم الخجل من تصويره. التقطت هذه الصور كتذكارات وأعدت منها بطاقات، وكثير منها يُظهر متفرجين مبتسمين، ومواطنين طيبين يذهبون إلى الكنيسة كما يجب على معظمهم أن يكونوا، وهم يتخذون أوضاعاً مناسبة أمام آلة التصوير ووراءهم جثة عارية متفحمة مبتورعة أطرافها ومعلقة على شجرة. إن عرض هذه الصور يجعلنا متفرجين، أيضاً.

ما هي الفكرة من وراء عرض هذه الصور؟ ايقاظ الشعور بالسخط؟ أن تجعلنا نحس بأننا في حالة سيئة؟ أي أن تروّع وأن تثير الحزن؟ أن تساعدنا على البكاء؟ وهل النظر إلى مثل هذه الصور ضروري حقاً، علماً بأن هذه الفظائع تقبع في ماض بعيد إلى حد يكفي لأن تتجاوز العقاب؟ هل نحن أفضل الناس لرؤية هذه الصور؟ هل تعلمنا فعلاً أي شيء؟ وهل هي بدلاً من ذلك، تؤكد فقط ما نعرفه فعلاً (أو ما نريد معرفته)؟

كل هذه الاسئلة أثيرت وقت المعرض وبعد ذلك عندما صدر كتاب يضم الصور، *بدون ملجأ*، وقيل إن بعض الناس قد يجادلون حول الحاجة إلى عرض هذه الصورة المروعة، خشية أن تغذي شهية اختلاس النظر وتخلد صور استضعاف السود كضحايا ـ أو ببساطة تخدر العقل. مع ذلك، كما قيل جدلاً، هناك واجب هو ان «نفحص» ـ وكلمة نفحص طبية اكلينيكية أكثر، استعملت بدلاً من «أن ننظر إلى» ـ الصور. علاوة على ذلك، قيل جدلاً إن الخضوع للمعاناة ينبغي أن يساعدنا على فهم مثل تلك الأعمال الوحشية لا كأعمال اقترفها «برابرة» ولكن كانعكاس لنظام عقائدي، العنصرية، التي من خلال تعريفها لجماعة من الناس بأنهم أقل إنسانية من جماعة أخرى يضفي شرعية على التعذيب والقتل. ولكن ربما *كانوا* برابرة. ربما *هذا* هو ما يبدو عليه معظم البرابرة. (إنهم يشبهون أيَّ إنسان آخر).

أمَا وقد قيل ذلك، فإن « البربري» بالنسبة لشخص ما هو عند غيره «مجرد ما يفعله أيُّ انسان آخر» (كم إنساناً يُتوقع أن يفعل أفضلَ من ذلك؟) السؤال هو، من الذي نتمنى أن نلومه؟ وأكثر تحديداً، من الذي نعتقد بأن لدينا الحق في أن نلومه؟ إن أطفال هيروشيما ونجازاكي لم يكونوا أقل براءة من الشباب الأفرو ـ أمريكيين (وقليل من النساء) الذين قتلوا وعُلقوا على الأشجار

في المدينة الصغيرة أمريكا. أكثر من مائة ألف مدني، ثلاثة أرباعهم من النساء، جزروا من جراء القصف بالنيران على درسدن ليلة ١٣ فبراير ١٩٤٥، إثنان وسبعون ألف مدني أحرقوا خلال ثوان بالقنبلة الأمريكية التي أسقطت على هيروشيما. إن تلاوة القائمة يمكن أن تكون أطول بكثير. مرة أخرى، من الذي نتمنى أن نلومه؟ أية أعمال وحشية من الماضي الذي لا شفاء له نعتقد أن علينا أن نعود إليها؟

من المحتمل، إذا كنا أمريكيين، أن نعتقد أنه من المزعج أن نبتعد عن دربنا لننظر إلى صور الضحايا المحروقين بالقنابل الذرية وإلى النسيج الجلدي المقصوف بالنابالم للضحايا المدنيين في الحرب الأمريكية على فيتنام، ولكن علينا أن نعتقد أن علينا واجب النظر إلى صور الإعدام ـ إذا كنا ننتمي إلى حزب ذوي التفكير السليم، الذين هم، بالنسبة لهذه القضية، كثيرون جداً الآن. إن التعرف المتزايد على وحشية نظام الرق الذي كان موجوداً ذات يوم، دون مساءلة من الأكثرية في الولايات المتحدة الأمريكية، هو مشروع وطني ظهر خلال العقود الأخيرة ويشعر كثير من الأورو ـ أمريكيين بشيء من الواجب نحو الإنضمام اليه. وهذا المشروع الجاري هو إنجاز عظيم، وعلامة على فضيلة حضارية. إن الإقرار باستخدام أمريكا غير المناسب لقوة النيران أثناء الحرب (وهو خرق لأحد قوانين الحرب) ليس مشروعاً وطنياً على الإطلاق. إن متحفاً يُكرِّس لتاريخ حروب أمريكا بما في ذلك الحرب الفارغة التي شنتها الولايات المتحدة ضد العصابات في الفلبين من عام ١٨٩٩ الى عام ١٩٠٢ (والتي انتقدها مارك توين بمهارة خبير)، ويَعرض بشكل متوازن النقاش مع وضد استخدام القنبلة الذرية في عام ١٩٤٥ على المدن اليابانية، مع براهين بالصور تظهر ما فعلته تلك الأسلحة، سوف يُعتبر ـ الآن أكثرَ من أيِّ وقت مضى ـ أكبر مَسعى خالٍ من الوطنية.

6

يمكن أن يشعر المرء بانه مُلزم بالنظر إلى الصور التي تسجل الويلات الكبرى والجرائم. ويجب أن يشعر المرء بأنه مُلزم بالتفكير في مَعنى النظر إليها، وفي القدرة على استيعاب ما تظهرُه. ولا تكون كل ردود الأفعال إزاء هذه الصور تحت إشراف العقل والضمير. إن معظم صور الأجساد المُعَذَّبة والمشوَّهة تثير فعلاً إهتماماً شهوانياً. (يمثل كتاب *كوارث الحرب* استثناءً بشكل بارز: إذ لا يمكن النظر إلى صور جويا بروح شهوانية. إنها لا تركز على جمال الجسد البشري، فالأجساد ثقيلة وكثيفة الملابس). إن جميع الصور التي تمثل خرقاً لجاذبية الجسد هي، إلى حد ما، صور الأجساد العارية. ولكن صور الشيء المنفر قد تغري. ويعرف الجميع أن ما يبطيء حركة السيارات على الطرق السريعة عند مرورها بحادث مروع لتحطم سيارة ليس هو الفضول فقط. إنها أيضاً الرغبة، لدى الكثيرين، في رؤية شيء رهيب. ووصف مثل هذه الرغبات بأنها «مَرَضية» يوحي بأن ذلك الأمر إنحراف نادر، لكن الإنجذاب نحو مثل هذه المناظر ليس نادراً، وهو مصدر دائم للعذاب الداخلي.

وبالفعل، فإن أول اعتراف (على حد علمي) بجاذبية الأجساد المشوهة

يوجد في فقرة مكتوبة تقدم وصفاً يؤسس للصراع العقلي. إنها فقرة في الكتاب الرابع من *الجمهورية*، حيث يصف سقراط (كما يراه أفلاطون) كيف أن عقلنا قد يصبح خاضعاً لرغبة تافهة، الأمر الذي يقود النفس إلى الغضب على جزء من طبيعتها. كان أفلاطون يُطور نظرية ثلاثية عن الوظيفة العقلية، تتألف من العقل، الغضب أو السخط، والشهوة أو الرغبة ـ مستبقاً بذلك منظومة فرويد حول الأنا العليا، والأنا والهُوَ (مع فارق هو أن أفلاطون يضع العقل في القمة والضمير، المتمثل في السخط، في الوسط). وفي مجال هذه القضية، لتوضيح كيف يخضع الشخص، حتى بعد تردد، للمغريات المنفرة، يُورد سقراط قصة سمعها عن ليونيوس، إبن أجلايون:

في طريق صعوده من بيريوس خارج الجدار الشمالي، لاحظ وجود جثث لبعض المجرمين ممددة على الأرض، ومُنفذ العقوبة يقف بالقرب منها. أراد أن يذهب وينظر إليهم. لكنه في نفس الوقت كان مشمئزاً فحاول الإبتعاد. قاوم لبعض الوقت ثم غطى عينيه، ولكن، أخيراً، كانت رغبته أقوى منه. فاتحاً عينيه باتساعهما، ركض صاعداً نحو الجثث وصرخ، «ها أنتم هنا، عليكم اللعنة، متعوا أنفسكم بهذا المنظر الرائع.»

بعزوفه عن اختيار مثال أكثر شيوعاً يُعبر عن الرغبة الجنسية غير اللائقة وغير القانونَيَة توضيحاً منه للصراع بين العقل والرغبة، يبدو أن أفلاطون يَعتبر من المُسلّمَات أن لدينا أيضاً شهية لرؤية مناظر السخط والألم والتشويه.

من المؤكد أن التيار القوي الكامن تحت هذا الدافع المحتقَر يجب أن يؤخذ بعين الإعتبار عند بحث تأثير صور الأعمال الوحشية.

في بداية الحداثة، ربما كان من الأسهل الإعتراف بوجود نزعة نحو

مشاهدة الأشياء الرهيبة. ولاحظ إدموند بيرك أن الناس يحبون النظر إلى صور الألم. «إنني مقتنع بأن لدينا درجة من الإبتهاج، ليست بصغيرة، إزاء محن وآلام الآخرين.» حسب ما كتب في: بحث *فلسفي في أصل أفكارنا عن السامي والجميل* (١٧٥٧). «لا يوجد مشهد نلاحقه بشغف مثل ذلك الذي يتضمن مصيبة كبرى غير شائعة». ويتساءل ويليام هازلت، في مقاله عن إياجو شكسبير وجاذبية الشر على المسرح قائلاً: «لماذا نقرأ دائماً الأخبار التي توردها الصحف عن الحرائق المفزعة والجرائم المذهلة؟» ويجيب: لأن «حب الأذى» وحب القسوة أمر طبيعي تماماً بالنسبة للكائنات البشرية كالمشاركة الوجدانية.

إن أحد المُنظّرين العظام للمشير الجنسي، جورج باتاي Georges Bataille، إحتفظ بصورة التقطت في الصين عام ١٩١٠ لسجين ينال عقوبة (الموت بمائة جرح) على مكتبه ليتمكن من النظر إليها كل يوم. (ومنذ أصبحت الصورة أسطورية، أعيدت طباعتها في آخر كتب باتاي الذي نشر أثناء حياته، في عام ١٩٦١، دموع *إيروس*). وقد كتب باتاي: «هذه الصورة كان لها دور حاسم في حياتي. لم أتوقف أبداً عن كوني مسكوناً بصورة الألم هذه، التي تعبر في نفس الوقت عن الاحساس بالنشوة وعدم القدرة على الإحتمال». إن تأمل هذه الصورة، وفقاً لباتاي، قتل للمشاعر وتحرير للمعرفة الجنسية المحرمة ـ إستجابة معقدة لا بد أن يجد الكثيرون أن من الصعب امتداحها. وبالنسبة للأكثرية، فإن الصورة ببساطة لا تطاق: فالرجل كان بدون ذراعين أصلاً وضحية قربانية لعدة سكاكين نشطة، في المرحلة النهائية لسلخ جلده ـ إنها صورة، لا لوحة، مارسياس حقيقي، لا أسطوري ـ كان الرجل لا يزال حياً في الصورة، والنظرة على وجهه المرفوع إلى الأعلى فيها

نشوة تشبه نشوة أي قديس ايطالي من أتباع سيباستيان في عصر النهضة. وكموضوعات للتأمل، فإن صور الشيء الوحشيّ تلبي عدة احتياجات مختلفة. فهي تحصّن نفسية المرء ضد الضعف. تجعل النفس مخدرة أكثر. تعترف بوجود ما لا يمكن الفكاك منه.

إن باتاي لا يقول إنه يستمتع برؤية العذاب. ولكنه يقول إنه يستطيع تخيل المعاناة الحادة كشيء أكثر من مجرد معاناة، كنوع من التحول في شخصية الإنسان. إنه رأي في المعاناة، معاناة الآخرين، المتجذرة في التفكير الديني، الذي يربط الألم بالتضحية، والتضحية بالسمو ـ وهو رأي لا يمكن أن يكون أكثر غرابة بالنسبة للحس المعاصر الذي يرى أن المعاناة شيءٌ يشبه الغلطة أو الحادثة العرضية أو الجريمة. شيءٌ لا بد من علاجه. شيءٌ يجب رفضه. شيءٌ يجعل المرء يحس بالعجز.

•••

ماذا نفعل بمثل هذه المعرفة حول الألم البعيد عنا كما تأتي بها الصور؟ غالباً ما يكون الناس غير قادرين على استيعاب معاناة القريبين منهم. (الوثيقة المؤثرة حول هذا الموضوع هي فيلم فريدريك وايزمن *المستشفى*). ومع كل الإغراء المرتبط باختلاس النظر ـ والإشباع المحتمل الناجم عن معرفتنا بأن هذا لا يحدث لي، أنا لست مريضاً، أنا لا أحتضر، لست واقعاً في شراك الحرب ـ فإنه يبدو عادياً أن يضع الناس عناء التفكير في هموم الآخرين خارج سياجهم، حتى لو كان الآخرون ممن يعرفونهم بسهولة.

أخبرتني مواطنة من سراييفو، وهي امرأة ذات ولاء نزيه للنموذج اليوغوسلافي، قابلتها بعد وقت قليل من وصولي إلى المدينة لأول مرة في إبريل ١٩٩٣: «في أكتوبر ١٩٩١ كنت هنا في شقتي اللطيفة في سراييفو

المسألة عندما غزا الصرب كرواتيا، وأنا أتذكر أنني عندما عَرضت أخبار المساء لقطات عن الدمار الذي لحق بمدينة فوكوفر، على بعد مائتي ميل فقط من هنا، قلت في نفسي، آه، يا للفظاعة،» ثم غيرت القناة. إذن كيف يمكن أن أشعر بالسخط حين يرى شخص ما في فرنسا أو إيطاليا او ألمانيا عمليات القتل التي تجري هنا يوماً بعد يوم في نشرتهم الإخبارية المسائية، ويقول: «آه، يا للفظاعة» ثم يبحث عن برنامج آخر. إنه أمر عادي. إنه إنسانيّ. حيثما يشعر الناس بالأمان فإنهم سيكونون لا مبالين ـ وهذه فكرتها المريرة التي تتضمن اتهام الذات. ولكن بالتأكيد، سيكون لمواطنة من سراييفو دافع آخر يجعلها تنأى بنفسها عن صور الأحداث الرهيبة التي تقع في ما كان آنذاك، بعد كل شيء، جزءاً آخر من بلدها، أكثر مما يفعله من هم خارج البلد والذين أداروا ظهورهم لسراييفو. إن تقصير الأجانب، الذين أحسَنَت لهم، كان نتيجة الشعور بأنه ليس هناك شيء يمكن فعله. إن عدم رغبتها في الإنشغال بهذه الصور الأولية عن حرب قريبة كان تعبيراً عن العجز والخوف.

إن الناس يمكن أن ينغلقوا ليس لمجرد أنهم رأوا وجبة ثابتة من صور العنف جعلتهم لا مبالين، ولكن لأنهم خائفون. وكما يلاحظ الجميع، هناك مستوى متزايد من العنف والسادية اللذين من الممكن قبولهما في الثقافة الجماعية: التليفزيون، الأعمال الكوميدية ـ ألعاب الكمبيوتر. فالصور التي كانت ستجد جمهوراً منكمشاً ومنزوياً باشمئزاز قبل أربعين عاماً، تشاهَدُ الآن بدون طرفة عين من قبل كل شاب، وبشكل مضاعف. وبالفعل، إن الأذى يُمتع كثيراً من الناس في معظم الثقافات المعاصرة بدلاً من أن يصدمهم. ولكن لا يُشاهَد العنف كله بدرجات متساوية من التباعد عنه. إن بعض الكوارث

تعتبر موضوعات مناسبة للسخرية أكثر من سواها. *

فلنقل، لأن الحرب في البوسنة لم تتوقف، لأن القادة ادعوا أنها كانت حالة مستعصية، ربما أوقف الناس في الخارج عرض الصور الرهيبة. لأن الحرب، أية حرب، إذا لم يَبدُ أنه يمكن وقفها، فإن الناس يصبحون أقل استجابة لأهوالها. إن التعاطف مع الآخرين عاطفة غير مستقرة. تحتاج إلى ترجمتها إلى فعل، وإلا فإنها تذوب. والسؤال هو ماذا نفعل بالأحاسيس التي استثيرت، وبالمعرفة التي تم توصيلها. إذا كان المرء يحس بأن لا شيء نستطيع «نحن» أن نفعله ـ ولكن من «نحن»؟ ـ ولا شيء يستطيعون «هم» أن يفعلوه أيضاً ـ ومن «هم» ؟» ـ فإن المرء يبدأ بالشعور بالملل، والتشاؤم، وعدم الاكتراث.

وليس من الأفضل بالضرورة أن تستثار. فالعاطفية، تتطابق تماماً، بشكل سيء، مع نزعة نحو الوحشية وما هو اسوأ منها. (تَذكَّرْ المثال المعروف عن آمر معسكر أوشفيتز إذ يعود الى البيت مساءً، يعانق زوجته وأطفاله، ويجلس إلى البيانو ليعزف موسيقى لشوبرت قبل تناول العشاء). إن الناس لا يعتادون على

---

*كدلالة معبِّرة، نجد أن ذلك الخبير بالموت والكاهن الكبير لمباهج اللامبالاة ـ أندي وارهول، إنجَرَّ نَحو التقارير الإخبارية التي تتحدث عن عدة أنواع من الموت العنيف (تحطم سيارات وطائرات، حالات انتحار، إعدامات). ولكن صورَه الفنية المنفذة بأسلوب الطباعة على الحرير (سيلك ـ سكرين) استثنت الموت في الحرب. صورة إخبارية عن كرسي كهربائي كصرخة بمساحة صفحة تابلويد، «١٢٩ يموتون في طائرة»، نعم. «قصف هانوي»، لا. والصورة الوحيدة التي نفذها واهرول بأسلوب الطباعة على الحرير وتشير إلى عنف الحرب هي التي أصبحت مثل أيقونة، أي كليشيه: السحابة التي تشبه المشروم والناجمة عن القاء القنبلة الذرية، مكررة كما لو كانت على شريط من طوابع البريد (مثل وجوه مارلين، وجاكي، وماو) وذلك لتوضيح بلاهتها، سحرها، وحشيتها.

ما يُعرض عليهم ـ إذا كان هذا هو الأسلوب الصحيح لوصف ما يحدث ـ بسبب كمية الصور التي تلقى عليهم. إنها السلبية التي تبلد الأحاسيس. فالحالات التي توصف بأنها خدَر لا أبالي أو عاطفي أو أخلاقي، تكون حافلة بالمشاعر، مشاعر السخط والإحباط. ولكن إذا فكرنا في أيٍّ المشاعر هي المرغوب فيها، فإنه يبدو من البساطة الزائدة عن الحد أن نختار التعاطف. إن القرب المتخيَّل من الألم الواقع على الآخرين الذي تقدمه الصور يوحي بوجود رابطة بين المتألمين البعيدين ـ الذين يشاهَدون عن قرب على شاشة التليفزيون ـ والمُشاهد المحظوظ، وهذا ببساطة غير صحيح، وهو إخفاءٌ آخر لعلاقتنا الحقيقيةَ بالقوة. فطالما أننا نشعر بالتعاطف، فإننا نحس بأننا لسنا شركاء في أسباب الألم. إن تعاطفنا ينم عن براءتنا كما ينم عن عجزنا. إلى ذلك الحد، يمكن أن يكون تعاطفنا (رغم نوايانا الطيبة) استجابة وقحة ـ إن لم تكن غير مناسبة. إن ترك التعاطف الذي نقدمه للآخرين الواقعين في الحرب والسياسة الإجرامية جانباً، لنتأمل كيف تقع امتيازاتنا على نفس الخارطة كآلامهم، ـ قد نفضل على نحو ما عدم التخيل ـ ولنربط امتيازاتنا بآلامهم، تماماً كما أن غنى البعض قد يعني ضمناً فقر آخرين ـ مهمة لا تقدِّم لها الصور المؤلمة، المثيرة، إلا شرارةَ البداية فقط.

7

تأمل فكرتين شائعتين ـ تقتربان الآن بسرعة من حالة التسطيح ـ حول تأثير فن التصوير. وحيث أنني أجد هاتين الفكرتين قد صيغتا في مقالاتي عن التصوير ـ وأقدَمُها كُتبَ قبل ثلاثين عاماً ـ فإنني أحس بإغراء لا يقاوَم لمقارعتهما.

الفكرة الأولى هي أن الاهتمام الشعبي مُوجَّه بواسطة اهتمامات وسائل الإعلام - مما يعني، بشكل أكثر حسماً، الصور. فعندما تكون هناك صور، تصبح الحرب «واقعية». هكذا، تمت تعبئة المعارضة ضد حرب فيتنام بواسطة الصور. والإحساس بأنه لا بد من عمل شيء للحرب في البوسنة نشأ بسبب اهتمامات الصحفيين ـ «تأثير محطة ال سي إن إن»، كما سُمي أحياناً ـ إذ أدخلت صور سراييفو وهي تحت الحصار إلى مئات الملايين من غرف المعيشة ليلةً بعد ليلة لمدة تزيد على ثلاث سنوات. هذه الأمثلة تبين التأثير الحاسم للصور في تشكيل ما ينبغي أن ننتبه له من كوارث وصرخات، واهتمامات، وأخيراً أنواع التقييم المتصلة بهذه الصراعات.

الفكرة الثانية ـ قد تبدو عكس ما تمَّ وصفهُ للتوّ ـ تقول إنه في عالم مُشبَّع، لا بل مُفرِط في تشبُّعه بالصور، فإن تأثير الصور التي يجب أن تثير الاهتمام يتلاشى بالتدريج: فنصبح متبلدين. وفي نهاية المطاف، تجعلنا مثل هذه الصور أقل قدرةً على الإحساس، على جعل ضمائرنا تشرئب

في أول مقال من المقالات الستة في كتابي عن *التصوير* (١٩٧٧)، قلت إنه في حين يصبح الحدث الذي يُعرف من خلال الصور أكثر واقعية مما لو لم يَرَ المرء الصور، إلا أنه بعد تكرار عرض تلك الصور يصبح الحدث أقل واقعية. فبقدر ما تخلق الصور من إحساس بالتعاطف، كما كتبتُ، فإنها تضعفه بنفس القدر. هل هذا صحيح؟ ظننت الأمر كذلك عندما كتبته. ولست متأكدة من هذا الآن. فما الدليل على أن تأثير الصور يتلاشى، وأن ثقافة الفرجة لدينا تُحيِّد القوة الأخلاقية لصور الأعمال الوحشية؟

ذلك السؤال يفتح المجال أمام وجهة نظر حول الوسيلة الرئيسية للأخبار، التلفزيون. فالصورة تُجفَّف من قوتها تبعاً للأسلوب الذي تُستخدم به، وأين وكيف تُرى في أغلب الأحيان. إن الصور التي تعرض في التلفزيون، بحكم طبيعتها، صور يمل المرء منها عاجلاً أو آجلاً. وما يبدو أنه تَبَلُّدٌ من جانبنا له جذوره الكامنة في عدم استقرار الإنتباه الذي يعمل التليفزيون بانتظام على إثارته وإشباعه عن طريق الإفراط في عرض الصور. فقلة الصور تبقي الإنتباه خفيفاً، متحركاً، ومختلفاً نسبياً عن المضمون. وتدفُّق الصور يَحُول دونَ بروز صورة متميزة. والنقطة الجوهرية في التلفزيون هي أن المرء يستطيع أن يغيّر القنوات، ومن الطبيعي أن يغيّر القنوات، أن يصبح متململاً، وأن يشعر بالملل، مرة بعد مرة. إن المضمون ليس سوى أحد عوامل الإثارة. والإنشغال الأكثر تمعناً في المضمون يتطلب قدراً مُعَيَّناً من كثافة الوعي ـ وهو ما يضعُف

بسبب التوقعات المرتبطة بالصور الموزعة بواسطة وسائل الإعلام التي تساهم من خلال تفريغها للمضمون، أكبر مساهمة، في إماتة المشاعر.

•••

إن الفكرة القائلة بأن الحياة الحديثة تتألف من وجبة من الفظائع التي تفسدنا والتي نعتاد عليها بالتدريج، هي فكرة تؤسس لنقد الحداثة ـ وهو نقد قديم قدم الحداثة نفسها. ففي عام ١٨٠٠، شجب ووردزورث، في مقدمة مجموعته *قصائد غنائية*، فساد الحس الناجم عن «الأحداث الوطنية الكبرى التي تحدث يومياً، وزيادة تكدس الناس في المدن، حيث يخلق تشابه مهنهم توقاً لحادثة غير عادية، وهو ما تشبعه على مدار الساعة سرعة الاتصالات الإخبارية». هذه الإثارة الزائدة تعمل على «تبلد قوى التمييز في الذهن» و«توصله إلى حالة تقرب من الخدر الوحشي».

لقد أفرد ذلك الشاعر الانجليزي تبلد الذهن الناجم عن الأحداث اليومية وأخبار الساعة حول حدث غير عادي، وذلك في (عام ١٨٠٠!). وبعد ذلك بنحو ستين عاماً، جاء شاعر عظيم آخر ومُشخِّص ثقافي، وهو فرنسي ـ ولذلك يجوز له أن يميل إلى المبالغة بقدر ما يجوز للإنجليزي أن يميل إلى التقليل ـ فقدم نسخة أكثر سخونةً من نفس ذلك الإتهام. ها هو بودلير يكتب في صحيفته في مطلع الستينيات:

من المستحيل أن تلقي نظرة سريعة على أية صحيفة، مهما كان اليوم، أو الشهر أو السنة، دون أن تجد في كل سطر أكثر دلالات الحماقة البشرية رعباً... ففي كل صحيفة، من أول إلى آخر سطر، لا تجد سوى نسيج من الحوادث المرعبة، الحروب، الجرائم، السرقات، الفجور، العذابات، الأعمال

الشريرة التي يقترفها أمراء، وأمم، وأفراد عاديون، طقس للوحشية الكونية. وبهذه المقَبلات البغيضة يستطيع الإنسان المتحضر أن يبتلع يومياً وجبته الصَباحية.

لم تكن الصحف قد بدأت في نشر صور عندما كتب بودلير ذلك. ولكن هذا لا يجعل وصفه الإتهامي للبرجوازي الذي يجلس ومعه جريدة الصباح إلى مائدة الإفطار أمام حشد من فظائع العالم، مختلفاً عن النقد المعاصر للكم الهائل من الفظائع التي تسلب الإحساس والتي نتلقاها كل يوم، عبر التلفزيون، وصحيفة الصباح. والتقنية الأحدث توفر مدداً لا يتوقف: صور كثيرة للكوارث والفظائع بقدر ما نتيح وقتاً للنظر اليها.

ومنذ صدور كتابي عن *التصوير*، أوحى العديد من النقاد أن ويلات الحرب ـ بفضل التلفزيون ـ تحولت الى تفاهة ليلية. فأمام طوفان الصور من النوع الذي كان ذات يوم يصدم ويثير السخط، نفقد قدرتنا على القيام برد فعل. فالتعاطف، حين يشتد الى أقصاه، يتراخى، كما يقول التشخيص المعروف. ولكن ما هو المطلوب هنا؟ أن نخفض صور المجازر إلى مرة أسبوعياً مثلاً؟ بشكل أعم، هل نسعى نحو إيجاد ما أسميته في كتابي عن *التصوير* «حماية بيئية للصور» ؟ لن تكون هناك حماية بيئية للصور. لن تكون هناك لجنة من الحماة لتقنن الرعب، لتبقي قدرته على صدمنا طازجة على الدوام. والفظائع المرعبة نفسها لن تنقص.

•••

إنّ وجهة النظر المقدمة في عن *التصوير* ـ وهي أن قدرتنا على الإستجابة لخبراتنا بنقاء عاطفي وارتباط جمالي تصاب بالوهن من جراء النشر المتواصل للصور الفظة والمروعة ـ يمكن أن تُسمّى نقداً محافظاً لنشر مثل هذه الصور.

أصف هذه الفكرة بأنها محافظة لأن *الحس* الواقعي هو الذي تآكل. وهناك واقع لا يزال موجوداً بشكل مستقل عن محاولات إضعاف سلطانه. إن الفكرة تمثل دفاعاً عن الواقع والمعايير المعرضة للخطر والمتعلقة بالإستحابة على نحو أكمل لهذا الواقع.

وفي التقليب الأكثر تطرفاً وتشاؤماً لهذا الانتقاد، فإنه لا يوجد ما يمكن الدفاع عنه: إن فك الحداثة الواسع مَضغ الواقع وبصق كل هذا الخليط الى الخارج على هيئة صور. ووفقاً للتحليل الأكثر تأثيراً، فإننا نعيش في «مجتمع المَشهد». فكل موقف لا بد من تحويله إلى مشهد لكي يصبح واقعياً ـ أي مثيراً ـ بالنسبة لنا. والناس أنفسهم يتطلعون لأن يكونوا صوراً: المشاهير. فالواقع تنحَّى. وليس هناك إلاّ صورٌ عنه ـ وسائل الإعلام.

بلاغة فاخرة، هذه. ومقنعة جداً للكثيرين لأن أحد مزايا الحداثة هي أن الناس يرغبون في الإحساس بأنهم قادرون على توقع تجاربهم الخاصة بهم. (وهذا الرأي مرتبط بشكل خاص بكتابات جاي دي بورد، الذي ظن أنه كان يصف وهماً، خدعة، وكتابات جين بودريلارد، الذي يزعم أنه يعتقد بأن الصور، كوقائع بالمحاكاة، هي كل ما يوجد الآن، ويبدو أنها شيء من اختصاص الفرنسيين). من الشائع أن يقال أن الحرب، ككل شيء آخر يبدو لنا واقعياً، هي عملية إعلامية. كان هذا تشخيص عدة فرنسيين متميزين ممن كانوا يقومون برحلات يومية إلى سراييفو أثناء الحصار، ومن بينهم أندريه كلوكسمان: إن كسب الحرب أو خسارتها لا يتم من خلال أي شيء يحدث في سراييفو، أو في البوسنة، بل من خلال ما يحدث في وسائل الإعلام. وغالباً ما يتم التأكيد على أن «الغرب» قد جاء بشكل متزايد لرؤية الحرب نفسها كمشهد. يبدو أن التقارير حول موت الواقع ـ كموت المنطق، موت

الفكر، موت الأدب الجاد، تجد قبولاً، دون تفكير عميق، عند الكثيرين الذين يحاولون فهم ما يبدو أنه خطأ، أو فارغ، أو منتصر بحماقة، في السياسة والثقافة المعاصرتين.

إن القول بأن الواقع يصبح مشهداً هو نزعة محلية مثيرة تقطع الأنفاس. إنه يعمم عادات المشاهدة لدى مجموعة صغيرة من السكان المثقفين الذين يعيشون في الجزء الغني من العالم، الذي تحولت فيه الأخبار إلى ترفيه - الأسلوب الناضج للمشاهدة الذي هو عبارة عن امتلاك راق «للمُعاصَرة»، وشرط لإلغاء الأشكال التقليدية من السياسة القائمة على الحزبية التي توفر الاختلاف الحقيقي والنقاش. وهي تفترض أن كل فرد متفرج. وتوحي، على نحو منحرف، وغير جاد، بأنه ليست هنالك معاناة في العالم. ولكنه من غير المعقول أن نحدد العالم بهذه المناطق الكائنة في الدول الميسورة حيث يملك الناس الرفاهية الملتبسة لأن يكونوا متفرجين، أو غير متفرجين، على آلام الآخرين، كما أنه من غير المعقول تعميم القدرة على الإستجابة لآلام الآخرين على أساس التركيبة العقلية لمستهلكي الأخبار الذين لا يعرفون شيئاً بالتجربة المباشرة عن الحرب والظلم الهائل والإرهاب. هناك مئات الملايين من مشاهدي التلفزيون الذين هم بعيدون عن ممارسة ما يرونه على شاشة التليفزيون. إنهم لا يملكون رفاهية رعاية الواقع.

لقد أصبح شيئاً مكروراً في النقاش العالمي حول صور الأعمال الوحشية، الإفتراض بأن لها تأثيراً ضئيلاً، وأن هناك تشاؤماً متأصلاً إزاء نشرها. وهذا مهم بقدر ما يعتقده الناس بشأن صور الحرب، إلا أنه لا يبدد الشك الذي يحوم حول الإهتمام بهذه الصور، وحول نوايا أولئك الذين ينتجونها. ويأتي رد الفعل هذا من طرفين متباعدين من أطراف الطيف: من المتشائمين الذين لم

يكونوا أبداً قريبين من الحرب، ومن المكتوين بالحرب الذين يقاسون الويلات التي يجري تصويرها.

إن مواطني الحداثة، مستهلكي العنف كمشهد، خبراء الاقتراب دون مخاطرة، عُلِّموا ليكونوا متشائمين إزاء إمكانية الإخلاص. إن بعض الناس مستعدون لعمل أي شيء ليبعدوا أنفسهم عن أي تحرك. فكم هو أكثر سهولة، أن يدَّعي المرء منزلة التفوق، وهو جالس على كرسيه، بعيداً عن الخطر. وبالفعل، فإن الإستهزاء بجهود أولئك الذين كانوا شهوداً في ميادين الحرب ووصف جهودهم بأنها «سياحة حربية» أصبح حكماً يتكرر كثيراً حتى انتشر في مناقشة موضوع التصوير الحربي كمهنة.

يستمر الإحساس بأن الشهية لرؤية مثل هذه الصور هي شهية سوقية ووضيعة، إنه النهم التجاري في سراييفو إبان سنوات الحصار، حيث لم يكن من غير الشائع أن تسمع، وسط دوي القصف أو إطلاق نيران القناصة، أحد سكان سراييفو وهو يصرخ في وجه المصورين الذين كان من السهولة تمييزهم بسبب المعدات المعلقة حول أعناقهم، «هل تنتظرون إنطلاق قذيفة لتستطيعوا تصوير بعض الجثث؟».

أحياناً كانوا كذلك، ولو على نحو أقل مما قد يتخيل المرء، لأن المصور في الشارع وسط القصف ونيران القناصة كان معرضاً لنفس مخاطر القتل تماماً كالمدنيين الذين كان يتابعهم. علاوة على ذلك، فإن متابعة قصة صحفية جيدة لم تكن الدافع الوحيد وراء طمع وشجاعة المصورين الصحفيين الذين كانوا يغطون الحصار. فطوال مدة الصراع، لم يكن معظم الصحفيين المتمرسين الذين يرسلون التقارير من سراييفو، على الحياد. ومواطنو سراييفو لم يكونوا يريدون تسجيل محنتهم في صور: الضحايا يهتمون بتصوير معاناتهم

الخاصة. ولكنهم يريدون أن تُرى معاناتهم كشيء فريد من نوعه. في مطلع عام ١٩٩٤، أقام المصور الصحفي الانجليزي بول لوي، الذي كان يعيش لأكثر من سنة في المدينة المحاصرة، عرضاً في قاعة فنية مهدومة جزئياً، لصوره التي كان يلتقطها هناك إلى جانب صور أخرى التقطها قبل سنوات في الصومال، ولكن مواطني سراييفو، بالرغم من حماسهم لمشاهدة صور جديدة للدمار الجاري لمدينتهم، شعروا بالإهانة لإدراج صوره عن الصومال. إعتقد لوي أن الأمر بسيط. فهو مصور محترف، وهذان نوعان من العمل كان يفخر بهما. وبالنسبة لسكان سراييفو، كان الأمر بسيطاً أيضاً. أن يضع آلامهم إلى جانب آلام أناس آخرين كان يعني مقارنتهم (أي الجحيمين أسوأ ؟)، وبذلك فإنه يحط من قدر استشهاد سراييفو إلى مجرد حالة من الحالات. إن الأعمال الوحشية التي تقع في سراييفو لا علاقة لها بما يقع في افريقيا، فكانوا يتعجبون. بدون شك، كان هناك شيء من العنصرية في شعورهم بالسخط ـ فالبوسنيون أوروبيون، لم يمل أهل سراييفو من توضيح ذلك لأصدقائهم الأجانب ـ ولكنهم كانو سيعترضون أيضاً لو أن صور الأعمال الوحشية ضد المدنيين في الشيشان أو كوسوفو أو أي بلد آخر أدرجت في المعرض، بدلاً من صور الصومال. فليس من المحتمل توأمة الآلام الخاصة بالمرء مع آلام أي أمريء آخر.

8

إنّ تحديد موقع جحيم ما، لا يعني بالطبع إخبارنا كيف يمكن إخراج الناس من ذلك الجحيم، كيف يمكن أن نلَطِّف ألسنةَ اللهب في ذلك الجحيم. مع ذلك، يبدو من الخير في حد ذاته أن نقر بتوسيع إدراك المرء لحجم المعاناة الناجمة عن الشر الإنساني في هذا العالم الذي نتقاسمه مع الآخرين. إن الشخص الذي يستغرب دائماً أن الفساد موجود، ويحس باستمرار بزوال أوهامه (وحتى بعدم اقتناعه) حين يواجَه بدليل على ما يستطيع البشر اقترافه من أفعال رهيبة ويلقي بتبعة القسوة على الآخرين، هو شخص لم يصل إلى النضوج الأخلاقي والنفسي بعد.

لا أحد بعد سن معينة يملك الحق في هذا النوع من البراءة، من السطحية، إلى هذه الدرجة من الجهل، أو الغفلة.

يوجد الآن مستودع ضخم من الصور التي تجعل من الصعب مواصلة هذا النوع من الخلل الأخلاقي. دع صور الأعمال الوحشية تسكننا. وحتى إذا كانت تذكارات رمزية، ولا تستطيع الإحاطة بمعظم الحقيقة التي تشير اليها، إلا أنها تؤدي وظيفة حيوية. تقول الصور: هذا هو ما يستطيع البشر فعله ـ ما قد

يتطوعون لفعله، بحماسة، باستقامة ذاتية ، فلا تنسَ. وهذا ليس تماماً نفس الشيء كمطالبة الناس بأن يتذكروا مرحلة شر وحشية بصفة خاصة. («لا تنس أبداً»). ربما تُعطَى قيمة كبيرة للذاكرة، بينما تُعطَى قيمة غير كافية للتفكير. *إنّ التذكر* عمل جمالي، له قيمة جمالية في حد ذاته ولذاته. والذاكرة، بشكل موجع، هي العلاقة الوحيدة التي يمكن أن نقيمها مع الموتى. وهكذا فإن الاعتقاد بأن التذكر عمل جمالي شيء عميق في طبيعتنا الإنسانية كبشر، نعرف بأننا سنموت، ونبكي أولئك الذين يموتون قبلنا، في المسار العادي للأشياء ـ الأجداد، الآباء، المدرسون والأصدقاء الأكبر سناً. ويبدو أن تحجر القلب والنسيان يسيران جنباً إلى جنب. ولكن التاريخ يعطي إشارات متناقضة حول قيمة التذكر على المدى الأطول للتاريخ الجماعي. هناك ببساطة ظلم كثير جداً في العالم. إن التذكر الكثير جداً (للأحزان القديمة: الصربية والايرلندية) يُخلف المرارة. وتحقيق السلام يعنى النسيان. ولتحقيق المصالحة، من الضروري أن تكون الذاكرة ناقصة ومحدودة.

إذا كان الهدف هو أن يكون للمرء مكان يعيش فيه حياته الخاصة، فمن المرغوب فيه أن يذوب كشف المظالم المحددة داخل فهم أكثر شمولاً بأن البشر في كل مكان يقترفون أعمالاً رهيبة ضد بعضهم البعض.

***

بالتوقف أمام الشاشات الصغيرة، التلفزيون، الحاسوب، الشاشة اليدوية ـ نستطيع أن نبحث عن صور وتقارير موجزة عن الكوارث عبر العالم. ويبدو كما لو أن هناك كمية من مثل هذه الأخبار أكثر من ذي قبل. من المحتمل أن يكون هذا وهماً. إنه ليس أكثر من مجرد انتشار الأخبار «في كل مكان». ومعاناة بعض الناس تلقى اهتماماً حقيقياً لدى جمهور ما (إذا سلّمنا بوجوب

الاعتراف بأن للألم جمهوراً) أكبر بكثير مما تلقاه معاناة غيرهم. إن توزيع أخبار الحرب الآن على نطاق عالمي لا يعني أن القدرة على التفكير في آلام الناس البعيدين عنا أصبحت أكبر كثيراً. ففي حياة حديثة ـ حياة بها سطحية في الأشياء التي نُدعى إلى الانتباه لها - يبدو من العادي أن نتحول عن الصور التي تجعلنا نشعر ببساطة بأن حالنا سيء. وعدد أكبر من الناس سيحولون القنوات إذا كرست وسائط الأخبار وقتاً أطول لتفاصيل المعاناة الإنسانية التي تسببها الحرب وغيرها من الشرور. ولكن قد لا يكون صحيحاً أن استجابة الناس أصبحت أقلّ.

أن لا نتغير كلياً، أن يكون في استطاعتنا أن نبتعد، أن نقلب الصفحة، أن نغير قناة التلفزيون لا ينفي القيمة الجمالية لهجوم تشنه الصور. ليس عيباً أننا لا نحترق، أننا لا نعاني بما فيه الكفاية، عندما نرى هذه الصور. ولا يُفترض في الصورة أن تصلح جهلنا بالتاريخ وأسباب المعاناة التي تلتقطها وتؤطرها. إن مثل هذه الصور لا يمكنها أن تكون أكثر من دعوة للإنتباه، للتأمل، للتعلم، لفحص مبررات المعاناة التي تقدمها القوى الراسخة. من الذي سبَّبَ ما تظهره الصورة؟ من المسئول؟ هل يمكن التسامح؟ هل كان حتمياً؟ هل هناك أحوال قبلنا بها حتى الآن يجب أن نتحداها؟ كل هذا، مع إدراكنا أن الغضب الأخلاقي، مثله مثل التعاطف، لا يمكن أن يُملي مَساراً للعمل.

إنّ الإحباط الناجم عن عدم القدرة على القيام بأي عمل إزاء ما تظهره الصور قد يُترجَم إلى اتهام بعدم اللياقة في مشاهدة مثل هذه الصور، أو بعدم لياقة الأساليب التي توزَّع بها مثلُ هذه الصور ـ محاطةً، كما قد تأتي، بالإعلان عن كريمات مرطبة للبشرة، ومسكنات للالم وهدايا تذكارية. إذا كنا نستطيع أن نفعل شيئاً إزاء ما تظهره الصور، فلربما لا نهتم كثيراً بمثل هذه

الأمور.

•••

يُعابُ على الصور أنها طريقة لمراقبة المعاناة عن بعد، كما لو كانت هناك طريقة أخرى للمراقبة، ولكن المراقبة عن قرب ـ بدون واسطة الصورة ـ تظل أيضاً مجرد مراقبة.

وبعض العيوب التي تؤخذ على صور الأعمال الوحشية لاتختلف عن تشخيص البصر نفسه. فالبصر لا يتضمن جهداً، البصر يتطلب مسافة مكانية، البصر يمكن إغماضه (لدينا أجفان على عيوننا، وليس لدينا أبواب على آذاننا). إن نفس الصفات التي جعلت الفلاسفة اليونانيين القدامى يعتبرون البصر أفضل وأنبل الحواس أصبحت الآن ترتبط بالعجز.

هناك إحساس بوجود خطأ من الناحية الأخلاقية في الجانب التجريدي للواقع والذي يقدمه فن التصوير؛ وان المرء ليس له الحق في أن يشعر بمعاناة الآخرين من مسافة ما، مجردةً من قوتها الخام؛ إننا ندفع ثمناً إنسانياً (أو أخلاقياً) عالياً جداً لأولئك الذين أعجبوا حتى الآن بمزايا الرؤية ـ الوقوف بعيداً عن عدوانية العالم وهو ما يحررنا من أجل الملاحظة والانتباه الانتقائي. ولكن هذا فقط وصف لوظيفة العقل نفسه.

ليس هناك خطأ في الوقوف بعيداً والتفكير. وهنا أعيد صياغة أقوال عدة حكماء: «لا أحد يستطيع أن يفكر ويضرب أحداً في نفس الوقت.»

9

هناك صور معينة ـ رموز للمعاناة، مثل لقطة الولد الصغير في جيتو بوارسو عام ١٩٤٣، بيديه المرفوعتين، وهو يساق لنقله إلى أحد معسكرات الموت ـ يمكن استخدامها كتذكرة بالموت، كموضوعات للتأمل تُعمّق إحساس المرء بالواقع؛ كأيقونات دنيوية، إذا شئت. ولكن ذلك كما يبدو يتطلب مكاناً يعادل المكان المقدس أو مكاناً يصلح للتأمل ليتمَّ فيه النظر إليها. والمكان المُدَّخر لأنه جادّ يصعب العثور عليه في مجتمع معاصر، نموذجه الرئيس للمكان العام هو المستودع الضخم (الذي قد يكون أيضاً مطاراً أو متحفاً).

يبدو الأمر استغلالياً إذا نظرنا إلى الصور المرعبة التي تعبّر عن آلام الآخرين في معرض فني. وحتى تلك الصور الجامعة التي تبدو جاذبيتها، وقوتها العاطفية، ثابتة طوال الزمن، صور معسكر الاعتقال عام ١٩٤٥، يكون وزنها مختلفاً عندما تُرى في متحف للصور (فندق سالي في باريس، المركز العالمي للصور في نيويورك)؛ في معرض للفن المعاصر؛ في دليل متحف؛ على شاشة التليفزيون؛ على صفحات *نيويورك تايمز*؛ على صفحات *رولينج ستون*؛ في كتاب. إن صورة تُرى في ألبوم صور أو مطبوعةً على ورق

نشرة إخبارية (كصور الحرب الأهلية الإسبانية) تعني شيئاً مختلفاً حين تعرض في بوتيك أجنيز بي. كل صورة تُرى في مكان ما. والأماكن تضاعفت. إحدى الحملات الإعلانية سيئة الصيت لشركة بنيتون، المُصنِّع الإيطالي للملابس غير الرسمية، استخدمَ صورةً لقميص ملطخ بالدم لجندي كرواتي قتيل. فالصور الإعلانية غالباً ما تكون طموحة، فنية، غير رسمية قليلاً، عدوانية، ساخرة، ورصينة كفن تصويري. حين ظهرت صورة الجندي المتداعي لكابا في مجلة لايف بجوار إعلان عن كريم فيتاليس، كان هناك اختلاف هائل، لا يمكن تجسيره في المظهر بين نوعين من الصور، «تحريرية» و«إعلانية». الآن لا يوجد اختلاف.

إنّ كثيراً من الشك في أعمال مصورين معينين من ذوي الضمير لا يعدو كثيراً عن كَوْنه استياءً من حقيقة ان الصور تُوَزَّع على نحو متفاوت كثيراً؛ وليست هناك طريقة لضمان ظروف محترمة يتم ضمنها النظر إلى هذه الصور مع التجاوب التام معها. وبالفعل، بعيداً عن الأماكن التي تمارس فيها الطاعة الوطنية للقادة، يبدو أنه لا توجد طريقة تضمن وجود مكان مناسب للتأمل والإنضباط، لأي شيء الآن.

طالما أن الصور ذات الموضوعات الأكثر كآبة وتمزيقاً للقلب، هي فن- وهي تصبح كذلك حينما تُعَلَّق على الجدران، مهما تكن العوامل التي تنكر ذلك - فإنها تتقاسم نفس المصير الذي تلقاه جميع الأعمال الفنية المعلقة على الجدران أو المستندة إلى الأرض، والمعروضة في الأماكن العامة. أي أنها محطات عبر ممشى للترفيه - يكون عادةً ملازماً لها. إن زيارة متحف أو معرض تعتبر مناسبة اجتماعية، حافلة بعوامل تشتيت الانتباه، وتتم فيها رؤية الأعمال

الفنية والتعليق عليها *. إن وزن وجدية مثل هذه الصور تصمد بشكل أفضل، إلى حد ما، من خلال كتاب، حيث يستطيع المرء أن ينظر اليها على انفراد، يتمعن أكثر في الصور، بدون حديث. ومع ذلك، فإن الكتاب، في لحظة ما، سيغلق. والعاطفة القوية ستصبح شيئاً عابراً. وفي النهاية فإن خصوصية الإتهامات التي تطرحها الصورة سوف تتلاشى؛ وسيصبح شجب صراع معين ونسبة جرائم معينة شجباً للقسوة البشرية، والوحشية البشرية وحسب. ونوايا المصور لا علاقة لها بهذه العملية الأوسع نطاقاً.

***

هل هناك ترياق يشفي من الغواية الدائمة للحرب؟ وهل هذا سؤال يُرجَّح أن تطرحَهُ المرأة أكثر من الرجل؟ (نعم، ربما).

هل يمكن تعبئة المرء بشكل فعال لمعارضة الحرب بواسطة صورة (أو

---

* إن تطور المتحف بحد ذاته، ذهب بعيداً نحو التوسع في عوامل تشتيت الانتباه. وبمجرد استخدامه كمستودع لحفظ وعرض الأعمال الفنية الجميلة للماضي، أصبح مؤسسة تعليمية ضخمة مع سوق تجاري، وأحد وظائفه عرض الفنون. والوظيفة الرئيسية تشمل الترفيه والتعليم بخلطات متنوعة، وتسويق الخبرات والأذواق والصور المزيفة. إن متحف الميتروبوليتان للفن (*ذَ ميتروبوليتان ميوزيام أوف آرت*) في نيويورك يقيم معرضاً للملابس التي ارتدتها جاكلين بوفير كنيدي أوناسيس أثناء سنوات وجودها في البيت الأبيض، ومتحف الحرب الإمبريالية (إمبريال وور ميوزيام) في لندن الذي يحظى بالإعجاب لكونه يضم مجموعة من المعدات والصور العسكرية، يقدم الآن بيئتين مكررتين للزوار: فمن الحرب العالمية الأولى يعرض *تجربة حرب الخنادق* (سوم ١٩١٦) حيث يمكن للزائر السير عبر خنادق مجهزة تجهيزاً كاملاً بأصوات مسجلة (قذائف تنفجر وصرخات) ولكن بدون رائحة (لا جثث متعفنة ولا غازات سامة)؛ ومن الحرب العالمية الثانية، *تجربة الهجوم النازي*، التي توصف بأنها تمثل ظروف القصف الألماني للندن في عام ١٩٤٠، بما في ذلك محاكاة غارة جوية يمر الزائر بتجربتها وهو في ملجأ تحت الارض.

مجموعة من الصور) كأن يندرج المرء بين المعارضين للعقاب الجماعي بقراءة، مثلاً: كتاب دريزر *ماساة امريكية* أو ترجينيف: «إعدام تروبمان» وهو شرح من كاتب وافد دُعِيَ ليكون مراقباً في سجن باريسي، للساعات الأخيرة لمجرم شهير قبل إعدامه بالمقصلة؟ إن السرد يبدو على الأرجح أكثر تأثيراً من الصورة. إنها، جزئياً، مسألة تتعلق بطول الوقت الذي يكون خلاله المرء مُلزماً بأن ينظر، ويحس. ليست هناك صورة، أو ملف من الصور، يمكن أن تكشف، وأن تذهب أبعد، وأبعد، كما يفعل فيلم «*الصعود*» (١٩٧٧) للمخرجة الأوكرانية لاريسا شيبيتكو، وهو في نظري أكثر فيلم مؤثر عن أحزان الحرب، كما يفعل فيلم وثائقي ياباني مذهل لكازو هارا «*الجيش الإمبراطوري العاري يتقدم*» (١٩٨٧)، إذ يعرض صورة لمحارب مخبول في حرب الباسيفيك، كل عمله في الحياة هو شجب جرائم الحرب اليابانية من خلال شاحنة سليمة يقودها عبر البلاد ويقوم بزيارات غير مرحب بها لرؤسائه السابقين من الضباط، مطالباً إياهم بالإعتذار عن جرائم مثل قتل الأسرى الأمريكيين في الفلبين، لأنهم إما أمروا بها أو تغاضوا عنها.

من بين الصور المنفردة المناهضة للحرب، تبدو لي الصورة الضخمة التي صنعها جيف وول في عام ١٩٩٢ بعنوان: الجنود الموتى يتحدثون (رؤية بعد كمين لدورية من الجيش الأحمر بالقرب من موقر، في أفغانستان، شتاء عام ١٩٨٦) مثالاً في عمق فكرتها وقوتها. والصورة، كنقيض للوثيقة، هي شريحة سيباكروم بطول سبعة أقدام ونصف وعرض يزيد على أربعة عشر قدماً مركبة على صندوق مضاء، تُظهر أشخاصاً ضمن منظر طبيعي، تل مقصوف بالمتفجرات، تم تركيبه في استوديو الفنان. والمصور وول، وهو كندي، لم يذهب أبداً إلى أفغانستان. والكمين حدث مصطنع في حرب وحشية كانت

لفترة طويلة جداً في الأخبار. حدد وول مهمته بتخيل رعب الحرب (ويذكر جُويا كمصدر إلهام له)، كما هو في اللوحات التاريخية في القرن التاسع عشر وغيرها من أشكال تجسيد التاريخ في مشاهد والتي ظهرت في أواخر القرن الثامن عشر وبواكير القرن التاسع عشر ـ قبل اختراع الكاميرا بقليل) مثل تابلوه فيفانت، وعروض الشمع، والديوراما (صورة يُنظر اليها من خلال ثقب في جدار حجرة مظلمة)، والبانوراما (منظر شامل عريض في كل اتجاه) والتي جعلت الماضي، وخاصة الماضي القريب، يبدو واقعياً بشكل مدهش ومُربك.

والشخصيات في عمل وول التصويري المتخيل «واقعية» ولكن الصورة بالطبع ليست كذلك. فالجنود الموتى لا يتحدثون. وهم هنا يفعلون.

ثلاثة عشر جندياً روسياً في بزات شتوية ثقيلة وأحذية طويلة، متناثرون حول منحدر مدبب ملطخ بالدماء ومحدد بصف من الصخور المتباعدة ونفايات الحرب: أغلفة القذائف، الحديد المُكَوَّم، حذاء به الجزء الأسفل لرجُل . . . والمشهد يمكن أن يكون نسخة منقحة عن نهاية كتاب جانس *إني أتهم j'accuse*، حين ينهض الجنود الذين قتلوا في الحرب العالمية الأولى من قبورهم، ولكن هؤلاء الجنود الروس، الذي قتلوا بسبب حماقة الحرب الإستعمارية الأخيرة التي اقترفها الإتحاد السوفياتي نفسه، لم يُدفنوا أبداً. قليل منهم لا تزال خوذهم على رؤوسهم. ورأس أحد الأشخاص في وضع ركوع، يتحدث بالإشارة، وتخرج منه رغوة مادة الدماغ الحمراء. الجو حار، مرح، أخوي. بعض الكسالى، يستندون على أكواعهم أو يجلسون يثرثرون وتظهر جماجمهم المفتوحة وأيديهم المهشمة. رجل ينحني على آخر يستلقي على جانبه كما لو كان نائماً، ربما كان يشجعه على الجلوس. ثلاثة رجال يتمازحون: أحدهم بِجُرح ضخم في بطنه يعرقل آخر، يستلقي منبطحاً، وهو

بدوره يضحك على رجل ثالث، يجلس على ركبتيه، ويُدَلّي أمامه قطعة من اللحم كأنه يلهو بها. وأحد الجنود، بخوذته على رأسه، وبدون أرجُل يلتفت إلى رفيق على مبعدة منه، وعلى وجهه ابتسامه رشيقة. وتحته اثنان يبدو أنهما ليسا في مستوى النهوض، يستلقيان خامدين، ورأساهما النازفان متدليان على المنحنى الحجري.

مستغرقاً في الصور الإتهامية إلى حد كبير، يستطيع المرء أن يتخيل أن الجنود قد يلتفتون ويتحدثون الينا. ولكن لا، لا أحد ينظر خارج الصورة. ليس هناك تهديد بالاحتجاج. ليسوا على وشك الصراخ فينا لوضع حد لتلك المأساة البغيضة، التي هي الحرب. إنهم لم يجيئوا إلى الحياة يترنحون ليشجبوا صنّاع الحرب الذين أرسلوهم ليَقتلوا ويُقتلوا. وهم لم يُرسَموا ليبثوا الرعب في قلوب الآخرين، فبينهم (إلى أقصى اليسار) يجلس كَنَّاسٌ أفغاني بلباسه الأبيض، مستغرقاً كلياً في تفتيش حقيبة لشخص ما، وهم لا يلحظونه، ويدخل الصورة فوقهم (إلى أقصى اليمين) على الممر الممتد إلى أسفل المنحدر اثنان من الأفغان، ربما كانا جنديين، ويبدو من خلال بنادق الكلاتشينكوف المُجَمَّعة قرب أقدامهما، أنهما قد جَرَّدَا الجنود الأموات من أسلحتهم. هؤلاء الجنود الأموات غير مكترثين إطلاقاً بالعيش: بالذين قتلوهم، بالشهود وبنا. لماذا يطلبون نظراتنا المحدقة؟ ماذا ينبغي أن يقولوا لنا؟ «نحن» ـ هذه الـ «نحن» هي كل إنسان لم يمر أبداً بتجربة أي شيء يشبه ما مروا به ـ لا نفهم. لا ندرك. نحن حقيقة لا نستطيع أن نتخيل كيف كانت. لا نستطيع أن نتخيل كم هي الحرب مخيفة، مرعبة، وكيف تصبح شيئاً عادياً. لا نستطيع أن نفهم، لا نستطيع أن نتخيل. ذلك ما يحسه بإصرار كل جندي، وكل صحفي ومنقذ ومراقب محايد أمضى زمناً تحت النار، وحالفه الحظ ليتفادى الموت الذي صرع الآخرين بجواره. وهم على حق.

شكر وعرفان

إن جانباً من المناقشة في هذا الكتاب، في شكله المبكر، أُلقي كمحاضرة باسم منظمة العفو الدولية، في جامعة أكسفورد في فبراير ٢٠٠١، ونُشرت بعد ذلك ضمن مجموعة محاضرات المنظمة تحت عنوان: ***حقوق الانسان، مظالم الانسان*** (مطبعة جامعة أكسفورد، ٢٠٠٣)؛ وأشكر نك اوين من نيو كولدج لدعوته لي لإلقاء المحاضرة ولحسن ضيافته. وظهر مقطع من المناقشة كمقدمة لكتاب دون *ماكولين*، مجموعة صور لماكولين، نشر في عام ٢٠٠٢ من قبل جوناثان كيب. وأعرب عن امتناني لمارك هولبورن الذي يتولى تحرير الكتب المتعلقة بفن التصوير في كيب بلندن، لتشجيعه لي؛ ولقارئي الأول باولو ديلونرادو، كما هو على الدوام؛ ولروبرت ولش لبصيرته، مرة ثانية؛ ولبصيرتهم، إلى ميندا راي أميران، بيتر بيرون، بنيدكت يومان وأوليفر شوانر- البرايت.

لقد أثارني وحركني مقال كورنيليا برينك «الأيقونات الدنيوية: النظر إلى صور من معسكرات الإعتقال النازية»، والمنشور في هيستوري آند ميموري المجلد ١٢، الجزء الأول (ربيع/صيف ٢٠٠٠)، وكتاب باربي زيليزر الممتاز (*ذاكرة للنسيان: ذكرى الهولوكوست عبر عين الكاميرا* (مطبعة جامعة شيكاغو، ١٩٩٨)، حيث وجدت القول المقتبس عن ليبمان. وبالنسبة للمعلومات عن القصف الوقائي

الذي قام به سلاح الجو الملكي على القرى العراقية بين عامي ١٩٢٠ و ١٩٢٤، فان مقالاً في *إيروسبيس باور جورنال* (شتاء ٢٠٠٠)، لجيمس اس كورَم، الذي يُدَرِّس في معهد دراسات القوة الجوية المتقدمة في قاعدة ماكسويل الجوية، الاباما، يقدم اقتباسات وتحليلاً قيِّمَاً. والكتابات عن القيود التي فُرضت على المصورين الصحفيين إبان حرب الفولكلاند وحرب الخليج وردت في كتابين هامين: *رعب الجسد: التصوير الصحفي، الكارثة والحرب*، لجون تيلور (مطبعة جامعة مانشستر، ١٩٩٨)، *والحرب وفن التصوير*، لكارولين بروذرز (روتليدج، ١٩٩٧). وتلخص برذرز القضية ضد موثوقية صورة كابا في الصفحات ١٧٨ ـ ٨٤ من كتابها. وبالنسبة لوجهة النظر المعارضة: فإن مقال ريتشارد والن «الجندي المتداعي لروبرت كاباه»، المنشور في *أبرتور*، العدد رقم ١٦٦ (ربيع ٢٠٠٢)، يذكر مجموعة من الظروف الغامضة أخلاقياً في جبهة القتال وخلال مجرياتها، كما يحاجج، التقط كابا صورة الجندي الجمهوري أثناء قتله.

وبالنسبة للمعلومات حول روجر فنتون، فأنا مدينة لكتاب ناتالي م. هيوستون، «قراءة الهدية التذكارية الفكتورية: سوناتات وصور من حرب القرم»، *ذ بيل جورنال أوف كريتسيزم* المجلد ١٤ العدد ٢ (خريف ٢٠٠١). وأنا مدينة بالنسبة للمعلومات حول وجود نسختين من: «وادي ظل الموت» لمارك هاورث ـ بوت من متحف فيكتوريا والبرت، وكلاهما أعيدت طباعتهما في المشهد الكامل: *التاريخ المرئي لحرب القرم*، ألريتش كللر (روتليدج ٢٠٠١). وشرح رد الفعل البريطاني على نشر صورة القتلى البريطانيين غير المدفونين في معركة سبيون كوب من *الصور المبكرة للحرب* التي جمعها بات هوسون (جمعية مصوري نيويورك، ١٩٧٤). كان ويليام فراسيناتو الذي أثبت في كتابه جيتسبرج: رحلة

في الزمن (سكريبنر، ١٩٧٥)، أن الكسندر جاردنر بَدَّلَ بالتاكيد موقع جثة جندي التحالف من أجل التقاط صورة. والإقتباس من جوستاف موينير جاء من ديفيد ريف، *سرير لليلة: الإنسانية في أزمة* (سيمون وشوستر، ٢٠٠٢).

أواصل التعلم ، كما كنت لعدة سنوات، من محادثاتي مع إيفان ناجل.

«سوزان سونتاغ مفكّرة ذات تأثير وقوّة ، وذكيّة كما ينبغي لها أن تكون ، وكاتبة هي الأفضل ـ جملةً جملة ـ بين أولئك المرتدين لبوس «المثقف».

النيويورك أوبزرفر New York Observer

«لا يُمكننا ملاحظة تاريخ ثقافتنا ما بعد الحرب من دون سوزان سونتاغ».

مجلة توك Talk magazine

سوزان سونتاغ ◆ الالتفات الى العالم الآخرين

«لم تخدم أعمالها ما يجب أن يفعله النقد في وظيفته الجوهرية وحسب : والمتمثّل في تقديم الأعمال الجديدة للقرّاء ـ تلك الأعمال غير العادية والتي تتضمّن أموراً ليس سهلاً مواجهتها. لقد قامت بذلك على نحو غير متردّد وملحوظ . ومن خلال ممارستها العملية في الأدب والفلسفة ، طبّقت سونتاغ مَقاييس الماضي عن الحقيقة والجمال ، وتجاوزت بسموّ ذلك كلّه ، وبروحيّة عالية ، نحو الفن الجديد لحقبة الستينيات بانسلابه وغربته ، وبدرجاته الأقصى وعناده. كانت الكتابة رائعة ذات نبرة عالية ، متصفة بثقافة الطبقة العُليا ـ ومع ذلك كانت مليئة بالفتنة والحيوية ولذّة العبير».

The New Yorker النيويوركر

«وضعت سونتاغ قدماً في معسكر التفكير الخالص ، وقدماً أخرى في معسكر مذهب المتعة والثقافة الشعبية . وكان لارتكازها الى كل حماسها وابتهاجاتها وغرابة أطوارها طبيعة الإحساس الأخلاقي القوي جداً ، والذي تمّ التعبير عنه في تلك القيمة النادرة عظيمة التقدير. في تلك الجرأة الفيزيقية والثقافية ، إنّها شجاعة».

The New Republic نيو ريبابليك

«انّ سونتاغ واحدة من قليل علاماتنا الثقافية الراسخة ، والمتحمّلة لمواصفات الجديّة العالية داخل ثقافة أذعنت واستسلمت أساساً للروافع السهلة لما هو سائد ، أو لقبضة التسلية الخالصة الجاهزة».

The New Atlantis نيو أتلانتيس

تلفاكس ٥٥٢٢٥٤٤ ص . ب : ٩٥٠٢٥٣ عمان ١١١٩٥ الأردن