

الصورة اللاحتملة

جاك رانسيير *

ترجمة الأستاذ: فريد الزاهي

جامعة الرباط - المغرب

ما الذي يجعل من صورة ما صورة لا تطاق؟ يبدو أن السؤال بدءاً يتم عن الملامح التي تجعلنا عاجزين عن النظر إلى صورة من غير الإحساس بالألم أو الاستنكار. لكن ثمة سؤال ثانٍ يظهر للتو مغلفاً بالسؤال الأول: هل هو أمر مقبول صنع صور من قبيل تلك وعرضها على أنظار الآخرين؟ لنفكر في إحدى آخر الاستفزات للمصور الفوتوغرافي أوليفيرو توسكاني *Oliviero Toscani*، أعني الملقب الذي تظهر فيه امرأة بالغة الهزال (قهمية) عارية وبادية العظام، الذي ألصق في كافة المدن الإيطالية خلال أسبوع الموضة بميلانو سنة 2007. البعض حيى في ذلك إدانة جسورة تظهر واقع المعاناة والتعذيب المتواري خلف مظاهر الأناقة والترف. وآخرون أدانوا في استعراض حقيقة الفرجة شكلاً أكثر وطأة من سيادته، إذ خلف قناع الاستنكار يقدم ذلك الاستعراض لعيون البصّاصين ليس فقط المظهر الرائع وإنما أيضاً الواقع الدنيء. فالمصور قد عارض بين صورة المظهر وصورة الواقع. والحال أن صورة الواقع هي التي تغدو موضع تشكيك بدورها. فقد اعتبر البعض أن ما تقدمه بالغ الواقعية بحيث يصعب اقتراحه في شكل صورة فوتوغرافية. لا يتعلق الأمر فقط باحترام كرامة الأشخاص. فالصورة تعتبر غير قادرة على نقد الواقع لأنها تعود لنظام العيانية نفسه الذي ينتمي إليه الواقع، الذي يستعرض بالتناوب وجهه البراق ووقفه الحقيقير اللذين يشكلان الفرجة نفسها.

إن نقل ما لا يطاق في الصورة إلى الصورة التي لا تطاق قد كان في قلب التوترات التي عرفها الفن السياسي. فنحن نعلم الدور الذي لعبته خلال حرب الفيتنام بعض الصور الفوتوغرافية كصورة الصبية العارية التي تصرخ وسط الشارع أمام

الجنود. كما نعرف كيف جهد الفنانون الملتزمون في المواجهة بين هذه الصور التي تُبين عن الألم والموت والصور الإشهارية التي تُبين عن العيش المريح في الشقق الحديثة الفاخرة المجهزة أحسن تجهيز في البلد الذي يرسل أبناءه لحرق الأراضي الفيتنامية بالنابالم. لقد علقت سابقا على سلسلة "الحرب تدخل البيوت" لمارطا روزلر، وخاصة ذلك الكولاج الذي يقدم في شقة وضيئة وواسعة فتناميا يحمل بين ذراعيه طفلا ميتا. كان الطفل الميت الواقع الذي لا يطاق، المخفي بين ثنايا الحياة الأمريكية، أي الواقع الذي لا يطاق الذي تحاول ألا تراه والذي يقوم مونطاج الفن السياسي برميهِ في وجهها. وقد أكدت كيف أن صدمة الواقع والمظهر هذه تغدو معدومة في الممارسات المعاصرة للكولاج التي تجعل من الاحتجاج السياسي تمظهرًا للموضة الشابة، مثلها في ذلك مثل البضاعات الفاخرة والصور الإشهارية. لن يكون إذن ثمة واقع لا يطاق يمكن للصورة أن تعارض به خطوة المظاهر، وإنما دقق للصور وحيد، ونظام وحيد للعرض الكوني، وهذا النظام هو ما يشكل اليوم ما لا يطاق.

هذا الانقلاب ليس مبعثه فقط خيبة الأمل في زمن لم يعد يثق لا في طرائق تأكيد الواقع ولا في ضرورة مكافحة الظلم. إنه يشهد على ازدواجية كانت من قبل حاضرة في استعمال الصورة التي لا تطاق. كان يفترض في صورة الطفل القتل أن تمزق صورة السعادة المصطنعة للحياة الأمريكية؛ كان يُفترض فيها أن تفتح عيون من كانوا يتمتعون بتلك السعادة على ما لا يطاق في هذا الواقع وفي تواطئهم قصد إدماجهم في الصراع. لكن إنتاج هذا الأثر يظل غير متحدد. من الأكيد أن رؤية الطفل القتل في الشقة الجميلة ذات الحيطان الواضحة وذات الأبعاد الشاسعة أمر لا يطاق. لكن ليس ثمة من سبب خاص يدفعها لأن تجعل من يشاهدونها واعين بواقع الإمبريالية وراغبين في مناهضتها. إن رد الفعل العادي على صور من قبيل تلك هو غض البصر أو إغلاق العينين، أو تجريم أهوال الحرب والجنون القاتل لبني البشر. ولكي تنتج الصورة أثرها السياسي، على المتفرج أن يكون مقتنعا بأن ما تقدمه هو الإمبريالية الأمريكية لا جنون بني البشر عموما. وعليه أن يكون مقتنعا أيضا أنه هو نفسه متهم بنقاسم الرخاء القائم على الاستغلال الإمبريالي للعالم. وعليه أيضا أن

يحس بنفسه مذنباً بأن يكون هنا من غير أن يحرك ساكناً، يشاهد صور العذاب والموت عوض أن يناضل ضد القوى المسؤولة عنها. باختصار، عليه أن يحس نفسه مذنباً مسبقاً بمشاهدة الصورة التي يلزم أن تثير الإحساس بالذنب.

تلك هي الجدلية المتأصلة في المونطاج السياسي للصور. وأحد أطرافها يلزم أن تلعب دور الواقع الذي يدين سراب الطرف الآخر. غير أنه يندد في الآن نفسه بالسراب باعتباره واقع حياتنا الذي توجد هي نفسها ضمنه. فمجرد مشاهدة الصور التي تتدبّر بواقع نظام معين تبدو كتواطؤ في هذا النظام. في الوقت الذي كانت فيه مارطا روزلر تبني فيه سلسلتها، كان غي دوبور يقوم بإنجاز فيلمه المستوحى من كتابه "مجتمع الفرجة". لقد قال بأن الفرجة هي انقلاب الحياة. وواقع الفرجة هذا، باعتباره انقلاباً للحياة، يقوم فيلمه بإبرازه مجسداً أيضاً في كل صورة: صورة الحاكمين (الرأسماليين والشيوعيين) كما صورة نجوم السينما وعارضي الأزياء وموديلات الإشهار، والنجمات الصغيرات في شواطئ مدينة كان والمستهلكين العاديين للبضاعة والصور. كل هذه الصور كانت مترادفة، وكانت تقول بالطريقة نفسها الواقع نفسه الذي لا يطاق، أي واقع حياتنا المفصولة عنا، التي حولتها الآلة الفرجوية إلى صور ميتة، إزاعنا وضدنا. وهكذا صار يبدو من الصعب منح صورة ما القدرة على إبراز ما لا يطاق وجعلنا نناضل ضده. وكان يبدو أن الشيء الوحيد الممكن فعله هو معارضة سكونية الصورة وحياتها المستلبة، بالفعل الحي. لكن لهذا الغرض ألم يكن من اللازم حذف الصور، وإغراق الشاشة في الظلام قصد الدعوة إلى الفعل، باعتباره الوحيد القادر على معارضة كذبة الفرجة؟

بيد أن دوبور لم يضع الأسود على الشاشة¹. على العكس من ذلك جعل من الشاشة مسرح لعبة استراتيجية فريدة بين ثلاث مفردات: الصورة والفعل والكلمة. تتبدى هذه الفردة بشكل واضح في مقتطفات أفلام الوسترن أو أفلام الحرب الهوليوودية المدمجة في كتاب "مجتمع الفرجة" وحين نرى فيها استعراض جون واين أو إيرول فلاين، وهما نجمان من نجوم هوليوود وبطلان من أبطال اليمين المتطرف الأمريكي، وحين يذكر أحدهما بفتوحاته على الشيناندواه Shenandoah أو أن الآخر وهو يمثل دور الجنرال كاستر يقوم بالهجوم والسيف مشرع، نكون أولاً ميالين إلى أن

نرى في ذلك إدانة ساخرة للإمبريالية الأمريكية ولتمجيدها من قبل السينما الهوليوودية. بهذا المعنى يفهم الكثيرون "التحريف" الذي يتبناه غي دوبور. والحال أن ذلك مجانية للمعنى. فهو يدخل بشكل جدي هجمة لإيول فلاين المستقاة من فيلم "الهجمة الرائعة" لراوول والش Raoul Walsh لتوضيح أطروحة عن الدور التاريخي للبروليتاريا. إنه لا يطلب منا أن نسخر من أولئك اليانكيين الشّموسيين الهاجمين وسيوفهم بأيديهم، وأن نعي بتواطؤ راوول والش أو جون فورد مع الهيمنة الإمبريالية. إنه يطلب أن نأخذ لحسابنا الخاص بطولة المعركة، وأن نحول تلك الهجمة السينمائية، التي يشخصها ممثلون، إلى حملة واقعية ضد إمبراطورية الفرجة: فإذا كانت كل صورة تبين ببساطة الحياة المقلوبة التي غدت سكونية، فيكفي قلبها لإطلاق السلطة الفاعلة التي كانت قد حرّفتها عن وجهتها. إنه الدرس الذي تقدمه بشكل خفي الصور الأولى للفيلم. فنحن نرى فيه جسدين أنثويين شابيين وجميلين جذلين في النور. والمتفرج المستعجل من أمره قد يرى في ذلك تنديدا بالامتلاك المتخيل الذي تقدمه الصورة وتسلبه، ذلك الذي تجسده في مكان آخر صور أخرى لأجساد أنثوية لمتعريات وعارضات أزياء ونجمات متجردات. إن هذا التشابه الظاهر يخفي تعارضا جذريا. فهذه الصور الأولى لم تُستَق من فرجات أو إشهارات أو أشرطة أخبار. إنها صُنعت من قبل الفنان وتمثل رفيقته وإحدى الصديقات. وهي تبدو هكذا صورا فعالة، وكصور مندمجة في العلائق الفعالة للرجبة العاشقة عوض أن تكون محبوسة في العلاقة السكونية للفرجة.

وهكذا يلزمننا صور للفعل وصور للواقع الفعلي، أو صور قابلة للقلب مباشرة إلى واقعها الفعلي، كي تبين لنا أن مجرد كون المرء متفرجا، ومجرد مشاهدة الصور هو أمر مستهجن. والأمر يتم تقديمه باعتباره الجواب الوحيد على شر الصورة وعلى إذئاب المتفرج. ومع ذلك فالصور هي ما يتم تقديمه للمتفرج. وهذه المفارقة الظاهرة لها علتها المتمثلة في كون المتفرج إذا لم يشاهد الصور فإنه لن يكون مذنباً. والحال أن إظهار إذنبه قد يهّم أكثر المتهم من تحويله إلى فعل. يأخذ الصوت الذي يصوغ الوهم والإذئاب كامل أهميته. إنه يندّد بانقلاب الحياة الذي يتمثل في أن يكون المرء

مستهلكا سكونيا للبضائع التي هي عبارة عن صور، وصور عبارة عن بضائع. إنه يقول بأن الجواب الوحيد على هذا الشر هو النشاط. لكنه يقول لنا أيضا بأننا نحن الذين نشاهد الصور التي يعلق عليها الصوت لن نمارس الفعل أبدا بل سنظل إلى الأبد متفرجين على حياة تمر في الصور. وهكذا سيظل قلب الانقلاب المعرفة المخصصة بأولئك الذين يعرفون لماذا سنظل دوما بلا معرفة وبلا فعل. ففضيلة الفعل المتعارض مع شر الصورة يتم امتصاصه من قبل سلطان الصوت ذي السيادة الذي يشجب الحياة المزيفة التي يعرف أننا محكوم علينا بمحabbاتها.

إن تأكيد سلطان الصوت يبدو بذلك المضمون الواقعي للنقد الذي يعيدنا من اللامُطاق في الصورة إلى لامُطاق الصورة. هذا الانتقال هو ما يسلط الضوء عليه نقدُ الصورة باسم ما لا يقبل التصوير. والمثال النموذجي لذلك يقدمه لنا السجال الذي يخص معرض "مذكرات المعسكرات" الذي تم تقديمه من سنوات بباريس. في قلب المعرض كان ثمة أربعة صور فوتوغرافية صغيرة النقطها عضو من "الصوندركومندو" من غرفة غاز بأوشفيتز. تعرض هذه الصور مجموعة من النساء عاريات يُدفع بهن لغرف الغاز، وكذا حرق الجثث في الهواء الطلق. ويحتوي كاتالوج المعرض بحثا مطولا لجورج ديديهيبرمان Georges Didi-

Huberman يشدد على ثقل الواقع الذي تصوره "هذه القطع الأربعة من الشريط الفوتوغرافي المقتطعة من جهنم"². هذا البحث أثار في مجلة "الأزمة الحديثة" جوابين بالغين العنف. الأول من توقيع إليزابيث بانوي Elisabeth Pagnoux، الذي استعملت فيه الحجة الكلاسيكية القائلة بأن هذه الصور لا تطاق لأنها كانت مفرطة في واقعيته. فهي تعرض أهوال أوشفيتز في حاضرتنا تسجن نظرتنا وتمنع عنا أي مسافة نقدية. أما الثانية وهي من توقيع جيرار فاجكمان Gérard Wajcman فهي تقوم بقلب الحجة، لنقول بأن هذه الصور والتعليق الذي يصاحبها كانت غير قابلة للاحتمال لأن الصور الأربعة لا تمثل واقع معسكرات الإبادة (الشواه) نظرا لثلاثة أسباب: أولا لأنها لا تبين لنا إبادة اليهود في غرف الغاز؛ ثم لأن الواقع لا يتحلل

دوما في المرئي؛ وأخيرا لأن ثمة في قلب واقعة "الشواه" ما لا يقبل التمثيل، أي شيئا لا يمكنه بنويها أن يقبل التثبيت في صورة. "فغرف الغاز هي حدث يشكل في حدث ذاته ضربا من الإحراج aporie أي واقعا لا يقبل الانكسار يخترق ويشكك في الوضع الاعتباري للصورة ويخاطر بكل تفكير في الصور"³.

كان الحجاج سيحظى ببعض المعقولية لو أنه اكتفى بالتشكيك في كون الصور الأربع لها القدرة على تقديم سيرورة إبادة اليهود في شموليتها ودلالاتها ووقعها. بيد أن هذه الصور الفوتوغرافية، في الظروف التي التقطت فيها لم يكن لها ذلك المقصد، والحجة تستهدف في الواقع شيئا آخر، إنها تستهدف إقامة تعارض قاطع بين نمطين من التمثيل، الصورة المرئية والحكاية بالكلام. والصور الأربع مع التعليق تخضع للإدانة لأن الذين التقطوها (بما يشكله ذلك من خطر على حياتهم) وذلك الذي يعلق عليها رأوا فيها شهادات على واقع إبادة جَهْد المسؤولين عنها في محور آثارها. وما يؤخذون عليه هو أنهم اعتقدوا أن واقع السيرورة كانت بحاجة إلى البرهنة وأن الصورة المرئية تقدم الدليل على ذلك. والحال، كما يجيب الفيلسوف، "أن الشواه واقعة وقعت. وأنا أعرف ذلك كما يعرفه كل واحد. إنها معرفة. وكل فرد مدعو لذلك. ولا أحد يستطيع القول: "أنا لا أعرف". وهذه المعرفة تقوم على الشهادة التي تشكل معرفة جديدة [...] ولا تتطلب أي برهان"⁴. لكن ما هي بالضبط هذه المعرفة الجديدة؟ ما الذي يفرق مزية الشهادة عن شناعة البرهان؟ فمن يشهد بالحكاية عما رآه في مجال للموت، يقوم بالتمثيل مثله في ذلك مثل من سعى إلى تسجيل أثر مرئي. وكلامه أيضا لا يفصح عن الحدث في أحاديته، فهو ليس هَوَلة الظاهر بشكل مباشر. وثم تكمن مزيتته، أي في عدم قول كل شيء والبرهنة على أنه لا يمكن قول كل شيء. بيد أن ذلك لا يؤسس للاختلاف الجذري عن "الصورة" إلا إذا اعتبرنا اعتبارا أن هذه الأخيرة تدّعي عرض كل شيء. فالفعالية الممنوحة لكلام الشاهد تكون حينها كاملة السلبية؛ إنها لا تعود لما تقول وإنما لنقصها ذاته، بتعارض مع الكفاية الممنوحة للصورة والخداع المتصل بتلك الكفاية. بيد أن هذه الأخيرة مسألة

تعريف حصرا. وإذا ما نحن اقتصرنا على تعريف الصورة باعتبارها ازدواجاً وتضعيفا، فإننا نستخلص منها النتيجة البسيطة بأن هذا التضعيف يتعارض مع أحادية الواقع ولا يمكنه من ثم إلا أن يمحو الهول الأحادي للإبادة. يقول لنا واجتمان إن الصورة مطمئنة. والدليل على ذلك أننا ننظر لهذه الصور ولا نتحمل مع ذلك الواقع الذي تعيد إنتاجه. والخلل الوحيد في هذه الحجة هو أن من رأوا هذا الواقع ومن التقطوا الصور كان عليهم تحملها. لكن ذلك هو بالضبط ما يعاتب عليه الفيلسوف المنصور الفوتوغرافي العرضي، أي أنه أراد أن يقدم شهادة. إنه سبب الحظوة التي يمنحها لكلامه. بيد أن هذه الحظوة ليست حظوته. إنها حظوة الكلام الذي يضطره إلى الكلام بالرغم عنه.

ذلك ما يوضحه مقطع نموذجي من الفيلم الذي يعارض به جيرار واجتمان كل الدلائل البصرية وكل وثائق الأرشيف، أي فيلم "الشواه" لكلود لانزمان Claude Lanzmann وهو فيلم قائم على شهادات بعض الأشخاص الباقين على قيد الحياة. إن هذا المقطع هو مقطع صالون الحلاقة حيث يحكي أبراهام بومبا الحلاق القديم لمدينة تريبلنكا ببولونيا وصول كل من كان يستعد للدخول لغرف الغاز والحلاقة الأخيرة لرؤوسهم. وفي قلب هذا الفصل ثمة تلك اللحظة التي يبدو فيها أبراهام وهو يتحدث عن مآل الشعر المقصوص، ويرفض متابعة الكلام ليمسح بفوطته الدموع التي بدأت تنهمر من عينيه. أُلح عليه صوت المخرج في الاستمرار قائلا: "يتوجب علي الاستمرار أبراهام". لكن إذا كان يتوجب عليه ذلك، فليس للكشف عن حقيقة لم تكن معروفة ويلزم مواجهة من ينكرونها بها. ففي كل الأحوال، لن يقول هو أيضا ما كان يتم في غرف الغاز. فهو يتوجب عليه ذلك لأنه يتوجب عليه. وهو مدين بذلك لأنه لا يرغب في ذلك ولا يستطيع ذلك. وليس مضمون شهادته هو ما يهم ولكن أن يكون كلامه هو كلام شخص يحرمه عدم تحمل الحدث أن يتحدث؛ إنه حال كونه يتكلم فقط لأن صوت شخص آخر يدعوه لذلك. صوت الآخر في الفيلم هو صوت المخرج، حيث سيتعرّف المعلق على هواه على قانون النظام الرمزي اللاكاني أو سلطة الربّ الذي حرّم الصور ويتحدث إلى شعبه في

الغيب ويطلب منه أن يصدق ويطاع طاعة مطلقة. كلام الشاهد يغدو ذا طابع مقدس لأسباب ثلاثة سلبية: لأنه أولا في مقابل الصورة التي هي الشُّرك، ولأنه ثانيا كلام الإنسان المضطر للحديث بكلمة أقوى من كلمته. ونقد الصور لا تعارضه في النهاية لا ضرورات الفعل ولا الإحجام عن الكلام. إنه يعارضها بسلطة الصوت التي تمكن تناوُّبها من جعل الآخر يتكلم ويصمت. لكن هنا أيضا، فإن التعارض لا يُطرح إلا وهو معرَّض للإلغاء. إن قوة الصمت التي تترجم ما لا يقبل التمثيل/التصوير في الحدث لا توجد إلا بالتمثيل/التصوير. ففوة الصوت وهي تعارض بالصورة مطالبة بالتعبير عن نفسها بالصور. ورفض الكلام والخضوع للصوت المتحكم يلزم أن يغدو مرئيين. وحين يتوقف الحلاق عن الحكي، حين يصير عاجزا عن الكلام فيحنُّه الصوت الخارجي على المتابعة، ما يغدو مهماً ويصلح للشهادة هو التأثير المنطبع على ملامحه، وهي الدموع التي تترقرق في مقلتيه وتلك التي تهمر فيضطر لكفكفتها. يعلق واجكمان هكذا على عمل السينمائي: "[...] فلكي تنبثق غرف الغاز، يقوم السينمائي بتصوير أناس وكلمات، وشاهدين في اللحظة الحالية للتذكر، وعلى وجوههم تمرّ الذكريات كما على شاشة سينما، وفي أعينهم نميز أهوال ما عاينوا [...]".²¹ من ثم يلعب رهان المحرّم من التمثيل لعبة مزدوجة، فهو يعارض بين صوت الشاهد وكذب الصورة. لكن حين يسكن الصوت تغدو صورة الوجه المعذب البداة المرئية لما رآته عيون الشاهد، أي الصورة المرئية للإبادة. والمعلق الذي صرّح بأنه من المستحيل التمييز في صورة أوشفيتز النساء اللواتي يُبعثن للموت عن مجموعة من دُعاة العري الطبيعي في جولة، يبدو أنه لن يجد صعوبة في تمييز البكاء الذي يعكس هُول غرف الغاز في أوشفيتز عن البكاء الذي يعبرّ عموما عن ذكرى مؤلمة لقلب حساس. والاختلاف لا يوجد في مضمون الصورة وإنما ببساطة في كون الصورة الأولى شهادة إرادية بينما الثانية شهادة غير إرادية. ففضيلة الشاهد (الحسن) هي في أن يكون ذلك الذي يخضع للضربة المزدوجة للواقع المروع والكلام الآخر الملزم. لهذا فإن التعارض الجذري بين الكلمة والصورة يمكن أن يغدو بسهولة تعارضا بين صورتين، تلك المرغوب فيها وتلك غير المرغوب فيها. بيد أن الثانية طبعا هي نفسها مرغوب فيها من قبل آخر. فهي مرغوبة من السينمائي الذي لا يكف لحسابه

الخاص عن التوكيد أنه أولاً وقبل كل شيء فنان، وأن كل ما نراه ونسمعه في فيلمه هو نتاج فنه. إن اللعبة المزدوجة للبرهان تعلمنا إذن أن نشكّك، مع الجذرية الزائفة للثنائية التعارضية، بتبسيطية أفكار التمثيل والصور التي يركز عليها. فالتمثيل ليس فعل إنتاج شكل مرئي، إنه فعل منح المقابل، وهو ما تقوم به الكلمة مقدار ما تقوم به الصورة. الصورة ليست ضعفاً لشيء ما، إنها لعبة مركبة من العلائق بين المرئي واللامرئي، والمرئي والكلام، والمقول والمسكوت عنه. إنها ليست استتساخاً بسيطاً لما هو قائم أمام المصور الفوتوغرافي أو السينمائي. إنها دوماً تشويه تحلّ مكاناً في سلسلة من الصور تشوّهها بدورها. والصوت ليس مظهراً للامرئي، ومتعارضاً مع الشكل المرئي للصورة. إنها هي أيضاً تدخل في سيرونة بناء الصورة. إنها صوت جسد يحول حدثاً محسوساً إلى آخر، جاهدًا في أن يجعلنا "نرى" ما رآه، وأن يجعلنا نرى ما قاله. والبلاغة والشعريات الكلاسيكية علمتنا ذلك، ثمة في اللغة أيضاً صور. إنها كل تلك الأوجه البلاغية التي تعوّض تعبيراً بآخر لتجعلنا نحس بالنسيج المحسوس لحدث ما أفضل مما تفعله الكلمات "الحقيقية". ثمة أيضاً وجوه بلاغية وشعرية في المرئي. والدموع المحبوسة في مآقي الحلاق هي تعبير عن تأثره. لكن هذا التأثير ناجم هو نفسه عن عمل السينمائي، وما إن يصور هذا الأخير الدموع ويربط هذه اللقطة بلقطات أخرى حتى لا تعود الدموع ذلك الحضور العاري للحدث المستعاد في الذاكرة. فهي تنتمي إلى سيرونة تشخيصٍ هي سيرونة تكثيف ونقل. إنها هناك في مكان الكلمات التي كانت هي نفسها مكان التمثيل البصري للحدث. الدموع تلك تغدو صورة فنية وعنصر آلية تستهدف منح مقابل تشخيصي لما حدث في غرفة الغاز. والمعادلة التشخيصية هي نظام من العلائق بين التشابه والتباين، يدخل هو أيضاً العديد من أنواع اللاحتمل. فدموع الحلاق تربط بين ما لا يحتمل في ما رآه في الماضي مع ما لا يحتمل في ما يُطلب منه قوله في الحاضر. لكننا نعرف أن أكثر من ناقد اعتبر أن الآلية التي تتحكم في هذا الكلام هي أيضاً أمر لا يتحمل، وأن تلك المعاناة تثير وتمنح صورتها لمتفرجين ينظرون إليها كما يشاهدون تحقيقاً عن كارثة في التلفزيون أو حلقات مسلسل عاطفي.

ليس من المهم اتهام المتهمين. لكن الأجدى بالمقابل تخليص تحليل الصور من جو المحاكمة الذي لا يزال منغمسا فيه. لقد شبهه نقد الفرجة بالإدانة الأفلاطونية لخداع المظاهر ولسكونية المنفرج؛ والمتعصبون للاتمثيلية شبهوه بالصراع الديني ضد الوثنية. علينا مساعلة تشبيه استعمال الصور هذا بالشرك الوثني وبالجهل والسكونية، إذا ما نحن أردنا أن نبلور نظرة جديدة لما هي الصور وما تفعله، والآثار التي تنتج. وأنا أرغب لهذا الغرض في فحص بعض الأعمال التي تطرح بشكل مغاير قضية معرفة ما هي الصور التي تكون ملائمة لتمثيل أحداث فظيعة.

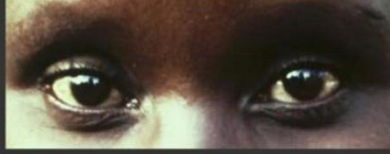
هكذا كرس الفنان الشيلي ألفريدو جار Alfredo Jaar العديد من الأعمال لمجزرة رواندا سنة 1994. ولا عمل من أعماله يبين وثيقة واحدة بصرية تؤكد واقع المجزرة. وهكذا فإن المنشأة الفنية المسماة "Real Pictures" (صور واقعية) مكونة من صناديق سوداء. وكل صندوق منها يتضمن صورة لشخص توتشي تمت إبادته، غير أن الصندوق مغلق والصورة غير مرئية. وما يرى هو فقط هو النص الذي يصف المضمون المخفي من الصندوق. وللوهلة الأولى، تبدو هذه المنشآت الفنية وهي تعارض بدورها الشهادة بالكلمات والبرهان بالصور. بيد أن هذا التشابه يخفي اختلافا جوهريا يتمثل في أن الكلمات هي هنا منفصلة عن أي صوت، وأنها صارت هنا تأخذ مأخذ الصور. من الجلي إذن أن الأمر لا يتعلق بمعارضتها بالشكل المرئي للصورة. الأمر يتعلق ببناء صورة، أي الارتباط بين اللفظي والمرئي. وسلطة هذه الصورة يتمثل إذن في إزعاج النظام العادي لهذا الارتباط، كما يفعله النظام الرسمي للمعلومات.

ولسماع ذلك من اللازم التشكيك في الرأي المسبق القائل بأن هذا النظام يغرقنا في لجة من الصور عموما، وفي صور مرعبة خصوصا ويجعلنا بذلك لا نبالي بواقع تلك الأهوال بعد أن غدا أمرا عاديا. إن هذا الرأي صار مقبولا بشكل واسع لأنه يؤكد الأطروحة التقليدية القائلة بأن شر الصور يتمثل في عددها، بما أن وفرتها تغزو بلا رجعة النظرة المسلوقة والعقل اللين لجماهير المستهلكين الديمقراطيين للبضاعة والصور. ترغب هذه النظرة لنفسها في أن تكون نقدية، غير أنها موائمة مواعمة تامة لاشتغال النظام. فوسائل الإعلام المهيمنة لا تغرقنا في طوفان الصور التي تشهد

على المجازر، والتهجير الجماعي للسكان، وغيرها من الأهوال التي تصنع حاضراً كوكبنا. بل بالعكس، فهي تنقص من عددها، وتحرص على انتقائها وتنظيمها. وهي تنزع عنها كل ما يتجاوز التوضيح البسيط لدلالاتها. وما نراه بالأخص على شاشات الأخبار المتلفزة هو وجه الحاكمين والخبراء والصحافيين الذين يعلقون على الصور والذين يفصحون عما تظهره وما يكون عليه رأينا فيها. وإذا كان الرعب والأهوال قد أخذت طابعاً عادياً فليس ذلك لأننا نرى فيها فيضاً من الصور. فنحن لا نرى عدداً زائداً من الأجساد المعذبة في الشاشة. لكننا نرى فيضاً من الأجساد بلا أسماء، فيضاً من الأجساد عاجزة عن النظر إلينا كما ننظر نحن إليها، أجساد موضوعات للكلام من غير أن تكون هي متكلمة. إن نظام الإعلام لا يشغل بفيض الصور بل هو يشغل من خلال انتقاء الكائنات الناطقة والمتعلقة القادرة على "فك" دُفق الأخبار التي تتعلق بجمهرة الناس التي لا اسم لها. والسياسة الخاصة بهذه الصور تتمثل في تعليمنا بأن ليس أي واحد قادراً على النظر والكلام. هذا الدرس هو ما يؤكد بشكل سطحي من يزعمون نقد التدفق التلفزيوني للصور.

إن الخصومة الزائفة للصور تتعلق بمسألة حساب. هنا تأخذ سياسة الصناديق السوداء معناها. هذه الصناديق المغلقة لكن المغلفة بالكلمات تمنح اسماً وتاريخاً إلى أولئك الذين تم التسامح بصدد إبادة رجالاً ونساء، لا بسبب نقص الصور أو فيضها وإنما لأن الأمر كان يعني كائنات بلا اسم ولا قصة شخصية. تأخذ الكلمات مكان الصور الفوتوغرافية لأن هذه الأخيرة لا تزال عبارة عن فوتوغرافيا ضحايا مجهولين للعنف الجماهيري، ولا تزال متوافقة مع ما يمنح طابعاً اعتيادياً للمجازر والضحايا. لا يكمن المشكل في قلب المنطق السائد الذي يجعل من البصري موطن الجماهيري والمعنى اللفظي حظوة البعض. الكلمات ليست في مكان الصور. إنها صور، أي أشكال من إعادة توزيع عناصر التمثيل. وهي وجوه بلاغية تعوض صورة بأخرى، وأشكال بصرية بكلمات أو كلمات بأشكال بصرية. وهذه الأوجه تعيد في الآن نفسه توزيع العلائق بين الوحيد والمتعدد والعدد الصغير والعدد الكبير، وفي هذا يكمن طابعها السياسي إذا كانت السياسة تتمثل أولاً في تبديل الأمكنة وتغيير حساب

الأجساد. والوجه السياسي بامتياز، بهذا المعنى، هو الكناية التي تقدم الأثر مكان العلة والجزء مكان الكل. وسياسة الكناية هذه هي التي تفعلها منشأة فنية أخرى كرسها ألفريدو جار لمجزرة رواندا بعنوان: The eyes of Gutete Emerita (عيننا جوتيت إيميريتا). وتتنظم هذه الأخيرة حول فوتوغرافيا وحيدة تظهر عيني امرأة شهدت مقتل عائلتها: إنه إذن الأثر مكان العلة لكن أيضا عينان من أجل مليون جسد مباد. لكن هاتين العينين لا تفصحان لنا عما يجول بخاطر غوتيت إيميريتا وما تحس به بالرغم من كل ما رأتا. إنهما عينا شخص يملك القدرة نفسها التي يملكها أولئك الذين يشاهدونها، ولكن أيضا القدرة نفسها التي حرم منها إختوها من قبل القتلة، أي القدرة على الكلام أو الصمت، وإبراز أحساسيسهم أو إخفائها. والكناية التي تضع نظرة تلك المرأة مكان فرجة الرعب المهول تخلخل أيضا حساب الفردي والمتعدد. لهذا وقبل أن يرى المتفرج عيني غوتيت إيميريتا في صندوق وضيء، يكون عليه أن يقرأ أولا نصا يتقاسم الإطار نفسه ويحكي قصة تينك العينين، وقصة تلك المرأة وعائلتها.



ألفريدو جار، عين جتيت إيميريتا، 1996.

إن قضية اللاحتمل يلزم نقلها إلى مكان آخر. فالمشكل لا يتمثل في معرفة إذا كان من اللازم إظهار الأهوال التي يتعرض لها ضحايا هذا العنف أو ذاك. إنه يتعلق

بناء الضحية باعتبارها عنصرا من توزيع معيّن للرئي. ليس ثمة من صورة تسير لوحدها. إنها تنتمي إلى آلية للعيانية تنظم الوضع الاعتباري للأجساد الممثلة ونمط الانتباه الذي تستحقه. إن القضية تكمن في معرفة نمط الانتباه الذي يثيره هذا العمل أو ذاك. ثمة منشأة فنية أخرى لألفريد جار توضح هذه النقطة، تلك التي ابتكرها لإعادة بناء الفضاء الزمن لعيانية صورة واحدة، وهي عبارة عن صورة شمسية التقطها في السودان المصور الإفريقي الجنوبي كيفن كارتر Kevin Karter. تظهر في الصورة فتاة صغيرة تتضور جوعا تحبو على الأرض من الوهن فيما يقف وراءها نسر ضخم ينتظر فريسته. ويوضح قدر الصورة والمصور التباس النظام السائد للإعلام. وقد حاز على جائزة بولتزر الرجل الذي راح إلى الصحراء السودانية ليرجع منها بصورة مذهشة قادرة على كسر جدار اللامبالاة الذي يفصل بين المتفرج الغربي عن حالات الجوع البعيدة هذه. كما أن هذه الصورة جرت عليه أيضا حملة من الاستكار: أليس الأمر يتعلق بنسر بشري حين ينتظر المصور اللحظة الأكثر لا إنسانية كي يلتقط الصورة عوض أن يهرع لنجدة الفتاة؟ وبما أن المصور لم يستطع أن يتحمل هذه الهجمات فقد أقدم على الانتحار.

وقد قام ألفريدو جار، ضدا على نفاق النظام الذي يطلب تلك الصور وينكرها في الآن نفسه، ببناء آلية أخرى للعيانية في منشأته بعنوان: "صوت السكون". فقد أدخل الكلمات والصمت لإدراج لامحتمل صورة الصبية في حكاية أكثر شساعة عن اللاتسامح. ولو كان كيفن كارتر توقف يومها، مشدوها بالحدة الجمالية للمشهد الرهيب، فذلك لأنه كان من قبل ليس فقط متفرجا وإنما فاعلا ملتزما في الصراع ضد الأبارتهايد في بلاده. كان من اللازم إذن أن يجعلنا نحس الزمنية التي يندرج فيها هذه اللحظة الاستثنائية. لكن المتفرج لكي يحسها كان عليه أن يدخل هو نفسه إلى فضاء زمن خصوصي لم يكن بإمكانه أن يدخله إلا في البداية ولا الخروج منه إلا في نهاية عرض من 8 دقائق. وما كان يراه في الشاشة هو الكلمات مرة أخرى، كلمات تنتظم في شكل قصيدة غنائية لملاقة حياة كيفن كارتر، وعبوره للأبارتهايد ولانتفاضات السود في إفريقيا الجنوبية، ورحلته في أغوار السودان حتى لحظة ذلك اللقاء والحملة

التي دفعت به إلى الانتحار. وفي نهاية القصيدة فقط تظهر الصورة الفوتوغرافية بذاتها، في لمح بصر يعادل اللقطة. كانت الصورة تبدو مثل شيء لا يمكن نسيانه لكن لا يلزم التوقف عنده، مما يؤكد أن المشكل لا يكمن في معرفة إذا ما كان من اللازم أم لا صناعة تلك الصورة ومشاهدتها، وإنما ضمن أي آلية محسوسة يتم ذلك²².

إنها استراتيجية أخرى يتم تفعيلها من قبل فيلم يتم تكريسه للمجزرة الكامبودية بعنوان "س 21، آلة الموت للخمير الحمر". وصاحبه ريثي Rithy Banh ينقسم على الأقل اختياريين أساسيين مع كلود لانزمان. فهو أيضا اختار أن يعرض الآلة لا ضحاياها والقيام بفيلم في الحاضر. بيد أنه فصل هذا الاختيار عن أي خصومة تتعلق بالكلمة والصورة. ولم يعارض بين الشهود والأرشف. إذ أن ذلك كان سيعني أن يخطئ بالتأكيد خصوصية آلة موت كان اشتغالها يمر من خلال آلة خطابية وآلية أرشفة مبرمجين بدقة. كان من اللازم إذن معالجة ذلك الأرشف باعباره جزء من الآلية، ولكن أيضا عرض الواقع المادي للآلة المكرسة لتطبيق الخطاب وجعل الأجساد تتكلم. لقد جمع ريثي Banh إذن في المكان نفسه نوعين من الشهود: بعضهم من بين الناجين القلائل من معسكر "س 21" وبعض الحراس القدماء. وقد جعلهم يتفاعلون مع مختلف أنواع الوثائق: من تقارير يومية، ومحاضر الاستنطاق، وصور المعتقلين المتوفين والذين عانوا من التعذيب، والرسوم التي قام بها من الذاكرة أحد المعتقلين القدماء والذي يطلب من الجلادين القدماء التحقق من دقتها. وهكذا فإن منطق الآلة يتم تشغيله من جديد: فبمقدار ما كان الحراس يتصفحون الوثائق تلك، كانوا يستعيدون سلوكهم بل ونبراتهم التي كانت لهم حين كانوا في خدمة التعذيب والموت. وفي مقطع مدّش قام أحدهم بتمثيل دورة الحراسة الليلية، وعودة المساجين بعد "الاستنطاق" إلى السجن المشترك، والأصفاد التي تكبلهم، والمرق الذي يتسوّله المساجين، والمراقبة الشديدة التي يتعرضون لها من خلال القضبان، والصراخ والشتم والتهديد الموجهة إلى أي سجين يتحرك، بالجملة كل ما كان يدخل في ذلك الوقت في مهمته الروتينية اليومية. إنها بالتأكيد فرجة غير

محتملة هذا التمثيل الكامل من غير وخز ضمير، كما لو أن جلال البارحة مستعد لإعادة الدور نفسه غدا. لكن استراتيجية الفيلم بكاملها تتمثل في إعادة توزيع اللامحتمل، واللعب على تشخيصاته المتعددة، من تقارير وصور فوتوغرافية ولوحات تشكيلية وتمثيلات فعلية. إنها تتمثل في تحريك المواقف من خلال إرجاع أولئك الذين أبانوا عن سطوتهم التعذيبية إلى موقع التلاميذ الذين يتعلمون على يد ضحيتهم السابقة. يربط الفيلم بين أنواع مختلفة من الكلمات المكتوبة أو المنطوقة، وأنواع مختلفة من المرئي، من سينما وفوتوغرافيا ولوحات ومسرح، والعديد من الزمنيات، كي يمنحنا عرضا تمثيلا للآلة التي تقدم لنا في الآن نفسه كيف استطاعت أن تشتغل وكيف صار اليوم بإمكان الجلادين والضحايا أن يروها ويفكروها ويستشعروها.

إن معالجة اللامحتمل يكون بذلك مسألة آلية عيانية. فما نسميه صورة هو عنصر في آلية تخلق معنى ما للواقع يكون هو الحس المشترك بشكل ما. و"الحس المشترك" هو مجموعة من المعطيات الحسية، أي أشياء تكون عيانياتها قابلة لأن يتقاسمها الكل، وعوالم من إدراك هذه الأشياء ودلالات تكون أيضا قابلة للقسمه لمنح لها. وبعد ذلك فإن شكل العيش المشترك هو الذي يربط بين الأفراد والجماعات على أساس التوحد الأولي بين الكلمات والأشياء. نظام الإعلام هو "حس مشترك" من هذا النوع: أي آلية فضائية وزمنية في حضانها تجتمع الكلمات والأشكال المرئية في معطيات مشتركة، وفي طرائق مشتركة في الإدراك، وفي التأثير ومنح المعنى. والمشكل لا يكمن في المعارضة بين الواقع ومظاهره، وإنما في بناء وقائع أخرى وأشكالا أخرى للحس المشترك، أي آليات أخرى فضائية وزمنية، وجماعات جديدة للكلمات والأشياء والأشكال والدلالات.

هذا الإبداع هو اشتغال التخيل الذي لا يتمثل في حكي الخرافات وإنما في إقامة علاقات جديدة بين الكلمات والأشكال المرئية، والكلام والكتابة، وبين الهنا والهناك كما بين الإذن وبين الآن. وبهذا المعنى فإن "صوت الصمت" هو عمل تخيلي، و"شواه" و"س21" هما أيضا عملان تخيليان. فالمشكل ليس في معرفة إذا ما كان واقع هذه المجازر يمكن أن يتم صياغته في صور أو في تخيل. إنه يتمثل في معرفة كيف هو وأي نوع من الحس المشترك يتم نسجه بهذا العمل التخيلي أو

ذاك. كما أنه يتمثل في أي نوع من البشر تقدمه لنا الصورة ولأي نوع من البشر هي موجهة، وأي نظرة وأي اعتبار تم خلقه لهذا التخيل.

إن هذا التنقل في حوافي الصورة هو أيضا تنقل في فكرة سياسية الصورة. فالاستعمال الكلاسي للصورة اللاحتملة كان يرسم خطا مستقيما إلى الفرجة التي لا يمكن أن يطبقها وعي الواقع الذي يعبر عنه وكذا من هذا الواقع إلى الرغبة في الفعل لتغييره. بيد أن هذا الرابط بين التمثيل والمعرفة والفعل كان فرضية محضة. فالصورة اللاحتملة كانت تمتح سلطتها من بداهة السيناريوهات النظرية التي تمكّن من التعرف على مضمونها كما من قوة الحركات السياسية التي كانت تترجمها إلى واقع.

وإضعاف هذه السيناريوهات وهذه الحركات قد أنتج طلاقا، يعارض بين السلطة المخدرة للصورة والقدرة على الفهم واتخاذ قرار الفعل. إن نقد الفرجة وخطاب اللاتمثيل قد احتل الساحة، مغذّين شكا شاملا في القدرة السياسية لكل صورة. والشكبة الحاضرة هي نتيجة مبالغة في الإيمان. وهي قد ولدت في الاعتقاد الخائب في خط مستقيم بين الإدراك والعاطفة والإدراك والفعل. والنقطة الجديدة في القدرة السياسية للصور تقترض نقد هذه الخطاطة الاستراتيجية. فصور الفن لا توفر أسلحة للمعارك. إنها تساهم في رسم تمظهرات جديدة للمرئي والمقول والمفكر، ومن ثم مشهدا جديدا للممكن، غير أنها تقوم بذلك بشرط ألا تستبق معانيها أو آثارها.



صوفي ريستلهوير ، WB ، 2005

هذه المقاومة للاستباق يمكن أن نقف عليها موضحة في صورة فوتوغرافية التقطتها فنانة فرنسية هي صوفي ريستلهوير Sophie Ristelhueber. ثمة ركام من الحجر يندمج بتناغم في منظر طبيعي عجيب من الرى المليئة بشجر الزيتون، وهو منظر شبيه بتلك المناظر التي كان يصورها فكتور بيرار Victor Bérard من مائة سنة قبل كي يبين ديمومة البحر المتوسط الذي احتضن رحلات أوليس. لكن هذا الركام الصغير من الحجر في هذا المنظر الرعوي يأخذ معناه في السياق الذي ينتمي إليه: فمثل كل الصور الفوتوغرافية من سلسلة WB (الضفة الغربية)، فهو يصور سدًا إسرائيليًا على طريق فلسطينية. فقد رفضت صوفي ريستلهوير بالفعل تصوير السور الهائل الذي يعتبر تجسيدا لسياسة دولة والأيقون الإعلامي لـ"مشكل الشرق الأوسط". بل إنها وجهت عدستها نحو تلك السود الصغيرة التي شيدتها السلطات الإسرائيلية على الطرق الريفية بوسائل بدائية. وقد صوت ذلك في الغالب بطريقة الغطس (الرؤية من فوق) من منظور يحول كومة السود إلى عنصر من المنظر الطبيعي. إنها لم تصور شعار الحرب وإنما الجراح والندوب التي تطبعها على أرض معينة. إنها تنتج ربما نقلا للتأثر المستعمل للاحتجاج إلى تأثر أكثر

خفاء، تأثر ذي أثر غير محدد، أي إلى الفضول والرغبة في الرؤية عن قرب. أنا أتحدث هنا عن الفضول، وقد تحدثت سابقا عن الاهتمام. إنها فعلا انفعالات تتلاعب بالبدايات الزائفة للخطاطات الاستراتيجية؛ إنها آليات للجسد والروح حيث لا تعرف العين مسبقا ما تراه ولا الفكر ما عليه أن يفعل بذلك. فتوترهما يشير بذلك إلى حوسبة سياسة أخرى للمحسوس، أي سياسة قائمة على تنوع المسافة ومقاومة المرئي ولا تحدّد الأثر. الصور تغير رؤيتنا ومشهد الممكن، إذا هي لم تكن مسبقة بمعناها ولم تكن مستيقنة لآثارها. تلك يمكن أن تكون الخاتمة التعليقية لهذا التحقيق المقتضب عن اللاحتمل في الصورة.

الهوامش:

1. لنذكر بأنه قام بذلك بالمقابل في فيلم سابق بعنوان: عويل لصالح الماركيز دوصاد.
 2. هذه الدراسة أعيد نشرها مصحوبة بتعليقات وردود المؤلف في:
Georges Didi-Hubermann, *Images malgré tout*, Minuit, 2003.
 3. Gérard Wajcman, « de la croyance photographique », *Les Temps modernes*, mars-avril-mai 2001, p. 63
 4. المرجع نفسه، ص. 53.
- * جاك رانسيير هو أحد الفلاسفة المؤثرين اليوم في المجال الثقافي الفرنسي. وهو تلميذ للوي ألتوسير ومن ثم جاء اهتمامه بالسياسة. أصدر العديد من المؤلفات في مجال الجماليات منها: المتفرج متحررا، الذي نستقي منه هذا الفصل، وتقاسم الصور، وانزياحات السينما... هذا النص ترجم بإذن منه ومن الناشر.