في أيِّ صورةٍ ما شاء ركَّبك

سـؤال الحـق فـي الصـورة

أبو نضّارة
FILMS

هذا الكتاب من إعداد مجموعة أبو نضّارة
بالتعاون مع كاترينا نيتش وبدعم من المعهد السويدي

تحرير
مجموعة أبو نضّارة

ترجمة
نبراس شحيد [عن الفرنسية]
أحمد حوزة [عن الانكليزية]
مجموعة أبو نضّارة [عن الألمانية]

مراجعة
أحمد حوزة

صور
مجموعة أبو نضّارة

تصميم غرافيكي
ديما تنير

في أيِّ صورةٍ ما شاء ركَّبك: سؤال الحق في الصورة

مجموعة أبو نضّارة

الإصدار الأول آذار/مارس 2019

الحقوق محفوظة تحت رخصة المشاع الابداعي
لا يسمح باستخدام هذا الكتاب أو أي جزء منه خارج إطار رخصة المشاع الإبداعي
دون إذن مسبق من مجموعة أبو نضّارة : contact@abounaddara.com

Supported by Swedish Institute

الفهرس

4 **خذ الصورة بقوة!**
مجموعة أبو نضّارة وكاترينا نيتش

8 **الخروج من الاستشراق: الحق في الصورة والتاريخ**
ناتالي دلبار

16 **تأصيل العصيان: الحق في الصورة والثورة**
فرحان حسيب

29 **مقاربة الفظيع: الحق في الصورة ومبدأ الكرامة**
دورك زابونيان

38 **سياسة الحلزون: الحق في الصورة ونمط الإنتاج**
اسطفان تارنوفسكي

49 **المؤلف كمُنْتِج**
فالتر بنيامين

64 **استبداد المرئي**
سيلفي ليندبرغ

خذ الصورة بقوة!

في البدء كان المصور واحداً أحداً يصور مخلوقاته كما يشاء، إن شاء في صورة إنسان كريم وإن شاء في صورة حيوان بهيم. وما كان لسؤال الحق في الصورة أن يُطرح باعتبار أن التصوير فعل الخالق، وليس للمخلوق إلا أن يطابق صورته حامداً. لكن مخلوقاً مجهول الهوية اكتشف سر الصورة في كهفٍ، فأخذ يرسم بالحجر ويوظف النار لتحريك الظلال على الجدران، مستحضراً بعض الغيب والاحتمال. وعندما تمكن من فن الوهم الجديد، سمى نفسه مصوراً وراح يتحدى الواقع.

في البدء، إذاً، كانت الصورة وهماً من صنع إنسان ضاقت به حدود الأمر الواقع. ولما كان الوهم من فعل الشيطان، أجمعت الشرائع السماوية على إدانة الصنم. وأراد الحكيم إقصاء الصورة من المدينة الفاضلة. وندد المناضل بالفرجة التي تحول دون الثورة.

لكن الصورة «موجودة» وإن لم تكن «حقيقية» باعتراف الحكيم أفلاطون. وأصبح وجودها محورياً في «عصر الصورة» حيث يعيش الإنسان كشاهد على صور العالم بقدر ما هو شاهد على العالم. كما أنها لم تعد مجرد ظلال تظهر خلسة على جدران الكهف، بل أصبحت تلازمنا دوماً، وتحدد مشاعرنا وأفكارنا وسلوكنا كـ«قوىً لا يمتلكها أحد، تعبر إلى جسد وروح أي كان لتعيد تشكيل علاقته بالواقع»[1]، وبالتالي فلها أن تتمتع بـ«الحق في الوجود»[2] بمعزل عن نوايا صانعها.

لمَ لا يحظى المواطن الأسمر بصورة كريمة كتلك التي يحظى بها الأبيض؟

من هنا يبدأ سؤال الحق في الصورة. إذا كنا نمضي كل يوم مزيداً من الوقت في صحبة الصور، ألا يجدر بنا أن نأخذها وعالمنا المعاش على محمل الجد؟ وإذا كان جميع الناس يولدون «أحراراً ومتساوين في الكرامة والحقوق»[3]، ألا ينبغي أن نحس بذلك من خلال شاشات العالم التي لا تنطفئ؟ ولمَ لا يحظى المواطن الأسمر بصورة كريمة كتلك التي يحظى بها الأبيض[4]؟ وما السبيل إلى بناء واقع محسوس تتمتع فيه الصورة بالحق في الوجود على أساس المساواة في الكرامة والحقوق؟

يصطدم السؤال بجدار من المعتقدات أو المصالح التي تحول دون طرحه خارج إطار الحقوق الشخصية (الملكية والخصوصية تحديداً) أو حرية الإعلام والفن. فمن جهة، يقال إن المواطنين السمر هم الذين يصنعون صورهم بواسطة الكاميرا المحمولة والهاتف الذكي وقناة اليوتيوب، فلا بأس على شاشات العالم إذا ما نشرت صورهم الذاتية وإن كانت مسيئة للكرامة الإنسانية. ومن جهة أخرى، تُعتبر المطالبة بصورة كريمة تقويضاً لحرية الإعلام والفن التي يُفترض أن تكون بلا حدود حتى تؤدي رسالتها، وتقويضاً لحق الإنسان في الحصول على المعلومات، أو بالأصح، لحق المُشاهد في رؤية أجساد الضحايا حتى يدرك الانتهاكات. هذا ويؤكد حراس الجدار عموماً أنه «يصح الاحتجاج على الواقع لا على الصور التي تُظهره»[5].

لكن استخدام الواقع كحجة أو معيار لصحة الصورة كثيراً ما ينطوي على جهل أو تجاهل. فالواقع ليس بالمعطى الموضوعي حتى يقاس عليه، بل هو موضع صراع بين وجهات نظر مختلفة. كما أن الصورة ليست مرآة تعكس الواقع بموضوعية، بل هي منتج فني يتم تركيبه بشكل يختلف وشروط

1 Dork Zabunyan, *The Insistence of Struggle*, IF Publications, Barcelona, 2019, trad. Stefan Tarnowski, p. 24.
2 Horst Bredekamp, *Théorie de l'acte d'image*, éditions La Découverte, 2015, p. 45.
3 المادة الأولى من الإعلان العالمي لحقوق الإنسان.
4 نريد بثنائية المواطن الأبيض والأسمر الإشارة إلى نظام «التمييز القانوني» الذي ساد رسمياً حتى منتصف القرن العشرين، متجلياً في «قانون السكان الأصليين» في المستعمرات الفرنسية، ذلك أن التصورات الناتجة عن هذا النظام ما زالت تفعل بقوة في حقل الصورة. حول هذا الموضوع انظر فصل «الخروج من الاستشراق»، ناتالي دلبار، ص 13.
5 انظر فصل «مقاربة الفظيع»، دورك زابونيان، ص 31.

الإنتاج المادية. والحال إن إغفال شروط إنتاج الصورة أو إنكارها هو تحديداً ما تفعله سلطات الأمر الواقع المدججة بالتقنيات الرقمية والتي تقتضي مصلحتها «معاملة الأجساد كأنها صور، والصور كأنها أجساد»[1]. فعندما تقدم شاشات العالم صورة ذاتية لمواطن أسمر منتهك الكرامة، وإن كان بالتعاون مع منظمات الدفاع عن حقوق الإنسان، إنما تقدم منتجاً فنياً تحدده مجموعة «قواعد مضمرة»[2] لا تسمح فعلياً بعرض صورة المواطن الأبيض في وضع مشابه. هذا يعني أننا أمام واقع بصري قائم بذاته يُظهر صنفاً من المواطنين وفقاً لقواعد خاصة يمليها موروث استشراقي[3] أو «الاقتصاد السياسي للفرجة» أو منطق «العقاب بواسطة الصورة»[4] الذي شهدته أوروبا حتى القرن التاسع عشر حيث كانت بعض الأحكام القضائية تُطبّق على صورة المحكوم عوضاً عن شخصه.

هكذا تعمل الشاشات على «خلط مفاهيم الواقع والحقيقة والاحتمال»[5] في إطار سوق الفرجة المعولم الذي يضمن للأقوى الحق في صورة كريمة. والحال أن هذا السوق يعتمد على جهاز إنتاج يحتفي ظاهرياً بالمواطن الأسمر وصوره وحتى بثورته، وبذلك يبدو مختلفاً عن سلفه الذي كرّس مركزية المواطن الأبيض في الصورة إبان الحقبة الاستعمارية. لكن الاحتفاء بالآخر لا يعدو كونه ترويجاً ذاتياً. فجهاز الإنتاج الحديث يوظف المصورين السمر وينتج أعمالهم ويمنحهم الجوائز إذا ما نجحوا بجعل مذلة مجتمعهم مادة رائجة في سوق الفرجة. وقد تفوق على سلفه في جعل البؤس أو مكافحة البؤس «مادة للاستهلاك»، وفي «استيعاب أو حتى نشر كمية هائلة من المواضيع الثورية دون أن يثير ذلك تساؤلاً جدياً حول وجوده أو وجود الطبقة التي تمتلكه»[6].

نطرح سؤال الحق في الصورة لمساءلة جهاز الإنتاج الذي يدير شاشات العالم

إننا، والحال هذه، نطرح سؤال الحق في الصورة لمساءلة جهاز الإنتاج الذي يدير شاشات العالم ويفرض معاييره على المصور والمُشاهد والمواطن على حد سواء. نطرح السؤال من موقع الحرفي المتمكن من وسائل الإنتاج والواعي لضرورة استخدامها في إطار أخلاقية تلزم صانع الصورة تجاه مجتمعه[7]. ونطرحه من موقع المُشاهد في وقت أصبحت فيه مشاهدة بعض الصور السائدة بمثابة المصادقة على انتهاك الكرامة التي كرسها الإعلان العالمي لحقوق الإنسان مبدأً أساسياً غداة الحرب العالمية الثانية. كما نطرحه من موقع المواطن في مواجهة «سياسة الصورة» التي يضعها الحاكم «لترسيخ وإعادة إنتاج سلطانه»[8].

1 Horst Bredekamp, *op. cit.*, p. 159.
2 انظر فصل «تأصيل العصيان»، فرحان حسيب، ص 18.
3 انظر فصل «الخروج من الاستشراق»، ناتالي دلبار، ص 15.
4 Horst Bredekamp, *op. cit.*, p. 182.
5 انظر فصل «استبداد المرئي»، سيلفي ليندبرغ، ص 78.
6 انظر فصل «المؤلف كمُنْتِج»، فالتر بنيامين، ص 56.
7 انظر فصل «سياسة الحلزون»، اسطفان تارنوفسكي، ص 47.
8 انظر فصل «تأصيل العصيان»، فرحان حسيب، ص 19.

ونحن الذين نطرح السؤال إذ ننتمي إلى مجتمع أسمر يسعى في سبيل الكرامة هاتفاً «الموت ولا المَذَلّة» ومجتمع أبيض جعل من إدانة المذلة النازية «ديانة مدنية»[1]، تجمعنا حرفة الصورة التي حذر أحد شيوخها من مغبة تصوير المذلة على الشاشات تحت غطاء «الواقعية»[2]. من موقعنا هذا وحفاظاً عليه، نعمل ما بوسعنا لإنتاج معرفة محلية تتطلع إلى تغيير عالمي، بمساهمة فنانين أو باحثين من سورية والعالم، وبمساعدة أصدقاء من هنا وهناك، وبدعم من المعهد السويدي. ويشرفنا أن نقدم بعض المساهمات التي جاءت عقب مشاركة أصحابها في حلقة بحث نظمناها في المعهد الملكي للفن في ستوكهولم خلال عام 2017-2018، باستثناء مساهمة فالتر بنيامين حول «المؤلّف كمُنْتِج» التي ترجمناها بغياب صاحبها المأسوف على شبابه، ومساهمة سيلفي ليندبرغ حول «استبداد المرئي» التي آثرنا ترجمتها بالصيغة المنشورة في كتابها عن صور الحرب العالمية الثانية.

يبقى أن سؤال الحق في الصورة يحتاج إلى مؤسسة بحث تمضي به قدماً، وتعاونية حرفية تترجمه فعلاً. وكلنا أمل أن يتحقق ذلك حتى لا يستأثر الأقوى بدور المصور الواحد الأحد، ولا يبقى وجه المواطن الأبيض وحده ذو الجلال والإحسان.

مجموعة أبو نضّارة وكاترينا نيتش

1 انظر فصل «استبداد المرئي» سيلفي ليندبرغ، ص 84.
2 Jacques Rivette, «De l'abjection», *Cahiers du cinéma*, n° 120, juin 1961, pp. 54-55.
وتشير سيلفي ليندبرغ إلى هذه المقالة الشهيرة في فصل «استبداد المرئي» لدى تطرقها إلى «أخلاقية الشكل»، ص 74.

الخروج من الاستشراق

الحـق في الصـورة والتاريـخ

تثير بعض الصور المتداولة اليوم سؤالاً أخلاقياً حول كرامة الإنسان تعود جذوره إلى أولى القضايا القانونية في تاريخ التصوير الفوتوغرافي. لكن هذه القضايا تبدو مجهولة نسبياً على الرغم من أنها أسست للحق في الصورة في شكله الحالي، مما يجعلها مصدراً هاماً لفهم تناقضات الفقه القانوني، خاصة عندما يتعلق الأمر بإرساء حق الضحايا في الصورة.

من المهم بداية أن ندرك أن اختراع التصوير الفوتوغرافي نفسه شكل تحولاً نوعياً في العلاقة مع صورة الذات وصورة الآخر، وهو تحولٌ ما زالت نتائجه فاعلة على الصعيد الأخلاقي. يتناول رولان بارت هذه النقطة تحديداً في مقطع قليل التداول من كتابه «الغرفة المضيئة»: «مما يثير الفضول أننا لم نفكر في قلق [الحضارة] الذي جاء به هذا الفعل الجديد [أن أرى نفسي بشكل

مغاير عما في المرآة]». ويضيف: «هذا القلق في عمقه هو قلق المِلكية» و«يبدو أن هناك قضايا لا تعد ولا تحصى أفصحت عن هذا اللايقين في مجتمع قام وجوده على المِلكية»[1]. يسلط بارت الضوء هنا على أصول العلاقة بين الصورة الفوتوغرافية والمِلكية وعلى الشك الكبير المتعلق بملكية الصورة.

قبل ذلك بسنوات وفي المجال القانوني تحديداً، تمت الإشارة إلى أثر التصوير الفوتوغرافي على العلاقة التي تربطنا بالصور. في كتابه ذي العنوان اللافت «القانون في حضرة التصوير الفوتوغرافي»، طرح برنار إيدلمان مفهوم «الامتلاك المفرط للواقع» والذي يدل على «المحتوى المتناقض للملكية الأدبية والفنية ذات الخاصية الغريبة والفريدة كونها عملية تراكمية تقوم على أساس ملكية معترف بها أصلاً، ويتملك الفرد من خلالها واقعاً ليس حكراً عليه وحده»[2].

يطرح بارت وإيدلمان مسألة الملكية والمشكلات المتعلقة بعملية التصوير الفوتوغرافي التي تحول الفرد إلى مجرد شيء أو إلى «موضوع متحفيّ»، حسب تعبير بارت. ويصبح هذا التشييء أكثر إشكالية في حالة الصور الفوتوغرافية لأشخاص متوفين. هل يمكن اعتبار الصور المسماة بـ«صور ما بعد الوفاة» مادة إخبارية يتصرف بها من «يملكونها»؟ كان على القانون أن يجيب على هذا السؤال الحساس منذ بدايات التصوير الفوتوغرافي. لذا يبدو من المفيد اليوم دراسة القضايا الأولى التي أثيرت حول الحق في الصورة.

صورة الميت

القضية الأولى المثبتة قانونياً والتي تدلّ على وعي مبكّر للتحديات التي ينطوي عليها نشر صورة شخص متوفى تعود إلى عام 1850. ترتبط هذه القضية بالممثلة الفرنسية إليزا فيليكس الملقبة بـ«راشيل» والتي حظيت بشهرة واسعة في القرن التاسع عشر، وغطت الصحافة خبر وفاتها بشكل مكثف. بدأت المشكلة عندما نشرت صحيفة «اليستراسيون» رسماً يظهر راشيل على فراش الموت[3]. أدركت عائلة الممثلة أن هذا الرسم لم يكن ممكناً دون الاعتماد على صورة كان قد التقطها لويس كريت بطلب من العائلة وفقاً لاستخدام اجتماعي شائع للتصوير الفوتوغرافي[4].

1 Roland Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Éditions de l'Étoile, Gallimard, Le Seuil, 1980, p. 28-29.
2 Bernard Edelman, *Le droit saisi par la photographie*, Paris, Éditions Flammarion, 2001, p. 35.
3 Céline Delvaux et Marie-Hélène Vignes, «Une avant-première judiciaire pour le droit à l'image», *Les procès de l'art*, Paris, Editions Palette, 2013, p. 305.
4 حول الاستخدام الاجتماعي للصورة الفوتوغرافية بعد الوفاة، إبان القرن التاسع عشر، راجع كاتالوغ معرض *Le dernier portrait*, Paris, éditions de la Réunion des musées nationaux, 2002.

أكد محامي الدفاع على «الحق في خصوصية الموت» وإن كان الفرد «شخصية عامة»

دون الخوض في تفاصيل الدعوى التي رُفعت ضد الرسّامة، والتي نتج عنها قرار مصادرة وتدمير الرسم ونسخه المطبوعة، لا بد من ذكر الحجج التي قدمها محامي الدفاع لصالح العائلة خلال مرافعته أمام النيابة العامة، إذ أكد على «الحق في خصوصية الموت» وإن كان الفرد «شخصية عامة»، وطالب من جهة أخرى بحق العائلة في الاحتفاظ بصورة المتوفى «لها وحدها». دفعت هذه الكلمات القاضي إلى اعتبار أنه «لا يحق لأحد، دون الموافقة الصريحة للعائلة، أن ينسخ أو يستخدم إعلامياً ملامح شخص على فراش الموت»[1]. كما وسمت هذه الكلمات الفقه القانوني بميسمها لمدة طويلة، حتى أننا نجد أصداء مباشرة لها في عام 1898 تحديداً، حين أصدر أحد القضاة قراراً بمصادرة صورة لبسمارك على فراش الموت، كان قد التقطها مصوران اقتحما منزل المستشار الألماني.

إذا كانت قضية الممثلة راشيل قد خضعت إلى قانون الاقتصاد الاعلامي، فإن منطق السبق الصحفي واضح في قضية بسمارك، وكذلك دافع المكسب المادي[2]. يظهر هذا المنطق في الصورة ذاتها [تم تصوير بسمارك من الأمام بينما صورت راشيل من زاوية جانبية]، كما يظهر أيضاً في ظروف التقاطها [عدل المصوران فيلكه وبريستر وضعية بسمارك حتى «يُشاهَد» الجسد «بشكل أفضل»][3]. ومثل هذا «التعديل» يحمل دلالة تحيلنا إلى حدس بارت فيما يتعلق بـ«تشييء» الموضوع المصوَّر [تقوم الوسائد التي وضعت تحت رأس بسمارك مقام «مسند الرأس» الموجود في أولى لوحات البورتريه]. على أية حال فإن قرار المحكمة أكد بشكل نهائي على إمكانية «الحماية القانونية للصورة بعد الموت»[4].

هناك أمثلة أخرى يحفل بها تاريخ وسائل الإعلام الفرنسية ويعرفها أخصائيو القانون، نذكر منها الصور الفوتوغرافية التي نشرتها دون اذن مجلة «باري ماتش» بعد وفاة الممثل جان غابان عام 1977، أو الرئيس فرانسوا ميتران عام 1996 اذ حكم القاضي حينها لصالح العائلة وأدان المجلة معتبراً أن «نشر صورة رفات إنسان تقتضي حتماً المساس الواعي بحياته الخاصة»[5]. وكما هو الحال في قضية راشيل، استند قرار المحكمة في الواقع على حجة مزدوجة، فدافع من جهة عن أصحاب الحق، ومن جهة أخرى عن الشخص

1 16 juin 1858, 1ère chambre du Tribunal civil de la Seine, Dalloz 1858, 3, 62.
2 راجع تفاصيل المسألة في كتاب Girardin et Christian Pirker, *Controverses. Une histoire juridique et éthique de la photographie* catalogue de l'exposition, Actes Sud, Musée de l'Elysée de Lausanne, 2003, p. 52.
3 «خلال دقائق معدودة، أزاحا قليلاً جثمان بسمارك ورفعا رأسه بوساطة الوسائد كي يتمكنا من التقاط صور عديدة»، المرجع نفسه.
4 Daniel Girardin et Christian Pirker, *op. cit.*, p. 53.
5 Tribunal de grande instance de Paris, 17ème chambre 13 janvier 1997, *Les Annonces de la Seine*, supplément au n°30 du lundi 21 avril 1997.

المصوَّر نفسه. هذه النقطة الأخيرة هي دون شك الأهم والأكثر إشكالية لأنها تطرح مسألة الحق في الصورة بعد الوفاة كمبدأ عام، مما يثير بعض البلبلة في الفقه القانوني. على الرغم من أن الحق في احترام الحياة الخاصة بعد الموت قد بقي لمدة طويلة حقاً «مطلقاً»، إلا أن البعض عدّه «أسطورة» باعتبار أن «الحياة الخاصة تنتهي مع انتهاء الحياة نفسها»[1].

ولكن ماذا عن احترام الموتى؟ عندما نُشِرت صورة مفوض الشرطة في مقاطعة كورسيكا الفرنسية إثر اغتياله عام 1998، أشار القاضي مجدداً إلى المساس «بمشاعر الحزن» لدى ذوي الضحية، وهو ما برّر الحدّ من حرية الإعلام. والأهم أن القاضي استند إلى مبدأ الكرامة الإنسانية مؤكداً من جديد على «الاهتمام القانوني الخاص بكرامة الموتى»، حسب جان بيير غريدل[2]. وإذا كانت محكمة النقض الفرنسية قد أجازت لاحقاً حرية التعبير و«ضرورات الإعلام» إزاء شكوى تقدم بها أحد ضحايا هجمات ميترو سان ميشال الارهابية[3]، فإن قرارها صدر انطلاقاً من ضرورة احترام كرامة الشخص المصوَّر[4].

إطار الصورة

بناء على ما تقدم، يمكن تسجيل عدة ملاحظات. بداية، يكاد يكون التضارب بين الحق في الصورة وحرية الإعلام جزءاً مكوّناً من الصورة نفسها: قضية راشيل خير دليل على المشكلة التي نشأت حول نشر وتسويق صورة شخص متوفى. وإذ تتفاقم حدّة المشكلة عندما تكون الحقوق المرتبطة بهذا الشخص «خارج نطاق الربح»[5]، يشهد هذا «الخارج» تراجعاً تدريجياً [في قضية فرانسوا ميتران مثلاً، لم تصدم العائلة بالصورة التي وجدتها جميلة جداً، بل بالإطار العام الذي وضعت فيه]. وهذا ما يؤكد على الصعوبة التي يواجهها القاضي في اتخاذ قرار بشأن حماية صورة شخص لم يعد قادراً على التعبير عن نفسه: إن أراد أن يحكم بمعزل عن لوعة الأقارب، عليه أن يحدد إن كان هناك انتهاك لكرامة الشخص بناءً على طبيعة الصورة الفوتوغرافية ذاتها.

في هذا السياق، حاول جان بيير غريدل أن يحدد قانونياً ما يمكن اعتباره بصرياً «وضعاً مذلاً ومهيناً» للشخص المصوَّر. لكن يبدو لي أنه إذا كان لمثل هذه المحاولة الفضل في تسليط الضوء على

1 أنظر بخاصة تحليل Bernard Beignier لقرار محكمة النقض في 14 كانون الأول/ديسمبر 1999 بشأن نشر كتاب *Le grand secret* الذي كتبه طبيب الرئيس الراحل فرانسوا ميتران، الدكتور غوبلرClaude Gubler وهو كتاب حمل القاضي على اعتبار أن «حق العمل على احترام الحياة الخاصة ينتهي مع وفاة الشخص المعني»،« Bernard Beignier, «La vie privée: un droit des vivants recueil Dalloz, 2000, p. 372.

2 Jean-Pierre Gridel, «Retour sur l'image du préfet assassiné : dignité de la personne humaine et liberté de l'information journalistique d'actualité», recueil Dalloz, 2001, p. 872.

3 إن صورة الضحية التي يتم اسعافها في موقع الحدث نشرتها دون إذن مجلة باري ماتش الأسبوعية في آب/أغسطس 1995

4 رأى القاضي أن «الصورة كانت خالية من أي تحفيز عاطفي ومن أيّة سفاهة، وبالتالي فهي لم تمس كرامة الشخص الذي تصوّره» Cassation, 1ère chambre civile, 20 février 2001

5 Christelle Simler, «Le droit à l'image post-mortem», Université de Strasbourg, 2011, p. 3

أنماط إنتاج الصورة وخصائصها [في حين «تفتقد أغلب القرارات القضائية إلى أدنى تحليل لشكل الصور الفوتوغرافية، وهو الذي يحدد المحتشم والفاحش»، حسب المحامية انييس تريكوار[1]]، فإنها تتجنب التعرض لظروف نشر الصورة، مجازفةً بتشكيل نمطية اختزالية وبفتح الباب أمام العقبات الناجمة عن الرقابة.

يكاد يكون التضارب بين الحق في الصورة وحرية الإعلام جزءاً مكوّناً من الصورة نفسها

إن الخروج من معضلة تداخل الحق في الصورة مع حق المؤلف يتطلب الشروع في تحليل منهجي يأخذ بعين الاعتبار الإطار العام الذي يحيط بالصورة والآلية التي تؤدي إلى نشرها. نذكر في هذا الصدد الحكم الصادر إثر شكوى قدّمتها مجموعة من الفتيات اللواتي التقطت لهن صور وهنّ يصلّين خلال «الأيام العالمية للشباب» التي نظمتها الكنيسة الكاثوليكية عام 1997 في باريس، وصُدمن بنشر صورهن بعد ذلك بثلاث سنوات في مجلة «الاكسبريس» تحت عنوان «هل يكره الله المرأة؟». لم تقم المحكمة بإدانة المصور الفوتوغرافي، بل أدانت فقط المجلة بسبب الأذى الناجم عن تجاور الصورة مع النص [والنص كما نعلم يستطيع أن يغيّر رؤيتنا ويؤثر على قراءتنا][2]. بعبارة أخرى، حرص القاضي على دراسة السياق الذي نُشرت فيه الصورة بحيث لم تعد المسألة متمحورة حول كاتب المقال بل حول الاستخدام الإعلامي. بمعنى أنه يتوجب طرح ثلاثة أسئلة على الإعلام لتحديد ما إذا كان إطار النشر مناسباً: «أية صورة؟ لماذا تنشر؟ كيف تنشر؟»[3].

اقتصاد الصورة

من المفيد هنا العودة إلى بدايات الصورة الفوتوغرافية. صحيح أن الاختراع الذي طوّره لويس داجير[4] في عام 1839، على حساب العديد من المخترعين الآخرين، هو بمثابة «هبة من الدولة الفرنسية إلى البشرية»، لكن حرية «العمل دون قيود في فرنسا والبلدان الأجنبية»[5] سرعان ما أثارت مشاكل تعزى مباشرة إلى الاقتصاد الذي تطور من خلال استديوهات التصوير[6]. دون العودة إلى كافة مراحل دعوى التزييف التي رفعها عام 1862 كلّ من ارنيست ماير ولويس بييرسون[7] ضد استديو منافس

1 Agnès Tricoire, "Dignité et subjectivité", in *Petit traité de la liberté de création*, Paris, La découverte, 2011, p. 278.
2 على سبيل المثال، راجع التجربة التي خاضها المخرج كريس ماركر (Chris Marker) في فيلمه «رسالة من سيبيريا» (*Lettre de Sibérie*, 1957) واصفاً اللقطة ذاتها من خلال ثلاث تعليقات مختلفة.
3 Agnès Tricoire, *op. cit.*, p. 261-263.
4 Louis Daguerre (1787-1851) ابتكر طريقة التصوير الضوئي على النحاس التي سميت لاحقاً الداجيروتيب Daguerréotype [المترجم].
5 Quentin Bajac, *L'image révélée. L'invention de la photographie*, Paris, Gallimard/RMN, 2001, p. 24.
6 Les ateliers photographiques
7 Mayer et Pierson, Portrait du conte Camille de Cavour, 1856

لتسويقه تجارياً صورة أنجزاها قبل ذلك ببضع سنوات، تجدر الإشارة إلى أن التحديات الاقتصادية هي التي أدت إلى الاعتراف القانوني بالصورة الفوتوغرافية وصانعها، وذلك بالتزامن مع تأسيس الحق في الصورة.

من المفيد أيضاً أن نحلل الحجج التي دفعت إلى اعتبار الصورة الفوتوغرافية من مقام العمل الفني: إن التركيز على «اختيار وجهة النظر» و«كمية الضوء والظلمة» و«وضعية المُصَوَّر» و«خيارات الملابس والإكسسوار» (وهي معايير صالحة إلى يومنا هذا[1]) تكرس نهجاً معيناً في التصوير يجعل المصور مسؤولاً عن تموضع الأشياء والأجساد في الصورة. إن هذا النهج الفني المعتمد في الاستديوهات التجارية المختصة في تصوير المشاهير لا يبدو إشكالياً من وجهة نظر الموديل الذي يوافق على إخراج صورته بحيث تثير إعجاب الجمهور. لكن الأمر يختلف بالنسبة للأشخاص الذين يظهرون في الصور الفوتوغرافية الاستشراقية، وأعني هنا صنف الصور الذي لاقى رواجاً تجارياً في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، وبلغ أوجه في بداية القرن العشرين مع ازدهار سوق البطاقة البريدية.

على الرغم من حماية حقوق التأليف والنشر التي نتجت عن الدعاوى الأولى بين الاستوديوهات التجارية في فرنسا أو الولايات المتحدة[2]، نلاحظ تغييب حقوق الأشخاص الذين تم تصويرهم في الاستوديوهات التي تأسّست في الشرق. فإذا كان من الممكن خلال العقود الأولى للتصوير الفوتوغرافي حماية صورة الشخص بما يضمن احترام الكرامة الإنسانية، فإن هذه الحماية لم تطبق إلا على المشاهير في أوروبا وأميركا. من بين الأمثلة العديدة، يكفينا ذكر صور الحرب الأهلية الأميركية (1861-1865) التي عرضت جثث ضحايا المعارك، أو آلاف الصور التي أُنجزت في إطار الحملات الاثنوجرافية أو الدراسات الموسومة بالعلمية، حيث يظهر الاختلاف في التعامل بين عامة الناس والشخصيات البارزة، لا سيما عبر التمييز بين الغرب الاستعماري وباقي العالم.

نظام التمييز

تَرسَّخ اختراع التصوير الفوتوغرافي وانتشاره الديمقراطي عملياً عبر منظومة جائرة تحدد طبيعة الحق في الصورة، وذلك في سياق «التمييز القانوني»[3] الذي شهده القرن التاسع عشر متمثلاً بقوانين الاستعمار التي حرمت جزءاً من الإنسانية من الحقوق التي يتمتع بها الجزء الآخر[4].

1 Nathalie Delbard, «A propos du critère d'originalité de l'image photographique», *Artpress2*, n° 14, Jurisprudence de l'art. Auteur, œuvre et droit en question, mai-juillet 2016.

2 إن دعوى التزييف الخاصة بصورة الكاتب أوسكار وايلد في الولايات المتحدة عام 8381 توازي الدعوى القضائية التي رفعها ماير وبييرسون في فرنسا.

3 Emile Larcher et Georges Rectenwald, *Traité élémentaire de législation algérienne*. Paris, Rousseau & Cie Editeurs, 1923. Voir : Olivier Le Cour Grandmaison, *De l'indigénat, Anatomie d'un "monstre" juridique: le droit colonial en Algérie et dans l'Empire français*, Paris, La Découverte/Zones, 2010.

4 أنشأت فرنسا قانون السكان الأصليين المستعمَرين عام 1881 وطبّقته على جميع مستعمراتها حتى عام 1946. وكان يميّز بين «المواطنين الفرنسيين» و«الرعايا الفرنسيين» الذين حُرموا من معظم حقوقهم الأساسية.

نحن هنا أمام «السلوك العنصري نفسه الذي صوّر السوري بملامح جسد مقزز أو ساحر منذ القرن التاسع عشر»، حسب تعبير مجموعة أبو نضّارة السينمائية، «واستمرار هذا السلوك هو الذي سمح لوسائل الإعلام العالمية بامتهان كرامة الضحايا السوريين، رغم احترامها لكرامة ضحايا الهجمات الإرهابية في نيويورك وباريس»[1].

تُظهر الصور الفوتوغرافية الاستشراقية لبلاد الشام وسكانها تمييزاً لا يزال يفعل فعله في الحقل الإعلامي المعاصر

وكما ركزت السينما مبكراً على هذا التمييز مع فيلم «اغتيال كليبر» [1897]، كذلك أظهرت الصور الفوتوغرافية الاستشراقية لبلاد الشام وسكانها تمييزاً مشابهاً لا يزال يفعل فعله في الحقل الإعلامي المعاصر. لننظر إلى بعض الصور التي التقطها فيلكس بونفيس في نهاية القرن التاسع عشر، والتي تظهر «بدويات سوريات» أمام ديكور مصنوع من الورق المقوى أو «عازفي كمنجة» وهم يفتعلون حركةً موسيقية أو أشخاص في لحظات «لهو» مفتعلة [كتلك المرأة مكشوفة الثدي وطفلها بين ذراعيها]. إن التدقيق في تلك الصور يجعلنا نشعر بمدى العنف الذي مارسه المصور على الأجساد حتى تتموضع كعناصر لوحة تلبي رغبة الغرائبية عند «سُوّاح الأرائك الوثيرة».

لم يكن الدافع التجاري وحده وراء إنتاج صور كهذه عن المشرق، لأننا نجد على سبيل المثال صوراً فوتوغرافية لشارل لالمان توخت تصنيف الأفراد [التاجر، الفلاح، الخ] وإظهارهم في وضعيات مصطنعة. لكن في كلتا الحالتين،«صُوّر الآخر [...] دائماً كفرد يشاهَد وليس كفرد يشاهِد أيضاً».[2] ومن اللافت أن تصوير الأفراد كان يتم في الاستوديو أمام خلفيات مرسومة، ما خلا بعض الاستثناءات؛ وإذا ما وجدوا في الخارج، فيتم استخدامهم غالباً كوحدة لقياس حجم المشهد العمراني، كما في المواقع الأثرية الشهيرة مثل تدمر وبعلبك. هذا ما تعبر عنه بوضوح إحدى صور بونفيس المعنونة «تدمر. تاج عمود»: فالفتى الذي يتظاهر بالنوم على طرف العمود غير مذكور في النص المرافق للصورة. الأحجام وزخارف الأوابد هي المهمة، يأتي الفتى ويندمج فيها. هذه الأساليب الإقصائية التي تحوّل الأشخاص إلى عنصر من عناصر التشكيل تبدو واضحة في الصور الفوتوغرافية الاستشراقية.

1 «Le droit à l'image est-il égalitaire ?», interview d'Abounaddara par Dork Zabunyan, in *Artpress2*, n 14, *op. cit.*, p. 87.
2 Susan Sontag, *Devant la douleur des autres*, Paris, Christian Bourgeois éditeur, 2003, p. 81.

إذا نظرنا بدقة إلى الصور التي تمثل المشرق في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، لارتسم لنا خط صُدعي يبدو أنه لم يزل مستمراً حتى يومنا هذا: يتم اختزال الأشخاص إلى مواد دراسة أو تخيل، فلا يصوَّروا البتة في أماكن عيشهم، بينما تزدهر جمالية خاصة بالآثار تُظهر مناظر خالية من الحضور البشري بحيث يبدو وكأنه ما من علاقة بين الجسد والمكان.

في الصور الفوتوغرافية الاستشراقية، هناك إذاً انفصال بين الأفراد والأماكن أدى إلى تغييب حياة الناس اليومية. وقد انتقل هذا الانفصال إلى صور كثيرة لسورية اليوم التي مهما اختلفت عملية إنتاجها وسياقها ومآلها، فإنها تُبقي الأجساد بمنأى عن أماكن عيشها، وتَختزل الأماكن إلى مشاهد وسكانها الى زخارف، في حين أن الحق في الصورة والكرامة الإنسانية يغيب كما غاب عن «السكان الأصليين المستعمَرين» في بداية التصوير الفوتوغرافي.

أمام قطيعة تاريخية كهذه، يجب أن يكون للصورة نهجٌ مغايرٌ يعيد ربط الأماكن والأجساد بحيث تتلاشى في النهاية الأنماط الضمنية الموروثة عن الصور الاستشراقية.

ناتالي دلبار

أستاذة الفنون التشكيلية في جامعة ليل الفرنسية

تأصيل العصيان

الحق في الصورة والثورة

عندما هتف المتظاهرون السلميون في ربيع عام 2011 «الشعب السوري ما بينذل»، ردّد وراءهم بعض صنّاع الصورة المشاغبين: «صورة السوري ما بتنذل». لم يكن هذا الشعار من منظور دعاته هامشياً في المعركة السياسية، بل مكوناً جوهرياً لمشروع وطني جامع يفترض الحرية والمساواة في الكرامة كقيم بديهية مؤسسة للاجتماع السياسي. كما أنه بدا بمثابة صدىً للواقع. فقد أدى قمع النظام الحاكم في سورية وعبثية موت المواطنين إلى خلق سياق بصري تحولّت فيه صورة السوري الضحية إلى حجة تسمح بتسوية الحساب بين السياسيين بعد عرضها في أروقة الأمم المتحدة[1]، وإلى سلعة إعلامية سرعان ما تتلاشى بفظاعتها، أو منتج فني ينال استحسان المحكّمين في مهرجانات السينما، أو أداة تجييش سياسية يتناوب على استخدامها النظام وبعض الذين ناضلوا لإسقاطه على اختلاف مللهم.

1 حول معرض في الأمم المتحدة لصور التعذيب في سورية:
https://ara.reuters.com/article/entertainmentNews/idARAKBN0M704U20150311.

الصورة كفعل اجتماعي

في هذا السياق المُشبع بصور الفظيع، جاء شعار «صورة السوري ما بتنذل» واضحاً سياسياً وأخلاقياً، ولم يكن بالضرورة خلافياً. لكنه بدا غامضاً من الناحية العملية في ربطه بين صناعة الصورة وكرامة الإنسان. وأثار جدلاً احتدَّ أحياناً بين سينمائيين ومواطنين صحفيين، وبمشاركة حقوقيين ومثقفين وناشطين، حول تحديد الصورة الكفيلة بحفظ كرامة السوري، والقواعد الأخلاقية والقانونية التي يجب أن تحكم تصوير الفظيع أو نشره أو تداوله بحيث لا يعاد إنتاج علاقات السيطرة التي ثار السوريون لتحطيمها.

لم يكن الجدل السوري حول الصورة أو سياسة الصورة وعلاقتها بالكرامة فريداً من نوعه، فقد جاء كحلقة في سلسلة من النقاشات التي رافقت حياة الصورة في علاقاتها مع عذاب الآخر، منذ اختراع تقنيات التصوير في منتصف الثلاثينيات من القرن التاسع عشر[1]. لكن الوضوح الأخلاقي والغموض العملي لشعار «صورة السوري ما بتنذل» خلق مساحة للاختلاف سمحت بطيف متنوع من المحاولات الجادة، وإن كانت متفاوتة في نجاحها، لتناول المسائل المتعلقة بالصورة، كما فرضت على صنّاع الصورة المشاغبين إعادة صياغة شعارهم ليصبح مطالبة بالحق في الصورة الكريمة. في هذا السياق، لم يُلْغِ الخطاب الحقوقي مساحة الاختلاف، بل ربما أسهم في توسيع رقعته وفي إضفاء بعض الانضباط النظري على الجدل الدائر حول الممارسات العملية المنشغلة بأخلاقية الصورة.

إن المطالبة بالربط بين صناعة الصورة وكرامة الإنسان تسلّط الضوء على حقيقة أن صناعة الصورة ليست فعلاً فردياً مجرداً يولّد صوراً من عدم، بل هي فعل اجتماعي بامتياز. فهي صناعة مرتبطة بشبكة من العلاقات الممتدة عبر الزمان والمكان والمتجسدة في مؤسسات، بالمعنى الأوسع للكلمة، تجعلها تقنياً ممكنة، اقتصادياً مستدامة، ومتاحة للنشر (أو العكس)، وللحفظ والتداول. كل هذه الصور التي تملأ حياة الفرد وتدخل في وعيه الأول كجزء من هويته وكعامل محدد لشكل وحدود علاقته مع الآخر، مقيّدة بقواعد تنظّم هذه المؤسسات وتحكم تأسيسها، وتشغيلها، وانقضائها. هذا يعني باختصار أن الحديث عن علاقة الصورة بالسياسة وبكرامة الإنسان من خلال خطاب الحقوق، هو في جوهره دعوة إلى إعادة النظر في الأسس السياسية والأخلاقية لهذه القواعد لضمان تحققها بما يتوافق وافتراض مبدأ المساواة في الكرامة الإنسانية.

---

1 الأدبيات حول هذا الموضوع كثيرة. انظر على سبيل المثال:
Judith Butler, «Torture and the Ethics of Photography», *Environment and Planning D: Society and Space*, 2007, volume 25, pp. 951-66; Lilie Chouliaraki, *The ironic spectator: solidarity in the age of post-humanitarianism*, Cambridge, Malden, MA: Polity Press, 2013; Heide Fehrenbach and Davide Rodogno, *Humanitarian photography: a history*, *Human rights in history*, Cambridge University Press, 2015; Pierluigi Musarò, «The Banality of Goodness: Humanitarianism between the Ethics of Showing and the Ethics of Seeing», *Humanity: An International Journal of Human Rights, Humanitarianism, and Development*, 6, 2015, pp. 35-317; Susan Sontag, *Regarding the Pain of Others*, N.Y : Picador, 2003.

تحمل صناعة الصورة كفعل اجتماعي معنىً آخر أكثر رمزية ولكن أقل وضوحاً. يرتبط هذا المعنى بالقدرة الكامنة للصورة على التأثير في الجمهور ليتفاعل معها بحيث يتكون عند أفراده وهْم العلاقة المباشرة مع الحدث الذي تنقله، فيُقيّمونه أخلاقياً، وينحازون إليه سياسياً، ويترجمون ذلك في فعل قد يصبح هو نفسه جزءاً من الحدث الذي تنقله. وبالتالي فإن قدرة الصورة الكامنة على التأثير أو «سحر الصورة» ينطوي على طبيعة تمزج الرمزي مع المادي. يتمثل الجانب الرمزي في أن صناعة الصورة تحتاج دوماً إلى قرار أولي يتعلق بتأطيرها أي بتحديد موضوعها وما هو مستثنى من سياقها. والتأطير هنا ليس فقط بالمعنى الضيق الذي يُحيل إلى ما يقوم به المصور عند التقاط الصور، بل بالمعنى الأوسع الذي يشمل جميع الممارسات الاجتماعية التي تطرأ على صور حدث ما، منذ التقاطها وحتى تلقّيها، وتحدد ما يستحق العرض والتداول. وبذلك يلعب تأطير الصور دوراً محورياً في تحديد معناها، ويحمل إرشادات تفسيرها، حسب تعبير الفيلسوفة الأمريكية جوديث بتلر[1]. والقرار الأولي بتأطير الصور لا يتم بمعزل عن التاريخ والسياسة وعن صور أخرى سبقتها. فهو يعتمد على قواعد مضمرة يستند إليها صانع الصورة وناشرها لتوجيه المتلقّي نحو إدراك معين لموضوع الصورة وحدود المعرفة به أو حتى التفاعل الفطري معه.

هناك قواعد مضمرة يستند إليها صانع الصورة وناشرها لتوجيه المتلقّي نحو إدراك معين

يقوم سحر الصورة أيضاً على أساس مادي لا يمكن فصله عن هذا الجانب الرمزي، ذلك أن أي قرار يحدد إطار الصور المتداولة يفترض وجود علاقات قوة تتجسد في مؤسسات وقواعد تمنح سلطة احتكار هذا القرار لفئات وطبقات معينة من الناس دون غيرها. هذا يعني باختصار أيضاً، أن استخدام الخطاب الحقوقي للحديث عن الصورة وعلاقتها بالسياسة ومدى احترامها لكرامة الإنسان هو في الواقع دعوة إلى نقد الإطار وإزالة الحجاب عن علاقات القوة والقواعد والممارسات الاجتماعية التي تحكم فعل التأطير.

سأحاول في هذا النص أن أبين بشكل أوضح العلاقة بين الصورة والثورة والاستبداد، لتعزيز الادعاء بأن المطالبة بالحق في الصورة ليست هامشية في سياق ثورة من أجل تأسيس حياة سياسية جديدة تبدأ من افتراض الحرية والمساواة في الكرامة الإنسانية. وسأتناول، في النهاية، الحق في الصورة من وجهة نظر قانونية، لتوضيح معناه في إطار القانون الدولي لحقوق الإنسان، وتمييزه عن الحق في الصورة الذي تحميه كثير من التشريعات الوطنية كأحد الحقوق الشخصية.

1 Judith Butler, «Torture and the Ethics of Photography», *Environment and Planning D: Society and Space*, 2007, *op.cit.*

الاستبداد والصورة

تُشكّل الصورة أو سياسة الصورة مدخلاً أساسياً لفهم طبائع الاستبداد السياسي في سورية، ليس فقط لأنها تعكس واقعه بل لأنها، وهذا هو جانبها الأهم، إحدى آليات حُكمه التي تساهم بتشكيل وعي الأفراد وإخضاعهم لسلطانه. لم يكن الاستبداد السوري، بأطواره المختلفة، فريداً من حيث أنه بقي محافظاً على آليات معينة في تأسيس الاستبداد وإعادة إنتاجه، وهي آليات تحمل سمات نمط شمولي «مألوف» كان مهيمناً في كثير من الدول في مرحلة بين الحربين والنصف الثاني من القرن المنصرم[1]. لكن يتفرد الاستبداد السوري دون غيره من منظومات السيطرة السياسية الحديثة بطبيعة عنفه الاستثنائية، خاصة مع انطلاق الاحتجاجات في 2011، مما يبرز العلاقة الإشكالية بين الصورة والسياسة، والتي تكمن في بنية أي منظومة سيطرة قائمة على مؤسسات الدولة الحديثة وآليات الحكم. فجوهر هذه السيطرة السياسية لا يعتمد على احتكار سلطة القمع المشروع في المجتمع وحسب، بل يتطلب أيضاً احتكار سلطة تحديد الأشياء والأمكنة والأزمنة والأشخاص التي تدخل بشكل أولي في وعي الأفراد لما هو مشترك وما هو موضع خلاف بينهم حول شكل الحياة الأمثل، بصفتهم أعضاء في نفس المجتمع، وهو ما يشير إليه الفيلسوف الفرنسي جاك رانسيير بمفهومه «تقاسم المحسوس»[2]. فاحتكار سلطة تقاسم المحسوس هو احتكار سلطة تحديد الأشياء والأمكنة والأزمنة والأشخاص التي من الممكن [أي مسموح] تصويرها وإدخالها في عالم بصري مشترك. لكل نظام سياسي إذاً، بغض النظر عن تكييفه كنظام قمعي أو ديموقراطي، سياسة للصورة تدخل ضمن الآليات التي يستخدمها لترسيخ وإعادة إنتاج سلطانه.

لم تقتصر سياسة الصورة التي انتهجها النظام السوري على استخدام الصورة في إطار إعلامه الموجّه لتحويل القائد وعائلته إلى رموز مقدسة[3]، بل شملت أيضاً القواعد المضمرة التي تحدد ما يمكن رؤيته وتمثيله. في هذا السياق، لا تكتفي سياسة الصورة بتحديد الأشياء والأمكنة والأشخاص التي تملأ عالم الأفراد المشترك، ولكنها تحدّد أيضاً تلك المساحات الواسعة من الحياة والتجارب الاجتماعية التي لن يسلط عليها الضوء، وستبقى دائماً غائبة عن عالم المحسوس، وإن كانت حاضرة بإلحاح في المخيلة الجمعية.

لا مكان هنا للاسترسال فيما يميز الأنظمة الشمولية، ولكن يمكن الإشارة إلى أن ما يجعل نظام استبداد ما شمولياً هو قدرة القوى السياسية المهيمنة على التعامل مع الدولة والمجتمع،

1 عن الشمولية في القرن العشرين، راجع: Hannah Arendt, *The origins of totalitarianism*, Harvest book, New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1973.
عن شمولية النظام السوري، راجع : Michel Seurat, *Syrie: l'Etat de barbarie*, Presses Universitaires de France, 2012

2 عن مفهوم «تقاسم المحسوس»، راجع Jacques Rancière, *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, La fabrique éditions, 2000.

3 عن استخدام الصورة من اجل خلق أسطورة القائد، راجع Lisa Wedeen, *Ambiguities of domination politics, rhetoric, and symbols in contemporary Syria*, University of Chicago Press, 1999.

دون أي تمييز بينهما، من خلال علاقات سيطرة ذات بنية محددة يعاد إنتاجها إلى ما لانهاية مع بعض التنقيح على الهامش بحسب السياق الاجتماعي الذي ستنتشر عبره. وتحدد علاقة السيطرة هذه نمط وحدود العلاقات الاجتماعية سواء في المدرسة أو في المصنع أو حتى داخل الأسرة. كما أنها تحدد القواعد المضمرة التي تُعرّف ما هو محسوس وقابل للتمثيل في الحياة الاجتماعية، وبالتالي ما هو جزء من وعي الأفراد الأولي لما هو مشترك في اجتماعهم السياسي.

إن شكل المُعتقَل وغرفة التعذيب في سورية هما المساحتان النموذجيتان التي تكونت فيهما علاقات السيطرة المؤسسة لبنية النظام السوري. فكل شيء في سورية محكوم بذهنية جلاد غرفة التعذيب الذي يفترض أن لديه سلطة تكسير العظام وجبرها لتكسيرها من جديد[1]. لهذا كان للمُعتقَل وغرفة التعذيب حضور دائم في وجدان السوريين. لكن هذه المساحات الحاضرة دائماً في كل مكان ممنوعة من دخول عالمهم المحسوس، ممنوع تصويرها، والكتابة عنها، أو حتى الإشارة إليها باسمها. وفي ظل هذا الحضور الدائم المغيّب قسراً للمُعتقَل وغرفة التعذيب، تحوّل كل سوري إلى ضحيّة محتملة لجلاد قد يكون جاره أو صديق عمره، وأصبح السكوت القسري عن تلك الحقيقة مساهمة في إعادة إنتاج الاستبداد.

الثورة والصورة

ثار السوريون على النظام السياسي القائم ليستردوا ما هو أساسي في تصور كل فرد وجوهري في إنسانيته: الكرامة والمساواة. ثار السوريون لأن هذا النظام بمؤسساته وقوانينه وأيديولوجيته عمل بشكل ممنهج ومتكامل على سلبهم كرامتهم وجعلهم طبقات وطوائف وإثنيات تحتقر بعضها البعض وتتنافس فيما بينها لاحتكار الثروة وموارد الدولة وأجهزتها القمعية حتى تتمكن من البقاء. باختصار، ثار السوريون من أجل إعادة تأسيس اجتماعهم السياسي على أسس قيمية جديدة تفترض أولاً المساواة في الكرامة الإنسانية.

كانت الصورة وسياسة الصورة إحدى آليات الحكم التي شكلت افرادا خاضعين لسلطان الاستبداد، لكنها أصبحت مع بداية العصيان، واحدة من ساحات النضال من أجل تفكيكه وبناء نظام سياسي جديد لا يمكن فهمه بمفردات النظام القائم وقواعده. وبالرغم من أن الملاحظة قد تبدو بديهية للوهلة الأولى، إلا أن أي محاولة جادة لتوصيف هذه العلاقة ليست بالأمر السهل إذ يختلط فيها أكثر من سياق ولكل منه تعقيداته النظرية ومعضلاته الأخلاقية.

---

1 عن بنية علاقات السيطرة في غرفة التعذيب، راجع: Elaine Scarry, *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World*, First issued as paperback, Oxford Paperback, NY: Oxford Univ. Press, 1987.

كان خروج السوريين إلى ساحات التظاهر السلمي في جوهره تحدياً لاحتكار المستبد سلطة تحديد القواعد المضمرة لتقاسم المحسوس. وخلق التظاهر السلمي مجالاً عاماً بديلاً يجتمع فيه السوريون وكأنهم غرباء يلتقون للمرة الأولى حول هدف إسقاط النظام القائم. وبطبيعة الحال، امتد هذا التحدي ليشمل تسليط الضوء على الجوهر العنيف للنظام وعلى واقع التعذيب والتنكيل وامتهان الكرامة، أي على ما هو حاضر في التجربة اليومية ومغيب عن المحسوس المشترك. كانت الصورة في البداية واحدة من أهم أسلحة المتظاهرين السلميين. فقد تماهت مقاومة الاستبداد مع الإصرار على نقل حي ومباشر للمظاهرات ولممارسات النظام القمعية، وذلك ظنا بأن المُستبدّ سوف يخجل من فعله وأن تسليط الضوء على واقع العنف سيردعه وقد يخلق حالة موضوعية في السياسة الدولية من شأنها أن تزيد من تكلفة القمع لإجبار النظام على الحد منه. وهكذا تحولت قيامة الشعب السوري إلى منتج بصري تفيض به مواقع التواصل الاجتماعي[1]. لكنّ فائض الصورة لم يردع النظام عن قمعه، وحوّل صورة السوري الضحية إلى روتين يومي يُغذّي الاقتصاد السياسي للفُرجة والقنوات الإخبارية التي لا تبالي سوى بإحصائيات المشاهدة والصحفيين المتلهفين للفظيع.

وجد العديد من صنّاع الصورة المنحازين إلى الثورة أنفسهم في معضلة وجودية

وجد العديد من صنّاع الصورة المنحازين إلى الثورة أنفسهم في معضلة وجودية يتصارع فيها واجبان أخلاقيان متعادلان في أهميتهما. فهم ملزمون بتوثيق الفظيع وفضح مرتكبيه. ولكنهم، في الوقت ذاته، واعون تماما أن هذا الالتزام قد يتطلب منهم النكوص بواجبات أخلاقية أخرى لا تقل أهمية كعدم انتهاك كرامة الضحية وحقها في الخصوصية، أو الامتناع عن المشاركة في تطبيع صورة نمطية عن السوري الذي لم يعد لديه من خيار سوى أن يكون جلادا أو ضحية تلملم أشلاءها.

للخروج من هذه المعضلة، كان على صنّاع الصورة أن يجدوا حلولاً منطقية. حسم بعضهم أمره بشكل براغماتي صرف معتبراً أن المنفعة المُرتجاة من توثيق المقتلة وفضح مرتكبيها [على سبيل المثال من خلال المساهمة في تعبئة الرأي العام لدعم ثورة الشعب السوري أو تغيير سياسات القوة الفاعلة] أكبر من الضرر الذي قد يصيب الضحايا وذويهم، خاصة أن عدم نشر الصور لن يغير في النهاية شيئا بالنسبة للضحية. ورأى البعض أن التوثيق الذي ينتهك

1 في عام 2014، قدّر باحثان عدد مقاطع الفيديو الموجودة على موقع اليوتيوب ب 300000. راجع:
Chad Elias and Zaher Omareen, «Syria's Imperfect Cinema», in Malu Halasa, Zaher Omareen, Nawara Mahfoud (eds), *Syria Speaks: Art and Culture from the Frontline*, London, Saqi, 2014, pp. 257-68.

الضحية مرفوض سياسيا وأخلاقياً، فاختار تعيين حدود الواجب الأخلاقي بتوثيق المقتلة بحيث يمتد ليشمل واجب الامتناع عن اتخاذ خيارات فنية وتحريرية قد تؤدي إلى التعدي على كرامة الضحية وحقوقها.

كان الجدل بين صنّاع الصورة المنحازين إلى الثورة - سواء كانوا سوريين أم لا، صحفيين ميدانيين أم مهنيين، صنّاع سينما تسجيلية أو روائية - أو حتى بين المفكرين والحقوقيين المهتمين، يدور دوماً في فلك هذه المعضلة الأخلاقية ويتبع في مساره مدارات ثابتة مهما تنوعت التفاصيل في المواقف والحلول المطروحة.

تأتي المطالبة بالحق في الصورة في سياق هذا الجدل الحاد بين المنحازين للثورة والعالق في حلقة مفرغة، لتعطيه إطاراً مختلفاً يوضح عمق التحديات التي تفرضها العلاقة بين الصورة والسياسة. قد يكون من المفيد هنا، وكي نفهم كيف تصبح المطالبة بالحق في الصورة في سياق ثورة على الاستبداد مكوناً أساسياً في مشروعها التحرري، أن نعود إلى التمييز الذي تقترحه الفيلسوفة الألمانية حنة آرنت بين حالتين سياستين مختلفتين نوعياً، وإن كانتا مرتبطتين منطقيا، وهما الثورة، والتحرر من سلطة الحاكم بالخروج عن طاعته[1]. فالتحرر من سلطة الحاكم، حسب آرنت، هو واقعة مادية تتناسب مع انحسار مادي لسطوة أجهزة المُستبدّ القمعية نتيجة للاحتجاج والعصيان. يصاحب التحرر، بهذا المعنى الضيق، ازدياد نوعي في قدرة الأفراد على التعبير والحركة والتجمّع وغيرها مما تضمنه، في الأحوال العادية، الحقوق المدنية والسياسية. لكن لا يمكن ادراج هذه القدرة، في هذه الحالة السياسية، في نطاق الحقوق لأنها نتيجة حالة واقعية وليست مكفولة من قبل نظام سياسي قائم. مما يعني أن انحسار سلطة المُستبدّ ليس مرادفاً لثورة. فالثورة، دائماً وفق آرنت، تتطلب توفر عنصرين أساسيين: الشعور العام بأن ما يحدث هو بداية لنظام سياسي لا يمكن فهمه بمفردات النظام القائم، واقتران هذا الشعور العام بتأسيس نظام سياسي يقوم على فكرة الحرية المرتبطة بملكية الجمهور للعام والمشاركة في الحياة العامة. هكذا ترتبط الثورة والتحرر منطقياً، من حيث أن تأسيس نظام سياسي جديد ضامن للحرية يفترض كشرط أولي تحقيق التحرر من سلطة المستبدّ. لكن التحرر من سلطة المستبد لا يؤدي تاريخياً بالضرورة إلى ثورة تؤسس للحرية.

---

1 Hannah Arendt, *On Revolution*, New York, Penguin Books, 1990, p. 31-33.

يقدم التمييز بين الثورة والتحرر إطاراً مفيداً لإدراك أهمية الإصرار على المطالبة بحق ضحايا القمع في صورة كريمة في سياق التحولات المأساوية التي طرأت على مسيرة الثورة السورية، ولفهم طبيعة الجدل القائم بين المهتمين بالعلاقة بين الصورة والسياسة والكرامة. إذ أنه جدل عملي يتناول تحديات حاضرة حول كيفية إدارة المعركة من أجل تفكيك النظام، في وقت تضمحل فيه سطوة أجهزته القمعية وقدرته على احتكار تقاسم المحسوس. لكنه، من جهة أخرى، جدل قيمي حول طبيعة النظام السياسي الذي قامت الثورة من أجل تأسيسه لضمان الحرية والمساواة في الكرامة الإنسانية. فإذا كانت الصورة وسياستها مكوناً أساسياً في ترسانة نظام الاستبداد ويتم استخدامها بشكل ممنهج لتمكين الحاكم من احتكار سلطة تقاسم المحسوس وسلطة صياغة وتشريع الصورة النّمطية لعلاقة الفرد بالنظام السياسي، لا بد للثورة على نظام الاستبداد هذا أن تقدم تصوراً بديلاً لعلاقة الصورة والسياسة بما ينسجم وقيم الحرية والمساواة في الكرامة الإنسانية. ولا بد لهذا التصور أن يصبح بوصلة أخلاقية وسياسية ضابطة للقرارات المرافقة للنضال اليومي من أجل تفكيك نظام الاستبداد. في هذا السياق، تبدو صياغة السؤال حول كيفية توظيف صور الفظيع في معركة التحرر من سلطة النظام قصيرة النظر، وتؤدي إلى منزلق أخلاقي تتنافس فيه النوايا الحسنة فيما بينها لاستجداء ما يصعب الحصول عليه من تضامن سياسي وأخلاقي مع الضحية.

لا بد للثورة على نظام الاستبداد أن تقدم تصوراً بديلاً لعلاقة الصورة والسياسة

والحال أنه إذا كانت الثورة بداية لتأسيس مجتمع قائم على الحرية والمساواة في الكرامة الإنسانية، فالسؤال الأهم لا بد أن يكون: ما هي صورة السوري التي تليق بهذا المجتمع؟ وما هي العلاقة بين الصورة والسياسة التي من شأنها إعادة «تقاسم المحسوس» بطريقة تسمح ببناء نظام سياسي جديد يفترض المساواة في الكرامة الإنسانية؟

أي حق في الصورة؟

إن المطالبة بالحق في الصورة في سياق مشروع تحرري وثورة على الاستبداد تحيل إلى خطابين مختلفين لكل منهما فوائده. الخطاب الأول قانوني يكون فيه الحق في الصورة جزءاً من البنية التشريعية لنظام قانوني يسمح لصاحب الحق بالمطالبة به أمام المحاكم، مع إمكانية حصوله

على حكم مُبرم باسترداد الحق أو بالتعويض. أما الخطاب الثاني، فهو فلسفي يُستخدم فيه الحق مجازاً. والحق في الصورة كسؤال فلسفي سياسي ليس مرتبطاً بقاعدة قانونية تُعرَّفه، بل يُحدِّد مساحة للاختلاف السياسي تسمح للمهمشين سياسياً بأن يصيغوا مفهومهم للعدالة من خلال تحديد مفصّل لمقتضياتها التي لا بد أن يضمنها المجتمع. وكلا الخطابين ضروري لتحديد مضمون الحق في الصورة.

إن الحديث عن الحق، أيّ حق، في إطار النظرية الليبرالية الموضوعية للقانون، يفترض وجود نظام قانوني قائم، تحتكر فيه الدولة سلطة استخدام العنف في المجتمع. فالحق في جوهره، وفقاً لذات الإطار النظري، علاقة (قانونية) بين طرفين، ثالثهما المؤسسات القانونية المفترض انها مستقلة عن السياسة في الدولة. عندما يقر النظام القانوني القائم بأن لفلان حق في موضوع ما، فإن هذا الإقرار لا يمكن أن يكون مجرداً، ولا بدّ في المقابل أن يُحدّد النظام القانوني فلاناً آخراً يقع عليه واجبٌ في إطار الموضوع نفسه. إن المطالبة بالحق في كذا تعني أن صاحب الحق مخوّل في إطار النظام القانوني القائم بأن يستعير سلطة الدولة في استخدام العنف لكي يُجبر الآخر ويلزمه على أداء كذا. يفترض الحق في هذا المنظور القانوني السائد، وجود اختلاف جوهري في المصالح بين طرفين، وخيار تشريعي مبني على اعتبارات قيمية فلسفية أو اقتصادية أو حتى سياسية بإعطاء سلطة لأحدهما على الآخر.

من وجهة نظر قانونية، يتطلب تعريف الحق في الصورة الإجابة على عدد من الأسئلة التي تفرضها طبيعة القانون كمجموعة قواعد وسلوك ضمن مؤسسات، وذهنية مستقلة نسبياً لمقاربة العلاقات الاجتماعية: من هو صاحب الحق؟ من يتحمل عبء الالتزام المقابل؟ ما هو موضوع الاختلاف الجوهري في مصالح الطرفين؟ وأي مؤسسات قانونية ستتحمل عبء إنصاف صاحب الحق وإكراه الطرف الآخر على أداء الالتزام المتوجب عليه؟ لكن طرح هذه الأسئلة لتحديد معنى المطالبة بالحق في الصورة في سياق مشروع تحرري وثورة على الاستبداد، يدفع إلى الواجهة طبيعة الثورة بوصفها حالة سياسية خارجة عن القانون بالتعريف، ويطرح تالياً حدود المقاربة القانونية لمضمون الحق في الصورة كجزء لا يتجزأ من النضال لتفكيك الاستبداد.

لا يخلو التاريخ الحديث للقانون، في نُظمه المختلفة، من أمثلة عن نزاعات حول الحق في الصورة. يتعلق المثال الأشهر بدعوى مدنية أقيمت عام 1853 أمام محكمة السّين الابتدائية في فرنسا، وطالب فيها ورثة ممثلة شهيرة بأمر لمنع تداول صور التُقطت لها على فراش الموت بعد لحظات من وفاتها[1]. أقرت المحكمة في حكمها أن للورثة الحق في منع نشر أي صورة دون إذنهم

1 Reiter, Eric H., «Personality and Patrimony: Comparative Perspectives on the Right to One's Image,» *Tulane Law Review* 76 (2002): 673-726.

[وعلى المدعى عليهم واجب الامتناع عن النشر]، وأن حقهم في ذلك مطلق. وأجمع المعلقون على هذا الحكم وما تبعه حول حق الفرد في/على الصورة، أن جوهر الحماية القانونية لهذا الحق ينصرف إلى اعتبار الصورة جزءاً أساسياً من هوية الإنسان، ونشرها من دون إذن هو اعتداء على حياته الخاصة. وقد شهدت الحماية القانونية لصورة الفرد وعلاقاتها بالحق في الخصوصية تطوراً في نظم قانونية أخرى باتجاهات مماثلة[1]. بيد أن الخلاف بين القانونيين في هذا الصدد تمحور حول تحديد الأساس القانوني لحماية الحق في الخصوصية. من جهتها، أدخلت المحاكم الألمانية في الخمسينيات من القرن المنصرم، الحق في الخصوصية في تفسيرها للقانون المدني، بعد تأصيله في المادة الأولى من الدستور [دستور بون] والتي تُعلن أن «كرامة الفرد محصنة ضد أي اعتداء وأن احترامها وحمايتها واجب على كل هيئة من هيئات الدولة»[2] وفي المادة الثانية التي تنص على حق الفرد في تطوير شخصيته بحرية مادام لا يعتدي على حقوق الآخرين، أو لا يُعارض النظام الدستوري والمعايير الأخلاقية[3].

من هو صاحب الحق؟ ومن يتحمل عبء الالتزام المقابل؟

في مواجهة هذا التأصيل للحق في الصورة كتجسيد لمبدأ الكرامة الإنسانية، هناك مقاربة تربط بين حماية الحق في الخصوصية، بما في ذلك حماية الحق في الصورة، وحماية الحق في الملكية. في مقالهما الشهير[4] حول الحق في الخصوصية، تعرض الفقيهان الأمريكيان لويس براندیز وصموئيل وارن إلى أمثلة عديدة يحدث فيها تعدّ على «حقّ الفرد في أن يُترك وشأنه»، بما في ذلك نشر الصور من دون إذن، كنتيجة للتطور التقني [انتشار التصوير الفوتوغرافي] وازدياد كثافة تشابك حيوات الأفراد. واستنتجا بعد مراجعة لسوابق قضائية أن الحق في الملكية بالمفهوم الأوسع للكلمة الذي يشمل حتى الحق في حصانة النفس الإنسانية، هو الوحيد الذي يمكن أن يكون بمثابة أساس لحماية حقوق الخصوصية بما فيها الحق في الصورة[5]. لكنهما خلصا إلى ان المصالح التي يحميها الحق في الخصوصية قد تكون ذات طبيعة فريدة في بعض الأحيان، وبالتالي تتطلّب افتراض أن الحق في الخصوصية يتمتع باستقلالية تميّزه حتى عن الحق في الملكية[6].

ليس الخلاف الفقهي حول تأصيل الحق في الصورة سفسطة قانونية، بل هو نقاش عملي حول نتائج المطالبة بالحق وحول ما يمكن لصاحب الحق أن يتوقعه من المحكمة على سبيل الإنصاف

1 نفس المصدر. راجع أيضاً : سما سقف الحيط، الحق في الصّورة: مظهر للحق في الخصوصية أم حق مستقل، بيرزيت: جامعة بيرزيت [سلسلة أوراق عمل بيرزيت للدراسات القانونية، 2017/11].

2 من أجل نص القانون الأساسي الألماني راجع : https://www.btg-bestellservice.de/pdf/80201000.pdf الترجمة في المتن غير رسمية للكاتب.

3 Reiter, Eric H., «Personality and Patrimony: Comparative Perspectives on the Right to One's Image, *op.cit.*, p. 688-89.

4 راجع Louis D. Brandeis and Samuel D. Warren, «The Right to Privacy», *Harvard Law Review*, Vol. 4, No. 5. (Dec. 15,1890), pp. 193-220.

5 نفس المصدر، صفحة 211.

6 نفس المصدر، صفحة 213.

واسترداد الحق. لهذا يصعب حسم النقاش بشكل مجرد ويستحسن النظر إلى المسافة بين هاتين المقاربتين كطيف يسمح بمقاربات وسيطة شديدة التنوع بحيث يتناسب الاقتراب التدريجي من مفهوم الحق في الصورة كنوع من الحق في الملكية، مع ازدياد أهمية إثبات الضرر المادي في الادعاء، ومع ازدياد أهمية التعويض المادي في تحديد نتائج التعدي على الحق.

من المرجّح قانوناً، إذاً، أن الحق في الصورة فردي تُقرّ به النظم القانونية من أجل حماية خصوصية صاحب الحق. فهو حق مرتبط بإرادة الفرد. وإذا صرح الحق لصاحبه منع نشر صوره من دون إذن، فإن هذا الحق ذاته يمنحه حرية التصريح بنشر الصور أياً كان مضمونها. تثير فردية الحق واستقلاله عن مضمون الصورة التي يتعلق فيها هذا الحق، عدداً من الصعوبات لدى محاولة التركيز على حالات العنف والانتهاكات الجسيمة لكرامة الإنسان في سياق الثورات والحروب. فمن الصعب الحديث عن حق فردي في الصورة بينما الكثير من صور الضحايا المستباحة ليس لها من صاحب. هذا هو حال صور الجثث المشوهة إلى حدّ لا يسمح بتحديد هوية أصحابها. كذلك هو الحال عندما يحصد العنف حياة عائلة بأكملها دون أن يبقي «ورثة» يعترف لهم القانون بحقوق في خصوصية صور موتاهم. لا يحمي القانون الخصوصية التي لا صاحب لها. والواقع أن هذا الوضع القانوني جعل صور الكثير من السوريين مستباحة في سياق العنف المُعمّم منذ اندلاع الثورة.

لا يحمي القانون الخصوصية التي لا صاحب لها

إن غياب صاحب المصلحة في هذه الحالات تمليه وقائع مادية تتعلق بالظروف السائدة في حالات العنف المُعمّم وتلك المحيطة بالصورة نفسها. ولكن، بمعزل عن هذه الحالات الخاصة، فإن اشتراط وجود صاحب مصلحة للمطالبة بحماية خصوصيته المُنتهكة من خلال نشر صوره، يخلق في الممارسة العملية قواعد تُشرّع بهدوء تكنوقراطي للخصوصية التي تستحقّ الحماية. هذا الفعل التشريعي «غير الرسمي» إذا جاز التعبير، ممكن لأن تطبيق قواعد القانون التي تحمي حقوق الخصوصية، ومن ضمنها الحق في الصورة، يستدعي بشكل لا شعوري بعض الافتراضات حول صاحب المصلحة المخوَّل بمباشرة هذا الحق وحول ظروفه الموضوعية التي تسمح له أساساً بممارسته. ويرسخ هذا الفعل التشريعي تمييزاً بين إنسان يتمتع بالكرامة التي تبرّر حماية خصوصيته بشكل مطلق وآخر لا بدّ من موازنة كرامته مقابل اعتبارات أخرى كحق الآخرين في الحصول على المعلومات أو حقهم في حرية التعبير. هكذا تتحول الحماية القانونية للحق في الصورة إلى كوم من القواعد الفرعية المتشابكة والمتناقضة والضمنية لتصنيف أصحاب الحق في الصورة على أساس الطبقة

الاجتماعية أو الأصل العرقي أو النوع الاجتماعي أو الجنسية. ولهذا فإن الجنوح إلى اعتبار صور فئات معينة مباحة في الأساس حتى يثبت العكس، كما هو حال الصور التي عرضت تفاصيل المقتلة السورية في ساحات الرأي العام العالمي، يحصل بشكل ممنهج، ويعكس رتابة علاقات السيطرة الاقتصادية والعنصرية القائمة والتي تعمل بصمت في ثنايا النوايا الحسنة دون الحاجة إلى افتراض وجود نيّة مبيّتة من قبل صانع الصورة أو مُروّجها أو من قبل القاضي المختص في الحكم فيما إذا كانت صورة ما متاحة للعرض والنشر والتداول.

من جهة أخرى، يثير استقلال الحماية القانونية للحق في الصورة عن مضمون الصورة، صعوبات جذرية تبرز الحدود السياسية والأخلاقية لمقاربة هذا الحق قانونيا. فالمقاربة القانونية للحق في الصورة تتجنب السؤال الموضوعي المتعلق بمعنى المساواة في الكرامة الإنسانية. وكما هو مقنن في العديد من النظُم القانونية، يبيح الحق الفردي في الصورة لصاحب الخصوصية التي يحميها القانون، أن يأذن بنشر وتداول صوره بصرف النظر عن محتواها. ولكن ما هي حدود هذه الإباحة؟ وهل يحق لصاحب الحق في الخصوصية أن يأذن بنشر صور فيها امتهان لكرامة الإنسان؟ ومن أين لنا بالمعايير التي ستساعدنا في تمييز الصور التي فيها امتهان لكرامة الإنسان؟ لا تعد هذه الأسئلة نظرية أو خاصة عندما تطرح المطالبة بالحق في الصورة في سياق حركة تحرر وثورة ضد الاستبداد. فإذا كان التحدّي القائم هو بناء مجتمع جديد يفترض المساواة في الكرامة الإنسانية، وإذا كان سؤال الحق في الصورة يتعلق بصورة السوري التي تليق بهذا المجتمع والقواعد التي يجب أن تحكم «تقاسم المحسوس» في هذا المجتمع، فهذا يعني حتماً أن الحق في الصورة لا يمكن أن يكون فردياً فقط، ولا بد أن يتضمن ما يُعرّف بشكل إيجابي ماهية الصورة التي تحترم المساواة في الكرامة الإنسانية. إن مشكلة المقاربة القانونية الصرفة للحق الفردي في الصورة والقائمة على حماية الحق في الخصوصية، تكمن في كونها غير قادرة على توفير أي أدوات تسمح بالإجابة على هذه الأسئلة.

رزمة من الحقوق

من الواضح إذاً أن المقاربة القانونية الصرفة لحماية الحق في الصورة القائمة على أساس حماية الحق في الخصوصية قاصرة عن احتواء طيف واسع من المسائل التي تثيرها المطالبة بالحق في الصورة في سياق حركة تحرر وثورة على استبداد. في هذا السياق، لا يقتصر الحق في الصورة على الحقوق الفردية أو على حماية الخصوصية، بل يمتد ليشمل كل ما يساهم في ترسيخ المساواة

في الكرامة الإنسانية. كما يرتبط أيضاً بحقوق الجماعات في تقرير مصيرها وحريتها في «السعي إلى تحقيق نمائها الثقافي»، أو بحقوق الجماعات والأفراد في التمتع بنظام اجتماعي ودولي يضمن المساواة في الكرامة الإنسانية.

ولذلك، لدى محاولة تحديد مضمون الحق في الصورة في سياق حركة تحرر وثورة على الاستبداد، من المفيد تجنب سنن أهل القانون التي تفترض أن الحقوق فردية في الأساس وأن لكل منها جوهر فريد يميز بعضها عن الآخر. لا يحيل الحق في الصورة في هذا السياق إلى حق محدد بذاته كالحق في الخصوصية، وإنما إلى رزمة من الحقوق المختلفة تشترك أساساً في مقدماتها، ومن أهمها، وفقا للإعلان العالمي لحقوق الإنسان، أن الناس يولدون جميعا أحراراً ومتساويين في الكرامة والحقوق. من هذا المنظور، لا يبدو مضمون الحق في الصورة جامداً، بل سائلا يفيض وينحسر وفقا للسياق الذي تُطرح فيه العلاقة بين الممارسة البصرية والكرامة الإنسانية. فهو تارة حق فردي بالخصوصية، وتارة أخرى جزء من حقوق الشعوب في تقرير مصيرها. وعليه، لا يقتضي الحق في الصورة بالضرورة وضع قيود على صناعة وتداول الصور، ولكنه، من خلال الإصرار على تأكيد المساواة في الكرامة بين الناس، يصبح معياراً عملياً للمقارنة والنقد المستمر للصور التي تتم صناعتها وتداولها كل في سياقها. فالحق في الصورة، من هذا المنظور، وفي سياق حركة تحرر وثورة على الاستبداد، هو في جوهره دعوة إلى أن نتحول إلى مشاهدين مشاغبين، وأن تكون صناعتنا أو مشاهدتنا للصور فعل عصيان[1].

فرحان حسيب

باحث سوري

1 Judith Butler, «Torture and the Ethics of Photography», *Environment and Planning D: Society and Space*, 2007, *op.cit.*

مقاربة الفظيع

الحق في الصورة ومبدأ الكرامة

في أعقاب الهجمات الإرهابية التي وقعت في باريس في 13 تشرين الثاني/نوفمبر 2015، أدلت وزيرة العدل كريستيان توبيرا بالتصريح التالي: «وصلني أن صوراً لأشخاص متوفين يتم تناقلها عبر الإنترنت. إني أدعو بشدة إلى احترام كرامة الأشخاص المتوفين. وأطالب بمراعاة حساسية العائلات ومصابها».

جاء هذا التصريح في إشارة إلى صورة التقطت داخل مسرح «الباتاكلان» فور انتهاء عملية احتجاز الرهائن. تُظهر الصورة المجهولة المصدر [التي يرجح أنها التقطت من الشرفة المطلة على قاعة الحفلات] عشرين جسداً بلا حياة وسط خطوط من الدماء توحي بأن بعضها قد تم تحريكه. تبدو الأجساد غير واضحة المعالم، لكن يمكن للعائلات المعنية التعرف بسهولة على ذويها. وعلى الرغم

من تداول الصورة على شبكات التواصل الاجتماعي، حرصت كافة وسائل الإعلام تقريباً على عدم نشرها. وقام البعض بنشرها بعد تغبيشها. لكن قلة من المواقع الإلكترونية [المقربة من أوساط اليمين المتطرف أو التي تتبنى نظريات المؤامرة] نشرت الصورة كما هي.

تثير تلك الهجمات المروعة العديد من الأسئلة الملحّة المتداخلة فيما بينها. فالحدث يشكل تحدياً للإطار القانوني الخاص بصور ضحايا الإرهاب، ويستدعي نقاشاً حول أخلاقية نشر صور أشخاص قتلوا في ظروف مشابهة، كما يطرح سؤال التمثيل البصري السمعي للفظيع في مجتمعاتنا.

«وصلني أن صوراً لأشخاص متوفين يتم تناقلها عبر الإنترنت. إني أدعو بشدة إلى احترام كرامة الأشخاص المتوفين»

سنركز في الصفحات التالية على أحكام القضاء الفرنسي بشأن كرامة الأشخاص في مجال الحق في الصورة، وسنسلط الضوء على مبدأين في مواجهة بعضهما البعض: مبدأ الكرامة الإنسانية ومبدأ حرية التعبير. انطلاقاً من هذه المواجهة ستقوم النقاشات القانونية حول ما يمكن وما لا يمكن عرضه في وسائل الإعلام وعلى شاشات السينما أو بين جدران المؤسسات الفنية، وذلك بالتوازي مع احترام الكرامة الشخصية وضرورة إعلام الجمهور، لا سيما عندما يتعلق الأمر بموضوع ذي أهمية عامة [كحركة المرور على سبيل المثال] أو بموضوع يخص المجتمع برمته [كحدوث حرب أو عملية ارهابية]. مهما كانت رسالة هذين المبدأين شاملة، فإن لكل بلد طريقته الخاصة في التعامل مع هذا المبدأ أو ذاك أو كلاهما، وفي إدراج الكرامة الإنسانية وحرية الإعلام في نصوص قوانينه وإصدار أحكام قد يصعب الجزم بانتمائها إلى القانون أو الأخلاق. ولا شك أنه حين يقرر أخصائيو الصورة والقانون والمخرجون والنقاد والقضاة نشر صورة فوتوغرافية معينة أو عرض فيلم ما، فإنهم يشاركون عملياً في تطوير الأحكام في بلادهم.

من المهم دراسة خصوصية كل أمة، وهذا ما سنحاول القيام به هنا من خلال التركيز على الحالة الفرنسية وعلى بعض الأمثلة الأميركية، مع العلم أن هذه المقاربة المحلية واجبة لتتبع الطرق التي يمكن أن يعمل فيها مبدأ الكرامة على مستوى العالم. في عصر ترتبط فيه أحداث التاريخ بعضها ببعض، وتشهد الصور التي توثق هذه الأحداث انتشاراً واسعاً عابراً للزمان والمكان، يبدو لنا أن الإشكاليات المرتبطة بما يمكن وما لا يمكن تصويره هي أمر حاسم ينبغي تناوله من منظور شامل، وتعتمد عليه إمكانية تطبيق مبدأ الكرامة الإنسانية بشكل متكافئ وعادل. عندها فقط سيكون من الممكن إدراك هذا المبدأ في إطاره الشامل ومدى علاقته «بالإنسانية المشتركة»[1].

1 هذا هو التعبير الذي تستخدمه مجموعة السينمائيين السوريين «أبو نضّارة» التي تسعى إلى «تصوير الفظيع في إطار الإنسانية المشتركة»، أي بموجب الإعلان العالمي لحقوق الإنسان الصادر عام 1948 والذي تستشهد به المجموعة لدى مطالبتها بحماية «الكرامة المتأصلة في جميع أعضاء الأسرة البشرية»؛ راجعْ «هل الحق في الصورة هو حق مساواتي؟»، مقابلة أجراها دورك زابونيان مع مجموعة «أبو نضّارة»: *Artpress 2*, Mai-juillet 2016, n° 41, respectivement p. 86 et 84.

الكرامة في مواجهة الإعلام

لنَعُدْ بداية إلى الأحكام القضائية الفرنسية وإلى أحداث شغلت جلسات المحاكم قبل هجمات تشرين الثاني/نوفمبر 2015. عندما تتحدث الوزيرة كريستيان توبيرا عن «احترام كرامة الأشخاص المتوفَين»، فإنها تستدعي مبدأ الكرامة الذي وإن حظي بتاريخ طويل في المجال القانوني، فإن ربطه بالحق في الصورة حديث العهد نسبياً.

لقد صدرت أحكام قضائية عديدة حوالي عام 2000 نحت هذا المنحى. هناك الحكم المتعلق بقضية اغتيال كلود إريناك، مفوض الشرطة في كورسيكا، عام 1998، حيث نُشرت صورته وهو جثة هامدة على أرض أحد شوارع مدينة أجاكسيو في مجلتي «في ايس دي» و «باري ماتش»، الأمر الذي رأى فيه رئيس المحكمة الابتدائية في باريس انتقاصاً من «الاحترام الواجب تجاه كرامة جسد مفوض الشرطة ومشاعر ذويه». وهناك أيضاً الصورة التي نشرتها مجلة «باري ماتش» لحادثة التلفريك في قمة جبل بور عام 1999، إذ اعتبرت المحكمة الابتدائية في مدينة نانتير أن «النشر غير الضروري لتلك الصورة التي ركّزت على أجساد ممزقة يمكن التعرف عليها، يشكل خرقاً موصوفاً للكرامة الإنسانية ولمشاعر العائلات في حدادها».

بيد أن للقانونيين موقف نقدي من الكرامة فيما يخص الحق في الصورة. فهو «عِلّة في الفكر القانوني» أو «مبدأ قوي بمفهوم رخو» حسب تعبير أخصائيين لا يخفون حذرهم من هذا المفهوم الذي كرسه الدستور الفرنسي عام 1994[2].

هناك سببان على الأقل لتبرير هذا الموقف النقدي الذي يمكن أن يتلاقى وموقف عدد من فنّاني اليوم. السبب الأول هو أن مبدأ الكرامة المرتبط باستخدام الصورة قد يحد من الحق في الحصول على المعلومات. والحجة هنا باختصار هي أنه يجب إظهار ما لا يُحتمل في الهجوم الإرهابي، لأن الحد من عرضه تحت ذريعة الكرامة يمنعنا من مواجهة واقعه وتالياً من معالجة أسبابه. وكما علق القانوني جاك رافاناس لدى صدور قرار محكمة النقض في قضية كلود إرينياك عام 2000: «في الحالة الراهنة يصح الاحتجاج على الواقع لا على الصور التي تُظهره». ثمة حجة مماثلة أثارت جدلاً في التغطية الإعلامية لهجمات 11 أيلول/سبتمبر عام 2001 حين تم توجيه انتقاد حاد للمصور الفوتوغرافي تود ميسيل والصحيفة الناشرة «نيويورك ديلي نيوز» بسبب صورة تُظهر يداً مقطوعة على أسفلت حي مانهاتن بعد انهيار مركز التجارة العالمي. أراد تود ميسيل عبر هذه الصورة أن يكون أقرب ما يمكن من الواقع المعاش ليدفع القارئ إلى عدم تجنب الأحداث المهولة التي وقعت. كانت الصورة التي نشرتها «نيويورك ديلي نيوز» تقول: «لا يجوز التقليل من رعب هذا اليوم. لن تستطيعوا

2 Jean-Pierre Gridel, «Retour sur l'image du préfet assassiné : dignité de la personne humaine et liberté de l'information d'actualité» (Recueil Dalloz, 2001, p. 872) ; Jean-Yves Montfort (dir.), *Justice, éthique et dignité*, Pulim, 2006, p. 313.

إخفاء الأحداث الفظيعة التي وقعت»[1]. وهكذا، فإن الانزعاج الذي قد نشعر به أمام الصورة يصبح ثانوياً مقارنة بطابع الحدث المأساوي، وستمكننا هذه الصورة من إبقاء هذا الانزعاج حياً في داخلنا منعاً لوقوع أحداث مأساوية مشابهة في المستقبل.

لا يجوز لتصوير الضحايا أن «يجعل من ألم أو ضائقة الضحية مادة يتم استغلالها تجارياً»

السبب الثاني الذي يبرر الموقف النقدي من الاستناد إلى الكرامة في مجال الصورة يتعلق بحرية التعبير. في القانون الفرنسي، وفقاً للفقرة الثانية من المادة رقم 10 من الاتفاقية الأوروبية لحقوق الإنسان، لا يجوز تقييد حرية التعبير ما لم ينصّ عليها القانون. لكن قانون تعزيز الدفاع عن الضحايا الصادر في 15 حزيران/يونيو 2000 يخلق نوعاً من التمييز، إذ ينص على أنه لا يجوز لتصوير الضحايا أن «يجعل من ألم أو ضائقة الضحية مادة يتم استغلالها تجارياً»، وهو استغلال لا يمكن أن يتماشى مع «أية رغبة في إعلام الجمهور». يرى بعض القانونيين أن الخطر الناجم عن ذلك هو استعمال «صورة مشذبة» أو «صائبة سياسياً» للتعبير عن واقع أليم، رغم أن الصورة «وحدها قادرة على نقل العنف وإدانة بعض الفظائع»، كالإبادة الجماعية[2]. يتفق معظم القانونيين الفرنسيين على هذه الفكرة، ويمكن تلخيص موقفهم على النحو التالي: عندما نبالغ في التحكم بالحق في الصورة من خلال مبدأ الكرامة، يصبح تمثيل الأمور الشائنة خاضعاً لنوع من «الصوابية الفوتوغرافية»، مما يؤدي إلى نتائج مشؤومة كالنسيان واللامبالاة، فيما يخص معالجة أمور تؤثر على المجتمع برمته[3].

لا شك أن هذا مفهوم مختزل للصورة. علاوة على أنه يفترض علاقة سببية مباشرة بين المشاهدة والوعي بواقع «الفظائع»، فإنه يضفي على الصورة سمة مطلقة متجاهلاً استخدامها في سياقات مختلفة: استخدام المؤرخ لها باعتبارها وثيقة، أو الفنان الذي يسبر نوع الاهتمام الممكن أن نوليه لها، أو القاضي الذي يبحث فيما تقدمه من قرائن، أو المواطن الذي يربط صور الأخبار بعضها ببعض من خلال مونتاج روحي مرتبط بطريقة تعامله مع الواقع، إلخ. لقد أثبت جاك رانسيير أنه لا يوجد بالضرورة علاقة تلقائية بين المعرفة التي تتم عبر الصورة والقيام بفعل مناوئ لما تمثله من ظلم[4]. ويرى الفيلسوف عموماً هذه الآلية كواحدة من «مآزق الفكر النقدي» الراسخة نسبياً في الخطاب القانوني حول مبدأ الكرامة والذي يتم فيه التذرع بمفهوم المصلحة العامة أيضاً.

1 «9.11.01: The Photographers' Series, Pt. 4- Whatever It takes», by J. Johnson, M. Buchanan and S. Alexander (interviews), *American Photo*, September 8, 2011.
2 Jean-Michel Bruguière et Kalina Bureau,«Fait et méfaits du droit à la dignité dans le droit à l'image», *Image et droit : un art libre induit un regard libre*, PU d'Aix-Marseille, 2004.
3 Sur le «photographiquement correct», voir Christophe Bigot, «"Image et dignité : état des lieux», in *Legicom*; numéro spécial «La photographie : une question de droit», n°34, 2005/2, p. 7.
4 Jacques Rancière, *Le Spectateur émancipé*, La Fabrique, 2008, p. 33.

وبالتالي يأسف المختصون أحياناً لأن قرارات محاكم الاستئناف تجعل من مبدأ الكرامة حقاً يكاد يرتبط حصراً بالشخص الذي تعرض للإهانة، بدلاً من أن يكون حقاً عاماً يتجاوز موضوع «الربح الناجم عن نشر الصور الصادمة». وهو ما عبر عنه أحدهم بالسؤال التالي: «ألا تقتضي المصلحة العامة شجب ما تتعرض له كرامة الإنسان من انتهاكات عبر نشرها [وبذلك يصبح الربح من النشر أمراً ثانوياً]؟»[1]

من هذا المنظور لا بد لنا أن ندرك بأن مفهوم الكرامة في مجال الحق في الصورة يرتبط في فرنسا جوهرياً بمبدأ احترام الحياة الخاصة، في حين أنه يرتبط بمبدأ الحرية الفردية في الولايات المتحدة. لذا لا يمكن للكرامة في هذا المعنى أن تحصل على قيمة دستورية، حسب القانوني جيمس وايتمان[2]. لكن في كلتا الحالتين، الفرنسية والأمريكية، ترتبط الكرامة الإنسانية بحق شخصي بعيداً عن منطق المصلحة العامة الذي يسود السجالات حول التصوير اللائق أو غير اللائق للأجساد.

الكرامة في مواجهة الفن

هذا الموقف الذي تدخل فيه كرامة الشخص في نزاع مع حرية الإعلام –حيث يفترض أن تتصدى الثانية للانتهاك الذي لحق بالأولى– حاضر في بعض الأشكال الفنية التي تعد نفسها سياسية. تلفتنا في هذا الصدد أعمال توماس هيرشهورن حول «الأجساد البشرية المحطمة»، ومنها مجموعة «بكسلات ملصقة»[3]. يتكون هذا العمل من صور مجمعة من الإنترنت تعود لنزاعات عصفت بالشرق الأوسط منذ حرب العراق عام 2003 وتُظهر أشخاصاً متوفين، تمزّقت رؤوسهم وأجسادهم بفعل تفجيرات سببّها انتحاريون أو سيارات مفخخة أو عمليات سطو مسلح. يرى توماس هيرشهورن أن إشاحة النظر عن هذه الصور تدل على «حساسية مفرطة» هدفها الأول الحفاظ على رغد العيش، وهي حساسية تحافظ على مسافة وهمية مع العالم، في الوقت الذي يتوجب فيه «مجابهة العالم ومحاربة فوضويته وتحيزه، فالتعايش والتعاون مع الآخر يتطلبان مواجهة الواقع لا النأي بالنفس». هكذا يصبح التحديق في الصور الصادمة لعالم فاقد للإنسانية شرطاً لإعادة الارتباط معها ولإيجاد صورة الآخر المفقود.

من الناحية القانونية، يبقى عمل هذا الفنان السويسري غير مبال إطلاقاً بكرامة الأشخاص الذين تم تصويرهم أو بذويهم الذين قد يتعرفون على أجسادهم وإن كان معظمها مشوهاً.

1 Cédric Michalski, «Exposition et images de cadavres : la cour de cassation enterre le débat sans fleurs, ni couronnes» (Recueil Dalloz, 2011, p. 780).
2 James Q. Whitman, *The Two Western Cultures of Privacy: Dignity Versus Liberty*, Yale Law School, 2004.
3 Thomas Hirschhorn, *Pixel-Collage*, 2015.

إن التعرف على الأجساد يعتبر أمراً واقعاً، ويمكن للقاضي الفرنسي الاستناد إليه لتبرير انتهاك الكرامة الإنسانية، علماً بأن هذا التعرف قد «يتم في ظروف مهينة أو مذلة للغاية» حتى بعد الوفاة، حسب جان بيير غريدل المستشار في محكمة النقض: مثلاً عندما «يتم تسليط الكاميرا على الجروح [...] وعلى الملامح المتجمدة إثر صدمة ناجمة عن ضربة قاتلة [...] أو على العري شبه الكامل الذي سببه حدث عنيف».

لقد تم التذكير في الآونة الأخيرة بأن «القانون لا يأخذ في الاعتبار استخدام الجثث لغرض تعليم أو إعلام الجمهور»[1]. إلا أنه من غير المحتمل أن تتم مقاضاة توماس هيرشهورن لعرضه صوراً تمتهن كرامة الضحايا [وإن كان يرى أن كلمة «ضحية» لا تعني شيئاً في هذا السياق]. صحيح أن القانون الفرنسي يتيح للضحية [أو لذويها في حال وفاتها] اللجوء إلى المحاكم، لكن يصعب علينا أن نتخيل العراقيين يرفعون دعوى أمام محاكم الدول التي يعرض فيها الفنان صور «الأجساد البشرية المحطمة»، والتي يستحيل فعلياً على الكثير من الزوار التحديق فيها[2].

لا يوجد علاقة تلقائية بين المعرفة التي تتم عبر الصورة والقيام بفعل مناوئ لما تمثله من ظلم

نلاحظ أن مجموعة «بكسلات ملصقة» تتناول، كما يوحي اسمها، الاستخدام المعاصر للبكسلات، أي التنقيط أو التغبيش، وقد استخدمت هذه التقنية لتغبيش صورة الضحايا التي التقطت داخل مسرح «الباتاكلان» في باريس. يندد توماس هيرشهورن بهذا التدخّل «الوقائي»، فأساليب التلاعب بالصورة هذه ليست في رأيه سوى شكل من أشكال السلطة التي تتذرع «بحماية المتفرج» لتخفي في المحصلة «شيئا من الصورة ذاتها»، وما ذلك إلا انكار آثم للواقع[3]. كذلك تعمل جميع نصوص الفنان المرافقة «للأجساد البشرية المحطمة» على إدانة المتفرج «مفرط الحساسية»، المنكفئ على نفسه والمستَلَب. وهكذا يجد من ينتقد السلطة نفسه في موضع سلطة مكرسة لإنتاج الشعور بالذنب.

1 Respectivement Jean-Pierre Gridel et Cédric Michalski, commentaires cités.

2 لابد أن نشير إلى تقلّب الفقه القانوني في هذا الصدد، حيث تخضع العلاقة بين الحق في الصورة وحرية التعبير إلى احتمالات الوضع الراهن المأساوية. ففي أيار 2016، خسر والدا إحدى ضحايا باتاكلان، الدعوى القضائية لانتهاك كرامة ابنهما وعدم احترام حزنهما على فقدانه وذلك بعد أن تعرّفا على ابنهما المقتول في صورة نشرتها مجلة VSD. واعتبر القاضي أن الشخص الحي وحده يمكنه مطالبة العدالة بتعويض، وهو تغير لافت في الفقه القانوني الفرنسي مقارنة بقرار العدالة في دعوى مقتل مفوض الشرطة إريناك، المذكورة اعلاه. بينما رأى المحامي الذي دافع عن مايا فيدون وايت Maya Vidon White المصورة التي التقطت الصورة، أن انتصاراً قد تحقق في مجال حرية التعبير، وصرح: «لقد قامت مايا فيدون وايت بواجبها كصحافية وكشاهدة على حادث مأساوي ونقلته بكل فظاعته. فهي لم ترتكب أي إثم».

3 راجع نص الفنان الذي نشرته صالة عرض Chantal Crousel أثناء معرض *Pixel-Collage* الذي أقيم في باريس من 9 كانون الثاني/يناير إلى 26 شباط/فبراير 2016.

دعونا نضيف أن مجموعة «بكسلات ملصقة» تقدم ملصقات مختلفة لتلك الأجساد «المحطمة» المتوفرة على الانترنت، إلى جانب صور إعلانية اقتطعها توماس هيرشهورن من مجلات الموضة. تقوم العلاقة بين الملصقات والصور من خلال بكسلات أو نقاط ملونة معالجة يدوياً بشكل يساهم في انتشارها بين فضائين يتعارضان بشدة ظاهرياً. حتى لو لم يعلن مؤلفها ذلك، فإن هذه المجموعة تذكر كثيراً بفيلم «جلب الحرب للمنزل»[1] الذي أخرجته مارتا روزلر وصوّرت جزأه الأول في السبعينات خلال حرب فيتنام، والثاني عام 2004 بعيد الاحتلال الأميركي للعراق. كما هو الحال لدى توماس هيرشهورن، يجمع الجزء الثاني من هذا الفيلم صور أجساد شوهتها الحرب مع شخصيات جلّها من عالم الموضة أو الدعاية. ويلخص جاك رانسيير الأمر بقوله أن في فيلم مارتا روزلر «كان على الصراع بين هذين الفضائين أن يكشف النقاب عن العنف الامبريالي وراء استعراض السلع والصور بعذوبة»[2]. ربما يمكن قول الشيء نفسه عن مجموعة «بكسلات ملصقة» التي تبدو وكأنها تركز على الوشاح الناتج عن البكسلات أو التنقيط المصطنع، لكنها تحافظ في الوقت ذاته على جمالية صدامية يُفترض فيها الكشف عن واقع لا يُحتمل وعما يدفعنا إلى الابتعاد عنه.

ها نحن من جديد أمام فكرة الحجاب الآثم الذي نضعه باسم الكرامة على فظاعات العالم فيمنعنا من العمل على مواجهتها. للمفارقة، يمكن للفنان الذي يتجاهل كرامة الإنسان أن يتبنى رأي القانونيين ممن يتساءلون عن «وضع الجثث أو البقايا الإنسانية» في القانون و«التطور المُلاحَظ في تحنيط الجثث أو ظاهرة انكار الموت التي تساور مجتمعنا». وقد ذهب بعضهم إلى الدفاع عن حق جديد هو «الحق في الألم» آسفين لإخضاع قواعد القانون لمبادئ الأخلاق[3]. لكن المشكلة تكمن هنا في الاعتقاد بأن احترام كرامة الإنسان يقود حتماً إلى عدم إمكانية تصوير كل شيء، وإلى بروز نوع من الرقابة كتلك التي تدعو لها جمعية «بروموفوار»[4] في مجال السينما مستخدمة مفهوم الكرامة باسم حماية الشباب والقيم المسيحية في فرنسا.

البديل الابداعي

في نهاية المطاف، ينبغي الخروج من الخيار العقيم بين المشاهدة اللامحدودة التي تنتهك حرمة الإنسان –وينبغي محاربتها من حيث المبدأ لأنها تنحاز إلى ضحايا التاريخ الغربي من خلال تغبيش صورهم– واللامشاهدة المنظمة إعلامياً في بعض الأحيان التي لا تسمح بتقدير مدى انتهاك

1 Martha Rosler, *Bringing the War Home*, 1967-1972.
2 Jacques Rancière, *Le Spectateur émancipé*, *op.cit.*, p. 36.
3 Jean Hauser «La mort ce jardin» (Recueil Dalloz 2010, p. 2145) et M.-C. Percin, «Une création prétorienne : le droit à la douleur», *Légipresse*, 2003, n° 202-II-84.
4 Promouvoir جمعية فرنسية تأسست عام 1996 من أجل الدفاع عن «قيم الدين المسيحي والعائلة» [المترجم].

كرامة الإنسان على أرض الواقع. لا شك أن إحدى مهام الفن هي إخراجنا من هذا الخيار الذي ينكر قدرة الصور على تقديم شهادة كريمة عن مواقف مهينة، وإن كان من خلال تصورات لا نريد أو لا نحتمل مشاهدتها. وكما يقول سينمائيو «أبو نضّارة» في وصفهم لعملهم : «إننا نسعى إلى تصوير الفظيع بحيث نخصص له أقل حيز ممكن في الصورة كي لا يستطيبه المُشاهد»[1].

لا يقتضي الأمر الانتظار حتى انتهاء فترة الحداد من أجل استخدام صورة تقوض كرامة الضحية المتوفاة أو ذويها، علماً أن فترة الحداد هي معيارٌ آخر يأخذ به القانون، وقد أخذ به القاضي لدى إدانته مجلة «باري ماتش» لنشرها صور مفوض الشرطة كلود إرينياك. بل يقتضي الأمر الكشف عن ظروف تسجيل الصورة ومعرفة من الذي تستهدفه [وهو أمر يصعب القيام به عموماً بسبب تواتر الأخبار السريع]، وبذلك تتحول الصورة إلى مادة تتيح فهم التاريخ. هكذا لا تعد فظاعات الماضي مفروضة علينا في شكل صدمة بصرية، وإنما تبقى «متاحة لنا بشكل حاضر غائب يلاحقنا ويسكننا»، وهو شكل من أشكال الذهول الذي قد يحدث بعد حين، وقد يكون شرطا لإدراك مُغاير للفظيع[2].

لا بد إذاً من الخروج من منطق التضاد بين التصوير واللاتصوير عند مواجهة الفظيع

لا بد إذاً من الخروج من منطق التضاد بين التصوير واللاتصوير عند مواجهة الفظيع. هذا ما يقترحه جاك رانسيير في حديثه عن الصورة التي يميل المرء إلى عدم رؤيتها: «لا تكمن المشكلة فيما إذا كان يتوجب صناعة تلك الصور أو النظر إليها، وإنما في تحديد الإطار الذي نقوم فيه بذلك»[3]. ولا شك أن دراسة الحقوقيين لهذه «الأطر» أو الإنتاجات الفنية ستساهم في تطور الفقه القانوني المتعلق بمفهوم الكرامة في الحق في الصورة.

دعونا نشير ختاماً إلى عمل فني يساهم في إدراكنا للفظيع، إذ يواجهه بلا مواربة لكن دون إجبارنا على الانغماس فيه. إنه فيلم «صور العالم وتدوين الحرب»[4] الذي يقدم فيه السينمائي الألماني هارون فاروقي مونتاجاً لصور التقطتها طائرات الاستطلاع الأميركية لمعسكر أوشفيتز النازي عام 1944. صحيح أن هذه الصور تقف «على مسافة من الضحايا»، حسب تعبير فاروقي، لكنه «يراها أيضاً وسيلة ملاءمة لإظهار المعسكر»، أو بالأحرى أكثر ملاءمة من الصور الملتقطة عن كثب

1 «Le droit à l'image est-il égalitaire» interview, *op. cit.*, p. 85.
2 Sylvie Lindeperg, *La Voie des images*, Verdier, 2013, p. 12.
3 Jacques Rancière, *Le Spectateur émancipé*, *op. cit.*, p. 110.
4 Harun Farocki, *Images of the World and the Inscription of War*, 1988.

«المستخدمة في الأفلام الوثائقية التاريخية التقليدية، لفرز القادمين إلى المعسكر والمعتقلين المتضورين جوعاً في المهاجع وتلة الجثث التي كوّمتها الجرافات». يرى هارون فاروقي أن «مثل هذه الصور تُعرّض الضحايا لعنف جديد، عنف رمزي، إذ تستخدم الضحايا كأدوات مهما كانت النية حسنة». لا يشكك السينمائي في الضرورة المطلقة لوجود هذه الصور لإعلام الجمهور «بالحدث المروع». إنه يشير فقط إلى أضرار استخدامها السمعي والبصري، إضافة إلى اللامبالاة التي قد تثيرها. يقول فاروقي: «إن تلك الصور البعيدة التي بقيت على مسافة معيّنة من الحدث المروع تستحضر بدورها صوراً أكثر وحشية، على الأقل من حيث التناقض معها». ويضيف في إشارة إلى مونتاج فيلمه: «تعليقاً على الصور الجوية للمعسكرات حيث يبدو الفرد بالكاد أكبر من نقطة، كتبتُ ما يلي: في ذرة الصورة الفوتوغرافية تجد شخصيتُهم ملجأً»[1].

إن لفن الصورة دور في بناء وإعادة بناء هكذا «ملجأ»، حتى لو اضطر إلى التعايش مع «صور أكثر عنفاً»، دون انتهاك كرامة الضحايا مرتين: مرة على أرض الواقع ومرة بالصورة التي تمثلهم.

دورك زابونيان

أستاذ الدراسات السينمائية في جامعة باريس الثامنة

1 Harun Farocki, «Le point de vue de la guerre», *Trafic*, n° 50, été 2004, p. 453.

سياسة الحلزون

الحق في الصورة ونمط الإنتاج

إن نظام الطوائف الحرفية الذي ساعد على تهيئة الظروف المادية لقيام المصانع عن طريق فصل الحرف وتخصصها، تجنب تقسيم العمل. وعلى العموم، ظل العامل مرتبطاً بوسائل انتاجه على نحو وثيق كالحلزون في قوقعته، وبالتالي لم يتوفر الأساس الذي يقوم عليه المصنع: فصل العامل عن وسائل الإنتاج وتحويل هذه الوسائل إلى رأس مال.

كارل ماركس، رأس المال

وجدت الحافز لكتابة هذا البحث بعدما ترجمت إلى الإنكليزية نصاً بعنوان «لسنا فنانين» لمجموعة السينمائيين السوريين المعروفين باسم «أبو نضّارة». كان النص في الأساس بياناً قرأه ممثل المجموعة خلال افتتاح الدوكومنتا، المعرض العالمي للفن المعاصر. لم أحضر الافتتاح، لكن من الواضح أن البيان لم يلق صدى يذكر.

ولم يوضح البيان لمَ يعتبر أعضاء المجموعة أنفسهم حرفيين لا فنانين، أو لمَ لا تتوافق دلالة الحرفي مع دلالة الفنان. بدلاً من ذلك، انتقل بسرعة لمناقشة «الحق في صورة كريمة»، وهو موضوع لن أخوض فيه هنا إلا لشرح كيفية ارتباط مسألة الحقوق والكرامة بشكل غير متوقع بشخصية الحرفي.

الحِرفي والفنان

دعونا ننطلق من الفارق التقليدي بين الحِرفي والفنان كما طرحه الفيلسوف جان جاك روسو:

> إن مقدار التقدير الجماهيري لمختلف الفنون يتناسب عكسياً مع جدواها الحقيقية. يمكن احتساب هذا التقدير مباشرة على أساس عدم جدواها. بالتالي فإن أكثر الفنون فائدة هي تلك التي تجني أقل قدر من المال، لأن عدد المشتغلين بها يتناسب مع احتياجات الناس، والأعمال الضرورية للحياة اليومية يجب أن يبقى سعرها في حدود القدرة المالية للفقراء. أما على الجانب الآخر فتوجد عصبة من مزعومي الأهمية، يدعون أنفسهم فنانين بدلاً من حرفيين، يعملون من أجل المرتاحين والأغنياء فقط، ويعرضون أعمالهم التافهة مقابل أسعار باهظة جائرة. وبما أن هذه الأعمال الفارغة تستمد قيمتها من الآراء الشخصية فحسب، فإن سعرها يشكل في حد ذاته جزءاً من هذه القيمة، كما يتم تقديرها بالتناسب مع مقدار تكلفتها. أي أن الأهمية التي يمنحها الأغنياء لهذه الأعمال ليست مستمدة من فائدتها ولكن من حقيقة أن الإنسان الفقير لا يمكنه تحمل تكلفتها[1].

يُعتبر روسو فيلسوف الحرفيين بامتياز. فالحرفي عماد مجتمعه المثالي ونواته المركزية بصفته منتجاً لما يسمى بالسلع من أجل المصلحة العامة، ومواطناً يساهم في الإرادة الشعبية من خلال التشريع. ويؤسس روسو لخاصتين لدى الحرفي، فهو ينتج أعمالاً «مفيدة» خلافاً للفنان الذي ينتج أشياءً غير وظيفية، ويخدم المجتمع ككل بينما يلبي الفنان متطلبات النخبة فحسب. ومن المرجح أن مجموعة «أبو نصّارة» استندت إلى هذا التضاد عندما أكدت على ضرورة «العمل المفيد» لصالح المجتمع في بيانها حول الحرفي مقارنة بالفنان.

لكني أرى أن هذا التضاد لم يعد صالحاً اليوم. فنحن نجد دائماً كلمة حرفي في حملات تسويق المنتجات الفاخرة الأكثر تفاهة. حتى الخبز الذي يُعدّ من أهم ضروريات الحياة، بات يوصف بالخبز المصنوع يدوياً في أصنافه الأغلى والتي تلبي بالتأكيد حاجات سوق النخبة. من ناحية أخرى، ينتج العديد من الفنانين اليوم أعمالاً يتم تداولها مجاناً كاستراتيجية مضادة لهيمنة سوق الفن. منذ بداية حركات الفن الطليعي في القرن العشرين، أُنتجت العديد من الأعمال الفنية الموجهة بشكل خاص إلى الطبقة العاملة في محاولة لرفع مستوى الوعي أو تقويض أسس السلطة. لست بصدد استبعاد تلك المحاولات لعدم مصداقيتها أو فعاليتها؛ بالعكس تماماً، أعتقد أنه ينبغي علينا أخذ الخطاب الفني على محمل الجد. وأتفق مع الفيلسوف جاك رانسيير في أنه يمكن للفن القيام

1 Jean-Jacques Rousseau, *Emile: Or On Education*, Penguin Classics, 2007, p. 186.

بوظيفة مهمة ومفيدة لـ«تقاسم المحسوس»[1] أو لتوفير شروط إمكانية العمل السياسي من خلال جعل المطالب السياسية واضحة ومفهومة. لذلك لا يمكن الاكتفاء بالقول أن الفن يلبي متطلبات النخبة فقط.

هناك بالطبع فارق تقليدي آخر يمكن ربطه بالإنتاج الحرفي، لم يطلع عليه جان جاك روسو لأنه كان بالكاد قد ظهر حينما كان يكتب كتابه، وهو الفارق بين الإنتاج الحرفي والإنتاج الصناعي. لقد اعتبر فيلسوف التنوير وعالم الاقتصاد السياسي آدم سميث أن الحرفيين والقوانين التي تحمي حرفهم يشكلون عقبة رئيسية أمام تطور «الحرية» وتالياً «ثروة الأمم». كان سميث يهاجم الحرفيين وطوائفهم بوصفها «احتكاريات واسعة» تحافظ على ارتفاع الأسعار بشكل مصطنع لأنها تحد من عدد الأشخاص المخوّل لهم ممارسة الحرفة، مما يمنح الحرفيين القدرة على التحكم في كمية وجودة الإنتاج. تُقيّد الطوائف المنافسة والتجارة الحرة، لذا فهي تمثل ضرراً للعمال غير المنتسبين إليها وللمستهلكين الذين يضطرون إلى دفع أسعار مرتفعة ارتفاعاً مفتعلاً في السوق[2]. وبما أن تقسيم العمل هو الركيزة الأساسية لإنتاج الثروة في المجتمع، فإن الطوائف تمثل أيضاً عقبة لا منطقية في الطريق نحو الرخاء لأنها لا تسمح بتقسيم العمل وترشيده كما يلزم لزيادة الإنتاجية وتالياً الثروة. ليس مستغرباً والحال هذه أن يعلن سميث مراراً وتكراراً: «لا بد من كسر الامتيازات الحصرية لهذه الطوائف وإلغاء نظام التلمذة الحرفية، فكلاهما يمثل انتهاكاً حقيقياً للحرية الطبيعية»[3].

ينتج العديد من الفنانين اليوم أعمالاً يتم تداولها مجاناً كاستراتيجية مضادة لهيمنة سوق الفن

ويبدو أن الحرية الطبيعية تعني لآدم سميث أمرين: الأول هو أن النسيج المؤسساتي الذي يضم الحرفيين، أي التحالفات بين ورش العمل المستقلة المسماة بالطوائف ونظام التلمذة الحرفية الذي يحدد عدد السنوات اللازمة للتقدم من مستوى التلميذ إلى العامل إلى المعلم، كل ذلك يتعاظم ليكوّن كتلة خانقة من الضوابط التي تقيد حرية التجارة وحرية ترشيد عمليات الإنتاج في مكوناتها الأساسية. الأمر الثاني هو المعنى الأخلاقي للحرية الطبيعية الذي يتمثل في حرمان العامل من تطوير مهاراته بسبب منعه من الانضمام إلى حرفة معينة.

1 Jacques Rancière, *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, La fabrique éditions, 2000.
2 Adam Smith, *The Wealth of Nations*, ed. Edwin Cannan, Modern Library, 1994, p. 70.
3 Adam Smith, *op. cit.*, p. 501.

أعتقد أنه من الجدير التوقف هنا لإجراء مقارنة مع بيان «أبو نضّارة» حول الحرفيين ومفهوم «الحق في صورة كريمة». من الواضح أن هذا الحق يمكن تفسيره ببساطة على أنه دعوة إلى تنظيم معايير إنتاج الصور السورية. من خلال ربط هذا الحق بشخص الحرفي، تحاول مجموعة «أبو نضّارة» القول بأنه من الضروري فرض ضوابط لتحديد من هو مؤهل لإنتاج صورة المجتمع السوري وما هي أنواع الصور التي ينبغي انتاجها. وكما وصف آدم سميث الضوابط الخارجية لنظام الطوائف الحرفية بأنها «تعدي على الحرية الطبيعية»، قيل إن تشريع «الحق في صورة كريمة» قد ينتهك حرية أخرى هي حرية التعبير[1]. لذلك عندما يقول أعضاء «أبو نضّارة» إنهم حرفيون ويدعون إلى تنظيم إنتاج الصور، فقد يكونوا متسقين تماماً باعتبارهم يتعدون على الحرية الطبيعية بطريقة مشابهة لحرفيي القرن الثامن عشر في أوروبا.

معايير الإنتاج المشتركة

لكن بالطبع يمكن تفسير التنظيم بطريقة أخرى. بعد مرور نصف قرن على كتابات آدم سميث، أدرك الفيلسوف هيغل الاغتراب الذي ينشأ في مجتمع مدني محكوم بالمنفعة الخاصة، أي بالرأسمالية. بدأ هيغل ينشغل بمشكلة الاغتراب في وقت بدا فيه سميث معجباً بترشيد عملية الإنتاج لزيادة الإنتاجية بشكل جذري، كما في مثاله الشهير حول العامل الذي يقضي يومه في أداء نفس المهمة عالية التخصص، وهي تكرار قص سلك معدني لصنع دبوس. يرى هيغل أن المهام المتكررة التي فرضها التخصص و«العمل الجزئي» [حسب عبارة ماركس]، لم تتسبب فقط في عزل واغتراب العامل بطريقة سمحت باستغلاله من قبل الرأسمالي، ولكنها حرمته أيضاً من إمكانية تكوين هوية كريمة. عندما يقوم العامل بذات المهمة المتخصصة والمتكررة، يستحيل أن يتمكن من تشكيل هوية من خلال عمله. يأتي حل هيغل لمشكلة الاغتراب في شكل جمعية مهنية، بمعنى تعاونية تنظمها الدولة أو نقابة عمالية يصادق أعضاؤها على عمل أقرانهم، مما يسمح بتأسيس هوية كريمة ويحد من التأثيرات المدمرة الناجمة عن إطلاق العنان للمنفعة الخاصة.

ويقول هيغل بوضوح أنه لا يعني بالجمعية «نظام الطائفة البائس» الذي يراه عبر كتابات سميث كشكل من أشكال الاحتكار المكوّن من أنظمة مغلقة غير عقلانية تساهم في تفاقم آثار المنفعة الخاصة بدلاً من تخفيفها. فهو يعتبر أن الدولة يمكن أن تضع الجمعية في موضع أعلى من الطائفة بسبب قدرتها على تنظيم العمل من أجل المصلحة العامة. وبينما يسلّم هيغل بأن الرأسمالية [أو المجتمع المدني، حسب تسميته] تنتج ثروة ضخمة، فإنه يبحث أيضاً عن حل لعللها، إذ أنها بدأت

1 ياسين الحاج صالح، «تحديق في وجه الفظيع»، مقال نشر في موقع الجمهورية بتاريخ 29 أيار 2015

تولد بؤساً يستحيل تجاهله. إن مفهوم الجمعية هو التصور الذي يقترحه هيغل لمعالجة هذا البؤس دون الاضطرار إلى الخوض في نقد متعمق للرأسمالية. فهو يستحوذ على مفهوم الطائفة ويحاول تخليصه من خصائصه المثيرة للجدل. إني أركز هنا على الجمعية لأنها أول إشارة إلى أن نظام النقابة يمكن أن يكون أكثر من مجرد وسيلة لتقييد الحرية، حرية التجارة أو الفرص، كما يمكن أن يكون له قيمة أخلاقية أيضاً.

خلافاً لسميث الذي يدعو إلى إلغاء الضوابط التنظيمية، يرى هيغل أن الاعتراف القانوني بالجمعية أو بالنقابة أمرٌ في غاية الأهمية لأنه يسمح على المستوى الخاص بتكوين هوية كريمة، وعلى المستوى العام بتنظيم وتوجيه الأعمال الحرفية لخدمة المصلحة العامة. من هذا المنظور، يمكن اعتبار دعوة مجموعة «أبو نضّارة» إلى تنظيم إنتاج الصور ووصف أنفسهم بالوقت نفسه بالحرفيين بمثابة الحل لمشكلة المنفعة الخاصة المهيمنة على عملية إنتاج الصور في سورية. منذ عام 2011 أشارت المجموعة غير مرة إلى أن صور الثورة والصراع في سورية التي صورها ونشرها مواطنون صحفيون باتت تخدم سوق الصور العالمي أكثر من مبادئ وقيم الثورة السورية. وهذا أمر لا مفر منه وفقاً لهيغل طالما أن المنفعة الخاصة تتحكم بالسوق دون أي رادع.

من الانتقادات الموجهة إلى الصور التي أنتجها مواطنون صحفيون هو انحراف هدفها عما كانت عليه في بداية الاحتجاجات. على الرغم من أن العديد من المواطنين الصحفيين رأوا في البث على قناة الجزيرة دعماً لقضيتهم، إلا أنهم تعاونوا معها بدافع مادي أيضاً. كان عليهم أن يكسبوا رزقهم من عملهم، لذا بدأوا بتسويق صورهم إلى القنوات الإخبارية العالمية والحكومات الأجنبية. وهكذا، توقفوا عن إنتاج صور تخدم في المقام الأول مبادئهم الثورية. هذا لا يعني إنهم أصبحوا مأجورين لصالح ممولين أجانب، ولكنهم اضطروا للتنافس مع بعضهم البعض للعمل في هذا السوق، مما حدا بهم إلى تحييد دوافعهم الأساسية، كالكرامة وغيرها، وبالتالي لم تعد الثورة المحرك الرئيسي لعملهم. وهذا يتفق مع فكرة هيغل بأن السوق الحر «لا ينتج الخير إلا خلف ظهورنا».

لكنهم اضطروا للتنافس مع بعضهم البعض، مما حدا بهم إلى تحييد دوافعهم الأساسية

استناداً إلى حجة هيغل، وكذلك ربما مجموعة «أبو نضّارة»، فإنه لو أُتيح للمواطنين الصحفيين تشكيل نقابة أو جمعية، لكان من الممكن أن تتحول «الضرورة غير الواعية» إلى «عنصر معرفي وفكري في الحياة الأخلاقية»[1]. في ظل حماية جمعية، كان بإمكان منتجي الصور الحصول على

1 Georg Wilhelm Fredrich Hegel, *Elements of the Philosophy of Right*, ed. Allen W. Wood, Cambridge University Press, 1991, p. 273.

اعتراف بعملهم من قبل أقرانهم من خلال السماح لهم بوضع معايير مشتركة للإنتاج. كما أن التضامن بين أعضاء الجمعية كان ليجعلهم أكثر قدرة على التعامل مع التمويل والمطالب المترتبة عليه من طرف الجهات الأجنبية المانحة، وقد يسمح هذا الهيكل المنظم والجماعي بإنتاج صور حرفية.

الجمع بين المعرفة والعمل

لكن دعونا نضع التجريد والتخمين جانباً ونسأل: ما الذي يمكن أن يعنيه مفهوم الجمعية بالنسبة لواقع الحرفيين اليوم، ناهيك عن الحرفيين في ظل ثورة؟ عندما يدعونا ماركس إلى التخلي عن العالم المثالي، عالم «الحرية والمساواة والمِلكية والنفعية»[1]، وإلى التعمق في تفاصيل الإنتاج الرأسمالي، فإنه يدعونا بالتحديد إلى التخلي عن الأوهام المثالية. على الرغم من أن الحرفي أصبح نادر الوجود في وقتنا الحاضر، إلا أني لا أزال أرغب في معرفة ما إذا كان ممكناً، من الناحية العملية والتاريخية، تحديد معايير صانع الصورة الحرفي ومعايير الصورة الحرفية.

بما أن ماركس يركز على الإنتاج، أي على طريقة تنظيم العمل في المجتمع، فهو أكثر تعاطفاً مع الحرفيين من آدم سميث، وإن اعتبرهم من مخلفات العصر الإقطاعي أو بقايا نمط إنتاج عفا عليه الزمن. لنتوقف قليلاً عند هذا التعاطف (وهو تعاطف من بقايا هيغيلية ماركس المبكرة) لأني أعتقد أنه يتضمن دليلاً على صمود الحرفيين كنموذج وكطبقة اجتماعية. لا أظن أن هذا يعود إلى معيار ماركس الرئيسي الذي يميز الحرفي عن العامل المأجور. يضم مصطلح الحرفي، وفقاً لماركس، عناصر من علاقات الإنتاج ومن قوى الإنتاج. فالحرفيون يمتلكون وسائل الإنتاج: الأدوات وورش العمل والمواد الخام. وبذلك يتجاوزون نقض ماركس الرئيسي للإنتاج الرأسمالي ويحققون فعلياً أحد معايير الطوباوية الشيوعية. لكني أرى أن هذا المعيار لا يكفي لتمييز الحرفي عن غيره من المنتجين اليوم. على الرغم من أن امتلاك وسائل الإنتاج قد يكون معياراً ضرورياً للحرفيين بشكل عام، إلا أنه لا يمكن أن يكون معياراً كافياً لصانعي الصور في العصر الرقمي. فهو يجعل المستوى متدنياً بحيث يمكن وصف أي شخص يصنع صوراً بواسطة هاتفه الذكي بأنه حرفي، مما يفرغ فئة «الحرفيين صانعي الصور» من كل معنى.

يشير ماركس إلى فارق آخر بين الحرفي والعامل المأجور، وهو الجمع بين المعرفة والعمل. على الرغم من عدم قدرة الحرفيين على أن يكونوا محركاً للثورة بسبب موقعهم كبرجوازية صغيرة تتوسط الطبقتين العاملة والرأسمالية، فهم لا يعانون من الاغتراب كما هو حال العمال المأجورين،

1 "Freedom, Equality, Property and Bentham".

وذلك بالتحديد لأن نمط الإنتاج الحِرفي يجمع بين المعرفة والعمل. يضطر العامل المأجور إلى أداء مهام متكررة لا تتطلب التفكير، أي إلى أداء «عمل متخصص» يحوله إلى «مجرد جزء من إنسان»[1]. وبينما يرى آدم سميث أن التخصص الشديد الناتج عن تقسيم العمل عقلاني تماماً ويشكل المصدر الأساسي لثروة الأمة، يعتبره ماركس مصدراً رئيسياً للاغتراب. بالنسبة لسميث، إن القيام بمهام متعددة بالطريقة التي يقوم بها الحرفي في ورشة العمل، لا يؤدي إلا لنقيض الثروة والازدهار، أي إلى الكسل وانخفاض الإنتاجية والندرة والفقر.

ما يعتبره سميث انعدام في الكفاءة أو خمول، يراه ماركس كوحدة بين المعرفة والعمل مدعومة بملكية وسائل الإنتاج الخاصة التي تتضافر لتشكل مهارة أو حرفة. إنه نمط إنتاج أكثر إنسانية لأنه أقل اغتراباً. يأتي هذا التضافر لأنه يتوجب على الحرفي أن يتعلم كل جانب من جوانب حرفته متدرجاً من المتدرب إلى العامل انتهاء بالمعلم. يدرك ماركس ذلك وإن انتقد قدرة الحرفي الإنتاجية بوصفه نموذجاً محافظاً وفقيراً بالنسبة إلى المفهوم الطوباوي للعمل في ظل الشيوعية، إذ يتكلم عن: «المعرفة والرأي والإرادة التي يمارسها الفلاح أو الحرفي المستقل، ولو بدرجة صغيرة». هذه المعرفة بكامل عملية الإنتاج هي بالتحديد ما يتعين تفكيكه من أجل «تأهيل العامل ليصبح جزءاً من رأس المال» في إطار تقسيم العمل. «إن الجهل هو أم الصناعة وأم الخرافة»، يكتب ماركس نقلاً عن فرغسون، أستاذ آدم سميث. ولكن ما دامت وحدة المعرفة والعمل ووسائل الإنتاج قائمة، يبقى عمل الحرفي كاملاً غير مجزئ. يبقى الحرفي محمياً «كالحلزون في قوقعته».

إن التدريب على معرفة عملية الإنتاج بأكملها أمر ضروري للعمل بلا اغتراب

لذلك فإن التدريب على معرفة عملية الإنتاج بأكملها أمر ضروري للعمل بلا اغتراب. كما أنه أكثر أهمية لتحقق صفة الحرفي من شرط امتلاك وسائل الإنتاج. سميث نفسه يعترف بقيمة وجدوى منظومة التدريب أو التعليم التي يخضع لها الحرفي، وينسبها لمسار تطور المؤسسة الجامعية. يبدو لي أن التدريب هو أيضاً عامل أساسي فيما يجعل من أفلام «أبو نصّارة» منتجات حرفية[2]. يساعد هذا التدريب صانعي الأفلام الشباب على الانتقال من مهن أو وظائف مختلفة، مثل صحافة المواطنين والدعاية والإعلان أو حتى القطاع العسكري إلى صناعة الأفلام. من خلال التدريب المنتظم على وجه الخصوص، يتعلم صنّاع الأفلام الشباب مهنتهم ويطورون أخلاقية مهنية تحدد مفهوم الكرامة في أعمالهم. والحال أن هذه الأخلاقية لا تتطلب وجود ضوابط خارجية وتقترب بذلك من نموذج الجمعية كما يراه هيغل.

1 Karl Marx, *Capital,* Volume 1, ed. Friedrich Engels, Lawrence & Wishart Ltd, 1970, p. 340.
2 كذلك هو حال أفلام مؤسسة «بدايات للفنون السمعية البصرية» التي تقيم ورشاً لتدريب السوريين في لبنان تحت اشراف مخرجين متمرسين، مثل غسان سلهب ورانيا اسطفان.

المكانة الطبقية الوسطى

لكن، نعود ونسأل، ماذا عن الحرفيين من المنظور التاريخي؟ على الرغم من الاعتراف بأن نظام التدريب يؤدي إلى عمل بلا اغتراب، لا يمكن للحرفي أن يكون، بحسب ماركس وسميث، سوى أحد مخلفات عصر الإقطاع أو بقايا نمط إنتاج قديم سيزول حتماً. من هذا المنظور نفسه، يتحدث المؤرخ إريك هوبسباوم عن الحرفيين في تأريخه لثورتي أوروبا في القرن الثامن عشر، الصناعية والفرنسية. بين البورجوازيين الذين يستأثرون بهذه المرحلة والعمال المنذورين للثورات القادمة، يصعب على الحرفيين العثور على موقع مناسب. الحرفي شخصية غامضة تربك هوبسباوم وماركس على حد سواء: « كإنسان بسيط، ينحاز الحرفي إلى الفقراء ضد الأغنياء، لكنه كصاحب ملكية صغيرة ينحاز إلى الأغنياء ضد الفقراء. هذه الازدواجية في التعاطف قادت الحرفيين إلى التردد والشك بدلاً من التغيير الجذري في الولاء السياسي.»[1]

في بريطانيا، يربط هوبسباوم الحرفيين بالعديد من الحركات الاجتماعية الراديكالية التي ظهرت في القرن التاسع عشر مثل الميثاقية[2] والأوينية[3]. ويعزو إلى الحرفيين وعياً ثورياً وراديكالياً يميل الماركسيون التقليديون إلى اعتباره حكراً على الطبقة العاملة. كان هوبسباوم ماركسياً، لكنه لم يكن تقليدياً: «إن أكثر الفقراء العاملين نشاطاً والتزاماً ووعياً سياسياً ليسوا من عمال المصانع الجدد، بل من الصناع المهرة والحرفيين المستقلين وخدم المنازل وغيرهم ممن عاشوا وعملوا بالفعل كما قبل الثورة الصناعية، ولكن تحت ضغوط أكبر بكثير.»[4]

في فرنسا، يساوي هوبسباوم بين الحرفيين وعامة الشعب لأنهم يشغلون نفس المكانة الطبقية الوسطى. ربما كانوا لاعبين أساسيين في الثورة الفرنسية: «القوة الضاربة الرئيسية»، «المتظاهرين مثيري الشغب وبناة المتاريس». لكنهم في الوقت نفسه «بلا ملامح»، يقومون مقام الطوباوية المُضَللة التي رفضت مسيرة التاريخ الحتمية. بالنسبة لهوبسباوم، إن الحرفي بهذا المعنى يُعبر عن تيار عالمي يضم أفكار نخبة من القادة مثل مارات وغاريبالدي وأوين وجيفرسون[5]. وهي أفكار سياسية تنحاز إلى «الناس البسطاء الموجودين بين قطبي البرجوازية والطبقة العاملة، والأقرب غالباً إلى الثانية من الأولى لأن معظمهم من الفقراء». لكن هذا المعقل للتشدد والتطرف خلال فترات الاضطراب «يميل إلى الاستقرار في عصور ما بعد الثورة، كجناح ليبرالي للطبقة الوسطى، دون أن يتخلى عن المبدأ القديم القائل بأن لا أعداء في اليسار؛ فيبقى في أوقات الأزمات مستعداً

1 Eric Hobsbawm, *The Age of Revolution: 1789-1848*, Vintage, 1996, p. 124.
2 Chartism حركة سياسية يعود اسمها لميثاق شعبي تم اعتماده عام 1832 بمبادرة من الحرفيين للمطالبة بإصلاحات في النظام السياسي البريطاني [المترجم].
3 Owenites تيار اشتراكي أرسى له الصناعي البريطاني روبرت أوين في القرن التاسع عشر، يسعى إلى الإصلاح على أساس الفكر التعاوني [المترجم].
4 Hobsbawm, *op. cit.*, p. 213.
5 Jean-Paul Marat (1743-1793), Giuseppe Garibaldi (1807-1882), Robert Owen (1771-1858), Thomas Jefferson (1743-1826).

للانتفاض ضد ما يسميه جدار المال أو الملكيين الاقتصاديين أو صليب الذهب الذي يصلب البشرية». ربما كان الحرفيون في طليعة الوعي الراديكالي والحركات المتطرفة، لكن سياستهم لم تؤد إلى ثورة «حقيقية». إنهم يجسدون مفارقة تاريخية، حسب تعبير هوبسباوم.

هكذا يبدو الحرفي أخرقاً، غير واضح المعالم، صاحب مبادئ ضبابية متناقضة، عنصر متردد لكن ثابت في الثورات، عقبة عابرة في مسار التاريخ. لكن على الرغم من تناقض وتردد هذه الشخصية الغامضة، وخلافاً لقواعد المادية التاريخية، فإن الحرفيين يوصفون مراراً وتكراراً كمصادر بارزة للراديكالية في المنعطفات الثورية. السؤال إذاً هو: لماذا يقوم الحرفيون دوماً بدور محرك النضال الثوري على الرغم من موقعهم الطبقي الملتبس وقواعد علم الاجتماع الماركسي التي تقول بأنه لا يمكن للحرفيين أن يلعبوا هذا الدور؟

الأخلاقية أساساً للسياسة

أعتقد أنه من الجدير هنا العودة إلى أصول التعليم الحرفي ونظام التلمذة. كما هي الحال بالنسبة للجوانب الأخرى من شخصية الحرفي، يبدو أن التعليم الذي يخضع له ينطوي أيضاً على تناقض. من ناحية، يشكل نظام التلمذة الحرفية جزءاً رئيسياً من مسيرة تطور الجامعات، وهي أسلاف المؤسسات التي تأسست لتدريب الناس على مختلف أنواع الخدمات الدينية والعامة. لكن من ناحية أخرى، مع إتقان عملهم تدريجياً، بدأ أهل الحرفة يتحفظون على ممارساتها باعتبارها أسراراً تخص المطلعين حصراً. هذه العلاقة بين الممارسة الداخلية للمهنة وخدمة المجتمع ككل هي ما اسميه، وفقاً لأرسطو، بالأخلاقية. والحال أن هناك أخلاقية أرسطية الجوهر تدخل في تدريب وتعليم الحرفيين. وأسميها بالأرسطية لأن ذلك يبدو لي متطابقاً تماماً مع توصيفه لثقافة اكتساب الفضيلة من خلال التعود، بمعنى أن المرء يطور مهارة معينة من خلال التدريب:

> الفضيلة، إذاً، على نوعين: أحدهما فكري والآخر شخصي. تعود نشأة ونمو الفضيلة الفكرية للتعليم، لذا يتطلب الوصول اليها كلا من الزمن والخبرة. أما الفضيلة الشخصية [ēthos]، فإنها تتولد من العادة أو المعايشة، ولهذا السبب تم اشتقاق اسمها من خلال تعديل بسيط على كلمة [ethos]... وهي من الفضائل التي نكتسبها من خلال الممارسة. ينطبق الأمر على المهارات أيضاً حيث أن ما نحتاج لتعلمه قبل ممارسة الفعل نتعلمه من خلال الفعل ذاته، فيصبح المرء بنّاءً من خلال البناء، وعازف قيثارة من خلال عزف القيثارة.

> كذلك يصير المرء عادلاً من خلال القيام بأفعال عادلة، ومعتدلاً بالقيام بأفعال معتدلة، وشجاعاً بالقيام بأفعال شجاعة. يتفق ما تشهده المدينة مع هذا النسق كذلك حيث أن المشرعين يجعلون المواطنين فضلاء من خلال تعويدهم على ذلك، وهذه هي غاية كل واضعي التشريع[1].

يكشف أرسطو عن توازٍ بين تدريب الذات بهدف تطوير المهارات العملية والفضائل الفكرية من جهة، ونشر الفضائل المدنية التي تم تطويرها من خلال قوانين وممارسات فاضلة ضمن مجتمع سياسي من جهة أخرى. بهذه الطريقة تشّكل الأخلاق أساس السياسة، وتبدو السياسة في الواقع نسخة مكبرة عن الأخلاق. وقد اعتاد الحرفيون على توسيع نطاق أخلاقيتهم وتدربهم على إنتاج أخلاقي من خلال نظام تعاونهم الحرفي. لذلك، ما يحققه تدريب الحرفيين، وما تحققه أخلاقية الحرفيين، هو الاستعداد للسياسة. ومن المحتمل أن هذه الأخلاقية هي التي ظهرت مراراً وتكراراً عندما كان الحرفيون في طليعة الحركات الراديكالية طوال القرنين الثامن عشر والتاسع عشر.

أفترض أن الأخلاقية هي المعيار الأساسي للصور الحرفية

وكما أن الأخلاقية التي يغرسها التدريب الحرفي هي المعيار الأساسي الذي يُعدُّ الحرفيين للسياسة الثورية، أفترض أن الأخلاقية هي المعيار الأساسي للصور الحرفية. كما أفترض أن «الحق في صورة كريمة» هو بمثابة الأخلاقية، أي شكل من أشكال التدريب تمهيداً للإنتاج على أساس معايير مشتركة بين مجموعات صانعي الأفلام. ولا يمكن اختزال هذه الأخلاقية إلى ضوابط أو محظورات كعدم إنتاج صور من هذا المحتوى أو ذاك. فهي تسعى وتلك الضوابط إلى الهدف نفسه المتمثل في وضع معايير مشتركة توحد الأفراد ضمن مجموعة، وتوجه الإنتاج لخدمة المجتمع بدلاً من مصلحة المجموعة الخاصة. هذا التحول من المعايير الداخلية التي توحد مجموعة من الأفراد إلى المعايير الخارجية التي تخدم المجتمع، هو ما يعكس قدرة الصورة الحرفية على التحول من معيار أخلاقي إلى قوة سياسية.

أود أن أعطي مثالاً وجيزاً من فيلم «في الثورة» لمجموعة «أبو نضّارة» قد يوضح لماذا تشكل الأخلاقية الحرفية [ethos]، وليس الضوابط الرقابية، أساس «الحق في صورة كريمة». في هذا الفيلم الوثائقي الطويل، تظهر جثة شاب يدعى محمد يصوره أحد أعضاء مجموعة «أبو نضّارة». يحمل صوت المصور تفاصيل عارية عن موت محمد، وتقترن بساطة التعليق بصورة الجسد الراقد على كفن أبيض. يمد المصور يده ليزيح طرف الكفن ويرينا الجرح في بطن الشهيد. يسبق ذلك

1 Aristotle, *Aristotle: Nicomachean Ethics*, Cambridge University Press, 2014, p. 23.

مشهد يُظهر شارعاً في مدينة حمص يهرع فيه الأهالي بحثاً عن ملجأ بينما العيارات النارية تخترق فضاء الصورة. «عمر الشهيد تسعة عشر سنة»، ينتهي المصور إلى القول. لا نحيب ولا بكائيات هنا كما جرت العادة في المشاهد الإخبارية المثيرة الآتية من سورية. فقط هذه التفاصيل العارية والجسد المسجى أمامنا.

إذا كان «الحق في صورة كريمة» يتعلق فقط بالضوابط الرقابية فيما يخص الجثث ومشاهد المعاناة، لكان تم حذف هذا المشهد. لكن «الصورة الكريمة» المنبثقة عن نموذج إنتاج حِرفي تعتمد في المقام الأول على غرس سلوكيات أخلاقية تسمح بالتوفيق بين مصلحة صناع الصورة وخدمتهم للمجتمع ككل. إن الهدف هنا هو نقل واقع الموت المروع في سورية، لكن دون إذلال أجساد الموتى. عبر هذا المشهد تثبت لنا مجموعة «أبو نضّارة» أن تصوير الموت في سورية ضرورة قصوى، لكن لا بد من التصوير بطريقة تحافظ على قيمة الحياة. إن أخلاقية التصوير الحاضرة في الصور الحرفية هي تلك التي تسعى إلى التوفيق بين المهمتين المستحيلتين: تصوير الموت مع حماية الحياة.

في كتاب إريك هوبسباوم هناك إشارة واحدة تدل على تمتع الحرفيين بحس جمالي إلى جانب وظيفتهم الاجتماعية. وقد وردت في حاشية اقتبسها هوبسباوم من أواخر القرن التاسع عشر، وتحكي عن لقاء عابر سبيل بحائك يعمل على مغزل يدوي، حائك يقاوم طوفان الثورة الصناعية، يُعنى بحديقته «ويمكنه تأمل زهوره كما يتأمل قماشه، جهده ومتعته متضافران بين يديه». وذلك على الأقل حتى «تحل الماكينات محل أدواته اليدوية ويبتلع المصنع حديقته»[1]، وهنا ينتهي الاقتباس. إنه الحرفي الذي يجول من مهمة إلى مهمة، جامعاً المعرفة والعمل، وربما المتعة أيضاً. وبهذه الطريقة فقط يمكن للحرفي أن يصمد «كالحلزون في قوقعته» أمام المصنع الذي يبتلع حديقته.

اسطفان تارنوفسكي
باحث في جامعة كولومبيا - الولايات المتحدة

1 Hobsbawm, *op. cit.*, p. 275.

المؤلّف كمُنْتِج*

يجب كسب المثقفين إلى صف الطبقة العاملة من خلال توعيتهم بتشابه منهجهم الفكري وظروفهم كمنتجين.

رامون فرناندز[1]

تذكروا معي كيف تعامَلَ أفلاطون مع الشعراء في مدينته الفاضلة: لقد حرمهم حق الإقامة فيها باسم المصلحة العامة. كان لديه فكرة سامية عن سلطة الشعر، لكنه اعتبره ضاراً ونافلاً في مجتمع مثالي. منذ ذلك اليوم لم تُطرح مسألة حق الشاعر بالوجود بنفس الإلحاح، لكنها تطرح نفسها اليوم. صحيح أنها نادراً ما تطرح نفسها بهذا الشكل. لكنها تبقى مألوفة لكم إلى حد ما، مثلها مثل مسألة استقلالية الشاعر وحريته في الكتابة. إنكم لا تميلون لمنحه هذه الاستقلالية، وتعتقدون أن الوضع الاجتماعي الحالي يُلزِمه بتحديد الجهة التي ينوي خدمتها بعمله. إن كاتب أدب التسلية البورجوازي لا يعترف بهذا الخيار، بينما عليكم أن تثبتوا له أنه يخدم بعمله مصالح طبقة معينة. أما الكاتب الأكثر تقدماً، فهو يعترف بهذا الخيار. ويبني قراره على أساس الصراع الطبقي لينحاز إلى جانب الطبقة العاملة[2]. هذا ما ينهي استقلاليته. حينها يحدد نشاطه على أساس ما ينفع الطبقة العاملة في صراع الطبقات. ويقال أنه ذو توجه[3].

1 Ramon Fernandez كاتب فرنسي شيوعي معاصر لبنيامين، اعتنق الفاشية فيما بعد.
2 يستخدم بنيامين عموماً مصطلح Die Proletariat.
3 يستخدم بنيامين مصطلح Die Tendenz في إشارة إلى توجه العمل السياسي أو الأدبي.

لديكم هنا المصطلح الذي دار حوله لفترة طويلة نقاش أَلِفتموه. وبما أنكم أَلِفتموه، فأنتم تعلمون مدى عقمه. ذلك أنه لم يتخلص من الصيغة المملة: «من جهة، ومن جهة أخرى». فمن جهة، علينا أن نطالب الشاعر بأداء صائب التوجه، ومن جهة أخرى يحق لنا أن نتوقع جودة في هذا الأداء. تبقى هذه الصيغة طبعاً غير مرضية طالما لم ندرك العلاقة القائمة بين عاملَي التوجه والجودة. لكن بالطبع، يمكننا البت بهذه العلاقة في صياغة جزمية. يمكننا القول بأن العمل الذي يلتزم بالتوجه الصائب لا يحتاج إلى التزام بالجودة. كما يمكننا القول بأن العمل الذي يلتزم بالتوجه الصائب يتمتع حتماً بجودة معينة.

«إنه لموضوع غريب. وهل تدعي المساهمة في دراسة الفاشية بمثل هذا الإثبات؟»

هذا الطرح الأخير ليس بلا أهمية، ويزيد على ذلك إنه صحيح أيضًا. سأتبناه، لكني سأفعل وأنا رافض الجزم به، إذ يتوجب علي إثبات ما أزعمه. ومن أجل محاولة إثبات هذا الطرح أطلب الآن انتباهكم. قد تقولون: «إنه لموضوع غريب. وهل تدّعي المساهمة في دراسة الفاشية بمثل هذا الإثبات؟». هذا بالفعل ما أنوي القيام به. ذلك أني آمل أن أوضح لكم أن مفهوم التوجه في شكله المقتضب الذي يتخذه عادة في النقاش الذي أشرت إليه، هو أداة غير مناسبة البتة للنقد الأدبي ذي الطابع السياسي. أود أن أوضح لكم أن توجه الشعر لا يكون صائباً سياسياً إلا إذا كان صائباً أدبياً أيضاً. بعبارة أخرى، إن التوجه الصائب سياسياً ينطوي على توجه أدبي. وأضيف: هذا التوجه الأدبي الموجود ضمناً أو علانية في كل توجه سياسي صائب، هو – وليس سواه – ما يحدد جودة العمل. لذا فإن التوجه السياسي الصائب لعمل ما يتضمن جودته الأدبية لأنه يتضمن توجهه الأدبي.

إني أتعهد لكم بأن هذا الزعم سيتضح أكثر بعد قليل. أكتفي الآن بالقول أنه كان بإمكاني اختيار نقطة انطلاق أخرى لبحثي. لقد انطلقت من النقاش العقيم حول العلاقة القائمة بين التوجه وجودة الإبداع الشعري؛ وكان بوسعي الانطلاق من نقاش أكثر قدماً وليس أقل عقماً، وهو: ما العلاقة القائمة بين الشكل والمضمون، لا سيما في الشعر السياسي؟ هذه الإشكالية هي موضع شجب عن حق. فهي تمثل مقاربة نمطية للعلاقات الأدبية وتفتقد الجدلية. لا بأس، ولكن كيف تبدو المعالجة الجدلية لهذا السؤال؟

إعادة صياغة الأشكال

إن المعالجة الجدلية لهذا السؤال، وهنا أدخل في صلب الموضوع، لا يمكن أن تفعل أي شيء على الإطلاق بالمادة الجامدة أو المعزولة، سواء كانت عملاً فنياً أو رواية أو كتاباً. يجب أن تُدرج في السياق الاجتماعي الحي. تقولون وبحق أننا سبق وبحثنا ذلك مراراً وتكراراً. هذا صحيح. لكنّا غالباً ما ذهبنا بعيداً وكثيراً ما تهنا. إن العلاقات الاجتماعية مشروطة، كما نعلم، بعلاقات الإنتاج. وكلما تناول النقد المادي عملاً فنياً، فإنه يتساءل عادة عن موقع هذا العمل بالنسبة لعلاقات الإنتاج الاجتماعية في عصره. إنه سؤال مهم. لكنه في غاية الصعوبة أيضاً. وما من إجابة واضحة عليه. والآن أود أن أقترح عليكم سؤالاً أكثر تواضعاً وأقل طموحاً، لكن يبدو لي أن إمكانيات الإجابة عليه كبيرة. بدلاً من السؤال: ما هو موقع عمل ما بالنسبة لعلاقات الإنتاج الاجتماعية في عصره؟ هل يتفق معها، أهو رجعي أم أنه يسعى إلى تغييرها جذرياً؟ أهو ثوري؟ بدلاً من هذا السؤال أو على الأقل قبله، أود أن اقترح عليكم سؤالاً آخر. قبل أن أسأل: كيف تتموضع القصيدة بالنسبة لعلاقات الإنتاج في عصر ما؟ أود أن أسأل: كيف تتموضع فيها؟ يرتبط هذا السؤال ارتباطاً مباشراً بالوظيفة التي يضطلع بها العمل ضمن علاقات الإنتاج الأدبي في عصر ما. بعبارة أخرى، إنه يتناول مباشرة التقنية[1] الأدبية للأعمال.

إن مفهوم التقنية الذي أستخدمه هنا يجعل المنتجات الأدبية متاحة للتحليل الاجتماعي المباشر وتالياً المادي. في الوقت ذاته، يمثل مفهوم التقنية نقطة استناد جدلية يمكن من خلالها تجاوز التعارض العقيم بين الشكل والمضمون. ومن شأنه أيضاً إرشادنا لنحدد بشكل صحيح علاقة التوجه بالجودة التي تساءلنا عنها بدايةً. وهكذا إذا جاز لنا القول بأن التوجه الصائب سياسياً لعمل ما يشمل جودته الأدبية، فإن بإمكاننا الآن أن نكون أكثر دقة، فنقول بأن هذا التوجه الأدبي قد يتمثل في المزيد من تقدم أو تراجع التقنية الأدبية.

ستوافقوني بالتأكيد إن انتقلت الآن، ولو بدا انتقالي مفاجئاً، إلى تشكيلات أدبية معينة، الروسية تحديداً. أود أن ألفت انتباهكم إلى سيرغي تريتياكوف[2] ونموذج الكاتب «الفعّال» الذي يعرّفه ويجسّده بنفسه. يقدم هذا الكاتب الفعّال مثالاً ملموساً على التبعية الوظيفية القائمة دوماً وفي جميع الظروف بين التوجه السياسي الصائب والتقنية الأدبية التقدمية، وهو مثال أذكره من بين أمثلة عديدة. يميز تريتياكوف الكاتب الفعّال عن الكاتب الإخباري. فمهمته ليست نقل الخبر وإنما النضال، وليست لعب دور المشاهد وإنما المشاركة الفعلية. وهو يحدد مهمته هذه من خلال ما يكتبه حول نشاطه الفعلي. مثال ذلك في العام 1928، في عهد المزارع الجماعية (الكولخوز)

1 يستخدم بنيامين مصطلح Die Technik في إشارة إلى أدوات العمل الجمالية أو الفنية بالمعنى التقني للكلمة، إضافة إلى دلالاتها العلمية والصناعية.
2 Serguei Tretiakov (1892-1937)

ومع ظهور شعار يدعو الكتّاب للعمل فيها، عندما توجه تريتياكوف إلى كولخوز «المنارة الشيوعية» وتولى فيها الأعمال التالية خلال فترتي إقامته الطوليتين: الدعوة إلى اجتماعات جماهيرية، جمع التبرعات لتسديد رسوم الجررات، اقناع المزارعين المستقلين بالانضمام إلى الكولخوز، تفقّد قاعات المطالعة، إنشاء جريدة حائط وإدارة صحيفة الكولخوز، إرسال تقارير إلى الصحف في موسكو، إدخال الراديو والسينما المتنقلة، وما إلى ذلك. لا عجب أن كتاب «سادة الأرياف» الذي كتبه تريتياكوف عقب هذه الإقامة، كان له تأثيرٌ كبير على تطور المزارع الجماعية.

لربما تكنّون التقدير لتريتياكوف، ومع ذلك ترون أن من غير المجدي ذكره كمثال في هذا السياق. وقد تقولون معترضين أن المهام التي تحملّها هي تلك التي يقوم بها صحفي أو مسؤول حملات دعائية، وليس لها علاقة بالشعر. لكني اخترت عمداً مثال تريتياكوف لأوضح لكم من منظور أوسع أنه يتوجب علينا إعادة النظر في مفاهيم الأشكال أو الأنواع الأدبية على أساس المعطيات التقنية الراهنة، ذلك من أجل التوصل إلى أشكال التعبير التي ينبغي أن تستند إليها طاقات الحاضر الأدبية. لم تكن الرواية موجودة دوماً في الماضي، ولن تكون موجودة دوماً في المستقبل، ولن يكون هنالك دوماً تراجيديا أو ملحمة شعرية. ولم تكن دوماً الترجمة والتعليق أو حتى ما يسمى بالانتحال أشكالاً مهمشة في الأدب، بل كان لها مكانها في الكتابة الفلسفية، وكذلك في الكتابات الشعرية في شبه الجزيرة العربية والصين. ولم تكن البلاغة دوماً شكلاً ثانويًا، على العكس، فقد تركت أثرها في قطاعات واسعة من الأدب في العصور القديمة. أريد من كل هذا أن تدركوا أننا نقف وسط عملية كبرى لإعادة صياغة الأشكال الأدبية، عملية إعادة صياغة قد تُبطل مفعول كثير من التعارضات التي اعتدنا التفكير من خلالها. دعوني أضرب مثالاً على عقم مثل هذه التعارضات وكيفية تجاوزها جدلياً. وسنعود مجدداً إلى سيرغي تريتياكوف كون هذا المثال هو الصحيفة.

إن العلاقات الاجتماعية مشروطة، كما نعلم، بعلاقات الإنتاج

الصحافة اليومية

يقول كاتب يساري: «أصبحت التعارضات في كتاباتنا تناقضات مستعصية بعدما كانت لعهود طويلة تُغني بعضها البعض. هكذا تم فك الارتباط عشوائياً بين العلوم والآداب، والنقد والإنتاج، والثقافة والسياسية. ومسرح هذه البلبلة الأدبية هو الصحيفة؛ فمضمونها هو «مادة» ترفض

كل شكل من أشكال التنظيم خلا ذاك الذي يفرضه تلهف القارئ. لا يقتصر هذا التلهف على السياسي الذي ينتظر خبراً أو سمسار البورصة الذي يبحث عن معلومة، بل هو أيضاً تلهف المهمش ومن يعتقد أن من حقه التعبير عن مصالحه بنفسه. لقد استفادت هيئات التحرير طويلاً من أن لا شيء يربط القارئ بصحيفته سوى هذا التلهف المطالب يومياً بوجبة طازجة، ففتحت زوايا جديدة تُعنى بتساؤلاته وآرائه واحتجاجاته. إذاً، يترافق الاستيعاب العشوائي للأحداث مع الاستيعاب العشوائي للقراء الذين يرون أنفسهم وقد ارتقوا فجأة إلى مرتبة المساهمين. لكن هذه الظاهرة تحمل بعداً جدلياً، إذ يتأكد لنا أن انحسار الأدب في الصحافة البرجوازية ما هو إلا الوصفة اللازمة لإحيائه في صحافة روسيا السوفيتية: بما أن الأدب يكسب في الانتشار ما يخسره في المضمون، يبدأ التمايز الموجود في الصحافة البرجوازية بين المؤلف والجمهور بالاختفاء تدريجياً من الصحافة السوفيتية حيث يصبح القارئ مستعداً دائماً ليكون كاتباً؛ أي ليصف الأمور أو يحدد معناها. وكخبير – لا في اختصاص معين وإنما فقط بسبب الموقع الذي يشغله – فإنه يرتقي إلى مقام المؤلف. عندها يتكلم العمل بنفسه لأن اللغة المستخدمة للكتابة تعبر عما يلزم المرء من خبرة ليصبح مؤلفاً. إذاً لم تعد الكفاءة الأدبية قائمة على التخصص بل على تعدد المعارف، وهي بدورها متاحة للعموم. باختصار، يسمح إضفاء الأدب على الواقع المعاش بتجاوز التناقضات التي تبدو دون ذلك مستعصية، ويغدو مسرح انحطاط الكلمة - أعني الصحيفة – مكان خلاصها».

أرجو أن أكون قد أوضحت أن تعريف المؤلف كمُنْتِج يجب أن ينطلق من الصحافة

أرجو أن أكون قد أوضحت بذلك أن تعريف المؤلف كمنتج يجب أن ينطلق من الصحافة. من خلال الصحافة، السوفيتية أقله، ندرك أن عملية إعادة الصياغة الكبرى التي تحدثت عنها لتوي، تتجاوز التمايز السائد بين الأنواع، بين الكاتب والشاعر أو الباحث والناقد، وتدعونا أيضاً إلى مراجعة التمايز بين المؤلف والقارئ. إن الصحافة هي الميدان الذي تتجلى فيه هذه العملية بشكل حاسم، لذلك لا بد لكل بحث حول المؤلف كمنتج أن يتناولها.

لكننا لا نستطيع أن نطيل الوقوف هنا. لأن الصحيفة في أوروبا الغربية لم تصبح بعد أداة إنتاج مناسبة في يد الكاتب. إنها لا تزال ملك رأس المال. وبما أن الصحيفة تمثل تقنياً الموقع الأدبي الأكثر أهمية، لكن هذا الموقع من ناحية أخرى في يد الخصم، فليس من المستغرب أن يواجه

الكاتب صعوبات هائلة لإدراك موقعه الاجتماعي وموارده التقنية ودوره السياسي. وقد كان من الأحداث الحاسمة في السنوات العشر الماضية في ألمانيا أن جزءاً كبيراً من عقولها المنتجة شهد تحت ضغط الظروف الاقتصادية تطوراً ثورياً من حيث المعتقدات، دون أن يكون قادراً في الوقت نفسه على إعادة التفكير بطريقة ثورية بعمله الخاص وعلاقة هذا العمل بوسائل إنتاجه وتقنيته. إني أتكلم كما ترون عما يسمى بنخبة اليسار المثقف، وسيقتصر حديثي على اليسار البرجوازي. في ألمانيا، انبثقت أهم الحركات السياسية الأدبية خلال العقد الماضي من تلك النخبة اليسارية المثقفة. وسأتناول منها حركتين، الناشطية[1] والموضوعية الجديدة[2]، لأبين من خلالهما أن التوجه السياسي مهما بدا ثورياً، فهو يعمل ضد الثورة ما دام الكاتب يتضامن مع الطبقة العاملة على مستوى القناعة وليس كمنتج.

الناشط اليساري

المصطلح الرئيسي الذي يلخص مطالب الناشطية هو اللوغوقراطية، أي سلطة العقل، ويمكن ترجمته بسلطة المثقفين. لقد فرض مفهوم المثقف[3] نفسه في معسكر نخبة اليسار وهيمن على بياناته السياسية، من هاينريش مان إلى أدولف دوبلن[4]. يمكن القول بأن هذا المفهوم تشكل دون أي اعتبار لموقع الفكر داخل عملية الإنتاج. كورت هيلر[5] نفسه، وهو منظّر الناشطية، لا يعتبر المثقفين «أعضاء في فروع مهنية معينة»، بل «ممثلي نموذج معين من الطبائع». وغني عن القول أن هذا النموذج الطبائعي لا يقتصر على طبقة وإنما يحتل موقعا بين الطبقات، ويضم عدداً من الأفراد دون أي إطار تنظيمي. هكذا، عندما صاغ هيلر بيانه الرافض الانضمام إلى الحزب، اعترف لقادته ببعض الفضائل، فقد يكونون أكثر منه دراية في المواضيع الهامة، أقرب إلى الناس بحديثهم، أشد منه بسالة في القتال، ولكن من المؤكد أنهم «أضعف فكرياً». ربما. لكن هذا كله لا يفيد ما دام العامل الحاسم سياسياً ليس التفكير الشخصي وإنما، حسب تعبير بريشت[6]، فن التفكير في عقول الآخرين. لقد سعت الناشطية لاستبدال مفهوم الجدلية المادية بفكرة عامة يصعب إدراجها طبقياً، ألا وهي «الحس السليم»، ويمثل مثقفوها في أحسن الأحوال طائفة حرفية. بعبارة أخرى، إن مبدأ تشكيل تجمّع كهذا هو بحد ذاته رجعي، فلا عجب ألا يكون تأثيره ثورياً مطلقاً.

---

1 إشارة إلى مقالة بعنوان The Newspaper كتبها فالتر بنيامين نفسه.
1 Der Aktivismus تيار أدبي وسياسي ألماني يسعى إلى «تشييد عصر انساني جديد».
2 Die neue Sachlichkeit تيار فني وأدبي ألماني كان بمثابة استمرارية للحركة الدادائية.
3 Der Geistige.
4 Heinrich Mann (1871-1950); Alfred Doblin (1878-1957).
5 Kurt Hiller (1885-1972).
6 Bertolt Brecht (1898-1956).

ومع ذلك فإن هذا المبدأ الخبيث لا يزال فعالاً. هذا ما اتضح مع صدور كتاب دوبلن «المعرفة والتغيير» قبل ثلاث سنوات. جاء هذا الكتاب كما هو معروف رداً على شاب يسميه دوبلن السيد هوك، كان قد توجه إلى المؤلف بسؤال: «ما العمل؟». يدعوه دوبلن للانضمام إلى الاشتراكية ولكن بشيء من الالتباس. فالاشتراكية برأيه هي «حرية واتحاد الناس بشكل عفوي ورفض كل إكراه ومقاومة الظلم والقهر: إنها إنسانية وتسامح ونزوع للسلام». أياً كان الحال، فهو يجعل من هذه الاشتراكية سلاحاً لمواجهة الحركة العمالية الراديكالية، نظرية وممارسة. «إن فاقد الشيء لا يعطيه»، يقول دوبلن، «يمكن أن ينبثق عن الصراع الطبقي العنيف عدالة لكن لا اشتراكية»؛ «وأنت يا سيدي»، كما يخاطب دوبلن السيد هوك، «لا تستطيع ترجمة قبولك بمبدأ صراع الطبقات من خلال الانخراط في جبهة الطبقة العاملة. عليك أن تكتفي بالتعاطف المرير مع هذا الصراع، ولتعلم أن فعلك المزيد سيُبعدك عن موقف في غاية الأهمية، ألا وهو الدفاع عن الحرية الفردية المقترنة بالشيوعية الأصلية... هذا هو الموقف الوحيد الذي يؤول اليك يا سيدي العزيز». يمكن للمرء هنا أن يلمس ما يؤدي إليه مفهوم «المثقف» كنموذج شخص يُعرّف بحسب آرائه أو قناعاته أو تصرفاته، وليس حسب موقعه في عملية الإنتاج. ينبغي عليه، كما يقول دوبلن، أن يجد موقعه إلى جانب الطبقة العاملة. لكن ما هو هذا الموقع؟ موقع المُحسِن الكريم، المُحسِن الأيديولوجي. إنه موقع مستحيل. وبذلك نعود إلى أطروحة البداية: إن موقع المثقف في الصراع الطبقي يتم تحديده، أو بالأصح اختياره، اعتماداً على موقعه في عملية الإنتاج فقط لا غير.

إن موقع المثقف في الصراع الطبقي يتم تحديده اعتماداً على موقعه في عملية الإنتاج

في سبيل تغيير أشكال وأدوات الإنتاج –الذي تقوم به نخبة مثقفة معنية بتحرير وسائل الإنتاج– بما يفيد الصراع الطبقي، صاغ بريشت مفهوم التحويل الوظيفي[1]. كان أول من وجه للمثقفين طلباً طموحاً، ألا وهو عدم تزويد جهاز الإنتاج دون تغييره بنفس الوقت، قدر الإمكان، باتجاه الاشتراكية. في مقدمة مجموعة كتاباته الصادرة تحت عنوان «محاولات»[2]، يقول بريشت: «ينبغي على بعض الأعمال الأدبية أن تتجه نحو استخدام [إعادة هيكلة] معاهد ومؤسسات معينة بدل أن تقتصر على تجارب فردية». ليس المطلوب هو التجديد الفكري، كما ينادي به الفاشيون، بل تجديدات تقنية، وسوف أعود لاحقاً إلى هذه التجديدات. أكتفي هنا بالإشارة إلى الفرق الحاسم بين مجرد تزويد جهاز الإنتاج وتغييره. وأود أن أستهل حديثي حول «الموضوعية الجديدة» بافتراضي أن تزويد

1 Die Umfunktionierung.
2 Die Versuche.

جهاز الإنتاج دون تغييره قدر الإمكان هو أمر شديد التناقض، وإن كان التزويد يتم بمواد تبدو ذات طابع ثوري. فنحن نواجه حقيقة أثبتتها التجربة الألمانية في العقد الماضي، وهي أن جهاز الإنتاج والنشر البرجوازي قادر على استيعاب أو حتى نشر كمية هائلة من المواضيع الثورية دون أن يثير ذلك تساؤلاً جدياً حول وجوده أو وجود الطبقة التي تمتلكه.

يبقى هذا صحيحاً طالما أن تزويد جهاز الإنتاج يقوم به الروتينيون[1]، وإن كانوا روتينيين ثوريين. والروتيني بالنسبة لي هو من يتخلى أساسًا عن نزع الجهاز الإنتاجي من الطبقة المهيمنة لصالح الاشتراكية، وذلك بإجرائه بعض التحسينات عليه. وأجزم أن جزءًا كبيرًا مما يسمى بأدب اليسار لا يمتلك وظيفة اجتماعية أخرى سوى أن يستخرج دوماً من الوضع السياسي ما يسلي الجمهور. يعيدني ذلك إلى «الموضوعية الجديدة»، فهي التي أطلقت الربورتاج. لنسأل أنفسنا الآن من استفاد من تقنية الربورتاج هذه؟

الربورتاج المصور

لمزيد من الوضوح، سأركز على الصورة الفوتوغرافية، وما يصحّ بشأنها يمكن تطبيقه على الأدب. فكلاهما مدينان بتطورهما الاستثنائي لوسائل النشر: الإذاعة والصحافة المصورة. دعونا ننطلق من الدادائية. يكمن زخم الدادائية الثوري في القدرة على التشكيك بأصالة الفن. كان الدادائيون ينجزون لوحات الطبيعة الصامتة باستخدامهم تذاكر وبكرات خيوط وأعقاب سجائر تربطها العناصر التصويرية. وكانوا يضعون إطاراً لكل ذلك ويتوجهون للجمهور: «انظروا كيف يقوم الإطار بنسف الزمن: إن نتفات الحياة الحقيقية تقول أكثر مما تقوله اللوحة، تماماً كما تقول بصمة القاتل الدامية على صفحة كتاب أكثر مما يقوله النص نفسه». لقد وجد جزء كبير من هذا السلوك الثوري طريقه إلى فن الفوتومونتاج، ومثال على ذلك أعمال جون هارتفيلد[2] الذي بتقنيته في التصميم حوّل غلاف الكتاب الى أداة سياسة. لكن دعونا الآن نتابع مسار الصورة الفوتوغرافية. ماذا ترون؟ إنها تزداد دقة وحداثة، والنتيجة أنها لم تعد قادرة على تصوير مبان أو كومة من القمامة دون جعلها مشرقة. ناهيك عن أن كل ما تستطيع قوله أمام سد أو مصنع كابلات هو: العالم جميل. «العالم جميل»، هذا هو عنوان كتاب المصور الشهير رينجر باتزش[3] الذي نرى فيه «الموضوعية الجديدة» في أوجها. فقد نجحت في جعل البؤس نفسه مادة ممتعة عبر معالجته بأحدث الأساليب الفنية.

1 يستخدم بنيامين مصطلح Der Routinier الذي يشير إلى العمل وفق روتين معين أو إجراءات مقياسية يتوجب الالتزام بها.
2 John Heartfield (1891-1968).
3 Albert Renger-Patzsch (1897-1966).

إذا كانت وظيفة التصوير الفوتوغرافي الاقتصادية هي جلب محتويات لم تكن متاحة لاستهلاك الجماهير كالربيع والمشاهير والبلدان الأجنبية، وتقديمها بقالب عصري، فإن وظيفتها السياسية هي تحديث العالم كما هو من الداخل، أي تحديثه حسب الموضة الدارجة.

نجحت «الموضوعية الجديدة» في جعل البؤس مادة ممتعة عبر معالجته بأحدث الأساليب الفنية

لدينا هنا مثال صارخ عما يعنيه تزويد جهاز الإنتاج دون تغييره. فتغييره كان سيعني إزالة أحد الحواجز وتجاوز بعض التعارضات التي تكبل الإنتاج الثقافي. والحاجز هنا هو بين الكتابة والصورة. ما علينا أن نطلبه من المصور هو القدرة على إعطاء صوره عنواناً ينتزعها من سياق الموضة ويمنحها قيمة استخدام ثورية. كنا سنصر أكثر على هذا المطلب لو كنا، نحن الكتّاب، نمارس التصوير. هنا أيضاً، بالنسبة للمؤلف كمنتج، يعتبر التقدم التقني أساس التقدم السياسي. بعبارة أخرى، إن السبيل الوحيد لجعل هذا الإنتاج مفيداً سياسياً هو التغلب على هرمية الكفاءات، حسب المفهوم البرجوازي، في عملية الإنتاج الثقافي، أي تحطيم حواجز الكفاءات التي شُيدت بين قوتي الإنتاج للفصل بينهما.

عندما يختبر تضامنه مع الطبقة العاملة، يختبر المؤلف كمنتج تضامنه بالوقت نفسه مع منتجين آخرين ما كانوا يعنوه سابقاً. لقد تحدثت عن المصور الفوتوغرافي، وأود أن أضيف كلمة مقتضبة حول الموسيقي أقتبسها من إيسلر[1]: «في التطور الموسيقي أيضاً، سواء في الإنتاج أو في الاستنساخ، لا بد لنا من إدراك عملية الترشيد المتصاعدة... يمكن للأسطوانة، للفيلم الناطق وماكينات الموسيقى أن تقدم موسيقى عالية الجودة... كالسلع المُعلَّبة. تؤدي عملية الترشيد هذه إلى اقتصار الإنتاج الموسيقي على مجموعات يقل عددها تدريجياً بينما تزداد درجة تخصصها. إن أزمة الحفل الموسيقي هي أزمة شكل من أشكال الإنتاج الذي عفى عليه الزمن وقضت عليه الابتكارات التقنية الجديدة». وعليه لا بد من تحويل وظيفي للحفل الموسيقي بحيث يستوفي شرطين: الغاء التعارض بين المؤدي والمستمع أولاً، وثانياً بين التقنية والمضمون. ولهذا يدلي إيسلر بتلك المقولة الهامة: «يجب على المرء أن يحرص على عدم المبالغة في تقدير موسيقى الأوركسترا وعدم اعتبارها الفن الوحيد الرفيع. لقد لاقت الموسيقى بدون كلمات أهميتها الكبرى وارواجها الواسع فقط في إطار الرأسمالية». هذا يعني أن مهمة تغيير الحفل الموسيقي غير ممكنة

1 Hanns Eisler (1898-1962)

دون مشاركة الكلمات. فهي الوحيدة حسب تعبير إيسلر التي تستطيع أن تغير حفلاً موسيقياً لتجعل منه اجتماعاً سياسياً. لكن مثل هذا التغير يمثل في الواقع مستوى عالياً من التقنية الموسيقية والأدبية كما أثبت بريشت وإيسلر في المسرحية التعليمية التي تحمل عنوان «القرار».

إذا نظرتم الآن إلى عملية إعادة صياغة الأشكال الأدبية التي تحدثنا عنها، فإنكم تلاحظون كيف تدخل الصورة الفوتوغرافية والموسيقى وفنون أخرى لكم أن تختاروها، في تلك الكتلة الناريّة المائعة لتُسبك وتخرج منها الأشكال الجديدة. هكذا يتأكد لكم إن إضفاء الأدب على الواقع المعاش هو وحده الذي يحدد مدى حجم عملية السبك هذه، تمامًا كما تُحدّد حالة الصراع الطبقي درجة الحرارة التي تتحقق فيها عملية السبك بشكل أو بآخر.

لقد تحدثت عن نهجٍ في التصوير الفوتوغرافي الرائج يجعل من البؤس مادة للاستهلاك. وإذا ما انتقلت إلى «الموضوعية الجديدة» كحركة أدبية، لا بد لي أن أذهب أبعد من ذلك وأقول أنها جعلت من مكافحة البؤس مادة للاستهلاك. لقد اقتصرت في الواقع أهميتها السياسية في كثير من الحالات على تحويل ردود الفعل الثورية، إذا ما ظهرت في البرجوازية، إلى مواد للتسلية والترفيه أُدرجت دونما صعوبة في صناعة الملاهي في المدن الكبرى.

إن تحول النضال السياسي من قرار ملزم إلى مادة للتأمل الممتع، من وسيلة إنتاج إلى مادة استهلاكية، هو السمة المميزة لهذا الأدب. وقد أوضح ذلك ناقد حصيف[1] مستخدماً مثال إيريك كستنر: «لا علاقة لهؤلاء المثقفين اليساريين بالحركة العمالية. بل إنهم كظاهرة تحلل برجوازي، نسخة مطابقة للإقطاعية التي كانت تعبر عن إعجابها بالإمبراطورية من خلال شخصية ضابط الاحتياط. إن كُتّاب اليسار المتطرف من زمرة كستنر ومهرنغ وتوخولسكي[2] هم المحاكاة البروليتارية للطبقات البرجوازية المضمحلة. تقوم وظيفتهم من الناحية السياسية على إنتاج شلل لا أحزاب، وموضات لا مدارس من الناحية الثقافية، ووكلاء لا منتجين من الناحية الاقتصادية. وكلاء أو روتينيون يستعرضون فقرهم بإسراف ويحتفون بالخواء. لا يمكن للمرء أن ينعم براحة أكبر في وضع غير مريح كهذا».

هذه المدرسة، كما قلت، كانت تستعرض فقرها بإسراف. وكانت بذلك تتهرب من أشد المهام الحاحاً على الكاتب اليوم، ألا وهي إدراك مدى فقره وضرورة البقاء فقيراً حتى يستطيع البدء من جديد. فهذا هو لب الموضوع. صحيح أن الدولة السوفيتية لن تنبذ الشاعر مثلما فعلت المدينة الأفلاطونية، لكنها، ولهذا ذكرتها في مطلع حديثي، ستخصه بمهام لا تسمح له باستعراض غنى الشخصية الإبداعية الزائف عبر المزيد من الروائع الفنية. إن توقع التجديد من مثل هذه

1 إشارة إلى مقالة بعنوان Linke Melancholie كتبها فالتر بنيامين وتطرق فيها إلى Erich Kastner (1899-1974).
2 Franz Mehring (1846-1919) ; Kurt Tucholsky (1890-1935)

الشخصيات والروائع هو من سمات الفاشية، ويؤدي إلى صيغ حمقاء كتلك التي يختتم بها غونتر غروندل الفصل المخصص للأدب في كتابه «مهمّة الجيل الجديد»: «لا يسعنا أن نختم هذا البحث الاستشرافي دون التذكير بأن جيلنا لم يكتب بعد فلهلم مايستر[1] أو هاينريش الأخضر[2]». إن المؤلف الذي أمعن التفكير في شروط الإنتاج الحالي لن ينتظر أعمالاً كهذه، بل ولن يتمنى حتى صدورها. لن يكتفي بإنتاج الأعمال، بل سيعمل أيضاً على وسائل الإنتاج ذاتها. بعبارة أخرى: قبل أن تتمتع منتجات المؤلف بصفات العمل الأدبي أو الفني يجب أن يكون لها وظيفة تنظيمية. ولا يمكن أن تقتصر قيمتها التنظيمية بأي حال من الأحوال على الاستخدام الدعائي. فالتوجه وحده غير قادر على التنظيم. لقد سبق للمتميز ليشتنبرغ[3] أن قال: «لا يهم ما هي آراؤكم، وإنما ما تصنعه منكم هذه الآراء». حسناً، الآراء مهمة، لكن ما نفع أفضلها إن لم يعد بأية منفعة على صاحبها. إن أفضل توجه سياسي يكون خاطئاً إذا لم يبين الموقف الذي يتعين على المرء اتباعه. وهذا الموقف يتبينه الكاتب عبر فعل شيء واحد: الكتابة. فالتوجه هو الشرط الضروري لا الكافي لوظيفة تنظيمية للأعمال. وهو يتطلب أيضاً من الكاتب سلوكاً يحتذى به. وهذا مطلوب اليوم أكثر من أي وقت مضى. المؤلف الذي لا يُعلّم الكتّاب شيئاً، لا يعلم أحداً. لذا فإن الطابع الأنموذجي للإنتاج حاسم لأنه قادر على دفع منتجين آخرين إلى الإنتاج وعلى وضع جهاز مُحسّن تحت تصرفهم. ويكون هذا الجهاز أحسن كلما دفع المستهلكين إلى الانتاج، أي كلما جعل القراء أو المشاهدين مساهمين في العمل. ولدينا بالفعل مثل هذا النموذج الذي يمكنني فقط الإشارة إليه هنا: إنه مسرح بريشت الملحمي.

مبدأ القطع

يستمر الكتّاب في كتابة مسرحيات تراجيديا وأوبرا تعتمد ظاهرياً على جهاز مسرحي راسخ، في حين أنهم لا يفعلون شيئاً في الواقع سوى تزويد جهاز على وشك الانهيار. «هذا الافتقار إلى الوضوح السائد لدى الموسيقيين والكتاب والنقاد حول وضعهم له عواقب جسيمة لم تحظ بالاهتمام الكافي»، يقول بريشت. «بما أنهم يعتقدون أنهم يمتلكون جهازاً في حين أنه هو الذي يمتلكهم فعلياً، تراهم يدافعون عن جهاز لم يعد لديهم من سيطرة عليه، جهاز لم يعد وسيلة للمنتجين، كما فتئوا يعتقدون، وإنما أصبح وسيلة ضد المنتجين». وسيلة ضد المنتجين، هذا ما آل إليه مسرح الآليات المعقدة والتكاليف الباهظة والمؤثرات المتطورة، وذلك بالدرجة الأولى لأنه يسعى إلى توظيف المنتجين في إطار التنافس العقيم الذي استدرجته

1 Wilhelm Meisters Lehrjahre هو كتاب لغوته Goethe
2 إشارة إلى كتاب E. Gunther Gründel وقصص كلاسيكية كتبها Goethe و Gottfried Keller.
3 Georg Christoph Lichtenberg (1742-1799)

اليه السينما والإذاعة. هذا المسرح - سواء أُعتبر تثقيفياً أو ترفيهياً - هو مسرح طبقة مشبعة تُحوّل كل ما تمسه يدها إلى تسلية، مسرح ميؤوس منه. في المقابل، هناك مسرح يستعيض عن التنافس العقيم مع وسائل النشر الحديثة باستخدامها والتعلم منها بهدف مواجهتها. إن هذه المواجهة هي قضية المسرح الملحمي، لذلك فهو مسرح مواكب لعصره قياساً بالتطور الراهن للسينما والإذاعة.

في سبيل هذه المواجهة، انتقل بريشت إلى أكثر عناصر المسرحة أصالة. اكتفى إلى حد ما بخشبة المسرح وتخلى عن الحبكات المعقدة. هكذا تمكن من تغيير العلاقة الوظيفية بين المنصة والجمهور، والنص والأداء، والمخرج والممثل. إن المسرح الملحمي، حسب بريشت، لا يعنيه تطوير الحبكة بقدر ما يعنيه تقديم حالات معينة. وهو يتوصل إلى تلك الحالات، كما سنرى لاحقاً، عبر قطعه تسلسل الأحداث. أذكركم هنا بالأغاني التي تتمثل مهمتها الرئيسية في قطع تسلسل الحدث. كما ترون، يعتمد المسرح الملحمي، عبر مبدأ القطع، على عملية أصبحت مألوفة لديكم في السنوات الأخيرة من خلال السينما والإذاعة والصحافة والتصوير الفوتوغرافي، أعني عملية المونتاج. فالجزء المُمَنْتج يقطع السياق الذي تم منتجته فيه. وبما أن هذه العملية تجد شكلها الأنسب وربما الأكثر اكتمالاً في المسرح الملحمي، اسمحوا لي بلمحة موجزة عنها.

«يعتقدون أنهم يمتلكون جهازاً في حين أنه هو الذي يمتلكهم فعلياً»

إن قطع تسلسل الحدث، الذي جعل بريشت يصف مسرحه بالملحمي، يتعارض باستمرار مع تصورات الجمهور. فمثل هذه التصورات لا تصلح لمسرح يعتزم معالجة عناصر الواقع بتقديمها كسلسلة من التجارب. إلا أن الحالات التي يقدمها المسرح الملحمي لا توجد في بداية تلك التجارب بل في نهايتها. وهي حالات تخصنا بشكل أو بآخر أياً كان شكلها. إنها لا تقترب من المشاهد بل تبتعد عنه، وهو ينظر إليها كمواقف حقيقية بدهشة لا برضا كما في مسرح المذهب الطبيعي. إذاً لا يعكس المسرح الملحمي الحالات بقدر ما يكشفها. ويتم اكتشاف الحالات من خلال قطع تسلسل الأحداث. لكن القطع هنا لا ينطوي على طابع مثير، بل له وظيفة تنظيمية. إنه يوقف الحدث أثناء وقوعه، مما يلزم المشاهد باتخاذ موقف من الحدث، كما يلزم الممثل بتبني موقف تجاه دوره. سأبين لكم عبر مثال أن اكتشاف وتصميم بريشت للعناصر الإيمائية لا يعني أكثر من العودة إلى الأساليب الحاسمة للمونتاج في الإذاعة والسينما، وتحويل المونتاج في الوقت نفسه من عملية

غالباً ما تمليها الموضة إلى حدث إنساني. تخيلوا المشهد العائلي التالي: الزوجة تهم بالتقاط قطعة برونز لتلقيها على الابنة؛ الأب يهم بفتح النافذة وبطلب النجدة. في هذه اللحظة بالذات، يدخل رجل غريب. ينقطع الحدث، وما يحل محله هو الحالة التي يقع عليها نظر الغريب: وجوه مضطربة، نافذة مفتوحة، أثاث محطم. لكن هنالك نظرة ترى مثل هذه الحالة حتى في مشاهد الحياة المألوفة: إنها نظرة كاتب المسرح الملحمي.

يضع بريشت المسرح كمختبر في مواجهة مع الفن الدرامي ككل. ويلجأ بأسلوب جديد إلى إمكانية قديمة وعظيمة في المسرح، ألا وهي العرض الحضوري. وفي قلب تجاربه يقف الإنسان. الإنسان المعاصر إذاً، بارد ومنقوص في بيئة باردة. ولكن بما أنه الوحيد المتاح لنا، فحري بنا أن نعرفه. سيخضع للاختبار والتقييم. والنتيجة هي الآتية: لا يتغير الحدث في ذروته بفضيلة أو بقرار، وإنما في مساره المعتاد حصراً من خلال العقل والممارسة. إن الانطلاق من أصغر عناصر السلوك لبناء «الفعل»، حسب التسمية الأرسطية، هو فحوى المسرح الملحمي. لذلك نجد أن وسائله أكثر تواضعاً من وسائل المسرح التقليدي، وكذلك الحال بالنسبة لأهدافه. فهو لا يسعى إلى شحن الجمهور بالمشاعر، بما فيها مشاعر التمرد، بقدر ما يسعى إلى حمله على وضع المسافة اللازمة للتفكير بعمق في الحالات التي يعيشها. بالمناسبة، إن أفضل طريقة لإطلاق عنان التفكير هي الضحك. فعند ارتعاش الحجاب الحاجز تكون فرصة إطلاق عنان التفكير أكبر منها لدى ارتعاش الروح. وإذا كان هناك شيء لا يبخل به المسرح الملحمي فهو الضحك.

فن الثورة

لعلكم لاحظتم أن مسار الأفكار الذي نوشك على اختتامه يضع الكاتب أمام مطلب واحد: التفكير والنظر في موقعه ضمن عملية الإنتاج. ونستطيع أن نكون على ثقة بأن هذا التفكير سيقود عاجلاً أم آجلاً الكتّاب المهمين، أي خيرة التقنيين في مجالهم، إلى استنتاجات ومواقف تكون أساساً لتضامنهم الفعلي مع الطبقة العاملة. وهنا أود أن أختتم بنص صدر حديثاً في مجلة «الكومونة» كدليل عما ذكرت. لقد نظمت «الكومونة»[1] تحقيقاً تحت عنوان «لمن تكتب؟». سأقتبس من إجابة رينيه موبلان وكذلك من الملاحظات التي كتبها أراغون حولها[2]. يقول موبلان: «لا شك أني أكتب تقريباً بشكل حصري لجمهور برجوازي. أولاً لأني ملزم بذلك» –وفي هذا إشارة من موبلان لواجباته المهنية كمدرس في مدرسة ثانوية – «وثانياً، بحكم ولادتي في وسط برجوازي وتربيتي

1 Commune مجلة فكرية كانت تصدر شهرياً من 1933 إلى 1939.
2 René Maublanc (1891-1960) ; Louis Aragon (1897-1982)

البرجوازية وبيئتي البرجوازية، من الطبيعي أن أميل إلى التوجه للطبقة التي أنتمي إليها وأعرفها وأستطيع فهمها أكثر من سواها. هذا لا يعني أني أكتب لإرضائها أو لدعمها. أنا مقتنع بأن الثورة العمالية ضرورية ومرغوبة، ومقتنع من جهة أخرى أنها ستكون أسرع وأسهل وأنجح وأقل دموية كلما ضعفت مقاومة البرجوازية... تحتاج الطبقة العاملة اليوم إلى حلفاء من معسكر البرجوازية، كما احتاجت البرجوازية في القرن الثامن عشر إلى حلفاء من معسكر الاقطاعية. وأنا أريد أن أكون من هؤلاء الحلفاء».

إلى هذا يضيف أراغون ملاحظاته: «يطرح رفيقنا هنا موضوعاً يعني عدداً كبيراً من الكتاب اليوم. وليس لدى الجميع الشجاعة لمواجهته... نادرون من يملكون صراحة رينيه موبلان تجاه أنفسهم. وهؤلاء تحديداً علينا أن نطالبهم بالمزيد... لا يمكن إضعاف البرجوازية من الداخل، بل يجب محاربتها مع الطبقة العاملة... أمام رينيه موبلان وغيره من رفاقنا الذين ما زالوا مترددين في مجال الكتابة، هناك مثال الكتّاب السوفييت المنحدرين من البرجوازية الروسية الذين أصبحوا مع ذلك رواداً في بناء الاشتراكية».

هذا ما يقوله أراغون. لكن كيف أصبحوا رواداً؟ بالتأكيد ليس دون صراعات مريرة ومواجهات في غاية الصعوبة. إن الأفكار التي عرضتها عليكم تسعى لاستخلاص مغزى من هذه الصراعات. وهي تستند إلى المفهوم الذي كان له الدور الحاسم في توضيح النقاش حول موقف المثقفين الروس، وأعني مفهوم المتخصص.

إن المثقف لا يصبح كادحاً مهما تعرض بنفسه إلى الوضع الكادح

إن تضامن المتخصص مع الطبقة العاملة – وهنا تكمن بداية هذا التوضيح – هو دوما تضامن بالوساطة. مهما فعل الناشطون وممثلو «الموضوعية الجديدة»، فإنهم لا يستطيعون تبديد حقيقة أن المثقف لا يصبح كادحاً مهما تعرّض بنفسه الى الوضع الكادح. لماذا؟ لأن الطبقة البرجوازية قدمت له، تحت غطاء الثقافة، وسيلة للإنتاج تجعله متضامناً معها، بل وتجعلها بدورها متضامنة معه. لذلك يصح تماماً ما قاله أراغون في سياق آخر: «يبدو المثقف الثوري أولاً وقبل كل شيء خائناً للطبقة التي ينحدر منها». تكمن هذه الخيانة لدى الكاتب في تبنيه سلوكاً يحوله من مُزوِّد لجهاز الإنتاج إلى مهندس يرى مهمته في تكييف هذا الجهاز مع أهداف الثورة العمالية. إنه تضامن ذو فعالية غير مباشرة، لكنه يحرر المثقف من المهمة المدمرة التي يعتقد موبلان

وعديد من الرفاق أن عليهم تقييده بها. فهل ينجح في تعزيز الطابع الاشتراكي لوسائل الإنتاج الفكرية؟ هل يرى طرقاً تسمح للمثقفين العاملين بتنظيم أنفسهم ضمن عملية الإنتاج؟ هل لديه اقتراحات بشأن التحويل الوظيفي للرواية والدراما والقصيدة؟ كلما كان أكثر قدرة على توجيه نشاطه نحو هذه المهمة، كلما كان توجهه صائباً، وكلما ازدادت بالضرورة جودة عمله التقنية. ومن ناحية أخرى، كلما ازداد ادراكه بموقعه في عملية الإنتاج، كلما قل اعتقاده أنه يمثل الفكر. إن الفكر الذي يُسمع صوته باسم الفاشية يجب أن يزول. والفكر الذي يواجه الفاشية مسَلِّماً بقدراته الذاتية الخارقة سوف يزول. لأن النضال الثوري ليس مواجهة بين الرأسمالية والفكر، وإنما بين الرأسمالية والطبقة العاملة.

فالتر بنيامين

فيلسوف وناقد ومترجم ألماني

* محاضرة كتبها فالتر بنيامين في ربيع عام 1934، ولم يتمكن من إلقائها كما كان مقرراً أمام معهد دراسة الفاشية في باريس. اعتمدنا في هذه الترجمة على النص الألماني الصادر عام 1955 تحت عنوان Der Autor als Produzent وارتأينا إضافة العناوين الفرعية والحواشي.

استبداد المرئي*

منذ قرابة العقدين وأنا ألحظ اهتماماً كبيراً بالحرب العالمية الثانية من قبل المنتجين والمخرجين ومشاهدي التلفزيون. وكل مرة تبلغ فيها الاحتفالات بذكرى الحرب أوجها، أعتقد مخطئة أن الجمهور ووسائل الإعلام سيتملكهم الملل. لكن تواتر الأحداث لا يلبث أن يؤجج النيران من جديد. ويعاود كائن النور والظلال بث كلامه المحموم على شاشات السينما والتلفزيون.

وفي السنوات الأخيرة طُلب مني مراراً أن أقدم رأيي حول أكثر الأعمال رواجاً كالفيلمين الروائيين «السقوط»[1] و«حملة الاعتقال»[2] والمسلسل الوثائقي «نهاية العالم»[3] والمسلسلين الوثائقيين/الروائيين «أوشفيتز: النازيون والحل النهائي»[4] و«المقاومة»[5]. بالإضافة إلى تعدد الأنواع والأطروحات

1 *Der Untergang*, Oliver Hirschbiegel, 2005.
2 *La Rafle*, Rose Bosh, 2010.
3 *Apocalypse*, Isabelle Clarke, Daniel Costelle, 2009.
4 *Auschwitz : les nazis et la Solution finale*, Martina Balažova, Dominic Sutherland, 2005.
5 *La Résistance*, Christophe Nick, Félix Olivier, Patricia Bodet, 2007.

لاحظت توحيداً متزايداً لأشكال كتابة التاريخ التي لا تقتصر على فترة الحرب العالمية الثانية. يمكنني توصيف هذا المنحى بعبارات على نحو: جمالية الفائض والمرئية المفرطة، وتفاوت وتهجين أنظمة المرئي وأحكامه، والانغماس في الصورة والصوت على حساب مقاربة جديدة لمفاهيم الحقيقة والواقع، ونسف حدود الزمن وتسوية المسارات الزمنية.

شعرت خلال مداخلاتي بأن هناك شيئاً من الالتباس. فقد اعتبرت ملاحظاتي النقدية في بعض الأحيان مجرد رأي هاوٍ للسينما أو متخصص في الأرشيف ميالٍ إلى الشكلية أو النخبوية. وبما أن مسألة الشكل هي أيضاً مسألة مضمون، أود أن أدافع هنا عن أطروحة مفادها أن النقاش حول مسرحة التاريخ لا يقوم فقط على الرأي الجمالي، بل يستوجب أخلاقية في النظر و«تقاسم للمحسوس»[1] وتعريف بموقع المشاهد وإدراك الحدث في بعده السياسي. إذا كان موقع المشاهد كناقد لا ينفصل عن موقع المواطن، فإن إقصاء الأول يهدد بإقصاء الثاني، حسب تعبير جان لوي كومولي[2]. هذا وتفترض تهمة «الشكلية» الموجهة إلى المؤرخ أن المرئي لا يؤثر على الواقع، رغم أن تصورات الماضي التي ينتجها قطاع الثقافة تساهم في التأثير على تاريخ الحاضر وعلى إنتاج تاريخ الغد.

هناك مصدر آخر للالتباس في النقاش الدائر يتعلق بالإملاءات الأخلاقية التي تحدد تصورات «المحرقة»[3]. فالتحفظ على فيلم «حملة الاعتقال» يصطدم بنوع من «التفكير السوي» الذي يعتبر الفيلم غير قابل للنقد بسبب مزاياه التربوية المزعومة ووظيفته في تنشئة «الجمهور الشعبي». وإني أشعر دوماً بالضيق إزاء هذه الحجة السلطوية التي لا تخلو من التعالي والقائمة على لازمة «واجب التذكر» والممجدة لمنهج تربوي عماده التعاطف والدموع. لذا سأعود إلى الترويج الإعلامي المكثف لفيلم «حملة الاعتقال» بعد دراسة أنماط مسرحة التاريخ.

اقتصاد جديد للمرئي

خلال عقدي 1970 و1980، اعتاد أخصائيو وسائل الإعلام القول إنه في عصر الإعلام المتلفز، يصعب على الحدث غير المصور أن يجد حيزاً في إطار الراهن. هذه الفرضية ذاتها تُطَبّق اليوم على أحداث الماضي التي يظنها البعض مهددة بالنسيان لأنها غير مرئية.

---

1 Jacques Rancière, *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*, La Fabrique éditions, 2000.

2 Jean-Louis Comolli, *Voir et Pouvoir, L'innocence perdue : cinéma, télévision, fiction, documentaire*, Lagrasse, Verdier, 2004, p. 15.

3 تضع سيلفي لينديرغ مصطلح Shoah بين مزدوجتين للإشارة إلى الخطاب الرسمي حول المحرقة، في حين أنها تستخدم مصطلح «الإبادة» أو Extermination للإشارة إلى الحدث التاريخي (المترجم).

يعد فيلم «حملة الاعتقال» مثالاً نموذجياً للصعوبة التي تواجهها مجتمعاتنا «آكلة الصور» في قبول أن حدثاً كان وسيبقى بلا صورة، معتبرة أن هذا يشكل عقبة رئيسية أمام الحفاظ على ذكراه. تنتمي حملة اعتقال «فيلديف» إلى الأحداث التاريخية التي لا توجد لها صور فوتوغرافية أو سينمائية[1]. واكتشاف غياب هذه الصور له قصة جديرة بالذكر.

في عام 1983، أثبت المحامي سيرج كلارسفيلد[2] أن الصورة الشهيرة التي تُظهر نساء جالسات أو مستلقيات في ملعب فيلديف لسباق الدراجات، والتي تناقلتها عدة كتب وبعض الأفلام، لم تكن صورة اليهود المعتقلين في فيلديف في تموز/يوليو 1942. فقد سمح له غياب الأطفال ووضعية النساء الجالسات في الملعب والرجال الموقوفين بالقرب منهن، بأن يستنتج أن الأشخاص في الصورة اعتقلوا بتهمة التعاون مع المحتل لدى تحرير باريس، وقد تم جمعهم في نفس الملعب بين 28 آب/أغسطس و2 أيلول/سبتمبر من عام 1944.

في عصر الإعلام المتلفز يصعب على الحدث غير المصور أن يجد حيزاً في إطار الراهن

بدءاً من عام 1983 ولمدة سبع سنوات، لم يعد هناك إذاً من صورة توثيقية لحملة اعتقال «فيلديف». ساهم هذا الأمر في انطلاق البحث مجدداً عن صورة عام 1942 «الغائبة» والتي اعتبرت «مفقودة». في عام 1990 وجد سيرج كلارسفيلد صورة في مجموعة الأرشيف الفوتوغرافي لجريدة «فرانس سوار» في مكتبة باريس التاريخية. لكن هذه الصورة التي تُظهر الحافلات وسيارات الشرطة وهي تنقل العائلات اليهودية لم تُعتبر كافية إذ أنها التقطت من خارج مكان تجمعهم. لذا صرح كلارسفيلد بأنه لا بد من العثور على صور أخرى وذلك من منطلق أخلاقي وحفاظاً على الذاكرة: «لقد تم اعتقال 13000 يهودي من بيوتهم في باريس في وضح النهار يومي 16 و17 تموز/يوليو 1942 دون أن يكلف أي مصور هاو أو محترف نفسه عناء تسجيل تلك المطاردة التي لم تستهدف فقط رجالاً ونساءً بل أطفالاً يهوداً أيضاً»[3].

لو تم اكتشاف هذه الصورة الغائبة، لكانت سمحت بالمطابقة بين النظر والمعرفة، وبإضفاء وظيفة أخلاقية على فعل التصوير. لكن عدم ظهور أية صورة جديدة بعد مرور عشر سنوات دفع كلارسفيلد إلى توظيف شهرته وعلاقاته وخبرته لخدمة مشروع سينمائي موجه بشكل خاص إلى المشاهدين الشباب. يقوم المشروع على تمثيل حملة الاعتقال وإعادة بناء صحن الملعب بهدف الحصول

1 Vél'd'Hiv هو ملعب لسباق الدراجات يقع في باريس، اقترن اسمه بأكبر حملة اعتقال لليهود قامت بها السلطات الفرنسية المتعاونة مع الاحتلال النازي في تموز 1942. أعتقل فيه أكثر من 13000 يهودي إلى أن تم ترحيلهم إلى المعسكرات النازية (المترجم).

2 Serge Klarsfeld محامي ورئيس جمعية أبناء وبنات اليهود الفرنسيين المعتقلين لدى النازيين خلال الحرب العالمية الثانية (المترجم).

3 *Le Calendrier de la persécution des Juifs en France 1940 – 1944*, Paris, Fayard, 2001 (1ère éd.: 1993), 1941. *Les Juifs en France. Prélude à la Solution finale, association Les fils et les filles des déportés juifs en France*, 1991.

على صور عن الحملة. وفي 7 آذار/مارس 2010، صرّح كلارسفيلد لصحيفة «لوجورنال دو ديمانش»: «إن السينما تعوّض عن غياب صور الواقع التاريخي. لذا فإن حملة الاعتقال فيلم ضروري». من هذا المنطلق يبدو خيار منتجة الفيلم روز بوش حاسماً إذ إنها تبنت جمالية الفائض التي تعتمد على إظهار كل شيء وتصوير كل شيء وقول كل شيء وسماع كل شيء. لقد حلّ الظهور المفرط محل الغياب الطويل.

إذا تجاوزنا اختلاف الأنواع رغم تقاطعاتها المتزايدة، سنجد أن نقطة الالتقاء بين الأعمال المذكورة أعلاه هي استخدام الصور لجعل الحدث مرئياً بالكامل، وافتراض أن الرؤية اللامحدودة هي أفضل مدخل إلى الماضي. يتوافق هذا المطلب الاجتماعي مع الاقتصاد السمعي البصري الجديد الذي يتسم بتكاثر القنوات التلفزيونية ووسائل الإعلام الرقمي ووسائط نشر الأفلام. كما ازداد الطلب على الأفلام الوثائقية القائمة على صور الأرشيف، مما شكل تهديداً بتحويل آثار الماضي الهشة إلى سِلَع.

في العقود التي تلت الحرب، ساد قطاع الأفلام القائمة على صور الأرشيف نوع من التدوير العشوائي للقطات والصور ذاتها. في فرنسا وألمانيا مثلاً، أصبح فيلما «ليل وضباب»[1] و«كفاحي»[2] بمثابة كتالوجي لقطات ينهل منها المنتجون والمخرجون. كانوا يطلبون الصور ذاتها التي سبق لأسلافهم أن ولفوها بهدف إدراجها ضمن برامج حول النازية والحرب العالمية الثانية. وحتى الثمانينيات، عززت عملية التدوير هذه المخيلة العامة، وسبقت عملية البحث عن صور جديدة .

شهدت التسعينيات تغيراً عميقاً في هذا الصدد. فقد تولت التلفزيونات البحث عن «صور جديدة»[3] من أجل استخدامها في الترويج للأفلام الوثائقية والبرامج المكرسة للحرب العالمية الثانية. هكذا انتقلت الأفضلية من تعزيز المخيلة العامة إلى الترويج لما هو غير مسبوق. وقد ساعد على ذلك ظهور مواد منسية في الأرشيف السينمائي نتيجة التوظيف الاستثنائي للتقنيات الحديثة في الفهرسة والترميم والرقمنة، بالإضافة إلى أفلام الهواة التي تم جمعها وتخزينها، والمواد البصرية التي أصبحت متوفرة بعد انهيار الأنظمة الشيوعية في دول أوروبا الشرقية.

في هذا السياق، سمحت الأفلام الوثائقية التلفزيونية ذات الميزانيات الضخمة باكتشافات حقيقية. واقترن الاستخدام السمعي البصري الجديد للأرشيف بالتقدم الهام الذي حققته الأبحاث التاريخية. فمنذ التسعينيات، عمل الباحثون على إعادة النظر في صور الحرب العالمية الثانية وربطها بمصدرها الوثائقي، وتجميعها وتنسيقها وعنونتها ودراسة سياق تسجيلها. وأثر عملهم هذا على سلوك المخرجين، فعدَل بعضهم عن الاستخدام غير الدقيق للصور الذي ساد في العقود السابقة.

---

1 *Nuit et Brouillard*, Alain Resnais, 1956.
2 *Mein Kampf*, Erwin Leiser, 1960.
3 حول التلفزيون الألماني، انظر: Judith Keilbach, «Des images nouvelles», *Trafic*, n° 47, automne 2003

يشهد مسلسل «أوشفيتز: النازيون والحل النهائي» على هذا النهج الجديد. ففي هذا العمل الذي يخلط الروائي بالوثائقي والذي أنتجته هيئة الإذاعة البريطانية، تم تأريخ الصور واللقطات ووضعها في سياقها، كما تم أحيانا توضيح ظروف تسجيلها: «التقط هذه الصورة أحد المعتقلين العاملين في فريق السوندركوماندو مجازفاً بحياته»، يقول التعليق المرافق لصورة إحراق جثث، وهي صورة التقطها سراً اليهودي اليوناني آليكس في معسكر بيركناو في آب/أغسطس 1944. وعندما أضطر مؤلفو الفيلم إلى تغيير سياق بعض الصور، حرصوا على ذكر ذلك: في معرض التجارب الشنيعة التي قام بها طبيب معسكر أوشفيتز، أشار التعليق المرافق لصور توائم خلف أسلاك شائكة أن هذه الصور التقطها مصورون سوفييت بعد تحرير المعسكر.

لقد حلّ الظهور المفرط محل الغياب الطويل

تتناقض هذه الصرامة مع الاستخدام غير الدقيق للأرشيف في المسلسل الوثائقي/الروائي «المقاومة» والذي أعاد بأسلوبه ممارسات عصر مضى. فقد استخدم صور توائم معسكر أوشفيتز نفسها للتعبير عن مصير أطفال «فيلديف» المأساوي رغم أن أحدهم لم يدخل المعسكر كونهم قضوا جميعاً بالغاز فور وصولهم. كما تخلى المنتج كريستوف نيك وطاقم فيلمه عن لقطات المصورين السوفييت ليستحضروا أوشفيتز من خلال صور التقطها فريق جورج ستيفنس[1] في معسكر داخاو. ثمة مغالطات أو أخطاء أخرى تدعو إلى الابتسام كالاحتفاظ باللقطة القريبة للمصافحة بين هتلر وبيتان[2] في محطة مونتوار، علماً بأنها لقطة أعيدت تمثيلياً في استوديو أخبار «فرانس ليبر» في تشرين الثاني/نوفمبر 1944؛ أو غض الطرف، في مشهد للميترو الباريسي أثناء الاحتلال الألماني، عن لقطة لملصق إعلاني يحمل عبارة «جرائم هتلرية»، وهو في الواقع عنوان معرض نظم في باريس في حزيران/يونيو 1945.

هذا الاستخفاف بالمُشاهد يقترن باستخدام لقطات من أفلام روائية صدرت بعد الحرب [كفيلمي «سيأتي صديق هذا المساء»، و«معركة سكة الحديد»[3]]، ومن مشاهد أعاد جان بول لوشانوا تمثيلها في فيلمه الوثائقي «في قلب العاصفة»[4]. من بين هذه المشاهد التي تظهر نشاطات المقاومة، نذكر المعارك في إقليم فيركور، وإنضواء المتطوعين في حروب العصابات خارج المدن، ونشاطات المقاومة في باريس التي صورها المخرج الشيوعي لوشانوا خلال صيف عام 1945 [...].

1 Georges Stevens سينمائي أميركي انضم إلى الجيش الأميركي خلال الحرب [المترجم].
2 جرت هذه المصافحة في مدينة Montoire حيث التقى هتلر بالمارشال Philippe Pétain مؤسس نظام فيشي المتعاون مع الاحتلال النازي [المترجم].
3 Raymond Bernard, *Un ami viendra ce soir*, 1946 ; René Clément, La bataille du rail, 1945.
4 Jean-Paul Le Chanois, *Au Cœur de l'orage*, 1948.

كذلك لم يتردد طاقم عمل مسلسل «المقاومة» في تناول قصة رهائن شاتوبريان[1]، وعلى رأسهم غي موكيه، عبر مشهد الإعدام الذي صوره المخرج رينيه كليمان في فيلم «معركة سكة الحديد»، كما لم يتردد في استخدام مشهد انحراف القافلة من الفيلم نفسه. لاقى المونتاج الجديد ترحيباً من قبل نقاد تلك الفترة، على الرغم من أن مونتاج رينيه كليمان كان مرسوماً بعناية وجاء إخراجه وفق أسلوب المدرسة السوفيتية (اللعب على تناقضات القيم والأحجام وتكوين اللقطات والتباين في الضوء والتناوب في المونتاج بين اعدام الرهائن واستمرار القتال في مستودع سكة الحديد). ومن خلال لقطة جانبية تظهر رجالاً يتهاوون الواحد تلو الآخر تحت طلقات الرصاص، قام رينيه كليمان بتكريم صانعي التاريخ المغمورين عبر ممثلين غير معروفين ساهموا في فيلمه الروائي.

اختار طاقم مسلسل «المقاومة» مشهداً روائياً يُفترض فيه أن يجسد إعدام رهائن شاتوبريان ويجعل لحظات حياتهم الأخيرة مرئية: هكذا يستطيع الجمهور غير المختص أن يرى غي موكيه بملامح كومبارس تحت إدارة المخرج رينيه كليمان. يثير هذا الاستخدام اللغط، فقد يعتقد بعض المشاهدين بأنه قد تم حقاً تصوير إعدام غيه موكيه وبأن الصور منشورة. تكرر المنهج ذاته وتمت تالياً المصادقة عليه في الفيلم الوثائقي «الوشاية تحت الاحتلال»[2]. فقد استخدم مخرج الفيلم مشهداً روائياً وكأنه لقطة من الأرشيف، وحرص على ذكر اسم غي موكيه لدى ظهور الممثل الذي يؤدي دوره على الشاشة.

من المؤكد أن كتب التاريخ في الستينيات والسبعينيات لم تكن الأخيرة التي أوضحت الكفاح السري من خلال استخدام صور من فيلم «معركة سكة الحديد». فتاريخ السينما حافل بأفلام وثائقية تُدرج مشاهد من أفلام روائية تعويضاً عن غياب صور الأرشيف. في فيلمه «ليل وضباب» قام آلان رينيه بمنتجة لقطتين مأخوذتين من «المرحلة الأخيرة»[3]، وهو فيلم روائي حول معسكر النساء في بيركناو للمخرجة البولندية واندا جاكوبوفسكا التي اعتُقلت هي نفسها في معسكر أوشفيتز. بالإضافة إلى نصف القرن الذي يفصل بين الفيلمين، هناك اختلافان في أسلوبيهما. إن القطع الذي أجراه آلان رينيه في مشاهد فيلم «المرحلة الأخيرة» غايته التشذيب: فالصور السريعة لوصول قافلة إلى منحدر معسكر بيركناو وانطلاق شاحنة باتجاه المحارق، أُعيد تقطعيها بشكل صارم لتصبح خالية من مضمونها الدرامي. هكذا بدت لقطة الشاحنة معزولة عن جو المشهد الذي أخذت منه والذي تتجه فيه المعتقلة ميشال إلى غرفة الغاز منشدة النشيد الوطني الفرنسي لترد عليها جوقة من رفيقاتها. أما لقطة وصول القافلة إلى بيركناو فقد صورتها جاكوبوفسكا بأسلوب تعبيري يذكر بالسينوغرافيا الليلية التي كان يحبذها النازيون، وأتبعتها بمشاهد بالغة الأسى لنزول

1 إثر اغتيال ضابط نازي في تشرين الأول 1941، قام الاحتلال النازي باحتجاز وإعدام مجموعة من الرهائن في منطقة Châteaubriant وعلى رأسهم المناضل الشيوعي الشاب غي موكيه Guy Môquet (المترجم).
2 David Korn-Brzoza, *Dénoncer sous l'Occupation*, 2012.
3 Wanda Jakubowska, *La Dernière étape*, 1948.

المعتقلين الخائفين والمنهكين. من كل ذلك إذاً احتفظ آلان رينيه بلقطة قصيرة للقاطرة الضخمة اللامعة المنبثقة من الضباب حيث يقف صف من الكومبارس بالقبعات وبالأحذية العسكرية.

هذه اللقطات المجرَّدة والمفرَغة من شخوص الممثلين، والمفصولة عن قوامها الروائي، قام آلان رينيه بمنتجتها في سياق تأريخي مغاير تماماً لسياق العقد الأول من القرن الحادي والعشرين. فالتركيب غير المتجانس للجزء الأسود والأبيض من فيلم «ليل وضباب» فرض نفسه نتيجة نقص في الصور ظنه المخرج طارئاً ومرتبطاً بظروف البحث الذي لم يكتمل لقلة الوقت والامكانيات المادية. لم يكن رينيه وطاقمه قادرين على معرفة الأسباب الحقيقية لهذا النقص: في منتصف الخمسينيات، في ظل غياب التمييز بين معسكرات الاعتقال ومراكز الإبادة، كانت سياسة الإبهام التي اعتمدها النازيون حول إبادة اليهود أمراً لا يمكن ادراكه. ولم يكن رينيه ليعلم أن الصور التي بحث عنها لم تصوّر البتة.

نلامس هنا المشكلة الرئيسية في مسلسل «المقاومة»: باستخدامه لمشاهد روائية تُظهر نشاطات مقاتلي الظل، يضلل الفيلم المشاهد ويسيء عمداً فهم الحدث. لم يصور النازيون إعدام رهائن شاتوبرايان لعدم رغبتهم في الترويج لصور استشهادهم. ولو فعلوا ذلك لصالح مكتبات السينما في ألمانيا النازية لما صوروا على طريقة رينيه كليمان. فالأرشيف المصور هو أيضاً أرشيف لأسلوب التصوير، لكيفية النظر إلى الناس والأحداث والعالم. ولنا طبعاً أن ندرك أن البوليس السري النازي لم يقم بنصب كاميرا على قارعة الطريق لتصوير الاعتقال المفاجئ لأحد قادة الجيش السري الفرنسي. أما المقاومة، فلم تلجأ قط إلى التصوير في فرنسا المحتلة لأسباب تقنية وضرورات أمنية. إذا استثنينا التجربة اللاحقة للتصوير في أماكن التمرد في إقليم فيركور وبعض اللقطات المتعلقة بالتدريب والاستخبارات، لم يكن بمقدور مقاتلي الظل تسليم وجوههم للكاميرا أو تسجيل تفاصيل نشاطاتهم على شريط سينمائي. لنّذكر هنا بالاحتياطات الشديدة التي اتخذها جوزيف كيسيل عام 1943 وهو يؤلف شخوص روايته «جيش الظل» انطلاقاً من شخصيات حقيقية للمقاومة: «كان لا بد من الدقة في كل شيء، وفي الوقت نفسه كان لا بد من عدم التعرف على أي شيء. بسبب العدو وعملائه وزبانيته، كان يتوجب تمويه الوجوه واقتلاع الأشخاص من بيئتهم لغرسهم في مكان آخر وخلط الأحداث بعضها ببعض وخنق الأصوات وتفكيك الروابط وإخفاء أسرار الدفاع والهجوم»[1].

تاريخ السينما حافل بأفلام وثائقية تُدرج مشاهد من أفلام روائية تعويضاً عن غياب صور الأرشيف

1 Joseph Kessel, *L'Armée des ombres (1963)*, Paris, «Pocket», 2010, p. 6.

يندرج مسلسل «المقاومة» في الاقتصاد الجديد للمرئي الذي يرفض التفكير في الغياب، ويؤدي إلى إنكار تاريخية الصور وتالياً تاريخية الحدث. لا تسمح هذه النزعة للمشاهدين بتلقي وفهم صور المقاومة التي التقطت تحت الاحتلال على ندرتها. وينطبق ذلك على استخدام كريستوف نيك أيضاً للفيلم القصير ومدته دقيقتان الذي صُوِّر في 11 تشرين الثاني/نوفمبر 1943 في مدينة أويوناكس أثناء عرض وطني نظّمه هنري رومانس بيتي[1]. عوضاً عن تقديم تلك الصور بمجملها، قام كريستوف نيك وطاقم عمله بتقصير وحتى بتعديل أحجام بعض اللقطات وبوضعها في إطار مشاهد خيالية تعيد بناء الحدث مرئياً وصوتياً، مما يسلط الضوء على حماس سكان أويوناكس. تتطلب مشاهدة ما تبقى من تلك اللقطات التاريخية جهداً لعزلها وإدراك ما تتضمنه من قوة وكثافة. ويبدو العرض الوطني من خلال مواد الأرشيف المجتزئة أخاذاً ومؤثراً بسبب قلة الإمكانيات التقنية وقوة إرادة المقاتلين الذين جازفوا مرتين: مرة بخروجهم إلى العلن، ومرة بتركهم أثراً عبر تسجيل الحدث. إن قوة الإيحاء في تلك اللقطات تنبع من العلاقة التي يشير إليها الفيلسوف دولوز بين فقر المادة و«النشاط المحموم» الضروري لصناعتها[2].

نجد عملية تغليف الأرشيف بالخيال أيضاً في مسلسل «أوشفيتز: النازيون والحل النهائي» الذي يلجأ إلى التمثيل لتعزيز صور الماضي ناكراً ما تتضمنه هذه الصور من قوة. في الحلقة المخصصة للمجازر التي حدثت على أراضي الاتحاد السوفييتي في صيف 1941، قدّم المخرج دومينيك سوثرلاند اللقطات الشهيرة التي صورها رينهارد فينر[3] لتصفية مجموعة من اليهود في حفرة في مقاطعة لبايا، وحرص في تعليقه على ذكر مصدر هذه اللقطات. ثم دعم المخرج هذا المشهد الوثائقي بلقطة روائية تظهر الممثل الذي يلعب دور الزعيم النازي هيملر وكأنه يتابع المشهد. بالنسبة إلى المخرج وطاقم الفيلم، فإن متطلبات العرض ومنطق السرد التاريخي – إذ حضر هيملر إعداماً قرب مدينة مينسك في 15 آب/أغسطس 1941 – تسمح بهذه اللقطة الروائية رغم أنها تؤدي إلى تسوية أنواع الصور وطمس تاريخية الوثيقة المصورة. في الواقع، لم يرافق هيملرَ أيُّ مصور لحضور هذا الإعدام. وإذا كان رينهارد فينر قد سجل المشهد بكاميرا 8 ملم، فذلك لأنه تجاوز حظر تصوير المجازر المفروض على أعضاء قوات الإعدام فوق أراضي الاتحاد السوفييتي. يُذكر أن لقطات مقاطعة لبايا (التي بقيت لفترة طويلة الوحيدة المعروفة عن تلك الأحداث) وردت في الفيلم التلفزيوني «المحرقة»[4] من خلال مقطع يظهر عرض سينمائي في مكتب هايدريش[5]، الأمر الذي يؤكد على ندرة الوثيقة ويبرز حظر التصوير الذي خرقه المصور الهاوي[6].

1 Henri Romans-Petit أحد قادة المقاومة الفرنسية.
2 Gilles Deleuze, «L'Epuisé», dans *Samuel Beckett, Quad et autres pièces pour la télévision*, Paris, Minuit, 1992, p. 76.
3 Reinhard Wiener مصور ألماني كان يخدم في الوحدات الخاصة الألمانية لدى ارتكاب جرائم الحرب في مقاطعة Liepaja (المترجم).
4 Chomsky, *Holocaust*, 1978.
5 Reinhard Heydrich معاون القائد النازي Heinrich Himmler (المترجم).
6 Julie Maeck, *Montrer la Shoah à la télévision, de 1980 à nos jours*, Paris, Nouveau Monde, 2009, p. 135.

إن اللجوء إلى مشاهد روائية مكملة يتم في مسلسل «أوشفيتز» عبر استخدام الشهادات المصورة. بينما يروي معتقل سياسي سابق في معسكر أوشفيتز، جيرزي بيلكي، كيف رأى «ضابطاً نازياً يمشي حول الحفرة وبيده مسدس»، تختفي صورته من الشاشة ليحل محلها مشهدٌ تمثيليٌّ يفترض أنه يوضح كلامه. كذلك تأتي لقطة نيران المحرقة المنفذة بعناية فائقة لترافق شهادة أحد المعتقلين العاملين في فريق السوندركوماندو بمعسكر بيركيناو لدى إشارته إلى البحث عن الجثث وإحراقها في العراء. عندما يتم تجزئة الشهادة الحية بهذه القسوة، وكذلك صور الأرشيف، يفقد كلام الشاهد القدرة على إثارة مخيلة المشاهد الذي تشبعت رؤيته بصور نمطية. ودائماً في مسلسل «أوشفيتز»، تهدف اللقطات الخارجية التي صورت في مواقع المعسكر إلى تحديد أماكن الديكور المقبلة: إن دلت على الغياب والفراغ، فذلك حتى تملأه عبر مبانٍ ومنشآت قتل يعاد بناؤها بفضل رسومات الحاسوب. حتى الزاوية غير المرئية لعملية الإعدام تصبح مرئية، وغرفة الغاز الخارجة عن حقل الصورة تصبح داخله ليتحرك المشاهد الزائر في مساحة مستحدثة كما يفعل في لعب الفيديو. من هنا يمكننا قياس الخطوة التي قطعها التلفزيون والتي لا تحد من «سلطة الرؤية»، بل تبشر المشاهد بـ«رؤية شاملة»[1]. ومع ذلك فإن «إظهار أننا لا نستطيع إظهار كل شيء» يمثل إحدى فضائل السينما التي تضع «المتفرج في مكان حقيقي بالنسبة إلى وهم المشهد الشامل»، حسب تعبير جان لوي كومولي[2].

«إظهار أننا لا نستطيع إظهار كل شيء» يمثل إحدى فضائل السينما

عندما يتحوّل الغياب إلى خلل

استخدم مؤلفو مسلسل «نهاية العالم» التقنيات الرقمية لهدف آخر. فلم يكتفِ طاقم العمل بترميم صور الأرشيف ونقلها بدقة عالية وتغيير أطرها وأحجامها [وقد شوهت بتحويلها من نسبة فيديو 4:3 إلى نسبة سينما 16:9]، بل قام بالترويج للمسلسل اعتماداً على البراعة التكنولوجية لبرنامج يجعل صور الأرشيف ملونة ومرفقة بالصوت. يرى فرانسوا مونبيلييه، المسؤول عن «إضفاء الألوان»، أن عمله هذا أشبه «بالاستعادة» لأن المصور في حينه «كان يرى الصورة ملونة»؛ لذلك يبدو تدخله مبرراً بسبب ضرورة «معالجة هذا الخلل التقني الذي يعود إلى عصر سابق»[3].

1 Jean-Louis Commolli, *Voir et Pouvoir*, *op. cit.*, p. 8..
2 Jean-Louis Commolli, *Cinéma contre spectacle*, Lagrasse, Verdier, 2009, p. 115..
3 راجع DVD «نهاية العالم. الحرب العالمية الثانية»، قناة فرانس 2، 2009.

هذا الخطاب التقني الذي يحول الغياب إلى خلل، يعزز الالتباس بين العالم وصورة العالم، بين «الواقع وصنوه»[1]. كان المصور يرى العالم ملوناً من خلال عدسته، لكنه كان يفكر في صورته ويُعدّها بالأبيض والأسود. وحين توفر لديه شريط فيلم ملون من نوع كوداكروم، كما كان حال جورج ستيفينس عند تصويره معسكر داخاو، استخدمه واعياً ما يترتب عليه من مسؤولية أمام الأجيال القادمة. لدى تصويره معركة ميدوي[2]، وظف جون فورد الألوان لتمجيد الأمة الأميركية. استطاع أن يبني استمرارية لونية إذ استخدم لمعان أشعة الشمس عند الغروب لإضاءة جنود المارينز أثناء استراحتهم قبيل المعركة الحاسمة، ثم صوّرهم وهم يرفعون الراية المرصعة بالنجوم الخافقة بالهواء حيث أخذ لونها الأحمر باللمعان فجأة تحت الضوء الغامر؛ واختتم فورد فيلمه بإشارة نصر مرسومة بحروف من الدم. أما عندما لوّن طاقم «نهاية العالم» بشكل اعتباطي اللقطات المأخوذة من «انتصار الإرادة»[3]، فإنه كان يساهم في عملية تزوير. لقد شاركت مخرجة هذا الفيلم ليني ريفينستاهل في إعداد مؤتمر الحزب النازي المنعقد عام 1934 لتصويره كما تريد، ولا بد أنها كانت ستقوم باختيار مؤثرات لونية أخرى لو كان فيلمها ملوناً.

إن التلوين المنهجي يطمس الحدود الفاصلة زمنياً بين الصور ولا يسمح بالنظر إلى الفوارق بين معظم أفلام أو صور النزاع المسجلة بالأبيض والأسود، واللقطات النادرة للغاية المصورة بالألوان. إذا كان عالم الحرب العالمية الثانية عالماً ملوناً قبل «التقاطه» بكاميرات المصورين، فإن العالم الذهني وتصورات الصراع والمتخيل الجمعي لكبرى الأمم المتحاربة تم بناؤها وعرضها بالأبيض والأسود عبر شرائط الأخبار المصورة والسينما. لكننا نعلم أن مخرجي «نهاية العالم» لا يعيرون اهتماماً لكيفية إدراك وتصور الحرب العالمية في نهاية القرن الماضي. أَلَمْ يصرحوا بأن هدفهم هو عصرنة لقطات الماضي وتحديث الصراع لجعله في متناول أكبر عدد ممكن من الناس؟ هذا ما أكده بوضوح لويس فودفيل منتج المسلسل: «يواجه الشباب صعوبة في مشاهدة الأفلام بالأبيض والأسود. وما نريده هو نقل هذا التاريخ بصور أقرب إلينا»[4].

لست بصدد القول إنه لا يجوز مبدئياً تلوين صور الأرشيف. فأعمال جيانيكيان وريتشي لوشي، وكذلك أعمال بيليشيان[5] تثبت أن التجريب الفني قد يسمح بالتفكير في التاريخ انطلاقاً من السينما عبر إعادة النظر بآثار الماضي أو «الاشتغال عليها»[6]. لكن مثل هذا المسعى يقتضي أن نبني مع صور الأرشيف وبالصرامة الضرورية «علاقة جديدة غير مسبوقة»[7]، علاقة تحترم

1 عنوان كتاب للفيلسوف Jean Baudrillard صدر عام 1976 (المترجم).
2 انظر *The Battle of Midway* إخراج John Ford، وهو فيلم يتناول المعركة التي جرت بين اليابان والولايات المتحدة في حزيران 1942 (المترجم).
3 *Triumph des Willens* فيلم بروباغندا نازي للمخرجة Leni Riefenstahl صدر عام 1935 (المترجم).
4 انظر موقع مجلة Télérama بتاريخ 25 حزيران/يونيو 2009.
5 Artavazd Pelechian; Ricci Lucchi; Yervant Gianikian.
6 Jean-Louis Commolli, *Voir et Pouvoir*, *op. cit.*, p. 457.
7 نفس المصدر.

وتعي مرور الزمن الذي جعلها تعرّج نحونا. وهذا لا يعني إطلاقاً إنكار تاريخيتها بتحويرها بما يتناسب وتصورات الجمهور المعاصر من أجل تلبية متطلباته المفترضة، وبالتالي تعزيز ما لديه من قصور في الرؤية.

إن اللجوء إلى الألوان، من خلال التوحيد الاعتباطي لصور من أصول ومصادر مختلفة، يهدف أيضاً إلى خلق «استمرارية بصرية». لكن، حسب قول جورج ديدي هوبرمان: «يتكون التاريخ الحقيقي من انقطاعات، على الأقل لأن مشاهدته والعيش فيه وتسجيله قد تمت من مواقع مختلفة. لكن مسلسل نهاية العالم يريدنا أن نصدق أن سينمائياً واحداً يتمتع بحس الألوان قد رأى كل شيء وفي جميع أنحاء العالم»[1].

هذا الخطاب التقني الذي يحول الغياب إلى خلل يعزز الالتباس بين العالم وصورة العالم

في المشاهد التوثيقية لكواليس التصوير المتوفرة على DVD مسلسل «نهاية العالم»، يوضح فرانسوا مونبيلييه طريقة «استعادة» الألوان، وهو جالس أمام شاشة جهازه، متخذاً كمثال مشهد تقدم الدبابات التي تجتاز سياجاً ثم تجول في أحد السهول. ويستعرض إمكانيات برامجه التقنية الهائلة محاولاً إقناعنا بأن اللون الرمادي الأخضر الذي اختاره للسهل هو دون شك اللون الوحيد «الحقيقي» وبالتالي «الذكي» لمشهد الحرب هذا. لا توجد مشاهد لفرانسوا مونبيلييه وهو يقوم بذات العملية على صور المعاناة والموت. لنا أن تخيل ذلك.

في ختام مقالته الشهيرة حول فيلم «كابو»[2]، يذكر الناقد سيرج داني أغنية تلفزيونية مصورة تمزج «بحنوّ صوراً لمغنيين شهيرين جداً وأطفال أفارقة جائعين جداً»، إذ يرى فيها الوجه الحالي أو «الشكل المحسن» لحركة الكاميرا في فيلم «كابو». يشعر سيرج داني بالقلق إزاء عالم «بلا سينما» كهذا، ويسعى إلى فهم دور الوسيط الجديد [التلفزيون] رابطاً أخلاقية الشكل بمسألة تقنيات التسجيل والمونتاج الجديدة:

«حين تخيلت حركة المخرج بونتيكورفو وهو يرسم بيديه مسار اللقطة المتحركة قبيل تنفيذها، لمته على هذا الخيار، خاصة وأن لقطة كهذه كانت تتطلب في عام 1961 سكة حديدية وعمالاً، أي باختصار جهداً فيزيائياً. لكن يصعب عليّ تخيل حركة المسؤول عن مونتاج أغنية We are the children. أتصوره يضغط على أزرار وحدة التحكم بينما الصورة في متناول يده وهو منفصل نهائياً عما وعمن تمثلهم، وغير قادر على الشك في أن أحداً قد يلومه لأنه عبد يكرر حركات آلية»[3].

1 Georges Didi-Huberman, «En mettre plein les yeux et rendre Apocalypse irregardable», *Libération*, 21/09/2009.
2 يروي فيلم *Kapo* للمخرج الايطاليGillo Pontecorvo قصة حب داخل معسكر نازي [المترجم].
3 Serge Daney, «Le travelling de Kapo», *Trafic*, no 4, automne 1992, p. 19.

إذا لم يكن هناك من سبب لاعتبار فرانسوا مونبلييه «عبداً» للتكنولوجيا، فإن المشاهد التي تُظهره في العمل تشهد على تلك القطيعة في التعامل مع الصور التي غدت قابلة للتحول بحركة من أطراف الأصابع وبسرعة فائقة. بعبارة أخرى، لا تعرف التقنيات الرقمية أي حدود فيزيائية أو مادية أو زمنية فيما يتعلق بتحويل لقطات من الأرشيف أو تغيير آثار ما كان ومن كانوا. ثمة حد أخلاقي وحيد كان ليمنع فرانسوا مونبلييه من تلوين أحشاء إنسان في لقطة لعملية جراحية، أو من البحث عن لون البشرة الأنسب لجسد متفحّم بقاذفة لهب أو لوجه شوهته إشعاعات هيروشيما.

بما أننا نتطرق إلى صور الموت، دعونا نحسم النقاش الذي انتشر في الصحافة وعلى الإنترنت حول لقطات ضحايا «المحرقة» التي بقيت دون غيرها بالأبيض والأسود. لدى سؤالهم حول هذه النقطة، تحجج مؤلفو مسلسل «نهاية العالم» بأنهم أتخذوا هذا القرار كي «لا يكون هناك أدنى شك حول مصداقيتها... فلا يتمكن أحد من أن يجد فيها غشاً». تبدو الحجة خرقاء، لأن المؤلفين قد وافقوا بذلك على اعتبار «بقية فيلمهم موضع غش»، حسب تعبير جورج ديدي هوبرمان[1]. ويشوب الحجة الكذب أيضاً: بناء على طلب خبراء من مؤسسة ذاكرة المحرقة[2]، لم تخضع صور الغيتو والمذابح والمقابر الجماعية والناجين من الإبادة للتلوين. كان هذا شرط الخبراء لمنح مسلسل «نهاية العالم» دعماً مادياً من قبل المؤسسة، وكان بمثابة خط أخلاقي أحمر لا يجوز تجاوزه. لكن بما أن أولئك الخبراء كانوا مخوّلين بالحديث عن صور اليهود حصراً، جاءت النتيجة هزلية. فعندما تنبه طاقم الفيلم إلى هذا الشرط، لم يرَ أنه من الضروري الكف عن طلاء صور باقي الجثث. وبما أن أحداً من الممولين الآخرين لم يدافع عن كرامة موتاه، ابتكر المخرجون نهجاً غير مسبوقٍ: الفصل العنصري بواسطة الألوان.

إن عملية «مكياج» الصور القائمة على «إضافة المزيد من المرئي على المرئي»[3]، تترافق في مسلسل «نهاية العالم» مع عملية واسعة وطموحة لإضفاء الصوت على المشاهد الصامتة في معظمها والتي تعود إلى فترة 1939-1945. استناداً إلى مبدأ ردم النواقص وإصلاح عيوب الأرشيف، قام جيلبير كورتوا بعملية توضيح صوتي من خلال اصطناع صوت للمَشاهد. دعونا نعترف ببراعة ودقة وسعة إطلاع مهندس الصوت الشغوف بعمله هذا، الذي تمكن من تمييز وتركيب الأصوات «الحقيقية» لمحركات الطائرات من نوع ميتشيل أو هاليفاكس أو شتوكا أو سبتفاير. في «نهاية العالم» تم اعتبار غياب الصوت خرساً جرى تصحيحه تقنياً من خلال وابل من المؤثرات الصوتية التي تمزج الموسيقا بالتعليق المستمر وتجعل المشاهد يحبس أنفاسه. تكمن المشكلة التي

1 «En mettre plein les yeux et rendre Apocalypse irregardable», article *op. cit.*
2 Fondation pour la mémoire de la Shoah.
3 «En mettre plein les yeux et rendre Apocalypse irregardable», article *op. cit.*

تطرحها عملية إضفاء الصوت في التواتر المنتظم وتأنق واحتداد بعض المؤثرات التي تنقل انتباه المشاهد من مكان إلى آخر لتعطي الصورة معنىً مصطنعاً محضاً: مثل أزيز الذباب على صورة جثث جنود روس ومقاتلين يابانيين، أو صفعة القفازين المدوية على راحة يد الدكتاتور.

هذه المؤثرات الصوتية المفترض أنها واقعية تشبه إلى حد بعيد ما يسميه أمبرتو إيكو «الواقع المفرط»[1] الذي يهدف إلى خلق شعور «أصح من الصحيح» بإعادة إحياء الماضي كما لو كنا فيه. يؤكد هذا الهدف فيليب فيديه أحد مهندسي الصوت في مسلسل «نهاية العالم»، إذ يقول إنه ركز على نوعين من الأصوات: يهدف الأول إلى «الإحساس فيزيائياً» بأصوات المدافع، بينما يسمح الثاني «بالشعور بالخوف في التجمعات النازية الكبرى». ثم يضيف: لم نعد مجرد مشاهدين، بل دُفع بنا إلى الحفرة أيضاً.

الواقع المفرط

بالنسبة إلى فريق عمل مسلسل «نهاية العالم»، لم يعد الأمر متعلقاً بكوننا مشاهدين أمام الصورة أو مواطنين أمام التاريخ، أي بأن ينتقل التاريخ إلينا عبر علاقة معقدة من التقارب والتباعد، من الانقطاع والاستمرارية، من الشعور بالألفة أو بالغرابة تجاهه. لقد أصبح الأمر مرتبطاً بالانغماس في الصوت والصورة، وبالاستغراق في الاستعراض الشامل للتاريخ، وبإحياء الماضي بشكل أفضل مما لو كنا قد عشناه.

لقد أصبح الأمر مرتبطاً بالانغماس في الصوت والصورة

يترافق هذا الانغماس العام بسرعة في المونتاج وفي التنقلات مما لا يسمح لسياقات الصور من أن تتحقق بالكامل، ولا يتيح للمشاهد فرصة بناء رؤيته النقدية. هكذا يروج طاقم «نهاية العالم» للمسلسل مفتخراً بلقطاته وعددها 800 في كل حلقة، أي ما يعادل أربع ثوانٍ لكل لقطة[2]. في مسلسل «أوشفيتز»، تتعزز الإثارة من خلال حركات الكاميرا المستمرة والمتنوعة لدى التقاط الصور الفوتوغرافية. ويبدو أن خوف المخرجين من إضجار المشاهد دفعهم للقفز من صورة إلى أخرى وكأنهم يستبقون تنقل المشاهد من قناة إلى أخرى. تؤكد هذه المسلسلات التلفزيونية التي تنسف الفترات الزمنية تشخيص ماري جوزيه مونزان: «إن الزمن هو المتضرر الأكبر من عنف التدفق البصري»[3].

1 Umberto Eco, *La Guerre du faux*, Paris, Grasset, 1985.
2 راجع مقالة «نهاية العالم؟» على موقع Télérama 9 أيلول / سبتمبر 2009.
3 Marie-José Mondzain, *Homo spectator*, Paris, Bayard, 2007, p. 91.

تطالعنا تقنية الانغماس مجدداً في فيلم روز بوش الروائي «حملة الاعتقال». فهو يدفع المشاهد ليغوص في التاريخ من خلال حمله على الإحساس بالحدث جسدياً وعاطفياً. لهذا السبب صُورت مشاهد العنف (الاعتقال داخل المبنى على سبيل المثال) بكاميرا محمولة وُضعت في قلب الحدث. هكذا يجد المشاهد نفسه متقمصاً نظرة وموقع المصور وسط زحمة الممثلين والكومبارس، وخاضعاً لنظام مرئي مألوف لديه، نظام الربورتاج التلفزيوني. يهدف ذلك إلى دمج المشاهد في «ماضٍ حسيّ»، أي في «كيان قليل التمايز أقرب إلى الإحساس منه إلى السرد»[1]. على الرغم من أن طريقة الإخراج هذه تعتمد الأساليب المستخدمة في تصور وإدراك الزمن الحاضر، إلا أنها لا تستبعد اللجوء إلى صور الماضي. لذا استخدمت روز بوش رمزية الصور الفوتوغرافية ولقطات الأرشيف. فالمخرجة التي شاهدت الأفلام العائلية لايفا براون[2]، تفانت بإعادة تركيبها وجعلها ناطقة في بعض المشاهد. ولم تتردد أيضاً في أن تخرج سينمائياً الصورة التي تحاكي عقلنا الباطني كونها تُظهر معتقلين يجرّون الأجساد نحو محرقة معسكر بيركناو كما في الصور السرية التي التقطها المعتقلون العاملون في فريق السوندركوماندو.

كذلك هو الحال في فيلم «السقوط» رغم اختلاف طموح المخرجَين الفنية وخبرتهما. يحبّذ أوليفر هيرشبييغل أيضاً الكاميرا المحمولة الموجودة في قلب الحدث لاستعادة نهاية النازية دراماتياً. ويعكس عمل الإضاءة الدقيق أجواء برلين تحت القنابل وطلقات المدافع تماماً كما أعادت روز بوش الألوان «الحقيقية» لفيلديف من خلال الإضاءة المفلترة للواجهة الزجاجية التي موهها الدفاع الجوي بالطلاء الأزرق. كما يبعث صوت الانفجارات في فيلم «السقوط» البيئة الصوتية لسكان برلين خلال شهر نيسان/أبريل 1945، لكنه يضخمها ليصنع حالة حصار تذكرنا بمسلسل «نهاية العالم».

تضيف لعبة الإحالة إلى صور الأرشيف عنصراً يتجلى في فيلم «السقوط» أكثر مما هو عليه في فيلم «حملة الاعتقال». إذ يعاود أوليفر هيرشبيغل تدوير لقطات تحرير المعسكرات في مشهد المستشفى حيث يكتشف الضابط النازي كومة من الجثث العارية ونساء مسنّات مذعورات يحدقن بصمت في الكاميرا. يُحيلنا تكوين المشهد إلى الصور التي التقطها السوفييت بعيد تحرير معسكر أوشفيتز والتي عرضت كثيراً منذئذ. ومن الواضح أن بعض مشاهد «السقوط» مستوحاة من نشرة الأخبار النازية[3]. نلاحظ ذلك مثلاً في مشهد يُظهر هتلر خارج مقره المحصن وهو يقلد الشاب بيتر وساماً برفقة مجموعة من أعضاء الشبيبة الهتلرية. في التقرير الذي عُرض في نشرة الأخبار النازية الأخيرة بتاريخ 22 آذار/مارس 1945، حُذِفت –كما أشيع لاحقاً– لقطة ليد هتلر

1 François Hartog, *Régimes d'historicité. Présentisme et expérience du temps*, Paris, Seuil, 2003, p. 199.
2 Eva Braun مصورة ألمانية كانت عشيقة هتلر وانتحرت معه (المترجم).
3 Die Deutsche Wochenschau نشرة الأخبار التي كانت تعدها البروباغندا النازية (المترجم).

وهي ترتجف. هذا الظهور العلني الأخير لهتلر يعرفه الجمهور الألماني خير معرفة لأنه عرض بكثرة إبان الاستسلام. في فيلم «السقوط»، أعيد تشكيل المشهد طبقاً للأصل لكن مع إضافة يد هتلر المرتجفة وشخص مصور الأخبار الذي خلّد الحدث. هكذا يتغذى الفيلم الروائي من الأرشيف مستمداً منه أصالته ومعتبراً نفسه حقيقياً أكثر من الحقيقة بسبب المزيد من الشفافية التي تعني أنه لم يعد هناك ما يخفى على المشاهد[1]، فما هو خارج إطار الصورة صار مفتوحاً أمامه وكذلك كواليس تسجيلها. في علاقة التبادل هذه، يصادق الأرشيف على الفيلم الروائي الذي يمنحه في المقابل قوة إقناع جديدة، وذلك وفق نموذج التدوين المتحفي الشعبي الأميركي الذي درسه أمبرتو إيكو [...][2].

ثمة عنصر واقعي آخر يوظفه هيرشبيغل إذ يستهل فيلمه بمقابلة صُوِّرتْ عام 2001 مع ترودل يونغ[3]. لقد سبق لهذه السيدة التي كانت سكرتيرة هتلر الخاصة وواحدة من أبرز الشهود على سقوطه، أن روت تجربتها في فيلم وكتاب بعنوان «حتى الساعة الأخيرة» كانا بمثابة محور للسيناريو والشخصية التي أدت دورها الممثلة ألكسندرا ماريا لارا. بعد أن تضفي على الفيلم مزيداً من المصداقية عبر ظهورها في بدايته، تعود ترودل يونغ الحقيقية لتظهر في نهايته مرة أخرى عبر مقابلة عام 2001.

إن درجة الواقعية في الصورة تتفوق على تاريخيتها وتعادل الحقيقة المُنْزَلة

من خلال هذه العملية المتواصلة للتداول والتهجين بين أزمنة وأنظمة المواد البصرية التي تصادق وتشهد على بعضها البعض، وتبرر وتتأقلم بعضها مع بعض بأسلوب تراكم البراهين، نرى أن مفاهيم الواقع والحقيقة والاحتمال هي التي تمتزج وتختلط ويعاد ترتيبها. إن درجة الواقعية في الصورة [سواء كانت من الارشيف أو ضمن السرد الروائي] تتفوق على تاريخيتها وتعادل الحقيقة المُنْزَلة. هذا ما يسمح لكريستوف نيك بافتتاح عمله الوثائقي/الروائي مدعياً أن «كل المشاهد المصورة في هذا الفيلم حقيقية»؛ وهذا ما يسمح لإيزابيل كلارك ودانييل كوستيل ببدء مسلسلهما بهذا التصريح الحاسم: «هذه هي القصة الحقيقية للحرب العالمية الثانية»!

إن ترابط الصور بهذا الشكل يقوم بدور الشاهد الموثوق الذي يصادق على خطاب تاريخي كلّي لا يتخلله أي تساؤل أو انقطاع، إذ تتعاقب الأحداث على وتيرة تغير اللقطات، ويُروى كل حدث من الماضي باليقين نفسه، ويُختزل الإثبات إلى الإظهار. من هذا المنظور، تُقرأ صور الأرشيف وتختزل

1 ما عدا جثة هتلر التي أخفيت بعد موته، وقد حظي الموضوع بتعليقات كثيرة.
2 Umberto Eco, *La Guerre du faux*, *op. cit.*
3 مقابلة Traudl Junge مقتبسة من الفيلم الوثائقي *Im Toten Winkel* [الزاوية الميتة] الذي أخرجه أندريه هيلر A. Heller وأوثمار شميديرر Othmar Schmiderer.

إلى معنى لا لبس فيه. وربما يكون الصوت الأكثر إثارة للجدل في «نهاية العالم» و«المقاومة» و«أوشفيتز» هو صوت التعليق الذي يُنطِق الصور ويجعل منها برهاناً لتبيان الحقيقة، ويلغي المعنى الخاص أو الفريد الذي تمثله لحظة تصوير الحدث. وكما يقول عن حق فرانسوا نيني: «ما يميز الدعاية السمعية البصرية ليست الرغبة في فرض وجهة نظرها، وإنما الرغبة في جعل الناس يصدقون أنها ليست وجهة نظر أو رأياً خاصاً، بل هي واقع الأشياء المرئي وحقيقة التاريخ قطعاً بما أنها تَظهر بوضوح على الشاشة»[1]. من خلال تشويه المنهج النقدي لتفسير المصادر، تعمل هذه الإنتاجات على تحويل بعض الفرضيات التاريخية إلى أطروحات لا يمكن التشكيك فيها لأنها قابلة للإثبات بالصورة. فهي تصنع تاريخاً أكثر حقيقة من التاريخ الحقيقي إذ تعالج ثغراته وشكوكه، وتبرز من فراغاته الحقيقة متسلحة بالصورة. إنها الحقيقة المفرطة.

لكن العلم التاريخي يُعرَّف أيضاً من خلال بعده التعاقبي: فهو «اشتغال على الزمن»، على زمن وُضع في مجال نقدي، أي على زمن «موضوعي»[2]. إن المؤرخ بتخلصه من الغائية ومن «الخطيئة الكبرى» المتمثلة بالمغالطة التاريخية[3]، يسعى إلى التفكير في علاقات الماضي بالحاضر والمستقبل، وإلى فهم طرق عيش التاريخ و«آفاق التوقع»[4] لدى أناس الماضي. على هذا الصعيد، تمتاز الإنتاجات الآنفة الذكر بالخلط المستمر بين المنظورات الزمانية والمكانية المعروضة على الجمهور.

فقدان الاتجاه

يجد مشاهد مسلسل «أوشفيتز» نفسه مدعواً إلى مائدة رودولف هوس ومطلعاً على أسرار النازيين وحاضراً أثناء عملية اتخاذ القرار في فيلا فانسي[5]. وهو موجود أيضاً بين المضطهدين يشاركهم مأساتهم. ويتم إدخاله إلى غرفة الغاز المعاد إنشاؤها باستخدام رسومات الكمبيوتر. من هذا المكان المخصص لضحايا القتل الجماعي، الذي لا يمكن أن يكون مكانه، يستطيع المشاهد أن يرى الباب وهو يُغلق عليه تاركاً كإضاءة وحيدة شعاعاً آتياً من ثقبه. هذا المشاهد القادر على كل شيء يدخل أيضاً في جزئيات الصورة ثم يبتعد محلقاً فوق الأمكنة والبلاد وخرائط هيئة الأركان بفضل رسومات الكمبيوتر للطلعات الجوية. وهو نفسه من يتفقّد مواقع معسكر بيركناو بعد مرور ستين عاماً.

1 François Niney, *Le Documentaire et ses faux-semblants*, Klincksieck, 2009, p. 116.
2 Antoine Prost, *Douze leçons sur l'histoire*, Paris, Seuil, «Points histoire», 1996, p. 110 – 111.
3 Lucien Febvre cité par A. Prost, *Ibid*, p. 281.
4 Reinhardt Kosellech, *Le Futur Passé. Contribution à la sémantique des temps historiques*, Paris, EHESS, 1990.
5 Wannsee اسم الحي البرليني الذي اجتمع فيه كبار مسؤولي النظام النازي بتاريخ 20 كانون الثاني 1942 لوضع سياسة إبادة اليهود [المترجم].

يخضع مشاهدو «نهاية العالم» أيضاً إلى تغييرات مفاجئة في الحقب الزمنية. تارة يستغرقون في ماضٍ تم تحويله إلى «حاضر الحدث»[1] من خلال التشويق الزائف الذي يؤكده التعليق المرافق للصور: «هتلر ينتظر، هل سيقع الحلفاء في الفخ؟». وتارة يجدون أنفسهم في مستقبل مستبق ينطق بأحكام التاريخ: «سوف يشنق هانس فرانك في نورنبيرغ». وتارة أخرى يتحولون إلى كاتمي أسرار يتفوقون على المنتصرين والمهزومين في التاريخ لتفردهم بمعرفة النهاية: «لا يزال يهود مدينة لودز مطمئنين لأنهم لا يعرفون أن المحرقة قادمة».

نجد في الأعمال الروائية تعدداً في المواقف وتفككاً في أوصال أزمنة السرد

نجد في الأعمال الروائية تعدداً في المواقف وتفككاً في أوصال أزمنة السرد. في نقده لفيلم «السقوط»[2]، بدا المخرج فيم فيندرز ساخطاً من «الإهمال الفاضح» لمسألتين سينمائيتين أساسيتين: «تحديد وجهة النظر التي نتبناها وكيفية ارتباط الموقف بما نقوله». ففيلم «السقوط» يقدم لنا بالتناوب وجهة نظر ترودل يونغ والمؤرخ يواكيم فيست[3] مؤلف كتاب «السقوط» الرائج الذي اقتبس منه كاتب السيناريو [والمنتج] مادة الفيلم الروائية وعنوانَه. لا يقتصر التهجين السردي على هذه النقطة، إذ يقدم فيلم «السقوط» أيضاً وجهة نظر أحد أعضاء منظمة الشبيبة الهتلرية. ويتساءل فيم فيندرز في إشارة إلى النهاية المبسطة التي تجمع بأعجوبة بين ترودل وبيتر فوق دراجة على طريق ريفي بعدما اخترقا الخطوط الروسية: «من الذي يقود القصة هنا؟ أهو كائن خارق؟ لا يمكن بأية حال من الأحوال أن تكون السيدة يونغ أو السيد يواكيم فيست. أهي السينما؟» هذا الضعف في وجهات النظر هو أيضاً ضعف أزمنة السرد التي تتأرجح دوماً بين الحرص على إعطاء «درس في التاريخ» والرغبة في جعل المشاهد يستعيد الأحداث ضمن أفق صناعها المضطرب.

تنطبق الملاحظة نفسها على فيلم «حملة الاعتقال». خلافاً لما صرّحت به روز بوش، لا يقدم فيلمها «وجهة نظر الأطفال»، وإنما يتبنى جميع وجهات النظر وجميع أزمنة السرد. إن الإحساس بمأساة حملة الاعتقال، من وجهة نظر الأطفال وحسب، تقتضي رؤية ومعرفة ما عرفه الضحايا الصغار وشعروا به لحظة وقوع الحدث. يهدف الفيلم أيضاً إلى تمكين المشاهد من حضور نقاشات أصحاب القرار. هكذا يجد المشاهد نفسه مدفوعاً إلى عيش الاعتقال وهلع المضطهدين في الزمن الحاضر إضافة إلى لعب دور العارف بما وجده المؤرخون بعد حين.

1 François Niney, *Le Documentaire et ses faux-semblants, op. cit.*, p. 48.
2 Wim Wenders, *Die Zeit*, 21 octobre 2004 / Libération, 1er décembre 2004
3 Joachim Fest مؤلف كتاب *Der Untergang* أو «السقوط» الذي صدر عام 2002.

إن فقدان الاتجاه والترابط الزمني معززين بتداخل أزمنة الصور في تلك الأفلام والبرامج التلفزيونية، يشكل عماد هذا النظام الجديد للتاريخية الذي يسميه فرانسوا هارتوغ بـ«الحاضرية»[1] ويُطلق عليه زكي العايدي اسم «تتويج الحاضر»[2].

لكن، إذا كانت الأعمال السينمائية التاريخية دائمة الالتصاق بالحاضر، فهي تندرج في سياق التأكيد على الفجوة مع الحدث الماضي. وفي ذلك يبقى الأنموذج هو فيلم «ليل وضباب» الذي صور أنقاض المعسكرات النازية محذراً من أن الماضي لا يمكن تجاوزه، وأن «وحش المعسكرات لم يمت تحت الأنقاض». تندرج «حملة الاعتقال» و«المقاومة» و«نهاية العالم» و«أوشفيتز» و«السقوط» في تيار معاكس قائم على ردم الفجوة وتجاهل ارتباطات الأزمنة المنفصلة وإلغاء المسافة بين الحدث وتصويره، فهو تيار قائم على إلغاء تاريخية الأزمنة المرئية. تحيل هذه الأعمال الماضي إلى حاضر متمدد تتبنى أحكامه الأخلاقية وأفكاره ومشاعره؛ «حاضر كثيف، توسعي، كلّي الحضور، لا يملك أي أفق سوى ذاته، ويصنع كل يوم الماضي والمستقبل اللذين يحتاجهما يوماً بعد يوم»[3].

بهذا المعنى يبدو واضحاً أن فيلم روز بوش وليد زمانه: فهو يأخذ بمنطق مبادرات الرئيس ساركوزي حول رعاية الأطفال اليهود أو تمجيد غي موكيه[4]، مبادرات تسعى إلى إفراغ التاريخ من جوهره السياسي بحيث لا يبقى منه إلا الزبَد الانفعالي والإرشاد المعنوي والتعاطف مع الضحايا؛ كما يتبع فيلمها موضة «العادلين»[5] التي أطلقها سبيلبرغ عام 1993 بفيلمه «قائمة شندلر»[6]. وقد ركز طاقم فيلم «حملة الاعتقال» بشدة على «العادلين» ضمن حملة الترويج الواسعة للفيلم، خاصة في أوساط جمهور المدارس وأساتذة المرحلة الثانوية.

واجب التذّكر

في إطار الترويج إعلامياً لفيلم «حملة الاعتقال»، سرّبت شركة الانتاج وشركائها بعض «المواضيع للنقاش» التي جرى تناقلها بحذافيرها على الانترنت بما يشبه عملية احتلال للشبكة العنكبوتية. يشكل الوعد بذرف الدموع أول عناصر الترويج. قد يظن البعض أن الانفعال لا يتم التخطيط له ولا يتحقق بقرار؛ فإما أن يحدث أو لا يحدث في مواجهة العمل الذي هو دائماً عمل جسد واحد، إذا اقتبسنا عبارة القديس أوغسطينوس. لقد تأثر جان دانييل[7] ذارفاً الدموع أثناء عرض «حملة الاعتقال»، وأبدى جاك ماندلبوم[8] بعض التحفظ فانهال عليه وابل من النقد بسبب «احتقاره»

1 عن مفهوم الحاضرية Présentisme انظر: François Hartog, *Régimes d'historicité*, *op. cit.*
2 Zaki Laïdi, *Le Sacre du présent*, Paris, Flammarion, 2000.
3 François Hartog, *Régimes d'historicité*, *op. cit.*, p. 200.
4 غداه انتخابه رئيساً للجمهورية في أيار 2007، اقترح نيكولا ساركوزي أن يقرأ طلاب المرحلة الثانوية في بداية العام الدراسي رسالة الوداع التي كتبها المناضل الشيوعي الشاب غي موكيه Guy Môquet [المترجم].
5 Les Justes لقب فخري تمنحه مؤسسة إسرائيلية مختصة بذاكرة «المحرقة» لغير اليهود الذين خاطروا بحياتهم في سبيل إنقاذ اليهود أثناء الحرب العالمية الثانية [المترجم].
6 Steven Spielberg, *Schindler's List*, 1993.
7 Jean Daniel رئيس تحرير مجلة *Le Nouvel Observateur*
8 Jacques Mandelbaum ناقد سينمائي في صحيفة *Le Monde*

يشكل الوعد بذرف الدموع أول عناصر الترويج

للعمل[1]. إن هذه الدعوة إلى الانفعال هي، كما رأينا، مؤشر على نوع جديد من العلاقة بالتاريخ يصبح فيها «الاستشعار» [وهو تعبير مستحدث رائج حالياً] والتعاطف مع الضحايا النمطيّن الرئيسيين للعبور إلى الماضي ولا سيما إلى «المحرقة». والحال أن هذا ليس بالانفعال [فهو لا يتناقض والعقل الذي يشكل إلى جانبه إدراكنا للماضي وتعاملنا مع الفن]، إنما هو نوع من الجيشان الناشئ من التماهي مع مصير المضطهدين ومناشدة كلّية للمشاعر.

لا داعي للتوقف عند الحجة الترويجية الثانية التي تعتمد على بيان ما هو «حقيقي»، وتُفاخر بالتوثيق من خلال الشهود والتفاصيل الدقيقة وإكسسوارات تلك الفترة والديكورات المبنية طبقاً للأصل. أما الحجة الترويجية الثالثة، فتستند إلى لازمة «المرة الأولى» التي ترددها جوقة من الصحفيين، لا سيما على القنوات التلفزيونية. لا تعير هذه الحجة اهتماماً لفيلم «الخميس الأسود»[2] وفيلم «السيد كلاين»[3]، وتؤكد أن روز بوش هي أول من وضع الفرنسيين بشجاعة أمام واحدة من أكثر الصفحات المشينة في تاريخهم.

في سياق ما بعد فيلم «الحزن والشفقة»[4]، شنت سينما السبعينيات هجوماً حاداً على سياسة تعاون الدولة مع سلطة الاحتلال مستخدمة نبرة اتهامية في معظم الأحيان[5]. في فيلم «الخميس الأسود» المتمحور حول حملة اعتقال 16 تموز/يوليو 1942، لا يوفّر المخرج ميشال ميتراني رجال الشرطة أو الباريسيين اللامباليين، أو حتى اليهود الذين لم يستشعروا الخطر وعدلوا عن الهروب أو التخفي. لم يقترف فيلم «حملة الاعتقال» محرماً إذاً، بل قدم ما يتماشى وروح العصر مروجاً للبطولات اليومية وشجاعة «الناس العاديين» في باريس. إن إحدى وصفات «السينما الشعبية» تكمن تحديداً في كشف المستور [فتعاون الدولة الفرنسية مع النازية كان موضوعاً شبه محظور] والتصدي للكليشيهات التي يتم تضخيمها لضرورات الفيلم [كالصورة الكاريكاتورية لسكان الشمال الفرنسي في فيلم المخرج داني بون[6]]. أثبتت هذه الوصفة جدواها لأنها سمحت بلعب ورقة التمرد وبفرض شكل جديد من الإجماع والمصالحة الوطنية. لكن الفرق بين فيلمي داني بون وروز بوش يكمن طبعاً في الموضوع الذي اختارته بوش وما واكبه من تدفق للنوايا الحسنة ودعم مؤسساتي واسع.

1 Jean Daniel, «Le choc d'un film», *Le Nouvel Observateur*, 11 Mars 2010 ; Jacques Mandelbaum,«L'éprouvant spectacle de La Rafle du Vel' d'Hiv», *Le Monde*, 9 Mars 2010, Mireille Kukawka, «Le mépris de Jacques Mandelbaum», *site Riposte Laïque*, 22 Mars 2010.
2 Michel Mitrani, *Les guichets du Louvre*, 1974.
3 Joseph Losey, *Monsieur Klein*, 1976.
4 Marcel Ophüls, *Le Chagrin et la Pitié*, 1976.
5 Henry Rousso, *Le Syndrome de Vichy. De 1944 à nos jours.* Paris, Seuil, «Points histoire», 1990.
6 فيلم *Bienvenue chez les Ch'tis* الصادر عام 2008

ارتبط هاجس الارشاد المعنوي مبكراً بذاكرة الحرب العالمية الثانية. فمنذ مطلع الخمسينيات اهتم المقاومون والمعتقلون السابقون الذين ينشطون في إطار «شبكة الذكرى»[1] بوضع سياسة للحفاظ على الذاكرة ونقل تجربتهم وقيمهم إلى جيل الشباب. وكانوا وراء إطلاق فكرة فيلم «ليل وضباب» الذي شاركت في تمويله وزارة التربية بهدف عرضه في المدارس [لم تكن الحرب العالمية الثانية مدرجة بعد في المناهج المدرسية]، وتبنته رسمياً لجنة تاريخ الحرب العالمية الثانية في إطار العلاقات الشائكة بين الذاكرة والتاريخ. لقد شعر أعضاء «شبكة الذكرى» بضرورة إطلاع جيل الشباب، عن طريق السينما، على ملحمة المقاومة ومأساة الاعتقال والمعسكرات النازية، وذلك بعد نسيان نضالاتهم وآلامهم في ظل الحرب الباردة وإعادة الاعتبار لأنصار فيليب بيتان، الأمر الذي تسبب لهم بجرح عميق. كان انجاز آلان رينية الأكبر هو مخالفة مواصفات الفيلم التذكاري المطلوب، وإخراج أول عمل وثائقي يتناول موضوع الاعتقال والترحيل في إطار فني.

لم يأت فيلم «حملة الاعتقال» تنفيذاً لطلب مؤسسة ما، بل بمبادرة من المنتج آلان غولدمان الذي جمع المال اللازم لتمويل فيلم زوجته، روز بوش. كان موضوع الفيلم وحده كافياً للحصول على دعم من إقليم باريس، خُصص للنشاطات التربوية في المدارس الثانوية ولنشر كتيب مرافق للفيلم كُلف بتحريره اثنان من معلمي المدارس الثانوية. وعُهد بالكتيب إلى الشركة المكلفة بحملة تسويق الفيلم، وهي شركة خاصة تقدم استشارات في الترويج و«الاستراتيجيات المناسبة»، كما تُعرّف بنفسها[2]. وللمرء أن يتساءل عن سبب وجدوى تسويق فيلم «حملة الاعتقال» لدى الجمهور المدرسي.

يكرر فيلم روز بوش ما يراه الشباب باستمرار على شاشاتهم، بينما يُفترض أن دور السينما في المدرسة هو تأسيس علاقة متطلبة مع الفن، والعمل على بناء رؤية نقدية. بالإضافة إلى ذلك، يمضي الفيلم في تقديس الحدث، وهو نهج يتوجب علينا مساءلته.

يشهد مثال فيلم «ليل وضباب» على الاهتمام الخاص والمبكر بتاريخ الحرب العالمية الثانية من قبل الشهود القدامى والمؤسسات، لما رأوا فيه من فضائل أخلاقية وتربوية. لقد كانت ردة فعل آلان رينيه الأولى هي رفض الطلب الموجه اليه بإخراج فيلم عن الاعتقال والترحيل معتبراً نفسه معاصراً للمعسكرات النازية لا شاهداً عليها؛ وبسبب شعوره بالقلق والعجز، أدرك أن وحده البحث عن شكل متين يتيح استقبال الحدث ومواراة أجساد الضحايا. أما اليوم، وفي المسار الذي افتتحته الأفلام الهوليوودية [لا سيما فيلم «قائمة شندلر»]، فيتم التعاطي مع الحرب بالتركيز حصراً على موضوع البقاء على قيد الحياة [ومن تجليات ذلك إقامة مسابقة «ملكة جمال المحرقة» في اسرائيل التي تتوج أجمل الناجيات من الإبادة]. كما يتم تجاهل ضرورة بناء شكل فني متين بحجة

1 Réseau du souvenir جمعية تأسست عام 1951 لتخليد ذكرى الشهداء الذين قضوا في المعسكرات النازية [المترجم].
2 شركة Parenthèses Cinéma

أن «الأفلام سهلة الفهم» هي الوحيدة القادرة على «التأثير» في أكبر عدد من الناس. وفي انقلاب فريد من نوعه، أصبحت قداسة الموضوع تُستخدم لإسكات من ينتقد رداءة الإخراج. وهكذا فإن خطورة الموضوع ورسالته الأخلاقية (تعريف الجمهور العريض بحملة اعتقال 16-17 تموز/يوليو 1942) ستجعلان كل اعتراض نافلاً. حتى أن روز بوش صرحت أثناء الترويج لـ DVD الفيلم بأن المشاهدين الذين لم يبكوا خلال عرض فيلم «حملة الاعتقال» «عديمو الحس»، ويتلاقون مع «هتلر روحياً»، وأضافت: «إني أشعر بالارتياب من كل شخص لا يبكي أثناء مشاهدة الفيلم، فهو يفتقد إلى مورث ما: مورث التعاطف. إننا نبكي أثناء «حملة الاعتقال»... لأنه ليس لنا سوى البكاء»[1].

يتم تجاهل ضرورة بناء شكل فني متين بحجة أن الأفلام سهلة الفهم هي الوحيدة القادرة على التأثير

ثمة اختلاف آخر بين لحظتي التاريخ الماضية والحاضرة مرتبط بمكانة الحدث في مجتمعنا: بعد تجاوز صدمة صور المعسكرات النازية المحررة، أتى فيلم «ليل وضباب» بمبادرة من مقاومين شعروا أن آلامهم ونضالاتهم وموتاهم قد تذهب في طي النسيان. وعلى الرغم مما قدمته مبادرات «شبكة الذكرى» للحفاظ على ذاكرة الترحيل ومعسكرات الاعتقال، إلا أنها غيبت ذاكرة الإبادة ومراكز الإعدام، حتى وإن تفرّد آلان رينيه بإدراج صورٍ صامتة لاعتقال اليهود وترحيلهم في فيلمه.

منذ السبعينيات، وبشكل متسارع على مدار العقود الأخيرة، غير عقرب ساعة الذاكرة اتجاهه جذرياً ليستقر مطولاً عند إبادة اليهود. سيكون من الصعب اليوم القول إن «المحرقة» قد غُيبت عن الكتب المدرسية وتربص بها النسيان وأهملها الإعلام. في هذا السياق، ينضوي دعم وزارة التربية وإقليم باريس إلى الثقافة السائدة التي تساهم في نشرها القنوات التلفزيونية مروجة لخطاب نمطي عن «واجب تذكّر المحرقة»، وهو اليوم بمثابة «ديانة مدنية للغرب»[2]. يؤمّن هذا الواجب راحة الضمير. لكنه مغلق على نفسه، عاجزٌ عن مراجعة الحاضر ومجردٌ من مسؤوليته تجاه المستقبل. وبما أن الكتيب التعليمي المرافق لفيلم «حملة الاعتقال» يذكر تاريخ «فيليدف»، دعونا نذكر أن هذا الملعب الرياضي غدا مركزاً للاعتقال بعد أن داهمت الشرطة الباريسية أوساط جبهة التحرير الوطنية الجزائرية عقب موجة اغتيالات 25 آب 1958. فقد جُمع الجزائريون الموقفون فيه قبل إطلاق سراحهم أو تحويلهم إلى مراكز الاعتقال. ثمة صور التقطت لهذه المداهمة من خارج الملعب، تظهر وصول الحافلات وفرز الجزائريين الذين قبضت عليهم الشرطة والحرس العسكري

1 مقابلة بعنوان «واجب الانفعال»، نشرت في مجلة *Les Années Laser*، العدد 167، أيلول/سبتمبر 2010، ص 92.
2 Enzo Traverso, *Le Passé, modes d'emploi. Histoire, mémoire, politique*, Paris, La Fabrique, 2005, p. 12.

وإدخال الموقوفين واحداً تلو الآخر إلى المجمّع. لم تعتبر وسائل الإعلام هذه الصور مناسبة للاستخدام لدى إحياء الذكرى التاريخية المخصصة للملعب الباريسي، تماماً كما لم يثر اكتشاف سيرج كلارسفيلد لتاريخ الصورة الشهيرة أسئلة حول استعمالات «فيلديف» مركزاً للاعتقال أثناء تحرير فرنسا، وهي صورة كان قد صورها أيضاً سينمائي هاو. غريب هو مصير الصور. تارة تعتبر مفقودة وتارة تترقب نظرةً تفسرها وتمنحها فرصة الظهور.

إن راحة الضمير التي نتجت عن إطلاق فيلم «حملة الاعتقال» ضمن تغطية إعلامية واسعة، تعززت عن طريق مواكبة آخر الشهود الذين بادر بعضهم، لسنوات طويلة، بالمجيء والتحدث أمام طلاب المدارس الإعدادية والثانوية. وركز الترويج للفيلم بشكل واسع على لقاءات جمعت فريق الإخراج والممثلين بجوزيف فيزمان[1] الذي زار مواقع التصوير. وأثناء العرض الأول للفيلم في جادة الشانزيليزيه، خاطب الممثل جان رينو الجمهور الذي ضمّ ناجين ومعتقلين قدامى، متعهداً «بالاستمرار في الإدلاء بشهادته»، لنشهد بذلك نقلة فريدة من نوعها. هذه النقلة إلى الخيالي، حين يأتي ممثل السينما ليتحدث عن ممثلي التاريخ، ارتسمت ملامحها في مطلع التسعينيات مع حضور توم هانكس وستيفن سبيلبرغ[2] إلى جانب الرئيس جورج بوش احتفالات الذكرى الستين للإنزال الأميركي في منطقة النورماندي في فرنسا. يبدو الأمر كما لو كنا أمام حالة انكار لقدرة الشهادات التي سبق وكتبت وجُمعت وصُوِرت، وبعضها يرتقي إلى مكانة رفيعة لا ينال منها مرور الزمن. شهادات يُراد لها اليوم أن تخضع لمصير السلع سريعة التلف من خلال تعبئة حثيثة للأجيال القادمة ووالاستخدام المفرط «للوسائط» الحديثة. إن هذا الخلط السائد في الأفكار يتطلب من المؤرخين إعادة النظر في تحولات واستخدامات مفهومي الذاكرة والشهادة، كما يتطلب التفكير ملياً في ذلك الواقع المفرط الذي يدفعنا إلى الجانب الآخر من المرآة.

سيلفي ليندبرغ
أستاذة التاريخ في جامعة السوربون باريس

* النص هو الباب الأول من كتاب المؤلفة الصادر في باريس عام 2013 تحت عنوان:
La voie des images: quatre histoires de tournage au printemps-été 1944, Editions Verdier, 2013.

1 Joseph Weisman نجى بأعجوبة من الترحيل إلى معسكرات الموت النازية بعد اعتقاله وعائلته في ملعب «فيلديف» [المترجم].
2 Tom Hanks بطل فيلم *Saving Private Ryan* الذي أخرجه Steven Spielberg

THE QUESTION OF THE RIGHT TO THE IMAGE

Since the birth of photography, individuals have defended their image in the name of property rights or the right to privacy. But these rights don't protect the world's most vulnerable citizens whose indignity is exhibited on the screens of the world in the name of the freedom of media. How can we conceive of a more just right to the image, based on the equality in dignity of all the citizens of the world?

A book edited by The Abounaddara Collective
with Katarina Nitsch and supported by the Swedish Institute.

CONTRIBUTIONS BY
Nathalie Delbard
Farhan Hassib
Dork Zabunyan
Stefan Tarnowski
Walter Benjamin
Sylvie Lindeperg

INTRODUCTION BY
The Abounaddara Collective
with Katarina Nitsch

IMAGES
The Abounaddara Collective

Abounaddara 2019