3

الحرب الدائمة .. تغطية حَيَّةٌ حقيقية

"كل هذا من عمل القوى التي لا تنفك تملأ الدنيا صياحًا عن صلاحهم، ويحبون أن يَحسبهم الناس من صفوة المؤمنين، في حين أنهم يعيشون على ثمار الظلم".

عمانويل كانط "السلام الدائم" (1795).

"منذ اخترعت آلات التصوير في عام 1839م، صاحب التصوير الموت".

سوزان سونتاج "عن ألم الآخرين" (2003م).

في هذا الفصل أناقش بعض الطرق التي تعيد بها الصور البصرية والقصصية إنتاج العنف وتبريره. وأقوم تحديدًا بفحص التمثيلات الإعلامية لاحتلال الولايات المتحدة للعراق والصور التي أرسلها الجنود الأمريكيون من العراق إلى وطنهم. وأقول: إن هذه الصور دليل على أحدث أشكال الاستعمار بصورتيه "الإمبريالية" و"الكولونيالية" التي لم تبق على العنصرية والظلم فحسب، بل أكسبتهما حياة جديدة بفضل التقنيات الجديدة. إن هذه الصور جزء لا يتجزأ من تاريخ استخدام تكنولوجيات التصوير. فأناقش تأثير التقنيات البصرية - كآلات التصوير الرقمية والهواتف المحمولة والإنترنت اللاسلكي - في إحساسنا بالمكان والزمان فيما يتعلق بالسياسات الكوكبية.

oberkanal.com

وشأنها شأن النسوية وأحدث الأيديولوجيات، تُستغل أحدث التقنيات في خدمة الحرب. فإضافة إلى الصور البصرية أقوم بفحص اللغة التي تستخدمها الحكومة لتبرير العمل العسكري والحرب والعنف. وبالتحديد أسعى إلى تأويل دلالة استخدام مفهومي الأمن والحرية لوضع الحرب في إطار التحرير. وأخيرًا أقترح أن يكون ما أسميه "الشهادة" بديلاً عن الصور البصرية والقصصية التي تقوض قدرتنا على اتخاذ موقف نقدي يمكننا من تأويل ما نراه... وما لا نراه.

بطاقات معايدة من العراق المحتل

ليست الصور المشينة للجنود الصغار الذين يعذبون السجناء العراقيين بسعادة إلا قليل من بين آلاف الصور الرقمية التي التقطها الحراس في أبي غريب، صور الاعتداء ومشاهد الجنس بين الجنود، وصور الإبل، وحياة العراقيين اليومية، والمناظر الطبيعية ومغامرات الجنود في العراق. وكما ورد، فقد كانت تلك الصور من الحياة اليومية للجنود الأمريكيين ترسل بشكل معتاد إلى الوطن للأصدقاء والأسر من خلال الإنترنت. وربما يساعدنا ذلك على تفسير رفع بعض العسكريين إبهامهم أمام آلات التصوير... للمشاهد في الوطن. ويبدو أن تلك الصور قد التقطت كجزء من السجل البصري الذي يحتفظ به الجنود للتبادل بينهم وللمراسلة ومع الابتسامات أمام آلات التصوير والإشارات التي تقول "نحن نستمتع (وننتصر)"، فإن تلك الصور لا تكاد تحتاج إلى إضافة عبارة "ليتكم معنا" حتى تصبح بطاقات معايدة من العراق. وربما يبدو غريبًا أن ترسل صور السجناء العرايا المرصوصين بعضهم فوق بعض مع صور الجنود يركبون الجِمال وصور الثكنات إلى الأحباء كأنها "بطاقات معايدة" ومعها الرسائل المعتادة التي تعبر عن

obeikandl.com

الحميميـة. ولكن، كما تبين كتابات عديدة عن تجارب استعمارية أخرى، فإن الصـور العراقية هي الأحدث في تاريـخ طويل من صور الظلم والاحتلال التي استخدمت لتسجيل خبرات المحتلين وأرسلت إلى الأهل في الوطن.

وعلى سبيل المثال، استخدمت آلات التصوير، وكانت أحدث التقنيات من قِبل العسكريين البريطانيين لتوثيق الحياة اليومية في الهند المستعمرة للأهل في الوطن. فكانت صور العنف والحرب تلتقط مع صور الأسرة وجلسات الشاي البريطانيـة. وكما يقول زاهد شودري في تحليلـه النافذ لدور آلة التصوير في الهند تحت الاحتلال البريطاني: ساعد تجاور الحرب والحياة اليومية في تلك الصـور علـى تطبيع العنف لمـن يشتركون في أعماله ولمـن في الوطن، إذ يبدو العنف كأنه جزء من الحياة اليومية مثل تناول الشاي أو اللعب مع الأطفال[1]. ويبـين شودري أن تلك الصور لم تكن تسجـل الهيمنة الاستعمارية فحسب بل تعيـد إنتاجها من خلال التطبيـع والعنف وتبريره. وتـبرز الصور العنف عن طريق بناء أو تأطير العالم الاستعماري على نحو يجعل المحتل في موقع الذات والمحتلين في موقع الموضوع.

ويضيـف شـودري أن العنف كان يظهر "مبهمًـا" من خلال الصور؛ إذ تغلغلت تلك الصـور في العادات والممارسات اليومية لحياة المحتلين. ولا تقدم الصور إلا رؤية خاصة للعلاقة الاستعمارية، وهي رؤية المستعمر. فآلة التصوير تجتـزئ مشهدًا محددًا من منظور محدد من عمـوم المكان فتخفي السياق أو الخلفيـة التي أخـذت أمامها شريحة الحيـاة المصورة. وحسبمـا يقول، فإن الصور التي التقطها العسكريون البريطانيون تصور "السكان المحليين" أهل عنف وهمجيين بالطبيعة. وهكذا يصبح العنف جزءًا طبيعيًّا من تلك الأرض، وليـس أمرًا مفروضًا عليها من قِبل الجيش المحتل (الذي يمتلك تكنولوجيات صنع الصور وكذلك أسلحة الحرب).

وحـوالي المـدة نفسها في الولايـات المتحدة، كانت ترسـل صور عمليات الشنق وتستخدم بالطريقة نفسها لتسجيل الهيمنة وإعادة إنتاجها. فقد كانت بطاقـات المعايدة البشعة تلك التي تصور أجسـادًا سوداء معلقة من الأشجار تستخدم لإرسـال الأمنيات السعيدة للأهل والأصدقاء. وإذا استحضرنا هذا التاريـخ، فإن صور الجنديات بجوار السجناء العرايا المكتوب على مؤخراتهم كلمـة "مغتصـب" بهجاء غـير صحيح تكتسب غرابـة وبشاعـة؛ لأنها تشير إلى وجـود قلق لـدى الحراس البيض (الذين قامـوا بإخراج تلـك المشاهد وتصويرها) من الرجال السمر أن يغتصبوا النساء البيض، ويستحضر ذلك الخطـاب القـديم الذي كان يدور حول شنق الأمريكيـين الأفارقة في الولايات المتحـدة. فقد صـار الشنق المُـرَوِّع مشهـدًا في رياضة عنيفة بـين الجنوبيين المسيحيـين، فكانوا يرسلون تسجيلات فوتوغرافية على شكل بطاقات معايدة إلى أقاربهـم، حتـى إن سوزان سونتاج تقارن بين صور الاعتداء في أبي غريب وصـور الشنق من حيـث اشتراكها في وظيفة الوثائق المهيئـة "لإظهار" تفوق عـرق على آخر، فلم تكن الصـور تستخدم فقط مـبررًا للهيمنة، بل بوصفها "جوائز انتصار" تذاع على العالم بفضل التكنولوجيا الرقمية[2].

تخلص سونتـاج إلى أن صـور أبي غريـب تختلف عن صـور الشنق في أنهـا ليست "جوائز انتصار" تُقْتَنَى بقدر مـا هي رسائل تنشر. وهي ترى أن الحافـز وراء صور الشنق هـو العنصرية، والحافز وراء صـور أبي غريب هو بورنوجرافيـا الإنترنت[3]. أما هازل كاربي فـترى أن الحالتين أصلهما واحد. وتقول إن: "أهمية مشاهد الاعتداء، والتقاط الصور ومشاهد الفيديو وحفظ الصـور البصرية للجسد المعذب/المشنوق ثم توزيعهـا، والاستغلال الجنسي الاستشـاري الـذي كان يجلب اللـذة لمرتكبـي التعذيب - كل هـذه الممارسات من مظاهـر استمرار العنصريـة الأمريكية"[4]. وعلى الرغم مـن أنني أتفق

مـع كاربي على أن الجنس والإذلال الجنسـي كان تاريخيًّا جزءًا لا يتجزأ من العنـف والظلـم العنصـري، فمن الصحيح كذلـك أن التطـورات والتحولات التكنولوجيـة في طرق إنتـاج الصور ونشرها قد أحدثـت تحولاً في ممارسات العنصريـة والاعتداء. وتخلص كاربي إلى أن "الشـكل الرقمي، الذي وزعت به صـور أبي غريب شكل جديد، ولكن الرسالة التي صممت من أجلها قديمة قِـدَم العنصرية نفسها. فهذا دليل مادي علـى استغلال القوة وفرض حقيقة الغزو على العدو"[5].

مثـل بطاقات المعايدة التي تصور الشنق، فـإن لصور أبي غريب أوجهًا عديـدة للعمـل كجوائز انتصار في الحـرب تعزز التفـوق الأمريكي/الأبيض، وتحـذر السجناء العراقيين الآخرين والمتمردين من العواقب التي سيعانونها، كمـا أنهـا تجمع بين التعذيب والاعتـداء نفسه من خلال نشـر صور الامتهان والإخضـاع. ولكننا ينبغي ألا نفعل مثل كاربي ونقلل من أهمية "جدة" الشكل الرقمـي لهذه الصور، الذي يتيح انتشارًا أسرع وأوسع بطرق سنرى أنها تغيِّر زمان الاستعمار ومكانه. فـإن التقنيات الحديثة لا تتوقف عند المحافظة على استمرار طرق النظر البورنوجرافية التي تؤدي إلى نظرة جائزة الانتصار، بل إنهـا تسهل حدوثها. وكما سنرى أيضًـا، تضيف التطورات التكنولوجية أبعادًا جديدة ومهمة إلى طرق النظر التي تشارك في العملية الاستعمارية والاحتلال الإمبريالي وتدعمهما.

ربما يفيدنا بأن نؤول الصور الحديثة لنساء في الشرق الأوسط في ضوء بطاقـات المعايدة الفرنسية التي تضم صور نساء جزائريات التقطها محتلون فرنسيون في بداية القرن العشرين وأرسلوها إلى الأهل والأصدقاء في الوطن. ففي كتابه "الحـريم الاستعماري" يؤول الكاتـب والشاعر مالك علولة بعض

أوجـه استخدام هذه الصور في إعادة إنتاج الهيمنـة الاستعمارية مرة أخرى بجعل المحتل والناظر في موقع الذات الفاعلة أو الناظرة للجزائريات وهن في موقـع الموضـوع أو المفعول به – عن طريق إعدادهـن لوقفة الصورة ووضعهن في إطـار محـدد، ومن ثَمَّ خلق صورة معينة لهـن. يحلل علولة أوجه عمل هذه الصـور في إنتاج، وإعادة إنتاج الصور النمطيـة للنساء العربيات، فيقول: إن بطاقـات المعايدة التي تصـور الجزائريات تعمل من خـلال آلية فعل ثلاثية: علـم الأعراق، الـذي يدعي تمثيل الحقيقـة، أيديولوجيـة استعمارية لا تبوح بعلاقة القهر الموجودة بين الفرنسيين والجزائريين، والوهم الذي ينطوي على خيالات مكبوتة لدى الرجال الفرنسيين عن النساء الجزائريات[6].

ولا يقتصـر أثـر بطاقـات المعايدة تلك علـى إيجاد وهم المـرأة الشرقية أو الشـرق أوسطية، بل إنه يرسخ مكان الهيمنة والقهر وزمانهما. فالمصور الفرنسي عامـل نشط يحدق في المرأة المسلمة، فهي تبدو موضوعه الذي يتلقى نظراته. كما أن كثيرًا من الصور الملتقطة داخل الحريم تشير إلى أن المصور قد أتيح له دخول أماكـن النساء الخاصـة وأنه حظي بتواصل معهن. ومن هنـا فالصور اقتحامات عنيفة لحياة المسلمات الخاصة. وهذا الاقتحام للخصوصية هو تحديدًا ما يجعل هـذه الصـور مغرية لجمهورهـا الفرنسـي. إن احتلال موقع الفارس النشط في العلاقـة مع النساء اللاتي يصـورن كأشياء سلبية تتلقى النظـرات، من شأنه أن يؤصـل حق المستعمـر الفرنسي في رؤية "السكان المحليـين" والإشراف عليهم[7]. ويقول علولة: إن صور بطاقات المعايدة كانت "انتقامًا خياليًّا مما كان بعيد المنال حتى ذلك الحين: عالم النساء الجزائريات"[8].

إننـا نرى ظاهرة مشابهة في أفغانستان في التوق الأمريكي لنزع حجاب المسلمـات. وبدلاً مـن بطاقة المعايدة لدينا الصـور الصحفية وصور المجلات

اللامعة والمقالات المصورة على الإنترنت. هل نذكر المقالة الصحفية المصورة "كابـول تخلـع حجابها"، حيث صور النساء اللاتي يتسوقن؟ إن الأثر المباشر للتكنولوجيا الرقمية يزيد من درجة الحميمية، ويعطي المشاهد شعورًا بالوجود في المـكان. فـلا يوضع المشاهد في موقع المصور كـذات فاعلة تنظر إلى الآخر المحلـي بوصفه موضوعًـا، بل إن الصور المتحركة والبـث الحي على الإنترنت والتليفزيـون يعطي المشاهد قوة الذات الفاعلـة المتحركة مع حقه الظاهر في أن ينظر، بل يستخدم أجساد الآخرين "المحليين".

إن الصـور البريطانيـة عـن الهند والصـور الأمريكية لمشاهـد الشنق وبطاقات المعايدة الفرنسية التي تصور النساء الجزائريات لا تسجل فحسب، بـل تنتـج علاقـات الهيمنة، وكذلـك تفعـل الصور القادمـة مـن أفغانستان والعـراق. وكمـا تخدم صور الماضـي مشروعًا استعماريًّـا و/أو قاهرًا، كذلك تفعل الصور الحديثة الآتية من الشرق الأوسط، وكانت الصور القديمة تعمل بطـرق من شأنها إيجاد الواقع الـذي يفترض أنها تسجله فقط، وكذلك تفعل الصور الحديثة.

التقنيات البصرية والقوة الإمبريالية

في الاحتلال الأمريكي للعراق يتم بناء الواقع وتشكيله من خلال صور هي جزء مـن شبكة معقدة من التعذيب والسياحة، ربمـا تعود إلى الاستخدامات الأولى لآلة التصوير في القرن التاسع عشر. ففي ذلك الوقت كانت آلة التصوير تستخدم لتوثيق الأماكن "الغريبة" التي يزورها المستكشفون المحترفون بحثًا عن موارد جديدة لحكوماتهم والجيوش المحتلة، ورجال الأعمال (التجار كما كانوا يسمون). أصبحت آلة التصوير مرة أخرى سلاحًا من أسلحة الاستعمار

تستخدم للتشييئ ولنزع الإنسانية، حتى يتسنى تبرير المشروعات الاقتصادية الاستعمارية من خلال خطاب رسالة نشر الحضارة والحرية؛ فقد استخدمت آلة التصوير تاريخيًّا "لإثبات" أن الشعوب السمراء متخلفة وغير متحضرة ويعيشون كالبهائم، ومن ثَمَّ يتم تبرير سجنهم أو استرقاقهم لحماية العالم المتحضر، وكذلك لصالح تلك الشعوب.

إن الفكرة الشائعة حاليًا أننا "نحرر" شعب العراق، وما إن "نجعلهم يفهموا هذا" ونعلمهم أساليبنا الديمقراطية حتى يتوقفوا عن مقاومة الاحتلال الأمريكي. ويتعقد الخطاب حيث يقدم الشعب العراقي كضحايا، أولاً لصدام حسين، والآن "للجماعات الإرهابية" و"المتمردين المتطرفين" أو "الفاشيين الإسلاميين"، فإن صورة العرب - على الأقل من في العراق وأفغانستان ولبنان - إما بصورة الضحايا عديمي الحيلة في حاجة للإنقاذ أو بصورة قوى الشر التي تسعى إلى تدمير أعمالنا الطيبة.

إن موضع المخاطرة هنا في الصور البصرية والقصصية يتمثل فيما هو مرئي وما يبقى غير مرئي، ما يمكن أن يرى، وما لا يمكن أن يرى. ولست أتحدث هنا عن القيود المفروضة حكوميًّا على استخدام وسائل الإعلام أو الرقابة الذاتية داخل وسائل الإعلام، على الرغم من أن قرارات عدم عرض صور قتلى الحرب أو توابيت الجنود تحدد على نحو أساس ما يمكن أن يرى وما لا يمكن أن يرى. وما يحمل دلالة أكبر؛ لأنه يحمل خداعًا أكبر، هو الطرق التي تتاح لنا بها المشاهدة، وما نراه فعلاً، فهي تنطوي على قدر من الإخفاء يفوق قدر المتاح رؤيته. ولهذا طريقتان على الأقل: أولاً، تركز الصور على شيء وتستبعد آخر - فهي من منظور واحد فقط؛ ثانيًا، تتطلب الصور البصرية، أكثر من الصور القصصية، استحضار واقع فوري يبدو كما هو فعلاً، وإن هذا

النـوع الثاني من الوهم هو سر قـوة الإعلام المرئي ومقاومته التأويلَ النقدي، فإننـا إلى الآن لم نتعلـم أن نحسن تقييم الإعلام المرئي وتأويله، حتى نرى ما تم إخفـاؤه. أو بدرجـة أكبر من العمـق. لم نتعلم أن نـرى أن الرؤية دائمًا ما تنطـوي على عدم رؤيـة، وإن الرؤية الفعليـة تعني الإقرار بـأن لدينا مواضع محجوبة... وأن هذا الحجب سياسي. فإننا نرى ما نريد أن نراه، وما نريد أن نتوقعه، وما أُمرنا أن نراه.

مـاذا نـرى عندما ننظر إلى الصـور القادمة من أبـي غريب؟ هل نرى التعذيـب أم النـكات؟ هل نرى فظائع الحرب أم بضـع تفاحات فاسدة تسيء التصـرف؟ إن النظر إلى صور أبي غريب لا تكشف هذه الأنشطة فحسب، بل إنهـا تورط الناظر في منطـق الرائي والمرئي الاستعماري، الـذات والموضوع، الإنسان والحيوان، وهو المنطق الاستعماري الذي يحكم تلك الصور، إذ يوضع الرائـي في موقع آلة التصوير أو المصور، موقع الذات الناظرة إلى موضوعها، وهـي الأجساد الذكورية السمراء حال الاعتداء عليها، وشابات بيض يبتسمن ويرفعـن إبهامهن. فإن تلك الصور "تعرضـ" مراهقات يتسلين وهن يشرن إلى الأجسـاد العارية مرصوصة بعضهـا فوق بعض ومربوطة بحزام الكلاب، وتعامل كأشيـاء لتسلية هؤلاء الفتيات. فإذا أنعمنـا التفكير أدركنا كذلك أن الصـور تعرض مـرح البنات والرجـال العرايـا الممتهنين لتوليـد تسلية أكبر للمصـور وللمشاهديـن ضمنًـا. تُظهِر تلـك "اللقطات" المرتبة نسـاء بيضًا ورجـالاً سمـرًا في أوضاع جنسية تشبـه صور S&M للمـرأة المتجبرة. ولكنها تعرضـ كذلك، كما تقول سـوزان سونتاج، رد فعل الفتيـات على تصويرهن: "فالحيـاة تعني التصوير وتعني امتـلاك سجل لحياة المرء... والحياة تعني الوقـوف استعـدادًا لصـورة... فالأحداث تصمـم جزئيًّا بهـدف التصوير.

والابتسامة ابتسامة لآلة التصوير، وسينقص شيء حتمًا إذا رصصت الرجال العرايا ثم لم تتمكن من التقاط صورة لهم"[9]. فآلة التصوير تؤثر في السلوك أو طريقة الوقوف والحركة، ولقد تدربنا على الابتسام والوقوف للتصوير.

إن التصوير الرقمي يغذي، إن لم ينتج، النزوع لتسجيل الحياة بوصفها دليلاً على أن الناس عاشتها. ولنذكر مئات بل آلاف الصور الرقمية للأحباء ولا سيما الأطفال أو الحيوانات الأليفة، وهي تستهلك مساحات تقدر بالميجا بايت على حواسبنا الشخصية. فالصورة التي كانت تتخذ ذكرى يمكنها تحدي الزمن أصبحت في العصر الرقمي سباقًا مع الموت يؤدي إلى فيضان من الصور. إن هذا النزوع للتسجيل الذي تغذيه قدرة تبدو لا محدودة على التسجيل تحول الأرشيف إلى كومة مختلطة من الصور والنصوص يصعب تمييزها أو تفسيرها. وربما يفتح هذا إمكانات تواريخ بديلة من ناحية، أو ما يسميه الفيلسوف الفرنسي ميشيل فوكو "المعرفة المخضعة"، ولكن من ناحية أخرى يمكن أن يمحو الاختلافات؛ لأنه يخرج الأشياء من سياقها ويلقيها في فضاء إلكتروني لا محدود، ولكنه مشبع. إن صور الاعتداء في أبي غريب تفعل هذين الشيئين: فهي تكشف ما كان خفيًّا من أنشطة الحراس العسكريين، وتثبت وقوع الاعتداءات على السجناء. وفي الوقت نفسه، فإن حشد الصور خاصة عندما تتدفق على الوطن من خلال الإنترنت، تطبّع هذه الأنشطة، بمعنى أنها تجعل العنف جزءًا من الحياة اليومية الطبيعية للجنود. بل إنها وهي تكشف ممارسات الاعتداء تؤطرها وتجمعها في حزمة بحيث تنتج وتعيد إنتاج الاتجاهات الاستعمارية. وكما يدلل عمل فوكو بشكل مقنع، فإن التقنيات جزءٌ لا يتجزأ من الرؤية التي تحدد ما يمكن وما لا يمكن أن يرى في أي وقت من الأوقات.

إن تكنولوجيات الرؤية مثل آلة التصوير والفيديو وآلة التصوير الرقمية وآلة تصوير الهاتف المحمول تؤثر تأثيرًا حقيقيًّا، وتحدد كيف وماذا نرى...؟ وما لا نراه وما لا نستطيع أن نراه. فقد بدأت الفوتوغرافيا التسجيلية بصور عن الاحتلال والعنف الاستعماري، وحسب كلام شودري "تسجل وتعيد إنتاج وحشية التاريخ في آن واحد، إذ ينتقل عبر سجلات الرؤية ذات الطبيعة المتحولة"[10]. ويستمر التصوير الفوتوغرافي التسجيلي في "جلب صور المذابح في فضاءاتنا المنزلية الآمنة"[11]. وهي تفعل ذلك بطرق تنتج رؤانا لذواتنا وللآخرين. وفي حالة التصوير الفوتوغرافي الاستعماري يسجل المصور، كما يقول باحثون كثيرون، ويعيد إنتاج هيمنته على هؤلاء المستعمرين. ويقول شودري: التصوير الفوتوغرافي الاستعماري ينتج قابلية رؤية تشرعن وتسجل "قيمة" الجهد الاستعماري داخل إطار واحد، إذ تقيس الذات الاستعمارية عن طريق تثبيت حركتها. فهي تساعد على إنتاج الأشياء المنتظمة فترينا سلسلة قبيحة من الأشكال العرقية ومشاهد جميلة سامية لبلاد أجنبية أو تاريخيًّا مختزلاً في آثار قديمة جميلة"[12]. وعلى الرغم من أن شودري هنا يحلل التصوير الفوتوغرافي الإنجليزي في الهند في القرن التاسع عشر، فإن وصفه يتردد صداه في الصور الأمريكية للعراق المحتل، التي تشرعن قيم الاحتلال الأمريكي؛ إذ ترينا الفوضى والبنية التحتية المدمرة مع أشكال عرقية وأراضٍ أجنبية وأطلال آثار قديمة؛ فأغلب ما نراه من صور المناطق الحربية هو صور أطلال يحتلها الجيش الأمريكي الآن، الذي يصور أفراده بوصفهم أبطالاً يجلبون النظام إلى الفوضى.

وفي حالة أبي غريب، تتآخى النزعة المرقمنة للتسجيل (نزعة التسجيل الرقمي) مع النزعة البورنوجرافية ليس من باب متعة اختلاس النظر، بل

بوصفهـا أداةً مساعـدةً جنسية (فقـد ورد أن الجنود كانـوا يتبادلون الصور كجـزء مـن نشاطهم الجنسـي). فـإن تكنولوجيـات المراقبـة التـي أُنتِجت لتخـدم السلطـة التنظيمية والضابطـة، كما يقول فوكو، كذلـك تنتج رغبات في المزيـد مـن الممارسـات الجنسية التلصصيـة والاستعراضيـة باستخدام آلات التصويـر ومسجلات الفيديو والهواتف والإنترنـت. وتستخدم التقنيات العسكريـة المصممة لتيسـير المراقبة والاحتـواء الآن لنشر صـور "الأجساد العارية الحقيقية في حالة الفعل" وهي لا يمكن احتواؤها، بل إن النزوع إلى التسجيـل يختلط (كما حدث كثيرًا) مـع النزوع الاستعماري للتوثيق، ومن ثَمَّ تبرير الاحتلال العسكري والسجن والتعذيب.

مـا دام النـزوع الاستعمـاري يجعل مـن الشعوب المستعمـرة وأماكنهم مشهـدًا غريبًـا لأشياء همجيـة ينظر إليها، فـإن نظره ذلك لـون من النظر البورنوجـرافي. إن أسلـوب النظـر البورنوجـرافي يؤطـر الـذوات المستعمرة ويصورها ويجعلها موضوعات، فأجساد المستعمَرين تحت رحمة مستعمِريهم بأيديهـم أن ينقذوهم أو يقتلوهم. وتتحول الأجسـاد المعتدى عليها والمشوهة إلى جوائـز حـرب تصور على أنهـا دليل علـى الهيمنة والنصـر؛ فيصورون مربوطـين من رقابهم كالكلاب تقودها صغار الجنـود الأمريكيين. إن الرؤية البورنوجرافية تنكر أي إرادة ذاتية وأي موقع فاعل للمستعمر[13]. فقد أخفيت الإرادة والهويـة الفرديـة والاجتماعيـة "للموضوعـات" التـي تتلقى النظرة البورنوجرافيـة الاستعماريـة، ومن ثَمَّ فـإن تحويل أفراد الشعـب المحتل إلى موضوعـات جنسية هو جانب واحد من النظرة البورنوجرافية، كما أن تحويل أفراد الشعب المحتـل إلى موضوعات جنسية يعقد عملية تشييئ الشعب الذي تحـت الاحتلال، فيسجل سيطـرة المحتلين عليهم ويعيـد إنتاجها. إن تصوير

السجناء بوصفهم أهدافًا أو كائنات جنسية تحت سيطرة الحراس العسكريين الذي يملكون السيطرة على أدائهم الجنسي نفسه يجعل إدارة أجسادهم أمرًا مبررًا ومتكررًا. ففي تقارير أبي غريب الأولى، قال الحراس: إن السجناء كانوا يتصرفون "كالبهائم"، وأشاروا إلى النشاط الجنسي بوصفه دليلاً على ذلك. وبالطبع اتضح أن السجناء كانوا يرغمون على محاكاة الأنشطة الجنسية كجزء يفرضه العسكريون من طقوس التشييئ والهيمنة المهينة.

ولكن العقلية الاستعمارية لم تخترع مع آلة التصوير أو التقنيات الرقمية. فإن الظلم الذي يصفه فيلسوف القرن الثامن عشر الألماني عمانويل كانط بأنه يؤكل كالفاكهة في أوروبا هو "السلوك غير الكريم للدول المتحضرة في قارتنا، ولا سيما الدول التجارية في إحدى بقاع العالم". وإن وصفه المصالحَ الأوروبيةَ في جزر الكاريبي في القرن الثامن عشر ليجد صداه اليوم في المصالح الأمريكية في العراق:

إن الظلم الذي يرتكبونه عند زيارة البلاد والشعوب الأجنبية (وهو في حالتهم مكافئ للغزو) يبدو فظيعًا. وأسوأ شيء (أو من وجهة نظر الأحكام الأخلاقية، أفضلها) في هذا كله هو أن الدول التجارية لا تستفيد من عنفها؛ لأن كل شركاتها التجارية على حافة الانهيار. فشوجر آيلاند، تلك القلعة التي تضم أقسى ألوان العبودية وأشدها إصرارًا لا تثمر أي ربح حقيقي، فهي تخدم بشكل غير مباشر (وليس مرضيًا على الإطلاق) في تدريب البحارة على السفن الحربية، ومن ثَمَّ تساعد على نشوب الحروب في أوروبا. وهذا كله من عمل القوى التي لا تنفك تملأ الدنيا صياحًا عن صلاحها[14].

وبعد مرور أكثر من مائتي عام ليبدو وصف كانط منكورًا: احتلال يساوي الغزو بغرض المكسب التجاري يقف الآن على حافة الانهيار ولا ينتج ريعًا حقيقيًّا، إلا ما يمول الجيش ومتعاقديه - وكل ذلك يفعل باسم الصلاح والصواب.

إن التطورات التكنولوجية في المائتي سنة الأخيرة، ومن بينها آلة التصوير، ولا سيما أحدث أشكالها - الفيديو والرقمية - تجعل الواقع يؤثر في المشروع الاستعماري بطرق تساوي بُعدَي الزمان والمكان، وتأخذ المنطق الاستعماري إلى آفاق بعيدة، فآلة التصوير تسجل الواقع بطريقة تحدث تحولاً في علاقاتنا بكل من التاريخ والحقيقة. ومن المفارقات أن الواقع الذي تعرضه آلة التصوير، ولا سيما الفيديو أو التليفزيون، يحول كل الزمن إلى الحاضر - وينطبق ذلك خاصة على الصور الرقمية اللاسلكية التي يمكن أن تبث "حية". إن صب كل الأحداث والصور في حاضر دائم يخلق -ما يسمى- أثر الحقيقة الذي يمتزج من خلاله الخيال بالواقع. وإن عملية التنقل الزمني هذه تحول بدورها التاريخ إلى أسطورة والعكس صحيح، وذلك عن طريق نزع الأحداث عن سياقها، وجعلها حاضرًا دائمًا، ومن ثَمَّ خالدة أو أسطورية (كانت أجهزة الفيديو في الأصل تسمى آلات التنقل الزمني؛ لأنها تسمح للمشاهدين بمشاهدة عروضهم التليفزيونية المفضلة في وقت أنسب لهم).

وكما تقول سوزان سونتاج في تعليقها على أبي غريب، فإن فورية التكنولوجيا الرقمية تجعل من المستحيل ممارسة الرقابة التي تفرض على الجنود عندما يرسلون الخطابات إلى الوطن. فالجنود الآن يرسلون رسائل إلكترونية ملحقٌ بها وثائق رقمية إلى العالم كله. ويسمح ذلك للصور والرسائل بتجاوز الرقابة العسكرية، وكذلك يقلص الزمان والمكان ما بين الواقع

وتمثيـلات الواقع. وتعلق سونتاج قائلة: إن "التمييز بين الصورة والواقع، كما بين الرواية والسياسة – يمكن أن يتبخر بسهولة، ما دام المسؤولون الحكوميون والعسكريـون يصفون الصـور، وليس الأفعال التي تفضحهـا الصور، بالفعل الخاطـئ"[15]. وخلافًا لما تقـول به سونتاج، ليس لـوم العسكريين للمصورين وحـده الذي يطمس الحـدود بين الواقع والخيال، وليسـت مسألة المسؤولية أو اللوم وحدها التـي تسبب ارتباكًا بسبب فوريـة التكنولوجيا الرقمية والرواية الإعلامية. فإن التكنولوجيا الرقمية تعيد إنتاج الواقع بسرعة تكاد تعدل زمن معايشتنـا لـه، ومن ثَمَّ تهدم الزمـن الموجود بين الواقع وتمثيـل ذلك الواقع. وكمـا سنرى ليس مجـرد انتشار الصـور الفوتوغرافية أو الصـور المرئية في خطـاب توليفة سياسية هي مـا يفرض ما يمكن أن نراه، فـإن الصور نفسها هـي بالفعـل ما يحدد مـا نستطيع أن نـرى وما لا نستطيع، عـن طريق تقديم الأحـداث بطريقـة محددة من منظور محـدد وبوسائل يمكـن أن تنشئ وهم الوصول الفوري إلى الواقع. وفي حين أن هذه الفورية الظاهرة والتدفق المستمر للصور والمعلومات يجعل الرقابة عليها مستحيلة – ويفسر ذلك عمل الحكومة والجيش على تشديد الرقابة حاليًا – فإنها في آن واحد تقلص الزمان والمكان المتـاح للتفكر النقدي ووضع الأشياء في سياقها، وهي أمور لازمة لتأويل معنى تلك الصور.

آلات التصوير بوصفها أسلحة حربية

استخدم التصوير الفوتوغرافي وغيره من أشكال التصوير في المخابرات العسكرية منـذ اختراعها. فالجنود الآن يشاهـدون التقارير الحية التي تبث عـن غيرهم من الجنـود ليحصلوا على معلومات عن الحـرب. وتعلق الناقدة الثقافيـة آن كابلان علـى هذه الظاهـرة فتقتبس قول المذيعة سـاره بوكسر:

"وتخلص بوكسر إلى وجود "خلط عام" في تحديد مَنْ يفعل ومَنْ يشاهد، وفي قلب هذا الخلط يوجد شهود عيان الحرب التقليديون، الصحفيين "المصاحبين للجنود". وهي تسأل بذكاء: "هل كاميرات التليفزيون شهود عيان على الحرب، أم هي جزء من العتاد العسكري أو كلاهما؟"[16] ليس الجنود المسلحين بآلات التصوير الرقمية وحدهم من يرسلون الصور إلى العالم كله عن طريق البريد الإلكتروني والإنترنت، بل إن الهيئة العسكرية نفسها تأخذ معها معدات تصوير فيديو في المهام لتسجيل نجاحاتها وتوثيقها - وعملية إنقاذ جيسيكا لينتش هي المثال الأبرز للعمليات العسكرية التي شملت استخدام معدات تصوير فيديو للرؤية الليلية لإيجاد صورة مهمة الإنقاذ البطولية الناجحة. فالجندي المجهول خلف آلة التصوير في أثناء عملية الإنقاذ يسجل الحدث ويشارك فيه، إلا أنه يستعمل آلة التصوير بدلاً من البندقية (ولا يختلف ذلك عن حارس السجن الذي يقف خلف آلة التصوير في أبي غريب).

قام باحثون كثيرون بتحليل الارتباط بين آلات التصوير والأسلحة الحربية، وبالتحديد في المواقف الاستعمارية التي يحتل فيها جيش دولة أراضيَ دولة أخرى. وكما رأينا قام مالك علولة بدراسة آثار سياسات بطاقات المعايدة التي تصور الجزائريات التي التقطها الفرنسيون محتلو الجزائر. ويناقش شودري دور آلة التصوير في الاحتلال البريطاني للهند، فيقول: "إن أحدث الأجهزة التكنولوجية تعبيرًا عن هذه الصلة بين الاهتمام والاستثمار والمعرفة كانت آلات التصوير التي أراد ضباط الجيش أن "يصوبوها" على "موضوعهم الشيق... فآلة التصوير يمكنها أن تحل محل البندقية، على الأقل في ظروف معينة... فالظل المزدوج للخوف والعنف في غير موضعه هو

ما صاحَب ممارسة التصوير الفوتوغرافي الاستعماري عمومًا وتحديدًا"[17]. ويحلل شودري بعض الطرق التي أنتج بها التصوير الفوتوغرافي الاستعماري "المعرفة" عن الموضوعات الاستعمارية وعرض، فيما يفترض، "حقيقة" حالهم (أي أنهم كانوا يحتاجون إلى الثقافة البريطانية ويستجيبون لها). وإضافة إلى ذلك، سجلت آلة التصوير ومن ثَمَّ أعادت إنتاج العنف الذي أمكن نشره في شكله المسجل والافتراضي بغرض السيطرة على الموضوعات الاستعمارية (المستعمَرين). فآلات التصوير إذن كانت بفاعلية البنادق نفسها في بعض الظروف.

ويشير جون بيرجر أيضًا إلى وجود صلة تعبيرية بين آلة التصوير والبندقية، ولهذا دلالته إذا استحضرنا استخدام الجيش آلاتِ التصوير في الحرب. وفي معرض مناقشته صورًا من الحرب الفيتنامية، يعلق بيرجر على الدور المزدوج لآلة التصوير، التي لا تسجل العنف على فيلم ومن ثَمَّ تشارك فيه فحسب، بل إنها تمارس العنف على الزمن نفسه: "كلمة زناد تنطبق على البندقية وآلة التصوير، مما يعكس تواصلاً لا يتوقف عند المستوى الميتافيزيقي البحت. فالصورة التي تقبض عليها آلة التصوير بها عنف مزدوج، ويعزز نوع العنف التناقض ذاته: التناقض بين اللحظة المصورة وكل ما عداها من لحظات"[18]. ويبين تحليل شودري أيضًا أن الصلة بين آلة التصوير والبندقية ليست صلة تعبيرية فقط، فآلة التصوير استخدمت فعلاً لتهديد أهل المستعمرات، وكأنها تقول: "أحسن التصرف وإلا سيكون هذا مصيرك!"، فآلات التصوير هنا تأخذ مكان البنادق كأسلحة يتم بها السيطرة على الأفراد والأهالي. ولنتذكر أبي غريب مرة أخرى، حيث عرضت الصور على السجناء بوصفها جزءًا من عمليات الإذلال وتهديدًا أيضًا. ولم

يكـن التهديد بأن ذلك سيحـدث لهم فقط - أي أنهم تنـزع عنهم ملابسهم ويوضعـون في أوضاع جنسية للتصوير - بل أيضًـا إنه إن حدث سيصور حتى يراه الناس، ومن ثَمَّ يتضاعف إذلال السجناء.

ويخلص بيرجـر إلى أن صـور الحـرب لا توقـف العنـف، إلا أن يكون مشاهدوهـا لهم سلطة الفعـل السياسي، أي السلطة التـي لا يملكها المشاهد العادي: "في الأنظمة السياسية بحالتها الآنية، ليست لدينا الفرصة القانونية للتأثـير الفاعـل في أمور تسيير الحـروب التي تُشن باسمنـا. وإن إدراك هذا الأمر والتصرف على أساسه هو السبيل الفاعل الوحيد للاستجابة لما تعرضه الصـورة. مع ذلـك فالعنف المزدوج للحظـة المصورة يعمل فعـلاً ضد تكوين ذلـك الإدراك. وهـذا هو سر نشرهـا بأمان"[19]. ويعمل العنـف المزدوج ضد تكويـن إدراك حقيقة افتقارنا إلى السلطـة السياسية، عن طريق نزع الصفة السياسيـة عـن لحظـات الألم والحـرب، وجعلها مجـرد "دليل علـى الحالة الإنسانيـة العامـة"[20]. فالنظر بهـذه الكيفية يتيح نشر الصـور ومشاهدتها خارج أي سياق تاريخي أو سياسي، وخارج أي خطاب عن المسؤولية، فالمشاهد يمكنه بسهولة أن يتبرأ من كل باب يجعله متورطًا فيما تعرضه.

إن عمل الصور على عزل لحظات من الزمن ونزعها من سياقها التاريخي يجعلها ترتكب عنفًا من الدرجة الثانية في حق الزمن والتاريخ. فعندما يُجتزأ حدث مهم من سياقه الزمني والتاريخي، فإن المحتوى أو الموضوع الفوتوغرافي يصبح فردًا مجردًا، وممثلاً هلاميًّا للمعاناة الإنسانية بصورة أعم. فالانتزاع مـن السياق انتـزاع للصفة السياسيـة؛ لأنه ينتج ما تسميـه الناقدة الثقافية آن كوبـلان "التعاطف الفارغ". ففي سيـاق تحليلها لتغطية صحيفة نيويورك تايمـز لبداية غـزو العراق عام 2003م، تنتقد كابـلان وسائل الإعلام لإسباغ

العاطفيــة على الحرب عن طريق تقديم صــورة متناثرة منزوعة من سياقها، والتركيــز على الأفراد وليس على السياق السياسي[21]. فالمقابلات الشخصية مع بعض الجنود، وعرض قصص ذات طابع إنساني عن عائلاتهم في الوطن، تشخصــن الحرب، وفي الوقت نفســه تنزع طابعها السياســي. وهذا التركيز علــى الأفراد (ولنذكر جيسيــكا لينتش) يعطي الإحساس بــأن هؤلاء الأفراد متفــردون وممثلون لغيرهم في آن واحد. فهم يتحولــون إلى نماذج "للجندي الأمريكــي" أو "الأفراد الأبطال"، وهذا ينزع الصفة السياسية من الحدث. تقــول كابــلان: "فالفرد يشجــع على تمثيل أفــراد معينــين، فيدخل في عالم خبراتهــم بــدلاً من أن يفكر فيما ينظــر إليه على أي مستــوى أكبر من الفكر أو التحليــل"[22]. فما يبقــى للمشاهد غير المشاعر والتعاطــف الفارغ الذي لا يترجم إلى تدبر سياسي، ناهيك عن الفعل؛ فالسياسي يتحول إلى شخصي.

الشهادة العيان المصاحبة

تتعقــد سياســات الرؤيــة بظاهــرة حديثة تسمــى الإعــلام المصاحب، وهو الــذي يعمق الإحساســ بالسياسي الذي يتحــول إلى شخص. فبالإعلام المصاحــب يصير الصحفي مشــاركًا في الفعل مع مرافقيــه العسكريين. وإن آثــار ذلــك على الصحفــي في هذا الموقف (حيــث تعتمد حياتــه على الجنود الذيــن يسافــر معهم) وآثاره علــى جمهور المشاهدين (حيــث نرى الصحفي ينبطــح أرضًــا عند وقــوع هجــوم، أو يهاجم مــع العسكريين)، كلهــا تقوض القدرة على توفــير أي مساحة نقدية من الأحداث التي يعرضها الصحفيون. ويقــدم الصحفي مايكل ماسنج مثــالاً لمثل هذا الإعلام المصاحب بتقرير عن MSNBC: "الدكتــور بــوب أرنــوت – ومهمته المعتادة الجانــب الصحي – تبع مصــوره في حماس إلى مبنى غير مضاء، حيث جنديان عراقيان مأسوران تم

توقيفهما بالقرب مـن المدخل في حين تظهر مجموعة من النساء في الخلفية. قال أرنوت بغضب: "إنهم يقاتلون بالخارج. وهنا في المقدمة توجد صواريخ آر بي جي تستخدم لقتل جنود المارينز، وفي الخلف يوجد هؤلاء النساء والأطفال - رهائـن مدنيـين وهـم في حالة فـزع"، ولكن فـزع من ماذا؟ مـن الرجلين المأسوريـن في الغرفة الأماميـة؟ من القتال في الخـارج؟ وهل كن محجوزات ضد إرادتهن؟ لم يطرح أرنوت هذه الأسئلة قط"[23]. يذكر ماسنج أن صحفيّ MSNBC المصاحبـين عـادة مـا "يقصون حكايـات عن الشجاعـة والبطولة الأمريكيـة... وهم في حالة نشوة حربية". فاللحظـة ملكتهم بوصفهم شهود عيان على الحرب لا مراسلين حربيين. هؤلاء الصحفيون المصاحبون يركزون علـى مشاعر الحرب - مشاعرهم ومشاعر العسكريين الذين حولهم - وليس على وضع الأحداث في سياقاتها كجزء من قصة متكاملة بحيث يمكن أن تعين المشاهدين على تفسيرها.

ويجسـد الإعلامـي المصاحـب، الذي أدخـل بوصفه جـزءًا أصيلاً من المحيط العسكـري، ظاهرة الموقع المخصص لفـرد بعينه، ولكنه غير محدود بزمان ومكان. ويسمح القرب من الأحداث للمشاهد بأن "يشارك" في الحرب عـن طريق تمثيله للأفـراد المشاركين - كأبطال مسرحيـة تجري على مشهد مـن وسائل الإعلام. ويفسـر ماسنج هذا بأن الإعلام المصاحـب نشأ جزئيًّا كاستجابـة للخطر الذي يتعرض له الإعلاميون في وقت الحـرب، فيفضلون أن يتحركـوا مع العسكريين مـن باب الحماية[25]. لكن ذلـك هو نتيجة القيود الحكومية التي لا تعطي الصحفي تصريحًا بالدخول إلى المعسكرات الحربية إلا بشـروط يحددهـا الجيش والحكومـة. وكما توضح جوديـث بتلر، "يوافق الصحفيون على التحرير من المنظور الذي حددته سلطات الحكومة والجيش

فقـط. فهم لا يتنقلون إلا بشاحنات معينة، ولا ينظرون إلا إلى مشاهد معينة، ولا يبعثـون للوطن إلا صورًا وقصصًا لأنواع معينـة من الأحداث. إن الإعلام الملحـق يعني أن ذلك المنظـور المفروض لن يكون نفسـه موضوعًا للصحفيين الذيـن سمـح لهم بدخـول المواقع الحربيـة بشرط أن يظـل نظرهم محدودًا "بخطوط مرسومة لأحداث معينة"[26].

يـؤدي هذا الموقف إلى رؤية محدودة للأحداث لا تتعدى الزاوية الفعلية التي تنظر منها القوات، ويتطور الأمر إلى تمثل المنظور الأيديولوجي للجيش. يقـول ماسنج "في أغلب الأحيان يبدو أن الصحفيـين المصاحبين بالجيش لا يصحبونه عسكريًّا فحسب، بل عقليًّا"[27]. ويضرب ماسنج أمثلة عدة لتقارير إخباريـة مـن العراق تقدم رواية أحادية الرؤية تتطابـق مع رؤية الجيش. من هذه الأمثلة تقرير مراسل صحيفة لوس أنجلوس تايم، طوني بيري، الذي كان مصاحبًـا قواتِ المارينز في الفلوجة في مشـروع إسكاني على أطراف المدينة. وكانـت قـوات المارينز قد أجبرت المقيمـين في العمارة السكنيـة على الرحيل حتى يقيمـوا قاعدتهم هناك. يقول بيري: إن تلـك الأسر كانت تتمتع بصحة جيـدة وتعيشـ في مأمن من الأخطـار، على الرغم من أنـه لم يكن يدري أين ذهبوا؛ لأنه بقي مع قوات المارينز.

وهكـذا، حسب روايـة بيري، كان طرد قوات المارينـز للأسرة من بيتها لمصلحتهـا في الحقيقة، فقد تمكنت الأسرة بهذه الفرصة السعيدة من الفرار إلى المناطـق الريفية ليقيموا مع أقاربهم في القبيلة (فقد قال بيري: إن هؤلاء الناس كانوا قبليين، ومن ثَمَّ معتادين الترحال) بدلاً من أن يرغموا على العيش في معسكـر للاجئـين. الأكثر من ذلك، كان المارينـز سيعوضونهم - أو حسب كلام بـيري "كنا سنعوضهم" بتجميل المـكان وبناء ملعب كرة قدم. إن بيري

العاجـز عن التنقل في المدينة، والتحدث مـع العراقيين، لا يسعه إلا أن يتكهن بتطمينـات متفائلة بأن أولئـك المبعدين عن بيوتهـم "سيعيشون ويسلمون". يبـدو أن مشاركـة بيري جنـودَ المارينـز في ثكناتهم كانت كذلـك مشاركة في نظرتهـم[28]. يقول بـيري في تقريره: إن الشعور بالذنب حيـال الأسرة المبعدة دفعـه إلى أن "يدس بعض الدولارات تحت رأس دمية تمثل شخصية "السيد بطاطس" الكرتونية، حتى تجدها الأسرة عندما تعود.

تبـين الشعبية التي يتمتـع بها الصحفيون المصاحبـون حاليًا وجود نوع مـن التوتـر في الصحافـة التليفزيونيـة، متأصل في الصحافـة المصورة منذ نشأتهـا. تقول سـوزان سونتاج: إن الصـور في ظاهرها تقـدم سجلاً للواقع؛ لأن الآلـة لا تكـذب، ولكنها تشهـد كذلك على الواقع؛ لأن هنـاك إنسانًا يضع للصـورة إطارها: "تسمح خفة اليد هذه للصـور أن تكون تسجيلاً موضوعيًّا وشهـادة شخصيـة في آن واحد، نسخة أمينة أو نقـلاً للحظة فعلية من الواقع وتأويـلاً لذلك الواقع"[29]. ومن الطريف أن تخلص سونتاج إلى أن التصوير الفوتوغـرافي يحقق إنجازًا يصبـو إليه الأدب بلا أمـل في بلوغه – فهو يقدم في وقـت واحـد نسخة من الواقع وتأويلاً له – وهـو يستخدم مجازات النصية والتأويل والنسخ ليصف التصويـر الفوتوغرافي. بتعبير آخر، على الرغم من أن سونتـاج تنسب للتصوير فضلاً على الأدب، إلا أنها تصف علاقة التصوير بالواقع بلغة الأدب.

ولكـن موقـف سونتاج مـن فورية التصويـر الفوتوغـرافي، ليس أحادي الجانـب كتناول جوديث بتلر لـه في مقالها النقـدي: "التصوير الفوتوغرافي والحرب والغضب". تقول بتلـر: إن الصورة عند سونتاج خارج نطاق التأويل ومـن ثَمَّ تحتـاج إلى أن تصحبهـا تعليقات وقصة. ولكن هـذا، كما أشرنا في

المقتبس السابق، سببه أن الصورة تؤدي وظيفة مزدوجة؛ لأن الصورة في ذاتها تأويل متخفٍّ فإنها تحتاج إلى طبقة قصصية أخرى تصاحبها، لتبرز ما تسميه بتلر "إطار الصورة"، الذي سيظل خفيًّا عن عين المشاهد في غياب قدر من التحليل النقدي. وكما تؤكد بتلر، "فإن تعلم رؤية الإطار الذي يحجب عنا الرؤية ليس بالأمر الهين... فعجزنا عن رؤية ما نرى له دلالته النقدية"[30]. ويرجع ذلك جزئيًّا إلى أننا لم نبلغ بعد ثقافة بصرية مستنيرة – فعلى الرغم من أن الصور تحيط بنا، إلا أننا لم نتعلم إلى الآن كيف نقيِّم الصور نقديًّا. وحتى نبدأ في فهم ردود أفعالنا العاطفية تجاه الصور وما تعنيه لنا كأفراد وكمجتمع، لا بد لنا أن ندرك أن الصورة أو الصورة الفوتوغرافية، تنشأ دائمًا من منظور واحد يقوم فعلاً بتأويل الواقع وإيجاده. إن عملية التأطير هذه، وهذا التأويل المدسوس هو ما ينبغي أن نراه. لا بد لنا أن ندرك الخفي في المرئي، بمعنى أننا لا بد أن نتعلم اكتشاف وجود شيء وراء إدراكنا المباشر في هذه الصور، فإن ما نراه ولا نراه أو لا نستطيع أن نراه يحتاج إلى تأويل مستمر.

يحتل التصوير مكانًا بين تسجيل الواقع وتأويله، ويشير ذلك إلى مفارقة شهادة حدث كشاهد ومشارك، وسأشرح هذه المفارقة في موضع آخر حين أعود إليها بعد قليل. فالصحفي المصاحب يكتب عن الأحداث ويشارك فيها. يقول المنظِّر الإعلامي أندرو هوسكنز في سياق وصفه للتغطية الإعلامية لانهيار برجي مركز التجارة العالمي: "إن البث الإعلامي الخارجي الموسع ألقى بمرساته كجزء من الحدث وكشاهد عليه... ويدلل ذلك على وجود اتجاه متسارع لدى المراسلين نحو اعتبار أنفسهم محررين للأحداث

العالمية ومكونين لها"[31]. فالصحفي في هذا الموقف يأخذ مكان شاهد العيان، فيقدم ما يراه في اللحظة نفسها التي يشهد على وقوع فظائعها، ولكن شهادة الصحفي على الفظائع التي تقدم دون تعليق سياسي أو اجتماعي من شأنها أن تساعد المشاهد على تأويل الموقف، لكن الفظاعة أو الرعب يُقَدَّم هنا منزوعًا عن زمنه أو سياقه، ومن ثَمَّ منغلقًا على التأويل. وينطبق ذلك على الصحافة الحربية الملحقة.

إن فورية الإعلام المصاحب، وتماهي الصحفيين مع الجنود الذين يحمونهم يجعل من الصعب على المشاهدين أن يجدوا أي مسافة نقدية بين الأحداث وكيفية إذاعتها. فالإعلام الملحق إذن يحول الأحداث الحقيقية إلى أحداث إعلامية، ويحدث أثرًا مربكًا لدى المشاهد، الذي يتم جذبه إلى الحدث كأنه يشاهد فيلمًا حربيًّا. أما التكنولوجيا اللاسلكية الجديدة التي تتيح للجنود والإعلاميين الإذاعة الحية من الخطوط الأمامية فتجعل التغطية تبدو أقرب إلى الفيلم الحربي منها إلى تقرير إخباري عن حرب حقيقية[32].

تعمل تركيبة القرب المكاني والوقت الحقيقي على مكان وزمان محددين، ونزعهما من سياقهما وتقديمهما في شكل فوري أو جزء من حاضر تليفزيوني دائم، ومن ثَمَّ تفريغهما من معنيهما التاريخي. إن التقارير الحية المصاحبة هي آخر التطورات الإعلامية التي تزيح التاريخ والزمن إلى "هنا والآن" دائمين، وهي تطورات من أعراض هوس الثقافة الإعلامية بكل ما هو حي وواقعي مع قلقها منه – وهذا الهوس ليس من أعراض القلق المكبوت من الموت فحسب، بل إنه شاشة رقيقة توضع فوق ثقافة الموت والعنف.

مشاهد العنف

في فيلم "السيد والسيدة سميث" الذي أنتجته هوليوود عام 2005م، وحقق نجاحًا كبيرًا، وأحدث ضجة في صحف التابلويد أكبر من تلك التي أحدثها على الشاشة، يؤدي براد بيت وأنجيلينا جولي دوري زوجين، جون وجين سميث. فقدت علاقة الزوجين لمعتها بعد "خمس أو ست سنوات" فقط، وهما يعيدان الوهج لمشاعرهما بالضرب وإطلاق الرصاص وجرح أحدهما الآخر. يبدأ الفيلم بالزوجين في جلسة علاج نفسي وهما غير مستعدين للإجابة عن أسئلة حول فتور زواجهما وحياتهما الجنسية خاصة. ونعلم في أثناء الفيلم أن كلاً منهما لا يعرف أن الآخر قاتل محترف بارع، ويعمل لدى الشركة المنافسة للشركة التي يعمل فيها الآخر. والاثنان يمشيان في أثناء نومهما، ويعيشان معًا مثل الآلات، في حين أنهما ينفذان مهمات القتل العنيف في لحظات هوس من حياتهما الفارغة إلا من تلك اللحظات. فالكلمات القليلة التي يتبادلانها فاترة - حتى يتلقى كل واحد منهما أوامر من شركته بأن يقتل الآخر. وخلافًا لعلاج الزواج الفاشل الذي يظهر بشكل ساخر في بداية الفيلم وآخره، فإن وحشية كل طرف تجاه الآخر تشعل رغبتيهما وتعيد الجنس والحديث بينهما، وكلاهما يدور حول العنف. ولا تحرم أعمال القتل أيًّا منهما النومَ. فجين تتفاخر أنها فقدت الإحساس في ثلاثة من أصابع يدها، ويبدو - بعيدًا عن هوسهما بالعنف - أن الزوجين قد فقدا الشعور بأي شيء حتى تجاه أحدهما الآخر. فقد صارا آلتيّ قتل يعتدي أحدهما على الآخر بصورة تلقائية كأنه يغسل أسنانه أو يتناول العشاء، وعنفهما آليٌّ إلى درجة أنه عند تلقي الأوامر يوجهانه أحدهما إلى الآخر دون تردد. إن هذا العنف التلقائي هو على ما يبدو الذي ينقذهما من زواجهما الروبوتي -الآلي-.

وخلافًا لأفلام تجديد الزواج الهوليودية الكلاسيكية من الأربعينيات مثل "فتاته فرايداي" (1940م)، و"زوجتي المفضلة" (1940م)، و"قصة فيلادلفيا" (1940م)، التي يستعيد الزواج فيها وهجه من خلال الحوار السريع والكوميديا الجسدية، فالزواج في "السيد والسيدة سميث" يستعيد وهجه من خلال العنف سريع الحركة والقليل من الحوار والكثير من العنف البدني[33]. أما في الأفلام القديمة فيتقارب الزوجان المتباعدان، ويتواصلان جسديًّا من خلال تحول فكاهي في الأحداث، يتضمن أحيانًا مشاهد مضحكة ومشاهد الضرب بالعصا المصممة حركيًّا، التي تأخذ "المعركة بين الجنسين" إلى مستوى حرفي. ففي فيلم "فتاته فرايداي" يستعيد والتر بيرنز (كاري جرانت) الصحفية وزوجته السابقة هيلدي جونسون (روزالند راسل) بإعطائها تحقيقًا صحفيًّا لا يقاوم، أما جين وجون فيجدان أرضًا مشتركة في ولعهما بالعمل، على الرغم من أن العمل في هذه الحالة هو قتل الناس. وفي حين كانت العودة الناجحة في الأفلام الكلاسيكية تقاس غالبًا بقدر التنازل الذي يهدئ التوتر في العلاقة مؤقتًا، فإن نجاح العلاقة في "السيد والسيدة سميث" يُختزل في عدد مرات ممارسة الجنس بين الزوجين. فكما حل العنف الفعلي مكان المعركة المجازية المتمثلة في الحوار سريع الطلقات، حل الجنس حرفيًّا محل إثارة التوتر الجنسي الذي يبنيه الحوار وحوادث التقارب البدني الفكاهية.

قد تذكرنا مشاهدة هذا التمجيد للسادية الماسوكية والعنف الجنسي بالأفراد العسكريين الذين استخدموا الاعتداء الجنسي لإنعاش حياتهم الجنسية في سجن أبي غريب، (حيث أعطى أحد الجنود جنديًّا آخر صورًا لسجناء يمثلون مواقف جنسية هدية بمناسبة عيد ميلاده، كما تم مزج صور جنود يمارسون الجنس بعضهم مع بعض وسط صور الاعتداء). إن فكرة

اعتبـار الاعتداء على الآخرين شكلاً من أشكال الاستثارة الجنسية تتراوح بين الوجبة اليومية من العنف الجنسي والجنس العنيف في أفلام هوليوود والصور الصادمـة مـن أبي غريـب. فلماذا توصـف الصـور الأولى بالمبتذلـة والثانية بالصادمـة؟ هـل لأن الأولى خيـال والثانيـة واقـع؟ في ضوء تليفزيـون الواقع والحقائـق الافتراضيـة والشخصيات الافتراضية علـى الإنترنت، كيف نعرف الفرق؟ ألا تؤثر خيالاتنا في رؤانا للواقع؟ ألم يكن الجنود الصغار في أبي غريب ينفذون الأوامر "بتليين" السجناء، ولكنهم كذلك كانوا يحققون تخيلاتهم؟

إن الحـد بين الواقع والخيال هو بعينه تلك المنطقة الخطيرة في الوجود الإنسـاني، المليئـة فعلاً كما هـو الحال، بألغـام تنطلق مع أقـل ضغط بصور افتراضيـة وحقيقيـة. وفي مواجهة هذه الصـور الحقيقيـة والخيالية للعنف السادي الماسوكي، يبدو أن الطريق الوحيد لإعطاء المعنى للحياة هو تدميرها، وأننا لا نعانق الحياة إلا بنبذها إلى حد القتل والانتحار. إن أحداث أبي غريب تظهر استمتاعًا ساديًّا بالعنف تجاه الآخرين إلى حد القتل.

هـل العنف تجاه الآخرين الذي "استمتع" به المراهقون وشباب الجنود في أبـي غريـب وسيلة "للتنفيس" مرتبـطٌ، ولو جزئيًّا، بظاهـرة أوسع، وهي العنـف الشعائري بين المراهقين والشباب؟ فلقـد ذكّر الاعتداء في أبي غريب الكثيريـن بما يسمى "عقـاب المؤاخاة" المعروف بطقوس الاعتداء والإذلال. كمـا أن إيـذاء الذات والاعتداء عليهـا ينتشر بين المراهقـين والشباب الذين يجرحـون أنفسهـم، أو يخنقـون أنفسهم ليشعـروا بأحاسيـس شديدة الغلو. فأعـداد الشبـاب الذين يأتون إيـذاء الذات عن طريق "الجـرح" في تزايد. فهـم يجرحون أنفسهم كأحد الطقوس التي مـن شأنها أن تجعلهم "يشعرون بشيء"، أو ليثبتوا أنهم "موجودون"، وتقدم إحدى الدراسات الرسالة الآتية

علـى موقع لائحة إيذاء الذات على الإنترنت: "كيف أعرف أنني موجود؟ على الأقـل عندما أجرح نفسي أعرف أنني موجـود". وتقول رسالة أخرى: "ربما أحـاول وأتراجع ولكني حتى لو نجحت، فسأظل أحلم بحد الموسى والدم"[34]. وكمـا تورد معالجة نفسية في لانكستر، بنسلفانيا، أن مرضاها يقولون: "كنت في حالـة حذر أحتاج إلى أن أشعر بشيء" أو "أشعر بالموات داخلي حتى إنني أشعر بالحياة عندما أرى دماءً تتدفق"[35]. وتخلص هذه المعالجة النفسية إلى أن هـؤلاء الصغار (أغلبهم فتيات) يجرحـون أنفسهم؛ لأنهم يجدون صعوبة في التعبير عن مشاعرهم.

وهناك "لعبة" مميتة أخرى تكتسب شعبية بين المراهقين والأطفال من سن الثامنة، وهي لعبة "الخنق" أو "الشنق"، يقطع فيها الصغار الهواء عن أنفسهم حتـى يشعروا بدفعة -الحياة مع الهـواء- عندما يغيبون عن الوعي. ويستخـدم بعض هؤلاء الصغار الحبـال أو أحزمة ربط الـكلاب. ويتردد أن هذه "اللعبة تكتسب قوتها" من الإنترنت[36]. إن هذه المحاولات للشعور بشيء عميـق ممارسات ماسوكية خطيرة يمكن أن تـؤدي إلى الموت وقد حدث. وفي الوقـت نفسـه، فإنها ممارسات تكشف الطريقة التي يحـل بها الشعور الخام والمشهـد البصري محل أشكال أخرى من المعنـى في الثقافة الشعبية. وهكذا شـأن أفلام مثل "السيد والسيدة سميث"، فهي تستبعد حوار أفلام هوليوود القديمة بمشهد العنف، بما في ذلك المشاعر الخام - الجرح وإحداث الكدمات والجنس العنيف.. إلخ.

وتشير هذه الأشكال السادية الماسوكية من التسلية إلى وجود شعور عام بضياع الهدف أو المعنى في الحياة، وهو، كما سنرى، ينتج جزئيًّا من انفصال بـين المشاعر والتعبيرات المسموح بهـا اجتماعيًّا عن هذه المشاعر. ففي ثقافة

تقيم مقولة "افعل ولا تتردد" لا يلقى التفكر في أفعالنا وتأويل خبرتنا التقدير نفسه. فإننا أهل فعل لا فكر. وإن التأمل في معنى أفعالنا ورغباتنا وقيمنا يعد مضيعة للوقت، ولا سيما في عالم الأعمال التجارية، حيث "الوقت مال". وعلى ذلك فبدلاً من قصص نفسر فيها مشاعرنا وحياتنا ونكسبها المعنى، فإننا نتنقل بين الفعل بقليل تفكير وصور على شاشات التليفزيون والحاسب. إن كلاً من أفعالنا والصور الإعلامية تبدو لنا فورية وحقيقية، دون الحاجة إلى التأويل - "فهي ما هي".

لكن الصور والأفعال ليست في أصلها نافية للتأويل أو المعنى. بل على العكس فإنها تدعو من زاوية ما إلى التأويل. فهي تحتاج إلى التحليل والتفسير حتى تكون أجزاء ذات معنى في حياتنا. أما في غيبة التفكير فتكتسب هذه الصور قوة الواقع الذي لا يخضع للسؤال أو الدرس والذي يتغذى على نفسه بطرق تبعث الفعل العنيف وتضعف التفكر، الذي بدوره ربما يمنع الاستجابة للدوافع العنيفة. إن التأويل النقدي للأفعال والرغبات والقيم يلزمه له، وفي الوقت نفسه ينتج عنه، ربط الحاضر بالماضي والمستقبل. ثم وضع هذه الأفعال والرغبات في سياق يكسبها المعنى. فالتأويل النقدي عملية تبطئ ردود الأفعال، وتلطف المشاعر بحيث تساعدنا على دمج الأفعال والمشاعر في منظومات معنى، كما تساعدنا على منع صدور استجابة أولية فورية وعدوانية.

إن الفورية الشديدة المرتبطة بالمشاعر والصور هي فيما يبدو التي تجعلنا نتصور أنها حقيقية بدرجة تتحدى التأويل - "فهي ما هي". وعلى سبيل المثال، فإن طلابي في الجامعة أقرب إلى مقاومة تأويل الصور، ولا سيما أفلام هوليوود من مقاومة تأويل النصوص الفلسفية أو الروايات مثلاً. فيقولون بإصرار "إنه مجرد فيلم"، وليس له معنى خارج قيمته الترفيهية،

وهكذا يختزل الفيلم إلى منظر يشاهد ولا يحلل. فهو منظر يمكن أن ينتج ردَّ فعل انفعالي واستجابة بدنية، ولكنه يقاوم التأويل - حتى إن محاولة التأمل من جانب المشاهد تعد جهدًا بلا طائل. فالمناظر كأنها تقاوم الانتماء لسياق، مما يقتضي إيجاد قصص تفسرها أو تدرسها في علاقتها بغيرها من الصور أو الأفعال أو القيم. وهذه المقاومة البادية ليست سوى وَهْم نتج جزئيًّا عن تزايد أشكال التمثيل الواقعي البصري السمعي التي تنشئ إحساسًا بالواقع الافتراضي.

وإضافة إلى ذلك، فإن وهم الفورية ينشر الأمية البصرية ويعززها. ففي عموم التاريخ الإنساني تعد الصور البصرية، ولا سيما الصور المتحركة التي تبدو حقيقية، ظواهر حديثة نسبيًّا، ولا بد لنا من وضع تصور لكيفية "قراءتها" فأغلبنا يتعلم كيف يقرأ الكتب والصحف، وإلى حد ما نتعلم كيف نؤول هذه النصوص. فمثلاً نتعلم أن "نتحمل على مضض" قراءة افتتاحية في صحيفة نعلم أنها محافظة أو راديكالية بدرجة كبيرة. ولكننا لا نتعلم أن نؤول صور وسائل الإعلام والإنترنت والأفلام في سياق مماثل. وبينما نعلم عمومًا أو كثقافة أن القيمة التي نوليها لتأويل النصوص يمكن أن تزيد على قدرها الحالي حتى نقوي إحساسنا بحياة مفعمة بالمعنى، فإننا فيما يظهر لا نولي أي قيمة لتأويل الصور، ولا سيما الصور التي تبدو أنها تعكس الواقع مباشرة - أو بدرجة أكبر، الصور التي تقوم فيما يظهر بدور النوافذ المفتوحة على الواقع - مثل البرامج الإخبارية والصور الفوتوغرافية، بما في ذلك صور أبي غريب.

تشير أنجيلا ديفيس في سياق حديثها عن صور أبي غريب تحديدًا إلى فقر الثقافة البصرية اللازمة لتأويل تلك الصور في سياق تاريخ التعذيب والعنف ومعنيهما:

الصـور شديـدة التعقيد، ولم تتوافر لنـا إلى الآن، بالمعنى الجماهيري، الثقافـة البصرية اللازمة لفهمهـا فهمًا نقديًّا. إن اعتبـار الصورة تمثيلاً لا يستخـدم وسيطًا تصور إشكالي، غالبًا ما يحدث الأثر العكسي لما يتوقع منه. وأستحضـر هنا الجدل الذي دار حول موضوع رودني كينج. ففي هذه الحالة، على سبيل المثال، رأينا الشرطة تضرب رودني كينج في شريط الفيديو، ولكن وكيـل النيابـة استطاع أن يصـل إلى تأويل محدد لتلك الصـورة يدعم زعمه بـأن رودني كينج كان المعتدي. لذلك أعتقـد أن المهم ليس افتراض أن علاقة الصـورة بموضوعها أمر واضح بذاته، بل المهـم التفكير في الاقتصاد المحدد الذي تنتج فيه الصور وتُستهلك[37].

للنقطـة الأخيرة في كلام ديفيس أهمية خاصة، إذ لا بد لنا من التفكير في السيـاق الـذي تصنع فيه الصور وتُـرى، وبالتحديد السياقـات السياسية والاجتماعيـة والاقتصاديـة. فمثـلاً، إذا عدنـا إلى صـور أبـي غريـب، فإن صـور الشباب المبتسـم الذي يرفع إبهـام التحية والنصر مـن وراء هرم من الرجـال العرايا المغطاة رؤوسهـم، فسره بعض الشباب علـى أنه تسلية، مثل مقالب الصداقـة (في الواقع، لقد قال جوناثان لاست محرر ويكلي ستاندارد "أشياء أسوأ تحدث في بيوت الشباب في كل أمريكا"[38]). فقد بدا هذا النوع مـن الصور مألوفًا لنـا من صور مقالب الشباب، ولهـذا ربما نضعها في ذلك السياق. ولكن ذلك سبب أقوى لضرورة تأويل السياق الذي "نرى" أو "نقرأ" فيـه الصـورة (هل هي نكتة أو تعذيب)، والسياق الـذي التقطت فيه الصورة (في أحد بيوت الشباب أو في سجن حربي). فضلاً عن كل التعقيدات الخاصة بمن التقط الصـورة، ولماذا وكيف تستخدم الصورة؟ فـإن الثقافة البصرية تحتاج إلى تعليم "قراءة" وتأويل الصور الإعلامية في سياقاتها التاريخية.

وتغذي الثقافة الإعلامية الشعبية ذلك الشعور بالفورية، ومن ثَمَّ عدم قابلية الصور للتأويل عن طريق تحويل الواقع إلى منظر - صور ومواقف شاذة مصممة لاستثارة رد فعل انفعالي لا فكري. ونتيجة لذلك، نريد المزيد من الخبرات الانفعالية والخبرات الحقيقية. فإننا نتردد بين محاولة حجب حياتنا العاطفية بالعقاقير الطبية - مضادات الاكتئاب والريتالين والحبوب المنومة، ونتقلب بين القنوات التليفزيونية أو الإنترنت لنجد وقائع بديلة، بدليل هذا الافتتان بتليفزيون الواقع، وآلات تصوير البث الحي على شبكة الإنترنت. فمن ناحية تعمل حزمة العواطف سابقة التجهيز التي تقدم على شكل مشهد - ولنذكر مشاهد العشاق المنهارين والمواقف الصادمة في البرامج الحوارية وتليفزيون الواقع - تعمل على إفقادنا الحساسية تجاه المواقف الصادمة، ومن ناحية أخرى، تسهم في خلق إحساس بخلو الخبرة من المعنى، وهو بدوره يؤدي إلى إيجاد مشاعر الفراغ والاكتئاب. فعندما نواجه في الإعلام مشاعر صادمة ولكنها فارغة، فإننا نكبت مشاعرنا الشخصية بالعقاقير. ومع تزايد تسويق الانفعالات البدنية وبيعها لنا في أشكال صناعية في برامج الحياة وألعاب الفيديو، فإننا نتوق إلى الأحاسيس الحقيقية. ففي ثقافة تثبط المشاعر بالعقاقير وبالصور، يتوق الناس أكثر وأكثر إلى المشاعر المفعمة، ما يدل على ذلك تنامي شعبية "الجرح" و"لعبة" الخنق أو الشنق بين المراهقين.

ومع سلعنة الواقع ذاته، فإننا نتوق إلى المزيد من أشكال الخبرة الجسدية العنيفة. فقد صار الواقع سلعة مملوكة يمكن شراؤها وبيعها، وفي الوقت الذي نعلي فيه قيمة "الحقيقي" و"الأصيل" و"الصادق" فإننا نعرض هذه الصفات في السوق بوصفها مناظرَ للمشاهدة. ولكن مناظر الواقع في الإعلام وتحويل الانفعالات البدنية إلى مشاهد من خلال الجرح

ولعبة الشنق وغيرهما، تخلِّف لنا ما يبدو واقعًا فوريًّا، ومن ثَمَّ لا يقبل التأويل. فكيف نؤول مشهدًا؟ خاصة إذا كان هدفه الصدمة أو الاستثارة؟ وتثير هذه الأسئلة سؤالاً أعمق عن فهمنا للجسد والانفعال الجسدي، واعتباره خارج عالم الثقافة أو التأويل، أي خارج عالم الأخلاق والسياسة[39]. فإذا كانت للجسم مكانة الحقيقة البيولوجية، يكون شيئًا لا يحتاج إلى تأويل؛ وبدلاً من البحث عن المعنى، نتوق إلى صور إعلامية جاذبة، وانفعالات بدنية خام، مع ذلك فكونهما خارج عالم التأويل يخلِّف لنا شعورًا بالخواء في حياة خالية من المعنى. فالحياة لم تعد ما نعيشه وإنما شيء نتوق إليه. ولكن هذا التوق للواقع لا يعدو أن يكون غطاءً رقيقًا يخفي توقًا أعمق للمعنى. فإننا نستهلك الواقع كما نستهلك أحدث ما أُنتج من حبوب الإفطار، ولكن خلوه من المادة الصلبة لا يصل بنا إلى الشعور بالشبع أبدًا... فنأخذ المزيد من مضادات الاكتئاب، والمزيد من الحبوب المنومة، ونلجأ إلى العلاج النفسي.

إن افتتاننا بمنظر الواقع يعزز قوة شرائط الفيديو على الترهيب من أسامة بن لادن أو مشاهد قطع الرؤوس في العراق. والحقيقة أن الإرهاب يعتمد على الإعلام في إحداث أثره. فمن دون وسائل الإعلام ونشر صور العنف لن يكون هناك رعب جماعي، فإن مشاهد قطع الرؤوس في العراق قد أعدت على نحو مسرحي شعائري، وسجلت لتحقيق أكبر أثر ممكن في الجمهور. فهي تهدف إلى الصدمة والتهديد واستغلال الخوف من الجرح؛ إذ إن قطع الرؤوس تحديدًا يمثل تهديدًا كبيرًا؛ لأنه موَّجه إلى الرأس. فهناك فلسفات كثيرة لدلالة الوجه، وبخاصة فلسفة عمانويل ليفيناس، تخلص إلى القول إن الوجه والرأس أكثر أجزاء الجسم البشري قابلية للجرح، على الأقل من حيث ارتباطهما باللغة والفكر والأخلاق، وكذلك التقبيل والنظر، فهما

يشـيران إلى ما نَعُـدُّهُ سماتٍ جوهريةً للبشر. والرأس مرتبط بالعقل والروح والسيادة الفردية إلى حد وصف القادة برؤوس الدول.

تُعَـدُّ الأعضـاء الجنسية، الذكرية تحديدًا، في الثقافـة الغربية المنافسَ الوحيـدَ للرأس فيما يتعلـق بقابلية الجرح، فإن علم نفس النمو الفرويدي كله يدور حـول خطر الإخصاء وقابلية العضو الذكـري للجرح. وربما يفسر ذلك توجيه قدر كبير مـن التعذيب في أبي غريب إلى الأعضاء الجنسية للسجناء. وربمـا كان أشد مشاهد أبـي غريب فظاعة صور الكلاب التي تهدد السجناء، وهـم في حالة رعب يضعون أيديهم علـى أعضائهم الجنسية. لم يكن الهدف في عمليات الاعتـداء في أبي غريب أو عمليات قطع الرؤوس بطريقة شعائرية لـدى القاعدة، مجرد الإيذاء، أو القتل - بدليل الطريقة التي يتم بها التعامل مع الأجساد والاعتداء عليها، فالهدف هو الترويع عن طريق استغلال مشاعر قابليـة الجرح. لم يكن مرتكبـو هذه الجرائم في الحالتـين يقصدون إحداث الألم أو القتـل فحسـب، بـل كان الإيذاء والقتل يؤديان علـى نحو احتفالي، أو كنوع من الطقوس، وأما الصور الفوتوغرافية، وتصوير هذه الطقوس الحقيرة بالفيديـو فتستخدم لإرهـاب الآخرين. فهذه الصـور الفوتوغرافية وشرائط الفيديو تستخدم لإشعار الآخرين بقابلية الجرح - عن طريق استغلال قابلية الجرح هذه في الجسم البشري نفسه.

أقام متحـف اللوفر معرضًا قامت على تنظيمه جوليا كريستيفا في عام 1998م، وكان موضوعـه الرؤوس المقطوعة في تاريخ الفـن، وقد صحب ذلك المعرض كتاب من تأليف منظمته جوليا كريستيفا بعنوان "مشاهد كبرى Visions Capitales"، وتشـير المؤلفـة مرارًا في كتابهـا إلى أن التمثيلات الفنية لوقائع قطع الرؤوس هي طرق مهذبة لسبر غور ألوان القلق المرتبط بالإخصاء

والموت، أو كما تقول في آخر أعمالها ما يمكن أن نسميه "قلق قابلية الجرح"، فخطر قطع الرأس له ارتباط قديم بخطر الإخصاء. وتشير كريستيفا إلى أن الرسامين يصورون وينحتون رؤوسًا مقطوعة حتى يخففوا من قلق قابلية الجرح بوصفه بديلاً عن إسقاطه وإلقائه على الآخرين. وتقول هنا، كما في كل مراحل الكتاب، إن تمثيلات العنف يمكن أن تمنع العنف الحقيقي، وهي بذلك تردد كلام المحلل النفسي جاك لاكان؛ إذ تعتقد أن ما يتم طمسه على المستوى الخيالي والرمزي تُخشى عودته على مستوى الواقع. وفي سياق تحليلها صورَ قطع الرؤوس في الثورة الفرنسية، تستنتج أن مناظر قطع الرؤوس، والرؤوس المقطوعة يمكن أن ترى على أنها شكل من المقاومة يقترب كثيرًا مما تسميه "ديمقراطية" الجيلوتين -المقصلة-، فتقول: "إذا كان الفن قبل كل شيء درجة من التجلي، فإن له توابع سياسية"[40]. وليس ألصق بهذا التوصيف مما يحدث اليوم، حيث نشاهد مناظر قطع الرؤوس على شرائط فيديو، ويمكن تشخيص ذلك بوصفه نوعًا من رفض دور الخيال في بناء الواقع، حيث العجز عن تمثيل عملية التضحية يؤدي إلى التضحية الحقيقية، وحيث الواقع نفسه قد صار سلعة.

ما الفرق بين تصوير كارافاجيو الزيتي لمشهد قطع الرأس في لوحة "داوود وجالوت" وشرائط الفيديو الحديثة في العراق؟ قد يبدو السؤال نفسه صادمًا؛ لأن الاختلاف المبدئي أوضح ما يكون: فاللوحة فن والثانية مشهدُ قتل مروع. ولكن مع إصرار التحليل النفسي على أهمية دور الخيال في رؤى الواقع، هل يمكن أن يكون الفرق ببساطة هو الفرق بين العمل الفني والواقع؟ فإذا كان الموت المصطنع يستبعد الأثر الكريه للموت الحقيقي، فهل يعني ذلك أنه كلما زادت الواقعية في التمثيل زاد القبح؟ وماذا عن فنانين مثل

أوجست رافيت أو جيريكولت اللذين تناقشهما كريستيفا، واللذين استخدما رؤوسًا حقيقية مقطوعة وضحايا حوادث نماذجَ لأعمالهما؟[41] وماذا عن الفن الداخل في عملية الإعداد المسرحي والتسجيل لمشاهد قطع الرؤوس في العراق؟ وماذا عن الإعداد المسرحي الذي تضمنته عملية استخدام أغطية الرؤوس الخضراء، ورص المساجين بعضهم فوق بعض على شكل هرم أمام آلة التصوير في أبي غريب، أو إيقاف سجين مغطى الرأس على صندوق ناشرًا ذراعيه المربوطتين بأسلاك مما يستحضر مشهد الصلب؟

أين الحد بين الفن والواقع؟ إن استكشاف تلك الحدود هو الشيء الذي يتعرض للخطر بسبب هذا الافتتان المعاصر بتليفزيون الواقع وآلات شبكة الإنترنت الحية. وقد أصاب فرويد بقوله: إن الأثر الكريه للواقع يكون أشد أثرًا من العمل الفني؟ ولكن هل الحاجة لدرجات أكبر من الواقع في العنف والتضحية الجنسية بالآخرين تنحرف عندما يصير التمثيل شكلاً من التشخيص؟ ربما لا يمكن قياس درجات الانحراف إلا من خلال معاناة "موضوعاتها".

الواقع بوصفه تميمة

كما بين لنا الأصوليون المسيحيون والمسلمون المشتركون في حروب مقدسة من واشنطن إلى بغداد ومن غزة إلى أمستردام، فإننا نفقد القدرة على التفريق بين الفن والواقع، عالم الأفكار من العالم الحقيقي. إن تصوير صانع الأفلام أو الروائي للعنف يتخذ مبررًا للعنف الفعلي، ولنذكر صانع الأفلام الهولندي ثيوفان جوخ، الذي قتل بوحشية لصنعه أفلامًا تنتقد الأصولية الإسلامية، أو تهديدات القتل ضد سلمان رشدي بعد نشر روايته "آيات شيطانية".

إننـا نخلط بين الصور والواقع، ونستجيـب للانفعالات العنيفة بدلاً من أن نترجمها إلى أشكال ذات معنى من التمثيل والتحليل أو بدلاً من مناقشتها. إن "العنـف والإدمان والإجـرام أو المعاناة النفسبدنيـة" أو "أمراض الروح الجديـدة" كمـا تسميهـا جوليـا كريستيفا كلها مـن أمراض الخيـال(42). وبوصفنـا مـن رعايا الثقافـة التكنولوجية الحديثة، فإننـا نضيِّع القدرة على التخيـل، والأهم مـن ذلك كثيرًا القدرة علـى تخيل معنى حياتنـا. ومن دون القـدرة علـى التعبير عن خيالاتنا العنيفـة سينتهي بنا الأمـر إلى الاستجابة لهـا - فنخلط بين الخيال والواقع. معنى ذلـك أنه من دون القدرة على تخيل وتأويل وتمثيل رغباتنا ومخاوفنا، فإن انفعالاتنا العنيفة يمكن أن تؤدي بنا إما إلى القتل أو الانتحار، أي الاعتداء على الآخرين أو على أنفسنا.

ربما يبدو من التناقض القول: إن مجتمع المناظر الذي يقوم على الصور يعمـل ضد الخيال. أليـس التليفزيـون والأفلام من منتجـات الخيال؟ وعلى الرغـم من استحالة رسم حـدود تصنيفية بين أشكال الفـن البصري تجعل بعضهـا يمنع العنف وبعضها يشجعه، فمن الممكـن تشخيص تلك الصور من زاوية المخاوف والرغبات غير الواعية التي تمثلها. وهذا التحليل والتشخيص، مثل كل تأويل، لا بد أن يكون متواصلاً ومؤقتًا، ولا بد أن يُعدِّل حسب اختلاف السياقات والأحقاب التاريخية.

وبالنظـر للشعبية الحالية في الولايات المتحـدة التي يتمتع بها تليفزيون الواقـع وأفـلام الحركـة المفعمـة بالعنـف والشحيحـة في الحوار، مـن المهم أن نضـع خطًّـا يميز بين أشـكال التمثيل الإعلامـي التي تشجع علـى التأويل والتحليـل النقدي، ومن ثَمَّ تجبر المشاهد على تخيـل البدائل، والأشكال التي لا تفعـل ذلك. فبدلاً من استجواب الصور النمطيـة وتحدي المشاهد أن يعيد

النظـر في موقفه، تقوم التمثيلات الإعلامية التي لا تشجع على التفكر الذاتي بتقـديم نفسها كأنها الواقع وبطرق تطمئـن المشاهدين على هويتهم الوطنية والفرديـة. وأرى أنهـا تفعل ذلـك عن طريق تشييئ الواقـع، من خلال تقديم حاضر دائم، وليس بفتح الزمن للتأويل النقدي، زمن يلزمه سياق تاريخي مع ماض ومستقبل، زمن وقائع بديلة ومستقبلات ممكنة.

إن شعبيـة برامـج تليفزيـون الواقع التي يظهر فيهـا الناس ضالعين في أعمـال سادية ماسوكيـة متطرفة، أو مواجهـات جنسية مع غربـاء، وشعبية برامـج الاعترافـات الحقيقيـة التـي يكشف فيهـا الضيوف أخصـ تفاصيل حياتهـم الجنسيـة الكريهـة وأكثرها استفزازًا، هـذه الشعبية تشـير إلى أن الواقـع صار هوسًا في الولايات المتحدة. تقول المنظِّـرة السياسية سوزان باك مورسـ: إن المناظـر تخدرنـا ومن ثَمَّ تقوِّضـ قدرتنا على الفعـل السياسي - وأقول أنا: إن القدرة على تخيل أشياء أخرى هي شرط أولي للفعل السياسي. تقول باك مورس: إنه في سياق اقتصاد المشاهد "تم تصنيع مخدر من الواقع نفسـه"[43]، وكلما زاد عنفه زادت واقعيتـه[44]. تقول الناقدة الثقافية سلافوج تزتزيك: إن "هذا الجهد العنيف لاستخراج الواقع الخالص من الواقع المراوغ لا بـد له أن ينتهي إلى عكس ما يريـد، إلى الهوس بالمظهر المحض... ومفتاح هذا الانقلاب يكمن في الاستحالة المطلقة لرسم خط فاصل واضح بين الواقع الخـادع وجوهر ثابت أكيد لما هو حقيقي. فكل جزء ثابت في الواقع هو مبدئيًّا مثـير للشك... وهكذا يكون السعي نحو ما هو حقيقي مساويًا للعدمية، غضبًا مدمـرًا (للذات) الطريق الوحيد فيه لتتبـع التمييز بين الشبيه والحقيقي هو تحديـدًا إعداده مسرحيًّا في مشهد زائف"[45]. وهذا التشخيص لما هو حقيقي يصف بدقة تليفزيون الواقع، وهو واقع مُعَدٌّ مسرحيًّا، فالواقع يصبح مشهدًا.

يعلم المشاهدون في حالة تليفزيون الواقع أن ما يرونه ليس حقيقيًّا، ومع ذلك "يصدقون" أنه حقيقي - يعاملونه كأنه واقع، ويبدو أن هذا الإنكار نفسه يعمل فيما يخص أخبار الحرب - يصدق المشاهدون أن ما يرونه حقيقي، ولكنهم كذلك لا يصدقون أنه حقيقي. فالواقع ينتج ويسوق إلى درجة أن الحد بين الواقع والخيال قد انطمس. وليس الأمر أن رؤانا للواقع دائمًا ما تلونها خيالاتنا، بل لأن الواقع صار صورة من صور الخيال. صار الواقع سلعة تباع، فإن منطق المفارقة الذي ينطوي على المعرفة، وعدم المعرفة في آن واحد، بأن شيئًا حقيقيٌّ، هذا المنطق، وهو ما تعرفه نظرية التحليل النفسي بمنطق مبدأ التميمة، ويكمله إنكار الخسارة أو الانفصال. يصير الواقع تميمة.

إن منطق التميمة منطق إنكار، فالمؤمن بالتميمة يعلم أنها ليست حقيقية، وفي الوقت نفسه يؤمن أنها حقيقية. إنه يعلم أن موضوعه البديل ليس ذروة ما يبتغيه من إشباع، ومع ذلك يؤمن أنه كذلك. وفي النهاية، فإن التميمة بديل لحلم الكمال والوفرة[46]. وقد غذت وسائل الإعلام مبدأ التميمة الذي يخلط بين الواقع والخيال وينكر الخسارة والانفصال، بما في ذلك الانفصال أو المسافة اللازمة للسمو بالخسارة وتحويلها إلى أشكال من الإشارة ذات المعنى والجدوى، بمعنى أنه بدلاً من الاستجابة للمخاوف والرغبات والمعاناة يمكن لأشكال الإشارة إضفاء المعاني على هذه المخاوف والرغبات والمعاناة. وعندما تقدم وسائل الإعلام البصرية نفسها على أنها واقع متاح بشكل فوري لا يحتاج إلى تأويل، فإنها تشجع المشاهدين على تحويل الدوافع العدوانية والعنيفة والجنسية إلى تمائم بدلاً من تأويلها. وبتحويلنا الواقع إلى تميمة فإننا ننكر الخسارة والانفصال. بل إن فرويد يشير إلى أن التميمة تعمل كإسقاط على الخسارة والخطر التنبوئي الذي تجلبه، فالتميمة تحمي حلم الكمال.

حتى نعطي هذه المناقشة بعدًا ملموسًا نستحضر المناظرات حول مسألة السماح لوسائل الإعلام الإخبارية بعرض مشاهد توابيت الجنود القتلى. فقد حجبت الحكومة الصور المرئية لمخازن الطائرات الناقلة المليئة بالتوابيت ومشاهد تفريغها. وباسم الأمن القومي حجب الجزء الأكبر من صور أبي غريب. فعن طريق منع عرض مشهد الأمريكيين وهم يموتون أو من قتلوا منهم أو شاهدوا الأمريكيين الذين يقومون بأعمال الاعتداء، فإنهم يبقون على وهم الكمال والبراءة الذي ينفي الإصابات الحقيقية للحرب. ونادرًا ما تمثل رسائل الإعلام المرئية والمطبوعة موت الأفراد العسكريين الأمريكيين أو المدنيين العراقيين. فالأمن المعرض للخطر هنا هو وهم نفي قابلية الجرح أو الخطأ عن الأمريكيين، والوجه الداخلي لهذا الأمن، كما سنرى، هو خطاب الحالة الطارئة والأزمة الذي يبرر استخدام القوة المفرطة باسم الأمن. فالحكومة تعرض التفوق الأمريكي من حيث القوة العسكرية والحق الأخلاقي، وفي الوقت نفسه تبث الإحساس بالخطر والتهديد الذي يبرر العمل العنيف في حالة طارئة، حالة أمة في حرب.

الوطنية المصابة بالبارانويا

منذ هجمات 11 سبتمبر 2001م اتخذ الحد بين الخيال والواقع شكلاً باراناويًّا، مما يظهر أهمية دور الزمن في الخلط بين الاثنين. فلقد صار 11/9 أثرًا خارج الزمن، كما يتضح من عدم استخدام وسائل الإعلام لسنة 2001م، بوصفها علامة تأريخ في الإشارة إلى الحدث. ففي المخيلة الثقافية للولايات المتحدة يؤدي 11/9 دور لحظة الجرح عندما فقد الأمريكيون إحساسهم بالأمن. ويستثير 11/9 الحنين إلى الأمان الذي يعمل في دنيا الخيال عمل المنعة التي لا يمكن أن تضيع؛ لأننا في الحقيقة لم نمتلكها قط. فقد أدى ضياع

إحساسنا بالأمن ليس إلى خيالات القوة التي لا تقهر، وكون 11/9 قد سلبها الأمريكيين فحسب، بل أيضًا إلى استثمارات مضادة باراناوية في القومية والوطنية ومخاوف باراناوية من الاضطهاد وأوهام باراناوية بالعظمة.

يصف عالم الإنثروبولوجيا الأسترالي غسان حاج ظاهرة مماثلة في إسرائيل، حيث يهيمن خطاب الأمن على الخريطة الاجتماعية. فيقول: إن بحث إسرائيل عن "درجة صفر في قابلية الجرح" في الواقع ينتج عكس ما تريد، فبدلاً من النجاح في القضاء على أي تهديد للأمن يؤدي البحث عن هذا الهدف المستحيل إلى البارانويا: "هذا البحث عن درجة قابلية الجرح صفر ينتج نظرة ترى الخطر في كل مكان، وينتهي إلى إعادة إنتاج قابلية الجرح نفسها الذي يفترض أن يقضي عليها"[47]. وهذا هو نفسه هدف الإرهاب كما يقول حاج، أي شعور بقابلية الجرح والخوف. ولكن من المفارقات أن من ينتج هذا الخوف ويبقي عليه هي الحكومة وتحذيرات وسائل الإعلام من أخطار محتملة. إن التحذيرات من قابلية الجرح تخلق فينا الشعور بقابلية الجرح. ويؤدي هذا الشعور بعدم الأمان إلى ما يسميه حاج: "ثقافة الجمرة الخبيثة" التي نخشى فيها أن يهدد الآخرون حدودنا، مما يؤدي إلى "حالة الحرب والحصار الذهني" التي تقتضي القضاء على أي تهديد محتمل - فترى التهديدات في كل مكان. ويقول حاج إنه في "ثقافة الرُّهاب (الخوف المرضي)، التي يُرى كل شيء فيها مصدر تهديد لا بد من تصفيته، أو معرّض للخطر لا بد من حمايته، وفيها اختراق لنظام الحدود"[48]. وحتى الماء الذي نشرب منه والهواء الذي نتنفسه يحيطه الشك، ولهذا يسمي حاج هذه الظاهرة "ثقافة الجمرة الخبيثة".

تقول نظريات التحليل النفسي عن مرض البارانويا: إن الشعور بالاضطهاد هو الوجه الآخر لأوهام العظمة. فقد تضمن خطاب بوش الافتتاحي عام 2005م

خطـاب العظمـة الذي يحمل مشاعـر الاضطهاد والاستهداف: فهـو يقول: إنه يريـد أن يغزو "العالم كله" حتـى يجلب الحرية للجميع: "إن أمريكا، في بداية هـذا القـرن، تعلن الحرية للعالم كلـه بكل سكانه". لمـاذا؟ لحماية أمريكا من الكراهيـة والحقد والعنف، وليؤمننا من خطر الجـرح الذي "يأتي من مناطق كاملـة في العالم" "تغلي بالحقـد والطغيان" (20 يناير 2005م). هذه الوطنية الباراناوية تتغذى على الشعور بفقدان الأمان، ورفيقه الخفي وهم المنعة.

أمـا تعريف إدارة بوش للأمن فهو في النهاية لا يخرج عن التملك. ففي الخطـاب الافتتاحي لعام 2005م يربط بوش صراحة بين أمن الوطن والأمن الاجتماعـي، ثـم يقـول: إن الأمن الاقتصـادي سيتحقق مـن خلال "مجتمع التملـك": "سنوسع تملـك البيوت والشـركات ومدخرات التقاعـد والتأمين الصحـي - وفي هذا إعداد لشعبنا لتحـدي الحياة في مجتمع حر"، وفي إطار هـذا الخطاب فإن "امتلـك" أو "حُزْ" تساوي "أمّن". هـذا المفهوم للأمن بوصفـه حيازة أو تملكًا هو جزء لا يتجزأ مـن عقلية إمبريالية؛ أمامنا فرصة لتبريـر مشروعاتنـا الاستعمارية باسم تأمـين أنفسنا - من خـلال التملك. فتأمـين أنفسنا عن طريق جلب الحريـة للعالم، يعني امتلاك العالم، وتصبح الحريـة مجـرد تعبـير مخفـف للمشروعـات الرأسماليـة التي توسـع ملكية الولايـات المتحدة. ومن الأشياء الكاشفة بهـذا الخصوص أن كلمة "secure" -آمن- تعني كذلك "مهمل" ومفرط الثقة.

فأمريـكا في خطـاب إدارة بوش "آمنة"، أي ثروتهـا مُؤَمَّنَة، إذا ضَحَّى أصغـر مواطنيها بحياته من أجـل مثل الحرية. ويربط بوش كذلك في خطابه الافتتاحـي بين التضحيـة بالنفس والحكـم الذاتي من جانب، وثـروة البلاد وأعظـم سماتهـا: "في مثـال الحريـة الأمريكي يعتمـد الصالـح العام على

الشخصيــة الفردية... فالحكم الذاتي يعتمــد في النهاية على حكم الذات".
ويدخـل قدر كبير من هذا الحديث عن المثل في سياق إطراء العسكريين وحث "المواطنــين الأصغر سنًّا على أن يصدقــوا البرهان الماثل أمام أعينهم" بأن "الشــر حقيقي، وأن الشجاعة تنتصر" حتى "يختاروا خدمة قضية أكبر من حاجاتهم"، لا لكي يضيفوا إلى ثروة البلاد وحسب، بل إلى شخصيتها أيضًا، وهذه نغمــة واضحة هدفها تجييش المستمعين للانضمــام إلى المعركة المثالية – أو لنقــل شبه الدينيــة – بين الخير والشر حتى يضيفوا إلى شخصية البلاد وثروتهــا. والتركيز هنا، مرة أخرى، علــى الأمن والملكية، ولكن الآن في صورة التضحيــة بالنفس وحكــم الذات من أجل ثروة البــلاد (أو على الأقل الطبقة المميزة، التي لا يطالب أبناؤها وبناتها بتقديم هذه التضحية).

تقول أنجيلا ديفيس في سياق إجابتها عن أسئلة حول خطاب إدارة بوش: إننا نحتاج إلى أن نعيد النظر في تصورنا للأمن بحيث نقاوم الربط بين الأمن والتملــك، فالرأسماليــة لا تنتج الأمن بل عكسه. وتسأل ديفيس: "كيف لنا أن نساعد على جعل العالم آمنًا من غارات الرأسمالية الكوكبية؟" وترى أن "هذا الشعــور الأوسع بالأمان ربما يشمل إعفاء أفريقيــا من الديون؛ فسيعني ذلك نهايــة قافلة الخصخصة التي تهدد المجتمع الجديــد الذي يحاول الشعب أن يبنيه في جنوب أفريقيا. وقد يتضمن ذلك تعديل الأولويات من منظومة سجن المجمــع الصناعي إلى التعليم والإســكان والرعاية الصحية"[49]. وباختصار، لــن يأتي الأمن مــن التملك وزيــادة الخصخصة التي تقترحهــا إدارة بوش، وإنمــا من عكــس ذلك. وبدلاً من رؤيــة الأمن من زاوية ثــروة الأمة، نراه من زاوية ثروة العالم ورفاهيته.

الحريـة في خطـاب إدارة بوش تعنـي التملـك، والتملك يعنـي الأمن، ويحـل أمن الوطن محـل الأمن الاجتماعـي الذي كان يعـد في الأصل علاجًا لألـوان الظلم الاقتصادي في الرأسمالية - فللولايات المتحدة الآن حس وطني ومجتمـع تملـك يسمح لنا بإنكار وجود العنف الـلازم لتأمين ذلك التملك ولا سيمـا في العـراق ومناطق أخـرى من العـالم. وبقانون الوطنيـة هنا ارتكبت الولايات المتحدة أعمال العنف والسجن في أماكن أخرى، وحل خطاب الحرية أو وهـم الحرية محل الحريات الحقيقية. وهكذا انقلب أساس المجتمع المدني كمـا وصفه فرويد، فبـدلاً من أن تحـل الطقوس والرموز محـل أعمال القتل الحقيقية، وضعنا أعمال القتل الحقيقية محل الطقوس والرموز، وفي النهاية نعجز عن التمييز بينهما[50].

تزيـح مشاهد العنف التي تُشاهَد في الولايـات المتحدة العنف الحقيقي الـذي ترتكبه الولايات المتحدة في أماكن أخـرى من العالم. ففي حين تفزعنا هذه المناظر حتى عندما تقدم علـى شاشة التليفزيون بوصفها ترفيهًا، فإنها تسمـح لنا بإنـكار وقوع العنف الحقيقـي في أماكن أخـرى. فصور الحرب - المتمثلة في الأعداد الكبيرة من أفلام الفيديو لعمليات قطع الرؤوس والاعتداء على السجناء، وصـور أعمال الحرب التي ينتجها الحاسب ذو التقنية العالية - كلهـا تحول الحرب إلى شكل من أشـكال تليفزيون الواقع. فتليفزيون ABC كان يفكـر بالفعـل في سلسلـة واقعية تتبع الجنـود في أفغانستـان، ولكنه قرر إلغاءهـا؛ "لأن أقسام الأخبار فيه ستوفر ما يكفي من العنف"؛ وأذاعت قناة NBC حلقـة استطلاعية من برنامج "قصص الحـرب"، وهي دراما موقعها العـراق، ولكنها ألغيـت؛ لأنها قد "تضر" عملياتهـا الإخبارية[51]. وفي حين لا ترغـب الشبـكات التليفزيونية في عرض برامج تتنافس علـى المشاهدين مع

برامجها الإخبارية، نجد أن مقالة عنوانها "أصدقاء وأعداء.. الحرب كنوع من كوميديا الموقف"، نشرت في صحيفة "نيويورك تايمز" تقول: إن التليفزيون الأرضي يخطط لإذاعة برنامجين عن الحرب في العراق، بعنوان "هناك" ودراما بعنوان "روح أمريكا"[52]. ويستطيع المشاهدون الآن أن يشاهدوا برامج إخبارية (مثل أخبار الليل)، على صورة محاكاة أعيد تمثيلها (كالتي أعدت للعرض التليفزيوني "إنقاذ جيسيكا لينتش" وتقارير الصحفي المصاحب (مثل تقارير CNN سي إن إن الخاصة) مع أعمال فكاهية ودراما متعددة عن الحرب بوصفها مادة ترفيهية.

إن المسافة الزمنية بين التقديم في صورة أخبار والتمثيل في صورة برامج تليفزيونية تنهار وتتقلص. وبهذه الطريقة يتم تطبيع العنف والحرب كأنهما جزء من الحياة اليومية والترفيه. فكل مساء في التقارير الإخبارية التليفزيونية تُقَدَّم صور حية من مناطق الحرب مع تمثيلاتٍ للحرب والعنف وكوميديا الموقف والبرامج الحوارية.. إلخ. إن تسطيح الشاشة، إن صح القول، يسطِّح الفروق بين هذه الأشكال أو يطمسها فيجعل من العسير التمييز بين الواقع والخيال. وحتى "الواقع" الذي يقدم يعد في حزمة ويُرسَم له إطار بحيث تضعف قدرتنا على اتخاذ موقف نقدي مما نرى (وما لا نرى).

الحاضر الدائم

إن التليفزيون والإنترنت كلاهما يطمس الاختلافات، ويصير الزمن والمكان غير محددين. فمثل حالنا في مراكز التسوق الأمريكية (التي تطل على الطرق الرئيسة المزدحمة) فإننا نبحر في عالم التليفزيون ولا نعرف مكاننا بالتحديد - فكل الأماكن متشابهة. إن عملية طمس الاختلافات التي يحدثها التليفزيون والإنترنت تزيد من إضعاف قدرتنا على اتخاذ موقف

نقـدي يسمح لنا برؤية الإطار حول الصور. فالأخبار التليفزيونية تضم تغذية حيـة بالقمر الصناعي وقدرًا مـن المادة المسجلة والتعليـق مع جريان شريط الأخبـار عبر الشاشـة ثم فواصل إعلانيـة، كل ذلك يُكثَّـف في حاضر تعتمد قابليـة تسويقه على حداثة متابعته للأخبـار العاجلة. ويقدم الإنترنت عرضًا بنظام الشرائح به صور ثابتة ومشاهد فيديو لصور الحرب وموضات المشاهير وقـدر من مشاهد الفيديو عن الكـوارث الطبيعية، مع تسجيل أطرف المواقف التـي التقطـت بالفيديو المنـزلي، كل ذلك مع الإعلانات التـي تظهر وتختفي وطوفان الصور المتاحة في أثناء إجراء أي بحث على الإنترنت.

قـام العديد مـن المنظِّرين الإعلاميـين بتحليل تكثيف الزمـان والمكان الـذي جذبته سرعة هذه الصـور وقربها[53]. يقول مارشـال ماكلوهان، الذي يعـده البعض أشـد المنظرين الإعلاميين تأثـيرًا إن "عالمنا عـالم جديد من الفوريـة الكاملة"؛ ويحذر مـن توقف الزمن واختفاء المـكان[54]. فالتليفزيون يصـب كل الزمـن في الحاضـر إلى درجـة يصعب معهـا تأويـل الأحداث في سيـاق الماضـي أو المستقبل. كما أن عولمة وسائل الإعـلام تخلق التجانس بين كل الأماكـن والفضـاءات حتى تجعـل منها حزمة من نوع واحـد. وثمة صورة مجازيـة تصـور الكيفيـة التي تحزم بهـا وسائـل الإعلام الكوكبيـة المشاعر والرغبات بغرض بيعها في العالم كله، وهي صورة إعلان تليفزيوني عن شركة فيديـرال إكسبريس -لتوصيل الطرود- يعرض طـرودًا تسلم في كل مكان في العـالم إلى البيئات كافة ومختلـف الشعوب بكل اللغات. وعلى الرغم من هذه الاختلافـات كلها، يهدف الإعلان إلى إظهـار أن الطرود استقبلت برد الفعل المرحـب نفسه، فالاختلافات الجغرافية واللغويـة والثقافية غير ذات موضوع عندمـا يتعلق الأمر بتسلم طـرد: وبفضل الرأسماليـة الكوكبية، كلنا نحصل على الشيء نفسه؛ (لأننا جميعًا ننتظر الشيء نفسه).

يحـول المشهد التليفزيـوني الماضي والمستقبـل إلى حاضر دائم يختزل الزمن والمكان في لحظة مشتركة من الإشباع الفوري. وهناك تقنية جديدة في البرامـج الإخبارية، في محطة سي إن إن، خاصـة، توظف العروض المتزامنة لتجميـع مؤثرات هذا التكثيـف. ويقول الباحث الإعلامي أنـدرو هوسكنز إن الأخبـار التليفزيونية تقوم على نحو مؤثر "بهدم الذاكرة من خلال التصوير البصري للعالم في الحاضر بشكل متواصل ونفاذ".

يعمـل – التليفزيون – كالذاكرة البشريـة، إذ يتتبع وينتقي ما يستحضر ويغـير الماضـي، وهـو يعيد تقديمـه في الوقت الحقيقـي. فهو يهـدم الأزمان ويصطنـع "تزامنيـة اللامتزامـن" (Brose 2002) من خـلال زمن عرضه الحقيقـي (التليفزيـون دائمًا حـي) للماضي القريـب و/أو البعيد (الشريط المسجـل و"شريط الأخبار" الـذي يمر أسفل الشاشـة) والحاضر ("الآن" الحاليـة في زمـن قـراءة الأخبـار التـي تتـم في الوقـت الحقيقـي للمتحدث والجمهـور)، والحاضر الممتد (الزمـن المستقبل والإشـارات الزمنية في لغة الأخبـار التي تشكل وعدًا أبديًّا بمـا لم يأت). إن هذه التعقيدات ذاتها هي ما تعمل على هدم الذاكرة لتصير حاضرًا مفعمًا ودائم التحول[55].

يقـول هوسكنز في معرض تحليلـه للتغطية الإخبارية لأحـداث 11/9 إنه في ذلـك اليوم في نيويورك: "كان خط المباني المطل على شاطئ البحر المقابل يعكس "حاضره" الممتـد والاستجابة الحتمية، ولو أنها غير محددة في إعلان "الحـرب علـى الإرهاب" بمعنى أنها حرب بلا نهايـة"[56]. إن غيبة التعليق التأويلي الذي يضع سياقًا وتاريخًا لزمن الأحداث ومكانها تخلق إحساسًا بعدم تحديد الزمان والمكان، وكأنه خارج الزمن الخطي المعتاد. وقد وضع ردُّ الفعل العاطفـي المفهوم للصحفيين، مع قابليـة تسويق الكارثة، هؤلاء الصحفيين في موقع شهود العيان على الإرهاب، وليس موقع الصحفي ناقل الخبر.

أمـا المأسـاة الحقيقيـة فقـد تضاعفـت بفضـل الهيستريـا الإعلامية اللاحقة بما في ذلك النصيحة المشينة التي قدمتها سي إن إن لأهالي نيويورك باستخدام شرائط اللصق البلاستيكية والمقوى لعزل أنفسهم في شققهم لمنع آثـار الأسلحة الكيماويـة. إضافة إلى الفزع الحقيقي الـذي صاحب هجمات 11/9، كان هنـاك فـزع وسائل الإعـلام المتخيل بتكهناتها حـول ما يمكن أن يحدث إذا هاجم الإرهابيون محطات توليد الطاقة النووية، أو أطلقوا أسلحة جرثوميـة في مياه الشرب، أو فجروا أسلحة كيماوية في قطارات الأنفاق. ومع درجات الإنـذار الحكومية الحمراء والبرتقالية والصفـراء، كادت تصورات الكارثة تسبب فزعًا كفزع الشيء الحقيقي نفسه.

وحتى الآن، بعد سنـوات من الهجوم، لا تزال وسائل الإعلام والحكومة تذكرنا بالخطر، بالتهديد بالظروف الصعبة. ولا تزال الحالة الطارئة قائمة بعد سنوات، ولا يزال خطاب الطوارئ والأزمة والظروف الاستثنائية يستخدم لتبريـر العمـل العسكري، وعمل الاستثنـاءات من القانـون الوطني والدولي. وفي هـذا الزمان/المـكان غـير المحدد الذي خلقـه حاضر الطـوارئ الدائم، يتـم احتجاز السجناء إلى أجل غير مسمـى. وتتحول هويتنا الوطنية فترتبط بزمـن الطـوارئ إلى درجة أن نكـون "أمة في حرب"، وهـذه الحالة الطارئة هـي ما يمنحنا إحساس الأمة والوطنية. وتقول المؤرخة فيكتوريا هسفورد: إن التركيز على الحاضر على حساب "وعي مستقبلي صانع للتاريخ"، و"طغيان الحاضر" هـذا "لم يشـكل استجابـة إدارة بوش لهجمات الحـادي عشر من سبتمـبر فحسب، بل شكل عمليـات إعادة صياغة فكـرة الأممية الساكنة في تلـك الاستجابة"، بمعنـى أن الهوية الوطنية للولايات المتحـدة هي أنها "أمة في حـرب"[57]. ويعمـل مفهوم "أمة في حرب" في إطـار زمن الأزمة أو الحالة

الطارئـة التي تنـزع اللحظة الحاضرة من سياقهـا التاريخي، من أي ارتباط بالماضي أو المستقبـل، وتعلق ارتباطها بالقصص التي تروي ذلك التاريخ. إن إعـلان حالة الطـوارئ يسوغ لنا تعليق القانون، الـدولي خاصة، باسم الأزمة الوطنية. وتجعل حالة الطوارئ اللحظة الحاضرة استثنائية، ومن ثَمَّ لا تلتزم بالقانـون. وكما تقول جوديث بتلر، فإن حالة الطوارئ هذه غير محددة، ومن ثَـمَّ تبرر احتجاز السجناء إلى أجـل غير مسمى (يسمون حاليًا المحتجزين)، وتبرر "الحرب بلا نهاية"[58].

إن هوس سـوق الأخبـار بتقاريـر الزمن الحقيقـي الحية، وآخـر الأخبار العاجلـة، مع تكثيـف كل الزمن في الحاضر يبـدع حاضرًا دائمًـا يستخدم حاليًا لتبريـر الحـرب الدائمة. كمـا أن أثر الإذاعـة الحية في الزمـن الحقيقي لصور الحـرب مع إضافتهـا إلى إسكتشـات البرامـج الإخبارية والشرائـط الأرشيفية وعمليـات إعـادة تمثيل الهجمـات الإرهابيـة الحقيقية والمحتملة، يغـذي الشعور بعـدم الأمان والمخـاوف التي تنفذ إلى الوطنية البارانويـة التي ترغب في الحرب مـن باب الانتقام. وطالمـا أنتجت هذه المخاوف والرغبـات، وتغذت على الحاضر الدائم لصور التليفزيون والإنترنت، فإنها لا تكاد تخفي قلقًا بشأن الغياب والموت. ومن المفارقات أن تنزع فورية البرمجة الحية بالزمن الواقعي الصور من سياقها، وتجعلهـا في لحظـة أبدية، وهي الحاضـر الدائم، الذي يكثـف الماضي والحاضر والمستقبـل في لحظـة إعلاميـة واحدة. إن فوريـة "الآن" و"الواقعـي" تزيد من إحساس الأزمة الذي يشرعن الحرب. فالطارئ الذي كان موقفًا استثنائيًّا يصير القاعدة، ويصير العنف الاستعماري هو العرف وليس مجرد حالة شاذة[59].

ومـن الأشيـاء الكاشفـة أن الشـيء الوحيد الـذي يتجنبـه التليفزيون بـأي ثمن هو "مـوت الهـواء"، أي انقطاع البـث أو فراغ الشاشـة. إن هوس

التليفزيون (هوسنا) بالحقيقي والحي يوقف الحياة في مسارات بثية، فهو يثبت الأحداث، وينزعها عن السياق حتى تصير تحفًا للذكرى أو آثارًا، أشياء ميتة تعرض في مشهد عنف من باب الترويح. هذا المشهد لا يزيح حقيقة الموت والعنف فحسب، بل الأهم أنه يطمس أي مسؤولية عن ذلك العنف. فموت الآخرين يقدم وكأنه أقل أهمية من موت أبناء جلدتنا، أما مسؤوليتنا عن هذه الأرواح التي أزهقت فلا تكاد توجد، ليس في الروايات السائدة التي تستخدم لتبرير الحرب، بل داخل الاقتصاد المرئي الذي يقدم كل ألوان العنف الخيالي والحقيقي بفاعلية كبيرة كجزء من حاضر واحد مسطح ودائم[60]. وفي الوقت نفسه الذي نسلعن فيه الحقيقي (وعنفه) فإننا ننكره. فنرى ولكننا في الوقت ذاته لا نرى.

الصواب الأبدي

ليست بنية الإعلام المرئي أو قابلية تسويق البث الفوري الحقيقي هما اللذان يطمسان معالم التاريخ أو التأويلات التاريخية للأحداث؛ فخطاب الأبدية وامتلاك الصواب اللذان تستخدمهما إدارة بوش يصهران التاريخ في لحظة أبدية يمكن استخدامها لوضع "طريقتنا في الحياة" فوق كل طريقة خلافها.

يدعي فيديل كاسترو في خطابه الشهير من السجن في 15 أكتوبر 1953م أن التاريخ سيحله من موت من ماتوا جراء هجومه على حكم باتستا: "سيحلني التاريخ". ومن المفارقات أن يردد جورج بوش (بعد طوني بلير) كلام كاسترو عندما يدعي أن "التاريخ سيثبت أنني كنت على صواب" عندما هاجمت العراق. ويتضح في خطابه الافتتاحي عام 2005م، أن بوش لا يقصد التاريخ الإنساني بل التاريخ في "عين الرب" من زاوية الأبدية. يتشرب بوش بلاغة خطاب التاريخ

والمادية التاريخية، ويدمجها في خطاب عن رسالة أبدية من الرب خارج التاريخ الزمني وخارج عالم المعنى، وزمن اللاوعي الدوري التكراري، بمعنى أنه خارج الزمنية البشرية تمامًا. وعلى الرغم من أن هذا الخطاب الافتتاحي مليء باستحضار التاريخ - "التاريخ الذي رأيناه معًا، والحرية بوصفها "من قوى التاريخ" و"هذه المرحلة من التاريخ" - فإن منظوره الحكم والتبرير خارج التاريخ بشكل مطلق أبدي، ومن ثَمَّ لا يمكن استجوابه.

إنه صواب الخير اللانهائي المطلق الذي يبرر استخدام أي وسيلة دنيوية مؤقتة لمحو ومعاقبة ما يسميه بوش "الشر" (ويستمر بوش في استخدام خطاب الخير والشر، فمثلاً، في خطابه في 11/9 من عام 2006م، قال: "إن أمتنا رأت وجه الشر في يوم 11/9")، ويستحضر بوش في خطابه "صورة خالق السماء والأرض: الحق الأبدي"، "ورؤية القرون" مقابل "منظور يوم واحد"، ويوضح في ختام خطابه هذا التجاور بين التاريخ والأبدية: "في التاريخ مد وجزر للعدل، ولكن التاريخ به كذلك اتجاه واضح للعيان حددته الحرية وصانع الحرية، الذي سماه صراحة أكثر من مرة "الرب" أو "رب عادل"، (ويستمر بوش في الربط بين الحرية والإله: ففي ختام خطابه يوم 11/9/2006م يقول إننا نستطيع أن نثق بهدفنا "ونؤمن بإله محب هو الذي جعلنا أحرارًا")، إن محاولاته الوقوف خارج الزمن تنكر التاريخ، كما أنه يفصل العدل، المرتبط بالتاريخ، عن التحرر أو الحرية، ومن ثَمَّ يبرر الحرب الدائمة التي تشنها أمة في حرب صليبية ربانية تأتي بالحرية أو التحرر للكوكب بأسره. وفي هذا الخطاب يكون العدل الإنساني أو عدل التاريخ في خدمة التحرر الممنوح من الرب، ويمكن بذلك تبرير أي شيء باسم "الحق الأبدي".

إن لبوش سمعة سيئة في استخدام الخطاب الديني واستحضار الألوهية والصواب، وهي لغة تتوسل بالأبدي مقابل الزمن التسلسلي للتاريخ، ومن ثَمَّ تخلط أو تجمع بين المثالي والواقعي. فمع خطاب "محور الشر" مقابل "صلاح القلب الأمريكي"، تؤله الإدارة الحالية فكرتيّ الخير والشر وتنقل السياسة من عالم التاريخ إلى عالم الأبدي أو الخلقي أو الديني، (ومن ثَمَّ خارج عالم القوانين الأخلاقية والسياسية). إن خطاب الخير والشر و"الحروب الصليبية الربانية" يحول السياسة إلى أصول دينية.

إذا كانت السياسة أصولية دينية - مسيحية أو إسلامية - فإنها تتحول إلى عقدية متعصبة؛ لأنها ترفض كل الأسئلة. وتصير العقدية المتعصبة مميتة عندما توصد باب تحليل رغباتنا ومخاوفنا. وعندما يوصد الباب أمام استجواب دوافعنا العنيفة، تصبح الاستجابة لها واقعًا خطيرًا. فبدلاً من الدخول في طقوس تضحية خيالية أو رمزية، ينفذ الأصوليون تصوراتهم العنيفة في عالم الواقع، مما يؤدي إلى أن يضحي أتباع ديانة ما بأتباع ديانة أخرى. وهذا نراه اليوم. فقد قتل ثيوفان جوخ لتشكيكه في الإسلام، في حين أعيد انتخاب جورج دبليو. بوش بدعم من الأصوليين المسيحيين ليستمر في خوض ما سماه "حربًا صليبية" ربانية ضد الإرهاب في العراق والعالم كله[61]. يشترك المتطرفون الدينيون في الإيمان غير المنازع بفكرة الخير مقابل الشر، وأن الله أو الرب معهم. ويرى هؤلاء المتطرفون أنفسهم في صف الطهر والصلاح يقاتلون الدنس والفساد، المقدس ضد الكافرين أو الملحدين. ويستخدمون خطاب الصواب الذي لا يتسامح وخطاب لعن الآخرين[62]. إن إزاحة التاريخ الإنساني والزمن وجعله "حقائق ربانية أبدية" تتسبب في كوارث عندما تدخل دنيا السياسة. فالخير يبرر القتل باسم العدل والديمقراطية والحرية. إذ يفترض أن الخير بطبعه أبدي، مما يجعله في

منعــة من الاستجــواب، ويضعه في مواجهة التاريــخ، وبالتحديد التاريخ الذي يُرى سائلاً ومتحركًا في علاقته بالسياقات الاجتماعية التي تحكمها الظروف الاجتماعية السياسية.

خلاصــة الأمــر أن الوطنيــة البارانوية تعمــل عن طريق إنــكار التاريخ والزمــن أو طمسهما بتجميد سيولة الزمن في صــورة مُثُلٍ أبدية للخير والشر من جانب، والحاضر الدائم للمشهد من جانب آخر. وتعمل الأبدية والحاضر الدائــم فيما يبــدو خارج الزمــن ومن ثَمَّ خــارج التاريخ. فهمــا لا يستبعدان السيــاق التاريخــي الذي يوجدان فيه فحسب، ولكنهمــا يفعلان ذلك بطريقة تطمس التاريخ تمامًا، إذ يبنيان إما أبدية لا زمنية أو حضورًا دائمًا. كما أنهما ينكران حتى السياق الذي يتيح وجود هذين المفهومين: الأبدية والحضور. وإن تتبــع تاريخ هذيــن المفهومين معناه كشف تفاضلات القــوة التي تسمح لبعض النــاس بالهيمنة علــى غيرهم. كما أن تحليل تاريخ استخــدام هذه المفاهيم، وتحديدًا الخــير والشر والحقيقي، سيؤدي في النهايــة إلى الرجوع إلى تاريخ الإمبريالية ومحاولات تبرير الاستعمار والاحتلال وإخضاع الشعوب.

علاوة على ذلك، فإن خطاب الأبدية وخطاب الحاضر/الحضور الدائم كلاهمــا، ينكر العمليات التاريخيــة التي تكمن في أصل الزمنية الإنسانية، ولا تشــكل قيمنــا ومثلنا (الخير والشــر) فحسب، بل أيضًــا رغباتنا (في الأمن) ومخاوفنــا (من الموت والضيــاع). إن إنكار السيــاق التاريخي بالمعنى الكامل للسياقــات الاجتماعيــة وتفاضــلات القــوة وإنــكار الرغبــات والمخاوف غير الواعيــة يمكّن خطاب الأبدية وخطــاب الحاضر/الحضور الدائم كليهما من تشويــش التاريخ والحقيقة. ولأن هذا الخطاب يطمس التاريخ، فإنه يخلِّف لنا "تعاطفًا فارغًا" وليست شهادة، بالمعنى الكامل والمزدوج لشهادة السياقات

الاجتماعيــة التي تشكل الأفــراد واختياراتهم وشهــادة العمليات الديناميكية الواعية وغير الواعية التي توجد دافعيتنا. وبخلاف التعاطف الفارغ، فإن هذا الشــكل من الشهادة هو عملية استجواب مستمر وتأويل، وليس حصارًا عقديًّا متعصبًــا. ويمكن للتأويل والتحليل أن يؤدي عمــل التنقل الزمني، ولكنه ليس مثــل جهاز الفيديو الذي يجعل الحياة أبســط وأكثر ملاءمة، بل على العكس، فالتأويل بوصفه وسيطًا زمنيًّا يجعل الحياة أكثر تعقيدًا وأبعد منالاً. فهو يزيح الماضــي والحاضر فيمــا يخص علاقتهما بمستقبل غــير محدد. وهو "يحرر علاقــات الماضي والحاضــر والمستقبل لكي يحلل علاقتهــا بكل من السياقات الاجتماعية والرغبات والمخاوف اللاواعية.

الشهادة الكاملة

في كتابــي "الشهادة" أعرض تفصيلاً فكــرة الشهادة بمعناها المزدوج: بوصفهــا الشهــادة العيان على الحقائق التاريخيــة، وكذلك إثبات ما لا يمكن رؤيته. ومن بين هذين القطبين نجد أن شهادة العيان هي التي ترتبط بالتاريخ والسيــاق الاجتماعي للعوامــل الفاعلة في أحداث بعينها، مــا يمكن أن نسميه موقع الذات. ويعني الاهتمــام بالسياق الاجتماعي دراسة الطرق التي يتشكل بهــا الفــرد بظروفه أو داخل ظروفــه (فمثلاً، أغلب الشبــاب الذين يلتحقون بالجيش يفعلــون ذلك لأنهم فقراء وأمامهم فرص حياة عملية ضئيلة)، ومن المفارقــات أنــه مع تركيــز التقارير الإخباريــة على الأفراد، فإنهــا تفتقر إلى الجهد والاهتمام بدراسة الطرق التي يُشكَّل بها السياق الاجتماعي السياسي للأفــراد واختياراتهــم، أو الظــروف التي تشــكل الفرد. إذ إن هــذه التقارير تفترض أن هؤلاء الأفراد يتمتعــون بحرية مطلقة في اختيار حياتهم. إن عدم التركيــز على السياق الاجتماعي هو ما يجعل هــذه التقارير الإخبارية تصور الأفراد خارج التاريخ.

وحتى عندما تهتم التقارير الإخبارية بقضايا مثل العرق أو النوع أو الطبقة، فإنها نادرًا ما تحلل الطرق التي يتشكل بها الأفراد في السياقات الاجتماعية التاريخية، ونادرًا ما تقوم وسائل الإعلام بالتفكر في ذاتها أو مراجعة نفسها فيما يخص دورها في بناء الهويات من خلال ما تستخدمه من خطاب. وكما تقول المؤرخة النسوية جوان سكوت، "إن إبراز خبرة جماعة مختلفة يكشف عن وجود آليات كبت، ولكنه لا يكشف آلياتها الداخلية أو منطقها، فنعلم بوجود الاختلاف ولكننا لا نفهم أن بنيته تعتمد على علاقته بغيره، لذلك لا بد لنا من الاهتمام بالعمليات التاريخية التي تستخدم الخطاب في تحديد مواضع الأفراد وإنتاج خبراتهم"[63]. فالأخبار التي تركز على الأفراد خارج السياق تتكر تاريخ هؤلاء الأفراد. وإن هذه الصور المتناثرة للأفراد لا تقدم سياقًا تاريخيًّا أو إحساسًا بالسياقات الاجتماعية التي تتشكل فيها الهوية الفردية والاختيارات.

إن تجاهل السياقات الاجتماعية فيما يتعلق بالتاريخ جزء أصيل في منطق الاستعمار، يجعل من السهل لوم الضحية على وجودها في موقع الضحية بها. وترى تشاندرا تالبيدي موهناتي أن مفاهيم التاريخ التقليدية التي تجعله مستويًا وغائيًّا، أي يتحرك من أصل إلى غاية، لا يسعها تفسير الديناميكيات التي تحرك هذا التاريخ، وتقول إن المفهوم المستوي والتطوري للتاريخ، بمعنى أنه يتحرك من البدائية إلى التحضر، له تاريخ استعماري يطمس بنشره[64]. وتقول موهانتي المفهوم التطوري للتقدم والتاريخ ينتج عنه "أن تُرَى الحضارات الأخرى أو الثقافات القبلية "كأسلاف معاصرين" أي الماضي الذي تجاوزه الغرب"[65]. وإن استخدام خطاب "جلب الديمقراطية" إلى مناطق كاملة من العالم" تغلي "بالحقد والطغيان" والحرية "للنساء المحجبات" يواصل هذا التراث الاستعماري الذي يعامل الحضارات الأخرى

كصـورة من صور ماضينا ولا بد من تحديثها بالتكنولوجيات والأيديولوجيات الغربيـة – وهـذا يبرر الاحتـلال والحـرب[66]. وهذا هو الاتجـاه الاستعماري ذاته الذي يؤدي بحراس السجن إلى معاملة السجناء العراقيين كالأشياء أو الحيوانـات أو لعب جنسية، يلتقط لها صورًا كتـذكارات وهدايا أعياد الميلاد ومـادة بورنوجرافيـة يستخدمها الجنود في نشاطاتهـم الجنسية. ولنذكر أن تشارلـز جريـنر "زعيم عصابة" الاعتداءات في أبي غريب، يدعي أنه أعطى فتاتـه حينئذٍ، ليـندي إنجلاند، وكانت ضالعـة في الاعتـداءات أيضًا، صورًا لسجنـاء عراقيـين أجبروا على محاكاة عملية الاستمنـاء "كهدية أحد أعياد الميلاد"[67].

لا يتوقـف الخطـاب الاستعمـاري أو الإمبريالي واتجاهاتـه عند طمس السياقـات الاجتماعية للتاريخ بافتراض مفهوم تطوري للزمن، أي حركة نحو التقـدم، ولكنه كذلك يطمس الزمن بافتراض أن موضوعـه شفاف، وواقعه تسهـل رؤيتـه من خلال عدسة الكاميـرا. فالمنطق الاستعمـاري لا يكتفي بأن يحـول شاهـد العيان إلى فاعـل فظ يشـترك في بورنوجرافيا النظـر إلى ما يهيمـن عليه، بل إنه يحول الشهادة على الحرب إلى نهر لا يتوقف من الصور الرقمية التي تظهر في حاضر دائم تليفزيوني وعلى الإنترنت. هذا النهر الذي لا يتوقف من الصور يهـدم الزمان والمكان اللازمين للتفكير النقدي والتأويل والتفصيـل، أو مـا يسميـه المحللـون النفسيـون "المعالجـة". إن الحاضر/ الحضـور الدائم لمشهد العنف يضـر بالشاهد بمعنييه، بوصفـه شاهدَ عيان وبوصفه شاهدًا على شيء لا يمكن رؤيته.

إن "عـدم إمكانية رؤية الشيء" أمـر متعدد الأبعاد ويرتبط باللاوعي، الذي يعمل حسب الزمن الدوري القائم على التكرار والمعالجة. هذا هو الذي

يقع خارج إطار الصور، إنه إمكانية الفعل لدى الذوات المستعمَرة التي تتعرض للتحقير والتشييئ من خلال الاعتداء وتسجيلاته. إنها الأيديولوجيات غير المرئية التي تعمل على إنتاج الإمبريالية والحرب وإضفاء الشرعية عليهما. إنها أنواع المخاوف والرُّهَاب التي تسعِّرها الهيستريا الإعلامية والبارانويا الحكومية بادعاء أن أعداءنا قابعون في كل ركن. ووراء ذلك كله فكرة كون أن ما لا يُرى هو رغباتنا ومخاوفنا غير الواعية التي تظهر نفسها بطرق عدة فيما نراه ونفعله. إن معالجة هذه الرغبات والمخاوف أساسية لفهم استثمارانا في العنف والحرب. والمعالجة في أعلى درجات قدرتها على التحويل تثريها أشكال مختلفة من التأويل أو التحليل. ولا تعني المعالجة عملية تتم وتنتهي بل بمعنى المتابعة، أي الحركة لا الثبات؛ ولهذا تعتمد المعالجة على التأويل (الذي تتكون المفردة المقابلة له بالإنجليزية interpretation من جزأين لاتينيين inter بمعنى "بين" وper بمعنى "يذهب") فالتأويل عملية وساطة أو مفاوضة، وإن التفاوض بين الأجسام والكلمات، والمتع والمعنى، وبين ما يمكن رؤيته وما لا يمكن رؤيته، هو مهمة البشر اللانهائية. فالبشرية توجد بين الكينونة والمعنى، بين الحقيقي والمثالي، وتحتل النفس هذا الفضاء غير المستقر بينهما.

هذا الشكل من التأويل بوصفه شهادة يقتضي شهادة عملية الشهادة نفسها، الشهادة بوصفها انفتاحًا لا انغلاقًا، الشهادة بوصفها استجواب دائم. وهذا الاستجواب الدائم والانفتاح على تأويلات بديلة لا بد أن يتوجه في المقام الأول إلى أفعالنا نحن واتجاهاتنا ومعتقداتنا. وإن استجواب دوافعنا غير الواعية وحده هو ما يضمن اليقظة الدائمة في بحثنا عن العدل. ولا بد لهذا الاستجواب أن يكون لا نهائيًّا. وإن إيجاد طرق تعبير وعرض مفصل لدوافعنا العدوانية غير الواعية هو وحده أملنا في كسر دائرة التكرار البسيط للعنف.

إن الشهـادة بوصفها نافذة علـى كل من الذاتية الفاعلة ومواقع الذوات الخاضعـة هـي وحدها ما يمكـن أن يعدل ميـزان "التعاطف الفـارغ" الذي يلعـب على المشاعر، ويقطع الطريق على الفهـم والفعل. ولنذكر تشخيص آن كابلان لعملية التركيز على المشاعـر الفردية بعيدًا عن سياقاتها الاجتماعية والسياسيـة. إن هـذا النمـط مـن الوصف المعتمد علـى شهـادة العيان ينتج "تعاطفًـا فارغًا" يستثير مشاعرنـا، لكنه لا يعطينا أي طريقة لتأويل الأزمة التي نراها. وهنا يكون موقع شاهد العيان الذي يتخذه الإعلامي المصاحب أو أي قصـة ذات اهتمام إنساني ترينـا الألم والمآسي، ولكنها لا تعطينا الأدوات التأويلية التـي نفهمها بها. وتضع كابلان "التعاطف الفـارغ مقابل الشهادة: فالشهادة تحدث عندما لا يهدف المقال أو الفيلم إلى مجرد استثارة المشاهد عاطفيًّا، بل تحدث دون استثارة المُشاهِد أو اقتحامه عاطفيًّا، وذلك بأن تكون المشاعـر مستحثة للفهم والتأويـل لا مقوضة لها. فالشهادة لا تشمل التعاطف واستثـارة الدافعية فحسب، بل فهم بنية الظلـم، إدراك وقوع الظلم – وليس التركيـز على حالة بعينهـا[68]. إن الشهادة بمعناها المـزدوج الذي يشمل رأي العـين والشهادة على ما لا يرى وما لا يمكـن رؤيته تفتح إمكانات التأويل التي سد الإعلام المغلق منافذها.

إن الشهادة بهذا المعنى عملية مستمرة من التحليل النقدي والاستجواب المستمـر، تضع ما نراه وما لا نراه في سياقاتـه. وهي تقتضي الاهتمام اليقظ بمـا نراه ومعنى ما نراه. فـلا يمكن أن نقبل ما نراه حسبما يبدو، بل علينا أن نتجـاوز ما نتعـرف عليه في الصور المرئيـة إلى ما لا نعرفـه: الذاتية الفاعلة والإرادة، إضافـة إلى السياق الاجتماعي والسياسي أو مواقع الذات الخاضعة أو "موضوعـات" نظراتنـا، ورغباتنا ومخاوفنا، الواعية وغـير الواعية التي تحـرك أفعالنا المتعلقة بالآخرين. لا بد لنا مـن أن نشهد على الذاتية ومواقع

الذات الفاعلة أو الخاضعة التي نحتلها ويوضع بها الآخرون، وهذا بالضرورة يجعلنا نتجاوز مجرد تقديم شهادة العيان أو الصور.

ويفيد مفهوم الشهادة بمعناه الكامل والمزدوج في تحليل التوترات التي تنشأ عندما يكون الإعلاميون شهود عيان، وتحليل العنف المزدوج للصورة المرئية. فكما رأينا، عندما يتصرف الإعلاميون على أنهم شهود عيان على الحرب والمواقف المؤلمة، تطغى ردود أفعالهم العاطفية على التعليق النقدي الذي يمكن أن يضع الأحداث التي يشاركون فيها الآن في موضعها الصحيح. وهكذا تتحول الصحافة التحقيقية إلى خطاب عاطفي دون تعامل مناسب مع موقع الذات الفاعلة للصحفي أو غيره من المشتركين في الموقف. كما أن الصور أو القصص التي تتحدى صورنا النمطية وأفكارنا المسبقة أو توقعاتنا، إما لا وجود لها أو قاصرة. وهذه التحديات في أصل شهادة ما وراء الإدراك المباشر ووراء التوقعات المسبقة... ما يمكن أن نسميه التفكير خارج الصندوق - التليفزيون أو شاشة الحاسوب.

وكما أطرح في موضع آخر، فإن الأخلاق - أو جعل السياسة أخلاقية - يقتضي تفسير اللاوعي، ولهذا فإن مفاهيم التحليل النفسي مفيدة في التحليل الاجتماعي[69]. فإذا لم نكن شفافين أمام أنفسنا، فإن أجسامنا وسلوكنا يحتاجان إلى تأويل متواصل. فإذا كان جزءٌ من أنفسنا يظل دائمًا بعيدًا عن المتناول ويقاوم بدرجة أو بأخرى أحادية التأويل، فإنه لا مفر لنا من الاستجواب المستمر لدوافعنا ورغباتنا. وعندما ندخل في هذا الاستجواب الذاتي فقط سنجد الأمل في أن نكون مجتمعًا أخلاقيًّا، وساعتها فقط سيكون الأمل في إدراك أي شيء يقترب من العدل.

في المحصلة النهائية، فإن الشهادة العيان على وجود ما هو خارج الوعي، بوصفه شيئًا لا يمكن رؤيته في تجربتنا المباشرة، هو الشهادة باستحالة إدراك ذواتنا أو فهمها على نحو كامل. إنها الشهادة على وجود الغيرية فينا، الشهادة على وجود شيء يتجاوز إدراكنا. وهذا النوع من شهادة العيان يقتضي شهادة عملية الشهادة ذاتها، وعلى شهادة العيان بوصفها انفتاحًا لا انغلاقًا، وعلى شهادة العيان بوصفها استجوابًا دائمًا. ولا بد لهذا الاستجواب الدائم والانفتاح على التأويلات البديلة أن يكون موجهًا نحو أفعالنا واتجاهاتنا ومعتقداتنا، وليس إلى تاريخية مواقع الذات الفاعلة فقط، بل أيضًا إلى زمنية الذاتية أو الفاعلية، زمنية مرتبطة باللاوعي وإيقاعاتها الدائرية التكرارية".

يسمي المؤرخ دومينيك لا كبرا زمن اللاوعي "الزمنية التكرارية"، مما يستلزم مستقبلاً مفتوحًا وحوارات مفتوحة عن موقع الماضي. ويرى أن "تحليلاً نفسيًّا يغذي مفهومًا مثل الزمنية التكرارية (أو التاريخ كفعل إزاحة) يعمل ضد الغائية التاريخية وقصص الخلاص أو المخلِّص المنتظر، كما أنه يتميز بموقع افتراضي مراجعي يحتاج دائمًا إلى المزيد من التفصيل، ويتمتع بالانفتاح على الحوار"[70]. ليس معنى ذلك أننا ببساطة نحتاج إلى أن نكرر الأنساق اللاواعية نفسها دون استجوابها وتأويلها وتحليلها وتطويرها. وعلى النقيض من ذلك، فإن إيجاد طرق للسمو بدوافعنا العدوانية غير الواعية وتطويرها هو الأمل الوحيد في كسر دائرة التكرار البسيط[71]. ومن الضروري لتحقيق هذا أن نقر بوجود الزمنية التكرارية للاوعي التي تعمل خلف كواليس مشاهد الزمن المستوي التسلسلي التطوري للتاريخ حسب مفهومه التقليدي. وإذا كانت الشهادة بمعنى شهادة العيان التي تتمتع بموقع الذات الفاعلة الاجتماعي - التاريخي، ستحول مفهومنا للتاريخ الثابت إلى تاريخية

ديناميكية، فإن الشهادة بمعنى الشهادة العيان على وجود ما هو خارج الوعي بكل المخاوف والرغبات المكبوتة، ستحول مفهومنا للحقيقة الأبدية إلى تحليل متواصل.

والأمل الذي لا بد أن نتمسك به هو أن يوقف الاستجواب الدائم الحرب الدائمة.

obeikandl.com