عدم الفهم بذكاء ورهافة

تجارب لبنانية في السينما والفيديو والتجهيز

ملف من إعداد وتقديم: جلال توفيق

جلال توفيق

ترجمة الآداب

لا ينبغي لمخرجي الأفلام اللبنانيّين، ناهيك بمخرجي الفيديو اللبنانيّين، أن يصنعوا أفلاماً أو أشرطةَ فيديو من أجل فهمٍ وإفهامٍ ما حَدَثَ خلال سنوات الحرب. ففي حين يستطيع علماءُ الاجتماع والاقتصاد أن يقدِّموا لنا أسباباً مُقْنعة إلى هذا الحدّ أو ذاك، ويستطيع الدجّالون أن يُرْبكونا، يستطيع الأدب والفنّ القيّمان أن يزوِّدانا بعدمِ فهم ذكيّ ومرهَف. إنّ واحدةً من مشكلات العالَم الرئيسيّة هي أنّه، خلافاً للفنّ والأدب، لا يتيح المجالَ إلاّ للخيار الفظ: الفهم/عدم الفهم. وعلى العكس من ذلك لا يزوِّدنا الفنُّ والأدبُ بوهم الفهم والاستيعاب، بل يتيحان لنا ألاّ نفهم بدقّة، مُلمِّحيْن لنا إلى أنّ الخيار ليس بين الفهم وعدمه بل بين عدم الفهم على نحوٍ فظّ مع توقُّع الفهم من جهة، وعدمِ الفهم بشكل ذكيّ ومرهف من جهة ثانية. إنّ الأفلام والأعمال الأدبيّة الهامة تعمل على جعل حتى أولئك الذين بحثوا في الأسباب الاقتصاديّة والاجتماعيّة والجغرافيّة للمجاعات في أثيوبيا والسودان وكوريا الشماليّة، وللحصار المستمرّ ضدّ العراق، وللمذابح في راوندا، وللتطهير العرقيّ في كوسوفو، لا يفهمون هذه الكوارث ولكنْ بذكاء ورهافة. إنّ الأفلام القيّمة تجعلنا نُدْرك الفرقَ بين فهم أسباب حادثةٍ ما وفهمِ الحادثة نفسِها. نحن الذين نرى اليوم بوضوح في لبنان النموَّ السرطانيَّ للأبنية على الشواطئ والتلال، وانبعاثَ الملوِّثات (كالديزل) من السيارات دُون أدنى احتجاج، والتنصّت المشروع على المكالمات الهاتفيّة، ونُحذِّر من ثمَّ من الكوارث التي ستَنْجم عن ذلك كلّه، في حين يغفل آخرون كُثُر عنها، نحن أنفسنا حين تقع هذه الكوارثُ حقاً سنَصْنع أفلاماً وأشرطةَ فيديو تُظْهر عدمَ فهمنا الذكيَّ والمرهفَ لها. لئن كنتُ أجد التدريس صعباً، فذلك لأنّ الطلاب يريدون ويتوقعون ويطالبون بأن يفهموا. وفي حين أنّني تحمّلتُ إلى حدٍ ما مثلَ هذا التوجُّه في جامعاتٍ في الولايات المتحدة الأميركيّة فإنّني لا أطيقه في لبنان: إذ ما تُرى يفهمه طلابٌ جامعيّون لبنانيّون، بين الثامنة عشرة والخامسة والعشرين من عمرهم، وهم الذين رُميَ بهم أولاً في العالم (هايديغر) ثم نجوا من خمسة عشر عاماً من الحرب الأهلية والحرب مع إسرائيل، قبل أن يُغْمَسوا في فترة فقدان الذاكرة الجماعية التي أعقبتْهما؟ وفي حين يجب على الأفلام، ولاسيّما الأفلام اللبنانيّة، التي أنتجها أناس عانوا ١٥ عاماً من الحرب، أن تتيح لنا ألاّ نَفْهم على نحوٍ ذكيّ ومرهف، فإنّ على النظريّة أن تُرينا (بملحظ أنّ «النظريّ» هو المنسوب إلى النظر): «في نهاية الحسابات والرصد، لوحظ أنّ كوكبَي المشتري وزُحل سارا وفقاً للحسابات، ولكنّ كوكب أورانوس كان يسير بشكل غريب. وتلك مناسبة أخرى لإثبات عدم كفاية قوانين نيوتن؛ ولكنْ صبراً! رجلان، هما [جون كاش] آدمز و[أورين] لفرييه، كانا قد قاما بهذه الحسابات كلٌّ على حدّة وفي الوقت نفسه تقريباً، اقترحا أن تكون تحرُّكاتُ أورانوس قد سبَّبها كوكبٌ غيرُ مرئيّ، وكَتَبَ كلٌّ منهما إلى مرصده أن ' أَدِرْ تلسكوبَكَ وانظرْ هناك تَرَ كوكباً...'.

قبل أن يندثر الظفر

وهكذا عُثِر على كوكب نبتون»[1]. وبودّي أن أزيد (وهو ما قد يبدو أمراً خلافياً) أنّ بإمكان السينما، ولاسيّما السينما الخاصة ببلدٍ ما، أن توجد من دون آلات تصوير (وهو ما ظَهَرَ واضحاً بفضل أفلام مثل فيلميْ لَنْ لي [Lye] «صندوق الألوان» [١٩٣٥]، و«الجذور الحرّة» [١٩٥٨]، حيث الشريط السينمائيّ نفسه مخدوش أو ملوّن باليد، ومثل فيلم ستان براكاج: «ضوء العثّة» [١٩٦٣])؛ وبإمكانها أن توجد من دون توليف (كما ظَهَرَ في فيلم وارهول: «النوم»)؛ ومن دون عَرْض على الشاشة، في شكل فنٍّ للموتى كما عند المصريّين القدامى؛ ولكنّ تلك السينما لن تحيا طويلاً، ولن تزدهر، من دون خطاب نظريّ يُنشأ من حولها. ويبدو أنّ صانعي الأفلام والڤيديو العرب قد تَرَكوا هذه المهمّة للنقّاد الغربيّين، لمجلات كـ «دفاتر السينما» (Cahiers du cinéma) مثلاً. ولكنّ هذا حلّ موقّت فحسب.

* * *

ملحق: نظراً إلى الهجرات المتزايدة، الشرعية وغير الشرعيّة، من الدول النامية (وضمنها الدول العربيّة جميعها)، بسبب عدم الاستقرار السياسيّ (كما في لبنان والعراق والجزائر والسودان...) أو بسبب الأوضاع الاقتصادية البائسة (كما في لبنان والعراق والجزائر والمغرب...)، يتوجّب على العرب أن يزيدوا من وتيرة ترجمتهم لكتّاب عرب مهاجرين. هناك تقدير ناقص لأدب العرب المعاصر، لا في الغرب وحده، حيث نَشهد ندرةً للترجمة عن العربيّة؛ بل في العالم العربيّ أيضاً، حيث يعود ذلك إلى قلّة نقل الأعمال التي كتبها عربٌ باللُّغات الغربيّة إلى العربيّة. وكما هو واضح في الملفّ الحالي، فإنّ عدداً لا بأس به من أفضل صانعي الأفلام وأشرطة الڤيديو والتجهيزات اللبنانيّين يكتبون بالإنكليزيّة فقط (أمثال وليد رعد، وجلال توفيق) أو بالفرنسيّة فقط (أمثال جوانا حاجّي توما وخليل جريج، وغسان سلهب). ولا شكّ أنّ نسبة كتّاب كهؤلاء ستزيد إذا واصلت المنظومةُ الحالية في العالم المعاصر وفي هذه المنطقة تحديداً السيرَ على منوالها الحاليّ.

أودّ في الختام أن أتقدّم بالشكر العميق إلى مترجمي هذا الملف (فوّاز طرابلسي، ليلى الخطيب، فادي العبدالله، بسام حجّار)، وإلى سمير الصايغ (لتخطيطه العبارة القرآنيّة أعلاه)، وإلى حاتم إمام (لتصميمه الغلاف والمشاركة في الإخراج الداخليّ)، وإلى مجلة الآداب ورئيس تحريرها.

١ ـ Richard Feynman: The Character of Physical Law (Cambridge, Mass: MIT Press, 1967), p. 23 - 24.

أبعد من الصفر

أكرم زعتري

وقف شابٌّ إلى جانب جسر الإسمنت في المحطة الأولى من رحلةِ انتظارٍ بدتْ طويلة. طوى رِجْلاً وأسندها إلى حافة الجسر، ثم أشعل سيجارة مارلبورو ذات العلبة الحمراء ودخّنها ناظراً نحو السهل الزراعيّ، الذي لا يعوّق امتدادَه الأفقيَّ سوى جسر الإسمنت. لاشك أنّه أبهى منهما مظهراً، وأصغرُ منهما سناً، وأكثرُ منهما خفةً في حركته وانتقاله. ولا شك أنّه يثير فيهما الحشرية بصمته وما يَظْهر منه من عبث ولامبالاة. تتداخل رحلتاهم، فيختفي ويعاود الظهور، كأنّه ينظم ويقسّم انتقاله إلى أجزاء متقطّعة تثير فيهما غريزةَ الصياد لطريدته، غريزةً فيها أشياء من الرغبة والافتتان والإثارة. فينجرفان وراءه نحو وجهة مجهولة، ويتوغّلان شمالاً إلى ما بعد السهل الزراعيّ.

لباسه

يرتدي قميصاً قطنياً كحليَّ اللون كُتب عليه بالإنكليزيّة عبارة NO FEAR (لا خوف)، وبنطلون جينز قياسه ٣٢ كحليَّ اللون ممزّقاً على الركبتين، وسروالاً داخلياً أبيض كُتبتْ عليه كلمة Intimissimi، وينتعل حذاءً رياضياً أسود اللون.

مقتنياته

يحمل على ظهره حقيبة سوداء فيها: آلةٌ حاسبة، علبة دخان، رواية ذات لصنع الله ابراهيم، رخصة سير، مصّاصة من سكّر، غطاء فلين لزجاجة نبيذ، محفظة فيها قطعة نقود معدنيّة وورقة حظٍّ مكتوبٌ عليها عبارة باللُّغة الإنكليزية: You will be fortunate in the opportunities presented to you (سوف تكون محظوظاً في الفرص المتاحة لك)، بالإضافة إلى صورة فوتوغرافية لطفلٍ في الخامسة من عمره مؤرّخة عام ١٩٨١.

المحطات

يتوقّف خلال رحلته في:

زحلة ـ جسر الإسمنت.

الفرزل ـ الحائط الخارجيّ لمحل Happy Video (الفيديو السعيد) لتأجير وتصوير أشرطة فيديو، والذي تغطيه من الخارج جداريةٌ تمثّل غابة طبيعيّة خضراء.

محطة القطار المدمّرة منذ قصف الطيران الإسرائيليّ لها عامَ ١٩٨٢، على مفرق الهرمل.

نقطة شبه صحراويّة، حيث تنبّه إشارةُ سيرٍ معدنيّة مثلّثةٌ صفراءُ اللّون إلى كوع خطر.

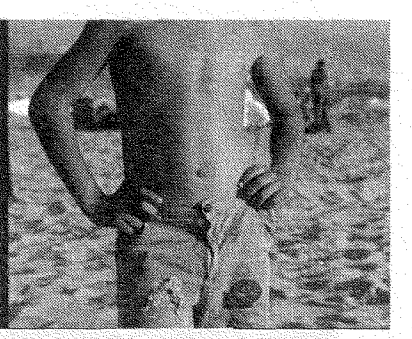
منبع نهر العاصي.

وسائل التنقُّل

يتنقّل عبر ميكروباص صغير متّجه من بيروت إلى الهرمل، ثم يستقلّ سيارة مرسيدس ٢٥٠ س زرقاء اللّون، رقم لوحتها ١٦١٠١٩٠، يعتمر سائقُها قبعةً بيضاء اللون، ويكمل باقي طريقه سيراً على الأقدام.

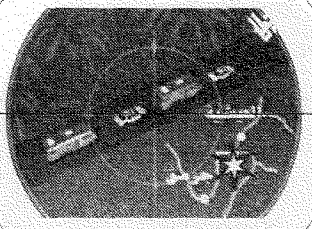
مخلّفاته

يخلّف وراءه، خلال تنقُّله: قشرة معدنيّة رقيقة كانت غلافاً لبيضة من شوكولا، علبةَ مرطبات غازية Mirinda بطعم البرتقال، قلمَ شفاهٍ لحماية شفتَيْه من الجفاف والتشقق، محرمةً مستعملة بيضاء اللّون كُتِبَ عليها «إنّما نحيا حياة واحدة».



هدية (١٩٩٥)

علّمني (١٩٩٦)



تثيرني الشخصياتُ ذاتُ التركيبة غير المكتملة والتي تبوح بتفاصيل صغيرة لا بمجمل تركيبتها، كما هي عادةً في الأفلام الدراميّة التقليديّة حيث تبدو الشخصياتُ كاملةَ الملامح ومهيّأة للعب دور واضح ضمن المنطق الدراميّ للفيلم ووفق مجريات أحداثه. للتفاصيل الصغيرة قدرةٌ على استحضار معانٍ عديدة لدى المُشاهد، وهي من ثم قادرةٌ على تحميل الفيلم قراءاتٍ مختلفة. مثال على ذلك: شخصية الشاب المذكور الذي لا نعرف عنه إلاّ مظهره، ومقتنياته، ومخلّفاته، ما يكفي لدفع الفيلم إلى الأمام. وفي رأيي تبقى هذه الشخصيات هي الأغنى سينمائياً لأنّها تَسْكن المُشاهِدَ دون أن تَفْرض نفسَها عليه، وتحتفظ بشيء من غموضها العاديّ، المُشابِهِ لمن يصادفه المرءُ دون أن يَعْرف أبعدَ مِنْ ظاهره. تتّصف شخصيّة الشابّ بهذا الغموض الذي يشدّ اهتمامَ الصحافيّ ومصوِّره في الفيلم، فتبدو حركاتُه واضحةً في ظاهرها وإنْ زادت من الغموض حوله. يَحْمل بيضةً من شوكولا، يزيل قشرتها المعدنية وتمتدّ بها يدُه نحو الكاميرا في حركةٍ ليس لها أيُّ بُعدٍ دراميّ ولكنّها مشحونةٌ بتركيبها. يبدو وكأنّه يُقْدم على فعلٍ ما، دون أن يكتمل فعلُه أو دون أن يدع مجالاً للجزم بماهيته.

علّمتني الصورةُ الفوتوغرافية البلاغةَ في تصوير الأشياء، لأنّها تختزل معانيَ عديدةً في جزء من ثانية. من هذا المنطلق، يثيرني في الصورة غموضُها والالتباسُ الناتجُ عنه، لا وضوحُها. هي جزءٌ من ثانية، معزولٌ عن زمنه ومكانه. إنّها جزء صامت، مجهولٌ ما قَبْلَه وما بَعْدَه. ثمّة أمثلة كثيرة على ذلك، منها الصورة الأولى في «هدية» لصدرٍ صبيٍّ عارٍ، أو لشاب يتلاعب بسكين. يعوق الالتباسُ في الصور قراءتَها بشكل سطحيّ، ويَفْتح آفاقاً لقراءة مستمدّة من منطق الصورة، أيْ ما توحي به، لا من منطق الرواية أو الخط الدراميّ. في هذه الحالة تَفْرض الصورة منطقَها على سياق الفيلم عوضَ أن تَتْبع، في بنائها، منطقَ الحكاية. لكلّ صورة منطقٌ مستقلّ عن منطق الحكاية الحاوية لها؛ وهنا دورُ التوليف في تسخير هذا المنطق لحبك الفيلم بدلَ اعتماده الحكايةَ مرجعاً له. صرتُ أسعى إلى بناء الصورة المشحونة القادرة على فرض منطق خاص بها في سياق الفيلم. في «علّمني» (من سلسلة «صورة وصوت»)، صورةُ لشاب فاتح يديْه متشبِّهاً بالعذراء مريم كما تَظْهر على أيقونة في كنيسة مار جرجس في ساحة النجمة؛ وهي الصورة التي نبعتْ منها فكرةُ الفيلم. اعتمدتُ في حلقات «صورة وصوت» طريقةَ عملٍ واضحةً تتمثّل في اختيار مكان التصوير مباشرةً قبيْل التصوير، أقصده بصحبة ممثل ومصوِّر، وأستخلص من وحيه موضوعَ الحلقة. ولدى الانتهاء من التصوير، كنتُ أبحث في أرشيف التلفزيون عن مشاهد وأشرطة صوتٍ تُكْمل ما صوَّرتُه وتُغْنيه بقراءات جديدة. تمحورتْ فكرة «علّمني» حول اليد، وحول اللمس المستوحى من الأيقونة (غسل يديْ بلاطس) المرسومةِ على أحد جدران الكنيسة. فكانت البداية انطلاقاً من لقطة للممثّل الرئيسيّ رافعاً يديْه في إعادة تمثيل بعضِ ما في الأيقونات. وبناءً على هذه اللقطة كان التركيز على دلالات حركة الأيدي، ومن ثمّ ربطها بمفاهيم الحرب، والقيادةِ، والاستسلامِ، والإغواءِ والحبِ كما تظهر في أشرطة الأرشيف.

كمعظم الأفلام التي صوَّرتُها في تلك الفترة، لم يكن هناك أيُّ سيناريو مكتوب، بل كنتُ أذهب إلى المكان مع فريق محدود العدد محاولاً رسمَ هويته وربما البحثَ في صورة الأفراد ـ شاغليه.

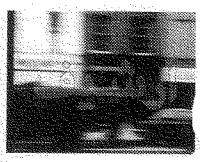
أبعد من الصفر

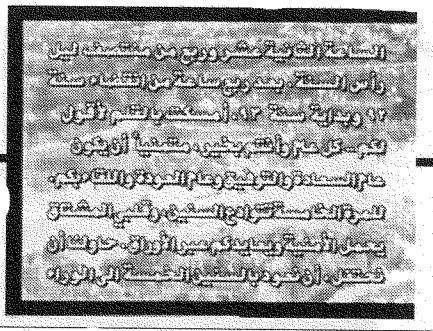
تنتمي معظمُ هذه الأفلام إلى مفهوم استراق المشهد، بمعنى أنَّها مبنيَّة على عدم إطلاع المشاركين في الفيلم على مضمونه كاملاً، بل على جمع مَشاهد تبدو مفكّكةً، ومن ثمَّ أحاول جمعَها ضمن منطق جديد خلال التوليف. لذلك كنتُ أعتمد على تفكيك الفيلم إلى عناصر أسعى إلى الإحاطة بكلٍّ منها على حدةٍ وقتَ التصوير. وكنتُ أحاول تفصيل كل عنصر منها بكلّ جوانبه استباقاً لما يمكن أن أحتاجه وقتَ التوليف حيث تكتمل الكتابة. جرى تصوير «هدية» بهذه الطريقة، وكذلك «نور» و«صورة عائليَّة» وقد صوَّرتُهما في أحياء صيدا الأثريَّة فور الانتهاء من «هدية».

في «نور»، كانت الفكرة تصوير مقطع من فيلم روائيّ طويل عن علاقة طفل بفتى أكبر منه سناً. والمشهد يصوِّر خروج الطفل من البيت إلى بيئته المحيطة واكتشافه إياها عبر مرآة صغيرة يحملها ويحاول من خلالها اكتشافَ العالم بعيداً عن أهله، وهو إنتاج الصورة بمفهومها الأوليّ، لكونها صورةً يراها من خلال أداة دون أن تُسجَّل على ورق أو فيلم أو كاسيت. هي صور متحرِّكة تتّبع مفهوم الوقت الذي يعيشه الطفلُ وما حوله، مع فارق وحيد: وهو أنَّها من تكوينه هو ومن اختياره هو وحده. ثم أردتُ أن أجعل من هذه التقنيَّة البدائيَّة، نوعاً ما، أداةً تَعْكس النورَ لإضاءة الأشياء أو لمشاكسة المارة، بهدف التفاعل معهم. هكذا يتعرَّف الطفل حسني بمحمود الأكبر منه سناً، الذي يأخذه إلى محل ألعاب الڤيديو ويعرِّفه بالصور الإلكترونيَّة، المنتشرة في محلات المدينة.

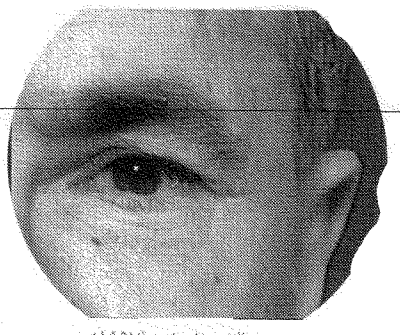
أردتُ من «نور» أن يكون مدخلاً لعلاقتي السينمائيَّة بالصورة، إذ تمثِّل تقنيةُ المرآة ـ، كما هي حاضرة في الفيلم ـ نوعاً من المعرفة التي يتناقلها الأطفالُ في ما بينهم. بعد أن ترك حسني مرآته الصغيرة في محلّ الألعاب الإلكترونيّة، يحوزها طفلٌ آخر ويحاول هو أيضاً تكوين صوره الخاصة ومشاكساته الخاصة مع أطفال الحيّ. ويمثِّل اختيارُ أحياء صيدا القديمة عودةً إلى أصول الأشياء، لا استحضاراً للماضي. ويعود اختيار العمل مع طفل إلى بداية تكوين الأشياء، لا بحثاً عن صور البراءة أو معالجةً لأيّ من قضايا الطفل. بالإضافة إلى ذلك، أردتُ أن أضع جانباً مفهومَ الاعتماد على الحدث، وأن أعتمد عنصرَ الوقت أساساً للفيلم بدل اعتمادي إياه رابطاً لتسلسل الأحداث. وقد تطوَّر هذا المفهومُ لاحقاً في حلقات «صورة وصوت» التي اعتمدتْ على التلاعب بالزمن، أو ما أسميّه «توقيت الصورة»، أيْ قياس الزمن بالنسبة إلى زمن آخر.

في سلسلة «صورة وصوت» أردتُ التجريب على مستوى الصوت والصورة بدمج صور وأصوات جاهزة من الأرشيف التلفزيونيّ الإخباريّ العالميّ في سياق مختلف عن سياقها الأوّليّ، بحثاً عن قراءة جديدة لها. وأردتُ قبل كل شيء إعطاء كلٍّ من المستويين (الصورة والصوت) الأهميَّةَ ذاتَها في صناعة الفيلم، حيث لكلٍّ منهما مسارُه، وروايتُه ومكانُه المكمِّل للآخر لا المكرِّر له. تَحْدث حلقاتُ «صورة وصوت» في مكان افتراضيّ يُشْبه مفهومَ المكان في التلفزيون لأنَّه ليس مكاناً جغرافياً، بل هو مكان يعتمد منطق إلصاق صورة بصورة، بصوت، ومنطقَ ربطِ الكلمة المكتوبة على الشاشة بكلٍّ من هذين المستويين. وهو مكان نافٍ للمسافة لأنَّه ينتقل بالمُشاهد


وقوتة (١٩٩٥)


الشريط بخير (١٩٩٧)

نور (١٩٩٥)


الشريط بخير (١٩٩٧)

من بلد إلى آخر، ومقلِّصٌ للزمن لأنّه ينتقل بسهولة بين الحاضر والماضي. «صورة وصوت» تجربة أردتُ من خلالها استعمال كل الأدوات المتاحة للمخرج لإضافة شيء على معنى كل صورة، إنْ من ناحية استعمال صور الأرشيف والتلاعب بسرعتها وإيقافها أحياناً، أو من ناحية إضافة بعض العبارات على الشاشة، أو في الشريط الصوتيّ المصاحِبِ للصور. لذلك أعتبر تركيب حلقات «صورة وصوت» أشبه بتركيب أحجية (puzzle) تحتمل كلُّ صورة فيها الدمجَ مع صور أخرى، الأمر الذي يتيح خياراتٍ عدّةً ممكنةً في التوليف. ويبقى المعنى المحتمل، الناتجُ عن تركيب مَشاهد مصوَّرةٍ مع أخرى من الأرشيف، هو المنطقَ السائدَ خلال عملية التوليف.

يَعْبر الصوتُ المسافةَ ببطء قياساً بعبور الضوء (الصورة) المسافةَ ذاتها. على سبيل المثال، لا يتطابق صوتُ الانفجار مع صورته إلاّ مكانَ الانفجار، أيْ على المسافة صفر منه، لأنّه كلما تم الابتعاد عن هذا المكان افترق صوتُ الانفجار عن صورته. أذْكر أنّنا خلال الحرب كنا ننتظر الصوتَ بعد مشاهدة الانفجار بالعين المجرّدة، وكنّا نجد الأمر مسلّياً. في السينما، يكون صوتُ الانفجار عادةً مطابقاً لصورته، وكأنّ المُشاهد يراه من على المسافة صفر. في تصوير السينما للانفجار شيء من الطوبوغرافيا، اختزالٌ للتشويش الحاصل من جرّاء المسافة، تسطيحٌ للتضاريس كأنّه نفيٌ للمسافة وتقليصُها إلى صفر. تدّعي السينما، عادةً، جلبَ المُشاهد إلى داخل الحدث. في «الشريط بخير» مشهد قصير لدبابةٍ تُطْلق قذيفة مدفعيّة يُسمع دويُّها بعد بضعة ثوان. أردتُ هذا المشهد مدخلاً للإشارة إلى المسافة المرتبطة بشكل كليّ بموضوع الشريط الحدوديّ المحتل [حُرِّر في أيار ٢٠٠٠]، والذي يتناوله الإعلامُ بشكل يوميّ. في «الشريط بخير»، أردتُ التشديد على وجود هذه المسافة لأنّ المُشاهد ليس داخل الحدث ولا داخل الشريط. وكأنّ ذلك تمهيد للإشارة إلى أنّ كلّ ما نشاهده عن الشريط معرَّض للتشويش نظراً إلى المسافة التي تَفْصل المنطقةَ المحتلةَ عن باقي لبنان. وهي المسافة التي أردتُ ترجمتها سينمائيّاً عبر مفهومَيْن ظاهريْن في الفيلم: **أولاً** تلقين شهادات الاعتقال ليؤدّيها ممثّلون، تعليقاً على تلفزة تجربة الاعتقال. **وثانياً** اعتماد التلاعب بصور الأرشيف من حيث الشكل، كي تتراءى عبر حواجز بصريّة هي إمّا نصوص مكتوبة ومسقطة على الصورة وإمّا حواجز أفقية ناتجة عن التلاعب بسرعة الفيديو، لتعويق قراءتها بشكل سطحيّ ومباشر، وتشديداً على استحالة اقترابها بالمُشاهد إلى داخل الحدث. لذلك كان التحدّي هو تصوير فيلم عن الشريط دون العبور إليه، ودون الاقتراب بالمُشاهد إلى المسافة صفر منه.

أكرم زعتري

مولود في صيدا، ١٩٦٦.

درس الهندسة المعمارية في الجامعة الأميركية في بيروت، والدراسات الإعلاميّة في المدرسة الحديثة في نيويورك حيث حاز الماجستير عام ١٩٩٥. عمل منتجاً منفّذاً لبرنامج «عالم الصباح» في تلفزيون المستقبل. له كتابان: **وجوه مصر**، و**المركبة**. من أعماله أفلام: «العلكة الحمراء» (٢٠٠٠) و«الشريط بخير»، و«مجنونك» (١٩٩٧)، و«علّمني»، و«المرشح» (١٩٩٦)، و«مشاهد موقوتة»، و«نور»، و«صورة عائليّة» (١٩٩٥). له أيضاً تجهيزان فيديو: «إطار آخر» و«الفضيحة» وهو عضو مؤسّس في «المؤسّسة العربيّة للصورة».

أُدخلْ يا سيدي، إنَّنا ننتظرك في الخارج

ربيع مروّة وطوني شكَر*

.١٠

يبلغ عمق خشبة المسرح متراً واحداً، أما طولها فيناهز العشرة أمتار.

في الخلف حائط أسود ثابت، يَحْجب المنظر من السقف إلى الأرض. على الحائط ثُبّتتْ ثلاثةُ أجهزة تلفزيون، تحت كل واحد منها جهازُ ڤيديو وكاميرا ڤيديو مُركّزة على قاعدة متحرّكة ولمبة صغيرة موجّهة نحو كرسيّ مكتبٍ مجهَّزٍ بدواليب.

أجهزة التلفزيون مثبّتة باتجاه الجمهور. أما الكراسي فموضوعة مقابل التلفزيونات (ظَهْرُهَا للجمهور)، وبجانب كل كرسيّ وُضع ميكروفون بحبل يعلّق حول الرقبة.

على يسار المسرح طاولة سوداء وُضعتْ بشكل جانبيّ، عليها لوحةُ التحكُّم بالإضاءة وجهازٌ لبثّ الموسيقى، مع كرسيّ وميكروفون من النوع السابق ذِكْره.

على يمين المسرح عُلّقتْ شاشة بيضاء تُعرَضُ عليها صورُ سلايدز.

بجانب كل كرسيّ، على الأرض، كُدّس العديدُ من أشرطة الڤيديو VHS بشكل غير منظّم.

.٢٠

يتقدّم أربعةُ ممثلين، يرتدون ملابسهم المعتادة، نحو الكراسيّ الأربعة على ضوء خفيف يأتي من آلة السلايد. الآلة وُضعتْ خارج الخشبة، من جهة الجمهور، وهي تَعْرض على الشاشة البيضاء الجملةَ التاليةَ: «مسرح بيروت يقدِّم». يجلس كلُّ ممثل على كرسيّه، يُجهِّز أدواته استعداداً لبدء العرض.

يسود المسرحَ ظلامٌ تام بعد اختفاء صورة السلايد.

.٣٠

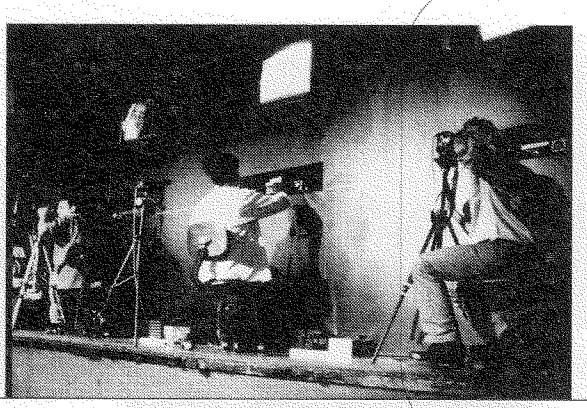
يضع الممثل ٢ شريط ڤيديو، ويَعْرضه على تلفزيون ٢.

الفيلم: العلم اللبنانيّ يرفرف من دون صوت لمدّة ثلاث دقائق ونصف تقريباً (أيْ مدة النشيد الوطنيّ اللبنانيّ).

يضع الممثل ١ شريط ڤيديو، ويعرضه على تلفزيون ١.

الفيلم: كلمات مصوّرة (جنريك) تمرّ بالتتابع:

* ـ قُدمتْ هذه المسرحية على خشبة مسرح بيروت، من ٣ إلى ٦ تموز ١٩٩٨، ضمن سلسلة عروض وندوات تحت عنوان «٥٠ نكبة ومقاومة». من إعداد وتمثيل ربيع مروة، طوني شكر، عبلة خوري، سامر قدورة، ومن إنتاج «فنون» ـ مسرح بيروت.



* ٥٠ نكبة ومقاومة

* مسرح بيروت يقدّم

* أُدخلْ يا سيدي، إنّنا ننتظرك في الخارج

* مسرحية من إعداد:

* ربيع مروة ـ طوني شكر ـ عبلة خوري ـ سامر قدّورة

* الساعة الثامنة والنصف مساءً

بعد هذه المقدمة، يُضيء الممثلون الثلاثة الأوَل اللمبات الصغيرةَ المثبّتة على الحائط والموجّهة نحو وجوههم مباشرةً. يشغّلون كاميرات الڤيديو التي تلتقط وجوههم وتنقلها مباشرةً على شاشات التلفزيون.

يرى الجمهور وجوه الممثلين الثلاثة عبر التلفزيونات. يبقى الممثلون ساكنين نحو ثلاث دقائق، كلٌّ واحد منهم يحدّق إلى عدسة الكاميرا المقابلة له، فتبدو صورهم على شاشات التلفزيون كأنّها تنظر مباشرةً في عيون المشاهدين.

. ٤٠

يَقْطع الممثل ٤ هذا الصمتَ الطويل، فيَطْرق على الميكروفون بطرف إصبعه كأنّه يتأكّد من أنّه يعمل.

الممثل ٤: «فكرة العرض بسيطة جداً: إبقَ حيث أنت، وسنأتي إليك بفلسطين».

يضع الممثل ٣ شريط ڤيديو، ويعرضه على التلفزيون ٣؛

الفيلم: صور لفلسطين قبل النكبة، يُرافقها مقطعٌ من أغنية فيروز «يا جسراً خشبياً».

الممثلان ١ و ٢ ينظران باتجاه التلفزيون ٣، فتبدو صورتاهما الجانبيّة على التلفزيون ١ و ٢.

الممثل ٤: «ستكون مرتاحاً وأنت تشاهد الآخرين يتعبون».

يضع الممثل ٣ شريط ڤيديو، ويعرضه على التلفزيون ٣؛

الفيلم: صور فلسطين خلال النكبة وبعدها، يرافقها مقطعٌ من أغنية «شوارع القدس العتيقة» لفيروز.

بعد ثلاث دقائق تبدأ الصورة بالاهتزاز، ثم لا تعود واضحة، كما أنّ الأغنية تبدأ بالتمغّط ثم تتوقّف. تَظْهر على الشاشة الخطوطُ الملوّنة COLOR BARS مع صوت صفيرٍ حادّ. تختفي هذه بدورها، فتصبح الشاشة سوداء.

الممثل ٤: «إبقَ حيث أنتَ، وسنأتي إليك بكل ما تودّ أن تراه ولا تستطيع».

. ٥٠

يطفئ الممثلون الثلاثة الأول اللمبات الصغيرة، ويضع كلٌّ واحد منهم نسخةً من شريط الڤيديو نفسه، بحيث يُعرض على

أُدخلْ يا سيدي، إنَّنا ننتظرك في الخارج

التلفزيونات الثلاثة في الوقت ذاته. الشريط عبارة عن مجموعة من الصور الثابتة، يرافقها تعليقٌ من الممثلين.

الممثلون ١ ـ ٢ ـ ٣ (يستخدمون الميكروفونات للتعليق):

ـ بيروت الستينيّات (صُوَر وسط بيروت من حقبة الستينيّات).

ـ المظاهرة التي تلت العملية الإسرائيليّة في بيروت عام ١٩٧٣ (صور من المظاهرة).

ـ التفتيش (جنديّ إسرائيليّ يدقّق في حذاءٍ مثقوب ينتعله فلسطينيّ).

ـ جمال عبد الناصر قائد الوحدة العربيّة (جنازة عبد الناصر).

ـ سياسة كسر العظم (جنود إسرائيليُّون يلوون أيدي فلسطينيِّين ويضربونها بحجارة كبيرة كي تنكسر).

ـ (بدون تعليق/تمر صُوَرُ امرأة حزينة تمسح دموعها؛ الصور بطيئة ترافقها موسيقى عاطفية).

ـ الثورة الفلسطينيّة (صُوَر لمقاتلين فلسطينيِّين يتدرّبون في معسكر).

ـ التدريب (صُوَر لمقاتلين فلسطينيِّين يتدرَّبون في معسكر).

ـ أهلاً وسهلاً بكم في بيت إيل (صورة لافتة مع كتابة بالعبريّة والعربيّة: «بيت إيل ترحب بكم»).

الممثل ٤: «أنا لا أريد هوية، أريد هذا التلفزيون».

الممثلون ١ ـ ٢ ـ ٣:

ـ جنينة الصنايع ٨٢ (صورة لخيَم اللاجئين اللبنانيِّين والفلسطينيِّين في حديقة الصنائع عام ١٩٨٢).

ـ جنينة السيوفي ٩٨ (صور للممثِّلين الأربعة في حديقة السيوفي، يفترشون الأرض، يأكلون ويشربون العرق).

(تتسارع الصور وتُعاد المواضيع، وتتسارع التعليقات على الصور، إلى أن تصبح سريعة جداً، فلا يعود باستطاعة الممثلين التعليق بدقة، فيصبح الفرق واضحاً بين الصور والصوت).

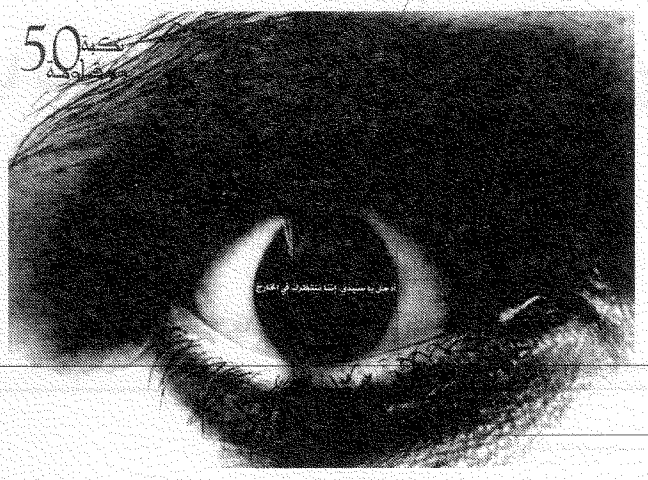
الممثل ٤: «التلفزيون سريع جداً. أنا أرفض أن أفهم».

(الصور على التلفزيونات تتوالى بسرعة فائقة بحيث لا يمكن أن تميِّزها العين؛ ثم تَثْبت فجأةً).

٠٦٠

(يعرض التلفزيون الأول صورة شاب ملثَّم بكوفية فلسطينيّة).

الممثل ١ (يلتفت نحو الجمهور دون أن يترك كرسيّه): «هذا ليس فدائياً».



(يعرض التلفزيون الثاني صورة الشاب نفسه يضع الكوفية على كتفيه).

الممثل ٢ (حركة الأول نفسها): «هذا ليس فلسطينياً».

(يعرض التلفزيون الثالث صورة الشاب نفسه لكنْ بثيابه المعتادة ومن دون كوفيّة).

الممثل ٣ (حركة الممثل ١ والممثل ٢): «هذا ليس رجلاً».

(تتحرّك الصور فجأةً على التلفزيونات الثلاثة بسرعة كبيرة، ثم تَثْبت).

(يَعْرض التلفزيون الأول صورةً لمجزرة شاتيلا وصبرا)

الممثل ٤: «صبرا وشاتيلا».

الممثل ١: «لا رائحة».

(يعرض التلفزيون الثاني صورةً لمجزرة الأرمن).

الممثل ٤: «الأرمن».

الممثل ٢: «لا رائحة».

(يعرض التلفزيون الثالث صورةً للهولوكوست).

الممثل ٤: «الهولوكوست».

الممثل ٣: «لا رائحة».

(للمرة الثالثة تتوالى الصور على التلفزيونات بسرعة فائقة ثم تَثْبت فجأةً. على التلفزيونات تَظْهر صورةُ رجل في عقده الخامس؛ الرجل يبقى صامتاً على التلفزيونين الأول والثالث، لكنّه على الثاني يَطْرح أسئلة فيجيبه الممثلون ١ ـ ٢ ـ ٣؛ بين صورة الرجل وصوته فارق زمنيّ بحيث تسبق الصورةُ الصوتَ بثانية واحدة).

الرجل: «هل ساعدتني في إدارة رأسه؟».

الممثلون ١ ـ ٢ ـ ٣: «لا».

الرجل: «هل جرّوه بهذا الحبل عبر الأزقة؟».

الممثلون ١ ـ ٢ ـ ٣: «لا أدري يا سيدي».

الرجل: «مَنْ ربطه؟».

الممثلون ١ ـ ٢ ـ ٣: «لا أدري يا سيدي».

الرجل: «هل هم رجال القائد سعد حداد؟».

الممثلون ١ ـ ٢ ـ ٣: «لا أدري».

الرجل: «الإسرائيليُّون؟».

الممثلون ١ ـ ٢ ـ ٣: «لا أدري».

الرجل: «الكتائب؟».

الممثلون ١ ـ ٢ ـ ٣: «لا أدري».

أُدخلْ يا سيدي، إنَّنا ننتظرك في الخارج

الرجل: «هل كنت تعرفه؟».

الممثلون ١ ـ ٢ ـ ٣: «نعم».

الرجل: «هل رأيته وهو يموت؟».

الممثلون ١ ـ ٢ ـ ٣: «نعم».

الرجل: «مَنْ قتله؟».

الممثلون ١ ـ ٢ ـ ٣: «لا أعرف».

(التلفزيونات الثلاثة لا تبثّ أيّة صور للحظات).

(صمت).

(يضع الممثل ٣ شريط ڤيديو ويُعرض على التلفزيون ١. الفيلم بطيء Slow Motion، تَظْهر فيه امرأة حزينة تمسح دموعها بمنديل وترافقها موسيقى عاطفيّة؛ وهذا هو الفيلم نفسه الذي مرّ في المشهد السابق).

٧٠.

(تُعرض على الشاشة صور سلايدز تمثّل خلايا بشكل ميليشيات في جسم إنسان؛ يحرّك الصورَ الممثل ١ من خارج الخشبة، أيْ من جهة الجمهور، بينما يؤدّي الممثّلان ٢ و ٣ دور «آنسة» و«بروفيسور»، فيقفان إلى جانب الشاشة التي تُعرض عليها الصورُ ويُعلّقان عليها. يضع الممثل ٤ في هذه الأثناء شريطاً صوتياً يرافق المشهد [موسيقى لِـ TOM WAITS]. في منتصف الحوار، تتوقّف الموسيقى دون سبب ظاهر).

(يجب أن يكون تمثيلُ دورَي الآنسة والبروفيسور ميكانيكياً؛ يختار كلٌّ من الممثلَيْن ثلاث حركات فقط لا يستعملان سواها، يكررانها باستمرار، فيبدو التمثيل سيئاً كأنّ الممثلَيْن تلميذان لا يفهمان ماذا يقولان).

الآنسة: «أنظرْ يا بروفيسور إلى هذه الخلية الدخيلة! كم هي قذرة!».

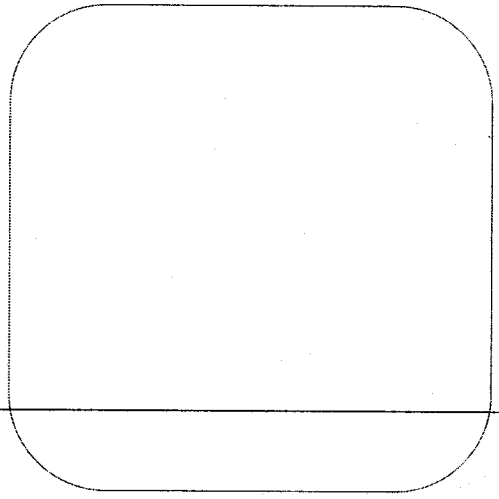
البروفيسور: «لا تخافي يا آنسة! ففور دخولها يحاصرها جهازُ المناعة ويجبرها على الذهاب إلى المكان المخصص لها».

الآنسة: آه عرفته، إنّه قرب البنكرياس. أليس كذلك، بروفيسور؟!»

البروفيسور: «طبعاً، طبعاً! لكن علينا أن ننتبه دائماً لأنّها تتكاثر بسرعة».

الآنسة: «ولكنْ لماذا ندعها تدخل، لماذا لا نطردها؟ ها؟».

البروفيسور (بعصبيّة): «لا يا آنسة! إنّ وجودها ضروريّ كي تبقى الخلايا الصالحة سليمة ومتجانسة، فيكون الجسم صحيحاً وخالياً من الأمراض... لكن» (يتردّد)...



■■■

الآنسة: «لكنْ ماذا يا بروفيسور؟ هل أنت خائف من أن تتكاثر؟».

البروفيسور: «أجل، أجل، أجل؛ لأنّها إذا تكاثرتْ تذهب إلى أماكن غير مخصّصة لها، فتُنشئ لها قواعد وتحتّ بعض الخلايا الصالحة على الانحراف...، فيخرج الوضع عن سيطرة جهاز المناعة يا آنسة!».

الآنسة: «آه! فيصبح الوضع سرطانياً...، أليس كذلك، بروفيسور؟».

البروفيسور: «لا تبالغي يا آنسة! ففي أسوإ الأحوال ممكنٌ الاستعاضة بالأدوية مثل الأشعة أو الأنتيبيوتيك مثلاً».

الآنسة: «وإذا لم تنفع؟».

البروفيسور: «آخر العلاج... الكيّ!!».

(تصفيق مُسجّل يدويّ في الصالة).

(يعود الجميع إلى أماكنهم).

٠٨٠

الممثل ٤: «كيفية تصوير مشهد دراميّ».

(على شاشة التلفزيون ٢: مجموعة من الأشخاص في غرفة جلوس منزل عاديّ).

الممثل ٤: «نبدأ باختيار الشخص المناسب للمشهد».

(على التلفزيون ٣: المجموعة نفسها، ثم تركّز الكاميرا ZOOM IN على وجه امرأة في عقدها السادس).

المرأة: «أنا اسمي نوال ياسين، أنا من بيروت، وبحب كتير التمثيل، بسّ ولا مرة مثّلتْ..» (تمسح وجهها بمنديل لتزيل العرق المتصبّب عليه).

الممثل ٤: «VISIONNAGE أو مشاهدة ما تمّ تصويره».

(على التلفزيون ١: يُعاد المشهد السابق).

الممثل ٤: «اختيار اللقطة المناسبة».

(على شاشة التلفزيون ٢: المرأة تمسح وجهها بالمنديل؛ تُعاد اللقطة أكثر من مرة).

الممثل ٤: «SLOW MOTION. إنّ استعمال الـ SLOW MOTION أو الحركة البطيئة يُعطي المشهد تأثيراً دراماتياً قوياً».

(على شاشة التلفزيون ٣: لقطة المرأة وهي تَمْسح وجهها بالمنديل تمرّ ببطء، فتبدو كأنّها تمسح دموعها، كما تبدو حزينة ومتعبة. في الخلفية يُسمع الصوت الأصليّ للمشهد ـ أيْ صوت المتكلمين في غرفة الجلوس ـ لكنّ الصوت ممطوط، ضجة غير مفهومة).

الممثل ٤: «إلغاء أو عزل الأصوات الخارجيّة».

أُدخلْ يا سيدي، إنَّنا ننتظرك في الخارج

(على التلفزيون ١: اللقطة السابقة نفسها، لكنْ من دون أيّ صوت).

الممثل ٤: «اختيار الموسيقى المناسبة للمشهد».

(على التلفزيون ٢: اللقطة نفسها، ترافقها موسيقى حزينة وعاطفيّة).

الممثل ٤: «يمكن إضافة مقطع من قصيدة وطنية من أجل دفعٍ دراميّ أقوى وفريد».

(على التلفزيون ٣: اللقطة نفسها مع الموسيقى الحزينة مضافاً إليها صوتُ رجلٍ يُلقي مقطعاً من قصيدة لعباس بيضون بطريقة مؤثِّرة وحزينة).

الصوت: ونحن أيضاً كانت لنا بلاد

تقلُّ الأشجار أو تهرب الحيوانات

ولا يبقى جار لطفولتنا

سوى الشمس»

(يُعرض هذا المشهد المنجز على التلفزيون ٢، تبدو المرأة فيه تبكي وتمسح دموعها مع الموسيقى الحزينة والعاطفيّة والقصيدة المُلقاة بشكل مؤثِّر. الشريط نفسه كان قد مرّ في مكانين مختلفين من العرض، لكنْ من دون المقطع الشعريّ).

٩٠.

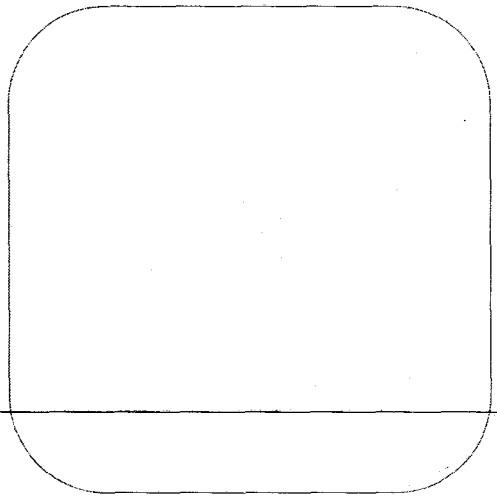
(ظلمة تامة، ثم يُسلَّط ضوءٌ على الممثل ٣ الذي يلتفت نحو المشاهدين. ينظر إليهم ثم يرفع الميكروفون نحو فمه ويهمّ بالكلام؛ لكنَّه لا يتكلّم. يفكّر قليلاً ويحاول التكلُّم مجدداً، لكنَّه لا يقول شيئاً. يتوقّف عن الحركة محدِّقاً إلى المشاهدين، ثم يعود إلى وضعيته السابقة، حيث يجلس قبالة التلفزيون ١ وظهرُه للمشاهدين).

(يضع الممثل ٢ شريط ڤيديو يُعرض على التلفزيون ٢؛ الفيلم مَشَاهد بناء من إسرائيل من الأربعينيَّات، ترافقه أغنية وطنيَّة إسرائيليَّة).

(يصوِّر الممثل ٢ بكاميرا ڤيديو وجهَ الممثل ١، فتَظْهر على التلفزيون ٣ صورةٌ لعين الممثل ١).

(يجلس الممثل ٣ باتجاه المشاهدين مطأطئاً الرأسَ. على التلفزيون ١ صورةُ رأسِ الممثل ٣ من الخلف).

(الممثل ١ يقف وبيده ميكروفون؛ وبصوت تقريريّ يُلقي التالي:)



■ ■ ■

الممثل ١: «للصورة بُعدان

الصورة لا يمكن أن يعبرها إنسان

الصورة لا تلتقط الرائحة

لا تلتقط الغبار

الصورة لا تقول لنا عدد الخطوات التي يتحتّم القيام بها عندما ننتقل من جثّة إلى أخرى

الصورة تمنعك من أن تسمع

الصورة تمنعك من أن ترى

أنت حيث أنت، تثيرك فلسطين ولا تراها».

١٠٠ .

(تظهر صورة الرجل الخمسينيّ على كلٍّ من التلفزيونات الثلاثة، مع فارق زمنيٍّ ضئيل بين التلفزيون والآخر).

الرجل: «هل تناول دواءه قبل أن يموت؟».

(صمت).

الرجل: «هل...؟»

(تختفي صورة الرجل عن التلفزيونات، وتنطلق موسيقى TRIP HOP (TRICKY: يضع الممثّلون ثلاث نسخ من شريط الڤيديو نفسه، فيظهر الفيلم ذاته على الشاشات).

(الشريط: صور من المسلخ؛ المكان وسخ ـ رجال يحملون سكاكين ـ أبقارٌ مقيّدة بسلاسل حديديّة، يقع بعضُها على الأرض ـ أحدُهم يضرب بقرةً على رأسها بخشبة طويلة ـ رجال يسنّون سكاكينهم ـ أبقار ممدّدة على الأرض ـ رجل يتفحّص وريد بقرة بأصابعه ـ يد تحمل سكيناً، ثم تنحر عنقَ بقرة ـ بقرة ثانية تُنحر، ثم ثالثة ـ أبقار تتخبّط بدمائها ـ بركة كبيرة من الدماء ـ ZOOM IN على عين بقرة مذبوحة تحدِّق الى العدسة).

(في هذه الأثناء، يتلو الممثلون النص التالي):

الممثل ٣: «ثيابك النظيفة تلوِّث هذا المكان».

الممثل ٢: «لم يَلْفظ اسمي صديقي/دليلي مرة واحدة. طوني كلمة خطيرة في مكان كهذا».

الممثل ١: «طوني يساوي ٣٠٠٠ قتيل».

الممثل ٣: «المخيم كائن حيّ: أنت الجرثومة وهو يلفظك».

الممثل ١: «المخيم قنبلة كبيرة تنفجر في رأسك».

١١٠ .

(تتوقّف الموسيقى والصور؛ لحظة صمت. يضيء الممثّلون ١ و٢ و ٣ اللمبات الصغيرة. يشغّلون الكاميرات ويحدِّق كل منهم

أُدخلْ يا سيدي، إنَّنا ننتظرك في الخارج

إلى العدسة التي أمامه، بحيث نرى صورة كل منهم على شاشة التلفزيون وكأنّه ينظر نحو المشاهدين).

الممثل ١: «هذه ليست مساهمتنا في تحرير فلسطين».

الممثل ٢: «أنت لا تتفرّج علينا، نحن نتفرّج على أنفسنا».

الممثل ٣: «إبقَ حيث أنت، لن تتحرّر فلسطين».

(تضاء الصالة ناحية جلوس المشاهدين ـ يوجّه الممثّلون ١ و٢ و ٣ عدسات الكاميرات نحو الجمهور ويبدأون التصوير؛ تظهر صور الجمهور مباشرةً على التلفزيونات. يسجّل الممثل ٢ على شريط ڤيديو ما تمّ تصويره. بعد هذا، يُعيد لفّ الشريط ويعرضه من بدايته؛ ثم يسحبه ويكتب عليه «**مسرح بيروت ١٩٩٨/٧/٣**» ويضعه مع الشرائط الأخرى. أثناء هذه العمليّة يصوِّر الممثل ١ والممثل ٣ ما يقوم به الممثل ٢ ـ أيْ تصوير جمهور مسرح بيروت ليلة عرض المسرحية).

(يعيد الممثل ٣ تلاوة كل الجمل التي وردتْ خلال العرض بشكل سريع وغير منظم).

(يضع الممثلون ١ و٢ و٣ شرائط ڤيديو للمشهد نفسه، لكنّه مصوَّر من ثلاث زوايا مختلفة. في المشهد يظهر الممثلون الأربعة وهم متكاتفون ويرقصون الدبكة على سطح أحد أبنية بيروت).

(ينتهي الممثل ٣ من تلاوة جمل المسرحية ثم يضع شريطاً صوتياً لأغنية «حلّوا المراكب» للشيخ إمام. بعد ذلك يذهب نحو ماكنة السلايد ويشغّلها، ويخرج من الصالة. يَلْحق به الممثّلون الثلاثة. تظل التلفزيونات تَعْرض مشهد الدبكة فترة بعد خروج الممثلين، كما تتوالى على شاشة السلايد الجملُ التالية:)

عميلٌ كلُّ من يتعامل مع إسرائيل

عميلٌ كلُّ من هو ضدّ الوحدة العربيّة

عميلٌ كلُّ من هو ضدّ العيش المشترك

عميلٌ كلُّ من ينادي بفصل المسارَيْن

عميلٌ كلُّ من لا يحلم بالوحدة العربيّة

عميلٌ كلُّ من لا يدعم المقاومة الإسلاميّة

عميلٌ كلُّ من هو ضدّ مسيرة الإعمار

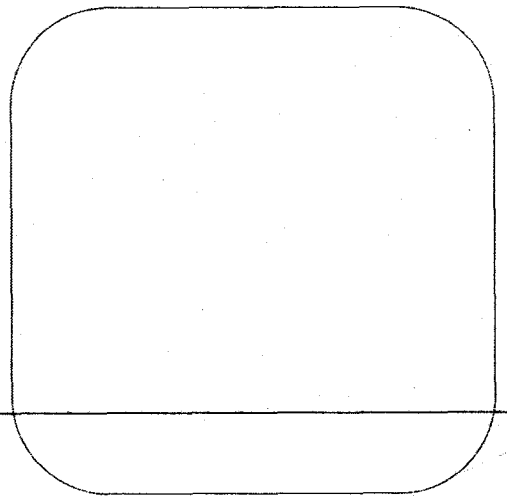
عميلٌ كلُّ من لا يقتل يهودياً

عميلٌ كلُّ من لا يضع شارة صفراء في يوم الجنوب

عميلٌ كلُّ من يطالب بانسحاب الجيش السوري

عميلٌ كلُّ من يدعو إلى التظاهر

عميلٌ كلُّ من يخالف القانون



■ ■ ■

عميلٌ كلُّ من يشاهد التلفزيون الإسرائيليّ

عميلٌ كلُّ من لا يشجِّع المنتخب الوطنيّ

عميلٌ كلُّ من لا يقتل فلسطينيّاً

عميلٌ كلُّ من لا يدعم المقاومة الفلسطينيّة

عميلٌ كلُّ من يرتدي الجينز

عميلٌ كلُّ من لا يقف أثناء عزف النشيد الوطنيّ

عميلٌ كلُّ من هاجر وطنه.

(ينتهي العرض دون أيّ إشارة إلى انتهائه، كما أنَّ الممثِّلين لا يخرجون لتحية الجمهور كما جرت العادة).

ربيع مروة

مواليد بيروت، ١٩٦٧.

نال دبلوم دراسات عليا في التمثيل ـ الجامعة اللبنانية، ١٩٨٩.

مثَّل وكتب وأخرج العديد من العروض المسرحية والفيديو، بعضها بالاشتراك مع آخرين، ومنها:

«الأباجور»	١٩٩٠
«الأسانسور»	١٩٩٢
«المقسم ١٩»	١٩٩٧
«أدخلْ يا سيدي، إنّنا ننتظرك في الخارج»	١٩٩٨
«ثلاثة ملصقات»	٢٠٠٠
«المنطقة الحمراء الميتة»	٢٠٠٠

يعمل حالياً مُخرجاً في قسم الرسوم المتحركة في تلفزيون المستقبل.

طوني ميشال شكّر

مواليد بيروت، ١٩٦٨.

دبلوم في الدراسات العليا لهندسة العمارة ـ الأكاديمية اللبنانيّة للفنون الجميلة.

أعمال:

أيلول ١٩٩٧	«المقسم ١٩»، مهرجان أيلول، الجامعة اللبنانيّة، الروشة، بيروت.
تموز ١٩٩٨	«أدخلْ يا سيدي، إنّنا ننتظرك في الخارج»، مسرح بيروت، بيروت.
تشرين الأول ١٩٩٩	«نصب ارتجاعيّ لمدينة مستهامة»، «أشكال ألوان»، بيروت.
تشرين الثاني ٢٠٠٠	«كل جامد يذوب في الهواء»، «أشكال ألوان»، بيروت.

طيّب، رَحْ فَرْجِيك شِغْلي

جوانا حاجي توما وخليل جريج

نقلتها عن الفرنسية: ليلى الخطيب

في العام ١٩٩٧، وخلال شهرَيْ تموز وآب، قدّمْنا في معهد العالم العربيّ في باريس معرضاً لتجهيزات فوتوغرافيّة تحت عنوان: «بيروت: متخيّلات (fictions) مدينيّة». وفي تمّوز ٢٠٠٠، طُلب منّا صياغةُ مقالة عن هذا الموضوع. غير أنّ ثلاث سنوات كانت قد مَضَتْ على ذلك المعرض.

حاولنا كتابة هذا النصّ في صِيَغ عدّة: تحليليّة، تحقيقيّة، وثائقيّة، مقتطفات مختارة من السجلّ الذهبيّ للمعرض، وثائق مزيّفة، تقرير عن المقالات الصحفيّة... لكنْ بعد شهر، باءت كلُّ محاولاتنا بالفشل. ذلك أنّ النصّ جاء مبالَغاً فيه، سواء في الوصف، أو في التحليل، أو في التجريد، أو جاء بعيداً عن همومنا الراهنة، أو مشوّقاً ولكنْ يستحيل تقديمُه إلى جمهور لم يكن قد رأى المعرض. المهلة المحدّدة تنفَد. والمقالة لمّا تَزَل عصيّة على الكتابة...

وفي ذلك الوقت تذكّرنا پيار مينار.

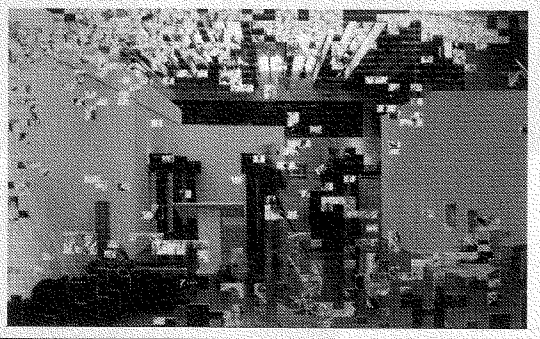
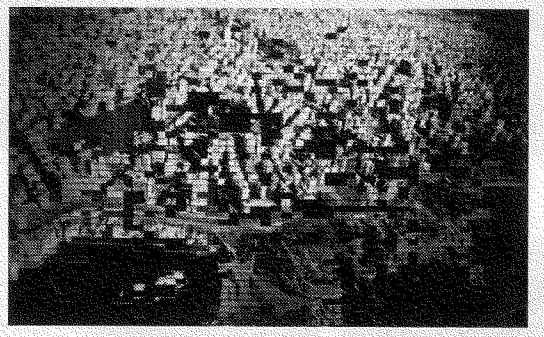
پيار كاتب شغوف بـ **دون كيشوت** لسيرڤانتس. وكان قد كَتَبَ الفصلين XI و XXXVIII من أوّل جزء من **دون كيشوت**، وجزءاً من الفصل XXII من الكتاب نفسه، وذلك في صياغة أمينة جداً للنصّ الأصليّ. وهذا العمل، أيْ كتابة **دون كيشوت** من جديد في القرن العشرين، يجسّد قوّةَ نهج پيار مينار وأهميّتَه. فهو لم يؤلّف **دون كيشوت** آخر، ولم يقدّم صياغةً أخرى للكتاب، وإنّما كَتَبَ الكتابَ نفسه. پيار هاوي سينما وتصوير فوتوغرافيّ، ولقد التقيناهُ في معرض «بيروت: متخيّلات مدينيّة»، حيث كان يصوِّر التجهيز الأخير، «دائرة التشابك»، وهو عبارة عن صورة كبيرة (٤ أمتار × ٣) تمثِّل منظراً من الجوّ لمدينة بيروت. ولقد جُزِّئتْ هذه الصورة إلى ٣٨٠٠ قطعة أُلصِقَتْ على مرآة. وكان زائرو المعرض مدعوِّين لاختيار قطعةٍ وأخذِها معهم. وكلّما نَقصتْ قطعُ الصورة ظَهَرَت المرآةُ عاكسةً صورةَ الزائر. وكان الزوّار يُمضون وقتاً طويلاً أمام هذه الصورة، وينتقون بعنايةٍ القطعةَ التي تمثِّل بيتَهم القديمَ، أو طرفاً من مدرستهم، أو ناديَ الرياضة، أو الكورنيشَ، أو قطعةً من البحر أو من وسط البلد أو من خطوط التماس. ويجد الزائر نفسه في النهاية يحمل قطعةً صغيرةً خضراء تمثّل البحر ولا تعني شيئاً لأحد غيره؛ ذلك أنّ القطعة لا تمثّل شيئاً في حدّ ذاتها، إذ إنّها حبّة صغيرة، مجرَّدة، فقط.

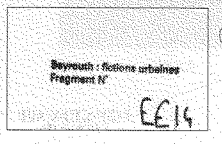
خلال المعرض، لاحظْنا وجودَ هذا الرجل (پيار مينار) الذي كان يعود بعد ظهر كلّ يوم ليأخذ لقطات للصورة الكبيرة وهي تتضاءل. ولقد فاجأناه عدّة مرّات وهو يصوّر أجزاء الصورة فقط. «قبل أن تختفي»، على نحوِ ما اعترف لنا بذلك فيما بعد.

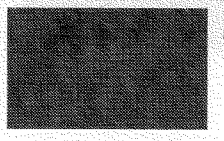
وكان يقوم أيضاً بإحصاءات حول القطع الأكثر «رواجاً». وهكذا لاحظ أنّ نواحي المدينة الأسرع زوالاً هي: أ) المساحات الخضراء؛ ب) البحر؛ ت) البيوت القديمة؛ ث) الكورنيش.

ولقد دغدغ هذا التجهيزُ روحَ پيار الشغوفة بالتجميع. ولذا كان يعود كلَّ يوم ويلتقط صوراً لصورة المدينة، ويقول إنّه سيفعل شيئاً ما بهذه الصور[1].

١ ــ ولقد قَبِلَ، مشكوراً، أن يُعطينا بعضاً منها لنشرها في هذه المقالة.





غير أنّه كان أيضاً يقول إنّ كل تمرين ذهنيّ هو في النهاية غير مُجدٍ.

ومنذ ذلك الحين ونحن أصدقاء، نكاد لا نفترق، بمعنى أنّه يتابع دوماً أعمالنا في كل أطوارها وبكل انتباه. أهو الناقد المثاليّ؟... بدون تعليق!

لقد استنجدنا به لكتابة هذه المقالة، معتقدين أنّ صيغة المقابلة أكثرُ قابليّةً للقراءة في هذه الحالة. ورغم موقف بيار المعارض بشدّة للترجمة ـ فهو لا يؤْمن بالتواصل الثقافيّ ولا بالعولمة أو الكونيّة ـ فلقد وافق على إجراء حوار ليُترجَم إلى العربيّة... وله كل الشكر.

وفي ما يلي جزء من هذا الحوار الذي دام ساعتين وعشرَ دقائق.

ـ **مينار**: أنتما تَعْلمان أنّني أرفض عامةً الشكلَ الشفويّ للحوار؛ فهو مُريح جداً وفيه الكثير من التكرار... ولكنني سأقبل هذه الصيغة هذه المرّة لأنّ الموضوع يتعلّق بكما، ولأنّكما لم تتركا لي الخيار. ولكنْ يهمّني أن أؤكّد بدءاً، وأياً كانت طبيعةُ مداخلاتي، أنّ المديح واللوم عمليتان عاطفيتان لا علاقة لهما بالنقد.

أمّا في ما يتعلّق بمعرض «بيروت: متخيّلات مدينيّة»، فكيف عسانا نبدأ؟ أنتما تعملان دوماً ضمن راهنيّة معيّنة، وكان لمسألة «الطّلَل» في العام ١٩٩٧ حضورٌ مختلف عن حضورها اليوم.

ـ لقد أمضينا سنوات عدّة نصوّر بيروت، وكنا نجد أنفسنا أمام استحالة إقامة معرض يقول «انظروا! هذه هي بيروت!»، بمعنى أنّه كان من المستحيل تقديم غائية العمل عوضاً عن تقديم مسار بلورته. وذاتَ يوم، بَسَطْنا كلَّ اللقطات الفوتوغرافيّة وقُمْنا بعمل «تنقيبيّ» موضوعُه: «نظرتنا» الفوتوغرافيّة هذه[1] وسيرورتها. ولقد اتّخذ هذا العملُ التنقيبيّ شكلَ تحرّي جسد المدينة، وشكلَ البحث عن أدلّة وبصماتٍ تُرشدنا إلى جسد الضحية وتساعدنا في كتابة الجريمة. لذا يرتكز المعرض على سينوغرافيا مكوّنة من مقدّمة وخمسة فصول وخاتمة.

لقد اتّسمت هذه المرحلة من عملنا بالضبابيّة. ذلك أنّ السؤال المركزيّ الذي تمحور حوله البحثُ كان التالي: ماذا نفعل بالطلل اليوم؟ فمشروع إعادة إعمار بيروت كان يصبُّ فقط في إعادة إحياء دور المدينة كمَرْكز مُنشّطٍ للاقتصاد، لكون هذا الأخير هو العاملَ الوحيدَ في الإنماء والتطوُّر. وبالرغم من وجود ديناميّة جديدة في هذا المشروع، فإنّ المجتمع الحداثيّ الذي يتبلور ضمنه يُعيد إنتاج الأشكال والصور التي أدّت إلى الحرب. ولقد رَمَزتْ مسألةُ الطلل إلى هذه الإشكاليّة وكوّنتْ، في الوقت عينه، الأرضيةَ التي انطلق منها مشروعُ عملنا. ولكنّها ـ أيْ مسألة الطلل ـ أدّت أيضاً بالعمل إلى طريق مسدود. ولهذا السبب احتلّت تلك المسألة مساحةً كبرى من عملنا.

١ ـ العبارة بالفرنسيّة هي «l'archéologie de notre regard». (المترجم).

طيّب، رَحْ فَرْجِيك شغْلي

كان هناك مَنْ يريدنا أن نصدّق أنّ الحرب لم تكن إلاّ حادثةً عابرة، أو جسداً زائداً يجب علينا إزالتُه بسرعة. وكانت البطاقات البريديّة الصادرة في الستينيّات لمّا تزل تُباع: ساحة الشهداء، الأسواق، الشرطة الراكبة على الجِمال...

إنّ هذه الأسطرة للمدينة لم تزل حيّة، ولقد شغلتْ حيّزاً مهمّاً من عملنا على البطاقة البريديّة من حيث هي صورة رسميّة، «كليشيه». وقدّمنا هذا العملَ في معهد العالم العربيّ، وفي معرض «وندر بيروت (Wonder Beirut): رواية مصوِّرٍ مهووسٍ بالنار» (غاليري جانين ربيز، بيروت، تموز ١٩٩٨).

ـ **مينار**: نعم، نعم، لقد أحببتُ ذلك كثيراً! فلنتحدّثْ عن «وندر بيروت». يبدو المجاز جليّاً في هذا المعرض، ذلك أنّكما أقَمْتُمَا علاقةً وطيدة بين الصور وبين طَوْر تكوُّنها نفسه.. وهذا ما يُعطي للعمل قوّته. دعونا نُخْبرِ الحكاية.. هل لي أن أخبرها؟

ـ تفضّلْ يا پيار!

ـ **مينار**: قَدّم معرضُ «وندر بيروت» حكايةَ مصوّرٍ فوتوغرافيّ كان يعمل مع والده. في العام ١٩٦٩، طلبتْ منهما الدولةُ اللبنانيّة وضع رزنامة رسميّة وبطاقات بريديّة. بعد عشر سنوات، خلال الحرب، انزوى المصوّر في مختبره (وذلك بعد وفاة والده)، فنزع كلَّ الصور والبطاقات البريديّة عن الجدران وأحرقها ببطء وتأنٍّ، مُرسِلاً قذائفه الخاصةَ نحوها، ومُحْدِثاً فيها فجواتٍ وفراغاتٍ، جاعلاً إيّاها أكثر قُرباً إليه، إلى واقعه. ولمّا احترق كل شيء، كان سلامٌ... لقد أَحْرق المصوّر بطاقاته البريديّة، فتحوّلتْ إلى آثار مقدّسة مليئةٍ بالحنين ولكنّها خالية من أيّ مرجعية.

أمّا اليوم، فلم يعُدْ هذا المصوّر يُظهِّر صورَه، بل يكتفي بالتقاطها. في المعرض افترشَتِ الأرضَ مئاتٌ من بكرات الأفلام، ٦٤٥٢ بكرةً بالتحديد، كلها تحتوي صوراً التقطها هذا المصوِّر ولم يتمّ تظهيرُها بعدُ.

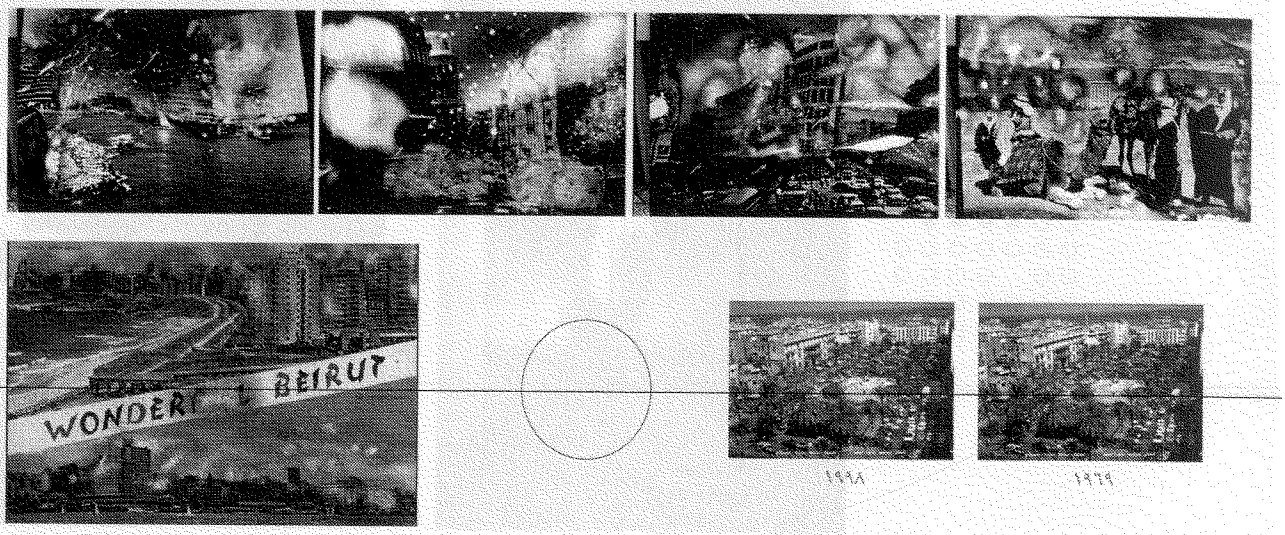
ـ هل قُمتَ بِعَدِّها؟

ـ **مينار**: نعم، بالطبع. ولقد قدّم المعرضُ صوراً لبطاقات بريديّة من الستينيّات تمّ إحراقُها. وكنا قد تحدّثنا عن الموضوع هذا، ونصحتُكما بالعمل على بلورة صيغة حَرْفية للصيغة الحَرْفية، صورة على الصورة. وهذا يعني، بكل بساطة، أن تصوِّرا من جديد تلك البطاقاتِ... لماذا حرقُها؟ كان يكفي أن تتوقفا قبل مرحلة الإحراق.

ـ لقد دَرَسْنا هذه الإمكانية واستبعدناها.

ـ **مينار**: لم أقترح إعادةَ إنتاجٍ آلية، ميكانيكيّة، للنسخة الأصلية. لم أكن أقترح عليكما عَرض «نسخة طبق الأصل»، ولكنّني كنتُ أحثّكما على الذهاب أبعدَ من هذه الفكرة أو من هذا المفهوم وعلى السعي لإيجاد «المصادفة»، أيْ ما يجعل الأشياءَ تُصادف بعضَها بعضاً... تلتقي.

ـ لقد أغرانا أن نستعيد صلتنا باللغة العربية وإيمانَنا بالوطن وبالمجتمع، وأن ننسى تاريخ لبنان بين عامَيْ ١٩٧٥ و١٩٩٠، وأن



نَكُون ذلك المصوِّرَ كي نصل إلى البطاقات البريديّة. غير أنّه بدا لنا من الأسهل أن نستمرّ في كوننا جوانا حاجي توما وخليل جريج كي نصل إلى تلك البطاقات.

لم يَرْفض مصوِّر «دار بيروت» تعاونَ المصادفة. كان يؤلِّف صوره كيفما اتفق. أمّا نحن، فلقد أُصبنا بضرورة غامضة ألاّ وهي: إعادة بناء أو تركيب عمل المصوّر العفويّ. أنْ تُصوِّر هذه الصورُ وتُصنَعَ منها بطاقاتٌ بريديّةٌ في العام ١٩٦٩ شيء، أمّا أن تُعيد تصويرها في العام ١٩٩٨ فشيء آخر، شبهُ مستحيل. أشياء كثيرة حصلتْ خلال الأعوام التسعة والعشرين تلك، أشياء غايةٌ في التعقيد، من بينها ـ على السبيل المثال لا الحصر ـ البطاقاتُ البريديّة نفسُها. في الأساس، صُوِّرَ ١٩٦٩ وصور ١٩٩٨ متطابقة. وفيما بعد يتمّ حرقها.

ـ **مينار**: لديّ هنا صورتان: الأولى التقطها المصوّر عام ١٩٦٩؛ والثانية صورة لتلك البطاقة البريديّة، وتم التقاطُها عام ١٩٩٨ (يُرينا الصورتين). إذا كانت الصورتان متطابقتين في الأساس كما ذكرتُما، فكيف تفسِّران كونَ صورة عام ١٩٩٨ أكثر دقّة وغناءً؟ إنّه لأمر مذهل...

إنكما، بمجرّد تصويركما لهذه البطاقات، قد بلورتما طريقةً جديدة في العمل: المفارقة التاريخيّة المتعمّدة والتقنيّات الخاطئة. ولو اكتفيتما بعرض البطاقات البريديّة في العام ١٩٩٨ لكان ذلك بمثابة كَشْفٍ. أمّا إحراق البطاقات فليس إلاّ تَوْرِيَةً تُضْعف قوّة العمل وإمكانياته.

ـ لا، بالعكس. لقد أَحْرقنا أو «طبَخنا» كلّ صورة على نحوٍ مختلف، وهو ما أسهم في إظهار الخصوصيّة التدليليّة لكلّ صورة بشكل ملموس وحسيّ. أردنا العودة إلى البعد الأنطولوجيّ لتلك الصور. أردنا أن نسجّل الضوء بالحروق.

إنّها ردّة فعل على أزمة نقصان صور الحاضر، وهي تهدف الى عَكسِ كيفيّة تصوُّرنا لبيروت ولأنفسنا، وإلى مقاومة إعادة إنتاج وأسطرة الصور ـ الرمز.

لقد عَمِلنا أيضاً على الأيقونات السياحيّة. فالتجهيز ـ المدخل لمعرض «بيروت: متخيّلات مدينيّة» عبارة عن ورق جدران مكوّن من بطاقات بريديّة يغطّي جدرانَ قاعة الاستقبال. وأمام تلك الآلاف من البطاقات مُدَّ قماشٌ من «التول»، وأمام هذا القماش صورةٌ ذاتُ توليف كلاسيكيّ تمثّل حِرَفِيّاً أثناء العمل. ولقد وُضعتْ هذه الصورة في صندوق مغطّى بزجاج مصنّع (Plexiglas).

ـ إنّها واجهة تُبقي المشاهد على مسافة، واجهة تلعب خلفها على عَرض بيروت. نقدّم للعين جزءاً مِنْ كلٍّ يُفترض أنه يمثّل «بيروتَ الحقيقيّة»، الأصليّة.

ـ **مينار**: إنكما تتحدّثان بمنطق الحَدَث، الخبَر.. عليكما الخروج من هذا المنطق. إنّ المفاهيم والنقد التاريخيّ والمنظور الذي منه تتحدّثان، كل هذا جيّد ومهمّ جداً، لكنّ هذه المواقع التي تتحدّثون منها عَرَضية ولا أعتقد أنّها حتميّة بل ولا ضروريّة أيضاً.

طيّب، رَحْ فَرْجِيك شِغْلي

أنتما تفضّلان دائماً تبنّي موقع نقديّ يضعكما غالباً في موضع الباحث أو المحلّل، أيْ يضعكما ضمن مسار تاريخيّ معيّن. وهذا شيء آسف له...

ولكنّني ارتحتُ كثيراً عندما رأيتُ التجهيزَ الأخيرَ في معرض «وندر بيروت»، أيْ بكرات الأفلام التي لم تُظهَّر بعدُ والتي تفترش الأرض. هناك تجاورٌ فعليّ بين عمل المصوِّر المرئيّ (البطاقات البريديّة) والبكراتِ التي لم تُكشف بعد، وهي العمل السُفليّ البطوليّ الذي لا مثيل له والذي هو بالطبع غير مكتمل. إنّها باختصار محاولة سامية (sublime) لضبط كلّ دقيقة تمرّ.

ـ كان المصوِّر يتذمّر من كونه عاجزاً عن الاحتفاظ بصور الحاضر. فهي ضبابية، تُفلتُ منه باستمرار. وهو عَمِل على تصوير كل دقيقة تمرّ بهدف دحض فكرةِ أنّ الصورة هي الحياة في زمنها المتأخِّر أبداً. والواقع أنّ هذا الشغل على الزمن قد نَزَعَ كل قُدسية عن الصورة الفوتوغرافية من حيث هي نتيجة، وقدّمها من حيث هي فِعل.

ويُضاف على هذا الفعل الفوتوغرافيّ لذّةُ تدمير البطاقات جسدياً من خلال إحراقها. ذلك أنّ البطاقات تمثّل أساطيرَ تأسيسيّةً «للجماعة».

ـ **مينار**: ما أحزنني هو أنّكما لم تَكْشفا عن اسم المصوّر قطّ، كأنّكما أردتما حمايته أو وضعَ مسافةٍ ما بينه وبينكما.

ـ كنا بالفعل نريد حمايته، فهو يمرّ الآن بأزمة نفسيّة حادّة. أمّا في ما يتعلّق بالمسافة، فهي مهمّة لأنّها بمثابة فجوة تجعل الحدودَ بين الأشياء أقلّ وضوحاً.

دعنا نعد إلى معرض «بيروت: متخيّلات مدينيّة»..

ـ **مينار**: هيا بنا! في رأيي أنّ المعرض محاولة لتقديم بيروت من حيث هي تجهيز ضخم ويوميّ. فالصورة هنا، في المعرض، مُمَسرحة، مطروحة كإشكاليّة ضمن وضعيّة تَدْفع المُشاهدَ إلى المشاركة.

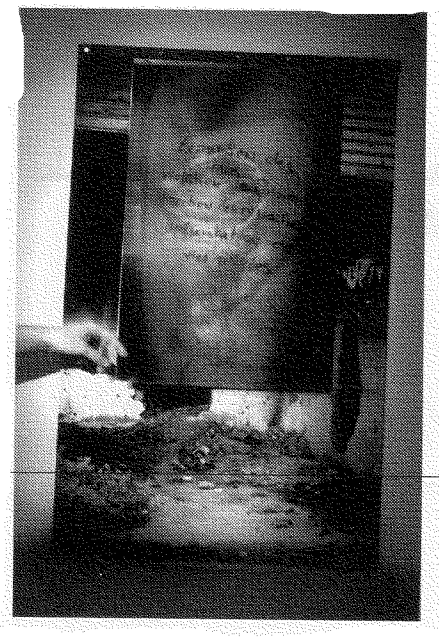
ـ ليست المسألة مسألة مشاركة فحسب، بل ما يهمّنا هو زعزعةُ علاقة المُشاهد بالصورة. في المعرض، لا يبني الزائر علاقةً مباشرة مع الصورة: بل عليه أن يدور، أن يَلْمس، أن يُزيح، أن يرى، أن يشرِّح. فالتساؤل الذي طرحناه حول المدينة وَضَعَ بدوره قدرةَ الصورة نفسها موضعَ تساؤل. فكان علينا أحياناً أن نجعل الصورة أكثر قولاً، وأن نعيد لها هالتها، وأن ننظر إليها بوصفها مكاناً للعمل والحياة.

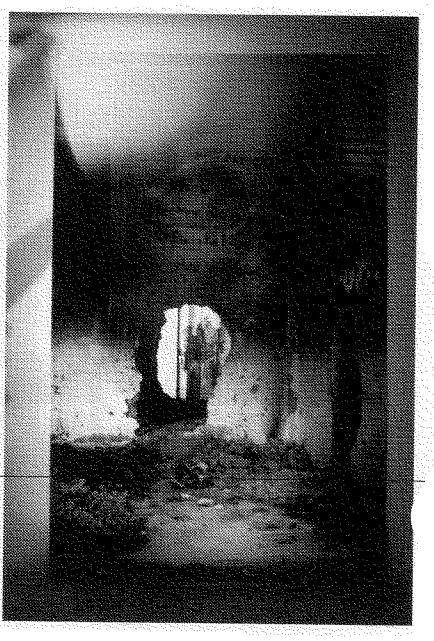
ـ **مينار**: ربما... غير أنّ معارضتكما المعلنة لإعادة تصوير الصور القديمة لا يمكن تبريرُها فقط بنهج سياسيّ يتصدّى للحنين وللصور الرسميّة. عندما أتحدّث عن المشاركة، أعني بذلك وجود إرادة لديكما لاقامة لقاءٍ ما. وهذا يدل على أنّ وهم «الجماعة» ما زال قائماً...

ـ لا، لا أعتقد...

ـ **مينار**: لا أفهم، إذاً، ماذا تنتظران من هذا التفاعل بين عملكما والمُشاهد، وما مدى فاعليته الحقيقيّة. إنّ في هذا شيئاً يشبه اللعب.. حيلة.. «تفنْكة»..

ـ أُدرك بالطبع أنّ هذا الأسلوب مغاير تماماً لنهجك أنتَ في العمل. ولكنْ ماذا شعرتَ عند التجهيز الثالث، عندما أزحتَ





صور الندبات البشريّة لترى، من تحتها، صوراً تمثّل الدمار الديني؟

ـ **مينار**: ربما انزعجتُ قليلاً، أو ربّما أُحرجتُ، هذا صحيح... ولكنْ بسبب فكرة أنّني أمزّق جلداً بشرياً... فضلاً عن أنّ المادّة المستعملة في الصور تذكّر بملمس الجلد. غير أنّ هذا لا يغيّر شيئاً مما قلتُه.

ـ إنّ مشاركة الزائر تولّد تلك المسافة التي تحدّثتَ عنها، ذلك أنّ العلاقة ما بين الذات والموضوع مطروحة كإشكالية. أمّا على مستوى التركيب، فإنّ هذا العمل يُعيد إلى الأذهان واقعَ الحرب التي لم يكن فيها أبرياء. أعطي مثالاً على ذلك تجهيزَ المسرح الذي هو بمثابة استعارة، فيه يمرّ الزائرُ بثلاثة مستويات، أو أشكال، من النظر. في الأول هو مُشاهِدٌ يَنْظر إلى صور سينما ـ مسرح «سيتي سنتر» المدمَّر كليّاً. ولكي يَخرج من القاعة، عليه أن يصعد إلى خشبة وأن يشغّل «بروجكتوراً». وفي تلك اللحظة تُبثّ على شاشة أمامه صورةُ مشهدِ عنفٍ. ولمّا كان ظلُّ الزائر ينعكس على الشاشة في الوقت نفسه، فإنّ هذا الزائر يجد نفسه مشاركاً ممثِّلاً في المشهد. وعلى الزائر أخيراً، لكي يَخْرج، أن يَعبُر الخشبة كي يصل إلى خلف الشاشة. حينها، تنعكس صورتُه من جديد لأنّ الشاشة شفّانية (translucide). وفي تلك اللحظة يجد نفسه في موقع المُشاهِدِ السينمائيّ أو التلفزيونيّ، إذ إنّه بات يتأمّل مُشاهِداً آخر دَخَلَ بعده وأصبح في موقع المشارك الممثّل في المشهد. هناك إذن ثلاث مراحل، أو ثلاثة مواقع من النظر.

ـ **مينار**: كلُّ ما تقوله مهمّ، لكنْ لا يمكننا وصفُ كل شيء في المعرض، رغم أنّني أدرك أنّ كثيرين لم يشاهدوه، وخاصةً الجمهور اللبنانيّ... ولكنّكما طلبتما مني مقابلةً، أيْ حواراً، لا عرضاً شكلياً للعمل.

ـ ولكنْ لا بدّ من الوصف؛ فبدونه لن يفهم القارئ عمّا نتحدّث. لنعدْ إذن إلى التجهيز الثالث الذي يقدّم صورَ الندبات والدمار العمرانيّ. لقد كتبنا على صور النَدبات نصوصاً شخصية بهدف عَكْس «البَصْبصة» (voyeurisme) (تماماً كالمرآة) وفجورِ العلاقة بالصورة.

ـ خليل مُحقّ في التأكيد على هذا التجهيز... إنّ وضع صورتَي الندبات والعمارات في شكل متوازٍ يدلّ على استحالة التقاط واقِعَيْن في الوقت نفسه. هكذا تصبح صورة الندبة نفسها أثراً لأثرٍ...

[...]

ـ **مينار**: ماذا يعني لكما الحديثُ عن المعرض اليوم، مع ما يتضمّنه ذلك من عودة إلى الحرب وآثارها، أيْ إلى الطلل أو إلى الذاكرة؟ كل هذه المصادفات، ونحن نعلم أنّ الحقيقة التاريخيّة ليست «ما جرى» ولكنْ «ما نظن» أنّه قد جرى. كيف عسانا نخرج من هذه المسألة؟ ألم تَملّا من تكرار الحركة نفسها؟

ـ هل تعتقد أنّ بمقدور پيار مينار أن يقول شيئاً كهذا حول مفهوم التكرار والذاكرة؟

طيّب، رَحْ فَرْجِيك شِغْلي

ـ **مينار**: ربما اعتدتُ على نشر أفكار مناقضة تماماً لتلك التي أفضّلها... وربما لا. أجيبا على السؤال.

ـ لقد تغيّر تصرُّفُكَ منذ بداية اللقاء، ربما لأنّكَ لاحظتَ حدوث تطوّر ما: إذ إنّنا انتقلنا من حوار «حول پيار مينار» إلى حوار «حولنا».

ـ **مينار**: نعم، تريدانني أن أكون مجرّد مُحاور يحثّكما على الكلام. سأقوم إذن بهذه المهمّة، ولكنني آسف فعلاً لهذا الدور الموكل إليّ. إذ كنتُ أطمح إلى أكثر من ذلك، أيْ إلى حوار فعليّ بيني وبينكما. ولكنْ يبدو أنّ هذا المشروع صعب جداً، وربما مستحيل... تريدان أن يتحوّل پيار مينار إلى خليل جريج وجوانا حاجي توما، وأن يتكلّم العربيّة، ويُبدي اهتماماً بالتاريخ وبالحرب اللبنانيّة وشروطهما، وأن يكون فعّالاً بدل أن يكون معنياً بالفعاليّة.

«كل مقولة فلسفيّة هي، في البدء، عبارة عن وصف كأنّه حقيقيّ للكون. في ما بعد تتحوّل المقولة إلى فقرة أو إلى اسم أو، في أفضل الأحوال، إلى فصل من فصول كتاب تاريخ الفلسفة». لقد أردتما توجيهي نحو الخطاب بهدفٍ (غيرِ مُعلن ولكنّه فعليّ)، وهو الحصول على شهادة اعتراف وتقدير، وبعدها يتحوّل كلامي إلى «خربشة» تُنشَر في كتاب فنٍّ افتراضيّ.

فلنعدْ إذن الى المهمّة الجديدة الموكلة إليّ.

ـ أعرف أنّ ما تقوله هنا هو تماماً عكس ما تعتقد. فلقد لجأت إلى الحيلة نفسها مع پول ڤاليري. ونحن الثلاثة نفهم ذلك. ولهذا السبب ليست صداقتنا في خطر، ومن ثم يمكننا متابعة الحوار.

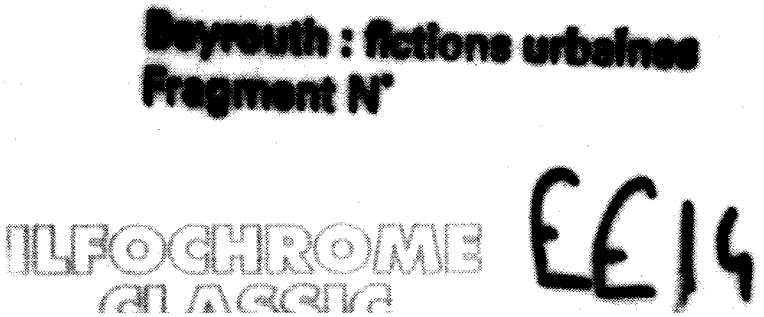
ـ **مينار**: أجيبا على السؤال.

ـ لقد اتّخذ المشروعُ الحداثيّ لبيروت، منذ نهاية الحرب، شكلَ محدلة طَمَرَتِ الأشياءَ كلَّها تحت سجادة تتكاثر فيها أشباحٌ تحاول أن تقوم وتعود من جديد... ولا بُدَّ لكل أثر مكبوت أن يعود، ولكل عمل غير مكتمل أن يؤدّي إلى ما قاله دريدا، وهو أنّ «العائدين لا يكفُّون عن العودة». والصورة هي الأخرى شبح مكبوت ـ عائد، أو هي عائدةٌ لا تكفّ عن العودة.

تَطْرح إعادةُ الأعمار مشروعاً هو «المستقبل». وبطاقات الستينيّات تُوسطِر الماضي. وبين الاثنين لا مكان للحاضر. والصورة إمّا «ما كان» وإمّا «ما سيكون».

«سوليدير» هي في الأساس صورة، صورة فوتوغرافية كبيرة، واجهة كتلك المعروضة في مدخل معرض «بيروت: متخيّلات مدينيّة»، أو كواجهة البيت في فيلم «البيت الزهر»: زهر من الخارج فقط. («البيت الزهر»، فيلم ساعة ونصف، ١٩٩٩).

ـ أودّ أن أشير إلى أنّ التحرّي عن جسد المدينة في «بيروت: متخيّلات مدينيّة» قد أوصلنا إلى جسدنا. ولكنّ الجسد، كما المكان، عصيّ على التحديد. لذا يتحوّل إلى متخيّل (fiction) جزئيّ عصيّ على الالتقاط. بيروت غير موجودة لكنّها تجعل وجودنا ممكناً، بل إنّها تصنع وجودنا ذاته. تلك هي الكلمات الأخيرة المدوّنة في معرضنا.



ـ **مينار**: آه من المرجعيّة اللاكانيّة. على غرار تلك الأحجية الجويّة الملصقة على المرآة، وعلى غرار تلك القطع من الصور، فإنّي أعتقد أنّ هذا التجريد أو التجزيء للجسد الذي تتحدّثان عنه يحيل أيضاً على نقدٍ للسياسة المالية بما هي إصدار لأسهم وانتقالٌ فرضيٌّ للأموال. من غير الممكن الحديثُ عن هذا التجهيز الأخير... جُلّ ما أستطيع قولَه هو EE14... رقم قطعتي من الصورة. (يُخرج بيار القطعة من جيبه).

ـ أتحتفظ بها معك؟!

ـ إنّه تولُّهٌ بالأشياء...

ـ **مينار**: لا، لقد أحضرتُها معي لهذه المناسبة بالذات.

عندما رأيتُ عملكما لأوّل مرّة، فكّرتُ في عجز الصورة... في عدم قدرتها على التقاط الواقع. وهي، من ثمّ، بحاجة إلى «وصلة» متخيّلة (relais fictionnel). وهناك دائماً سيناريو ما يُسيّر عملكما. هكذا أحصيتُ ثلاثة أنواع من التفاصيل المصوّرة في ثلاثة من تجهيزات المعرض، وكل واحد من هذه التفاصيل الثلاثة يحكي أشياء مختلفة:

أ ـ التفصيل المتعلّق بفئة «الجمال» (مؤلّف من قسمَيْن فرعيين).

ب ـ التفصيل المتعلّق بفئة «العبث» (مؤلّف من ثلاثة أقسام فرعيّة).

ت ـ التفصيل المتعلّق بفئة «البحث عن معنى» (ليست له أقسام فرعيّة).

لنبدأ بالتفصيل الأخير. أذْكر تلك المصابيح التي حطّمتها الحرب، والتي صُوّرتْ بطريقة تجريديّة جعلتْ للمصابيح أشكالاً غيرَ متوقّعة تمثّل حيوانات... أيْ ما يشبه الزريبة الخاصّة.

ـ تَتَتَبُّعُ سينوغرافيا المعرض حركةً تصويريّةً معيّنة: تبدأ بلقطات واسعة النطاق وتصل تدريجياً إلى التفصيل الدقيق. لذا فإنّ صور المصابيح التجريديّة لا تحيل إلاّ على متخيّل شخصيّ، تماماً كفعلٍ شعريّ. لهذا السبب عُرضتْ هذه الصورة في نوع من Camera obscura ذاتِ وجهٍ من زجاج مكبّر. وكان على الزائر أن يضع نفسه مكاننا، أيْ أن يرى إلى الأشياء من منظورنا، كي يرى الصورة.

ـ فيتحوّل آنذاك المصباحُ إلى فيلٍ أو دلفين أو حشرة. هذه هي زريبتنا. تفصيل ما يَدْفع ويحرّك المتخيّل.

ـ لقد تمّ التعامل مع صور الفئة أ («الجمال») كمواضيع ثقافيّة، كأنّما بالأطلال الناتجة عن الصدفة تزور عالم الفن. لقد بيّن هذا التجهيزُ مدى القدرة الجماليّة التي اكتسبها الطلل. فالحروق على الجدران، والدهانُ المفتّت، تحيل على لوحات فنيّة معاصرة عرضناها أيضاً في كوادر ذهنيّة كما في متحف يَطْغى عليه اللونُ الأزرق.

أمّا صور الفئة ب، فهي تحيل على عبثية بعض التفاصيل: حنفيّة بدون مغسلة، شرفات متشابكة، شجرة وسط صالون في شقة، درج عموديّ.

طيّب، رَحْ فَرْجِيك شِغْلي

ولقد وُضعتْ هذه الصور على الجهات المتعدِّدة لمكعّب لولبيّ. وكان على الزائر أن يُدير المكعّب كي يجد اتجاهاً ما لقراءة الصور: يبدأ من فوق، من تحت، عمودياً، أفقياً.

تَكْشف صورُ التفاصيل هذه عن عجز الصورة الفوتوغرافية عن الهيمنة على المكان بمعناه التوبوغرافيّ الكلاسيكيّ.

ـ يبتعد الفعل الفوتوغرافيّ عن الواقعية، عن الريبورتاج. إنّه، هنا، أقرب إلى قنبلة: فهو يُحيّد الموضوع عن إطاره، عن مهمّته، ويَهدِم معناه الأوّل. ولا تعود الصورةُ تَفْرض إعادةَ بناءٍ أو تحديداً واضحاً للمكان.

ـ **مينار**: كالتحديد الواضح الذي مارستماه على دوري في هذا الحوار... ها أنا أُضيّع الموضوع... سأعود الى مهمّتي.

ما الذي يُحدّد مكاناً ما في رأيكما؟ أَجسدٌ ما مثلاً؟ أم حركة هذا الجسد؟ أم كون هذا الجسد مُحتجزاً وفي عزلة؟

لقد احتلّ هذا الموضوع حيّزاً مهمّاً في عدد من أعمالكما، مثل «خيام» و«لا تمشِ» و«ندر بيروت» (حيث المصوِّر معتزل في مختبره)، وأيضاً في فيلم «البيت الزهر» حيث الحيُّ الذي تجري فيه الأحداث عبارةٌ عن استديو سينمائيّ خالٍ من أيّ خلفيّة، ويبدو وكأنّه معزول عن كل شيء.

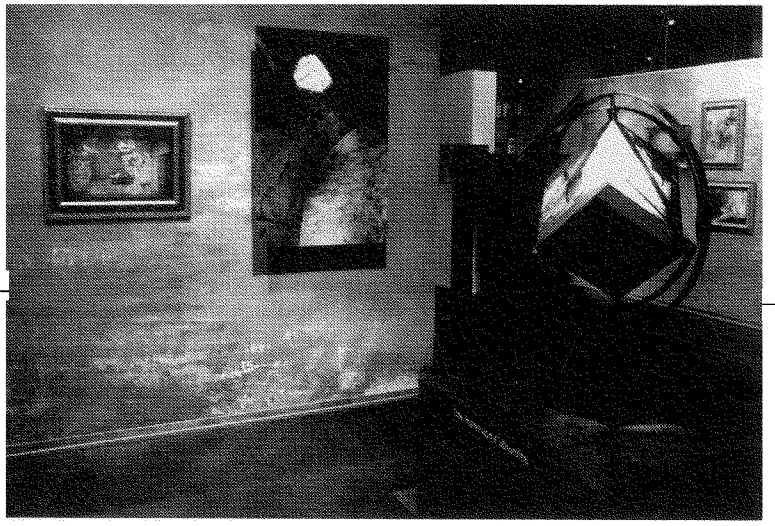
ـ في فيلمنا الوثائقيّ «خيام» (أُنجزَ في نيسان ٢٠٠٠)، يحكي ستةُ أسرى محرَّرين عن الأشياء التي كانوا يقومون بها في زنزانتهم التي لا تتعدّى مساحتها المتر و٨٠ سنتمتراً × ٨٠ سنتمتراً. كانوا مثلاً يمشون مسافة ٤ كلم ونصف في الزنزانة دون أن يكون بإمكانهم إدارة وجوههم، لأنّ المكان لم يكن يسمح بذلك.

هنا تتّخذ عبارة «المسار» بُعداً مدهشاً وسريالياً يجرِّد المُعتقَل (المكانَ) نفسَه من واقعيته.

ـ ما يهمّنا هنا هو ضيق المكان الحيويّ الذي يتحرّك فيه جسدٌ ما. فيلم «لا تمشِ» مثلاً (ڤيديو فنيّ مدّته ١٢ دقيقة) يحكي عن الفترة التي أمضتها جوانا في السرير دون تحرُّك (٤ أشهر ونصف). كانت حاملاً وغير قادرة على التحرُّك. فضاؤها الوحيد الغرفة، وأفقُها الوحيد عمارتان حديثتان تُشْبه نوافذُهما الشاشةَ.

ـ لقد جلبَ لي خليل صوراً لهذه المدينة ولكنّي رفضتُ رؤيتها. كنت أصوِّر يومياً جيراني. وكما فعل جايمس ستورت في فيلم «النافذة الخلفية» (Rear Window)، كنتُ أنا أيضاً أنتظر حدثاً ما. لكنّ الأمر في الواقع مختلف عنه في الفيلم.

لم تحدث أيُّ جريمة. لذا يأخذ الحدثُ بعداً مختلفاً جداً: ذبابة على الزجاج، الجيران وهم ينقلون الصناديق، فتاة صغيرة تتنزّه... ثمّ، في يوم من الأيام، محادثة هاتفيّة حادّة. لا نَفْهم شيئاً منها ولكنّها تصنع الحدثَ فجأةً. إنّه لوضع غريب يتحوّل فيه المشهديُّ بشكل مدهش.



ـ **مينار**: يحتاج موضوعُ المشهديّ إلى نقاش وجدل... ولكنّنا نجحنا على الأقل حتى الآن في عدم ذكر «دوبور» (Debord). فلنتابع هكذا.

ملاحظة أخيرة ستسرُّكُما لأنّها تعود بنا إلى معرض «بيروت: متخيّلات مدينيّة». تَكْشف صورُ المعرض، لأوّل وهلة، عن شبهٍ غيابٍ لما هو إنسانيّ. أحصيتُ ٢٤ شخصية أو صوراً لبشر، منها صورتان لمجموعات من الناس، وصورتان تجريديتان، وذلك من أصل ١٦٥ صورة لأطلال العمارات. وهذا يعني أنّ ٦،٨ بالمئة فقط من الصور تحتوي على العنصر الإنسانيّ. وهذا قليل.

ـ سبق أن قلتُ إنّ للصور منطقاً معيّناً يتّجه من العام إلى التفصيل الدقيق الذي يَبْلغ درجةَ التجريد أحياناً. والظاهر أنّها تؤكّد الشيءَ أو الجزئيّات (بقايا العمارات والأحجار) أكثر مما تؤكّد الإنسانَ. ولكنْ، في الواقع، أن تلتقط الطللَ يعني أن تبحث عن أولئك الذين يسكنونه، ويهيمون فيه كالأشباح.

ـ الطلل مطمور. وهو مسكونٌ إلى أقصى الحدود. الطلل يَكْشف الغياب وفقدانَ ما نبحث عنه فعلاً: جسدَ الآخر وجسدَنا نحن. وكما قلتُ آنفاً: علينا ألا ننسى أنّ العائدين لا يكفّون عن العودة.

ـ هنالك أشياء كثيرة في المعرض لم نتطرّق إليها... كان لديّ أشياء أكثر لأقولها.

ـ **مينار**: لقد طال الحوار كثيراً... أحياناً، وأنا أسمعكما، أشعر أنّكما تعتبران أنّ معرض «بيروت: «متخيّلات مدينيّة» لـ خليل جريج وجونا حاجي توما هو فعلاً معرض لـ خليل جريج وجوانا حاجّي توما.

ـ هل نستطيع الاستماع إلى كل الحوار منذ البداية؟

جوانا حاجي توما وخليل جريج

وُلدا كلاهما عام ١٩٦٩، وهما مخرجان سينمائيّان وفنانان لبنانيّان. كتبا وأنجزا معاً أفلاماً قصيرة عدّة، وأنجزا عام ١٩٩٩ فيلماً روائياً طويلاً بعنوان «البيت الزهر»، وهو إنتاج فرنسيّ ـ لبنانيّ ـ كنديّ مشترك خَرَج إلى الصالات في بلدان عدّة واختير ليكون من ضمن عدد كبير من المهرجانات. عام ٢٠٠٠ أنجزا فيلماً وثائقياً بعنوان «خيام» (٥٢ دقيقة)، وسيكون العرض الأول في بيارتيز، مهرجان ڤيبا، عام ٢٠٠١. كما أنّهما أيضاً مؤلّفا عدد من معارض التجهيزات التصويريّة والڤيديويّة. ومن بينها: «بيروت: متخيّلات مدينيّة» (معهد العالم العربيّ في باريس، ١٩٩٧)، «وندر بيروت: رواية مصوّر مهووس بالنار» (غاليري جانين ربيز في بيروت، ١٩٩٨) و«لا تَمْشِ» (إسپاس ميرا فلاينا، مركز الفن الحديث في مونتروي، ٢٠٠٠). من منشوراتهما: «بيروت: متخيّلات مدينيّة»، و«ماذا كنت تفعل بين هذا الفجر والفجر الأخير؟» في سپيسيمان رقم ٤. وهما الآن يدرّسان فنّ كتابة السيناريو، وجماليات الصورة وفلسفة الصورة، في معهد الدراسات المسرحيّة والمرئية المسموعة في جامعة القديس يوسف في بيروت.

أنا الشهيدة سناء يوسف محيدلي

إلى ذكرى «كل أحد ولا أحد»

جلال توفيق

ترجمها عن الإنكليزيّة: فادي العبدالله

شاشة تلفزيون على رفٍّ عالٍ تُظْهر كرسياً وخلفه ملصق لصور أعضاء من الحزب الشيوعي اللبنانيّ طاولهم الاغتيال. رجل بالكاكي يدخل الإطار، يجلس على الكرسيّ، ويخاطب الكاميرا: «أنا الرفيق الشهيد خليل أحمد رحّال». هكذا يبدأ عرض «ثلاثة ملصقات» لإلياس خوري وربيع مروة في ٢ أيلول ٢٠٠٠ ضمن مهرجان أيلول، بيروت. الرجل يُخبرنا أنه سيقوم وشيكاً بعملية استشهاديّة ضدّ قوات الاحتلال الإسرائيليّ في لبنان. يكرّر الرجل وصيّته، مع تنويعات، ثلاث مرّات. عند هذا الحدّ، يَمضي إلياس خوري إلى الباب خلف الشاشة ويفتحه، كاشفاً المسرحَ الذي شاهدناه على الشاشة، وكاميرا ڤيديو مصوّبةً نحو الكرسيّ والملصق. نفهم عندئذ أنّ ما شاهدناه لم يكن ڤيديو مسجّلاً، بل عرض حيّ[1] (كأنّ الحذف الذي تعرضتْ له قدرةُ الصورة المبدئيةُ على التكرار حين كُشف أنها عرضٌ حيّ تم تعويضُه وإبدالهُ عبر التكرار الفعليّ للوصيّة). لو صدّقتُ الإعلان الاستهلاليّ، فكأنّني حالَ مشاهدتي الشخصَ نفسَه حياً شاهدتُه شبحاً، إذ في حين ننتقل على مستوى الوسيط من صورة ضوئيّة إلى حضور فعليّ، فإنّنا على مستوى بنية العمل ننتقل من حضور إلى طيف. يَخْلع الممثّل بزتَه، ويأخذ ورقة صغيرة من محفظته ويقرأ منها: «اسمي ربيع مروة، من مواليد بيروت ١٩٦٦. التحقتُ بالحزب الشيوعيّ عام ١٩٨٣، ثم شاركتُ في عمليات جبهة المقاومة الوطنيّة اللبنانيّة عام ١٩٨٧ في حاصبيا وبلاط وغيرها من المواقع». ويشير عندها إلى أنّ رحّال لم يمت في الجنوب، بل في إحدى المعارك الداخليّة في بيروت الغربية عام ١٩٨٧، ويهدي العرضَ لذكرى شهداء جبهة المقاومة الوطنيّة. يُقفِل البابَ مجدداً. وعندها يُعرض ڤيديو جديد، وثيقةٌ غيرُ منقّحةٍ تُظهر الشيوعيّ الراحل جمال ساطي يتلو رسالته الأخيرة قبيل تنفيذ عمليّته الاستشهاديّة المخطَّط لها سلفاً (جرى عرضُ نسخة منقّحة من الڤيديو على شاشة تلفزيون لبنان في ٦ آب ١٩٨٥). يعيد ساطي وصيته ثلاث مرات مع تغييرات طفيفة في كلّ مرة، مبتدئاً دائماً بعبارة: «أنا الرفيق الشهيد جمال ساطي».

يبدو أنّ سناء محيدلي كانت أول مَن استخدم هذا التعبير[2]. فشريط وصيّتها الذي سجلّته بنفسها، والذي بثّه تلفزيون لبنان في

١ ـ هذه اللحظة تذكّر بمشهد من «الحياة حلم» لراوول رويز (١٩٨٦)، حين يخال الرجلُ الجالسُ في صالة السينما أنّ الصرخات التي يسمعها ليست صادرة من الفيلم المعروض بل من مكان آخر. وليتأكّد من ظنّه يسير إلى الباب الموجود في جانب الشاشة ويفتحه. يكتشف عندئذ أنّ هناك بالفعل شخصاً يتعرّض للتعذيب في غرفة تقع خلف الشاشة. متابعاً سيرج داني، يعرّف جيل دولوز الحقبة الثالثة في الفنّ، أي الحقبة المعاصرة، بأنّها حقبة نهْجيّة (*mannerist*)، لا يكون فيها ما وراء الصورة إلاّ صورةً أخرى. في مثل هذه الحقبة التاريخيّة والجماليّة، لا يستطيع الواقعُ الدخولَ إلاّ خلسةً، وتحديداً من الباب الخلفيّ ـ كعمقٍ خلف الشاشة.

٢ ـ **العمليات الاستشهاديّة ـ وثائق وصور، المقاومة الوطنيّة اللبنانيّة ١٩٨٢ ـ ١٩٨٥**. إصدار المركز العربيّ للمعلومات، ١٩٨٥.

١٩٨٥/٤/٩، يبتدئ بتعبير «أنا الشهيدة سناء يوسف محيدلي»[١]. في صباح اليوم نفسه، في الساعة الحادية عشرة صباحاً، فجرتْ سناء محيدلي ابنة السابعة عشرة سيارةً مفخّخة كانت تقودها بدوريّة عسكريّة إسرائيليّة عند بوّابة باتر في جزين. نجد العبارة ذاتها في الشهادات اللاحقة المتلفزة لعدد من عناصر جبهة المقاومة الوطنيّة الذين ماتوا في عمليات استشهاديّة ضدّ القوات الإسرائيليّة و/أو ضدّ عناصر جيش لبنان الجنوبيّ: «أنا الشهيد مالك وهبة...»[٢]، «أنا الشهيد الرفيق خالد أزرق...»[٣]، أنا الرفيق الشهيد هشام عباس...»[٤]، أنا الشهيد علي غازي طالب...»[٥]، «أنا الرفيق الشهيد مناع حسن قطايا...»[٦]، «أنا الرفيقة الشهيدة مريم خير الدين...»[٧]. لعلّ هذه العبارة هي أحد أهم ابتكارات الحرب اللبنانيّة[٨]. وهي عبارة لا يمكن أن تَصْدر إلاّ عن شخص ليس غافلاً عن كونه في حال الموت حتى في حياته فحسب، بل يريد أيضاً أن يمدّد حياته إلى ما بعد موته الجسديّ. وهكذا، فإنّ وصية بلال فحص، الذي فجّر نفسَه في سيارة مفخّخة في دوريّة إسرائيليّة في منطقة الزهراني ـ صيدا في ١٩٨٤/٦/١٦، تبدأ بالآية القرآنية التالية: ﴿ولا تحسبنّ الذين قُتلوا في سبيلِ اللّهِ أمواتاً بل أحياءٌ عند ربِّهم يُرزَقون﴾ (سورة آل عمران: ١٦٩). وعلى النحو نفسه تقول سناء محيدلي في وصيّتها: «أنا لم أمت بل حيةٌ بينكم...»[٩]. وعلى الرُّغم مما يزيد عن مائة ألف شخص قُتلوا في أعوام الحرب مع إسرائيل والحرب الأهليّة، يبدو أنّ اللبنانيّين لم يتعلّموا أن يموتوا. لذا فإنّ إحدى أبرز مهام الفن والكتابة في لبنان في المستقبل المنظور هي تعليم هذا الشعب، المشهورِ عنه «حبُ الحياةِ»، الموتَ[١٠]، أيْ تعليمه أنه أبداً يموت.

١ ـ المصدر نفسه، ص ١٢٣. اعتبر أنّ سناء محيدلي، التي قدّمتْ ضرباً جديداً من الفيديو، هو الوصايا المسجّلة لمن هم على وشك الاستشهاد، ونوعاً جديداً من القول: «أنا الشهيد (ة) (اسم المتحدِّث)»، هي أول فناني الفيديو اللبنانيّين. «عملتْ سناء قبل استشهادها بفترة في محلّ معدٍّ لبيع أشرطة الفيديو في منطقة المصيطبة، غربيّ بيروت، وخلال عملها هناك قامت بتسجيل ٣٦ شريطاً على الفيديو للشهيد وجدي الصايغ الذي نفذ عمليته ضد قوات العدو في منطقة قريبة من الموقع الذي نفذتْ فيه سناء عمليتها الاستشهادية، وفي المحلّ أيضاً قامت بتسجيل وصيتها عبر كاميرا للفيديو من نوع .V.H.S». (المصدر نفسه، ص ١٢٢).

٢ ـ ٣ ـ ٤ ـ ٥ ـ ٦ ـ ٧ ـ المصدر نفسه، ص ١٤٤، ١٦٨، ١٧٦، ١٨٠، ٢٠٦، ٢١٤.

٨ ـ على مَنْ يملك القدرة على الوصول إلى مراجع في مكتبات مهمّة، غيرِ تلك المتواضعة الموجودة في لبنان، أن يقارنَ بين هذه التعابير وتلك التي كان يستخدمها الكاميكاز اليابانيُّون.

٩ ـ من الصحيح، بطريقةٍ ما، أنّ أولئك الذين هم كسناء محيدلي على قدرٍ كافٍ من الشهرة للحفاظ (على الأقلّ بالنسبة إلى الأحياء) على هوية مخصوصة ليسوا فعلياً بالأموات لأنّ الميت لا يعود يمتلك من ثم هويةً متميِّزة.

١٠ ـ بحسب المسرحيّ اللبنانيّ روجيه عساف، فإنّ المسرح، بخلاف التقنية، يستطيع وعليه أن يقدِّم «شخصاً حياً في مواجهة أشخاص أحياء آخرين». ولكنْ من حيث إنّ التقنية تتجّه إلى تزويد الإنسان بحياة غير محدَّدة المدّة، فإنّ الحياة ليست ما ينبغي التشديدُ عليه في مواجهة التقنية، بل أنّنا موّاتون. فالمرء يستطيع أن يقاوم التقنية، لبرهةٍ على الأقلّ لا بوصفه حياً، بل بوصفه موّاتاً.

أنا الشهيدة سناء يوسف محيدلي

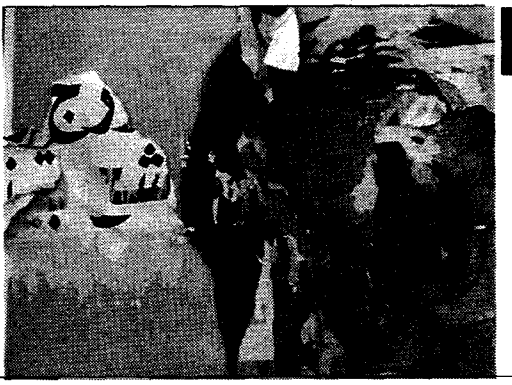
«عندما تشاهدون هذا الشريط أكون، أنا الرفيق جمال ساطي، قد متّ» عبارة جائزة التصديق، لا «أنا الرفيق الشهيد جمال ساطي». قد يكون بمقدوري عادةً عند التصوير أن أفترض ما ستكونه حالتي المستقبليّة بتوقيت البثّ أو العرض، ولكنْ ليس في حالة الموت. لا أستطيع أن أصدِّق جمال ساطي على التلفزيون يقول لي «أنا الرفيق الشهيد جمال ساطي»[1]، حتى وإنْ قيل لي إنَّه قد مات في عمليّة استشهاديّة بحلول الوقت الذي أشاهده فيه على الشاشة (ولد جمال ساطي عام ١٩٦٢، اقتحم نقطة التفتيش التابعة لجيش لبنان الجنوبيّ في نادي زغلة في حاصبيا وفجّر نفسه بواسطة مواد متفجِّرة محمولة على ظهر حمار في ١٩٨٥/٨/٦). وفي حين أنني أستطيع أن أجزم بشكل قاطع أنّني سأموت، فإنّني لا أستطيع أن أستنتج من ذلك أنّني في لحظةٍ ما من المستقبل أقدر على القول «إنّني ميت» حتى وإنْ لم يكن الموت زوالاً نهائياً. يُطلب عادةً إلى حبيبة الميت وعائلته وأقاربه و/أو زملائه الحضورُ إلى المشرحة حيث تُودع الجثة الغُفْل ليتعرفوها؛ لكنّ على الميت أيضاً أن يتعرَّف جثته (فيلم «جادة الغروب» لبيلي وايلدر). هل أستطيع مِنْ تحصيلِ أنّ «هذه هي جثتي» الاستنتاجَ «أنني ميت»؟ لئن بدا مثلُ هذا الاستنتاج مفروغاً منه، فإنَّه لا رابط في الموت بين الاثنين: «هذه، جثتي، أنا نيتشه، إذنْ برادو قد مات». الموت الذي تتداعى فيه أفكاري حرةً دائماً، غالباً في شكل ارتيابيّ، لا يَسْمح لي رغم ذلك بأن أمضي مِنْ «أنا قُتلتُ» إلى «أنا ميت». يستطيع الشبح أن يقول «أنا قُتلتُ» ولكنه لا يستطيع أن يقول «أنا ميت»، رغم أنّ القول الأوّل يتضمّن منطقياً القولَ الذي يليه. جواب السؤال «هل أنا ميت؟»[2]، الذي أهجس به فيما أواصل معاناة أحداث مفارقة للعالم، وكذلك الاستنتاج المتأنّي من عبارة «أنا قُتلتُ»، يستحيل أن يكون «أنا ميت» ـ إلاّ إذا فُوّض إلى اسم آخر ـ بل يمكن أن يكون «لا بدّ أنّني ميت»[3]. في فيلم «دراكولا لبرام ستوكر» لكوپولا، لا يقول مصّاصُ الدماء لحبيبته مينا «أنا ميت» بل «أنا ميت للعالم أجمع». باستثناء قصة «وقائع قضية السيد ڤالديمار» لإدغار ألن پو، لم أقع على عبارة «أنا ميت» في كل ما قرأتُه. سأل الطبيب السيد ڤالديمار المحتضر إنْ كان لا يزال نائماً، وكان قد نوّمه مغناطيسياً قبل ذلك. فردّ بعد برهة: «نعم ـ لا ـ **كنتُ** نائماً ـ أما الآن ـ الآن ـ **أنا ميت**». في اليوم التالي، ساءت حالة المحتضر فطلب من الطبيب: «حباً باللّه! ـ بسرعة! ـ بسرعة! نوّمني ـ أو،

---

١ ـ **العمليات الاستشهاديّة**... ص ١٩١.

٢ ـ أكان أحد ليتساءل «هل أنا ميت؟» إن لم يَكُنْ البشرُ أمواتاً إلى حدٍّ ما قبل توقُّفهم العضويّ عن الحياة؟ إذا كان الانطباع الأول للمرء في الموت هو عن ألفةٍ مقلقة، فلأنّنا نموت أبداً، لأنّ المرء كان هناك.

٣ ـ عبارة: «هل أنا ميت؟» هي أكثر حزماً ويقينيّة من عبارة: «لا بدّ أنّني ميت».



بسرعة! ـ أيقظني! ـ بسرعة ـ **أقول لك إنّني ميت!**». كيف لنا أن نفسّر هذه العبارة في قصة بو؟ في حال التنويم، أصير أنا وسيط ذاتي. لا أستطيع أن أدّعي موتي مباشرةً، ذلك أنّ موتي إما أن يُنطَقَ على لسانِ وسيطٍ كما في فيلم «راشومون» لكوراساوا ـ لو تكلّم نيتشه عبر وسيط لكان في وسعه أن يقول «أنا، نيتشه، ميت» ـ أو عبر آخرين كما كتب نيتشه في موته السابق لموته: «أنا پرادو، أنا أيضاً والد پرادو. أجرؤ على القول إنّني أيضاً ليسپس... أنا أيضاً شامپيدج... كلّ اسم في التاريخ هو أنا»[1]، وضمناً: «أنا، پرادو، ميت»، «أنا، والد پرادو، ميت». الميت ليس أحداً، كما تُظهر لنا لعبةُ المرايا في أفلام مصّاصي الدماء: مصّاص الدماء لا يَظْهر في المرآة لأنّه ميت؛ ' فضلاً عن ذلك، فإنّ الميت ليس اسماً واحداً بل هو كل أسماء التاريخ، أيْ انّه، تعميماً، الناسُ كافةً. وإذ يُعطي نيتشه **هكذا تكلّم زرادشت** العنوانَ الفرعيَّ التالي: «كتابٌ لكلّ أحدٍ ولا أحد»، فإنّه يوجّه كتابه إلى الأموات وإلى ذاته عند بداية ذُهانه اللاحق وموتِه السابق لموته إذ يَصْرخ: «كل اسم في التاريخ هو أنا»[2]. الذي مات حقاً قبل موته ليس جمال ساطي قائلاً «أنا الشهيد الرفيق جمال ساطي»، في وصية مسجلّة قبل مضيّه في عمليّة استشهاديّة ناجحة، بل نيتشه مسطّراً في رسالة: «كل اسم في التاريخ هو أنا».

ليس للميت ماضٍ، إذ إنّ ماضيه يتعرّض للتزوير (فيلم «حيلة العنكبوت» لبرتولوتشي): الميت لا يستطيع أن يدعي العملية الاستشهاديّة نفسَها التي أدّت إلى موته. كما أنّه ليس للميت مستقبل نظراً إلى كون خطه الزمنيّ قد توقف: كلمات هاركر لمينا قبل مغادرته ترانسلڤانيا في فيلم «نوسفراتو» لمورناو «لن يحدث لي شيء»، والتي قَصَدَ منها الطمأنة، مقلقةٌ في الواقع لأنّها تشير إلى كونه سيموت هناك. وليس للميت حاضر يستطيع أن يقول فيه: «أنا ميت».

يكتب فرويد: «عِلْم الأحياء لم يستطع أن يَحْسم بعدُ ما إذا كان الموتُ هو المصيرَ المحتومَ لكل كائن حيّ، أم أنّه حدث معتاد ولكنْ يُمْكن تفاديه في الحياة. صحيح أنّ مقولة ' كل البشر فانون ' موجودة في كلّ نصوص المنطق كمثال على حقيقة عامة، ولكنْ لا نفس تستوعبها

١ ـ من رسالة فردريك نيتشه إلى جاكوب بركهارت، ٥ كانون الثاني ١٨٨٩، في: **رسائل فريدريك نيتشه المختارة**، ترجمة كريستوفر ميدلتون (شيكاغو: منشورات جامعة شيكاغو، ١٩٦٩)، ص ٣٤٧.

٢ ـ إنّه المنظّر للقيم الأرستقراطية، ذاك الذي كتب ضدّ اختلاط الأعراق، مَنْ في موته السابق لموته أَعْلن أنّ: «كلّ اسم في التاريخ هو أنا». مهما تكن قوانين الهجرة في بلد المرء، فإنّ المرء، بوصفه موّاتاً، مسكون بالآخر (الآخرين). لذا فإنّ معاداة الآخر لا تتبدّى في القوانين التي مصدرها رُهاب الأجانب فحسب، بل أيضاً في محاولة اختزال البشر إلى كائنات حية بدلاً من موّاتين. وفي الوقت الذي يتنبه فيه الكثيرون إلى مناهضة القوانين المتزايدة التي مبعثُها الرهابُ من الآخر، والهادفةِ إلى إغلاقٍ أشدَّ حزماً لـ «أوروبا القلعة» في مواجهة الهجرة، فليس ثمّة انتباه كافٍ تحظى به الأبحاثُ المقامة لجعل البشر كائناتٍ خالدة.

أنا الشهيدة سناء يوسف محيدلي

حقاً. كما أنّ لاوعينا لا يقيم الآن، كما كان دائماً، كبيرَ وزنٍ لفكرة فنائه الخاصّ»[1]؛ «تيار التحليل النفسيّ جرؤ على الزعم أنْ لا أحد في قرارة نفسه يؤمن بموته، أيْ بتعبير آخر كلٌّ منا مؤمن بخلوده»[2]. قد يصحّ أنّ الآخرين هم وحدهم الذين يموتون، لا أنا، ولكنّ سَبَبَ هذا هو جزئياً أنّني في الموت ادّعي كلّ الأسماء (الأخرى) في التاريخ: «أنا برادو، أنا أيضاً والد برادو. أجرؤ على القول إنّني أيضاً ليسبس... أنا أيضاً شامبيدج... كل اسم في التاريخ هو أنا». كل الأسماء في التاريخ، وتعميماً، كلُّ البشر في التاريخ، ماتوا باستثنائي. يتجسّد هذا في غياب الآخرين المختَبَرِ غالباً في الموت: المدن المهجورة حيث يجوس المُسَرْنِم في فيلم برغمان «توت بريّ» وفي فيلم بونويل «سحر البرجوازيّة الخفيّ». ومع أنّ الموت «... هو أساساً خاصتي من حيث إنّ أحداً لا يستطيع أن ينوب عني فيه» (مارتن هايديغر)[3]، فإنّني في الموت كلُّ الأسماء في التاريخ، أنا برادو، والد برادو، تولستوي، مارتن هايديغر... الخ. «نحن أبداً نموت» و«نحن نموت لذا نحن دوماً لاأموات (already undead)» هما قولان يُمكن تصديقُهما. كلاهما ظهَرَ في كتاباتي السابقة: «نحن أبداً نموت حتى في حياتنا» في فصل «الوصول متأخّراً للبعث» من الطبعة الثانية التي تَصْدر قريباً من كتابي (Vampires)؛ «نحن نموت، لذا نحن دوماً لا أموات حتى في حياتنا» كما ورد في مقالة لي بعنوان: «إذا وَخَزْتنا أفلا ننزف؟ كلا»[4]. لا أحد يستطيع أن يصوغ، في شكلٍ يمكن تصديقه، هذين

١ ـ سيغموند فرويد، **الطبعة المعياريّة للأعمال الكاملة**، نُشرتْ بإشراف جيمس ستراتشي بالتعاون مع آن فرويد ومساعدة الكس ستراتشي وآلن تايسون، المجلد السابع عشر (١٩١٧ ـ ١٩١٩) ص ٢٤٢. لندن، منشورات هوغارث ومعهد التحليل النفسيّ، ١٩٥٣ ـ ١٩٧٤.

٢ ـ سيغموند فرويد: المصدر السابق، المجلد الرابع عشر (١٩١٤ ـ ١٩١٦)، ص ٢٨٩. أنظر أيضاً ليو تولستوي: **القوزاق، موت إيڤان إيليتش والعيش في سبات ونبات**. نيويورك، منشورات پنغوان، ١٩٦٠، ص ١٣٧.

٣ ـ مارتن هايديغر: **الكون والزمان**. نيويورك، منشورات هارپر وورو، ١٩٦٢، ص ٢٩٧. إحدى لوحات ماغريت، «استنساخ محرّم» (١٩٣٧)، تُظْهر رجلاً يواجه مرآة نرى فيها صورة مشابهة له، ولكن حيث ظهرُه مواجهٌ له ولنا. قد نرى الاستنساخ المذكور والمحرَّم في العنوان على أنّه منسوب إلى الهيئة، بما أنّ المرآة، وهو عرضةٌ لانعكاس (over-turn)، لا يمكن تمثيله، أو استنساخه من قبل غيره.

٤ ـ أنظر الفصلية الأميركيّة **ديسكورس** المجلد ٢٠، عدد ٣، خريف ١٩٩٨، ص ١٦٥ ـ ١٦٩. وفي حين أنّ الفتى والشيخ على حدّ سواء لا مَيِّتان حتى في حياتهما، فإنّ الشيخ يشعر بمثل هذا الربط في صورة أشدّ حدةً؛ وهذا يظهر في وحدته المتزايدة. هذه الأخيرة ليست فقط وحدةَ مَنْ خسر، لصالح الموت، العديدَ من أصدقائه العتاق (في هذه المرحلة من العمر تعني صفةُ الأصدقاء العتاق العتاقَ في العمر، لا في زمن المعرفة فقط) وخسر سهولةً (هذا إذا كان يمتلكها أصلاً) في التقاء الناس ونَسْج الصداقات، بل هي في شكل أعمّ ـ وحدةُ مَنْ يتحسّس في صورة متصاعدة التوحُّدَ الجذريّ في الدنيا المتاهية للأموات. لما كان صانعو الأفلام العجائز يشعرون بالابتعاد عن العالم بفعل دنوّ الموت، فإنّ أفلامَهم تُظهر لامبالاةً متزايدة تجاه الجمهور، وهو جزء من العالم، وإقلالاً من مؤثّراتِ وفرصِ التماهي.

الإعلانين: «أنا ميت حتى وإنْ كنتُ حياً» إلاّ إذا أخذ في الاعتبار انني في الموت لا أتطابق مع ذاتي وأنّ الأنَوَيْن في الجملة ـ تبعاً لذلك ـ لا تحيلان على الاسم نفسه[1]. هكذا في حالة نيتشه يتكشّف الإعلان عن القول: «أنا، پرادو، والد پرادو، ليسپس، شامبيدج، ميت الآن حتى وإنْ كنتُ أنا، نيتشه، أحيا». مات المسيح لأجل نيتشه، مؤلِّف كتاب **المسيح الدجّال** (The Anti-Christ)، إذ إنّ نيتشه في موته السابق لموته ذيّل إحدى رسائله بتوقيع «المصلوب». مات المسيح من أجل الشيعيّ عبد العلي مهنا، المُصاب بالفصام، والذي كان في عملي Credits Included: A Video in Red and Green يَجْزم تكراراً: «أنا رسول النبيّ محمد، وأنا يسوع المسيح». يسوع المسيح يموت لأجلنا، ذلك أنّ كلاً منا في موته هو كل الأسماء في التاريخ، ومِنْ ضِمنهم يسوع المسيح[2]. يبدو مرجّحاً أنّ حظر الديانة اليهوديّة التلفظَ بالاسم الخفيّ للإله هو إجراء وقائيّ من ادعائنا هذا الاسمَ في الموت، وتالياً من موت الإله.

لما كان ثمة زيفٌ ما في عبارة «أنا الرفيق الشهيد (اسم المتحدّث)» فمن الملائم أن يؤدّي ربيع مروة ما يبدو النسخة المتخيّلة لها: «أنا الرفيق الشهيد خليل أحمد رحّال»[3]. والمفارقة أنّ عبارة جمال ساطي زائفة، حتى وإنْ كان جمال ساطي قد مات فعلاً عند بث الڤيديو على الهواء؛ أما العبارة الثانية فلا: عن غير قصد أخبرنا مروة شيئاً عن موته ـ ارتجف لفكرة أنّ هذا الخطاب قد شارك في إعداده

١ ـ عدم التطابق يأخذ أيضاً شكل عدم اندماج الجسد مع نفسه في حالات «الانفصال عن الجسد» و/أو شكل عدم اندماج الصوت مع الجسد (مثلاً صوت رجل لجسد امرأة). وقد قدّمت السينما أمثلة مربكة في المجال الثاني («المعزِّم» لفريدكن و«راشامون»).

٢ ـ فيما الأسماء قابلة للاستبدال في الموت، فإنّ هذا ليس بالضرورة حال الألقاب. من هذا القبيل، لافتٌ أنّ شهادة سناء محيدلي تنتهي بـ «وصيّتي هي تسميتي 'عروسَ الجنوب'». في مثل هذه الحالة، في الموت، أنا، جلال توفيق، قد أُعلن «أنا الشهيدة سناء محيدلي» ولكنْ لا أستطيع القول: «أنا عروس الجنوب». وإنْ كانت الألقاب أيضاً قابلة للاستبدال في حال الموت، فيكون عندها موت مسيح الناصرة لأجلنا مضاعفاً من خلال القابه المتعدّدة: ابن الإنسان، ابن الله...

٣ ـ في عمل طوني شكر وربيع مروة «أدخلْ يا سيدي نحن بانتظارك في الخارج» (١٩٩٩) تخضع لقطة «مؤثِّرة» لامرأة تبكي وتمسح دموعها «للتفكيك»: يقال لنا إنّ الشحنة العاطفيّة القوية التي تتسبّب بها هذه اللّقطة تطلبتْ اختيار المرأة الملائمة، فتغييرَ وتيرة مسح الدموع الى السرعة البطيئة، فإزالةَ الأصوات الطبيعيّة، فإضافةَ موسيقى، ثم، اختياراً، قصيدة. وفي حلقة من البرنامج التلفزيونيّ «صورة» (إخراج ميرنا شبارو) يَنْسب مروة لنفسه كمصور صوراً التقطها آخرون. في مستوى معيَّن يتابع مروة في «ثلاثة ملصقات» هاتين الاستراتيجيتين: «تفكيك» الوصايا البطوليّة بكشفِ ما كان على وجه الاحتمال مكتوماً فيها ـ في صورة غير معتادة، يقول لنا رحّال في صراحة إنّ والده وافق على انضمامه إلى الحزب الشيوعيّ بل وشجّعه على ذلك لأنّه ظنّه السبيل الوحيد لنيل منحة دراسيّة إلى الاتّحاد السوفيتي السابق.. إلخ؛ ونسب أحداثاً مختلقة إلى نفسه: تعرُّضه في حاصبيا مع عدد من أعضاء الخلية الشيوعيّة إلى كمين نصبه مقاتلون من ميليشيا «أمل»...

أنا الشهيدة سناء يوسف محيدلي

أو حتى تعديله زميلُه الكاتب الياس خوري، نظراً الى أنّ خوري يكون قد شارك في كتابة الماضي المزور للاميّت ربيع مروة. الفن والكتابة شأنان شديدا الخطورة. ربيع مروة الميت هو كل الأسماء في التاريخ بما في ذلك «خليل أحمد رحّال» (كان في وسع ربيع مروة أيضاً أن يقول «أنا الرفيق الشهيد جمال ساطي»، وجمال ساطي يمكنه أن يقول: «أنا الشهيد ربيع مروة»). لذا، عندما يقول ربيع مروة «أنا الرفيق الشهيد خليل أحمد رحّال» فلا مبرِّر، لمن يعرفه، في الاستنتاج أنّه يرى شيئاً مختلقاً ـ إلاّ في حال كون ربيع مروة ينتحل شخصية رجل على قيد الحياة. إنّ عبارة «أنا الرفيق خليل أحمد رحّال» هي بكلّ تأكيد أقلّ مخاطرة للممثل من «أنا الرفيق الشهيد خليل أحمد رحّال» لأنّ الثانية تكشف لنا شيئاً عن الممثل في الدنيا المزيّفة للمتوفّى[1]. إجمالاً لا ينبغي لنا أن نصدِّق الأموات (فيلم «راشومون» لكوروساوا)، على أنّ المعلومة الخاطئة تاريخياً التي يقدِّمها ربيع مروة عن نفسه في «ثلاثة ملصقات» قابلة للتصديق، إذ إنّنا هنا أمام مثال تطبيقيّ لمقولة بيكاسو عن الفن: «الفن كذبة تجعلنا نعي الحقيقة، على الأقلّ الحقيقة التي أعطيَ لنا أن نفهمها. على الفنان أن يدرك الطريقة التي بها يَقْدر أن يُقْنع الآخرين بصدقية أكاذيبه»[2].

بيروت ـ ١٦ تشرين الثاني ٢٠٠٠

جلال توفيق (مولود عمران) ١٩٦٢، بيروت، لبنان

كاتب ومنظِّر سينمائيّ وفنان فيديو. له مؤلّفات عدّة:

Forthcoming	2000
Over-Sensitivity	1996
(Vampires): An Uneasy Essay on the Undead in Film	1993
Distracted	1991

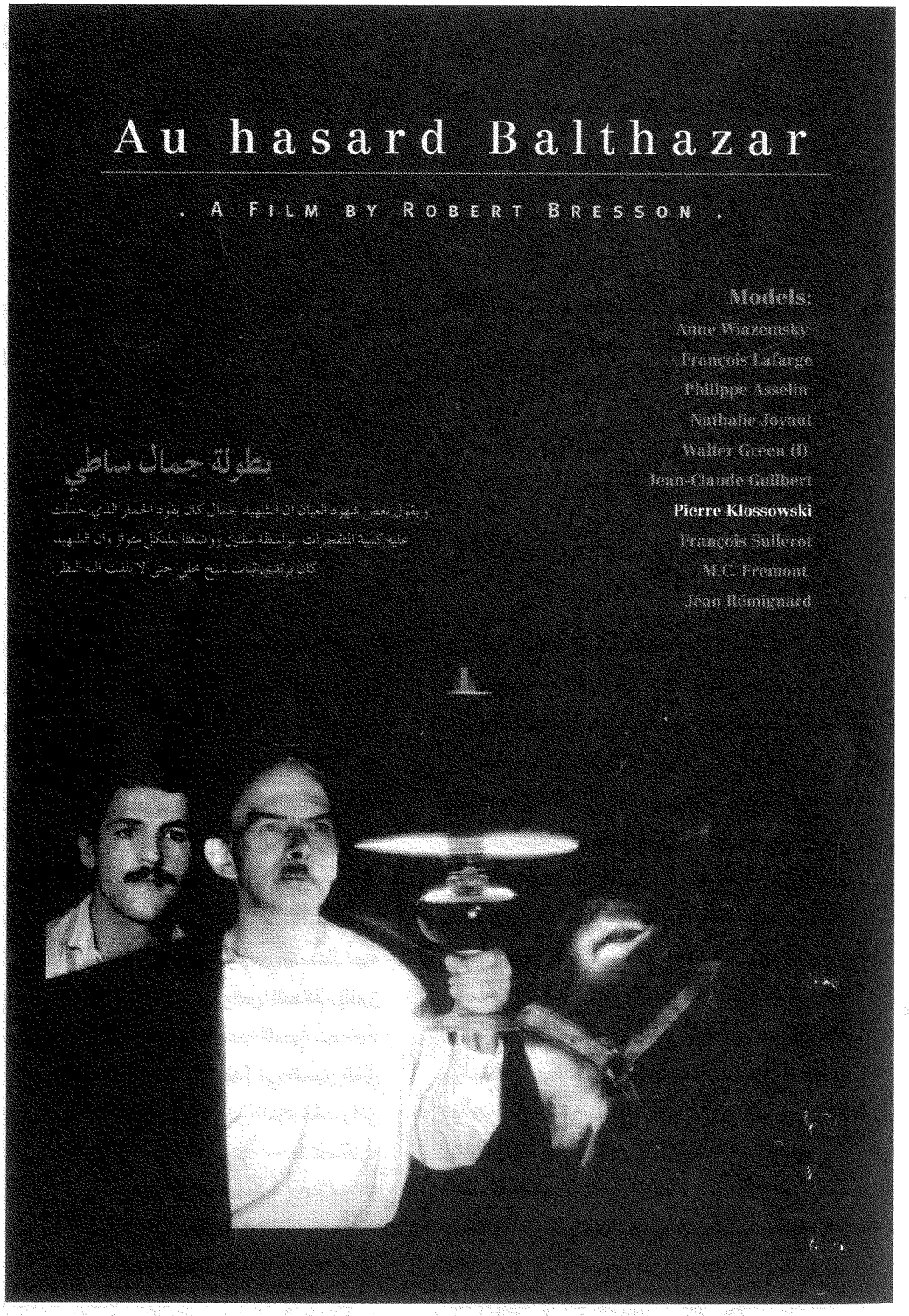
وأشرطة فيديو وتجهيزات:

Credits Included: A Video in Red and Green	1995
Ashinâ': This Blood Spilled in My Veins	1996
Radical Closure Artist with Bandaged Sense Organ	1997
«الحمراء أو إشاحة الوجه للرؤية»	2000

عضو في المؤسسة العربيّة للصورة وفي هيئة تحرير مجلة Discourse الأميركية. شارك في تحرير عدد خاص من المجلة بعنوان: «جيل دولوز: سند للإيمان بهذا العالم» (١٩٩٨) وأشرف على تحرير عدد خاص آخر: «أفلام شرق أوسطية قبل أن يرتد إليك طرفك» (١٩٩٩). نال شهادة الدكتوراه في الراديو/التلفزيون/السينما من جامعة نورثوسترن في الولايات المتحدة الأميركيّة، ودرّس في جامعة كاليفورنيا في بركلي، وجامعة كاليفورنيا الجنوبية (usc) ومعهد كاليفورنيا للفنون (CalArts). وهو الآن أستاذ مشارك في قسم الفنون البصريّة والمسرحيّة في كليّة الفنون الجميلة والفنون التطبيقيّة في جامعة الروح القدس ـ الكسليك.

١ ـ المعلومة الخاطئة التي يَنْسبها مروة إلى نفسه في «ثلاثة ملصقات» (أنظر الهامش السابق)، وإعطاؤه الشخصيات في «المقسم ١٩» أسماء الممثلين الحقيقيّة، هما أكثر مخاطرة من القول: «أنا الرفيق خليل أحمد رحّال»، لكنّهما يظلاّن أقلّ مخاطرة من قوله «أنا الرفيق الشهيد خليل أحمد رحّال».

٢ ـ «بيكاسو يتكلّم»، مجلة **الفنون**، ١٩٢٣.



جلال توفيق، ٢٠٠٠

ملاحظات نحو سِيَرٍ سينمائيَّة لبعض أنبياء القرآن

مهداة إلى ووجشيك هاس، لفيلمه: «مصحّ ساعة الرمل»

جلال توفيق

ترجمها عن الإنكليزية: فواز طرابلسيّ

إنّ الالتزام بتحريم تجسيد الأنبياء الذين يَعْترف بهم القرآن، إضافةً إلى تحريم تجسيد الخلفاء الراشدين والأئمة الشيعة، في التصوير والأفلام، قد يتّخذ أشكالاً متعدِّدة:

ـ فقد يَنْسخ السينمائيُّ التجسيدَ بأن يَجعل ممثلين عدّة يؤدُّون دورَ الشخصيّة ذاتها وهي في عُمرٍ معيَّن (كما في فيلم بونويل: «المرغوبُ الغامضُ ذاك»)، علماً أنّ بعض هؤلاء الممثِّلين لا تَنطبق عليه إطلاقاً الأوصافُ الكلاميَّةُ التي نَعْرفها عن تلك الشخصية. أو قد يَجْعل أحدَ هؤلاء الممثلين يؤدّي دورَ شخصيةٍ أخرى أيضاً في الفيلم ذاته. ومن المنظار الذي كَشف عنه الصوفيّ محيي الدين ابن العربي في **فصوص الحكم**، يجوز تطبيقُ هذا الخيار على جميع الأنبياء ما عدا النبيّ محمداً: «سمع [تقي بن مخلد الإمام، صاحبُ **المسند**] في الخبر الذي ثَبَتَ عنده أنه عليه السلامُ قال: ' مَنْ رآني في النوم فقد رآني في اليقظة، فإنّ الشيطان لا يتمثّل على صورتي '... فتتجسّد له روحُ النبيّ في المنام بصورة جسده كما مات عليه لا يخْرم منه شيء. فهو محمد صلّى اللّه عليه وسلّم المرئيُّ من حيث روحُه في صورة جسديّة تُشْبه المدفونة لا يُمْكن الشيطانَ أن يتصوَّر بصورة جسده صلّى اللّه عليه وسلّم عصمةً من اللّه في حق الرائي. ولهذا مَنْ رآه بهذه الصورة يَأْخذ عنه جميعَ ما يأمره به أو ينهاه عنه أو يخبره كما كان يأخذ عنه في الحياة الدنيا من الأحكام على حسب ما يكون منه اللّفظُ الدالُّ عليه من نصٍ أو ظاهرٍ أو مجمَلٍ أو ما كان. فإنْ أعطاه شيئاً فإنّ ذلك الشيء هو الذي يَدْخله التعبيرُ؛ فإنْ خرج في الحس كما كان في الخيال فتلك رؤيا لا تعبير لها»[1]. أمّا الشخصيّة التي لا تَخْضع لأولياتِ العمل الحُلُميّ ـ مثل التكثيف والنقل وسواهما ـ وتَظْهر دائماً في صورتها هي ذاتِها، وهي عندما لا تَظْهر على هذا النحو لا يصحّ تفسيرُها على أنّها هي نفسها، فيحرَّم تمثيلُها بواسطة أحد الممثِّلين. وعكساً، فإنّ مَنْ يتحوّل في الأحلام، ليَظْهر فيها على شكلٍ مغايرٍ لما هو عليه في اليقظة، فيُسمح بتجسيده بواسطة أحد الممثِّلين[2]، إذا وضعنا جانباً المعوِّقات الأخرى التي قد تَعْترض ذلك. فإذا كان لي أن أَظْهر بصورة شخص آخر في حلمٍ يَحْلمه شخصٌ ثالثٌ يَشْعر شعورَ اليقين

١ ـ محيي الدين بن عربي: **فصوص الحكم**، تعليق: أبو العلا عفيفي (مصر: دار إحياء الكتب العربيّة، ١٩٤٦)، ص ٨٦ ـ ٨٧.

٢ ـ «وكذلك إذا تمثّل له الملك رجلاً فذلك من حضرة الخيال، فإنّه ليس برجل وإنّما هو ملك، فدخل في صورة إنسان. فعبّره الناظرُ العارفُ حتى وصل إلى صورته الحقيقيّة، فقال هذا جبريل أتاكم يعلّمكم دينكم». (**فصوص الحكم**، ص ١٠٠). «في الحديث: ' كان جبريلُ عليه السلامُ يأتيه [النبيَّ محمّداً] في صورة دِحيةَ الكلبيّ '. وهو دِحيةُ بنُ خليفةَ، أحدُ الصحابة، كان جميلاً حسن الصورة» (ابن الأثير: **النهاية في غريب الحديث والأثر**، بيروت، المكتبة العلميّة، ج ٢، ص ١٠٧). ولهذا يجوز لممثّل أن يُجسّدَ الملاكَ جبريلَ في فيلم أو مسرحية، ويجوز لرسّامٍ أن يرسمه كذلك.

بأنّي أنا هو نفسي الحاضرُ في حلمه، أو إذا كان التفسيرُ النفسانيُّ لموادّ مستمدَّةٍ من تداعي الأفكار خَلُصَ إلى أنّي أنا هو الحاضرُ في حلمه، فإذّاك يصحّ أن يتولّى أحدُ الممثّلين تجسيدَ شخصيّتي في فيلم. ذلك أنّ الأفلام الروائيّة التي تستعيد فترات تاريخيّةً معيّنةً إنّما هي خاصيةُ كائناتٍ تَحْلم. فلو لم يكن وجهاً من **أوجه الأحلام** ظهورُنا فيها في مظاهر مختلفة أو متنكّرين في ملامح أشخاص آخرين، ولو لم نكن نحن كائناتٍ تَحْلم، لَصَدَمَنا استبدالُ شخصيةٍ تاريخيّةٍ بممثّل، فنعدّه عملاً غير مشروع بل وغريباً. في العرض الأول لفيلم روبرت آلتمان «فنسانت وثيُو» (١٩٩٠) مال أحدُ الحضور على رفيقته في عتمة صالة السينما وهَمَسَ في أذنها، بعد أن لَعَقها: «هل تتذكرين الحلم الذي رويتُه لكِ منذ نحو أسبوعين حيث تراءى لي فنسانت فان غوخ بمظهر الممثّل تيم روث؟». بعد بضعة أسابيع، إذا برفيقته تَحْلم هي أيضاً بفنسانت فان غوخ وقد اتخذ مظهرَ المُخْرج الأميركيّ مارتن سكورسيزي! فهل نَجَمَ ذلك عن أنها كانت، قبل أيام قليلة، قد شاهدتْ مقطعاً لسكورسيزي عن أحد الرسّامين في فيلم «قصص من نيويورك» (١٩٨٩)؟ إذا ما استثمرنا التفاعلَ المخفيَّ القُطَبِ الذي تَسْمح به التكنولوجيا الرقميّةُ بين الممثّلين المعاصرين وفيلم قديم، فإنّ فان غوخ في سيرة سينمائيّة لاحقة قد يَحْلم أحلاماً عدّة، أو حلماً من عدّة فصول، يَظْهر فيها في مظهر الممثّلين المختلفين الذين مثّلوا دورَه على الشاشة: كيرك دوغلاس (في «شهوة إلى الحياة» من إخراج فنسانت مينّللي، ١٩٥٦) وتيم روث (في «فنسانت وثيُو» لروبرت آلتمان، ١٩٩٠) ومارتن سكورسيزي (في فيلم «أحلام» لأكيرا كوروساوا، ١٩٩٠) وتشيكي كاريو (في «أنا وفنسانت» لمايكل رويّو، ١٩٩٠) وجاك دوترون (في «فان غوخ» لموريس بيالا، ١٩٩١). إنّ مثل هذا الاسترجاع التناصّيّ من شأنه أن يُرسي، على أساسٍ متين، استخدامَ الأفلام الآنفة لعدة ممثّلين لتجسيد فان غوخ.

ـ وقد يُؤْثر المخرجُ عدمَ تجسيد النبيّ أو الإمام على الإطلاق، فيما الشخصيات الأخرى تتفاعل معه. أحد الأفلام النموذجيّة عن إبطال التمثيل بالصورة هو فيلم «الشاحنة». تجلس المخرجة و«كاتبةُ السيناريو»، مارغريت دورا، مع الممثّل ـ وبدقّةٍ أكبر مع القارئ ـ جيرار ديبارديو، حول مائدة عليها ستفتان من الأوراق، ويتناوبان على قراءة نصّ يروي الأحداث التي وقعتْ لامرأة تستوقف سائقَ شاحنة ليأخذها معه. تتقاطع القراءةُ على الشاشة مع مناظر للشاحنة وهي تَعْبر المشاهد الطبيعيّة، دون أن يَظْهر السائقُ ولا المرأةُ على الشاشة إطلاقاً، حتى في المَشاهد داخل الشاحنة. أَمِنَ المدهش أن نَلْقى هذا التعطيلَ للتمثيل بالصورة في فيلمِ لمُخرجةٍ سوف تمضي للبحث في قضايا تتعلّق باليهود الذين تشدّد ديانتُهم ـ شأنها شأن الديانة الساميّة الأخرى التي هي الإسلام ـ على التنزيه، ولكاتبةٍ تولي ـ مثلها مثل الإسلام واليهودية، وكلاهما ديانتا كتابيْن مقدّسين ـ الأولويةَ للنصّ على الصورة، وحيث شخصيةُ الفيلم الرئيسيّةُ هي امرأةٌ

ملاحظات نحو سِيَرٍ سينمائيَّة لبعض أنبياء القرآن

تستدعي ـ مثلها مثل النبيّ محمّد ـ نهايةَ العالم، وهي نهايةٌ تقع فيما هي تتكلَّم: «تقول: ' أُنظرْ نهاية العالم المتكرِّرة، في كل ثانية وفي كل مكان '»[1]؟ إنَّ صوابيّة الحل الذي تقدِّمه مارغُريت دورا، وحذاقتَه، وتعقيدَه، تَكْمن في أنَّها إذ تَحْجب شخصيَّتي السرد، إنَّما تشير إلى أنَّهما مرئيّان من خلال الصيغة الإنشائية (performative) ـ «أترى؟» ـ التي توجِّهها دورياً إلى ديپارديو. وهذا شواذٌ ممكنٌ عن الفجوة بين النظر والنُّطق، وبين المرئيّ وما يُمكن نُطْقُه، وهي الفجوة التي يتحدَّث عنها بلانشو وفوكو ودولوز (مارغريت دورا هي بين السينمائيِّين الذين يأتي دولوز على ذِكْرهم في هذا الصدد، ولكنَّه لا يتعرَّض للصيغة الإنشائية «أترى؟» في فيلم «الشاحنة»).

في الفيلم الفظّ «المهاجِرُ» الذي يروي شخصيَّةً منحولةً بوضوح عن النبيّ يوسف كما ورد في التوراة والإسلام، اختار المخرجُ المسيحيّ المصريّ يوسف شاهين التغاضيَ عن تحريم الإسلام تجسيدَ صورة الأنبياء. ولا ضَيْر في ذلك بالطبع (لأنّ المشكلات التي يثيرها ذلك التحريمُ قد لا تستثير لديه أيّة حلول خلاّقة). ولكنّ الضيْر هو في أنّ المُخْرج المحدود ليس يدري، وهو لذلك لا يأخذ في عين الاعتبار، أنَّ معظم الأنبياء، إنْ لم نقل جميعهم، الذين يَعْترف بهم القرآنُ، إضافةً إلى الأئمة الشيعة، وثلاثةٍ من الخلفاء الراشدين ممن اعتُبروا لاحقاً مصادرَ السلاسل الصوفيَّة (أبو بكر وعمر وعليّ)، قد ماتوا قبل أن يموتوا؛ ومن ثمّ، وبغضّ النظر عن التحريم الإسلاميّ السُّنَنِيّ لتصوير تلك الشخصيات، فإنّ تمثيلهم قد يتعرَّض لتشوُّهات كالتي نراها في الأعمال عن اللاموت.

قبل التطرُّق إلى موضوع يوسف، ينبغي أن نَحْذر وجودَ سكاكين حولنا. قال يوسف ليعقوب: ﴿يا أبتِ إني رأيتُ أحَدَ عَشَرَ كوكباً والشمسَ والقمرَ رأيتُهم لي ساجدين﴾ (سورة يوسف: ٤). فحذّر يعقوبُ ابنَه من أن يَقصّ حلمَه على إخوته. يُمْكن أخذُ هذا القول على غير وجهٍ يكمّل واحدُها الآخرَ. فعلى يوسف ألاّ يُخبر إخوته بحلمه كي لا يزداد مكرُهم له ـ وهو ابنُ يعقوب المفضَّل ـ فيؤذوه. ثم إنَّه لا يجوز ليوسف أن يُخبر إخوته بحلمه لأنَّهم سوف يشاهدون ذلك الحلم بصيرورتهم جزءاً منه، لكون الحلم سوف يتحقَّق في هذا العالم كحلم . يعود الإخوة من رحلةٍ رافقهم فيها يوسف، حاملين إلى يعقوب قميصَ ابنه

١ ـ لا بد أنَّه قد ظهرتْ شيَعٌ مسيحيّة عديدة بعد جيل مِنْ صلب المسيح، وبعد انقضاء الموعد المفترض لنهاية العالم، افترضَتْ أنَّ نهاية العالم وقعتْ متزامنة مع استمراره. وتشير القيامة الكبرى (أو قيامة القيامة) لحركة النزاريِّين عام ١١٦٤ إلى أنَّ العالم المستمرّ في نَواحٍ أخرى قد انتهى عندهم. وبإمكاننا تفسير كلمات مارغريت دورا على أنَّها تستعيد وجهات النظر التي تقول بالخلق الجديد للعالم.

مضرَّجاً بالدم، زاعمين أنّ الذئب افترس أخاهم في غفلةٍ عنهم[1]. لا شكّ أنّ ذلك الذئب ظلّ على جوعه. في الرواية التوراتية، يَرْفض يعقوب العزاءَ، على الرُّغم من مواساة أبنائه وتوسُّلاتهم، فيقول: «إنّي أنزل حزيناً إلى ابني، إلى مثوى الأموات» (سِفْر التكوين، ٣٧: ٣٥). فلماذا بدأ يعقوب حِدادَه على يوسف وهو الذي تأكّد أنّ الدم لم يكن دمَ ابنه بل دم حيوان، وفي وقتٍ لم تكن فيه الحادثةُ التي تراءت في الرؤيا قد تحقّقتْ بعدُ، وهو ما يعني أنّ ابنه كان مايزال على قيد الحياة؟ لم يكن يعقوب بحالم. والأرجح أنّ وفاة زوجته راحيل، أمِّ يوسف، قبل سنوات على أثر ولادتها بنيامين، أخا يوسف الأصغر، جعلتْ يعقوب يشكّ في أنّ الحلم حلم نبويّ. ولأنّ يعقوب لم يكن بحالم، فعندما قصّ عليه يوسف حلمَه، لم يسأله كيف ظهر هو ـ يوسف ـ في ذاك الحلم[2]. ولو فعل، لأجابه يوسف: «لم أكن أشْبه نفسي. كنتُ أبدو كهلاً. وكنتُ أرتدي زيّاً مصرياً. بل إنّ مظهري كلّه كان مظهرَ رجل مصريّ. ومع ذلك كنتُ أشعرُ أنّي أنا نفسي». بعد سنوات، وقعتْ مجاعة في أرض كنعان، حيث يعيش يعقوب وأبناؤه. فأرسل يعقوب عشرةً من أبنائه إلى مصر ليبتاعوا الطعام. فقرّروا أن أفضلَ ما يستطيعونه هو السعي إلى مقابلة ناظر الأهراء. ومن بين العديد من الشخصيات المصريّة المَهيبة والوثيرة الملبسِ في البهو الكبير، تعرّفوا فوراً إلى الذي كانوا يبحثون عنه. فسأل الرجلُ الرعاةَ العبريّين: «مَنْ أنا؟»، فأجابوا: «الواضح أنّك ناظرُ الأهراء الفرعونيّة». فسألهم: «وما اسمي؟»، فلم يحيروا جواباً، ﴿فعَرَفَهُمْ وهم له مُنْكِرون﴾ (سورة يوسف : ٥٨)[3]. فأبلغهم أنّه لا يحقّ لكلّ واحد منهم أن يبتاع أكثرَ من حملِ رَحْلٍ واحدٍ من القمح، مع أنّه كان لديهم مالٌ لشراء أكثر من ذلك. وعندما بلغوا أرضَ كنعان، وجدوا في أمتعتهم الفضّةَ التي دفعوها ثمناً للطعام. فكيف النظر إلى هذا الأمر؟ وما تفسيره؟ هل أراد المصريُّ الرفيعُ المقام التعويضَ عليهم لأنّه سمح لبعض المصريّين بشراء حصص تزيد عن الحد الأقصى الذي فرضه على الإخوة؟ فيما بعد، احتاجوا إلى المزيد من المؤن، فنزلوا إلى مصر مصطحبين أخاهم بنيامين، أملاً أن ينالوا حمْلاً إضافياً من الطعام. وما إن ابتاعوا القمح، حتى ارتحلوا باتجاه بلادهم، فاستوقفتْهم جماعةٌ

١ ـ ﴿ذلك من أنباء الغيب نُوحيه اليك [الرسول] وما كنتَ لديهم [إخوة يوسف] إذ أجْمَعوا أمرهم وهم يَمْكرون﴾ (سورة يوسف: ١٠٢). هذه الآية التي تلي السرد المباشر يجب أخذُها بوصفها توجيهاتٍ للمخرج المسرحيّ. ومن هنا فإنّ على السينمائيّ أو الكاتب الذي يُعدّ النصّ للإخراج أن يُغفِل الفصلَ عن تخطيط إخوة يوسف للإيقاع به.

٢ ـ فقط في حالة النبيّ محمد لا سبب للتساؤل في أيّ هيئة ظَهَرَ في الحلم لأنّه يظهر في الحلم في الهيئة التي هو عليها في اليقظة.

٣ ـ «وعرف يوسف إخوته أما هم فلم يعرفوه». (سِفْر التكوين، ٤٢: ٨)

ملاحظات نحو سِيَرٍ سينمائيّة لبعض أنبياء القرآن

من المصريّين واتهمتْهم بسرقة صواع الفرعون. وفعلاً وُجد الصواعُ في متاع بنيامين، الذي انتابه ارتباكٌ عظيم لأنّه لم يسرق الصواع. فكيف يفسِّر، لنفسه قبلَ غيره، هذه المفارقة؟ تأثُّر الإخوة باعتراضات أخيهم الصادقة وادّعائه البراءةَ، فجهدوا بدورهم في تفسير سببِ وجود الصواع بين أمتعتهم، وواصلوا محاولة التأويل في السجن: هل الرفيعُ المقام هو مدبِّر هاتين المفارقتين؟ وما غرضه من ذلك؟ في صباح اليوم التالي، قال حارسُ السجن لبنيامين: «أشعر أنّه سوف يُطلَق سراحُك قريباً، مثلك مثل رئيس سُقاة الفرعون الذي قضى بعضَ الوقت هنا سجيناً لسنوات خلت». وفعلاً، أُطلق سراحُ بنيامين وإخوته في صبيحة اليوم الثالث وجيء بهم إلى حضرة الرفيع المقام فقال لهم: «هل تعرفون كيف اعتليتُ هذا المنصب الرفيع؟ إنّي أوّلتُ رؤيا مزدوجةً تراءت لفرعون. فلتسع سنوات خلت، تراءى لفرعون منامان مزعجان. في الأول، رأى سبعَ بقراتٍ سمان أكلتْها سبعُ بقرات عجاف، وفي الثاني، سبعَ سنابل ذرة خضراء ابتلعتها سبعُ سنابل جفاف. فهل رأى فرعون حلمَيْن لهما تعبيرٌ واحد، إشارةً إلى أنّ ما يُنْذران به سوف يتحقّق؟ نعم. ولكنْ أيضاً، لمّا كان فرعونُ ملكَ 'الإقليمَيْن'، مصر العليا ومصر السفلى، التي افتتحتْ وحدتُهما حقبةً طويلةً من حكم السلالات وتوحّد تاجاهما في تاجٍ واحدٍ مزدوجٍ يضعه على رأسه، ولمّا كان طعامُهما يَعتمد أيضاً على نهر النيل، فطبيعيّ أن يشاهد حلمَيْن اثنَيْن يُنذران بدلالة واحدة، حلماً لكل إقليم. والأهم من ذلك، أنّه رأى حلمَيْن لهما دلالة واحدة للإشارة إلى أنّ ما يُنذران به لا يقتصر على عالم الأحياء وإنّما ينطبق أيضاً على عالم الأموات ولا يقتصر على الشرقيّين وإنّما ينطبق أيضاً على الغربيّين، أهالي 'الأقاليم الغربيّة'. وعلى ما يبدو فإنّ تعبير ذلك الحلم هو أنّه سوف تأتي سبعُ سنوات فيها شبعٌ عظيم تَعْقبها سبعُ سنوات من الجوع. ولمّا كان الحديث يدور عن الأحلام وتعبيرها، فإنّي أدعوكم إلى الافتراض أنّكم في منام فتحاولون تأويلَ مَنْ أنا وما هو اسمي». فلم يحر الإخوةُ جواباً. (في رواية تعتمد منطقَ التوراة كان يَسَعه القولُ: «ومع ذلك فإنّكم عبّرتم بسهولة حلماً عن حزمة سنابل وقفتْ ثم انتصبتْ فأحاطت حزمَكُم وسجدتْ لحزمتي». وكان يوسف عندما قصّ ذلك الحلم على إخوته قبل سنوات قد أكد أنّ الحزمة الأولى هي حزمتُه والحزمَ الأخرى لإخوته). «فارتاع فرعون لسماعه تعبيرَ رؤياه. فالجوع المتوقّع سوف يفتك لا بالأحياء وحدهم وإنّما بالأموات أيضاً، فيموتون ميتة ثانية نهائيّة. فخلال الجوع السابق، هجمتْ جموع غفيرة من الناس على مدافن الملوك والعامة على حدّ سواء بقَصْد سرقتها. وبلغتْ وطأةُ الجوع حداً دفع الكثيرين إلى تجريح أصابعهم والشربِ من دمائهم غيرَ مبالين بالألم. بل إنّ بعضهم قَصَدَ المدافن سعياً إلى الطعام المرسوم على جدرانها، وحين أبلغهم الكهنةُ ذوو الضمائر الحية أنّ التناول السحريّ لذلك الطعام يتطلّب نوعاً آخر من الأفواه، أفواهاً لا تشتغل إلا بواسطة طقس ' فتح الفم '، دفعهم اليأسُ الى إجبار الكهنة المذعورين على أداء ذلك الطقس: إذ هم

منتصبون في توابيت مصنوعة على هيأة البشر، أخذ الكهنة يرشّون صيغاً سحريّة من شأنها تجسيدُ الطعام الذي في الرسوم على جدران المدفن». عندها، دخل كاهنٌ وسجد للرفيع المقام. ثم اقترب منه وتحدّث إليه بلغةٍ لا يَفْهمها إخوته. وعندما غادر، إذا بالرفيع المقام ـ وهو نفسه كاهنٌ متزوِّجٌ من بنت فوطفيار كاهنِ «أون» ـ يلخّص الأمرَ قائلاً: «يجب أن أغادركم للمشاركة في تقدمة إحدى الذبائح، فهذه من مسؤوليات وظيفتي. ذلك أنّ مهمة تأمين ما يَلْزم من القوت للأحياء في مصر، رغم مَحْل السنتين الأخيرتين، لا تلغي عندي واجبَ توفير الحد الأدنى من قوت هذا العالم للموتى. وإلاّ، فإنّ التجسُّد السحريّ للقوت المرسومِ على جدران المدفن والمحفورِ على المذبح قد لا يَحْصل. أو أنّ ترداد التعاويذ السحريّة قد يحوّل القوتَ المرسومَ على الجدران إلى قطع لحم وأصوعةٍ من البيرة الحقيقيّة، لكنّها لن تُشبع قرائنَ المومياءات؛ فهذه وإنْ أكلتْ دورياً فستظلّ نحيلةً وعلى جوع. ولكي أعطيكم فكرة عمّا أعنيه، تستطيع سمكتان وخمسةُ أرغفة، إضافةً إلى السمك والخبز المرسومَيْن على الجدران وقد تجسّدا سحرياً، توفيرَ وجبة قوتٍ لرجل خلال خمسة آلاف يوم، أو هي، في المعادلة ذاتها، تُطْعم خمسة آلاف ميت لوجبة واحدة. وإنّي إذ ارتضيتُ أن أتولّى نظارة الأهراء الفرعونيّة وتوزيعَ القوت على الأهالي، قبلتُ ضمناً مسؤوليةَ إطعام الموتى أيضاً بواسطة تلك الذبائح الجنائزيّة». إذّاك أدرك الإخوة لماذا بدا أنّ يوسف لم يكن عادلاً في توزيعه القوتَ عليهم مقارنةً بالمصريّين. «ما عدا ممارستي الذبائحَ عند مُصَلّياتِ عددٍ من النسوة تورطتُ عن غير قصد في موتهنّ قبل الأوان لسنوات خلت، فإنّني لا أتولى شخصياً إلاّ الذبائح للمومياءات الفرعونيّة في المعابد. والآن، يتعيّن عليّ أن أرأس الذبيحة في مدفن إحدى تلك النّسوة. لن يُسمح لكم بالوجود في حَرَم المصلّى لأنّكم رعاة، والمصريُّون يَعدّون الرعاةَ نجسين. ولكنّكم تستطيعون انتظاري خارجه». فحار مساعدوه في الأمر لأنّه سَمَحَ لأولئك العبريّين الغرباء بالتعرُّف إلى موقع المدفن بدقّة وهم خارجون لتوّهم من السجن بتهمة السرقة؛ فما الذي يمنعهم من سرقة المدفن مباشرةً، أو بالتواطؤ مع آخرين؟ ما تفسير ذلك؟ أتى مساعدو يوسف، رغم ارتباكهم، بالعبريّين في الوقت المعلوم إلى موقعٍ بدا غير محدَّد في الصحراء. ويَظْهر أنّهم وصلوا باكراً إلى مقربة من المدفن، ذلك أنّ الرفيع المقام لم يكن موجوداً في المكان. فوقف الإخوة ينتظرونه في حرّ الشمس. وسرعان ما امتلكهم عطشٌ عظيم. ثم سمعوا صوته صادراً من حفرة في الأرض. مرتجفاً ومشوّهاً، كان لصوتِ رفيع المقام رنةُ صوت يوسف. بلغهم الصوتُ مجدداً مثلَ الصدى. هذه المرة تبيّنوا كلماته: «أتعرفون ماذا فعلتم بيوسف؟». فتوجّسوا لبرهة أنّهم سيشاهدون الغلامَ يوسفَ خارجاً من الفوهة. لما صعد الرفيعُ المقام من الفوهة، بعد ذلك بلحظات، كان مديراً لهم ظهره. كان يُشْبه أخاهم يوسفَ إذا ما أخذنا فارقَ السنّ في الاعتبار. ولكن حين استدار وواجههم، أيقنوا أنّ الفارق بين الرفيع المقام المصريّ وبين أخيهم، الراعي

ملاحظات نحو سِيَرٍ سينمائيّة لبعض أنبياء القرآن

العبريّ، لا يمكن أن يُعزى ببساطة إلى مرور الزمن. فصاحوا مشكّكين: ﴿أَإِنَّكَ لأنت يوسف﴾؟ إنّ حالماً لن يَسْأل مثل هذا السؤال حين يواجهُ رجلاً لا يُشْبه يوسف. قد يلاحِظ الفارقَ بينهما ولكنّه لن يسجّله، ولن يَصْدمه اختلافُ الهيأة. «أعرف أنّه يصعب عليكم تصديقُ أنّي حقاً أخوكم يوسف. وأفترض أنّكم ظننتم أنّكم تركتموني ميتاً في أرض كنعان عندما رميتموني في البئر، أنا الغلامَ المدلَّلَ ابنَ السبعة عشر عاماً. لا أزال أَذْكر الألمَ المبرِّحَ الذي انتابني حين ارتطم جسدي بقعر البئر. ولعلّني فقدتُ الوعي لبعض الوقت، ذلك أنّي عندما صحوتُ ألفيتُ رجلاً يَسْحبني نحو النور الساطع. وذات يوم، قال لي فوطيفار، رئيسُ حرس فرعون الذي اشتراني من التاجر الإسماعيليّ: ' ما مال بي إلى ابتياعك، رغم انزعاجي من الارتباك الذي يثيره حُسنُك في النساء حين تقع أنظارُهنّ عليكَ، وسببُ تقديري المستمرّ لك، هو ملاحظةٌ محدَّدةٌ قالها التاجر: «عندما أخرجناه من البئر الذي وقع فيه، على ما افترضنا، صاح بنشوة: «متجلياً في رائعة النهار»'. لستُ متأكّداً، إلى هذا اليوم، إنْ كنتُ قد تلفظتُ فعلاً بتلك الكلمات أم أنّ التاجر نَسَبَها إليّ ليجعلني، أنا عبدَه، أكثرَ إغراءً لشارٍ مصريٍّ مرتَقَبٍ يشتريني». ثم خلع قميصه وأمرهم أن يذهبوا إلى أبيهم في أرض كنعان ويضعوا القميصَ على وجهه، علامةَ أنّهم قد وجدوا يوسفَ في مصر، ليستردّ الأب بصرَه. وطلب منهم مناشدةَ أبيهم أن ينتقل وجميعَ أهل بيته إلى مصر، على الأقل خلال سنوات الجوع الخمس المتبقّية. ثم منحهم عدداً من الرِّحال مع سائقيها. فسافروا أياماً طويلة عديدة عبر الصحراء قبل أن يبلغوا مقصدهم. لما رأى يعقوب قافلتَهم من بعيد، انفلتتْ منه صيحة: «أشعر أنّ يوسف حيّ». فأجابه واحد من الواقفين قربه وقد عيلَ صبرُه مما اعتَبَره دليلَ خرفٍ أو عنادٍ أو كليْهما معاً: «لعلّك تَحْلم!». لم يُخبرْ أيٌّ من أبناء يعقوب أباهم أنّهم شاهدوا يوسف في مصر، ولا أنّ يوسف لا يزال على قيد الحياة. ورغبةً منهم في التأكد من إتاحة الفرصة ليعقوب لكي يشتمّ أثرَ رائحة ابنه في القميص، لفّوا القميصَ حول وجهه لفّاً مُحْكماً، فخُيّل إلى أحد سائقي الرِّحال المصريِّين الذين بعثهم يوسف معهم أنّه يشاهد رأس مومياء. لم يستعد أبوهم بصرَه فحسب، بل عاش في نشوة عارمة أياماً. وهكذا، نزل يعقوب إلى أرض مصر بمعية أهل بيته. وصلوا متأخِّرين إلى أون (هليوپوليس) لأنّهم قضوا بضعةَ أيام يتحاشون عاصفةً صحراويّة. فقيل لهم إنّ يوسف غادر إلى الضفة الغربيّة من النيل للمشاركة في تقديم الذبائح، وإنّه أمر بأنْ ينضموا إليه في مقرّه في الأراضي الغربيّة بعد أخذِهِمْ قسطاً من الراحة. فنُقلوا في اليوم التالي إلى هناك عبر النهر. ما أشدّ دلالة أنّ يعقوب، الذي حلّ بمكرٍ محلّ أخيه عيسو في أخذ بركة أبيه الأعمى وهو على سرير الموت، لم يَهْتف شكّاً «أإنّك لأنت يوسف» في حضرة صاحب المقام الرفيع المصريّ، وإنّما تعرّف إلى أنّ الرجل الذي لا يُشْبه يوسف ويُلقي عليه نظرةً حانية هو ابنه. عانق يوسف أباه وبكى على كتفه. لم يقل للعجوز الواقفة إلى جوار يعقوب: «ما لكِ ولي يا امرأة؟» (يوحنا ٤/٢)، بل خاطبها قائلاً: «لكِ عندي الكثيرُ

«لكِ عندي الكثيرُ يا أمي». فاغرورقتْ عيناها بالدموع. وقال يعقوب: «كأنّي استنفدتُ كلَّ فرحي في أرض كنعان عند شمّي رائحتَكَ في قميصكَ وتأكّدي أنّك حيّ. وإلاّ فكيف أفسّر أنَّ الشعور الغالب عليّ الآن هو الحزن، حزنٌ لعله ناجم عن ندمي لانفصالنا واحدِنا عن الآخر طوال كل تلك المدّة؟». سمع صاحبُ المقام واحداً من إخوته يقول لآخر رداً على اعتراف أبيهما به بأنّه يوسف: «ما معنى هذا كلّه؟ وما تعبيرُه؟» فأجاب يوسف: «هذا الواقع هو منام ـ أمّا ما يسمّى بالمنام عادةً فإنّما هو ' منام في منام '»[1]. ثم إنّ يوسف ﴿رفع أبويْه على العرش وخَرّوا له سُجّداً﴾ (سورة يوسف: ١٠٠). لدينا هنا في سردٍ كليٍّ المعرفة بامتياز، مادام الراوي هو اللّه الأحد، فلتةُ لسانٍ أو زلّةُ قلم، إذ يجري التعاملُ مع شخصيّة ميتة، هي راحيل، على أنّها حيّة، وذلك خلال لقاء مع شخصيّة حيةٍ وميتةٍ (قبل أن تموت) في آن معاً هي الشخصيّة المحوريّة للقصّة. كما أننا إزاء تلميح إلى أنّ يعقوب يحلم وإنْ بدا في حالة صحو، وذلك حين يَخْلطُ شخصيةً ميتةً بالشخصيات الحيّة من حوله، ويمثّل شخصاً ميتاً بشخص آخر لا يزال على قيد الحياة. والأرجح أنّ المرأة التي رفعها يوسف على العرش هي ليئة، شقيقةُ راحيل الكبرى[2]، فقد حلّت ليئة محلّ راحيل في مناسبة سابقة. إذ إنّ يعقوب، في أيام شبابه، كان قد ارتضى العملَ عند لابان سبعَ سنين لقاء وعدٍ بأن يزوِّجه ابنتَه راحيل، لكنّه اكتشف صبيحة ليلة زواجه أنّه، بسبب مخاتلة لابان، إنّما ضاجع ليئة، التي دخلتْ عليه متنقّبةً حسب عادة ذلك الزمان. أما الآن، فإذا كان يعقوب يحسب أنّ ليئة هي راحيل فذلك لم يكن لأنّها متنقّبة وإنّما لأنّه كان يحلم. اقترب يوسف من أمّه على العرش ومسح دموعها وقال: «العينان المسترخيتان هما عينا ليئة، أما المدلولُ فلراحيل». فهبّ يعقوب إذّاك مدركاً أنّه كان يحلم. وقال له يوسف ﴿يا أبَتِ هذا تأويلُ رؤيايَ من قبلُ قد جعلها ربّي حقاً﴾ (سورة يوسف: ١٠٠).

إلى فئة الحالمين ينتمي يوسف: «فقال بعضُهم لبعض: ها هوذا صاحبُ الأحلام مقبلٌ» (سِفْر التكوين ٣٧: ١٩). أَنُعرِّف يوسفَ بأنّه حالم لأنّه ليس واقعياً؟ كلا، فقد دبّر شؤونَ مصر تدبيراً واقعياً وفاعلاً خلال سنيّ الجوع. أهو حالم لأنّه يعبِّر الأحلامَ

١ ـ عبارة لابن العربي؛ انظر: **فصوص الحكم**، ص ٩٩.

٢ ـ يَرِدُ في سِفْر التكوين أنّه بعد سنوات من ذلك، طلب يعقوب من يوسف أن يدفنه في أرض كنعان في الموقع الذي وارى فيه ليئة (٤٩: ٣٠ ـ ٣١). ولمّا لم يبلغنا في أيّ مكان من النص أنّ يعقوب عاد إلى أرض كنعان خلال إقامته في مصر، فالمقصود إذن أنّه لا بد أنّه دفنها قبل أن يذهب لملاقاة ابنه في مصر، أيْ أنّها كانت ميتة خلال المشهد الذي يرفع فيه يوسف أبويه على العرش ويسجدان له. يجب أخذُ إشارة يعقوب العابرة لموت ليئة في أرض كنعان على محملين: فإما أنه إعلان لواقع، وإما أنّه ناتج عن الظرف التالي: حين يحلّ امرؤ محلّ ميت، في الحياة بما هي حلم، فذلك يترك أثراً عليه.

ملاحظات نحو سِيَرٍ سينمائيّة لبعض أنبياء القرآن

تعبيراً صحيحاً، كما في حادثة السجينيْن؟ إنّه لذو دلالة أنّ أخوته وأباه، وهم لا يوصَفون بأنّهم من أصحاب الأحلام، لم يجدوا صعوبةً في تعبير أحلام يوسف. ففي القرآن، يعبّر يعقوب حلمَ ابنه بسهولةٍ بالغة. ثم إنّ نهيَه يوسفَ عن قصّ حلمه على إخوته يعني أنّهم سوف يستطيعون تعبير ذاك الحلم. وفي الكتاب المقدّس، يعبّر إخوةُ يوسف بسهولة حلمَه الأول عن حزَم السنابل، ويقول له أبوه عندما يسمع حلمَه الثاني السماويّ «أترانا نجيء أنا وأمك وإخوتك فنسجد لك إلى الأرض؟» (سِفر التكوين ٣٧: ١٠٠). ولكنْ ماذا عن نجاحه في تعبير رؤى فرعون، في حين فشل جميعُ سحرة مِصْر وجميع حكمائها؟ إنّ ذلك العجز إشارةٌ إلى تدخُّلٍ ربّانيّ للحيلولة دون تعبيرها، وإلاّ لسهلَ على السَّحرة والحكماء الأمرُ. أو أنّ التدخُّل الربانيّ تمّ، في الأقلّ، لمنع أولئك السَّحرة والحكماء من الإفصاح عن حلّ صريح لفرعون (في رواية فرعون للحادثة يقول: «فقصّ فرعونُ عليهم [أيْ على السحرةِ والحكماء] حلمَه فلم يكن من يقوله له»[1]). ولكنْ ماذا عن رواية الراوي لما حدث، إذ يقال صراحةً عن الحلميْن «فلم يكن مَنْ يعبّره لفرعون»؟ يتمثل فشلُ السحرة في تعبيرِ حلميْ فرعون في أنّهم لم يدركوا أنّ التعبير الصحيح للأحلام يقتضي إدراك أنّ الحلم يبقى حلماً وإنْ تحقّق. «واستيقظ فرعون وإذا هو حلم» (سِفْر التكوين، ٤١: ٧). المعنى الأول: استيقَظَ فأدركَ أنّ ما رآه هو مجرّد حلم. والمعنى الثاني: استيقَظَ لكنّ يقظته كانت لا تزال جزءاً من حلمه. ذلك أنّ ما يميّز حلم امرئ يوصَف بأنّه حالم ليس مجرّدَ أنّ الحلم يتحقّق في الواقع، أيْ أنّه رؤيا (إنّ أحلام السجينيْن وفرعون، وهم لا يُعَرَّفون بأنّهم أصحابُ أحلام، قد تحقّقتْ في الواقع)، وإنّما ما يميّز حلمَ الحالم أنّ تحقُّقَه في الواقع يتم على شاكلةِ حلم، بحيث يتبيّن لبعض الحاضرين في الأقلّ أنّهم هم أيضاً يَحْلمون. لقد عدّ المصريُّون يوسفَ «صاحبَ أحلام» لأنّه كان قادراً على تعبيرِ ما هو نبويٌّ في الأحلام. أما بالنسبة إلى أبيه في مصر، فإنّ يوسف حالم لأنّه أظْهر لأبيه أنّه في الوقت الذي كان أبوه يظنّ أنّه خارج الحلم، أيْ أنّه يقظ، إنّما كان يحلم حقاً. يوسف في القرآن، مثله مثل فرعون، يَحْلم حلميْن، ولكنْ لأسباب مختلفة، ولحلميْه مترتّباتٌ متغايرة: حلم في المنام، وحلم في اليقظة. فيوسف لم يكن صاحياً تماماً عندما قصّ حلمَه على أبيه يعقوب. ومع أنّه كان يقظاً حقاً خلال الحلم الثاني، فذلك لا يعود إلى أنّ الحلم تحقق في هذا العالم (إخوته وأبوه وأمّه [المتجسّدة في خالته] يخرّون على الأرض له ساجدين) وإنّما لأنّه كان قد مات قبل أن يموت. يُروى عن الرسول، في تقليدٍ كثيراً ما يَسْتشهد به الصوفيُّون، أنّه قال: «إنّ الناس نيام فإذا ماتوا انتبهوا»[2]. فما الذي عَلِمه يوسف عندما

١ ـ العبارة العبريّة تُعتبر عادةً اختزالاً، وتُترجَم: «فقصّ فرعون عليهم حلمه فلم يكن من يقول معناه له».

٢ ـ محيي الدين بن عربيّ: **فصوص الحكم**، ص ٩٩.

انتبه عند موته السابق لموته؟ لم يعلمْ أن يعبّر الرؤى تعبيراً صحيحاً وحسب، وإنّما علم أيضاً أنّ واقعنا إنّما هو حلم. وإذا كان يوسف من أصحاب الأحلام، فذلك لأنّه مدركٌ على الدوام أنّ هذه الحياة إنّما هي حلم، وأنّ ما يسمّى عادةً حلماً إنْ هو إلاّ «منام في منام». تأكيداً على ذلك، أليس للعديد من فصول سورة يوسف إيقاعُ الحلم ومناخاته؟ فعندما بلغتْ زوجةَ فوطيفار شائعاتُ النساء عن محاولاتها المتكرِّرة والخائبة أن تراود يوسفَ عن نفسه، دعت النسوةَ المعنيّاتِ إلى وليمة. وفيما كانت تُعدّ الوجبات المختلفة في بيت فوطيفار، كانت النسوةُ الضيوف منشغلاتٍ بالتبرُّج: يضعن قشرَ الخيار على وجوههنّ، وزيتَ الزيتون الدافئَ على أيديهنّ، وزيتَ الزيتون الساخنَ في آذانهنّ لإخراج الصمغ منها، ويستخدمن عصيرَ الليمون لتصفيف شعورهنّ، ومحلولَ الليمون المغليّ مع السكّر والماء لنزع الشعر عن أذرعهنّ والسيقان. (في السينما تُمْكن مشاهدةُ توليفٍ متوازٍ للنشاطيْن المتزامنيْن، لاستظهار التشبيه الكامن فيهما). وإذ يطغى دورُ زوجة فوطيفار بما هي مضيفة على مشاعر الكره التي تكنّها للضيوف، تروح تسأل بصدقٍ ضيوفها: «كيف تجدن الطعام؟» ـ «حلواً» «إلهيّاً». وإذ تلاحظ أنّ إحداهنّ لم تمسّ قصعةَ الطعام أمامها تسألها «لماذا لا تأكلين؟» ـ «لستُ جائعة»، فيخطر لها أن تنهرها قائلةً «إنْ كنتِ لستِ جائعة فلماذا لبّيتِ دعوتي؟»، على أنّها تستدرك أنّ النسوة أتين إليها لا للأكل وإنّما أملاً في إلقاء نظرة على يوسف. وكنّ قد بدأن في تقطيع اللحم المطهوّ عندما خَرَجَ عليهنّ يوسفُ مثل ﴿ملاك كريم﴾[1]. فواصلن التقطيعَ في جذبةٍ مسحورة، ولكنّهن أخذن يقطعنّ أيديهنّ[2]. وبدلاً من أن تنفر المرأةُ التي لم تكن جائعةً من سلوك الأخريات انتابتها نوبةٌ من الشراهة العظيمة، وسرعان ما أخذتْ هي أيضاً تقطع أصابعَها من حيث لا تدري. فبدت النسوةُ غيرَ آبهاتٍ بالدم المراق من أيديهنّ، فكأنّه ليس دمهنّ، أو كأنّه «ليس دماً وإنّما صباغٌ أحمر». أيقن يوسف إذّاك أنّه في حلم. وبعد سنوات من ذلك، عندما أَنْصتَ إلى حلميْ فرعون، تذكّر تلك الصورةَ الدامغةَ لأناس يشربون من دمائهم، كأنّه الوسيلة الوحيدة لبقائهم على قيد الحياة. وتذكّر أيضاً الطعامَ الذي أمامهم ولم يكد أن يُمسّ. فالذكرى الأولى تؤكّد الصورة المشؤومة للجوع. والثانية تشي بالحل المطلوب: عدم استهلاك الموسم الزراعيّ كلّه. حاولت النِسوةُ الضيوفُ مراودةَ يوسف عن نفسه ولم يُفْلحن. وكما في الحلم، سرعان ما نسين الحادثةَ كلّها ﴿ثم

١ ـ حسب الرواية القرآنيّة، تشهق النسوة ﴿ما هذا بشراً إنْ هذا إلا ملك كريم﴾ (سورة يوسف: ٣١).

٢ ـ تذكّرنا هذه الحادثة بحادثة أخرى لحيّ يَجْرح إصبعه خلال الطعام وهو يتطلّع إلى ميت حيّ، أيْ إلى رجل مات قبل أن يموت. ورد المشهد في فيلم مورناو «نوسفراتو»، حيث يجرح هاركر إصبعه وهو يَقْطع رغيفَ خبز في حضرة اللاميت نوسفراتو.

ملاحظات نحو سِيَرٍ سينمائيّة لبعض أنبياء القرآن

بدا لهم مِنْ بعدِ مَا رأوا الآياتِ لَيَسْجُنُنَّه حتى حين﴾ (سورة يوسف: ٣٥). والنسيان في حكاية يوسف العاجّة بالأحلام لا يَقْتصر على النسوة في الوليمة. فبعد أن عبّر يوسف حلمَ رئيس سُقاة فرعون على أنّه يعني قُرْبَ إطلاق سراحه، سأله يوسف أن يتوسّط له عند سيّده فرعون، وأن يُخْبره بموهبة يوسف في تعبير الأحلام. فنسي رئيسُ السقاة أن يفعل ذلك لسنوات.

وعندما مات يوسف، حنّطوه ودفنوه في مصر (سِفْر التكوين، ٥٠: ٢٦). وحسب التقليد المصريّ، وضعوا بين قدميْه فصولاً من كتاب **متجلّياً في رائعة النهار** المخطوطِ على ورق البرديّ. وبعد إتمام طقس «فتح الفم» تلا الكاهنُ مزيداً من هذا الكتاب: «وسوف تَحلّ في جنان الخلد، وتجتاز السموات، وتنضمّ إلى الآلهة المتألقين مثل نجوم، وتُلقَى عليك المدائحُ وأنتَ في مركبك. وسوف تتلى عليك المدائحُ في مركب 'أتات'...[1] فلتبجّلْ آلهةُ السماوات أوزيريس صُفْنَه فَعْنِنَح، إذ تلتقيه منتصراً، كما تبجّل الإلهَ راع...[2] أنا [أوزيريس صُفْنَه فَعْنِنَح] المتألّق، المتسربِل بالجبروت، الأعتى من سائر المتألقين...»[3].

ملحق: هل يحقّ للمرء صرفُ النظر فوراً عن مصطلح «فتاة الأحلام» بعد أن مَسَخَها الاستخدامُ التبسيطيُّ في «مصنع الأحلام»، هوليوود؟ كلا.

الممثّلة مادلين ستو، في شخصية ماري في فيلم بارنارد ل. كووالسكي «الميلاد»، هي فتاةُ أحلام بالمعنى الأساسيّ للكلمة. إذ إنّ كلّ ممثل يؤدّي دور شخصية تاريخيّة هو كائن حلميّ. ولكنّ صيرورة امرأةٍ ما فتاةَ أحلام في ما يتعدى هذا المعنى الأساسيّ، في المناخ الروائيّ أو السينمائيّ المتخيّل، يتطلّب تضافُرَ ظروفٍ نادراً ما تجتمع. أشاهد امرأةً آسرة. ليلاً، تَظْهر لي تلك المرأة في الحلم. أيكون هذا دالاً على شيء؟ ليس بالضرورة. فقد ضُمَّتْ، على الأرجح، إلى حلمي فقط بوصفها ترسّباً من ترسُّبات حياتي اليقظة في ذلك اليوم. تبدو المرأة مختلفة في الحلم عنها في اليقظة، وقد شوّهتْها أواليات العمل الحلميّ من نقل وتكثيف. عندما أعود فأشاهدها في حياتي الصاحية تَظْهر عبر سلسلة من الأحداث الواقعيّة في الصورة التي كانت عليها في الحلم. والحال أنّ ما يجعل امرأةً ما «فتاةَ أحلامٍ» هو انتقالُها، عبر مقتضيات عالم

١ ـ اللوحة ٢١ من **كتاب الموتى: برديّ آني** (نيويورك، دوڤر، ١٩٦٧)، ص ٣٢٦.

٢ ـ انظر ص ٣٢٨ من **كتاب الموتى**، وقد استبدلنا «اوزيرس آني» هنا بـ «أوزيريس صُفْنَه فَعْنِنَح».

٣ ـ انظر ص ٣٣١ من **كتاب الموتى**. ويمكن، بدلاً من ذلك، أن يرتّل الكاهن نيابةً عن صُفْنَه فَعْنِنَح، المعروف أيضاً باسم «يوسف» ـ الذي قال له فرعون: «أنت تكون على بيتي وإلى كلمتك ينقاد كلُّ شعبي، ولا أكون أعظمَ منك إلاّ بالعرش» (سِفْر التكوين ٤١: ٤٠) ـ ليرتّل له هذه المقاطع من هرم پيپي الأول: «وسوف يكلّمك ايزيس، وتُبادِلك نيفثيس أطرافَ الحديث، ويخرّ المتألّقون أرضاً ساجدين عند قدميك، لروعةِ ما تكتب، يا پيپي».

الصَّحو ووسائله، إلى ما حوّلتْها إليه العملياتُ الأساسيةُ في لاوعي الحالِم. إنّ الدكتورة كاثرين رايلي في فيلم «اثنيْ عشر قرداً» لجيليام لهي مثال على فتاة الأحلام تلك.

يختبئ المسافر إلى الماضي وكاثرين رايلي، الطبيبة النفسانيّة التي صارت شريكةً له، في صالة سينما هرباً من رجال الشرطة. الصالة تَعْرض فيلمين لهتشكوك بدءاً بفيلمه «دوار». لماذا «دوار»؟ لأنّ أحد شخصيات الفيلم يتمثّل فيه ماضٍ يعود إلى ما قبل تاريخ ولادته (وهذا هو أيضاً حال الشخصيّة الرئيسيّة في فيلم «المرسى» لكريس ماركر). ولعلّه أيضاً لأنّ من المرجّح أنّ شخصية هذا الفيلم الرئيسيّة سوف تحاول إظهار كاثرين تماماً كما كانت في الحلم. هل شاهدتْ تلك الشخصيةُ سكوتي يحوّل جودي إلى مادلين حين جعلها ترتدي فستانَ مادلين ذاتَه ويكون لها تصفيفةُ شعرها ذاتُها؟ لسنا متأكّدين من ذلك، لأنّه عندما نشاهد سكوتي مرةً ثانيةً يكون قد استيقظ للتوّ خلال عرض الفيلم التالي. ويمكن النظرُ إلى فيلم «اثنيْ عشر قرداً» على أنّه إعادة لفيلم «الدوار»، ولفيلم «المرسى» أيضاً: في أنّ الشخصية الرئيسيّة تُحْجم عن محاولة جعل كاثرين تبدو في الحياة الحقيقيّة في الهيئة التي كانت عليها في الحلم! هل يعود ذلك إلى أنّه بدأ يشكّ في أنّه يَفْقد رشده، فخشي إنْ هو ألبسها الفستان ووضع عليها الشعرَ الأشقرَ المستعار اللذيْن كانا لها في الحلم أن ينزلق الواقعُ ليصير حلماً نهائياً؟ أم أنّه يعود أيضاً إلى أنّ هذا الحلم لم يكن مرغوباً فحسب بل كان أيضاً، في وجه من الوجوه، كابوساً يُنْبئه بموته؟

لعلّ سبب ذلك الإحجام أيضاً وأيضاً أنّه إذا ما نجح بوعيٍ في جعل كاثرين تبدو تماماً في صورة المرأة التي في الحلم، فإنّها لن تعود فتاة أحلام، مادامت هذه الأخيرة نتاجَ أواليات ورغبات لاواعية. ومن هنا فإنّ جودي التي تحولتْ أخيراً إلى مادلين، وظهرتْ في غرفة الملابس وأخذتْ تتقدّم نحو سكوتي في دغشة خضراوية، ليست فتاةَ أحلامٍ. أما كاثرين، التي باشرتْ تحويل الواقع إلى صور الحلم، إذ وضعتْ شارباً فوق فم رفيقها لكي لا تتعرّف إليه الشرطةُ ثم اختفتْ عندما أفاق من نومه، أفتكون مجرّد أضغاث أحلام؟ لدحض هذا الشك يهرع رفيقُها خارجاً وعلى رأسه الأقرعِ الشعرُ الأشقرُ المستعار الذي وضعته عليه وهو نائم. فيلمحها وهي تنهي مكالمة هاتفيّة. تستدير وتبدأ بالمسير في اتجاهه. هنا يترامى إليه صوتُ شخيرٍ خافت متواصل، كأنّه صوت منوِّم مغناطيسيّ بعيد، أو رنينُ ساعة منبِّهة توقظه من الحلم. هكذا إذن، شاهدها أولَ مرة تعتمر الشعر الأشقر المستعار الذي ظهرتْ فيه في حُلمه بين نومَيْن: نومِه هو، وقد أغفى في صالة السينما، ونومِ حاجبِ السينما العجوز، الغافي على كرسيّ إلى جانبه. أحاطها بذراعه. تمنّى لو أنّ الحاجب العجوز يشاهدهما، بل يحدّق إليهما مشدوهاً، بدلاً من أن يكون غارقاً في حلمه: كان ثمّة خاصة تلصصيّة لدى ذلك الحاجب النائم، كأنّه كان يسترقّ إليهما النظر وهو يحلم.

نُشر هذا النصّ في الفصلية الأميركيّة ديسكورس شتاء ١٩٩٩، ص ٥٦ ـ ٧٥.

بدايات عجائبيَّة ـ مسوَّدة

وليد رعد

ترجمها عن الإنكليزيَّة: طوني شكر

في السيرة التي وضعها بشري وجنكنز عن جبران، يكتب المؤلِّفان عن هذه الواقعة المحيِّرة بينه وبين ماري هاسكل:

«بعد أن أدركتْ ماري أنَّها تعرف القليل جداً عن جبران، حاولتْ ملاطفته علّه يُخبرها شيئاً عن ماضيه. ممانعةُ جبران، كما سجّلتْها ماري في مذكّراتها، تُبيِّن ناحيةً من شخصيَّته غالباً ما تَظْهر عندما يُواجَه بأسئلة كهذه. فهو كان ميّالاً إلى التضخيم، وكان يَختلق أحداثاً عند الحديث عن نفسه، أحداثاً لم تَحْصل في الواقع، كقوله مثلاً إنّ جدّه كان يسعى دائماً وراء الشرف ـ فهو كان ثريّاً، أرستقراطيّاً، رياضيّاً، خلّاباً، ويحتفظ في حديقته بأُسُودٍ يعتبرها حيواناته الأليفة؛ وكقوله إنّ جدّه لأمّه، لم يكن مجرّد كاهن فقير، بل هو مطران في الكنيسة المارونيَّة يَمْلك حقولاً وكروماً بل قرى بأكملها. هذه النزعة إلى تغيير الحقائق تَعْكس، من جهة، عدمَ ارتياح جبران الشاب إلى جذوره الاجتماعيَّة المتواضعة، وتَعْكس من جهة أخرى رغبتَه في التعويض عن هذه الجذور باختلاق عالمٍ متخيَّل. يبدو هذا القلق غريباً عن شخصية جبران، الشديدِ الثِّقةِ بنفسه؛ لكنْ يمكن تفسيرُه بحاجته إلى تكوين صورة رجلٍ ذي مكانة في مجتمعه الأصليّ، صورةٍ يُبرزها عند اختلاطه بالطبقات الراقية والمثقّفة الأميركيَّة. كانت ماري [هاسكل] حسّاسة وذكيّة، وأدركتْ بسرعة إلى أيِّ حدٍ علاقةُ جبران متأرجحةٌ مع ماضيه، فتوقفتْ عن تحدّيه، وتركتْهُ يداوي قلقه بفنّ زخرفة الحقائق الملتوي».

مستوحياً مراجعاتِ جبران واختلاقاته، وبسبب اهتمامي بموضوع الوثيقة في فن الوسائط (الميديا آرت)، أودّ اقتراح إعادة كتابة موقع جبران في الفنون البصريَّة. كما أودّ، من خلال هذا العرض، أن أتناول بجديّة، وإنْ بالمطلق، فنَّ زخرفة الحقائق الملتوي عند جبران. وأطلب منكم أن تتسامحوا معي كما تسامحتْ ماري هاسكل مع اختلاقات جبران.

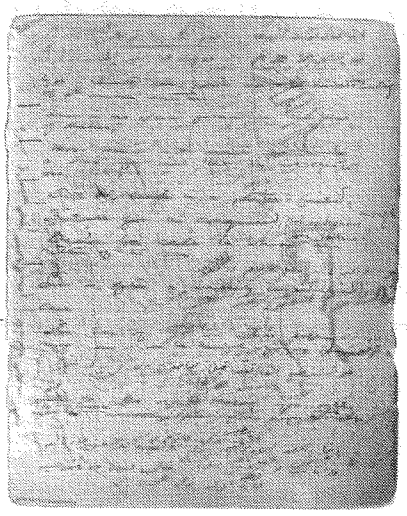
عندما دعاني السيد نزيه خاطر إلى هذا اللِّقاء* اكتشفتُ أنَّني لا أعرف شيئاً تقريباً عن جبران خليل جبران، فقررتُ زيارةَ بلدة بشرّي، والاستفادةَ من رحلة كنتُ سأقوم بها إلى نيويورك وبوسطن للقيام ببعض الأبحاث. في بشرّي اطّلعتُ على الكثير من المحفوظات، والتقيتُ عدداً من المتبحّرين في الشؤون الجبرانيَّة. لكنّ كلَّ هذا العمل لم يهيِّئني لما سوف أكتشفُه بالمصادفة في مكتبة بوسطن العامة. هذا الاكتشاف كان مذهلاً: مسوّدة باهتة، خضراء وصفراء، قراءتُها صعبةٌ جداً، كانت ملأى بالخطوط والكلمات والأرقام، ولم أكن لأعيرها اهتمامي لولا أنّني انتبهتُ إلى ورقة صغيرة مُلصقة في الجانب الأعلى من الوثيقة، جهةَ اليمين. الورقة كناية عن ملاحظة موقّعة بحرفَيْ ف.ف. تأكدتُ لاحقاً أنَّ التوقيع هو لفضل فاخوري، المؤرِّخ اللبنانيِّ الشهير، الذي جذبني عملُه منذ ما يناهز الثماني سنوات.

في ما يلي نصّ الملاحظة:

«لا يوجد تهكّم في هذه الوثيقة، ولا يبدو أنّ هدفَها استنتاجُ الخلاصات؛ فهي ليست إلاّ اعترافاً صريحاً ورحيماً بالأمور مثلما هي. موقف كهذا أقلُّ ما يقال فيه إنَّه حكيم، ولا نَقْدر إلاّ أن نكون ممتنِّين عندما يتعامل فنانٌ معنا بهذه الصراحة».

لقد أمضيتُ الأشهر الماضية القليلة محاولاً فكَّ رموز هذا «الاعتراف الصريح والرحيم بالأمور مثلما هي»، دون أن أتوصّل إلى إنهاء الموضوع

* ـ «البحث عن لغة نقديَّة ترافق جبران الرسام في القرن الحادي والعشرين»، متحف نقولا سرسق، بيروت، أواخر كانون الثاني ٢٠٠٠.



أرشيف «مجموعة أطلس»، وثيقة TR680.5 W 23، متبرّع لم يُذكر اسمه

واستنفاده. لكنّ هذا التدقيق كان مُلهِماً، فأرغمني على التخلّي عن كرهي الشديد للرسوم واللوحات المعروضة هنا، وعن قرفي من كاتالوغ المعرض ومن المعرض نفسه. باختصار، الوثيقة تكرِّس خليل جبران فناناً جديراً بأن يُقرأ من جديد، فناناً أُسيء فهمُ أعماله بشكل كبير.

متى كُتبتْ هذه الوثيقة؟ كيف؟ ولماذا؟ أبحاث أخرى أجريتُها في مكتبة نيويورك العامة كشفتْ لي وقائعَ جديدةً غيرَ معروفة:

سنة ١٩١٢، سافر جبران إلى شيكاغو بمفرده. وفي طريقه، توقف في مدينتيْ بوسطن وكليفلاند من أجل زيارة متاحفهما، ووصل إلى «مدينة الرياح» ـ وهو اسم يُطْلقه الأميركيُّون على شيكاغو ـ في ٢١ حزيران. هناك استقبله طالبُ فنون ألمانيّ شاب يدعى ماكس بيرغمان، كان جبران قد تولّى أمره قبل سنتين. «كنتُ قادراً على الذهاب إلى أيّ مكان في تلك الأيام»، قال جبران لاحقاً. «السبب الذي دفعني إلى الذهاب إلى شيكاغو هو أنّني كنتُ قد التقيتُ رسّام أبقارٍ في بوسطن، أقْصد فناناً ألمانيّاً كان يرسم أبقاراً، وكان بارعاً في عمله. فعندما قال لي ' إذهبْ إلى شيكاغو '، تركتُ كل شيء وذهبتُ إلى تلك المدينة، وعشتُ أشهراً عدّة في غرفة صغيرة...؛ كانت شيكاغو جميلة في تلك الأيام. لم أتكلّم مع أحد، وتمتعتُ كثيراً بوقتي».

يبدو جبران في هذه الوثائق مراوغاً كعادته. فهو لم يَبُحْ أبداً بأيّة معلومات شخصيّة عن هذَيْن الشهرين اللذَيْن قضاهما في شيكاغو، وكانا شهرين من الوحدة والعمل الدؤوب الذي نتجتْ عنه هذه الوثيقةُ. من غير الممكن معرفةُ أيّ شيء عن نمط عيشه أو طريقة تفكيره في هذا الصيف المفصليّ ـ بل المحور الأساسيّ لكلّ أعماله اللاحقة، بحسب اعتقادي ـ ويبدو أنّ جبران تقصّد هذا الغموض.

ويَظْهر أنّ النزوة التي دفعته إلى السفر إلى مدينة أخرى، وإلى العيش في عزلة تامة متحرِّراً من أيّة قيود عائليّة ومِنْ كلّ ما يمكن أن يلهيه عن العمل، هي نفسُها التي جعلتْه يحتفظ بتجربته لنفسه، صافيةً وسليمةً من أيّ انتهاك. وهو كان قد لَمّح إلى هذا الأمر في مقابلة أجراها معه الصحافيُّ الفرنسيُّ جان ـ ماري دروت: «في سنة ١٩١٢، كنتُ مصمِّماً على أن أبقى وحدي دون معرفة إلى أين ـ أو إلى ماذا ـ سأصل. الفنان يجب أن يبقى وحده، كلّه لنفسه، كما يحدث عندما تتحطّم سفينة».

كان جبران متوعّكاً خلال رحلة العودة الى نيويورك، ونام نوماً متقطّعاً. لكنّ هذه الرحلة الطويلة كانت سبباً من أسباب إنتاج هذه الوثيقة التي كتبها مباشرةً بعد وصوله. وتحتوي الوثيقة ـ التي كُتبتْ بالحبر والرصاص على ورقٍ كتّانيّ ـ الكثيرَ من الكلمات المكتوبة بطريقة غير مفهومة، وتعتمد كثيراً على التلاعب بالكلام والوصف الذي صيغ بلغةٍ شبهِ علمية. ونستطيع القول إنّ هذا النص حَدَّد المسار الذي سيتّخذه إنتاجُ جبران الفنيّ بقيّة حياته. عنوان الوثيقة، **بدايات عجائبيّة**، مكتوبٌ بوضوح على طرفها الأيسر؛ وهي مركّبة ـ إذا جاز التعبير ـ من طبقات من الكتابة المتداخلة. وقد استطعتُ بعد تدقيق شديد أن أَعْزل طبقتَيْن فقط من هذه الطبقات المعقّدة:

ـ الطبقة الأولى عنوانُها **تحديدات مفهوميّة و/أو المهمة**؛

ـ أما عنوان الثانية فهو **ملاحظات تحذيريّة و/أو حول المشاهدة**.

سوف أقرأ الآن بعضَ ما جاء في **بدايات عجائبيّة**. لكنّني أودّ أن ألفت نظركم إلى أنّ هذا العمل مازال في مراحله الأولى، ولذا سوف أمتنع عن أيّ تعليق نقديّ على محتويات الوثيقة.

الطبقة الأولى: «تحديدات مفهوميّة و/أو المهمة»

يقول جبران:

«لقد مللتُ من الرسم. ما عادت تثيرني هذه الحِرفةُ، ولم أعد راغباً في ممارستها. بعد سنوات من الرسم أَصْبح ضجري منه عظيماً ـ والحق أنّني كنتُ غالباً ما أضجر وأنا أرسم، إلاّ

بدايات عجائبيَّة ـ مسوَّدة

في البدايات الأولى ربما عندما كان يعتريني شعورٌ بأنّ الرسم يفتح عَيْنَيَّ على أشياء جديدة. لكنَّني لم أحس أبداً بهذا الرضى وذلك الشبع اللذيْن يُحكى عنهما كلّما جرى الكلامُ على الرسم. في كل الأحوال، ومن الآن فصاعداً، قررتُ ألاّ أكون رساماً محترماً، وألاّ أتوقّع من أحد أن يهتم بما سأفعله».

ثم يُضيف:

«مهمتي هي أن أُنتج بالمعدّل ستاً وثلاثين لوحة في السنة».

هذه اللوحات مقسَّمة على الشكل التالي:

ـ ٨٩٪ منها سوف تحتوي أشخاصاً آدميِّين، ٧٢٪ منهم ذكور و٢٨٪ إناث.

ـ ٢٧٪ من هؤلاء الذكور سيكونون شباناً يافعين، ٢٠٪ في منتصف العمر، و٣٪ من الكهول، و٥٠٪ غير محدَّدي العمر.

ـ ٣٣٪ من هؤلاء الشبان سوف يكون شعرهم طويلاً، وسيكون ٤٩٪ شعرهم قصيراً، و١٨٪ سوف يكون شعرُهم ذا طول غير محدّد.

ـ ثلاثة من هؤلاء الشبان سيكونون ذوي شوارب.

ـ ٨٩٪ لا شعر على أجسادهم.

ـ سوف يُرسم ٣٧٪ من الـ ٢٧٪ من الشبان في مواجهة المُشاهد. من الـ ٣٧٪، ٧٩٪ هم دون أعضاء تناسلية، و٢١٪ مع أعضاء تناسليّة.

ـ من الـ ٢١٪ من الشبان المرسومين بمواجهة المُشاهد مع أعضاء تناسليّة، ٩٧٪ سوف تغطي قُضُبُهم ٠،٠٠١٪ من مساحة اللوحة، ٢٪ ستغطي قُضُبُهم مساحةً تتراوح بين ٠،٠٠١٪ و٠،٠٠٢٪ من اللوحة، و١٪ من هؤلاء ستغطي قُضُبُهم مساحةً تتراوح بين ٠،٠٠٢٪ و ٠،٠٠٣٪ من اللوحة.

ـ من الـ ٢٧٪ من الشبان اليافعين، ٦٦٪ ستكون وجوهُهم في مواجهة المُشاهد، و٣٤٪ سوف يتطلّعون يمنةً أو يسرة.

ـ من الـ ٢٧٪ من الشبان اليافعين، ١٩٪ سيكونون واقفين، و١٦٪ سيكونون جالسين، و٨٪ سيقفون على رجل واحدة، و٩٪ سيكونون راكعين، و٤٨٪ سيُحدَّد وضعُ جسمهم لاحقاً.

ـ في اللوحات التي تحتوي شباناً يافعين، سيكون الأزرقُ هو اللّون الطاغي، وهذا بين سنتيْ ١٩١٢ و ١٩١٤. ويَتْبع الأزرقَ اللونُ البنيُّ، ثم الأخضرُ، فالأحمرُ، فالزهريُّ، فالبرتقاليُّ. بعد سنة ١٩١٤، سيتحدَّد ترتيبُ الألوان الطاغية تبعاً لرمية نرد. وعلى النرد أن يُرمى في ثالث نهار جمعة من كل شهر. ويتحدَّد ترتيب الألوان على الشكل التالي:

* الرقم ١ يمثِّل الأزرق،
* الرقم ٢ يمثِّل البنيّ،
* الرقم ٣ يمثِّل الأخضر،
* الرقم ٤ يمثِّل الأحمر،
* الرقم ٥ يمثِّل الزهريّ،
* الرقم ٦ يمثِّل البرتقاليّ.

ـ سوف تظهر إيحاءات جنسيَّة بين الشاب ونفسه (أيْ الإيحاءات الجنسيَّة الذاتية) في ٢٣٪ من اللوحات.

ـ ١٩٪ من اللوحات تَظْهر فيها إيحاءاتٌ جنسيَّة بين الشاب وشخصٍ من الجنس الآخر.

ـ ١١٪ من اللوحات تَظْهر فيها إيحاءاتٌ جنسيَّة بين شابين أوْ شابتيْن.

ـ ٦٪ من اللوحات تَظْهر فيها إيحاءاتٌ جنسيَّة بين شاب يافع وحيوانٍ ذكرٍ أو أنثى.

ـ ٩٪ من اللوحات تَظْهر فيها إيحاءاتٌ جنسيَّة بين شاب يافع وفتى قاصر أو فتاة قاصرة.

ـ ٣٥٪ من اللوحات تَظْهر فيها إيحاءاتٌ جنسيّة بين شاب يافع ومنظر طبيعيّ مؤنّث.

ـ ٥٨٪ من اللوحات تَظْهر فيها إيحاءاتٌ جنسيّة بين شاب يافع وكيان مجرّد.

هذا كل ما تيسّر لي قراءته من هذه الطبقة. يجدر القول إنّها طبقة كثيفة جداً، وإذا افترضنا أنّ ما تبقّى فيها من معلومات مُتّسقٌ مع ما ورد ذِكْره، فسوف أحتاج من أجل فكّ رموزها إلى جهد يمتدّ سنوات طويلة.

الطبقة الثانية: «ملاحظات تحذيريّة و/أو حول المشاهدة».

جزء من هذه الطبقة هو صدى لمقطع من نص لجبران موجود في الطابق العلويّ من هذا المعرض. يعتقد الباحثون في الشؤون الجبرانيّة أنّ النصّ الأصليّ هو رسالة من جبران إلى ماري هاسكل مؤرّخة في ١٦ آذار ١٩١٤. يقول جبران:

«الآتون لمشاهدة أعمالي يسألونني دائماً عن أسماء لوحاتي. لكنّني لا أملك جواباً عن هذا السؤال؛ فمن الصعب جداً إطلاقُ أسماء على الرؤى والأفكار. لقد اخترعتِ المدرسةُ الإنكليزيّةُ في الرسم اللوحاتِ التي تُخبر قصصاً؛ وهذا خطأ. يجب ألاّ يُحصَر العمل الفنيّ في اسم أو قصة. في كل الأحوال، ربما كان من الأفضل تسمية اللوحات، أو حتى ترقيمها، وذلك لاعتبارات عملية وحسب».

المدهش أنّ هذا المقطع موجود بأكمله في الطبقة الثانية من **بدايات عجائبيّة**، لكنْ يُضاف إليه في الوثيقة المقطعُ التالي:

«لكنّني أرفض رفضاً قاطعاً أن تُطلَقَ التسميات التالية على لوحاتي: سمفونيّة، طبيعة، عزلة، وحدة، ندم، اكتشاف، فجر، ولادة، ملاك، وئام، أم، روح، عميق، تأمّل، لانهائيّ، توجّه، همهمة، صمت، منفى، كَرْب، أعظم، ذات، لامتناهٍ، تصعيد، ثالوثيّ، قنطور، جَلْد، حَوْم، كائن، إلهيّ، قوّة، تناغم، خالق، عَظَمَة، طموح، مطلق، حارس، فرح، أسى، أثيريّ، كونيّ، سمائيّ».

بالإضافة إلى ما سبق، تحتوي الطبقةُ الثانية على المقطع التالية:

«يجب على المُشاهد ألا يقف في مواجهة لوحاتي ويتأمّلها. يجب أن يمرّ بها سريعاً، بل سريعاً جداً. هذه السرعة تتغيّر حسب المُشاهد، وتتحدّد حسب جنسه، عرقه، دينه، طوله،...»

هنا تصبح قراءة الوثيقة شبه مستحيلة. آمل أن تسمح لنا القراءة حسب نظام المؤشّر الهيكليّ الماكروسكوبيّ بفكّ ما تبقى فيها من رموز.

وليد رعد

ترعرع وليد رعد في لبنان، وهو يعيش ويعمل منذ فترة في الولايات المتحدة. نال شهادة الدكتوراه في الدراسات البصريّة والثقافيّة من جامعة روتشستر، وهو اليوم أستاذ مساعد يدرّس مادة الإعلام والدراسات الثقافيّة في كوينز كولدج (CUNY). تتضمّن أعماله تحليلات نصيّة، ومشاريع في الفيديو والأداء والتصوير، ويركّز على الحروب الأهليّة اللبنانيّة والأفلام التوثيقيّة والفيديو والنظرية الفوتوغرافيّة والتطبيق. تحتوي أعماله في الفيديو: «صعوداً إلى الجنوب» (من إنتاج سلّوم ورعد، ٦٠ دقيقة، ١٩٩٣)، ومجموعةً من الأشرطة القصيرة بعنوان: «ثِقَلُ النزاع الميتُ يتدلّى» (من إنتاج رعد، ١٨ دقيقة، ١٩٩٦ ـ ١٩٩٨)، وأَنْجَزَ مؤخّراً شريطاً بعنوان: «الرهينة: أشرطة بشّار» (من إنتاج رعد/بشّار، ١٨ دقيقة، ٢٠٠٠). وتشتمل مشاريعه التصويريّة على «أرشيف بيروت» (وهو مشروع توثيقيّ تصويريّ عن بيروت ما بعد الحرب، مازال مستمراً). ووليد رعد هو أيضاً عضو في «المؤسّسة العربيّة للصورة» (عنوانها الالكترونيّ: www.fai.org.lb). وهو المدير التنفيذيّ لـ «مجموعة أطلس» (بيروت/نيويورك).

مقاطع من «شذرات من كتاب الغَرَق»

غسان سلهب

نقلها عن الفرنسيّة: بسام حجّار

بأيّ نَسَقٍ أَجْعل هذه الشذرات، كان يسألُ في سرِّه: أَبِحَسبِ تتابعها الزمنيّ، أم بحسب موضوعاتها، أو كيفما اتَّفق، أو بحسب نغميّتها، أو وقعها الشعريّ؟ واهتدى إلى فوضاها نسقاً.

* *

أهي رُوحُه التي تَنْفَصِلُ عن جسمه، محتِّمةً عليه ذلك العيشَ الدُّنْيويّ؟ أم انَّه جسمُه، ذلك الجسم البائس بالذات، هو الذي يرى روحه متنصلّةً منه، محتِّماً عليها ذلك «التيهَ الأبديّ»؟

* *

استحالت له الكلماتُ مشقَّاتٍ. كلُّ لفظٍ منها انتشالٌ حقاً.

* *

اغفرْ لهم، يا أبتِ! اغفرْ لهم لأنَّهم لا يعلمون ماذا تفعل.

* *

عنه يَنْأى النوم.

* *

هاجسُ المال، لا بلْ نقصُ المال. أن يتكسَّب، أيضاً وأيضاً، عيشَه.

* *

ينبغي أن يُعبِّئ حماستَه كالآلة، وإلاَّ هَلَك.

* *

تلك الأنا لا تُطاق، لكنَّها عندي خيرٌ من النحن، يقول.

* *

لحُسنِ الطّالع أنَّ هناك فكرةَ الحب، يتنهّد.

* *

اغفرْ لهم يا أبتِ، لأنَّهم يُدْركون ماذا يفعلون.

* *

من المؤكَّد أنّ الحياة الحقّة هي في مكان آخر. إذاً: أين نحن؟، يسأل.

* *

لِمَ يُقال إنَّ الدروبَ كلَّها تُفْضي إلى روما، فيما الدروب تُفْضي (بنا) إلى الموت؟ يسأل.

* *

يُخيَّل إليه أنَّه لم يَرَ النور أبداً.

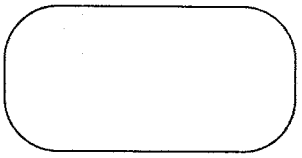
* * *

لا في الماضي يحيا ولا في مُقبل الأيام، ولا في الحاضرِ حتماً. والحقّ أنَّه لا يحيا لأنَّه لا ينام، حتى حين يُغمض عينيه وقد أنهكه التعب، لا يَحْلُم أيضاً، بل يَسْهو!

* *

لا بأسَ، يقول.

* *



يحيا على مقربةٍ من كل شيء ولا شيء. على مقربةٍ وحسب.

* *

عَبْرَ نافذته، هناك حيث يكتب، يرى هوائيّات التلفزيون، أَسْطُحَ المباني، مداخنَ صغيرةً، واجهاتٍ، ثمانيَ نوافذ، حمامتين نؤومتين، **سماءً ملبّدة**. يرى أيضاً نفساً هائمة.

* *

يمضي وكأنّ شيئاً لم يكن.

* *

نحن في شَرَك الواقع، يقول واثقاً. وهذا أمر بدهيّ: فالواقع هو أنتم وأنا.

* *

هكذا ما كانت حياتُه سوى متتالية من الإخفاقات كبيرة وصغيرة، بدءاً بولادته. ولا بدّ أن تنتهي بإخفاقٍ أخير: الموت.

وإلاّ فماذا يكون الموت؟

* *

الكلمات، لا شيء سوى الكلمات، كلّ ما تبقى له.

* *

يسعى جاهداً للانغماس بوتائر قد تسمّى جهنميّة، لكيْ يَطْبع ذاتَه بالتوحُّش ما أمكنه. التوحُّش ما دامت السكينة متعذّرة.

* *

الانبثاق الأكثر كتماناً.

* *

يفكّر أنّ ما من شيء أكثر إلحاحاً من أن (يستعيد) يَعْثر على فكرة الرغبة. وللدقّة يقول: فكرة.

* *

كلُّ ما ينتابنا إنّما ينتابنا تحت الغشاء، يقول. ما يجري برّانياً، خارجاً، ليس سوى انبعاثاتٍ، أبخرةٍ، غازاتٍ، أسربة.

* *

أن نَقْبل هو أن نَسْتسلم، إنّه ليُدركُ ذلك. فما معنى أن ننسى؟

* *

لكيْ يفرِّج عن ذاته يتحدَّث عن نفسه في صيغة الغائب.

* *

الآن، يقول مقتنعاً، أصبحتُ مستعدّاً. لكنّه لا يذكر لأيّ أمرٍ بات مستعداً. لا بدّ أن يتذكّر، يطمْئِنُ نفسَه.

* *

مقاطع من «شذرات من كتاب الغَرَق»

يحتوي العالَمَ الذي، بدوره، يحتويه. حَلَقَةٌ مُفْرَغة لا فكاك منها.

* *

العالَمُ ليس كلَّ ما يحصل فحسب، بل هو أيضاً كلُّ ما كان ممكنَ الحصول، يقول.

* *

وحدَه الإيمانُ، يُقال، كفيلٌ بزحزحة الجبال. أيّ دُعابةٍ هذه! لا يزحزِحُ جبلاً، بل ولا مثقالاً منه.

* *

وإذا لم «تُكْسَبُ» الحياةُ، أيكون ذلك خُسرانَها؟ يسأل.

* *

كلُّ دموع جسده لا تكفي.

* *

الدموع مجدّداً. سيولٌ منها. هكذا بلا سبب بعيْنه. دموع من أجلِ الدموع.

* *

في الصراع بين العالم وبينكَ، أعِنِ العالَمَ، كان كافكا يقول. ولكنْ ماذا لو كان الصراعُ بينكَ وبينكَ؟ يسأل.

* *

بإمكانه القولُ حقاً إنّه، مع الوقت، قد امتلَكَ بعضاً من حكمة، وإنّه، على الأقلّ، صار أكثر تعقُّلاً. والحقيقة أنّ الضاري فيه صار نعجة، نعجةً قابلةً لأن تكون أضحية. قد تكون هذه هي الحكمة.

* *

كيف يُمكن بَعْدُ الحديثُ عن الأرق؟ أما زالت العبارةُ ذاتَ معنى؟ ما من شيء يقال ليلاً أو نهاراً، سوى ساعات تمضي. إنّي هنا، وإنّي القطارُ الذي يَعْبر، والسكّةُ التي تصرصر، والمسافرُ الذي يجول من عربةٍ إلى أخرى، والناظرُ الذي يراقِب، والمدلِّسُ الذي يدلِّس، والمَنْظرُ الذي لا يراه أحدٌ، والبقرةُ التي تتظاهر بأنّها تَنْظر. ولكنّي أيضاً لا شيء من كلّ هذا، يدوِّن.

* *

ما يجدينا ما نُدْركه عن أنفسنا؟

* *

ماذا نصنع بمثل هذا الإدراك المُرْبِك؟

* *

يبدو له أنّ كلّ حياة ينبغي أن تشتمل على عددٍ من الحيوات الأخرى. ويبدو له أيضاً أنّ كلّ حياة ينبغي أن تشتمل على جِدارٍ على كلّ تلك الحيوات الأخرى.

* *

ليس لأنّه في هذه الآونة يَشْعر بأنّ ما يجري من حوله يتخطاه تماماً؛ فلطالما تخطّاه ما يجري من حوله.

* *

بدهيّ أنّه حتى حين يمشي، لا يمشي. وبدهيٌّ أنّه حتى حين يتكلّم، لا يتكلّم. وبدهيّ أنّه حتى حين يرقص لا يَرْقص. وبدهيّ أنّه حتى حين يُطوِّفُ لا يُطوّف. وبدهيّ أنّه حتى حين يفكّر، لا يفكّر. وبدهيّ أنّه حتى حين ينام، لا ينام. وبدهيّ أنّه حتى حين يموت لا يموت.

* *

كما لو أنّ المادة ما عادت تَتْرك أثراً فيه، كما لو أنّ براهين واقعه تتحلّل متلاشية.

* *

وليست البراهينُ وحدها ما يتحلّل.

* *

الحقيقة أنّني أنا وساكون دائماً أنا، إلى النهاية، يدوّن. لا مفرّ.

* *

يَبْسط ذراعيه على آخرهما.

* *

فيه يسري كل سوء طالعه، فيبدو بلا نهاية.

* *

غسان سلهب

مواليد دكار ١٩٥٨.

انتقل للإقامة في بيروت عام ١٩٧٠. ومن ثم سافر إلى باريس عام ١٩٧٥. أخرج عدداً من الأفلام القصيرة، منها «إفريقيا، الشبح»، و«في الغواية» (بالتعاون مع نسرين خضر)، و«ذات يوم» (٢٠٠٠)، وفيلماً روائياً طويلاً «أشباح بيروت» (١٩٩٨). وهو الآن بصدد التحضير لفيلم روائيّ جديد.

تعب مستعار

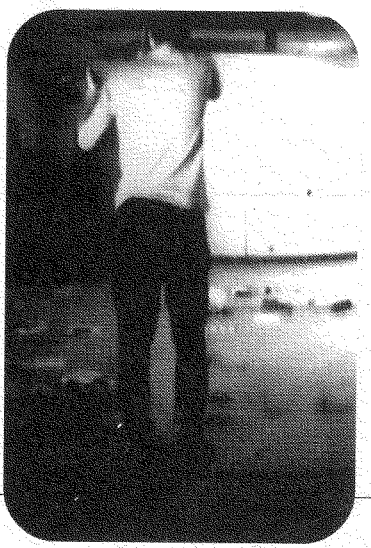
وليد صادق

لي صديق يستعمل التلفزيونَ كحبة منوِّم. يدير الجهازَ كلَّما اشتاقت عيناه إلى النوم، ويستلقي قبالته، ولا يلبث أن يغفو ويغوصَ في سبات عميق بعد دقائق قليلة. صديقي والتلفزيون يشكّلان ثنائياً سعيداً ومكتملاً: جسدٌ صامتٌ ومستسلم، وقبالته علبةٌ تَبثّ ـ دون تعبٍ ـ سيلاً جارفاً من الصور والأصوات. هما أيضاً ثنائيّ مثاليّ للجنس ولآليّته: عنصرٌ دافق، وآخر هامدٌ، يلتقيان على سرير من الفوتونات والذبذبات لا يشوبه صريرٌ ولا عَرق. مجرّد صور متكلّمة تتوالى على شخير سكران. فصديقي هذا مدمنٌ، ومثله أنا، على استعمال البثّ التلفزيونيّ، وإنّما تَفْصلنا درجةٌ في سلّم تطوُّرنا. فهو يبدو متقدِّماً عليّ بحكمته و«بُعْدِ نظره». إذ إنّه فهم جيداً، ومنذ فترة طويلة، أنّ البثّ التلفزيونيّ لا يبتغي سوى عشقِ مُشاهده، أي الالتصاق به. لذا فإنّي لا أرى في نعاس صديقي سوى إقرارٍ مسبّقٍ ومؤثِّرٍ بذوبانه التام في أحضان عاشقه.

في أيلول سنة ١٩٩٧، قدّمتُ عملاً فنياً[١] أُدرج حينها في خانة فنّ التجهيز. وكان عملاً يقوم على حاجة إلى تقديم مداخلة في حاضرٍ مستلبٍ من خلال سردٍ شخصيّ لأحد فصول الحرب الأهليّة اللبنانيّة، هو حصارُ مخيّم تل الزعتر في صيف ١٩٧٦. وتمَّ ذلك من خلال نقد يستعين باستعادة نقديّة لأغانٍ ردَّدتْها شبيبةُ الميليشيات «المسيحيّة» حينذاك، وببثٍّ لمجموعة من الأداءات الڤيديو ـ تلفزيونيّة وضعْتُ فيها الراويَ الضمنيَّ للعمل في حيِّزٍ مقفَلٍ، هو بيتٌ في الحازمية، تسوده معرفةٌ عسيرة، أيْ معرفة ضيِّقة، قوامُها انخراطُ البيت في محيطه الجاهد نحو تمأسسه على وسطٍ لا نواة له سوى «أبلسةٍ» لامتناهيةٍ/أسطوريّة للآخر، أي الفلسطينيّ. في أحد هذه الأداءات الڤيديو ـ تلفزيونيّة، قدّمتُ شريطاً مدتُه أربعُ ساعات، هو توليف لحلقات (Loops) متتالية ومتشابهة، مدةُ كلٍّ واحدةٍ منها ٤١ دقيقة و٤٢ ثانية. في كل حلقة منها يَظْهر الراوي الضمنيُّ وهو يَدْهن وجهَه بطبقة من الطلاء الأسود ثم ينصرف إلى إزالتها ما إنْ تغطيه تماماً (صورة ٢).

عملية يكرِّرها هذا الراوي مرات عدة، تبدو فيها تقاسيمُ وجهه وتفاصيلُها كأنّها تذوب لتعودَ وتطفوَ ممسوخةً ومحوَّرةً كما البقايا العائمة لسفينة غرقى. وعلى ما في هذا الوصف من مشهدية قد تَعِدُ القارئَ بعمليةِ تقنيعٍ للوجه بما فيها من إخفاء للذات واستعراض لها، فإنّ الأداء هنا هو أدنى إلى «وجه ـ عتبة» منه إلى «وجه ـ قناع». إنّها عمليّة دهن الوجه بالطلاء الأسود ومسحه، عملية تَتْبع اليدُ فيها حركةً جانبيّةً هائمة. والوجه في هذه العملية ينتقل ويتوالى تباعاً كسلسلة من المَشاهد الداكنة إلى مَشاهد أخرى أقلّ دُكْنةً، كما ينتقل شريطٌ سينمائيٌّ أو شريطُ ڤيديو من مشهد إلى آخر من خلال تقنية المسح (Wipe Cut)، حيث يتقدَّم مشهدٌ على آخر سابقٍ من خلال مسح إطاره والحلولِ محلّه. وهذا التتابع اللامتناهي يعيد توجية «الوجه ـ القناع» بعمقه ووعودِ دواخله نحو «وجه ـ عتبة» منبسطٍ ومنسابٍ على خيط شريط الڤيديو الزمنيّ. وعلى ما حَمَلَتْه هذه الحلقةُ من معانٍ في

١ ـ «آخر أيام الصيفيّة»، في إطار مهرجان «أيلول» الأول للفنون المعاصرة. معهد غوته، بيروت، ٥ ـ ١٥ أيلول ١٩٩٧.



صورة (١)

تشابكها مع أجزاء أخرى من ذلك العمل التجهيزيّ، فإنّها تَحْمل في حدّ ذاتها موقفاً نقدياً أولياً من منطق تعامل الڤيديو مع التلفزيون، وهما في ترادفهما على التوالي قولٌ طارئٌ على لغة سابقة.

الڤيديو في استعمالاته الفنيّة ـ النقديّة، أيْ بقدر ما يَخْرج على منطق السيل في البث التلفزيونيّ، يتقدّم غالباً كمداخلة نقدية على هذا البث التلفزيونيّ الذي يشكّل سندَه الأولَ. فاستعمالُ التكرار وتوليفُه في حلقات داخل الشريط الڤيديو ـ التلفزيونيّ قائم على إبطاء الوقت وتحويلِهِ إلى تجربة حسية (أو على الأقل مرئيّة)، ومن ثمّ فهو عمل معاكس في مواجهة منطق إخفاء الزمن في سرعة البثّ التلفزيونيّ ودفقِه. تكرار الأداء الواحد يَجْعل مِنْ تقدُّم الشريط وتعاقُبِ إطاراته عمليةً بطيئةً ومتأنّية، ومن مساره الزمنيّ أمراً شبهَ مرئيّ. بل وأكثر من ذلك، تعيد هذه الحلقات المتكرّرة إلى المشهد الڤيديو ـ التلفزيونيّ عبءَ مشهده. فالتكرار يَحْجز الأداءَ في البثّ نفسه، جاعلاً من هذا الأخير عملاً انعكاسياً يحيل على داخله. الأداء وبثُّه يبدوان، إذاً، كحدث قائم بذاته ومنكفئ على نفسه، وهذه عملية «لا تعبّر بالضرورة عن رأي صانعيها.. بل تتحمّل وحدها مسؤوليةَ ما تقوله وما تفعله...»[١].

انتقال مسؤوليّة القول والفعل من راوٍ حقيقيّ إلى الراوي الضمنيّ للشريط هو انتقالٌ من التعبير إلى الترداد. أيْ هو انتقال من راوٍ حقيقيّ ذي عمق نفسيّ قادرٍ على حقن وسائله بمصلٍ من أفكاره وأحاسيسه، إلى راوٍ ضمنيّ يردّد مجموعة من الحركات بحذافيرها، تقاربُ في تكرارها الدقيق والمحتوم (طبعاً) منطقَ الصور الفوتوغرافية الجامدة. التكرار في الشريط الڤيديو ـ التلفزيونيّ يَجْعل هذا الأخيرَ، بالرغم من خضوعه البدهيّ لمنطق مرور الزمن كضرورة أوليّة لحدوثه، متحرّراً من شرط الزمن وفعله الأساسيّ، أيْ من التهافت والاندثار. فالشريط في المبدإ، وفي التطبيق أيضاً (مع تطوُّر التكنولوجيا الرقميّة)، تكرار خالص يَغيب عنه فعلُ الزمن. ومن ثمّ فهو متعلّق وعائد دوماً إلى أسسه المكوِّنة له، أيْ إلى إطاراته الجامدة المفردة، لا إلى تعاقبها في مسارٍ تصاعديّ في المضمون أو انحداريٍّ في الوسيلة. وبحسب ما تقول سوزان سونتاغ[٢]، فإنّ الصور الفوتوغرافية الجامدة هي في سندها الأول، أيْ في ماديّتها وشرطِ حصولها[٣]، لاأخلاقية. الصورة غير قادرة على حمل معانٍ أخلاقيّة، أو ما تفترضه هذه الأخيرةُ من عمق وامتداد زمنيّيْن هما في المبدإ شرطان لتكوُّن القول الأخلاقيّ ولتبلور سلوكه. الصور الفوتوغرافيّة، على عكس ذلك، مسطّحة زمنياً، أيْ هي خارج الزمن. وليس الاعتبارُ الجماعيُّ للصورة، كوثيقة عن لحظة زمنيّة تَبْعث الحنينَ في نفوس ناظريها، إلاّ شاهداً على مدى خروج الصورة على الزمن وشروطه. فالصورة الفوتوغرافيّة ليست لحظة ماضية مجمّدة،

١ ـ «بيروت ـ اللقاء»، سيناريو لفيلم روائيّ في بيئة الحرب اللبنانيّة. أحمد بيضون، ١٩٨٤، ص ٦٠.

٢ ـ أنظرْ كتابها: On Photography، ١٩٧٧، ص ١٠٦ ـ ١٠٨.

٣ ـ ذلك أنّ شرط حصول الصورة الفوتوغرافيّة الأساسيّ هو انعكاس الضوء من شيءٍ ما على ورق حساس.

تعب مستعار

بل هي أقرب إلى شيء جامد ومستقلّ عن الزمن ندنو منه أو نبتعد بقدرٍ ما نَنْظر إليه ونتساءل. جمود الصورة ليس وثيقة عن زمنٍ فات، بل مَعْلم نقيس به مدى انسياقنا الطيّع واندثارنا البطيء في الزمن. لذلك، فالصورة الفوتوغرافيّة هي في الآن نفسه (أو للدقة في المكان نفسه) غيرُ قادرةٍ على تحمُّل الأخلاقيّات وسلوكاتها، وهي بالقدْر نفسه مفتوحةٌ وغيرُ معترضة على كافة الإسقاطات الكلاميّة/الأخلاقيّة. وليس استعجالُ والتر بنيامين الكتّابَ مباشرةَ التصوير إلا محاولةً أخرى لضبط الصورة بالكلام و«إنقاذِها من خراب الموضة (الدُرْجة) ومنحِها قيمةً وحركةً ثوريتَيْن».

في أحد الأداءات المسجّلة على شريط سينمائيّ سنة ١٩٦٩ (صورة ١)، يقدّم بروس ناومان، الفنانُ الكاليفورنيّ، أداءً يُظهره متنقّلاً في أرجاء محترفه وعازفاً على أوتار كمانه الأربعة المدوزنَةِ حسب تسميات السُلَّم الموسيقيّ الأنغلو ساكسونيّ على النحو التالي: D-E-A-D. هذا الأداء هو بالنسبة إليّ أحدُ أفصح التعبيرات عن مأزق الصورة في عنفها وجماليّتها. فهو، في تنقُّله الدائريّ وعزفه الكادّ والجاهل تماماً لتقنيات الكمان (حسب ناومان)، هائم في منطق الصور المنفصلِ كلياً ـ باستثناء العلاقة المرئيّة ـ عن عالم الأحياء. ولذلك فهو إذ يَعْزف على أوتار كمانه «الميّتة»، يكرِّر مجتهداً، رغم اعتراضه الخافت، إعلانَ شرط الصورة وثمنها. فالصورة إذ تَجْمع الأحياءَ وتضفي عليهم جميعاً، أيّاً كانت ظروفُهم، سمةً جماعيةً مؤثِّرة، إنّما تَفْصل عبر العملية نفسها الأحياءَ بعضَهم عن بعض وعن عوالمهم. جمال الصورة هو في عنفها، أيْ في تشييئها للحياة... أو بكلام آخر: إنّ إنسانيّة الأحياء هي في غربتهم.

الحلقة الواحدة، التي تُظهر الراويَ الضمنيَّ وهو يكرِّر عملية دهن وجهه بطلاء أسود ومن ثمّ إزالته، تمتدّ على ٤١ دقيقة و٤٢ ثانية. في المبدإ، هذه هي مدة الأداء الأصليّ حيث يتقاطع الراوي والمؤدِّي الحقيقيّ للشريط. كما أنّها مدة الأداء الفعليّ، وحدودُ صبر المؤدِّي الحقيقيّ وقدرتُه على التحمُّل. وهي أيضاً حدود التماهي المحتمل بين المشاهِد والمؤدِّي الحقيقيّ. إلى هذا الحدّ يبقى الكلامُ ممكناً على أداءٍ بمعناه الحرفيّ، أيْ كعمليّة إيصال الشيء إلى المُرسَل إليه. ولكنْ عندما يُولِّف هذا الأداءُ في حلقات متسلسلةٍ تضاعِف مُدتَه إلى ما لا نهاية، تنقطع إمكانيةُ تماهي المشاهِد مع جسد المؤدِّي الحقيقيّ وجهدِه وتعبه. ولا يبقى من الأداء سوى استعراضٍ لراوٍ ضمنيّ يستعيد ويكرِّر ببطءٍ مجموعةً من الحركات والتعابير دون أيّ تراكمٍ تصاعديّ أو تكثيفٍ دراميّ. هي إذاً توليفٌ لحلقات متتالية ومتشابهة تحيل الأداء إلى استعراض، وفيها تشييءٌ للصورة أيْ تحميلُها ثقلَ تكرارها والبطءَ المتأتّيَ عن تتابع إطاراتها. وفي هذا الانفصال عن أيّ تماهٍ مع المُشاهِد، تتحوّل الصورة ـ بغضّ النظر عن محتواها ومعناها ـ إلى حركة مستقلة تذكّر باردةً ومتجرّدةً بشيء من التعب الذي كان في أساس علاقة التماهي التي تربط صورةَ الأداء الأصليّ بالمُشاهد.

وانتقال التعب (بصورته) إلى الشريط نفسه يبدو امتثالاً لرغبةٍ عند المُشاهِد في التعب، أو على الأقل في استرجاع ذكرى التعب. إنّه شريطُ صورٍ لتَعبٍ يحاول المُشاهد الاستمتاعَ بالتفرُّج عليها دون التماهي معها. فالشريط، بمنطقه المبنيّ على التكرار، يستعيد فكرةَ جسدٍ سابقٍ قادرٍ على التعب وتَحَمّل متطلباته الماديّة، ومن ثمّ، يستعيد فكرةَ جسدٍ قادرٍ وربما راغبٍ أيضاً في الخروج والانخلاع

عن ثمالة البثّ التلفزيونيّ وسَيْلِهِ الجارف. وهذا يبدو قاسياً وباهظ الثمن. إذ إنّ الحلقات الفيديو ـ تلفزيونيّة، باستيعابها لمنطق التكرار واستعارتها لصورة التعب، تبدو وكأنّها تَفْرض بدورها (وهذا شرطُها) على المُشاهد أن يُحوّل علاقتَه السكرى بالبثّ التلفزيونيّ الجارف إلى أخرى مبنيةٍ على الأرق. فالتكرار كمداخلة نقديّة يريد أن يَفْضح هنا علاقةً تثير الريبة والحسد، كتلك التي تَرْبط البثَّ التلفزيونيّ بصديقي ذاك الذي أَنْعم على نفسه بحكمة النعاس. فهو، أيْ صديقي، وعلى حنكة موقفه، قد اختار والتجأ، بحسب المنطق النقديّ للفيديو، إلى ما قد أصبح مستحيلاً. إذ إنّ إغلاق الأجفان والانزلاقَ إلى أحضان النوم بات امتيازاً لقلائل مازالوا قادرين على تسليم أجسادهم والاستمتاع بها. وهذا الامتياز يؤكّده، ضمن السَّعي إلى نفيه واجتياحه، منطقُ التكرار الذي يحيل المتعةَ إلى خارج مشهده ويستبدل وعدَ اكتمالها بالتأجيل ورغباته، أيْ يستبدل الجسدَ وأحاسيسَه بالصورة وفكرتها. وليس فصلُ حاسة النظر هنا عن الجسد إلاّ إتماماً لمسار النظر التاريخيّ وتميّزه بوصفه الحاسةَ الألصقَ بلحظة الخلق وصفات الخالق[1]. إنّ العين، استطراداً لإحدى ملاحظات مارشال ماك لوهين[2]، غير قادرة في زمن الصورة على انتقاء منظورها، شأنها شأن الأذن في عالم شبكات الاتصال الإلكترونيّة. لقد أصبحنا مغلّفين بالأصوات والصور. وكما أنّ آذاننا غير مجهّزة بأجفانٍ تحميها، فإنّ الأعين أيضاً عاجزة عن الانعزال والانكفاء خلف ظلمة أجفانها. فالأرق هو قرين البثّ التلفزيونيّ وثمنُ نقده، وهو الذي يحوّل الأجفان إلى نوافل جسدٍ تنتظر بدورها، كالزائدة الدودية، أن تَلْتهب وتُقَصّ.

وليد بطرس صادق

مواليد بيروت، ١٩٦٦

معارض:

٢٠٠٠ «لا أحسب أنّ الناس تخرج من شارع الحمراء»، «أشكال ألوان»، بيروت.

١٩٩٨ «كاريوكي»، بلوكوت غاليري، ليڤربول، إنكلترا.

١٩٩٧ «آخر أيام الصيفية»، مهرجان أيلول، معهد غوته، بيروت.

١٩٩٦ «بيت بيوت»، مسرح بيروت.

منشورات:

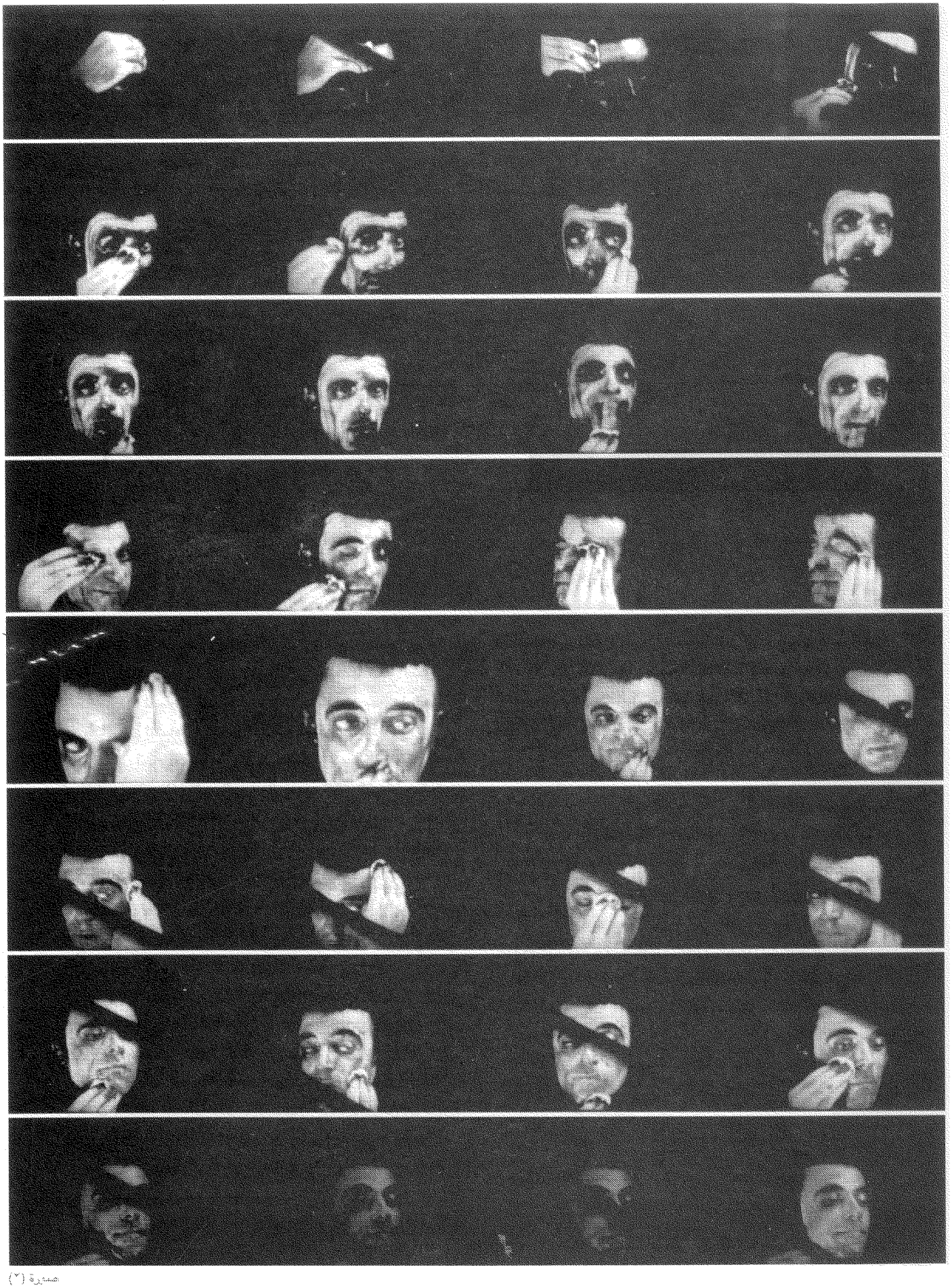
١٩٩٩ «الكسل» (مع بلال خبيز)، من منشورات «العالم الثالث»، بيروت.

١٩٩٩ «في أنّني أكبر من بيكاسو» مهرجان أيلول، بيروت.

١٩٩٩ «كاريوكي»، بلوكوت غاليري، ليڤربول، إنكلترا.

١ ـ ربما علينا إضافة صفة سادسة إلى صفات الإله المسيحيّ، وهي الأرق.

٢ ـ يقول مارشال ماك لوهين، في الثلث الأخير من The Medium is the Message (١٩٦٧، والصفحات غير مرقّمة)، إنّنا «غير مجهّزين بأجفانٍ للآذان... وإنّ عالم الأذن هو عالم من العلاقات المتزامنة».



صورة (٢)