النظير السماعي

رئيس التحرير: جلال توفيق

يبقى علينا أن نثبتُ شروطَ وظيفة السينما الجماليَّة هذه. ويبدو لي أنَّك [سيرج داني] تقول في هذا الشأن أشياء غريبةً جداً، كأن تتساءل: ما معنى أن يكون المرءُ ناقدَ سينما؟ وتعطي مثالاً فيلمَ «الشرهون» [لهنري فرنوي] الذي لم يُعْرَض أمام الصحافة، ورَفَضَ النقدَ باعتباره عديمَ الجدوى، مطالباً بعلاقةٍ مباشرة مع الجمهور لكون هذا الأخير «إجماعاً اجتماعياً»، وهذا مبرَّرٌ تماماً، لأنَّ هذه السينما ليست بحاجة إلى النقد كي يملأ لا صالاتها وحدَها بل مُجْمَلَ وظائفها الاجتماعيَّة أيضاً. وإنْ كان من معنًى للنقد، فهو مرتبط بمدى تعاطيه مع فيلم يقدِّم إضافةً، أو تفاوتاً (décalage) مع جمهور مازال فرضياً، ولذا يجب كسبُ بعض الوقت والحفاظُ على أثرٍ ما في هذه الأثناء. وممّا لا شكّ فيه أنَّ مفهوم «الإضافة» هذا ليس سهلاً، ومن الأرجح أنَّكَ استقيْتَه من دريدا ثم أَعَدْتَ تأويله بحسب فهمك الخاصّ: فأنتَ تعتبر أنَّ «الإضافة» [الكلمة في الأصل supplément، وتَعْني أيضاً المُلْحَق] هي حقّاً الوظيفةُ الجماليَّةُ للفيلم. وبالرُّغم من كونها وظيفةً هشّة، فإنَّ بالإمكان عزلَها في بعض الحالات وفي بعض الشروط باعتبارها قليلاً من الفنّ وقليلاً من الفكر... إنَّ الصورة السينمائيَّة تَحْفظ، لكنْ دائماً عكس الزمن، لأنَّ الزمن السينمائيّ ليس ما يجري بل ما يدوم ويتعايش. وبهذا المعنى ليس مفهوم الحفظ شيئاً هيِّناً: إنَّه إبداع، إبداعُ الإضافة باستمرار (إمَّا لتجميل الطبيعة، وإمَّا لروحنتها أو لمنافستها). للإضافة خصوصيَّةٌ وهي أنَّها لا تستطيع إلاَّ أن تُبْتَدَع: إنَّها الوظيفة الجماليَّة والفكريَّة للصورة، وهي بدورها إضافيَّة. لقد كان بإمكانك بناءُ نظريَّة طويلة انطلاقاً من هذه النقطة، لكنَّك تحبِّذ الحديثَ عنها بشكل ملموس جداً وانطلاقاً من تجربتك النقديَّة حيث الناقدُ - في نظرك - هو مَنْ «يَسْهر على» الإضافة لكي يُبْرز الوظيفةَ الجماليَّةَ للسينما.

جيل دولوز

تفاؤل وتشاؤم وسفر: رسالة إلى سيرج داني

جيل دولوز

ترجمة: ليلى الخطيب

الأطلال

جلال توفيق

ترجمة: فادي العبد الله

من التنقيب إلى العَهَن: في ترتيبات فنّ التجهيز

وليد صادق

تفاؤل، وتشاؤم، وسفر: رسالة إلى سيرج داني*

جيل دولوز
ترجمة: ليلى الخطيب

جَمَعَ كتابُك الأخير **لارامي**[1] (١٩٨٣) مقالاتٍ عدّةً كنتَ قد كتبتَها في **دفاتر السينما**. وما جَعَلَ من هذا الكتاب كتابًا أصيلاً هو أنّك وزّعتَ المقالاتِ فيه لا وفقًا للتحليل الذي قدّمتَه لمختلف المراحل التي مرّت فيها **دفاترُ السينما** فحسب، ولكنْ، أيضًا وبخاصةٍ، وفقًا لتحليلٍ مختلفٍ وظائف الصورة السينمائيّة. يرى ريغل، وهو من أهمّ السبّاقين إلى معالجة الفنون التشكيليّةَ، أنّ للفنّ ثلاثَ غاياتٍ: تجميل الطبيعة، ورَوْحَنَة الطبيعة، ومنافسة الطبيعة (إشارةً إلى أنّ كلّ واحدةٍ من هذه الغايات الثلاث تكتسب، في نظر ريغل، معنًى قطعيّاً، تاريخيّاً ومنطقيّاً). أمّا أنتَ، فتحدّد، في **التقسيم التاريخيّ** الذي تطرحه، وظيفةً أولى للفنّ السينمائيّ يعبِّر عنها السؤالُ الآتي: ما الذي يُمْكن أن يُرى وراء الصورة؟ لا شكّ أنّ ما يُمْكن أن يُرى وراء الصورة لن يَحْضر إلاّ في الصور اللاحقة، غير أنّه يُمكِّن من العبور من الصورة الأولى إلى الصور الأخرى، فيَرْبطها في وحدة عضويّة قويّة تجميليّة، حتى لو كانت «الفظاعةُ» جزءًا من هذا العبور. وبإمكانك اختصارُ هذا الزمن الأول بعبارة هي: «السرّ وراء الباب،»[2] أي «الرغبة في مزيد من الرؤية، وفي رؤية ما وراء الصورة، وعَبْرَها،» حيث يُمْكن أيّ شيء أن يَحلّ محلّ «الورق الكتيم (cache) الموقَّت،» وحيث يترابط كلُّ فيلم مع الأفلام الأخرى في انعكاس مثاليّ. وسوف يُعرَّف هذا الزمنُ الأوّلُ بفنّ المونتاج، الذي عَرف أَوْجَهُ في ثُلاثيّاتٍ كبرى، وشكّل تجميلاً للطبيعة أو موسوعةً للعالم. ويُعرَّف هذا الفنّ أيضًا بعمقٍ مفتَرَضٍ للصورة من حيث هي اتِّساقٌ أو تناغمٌ، وتوزيعٌ للعوائق وللتخطّيات، وللتنافرات وللانحلالات في ذلك العمق. ويعرَّف كذلك بدورٍ للممثّلين وللأجساد وللكلمات خاصٍّ بالسينما في هذه السينوغرافيا الشاملة: وهي دائمًا في خدمةِ ما هو إضافيّ في فعل الرؤية، أيْ في خدمة «مزيدٍ من الرؤية.» وفي كتابكَ الجديدِ هذا، تَعْتبر مكتبةَ آيزِنْشتاين، مكتبَ الدكتور آيزِنْشتاين، رمزًا لهذه الموسوعة الكبيرة.

غير أنّك كنتَ قد أشرتَ إلى أنّ هذه السينما لم تَمُت من تلقاء نفسها، بل إنّ الحرب هي التي اغتالتها (لقد أصبح فعلاً مكتبُ آيزنشتاين في موسكو مكانًا ميِّتًا ومحرومًا ومهجورًا). ذهب سايبِرْبِرْغ بعيدًا جدّاً في تأويله لبعض ملاحظات والتر بنيامين، حين قال إنّ على هتلر أن يُحاكَمَ بوصفه سينمائيّاً... وأنتَ نفسُك تُشير إلى أنّ «أعمالَ الإخْراج السياسيّة الكبيرة، ودعاواتِ الدول التي تحوّلتْ لوحاتٍ حيّةً، والعملياتِ الأولى لنقل البضائع البشريّة وتفريغِها على نطاق واسع» قد حقّقت الحلمَ السينمائيّ في ظروفٍ اخترقتْها الفظاعةُ، حيث لم يَعُد يُرى «وراء» الصورة إلاّ معسكراتُ الاعتقال، ولم يَعُد من رابط بين الأجساد إلاّ العذاباتُ. يُبيّن پول ڤيريليو بدوره أنّ الفاشيّة عاشت حتى النهاية في تنافسٍ مع هوليوود. لقد تحوّلتْ موسوعةُ العالم، وتجميلُ الطبيعة، والسياسةُ بما هي «فنٌّ» (حسب تعبير بنيامين) فظاعةً كاملة. وصار الكلُّ العضويّ توتاليتاريّةً محضاً، ولم تعد قوّةُ السلطة تَكْشف عن كاتب أو مُخْرِج بل عن تحقُّقِ كاليغاري ومابُوز («لن تعود مهنةُ المخرج القديمة بريئةً بعد اليوم،» قلتَ). وإذا كان للسينما أن تقوم مجدّدًا من بين الأموات، بعد الحرب العالميّة الثانية، فلن يكون ذلك بالضرورة إلاّ على أسس جديدة، أيْ على أساس وظيفةٍ جديدةٍ للصورة، وعلى أساس «سياسةٍ» جديدةٍ وغايةٍ جديدة للفنّ. ربّما كانت أعمالُ رينيه السينمائيّة من هذه الوجهة هي الأهمّ والأكثرَ

---

* ـ النصّ هو مقدّمة الفيلسوف الفرنسيّ جيل دولوز لكتاب الناقد السينمائيّ الفرنسيّ سيرج داني، وهو بعنوان **يوميّات السينما ـ ١ ـ** (١٩٨١ ـ ١٩٨٢)، نشر عام ١٩٨٦ عن دار **دفاتر السينما**.

١ ـ «لارامي» تعني صفّ الأنوار الموجودَ في مقدّمة خشبة المسرح. (المترجمة)

٢ ـ عنوان فيلم لفريتز لانغ. (م)

دلالةً: فهو الذي أقام السينما من بين الأموات. ذلك أنّه لم يَكُن لهذا المُخْرج، منذ البداية وحتى عمله الأخير «حُبٌّ حتى الموت،» إلاّ موضوعٌ واحد، جسدٌ واحد أو ممثّلٌ واحد، ألا وهو الرجلُ العائدُ من بين الأموات. وبهذا المعنى أيضًا تُقارِب في كتابِكَ ما بين رينيه وبلانشو في عمله **كتابة الكارثة**.

بعد الحرب، تبدّت إذنْ وظيفةٌ ثانيةٌ للصورة، عبّر عنها سؤالٌ جديدٌ تمامًا: ما الذي على الصورة ليُرى؟ لا سؤالُ «ماذا وراء الصورة ليُرى»؟ بل بالأحرى: «هل أستطيع أن أتحمّل النظرَ إلى ما أراه على أيِّ حالٍ، وما أراه إنّما يَنْبسط على مساحةٍ خالية من أيّ عمق؟» ما تغيّر، إذنْ، إنّما هو مجملُ علاقات الصورة السينمائيّة. فقد تراجع دورُ التوليف، لا لحساب «اللّقطة الطويلة» (plan-séquence) الشهيرة وحدَها بل أيضًا لحساب أشكال جديدة من التركيب والتّداعي. ودينَ العمقُ [عمقُ الصورة] بكونه «خدعةً،» ورَضيتِ الصورةُ بتسطُّحها أيْ بكونها «سطحًا بلا عمق،» أو «عمقًا هزيلاً» على طريقة القمم الموجودة في أعماق المحيطات (ولا يتناقض ذلك مع استعمال تقنيّة عمق المجال التي سمحتْ لويلز مثلاً، وهو أحدُ جهابذة هذه السينما الجديدة، بوضع كلّ شيء في متناول نظرنا ضمن لقطة واحدة واسعة، مُسقِطًا بهذا التصوُّرَ القديمَ لعمق الصورة). لم تعد الصُّورُ تترابط وفق نظام التتالي الأحاديِّ التوجُّهِ لتقطيعاته ووصلاته، بل أصبحتْ خاضعةً لإعاداتِ ربطٍ تتجدّد دومًا وتُنقّح من دون إلغاء التقطيع أو محوه، وبالحفاظ على الوصلات المفارِقة (faux-raccords). كذلك تغيّرتْ علاقةُ الصورة بالأجساد وبالممثّلين السينمائيّين: صارَ الجسد أقربَ إلى عالم دانْتي، أيْ لم يعد يُلْتقطُ مؤدّيًا لأفعال، بل متّخذًا لوضعيّاتٍ لها ترابطاتُها الخاصّةُ (وهذا ما تبيّنه هنا أيضًا في إطار حديثكَ عن أكرمان، وعن الزوج ستروب، وهو ما تَشْرحه أيضًا في صفحة مدهشة تقول فيها إنّه لم يعد على الممثّل في مشهدِ سُكْرٍ أن يجاري الحركةَ وأن يترنّح كما في الأفلام القديمة، بل صار عليه بدلاً من ذلك أن يتّخذ وضعيّةَ المدْمِنِ الفعليّ الذي يظلّ متماسكًا رغم الخمرة...). وتغيّرتْ أيضًا علاقةُ الصورة بالكلمات وبالأصوات وبالموسيقى، من خلال لاتماثلات أساسيّة بين الصوت والصورة، وهي لاتماثلات أعطت للعين قدرةً على قراءة الصورة، وأعطت للأذن قدرةً على الهلوسة بأدقّ الأصوات. وأخيرًا، فإنّ هذا الزمن الجديد وهذه الوظيفة الجديدة للصورة كانا تربيةً للإدراك حلّت محلّ موسوعةِ العالم المتفتّتة: إنّها سينما الرؤيويّين، التي لم تعد تحدِّد غايتَها في تجميلها الطبيعةَ بل في رَوحنتها إلى أقصى الحدود. فكيف نتساءل عمّا سيُرى وراء الصورة (أو في إثرها) ونحن لا نَعْرف أن نرى ما في الصورة أو عليها في حدِّ ذاته، مادامت البصيرةُ مفقودة؟ وبإمكاننا أن نلاحظ جيّدًا ذُرًى لهذه السينما الجديدة، لكنْ تقودنا إليها كلّها تلك التربيةُ التي ذكرناها: فهي (وكما تقول في كتابكِ **لارامي**) تربيةٌ خاصةٌ بروسلليني، وبالزوج ستروب أو غودار، ثم تضمّ إلى هذه التربيات الآن التربيةَ الخاصّةَ بأنتونيوني حين تحلّل عينَ الغَيُور وأذنَه [في أفلام أنتونيوني] بوصفها «فنّاً شعريّاً» يَرْصد كلّ ما هو عرضةٌ للتلاشي وللاختفاء، بدءًا بامرأة موجودة على الجزيرة النائية...

إنْ كان ثمّة من تراث نقديّ تنتمي إليه، فهو تراثُ بازان و**دفاتر السينما**، كما بونيتزر أو ناربوني أو شيفر. ذلك أنّك لم تكفّ عن السعي لإيجاد رابطة عميقة بين السينما والفكر، وتعتبر أنّ للنقد السينمائيّ وظيفةً شعريّةً وجماليّةً (في حين وَجَدَ كثيرٌ من معاصرينا ضرورةً في الارتداد إلى اللُّغة وإلى شكلانيّةٍ ألسنيّةٍ بغيةَ المحافظة على جديّة النقد). لقد حافظتَ إذنْ على التصوُّر الأساسيّ الذي حمله الزمنُ السينمائيُّ الأوّل، وهو أنّ السينما فنٌّ جديد وفكرٌ جديد. غير أنّ هذا التصوُّر لم ينفصل لدى السينمائيّين والنقّاد الأوائل، من آيزنْشتاين أو غانس إلى إيلي فور، عن تفاؤلٍ ميتافيزيقيّ اعتَبَر السينما فنّاً جماهيريّاً مُطْلقًا. وعلى النقيض من ذلك، فَرضت الحربُ [العالميّةُ الثانية] وما سبقَها تشاؤمًا ميتافيزيقيّاً جذريّاً. ولكنّكَ استطعتَ إنقاذَ تفاؤلٍ ما، هو تفاؤل نقديّ: فعلى السينما أن تظلّ مرتبطةً، لا بفكر انتصاريّ وجماعيّ بعد اليوم، بل بفكرٍ مميِّزٍ ومخاطِرٍ لا يُدرك ذاتَه ولا يحافِظ عليها إلاّ من موقع «عَجْزه،» وكأنّه فكرٌ يعود من بين الأموات ليواجِه هزالَ الإنتاج العامّ.

ذلك أنّه بدأ يَرْتسم زمنٌ ثالث ووظيفةٌ ثالثة وعلاقةٌ ثالثة للصورة. لم يَعُد السؤالُ هو: ماذا وراء الصورة ليُرى؟ ولا: كيف تُرى الصورةُ نفسُها؟ بل: كيف يُولَجُ فيها، وكيف يُزْلَقُ إليها، لأنّ كلّ صورةٍ باتت تنزلق على صور أخرى ولأنّ «خلفية الصورة هي دومًا صورةٌ أخرى،» ولأنّ العينَ الفارغة عدسةٌ لاصقة؟ وإذّاك غدا بإمكانك القولُ إنّ الدائرة اكتملتْ، وإنّ سايبِرْبرغ لَحِقَ بميلياس، ولكنْ في حِدارٍ لا ينتهي وفي استفزازٍ فقَدَ موضوعَه، الأمرُ الذي بات يهدِّد بقَلْب تفاؤلك النقديّ إلى تشاؤم نقديّ. هناك بالفعل عاملان مختلفان يتقاطعان ضمن هذه العلاقة الجديدة للصورة: فثمّة، من جهة، التطوُّرُ الداخليُّ للسينما الباحثُ عن تركيباته السمعيّة ـ البصريّة الجديدة وعن تربويّاته الكبيرة (لا الخاصّة بروسلليني، ورينيه، وغودار، والزوج ستروب وحدهم، بل أيضًا تلك الخاصة بسايبربرغ، ودوراس، وأوليڤييرا...)، وهو بحث قد يجد في التلفزيون حقلاً وإمكانيّاتٍ استثنائيّةً. وثمّة، من جهة أخرى، تطوُّر التلفزيون في ذاته من حيث هو، أي التلفزيون، ينافس السينما، و«يحقّقها» و«يعمّمها» فعليّاً. هذان الوجهان، بالرُّغم من تشابكهما الكبير، مختلفان اختلافًا أساسيّاً، ولا **يَعْملان على المستوى ذاته**. ففي حين كانت السينما تَبْحث، من خلال التلفزيون والڤيديو، عن «مكمِّل» للوظائف الشعريّة والجماليّة الجديدة، كان التلفزيون (رغم جهود نادرة أُولى) يَضْمن لنفسه أولاً **وظيفةً اجتماعيّةً** تَضْرب مسبقًا كلّ مكمِّلٍ [أوْ بَدَلٍ]، وتضع يدَها على الڤيديو وتَفْرض سلطاتٍ مناقضةً لاحتمالات الجمال والفكر.

وهكذا ظهرتْ مغامرةٌ شبيهةٌ بتلك التي عرفها الزمنُ الأوّلُ للسينما: فمثلما حالت سلطةُ النفوذ، التي عَرفتْ أَوْجَها مع الفاشيّة وما رافقها من التلاعبات الكبرى لأجهزة الدولة، دون نموّ السينما الأولى، هدّدت السلطةُ الاجتماعيّةُ الجديدة، سلطةُ المراقبة أو التحكُّم التي نشأتْ بعد الحرب العالميّة الثانية، بقتل السينما الثانية. و«التحكُّم» هو الاسم الذي أَطْلقهُ بُوروز على السلطة الحديثة. وتغيَّرَ مابُوز نفسُه، فصار يعمل من خلال أجهزة التلفزة. كانت هذه السينما ماتزال في أولى مراحل بحثها وإبداعها الجديديْن، ولن تموت هي الأخرى لأسباب طبيعيّة، بل سيجيء القتلُ العنيفُ على الشكل الآتي: فَبَدَل أن يكون هناك دائمًا صورةٌ في خلفيّة الصورة، وبَدَل أن يَبْلغ الفنُّ حدَّ «منافسة الطبيعة،» لن تعودَ الصورُ، كلُّ الصور، تَعْكس إلاّ صورةً واحدة، هي صورةُ عَيْنِي الفارغةِ في تماسٍّ مع لاطبيعةٍ [وقد أضحيتُ] مُشاهِدًا متحكِّمًا به انتَقَلَ إلى خلف الكواليس، فصار على تماسٍّ مع الصورة، بل صار مُدْخَلاً في الصورة. تُبيِّن تحقيقاتٌ أُجريْت حديثًا أنّ أحدَ أكثر العروض الأثيرة لدى الجمهور هو حضورُ برنامج تلفزيونيّ في الأستوديو: والمسألة ليست مسألةَ جمال أو فكر، بل مسألة أن يكون المرءُ على تماسّ مع التقنيّة، ملموسًا [متأثِّرًا] بالتقنيّة. لم تَعُدْ تقنيّةُ التّماسّ بـ «الزُّوم» مقتصرةً على روسلليني، بل صارت نهجًا يعتمده التلفزيونُ في العالم كلِّه؛ وأمّا الربط الذي كان الفنُّ، من خلاله، يُجَمِّلُ الطبيعةَ ويروحنها ثم ينافسها، فقد تحوّل ولوجًا إلى الداخل التلفزيونيّ. وصارت زيارةُ الأستوديو (لمعرفة كيفيّة صُنع برنامج تلفزيونيّ)، بانضباطيّتها القاسية، مثالَ العرض «الفنيّ،» وصارَ الاغتناءُ هو القيمةَ الجماليّةَ العليا (ولِسانُ الحال: «إنّ هذا العرض لَمُفيدٌ حقّاً»). لقد انهارت موسوعةُ العالم وتربيةُ الإدراك، ليَحلّ محلَّهما تدريبٌ محترفٌ لِلْعَيْن، وعالَمٌ يلتقي فيه المتحكَّمون والمتحكَّمُ بهم في إعجابهم بكلّ ما هو تقنيّ. وصارت عدسةُ الالتصاق في كل مكان. وهنا تحديدًا يتحوّل تفاؤلُكَ النقديُّ إلى تشاؤم نقديّ.

يتابع كتابُكَ الثاني كتابَكَ الأوّل، ويسعى للخوض في هذه المواجهة بين السينما والتلفزيون، على اختلاف مستوييْهما. وبالرُّغم من تلميحاتك الكثيرة إلى الموضوع، فإنّك لا تَحْصر المشكلةَ في مقارنة تجريديّة بين الصورة السينمائيّة والصور الجديدة. فقد عَصَمَتْك، لحسن الحظ، وظيفيّتُك. ولم تتجاهل بالطبع، من وجهة النظر هذه، أنّ للتلفزيون وظيفةً جماليّةً كامنةً، مثله مثل أيّة وسيلة تعبير أخرى، وأنّ السينما ـ في المقابل ـ لم تكفّ عن الاصطدام، من الداخل، بسلطاتٍ كانت تعرقِلُ بشدّةٍ غايتَها الجماليّةَ المحتملةَ. ولكنّ ما يبدو لي لافتًا في **يوميّات السينما** هو أنّك تَبْحث عن تحديد «واقعتَيْن» مع شروطهما: الأولى هي أنّ التلفزيون، بالرُّغم من محاولات هامّة غالبًا ما قام بها سينمائيُّون كبار، لم يسعَ إلى إيجاد خصوصيّتِهِ في وظيفة جماليّة بل في وظيفة اجتماعيّة، وهي وظيفةُ تحكّمٍ وسلطةٍ تهيمن فيها اللّقطةُ المتوسّطةُ الرافضةُ ـ باسم العين المحترفة ـ أيَّةَ مغامرةٍ إدراكيّةٍ حسيّة. وإن حَدَث أنْ حصل ابتكارٌ ما [في التلفزيون] فإنّما يَحْصل على نحوٍ غير منتظر وفي ظرف استثنائيّ: كأنْ يَبْتكر [ڤاليري] جيسكار [ديستان] اللّقطةَ الفارغة، أو كَأنْ تُعيد ماركةُ ورق تواليت إحياءَ الكوميديا الأميركيّة. أمّا الواقعة الثانية فهي أنّ السينما، على عكس التلفزيون، وبالرُّغم من كلّ السُّلطات التي خَدَمتْها (بل وأسَّسَتْها)، قد حافظتْ دومًا على وظيفة جماليّة وفكريّة، وإنْ هشّةٍ أو غيرِ مُدْرَكَةٍ تمامًا. ليس علينا إذن المقارنةُ بين أنماط الصور، بل بين الوظيفة الجماليّة للسينما والوظيفةِ الاجتماعيّة للتلفزيون: ففي رأيكَ أنّ هذه المقارنة ليست متقلقِلة فحسب، بل يجب عليها أن تكون متقلقلة ولا معنى لها خارج هذا التقلقل أيضًا.

ولكنْ يبقى علينا أن نثبّت شروطَ وظيفة السينما الجماليّة هذه. ويبدو لي أنّك تقول في هذا الشأن أشياء غريبةً جدّاً، كأن تتساءل: ما معنى أن يكون المرءُ ناقدَ سينما؟ وتعطي مثالاً فيلمَ «الشرهون» [لهنري ڤرنوي] الذي لم يُعْرَض أمام الصحافة، ورَفَضَ النقدَ باعتباره عديمَ الجدوى، مطالبًا بعلاقةٍ مباشرة مع الجمهور لكون هذا الأخير «إجماعًا اجتماعيّاً.» وهذا مبرَّرٌ تمامًا، لأنّ هذه السينما ليست بحاجة إلى النقد كي يملأَ لا صالاتها وحدَها بل مُجْمَلَ وظائفها الاجتماعيّة أيضًا. وإنْ كان من معنًى للنقد، فهو مرتبط بمدى تعاطيه مع فيلم يقدِّم إضافةً، أو تفاوتًا (décalage) مع جمهور مازال فرضيّاً، ولذا يجب كسبُ بعض الوقت والحفاظُ على أثرٍ ما في هذه الأثناء. وممّا لا شكّ فيه أنّ مفهوم «الإضافة» هذا ليس سهلاً، ومن الأرجح أنّكَ استقيْتَه من دريدا ثم أَعَدْتَ تأويله بحسب فهمك الخاصّ: فأنتَ تعتبر أنّ «الإضافة» [الكلمة في الأصل supplément، وتَعْني أيضًا المُلْحَق] هي حقّاً الوظيفةُ الجماليّةُ للفيلم. وبالرُّغم من كونها وظيفةً هشّة، فإنّ بالإمكان عزلَها في بعض الحالات وفي بعض الشروط باعتبارها قليلاً من الفنّ وقليلاً من الفكر. ومن هذا المنطلق، تُسنِد إلى كلٍّ من هنري لانغْلوَا وأندريه بازان مكانةً أساسيّة. فالأوّل كان «يتشبَّث بفكرةٍ

واحدة ألا وهي أنَّ السينما تَسْتحقّ أن يُحَافَظَ عليها؛» بينما كان الثاني «يتشبَّث بالفكرة نفسها لكنْ مقلوبةً،» ألا وهي إظهارُ أنَّ السينما تحافِظ، تحافِظ على كلِّ ما له أهميَّة: «إنَّها مرآةٌ فريدةٌ من نوعها يَحْفَظُ الصورةَ قصديرُها [الذي طُلِي به ظهرُها].» ولكنْ كيف يمكن أن نقول إنَّ مادَّةً بهذه الهشاشة تَحْفظ أيَّ شيء؟ وما معنى «تَحْفَظ،» وهذه تبدو وظيفةً متواضِعة جدّاً؟ غير أنَّ الأمر متعلِّق بالصورة نفسها، لا بالمادَّة: فأنتَ تبيِّن في كتابك أنَّ الصورة السينمائيَّة تَحْفظ في ذاتها. إنَّها تَحْفظ تلك اللَّحظةَ اليتيمةَ التي بكى فيها رجلٌ في فيلم «جرترود» لدراير. إنَّها تَحْفظ الريحَ، لا العواصفَ الكبرى ذاتَ الوظيفة الاجتماعيَّة، بل «تلك اللَّحظةَ التي تَلْعب فيها الكاميرا مع الريح، تتقدَّمها ثم تتراجع» كما عند سوجتروم أو الزَّوج ستروب. إنَّها تَحْفظ كلَّ ما يمكن الحفاظُ عليه: أولادًا وبيوتًا فارغةً وشجرَ دلب، كما في فيلم «بلا سقف ولا قانون» لڤاردا، وكما في كل أفلام أوزو. إنَّ الصورة السينمائيَّة تَحْفظ، لكنْ دائمًا عكسَ الزمن، لأنَّ الزمن السينمائيّ ليس ما يجري بل ما يدوم ويتعايش. وبهذا المعنى ليس مفهومُ الحفظ شيئاً هيِّنًا: إنَّه إبداع، إبداعُ الإضافة باستمرار (إمَّا لتجميل الطبيعة، وإمَّا لروحنتها أو لمنافستها). للإضافة خصوصيَّةٌ وهي أنَّها لا تستطيع إلاَّ أن تُبْتَدَع: إنَّها الوظيفة الجماليَّة والفكريَّة للصورة، وهي بدورها إضافيَّة. لقد كان بإمكانك بناءُ نظريَّة طويلة انطلاقًا من هذه النقطة، لكنَّك تحبِّذ الحديثَ عنها بشكل ملموس جدّاً وانطلاقًا من تجربتك النقديَّة حيث الناقدُ ـ في نظرك ـ هو مَنْ «يَسْهر على» الإضافة لكي يُبْرز الوظيفةَ الجماليَّةَ للسينما.

لماذا لا نَعْترف للتلفزيون بمثل هذه القدرة على الإضافة، أو على الإبداع الذي يَحْفظ؟ لا شيء يحول دون ذلك في المبدإ، وإنْ بطرقٍ أخرى، لو لم تَخْنق الوظائفُ الاجتماعيَّةُ للتلفزيون (الألعاب، الأخبار) الوظيفةَ الجماليَّةَ المحتملةَ. والتلفزيون في هذه الحال هو الإجماعُ بامتياز: إنَّه التقنيَّة التي تغدو، مباشرةً، اجتماعيَّةً؛ التقنيَّةُ التي لا تُبْقي على أيِّ تفاوت مع الاجتماعيّ: إنَّه الاجتماعيُّ ـ التقنيُّ المحض. إذ كيف للتدريب المحترف، أو للعين المحترفة، أن تُبْقي على الإضافة مغامَرَةً في الإدراك؟ وإنْ كان لي أن أختار من بين أجمل صفحات كتابك، فسأَذْكر تلك التي تبيِّن فيها أنَّ إعادة القراءة أو إعادةَ القراءة الفوريَّة هي التي تَحلّ، في التلفزيون، محلَّ الإضافة أو الحفظ الذاتيّ، من حيث هي نقيضُهما في واقع الأمر. وسأَذْكر كذلك الصفحات التي تَرْفض فيها كلَّ محاولات **القفز** من السينما إلى الاتِّصال (communication) أوْ كلَّ محاولات إيجاد تناوُبٍ بينهما. ذلك أنَّ التناوب هذا لا يمكن أن يُقام إلاَّ مع تلفزيون يَمْتلك موهبةَ الإضافة اللااتصاليَّة، إضافةٍ تَحْمل اسمَ [المُخْرِج السينمائيّ] ويلز. وأَذْكر كذلك الصفحاتِ التي تَشْرح فيها أنَّ عين التلفزيون المحترفة، أي العين التقنيَّة ـ الاجتماعيَّة الشهيرة التي يُدعى من خلالها المشاهِدُ نفسُه إلى الرؤية، تُنْتج كمالاً مباشرًا وكافيًا متحكَّمًا به ويُمْكن أن يُتحكَّمَ به على الفور. وإنَّكَ لتبتعدُ عن أيِّ سهولة، ولا تَنْتقد التلفزيونَ من حيث نواقصُه، بل من حيث كمالُه الخالصُ والبسيطُ. فلقد استطاع التلفزيون أن يتوصَّل إلى كمالٍ تقنيٍّ يتطابق تمامًا مع الفراغ الجماليّ والفكريّ المُطْلَق (ومن هنا صارت زيارةُ الاستوديو عرضًا جديدًا). وها هو برغمان يؤكِّد لك ذلك بفرح كبير، ومن موقع حبِّه لما كان يُمْكن للتلفزيون أن يقدِّمه إلى الفنون: فمسلسل «دالاس» فارغٌ تمامًا، لكنَّه تامّ من الناحية التقنيَّة ـ الاجتماعيَّة. ويُمْكن تطبيقُ هذا القول على نوع آخر من البرامج، كـ «أبوستروف» مثلاً: فهو من الناحية الأدبيَّة (الجماليَّة، الفكريَّة) برنامج فارغٌ تمامًا، ولكنَّه، تقنيّاً، ممتاز. والقولُ إنَّ التلفزيون خالٍ من أيَّة روح يعني أنَّه خالٍ من أيَّة إضافة، ما عدا تلك التي تَنْسبها أنتَ إليه عندما تَصِفُ الناقدَ وهو يجلس متوتِّرًا في غرفة فندق، يدير من جديدٍ جهازَ التلفزيون لكي يتأكَّد أنَّ كل الصُّور تُعادِل بعضُها بعضًا، بعد أن فَقَدَتِ الحاضرَ والماضيَ والمستقبلَ، لصالح زمنٍ يجري.

من السينما جاء النقدُ الأكثرُ جذريَّةً للإعلام، وذلك مع سينمائيِّين كبار مثل غودار، ومثل سايبِرْبرغ وإنْ على نحو مختلف (لا في تصريحاتهما فقط، بل في أعمالهما الملموسة أيضًا). ومن التلفزيون يأتي الخطرُ الجديدُ الذي يهدِّد وجودَ السينما بالموت. هذه المواجهة، اللامتكافئةُ والمنحرفةُ دومًا، وَجَدْتَ من الضروريّ «النظرَ إليها» عن كَثَب. كانت السينما قد واجهتْ موتًا أوَّلَ على يد سلطةٍ نفوذٍ عرفَتْ أوجَها مع الفاشيَّة. فلماذا يأتي الموتُ الثاني المحتمَلُ على يد التلفزيون، مثلما أتى الأولُ على يد الراديو؟ ذلك لأنَّ التلفزيون هو الشكل الذي تُصْبح معه سلطاتُ «التحكُّم» الجديدةُ فوريَّةً ومباشرةً. أمَّا الغوص في عمق المواجهة، فإنَّه بمثابة التساؤل عن إمكانية قَلْبِ نظام التحكُّم ووضعِهِ في خدمة الوظيفة الإضافيَّة المناهِضة للسلطة، ويكون ذلك بمثابة ابتكار فنِّ تَحَكُّمٍ بوصفه المقاومةَ الجديدة. إنَّ نَقْلَ الصراع إلى قلب السينما، وحَمْلَها على اعتبار هذا الصراع مشكلتَها هي لا مشكلةً تواجهها من خارج، أمران فَعَلَهما بُوروز بالنسبة إلى الأدب عندما استَبْدَلَ وجهةَ نظر الكاتب والسلطة بوجهة نظر التحكُّم والمتحكَّم. لكنْ، ألم يَسْتأنف كوپولا هذه المحاولةَ في مجال السينما ـ كما اقترحتَ أنتَ ـ مع ما رافق ذلك من تردُّد وغموض، ومن صراع حقيقيّ أيضًا؟ أنت تُطْلِقُ اسمًا جميلاً على هذه الحال من التشنُّج أو الانقباض التي تَسْتند إليها السينما كي تنقلب على النظام الذي يريد التحكُّمَ بها أو الحلولَ محلَّها، وهذا الاسم هو التكلُّف (maniérisme). وكنتَ قد أَطلقتَ الاسمَ نفسه ـ في كتابك **لارامي** ـ على الحالة الثالثة للصورة: حيث لم يعد هناك من شيء يُرى وراء الصورة، وحيث لم يَعُدْ هناك من شيء ذي أهميَّة يُرى عليها أو داخلها، بل حيث تنزلق الصورةُ دومًا على صورةٍ موجودةٍ من قبلُ، ومفتَرَضةٍ، أيْ حيث «خلفيَّةُ الصورة هي دائمًا صورةٌ أصلاً،» وذلك إلى ما لانهاية؛ وهذا هو بالضبط ما يجب أن يُرى.

في هذه المرحلة، لا يعود الفنُّ يجمِّل الطبيعة أو يروحنها، بل ينافسها: إنَّه ضياعٌ للعالم؛ إنَّه العالَمُ نفسُه وقد باشر في صنع سينما، سينما كيفما اتَّفق. وأساسُ التلفزيون هو بالضبط هذا الزمن الذي يَصْنع فيه العالمُ سينما كيفما اتَّفق، ويَدْفعك إلى القول إنَّه «لم يعد ثمَّة شيءٌ يَحْدث للبشر؛ بل إنَّ الصورة هي ما يَحْدث له كلُّ شيء.» يمكننا كذلك القولُ إنَّ الزوجَ المكوَّن من الطبيعة ـ الجسد، أو من المشهد الطبيعيّ ـ الإنسان، استُبدل بالزوج المكوَّن من المدينة ـ الدماغ: لم تعد الشاشةُ بابًا ـ نافذةً (يَفْتح على...)، ولا إطارًا ـ لقطةً (يَحْتوي على...)، بل تحوَّلتْ إلى طاولة معلومات (table d'information) تنزلق عليها الصورُ تمامًا مثل «معطيات [معلوماتيَّة].» لكنْ كيف لنا أن نتحدَّث بعدُ عن فنّ، والعالَمُ يَصْنع سينماه المتحكَّمَ بها والمعالَجَةَ فوريّاً من قِبَلِ التلفزيون الذي يُقصي عنها كلَّ وظيفة إضافيَّة؟ على السينما أن تكفّ عن صنع سينما، وأن تبنيَ علاقاتٍ محدَّدة مع الڤيديو ومع الصُّور الرقميَّة ومع التقنيَّة الإلكترونيَّة، من أجل ابتكار المقاومة الجديدة ومناهضةِ الوظيفة التلفزيونيَّة القائمةِ على المراقبة والتحكُّم. ولا نعني بهذا أنَّ علينا قَطْعَ الطريق أمام مسيرة التلفزيون؛ فهذا أصلاً غير ممكن. بل علينا بالأحرى منعُ التلفزيون من خيانةِ أو قَطْع الطريق أمام تطوُّر السينما عبر الصور الجديدة. فالتلفزيون، كما تُشير في كتابك، «احتَقَرَ وهَمَّشَ وكَبَتَ صيرورتَه ڤيديو، وكانت هذه فرصتَه الوحيدةَ لكي يَرِثَ السينما الحديثةَ التي نشأتْ بعد الحرب العالميَّة الثانية، والتي تميَّزتْ بمَيْلها إلى الصورة المفكَّكة والمركَّبة من جديد، وبقطيعتها مع المسرح، وبإدراكها المختلف للجسد الإنسانيّ ولبَحْرِ الصور والأصوات المحاطِ به.» ثم تتابع: «يبقى الأملُ بأن يشكِّل تطوُّرُ فنّ الڤيديو بدوره تهديدًا للتلفزيون...» عندها يُمْكن أن يتبلور الفنُّ الجديدُ للمدينة ـ الدماغ، أو فنُّ منافسة الطبيعة. وسيفتتح هذا التكلُّفُ مساراتٍ ودروبًا عدَّةً، منها ما هو مسدود، ومنها مازال يتلمَّس طريقه الواعد. عند كوپولا مثلاً، تجسَّد هذا التكلُّف في استعمال الڤيديو وسيلةً لـ «تصوير أوليّ،» فكان أن صارت الصورةُ تُقبرك خارج الكاميرا السينمائيَّة. أمَّا عند سايبربرغ، فنجد نوعًا آخر من التكلُّف تجسَّد في استعمال تقنيَّات قاسية وأكثر رصانةً، حيث الدُّمى والعروضُ الأماميَّةُ تَجْعل الصورةَ تبدو وكأنَّها تتقدَّم على خلفيَّةٍ مكوَّنةٍ من صور أخرى. أهذا هو العالَمُ نفسُه الذي يصنعه الڤيديو ـ كليپ والمؤثِّرات الخاصَّةُ والسينما الفضائيَّة (ciné-spatial)؟ ربَّما كان في مقدور الڤيديو ـ كليپ، في قطيعته نفسها مع المحاولات الحُلُميَّة، أن يشارك في ذلك البحث عن «تداعيات جديدة» (وهذا ما يطالب به سايبرْبرغ)، وفي بلورة الحلقات الدماغيَّة الجديدة لسينما المستقبل. لكنَّ الڤيديو ـ كليپ تمَّ اعتقالُه سريعًا من قِبل سوق المنوَّعات «الطقاطيق»، وهي سوقٌ تدير ببرودةٍ تامَّةٍ عمليَّةَ تسفيه العقل، وكأنَّما هي نوبةُ صَرَعٍ مضبوطةٌ بدقَّة (لقد حصل الشيءُ نفسُه تقريبًا للسينما في زمن سابق، عندما استولى عليها «العرضُ الهستيريُّ» المتمثِّلُ آنذاك بالدعايات الإيديولوجيَّة الكبيرة...). وربَّما كان باستطاعة السينما الفضائيَّة أيضًا أن تشاركَ في الإبداع الجماليّ والفكريّ، لو أنَّها عرفتْ كيف تُعطي للسَّفَرِ معنًى أخيرًا لوجوده (كما أراد بُوروز)، وكيف تَقْطع ارتباطَها بمنظومة التحكُّم المتمثِّلةِ بـ «آدميٍّ حَطَّ على القمر دون أن يَنْسى أن يَحْمل معه كتابَ الصلاة،» وكيف تَفْهم فهمًا أفضلَ ذلك الدرسَ الفيَّاض الذي أعطاه مايكل سْنو في فيلمه «المنطقة المركزيَّة،» حيث ابتكر التقنيَّةَ الأكثرَ رصانةً لجعل الصورة تدور على الصورة، والطبيعةِ البريَّةِ على الفنّ، الأمرُ الذي أَوْصل السينما إلى الفضاء المطْلق. وكيف لنا أن نَحْكم مسبقًا على الأبحاث المنصبَّة على الصور ـ الأصوات ـ الموسيقى، والتي بدأتْ للتوّ تتبلور في أعمال كلٍّ من رينيه، وغودار، والزوج ستروب ودوراس؟ وماذا عن التكلُّف المرتبط بوضعيَّات الجسد، وأيَّةُ كوميديا [بمعناها عند دانتي] جديدةٍ ستَنْتج عنه؟ إنَّ مفهومَك للتكلُّف يَرْتكز على أسس شديدة الصلابة؛ فهناك فعلاً أنواع مختلفة من التكلُّف، وعناصرُها متعدِّدة، وفروقاتُ القيمة بينها شاسعة. لا تحيل هذه التسمية إذن إلاَّ على ساحة المعركة التي يَقْفز من خلالها الفنُّ والفكرُ، برفقة السينما، إلى عنصرٍ جديد، بينما تحاول سلطةُ التحكُّم الاستيلاءَ على هذا العنصر واحتلالَه لتُقيم فيه العيادةَ الاجتماعيَّةَ ـ التقنيَّةَ الجديدة. إنَّ التكلُّف، بكل معانيه المتناقضة، هو ذلك التشنُّج بين السينما والتلفزيون حيث تتجاور أفضلُ الاحتمالات وأسوأُها.

كان لا بدّ أن «تَرَى عن كثب» ما يحدث. فعملتَ صحفيّاً في جريدة **ليبراسيون**، دون أن تَقْطع صلتَك الوثيقةَ بـ **دفاتر السينما**. ولمَّا كانت الرغبة في السفر هي من أهمّ الدوافع لاعتناق مهنة الصحافة، فقد أَلَّفتَ سلسلةً جديدةً من المقالات النقديَّة المبنيَّة على تحقيقات وريبورتاجات وتنقُّلات. ولكنّ ما يَجْعل من كتابك هذا كتابًا أصيلاً، بالإضافة إلى ما ذكرتُ سابقًا، هو أنَّ كل شيء فيه يَنْحبك حول المشكلة المتشنِّجة التي ذكرناها، والتي كان قد انتهى إليها كتابُك **لارامي** بطريقة سوداويَّة قليلاً. ربَّما استدعى كلُّ بحث في مسألة

السفر أربع ملاحظاتٍ، نجد أُولاها عند فيتزجرلد، وثانيَتَها عند توينبي، وثالثَتها عند بيكيت، ورابعتَها عند پروست. ترى الملاحظة الأولى أنَّ السفر، حتى ذلك الذي يَذْهب بنا إلى الجُزُر أو إلى الفضاءات الواسعة، لا يُمْكن أن يشكِّل «قطيعةً» فعليَّةً مادمنا نصطحب معنا كتابَ صلاتنا وذكرياتِ طفولتنا وخطابَنا الاعتياديّ. وتقول الملاحظةُ الثانية إنَّ السفر هو سعيٌ إلى مثالٍ رُحَّليٍّ، ولكنَّه مسعى عبثيّ، لأنَّ [البدويّ] المترحِّل هو بالضبط مَنْ لا يتحرَّك ومَنْ لا يريد أن يَرْحل، بل يتشبَّث بأرضه القاحلة، أيْ بمنطقتِه المركزيَّة (أنتَ نفسَك تقول، في سياق تطرُّقك إلى أحد أفلام فان در كوكن، إنَّ مَنْ يتَّجه جنوبًا لا بدّ أن يلتقي بمن يريدون **البقاءَ** في أماكنهم). ذلك أنَّنا، بحسب الملاحظة الثالثة، ملاحظةِ بيكيت، وهي الأعمق: «لا نسافر بدافع الرغبة في السفر. أَعْرف أنَّنا أغبياء، ولكنْ ليس إلى هذه الدرجة»... ما الذي يَدْفعنا، إذن، إلى السفر في آخر المطاف، غير رغبتنا في **التأكُّد** من شيءٍ ما، شيءٍ لا نستطيع التعبيرَ عنه، ويأتي من الروح، من حلمٍ أو من كابوس: كأن نتأكَّد مثلاً أنَّ الصينيِّين هم حقّاً صُفْرُ اللون كما يُقال، أو أنَّ ذلك اللَّون الغريب، الشعاعَ الأخضرَ، أو ذلك الجوَّ المزرقَّ والأرجوانيَّ موجودٌ فعلاً في مكانٍ ما، هناك. وها أنتَ تسافر لتتأكَّد من خلال أسفارِكَ أنَّ العالم يُنتِج حقّاً سينما، وأنَّه لا يتوقَّف عن إنتاجها، وأنَّ التلفزيون هو بالضبط تلك الحالُ من فبركة السينما من قِبَلِ العالَمِ أجمع. أنتَ تسافر إذن لترى «إلى أيَّة فترة من تاريخ وسائل الإعلام» تنتمي هذه المدينةُ أو تلك. وبهذا المعنى تَصف ساو پاولو بالمدينة ـ الدماغ التي تَفْتَرس نفسَها. بل يَحْدث لك أن تسافر أيضًا إلى اليابان لكي ترى كوروساوا وتتأكَّد كيف تَنْفخ الرياحُ اليابانيَّةُ أعلامَ «ران:» ولمَّا كانت الرياحُ معدومةً في ذلك النهار، فقد سجَّلْتَ كيف تُستبدل بمحرِّكاتٍ هوائيَّةٍ تعسة لكنها تُضفي على الصورة ـ ويا للعجب ـ تلك الإضافةَ الداخليَّةَ العصيَّةَ على التدمير، أيْ باختصار، ذلك الجمالَ أو الفكرَ اللذَيْن لا تَحْفظهما الصورةُ إلاَّ لأنَّهما غيرُ موجودَيْن خارجها: فالصورة هي التي أوجدتْهما.

من هنا القول إنَّ أسفارَكَ قد كانت ملتبسة. فمن ناحية، تتحقَّق من أنَّ العالم كلَّه يَصْنع سينماه وأنَّ هذه هي الوظيفةُ الاجتماعيَّةُ للتلفزيون، وهي وظيفةُ التحكُّم الكبرى: ومن هنا تشاؤمُك النقديُّ بل يأسُك النقديّ. ومن ناحية أخرى، تتحقَّق من أنَّ السينما بأكملها لم تبدأ بعدُ، وأنَّها تظلّ هي السفرَ المُطْلَقَ، بينما كلُّ الأسفار الأخرى لم تَعْدُ أن تكون وسيلةً للتأكُّد من حالة التلفزيون: ومن هنا تفاؤلُكَ النقديّ. وعند تقاطع هذَيْن التوجُّهين، ثمَّة تشنُّجٌ، ومزاجٌ دَوْريّ [سيكلوثيميا] تعيشُه أنت، وثمة دوارٌ، وثمّة تكلُّفٌ هو جوهرُ الفنّ، وهو في الوقت نفسه ساحةُ معركة. وبين السينما والتلفزيون، يخيّل إلينا أحيانًا أنَّ الأدوار تتبدَّل. فمن تلفاز إلى تلفاز لن يستطيع المسافرُ أن يَمْنع نفسَه من أن يفكِّر ومن أن يَردّ إلى السينما ما يخصّها، منتزعًا إيَّاها من خضمّ الألعاب والأخبار: وذلك نوع من الانفجار الداخليّ يُطْلق قليلاً من السينما في المسلسلات التلفزيونيَّة التي تؤلِّفها لذاتك، كمسلسل المدن الثلاث، أو مسلسلِ أبطالِ كرة المضرب الثلاثة. وفي المقابل، وحين تستعيد دورَك كناقد سينمائيّ، فإنَّما لتلاحِظَ بشكلٍ أفضل أنَّ الصورة الأكثر تسطُّحًا تتغضَّن هي نفسُها على نحوٍ لاشعوريّ تقريبًا، وتَتَنضَّدُ وتكوِّنُ مناطقَ سميكةً تُجْبرك على السفر فيها أخيرًا ذلك السَّفَر الإضافيَّ والمتفلِّتَ من كل تحكُّم: السرعات الثلاث عند قاجدا، أو الحركات الثلاث عند ميزوغوشي خاصةً، والسيناريوات الثلاثة التي تَكْتشفها عند إمامُورا، والدوائر الثلاث الكبيرة التي ترتسم في فيلم «فاني وألكسندر،» حيث تجد الحالاتِ الثلاثَ أو الوظائفَ الثلاثَ للسينما عند برغمان، وهي: مسرحُ الحياة التجميليّ، ومسرحُ الوجوه الروحيُّ المضادُّ، وعمليَّةُ السِّحْر المنافِسةُ للطبيعة. لماذا نقع كثيرًا على الرقم «ثلاثة» في كل مقالات كتابك، سواء تلك التي تُعنى بالسينما أو تلك التي تُعنى بالتلفزيون؟ ربَّما لأنَّ ٣ يُطْلِق تارةً كلَّ شيء ويردّ ٢ إلى ١، وتارةً يجرّ ٢ ويفرُّ به بعيدًا عن الوحدة: يَفْتحه ويُنْقِذه. ثلاثة، أيِ الڤيديو، لعبة التشاؤم والتفاؤل النقديَّين: أيكون هذا هو موضوعَ كتابكَ القادم؟ إنَّ للقتال نفسه أشكالاً عدّة، لذا فهو قادرٌ عى الاستمرار مهما كانت طبيعةُ العقبات. فهو قائم مثلاً بين سرعة الحركة التي لَمْ تَزَلْ تتضاعف في السينما الأميركيَّة، وبطءِ الموادِّ التي تقيسها السينما السوڤياتيَّةُ وتَحْفظها. تقول في نصٍّ جميلٍ إنَّ «الأميركيِّين ذَهَبوا بعيدًا في دراسة الحركة المستمرَّة، وفي دراسة السرعةِ وخطِّ الفرار، وفي دراسة الحركة التي تُفْرِغ الصورةَ من كل ثقل ومن كل مادّة، وفي دراسة حالة انعدام الجاذبيَّة... بينما هناك في أوروبا، وفي الاتِّحاد السوڤياتيّ نفسه، مَنْ لايزال ـ برغم خطر التهميش القاتل ـ يَمْنح نفسَه رفاهيَّةَ استجوابِ الحركة في جانبها الآخر، أيْ من حيث هي بطء وتقطّع. يَنْظر كلٌّ من پاراجدانوف وتاركوڤسكي، ومِنْ قبلهما آيزنشتاين ودوڤجنكو وبارنت، إلى المادّة وهي تتراكم وتنتفخ، وكأنَّها جيولوجيا عناصرَ وقاذوراتٍ وكنوزٍ تتكوَّن ببطء: إنَّهم يصوِّرون المُنْحَدَر السوڤياتيّ وتوابعَه، تلك الإمبراطوريَّةَ الجامدة...». فإنْ كان صحيحًا أنَّ الأميركيِّين استَعْملوا الڤيديو بغيةَ التوصُّل إلى سرعةٍ أكبر (وبغيةَ التحكُّم بالسرعات العالية)، فكيف نُعيد الڤيديو إلى ذلك البطء المتفلِّت من كلّ تحكُّم، ذلك البطءِ الذي يَحْفظ؟ كيف نقول للڤيديو: سِرْ ببطء، وفق «نصيحةِ» غودار إلى كوپولا؟

نيسان ١٩٨٦

جيل دولوز

من أهمّ فلاسفة فرنسا في القرن العشرين (١٩٢٥ ـ ١٩٩٥).

من مؤلَّفاته:

Nietzsche et la philosophie (1962)

L'Anti-Œdipe (1972)

Francis Bacon: Logique de la sensation (1981)

Cinéma 1: L'Image-movement (1983)

Cinéma 2: L'Image-temps (1985)

الأطـــــــــــــــــــــلال

جلال توفيق
ترجمة: فادي العبدالله

كانت كلُّ السرابات التي رآها في الصحراء أطلالاً.

جلال توفيق، وأخوه، وأخته وأمه هَجَروا شقّةَ العائلة إبّان الاجتياح الإسرائيليّ للبنان عام ١٩٨٢. أهذا هو ما حوّل البيتَ طللاً؟ نعم، لكنّ هذا لا يعود إلى احتراقه وتضرُّره بشدة خلال الأيام الأخيرة للعدوان: فَبَعْدَ ترميمه بقي طللاً. التفسير المألوف لعدم قيام الناس بإصلاح أو استبدالِ ما تضرّر في الحرب الأهليّة هو أنّهم كانوا يتردّدون في إنفاق مبالغ ضخمة على ما هو عُرضةٌ في كلّ لحظة للتضرر ثانيةً، بل وللدمار الكامل أيضًا. لكنْ ألا يجدر بنا أن نَفْهم ما كان يَحْصل بطريقة مغايرة؟ فلمّا كانت تلك الأبنية قد تحوّلتْ بفعلِ هُجْرانها أطلالاً، فإنّ الحرب استطالت حتى أخذتْ هذه الأبنية تتحوّل علنًا أطلالاً، وتَكْشف أنّها كانت أطلالاً في ما سَبَقَ أيضًا. ربما يعود رفضُ آل بسترس بيعَ منزلهم (كما يَظْهر في فيلم «بيروت، الفيلم البيتيّ الأخير» لجينيفير فوكس) لا إلى حنينهم المعانِدِ أبدًا لتركه فحسب، بل وعلى نحوٍ خاصّ إلى يقينهم أنّ المشترين المحتملين، في حال بيعه، قد يَهْجرونه بسهولة إذا ما اندلع قصفٌ عنيفٌ، الأمر الذي يبتدئ ويُنْجز تحوُّلَهُ طللاً. أترانا نتعلّم يومًا كيف نحيا في مكان دون أن نَقْطنه، بحيث لا يحوِّلُهُ هَجْرُنا إيّاه طللاً؟

«الأماكن التي عرضتُها في ' أغنية الهند ' كانت على حافة التحوّل أطلالاً. كانت غير مُقْنعة. قال الناس إنّها غير صالحة للسكن. لكنْ في الواقع إذا نَظَرنا إليها عن كثب وَجَدْنا أنها لم تكن غيرَ صالحة للسكن إلى ذلك الحدّ. في ' اسمها البندقيّ في كالكوتا المهجورة ' هذه الأماكن غيرُ صالحة للسكن على الإطلاق.»[١] أصواب هذا أم خطأ؟

ـ خطأ. ذلك أنّ العديد من الناس في بيروت عاشوا في بيوتٍ أكثر تهدُّمًا من تلك التي عُرضتْ في «اسمها البندقيّ في كالكوتا المهجورة.» البيوت غير الصالحة فعلاً للسكن في بيروت هي تلك التي انقطع بناؤها في مطْلع الثمانينيّات بسبب الارتفاع غيرِ المتوقّع للدولار نسبةً إلى الليرة اللبنانيّة.

ـ صواب. ذلك أنّ الممثّلين في «أغنية الهند» لا يَحْيون في الشخصيات التي تَقْطن هذه الأماكن. «في ' أغنية الهند ' اقتَرَحَ الممثّلون شخصيّاتٍ لكنّهم لم يتلبّسوها. كان أداء دلفين سيريغ في ' أغنية الهند ' رائعًا لأنّها لم تقدِّم نفسَها أبدًا على أنّها آن ماري سترتر بل على أنّها قرينةُ هذا الشخص النائيةُ والمشكوكُ بها، كما لو أنّها غير مسكونة به، وكما لو أنّها لم تَعْتبر أبدًا ذلك الدورَ فراغًا ينبغي ملؤه.»[٢] من مخاطرِ كلِّ أداء يَسْتخدم القرينَ أنّ على الفيلم نفسه في هذه الحال أن يكون مزدوجًا، أن يكون له قرين: القرين في حالة «أغنية الهند» هو «اسمها البندقيّ في كالكوتا المهجورة.» ولئن كان ظهورُ القرين يشير إلى موت وشيك، فإنّ الفيلم اللاحق ليس تصويرَ موت شخصيّات «أغنية الهند» وأماكِنه ـ «ابتلاع الأماكن والشخوص مصوَّرٌ في ' اسمها البندقيّ في كالكوتا المهجورة '»[٣] ـ بل موت الفيلم السابق نفسه، أيْ «أغنية الهند.» «ولتَسْتَحِلِ السينما طللاً.»

أطلال: أماكن مسكونة، أيْ منتابة، بالأحياء الذين يقيمون فيها. قدّم فنّانا التجهيز اللبنانيّان جوانا حاجي توما وخليل جريج لعملهما «أين كنتم ما بين هذا الفجر وسابقه؟» بالقول: «لقد التقينا، لقد حلمنا بسركيس، وعايدة، وسامر، ومدام هبري، وإيليا

---

١ ـ Marguerite Duras, **Marguerite Duras,** contributors, Joel Farges et al., trans. Edith Cohen & Peter Conner (San Francisco: City Lights Books, 1987), p. 87.

٢ ـ المصدر السابق، ص ١٠٣.

٣ ـ المصدر السابق.

والآخرين. ومن خلال حكاياتهم، قَصَدْنا أن نصوِّر وجهيْن للواقع: أحدهما المباني المدمّرة... حيث اعتاد آلافٌ من البشر والمهجَّرين أن يعيشوا ويواصلوا العيش، والآخرَ منزل عائلة مهجور إثر موت المالك: مساحات غير صالحة للسكن ولكنَّها مسكونة، وأماكن صالحة للسكن ولكنَّها مهجورة.»[1] أفلا ينبغي أن نَأْخذ «لقد التقينا، لقد حلمنا بسركيس... والآخرين» مؤشِّرًا إلى شكّ المرء عادةً في ما إذا كان يَحْلم عندما يَلتقي شبحًا؟

الطَّلَل لا ينجِّسه مصّاصُ الدم اللاميِّت، لأنَّ الأخير ليس هناك فعلاً، بدليلِ إخفاقه في الظهور على صفحة المرآة المتكسِّرة في هذا المكان.

من المفيد للمرء أن يرى تحلُّلَ الأنصاب والزخارف ليَعْلم أنَّ المادة المنظِّمَة تَعْجز عن إعادة خلق الحاضر بسبب احتوائها على ذاكرتها في داخلها؛ وأنَّ الأصوات التي تضمحلّ في التوّ تقريبًا ومن ثمّ لا ذاكرة لها (لنشوئها وتحلُّلها) هي التي تستطيع إعادةَ خلق الحاضر. من «أغنية الهند» إلى «اسمها البندقيّ في كالكوتا المهجورة،» الصور (وإنْ كانت ملتقطةً في قصر آخر) شاخت، وأمّا الأصوات فلم تَشِخْ.

كم كانت بيروت عام ١٩٩٢ لتكون «ضيِّقةَ الأفق» لولا أطلالُ الحرب التي اندلعتْ فيها وعليها. فَعَبْرَ الاستحالة أطلالاً، أضحتْ بعضُ المباني التي كانت أعلامًا لبيروت ما قبل الحرب منطقتَها المتاهيَّة. ما هي خصوصيَّة لبنان مكانًا؟ إنَّها الزَّمكانُ المتاهيُّ لأطلاله، أيْ تحديدًا ما يمحو خصوصيَّةَ الزمان والمكان.

إنْ حافظ النظامُ الحاليُّ في العالم، وهو النظامُ الرأسماليُّ، على هيمنته في المستقبل البعيد، فإنَّني أتنبّأ بأنَّ الثقوب السوداء نفسَها، وهي ليست نفسيَّة إلاَّ في الروايات وأفلام الرعب الرديئة، بل روحية ـ كما تَشْهد على ذلك زمنيَّتُها التي لا تَقْتصر على التعاقب بل هي في الغالب متاهيَّة ـ ولا تنتمي إلى الكون بل تحدّه، ستباع وتُشترى من قِبَلِ مواطني هذا الكون.

ثمَّة منزل مهدَّم ترك علاماته على جدران المبنى المحاذي.[2] في بصمات المنزل هذه، يَشْهد المرءُ الداخلَ وقد تحوَّلَ خارجًا. بمقدور المرء أن يتصوَّر شخصيَّةً للمخرج كرونبرغ تحيا في شقةٍ قبالةَ حائط كهذا، وذات يوم وقد عاد من عمله يرى أنَّ المبنى هُدِمَ: إذّاك تحديدًا تتكشَّف في هذه الشخصيَّة عوارضُ تشفّ عن نازعٍ إلى قَلْبِ الداخل خارجًا.

في المناطق المتضرِّرة بفعل الحرب يغدو الانفصالُ بين الشارع والمباني التي تحدّه في أوضح حالاته، حتى وإنْ كان هذا الشارعُ مليئًا بفجوات القذائف والسيّارات المحروقة والمنقلبة: ذلك أنَّ المباني قد تستحيل أطلالاً، ومن ثمَّ متاهاتٍ، وأمّا الشوارع فلا.

بغتةً يصادف المرءُ حَفْرًا نافرًا في واجهةٍ متضرِّرة بالحرب، فكأنَّما قام باكتشاف أركيولوجيّ. لكنّ الأمر ليس استعارةً: فمثلُ هذه الأشياء أركيولوجيَّةٌ حقّاً، وإنْ بطريقة عابرة أحيانًا. إنَّ وسطَ المدينة المتضرِّرَ بالحرب هو، بشكل عابر على الأقلّ، جزءٌ من المواقع الأثريَّة في لبنان، مثله مثل بعلبك، التي تشكّل بمعابدها الضخمة أحدَ أبلغ الأمثلة على هندسة الإمبراطوريَّة الرومانيَّة، ناهيك عن أنَّها تضمّ مسجدَ رأس العين المملوكيّ وبقايا مدينةٍ قَرْوسطيَّة. عام ١٩٩٢، ذهبتْ ديما الحسيني، وكانت آنذاك طالبةً في السنة الخامسة في قسم العمارة في الجامعة الأميركية في بيروت، مع أفراد صفّها إلى الوسط التجاريّ المدمَّر، قبل إزالة المتاريس وقبل سماح الدولة للنَّاس بالنزول إليه. هناك تَصارَعَ من جهةٍ أولى واجبُ النظر إلى المباني من زاوية معماريَّة ووضْعُها في خارطة ذهنيَّة في الوقت الذي كانت الأحياءُ المختلفةُ يدلُّ عليها اسمًا اسمًا («هذا كان سوق الطويلة، وذاك كان باب إدريس...»)، مع التداعيات العاطفيَّة لهذه الأسماء من جهة ثانية وما أثارتْه من ذكريات الجيل السابق الموروثة من أبويها. الإثارة الفائضة التي عانَتْها ديما عَلَّقت الحادثةَ، فصعُبتْ إدراكَ ما حدث. لاحقًا، في منزلها، حاولتْ أن تسترجع ما شاهدتْه. وإذْ بدلاً من الوسط المدمَّر والمهجور، راح الوسطُ الزاهي والمأهول بالناس بحسب ذكريات أبويْها يطفو في ذهنها بصعوبةٍ استطاعت أن تَسْتَرجع الوسطَ المدمَّر وتضعه فوق صورةِ وَسَطِ ما قبل الحرب. هذا يدعّم وجود ماضٍ سحيق يفْرزه حاضرُ الأطلال، إذ يَصْعب حقّاً في هذه الحالة أن نتذكّر وسطَ المدينة المدمَّرالذي قد يكون بقِدَم بعلبك، وهو في جميع الأحوال أقدمُ من الأربعينيّات، أكثرَ مما تَصْعب استعادةُ الوسط الذي تَحْمله ديما من ذكريات والديْها، وهي ذكريات تنتمي إلى الستينيّات أو الخمسينيّات أو الأربعينيّات. لم تَشْعر ديما أنَّ الوسط المدمَّر هو الواقع إلاَّ مع زيارتها الثالثة أو الرابعة لهذه المنطقة ـ ما سَهَّلَ إدراكَها هذا كان ملاحظتها وجودَ عددٍ من المهجَّرين في المباني المهدّمة.

أولئك الذين يعيدون إعمارَ وسط بيروت تحت شعارِ وملصقِ «مدينةٌ عريقةٌ للمستقبل» لا يَعُون أنَّ الأطلال تُفْرز ماضيًا اصطناعيّاً وتوجَدُ فيه، ماضيًا لا ينتمي إلى التاريخ، ولم يُنْتَج تدريجيّاً بفضله. إنَّ كل خطابٍ عن الأصالة يتضمَّن شكّاً في الأطلال الحديثة ويمهِّد لهجوم عليها، متقبِّلاً «الأطلالَ» القديمةَ وحدَها، «الأطلالَ» الأركيولوجيَّةَ، التي لم يَعُدْ كثيرٌ منها على الأرجح، وإنْ لم ترمَّمْ، أطلالاً، أيْ متاهيةً في زمانيّتها ومكانها.

يُمْكن الحفاظُ على مبنًى متصدِّع أو متضرّر بسبب الحرب، لكنّ أحدًا لا يستطيع أن يتحكَّم في بقائه طللاً. تَفتنني كيفيَّةُ تحوُّل مبانٍ متصدِّعة أو متضرِّرة بسبب الحرب من أطلالٍ ذاتِ زمانيَّة مميَّزة

---

١ ـ **Specimen** no. 4 ("Habiter/Live in"), January 1998 (Wissous, France: Éditions Amok), p. 68.

٢ ـ Deidi von Schaewen, **Walls** (New York: Pantheon Books, 1977).

بل ومتاهيّةٍ في الغالب إلى بنًى يمكن تأريخُها في ترتيبٍ زمنيٍّ تعاقبيّ. إنّ أعمال شركة العمارة الأميركيّة SITE، مثل Best Forest Building حيث يَظْهر وكأنّ غابةً تجتاح المبنى، ومثل «واجهة غير محدَّدة» حيث تتساقط كومةٌ من القرميد من خلال صَدْع في الواجهة، لا تحقّق أبدًا هذه الزمانيّةَ الفريدةَ وتَفْشل من ثمّ في إنتاج أطلال (وأشباح). وفي حين عادت بعضُ المباني المتضرّرة من جرّاء الحرب لتَنْدرج من جديدٍ في الزمن التعاقبيّ، بقي معظمُها أطلالاً. ولهذا فإنّ تدمير هذه الأطلال ينمّ عن عدم احترامٍ شبيهٍ بذاك الذي نَشْعر به لو دُمِّرت الأطلالُ الأثريّةُ لبعلبك: فلمّا كانت الأطلالُ توجد في زمانيّة لاتعاقبيّة، متاهيّة، فإنّها قديمة للتوّ. إنّ التدمير الماديّ للمباني البالغةِ التضرُّر في سبيل إنشاء غيرها محلّها هو كفرٌ بها، لا لأنّها تكون قد أُزيلت بوصفها أطلالاً: فالطلل لا يُزَال بإرادتنا لكونه يبقى طللاً وإنْ أعيد بناؤه أو هُدِمَ واستُبْدل بمبنى جديد، إذ إنّه يحتوي على زمان ومكان متاهيَيْن ـ وهذا ما يَظْهر في ومضات على الأقل. مثلُ هذا التدمير الماديّ كفرٌ من حيث أنّه يشي بعمًى فظّ حيال ما تحتويه الأطلالُ من زمان ومكان مختلفيْن. إنّه يُظْهر الوحشيّةَ التي ظهرتْ خلال الحرب. إنّ التفجير الداخليّ للعديد من أطلال المباني في وسط المدينة كان حربًا بوسائل أخرى؛ فالحرب على آثار الحرب هي جزء من مخلّفات الحرب، وهو ما يدلّ على استمرار الحرب. في وسعنا أن نتبيّن إنْ كان المبنى المتضرّرُ من جرّاءَ الحرب طللاً مِنْ خلال ما إذا كان مسكونًا بالأشباح (أو أُفيد بأنّه كذلك ـ هل من فرق؟) أو يؤدّي إلى روايات غرائبيّة أو روايات رعب. إنّ حُسن ضيافة لبنان للاميِّتين يَعْتمد على بقاء عدد كبير من المباني المتضرّرة بسبب الحرب أطلالاً ذاتَ زمانيّةٍ لاتعاقبيّة، بدلاً من عودتها مبانيَ عاديةً. استَخْدم مصّاصُ الدم اللاميت وكيلاً عقاريّاً في لبنان ليَبْحث له عن مبانٍ متضرّرة بالحرب. فما لبث أن أَرْسل له هذا الأخيرُ شرائطَ فيديو عن عدد كبير منها. تملّكَ الفضولُ مصّاصَ الدماء اللاميت بحيث قَدِمَ إلى لبنان. حين عقد الوكيل اجتماعه الأوّل مع مستخدَمِه دُهِشَ، إذ كان يتوقّع أن يكون هذا أكبرَ سنّاً. والغريب أنّ هذا التوقُّع كان يعاوده في كل لقاءاته المتلاحقة معه. في الليلة التالية، زار مصّاصُ الدماء اللاميت سبعةَ مبانٍ متضرّرة بسبب الحرب، إلاّ أنّ أيّاً منها لم يُرضِه. ولكنّه بغتةً طلب أن يَدْخل إلى مَبْنًى مرمَّمٍ بعيْنه. حين دخلا أَخْبَرَ الوكيلَ أنّه يودّ شراءه. هتف الوكيل: «أعتقد أنّ عليك ألاّ تَفْقد بهذه السرعة الأملَ في أن تجد طللاً.» ما إنْ أنهى الوكيلُ كلامَه حتى رأى في طَرْفة عينٍ إحدى الغرف المرمَّمةِ طللاً، ورأى مصّاصَ الدماء اللاميت في هيئة عجوز معمِّر، ثم تراءت له الغرفةُ في صورتها السابقة ومصّاصُ الدماء اللاميت شابّاً من جديد. وإذ سأله مصّاصُ الدماء اللاميت: «أين أنتَ الآن؟» تراءى المبنى المرمَّمُ ظاهريّاً طللاً من جديد، ورأى رزمةً من الأوراق المصفرّة المهترئة منثورةً على الأرض. التقط الوكيلُ أقربَها إليه. كانت صورةً فوتوغرافيّة لغرفة الجلوس. التقط صورةً ثانية كانت تُظْهره داخل المبنى. صرخ: «لكنْ، أنا لم أكن هنا من قبلُ قطّ!» وفيما كان يلتقط صورةً ثالثة، قال مصّاصُ الدماء اللاميت: «ما إنْ تَدْخل المتاهةَ، حتى تكون قد كنتَ هناك من قبل.» أفلتَ الوكيلُ الصورةَ التي لمحها للتوّ، وندّت عنه صرخةٌ وسَقَطَ مغشيّاً عليه: كانت الصورة تُظْهره ممدَّدًا على الأرض والدماءُ على عُنقه. بعد بضعة أشهر انتقل مصّاصُ الدماء اللاميت إلى منزل جديد لأنّه لم يَعُد يرى طللاً في المبنى المرمَّم الذي كان قد اشتراه.

تنتابني أحيانًا خشيةُ ألاّ تكون ترميماتُ وسط بيروت حقيقيّةً، وأنّني في يومٍ ما قد أراها كما أَبْصَرَ بطلُ فيلم «أوغتسو مونوغاتاري» (١٩٥٣) لكينجي ميزوغوشي القصرَ الرائعَ طللاً حين اكتَشَفَ أنّ العاشقة التي كان يلتقيها هناك شبحٌ، أو كما في نهاية فيلم كوبريك «اللمعان» (١٩٨٠) تَلْمح زوجةُ تورنس الفندقَ الذي وُظِّفَ زوجُها لصيانته وقد أضحى طللاً،[1] أو كما في فيلم هيرتزوغ «نوسفراتو، مصّاصُ الدماء» (١٩٧٨) حيث تتقاطع لقطاتُ رحلة هاركر وزيارتُه لقصر نوسفراتو مع لقطات تُظْهر القصرَ غيرَ المهدَّم طللاً. ما دامت هناك مبانٍ متضرِّرة بسبب الحرب في الوسط التجاريّ، فستظل تَسْتَحْضر معادلاً يُخَفِّف من الثقل الهائل لآلاف المساكن الإسمنتيّة التي تُبنى في سائر أنحاء بيروت دون أيّ اعتبار للتخطيط المدنيّ. لكنْ ينبغي استنباطُ بعض التدابير لتلطيف عواقب التّخمة التي ستَنْجم عن إعادة إعمار المدينة المتضرِّرة بكاملها. وأحدُ هذه التدابير هو أن تُبَثّ ليلاً، على طريقة كريزتوف وديزكو، صورٌ بالحجم الطبيعيّ لمبانٍ مهدَّمة على بعضِ ما أعيد إعمارُه منها. تدبيرٌ آخر هو أن تُعْرَضَ، بدءًا من اليوم الذي تُنجَزُ فيه إعادةُ إعمارِ آخرِ مبنًى في الوسط التجاريّ، الأفلامُ الثلاثةُ المذكورةُ آنفًا أربعًا وعشرين ساعةً في اليوم في

١ ـ من الجميل في فيلم كوبريك أنّ الشخص الذي جيء به إلى الفندق لصيانته هو نفسُه الذي يعجِّل في تحوُّل المكان بأسره طللاً فجأةً.

مكانٍ ما هناك ـ في التياترو الكبير الذي تضرَّر من جرّاء الحرب مثلاً ـ إلى أن تتهرأ هذه الأفلامُ حتّى لا يَرى المرءُ إلاّ حُبَيْباتٍ من الفيلم على شاشات التلفزيون في الردهة أو خدوشًا لا تُحصى على شاشة السينما. في غياب مثل هذه التدابير الوقائيّة أتوقع أنّه ما إنْ تختفي الأطلالُ من المنظر البيروتيّ حتى يبدأ بعضُ الناس يَشْكون إلى أطبّاء نفسانيّين أنّهم يرَوْن المبانيَ المرمّمةَ أطلالاً. وفي حين يتّخذ التصوّرُ الكوارثيُّ لمدينةٍ كلوس آنجلوس، التي لم تتحوّل بعدُ أطلالاً، شكلَ دمارها، وذلك على نحوٍ نموذجيّ عبر هزّة أرضيّة،[1] فإنّ ذلك التصوُّر الكوارثيّ لبيروت هو أساسًا تجلّيها ـ حتى بعد إعادة إعمارها ـ مدينةَ أطلالٍ.

وفي حين أنّ الأطلال كبنًى ماديّة محكومةٌ بالترميم، أو التدمير، أو التآكل البطيء، تعطينا بسرعةٍ دافعًا، بلْ حاجةً، إلى توثيقها في صور فوتوغرافيّة أو فيديو أو أفلام، فإنّها رغم ذلك تمثّل على معماريّةٍ متورِّطة في فنّ التخييل. فلئن كان في الوسع التوصّلُ إلى بعض أوجه الواقع واستكشافُها دون المرور بالتخييل، أو بالذِّهان وهلوساته المرافِقة ـ وهو ما يدلّ على أنّ هذه الموضوعات وثائقيّةٌ حتى وإنْ صُوِّرتْ في أفلام روائيّة ـ فإنّ هذا محال مع الأطلال. لا بدّ من تواصل بين الوثائقيّ والتخييل كلّما تعاملنا مع الأطلال ـ وإلاّ فعلى العمل الوثائقيّ عن الأطلال أن يتضمّن مقابلاتٍ مع ذُهانيّين أو مقاطعَ عنهم. على التخييل أن يَكْشف لنا زمكانَ هذه الأطلال المتاهيّ والشّاذّ؛ وإنْ لم تبقَ أطلالٌ يستطيع الشبحُ أن يَظْهر فيها فعلى التخييل أن يضيف إلى الواقع فضاءً لرجعة العائد الميِّت. في بلدانٍ خارجةٍ من الحرب، فنّ التخييل (بما فيه الأفلام الروائيّة) مسألةٌ أكثر جديّةً من أن تُترك للأشخاص «الواسعي المخيّلة.» إنّ الشبح هو في الغالب تخييليّ لا بمعنى كونه كما جاء في أوّل تعريفيْن لكلمة Fictional في قاموس **Heritage** الأميركيّ: «١ ـ مخلوقًا متخيّلاً أو زعمًا لا يمثّل الواقعَ بل اختُرِعَ. ٢ ـ كذبةً؛» وإنّما بمعنى أنّ أحد المواضع الرئيسيّة لظهوره هو الفنّ التخييليّ، إنْ في روايات أو أقاصيص أو أفلام أو أشرطة فيديو. من الخطورة بمكان إثر حرب أهليّة أو أيّ حرب أخرى، وهما تُنْتجان كمّاً هائلاً من الأعمال غير الناجزة، ألاّ نلقى أشباحًا سواءً في الواقع (في بيوت مسكونة بها) أو في فنّ تخييليّ يقدِّم «كونًا لا يتفتّت في خمس دقائق» (فيليب ك. دِك). قد ينجح التخييلُ في أن يكون مَظْهَرًا للميت العائد وتعزيمًا للحيّ. سيكون لنا أن نَشْهد انتشارًا لأدب رعبٍ شخصيّاتُه من الأشباح، ومن اللاميِّتين عامةً، أو أنْ نَسْمع مزيدًا من أخبار الأشباح في بيروت ما إنْ يَشْغَل الناسُ منطقةَ وسط بيروت الشاغرة حاليّاً بسبب الانكماش الاقتصاديّ بشكل رئيسيّ. وإنْ لم يتحقّق أيٌّ من هذَيْن الاحتمالَيْن فسيكون هذا مثلاً إضافيّاً على فقدان ذاكرةٍ يعانيه أولئك اللاأموات الذين قَضوا في الحرب ظلمًا وقَبْلَ الأوان. إنّ شبهَ الغياب الحاليّ للروايات والأفلام عن الميتين العائدين في لبنان هو إحدى علامات فقدان ذاكرة جماعيّ عقب صدمة الحروب في لبنان.[2]

جلال توفيق

كاتب ومنظِّر سينمائيّ وفنان ڤيديو، له أربعة كتب بالإنكليزيّة وأشرطة ڤيديو وتجهيزات. 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) وأشْرف على تحرير عدد خاص آخر: «أفلام شرق أوسطية قبل أن يرتدّ 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، لبنان.

---

١ ـ لتحقيق شامل عن السيناريوات المختلفة لدمارٍ متخيّلٍ لوس آنجلوس، انظرْ:

Mike Davis, **Ecology of Fear: Los Angeles and the Imagination of Disaster** (New York: Metropolitan Books, 1998).

٢ ـ الناقدة الأدبيّة اللبنانيّة يمنى العيد أخبرتْني، استنادًا إلى خبرتها الواسعة بالأدب اللبنانيّ، أنّه، وبشكل عام، لا ذِكْرَ للأشباح في الروايات أو القصص القصيرة اللبنانيّة. وبالنسبة إليّ أرى أنّ هذه الملاحظة تَصْدق أيضًا على الأفلام والفيديو في لبنان. ولكنْ يظل ثمّة استثناءٌ لافتٌ في فيلم «أشباح بيروت» لغسان سلهب (١٩٩٨). في هذا الفيلم، في أحد أعوام الحرب في لبنان وعليه، يختفي رجلٌ اسمُه خليل. عشيقتُه ورفاقُه يحسبونه قتيلاً. ولكنْ ذات يوم، حين كان أحدُ رفاقه السابقين يَسْتَقبل صديقًا له في المطار قادمًا من الخارج يصادف رجلاً يُشْبه خليلاً تمامَ الشَّبه، فيلاحقه برهةً قبل أن يَفْقد أثره. حين ينتهي المطاف بخليل إلى شقه عشيقته السابقة يحارون جميعًا ما إذا كانوا في حضرة خليل أم شبحه، حتى إنّ أحدهم يَلْمسه ليتأكد أنّه، ماديّاً، موجود بينهم. بمرور الوقت يشعرون أنّه خليل، وأنّ اختفاءه كان خديعةً ليظنُّوا أنّه مات فيهرب بالأموال التي جَمَعَها تنظيمُهم المسلَّح. رغم ذلك، وفي هفوة لا تخلو من الدلالة، يقوم آخرون بخطفه بدلاً من شخص آخر. ولكنّ خطأ هؤلاء مميت، وإنْ لم ينتهوا بقتله هو، إذ تكشُف، عبر خطإهم، أنّه مسكونٌ بالآخر، وأنّه من ثم شخصٌ عاد من الموت: شبح. كان في وسعه أن يَخْدع عشيقتَه السابقة ورفاقَه السابقين، لكنْ لم يكن في وسعه أن يَخْدع المصادفة الموضوعيّة (objective chance).

من التنقيب إلى العَهَن: في ترتيبات فنّ التجهيز

وليد صادق

في العقد الأخير من القرن العشرين، شهد الوسطُ الفنيُّ والجامعيُّ في لبنان صعودًا ملموسًا، وإنْ خافتًا، لنوع من الممارسات الفنية ونظريّاتها اتُّفِقَ على تسميته فنّ التجهيز. وخلال هذه السنين المنصرمة، أدّت هذه الممارسات الفنية ونظريّاتُها قسطَها من الإنجازات. وها نحن، بعد نهاية القرن الماضي، نراها قد بدأتْ تنُمّ عن ظواهر ترهُّلٍ وعن مناحٍ تغييرية كانت مضمَرَةً ربّما في لبّ تظاهراتها الأولى.

والكلام عن فنّ التجهيز، في صعوده وإنجازاته وترهُّله وتحوُّلاته، يتطلّب قَدْرًا من الادّعاء يصاحِبُ متواطئًا ادّعاءاتِ هذا النحو في الفن. فإذا نَظَرْنا في أقوال بعض ممارسيه، لاحظنا مواقفَ تدنو ـ في حماسها أحيانًا وفي طموحها غالبًا ـ من نبرة يَصْعب تعليلُها نسبةً إلى تأثيراتها الفعليّة. كما نلاحظ في ردود خصوم هذا الفنّ مبالغةً في وصفهم إيّاه خطرًا داهمًا وانحطاطًا متعمّدًا.[1] وأَحْسب أنّ في هذه العلاقة المفتعلة نسبَيّاً ـ أيْ بين نبرة التجهيزيّين السِّجالية وبياناتهم النقديّة الشاملة، وبين ممانعة خصومهم التي لا تخلو من الفضول ـ ظواهرَ عدّةً تضع فنّ التجهيز في خانة فنون الحداثة المتأخرة، وتضعه في الوقت نفسه جزءًا مكوِّنًا لمَشْهد العولمة ومداها الفانتاسماغوريّ[2] في لبنان ما بعد الحرب.

قد يختلف المؤرِّخون، إنْ وُجدوا، على رسم سياقٍ لفنّ التجهيز في لبنان وتعيينِ أسماءٍ لروّاده. ولكنْ في تأجيل موقّتٍ للعمل التأريخيّ وإشكاليّاته النظرية والسياسية (وهو عمل دقيق لا بديلَ عن مواجهته ومباشرته في وقتٍ لاحق)، لا بد من قراءةٍ تتناول العملَ التجهيزيَّ الأول لزياد أبي اللمع في آب ١٩٩٢ بدايةً عمليّة لذلك التأريخ ولإشكاليّاته؛ ففي هذا العمل ما يكفي من تكثيفٍ في الأفكار واختلاطٍ في الوسائل لكي يُعتَبَرَ حدثًا مفصليّاً واستئنافًا عنيفًا للفنّ في فترةٍ ما بعد الحرب.

اتّخذ أبي اللمع لعمله الأول قطعةً من شاطئ ساحل أنطلياس، في نقطةٍ تقع ما بين محلاّت «أ.ب.ث» التجاريّة وجسرِ أنطلياس، وأزال عنها تلالَ القمامة المتراكمة، ثم سَوَّرها بأعمدة حديدية وأسلاك شائكة، تاركًا مَنْفذًا واحدًا إلى أرجائها هو مدخلُها ومخرجُها في آن واحد (صورة ١). وعلى هذا الشاطئ، الذي عُرف حينذاك تباعًا بـ «السان بلاش» ثم بـ «شطّ الجنرال» (تيمُّنًا بالجنرال ميشال عون)، أَنْشأ أبي اللمع فسحةً هي في أساسها جلاءٌ موقتٌ لنفايات كانت قد باتت تحيط بها متربِّصةً، ووزّع في أرجائها مجموعةً كبيرةً متنوِّعةً من الماكينات والمحرّكات والتركيبات، مؤلَّفةً من خُردة ونفايات أسلحة وقذائف (صورة ٢). يقول أبي اللمع[3] إنّ موضعةَ وعَرْضَ هذه الخردة، ولاسيّما القذائف، يأتيان في سياق إعادة تنشيط الحرب بين قطبيْن خاسريْن من الاحتمالات: أوّلُهما إعادةٌ و«مسرحةٌ» لرعب الحرب وهولِ معدنها الماحق؛ وثانيهما نفيُ الحرب إلى مضمار الحنين وتاريخِه الأسطوريّ. وبين هذيْن القطبيْن، الحاضريْن في الخطاب السياسيّ الرسميّ، واللّذَيْن يُثبّتا الحربَ بوصفها اعتلالاً عابرًا، يَجْتهد أبي اللمع في تقديم الحرب وكناياتها

---

١ ـ أنظرْ حوارًا مع نقيب الفنّانين التشكيليّين السابق مارون الحكيم، جريدة **المستقبل** ١٧ كانون الأول (ديسمبر) ١٩٩٩.

٢ ـ نسبةً إلى الـ Phantasmagoria، وهو تعبيرٌ دخل اللغةَ الألمانيّةَ من طريق اللغة الإنجليزيّة، فكان استعمالُه الأوّل في سنة ١٨٠٢ عنوانًا لمعرض من الخِدَع البصريّة المبنيّة في معظمها على ما كان يُعرف حينها بالفانوس السحريّ أو Magic Lantern. وقد استَخْدم كارل ماركس هذا التعبير في معناه السلبيّ في وصْفِهِ لما سمّاه بفَتَشيّة السِّلْعة. ويقول ماركس إنّ شكل السِّلْعة يفترق عن السِّلْعة نفسِها من جرّاء حَجْبِ أنّها نتاجٌ لنشاط بشريّ: «هي ليست سوى علاقة اجتماعية محدَّدة بين البشر أنفسهم، تتخذ هنا ـ وبالنسبة إليهم ـ شكلاً فانتاسماغوريّاً لعلاقة بين الأشياء.»
إشارة لرودني ليفينغستون، مترجِم كتاب **بحثًا عن فاغنر**، لثيودور أدورنو، منشورات فرسو، ١٩٨١، ص٨٥.

٣ ـ زياد أبي اللمع، في حوار مع جايس سلّوم ووليد صادق، أيلول ١٩٩٢، شريط فيديو، ١٢٠ دقيقة.

لحظةً مؤسِّسةً في صيرورتنا التاريخية. ولا يخلو اجتهادُه هذا من تهكُّمٍ أساسيّ مواكِبٍ يستعيد مقولةَ الصيرورة كإشكاليَّة فلسفيَّة غربيَّة، وذلك من خلال مقاربةٍ ودمجٍ مُقْلِقٍ لأشكال القذائف مع أحد المناحي الأساسية لجماليَّات فنون الحداثة كما في منحوتات كونستنتين برانكوزي (١٨٧٦-١٩٥٧).

رافق التجهيزَ ملصقٌ عَنْوَنَه أبي اللمع بعبارة «أينَنا؟»(صورة ٣)، ووَزَّعَ على ورقته مقتطفاتٍ واستشهاداتٍ لفنّانين ومفكّرين أوروبيِّين تتراوح ما بين تصنيفات عنصريَّة للعرب وحضارتهم الراكدة وبين بياناتٍ مناصرة للحداثة المطْلقة ولسلطانِ السرعة كما في كلام عميد المستقبليِّين الإيطاليِّين فيليبو توماسو مارينتّي،[١] وكما في عبارةٍ للمصمِّم ريمون لوي الفرنسيّ المولد يقول فيها إنَّ «مقبضَ فأس ومقصٌّ محراث ومبضعًا ومروحةَ محرّكٍ باخرةٍ وإبرةً هي صحيحةٌ من وجهة نظر جمالية.»[٢] أمّا في بطاقة الدعوة، فقد اختلطت الپاروديا مع التوثيقيَّة، وضاعت حدودُ اختلافهما: فإذا بنا نطالعُ على البطاقة مقتطفاتٍ من صحف محليَّة وأخرى عالميةٍ تُشيد بموهبة أبي اللمع وريادته، واصفةً إيّاه بجبران خليل جبران وبالمُجدِّدِ المنتَظَر.

في هذا الفيض من الإشارات وتشابكاتها النقديَّةِ، والغامضةِ أحيانًا، أعْلَن أبي اللمع نَهَمَه للولوج في فانتاسماغوريا الحرب الأخيرة، مُستبقًا فانتاسماغوريا السوق الاستهلاكيَّة المحليَّة العائدة. وبالرُّغم من أنَّ ذلك النهم لا يقابله سوى ابتسارِه المحتومِ لقدرته على الإلمام بكل جوانب مشروعه الطموح، فإنَّه نجح في عمله هذا في تقديم مجموعةٍ من الاقتراحات التي رافقتْ وألقتْ بثقلها على ممارسات التجهيزيِّين الذين تلوه. ونجحتْ في فرض بعض التحدِّيات التي فَشِلَ معظمُ هؤلاء في الانتباه إليها وإلى ضرورة تخطِّيها.

أصرّ أبي اللمع على أن يَدْخل في عمله الأول هذا في صُلب رهان فنّ التجهيز وأن يواجِهَ قَلَقَ هذا الفنّ الدائم وقرينه المكروه، أي «المسرحيّ.»[٣] فقد شكّل تجهيزه متَّبِعًا قوالبَ هجينةً تَمْزج الكلامَ النقديَّ بأشكالٍ مستعارةٍ من الأسواق الاستهلاكيَّة، كالكراسي وعرباتِ التبضُّع والبارات (صورة ٤). ولئن كان لكلامه نبرةٌ نقديَّةٌ ضاغطة، فذلك لأنَّ الكلام هو العامل النقديّ والمتبقّي الوحيد من لغة الفنّ، في حين أنَّ كلَّ عناصر عمله الأخرى منتَشلَةٌ من أدوات الموت الجماعيّ وموضَّبةٌ في أشكال وافدة من عالم الاستهلاك اليوميّ. وفي هذا الزواج المتفاوت نتفهَّم فيضَ كلام أبي اللمع النقديّ، وتوزيعَه الدؤوب ـ والتلقينيَّ أحيانًا ـ للتعابير المطبوعة في أرجاء معرضه: ذلك لأنَّه لا بدّ من نشر الكلام وتحصينِهِ وسطَ دفْقٍ لا يَنْضب من صورٍ وأغراضٍ لا ضابطَ لها ولا حدود، لكونها منتَشلَةً من سوق الاستهلاك اليوميّ ومن مسرحها الفانتاسماغوريّ.

يقول ثيودور أدورنو في معرض نقاشه لأعمال ڤاغنر الأوبرالية: «الفانتاسماغوريا هي لحظةُ تحوُّلِ المظهر الجماليّ إلى وظيفةٍ تابعةٍ لصفات السلعة.»[٤] وبكلام آخر، ليست ثمَّة إمكانيةٌ لاسترداد الأشكال وإعادةِ حقنها بمعاني العلاقات البشريّة المنتِجة لها. ويتابع أدورنو قائلاً: «الحقيقة المطلقة للاحقيقيّ ليست سوى واقع السِّلعة التي تحاول استلابَ وإلغاءَ شروطِ نشأتها في داخل النشاط البشريّ.» ولذا ـ والكلامُ أيضًا لأدورنو ـ تستعيد الفانتاسماغوريا، بمظاهر عجائبها المُستغْلَقة، إرثَ الرومنطيقيَّة وافتتانَها بالقوى السحريَّة التي نَسَبَتْها هي بدورها إلى عوالم ماورائية.[٥]

أشار أبي اللمع، في حماسه لمواجهة الفانتاسماغوريا وسحرِ مسرحها المسيطر، إلى ضرورة التورُّط أولاً بما هو لافنّيّ (مع الافتراض المواكب هنا أنَّ ما هو فنيّ إنَّما هو نقديّ أيضًا)، أيْ بسحر الأسواق الاستهلاكية، ومنازلته ثانيًا بالنقد الكلاميّ. ففي هذه المواجهة تنحاز الصورةُ إلى السحر، كمنشَإِها الأول، وتصبح غريمةَ الفنّ وحوريَّتَه المُضلِّلة. فنحن أمامَها عُزَّل، نَفْقد قدرتَنا على التمييز بين صناعة الفانتاسماغوريا والحلم، كما في المثل الذي يقدِّمه أدورنو من أوپرا «تانهاوزر،» حين يقول البطلُ مذهولاً، ناسيًا أنَّ ما يراه هو من صنع يديه وليس ظهورًا عجائبيّاً ذا قوام مستقلّ:[٦]

"Too much, too much! Oh that I now might waken!"

---

١ ـ «يجب اضطهادُ وجلدُ وتعذيبُ كلِّ مَنْ يُخْطئ ضد السرعة. السرعة نقيَّة في طبيعتها. البطءُ مقزِّز في طبيعته. وإذا كانت الصلاة تعني الاتصالَ مع الآلهة، فالجريُ السريعُ صلاة أيضًا.» (من الملصق المرافق للتجهيز)

٢ ـ من الملصق المرافق للتجهيز.

٣ ـ أنظرْ مقالاً عن فن التجهيز لطوني شكّر بعنوان «الحياة من هوامشها،» جريدة **النهار**، الملحق الثقافيّ، العدد ٣٢٩، السبت ٢٧ حزيران ١٩٩٨.

٤ ـ ثيودور أدورنو، **بحثًا عن ڤاغنر** (١٩٥٢)، النص الإنجليزيّ ترجمة رودني ليڤينغستون (لندن: ڤرسو، ١٩٨١)، ص ٨٥ ـ ٩٦.

٥ ـ تتعدى الاستعانةُ بنصّ أدورنو هنا منطقَ الإقناع واستحضارِ الحجج. فهذا النصّ يأتي ليَفْضح إحدى إشكاليات فنّ التجهيز المقيمة، أي المسرحيّ. وهذا الإشكال يتعدى كونَه مجردَ استعارةٍ أو استيرادٍ لإشكاليةٍ رسمتْ مسارَ هذا المنحى في ممارسة الفنّ في أوروبا والولايات المتحدة. إنَّ موضعة عمل أبي اللمع وأعمالِ الذين تلوه في سياق هذه الإشكاليَّة هي تحديدًا محاولةٌ لتثبيت مقولة الاستئناف لفنونٍ ما بعد الحرب. فالاستئناف هنا ذو شقَّيْن: أولُهما محاولةٌ للحاق بخطى الفن الغربيّ بعد طول انقطاع، وهذه حجّة تراجعتْ بسرعة مع توالي الأعمال التجهيزيَّة ونضوجها. وثانيهما، وهو إشارةٌ إلى الجدوى المرابضة في فنّ التجهيز، عمليةُ ربطٍ دقيقة ونقديَّة ما بين طورٍ من أطوار الفنّ ونقدِ الفنّ في الغرب وبين حاجةٍ محليَّةٍ إلى محاكاةٍ ومواجهةٍ ما ليس بفنيّ: أيْ أنَّه عمليةُ إعادة ترتيب للمجتمع اللبنانيّ اقتصاديّاً واجتماعيّاً وسياسيّاً. وهذا يتطلب خروج الفنّ على نفسه (أيْ نحو المسرحيّ) وعلى تاريخه (المحليّ أولاً) وتوجُّهه نحو: أ. الجيو ـ سياسيّ من خلال التنقيب. ب. الإيديولوجيّ من خلال اللافتتان. ج. التاريخيّ/الأسطوريّ من خلال الموقّت.

٦ ـ ثيودور أدورنو، **بحثاً عن ڤاغنر**، المصدر المذكور، ص ٩٢.

يجتهد أبي اللمع في غير عبارةٍ وتفصيلٍ في صدمنا وإيقاظِنا من أيّة غفلة محتملةٍ قد تودي بنا إلى مهلَكَة الافتتان. فيضاعف تدخُّلاتِه في مسار تجوالنا في أرجاء معرضه، وفي سياق تركيبنا الخاصّ لعناصر عمله. وقد يصل هذا التدخل أحيانًا حدَّ فقدان الثقة بالمُشاهِد وإسقاطِه من معادلة التأويل. ومع ذلك، فإنَّ هذا التدخل آتٍ من قلقٍ وشكٍّ لدى أبي اللمع، لا في المُشَاهِدِ أو الآخرِ على وجه العموم، وإنما في قدرة الفنّ على أن يكون سبيلاً إلى التواصل. وهذا القلق، الذي تفتقده معظمُ أعمال فنّ التجهيز اليومَ، هو الدافع والمُسوِّغ لما فعله، على سبيل المثال، عند مدخل تجهيزه: فقد استعان لإنارة عمله بمُوَلِّد كهربائيّ انتقاه لشدة قرقعته الصاخبة، جاعلاً منه منبِّهًا دائمًا وترياقًا فاضحًا لأيّ افتتان أو تسمُّرٍ محتملٍ لدى المشاهدين.

أسَّس أبي اللمع في عمله التجهيزيّ الأول لعلاقة غير متكافئة، ارتآها ضروريّةً، بين الفنيّ واللافنيّ. وأصرّ على اعتبار الفنّ في أساسه عملاً نقديّاً دخيلاً، يكتسب حركيَّتَه ودورَه نتيجةً لتدخلاته المُشَوِّشة في منطق الأسواق العامة وشؤونها الاستهلاكيَّة والسياسيَّة. ولئن ذهب أبي اللمع في عمله هذا إلى البحث عن علاقة «تنقيبيّة» مع مكان العمل وزمنه، فذلك لأنه كان مدركًا تمامًا عمقَ الفرز الجيو-سياسيّ الذي فرضتْه الحروبُ اللبنانيَّةُ المتلاحقة. ومع ذلك لم ير في هذا النحو التنقيبيّ سوى مستوًى آخر لمداخلة موقّتة وقولٍ عابرٍ ومتنقّل.[1] وقد مارس رأيه هذا عندما تخلّى عن معظم أدوات معرضه وهَجَرَها في مكانها بعد انتهاء المعرض، لتندثرَ وتختفيَ تدريجيّاً تحت أكوام النفايات وجرّافات مشاريع ساحلية جديدة.

إذن صفاتٌ ثلاثٌ جَمَعَها عملُ زياد أبي اللمع ورَسَمَ من خلالها أعمالَه التالية وبعضَ أعمالٍ لفنانين آخرين: ١. اللا-افتتان (أو الوعي النقديّ). ٢. التنقيب. ٣. الموقّت.

وإذا أمعنّا النظر في سلسلة العروض التجهيزيّة التي توالت منذ ١٩٩٢ حتى اليوم، رأينا أنها تتقاطع على الأقلّ مع واحدة من هذه الصفات الثلاث. ويُستثنى من هذا التصنيف فنّانٌ، هو نديم كرم، جمع في أعماله الافتتانَ السطحيَّ والتغاضيَ السافرَ عن التعاطي مع سياسة المكان وتاريخه وصفة الدوام (المُفتعل)، إذ لا تزال تركيباتُه المعدنيّةُ أو «كائناتُه» تتنقل موسميّاً بين صالات العرض والأماكن العامة.[2]

يذهب الناقد فريدريك جايمسون إلى أنّ فنّ التجهيز هو عملٌ مؤلَّفٌ من أدوات مختلطة؛ وهكذا تأتي صفةُ الاختلاط أولاً وتحدِّد استدلاليّاً العملَ في صفاته وأدواته.[3] وهذا عكس الأعمال المبنيّة على نظريات «الحِسِّ المتزامِن» Synaesthesia في الحقل الأدبيّ (شارل بودلير) والـ Gesamtkunstwerk في الحقل الأوبراليّ (ريتشارد ڤاغنر)، حيث يَطْمح العملُ الفنيّ إلى ضمِّ شاملٍ وتأليفٍ متعالٍ ومتكاملٍ للفنّ بفروعه المتعددة، مفترضًا لها استقلالاً تامّاً. في ملاحظة جايمسون إشارةٌ تتعدى النقدَ الصريحَ لحداثة تشترط فصلَ الفنون بعضِها عن بعض وتحديدَ ماهيَّتها أساسًا لقدرتها على التصدّي لانتهاكات المسرحيّ (مايكل فريد) والكيتش (كليمنت غرينبرغ) وخَتْلِهما. ففي تقديم صفة الاختلاط على أيّ تحديدٍ مسبَّقٍ للأدوات، تنفتح أمام فنّ التجهيز احتمالاتٌ جديدةٌ، إذ الاختلاطُ الأهمُّ لا يقع في استعمال الأدوات ومزج الموادّ بل في انتقاءِ حقلِ المداخلة أو مضمارِ الاختلاط. ولذا يصير الانتقالُ التدريجيّ لفنّ التجهيز قائمًا من منحاه «التجهيزيّ،» أي الإنشائيّ والتنقيبيّ المرتكز إلى تعيينٍ وإنْ عابرٍ للمكان، إلى منحى آخر سِمَتُه الأساسيةُ هي المداخَلَةُ الهائمة في حقلٍ لافنيّ سابقٍ له. ونرى أنّ عددًا من الأعمال الفنية الأخيرة (١٩٩٩-٢٠٠٠) بدأتْ تتجه صراحةً نحو التقليل من ثقلِ عدّتها وكثرةِ أدواتها واختلاطها، لصالح استعمالٍ دقيقٍ وخفيفٍ، أو «متطفِّلٍ»، للشبكات المعرفيَّة (أيْ شبكات الإعلام والثقافة والتوزيع) القائمة والمسيطرة.

هذه الأعمال، مثل جريدة **الكسل** (١٩٩٩)،[4] تتخذ من تشابهها مع مضمار الصحافة والقراءة اليومية مدخلاً لانتشارها. وتنطلق مطبوعاتٌ أخرى - مثل **في أنني أكبر من پيكاسو** (١٩٩٩)،[5] **والمياه باردة في المقهى** (٢٠٠٠)،[6] **وكل جامد يذوب في**

---

١ - «إنّ النقد الكامن في موضعة العمل الفنيّ وتحديد مكانه لا يهدف إلى إنتاج فنّ لبنانيّ أو فنّ أصيل. بل هو تورُّط جديّ وعابث أيضًا بضرورة تفكيك الخاص والمألوف اللذيْن يلازمان ويُطَبِّعان الذاتَ الكاملةَ في الوطن الحاضر.» من بيان لزياد أبي اللمع ووليد صادق، معرض S.A.D. (جمعية الفنّانين التزينيين، فرنسا) بيروت، ساحة الشهداء، حزيران ١٩٩٥.

٢ - وليد صادق، «الطرف الثالث: كائنات نديم كرم في وسط المدينة،» جريدة **النهار**، الملحق الثقافي، العدد ٣٤٩، السبت ١٤ تشرين الثاني ١٩٩٨.

٣ - فريدريك جايمسون، «ما بعد الحداثة واليوتوبيا،» في **ترتيبات الطبيعة والثقافة في جديد النحت والتصوير** (بوسطن ولندن، ١٩٨٨)، ص ٢٥.

٤ - بلال خبيز ووليد صادق، **الكسل**، طباعة على ورق، أسود وأبيض، ٥٠ × ٣٥ سم، ١٢ صفحة، تشرين الثاني (نوفمبر) ١٩٩٩.

٥ - وليد صادق، **في أنني أكبر من پيكاسو**، طباعة على ورق، بالألوان، ١٠ × ٧ سم، ٦٤ صفحة، مهرجان أيلول للفنون المعاصرة، أيلول (سبتمبر) ١٩٩٩.

٦ - بلال خبيز، **المياه باردة في المقهى**، طباعة على كرتون، بالألوان، ١٠,٥ × ١٥ سم، عدد البطاقات ١٩ وهي غير مرقّمة، مشروع شارع الحمرا،

الهواء (٢٠٠٠)،[١] ـ من داخل نطاق تظاهرات فنيّة لتنتشرَ في شبكة من العلاقات تتعدى إطار التظاهرة نفسها. ويَدْخل عمل آخر، **لا أحسب أنّ الناس تخرج من شارع الحمرا** (٢٠٠٠)،[٢] شبكةَ اللوحات الإعلانيّة فيُطلّ على المارة أعزلَ متخلّيًا عن قوامه وموقعه كعملٍ فنيّ (صورة ٥).

وفي هذا التوجه الجديد التباساتٌ عميقة في المعنى سَبَبُها تجاورٌ مزمنٌ ومتفاوتٌ لآراء عدةٍ في الفنّ وفي دوره الاجتماعيّ. فمن ناحية أولى، يبدو هذا المنحى الأخيرُ لفنّ التجهيز نقيضًا واضحًا لمنطلقاتِ ومصالحِ تجمُّعاتٍ رسميّةٍ وتقليديّةٍ مسيطِرة، مثلِ جمعيّة الفنّانين اللبنانيين التي أصدرتْ بيانًا مذعورًا في تشرين الثاني (نوفمبر) ١٩٩٨[٣] تعلن فيه اعتراضَها المطلق على نديم كرم وأعماله من دون أن تَذْكره بالاسم. وبعيدًا عن أية محاولة نقدية جادة، ينادي البيانُ بالأصالة الفنيّة، مؤكّدًا وضوحَ الهويّة اللبنانيّة. وفي البند الثاني من مقترحاته يطالب بـ «أن تكون الأعمالُ المعروضةُ منحوتاتٍ ونُصُبًا قيّمةً تتجسد بموادّ صُلبةٍ تقاوم الزمن [!]» ومن ناحية ثانية، يبتعد هذا المنحى في «المداخلة المتطفّلة» لفنّ التجهيز عن عملية التنقيب والتورُّط في مكان محدّد، ويتوجه من ثمّ نحو علاقةٍ أكثرَ تركيبًا ووجودٍ أكثرَ تشظّيًا. ذلك أنّ صفة التنقيبيّة، كما مارسها زياد أبي اللمع وغيرُه من الفنّانين، تنطوي جزئيًا على نظرة استرجاعية إلى فنّ الحداثة، بمذهبه الواقعيّ الأول، فتَحْمل من ثمّ عصبًا مقاومًا لمحاولات جرف خصوصيّات الأمكنة والتخلص من تواريخها الثقيلة. وهذا، من ناحية ثالثة، ما يبدو إذعانًا للعولمة والتحاقًا بها وبمنطقها؛ إذ لا خيارَ هنا للمداخلة المتطفلة إلا أن تضيف على عاتقها شرطَ التورّط الصعب في منطق التداول وحركةِ الاستهلاك بغيةَ الانتشار البطيء والتفشّي الخافت.

> «طبقاتٌ لا تُحْصى من الأفكار والصور والمشاعر وقعتْ على دماغكَ، رقيقةً كالنور. وبدا أنّ كل واحدة تَدْفن سابقتها، لكنّ أيّاً منها لم يَمُتْ في الحقيقة.»
> **شارل بودلير**

١. القَصْدُ والعَهَن[٤]

يرسم المنحى التطفليُّ ملامحَ ممارساتٍ فنيّةٍ جديدة يتقابل فيها القصدُ بالعَهَن: ثنائية تعطي الأعمال تأرجُحًا ضروريًا بين النقد واللامبالاة. يَظْهر القَصْدُ من خلال انتقاء دقيق لمكان العرض ولوسيلة التطفل. أما العَهَن فهو إحدى الصفات التي تميّز هذه الأعمالَ عن فنّ التجهيز عامّةً وعن مبدإه التنقيبيّ خاصةً، إذ تُقدِّم بعضُ هذه الأعمال أقوالَها جُزافًا غيرَ مباليةٍ أأصابت أم أخطأتْ. وهذا ما بدا أولاً في جريدة **الكسل** ثم تبلور في مجموعة البطاقات البريدية **المياه باردة في المقهى**. ففي هذه الأخيرة، ينتقي الكاتبُ لغةً مثيرةً لسببين. أولهما إصرارٌ شديدٌ على تجنيس المتكلِّم من خلال تدقيقٍ متَعيّ وفاضح في كنايات ماديّة لجسدٍ آخر يقاربه ولا يحدِّده: «رسم إيفون شيلي خطَّيْن متوازييْن ومتماثليْن في الوقت نفسه. ثم قال: هذه امرأة. لم يجد لها لونًا مناسبًا، فترك أمرَ تلوينها للشمس والريح. وأنا أصدّق أنها امرأة، لكني أشكّ دائمًا في أن تكون شارعًا.»[٥] وثانيهما أفضليةٌ مسبَقةٌ عند الكاتب لكرمٍ وأريحيّةٍ أشبه ما يكونان باللامسؤوليّة في الكلام؛ أفكار، وإنْ لم تخل من ترابط منطقيّ مضمر، فإنّها تبدو مُغْفِلةً لمنطق الإنشاء المنطقيّ ومبدإ المحاججة. فهي لا تحاول إقناعَ قارئٍ ولا تعبئةَ جمهورٍ بقَدْرِ ما هي كتابة أفقيّة في تجنيس الذات أولاً: «القهوة ليست مرّةً ولا حلوة. ليس لها مذاق. فقط تَمْلك الأثرَ والرائحةَ بما يكفي لصُنْع ذاكرة الخيول.»[٦] أما في اختيار البطاقة البريديّة وسيلةً، فإنّ الكاتب يُعيد ضغط الفرديّة وهويتها الكاملة ويقابلها بعَهَن الكلام وعدواه. فنحن عندما نُرْسل بطاقةً بريديةً نَعْرض امتثالَنا لإيديولوجيّة الهوية. إنّ إرسالَ البطاقة البريديّة تجسيدٌ لسلسلة متعاقبة من الافتراضات لا عودة عنها ولا مجال لعكسها: تبدأ بالإنجاز التام للفرد المرسِل، وتنتهي بالمتلقّي الذي هو شبيهُ المرسِل وحضْنُ ثقته. والبطاقة البريديّة هي فُرجةُ الفرديّة وعلنيةُ الخاصّ، فلا حاجة لحجبِ ما تَحْمله من كلام أو لحمايته. الأهم هو معنى الوسيلة ودورها، وهما ما تختصره صورُها المطبوعة العامّة جدّاً. في كتاب **البطاقة البريدية**، يقترح جاك دريدا احتمالَ شبكة اتصالات لا خاتمةٌ مطافٍ فيها ولا مَبْلَغٌ للشيء، حيث الرسائل موجَّهةٌ دائمًا «إلى مَنْ يهمه الأمر.»[٧] وتَحْمل البطاقاتُ في هذه الشبكة سَرَيانَ عدوى تَرْبط اللغةَ بمستعملِ اللُّغة، والوسيلةَ بمستعمل الوسيلة، فيذوب وجهُ البطاقات في قفاها: «ليست جسمًا أنثويّاً، وليست أفعى لامعة بالتأكيد. لكنّ ضفافها سوداء، ولا شيء يفسِّر عجزَ العين عن الإدراك غير

---

١ ـ طوني شكر، **كلّ جامد يذوب في الهواء**، طباعة على ورق، أسود وأبيض، ٩٥ × ٦٧ سم، مشروع شارع الحمرا، أشكال ألوان، تشرين الثاني (نوفمبر) ٢٠٠٠.

٢ ـ وليد صادق، **لا أحسب أنّ الناس تخرج من شارع الحمرا**، لوحة إعلانية على تقاطع شارع الحمرا وشارع السادات في بيروت، ٣,٥ × ٤ م، مشروع شارع الحمرا، أشكال ألوان، تشرين الثاني (نوفمبر) ٢٠٠٠.

٣ ـ «بيان جمعية الفنّانين اللبنانيين إلى الرأي العام اللبنانيّ،» جريدة **النهار**، الملحق الثقافيّ، العدد ٣٤٩، السبت ١٤ تشرين الثاني (نوفمبر) ١٩٩٨، ص٧.

٤ ـ «العِهْنُ: الصوف المصبوغ أيّ لونٍ كان... وألقى الكلامَ على عَوَاهِنِه: لم يتدبَّرْه، وقيل: هو إذا لم يُبَالِ أصاب أم أخطأ... وقال ابنُ الأثير: العواهن أن تأخذ غيرَ الطريق في السير أو الكلام، جمع عاهنة... وعَهَنَ الشيءُ إذا حضر أيْ أرسل الكلام على ما حضَر منه وعَجِلَ من خطإٍ وصواب...» **لسان العرب**، ص ٩١٧ ـ ٩١٨.

٥ ـ بلال خبيز، **المياه باردة في المقهى**.

٦ ـ بلال خبيز، المصدر المذكور.

٧ ـ أنظرْ مقالاً لغريغوري ل. أولمر، «غرض ما بعد ـ النقد،» في **The Anti-Aesthetic**، إعداد هال فوستر، ١٩٨٣، ص ١٠٤-١٠٧.

الادّعاء بأنها ساحرة. ذلك لأنّ السحر ليس أكثر من تبرير العجز. الموت باهر، ولكنْ لا يمكنه أن يكون ساحرًا.»[١] وينأى المُرسِل في عزلة جسد ومتعة لا مدخل إليها ولا استعمال لها سوى في عزلة مقابلة ومُتْعة متخيَّلة لآخر يقيم في متن الكلام وعنفه: «إنه الكلام، تعسّف خالص وعنف لا يضاهى. فالكلام، رغم عجزه عن أن يكون حوارًا، محكومٌ دائمًا بأن يأخذ شكل الحوار: متكلم وسامع يتبادلان الأدوار.»[٢]

تحتاج أعمالٌ مثلُ **المياه باردة في المقهى** إلى تظاهرة فنية تؤسِّس وتؤمِّن لأقوالها منبرًا أوليّاً تنطلق منه لتنتشر وتتشظّى في قراءات فرديّة واستعمالاتٍ خاصةٍ بعيدةٍ عن الآراء والأحكام الإرشادية التي غالبًا ما تؤطِّر وتواكِبُ الحدثَ نفسَه. وفي هذه الحاجة ارتباطٌ شكليٌّ، وإنْ حاسمٌ، بروزنامة المدينة الثقافيّة والفنيّة كحيّزٍ تَدْخل إليه وكإطار تتعداه.

٢. المصادرة الموقتة

تحتاج مطبوعتا **في أنني أكبرُ من بيكاسو** و**كل جامد يذوب في الهواء**، كما بطاقاتُ بلال خبيز البريدية، إلى تظاهرة فنية تُطْلقهما إلى شبكة من القرّاء قد تتعدى حدودَ التظاهرة وجمهورها. كما أنّ هذيْن العمليْن يتأرجحان بين القصد والعَهَن، وذلك من خلال علاقتيْهما بمبدإ مصادرة النصوص (appropriation) وإعادةِ توجيه احتمالاتها واستثمارها في أعمال فنية أخرى.

لهذيْن العمليْن أساسٌ اعتراضيّ. فالكتيِّب الأسود يعترض على نُصبٍ هو مِسلّة مهداةٌ إلى الرئيس السوريّ حافظ الأسد وجيشِه من قِبل الحكومة اللبنانية.[٣] بينما تعترض صحيفةُ طوني شكر على منطق الخريطة وعينِها «السيكلوبية» التي تختزل تعقيداتِ التجربة المدينيّة وشططَ ذاكراتها. والمسلّة، كما اصطلاحاتُ النظر والعمى في الخريطة، نُصبٌ يدّعي تمامَ القول وثباتَه؛ ومن هنا يتأتى صمتُها وانفصالُها الجذريّ عن «سلطان السخافة» ـ أي الكلام ومعاني الكلام التي تدور في صُلْبِ حاضرِ التاريخ وفي نسْجِه الرقيق؛ فالأنصاب هي سلطة الموتى و«الفن بلا مشاهدين.»[٤]

يَحْمل الكتيِّب الأسود اعتراضَه على شكل كلامٍ منقولٍ لا جدوى أساسية في فهرسةِ أسماء مؤلِّفيه (ومع ذلك يتضمن الكتيِّب على صفحته الأولى قائمةً بالمراجع المستخدمة). وهنا تكمن المقاربةُ بين هذا المنحى في المصادرة وصِفَةِ العَهَن. إذ إنّ نقل النصوص وأجزاءِ النصوص ليس عمليةً نقديّةً موجّهةً نحو مصادرها الأولى ومناشئ كتابتها بل هو مصادرةٌ موقّتةٌ واستعارةٌ لبعضٍ من الكلام المتاح، هدفُهما تركيبُ صوتٍ لذاتٍ محاصرةٍ في لحظةِ اعتراضٍ لا تُخفي عمليةَ تركيبِها بل تُظْهر تلفيقَها[٥] علنًا. الكلام المستعار لا يتحمَّل إنشاءَ مجابهةٍ حادّةٍ بين مُنْتِج الكتيِّب والنصب السوري/اللبنانيّ، إنما هو يتيح بروزَ تناقضٍ ملحاح بين صوت وصمت متجاوريْن. الكلام المنقول والمستعار يهيِّئ لرقصة بهلوان تنغل على أطراف النصب إطارًا متكررًا من كلام لا نهاية له، إذ لا سكون لحركته. فأمام منطق الأنصاب الأبديّة يدور الكلامُ، مذكِّرًا بحتميّة الخراب البطيء، ومذعِنًا لخرابه هو نفسِه بوصفه كلامًا.

ويستعين طوني شكَر لخريطته بمقتطفات من نصوص عدة يُشكِّل منها قولاً يهيم عبر اعتراض ومتعة مراهقة بحتميّة موتِ التاريخ وتسليمٍ قلقٍ بمنطق الخرائط. فتتخلل نصَّه المُرَكَّبَ والكثيفَ والمنقولَ عباراتٌ تنمّ مثلاً عن عصبٍ اعتراضيّ: «الفضاء الجغرافيّ هو فضاء منهجيّ. فهمُنا للفضاء الجغرافيّ يمرّ دائمًا عبر توسيط الخريطة؛ وهو فهم يُرْبك، بل يتناقض مع تجربة الجسد في الفضاء والوقت. الوقت الموَحَّد فُرِض بقوة القانون، أما الفضاء الموحَّد فقد فرضتْه الخرائط.»[٦] كما نَعْثر في نصه هذا على استحضار ممتع لأسطورة الخريطة عندما غطّت أرضَ الإمبراطورية (خوسيه لويس بورخيس)، وهي خريطة غَدَتْ، «مع انحدار الإمبراطورية، منهَكةً، ثم تحولتْ إلى خراب، فلا يَظْهر منها إلا بضعُ مزقات في

---

١ ـ بلال خبيز، المصدر المذكور.

٢ ـ بلال خبيز، المصدر المذكور.

٣ ـ مِسلّة شُيِّدتْ على مقربة من السفارة الكويتيّة في بيروت، على جادّة الرئيس حافظ الأسد التي تصل نفقَ سليم سلام بمستديرة الكوكودي. أُنجز العمل فيها وافتُتحتْ في ١٥ تشرين الثاني (نوفمبر) ١٩٩٨ برعاية رئيس مجلس الوزراء اللبنانيّ رفيق الحريري.

٤ ـ پول فاين: «تنتمي الأنصاب في أغلبيّتها إلى جنس الفنّ بلا مشاهدين،» في داريو غامبوني، **هدم الفن** (لندن، ١٩٩٧)، ص ٥١.

٥ ـ «... غير اسم واحد وهو التلفيق بمعناه الأصليّ، في اللغة، أي اللّأم بين ثوبين بالخياطة.»، أحمد بيضون، **ما علمتم وذقتم، مسالك في الحرب اللبنانية** (بيروت: المركز الثقافيّ العربيّ، ١٩٩٠)، ص ٧٢.

٦ ـ طوني شكر، **كل جامد يذوب في الهواء**.

الصحارى.»[1] ونَعْثر أيضًا على قلبٍ لهذه الأسطورة (جان بودريارد): «بعد الآن، لم يعد المكانُ يَسْبق الخريطة، ولا هو باقٍ بعد زوالها. من الآن فصاعدًا أصبحت الخريطةُ هي التي تتقدم على المكان، بل هي التي تولِّده. وإذا أردنا إعادة إحياء قصة واضعي الخرائط اليوم، فستكون أرضُ الإمبراطورية هي التي تتحلل نتفٌ منها على أطراف الخريطة. الآثار المتبقِّية هنا وهناك ليست آثار الخريطة، بل آثار الواقع التي تهترئ لا في صحارى الإمبراطورية، بل في صحارينا نحن، صحارى الواقع نفسه.»[2]

تَطْرح الاستعارةُ والمصادرةُ عند طوني شكَر سؤالاً حول كيفية اختيار النصوص، ومن ثمَّ قدرتها على التحرك في هجرتها إلى نسيج نصٍّ جديد. فعلى عكس الكلام المستعار في كتيِّب **في أنني أكبر من بيكاسو**، يحمل نصُّ الخريطة بعضًا من ثقل مصادره ونجوميَّة كتَّابها، من بورخيس إلى بارت وماركس وبودريارد.

وأكثر من ذلك، وربما هنا تقع حدودُ لعبة المصادرة الموقتة، فإنَّ النصوص المجتزأة هي في صيغتها الأولى نصوص شهيرة وتحمل في طيَّاتها أكثرَ من فكرة وأكثرَ من تحولٍ. فعلى سبيل المثال، يذهب بودريارد في نصه إلى أنَّ أسطورة الخريطة كما قصَّها بورخيس باتت بلا جدوى حتى في صيغتها المعكوسة؛ ولربما باتت الإمبراطورية هي كلّ ما تبقّى من هذه الأسطورة. بودريارد يتكلم من خلال نظرية الـ simulacra والـ simulation،[3] حيث لا جدوى في السؤال عن الإقليم وخريطة الإقليم؛ فهناك ما قد اختفى وذاب، وهو «ذلك الفرق السيِّد بينهما والذي شكَّل مفاتن التجريد. الفرق هو الذي يُنشئ شاعريةَ الخريطة وفتنةَ الإقليم، أيْ سحرَ الخريطة وإغراءَ الحقيقيّ.»[4 و 5]

يجتهد طوني شكَر في تركيب معادلة صعبة، إذ يحاول في نصّه المُركَّب أن يتوجَّه إلى الخريطة ليؤطِّرها ويساجلها. وفي الوقت نفسه تحافظ بعضُ مقاطع نصِّه على عصبِ ارتباطها بنَسَبِها، كما يبدو من عبارة مأخوذة من **البيان الشيوعيّ** الأول: «كلّ جامد يذوب في الهواء، كلّ مقدَّس يُدنَّس.» وللتوضيح، فإنَّه لا علاقة بين صعوبة تركيبة النص في خريطة شكَر وبين مدى تجرُّئِه على سلب النصوص أو وقاحته في تعدِّيه على حرمة عظماء في الفكر. بل تأتي الصعوبة تحديدًا في توتُّر قدرته على إقناع القارئ بطلاق نصه عن مَنَاشِئِه الأولى، ومن ثمَّ قدرة هذا النص على حمل معانيه الخاصة في سياقه المغاير. لذا، فإنَّ نصّ الخريطة يبدو عالقًا على حافة من الشُبهات، وهو في خضمٍّ من النيَّات المستجدَّة وإرثٍ من المعاني المجتزأة. وفي العودة إلى الاقتراح الأول، الذي يرى مقاربةً ما بين القصْدِ والعَهَن وبين هذا المنحى في مصادرة النصوص، يبدو نصُّ الخريطة غايةً في القلق. فإذا كانت مصادرةُ النصوص وتحويرُها عمليةً تصبو إلى تركيب صوت متكلم، أكان ذلك في اعتراضه أم إذعانه، فالخريطة ونصُّها يَنْطقان هنا في ظل احتمال مصادرة معكوسة تعيد الكلامَ نحو أصحابه (المعتمدين) وتعيد الخريطة ـ استطرادًا ـ إلى معرض بيروت للكتاب العربي(!)[6] وفي هذا ما يشبه انعدامًا في الوزن يحيل القولَ وفعلَه من شرطه المكانيّ إلى آخر زمنيّ متقلِّبٍ يَصحّ فيه قولُ پول ڤيريليو :«أدوم، إذًا أنا موجود.»[7]

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 طوني شكر، المصدر المذكور.

٢ ـ طوني شكر، المصدر المذكور.

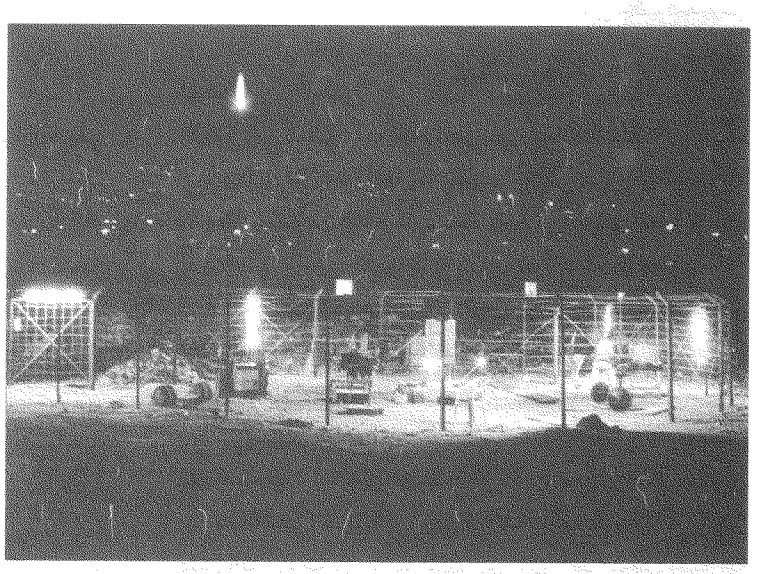
٣ ـ وهو، بالنسبة إلى جان بودريارد، طورُ الصورة الرابع والأخير حين تصبح خارجَ عداد الظهورات، أيْ عندما تتوقف فيه عن المتّ بأيّ علاقة مع الواقع وتصبح من ثمَّ صورتها الخالصة أو Simulacrum. راجع: جان بودريارد، **Simulacra and Simulation**، ميشيغان، ١٩٩٤، ص ٦.

٤ ـ جان بودريارد، المصدر المذكور، ص ٢.

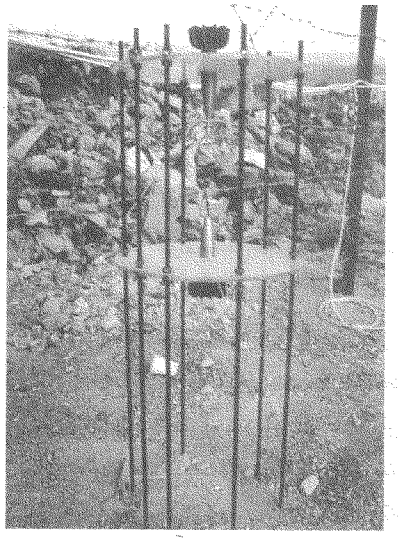
٥ ـ يقدِّم نصٌّ آخر، تضمَّنه كاتالوجُ مشروع شارع الحمرا وواكب عن بُعدٍ الصورةَ/الإعلانَ **لا أحسب أنّ الناس تخرج من شارع الحمرا**، تنويعًا ثالثًا وإشكاليّةً أخرى في منحى «الاستعارة الموقتة.» فهذا النصّ، إذ يستعين جزئيّاً بمقتطفات مستعارة تتواتر في سياق صياغة خاصةٍ وموجَّهةٍ، يُصرُّ على استحضار الكُتَّاب وشخصيات كتاباتهم «المتطرِّفة» (جيل دولوز ووليليام بوروز وأنتونان آرتو) في طيَّات مقاطع نصوصهم المنهوبة. وإذ يَنْثر الكاتب والمُؤلِّف ملامحَ متعةٍ تَخْتصر عمقَ شارعٍ بعضلة شرجٍ عاصرة (ناطقةٍ وذاتِ طقمٍ كامل من الأسنان)، يرمي النصُّ المُؤلَّف مرسانَه في أدبيَّات الأجساد المُفكِّرة والأبدانِ المعترضة لتلتقي (موقتًا) في تجنيسٍ شاذٍّ وعُشقٍ سكاتولوجيّ لشارعٍ وأسطورة مدينية.

٦ ـ في مصادفة ممتعة، واكب عرضَ خريطة طوني شكر في شارع الحمرا معرضٌ في فندق الهوليداي إنْ للكتاب العربيّ، حيث توافرت للبيع نسخٌ ملوَّنةٌ للخريطة «الأصليّة» التي استخدمها شكَر في عمله.

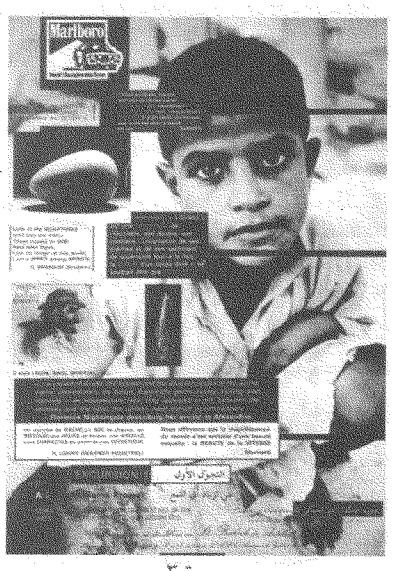
٧ ـ «النافذة الثالثة،» حوار مع پول ڤيريليو، **دفاتر السينما**، عدد ٣٢٢، نيسان ١٩٨١، ص ٣٦.



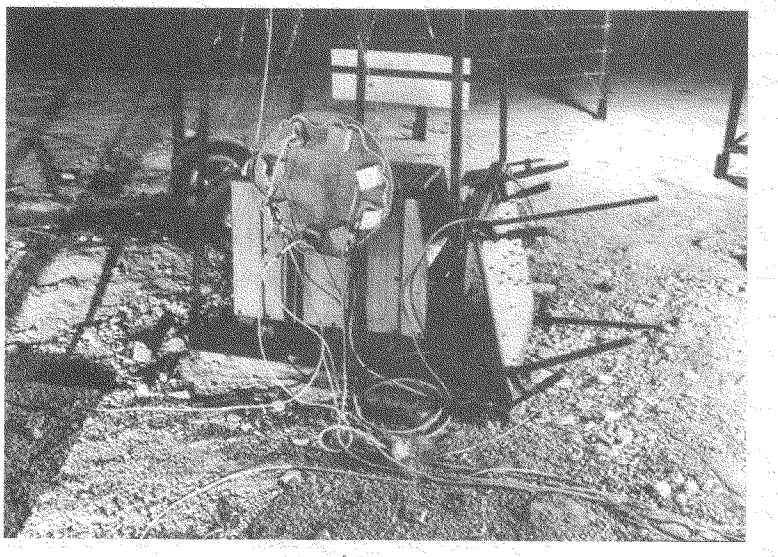
صورة ١



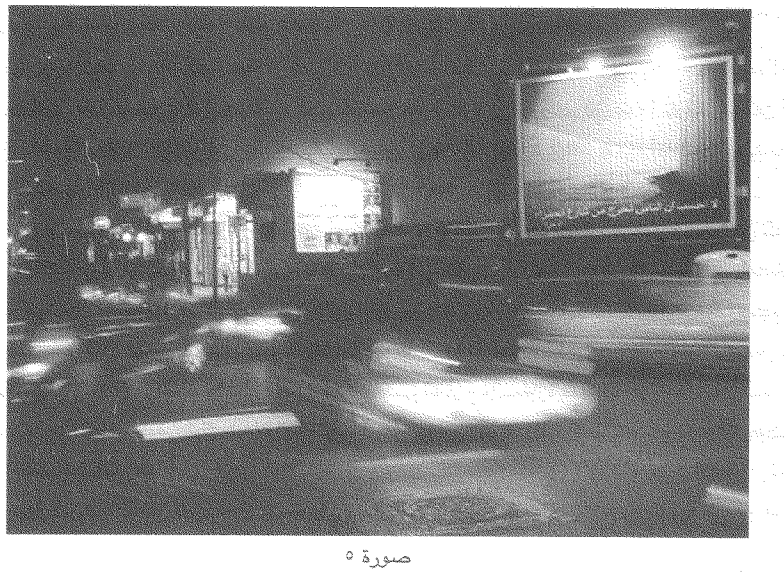
صورة ٢



صورة ٣



صورة ٤



صورة ٥