النظر السمعي

رئيس التحرير: جلال توفيق

يبقى علينا أن نثبّت 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 صالاتِها 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

أفلامٌ شرق أوسطيَّة قبل أن يرتدّ إليك طَرْفُك - في أقلّ من واحد على أربعة وعشرين من الثانية
جلال توفيق

هاملت: أن نكون وأن لا نكون
روميو كستللوتشي
ترجمة: جانين حايك

إنَّني أرى: مقدّمة لدراسةٍ عن حياة الصور وموتها
غسان سلهب
ترجمة: ليلى الخطيب

أوهامٌ لا غنى عنها
إيليا سليمان
ترجمة: رنا الموسوي

أفلامٌ شرق أوسطيَّة قبل أن يرتدّ إليك طَرْفُك ـ في أقلّ من واحد على أربعة وعشرين من الثانية

جلال توفيق

قلّةٌ من صانعي الأفلام في الشرق الأوسط وما وراء القوقاز استطاعت أن توظِّف بنجاحٍ في مجال سينما القرن العشرين جمالياتٍ تَنْتَمي إلى الفنون الكلاسيكيَّة لذلك الجزء من العالم، لا لتُنتِجَ في سياق عملها أفلامًا رجعيَّةً بل لتُنتج أفلامًا طليعيَّة خاصةً بتلك المنطقة، لا بل الأفلامَ الطليعيَّةَ لتلك المنطقة. ولكنْ أليس ثمَّة عدمُ توافق أساسيّ بين السينما وهذه الفنون الكلاسيكيَّة، مثلاً بين السينما والمنمنمات الإسلاميَّة؟ ثم ألاَ يؤدِّي كونُ كاميرا السينما وعدستِها متحدِّرَتَيْن من منظور عصر النهضة الأحاديِّ العينِ إلى وضْعِ صانعي الأفلام المسلمين والعرب في منزلةٍ غير مؤاتيةٍ لتقديم إسهام حقيقيّ على صعيد الشكل في وسيط السينما، لكونهم محكومين بتقليدٍ بقي حتى قرنٍ أو نحوه (هو عمر السينما) ولاسيَّما في المنطقة العربيَّة مقاومًا لمنظورِ عصرِ النهضة أكثرَ منه جاهلاً له؟ إنَّ عدمَ التوافق ذاك والمنزلةَ غيرَ المؤاتية هذه يَحْدثان فقط إذا ما أَوْلى المرءُ اهتمامًا مبالَغًا فيه طبيعةَ المكان الذي تؤْثره الكاميرا والعدسةُ وأَهْمل الجانبَ الزمانيّ الذريّ، وهي خاصيَّة تَجْعل السينما قريبةً جداً إلى المفهوم الإسلاميّ السائد في ما خصّ الزمنَ، ولكنَّها لسوء الحظّ لم يُكْتب عنها سوى القليل نسبيّاً في الأعمال الخاصة بجهاز السينما الأساسيّ. إنَّ مفهوم «الخلق المتجدِّد» في كلام الأشعريَّة وفي صوفيَّةِ ابنِ عربيّ يقدّم مَدْخلاً لاعتبار العالم خاضعًا لعمليَّات شبيهةٍ بتلك الخاصَّةِ بالسينما. ذلك أنَّه تبعًا لنظرةِ ابن عربيّ إلى العالم، فإنَّ عناصر الكون ـ بما في ذلك، حَسْب تفسير القاشاني، الأعيانُ الثابتة ـ لا تَمْتلك، عَكْسَ اللَّه، وجوبَ وجود، بل إنَّها أشياء مُمْكنةُ الوجودِ فحسب. فاللَّه هو الذي يَمْنح الوجودَ الفعليّ للأشياء المُمْكنة الوجود. ولمّا كانت الأخيرة لا تَمْتلك وجودًا مستقلاً، فإنَّها عند «نهاية» اللحظة، أيْ حالاً، تَرْجع إلى إمكانية الوجود، فتَخْتفي ثانيةً، ثم يعود اللَّهُ ليَمْنح الوجودَ لشيءٍ مماثلٍ في اللَّحظة التالية. وتستمرّ هذه العمليَّة بشكلٍ لامتناهٍ، محوِّلةً العالَمَ إلى خلق متجدّد (تأويل ابن عربيّ للآية القرآنيَّة ﴿أَفَعَيِينَا بالخَلْقِ الأَوَّلِ بَلْ هُمْ في لَبْسٍ مِنْ خَلْقٍ جَديدٍ﴾ [سورة ق: ١٥]). جاء في قصَّة سليمان وبلقيس ملكة سبإ، الواردةِ في القرآن، أنَّ سليمان يُبْدي رغبتَه في استحضار عرشها إلى بلاطه. فيجيب عفريتٌ من الجنّ في حضرته أنَّه مستعدٌّ لإحضار العرش قبل أن يقوم سليمانُ من مقامه. لكنَّ رجلاً من الحاضرين يقول: ﴿أَنَا آتِيكَ بِهِ قَبْلَ أن يَرْتَدَّ إليكَ طَرْفُكَ﴾ (سورة النَّمل: ٤٠). حسب ابن عربيّ يُنجز ذلك الرجلُ هذا الأمرَ باستدعاء خلقِ اللَّه المتجدِّدِ للكون: العرش موجود في بلاط ملكة سبإ، ومن ثمَّ يَخْتفي الكونُ، وعندما يَظْهر الكونُ مجدَّدًا قبل أن ترتدَّ أطرافُ سليمان وجلسائِهِ إليهم (في أقلّ من واحدٍ على أربعة وعشرين من الثانية)، يَغْدو العرشُ ـ لا عرشُ بلقيسَ ذاتُه، بل واحدٌ بالغُ الشبه به ـ في بلاط سليمان. باستثناء قلَّة ضئيلة جداً من الناس، فإنَّ البشر لا يُدْركون هذه الأفعالَ المستمرَّة من الظهور والاختفاء، وذلك لسببيْن: الأول أنَّ حالات الظهور والاختفاء ومن ثمَّ الظهور مجدَّدًا تَحْدث ﴿قبل أن يرتدَّ إليك طَرْفُك﴾؛ والثاني أنَّ الشكل الذي يَظْهر إثر اختفاءِ شكلٍ سابقٍ شبيهٌ بهذا جذريّاً. ألا يذكِّرنا هذا الأمرُ بالسينما، حيث يَحِلّ ضِمْن اللَّقطة نفسها إطارٌ جديد محلّ الإطار السابقِ الشديدِ الشبهِ به قبل ﴿أن يرتدّ إليكَ طرفُك﴾؟ في الأفلام وفي العالم تبعًا لابن عربيّ والأشاعرة، إطارات/ أشياء متشابهةٌ جذريّاً تَظْهر وتَخْتفي ليحلّ واحدُها محلّ الآخر قبل أن يرتدّ الطَّرف. إنَّ ردَّة فعل بلقيس المُجْفلة لدى رؤيتها في بلاط سليمان ما يبدو واضحًا أنَّه عرشُها ـ ﴿قالت كأنَّه هو﴾ (سورة النمل: ٤٢) ـ لهي ردَّةُ فعلٍ عَرَضيَّةٌ لأنَّها تشير ضمنيّاً إلى إعادة الخلق هذه لشيءٍ شبيهٍ دون أن يكون ذاتَه. حتى لو رغب ميخائيل ليرمونتوف، وهو المسيحيّ، في اقتباس قصَّة عرش بلقيس القرآنيَّة لما تمكَّن من معالجة هذه المهمَّة برهافة تفوق ما فعله في حكايته «عاشق غريب،»

حيث مغنٍّ فقيرٌ بالاسم نفسِه كان قد وَعَدَ حبيبته الغنيّة موغول بأن يعود إليها ثريّاً قبل مضيّ سبع سنوات يجد أنّ عليه أن يعود في اليومين اللّذين بقيا من تلك المدة سَفَرَ مئةِ يوم. وهو يحقّق هذه المأثرةَ بمساعدة شخص يمتطي جوادًا مجنّحًا، وذلك إمّا عَبْرَ الاختفاء من موقع انطلاق رحلته ومن ثمّ الظهور في المكان المقصود كما يُستَنْتج من السرد (يُؤمر عاشق بإغلاق عينيه عند بداية الانتقال وفتحِهما فقط عند نقطة الوصول)؛ وإمّا، تبعًا لما تشير إليه روايةُ عاشق اللاحقة، عَبْرَ الطيران فوق صهوة الحصان المجنّح. يفسِّر الظهورُ والاختفاء المفاجئان في حكاية ليرمونتوف سببَ اختيار پارادجانوف إيّاها: فلمّا كان عالمُهُ شبيهًا بعالَم أصحابِ المَذْهب الذريّ المسلمين، فإنّ حكاية ليرمنتوف تتواشج بشكلٍ كاملٍ مع جماليّات أفلامه بدءًا من «سايات نوڤا» وما تلاه. ولذا فإنّه أمر مثيرٌ للفضول في اقتباسه للعمل أنّ الفارس الذي يَظْهر استجابةً لصلاةِ عاشق يطير به في يومٍ واحدٍ إلى بلدته الأصليّة على ما يبدو بشكلٍ أشبهَ ما يكون بالطريقة التي كان الجنُّ في القصّة القرآنيّة لينقل بها عرشَ بلقيس. كنتُ لأتوقّع حصولَ الانتقال عبر خلقٍ جديد، أيْ بواسطة الاختفاء ومن ثم الظهور في الموقع الآخر، ولاسيّما أنّ الحصان الذي يحدّق إلى تضحية الشابِّ بذاته في فيلم پارادجانوف السابق، «أسطورة حصن سورام،» هو أولاً وقبلَ كلِّ شيء نظرةٌ لا وسيلةُ انتقال؛ وكذلك لأنّ الخيل وفرسانها في فيلميْ پارادجانوف السابقَيْن غالبًا ما تَخْتفي فجأةً (الباحثُ عن اقتباس ناجح لحادثة الانتقال على صهوة الحصان عبر حالتَي الظهور والاختفاء في حكاية ليرمونتوف «عاشق غريب» لن يُوفَّق في العثور عليه في نسخة پارادجانوف، بل في الانتقالات المفاجئة للفرسان الذين يختفون فجأةً في أفلامه الأخرى). كنتُ لآسفُ لتفويت فرصةٍ طيّبةٍ هنا، لولا التالي:

- أنّ الرحلة السحريّة التي تَقْطع في يومٍ واحدٍ مسافةَ مئة يوم سفر (توحي بهذه المسافة الكرةُ الأرضيّةُ الدائرةُ في خلفيّة المشهد) تمهِّد لها صلاةُ عاشق المعروضةُ عبر انتقالات مفاجئة، وكذلك محاولاتُه المتكرِّرةُ لامتطاء الحصان الخارق الطبيعة والمعروضةُ أيضًا في انتقالات مفاجئة.

- وأنّ رحلة عاشق الخارقة إلى بلدته على صهوة الجواد الطائر تَسْبقها، في مفارقة تاريخيّة، زيارةٌ يقوم بها من تلك الأرض البعيدة إلى منزل والدته المدمَّر، وهي زيارة لا تتمّ بواسطة الجواد الطائر.

- وأنّ برهانَ عاشق على رحلته العجائبيّة، التي حدثتْ في يوم واحد على الحصان الطائر، يفكّك ذاتَه. فعَبْر أعجوبةِ شفاءِ عمى والدة عاشق بغبارِ حافرِ الجوادِ، يُبَرْهِن عاشق للحضور المشكِّكِ أعجوبةَ رحلته السابقةَ على حصانٍ طائر، ولكنّه أيضًا يَدْحض عبورَه للمسافة «في يوم واحد» لأنّه عاد قبل «أن يرتدّ طرفُ» والدته، أيْ في الحال.

عندما يُسأل عاشق إلى أين يودّ أن يُنْقَلَ في الحال، يجيب: «آرزروم،» بدلاً من أن يردّ: «تفليس.» وعندما يَفْتح عينيْه ويَكْتشف أنّه في آرزروم، يَعْتذر عن خطإه، لكنْ بدلاً من أن يَطْلب نقلَه إلى تفليس، يَطْلب أخذه إلى كَرْس. وحين يَفْتح عينيه ويَكْتشف أنّه في كَرْس، يَعْتذر ليَطْلب عندها أخيرًا نقله إلى تفليس. أَفَلا يعود سببُ طلبه مرتين نقلَه إلى مكانٍ غيرِ تفليس إلى أنّ تفليس ذاتَها هي غيرُ تفليس، بمعنى أنّها ليست تفليس المدينةَ الأصليّةَ بل واحدة شبيهة بها، «كأنّها» تفليس؟ إنّ تَفشّي التشوُّش في تمييز الهويّات وتفشّي استبدالِ الأشخاص في حكاية ليرمونتوف، من مثل إحلالِ شقيقة عاشق محلَّ موغول خطيبةً لمنافسه، مرتبطان بالخلق المتجدِّد. ثمّة طرق عدّة لمعرفة حالاتٍ كهذه من الظهور ـ الاختفاء. قلّة نادرة جدّاً من الناس يُدْركون ذلك مباشرةً، فيما عددٌ أكثرُ قليلاً من الناس يَعُونها بشكلٍ غيرِ مباشر، عَرَضيّاً، من خلال الإحساس بأنّ الشخص الآخر ليس هو ذاتَه، وإنّما هو شخصٌ شبيهٌ فحسب ـ ألا يجب أن نعزوَ بعضَ حالات تناثُر كاپرس إلى استشعار هذه الاستبدالات الناتجة عن الخلق المتجدِّد؟ وثمّة عدد أكبر من الناس يلجأ إلى مفهوم الظهور ـ الاختفاء لحلّ مفارقاتٍ معيّنة. فبوساطته حاول المتكلِّمون الأشاعرة أن يحافظوا على قدرة اللّه الكليّة رغمَ ما يَحْكم الأحداثَ في العالم ظاهريّاً من علاقات سببيّة. من جهتي، حَدَثَ ذاتَ مرّة، حين كنتُ أنظر إلى فنجان قهوة نصفُه مملوءٌ موضوعٍ على الطاولة، أنْ تولّد لديّ انطباعٌ جليٌّ بعدم إمكانيّة تحريكه، وبأنّه ليس ثمّة من تغييرات تَحْدث فيه أو له. أَوَيمكن اعتبارُ لانطباعٍ كهذا من استحالة التحرُّكِ والتغيُّرِ مجرّدَ افتتان؟ أَشْعر أنّ من غير الجائز قَصْرَ تفسيرِ الأمرِ على المستوى النفسانيّ، بل يجب النظرُ إليه على المستوى الأنطولوجيّ أيضًا: كيف بمقدوري أن أفسِّر أنّني أنا نفسي أو شخصًا آخر قمنا بتغيير مكان الإناء بعد وقت قصير، وأنّ التباين بين الانطباع السابق الأكيد باستحالة تحرُّكه وبين حركته اللاحقة لم يَكُنْ على قدر كافٍ من القوّة ليُقَلْقِلَني، بل ولّد عندي دهشةً خفيفةً فقط؟ إذْ لمّا كنتُ متأكّدًا أثناء نظري إلى الإناء الموجودِ على الطاولة أنّني لا أستطيع تحريكَ يدي تدريجيّاً لأغيِّر مكانَه، فإنّه إذا انتهى بي الأمرُ مع ذلك إلى تحريكه وأَدْركتني دهشةٌ خفيفةٌ فحسبُ لنجاحي في ذلك، فلا بدّ أن يكون الإناءُ الذي حرّكتُه إناءً آخر. أنا والقارورة عدنا إلى العدم الذي انبثقنا منه ـ يستطيع آخرون أن يحاجُّوا أنّ كليْنا يمثّل لاتوازنًا أو تأرجحًا ما بالنسبة إلى العدم ـ ومن ثمّ أعيد خلقُنا، لنَظْهرَ من جديدٍ في موقعٍ مشابهٍ ولكنْ منزاحٍ قليلاً وبتقدُّمٍ طفيفٍ في العمر، بحيث لم يعد الإناءُ يولّد الانطباعَ الأكيدَ باستحالة الحركة وبتُّ أنا أَشْعر أنّه يُمْكن تحريكُه أو أنّني أقوم بتحريكه فعلاً. الآن فقط، بعد أن قمتُ بتحريك الفنجان، ربطتُ آثارَ أحمر الشفاه عليه بالمرأةِ التي كنتُ أُنادِمُها هنا منذ ساعة. أفيكون انطباعُ توالي الزمن، والتغيُّر، والحركة ـ كحركة القطّة التي انسابت لتوِّها برشاقةٍ عَبْرَ فتحة

الباب الضيِّقة ـ أكثرَ يقينيَّةً عندي من انطباع استحالة تحريكِ الإناء الذي على الطاولة واستحالةِ تغيُّره؟ كلا. فمن الأسهل أن أوفِّقَ بين التوالي الخطِّيّ للزمن وحالةِ الاختفاء ـ الظهور، معتبرًا الأوَّلَ بمثابة مؤثِّر خاصٍّ ثانويّ للثاني، من أن أوفِّق بين الثبات اللامتناهي للإناء وحركتِه المتولِّدة بعد لحظات قليلة. البعض سيَعْتبر أنَّ تغيُّرًا كهذا عبر متوالية الظهور ـ الاختفاء ـ الظهور العموديَّة لا يَحْدث إلاَّ في تلك الحالات التي يَحْصل فيها الاستبدالُ رغم وجود شعورٍ بعدم التغيُّر. والبعض الآخر سيلجأ إلى تعميم هذا النوع من التغيُّر، معتبرًا الحركةَ الخطيَّةَ الأفقيَّةَ وهميَّةً في العالم كما في السينما: لا أحد ولا شيء يتغيَّر، بل كلُّ شيء في حالة مستمرَّة من الظهور فالاختفاءِ فالاستبدالِ بشيءٍ شبيه جداً به. ثمَّة استحالةٌ للاستحالة. الأشياء لا تتغيَّر من حالة إلى حالة، وإنَّما من حالة معيَّنة إلى عدمٍ ومن عدمٍ إلى ظهور. يبقى فيلمُ «أرنولف راينر» لپيتر كوبلكا أفضلَ مثالٍ لاجتماع الركود وحالةِ الظهور ـ الاختفاء المستمرَّة لأنَّه يُبْرز الصيغتين بشكلٍ جليّ: فهو، بوصفه فيلمًا يمتدُّ عرضُه ستَّ دقائق وأربعًا وعشرين ثانية، يمثِّل على خفقان الظهور والاختفاء؛ أمَّا بوصفه تجهيزًا من شرائح فيلميَّة مصوَّرةٍ بكاميرا ٣٥ ملم وملصقةٍ على الحائط ، فإنَّه يمثِّل على الثَّبات. تَرْتبط الأشياءُ بشكلٍ مباشرٍ بالعدم أو بالمصْدر الذي صدرتْ عنه، وتَرْتبط بشكل غير مباشر فحسب باللَّحظات التسلسليَّة السابقةِ والتالية. إنَّنا باستمرار منصرفو الانتباه أنطولوجيّاً عن الحدث، وهنا تَكْمن أرستقراطيَّتُنا ـ فالأرستقراطيُّ هو مَنْ أو ما يَنْفصل عن الأشياء واللَّحظات الأخرى.[1] إنَّنا نعود باستمرار إلى العدم، وهنا يَكْمن فَقْرُنا. من خلال الاختفاء ـ الظهور المستمرّ في أفلام پارادجانوف تقدِّم هذه الأخيرةُ مزيجًا مُوَفَّقًا من الأرستقراطيَّة والاتِّكاليَّة المُطْلقة (على اللَّه). في حين أنَّ الظهور ـ الاختفاء واضح في أفلام التصوير المتقطِّع[2] للبشر، وفي الانتقالات المفاجئة والاستبدالِ المتقطِّع للشباب بالكهول في أفلام پارادجانوف ابتداءً من «سايات نوفا» (في فيلم «عاشق غريب» يَحلُّ جملٌ فاتحُ اللَّون فجأةً مكانَ جملٍ داكن اللَّون؛ وفي «أسطورة حصن سورام» تخطو الممثِّلةُ الشابَّةُ التي تؤدِّي دورَ الشخصيَّة وهي يافعةٌ خلف الممثِّلة المتقدِّمةِ في العمر التي تؤدِّي دورَ الشخصيَّة في شيخوختها، الأمر الذي يُشير إلى حلول الثانية مكان الأولى لا إلى تقدُّم هذه في السنّ لتُصْبح الثانيةَ ـ إنَّني لا أتقدَّم في العمر؛ عمري هو دائمًا لحظة واحدة)، يجد الاختفاءُ ـ الظهورُ أنقى أشكاله في فيلمين يشكِّلان نوعًا من التتبُّع البيانيّ والتجريديّ لهذا التغيُّر العموديّ: «الخفقة» لطوني كونراد (١٩٦٦)، وطولُه ٣٠ دقيقة؛ و«أرنولف راينر» (١٩٥٨ ـ ١٩٦٠) لپيتر كوبلكا، حيث الشرائح الفلميَّة مؤلَّفةٌ من تناوب بين إطارات معتَّمة وأخرى فارغة. يَسْبق عرضَ فيلم كونراد تنصُّلٌ من المسؤوليَّة وتحذيرٌ من أنَّ التعرُّض لتأثير الخَفْق قد يتسبَّب بنوبات صَرَع لدى المشاهد. في عالم ابن عربيّ والأشعريِّين، تَكُون الكاميرا الماديَّةُ التي تَعْرض هذا الفيلمَ الخافقَ هي ذاتَها في حالةِ خفقٍ بين الوجود والعدم. أتؤدِّي المشاهدةُ الفعليَّةُ لعمليَّة الخلق المستمرّ، لحالة الظهور ـ الاختفاء، إلى توليد نوعٍ موازٍ من النوبات، وهي نوباتٌ ليست عضويَّةً هنا، بل أنطولوجيَّة، أيْ هي فناء؟ قلَّة قليلة يَشْهدون الخلقَ المستمرَّ ويَخْضعون لفناءٍ مرتيْن، لأنَّ مشاهدةَ خَفْق الاختفاء المستمرّ تُنْتِجُ بدورها اختفاءً. إذا نجح المرءُ في أن يواكبَ بوعيٍ الرجوعَ إلى العدم الذي يَحْدث تقريبًا دائماً خارج الإدراك، فستنكسر الحلقةُ التي هي الكارما. من هذا المنظور تَكُون الحيواناتُ في أسوإ موضع لأنَّها بخلاف المادة غيرِ العضويَّة توجِّه الاهتمامَ صوب الفعل الخطيّ الأفقيّ، لكنَّها بخلاف الإنسان لا

---

١ ـ الانفصال، أكان على مستوى الأسلوب أم الموضوع، موجود في كلِّ أعمالي. ففي **شارد الذهن** يأتي الانفصالُ على شكل شوارد حِكَمٍ تَفْصلها فراغات. وفي **مصّاص الدماء اللاميت: بحثٌ مضطربٌ وصعبٌ في اللاأموات في السينما**، يأتي الانفصال على شكل الانتقال الكميّ بواسطة التأثير النفقيّ الذي يقوم به اللاأموات، والخلاءات الخاصّة التي تُوقف هذا الأخير، مُحْدثةً جمادًا؛ وعلى شكل اللَّفتات الزائدة، والدوائرِ الزمكانيَّة الخالية الخاصَّة بالمتاهة، والتي تُنْتج غيابات عن الوجود. وفي **حساسية فائقة** يأتي الانفصالُ على شكل طفح أو اختراق للانغلاقات الجذريَّة، وعلى شكل الزمكان الفارغ إلى الجانب الآخر من العتبة التي يَعْبرها الرقص. ويأتي الانفصالُ في مقالي هنا على شكل الزمانيَّة الذريَّة للإسلام.

٢ ـ «طريقة لتصوير الرسوم المتحرِّكة يتمّ فيها تعريضُ إطار واحد من الفيلم في المرّة الواحدة، ويتمّ تحريك الشيء (أو الجسم) المطلوب تصويره بين كلّ تعريض والتالي له، بحيث يتغيَّر مكانُه أو حجمه أو شكلُه قليلاً عن وضعه السابق، وبذلك تَكْتسب إطاراتُ الفيلم المصوّر بهذه الطريقة مقدِّرةً على إحداث انطباع بالحركة الذاتيَّة.» أحمد كامل مرسي ومجدي وهبة، **معجم الفنّ السينمائيّ** (القاهرة: وزارة الثقافة والإعلام، الهيئة المصريَّة العامَّة للكتاب، ١٩٧٣)، ص ٣٤٣.

تَسْتطيع مواكبةَ عمليّةِ العودة إلى واجب الوجود/العدم بوعي. لا يَنْتج من التصادم بين صورتَيْن، بل بوضوح أكثر داخل صورة واحدة، كما عند آيزنشتاين، العديدُ من التصوُّرات (حتى إذا كان يَكْمن تحتها كلّها، كما عند آيزنشتاين، تصوُّرُ الجدليّة أو الصراعُ الطبقيّ)، وإنّما ذِكْرٌ للكائن الضروريّ الوحيد الذي يتجاوز التصوُّرات؛ أو مفهومُ تبعيّة الموجودات والكائنات التي لا حصر لها للّه. الانتقال المفاجئ، «صوتُ يدٍ واحدة [أو صورة واحدة] تصفّق،» هو بمثابة ذِكْر صامت. نسيانُ اللّه إنّما هو وَهْم عيانيّ، لأنّ المخلوقات، وهي لا وجود لها بذاتها، تَرْجع دائمًا إلى ذاك الذي وحده له وجود: اللّه. إذا كان المرء مطالَبًا بألاّ يَنْسى اللّهَ لحظةً، فذلك لأنّ هذه الفترة هي الحدُّ الأقصى لقدرته على نسيانِ اللّه من حيث إنّه في «نهاية» اللّحظة يَرْجع إليه، وهكذا يَذْكره. من منطلق الخلق المستمرّ، لا يُمْكننا نسيانُ اللّه، ولكنّنا نستطيع نسيانَ عودتنا إليه، نسيانَ ذِكْرَنا إيّاه. وكما في البوذيّة، حيث لدينا طبيعةُ بوذا ووجْهُه وإنْ كنا مَغْشيّي البصر، في سامسارا، فإنّنا في الإسلام نجد أنفسَنا من خلال هذا الاسترداد المتجدِّد من قبل الواجب الوجود/الحقّ والعودةِ المتجدِّدة إليه منشغلين في ذِكْرٍ مستمرّ. إنّ الذِّكْر العلنيّ في شكلِ استحضارٍ وتذكُّرِ اسمِ الحقيقة الوحيدة الواجبةِ لَيَجدُ صداه في ذِكْرٍ ضمنيّ يأخذ شكلَ رجوعٍ متكرِّر للكينونة غير الدائمة إلى الحق. على المريد أن يتأمّل هذه الذريّة والذِّكْرَ الذي تتضمّنه إلى حدِّ أنّه مهما كرّر اسمَ اللّه خلال جلسةِ ذِكْرٍ، فإنّه لا يَنْتهي إلى حالةِ غَشْية لأنّ الغَشْية علامةُ غَفْلةٍ عن الذِّكْر السابق. انتباهُنا (الأنطولوجيّ) كما الانتباهُ (الأنطولوجيّ) لأيّ كائنٍ آخر يَنجذب باتّجاه التغيُّر؛ فإذا كان التغيُّرُ ارتدادًا نحو العدم/ واجب الوجود بدلاً من التغيُّر الخطيّ فإنّ هذا هو الاتّجاه الذي يَنْجذب إليه انتباهُنا. هذا التجرُّد بالنسبة إلى التغيُّر التسلسليّ وهذا الانحراف عن الأخير لا يَنْطبقان فقط على البشر وإنّما يسريان على مستوى المادة غير الحيّة نفسها، لا بل على الذرات ذاتها،[1] التي لديها وَجْهٌ نتيجةً لهذا الانتباه غيرِ النفسانيّ المنزاح عن التغيُّر التسلسليّ.[2] يَذْكر القرآنُ أنّ كلّ الموجودات تسبِّح باستمرارٍ بحمد الله (﴿تُسبِّحُ له السمواتُ السَّبْعُ والأرضُ وَمَنْ فيهنَّ وَإِنْ مِنْ شيءٍ إلاّ يُسبِّحُ بِحَمْدِهِ ولكنْ لا تَفْقَهُونَ تَسْبِيحَهم﴾ [سورة الإسراء: ٤٤])؛ إنّ رجوعَ الكائنات بين لحظة وأخرى إلى باريها لَهُوَ ذلك التسبيحُ. في «أسطورة حصن سورام» يتوجّه عثمان آغا وصحبُه في صلاتهم، كما يَفْعل كلُّ المسلمين، صوبَ الكعبة الموجودةِ في مكّة، وهي قِبلة أهل الظاهر. لكنّ هذا يجب ألاّ يَحْجب عن مُشاهِد الفيلم ما يلمِّح إليه «عاشق غريب»: فلمّا كانت صلاةُ عاشق قد صُوِّرَتْ بانتقالات مفاجئة، وتاليًا بشكل ظهورات ـ اختفاءات، ولمّا كانت حالاتُ الاختفاء من أجل الرجوع إلى واجب الوجود تذكُّرًا له، ومن ثم صلاةً، فإنّ الصلاة العلنيّة ذاتَها مليئةٌ بتلك الصلوات الأخرى، الباطنيّة. فرغم أنّه ليس من ذِكْرٍ صريحٍ للصلاة على لسان الراوي في قصة ليرمونتوف «عاشق غريب،» فإنّ عاشق في روايته اللاحقة يشير إلى أنّه صلّى عند كلّ محطّة من محطات الانتقال. إذن يجب أن نعي في ما يخصّ صلاةَ عثمان آغا وصحبه، أنّه لمّا كان كلُّ اختفاءٍ لموجود استدارةً عن المسار التسلسليّ باتّجاه واجب الوجود، ومن ثمّ توجُّهًا صوبه، فإنّ الكعبة لا تَغْدو عند هذا المستوى الأساسيّ مكانًا محدّدًا وإنّما هي داخل قلب كلّ مسلم، بل ـ الحقُّ يُقال ـ في قلب كل موجود: ﴿فأينما تُوَلُّوا فثمَّ وجهُ اللّه﴾ (سورة البقرة: ١١٥). يُظْهر عالَمُ پارادجانوف نوعًا من مُسَارَّة الممثِّلِ نفسَه مختلفًا عن ذلك المتعارَفِ عليه في المسرح التقليديّ. ففي حين أنّ الأفكار التي يُعْلَن عنها في مسارَّةِ الممثِّل نفسَه ضمن هذا المسرح تَبْقى متّصلةً بتطوُّر عناصر الحبكة (النزاع ـ الذروة ـ الحل)، نرى أنّ المسارَّة في عمل پارادجانوف عبارةٌ عن الانتقال من الحدث التسلسليّ إلى الحدث الحقيقيّ، الذي هو ارتدادٌ عموديٌّ إلى العدم / واجب الوجود، أو، كما في «عاشق غريب،» إلى الكاميرا. وفي حين أنّ المسارَّة التقليديّة تُفْشي أفكارًا حميمةً متنوّعةً للشخصيّة، فإنّ المسارَّةَ الأخرى تُفشي، حين تكون على شكل انتقالات مفاجئة، ذِكْرًا صامتًا للحقيقة الأنطولوجيّة الوحيدة الباقية بنفسها؛ أو، حين تكون على شاكلة كلماتٍ وأفكارٍ للشخصيّة تُتلى بصوتٍ معلَّقٍ، تأكيدًا لحديثٍ قُدسيّ: «كنتُ سَمْعَه الذي يَسْمع به، وبصرَه الذي يُبْصر به، ويده التي يَبْطش بها» ـ وبالفعل، فإنّ الأغنية والموسيقى الخاصتيْن بالعالَمِ التخييليّ في «عاشق غريب» لا تواكِبان تمامًا حركةَ شفتيْ عاشق ويديْه العازفتيْن على الآلة الموسيقيّة؛ أو في أكثر الأحيان تفشي ذِكْرًا صامتًا وتأكيدًا للحديث القدسيّ الآنف معًا: توضح سينما پارادجانوف الارتباطَ المتبادلَ بين الانتقالات المفاجئة ـ كنتاج أو مؤشِّر على الخلق المتجدِّد ـ والصوتِ المعلَّقِ كعارض لما يؤكِّده الحديثُ القدسيّ «... كنتُ سَمْعَهُ الذي يَسْمع به...» إنّ ما ينادي المُشاهِدَ ليس الشخصيّةَ المواجِهةَ له بل هو اختفاؤها ضمن انتقالات مفاجئة. هذا الاستدعاء لا يحوّل كلَّ فرد فاعلاً أو ذاتًا من خلال الالتفاف الذي حاول دومًا القيامَ به للردّ على المناداة البنيويّة: «هاي، أنتَ الذي هناك!» (التوسير)؛ بل ينبّهه إلى استبداله بموجود

١ ـ في الذريّة الأشعريّة، تعود الجواهر إلى العدم لأنّ عَرَضَ البقاء الذي وهبها إيّاه اللّهُ لا يدوم لأكثر من لحظة.

٢ ـ بالنسبة إلى برغسون، فيلسوفِ الديمومة، الوحدة الأشدّ أوّليّة، وهي الشيء ـ الصورة، ليست إدارةً للوجه بعيدًا عن أيّ شيء، بل هي مترابطة مع كل شيء في الكون على كلّ وجهاتها؛ في تصوُّرٍ للظهور فالاختفاء فالظهور، وهو تصوُّر يُنْكِر الحركةَ الأفقيّةَ إلاّ كمؤثِّر خاصّ، تكون الذرّة هي إدارةَ الوجه عن الحدث الأفقيّ باتّجاه العدم / الواجب الوجود.

قبل

آخر شبيهٍ به، وإلى فنائه وانبعاثه في «الفاعل» الواحد الأوحد، الذي هو «سمْعُه الذي يَسْمع به، وبصرُه الذي يُبْصر به، ويده التي يَبْطش بها، ورجْله التي يَمْشي بها.» وسواء أكانت لهذه السينما شعبيّةٌ أم لا، فليس لها جمهورٌ لكونها تعيد المُشَاهِدَ إلى عدمه. إن المُسارّات في عمل پارادجانوف مسألةُ وجودٍ وعدمٍ أكثر منها مسألةَ «أن نكون، أو لا نكون» الخاصّة بمناجاة هاملت؛ إنّها حالاتٌ من العودة إلى عدم الوجود و/أو إلى الواجب الوجود. حتى الأشباح والأموات العائدون ـ الذين لا يستطيعون الاختفاءَ نهائيّاً إلى أن يسدِّدوا دَيْنًا رمزيّاً ـ [1] يختفون قطعيّاً ثم يعاد خَلْقُهم من قِبل اللّه من أجل أن يَتْتابوا.[2] لا يُمْكن اعتبارُ سينما پارادجانوف سينما أنطولوجيّةً لمجرّد ركوبِ اللّقطات على المستوى الأفقيّ، التسلسليّ، وهو ما يَجْعل تلك اللّقطات مرتبطةً ظاهريّاً بالوجود بدلاً من التغيُّر والصيرورة؛ وإنّما بسبب كون هذه السينما تعود باستمرار إلى الحقّ / الموجود الوحيد الواجب والباقي بنفسه. أساسًا، الحياة الصامتة في أفلام پراجدانوف تُظْهر السكونَ (الذي هو على مثال وَقْتِ العالَمِ العابرِ بمثابة مؤثِّرٍ خاصٍّ لحالة الاختفاء ـ الظهور المستمرّة) بدرجة أقلّ مما تُظْهر التوجُّهَ صوب التغيُّر العموديّ. اللّقطة الفوتوغرافيّة الفوريّة، حتى تلك الموجودة في أعمال هارولد ادغرتون الستروبوسكوپية، لا تَلْتقط اللّحظةَ، بل هي إيقافٌ مجرّدٌ للحركة.[3] وإلاّ لكانت أظْهرتْ لنا شُرودًا عن الحادث. بلوغ اللّحظة هو بلوغُ العنصر حيث يَظْهر هذا الشرودُ الأنطولوجيّ، حيث البشر شاردون أنطولوجيّاً عن الشرود النفسيّ، منصرفين أنطولوجيّاً عن أيّ انصراف نفسانيّ عن الحدث. ما أضافه پارادجانوف أو ما جعله جليّاً عبر اقتباسه لقصّة لورمنتوف «عاشق غريب» هو انحرافُ النظرة هذا بالنسبة إلى الحدث التعاقبيّ. النظرة المحدّقة في أفلام پارادجانوف ليست في اتّجاه المُشاهد (أكان بطريقة تفاعليّة أمْ ارتداديّة [حين تُحيل الأعمالُ على ذاتها])، وإنّما أنطولوجيّاً نحو العدم من حيث أُطلقتِ الشخصيّةُ التي لا تلبث أن تعود إليه. إذا كانت الشخصيّات في أفلام پارادجانوف تواجِه الكاميرا لا تلك المواجَهَةَ التي يُنْتجها الانتقالُ المفاجئُ فحسب ـ وهي مواجَهَةٌ تَحْدث حتى حين تكون الشخصيّةُ في اللّقطتين مأخوذةً جانبيّاً ـ فلأنّه يضع الكاميرا في الاتّجاه غيرِ المكانيّ وغيرِ الموضع حيث تَحْدث العودةُ إلى العدم / الواجب الوجود.[4] حتى في العشق هنالك، بين ظهوريْن، ذلك الاتّجاه بعيدًا عن الحبيب إلى العدم / الواجب الوجود ـ فلا يَنْظر الواحد من الحبيبين إلى الآخر وإنْ كانا جنبًا إلى جنب.[5] في «أسطورة حصن سورام» حين ينادي عثمان آغا دورميشخان، فيَنْظر الأخيرُ إلى الكاميرا، لا يرى المُشاهِدُ الالتفافَ المكانيَّ المعتادَ من قبل دورميشخان إلى مُحاوِره فحسب؛ بل أيضًا تنحّي الشخصيّة بعيدًا عن مُحاوِرها نحو الاتّجاه غير المكانيّ للاختفاء، الأمر الذي يدلّ على عودتها إلى العدم / الواجب الوجود / الكاميرا. في الأفلام والأعمال الفنيّة الذريّة هنالك القليلُ من الإغراء بالرجوع أو الدافع للعودة إلى مصدر على المستوى الأفقيّ (أكان هذا الأخير مُفْترضًا أن يكون عصرًا ذهبيّاً أم فوضى) وذلك لأنّ كلّ شيءٍ في كلّ لحظة يعود إلى المصدر العموديّ. من هنا، وإلى حدٍّ ما، لا يُمْكن اتّهامُ پاراجدانوف بصنع أفلام رجعيّة رغم موضوعاتها.

إنّ نظرةً إلى الواقع حيث ما يَظْهر شيئًا واحدًا يبقى في وقتٍ خطيّ إنّما هو حقّاً آلافٌ من الأشياء تتكرّر في زمن ذريّ لهي قابلةٌ لأن تُنتج شيئًا قريبًا من العربسة، إنْ لم يكن العربسةَ نفسَها، على مستوى المكان. مهما حاولتِ العينُ أن تتابع بدقّةٍ الهيئاتِ المفردةَ واحدةً واحدةً وإنْ لعربسةٍ لا تحتوي تشابكات، فإنّها تطفر عن بعضها أو على الأقلّ تحسّ أنّها فعلتْ ذلك، وهذا ما يدعّم شعورَ المرء بارتباط بين هذه التكرار المكانيّ والخلق المتجدّد الزمانيّ الذي يمرّ عادةً دون أن يُلْحَظ. أشعر أنّني أتعرّف إلى نفسي أمام عربسةٍ

---

١ ـ فهي كائنات ملعونة لديها غطرسةُ تسديد هذا الدَّيْن الرمزيّ، بدل أن تَتْرك ذلك الأمرَ للّه (الظاهريّ) في يوم الدِّين.

٢ ـ لماذا لا نَعْثر في العهد القديم على واقعةٍ حيث المسيح ـ الذي يُشْفي الممسوسَ ويَبْعث الأمواتَ ـ يلتقي ميِّتًا ويأمره بأن يعود إلى الحياة أو أن يموتَ إلى يوم الدِّين؟

٣ ـ حسب فيزياء الكمّ، الوحدة الزمانيّة التي لا تتجزأ تُبْلَغُ في وقت پلانك = $(Gh/c^5)^{1/2}$، أو ما يقرب الـ 10^{-43} من الثانية.

٤ ـ على مستوى عمليّة الإنتاج يَطْلب پاراجدانوف من ممثّليه أن يَنْظروا باتجاه الكاميرا فحسب، وكان قد وَضَعها في مكان محدّدٍ لأسباب أخرى متعلّقة بالرّسْم والتصوير، إلخ...

٥ ـ هل أسْهم خجلي، ومن ثم نزعتي إلى تجنُّب تحديق الآخرين إليّ، في ميلي إلى البحث في كل مواضع عدم تطابق النظر، كما في اللّفتة الزائدة في اللامبالاة، وكما في تنحية النظر عن المُحاور لمواجهة العدم / الواجب الوجود في المذهب الذريّ، الخ؟

ما (وهو شعور يستمرّ لحظةً واحدة، ليُستبدَلَ بشعور آخر بالتعرُّف إلى النفس في اللّحظة اللاحقة)، فالشخص أمام العربسة هو عينه عربسة زمانيّة، عدد لا يحصى من النسخ الشديدة التشابه دون أن تكون عينَها. العربسة هي نقلٌ وصدًى للذريّة الزمانيّة على صعيد الامتداد. إنّ المسلم الذي يُقرّ بالذريّة يَعْرف، إنْ لم يكن يُدْرك حسيّاً، أنّه كلّما نَظَرَ إلى شيء إنّما يَرى عربسةً ـ عربسةً زمانيّةً تحديدًا. الزهرة التي أراها، أنا الذي أُقرّ بالذريّة الزمانيّة، في فناء المسجد الذين كُسيتْ جدرانُه بعربسة زهريّة هي في الحقيقة آلافٌ من الزهور التي تَحلّ محلّ بعضها البعض آنيّاً، كلٌّ واحدة منها شبيهةٌ جذريّاً بالأخرى دون أن تكون إيّاها. الحلية الحلزونيّة الزهريّة هي باقة من زهرة واحدة. العربسة، خاصةً تلك التي زهورُها متجاورةٌ دون أن تتشابك، هي مرآتي مرتيْن: تكاثُرُ شكلها الأساسيّ يعطيني ترجمةً مكانيّةً لتكاثري الزمنيّ؛ وتجريدُ وحدتها الشكليّة يذكّرني بتجريدي، بكوني من دون طبيعة وصفاتٍ خاصّة. مفعولُ الخفّة الذي تُنتجه العربسة مزدوج: على مستوى الشيء المعماريّ، عبرَ كسو الحجارة أو الطوب بطلاء زجاجيّ يلطّفها حتى تصبح كالأثير؛ وعلى مستوى الذات التي حين ترى تكرارَ الشكل تتجرّد من ثِقَلِ الزمن بل ومن طبيعتها وخصائصها. خلال مناجاة هاملت لنفسه، يستطيع اقتباسٌ سينمائيٌّ لـ «هاملت،» عبر ظهور (حدود) الإطار (كما في «الشخصيّة القناع» لبرغمان) أو أثر الخفقان، أن يبيّن أنّ هاملت، «هذا الجسدَ المفرطَ في الصلابة،» يَظْهر ويختفي. من هنا الاقترانُ في عالم پاراجدانوف بين الماديّة الكثيفة للأشياء (مثلاً الأرض السوداء المغمورة بالزيت أو الماء في «سايات نوڤا»)، وخفّتِها ـ لأشخاصه اللطافةُ والرهافةُ اللتان توجدان في المنمنمات الفارسيّة ـ المُنْتَجَة عبر الانتقالات المفاجئة، وهي انتقالات تُنْكر الرابطَ السببيّ ومن ثم تَحْذف الجاذبيّةَ، وَتَمْنع الوقتَ من أن يتراكم في الإطار وأن يمارسَ ضغطَه وثقلَه. أن نَنْظرَ إلى الفنّ الإسلاميّ هو أن نتحرّرَ من طبيعتنا ومن خصائصنا لا جزئيّاً، وموقّتًا، وبطريقة غير مباشرةٍ عبر التماهي مع شخصية تخييليّة، وإنّما بالكامل وفورًا. إنّ هذا الشعور بالتخفيف من ثِقَلٍ هو ما يدلّ المرءَ على أنّه حقّاً أمام فنٍّ هو في أساسه تكراريّ، لا لأنّ منتجيه جاءوا من الصحراء ذاتِ المَشْهد الرمليّ الرتيب والمتكرِّر بل لأنّه يَخْضع للذريّة والظرفيّة. كانت لديه مرآتان: بعد أن يمشّط شعرَه ويلبس ثيابَه أمام المرآة الزجاجيّة المعتادة، كان يَنْظر نظرةً أخيرة إلى نفسه أمام تلك المرآة الأخرى: بلاطة فسيفسائيّة دمشقيّة ذات زخرفة عربسية. كان قد رأى في المتاحف مرايا فضّيّةً تَرْجع إلى مئات السنين ويمتلكها حكّام أو رُعاةُ فنٍّ أثرياء مسلمون، قفاها يَشْمي مرصّعٌ بزهور من حليّ: جانبُها الفضيّ كان بالتأكيد لا يَعْكس بمثل نقاء المرايا الزجاجيّة الحديثة، ولكنّ قفا هذه المرايا الأخرى كان غالبًا ما يُعْطي صورةً جيّدة جدّاً لانعدام طبيعة المرء ولانعدام خصائصه أمامها. في جانب من المرآة رأى أنّه واحد وأنّه يَمْلك خصائص؛ وفي الجانب الآخر كان لديه الإحساسُ بأنّه أشياء لا تُحْصى وأنّه بدون طبيعة وخصائص ماهويّة. حين يَلْعب جسدٌ واحد، هو جسد الممثّلة تشيارا لي سوفيكو، دورَ سايات نوڤا وهو مازال شابّاً ودورَ أخت الأمير الجميلة (وكذلك أدوارَ الراهبة، والممثّلِ الإيمائيّ، ومَلاكِ القيامة) أيكون هذا دالاً على خُنوثة؟ أم هو دليلٌ على مثليّة پاراجدانوف الجنسيّة؟ أم هو عارضٌ لانعدام الطبيعة وما يَتْبعها من خصائص ماهويّة؟ على الأرجح الأمور الثلاثة معًا. إنّ نمطيّة الأشكال في العديد من المنمنمات ليست بالضرورة عارضًا لانعدام مفترضٍ للفرد في ذلك الوقت في الإسلام، ولكنّها متأتّية من وجود تلك الصيغة الأخرى الأساسيّة ألاَ وهي الزمانيّة الذريّة والظرفيّة النافية للطبيعة. حين كان يَنْظر في مرآة من هذا النوع، كان جانب منها يُظْهر له يومًا بعد يوم أنّه يشيخ، بينما الجانبُ الآخر كان يعطيه الشعورَ بأنّ عمره دومًا لحظةٌ واحدة. زهور التصميم المُسنَّن المتكرِّر على قفا المرآة، هذه الأشكال التي تَرْمز إلى سرعة الزوال، تستطيع أن تكون صورًا دقيقةً للإنسان مع أنّه ظاهريّاً يعيش وقتًا أطولَ بكثير، وذلك لأنّ الإنسان هو حقّاً قصيرُ العمر، يدوم لحظةً واحدة. من وجهة نظر الزمن الذريّ، ما يبدو لنا ولو للحظة نبتةً واحدةً تدوم هو في الحقيقة نباتاتٌ لا تُحْصى حلّت محلّ بعضها البعض؛ ومن وجهة نظر المذهب الظرفيّ المرتبط بالزمن الذريّ، ما يبدو لنا غنيّاً بالخصائص وعالمًا لطبيعةٍ وماهيّةٍ هو في الحقيقة من دون ذلك كلّه: ليس من طبيعة النار أن تَحْرق، أو أن يكون لها لونٌ أحمرُ صفراويّ. من منظور غريب عن النظرة الظرفيّة، يستطيع المرء أن يتكلّم عن إجراء تجريديّ في الفنّ الإسلاميّ بهدف تجنُّب الاتّهام المحتمل للفنان المسلم باغتصاب احتكار الله لامتياز الخَلْق. ولكنْ حين يُحكم على الأمر من منظور النفي الظرفيّ للطبيعة بحسب المتكلّمين، لا يستطيع المرء أن يتكلّم شرعًا عن تجريد جذريّ وخاصّ بالفنّ الإسلاميّ نسبةً إلى الواقع اليوميّ، لأنّ ذلك يوحي بأنّ الأشياء التي هي خارجَ العمل الفنيّ ذات خصائص وصفات ضروريّة في حين أنّها في الواقع مفتقرة إليها افتقارَ الأشكالِ إليها في الفنّ الإسلاميّ. العربسة الزهريّة لا تُظهر أيّ تجريد جذريّ نسبة إلى الزهرة في العالم، لأنّه ليست هنالك طبيعةٌ وخصائصُ لهذه الأخيرة. أوليّاً وأساسيّاً، التجريد يَحْصل قبل أن يَلْمس الفنانُ المسلمُ أدواته، وقبل أن يخطّط لعمله الفنيّ: التجريديُّون الأصليُّون هم أتباع المذهب الظرفيّ الذريّ. الفنّ الإسلاميّ يجرّد ثانويًا فقط؛ إنّه يشدّد على التجريد الأصليّ المستخدم من قِبل أتباع المذهب الظرفيّ بأن يَدْفع باتجاه صياغة هندسيّة لأشكال الحيوانات والنباتات. الألوان المدهشة في المنمنمات الإسلاميّة (وذلك باستثناء ألوان الوجوه والأيدي)، على سبيل المثال الأزرق أو الفيروز أو الأخضر أو الأرجوانيّ الفاتح أو الأبيض للصخور، والزهر أو الأزرق السمائيّ للأرض الحجاريّة أو العشب، لا تُستعمل بالضرورة لتجنُّب محاكاة الواقع خشيةَ إدانة المتكلّمين، بل هي في الكثير من الحالات نتيجةٌ للإنكار الظرفيّ للطبيعة ـ

النظرية المعيبة قبل

لصالح عادة لله ـ ومن ثم فصل العوارض:[1] بالنسبة إلى المتكلّمين، حين تُلمس صبغةٌ سوداءُ شيئًا أبيضَ، يستحيل الأخيرُ أسودَ لا لأنّه قد تغيّر سببيّاً من خلال تماسّه مع الصبغة السوداء بل لأنّ اللّه اختار أن يمنحه لونًا أسودَ حين خلقه من جديد ـ كان من الممكن للّه أن يعطيه لونًا أحمر. في حالات أخرى، الألوان في المنمنمات الإسلاميّة محاكية إمّا لأنّ ما تمثّله يخصّ عالمَ المثال، حيث الأجسادُ تصبح غيرَ ماديّة والمعاني والأرواح تتجسّد، وحيث الألوان ليست تلك التي نلقاها في العالم؛ وإمّا لأنّها تُظهر الضيائيّةَ اللونيّةَ التي يلقاها الصوفيُّون وهم يتقدّمون في الطريقة. إنّ صحّة أيّ من هذه التأويلات لتَعْتمدُ على نوع هذه المنمنمة أو تلك. لقد نجح الفنّانون المسلمون في أن يَنْقشوا بطريقة صحيحة الصيغَ والزخارفَ نفسَها عبر وسائط ومقاييس وموادّ مختلفة. أيدلّ ذلك بالضرورة على تأثير قويّ للأفلاطونيّة على الثقافة الإسلاميّة، كما يَقْترح الكسندر پاپادوپولو في كتابه **الإسلام والفنّ الإسلاميّ**؟ ليس بالضرورة؛ الأرجح والأكثر إقناعًا أنّه نتيجةٌ لانعدام الطبيعة ولانعدام الماهيّة ولانعدام الصفات الخاصة حسب أكثر المتكلّمين. التجريد الإسلاميّ في الفنون هو، تبعًا لذلك، مزدوج. إنّه ليس فقط تجريدًا في وسيط محدّد، على نحو الهيئات الهندسيّة والزهريّة للعربسات، أو الهيئات البشريّة والحيوانيّة التي لا أبعادَ لها، والتي ليس لأشكالها وألوانها ظلال، والتي ألوانها غير طبيعيّة في المنمنمات؛ ولكنْ أيضًا على مستوى الوسائط: من خلال ابتداع الزخارف نفسها عبر وسائط ومواد مختلفة جرّد الفنانون المسلمون هذه الوسائطَ والموادَّ، مُوحين أنْ ليس للأخيرة من طبيعة خاصّة،[2] وأنْ لا شيء يفرّق ذاتيّاً الأنسجةَ، والعاجَ، والبشمَ، والصفائحَ المعدنيّة، والزجاجَ، والخشبَ، والفخارَ، والطوبَ، والورقَ.[3] الأشياء غير المزخرفة نادرةٌ في الفنّ الإسلاميّ. ولكنْ في الإسلام يزخرف المرءُ بما ليس له طبيعة خاصة، ويُغني بما يتجلّى فقيرًا بالخصائص (البلاط الأزرق والفيروزيّ الذي يغطّي الطوبَ والحجارةَ في العديد من المساجد)، ويكسو بما يوحي لنا بعدم وجوده الأساسيّ ـ وإنّ ذلك لَفَقرٌ مترف، وترفٌ فقير. بالنسبة إلى الإنسان النافذ البصيرة، العالَمُ نفسُه، مع خلقه المتكرّر وانعدام وجود طبيعةٍ وخصائصَ ذاتيّةٍ له، إنّما هو عربسةٌ واسعةٌ تزخرف الواجبَ الوجود. وكما في نُسَخ من القرآن تحيط العربساتُ الزهريّةُ والنباتيّةُ بالعديد من الكلمات، لاسيّما أسماء الآيات، فإنّ العالَمَ نفسَه يحيط باللّه الخالد (أو العقل الأوّل عند الإسماعيليّة وبعض الطرق الصوفيّة) الذي وحده يَمْلك خصائصَ ذاتيّةً. في طلل من الفترة الرومانيّة، أحدُ صَحِبِ ت. إي. لورنس العرب أخذه جانبًا إلى غرفة مفتوحة على ريح الصحراء، ليشتمّ «أعذبَ الروائح.» قال عندها صحبُ لورنس له: «إنّها الأفضل: ليس لها طعم.»[4] ليس البدو وحدهم، بل كل العرب والمسلمين الذين يُقرُّون بالظرفيّة والذريّة، وحتى لو كانوا يقيمون في المدن القديمة المكتظّة الأكثر تخمةً بالروائح، يحبُّون ما هو بدون خصائص أو طبيعة. إنّ العديد من الفنانين الذين أَنْتَجوا عربساتٍ زهريّةً لَيَسْكرون بهذا اللاطعم لا في

---

١ ـ إنّ انفصالَ واستقلاليّةَ الرقص، والموسيقى والتصميم، ولكن أيضًا جُمَل الرقص المؤدّاة من قِبل راقصين مختلفين أو مجموعات راقصة مختلفة ـ وكلُّها ممّا يُنظر إليه عادةً على أنّه أجزاء مركّبة لعمل رقص عضويّ ـ في الأعمال المشتركة لكيج وكَنِنْغهام؛ كما انفصال واستقلالية الكلمات والصور في أعمال عدد من السينمائيّين وفنانيّ المسرح الطليعيّين، على نحو ما نجد في مسرحية «آلة هاملت» لروبرت ويلسون وفي فيلم «آغاتا» لدوراس، لهي أمور مفهومة من منطلقٍ ذريّ وظرفيّ بخاصّةٍ ـ حيث الأعراضُ التي تلتصق بالأجسام والجواهر لا تَعْتمد بعضُها على بعض ـ ومن هنا يجب من حيث المبدأ ألاّ تكون صعبةَ التقدير من قبل امرئ يُقرّ وجهةَ النظر الأشعريّة أو الكلاميّة إجمالاً.

٢ ـ إذا كان الأمر كذلك، يا جلال، لماذا علينا كسينمائيّين مسلمين أن نَسْتكشف ونجرّبَ هذه الصيغةَ من الزمانيّة والترابط التي هي عند مستوى الجهاز الأساسيّ على تجانسٍ مع وسيطنا، إذا كانت الظرفيّةُ المرتبطةُ بهذه الزمانيّة وبهذه الصيغةِ من الربط والتي تُنكر أيّ طبيعةٍ مستبدلةً إياها بعرف، بعادة، غريبةً عن ارتداد العمل على نفسه ليستكشف طبيعته وخصائصه؟

٣ ـ التفريق من جهة بين الخط الكوفيّ، ذي الشكل الزّاويّ والمستقيم والكبير، والذي كان حتى القرن الثاني عشر الميلاديّ الخطَّ الوحيدَ المستعمَل في الزخرفة الكتابيّة المنقوشة؛ والخطِّ النسخيِّ السيّالِ وخاصةً الثلثيّ، من جهة ثانية، والذي حلّ، باستثناء بعض العناوين، محلّ الكوفيّ من القرنين الحادي عشر والثاني عشر، يُظهر أنّ الفنانين المسلمين كانوا على مستوًى ما يميّزون بين الصفات والخصائص للأساليب والوسائط المختلفة. ولكنّ إدراك التمايز هذا بين هذه المواد المتنوّعة ـ ومَنْ أرهفُ مِنَ الفنّانين في إدراك التمايز بين المواد؟ ـ كان لا بدّ أن يَخْضع لنظرتهم الأكثر جذريّةً حول انعدام طبيعة خاصة للأشياء، وكذلك انعدام صفات لها.

٤ ـ T.E. Lawrence, **Seven Pillars of Wisdom: A Triumph** (New York: Doubleday, 1953), pp. 39 - 40.

حالة الهواء فحسب، كما هو الحالُ مع البدو وويتمان، بل أيضًا في حال الروائح الأكثر خصوصيةً، بما فيها تلك المحكومة بإطلاق الماضي وإعادةِ إحيائه. العديد من هؤلاء الفنانين كان باستطاعتهم أن يقولوا لويتمان وبَدْوِ لورنس إنَّ الرائحة الأعذب هي رائحة الزهرة لأنْ «لا طعم لها.» حتى هواء الصحراء من منظور غير ظرفيّ للواقع، حيث للأشياء طبيعةٌ ومن ثم صفاتٌ خاصة، إنَّما هو، رغم انعدام طعمه، تقرُّبٌ من عدم طعم الزهور حسب النظرة الظرفيّة.

أهناك مِنْ رعب من الخلاء في الفنّ الإسلاميّ، حيث إطارُ المنمنمات مليء بأشكال يقف واحدُها خلف الآخر أو فوقه؟ ولكنْ، حين تكون المنمنمةُ ناجحةً فذلك لا يعطي أبدًا الانطباعَ بالاكتظاظ. المنمنمات الإسلاميّة والفنِ الإسلاميّ عامةً هي إلى حدٍّ بعيد متّصلة بالخلاء مثلما هو حالُ الفنّ الصينيّ، ولكنْ بطريقة أخرى وبنوع آخر من الخلاء. الخلاء في السابق لا يُرى في الإطار، ولكنّه رغمًا عن ذلك يَظْهر عبر امّحاء الهيئات التي تعود إلى الخلاء مرةً بعد مرة. الآن تراه فتراه. أفلام پارادجانوف بإطاراتها المليئة بالأشياءِ والبشرِ (اللّقطة الأولى بعد قائمة المشتركين في «أسطورة حصن سورام،» الخ) تعبِّر عن هذا الخلق المتجدِّد زمانيّاً، خاصّةً عبر الانتقالات المفاجئة، فيما العربسةُ تعبِّر عنه مكانيّاً.[1] الإطار الإسلاميّ يتنفَّس لا بالمكان المتروكِ خاليًا بل بالاختفاء المتكرِّر للهيئات، وهذا حتى لو لم يكُن هنالك من فاصل زمنيٍّ بين اختفاء الهيئات وظهورها. حتى مع هيئات تملأ المكانَ بأكمله، دون أن تترك أيّ ثغرة، لا تُنْتِج العربسةُ الإسلاميّة ذلك الإحساسَ بالاختناق الذي يَشْعر به المرءُ في أعمال التقسيم المنتظم للمستوي لـ م. س. أشرْ المعْجَبِ بالعربسة. ما يُلْفت نظري كمفارقة بشأن الصخور الملتوية في كثير من المنمنمات الفارسيّة، وهي ظهرتْ أولاً خلال حكم سلالة الإيلخانيّة المغوليّة، ليس ألوانها غير الطبيعيّة، وإنَّما ارتباطها شواذًا بنوعَيْ فراغ مختلفيْن، لا بل متناقضين إلى حدٍّ بعيد، وأنَّها تُظهر تعايشًا صحيحًا لذريّة الإسلام والنمط المتقطّع لنَفَس الرحمن الذي تكرارًا يُوجِد الأشياءَ التي ما تَلْبث أن تعود إليه /إلى العدم، مقسِّمًا حتى الخطّ الظاهريّ التواصل؛ مع الاتّصال الطاوي، حيث النَفَس المتّصل يشكّل الأساسَ لضربة الفرشاة (لي جه ـ هُووا: «هذا يَعْني أنَّ على حركات فرشاة الرسّام أن تتقطّع [بدون انقطاع النفس الذي يَنْفخ الحياةَ فيها].»[2] هذه الصخور على الأرجح تَنْتمي إلى عالم المثال، حيث بوسع التناقضات والأضداد، بحسب ابن عربيّ، أن تتعايش بطريقةٍ ما. ما أشدّ اختلاف امتلاء المنمنمة اللطيف عن الاكتظاظ الحاليّ للقاهرة، هذه المدينة المُسْلمة. إنَّ التفكّر المتواصل في مفهوم الخلق المتجدّد، مع اختفاءاته المتواترة، يؤثِّر في نوعية حضور الناس الذين يمارسونه: حضورُهم غير ثقيل، ولذلك حتى حين يصبح عددُ أناس كهؤلاء في مكانٍ ما يفوق السعةَ المحدَّدة، فإنَّ المكان لا يكتظّ. أمّا الآخرون، بإدراكهم الحسيّ الفظّ أو بعيشهم الوقتَ على أنَّه غيرُ ذريّ، شأن الغالبيّة العظمى من الذين يعيشون حاليّاً في مصر، فإنَّهم سيَحْكمون مسبقًا أنَّ ذلك المكان يُمْكنه أن يَحْتوي ذلك العددَ من الناس مهما كانت نوعيّتُهم. إنَّ فظاظة الإدراك تَؤُول إلى عدم القدرة على تحسُّس أنَّ مكانًا ما يُمْكن أن يَحْتوي دون اكتظاظ عددًا معيّنًا من الناس المُشْبعين بحسّ الخلق المستمرّ لا يُمْكنه أن يتّسع إلاّ لعدد أقلّ من الناس الغافلين عن هذا الخلق المتكرِّر مع أنَّهم هم أيضًا يُخْلقون من جديد باستمرار. أيُمْكن أن يكون هذا هو التفسيرَ الجزئيَّ لميل المصريّين الحاليّين إلى الازدحام؟ إنَّ المرء لَيَرغبُ في أن توجد لافتاتٌ تبيِّن السَّعةَ التفاضليّة لموقعٍ ما: «سعة هذه الغرفة هي عشرة متكلِّمين أو مريدين من مدرسة ابن عربيّ ولكنَّها ستة أشخاص فقط يعيشون الزمن بوصفه متواصلاً.»

بمستطاع الشعريّ أن يَأْخذ شكل:

ـ غياب الاستعارات عَبْرَ جعل التعابير المجازيّة في حالات الجسد والوعي الأخرويّة حرفيّةً. خلال الزيارة الصادمة نفسيّاً إلى قلعة دراكولا في ترانسلڤانيا، كم مرّةً شهد هاركر، وهو ضحيّةُ مصّاص الدماء اللاميِّت، الجبالَ ﴿تَمُرّ مرَّ السَّحابِ﴾ (سورة النمل: ٨٨) (ومَرٌّ كهذا اختصارٌ للزمن [كالذي يُنْتجه التصويرُ على فترات] قد أصبح ممكنًا بفضل الجمود غير الطبيعيّ لمصّاص الدماء اللاميِّت في تابوته). وبالحديث عن هاركر، الذي كان قد غادَرَ إلى ترانسلڤانيا ظاهريّاً قبل بضعة أسابيع، قالت خطيبتُه المشتاقةُ إليه لصديقتها لوسي: «لم أره منذ دهر.» بعد مرور أسابيع قليلة على قولها هذا، يَظْهر هاركر في برْمِن وقد شاب شعرُه.

ـ الانتشار الشامل للمجازيّ. في القرآن، يُعْلن سليمان أنَّه يَرْغب في الحصول على عرش بلقيس في بلاطه الملكيّ. فيعلن آصف بن برخيا: ﴿أنا آتيكَ به قبل أن يَرْتَدَّ إليكَ طَرْفُكَ﴾ (سورة النمل: ٤٠). حسب ابن عربيّ، يُنجز ذلك الرجلُ هذا الأمرَ بعلمه بخلق اللّه المستمرّ. العرشُ موجود في بلاط ملكة سبإ، ومن ثم يختفي الكونُ، وعندما يَظْهر الكونُ مجدّدًا قبل أن ترتدّ أطرافُ سليمان وجلسائه إليهم (في أقلّ من واحدٍ على أربعة وعشرين من الثانية)، يغدو العرشُ ـ لا عرشُ بلقيسَ ذاتُه، بل واحدٌ بالغُ الشبه به ـ في بلاط سليمان. أراد سليمان الإمعان في اختبار هذا الرجل، ليتحقَّق إنْ كان ﴿عنده عِلْمٌ من الكتاب﴾ (سورة النمل: ٤٠)، فقال: ﴿نكِّروا لها

---

١ ـ في «الخالدة» لروب غرييه، وهو فيلم روائيّ تدور أحداثه في تركيا، هناك صدى بين نوعين من الظهور من العدم: الأول ظهور شخصيّة لآلي، الذي يحدث في مكان مغلق جذريّاً؛ والآخر مُضْمَر من خلال العربسة.

٢ ـ François Cheng, **Empty and Full: The Language of Chinese Painting**, trans. Michael H. Kohn (Boston: Shambala, 1994), pp. 76 - 77.

قبل

عَرْشها نَنْظُرْ أتهتدي أمْ تكونُ مِنَ الذين لا يَهْتدون﴾ (سورة النمل: ٤١). دار آصف بن برخيا حول العرش، متفحِّصًا إيّاه، ثم طلب الإذنَ بالانصراف. فأجابه سليمان إلى طلبه، وقد رضي لكون آصف لم يَعْصِه. حين وصلتْ بلقيس قيل لها أن تدخل الصَّرْح. إذّاك كان لقاؤها الابتدائيّ مع المجازيّ في هيئته الأكثر وضوحًا. وإذ حسبت الصرحَ الممرَّدَ من قوارير لجّةً من الماء كشفتْ عن ساقيها لتخوضَه. فأعلمها سليمان بخطإها. ﴿قالت ربِّ إنّي ظلمتُ نفسي وأسلمتُ مع سليمانَ للّه ربِّ العالمين﴾ (سورة النمل: ٤٤). أُدخلتْ إلى البلاط وعُرض عليها عرشُها. حَذَتْ حذوَ آصف بن برخيا، متفحِّصةً العرشَ بحرص، ثمَّ أجابت: ﴿كأنّه هو﴾ (سورة النمل: ٤٢). قال سليمان: ﴿وأُوتينا العِلْمَ من قبلها وكنّا مسلمين﴾ (سورة النمل: ٤٢). بقوله هذا، أوحى واعترف أنَّ ملكة سبإ قد أوتيت العِلْمَ، وإنْ من بَعْدِه. إذا أخذْنا في الاعتبار أنّ الوظيفة الشعريّة تشدِّد على الانتقاء لا التنسيق والتركيب (رومان ياكبسون)[1]، فإنّ هنالك وجهة شعريّة لهذا الكون الظرفيّ الذريّ، حيث الكائناتُ تُستبدَلُ تكرارًا بأنفسها، وحيث نحن لسنا أنفسَنا بل استعارات لها: إنّنا كائنًا. ومن ثمَّ فإنّه لمن الموفَّق أن تكون هذه النظرة الظرفيّة الذريّة هي السائدة عند متكلِّمي العرب، من حيث إنّ العرب شعبٌ أعلى من شأن الشِّعر في فترة الجاهليّة. من «سايات نوڤا» فلاحقًا، ستكون سينما پاراجدانوف، بعالمها الظرفيّ الذريّ، هي أحدَ الأمثلة الرئيسيّة على الاستعارة والتشبيهات في السينما، وذلك في شكل نقلات مفاجئة للهيئة نفسها. أفلام پاراجدانوف هي قصائدُ نثرٍ سينمائيّةٌ، إذ إنّ الصورة لا تُستبدل بأخرى بل بنفسها. يستطيع المرء بسهولة أن يلاحظ أنّ الشاعر سايات نوڤا لا بدّ أن يكون قد أكثر من استعمال الاستبدال في إنتاجه للأشعار المضمَّنة في فيلم «سايات نوڤا،» ولكنّ المُشاهِدَ يستطيع أيضًا أن يرى بوضوح استبدالَ الشاعر بنفسه في انتقالات مفاجئة في فيلم پاراجدانوف الشعريّ. يبدأ «سايات نوڤا» بصوتٍ معلّقٍ يتلو هذه الكلمات من الكتاب المقدّس: «وقال اللّهُ لنصنع الإنسانَ على صورتنا كمثالنا» (سِفْر التكوين ١: ٢٦). أيُّ الأمرَيْن أكثرُ أوّليةً وتحديدًا: أنّ الإنسانَ مصنوعٌ من اللّه، أم أنّه على صورة اللّه؟ إذا كان الأوّل هو الجواب، فسيعرَّف الإنسانُ بالتشابه أكثر منه بالوجود، وسيتميَّز بأنّه شبيهُ نفسه أكثر من أنّه نفسُه. إنّه لذو دلالة أنّ التماثُلَ في موضع ما من سِفْر التكوين يَسْبق الخلقَ والوجودَ: «على صورةِ اللّه خَلَقَه» (١: ٢٧). إنّ الاستعارة عادةً مرتكِزةٌ على الأنطولوجية، مشتقّةٌ منها (وهذا نوع بائس من الاستعارة)؛ ولكنْ عند پاراجدانوف، الاستعارةُ تَسْبق الأنطولوجيّة، إنّها أكثرُ أوّليّةً. سينما پاراجدانوف هي مضاعفةً سينما صورةٍ: بسبب صورها المستوقِفةِ الاهتمامَ، ولكنْ أيضًا وأساسًا لأنّ العالَمَ الذي تَعْرضه هو في صورة نفسه وفي صورة اللّه، وكائناتُه شبيهةٌ بأنفسها من أجل أن تكون في صورة اللّه. مهمّة الإنسان ليست أن يكون نفسَه ـ ففي الإسلام هو عدم ـ بل أن يَعْرف أنّه شبيهُ نفسه، أيْ أن يعيَ الخَلْقَ المتجدّد. في الانتقالات المفاجئة، يكون الإنسانُ في صورةِ نفسه. ما من سينما أخرى أظهرتْ هذا القدرَ من الحب لا للغير القابل للاستبدال،[2] وإنّما لخصوصيّةِ القابلِ للاستبدال.[3] في كونٍ كهذا، ما هو شديدُ الشبه بنفسه دون أن يكون هو بذاته لا يتسبَّب بذلك القلق الذي نَلْقاه في تنانُر كپراس وفي اللامَوْت وفي مواجهة الاختراقات المفاجئة في الانغلاقات الجذريّة. في بداية رحلة عاشق في فيلم پاراجدانوف «عاشق غريب» يحتال عليه منافسُه، فيُقْنعه بأنْ يأتمنَه على ثيابه قبل أن يَعْبر النهر، ثمَّ يَرْجع بها إلى المدينة ويعلن أنّ عاشق قد غَرِقَ ويَعْرض الثيابَ دليلاً على ذلك. ليس عالَمُ «عاشق غريب،» وهو فيلم مهدًى إلى ذكرى تركوڤسكي (مخرج «سولارس» إلى جانب أفلام أخرى)، سوداويّاً فحسب، بل هو متجانسٌ مع هذه الحالة أيضًا، لأنّ حالة موت شخص ما في عالمٍ من هذا النوع ليست نهائيّة، ليست حدثًا يحصل مرّةً ولآخر الزمن، بل هي عَرَضٌ يَحْمله آنيّاً جسمُ إنسانٍ ويَحْتاج لكي يستمرّ (بحسب الأشعريّة) إلى أن يُخْلق من جديد من قبل اللّه من لحظة إلى أخرى. إنّ هذا النوع من الكون، رغم كونه سوداويّاً، لا يتطلّب المتطابق مع نفسه، ولكنّه يَقْبل تمامًا الاستبدالَ بما هو شديدُ الشبه بنفسه. ما الذي بإمكانه

---

١ ـ Roman Jakobson, **Language in Literature**, ed. Krystyna Pomorska and Stephen Rudy (Cambridge: Harvard University Press, 1987), p. 71.

٢ ـ أيستطيع المرء أن يقول إنّ الفريد هو ما لا يمكن أن يُستبدل إلاّ بنفسه؟ بل على المرء أن يَذْهب أبعد من ذلك فيقول إن الفريد هو ما لا يمكن استبدالُه حتى بنفسه.

٣ ـ إنّ ما هو نفسه يُبيح تداعياتٍ بعيدةً عنه، واستعاراتٍ مماثلةً له دون أن تكون إيّاه؛ ولكنّ ما هو أنطولوجيّاً ليس نفسه بل مثل نفسه فحسب لا يُمْكن أن يُبيح تداعياتٍ من هذا النوع لأنّ تفرُّده يَكْمن في التالي: إنّ التداعي الذي يُنْتجه على صعيد المخلوقات يحيل أولاً وأخيرًا على نفسه.

شفاءُ حبيبة عاشق وقد أضحت سوداويّة وشفاء أمّه وقد صارت عمياء عند سماعهما خبرَ موتِه المحقَّقَ؟ لن يكونَ الشفاء لزومًا لسبب رجوع عاشق دون غيره، بل قد يكون لسبب رجوع شخص شبيه به. لو كان عالَمُ پراجدانوف غيرَ ذريّ، لفوجئتُ وشعرتُ بخيبةِ أمل إلى حدٍّ ما لغياب أيّ أعراضٍ تدلّ على أنّ عاشق موصومٌ بالموت: فحتى لو وضعنا جانبًا أنّ فصول التظاهر بالموت أو أخبار الموت الملفّقة، على الأقلّ في الفن والأدب، يمكن أن تكون، بل غالبًا ما تكون، دالّةً على موت قبل الموت، فإنّ المُشاهِدَ يَعْلم أنّ عاشق، وإنْ لم يغرق عند بدء رحلته، كان قبل عودته، وبغير عِلْم أمّه وحبيبته، قد ضُرِب عنقُهُ في بلاط السلطان المحارب عزيز. ما إنْ يتوقّف اللّه عن إعادة خلق عَرَضِ الموت، حتى لا يعود عاشق غيرَ ميت فحسب، بل إنّه حين يرجع فإنّه لا يرجع شخصًا موصومًا بالموت، أيْ لاميّتًا. والدةُ عاشق وحبيبته لا تَطْرحان عليه أيّ أسئلة حين يَظْهر من جديد، وإنّما تتقبّلانه كلّيًا ولا ترتابان عن حق قطّ في أنّه قد يكون قرينَ عاشق.

لدى الغرب في الكتابات النظريّة لپول ڤريليو وفي أعمال ستان براكِج، وروبرت برير، وپيتر كُوبِلْكا، ونام جُونْ پِيْك، وپول شارِتْس، إلخ، أدواتٌ يستطيع بواسطتها أن يعالِجَ، ومن ثم أن لا يَسْتسلم للاستعمالات الحاليّة للسرعة في الاتصالات عن بعد وفي التغطيةِ التلفزيونيّة المباشرة، وفي وسائط الإعلام. وذلك أنّ العديد من تقنيّات السرعة على قناة م. ت. ڤ والقنوات المماثلة انتحالاتٌ لتقنيّات أنْتَجَها مخرجو سينما وفنّانو ڤيديو طليعيّون. إنّ ندرة عرض أعمال هؤلاء المخرجين السينمائيّين وفنانّي الڤيدو ـ هذا إنْ عُرِضتْ على الإطلاق ـ في العالم العربيّ أو الإسلاميّ، وانعدامَ تراثٍ محليّ لهذا النوع من العمل في هذا الجزء من العالم سيُفْضيان، إنْ لم يحاول العربُ والمسلمون عاجلاً أن يجدوا أو يركّبوا أدواتٍ معادلةً، إلى مواجهتهم احتمالَيْن شاذَّيْن: رفضًا اعتباطيّاً لهذه السُّرعة القصوى مع ما يُرافقه من خطر الركود؛[1] أو إنتاجًا لأعمالٍ مفرطةٍ في السرعة من الدرجة الثانية ومقلِّدةٍ تقليدًا أعمى. هذان الاحتمالان كلاهما يحدثان منذ زمن. لعلاج هذا الوضع، على العرب والمسلمين أن يأتوا ببحثهم الخاصّ في هذه الزمانيّة الجامحة، على الأغلب عَبْرَ بحثٍ بصريّ في الزمانيّة الذريّة. بناءً عليه وحتى في هذه المرحلة الكوارثيّة حيث كان العرب والمسلمون ومايزالون يعانون هجومًا في العراق، ولبنان، وإيران، وفلسطين، والبوسنة، وأفغانستان، فإنّ على بعض السينمائيّين العرب والمسلمين أن يُؤْثروا هذه السينما ويَعْملوا فيها ولو أنّها أنطولوجيّاً وجذريّاً سينما خارجَ السببيّة ـ على الأقلّ على شكل الأسباب الثانويّة. إنّ فيلم پاراجدانوف الظاهريّ السكون «سايات نوڤا» وكذلك أفلامه اللاحقة ليست انحرافًا وتجدُّدًا مفاجئًا بالنسبة إلى فيلمه السابق المحموم «ظلال أسلافنا المنسيِّين،» وهو فيلم مفعم بحركات الكاميرا؛ بل تَدْفع بالحركة إلى مستوى أكثر أوّليّة. لمن يحسّ بالظهورات ـ الاختفاءات المستمرّة في أفلامه التالية فإنّ حركة الكاميرا المتفاقمة نفسها في «ظلال أسلافنا المنسيِّين» تبدو مروِّضةً وعديمةَ الحيويّة. الزمانيّة الذريّة تحوّل أيّ ديمومة إلى اختصار لنفسها (حتى وإنْ لم يكن ثمّة من حيِّزٍ زمنيٍّ بين مختلفِ ما يُخْلَق مجدّدًا)، جاعلةً إيّاها أسرعَ بكثير وإنْ دامت الزمنَ نفسَه بحسب الساعة. ما أبطأ أكثر أعمال الڤيديو المعروضة على قناة الـ م. ت. ڤ. جموحًا حين نقارنها بـ «سايات نوڤا» أو «أسطورة حصن سورام» لپاراجدانوف!

في بداية تسعينيّات القرن العشرين عاد عدد مهمّ من الممثِّلات المصريّات إلى ارتداء الحجاب، لتأكيد إيمانهنّ الإسلاميّ. على المرء ألاّ يتوقّع، وألاّ يَطْلب، أكثرَ من ذلك من مجرّد ممثِّلات، ولاسيّما ممثِّلات يَعملن في صناعة الأفلام المصريّة. ولكنّ على المرء أن يَطْلب أكثرَ من ذلك من سينمائيّين، بمن فيهم أولئك الذين يَفْتقرون إلى تراثٍ من البحث في وسيط الشكل الفنيّ الذين يَعْملون ضمنه: كان بمستطاعهم، وإلى حدٍّ ما كان عليهم، أن يَصِلوا ولو بطريقة غير مباشرة إلى هذا البحث بمجرّد أخذهم بعين الاعتبار نوعَ الزمانيّة التي هي خاصيّةُ الإسلام السنني: الذريّة. هل هذا النوع من الزمانيّة هو الوحيد في الإسلام؟ لا: فبالنسبة إلى الفلاسفة الإسلاميّين، وهم كانوا شديدي التأثُّر بالفكر اليونانيّ، الزمن متواصل؛ وأمّا بالنسبة إلى الإسماعيليّين، فالوقت دوريّ... ومع ذلك، هذا النوع من الوقت هو الأقرب إلى جهاز السينما الأساسيّ. السينما هي الوسيط الأول الملائم لتمثيلِ وعكسِ العالم من وجهة نظر الأشاعرة بسبب عمله على مستوى جهاز السينما الأساسيّ من خلال الظهور ـ الاختفاء للأشياء وانعدام السببيّة بين الإطارات الجامدة المنفصلة. من «سايات نوڤا» وطالعًا، بدل أن تكون أفلام پاراجدانوف عبارةً عن استسلام السينما للرسم، فإنّها تُظْهر على العكس تمحورَ الفيلم حول عالم خاصّ بالتخييل متجانسٍ مع السينما لأنّه خاضع لظهورٍ ـ اختفاءٍ مستمرّ. السينما هي أيضًا الوسيط الأول الملائم لتمثيلِ وعكسِ العالم من منظور الأشاعرة لأنّ المتكلِّمين أنْكروا وجودَ حركة سريعة أو بطيئة، وذلك لكون أيّ جوهر ومن ثم كلّ شيءٍ يستطيع أن يتقدّم جزءًا لا يتجزّأ من المكان فحسب في جزء لا يتجزّأ من الوقت. بالنسبة إليهم، البطءُ مردُّه تواتُرُ وجود الشيء الظاهريّ الحركة في الجزء عينه الذي لا يتجزّأ من المكان للحظات متوالية: وهو نوع من طبع كل إطار* مرتين (double-framing) أو أكثر؛ أمّا السرعة فهي معادلة

---

١ ـ من المؤكّد أنّي لا أُدرج ضمن هذا النوع من الرفض الاعتباطيّ العقيم للسرعة الجامحة أعمالاً تجريبيّة تَدْفع بالبطء الى الطبيعة الجامدة، كما هو الحال نموذجيّاً في فيلم سُهْرابْ شاهِدْ سِالِسْ «طبيعة جامدة،» وهو مع فيلم «سايات نوڤا» لپاراجدانوف من أعظم أفلام الشرق الأوسط.

* ـ وهو الصورة الواحدة الثابتة من سلسلة الصور الثابتة التي تمرّ بمعدّل ٢٤ صورة في الثانية خلال عرض الفيلم.

النظرية السينمائية قبل الأوان

لندرة هذه الوقفات المُقحمة.[1] هذه نسختي الإسلاميّة (الأشعريّة) للرهان ـ إنْ كانت القوائمُ الأربعُ لحصانٍ خبّ هي في الهواء معًا في وقتٍ ما ـ الذي كان وراء نَصْب مايبردج لكاميراته وحبالِه ورسومِه البيانيّة في أيّار ١٨٧٢ في حلبة سباق الخيل في ساكرمنتو في كاليفورنيا: مشجِّعٌ وراعي فنونٍ ثريّ في المستقبل يفوِّض أحد الأشخاص ليبرهن اعتقاده بأنّ المرحلة نفسها / الإطار نفسه لخبب الحصان تتكرّر / يتكرّر في نقاطٍ ما. رهانٌ كهذا يتطلّب بالتأكيد معدّاتٍ ودقّةً مرهفةً أكثر بكثير من تلك الموجودة حاليّاً. إنّه لمن المؤسف أنّ السينمائيّين المسلمين أنتجوا القليلَ جدّاً من أفلام التصوير المتقطّع للبشر، وأنّ هذه الأخيرة نادرًا ما تُعرض في العالم العربيّ والإسلاميّ، وذلك لأنّ التصوير المتقطّع للبشر هو بالتأكيد نوع العمل السينمائيّ الأقرب إلى نظرة الكلام الأشعريّ، حيث الحركة هي في الوقت عينه ذريّةٌ وعَرَضٌ مضاف إلى الشيء الذي يُعْرَضُ متحرِّكًا؛ وهي أبطأ أو أسرع حسب طريقة الطبع، أيْ حسب ما إذا كانت هنالك إعادةٌ لبعض الإطارات أم لا. باستثناء بعض أفلام پاراجدانوف، إلى الآن يمكن العثور على السينمائيّة الإسلاميّة في زمانيّة الإسلام الذريّة فقط لا في الأفلام وبرامج التلفزيون العديدة عن مواضيع وشخصيّات إسلاميّة،[2] وهي أفلام وبرامج تَرْضى بأن تَسْتعرض على مسار الصورة العربساتِ الإسلاميّةَ، والتخطيطَ الإسلاميّ، والهندسةَ المعماريّةَ الإسلاميّةَ، وأن تَسْتعرض على المسار الصوتيّ ترنيماتٍ دينيّةً وصوفيّةً (مرفقةً بتعليق)، وهي من ثمّ مرتبطةٌ بالإسلام على مستوى الموضوع والمحتوى فحسب. هناك استثناء واحد: حين يحدث للفيلم أنْ يَرْجع إلى زمن أحد الأنبياء، خاصةً النبيّ محمد («الرسالة» للعقّاد)، أو الخلفاء الأربعة الأُول («القادسية» لصلاح أبو سيف)، أو الأئمة الشيعة يُضطرّ المخرجُ السينمائيّ أن يَبْحث في كيفيّة تنفيذِ تحريمٍ تمثيل هذه الشخصيّات أو التحايل على هذا التحريم في وسيط يجسِّد كلّ شيء. لقد اعترضتْ جامعةُ الأزهر على النسخة الأولى لسيناريو فيلم «المهاجر» ليوسف شاهين. وحين صَوَّر نسخةً معدّلةً وعَرَضَها، إذ بقضيّةٍ تُرفع ضدّه لأنّ الشخصيّة الرئيسيّة لفيلمه كانت ظاهريّاً مستقاةً من نموذج النبيّ يوسف وتُمثِّله. سُحِب فيلمُ شاهين من صالات السينما بقرار من الدولة حتى تبتّ المحكمةُ في الأمر. ثم أعيد توزيعُ الفيلم بعد أن كسب شاهين الاستئناف.[3] كأنّما تمثيل الرسول، والخلفاءُ الأربعة الأول، والأئمة الشيعة هو قضية الجماليّة الإسلاميّة الوحيدة في مجال السينما! هل نُسيت الزمانيّة الذريّة؟ «الناصر صلاح الدين» لشاهين، و«القادسيّة» لأبو سيف، و«الرسالة» للعقّاد، وهي ثلاثُ «ملاحم» تدور حول شخصيات وأحداث إسلاميّة كبرى، توصّل أقلّ بكثيرٍ عن الإسلام من ثلاثة انتقالات مفاجئةٍ متتابعةٍ في فيلم واحد لپاراجدانوف.

نُشِر هذا البحث أصلاً في الفصليّة الأميركيّة ديسكورس شتاء ١٩٩٩

بيروت

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 هذه 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 «وقالوا [أكثر أهل الكلام] إنّ (...) للفَرَس في حال سيره وقفاتٍ خفيّةً وفي شدّة عَدْوه مع وضع رجله ورفعها. ولهذا كان أحدُ الفرسين أبطأ من صاحبه. وكذلك للحجر في حال انحداره وقفات خفيّة بها كان أبطأ من حجر آخر أثقل منه أُرسل معه (...) وكان ' الجبائيّ ' يقول إنّ للحجر في حال انحداره وقفاتٍ...» الإمام أبو الحسن عليّ بن إسماعيل الأشعريّ، **مقالات الإسلاميّين واختلاف المصلّين**، عُني بتصحيحه هلموت ريتر (ڤيسبادن: فرانز شتاينر، ١٩٨٠)، ص ٣٢١ ـ ٣٢٢.

٢ ـ اقترح آيزنشتاين في الخاتمة التي كتبها عام ١٩٢٩ لكراسة عن السينما اليابانيّة، وفيها رأى أنّ السينما اليابانيّة لم توجد بعد، البحثَ عن السينمائيّة اليابانيّة لا في صناعة الصور المتحرّكة اليابانيّة، بل في وجوه أخرى من الثقافة اليابانيّة حيث التوليفُ منتشر.

٣ ـ في هذه الفترة من الانحطاط في مصر، أمِنَ العجب أن يكون الصخب في بعض الدوائر المصريّة قد دار كلّه حول التجاوز المحتمل لتحريم تمثيلِ نبيٍّ، في حين لم تَثُرْ ضجّةٌ ما حيال الفظاظة التي أُظهرتْ بها مصرُ الفرعونيّة؟

هاملت: أن نكون وأن لا نكون*

رومیو کستللوتشي
ترجمة: جانين حايك

كستللوتشي: مساء الخير، أشكر لكم حضوركم.

سوف أقدّم بعض المعلومات التقنيّة المتعلّقة بهذا العمل. وُلد هذا العمل عام ١٩٩١ ولايزال عرضُه مستمرّاً حتى يومنا هذا. لذا لا يَجْدر تحديدُه وكأنّه عملٌ من الماضي. أظنُّ أنّ هذا القدرَ من المعلومات كافٍ. هل هناك من أسئلة؟

[تمرّ بضع دقائق دون أسئلة من الجمهور]

ما يُمْكنني قوله هو أنّ هذا العمل مرتبطٌ ارتباطًا وثيقًا بكتاب شكسبير وبنصّه، حتى لو لم تَعُدْ كلماتُ هذا النص موجودةً؛ ذلك لأنّ النصّ حاضرٌ بشكلٍ استيهاميّ، أيْ أنّه لم يتمّ حذفُ النصّ وإنّما استيعابُه، فبقيَ عملي على علاقةٍ وثيقةٍ وأساسيّةٍ بالكتاب. أمّا في ما يتعلّق بهذا العمل، فقد كان لا بدّ من القيام بدراسةٍ فِقْهلُغويّة، أيْ دراسةٍ حول مصادر شكسبير عينها، وأَعْني بذلك ميثولوجيا الشّمال والسّاغا الشماليّة[1] والساغسوغراماتيكوس وأسطورة هاملت في السّاغا السكندیناڤيّة بأكملها. هذا أقلّ ما يُمْكنني أن أُقدّمه لكم من معلومات.

إحدى الحاضرات: مساء الخير. لقد قرأنا ما ورد حول المسرحيّة [في كتيّب المهرجان] وشاهدناها بالتأكيد. ما أودُّ معرفته هو رأي المخرج، أيْ ما هي الفكرة الرئيسيّة التي يودُّ أن يوصلها، لا فكرة الانطواء الذي قرأناها؟

كستللوتشي: يُمْكنني القول إنّه سؤال مُربك. يصعبُ عليَّ التعبير عمّا أودُّ قوله في مسرحيّة لأنّي لو كنتُ متأكّدًا من معرفته لتجنّبتُ القيام بمسرحيّةٍ، ولو استطعتُ ترجمةَ ما أشعرُ به بكلماتٍ لربما كان من المقلق القيام بعملٍ مسرحيّ. إنّ الموجة العاطفيّة التي أثارتها هذه المسرحيّة تختلف من شخص إلى آخر. أستطيعُ عَكسَ السؤال وطرحَهُ عليكِ: ما الذي وَدَدتِ قولَه أنتِ لدى مشاهدتك المسرحيّة؟

على أيِّ حال يَبْقى هناك حتمًا في شخصيّة هاملت جوانبُ تَطْرح مشاكلَ دقيقةً وأسئلةً محدّدةً ليس من المستحبّ إيجادُ أجوبة لها. تدور المشكلة الأساسيّة المطروحة هنا حول مسألة أن نكون أو لا نكون، غير أنّها تُشكّل بحدّ ذاتها سؤالَ لعبة المسرح. إنّها اللّحظة التي يكفّ خلالَها الممثّلُ عن أن يكون ذاتَه ليلبس دورَ شخصٍ آخر.

السائلة نفسها: هذا هو انطباعي الشخصيّ.

كستللوتشي: هكذا أنا أكون سعيدًا.

السائلةُ عينها: ما تريده هو ألاّ يصل إلينا شيء؟

كستللوتشي: أنا لا أريد شيئًا.

[ضَحِكٌ من الجمهور]

أحد الحاضرين: خلال حديثٍ أجريناه سويّاً من قبل، قلتَ لي إنّ السؤال ليس سؤالَ «أن نكون أو لا نكون» وإنّما سؤال «أن نكون ولا نكون.» أيُمْكنكَ أن تشرحَ أكثر؟

كستللوتشي: إنّ سؤال هاملت هو سؤال يستحيل طرحُهُ على كائنٍ بشريّ. وإجابةُ هاملت الوحيدة والمُمْكنة هي بالهروب من السؤال عينه، أو بالأحرى بتغشية السؤال. ويتمُّ الهروبُ من السؤال من خلال جعله حياديّاً أو قوّةً حياديّة، أيْ من خلال

---

* - جرى هذا النقاش مع روميو كستللوتشي في ٥ أيلول (سبتمبر) ٢٠٠٠ حول مسرحية «هاملت،» التي عُرضتْ في بيروت في ٢ أيلول ٢٠٠٠ ضمن مهرجان أيلول.

١ - حكاية ميثولوجيّة من الأدب السكنديناڤيّ. (م)

الجمع ما بين «نكون أو لا نكون» ليصبح «نكون ولا نكون» مُزامَنَةً.

[يرنّ خلويُّ كستللوتشي] هذا شبحُ هاملت يتّصل بنا: لعلّه غير موافقٍ على ما أقول.

إنّ حياديّة هاملت ليست حتمًا من النوع السياسيّ، إنّما هي حياديّةٌ تَحْوي الوجودَ أجمعَ، ومن خلالها هناك إمكانيّةٌ ولادةٍ جديدة. لذا فإنّ هذه الحياديّة تُشْبه النومَ. في المونولوج الثالث يقول هاملت «نكون أو لا نكون» ويضيف على الأرجح فِعْلَ «نام.» كان اليونانيُّون يُطْلقون على النوم اسم «الموت الصغير.» في النَّوم نموت ونعيش في آنٍ واحد. وتَكمُنُ قوّةُ هاملت وجنونُه في نومه طيلة اليوم. من المؤكّد أنّ ثمّة شحنةَ ألمٍ في ذلك، ولكنّها الإمكانيّة الوحيدة للولادة الجديدة ولوضع لغةٍ جديدةٍ وفعّالةٍ في العالم.

إحدى الحاضرات: يبدو أنّ في المسرحيّة أمرًا يتعلّق لا بالذّاكرة وحدها بل بالحقيقة أيضًا. ما قولُكَ في هذا الصدد؟

كستللوتشي: أظنُّ أنّ الحقيقة هي حقيقةُ جسدٍ وحقيقةُ زمنٍ. فالزمنُ هو عنصرٌ من عناصر الحقيقة في المسرح، والحقيقةُ في المسرح تَخْرقُ الوهم. قلتُ إنّ الحقيقة هي حقيقة الزمن والجسد، وهما اللّذان يَخْرقان لعبة الوهم. أمّا بالنسبة إلى الذاكرة فلا أدري ماذا أقول، لأنّي أظنُّ أنّ الأمر لا يتعلّقُ بالذاكرة بل بفقدان الذاكرة. إنّ هذه الحركة وهذا الانقباض مؤلمان، ولكنّهما ضروريّان لخلق جسدٍ جديدٍ في لغةٍ جديدةٍ وحيّزٍ جديدٍ.

المكان العامّ الذي تَنْبعث منه هذه الموجاتُ الدّائريّة هو سريرٌ من دون غطاءٍ أو وسادةٍ، وهو لم يعُدْ يشكّلُ عنصرَ راحةٍ وإنّما مجرّد مفرش ـ كما رأيتم ـ ووسيلةَ استيعابٍ وتركيز. هاملت بحاجةٍ ملحّةٍ إلى التركيز، وللقيام بذلك يعوزهُ مكانٌ حياديٌّ هو السرير، حتى لو أحرقَ هذه السرير في النهاية، الأمر الذي أتاحَ الهروب والاستمرار وتجاوزَ الوسط أو السرير.

كلمة «هاملت» وفقًا لساغا الشّمال تَعْني في اللُّغة السكندیناڤيّة القديمة «الغبيّ،» ويُمثّلُ في التقاليد شابًا أعرجَ يقوم بحركاتٍ دائريّةٍ عندما يَمْشي، وربّما لهذا السبب كان صاحبَ طاحونٍ موجودٍ في أعماق البحار ـ إنّه مكان أسطوريٌّ من الخطر الاقترابُ منه. إنّ حركة هاملت هي في الأصل حركةٌ لولبيّةُ الشّكل تميل إلى الاختفاء والخرق وجرِّ كلّ ما يُحيط بها إلى حفرةٍ. لذا أَتَتْ هيكليّة السرير في وسط خشبة المسرح تمامًا، وفي النهاية يتمُّ خرقُ هذا الوسط نفسه ويَخْتفي. من هنا نجد فقدانَ ذاكرةٍ تامّاً. ويتأتّى هذا عن عدم معرفة اللُّغة وعدم الرغبة في فهمها، لأنّ اللُّغة يجبُ أن تتولّد. كما يجب علينا أن نعيَ ضرورةَ التصاق اللُّغة بشكلٍ فرحٍ بجسد هاملت.

أحد الحاضرين: بالنسبة إلى العرض في حدّ ذاته، وبعيدًا عن شخصية هاملت، هل كنتَ تتوقعُ تفاعلَ الجمهور؟ إذ إنّ في العرض الكثيرَ من الاستفزاز للجمهور، لدرجة أنّه شعر أنّه بحاجةٍ إلى الصراخ. وهذا ينطبق على المضمون أيضًا، أيْ أنّنا نرى البطل يضمحلّ ويَخْتفي. هل شعرتَ أنّه كان بإمكان الجمهور أن يَتفاعل؟ وهل حصل الأمر عينه في عروض أخرى؟

كستللوتشي: نعم، غالبًا ما تكون هناك ردّات فعلٍ. ولكن هذا أمرٌ إنسانيّ مُفْرح. على أيّ حال ما أودُّ توضيحه هو أنّي لم أتوخَّ الاستفزازَ أبدًا. أنا لا أَسْعى إلى خلق ردّات فعل ولستُ استفزازيّاً. كما أنّي أُفضّل «فضيحة» على كلمة «استفزاز»؛ فأنا أَعْتبر نفسي أمام فضيحةٍ بالنسبة إلى ما يَحْصل، أقصد فضيحة بمعناها الأصليّ، أيْ زلّة أو تعثُّرًا كالتعثُّرِ بحجرٍ. من هنا أجدُ أنّ كلمة «زلّة» هي الأصحّ بالنسبة إليّ.

وليد صادق: أودّ طرح سؤالٍ عن تفصيل. يقول أحدُ المفكّرين المحليّين إنّ الجنون هو غربةُ القريب. عندما دخلتُ عالَمَ المسرحيّة كان عالم هاملت قد بدأ، وكمُشاهد أُعتبرُ مُتأخّرًا، بمعنى أنّي طوال المسرحيّة كنتُ أبحثُ عن أسباب لأتماهى وحالةَ هاملت، أيْ لأنتقل معه من حالة غُربة إلى حالة جنون. ولمّا كان قد بدأ قبل عالمي فقد وجدتُ هذه العلاقة صعبة. لماذا قرَّرتَ أن تبدأ عالم هاملت قبل وصول المُشاهد؟

كستللوتشي: ما تقوله صحيحٌ، إنّه عالمٌ بدأ من قبل، ويجبُ ـ في رأيي ـ تمديدُ مفهوم البداية والنهاية، لأنّنا نرى في النهاية أنّ هاملت يتصرّفُ بغرابة، بمعنى أنّه يَهْرب ولا يعود ويُنْكر وجودَه كمُمثّل. كما أنّي مع انزلاق حدود العرض أريد أن أُعلن عن نوع من المسرح الحقيقيّ. غير أنّ تغيير فكرة البداية والنهاية وإزعاجها جدٌّ مُفيدٍ بالنسبة إليّ، وهذا أمرٌ مرتبطٌ ارتباطًا وثيقًا ببنيةِ الشخصيّة: فهي شخصيّةٌ مُفاجِئةٌ، كما لو كنّا نراقبُ حيوانًا في منطقته الحيوانيّة الخاصة. فنحن لا نأتي لمشاهدة هاملت وإنّما لرؤية ما هو بمثابة اكتشاف، كما لو أنّنا نرى أمامنا حيوانًا يَجْتاز الطريق على بغتةٍ. بالعودة إلى هاملت أظنّ أنّ تعبير «منطقته

الخاصّة» هي الأصحّ، إذ يَبْدو وكأنّه قلق لرسم حدود المسرح ووضع حواجز دفاعيّةٍ وهجوميّةٍ على حدٍّ سواء في وجه العالم. ولهذا السّبب يمرُّ التيّارُ الكهربائيّ عبر سلكٍ عارٍ من بطاريّةٍ إلى أخرى. كما أنّ دور الآلات يقوم على إبعاد الدُّخلاء من عن أرضه. غير أنّ هاملت يُشكّل في الوقت عينه تهديدًا ذاتيّاً، وهنا يَبْرزُ مرّةً أخرى دورُ القوّة الحياديّة التي هي قوّةٌ هجوميّةٌ ودفاعيّةٌ مُزامَنَةً. فالهجوم على الغير يُشكّلُ هجومًا على الذات في آنٍ واحدٍ. إنّ تحويل المسرح وحيّزه الجغرافيّ إلى حياديّين يقابله تحويلُ الفكرة الكلاسيكيّة للمسرح إلى حياديّة منذ بدايتها وحتى نهايتها. الكلمة التي يقولها هاملت في البداية هي «العار،» وبسبب نوعيّة هذه الكلمة التي بدأ فيها المسرحية لا أتوقّعُ تصفيقًا في نهاية العرض، إذ إنّها بمثابة مِطْرقةٍ تَطْرق في ذهن هاملت. كلمة «عار» هي الكلمة الرئيسيّة لفهم هذه الشخصيّة وجماليّتها. وفي داخل درع هذا العار باستطاعة هاملت إعادة إحياء لغةٍ شخصيّةٍ خاصّةٍ به والعودة إلى العالم في النهاية.

إحدى الحاضرات: وصلتُ متأخّرةً إلى هذه المقابلة. أرجو ألاّ أكرّرَ سؤالاً سبق أن أجبتَ عليه. أودُّ أن أعرفَ كيف تتعامل مع الممثّلين عادةً، لأنّي أظنُّ أنّه عملٌ مميّزٌ جداً ولم أَسْتطع أن أَفْهم حدود عملكَ وحدودَ عمل الممثّل لخلق هذه الشخصيّة. وأَعْتقد أنّ الممثّل دفع ثمنًا باهظًا، وأنّ الشخصية لم تكن، بالنسبة إليّ، شبيهةً بحيوان. كانت شيئًا جدّ إنسانيّ. إنّه عملٌ إنسانيٌّ رائعٌ. إذا ما وُجِدَ شخصٌ بمفرده فسوف يُنسّق التجارب ويتوصّل إلى الكلمات ويَلْعب بها وبالأصوات.

كستللوتشي: انطلاقًا من الاعتبار الثاني، أُوافقكِ الرأيَ تمامًا. فعندما تكلّمتُ عن الحيوان عَنَيتُ الروح الحيوانيّة، أن نصبح حيوانات (في صيغة الجمع) إذ في اللُّغة الإيطاليّة كلمة animale تَعْني حاملَ الروح. لكنْ عندما نصل إلى عمق هاملت يُصْبح من المُمْكن أن نَشْعر في النهاية لا بكلمة بل بأغنية؛ فالمسرحيّة كما شاهدتم تَنْتهي بأغنيةٍ، وأنا أظنُّ أنّه من خلال هذه الأغنية تَنْفتح المسرحيّةُ على العَلَن. لهذا السبب أراها مسرحيّةَ فرحٍ، وأقولُ ذلك من دون توخّي التناقض. إنّه شخصٌ استطاعَ تحقيقَ أمرٍ ما، واستطاعَ الوقوف على خشبة المسرح والسَّيْرَ عليها؛ فالسَّيْرُ على المسرح هو أَقْصى ما يُمْكن التوصّلُ إليه وأقصى ما يُمْكن تخيُّله، بالإضافة إلى تحمُّل نظرات الغير المسلّطةِ علينا. إنّ التفكير المستمرّ بذلك في كل لحظةٍ يَعْني أنّنا نَسْتطيعُ تحمُّلَ فضيحة خشبة المسرح. وبعيدًا عن أيّ سردٍ وأيّ قصّةٍ وأيّ ديكورٍ، فإنّ أقلّ ما يُقدَّم على المسرح هو أكثرُ ما يُمْكنُ التوّاصل من خلاله مع الغير. إنّ مدّة المسرحيّة ساعةٌ ونصف، ومهمّتها هي مساعدة الممثّل على الصمود على خشبة المسرح طيلة هذه المدّة.

ردّاً على سؤالكِ عن العمل مع الممثّل أقول إنّه كان عملاً مميّزًا جداً. لم تَسْنح لي الفرصة من قبلُ أن أَعْمل مع ممثّل بهذه الطريقة. لقد كان هذا أوّلَ وآخرَ عملٍ أُنْجزه مع ممثّلٍ واحدٍ فقط. كان عملاً صعبًا جداً بالنسبة إليّ، وأعتقد أنّه كان كذلك بالنّسبة إلى باولو. بين هلالَيْن: لم يَسْتطع باولو، لسوء الحظّ، الحضورَ هذه اللّيلة لأنّه اضطرّ إلى العودة إلى إيطاليا. وأضيفُ أنّه كان عملاً طويلاً ويوميّاً. التقيتُ باولو مع مجموعة من الشبّان، ولم يكونوا جميعهم ممثّلين. كانت هذه هي تجربتَه الأولى في التمثيل. أَذْكر أوّلَ مرّةٍ رأيته فيها: لم أرَ سوى عنقه وكتفيه، إذ رأيتُه من الخلف. أيقنتُ عندها أنّه الوحيد الذي يُمْكنه تأديةُ هذه الشخصيّة. وبحرجٍ كبيرٍ سألتُه أن يَعْمل معي، وتفاجأنا نحن الاثنين عندما وافق. وهكذا وُلِدَ هذا العمل الذي طال أمده. كلُّ حركةٍ تمّ التفكيرُ فيها. هناك تصميمُ رقصٍ حقيقيّ وخفيّ في العمل، حتى إنّنا قمنا بضبط حركات الأصابع. إنّ هذا العمل هو مجموعة حركاتٍ تمّت دراستُها وتنسيقُها. أجرينا التمارين في أماكن مختلفة. لم نَكُنْ نَحْمل معنا سوى المسدّسات. وقُمْنا بهذه التمارين في بعض المنازل المهجورة، أو التي لم يَنتهِ بناؤها بعد، وفي مستودعات البرّادات، وفي منزلي أيضًا. غالبًا ما كنّا نَنْتقل من مكانٍ إلى آخر ونَغْفو أثناء التمارين ـ وهذا ليس بالأمر المضْني. كان مهمّاً بالنسبة إلينا أن نَخْتبر هذا الجانبَ من العمل. إنّ طريقة التوصّل إلى هذه الشخصيّة كانت عمليةَ بحثٍ دائريّةً، أيْ عمليّةَ إحاطةٍ بالشخصيّة من خلال نوعٍ من الاستراتيجيّة العسكريّة. على أيّ حال، لم تكن التّمارين التي قام بها باولو على صلةٍ مباشرةٍ بالعرض. لقد عملنا ستّة أشهر، ولكنّ هذه التمارين لم تُتَرجَمْ كليّاً على الخشبة؛ فالعرض الذي شاهدتموه، والحركاتُ التي أدّاها باولو، تبلورتْ في خلال ثمانية أيّامٍ أو تسعةٍ فقط. أنا لا أَمْلك طريقةً معيّنةً أُنجز بها التمارين؛ فالنمطُ يختلفُ باختلاف الممثّل والظروف.

أحد الحاضرين: مساء الخير. أريدُ أن أطرح سؤالاً محدّدًا حول الأمور التقنيّة على المسرح كوجود الماء والكهرباء مثلاً. ما مدى خطورة هذا الأمر؟

كستللوتشي: عادةً عندما نكون على المسرح، هناك آلاتٌ وآليّاتٌ وظروفٌ معيّنةٌ تحيطُ بالممثّل، وأنا أقوم بالتجربة الأولى لهذه الأمور شخصيّاً لأنّي لا أحتملُ فكرةَ أن يقوم أحدٌ غيري بهذه التجربة. في هذه الحالة هنا لا نواجه خطر الموت، فقوّة التيّار الكهربائيّ على المسرح هي بمعدّل إثنيْ عشر فولت أيْ أنّها غير مؤذيةٍ من ناحيةٍ أخرى لهذا التيّار قيمةٌ رمزيّةٌ لأنّ هذا العرض لا يتغذّى من الشبكة الراهنة، وإنّما الطاقةُ المولّدةُ والمغذّية لهذه المسرحية هي طاقةٌ متراكمةٌ. تلك هي عملية هاملت: التّراكم. فهو قد راكمَ الأمور حتى النهاية فانفجرَ وانقطع عندها التيّارُ فتجاوَزَ مكان وجوده. إنّ

التَّحدُّث عن الطاقة مهمّ جداً لدى التَّحدُّث عن المسرح، ففي غالب الأحيان لا يَكْفي نورُ الأضواء. ذلك أنَّ الطاقة التي تغذّي المسرحيَّة يجب أن تؤخَذَ هي نفسها في عين الاعتبار. كلّ عنصرٍ في المسرح يجب أن يُعادَ إيقاظُه من سُباته، بما في ذلك الضوءُ والمسرحُ والصوتُ وجسدُ الممثِّل والكلامُ المنطوق وغيرُ المنطوق والصمت. بالنِّسبة إلى الطاقة الكهربائيّة يبدو من الجليِّ أنَّها طاقة مشحونة.

في ما يتعلَّق بپاولو، لا أشكُّ بأنَّ العرضَ مرهقٌ بالنِّسبة إليه. فالتَّعب موجودٌ في المسرحيَّة، وهي مسرحية قاسية جداً.

أحد الحاضرين: مساء الخير. نظرًا لأنِّي خرّيجٌ، فإنَّ هذه ليست هذه المرّة الأولى التي أشاهد فيها مسرحيةً مميَّزةً أو عرضًا أوّل لمسرحية، وليست المرّة الأولى التي أتابعُ فيها مهرجاناتٍ مسرحيَّةً في لبنان. أودُّ أن أعبِّرَ عن شعورٍ شخصيٍّ، ألا وهو أنّ هذه المسرحيَّة كانت جدّ متميِّزة وتركتْ فيَّ أثرًا كبيرًا سوف أَذْكره دائمًا ـ ولكنْ للأسف بشكلٍ سلبيٍّ جداً. ذلك لأنِّي لم أستطع أن أتحمَّل أكثر من خمس وعشرين دقيقة من المسرحيّة، وعندما خرجتُ من المسرح توجّهتُ إلى الكافيتيريا، ومن ثمَّ أحصيتُ اثنين وعشرين شخصًا كانوا قد خرجوا من بعدي، ولم أَعْرف المجموع العام للذين خرجوا قبل انتهاء العرض. ما أودُّ قوله، نظرًا لأنِّي أشكِّلُ أقليَّة هنا، هو أنَّه عندما كان المُخْرج يتحدَّث عن الإحساس والعاطفة على مستوى الغريزة شعرتُ شخصيّاً أنَّ المسرحية كانت ـ من الناحية الغريزيَّة لا من الناحية الفنيَّة ـ وكأنَّها تتعدَّى عليَّ. لو كان الأمر متعلّق بفيلم سينمائيّ لكُتِبَ التحذير التالي: في الخارج «فيلمٌ عنيفٌ.» لقد كان عرضًا عنيفًا جداً، وكان من المُفْترض أن نشاهد مسرحيةً مُقْتبسةً عن شكسپير؛ هذا لا يَعْني أنْ لا عنف عند شكسپير. ولكنْ بنظري أنَّ نوع العنف في هذه المسرحيّة ـ كان بمثابة الغدر في رأيي.

كستللوتشي: في ما يتعلَّق بشكسپير، أقول إنَّه كاتبٌ عنيفٌ كلَّ العنف، بيدَ أنَّ تخدير التقاليد لا يَسْمح لنا برؤية عنفه. في جميع الأحوال أنا لا أرى هذه المسرحية عنيفةً، بل على العكس أرى فيها وجهةً حنوٍّ. أكرِّرُ بشدّة أنَّها ليست لعبة التناقض. العنف الذي تتضمَّنه هذه المسرحية هو من النَّوع المميَّز، وأَقْبلُ القولَ إنَّها عنيفةٌ إذ إنَّها تَنْتقل من الصَّمت التامّ إلى دويّ طلقات النار مباشرةً. هنا، نعم، أَقْبل صفةَ «عنيف» نظرًا لأنَّه أمرٌ قويّ بالنِّسبة إلى السَّمع، وأقدِّم اعتذاري عن ذلك؛ ولكنَّه ليس عرضًا عنيفًا بل إنَّه يُشْبه الطفلَ الذي يَلْعب. وهذا واضحٌ في المسرحيَّة إذ إنِّي أُحاول إظهارَ الطفولة، وجميعُ علاقات هاملت العائليَّة والإنسانيَّة مرتبطةٌ بالألعاب التي يقدِّمها. في هذا الصدد لا أظنُّ أنِّي خُنتُ أحدًا ولاسيَّما أنِّي كتبتُ أنَّها عرضٌ عن شكسپير والساغسوغراماتيكوس، لا عرضًا لشكسپير. وأُضيفُ أنَّ السيِّدَ فهمَ تمامًا المسرحيّة وتواصلَ معها بشكلٍ قويٍّ بل بشكلٍ جسديٍّ، وأنَّه تجاوب معها، ففي كلِّ مرّة يقفُ فيها مشاهدٌ وينصرفُ أشعرُ بحزنٍ كبيرٍ وبقساوةٍ، غير أنَّ ذلك يَصْدر عن شخصٍ فهمَ ووعى جيِّدًا المسرحيَّةَ، ولربّما عايشَ المسرحية أكثرَ من غيره. أنا أحترمُ كلَّ رفضٍ يصدرُ وكلَّ مللٍ وكلَّ ردّة فعلٍ محترَمةٍ وصحيحة.

بيروت

روميو كستللوتشي

أحد أهم مسرحيّي إيطاليا المعاصرين. عضوٌ مؤسِّسٌ لفرقة المسرح «سوسيتاس روفائيللو سانزيو» التي تأسستْ عام ١٩٨١ في سيسنا في إيطاليا. من أعماله: «هاملت،» و«جيليو سيزار،» و«السفر إلى آخر الليل،» و«التكوين.»

إنّني أرى
مقدّمة لدراسةٍ عن حياة الصور وموتها

غسان سلهب
ترجمة: ليلى الخطيب

«يجب أن نقول وأن نفكّر أنّ ما يكون يكون، لأنّ ما هو موجود موجود، وما هو غيرُ موجود غيرُ موجود: أدعوكَ إلى التأمّل في هذا القول. فأنتَ لن تَدْفع أبدًا ما هو غيرُ موجود إلى الوجود.»

پارمنيد

أَفْتح عينيّ. فأرى. مشهدٌ مدنيٌّ في لمعانِ ضوء. سيّارة رماديّة تتوقّف في ظلّ شجرة كبيرة. تَخْرج منها امرأةٌ تَحْمل حقيبة يدٍ صفراءَ، الأرجح أنّها مصنوعة من الجلد، وتَرْتدي فستانًا ذا أزهارٍ بنفسجيّة وخضراءَ وبيضاءَ. تَمْشي بجسدٍ يتماوج، وعلى ثغرها علامةُ احتقار. تَنْزلق بعيدًا عن نظري بعد أن دفعتْ ألفًا وخمسمائة ليرة لحارس هذه البورة التي حُوِّلتْ موقفًا للسيارات. أُحصي ٥٨ سيارةً مصفوفة. خرج الشابُّ بدوره من حيّز الرؤية. الأرجح أنّه احتمى من شمس آب الحارقة. لا أرى أحدًا. والرياحُ معدومة. أُغمض عينيّ، لكنّ الظلمة لا تدوم إلاّ برهةً. مازلتُ أرى، بدءًا بهذا السواد شبهِ المتجانس. تَطْلع صورٌ يقال عنها ذهنيّةٌ، **لامرئيّةٌ**. ليست عيناي هما اللتَيْن تريان، ولكنّني رغم ذلك أرى. وهذا ما لا أستطيع البتّةَ مشاركتَه أحدًا. لا داخل العالم ولا خارجه. لكنْ لا شيء غير اعتياديّ في هذه الصور، ثمّة بعض التشوُّش فقط، وبعض اللاحتمال، وثمة خاصّةٌ بنيةٌ شديدةُ التفسُّخ، شبيهةٌ بأكثر من فكرة، وبأكثر من حياة. ما هي هذه الصور بالضبط؟ إنّها لا تَنْتمي لا إلى **الواقع** ولا إلى الخيال ولا إلى الحلم. إلى أيّ عالم تَنْتمي إذن؟ هذا بالتأكيد غيرُ واضح. أَفْتح عينيّ مجدّدًا وأتركهما للحظة تهيمان، تضيعان. أقول «للحظة.» فعيناي لا تلبثان أن تتوقفا عند طاولة قريبة، حيث أَلْمَح صبيّةً توجّه آلةَ تصويرها إلى البحر. إنّها لا تَنْظر إلى البحر، بل تراقبه كما نُراقِبُ حُسْنَ سَيْر لقطةٍ وأداءَ الممثّلين على شاشة التحكُّم الصغيرة. شاشة/إطار رقميّ تتحرّك فيه قطعةٌ من البحر المتوسّط. أتساءل: ما تراها تَفْعل لاحقًا بهذه الصور المسجّلة؟ أيُّ قدر يَنْتظر هذه الصور؟ أستشكّل جزءًا من فيلم ما؟ أَستَخْتفي على رفّ مكتبةٍ ما؟ أستُشاهَدُ يومًا؟ كيف لا نفكّر بتلك الكثرة الهائلة من الصور المسجّلة يوميّاً في كل أنحاء العالم؟ يكفي أن نَضْغط على زرّ. صور مسجّلة، محفوظة، مُثْبتة في ذاكرةٍ وسيطة، ذاكرةِ آلةٍ أو بكرةٍ أو شريطٍ. ولكنْ ماذا لو لم تُشاهَدْ هذه الصورُ قطّ، أو ماذا لو شوهدتْ ووُضعتْ للتوّ جانبًا لأنّها **بدون فائدة**، فأيُّ ذاكرةٍ هنا؟ ذاكرة زمنٍ معلّقٍ أبدًا؟ وماذا يعني هذا؟ معلّق لمن؟ كل هذه الصور المقبوض عليها والأسيرة. على عكس تلك الكاميرا التي يَتَحَدّث عنها بِلْ ڤيولا في مقدّمة مقاله «أسود الڤيديو ـ فناء الصورة،» ولكنّها أيضًا، في النهاية، مثل تلك الكاميرا: «ثمّة، في مكان ما، كاميرا ڤيديو لم تنطفئ خلال السنوات العشرين الماضية. عينها الثابتة الصلبة جالت بلا هوادة في موقفٍ للسيارات، شاهدًا صامتًا على حركة الذهاب والإياب لعقدَيْن ماضيَيْن. رأت الرجلَ ذاتَه يَخْرج كلَّ صباحٍ من سيارته، بجسدٍ يَخْسف شيئًا فشيئًا، يقاوم الجاذبيّةَ بصعوبة متنامية، وتتباطأ مشيتُه على نحوٍ لاشعوريّ مع مرور الزمن. رأت طوافَ النهارات والليالي المستمرّ، وتغيُّراتِ الشمس والقمر الدوريّةَ، ونموَّ الأشجار، والتغيُّراتِ الدائمةَ في الطقس وفي تراكم آثاره. رأت تعاقبَ مُوَضِ السيّارات والثياب. وكانت شاهدًا على نوايا الرجال واندفاعاتهم في تبدُّلات المشهد الطبيعيّ الماديّة المفاجئة. لكنْ ليس لهذه المراقبة الدائمة أيّةُ قصّة ترويها، ولا مخزنٌ من الحكمة، ولا معرفةٌ بالأهداف الكبيرة. ولأنّها سجينةُ آنيّةٍ ثابتةٍ واسعة، فإنّها لا تُدْرِكُ الماضيَ ولا المستقبلَ. فالحدث، من دون الذاكرة التي تعطيه الحياة، يَعْبر سطحَ الصورة، يتلكّأ لربعٍ من الثانية بوصفه ما بعدَ الصورة، ويَخْتفي إلى الأبد دون أن يَتْرك أثرًا. اليوم، نطفئ الكاميرا، يَنْتهي العالم فجأةً بقطعٍ اعتباطيٍّ ككلّ نهاية، ونُركّبُ نموذجًا جديدًا. في مجتمعات أخرى كانت هذه الكاميرا، مع وجودها المتراكم، ستُرفع إلى مرتبة سلطةٍ تُعبد وتُشْكر.» وهكذا فإنّ كاميرا المراقبة هذه، التي لا تُنتِجُ زمنًا، تَعْمل شاشةً يُرمى عليها سيلٌ متواصلٌ من

الصور، غير أنّها هي التي تَرى، إنْ صحّ التعبير. إنّها تَرى وتعطي ـ نفسَها ـ للرؤية. طيفُ الكاميرا ـ البروجكتور للأخوين لوميير. على الشاشة الرقميّة الصغيرة لجارتي لم يعد لونُ البحر المتوسط الأزرق ـ الأخضر الغامق يحتلّ الصورةَ. صورٌ أخرى تتعاقب، صور متفرّقة، تبدو أنّها مأخوذة من هنا ومن هناك في المدينة. وأنا أرى جيِّدًا التأثيرَ الذي تمارسه هذه الصورُ على «مُبْدعها» نفسِه. أرى جيِّدًا فعلَ الإغراء وقد بدأ يَحْدث. إنّه فعل لا يَتْعب. فهذا هو بالضبط الموضوع؛ إنّه الافتتان، إنّها سلطةُ الصور، وخاصة الصور المتحرّكة. وبالتأكيد ليس من المهم أن نكون نحن مؤلِّفي هذه الصور. فتلك السلطة تُؤثِّر في كلِّ واحدٍ منا. هذه الصور المتحرّكة هي فعلاً شيء غريب، إنّها أكثر من مجرّد ظاهرة انجذاب جسديّ. بالطبع، إنْ كان من شيء عاديّ جدّاً في أيّامنا هذه فهو كلُّ تلك الكاميرات الصغيرة التي تُسلَّط على كل شيء، وكلُّ تلك الشاشات الموضوعة هنا وهناك في أصغر الزوايا بل داخل شاشة أخرى. إنّ مجال رؤيتنا كبشرٍ قد تضاعف، بل أصبح ثلاثيّاً. ولكنْ هل أصبح نظرُنا مضاعَفًا أو ثلاثيّاً، أم أنّنا أصبحنا نرى الأشياء مضاعفًا أو مثلثًا؟ منذ أكثر من قرن استطاع البشر، بعد أن حدّقوا في أمثالهم من البشر وفي كلِّ ما يُمْكن العينَ أن تراه، أن **يَقْبضوا** على الحركة، أن **يعيدوا إنتاجَها وتمثيلَها**. وربّما اعتقدوا لوهلة أنّهم قَبَضوا على الحياة، لشدّةِ ما كان ذاك الذي قبضوا عليه يُشْبهها. ألا يقال إنّ كلّ حياةٍ حركة؟ لكنّ الصورة المتحرّكة هي بالأحرى «الموت في عمله،» كما يقول جان كوكتو، وهو يُسجّل نفسَه، لكونِ ما يتعاقب أمام أعيُننا إنّما هو شذراتٌ من زمنٍ مضى، زمنٍ **يَهْرب** بالضرورة. على الأقل هذا ما كنتُ أعتقدهُ، غير أنّ ما يُفلت إنّما يُفْلت من الزمن نفسه، يُفْلت من زمننا كبشرٍ. لم نُعِدْ إنتاجَ الحياة، بل ابتكرنا، انطلاقًا من هذه الحياة، حياةً أخرى، موازيةً، نحن عليها شاهدون. ليست حياةً ـ مرآةً، ولا حتى مرآةً مقلوبةً ـ وهي فكرة مغرية جدّاً ـ، وليست مرآةً مغيِّرةً. لا، إنّها حياة أخرى. وليس في هذا أيُّ انعكاس. ليس من المصادفة حقّاً أن نَغْرق في العتمة قبل أن تُعرَضَ الصورُ على شاشة. العتمة كي نرى. إنّه نوع من حلم اليقظة. غير أنّ هذه الحياة الموازية أكثرُ ما تكون مُبلبِلةً على الشاشة الصغيرة ـ فهذا الشيء المألوف يُشْبهنا كثيرًا. وعندما نتعاطى مع بثّ مباشر يصل الارتباكُ إلى أَوْجه. أرى ما يراه كثيرون غيري في الوقت نفسه، إلى درجة أنّني أنجرّ إلى الاعتقاد بأنّني أعيش هذه اللّحظة مع أولئك الذين يعيشونها فعلاً. إنّ هذه الوحدة التي يُحدثها البثُّ المباشر لَوَهْمٌ عظيم. «ما إنْ تُوجد كاميرا في مكانٍ ما حتى يتوقّف الحدثُ عن إنتاج ذاته لذاته، بل يُنتَج بعلاقةٍ مع الكاميرا التي تحدِّده وتصبح جزءًا مؤسِّسًا منه. الكاميرا هي جزءٌ من الحالة التي لا توجد بدونها،» يكتب يوسف أشاغپور. إنّ أيّة حالة مصوَّرة، مهما كانت، خياليّة أم **حقيقيّة**، مباشرةً أم لا، هي حالة مصوَّرة. إنّ ما يجري إنّما يجري على شاشة، وعلى هذا السطح الغريب شبهِ المسطَّح، الصغيرِ أو الكبير، يتشكّل ذلك العالمُ الموازي. ما هو خارج الإطار مُبعَدٌ، وهذا ما يَجْعله أكثرَ ضرورةً. ما هو خارج الإطار ليس كلَّ ما هو خارج إطار اللّقطة فحسب، وإنّما هو أيضًا كلُّ ما لم يتمّ الاحتفاظُ به، كلُّ هذه الصور التي لم تعطَ للرؤية، كلُّ هذه الصور **الأسيرة**. لكنْ أليس من خصوصيّةِ كلِّ شكلٍ من أشكال الحياة، في النهاية، أن يُبعِد؟ هذه الحياة الموازية لا توجد إذن إلاّ لأنّنا موجودون. وربما ننجرّ إلى الاعتقاد بأنّنا نسيطر عليها لأنّ لدينا سلطةَ تشغيلها وإيقافها. نعم، ربما ننجرّ إلى الاعتقاد بأنّ الصور تابعةٌ لنا وأنّ حياتها أو موتها رهنٌ بنا؛ لكنّها في الواقع لا تعبأ قطّ بمسألة وجودها أو عدمها. نحن بحاجة إلى وجودها، وهذا يدلّ على مدى تأثيرها فينا. أمّا تكاثرُ الصور المتحرّكة، وتحوُّلُها إلى شيء عاديّ، فإنّهما يُضاعِفان من هذا التأثير. جارتي لا تأبه لكلّ هذا. عيناها مسلّطتان على الشاشة/الإطار الرقميّ، وهي تصوِّر الآن السماءَ، وتحاول متابعةَ سير الغيوم. قد تكون هذه هي طفولةَ الفنّ التي نتحدّث عنها، أعني شبهَ الشعور بالقوّةِ هذا الذي يمكن أن تَمْنحه لامبالاةُ الإبداع المذكور. أنا أُبْدع، إذن العالمُ يكون؛ وكلّما ازددتُ إبداعًا، ازداد العالَمُ وجودًا. ربما هذا هو ما أضعتُه، أنا، «رجل الصور،» أعني براءةَ الحركة. لن أقول إنّني كلّما رأيتُ أكثر، رأيتُ أقلّ وعرفتُ أقلّ (لا دَخْلَ للمعرفة هنا)، أو إنّني لا أنفكّ أسائل «رؤيتي» قبل أن أعطي للرؤية. ربما لم أعد أستطيع بكلّ بساطة أن أرى بمعزل عن ذاك الهوس المقلق بفعل الرؤية. والحق يُقال، لم أعد أدري. إنّه لشيءٌ فريدٌ أن تَصْنع صورًا.

باريس ـ بيروت

غسان سلهب

مواليد دكار ١٩٥٨.

انتقل للإقامة في بيروت عام ١٩٧٠، ومن ثم سافر إلى باريس عام ١٩٧٥. أخرج عددًا من الأفلام القصيرة، منها «إفريقيا، الشبح»، و«في الغواية» (بالتعاون مع نسرين خضر)، و«ذات يوم» (٢٠٠٠)، وفيلمًا روائيّاً طويلاً بعنوان «أشباح بيروت» (١٩٩٨). وهو الآن في مرحلة توليف فيلم روائيّ طويل جديد.

أوهامٌ لا غنى عنها

إيليا سليمان
ترجمة: رنا الموسويّ

فَجّرتُ دبّابة إسرائيليّة للتوّ. لم أستطع ذلك في إسرائيل بسبب الحرب، ففعلتُه في معسكرٍ للجيش في فرنسا. ومع ذلك كان الوقت مناسبًا. فقد نفّذتُ المهمة أثناء زيارة آرييل شارون إلى الإليزيه.

خمسة وسبعون كيلوغرامًا من المتفجّرات البلاستيكيّة، ممزوجة بستة كيلوغرامات من البارود. عملٌ نظيف، ولا أثر.

كان أبي سيفخر كثيرًا بي لو كان حيّاً. فقد عمل مع المقاومين عام ١٩٤٨، وعذّبه الجنود الإسرائيليُّون حتى دخل الغيبوبة لرفضه إدانةَ الحاج أمين الحسيني ـ أحدِ الزعماء السياسيِّين آنذاك.

كانت هناك تسعُ كاميرات، ثلاثٌ لنا، والأُخريات ـ بما فيها واحدةٌ تعمل على الأشعة تحت الحمراء ـ تابعةٌ للجيش. استعنّا بقسم «الخدعة» في هذا الجيش، وهو ما يُسمّى في لغة السينما «قسمَ الديكور.» كان المشهد بحاجة إلى تمويه لكي يبدو وكأنّنا في بلادنا، وكان على الطريق أن تبدو مستويةً لتتنقّل الكاميرا بسهولة. رئيس قسم الخدعة، الملقّب بـ «پيكاسو،» دَهَنَ الدبّابةَ باللّون المغبرّ، لونِ الدبابات الإسرائيليّة. ولم ينس أن يضيف علامة V سوداء على جانبها، كما هو حالُ بعض تلك الدبّابات.

اتّفقنا أنا والعقيد أن أكون أنا قائدَ العمليات: أنا مَنْ يُعطي الأوامر، وأنا مَنْ يقوم بالعدّ التنازلي لساعة الصفر، لكنّنا استبدلنا تعبير «Action» بـ «Fire!»

كان التعاون فعّالاً ومثمرًا، أو كان مدمِّرًا بفعّالية. فقد غطّت كرةُ النار زرقةَ السماء، وتناثرت الدبابّة في أرجاء الحقل. لم نكن نتوقّع أن يكون الانفجار بهذه القوّة، إذ حطّمتْ أشلاءُ الدبابة كاميرا تَبْعد حوالى ٣٠٠ متر، بالإضافة الى بعض البطاريّات وحاملٍ ثلاثيّ القوائم. حين انجلى الغبارُ والدخان رافقني العقيد، الذي كان يتمتّع بحسّ فكاهة باردٍ ورائع، إلى مسرح الجريمة. وقف في قلب الخراب الباقي. حدّق إلى جثّة الكائن الغريب المحترق في رماده. هزّ رأسه، ثم التفت إليّ واعتذر. فالانفجار لم يستجب تمامًا لطلبي. كنتُ قد طلبتُ ـ بغرور ـ أن يَفقَعَ بُرجُ الدبابة كفلّينة شمپانيا. لكنّ البرج لم يَفْقَع فقط بل طار، وأَبْعَدَ، حتى حطّ في غابةٍ مجاورة. بعد بحثٍ قصير وجدنا مدفعَ الدبّابة ملقًى حزينًا في عشّ من الأغصان المحروقة. حتى إنّه تسبّب بحريق. وكان على الجيش أن يتّصل بالإطفائيّة لتُخمده.

فيما كنتُ مشغولاً بالدبابات الإسرائيليّة كانت تجري مظاهرة في باريس ضدّ زيارة آرييل شارون. تُرى، ما سببُ عدم جاذبيّة التظاهرات المؤيِّدة للفلسطينيِّين، ولماذا لا تضمّ إلاّ بضعةَ متظاهرين؟ وأسأل نفسي: لماذا تكون القضايا العادلة دائمًا أزياءَ مضى عليها الزمن دون أن تُجدَّد؟ أصلاً، لماذا جازف الفرنسيُّون بأن تَرَكوا آرييل السفّاح طليقًا في شوارع باريس؟ لقد اتّخذ الأميركان أقصى الإجراءات الأمنيّة مع هنيبعل في فيلم «صمت الحَمَل.» أفَلَمْ يتعلّم الفرنسيُّون من التاريخ، ومِنْ تاريخهم هم أيضًا؟

في باريس ذهبتُ مع مصوِّر الفيلم ومعاونتي (أو رئيسةِ الأركان في هذه الحالة) لتناول طعام السوشي، وأخذنا نَسْتعيد الذكريات المسلّية من أرض المعركة المظفَّرة. لم أَسْتطع أن أَكْبت شعوري بالنشوة والتلذُّذ المَرَضيّ. لكنّها ليست ساعةً للتأمُّل الذاتيّ. إنّها ساعةٌ للتذكُّر. نحن في حرب. وقد فجّرتُ دبّابةً إسرائيليّة للتوّ. أبي، ألاّ فارقُدْ في سلامٍ لن ينالوا منه شيئًا. والآتي أعظم.

النادلة اليابانيّة تَسْمعني أكلّم معاونتي بلغةٍ غير مفهومة. تسألني عن جنسيّتي. أجيبها بكل فخر: «فلسطين.» «ما هذا؟» تضيف. أقول: «فلسطين بلد كان، وسيكون. وأحيانًا يبدو أنّه سيظلّ على هذه الحال إلى الأبد.» «سأبحث عنه على الانترنت الليلةَ لأعرف أين هو،» قالت. «لقد حاولتُ ذلك قبلَكِ. وفّري على نفسك إجابة 'طلبُكِ مرفوض'» قُلت.

أَذْهبُ إلى البيت بعد السوشي. آخذُ السّماعة وأتّصل بتل أبيب. أُتلفن لآڤي لأُطْلعه بإيجاز على نتيجة تفجير الدبابة. آڤي هو المنتج المنفِّذ للفيلم، وهو صديقي أيضًا. ولكنّي أسأله أولاً عن أخبار المنطقة.

آڤي يقدِّم لي موجزًا عن الأوضاع هناك. «شيء محزن جداً. وأنا خائف حتى الموت. لا أمان في أيّ مكان، ولا أَدَع ابنتي تغيب عن عيني. البارحة حصلتْ بعض الأحداث لم تؤدِّ إلى كوارث، ولكنّها خلّفتْ جرحى هنا وهناك. لا أَعْرف ما تسمعون عندكم لأنّ الجيش يَمْنع الإسرائيليِّين من الحصول على المعلومات عن العدد الفعليّ للضحايا الفلسطينيِّين. والهدف إبقاء الرأي العام الإسرائيليّ خلف سياسة حكومته.»

في إسرائيل اليوم حفنةٌ قليلةٌ من أمثال آڤي، وهي تتناقص تدريجًا لتَلْتحق بالغالبيّة التي تقف ـ بحياءٍ أو بلا حياء ـ خلف سياسة الحلّ الشامل التي يقودها شارون.

«على كل حال، انْسَ كل هذا القرف، وخبِّرْني: كيف كان تفجير الدبابة؟» يسأل آڤي.

«روعة. أَحببتُه. تمزّقت الدبّابةُ قطعًا. انفجار يطيِّر العقل. عليكَ أن تجرِّب ذلك يومًا.»

«عظيم. ابعثْ لي نسخًا عاجلة عن المشهد.» قال آڤي. «وكيف كان مهرجان كانْ؟ كيف كان التجاوب مع سايبر فلسطين؟» سأل.

أثناء أيام شِبْهِ السِّلم كلّفتني السلطةُ الفلسطينيّة بتصوير فيلم قصير يحتوي مغزى دينياً. كان الفيلم، وعنوانه «سايبر فلسطين،» جزءًا من احتفالات الألفيّة الثانية في ساحة بيت لحم عشيّةَ السنة الجديدة. كانت ميزانيّتي ضئيلة. ذهبتُ إلى آڤي فأَنْتج الفيلم. استخدمتُ فريقًا إسرائيلياً وصَوَّرْنا في غزّة. آخرَ مرة ذهب الفريق الإسرائيليّ إلى غزّة كانوا جنودَ احتلال. رجال الأمن الفلسطينيُّون الذين يَحْمون الفريق الإسرائيليّ ويَحْمون ديكورَنا اليوم كانوا في تلك السنة سجناءَ سياسيِّين سابقين. كنّا نُنجز أعمالنا في الوقت المحدّد دائمًا، لأنّ سيارات رجال الأمن الفلسطينيّ كانت تواكبنا في تحرُّكاتنا من مكان إلى آخر باعتبارنا أشخاصًا عظيمي الشأن، إضافةً إلى سيارتيْ «جيپ» تابعتَيْن للشرطة الفلسطينيّة: واحدة في مقدّمة الموكب، والأخرى خلفه، تسيران بسرعةٍ كبيرة بعد أن أَطْلقتا صفّارة الإنذار. لهذا كان العملُ فعّالاً. أنهَيْنا التصوير في الوقت المحدَّد. تَجاوَزْنا الميزانيةَ المخصّصة ببضع مئات من الدولارات، ولكنّ آڤي كان سعيدًا بالتبرُّع بها كرمى لقضيّة السلام التي كان يؤْمن بها ساذجًا وإنْ مُخْلصًا، على عكسي أنا. وقد عُرض الفيلم في كانْ ذلك العام.

في كانْ تَعْرف مَنْ هم أصدقاؤك الحقيقيُّون. وإذا لم تَسْتطع أن تكون مع مَنْ تحبّ، أحبِبْ مَنْ تكون معه. أحببتُ كانْ، أقول لآڤي. وسايبر فلسطين لاقى استحسانًا كبيرًا. أحيانًا لم يكن مفهومُ الوقت مفهومًا عندي. مثلاً، كَتَبَ ناقدٌ في السينما العربيّة في صحيفة **الحياة** الدوليّة يقول: «لم ينل سايبر فلسطين أيّ اهتمام.» إلاّ أنّ المقالة كُتبتْ قبل عرض الفيلم بيوم! ولم أَفْهم أيضًا بعضَ الأمور الأخرى: مثلاً لِمَ تَرْبح أفلامٌ، دون أخرى، جوائزَ محدَّدة؟ أو لِمَ دخلتْ أفلام محدَّدة المسابقةَ أصلاً؟ ولكنْ أظنّ أنّ لكل أمرٍ أسبابه. وعلى مستوى آخر، نظريّ لا نوعيّ، لا أَفْهم لماذا يكون غودار في المسابقة حتى لو كنتُ أعلم أنّ هناك سببًا لذلك. على فيلمٍ لغودار، في رأيي، أن تكون له لجنةُ تحكيمٍ خاصةٌ به، فتَربح بعضُ المقاطع وتَخْسر مقاطعُ أخرى. مَنْ يقرِّر ذلك هو المُشاهِد، الشريكُ في إنتاج الصور، بحسب الدرجات المختلفة من المتعة الناقصة أو اللّذة المكتسبة. غودار نفسه على طريق الخسارة دائمًا، وخسارةِ نفسه بالدرجة الأولى. عدا ذلك، كانت كانْ روعة. ليتكَ كنتَ معي، يا آڤي. ربما أراك السنةَ القادمة في كانْ، يا آڤي. إنّها تفوق القدس هذه الأيام.

بمناسبة الحديث عن القدس، شعرتُ أنّ في كانْ أماكنَ انخلعتُ عنها، وفي عَجَلةٍ لحظةٍ مرتبكة شُفِطتُ عائدًا إلى القدس. المرّة الأولى زرتُ كانْ قبل سنتين. لم تكن لديّ فكرةٌ عن مقتضيات رؤية فيلمٍ في كانْ. لم أكن قد نلتُ شهادات تأهيل، وكنتُ أُمْنع دومًا من الدخول. كنتُ أسعى بهوس للحصول على بطاقة. لم تكن لديّ فكرة عمّا تَفْضحه هيأتي من مشاعر. لم أكتشفْ ذلك إلاّ في مشاركتي الأخيرة في المهرجان. فقد حصلتُ على ثلاث بطاقات بدلاً من واحدة، وسُمح لي بعبور كلّ نقاط التفتيش. لكنّي كنتُ في كلّ مرّة أقتربُ فيها من أولئك الرِّجال المطقَّمين عند مداخل القصر أُحسّ برعشة تسري في عظامي وبعرقٍ باردٍ على جبهتي، بسبب الطريقة التي يُقارِن بها هؤلاء الرجال صورتَكَ بهيئتك، والنظرةِ المرتابةِ التي يُلْقونها عليك.

أنهيتُ الاتّصال بتل أبيب واتّصلتُ برام اللّه. «عدنيّة» صديقةٌ قريبة لي، وكاتبةٌ موهوبةٌ جداً. فازت مؤخّرًا بالجائزة الأولى في مسابقة

أدبيّة في رام اللّه لتشجيع الروائيّين الفلسطينيّين الشباب ودعمهم. كانت قد أرسلتْ لي عبر البريد الإلكترونيّ أخبارَ ما يجري، ورقمَ هاتفٍ غيرَ مألوف. أهنّئها وأسألها: «ماذا تفعلين في رام اللّه في هذا الوقت غير قضاء العطلة؟»

«أنا في بيت رائع يخصّ أحد أصدقائي، يُطِلّ على المدينة عند مشارف الطبيعة، وهو خالٍ تمامًا، وملْكي أنا شهرًا كاملاً. أتيتُ هنا لأختلي بنفسي ولأكتب،» تجيب.

آخر مرةٍ تلفنتُ فيها إلى رام اللّه أذْكر أنّني كنتُ أسمع على الخطّ موسيقى تصويريّة لإطلاق نار في خلفيّة المكان. الآن انحدرتْ سرعةُ وطبقةُ التردُّد الواضحة إلى التو بطيء في إيقاعٍ مُخفّف. فمروحيّات «الأباتشي» ومدافعُ الدبابات تدكّ المدينة في هجومٍ (بالمعنى الموسيقيّ فقط) ذي إيقاعات متساوية واثقة.

تبدّل عدنيّة الهاتفَ وتَذْهب إلى غرفةٍ أهدأ في أحد أركان البيت. «الإسرائيليُّون صاروا رخيصين مؤخّرًا، واحتلالُهم صار رخيصًا أيضًا،» تقول. «إنّهم يَخْنقون المدنَ الفلسطينيّة لكي يوفّروا على أنفسهم التكاليف. يضعون جبلاً من الركام والحجارة عند مداخل الطرق المؤدّية إلى المدينة، ويركّزون دبّابةً ليست قريبة جدّاً ولا بعيدة جدّاً على تلّة صغيرة مقابلة. هكذا يستطيعون أن يصطادوا ويختاروا، دون حوافز عملٍ تشجيعيّة.»

أتّصل بأمي في الناصرة. «كيف الناصرة؟» أسْأل. «هادئة ورائقة. لا شيء يَحْدث هنا.» وهي تقول ذلك لتغريني بالعودة إلى الناصرة. أمي مشتاقة لي كثيرًا. لم أرها ولم ترني منذ أن غادرتُ البلاد بعد توقُّف إطلاق النار في شباط.

طبعًا لا شيء يَحْدث في الناصرة، أقول لنفسي. لا شيء يَحْدث هناك أبدًا، على أيّ حال. «صمتُ القبور» هو التعبير الملائم. أكْره مسقطَ رأسي بشدّة. إنّه المكان الذي لا ينفكّ يَسْحَبُك ويَشْفطكَ حتى القطرةِ الأخيرة. محظوظٌ يسوع لأنّه حُكِمَ عليه في مكانٍ آخر. انتقلتُ الى القدس أملاً في أسوإ الأحوال بمصير مماثل. وحين بلغ الأمر «أحسنَ» أحواله سافرتُ.

نحن الفلسطينيّين الذين نعيش في إسرائيل خجولون ومكبوتون. نتصرّف وكأنّنا فلسطينيُّون في الخفاء. أخواتنا وإخواننا الفلسطينيُّون في الضفّة وغزّة يُشْعلون الانتفاضات عادةً، ثم نَلْحقهم، لكنْ ليس دون أن نمارس فنونَ الغيتو الخاصة بنا والمتمثّلة في حرق المتاجر الإسرائيليّة. إنّ أخواتنا وإخواننا هم الذين يواصلون تذكيرَنا بوجودنا الصامت والتراجيديّ. لكنّ الطقوس تَنْتهي بعد فترة قصيرة. نَخْسر بعضَ الأرواح، وقبيْل أن يصبح للانتفاضة شعارٌ نُضيِّع زَخمَنا، ويحلّ صمتُ القبور علينا. هناك مَنْطق لمنطقنا. نحن لا نَكْشف جانبنا المظلم: إنّه الشكّ الجزئيّ، واليقينُ غيرُ الواعي، أنّ ذلك سيؤدّي إلى الثقب الأسود، حيث لن يعود هناك إمّا نحن وإمّا إسرائيل، أو لا نحن وإيّاها معًا. إسرائيل تَعْلم ذلك. إسرائيل تَعْلم هذا: إمّا أن تتخلّى عن أفعالها وتصبحَ ديموقراطيّةً حقّاً، وإمّا أن تتخلّى عنّا. لكنّ إسرائيل تَرْفض أن تواجه هذا وذاك. لذا في كلّ مرّة قبل أن تَصْرخ الناصرة كما صرخ شمشون «عليّ وعلى أعدائي يا ربّ،» تأتي إسرائيل لتشذّبَ شعرنا قليلاً.

بعض الممثّلين الذين شاركوا في الفيلم الذي أعْمل عليه الآن كانوا من الإسرائيليّين. كانوا يؤدّون دور الجنود عند حاجز تفتيش. التقيتُهم من خلال وكالةٍ لاختيار الممثّلين في تل أبيب. دَخَلَ المرشّحون واحدًا واحدًا. جلسوا على كنبة، وجلستُ في مواجهتهم على كرسيّ بذراعين. سألتُهم واحدًا واحدًا إنْ خدموا في الجيش، أو وَقَفوا على حاجز، أو طَلَبوا هويّات، أو أَوْقفوا فلسطينيّاً، أو ضَرَبوا فلسطينيّاً. باستثناء الفعل الأخير كانت هذه هي المعاييرَ الأوليّة التي يتمّ على أساسها اختيارُ المرشّح. كان المرشّحون في وضع ملتبس جدّاً: فلكي يَحْصلوا على الدور كان عليهم أن يُبْرزوا للمُخرج أفضلَ ما عندهم، أيْ أفضلَ ما اقترفوه من أعمالٍ شرٍّ تجاه الفلسطينيّين. لكنّ هذا المخرج (أنا) فلسطينيّ، أيْ واحدٌ من «هم!» وهذا يَعْني أنّ أعمالهم الشريرة تجاه الفلسطينيّين قد لا تَجْعلهم يحصلون على هذا الدور.

استمعتُ إلى كلّ الروايات التي تحدثتْ عن أفعال الشرّ نفسها تقريبًا: من الاعترافات المتحرِّرة من مشاعر الذّنْب، إلى القول «كنتُ أطيع الأوامر فقط،» إلى التبجُّح الصريح «إنّني أدافع عن بلدي وفخورٌ بذلك وسأعاود الكرّة.» أحيانًا استغللتُ موقعي، فبدّلتُ دَوْري من مستمعٍ صامت إلى محقّق فظّ. لم أكتفِ بقصص الحواجز، بل طلبتُ من بعض المرشّحين أن يتحدّثوا عن أدوارهم الإجراميّة في لبنان؛ ألمني ما رووه غير أنّي تلذّذتُ على نحوٍ مَرَضيّ بشعور الاضطراب الذي تملّكهم. أحدُ الممثلين لم يَخْدم في الجيش، وانطلاقًا من مشاعري السياسيّة اخترتُه على الفور. ولكنْ عند التصوير كان عليّ أن أخفّف من مبالغته في التمثيل بعضَ الشيء. أمّا المرشّحون الباقون الذين خَدَموا في الجيش الإسرائيليّ واخترتُهم للتمثيل فقد أدّوا دورَ الجنود باتقان واحتراف شديديْن. أحدهم، وهو معروف في إسرائيل، لم يَحْتج إلى أن يجرِّب أمامي؛ فهو ممثّل ممتاز ولم أشأ أن أعرف ماضيه العسكريّ. بعد عملي معه ورغبتي في العمل معه مجدّدًا تمنّيتُ لو كان عضوًا في «حزب الفهود السود.»*

حين احتلّتْ قوات الهاغانا الناصرةَ عام ١٩٤٨ جاء الجنود مباشرةً يَبْحثون عن أبي. كان أبي يستطيع، فضلاً عن عمله مع المقاومة، أن يَصْنع بنادقَ على غرار «الستن» الإنكليزيّة. وحدها

* - حزب ثوريّ أميركيّ، تأسّس عام ١٩٦٦ وتأثّر بأفكار مالكوم أكس ولاسيّما بفكرة الدفاع المسلّح عن النفس. (م)

السَّبَطانة (الماسورة) كانت تقليدًا للسَّبطانات الألمانيَّة. والسبب هو أنّ الرصاص الإنكليزيّ كان يَذْهب كلّه إلى قوات الهاغانا، فلا يَبْقى للمقاومة الفلسطينيّة إلاّ الرصاص الألمانيّ تَشْتريه من السوق السوداء. قَبَضَ الإسرائيليُّون على أبي قرب منزلنا. أخذوه الى أعلى التلّة المجاورة ووضعوه في خندق. أحدُ الجنود غَرَزَ سبطانةَ البندقيَّة في صدر أبي وطَلَب منه أن يعدّ إلى العشرة، وهو الرقم الذي يُفترض أن يَضْغط بعده على الزناد. عَدَّ أبي: واحد، اثنان، ثلاثة. ثم نَقَل السبطانة من صدره إلى رأسه، واختصارًا للأمور قَفَزَ إلى رقم «عشرة» مباشرةً. لكنّ رصاصةً لم تَكُن لتشفي غليلَ الجنود الغاضبين. فبدأتْ حفلةُ ضَرْب حتى ظنّ الجنود أنّهم أَجْهزوا على أبي، فرموه من أحد المنحدرات. تُخْبرني أمّي أنّها أمضت مع طبيب العائلة يومًا كاملاً وهما ينتشلان بواسطة الملقط أشلاءَ قميص أبي من لحمه الممزّق. وحيث كُسِرَتْ أعقابُ البنادق جمجمتَه لم يَعُدْ يَنْبتُ شعْر هناك، فتكونتْ تدريجًا هالةٌ صلعاءُ على رأسه.

آه يا أبي! ما أعظم أن يكون المرءُ يهوديّاً، أن يَرِثَ كلَّ هذه الثقافة. كلُّ ما كان على اليهود القدامى أن يَفْعلوه هو أن يصيروا إسرائيليِّين، أن يسلِّمونا يهوديَّتَهم لنَنْطلق من هناك.

توقَّفَ إطلاقُ النار عام ١٩٤٨. صارت دولة إسرائيل، ومازالت تصير. الحروبُ تتواصل. إحداها مازالت تتواصل إلى هذا اليوم. توقَّفَ التصويرُ بسبب الحرب. لم يُسمح لنا بالطيران فوق القدس لتصويرها. فقد أُوقفتْ رحلاتُ الهليكوبتر فوق القدس، ومُنعتْ من التحليق لأنّ خطّ طيرانها احتلّتْه طائراتُ استطلاع بدون طيّارين: إنّها الطائرات التي تراقب تحرُّكات الفلسطينيِّين الذين يَصْطادهم الإسرائيليُّون هذه الأيام في أعشاشهم. ففي إطار خطّتهم التوفيريّة يُطْلقون صواريخ دقيقة تنسلّ عبر الشبابيك لتنفجر في غرف الجلوس. لن يكون على الفلسطينيِّين بعد اليوم أن يغادروا بيوتهم ليُقْتلوا. فالموت يأتيهم الى منازلهم مجّانًا.

لكنّ الفيلم لن يَكْتمل بدون هذه الصورة الجويّة فوق القدس، لأنّها جزء من لقطةٍ متكاملة. ويجب تصويرُ مشهد ثانٍ في القدس أيضًا، لكنّنا نَسْتطيع أن نَصْنع له ديكورًا في مكانٍ آخر مثلما فعلنا بمشهد تفجير الدبابة. ولهذا الغرض التقيتُ منذ لحظات الفريقَ الألمانيّ المختصّ بالمؤثِّرات الخاصّة. ألقينا نظرةً عجلى على مخطّط اللُّقطة المشكلة هي كلفة بناء ماكيت المروحيَّة الحربيَّة الإسرائيليَّة في المشهد. لكنَّهم اقترحوا أنّ الحصول على مروحيّة حقيقيَّة سيكون أرخص بكثير. بعد الاجتماع أتّصل بمُنتجي همبر بلزان. كان في القطار متوجِّهًا إلى مدينة «اكس.» «همبر،» أقول له، «أحتاج إلى مروحيّة حربيَّة حقيقيَّة لتفجيرها في الجوّ.»

«طبعًا،» يجيبني. «سآتيك بها. سأهتمّ بهذا الأمر حالاً.»

باريس

إيليا سليمان

مُخرج سينمائيّ فلسطينيّ. من مواليد الناصرة عام ١٩٦٠. ذهب إلى الولايات المتحدة وعاش هناك ١٢ سنة. من أفلامه القصيرة: «تكريم قاتل» (١٩٩٢) و«سايبر فلسطين» (١٩٩٩). نال عدّة جوائز عربيّة وعالميّة.