

«أشغال داخلية»

منتدى عن الممارسات الثقافية في المنطقة
إيران، سوريا، العراق، فلسطين، لبنان ومصر

٢-٧ نيسان، ٢٠٠٢
بيروت، لبنان

إعداد
كريستين طعمه ومنى أبو ريان
تحرير
غنوه حايك، بلال خبيز و سامر أبو هواش

تنظيم
الجمعية اللبنانية للفنون التشكيلية، أشكال ألوان

أشغال داخلية: منتدى عن الممارسات الثقافية في المنطقة
إيران، سوريا، العراق، فلسطين، لبنان ومصر

كتاب لكريستين طعمه ومنى أبو ريان
بيروت، لبنان، من ٢ إلى ٧ نيسان ٢٠٠٢

تنظيم: كريستين طعمه
إنتاج: الجمعية اللبنانية للفنون التشكيلية، أشكال ألوان
تمويل: صندوق الأمير كلاوس، فورد فاؤنديشن، ووزارة الثقافة اللبنانية

قامت بنشر هذا الكتاب الجمعية اللبنانية للفنون التشكيلية، أشكال ألوان
العنوان: بناية ششمنيان، الطابق الثالث، شارع بطرس داغر، الجميزة، بيروت، لبنان.
بريد الكتروني: ashkalalwan@terra.net.lb

كافة الحقوق محفوظة. لا يسمح بإعادة نشر هذا الكتاب أو استعماله بأي شكل، إلكتروني أم ميكانيكي، بما في ذلك النسخ،
التسجيل، أو عبر أي أداة تخزين أخرى، من دون إذن خطي من الناشر.
ارتأينا في الترجمة إلى العربية ترك بعض الهوامش في اللغة الأصلية، وبعضها الآخر ضمّمناه في النص نفسه.

الترقيم الدولي الموحد للكتب ٠-١١٧-٠-٩٩٥٣
طعمه، كريستين / أبو ريان، منى
أشغال داخلية: منتدى عن الممارسات الثقافية في المنطقة
إيران، سوريا، العراق، فلسطين، لبنان ومصر
دراسات ثقافية / ممارسات فنية / دراسات شرق أوسطية / فنون غرافيكية / فنون أدائية

الصفحة الثالثة (عربي): صورة فوتوغرافية لميشال صايغ / L'Orient-Le Jour
الخريطة: «حلقات مفقودة»، تصميم وتجهيز مروان رشماوي
الصفحة الثالثة (إنكليزي): صورة من مقدمة الطبعة الثانية من كتاب «الرياضيات البحتة» لغراهام كونث، وباتاشنيك

توثيق فوتوغرافي وإنتاج: أغوب كندلجيان
الصور الأخرى في الكتاب هي من «المؤسسة العربية للصورة»، صحيفة المستقبل، والمشاركين.

تصميم وتنفيذ: Mind the gap
مسح ضوئي وإنتاج: Mind the gap
الخطوط: Axt Marwan, Axt Nayla, Axt Yasmine
طباعة وتجليد: دار الكتب للنشر، لبنان، كانون الثاني ٢٠٠٣

نشر هذا الكتاب بدعم من صندوق الأمير كلاوس

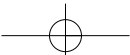
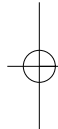
وأنجز منتدى «أشغال داخلية» بدعم من فورد فاؤنديشن، ووزارة الثقافة اللبنانية.



Ford Foundation









«حلقات مفقودة»، تصميم وتجهيز مروان رشاوي

تنويه

تود الجمعية اللبنانية للفنون التشكيلية، أشكال ألوان أن تتوجه بالشكر إلى كل من شارك في منتدى «أشغال داخلية»، وكل من ساهم في نشر هذا الكتاب.

المشاركون في المنتدى هم: جنان العاني، محمد علي الأتاسي، عباس بيضون، كاثرين دايقيد، بيتا فيازي، جوانا حجي توما وخليل جريج، حسن خان، سامية محرز، عصام نصار، خليل رباح، رشا سلطي، ليلى الصانع وربيع مروة، رندا شعث، جلال توفيق، ندين توما، أكرم الزعتري وترداد ذولغادر. أفلام الفيديو والسينما التي عرضت في المنتدى تضمنت: «المومياء» لشادي عبد السلام؛ «يوم غير عادي في حياة زينات» لابراهيم مختاري؛ «بعلبك» لفسان سلهب، محمد سويد وأكرم زعتري؛ تحدي لنزار حسن؛ «الحلم العربي» - «تكريم بالقتل» - «سايبر فلسطين»، لإيليا سليمان؛ و«نوم العقل: هذا الدم المراق في عروقي» لجلال توفيق.

قام بتحرير هذا الكتاب كمحررين سامر أبو هوش، غنوه حايك، وبلال خبيز، وكمترجمين سامر أبو هوش، منى أبو ريان، طوني شكر، ليلي الخطيب، بلال خبيز، رشا سلطي، كارل شرّو، وعفيف تلحوق. نشكر وليد صادق على مساهمته القيمة. وأخيراً شكر خاص إلى Mind the gap.

آخرون كان دعمهم أساسياً لإنجاز هذا المشروع هم: وزير الثقافة الدكتور غسان سلامة، منى أبو سمرا، راسيل هدينيان، بيار أبي صعب، روز عيسى، بسمة الحسيني، سمر وهاب، خيرتي وختر، سامي آزار، كارل باسيل، مروود عبدالله، عمر حرقوص، المستشارية الثقافية الإيرانية، منيرة الصلح، غسان مخير، بيت زيكو، ومتحف طهران للفن المعاصر.

لأسباب قانونية لم تنشر إحدى المحاضرات التي قدّمت في منتدى «أشغال داخلية» ضمن هذا الكتاب.



مقدمة

٩

محاضرات

- ١٢ ثقافتنا وفنوننا... داخل العالم، خارج العالم، عباس بيضون
- ٢٠ عاشوراء: الذاكرة المعبّدة كشرط إمكان وعد غير مشروط، جلال توفيق
- ٢٨ الكُمون، جوانا حاجي توما و خليل جريج
- ٣٨ بيروت مُعلّماً: تجارب فنية معاصرة في لبنان، كاترين دافيد
- ٤٤ شهرزاد: مطبوعة فنية سياسية، ترداد نولغادر
- ٥٢ المرّة من النظر، أكرم الزعتري
- ٦٠ تأطير التخريبي في بيروت ما بعد الحرب، رشا سلطي
- ٧٤ مشاهد وأجناس، جنان العاني
- ٨٢ صورة الأزمة وأزمة الصورة: «عائلة الحاج متولي» نموذجاً، سامية محرز
- ٨٨ فلسطين في بدايات التصوير الفوتوغرافي: من المشهد المتخيل إلى المشهد الاجتماعي، عصام نصار

عروض

- ١٠٨ نشيد الأنوف، ندين توما
- ١١٤ طبلة ضب: عرض سمعي - بصري، حسن خان
- ١١٦ بيوخرافيا، لينا صانع و ربيع مروة

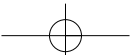
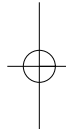
أفلام

- ١٣٠ نوم العقل: هذا الدم المراق في عروقي، جلال توفيق
- ١٣١ سايبير فلسطين - الحلم العربي - تكريم بالقتل، إيليا سليمان
- ١٣٤ بعلبك، غسان سلهب - محمد سويد - أكرم الزعتري
- ١٣٥ يوم غير عادي في حياة زينات، ابراهيم مختاري
- ١٣٦ تحدي، نزار حسن
- ١٣٧ المومياء - يوم أن تحصى السنين، شادي عبد السلام

معارض

- ١٤١ أن تكون هناك...، رندا شعث
- ١٤٣ حقوق النشر، خليل رباح
- ١٤٥ الغربان، بيتا فايازي





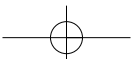
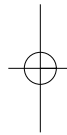
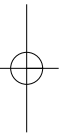


بيروت، المدينة الخارجة من حرب أهلية، والتي تتهددها الأخطار من كل جانب، تغوي فنانيين وكتاباً من كل بقاع الأرض. أن نرعى في بيروت هذه التشكيلة من المشتغلين في الفنون والثقافة، ليس أمراً بديهياً. فمنذ زمن بعيد اعتدنا قسمة حادة بين الشرق والغرب، بين الأصالة والتحديث، بين الهويات القومية والوطنية وشروط الانفتاح على العالم. هذه القسمة كانت تضعنا دائماً في موقف صعب حين يتعلق الأمر بعلاقتنا بالآخر. دائماً كان الآخر يتحدد بصفات واضحة: جنسيته، لغته، جنسه، لونه، دينه، مواقفه المعلنة، إلخ... ودائماً كنا نضطر أن نعين مواقف الآخر ومدى اقترابها من مواقفنا، ليتسنى لنا أن نستقبله بالحفاوة اللازمة. لم تكن أفكاره، من حيث جديتها وفتوّتها تزن كثيراً في هذا المجال. طوال عقود كثيرة، ترجمنا إلى العربية ما يناسبنا فحسب من الكتب الغربية واستقبلنا وقرأنا فقط من نجد لديهم تعاطفاً مع قضايانا وتماهياً مع هويتنا. وأظن أن العقدين الأخيرين حفلا ببعض المحاولات الجدية والناجحة لكسر هذه القوالب الجامدة، وجعل الأفكار والاهتمامات ومبلغ جديتها من العوامل الحاسمة في استدعاء مثقف ما من أصقاع العالم ليقدم عمله ويعرض أفكاره عندنا. لهؤلاء الفضل في ما وصلنا إليه اليوم، وفي تحلينا بالشجاعة اللازمة لترك التقسيمات الحادة التي اعتدناها، والانطلاق في محاولة إنشاء حوار فاعل وجدي، يستند أساساً إلى تقارب حقول البحث، أو إلى تعيين الأسئلة التي ينبغي طرحها.

هذا المنتدى الذي انعقدت أعماله العام الماضي، هو محاولة متواضعة لكسر هذا القالب الصلب. وأعتقد أنه ينبغي أن أشكر كل الذين شاركوني أحلامي وأفكاري، وكل الذين ساعدوني في تذليل الصعاب الجمة التي اصطدمت بها أثناء إعدادي لهذا المنتدى، مما سمح لي بالأمل في أن تنعقد المنتديات والمشاريع القادمة على هذا الأساس، وأن تسهم الأفكار المشتركة وحقول البحث المتصلة بها، في جمع الناس من مشارق الأرض ومغاربها، في هذه المدينة الصغيرة، كما في مدن سواها، في هذه المنطقة من العالم.

كريستين طعمه

أشكال ألوان، ٢٠٠٣



محاضرات

ثقافتنا وفنوننا... داخل العالم، خارج العالم، عباس بيضون
عاشوراء: الذاكرة المعذبة كشرط إمكان وعد غير مشروط، جلال توفيق
الكُمون، جوانا حاجي توما و خليل جريج
بيروت مُعلماً: تجارب فنية معاصرة في لبنان، كاترين دافيد
شهرزاد: مطبوعة فنية سياسية، ترداد نولغادر
المرّة من النظر، أكرم الزعتري
تأطير التخريبي في بيروت ما بعد الحرب، رشا سلطي
مشاهد وأجناس، جنان العاني
صورة الأزمة وأزمة الصورة: «عائلة الحاج متولي» نموذجاً، سامية محرز
فلسطين في بدايات التصوير الفوتوغرافي: من المشهد المتخيل إلى المشهد الاجتماعي، عصام نصار



ثقافتنا وفنوننا... داخل العالم، خارج العالم

عباس بيضون



وسلمان رشدي، ونقادنا بالطبع أخوة باختين وجينيت وبارت. نولد عالمين بالمقاييس العالمية والشروط العالمية والاستشراف العالمي. عالميتنا هذه غريزية، إنها شيء أشبه بالقدرة اللبنانية على التكيف والانتقال، فنحن بدو ثقافيون لا نستقر في مكان ونترحل بين واحات الفن والثقافة الحديثين بلا انقطاع. إنها غريزة عالميتنا هذه بقدر ما هي خفة ومرور فاتقان، إذ وحدنا بين العرب كنا الذين لا يملكون ذاتاً محلية مقبضة قابضة. وكنا وحدنا تقريباً الذين ذاتهم المحلية لاهية طلاقة تتزوج من تصادفه وتعلق على من تصادفه، ولا تجد مشقة في أن تتقبل رائحة الآخر ولونه. يمكننا بقدر من الاحترام هنا أن نتحدث عن استعداد سنوبي. بقدر من الاحترام أقول إذا فهمنا السنوبية قدرة على اللعب بوجوه عدة والتعلق على مثال وأحوال، قدرة على التغرب عن الذات أو اعتبارها لبوساً ككل لبوس، وجهاً ككل وجه، وفي النهاية دوراً ككل دور. استعداد سنوبي لست أدحضه وقد أجده أكثر معافاة من ذلك العصاب الهواسي الذي يقبض على العالم والنفس بترجيحات وتكرارات وتثبيات بلا نهاية. لست أدحضه فلسنت هنا بصدد ثنائيات الهوية والتغرب وإن شُبّه أنفي أتناولها.

زرت مرّة معرضاً لفنان معروف فرأيت خليطاً من لوحات بعضها من وحي بيسارو ومونيه وبعضها يراود التكعيبية فالتجريد وبعضها يذكر بالكوبرا. سألت الفنان فقال إنها بالنسبة إليه لحظات وأحوال مختلفة يرده حال إلى الانطباعية ويدفعه حال إلى التكعيبية والكوبرا.

إنه قرن ونصف قرن مباح مفتوح له طولاً وعرضاً. وما عليه إلا أن يستشير مزاجه ليعرف ماذا يختار منه ومن أين يأتيه. طبعاً ليست المعارض جميعها بهذه الصفة، وهذا المشهد الهزلي لا يتكرر كثيراً. لكننا مع ذلك سمعنا فنانين يقولون إنهم رسموا على غرار ماتيس وميرو من دون علمهم أو علم ماتيس أو ميرو. وهم ليسوا سذجاً ولا السامعون كذلك، لكن أمر كهذا هو كالمصرفي لا يحسن كشفه، فما بيننا وبين العالم حساب سري والأفضل أن يبقى كذلك.

لا يتكرر هذا المشهد الهزلي كثيراً لكن منطقته أكثر مثولاً. هناك هذا الشعور بأن وطننا هو العالم، وأننا نولد ونبدأ عالمين. رسامونا يحاورون بيكاسو وماتيس وبونار وروشنبرغ، وشعراؤنا يحاورون برس ولوركا وإليوت وريتسوس ونيتشه، وروائيونا يحاورون كونديرا وسوسكند

والأمانة أيضاً ثقلاً وضجراً وركوداً. الأول لا يجد بينه وبين العالم والآخر وسيطاً، والثاني أرسخ في مكانه، أبطأ في حركته. الأول خلّاق لكن من خفة وسرعة ارتجال وشرقطة، كما يقولون عندنا، والثاني يصنع أكثر مما يخلق ويصنع بيدين قادرتين وعادة راسخة ودرية وإتقان. الأول فوسفوري ملون مزوّق أنيق ومؤسلب، والثاني أقوى مادة وأقل غواية. الأول هائم لاعب، الهواء مداه والمخيلة ريحه، والثاني أرضي ترابي وللطين والأشياء والتفاصيل هوى عنده.

للتصنيف فقط أحدثت عن استعدادين وفي الحقيقة هما جاذبان. هما استعدادان أو نزوعان لا غير. للتصنيف فقط ظهر لك أنهما اثنان أما في الحقيقة فهما أكثر. للتبسيط ظهر لك أنهما متواجهان وفي الحقيقة هما طبعان يتجاذبان ويتقاطعان ويتكاملان في الوقت نفسه، لكننا إذا عدنا إلى «عالمية الفن اللبناني» التي سميناها فطرية، وجدنا أن طبع الفن اللبناني واستعداده أقرب إلى النزوع الأول، فهذا الفن مفتوح بلا شرط تقريباً على العالم وهو وارث مباشر لتراث قرن ونيّف من الفن الغربي، وفيه سيولة وزحمة صور وأخيلة وتبدلات أسلوبية متواصلة وأسلوبية مفردة وأناقة واحتياط تألّفي وروح سيمترية، وفيه فن ملون نظيف مجاف ما أمكن للموضوع الأدبي بل لكل موضوع ولكل تعبير نافر ولكل فكرة ماثلة.

دعوى العالمية في الفن اللبناني ترفع عنا مؤونة التفكير في الفن. ذلك أننا لا نحتاج إلى تفكير في ما فكّر فيه غيرنا وحسم أمره، وما علينا إلا أن نعوّل على النتيجة والتطبيق ونكتفي بالأشكال من دون السؤال، وبالأساليب والتقنيات والطرائق من دون النظرية والفلسفة. هكذا آلت العالمية إلى أن نفتح ما بيننا وبين العالمي طريق أشكال وتقنيات صرفة، وأن نأخذ الأشكال

أتكلم هنا عن فارق نفساني أكثر منه أيديولوجياً. إنه فارق ما بين الشرود السعيد والهواس. فارق ما بين استعدادين، الأول للهو والتقمّص والمحاكاة والثاني للتكرار والتثبيت. الأرجح أن الشرود ليس تغرباً إذ إن التغرب أمر أكثر جدية من هذا الانتقال السريع الذي لا يطيق التحري والتمعن والشمول، بل يلاحق صوراً وعناوين مبعثة. إنه يكتفي بالمشاركة واللائحة ولا تشغله الخصوصيات والبنى. ثم إن التكرار والتثبيت إلحاحان لإراديان أقل من أن يكونا هوية، ما دام سلبين إلى الحد الذي لا ينتجان فيه شيئاً، وما دامت الهوية – أي كان أمرها – اسماً للمستقبل لا مجرد دعوى للماضي، وأمرأ قيد الإنشاء والعمل أكثر مما هو جاهز، فكرة مركبة أكثر مما هي حركة تعيد نفسها. إذ غالباً ما ننسى ان الهوية كالقومية تطلبّ معاصر وموقف ذو وجه حداثوي.

أتكلم موقّتاً وللتصنيف فقط عن استعدادين أحدهما يزحمننا في النهاية بالصور والطرائق والأساليب والاقتراحات، من دون أن يكون مكاناً. فهذه الزحمة هي من نتاج الفكر السائح والمخيلة المتبدية، من نتائج الحركة التي لا تنقضي والانتقال الذي لا يهدأ. بينما الاستعداد الثاني أميل إلى الإفراد والإقلال والحصر والوحدانية، وما يفرده ويلح عليه صور وطرائق لا تلبث، بالتكرار والإلحاح والتثبيت، أن تتحول إلى وجدان جاش... وتتعالى إلى جواهر وأركان وأسماء سبحانية وطواطم وتابوات. استعدادان، الأول لاه سواح مفتون بالدنيا وبالجماليات والأشكال، والثاني أميل إلى التوطن والاقتصاد والجفاف. الأول مزواج مطلق، يتعلق بأساليب وطرائق وصور بداعي افتتان سريع لا يدوم كثيراً، وسرعان ما يعتريه الملل والشبع فيتحوّل إلى مطارح أخرى، والثاني ثابت وأمين لأن للثبات

والتقنيات بلا ثقافتها ولا سؤالها. ونتمرس بهذه التقنيات والأساليب كأنها لنا وإن غاب عنا سؤالها. هكذا يمكننا القول عن فنوننا إنها في الأغلب تقنية وإنها في الأغلب مهارات ومراس، أكثر منها تجارب ومواقف. إن الحرفة في مكان والسؤال في مكان آخر. من هنا نفهم ما في هذه الفنون من أسلبة وشكلانية وحرفة وتقنية. نفهم هذه الطوعية في إعادة إنتاج الماركة العالمية من دون سؤالها وتطلباتها. ليس هذا في الفن وحده فهو أيضاً في الشعر والرواية والمسرح والموسيقى، وطالما وجدنا أنفسنا نجري على أشكال وتقنيات في تحطيم الزمن وتغريب السرد وتشكيل البياض وإعادة تركيب العرض، من دون أن نرى في ذلك سوى أشكال حرّة واقتراحات شكلية نمارسها على أنها مفردات أسلوبية فحسب، غائبين عن فلسفتها وثقافتها ورؤيتها، عما فيها من إعادة نظر في مفاهيم الفن ووظيفته وصلته بتحويلات الثقافة والعالم. إذا علمنا أن فلسفة الفن جزء لا يتجزأ من الفن الحديث نفسه، وأن الأشكال بأسبابها ومبرراتها الثقافية والنظرية وأنها في النهاية ردود ثقافية، إذا علمنا ذلك فهمنا كم أننا ننتج فناً مقطوعاً عن ثقافته، محولين الماركة العالمية إلى فن بلا ثقافة.

الفن التقني الصامت يتحول إلى مباراة أسلوبية، إلى فن أقل جرأة وتجديداً مما نحسب. المباراة الأسلوبية تحوي قدراً من الاحتياك البصري، الإبهار والأناقة والسميرية والغواية أدواته. ثمة هذه الأناقة والسلاسة واللفظ في كل عمل حتى ذلك الذي يبدو للوهلة الأولى مرتجلاً بسيطاً أو مهملاً. قد نجد فننا الميال إلى لونية بانخة وتوازن تأليفي حجة في مدرسة باريس، لكننا نفهم أن هذا الفن يداري بذلك قلة تطلبه وقناعاته الخاصة وغرقه في شكلية. فبخلاف ما عليه الظاهر لا يميل هذا الفن إلى

تجديد فعلي، وماركة التجديد أقوى من التجديد نفسه. السخاء الذي تبذل به الأشكال والألوان يخفي في الغالب أسلبة مفرطة وحرصاً تأليفاً وتوازناً شكلياً بل يخفي عناية واضحة بملاطفة العين وحذراً من استفزازها. بدأ التجديد بالنسبة إلى كثيرين فناً مرادفاً للسبولة والإبهار ولذا بدونا أقل اعتماداً على الإهمال والفوضى والتلطيف في فننا. لم نحترف بالسيرالية لأنها تعتني بالتعبير والفكرة بينما يقلق التعبير والفكر توازنات اللوحة وسلاستها عندنا. لم نهتم بالتجميع والبوب آرت وقبلناهما على مفضض وغالباً ما توخينا فيهما أسلبة وتنسيقاً لا يجاريان مبداهما وانطلاقهما الأول، مضيعين بذلك فكرة إيجاد فن يؤيقن المبتذل والجاهز والمصنوع ويجتلب من خارج الفن. كأننا في استجابتنا للبوب آرت والتجميع، لم نقبل ولادتهما وسعينا إلى تشذيب المواد غير الفنية من استعماليتها وابتدائها وإدراجها في لعبة تشكيلية تحيرها عن أصلها وتحولها بذلك إلى عناصر بحث فنية. ثم إن الفن اللبناني لم يقبل فن الإنشاءات إلا على مفضض وفي هامشه، ولا يزال إلى الآن في سوء تفاهم مقيم مع الفن المفهومي. لنقل إن ذلك يعني أن التجديد الذي نحب هو الذي يسمح لنا بإبراز مهارتنا في التكيّف والتمثل وإعادة إنتاج التقنيات والأشكال أجمل مما كانت وأكثر تهذيباً وسلاسة وإغراء للعيون.

قد لا يكون الأمر كذلك في الأدب والمسرح والموسيقى لكن ثمة سمة تتكرر هنا. ثمة دائماً معاصرة محسوبة. التجديد أقل من التجريب لأن الانطلاق دائماً من نماذج متكاملة، ومن أشكال مدروسة، ولأن تشذيب هذه الأشكال وتلطيفها من عناصر فننا وأدبنا. يبدو «التمرين العالمي» في بعض الأحيان مجلبة للفوضى. فحالة التسوية بين غزارة العناصر المجلوبة والرغبة في

أيديولوجياً ولا نسبته. إنه مزاج في الأغلب أو ما يشبه المزاج. يمكننا أحياناً أن نجد المزاج نفسه مع فارق كبير في الرسم والشعر والرواية والمسرح والموسيقى. فتنته في الرسم مثلاً أقل احتياطاً ومع ذلك فهي أقل دواماً، وقد يكون الرسم اللبناني الأجل لكنه يبقى الأقل تأسيساً. في الشعر ينجح احتياط أكثر في موازنة ما بين الخفة والسرعة والإغواء والضبط. في السينما تتحول الماركة العالمية إلى خيال قابض على العمل يمنعه من التنفس والحركة ويحيله إلى كتل متفاوتة، وإلى لغة مختنقة وانقطاعات وفصاحة معيقة. ربما يعاني المسرح من مباراة تنتهي في الغالب بحشد وتكثُر واختلال تأليفي. لكننا لا ننسى أن العالمية الفطرية سمة لا عاهة والأسلبة سمة لا عاهة والتكثُر والخفة سمتان لا عاهتان. لا ننسى أيضاً أن العالمية هي أسلوب ولائحة وليست عمقاً ثقافياً أو تمدنياً أو تقدماً على الغير. فالفندقي يعرف هذه الماركة بالتأكيد أكثر من الأديب، وكذلك صاحب المطعم وبائع التذكارات. كذلك فإن التثبيث والرسوخ مزاجان لا أكثر ولا يمكننا وصلهما بالتخلف أو التأخر وما شابه.

لنرَ مثلاً ما انتهى إليه نقاش الحداثة وهو نقاش لا يزال يخوض فيه الكبار أخذاً ورداً. الحداثة والحداثيون كلمتان سائرتان مأثورتان اليوم يتداولهما الفتيان ولا يعرفون أنهما من أزياء آبائهم الذين لم يسمح لهم العمر أو سواه بكلمة غيرهما. الحداثة هي منذ خمسين عاماً بلا فرق، وإن تغير شيء فهو أنها اليوم قالب تام ناجز. إن أنت عبت على الآباء تقاعدهم المبكر، فماذا تقول في الأبناء وأنت تراهم يلتقطون أزياء ما قبل خمسين عاماً وكأن نصف قرن كلمة لم تكن شيئاً مذكوراً. الشعراء والرسامون والمسرحيون لا يدرون غالباً ما انعطفت إليه الحداثة الغربية أو ما

حشد عدد من الإكسسوارات العالمية توقعاننا بخلاف المقصود في نوع من لاتوازن. ربما يبدو الأمر هكذا غالباً في المسرح والسينما، بينما يبدو أن الشعر وهو يتحول إلى فن ثانوي يخسر تقريباً مغامرته ويتابع نوعاً من التجديد الفصيح، أو يتحول إلى نوع من وقفات جانبية.

لنعد إلى حكاية النازعين أو الاستعدادين. يمكن أن نجد الفنون العراقية والمغربية أقرب إلى التوطن والانحصار والضبط والإقلال والصناعة المدربة ولكن أمراً كهذا لا يبرأ من ثقل، من عناصر غير متحولة تعيقه وتحول دون إقلاعه جيداً. لا يبرأ من هوس تكراري يحيله إلى نمذجة وقولية وأسلوب جامدة، وأحياناً إلى قول أيديولوجي بحت. ولعلنا نجد على المستوى التشكيلي أية ذلك في الفن الحروفي نفسه الذي سرعان ما يتحول إلى مادة كامدة ترابية منمذجة وقابضة. لعلنا هنا بين استعدادين، هما من ناحية خفة ومن ناحية ثانية تثبيت هوسي. وبين الاثنين مغامرة هي من ناحية بلا سؤال خاص بينما هي من ناحية ثانية بلا حركة خاصة. أو لنقل إننا من ناحية أمام فن هو عبارة عن حركة مقابل فن قابض على سؤال متكلس أكثر كالقابض على جمر.

للتصنيف بالطبع أتكلم عن نازعين واستعدادين وأتكم عنهما مهما بدا كلامي بلا تقييم. والتصنيف في العادة عام عموماً لا ينطبق بالكامل على أي مثل فردي. ويقلت منه كل مثل تجاوزنا إلى خصوصيته. هناك بالطبع السياب الذي يرسخ ويتوطن من دون ثقل وهناك العزاوي الذي يجمع بين النازعين وهناك حسين ماضي من الجهة الأخرى الأمل إلى القوة والرسوخ وهناك أونيس الجامع الذي يبدو إماماً في النازعين، وهناك وهناك. لست هنا لأعدد ولا لأحكم، أقول فقط إن ما نظنه اختياراً واعياً هو بالأحرى نزوع باطني ولا يسعنا تأطيره



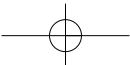
ذلك في دعاوى الهوية؟ يكتمل المستقبل بالماضي، فالمتقبل والماضي في دعاوى كهذه زمنان بالاسم. زمنان مؤبّدان لا يتحركان بل يتحرك كل شيء إليهما ونحوهما. المستقبل بالاسم، بالاسم وحده والماضي بالاسم وحده وبأي ذخيرة، بأي أثر حقيقي أو مزعوم. أي أننا أمام «حادثة» لا زمن لها هي الأخرى فلا عجب إذا تحولت بسرعة إلى يوتوبيا كلامية وإلى مثال أسمى ولم يجر عليها الوقت ولا جرت عليها العقود المتوالية كثيراً، بل بقيت في بؤرها السجالية تلحن الحجج نفسها.

الأرجح أن زمن الحادثة نفسها كان في الأكثر ارتداداً، أي انكشافاً مستطرداً لهشاشتها وطوباويتها، فلماذا أتيج للواقع أن يتكلم وأن تنجلي معالمة بدت قشريتها ومفارقتها للعيان. بدت جميلة بذاتها ولذاتها واستعصت نسبتها إلى أي خارج ملموس، وبات السؤال مشروعاً عما إذا كانت تتغذى من أي حاضر ومن أي ظرف. إذا كان هناك من مادة ما أو حقيقة ما فيها، أنها تدور حول نفسها وتولد من نفسها وتتغذى من نفسها. ولعل ثقافة السجال المسيطرة عندنا لا تفعل سوى ذلك. إنها ثقافة تتحول فيها المفاهيم إلى مجردات قائمة بنفسها تقوم بذاتها وكلامها ولا تفعل سوى الاستغراق في أسطورتها وتكرار حالها.

هكذا يمكننا الكلام عن جزر سجالية. ألا نلاحظ كم أن السجال، لغة وقاموساً على الأقل، هو توليد متجدد للحطام الفكري الكلامي المفاهيمي نفسه؟

قرر عبد الله العروي في يوم أنه من الأفضل أن نبدأ من الماركسية التاريخية، ماركسية الاستلاب والأيديولوجية الألمانية. كان في ذلك يقابل التوسير الداعي إلى الانطلاق من ماركسية رأس المال، أو يقبل أطروحته على نحو معاكس. لم يطل الوقت

بعد الحادثة، غير أن المسألة ليست تماماً هنا. المسألة في أن حادثتنا نحن لم تتأثر بالخمسين سنة الماضية ولم يبد أن اجتلاب لمات حادثة أدبية وفنية من دون ريف فلسفي ومن دون تحولات اجتماعية وسياسية ومن دون جامعة ومؤسسات ثقافية ومن دون اقتصاد حديث. لم يبد أن بقاء الحادثة معلقة في الفن ما يطرح سؤالاً ولا يزال الأمر هكذا. بل ما زلنا تقريباً هنا، ننيط بالفن والشعر ما يناط بالمجتمع كله والثقافة كلها. ما زلنا نظن أن الأدب والفن في وسعهما وحدهما النجاة مما ينطبق على الاجتماع والاقتصاد والسياسة والعمران. لم لا؟ ما زالت الحادثة كما هي أغلب أوضاعنا جميلة في ذاتها ولا تحتاج إلى أكثر من الكلام عنها لتكون قائمة حاضرة. إذا كان مفهوم الحادثة زمنياً وإذا كانت الحادثة في البدء مسافة في الزمن جعلناها أبدية ودائمة وعريناها من الزمن وما يمت إليه. الغريب أننا نخطو إلى ما بعد الحادثة من دون أن يتغير السجال إلا قليلاً ومن دون أن تتعرض حداثتنا الفنية والأدبية لأي سؤال. لم تتعرض هذه الحادثة إلى سؤال عن ماهيتها. هل كان يكفي التجريد والصلة ببريخت وبيكيت وقراءة ت.س. إليوت وسان جون بيرس لتكوين حادثة؟ ألم يكن في ذلك كله افتراض لنهضة وولادة ثانية وعصر جديد بلا أساس سوى قوة الكلام والاستدعاء الكلامي؟ ألم يكن ذلك نوعاً من خرافة خاصة أو سحر خاص؟ تحضر الأشياء بمجرد تسميتها وذكرها وتصير الحادثة والمتقبل بقوة الاسم. كانت الحادثة نشيد المستقبل القومي عند دعاة، وكانت عند دعاة آخرين في المقابل تعريفاً بالنفي: لا للسياسة، لا للخارج، لا للتقاليد، بحثاً عن ذات أولى ناجية من العالم والواقع والخارج. أليس هذا أقرب إلى رومانطيقية خاصة منه إلى معاصرة فعلية؟ ألا يكتمل



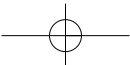
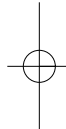
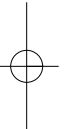
الانتقال إلى حد كبير صامت. إذا كانت الحداثة العربية بدأت كدعوة مدوية فإن ما بعدها يبدأ كجريمة أو كخطوة مختلفة وبلا صوت. ما بعد الحداثة يبدأ من دون مواكبة نظرية ومن دون سجل ومن دون دعوة. إنه يبدأ كتطور عملي أو مغامرة تقنية. إذا كانت الحداثة هي نشيد مستقبل اسمي أو حلم بداية نظري فإن ما بعد الحداثة غير معني بتصفية حساب مما قبله، بل يفترض أنه يقدر على أن يقوم من دون تصفية حساب ومن دون شيء سوى تدخل تقني أو مجتزأ في حقول خاصة. لا نقد للحداثة في ما بعد الحداثة. نجد محاولات في الإنشاءات والفن المفهومي مثلاً لكننا لا نجد تبريراً معلنًا أو ضمناً لها، أو لا نجد سبباً غير فني لها، هي التي ليست في الأساس فناً خالصاً وتستمد معناها من مفهوم واسع للفن أو لقدرة الفن على تعديته نفسه. لا شك في أن دلالة نقدية قائمة في قدر من هذه الأعمال، بعضها يدل على نفسه بالطبع، لكن لا يمكن بسهولة أن نجد ما يشبه أن يكون حركات أو تياراً في مجموع أعمال كهذه. أي أننا أمام تمارين فنية في مجال لا يكفي فيه أن يكون العمل فناً، بل هو رد ونقد واعتراض بالقدر نفسه. تمارين فنية يتحول فيها الاعتراض على الفن نفسه إلى فن بحث. التكنيك والحرفة وحدهما من دون فكرة، من دون أن يكون للفن ثقافته وفلسفته إذا شئنا القول. الفن من دون ثقافة هذا هو ما نتردى إليه أو ما يمكن أن نتردى إليه. لا أنسى هنا بالطبع أعمالاً ومواقف فردية لكن الملاحظ هو غلبة منحنى تقني وتفسير تقني حيث يفترض بالفن أن يتعدى التقنية. الأرجح أن هذا من نتائج تخلف ثقافي كامل يبدو فيه الفكر نفسه حيزاً خاصاً أي مجالاً تقنياً هو الآخر. تغدو السياسة أيضاً مجالاً تقنياً ولا يبقى للعام سوى صورة ضبابية، بل يمكن أن يبدو

حتى دعا الجابري إلى البدء من ابن رشد. لم نبدأ من النُفري فحسب في الشعر لكن أيضاً من برس وإليوت وريتسوس وآخرين. لم نبدأ من الواسطي حتى عدنا فبدأنا من ابن مقلة فيما كانت بداياتنا من ماتيس وبيكاسو وميرو لا تحتاج إلى إعلان، بدايات واستئناف بدايات كما يقول وضاح شرارة وعود على بدء. لا أتهم البدايات فهي تقريباً أسطورة لا معدى عنها للفنان، لكن أيديولوجيا البدايات تضعنا دائماً ما قبل البدء وفي انتظار البداية. لا نجد مكتبة عربية ولا متحفاً عربياً ولا ريبرتوار موسيقياً أو مسرحياً. لا يعني ذلك أن ليس من تراكم ولا تراث ولكن يعني أن ثقافة الاقتراح هي ثقافتنا، فالحداثة هي أمر مدور بلا بدايات، أو لنقل إنها نوع من شظايا ونفق وكسر. ما من إمكانية فعلية لربط وتواصل وانتظام في جو ومناخ ووحدات. كأن ما تفعله الثقافة يخرجه الواقع، الواقع الذي بلا صفة ولا أشكال ولا مؤسسات واضحة ولا بنى أكيدة. واقع «النسيان» هذا إذا كان لنا أن نستعير من هايدغر كينونة النسيان، هو الذي يحول ثقافة مفارقة هوائية قائمة برأسها، إلى نوع من طمس متواصل، أو إلى نقاط وجذوات منفصلة ولا شيء جامعاً أو مؤطراً أو موصولاً. إذا كنا بدأنا بحداثة اسمية فكيف نخطو منها إلى ما بعدها؟ هل يكفي الشعر اليومي والإنشاءات التهكمية السوداء والجاز الشرقي كما يسمى أو التنويع على الجاز أو المسرح المشهدي الجسدي أو الاستشهاد بديدا وهانتنغتون لتأسيس أكثر من فئات وكسر وابتداءات عاجزة؟ ليس هناك حقاً الكثير وراءنا فكيف نتقدم منه إلى أمام هوائي ونكمل بذلك مسيرة لا يمكن تصورها إلا على أنها قفزات منفصلة في الهواء؟ وإذا ابتعدنا عن التفاصيل أمكن لنا أن نتخيل أن هذا

الواقع نفسه مجالاً خاصاً له اختصاصاويه وخبراؤه. تبدو الثقافة الحديثة أحياناً أكثر تجزئة مما قبلها، بل تبدو كأنها ولدت من تجزئة هائلة للواقع نفسه واستسلام شبه براغماتي لهذه التجزئة. إن تحول الفن بنفسه إلى موضوع تقني، يعني إخراج جزيئاً من الثقافة، ووجوده من دون مبرر سوى قواعده الخاصة. أي يعني باختصار شقاً عظيماً بينه وبين الخارج (لنسمه الآن الخارج)، هكذا يغدو الخلط نفسه بين مجالات عدة، كما يحصل في المسرح، مجرد طريقة وأداء تقنين.

كما يغدو اجتلاب المبتذل والشعبي أيضاً صيغة شكلية فحسب. ولا بد من أننا عند ذاك لا نجد في الأزمنة والأساليب والفني وغير الفني والمصنوع وغير المصنوع والذاتي واللاشخصي سوى طرائق فحسب. ذلك هو ما ينتهي إليه فن لا يجدد احتجاجه ولا يتصل بحركة احتجاج، ويعيش في زمن تتحول فيه الثقافة إلى شأن ثانوي، وربما إلى رصيد إضافي للسياسيين والبيروقراطيين وحتى للكهنة والشيوخ.

ولد عباس بيضون العام ١٩٤٥ في شحور قرية من قضاء صور في جنوبي لبنان. انشغل فترة بالعمل السياسي اليساري الذي أخره عن النشر وسجن وعذب. كتب على التوالي «صور»، «الوقت بجرعات كبيرة»، «زوار الشتوة الأولى»، متبوعاً بـ«صيد الأمثال»، مسبقاً بـ«مدافن زجاجية»، «نقد الألم»، «حجرات»، «خلاء هذا القدر»، «أشقاء ندمنا»، «لمريض هو الأمل»، «لُظ في البرد»، «تحليل دم»... يكتب إلى جانب الشعر النقد الأدبي والتشكيلي. يعمل مسؤولاً عن القسم الثقافي في جريدة السفير. صدرت «صور» مترجمة إلى الفرنسية في منشورات «أكت سود». وله أشعار مترجمة إلى الإنكليزية والفرنسية والألمانية والإسبانية والإيطالية واليونانية والكاتالانية.



عاشوراء: الذاكرة المعذبة كشرط إمكانٍ وعدٍ غيرِ مشروط

جلال توفيق

ترجمه عن الإنكليزية كارل شرّو



أن تكون هذه المشكلة قد حلّت إلى حدّ بعيد أمر لافت لكلِّ مَنْ يقدّر القوة المضادة، أي النسيان. النسيان ليس قوة راحة فحسب كما يتخيّل السطحويون؛ بل هو ملكة فاعلة، وهو، بمعنى أكثر تحديداً، ملكة إيجابية للكبت^١...

وبعد، فهذا الحيوان الذي يحتاج أن يكون كثير النسيان، والذي يمثّل النسيانُ، في حالته، مصدر قوة، شكلاً من أشكال الصحة الشديدة، قد ربّى في نفسه ملكة معاكسة، ذاكرة، يستطيع بواسطتها إحباط وظيفة النسيان في بعض الحالات – أي تلك التي يقطع فيها وعداً.

«كيف يمكن لأيّ كان أن يخلق للحيوان الإنساني ذاكرة؟ كيف يمكن لأيّ كان أن يطبع على هذا العقل البليد جزئياً والمبلبل إلى حدّ ما والمساق للحظات العابرة فقط شيئاً ما بحيث يبقى ماثلاً فيه؟»

يستطيع المرء أن يثق بأن الأجوبة والطرائق التي اعتمدت لحلّ هذا المشكل البالغ القدم لم تكن سلسلة ولطيفة على وجه التحديد؛ بل قد تكون الحقبة ما قبل التاريخية في حياة الإنسان لم تشهد ما هو أكثر هولاً وإقلاقاً من تقنيات التذكّر. «الكيّ وحده يستطيع أن يثبّت شيئاً ما في الذاكرة: وحده الشيء الذي لا ينفك مؤلماً هو ما يبقى في الذاكرة»^٢ – إن ذلك هو أحد أهم قوانين أقدم علم نفس وُجد على الأرض^٣ (وكذلك، لسوء الحظ، علم النفس الأطول عمراً)، بل إن بوسعنا القول إنه حيث لا يزال شيء من الوقار، من الرصانة، من الغموض، من الألوان القاتمة، في أي بقعة من بقاع

أما زال باستطاعة المرء أن يقطع وعداً ألفيةً ويحافظ عليها في القرن الحادي والعشرين؟ لكنّ ثمة أولاً سؤال أكثر أساسية: أما زال باستطاعة المرء أن يقطع وعداً على الإطلاق؟

الحسين، وهو سبط النبي محمّد وابن عليّ أول أئمة الشيعة، قُتل مع عدد من أفراد عائلته في الصحراء العام ٦٨٠م. هذه الذكرى تعذبني. ولكنّ، أساساً، يُمكن المرء أن يقول عن أيّ ذكرى أخرى «هذه الذكرى تعذبني»؛ ذلك أنّ كلّ استرجاع ينطوي في أحد المستويات على ذكرى أصل الذاكرة، أي على التعذيب الذي وجب أن يُنزّل بالناس لكي يمكنهم من التذكّر (نيتشه). إذا كنّا نشعر بمسحة ألم، بغصة، حين نتذكّر، فهذا ليس بالضرورة لأنّ الماضي يختفي، ينعدم (نسبية أينشتاين والبوذية الرنّية حسب دوغن توكّدان، بطريقتين مختلفتين، خلاف ذلك)، بل لأنّ كلّ ذكرى تعيد، على الأقل بدرجة خافتة، إحياء أصل ترسيخ الذاكرة فينا. نشهد في ذكرى عاشوراء السنوية لدى الشيعة الإثني عشرية، والتي تمتد عشرة أيام، شرط إمكان الذاكرة من وجهة فهم نيتشوية:

تربية حيوان قادر على قطع العهود – أليست هذه هي المهمة المفارقة التي وضعها الطبيعة لنفسها حيال الإنسان؟ أليست هذه هي مشكلة الإنسان الحقيقية؟

١ «لا يرى فرويد أن هذا النسيان [النسيان الطفلي] ناتج من عجز الطفل الوظيفي عن تسجيل إنطباعاته، بل يحيله على الكبت الذي يقع على الجنسية الطفلية... تماماً كمثل حال النسيان الهستيري، يمكن من حيث المبدأ إزالة النسيان الطفلي، لأنه لا ينطوي على أي تدمير لسجلات الذكريات أو غيابها». ج. لابانش وج. ب. بوتنليس، لسان التحليل النفسي، ترجمه إلى الإنكليزية دونالد نيكولسن-سميث (نيويورك: نورتن، ١٩٧٣)، ص. ٢١٢-٢١٣.

٢ بالإضافة إلى عوامل أخرى، باستطاعتنا أن نطلق صفة «ما قبل تاريخ الإنسان» على الزمن البدائي الطويل لهذين السبيين المترابطين: الأول لأن الإنسان كان متبليلاً ومساوقاً فقط للحظة العابرة، وبالتالي لم يكن قادراً على إنتاج الزمنية الحقيقية – الماضي / الحاضر / المستقبل – الضرورية لإنشاء تاريخ؛ والسبب الثاني لأن معظم التعذيب الذي طبع ذاكرة في الإنسان، أي أكثر التعذيب وحشية وتكراراً، كان يحصل حينها، ما ينتجته أن تلك الفترة الأكثر صدمة كانت ولا تزال مكبوتة وبالتالي لم يستطع تاريخنا اشتمالها سابقاً ولم يزل حتى الآن غير قادر على ذلك – لكنّها نسيان إنسانية الطفلي.



الأرض، يميّز حياة إنسان وشعب، فإنّ مقداراً من الإرهاب الذي كان يرافق، في الماضي، كلّ الوعود والالتزامات والعهود ما زال مانئاً بفعاليته. لم ينجح الإنسان أبداً في تجنّب اللجوء إلى الدم، والتعذيب، والتضحيات حين احتاج خلقَ ذاكرةٍ لنفسه: إنّ التضحيات والالتزامات الأشدّ هولاً (من ضمنها التضحية بالولد البكر)^٤، وعمليات بتر الأعضاء التي تثير أشدّ مشاعر التقرُّز بالنفس (الخصاء مثلاً)^٥، وأقطع الطقوس في جميع العبادات الدينية (إذ إنّ جميع الأديان هي، في أعماقها، كناية عن منظومات لضروب من الوحشية) – كل ذلك يجد مصدره في تلك الغريزة التي استنتجت أن الألم هو مساعد الذاكرة الأكثر نجاعة.

إذا وضعنا أنفسنا في نهاية هذه العملية الهائلة، حيث تنضج أخيراً ثمار هذه الشجرة وحيث يُظهر المجتمع وأخلاقية أعرافه ما ليسا سوى أداتين في اعتباره: حينئذٍ نكتشف أن أنضج ثمرة هي الفرد السيد، الذي لا يشبه إلا ذاته، المتحرّر مجدداً من أخلاقية الأعراف، المستقل والفوقأخلاقي (إذ إنّ «المستقل» و«الأخلاقي» مفهومان متنافيان)، باختصار، الإنسان ذو الإرادة الخاصة المستقلة الدؤوبة والذي يملك أن يقطع عهداً. وكما أنه لا يجد بدأً من تقدير أقرانه، الأقوياء الذين يمكن الاعتماد عليهم (أولئك الذين يملكون حقّ قطع العهود) – أي، كل الذين يقطعون العهود كأسياد، بعد لأي، نادراً وبتأن، الذين يعزّون ثقتهم، التي هي علامة تمييز، الذين يعطون كلمتهم كشيء يمكن التعويل عليه لأنهم يدركون أنهم من القوة بحيث يستطيعون الوفاء بكلمتهم في مواجهة الطارئ، بل «في مواجهة القدر نفسه» – إنه لا يجد بدأً من الاحتفاظ... بعضا غليظة للكاذب، الذي يحنث بكلمته ما إن يلفظ بها.

... أو، العقل، الرصانة، ضبط النفس، التقرُّر، ذلك الشيء الداكن، كل هذه الامتيازات والإمارات: بأي ثمن باهظ تمّ شراؤها! كم من الدماء والفظاعات مخزون في قرارة كل «الأمر الجيدة»!

تتم المحافظة على وقائع عاشوراء على مستويين: في عالم المثال (أو عالم الخيال)،^٦

٣ تنطبق كلمات نيتشه بشكل أفضل على الماضي البعيد، لأن الإنسان حينها كان باستطاعته احتمال ألم أشدّ بكثير لأنه كان أشدّ سطحيّة بكثير. بينما الآن، بعد أن استطاع إلى حدّ بعيد أن يُنشئ ذاكرةً لنفسه، وبالتالي أن يكون أكثر عمقاً (على الصعيد الزمني) فإن الألم الشديد، ما خلا استثناءات قليلة، يمكنه بسهولة وبسرعة أن يُحدث فيه صدمة عميقة مؤدياً إلى الكبت وبالتالي فقدان الذاكرة الذي يلي الصدمة.

٤ إن ذاكرة ممتدة لدى الموعود شرط مسبق لوجود واعد، ولذلك فإن أحد شروط وعد الله لإبراهيم أن يُكون الأخير ذاكرة لنفسه: «قال: أخذ ابنك وحيدك الذي تحبه، إسحق، وامض إلى أرض المورياً وأصعده هناك مُحرقاً على أحد الجبال الذي أريك... ونادى ملاك الرب ابراهيم ثانية من السماء وقال: 'بنفسى حلفت، يقول الرب، بما أنك فعلت هذا الأمر ولم تمسك عني ابنك وحيدك، لأباركك وأكثرنّ نسلك كنجوم السماء وكالرمال الذي على شاطئ البحر، ويرث نسلك مدن أعدائه، ويتبارك بسلك جميع أمم الأرض، لأنك سمعت قولي.» (سفر التكوين ٢٢/ ٢-١٨، الكتاب المقدس، العهد القديم [بيروت: دار المشرق، ١٩٨٩]).

٥ من الواضح أن الإحصاء هنا يُظنّر له من وجهة نظر مختلفة عن ما نجده في معظم النقد السينمائي النسوي الذي يعتمد على التحليل النفسي (أنظر «المتعة البصرية والسينما السردية» لورا ملفي).

٦ فريدريك نيتشه، نسب الأخلاق، ترجمه إلى الإنكليزية والتر كوفمان و.ج. هولنغيل (نيويورك: فينتج، ١٩٨٩)، ص. ٥٧-٦٢. أعدت ترتيب أحد المقاطع.

٧ «الفارقان بين الخيال المتصل والخيال المنفصل ان المتصل يذهب بذهاب المتخيل، والمنفصل حضرة ذاتية قابلة دائماً للمعاني والأرواح فتجسدها بخاصيتها لا يكون غير ذلك، ومن هذا الخيال المنفصل يكون الخيال المتصل، والخيال المتصل على نوعين: منه ما يوجد عن تخيل ومنه ما لا يوجد عن تخيل كالنائم...» محي الدين ابن عربي، الفتوحات المكية، جزء ٢ (دار صادر)، ص. ٣١١. إن مفهوم الخيال المنفصل، الذي نجده ليس فقط في تصوف ابن العربي بل أيضاً في العرفان الشيعي، سيستعيد رواجه مع التقدم في الواقع الافتراضي وانتشاره: في فيلم اندي ولاري واتشوكسي الغنوصي المصنوفة، ١٩٩٨، المحاكاة الواسعة التي تسمى المصنوفة هي مثال عن الخيال المنفصل، في حين ان ما يتخيله ذاتياً كل واحد من الذين هم ضمن المصنوفة، اي ضمن الخيال المنفصل، هو خيال متصل.





حيث تكون تلك الوقائع، في نسخة مرهفة،
أبدية، خارج سيطرة الزمن التسلسلي
الحاتة والمبهمة، وكذلك خارج الزمنية
المتاهية لعالم اللاموت، حيث قد يتعرض
الحسين لخطر أن يُنسى من يكون ولأن
ينسى نفسه. كما يحافظ على تلك الوقائع
في الزمن التاريخي، وذلك من خلال
التعذيب الجسدي والعاطفي الذي يتم
تحمله خلال الطقوس السنوية التذكارية
طوال عشرة أيام^٨، والذي هو وسيلة
لتوليد ذاكرة تاريخية في الإنسان،^٩ ذلك
الكائن الكثير النسيان («ولقد عهدنا إلى
آدم من قبل نفسي ولم نجد له عزماً»
[سورة طه: ١١٥]). لكن الذكرى التي
تحاول طقوس عاشوراء المحافظة عليها
ليست فقط، ولا أساساً، ذكرى الماضي،
بل ذكرى المستقبل، ذكرى الوعد بمجيء
المهدي، وذكرى الوعد المكمل: وعد
الشيعة الإثني عشرية بانتظاره. كان
الوعد النموذجي حتى الآن هو الوعد
المسيحي/المهدي، وذلك لثلاثة أسباب
على الأقل. فوآلاً، هو مازال أطول
الوعد، ويواصل الامتداد قروناً وآلماً
من السنين. ثانياً، تمت المحافظة عليه «في
مواجهة الطارئ، بل في مواجهة القدر
نفسه»: فقد حافظت فئة الشيعة الإثني
عشرية على وعد انتظار خليفة الحسن
العسكري، وهو الإمام الحادي عشر الذي
توفي عام ٢٦٠ للهجرة (٨٧٣-٨٧٤ م)،
مع أن الأخير لم يكن له أبناء على ما
يبدو،^{١٠} ومع أن غيبة الإمام الثاني عشر
المفترض طالت بحلول يومنا هذا أكثر من
ألف عام؛ كما حافظت تلك الفئة على
توقعها بأن يفي الإمام الثاني عشر بوعد
بالظهور مجدداً. وثالثاً، إنها تتضمن
موقفاً فوآخلاقياً وخرافاً للأعراف: من
هنا «التصرفات الغريبة» لساباتي
زيفي، ومنها حضه عشرة من بني

٨ الكثير من الذين يشاركون في مجالس عاشوراء يقومون بتغطية وجوههم بأيديهم. عندما يُبعدون أيديهم عن وجوههم يستطيع المرء أن يرى أنهم كانوا ييكون. لكن أحياناً، تلمح فجأة من خلال فرجة بين أصابعهم بأنهم يتنابون. هذه التناوبات ليست نتيجة ملهم من سماع فصول المساة نفسها مراراً وتكراراً، بل نتيجة النعاس، لأن هذه المجالس تبدأ حوالي الساعة التاسعة مساء وتستمر حتى منتصف الليل. هذا التناوب له التأثير المزعزع نفسه مثل البقعة الصغيرة من الفساد في جسد القديس غير المفسود لولا ذلك: «رويسبروك ذفن منذ خمس سنوات وأخرجت جثته من القبر: جسمه سليم، طاهر (بالطبع - وإلا فلن يكون هناك رواية)؛ ولكن طرف الأنف فقط حمل أثراً باهتاً، ولكن أكيداً، للفساد.» في جسد الآخر الكامل والمحتط (إلى هذا الحد أنا مفتون به). الحظ فجأة ذرة من الفساد. هذه الذرة صغيرة جداً: إيماء، كلمة، شيء، ثوب، شيء غير متوقع يبرز من منطقة لا أشك بها حتى، ويربط فجأة الشيء المحبوب بعالم اعتيادي... أنا مصعوق: أسمع إيقاعاً معاكساً: شيء مثل الترخيم في العبارة الممتعة للشيء المحبوب، صوت تمزق في غلاف الصورة التام» («طرف الأنف» في كتاب رولان بارث خطاب مُحب: نثرات، ترجمه إلى الإنكليزية ريتشارد هارد إنويوروك: هيل ووانغ، ١٩٧٨، ص ٢٥). النعاس الذي يؤثر في هؤلاء المشاركين المتناهبين هو من النوع الذي أتر في ثلاثة من تلامذة يسوع المسيح اختبروا ليرافقه للصلاة. قال لهم: «امكثوا ههنا واسهروا معي» (متى ٢٦ / ٢٢). «ثم ابتعد عنهم مقدار رمية حجر للوقا ٢٢ / ٤١ - كم هو قاطع إيجاز «مقدار رمية حجر» هذه] وجثا يصلي. ولما رجع إلى تلاميذه، وجد ثلاثتهم نائمين: «أهكذا ما قدرت أن تسهروا معي ساعة واحدة؟» (متى ٢٦ / ٤٠). ثلاث مرات يتركهم ليصلي وكل مرة يعود ليجدهم نائمين. «ناموا الآن واستريحوا هوذا الساعة قد اقتربت وابن الإنسان يسلم إلى أيدي الخطأ» (متى ٢٦ / ٤٥).

٩ «أنس: والإنسان أصله إنسيان لأن العرب قاطبة قالوا في تصغيره: أنسيان، فقلت الباء الأخيرة على الباء في تكبيره، إلا أنهم حذفوها لما كثرت الناس في حديث ابن صياد: قال النبي: صلى الله عليه وسلم ذات يوم: انطلقوا بنا إلى أنسيان قد رأينا شأنه؛ وهو تصغير إنسان، جاء شاداً على غير قياس، وقياسه أنسيان، قال: وإذا قالوا أناسين فهو جمع بين مثل بستان وبساتين، وإذا قالوا أناسي كثيراً فخففوا الباء أسقطوا الباء التي تكون فيما بين عين الفعل ولا يه مثل قراير وقراقر، ويبيّن جواز أناسي، بالتخفيف، قول العرب أناسية كثيرة، والواحد إنسي أو أناس إن شئت. وروى عن ابن عباس، رضي الله عنهما، أنه قال: إنما سُمي الإنسان إنساناً لأنه عهد إليه فنسي، قال أبو منصور: إذا كان الإنسان في الأصل إنسيان، فهو إغبار من النسيان، وقول ابن عباس حجة قوية له، وهو مثل ليل إضحيان من ضحى يضحى، وقد حذف الباء فقيل إنسان.» (ابن منظور، لسان العرب (القاهرة: دار المعارف). «ذهب الكوفيون إلى أن الإنسان مأخوذ من النسيان وهنئته زائدة.» بطرس البستاني، محيط المحيط (بيروت: مكتبة لبنان).

١٠ «حدثنا محمد بن أحمد الشيباني رضي الله عنه قال: حدثنا محمد بن أبي عبد الله الكوفي، عن سهل بن زياد الأحمي، عن عبد العظيم بن عبد الله الحسيني قال: قلت ل محمد بن علي بن موسى عليهم السلام: إني لأرجو أن يكون القائم من أهل بيت محمد الذي يملأ الأرض قسطاً وعدلاً كما ملئت جوراً وظلماً، فقال عليه السلام: يا أبا القاسم... القائم الذي يطهر الله عز وجل به الأرض من أهل الكفر والجور، ويملأها عدلاً وقسطاً هو الذي تخفى على الناس ولادته، ويغيب عنهم شخصه، ويحرم عليهم تسميته، وهو سمي رسول الله صلى الله عليه وآله وسلم وكنيته... الصدوق أبي جعفر محمد بن علي بن الحسين بن بابويه القمي، كمال الدين وتمام النعمة (بيروت: مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، ١٩٩١) ص. ٣٥٢-٣٥٣. «حدثنا أبي؛ ومحمد بن الحسن رضي الله عنهما قال: حدثنا سعد بن عبد الله قال: حدثنا الحسن بن موسى الخشاب، عن إسحاق بن محمد بن أيوب قال: سمعت أبا الحسن علي بن محمد [بن علي بن موسى] عليهم السلام يقول: صاحب هذا الأمر من يقول الناس: لم يولد بعد.» المرجع نفسه، ص. ٣٥٥.

إسرائيل على أكل «دهن الكلبة» في العام ١٦٥٨، وهو عملٌ محظَرٌ تماماً في التوراة ويُعاقَب بالنفي (أي باللفظ من بين الجماعة)؛ ومنها أيضاً تربيده البركة التالية فوق الدهن المحظَر طقسياً: «مباركٌ أنت، أيها الرب، الذي يُجيز ما هو ممنوع»؛ ومنها أيضاً منعه عام ١٦٦٥ صومَ السابع عشر من تموز. ومن هنا أيضاً نَهَبَ القرامطة وتدنيسهم للعبة في العام ٩٣٠، ثم إلغاهم للشرية أثناء حادثة زكريا الأصفهاني في الأحساء؛ ومثله إلغاء النزاريين للشرية بدءاً بإعلان حسن على نكره السلام القيامة الكبرى في ألمات في ٨ آب ١١٦٤ من على منبرٍ مواجهٍ للغرب، أي في الاتجاه المعاكس للعبة في مكة^{١١}. إن الوعد الأساسي والنهائي هو انتظار المسيح / المهدي، الذي، لكونه سيداً بحق، فو أخلاقياً، سوف يبدأ بخرق القانون، بما في ذلك قوانين الطبيعة^{١٢} (وبالفعل فإن مجيئه العجائبي، على رغم موته أو غيبته الألفية، غالباً ما يتم إعلانه عبر أحداث فوطبيعية: «حدثنا محمد بن موسى بن المتوكل رضي الله عنه قال: حدثنا علي بن الحسين السعد آبادي، عن أحمد بن محمد بن خالد، عن أبيه، عن محمد بن أبي عمير، عن أبي أيوب، عن أبي بصير، عن أبي عبد الله عليه السلام قال: تنكس الشمس لخمسة مضيئين من شهر رمضان قبل قيام القائم عليه السلام.»^{١٣} ومن ثم يُلغى الشريعة نهائياً - لكونها تنطبق فقط على العالم قبل أن يُملاً قسطاً وعدلاً - ويقوم القيامة، سامحاً لريديه بأن يُبعثوا في عالم بلا سنن^{١٤}. طقوس عاشوراء هي الوجه الآخر للإيمان بوعد الإمام المغيب. من هنا أراهن على أن إدخال طقوس عاشوراء والتعزية تزامن مع فترة لم يكن فيها نجم

الشيعة الإثني عشرية صاعداً بل، على العكس، كان الإيمان المُستمر بمجيء المهدي يواجه خطر الانقراض. طبقاً لوجهة النظر هذه، إدانة العديد من علماء الشيعة الإثني عشرية لهذه الطقوس^{١٥} لا تأخذ في الاعتبار الأمد البعيد. فإذا أُوقفت طقوس عاشوراء لدى جماعات الشيعة الإثني عشرية، فإن ذكرى وعد الإمام المغيب ستضمحل عاجلاً أم آجلاً. السبب الرئيسي للطم^{١٦} في هذه الطقوس ليس شعوراً غير عقلاني بالذنب لعدم نجدة الإمام الحسين وآله منذ حوالي ١٣٠٠ عام؛ بل إن قسوة كهذه هي أكثر مقويات الذاكرة أثراً. قد يعترض البعض بأن أخلاقية الأعراف، الخ... قد أتت أكلها، وتحديدًا ذلك الذي يستطيع أن يعيد مُستنداً إلى قدرته على التذكر، ولذلك ليست هناك حاجة بعد الآن لمثل هذا المقوي القاسي للذاكرة. تلك هي حال الوعود لو كانت أمانها عادية (أي لا تدوم الآف السنين)^{١٧}، ولو لم تكن تقترب الآن من مرحلة بدأت فيها العملية السحيقة، التي وصفها نيتشه والتي من خلالها نجح الإنسان إلى حد كبير في تكوين ذاكرة لنفسه، بالتراجع. يكتب بول فيرليو، مُفكر علم السرعة: «إن تسارع الزمن الحقيقي، إن الحد الأقصى للتسارع الذي تمثله سرعة الضوء، لا يبدد الامتداد الجيوفيزيائي فقط... بل يبدد، أولاً وبشكل رئيسي، أهمية الديمومات الطويلة للوقت المحلي للمناطق والبلدان والأمم القديمة التي تحدت نفسها ضمن حدودها الجغرافية.. الماضي، الحاضر، المستقبل - ذلك التقسيم الثلاثي للتواصل الزمني - يتحلل عندها عن الأولوية لصالح فوروية حضور عن بعد... هذا هو... زمن الضوء وسرعته - ثابت كوني قادر على تكييف

١١ القيامة الكبرى في ألمات دامت حتى عام ١٦٦٠.

١٢ فريدريك نيتشه: «احذر من التكلم عن قوانين كيميائية، فذلك له صفة الأخلاقية.» إرادة السلطة، ترجمة إلى الإنكليزية والتر كوفمان ورج. هولنغيل (نيويورك: راندوم هاوس، ١٩٦٨)، ص: ٦٣٠.

١٣ الصنوق أبو جعفر محمد بن علي بن الحسين بابويه القمي، كمال الدين وتعام النعمة (بيروت: مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، ١٩٩١) ص: ٥٩٥. «حدثنا محمد بن الحسن رضي الله عنه قال: حدثنا الحسين بن الحسن بن أبيان: عن الحسين بن سعيد، عن النضر بن سويد، عن يحيى الطبري، عن الحكم الحنطاي، عن محمد بن همام، عن ورد، عن أبي جعفر عليه السلام قال: إثنان بين يدي هذا الأمر: خسوف القمر لخمس، وكسوف الشمس لخمس عشرة لو لم يكن ذلك منذ هبط آدم عليه السلام إلى الأرض، وعند ذلك يسقط حساب النجمين.» المرجع نفسه، ص: ٥٩٥.

١٤ أجد هذه الفترة من الجور إلى حد يبدو لي أن هناك، إلى جانب الرد الثوري، ريتين نمونجيين عليها: واحداً مشيحياً / مهبدياً وآخر غنوصياً. يتطلب الأول انتظار المهدي / المسيح (وهو أفضل الأعمال في غيبته) الذي سيملاً الدنيا، وهي صالحة في الأساس والجواهر لأنها من خلق الله. العادل، قسطاً وعدلاً في النهاية بعد أن مُتت موقتاً جوراً وظلماً. أما الثاني فينتظ التتره عن هذا العالم الشيطاني الذي لا علاقة له بالله العادل وإنما صنعه صانع.

١٥ محسن الأمين على سبيل المثال. أنظر: ثورة التنزيه: رسالة التنزيه، تليه مواقف منها وآراء في السيد محسن الأمين، تحقيق محمد القاسم الحسيني النجفي (بيروت: دار الجديد، ١٩٩٩).

١٦ الكثير من ضربات اللطم على الصدر خلال هذه الطقوس هي بقدر رزاة خفق أجنحة الطائر خلال تحليقه.

١٧ لئن وجب أن تكون مستعدين لأن ندفع ثمن قدرتنا على قطع الوجود، ولأن ندفع، من ثم، ثمن قدرتنا على التذكر الذي هو شرط لازم للوجود، أينبغي مع ذلك أن نتيقن من أن هذه الوجود لا تستغرق قرونًا ولا آلاف السنين أخذًا في الاعتبار فداثة ثمن هذه الوجود؟

التاريخ الإنساني.^{١٨} كنا قد بدأنا بذهنٍ مُتبلبلٍ ومساوقٍ فقط للحظة العابرة، ثمّ مررنا بمسارٍ مُعذبٍ من الآلام والتضحيات لآلاف السنين، كي نغرس في أذهان الناس ذاكرةً وبالتالي زمناً عميقاً، ولكننا الآن وصلنا إلى كائنٍ يتمّ تكييفه وبرمجته بالاتصال عن بُعدٍ بسرعة الضوء، مثلاً عبر التلفزيون (في الولايات المتحدة الأميركية يشاهد الأطفال بين سن الثانية والحادية عشرة ما معدّله ثلاث وعشرون ساعة تلفزيونية في الأسبوع، ويشاهد المراهقون ما معدّله اثنتان وعشرون ساعة)^{١٩} على سماع ومشاهدة حدثٍ مباشرٍ في أيّ مكانٍ من عالم العولمة كي ينسأه على الفور: رواندا، ثم إعلان نوع من الصابون، ثم الرياضة... لكي نصف الإنسان في مطلع القرن الحادي والعشرين أمام تلفازه، نستطيع، من غير أن نضطر لاستعمال عبارات فيريليو المعاصرة، أن نستعيد العبارات التي استعملها نيتشه لكي يصف إنسان ما قبل التاريخ: «بليد جزئياً، مبلبل إلى حدٍّ ما، ومساوق للحظات العابرة فقط.» سنكون (أو بشكل أدقّ سيكون الغرب) قادرين باطراد على التنبؤ الدقيق من خلال المحاكاة عبر الحواسيب؛^{٢٠} ولكن سنكون (أو بشكل أدقّ سيكون الغرب) أقل قدرة على قطع العهد.

١٨ بول فيريليو، قنبلة المعلومات، ترجمه إلى الإنكليزية كريس ترنر (لندن: فيرسو، ٢٠٠٠)، ص. ١١٨ - ١١٩.

١٩ أرقام ١٩٩٢. كانت ٢٨ ساعة في الأسبوع، و ٢٣,٥٠ ساعة في الأسبوع على التوالي في ١٩٨٦ (تقرير نلسن عن التلفزيون لعام ١٩٨٦). وفق مركز تعليم وسائل الإعلام في واشنطن، فإن مشاهدة التلفزيون هي النشاط الذي يحتوز على أكبر قدر من الوقت بعد المدرسة لدى التلامذة بين السادسة والسابعة عشرة. معظم الأولاد يمضون كل عام حوالي ١٥٠٠ ساعة أمام التلفاز و ٩٠٠ ساعة في الصف. في عمر السبعين يكون معظم الناس قد امضوا عشر سنوات في مشاهدة التلفاز.

٢٠ لا بل على العيش بشكل سابق لأوانه في المستقبل من خلال واقع افتراضي يستغل محاكاة حواسيب متطورة جداً.

كاتب ومنظّر سينمائي وفنان فيديو، له خمسة كتب بالانكليزية وأشربة فيديو وتجهيزات. عضو في «المؤسسة العربية للصورة» وفي هيئة تحرير مجلة *Discourse* الأميركية. شارك في تحرير عدد خاص من المجلة بعنوان «جيل دولوز: سند للإيمان بهذا العالم» (١٩٩٨) وأشرف على تحرير عدد خاص آخر: «أفلام شرق أوسطية قبل ان يرتد إليك طرْفُك» (١٩٩٩). نال شهادة الدكتوراه في الراديو/التلفزيون/السينما من جامعة نورثوسترن في الولايات المتحدة الأميركية، ودرّس في جامعة كاليفورنيا في بركلي، وجامعة كاليفورنيا الجنوبية (USC)، ومعهد كاليفورنيا للفنون (CalArts) وهو الآن أستاذ مشارك في قسم الفنون البصرية والمسرحية في كلية الفنون الجميلة والفنون التطبيقية في جامعة الروح القدس - الكسليك، لبنان.

٢٣ آذار ٢٠٠٢

جلال توفيق، بيروت
jtoufic@cyberia.net.lb

بيّتي، باريس:

بالنسبة إلى الكتاب الذي أردت أن
تهديني إياه ووعدت بإرساله إليّ، المدن
الخفيّة لإيتالو كالفينو، إحدى الجُمَل في
الطبعة الأولى لكتابي الأول، شاراد الذهن،
تقول: «تبيّن في النهاية أن اعتذاري لم يكن
ضرورياً، لأنه كان قد غفر لي غرارتي
أصلاً». أليست الغرورة هي السن التي
يقطع فيها المرء وعوداً كثيرة - بعضاً منها
لنفسه - تبقى غير موفّاة - لوقت طويل
على الأقل. الوعد هو أحد الأفعال التي تبدو
الأكثر سهولة، فهو إنشائي (أنظري كتاب
م.ل. أوستن كيف نفعل بالكلمات)، بينما هو
الأكثر صعوبة في الحقيقة لأنه غير طبيعي:
«تربية حيوان قادر على قطع العهود -
أليست هذه هي المهمة المفارقة التي
وضعتها الطبيعة لنفسها حيال الإنسان؟
أليست هذه هي مشكلة الإنسان الحقيقية؟»
(نيتشه).

خالص مودتي
جلال

الْكُمُون

جوانا حاجي توما و خليل جريج

ترجمته عن الفرنسية ليلي الخطيب



ويتصادف كمون الذاكرة هذا مع علاقة ملتبسة بالصور متى يتم عرضها منذ نهاية الحرب. وتتأرجح هذه العلاقة بين منطقتين زمنيتين: الماضي النوستالجي والمؤسّر لبيروت، أي فترة ما قبل الحرب بصورها وبطاقاتها البريدية المجمّلة؛ والمستقبل كما يتشكل في استيهام، من المفترض أنه جماعي، وهو استيهام سوف يضعنا كلنا على «طريق التقدم والعصرنة»، ويحمل هو أيضاً متخيله ومنطقه الصوري، كما في الملصقات الضخمة للمشاريع الإغمارية المختلفة.

هكذا تبدو الصورة وكأنها تتماوج بين «ما كان» و«ما سيكون». أما الحاضر، فإنه قلما يحضر، وإن فعل، فعلى نحو شبه «هستيري»، ومن خلال رفض للتدوين في تاريخيته.

وإذ «نقارب» الحرب، فإننا نفعل ذلك، غالباً، من منطلق «تطهري»، كي لا نقول من منطلق علاجي، لعله يخرجنا من «هذه الأزمة». لكن الحرب ليست عارضاً بسيطاً، إنما هي أيضاً أنطولوجيا ومسار لا يمكن اختزاله لأنه يفلت منا ويعود إلى مكبوته، فيحيل مجدداً على الكُمون.

يتخذ ماضي الحرب القريب شكلاً كامناً، قابلاً في ظلمة المدينة ومتأهباً دوماً

بالإمكان تعريف «الْكُمُون» أنه حالة ما هو موجود على نحو غير ظاهري، ويمكّن إمكانية الظهور في أي لحظة. يعبر الكُمون، بهذا المعنى، عن الفترة الزمنية التي تفصل بين الحافز وما يستدعيه من استجابة. أما الصورة الكامنة، فهي الصورة غير المرئية التي انطبعت ولما تُظهر بعد... ويحيل الكُمون على فكرة السبات، أي على ما هو في حالة نوم قد ينتقل منها، إلى حالة صحو.

وللكُمون معان مرتبطة بالجواهر، ولكنه هنا جواهر مكبوت ومخفي وغير مرئي، جواهر يصعب إدراكه... للكمون شكل مبهم ومقلق لأنه من الصعب الإحاطة به. فهو ليس مكاناً محدداً، بل هو حالة سفلية ومنتشرة لا يمكن التحكم بها: حالة ما قد يعاود الظهور مجدداً، وكأنه لما يزل هنا.

الْكُمُون مدخل إلى الممكن، إلى الشيء في صيرورته.

يستحضر الكُمون شعوراً طاغياً وكثيراً ما يتجلى في بيروت، حيث يهيمن فقدان الذاكرة منذ نهاية الحرب، ويتظهر شللاً غربياً يجتاح المدينة، ورغبة عنيفة في طي الصفحة ووضع الذات تحت المراقبة.

١ ينص القانون الصادر في ٢٦ آب ١٩٩١ (قانون رقم ٨٤ أو «قانون العفو العام») على العفو عن كل الجرائم التي ارتكبت خلال الحرب، وذلك حتى تاريخ ٢٨ آذار ١٩٩١. أما الجرائم التي ترتكب بعد هذا التاريخ، فإنها تخضع للملاحقة القانونية.

عبد الله فرح: «وندر بيروت»، أعمال مختلفة منها «رواية مصور مهووس بالنار» و«صور كامنة».

يبين مسار المصور عبد الله فرح صعوبة إبداع الصور خلال الحرب وبعدها. وبالإمكان تقسيم هذا المسار إلى ثلاث مراحل. عام ١٩٦٤، يلتحق عبد الله فرح، البالغ من العمر ١٦ سنة، باستديو والده للتصوير (وهو مساعد سابق لدالاتي ونهرا)، وهو استديو «واحد» الواقع في محطة باب ادريس في وسط البلد. عام ١٩٦٨، تطلب وكالة السياحة من استديو «واحد» تحقيق ٢٤ بطاقة بريدية عن بيروت، و١٢ رسماً للروزنامة الرسمية لعام ١٩٦٩. هذا التعاون بين الطرفين سوف يتكرر لسنوات متتالية.

أما الهدف من البطاقات البريدية التي صورت خلال فترة ٦ اشهر، فكان إبراز المعالم السياحية لبيروت: وسط المدينة، جادة المصارف، دور السينما، الأسواق، الفنادق والمسابع، البنى التحتية الجديدة... وقد تم إنجاز بعض اللقطات من الجو بمساعدة وكالة السياحة والجيش اللبناني. هذه الفكرة، التي رعتها إدارات الفنادق الكبرى، كانت تهدف إلى إبراز حداثة المدينة، وكذلك تنوعها وغناها.

امتاز هذا العمل بنوعيته الفريدة، حيث كان يعاد طبع البطاقات البريدية باستمرار، ولما تزل تباع في مكاتب بيروت حتى يومنا هذا، وذلك بالرغم من غياب المعالم المصورة على البطاقات. لم يكن عبد الله فرح، بالطبع، المصور الوحيد الذي أنجز مثل هذه البطاقات، لكن صورته هي التي تركت الأثر الأكبر، وحتى اليوم.

في بدايات الحرب، وفي ربيع ١٩٧٦ تحديداً، حاصر المتقاتلون استديو

للانبيثاق، وكأنما هذا الماضي القريب هو ذاكرة أسرعنا في طمسها، لكنها لما تزل تتجلى في الأطلال القابعة تحت الباطون «العصري»، تحت الحلم الرأسمالي ببلد ذي أداء فعال.

خلال مسيرتنا كمصوّرين، أردنا في البداية تسجيل الحرب، أي تدوين آثارها وذاكرتها في أعمالنا، فسينا إلى تأكيد أثر أطلال الحرب في المدينة وكيفية تشكّل أطلال حاضرنا من جهة أخرى، كما سينا إلى محاولة تعيين أنماط إدراك الناس للمدينة، وتطورها، فضلاً عن النسيج المدني وتحولاته. وحاولنا أيضاً إعادة قراءة ماضي المعاصر وتمثلاته التي شكلتنا. ولقد قادنا هذا البحث إلى العمل على صور مستعارة.

كثيراً ما أوصلتنا هذه المقاربة النقدية إلى طرق مسدودة ونوع من الشلل، أو حتى إلى أزمة تمثّل. إنه، وإضافة إلى هذا كله، أصبح فعل إبداع الصورة - بما هو أيضاً إبداع الأثر - بمثابة موقف عنادي يدفعنا إلى البحث عن قول مغاير من خلال الصورة.

يتجلى الكُمون في العديد من الأعمال التي سنتحدث عنها هنا: مشروع «وندر بيروت» حول مصور يدعى عبد الله فرح؛ «فيلم وثائقي» عن معتقل الخيام؛ أبحاثنا حول فيلم ٨ مم غير مظهرٍ يعود إلى خال خليل الذي اختفى خلال الحرب.

من المرحج، بل ربما من المخجل أن يتحدث المرء عن عمله، وإن بات العديد منا يلجأ إلى ذلك في ظل غياب أي مرجعية نقدية ونظرية جديدة. لذا، غالباً ما نجد أنفسنا نفكر في أعمالنا: نضعها في سياق نظري، نقولها نكتب عنها.

من الصعب أيضاً أن نحصر عملنا ضمن منظور محدد كمنظور الكُمون، لكننا رأينا أن نحاول ذلك في إطار بحثنا هذا.

«واحد»، ثم ما لبث أن دُمر وأُحرق. ونجح عبد الله في إنقاذ بعض معدات التصوير وجزء من السلبيات *negatifs* ومنها تلك الخاصة بالبطاقات البريدية، كما استطاع إنقاذ مئات الأفلام غير المستعملة.

ولسبب مجهول، باشر عبد الله في تنفيذ مهمة لم يعط لها أي تفسير. فبعد مرور ثلاثة أعوام على الحرب اللبنانية، وبعد مرور أشهر عدة على وفاة والده، بدأ عبد الله يتلف سوابل بطاقاته البريدية: راح يحرقها شيئاً فشيئاً، كأنه يسعى بذلك لجعلها تتطابق مع حاضره، أو كأنه يقلد بذلك المباني التي كانت تختفي تدريجياً من أمام ناظره، فيما يصيبها القصف ومعارك الشوارع.

كان عبد الله، بدوره، يقصف هذه المباني، يتلفها، يضيف إليها هدماً غير مسبوق. يمضي لياليه في حرق الروزنامات والبطاقات البريدية: يجعلها تتطابق مع واقعه المنشطي.

تبدو هذه الصورة المتلفة وكأنها صور جديدة فعلت فيها الصدفة والحوادث فعلها، فأعدت إبداع علاقة دلالية من خلال أثر النار والضوء.

عندما انتهى عبد الله من حرق صوره كلها، كان قد أعلن رسمياً عن انتهاء الحرب في بيروت. خلال الحرب، لم يكن عبد الله يخرج كثيراً، بل يمكث معظم الأحيان في البيت أو الملجأ (فهو، كما يقول، ليس مغامراً أو مصور حرب). خلال هذه السنوات الطويلة، صور عبد الله أقاربه وجيرانه والأماكن المحيطة به. استعمل الأفلام التي نجح في إنقاذها من الأستديو لكن، وبسبب افتقاده للمثبتات *fixateurs*، وخصوصاً الورق، لم يعد يظهر صوره. كان يلتقط الصور ويكس أفلامه في انتظار تغيير الأحوال، أي هدوء القصف، الذي سيتيح له فرصة الخروج من البيت وتظهير



ولا تشكل هذه الطباعة بتاتاً نسخة طبق الأصل لأن اللجوء إلى تصوير هذه الصور الكامنة قد يؤدي إلى مشكلة.

تبقى مسألة أساسية، سأكتفي هنا بالإشارة إليها، ألا وهي مسألة شروط ظهور أو بالأحرى كشف هذه الصور. متى يمكن لعبد الله أن يقرر تظهير أفلامه، أي تعريض صورته للضوء؟ ما الذي سيكون قد تغير من حوله، أو فيه أو ما بعده ليحثه على القيام بذلك؟ في كتابه «شارد الذهن» يرى جلال توفيق أن تدوين عبد الله لصوره في دفتر «يمكن أن يعتبر

صوره. غير أنه جرى، منذ ذلك الحين وحتى بعد انتهاء الحرب، على هذه العادة: لم يعد عبد الله يظهر صورته، بل صار يكتفي بالتقاطها. وصارت الصور تتكدس من دون حاجة إلى الكشف.

إذا كان عبد الله قد اعتاد عدم تظهير صورته، فإنه كان، في المقابل، يدون كل صورة يلتقطها في دفتر، ويصفها وصفاً شديد الدقة. وكأنا مدعوون هنا إلى قراءة هذه الصور، وهي قراءة تمنحنا حرية تخيل الصور التي نريد. يطلق عبد الله على هذا العمل اسم الصورة غير المرئية أو الصورة في النص. أما نحن، ومن شدة هوسنا، فإننا نرى في ذلك صورة كامنة.

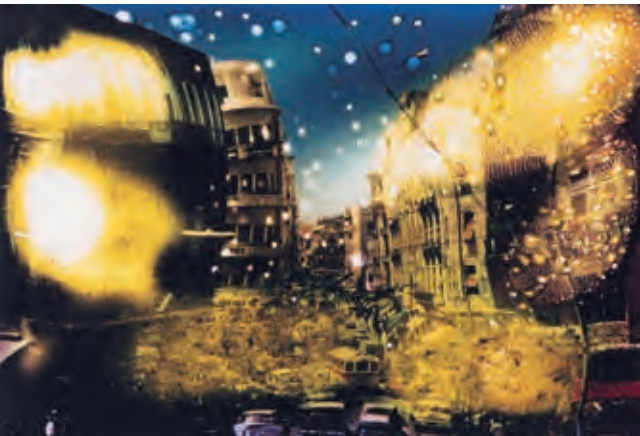
أحد أصدقائنا، ويدعى بيار مينا، معجب جداً بعمل عبد الله فرح، وهو ينظر إليه على أنه «عمل سفلي» وبطولي لا مثيل له، وهو بالطبع غير مكتمل؛ إنه، في اختصار، محاولة تسامي *sublime* تهدف إلى ضبط كل دقيقة تمر، أي الزمن الذي يعبر «الزمن»^٢ في حد ذاته.

رأينا أن نجمع أرشيف عبد الله المصور، وأن نكف رموز عشرات الدفاتر التي يصف فيها صورته، بهدف إنجاز كاتالوغ مستنفذ لأعماله غير المرئية.

هنا تمثل جارورين من جارورين عدة، وضب فيها عبد الله أعماله. يحتوي الجارور الأول على أفلام تعود للفترة الممتدة من الأحد ٢ كانون الثاني ١٩٩٧ إلى السبت ٢١ شباط ١٩٩٨. الجارور الثاني: من الأربعاء ٤ تشرين الثاني ١٩٩٨ إلى الأحد ١١ نيسان ١٩٩٩.

نقدم هنا، وعلى سبيل المثال فقط، بعض البيانات التي يصف فيها عبد الله صورته، والتي يصر على تسميتها «فهرست الصور» *planches contacts*. لقد اكتفينا بطبع هذه البيانات على الكمبيوتر (نص عبد الله غير واضح)،

٢ «طيب رح فريجك شغلي» لجوانا حاجي توما وخليل جريج، مجلة الآداب، ك٢ - شباط، ٢٠٠١ بيروت، لبنان.



١- ٢٠٠٠/٣/٦ الساعة ٢٠:١١. صورة ذاتية في
المرأة، وجه ينم عن عدم التأثر، بعد مشاجرة.

٢- ٢٠٠٠/٣/٧ الساعة ٠١:١١. صورة ذاتية في
المرأة، وجه ينم عن عدم التأثر، شعور باطني
بغبطة كبيرة.

٣- ٢٠٠٠/٣/٧ الساعة ٠٢:١٣. صورة ذاتية
في المرأة، وجه ينم عن عدم التأثر، شعور
باطني بالجوع.

٤- ٢٠٠٠/٣/٧ الساعة ٠٣:١٤. صورة ذاتية في
المرأة، وجه ينم عن عدم التأثر، شعور باطني:
«لقد أكلت كثيراً».

٥- ٢٠٠٠/٣/٧ الساعة ٠٤:١٦. صورة ذاتية في
المرأة، وجه ينم عن عدم التأثر، محاولة تجرد،
هدوء باطني.

٦- ٢٠٠٠/٣/٧ الساعة ٠٦:١٧. صورة ذاتية في
المرأة، وجه ينم عن عدم التأثر، محاولة تجرد،
شعور باطني بالارتعاج.

٧- ٢٠٠٠/٣/٧ الساعة ٠٨:١٨. صورة ذاتية في
المرأة، وجه ينم عن عدم التأثر، محاولة تجرد،
شعور باطني بالانتظار.

٨- ٢٠٠٠/٣/٧ الساعة ٠٧:١٩. صورة ذاتية في
المرأة، وجه ينم عن عدم التأثر، محاولة تجرد،
شعور باطني بالغضب.

٩- ٢٠٠٠/٣/٨ الساعة ٠٤:١٢. صورة ذاتية
في المرأة، وجه ينم عن عدم التأثر، شعور
باطني بالهيجان.

١٠- ٢٠٠٠/٣/٨ الساعة ٠٨:١٣. صورة ذاتية
في المرأة، وجه ينم عن عدم التأثر، شعور
باطني بالترقب.

١١- ٢٠٠٠/٣/٨ الساعة ٠٥:١٣. صورة ذاتية في
المرأة، وجه ينم عن عدم التأثر، شعور باطني
بالتوتر (انطباع وجه كان معبراً).

١٢- اللقطة نفسها.

١٣- ٢٠٠٠/٣/٨ الساعة ٢٥:١٥. صورة ذاتية
في المرأة، وجه ينم عن عدم التأثر، شعور
باطني غير محدد.

١٤- ٢٠٠٠/٣/٨ الساعة ٠٤:١٦. صورة ذاتية في
المرأة، وجه ينم عن عدم التأثر، شعور باطني:
«أشعر بالحر».

١٥- ٢٠٠٠/٣/٩ الساعة ٢٠:٣. صورة ذاتية في المرأة،
وجه ينم عن عدم التأثر، شعور باطني بالإرهاق.



انتظارنا وفي علاقتنا بالصور بشكل عام (لهذه الصور، ربما، «هالة» ما أو قدرة مختلفة، وهي بهذا المعنى فعالة أو «رهيبه» حسب قول رولان بارت).

خيام: (وثائقي، ٥٢ دقيقة، نيسان ٢٠٠٠)

حتى تاريخ تحرير الجنوب اللبناني في أيار من عام ٢٠٠٠، كان من المستحيل الوصول إلى معتقل الخيام الذي كانت تديره الميليشيا المتعاملة مع إسرائيل والتي يطلق عليها «جيش لبنان الجنوبي». كنا نسمع عن هذا المعتقل دون أن نرى أي صورة له. وكل

مساهمة في قيامة ما قد انسحب بفعل كارثة متجاوزة حدودها. إن عمل من يحاول بعث التراث بعد حدوث كارثة كهذه، لا يترك أثراً لدى الجمهور إلا على نحو غير مباشر: فهو يؤثر أولاً على العمل الفني لكي يضمن قيامة هذا العمل»^٢.

هذا التغيير عند عبد الله فرح، كما عند غيره من الفنانين الذين قد تتطور ممارستهم في الاتجاه نفسه، قد يعني أن ثمة شروطاً فنية وسياسية وغيرها، اجتمعت فجعلت هذا «الكشف» للصورة ممكناً. وهذا يفترض بالتأكيد تحولاً في

٣ جلال توفيق، *Distracted*، الطبعة الثانية.

١- ذكية، سكرانة، تصرخ، تهدد وتتوعد	١٩- إلهام تضع الزجاجاة داخل الغرفة.
٢- لقطة قريبة لذكية مأخوذة من علو.	٢٠- إلهام تغلق باب ذكية وهي تنظر إلى.
٣- السيد سرور، متوتر، على الدرج أمام الباب.	٢١- لقطة للفوضى في غرفة ذكية وهي تنظر إلى.
٤- ذكية تجر نفسها على الدرج.	٢٢- ذكية نائمة، منهارة على فراشها.
٥- لقطة مأخوذة من فوق للسيد سرور وهو ينظر إلى بارتياب.	٢٣- رأس خروف محتط على ظهر الخزانة.
٦- ذكية تزحف حتى العتبة.	٢٤- المساء عبر نافذة غرفتي.
٧- ذكية نائمة، منهارة على مسحة الأرجل.	٢٥- غيمة بشكل فيل.
٨- اللقطة نفسها، لكن أقرب.	٢٦- ترميم واجهة مبنى مهدم.
٩- لقطة قريبة لعم ذكية المفتوح.	٢٧- عامل على رافعة بمواجهة المبنى.
١٠- جفن نصف مغلق.	٢٨- العامل يبدو صغيراً في أعلى الرافعة الضخمة المعلقة.
١١- السلسلة التي تضعها ذكية حول عنقها على الارض.	٢٩- عداد السيارة يشير إلى ٩٩٩٩٩ كلم.
١٢- زجاجة العرق على الدرجة الأخيرة قبل الوصول إلى عتبة باب ذكية.	٣٠- عداد السيارة بين ٩٩٩٩٩ و ١٠٠٠٠٠ كلم.
١٣- لقطة متوسطة مأخوذة من فوق لإلهام وهي تفتح باب غرفة ذكية.	٣١- عداد السيارة يشير إلى ١٠٠٠٠٠ كلم.
١٤- لقطة متوسطة مأخوذة من فوق لإلهام وهي تحاول رفع ذكية (احتمال تحرك الكاميرا، صورة غير ناجحة).	٣٢- سيارة متوقفة، العداد يشير إلى ١٠٠٠٠٠ كلم.
١٥- اللقطة نفسها.	٣٣- لقطة عامة للسيارة المتوقفة في منطقة مار الياس.
١٦- لقطة قريبة لوجهي إلهام وذكية، الخد على الخد.	٣٤- لقطة قريبة للجريدة تظهر فيها صفحة الأبراج: «لقد وجدتم مفتاح السعادة بين أشيائكم العتيقة، لكنكم لا تعرفون الباب الذي يفتحه هذا المفتاح».
١٧- لقطة للسيد سرور مأخوذة من فوق، قبضته على وركه.	٣٥- صورة لإحدى صورنا (البطاقة البريدية التي تظهر فيها ساحة الشهداء المحروقة) منشورة من دون إذن في الجريدة.
١٨- إلهام تلتقط زجاجة العرق عن الدرج.	٣٦- لقطة لهيئة تحرير الجريدة من أجل ملاحقة قضائية محتملة.



الخيام. وباتت الصورة ممكنة التحقق: صورة الحضور المادي للمعتقل على الأقل. لكن صورة المعتقل الكامنة تصطمم الآن بالواقع وتواجهه، فتجد لنفسها مرجعاً. فشهادات المعتقلين لا تؤكد فقط على إعادة بناء فضاء المعتقل، بل على ما عاشه هؤلاء المعتقلون في هذا الفضاء. وما عاشوه هو بمثابة تجربة عسية على التمثل، بل هي «تجربة مستحيلة» أو «تجربة حدود». وعندما نذهب لزيارة الخيام، يغدو كل شيء ذا دلالة. وتنشأ عملية تخيلية جديدة. وتتحول جدران المعتقل، بدورها، شاشة يأبى الواقع المكبوت أن يُختزل فيها، ويسعى لأن يفيض عن ذاته، إنه إطار، وصلة، ورق كتيم.

إن الكُمون، في مواجهة الصورة المكشوفة، يعمل على نحو ملتبس. في «حالة الكُمون»، أصف جزءاً من أتوستراد الأوزاعي في الضاحية الجنوبية لبيروت، حيث يتقاسم ٤٢ عموداً الخط الفاصل للطريق، ٤٢ عمود كهرباء علقت عليها إطارات ذات مقاييس متطابقة وتستوعب صوراً من جهتيها. بعض هذه الإطارات تحوي على صور وجوه مقاتلين من حركة أمل وحزب الله. تحت كل وجه عبارة «المجاهد الشهيد» أو «البطل الشهيد»، يتبعها اسم الرجل. إلى جانب هذه الصور، إطارات فارغة تنتظر وجوه شهداء جدد. من الغريب أن يحمل العمود نفسه صورة للشهيد ونفياً لهذه الصورة هو، في الواقع، نقد عميق لحالة الصورة نفسها: الإطار الفارغ.

أبحاث حول أرشيف وأفلام وجدت في أغراض خال خليل.

ينفتح الكُمون أيضاً على احتمالات الفقدان. بل إنه يشكل أملاً بحدوث كشف ما، ذلك أن مواجهة الواقع قد تخيب كل التوقعات.

ما كنا نعرفه عن المكان كان يأتينا من شهادات المعتقلين المحررين وأفراد الصليب الأحمر الدولي الذين سُمح لهم بدخوله. كان من المستحيل، إذن، تمثّل المكان.

من خلال شهادات ستة معتقلين، ٣ رجال و٣ نساء حاورناهم في إطار فيلمنا، يواجه المشاهد فجأة وثيقة فجّة لكنها مجتزأة، هي كلام تنقصه الصورة. فالمشاهد لا يرى إلا صورة المعتقلين الستة الذين يتوالون على الكلام.

أما صور المعتقل، فهي في حالة كمون. إن التجهيز المستعمل في الفيلم تجهيز صارم، فالكاميرا ثابتة، أنظار المعتقلين تستدعي عين الكاميرا. كنا، ونحن نعمل على المونتاج، ننتظر حدوث شيء ما. يحاول كلام المعتقلين إعادة بناء المعتقل بأدق تفاصيل حياته اليومية: أقسامه وغرفه، الحياة في زنزانية لا تتعدى مساحتها المتر المربع، الأكل، تمضية الوقت، مواد وتقنيات صنع الأدوات المنوعة والمفيدة، كالإبرة والقلم... وكنا من خلال هذا الخوض في أدق التفاصيل، نحاول إدخال الأشياء في حيّز وجودها.

إن هذا العمل هو نوع من التجريب في كيفية انبناء الصورة، تدريجياً ومن خلال الخطاب، على مبدأ التذكر.

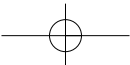
من المفترض إذن أن يعوض التذكر الغياب. ذلك أنه يتم التعويض عن الصورة الناقصة بالصورة التي يبتدعها المشاهد من خلال كلام المعتقلين وإعادة وصله. مما يؤلف لدى كل مشاهد شاشة يعرض عليها صوره الخاصة. تتباعد جوانب الإطار محدثة فجوة تصبح من خلالها الصورة الناقصة صورة مفتوحة، وغياب الصورة صورة في طور الممكن. ويصبح الإطار نفسه شاشة، وصلة *relais*، ورقاً كتيماً *cache*.

اليوم، وبعد تحرير لبنان الجنوبي وتفكيك المعتقل، صار بالإمكان الذهاب إلى

٤ «حالة الكُمون» *A State of Latency* لجوانا حاجي توما وخليل جريج، في: Iconoclash, ZKM/Center for Art and Media, Karlsruhe, Germany and MIT Press, Massachusetts Institute of Technology, Cambridge, Massachusetts, USA, ٢٠٠٢.

٥ وهما الحركتان السياسيتان والدينيّتان الشيعيتان في لبنان.

٦ المرجع السابق.



تصحيحها. والفيلم مجرد سيل من الصور البيضاء يتحرك فيها أحياناً خيال، أو يبين فيها طيف يد أو سقف بيت، وبالكاد نلمح فيها مجموعة مكونة من ثلاثة أشخاص ينضم إليهم شخص رابع. هكذا يبدو الفيلم وكأنه شريط من التنويجات الصغيرة في الألوان والحركات.

عجز تظهير الفيلم عن «إعادة» خالي: ففي الكُمون إمكانية للكشف واحتمال للفقدان أيضاً.

هذه الحالات من الكُمون التي عرضنا - وغيرها - تشير إلينا وتصورنا كاحتمالات في طور ولادتها، كأثر أو استرجاع يصير شبحياً ليسكن الصور والأفلام، الوثائق الحقيقية أو المزيفة.

حكاية أشباح هي، أطياف الأشياء التي تعود كالذكرى: معها نظل بشراً أي أناساً مسكونين. هكذا لا نقع في التهكم وفي القبول، القبول بالصور والوقائع، ولا نعيش الحاضر في استمراريته.

أن نكون مسكونين بواقعا ونكرياتنا يعني أن نرفض الآلة والزمن الآلي. إنه الزمن الذي يرفض أن يتلاشى تماماً. يقاوم. أن نكون هنا اليوم يعني أن نقبل بالعيش مع أطيانا، فنبحث عنها ونغذيها.

استرجاع الصورة هو استرجاع معرفة تسكننا لكنها عصية على الإدراك. بيد أن هذا الإدراك هو الذي يبدو لنا مهماً في إخفاقه كما وفي سعيه لأن يتجسد صوراً. هذه الحركة هي التي تدفعنا لنحاول التفكير، ونبدع صورنا خارج السيل، ونسائل أنفسنا باستمرار عن ضرورتها ووجودها ومدى ارتباطها بالعالم الذي نعيش فيه وبأساليب الفيديو والتصوير التي نستعمل. يمنحنا الكُمون إمكانية العيش خارج رقابة ومجال الشبكات الأحادية القطب المسيطرة، والتي تعاقب كل محاولة للخروج عليها إلى حد إلغائها.

في ١٨ آب ١٩٨٥، كان خالي، ألفرد ككتانة جنيور خلف مقود سيارة إسعاف تابعة للصليب الأحمر، حين تم اختطافه^٧.

لم يتم العثور على خالي. لم يعد. لما يزل في عداد المخطوفين، ولما تزل ظروف اختطافه غامضة. فالأدلة التي نملك لا تسمح لنا بمعرفة ما جرى فعلاً.

ثمة ١٧٠٠٠ شخص اختطفوا أو اختفوا خلال الحرب، ولم يعرف مصيرهم حتى اليوم. وفي ٢٣ حزيران ١٩٩٥ صدر قانون «ينظم» أحوال المخطوفين^٨: على العائلات أن تطلب سريان مفعول القانون، ليصبح بالإمكان إعلان وفاة الشخص بعد مرور أربع سنوات على اختطافه. إن مثل هكذا قانون يضع العائلات أمام خيار صعب، ألا وهو إعلان وفاة شخص في غياب أي أثر له، ومن دون وجود جثة.

منذ بضعة أشهر، وقعت على أرشيف خالي المكون من صور وأفلام. كان خالي مولعاً بالصور ويمارس هواية التصوير بانتظام. عثرت أيضاً على أفلام ٨ ملم وهي أفلام عائلية. من ضمن هذه الأفلام فيلم كامن لم يرسل بعد إلى المختبر للتظهير. لا شك في أن خالي لم يجد الوقت لإرساله، فظل الفيلم في مغلفه الأصفر طوال ١٥ سنة، ومرت عليه أهوال الحرب وحتى احتراق البيت. ربما احتوى هذا الفيلم على آخر الصور التي التقطها خالي، وربما تضمن أيضاً بعض الفوتوغرام *photogrammes* حيث يظهر هو. فكرت مطولاً في أن أرسل الفيلم إلى المختبر وأنا أدرك أن في ذلك مجازفة، إذ من المحتمل ألا تكشف الصورة الكامنة عن شيء. مما يعني خيبة أمل يستحيل تعويضها.

غير أن كل التدابير التي اتخذتها لضمان تظهير سليم (اختيار المختبر الجيد والمواد الكيميائية المناسبة) لم تجد نفعاً: كانت كل الصور ضبابية، يستحيل

٧ كان الخطف من الممارسات الشائعة خلال الحرب الأهلية اللبنانية. وكانت عمليات الخطف تتم غالباً بناء على بطاقة الهوية التي تشير إلى طائفة حاملها. وكان الأشخاص المخطوفون يستعملون أحياناً كورقة للتبادل.

٨ القانون الصادر في ٢٣ حزيران ١٩٩٥ (انظر النص المؤطر).

ويتيح الكُمون لنا، أيضاً، التفلُّت من محاولة «الأخر» استنفادنا وحصرنا في تعريفات وتقويم مشكوك بصحته، يدّعي تشخيصنا بدقة وتشخيص أعمالنا (وبخاصة الفنية منها).

يصب عملنا في حدود واقع تنطرح فيه أيضاً، مسألة الأنا ومسألة الجسم الاجتماعي والفردى، في مجتمع اجتماعي وفي زمن بات فيه من الصعب طرح الذات في فرديتها من حيث هي مسير للفكر وبالتالي للمعارضة. بات من الصعب إذن أن أقول «أنا»، وأن أعلن «أنني ذاك الكائن بكل تناقضاته، أنا هنا، أنا كذا، لست مجرد فرد، إنما أنا ذات فريدة». الكُمون يعني أن أكون هنا حتى لو لم ترني، إنه الضرورة «الما بعد» البدهة.

يعمل جونا حجي توما وخلييل جريج المولودان في ١٩٦٩ في بيروت، كفنانيين ومخرجين سينمائيين. في ١٩٩٩ قدما فيلمهما الروائي الطويل الأول «البيت الزهر» بإنتاج فرنسي كندي لبناني مشترك. في العام ٢٠٠٠ أخرجا «الخيام» فيلمًا وثائقيًا في ٥٢ دقيقة؛ وفي ٢٠٠٣ أخرجا «الفيلم الضائع». قام توما وجريج كذلك بمعارض تجهيز فيديو وتصوير فوتوغرافي من بينهما: «بيروت: سرديات مدنيّة»، «بوست ريبستانتي»، «دائرة الارتباك»، «لا تمش»، «وروندز». وهما يعملان مؤخرًا على أوجه عدة من مشروعهما «وندر بيروت» الذي يتضمن: «رواية مصوّر فوتوغرافي مهووس بالنار»، «بطاقات بريدية للحرب»، و«صور كامنة». ساهم الإثنان في مقالات ومنشورات عدة من بينها كتاب: «بيروت: سرديات مدنيّة». تدرّس جونا كتاب السيناريو، ويدرس خليل الجماليات وفلسفة الصورة في معهد السمعي-البصري في جامعة القديس يوسف في بيروت.

الكتاب الثالث في احكام المفقود

المادة ٣٢- المفقود هو الغائب الذي لا يعرف مكان وجوده ولا يعلم أحي هو أم ميت.

المادة ٣٤- (كما تعدلت بموجب القانون رقم ٤٣٤ تاريخ ١٥/٥/١٩٩٥):
يحكم بوفاة المفقود إذا استمر احتفاء آثاره وانقطاع أخباره مدة أربع سنوات على الأقل منذ تاريخ غيابه وذلك بناء على طلب كل ذي مصلحة، وتبت في الطلب المحكمة الابتدائية المدنية التابع لها محل إقامته أو السكن الأخير للمطلوب إقرار وفاته قضائياً وإذا كان الفقدان حاصلًا خارج لبنان المحكمة الابتدائية المدنية في بيروت.

المادة ٣٥- (كما عدلت بموجب القانون رقم ٤٣٤ تاريخ ١٥/٥/١٩٩٥):
تنظر المحكمة المذكورة في المادة السابقة في غرفة المذاكرة في طلب إقرار وفاة المفقود قضائياً وتعتمد من أجل تكوين قناعتها مختلف طرق الإثبات القانونية بما فيها النشر في الصحف المحلية والأجنبية عند الاقتضاء ومختلف وسائل الإعلان التي ترى المحكمة فائدتها والأخذ بالقرائن وخاصة بالحالات والظروف التي يغلب فيها الهلاك ولا يعثر معها على الجثة.

المادة ٣٦- (كما تعدلت بموجب القانون رقم ٤٣٤ تاريخ ١٥/٥/١٩٩٥):
لورثة المفقود المقررة وفاته أن ينتفعوا بأمواله ولا يحق لهم أن يتصرفوا بها تصرفاً ناقلاً للملكية أو منشأً عليها حقوقاً عينية إلا بعد مضي ست سنوات على نشر الحكم المتضمن إقرار الوفاة في الصحف المحلية وصحف البلاد المقدر وجوده فيها وانقضاء ستة أشهر على هذا النشر.

المادة ٣٧-
يعلق نصيب المفقود من إرث غيره وقسطه من الوصية إذا أوصى له، إلى أن تنقضي السنوات الخمس على صدور الحكم بموته، فبعد انقضاء هذه المدة نصيبه في الإرث إلى من يرث مورثه عند موته وقسطه من الوصية إلى ورثة الموصي.

المادة ٣٨-
إذا ظهر المفقود حياً خلال خمس سنوات بعد الحكم بوفاته تؤخذ جميع أمواله من أيدي الورثة المعلق له من إرث غيره ومن الوصية. وإن ظهر حياً بعد مضي هذه المدة أخذ ما بقي بأيدي الورثة. ولا يحول ذلك دون استرداد ما تصل إلى الغير من أمواله بسوء نية.

بيروت مُعلِّماً:

تجارب فنية معاصرة في لبنان

شروط ورهانات الممارسات الثقافية التجريبية
والجمالية في لبنان والخارج

كاترين دايفيد

ترجمه عن الفرنسية بلال خبيز



أود المضي في تحديد سياق هذه المداخلة. بداية، أود أن أشكر كريستين طعمه لأنني أعتقد في ظل الوضع الحالي، أن دعوة محاور غير لبناني وغير عربي تعد ضرباً من المغامرة. وأمل بشدة أن أساهم في فتح النقاش ودفعه قدماً.

شكلت هذه الدعوة تنويجاً لزيارات عدة قمت بها إلى بيروت من قبل ودائماً كانت زياراتي محددة الأهداف. لم أزر بيروت كسائحة، بل زرتها للمرة الأولى لمتابعة أعمال «مهرجان أيلول»، حيث إن بعض الأصدقاء الذين أثق بحكمتهم أشاروا إلى هذا المهرجان بوصفه مساحة للتفكير، والعروض المعقدة والرصينة، ما يجعله مختلفاً عن المهرجانات الثقافية الأخرى التي تجتاح اليوم العالم برمته وليس لبنان فقط.

بعد زيارات عدة لبيروت، أثار اهتمامي بصورة خاصة، ذلك الوضع الخاص الذي يجعل بيروت «مميزة»، مع كل التحفظ اللازم على كلمة «مميزة». أعني ذلك الحراك السياسي، الاجتماعي - السياسي الذي يُفقد الأشكال استقرارها، ويُعيد تعريفها مراراً، بعضها على النحو المرجو والبعض الآخر على نحو أقل رجاءً. وضع تتخذ فيه بعض المداخلات الثقافية أهمية طارئة وحاسمة بالمقارنة مع أوضاع أخرى «أقل تميزاً».

قد تكون هذه المداخلة، التي أريدها أن تكون عملية، مناسبة لتبادل بعض الملاحظات والأسئلة، حول بعض ما يجري في لبنان، وفي بعض البلاد الأخرى، مثلما أمل. وبطبيعة الحال، لست على قدر من الحماسة أو الادعاء يخولانني أن أتورط بتعريف الفن اللبناني وشرحه. بمثابة عنوان أول: في شرح «الممارسات الجمالية المعاصرة» في لبنان. والبحث في العنوان يستلزم بعض التحديدات: فلقد عمدت إلى إجراء بعض التعديلات على الترتيب العام لهذه الممارسات ليتسنى لي أن أدقق جيداً في بعض التجارب الثقافية في لبنان عموماً وفي بيروت في شكل خاص.

أما القسم الثاني فيدور حول «شروط ورهانات الممارسات الثقافية، التجريبية والجمالية في لبنان والخارج».

بطبيعة الحال كانت لي اختياراتي، فلست عالمة اجتماع، وتالياً لست مهتمة بمتابعة كل نشاط أو صورة أو عرض قدم بوصفه فناً. يهمني، في إطار الإنتاج الذي يصنف لأسباب اجتماعية فناً أو ممارسات جمالية، بعض الأعمال والعروض التي تحمل في طياتها - على ما أرجو - تجربة نقدية وتجريبية، تشكل، بالنسبة لي، السبيل الوحيد لإنتاج ضرب من الفن هو الذي أهتم له اليوم.

بالتالي عن كل ما يمكن تسميته إنتاجاً، فنياً «معاصراً»، رغم أن هذه الحالات «المميزة» تواجه اليوم هنا وفي العالم أجمع أخطار التطبيق والخضوع لسطوة الاتجاهات السائدة.

الخطر الآخر هو خطر معاكس، خطر التهميش المتزايد أي البقاء في هامش الظل. وأعتقد أن الفنانين والمثقفين الذين عملت معهم لا يريدون سلوك أي من هذين الطريقين.

يدخل ضمن إطار مداخلتني هذه، مشروع قيد الإنجاز. مشروع يمتد على المدى المتوسط والبعيد. لكن تحققه على المدى البعيد لا يتعلق بي فقط، بل هو رهن إرادة وتقاطع مصالح مجموعة من الأشخاص. وتتمحور فكرة المشروع حول «تصورات عربية معاصرة» تقدم في الخارج، كما في العالم العربي، متمنين أن يكون صداها في العالم العربي مؤثراً، رغم جهود بعض ذوي النوايا الطيبة الذي يريد أن يحصل العكس. أعتقد أن إقامتي اليقظة في بيروت، هي خير ما يثبت ذلك، وأظن أن الوضع في بعض العواصم العربية إيجابي أيضاً وإن كان يختلف عن بيروت بعض الشيء.

يختزن العالم العربي بعضاً من الأعمال النقدية والتجريبية المهمة، وهي على رغم ندرتها وتأثيرها بالرقابة ومحاولات كبثها في بعض الحالات المتطرفة، إلا أنها جديرة بأن نحاول إبرازها ونشرها في العالم العربي وخارجه على حد سواء.

يصعب تحديد سلم الأولويات. وأظن أن الرهان ليس في محاولة تأمين انتشار فوري للأعمال والأفكار العربية المعاصرة في السوق الأوروبية، إنما على تنمية بعض الحالات الذي يبدو ضعيف البنية ودعمها. قد تلاحظون أنني أنتقي كلماتي بدقة، لأنني لا أريد استعمال عبارة حالات «قيد التكوّن» لأنني أعتبر هذه العبارة المتداولة في بيروت

يبدو لي أنه من الأهمية بمكان، أن أشدد على أن الأعمال التي تفاعلت معها في السنوات العشر الأخيرة في بيروت، والتي أثارت اهتمامي بصورة خاصة، هي أعمال أنتجتها حلقات من الفنانين والمثقفين الذين يجمعهم هم ثقافي مشترك. أشدد على الحلقات، ولا أتحدث عن «مجموعات»، لأنه يبدو لي أن لا وجود لمجموعات فعلية، ولا أحسب أحداً يعتبر نفسه هنا منتمياً إلى مجموعة ما. وربما يمكننا في مرحلة متقدمة من حديثنا أن نقارب ضرورة تكوّن مجموعات ضغط أو مصالِح... إلخ. لكن هذا ليس مدار اهتمامي الآن، رغم أنني لست عمياء ولا صماء لأغفل عن إمكانية تكوين بعض الآراء في هذا المجال. لكنني أصر على أن الذين حاولت العمل معهم، كانوا يتحلقون حول مشروع ثقافي محدد، من دون إغفال أن هذا المشروع ليس على قدر من التجانس والوحدة تسمحان له بالصمود طويلاً، والأرجح أن بعض التصدعات سيظهر في جدرانه في المستقبل، وربما في المستقبل القريب جداً.

في السياق نفسه، أود أن أذكر بعض المساحات الذي أسهم في زيادة معرفتي: مهرجان أيلول الذي ذكرته سابقاً، والذي كان يديره الياس خوري وباسكال فغالي، جمعية أشكال ألوان التي تديرها كريستين طعمه، وثمة مؤسسة فنية لكنها صلبة العود هي «المؤسسة العربية للصورة». هذه الجهات الثلاث، ولو أنها لا تزال بعيدة عن اختزال النشاط الثقافي في بيروت، فقد ساهمت إلى حد كبير في تظهير بعض الأعمال الذي استرعى انتباهي، كما أنه من ناحية ثانية، ومثلما أشار بعض الذين حادتهم، ساهم في التعتيم وربما إخفاء بعض احتمالات تشكيل أجسام مأسسة ما زالت حتى الآن طرية العود ولينة العريكة.

يرتكز تحليلي في هذه المداخلة أيضاً، على الطابع غير المأسس حتى اللحظة، وابتعاده

الدليل على الراهنية، وعلى التفاوت في السرعة بين مجال وآخر، حيث يتوجب علينا احترام هذا التفاوت وتجنب السعي لمسحه أو تدميره، أو حثه على التجانس، في بعض الأحوال لصالح سرعة وحيدة مسيطرة هي سرعة رأس المال. يخيل إلي أن هذا التفاوت يتبلور بقدر ما نحسن التعامل مع الممارسات الجمالية المعاصرة بدلاً من التعامل مع الفن العصري من دون تمييز خصوصاً في الموضوعات... وأظن أن هذا الوضع ينطبق تماماً على بيروت حيث لم تتبلور الظروف المناسبة لإنتاج تجارب جمالية في جو من العقلانية، وحيث تشغل السوق حيزاً واسعاً وجائماً. وأظن أنه من الأهمية بمكان أن نحاول الاستفادة من هذا الوضع العائم بدلاً من الشكوى منه كما يفعل البعض.

أريد أن أوضح سبب هذا الاهتمام الملحوظ بالممارسات التي ننسب إليها على الدوام صفتي التجريبية والنقدية في لبنان وخارجه على حد سواء. إذ يبدو لي أن هذه الممارسات ترتدي أهمية كبيرة في هذه الأيام، بقدر ما تخضع العلاقة التاريخية والطبيعية بين المجالين الفني والسياسي لعملية إعادة تعريف متجددة، بعيدة كل البعد عن أسلوب الصحافي المبتذل والخطر في الوقت نفسه، على ما أرى، حيث يقام تعارض غبي بين السياسة والفن، ويتم فهم الدور السياسي للفنون بوصفها مجرد تعبير بسيط ومباشر عن الفن النضالي أو الفن الملتمزم، إلى ما هنالك من تسميات. لكنني أظن أن السؤال هو أعقد وأعمق منذ البداية. على الرغم من أن بعض التعقيدات باتت أوضح اليوم مما كان عليه منذ عشر سنوات. أريد أن أقرأ على مسامعكم اقتباساً سريعاً من فيلسوف ساهم إلى حد بعيد في إعادة طرح هذه الأسئلة وجعلها راهنة وأكسبها بعض نشاطها وضرورتها. إنه جاك رانسبير، المعروف كفيلسوف سياسي مختص بأدب القرن التاسع عشر، إلا أنه

وساوبولو وبومباي استعمارية ورجعية في جوهرها. لقد حان الوقت للإقلاع عن اعتبار حالات لها جذورها وأسبابها وحججها حالات «قيد التكوّن»، فضلاً عن كون عبارة «قيد التكوّن» تختزن ملمحاً أبوياً، رعويّاً مزعجاً وخطيراً.

والحال، فإن هذا الضرب من المشاريع يواجه تحدياً مضاعفاً، من ناحية عليها أن تقدم الأفكار والمشاريع والمقترحات المعاصرة النقدية والتجريبية الآتية من العالم العربي حالما تنتج وتتكون، وفي الوقت نفسه، عليها رعاية المقترحات الضعيفة والمهددة في بيئتها وحمايتها من ناحية ثانية. ويتطلب بلوغ غاية مثل هذا المشروع الطموح، اعتماد منهجية عمل أدق وأكثر دأباً من مجرد الاستيراد الكثيف لبعض مشاهير الفنانين الشباب من بعض العواصم العربية وعرضهم في الحقل الإبداعي الغربي.

أعتقد أن الأمر يتطلب خطة طويلة الأمد، مدروسة وعقلانية، غريبة تستلزم الكثير من الوقت والجهد خلافاً للفوضى السائدة في بعض الحلقات الثقافية. أريد أن أوضح بالتحديد ما أعنيه بعبارة «ممارسات جمالية معاصرة» لأنها عبارة تزعج الكثيرين. إلا أنني أعتبرها عبارة أساسية جداً للتمييز بين أعمال ذات خلفية نقدية وجمالية وبين أعمال أخرى معدة للاستهلاك الفني والثقافي الراضح. خصوصاً حين نتذكر أن الفن المعاصر أصبح خلال السنوات الخمس عشرة الأخيرة تزيينياً، واستخدم كمادة للاستهلاك الثقافي، في بيروت أقل من غيرها من العواصم الغربية والعربية، وفقد شيئاً فشيئاً قدرته على الجمع أو التقريب بين أعمال واقتراحات معينة.

ثانياً، يبدو لي، في ظل تسارع وتائر التولم وما يترتب على الثقافة من عواقب من جراهه، أنه من الضروري أن نكون أكثر وعياً وأن نجهد أكثر لتمييز الفوارق والتباينات، وهذه الأخيرة ليست مهمة في حد ذاتها إلا لأنها تقيم

من هذه الزاوية. لأنني أظن أن أي عمل فني مدروس وجدي يتداخل ويتربط ويعيد تعريف مساحة سياسية متهالكة وعقيمة جراء ممارسات وخطابات مسيطرة. بخلاف بعض ما تدعيه الأفكار الموروثة، أعتقد أنه آن الأوان، وأكثر من أي وقت مضى، للتساؤل حول رهانات العمل الفني المعاصر الشكلية منها وما بعد الشكلية على حد سواء.

فللأشكال دائماً رهاناتها وتأثيراتها التي تتعدى مجرد قدرتها على الإبهار. غالباً ما أستخدم عن قصد عبارة «ممارسات جمالية معاصرة» وأعرف أنه من الصعب جداً بالنسبة لبعض الأشخاص والحشود، أن يدرك أن «ممارسات جمالية معاصرة» أو مشاريع معاصرة يمكنها أن تعبر، وأحياناً وفق طرق معقدة جداً، عن الاستدلالي والمرئي... وأحياناً يكاد تعبيرها يقتصر على الاستدلالي مع مساحة ضيقة جداً للمرئي الذي يبدو وكأنه يسير في طريق الانقراض. يطرح هذا الامر معضلات متعددة، تتجاوز حدود موضوع لقائنا اليوم. غير أنني لا أستطيع تجاهله، لأنه يطرح معضلات كثيرة على مستوى تقديم وعرض المشاريع ودفعتها في مساراتها، فضلاً عن إشكاليات التقديم المأسس وغير المأسس على حد سواء. يمكنني أن أطرح السؤال الآتي على سبيل التوضيح، ما الذي يحل بالعرض، إذا كان موضوع العرض نصياً و/أو استدلالياً بحثاً، ولم يبق للمشاهد شيئاً يشاهده؟

بعض المنظرين والفنانين وبعض منظمي ومنتجي المعارض والمشاريع اليوم يطرحون هذا السؤال فعلاً. لكنه يبقى سؤالاً مفتوحاً ونادراً ما تتم معالجته بجدية. اعتماداً على كلام رانسبير الذي يعيد الأمور إلى نصابها ويجنبنا الدخول في مناقشات لامجدية في الفن والسياسة أو حيال قدرة السياسة على استخدام بعض مظهرات الأعمال الفنية لصالحها، بل على

عالج أيضاً موضوع علاقة الفن والسياسة من خلال الأوب. لكنني أظن أن اطلاعه الواسع على السينما واهتمامه المتزن والنزيه ببعض أعمال الفنانين المعاصرين يخولانه لعب دور كبير في إعادة تحديد أسئلة العلاقة بين السياسة والفنون. أقتبس نصاً قصيراً، قرأه رانسبير في مؤتمر عقد في برشلونة:

«الفني والسياسي: صلة يعاد التفكير فيها. غالباً ما تم تناول العلاقة بين الفن والسياسة كأبي علاقة بين عبارتين منفصلتين وتامتي التعريف. يتم وضع السياسة في إطار السلطة والصراع من أجلها. ويتم وضع الفن في إطار الاسم الحركي لعدد من الممارسات تعرّف بمادتها ومهارة صنعها ونتائجها المحددة. يمكننا، والحال هذه، أن نتساءل ما إذا كان باستطاعة الفن أن يخدم السياسة من دون التنكر لجوهره، أو العكس، حيث تخفي نزعة الاستقلالية مدى مشاركته في لعبة السلطة. مقارنة هذه الإشكالية من خلال الهويات، أثبتت اليوم أكثر من أي وقت مضى مدى محدوديتها. الهويات في حد ذاتها، باتت اليوم، تحمل في طياتها إشكالياتها المتعددة. ولا أعني هوية الفن فحسب بل الهوية السياسية أيضاً وفي الوقت نفسه. إن تطور وانتشار الإجماعات والتولم يوضحان جيداً هذا الامر. لم يعد الصراع على السلطة ووجود السلطة كافيين في حد ذاتهما لتشكيل السياسة. السياسة اليوم هي جدال حول تصور العالم وتعيينه وتحديده. جدال حول المواد التي تكوّن والموضوعات القادرة على تعيينه ومناقشته. إنها تتمحور حول تحديد ما هو حسي، تحديد الفضاءات، الأزمنة والنشاطات التي تعرّف المشترك. أشكال الفن هي أيضاً، أشكال تحديد الحسي. وحين يتداخل الفن بالسياسة، فإنه يعيد تعيين الحيز المشترك، وتحديد زوايا النظر إلى هذه الأشياء، وتوزيع النشاطات، وحدود الفضاءات والأزمنة، مما يعني أن ثمة بعداً جمالياً يلازم السياسة. وما ندعوه بالإجماع ليس إلا إلغاء هذا البعد الجمالي».

أعتقد أنه من الضروري اليوم أن نتمكن، في ظروف معينة، من إعادة طرح هذا السؤال

من خلال إجراء مسح تخطيطي للمدينة، مستهدف بقوة ومتجانس إلى حد يمنع انتشار الأثر بشكل عاجل أو حتى على المدى المتوسط. والحال، فإنني أطرح هنا بعض المشكلات والحلول الممكنة، ومرة أخرى يجب أن نؤكد أنه من الأجدى أن يطرح الفنانون والمثقفون والناشطون في المشهد الثقافي هذه المشاكل ويحاولون إيجاد الحلول لها. يبدو لي أيضاً أن حالة بيروت ترتدي أهمية كبيرة بشكل خاص، إذ، كما أسلفت، لم تصبح التجارب المعاصرة فيها مأسسة بشكل كامل بعد، وما زال هناك بالتالي هامش كبير للعمل. إلا أن هذا الوضع يشكل سيقاً ذا حدين، من جهة أخرى، لأن غياب المؤسسات يجعل الوضع هشاً جداً وقابلاً للعطب. من ناحية أخرى تبدو «المؤسسة العربية للصورة» بين هذه المؤسسات هي المؤسسة الأكثر تماسساً. وقد وضعت خطة عمل على المدى المتوسط والطويل من أجل تكوين مصادر متنوعة ومعقدة لمجموعة صورها، على سبيل المثال. وتالياً أن تتحول مجموعة الصور هذه المجموعة الأوفر والأغنى والأكثر إثارة للجدل، فضلاً عن توافرها للجمهور وقبولها قراءات متعددة ومتباينة، وهذا ضرب من المشاريع الفنية التي تبدو لي مشجعة وباعثة على الاحترام. إنما على هذه المؤسسة أن تفسح مجالاً لمشاريع تأريخ جديّة تتمحور حول الوثائق التي بحوزتها. فالهدف، على ما أرى، يجب أن يتمثل في تكوين مجموعة صور ومجموعة وثائق في الوقت نفسه. من الطبيعي جداً اليوم، أن نتصور وجود مشاريع تتمحور حول جمع الصور، أو حتى الحلم بصور. فالصور تتعلق بالجميع، لكنني أظن أنه من الضرورة بمكان أن يتوازى هذا الطموح مع طموح إنشاء خطاب تاريخي يتعلق بصناعة هذه الصور ومساراتها وعروضاتها وظروف اختفائها في بيروت. أحسب أن هذا السؤال

العكس فإنه يمكننا من إعادة طرح السؤال بطريقة أكثر حدقاً، مع أنها من دون شك، تمتلك قدرات تدميرية وتخريبية كبيرة في بعض المستويات. ويخيل إلي، ليس في ضوء هذا الاقتباس فحسب، بل في ضوء هذا التصعيد الاعتباري في السياقات الراهنة التي تتيح تصعيداً مماثلاً في المعطيات المعاصرة، والذي يجعلنا نعتقد أن المقاربات السياسية في ممارسات جمالية معاصرة في بيروت اليوم لا تملك أي حظ من الاهتمام بالنسبة لشخص يهتم بالبعد السياسي للأعمال والممارسات الجمالية اليوم.

بالعودة إلى نقطة الانطلاق، يبدو لي أن الوضع الذي يميز بيروت يواجه احتمال أن لا يبقى مميزاً لوقت طويل. إذا ما ثبت أن أحد التهديدتين اللذين ذكرتهما في البداية (التطبيع المتعمد أو التهميش) قد يجد طريقه للتحقق، فذلك سيشكل حكماً خطراً حقيقياً وفشلاً مؤكداً. وأعتقد أن الرهان يكمن في إمكانية المحافظة على الجدية في المشاريع المقترحة، وعلى توخي الدقة المهنية في بعض التحقيقات والصياغات النصية والشكلية وفي محاولة فرضها مهما كان الثمن. أحب أن أشدد على كوني بعيدة كل البعد عن التسلسل أو المساهمة في إطلاق مواقف متشددة ومتعصبة. ولكنني أظن أن هذا المشروع ليس خاصاً ببيروت دون غيرها، وأن المساحة التي تصلح لتكون مساحة ممارسات جديّة معاصرة وناقدة وتجريبية تقع على سبيل المثال في مسارات أخرى من الحقل الاجتماعي، أحسب أنها تكمن في محاولة حفر مسارات أخرى وعقد صلات مع جمهور ما حيث يمكن ذلك. يبدو لي أن مهرجان أيلول – وهذا أمر تمت مناقشته مع القائمين على هذا المهرجان – لم يستطع أن يتجاوز حدوداً رسمها لنفسه وتمثلت في توجيهه إلى جمهور معين، جمهور مميز أصلاً، معروف إلى حد كبير، يمكن تحديده

برسم المؤسسة وكل الذين يهتمون بالصور والوثائق في بيروت والخارج. وأصر على ذلك، لأنه يبدو لي أن ثمة خصوصيات تحكم التجارب الثقافية في بيروت، ويجب أن لا تحكنا أو تبهرنا هذه الخصوصيات بحيث ننسى أو ننسى إمكان قراءة أشمل أبعاداً وأكثر تاريخية. ويبدو لي أيضاً أن وضع بيروت «المميز»، مع كل التحفظات على كلمة «مميز»، هو وضع مثالي، إذا لم نأخذ كلمة مثالي بمعنى متشدد وساذج طبعاً. لا تراوذي فكرة تعميم اقتراح بعض الأعمال الذي يتبلور في بيروت على العالم أجمع أو على العالم العربي عموماً، لكنه وضع مثالي بمعنى أن ما يحصل هنا منذ عشر سنوات يسمح لنا من جهة بإبقاء جذوة الأمل بالطاقت السياسية والثقافية في ميدان الجماليات مشتتة، ومن جهة ثانية، يسمح لنا في إطار نقدي بحسن النظر إلى أعمال منظرين وأشخاص خارج بيروت يعملون على نصوص وصور. لأنني أظن أن الأشياء بالتحريف ليست لها الآثار نفسها إذا ما نظرنا إليها من هنا فقط. بل إننا حين نأتي من الخارج، الخارج القريب جداً في بعض الأحيان، فإن ذلك يحدث نوعاً من المفعول الرجعي الكثيف الحضور والمثير في الآن نفسه، حيث إن بعض التجارب التي أثارت انتباهي هنا، ولست أدعي الكلام على الجميع طبعاً، تتجاوب وتكاد تكون صدقاً لمقترحات جمالية مؤلفة في أماكن بعيدة جداً عن بيروت. أتكلّم حول بعض الأعمال التي شاهدتها في

ساو باولو أو تلك التي ينفذها في باريس، منذ بعض الوقت، فنانون لا يمتون لبيروت بأي صلة. إلا أننا، في ما يتعلق بسبلهم في معالجة النصوص والصور، وفي ما يتعلق بالإناسة... يمكننا أن نقدّمهم مع بعض الفنانين اللبنانيين من دون أن نجد أنفسنا مضطرين للشرح كثيراً أو التحايل في إنشاء تعريفات وإيضاحات وطنية ومناطقية. أحسب أن هذه النقطة في غاية الأهمية وهي تنطبق على بيروت بقدر انطباقها على غيرها من المدن. إذا ما أخذنا في الاعتبار أن اهتماماً أكبر وتحليلاً أوفى لبعض التجارب الجمالية في بيروت يمكن أن يساهما بفاعلية في ذلك أسس خطاب يسترسل في إثبات أن الحداثة واحدة، متجانسة وتمارس على النحو نفسه في وقت واحد وفق نسخ وطبعات متعددة. أعتقد أن الواقع مختلف جذرياً، وإذا ما كشفنا الغرز المخفية وأحسننا تحليلها في بيروت وفي أماكن وفضاءات ثقافية أخرى لا تنتمي للحداثة الرسمية مثلما وصفت نفسها وشرعتها، يمكننا عندئذ أن نفكر في الأشكال الجمالية المناسبة، مثلما يمكننا التفكير في الأزمنة التي، بحسب ما أرى، لن تبقى طويلاً متطابقة في كل مكان، والتي هي، مع ذلك، أزمنة حديثة في بيروت وخارجها على حد سواء.

هذا النص هو ترجمة محرّرة عن تسجيل المحاضرة التي ألقتها كاترين دايفيد بالفرنسية ضمن منتدى «أشغال داخلية».

كاترين دايفيد من مواليد ١٩٥٤. الدراسة: آداب، لسانيات وتاريخ الفن، من جامعة السوربون، باريس. ١٩٩٢ - ١٩٩٣: مؤتمر «التاريخ البدائي التكعيبية» لصالح قسم انتربولوجيا الجماليات، جامعة باريس العاشرة، نانتر. ١٩٩٤ - ١٩٩٧: مديرة «دوكيمنتا العاشر»، كاسل. ١٩٩٨: القدس المتعددة، لقاءات ثقافية وفنية نظمت بالاشتراك مع متاحف مرسيليا. ١٩٩٩: «انتربولوجيا» برنامج أفلام وفيديو في بنالي ساو باولو الرابع والعشرين، سيتي أدبتيغ، «الانعكاسات الصارمة للفضاء المدني المعاصر»، مؤسسة برواه بيونس آيريس. ٢٠٠٠: «حالة الأشياء»، كونست فيرك، برلين. قائمة أعمال «داب» (إدارة الفنون البلاستيكية)، باريس. نظمت في ٢٠٠٢ معرض «تصويرات عربية معاصرة» في تابياس فاونداتيشن، إسبانيا، وويت دو وبت، مركز للفن المعاصر، هولندا.



شهرزاد مطبوعة فنية سياسية

ترداد ذولغادر

ترجمه عن الانكليزية طوني شكر

وهذان هما الجانبان الأشد إثارة في مشروع كهذا. السبب الثاني يتعلق بالنظر إلى «شهرزاد» بوصفها نقطة تقاطع بين قضايا مختلفة، وهذا مسأل أكثر، أو، ربما، قد يشكل دافعاً إلى الالتزام إن شئتم؛ هذا، فضلاً عن تفاوت الأهمية بين هذه القضايا، وذلك تبعاً للموقع الذي يُنظر إليها منه. بناءً عليه، ارتأيت أن أجول، في سرعة، على ما قد يثير اهتمام جمهور بيروتي عالمي ومستنير، أقصد حضراتكم.

المسؤولون عن مشروع «شهرزاد» ثلاثة: شيرانا شهبازي، مانويل كريبيس (المعروف، أيضاً، باسم رشيد طهراني) وأنا، نعيش ثلاثتنا، حالياً، في زوريخ. شيرانا مصورة فوتوغرافية إيرانية نشأت بين طهران وشتوتغارت، وهي، اليوم، محط اهتمام عالمي واسع، بفضل إنتاجها سلسلة من المشاهد المدنية والحالات المسرحية، التي تصور أحوال العيش اليومي لعائلة من طبقة طهران الوسطى، بعنوان «غونتارنيك». مانويل كريبيس هو أحد المساهمين في تأسيس مكتب للفنون التخطيطية «نورم»، ينتج تخطيطات وتصاميم مينيمالية ومعقدة، تندرج في إطار فن التخطيط السويسري الألماني. «نورم» يعمل الآن على إنجاز كتابه الثاني، وهو

كان انتباهي إلى لاجدوى متابعة التحصيل الأكاديمي، واحداً من الأسباب التي دفعتني إلى الانصراف عنه. هذا، فضلاً عن أنني أجد صعوبة في التركيز، فترة طويلة، على المواضيع الدقيقة والتحليلات المتأنية المشغولة بضمير حي. لنوضح نقطة مهمة في ما يتعلق بالممارسات الثقافية المعاصرة: لا يحتاج نص ما أو قول معين الإعلان، مسبقاً، عن وظيفته ومراميه، ومن ثم، التحايل، بلطف، لئلا يخيب آمال أحد. بل الأرجح أن النص قد يستفيد من التوقعات المتفاولة التي تتصاعد بلا رجاء. أما في ما يخص «شهرزاد»، المشروع الذي جئت لتقديمه، فيمكن تشبيهه بعلبة سجاجير، مستوردة وغير مألوفة، نضعها على طاولة، بغية التحريض على تجاذب أطراف الحديث مع أناس قد لا يحادثوننا ابداً في أوضاع أخرى. والحق، أن الحديث قد لا يدور، بالضرورة، حول علبة السجاجير نفسها، فالعلبة ليست أكثر من حجة، وتكمن أهميتها، فقط، في أنها تخلق جواً مناسباً يسمح للحديث بالامتداد. من الواضح، أن ليس ثمة حاجة ملحة للكلام عن «شهرزاد» ثلاثين دقيقة كاملة، وذلك يعود لسببين: أولهما: إن الكلام قد يزيل الالتباس وسوء الفهم المرجوين،

الإشكاليات التي تثيرها الرقابة، سوى هذه الصلة القوية، والتي تزداد وضوحاً بين الثقافة والتجارة. هذا الأمر، في حد ذاته، مفيد جداً للشخص من الشرق الأوسط، يواجهه، باستمرار، ما يمكن دعوته بـ«التسويق العرقي» في الغرب. ربما يصح الحديث عن عرض، استعراض، تقديم أو تصوير الشرق أكثر مما يصح الحديث عن تسويقه، لكنني أظن أن «تسويق» هي تسمية أصدق وأصرح، خصوصاً لجهة اشتغالها على إشارات إلى الاقتصاد المعولم، ومتغيرات العرض والطلب، واستراتيجيات توضيب الذات.

واسمحوا لي أن استطرده بعض الشيء. منذ وصولي للمشاركة في منتدى «أشغال داخلية»، لم أتمكن من مجانية شعور بالحرج يطوف في الهواء. مبعث هذا الشعور، فكرته ربما، كان التساؤل عن جدوى الحديث في الفن والثقافة أو في أمور أخرى مبهمه وعابثة، في وقت تدور فيه نصف حرب لا نهاية لها، في الجوار القريب. في ظل اجتياح مستمر لفلسطين، ما معنى الحديث عن الدعم المالي الذي يقدمه مصرفيو زوريخ للمعارض الفنية؟

رغم ذلك أود أن أصر على أن لا شيء مما نفعه هنا يدخل في باب الإبهام أو التجريد. ليس ثمة تجريد في وقوفي أمام الميكروفون والتحدث إليكم. أو على الأقل، فإن ما أفعله هنا يمتلك درجة التجريد الكامنة نفسها التي تملكها أفعال من قبيل حفر الخنادق أو توزيع منشورات «حزب الله» في اعتصام ما. الفارق بين فعل حفر الخنادق وما نحن في صدهه هنا ليس في درجة التجريد، بل في حدود الامتياز، السلطة والقدرة على التأثير في مجريات الأمور؛ امتياز أن نترك أثراً ما في تلك المؤسسات التي تلعب دوراً محورياً في تكوين إيديولوجيات التصوير، ولو على المدى الطويل.

عبارة عن بحث نقدي ونظري في تاريخ الأبجدية اللاتينية.

«شهرزاد» مشروع نريد له أن يتوسع مع الوقت. نأمل في إصدار عديدين هذا العام، وفي زيادة عدد المساهمين في المجلة، في صورة ملحوظة. أحد أهم المعايير والمبادئ التي اعتمدها، هو الجمع بين المحتوى السياسي والتصميم الجيد، بأقل كلفة ممكنة. نظن أنه من المعيب أن تحمل المنشورات السياسية، مواقف غير طليعية من الشكل، في حين أن المجالات التي تتمتع بمعايير جمالية عالية، مشغولة بأفكار ما بعد - نسوية، أو ضد الصوابية السياسية، أو ما شابه.

بالرغم من أن الشكل أو الحجم وحتى الموضوعات قد تشهد تغييرات، إلا أن الموقف يبقى على حاله: الحرص على تناول موضوعات تثير إشكاليات كبرى، والتأسيس عليها، من ثم، لإنتاج جديد ما. عالجتنا في هذا العدد من «شهرزاد» موضوع الرقابة في صورة مباشرة.

الرقابة مثال ممتاز لموضوع بالغ الغنى. ورغم امتلاكه صلات عميقة ومتشابكة، بقضايا أخرى، من قبيل: الطبقات، الملكية، والتصوير - إلا أن معالجته تتم على الدوام وفق صيغ ممتوجة.

خططنا هذا المشروع في سويسرا، لكننا جمعنا المواد، صممنا العدد وطبعناه في إيران، والآن يتم توزيعه في سويسرا. والحال، فإن العدد الأول من «شهرزاد» يلامس مشكلات أوروبية وشرق أوسطية على حد سواء، ما يمنحني حجة أولية في لتقسيم مداخلتني إلى مراحل عدة: سأبدأ من زوريخ

زوريخ

ليست الرقابة موضوعاً ذا شأن في سويسرا. في الوقت الحاضر، ليس ثمة مناقشات عامة تستطيع الاقتراب من

من المثير للدهشة أن ترى بعض الناس، في أوروبا خصوصاً، يكوّنون مواقف نقدية جداً، حين يتعلق الأمر بإعلانات التلفزيون أو فن الفيديو، ثم يتحولون أميين متلجلجين، لا حول لهم ولا قوة، في مواجهة السياسات السائدة والرقابة الضمنية حين يتعلق الأمر بالعالم الإسلامي. رغم خشيتي من تحول كلامي إلى ما يشبه الوعظ، سأجازف بالقول: إننا لم نكن لنتواجد هنا، لو كانت آليات بعض المسائل المعقدة، كالتصوير، الجماليات والجغرافيا السياسية، فضلاً عما دعوته «التسويق العرقي» تقارب بطرق مستنيرة.

عودة إلى زوريخ

كنت في سن المراهقة عندما غادرت سويسرا. اليوم، وبعد عودتي للعيش في زوريخ تاركاً طهران، تبدو لي العلاقات القائمة بين الثقافة والتجارة، من أوضح التطورات الجديدة، والقليلة التي لاحظت نموها. لديكم حفلات العشاء الفاخرة التي يدعو إليها «مصرف سويسرا المتحد» في «مسرح المدينة»، لديكم، أيضاً، حفلات الاستقبال التي ترعاها الصناعات البتروكيميائية في مرقص تحت الأرض. وستجدون، طبعاً، العديد من صالات العرض والمراكز الثقافية الممولة كلياً من القطاع الخاص. ما يقلق، إزاء هذا الوضع، أنه، من نواح كثيرة، لا يمكن اعتباره خطأ كبيراً. لن نجد الكثير من المعارضين على كون «روح المكان» لم يخسر شيئاً من روحه النقدي، رغم تخصيصه في شكل كامل، والبعض يذهب إلى حد القول إنه غداً أكثر حيوية وإثارة للاستفزاز من ذي قبل.

رغم هذا كله، ثمة أمور تحثنا على التساؤل، ففي العام ١٩٩١، أقيم احتفال على مستوى وطني، لمناسبة ذكرى التأسيس الأسطوري لسويسرا عام ١٢٩١، قررت

الإنجليزية السويسرية، يوماً، مقاطعة الاحتفال، وحولت المنظمين أضحوكة، وفضلت - الإنجليز - تفكيك أسطورة السبعماية سنة على صفحات الصحف، وسخرت من الروح الوطني وفكرة الأمة. اليوم، وبعد أحد عشر عاماً فقط، يتم التحضير على مستوى الوطن كله لاحتفال ثقافي آخر تحت عنوان «المعرض الوطني، ٢٠٠٢» ويبدو أن الإنجليز قد قرروا هذه المرة، المشاركة فيه بكل عدتها وعديدها، ويتدافع أبناؤها بألسين لاحتلال مكان تحت الشمس. في الموقف الأول حددت الإنجليز موقعا سياسيا بشكل بالغ الوضوح، أما اليوم، فلدينا ريم كولهاس يركب الامواج، سمكة الرفيق ماو في الحوض، أي حيث يجب أن تكون بالضبط، ولم لا؟ هذا هو السعي لتغيير النظام «من الداخل».

بضع كلمات أخرى فقط، إن سمحت لي، عن فكرة التحايل على هذه المسارات السائدة: طبعاً، يستطيع المرء أن يخرط في الأطر المؤسساتية الموجودة، ومن ثم، يحاول أن يتفادى، قدر المستطاع، الوقوع في أسار المحتوى الفظ، المصقول شكلاً، والذي يرافق، عادة، هذه الأطر. إنما، ولسوء الحظ، لا يؤدي هذا السلوك عادة إلا لمدح بعض القراء، المشاهدين والمستمعين المختارين على مدى نباهتهم ودقة انتباههم وملاحظتهم ظلال الفروقات الطفيفة والمتذاكية في ما يعرض أمامهم. وبكلام آخر أشد مرارة، فإن المرء، في هذه الحال، يغامر في أن يصبح مختاراً ومنتخباً في صورة أعمق مما كان عليها من قبل. فضلاً عن هذا كله، فإن افتراض أن قوانين هذه المؤسسات وقواعدها المسلكية تملك من البدهة ما يسمح لنا باختراقها من الداخل، هو افتراض يقودنا إلى إطراء غير مستحق نوجهه إلى هذه القوانين والقواعد، وإلى معاونتها على سد الفجوات التي تسمح لها بأن تصير شفافة.



كاتبة هذه الرواية، وهي إحدى أكثر الروايات شعبية في العالم. مع ذلك، وعلى الرغم من النجاح الكبير الذي عرفته الرواية في الثمانينات من القرن التاسع عشر فإنها لم تنشر في سويسرا حتى ١٩١٨. وبعد مضي سنوات عدة على رحيل سبائري. الفوارق بين الإنتاج الثقافي المعد للتصدير، وذلك الذي يعد للاستهلاك المحلي، صارت شائعة في العالم الثالث اليوم، ولا بد أن ذلك مألوف لديكم.

بعد مرور قرن على رواية سبائري، قبيض لكاتب سويسري آخر، يملك البراعة نفسها، والحساسية نفسها حيال المشاهد الإكزوتية، أن يستثير اهتماماً عالمياً. توم كرومر رواثي يعيش ويعمل في لوس أنجلوس، ومن مكانه هناك، ينشر روايات أميركية عن مواضيع شائعة وفولكلورية: صحراء نيفادا، المنشطات (أمفيتامينات)، الطرق السريعة، شرطة لوس أنجلوس.

القوانين، والقواعد والمعايير لا تهبط فجأة من السماء إلى فضاء ثقافي فارغ. بل هي تنشئ علاقة تبعية مقلدة مع حقل العمل الذي تُقرأ وتُفسر من خلاله، أو، على ما يقول أستاذ القانون ستانلي فيش، فإن القواعد تكتسب معناها، فقط، من خلال «إشارتها إلى الانتظام الذي يؤمل أن ترسيه». في اختصار، حتى القواعد والمؤسسات تتغير مع الزمن. الاستشراق نفسه تغير.

لست أشير إلى أحد بعينه، فأنا نفسي وافقت على المشاركة في هذا المعرض. أما في ما يخص «شهرزاد»، فنحن منفتحون على التعاون مع أي كان تقريباً. لكننا نريد أن يبقى المشروع مستقلاً، ولأن هذا الكراس غير مرعي من أحد، فقد كلفنا مبلغاً مرقوماً.

حسناً، ما الذي يمكنني أن أتوقعه حيال حدود معرفتكم بسويسرا؟ بالتأكيد سمعتم بـ«هايدي». في الصيف الماضي احتفلنا بمرور مائة عام على رحيل يوهانا سبائري،

العصر الذهبي، إذا ما قورنت بمكانة أي من الأبطال الرئيسيين في كتب تلوين صفوف الحضارة.

كان الفرس، في صورة عامة، يشتهرون بقسوة سياساتهم، التي كانت تنحو نحو التجميع القسري وإخلاء المدن، مثلما اشتهروا بفرض العزلة على شعوب برمتها. ما أنتج مجموعات عرقية مستقلة، يتم تشجيعها على ممارسة شعائرها من دون أية مضايقات، مما يساعد على امتصاص النقمة الناجمة من قسوة السياسات المتبعة. فضلاً عن ذلك، كان يناط بكل مجموعة القيام بنشاطات اقتصادية محددة، مما يسمح بإدارة فعالة ومجزية تعود على الجسد الامبراطوري بالمنفعة.

في الأعوام القليلة الماضية، أصر بعض العلماء، من أمثال رونالد كارول، فيليب دافيس، تمارا اسكينازي، هارولد واشنطن، جوزف بلنكينسوب أو تشارلز كارتر، على ضرورة عدم الأخذ حرفياً برواية العودة اليهودية من المنفى البابلي مثلما جاء في التوراة. لماذا تكون هذه الرواية بالذات ممثلة لعموم السكان؟ عندما يتعلق الأمر بمدى قسوة السبي إلى بابل، والأسباب التي حدث بالمنفيين إلى العودة، خصوصاً، تبدو المصادر التاريخية، داخل وخارج العهد القديم على حد سواء، غامضة. على العكس، إذ تشير المصادر، في شكل واضح نسبياً، إلى أن العائدين لم يشكلوا سوى جزء من المسبيين في أفضل الأحوال، وإلى أن السلطات الفارسية منحتهم حقوقاً حصرية وخاصة، في مجالي تملك الأراضي وممارسة الشعائر الدينية التقليدية.

هذا التجمع المتشكل حديثاً وجد نفسه تحت رعاية أمبراطورية مترامية الأطراف، جعلته بدورها ناطقاً بلسان المستعمرة. العائدون لم يقسروا السكان المحليين على الامتثال رغم أن الأخيرين ظلوا على

والإيديولوجيا، مثلما تناقش علاقة إيران بإسرائيل، وبالذات العربية من وجه آخر. أود أن أسرد على مسامعكم قصة من قصص العهد القديم.

أحسب أنكم توافقونني الرأي حين أقول إن قصص العهد القديم، المألوفة للجميع، هي أصل الأساطير الأولى (الجنة، بابل، سفينة نوح) والرحل الأول (سارة وإبراهيم)، وموسى طبعاً، وأرض الميعاد. ستوافقون، أيضاً، على أن هذه المقاربة تكاد تختصر المقاربات كلها في ما خص الزمن السابق على يوسف ومريم العذراء، أقله في المخيلة الشعبية. أشد ما يدهشني في هذا الصدد هو امتداده على حقبة تقارب القرون الستة. في تلك الحقبة - التي تشكل إحدى أكثر الحقبات إهمالاً في ما يسمى الأركيولوجيا السورية الفلسطينية استعمرت بلاد فارس إسرائيل قرنين تامين. قد تبدو مائتا سنة من الاستعمار زمناً طويلاً، لكن تلك الحقبة لم تشهد أي حدث استثنائي أو ذي أهمية تاريخية كبيرة. على العكس، ومثلما لاحظ الكثيرون سريعاً، لم يكن الفرس يشبهون المستعمرين الآخرين: إذ دعوا اليهود إلى العودة من منفاهم البابلي، كي يعيشوا في سلام، ويقوموا بما يقومون به عادة، فضلاً عن ممارسة شعائرهم وطقوسهم مثلما يحلو لهم. إلى حد أن الكثيرين من المتخصصين بالكتاب المقدس يترددون في تسمية الاستعمار الفارسي استعماراً، وبعضهم يزعم أن العبرانية شهدت عصرها الذهبي في ظل حكم أخمينديس.

والحال، بوسع المرء أن يفترض أن السلام الإيراني سمح للثقافة العبرية بإظهار اتجاهاتها كافة. ومنذ ذلك الحين، يحلو للبعض القول: إن السلام مضجر، وليس من المستغرب، والحال هذه، خفوت مكانة عزرا أو نحميا أو أي بطل آخر من أبطال ذلك

عباداتهم الوثنية وزيجاتهم المختلطة، وتواريخهم الشفهية المشوشة. لكنهم، أي العائدين، كانوا يملكون النصوص؛ هم الذين كتبوا التواريخ الرسمية في مدونات ملكية الأراضي المنوحة وشهادات الزواج. في تلك الفترة، نشأت في إسرائيل عبادة جديدة، عبادة الآباء المؤسسين، والتي استندت إلى صلوات النسب أكثر من استنادها إلى علاقة الانتماء للأرض. والحق أن هذه العبادة انعكست، بما لا يقبل الجدل، في قصص التوراة المكتوبة في تلك الحقبة (يوسف، استير وروث). كانت صلة النسب هي الطريقة الوحيدة البديهة لتحديد من هو يهودي بلا لبس، والسبيل الوحيد الذي يسمح للعائدين الجدد باسترداد أرض استعملها الذين عاشوا في البلاد تحت حكم البابليين زمنًا طويلاً.

ثمة سؤال كبير يلح في هذا السياق: إذا اخذنا المصالح السياسية المؤقتة في الاعتبار، فهل يكون مفتاح الفهم الفعلي لمسار التوحيد اليهودي المسيحي عند موسى أم عند أهورا مازدا الفارسي؟ يمكننا النظر إلى موسى ومازدا بوصفهما رفيقي درب قلقين، لكنهما يمتلكان الكثير من الأمور المشتركة. الفلسفة الزرادشتية، مثلها في ذلك مثل

الدين اليهودي، ليست فهماً تأملياً للصيرورة الكونية ومفاهيمها المجردة (كما هي حال الهيلينية واليونانية مثلاً). بل هي تركز على نوع من المشاركة الفاعلة، الشخصية والعامة، في الصراع بين قوى الخير والشر. ثانياً، وبصرف النظر عن المفاهيم الكونية البدائية والمعقدة في الآن نفسه، فقد أمنت الفلسفة الزرادشتية، كاليهودية أيضاً، بوجود إله واحد مشخص. ثالثاً، يهوه اليهودي ليس إلهاً كونياً، بل هو إله حصري لشعب إسرائيل، وهذا تماماً ما ذهب إليه الزرادشتية، فأهورا مازدا هو إله الآريين الفرس وحدهم؛ والإلهان يتميزان بخصائص عرقية وقومية، وليسا لكل البشر. رابعاً، لا تشجع هاتان العقيدتان على التبشير والهداية، على الأقل خارج حدود العرق، وتفضلان ممارسة التبشير داخل الجسم الإثني، وحماية الإيمان في صورة منهجية. في أوروبا، وبعد تجاهل امتد طوال القرون الوسطى، أعاد نفر من مشاهير الثقافة في عصر الأنوار الاعتبار إلى النبي زرادشت، وكان ذلك قبل صدور كتاب نيتشه الذائع الصيت «هكذا تكلم زرادشت»؛ كان هؤلاء متنوعي المشارب والاهتمامات، من روسو إلى فولتير فغوته، فضلاً عن موزارت ودولاكروا، وقد اعتبروا جميعاً، على اختلاف مشاربهم، أن حكمة وآباء ونقاء زرادشت تجعل منه واحداً من أهم وأسبق أعلام الحضارة الإنسانية. أما فريدريك هيغل، المهوروس يوماً بالجدول الزمنية والمراتب الزاحفة، فقد اعتبر الفرس «الشعب التاريخي الأول».

يجدر بنا الإشارة في هذا السياق، أن كثيرين من المعاصرين، إدوار سعيد أحدهم، أشاروا إلى أن تلك الحقبة بالذات شهدت نشوء النظرية الآرية في الغرب، مثلما شهدت بدايات هيمنة الأسطورة الآرية على

عباداتهم الوثنية وزيجاتهم المختلطة، وتواريخهم الشفهية المشوشة. لكنهم، أي العائدين، كانوا يملكون النصوص؛ هم الذين كتبوا التواريخ الرسمية في مدونات ملكية الأراضي المنوحة وشهادات الزواج. في تلك الفترة، نشأت في إسرائيل عبادة جديدة، عبادة الآباء المؤسسين، والتي استندت إلى صلوات النسب أكثر من استنادها إلى علاقة الانتماء للأرض. والحق أن هذه العبادة انعكست، بما لا يقبل الجدل، في قصص التوراة المكتوبة في تلك الحقبة (يوسف، استير وروث). كانت صلة النسب هي الطريقة الوحيدة البديهة لتحديد من هو يهودي بلا لبس، والسبيل الوحيد الذي يسمح للعائدين الجدد باسترداد أرض استعملها الذين عاشوا في البلاد تحت حكم البابليين زمنًا طويلاً.

ثمة سؤال كبير يلح في هذا السياق: إذا اخذنا المصالح السياسية المؤقتة في الاعتبار، فهل يكون مفتاح الفهم الفعلي لمسار التوحيد اليهودي المسيحي عند موسى أم عند أهورا مازدا الفارسي؟ يمكننا النظر إلى موسى ومازدا بوصفهما رفيقي درب قلقين، لكنهما يمتلكان الكثير من الأمور المشتركة. الفلسفة الزرادشتية، مثلها في ذلك مثل





الأنثروبولوجيا التاريخية والثقافية.
أود ان أختم مداخلتى بقراءة مقتطفات
من منشورتنا.

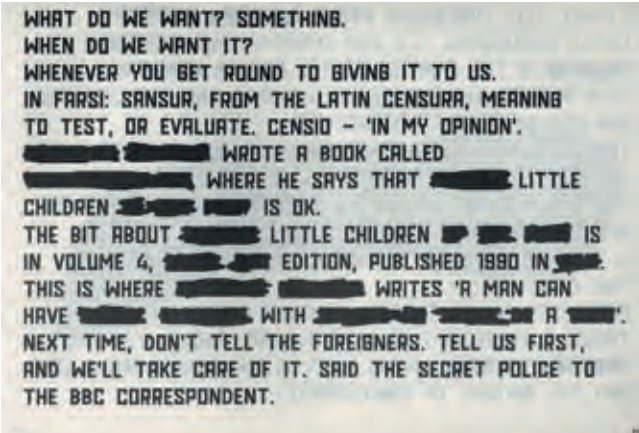
كلمة سنسور في الفارسية، تعود في
جذورها إلى الكلمة اللاتينية (سنسورا -
censura التي تعني «يختبر» أو «يقوم»). أما
الاشتقاق سنسوريو -censurio- فيعني
«بحسب رأيي».

في المرة المقبلة لا تعلموا الأجانب.
أعلمونا أولاً ونحن نهتم بالموضوع. هذا ما
قالته الشرطة السرية لمراسل
ال«بي.بي.سي». أنا لا أخبر الأجانب عن
الهواجس [محته الرقابة] الصغيرة. الأمر
بالغ الإحراج [محته الرقابة] انه مؤسس
[محته الرقابة]. حتى في إيران، يخضع
استعمال كتاباته وأقواله لقيود قاسية. لهذا
السبب تخضع كتاباته وأقواله لقيود
كثيرة. بالرغم من ذلك، فان استعمال
كتاباته وأقواله يخضع لقيود قاسية.

ال«سنسور» - censor - الروماني: هو
مشرع، وظيفته الأساسية تقضي بتسجيل
السكان وممتلكاتهم. وتدرجياً أنيط به
مراقبة سلوك أعضاء مجلس الشيوخ
والحكم على أخلاقياتهم. كان الشيوخ
ينتخبون من المواطنين المسجلين في قيود
الرقيب مع ممتلكاتهم.

اختلفوا بإنتليجنسيا طهران. احصلوا
على ونستون أحمر من مقهى شوكا.
الرقابة تصرف الأنظار. المشكلات
الحقيقية: رداءة الذوق، الرفيعة والنقود.

صحافي حر ومترجم يقيم ويعمل بين طهران
وزوريخ، أعد ونظم في طهران معرضاً عالمياً في
ال multimedia تحت عنوان «مشروع جماعي»،
شارك في تأسيس المجلة الإلكترونية
badjens.com وشارك في إخراج فيلم وثائقي
بعنوان: «طهران ١٣٨٠».



الاهتمام الغربي الحديث بالفن والسينما أدى إلى نشوء طلب واسع على «الناطقين باسمهم» والمنفيين العرقيين القادمين من خارج حدود الغرب، من أجل تهنئتهم باستعلاء.

تجدد بنا الإشارة في هذا المجال، إلى أن المؤسسات الغربية تنصرف عن مناقشة عدم الاكتراث السياسي الذي ينتشر في الإنتاجات الغربية المحلية، لكنها تطالب، باصرار، «بالسياسي واللامساوم» حين يتعلق الأمر بفنون العالم الثالث والتسويق العرقي، ويُفضّل، دائماً، أن تحتوي، أي الفنون، على القليل من حقوق المرأة. الرجاء البحث عن طريقة ذكية ومثيرة جنسياً لإدانة نظامكم لو سمحتم!

بالعودة إلى إيران، كيف نصوّر، أو نتحدث عن الرقابة هناك، في منشورتنا الفنية، في ضوء ما كنت أصفه؟ اختيار موضوع الرقابة من بين المواضيع المتاحة كافة. كل مرة نشرع في تحويل «الشرق الأوسط» أو «العالم الثالث» ضحية، نكون قد ساهمنا بتوطيد الفكرة الواسعة الانتشار، والتي تقول باستحالة نشوء نشاط ثقافي خارج ماكينات التعليم الغربية. وتُظهر نفسك، أنت المنفي العرقي، مخلوقاً مذهلاً بالمقارنة. الإصرار على دور ما عرق العالم الثالث المسحوق، بدلاً من الاشتغال باهتمامات طبقية أو على علاقة بالجنس، هو بالضبط ما يريده الأكاديميون الذكور، ذوو الاهتمامات العالمالثانية، المتمركزون في زوريخ. كفانا كلاماً عن زوريخ المخيبة.

إيران

في ما يتعلق بالشرق الأوسط، رأيت أن أتناول في حديثي حقبة تاريخية تفتتني منذ مدة لا بأس بها، عوضاً عن التحدث عن إيران المعاصرة. هذه الحقبة تبرز علاقة الملكية والنفسي بمسائل التصوير

ويبيع أحاديث مع مشاهير هوليوود للصحافة الأوروبية من آن آخر. يختلق كرومر هذه الأحاديث برمتها. ولم يكن حديثه المزعوم مع إيفانا ترامب إلا توليفاً لمقتطفات مأخوذة من أندي وار هول. ذات يوم انكشفت حيلته، وهوجم من جمهور مروع، بمن فيهم أولئك الذين كانوا ذات يوم أصدقاءه وشركاءه.

حكاية توم كمر التراجمية تذهب أبعد من حدود المعضلة المهنكة، التي تقوم على واقعية التخيل وتخيل الواقعي. إنها تجعلنا نعيد التفكير في دور الوسيط، المندوب نفسه، المحشور بين ما يسميه الناطقون بالألمانية *vertreten* استبدال شيء أو شخص بأخر؛ «البلغة كإقناع»، والـ *darstellen* لوصف؛

«البلغة بوصفها مجازاً». على نحو ما تلاحظ السيدة غاياتاري سبيفاك، إذ تشير إلى أن كلمة تصوير *representation* الإنكليزية تؤدي المعنيين. في ما يتعلق بتوم كمر، فقد حوكم وأدين بوصفه صحافياً كاذباً، مما يعني أن إدانته تمت استناداً إلى مبادئ الأخلاق الصحافية الوثيقة الصلة باتفاقيات الجنتلمان التي تعود إلى القرن التاسع عشر، أكثر مما تمت استناداً إلى أسس مرتبطة بعالم اليوم؛ عالم التسويق العرقي، وتسليع الثقافة الذي نشهده من حولنا. لكن ما أود الإشارة إليه، في هذا المجال، هو احتمال قيام مقارنات بين الوقائع وإشكالية الواقع – التخيل، ففي ظل مثل هذه المقارنات تنشأ مراهنات أخلاقية وأبستمولوجية مثيرة جداً، بالاستناد إلى التوتر الذي تثيره العلاقة بين المجاز *vertretung* والكنائية *darstellung*. إن مثل هذه المراهنات تحفز فينا الفضول المعرفي، أعني نحن الموجودين هنا على امتداد الشرق الأوسط، والذين نحاول إقامة علاقات تواصل مع العالم. والذين من جهة أخرى، نندافع للحصول على أماكن في سوق الفن الغربي ما بعد الكولونيالي. لأن

المرّة من النظر أكرم الزعتري



فان ليو المرتبط بشبكة من الصناعات البصرية أهمّها السينما في تلك المرحلة (١٩٤٠-١٩٦٠). وبرأيي أن قراءة أعمال فان ليو بمنأى عن هذه الأبعاد والمراجع البصرية أو تقنيات الإنتاج في زمن إنتاجها، ربما يفقد اتصالاً ثقافياً ضرورياً لفهمها بما يتوافق مع أهداف المصور، حرفيته، ونمط الإنتاج الذي اتبعه^١. إن دراسة هذه العوامل المحيطة بالعمل الفني تساعد على الإحاطة بخصوصيات السرد وبالتالي إلقاء الضوء على ممارسة الشأن البصري في بيئة الإنتاج المحيطة.

غالباً ما تتواجد الصور الفوتوغرافية بمنأى عن أي سرد أو توضيح لها بينما يشكل السرد، إن لصالح العمل أو العكس، جزءاً أساسياً من الصورة في الفيلم السينمائي إذ يحمل الفيلم السرد في جسمه أي في تركيبه المؤلف. لذلك عندما يحصل الفصل المتعمد ما بين الصورة وتفسيرها أو ما تحويه من سرد^٢، يلجأ المشاهد إلى الصورة لبناء معنى ما مستنداً على بعض ما فيها من عناصر ظاهرة تمثل القسمة السردية، أي ما هو على السطح، أو في مجال الإدراك الأولي والوصفي لها، قبل استنتاج أي معنى وقبل أن يتم ربط هذه الصورة بأي صورة أخرى تسبقها أو

يعرف العديدون من أصدقائي أن لي علاقة خاصة بأفلام السينما المصرية المنتمية إلى فترة الأربعينات والخمسينات من القرن الماضي لأنها تمثّل بالنسبة لي أرشيفاً هائلاً من الأفكار والصور والأغاني، قلّما تمّت قراءته بالرغم من عرض هذه الأفلام ومشاهدتها بشكل متكرر على شاشات التلفزيون العربية، لدرجة أنها باتت تشكل خلفية لحياة البيت اليومية. نغني أغانيها ونحفظ جملاً منها ونستخدمها في أحاديثنا من باب المزاح أو المرح. لكن قلّما نظرنا إلى هذه الأفلام كحقل ل طرح الأسئلة حول كيفية إنتاج الصور في هذا المجتمع، أو كسجل حافل بشخصيات وأماكن وقوالب درامية من ابتكار رجال فكر وأدب وفنّ وتجارة، بإمكانه الدلالة على كيفية إنتاج ونشر صور عن أو من هذا المجتمع كما نعيشه أو كما نتخيّله. كان لتجربتي في مجال البحث في تاريخ التصوير الفوتوغرافي في العالم العربي^٣ دور بالغ الأهمية في تحديد رؤيتي هذه حيال كم هائل من الإنتاج البصري المتصل ببعضه بعضاً بالرغم من اختلاف أنواته أو دوافع إنتاجه، يشمل من دون شك التصوير الفوتوغرافي والتصميم والأفلام والطباعة إلى غيرها من الأدوات. وخير مثال على ذلك عمل المصور الفوتوغرافي المصري

١ تأسست المؤسسة العربية للصورة عام ١٩٩٧ في بيروت بهدف حفظ ونشر ودراسة التراث الفوتوغرافي في العالم العربي. يقوم أعضاء المؤسسة، ومعظمهم من الفنانين، بتنظيم المشاريع التي تنطلق إلى كيفية العمل على الأرشيف وكيفية عرضه بشكل لا يتناقض وظروف إنتاجه.

٢ لا أستثني أي قراءة ممكنة لعمل أول جزء منه بشكل مستقل عن إطاره التاريخي، أو الاجتماعي أو السياسي.

٣ يحصل هذا عبر اتباع طرق عديدة منها اجتزاء مشهد ما من عمل، أو عبر فصل الصوت عن الصورة وبالتالي تحرير الصورة من التعليق المرافق لها.

عدد من الآثار البصرية قبل أن يستملكها السرد، إن في فيلم روائي، وثائقي، في ريبورتاج إخباري، أو حتى في الكلام المنشور بجانب صورة ما في جريدة. إذا كان من أبسط وظائف الصورة أن تدعو الإنسان للنظر إليها، قبل أن تعده باللهو أو الإثارة أو الدهشة والمرح، إذا فالقيمة التي أتناولها محددة ببساطة بما يُنظر إليه. ولتفسير ذلك أعود إلى مقياس اللون المستخدم عادة في التصوير والطباعة لمقارنة اللون بمرجه^٤. لنأخذ مثلاً صورة لمقياس الألوان هذا، إذا تم تمييز الفيلم وطبع الصورة وفق تعليمات الشركة المصنّعة، من المفروض أن يطابق اللون صورته مئة بالمئة.

في فيلم «غزل البنات» (إخراج أنور وجدي، ١٩٤٩) تلجأ ليلي (ليلي مراد) وأستاذها الخاص حمام (نجيب الريحاني) في ساعة متأخرة من الليل إلى فيلاً في حي سكني هرباً من متطفّل (أنور وجدي). يطرقان الباب فيكتشفان أنه منزل المؤلف والفنان يوسف وهبي الذي يمثل دوره كضيف الفيلم. تفاجأ ليلي فرحةً برؤيته، خصوصاً بعدما تعرف أنه يستضيف الموسيقار محمد عبد الوهاب الذي يستعد لتأدية أغنية «عاشق الروح» مع أوركسترا كاملة. في هذه الرؤيا السينمائية التي تضم أربعة من نجوم السينما والمسرح في مصر، يحتفظ محمد عبد الوهاب ويوسف وهبي بشخصيتهما في الفيلم مقارنة بليلى مراد ونجيب الريحاني. ومن الممكن، في سبيل الجدول والبحث، اعتبار استخدام عبد الوهاب ويوسف وهبي يشبه استخدام رموز من السينما المصرية تماماً كاستخدام رموز من نوع آخر كالأهرام مثلاً وغيرها من الأنصاب أو الأماكن العامة التي يتم التصوير فيها بقصد الإشارة إلى دلالاتها وربط هذه الدلالات بالسياق السردى للفيلم. بالرغم من

تعقبها في مسار الفيلم. أعني بذلك ترسيبات النظرة الواحدة والأولى إلى صورة ما، أكانت من فيلم أو من أي عمل بصري آخر. واللافت أن لكلمة نظرة - لغوياً - معاني عديدة منها الرأي والموقف، مفسرة على أنها: المرة من النظر، كأن فعل النظر مردود دائماً إلى كونه فعلاً مكوناً من نظرات متتالية. كأن اجتزاء النظر أي المفرد منه، ممكن أن يعني رأياً^٥.

من المتعارف عليه أن من وظيفة الصورة الدلالة على معنى ما، بما يفسر التقليد السائد في استخدامها كإثبات. وبرأيي أن الإثبات عنصر من عناصر السرد، أو الرواية، متجذر في إيمان المشاهد بما يشاهده. من اللافت كيف يعلّق المشاهد إيمانه بما يشاهد، ويعيد استئنافه في أي لحظة خلال مشاهدته الفيلم. سأتناول هنا مشهداً من فيلم «غزل البنات» (إخراج أنور وجدي، مصر ١٩٤٩) لدراسة هذا النظام المتين الذي يغذي الصور بالقيم السردية ومنها الإثبات تصديقاً على جانب من جوانب المعنى فيها، حتى إذا كان هذا المعنى غير قابل للتصديق. إذا كانت عناصر التصديق هذه مسخرة لجعل ما هو غير قابل للتصديق مقبولاً لدى الجمهور. إذاً أين أهمية الإثبات المصور وهل له من قيمة وثائقية ما؟ السؤال الذي يطرح هنا هو الآتي: إذا ما تمت عملية الفصل ما بين الصورة والإيمان بها عبر عزلها عن إطارها السردى، أو ربما عن جمهورها، فهل هناك من قيمة تحتفظ بها هذه الصورة؟ برأيي أن الصورة تحتفظ بما أسميه القيمة الوثائقية للجزء. هنا، أحاول التعريف بهذه القيمة بأنها أقل ما يمكننا من وصف مرجع الصورة. هي بالتحديد، القيمة الوصفية الأولية والواضحة لما كان ماثلاً دون أدنى شك أمام الكاميرا لحظة التصوير. يتيح عزل الجزء، في عمل بصري ما، النظر إلى

٤ يؤدّي اقتطاع إطار واحد من فيلم متحرّك إلى قراءة الجزء بشكل مستقل عن المعنى الوارد في المشهد. عملت عام ١٩٩٨ على إعادة تصوير وضعيات مستوحاة من صور فوتوغرافية لأطفال، مع بالغين، طالباً منهم الثبات أمام كاميرا الفيديو لمدة عشر دقائق، بجماد أشبه بصورة فوتوغرافية وبشكل يشدد على مقدار السلطة الممارسة على الموضوع. أنظر في «إطار آخر»: أكرم الزعتري. (بيروت، مايند نبي غاب ١٩٩٨).

٥ يختلف المقياس باختلاف الأداة البصرية المستعملة. في الفيديو يعتمد المقياس على تصحيح اللون الأبيض خلال التصوير بالاعتماد على أي مساحة بيضاء. وبالتالي يتم الرجوع دوماً إلى مطابقة اللون الأبيض على شريط الفيديو بمرجه (أي المساحة البيضاء) في ظل الإضاءة المستعملة. أما خلال النسخ، فيتم استخدام ما يسمى بالإنكليزية (كولور بارز) لمطابقة كل الألوان بمراجعتها بعد النسخ.

٦ تناولت أفلام مصرية عدة تعود إلى تلك فكرة استخدام النجوم الذين يمثلون أدوارهم كنجوم، مثل دور هند رستم في فيلم «إشاعة حب» إخراج فطين عبد الوهاب (مصر، ١٩٦٠). كذلك كان الأمر في عدد من أعمال اسماعيل ياسين.

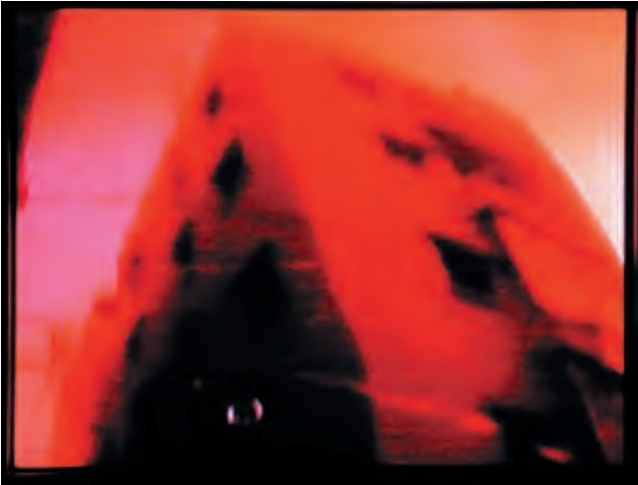
التاريخ معروف لدى المشاهد. إذا وببساطة مطلوب من المشاهد أن يصانق على رواية فيها نجمان من نجوم السينما يلعب أحدهما دوره كمثل، وتلعب الأخرى دوراً مبتكراً لها من قبل كاتب الرواية تدعى فيه أنها ليست مغنية رغم أنها تغني في الفيلم بشكل عفوي. وهذا ربما هو سبب الخلل المتعمد وغير المفسر في المشهد والذي يترك المشاهد مع تركيبة مبهمة مختلفة عن السائد. وحده إيمان المشاهد وتسليمه غير القابل للشك بأحداث الفيلم، يجعل من منطوق كهذا مقبولاً. وهو إيمان مرتبط بمعرفته المسبقة بجزء من تاريخ السينما، مرتبط بعبد الوهاب ويوسف وهبي.

لأول وهلة، قد يبدو هذا المشهد فرصة للمشاهد للدخول في حياة يوسف وهبي الخاصة حتى ولو كان هذا دخولاً مزيفاً. ولكن ولدى وضع المشهد في سياق الفيلم نرى أن شخصيتي عبد الوهاب ويوسف وهبي معزولتان تماماً عن التفاعل مع بقية الشخصيات مما يكرس نجوميتهما وبالتالي عزلتهما عن محيطهما. تتعرف كل شخصيات الفيلم إليهما دون أن يتعرفا إلى أحد تماماً كالشخصيات على الشاشة بالنسبة إلى مشاهد الصالة الذي يتعرف بل ويتفاعل مع كل الممثلين دون أن يتفاعل الممثلون معه. هو إذاً تعرف باتجاه واحد، وما يظهر - في إطار الفيلم - كتطفل أو دخول في حياة النجم، ما هو إلا خطة تخدم صناعة النجم عبر إيهام المشاهد بدخول بيت يوسف وهبي الفعلي. إضافة لذلك يبدو للمشاهد أنه حتى ولو استطاع دخول بيت يوسف وهبي، فإن ما ينتظره يشبه إلى حد بعيد فيلماً سينمائياً، والأكثر من ذلك أنه فيلم مألوف لديه بمعنى أنه شبيه بأدوار الممثل وتاريخه السينمائي، بل ومكمل له. ويأتي دور محمد عبد الوهاب تصديقاً على هذه الفكرة لأن المشهد الذي يمهد لغناته

ذلك يبقى تمييز المخرج هاتين الشخصيتين دون غيرهما في الفيلم، مصدر ارتباك للمشاهد الذي يدخل صالة السينما عادة مسلماً بلعبة هو طرف أساسي فيها، تفرض عليه شخصيات مبتكرة كجزء لا يتجزأ عن ممثليها. فهو يعرف طبعاً أن ليلي مراد مغنية وممثلة معروفة ولكنه يتضامن مع إرادة المخرج ويسلم أنها تلميذة وابنة باشا. في هذا الفيلم بالذات، يطلب من المشاهد أن لا يساوي في اعتباره للشخصيات بمعنى أن يجتزئ تصديقه لرواية الفيلم فيوافق على تسمية هذا باسمه المتعارف عليه في المجال الفني، وذاك باسم أو شخصية أخرى مستعارة، بمعنى أن يوافق على أن يستضيف ليلي وحمام هو يوسف وهبي فعلاً، حتى إن ليلي تتعرف إليه. ولكن، وفي الوقت نفسه، مطلوب من المشاهد أن يعتبر أن هذه الفتاة ليست ليلي مراد التي يعرف أغانيتها. حتى إن يوسف وهبي نفسه لا يتعرف إليها، فكأن حجاباً يمنعه من التعرف إليها. هي إذاً، بالنسبة للمشاهد، اللعبة نفسها ولكن بتوزيع مختلف وغير تقليدي للأدوار. ومن اللافت أنه بالرغم من ذلك، تحتفظ ليلي باسم ليلي مراد دون أن يعني أنها المغنية التي تداني عبد الوهاب ويوسف وهبي شهرة والتي شاركت عبد الوهاب فيلم «يحيا الحب» (محمد كريم ١٩٣٨). بالعودة إلى منطوق مقياس اللون، أي المرجع العلمي البصري المتبع في التصوير والنسخ والذي يتيح تحديد مدى مطابقة الصورة لأصلها عبر مطابقة الألوان لأصولها، نجد أن هناك خلافاً ما، لأن صورة يوسف وهبي تطابق مرجعها - بحسب رواية الفيلم - وبالتالي هي شخصية تستمد تاريخها من تاريخ الممثل في السينما والمسرح لتستفيد منه وتبني وفقاً له سياقاً سردياً. بينما تفرض شخصية ليلي مراد في الفيلم رواية مغايرة لتاريخ الممثلة والمغنية المعروفة، ولو أن هذا

٧ في الجزء الثاني من ثلاثيته المستمدة من سيرته الذاتية («حدوتة مصرية» مصر، ١٩٨٢) يستخدم يوسف شاهين مشاهد كان قد صورها بنفسه لأم كلثوم تغني على المسرح أغنية «أنت عمري» بينما نرى الممثل نور الشريف الذي يلعب دور المخرج يوسف شاهين، بين الحضور منظرية. المطلوب هنا من المشاهد أن يصدق أنه أمام أم كلثوم ويوسف شاهين وكأن وجود أم كلثوم في الفيلم يأتي كإثبات أننا هنا أمام يوسف شاهين. لكن المشاهد يعرف جيداً أن نور الشريف لم يتواجد مع أم كلثوم في هذا المشهد، ويعرف أيضاً تاريخ وفاة أم كلثوم في منتصف السبعينات..

يحيطه بهالة ويزيد من نجوميته. يدعو يوسف وهبي ضيفه لسماع عبد الوهاب فيفتح لهما باب المسرح ويبدأ عبد الوهاب بالغناء مع أوركسترا كاملة، ومن دون جمهور، أغنية «عاشق الروح» بهدف التمرين ولكنه يؤدي بجمال ودقة لامتناهين. تهمني في هذا المشهد الآلية التي تجعل المشاهد يصدق ما يراه على الشاشة ويلفتني دور عبد الوهاب المقتصر على الغناء كأنه وثيقة من الزمن الراهن. إذا ما اقتطع هذا المشهد من الفيلم وشوهد بمنأى عن رواية الفيلم نجد أنه يحتفظ بالقيمة السردية نفسها لأنها تقتصر على ما هو في ظاهر المشهد: عبد الوهاب يغني، في مشهد يزيل الفارق بين ما هو تمثيل وما هو حقيقة^٧ لأن تمثيل الغناء يتطلب غناء فعلياً تماماً كمرضع العلكة على سبيل المثال. من هذا المنطلق عملت على فيديو العلكة الحمراء.



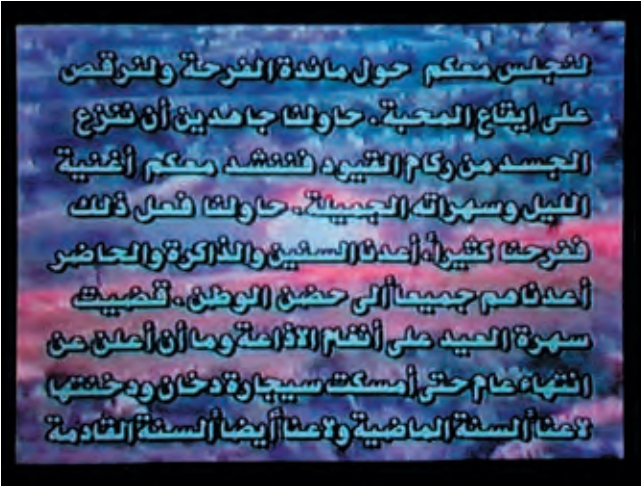
«العلكة الحمراء» عمل قَدَّمته خلال مشروع شارع الحمراء، الذي نظمته جمعية أشكال ألوان في تشرين الثاني ٢٠٠٠ في محاولة للإحاطة ببعض إشكاليات العمل على الحيز العام بين ماضٍ وحاضر مروراً بحرب قسمت المدينة وجعلت من الشارع، المسطح المستقيم، مركزاً لحركة تجارية استهلاكية. كانت فكرة العمل على تكرار مشهد صبي يمرضع علكة تراودني منذ فترة، لمجرد أنها حركة بسيطة غنية بإمكانيات قراءاتها المتعددة، فاعتنمت الفرصة للعمل عليها في هذا الإطار، خاصة أنها تتماشى مع نمط الاستهلاك. ومع التكرار كان مشهد الصبي يغتني بقراءات جديدة ما بين ممارسة السلطة والرغبة. عملت في هذا الشريط أيضاً على فكرة الملاحقة كتقاليد وشكل يتماشيان مع هاتين الممارستين.

«بعلبك» مشروع مشترك مع غسان سلهب
 ومحمد سويد، تدور أحداثه خلال رحلة صحافي
 ومصور على الطريق بين بيروت وبعلبك بهدف
 تغطية حفلة لمغني القُدود الحلبية السوري صباح
 فخري. تتكرر رحلة الرجلين ثلاث مرّات، كل
 مرّة بقراءة من أحد المخرجين دون أن يصلا إلى
 وجهتهما. أردنا لهذه الرحلات أن تعكس جوّاً
 من الانتظار والترقب والضجر، ما هو شبيه
 بحال البلاد. في الجزء الخاص بي، يقرر
 الرجلان للحاق بشاب لسبب نجهله، مما يؤدي
 بهما إلى داخل منطقة البقاع وبعيداً عن
 مسارهما الأساسي. عملت هنا أيضاً على فكرة
 الملاحقة ما بين التحقيق البوليسي والرغبة
 القوية المكبوتة التي تشدّهم لجسد الشاب،
 والمخباة تحت ستار الاشتباه به. وقد اتخذت من
 اهتمامهما المتزايد بالشاب حجة للدخول إلى
 عالمه والبحث في هويته وخلفيته كإنسان، خاصة
 من خلال تتبعهما له وللمتبعهما كل ما يرمي:
 ورقة شوكولا، تنكة صودا فارغة، أو كريم
 تشقق الشفاه وصولاً إلى التسلل وفتح حقيبته
 وتفتيش، إحصاء وتدوين كل ما فيها.





في «شو بحبك» عملت على تسجيل شهادات عن العلاقات المثلية الجنسية في إطار مجتمع يمنعها. لذلك كان قرارى بأن يكون هذا المنع جزءاً من الوثيقة، أي جزءاً من الصورة تمت، ترجمته بصرياً عبر وشاح أبيض يمنع من التعرف إلى هوية المدلين بالشهادات. يعتبر هذا العمل بمثابة استكمال للعمل على هوية المذكر في العلاقة الجنسية الذي بدأت العمل عليه في فيديو «مجنونك» (١٩٩٧).



في «الشريط بخير»، أردت التشديد على المسافة التي تفصلنا عن المنطقة المحتلة آنذاك في الجنوب اللبناني لأن المشاهد ليس داخل الحدث وليس داخل ما سمي حينها الشريط الحدودي. وكان ذلك تمهيد للإشارة إلى احتمال التشويه في كل ما نراه عن الشريط نظراً للمسافة التي تفصل المنطقة المحتلة عن باقي لبنان. وهي المسافة التي أردت ترجمتها سينمائياً عبر مفهوميين ظاهرين في الفيلم. أولاً تلقين شهادات الاعتقال ليؤديها ممثلون، تعليقاً على تلفزة تجربة الاعتقال. وثانياً اعتماد التلاعب بصور الأرشيف من حيث الشكل، كي تتراءى عبر حواجز بصرية هي إما نصوص مكتوبة ومسقطة على الصورة وإما حواجز أفقية ناتجة عن التلاعب بسرعة الفيديو، لإعاقة قراءتها كمعلومات بشكل سطحي ومباشر، وتشديداً على استحالة اقترابها بالمشاهد إلى داخل الحدث. لذلك كان التحدي هو تصوير فيلم عن الشريط دون العبور إليه.

ولدت سلسلة «صورة + صوت» من فكرة فصل صور الأرشيف عن مسار سردها الأساسي واستخدامها في إطار سردي جديد، للبحث في قراءتها والتجريب في مستويي الصوت والصورة. أردت قبل كل شيء إعطاء كل من المستويين (الصورة والصوت) الأهمية نفسها في صناعة الفيلم، حيث لكل منهما مساره، وروايته ومكانه المكمل للآخر لا المكرر له. تحدث حلقات صورة وصوت في مكان افتراضي يشبه مفهوم المكان في التلفزيون لأنه ليس مكاناً جغرافياً، بل لأنه مكان يعتمد منطق إصااق صورة بصورة، بصوت، ومنطق ربط الكلمة المكتوبة على الشاشة بكل من هذين المستويين. وهو مكان نافٍ للمسافة لأنه ينتقل بالمشاهد من بلد إلى آخر، ومقلصٌ للزمن لأنه ينتقل بسهولة بين الحاضر والماضي.



أكرم الزعتري من مواليد صيدا ١٩٦٦. فنان فيديو يعمل ويقدم في بيروت. شارك في تأسيس المؤسسة العربية للصورة حيث يعمل منذ ١٩٩٧ على دراسة بداية وتطور التصوير الفوتوغرافي في المنطقة العربية. له مؤلفات عديدة في هذا المجال وأكثر من ثلاثين عمل فيديو منها «شو بحبك»، «بعلبك»، «هي + هو فان ليو» (٢٠٠١)، «العلكة الحمراء» (٢٠٠٠)، «مجنونك»، «الشريط بخير» (١٩٩٧) و«المرشح» (١٩٩٦)، بالإضافة إلى تجهيزي «إطار آخر» (١٩٩٨) و«الفضيحة» (١٩٩٩).



اللي ساكن جنبكم هناك في آخر الشارع
يوسف وهبي: كده؟ تشرفنا. أهلاً وسهلاً.
انتفضلوا استريحوا. وإيه اللي أولاني شرف الزيارة
اللطيفة دي؟

ليلي: إحنا في الحقيقة

حمام: إحنا في الحقيقة يعني كنا

يوسف وهبي: كنتم إيه؟

حمام: كنا بنمشي رجلينا علشان نشم شوية هوا

...

حمام: لازم نمشي

يوسف وهبي: مستحيل. مش بدري؟

سليمان: سعادة البية، الأستاذ محمد عبد الوهاب

بيقول لسعادتك هو جازم

يوسف وهبي: أنا جاي حالاً

حمام: عبد الوهاب؟

ليلي: الأستاذ عبد الوهاب اللي بيغتي؟

يوسف وهبي: أيوه هنا. موجود جواز

ليلي: يا خير. لكن ده حاجة مش معقولة!

يوسف وهبي: إزاي؟ مش مصدقاني؟

حمام: مش مصدقيناك إزاي؟ ياله ياله

يوسف وهبي: استنوا ده حيغتي دلوقت

حمام: حيغتي كمان؟ الله! أنا في عرض النبي خلصونا

من جهنم الحمرا دي. عبد الوهاب ويوسف وهبي في

يوم واحد؟ يعني نتفد من ده نطلعنا ده؟

يوسف وهبي: اسمع يا أستاذ أفندي

ليلي: يا أستاذ

يوسف وهبي: نعم

ليلي: هوه صحيح عبد الوهاب حيغتي دلوقت؟

يوسف وهبي: أيوه حيغتي قطعة من الرواية اللي بألفها له.

ليلي: وموضوعها إيه الرواية ده؟

يوسف وهبي: موضوعها إن الإنسان اللي بيحب حب

عظيم ومن مصمم القلب ما يوقش في طريق سعادة

حبيبته، بل بالعكس حتى إذا كانت حبيبته بتحب

حد غيره.

...

يوسف وهبي: ششش. عبد الوهاب. بدأ أغنيته

ليلي: أستاذ حمام. الله هو ماله؟ جراه إيه؟

يوسف وهبي: يا ليلي هانم الراجل ده بيحبك

ليلي: ما تقولش كده. بيحبني أنا؟

يوسف وهبي: لدرجة الجنون. مسكين

ليلي: لكن ده مش معقول.

يوسف وهبي: مش معقول ليه؟ كتير من المؤلفين طرقتو

الموضوع ده وأنا عاجلته في كتير من رواياتي.

ليلي: مرسى يا أستاذ. متشكراه

يوسف وهبي: إيه! ما الدنيا إلا مسرح كبير

حوار من فيلم «غزل البنات»

سليمان: نعم، استنى شوية

من فضلك عايزين إيه حضرتكم؟

حمام: عايزين كباية مية

سليمان: ليه تكونوش فاكرين هنا قهوة؟

حمام: ناس عطشانين إيه؟ هية المية عندكم غالية

لدرجة ده؟

سليمان: مش مسألة غالية ورخيصة إنما يعني جاين في

ساعة زي ده تخبطوا على بيوت الناس عشان تطلب

كباية مية؟

حمام: أيوه مش هو ده بيت اسماعيل بيه؟

سليمان: اسماعيل بيه مين؟

حمام: اسماعيل بيه أبو مناخير؟

سليمان: لا أبو مناخير ولا أبو حواجب

حمام: يبقى لازم البيت اللي قبلكم

سليمان: البيت اللي قبلنا بتاع دق الطبول

حمام: يبقى لازم اللي بعدكم

سليمان: واللي بعدنا بتاع زكية هانم كعب الغزال

حمام: يبقى لازم غلطنا في الشارع كله. سلام عليكم

سليمان: ما فيش سلام عليكم تعالوا هنا. انتو منتوش

منقولين من هنا إلا عاليبوليس أنا حوديكم في داهية.

يا حرامية يا لصوص. يا محمد، يا عثمان.

اسمكوهم، كتفوهم. دي غر جديدة بتعملوها في

السرقة يا حرامية يا غجر.

يوسف وهبي: إيه في إيه يا سليمان؟

سليمان: سعادة البية؟

يوسف وهبي: فيه إيه يا سليمان؟ مين دول؟

ليلي: يوسف بيه وهبي؟ يا خير!

حمام: يوسف بيه وهبي بتاع السينما؟ يا خير مطين!

ياله بينا قوام ياله

سليمان: ما حدث منكم خارج من هنا إلا عاليبوليس.

ياله انتفضلوا كلمو سعادة البية ياله.

ليلي: بونسوار يا أستاذ

يوسف وهبي: بونسوار؟ قصدك تقولي بوعجور. إحنا بقينا

الصبح. أفندم يلزم خدمة؟

ليلي: أيوه. إحنا جاين علشان... علشان...

انتفضل قلله إحنا هنا عشان إيه

حمام: عشان غرقتنا نتفندل أكثر وأكثر

يوسف وهبي: لكن أنا مش فاهم حاجة أبداً.

مين حضرتكم؟

ليلي: أيوه. حضرتك المدرس بتاعي، اسمه

الأستاذ حمام.

يوسف وهبي: حمام؟ اسمه حمام؟

حمام: أيوه يا سعادة البية. إسمي حمام. سموني كده

عشان كل واحد يتمقل علي شوية

يوسف وهبي: و حضرتك تبقي مين بقى؟

حمام: حضرتها يا سيدي ليلي. ليلي بنت مراد باشا



تأطير التخريبي في بيروت ما بعد الحرب: اعتبارات نقدية لتأريخ اجتماعي

رشا سلطي

ترجمه عن الإنكليزية سامر أبو هوش



المحافظة في الأوساط العلمية والأكاديمية الغربية فحسب، بل أيضاً من ظهور عدد من النزعات والاتجاهات والمفاهيم السياسية والفكرية والفلسفية مثل «ما بعد البنوية» و«ما بعد الحداثة» و«اليسار الجديد» وما يعرف بـ«خطابات الهوية». يقوم التاريخ الاجتماعي للفن، في صميمه، على تأويلات النتائج الفني والثقافي بوصفهما تعبيرات أو معاني أو إشارات، تجد جذورها جزئياً أو كلياً في البنى الاجتماعية التي انبثقت منها. وبمعنى آخر فإن الطبقات الاجتماعية وعلاقتها ببعضها هي عناصر أساسية يتقوم منها التحليل والتأويل مثلما يتخذ المعنى عبرها أشكاله المتعددة.

تهدف هذه الدراسة إلى وضع رسم تخطيطي يتيح التأمل في النتاج الفني في لبنان ما بعد الحرب من زاوية ربطه بالتاريخ الاجتماعي كأحد مكوناته الأساسية. غير أنها ليست بالدراسة الأكاديمية ولا هي نتاج بحث جدي ومنتظم، قدر ما هي دعوة للحوار والمجازفة بدخول منطقة ليست بالشائعة تماماً في مجال تأريخ الفن ونقده عندنا. وهذا يستبطن وضع النبرة اليقينية – التي قد توحى بها هذه الدراسة – جانباً واستبدالها بأخرى تساؤلية هي في صلب ما أودّ قوله. ضمن

شهدت السنة الفائتة تجدد السجال في المجالات الفنية والثقافية الأميركية¹ حول مفهوم «التاريخ الاجتماعي للفن»، الذي يشير إلى كتابة تاريخ الفن والثقافة في إطار التاريخ الاجتماعي، كمجال من التفاعل يربط النتاجين الفني والثقافي بالحراك الاجتماعي اللذين يدوران في فلكه. ويرجع تجدد السجال جزئياً إلى تولي توماس كرو بما يمثله من اتجاه أكاديمي مغاير، رئاسة معهد غيتي للأبحاث، وهو من أبرز المؤسسات الراعية لمؤرخي الفن ونقاده، إضافة إلى رعايته المعاهد ودور التعليم. وكان السجال نفسه قد احتدم في ١٩٩٩ مع نشر كتاب كرو «أنتلجنسيا الفن»²، وكتاب ت. ج. كلارك «وداع فكرة: فصول في تاريخ الحداثة»³.

يعتبر كرو وكلارك من أبرز الباحثين في حقل التاريخ الاجتماعي للفن. فالأخير بروفيسور في جامعة بيركلي بكاليفورنيا، أما كرو فدرّس في جامعة يال قبل رئاسته إدارة معهد غيتي. وعلى الرغم من أن الإثنين يعملان انطلاقاً من موقعيهما الأكاديميين الأمنين في مؤسستين مرموقتين، فإن مغامرتيهما اللتين يشاركنهما فيها عدد من الباحثين، أبعد ما تكون عن الاتجاهات السائدة في كتابة تاريخ الفن. ليست هامشية هذين الإثنين بناتجة من طغيان الأيديولوجيا

1 Most notably *Art Press*, No. 74, December 2001, and *Documents 21*, Spring 2002

2 Crow, Thomas, *The Intelligence of Art*, Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1999.

3 Clark, T.J., *Farewell to an Idea: Episodes from a History of Modernism*, New Haven & London: Yale University Press, 1999.

الاجتماعي للفن، بل من مفاته، أنه يدور ويتطور في إطار بنيوي يفسح في المجال أمام الموضوعية من دون إلغاء المزاجية أو الذاتية وتأثيرهما. فعلى عكس كلارك، وعلى نحو أقل كرو، اللذين اشتغلا على القرنين الثامن والتاسع عشر والنصف الأول من القرن العشرين، وعلى فناني تلك الحقبات الراحلين، فإن الفنانين الذين أنقش أعمالهم ما زالوا في عز شبابهم، ومما يزيد في تعقيد الأمر معرفتي الشخصية بمعظمهم، بل إن بعضهم عزيز على قلبي، ويربطني به ذلك المجال الاجتماعي الرحب والمتشابك الذي أعتزف بالحنين إليه وإلى أجوائه التي يختلط فيها النجاح بالفشل وتتعدد النقاشات والسجلات والترثرات، والتي شهد فيها أولئك الفنانون بعض الاعتراف. لعل هذه العاطفة تجعل مني راوية ذاتية بقدر ما، ويضاف إلى ذلك كون معرفتي بالأعمال الفنية تأتي أيضاً عن كثب، ومن باب معرفتي بالفنانين أنفسهم، ذلك أن وضعية هذه المجموعة من الفنانين وأعمالهم كفنانين «خارجين» على الأنماط والمؤسسات المعتادة، جعل أعمالهم غير متاحة أرشيفياً وغير مجموعة، بل هي موزعة بين الفنانين أنفسهم، وبين المنظمات الممولة والرعاية. النقص الثاني المحتمل في هذه الدراسة ناجم عن ترحالي الدائم خلال السنوات الثلاث الفائتة التي أمضيها متنقلة بين بيروت ونيويورك، ولذلك تعرّضت معرفتي اليومية لبيروت، بوصفها المجال الاجتماعي الذي يتم فيه ذلك الإنتاج الثقافي إلى انقطاعات كبرى. حاولت أن أبقى، وبقدر ما استطعت، على قدر من التواصل مع ما يجري في بيروت، لكنني أعتزف بالأثر السلبي الناتج من غيابي على رصيد معرفتي الشخصية والقريبة. وفي أي حال فإن هذه الدراسة، بطريقة ما، هي انعكاس لغيابي أيضاً، لجهة أنها نوع من المواءمة بين

هذا الإطار تسعى هذه الدراسة، حصراً، إلى مقارنة نتاجات فنية أو ثقافية تعرّف، أو تعرّف نفسها، بوصفها «بديلة» أو «نقدية» أو «مغايرة للسائد» أو «تخريبية». أدرك كم أن هذه التوصيفات حمالة أوجه، وكم تستدعي بحثاً وجلاء عميقين، لكنها تشير في سياق هذه المقدمة - وبهدف تطير موضوع هذه الدراسة - إلى التعبير الفني والثقافي الذي انوجد خارج، وإلى حد بعيد، رغباً عن المحافل والمؤسسات والمنظومات الثقافية الرسمية، وخارج الممارسات الاجتماعية التقليدية للاستهلاك الثقافي.

تنقسم الدراسة إلى ثلاثة أقسام، يستعرض أولها علاقات الإنتاج ويبحث في إعادة تركيبية الطبقات الاجتماعية في لبنان ما بعد الحرب، ويرسم الثاني التبدلات التي طرأت على الأيديولوجيا المسيطرة، فيما يركّز القسم الثالث على المجال الاجتماعي والسياسي الذي يتحرك الفنانون والكتاب ورعاتهم ضمنه ويقدمون فيه نتاجهم الثقافي البديل أو المضاد للأيديولوجيا المسيطرة. ويتضمّن القسم الأخير مختارات من ذلك النتاج في ضوء المخطط التفسيري الوارد في القسمين الأولين. وتهدف هذه القراءات أيضاً إلى البحث في كيفية وصف ذلك النتاج الفني بـ«الحديث» أو «التخريبي» أو «الكيتشي». أما خلاصة الدراسة فهي كناية عن مساءلة لهذا «التخريبي» (أو المضاد للأيديولوجيا المسيطرة) الذي يتضمّن «المضاد للسائد» في النتاج الفني.

عليّ أن أوضح بضعة أشياء قبل الشروع في استقراء التجارب الفنية وأصحابها، ذلك أنه من البديهي أن توحى العلاقة الوثيقة التي تربطني بهؤلاء وبالعالم الفني في بيروت بصورة عامة بنقص ما في «موضوعية» ما أمضي إليه. غير أنه من فضائل التأريخ أو النقد

التحليل المنبئية على فكرة التقسيم الطبقي ما تزال هي الأجدى. فعلى الرغم من أن حقبة «ما بعد الرأسمالية» الكونية تحمل تصنيفاتها الخاصة للمعنى، وتخلق ظواهرها السياسية والاجتماعية الخاصة أيضاً، غير أنني أرى أن هذه التصنيفات والظواهر تُفهم بصورة أفضل من زاوية التقسيم الطبقي. في حالة لبنان، وهو ما يعني في دراستي هذه، أفترض نشوء قسمة حادة بين ثلاث طبقات. لقد أدت السيطرة الليبرالية الجديدة التي شهدنا لبنان بعد الحرب (١٩٧٥ - ١٩٩٠) إلى زيادة الفرز الطبقي على نحو يؤيد التقسيم الذي أذهب إليه، مع أنها أنشأت أيضاً استقطابات جديدة داخل كل طبقة على حدة إلى درجة تهدد بتماسك هذا التقسيم.

سعت دون جدوى لإيجاد نوع من التوازن بين نظرتين متناقضتين إلى لبنان: نظرة تقنتت من فكرة خصوصية لبنان وفرادة نظامه (ضمن محيطه العربي والإسلامي)، وأخرى يمثّل لبنان لأصحابها شيئاً آخر، بلداً عربياً، نسخة عن هونغ كونغ أو سايغون، أو ما يشابههما.

على الرغم من مفاخرة، بل عجرفة لبنان التاريخية بأنه، على عكس البلدان العربية الأخرى، قلعة الاقتصاد الحر، وأتباعه سياسات السوق الاقتصادية الليبرالية، فقد أدت السياسات النيوليبرالية التي اتبعتها حكومات ما بعد الحرب إلى تغيير قدره. ففي حين درجت حكومات بلدان مثل مصر والجزائر والعراق وسوريا وتركيا في منتصف الخمسينيات والستينيات من القرن الفائت على انتهاج سياسات الاقتصاد الموجه القائم على تشجيع التصنيع والإنماء والتقليل من أهمية مركزية الاستيراد، أناطت الحكومات اللبنانية بالقطاع الخاص مهمة النمو الاقتصادي والإنتاج، وما تزال الدولة اللبنانية حتى يومنا هذا تدافع

اضطلاعي حديث العهد بحقول علم الاجتماع مثل الدراسات الثقافية، والتاريخ الاجتماعي، وسوسيولوجيا الثقافة والأنتروبولوجيا، وبين التملّي مجدداً في هذا التيار الفني والثقافي المعاكس في بيروت. ولذلك وجدنتي محبّدة لصيغة التحدث بدلاً من الإلقاء، ولوضع إطار تخطيطي للتاريخ بدلاً من سرد التاريخ.

أدرك، أخيراً، أن المغامرة التي تفترضها هذه الدراسة يمكن اعتبارها غير منطقية، إذا أخذنا في الاعتبار أن السنوات العشر الفائتة التي شهدت محاولات خجولة ومتباعدة لخلق بيئة فنية يمكن أن نسميها بالبديلة أو المضادة للسائد والمسيطر، ليست بالكافية، نظراً إلى التجارب وإلى الفترة الزمنية، لإعمال منطق التأريخ فيها. غير أنني شعرت أنها الطريقة الأكثر تماسكاً بالنسبة إلي لكسر سكونية التقويم النقدي وصمته والشروع في محاوره من نوع آخر. ومن الوجهة الأيديولوجية أردت بناء أفكارى وملاحظاتى على الطران القديم، الصارم - إن لم أقل اليساري - لكي أحوّل الطبقيّة بما هي بناء اقتصادي وسياسي واجتماعي، إلى موضوع نقاش حول الثقافة وأشكال السلطة والسيطرة.

١ رسم بياني للعلاقات الطبقيّة

هناك، في لبنان وسائر العالم، تضارب في وجهات النظر حول الدلالات المتغيرة للتقسيم الطبقي؛ ما إذا كان هذا التقسيم موجوداً أصلاً، وما إذا كانت ما تزال مجدية قراءة المجتمع في إطار الطبقات والصراع الطبقي. اليمين واليسار الجديدين يقدّمان لنا مروحة واسعة من الخيارات في هذا المجال. وعلى الرغم من أن ما سأقوله يظهرني بالنسبة إلى بعضهم بمظهر الماركسية العنيدة وقديمة الطرز والدوغمائية، غير أنني ما زلت أرى أن وجهة

«حزامها الأمني»، وكان الحزام الأمني نفسه مسرحاً في الوقت عينه لقيام المقاومة الوحيدة الباقية بعملياتها العسكرية الفاعلة ضدّ الدولة الإسرائيلية خارج حدود غزة والأراضي المحتلة.

سرعان ما انهارت الحكومة اللبنانية الثانية التي شكلت بعد الحرب تحت ضغط التظاهرات الشعبية الواسعة التي عمّت البلاد. وجاءت الحكومة الرابعة في ١٩٩٢ وعلى رأسها رئيس الحكومة الحالي رفيق الحريري. برزت شخصية الحريري الآتي إلى الحكم للمرة الأولى، أو بالأحرى الاتجاه الاجتماع - سياسي الذي رمز إليه، كظاهرة وقوة كفيلة بتغطية تصدّعات مشهد القوى السياسية التي أنهكتها الحرب. صنّف الحريري نفسه، ومن يدور في فلكه من مقربين ومختصّين وخبراء، كتعاويز متعدّدة الأشكال، وكتجسيدات ورموز للنزعات السياسية المحلية؛ غير أنه كان ويبقى، جوهرياً، وبمعايير الأيديولوجيا والسياسة العامة، رجل الأعمال العملاق الذي يخفي كاريزماته السياسية وأيديولوجيته بالنيوليبرالية.

احسب ان اتفاق الطائف والتجاوب مع النزعة النيولبرالية العالمية الكاسحة أعادا تشكيل البنية الطبقية في لبنان بعد الحرب. وكان رهان إحياء لبنان أو «إعادة بناؤه» الذي قادته حكومات الحريري المتعاقبة منذ نهاية الحرب كناية عن مزيج من لعبة أكروبات مستمرة ومحكمة للحفاظ على تثبيت قيمة صرف العملة اللبنانية، وحملة دعائية عالمية تبشّر بانبعث لبنان من الرماد، في سعي لجذب الاستثمارات وإناطة إعادة الإحياء الاقتصادية بالقطاع الخاص. نجحت الحكومات المتعاقبة في تثبيت قيمة صرف العملة، وإن بأكلاف باهظة، غير أنها لم تنجح تماماً في الحدّ من التضخّم المالي وتأمين مستويات عيش متساوية بين اللبنانيين.

بكبرياء وشراسة وانحياز عن مصالح النخبة الاقتصادية الحاكمة، وعن شركاتها وثروتها، وعن قدرتها على إعادة إنتاج رأس المال. كان «العقد الاجتماعي» في لبنان، ولا يزال، منحازاً إلى جانب أرباب العمل والمؤسسات الاقتصادية الخاصة، وبدلاً من رفع نسبة المساهمة الضريبية في تحمّل أعباء الخدمات الاجتماعية، خفّضت هذه الضرائب إلى حدّها الأدنى، وساهمت قوانين السرية المصرفية في حجب تراكم الأرباح عن ضريبة الدخل. لقد كانت، الحدود الفاصلة ولا تزال بين النخبة الاقتصادية والطبقة السياسية شبه معدومة.

أولى شرارات الصراع الأهلي في لبنان انطلقت في ١٩٧٣، وتأججت في ١٩٧٥، إلى أن جاء اتفاق الطائف في ١٩٩١ الذي قام بجمع الأفرقاء المتحاربين وأنهى الحرب. تزامن ذلك مع اعلان جورج بوش الأب «النظام العالمي الجديد» الذي يعيد رسم خارطة النفوذ والهيمنة الأمريكيتين في العالم، التي جاء لبنان فيها ضمن أكثر المساحات الجيوسياسية رايدكالية. وتبعاً لهذه الخريطة لم يعد لبنان المر السائب بين سوريا وفلسطين، حيث يسرح صغار أمراء الحرب والمليشيات المتحاربة على الغنائم، ولم يعد مقراً لتبويض الأموال ومصنعاً لإنتاج المخدرات وتجارة الأسلحة. لم يكن الشكل والاتجاه اللذين سيتخذهما لبنان جلياً خلال عملية إحيائه، غير أن هذه العملية قيّدت بشرط حاسم وحاجز يصعب تخطّيه. فقد أُملي «النظام العالمي الجديد» أن يكون استقرار لبنان وأمنه في عهدة سوريا التي أنيطت بها هاتان المهمتان بشكل رسمي عبر اتفاق الطائف نفسه، مهمة سياسة لبنان وضمان انتقاله إلى وضع مستقر، والحوّل دون اشتعال الحرب مرة أخرى. وفي المقابل كان استقرار لبنان مقيداً ببقاء جزء من جنوبه تحت الإحتلال الإسرائيلي بوصفه

١-أ. الطبقة الحاكمة

شطر كبير منها، إلى سياسات الحكومة. فبخلاف النخبة الحاكمة من جهة، و«الطبقة العاملة» أو «طبقة الفقراء من جهة ثانية، غالباً ما يشار في الخطاب الحكومي أو السياسة العامة، إلى الطبقة الوسطى، على أنها العمود الفقري

لازدهار الأمة وتقدّمها ومعافاتها. وإذا كانت الطبقة الحاكمة تضم أصحاب رساميل كبرى وثابتة (وفي حالة لبنان يتداخل الرأسمال السياسي والاقتصادي بصورة كبيرة)، فإن الطبقة الوسطى تضم الموظفين - أو القوة العاملة بالياقات البيض - في القطاعين العام والخاص، الذين يحظون بالضمانات الاجتماعية والصحية والتعليمية والتقاعدية، وينضم إلى هؤلاء أصحاب المصالح والمؤسسات الصغرى، من دون موظفيهم.

كان لفشل الدولة في الحدّ من التضخّم ومن أكلاف العيش ذو الأثر الكبير على استقرار الطبقة الوسطى الاقتصادي، الذي تززع أكثر فأكثر جراء موقف الليبرالية الجديدة الداعي إلى تقليص دور الدولة في رعاية الخدمات الاجتماعية. ولم تنجح الجمعيات والنقابات في حماية مصالح الموظفين من ذوي المهن الحرة كالأطباء والمهندسين والمعلمين والمحامين الذين باتوا أقرب إلى البروليتاريا بعد الهجمات المتكرّرة عليهم من القطاع الخاص والسياسة العامة. خلاصة القول إن ثمة نوعاً من التماهي في لبنان ما بعد الحرب بين الطبقة الوسطى والطبقة العاملة أكثر مما هناك تمايزات، فالطبقة الوسطى بوضعها الاقتصادي المتقلقل والضمانات الاجتماعية الأخذة بالنقصان لم تعد تحمل الخصائص التقليدية للطبقة الوسطى.

١-ج. الطبقة العاملة

أما الطبقة العاملة أو «طبقة الفقراء» مثلما يشار إليها غالباً في لبنان، فيبقى

كانت إعادة تشكيل الطبقة الحاكمة ابنة إعادة خلط الأوراق السياسية بعد الحرب أكثر منها ابنة سياسات اقتصادية أو اجتماعية. أمّلت إعادة خلط الأوراق هذه إدخال وجوه سياسية جديدة على نسيج ما يسمّى بالقيادة السياسية والاقتصادية «التقليدية»، وهذه الوجوه الجديدة هي مجموعة من أبرز كوادر الأحزاب والقوى السياسية التي تحوّلت إلى ميليشيات أفرزها الطور الأخير من الحرب الأهلية، وهم عبارة عن سماسرة سياسة وأمرأء حرب أشركوا في جولة المفاوضات التي أنهت الحرب، ومنحوا ما يكفي من النفوذ السياسي الذي يؤهلهم المطالبة بحصة من المغامرات المالية والتجارية في لبنان بعد الحرب. وعلى العكس منهم همّش بعض رموز الطبقة السياسية التقليدية الحاكمة. وينبغي الإشارة إلى أن «التقليدي» في لبنان ما بعد الحرب بات له معان عدة، وهو يشير في سياقنا هذا إلى «المؤسّسة» التي كانت حاكمة في لبنان ما قبل الحرب، وبشكل أدق، إلى الجماعة التي أمسكت طويلاً، وبالوراثة، بمركزها السياسي والاقتصادي. تمثّل هذه الجماعة، بكلام آخر، العائلات / الشركات ذات الرأسمال السياسي أو الاقتصادي، والتي كان يؤمن لها موقعها «التقليدي» ميراثاً شرعياً عمره من عمر البلد نفسه. هناك فريق ثالث في الطبقة السياسية اللبنانية المسيطرة يتوزع بين المجموعات «التقليدية» والمجموعات «محدثّة النعمة»، ويتكوّن من المهاجرين العائدين ومنهم رئيس الوزراء رفيق الحريري نفسه، الذين دخلوا بثرواتهم الضخمة إلى مسرح السياسة اللبنانية بعد الحرب إما كمستثمرين كبار وإما كمضاربين سياسيين.

١-ب. الطبقة الوسطى

ترجع إعادة تشكيل الطبقة الوسطى، في

العاملة في لبنان. تجدر الملاحظة أن أصحاب المؤسسات اللبنانية الخاصة أكثر حماسة لاستخدام عمال مياومين من الأجنبي بأكلاف منخفضة ومن دون التزامات التقديمات الاجتماعية، وبالتالي إدارة الظهر تماماً لمعاونة العمال اللبنانيين. وكنتيجة لذلك كله غيّبت الطبقة العاملة وأُخرست كلياً في لبنان ما بعد الحرب، لتتحول كتلة صماء لا ملامح لها يستخدمها زعماء الطوائف والمذاهب غير الديمقراطيين كوقود في صراعاتهم وحروب مواقعهم الدائمة.

أين موقع أصدقائي الفنانين من ذلك كله؟ غالبية هؤلاء ينتمون إلى الطبقة الوسطى وإن بدرجات متفاوتة ضمنها. ليس ثمة بينهم من هو موظف رسمياً كفنّان، ولا يسعني معرفة كم منهم، إن كان ثمة أصلاً، ينتمي إلى النقابات الفنية. وتلك النقابات في أية حال لم تحقّق الكثير لتأمين الخدمات الاجتماعية لأعضائها، وغالباً ما تكون نضالاتها سياسية بمعنى تسجيل موقف ما في قضايا سياسية محلية. يعمل الفنانون الذين أتحدّث عنهم هنا كأساتذة جامعيين وثانويين وصحافيين، أو في مهنة حرة كالطب والهندسة التي ينتمون إلى نقاباتها. وإذا ما استطاعوا الحفاظ على مستوى مقبول من العيش فإن ذلك لا يعني في أية حال عيشاً مستقراً على المدى الأبعد، ذلك أن أي حادث من أي نوع كفيل بتهديد مستوى عيشهم. أما أنشطتهم الفنية فيقومون بها خارج دوامهم الوظيفي، وهي إلى حد بعيد ممولة ذاتياً منهم. وتبقى «صمامات الأمان الاجتماعية» بالنسبة إليهم محصورة بالدعم العائلي المحدود لهم.

٢. تنقّل مواضع أيديولوجية السلطة

يختلف الحال في لبنان عنه في سائر الأقطار العربية لجهة أن أيديولوجية الليبرالية المسيطرة رسّخت الطبقة الوسطى

حضورها الأكثر وهمية وغموضاً في الخطاب الحكومي. ففي حين مثلت قبيل اندلاع الحرب قوة سياسية منظمة ومؤثرة وانخرطت في النضال لقلب الأسس الأيديولوجية للجمهورية، فقد تحمّلت أكثر الأكاليف قسوة وجذرية بعد الحرب التي لم تشف بعد من جراحها. تتكوّن «الطبقة العاملة» من مجموعات اجتماعية واقتصادية عدة حشرت في طبقة واحدة لأنها في نهاية الأمر تتشارك التهميش والغبن والحرمان من الخدمات الاجتماعية. وقوامها العمال المحترفون وأنصاف المحترفين وغير المحترفين في قطاعي الصناعة والخدمات، من مزارعين وأجراء زراعيين وعمال بناء وغيرهم.

مهّدت اتفاقية إنهاء الحرب في لبنان الطريق أمام الاستقدام الكثيف للعمال السوريين ذوي المهارات المتفاوتة الذين شكّلوا القوة العاملة للمتولين والمقاولين ورجال الأعمال على نحو ما كانوا ليجلموا به. اعتمد ازدهار لبنان تاريخياً، واستقراره الهش دائماً بفعل الصراع الطبقي، على وجود أعداد كبيرة من العمال ذوي المهارات المتفاوتة الخاضعين لشروط تعسفية تجعلهم خارج المواطنة، وتوفّر هذه المجموعات الأدنى في السلم الاجتماعي هامشاً أوسع من الربح لذوي رأس المال، كما تساهم في السيطرة على أفراد الطبقة العاملة المحلية. ذلك أن تهميش العمال السوريين سياسياً واجتماعياً وحرمانهم من الخدمات المدنية يساهم في الحفاظ على مستوى متدن من الأجور وعلى شروط عمل للإنسانية بالنسبة إلى العمال اللبنانيين أنفسهم. أكثر من ذلك فإن العمال السوريين، وإن بدوا غير منظمين، فإنهم مرتبطون في الواقع بشبكات اجتماعية متعددة من القرابة والعلاقات الريفية والإقليمية، والأهم بتراتبية ضباط الجيش والمخابرات في قوات الردع السورية

على أنها الطبقة «القومية». فقد شهدت الفترة بين منتصف السبعينيات وبداية الثمانينيات تحولاً في النظرة الاقتصادية والسياسية والاجتماعية. فاتجهت الدول العربية باضطراب نحو الليبرالية العالمية، أو ما يعرفه المحللون بـ«إجماع واشنطن» الذي يجعل السوق المنظم المركزي التطبيق للقيمة المضافة واللامساواة الاجتماعية. يقول جويل باينين في هذا المجال: «إن المفهوم النيوليبرالي للاقتصاد يغفل أسئلة من نوع من يخدم هذا الاقتصاد (...) قلة من دعاة (إجماع واشنطن) يناقشون فكرة أنه على الاقتصاد أن يعطي الأفضلية لرأس المال المحلي، ولرأس المال متعدد القوميات، وللمؤسسات المالية العالمية». وفي العالم العربي بأسره قلّصت الطبقة العاملة الفقيرة إلى تقسيم اختزالي بين «طبقة وسطى دنيا» غير ميّالة إلى القتال من أجل مصالحها، وطبقة «الفقراء»، وتجاهلت عشرات الدراسات والأدبيات التي عالجت موضوع الفقر مركزية الطبقة في التحليل، وترافق ذلك مع التهميش العنيف للأحزاب المؤيدة لمركزية الطبقة، والحجب الدؤوب لجمهور العمال الفقراء عن كوارث اتحاداتهم النقابية وقياداتهم السياسية. وهكذا صوّرت الأيديولوجيات القائمة على التحليل الطبقي على أنها قديمة، واعتُبرت وسائل بالية لبناء أشكال من التضامن الوطني والإقليمي ومنابر للتحركات السياسية.

٢-١. الخطاب الطائفي

تتعلّق خصوصية لبنان أكثر من أي شيء آخر بالأشكال التي حاولت السلطة السياسية والاقتصادية المهيمنة أن تتفادى من خلالها مواجهة الحركات والأيديولوجيات المرتكزة على الطبقة. هذه الخصوصية هي خليط هجين مما بات يعرف في سائر العالم باسم سياسات الهوية المتأصلة عبر المحسوبية والعشائرية

والطائفية. وسياسات الهوية، على عكس أميركا وبشكل مضطرب أوروبا الغربية، متجذرة في الدستور، ومعيّر عنها مؤسساتياً بالتالي، كما أن ميثاق لبنان الوطني يحول المجتمع مجموعات طائفية تتقدّم فيها مصالح الطوائف على مصالح الطبقات الاجتماعية. لقد أسفرت النيوليبرالية التي رافقت نهاية الحرب في لبنان برعاية النظام السوري، عن هيمنة شبه كاملة للخطاب الطائفي والمذهبي. فجميع الصراعات السياسية التي يشهدها لبنان والعالم العربي، تطع بطابع طائفي، ومثلها قضايا العدالة الاجتماعية، أما الصراع العربي الإسرائيلي فيتحوّل نزاعاً بين الطوائف والمذاهب، ويندرج التنافس بين الهويات الإقليمية في إطار الهويات الطائفية أيضاً. لعل المشروع الأنجح الذي قادته الطبقة المهيمنة في لبنان ما بعد الحرب كان تثبيت الكيانات الاثنية ومأسستها على أسس طائفية وعلى التنافس بين المصالح الاقتصادية والطائفية. وفي حين تشرذمت الطبقة الوسطى وطبقة العمال الفقراء إلى مكونات طائفية متناحرة في ما بينها للحصول على «تمثيل» أكثر إنصافاً، كانت الطبقة الحاكمة عملياً مثلاً للتعاون والتضامن، متخطية المظالم الطائفية، من أجل تكريس أرباحها وحماية ثروتها.

٢-٢. المقاومة السياسية والثقافية

طغى عدد من القضايا على السجال النقدي في أوساط المثقفين اللبنانيين في لبنان ما بعد الحرب، ومن بين هذه القضايا كان سؤال هوية لبنان الوطنية في ضوء المواجهة القائمة بين المبادئ التي نصّ عليها اتفاق الطائف، وبين تطبيق الطبقة الحاكمة لهذه المبادئ، وإعادة إحياء أو تجديد الطبقة السياسية؛ بين الأسئلة الأخرى نذكر أيضاً سؤال السيادة اللبنانية تحت وطأة التفويض المعطى لسوريا للانتقال بلبنان من

4 Beinin, Joel, *Workers and Peasants in the Modern Middle East*, New York: Cambridge University Press, p. 147.

وما بعد الحداثة، ومع حقوق الأمم في تقرير مصيرها، وصنع تاريخها والمطالبة بمكانها في التاريخ. بالنسبة إلى مثقفين ومفكرين عديدين يبقى لبنان والعالم العربي «خارج التاريخ» بحسب التعبير الهيفلي المعروف. قطبا هذه السجلات هما القطب الطائفي السلطوي من جهة، والقطب الجامع بين وسط اليمين الطائفي وفلول اليسار من جهة ثانية. ومن الواضح أن كفة الميزان مالت وما تزال إلى القطب الأول الذي يتاح له الوصول إلى الموارد ويحظى بفرص أكبر للتعبير عن نفسه. وحين تتعرض النخبة الحاكمة وداعمها السوري للتهديد أو الاستفزاز لا يتوانيان عن اللجوء إلى فرض الرقابة والتعنيف والتهديد واستعمال القوة لإسكات النقد وقصم ظهر الجبهة المعارضة التي تتكون من المهتمين الاعتياديين في الأوساط الثقافية والمجتمع المدني من مثقفين وكتاب وصحافيين ومعلمين وأكاديميين وفنانين وكوادر وقيادات الأحزاب السياسية المهمشة. وجدت هذه السجلات ملاذاً لها في بيئتها الطبيعية في الصحافة والنوادي والجمعيات الثقافية، المستقل بعضها والمرتبب بعضها بجهات سياسية، وأخيراً وليس آخراً في المراكز الثقافية والمسارح وقاعات العرض. وبعد تشكيل الحكومة الرابعة بعد الحرب في ١٩٩٢ بدأت تظهر بوادر جبهة معارضة هشة التماسك كانت تنمو حيناً وتضمحل حيناً أخرى بحسب القضية التي تدافع عنها والظروف المحيطة بها. لم تكن هذه الجبهة الأرض الخصبة لنمو جبهة سياسية متماسكة يمكنها تجديد الحياة السياسية في لبنان، لكنها عبّرت عن نفسها في مواجهات ونزالات مهمة مع السلطة حول قضايا من مثل الحفاظ على الأبنية التاريخية، والتزوير في العملية الانتخابية، وتقليص الحريات السياسية، واستنسابية السلطة...

حال الحرب إلى حال الاستقرار، وسؤال الاحتلال الإسرائيلي لمنطقة الشريط الحدودي والمقاومة الهادفة إلى تحريرها، وسؤال اللاجئين الفلسطينيين في لبنان وأحوالهم المدنية ونضالهم السياسي، وسؤال اعتداء النيولبرالية على الإنفاق العام، ومدى استعداد الدولة لتوفير شبكات الأمان وإعادة تأهيل القطاع الخاص وإحيائه، وسؤال ميراث الحرب الأهلية في ما يتعلّق بالمصالحات بين الطوائف وإعادة التوازن الديموغرافي في المناطق ذات العيش المشترك طائفيّاً، وبلسمة جراح عائلات الذين خطفوا وفقدوا خلال الحرب.

تكاد معظم الأسئلة المذكورة أنفاً تتقاطع وتتصل ببعضها البعض. ذلك أن سؤال هوية لبنان وسيفساف الهوية يتداخل مع أسئلة سيادته، مع الوجود السوري، مع علاقته بالنضال من أجل فلسطين، مع الاحتلال الإسرائيلي، ثم انسحاب إسرائيل، ومفاوضات السلام. ومن جهة أخرى ترتبب السجلات حول الهوية بسجلات أخرى حول الأشكال الجديدة للإمبريالية الأميركية أو عولمة أيديولوجية تقوم على الوصول بالاستغلال إلى الحد الأقصى، وعلى إعادة هيكلة المجتمعات، وتسليع القيم المدنية والثقافية وتجلياتها. أما السجلات الثقافية والنقدية الأعمق حول الهوية فتجد جذورها في الأطر التي وضعها إدوارد سعيد في كتابه «الاستشراق» وما تلاه من تحليل أكاديمي قام به مركز، *Subaltern School and Postcolonial Studies*. من هنا تداخلت السجلات حول الهوية مع الاستقطاب القائم على نزاع السلطات بين بنى «الغرب» بالتضاد مع بنى «الشرق» أو / و العالم الثالث أو / و البلدان النامية. تبلغ هذه السجلات المدى المضطرب الذي يضع التغريب والحداثة في تضاد مع مفهوم الآخر

الخ. وقوام هذه الجبهة الأثبت بقايا اليسار، ومع ذلك لم تنجح لسوء الحظ النضالات قصيرة العمر، والحملات المتراكمة، خلال عقد كامل، في إحياء حقيقي لأحزاب اليسار. وصفت في مقدمتي الاتجاه الفني والثقافي النقدي المغاير المضاد للسلطة على أنه يقوم في أوجهه كافة خارج التيار السائد، ويتحرك بشكل أدق في إطار الجبهة الإجتماعية والسياسية التي وصفتها توأ. هذه الجبهة هي المجال الذي يعمل فيه الفنانون وينتجون وحيث يعرض المنظمون الفنيون هذا النتاج، وحيث يتواجد الجمهور أيضاً.

٢-ج. الممارسات الفنية والثقافية البديلة والمضادة للسلطة

يرجع وليد صادق في مقالة قصيرة وممتعة نشرت قبل عامين في الملحق الثقافي لصحيفة النهار بداية هذا النوع من الممارسة الفنية إلى العام ١٩٩٢ مع المشروع التجهيزي الذي قام به زياد أبي اللمع على شاطئ ضبية الذي كان ما يزال مفتوحاً للعموم وقتذاك، وأطلق عليه اسم *Systeme Fulfill*. لم يكن في نية صادق، كما ليس في نيتي وضع تقويم زمني لهذه الحركة، ومن المؤكد أن هذه البداية ستكون موضع سجال دائم. ما أود القيام به هو تتبع ذلك الجهد المنتظم لتنظيم الأعمال الفنية وعرضها. كان زياد أبي اللمع على معيته تماماً، فقد وضع تصوّر الفكرة، وأنتجها وعرضها وروج لها بمفرده (ساعده بعض أصدقائه حسبما علمت). خلال السنوات القليلة التالية كان هناك مناسبات متفرقة استضافت فيها غاليريات ومراكز ثقافية أجنبية، لا سيما المركز الثقافي الفرنسي التابع للسفارة الفرنسية ومعهد غوته التابع للسفارة الألمانية، أعمالاً فنية سواء تجهيزية أو تشكيلية أو فيديو. وفي ١٩٩٤ ولدت جمعية «أشكال ألوان» التي بدأت تنظيم معارض في

أماكن عامة لأعمال فنية غير تقليدية في مجالات عدة. وفي السنة نفسها نظّمت مديرة الجمعية كريستين طعمة أول معارضها في حديقة الصنائع العامة في بيروت. بعدها بفترة قصيرة ولد «مهرجان أيلول الذي صار يقيم أعماله في الأيام الأولى من شهر أيلول كل سنة. وعلى الرغم من نشوء غاليريات وأماكن عرض أخرى خلال السنوات التالية فإن هاتين الجمعيتين تبقيان الوحيدتين اللتين ترعيان الأحداث الفنية والثقافية، وفي حدود قدراتهما تتيحان إطاراً لعمل مؤسساتي منتظم لاهوائي أو كيفما اتفق. وتتمثل أمنية السيدة طعمة في تزويد «أشكال ألوان» بأرشيف معلوماتي، وبيارساء أسس ثابتة تكفل استمرارية المؤسسة.

كلا المشروعين، أشكال ألوان ومهرجان أيلول، يُموّل بمنح من مؤسسات دولية، وبعض الشركات المحلية، إضافة إلى المساعدات التي تقدمها وزارة الثقافة اللبنانية من وقت لآخر. ولعل مدى ارتهان تلك المساعدات والهبات بتحديات أو توجيهات معينة ضروري لإمطاة اللثام عن التوجهات السياسية التي توظّر أو ترسم هذا النتاج الفني، وحتى كتابة هذا البحث لا يزال السؤال من دون إجابة.

٣. تعيين التخريبي والمضاد للسلطة

٣-١. تصدّع ثنائية الحداثة/ ما بعد

الحداثة

تبدّت السجلات السياسية والاجتماعية التي نكرتها آنفاً في مجالات التعبير الفني المغاير أو المضاد للسلطة، وفي لغة فنون الفيديو والتجهيز والفنون المفاهيمية والأدائية. وإلى حدّ ما أثار استعمال هذه اللغة المعاصرة، ولكن الغريبة على الذائقة العامة، سجلاً وجدلاً أكثر مما طمح إليه الفنانون أنفسهم أو أراؤده. فمن جهة تستدعي هذه

العلامة (بعيداً من سهولة السردى والإيهامى): لكنها حلمت على حد سواء بتحويل العلامة ثانية إلى طبقة أعمق تتكون من العالم / الطبيعة / الإحساس / الذاتية التي قضت عليها الرأسمالية بالكامل⁵.

انعدام التواصل هو في آن اقتراح لأشكال جديدة من التعبير، وإنتاج الرمز، مع التساؤلات المفتوحة التي يطرحها على نفسه، عارياً في مواجهة الإنتاج السلطوي للمعنى والرمز. يقترح فريدريك جايمسون أنه وما دامت الحداثة التعبير الثقافي للرأسمالية، فإن ما بعد الحداثة هي التعبير الفني لما بعد الرأسمالية. ويقدم بري أندرسون تنويعات على هذه المعادلة، ففي كتابه «أصول ما بعد الحداثة» يعرف الحداثة على أنها «نتاج المجتمع البورجوازي الذي تكافح فيه البورجوازية لتعريف نفسها كثقافة مواجهة لوجهها الآخر الأريستقراطي والإقطاعي، مما حدا بها إلى الإعلان عن نفسها بأنها الموضع المحدد الذي تتمظهر فيه تلك السلطة الثقافية»⁶ ويضيف أندرسون «جاءت مرحلة ما بعد الحداثة مع انتهاء مرحلة تعريف البورجوازية لنفسها على هذا النحو».

يصف ت. ج. كلارك هذه اللحظة كالتالي: ما إن انتهت مرحلة بمقرطة السلوكيات الاجتماعية، والتخلي عن الأعراف والتقاليد السائدة، وبلوغ مرحلة التساوق الوهمي رمزياً على مستوى المجتمع، وإلغاء أشكال التمايز البورجوازي، عندها فقط بلغت الحداثة أهدافها. إذ لم يعد لها من خصم ولم يعد من معنى لتشويهها وتدميرها الإرث الأريستقراطي - الذي جهدت البورجوازية في الوقت نفسه لتحويله لصالحها - ولم يعد لها القوة النقدية السابقة، لأن البورجوازية تخلت عن النضال واستقرت أخيراً (كما أرادت يوماً) على حالها لأسباب محض عملية⁷.

يتفق كلارك وأندرسون على أن الفارق الجوهرى بين الحداثة وما بعد الحداثة

اللغة إدراكاً وفهماً مغايرين للسائد من جمهور لا خبرة له بالتعبير والممارسة الفنيين. ومن المؤسف أن هذا الجمهور أغلب الوقت غير قادر على استيعاب الغامض وغير المؤلف في هذا النتاج الفني. من جهة أخرى ساهمت الأدوات المستخدمة في هذا النتاج الفني والتي تبدو متبينة بالكامل للثقافات ما بعد الصناعية، إضافة إلى التحديّ البارد للغة التقليدية، في جعل الجمهور اللبناني يحكم على هذه الأعمال بوصفها أشكالاً ما بعد حداثة مستوردة لا تلائم المجتمع اللبناني. وانطلاقاً من هنا يصبح كل عمل فني موضع تحقيق غير مجد حول أصلته التعبيرية وصولاً إلى مسألة الهوية. وإلى جانب سؤال «الأصالة» الفارغ هذا، تثار قضية وضوح هذه الأعمال لتطرح السؤال حول أي جمهور تخاطب هذه الأعمال؟ وإلى أي حد يرغب أصحابها في التواصل مع الجمهور، وهل من هدف لانعدام تواصليتهم هذه؟

أودّ في قضية الأصالة والهوية والتمثيل نقل النقاش إلى السياق التالي: إذا ما قبلنا بمقولة ت. ج. كلارك بأن المال يشكل «جذر التمثيل في المجتمع البورجوازي» فأى اتجاه ستسلكه أسئلتنا إذا ما وضعناها في إطار العملة النقدية المزدوجة (العملة اللبنانية والدولار) التي تشكل مجتمعنا واقتصادنا؟ وأي أثر لذلك على مفهوم السيادة، وعلى حدود «الوطني»؟ ولكن أيضاً تلك العناصر تعتبر مهددة للأمة والسيادة في آن معاً. اترك هذه النقطة في صيغة السؤال المفتوح. أما انعدام التواصل فهو جزئياً من مشكلات التعبير الفني الحداثي، أو المعتبر حدثاً. اشتغال ت. ج. كلارك على الحداثة ملهم بشكل خاص. فيكتب في مقدمة «وداع فكرة»:

كان لدى الحداثة أمنيّتان كبيرتان. فقد أرادت قيادة الجمهور إلى الاعتراف بالواقع الاجتماعي

5 Clark, T. J., *Farewell to an Idea*, p. 10.

6 Clark, T. J., *Origins of the Present Crisis*, *New Left Review*, March-April, 2000.

يكن في ان الاولى تتكون من «أفق سياسي مفتوح، حيث الاضطرابات الثورية من هذا النوع أو ذاك ضد النظام السائد كانت موضع توقع أو خشية» أما الثانية فتتكون «من الغاء البدائل السياسية». بكلام آخر «نهاية زمن الخرافات والتحديات الثورية للمجتمع البورجوازي الذي اغتدت منه الحداثة».

إلى أي حد يظلم فنانوننا بمأزق الحداثة وما بعد الحداثة هذا؟ وإلى أي مدى يتشابه نموذج الصراع الطبقي في أوروبا القرنين التاسع عشر والعشرين مع الصراع القائم عندنا الآن، وهل المقارنات مجدية في أي حال؟ هناك فوارق هائلة بين البنى الطبقيّة ومظاهر الرأسمالية في القرنين المذكورين في أوروبا وبين أوضاعنا السابقة والحاضرة. غير أن نموذج الصراع الطبقي على السلطة يميّط اللثام عن بنية قد تكون مفيدة لفهم واقعنا.

3-ب. استحضار الطبقيّة ثانية

من البديهي أن أحد أجمل صفات هذه النتاجات الفنية في أنها نادراً ما تكون جاهزة «لتلف» وتؤخذ من مكان عرضها وتوضع في إطار تزييني ما. فهي في الواقع - باستثناء أعمال الفيديو - أقرب إلى التجليات العابرة، وهي تنوجد لفترات وجيزة في أعمّ الأماكن، قبل أن تختفي إلى غير رجعة. أكثر من ذلك تخلف هذه الأعمال وراءها أثراً خفيفة، صورة أو رسماً أو نصاً في كراس، وأحياناً على صفحات الصحف والمجلات. وبين أكثر مزاياها أنها متحررة من الاتهام بأنها تحول النتاج الفني سلعة استهلاكية تهدف إلى الاحتفاء بالمنزلة الاجتماعية. معظم نشاطات إن لم تكن كل نشاطات «أشكال ألوان» تمت في أمكنة عامة تكاد تنعدم فيها معوقات المشاهدة العامة. أكثر من ذلك توزع الكرايس مجاناً كنوع من الدعم غير الرسمي لتلك النشاطات وكوسيط مع الجمهور. يتكون جمهور هذه

النشاطات عادة من ممارسيها وكوكبة من الأصدقاء الذين أصبحت صناعة الفن والانتاج الثقافى جزءاً من هويتهم الاجتماعية والسياسية - هوية تعرف عن نفسها بأنها مضادة للسلطة، غير أنها في الوقت نفسه غير واضحة في تعيينها ماهية ودلالة المضاد للسلطة.

على مستوى المواضيع غالباً ما يميل فنانون من أمثال وليد صادق، أكرم الزعتري، وليد رعد، صلاح صولي، مروان ر شماوي، نادين توما، ليا جريج، جلال توفيق، طوني شكر، ربيع مروه، لينا صانع، وغيرهم، إلى مواضيع جدالية وخلافية وإشكالية في الخطاب السلطوي. وإذا استعرضنا بعض هذه الأعمال نجد أنهم عالجون بنى وتمثيلات المحرمات الأخلاقية التي تقع في قلب الفهم البورجوازي للأخلاق والزنا، مثل الجنس والمثلية الجنسية، وبنى الجندر، وأشكال التعرض للجسد والدعارة؛ طرح أولئك الفنانون الأسئلة حول تمثيلات ومعاودة تركيب الرواية الرسمية حول الحرب الأهلية (إذا كان من رواية أصلاً)، وعن تاريخ تلك الحرب، وعن القاموس التعبيري للهويات المذهبية؛ تساءلوا أيضاً حول الرقابة الثقافية (وواجهوها أيضاً)، حول بنى الاحتلال الإسرائيلي، وحدود المقاومة، والعنف، وبناء مفهومي البطولة والخيانة، ومعايير الإقصاء أو الضم إلى الأمة... هذا كله ليس إلا عينة بسيطة.

ما أود الدفاع عنه أخيراً وما قد يفسر لم جعلت قرائني يتحمّلون هذا العرض الاجتماعي الاقتصادي المطول، هو إعادة التفكير في التعبير الثقافي للطبقات الاجتماعية كما عرضتها في القسم الأول وفي ضوء الاقتباسات الموجزة عن ت. ج. كلارك، وبيري أندرسون. أي من منطلق الفرضية أن بورجوازيتنا، أو طبقتنا

الوسطى، هي بكل المعاني، طبقة عاملة. في

الأثناء طبقتنا الحاكمة، وهي بورجوازية جداً وبلغت مراتب عليا، تستمد سلطتها السياسية والتقنية من ارتباطها بأشخاص ومؤسسات لا سلطة فعلية لها عليها. وإذا كانت قادرة على تثبيت هيمنتها على الطبقات الاجتماعية الأدنى، فإنها تبقى محكومة بصراع دائم للحفاظ على سلطتها، وبالاستمرار في الخطاب الهادف إلى شرعنة تلك السلطة. وهي تسعى جاهدة في إطار ذلك للتوكيد على سلطتها الثقافية والسياسية كما لو أنها البورجوازية بعينها. وفي حين تعمل مجموعة الفنانين المضادين للهيمنة والتي تنبثق من البورجوازية الاسمية وتعمل في إطارها، يمكن أن تكون مخولة تفكيك هيمنة الطبقة الحاكمة وخطابها، فإن تماثل أعضائها مع الحداثة و/ أو ما بعد الحداثة يدخلهم في صراع صامت لتثبيت السلطة الثقافية لطبقتهم. وأكثر من ذلك فإن ممارستهم الفعلية تتعارض يوماً بعد يوم مع غاية ذلك الصراع. ففي كل يوم، وكل مناسبة، ومع كل مرحلة انتقالية يتم تذكيرهم بمقامهم الضيق. قد يحمل وضعهم الاجتماعي السمات البورجوازية، ولكن تجاربهم العملية تنبئهم بعكس ذلك. بكلام آخر إن نظرة أولئك الفنانين كانت دائماً إلى أعلى لا إلى أسفل، فعدم قبولهم بالتقسيم الطبقي وبالمفهوم الشامل الذي يتخطى العناصر التي تبنى عليها السلطة، يجعل الأرض التي يقفون عليها غير ثابتة. لا أعني غياب تمثيل الطبقات السفلى من عمال فقراء وباعة جوالين ومومسات وخدم، ولكن حين تتواجد هذه العناصر تقف عند حدود التمثيل، من دون البحث في نسيج الصراع الطبقي المكون لهذا الواقع. فما أناقشه إذاً أن التهديم أو التخريب في الإطار اللبباني يكمن أساساً في البحث عن كسور ومعان وإشارات الخطاب السلطوي من

وجهة نظر تقوم على التقسيم الطبقي.

٣-ج. خلاصة

أود أن أختتم بحكاية موجزة استقيتها من عمل فيديو لأكرم الزعتري بعنوان «العلكة الحمراء»، لأنني أعرف أنني أستطيع استغلال صداقته. قدّم العمل المذكور في إطار «مشروع شارع الحمراء»، أشكال ألوان. يروي الشريط ذكريات من قصة حب، بل من نهاية قصة حب تدور حول ثلاثة أشخاص، رجلان وبائع علكة، ويتنقل الحديث بين الرجلين في استنكارهما إحدى مراحل حبهما أثناء سيرهما في شارع الحمراء والتقاؤهما بائع علكة فتي. وفي الواقع يدور الحوار بينهما عبر الصبي، وهو مثال عن الطبقة السفلى من رواد شارع الحمراء ومنهم، من لا وجود أو أسماء لهم، باعة جوالون، متسولون وكادحون، يمنحون الاستهلاك في المدينة قيمة إضافية. هذا الجيش من المتسولين، وماسحي الأحذية، وبائعي الحلي الرخيصة، يضاف إليهم البائعون في المتاجر بملابسهم وسلوكهم الذين يمثلون الطبقة السفلى والعالم المنظم للخدمات المنزليين الذين يخدمون الميسورين في شارع الحمراء. وجدته من الدال بقوة والمثير للاهتمام أن يكون بائع العلكة الوسيط الرئيس في حكاية حب عابر حدثت في شارع الحمراء. فقد استعمله الزعتري كرمز لتجاذب علاقات السلطة بين الرجلين العالقين في قصة حب. بكلام آخر إن اهتمام الزعتري كان منصباً على الوضع الطبقي لبائع العلكة، لا على الوحشية التي تشير إليها بالمقارنة رفاهية العيش المدني، ولا على موقعه في المجال الأوسع للعلاقات الطبقيّة. لا أبني حكماً حول ما ينبغي وما لا ينبغي أن يكون، حول الخطأ والصواب، هدي هو أن أبرهن من خلال هذا المثال، ولو بشكل سطحي، كيف يقصّر هذا التعبير الفني المناهض للسلطة

عن هدم أسس هذه السلطة ما دام أهمل التقسيم الطبقي. وبعد فإن للفيلم شخصيته الخاصة خارج نوايا مخرجه ربما. وإلى حد ما قرأت في استعمال بائع العلكة في الفيلم إشارة تظهر علاقات الإنتاج والطبقات التي ربما لم يتقصّد الزعتري إظهارها. غير أن الفيلم بمجمله لا يقف عند هذه الإشارة بما يكفي لأذهب أبعد في قراءتي. فيلم «العلكة الحمراء» أحد الأمثلة التي تتمثل فيها الطبقة السفلى. هناك أمثلة أخرى لن أناقشها الآن، حيث رموز أو عناصر أو ممارسات الطبقة الدنيا تعرض ويتم محاكاتها بغية صدم مفاهيم السلطة (البورجوازية) حول اللياقة والنظام والرخاء. ولكن في غياب النقد من منطلق طبقي تصبح هذه الأمثلة كيتشية خالصة. فهي تخدم نقيض غاية الهدم وتدعم ادعاء الطبقة المهيمنة بقدرتها على تجديد نفسها واختيار أفرادها. إن هذه القدرة تكمن في المناعة الثقافية التي تحمي الرأسمالية من أي هجوم أو نقد وقوامها الحصري «الأخلاق» و«اللياقة».

إن التناقض المذهل، وربما المأسوي، الذي يقع هؤلاء الفنانون وأعمالهم فيه، حيث أنهم من خلال تورطهم في وعد وهمي بنضال طبقي يطالب بالسلطة الثقافية على الطبقة التي يفترضون أنها طبقتهم، يشاركون في إخماد صوت الطبقة التي ينتمون إليها حقاً.

ولدت في تورنتو، كندا، ١٩٦٩. تعيش حالياً بين نيويورك وبيروت. مجازة في الفنون الجميلة من جامعة جورجيتاون، ١٩٩٢. ماجستير في الفنون، المعهد الجديد للأبحاث الاجتماعية، ٢٠٠٠. عملت في «ألايف غاليري»، واشنطن، ١٩٩١ – ١٩٩٢. عملت ضمن الفريق الإداري في «مسرح بيروت»، ١٩٩٢ – ١٩٩٤. تعمل منذ العام ١٩٩٥ في مجال تنظيم وإدارة التظاهرات الفنية. نظمت تظاهرة بعنوان «بحثاً عن الصورة»، لفناني السينما والفيديو الشباب اللبنانيين المقيمين في لبنان وخارجه، بالتعاون والاشتراك مع مختار كوكش، ١٩٩٥. تعمل في مجال الاخراج الفني منذ العام ١٩٩٤. مسؤولة الاخراج الفني في «أورينت اكسبرس»، شهرية فرنسية كانت تصدر ببيروت. مخرجة فنية في «المفكرة الثقافية»، نصف شهرية ثقافية تعنى بشؤون الثقافة، تصدر في بيروت، ١٩٩٥ – ١٩٩٨. شاركت في تنظيم تظاهرة «خمسون عاماً على النكبة»، مع «مسرح بيروت».

مشاهد وأجناس

جنان العاني

ترجمه عن الإنكليزية سامر أبو هواش



الفعلي. يتضمّن التجهيز التحقيقي الأول خمس صور معلقة في غاليري، على خلفية سوداء، داخل ستارة مزينة. الصور معلقة في أطر ذهبية بانخة، مع مصباح عرض موضوع فوق كل واحدة منها. كل صورة هي خليط للوحة شهيرة، «البندقية» لبوتشيلي، و«ماغا عارية» لغويا، ولإنغر لوحتان، «حمام تركي» و«واجهة متجر» - خبان، لحام، أو بقال.

أما التجهيز التحقيقي الثاني بعنوان «بعد عدن» فيهدف إلى الجمع بين شغفين أوروبيين سادا خلال القرن التاسع عشر، هما فاننازيا الحريم في الرسم الغربي، والانشغال المضطرب بالنباتات الإكزوتية. أكثر ما يلفت الانتباه في هذا التقديم التناظري هو إبراز الحريم كموقع للفاننازيا، حيث الإكزوتيات الرقيقة محمية ومحضنة. ينتحل هذا العمل تفاصيل من بورتريات النساء في الرسوم الاستشرافية الإيقونية التي قام بها إنغر وديلاكروا، والتي توضع بعدها جنبا إلى جنب صور الأوركيديا، وهي زهور ذات صلة قوية بشكل خاص بالإكزوتية والجنسانية. وتجدر الإشارة إلى أن هذه الصور الكبيرة كانت وضعت في مستنبت زجاجي في موقع ريفي شمال إنكلترا،

«مشاهد وأجناس» هو تصنيف عام تندرج غالباً تحت مسماه السمات المشتركة المنسوبة إلى أولى الصور الفوتوغرافية والبطاقات البريدية التي أنتجت لتلبية للاستهلاك المتنامي للسوق الأوروبية، وهو تصنيف يراد منه الإيحاء بنوع من ممارسة السلطة الإنتروبولوجية أو الإثنوغرافية* على موضوع أو مادة تلك الصور والبطاقات. أود في محاضرتي هذه أن أقدم صورة موجزة تتناول عدداً من اهتماماتي، كفنانة ومعدّة نشاطات ثقافية وفنية. وذلك من خلال عرض بعض أعماله ودرسه في صلته بتقاليد الرسم والفوتوغرافيا الاستشرافيين - بما في ذلك البطاقات البريدية وبورتريات الاستوديو المنتجة خلال القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين - كما أهدف إلى درس هذا النتاج بالتغاير مع صور غيتان دي كلارمبول ومارك غارينجر الفوتوغرافية.

سوف أبدأ بوصف عملين قديمين لي يستكشفان بنية الجمال وطريقة تمثيل الجسد الأنثوي في الفن الغربي، خاصة صورة المرأة الشرق أوسطية والشمال إفريقية في الرسم الإستشراقي. يتبنى العملان استراتيجية توظيف أعمال أخرى سعياً لإعادة المادة الأصلية إلى سياقها

* تعنى الإنتروبولوجيا أو علم الإنسان بدراسة الشعوب البشرية من حيث عاداتها وتطورها ومعتقداتها وأعرافها، أما الإثنوغرافيا أو علم الأعراف فيعنى بالمعنى الكلاسيكي (بحسب قاموس كامبريدج) بالدراسة المقارنة والتاريخية بين الشعوب والثقافات المختلفة. والإثنوغرافيا عادة هي فرع من فروع الإنتروبولوجيا أو أداة من أدواتها (المترجم)

التقائهم نساء محجّبات للمرة الأولى، يصبح الحجاب أو النقاب*، ويبقى، العلامة أو الرمز أو السمة الأدلّ والأبرز على المرأة «الشرقية». يبدو لافتاً في هذا السياق الاقتباس الذي أسوقه من كتابات السير ريتشارد بورتون، لجهة إنذاره الرجال الأوروبيين الآخرين من خطر خيبة الأمل حين مواجهتهم أخيراً نساء عربيات وجهاً لوجه. يفضح هذا المقطع أيضاً واقع أن العديد من الفنانين الاستشراقين لم يعملوا في حقيقة الأمر في

* أستعمل أحياناً في ترجمة *Veil* كلمة الحجاب بما فيها من عمومية تشير إلى فعل الحجاب نفسه، وأحياناً وحيث يتطلّب السياق كلمة النقاب بما هو جزء من الحجاب الكلاسيكي ومن حيث إن وظيفته إخفاء الوجه تحديداً (م)



حيث يمكن، وعبر الصور الموضوعية في إطار تجهيزي، أن يمتد نظر المشاهد إلى الخارج ليقع على مشهد طبيعي من الريف البريطاني.

بتّ، خلال السنوات الأخيرة، أكثر فأكثر اهتماماً بالتصوير الفوتوغرافي الاستشراقي. ذلك أن الصور الفوتوغرافية المنتمة إلى نهاية القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين، والتي تصوّر النساء الشرق أوسطيات، تتصل بقوة بريبرتوار من المواضيع والصور والأفكار أوجدها ورسخها قبلاً الرسم الاستشراقي، وبين هذه المواضيع: الحرّيم، الجوّاري، العشيقّة البيضاء وعندها الأسود؛ صور تراوح بين الإثنوغرافي والبورنوغرافي. تقوم سارة غراهام، في كتابها الشاق «صور النساء» (١٩٨٨) الذي يعالج تمثيل النساء الشرق أوسطيات فوتوغرافياً، بدراسة العلاقة بين تقاليد الرسم الاستشراقي والتصوير الفوتوغرافي، لتلاحظ أن «الفرق بين الرسومات والصور الفوتوغرافية يكمن في الطريقة التي تظهر بها للمشاهد. فكما يقترح بارت يدعي هذا النتاج الكيميائي الذي تقدّمه الصورة الفوتوغرافية (تمثيل واقع) بطريقة لا يستطيع أي رسّام زعمها للوحة. يمكن تالياً التصوير الفوتوغرافي أن يحوّل في الاستوديو تلك المقطوعات التخيلية «دليلاً» على الطريقة التي يبدو فيها الناس ويتصرّفون في الشرق الأوسط وسواه.

لا تنبثق صور النساء الشرق أوسطيات الفوتوغرافية من تقليد في فن الرسم فحسب، بل إن الأدب الغربي ساهم أيضاً في تشكيلها. ففي بعض الكتابات الاستثنائية للرحالة الأوروبيين الذين وثّقوا لقاءاتهم بالشرق وخاصة تجارب

نسبة موحدة من التناسق في كل واحدة من صفائحي». ولكي يقنع الرجل بالبقاء ساكناً في الوضعية نفسها خلال الوقت المطلوب لالتقاط الصورة حوّل الكاميرا إلى عنصر تهديدي: «أخبرته أن أنبوب العدسة النحاس الناتج من الكاميرا ليس سوى مدفع يمكن أن يطلق وأبلاً من الرصاص إذا كان الحاج عاثر الحظ وتحرك - هذه القصة جمّدت الرجل كلياً».

كان ثمة طرق أخرى يمكن اعتبار الكاميرا فيها مصدر تهديد. ففي الثقافات التي تعتبر فيها القواعد التي تحدد رؤية المرأة جزءاً مهماً من السيطرة البطريكية، يمكن أن يوحي التصوير الفوتوغرافي، ليس فحسب بالتأكيد على سلطة المصور على موضوعه، بل بفقدان السيطرة الذكورية الفطرية على المرأة. تكاد تخييلات الرجال الغربيين حول ما هو متوارث بعيداً عن أعينهم، تكون الثيمة المشتركة في كتابات ذلك الزمن، كما يشير المقطع التالي من كتاب روي ديفرو عن مشاهداته الجزائرية عام ١٩١٢:

«داخل تلك الجدران الحصينة يُحتجز سرّان عظيمان من أسرار الشرق: نساؤه وثرواته. السران محروسان، بشكل يثير الحسد، من عيون الغرباء؛ إنهما بالمعنى الحرفي للكلمة مدفونان، ذلك أن عادات المغربي* وأخلاقه تملّي عليه ألا يفشي شيئاً حين يتعلّق الأمر بنوعية ممتلكاته».

أحد مظاهر عمل التصوير الفوتوغرافي جنباً إلى جنب مع الإنترنتولوجيا والإثنوغرافيا كان يتمثل في توثيق هيئة شعب بلد ما، بحيث تصبح ثقافته ممثلة بالأثاث والملابس والأدوات. وفي هذا السياق غالباً ما كانت شروحات صور بورتريرات الاستوديو التي تمثل السكان الأصليين مععمة للغاية؛ نقرأ على سبيل المثال الشرح التالي لإحدى الصور «امرأة عربية وامرأة تركية»،

الشرق الأوسط، بل رسموا في الاستوديو معتمدين على تشكيلة من الأزياء الشرقية والموديلات الأوروبية؛ يكتب بورتون في «سرديات شخصية عن الحج إلى مكة والمدينة» (١٨٥٥):

«أندرك كل الرجال بأنهم إذا ما هرعوا إلى الحجاز بحثاً عن الوجه الساحر الذي يروونه في كتاب رسوماتي على أنه «فتاة بدوية»، فإن خيبة أملهم ستكون مريرة: فالثوب كان عربياً، والفتاة التي ترتديه ليست إلا واحدة من جميلات الغرب. عينا المرأة الحجازية وحشيتان، وملامحها قاسية، ووجهها شرس، وكجميع أهل الجنوب سرعان ما تخبو، وحين تتقدّم في السن تصبح هيئتها أقرب إلى الساحرات».

نجد في أساس تلك الصور انعدام توازن تام في السلطة بين المستعمر والمستعمر، وبين المصور وموضوعه، وبين الرجال والنساء. فالتصوير الفوتوغرافي نوع من ممارسة السلطة أيضاً. وأولئك الذين يقفون قبالة الكاميرا يشعرون غالباً بأنهم مهددون بقدرتها على «تجميدهم» وتحويلهم صورة، فلا يفاجئ إذاً أن الصورة الفوتوغرافية استعملت أحياناً كسلاح تهديدي من مصوّرين أوروبيين عدة لإكراه بعض الأشخاص على التوضع أمامهم. تعكس النادرة التالية التي يسوقها فرانسيس ستيجمولر في كتابه «فلوبير ومدام بوفاري» (١٩٣٩) استناداً إلى كتاب مكسيم دو كمب «النيل، مصر والنوبة»، هذه الفكرة بشكل نموذجي:

«زار المصور مكسيم دو كمب مصر وفلسطين في ١٨٤٨ و١٨٤٩ مع الروائي غوستاف فلوبير. وصف دو كمب كيف قام باستعمال الحاج اسماعيل، أحد البحارة على باخرة النيل التي كانت المجموعة مبحرة فيها، ليتموضع أمامه، مرتدياً عادة مئزراً فحسب. «بهذه الطريقة» أشار دو كمب «كنت قادراً على خلق

* الكلمة المستخدمة في النص هي Moor هي كلمة عنصرية كانت شائعة في أوروبا منذ القرون الوسطى وتشير إلى العربي عامة أو المسلم أو أبناء المغرب العربي، لكن بين معانيها في الاستخدام الذي كان شائعاً ببربري أو همجي في اختزال يعكس صورة الغرب عن أبناء هذه المنطقة (م).

الذي لا يعبر بالضرورة عن الواقع. فغالباً ما كانت هذه الصور تُعنون بشكل خاطئ، ويتم تعريف قطع من الأزياء بشكل خاطئ أيضاً. ذلك أن النساء اللواتي يتموضعن للمصورين كن غالباً موديلات يعملن بالأجرة ويقمن بلعب أدوار شخصيات مختلفة، بحيث إنه يمكن أن تجد المرأة نفسها تظهر في أحد البورتريات كامرأة ارستقراطية تركية، وفي بورتريه آخر هي فلاحه مصرية. فكرة الأداء برمتها هذه هي مثار اهتمام بالنسبة إلي. أحب أيضاً الستائر المزدانة بالرسوم التي ترافق عادة تلك الصور، والتي تضم غالباً خليطاً غريباً من المشاهد الطبيعية الغربية والشرقية، أشجار نخل مع نبات اللبلاب، ومشاهد الصحراء مع العمارات الجرمانية في العمق، وأشجار السنديان والسرخس متداخلة مع النساء المتموضعات في مساحة من الأثاث «الشرقي».

أدت صور النساء الشرق أوسطيات التي قدّمها الأوروبيون، ولاحقاً أيضاً مصورون محليون، سلسلة كاملة من وظائف تمتد من الإنترنتولوجية إلى البورنوغرافية. تعكس هذه الصور العديد من الخرافات الأوروبية حول النساء المحجّبات، والتخييلات المصاحبة لها حول ما يمكن أن ينوجد وراء الحجاب. وصف رحالة أوروبيون عدة كم كان مهماً للمرأة أن تبقي وجهها مستوراً بهدف إخفاء



قررت أن أحاول القيام بعمل فني يقول شيئاً عن هذه الفكرة - أي أن الأزياء أو الثياب يمكن أن تمثل مجموعة كاملة من الناس أو الثقافات. في غالبية أعمالي أستعمل أفراد عائلتي كمؤدين. أحد أسباب ذلك، خاصة في سياق أفكاري حول التصوير الفوتوغرافي الأنترولوجي، يرتبط بواقع أن أمي إيرلندية وأبي عراقي. فالعائلة تمثل إذاً نوعاً من الخليط الثقافي الذي أردت الحفاظ عليه في هذا العمل، كنوع من الالتباس والهوية غير المستقرة التي تعكس إلى حد ما، مناهج الرسامين الاستشراقين الذين استعملوا غالباً موديلات غربيات في أزياء نساء «شرقيات». أردت استعمال موديلات تمثل مراحل عدة من العروبية أو الإسلامية أو الأوروبية. في الصورة الأولى تظهر النساء في ثياب «عادية»

هويّتها. ووصف بعضهم الإثارة التي شعر بها حين رأى نساء يكشفن عن بعض أجزاء أجسادهن بينما يفضلن إبقاء وجوههن مخبأة، وذلك لصون هوياتهن:

بينما آخرون أغواهم الحجاب ولم يوترهم. عبر جون فوستر فرايزر عن اضطراب من هذا النوع حين كتب في «أرض النساء المحجبات: جولات على الجزائر وتونس والمغرب» (١٩١١):

«يبدو النقاب أهم قطعة في زيهن: اهتمامهن الرئيسي ينصبّ دائماً على إخفاء وجوههن. هناك حالات عدة عن نساء فوجئن عاريات فإذا بهن يخبئن وجوههن أولاً، من دون إظهار أي اهتمام في إخفاء مفاتهن الأخرى».

«غالباً ما شعرت بشيء ما غير مريح في تلك العيون الواسعة للنساء الرزينات، دائماً سوداء دائماً براقية. كبيرة، لا ترف، حالة، وحسية، تملأ المرء بفضول متوتر بما تفكر فيه صاحبات تلك العيون».

على الرغم من وجود الحجاب المسيحي كرمز للتواضع والطاعة في أوروبا، فإن الاقتباس السابق من كتاب م. نيبور «رحلات إلى الجزيرة العربية» (١٧٩٢) يوحى بأن الوظيفة الرئيسة للحجاب الإسلامي هي إخفاء هوية من تضعه. وبالتالي فإن مفهوم الحجاب الإسلامي كرمز للتواضع يصبح منكرًا وفقاً لمنطق تلك الملاحظة، إذا ما كشف وجه امرأة «شرقية»، فيمكن أن تكون أيضاً عارية بالكامل!

بالتباين مع ذلك تشير الفرنسية لوسي بول مارغريت في كتابها «تونسيات» (١٩٣٧) إلى العلاقة بين النظر والسلطة، والتي حاولت استكشافها في عملي. ما تعيّنهُ هو الامتياز الذي تحتله النساء المحجبات بسبب قدرتهن على النظر والرؤية، من دون أن يُنظر أو يتم التعرف إليهن في المقابل:

«تحت قناطر أفينيوي دي فرانس تدخل النساء المحجبات من عامة الشعب إلى المتاجر. إلى جانب تلك النساء اللتفتعات من أعلى رؤوسهن حتى أخمص أقدامهن، واللواتي لا تُرى عيونهن، بل تُرى باستمرار، شعرت أنني عارية».

بدأت بالتركيز أكثر بكثير على هذا الافتتان الخاص بالحجاب وبالبحث في تعقيدات ما يمثله، ليس فقط بالنسبة إلى أوروببيي القرن التاسع عشر الذين التقوا محجبات للمرة الأولى، بل دلالتة اليوم أيضاً. فمن المفارقات الساخرة أن العديد من المفاهيم والتصورات التي تنتمي إلى القرن التاسع عشر يمكن أن تؤخذ خطأ على أنها معاصرة. كان من المثير أيضاً اختبار الفرق بين ردود أفعال النساء الأوروبيات، حين يتواجهن بهذا الأمر، وردود أفعال الرجال الأوروبيين. غالباً ما تتعاطف الغربيات مع المحجبات الشرقيات، أو يضعن الحجاب في إطار الاضطهاد الإسلامي، ويرتعبن وينفرن منه. في حين عبر رجال عدة عن رغبة عداثية بتمزيق النقاب ليروا ما هو مخبأ وراءه،

«أولئك النساء المحجبات لسن فقط لغزاً مربكاً للمصور لكن يمثن أيضاً نوعاً من الهجوم التام عليه. ينبغي التصديق بأن النظرات الأنثوية التي تتصّفى عبر الخمار هي نظرة من نوع محدد: ففي تركّزها عند الفتحة الضيقة للعين، تشبه النظرة النسوية العدسات الفوتوغرافية التي تحقّق في كل شيء. لا يخطئ المصور

ثمة بين أيدينا مجموعتان إستثنائيتان، وعلى الرغم من أنهما أنتجتا في إطار ما يمكننا اعتباره شروطاً كولونيالية «نموذجية»، غير أنهما قادرتان بطريقة ما على تجاوز ظروف إنتاجها. بالنسبة إلي أحد أكثر المجموعات المتعلّقة بالحجاب دلالة هو عمل المعالج النفسي غيتان دي كلارمبول. كان هذا الأخير مهتماً بالآلية العقلية والنفسيات التي أساسها الشغف: أنتج كلارمبول نصين رائدين حول شغف المرأة بالأقمشة. تسجل كلارمبول كضابط طبي خلال الحرب العالمية الأولى، وبعد تعرّضه للإصابة، أرسل إلى فاس في المغرب لكي يتعافى. لم يكن إلا بعد موته أن اكتُشف

في هذا الشأن: إنه يعرف هذه النظرة جيداً؛ فهي تشبه نظرته حين تتوسع في الحجرة المعتمة أو منظار كاميرته. متجهماً عليه في حضور محجبة يشعر المصور بأنه يتم تصويره؛ وإذا أصبح هو نفسه هدفاً للرؤية، يخسر المبادرة؛ يشعر أنه جرّد من نظرته الخاصة».

الكثير من هذا البحث اتسق في جسم عمل يتعامل مع العلاقة بين المصور والمرأة المحجبة، وفانتازيا الكشف عن المرأة المحجبة. أنجزت صورتين أخذت فيهما مجموعة من خمس نساء ووضعتهن في خلفية بورتريه يبدو شبيهاً ببورتريات استوديووات القرن التاسع عشر. ما يلفتني بشكل خاص في بورتريات الاستوديو هو الطبيعة المركبة للصورة، الستارة المزدانة بالرسم، الأثاث، التوضع الرسمي الجامد، والأزياء. غالباً ما سمح لنا المصورون الأوائل أيضاً برؤية فوضى الاستوديو خارج حدود الستارة وبفعلهم ذلك عكسوا صناعة الصورة في الصورة نفسها. أردت في عملي الحفاظ على هذا الحس بالرسمية ولكن أيضاً أن أعكس واقع أن الصور هي خيال.

أحد طرق تحقيق هذا الانطباع هو تقسيم الصور، أفقياً إلى جزئين: بحيث إن ما يظهر في الجزء العلوي من الصور، مع المحجبات ينقصن ويزددن عدداً، هو الجزء الرسمي، التوضعي للصورة؛ أما النصف السفلي الذي تظهر فيه نساء يرتدين أزياء غربية اعتيادية، الجينز و«التي شيرت»... الخ. فيعكس فوضى «ما وراء الكواليس». النسوة يحدّقن في المشاهد على نحو صدامي، ويمثّل هذا بالنسبة إلي، فكرة أن النظرة المحجبة هي نظرة قوية. خلقت صورتين تعملان معاً وتقدمان بمواجهة بعضيهما بحيث إن كل من النساء تنظر إلى نفسها، وبينما يدخل المشاهد إلى الغاليري، تقطع صور النساء حيز حركته إلى نصفين.





حين أُجبرن على نزع الحجاب، ومرة ثانية حين أُجبرن على أن يصوّرُن.

تظهر المواجهة والمقاومة في وجوه النساء اللواتي صورهن غارينجر وكثيرات منهن يحدّثن به بازدياد كلي. في أية حال في بعض الصور تبدو النسوة غير مرتاحات أو مذعنات، أو حتى حائرات. والمفاجيء أنهن في صور أخرى يظهرن مسترخيات، حتى ان بعضهن يبتسم للكاميرا. على الرغم من أن بورتريات غارينجر يمكن وصفها كرسـم مثالي للعلاقة من خلال التصوير بين المستعمر والمستعمر، فإن الالتباس الذي ينتج من بعض البورتريات يقلل من أهمية هذه الأطروحة. هل يمكن أن يؤثر تعاطف المصور الفرد على حصيلة الصورة في ظروف كهذه من اللاتوازن الأقصى في القوة؟ أيمن أن يكون تعاطف غارينجر، وقد أُجبر نفسه على التقاط تلك الصور، مع أولئك النسوة، قد أثر على نتيجة الصور؟ أو ربما العلاقة بين الكاميرا وموضوعها يمكن أن تنوجد خارج تلك التحديدات. في حين كن يتصورن أكن ينظرن إلى المستعمر، إلى المصور أم إلى الكاميرا فحسب؟

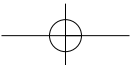
سأنهي بسلسلة من البورتريات التي أعتبرها استمرارية للعمل الذي كنت أقوم به حول الحجاب. هذا العمل يركّز على فكرة الإخفاء؛ كل واحد من البورتريات العشرين هو لامرأة تغطي وجهها بيديها بطريقة ما. هذا العمل يكتب على صورة المرأة الحزينة التي تظهر عبر تاريخ الفن والتي هي أيضاً موتيف شائع في التصوير الصحفي. يتلق العمل بتسلسل أو تراتبية التمثيل الكامن في التصوير الفوتوغرافي خاصة تلك التراتبيات المرتبطة بـ«الأخر»، غير الأوروبي. الصور ملتبسة عمداً؛ ما الذي تفعله تلك النسوة؟ هل شهدن تواتراً فاجعة أو كارثة ما، أم التقطن وهن يقمن

أرشيف يتضمن نحو أربعمئة صورة كان التقطها للمرأة المغربية في سياق الحجاب.

كلارمبول شخصية غامضة ولا نعرف سوى القليل عن الظروف التي التقطت فيها صورته تلك. لكن ما يميّزها عن النمطية الاستشراقية المسيطرة جداً في صور معاصريه الفوتوغرافية، هو ورقة وحساسية أعماله. عديد من النساء صوّرن داخل بيوتهن، على عكس الصور التجارية المفبركة الملتقطة في الاستوديو، وبعض هذه الصور الآخر التقطت خارج البيوت، في الطبيعة. ما أثار اهتمام كلارمبول هو فعل الحجاب نفسه وعلى عكس التخيل المسيطر عن النساء اللواتي يزداد انكشافهن حتى العري، فإن نساء كلارمبول المصوّرات يبدن أكثر فأكثر مخفيّات وراء الحجاب، في الوقت نفسه الذي يحافظن فيه على علاقة حميمة وغريبة مع الكاميرا.

الحجاب كرمز ليس مستقرّاً، بل يتبدل وفقاً للأطر التاريخية والسياسية المختلفة. على سبيل المثال كان نزع الحجاب علناً في مصر في مطلع القرن العشرين علامة على التحدي والمقاومة النسويين. وبالتناقض مع ذلك كان الحجاب في الجزائر خلال الخمسينيات والستينيات من القرن العشرين يمثّل بالنسبة إلى كثير، بمن فيهم المفكر والناشط السياسي الأسود فرانس فانون، رمزاً للمقاومة العربية ضد الاحتلال الكولونيالي الفرنسي.

المجموعة الثانية هي تلك التي أنتجها مارك غارينجر. فخلال عمله كمصور حربي خلال حرب الاستقلال الجزائرية (١٩٥٤ - ١٩٦٢) أمر غارينجر بنزع الحجاب بالقوة عن نسوة جزائريات بهدف تصويرهن واستخراج بطاقات هوية لهن. يصف غارينجر موقف رؤسائه تجاه الصور كهجوم فيزيائي داعر. فبدا الأمر من وجهة نظره كما لو أن النسوة اغتصبن مرتين، مرة





بحركة يومية اعتيادية كالعطس أو التثاؤب أو فرك عيونهن من التعب، أو الضجر؟ أودّ فقط أن أنهي بالقول أن هذا المنتدى مهم بالنسبة إلي لأن هذه هي المرة الأولى التي أحظى فيها بفرصة إظهار عملي ومناقشة انشغالاتي وأعمال أخرى تعنيني، خارج الإطار الأوروبي أو الغربي. فعلى الرغم من أنني أتحدّر من الشرق الأوسط - ولدت وأمضيت طفولتي في العراق - فقد تلقيت تعليمي حول الفن في بريطانيا، وكل الأعمال التي قمت بها والمناهج التي انتهجتها تشكلت ضمن هذا الإطار. معظم العمل الذي عرضته هنا يركز على بنى الغرب التركيبية لـ «الأخر» وأنتج أصلاً لجمهور غربي. أظن أنه سيكون مثيراً للاهتمام حقاً إنتاج عمل له صلة بالإطار الشرق أوسطي، أياً كان ما يعنيه ذلك؛ وإذا كان أي من المواضيع التي أعالجها في عملي له أي شرعية أو فعالية خارج إطار ممارسة الفن الغربية. هل هناك فروقات واضحة في الطريقة التي يعمل بها الفنانون عبر العالم، أم أن ما يسمّى بالعوامة أزال كل الخصائص المميّزة. أمل أن لا.

ولدت جنان العاني في العراق، وتعيش حالياً في لندن. مجازة في الفنون الجميلة من كلية الفنون بايام شو، 1997. ماجستير في التصوير الفوتوغرافي من معهد الفنون الملكي. تعمل في مجال التجهيز الفوتوغرافي، السمعي - البصري، الأفلام، الفيديو، والتجهيز التحقيقي. بعض أعمالها صار من مقتنيات «مركز جورج بومبيدو» في باريس، وبعضها الآخر من مقتنيات «مجلس الفنون» في بريطانيا. عرضت أعمالها في بريطانيا وخارجها: مؤسسة «سميثسونيان» في واشنطن، و«المتحف الحربي الامبراطوري» في لندن.

صورة الأزمة وأزمة الصورة: «عائلة الحاج متولي» نموذجاً

سامية محرز



والأماكن العامة، فهو موجود بالمرصاد في النوادي والمقاهي لكل من ظن أنه خرج على سلطة الأسرة وتمرد عليها. ثم إن المسلسل يعبر القارات والحدود الدولية المنيعّة التي أصبح من العسير جداً على المشاهد العربي العادي عبورها، خصوصاً بعد أحداث مركز التجارة العالمي بالولايات المتحدة في ١١ سبتمبر ٢٠٠١ أي أن المسلسل الرمضاني المصري لا مفر منه، حتى لمن هم مثلي لا يشاهدون التلفزيون فيجدون أنفسهم، بعد التحايل اليومي على عدم المشاهدة، متورّطين في كتابة ورقة عن المسلسل الرمضاني.

ولأن القائمين على صناعة المسلسلات في أجهزة الدولة الإعلامية في مصر على وعي تام بأبعاد هذا الحصار الرمضاني وبمردوده التجاري والاقتصادي أيضاً فإنهم لا يدخرون جهداً في مفاجأة المشاهد القاعد المستكين «بأحسن» ما في جعباتهم من نصوص وإخراج وتمثيل وإنتاج وديكور... الخ.

ولأن الأسرة، فقيرة كانت أم غنية، هي المستهلك الأول للمسلسل التلفزيوني الرمضاني بالذات، فإن القائمين على كتابة النصوص يضعون نسب أعينهم بشكل عام موضوعات اجتماعية تليق بمثل هذه المشاهدة الجماعية التي يشارك فيها أبناء

طلعنا التلفزيون المصري كعادته كل عام بكمّ هائل من المسلسلات الرمضانية معوّلاً في ذلك (بعد تجربة عقود، من البث أثناء هذا الشهر الكريم) على عملية الهضم الشاقة وتعسّرها في أحيان كثيرة (من جراء تراكم المسلسلات) لدى المشاهد العربي، الفاطر لتوّه، الذي يجد نفسه بعد إفطاره الرمضاني الدسم، في حالة من الاسترسال والاستكانة أمام الشاشة الصغيرة.

ونعلم جميعاً أن المسلسل الرمضاني له طعم خاص لدى المشاهد العربي بشكل عام. فالمسلسل يتصدّر، في توقيت بثه، تلك المساحة من الوقت التي تجتمع فيها الأسرة بكامل أفرادها أمام التلفزيون على غير ما تجري العادة في الأشهر الأخرى من السنة حيث يكون الأب في مشوار والأم مشغولة مع الأولاد... الخ.

وعلاوة على ذلك، فالمسلسل يسمح للأسرة أن تجتمع منفردة أو متواصلة مع أسر أخرى في إطار زيارات عائلية تهيمن عليها أحداث المسلسل أثناء عملية الهضم، تتخللها أو تتبعها مناقشة موضوعية ساخنة حول تطور أحداث المسلسل مصحوبة بكوب من الشاي وطبق من الحلوى الرمضانية. زد على ذلك أن المسلسل يغزو الشوارع

خاصة في العقدين الأخيرين من القرن المنصرم أن أجهزة الإعلام المصرية التي عوّدتنا في الستينيات على خطاب أحادي منسق، تهيمن عليه مفردات قومية، حدثية، نهضوية، بورجوازية، هذه الأجهزة قد أصيبت بالخلخلة نفسها التي أصابت الخطاب الرسمي بشكل عام في محاولاته المستمرة لاحتواء الخطابين الليبرالي والإسلامي، وأصبحت هي الأخرى، أي الأجهزة الإعلامية، مطبّخاً لإنتاج خطاب يومي، يرمي إلى إصابة عصفورين بحجر واحد، أي إنتاج خطاب يعمل على استرضاء أو تحييد اليمين واليسار، الإسلامي والعلماني، التقليدي والحداثي رامية بذلك إلى فرض سلطتها على مجموع القيم المتضاربة والمتصارعة في الساحة الجمعية. ومما لا شك فيه، أن موقع مصر باعتبارها المصدر الأول للمسلسلات المتلفزة، خصوصاً الرمضانية منها، في المنطقة العربية، قد زاد الطين بلة. فضلاً عن دور الفضائيات العربية في بث هذه المسلسلات بثاً مباشراً في كل أنحاء العالم. مما جعل صانعو المسلسلات الرمضانية يجدون أنفسهم أمام معادلة جديدة تفرض عليهم الأخذ في الاعتبار، لا الأسرة المصرية وحدها وإنما الأسرة العربية «الفضائية» أيضاً في أقل تقدير، وكل ما قد تأتي به تلك الأسرة الفضائية، من متطلبات في القص والحبكة والقيم والحدود وما إلى ذلك من عناصر قد تؤثر على سوق التوزيع في المنطقة العربية بأكملها. أي أن عولة (والأصح عوربة) المسلسل الرمضاني قد خلقت مجموعة جديدة من التناقضات فرضت على كاتب المسلسل ضرباً من الكتابة التوفيقية، الواعية لتعدد مستويات الرقابة في بلده وفي المنطقة العربية. وبذلك تأثرت سيطرة الدولة المصرية تأثراً ملحوظاً في إنتاجها بصورة متسقة للوطن المتخيل. ومن ناحية أخرى،

الأمة على الرغم من اختلافهم في العمر والجنس والطبقة والعقيدة. وقد انتهت أجهزة الدولة التلفزيونية منذ تأسيسها في الستينات إلى أهمية الدور القومي للشاشة الصغيرة باعتبارها أداة توعوية للجماهير ومفتاحاً لصوغ وعيها. واعتبرت الدولة أن التلفزيون خير معين لها على صنع المخيلة الجمعية، فاستخدمته، في شكل مباشر أحياناً وأقل مباشرة أحياناً أخرى، لتفعيل صورة عن نفسها تتسق مع سياساتها الآنية وتحولاتها الأيديولوجية، منصّبة نفسها، باستمرار، قيماً على القيم الجمعية وضرورة حمايتها.

وحتى عندما نلاحظ أن المسلسلات التلفزيونية تقدم نقداً لاذعاً للظواهر الاقتصادية السلبية أو البنى الاجتماعية والأخلاقية المتصدّعة التي تؤثر في مجملها (من وجهة نظر الأجهزة) على الأسرة المتخيلة والواقعية، فإن هذا النقد يظل مشروعاً من منطلق أنه نقد بئاء يسعى في المقام الأول والأخير إلى ترسيخ القيم التي تحميها الدولة وتعمل على بثها وتثبيتها في المخيلة الجمعية.

هكذا يتحول المنتج التجاري إلى نص اجتماعي، تتبلور خطوطه العريضة من خلال المناقشات والمقالات والحوارات، المسموعة والمرئية، المعلقة على المسلسل بالسلب أو الإيجاب. وفي كل عام ينجح مسلسل رمضاني معين في استقطاب الرأي العام وفي إعادة كتابة ذلك النص الاجتماعي الجمعي مؤكداً للمشاهدين والمعلقين معاً أنهم جميعاً ينتمون إلى ذلك الوطن المتخيل وتلك الجماعة المتخيلة التي تعتمد على حد أننى من الدلالات والإشارات المشتركة في الماضي وفي الحاضر حتى إن تضاربت الآراء والمواقف والخطابات حول مناقشة المسلسل الواحد.

ولكن من الملاحظ في الآونة الأخيرة،

المسلسل الرمضاني على صفحات الجرائد وانتهت بأن حكمت عليه أجهزة الدولة المصرية بالسجن سبعة أعوام لأنه ضبط متلبساً بزواجه من أكثر من أربع زوجات في وقت واحد.

وشتان بين «الحاج متولي» والحاج السويركي صاحب محلات التوحيد والنور. فالحاج السويركي غلبَ مصلحته الجنسية فتزوج من فتيات فقيرات استغل أجسادهن فانقلبن عليه ووشينَ به. أما الحاج متولي الفهلوي الفكِه فغلبَ مصلحته المادية وتزوج من نساء يضمنَ اتساع ثروته وسلطته وذلك من خلال استغلاله أموالهن أو استفادته من مواقعهن ومواقع ذويهن في أجهزة الدولة ومؤسساتها.

وفي حين يدخل الحاج السويركي السجن في الواقع، يتربّع الحاج متولي في الدراما التلفزيونية فوق إمبراطورية من النساء والمال والبنين - الحاكم بأمره - والكل يطيع، والكل سعيد وليس في الإمكان أحسن مما كان، و«توته توته فرغت الحدوتة»، هكذا تبدو صورة «عائلة الحاج متولي» للأسرة المصرية والفضائية على السواء.

وقد اعتمد المسلسل، في تطرقه لمجموع القضايا الاجتماعية التي يطرحها، على مزيج من الفانتازيا والهزل والمبالغة الملحوظة وتناول المشكلات المتفشية في المجتمع المصري من «ظاهرة العنوسة» وتعدد الزوجات وتراجع القيم الحداثية، المتمثلة في أهمية التعليم وحقوق المرأة وتحديد النسل، أمام سمات مجتمع ما بعد الانفتاح من تصدع في القيم الأسرية والاجتماعية، في شكل عام، وتكديس الثروات وصعود الأغنياء الجدد، وما إلى ذلك. تناول المسلسل، هذه كلها، في إطار كوميدي يعتمد على السخرية وخفة الظل، مغيباً في عرضه لكل تلك القضايا الواقعية الشائكة، المعادلة

أعطت الفضائيات العربية صانع المسلسل مساحات جديدة (ليست بالضرورة إيجابية أو تقدمية) للتخيل والخروج على الصورة النمطية الرسمية المتخيلة.

في خضم هذه المتغيرات كلها، بث التلفزيون المصري المسلسل الرمضاني «عائلة الحاج متولي» في رمضان الماضي (نوفمبر - ديسمبر ٢٠٠١) فقامت الدنيا ولم تقعد بشكل لم نعهده من قبل مع مسلسلات أخرى مثل «ليالي الحلمية» أو «العائلة» أو مسلسل «أوان الورد»، وهذه مسلسلات فجرت نقاشاً حيويًا وإن كان أحاديًا، أثناء بثها وبعده. فقد اجتاحت «الحاج متولي» بعائلته حياة الأسرة المصرية والفضائية على السواء مهمشاً في ذلك كل ما تزامن مع بث مسلسله من قصف مستمر لأفغانستان واجتياح إسرائيلي يومي للمدن الفلسطينية. وأصبح الشغل الشاغل للفضائيات العربية منذ بث المسلسل، فضلاً عند النوادي والنقابات والإذاعات، هو استضافة النجم الكبير نور الشريف لسؤاله مراراً وتكراراً عن رأيه في تعدد الزوجات وانتزاع اعتراف واضح وصريح منه، يعبر عن رفضه القاطع لهذه الظاهرة وحبه الشديد لزوجته الوحيدة بوسي!! أما عن هذه القصة - الضجة، قصة «الحاج متولي»، فهي، في اختصار شديد، قصة صعود الرجل العصامي متولي، صبي المعلم سلامة، تاجر الأقمشة الكبير، إلى قمة الثراء والنفوذ والسلطة بعد موت معلمه تاركاً وراءه ثروته وزوجته.

يبدأ متولي صعود السلم الاجتماعي من خلال زواجه من تلك الأرملة الثرية التي سرعان ما تموت هي الأخرى مفسحة الطريق أمام الحاج متولي للزواج بأربع نساء أخريات مجنبة إياه مصير الحاج مدحت السويركي الذي تزامنت قصته مع

أحمد عبد الجواد، ديكتاتور الثلاثية المحفوظية التي تربي عليها أجيال النصف الثاني من القرن العشرين. فما الجديد إذا؟ الجديد، في تقديري، هو غياب الدرس المنتظر، القراءة الأحادية، الممثلة في الحكم السلبي على تلك القيم الرجعية التي تشكل خطراً حقيقياً على كيان الأسرة الحديثة في الخيال الرسمي المعني بأمورها على مستوى الخطاب لا الفعل. وعلى خلاف نهاية الثلاثية المحفوظية حيث يموت الأب السلطوي مفسحاً الطريق أمام ابنه فإن مسلسل «الحاج متولي» ينتهي بالأب متربحاً على العرش ومهيمناً على الابن وكل محاولات الأخير للخروج على الأب وعلى قيمه الرجعية.

وقد أدى غياب الدرس المنتظر في المسلسل إلى تفجير كم هائل من ردود أفعال التلقي، نستقرئ في كثافتها صورة الأزمة الهزلية وهزلية الأزمة في المجتمع العربي، سواء كان ذلك على المستوى الاجتماعي أو الاقتصادي أو السياسي.

فمن ناحية أعربت قطاعات عريضة من النساء بما في ذلك مجموعة شابات بالجامعة الأميركية بالقاهرة، شكلن موضوع بحث ميداني، أعربت هذه القطاعات عن



المعهدية في الدراما التلفزيونية، في شكل خاص، القاضية بالحكم على القيم السلبية بوضوح وصراحة لصالح أفراد الأسرة المرضانية. فبدل أن «يخفس» كاتب النص مصطفى محرم «الأرض» بالحاج متولي وعائلته الخانعة لسلطانته وسلطته أمعن المسلسل في تكريس صورة إيجابية، «حبوبة» للرجل المزواج، الوصولي، السلطوي، المتسلق، المحاط بنسائه الحور يقول لهن كن فيكون. وذلك على مدار حلقاته جميعاً إلا حلقة واحدة سنعود إليها فيما بعد.

ومما لا شك فيه أن أداء فريق التمثيل المتميز وعلى رأسه الفنان الكبير نور الشريف صاحب الشعبية العربية العريضة قد حقق للمسلسل، على الرغم من الغياب التام للبعد التحليلي والتجلي المؤرق لرجعيته الخطابية على مدى ٣٤ حلقة يومية، انتشاراً غير مسبوق يضعه في موضع المقارنة مع المسلسل الأميركي «دالاس»، الذي ربما يفوق مسلسل «الحاج متولي» رجعية، والذي كان غزا العالم برمته، بأسره المتقدمة والمتخلفة على حد سواء، منذ بضعة عقود.

وغدا الحاج متولي وعائلته نصاً اجتماعياً شديد التركيب يطرح، من خلاله مجموع الخطابات التي تشكلت من حوله سواء كانت مكتوبة أو مسموعة أو مرئية، على اختلاف مستوياتها، ظاهرة تستحق الدراسة لما تتضمن من دلالات مهمة على صورة الأزمة، وأزمة الصورة في المجتمع المصري على وجه التحديد.

ففي واقع الأمر أن القضايا التي أثارها هذا المسلسل ليست جديدة على المتلقي. فموضوع تعدد الزوجات قد أثير مراراً وتكراراً، وتراجع القيم الأخلاقية أمام القيم المادية موضوع قد تم استهلاكه من قبل أجهزة الإعلام، و«الحاج متولي» نفسه ليس أكثر من صورة ما بعد انفتاحية للسيد



استعدادهن لقبول دور الزوجة الثانية شرط أن يوفر لهن الزوج، الزواج، ما وفّرهُ «الحاج متولي» لزوجاته. وقد اعتبر ذلك حلاً عاقلاً، أثنى عليه أحد المشايخ المعروفين باعتباره حلاً واقعياً لمشكلة «العنوسة» والمصائب التي قد تنتج عنها في المجتمع المصري.

ومن ناحية أخرى، نكّرنا أقلام عدة بأن تعدد الزوجات واحد من ثوابت الأمة في الدين الإسلامي، أخذة على الحاج متولي فقط قصوره في تحقيق الشروط الشرعية للاقتران بأكثر من زوجة. أما إخواننا في البلاد العربية التي هرعت إلى الحداثة، فحرمت رجالها من ممارسة حقوقهم الشرعية، فقد وجدوا في الحاج متولي حلم الفردوس الضائع، ونظروا إليه نظرة الحسود المحروم من جنة الله في الأرض.

وأما إخواننا في العراق، الذين يتربعون ضربة أميركية جديدة بين لحظة وأخرى، فقد وجدوا في الحاج متولي خير معين على تنشيط سوق الأقمشة الراكد لديهم، فأطلقوا على أثوابهم اسم الحاج متولي وأسماء آخرين من عائلته.

وعلى صعيد آخر تلقفت أقلام أخرى صورة الحاج «ميتو» (كما كانت تطلق عليه زوجته الرابعة، البرجوازية النفعية) باعتبارها صورة لغياب العدالة الاجتماعية وانهايار الطبقة الوسطى وتكدس الثروات في يد البعض بتواطؤ من الحكومة. وعبرت آراء أخرى عن أن الحاج متولي، بهيمته على زوجاته وأولاده وسوق الأقمشة، يشكل صورة للنظام العالمي الجديد وتجسيدا، حتى لانحطاط الهيمنة الأميركية في جبروتها وتسلطها وظلمها الممنوع بالظرف والعدل والحلال.

يعرض هذا المسح السريع جداً لقراءات النص الواحد مدى تعددية عملية التلقي، المرتبطة في المقام الأول بموقع المتلقي ذاته

وعلاقتة بالرسالة الموجهة إليه. ويبدو واضحاً أيضاً أن موقع منتجي الرسالة ليس، بالضرورة، متطابقاً مع مواقع تلقيها. وعلاوة على ذلك، فإن هذه القراءات المختلفة والمتفاوتة تخلق صورة جديدة للمتلقي. فبدلاً من اعتباره متلقياً واحداً، أحادي الرؤية، مسلوب الإرادة أمام حقن أجهزة الاعلام، التي تحاول إما تخديره وإما إيقاظه، يبدو المتلقي هنا، عنصراً فاعلاً وقطباً إيجابياً في قراءة الصورة فيصبح السؤال متعلقاً بما يفعله المتلقي بأجهزة الاعلام لا بما تفعله أجهزة الاعلام بالمتلقي. وبدلاً من أن تحاول أجهزة الدولة التعاطي مع هذا النص الاجتماعي الثري الدال الذي فجره مسلسل الحاج متولي، وجدناها نتعامل معه باعتباره جريمة!!! واعتبر المسلسل في منق الخيال الرسمي «مسلسلاً يضرب مفهوم الأسرة الصغيرة ويزدري قيمة التعليم» وأصبح متهماً، كما جاء في بيان المجلس الأعلى للمرأة في مصر بأنه «ضد السياسة العامة لوزارة الاعلام»... التي أقرتها الدولة... وبما أن مسلسل الحاج متولي كان قد تزامن مع مسلسل «أسامة بن لادن»، وتعارض بالطبع مع المحاولات المضنية لتجميل صورة الإسلام في الغرب جراء ذلك المسلسل الأخير. فقد هبّت الأجهزة المعنية في الدولة المصرية إلى عقد سلسلة من الاجتماعات مع القائمين على المسلسل والقيادات التلفزيونية أدت إلى تعديل السيناريو وفرض الدرس الغائي والقراءة الأحادية من جديد على هذا النص.

واضطر مصطفى محرم كاتب النص الى إضافة مقطع مفتعل في الحلقة قبل الأخيرة يعترف فيه الحاج متولي المزواج «بفاسته» مبرراً ذلك بحرمانه من الجنس اللطيف في مستهل عمره بسبب الفقر!! ويكشف الحوار بينه وبين ابنه سعيد

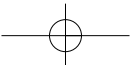
استعدادهن لقبول دور الزوجة الثانية شرط أن يوفر لهن الزوج، الزواج، ما وفّرهُ «الحاج متولي» لزوجاته. وقد اعتبر ذلك حلاً عاقلاً، أثنى عليه أحد المشايخ المعروفين باعتباره حلاً واقعياً لمشكلة «العنوسة» والمصائب التي قد تنتج عنها في المجتمع المصري.

ومن ناحية أخرى، نكّرنا أقلام عدة بأن تعدد الزوجات واحد من ثوابت الأمة في الدين الإسلامي، أخذة على الحاج متولي فقط قصوره في تحقيق الشروط الشرعية للاقتران بأكثر من زوجة. أما إخواننا في البلاد العربية التي هرعت إلى الحداثة، فحرمت رجالها من ممارسة حقوقهم الشرعية، فقد وجدوا في الحاج متولي حلم الفردوس الضائع، ونظروا إليه نظرة الحسود المحروم من جنة الله في الأرض.

وأما إخواننا في العراق، الذين يتربعون ضربة أميركية جديدة بين لحظة وأخرى، فقد وجدوا في الحاج متولي خير معين على تنشيط سوق الأقمشة الراكد لديهم، فأطلقوا على أثوابهم اسم الحاج متولي وأسماء آخرين من عائلته.

وعلى صعيد آخر تلقفت أقلام أخرى صورة الحاج «ميتو» (كما كانت تطلق عليه زوجته الرابعة، البرجوازية النفعية) باعتبارها صورة لغياب العدالة الاجتماعية وانهايار الطبقة الوسطى وتكدس الثروات في يد البعض بتواطؤ من الحكومة. وعبرت آراء أخرى عن أن الحاج متولي، بهيمته على زوجاته وأولاده وسوق الأقمشة، يشكل صورة للنظام العالمي الجديد وتجسيدا، حتى لانحطاط الهيمنة الأميركية في جبروتها وتسلطها وظلمها الممنوع بالظرف والعدل والحلال.

يعرض هذا المسح السريع جداً لقراءات النص الواحد مدى تعددية عملية التلقي، المرتبطة في المقام الأول بموقع المتلقي ذاته



الخطاب الرسمي الهش الذي فرض فرضاً
على النص:

متولي: وعلى فكرة يا بني زوجة واحدة
كويسة ومخلصة وبحبك أبرك بكثير
من جوازات كثيرة.

سعيد: يعني إنت ندمان يا حج على جوازاتك
الكثيرة؟

متولي: طبعاً يا سعيد... ويا ريت كل الناس
تسمعني وتفهم أن زوجة واحدة كويسة
ومخلصة أبرك من جوازات كثيرة
ومش عاوز حد يعمل زيي.

وبعدين هو الواحد قادر على واحدة لما
يقدر على أربعة...!

ويقول مصطفى محرم كاتب الحوار إنه
تعمد أن يكرر نور الشريف الجملة نفسها،
أي «زوجة واحدة كويسة ومخلصة أبرك
من جوازات كثيرة» حتى تكون الرسالة
واضحة للمتلقى الغبي المهور اقتصادياً
 واجتماعياً وسياسياً الذي قرأ المسلسل
بالتأكيد من منطلق أنه دعوة مفتوحة لتعدد
الزوجات !!

وفي واقع الأمر فإن هذا التدخل من قبل
أجهزة الدولة التنويرية يؤكد مرة أخرى
مدى إصرارها على التعامل مع المتلقي
باعتباره طفلاً يجب حمايته باستمرار من
تعددية القراءة واحتمالات التأويل حتى لا
تنقلب حياته رأساً على عقب.

تبقى المفارقة أن نهاية المسلسل جاءت
مراوغة لسياسة الدولة التنويرية وللخيال
الرسمي عن الأسرة بشكل خاص والمجتمع
بشكل عام على الرغم من المقطع الاعترافي
المفتعل المفروض فرضاً على سياق النص.

فالصورة الأخيرة للحاج متولي صورة
انسجامية مع زوجاته الثلاث بعد أن طردت
الزوجة البرجوازية - الطفيلية - النفعية
من الجنة. ولكن تظل جنة الحاج متولي
قائمة وتصبح نهاية المسلسل هي التأكيد
الأخير على أن التغيير الاجتماعي لا يمكن
أن يتحقق من خلال الخطاب وإنما يتحقق
من خلال التغيير الحقيقي للواقع
الاقتصادي والسياسي المتردي.

درست سامية مرز الأدب الإنكليزي والعربي في مصر والولايات المتحدة. تعمل استاذاً مساعداً في
قسم الدراسات العربية، في الجامعة الأميركية - القاهرة. لها كتاب بالإنكليزية، بعنوان «الأديب
المصري بين التاريخ والرواية» (١٩٩٤)، ووضعت مقالات عديدة عن الأدب العربي والفرانكوفوني
المعاصر، نشرت في مجلات عربية واجنبية.

فلسطين في بدايات التصوير الفوتوغرافي: من المشهد المتخيل إلى المشهد الاجتماعي

عصام نصار

ترجمه عن الإنكليزية سامر أبو هوش



الإمبراطورية. وفي أية حال فإن الأحداث السياسية المرتبطة بظهور الاهتمام المصلحي الكولونيالي بالإمبراطورية، ومع غزو مصر لسوريا - والذي شمل فلسطين (١٨٣١-١٨٤٠) - أطلقت حقبة جديدة من الانفتاح العثماني، كما أرخت لبداية التدخل الأوروبي الدائم في شؤون فلسطين، والذي كان له أثر سياسي واجتماعي ملحوظ على المنطقة بأسرها^١. كانت الدلالة الدينية لفلسطين حاسمة، بداهة، في تشكيل طبيعة هذا التدخل الأوروبي. فالمكانة الدائمة التي احتلتها بصفتها «الأرض المقدسة» في المخيلة الدينية المسيحية كانت أساسية في تشكيل النظرة الأوروبية إلى العالم الذي تقع القدس، بحسب تلك النظرة، في قلبه، ليس بالمعنى المجازي فحسب، بل الجغرافي أيضاً. بدت المدينة والمنطقة اللتان عاش فيهما المسيح ومات ماثرا اهتمام مضطرد في أوروبا المسيحية. وتكفي الإشارة إلى الأعداد الكبيرة من المسافرين والبعثات الاستكشافية التي انطلقت من أماكن شتى من أوروبا لاستكشاف الأرض المقدسة، وإلى ما يزيد عن الألفي كتاب التي نشرت حول فلسطين في أوروبا ومستعمراتها الأميركية بين عامي ١٨٠٠ و١٨٧٨،

وصم القرن التاسع عشر، بما شهده من تطورات تكنولوجية وعلمية، بداية حقبة جديدة في الذاكرة والوعي الإنسانيين، اللذين أعيد تشكيلهما، بفضل تلك التطورات، على نحو لم يكن ممكناً من قبل. فقد أسهمت الاكتشافات الحديثة في عالم الاتصالات، المرئية والسموعة معاً، في قلب مفاهيم الوقت والمسافة رأساً على عقب. وبات ممكناً بفضلها أن يتواصل شخص، في اللحظة عينها، مع شخص آخر في الطرف الآخر من العالم، كما بات ممكناً رؤية صور الأشياء والأحداث التي تبعد في الزمن والمسافة. كانت الفوتوغرافيا في قلب تلك التطورات.

كان لاكتشاف الفوتوغرافيا في ١٨٣٩ أثراً بعيد المدى في كيفية تقديم فلسطين إلى المشاهدين في أوروبا. فقد مثّل دخولها حدثاً في وقت كان البلد فيه مقسماً إلى مقاطعات بروفينسالية بعيدة عن المركز الاقتصادي والثقافي والسياسي للإمبراطورية العثمانية التي حكمت فلسطين منذ ١٥١٧. مما لا شك فيه أن فلسطين، وبرغم أهميتها المتنامية، بشكل أساسي بسبب دلالتها الدينية بالنسبة إلى العالمين الإسلامي والمسيحي معاً، كانت إلى حدٍّ ما محدودة الوزن في حياة

1 For further information on Palestine in the 19th century, see Scholch, Alexander, *Palestine in Transformation (1856-1882): Studies in Social, Economic and Political Development*, translated by William C. Young and Michael C. Gerrity, Washington, D.C.: Institute for Palestine Studies, 1993. Also see Tibawi, A. L., *British Interest in Palestine 1800-1901*, London: Oxford University Press, 1961.

عشر في فلسطين - وفي مراكز أخرى من الإمبراطورية العثمانية - بدأت تجني ثمارها. فالانتقال اللاحق من الحكم العثماني إلى البريطاني عزّز أكثر فأكثر نموّاً وتقدّماً ملحوظين في المدينة. ذلك أنه وفي ظلّ الحكم البريطاني لم تعد فلسطين مجرد منطقة صغرى ضمن إمبراطورية شاسعة كما كانت عليه الحال إبّان الحكم العثماني، بل برزت على العكس كبلد ذات قوام اقتصادي وسياسي خاص به.

إذا كان من السهل، إلى حدّ ما، تخيل أو استخلاص أثر تلك الاكتشافات على المنطقة، فهذه ليست الحال بالنسبة إلى الفوتوغرافيا. صحيح أن هذا الاختراع بدّل كغيره من الاختراعات نظرة الناس إلى الزمن والمسافة، لكن الفوتوغرافيا دون سواها، من خلال الثورة التي أحدثتها على مستويي الذاكرة والمعرفة، كانت لها القوة الخاصة لإعادة تشكيل الماضي، وتالياً، الحاضر. واقع أن الأوروبيين هم الذين أدخلوا الفوتوغرافيا إلى المنطقة منحهم بالتأكيد أفضلية «إعادة صوغ» أو «إعادة بناء» تاريخ القدس والأرض المقدّسة.

التصوير الفوتوغرافي المبكر لفلسطين

وصلت الفوتوغرافيا إلى فلسطين في ١٨٣٩، السنة نفسها التي أعلن فيها داغير عن اكتشافه إلى العالم². وبحلول منتصف القرن التاسع عشر كانت صور ومشاهد القدس والناصره وبيت لحم باتت شعبية في أوروبا ومستعمراتها الغربية. سرعان ما احتلت صور تلك المدن الغاليريّات الفنية ومعارض الفوتوغرافيا، أكثر من غيرها من المدن الآسيوية أو الإفريقية - وباستثناء صور القاهرة كان يسع المرء العثور على صور القدس معروضة جنباً إلى جنب مع صور لندن وباريس - مثلما يشير الوصف التالي لمعرض فوتوغرافي

للتأكيد على مستوى الفضول المتصاعد هذا³. في سياق هذا الاهتمام الأوروبي المتجدد بالأرض المقدّسة دخلت الفوتوغرافيا إلى فلسطين.

وبرغم أن تطوّراً أوروبياً، أكثر منه نزعة تحديثية، هو ما انبثق في المدينة نفسها، فإن دخول الفوتوغرافيا إلى فلسطين كان، كحلول الحداثة بصورة عامة، متصلاً إلى حدّ بعيد بالأحداث السياسية والاجتماعية التي تمتد جذورها إلى أمكنة بعيدة. وكانت الفوتوغرافيا نفسها إشارة إلى ولادة حقبة جديدة. ارتبطت بداية الاهتمام الفوتوغرافي بالقدس إلى حدّ بعيد بشبكة معقدة من الصلات الأوروبية بالشرق الأدنى عامة، وبفلسطين خاصة. ويبرز بشكل دائم بين هذه الصلات الاهتمام المصلحي الكولونيالي والعلمي بالمنطقة، والشغف الرومنسي التوّاق إلى مواقع اكزوتيكية متخيّلة، إضافة إلى الاهتمام المسيحي بالدراسات الإنجيلية⁴.

وكما حدث في أوروبا فإن بداية عصر الحداثة في المنطقة اتسمت بعدد من التطورات على مستويي المعرفة والتكنولوجيا. شكّلت الفوتوغرافيا، بصفتها من أوائل الاكتشافات في سلسلة كان من شأنها أن تقلب رأساً على عقب طريقة نظر الناس إلى الوقت والمسافة، أولى العلامات أيضاً على وصول عصر الحداثة إلى المنطقة. وقد تبعها عدد من الاكتشافات الأخرى كالتلغراف والهاتف والدراجة الهوائية، والسيارة، والطائرة، والتي كانت كلّها علامات قوية على مجيء العصر الحداثي الصناعي والعقلاني.

من المفارقات الساخرة أنه مع حلول العام ١٩٤٨، وحين كان المجتمع العربي في فلسطين على حافة الانهيار، كانت عملية التحديث التي انطلقت في القرن التاسع

2 Rohricht, Reinhold, *Bibliotheca Geographica Palestinae*, London: John Trotter Reprints, 1989, pp. 338-587.

3 For Further elaboration on this see, Nassar, Issam, *Photographing Jerusalem: The Image of the City in Nineteenth-Century Photography*, Boulder: East European Monographs, 1997, pp. 25-30.

4 Daguerre's announcement was made in August 1839. In December of the same year, Horace Vernet and Frédéric Goupil-Fesquet arrived in Palestine with the intention of photographing the country.

صوراً لفلسطين في القرن التاسع عشر، غير أنه يُرجَّح أن يكون كبيراً جداً^٥.

غالباً ما أدّى المصورون الأوائل الذين عملوا في فلسطين، وبرغم خلفياتهم المتنوعة وأعدادهم الكبيرة، وظائف متشابهة وخدموا جهات متشابهة أيضاً، ففي معظم الحالات عملوا على إنتاج صور تتماشى مع صورة فلسطين كأرض مقدّسة، وذلك بهدف بيعها إما في بلادهم وإما للحجاج الزائرين.

سيطر المصورون الآتون من أوروبا على المشهد لعدد قليل من السنوات. إذ بدأت تظهر شيئاً فشيئاً مجموعة مختلفة من المصورين، كانوا إما من أبناء المنطقة وإما من المقيمين فيها منذ زمن. تابع بعض هؤلاء، كما نرى في صورهم، نمط عمل المصورين الأوائل الذين زاروا فلسطين، في حين وظّف بعضهم الآخر الفوتوغرافيا بطرق جديدة. ومع أن الاتجاهات المتضاربة لا تعود بالضرورة إلى كون المصور غريباً أو من سكان المنطقة الأصليين، فواقع أن الفوتوغرافيا في الشرق الأدنى كانت محصورة بداية بالسيحيين يعني أن التصوير في فلسطين العثمانية كان مرتبطاً بأهل الذمة – جماعة دينية غير إسلامية – أكثر من ارتباطه بسكان البلد الأصليين. هذا ما يجعل القسمة إلى «المحلي في مواجهة الغريب» مسألة إشكالية بامتياز^٦.

ينبغي التنكير هنا أن هدف هذه الدراسة محاولة المغايرة بين صور فلسطين الأولى المنتجة قبل تحوّل الفوتوغرافيا مهنة محلية يمارسها سكان المنطقة، وبعدها، ولهذا السبب لن يتم التركيز على القسمة الدينية تلك^٧.

صورة فلسطين في الفوتوغرافيا الأوروبية الأولى

مع أن المصورين سافروا إلى الشرق الأدنى لأسباب متنوعة، يمكن الافتراض بأن هدفهم المشترك كان تعريف الشرق بصرياً.

متعلّق بالعمارة نشر في «جورنال التصوير الفوتوغرافي البريطاني» في ١٥ آذار ١٨٦٠:

«الصور في هذا المعرض مصنّفة جيداً بحسب البلدان، برغم التفاوت في نسبة تقديم العديد منها، فرنسا وإنكلترا تحتلان، كما هو متوقّع، الفسحة الأكبر: تليهما إسبانيا، روما، البندقية، القدس وجوارها»^٨.

مما لا شك فيه أن الصور موضوع الكلام هي نتاج العمل المشترك لروبرتسون وبيتو، وهما مصوّران زارا فلسطين في ١٨٥٧^٩ وساهم عملهما، مع غيرهما من المصوّرين الأوروبيين وقتذاك، في جعل القدس، ومعها فلسطين، مكاناً مألوفاً بالنسبة إلى الأوروبيين. وفي واقع الأمر يصف الكاتب في المقالة نفسها أنفة الذكر كيف وجد أن مباني القدس كانت «مألوفة مثل المباني العامة في لندن»^{١٠}.

نعرف في الواقع أن أكثر من مئتين وخمسين مصوّرًا، معظمهم أوروبي، عملوا في الشرق الأدنى بين ١٨٣٩ و١٨٨٥، ونعرف أيضاً أن العديد منهم صورّ فلسطين^{١١}. يسع واحدنا الافتراض فحسب أنه بحلول القرن العشرين كان عدد المصوّرين الذين زاروا فلسطين قد تجاوز بكثير هذا الرقم. ذلك أن الصحيفة الجيلاتينية السالبة والفيلم السليولويدي الشفاف – اللذين طوّرها جورج ايستمان في ١٨٨٨ و١٨٩١ – جعلتا الفوتوغرافيا متاحة بصورة أسهل إلى الجماهير العريضة. فالسوالب الجديدة حرّرت المصورين من اضطرابهم إلى حمل السوالب الزجاجية الضخمة التي كانوا مضطرين سابقاً إلى استعمالها، ومكّنت السياح من حمل كاميراتهم الخاصة معهم إلى وجهاتهم المتعدّدة، ومع استحالة تقدير عدد المصوّرين الهواة الذين التقطوا

5 'Architectural Photographic Exhibition', *The British Journal of Photography*, March 15, 1860, p. 88.

6 An early photographic process developed in 1851 that used a combination of alcohol, ether and guncotton to produce a fluid known as 'collodion', which would be spread over the glass-plate prior to exposure in the camera.

7 Ibid., p. 88.

8 Perez, Nissan, *Focus East: Early Photography in the Near East 1839-1885*, New York: Harry N. Abrams, Inc., Publishers, 1988, pp. 124-233.

9 The present study confined itself to photographs taken by professional photographers, as they were more widely accessible to the general public – both in the Near East and in Europe – and can be considered, in turn, the product of a market demand for Holy Land images. As such, they better illustrate the type of photographs that were sought by the public.

10 Millet is a recognised non-Muslim religious community in the Ottoman Empire that granted the community a large measure of internal religious and legal autonomy.

11 For an elaborate discussion on how to best categorise early photographers of Palestine see our forthcoming study on the history of photography in Palestine, in Arabic, commissioned by the A.M. Qattan Foundation in Ramallah.

وبفعلهم ذلك غالباً ما قَدَّ المصورون عمل بعضهم البعض وعاودوا، بشكل مفاهيمي، إنتاج الأفكار والصور التي كانت موجودة أصلاً. ليس بالأمر المفاجئ تالياً أنهم اتبعوا في تصويرهم فلسطين أنماطاً معينة تبعاً إلى المواضيع والأساليب والمواقع والتقنيات. ويشير التكرار الغالب لهذه الأنماط في الصور ذات الطابع التجاري إلى وجود تقليد من التوحيد في المضمون، والموضوعات، والأخلاقيات وشروحات الصور.

إن نظرة عامة على صور فلسطين المنتجة في القرن التاسع عشر من قبل المصورين الأوائل غير المحليين، تعكس تكرار أنماط التمثيل الآتية:

١. غلبة المواقع الدينية
٢. غياب السكان المحليين
٣. تصوير البشر كدليل حي علي الإرث الإنجيلي
٤. إعادة تمثيل المشاهدات والمرويات الإنجيلية
٥. غياب الموديل العاري
٦. تصوير المواقع نفسها من زوايا تصوير متماثلة^{١٢}

يشير أول هذه الأنماط وأوضحها إلى واقع أن الغالبية العظمى من الصور الملتقطة وقتذاك هي مواقع متصلة بالتاريخ التوراتي - الإنجيلي. كانت الكنائس الرئيسية، أو المواقع المقدسة في القدس وبيت لحم والناصره وغيرها، مثل كنيسة المهد وكنيسة القيامة، وكنيسة السيدة العذراء، وموقع «إيكي هومو أرك» على طريق الآلام، من أكثر المواقع اجتذاباً للمصورين.

مواقع أخرى ليست بالضرورة كنسية لكن لها صلات معينة بمرويات الإنجيل غالباً ما تظهر في هذه الصور؛ قرية العيزرية (التي يشار إليها في الصور على أنها بيتانيا)، نهر الأردن، وجبل الزيتون هي

أمثلة نموذجية على ذلك. ومن بين الأمور ذات الدلالة الخاصة هو أن شروحات صور كهذه - كما في حالة العيزرية - كانت غالباً ما تُرجع الأمكنة إلى أسماؤها الإنجيلية أكثر من لجوئها إلى الأسماء المستخدمة من قبل سكان القدس وقتذاك. أكثر الأمثلة الصارخة في هذا المجال الاستمرار في الإشارة إلى مسجد قبة الصخرة - وهو من العمارات الإسلامية المذهلة - على أنه «موقع هيكل سليمان». هذا الإصرار على تجاهل وجود الصخرة يضي إلى أبعد من ذلك في بعض الحالات. فقد طبع الإسكوتلندي جايمس غراهام على سالب صورته الملتقطة عام ١٨٥٤ للصخرة: «لوقا: ١٢: ٣٧»^{١٣}. ويقول نص المقطع الإنجيلي «في وضح النهار كان يعلم في الهيكل وعند المساء يخرج لبيت في المكان المسمى جبل الزيتون». مفارقة ساخرة بلا شك أن المصورين الأوروبيين كانوا قادرين على أن يروا في ذلك الموقع ما كان كائناً قبل ألفي سنة، وأن يتجاهلوا ما هو كائن حقاً أمام أعينهم. ربما نتج هذا «العماء» في حالات عدة ببساطة من مطلب السوق الأوروبي في ما يتعلق بصور الأرض المقدسة التي غالباً ما تستعمل كرسوم تزيينية في الأناجيل، وفي مرويات الحج، وغيرها من الكتب الدينية، لتتبع هذه الصور التقليدي الذي أرساه الرسامون والنقاشون.

ثاني المعايير البارزة في هذه الصور هو الغياب العام لسكان المحليين. يصعب العثور في الصور الأولى لفلسطين، خاصة التي تعود إلى ما قبل ١٨٦٧، على صور الناس. أعمال مكسيم دي كمب، وأوغوست سلزمان، وروبرتسون وبيتو وفرانيس فيرث، وكلهم صور القدس خلال الخمسينيات من القرن التاسع عشر، تظهر هذه النقطة. كان ينبغي الانتظار حتى الستينيات من ذلك القرن ليبدأ ظهور

12 These patterns resulted from an extensive study of a very large number of nineteenth-century photographs of Palestine. These photographs include the photographic collection of Mohammed B. Alwan (Cambridge, MA), the Bonfils collection and the Diness collection housed at Harvard University's Semitic Museum, the photographic collection of the Palestine Exploration Fund, the collection of the Swedish Christian Study Centre in Jerusalem and my personal collection, which includes a few hundred photographs.

13 Graham's photograph belongs to the collection of the Palestine Exploration Fund in London (PEF p2159).

الصخرة. نرى أحياناً في صور مندل دينيس (١٨٥٨) للموقع نفسه عدداً لا يتجاوز أصابع اليد من البشر، ولكن دائماً من مسافة بعيدة. مواقع أخرى مهمة مثل كنيسة القيامة، وشوارع القدس وبيت لحم – المدينتان الأكثر تصويراً – غالباً ما تبدو إما خالية وإما يظهر فيها عدد قليل من الناس الذين يكون حضورهم ثانوياً في المشهد. تولّد هذه الصور لدى المشاهد الانطباع بأن فلسطين هي مكان غير مأهول ما دام أكثر الأماكن حيوية في البلد تقلص إلى مواقع أثرية، وخرائب غير مأهولة.

قليلة هي المناسبات التي بدا فيها أن هذه النزعة قد انكسرت. فالعديد من صور الواجهة الأمامية لكنيسة القيامة التقط خلال موسم الفصح المزدحم (أو كنيسة المهد خلال موسم عيد الميلاد) وتبدو فيه حشود كثيرة، وبرغم شعبية مثل هذه الصور فإنها لا تساهم كثيراً في تبديل صورة فلسطين كمكان غير مأهول بسبب ارتباط الحشود الكبيرة بموسم خاص وموقع خاص. أكثر من ذلك حين تستعمل الشروحات تبدو كأنها تقلل من دلالة حضور الناس فيها. أحد الأمثلة الجيدة القيامة التي التقطها دوايت المنديروف في ١٩٠١ يوم عيد الفصح، حيث نرى الحشود وهي تدخل أبواب الكنيسة. شرح الصورة: «حشود الحجاج وآخرين»¹⁴ قد يشير على الرغم من الصورة إلى سبب تصوير هؤلاء البشر. فيوصف معظم الناس في الصورة كحجاج يؤكد الشرح على أصليّة الموقع كمكان مقدس ويقلص حضور السكان المحليين في المنطقة إلى مجرد «آخرين».

مما لا شك فيه أن مصاعب تقنية معينة (مثل الوقت الطويل الذي كان يحتاج إليه التقاط مشهد فوتوغرافي) كان له تأثير

البشر أكثر في الصور. يصدّم حقاً أن القليل فقط من أعمال هنري فيليبس صورت الناس¹⁵، لا سيما في ضوء أنه أرسل إلى فلسطين لهدف محدد هو توثيق البلد. يلاحظ حتى في صور الأماكن المقدسة التي التقطها الأخوة بونفيس – الذين اشتهروا بالبورتريات الملتقطة في الاستوديو (وأواخر الستينيات وخلال السبعينيات والثمانينيات من القرن التاسع عشر) – غياب الناس عن المواقع التاريخية والإنجيلية، بل يلاحظ الغياب التام للبشر في أي من صور مسجد قبة



14 Phillips accompanied the Palestine Exploration Fund's archeological mission that went to Palestine in 1867. He has often been mentioned as the first photographer to take ethnographic photographs in Palestine.

15 Elmendorf, D., *A Camera Crusade Through The Holy Land*, plate LXXVIII.

Right

American Colony
Church of the Holy Sepulchre.
Jerusalem, Palestine early 20th
century.
Collection Widad Kawar / FAI
© Fondation Arabe pour l'Image

Below

Félix Bonfils
The Dome of the Rock.
Jerusalem, Palestine, circa 1875.
Collection Nabila Nashashibi / FAI
© Fondation Arabe pour l'Image



على عكس ويلسون، أعجبوا بشعب فلسطين، تحاشوا تضمينهم في صورهم. فكتب المصور الاسكتلندي جون كرامب عن خيبة أمله لعدم قدرته على تصوير نساء بيت لحم - الذي حسبهن فاتاتن - مضيفاً أنه من سوء حظه «لم يكن متوقفاً أن أمضي وقتي [مصوراً] مواضيع كهذه»¹⁶. من المرجح أيضاً أن مصورين آخرين مثل كرامب ظنوا أن زبائنهم قد يمتعضون من امتلاك صور لمواقع مهمة وقد دنت بتضمينها عرباً وأتراكاً ويهوداً¹⁷. هذه «القدرة المذهلة على اكتشاف الأرض من دون اكتشاف الشعب» بحسب تعبير بشارة دوماني¹⁸، ربما تكون عيّدت الطريق أمام ظهور صورة فلسطين الشعبية الخيالية كأرض بلا شعب، وهو ما أصبح شعاراً للحركة الصهيونية بعد نصف قرن من ذلك¹⁹.

المعيار الثالث المذكور أعلاه - تصوير البشر كدليل حي على الإرث الإنجليزي - يشير إلى حقيقة أنه حين تم تضمين الناس في الصور الموزعة تجارياً، فإن ذلك كان غالباً متعمداً كتظهير لإرث فلسطين الإنجليزي. صور الرعاة في المشهديات الجبلية المجدبة والشاسعة، أو صور بضعة صيادين على بحر الجليل كانت من بين الأكثر شعبية ضمن صور هذا النوع. خيار تضمين الناس في الصور كان غالباً ما يكون متعمداً لإيصال رسالة ذات مغزى إنجيلي محدد. فيستدعي مشهد الرعاة في الحقول مثلاً القصة الإنجيلية حول ولادة المسيح؛ وتستدعي صورة امرأة تملأ جرتها ماء من بئر مشهد المسيح مع المرأة السامرية، وتستدعي صورة المرأة قرب فوهة كهف مشهد القيامة. مضى بعض المصورين، من أمثال دوايت إندروف، أبعد من ذلك، ليعيد على قفا الصور المقاطع الإنجيلية المحددة المرتبطة بالصورة.

مهم على تعمد المصورين ألا يصوروا أشياء متحركة. مع ذلك لا تفسر هذه الصعوبات غياب البشر في الصور الأولى لفلسطين. ومع أن ماكسيم دي كمب استعمل تقنية «الكولتايب»¹⁶ فقد كان في مقدوره التقاط صور الناس في مصر. يشير نجاحه ذلك في مصر، ربما من خلال دفع المال للمصريين المت موضعين أمامه، إلى قرار لديه بالأفعال الأمر نفسه في فلسطين. على نحو مماثل غالباً ما استعمل مك دونالد وفلييس، بين آخرين، الناس في صورهما للمواقع الأثرية، وذلك على الأرجح بهدف توليد الإحساس لدى المشاهد بالمدي البانورامي للمكان.

في مقابل ذلك نتج غياب الفلسطينيين عن معظم الصور جزئياً من عدايتهم تجاه المصورين الأوروبيين وكاميراتهم الاستفزازية والتي ربما قد خالفت قوانين وقواعد دينية متبعة لدى المسلمين أو اليهود. لكن هذا على الأرجح لم يكن سبباً وحيداً. احتمالات ذلك أن غياب الفلسطينيين يعكس حقيقة أنهم كانوا أيضاً غائبين، إلى حد ما، عن ذهن ومخيلة المصور الأوروبي أو الأميركي ووعيه. فبالنسبة إلى هذا المصور تقلص فلسطين إلى موقع يمكن أن يشهد على القصة الإنجيلية أو التوراتية أكثر من إدراكه لها كمكان حقيقي في العالم. يعرّز المصور الأميركي إدوارد ل. ويلسون، الذي صور فلسطين خلال الثمانينات من القرن التاسع عشر، هذه النقطة بشكل صادم. ففي مقالة له ظهرت في «سنشري ماغازين» صرّح ويلسون أن الفلاحين الذين صادفهم قرب بحيرة طبريا (أو بحسب الاسم الإنجيلي بحر الجليل) كانوا «منفرين» مضيفاً أنهم «غير منسجمين إطلاقاً مع خصائص الأرض»¹⁷. لكنه من المثير أن نلاحظ أنه حتى المصورين الذين

16 An early photographic process developed by Talbot that required a long exposure time.

17 Wilson, Edward L., *In Scripture Lands*, p. 265, quoted in Davis, John, *The Landscape of Belief*, Princeton: Princeton University Press, 1996, p. 87.

18 Cramb, John, 'Palestine in 1860; Or, A Photographer's Journal of a Visit to Jerusalem', *The British Journal of Photography*, No. X, November 1, 1861, p. 388.

19 Nir, Yeshayahu, *The Bible and the Image*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985, p. 135.

20 Doumani, Beshara, 'Rediscovering Ottoman Palestine: Writing Palestinians into History', *Journal of Palestine Studies*, Vol. XXI, No. 2, Winter 1992, p. 7.

21 The slogan, "a land without a people for a people without a land," has been used by the Zionist movement to justify its claims to Palestine. David Ron attributes this slogan to Chaim Weizman, the long-time president of the World Zionist Organisation. See Ron, David, *Arabs and Israel for Beginners*, New York: Writers & Readers Pub., 1993, p. 94. For further discussion on how Zionism presented Palestine as an 'empty land, see Schoenman, Ralph, *The Hidden History of Zionism*, Santa Barbara: Veritas Press, 1988, p. 16.

(المجسامية) الموزعة تجارياً. في صورة ستيريوسكوبية لـ«كيستون فيو كومباني» نرى باحة المسجد الأقصى في القدس محتشدة بالناس. ويصف شرح الصورة المشهد بأنه «حجاج محمديون في نواحي الهيكل، القدس». في أية حال إذا ألقينا نظرة فاحصة على قفا الصورة تتكون لدينا صورة أفضل عن سبب تصوير الحجاج المسلمين أصلاً. فمن بين أشياء أخرى يقول النص على القفا:

«هذا حفل محمدي؛ لكنه قد يعكس أحداثاً كثيرة في التاريخ الإنجيلي. حين منذ أقل من ألف عام قبل المسيح، على ذلك البلاتو رفعت أعمدة وجدران هيكل سليمان المشيد حديثاً، وصعد الملك سليمان بتاجه وزيه الملكي متقدماً الموكب على تلك الدرجات على وقع الأهازيج والترومبيتات والهارب. وحيث بعد قرنين من سليمان أقام الملك حزقيال عيد الفصح اليهودي العظيم وتوافد الناس من شتى أقطار الأرض، كان ثمة احتشاد طقسي كهذا قبلنا...»

لا تخدم هذه الصور في إظهار أحداث تاريخية فحسب، لكن المعلومات الواردة هي أيضاً غير دقيقة تاريخياً. ذلك أن النص يشير أيضاً، بشكل عابر، إلى أن قبة الصخرة التي تظهر في الصورة شيدت في القرن العاشر الميلادي، بينما يعود تاريخ بنائها إلى نهاية القرن السابع وتحديداً إلى عهد عبد الملك بن مروان الأموي.

كان لعملية تحويل الفلاحين الفلسطينيين ايقونات إنجيلية دورها في تشكيل البورتريات المأخوذة في الاستوديو، والتي درجت خلال العقدين الأخيرين من القرن التاسع عشر. يختزل عمل تانكريد دوماس - الذي وظفته في سبعينيات القرن التاسع عشر جمعية اكتشاف فلسطين الأميركية - هذا النوع من الفوتوغرافيا. فقد صور أناساً، لا

مثل آخر على كيفية تصوير الفلسطينيين نجده في صورة بونفيس التي التقطها في سبعينيات القرن التاسع عشر وتمثل فلاحاً عجوزاً يتحدث إلى فلاحه عجوز في حقل قطن. يصف شرح الصورة المشهد على أنه «حقل يوحاس». أما المندروف - الذي قلّد المشهية نفسها في صورة لزوجين عجوزين فلاحين في حقل قمح، مضى أبعد من ذلك ليصف الزوجين على أنهما «روث ويوحاس». هذا النوع من الصور كان بالأحرى معيارياً بين المجموعات الستريوسكوبية



Right
Underwood and Underwood
Fishermen in the Sea of
Galilee stereoscope.
Palestine, circa 1900.
Collection Issam Nassar

Below
Eric Matson
Shepards and flock near
Bethlehem
Palestine, circa 1920s.



الممدد على الأرض. يقول شرح الصورة «في الطريق إلى أريحا: مثال السامري الطيب». تختزل هذه الصورة عدداً كبيراً من الأوضاع المماثلة التي يجري فيها، بالصورة، إعادة تمثيل المشهديات الإنجيلية. يظهر في عدد كبير من هذه الصور أشخاص بتشوهات خلقية، لا سيما المجذومين، الذين يستحضرون القصة الإنجيلية عن شفاء المسيح للمجدومين، وهذه يمكن أن نجدها في كل المجموعات الستيريوسكوبية المنشورة في فلسطين. شرح الصورة الذي يقول: «مجدومون ووسخون ورتئون على أطراف القدس» نجده على قفا الصور من هذا النوع من مجموعة «أندروود وأندروود». في حين يلحظ الدليل المرافق للمجموعة «القدس عبر الستيريوسكوب» أنه «كان هناك خمسون أو ستون منهم خارج المدينة» ويضيف أن «مرض الخطيئة» المميت هذا هو وراثي «يرثه كل إنسان من سلسلة آبائه الخاطئين... ولا تستطيع قوة بشرية شفاءه»^{٢٢}. يوحى النص أيضاً بنوع من الشوفينية الأوروبية تجاه أولئك «المشوهين خلقياً، الوسخين، والمتخلفين»

سيما نساء، يرتدون أنواعاً مختلفة من الزي الفلسطيني التقليدي، وفي شروحاته المكتوبة كان الأشخاص الذين يظهرون في الصور يرتبطون بالبلدات والقرى التي لها دلالات إنجيلية، ومن الأمثلة على شروحات دوماس هذه صورتنا «امرأة من بيت لحم» و«رجل من بيتانيا».

في أية حال إنه لمن الصعب القبول، بشكل كامل، بصحة بعض الشخصيات المصورة ذلك أنه في عدد من الحالات تبدو هذه الشخصيات موديلات متموضعة. مثل جيد على ذلك يمكن أن نجده في مجموعة بونفيس حيث الشخص نفسه يظهر في صورتين مختلفتين معرفاً به في واحدة عامل قطن وفي أخرى الحاخام الأكبر في القدس. على نحو مشابه يعرف دوماس الشخصية المتموضعة في إحدى صورته على أنها «بطريك القدس الماروني»^{٢٢}، علماً أن مركزاً من هذا النوع لم يوجد في فلسطين. أكثر من ذلك حتى موديلات كهذه لم تكن ممثلة لسكان البلد لأن معظمها يظهر الأقليات الصغرى في فلسطين، كالسامريين، والأرمن، والبدو.

غالباً ما تقاطع تصوير الشخصيات الفلسطينية على هذا النحو مع المعيار الرابع المذكور أعلاه، أي إعادة تمثيل المشهديات والرويات الإنجيلية. إنه لمن الصعب أحياناً أن نجزم ما إذا كان بعض الصور مفبركاً أم يمثل ببساطة مشاهد واقعية حولها تلاعب المصورين نوعاً من الصورة الإنجيلية المجازية. هذا النوع من الصور كان شعبياً بصورة خاصة بين منتجي الصور الستيريوسكوبية. نرى مثلاً في بطاقة ستيريوسكوبية من المجموعة المسماة «دروس أسفار المسيح»^{٢٣}، رجلاً مرتدياً زي راهب أرمني، وهو يبتعد عن رجل آخر ممدداً على الأرض، بينما شخص ثالث، يرتدي ثوب فلاح فلسطيني، وقد ترجل توأ عن حصانه، لمساعدة الرجل

- 22 In the Bonfils photographic collection, at the Harvard Semitic Museum (HSM), these two photographs were classified as 4E1 and 4E2. See Gavin, Carney E. S., *The Image of the East*, p. 78.
- 23 This collection was designed and its text authored by Rev. William Byron Forbush and distributed by Underwood and Underwood publishers in the 1890s.
- 24 Hurlbut, Jesse Lyman, *Jerusalem through the Stereoscope*, New York: Underwood and Underwood, 1908, p. 91.

Below

Félix Bonfils

Market place in Bethlehem. Bethlehem, Palestine, circa 1875.

Collection Nabila Nashashibi / FAI
© Fondation Arabe pour l'Image



من سكان الأرض المقدسة الأصليين. يتفق أن إعادة تمثيل المشهديات الإنجيلية لم تكن محصورة بصور القرن التاسع عشر بل استمرت خلال فترة الحكم البريطاني لفلسطين بين ١٩١٧ و١٩٤٨. في صورة للسويدي إيريك ماتسون^{٢٥} التقطت في العشرينيات أو الثلاثينيات من القرن العشرين وعنوانها «بيت في يهودا»^{٢٦}، نرى الشكل الخارجي لبناء قديم يشبه كهفاً. رجل على هيئة والد يقف أمام المنزل، بينما أم تحمل طفلاً جالسة على الأرض، ويظهر قريهما رجل مع جملين. يصعب أن يكون التشابه بين هذه الصورة ومشهد ولادة المسيح محض مصادفة.

يستمدّ المعيار الخامس دلالاته من غيابه. إذ يكاد يكون مستحيلًا أن نعثر على صور لفلسطين من القرن التاسع عشر تتماشى مع صورة الشرق المثير والإكزوتيكي. كان من الرائج بين المصورين الأوروبيين للشرق، بمن فيهم بعض المصورين أنفسهم ممن زاروا فلسطين، التقاط صور نساء عاريات في أمكنة أخرى (غالباً ما يكن جزائريات أو نوبيات أو مغربيات أو بدويات).

وفي حين أن غياب صور كهذه من صور فلسطين قد يوحي برغبة المصورين احترام قدسية أرض المسيح، واحتفالاتها الدينية، ورجال الدين فيها، إلا أنه قد يشير أيضاً إلى أن المصورين الأوروبيين لم يروا فلسطين كجزء من الشرق. بل كانت مكاناً مألوفاً ومعروفاً جداً بالنسبة إلى الأوروبيين، بل إنهم غالباً ما يطالبون به. من السلافت في هذا المجال أن صور النساء العاريات لم تكن غائبة كلياً عن صور الأماكن الأخرى في فلسطين. ففي مجموعة بونيفيس مثلاً، هناك على الأقل صورتان مختلفتان تظهران امرأة تحمل



Right
Underwood and Underwood
On the Road to Jericho, the Parable of the Good Samaritan. Stereoscope from *The Travel Lessons on the Life of Jesus*. Palestine, 1899
Collection Issam Nassar



Right
Underwood and Underwood
"Unclean! Unclean!" Wretched lepers outside Jerusalem. Stereoscope from *The Travel Lessons on the Life of Jesus*. Jerusalem, Palestine, 1897
Collection Issam Nassar



Left
Eric Matson
The Judean Home. Circa 1920s.

25 This photograph does not represent the core of the photographic work of Eric Matson. He was the photographer of the American Colony in Jerusalem; and his large collection, housed at the Library of Congress, fully documented the Near East, its geography and its people.

26 Graham-Brown, Sarah, *Palestinians and their Society 1880-1946*, New York: Quartet Books, 1980, p. 1.

بالقراء أو المشاهدين وعلى الأطر التاريخية والثقافية التي تقوم عليها هذه القراءات. في أية حال من المهم التأكيد على أن المصورين الفوتوغرافيين ليسوا دائماً مدركين كلياً جميع المعاني المحتملة للصور التي ينتجونها، ذلك أنهم عرضة لأشكال مختلفة من العمليات غير الواعية التي تنعقد من خلالها الصلات بمفاهيم وأفكار سابقة.²⁷ إن طلب السوق بالنسبة إلى صور الأرض المقدسة معطوفاً على انتشارها عبر المنشورات والمعارض، يؤكد فحسب على أن نظرة شعبية راسخة إلى فلسطين كانت موجودة أصلاً في كل من أوروبا وأميركا. بهذا المعنى لم تكن صور فلسطين القرن التاسع عشر متعلقة فحسب بتقديم مشهديات البلد؛ بل عكست أيضاً ناحية عميقة الدلالة حول الطريقة التي رأى فيها الأوروبيون أنفسهم والعالم من حولهم في تلك الفترة المحددة من التاريخ. تتجاوب المشهديات المقدمة في الصور مع الفكرة الشعبية عن فلسطين كأرض مقدسة، على الأقل بالمعنى نفسه الذي قدمها فيه أدب الرحلة المعاصر. هذه الصور عكست بالتوازي أيضاً الموقف العام للقوى الكولونيالية تجاه فلسطين. في هذا الإطار

حزمة خشب على رأسها ويظهر أحد ثدييها²⁸. في كاتالوغ صور بونفيس، توصف إحدى هذه الصور على أنها «بدوية من أريحا».

يلفت أيضاً التشابه بين هذه الصورة وصورة أخرى تكاد تكون مماثلة لها التقطها تنكريد دumas في الفترة الزمنية نفسها تقريباً. في هذه الصورة نرى امرأة واقفة تحمل حزمة خشب ويظهر أحد الثدييها أيضاً. عَنون دumas صورته «بدوية من بيروت». التماثل بين الصورتين يمكن أن يرى بسهولة في إطار المعيار الآتي.

يظهر النمط الأخير الذي أودّ نقاشه عبر عدد لا يحصى من الصور الملتقطة من الزاوية نفسها للمواقع نفسها، حتى حين لا يكون للمواقع دلالة خاصة ظاهرة. تظهر صور عدة التقطها الأخوة بونفيس ومصورو المستعمرة الأميركية (بين آخرين) المشهد نفسه الذي صنف «أول مشاهد القدس». حتى إن تلك الصور تظهر عدداً متماثلاً من الحيوانات والبشر في مواقع التصوير نفسها²⁹. هذا التكرار يشير إلى أن ما نراه هو أبعد من مسألة بسيطة لمصورين جدد يتبعون نهج المصورين الأوائل. إذ يعكس النسخ المتواتر على هذا النحو حقيقة أن تقليداً من التصوير تأسس ورسخ في عقول المصورين الذين شعروا أنهم مجبرون على اتباعه. كان الأمر كما لو أن أي موقع صور سابقاً في الأرض المقدسة يحوز معنى ما شعر كل مصور جديد أن عليه توثيقه ثانية.

ينبغي التأكيد باستمرار على أنه «ليس هناك ما يُسمى معنى واحداً محدداً لنص أو صورة»²⁹. هناك بالأحرى معانٍ مختلفة محتملة مستقاة من قراءات مختلفة للصور أو النص نفسه. تعتمد هذه القراءات إلى حد كبير على التجارب الخاصة

27 Photographs 4F4 and 4F9 in the HSM collection. See Gavin, Carney E. S., *The Image of the East*, p. 79.

28 These photographs are representatives of many others. Commercial photographers were regularly copying each others work and depicting the same sites. A general comparison between the works of Bonfils, Dumas and Zangaki clearly illustrates this point.

29 Felicity Edhom, 'Beyond The Mirror: Women's Self Portraits,' in *Imagining Women: Cultural Representations and Gender*, edited by Bonner, F., Goodman, L., Allen, R., Jones, L. and King, C., Cambridge MA: Polity Press in association with The Open University, 1992, p. 158.

30 Ibid., p. 158.

Left

Bonfils

A Beduin from Jericho in Jerusalem.
Jerusalem, Palestine 1880s.
Collection Mohammad B. Alwan



الأوروبيون أنفسهم. يكمن جزء من صعوبة التعريف في الطريقة التي قَدِّم تاريخ فلسطين نفسه فيها كساحة للنزاع. أحد الأمثلة على تعقيد التمييز بين من هو محلي ومن ليس محلياً نجده في حالة المصور مندل دينيس، وهو مهاجر روسي من أوائل المصورين الذين عملوا في خمسينيات القرن التاسع عشر في القدس. فقد حاول بعض مؤرخي الفوتوغرافيا الإسرائيلية، أن يبرهن مؤخراً أن دينيس كان في الواقع «أول مصور محترف للقدس»³¹. جذوره اليهودية وحقيقة أنه تعرّف إلى التصوير الفوتوغرافي في القدس استعملاً كحجتين تدعمان الزعم بأن دينيس كان أول مصور «محلي» في فلسطين. في أي حال إذا كانت المحلية تعرّف بمعايير إثنية أو لغوية، فإن دينيس لا يمكن تصنيفه حكماً كمحلي. الأمر نفسه يمكن قوله إذا كنا سنقتبس على سبيل المقارنة النموذج الصهيوني القديم الذي يجعل من كل يهودي واحداً من سكان فلسطين الأصليين، خاصة في ضوء أن دينيس تحوّل إلى البروتستانتية. على نحو مماثل إذا كان «المحلي» يشير إلى المواطنة العثمانية، فإن دينيس لا يطابق المواصفات ما دام روسياً أقام في فلسطين تحت حماية القنصلية البريطانية في القدس³².

إن تعريف المحلي هو بالضرورة مشكلة نظرية. فبحسب قاموس أوكسفورد تشير الكلمة إلى حالة تتميز بروابط محلية معينة و«مصالح ناتجة عن روابط كهذه»³³. إن إنتاج المحلية بنظري هو عملية تتطور عبر التاريخ وتقوم على فكرة إزاحة ما ليس محلياً. تتلقّى بهذه العملية عناصر عدة لا يمكن تقليصها إلى العنصر المكاني فحسب. فالمحلية كما يناقش أبادوراى متصلة أكثر بالعلاقات والبيئات أكثر من اتصالها بالأمكنة

يصبح من الأجدى أن ندرس الكيفية التي قدمت بها فلسطين من قبل المصورين المحليين. أسئلة تتعلق بكيفية توظيف المصورين، من السكان الأصليين، للصورة، وكيف قدموا أرضهم ونمط عيشهم تصبح أساسية في ضوء صورة فلسطين في المرحلة الأولى من الفوتوغرافيا الأوروبية.

المصورون المحليون أو الفوتوغرافيا المحلية: مشكلة التعريف

كما أشرنا سابقاً فإن القسم الأعظم من مصوري فلسطين في القرن التاسع عشر كان في الواقع أوروبياً. الاستثناءات القليلة هنا كانت الموضوعات العثمانية التي تنتمي إلى مناطق نائية عن فلسطين. كان ينبغي أن ننتظر حتى نهاية القرن التاسع عشر ليظهر تقليد من الفوتوغرافيا التي يمكن اعتبارها محلية. وكما سنرى لاحقاً فإن ثلاثة استوديووات أنشئت في القدس وواحد على الأقل في يافا عند بداية القرن العشرين. في مطلع هذا القرن كانت الفوتوغرافيا تتحوّل مهنة محلية وبدأ عدد من مؤسساتها يلبي الطلب المتزايد على الصور التي تعكس البيئة المحلية في فلسطين³⁴.

في أية حال وقبل المجازفة في سرد تاريخ الفوتوغرافيا المحلية في فلسطين، من الضروري محاولة إيضاح دلالات التصوير «المحلي». يمكن أن يكون التعريف التقليدي للمحلي كما يحدده حصراً مكان مولد المصور، وروابطه العائلية، وإقامته أو عرقه، إشكالياً في ما يتعلّق بفلسطين في ضوء الهجرة اليهودية والعدد الكبير من المقيمين الأجانب فيه. أضف إلى ذلك أن المصورين من «السكان الأصليين» عملوا بانتظام لدى أو مع شركائهم الأجانب، منتجين غالباً صوراً لبّت السوق السياحية المتنامية ضمن تقليد ليس كثير الاختلاف عما أنتجه المصورون

31 It is important to note that the forefather of local photography, Yessayi Garabedian, described his fascination with photography in his memoirs using the Armenian word *arhest* [meaning craft] instead of the word *arvest* [which means art]. See Victor-Hummel, Ruth, *Culture and Image: Christians and the Beginnings of Local Photography in 19th Century Ottoman Palestine*, in O'Mahony, A.; Gunner, G. and Hitlian, K., *The Christian Heritage in the Holy Land*, Jerusalem: Swedish Christian Study Centre, 1995, p. 186.

32 See Wahrman, Dror, *Mendel Diness: Jerusalem's First Professional Photographer?*, see *Cathedra for the History of Eretz Israel and its Yishuv*, Vol. 38, 1985, pp. 115-120 (Hebrew).

33 Because Diness converted to Christianity, he was shunned by the Jewish community in Palestine, which tried to physically harm him, and, in fact, managed to take his wife and children away from him. As a result, Diness sought refuge at the house of the British Consul in Jerusalem. It was in that house, with the help of the consul's wife, Mrs. Finn, that Diness first learned of photography. He worked in Jerusalem capturing images of both the place and of Ottoman rule before he left in 1860 to the United States, never to return. For more information on M.J. Diness, see *Capturing the Holy Land: M.J. Diness and the Beginnings of Photography in Jerusalem*, Cambridge: Harvard Semitic Museum, 1993.

34 *The New Shorter Oxford English Dictionary*, Thumb Oxford Edition, 1993, s.v. "Localism."

الاستيطاني اليهودي في فلسطين على حد سواء). يمكن لنا بهذا المعنى أن نعتبر صور رام الله، التي التقطها الأميركي اليهود غرانت³⁵ بين ١٩٠١ و١٩٠٤، صوراً محلية. ذلك أنها لا تصور فحسب الحياة في المدينة بل إنها منتجة أيضاً لفائدة المدينة، رغم حقيقة أن غرانت نفسه كان غريباً. الأمر نفسه يمكن أن يقال على بعض أعمال مصوري الكولونية الأمريكية في القدس.

الفوتوغرافيا المحلية المبكرة وسؤال التمثيل

انطلقت الفوتوغرافيا، كحرفة جديدة يمارسها السكان المحليون في فلسطين، في مطلع الستينيات من القرن التاسع عشر حين أسس البطريرك الأرمني ياساي غارايبديان مشغلاً للفوتوغرافيا في القدس بهدف تدريب الشباب الأرمني. مضت فترة قبل أن يفتتح فلسطيني استوديو له في فلسطين. في ١٨٨٥ افتتح الأرمني غراباد كريكوريان، وهو أحد تلامذة غارايبديان أول استوديو فوتوغرافيا في القدس، ومنه انطلق مصوران محليان آخرا بمهنتهما. الأول كان خليل رعد الذي أسس تالياً متجره الخاص في القدس في ١٨٩٠؛ والآخر جون، ابن كريكوريان، الذي تولى عمل والده في ١٩١٣ تقريباً. بعد سنتين من رعد افتتح عيسى صوابيني استوديو له في يافا. مع بداية القرن العشرين بدأ المزيد من الناس في فلسطين يتخذون الفوتوغرافيا مهنة لهم. وبين كثيرين عملوا في القدس وبيت لحم ويافا والناصرة وأمكنته أخرى تبرز أسماء حنا صافية (١٩١٠ - ١٩٦٩)، علي زعور (١٩٠١ - ١٩٢٧)، انطون وجوزيف ميخائيل كرمي، سمعان الشحار، استوديو ايليا في المدينة القديمة، ديانا (المدينة غير معروفة)، وتجار الصور الإخوة حنانيا (المدينة أيضاً غير معروفة).

والمواقع المحلية بالضرورة مجال «يتكون عبر سلسلة من الصلات بين حس المباشرة الاجتماعية، وتقنيات التفاعل، ونسبية البيئات»³⁶. بمعنى آخر تصبح المحلية موضوعاً أكثر ارتباطاً بالبيئة الاجتماعية مما بالمكان الفيزيائي: هذه البيئة حيث تنتج الصور، ويتم تبادلها، ورؤيتها، وإسباغ المعاني عليها، هي التي ينبغي أن نضعها في صميم محاولتنا التمييز بين ما هو محلي وما ليس كذلك. في هذا الإطار، يصبح موضوع الصورة ذا أهمية حاسمة ما دام واضحاً أن أسواق التبادل المختلفة كانت مهتمة بالصورة بسبب ما تصوّره، وأيضاً بسبب صلة موضوعها بالمجتمع موضوع السؤال. كانت أوروبا المسيحية مثلاً مهتمة بصور الأرض المقدسة، أكثر بكثير من اهتمامها بشعب فلسطين.

ربما يصبح أمناً في ضوء المناقشة السابقة الزعم أنه في حالة فلسطين كانت الصورة وليس المصور هو أكثر ما يهم. ففي حال عبّرت الصورة عن الفكرة المشتهاة، تصبح مطلوبة في السوق بصرف النظر عن منتجها. بالتالي يصبح بلا جدوى، عند تفحصنا لظهور الصورة المحلية، التركيز حصراً على الهوية الإثنية أو الوطنية أو الدينية للمصورين على حساب العمل الذي ينتجونه، وعلاقة هذا الأخير بالمجتمع المحلي. سواء كان المصورون من الأرمن أو العرب أو أوروبيين، مسلمين أو مسيحيين أو يهوداً، فإن العمل الذي أنتجوه في علاقته بالنسيج الاجتماعي الفلسطيني لذاك الزمن يسبغ عليهم صفة «المحلي»، بالتناقض مع الفوتوغرافيا التي سبق لنا تعريفها على أنها لا محلية (أي تلك المنتجة تلبية لطلب السوق الأوروبية وتلك الصهيونية التي كانت مرتبطة حصراً بالمشروع

35 Appadurai, Arjun, *Modernity at Large: Cultural Dynamics of Globalization*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996, p. 178.

36 Photographs taken by Grant were printed in *The Ramallah Messenger*, the newsletter of the Society of Friends in New England. See Shaheen, Nasseb, *A Pictorial History of Ramallah*, Beirut: Arab Institute for Research and Publishing, 1992, p. 31.

الرسميين، والمشاهد العامة للمدن الأساسية، لم تكن الوحيدة التي أنتجها المحليون. ذلك أن معظم ما أنتجه هؤلاء كان متصلاً بالأحرى بحياة مجتمعهم: المناسبات الشخصية، العائلية، وغيرها من المناسبات الاجتماعية كما التوثيق الفوتوغرافي للتغيرات السياسية التي تحدث في فلسطين. أكثر من ذلك انتمى جزء كبير من عملهم إلى نوع البورتريه. لا تنكر هذه النقطة واقع أن المصورين الأوروبيين الأوائل - لا سيما المقيمين منهم ولديهم استوديووات في المنطقة - لم يضطلعوا بإنتاج البورتريه. الاختلاف الذي يحمل دلالة خاصة هنا يكمن في طريقة مقارنة كل من المجموعتين - المحلية أو المقيمة - للبورتريه وعلاقتها به وإنتاجها له.

يظهر اتجاه نموذجي في البورتريه الأوروبي المبكر في فلسطين البشر وإنما يتجاهل باستمرار هوياتهم الفردية، إلى درجة أنه يمكن النقاش حول أن هوياتهم كانت مطموسة. فكما ذكر سابقاً كان البشر الذين ظهروا في صور دوماس، بونفيس وغيرهما يمثلون «أنواعاً» من الناس المقيمين في الأرض المقدسة (عد إلى صورة دوماس «امرأة من بيت لحم»). كان خيار التوضع، والمكان، الشيء، والموضوع، يُتخذ من المصور نفسه، بينما في التصوير المحلي كانت مادة الصورة هي موضوعها في الوقت نفسه. في الصور المحلية كان الموضوع هو من يختار أن يتم تصويره، ويختار أيضاً الوضعية أو الهيئة التي يود الظهور عليها. من اللافت كفاية بأية حال أن هؤلاء غالباً ما حاكوا أوضاعاً تصويرية كانوا رأوها في الصور الفوتوغرافية الأولى. على سبيل المثال لم يكن من غير المألوف أن تتصور المرأة المدنية بزي بدوية أو امرأة من بيت لحم. استوديووات كريكوريان ورعد، بين

كان زعرور الذي عمل في القدس منذ ١٩٣٦ من أوائل المصورين الفوتوغرافيين المسلمين في فلسطين. الإخوة كرمي في المقابل عينا مصورين رسميين للكنيسة الأورثوذكسية الروسية في القدس منذ نهاية القرن التاسع عشر. وبالنسبة إلى الشحار فقد امتلك استوديو في ضواحي البوابة الجديدة للمدينة القديمة في منتصف الأربعينيات من القرن العشرين. بقي استوديو الشحار، تبعاً لتقسيم المدينة، ضمن ما كان يعرف بالأرض منزوعة السلاح، حتى انتقل إلى بيت لحم.

لا ريب في أن وجود عدد من المصورين الفوتوغرافيين المحليين المحترفين الذين عملوا في فلسطين في الربع الأول من القرن العشرين يشير إلى ولادة تقليد جديد من الفوتوغرافيا. يشير التفحص السريع لعدد من أعمال هؤلاء المصورين الأوائل إلى أن الصور التجارية عن فلسطين المنتجة لسوق السياح من قبل المصورين المحليين، لم تكن مختلفة عن تلك التي أنتجها سابقاً نظراًؤهم الأوروبيون. في أية حال فإن صور المواقع المقدسة، والاحتفالات الدينية، وزيارات



Left
Khalil Raad
Tourists photographed in
Arab traditional clothing.
Jerusalem, Palestine 1925.
Collection MK / FAI
© Fondation Arabe pour l'Image

بوضوح في تلك الصور. فيظهر بورتريه منتج في الاستوديو للمصور اليافاوي عيسى صوابيني أخذت في ١٩١١ الأب (ألفرد روك) واقفاً يشير بإصبعه إلى طفلته (أورتينه) التي تحملها أمها (أوليندا). الأم ترتدي زياً يوحي بانتمائها إلى أميركا الفيكتورية. تظهر لنا الصورة



Right
T. Dumas
A Woman From Bethlehem.
Palestine 1889.
Collection Mohammad B. Alwan



Right
Johannes Krikorian
Najla Krikorian.
Jerusalem, Palestine 1921.
Collection Aida Kawar Krikorian / FAI
© Fondation Arabe pour l'Image

غيرهما، كانت تحتوي على ازياء كثيرة يستطيع زبائننا أن يختاروا منها الزي الذي يودون الظهور به، اما متنكرين كالأخرين، أو «أكثر اكزوتيكية» أو محليين. واقع أنهم اختاروا غالباً فعل ذلك يمكن تفسيره بحقيقة أن العديد من زبائن الاستوديووات المحلية الأولى كانوا من بين الأيسر حالاً والأكثر تمدناً في المجتمع الفلسطيني. يبدو أن الطبقة الأرستقراطية المدنية الجديدة التي ظهرت مقتبسة نمط عيش الأوروبيين وزيمهم، اقتبست أيضاً نظرة الأوروبيين إلى الفلاحين والبدو كجزء من المشهد الشرقي الإكزوتيكي. بصرف النظر عن أن نتيجة الصورة كانت مشابهة لتلك التي أنتجها المصورون الأوروبيون، فإن دور الفرد الذي يصور - كمادة سلبية أو شريك فاعل في خيار الموضوع - يبقى تمييزاً مهماً في إطار النقاش الحالي.

تعكس ممارسة الفوتوغرافيا الأولى اتجاهات مختلفة طغت على عمل المصورين المقدسين وقتذاك. كان الإتجاه الأول والأكثر اشتراكاً ربما، إنتاج الصور العائلية. فكثير من العائلات المدنية الغنية أو المتوسطة أرادت الحصول على بورتريات في الاستوديو تضم جميع أفراد العائلة. كان هذا الاتجاه شائعاً بين العائلات المسيحية العربية بداية، لكن العائلات المدنية المسلمة الميسورة اقتبسته سريعاً مع بداية العشرينيات من القرن العشرين. يتيح لنا عمل يوهانس كريكوريان لنا أمثلة لا تحصى على هذا النوع، والأكثر نموذجية بين صوره مشهد رب العائلة واقفاً في وسط الصورة بينما باقي أفراد العائلة الجالسين عن يمينه ويساره في وضعية سفلى يحيطون بزوجه. تظهر الطبيعة البطريكية للمجتمع العربي في فلسطين وقتذاك

قائمة بقوة في المنطقة العربية وقتذاك، في حين أن وضعية الأم تقترح أنها متنبهة إلى الطريقة التي سترى من خلالها. أخيراً تعكس أزياء الثلاثة النزعة النامية تجاه التغريب ضمن الأرستقراطية المحلية.

مع مرور الزمن شاعت أكثر فأكثر صور العائلة من دون البطريرك في ديانات وطبقات اجتماعية معينة. ويمكننا أن نفسّر غياب نموذج الأب بالهجرة إلى الأمريكتين أو الإشتراك في الحرب. وفي الواقع يربّح أن صوراً كهذه التقطت أصلاً من أجل الأب الغائب.

الاتجاه الثاني الذي نما كان مرتبطاً بالمصورين من البعثات الإرسالية الذين عملوا في فلسطين وقتذاك. وكان من الشائع أن توظف الإرساليات مصوراً ينتج صوراً تظهر نشاطاتها الخيرية لتعرض على الممولين في الخارج. عمل الإرسالي إليهو غرانت في رام الله في العقد الأول من القرن الفائت هو مثال جيد على ذلك. فقد صور هذا الأخير أهل رام الله غالباً، سيما أولئك المرتبطين بمدرسة الفرندز التابعة لطائفة الكوايكرز. وغالباً ما ظهرت صورته في منشورات «الكوايكرز» التي كانت تنشر في مقار «الكوايكرز» في فيلادلفيا في أميركا. كان تصوير الصفوف المتخرجة في المدارس الإرسالية مجالاً آخر وظّفت فيه الصورة بشكل دائم، وقد نشط في هذا النوع من العمل العديد من المصورين المحليين، خاصة خليل رعد وعيسى صوابيني.³⁷

الاتجاه الثالث الذي كان شائعاً في مناطق معينة، وبشكل أساسي تلك التي تحتوي على حضور مسيحي قوي، كان «صور بعد الموت» (تصوير الميت قبل أو بعد الجنازة). صور رجال الدين الموتى سيما البطاركة والأساقفة يمكن أن نجده في أرشيفات صور كنائس عدة في فلسطين،

تالياً خليطاً من الأفكار والمواقف التي تنتمي إلى اتجاهات ثقافية متنوعة وقتذاك. وذكّرنا التباين بين وضعيتي السيد والسيدة روش في الصورة بملاحظة جون برجر حول وجود تقليد في الفن الأوروبي المعاصر حيث «يعمل الرجل وتظهر المرأة»³⁸. بناء الصورة وتلميحة الرجل يؤكدان على قيم البطريركية التي كانت



37 Berger, John, *Ways of Seeing*, London: Penguin, 1972, pp. 45 and 47.

38 It is important to keep in mind that the shortage of photographers in Palestine, at that time, often meant that people from the surrounding villages and towns regularly employed the Jaffa and the Jerusalem photographers who were ready to travel from town to town.

Left

Anonymous

The Lorenzo family,
Jerusalem, Palestine 1900.
Collection Leila Kardus / FAI
© Fondation Arabe pour l'Image



Left

Garabed Krikorian

Alfred and Olinda Roch with
their daughter Ortineh.
Jaffa, Palestine 1911.
Collection Samia Salfiti / FAI
© Fondation Arabe pour l'Image

وهي ترجع إلى نهاية القرن التاسع عشر. هذا التقليد الذي يبدو أنه كان محصوراً برجال الدين في البداية أصبح شعبياً بين المسيحيين في الربع الأول من القرن العشرين. لم يكن من غير الشائع أن يعلن المصورون المحليون أنهم متخصصون في تصوير الجنازات. في حالات عدة كان يصور الميت في وضعية الواقف تقريباً مع التابوت وقد رفع قليلاً إلى أعلى محاطاً بأفراد عائلة المتوفى. لا نعلم يقيناً مصادر ظهور هذا التقليد في التصوير الفوتوغرافي المبكر في الشرق الأدنى، ومع ذلك لم يكن «تصوير ما بعد الموت» شائعاً في أنحاء أخرى من العالم خلال الفترة عينها. هذه الممارسة يمكن أن نجدها في التصوير الفوتوغرافي الأميركي المبكر، كما في ذاك الهندي. يمكن أن يكون اللجوء إلى «تصوير ما بعد الموت» في حالة فلسطين له صلة وثيقة بواقع أن الشخص موضوع الصورة لم يكن قد تصور في حياته. من المحتمل كثيراً أن صورة الشخص الميت هي الأولى والأخيرة. فالتقاط صورة للميت محاطاً بعائلته ربما كان، كما يشير كريستوفر بيني في نقاشه لظاهرة التصوير في الهند، «تعبيراً عن توليفة من الحب [...] وحاجة الأقرباء المتلعنين إلى التعلق بذكرى الراحل»³⁹ هذه النقطة الأخيرة يمكن أن تفسر لماذا «تصوير ما بعد الموت» لم يختف كلياً من المشهد الفوتوغرافي، إذ في مناسبات معينة يمكننا أن نجد صور الموتى في أيامنا هذه.

الإتجاه الرابع في التصوير الفوتوغرافي المحلي هو ما أسميه «صور الحرب». يتضمن هذا النوع صور الاستوديو للجنود بالزي العسكري، كما صور المعارك أو الأحداث المرتبطة بالحروب المختلفة والثورات التي شهدتها فلسطين في تلك المرحلة. يستطيع المرء أن يعثر على صور

فلسطينيين بالزي العسكري العثماني أو زي الشرطة البريطانية. ومع مرور الزمن بدأت صور رجال المقاومة بالظهور. وبينما قامت استوديووات كريكوريان ورعد وصوابيني بإنتاج هذا النوع من الصور في الاستوديو، قام حنا صافية وإريك ماتسون وعلي زعرور بإنتاج صور ماثلة في ساحة المعركة وخارج حدود الاستوديو. كمثال على ذلك صور كثيرة لحنا صافية التقطت في الأربعينيات من القرن الفائت تظهر قادة من أمثال عبد القادر الحسيني متموضعا أمام الكاميرا محاطاً بمسليحين من قوات «الجهاد المقدس» التي كان يقودها. صور أخرى لصافية تتضمن الهجوم العربي على الحي اليهودي في القدس القديمة في أيار ١٩٤٨، وأيضاً معركة مستعمرات غوش عتصيون الواقعة ما بين بيت لحم والخليل في أيار ١٩٤٨ كذلك. وبحسب شهود عيان سافر صافية في دبابة عبد الله التل قائد الجيش الأردني الذي استرد الموقع من القوى الصهيونية في ١٩٤٨. صور أخرى توثق ثورة ١٩٣٦ وحرب ١٩٤٨ يمكن أن نجدها غالباً في المجموعات العائلية والأرشيفات. مصور آخر وثق عمله حرب ١٩٤٨ هو الغزوي عبد الرزاق بدران⁴⁰.

تشهد الأنماط المذكورة أعلاه على وجود تقليد من التصوير المحلي في فلسطين وظف

39 Pinney, Christopher, *Camera Indica: The Social Life of Indian Photographs*, London: Reaktion Books, 1997, p. 139.

40 Abdel Razak Badran was born in 1919, in Haifa. He lived between Safad and Nablus before he moved to Cairo, where he studied photography at the School for Applied Arts at Cairo. In 1941, he founded the Studio for Art and Photography in Gaza.

Below

Anonymous

Saint Joseph de l'Apparition school.

Jaffa, Palestine 1946.

Collection Aida Shehadeh / FAI

© Fondation Arabe pour l'Image



أن نجده في صور قليلة ترجع إلى ١٩٢٢ تظهر رجالاً يدعى السيد سكاني متموضعاً في أربع وضعيات مختلفة. في مسرحة سوريبالية إحدى تلك الصور تظهر في آن معاً ثلاث نسخ للسيد سكاني حول طاولة طعام يأكل البطاطا، مع رأس السيد سكاني موضوعاً على صحن أمامه. لا نعرف بالضبط ما إذا كانت هذه الصورة تمثل عملاً فنياً أم مجرد إشارة من المصور لمدى مهارته في التصوير.

خلاصة

بالإمكان القول بأن الفوتوغرافيا في فلسطين كانت لها بدايات وتواريخ متعددة. بداية كان وصول التصوير في ١٨٣٩ كإكتشاف أوروبي، والذي أشير إليه في هذا البحث كمحاولة لتأسيس إطار أولي للمرجعية. ومع دخول المصورين الأوروبيين تأسست بالتدرج أنماط معينة من الأفكار والصور والتعليقات على الصور. في ما بعد كانت «بدايات» التصوير الفوتوغرافي كمهنة محلية مع العديد من المصورين العرب والأرمن. وقد ارتبطت هذه البداية إلى حدٍ بعيد بدخول الحداثة إلى الامبراطورية العثمانية، وبشكل خاص إلى المدن الكبرى في فلسطين مثل القدس ويافا وحيفا. أما «البداية» الثالثة فظهرت مع بداية الاستعمار الصهيوني لفلسطين الذي جلب إلى البلد عدداً من المصورين الذين وثقوا ولادة ونمو «اليشوف اليهودي».

الدراسات حول التقاليد الأوروبية والصهيونية بالنسبة إلى فلسطين لا تحصى. بأي حال فقد كتبت فقط حفنة من المقالات حول الفوتوغرافيا المحلية في فلسطين. هذه الدراسة هي محاولة في الوقت نفسه للتعريف بعدد من المصورين «المحليين» الذين، حتى الآن، تم تجاهلهم، والأهم إيجاد مكان في تاريخ الفوتوغرافيا

هذا المجال بطرق مختلفة عن التقليد الأوروبي. فمن الواضح أن الفوتوغرافيا وجدت حيزها الخاص في المجتمع الفلسطيني المدني كطريقة لتوثيق الحياة الاجتماعية؛ من اللافت أنه لم يكن ينظر إلى الفوتوغرافيا كفن بقدر ما اعتبرت أداة لتوثيق الحياة الاجتماعية والحيوات الخاصة. ومن هنا تندر الصور التي توحى باستعمال التصوير كشكل فني. أحد الاستثناءات يمكن



Left
Antranig Bakerdjian
British police, Palestine.
Collection Antranig Bakerdjian / FAI
© Fondation Arabe pour l'Image



Left
Garabed Krikorian
Doctor Jamil Tuck-Tuck,
Jerusalem, Palestine 1915.
Collection Sami Khoury / FAI
© Fondation Arabe pour l'Image



Above
Anonymous
 Mr. Skaff in four different
 positions.
 Bethlehem, Palestine 1922.
 Collection FAI
 © Fondation Arabe pour l'Image

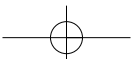
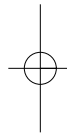
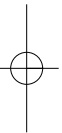
41 Sontag, Susan, *On Photography*,
 New York: Farrar, Straus and
 Giroux, 1977, p. 3.

في القدس لما يمكن أن يطلق عليه المرء اسم
 التقليد الفوتوغرافي المحلي.

غني عن القول إن الكثير من العمل
 ينبغي القيام به عند الاهتمام بهذا الحقل.
 ليست دراسة تطور التصوير الفوتوغرافي
 المحلي مهمة لفهم دخول الحداثة إلى
 فلسطين فحسب، لكنها تتيح أيضاً للمؤرخ
 الاجتماعي مادة مهمة ترتبط بالتغيرات
 الاجتماعية التي جرت في تلك المرحلة. من
 هنا تظهر لنا الفوتوغرافيا المحلية المبكرة
 عدداً كبيراً من الوثائق حول الحياة
 السياسية واليومية في فلسطين. وفي الوقت
 نفسه تتيح لنا تكوين نظرة إلى الطريقة التي
 نظر الناس عبرها إلى ذواتهم وقتذاك وكيف
 أطروها. من المهم أخيراً أن نذكر أنفسنا
 بالدور المهم الذي تلعبه الفوتوغرافيا في
 تشكيل ما نعرفه وكيف نعرفه. فكما قيل
 عن حق، المصورون «يوسعون مفاهيمنا
 ويحوّلونها تجاه ما يستحق أن ينظر إليه،
 وما هو حق لنا أن نراه»⁴¹.

تقوم هذه المقالة جزئياً على بحث أقوم به لكتاب حول
 تاريخ الفوتوغرافيا في فلسطين، تموله مؤسسة قطان في
 رام الله.

عصام نصار مؤرخ في التصوير الفوتوغرافي، ومحرر مشارك في مجلة «ملف القدس»... له كتابان
 بالانكليزية: «حول تمثيل القدس في التصوير الاوروبي المبكر»، و«حول أعمال المصور الفلسطيني
 حنا صافية». يصدر له قريباً كتاب حول تاريخ التصوير في فلسطين. يعمل مديراً مشاركاً لمؤسسة
 الدراسات المقدسية واستاذ الدراسات الاقليمية في جامعة القدس.



عروض

نشيد الأنوف، ندين توما
طبله ضب: عرض سمعي - بصري، حسن خان
بيوخرافيا، لينا صانع و ربيع مروة

نشيد الأنوف

ندين توما



ولدت ندين توما سنة ١٩٧٢. حائزة على دبلوم في الدراسات النسوية والفنون الجميلة من جامعة ويلسلي. عرضت ضمن «مشروع شارع الحمراء»، أشكال ألوان، بيروت ٢٠٠٢، وضمن «حلقات مفقودة، ممارسات ثقافية من لبنان»، أشكال ألوان، القاهرة، (٢٠٠١). شاركت في إخراج ووضع سينوغرافيا «تعاكول مجدرا يا صبي» مع إيلي كرم، مهرجان أبلول، ١٩٩٩. كما أخرجت ووضعت سينوغرافيا «هوا أب»، مهرجان أبلول، ١٩٩٨. قامت مع إيلي كرم أيضاً بتجهيز ميكس ميديا في «إعادة زيارة الإعلان العالمي لحقوق الإنسان»، إسباس. أس. دي. ١٩٩٨.

مقدمة لما سيلبي

«صندوق الفرجة» وهو عرض في الشارع ولد بعد بحث ميداني استمر سنة، موضوعه الـ *Rhinoplasty* أو رمّ الأنف، أجريت خلاله مقابلات مع سبعة جراحين تجميل وخمسين مريضة، تتساءل فيها الفنانة عن الـ«كيف» والـ«لماذا»، في ما خص هذه الظاهرة من الجراحة المنتشرة بشكل خيالي في المنطقة منذ نحو أربع سنوات.

عناصر العرض:

- ١٠٠١، ألف أنف وأنف من المرصبان مصنوعة باليد، مزيج من اللوز البلدي المطحون، السكر وماء زهر الليمون، تمثّل نماذج من الأنف الإفريقي، وأنف الهنود الحمر، والأنف السامي، وأنف مارلين مونرو.
- «بيك أب» أي شاحنة صغيرة، لبيع الخضار اسمه «سوسو الدلوعة» مزود بمكبر للصوت.
- صندوق الفرجة يحتوي على مجموعة من الصور تجسد مراحل صناعة الأنوف، وصور ممثلات عربيات مأخوذة من أفلام مصرية قديمة ومخيطة بالإبرة والخيط، ورسومات من كتب أوروبية للأطفال عن مغامرات السنديباد، ولوحات زيتية منسوخة عن لوحات أصلية مشهورة، وصور من صندوق للفرجة قديم وجدناها في حلب، سوريا.
- لصاقة كتب عليها «تعامل بعناية أنف شكراً».
- الفنانة وثلاث ممثلات يبعن الأنوف.
- علّقت الأنوف داخل علب من البليكسيغلاس *Plexiglass* المضاءة بضوء فلورسنتي. وضعت هذه العلب في «سوسو الدلوعة» التي جابت شوارع المدينة بيروت، على متنها الفنانة تديع عبر مكبر الصوت جملاً على القافية عن روائع الأنوف، طعمها، شكلها، محرصة الناس على محاربة توحيد الأنف اللبناني وأشياء أخرى وهذا كله بأسلوب ضاحك.
- توقفت سوسو في أمكنة عدة في المدينة: أنوف تباع وقصص عن أنوف ضائعة تذاق، أناس في الشوارع يتفرجون على الصور ويأكلون الأنوف بأفواه من حجر.

بعد العرض بعدة أشهر كتبت النصوص التي ستلي. مخاطبات بينها وبين رمّ الأنف، ورحلات مستمرة مع قصص الأنوف.



رسومات مُراهقة جسيمة بقلم الرصاص

في عتمة غرفتي، أغمضت عيني وتحسّسته، منحدراته وتموجاته، ثقوبه وعظامه، تقوّسه، الأماكن المدهّنة، طراوته، ورطوبة داخله، عرضه وطوله. في سن العاشرة أنفي المراهق ينمو بسرعة كيلومتر بالدقيقة، ومواجهتي للمرأة تفوق نسبة الوقت / انعكاس الصورة. يوماً بعد يوم رسمت خيال جانبيّة وجهي وكانت خطوط قلم الرصاص السوداء تمحي وتولد من جديد على نفس الحائط الأبيض تدون نموي $(10+ = 3+12 = 3+9 = 3+6)$ وتقسيس الفرق، كلا، لم تكن رسومات أنف حرفها الضوء، بل خيال يقول حقيقة كل شيء: الأولاد يحدّقون بي في المدرسة، الأساتذة لا ينظرون في عيني بل ينظرون إليّ في أنفي، والداي يسألانني إذا كنت بخير، كلبّي يتعلّق بلّحسّ حجمي المضاف، وردّة فعل هلعي القصري.

«يا إلهي، لا أستطيع أن أقرأ وأكتب بعد الآن لأن أنفي يحجب نظري!»
أضأت نور غرفتي وهرولت إلى غرفة والديّ صارخة باكياً «لا أريد أنفي». من دراما المراهقة هذه، ظهرت هزلة عائلية كان أبي يخدعني بها ليعرّم منازعتي، فكان يناديني من الناحية الأخرى من الغرفة، وعندما أجيب أو أدير رأسي لأواجهه يقول «أخ، لقد أصببتني بأنفك». وابتدأت استسباحات الأنف هواجس وأوهاماً وملاحظات بثر.



موحّدات



الرسومات: هبلا

بعد مرور السنين، ما بين قصص حب كراهية، ملايين الملفات الأنفية تجري في رأسي، ثيمة مصممة أنف حبيبي، حروب واستعمارات تبدأ وتنتهي، مرحلة من القلق وعدم الراحة ما بعد «بيكو»، سفرات عديدة بين الشرق والغرب والقليل بين الشمال والجنوب، مرحلة ما بعد ثم ما قبل نزع شعراوي للحجاب العثماني في مصر، ونهاية لا متناهية لانتهاة القومية العربية، ظهر في المنطقة المشرقية حزب اجتماعي جديد مع إشراك سياسي باسم «موحّدات». «توحيد النساء مع الأنوف». أنوف من كل الأشكال والألوان يضحى بها في سبيل الألهات في الأعلى، حاذفة الاختلاف، محتفلة بالتوحيد، أخيراً تجسّر الشرق والغرب بحيث تربّع الأنف الغربي على الوجه الشرقي، كل الحدود محوّة واستشراق «سعيد» مرمي في نار طقوسية مطهّرة.

أغنياء وفقراء، مسيحيون ومسلمون ويهود، مؤمنون وملحدون، يساريون ووسطيون ويمينيون، الكل يسعى للاختلاف عن الآخر ولكن موحد مع الأنف.

نمت الموحّدات حجماً أكبر فأكبر، مجتذبات أناساً أكثر فأكثر، منظمات حفلات راقصة للإحسان من أجل النساء اللواتي يردن الانضمام إلى الحزب ولكنهن لا يملكن المال الكافي، مع شعاراتٍ مثل:

«حياتك أم أنفك»

«خال من التجارب على الأنف»

«رَمّ الأنف سلمي»

«أحب نفسك، تخلّص من أنفك»

«قرض الأنف، فائدة ٥٪»

إلخ... إلخ... إلخ...

يُنْتخب كل سنة جراح تجميل ذكر كمعبود شعبي للموحّدات، صورته تطبع على ملصقات وقمصان، مقابلات معه على

كل التلفزيونات، تسجيلات فيديو لموحّداته وقصص انتصاراتهن وتحول حيواتهن مع تحول أنوفهن، صور أنوف جديدة موقّعة بخط يده، تسجيلات كاسيت بصوته تحتوي على وصفات رَمّ الأنف المفضلة لديه، (إحدى الوصفات المفضلة لديّ هي لطبيب لا يغير الأنف فحسب بل يغير تعابير الوجه أيضاً بزيادة ابتسامة أبدية أو عبسة على الوجه حسب حاجة الموحّدات، ليصبحن أجمل وأشبه ببعضهن. هدتنا الموحّدات الكريزمات (و نشكرهن على ذلك) بطاقة «قطّب أنفك بنفسك» مع إبرة وخيط أزرق. تمتعوا برسم خطكم الأزرق وحددوا الأنف.



فوضوية الأنف

عند المغيب في قرية منزوية على جبل بعيد داخل بيت حجري صغير، تحت جسر روماني غير معروف، بين جدران غرفة رائحتها عشب ربيعيّ مندى، اجتمعت وللمرة الأولى مجموعة من فوضوي الأنف، متمردين على الموحدات، محاربين حركة عولمة الأنف وظهور سلسلات - عيادات - الأنف - السريعة في كل مكان، مناقشين الأنوف عامةً، علمية «دريدا» وبحثه الواسع عن أبستمولوجية كلمة أنف، نصوص «فوكو» عن الأنف في الإجرام واستعمال الأنف كأداة تعذيب في السجن، فقدان العديد من النماذج المثالية لأنوف جنوبية أو شرقية، وبحث «نقاش» عن البابليين وعبادتهم للأنف الطويل.

أول نشاطاتهم، دعوة خاصة إلى المشرق موجّهة لمجموعة من الأنوف متعددة الثقافات والحضارات، ذات مسلك سياسي سليم ومضبوط.

دعوة هدفها إدراج الأنوف من جديد في مجتمعاتهم الأصلية ببطء وتأن وعناية، دون أن يتسببوا بصدمة ثقافية للجموع البلدية.

ولتكريمهم على الطريقة اللبنانية، أخذ فوضوي الأنف اللطفاء زوارهم في جولات سياحية، وزودونا ببعض الصور الوثائقية.



رُهاب الأنف

رُهاب الأنف كما هو موصوف في «الموسوعة الأميركية للطب»، مرض ظهر في النصف الغربي للكرة الأرضية وعلى قارة أميركا الشمالية، في شهر أيلول ٢٠٠١ بعد المسيح، وبعد ١١ / ٩.

عوارض المرض تظهر عند لمح أنف من المشرق وتتضمن: إفراط في التهوية الرئوية، سوء مزمن وحاد لعمل المبوالة، عرّة للشفة العليا مصحوبة بشهوة جنسية عميقة لا تروى.

لا يوجد علاج بعد لرهاب الأنف، ولكن الكونغرس الأميركي أقرّ ملايين الدولارات للبحوث الطبية.



خاتمة لما سيأتي فيما بعد

بعد الجولة الميدان في علم الأنوف والبيان يبقى أن نرى تعليقاتكم ونسمع قصصكم الأنفوية على البريد الإلكتروني: rhinoleb@hotmail.com
العنوان الرسمي للأنوف.

طبله ضب

عرض سمعي - بصري

حسن خان



يعمل حسن خان في الفيديو والموسيقى. سبق له أن قدم العديد من أعمال الفيديو - التجهيز. وضع موسيقى أعمال تنتمي إلى المسرح، أو الرقص المعاصر. قَدِّمَتْ أعماله في العديد من المهرجانات والمعارض والأماكن العامة، في أوروبا وآسيا والولايات المتحدة الاميركية، فضلاً عن مصر والعالم العربي. يعيش ويعمل في القاهرة.

الدوام. إن ربط الموسيقى بصور الفيديو الناتجة من حوار بصري و«مفهومي» مع المدينة، وترافق ذلك مع العبارات الموجهة، يحولان العرض دعوة للتأمل في العلاقات المدارة في الاجتماع البشري بأبعاده المتنوعة. إن التفاعل جسدياً مع الموسيقى، والتعرض لهذا الضرب من العبارات، يصنعان علاقة بديلة مع وسائل الإعلام، ليست مبنية على السخرية من وسائل الإعلام الرسمية.

سيتم عرض «طبله ضب» في الأماكن العامة والصبونات في شوارع الاسكندرية والقاهرة.

«طبله ضب» محاولة لإيجاد وسيلة إعلامية تستعمل العناصر الأساسية في ثقافة الموسيقى السائدة، من دون التعامل مع صيغة «التقليدي والمعاصر» المحدودة والمكررة، والتي يفرضها خطاب المؤسسة المهيمنة الاستشراقي.

هذا العمل يحاول خلق فعل ثقافي جديد، مستخدماً وسائل الموسيقى والفيديو والخطاب، الموجهة جميعاً إلى تحليل سياسة التعايش في «مدينة» يتنازع فيها الجميع سلطة واهية. مساحة ثقافية يتلاشى، في داخلها، الإحساس بانعدام الثقة المرتبط بضرورة تحديد الهوية على





بيوخرافيا

لينا صانع وربيع مروة

لينا صانع من بيروت، تعمل في مجال المسرح منذ عام ١٩٩٠. ربيع مروة من بيروت، يعمل في مجال فنون العرض منذ عام ١٩٩٠.



الشريط الصوتي: ما مننسى خالتك مادونا غازي، ولأي ما بيعرف مادونا غازي، مادونا غازي من أهم الممثلات بالسينما...

الممثلة: في المسرح

الشريط الصوتي: بالمسرح، مزبوط... اشتغلت مع أهم مخرجي الستينات والسبعينات: الأخوين رحباني وسمير نصري، وتلفزيون لبنان

الممثلة: ريمون جبارة.

الشريط الصوتي: طبعاً، ما مننسى الأستاذ ريمون. لقاءنا اليوم معك يتمحور حول عمك الجديد. ليه سمّيته بيوخرافيا؟

الممثلة: بيوخرافيا مؤلفة من كلمتين: بيو وخرافيا. بيو، من اليوناني بيوس أي الحياة. والحياة هي نقيض المات. وخرافيا هي...

يبدو جلياً أن الشريط الصوتي قد سجّل عليه صوت الممثلة نفسها.

الشريط الصوتي: أوكي، بيوخرافيا، بنعرفها سيرة ذاتية. بس ليه سجّلتها الكاسيت بصوتك لتقابلي حالك؟

الممثلة: طبيعي انه سجله بصوتي.

الشريط الصوتي: ليه؟

الممثلة: ليه، لأنه قرأت هالشي بكتاب.

الشريط الصوتي: درست المسرح في معهد الفنون الجميلة، حاصلة على دكتوراه في الفنون المسرحية من السوربون الثالثة في باريس. فنانة من نوع خاص، تعشق الثقافة والعلم والمسرح. بيتوتية تقضي أوقاتها في المطالعة والتعرف إلى كل ما له صلة بالمسرح وتطوره في العالم.

شاركت في العديد من المهرجانات العربية والعالمية. عرضت آخر أعمالها المسرحية في بيروت والأردن وباريس وتونس وبروكسيل. وهي الآن بصدد تقديم عمل مسرحي جديد مع المخرج ربيع مروة بعنوان بيوخرافيا.

اغتنمنا فرصة وجودها هنا، معنا في هذه القاعة لنحاورها ونتعرف عليها أكثر. لينا صانع، أهلاً وسهلاً بك.

الممثلة: شكراً.

الشريط الصوتي: إذا ممكن، احكي ع الميكروفون.

الممثلة: شكراً كثير، شكراً.

الشريط الصوتي: متل ما بنعرف أنت فنانة مبدعة، خلاقة،

الممثلة: ...

الشريط الصوتي: وتربّيتي بعائلة كلها فنانيين

الممثلة: ...

ممثلة في الخامسة والثلاثين من عمرها، تدخل إلى المسرح وتحمل في يدها آلة تسجيل، تضعها على طاولة أمام ميكروفون في وسط المسرح. تضع شريطاً صوتياً مسجلاً في آلة التسجيل وتشغلها. تقف بدورها أمام ميكروفون ثانٍ بالقرب من المسجلة وتنتظر صدور الصوت؛ يفصلها عن الجمهور إطار مستطيل من الزجاج الشفاف يغطّي نصفها الأعلى وقد ثبتت على قاعدة ذات قدم حديد واحدة. أثناء سير الحوار، يتصعب العرق من جبين الممثلة، ويزداد تدريجياً إلى أن ينهمر غزيراً بحيث يبيل الممثلة من رأسها حتى قدميها، ناشراً بقعة كبيرة من العرق على خشبة المسرح.

- الممثلة: يسار.
الشريط الصوتي: احكي ع الميكروفون.
الممثلة: يسار
الشريط الصوتي: قاتلتي؟
الممثلة: كان بدّي قاتل
الشريط الصوتي: قاتلتي؟
الممثلة: كان بدّي قاتل، بس خفت، بتعرفي
ع المحاور، بالخنادق، متاريس، يكون
فيه كتير صراصير وجرادين، وأنا
كتير بخاف. مثلاً كان كتير جايي ع
بالي كون بالمقاومة، نفذ عمليات، أنا
كنت كتير مؤمنة بهذه الطريق، وعندي
كتير أصدقاء إلي اعتقلوا ومنهم
استشهدوا. بس كمان كنت خاف، قول
بركي انأسرت؟ بالمعتقلات أكيد فيه
كتير حشرات... سبب ثاني كمان.
الشريط الصوتي: شو هو؟
الممثلة: العادة الشهيرة.
الشريط الصوتي: إيه!
الممثلة: لَ هَلِّقَ ما بعرف إذا بالمعتقل
بيعطوهم فوط صحيّة أو لا. وهيدي
مسألة بتلكني.
الشريط الصوتي: يعني ما حملتي سلاح
الممثلة: لأ.
الشريط الصوتي: والرصاصه يَلِّي يا جرك؟
الممثلة: إصابة.
الشريط الصوتي: من شو؟
الممثلة: مرّة بالحرب، شفت واحد
ميلشياوي، ما عرفت من أي تنظيم،
رحت لعنده وبلّشت فيه: إذا كنت رجال
بتقوّصني! إذا كنت قبضاي، بتقوّص!
قوّص يا كلب، يا واطي، حقير، جبان،
قوّص ولا! ولا إذا كنت قبضاي
قوّص! ولا إذا عندك بيضات بتقوّص.
الشريط الصوتي: إيه وشو صار؟
الممثلة: قوّصني يا جري.
الشريط الصوتي: وبعدين؟
الممثلة: صراحة ندمت. لأنّه هَلِّقَ بفكر، لو
الشريط الصوتي: أي كتاب؟
الممثلة: كتاب بقول انه بعد الموت كل
إنسان يقابل حاله، ببسأل حاله
وبجاوب حاله. قلت لحالي خَلِّيني سجل
كل الأسئلة يَلِّي كانت تخطر ع بالي وما
أعرف جاوب عنها.
الشريط الصوتي: مثل شو مثلاً؟
الممثلة: مثل كتير إشياء، مثلاً لشو المسرح؟
كيف المسرح؟ ما أهمية المسرح؟ ما دور
المسرح؟
الشريط الصوتي: عن جد؟ بتحبّي إسألك
هيك أسئلة؟
الممثلة: ما بعرف. لأ ما بحب. أكيد لأ.
الشريط الصوتي: لكن شو؟
الممثلة: ما بعرف، إنت بلّشي. بحب أتفاجأ.
الشريط الصوتي: ما أهمية المسرح بالنسبة
إلك؟
الممثلة: أهمية المسرح؟
الشريط الصوتي: اتفاجأتني؟
الممثلة: إيه اتفاجأت. ما بعرف.
الشريط الصوتي: معقول؟!
الممثلة: يمكن له أهمية، يمكن ما له أهمية،
أنا ما بقى أعرف. ما أهمية المسرح؟
إذا بفكر بالعروض يَلِّي حضرتها
بحياتي، انه شو؟ شو فادنتي بحياتي؟
يمكن إذا شي، فادنتي كمهنة، شوية
متعة، بس هلق إذا بعمل مسرح، بعتل
هم، لا أطيق. إذا بدّي احضر مسرح،
كمان بعتل هم، لا أطيق.
الشريط الصوتي: طيب ليه اخترت المسرح؟
الممثلة: ما بقى اذكر، يمكن نكاية بأهلي.
كان حرب وما عارفة حالي شو بدّي
أعمل، فت مسرح.
الشريط الصوتي: ندمانة؟
الممثلة: لا...
الشريط الصوتي: كنت تشتغلي سياسة؟
الممثلة: ايه أكيد. كلنا كنا نشغل سياسة.
الشريط الصوتي: يمين ولا يسار

جبت معي مصوّر، وصوّرنا بليّ صار،
كانت طلعت برفورمانس مهمة كتير،
كان نكتب عنها بالجرايد، وهيك.
الشريط الصوتي: طيب خيلنا نحكي عنك
أنتِ أكثر.
الممثلة: شو قصدك؟
الشريط الصوتي: خبرينا عن طفولتك؟
كيف كانت؟
الممثلة: عادية، ما خرج تتخبر.
الشريط الصوتي: ما عانيتي، ما تعرّبتني.
الممثلة: لا، طفولة عادية.
الشريط الصوتي: وأهلك كيف كانوا
يعاملوكي.
الممثلة: عادي مثل كل الأهل.
الشريط الصوتي: طيب من وين عندك
هالساسية المرهفة؟
الممثلة: يمكن الماما، بس لأ... كلنا بالعائلة
حساسين ونتأثر بسرعة.
الشريط الصوتي: ع فكرة، كم مرة حاولت
لينا الصانع انه تنتحر؟
الممثلة: كتير. وآخر مرة رحت فيها.
الشريط الصوتي: بعرف، بعرف، بس قولي
لي كم مرة.
الممثلة: خمس مرات، ست مرات...
الشريط الصوتي: العائلة؟
الممثلة: لا، لا، ما خص العائلة.

الشريط الصوتي: بس في كل أعمالك في
دائماً العائلة، عائلتك، والهوس تبع
العائلة: الأب القاسي الطاغي والأم
الطيبة اللطيفة.
الممثلة: هيدي نظرة تبسيطية بكل معنى
الكلمة.
الشريط الصوتي: بس أرسطو بقول انه
العائلة هي موطن التراجيديا بامتياز.
الممثلة: بس أرسطو ما كان قصده
بسيكولوجيا.
الشريط الصوتي: بس دائماً في علاقات
مشحونة بأعمالك؛ صراعات مدمرة،
شخوص غير متوازنة، عنف كلامي
وجسدي، نسوان ضد رجال، رجال
ضد نسوان والغريب إنه نلاحظ دائماً
نفس عدد الرجال يواجه نفس عدد
النسوان. ودائماً الرقم ثلاثة أو
المضاعف لرقم ثلاثة. هل هالشئ يرمز
للقدر، للموت، للثالوث المقدس؟
الممثلة: هيذا تفسير ميتافيزيقي، غير
عقلاني. أنا برفضه.
الشريط الصوتي: أوكي، يمكن لازم نقرأ
أعمالك بإطار أشمل وما نعتبرهم فقط
جواب فردي لمشكلة عائلية...
الممثلة: بالمناسبة زوجي كان دائماً يقول
«أحلى هدية فيها تعملها أم لابنها هي
إنها تختفي ع بكّير». أياه عفواً، كفيّ.
الشريط الصوتي: «بيوخرافيا»، خيلنا
ب«بيوخرافيا»
الممثلة: إيه، أفضل، أفضل.
الشريط الصوتي: بيوخرافيا باعتقادي هي
أفضل أعمالكم. واستغلّيتم فشلها
لتخلقوا منها أسطورة.
الممثلة: مش مزبوط، أنا؟ كل عمري أرفض
وحارب منطق الأسطورة، أولاً لأنه
الأسطورة هي كلام يحاول أن يلغي
السياسة، تانياً لأنه الأسطورة تخلق عالم
بلا تاريخ، تلغي التناقضات، وتحول



الممثلة: أوكي. لفترة طويلة كنت أرفض
غير كيلوتي. بفتكر ضلّيت شي ستة
سبعة أشهر بنفس الكيلوت. طبعاً كنت
خبّي هالشي عن كل الناس، حتى أهلي،
أمي أختي، ما حدن منهم لاحظ شي.
لوقت صارت الريحة كتير قوية. وين
ما روح تفخّ الريحة. بالصف، بالبيت،
بالأسانسور، بالقوضة؛ وصرت وين
ما روح العالم تبعد عني. أصحابي
بالمدرسة هم يلّي اكتشفوا أنه مني
الريحة. ولما عرفوا بالبيت كنت متوقّعة
أن يعاقبوني، وإن بالعكس صاروا
يراضوني ويجيبولي هدايا. ومن وقتها
صرت كل ما شم ريحة بشعة، ففكر أنه
هلّق رح يشكّوا فيّي. وهيدا الشي ترك
أثر عميق جواتي. طيب هيدا شو؟ هيدا
شي ميّة بالمّيّة بسيكولوجي، خاص،
شخصي. وهيك علاقة كفاكوية مع
الريحة موضوع مثير أكثر بمليون مرة
بالنسبة للفنان من كل الأحداث
التاريخية مثل الحرب وغيرها.
الشريط الصوتي: صراحة، ما بقى عم
بفهم عليك، ضعت.
الممثلة: غريب، ليه؟
الشريط الصوتي: ما بقى عم بلقط. خّلينا
نرجع من الأول.
الممثلة: ما في مانع.
توقف الشريط الصوتي. تلفه إلى بدايته،
وتلعبه من جديد.
الشريط الصوتي: درست المسرح في معهد
الفنون الجميلة...
توقف الشريط، تلفه قليلاً إلى الأمام وتلعبه
مرة أخرى.
الشريط الصوتي: لقاءنا اليوم معك
يتمحور حول عملك الجديد. ليه
سمّيتوه بيوخرافيا؟

المعنى لشكل. راجعي كلامي بالمحاضرة
يلّي ألقيتها بالجامعة الأميركية.
الشريط الصوتي: إمتى؟ ما على علمي؟
الممثلة: سنة الـ ٩٨.
الشريط الصوتي: ما كنت موجودة، ما
حضرتها.
الممثلة: شو بعملك.
الشريط الصوتي: شو قلتي؟
الممثلة: ما شي مهم، كفي...
الشريط الصوتي: طيب، هل فينا نعتبر
«بيوخرافيا» هي عمل سياسي يحاول
أن يطرح مشكلتكم كجيل شباب
وموقفكم النقدي من السلطة؟
الممثلة: ممكن، معقول، إذا بدك، ليه لأ.
بس لأ. بيوخرافيا أبدأ ما لها علاقة
بآراء ومواقف جبلي. مبلي، يمكن،
حسب أي شباب من أي عمر. يعني إذا
أخذنا من فترة مواليد الستينات لحد
السبعين بتزبط إيه، بس لأ لأنه
بالتمانينات، فيه عندك جيل يلّي من
مواليد الـ ٧٥ والـ ٧٦ فيهم يفوتوا
بجيلنا، خاصة مواليد شهر نيسان-
أيار، وبعض يلّي عملوا التجنيد
الإجباري. على كل حال لازم نعيد
النظرب مواليد الـ ٦٦ والـ ٦٧ يمكن ما
يفوتوا، إيه الأرجح ما يفوتوا.
الشريط الصوتي: بس أنتم كلكم جيل
حرب، عشتم الحرب الأهلية، تأثرتم
فيها، دمغتكم!
الممثلة: لأ، أنا مثلاً ما خصني بجيل
الحرب، أنا كل عمري حس حالي غير،
مش مثل غيري، مميزة. شخص متلي
كان عمل ثورته بنفس العنف، بحرب
أهلية أو بلا حرب أهلية وشو ما كانت
الظروف التاريخية.
الشريط الصوتي: طيب ليه، كيف، شو السبب؟
الممثلة: عم تطلبي مني بوح بأشيا خاصة.
الشريط الصوتي: بس من المهم نعرف.

الممثلة: بيوخرافيا كلمة ما إلها معنى،
 حطيناها هيك، لرنّتها الموسيقية.
 الشريط الصوتي: أوكي، بيوخرافيا،
 نعرفها سيرة ذاتية. بس ليه سجّلتني
 هالكاسيت بصوتك لتقابلني حالك؟
 الممثلة: اهههه، بففف، شو بعرفني، لازم
 جاوب ع هيك سؤال يعني؟
 الشريط الصوتي: ليه؟
 الممثلة: لأنه مش ضروري.
 الشريط الصوتي: طيب شو تعريفك للمسرح؟
 الممثلة: أرفض كل شي أسمه مسرح.
 الشريط الصوتي: إحكي ع الميكروفون،
 شو تعريفك للمسرح؟
 الممثلة: أرفض كل شي اسمه مسرح.
 الشريط الصوتي: كيف تعبري عن رفضك؟
 الممثلة: ما بروح. ما بحضر. أرفض. أو
 باخد معي أكل وشرب، بقعد أول

صف، بطقش بزر وبشروق كازوز.
 الشريط الصوتي: عملتها شي مرة؟
 الممثلة: لا ولا مرة.
 الشريط الصوتي: إحكي ع الميكروفون.
 الممثلة: لا ولا مرة.
 الشريط الصوتي: شو رأيك بربيع مروّة
 كمخرج؟
 الممثلة: منيح. بس ما بيعرف يختار ممثليه.
 الشريط الصوتي: بس بعدك ما قلت لي شو
 المسرح.
 الممثلة: أف، المسرح، صعب، من وين بدّي
 بلّش، عنوان كتير كبير.
 الشريط الصوتي: لأ قصدي المسرح
 بلبنان، إنت تابعتي المسرح اللبناني من
 بداياته لليوم، شفتي كتير مسرحيات،
 وقرأتي عنه...
 الممثلة: ليكي، رح خبزك هالحلم يلّي حلمته.
 حلمت حالي بالشوارع عم أبرم من مكتب
 لمكتب لأحصل على ترخيص بفتح قبري.
 الشريط الصوتي: عفواً؟
 الممثلة: قبري، قبري. برمت فوق المثة
 مكتب، كلهم رفضوا. فقررت أنه روح
 أفتح قبري بنفسي. بعد كتير من
 الجهد قدرت أوصل للتابوت. بس لما
 فتحت الغطاء ما لقيت جثتي. إنما جثّة
 بيّي. شغلني كتير إني فسّر هالحلم.
 الشريط الصوتي: شو قصدك يعني، أنه
 المسرح اللبناني مسخ؟
 الممثلة: لا، شو خص المسرح اللبناني؟ عن
 جد كنت عم خبزك حلم. وما كان
 قصدي شي ثاني. وما بعرف ليه خطر
 ع بالي أساساً، Association d'ideé.
 الشريط الصوتي: طيب أنتم هلّق شو عم
 تجربوا تعملوا بالمسرح يعني؟
 الممثلة: عم نشغل مسرح...
 الشريط الصوتي: انه هودي هالعروض
 يلّي عم بتقدموها إلکم فترة، هودي
 بتعتبريهم مسرح؟



الممثلة: أفضل انه أجلّ الجواب، لسبب بسيط أنه ما بدّي أتهم بأنتي عم سبّي على النقد وسكر عليه.

الشريط الصوتي: كلّنا بنعرف أن لينا صانع بعد ما خلصت دراستها بمعهد الفنون راحت على أوروبا لتكفّي تمثيل. عمليتي ستاجات، شرق أقصى، كوميديا ديلأرتي، جاك لو كوك، أريان منوشكين، بس ما عم نشوفك، ما عم بتطلّي، ما عم بتمثلي يعني أدوار... أنه... نشوفك. ليه؟

الممثلة: ما هيّاني، أنا عم مثل، هون.

الشريط الصوتي: ... لا، قصدي يعني انه تمثلي دور يعني دور... مش هيك... الممثلة: إيه ما أنا هلّق عم مثل دور... الشريط الصوتي: انه لا، عفواً يعني، قصدي... هيدا مين ما كان فيه يوقف يعملها، ما بدّها دراسة يعني أربع سنين.

الممثلة: مزبوط.

الشريط الصوتي: طيب... ليه ما بتمثلي... عن جد بتمثلي؟

الممثلة: صراحة عم ينعرض عليّ كثير عروض، بس ما عم يعجبني شي.

الشريط الصوتي: بدك تقولي لي أنه ما في مخرج هلّق منيح بالبلد؟

الممثلة: أنه يمكن في كثير ناس ملاح بس أنا ولا واحد يقنعني أنه يدير ممثل، يعني مثل ما بدّي أنا، مثل ما جايي ع بالي أنا مثل... الشريط الصوتي: آه يعني هلّق أنت بتعتبري أنك ما عم بتمثلي!

الممثلة: مجلي... بس... الشريط الصوتي: فإذا في أيّ مخرج يدريك! الممثلة: إيه بس، إذا شخصية يعني... الشريط الصوتي: آه بتعتبري هلّق مش شخصية!

الممثلة: عم توقيعيني إنت هلّق.

الشريط الصوتي: لا، ما عم وقّعك بس...

نحننا حابين نعرف ليه ما عم بتمثلي.

الممثلة: عم مثل هيّاني.

الشريط الصوتي: بس هيدا مين ما كان في يمثله!

الممثلة: مزبوط.

الشريط الصوتي: طيب أوكي، إذا ما حدن عم يعجبك من أعمال، زوجك ليه ما بيعملك شي عمل؟

الممثلة: ما بقي له جلادة.

الشريط الصوتي: احكي ع الميكروفون.

الممثلة: ما بقي له جلادة.

الشريط الصوتي: ليه ما بقي له جلادة؟

الممثلة: مرّة، بالصدفة يعني، قرأت له جملة، ما بقي اذكر مين قالها، شي بما معناه أنه يكفي يكون في شخص عم يعمل شي، أيّ شي، مارق مثلاً، عم يقطع طريق، وشخص ثاني عم يتفرج عليه، لكي نكون أمام مسرح. فهو أعجبته هالجملة، واقتنع، ومن وقتها قرّر أنه لشو بدنا نحط كل هالتعب والجهد والعرق ما دام فينا بهالبساطة نعمل مسرح.

الشريط الصوتي: إيه بس في كمان جمهور... يعني... عم يدفع حق بطاقة! مش ليشوف ممثل فيه مين ما كان يلعب دوره. بفتكر أن من حقه يشوف مهارات وبراعة وإبداع.

الممثلة: إيه... بس هو عملياً ما عم يدفع كثير. يدفعوا منيح، نعملهم يلّي بدّهم ياه. بنغني، بنرقص، بنحس، بنعبر، بنبكي، بنعملهم قرود، سعدين، شو بدهم يعني بنعملهم.

الشريط الصوتي: عن جد؟ إذا دفعوا بتعلمي لهم يلّي بدهم ياه؟

الممثلة: شو شرموطة أنا؟

الشريط الصوتي: صدامية! أنتِ مرا صدامية!

الممثلة: أنا؟

الشريط الصوتي: إيه، كل حكياتك هلّق، استفزاز. أساساً إذا بفكر بأعمالكم،

كثير يبشبهوا هالحكيات: استفزازيين،
صداميين.

الممثلة: كيف، كيف طلع معك هيك؟

الشريط الصوتي: ايه أنتم مثل

الكومندوس. تعملون أعمال صغيرة،

بتقدموها مرّة مرتّين، خطف،

وتقدعون سنة أشهر، سنة، سنتين

تحكوا عنها.

الممثلة: إيه... وشو الغلط؟

الشريط الصوتي: ما شي... بس هيك

يذكرني بأسلوب المقاومة الإسلامية

وعملياتها ضد مواقع العدو...

الممثلة: يه، يه، شو جاب لجاب؟

الشريط الصوتي: إيه، نفس المنطق: اقتحام،

شك العلم، تصوير الحدث والانسحاب.

الممثلة: لحظة، لحظة، لحظة. هيدي وجهة

نظر العدو.

الشريط الصوتي: لأ، هيدي وجهة نظر

الجمهور.

الممثلة: على كل حال، أنا ما إلي وجود من

دون الجمهور. أما بالنسبة إلي، الأشياء

مش هيك بتصير. الفرق بين أعمالي

وأعمال المقاومة الإسلامية، هو أنه لما

المقاومة بتصوّر عملياتها هو لتأكد على

وجودها لأنه باعتقادها انه الواحد ما

فيه يكون حقيقي إلا لما يكون صورة.

وإلا ليه عم يصوروا العمليات؟ بالوقت

أنا إذا عم استعمل الصورة هو مش

لأكد وجودي، إنما العكس، لأكد موتي.

أو بالأحرى لقول أنه هيدا العرض يلي

عم بصير هلق، إيه ما عم بصير.

(صمت طويل)

الممثلة: يمكن عم خبص؟

الشريط الصوت: لا، لا، يلي عم تقوليه

كثير عميق ومثير. ويأكد لي فكري

عنك وعن شغلك.

الممثلة: أية فكرة؟

الشريط الصوتي: إنك استفزازية وصدامية.

الممثلة: بعدك عم بتفكري بمنطق العدو.

العدو يفكر أن أعمالنا استفزازية،

يتهمنا أننا متأثرين بالغرب، زهنيين،

وشكلانيين. ما فيه قصة، ما في ممثل.

نحننا عانينا ولا نزال من هيمنة الهوية

العربية. بس بالحقيقة الناس مش

فخورين أبداً بهذه الهوية. هذا واقعنا

وأنا حاولت قول الحقيقة. نحننا ما

منتذكر أننا عرب إلا بعد ما يقصفوا

الأمريكان والإسرائيليين ببيروت أو

الضفة، أو العراق، يعني بالأزمات، ف

بتتحرك فينا هذه الغريزة. انتماءنا

غريزي وبالتالي غير إيجابي. وبهذا

المفهوم، تعتبر الهوية العربية أمراً يتم

تسليطه علينا كأنه من باب القضاء

والقدر.

(صمت)

الشريط الصوتي: شو عم تقرأ أي هالإيام؟

الممثلة: أقرأ الجرائد.

الشريط الصوتي: أي جرائد؟

الممثلة: بحكم شغلي بتوصلنا كل الجرائد.

الشريط الصوتي: شو نوع شغلك؟

الممثلة: أعلم بالجامعة

الشريط الصوتي: إحكي ع الميكروفون.

الممثلة: أعلم بالجامعة.

الشريط الصوتي: أي صفحات تقرأين من

الجرائد؟

الممثلة: الصفحة الأولى والثانية.

الشريط الصوتي: يعني تهتمين بالسياسة؟

الممثلة: إيه... أهتم.

الشريط الصوتي: عندك طموح سياسي؟

الممثلة: ما عندي أي طموح سياسي.

الشريط الصوتي: احكي ع الميكروفون.

الممثلة: ما عندي أي طموح سياسي.

يهتمني المسرح.

الشريط الصوتي: يهكم المسرح السياسي؟

- الممثلة: أنا مع الفن. وما يعرف إيمتى
سياسة، إيمتى فن.
الشريط الصوتي: عنوان مسرحيتك
بيوخرافيا؟
الممثلة: نعم
الشريط الصوتي: عن شو المسرحية... عن
شو بتحكي؟
الممثلة: عن...
الشريط الصوتي: قبل... شو قصدك
بالعنوان؟
الممثلة: بيوخرافيا، مؤلفة من ثلاثة
كلمات: بيو من بيوس، تعني الحياة،
وخرأ خرا، وفيا... سيرة ذاتية خرا.
الشريط الصوتي: فعلا. عن شو المسرحية؟
الممثلة: المسرحية... أنا بفوت، ومعني
مسجلة، بمشيها، بيطلع صوتي،
بصير يسألني...
الشريط الصوتي: إيه بعرفهم، بعرفهم.
شو عم بتخبريني العرض؟! بالمسرحية
بتقولي إنك بتحبي اللوطيين.
الممثلة: مش مزبوط.
الشريط الصوتي: تنكري موقفك المتسامح
مع اللوطيين بالمسرحية؟
الممثلة: لأ
الشريط الصوتي: إحكي ع الميكروفون.
الممثلة: لا.
الشريط الصوتي: انشطبت هالجملة من
مسرحيتك... إيه أو لا؟
الممثلة: انشطبت
الشريط الصوتي: إحكي ع الميكروفون.
الممثلة: انشطبت
الشريط الصوتي: وبالرغم من هالشي ما
التممتي بالقرار.
الممثلة: مبلى
الشريط الصوتي: لا
الممثلة: أنت يآي قلتها.
الشريط الصوتي: أنا؟
الممثلة: إيه أنت
- الشريط الصوتي: عم تتذاكي عليي؟ حاج
تراوغي. اعترفي بفشلك.
الممثلة: أي فشل؟
الشريط الصوتي: اعترفي انك ما بقى تعرفي
تعملي مسرح.
الممثلة: آخر همي.
الشريط الصوتي: ما بتعرفي تمثلي.
الممثلة: مثل اجري.
الشريط الصوتي: ما بتعرفي عأي أساس
بدك تشتغلي مسرح، لوين بدك
توصلي، شو بدك تقولي...
الممثلة: (بانفعال) خلص بقا... بكفي...
توقف الكاسيت...
الممثلة: شو هالحكي بلا طعمة...
كله خرا بخرا...
تخرج من المسرح، بعد مرور دقيقة على
الأقل، تعود الممثلة، تتردد قبل أن تضغط
على زر تشغيل المسجل.
الشريط الصوتي: ليكي، مرة ثانية ما بقى
تكبسي ستوب. مفهوم؟
الممثلة: أعتذر.
الشريط الصوتي: خلينا نرجع نعيد المقطع
الأخير.
الممثلة: أوكي.
الشريط الصوتي: اعلمي ريو ايند.
توقف الكاسيت، تلف الشريط قليلا إلى
الوراء، ثم تشغل المسجل.
الشريط الصوتي والممثلة: شو عم تقرأين
هالإيام؟
الشريط الصوتي والممثلة: أقرأ الجرائد.
في الأثناء، يرتفع منسوب العرق تدريجياً
داخل اللوح الزجاجي الشفاف مشكلا شاشة
بيضاء سوف تحجب وجه الممثلة عن الجمهور.
الشريط الصوتي والممثلة: أية جرائد؟

الشريط الصوتي والممثلة: إحكى ع
الميكروفون.
الشريط الصوتي والممثلة: ما عندي أي
طموح سياسي. بيهمني المسرح.
الشريط الصوتي والممثلة: بيهمك المسرح
السياسي؟
الشريط الصوتي والممثلة: أنا مع الفن. وما
بعرف إي متي سياسة، إي متي فن.
الشريط الصوتي والممثلة: عنوان
مسرحيتك بيوخرافيا؟
الشريط الصوتي والممثلة: أيه نعم
الشريط الصوتي والممثلة: عن شو
المسرحية... عن شو بتحكي؟
الشريط الصوتي والممثلة: عن...
الشريط الصوتي والممثلة: قبل شو قصدك
بالعنوان؟
الشريط الصوتي والممثلة: بيوخرافيا،
مؤلفة من ثلاث كلمات: بيو من بيوس،
تعني الحياة، خرا خرا، وفيا... سيرة
ذاتية خرا.
الشريط الصوتي والممثلة: فعلاً. عن شو
المسرحية؟
تنسحب الممثلة إلى يمين المسرح، وتجلس
على كرسي وتتابع سير الحوار المسجل.
الشريط الصوتي: المسرحية... أنا بفوت،
ومعي مسجلة، بمشيها، بيطلع
صوتي، بصير يسألني...
الشريط الصوتي: إيه بعرفهم، بعرفهم.
شو عم تخبريني العرض؟! بالمسرحية
بتقولي انك بتحبي اللوطيين.
الشريط الصوتي: مش مزبوط.
الشريط الصوتي: أتكرين موقفك المتسامح
مع اللوطيين بالمسرحية؟
الشريط الصوتي: لا
الشريط الصوتي: انشطبت هالجمله من
مسرحيتك إيه أو لا؟
الشريط الصوتي: انشطبت

الشريط الصوتي والممثلة: بحكم شغلي
بتوصلنا كل الجرائد.
الشريط الصوتي والممثلة: شو نوع شغلك
الشريط الصوتي والممثلة: أعلم بالجامعة
الشريط الصوتي والممثلة: أية صفحات
تقرأين من الجرائد؟
الشريط الصوتي والممثلة: الصفحة الأولى
والثانية.
الشريط الصوتي والممثلة: يعني بتهتمي
بالسياسة؟
الشريط الصوتي والممثلة: إيه... أهتم.
الشريط الصوتي: عندك طموح سياسي؟
الشريط الصوتي والممثلة: ما عندي أي
طموح سياسي.



عدوتنا؟ كلنا منعرف هالشي.

الشريط الصوتي: هيدا بلد متلان

بالصراعات، والرقابة هون لتحميكن.
وبنفس الوقت تاركة لكم هامش من
الحرية لتتصرفوا فيه، إنما مضبوط
ببعض الخطوط الحمر. ومثل ما
بقولوا الأميركان: الشيطان يكمن في
التفاصيل. عشان هيك نصيحة ما كتير
تفوتوا بالتفاصيل، خليكم
بالعموميات.

في شريط الفيديو تأخذ الممثلة مسدسا
وتصوبه إلى صدغها، ثم تطلق النار. تتلون
المياه باللون الأحمر. على خشبة المسرح:
تركض الممثلة نحو المسجل. توقف شريط
التسجيل، يتوقف معه شريط الفيديو. تعيد
المشهد وتلعبه من جديد. ثم تعود إلى
الكرسي وتجلس عليه؛ تراقب ما يحدث.

الشريط الصوتي: هيدا بلد متلان

بالصراعات، والرقابة هون لتحميكن.
وبنفس الوقت تاركة لكم هامش من
الحرية لتتصرفوا فيه، إنما مضبوط
ببعض الخطوط الحمر. ومثل ما
بقولوا الأميركان: الشيطان يكمن في



الشريط الصوتي: وبالرغم من هالشي ما

التزمتي بالقرار.

الشريط الصوتي: مبلى

الشريط الصوتي: لا

الشريط الصوتي: أنتِ يَلِي قلتِها.

الشريط الصوتي: أنا؟

الشريط الصوتي: أيه أنتِ

الشريط الصوتي: عم تتذاكي عليّ؟

تظهر صورة الممثلة - مبنوثة من شريط
فيديو - على الشاشة المفترضة، أي اللوح
الزجاجي الذي أصبح ممتلئاً بالفرق الأبيض
الكثيف...

الفيديو: بس أنا في مشهد ما عرضته
إلتزاماً بقرار الرقابة.

الشريط الصوتي: أي مشهد؟

الفيديو: هيدا بالأول، بتفوت الممثلة،

بطوبز بتخرى كاسيت بتحطه

بالمسجلة ويتدوره.

الشريط الصوتي: أففف شي ميتذل.

فظيعين انتم، انه مفكرين يعني هيدي

جراً؟ انه عم تستفزوا الناس. منيح في

رقابة لتمنعكم تعملوا هالشي. إنتِ ما

بتفكري اذا جاء بيك يحضرك شو

بقول؟ أمك؟ أهل زوجك؟ ولك تلاميذك؟

الفيديو: طيب إذا ما فينا نحكي، لا عن

السكس (الجنس)، ولا عن العسكر، ولا

عن الدين، عن شو بدنا نحكي بالمسرح؟

الشريط الصوتي: في كتير مواضيع غير

تحكوا عنها.

الفيديو: غير مثل شو؟

الشريط الصوتي: فيكم تحكوا عن الورثة،

عن الحب، عن الحرب قديّه بشعة، عن

كتير أشياء.

الفيديو: فينا نحكي عن سوريا.

الشريط الصوتي: شو قصدك؟ أكيد لا...

بس فيكم تحكوا عن إسرائيل.

الفيديو: إيه شو نقول؟ ان إسرائيل

التاريخ، الوقت، عدد المرّات،
البوزيسيون، وإذا انبسطت أو لا... في
عيد زواجنا العاشر عملت جردة
وسجلت النتائج على ورقة. بتحبّي
أقرأ لك ياها؟
الشريط الصوتي: طبعاً.

الفيديو: خلال عشر سنين نمنا مع بعضنا
١١٤٣ مرّة. ٢٣١ مرّة خلال النهار،
و٩١٢ مرّة بالليل. ع التخت ٨٢٢ مرّة،
في الصالون ٢٨٥ مرّة، في الحمام ١١
مرّة، على الدرج ٨ مرات، وفيه عندك
ثلاث محاولات فاشلين في الأسانسور
و٤١ مرّة خلال سفراتنا خارج لبنان.
الوضعيات: عندك ثلاث وضعيات
أساسية...

الشريط الصوتي: معليه، معليه، بهمني
أعرف اذا كنت عم تنبسطي أو لا.

الفيديو: أه، هيدا موضوع أنا حاسبته
بدقة. اكتشفت انه بأول سنة وعاشر
سنة نمنا مع بعض نفس عدد المرّات،
٩٢ مرّة. ٩٢ يعني بيطلع بالفصل ٢٣
مرّة. بس هيدا مش مزبوط. لأنه
حسب دفترتي، بأول ثلاث اشهر كانوا
ثلاث مرّات بس. وبفكر إنه هالشي
بسبب البرد. بالثلاثة أشهر التانيين،
١٥ مرّة، بعدها ٥٢ مرّة، ارتفعت
النسبة يعني، وآخر ثلاثة أشهر.
٢٢ معناتها إذا بدنا نعمل معدّل وسطي
مزبوط لازم ناخذ ثاني ورابع فصل،
لأنه الفارق بيناتهم مش كبير. فبيطلع
معنا المعدّل الوسطي بثلاثة اشهر هو
١٨,٥ يعني خلال أسبوع كنا ننام مع
بعض ١,٤٢ يعني باليوم، ٢٠,٠ يلي هو
مش مزبوط، لأنه حسب دفترتي، ما كنا
ننام مع بعض إلا بالويك أند. معناتها
لازم نقسم على اتنين ليطلعنا قدّيه
باليوم. يلي هو ٠,٧١، ٠,٧١. يعني
بينقصني ٢٩,٠ ليصيروا مرّة

التفاصيل. عشان هيك نصيحة ما كتير
تفوتوا بالتفاصيل، خليكم بالعموميات.
الفيديو: أو كي.
الشريط الصوتي: كم مرة بتنامي مع زوجك؟
الفيديو: بدك تفاصيل أو نبقي بالعموميات؟
الشريط الصوتي: بلا مسخرة، عم إسألك
سؤال كتير واضح.

الفيديو: تفضلي.
الشريط الصوتي: كم مرة بتنامي مع زوجك؟
الفيديو: ما خصك.

الشريط الصوتي: ايمتي آخر مرة نمتي معه؟
الفيديو: ما خصك.

الشريط الصوتي: بتنبسطي؟
الفيديو: ما خصك.

الشريط الصوتي: هو أول شخص نمتي معه؟
الفيديو: هيدي أشياء خاصّة.

الشريط الصوتي: كان عندك غير تجارب؟
الفيديو: ما خصك.

الشريط الصوتي: بتعملي ماسترباسيون؟
الفيديو: ما إلك حق تسألني هيك أسئلة.

الشريط الصوتي: تستعملون بريزرفاتيف؟
الفيديو: قلت لك ما خصك.

الشريط الصوتي: بتفتحي عيونك أو
يتغمضبهم؟

الفيديو: ما خصك.
الشريط الصوتي: بتطلعو أصوات؟

الفيديو: ما خصك.
الشريط الصوتي: بتحكو؟

الفيديو: ما خصك.
الشريط الصوتي: بتحضروا أفلام.

الفيديو: ما خصك، ما خصك، ما خصك.
الشريط الصوتي: أو كي، أو كي، أو كي...

طيب، كم مرة بالأسبوع؟
الفيديو: صراحة أنا، من وقت ما تزوجت،

الشريط الصوتي: إحكي ع الميكروفون.
الفيديو: من وقت ما تزوجت، وأنا سجل

باستمرار على دفتر خاص، كل مرّة
ننام فيها مع بعضنا أنا وزوجي:

لأنبسط. ففينا نقول انه أنا في السنة الأولى وفي السنة العاشرة كانت حياتي الجنسية فاشلة، بالوقت يلّي بالسنة الرابعة كانت أحسن نسبة ١٦،١، يلّي هو عمليا عم أنبسط ١٦، زيادة عن ما لازم. وهيدا شي يلّي سببلي أوجاع. لأنه صحيح عم أنبسط مرّة كاملة، بس فيه ١٦، غير مكتملين، مما سببلي فروستراسيون.

الشريط الصوتي: فروستراسيون!! هيدا يللي بدي أوصله! هل بتعتبري انه هيدي مشكلة جيلكم؟
الفيديو: بفتكر إيه، بفتكر.

الشريط الصوتي: إذا تعتبري انه هيدا يلّي وصل جيلكم إلى حائط مسدود؟
الفيديو: أبدا... جيلنا ما وصل لحائط مسدود.

الشريط الصوتي: بس فيه شعور إنه جيلكم فلّس، ما عنده شي يقوله.

الفيديو: رح قلّك شي: إذا سمعتي بمؤسسة على وشك الإفلاس، بتحطي مصرياتك فيها أو بتسحبهم؟ في مؤسسات كثير عم تدعمننا وعم تعطلنا مصاري لنعمل مسرح، فكرك ليه؟ لأنه وصلنا لحائط مسدود: كلام تافه وغير صحيح. أنا سمعت كثير حكي أنه جيلنا فرط، حتّى سمعت حكي أنه في كانون الثاني

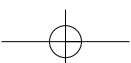
تحديداً رح يفرط. شو صار؟ ها قطعنا نيسان وبعده جيلنا ما فرط. في ناس عم بتحط مصاري، معقول حدا يحط مصاري بمحل ما عنده ثقة فيه؟ رح كون أكثر صريحة: نحنا الشهر الماضي طلبنا أربع مئة ألف دولار بواسطة مؤسسات دولية مش رح سمّيها. حصلنا على ٨٤٠,٠٠٠. وبالْحَقِيقَة نحنا أخذنا ٧٥٠,٠٠٠. وحتى ما نفوت بقصص ولعجات، طلبنا ٤٠٠,٠٠٠، وعطونا ٧٥٠,٠٠٠. نحنا كجيل بهمنا نقول...

تنهض الممثلة من مكانها. تنتبه نحو المسجّل. توقف شريط التسجيل، يتوقف معه شريط الفيديو؛ تبقى صورة الممثلة في شريط الفيديو جامدة، تخرج من المسرح لتعود حاملة دلوين. تضع الدلوين تحت اللوح الزجاجي المملوء بالسائل الأبيض. تنتزع من قعر اللوح أنبوبين رفيعين من البلاستيك وتفتحهما فيسقط السائل في الدلوين، وبالتالي فصورة الممثلة المبتوثة على اللوح سوف تذوب تدريجياً مع سقوط السائل من اللوح الزجاجي.

تخرج الممثلة من جديد لتعود حاملة صينية عليها زجاجات صغيرة فارغة. تضع الصينية على الطاولة بالقرب من المسجّل، وتبدأ بملء الزجاجات بالسائل الأبيض. داخل كل زجاجة صورة شمسية صغيرة للممثلة تسبح في السائل الأبيض.

عندما تنتهي من ملء كل الزجاجات، تأخذها إلى الباب المخصّص لخروج الجمهور وتجلس هناك تستعد لبيع الزجاجات، وقد وضعت ورقة مكتوب عليها: للبيع... الزجاجات ب: ٢٠ \$ أميركي.

ينتهي العرض مع خروج الجمهور من أمام الممثلة وزجاجاتها المعروضة للبيع.



أفلام

نوم العقل: هذا الدم المراق في عروقي، جلال توفيق
سايبير فلسطين - الحلم العربي - تكريم بالقتل، إيليا سليمان
بعلبك، غسان سلهب - محمد سويد - أكرم الزعتري
يوم غير عادي في حياة زينات، ابراهيم مختاري
تحدي، نزار حسن
المومياء - يوم أن تحصى السنين، شادي عبد السلام