

« أشغال داخلية ٢ »

منتدى عن الممارسات الثقافية

من ٣١ تشرين الأول إلى ٦ تشرين الثاني ٢٠٠٣

بيروت - لبنان

ترجمة

سامر أبو هواش، بلال خبيز، رشا سلطي ووليد صادق

تحرير

يوسف بزّي، محمد حمدان، ماشا رفقة، زينة عثمان وكيلن ويلسن-غولدي

إعداد

كريستين طعمه

شارك في التنظيم رشا سلطي

تنظيم

الجمعية اللبنانية للفنون التشكيلية، أشكال ألوان

أشغال داخلية ٢: منتدى عن الممارسات الثقافية

كتاب كريستين طعمه

بيروت - لبنان من ٢١ تشرين الأول إلى ٦ تشرين الثاني ٢٠٠٣

تنظيم كريستين طعمه

شارك في التنظيم رشا سلطي

إنتاج الجمعية اللبنانية للفنون التشكيلية، أشكال ألوان

دعم: فورد فاؤندايشن وعصيمي فاؤندايشن

بالتعاون مع: وزارة الثقافة اللبنانية، المجلس الثقافي البريطاني، إسباس أس.د، فيديو برازيل، البعثة الثقافية الفرنسية

قامت بنشر هذا الكتاب الجمعية اللبنانية للفنون التشكيلية «أشكال ألوان»

العنوان: عين المريسة، شارع فينيسيا، بناية صعب، رقم ٥، الطابق السادس، شقة رقم ١٢ ب، بيروت، لبنان

البريد الإلكتروني: info@ashkalalwan.org

الموقع الإلكتروني: www.ashkalalwan.org

كافة الحقوق محفوظة. لا يسمح بإعادة نشر هذا الكتاب أو استعماله بأي شكل، إلكتروني أو ميكانيكي، بما في ذلك النسخ، التسجيل، أو عبر أي أداة تخزين أخرى، من دون إذن خطي من الناشر.

الترقيم الموحد للكتب ٧-٠٥٤٢-٠٠٩٩٥٣

طعمه، كريستين

أشغال داخلية: منتدى عن الممارسات الثقافية

دراسات ثقافية / ممارسات فنية / دراسات شرق أوسطية / فنون غرافيكية / فنون أدائية

توثيق فوتوغرافي وإنتاج: أعوب كندلجيان

الصور الأخرى في الكتاب هي من المشاركين

تصميم وتنفيذ: Mind the gap

مسح ضوئي وإنتاج: Mind the gap

الخطوط: Axt Marwan, Axt Nayla, Axt Yasmine

طباعة وتجليد: دار الكتب للنشر، لبنان، تشرين الثاني ٢٠٠٥

نُشر هذا الكتاب بدعم من فورد فاؤندايشن وعصيمي فاؤندايشن



Ford Foundation

بالتعاون مع:



The Lebanese
Ministry of Culture

ድምጽ

ደብዳቤ ለገዢዎች ጽሑፍ

ገዢዎች ጽሑፍ ስፊት 17 x 0.17 ሜትር

ገዢዎች ጽሑፍ (1981-88)

ድምጽ



ወልደ ርሳዕ

ገዢዎች ጽሑፍ ስፊት 17 x 0.17 ሜትር

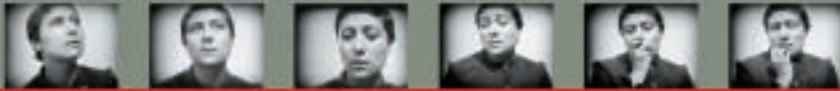
ገዢዎች ጽሑፍ (1981-88)



نساء فرمتھجسین ہرباً من ہوا جسنا

کریستین طعمہ

الصورة لمانہر عمّار



The Passion of Joan of Arc CARL DREYER



كُلُّ شَيْءٍ هَالِكٌ إِلَّا وَجْهَهُ طهر
سورة القصص

Each thing is perishing except His face (Qur'an 28:88)

تنويه

تود الجمعية اللبنانية للفنون التشكيلية «أشكال ألوان» أن تتوجه بالشكر إلى كل من شارك في منتدى «أشغال داخلية ٢»، وكل من ساهم في نشر هذا الكتاب. المشاركون في المنتدى هم: ريتا ابراهيم، سامر أبو هواش، أدونيس، فؤاد الخوري، شريف العظمة، أمال قناوي، غوفان أنجيليولو، سليم تماري، حقان توبال، جلال توفيق، جوانا حاجي توما وخليل جريج، إميلي جاسر، لميا جريج، بلال خبيز، ستيفن رايت، مروان ر شماوي، بيمان هوشماند زاده، أكرم زعتري، روي سماحة، غسان سلهب، إيليا سليمان، طوني شكر، أنطون شماس، حازم صاغية، لينا صانع، سمر كنفاني، مختار كوكش، ربيع مروة، محمد مظلوم، سينا نجفي، شريف واكد. قام بتحرير هذا الكتاب: يوسف بزّي، محمد حمدان، زينة عثمان، كيلن ويلسن - غولدي، ماشا رفقة.

الترجمون: سامر أبو هواش، بلال خبيز، رشا سلطي، وليد صادق. نشكر كارل باسيل من Mind The Gap، عمر حرقوص وسوسن ضو من شركة XO، محمد الحوت من طيران الشرق الأوسط، وائل جمال الدين من دار الكتب، وغسان زين من GeoVision وشذا شرف الدين على مساهمتهم القيمة. آخرون كان دعمهم أساسياً لإنجاز هذا المشروع هم: بيار أبي صعب، طارق أبو الفتوح، منى أبو سمرا، نضال الأشقر، بسمة الحسيني، يوسف الخليل، راوية الشاب، روبرتا أونو، إرين بورس، يوسف بزّي، ساندر داغر، حسن داوود، ندى سحناوي، وزير الثقافة السابق الدكتور غسان سلامة، مروان سلامة، طلال سلمان، روي سماحة، لينا صانع، صولانج فاراكاس، بيرال مادرا، غسان مخيبر، حسام مشيمش، ماريا عصيمي، لين سنيج كيروز، رسيل هتجيان، زيكو هاوس وسمر وهاب.

١١ _____ مقدمة

١٣ _____ محاضرات

١٤ بيروت، اليوم، أهي مدينة حَقًّا، أم أنها مجرد اسم تاريخي؟ أدونيس _____

٢٤ بعض عوالم العرب وثقافتهم ما بين عبد الحليم حافظ وعمرو دياب، حازم صاغية _____

٣٤ عائد إلى بيروت، أنطون شَمَّاس _____

٤٢ نحو تحديد «متجاوز المحلي»: الخياران المرَّان لوضعية حالة، ستيغن رايت _____

٥٤ حفريات الكارثة، غوفان أنجيرليولو _____

٥٨ أسوار القدس: الحقيقي والمتخيل، سليم تماري _____

٦٨ بغداد العاصمة المستعارة، محمد مظلوم _____

٧٨ في الفعل المسرحي: قضية كلمة وانزياحات، لينا صانع _____

٩١ _____ ندوة

٩٢ حلقة نقاشية: ثلاثة مشاريع من نيويورك، إميلي جاسر، مختار كوكش، سينا نجفي. مديرة الندوة، رشا سلطي _____

٩٤ نصّ محاضرة أُلقيت في «أشغال داخلية ٢»، إميلي جاسر _____

١٠٢ عاليًا في السماء، مختار كوكش _____

١١٢ دفاعًا عن الفضول: حوار متخيل بين رئيسي تحرير في مجلة كابينيت، سينا نجفي _____

١٢١ _____ عروض

١٢٢ الغرفة، أمال قناوي _____

١٢٤ البحث عن موظف مفقود، ربيع مروة _____

١٣١ _____ معارض

١٣٢ الحاويات الحاوية: مشروع لمجموعة زوربان، غوفان أنجيرليولو وحقان توبال _____

١٣٤ الصور المعمّرة، جوانا حاجي توما وخليل جريج _____

١٣٦ زورخانه، بيمان هوشماند زاده _____

١٣٨ بيروت كوتشوك، مروان رشماوي _____

١٤١ _____ فيلم

١٤٢ سجل اختفاء، إيليا سليمان _____

١٤٣ أحاديث مع إيليا سليمان _____

١٥١ _____ فيديو

١٥٢ هذا اليوم، أكرم زعتري _____

١٦٤ هنا وربما هناك، لميا جريج _____

١٦٨ منذر، سمر كنفاني _____

١٦٩ شيك پونت، شريف واكد _____

١٧٠ رسائل إلى فرانسيس، فؤاد الخوري _____

١٧١ الفيلم المفقود، جوانا حاجي توما وخليل جريج _____

١٧٢ لم يعنون لأسباب عديدة، روي سماحة _____

١٧٣ پارادوكس... قصة رهاپ، ريتا ابراهيم _____

١٧٤ جسدي حيًّا جسدي ميتًا، عُسان سلهب _____

١٧٥ حفظ ماء الوجه، جلال توفيق _____

١٧٦ مضيقة مصرية: تمثيلية، شريف العظمة _____









منتدى «أشغال داخلية» مشروع متعدد الاهتمامات، يتيح لفنانين، وكتاب، ومثقفين عرض أعمالهم.

هذا المشروع أطلقته «أشكال ألوان - الجمعية اللبنانية للفنون التشكيلية». وتجري أعماله كل ثمانية عشر شهراً، معارض وعروضاً في العاصمة بيروت.

وعلى امتداد أسبوع كامل يتم تقديم عدد من المحاضرات، العروض والحوارات، هذا فضلاً عن كتب ومنشورات ومدخلات فنية مختلفة. هذه العروض والنشاطات كافة، والتي يراها المنتدى مفتوحة للعموم.

نشأ هذا المنتدى وهمه الأول إلقاء الضوء على الممارسات الثقافية في العالم العربي، وتحول لاحقاً للتركيز على الربط بين هموم فنية وثقافية تمت بصلة إلى بعضها البعض، والتي يكون مسرحها العالم أجمع.

ما يجمع بين المشاركين في هذا المنتدى هو مقارباتهم لمجموعة من الأسئلة الداهمة والملحة. وتحاول أعمالهم رسم منهج في البحث النقدي والمعايير الجمالية، يمكن من خلاله طرح هذه الأسئلة والتقدم بحلول ممكنة.

العنوان، أشغال داخلية، يشير إلى علاقة جدلية بين الميدانين العام والخاص؛ عالم العمل الخارجي وحيز البيت الداخلي. يشير كذلك إلى التمارين والدروس والأبحاث التي تشغل الطلاب على الدوام في عزلاتهم.

على المستوى التنظيمي، فإن «أشغال داخلية» هي حال دائمة من التنقيب والبناء. افتتحت الدورة الأولى من أعمال أشغال داخلية في أوائل نيسان ٢٠٠٢ وتزامنت مع اندلاع الانتفاضة الثانية في فلسطين. أما الدورة الثانية فكانت في أواخر تشرين الأول ٢٠٠٣ بعد ستة شهور من التأخير بسبب الاجتياح الأميركي للعراق في نيسان ٢٠٠٣، وهذه الدورة الثالثة تعقد في أواسط تشرين الثاني ٢٠٠٥ أيضاً، بعد شهور ستة من التأخير بسبب اغتيال رئيس حكومة لبنان الأسبق رفيق الحريري في شباط ٢٠٠٥. لذا يمكننا ملاحظة أن «أشغال داخلية» تطابق قسراً روتنامة الاضطرابات نفسها.

بالتجربة التي رافقت تنظيم هذه المنتديات الثلاثة، أدركنا أنه ليس معطى بديهياً الافتراض أن هذا المنتدى قد ينتج حواراً حقيقياً أو أن يحقق إمكان تبادل ثقافي. والحال، فإن ما يستطيع «أشغال داخلية» أن يتحده ليس أكثر من فضاء منتج يمكن التفكير والبحث داخل حدوده في الحقائق الثقافية والسياسية والاقتصادية والاجتماعية التي نعيش فصولها، والتي بدأت تظهر في تعبيرات بصرية ولغوية، أخذت في التراكم. وهذه التعبيرات تحديداً باتت اليوم هي هاجسنا .

كريستين طعمه

أشكال ألوان، ٢٠٠٥

مأاضرات

ببروت، البوم، أهى مءبنة ءقا؁ أم أئها مءرء اسم ءاربءىؑ أءونبس
بعض عوالم العرب وءقافاءهم ما ببب عبء الءبم ءافظ وعمرو ءبالب؁ ءازم صاغبه
عائء إلى ببروت؁ أنظون شمأس
نءو ءءبء «مءباوز المءبى»: الءبباران المرآن لوءعبه ءالة؁ سءبفن رابء
ءفربب الكارءة؁ ءوفان أنببربلبولو
أسوار القءس: الءقببى والمءءبب؁ سلبم ءماربى
بءءاء العاصمة المسءعارة؁ مءمء مظلوم
فى الفعل المسربى: قضبب ءلمة وانزببءاء؁ لبنا صانع

بيروت، اليوم، أهي مدينة حقا، أم أنها مجرد اسم تاريخي؟

أدونيس



تقول الرؤىة الثأنية، رؤىة القديس أوغسطينوس، إن المدينة الحقيقية التي يسميها بـ«مدينة الله» لا تقوم على القتل أو التضحية، وإنما تقوم على الانبعاث، انبعاث المسيح. بتعبير آخر، لا تُبنى المدينة على الموت، وإنما تُبنى على القيامة – على الحياة.

ربما كان مفيدا ومضيئا أن أشير أخيرا إلى أن شعب الأزتيك (Azteques) كان يذبح عذاراه على ذروة الهرم في المدينة، قرابين للشمس، خوفا من عدم شروقها. كان يؤمن أن الفجر لا يطلع إلا إذا غابت عذاراه. الجريمة هي التي تجعل الشمس دائمة الشروق، وهي التي تؤسس للتاريخ.

اسمحوا لي الآن أن أطرح بضعة أسئلة توحىها هذه الرؤى.

أين تتجلى براعة اللبنانيين (والعرب، بعامّة)، في الإحياء، أم في الإماتة؟ في الاحتفاء بالحياة، أم في حفر القبور، وتأبين الموتى، والاحتفاء بالموت؟ في بناء الحياة، أم على العكس في بناء الموت؟

هل في كل منا، نحن العرب، آزتيكيّ ينذر حياته لكي يقتل قلب إنسان آخر من أجل أن تشرق شمسها الخاصة؟ هل تقوم الثقافة اللبنانية (والعربية بعامّة) على الفكرة – الصخرة التالية:

من الطريف، كما أظن، أن نبدأ فنلهو قليلا مع اللغة. لعلكم تعرفون جميعا أن من معاني كلمة مدينة في «لسان العرب»: الأمة، أي المرأة المملوكة. ويقال عن إنسان: إنه «ابن مدينة»، بمعنى أنه ابن أمة. هكذا يُقال للعبد: مدين، وللعبدة: مدينة. ولا يُقال: مديني إلا نسبة إلى «المدينة المنورة» – مدينة النبي. أما النسبة إلى المدن الأخرى فهي «مديني»، وذلك للتمييز بينها وبين النسبة إلى المدينة المنورة.

أضيف إلى هذا اللهو اللغوي أن هناك رؤيتين في تأسيس المدن، تحدت عنهما ميشيل سير Michel Serres في كتابه «أصول الهندسة» (Les origines de la géométrie, Paris 1993) هي الرؤىة الرومانية، ما قبل المسيحية، ورؤىة القديس أوغسطينوس، تضيئان كثيرا حديثي اليوم عن مدينة بيروت.

تقول الأولى، كما تروي الأسطورة، إن روما أسست على رأس فُصل عن عنقه. القاتل رومولوس (Romulus) والقتيل أخوه التوام (Remus) روموس، (٧٥٣ ق.م). على الدّم – القتل – التضحية، نهضت روما، وعلت أسوارها. ليس عجيبا إذا، أن يصف شاتوبريان روما بأنها «مدينة القبور».

لا تقوم الحياة ولا يجري الزّمن إلا
حيث يتدفّق الدّم؟

أنتقل الآن، فأطرح سؤالاً، لا على
الواقع هذه المرّة، بل على المبدأ نفسه،
أصوغه كما يلي:

إذا كانت المدينة، رؤيةً هندسيّةً من
ناحية، وعمراناً يحقّق هذه الرؤية من ناحية
ثانية، فهل الرؤية الهندسية لمدينة بيروت
اليوم، تستجيب حقاً لما يمليه أو يفترضه
مكانها الطبيعي؟

وجوابي شخصياً، وأعتذر هنا
للمهندسين المختصين هو: كلاً. فالهندسة
المعمارية التي تهيم على مدينة بيروت
تفتقر إلى الحد الأدنى من الإبداع
والخصوصية. ويمكن وصفها إجمالاً بأنها
تقليدٌ أو نسخٌ مَبْتَلٌ. لا شك في أنّ هناك
استثناءات تمثلها بعض العمارات، غير
أن القاعدة العامة تطمس هذه الاستثناءات
الخاصة، وهي في أية حال، قليلةٌ جداً.
ترجم هذه الهندسة مضموناً أو
واقعاً اجتماعياً أكثر مما تنطوي على فنيّة

معمارية، أو خصوصية، أو معنى متميز
فريد، هندسياً. إنها مجرد ترجمة وظيفيّة،
مجرد نتيجة لواقع اقتصادي - اجتماعي
- طائفي. وهي إذن قوالب جاهزة، أكثر
مما هي عمارةٌ مُحَطّطة. القوالب أشكّالٌ
واحدة تتكرّر. وكلّ تكرار يفرغ المدلول
من دلّته، مولداً النّفور والإحساس
بالضيّق.

إنها، باختصار، هندسة لا تستند
إلى استراتيجية عمراية. وهي في هذا
الإطار، نوعٌ من تدمير الفضاء. أو لنقل:
كما تدمر الطائفيّة فضاء الثقافة والإنسان
في بيروت، فإنّ هذه الهندسة تدمر فضاء
المكان. إنها نوعٌ آخر من «استهلاك»
المكان. وليس المكان خارج الإنسان، وإنما
هو داخله، ولهذا فإنّ كل عيب بالمكان إنما
هو عيبٌ بالإنسان نفسه.

ولئن كانت المدينة تتميز، هندسياً، بما
يمكن أن نسميه «متعة» المكان، امتداداً
لـ«متعة» النّص، وفقاً لرولان بارت، فإنّ
بيروت تكاد أن تخلو من هذه المتعة. وأعني
بها، هندسياً، استخدام الفراغ المكاني،
جمالياً، إلى جانب استخدامه، وظيفياً.
وتتمثّل هذه المتعة في إضفاء الشعريّة
والجماليّة، وبالتالي، القيمة على جسديّة
هذا المكان.

مثلاً، لا بُدّ من أن تُقام علاقاتٌ وثيقةٌ
بين الهندسة المعماريّة في المدينة والفنون
الأخرى - التّحت بخاصّة. ساحة المبني،
الشّارع، الحديقة، المفارق والتقاطعات،
الزوايا - هذه كلّها لا تندمج في بنية
المدينة، أو لا تأخذ أبعادها المدنيّة إلا إذا
امتلاً فراغها بأشياءً فنيّةً أو طبيعيّة تكمل
معماريّتها. لا بُدّ، إضافةً إلى ذلك، من خلقِ
فضاءات جميلة في بنية المدينة، خاصّةً
بالرّسم وأنواع التّصوير كلّها، وبالمرسح،
والشعر والسينما وبقيّة الأشكال التّعبيرية
الفنيّة.

الهندسة متكاملةٌ عضويّاً مع الفنون
الأخرى. وهي، في بناء المدينة، تحتاج
إليها، جوهريّاً، للتّعويض عمّا تنطوي عليه
من الأبعاد الوظيفيّة. فهذه الفنون هي التي
تكمل الجماليّة الهندسيّة وتخلق ما سمّيته
بـ«متعة» المكان.

هكذا يسهل علينا كثيراً أن نلاحظ أنّ
تكوين صور الفضاء البيروتي أو أشكاله،
لا يصدر عن رؤية هندسيّة مدنيّة - جماليّة،
وإنما يصدر عن نزواتٍ فريديّة تتطابق مع
مصالحٍ معيّنة تجاريّة اقتصادية، أو طائفية
اجتماعيّة. وينتج عن ذلك فضاءً هندسيّاً
مُلوّثٌ ومُلوّثٌ، إضافةً إلى عشوائيّته. ولا
يكون مثلّ هذا العمران إلا نوعاً من سرقة
الفضاء أو اغتصابه، نوعاً من العُنف ضدّ
الأرض، نوعاً من اغتيال الأرض، واغتيال
الفضاء.

والحالُ أنَّ العمرانَ في بيروت مجردُ تقنيةٍ عمليَّةٍ لتلبية الحاجة، ويفتقدُ اللقاءَ الحميمَ بين البناءِ والفضاءِ. كأنَّ العماراتِ تضاريسَ مصطفةٍ مشكوكَةٍ في تضاريسِ الطبيعةِ كمثلِ أظفارٍ ومخالبٍ تنهشُ كبدَ الأرضِ.

بيروت، اليوم، مجموعةُ أحياءٍ كمثلِ صناديقٍ طبقاتٍ مظلمةٍ ومغلقةٍ. ولنسألُ: هل برجُ حمودٍ جارٌ حقيقيٌّ لحيِّ الحمراء. أو رأسُ بيروت؟ وهل حيُّ الأشرافيةِ جارٌ حقاً لحيِّ عينِ المريسةِ أو الشياح؟ وكلُّ حيِّ يعدُّ نفسه سُرَّةً بحيثُ نجدُ أنفسنا أننا أمامَ مجموعةٍ من السُررِ، ودونَ جسمٍ حقيقيِّ. ونرى تبعاً لذلك أنَّ سُكَّانَ هذه الأحياءِ، الصناديقِ ليسوا إلاَّ أشتاتاً يتلاقون في مكانٍ جغرافيٍّ اسمه، تاريخياً، بيروت. وبيروت، في ذلك، مَشْهَدٌ لا مدينة. كأنَّ الطبيعةَ في بيروت ليست طبيعياً. ولا إنسانٌ حيثُ لا طبيعة. وما هي الشوارعُ والساحاتُ، أينما توجَّهنا، تحتلها التماثيلُ والصُّورُ والشعاراتُ في نوعٍ من الاحتلالِ أو التناهبِ يفرضُ رموزاً تحيلُ إلى نوعٍ آخرٍ من المحاصصة، وتحولُ فضاءَ المدينة إلى مجموعةٍ أشلاء. وما نجده في بعضِ أحياءِ بيروت من نموٍّ، أو خدماتٍ، أو نظافةٍ، إنما هو تابعٌ لموقعِ الطائفةِ، ونفوذِ زعمائها، وغنى أفرادها، أكثر مما هو تابعٌ لمخططاتٍ أو رؤىٍ مدينيَّةٍ عامَّةٍ تشملُ المدينةَ بكاملها، أو تابعٌ لمعاييرٍ جماليَّةٍ تنتظمُ المدينةَ. وكفي أن ننظرَ إلى الجامعةِ اللبنانيَّةِ الوطنيَّةِ التي يفترضُ فيها أن تكونَ الجامعةَ الأولى، لنرى كيفَ أنَّها تعكسُ انحلالَ الثقافةِ الوطنيَّةِ في اللاوطنيَّةِ، واللأمدينيَّةِ، واللأمدينيَّةِ في أن. إنها تجسيدٌ للانهايارِ الوطنيِّ، من داخلٍ - تربيَّةٍ، وثقافةٍ، وسياسةٍ. فثقافةُ بيروت كمثلُ هندستها وهندستها كمثلُ ثقافتها. فيها أكثرُ من ثقافةٍ: ينابيعُ ثقافيةً كثيرةً

متنوعةً تتنابدُ أكثرُ ممَّا تتألفُ. والحياءُ الاجتماعيَّةُ فيها مرتبطةٌ بأحيائها السكَّنية، وهذه مرتبطةٌ بثقافةِ سُكَّانها. والدينُ هو الأساسُ الأوَّلُ المكينُ لهذه الثقافة. فبيروتُ مساحةٌ فسيفسائيةٌ: مجموعةُ أحياءٍ، مجموعةُ طوائفٍ، مجموعةُ ثقافاتٍ. وهي، منظوراً إليها من هذه الزاوية، مدينةٌ - لا مدنيَّة، أو مدنيَّةٌ غيرُ مدنيَّة. ويَزيدُ في هذه اللأمدينيَّةِ، على نحوِ تناقضٍ فاجعٍ وساخرٍ في آن، الخطابُ البيروتِيّ المؤسَّسيُّ السائدُ: الديمقراطيَّة، وحقوقُ الإنسان، والإشعاعُ إلى آخرِ هذه الدعاوى.

وكما أنَّ بيروتَ مدينةٌ بلا مدنيَّة، فإنَّ الثقافةَ السائدةَ فيها تبدو هي كذلك نوعاً من الإستزلافِ، لكثرة ما تنطوي عليه من الرِّياءِ، والزَّخرفيَّةِ، والتَّبجحِ، والبعدِ عن القضايا الكبرى في مختلفِ المجالات. وما تكونُ أهميَّةُ ثقافةٍ أو يكونُ دورها في بلدٍ لا يأخذُ فيه الإنسانُ الذي ينتجها قيمته من كفاءته وإبداعيته، بقدر ما يأخذها من ولائه وانتمائه؛ والحقُّ أنَّ المؤسَّساتِ السياسيَّةِ والإداريَّةِ والثقافيَّةِ في بيروت لا تقوِّمُ الإنسانَ استناداً إلى قدراته المعرفيَّة، بل استناداً إلى قدراته الطائفيَّة. وهو داخلُ الطائفةِ نفسها يُقوِّمُ استناداً إلى قُرْبِهِ أو بَعْدِهِ من رئيسِ هذه الطائفة. فما أشدَّ ما يُمْتَنُّ الإنسانُ في معاييرِ هذه المؤسَّسات. وهي معاييرٌ تنعكسُ في الثقافة. فليس في الثقافةِ اللبنانيَّةِ حوارٌ حقيقيٌّ بين أطرافها. هناكُ وضوءٌ كلاميَّةٌ: مدحٌ أو هجاءٌ.

في هذا الأفقِ ذاته، يُمْتَنُّ فضاءُ بيروت. يُجزأُ إلى مجموعةٍ من المحابِسِ، كلٌّ منها مُسجِّعٌ بتقاليدِهِ. لكنَّ الفعلَ الخفيَّ في التنابدِ والإقصاءِ يتضمَّنُ هنا، على نحوِ مفارقٍ، نزوعاً نحو التَّقارُبِ الخفيِّ عند كلِّ طرفٍ نزوعاً نحو جعلِ الآخرِ شبيهاً به، موقفاً وتوجَّهاً. لكن، عندما أصرَّ على أن

أجعلك شبيهاً بي، فأنا في الواقع أُصرّ على أن الغيك. فنزعة التقارب في بيروت، تقريباً أكثر مما هي تعايش. إنها إرادة إلغاء أو إقصاء، من حيث أنها إرادة تذيب وصهر. والهدف دائماً هو التغلب والهيمنة، تحت قناع التعايش، وليس التكامل في التعدد والتنوع.

هكذا نرى أن فضاء بيروت مكان مقدس لا بوصفه متحداً وطنياً واحداً، بل بوصفه متحدات طائفية. لذلك يتعذر، بدئيّاً، أن يكون مكاناً سوياً. لا سوية إلا بدءاً من الدنيوية. المكان المتقاسم، طائفيّاً، ليس إلا عالماً من الانشقاقات، ومن الحدود والحوازج. والمحصلة هي دائماً حروب خفية أو مملنة، بحسب المرحلة والظرف. كأن ربح بيروت مندورة لكي تلد قايين باستمرار. وفي هذا ما يولد الشعور عند كل طائفة بأنّها تعيش في بيروت، في ما يشبه برميلاً مثقوباً.

والحق أن أهل الطوائف لا يقيمون في بيروت، بوصفها مدينة. إنهم يتحركون على أرضها، غير أنهم يقيمون، عمقياً، في الكنيسة وفي الجامع، وفي مكان آخر هو الدكان السياسي - الاقتصادي. لهذا يبدو الزمن في بيروت كأنه، حصراً، زمن هذه الأمكنة الثلاثة، لا زمن ثقافة مدينة. كأن بيروت، في ذلك، تعيش خارج الزمن الإنساني الخلاق، زمن الحضارة. كأنها مجرد مرصد، مجرد ترقب، وتتمحور، بفعل ذلك، عبقریات هذه الأمكنة أو الفضاءات الثلاثة على جعل المستقبل شكلاً للماضي أو صورة له، أعني أنها تتمحور، عملياً، على هدم بيروت الحاضر، والمستقبل. وما يكون شأن فضاء بشري يفاضل من أجل تحويل المستقبل إلى ماضٍ، أو يبدو فيه الماضي كأنه هو المستقبل؟

هل يحقّ لنا، استناداً إلى ما تقدم أن نقول: كلا، ليس لنا في بيروت من المدينة

إلا الاسم، وإلا ما يتسرّب إلينا بالعدوى الخارجية من دلالات هذا الاسم. وهي عدوى أسيرة للحدود السطحية، خصوصاً ما يتعلق منها بثقافة الاستهلاك، على أنواعها؟

هل يحقّ لنا من ثمّ القول إن بيروت لا تشكل نسيجاً اجتماعياً واحداً. وإنما هي تراكمات أو تجمعات بشرية قائمة على أساس ديني - طائفيّ؟ ونعرف جميعاً أن الحرب الأهلية الأخيرة كانت انفجاراً وحشياً في البركان السياسي الديني المستتر في بيروت، وأنها كانت تأكيداً ساطعاً على أن مفهوم المدينة، إنسانياً وثقافياً، لا مكان له عند أبنائها. كل في هذه الحرب باستثناء أقلية مُمهّشة، ركب سفينة انتمائه الطائفيّ، وأخذ يجهر بمكبواته، ويمارسها، ويغتصب عمراناً أرض لبنان، كيفما كان، وبمختلف الوسائل. وما هي مظاهر الاغتصاب تتكسّر في بيروت، وعلى امتداد الشاطئ اللبناني جبلاً أخرى من الإسمنت الكريه، المهندس ببشاعة تُغمي البصر والبصيرة، جبلاً كريهة تقتل جبال الطبيعة، وتخنق شطآن الأبدية.

لا تكتمل المدينة، أية مدينة، ولا تكون مدينة حقاً إلا بالإبداع الإنساني الذي يحاور هويتها - كينونة وديمومة. ويتمثل هذا الإبداع في الفن، تحديداً. ذلك أن الفن، نحتاً ورسماً، موسيقى وشعراً، هو، كما يُجمع الرءون في تاريخ الإبداع البشري وتوكده التجربة، العمل الإنساني الوحيد الذي يعطي للإنسان ماهية لا تتجاوز الإنسان وحده، وإنما تتجاوز كذلك الزمن. إنه يتميّز، بين جميع الأعمال الإنسانية الأخرى، بديمومته وتأثيره المتواصل. كأن الفن نظام زمني يؤسس لنظام كونيّ جمالياً وإنسانياً. وبهذا المعنى، تكون المدينة فناً، أو لا تكون إلا تراكمات

عمياء. تكون فَنَّا: أي تخترق الوظيفية، بحيث تمتلئ بالفن، تماثيل، ومراكز بحث وفن وعلم، وحدثت، من أجل إقامة توازنٍ جمالي بين هندسة السكّن وهندسة الحياة اليومية العامة.

القسم الذي هدّمته الحرب الأهلية في بيروت وأعيد بناؤه، وبخاصة شارع المعرض وما يتصل به مباشرة يُشكّل البقعة الوحيدة التي يمكن أن تكون النواة المدنية والمدنيّة لبيروت. فهذه البقعة، على الرغم من خلوها من الأعمال الفنية، بحصر المعنى، يمكن أن توفر للمقيم وللعاين، بهندستها، والآثار التي كشف عنها، وفضائها المعماري، وعناصر بنيتها التنظيمية، غبطة خاصة محفوفة بمشاعر جمالية تولد الإحساس بأنّ المدينة مبنية لخدمة الإنسان وراحته فكراً وجسدياً. وهي بقعة تجسد عملياً النظرية العمرانية التي تقول بأنّ الأبعاد الجمالية المتنوّعة يجب أن تحيط بالإنسان على نحوٍ دائم، لا في بيته وحده، بل في أنحاء المدينة كلّها. لذلك لا نستغرب إن رأينا هذه البقعة تمتلئ كل يوم بجماعات من مختلف الأعمار، ومختلف الأحياء، ومختلف الطوائف بقصد المتعة والراحة، مما لا نراه في أية منطقة أخرى في المدينة. إن في ذلك تمزيقاً كريماً للنسيج الطائفي في بيروت، ولنسيجها الثقافي كذلك - تطلّعاً ضمناً، مكبوتاً، إلى نسيج آخر مدني ومدنيّ.

لكن، هذا من حيث المبدأ. ذلك أنّ الناس، عملياً، يتنزهون في هذا المكان، يتجاورون، لكن لا يتعارفون، وبالأخص لا يتفاعلون، بالتعاون، بالشاركة، بالتبادل الثقافي بمعناه الواسع. ثم إن مشروع وسط المدينة، إنما هو التآجير والاستثمار. ربّما يجد الناس في المستقبل صيغة للتبادل. لكن التخطيط الذي نفضّل لم يُعنّ بالتبادل الثقافي العميق المثمر. عني بتبادل البضاعة، وحدها، على أنواعها. إنه تخطيط - ترميم وتجميل لسلام ما

بعد الحرب الأهلية، وربّما لإمكانيات ما بعد الحرب. إنه حتى الآن لا يتجاوز هذا الحدّ. وعلينا جبيعاً أن نأمل في ألا تتدهور هذه البقعة، أعني وسط بيروت، تحت وطأة الجشع وشهوة الربح، وألا يحولها المال إلى مجرد مجموعة من الدكاكين.

لكن، ماذا تعني كلمة مدينة في مصطلحها الحديث؟

تعني أولاً أنّها تنطوي على قيم مشتركة عامة، لا تُمس. لا يمكن العبث بها. لأنها ليست ملكاً خاصاً لأحد، بعينه، وإنما هي ملك عام لجميع سكّانها بالتساوي.

وتعني ثانياً أنّها تقوم على الديمقراطية للمحافظة أولاً على هذا الملك العام، وعلى حقوقه، وللمحافظة ثانياً على حرية كلّ فرد فيها. فكل ما في المدينة، مادّة وفكراً، خاضع ومطروح للنقاش، في أي وقت.

وتعني ثالثاً التوازن الكامل بين هذا العام، المشترك اللاشخصي، وذلك الشخصي الخاصّ المتميّز، أي التوازن بين الاجتماعية والفردانية.

إذا رجعنا، في ضوء ذلك، إلى التقليد الفلسفي القديم الذي يرى أنّ المثال الأكثر كمالاً للفكر النظريّ يكمن في تأمل الأرض والكون، فما يكون فكرنا، منظوراً إليه بعين هذه الأرض التي تُسمّى بيروت، وبعين الفضاء الذي يُسمّى الكون؟

ولئن قرّنا هذا السؤال بتذكّر الأصول الأولى التي قامت عليها بيروت، وبينها الأبجدية، واستقصاء المجهول، واحتضان العقل، والانفتاح الخلاق على الآخر، فإنّ الجواب عن هذا السؤال سيكون تراجمياً، مهما أضفينا عليه من أقاويلنا اللبنانية الاستيهامية التي اشتهرنا بها.

هنا سأجرؤ على التصريح بأنّ هاجس الإبداع الحضاريّ بدأ يختفي في بيروت، أو يتراجع، منذ ظهور الأديان الودعانية. ويؤكد لنا التاريخ أنّ بيروت لم تنتج، في

ظَلَّ الوجدانية، ما يضاهاه إنتاجها في المراحل التي سبقت هذه الوجدانية - لا في التشريع، ولا في الفلسفة، ولا في الفن، بمختلف تجلياته.

ولدت بيروت واحدة. لكن إذا نظرنا إليها جزءاً جزءاً، فسوف نجد أنها عاشت وتعيش تاريخاً بائساً، بفعل التجزؤ نفسه. ولئن نظرنا إليها بوصفها كلاً، فسوف نرى أنها قد تكون بين أسوأ المدن في العالم العربي.

ينبغي أن نضيف أنها منذ أواخر الخمسينات في القرن المنصرم أخذت السياسة المتدينة أو الدينية المتسيّسة تجرفها في مهاو من التوهم أوصلها في السبعينات إلى التوحش وإلى أن يلتهم بعضها بعضاً.

وقد بدت، بسبب من ذلك، أنها مكاناً لجماعات لا اجتماعية، ولموضوعات لا تنهض إلا على الفردانية والاستئثار. أنها داخلية - انطوائية فيما لا تطوق زراعاها إلا الخارج. أنها حقل خصب متنوع لكن غيرها هو الذي يستثمره. أنها ملُتقى السياسات من كل نوع، لكن لا سياسة لها. أنها مصنع للمعرفة، لكن المعرفة التي لا تنتج إلا التعثر حيناً، والضباغ حيناً، والجهل، ويا للمفارقة، حيناً. أنها المدينة المحسوسة الملموسة، وفي الوقت نفسه، المدينة الأكثر تجريداً.

أنها مجرد معادلة - هي التي ولدت جسداً يتفجر تطلعاً وشهوة. على مستوى الأفكار، نجد في بيروت فكرتين فعّالتين: الدين والسياسة القائمة عليه. خصوصاً أن هذه السياسة تقوم دون أية قطيعة مع الماضي الخاص بالمركب البشري في لبنان، حيث تراث العائلة العائلة، والابن الأب. خصوصاً أن الدين كما يمارس في لبنان لا يقيم، عملياً، أي اعتبار إلا لمؤسّساته ومقتضياتها.

كل ما عدا ذلك، فكراً وفناً وفلسفة وعلوم إنسانية أو طبيعية، هامشي، غير فعّال، ولا يؤبه له. وهو غائب تماماً على مستوى الوعي العام.

إن الرأسمال البيروتيفعلي أو ممكنااتها القابلة لتحقيق ازدهار مديني حضاري، يتمثل في ثلاث ثروات غير مستثمرة ولا مصونة، علماً بأنها أهم موارد التنمية والثروة، ولها قابلية عالية للاستثمار.

يتمثل هذا الرأسمال أولاً في الطاقات البشرية المتخصصة، وهي مستنزفة بالهجرة، هجرة اليد العاملة، وهجرة الأدمغة. وليس هناك أي مشروع لاحتضان هذه الطاقات، واستبقائها، وإطلاق فرص العمل لإمكاناتها.

ويتمثل ثانياً في الطبيعة أو البيئة الطبيعية، وهي كما تعرفون، مدمرة بالتلوث بحراً وبراً، وبانقراض الأنواع وتراجع الغابات وتشويه الجبال وتلوث المياه وهجوم الأسمدة الكيماوية والخيام البلاستيكية.

ويتمثل ثالثاً في الثقافة، بدءاً من ثقافة الحياة الريفية، وهندسة الفضاء في الأحياء إلى هندسة المدينة، وصولاً إلى المؤسّسات والمشروعات الثقافية. خصوصاً أن لبنان بقي حتى في أثناء الحرب الأهلية، أهم مركز عربي لصناعة الكتاب.

إن المشروعات الثقافية بين الخمسينات والسبعينات، خصوصاً، كانت حاملة لوعود مستقبلية. كانت بؤراً للتلاقي والنمو خارج الممالك الطائفية. كانت مساحة تعد بالنمو والاتساع عبر التفاعل الخلاق والشراكة العميقة. كلاً، لا للقوانين ولا رؤوس الأموال في ذاتها، بقادرة أن تفعل ما تفعله حركة ثقافية حرة وعميقة في كسر الطوق الطائفي المتفاقم.

واليوم، بعد أهوال الحرب الأهلية التي عدّتها الطائفية، وإن لم تكن سببها الأول، ينكشف وضع المحاصصة والتقسام،

بل التناهب الطائفي. ومن المؤسف أن أنظار المسؤولين تبحث يميناً وشمالاً عن الحلول، وقد تجد بعض الأجوبة عن الحاجة إلى التنمية في الاستدانة، لكنها لا تعرف أن تعثر عليها في المشروعات الثقافية. وبالطبع، لا أعني هنا مجرد إنشاء المجالات أو إصدار الكتب. فالمشروعات الثقافية تشمل كل ميادين البحث والإبداع والتطوير والرؤيا الجديدة في أطر عمل تعاوني في مجالات العلم والأدب والفنون المشهدة والتشكيلية والموسيقية والعمارة والزراعة الطبيعية والبحوث التربوية وبحوث البيئة والبحوث الصناعية والصناعات المحلية، والبحوث الاجتماعية والتعاونيات المحلية والندوات السياسية والقانونية. لكننا نرى في الواقع أنه حتى المراكز والمواقع التي يعول عليها عادة لتحقيق التفاعل والحيوية، تتراجع عن رسالاتها، أو غلب عليها الطابع الطائفي، بدلاً من أن تعلمن، كالمدرسة والجامعة، في المقام الأول.

فلا تتحقق التنمية بدون المشروعات التي يكون رأس مالها الأول الطاقات والقدرات الإنسانية والطبيعية اللبنانية. لا القروض، ولا المشروعات المستعارة من آفاق أخرى تقدر أن تحل محل القوة البشرية الثقافية، ومحل الثروة الطبيعية. ولقد شهدت مرحلة ما بعد الحرب إهمالاً كارثياً واستهانة لا تصدق برأس مال لبنان. بينما، بالمقابل، شهدت إذعانا متزايداً لكل ما هو طائفي، ربما بسبب الجرعة المقوية التي منحتها الحرب للطائفة.

ينبغي القول إذاً: ليس لبيروت، بوصفها مكاناً، جمهور يفصح عنها بوصفها مدينة واحدة. ليس هناك تطابق بين تاريخها وتاريخ سكانها. سكانها مجموعات لكل منها تاريخها الخاص الذي تحافظ عليه، بوصفه خاصاً. وهي في ذلك تحافظ على ما يفصلها عملياً عن المكان الذي تقيم فيه.

كأنها لا ترى في هذا المكان وطنها الذي تنتمي إليه، كيانياً، بقدر ما ترى فيه مقرراً. كأنه مكان تجارة، لا مكان حضارة.

ولنسأل، بعبارة ثانية: هل لبيروت ذاكرة واحدة وما هي؟ كيف يكون لها إذاً تاريخ واحد؟ الحرب الأهلية الأخيرة، خلافاً لجميع الحروب الأهلية، زادت سكانها انقساماً، بدلاً من أن تزيدهم التحاماً. وبيروت إلى ذلك، بين انعدام الذاكرة الواحدة، وانعدام التاريخ الواحد، لا حاضر لها غير التقليد والمحاكاة – أي حاضر الغرب الحديث. جردوا بيروت من أثر الغرب فيها، فلن يبقى فيها إلا شيطان: الكنيسة والجامع. والمأساة الكبرى التي أشتفها هي أنها مقبلة على زمن لن تجديها فيه لا الكنيسة ولا الجامع. ستكون عاجزة وقاصرة – ستكون مجرد سوق بين الأسواق.

إن بيروت جماعات دينية وأقول: دينية لكي أتجنب كلمة طائفية التي فقدت كل دلالة، لكثرة ما ابتتلها الاستخدام. كل جماعة دينية تخلق وسطها، أعني مدينتها الخاصة، داخل المدينة. ولا تمارس هذا الخلق بالأفكار والآراء وحدها، وإنما تمارسه كذلك بالعمل والمخيلة.

فالصراع في بيروت ليس مجرد صراع بين فئات ظالمة وفئات مظلومة، أو بين فقراء وأغنياء. إنه كذلك صراع مثل عليا، وطوباويات، ولنقل، خلافاً للقول السائد إنه صراع نبوات – آخرة ونديا. وهو ما يعزز كونه صراع شهوات وسلطات. إنه صراع يزداد توتراً وحدة، بصمت حيناً وصراخ حيناً، تبعاً للإيقاع في حركية العالم الحديث، الحركية التي تشعر أطراف هذا الصراع بأنها خارجها، وتبعاً للرغبة التي تعاكس هذه الحركية – رغبة العودة إلى الجذور، ولملمة الهوية المبعثرة.

ومن البداهة القول، إذاً، إن بيروت ليست مجتمعاً واحداً، ولهذا يتعدّر أن تكونَ مدينةً واحدة. وسكانها لا يعيشون بعضهم مع بعض متساوين، واجبات وحقوقاً، وإنما يعيشون متنابذين، وكلّ يحاول أن يكون السيّد.

كانّ طاقة بيروت مبدّدة سلفاً. فهي تُمضي نصفَ وقتها في تبديد هذه الطاقة خارجَ مداراتها، وتمضي النصف الآخر في لملمتها، ومحاولة المواءمة بين عناصرها. أخلص إلى القول إن في بيروت تنوعاً إثنيّاً وثقافياً قلماً نجد ما يضاهاه في حوض المتوسط، المشرقيّ على الأقل. يفترض، إذاً، في مدينة كهذه، استناداً إلى الفريدة ووظائفه الممكنة، واستناداً إلى الفريدة في تركيبها، بشرياً وثقافياً، أن تكون مكاناً فريداً للقاء فريد، أي لفعاليّة فريدة.

غير أن الحياة الواقعيّة تؤكّد أن البشر يعيشون في هذا المكان بوصفه مأوى، لا بوصفه مدينة. كلّ يتمسك بمأواه، مدافعاً عنه - لا عن المدينة بوصفها كلاً. يمارسون، طوعاً أو كرهاً، التناؤد والتضاد والتبّات والسبّات - كل في مأواه، أو في موقعه، أو في معقله. وما نسميه الدوّلة ليست هنا إلا هيكلًا خارجياً جامعاً تتحرّك فيه هذه التناؤدات وهذه التضادات في شكلٍ مُشرّع له، أو شكلٍ مشروع. وكلّ يسير في هذا المكان مسكوناً بأخر من خارجه. آخر وسيط أو حليف أو ملجأ أو راع. هذا الآخر، الأجنبي، جزءٌ عضويّ من العقل والمخيّلة معاً. التآلف مع الخارج تعويضٌ عن التناؤد في الدّاخل. وهو تعويضٌ ملتبسٌ، جوهرياً.

ظاهرياً، يتجاوز البشر في بيروت. لكن بين كلّ فئةٍ وأخرى مسافة كبيرة، ومتنوّعة. المسافة بين حي الأشرافية وحي رأس النبع وحي رأس بيروت وحي برج حمود، تمثيلاً لا حصراً، أكثر بُعداً، على

صعيد القيم والتطلّعات، منها بين أيّ منها وبين باريس أو روما أو القاهرة أو مكّة.

الخاصيّة الأساسيّة التي تتمتع بها المدينة تكمن في فعاليتها التي تتآلف وتتنوّع بالضرورة، متجاوزةً حدودها الجغرافية. وهي التي تضفي على المدينة أهميّتها. ذلك أنّ هذه الأهمية تقاس بمدى فيض المدينة الخلاق، مخترقاً حدودها نحو الآخر.

والحال أنّنا إذا نظرنا إلى بيروت بهذا المعيار، فإننا نجدها شبيهةً بجسدٍ يقاتل بعضه بعضاً، ويلتهم بعضه بعضاً. فبيروت - المدينة، ليست أمنيّةً لخريطتها البشرية، ولا لخريطتها الجغرافية.

ولا تعود عطالة بيروت - المدينة إلى هيمنة الخارج عليها، كما تعودنا أن نسمع أقوالاً في هذا الصّد ليست إلا هرباً وتغطية، وإنما تعود إلى انعدام هيمنتها هي على نفسها. إنها هي نفسها التي تتحرّك ضدّ كونها مدينةً واحدة. تتحرّك بوصفها مدناً عديدةً ومتحدات عديدة وثقافات عديدة، وإذا تأملنا في العوائق التي تتكاثر ضد نموّها بوصفها مدينةً واحدة، وضد المساواة والعدالة وتآملنا في تزايد البطالة والتفاوت بين ناسها، أفراداً وجماعات، فإنها تبدو وكأنها تتحول إلى أكداش من البيوت لا إلى الحسّ الطبيعي تنتمي، ولا إلى الحسّ المدنيّ. ونرى كأنها تتحرّك على نحوٍ تبدو فيه كأنها غير موجودة إلاّ بلاغيّاً - بوصفها مجرداً لفاظٍ ضخمّة.

تكاد جغرافية بيروت أن تصبح خريطةً مصغرةً للمشرق العربيّ السوري - العراقيّ على الأخص، ومن ضمنه فلسطين والأردن. نقرأ في هذه الخريطة ألاّ أهمية للأرض إلاّ بوصفها عرشاً دنيوياً، أو بوصفها جسداً أوروبياً. ونقرأ أن العلاقات بين البشر في هذه الخريطة لا تقوم على أساس من المواطنة، بل على

أساس من هذا اليقين الديني، أو ذلك اليقين الأخرى. ونقرأ تبعاً لذلك أن ما نسميه بالمجتمع إنما هو تجمعات من نرات مفككة. ونقرأ أن الصراع قائم باسم هذا العرش الديني الذي يميل إلى توحيد الدنيا تنمة لتوحيد الآخرة. وهو صراع لا يتم إلا بالعنف، وإذا بالطغيان والظلم، ونقرأ أن التحرر من الخارج مطلوب لكن، بروية وخجل - وليس لتوكيد الحرية في الداخل، بل لكي يصبح القوي أكثر قوة، والمتسلط أكثر تسلطاً، والغني أكثر غنى. ومثل هذا التحرر من الخارج أمرٌ محال، لسبب أساسي: لا يمكن أي شعب أن يتحرر من الخارج، إلا إذا كان حراً في الداخل.

ونقرأ في هذه الخريطة أن بيروت أعني هذا المشرق الذي أشرت إليه فقر في كل شيء، وفقر إلى كل شيء. إنه فقر لا يعوّض عنه، إلا أمران: السلطة والمال. فالرغبة العليا التي تحرك الأفراد وتوجههم هي رغبة المال والسلطة. اذهب، انطفئ، مت لكي أحلّ محلّك - في السياسة، في الدين، في المال، في الفن والشعر والأدب. كل يريد أن يتقمص شخص المهيمن، شخص الأمر النهائي، شخص الكامل الذي لا عيب فيه. إنها العدمية مقلوبة تختزل فيها التجربة الإنسانية، بأبعادها كلها، في فقه الأمر والنهي: في تبرئة الذات وتجريم الآخر. نتمرد على الطغيان بطغيان آخر، على الدين بدين آخر، على التقليد بتقليد آخر. إنها تبسيطية ساذجة ومضحكة. إنها سياسة الموت في عالم يبدو كأنه مؤسس على إبادة بعضه بعضاً.

صورة قائمة لبيروت؟ قد يقول بعضهم. لكن كادت بيروت، مع هذه القتامة كلها أن تكون مدينة العرب الثقافية في الستينات وأوائل السبعينات. مدينة خلقها المبدعون والناشرون، اللبنانيون والعرب الوافدون إلى بيروت، المقيمون فيها. لكن بيروت

هذه انطفت بعد الحرب الأهلية، وكان لبيروت مع هذه القتامة كلها، أن تحلم. أن تتغنى بأحلامها، بعد أن دمرها واقعها. وها هو الحلم يكاد أن ينطفئ هو كذلك - بهجوم كابوس الرقابة على لغتها. ذلك أن الرقابة لا تخنق الواقع وحده، وإنما تخنق الحلم كذلك. الفكر الحي، الإنسان الحي يرفض أن يراقب ويرفض أن يراقب. لا يقبل الرقابة، ولا يقول بها، إلا الإنسان الذي يحيا ميئاً، وإلا الفكر الميت. هكذا تصور بيروت وتعاش كأنها مدينة من القش تشتعل بمجرد أن تلامسها شرارة الكلمة. ولنقل، على المستوى السياسي، إن النظام الذي يمارس الرقابة يقول للناس: ليس لكم عقل يتيح لكم أن تميزوا الجيد من الرديء، وليس لكم القدرة على التقويم والحكم. نظامكم الذي لا يخطئ هو الذي يقوم بهذه المهمات عنكم وباسمكم. وليس لكم إلا أن تصمتوا، طوعاً أو كرهاً. وليس لكم إلا نسيان المعرفة.

ومثل هذا النظام يحكم مدينة ميئة، وبشراً مؤتى وهو نفسه ليس إلا قناعاً من أقنعة الموت.

لكن، ينسى القاطلون بالرقابة أن الأفكار التي يفرضونها على الآخرين الذين يفرضون عليهم الصمت، إنما تبطل نفسها تلقائياً. كل فكر يفرض على الإنسان، هو غير فكري وغير إنساني في آن. وكل فكرة ينظر إليها بأنها هي وحدها الحقيقية، وبأنها لذلك خالدة، ليست إلا جثة، ولا تفوح منها في انتشارها إلا رائحة النعفن. وينسى القاطلون بالمراقبة عبر التاريخ. فالتاريخ يعلمنا أن الأفكار غير الصالحة يميئها انتشارها نفسه. لأنها تمتحن وتختبر في هذا الانتشار، وتسقط من تلقائها.

الأكثر سوءاً، في هذا المجال، هو النظر إلى الفكرة كما ينظر إلى الجريمة. فممنع

فكرة أو رأي بحجة أنهما «مؤنّيان» أو «مخربّان»، إنّما هو احتقارٌ للبشر الذين يذيعونهما، ولأولئك الذين «يحمون» منهما.

إن انعدام حرية التعبير في المجتمع ليس مجرد دليل على افتقاره إلى الحد الأدنى من الإنسانية وإنما هو إلى ذلك دليل على شيخوخة الفكر، وشيخوخة اللغة، وشيخوخة الإنسان.

نخطئ إذا كنّا نعتقد أنّ في إمكاننا أن نفرض فكرة بالقوة، حتّى لو كانت هذه الفكرة دينيّة. وما تكون الفائدة في فرض فكرة بالقوة، أو فرض دين بالقوة؟ نخطئ كذلك إذا كنّا نعتقد أنّ في إمكاننا أن نمنع فكرة من الانتشار بفرض الرقابة عليها وعلى أصحابها. لا الفرض ولا المنع يليقان بالإنسان. يليق به أن يخلق المناخ الذي يؤدي، بالحرية، إلى زوال السيئ أو الرديء. السيئ انعكاس لحالة: قمعه يزيد هذه الحالة تأصلاً. لا بُدّ إذاً من العمل على إزالة الحالة نفسها، بإزالة أسبابها. ولا طريق لذلك إلا الحرية:

باسم هذه الحرية، تجرأت أن أطرح هذا السؤال:

هل بيروت، اليوم، مدينة حقاً، أم أنّها مجرد اسمٍ تاريخي؟

(باريس - بيروت، ٣١ تشرين الأول ٢٠٠٣)

أدونيس

شاعر وناقد أدبي من سوريا، أدونيس المولود علي أحمد إسبر في القصابين، درس الفلسفة في جامعتي دمشق والقديس يوسف ببيروت. ساهم في إصدار وتحرير مجلّتين أدبيتين كبيرتين هما: «شعر» و«مواقف». أراؤه في الحداثة ورؤيته الثاقبة في الثقافة العربية وأحوالها تركت أثراً كبيراً في المفكرين والمنظرين الذين جالوه والذين أتوا من بعده على حد سواء.



بعض عوالم العرب وثقافتهم ما بين عبد الحليم حافظ وعمرو دياب

حازم صاغية

بالسياسة على إيقاع الحقوق المدنية والثورة الجنسية وفيتنام فكان يوب ديلن وجان بايز وآخرون.

إلا أن سوء حظه تابع جزئياً من انشفاق العقد المذكور، أو في ألطف الصياغات، من تعدد هذا الواحد. ذاك أن الستينات لبست لكل مكان لبوسه، على الرغم من أن الإشارات الأولى إلى وحدة ما ولدت فيها. فمسائل الجنس التي طُرحت في «الغرب» لم تظهر يومها على أجندة «الشرقيين» ممن اكتفوا بتجديد اكتشاف عواطفهم على إيقاع جديد.

وعلى النطاق السياسي والفكري تجسد التباين بطرق شتى.

فالذين كانوا، مثلاً، يقولون بالاشتراكية في أوروبا كانوا يعلنون نفورهم من القومية ودولها القوية، متابعين تحولات اجتماعية وثقافية كمحاولة هارولد ويلسون توفيق تلك الاشتراكية مع الثورة التقنية البازغة، أو مناقشين ظاهرة المدراء وما إذا كانوا البدلاء من البورجوازية المالكة لوسائل الإنتاج، أو راصدين تحولات البورجوازية الصغرى من طبقة قديمة عمادها الفلاحون وأصحاب الحرف والدكاكين «البوجاديون» إلى طبقة جديدة من الموظفين المتحلقين حول الدولة وإدارتها.

عندما طبعُ اسم عبد الحليم حافظ باحثاً، في الإنترنت، عمّا لا أعرفه عنه، ومحاولاً تذكر ما كنت أعرفه، تدفقت عليّ عشرات المقالات والأخبار والقطع تتناول إما عبد الحليم خدام أو حافظ الأسد. ففي الإنترنت، على الأقل، يبدو كما لو أن «الحليم» و«الحافظ» يصعب أن يلتقيا في شخص واحد، ولو أمكن في الواقع أن يلتقيا في شخصين. وهي حادثة عارضة وبسيطة لا يُسأل عنها «العندليب الأسمر»، غير أنها تشير إلى سوء حظه بعد انقضاء أكثر من ربع قرن على رحيله.

فإن عبد الحليم، على ما فيه من عنصر شخصي، تمددت إليه السياسة واخترقت حيّزاته. فهو، بعد كل حساب، «مطرب الناصرية» الذي كان له من العمر ٢٣ سنة حين حصل انقلاب ٢٣ يوليو ١٩٥٢، فغنى لبناء السد العالي وكان أنشط أفراد المجموعة التي أتشدت «وطني حبيبي الوطن الأكبر»، كما كان الذّكر الوحيد فيها.

من غير شك، تركت الناصرية بصمات أساسية على غناء عبد الحليم، هي التي سعت إلى بناء دولة يغني المغنون «إنجازات» جيشها وعمالها وفلاحها وزعيمها. وفي هذا يبدو الأمر لوهلة منسجماً مع الستينات الكونية التي ربطت الغناء، أو شطراً منه،

في المقابل، وصل البعث إلى السلطة عام ١٩٦٣، في العراق وسورية، وهو حزب قومي واشتراكي في آن، فبوشر في ذبح الخصوم، الاشتراكيين منهم والقوميين، فيما كانت إذاعة دمشق تبشّر بنظام القيم الجديد من خلال أغنية شهيرة تبدأ بالبيت الآتي: «البعث قامت ثورته / والثأر دارت دورته».

وباستثناء أقليبات صغيرة جداً من أهل بلداننا درسوا في مدارس غربية وانتسبوا إلى الطبقات العليا والوسطى، بدت الستينات العربية زمناً للشأن العام بامتياز. فما بين حرب اليمن التي افتتحتها وحرب ١٩٦٧ ثم رحيل جمال عبد الناصر في نهايتها، استقلت الجزائر بكلفة دموية باهظة، ونشبت المواجهات طاحنة في اليمن الجنوبي، وتأسست منظمة التحرير الفلسطينية.

وهذا لا يعني أن الغرب عهدنا ذلك خلا من الهموم العامة. فما بين برلين وخليج الخنازير الكوبي، لاح الموت النووي على مرمى حجر.

بيد أن مواليد ما بعد الحرب الثانية قرروا أن يعيشوا ويدعوا الآخرين يعيشون. وقد اندفعوا بفردياتهم وبأجسادهم، يعلنون هذا التوق الجارف إلى الحياة، معززاً بأدوات اقتصادية وفرتها خطة مارشال لإعادة البناء وسياسات الرفاه الكينزية المعتمدة يومها.

صحيح أنهم تهيأوا لستيناتهم بموت جيمس دين المأسوي في ١٩٥٥، وانخرطوا فيها مع انتحار مارلين مونرو في ١٩٦٢ ثم مقتل جون كينيدي بعد عام واحد. لكن القبور آثرت أن لا تكون نهايات. فقبل مصرعه بأشهر، كان جيمس دين «المتنرد بلا قضية»، يتيح للشبيبة أن تصنع قضاياها من صبوات ومخاوف متضاربة رأت في الممثل الوسيم تجسيدها. وأبعد

من هذا أن النجومية، في السينما والغناء، كانت أخذت منذ الخمسينات تبدي تدمرها بالفحولة التي مثلها أربعينيون كجون واين وكلارك غيبل، فتظهر وجوه أريد لها أن تموّه الحدود الجنسية الفاصلة، من بول نيومان ومارلون براندو الذي كان يعاني ويُقتل في أفلامه، قبل أن يستفحل لاحقاً، إلى ألفيس برسلي قبل أن تصيبه السمّة، وصولاً إلى البيتلز وميك جاجر. وهؤلاء، على العموم، ليسوا فقط رموزاً قليلة الفحولة، إذ يمكن بتذكّر أوجه جيمس دين ومارلون براندو وألفيس برسلي ثم ميك جاجر، أن نلاحظ الموقع المركزي والناظر للشفتين عند كل منهم. والشفاه، كما نعلم، أكثر الأعضاء الظاهرة من الجسد إعلاناً عن الأنثوية.

وعبد الحليم حافظ، بدوره، أوحى للكثيرين انه على شيء من ازدواج الجنس، وانطوى على رقة ولطف يضعانه بسهولة في موضع المقابلة مع وجه ك«وحش الشاشة» فريد شوقي. لكن عبد الحليم، السيئ الحظ، ما كان له أن يحلم بمعادنة الضوابط الاجتماعية الكثيرة المحيطة بتجربته. فهو متى أدى، هز رأسه وحرك يديه وأذبل عينيه، وبهذا مثل انعطافاً ملحوظاً عن أستاذه محمد عبد الوهاب الذي كان يقف بطربوشه وكامل أناقته، مثل صنم وراء المنبر. إلا أنه انعطاف يشبه اللطم أكثر مما يشبه المبادرة والاحتكام.

فهو كان يبدأ الأغنية ويهيئها وهو في مكانه نفسه، ولم يكن لأي خيال أن يتخيل تدخينه سيجارة على المسرح مثلاً، ثم رميه فيلترها بحركة غير عابثة، أو ممارسة شيء من اللعب أو المزاح أو الباروديا، مما احترفه بعض مجاليه كالبليجيكي - الفرنسي جاك بريل، دع الأميركيين والبريطانيين جانباً. فلئن أدى عبد الوهاب بطريقة قديمة تتم عن احترام المنبر في

ثقافتنا، فإن عبد الحليم لم يذهب بعيداً في التكرار للمنبر، ولا كان في مقدوره مثل هذا التمرد.

ولئن أثار الفيس بريسلي، في الخمسينات، اعتراضات محافظة في الولايات المتحدة، فقل إن حركاته ذات إحياءات جنسية صارخة، ما جعل التلفزيون ينقله من خصره صعوداً. إلا أن عبد الحليم لو أقدم على ربع ما أقدم عليه أليس لانتهى، في أغلب الظن، شهيداً من شهداء الهامش الذين يخجل المتن «المحترم» بحسبانهم على الشهادة.

فالقمع الذي كان عبد الحليم حافظ، واعيأً أم غير واع، ضحيته هو ما لا يستطيع الناظر، بعد انقضاء كل تلك السنوات، أن لا يراه.

أما الشبيبة التي تعلقّت به، فكان مما خاطبها فيه أنه يرسم معالم معاناتها، لكنه يرسم انسداد الأفق بعد ذلك. فهي، إذًا، علاقة ربما انطوت على إحراز اللذة من طريق إنزال قدر من الألم بالنفس، أو التمتع بوصف ألمها. وربما كان في الحياة المديدة لهذه العاطفية المسدودة في مجتمعاتنا، ما أطال عمر الغناء الحافظي عندنا أكثر مما أطال أعمار الفنانين الآخرين الذين جايلوه.

والحال أن صلة من هذا النوع تلبها «كيتشية» عبد الحليم وغناؤه، مثلما يلبي صلب المسيح وألم العذراء التطلب العاطفي للمؤمنين المسيحيين. فداخل دائرة شعورية مغلقة، تُستعاد مرة بعد مرة، يلعب الكيتش دوره النموذجي بوصفه تماهياً سريعاً وسهلاً مع الموضوع الذي يتم تمثيله، وإمعاناً في تأكيد المطابقة مع الحالة الموصوفة، وتكراراً يهدد بابتذال العواطف فيما هو يُعليها إلى سوية المقدس. فعاطفية الكيتش، بحسب ميلان كونديرا، لا تُظهرها الدمعة الأولى التي هي

دمعة الحزن الفعلي على فقد شخص أو شيء محدد. بل تتجلى في «الدمعة الثانية» التي تكون «ما وراء دمعة»، أو ميتا دمعة، نذر فيها تضامناً مع مشاعر جمعية تحيط بنا.

فهي تعلن عن العاطفة بالنيابة عن آخرين، أو ربما لمصلحة آخرين، من غير أن تصدر عن تورط عاطفي مباشر لصاحب الدمعة في أسباب دمعتها. بهذا يُصار إلى تحويل الواقع موضوع براءة كاملة، على ما تبدو عليه، مثلاً، صورة العذراء وابنها، أو ما تُنعت به حالات عسلية صافية كألم العاشق، ونوم الطفل، وأمومة الأم، وشهادة الشهيد.

وعبد الحليم «الصادق» في غناؤه، على ما وُصف مراراً، والذي غنى «دمعي شهودي / جرح خدودي» و«في يوم، في شهر، في سنة / تهدا الجراح وتنام / ويبقى جرحي أنا / أطول من الأيام»، هو من بالغت أغانيه في ذكر الجنة والنار والبكاء والجرح، كما حملت أفلامه عناوين «الخطايا» و«الوسادة الخالية» مما يكاد يقارب «حياة وآلام السيد المسيح». وقد توفي عن ٤٨ عاماً فقط، بعدما عاشت الصحافة الفنية طويلاً تتغذى على أخبار مرضه وإشاعاته، فأسبغت عليه رومنطيقية تكاد تكون جبرانية، لم تصل إلى حد الالتحام بالطبيعة كما عن الهيببيين، وإن استلهمت من الطبيعة لقبه الشهير «العندليب الأسمر».

هكذا لم يفت الشاعر الشعبي المصري أحمد فؤاد نجم، حين أراد أن يهجو، ضربه في عقب أخيله، أي كيتشيته: «لماليمو الشخووعا الدولوعا الكتكوت / الليلة حيغني ويتنهّد ويموت»، تماماً كما لجأ بعض رسامي الكاريكاتور العربي إلى رسم عبد الحليم وهو يغني «نار يا حبيبي» فيما رجال الإطفاء يحاولون إنقاذه من حريقه.

فالنجم المصري الراحل حالة قصوى بامتياز، فإذا ما كان الآخرون يغنون فهو إنما «يموت في الغناء» وإذا ما كانوا يُغرمون فهو «يموت في الغرام».

والموت في الغرام عكس حالة عمرو دياب الذي مثل الغرام ومُسرحه، فلم يرفع الحرارة كثيراً ولا سها جمهوره عن مسافة من نوع مهني تفصل عادة بين المؤدي والمؤدي له. فإذا يكاد يبكي مع عبد الحليم، وعليه، كما لو كان الشقيق الأصغر المريض في العائلة، يبقى غناء دياب خارجياً ووظفياً، باعاً على الرقص أصلاً وأساساً، حتى يكاد الرقص معه يصير وظيفة الغناء الحصرية.

فالفنان الشاب ليس، كسلفه، سيئ الحظ. وهو من دون أن يكون مُحيراً بجنسه يتجرأ، غير عابئ، على تأنيث نظراته. ذلك أن الوظائف التقليدية للرجولة والأنوثة تعدلت كثيراً، حتى صار في وسع الرجل أن يتأنت، جاداً في ذلك أو لاهياً، بدرجة لا تعرّضه للتقتيش الأخلاقي السابق بقدر ما ترشّحه للحصول على إعجاب النساء ممن كن قبلاً يبحثن عن الرجل الرجل، أو يُحملن على ذلك.

وإذا بدت الأفكار الراجحة عن مجتمعاتنا العربية لا تفي هذه المستجدات حقها، تولى الرقص تبیان هذا التحول. فالذكور، في أي من المدن العربية، غدوا يرقصون، لا رقصاً فولكلورياً رجالياً فحسب، بل تلك الأنواع التي كانت توصف بالنسائية، كالرقص الشرقي، في المنازل أو الملاهي والأماكن العامة.

والراهن أن الرجل القديم يوشك على الموت، أقله في المدن، بعد عز عرفه عبد الحليم، القومي من جهة، والسابق على انتصار النسوية في الغرب من جهة أخرى. ف«الحاج متولي» الذي يعمل كثيراً، أصوليون وغير أصوليين، على بعته، هو

ما لا ينبغي الخلط بين استقباله بصفته ترفيهاً تلفزيونياً في سهرات رمضان واستقباله في الحياة المدنية التي باتت مiale إلى الطعن بالمرور والمقدس. ذلك أن الزمن الراهن هو حيث تجرأت مادونا على التلاعب ايروتيكياً مع المسيح، وأهم من ذلك، أنه زمن بات في إمكان العالم كله أن يشهد ذلك.

فإذا صح أن عرب عمرو دياب لم يصيروا بالضرورة غربيين مادونا، إلا أن فرصة تعريبها وتعريبه، صارت مفتوحة ومتاحة على نحو غير مسبوق، لا في الستينات ولا في غيرها من العقود.

فقد سمعتُ، مثلاً، أغانيه في دكاكين البضائع الفاخرة لمطار هيثرو، وهو ما لم يكن متخيلاً حتى لدينا كأم كلثوم نفسها قبل التسعينات المعولمة.

وربما رفض ذوو الهوى الأنثروبولوجي ومحيدو النسبية القصوى هذه المقارنات جميعاً لأن المقارنة، عندهم، لا تجري إلا داخل حقل واحد وتجربة واحدة. غير أن وجهة النظر هذه في إعدامها كل قياس كوني، تحصرنا في عدد من المواقع لا يتصل أي منها بالآخر ولا يُقاس عليه.

وبالتالي، يستحيل أن نلاحظ كيف أن صلة التسعينات العربية بالتسعينات الغربية صارت أمتن بكثير مما كانت عليه صلة الستينات الغربية بمثلتها الغربية، علماً بأن التباين السياسي زاد واتسع. فإذا يتعاطم التقارب الثقافي نماذج وصوراً، بما قد يسبب الكدر لصموئيل هانتنتغتون، يحيل التقارب الثقافي بين العرب والغرب إلى ماضٍ يزداد ابتعاداً وينحو إلى التضاؤل. فنحن، العرب، موحدون في المتنبئ أكثر مما في أي شاعر معاصر. فحين تجتمع أمزجتنا وحساسياتنا، كما في «سوبر ستار» التلفزيوني، يقترن اجتماعنا باقتتال العصبية المحلية والهويات الوطنية. وفي

المقابل، تتكيف أكثر الإشارات الرمزية إلى اعتراضنا على الغرب، أي الحجاب، مع غربية لا مهرب منها، أكانت تلويناً وتحويلاً له إلى زي، أم دفاعاً عن إمكان تعايشه مع أفكار أو أدوات غربية المصدر، كفكرة الإنجاز واستخدام الكمبيوتر وبعض التوجهات النسوية الإسلامية.

حتى في رؤية الزمن وتحقيبه باتت الهوية أضيّق. فقد ظهر، مثلاً، بين المحللين الغربيين من يرد انتهاء الستينات إلى انهيار فرقة البيتلز أواخر ١٩٦٩، كما ظهر من يردّها إلى تتويج مهرجان وودستوك لها صيف ذاك العام، وهذا امتياز للغناء والموسيقى ما كان لعبد الحليم أو غيره أن يحظى به عندنا. أما دياب ومجايلوه، لم ينجحوا، بالطبع، في إعطاء الفن هذا الموقع المركزي من تأريخ الحياة العربية، إلا أنهم لم يتكاسلوا في ركوب الموجة التي توصل إلى أبعد بقاع الأرض، ممهدة لاستواء تصلنا نتائجه مثلما تصلنا أصداء كتبنا التي تُترجم في الخارج، مصحوبة بدوي عظيم، ومن هذا القبيل كان دياب أول فنان عربي يصنع فيديو كليپ، حينما غدت الفيديوولوجيا، والتعبير لبنجامين باربر، تنافس الأيديولوجيا. فألى اشتراك النجمين في التمثيل السينمائي، وفر الفيديو كليپ لدياب وسيلة تكثير وتعميم هائلة، فضلاً عن كونها مساحة معطاة للغة البصرية ولمشهدية تضيف إلى الأغنية وظيفة استعمالية أخرى وتزيدها رواجاً. كما لم يكتفهم في المزاجية بين طموحات كونية تتوسل أدوات الاتصال الحديثة وبين السوق المحلية. ذلك أن التسويق، في الاتجاهين، لم يعد كلمة مرذولة، بحسب ما تعلم ثقافة محلية تتعالى على النفعي وتندد إلى ما تسميه الجذور. والحال أن الفروع، لا الجذور، هي التي أوصلتها الهجرات إلى المتربولات

الغربية فراحت تنشئ للمرة الأولى في التاريخ، كوزموبوليتية شعبية. فالآن، بات في وسع المهاجر الكادح، في لندن وباريس ونيويورك، أن يستمع إلى موسيقى كاريبية أو أفريقية أو عربية، وأن يتذوق مآكل هندية وتايلندية ومكسيكية حاضرة حضور المآكل الوطنية للبلد المعني.

صحيح أن هذه الكوزموبوليتية تفتقر إلى القصد والوجهة الأيديولوجيين اللذين انطوت عليهما الكوزموبوليتية الأصلية الغنية، وهي أقل منها علماً وثقافة وأشد بعثرة في تحديدها السوسولوجي، إلا أنها قوة شرائية بالغة الضخامة لا تني الهجرات تضخمها.

ويمكن القول، عموماً، إن القيمة غدت، مع عمرو دياب ومجايليه، لا تتفصل عن السعر، بعد المبالغة في ازدياد السعر وإسباغ القيمة لدى التعاطي مع عبد الحليم. مع هذا، فالتسويق لا يخاطب السعر وحده. فقد نشأت في الهجرة جمهرة واسعة ومعذبة تقيض عن أوعية الدولة - الأمة، لا هي كاملة الانتساب إلى البلدان التي نعت منها، ولا إلى البلدان التي صبّت فيها. وأهل التخوم هؤلاء، لا سيما أبناءهم، جمهور يتبضع ما يسوقه عمرو دياب.

ولدفع فرص التسويق هذه إلى ابعدها، غنى المطرب الشاب مع أنجيلا ديميتريو اليونانية ومع شاب خالد الجزائري، وكان أحد أكثر الذين دمجوا وخطوا في الألحان، فاستعار من النمط الإسباني العجري، ومن الرب، وتأثر بريكي مارتن فقلده في الشكل والمظهر والحركات، كما تجرأ على تسجيل أغان قليلة بالانكليزية والفرنسية، من دون أن يغفل عن درجة استخدامه لل(Synthesizer) في محاولته الدائمة للمواءمة بين الميول العربية والإيقاع الغربي. وإذا أضفنا

الرقص المصاحب لغناؤه، رأينا التغيير يكسب مجالات جديدة. ففي كليبات دياب نلاحظ كيف يغدو الرقص خليطاً من الروك والبريك دانس في «حبيبي ولا على بالو»، أو إسبانياً في «حبيبي يا نور العين».

وأكثر مما عدها، تولى التغيير الذي طرأ على الكلمات إيضاح العبور إلى التسويق. فكلمات عمرو دياب ليست خارقة، من دون أن تكون كلمات عبد الحليم كذلك. لكن اللغة تبدو، مع الأول، كأنها تتخفف من حملتها دائماً، فتقصر عباراتها على نحو يجعل الصوت نفسه، لا الكلمات وحدها، ملحقاً بالموسيقى، وتالياً بالرقص. لا

بل يلوح الكلام مجرد رصف هدفه تقديم الذريعة للحن. كذلك تختفي، عنده، الأغنية – القصة التي عهدناها مع عبد الحليم في «حبيها» أو «قارئة الفجان» أو «في يوم في شهر في سنة»، والتي تفترض للقصيدية استقلالية يكرسها تتابع السرد واكتماله. وإذا كان من قصائد فصحي قليلة فصيحة، فيما قصر طول الأغنية عموماً عما كانته مع سلفه. مع هذا فالموضوعات العاطفية التقليدية، بما فيها مخاطبة الذكر، لم تتغير قياساً بالتغييرات الهائلة في صورتى النجمين وفي موسيقاهما، ما يوحى تراجع الاهتمام باللغة والاشتغال عليها قياساً بالموسيقى والصورة وبنائهما. وهذه ربما كانت سمة عريضة تتجاوز المطربين النجمين إلى وجهة ومسار.

وحتى حين يجمع بين الفنانين تكييف ألحانها مع الرقص الشرقي، يبقى الإيقاع أسرع وأكثر تهجيناً مع دياب. فإذا صح أن الآلات الغربية، خصوصاً البيانو والكمان (الفايولين)، حضرت بقوة في أغاني عبد الحليم، بقي أن هيمنة اللحن الشرقي، التي يمارسها الطبل أحياناً، ظلت من ملامح أغانيه. وهذا ما لا نقع على أثر له عند عمرو دياب الذي ينقل لنا، مثلاً، في

«خليك فاكرني» ميلوديا غربية كاملة، كما يوصل لنا، في «حبك أكثر» لعباً ومزاحاً غير معهودين عند عبد الحليم الذي حين غنى «ضحك ولعب وجد وحب»، أنتج ما يكاد يكون نشيداً وديعاً للشبيبة. وعلى عكس عبد الحليم الذي احتفظ بمظهر واحد أو يكاد، غير دياب شكله مراراً، وعرف عنه أنه يغير كامل هيئته مرة في السنة. وإذا ما بحثنا، في تقاليد الغناء العربي، عن مصدر لهذا الاتجاه الذي يجمع بين الأغنية والاستعراض، وجدناه ضعيفاً جداً يكاد يقتصر على صباح من بين مشاهيرنا الكلاسيكيين.

فليس الثبات، بالتالي، من شيم عمرو دياب وغناؤه، ورغم أن أباه عبد الباسط دياب عمل موظفاً في شركة قناة السويس، وربما غنى بحماسة مع عبد الحليم «إحنا بنينا وإحنا حنبنى السد العالي»، تشكل وعي النجل مع الانفتاح الساداتي الذي توفي عبد الحليم، في ١٩٧٧، وهو في نروته. وعلى عكس الأخير المولود في قرية «الحلوات» الصغيرة من أعمال محافظة «الشرقية» لأب شيخ، ولد دياب في مدينة بور سعيد، في ١٩٦١، ولم يكتب له أي تاريخ سياسي ما خلا اصطحاب أبيه له في ذكرى ٢٣ يوليو، وكان له من العمر ست سنوات، إلى الإذاعة فأُنشد «بلادي بلادي». وأغلب الظن أن هذه الحادثة، بعد أسابيع على هزيمة يونيو والجو الكئيب الذي أشاعته، لم تكن مصدرراً لفرح طفل ولا سبباً محبباً بالسياسة. والحق أن العناصر الصانعة للصورة تغيرت نوعياً. فعلى نمة جريدة «القدس العربي» في ١٠ أيلول ٢٠٠٣، يلوح دياب رياضياً تدرّب على الملاكمة وممارسة رياضة الغوص، لكنه فوق هذا «يواجه انتقادات لاذعة في عدة عواصم عربية أبرزها القاهرة ودمبي وبيروت. ففي القاهرة يتهمه البعض بأنه

يلهث خلف مزيد من الثروة، وذلك من خلال قبوله الانضمام لقائمة المطربين الذين تحتكرهم شركة روتانا».

فبدل هزال عبد الحليم وعزوفه عن الدنيا، حلت رياضية دياب وسعيه المعلى وراء الكسب، وحتى في ما خص المرض نفسه، أشارت الصحيفة إياها إلى عملية جراحية استأصل فيها دياب «إحدى غدده». وغني عن القول أن الغدد، بعاديتها وكلينيكييتها، لا تشكل قياساً بمرض القلب والأمراض الغامضة التي نسبت إلى عبد الحليم، إلا ما تشكله المادة «المدنسة» قياساً بالروح «المقدسة».

وفي مقابل عبد الحليم الفاضل الشعورية، لا يبدو الشعور موضوعاً ذا بال مع عمرو دياب. فما من أزمات شخصية ولا بكاء ولا نواح، بل قصص نجاح متتالية من غير أن تكون باهرة وبطولية. فقد انتهى، بعبارة أخرى، زمن الغرابة في الطبيعي، بينما شرعت الأبواب كلها للغرابة في المصنوع.

وهذا، أيضاً، له أسبابه في جهة كونية، أو أقله غربية. ذاك أن ما أثار السخرية والنفور من سلفادور دالي في الأربعينات والخمسينات بدأ، منذ الستينات، يصير القاعدة العامة. فيما كان أندي وار هول يتجرأ على الفوارق بين الفن الرفيع والفن الشعبي والجماهيري، رافعاً السوق إلى مصاف الهدف. وفي هذه الغضون، توسع تعريف «الكلفة» و«المكلف» فما عادا يقتصران على الوظيفي والاستعمالي، ولا حتى على الترف الكمالي لسلع محدودة التداول، إذ صارا يشملان الـ (Interesting) و (Fun) أو ما قد نسميه، بترجمة عامية بالغة التقريبية، «اللذيذ». كذلك بدأت تصعد، مع صعود الخدمات والبورصة، طبقة جديدة كلياً ترتبط باقتصاد مالي عابر للحدود، هي طبقة الـ (Yuppies) ممن

يستهلكون بانتقائية ترانزيتية إذا صح التعبير، حيث كل مزاج يؤسس تقليداً فريداً خاصاً به، من دون الركون، بالضرورة، إلى تقاليد جمعية متفق عليها. وهذا مما يندرج في الجديد المصنوع بقدر ما يغذيه. حتى النجومية التي اكتسبت ثقلاً ومدى لم تكتسبهما في أي وقت سابق، لم تعد حائلاً دون نجوميات عابرة، سريعة وكثيرة، إذ «في المستقبل»، بحسب عبارة ذاعت لأندي وار هول، «كل شخص سيكون شهيراً لخمس عشرة دقيقة». وفي رد ضمني على عبارة جاكسون بولاك حين قال انه يريد أن يكون الطبيعية، قال وار هول: «أريد أن أكون آلة». وإذ راح الفن يتناسل أنواعاً وأجناساً تتشكل من اندماجات كيميائية بين الفيديو والرسم، أو الصورة والكلمة، وإذ راحت الثقافة تنسب إليها الموضة والديزايين، انتهى الغريب الأطوار الذي كانه فنان كدالي، ذاك أنه منذ الستينات، أشبعت فردية الفرد، فتحقق له انتصار كبير بصفته ما هو عليه. لكن التلفزيون والتقنيات، من ناحية أخرى، أعطيت القدرة على إنتاج نسخ غير محدودة من غريبي الأطوار. وبهذا المعنى، ضرب التعميم والتكثير كل فرادة في الفن، مثلما انتهت فكرة الفنان الأوح الذي يصنع أعمالاً مميزة لكن لقلّة من الناس قادرة على شرائها.

وهذه أفكار ربما كان أول من تناولها والتر بنجامين في «العمل الفني في عصر إعادة الإنتاج الآلي». ذاك أن الفن، بسبب إعادة الإنتاج هذه، كما بسبب صعود «الجماهير»، فقد «أصالته» و«هالته» في الصناعة الثقافية للبلدان الرأسمالية المتقدمة.

فالأعمال التي كانت فريدة وثابتة في أمكنتها، خسرت فرادتها حين أصبحت «نسخاً» في متناول الكثيرين، كما صار

نقلها وتنقلها ممكنين، بينما أمست مشرعة على قراءات وتأويلات عدة. فالثقافة نفسها حولت صناعة، وأضحى الفن، بالتالي، عرضة للتسليع.

وبالعودة إلى عالم العرب، كانت مصر في عهد عبد الحليم أصغر منها اليوم وأقل صلة بالعالم الخارجي. لكنها كانت، في الوقت عينه، أكثر سياسية وأشد مركزية بالنسبة إلى العرب. هكذا راحت تصدر عبد الحليم، البطولي في أغانيه السياسية، والمسحوق اللاطولي في كل ما يتصل به خارج السياسات القومية. فعيد الحليم الذي عممه الترانزيستور، وكان الأداة الملازمة للفورة الناصرية، لم يكن ينم عن حيوية الشباب إلا حين يريد أن «يبني» السد العالي. وهو، مثلاً، لم يغن لأخيه كما فعل أستاذه محمد عبد الوهاب في «خبي خبي»، ولا لأمه، كما فعلت فيزة أحمد في «ست الحبايب»، وربما كان أكثر من ربط في أغانيه بين العالم المدني وعالم الصعيد ومواويله، كما في «سواح» و«على حسب ودادي»، فبدأ كمالو أنه يوحد الوطن في غناؤه. لقد غنى لـ«الشعب» و«أهل مصر الطيبين» في الحارة، وللشبيبة والطلبة والفائزين في الامتحان. وكان في أفلامه السينمائية ابن الحي و«الحتة»، وعلى صلة حميمة بسكانهما الذين يحبونه ويتواطون معه. ومن هؤلاء جميعاً سعى جمال عبد الناصر إلى تأسيس عالم متضامن ينتظم في اتحاد قومي أو اشتراكي بما يتجاوز العائلة والروابط الأهلية الموروثة. وبدوره وقف عمرو دياب خارج هذه المعادلة كلياً، فلا الدولة دولة بالمعنى الذي كانته، ولا العائلة عائلة في ظل التحولات الديموغرافية العاصفة. فهو ابن عالم مفتت لا يجتمع، لا في السياسة ولا في العائلة، ولا في الدولة أو الزعيم. لهذا جاءت أغنيته السياسية الوحيدة «القدس»، أقرب إلى تحية للمعانة

الإنسانية التي يريزح الفلسطينيون تحت وطأتها، فيما غدا الكلام الأكثر سياسية حقلاً يرمى فيه شعبان عبد الرحيم الذي «يكره» إسرائيل و«يحب» عمرو موسى وحسني مبارك.

والمفارقة الأكبر أنه بينما تتباعد سياساتنا وسياسات الغرب على نحو غير مسبق، يبدو الزمن الراهن غير قومي تتداخل فيه الأجناس والحدود والبلدان والهجرات، كما أنه غير دولتي حيث تتراجع قبضة السلطة على الثقافة، وتخسر النخبة والنخبوية بعض امتيازاتها لصالح الثقافة الشعبية والتلفزيون والسوق. وإنما للسبب هذا، يبدو تبويب الغناء الحافظي اجتماعياً أسهل من تبويب الغناء الديابي. فلئن شكلت الشبيبة مرتكز الغناءين، أقبل على عبد الحليم مستمع رجراج انفصل عن الريف والتقليد من دون أن يصبح مديناً وحديثاً، واتصل باللحن الغربي من غير أن يندمج فيه، أما سلفه فاختلف جمهوره اختلاط العالم الذي صدر عنه، فما عاد الغربي حداً للشرقي، ولا الشرقي انقطاعاً عن الغربي.

وهذه أيضاً وجهة كونية شرع يتمثل فيها العرب، من خارج استئذان سياساتهم ودولهم ووطنياتهم، بنسبة تفوق تمثيلهم في أي ميدان آخر. ففي ١٩٩٠، مثلاً، نشأت مؤسسة غير تجارية هي «وردل ميوزيك» في بوسطن، تهتم بالثقافة الكونية والتعريف بموسيقى المناطق غير الغربية ورقصها، فتعقد للغرض هذا عشرات المهرجانات الموسيقية في العام، وفي الفنون المعولمة هذه، حضر بقوة «الراي» من الجزائر وفرنسا، و«الغناوه» و«الجوكا» من المغرب، والشيوخ ياسين التهامي وموسيقيو «النيل» من مصر، فضلاً عن فرقة نصرت علي خان من باكستان، والمغني السنغالي يوسو ندور،

مستوى التعليم قليل الديمقراطية أم ديمقراطية التعليم ضعيفة المستوى. فإذا حكم المرء مسلحاً بالزمن ومجراه، قال إن الزمن يشهد لعمر ودياب. وإذا حكم، عملاً بجيله، وأنا فوق الخمسين، لم يستطع إلا الانحياز لعبد الحليم، فهو منا ونحن منه، نسميه باسمه الأول فحين نصل إلى سلفه نشعر بكثيرٍ من التصنّع إن لم نستخدم الاسمين معاً. لكن الانتساب إلى جيل لا يجعل صاحبه حجة في الموضوعية. وربما كان الأمر، في النهاية، كما قال عبد الحليم نفسه: «وهي دنيا بتلعب فينا»، وربما كانت كما أجاب الصيني شوان لاي حينما سئل عما إذا كان أثر الثورة الفرنسية إيجابياً أم سلبياً، فقال: «لا يزال من المبكر إصدار الأحكام».

وكثيرون غيرهم من «العالم الثالث». وهناك الآن ١٢٠ محطة تلفزيونية أميركية و١٥ محطة أوروبية تنقل استعراض «أفروبوب ورلد وايد» (*Afropop Worldwide*) أسبوعياً. ولا يجوز عن أنشطة كهذه استبعاد كل معنى وافتراسها مجرد حالات عبث وانحطاط، أو مجرد أنفاق لتسلل أميركا ونفوذها. فمغنو الراي ينظر إليهم بوصفهم معارضين للأصوليين، فيما يناط بالغناوة استعادة الفولكلور الأفريقي القديم، وتعتبر الجاجوكا فرقة روك سبقت الروك الغربي الحديث بألاف السنوات. أما دور فهو الذي أحبب في دكار، عام ١٩٨٥، حفلاً موسيقياً لإطلاق سراح نيلسون مانديلا. ولا يجوز، في المقابل، رد هذه الظواهر إلى مجرد امتدادات غريبة تستجيب لها الشبيبة المتأثرة بالغرب عندنا. فعمرو دياب لا يقتصر سماعه على هذه الشبيبة، ولا على المطارات العالمية فحسب، ذاك أن أغانيه وأغاني رفاقه، كمحمد منير مثلاً، غالباً ما تتردد في القاهرة ومدن عربية أخرى بأصوات ربان المنازل وسائقي التاكسي والحافلات وبوابي البنائيات ونادلي المقاهي، ورغم حدة العداء لأميركا، لم يحل هذا دون تمثيل دياب في دعاية لبيبيسي كولا حين أرادت توسيع استهلاكها في مصر.

وربما حملت معطيات كهذه على بعض الحيرة، وربما عقدت لسان التحليل، لكن المؤكد أن عبد الحليم وعمرو دياب اللذين لا يختصران الحياة العربية بالطبع، يمثلان وجهتين من وجهاتها وتيارين من تياراتها الأساسية. وقد يقال، باختصار تبسيطي وترمизи، انه التجانس المضجر في مقابل الخصوصيات المتعددة، أو «الفاست فود» في مقابل «الكوشري»، وربما هو احمرار الوجه في مقابل اصفراره. ولا أعرف أيهما «أفضل»، تماماً كما لا أعرف هل أختار

حازم صاغية

عمل صاغية صحافياً في جريدة «السفير» بين ١٩٧٤ و١٩٨٨. وهو كاتب رأي في صحيفة «الحياة» التي تصدر من لندن، كما أسس ولا يزال يشرف على تحرير «تيارات»، الملحق السياسي الأسبوعي الذي يصدر عن الصحيفة نفسها. نشر صاغية أيضاً كتباً عدة عن لبنان، العروبة، والإسلام السياسي.



عائد إلى بيروت

أنطون شماس

للغاية ومعروف كل المعرفة بحيث إن السؤال عنه غير ذي موضوع ولا ضرورة. ... وأما فسوسة فكانت حدّ الحجم. كان يُقال: «حضرتك من فسوسة؟» أو «تظنّ نفسك من فسوسة؟». وكان معنى السؤال أنك من أصغر ضيعة في العالم وتحسب نفسك من «النابريك». وهذا الإسم الأخير كان بعضنا يطلقه على الأميركيين معاً أي على «توترايد» و«بني سارس». هكذا كانت فسوسة علماً على حدّي الحجم، الأقصى والأدنى، لا على الثاني منهما فقط. كانت تشبه الضفدع الذي أراد أن يكون فيلاً. ولم يشرح لي أحد، في تلك الأيام، لماذا ابتلاها الله بهذه الخصلة. فإن أهل بلدي كانوا يتقبّلون مشيئة الخالق، في العادة، على علاقتها، ولما كان واحدٌ منهم يغامر بسبر غور الحكيم الإلهية.

عليه قضيت طفولتي غير موقن بوجود طلوسة وفسوسة. وما زلت إلى اليوم -وقد بلغت الخمسين- لم أصادف إنساناً واحداً من فسوسة ولا من طلوسة. وهذا، في المنطق المتقبّي من عالم الخرافة الذي كانته طفولتي، أمرٌ طبيعي. إذ كيف يمكن أن يجتاز بشرٌ من طلوسة كل تلك القارات والعوالم التي تفصل طلوسة عن بنت جبيل ليتيسر لي أن أراه؟ وكيف يُمكن أن تتسع فسوسة لولادة إنسان ولنموّه ما دامت صغيرة إلى هذا الحدّ؟ وما زلت لا أعلم لماذا اختار الجبيليون فسوسة وطلوسة ليلقوا عليهما تبةً تمثّل الحدّ والوقوف حارستين لحافة الوجود.

أودّ أن أقدم لهذه الملاحظات باقتباس مستفيض من رسالة شخصية كتبها إليّ أحمد بيضون قبل عشر سنوات. وأنا إذ أفعل ذلك أطمع في طول أناتكم وأستميح الكاتب عذراً لأنني أخون ثقة المرسل وحرمة الشخصي. لكنني أرجو أن يشفع لهذه الخيانة كون ما كتبت في هذه الرسالة يستدعي المشاركة ويتحمّلها برحابة صدر، أولاً؛ وثانياً، كونه يمنحني بعض الإرجاء كيما ألتقط أنفاسي، أنا الآتي من قرية فسوسة موضوع الرسالة، متهيّباً من كوني أزور بيروت للمرّة الأولى، للتحدّث عنها بلغتها:

بيروت في ٢٢ أيار ١٩٩٣

عزيري أنطون،

كانت طفولتي، في بعض وجوهها، عالم خرافة وكان لهذا العالم حدان: فسوسة وطلوسة. أما طلوسة فكانت حدّ المسافة. كان الواحد من أهل بنت جبيل إذا سئل: «إلى أين؟» أو «من أين؟» وأراد أن يجيب بأقصى الغضب يقول: «إلى طلوسة!» أو «من طلوسة!» وكان هذا مرادفاً لقولنا اليوم «إلى جهنم!» أو «من جهنم!» أي أن الذهاب إلى طلوسة والقدوم منها كانا يفترضان اجتياز الحياة كلّها والعالم من أقصاه إلى أقصاه. لكنّ المجيب كان يقصد على الأرجح أنه قادم من (أو ذاهب إلى) مكان قريب

... علي أن أعترف لك أن موقعي من الحد والحافة
تغير قبل أعوام كثيرة. فذات يوم روى لي صديق أن
شيخاً من جبل عامل ذهب لطلب العلم-أو الاستزادة
منه-في إيران... وفي يوم من الأيام كان الشيخ يتنزه
مع زميل له فخطرت له بلامه وأنشد متحسراً:

لهفي على العمر إذ قضيتُ زهرته
ما بين سلعا وباريشٍ ومعروبٍ

وكان من الفارسي أن سأله: «وأين تقع سلعا يا
شيخ؟». فسوّلت النفس الأمانة للشيخ أن يعظم من
شأن قريته، فأجاب: «سلعا مدينة بين صيدا وصور!».
فرفع الفارسي وجهه نحو السماء وقال متعجباً:
«سبحان الله، يا شيخ، ما أوسع هذه الدنيا!».

لم أفاتح صديقي في ذلك اليوم بخطورة
حكايته. على أنني شعرت بأن سلعا استقرت لا بين
صيда وصور بل بين طلوسة وفسوطه. وهي عقدة
«جغرافيا الوهم»-والتسمية لصديقي حسني زينة-
إلى درجة أوجبت عليّ اليقظة. فكيف يمكن التأني
بطلوسة إلى خارج الدنيا إن كانت الدنيا واسعة إلى
هذا الحد، وكيف يمكن الاطمئنان إلى صغر فسوطه
إن كانت سلعا «مدينة بين صيدا وصور»؟

عليه أدركت أنني تقدّمت كثيراً في العمر وبُتُّ
مستعداً للتعرف إلى بشر من فسوطه ومن طلوسة. لم
يحضّر أحد من طلوسة حتّى هذا اليوم، ولكن حضر
فواز طرابلسي من باريس وأعطاني رسالتك. وأنت،
كما لا يخفى عليك، رجلٌ من فسوطه... فلا بأس، بعد
ذلك، في أن ألقى تحية الوداع على طفولة برمتها...

واسلم لصديقك

أحمد

كنت دائماً أحنّ للعودة إلى بيروت
(أو بيروت، كما كنا، وما زلنا، نسمّيها)،
وفي وهمي أنني لم أكن ذات يوم في هذه
المدينة، ولا في أية مدينة عربية أخرى.
فهذا ما يحدث لنا من حيث استحالة

الحركة في الزمكان-إذا صحّ ما يذهب
إليه باختين-حين يُفرض علينا جواز سفرٍ
مغلوط. وخلافاً للهوية، فجواز السفر،
كما تعلمون، ليس وثيقة استصدار ذاتي،
فأنا إذن في حلٍ من دالته. ولكن لغتي
الأم، اللغة بما هي الزمكان المطلق، كانت
تأخذني دائماً إلى هناك، بأبسط دلالات
هذه الكلمات، وتسبغ عليّ ماضياً بيروتياً،
كهديّة غير مشروطة وغير منوطة بشيء؛
ماضياً بيروتياً، كماضي أمّي.

ولكن أمّي ولدت في مدينة صور، قبل
أن يُعيد سعيد عقل اختراعها بسنوات طويلة
(ربما كان يجب أن أقول - ابتداعها).
وُلدت بعد موت والدها ببضعة شهور،
وقضت سنوات مراهقتها اليتيمة في
الثلاثينات متنقلة بين بيروت والبترون.
ثم انتهت تلك المراهقة بقصة حبٍ دامت
ثلاث سنوات، بين مدّ وجزر (بعض المدّ،
إذا شئتُم، والكثير من الجزر)، أدت بها
في النهاية - والحب يؤدي بنا إلّم نؤدي
به - إلى الزواج بأبي، وهو يومها «مجرد
قرويّ من فلسطين» (أستطيع سماع هذه
العبارة تتناقلها وشوشة الألسن البيروتية
والبترونية). وتمّ الإكليل في كنيسة مار
اسطفان في البترون، في مطلع ١٩٤٠،
لأن خوري الكاثوليك رفض أن يقوم
بالمراسم، لأسباب ربّما تكونون أنتم
أدرى بها. وأمّي كانت لتعترض بشدّة
على عبارة «قصة حب» - فهذه مُنشأ
متخيّل من اختراع الـ«كُتّاب»، لا يمتُّ
للوّاقع المحسوس بصلّة. أضف إلى
ذلك، وخلافاً لما يذهب إليه الياس خوري
في «باب الشمس»، أن الوقوع في غرام
فلسطينيّ هو شيء مستحيل. غير أنني
سأسمح لنفسني، على سَنَةِ الكُتّاب، أن
أدعوها «قصة حب»، لسبب بسيط هو أننا
الآن في بيروت، حيث الوهم مُباح، فما
بالكم بالأشياء الأخرى.

أُمِّي تعيش لوحدها الآن في حيفا، المدينة التي أعاد اختراعها غسان كنفاني في المُخَيَّل الفلسطيني، وقد تَأَكَلتْ لهجَتُها اللبنانية من زمان، باستثناء بعض ما يمكن تسميته بـ«كلمات السرّ». فكأنّها أرادت أن تقلّص رقعة حنينها إلى مكان أصبحت العودة إليه مستحيلة بواسطة كبت لغة اللاوعي التي لذلك المكان، وبواسطة كبت الحيز الذي يشغله ذلك المكان في لغتها. ورغم ذلك، فإنّها حين تُسأل ما الذي تحنّ إليه من سنواتها اللبنانية الثماني عشرة، تقول وكأنّها تعتذر، بتأوّه عمرها قد تجاوز الثمانين: «أتمنّى أن أقف ثانية على شاطئ صور، وأنا في الثامنة من عمري، أتَنَشَّقُ هوا البحر». وشأن غوايات الكلام، كلمة «هوا» تحوّل نسيم البحر إلى رغبة ولوعة وحنين؛ وتحوّل «الألف» العموديّة كالجدار إلى مقصورة أفقيّة، إلى سرير من الدفء.

هذه الملاحظات، إذن، هي تنويعات شخصيّة على «هوا البحر»، عودة حنين إلى إحدى عواصم الوهم الشخصيّة؛ عودة إلى لغة الأم / أُمِّي، على أكثر من مستوى؛ عودة إلى لاوعي لغة الأم تلك؛ ومحاولة في تصنيف وخورطة مسالك متخيّلاتي الثقافيّة، على قلّتها، حول بيروت، وذلك من خلال البعد الذي يوفّره المنفى، وهو بعدٌ متخيّل بقدر ما يوحي بأمان مزعوم. ففي نهاية الأمر، نحن، أيتام عصر النهضة، وكما علّمنا جرجي زيدان، كلنا «بيارتة» بشكل أو بآخر؛ كلنا مواطنون افتراضيون في العاصمة العربيّة للقرن التاسع عشر، نعود إليها استيهاماً المرّة تلو الأخرى، ونتابع الكرّة.

حين كانت في الثامنة، تتنشق هوا بحر صور، ذهب أُمِّي في رحلة سرّية إلى حيفا، حيث سينتهي بها المطاف بعد سنوات طويلة. عائلة عمّها الحيفاوية أتوا

ذات يوم لزيارتهم، وحين أرادوا الرجوع أصرّوا على اصطحاب إيلين الصغيرة، التي ستصبح فيما بعد أُمِّي، لتمضية عطلة الصيف معهم في حيفا. وحين وصلوا إلى نقطة الحدود في راس الناقورة، ولأن اسم إيلين الصغيرة لم يكن وارداً في أيّة وثيقة سفر، أخبأتها ابنة عمّها أليس تحت تنوّرتها، وفاتت للعبة على «الدرك». أليس تلك كانت يومها في السادسة عشرة، مفتونة، من رأسها حتى أخصص قدميها اللتين تحت تلك التنوّرة، بفؤاد، وهو ابن عمّ آخر لأُمِّي، من سكان صور.

وذات يوم قاطن من صيف حيفا برّح الشوق بأليس، فقررت أن تسافر إلى صور لرؤيته، رغم أن الشاب أزرّق العينين لم يكن عالماً بأمر هذا العشق، ولم يكن أساساً ليتكرّم عليها بنظرة يتيمة – والكلام على ذمّة أُمِّي – حتّى ولو كان عالماً بأمره. ولكن الحب كان أعمى، وخلافاً لما يقوله أرسطوفانس، كذلك كان الجيران، الذين أنيط بهم، في غياب الأهل، أن يفتحوا عيونهم، «عشرة عشرة»، على الصبيّة العاشقة. وهكذا، في ساعات الظهيرة، اصطحبت أليس إيلين الصغيرة معها، وعلى السكّيت، دون أن تخبر أحداً، توجّهت إلى «السرقيس» الذاهب إلى صور. وفي راس الناقورة أعيدت نفس الخديعة – اختبأت إيلين الصغيرة تحت تنوّرة الإخفاء التي لأليس... ويمكنكم أن تتخيّلوا بقيّة الحكاية، حين اكتشفت العائلة في حيفا أن أليس اختفت، واختفت معها إيلين، إلى جهة غير معلومة إلى حين.

بصورة معيّنة، إذن، فعل «التهريب» هذا الذي قامت به أُمِّي حين قطعت الحدود لم يجر تسجيله في نقطة العبور، ولم يُعترف به، لا ولا حتّى من قبلها. فبقية حيفا بالنسبة لها، حتّى يومنا هذا، مجرد امتداد جغرافي لصور الطفولة ومرافقة

بيروت والبترون - وهي جميعاً عواصمٌ وهم بالنسبة لها، وبقيت هي مختبئة تحت تنورة أليس. وعودتي المستمرة إلى بيروت كانت دائماً تجري، كما هي الحال اليوم، عبر قراءة حنينها، قاطعاً حدوداً تستطيع اللغة أن تجعلها غير مرئية. ولكن، ولسوء الحظ، لم تسنح لي، كما سنحت لأمي، فرصة عبور الحدود مختبئاً تحت تنورة أليس. (لو أن أُمي هنا الآن لما كنت تجرأتُ على قول هذه الجملة الأخيرة؛ ولكننا الآن في بيروت...).

غير أن صورة بيروت الأولى في ذهني لا علاقة لها ببلاد العجائب تلك التي لأليس، ولا بتنورة إخفائها. في الواقع هي صورة تشويها نعمة مارشعسكريّة معينة، مضادةً للحنين، ذات طابع كرنفاليّ: صفّ العسكر، طوط طوط

وحنا رايعين عايطروت
هذه لازمة كنا نغنيها في شمال فلسطين، في الخمسينات، كجزء من لعبة غريبة لا تحضرني الآن تفاصيلها. كنا نسير، بعضنا خلف بعض، واضعين أيدينا على كتفيّ الذي أمامنا، مرددين الأغنية بأعلى ما تستطيعه رثائنا الصببانية، في دائرة مغلقة، «مكانك، سرّ»، غير ذاهبين إلى محلّ بعينه، أو هدف، ولكن بصورة أو بأخرى واصلين في نهاية المطاف إلى بيروت. تلك كانت بيروت بالنسبة لنا كأطفال - ندور داخل منشآت اللغة، قبل دريدا بسنوات طويلة، ندور داخل «الدال» الذي لم يكن أكثر من مجرد «أثر» (trace)، غير مقتفين أثر شيء محسوس باد للعيان، بل باحثين عن أعقاب (tracks) إضافيةً لذلك «الأثر». بيروت كانت موجودة هناك، داخل أعيننا، وفي آن معاً - غير موجودة، فرغم أن لعبتنا كانت على مسافة ساعتين فقط سافراً من «هنا»، فقد كنا، «صفّ العسكر» ذلك، على بعد سنواتٍ ضوئيةٍ من بيروت الواقع.

وأقصى ما كان في استطاعتنا أن ننال منها (لو صحّ الخلط بين دريدا وباختين) - مجرد أثر زماكانيّ متخيّل.

كان ذلك في نهايات الخمسينات، يوم كانت هذه المدينة غارقة في خضمّ حرب أهليّة تمتد جذورها و صفوف عسكرها قرناً كاملاً إلى الوراء، إلى ما يسمّى تلطفاً بـ«حوادث الستين»، أو «الإضطرابات»، كما يسمّيها جرجي زيدان، الذي شهدت تلك السنة، ١٨٦٠، زواج والديه. فهو يكتب في «مذكراته»:

فحدثت في تلك السنة الإضطرابات المشهورة، وخاف أهل بيروت من ثورة عومية كما حصل في لبنان والشام. فأخذوا يتأهبون للفرار، فقالت سني لوالدي: نحن في حال قلق، والمدينة في خطر، فيأماً تنزّج الفتاة وتهتمّ بها، أو تحلّ الخطبة وتأخذها معنا. ففضلّ الزواج، فتزوّجها في تلك السنة. (زيدان، ٥)

ونتيجة لذلك «الحادث» السعيد في عام «الإضطرابات» ذاك ولد جرجي زيدان «في ٤١ ديسمبر سنة ١٨٦١ وهو اليوم الذي توفي فيه البرنس ألبرت زوج ملكة الإنكليز».

أما أنا فقد رأيت اسم جرجي زيدان لأول مرة في أحد الكتب التي كانت تملأ خزانة الكتب في بيتنا، ومن بينها كتب كانت أُمي قد قطعت بها الحدود من لبنان إلى قرية في شمال فلسطين هي فسّوطة، والتي كانت بالنسبة لأهل بنت جبيل، كما تقدّم في الديباجة، جزءاً مما يسمّيه حسني زينة «جغرافيا الوهم». وكانت خزانة الكتب تلك مطمورة تماماً في حائط الكليّن الجنوبي لبيتنا، وقد لامس ظهرها الحائط الخارجي، وبابها الزيتي يعلو المرتبة الخشبية، أو «الكنبائي» كما كنا نسمّيها. وكنت أقضي ساعات طويلة تحت ذلك الباب السحريّ، مستلقياً على الكنبائي،

ملتهماً ببطء محتويات الخزانة. كانت هناك سلسلة كتب مدرسية لبنانية مطبوعة في بيروت، تخصّ أخي الأكبر الذي كان يتعلم في المدرسة الكاثوليكية في القرية، سلسلة اسمها «اللغة العربية»، وأخرى اسمها «المشوق». وأرجح الظن أنني قرأت جرجي زيدان لأول مرة في أحد هذه الكتب المدرسية - نصّاً قصيراً كان يضحكننا كثيراً، مزيناً برسم لأستاذ قد غط في النوم وهو جالس على الأرض، وراء صندوق خشبيّ تحيط به مجموعة من الأولاد، على وجوههم تعابير شيطنة وبؤس. أو أننا كنا نراها كذلك، انعكاساً لحالنا. ولم يكن ليخطر ببالنا أن هذا المشهد يجري في بيروت. وقد عثرتُ على شذرات من ذلك النص فيما بعد في «المذكرات»، وأذهلني أن تكون تلك المدرسة موجودة فعلاً في بيروت ذات يوم:

... ولا يتبادر إلى الأذهان أن المعلم الياس كان فيلسوفاً، فإنه لا يكاد يحسن القراءة في الإنجيل. وكانت مدرسته عبارة عن قبو واسع... كان أشبه بالزربية منه بالمدرسة، يجتمع فيه أبناء أهل الحي من سنّ الرابعة إلى العاشرة، نكوراً وإناتاً، يجلسون على حصير... ويجلس هو في صدر القاعة على طرّاحة، وبين يديه صندوق صغير يضع عليه كتابه ودواته وأقلامه، يجمع إلى يمينه عدة قضبان تختلف طولاً ودقّة يستخدم كلاً منها في محله حسب سنّ الولد وجنسه وبعده منه أو قربه. (زيدان، ١٣)

أما الرسومات الأخرى في سلسلة «اللغة العربية» فكانت لمناظر طبيعية أو لمشاهد من حياة المدينة، أو لمناظر بيتية داخلية يظهر فيها أناس يرتدون بذلات وفساتين باذخة وثياب نوم لم تكن نراها حتّى في المنام، تختلف بصورة صاعقة عن كل ما كنّا نراه حولنا في الخمسينات، في ذلك العالم من البؤس والرتاثة والفقر المدقع.

كانت تلك بيروت بالنسبة لنا، كوكباً آخر، حيث يجلس الناس مصطلين قرب مواقدهم على مقاعد وثيرة، وحيث يذهب الطلاب إلى مدارسٍ فيها غرف تدريس رحيبة مضاءة بالمصابيح الكهربائية، ومدرسون يرتدون بذلات ثلاثية الاجزاء. وحتى المناظر الطبيعية في تلك الرسومات، والتي صاحبت مقاطع من «المفكرة الريفية» لأمين نخلة، فقد كانت تختلف عن كل ما كنّا نراه حولنا من طبيعة ريفية في تلك القرية الجبلية في شمال فلسطين؛ وحتّى العنزة التي سجدت قرب مقطوعة «صلاة العنز في الريف» من «المفكرة» فقد كانت أكثر أناقة ونعومة و«تعنّزاً» من كل ما رأينا حولنا من ماعز. ثم مرّت السنوات واكتشفنا أن تلك الرسومات ربّما تكون قد نُقلت عن كتب تدريس أوروبية، وأن تلك العنزة قد تكون افرنجية المَحدّد. ولكننا كنا قانعين بالوهم، وقانعين بما تمنحه لنا اللغة من إيهام واستيهام.

وكانت هناك صورة في ألبوم العائلة، أخذت كما يبدو في مطلع الخمسينات، تبدو فيها ابنة خالي وهي في الثانية أو الثالثة من العمر، سائرة فوق بلاط ساحة البرج، وخلفها يبدو جزء من نصب الشهداء، كما كانت أمّي تقول لنا، وفي عمق الصورة على اليسار - جانب من دار للسينما علقت على واجهتها لائحة كبيرة عليها ملصق تفاصيله غير واضحة على الإطلاق. هذا هو المشهد، كما كنّا نقرأ دلالاته فيما بعد، أما في الخمسينات فلم تكن نعلم أساساً ما هي السينما وما الذي تعنيه هذه الكلمة، وما الذي يدفع أناساً يفترض أنهم يفهمون في أمور الدنيا أكثر مما نفهم إلى تعليق صورة بهذا الحجم وهذا الارتفاع على واجهة بناية.

فتصوّر يا محمد سويد، فؤاداً لا يدري ما هي السينما!

أمي التي لم ترَ بيروت منذ أواسط الأربعينات تقول الآن حين أسألها إن السينما كانت تُدعى «الكِت كات». ومحمّد سويد الذي لم يترك بيروت يقول إن «الكِت كات» كانت في الزيتونة، وإنها حملت هذا الاسم بعد أن تحوّلت إلى نادٍ ليليّ، وإن اسمها قبل ذلك كان شيئاً آخر على الإطلاق. فهل ما يظهر في الصورة هو سينما «ريغولي»؟ وأينها «علامة» سينما «ريغولي» في لعبة الإنزلاقات هذه بين «الدال» و«مدلول»، وهل تركت وراءها «أثراً» ما؟ وهل نصدّق سويد أم نصدّق أمي؟ أم نصدّق كليهما معاً؟ أم نلجأ إلى مسيو فوكو الذي يقول لنا بأن:

المُتخَيِّل يقطن الآن بين الكتاب وبين المصباح الكهربائي. ولم يعد الوهمي من مزايا الفؤاد، كما لم يعد بالإمكان العثور عليه بين متنافرات الطبيعة... والأحلام لم تعد تُستدعى بعيون مغمضة، بل بواسطة القراءة... فالمُتخَيِّل، إذن، هو من ظواهر المكتبة. (فوكو، ١٠٥-١٠٦)

وهذا ما كنّا نحن نفعله، في استلقاءاتنا الحاملة تحت ذلك الباب الزيتي لخزانة المكتبة.

تذكّرت تلك الصورة، أساساً، حين قرأت مذكرات جرجي زيدان، فانبعثت ساحة البرج تلك، التي سكنت أوهام طفولتنا، من جديد. هكذا تبدو ساحة البرج لجرجي زيدان ابن الحادية عشرة، في مطلع السبعينات من القرن التاسع عشر:

... وأنا في السنة الحادية عشرة من عمري ومعارفي ناقصة احتاج والدي اليّ في لوكانته لأتولى مساعدته مؤقّتا في تقييد الأسماء وإرضاء الزبائن... فقال لي تعال يا جرجي لمساعدتي سبعة أو ثمانية أيام ريثما أجد من يقوم مقامك، فأتيت مكرهاً لأنّي كنت ملتذّاً بالتعلّم كثيراً. فأطعته وأنا أعلّل النفس

بالرجوع إلى المدرسة. فامتدّت تلك الأيام السبعة إلى سبعة أو ثمانية أعوام قضيتها في أسواق بيروت بين عامتها، وأنا مضطّرّ لمعايشة أخط الطبقات فيها، لأنّ محلّنا - أي اللوكندة - كانت حوالى ساحة البرج، انتقلت من مكان إلى آخر ولم تبعد عن تلك الساحة، وساحة البرج كانت يومئذٍ ملتقى الزعران الرُعاع وأهل البطالة، وفيهم السكّير والمقامر وأهل الدعارة والخصام. (زيدان، ١٧)

الأشياء يذكّر بعضها ببعض، ويتهاوى بعضها فوق بعض، ويحيل بعضها على بعض بعيداً عن المرجعيّة الأساسيّة؛ ويغدو ما تعنيه لنا هذه الأشياء داخل اللغة منوطاً بما تعنيه لنا في سياق لغويّ آخر. فساحة في كتاب تذكر ساحة في صورة، وساحة الصورة تذكر ساحة في حكاية يذكّرنا بها مشهد عابر، أو عبارة، تثير ذلك الوميض، ثمّ تختفي. وقد تكون «ساحة البرج» على خريطة لبيروت لم تعد هي المرجعيّة لكلّ هذا، أو أنها لم تكن كذلك ذات يوم. فأنا حين أقرأ جرجي زيدان يتحدّث عن «مدلول» يسمّيه «ساحة البرج»، لا تخطر على بالي على الإطلاق الساحة التي كان هو يمشي في أرجائها، بل تلك الساحة التي تمشي فيها ابنة خالي في صورة من الخمسينات، بعده بثمانين عاماً.

ماذا يحدث للدالّ، إذن، حين يختفي مدلوله وينقرض، وهل يفلح اختفاء «ساحة البرج» من خريطة لبيروت في جعل هذه الساحة تختفي، بصورةٍ ما، من تلك الصورة ومن ذكرياتي التي هي، في الأساس، صورةٌ لذكريات أمي؟

«بين الأسماء جميعها خان أنطون بك هو الأقلّ تداولاً. نلك لأنّ أحداً لم يسمعه منذ أن توقفت المُنذبة عن نكره»

هكذا يبدأ حسن داوود نصّه «خان أنطون بك» المُهدى إلى محمد أبي سمرا، ثم يمضي في تشريح العلاقة بين الأشياء وأسمائها حين تتخلخل هذه العلاقة وتتفكك الوشائج التي تربط دالاً بمدلوله، وكيف تتعامل الذاكرة مع هذه الخلطة، في ومضات يتبادلها شخصان يسيران على الكورنيش، «قليلًا الكلام»، مُسترجعين، بلغة حسن داوود كاملة التحريك، شذرات من الاسم الآخذ بالاختفاء بعد أن اختفى الخان نفسه، وبقي في إعلان المذبة وفي صورة فوتوغرافية منشورة في كتاب يضمّ صوراً أخرى عن بيروت القديمة:

قالا إن الأسماء أقدمُ زماناً من أمكنتها. والشارع الذي أضعاه شارعان. واحدٌ في الصورة القديمة، وآخر في الإعلان الذي تذكره المذبة. مكانان لإسم واحد، ولا يستطيعان جمعهما فيه إلا إن أزالا ما كان قائماً فيهما معاً، إن حوَّلاه إلى أرض خالية، وهذا ثمّن ينبغي أن تدفعه الأمكنة حين تحمل أسماءً تفارقها... فآنذاك، أيام المذبة، ما كان الخان قائماً ولم يكن أنطون بك، صاحبه، أو صاحب اسمه، موجوداً. وهذا، أنطون بك، لم يكن قد بقي منه إلا اسمه. لفظ اسمه فقط، متخلص من كل ما يعلق بأي شيء في العادة... والاسم الذي هذا شأنه لن يلبس، في أي حال، شارعَه بأرصفته وإسفلت شارعِه كما لو أنه غشاؤها الفاصل بينها وبين الهواء. (داوود، ٥٧)

تغدو الحركات في هذا النص بالذات، رغم أن جميع نصوص المجموعة، «نزهة الملاك»، محرّكة - تغدو الحركات وكأنّها تقوم بوظيفة أخرى معاكسة للرفع والجرّ والنصب، معاكسة للتحريك، هي أضعاء مميزة الثبات والرسوخ على اللغة التي تحكي لنا قصة الزوال والتلاشي. فتبدو الحركات على الصفحة كما لو أنّها مسامير مُمنمة تُرسخ الكلام وتحيله إلى بديل للأشياء الزائلة التي يمتثلها؛ أو كما لو أنّها بلاط

الخان القديم، قبل الإسفلت، يُعاد رصفه، بيد حاذقة، على الصفحة التي استبدلت التراب.

حين قرأت هذا النص قبل سنوات، لم يأخذني إلى بيروت بقدر ما أحالني على مدينة النحاس، التي أتى على ذكرها أبو حامد الغرناطي في القرن الثاني عشر، في «تحفة الألباب»، ضمن ما يسميه حسني زينه بـ «جغرافيا الوهم» في كتابه الذي يحمل نفس الاسم (والذي كان أنيسي عند كتابة هذه الملاحظات). ثم جاء «كتاب ألف ليلة وليلة» وفعل ما لم يفعله الغرناطي - جعل الأمير موسى بن نصير يدخل المدينة، بعد أن كاد يصيبه الیأس. وهناك جملة عبقرية، في اعتقادي، أضافها «ألف ليلة» على نص الغرناطي تقول:

«قالوا له أين الطريق الموصلة إلى مدينة النحاس فأشار لنا إلى طريق المدينة وإذا بيننا وبينها خمسة وعشرون باباً لا يظهر منها باب واحد ولا يُعرف له أثر» (ألف ليلة، ١٧٥).

والجملة، من ناحية السرد، جملة استباقية، إذ أن أمر الأبواب يتضح فيما بعد - فالأبواب الخمسة والعشرون لا تمكن رؤيتها، وبالتالي فتحها، إلا من داخل المدينة. أي أن الباب بابٌ من جهة واحدة فقط!

فهل يستطيع الوهم الذي أتى بي إلى بيروت أن يعزّز على أحد هذه الأبواب ويفتحه في وجهي من الخارج؟ أم هل لي أن أطمع بمفتاح من مفاتيحك؟

المراجع

(١) حسني زينة، جغرافيا الوهم (لندن: رياض الرئيس، ١٩٨٩).

(٢) مذكرات جرجي زيدان، تحقيق صلاح الدين المنجد (بيروت: دار الكتاب الجديد، ١٩٦٨).

(٣) محمد سويد، يا فؤادي: سيرة سينمائية عن صالات بيروت الراحلة (بيروت: دار النهار، ١٩٩٦).

(4) Michel Foucault. Afterward to "The Temptation of Saint Anthony", in Aesthetics, Method and Epistemology: The Essential Works of Michel Foucault 1954-1984, Volume 2, edited by James D. Faubion, translated by Robert Hurley et al, Allen Lane, Penguin, 1998, p.105-106.

(٥) أمين نخلة، في الهواء الطلق (بيروت: مكتبة الحياة، ١٩٦٧).

(٦) حسن داوود، نزهة الملاك (بيروت: دار الجديد، ١٩٩٢).

(٧) أبو حامد محمد الغرناطي، تحفة الألباب ونخبة الإعجاب (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠٣).

(٨) «حكاية مدينة النحاس»، ألف ليلة وليلة (بيروت: دار مكتبة التريبة، ١٩٨٧).
المجلد الثالث.

أنطون شماس

كاتب و مترجم فلسطيني، أصدر عدداً من المجموعات الشعرية والدراسات والمسرحيات والأعمال الروائية، روايته «أرابسك» لاقت ترحيباً نقدياً وترجمت إلى سبع لغات، وهو يدرّس اليوم في قسم الشرق الأدنى والأدب المقارن في جامعة ميشيفان في «أن أربور»، حيث يعيش منذ ١٩٨٧.



نحو تحديد «متجاوز المحلي» الخياران المرّان لوضعية حالة

ستيفن رايت

في الكلام اليومي والكلام المنمق، إلى حد أن مضمراتها أصبحت مستوعبة تماماً، في حركاتنا وعاداتنا الثقافية، كما أصبحت أيضاً، متجذرة في خطابنا. لم نعد ننتظر حراس حدود الفكر ليطرحوا أسئلتهم. صرنا نباشر أقوالنا، طوعاً، باستخدام عبارة: نحن نتكلم «بوصفنا...» أو نبدأ كلامنا بطلب الإذن كي نصنع محلاً لكلامنا: «اسمحوا لي أن أعرض ببياني». وهكذا نساهم في وضع تقسيمات واضحة ونحل طوعاً خلف حدودنا التي اخترعناها. على هذا النحو نستبق أنفسنا ونحشرها في المحلي، وذلك كي لا ندع لننتاج تنسيبنا إلى محليتنا من قبل الآخرين.

يبدو لي أن هذه النسخة الموقّعة والبديلة لما يعرف في الفلسفة المعاصرة بـ«تأويلات الشك» أصبحت متفشية إلى حد أنها تحولت طبيعة ثانية. فنحن نفترض أن امتلاك هذا النوع من المعلومات يخولنا، في حد ذاته، فك كودات ما يقال. على اعتبار أن المصالح الذاتية، حينما تحل في إطارها المناسب، تشي بما خلف الخطاب نفسه من مضمّرات، وهي في النهاية تحدد المضمون بكامله. هذا ينهض على افتراض أن النجاح في إحلال كليتنا ضمن نطاق أنطولوجي محدد، يعفينا من الاستماع

«الواقعي هو الخيالي الأكيد.» - محمود درويش

إفشاء مطلق

عندما نقول بالإنكليزية: «من أي محل تأتي؟» أو «دعني أقول لك من أي محل أنا» فإننا لا نعني بذلك «أين كنت؟»، أو «من أين أنت؟». أريد أن أجادل أن هذا التحوير شديد الدقة والمفارق على المستوى النحوي، يشكل رمزاً للتحوير في الضبط الايديولوجي لأي فاعل يقع فعله في الحاضر المشحون باحتمالات المستقبل. «أن تأتي من» عبارة أصبحت معلماً محددًا للإفراط في المحلية. نحن نستعمل المحلية، مجازاً، لنطلب من المتكلم أن يفسر، بوضوح، الاعتبارات المتضمنة التي يتبينها ضمناً في خطابه. ما نطلبه من المتكلم، إذاً، هو مجموعة من التفاصيل تتعلق بنسبه أو جذوره أو انتمائه، ونفترض أن ذلك يساعدنا في توضيح الأسباب التي تدفع هذا الشخص إلى قول ما قاله. نحن فعلياً نطلب ما يمكن تسميته «الإفشاء المطلق» بالانتماء والمصالح الذاتية. وباختصار فإن ذلك يشكل طريقة المثقفين في القول: «جواز السفر من فضلك».

على هذا، تصبح كل محاورّة نوعاً من التدقيق الحدودي. وقد تفشت هذه الظاهرة

إلى ما يقوله. وفي هذه الحال، فالصيغة النحوية المبتدعة تصبح على النحو الآتي: التحدث بصفة شخص آت من محل معين هو دائماً توطئة لإعلاننا بوجهة بياننا كمتحدثين وليس بالمحل الذي أتينا منه - مما يجعلنا نعتقد أننا لا نعرف كثيراً عن المحل الذي نأتي منه رغم ادعائنا معرفته.

عدوانية أن تكون أعزل

أثناء كتابتي هذه المداخلة، التي تأخذ في الاعتبار هذا المحل المحدد، شعرت بإلحاح ضاغط ومحير ولا يقاوم لاستباق حضوري هنا فأبرر وأحدد محلي من البداية. هذا سلوك تلقائي على الرغم من أن أسبابه غارت بعيداً: فالمتكلمون يجهدون من دون استثناء، في تأطير محلاتهم وبذلك يعطون دفعاً لسلطتهم من خلال إعلان هويتهم. أو من خلال بيانهم بتواضع كاذب أو بهتذيب حازم: ما هم عليه وما ليسوا عليه. إذ ماذا تنجز هذه المقدمات أكثر من المبررات الإمبريقية في وصف الذات؟ هذا ما طرحته على نفسي محاولاً استباق الاتهام القائل: إن المتكلم لا يعي شخصه في شكل مناسب أكثر من استباق الاتهام: إن المتكلم يفتقر إلى معرفة ما بالمحل الذي يتكلم منه. وذلك لكي أؤطر موقعي وأحد من سلطة تحدثي من محل سبق لي اختياره. بكلام آخر، مثل الجميع، أغوتني وضعية هذه المفارقات العسيرة. رغبتني في أن أرضي مطالب الإيديولوجيا المهيمنة، التي، وبحسب دراسة مثيرة لدافيد سمبسون، «تطلب من كل وصف ذاتي أن يكون مدقماً، مصنوعاً من قبل الآخرين، مندمجاً بمعلومات سابقة، وفي الوقت نفسه، أن يحمل الوصف الذاتي كل علامات المسؤولية والفعالية الفارقة»⁽¹⁾.

أعتقد أن سمبسون أصاب في قوله: إذ إن إحلال الذات على هذا النحو يكاد يشبه عدوانية الاستسلام

والتجرد من الأسلحة. فالسؤال عن معنى هذه الحاجة الملزمة والاستباقية لإحلال الذات، التي تفتت في الجهاز المفاهيمي والبلاغي للإبداع الفكري المعاصر والتي تصنع بنية الاقتصاد الفني المتواطأ عليه اليوم، تبدولي ذات أهمية حاسمة.

أريد أن أفصح بعض الجوانب الأساسية لتحديد المحلية، لجهة المستندات النظرية التي تسندها ولجهة النتائج التي تترتب عليها، وذلك لأنني لا أظن أنها مسألة تواضع بل لأن طريقة كاملة في التفكير تستند إليها، ولهذا السبب ترتب على الإبداع الفكري تبعات ونتائج خطيرة وجدية في الوقت نفسه. ربما يدور في روعكم، الآن، تساؤل مشروع: طبعاً، هذا الذي يتكلم له صفة الأبيض الذكر، الكندي الولادة والباريسي الإقامة، إلى آخره.. وهو من غير شك يريد أن يثبت محله في نهاية مطافه. إذ إن محليته المفرطة، كي لا نقول خلفيته، تزودنا بنسيج كامل من المراجع التي نحتاج إليها كي يتسنى لنا تخطيط خطاب؛ ما سيقوله لن يدعوا عن كونه مجرد تأكيد، وفي أحسن الأحوال تهذيب، لما كنا نعرفه من قبل. بالمعنى الإمبريقي لستم مخطئين: من البديهي أن الناس يحلون، وأن محليتهم تحدد بشكل واع أو غير واع ما يفيض عنهم في اتجاه الآخرين. السؤال هو: ما المهم؟ ما هي العوامل البارزة في رسم مخطط حالة ما؟ ما هي الأدوات المناسبة لقياس درجة الصدور عن محل محدد؟ هذا المنطق الحالي في ترسيم حدود الذات وانتماءاتها ومواصفاتها - هذا المنطق الواثق جداً في رفضه للذات الإنسانية الكونية - يجب إعادة التفكير فيه طويلاً وعرضاً.

هويات في السوق

المحلية المقبولة طوعاً، تختلف كثيراً عن الإيديولوجيا. وبحسب المنطق

(1) David Simpson. *Situatedness* (Duke University Press, 2002), p. 195

الماركسي للعبارة فهي محلية مفروضة
فرضاً، وتمنع الناس من ادراك حقيقة
عيشهم: عندما يبادر أحدنا جذلاً في تحديد
محلّه، مستنداً إلى وعي بالذات لا تتيحه
الإيديولوجيات، عندها نكون أوضحنا
لكلينا بأننا نرى الأشياء كما هي وأننا
قد أنجزنا رسم خريطة الذات وأدركناها.
وكأننا قادرين على تحديد شكل إقامتنا
إرادياً: كأن ما هو مقدر (المهنة، الانتماء
الثقافي، الإثنية، إلى ما هنالك) يعامل كما
لو كان خيارات حقاً. كثيرة هي الأعمال
التي أنجزت في ميادين العلوم الاجتماعية
حول فكرة إحلال الذات (معرفة أين نقف،
متبوعة بإرادة أن ننجح في الحلول في
هذا المحل). الموقعية هي شكل أكثر
موضوعية للإقامة، هي شيء مفروض علينا
أكثر مما هي شيء نتحمل مسؤوليته. بينما
المحلية تشغل في خطابها الانتمائي مكاناً
زلقاً بين الإثنين. وربما يكون هذا المكان
القلق، تحديداً، هو ما يزيث تروس عجلة
الإيديولوجيا الرأسمالية المعاصرة التي
تراوغ وتفعل فعلها في كل زاوية. إذ عندما
ننعم النظر في الصراع الناشئ عرضاً
بين إبهام الفكرة والنبذة الأخلاقية بالغة
الجدية، يسهل علينا، واقعاً، أن نرى ماهيته
الحقيقية: أداة لإدارة الأخطار واستباق
الأذى، طريقة لإظهار أوراق اعتمادنا، بغية
تجنب الاعتراضات قبل صدورها، مثلما أنه
طريقة لنثر مسؤوليتنا على كاهل مجموعة
ما من دون أن نتطرق ونشكك في وضعية
الفرد القانونية.

«إن ثنائية التمكّن والعجز التي تبدو مألوفة
حين تحل، والتي طرحها بلاغة موضوع المحلية هي
بحسب سميون ليست غريبة حقاً عندما نفهمها على
حقيقتها: إنها الذات المتصلة بسلطة وموقع مطواع
في شبكة الرأسمالية المعولمة. في هذا المعنى فهي
تجهد في الحفاظ على حال التوتر الذي نخبره بين
السيطرة وانعدام السيطرة، بين أن تكون فاعلين

(2) Ibid, p. 8

(3) John Dewey. *The Public and
Its Problems* (Ohio University
Press, 1991), pp. 87-88

في التغيير أو أن نكون متلقين سلبيين: تنحو دائماً
نحو الإقبال دون أن تقفل أبداً. إنها تحديداً هذا
القلق الذي يتركنا معقودي الألسن عندما نُسأل: من
أنت إذا؟»⁽²⁾.

من المفترض أن نرى بوضوح الآن أن
ما يُسمى بالمحلية ليس أكثر من قدر مقدر.
والحق أن القدر الذي يجعلنا نقع بين حدي
البلاغة المفرطة في تعريف الذات وردة
الفعل المتواطئة ليس من طبيعة الحياة
نفسها بل هو نتاج تاريخي، ويعود إلى
مرحلة سيادة الفردية المتملكة في فكر
القرن السابع عشر مع لوك وديكارت، التي
حاولت تصريف لغة الفردية مع وقائع
الوجود الاجتماعي، على ما يساجل جون
ديوي. ليس هنالك ما هو محتم في هذا
التطور (مع انه كانت هنالك مصالح قوية
تدفع هذا التوجه):

«لم يكن هناك من منطوق موجب لنزوع الفرد نحو
العزلة والاستقلال. في المنطق المجرد كان كافياً
أن نزع أنه في حال وجدت مجموعات أولية تملك
مثل هذه المطالب فإن الدولة تملك الحق في تخليها
والتدخل فيها. وفق هذا المنطق، لم تكن ولادة هذا
التناقض الشهير والحديث ما بين الفرد والاجتماع،
وضرورة إيجاد تسوية بينهما، ممكنة. بل كانت
المسألة اتخذت شكلاً آخر وهو شكل تحديد العلاقة
التي تربط بين الجماعات غير المسيسة والحركات
السياسية»⁽³⁾.

هذا رأي نافذ البصيرة. فهو معاكس
ومغاير تماماً للطريقة التي ينسب فيها
مذهب المنفعة - وهو مصدر السياسة
الليبرالية السائدة - الأشخاص مستعملاً
مجازات المحلية. وكما يؤكد أمارتيا سن
وبرنارد ويليامس:

«في الأساس، يرى مذهب المنفعة الأشخاص
كمواقع تعكس ما يحترفونه - كمواقع تقع فيها
نشاطات الرغبة والاستمتاع والتألم. حالما يشن

مذهب المنفعة أداء الأشخاص لا يعود يعبر اهتمامه لجمع المعلومات حول هؤلاء الأشخاص... لا يقدر الأشخاص لكونهم أفراداً كما لا يعبر تحليل الاستهلاك الوطني للنظ أي اهتمام لصهاريج النفط كل واحد منها على حدة»⁽⁴⁾.

سأعود إلى صهاريج النفط بعد وقت قصير، ولكنني أريد أن أوضح أولاً أن عملية تحديد الذات هي عمل ترف نسبياً: من هم محرومون والذين يشكلون غالبية الإنسانية الصامتة يعرفون تمام المعرفة من أين يأتون وقد أدركوا بالسليقة أنه لا يجب التحدث في هذا الأمر، وعلى كل حال ليس لمحليتهم أي قيمة تبادلية في اقتصاد القوة الرمزي. هذا هو عين ما أعنيه بتحديد الذات ولهذا السبب لا يخلو هذا التحديد من الغطرسة: لا أملك أية قوة أو سلطة ولكنني لا أشعر أنني فارغ من أي جدارة يمكن تسويقها. هي جواز سفري وبدونها كما نعلم جيداً أكتسب إحدى سمات الحرمان.

من المفترض أن نرى بوضوح الآن أن موضوعة الذات على الأقل كما أعني بهذه العبارة هي في الوقت نفسه، براغماتياً ولغوياً وأخلاقياً، مختلفة جداً عن أخذ موقف. إذ في حين تكون موضوعة الذات وقفة استباقية مركبة، هي بمثابة توطئة أعلن فيها عن ذاتي لأحصل على جمهور مهتم يفيد غاياتي، فإن أخذ الموقف لا يمكن استدعاؤه لغوياً سلفاً. أخذ الموقف هو نتاج أفعال وبيانات وينبثق من الموقع الأخلاقي الذي يمكن تعيين حدوده بهذه البيانات والأفعال. فلا جدوى من إعلان المواقف دون الحد الأدنى من شبكة ثقة والتي من دونها، ينزلق الموقف نحو محلية. كثيراً ما نسمع أناساً يزعمون بأنهم يتكلمون «كأصدقاء للمسحوقين»، إلا أن ادعاءات ومزاعم هؤلاء تفوح منها رائحة التملق والمداهنة؛ النزاهة تدفع المتكلم

لاتخاذ موقف، ذلك لأن الموقف يجب بناؤه ولا يمكن أن ينشأ باللغة وحدها.

قد يسأل سائل: محلية بأي معنى على وجه التحديد؟ فالحياة الإنسانية هي دفق بين حالات متراكبة، وليست أبداً هروباً من المحلية كما أنها ليست أبداً محلية بالإطلاق. «محلية» جان بول سارتر كما ميرلو بونتي مطابقة لمفهوم الكينونة في العالم لهايدغر وأيضاً مطابقة للعبة اللغة لدى فيتغنشتين: لا يمكننا التفكير بأنفسنا خارجها - بالفعل ليس لها من «خارج». أشير إلى هذا النوع من المحلية المتغيرة التي لا فكك منها ك«مساحة أنطولوجية»، ذلك أن هذا التعبير يتيح لنا أن نرى أو ندرك أن الأشخاص ليسوا وحدهم من يوضع بين هاتين الحاضنتين، بل وأيضاً التخيل المقطوع من اللامتخيل والفن من اللافن وهكذا دواليك. يتم اختبار المساحة الأنطولوجية من الذين يبيتون فيها - أكانوا أشخاصاً متخيلين أم لا - أي أن هذه المساحة تُختبر كفضاء للإنتاج والتبادل وصيانة المعنى والترابط المنطقي. ولكن عندما نقر أننا محتون في هذه المساحة، فهل يمكننا أن نمتلك القدرة على العيش في ضوء هذا الإقرار الساطع؟ هل يمكن احتواء الاحتواء، هذه المعضلة تشير برأيي إلى إحدى أخطاء الفن الموهنة، في رغبته لضم الحقيقي في طياته، لاحتوائه في صورة أو لتأطيره كغرض يستدعي التقدير.

هل من الممكن احتواء الاحتواء

دعوني أضرب دلكم مثلاً، مشروع مجموعة «زوربان» الرائع والمعنون: احتواء الاحتواء، (الذي عُرض في إسباس إس. د.)، هذا المشروع الذي نفذ في شرق الأناضول، هو نموذج عن هذا النوع من الممارسات المتشبثة بالمحلية، في نقاط

(4) Amartya Sen and Bernard Williams. *Utilitarianism and Beyond* (Cambridge University Press, 1988), p. 4

والحقيقية تصبغ مشتتة. برأبي أن فشل زوربان يتمثل في كونهم عقدوا تسويات مع استراتيجيات التأطير السائدة في عالم الفن: أي جر الإدراك الحسي إلى صلب الشكل الفني. ما أعمى بصيرتنا ولم يسمح لنا بتبيين فكرة زوربان الدقيقة هو محاولة إعادة احتواء الحاويات في إطار الصورة: إن فكرة زوربان الأصلية تتعلق بتجنيننا رؤية الفن من خلال غاياته المحددة بل كوسائل معينة، كسلسلة من العادات المكتسبة والمهارات وليس كأغراض. نعيش اليوم في زمن مقسم - برأبي، إن هذا التصنيف لروح عصرنا أدق بكثير من التعبير السائد والذي يصفه بأنه زمن ما بعد الكولونيالي، إذ إن تقسيم وتفطيت المحلي المشترك وتواريخه باسم ضرورات اتنية متخيلة هو لعنة هذه المنطقة ومناطق أخرى كثيرة. فدعونا لا نقع فريسة الحواجز الرمزية التي تفصل بين ما هو فن موقع وغير موقع، ما هو فن موجه وآخر ساه. السؤال الأساسي أو الحقيقي يكمن في قابلية حاويات الفيول للقراءة الفنية. لسنا معتادين على رؤية هذا النوع من الأغراض ولا حتى على النظر إليها كفن. أن نزع، كما يدعونا عالم الفن غالباً، أن صورة الغرض هي العمل الفني، ليس برأبي أكثر من غلطة دراماتيكية تسمح للسياسي أن يتراجع إلى ما يسميه صديقي برايان هولمز «صورة السياسة». كيف نجعل هذه الأنصاب مرئية؟ يبقى هذا السؤال من دون جواب. سؤال قد يتحدى كل محاولة للإجابة على الأقل طالما ثمة رأي لعالم الفن بهذا الموضوع. ولكن عندما يدعونا زوربان للتدقيق في هذه الحاويات كما ندقق عادة في أعمال الفن تصبح قراءة هذه الحاويات غنية في شكل غير متوقع.

قوته وضعفه على حد سواء. أورد هذا الاقتباس من الكتيب:
«ليس منذ زمن بعيد، أصبحت كل الشاحنات التي تنقل البضائع بين تركيا والعراق مجهزة بحاويات معدنية مستحدثة، وذلك لاستعمالها في تهريب الفيول من العراق إلى تركيا، هذه الحاويات أصبحت اليوم مبعثرة على طول الطريق الدولية كنفائيات غير قانونية وآثار اقتصاد تبادلي كان فيما مضى مزدهراً».
حاولت مجموعة «زوربان» أن تلتفت انتباهنا إلى هذه الحاويات التي تقول الكثير عن حرية التجارة وحيويتها، كذلك عن الإدراك الحسي والمكاني كذلك عن الاحتواء والحظر، وعن النظر والسهو. لقد استعملت هذه المجموعة تقنيات فنية كالفيلم والصور الفوتوغرافية التوثيقية والبحث والكتابة لتسلط نظرتنا المتمرسه في الفن على حاويات الفيول. فما يجعل من هذه الحاويات رموزاً ذات مغزى ليس شكلها الهندسي، وإنما قدرتها على تجسيد مجموعة من النشاطات السياسية بامتياز وقدرتها على إرساء مجموعة واسعة من المسائل المتعلقة بما هو مرئي ومنظور وتدرجها في مساحة متنازع عليها جيوسياسياً وفنياً. كما لو أنها أنصاب من دون تواقع. طبعاً نفترض أن الأنصاب قادرة على تزويدنا برموز وتذكارات ملموسة ذات أهمية للجماعة. ولكنها تفشل دائماً سياسياً كي لا نقول أيضاً جمالياً، وذلك لأن الإشارة أو الدالة المرادة، والمفرطة في قصديتها، ترفض أن تترك مكانها للحدث فتحجب تماماً ما كان عليها أن تستعيده من خلف واجهتها الصماء. فالإشارة أو الدالّ الموقع تعتم على الحدث الشفاف. فإذا كان المنطق الداخلي للفن مؤسساً على الفصل وتحويل السياسة إلى صورة، فإن قوته المحتملة

العامية والعالم

أصبح من الواضح إذاً أن المحلية تضعنا أمام خيارين أحلاهما مر خصوصاً في مضممار الإبداع المعاصر المسمى بالفنون البصرية. أمام الأعداد المتكاثرة لـ«الأغراض الملتبسة» والتي لم تنتم يوماً إلى مصطلحات عالم الفن ولم تسم يوماً فناً، كثيرون هم الذين حاولوا أن يرسموا محل الفن نفسه، أن يستنبتوا معايير تفصل بحدّة بين ما هو فني وغير فني وبذلك يعاد إنتاج منطق بيّوب مضممار المتخيل؛ وكثيرون غيرهم حاولوا بالحنكة وسعة الحيلة بعثرة الإبداع عموماً كي يصبح مناسباً وجاذباً لاستعمار فني. ذلك أننا، على ما أشرت في البداية، نتعامل مع مجاز يتأرجح بين المتشبه بمحليته والمعيد صناعة محليته، فدعونا إذاً نحمل هذا المثل على محمله الأوضح ونأخذ في اعتبارنا السبل التي تربط بين الفن والمحل. أولاً وقبل كل شيء محل الفن نفسه: يبدو أن الفن قد أصبح ممارسة متعدية للقواعد وإن لم يكن ينقصه بالضرورة عدم الانضباط أصلاً، فهو اليوم ينبسط ويتعدى حدود أي معطى «محلي». بالمعنى الواسع للكلمة أريد أن أدقق في العلاقات المتعددة بين الانتماء للمحلية والتعبير الفني المعاصر.

لهذه الغاية أقترح تحديد نقطتي انطلاق، تتقاطعان إلى حد ما مع لحظتين تاريخيتين وضربين من الأعمال الفنية، كلاهما يتعايشان في داخل الإنتاج الفني المعاصر. ولكن ولأنني أظن هذه الثنائية الخانقة لكل ما هو لاف وميدع في الفن، أريد أن أقترح احتمالاً ثالثاً في محاولة تخطي هذه المواجهة العقيمة. فلندع جانباً علم القيم ونفترض أن كل عائلة من هذه العائلات الفنية الثلاث تتجب عدداً مماثلاً من الفنانين العظام. العمل الفني لمن هم

من الفنانين المحليين أو ما أدعوه بالفنانين العاميين (مستعينا هنا بكلمة طوني شكر) هو عمل موضعي، عامي، حيث شروط المكان تشكل جزءاً أساسياً من البنية التي تتيح الإنتاج. من أسميمهم بفناني العالم هم الذين يطمحون إلى تحرير الفن من أي محلية ومن أي تجذر قد يجرح أعمالهم عبر السؤال عن أصولها، ثالثاً الفنانون المتعدون للمحلية (*extraterritoriality*) من جهتي المحلية (مستعيراً عبارة لجورجيو أغامبن) هم أولئك الفنانون الذين يتعمدون نفي أنفسهم ليس فقط من الحيز الجغرافي للمحلية بل أيضاً من الحقل الرمزي الذي هو تقليدياً يقع في خراج الفن. في رفضهم للمحلية والتخلي عنها فإن اقتراحاتهم تترك إلى شطط مؤسس يحركها. في الممارسة نجد طبعاً الكثير من التراكب والتداخل ما بين هذه المناحي الفنية والأخلاقية الثلاثة. كما يحدث بين المحلات نفسها. ولكن هذا ليس سبباً يمنعنا من التفريق بينها.

يستمر الفنانون العاميون بتقاليد قديمة العهد التي يعاد بث الحياة فيها وإثراؤها بابتكارات شكلانية مقتبسة من ثقافات أخرى والتي تتيحها اختراقات الحداثة الهجينة. كثرة من الفنانين يعيشون اليوم لحظاتهم التاريخية بشكل كثيف دون التقليل من لهجتهم البصرية المحلية. فأعمالهم، سواء أكانت تجهيزاً أو رسماً أو غير ذلك، تدمج وتعكس بطريقة أو بأخرى رموز إرثهم وهويتهم التي يعونها ويحضنونها. الفن بالنسبة لهم يعتمد على صلته بمعطى معين، هو في الوقت نفسه أوسع وأكثر من قدرة الفن على التحقيق. وبحسب ما أفهمه من فكرة «متعة المكان الرفيعة» التي تكلم عنها أدونيس، فإنه كان يرافع عن تجديد للعامية، لأنه من دون هذه المرافعة نحن نخاطر بتفتت مديني ونفسي واجتماعي.

في كل شيء - أبواب معرفية مختلفة
ومواد من كل الأنواع - ولم يعد بحاجة
للعودة إلى متاريسه ليختبئ وراء حدوده.
ليس هناك من علاقة ما بين الفن وموقع
جغرافي محدد كما لا يصل ما بين الفن
وتاريخه غير ضرب من الجمالية في
اتخاذ القرارات التي يختص بها كل فنان
على حدة.

بشكل عام، يتهم الفنانون العاميون
الفنانين العالميين بتشجيع بروز نوع من
استهلاك ثقافي متنوع: فلا يرون مثلاً أن
ما يسمى بموسيقى العالم ورواية العالم
يمكن اعتبارها تعبيرات عن كونية ما إنما
هي أعراض لتتيميط يغزو الكوكب بأكمله،
والذي لا يتسامح إلا نادراً، وليست أكثر من
تموجات لا بد من حدوثها على سطح راكد
على الدوام، مع التماعات مستهجنة للهويات
الإقليمية. أما بحسب الفنانين المتعدين
للمحلية فإن معنى العمل الفني ملازم لزمان
ومكان انتاجه: ليس الفنان أكثر من مشارك
في كتابة أو توقيع عمله الذي، هو أيضاً،
يحمل وشم المكان والزمان المحددين.

من جهة أخرى يتبنى الفنانون العالميون
موقفاً عدوانياً ومنمطاً تجاه أي فكرة عن
التجذر في العامية. ولا يتعاملون إلا تهكماً
مع الذين يبدون بالنسبة إليهم مطمئنين
في حضن ثقافة معينة، ومنتسكين بلهجة
بصرية يعتبرونها نموذجية في ما يخص
منطقة معينة. فهم، أي الفنانون العالميون،
يهجون هؤلاء الذين لا يأخذون في الاعتبار
متاهات الثقافات واللغات اللامتناهية،
والتي يدعونها الشاعر الكاربيبي ادوار
غليسان لنهيم فيها محاولين اختطاط
شعاب جديدة. وهم أيضاً يفسرون انتشار
سياسات الهوية حديث العهد، بأنه يعود
إلى استنزاف منابع الأمل الجماعي. وهم
أيضاً يتسرعون في قولهم بأن الهوية في
لحظة أزمتها، عندما تعاني نقصاً في الثقة

يغوص الفنانون العالميون مستندين
إلى مثال حدثوي في حاضر المجتمعات
المتقلبة. ويرون أن أعمالهم تعكس
إرباكات عالم فقد مرتكزاته. ولكن عموماً
لا يُختبر هذا فقدان بوصفه قلقاً أو يأساً،
على العكس تماماً فهؤلاء الفنانون يرمون
إلى تحرير أنفسهم من أي محدد جغرافي
أو اجتماعي انسجماً مع إصرار الحداثة
على الحرية الفردية. يتوقون لإنتاج عمل
ذي سيادة ويقطع بحدته علاقاته مع إرثه
الثقافي والشكلاني، من دون إنكار هذا
الإرث في صورة قاطعة، وبالتالي يعطون
تعبيراتهم المستقلة حريتها التامة.

بقطعهم مع النموذج الحداثي
يقوض الفنانون المتعدون المحلية
(*extraterritorial artists*) من جهتي
المحلية، مسألة الطوبوغرافيا برمتها ولا
يرفضون الحدود الجغرافية وحسب بل
كل أنواع الحدود بما في ذلك الحدود
التي تفصل بين ما هو فني وغير فني.
الفنانون العاميون هم أيضاً مشككون في
أي كلام حول السيادة والاستقلال تماماً
مثل الفنانين العالميين يرفضون أي إرث.
لا تبلغ ممارساتهم الفنية تيجانها بأعمال
فنية ملموسة كما لا تتأسس حصرياً
على مجرد مسارات بل يرون أن الفن،
كسيستام لإنتاج المعنى، يكون أشد
تأثيراً عندما يتورط في تخطي الحدود
التي تفصل ما بين ميادين الفن المختلفة،
ويشكل مواقع تختلط فيها الميادين.
حين يزيحون مركز العمل الإبداعي نحو
ممارسة فنية - تنشأ في فكرة فنية أو
مزاج فني - يرمي هؤلاء إلى تحدي
مفهوم الفن كغرض نادر وفريد (اللوحه
أو المنحوتة) وذلك من خلال استفزازهم
لميادين أخرى ودعوة تيارات معرفية
أخرى لتصب في بركة الفن. وبحسب
نظرتهم فإن الفن اليوم أصبح متداخلاً

والإبداع والتفرد، تتطلع دائماً نحو منشئها الإقليمي أو الوطني.

قد يكون من غير المنصف أن نصف الفنانين العاميين بأنهم اصوليو عالم الفن، كما قد يكون من المتهور أن نصف الفنانين العالميين بأنهم فنانون مخلصون في الفن المعاصر (على الرغم من أن الطائرات النفاثة بارزة في مفرداتهم البصرية، كما لو أن تهكمهم هو الشيء الوحيد الذي يسعه أن يفوق حظوتهم)؛ على العكس، فإن حاجة الفنانين العاميين لنسبية الثقافة تامة الوضوح، وذلك في وجه ما يرونه تنميطاً عارماً قادماً ليغمر العالم كله. بالطبع هذا ليس رأياً محصوراً بعالم الفن. فبحسب الأناست الفرنسي كلود ليفي ستروس

«لكي نتقدم على الناس أن تعمل يدأ بيد، وفي مسار تعاونهم يكتشفون حدود العلاقات التي كانت في الأصل علامة على اختلافهم والتي أتاحت، هي نفسها، بروز كل ما هو مثمر وضروري للتعاون في ما بينهم»⁽⁵⁾.

ما يهمني في هذه الملاحظة ليس المنطق الهيبغلي الخفي للهوية الذي يسوغها (حيث الاختلاف الأصلي يتآكل مع استمرار التزامل) بل أفكار ثلاث متضمنة فيها وهي مهمة جداً لفهمنا رهان تجاوز المحلية من جهتي المحلية: أولاً أن التعاون يصدر ويزدهر في داخل مجموعة من الظروف. ثانياً أن الاختلاف وليس التشابه أو المشترك هو الذي يجعل التعاون مثمراً وضرورياً؛ وثالثاً - وهنا نقطة اختلافي مع منظور ليفي ستروس المنفعي، رغم أنني أدرك بأنه يقبع في أساس معظم النظريات السياسية المعاصرة، ولذلك يبدو بديهياً لمعظم الفنانين - ان التعاون يتأسس على المصالح المشتركة. هذا الفهم القصير النظر للعقل المنفعي والتعاقد الحر - حيث

يتعامل أفراد في ما بينهم على الرغم من أنه لا تصل بينهم أي صلة على أساس المنفعة والريح المتبادل - يبدو لي أشبه ما يكون بالسياسة الليبرالية المعاصرة. ولنا عودة إلى هذه الفكرة فيما بعد.

ان هوس الفنان العامي في إعادة الفن إلى منشأه يعبره الفنان العالمي مرادفاً لاستحالة تحرك الفن خارج المعطى المقرر. يصير الفنان العالمي على اعتبار الصفة الأساسية للعمل الفني المستقل تقع في قدرته على ترك الأثر فينا من خلال تركيبية من الانفعالات والمعرفة وذلك دون الاستعانة بأي معطى مقرر. وعلى الرغم من أهمية الشروط التي قد تكون رافقت نشوء العمل الفني فإن الأثر الذي يتركه العمل الفني الآن وهنا هو أهم بكثير. وقد يذهب الفنانون العالميون إلى أبعد من ذلك ويساجلون انطلاقاً من ولاء متشدد لمبادئ الحدائة بأن معنى العمل الفني يقع دائماً خارج إطار نشأته تاركاً ذلك لمبادرة نظرة المشاهد البناءة. فالغرف البيضاء التي هي ميزة هندسة متاحفنا وغاليريائنا وجدت لتؤمن مساحة حيادية غير منحازة لعرض العمل الفني وهي بذلك تناسب تماماً غايات الفنانين العالميين.

كما هي حال الفنانين العاميين فإن الفنانين المتعددين للمحلية من جهتي المحلية يوضعون فنه في إطار أوسع. وبالنسبة لهم فإن هذا الإطار الأوسع ليس معطى مقررأ بل يجب إنشاؤه. لذا تتألف ممارساتهم من محاولات لزرع مناح عدة للاقتصاد العام في داخل الاقتصاد الرمزي للفن، مشجعين بذلك إنشاء المعطى الأوسع الذي تختلط فيه ميادين عدة. هدفهم هو تحويل استقلالية العمل الفني المزعومة إلى استقلالية الذات البشرية على نحو فاعل و مواجهة المعرفة التقنية لميدان الفن بمهارات تنبع من ميادين معرفية

(5) Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale duex* (Plan, 1973), authors own translation.

أخرى وبذلك تتأسس علاقة تبادلية ما بين الفن والعلوم فتتزعج الحدود والتقاليد والعادات المحروسة فتدفع نحو تعاون مبدع. هو فن من دون محلية تحرك في فضاء الذوات المتعاونة. إلا أن هذا «الفضاء» ليس فضاءً على الإطلاق أو هو على الأكثر لا يتعدى المعنى المجازي للكلمة. قد يكون من الأدق الحديث عن «زمن» التعاون و«زمن» المداخلة. إلا أن المثال الجغرافي المبني على خرائط من الأقاليم المترابطة له الأفضلية دائماً في إمدادنا بصورة ملموسة لما يقوم به أو لما يهدف إليه الفنانون المتعدون للمحلية من جهتي المحلية. حركة بناءة؛ تورط مراوغ.

من أين نحن آتين إلى من «أين نأتي»

يمكن تفسير هاتين الصفتين بمثل وقعت عليه، بالمصادفة، مؤخراً خلال بينالي اسطنبول. في خضم مجموعة تناهز الثمانين نموذجاً من فن العالم جمعها دان كاميرون وهو منظم يستهويه هذا النوع من الفن لفت انتباهي عمل واحد في قدرته على تجسيد عنوان المعرض بنزاهة: «العدالة الشعرية». ما أشي إليه هو عمل الفنانة الفلسطينية الأميركية إميلي جاسر المعنون: «من أين نأتي؟» أصنف جاسر كفلسطينية أميركية لأن هذا هو تحديد محليتها الزلقة، التي هي في أساس مشروعها والتي تعطيها مسوغه. سألت الفنانة ٣٢ فلسطينياً وربما أكثر السؤال الآتي: إذا كان باستطاعتي أن أعمل نيابة عنك أي شيء تريده في أي مكان من فلسطين، فما الذي تريده؟ إن محليتها المضطربة والمضاعفة سمحت لها (على الأقل في تلك اللحظة، إذ إنني أشكك في أنها قادرة على تكرار هذا العمل مجدداً) أن تنزلق بين خيوط النسيج وأن تعبر الحدود ذهاباً وإياباً، وأن تتراقص ما بين مساحات أنطولوجية فتنجز

مهامها بما فيها تلك الأكثر ابتداءً والأكثر سمواً. ولأن منطلق العمل كان سؤالاً «أي نقصاناً أو عجزاً»، فالذين أجابوا عن سؤالها أصبحوا قطبي تعاون متخط للحدود. وثقت جاسر مشروعها مستعينة بنص مكتوب لكل المتعاونين معها بالعربية والإنكليزية وعرضتها في جوار صور فوتوغرافية توثق مراحل إنجاز المهمات. انهبي وانظري إلى هذا المنزل أو ذاك؛ اشربي الماء من هذا النبع أو ذاك. أو على سبيل المثال: «كلي الكنافة من عند حلويات جعفر في القدس. كلما طلبت فيزا إسرائيلية رفض طلبتي. أنا أحاول أن أدخل منذ سنتين. أشعر بالإهانة كفلسطيني لمجرد أنه علي أن أطلب فيزا لزيارة الأرض التي عاشت فيها عائلتي منذ قرون».

تقدم الفنانة بصرامة وريانة وبأدوات مقتصدة وبدون أي أثر للتملق أو الغضب (لوجلأت إلى التملق أو الغضب لكننا تفهمنا ذلك، لأن الموضوع وطريقة التعامل معه شخصية جداً) عرض حال عبثياً وتراجيدياً لتقسيم فلسطين. إحدى هذه المهمات عبثية إلى حد أن المرء يحتار إذا كان عليه أن يبكي أو يضحك:

«انهبي إلى مكتب البريد الإسرائيلي وسدي لي فاتورة التلفون. أنا أقيم في المنطقة سي التي تقع تحت السيطرة الإسرائيلية، لذلك فإن خدمة الهاتف هي إسرائيلية. ولكي أسدد فاتورتي علي أن أذهب إلى مكتب البريد الإسرائيلي الذي لا يقع في المنطقة سي. وبما انه محظور علي الذهاب إلى القدس فإنني دائماً أبحث عن يذهب بدلاً مني ويسدد الفاتورة».

يجبها هذا العمل بعناد ولطف في الوقت نفسه، يجبها بالسائد وقريب التناول لكنه في الوقت نفسه وبغرابة ذات مغزى الغائب والمنتدثر تحت حجاب من الجهل العميق والرفض الانفعالي العنيد.

مستعملة حركتها البناء ومهاراتها الفنية وتورطها المراوغ، تنتج جاسر في تجديد ثقنا، أو على الأقل ثقتي أنا، في اعتبار الفن قيمة قابلة للصرف. ذلك أن مرتكزات عملها الاخلاقية متجذرة في اقتصاد من الهبات منعق من تبعات المردود أكثر من اقتصاد رمزي في التبادل، ما الذي يمكن أن يكون أكثر إفراطاً في محليته أكثر من الهبة نفسها؟ فالهبة بحسب مرسيل موس هي مزيج من الحرية والتعهد، من المصلحة والتجرد، هي الأساس الوطيد لتخالط البشر الاجتماعي. هكذا يكون تناقض المتجاوز للمحلية من جهتها في الفن هو نفسه تناقض الهبة؛ إذ كما تفترض الهبة نوعاً من الثقة تساهم في إنشائها، كذلك يفترض التعاون نوعاً من التضامن يجهد في دعمه. حلقات من هذا النوع هي مفرغة فقط على المستوى النظري - الأهم يتعلق بتحريك المسار.

ما أحاول أن أقترحه هنا من دون الإفصاح عنه هو أن موضعة الذات ليست مجرد طريقة في تعليب النفس ضمن فئات محددة؛ هي عملية أدائية والأداء الذي يهمننا هنا هو الفن. إذ من الواضح أن الفن ليس مجرد فئة متضخمة من الأغراض والمسارات التي تمتثل إلى هذا التعليب. الفن هو، أو للدقة، أصبح في القرن العشرين، أدائياً. والحال، فإنه يسمح للأحداث أن تحدث، أحداثاً رومنتيقية، وينتج كما لامتناهياً من المزاعم المغالية مستعملاً مؤسساته ليس فقط ليشرعها ويعطيها صفة الحقيقة بل أيضاً ليضفي عليها قوة التقليد. وبالمعنى نفسه، يمنع الاحداث من أن تحدث - بما في ذلك التعاون المجدي.

قد يقول قائل: ما هو أكثر بديهية من واقع أن الفنانين ينتجون فناً؟ فهم في طبيعة الحال يقومون بعملهم ولا يبدو

أن هنالك من رادع لهم، كذلك من يريد فعلاً أن يردعهم؟ لذا فهم يسترسلون في إنتاج الفن. ما هو أقل من العادي، وأكثر لفتاً للانتباه، هو عندما لا ينتج الفنانون فناً أو على الأقل عندما لا يزعمون أن ما يفعلون هو فن بالفعل. عندما يحقنون قدراتهم الفنية وإدراكاتهم المتأتمية من أمكنتهم الأليفة في الاقتصاد الرمزي العام للحقيقي. إذ إن في أعقاب تهافت المهارات في صورة حاسمة الذي طبع ممارسات الفن في العقود الأخيرة، يمكن النظر الآن إلى الفن - وهكذا يرى إليه على الأقل بطريقة غير معلنة - كمجموعة محددة من المهارات والقدرات والإدراكات التي صُقلت عبر تاريخها الطويل ووصلت إلى مستوى عال جداً.

إن الفن الذي يحدد كمجموعة من المهارات المعينة قد طرأ عليه تحول جذري عندما فقد قدرته على الظهور بمظهر الفن خارج أطر الفن الرسمية. ببساطة فإن نشر المهارات الفنية خارج الإطار الرسمي للفن لا ينتج فناً. قد يكون مرئياً وقد يساهم في حضا على الانتباه لما نتغافل عنه عادة، إنما لا يكون مرئياً كفن. إن المبادرات المتصلة بالفن أو التي لها علاقة بالفن والتي تتحرك على العتبة الفاصلة بين المتخيل والوثائقي تستعمل مرئيتها المتأرجحة بصفقتها فناً تتطلب من المهتم أن يبحث عنها ويتقصى عن حدودها الفنية والوثائقية: أفكر هنا بمجموعة «أطلس أون لاين» التي أسسها وليد رعد والتي تدعو الفنانين وغير الفنانين وفي الحقيقة متعاونين متخيلين وغير متخيلين للاشتراك في أبحاث تتعلق بتاريخ الحرب الأهلية في لبنان. لا يؤمن رعد بالحدود الفاصلة والمنبوعة بين التخيل والوقائع فهو لا يعتقد أن الوقائع موجودة هنالك في العالم كمجموعة من الموجودات حاضرة

وتنتظر بقلق لحظة اكتشافها، على عكس ما نفترضه غالباً. إذاً تنتج مجموعة أطلس وثائقها مما يجعل لها صفة متعددة للمحلية بامتياز. ويتعذر علينا تحديدها مستعملين مفرداتنا الحالية ونجهد لإيجاد الكلمات المناسبة لوصفها: سواء أكان الأمر متخيلاً أو شائعاً، فهي تعمل كأسافين لفتح فضاء متعد للمحلية ما بين خطوط التماس السائدة التيبولوجية والأنطولوجية. بكلام آخر إن منطق هذا الصدع الأنطولوجي يقول إنه إذا وُضع الحقيقي يوماً تحت المجهر الذي توضع تحته عادة أعمال الفن تربح العدالة لا محالة. في أعمال كهذه لا يسقط الفن والثالث المقدس الذي يبني عليه، أي المؤلف والعمل الفني والجمهور، والتي هي عبارة عن تمظهرات أحادية، بل يستوعبه التعاون ويجعله يختفي. إذاً هذا هو على ما أعتقد موقفي.

ستيفن رايت
ولد في فانكوفر في العام ١٩٦٣، يعيش في باريس كاتباً ومنظراً ومدرّساً. عمل مديراً لمكتب الدورية
الكندية «باراشوت» للفنون المعاصرة في باريس، عضو هيئة تحرير المجلة الفرنسية الحوارية
«موفمنت». يعمل حالياً على مشروع حول «القيم التبادلية للفنون».



حفريات الكارثة

غوفان انجيليولو

فقهري رفيع)، النص القرآني ونظام المكوس والضرائب. والوضع نفسه يطبق على كل الرعايا العثمانيين من كل الجنسيات: إن أية محاولة لتعظيم التاريخ الموحد لشرق المتوسط تحت السلطة العثمانية هي محاولة لأخلاقية. ربما يكون ازدياد إدوارد سعيد لهذا الموضوع يعود إلى امتعاضه من حقبة التسلط الطويلة هذه، المتوجة بجو من التآمر والتعقيد، قبل أن ينهار السيستم كله فاتحاً المجال لهذا اليأس الذي نشعر به اليوم جميعاً. وبين البلقان والشرق الأوسط نحن شعب الجمهورية التركية الشابة والمصابة برهاب الأجنبي، واقعون في حالة من الانفصام لا نعرف فيها إلى من نُقسم قَسَمَ الولاء. انطلاقاً من هذه الخلفية المنمطة، تنحو مجموعة «زوربان» إلى أن تكون سياسية بامتياز، واضعة نفسها في إطار معلوم، من خلال إنتاج تعبيرات جماعية أكثرها من الطراز الفني. نعتقد أن مشكلات الاضطهاد والسيطرة العالمية تتقارب وتتقاطع. نعتقد أن الكارثة شاملة وأن لا أحد في منأى عنها.

إن الخطاب المسيطر للسلطة المهيمنة في النظام العالمي الجديد، تتيحه وتؤمنه ممارسات السلطات المحلية. إذ إن وضع الإرهاب الديوي في مواجهة الثالث

لا يتطرق إدوارد سعيد في كتابه «الاستشراق»، إلا عَرَضاً، إلى دور الدولة العثمانية في اسطنبول، كموضوع أو كلاعب في تركيبة استشراقية. يبدو أن هنالك أسباباً متعددة لهذا الإهمال أو «الامتعاض». أكثرها منطقية هو كون الحضور العثماني الإمبريالي في الشرق الأوسط كان شائكاً على أكثر من سعيد. إذ، وفي وقت كان يبدو تسلطاً في المعنى الإمبريالي، فإنه من جهة أخرى كان على نقيض المصالح الاستعمارية لإنكلترا وفرنسا، على الرغم من أنه في النهاية تأمر مع تلك الدول لتحقيق مصالحها ابتداءً من أواخر القرن الثامن عشر وحتى نهايات التاسع عشر، الأمر الذي عقد مسائل الهوية والحدود والانتيات. والواقع المعادين اليوم يشهد ان بعضاً من المناطق والشعوب الأكثر اضطراباً في العالم، تحديداً البلقان والشرق الأوسط، هما بعض إرث تعقيدات عهود الأمبراطورية العثمانية المتأخرة (والضعيفة) وتآمرها لتحقيق مصالح القوى الاستعمارية. على ما يبدو فإن الصلة والعلاقة ما بين البلاط العثماني وبقية الشرق الأوسط، لم تتطور إلى ما هو أكثر من رابطة الإيمان بالإسلام (وإن كانت هذه العلاقة والصلة مبنية على سمو

الأقدس: الدولة والعسكر والشركات متعددة الجنسية، هو الغطاء الذي يؤمن دوام الاضطهاد في العالم أجمع. وفقاً لهذه الشروط لم نكف في مجموعة «زوربان» عن الاعتقاد باستحالة العودة إلى الذات، إلى ذاتية العمل الفني التي غالباً ما تسهوا عن شروط الوجود الكارثية وندوب الوعي الاجتماعي. تنحوزوربان نحو وضع مسافة ما بين العمل والذات الفردية، وأيضاً نحو تخريج المسائل، ثم تنتقل لتعين وضعا معينا وتحده، تفادياً لأي فصاحة عن الصمود يمكن أن تذوب في الهواء. لا يمكن للفنان، إلا في حال كهذه، تجنب الفرجة المعولمة والهروب من مهنة إنتاج الثقافة. كل مشروع فني، بالنسبة لنا، هو بحث. وطيف مراجعنا يشمل لحظات تاريخية (القريبة منها والبعيدة، «القبض على نكري حين تلمع في لحظة خطر») ونقد السلطة (كما عند فوكو، دولوز وغيرهما). نحاول في مشاريعنا أن ننتج، في طيات العمل، احتمالات الوجود المشترك في مواجهة التركيبات الرسمية والعسكرية والتكنوقراطية والشركائية في الزمان والمكان. باختصار نبحت عن سلوكيات وتصرفات مدنية وتمدنية بامتياز. نحن واعون إلى كون الفسحات الشاعرية للتعبيرات الفنية تقع في عالم لا تطاوله نتائج البحوث العلمية القريبة جداً من قلوب مؤسسات الحضارات المتتورة. وفي كل ما نفعله، نحاول أن نبتعد عن كل ما هو حرفي. إن انبناء أعمالنا الفنية على مسارات مدروسة يعفينا من اللوغ في ما يسمى بالوحي الإلهي والأحلام والطفولة وتجارب الحياة الشخصية. إن الحوار في داخل المجموعة يصعب، والحال هذه، ضرباً من الإسقاط الثقافي على المستقبل. بالنسبة لنا، الوحي يأتي على ما يقول «بنجامين»، «مما نملك من يأس وإقفار».

نشأت مجموعة «زوربان» كمبادرة على شبكة الإنترنت (www.xurban.net) في سنة ٢٠٠٠. ومنذ البداية كنا منخرطين في مشروع يجمع فضاء الغاليري بفضاء الإنترنت. لقد حفظنا نسخة على الشبكة لكل التجهيزات التي عرضناها في غاليريات، للمضي في البحث عن احتمالات مغايرة أو أخرى للتعبير الفني، وكذلك لنشر أفكار وأمزجة. كل مشروع من هذه المشاريع يأتي مصحوباً بأفكار متبلرة وبيانات هادفة. ولا نرى أية فائدة من تكرارها في هذه الطبعة. طورنا كذلك مشروعاً جماعياً على شبكة الإنترنت (www.turbulence.org/works/knit++) لا يتضمن أية أغراض يمكن عرضها في غاليريات العرض (على سبيل المثال). وبسبب من مكان ولادة هذه المجموعة - ولدت في بلاد حيث سجل الديمقراطية وحرية التعبير مليء بالشواثب - فإننا نقدر مجهولية الذات الجمعية خير تقدير ونقيم وزناً للوسائل المتاحة على الإنترنت، على الرغم من الخطر الماثل في أن كل ما هو قيمٌ معرضٌ للضياع في فضاء شبكة الإنترنت الموحلة. نحن نكره تحويل النطاق العام إلى نطاق تجاري ونحاول في المقابل أن نحافظ على روابط مع آخرين يجهدون للحفاظ على استقلاليتهم.

إن المشروع الذي أنجزناه للبيناالي الثامن في اسطنبول سنة ٢٠٠٣ وعنوانه «الحاويات الحاوية» يمدنا بمفاتيح لاهتماماتنا المستقبلية، وكذلك، لفهم الوضع الحالي في بعض مناطق الشرق الأوسط. لهذه الغاية عرضنا سجلاً شاملاً لرحلة قمنا بها من جنوبي شرقي الأناضول إلى الحدود العراقية. السجل الفوتوغرافي كان مصاحباً بحاوية استقدمناها من الحدود وهي عينة من آلاف الحاويات المنتشرة في تلك المنطقة، التي كانت تستعمل لنقل النفط سراً وبطريقة

ما يزال احتلال العراق في أوجه. على هذا النحو، ومنذ اليوم، ستتم مواجهة عسكرية وخصخصة هذا البلد وثرواته بصمود متصاعد، كما يجب التوقع في بلد خاضع للاحتلال شعبه أوبّي.

إن الحفريات التي نحيل إليها في منهج عملنا تستعيد لحظات تاريخية لتعيد رسمها وخورطتها حسب تاريخ مغاير لوضع محدد. فالتعامل مع حاوية النفط كموضوع للحفريات أخذ في اعتباره آلاف الأوعية والحاويات المتنوعة التي عبرت في هذه المنطقة نهاباً وإياباً لآلاف السنين. والحال، علينا أن نعطي المعنى لأغراض الحفريات الصماء هذه وننسبها إلى أصل. أي دارس للتاريخ العثماني (ويصح القول للإمبراطوريات كافة) يعلم أن هذا الزمن كان زمن التمردات والانتفاضات المضادة؛ أي زمن الاحتواء. بهذا المعنى، فإن جوهر ما نقوله أغنيات التمرد التي تتغنى بالبطل الرومنطبيقي الباحث عن العدالة على قمم الجبال (وهي أغنيات محببة في الفولكلور الأناضولي) تغنى عند شعوب كاملة، إن جوهر ما نقوله هذه الأغنيات هو التغني بالتمرد على الأمبراطورية. مستعينين بمراجع أركيولوجية نحاول التنقيب عن احتمالات أخرى أو مغايرة لتلك التي تستعين بسلطة العسكر وتضع الحدود. إن الموقف الأخلاقي الذي نتبناه يفيدنا بأن دقة الملاحظة وأخذ عينه من هذه الاحتمالات هو أكثر أهمية من المواقف الرجعية في مواجهة حصار حيواتنا من قبل الجهاز الأمبراطوري العسكري والاقتصادي.

شبه محظورة من شمال العراق إلى تركيا. وحيث إن الحاوية هي وعاء لمادة ثمينة، فقد أضاءت عدداً من التشابكات المتعلقة بطبيعة «الاحتواء»: أي الحدود، الأجساد، السكان وبطبيعة الحال الوضع السياسي. بالنسبة لنا، يشكل جنوب شرق الأناضول حالة خاصة من المناطق التي تخضع لقانون الطوارئ بسبب حرب أهلية طويلة حصدت آلافاً (معظمهم من الكرد)، وعشرات القرى التي حُرقت وهُجرت من سكانها الذين عانوا مشقات النزوح. يبدو أن العسكرية والاحتواء في حدهما الأقصى اللذين جثما على هذه المنطقة، والمتمثلين بالحواجر الأمنية الكثيرة، خفت حدتهما في السنوات الأخيرة. بينما خلف الحدود،

«ذكاء مركزي» ٢٠٠١

تفصيل: صورة، في. أم. آل.

بروجكشن، وسائط متعددة:

قياسات متغيرة

مجموعة زوربان

أون لاين - مشروع تجهيز لـ Stadt

فن معاصر من تركيا»

متحف الفن في بون:

كانون الأول ٢٠٠١ - شباط ٢٠٠٢.

الموقع على شبكة الانترنت:

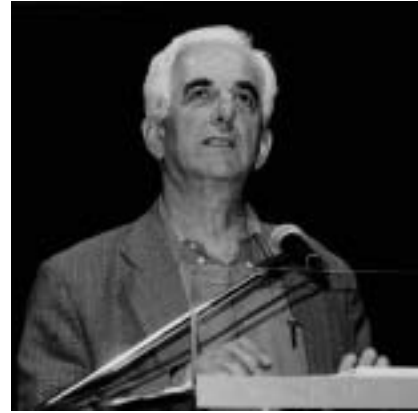
www.xurban.net





زوربان
«كارثة - في الخارج، كما في الداخل» ٢٠٠٠
مشروع جماعي لزوربان
الموقع على الإنترنت:
www.xurban.net
صورة التجهيز، غاليري كاسا،
اسطنبول، تشرين الأول ٢٠٠٠، صور، في. آر. أم. آل بروجكشن.

غوفان انجيليولو
ولد انجيليولو في تركيا سنة ١٩٦٠. يعمل ويعيش في اسطنبول. درس الهندسة والتصوير
الفوتوغرافي والتنظير الفني. يجمع في تجهيزاته التصوير الفوتوغرافي والمواد الفوتوميكانيكية
ووسائل جديدة. عرضت أعماله في معارض جماعية في تركيا والولايات المتحدة، فضلا عن معارض
فردية في نيويورك وانقره واسطنبول وساراييفو وصوفيا وغيرها. هو حاليا أستاذ في كلية الفن
والتصميم في جامعة يلدرز التقنية باسطنبول.



أسوار القدس: الحقيقي والمتخيل

سليم تماري

المدينة. ولم تنهض فيها شريحة من الأشراف والعلماء المحليين إلا بعد عام ١٨٣٩ عندما تحولت إلى متصرفية تابعة مباشرة إلى الحكم السلطاني في الإستانة. وصار بالإمكان مقارنتها بمكانة دمشق وبيروت - مراكز الولايات الشامية. وعلى الرغم من هذا التحول الإداري فقد استمرت القدس في الحفاظ على سماتها كمدينة حجاج وخدمات دينية تابعة للحجيج.

ومع استتباب الأمن العثماني خارج أسوار المدينة القديمة - التي كانت تغلق أبوابها التاريخية الضخمة عند غروب الشمس حتى الثلث الأخير من القرن التاسع عشر- بدأت فئات من تجار ووجهاء المدينة بالانتقال بمساكنهم إلى قصور مستقلة في باب الساهرة والشيخ جراح وسعد وسعيد والمصرارة. وفي نهاية القرن نشطت الوقفيات الأرثوذكسية المسيحية والجمعيات الخيرية اليهودية في إنشاء مساكن للطبقات الوسطى في غربي المدينة: أولاً في البقعة، والنمامرة، ويمين موشيه، ومئة شعاريم، والمسكوبية (المجمع الروسي الأرثوذكسي - الذي تحول لاحقاً إلى المقر العسكري لسلطات الانتداب). كما تعاضمت هذه الحركة السكنية في الفترة الانتدابية وتم استقطاب

ترتبط حادثة القدس في المخيلة العامة، وفي صيرورة انتقال سكانها خلال القرن الماضي من داخل أسوار البلدة القديمة - المدينة المقدسة - إلى أحيائها الخضراء في غرب المدينة وشمالها. وليس غريباً أن تتخذ هذه الحادثة، والحريات الاجتماعية المرافقة لها، وجهين: هروب من قوقعة الغيتو الاجتماعية، وهروب من هيمنة الطقوس الدينية المرافقة لها.

سأحاول هنا أن أستعرض سمات النمو الحداثي للقدس العثمانية والانتدابية، واحتماليات الانعتاق الفكري والاجتماعي الذي رافق هذا النمو، كما أتعرض للانعتاف الذي أصاب هذا الانعتاق نتيجة عملية الاستقطاب الإثني والديني الناتج عن المشروع الصهيوني ومخطط الحداثة الانتدابية. من خلال هذا الانعتاف أصبحت أسوار المدينة التي أعاد بناءها السلطان سليمان القانوني بهدف الحماية - أصبحت جدارات عازلة تقسم حيز المدينة حسب القومية والدين.

القدس كعاصمة إقليمية

على عكس مكانتها القدسية فقد بقيت القدس في تاريخها الحديث مدينة طرفية هامشية في معظم الحقبة العثمانية

أعداد كبيرة من موظفي الدولة والمهنيين في أحياء الطالبية والقطمون ورحابيا. لا شك في أن حادثة القدس هي حادثة إشكالية، ذلك أن نهاية عزلة المدينة - الغيتو أدت إلى تبلور نظام طائفي أكثر حدة في ملامحه من النسق الذي حل محله. فقد أدخل الاستعمار البريطاني حدوداً فاصلة للأحياء الدينية في البلدة القديمة على أنقاض المحلات (جمع محلة) السابقة. وبينما كانت المدينة العثمانية تتميز بمزيج مهجّن من المجموعات المذهبية والإثنية المتعايشة بوئام نسبي، والمتداخلة اجتماعياً، أصبحت القدس الانتدابية مدينة حارات مذهبية منفصلة. واقتترنت الآن حياة المسيحيين المقدسين بحارة النصارى، والمسلمين بما أصبح يعرف بحارة المسلمين (وهو حيز لم يكن له وجود سابقاً)، واليهود بحارة اليهود التي تشكلت من امتداد حارة «شرف» المختلطة. فقط الأرمن شكلوا استمراراً تاريخياً لمنطقتهم التي احتلوها منذ عدة قرون. باختصار أصبحت مع هذا التحول الهوية الدينية متطابقة مع الحيز السكني. في هذا السياق برزت أهمية الانتقال إلى الأحياء الجديدة (البرجوازية) خارج البلدة المسورة كحركة تمرّد ضد وصم مكان السكن العائلي كدمغة انتماء طائفي لتلك العائلة. ومما زاد من حدة هذا الاستقطاب هو نجاح الحركة الصهيونية في استمالة أعداد كبيرة من التجمعات الدينية العبادية (*pietistic*) تحت جناح القومية الجديدة المتشكّلة، مما عزز من ظاهرة تطابق الحس الديني والحس القومي في وجدانها. ومع ذلك فقد ظهرت أيضاً توجهات معاكسة لهذا التيار القومي - الديني. فالسمعة التاريخية للقدس كمدينة محافظة تقف كالسندانية في مواجهة تيار الحداثة الآتي من ثقافة الساحل الفلسطيني

والزاخر بالأفكار والأنماط السلوكية العلمانية في تصور مبالغ فيه. فعلى الرغم من أن القاعدة الاقتصادية للقدس كانت ترتكز بالدرجة الأولى على خدمات الحج والوقفات الدينية، إلا أنها تحولت في بدايات القرن العشرين إلى مركز هام لشريحة حديثة من موظفي الدولة والجيش ومجموعات مهنية وتجارية جذبتها المكانة الإدارية الجديدة للمدينة. كما جلبت هذه التحولات نظاماً حديثاً في التعليم ساهم في إفران نخبة إدارية كوسموبوليتانية تلقت تدريبها في المدارس العثمانية النظامية (الدستورية)، والإرساليات الكاثوليكية والبروتستانتية، والسيمنارات (جمع سمنار) الروسية التي تبارت على كسب عقول السكان المحليين وأفئدتهم. أما الهجرات اليهودية الأولى فقد جلبت معها الصهيونية والاشتراكية البلشفية كما أوضح نجاتي صدقي في مذكراته. ونرى أن هنالك وجهين للنهضة الثقافية في نهاية العهد العثماني: من ناحية اتخذت ظاهرة إحياء الاحتفالات الدينية وطقوسها شكل الانبعاث القومي الذي حول رموز الأولياء وأعيادهم إلى أبطال قوميين. نشهد على ذلك في مواسم النبي موسى، والخضر (مار جرجس)، والنبي روبين في يافا. لكن من ناحية أخرى أدى انتشار تكنولوجيا المعرفة والاتصالات الحديثة (الجريدة اليومية، الكهرباء، السيارة، وشبكة الطرق المعبدة) إلى ترسيخ قاعدة ثقافية علمانية بدأت تدريجياً في إحلال نفسها مكان الطقوس الدينية. من أهم مظاهر هذه الثقافة الجديدة كان نمو الأحياء البرجوازية الجديدة في غرب المدينة مرافقاً لأليات الانزواء (أو التباعد) الاجتماعي. ففي هذه الأحياء الجديدة - على عكس ما كان عليه الوضع

في البلدة القديمة داخل السور - أصبح الوضع الاقتصادي للعائلة وليس الانتماء الطائفي، هو الذي يحدد مكان السكن. بالمقارنة تحولت البلدة القديمة الآن إلى مأوى لفقراء القدس الذين تعزز اعتمادهم على دعم الأديرة والأوقاف الدينية، والذين لم تسنح لهم ظروفهم للخروج من عالم الأسوار.

إلا أن الآلية الأساسية التي سمحت بتبلور الأجواء الانعاقية الجديدة اتخذت شكل الانزوائية الاجتماعية التي سمحت للطبقات الاجتماعية الوسطى بالتعبير عن نمط حياتها الجديدة بغض النظر عن دينها أو مذهبها. وقد تعرض الوجدان الشعبي لهذه الظاهرة في تلك الفترة بالتعبير الشعبي السليط: «هنالك شيثان يمران من دون ملاحظة الناس: موت الفقير وتعاريف الغني!» ونستطيع أن نعطي الفضل الأساسي لهذه الانزوائية - أي الحماية الاجتماعية الناتجة عن الامتيازات الطبقيّة - أكثر بكثير من أسوار القصور العالية في السماح لوجهاء القدس وأغنيائها الجدد بأن يتجاهلوا الرقابة الاجتماعية التقليدية، وأن يفرضوا أخلاقياتهم الاجتماعية المستحدثة.

حي المسرارة

وهو من أوائل المشاريع السكنية العربية الحديثة ويقع خارج جدران المدينة القديمة، ١٩١٠.

وقد تجلت هذه الأنماط السلوكية الجديدة في ثقافة الملاهي الليلية، «والأودة» التي كان يمتلكها شباب العائلات الوجيهة من العازبين، وفي النوادي الاجتماعية والمقاهي الأدبية للمدينة. ولم تكن قد انتصرت حتى ذلك الحين اعتبارات «الخصوصية» لكي تسمح بظهور هذه الأنماط المنعقدة، ذلك أن الخصوصية كانت ما تزال مبدأ قيمياً غير متجذر، وإنما غياب قدرة الشارع والجمهور العام على التصدي للنخبة الاجتماعية بما يراه مقبولاً أو غير مقبول سلوكياً.

أما في مدن المشرق العربي الكبيرة وفي شرق المتوسط فقد وفرت المجهولية تلك البطانة الحامية والعازلة للسلوكيات المتحررة. وهذا ما نراه تدريجياً في دمشق والقاهرة والإسكندرية واسطنبول. أما المدن الساحلية مثل إزمير ويافا وبيروت فقد تميزت بوجود طبقة تجارية كبيرة ومجموعات إثنية ارتبطت أنماط سلوكها بتوجهات أوروبية عزلتها عن الرقابة الجماهيرية. الأهم من ذلك أن مفهوم «الجماهير» كنسيج جماعي ضابط للقيم العامة المتعارف عليها وراعي للانحراف تحت شرعية الدين، لم يكن قد تبلور إلا في العقد الرابع من القرن.



وفي كل الأحوال يجب أن لا نخلط بين الحداثة العربية وتواجد العنصر الأوروبي. ففي العديد من مناطق المشرق العربي - كما هو الحال في تونس أيضاً - نجد أن الدولة أو الشرائح الميركانتيلية (التجارية المحلية) - وفي بعض الحالات شريحة من الأشراف هم الذين شكلوا آلية إدخال الحداثة إلى مجتمعاتهم.

فلسطين في الأربعينات.

مقابل هذا المناخ الثقافي النخبوي نشاهد ثقافة الطقوس الدينية الشعبية، التي حافظت على ممارسات تخطت الحدود الطبقيّة، وشبكت الحارات والمحلّات في نسيجها الإحيائيّ. هذه الثقافة الشعبية تجلت في مواسم الأولياء، وفي مسيرات الطرق الصوفية وفي ترانيم سبت النور الأرثوذكسية، وفي القراءات العامة لفضائل القدس ذات الأصول السحيقة. وليس مرادي هنا أن أوحى أن الثقافة الأولى كانت عصرية بينما أصبحت الأخرى تقليدية، وإنما الإشارة إلى أن تيار الحداثة كان قومياً، وإن جاز التعبير معلوماً، بينما حافظ التيار الشعبوي على طابعه المحلي والحارثي الذي ربط أحياء المدينة ببعضها البعض وفصلها عن الاحتفالات الإقليمية للمدن المجاورة. فهو الذي جعل

في بيت المقدس - تحديداً - لم يكن حجم الطبقات الوسطى، ولا وجود الجاليات الأوروبية العامل الأهم في السلوكيات الجديدة. ففي مدينة مكونة من ١٧٠ ألف نسمة - وهو حجم القدس في مدار القرن، لا مجال لبروز حيز المجهولية فيها. وحتى التجمعات الأوروبية فكانت تكاد تنحصر بمجموعات تبشيرية مسيحية، أو عبادة يهودية لا فرصة لأن تتجه باتجاه الكوسموبوليتانية. وفي هذا المضمار لعبت الامتيازات الأرستقراطية لشريحة الأشراف المحليين والطبقة الوسطى الملحقة بهم، الدور الرئيسي في خلق هذا المناخ الثقافي الحداثي. وتم التعبير عن هذا المناخ من خلال النظام المدرسي، والصحف اليومية والمسارح والنوادي والأحزاب ذات القاعدة العشائرية. والأهم

المجمع الروسي
كما يبدو من خارج جدران المدينة



من ثقافة القدس الشعبية ثقافة مقدسية محلية أكثر منها فلسطينية عامة.

أدب السِير والتحول في الوجدان الحضري (المديني)

من المثير أن نرصد هذا التحول في الوجدان الحضري من خلال أدب السِير والسِير الذاتية؛ أي من خلال المعيشة الذاتية للحدث. وهنا نتحدث عن ثلاثة أنواع من الخطابات: المذكرات (التي تدون في كهولة الكاتب) والسيرة الذاتية (ذات الهيكل السردي الأكثر تماسكاً) واليوميات (وهي أكثر هذه الأنماط حميمية ومباشرة لأنها - في الغالب - لا تدون للنشر). تسمح لنا هذه الكتابات أن نعاين نمو أنماط سلوكية وقيمية جديدة، واضمحلال تقاليد وعصبيات تقليدية من خلال معيشتها أفراداً مقدسين مبدعين في حقبتين أساسيتين من تاريخ المدينة المعاصر وهما: تجاوز مرحلة اللامركزية العثمانية وبروز الكيانية الفلسطينية الإقليمية؛ أي المنفصلة عن بوتقتها في القومية العربية والقومية السورية. إن المشكلة الرئيسية في هذا التصور هي أنها تركنا في رحمة التجربة الذاتية

للحدث كما يرويها كتاب مميزون اجتماعياً. فهم في الغالب رجال (قلة استثنائية منهم نساء) تركوا لنا مذكرات ويوميات مدونة. وإن استطعنا أن نصل إلى معاصرين للحدث من أصول متواضعة عن طريق التاريخ الشفوي فنرتطم بذاكرة انتقائية تسقط على الماضي رؤية الحاضر بشكل ارتجاعي.

أما الجانب الإيجابي في هذا الأسلوب الاستقرائي فيقع في أنه يسمح لنا باستيعاب تحولات المدينة الثقافية في إطارها الهيكلي ومن خلال التجربة الذاتية في الوقت نفسه.

لدينا في القدس خمسة نماذج سِيرية استطعت الوصول إليها - وهناك العديد غيرها - لأناس مرموقين ومتواضعين، تضيء لنا حياتهم حياة المدينة في القرن المنصرم.

١. مسيرة سيد إقطاعي تخلق عن امتيازات الريف وأصبح من أعيان المدينة (الشيخ عمر الصالح ١٨٩٤ - ١٩٦٥).

٢. حياة معلم وأديب طليعي كان رائداً في إدخال الثقافة العلمانية إلى مدارس فلسطين (خليل السكاكيني ١٨٨٧ - ١٩٥٣).



٣. حياة زعيم اشتراكي أصبح ممثل الكومنترن في فلسطين وأُنيطت به مهمة تعريب الحزب الشيوعي الفلسطيني (نجاتي صدقي ١٩٠٥-١٩٧٩).

٤. قصة طبيب في الجيش العثماني كرس حياته لدراسة أوضاع الفلاحين والجذور التاريخية للشخصية الفلسطينية المعاصرة (توفيق كنعان ١٨٨٢-١٩٦٤).

٥. السيرة الذاتية لموسيقار شعبي نشأ في حارة السعدية في البلدة القديمة وأصبح ضابطاً في البحرية العثمانية (واصف جوهرية ١٨٨٧-١٩٦٧).

٦. أخيراً حياة إسحق الشامي ١٨٨٨-١٩٤٩ الكاتب الفلسطيني اليهودي الذي تعكس حياته إشكاليات تبلور الهوية الفلسطينية في نهاية الحقبة العثمانية. من الصعب أن نتخيل خمس شخصيات مدنية أكثر تبايناً: الموسيقار الشعبي، الرائد التربوي، الشيخ الأرسطراطي، الطبيب الإثنوغرافي، والناشط الشيوعي. الغريب في الأمر أنهم كانوا يتحركون في حيزات متقاطعة من فضاءات المدينة، فهم - باستثناء نجاتي صدقي المطارد من السلطة - كانوا على معرفة حميمة ببعضهم البعض، جمعتهم أخوة أصحاب الفكر والمقاهي الأدبية^(١).

في كتاباتهم كشفوا لنا أسرار المدينة التي تظهر لنا اليوم بعد قرن من الزمان معاكسة لسمعتها المحافظة. مدينة تعج بالجدل الفكري والدينامية الثقافية. والغريب أن حيز الدين - في هذه المدينة المقدسة - لعب دوراً لا يكاد يذكر في جدالاتهم وخلافاتهم. ذلك أن قداسة المدينة شكلت الخلفية والارتداد المشهدي لحروب منتصف القرن والتي لم تحب جذوتها. كان الدين بالدرجة الأولى القاعدة الاقتصادية للمدينة. وفي هذه الفترة كان بكل بساطة مصدر الحياة اليومية للقسم

الأكبر من سكان المدينة من أصحاب النزل والفنادق والمطاعم، والقائمين على الوقفيات والتكايا، والمدارس والزوايا الدينية، والحرف الدينية، والمصورين، وسائقي العربات، ومصنعي الشموع والبخور، وطابعي كتب الصلاة والعبادة، إلى آخره.

السير الخمس التي نعرض لها تكشف بالإضافة إلى ذلك عوالم معاصرة متخيلة، تتميز باحتمالات متضاربة لما كان بالإمكان أن يحدث في مستقبلهم المنظور. وكما هو متوقع في مدينة متوسطة الحجم، التي كان بالإمكان أن تقطعها مشياً على الأقدام من طرف إلى طرف في خلال ساعات ثلاث، أو على الحنطور أو العربة في أقل من ساعة، فقد اشترك أصحابنا الخمسة في فضاءات الإنلجنسيا المحلية المتجانسة ومع ذلك فقد تبنا مواقف وأنماط حياة وتوجهات وأيديولوجيات وتوقعات متضاربة لا يمكن أن نتخيل مزيجها في حاضرنا المعولم.

ومن الممكن تفسير هذا التباين والتضارب إلى سمة بسيطة وأساسية من ملامح الحداثة العربية في بداية عصرها. ذلك أن الهجرة من مقيدات الحياة داخل أسوار المدينة وأفاق الحراك الفكري الذي رافق الانتقال إلى أطراف المدينة وإلى خارجها (يافا، اسطنبول، القاهرة، أوروبا والأميركتين) أدت بدخول المثقف إلى فضاءات فكرية غير مرسومة. فاختار بعضهم أن يناضل في سبيل استقلال إقليم مألوف ويمكن التحكم بمصيره داخل تخوم الدولة العثمانية. واختار آخرون - مثل صدقي - طريق الثورة الاشتراكية التي نقلته إلى أجواء الحركة الجمهورية والحرب الأهلية في إسبانيا، ومنها إلى صفوف الأنتلجنسيا السورية واللبنانية. واختارت مجموعة ثالثة - مثل كنعان - أن تبحث عن طريق الخلاص في «روح الأمة»

(١) يعالج الكاتب موضحة هذه السير ضمن التكوين الثقافي المعاصر في كتابه المقبل «الجيل ضد البحر: دراسات في الثقافة الحضرية للمجتمع الفلسطيني»، منشورات مواطن، ٢٠٠٥.

«ما الذي تبغيه السلطات مني في سعيا لإبعادي عن القدس؟ لست مسيحياً ولا بونياً ولا مسلماً ولا يهودياً. كما أنني لست عربياً ولا إنكليزياً ولا فرنسياً ولا ألمانياً ولا تركيا، بل أنا فرد من أفراد هذه الإنسانية».

ولعل السكاكيني كان الوحيد - بين أترابه المثقفين - في إعلان نفسه فوق الفكر القومي - بل فوق القومية - لكنه عاش وعمل في مناخ فكري سمح بالتعبير الحر عن هذه الأفكار وترعرعها. الجو السائد عند مدار القرن كان محملاً وحاملاً الإمكانيات الفكرية التي أمنت لهويات عدة متخيلة أن تظهر. فالدستورية العثمانية كانت في طريقها إلى الاختفاء، ولكن من كان سيرثها؟ القومية العربية أم السورية؟ الاشتراكية، الإصلاح الإسلامي أم الهوية الفلسطينية المحلية؟ كل هذه الانتماءات كانت مشروعة ومقبولة. وكان في إمكان المفكر المحلي أن يدافع عنها انتقائياً أو كل على حدة، وأن ينتقل من واحدة وينبذ الأخرى من دون أن يتهم بالخيانة أو النفاق.

الحرب وضياع المشهد الحضري

كان المشروع الانتعاشي في القدس قصير الحياة. وأسهمت الحرب والحركة الصهيونية في فرض قوالب القوقعة الفكرية والشرنمة الإقليمية في حربين دمويتين.

انتهت حرب فلسطين بإعادة رسم خطوط المدينة عمودياً حول المحور الشرقي والغربي للمدينة. وأصبحت الأسوار الجديدة (الإسمنتية) هي الحدود الإثنية والدينية والقومية. وتم طرد جميع الفلسطينيين العرب من دون استثناء من قراهم وضواحيهم في القدس الغربية إلى الجانب الأردني. كما طرد جميع اليهود

التي وجدها في الثقافة التراثية الفلاحية، وفي الجذور السابقة للوعي القومي، في الرواية البيوسية والتوراتية لأرض كنعان. ووجد فريق آخر مراده في تعزيز التلاحم والتواصل الحضاري بين مصر وبلاد الشام من خلال أرض فلسطين، وهي الرؤية التي اختارها لنفسه جوهريّة. وخلافاً لهم جميعاً اختار خليل سكاكيني - المربي المتمرد على التقاليد - أن ينأى عن الفكر القومي برمته حين بدأت السلطات العثمانية ملاحظته نتيجة أفكاره العربية فقال مشاكساً:



فوق: خليل السكاكيني، مربي ورائد من رواد النهضة الأدبية الفلسطينية، ١٩٠٧.

تحت: «حزب الصعاليك» مجتمعاً في القدس حوالي ١٩١٩. في الصف الأول جوساً: خليل السكاكيني، أشيل صيقل، وعادل جابر. كان جابر شخصية موالية للعثمانيين وأصبح لاحقاً أستاذاً مهماً في كلية الصالحية، التي أسسها في دمشق والقدس احمد جمال باشا. ويبدو واقفاً: موسى علمي، احد تلامذة السكاكيني، لعب لاحقاً دوراً مهماً في الحركة الوطنية الفلسطينية. مجموعة الجواهرية، أي. بي. أس.



المقيمين في حارة اليهود إلى الضواحي الغربية.

تقسيم المدينة الجديد لم يؤد فقط إلى تحطيم الوحدة الجسدية للمدينة وإلى القضاء على طابعها التعددي وإنما أيضاً إلى إنهاء تواصل المدينة وانفتاحها على ثقافة الساحل. حتى ذلك الحين كانت مدينتنا يافا وحيفا تشكلان صمام الأمان الاجتماعي، والمناخ الفكري المحفز للإبداع الثقافي، في مدينة تهيمن عليها أيديولوجية الإقطاع الأرستقراطي.

وخلال سنتين تم تهيمش المدينة كلياً. تفوقت القدس على ذاتها وتحولت مدينة ثانية للعاصمة عمان. فيما كانت قبل الحرب عاصمة وطنية للبلاد ومركزاً إقليمياً للامتداد الحضري في الخليل وبيت لحم ورام الله، تتبوأها طبقة سياسية ذات تاريخ عريق، أصبحت الآن مدينة مهاجرين ولاجئين؛ مهاجرين من تجار وعمال جبل الخليل الذين أصبحوا اليوم غالبية سكان المدينة، ولاجئين من القرى الغربية المهجرة، ومن مدن الرملة واللد ويافا المنكوبة.

وعندما «وحد» الاحتلال الإسرائيلي العسكري المدينة وأزال أسوار المدينة الإسمنتية، استبدل بها أسواراً عازلة أكثر إحكاماً وقسوة، وخلق حزاماً من المستعمرات البشرية الاستيطانية تغلف المدينة من محيطها الشمالي والجنوبي والشرقي، ويفصلها عن تخومها العربية الريفية.

ومن تبقى من عرب المدينة تحت الإدارة الجديدة وجد نفسه معلقاً في مطهر دانتي. فهم مجموعة من البشر مقيمون في مدينتهم ولكنهم جردوا من المواطنة. وهم فلسطينيون لا يسمح لهم بالحصول على الجنسية الفلسطينية كما هي الحال بأهالي الضفة والقطاع.

بنى السلطان سليمان القانوني أسوار القدس على أنقاض جدرانها القديمة بغرض حمايتها من الغزو الأجنبي. وبقيت أبواب المدينة العملاقة تغلق عند المغيب لحماية سكانها من الخطر الخارجي، فأصبحت مع الزمن تمنع مواطنيها من الخروج في ساعات الليل. وهذا الالتباس له معنى فقط إذا نتج عن إجماع أهل المدينة على قبول الحماية، أما إذا سُلطت يد السلطان على حرية الحراك فيصبح أداة لتحويل المدينة إلى سجن كبير.

من إنجازات الحداثة العثمانية في الثلث الأخير من القرن التاسع عشر فتح منافذ المدينة ليلاً ونهاراً وضمان الأمان والحرية لمن أرادها دخولاً وخروجاً. ومن نتائج هذا الضمان كان بناء الأحياء الجديدة للمدينة خارج السور، وانفتاح المدينة لعمالة وأسواق الأرياف المحيطة، واندماج القدس بالأسواق العالمية.

في كوسمولوجيا القرون الوسطى كانت القدس مركز العالم. وفي النصف الأول من القرن العشرين انطلقت لتتبوأ مكانة إقليمية جديدة عاصمة لفلسطين المتصرفية ثم فلسطين الانتدابية. وبين هذين المنعطفين تبلورت القدس إلى مدينة دنيوية، بعدما كانت مدينة السماء، حيث

حي المونتيفيوري خارج جدران المدينة، مقابل باب يافا (باب الخليل).



أفسحت مكانتها المخصصة للعبادة والحج والطقوس والمراسم الدينية إلى فضاء جديد اتسم بالثقافة الحضرية العلمانية ومبدأ المواطنة في بلد متعدد الجنسية.

وفي خلال قرن واحد قصير وصل هذا المشروع الانعتاقى إلى نهايته. أبواب المدينة ما زالت مفتوحة ولا تغلق عند المغيب، لكن هذا الانفتاح هو سراب وغشاء لأسوار جديدة أكثر إحكاماً وانغلاقاً من أسوار المدينة التاريخية. فهناك أسوار الإقامة القانونية التي تفصل حقوق المواطنين اليهود عن حقوق المواطنين العرب. وهناك أسوار النمو الديموغرافي والسكني للفلسطينيين التي تحدد (بمرسوم حكومي) سقف هذا النمو بـ ٣٢ في المئة من مجمل سكان المدينة لا يجوز تجاوزها. وهناك أسوار الناطحات الاستيطانية التي عزلت المدينة العربية عن تخومها الريفية بواقع ١٩ مستعمرة محيطة بالمدينة. وهناك أسوار «المحاسيم» - الحواجز العسكرية - ٦٨ منها تمنع العرب من دخول المدينة من دون تصريح عسكري يكاد يكون من المستحيل الحصول عليه.

والآن تشهد المدينة بناء السور العظيم - حائط الفصل العرقي - المكهرب والممغنط. اثنا عشر متراً من الباطون المسلح الذي يسد النفس ويمنع الهواء ويقطع الأرزاق. حيطان المدينة الجديدة الإسمنتية تحاكي أسوارها الحجرية وتهزأ بفضاعتها منها، تنقلنا إلى زمن نوستالجي عندما أنشئت هذه الأسوار لتحمي أهل المدينة من الغازي وتعزز تضامن أهلها من جميع الفئات والأديان. ثم نرتطم بجدران الحاضر فإذا بها حبل يلتف حول عنق المدينة لإزهاق روحها.

سليم تماري
مدير معهد القدس للدراسات، وأستاذ العلوم الاجتماعية في جامعة بير زيت. أحد ناشري « ملف
القدس » الفصلية، و« حوليات ». له كتاب « القدس ١٩٤٨ » وشارك عصام نصار في تأليف: « القدس
العثمانية في المذكرات الجهرية ».



بغداد..

العاصمة المستعارة

محمد مظلوم

أخرى وشيد بناءها، فارتبطت باسمه حتى أصبحت في واحدة من تسمياتها مدينته: (مدينة المنصور).

أما بغداد الحقيقية فتبدو اليوم، كما هي دائماً، ضائعة لا بالتباس تسميتها فحسب وإنما بالتباس عمرانها وإنسانها في الوقت نفسه.

وسيكون البحث عن بغداد، المدينة والتاريخ والتدقيق في أصل تسمية المدينة، يشبه التنقيب عن الحضارات التي عاشت في بلاد النهرين.

فهي تخضع لمزيج من التفسيرات؛ ثمة من يرى أنها كلدانية، وهناك من يعتقد أنها بابلية، بينما يرجح البعض كونها آرامية. لكن مؤرخي المدن كالخطيب البغدادي وياقوت الحموي، وأصحاب المعاجم كابن منظور، والرازي، يؤكدون أنها إما أن تكون فارسية أو حتى صينية.

وعلى العموم فإن ما يتفق عليه الجميع هو أنها تسمية مركبة، تدل على أن المكان يسند إلى إله قومي أو عرقي، (بعل جاد) أو (باغ داد)، أو (بيت كداد) إلى آخر قائمة طويلة ذات سلالات لغوية متعددة.

ومع كل هذه التسميات فإن من الواضح أن أقواماً عدة استوطنوا جوارها، لكنها هي المركز بالذات. ليس ثمة من أثر يؤكد

خلال تجوالي في بغداد التي عدت إليها بعد ثلاثة عشر عاماً من المنفى، كنت أصطحب معي شقيقي أو أحد أقاربي مستعيناً بهما للوصول إلى الأماكن التي طالما حلمت بالعودة إليها، وكنت كغريب يتجول في مدينة زارها بالمنام فقط! ويحاول اليوم فعلاً أن يختبر صدقية أحلامه ويفرز كوابيسها من رؤياها.

صحة الأدلاء الإجمالية هذه، لم تكن مقتصرة عليّ، صادفت العديد من العراقيين الذين يعودون من منافيهم، وهم يصطحبون أقارب لهم عادة ما يكونون أصغر منهم بجيل أو جيلين، كي لا يضلوا طرقتهم إلى أمكنتهم - فراديسهم القديمة - في المدينة التي تغيرت كثيراً.. أكثر من ذلك كان العديد من المقيمين الذين لم يبرحوا بغداد مطلقاً، يجدون أنفسهم وكأنهم في مدينة أخرى (بغداد تغيرت كثيراً بعد التاسع من نيسان) هذه هي العبارة التي تسمعها عادة، لكن تغير العاصمة بالنسبة لي يعود إلى أبعد من هذا التاريخ بالتأكيد.

تبدو بغداد القديمة ضائعة إلا بالتباس تسميتها، وأثار ما بين المدائن الفارسية وعرقوف الكشية، وتل حرمل البابلية، جاء أبو جعفر المنصور من عاصمة

كونها من الحواضر قبل السلطان العباسي، فتوسعها الأفقي هو الذي جعلها تشتبك، في الواقع، مع آثار حضارية مجاورة للشعوب التي عاشت في بلاد الرافدين، ولعل هذا ما يفسر استمرار التداخل العرقي والقومي بين سكان بغداد.

الجذور الملتبسة لاسم المدينة تضعنا أمام خريطة كبيرة من هذا الاشتباك في رahnها، ولهذا فإن التاريخ هنا ليس مجرد خبر عابر، إنه الحدث الذي يستدعي التعليل. ولهذا فمن المهم أن نعيد السؤال عن جدوى سرد التاريخ أو عدم جدواه وفقاً للحدث الراهن.

اللافت أن أبا جعفر وهو يستكشف بغداد قبل بنائها، بحث كثيراً عن يعرفه باسم تلك البقعة من الأرض، لكنه لم يجد فيها من البشر سوى كاهن معتكف، وشخص آخر لا يتكلم العربية، قال للخليفة بلسان فارسي: (باغ داد..!) أي: هذا البستان لي!

لكن الفقهاء كرهوا لفظ اسمها الصريح (بغداد) فكانوا يذكرونها بأسمائها الأخرى، بالكنى والاستعارات اللاحقة؛ مدينة السلام أو الزوراء، أو دار الخلافة، ذلك أن (عطاء الصنم) أو (بستان المجوسي) أو (بيت الماشية) أو (معسكر الألهة) أو (حديقة الشيطان) صينية كانت أم فارسية، مجوسية أم آرامية أم سوى ذلك من التسميات والمعاني، فهي جميعاً ليست من الأسماء الحسنى لدى الفقهاء، ومن الناحية الفقهية أيضاً ثمة رأي لعدد من الفقهاء، وبينهم أحمد بن حنبل وأبو حنيفة النعمان، يقول بعدم جواز التملك في بغداد لأنها دار غضب! ولهم رأي غريب في هذا السياق حيث يرون أنه يحق لمن يملك داراً فيها، أن يبيعهما ألقاضاً، أما الأرض فلا يجوز بيعها للسبب ذاته، لكنهم جَوَّزُوا سكنها باستئجار وليس بتملك،

وذهب بعضهم إلى أبعد من ذلك حين حرم غلة بغداد وحتى الصلاة فيها^(١).

خريطة من نار، هكذا بدت بغداد يوم رآها المنصور أول مرة، ولعله أول من رآها! عندها جلب المهندسين والمعماريين والحرفيين من أرجاء الإمبراطورية الشتى ليينوا النموذج المحترق للمدينة التي رآها السلطان في خاطره^(٢).

ويبدو أن البشر والرماد والحرائق والنفظ هي مفردات اللحم الأزلي لكل من يتصدى إلى إعادة تخطيط بغداد على أنقاض تلك المحترقة.

مذ أنشئت بغداد كان سكانها جند الخليفة، وكان معاريوها يستقدمون من المدن الشتى التي تخضع لسيطرته، ولنا هنا أن نتخيل الخليط الكبير للخبرات والثقافات التي دخلت في تصميم المدينة. أما المواد الأولية لبنائها، فهي أكثر تنوعاً، فحجرها من طاق كسرى^(*)، بينما جلب ثلاثة من أبوابها الأربعة من مدن مجاورة، أحدها من (زنده ورد) في الجنوب، والآخر من الشام، والثالث من الكوفة. ولم يُبنَ سوى باب واحد جديد يقول المؤرخون إنه كان أضعف الأبواب وهو باب خراسان!

والملاحظ أن أسماء الأبواب نفسها خضعت إلى تغييرات كبيرة، فهي أربعة أبواب يوم أنشأ الخليفة عاصمته - يطل كل منها على جهة من جهة الحواضر والثغور المجاورة - وعبر العهود استعارت هذه الأبواب أسماء أخرى، وصولاً إلى البوابات التي تحيط ببغداد من جهاتها الأربع. لكن تلك الأبواب والبوابات على حد سواء، لم توقف عدواً ولم تمنع هروباً بل كانت في الواقع محاور سالكة للغزاة، وجهات مفتوحة لنفي سكان العاصمة، لكنها في ما يخص الحاكم تعني شيئاً آخر. فمدينة المنصور لا يدخلها راكبا إلا أبو جعفر، أما عامة الناس فيدخلون من أبواب أخرى سعاة على أقدامهم.

(١) من المعروف في أحكام الشرع الإسلامي أن البلدان التي يجري فتحها، إما أن تكون بالصلح، وفي هذه الحالة يفرض عليها ما يعرف بالخراج. أو تفتح بقوة السلاح، وفي هذه الحالة تعد بميثاق الغنيمة، يعود تقرير مصيرها للحاكم، فإما أن يهب أرضها للمقاتلين غنيمة ويبقي خمساً للدولة، أو لا يقوم بذلك فيتركها وقفاً وهو ما فطه عمر بن الخطاب في عموم العراق، أو ما عرف بأرض السواد. وكان ممن حرم الصلاة في بغداد الفضيل بن عياض وهو متصوف ومحدث زاهد، كان قاطع طريق في شبابه ومولعاً بالنساء. قبل أن يتحول إلى أكبر الزاهدين أيام الرشيد!

(٢) يذكر الطبري في الجزء الرابع من تاريخه هذه الصورة الالفة عن بناء بغداد (إن المنصور لما عزم على بنائها أحب أن ينظر إليها عياناً فأمر أن يخط بالرماد ثم أقبل يدخل من كل باب ويمر في فصلانها وطاقاتها ورحابها وهي مخطوطة بالرماد ودار عليهم ينظر إليهم وإلى ما خط من خنادقها فلما فعل ذلك أمر أن يجعل على تلك الخطوط حب القطن وينصب عليه النفظ فنظر إليها والنار تشتعل ففهمها وعرف رسمها وأمر أن يحفر أساس ذلك على الرسم ثم ابتداء في عملها).

(*) طاق كسرى: تسمية عراقية لإيوان كسرى (القصر) الذي لا تزال بقايا منه ماثلة في مدينة «المدائن» (حوالي ثلاثين كيلو متراً جنوب بغداد) يعود بناؤه إلى القرن الثالث الميلادي وهو من بقايا المعالم الأثرية لحكم الفرس الساسانيين للعراق التي كانت واحدة من الإمبراطوريات التي حكمت العراق لقرون عدة. يبلغ ارتفاع (الطاق) حوالي الثلاثين متراً، على شكل هرم مقوس محدودب الشكل. ويرى المؤرخون العرب وبينهم الطبري، إن الهمم الموجود في جانب من الإيوان يعود إلى رغبة أبي جعفر المنصور في نقل الأجر المفخور للصرح واستخدامه في بناء بغداد.

أما البوابات الأربع^(٣) فقد أضحت اليوم ذات دلالة رمزية متناقضة، فبينما كان صدام يستعرض في ساحة الاحتفالات الكبرى وتحت ما عرف بـ(قوس النصر) عند المدخل الغربي للمدينة، ما يزيد على مليون ونصف المليون مقاتل ممن أسماهم (جيش القدس) لإظهار أن تلك البوابات سيدافع عنها كل هؤلاء وأكثر، فإن القوات الأميركية وجدت بعد ذلك الاستعراض بقليل، أن هذا المكان بالذات يصلح أن يكون خلفية بصرية نموذجية تتمركز عندها بكتافة، وتبث منها أولى الصور عن تقدمها داخل بغداد، ثم لتجعل من هذا المكان بالذات، إحدى ثكناتها المتعددة في المدينة.

نحن نعرف أن بناء بغداد كان لسبب عسكري وأمني، خاصة بعد حادثة الراوندية (أتباع المنصور السابقون) وثورتهم عليه في العاصمة القديمة (الكوفة) وستستمر هذه الأطروحة النمطية للعاصمة طيلة فترة خلفاء بني العباس.

وعندما سقطت بغداد بيد الأميركيين كانت أكبر ثكنة عسكرية، فيها من المعسكرات ما ليس في أي من المدن العراقية الأخرى الاستراتيجية عسكرياً، ففي محيطها معسكرات (التاجي) و(الرشيد) و(أبو غريب) و(الحبانية) و(منصورية الجبل). وما أن قامت الحرب الأخيرة حتى تحدث الكثيرون عن معركة بغداد التي لم تحدث، والغريب أن هؤلاء بنوا تصوراتهم على تاريخ المدينة الذي يشير في الواقع إلى عكس ما أراد أن يصوره هؤلاء المستجدون به.

وبعد أن دخلها الأميركيين، صار تعبير (سقوط بغداد) يخيف الكثيرين، فلجأوا إلى تحاشيه في أدبياتهم، ومحاولة تخفيف المصطلح بإيجاد تقرييق افتراضي بين سقوط النظام وسقوط العاصمة، وفي

الوقت نفسه كان التعبير يعني كثيراً للبعض الآخر، بوصفه جملة تحمل إشارة غير سارة، وصارت نمطاً من التعبير الرمزي، عن سقوط شامل واسع يتخطى المحيط الدائري الشهير للمدينة.

لكن الكثيرين من هؤلاء وأولئك قد لا يعرفون أن بغداد في حقيقتها كثيرة السقوط، ودائماً بسهولة، بيد الغزاة الخارجيين، والداخلين إليها في الصراعات على السلطة، فقد سقطت ما بين تأسيسها على يد أبي جعفر وسقوطها على يد هولاكو مرات عدة، كما سقطت منذ المغول إلى المارينز مرات عدة أخرى^(٤).

حتى قبل أن تبدأ الحرب الأخيرة جعلت القوات الأميركية بغداد هدفها، تركت للبريطانيين، جبهة الجنوب وذهبت بقواتها إلى بغداد، ودخلتها بسرعة، واليوم تنتشر قوات حليفة لأميركا، في مختلف المناطق حول العاصمة.. أما بغداد فقد اكتسبت استعارة جديدة في التسمية أيضاً (بوشداد) هذه الكلمة بدت أكثر جناساً في التسمية التقليدية، مما ستكون عليه لو استعيرت من بليرداد (كما بدأت الصحف البريطانية تتناقل ذلك على سبيل الطرفة!) (بوشداد)، هي في الواقع، أحدث نموذج استعاري لبغداد، يبدأ من الجنس اللغوي شبه التام، ليصبح آخر ممكنات الاستعارة لمدينة تخطر في البال، ليس في بال السلطان أو الخليفة أو الجنرال أو السيد الرئيس، فهؤلاء كلهم دخلوا في نهاية الأمر في بال الإمبراطور الجديد، وهو يعيد تخطيط مدينته المستعارة، هي المجاز الأول لعالم جديد أو صورة أخرى للمدن والعواصم في المنطفة، صممها أبو جعفر خريطة من نار، ودخلها كل فاتح وهي مضاعة بنار الحرائق، وجاء بوش ليحرقها ويحرقها بالرماد من جديد، قبل أن يصيغها باستعارة أخرى.

(٣) من بين تلك الأبواب الموزعة على جانبي بغداد: باب الكوفة وباب خراسان وباب البصرة وباب الشام، وباب الشرقي (باب الظلمات) وباب الطلسم وباب الوسطاني وباب المعظم (باب السلطان) وباب الأنبار، وباب حرب وباب كلواذا، وباب الشماسية، وباب الوردان، وباب أبرن، وباب الظفرية وباب الحلبة وباب البصلية، وباب المحول وباب العراثة وباب الجديد، وباب قطريل، وباب النير وباب الحديد، وباب بنيري وباب الغربية وباب سوق التمر وباب البدرية وباب النوبي وباب العامة وباب عمورية وباب بستان، وهي على الأغلب تسميات متعددة لأبواب معدودة.

(٤) إضافة إلى موجتي الغزو المغولي، كانت بغداد تستعين بالغزاة الخارجيين بفعل قوة الطغيان الداخلي الذي لا تجد وسيلة أخرى في محاولة دفعه عنها، منذ صراع الأمين والمأمون، ثم استعانة فقراؤها بدولة بني بويه، والاستعانة بالفرس المجاورين ضد التخريب الكبير للقبائل التركمانية.. وكان السلطان في كل مرة يفر بحاشيته والأموال ويترك المدينة تواجه مصيرها مع الغزاة.

وإذا كانت خريطة النار أقدم تصور افتراضي لبغداد، فإن المقابر أقدم ما يمكن أن يدلنا على خريطة أحيائها المنذرة، كما أنها تبدو جزءاً من عاصم مفترض من الكوارث والخسف والقيامات المتعددة!

لكن الواقع، أن قبور هؤلاء هي إحدائيات بديلة كي لا تضيع بغداد وخططها القديمة، فأضرحة أبو حنيفة، والكاظم، وأحمد بن حنبل، والشيخ معروف الكرخي، وبشر الحافي، ومنصور بن عمار، والجنيد، والشبلي، والكيلاني، والخلافي، والطوسي وسواهم، هي الجوار الأقدم لأحياء العاصمة المتغيرة عمرانياً بسرعة غريبة، بل إن القديمة منها اختفت نهائياً. لكن الأضرحة نفسها ظلت دون تغيير حاسم، سوى في إعلاء شأن المآذن وتزيين القباب! فالأعظمية والكاظمية، مثلاً هما من أقدم الأحياء في بغداد الحالية ذلك أنهما قامتا قريباً من أقدم قبرين في المدينة: قبر أبو حنيفة النعمان المعروف بالإمام الأعظم، وقبر الإمام السابع، للشيعة الإمامية^(*) موسى بن جعفر المعروف بالكاظم.

ولنلاحظ أن جميع الراقدين في هذه الأضرحة الشاخصة هم من ضحايا حكام بغداد قتلاً أو سجناً أو تغييباً. فجميعهم تقريباً قدم إلى بغداد من أماكن أخرى، لكن عاصمة السلطان فتكت بهم.

أما حكامها العباسيون الأساسيون، فقد ماتوا خارجها في مفارقة تاريخية تستحق الدراسة^(٥).

ومع هذا فقد حملت بغداد اسمي أكثرهم حكماً لها بالتعاقب دون بقية الخلفاء، (مدينة المنصور) و(مدينة الرشيد).

عند ذلك تحديداً بدأ قلق الاختبار الريادي في بغداد، كونها تلخص تجربة حكم العباسيين في عاصمة أنشأوها لسلطانهم وأخضعوا منها بقية الأنحاء، بدأ

يتأسس السؤال الأهم: هل هي في واقعها تكنته أم بيت للحكمة؟

هذا التداخل بين أن تكون عاصمة لدولة الخلافة أم عاصمة لثقافة متعددة الموارد، جعل التناقض يظهر على السطح بشكل لافت، مما جرد بغداد من أهم مزاياها كونها المختبر، ذلك أن قدرة هذه المدينة على هضم الآخر ولفظه بصور غريبة، تؤكد هذه الثنائية الأساسية، السلطة / الثقافة، فقد اتسمت بغداد منذ نشأتها في كونها حاضنة ولافتة أكثر من كونها تفاعلية وإنبائية للأنتلجنسيا.

إذن كيف يمكن أن يجري رسم صورة بغداد الثقافية إذا نزعنا عنها سمة الكيمياء بين سكانها، وعزلنا أحياءها في "كوتات" طائفية أو عرقية أو إثنية؟

وعلى الرغم من أن المدينة دأبت على التشكل من جديد إثر كل نكباتها، إلا أنها لم تعد عاصمة.

فيعد ما سمي بالفترة المظلمة منذ الغزو المغولي الأول ثم الثاني، وتعاقب الفيضانات والطاعون عليها، إلى العبث الكبير الذي مارسته القبائل التركمانية، تدنى عدد سكانها إلى أدنى من خمسة عشر ألف نسمة عند منتصف القرن السابع عشر. لهذا ليس من باب المبالغة القول أن سكان بغداد تعرضوا لخطر الانقراض أكثر من مرة، ويكفي أن المؤرخ أحمد سوسة خصص ثلاثة مجلدات لرصد حوادث الفيضانات في تاريخ المدينة.

في سياق التدقيق في مشهد الإقصاء والإحلال، سيكون مهماً النظر في موضوع السلطة الوافدة والسلطة المحتلة وأثرهما على بغداد عاصمة الدولة.

ففي طور صياغتها الثانية بوصفها عاصمة لدولة، جاء فيصل الأول إلى بغداد مصطحباً نخبة من أصدقاء والده ومن أصدقائه هو خلال ما عرف

(*) الشيعة الإمامية: أكبر الفرق الشيعية وأكثرها تأثيراً في تاريخ الفرق الإسلامية والمذهبية، تعتقد بأن الإمامة تعني الولاية، أي تولي أمر المسلمين، وإنها الصيغة الإلهية للحكم بعد النبوة، وهي تختلف عن الشيعة الزيدية والشيعة الإسماعيلية، من بين ما تختلف عنهما، في طبيعة فهم الإمامة وفي امتدادها، إلى إثني عشر إماماً، تبدأ بعلي بن أبي طالب وتنتهي بالإمام الثاني عشر من نسله وهو الذي يعرف بالمهدي (الغائب منذ أكثر من ثلاثة عشر قرناً) لهذا تسمى الشيعة الإمامية أيضاً بالإثني عشرية، كما تعرف بالجعفرية نسبة للإمام السادس جعفر بن محمد بن علي بن الحسين بن علي بن أبي طالب.

(٥) فمَنصورها مات في مكة ودفن هناك، وهاديبها مات في عيسى آباد ومات مهديها في قرية أقل شأنًا في بلاد فارس وأمينها فر منها مخلوعاً فقتل عند أحد أبوابها، أما مأمونها فمات في طرطوس.

بالثورة العربية ضد العثمانيين، وكانوا شريحة متنوعة ستشكل لاحقاً قاعدة من الأنتلجنسيا العربية تتركز في العاصمة، فيما بدأت ثقافات المحتلين، من جنود الهند وبريطانيا وبولنڈة وسائر قوات الحلفاء تحت قيادة بريطانيا خلال الحرب العالمية الأولى، تجد مجالها الحيوي الأهم في العاصمة، ثقافياً واجتماعياً على نقيض تأثيرات عثمانية صفوية متقطعة، بينما بقيت البداوة والعشائرية هي الملمح الأساسي لعموم محيط بغداد.

وبخيلط ينقصه التجانس، قدم المحتل صورة تقريبية لعاصمة الدولة حيث ظلت بغداد لسبعة وثلاثين عاماً ما بين قيام الدولة في ظل الاحتلال والاستقلال وحتى قيام الجمهورية، محكومة بميراث عربي، نموذج بديل للخلافة الإسلامية، وكانت بغداد هذه المرة هي العاصمة المستعارة لاختبار هذا النموذج.

نموذج العربي الباحث عن عرش شاغر، كان واحداً من عناصر هذا الاختبار متمثلاً بفيصل الأول المولود في مكة المكرمة. أما المختبر نفسه، المتمثل بمكان العرش، فقد استقر على بغداد الولاية العثمانية الخارجة للتو من عهدة الخلافة إلى قبضة المحتل البريطاني. عندها بدأت الدولة العراقية تتشكل مع إعادة تمركز الاحتلال، وكان يعاد بناء العاصمة اجتماعياً من جديد، يعاد بناؤها استعارياً أيضاً، جلس الملك على عرشه في عاصمة، بدت بالنسبة له (مجرد أرض، أما الشعب فستجري صياغته على يديه لاحقاً، طالما أن لا وجود لهذا الشعب بالمصطلح الوطني...) (٦).

أما عبد الكريم قاسم الجنرال القادم من ثكنة العسكر، ليعلن قيام أول جمهورية عراقية، فعلى الرغم من ميوله المعروفة للطبقة الفقيرة، إلا إنه افتقر إلى حاشية خاصة أو طبقة مجتمعية أثيرة يحقن بها

بغداد، أو يغذي خميرتها غير المختمرة أصلاً! ربما لهذا فتح بغداد ملاذاً كبيراً للمهاجرين من جنوب العراق، الفقراء الذين نزحوا وملأوا جوار العاصمة ومدخلها وتغلغلو داخلها بمئات الآلاف، فأسس لهم مدينة، هي مجرد أرض وخريطة على ورق لما يشبه معسكراً أو مخيماً معزولاً في الأطراف، هؤلاء يشكلون اليوم أكثر من ثلث سكان بغداد.

واقع الحال يشير إلى أن المدن المجاورة هي من حكم بغداد وليس العكس. بينما ظل السكان يتدفقون نحوها بحظوة تتناسب مع قربهم من الحاكم، كان للرمادي حظوة بارزة في الستينات أثناء حكم الأخوين عارف. وحكم أهالي قري الرمادي العراق من العاصمة. ومع البكر - صدام سطع نجم التكرارة في بغداد تحت سماء (حزب البعث) هذه المرة وباسمه. وشهدت هذه السنوات أكبر تغلغل ريفي من مناطق شمال العاصمة وغربها. ويمكن رصد أكبر التغييرات في الزيين النسائي والرجالي، وفي طبيعة العمران ذي التوزيع المحافظ وشكله، وفي شيوع تقاليد تنتمي إلى البداوة أكثر من انتمائها للتنوع الذي عليه بغداد..

وتستدعي إضاءة هذه النقطة بالذات، إلى التدقيق ملياً في ثنائية البداوة / الحضارة التي يبني عليها ابن خلدون نظريته الأساسية للتاريخ، إذ سنجد أنها لا تصح في وضع بغداد إلا معكوسة! فالعاصمة لم تنزع حمى التوحش وهدير الافتراس من نفوس الحكام القادمين من محافظات تنتمي بعمومها إلى طبيعة ليست عمراناً مدنيّة، بل هي خليط حائر بين الريف والبادية في أحسن الأحوال إن لم نقل إنها انعكاس لبيئة صحراوية. فإذا كان التمدن غاية البدوي حيث يبدو هنا أكثر ميلاً لأن يكون وادعاً ومترفاً ومهيأً لافتراس

(٦) يؤكد الملك فيصل نفسه في إحدى مذكراته السرية التي وجهها إلى مقربيه، ونشرها عبد الرزاق الحسيني، في الجزء الثالث من تاريخ الوزارات العراقية بأنه يعتقد أنه (لا يوجد شعب عراقي بل مجرد كتلت بشرية لا تجمع بينها جامعة، مiale للفوضى والتمرّد) واعداً بأنه كفيل بتكوين شعب عراقي من هذه الكتل المتناثرة.

خارجي آخر، فإن واقع الحال في تجربة بدوثة بغداد (من البداوة) يثبت العكس تماماً. فالتوحش والافتراس من صفات البداوة التي رسخها الحاكم، وهو يعيش في العاصمة مديماً بسلطانه للعصبية.

ولكن لماذا لم تتشكل خميرة بشرية اجتماعية أساسية فاعلة لبغداد تمنع اختراقها بسهولة وإخضاعها لتقاليد الريف والبادية؟ (على الرغم من إعادة تشكل المدينة نفسها عاصمة لدولة).

تجسد ثنائية التهجير والتوطين الظاهرة الراهنة، واحدة من الشواهد على امتناع الاختمار، للتذكر أن المنصور بنى بغداد بالأساس كتنة لجنده. ودرج كل خليفة بعده، حسب ميوله، أو عصبية أو مصاهرته أو خؤولته، على أن يأتي بحاشيته، ويطرده حاشية من سبقه. العرب والفرس والسلاجقة، كانوا أئافى لا يستقر عليها القدر بما يسمح بتشكيل الخميرة في الإناء. ومنذ ذلك الوقت إلى يومنا هذا يستمر المحو والإقصاء والنفي علامة العلاقة التي تحكم الصراع على بغداد بين عهد وآخر. وعادة ما يكون السكان هم المادة الأولية للتعبير عن ذلك الصراع، مما جعل التجانس الاجتم محكوماً جغرافياً المكان، فمحافظات الشمال كردية بالعموم، ومحافظات الوسط والجنوب عربية.

أما بغداد فظلت جغرافياً بشرية قلقة، أو خزاناً كوزموبوليتياً، يضح ويستقبل كما مياه دجلة، خزاناً ليس للمياه لكن لتداخل الدماء بدلايتها القتل والولادة، وما بين تلك التي تسيل بفعل القمع والغزو وتلك التي يجري تجديدها بوفادات جديدة، استمرت العاصمة أكثر مدن العراق تغيراً على كل صعيد، خاضعة لتغييرات ديموغرافية لم تهدأ في يوم من الأيام.

العرب بعشائريهم ذات الجذور الممتدة بعيداً عن هذا المكان، والأكراد بأقسامهم

الفيلية^(*) والبختيارية والكرمانجية والسورانية. اليهود والأشوريون والكلدانيون، والأرمن وكذلك التركمان، والصابئة، شكلوا بغداد، لكنهم لم يستطيعوا الصمود لتشكيل خميرتها القادرة على الرسوخ. هؤلاء الموجودون قبل الدولة العراقية، وحتى قبل بغداد نفسها، لم تستطع لا الدولة ولا العاصمة أن تجعل من وجودهم محايثاً لوجودها أو على الأقل مرتبطاً به. فجرى تفرغ بغداد من محتواها أكثر من مرة، حين جرى تفرغها من ألوان هذه اللوحة وبجرعات قوية متتالية لم تخل من عنف وعسف واضحين. وخلال نصف القرن الماضي جرى تهجير ما قد يصل إلى مليوني نسمة من بغداد وحدها.

فعدنما هاجر أغلب اليهود العراقيين - أو هُجروا - بسيناريو محكم الأداء وتواطؤ متعدد الأطراف: الدولة العراقية والحكومة البريطانية ومنظمات الحركة الصهيونية، كانوا متمركزين بشكل أوضح في العاصمة، بل إن بغداد بالذات هي القاعدة التي انطلق منها اليهود إلى مدن الجنوب العراقي بعد نشوء الدولة العراقية الحديثة.

وما بين عام (الفهود) وفصول هذه اللعبة^(٧) بلغ عدد اليهود الذين تركوا بغداد وحدها أكثر من مائة ألف شخص، شكلوا خمس سكان العاصمة آنذاك تقريباً، ومثلوا طبقات ممتدة في شرائح المجتمع البغدادي وفي أمكنته التقليدية.

هاجر يهود العراق مكرهين تحت إرهاب صهيوني مخطط، وتواطؤ السلطة ضد مواطنيها، تاركين غياباً واضحاً في الحياة البغدادية، غياباً يشير إلى طيف واسع من المفقودات الواضحة للعاصمة. ولأن العاصمة اعتادت استعارة بدائلها باستمرار، فقد سدت طايفة أخرى هذا

(*) الفيلية: جماعة إثنية عرفت تاريخياً بأنها تتمركز في المناطق العراقية الجنوبية الشرقية المتاخمة لإيران ابتداء من محافظتي ديالى وواسط إلى محافظة العمارة، وتمتد داخل إيران في مناطق عيلام ولورستان. ويختلف الفيلية عن أكراد كردستان لغوياً وطائفاً وتمركزاً سكانياً، فهم يتكلمون لغة خاصة تعود أصولها إلى اللغة الفهلوية، وهم يتبعون المذهب الشيعي الإمامي خلافاً للأكراد المعروفين بكونهم من السنة وتسمى المناطق التي يسكنها الفيلية (بشتي كوه) (أي خلف الجبل أو ظهر الجبل) وتعود جذور مشكلتهم إلى تفاعلات الصراع العثماني الصفوي على المنطقة حيث جرى ترسيم الحدود بين العراق وإيران أكثر من مرة، وفي كل مرة كان (الفيليون) يجدون أنفسهم في جغرافيا جديدة.

(٧) الفهود مفردة عامية بغدادية تعني السلب والنهب، وقد حدث ذلك بسبب حركة رشيد عالي الكيلاني في أوائل شهر مايس (أيار) ١٩٤١، ضد الإنكليز حيث وقف اليهود ضدها وباركوا عودة ولي العهد الذي عزله الجيش، مما دفع العراقيين وبينهم قوات من الشرطة والجيش، إلى التكيل باليهود وسلب ممتلكاتهم نتيجة هذا الموقف، وتختلف المصادر في عدد القتلى اليهود نتيجة تلك الحوادث في بغداد والموصل والبصرة وغيرها. ومع أن ثمة من يحاول جعل القضية وكأنها هولوكوست يهودي في العراق، بمضاعفة أعداد القتلى ليوصلها إلى الآلاف، فإن المرجح أن العدد كان أقل من مائتين، وهو في كل الأحوال لا يخلو من غوغائية رغم ارتباطه بحدوث معينة.

الشغور الواضح في ملامح المدينة، لذا تحولت سوق الشورجة إلى مركز وجود تجاري للفيلية الذين عملوا فيها عتالين وتجاراً. ونشط عرب المناطق الغربية - الكبيسية بشكل خاص - في الإمساك بالمفاصل داخل السوق.. هذا الحلول القسري لفئات على حساب أخرى، منع ترسخ أية طبقة متماسكة وقوية منافسة للسلطة في بغداد.

ومرة أخرى سيجري تجريد العاصمة، من طبقاتها المتعددة، لتصبح أكثر هشاشة، وأقل مقاومة على صد موجات الترييف المستمرة، فكان الفيليون هم مادة تلك الطبقة المنتزعة من النسيج الاجتماعي للمدينة، لتشهد بغداد أكبر حملات تهجير خلال حكم حزب البعث حيث وصلت ذروتها العام ١٩٨٠ وهو عام الحرب العراقية - الإيرانية. الإحصائيات الأكيدة حول هذه الجريمة لا تقل في كل الأحوال عن ربع مليون كردي فيلي نصفهم من بغداد^(٨).

ستبدو مثل هذه العلاقة ما بين السلطة وسكان عاصمتها، تكتيفاً وخالصة ناضجة لسياق واضح من طبيعة نزعة اتهام الآخر وتدميره، سيتكرر بعد كل مواجهة للمواطنين مع السلطة. فقد اتهمت السلطة السابقة، مواطني الشمال والجنوب بأنهم ليسوا عراقيين لأنهم ثاروا ضدها خلال ما عرف بـ(انتفاضة آذار) بعد انتهاء حرب عاصفة الصحراء وطرد صدام من الكويت. فقد كتبت (جريدة الثورة) لسان حزب البعث في العراق، بعد تلك الأحداث، أن مواطني الجنوب جلبهم محمد بن القاسم التقفي مع الجواميس خلال الفتح الإسلامي للهند وتكاثروا معها متمثلين أخلاقها.

وما بين احتمالات متعددة واستقلال مفترض وتصوري، ظلت صورة بغداد تعبيراً واضحاً وجارحاً عن هذا الالتباس،

لكن هذه الصورة نفسها بقيت عصية على الالتقاط إلا بوصفها (مفقودة أو موجودة) ولم ينظر إلى صورتها الأخرى الثالثة، أعني كون استعارتها كعاصمة غيببت حقيقتها وخلقت لها صورة نمطية أخرى قتلت المدينة فيها، فكانها دائمة الانتحار للتلخص من عبء الاستعارة القاتل..

تؤكد كتب الرحالة العرب كابن جبير وابن بطوطة التغيير المزدوج والدراماتيكي لصورة المدينة وصورة أهلها عما هو مرسوم عنها في المخيلة أو الذاكرة. بعبارة واحدة تلخص مشاهداتهم عن بغداد (ليس لها من رسمها إلا اسمها) ويتفقان تقريباً على أن لا شيء لافتاً في عمرانها وسكانها، ودجلة فقط هو ما أثارهما، من العاصمة كلها.

لكننا نستطيع اليوم أن نضيف دجلة إلى قائمة المتغيرات ولهذا دلالة كبيرة..

فدجلة المأخوذة تسميته من الغمر والفيضان، (دجل الشبي غطاه وغمره كما يرد في المعاجم)، لم يعد فيضانه فكرة يلجأ لها المحللون للمزاج البغدادي في اندفاعه المفاجئ غير الموسمي كما رأى مرة جبرا إبراهيم جبرا الفيلسطيني البغدادي، فقد نحل النهر عند بغداد، وجرجر حافياً إلى (مدن اعتباطية) وبدت السدود الصغيرة والقنوات الفرعية مجرد مكبات مهجورة، لا تستقبل إلا فائض النفايات والقبور الجماعية.

ليس من المفيد التحديق بصورة المدينة في مرآة ألف ليلة وليلة، فصورتها تلك مجرد مجاز آخر يصلح لتسلية السلطان وتعويذة لحجب الموت بالليل الطويل وبالحكايات والجنس!

غير أن صورتها تلك، إضافة إلى خرائط النار، هي أفصح ما حمله الجنود الأمريكيون الذين دخلوها في الربيع وسط فوضى بلا مواسم، وفيضان بشري هذه

(٨) لا بد من الإشارة إلى أن الإحصائيات الواردة في هذا البحث، هي خلاصة مقارنات بين العديد من تقارير منظمات حقوق الإنسان العراقية والدولية.

المرّة لخص مزاجاً عدائياً تجاه المدينة مارسته أعداد كبيرة من سكانها.

كان على الأميركيّ أن يجدوا وصفاً لما يجري من عمليات سطو غريبة وإشعال نيران في مباني المدينة بما يجعلها خريطة أخرى من نار تشبه خريطة مبتدأها.

(علي بابا) هو الوصف الذي أصبح أول لغة مشتركة - لكنها متعاكسة - بين العراقيين والأميركان في بغداد الجديدة، أو (بوشداد).

(علي بابا) استعارة لوجه من السحر التاريخي، جرى زجه في سياق مناقض، فجاءت هذه الاستعارة مقلوبة تماماً.

فالأسطورة تقول إن (علي بابا) هو من صارح الأربعين حرامياً لإثبات طبيته وأمانته! لكن الفهم الأميركي اختزل بعلي بابا الأربعين حرامياً في القصة، وأصبح الرمز مقلوباً في أسطورة أخرى.

(لا أنت أنت ولا الديار ديار) سيكون بيت أبي تمام هذا بالنسبة لي نوعاً من تلخيص الحيرة في الوقوف أمام بغداد الحالية، هذه التي لا تشبهها بالأمس.

إذ لا شيء ثابتاً في العاصمة اليوم، أسماء الشوارع والأمكنة تتغير فلا تجد الذاكرة محلها لا للمنفقين ولا حتى لأولئك الذين يعيشون فيها. تغيرت كلها مثلما تتغير باستمرار الأعياد الوطنية، ويوم الشهيد، ونصب الجندي المجهول ودور السينما. ستبدو كلها وسواها الكثير، أماكن من ماضٍ قديم وتراثي، بل وحتى تاريخي، مع أنها تمكث في تاريخ ليس قديماً في كل الأحوال، فهي تعود إلى ما قبل بضعة عقود ليس أكثر.

(عقد النصارى - حارة اليهود - دربونة العجم - حي الأكراد - كامب الأرمن - بيت التركمان) عبارات طبيعية لتوصيف شارع أو حي، كانت تتكرر كثيراً في الأحاديث اليومية، اليوم لا يوجد الكثير من هذه

التسميات، بل لا وجود لأي من يهود بغداد، ولم يبق من مسيحييها إلا أعداد صغيرة، ولا يزال أغلب الفيليين ينتظرون إذناً من المحتل ليعودوا إلى ديارهم، بينما اختفى البقية في أنساب بغدادية حائرة، أو احتموا باستمارة تغيير القومية!

تغير موقع وزارة الدفاع، وتغيرت أسماء الشوارع مرات عدة، شهداء جدد يقتلون الشهداء القدامى ويطردونهم من الشوارع ويحلون محلهم! تماثيل تسقط وأخرى تصمم على عجل لتحتل المكان قبل أن يؤول إلى تمثال آخر! حرائق لا تتوقف تنتقل وفق خريطة ذات تصميم غريب، لتأتي على البنايات من أسفلها إلى أعلاها. سكة الحديد المعلقة في ذاكرتي، كجنازئ بابل، ليمر منها القطار، كما لو أنه يطير وهو يخترق سرّة بغداد عند الأعظمية، عابراً دجلة نحو الكرخ، على جسره الخاص، السكة العالية تلك جرى تجريدها ليستنقاد منها في إعادة بناء الجسور المخربة، وإنشاء أخرى إضافية. بقيت الأعمدة الإسمنتية الضخمة تشير إلى مشهد آخر، وبدت مرتبكة في وجودها هذا، مثلما تشعر أنت بالارتباك حين تستشعر أنك تنتمي إلى كل هذا الزوال. لن يبدو هذا الأمر غريباً في بلد صارت تباع فيه حتى طائرات الميغ النفاثة بعد تفكيكها بالمزاد السري في سوق الخردة، وتنتهي معادنها في المنازل أباريق للشاي البغدادي، وأواني أخرى تباع كتراث للصناعات الفولكلورية في سوق الصفافير! أما المحركات فيجري شحنها إلى خارج البلاد.

الأمكنة التي أحببناها أضحت مادة أولية لإنشاء أبنية أخرى في زمن الحصار. أما الأصدقاء فلا أحد منهم تقريباً، هاجر أغلبهم، أو قتلوا في الحروب، أو أسروا وعادوا يتخبطون في الشوارع مثلي فلا يتعرفون على أحد ولا على بلد! إذن هذه هي العاصمة اليوم.

النار القادمة من كل الجهات، ولكن عيثاً.
كانت بغداد عاصمة مرتين، وفيهما معاً
كانت مستعارة في التسمية وفي الإنسان
والعمران، في الحكاية وفي العيش،
في الإقامة والنفي، وهي مستعارة في
فكرتها.

الشيء الراسخ والذي يبدو أن بغداد لن
تتخلى عنه أبداً هو لعبة الجفاف والطقوفان
السكاني المتجدد الذي يبدو اليوم بديلاً
لطقوفان دجلة.

ففي نظرة لواقع العاصمة الآن، ستجد
أنها تسير في سباق محموم على شراء
الأملك والعقارات السكنية والتجارية وكل
ما يعزز تغلغلاً جديداً، طائفاً أو قومياً،
ويوسع من الرقعة البشرية للمدن الأخرى،
وفي الوقت نفسه فإن العلامة البارزة هي
التغيير الديموغرافي الذي ظل مصطنعاً
دوماً لا يتم تصحيحه اليوم بقدر ما يجري
التخطيط لواقع مضاد لكنه مصطنع
أيضاً.

ليس العمران هو من تغير في العراق
فقط أو السكان وأسماء الأحياء بشكل
مباشر، فقد تغيرت دلالات عدة في اختبار
هذا العبور أو هذا الهروب الكبير من تاريخ
لم يصنعه الهاربون. وإذا كانت المقابر
والحانات والمساجد والأسواق وحمامات
بغداد، هي الشواخص التعبيرية لدراسة
أبعاد الحياة والموت للمدن، فإن القبور
والمساجد اليوم هي أوضح ما تبقى وما
يتكاثر من عمران في المدينة. لذلك ليس من
غراية أن نحيل بغداد اليوم، مرحلياً على
الأقل، إلى عداد المدن الميتة مجازياً.

ليل المدينة اليوم هو هدف لرصاصة أو
لحكاية أو لسحر وخرافة ما! جاء المارينز
ليخلقوا أجواء من ألف ليلة وليلة جديدة،
أو يعيدوا اختبار القديمة، وهم يشاركون
بها أبطالاً وخصوماً آخرين. لكن الليل هذه
المرّة ما زال ينطوي على كثير من الحكايات
الغامضة وهي تتخفى خلف نهار مسور
بعوارض الإسمنت الضخمة التي تلقى
في الشارع لإغلاقه فجأة وبعثت واضح،
والأسلاك الشائكة، ووحوش الحديد التي
تسد الطرق، مفردات تعيد رسم المدينة
ورصف طرقاتها، كي لا تمر عليها خرائط

محمد مظلوم

ولد ببغداد في العام ١٩٦٣، نشر عدة مجموعات شعرية وترجمت أشعاره إلى الإنكليزية، الإسبانية والبولونية. نال إجازة في الدراسات الإسلامية، والتحق بالخدمة العسكرية بعد فراغه من الدراسة. شارك في الحرب الإيرانية العراقية، وقام بتعليم اللغة العربية في كردستان. هاجر إلى سوريا هرباً من الرقابة والاضطهاد.

في الفعل المسرحي: قضية كلمة وانزياحات

لينا صانع



أحاول في هذه الورقة أن أعيد طرح أسئلة شائعة وبديهية لكنها باللغة الصعوبة في الوقت نفسه؛ أسئلة رافقتني في كل أعمال المسرحية منذ البدايات وحتى اليوم، من قبيل: ما الذي تعرضه على المسرح؟ أية تصورات؟ (*Que représente-t-on*)؟ وكيف؟ ما الذي نراه في المسرح؟ أية رؤية يقدم لنا؟ ما هو الفعل (*Action*) أكان في المسرح أم في أي مجال آخر كالمجال السياسي على سبيل المثال؟ ما هو أو ما الذي يمكن أن يكونه دور الجسد في عمل الممثل اليوم؟ وأخيراً، ما هي علاقة التصويرات المسرحية بالصورة والكلام (*Parole*) والفضاء (*Espace*)؟ هذه الأسئلة جميعاً تستند إلى تجربتنا، التي تتراوح بين التمثيل والإخراج والكتابة. تجربة متواضعة، لكنها غنية في استكشافاتها، وفي انقلاباتها المفاجئة...

لكنني في البداية أريد أن أوضح نقطة مهمة: عندما أقول نحن أعني أنا وربيع مروة، الذي شاركته منذ البداية وما زلت مستمرة معه في البحث والعمل الشاق والمتعب، هذه الطريق الوعرة التي حفلت بأسئلة أساسية لازمتنا منذ البدايات، منذ خمسة عشر عاماً على وجه التقريب، محاطين ببضعة أصدقاء مهتمين ومتفهمين.

في البدء كانت الكلمة؛ والصورة ليست سوى نتاج للكلمة.

بفضل الكلمة، خلق الله النور: «ليكن النور، وخلق النور». يقول للشئ كن فيكون، وهكذا دواليك إلى أن خلق الله الإنسان على صورته ومثاله. الإنسان إذاً ليس أكثر من صورة. صورة الله.

هذه هي الرواية الدينية، لكن الديني ليس ما يهمني. إن ما أوليه اهتمامي في هذه الرواية هو الذكاء الإنساني، الذي جعل من الكلام فعلاً خلاقاً: فعلاً خلاقاً لكافة الكائنات والأشياء، وعلى وجه الخصوص، فعلاً خلاقاً للصور. فالكلام لا يحل محل الصورة، ولا يكملها، ليس تعليقاً عليها، أو موازياً لها، انه أيضاً لا يشرحها أو يفسرها أو يحلها: إنه يخلقها.

أيضاً وأيضاً: في هذه الرواية، الذكاء الإنساني يميز مرحلتين في مراحل تاريخ الاجتماع الإنساني، مرحلة دينية وأخرى سياسية. في المرحلة الأولى لم يكن ثمة غير صور، صورة الواحد في الآخر، صورة الواحد نفسه التي هي الصورة الأصل المنبع، أي صورة الله. لأن الله صنع كل مخلوقاته على صورته وليس الإنسان وحده. والبرهان على ذلك، ما إن انتهى

الله من الخلق، ألم يطلب من الإنسان أن يسمي الأشياء بأسمائها؟ ألم يستجب هذا الأخير، من غير أن يبدي أي قدر من التردد؟ ذلك أن الأشياء حينها، كانت لا تزال اقرب ما تكون إلى حقيقتها، إلى منبعها الأصلي، مطواعة وشفافة حيال الكلمة التي خلقتها، لا بل على صورة هذه الكلمة. لذا، أمام الرب، واستجابة لطلبه، نظر الإنسان إلى الأشياء المحيطة به فلم يَر غير صورة ملتصقة بعينه. و فقط، حين بدأ بإعطاء الأشياء أسماءها، بدأت الأشياء تتحدد، تتخذ حجماً وشكلاً حيال ما يحيط بها، تتفرد، وتستوحد، يبتعد واحدها عن الآخر، تقيم مسافات في ما بينها، وتخلق فضاء حول الإنسان، خارج حدود جسمه، بين عينه والأشياء نفسها، وحول الأشياء نفسها بطبيعة الحال. لم يعد الإنسان هو العالم، ولم يعد العالم هو الإنسان. خلق الله الأشياء إذاً، والإنسان أعطاهما أسماءها؛ وبذلك فصل الإنسان الأشياء عن بعضها بعضاً. خلقها الله بالمليارات مجموعة: مليارات من شجر التفاح دفعة واحدة، لا تختلف واحدها عن الأخرى؛ الإنسان اخذ كامل وقته في تقريق الشجرة عن أختها، في خلق حجم لما خلقه الله صورة مسطحة، مبتدعاً فضاء حول هذه الأشياء. لكن، ما هو أهم من شجر التفاح، كان أن الإنسان أقام الفروق مع أمثاله. واحداً إثر آخر، سمي وحدد كل شخص بمفرده، خالقاً فضاء محدداً بين المرء وأخيه. اكتسب الناس الوعي بكثرتهم وتعدداتهم وبالتالي تحرروا من كونهم «الإنسان» الذي ليس في نهاية المطاف، سوى إعادة إنتاج لانهاية للنوع نفسه^(١). «الإنسان» (L'homme) ليس أكثر من نوع، فصيلة؛ لكن الناس (Les hommes)، هم أفراد سياسيون، فاعلون، لأنهم قادرون على الفعل (Action)، على ابتكار واستقبال الجديد، مثلما تقول

حنه أرندت.
بحسب التعريفات القاموسية، الفضاء هو: «مساحة غير محددة تستوعب كل شيء وتحيط بكل شيء»^(٢)، وال«فضاء الحيوي» هو هذا «الفضاء الذي يسمح لنا بألا نشعر بالضيق من الآخرين».
ليس خافياً على أحد، أن ما يفرق الإنسان عن الحيوان، هو بالضبط ما هو سياسي؛ أي قدرته على صنع وتأسيس روابط مع «الغريب». روابط هي غير تلك الروابط الطبيعية مثلاً كتلك العائلية أو القبلية حيث الفضاء الحيوي أو المساحة الفاصلة بين الناس تشكو من نقص إلى حد الاختناق. الإنسان السياسي هو هذا الذي يبني روابط مع أولئك الغريب «البعيدين» عنه. ومثلما قلنا آنفاً، فإنه، من خلال الكلام، يستطيع الإنسان السياسي أن يخلق الفضاءات بينه وبين الآخرين، وبينه وبين الأشياء، كما أنه، ومن خلال الكلام أيضاً، يخلق روابط وصلات بينه وبين الآخرين، ثم بينه وبين الأشياء التي تحيط به.
والحال، فإن المساحة التي تدور وتنشأ فيها العلاقات الاجتماعية بين الغريب، تشكل ما نسميه الحيز العام. والحيز العام هو بالضبط هذه المساحة، هذه المسافة الضرورية التي نحفظها بالعلاقة مع الآخرين، التي تربط وتفصل في ما بينهم في الوقت نفسه. والحيز العام هو أيضاً وفي الأساس مساحة مجردة، مصنوعة من الكلام، أي من اللامرئي، من اللاملوس. وهذا الكلام، على ما تقول حنه أرندت، معني بالعالم الملموس الذي يحيط بالإنسان والذي يفصل بين إنسان وإنسان آخر: «معظم الكلام والفعل معني بهذا ال«ما بين» إنسان وإنسان آخر»، وتضيف أن هذا العالم الملموس مشترك بين الناس، ويعينهم جميعاً Les intéresse.tous وكلمة

(١) انظر الفصل الخامس من كتاب حنة أرندت: *Condition de l'homme moderne*, éd. Pocket, Paris, 1994

(٢) انظر القاموس الفرنسي: *Petit Larousse Illustré*, 1996

Intéresse من اللاتينية *Inter-est* وهو «هذا الحيز الذي يفصل بين الناس وفي الوقت نفسه يسمح بتقريبهم من بعضهم وعقد صلات في ما بينهم»⁽³⁾، من غير أن يقع واحدهم على الآخر.

الفعل والكلام، *Praxis et lexis*، نشاطان سياسيان بامتياز، يشكلان ما ذهب إليه أرسطو في عبارته (*Bios politikos*)، ويعنيان بعالم مصنوع من المساحات التي تربط وتفصل بين أفراد سياسيين. لكنهما أيضاً، نشاطان مسرحيان بامتياز. المسرح هو نتاج الإدراك الانساني للفضاء. بكل تأكيد، المسرح هو نتاج السياسي كما هو نتاج المدينة أو المدني. انما المدينة والسياسي، هما أيضاً من نتاج هذا الإدراك للفضاء.

منذ بدايات عملنا في المسرح، ممثلين ومخرجين، وعلى الرغم من الإجماع والاعتراف العام والنجاحات التي حققناها، ما زلنا نشعر بعدم الارتياح. ثمة ما هو جوهرى ينقصنا. وهذا بالطبع ليس قضية مزاج سوداوي بسبب الوضع في البلد والمنطقة، أو بسبب أخطار العولمة، أو غيرها من المواضيع السياسية العامة. ولا يتعلق بعدم اهتمام المؤسسات الرسمية والحكومية بالشأن الثقافي والمسرحي، أو ما تذهب إليه وسائل الإعلام، وكثير من المثقفين والفنانين والنقاد، الذين يضعون الجميع في السلة نفسها، في مصنفات على نحو: الجيل الجديد، جيل الشباب، أو جيل ما بعد الحرب. مصنفات تحوي ليس فقط فنانين تتراوح أعمارهم بين العشرين والخامسة والأربعين وحتى الخمسين!، إنما أيضاً، تمحو كل الفروقات الجمالية بالمعنى الواسع لكلمة جمالية: بما فيها، مواقفهم الفنية والجمالية والسياسية، رؤيتهم للعالم، تموضعهم بالنسبة إلى المهنة وتاريخ المسرح. تصنيفات تمحو الفروقات

ولا تبحث إلا عن تأثيرات، نقاط تقاطع، تشابهات... بمعنى آخر، للقول ان كل شيء يشبه بعضه، وبالتالي كل الأشياء هي الشيء نفسه الأحد، وليس الواحد أكثر من صورة للآخر. في مثل هذا الكلام، الآخر، المختلف، المتفرد، غير موجود. تماماً مثلما هي الحال في الفكر الديني. بدلا من محاولة لتعيين الأشياء وتسميتها، وتحديدها، والتفتيش عن الفروقات في ما بينها، تلك الفروقات المثيرة أكثر من التشابهات والضرورية أكثر أيضاً. إنما أيضاً هذا الخطاب السطحي والمسطح للمسرح والثقافة عامة، الذي يعمل على تغييب السياسي، وأيضاً هذا الكسل والعناد الذي يحول دون تحقيق المعرفة بما يجري حقاً على الساحة الفنية والمسرحية والثقافية، كل هذا ليس السبب الفعلي لشعورنا بعدم الاكتفاء.

واقع الأمر، أن كافة الأعمال المسرحية والفنية والثقافية يمكن أن تبدو ظاهراً، متشابهة. لكن ذلك لا يجاوز النظرة الأولى، والسطحية. لكن، ولحسن الحظ، فإن اتجاهات أساسية تفرق بين ممارسات الفنانين المختلفة. مثلاً، وعلى الرغم من تعاوننا المستمر، وتفاهمنا الثقافي وتقاربنا الفني والجمالي، فإن أعمالنا تختلف عن أعمال ربيع مروة. هكذا بدأنا، ربيع وأنا، نسائل ممارستنا الفنية. أدركنا أنه من الملح أن نضعها في أطر نظرية واضحة، حتى لو بدت متطرفة وراдикаلية لدرجة العنف؛ لأنني أشك أن الفن يستطيع أن ينوجد من دون نوع من العنف، عنف قد يجعل مصادرته متعسرة، لكنه من دون شك غير مستحيل، من قبل السلطات الرسمية والسياسية. هل نجحنا في ذلك؟ لا أعرف، ولكن اليكم مسارنا وما وصلنا إليه حتى الآن. بكل تأكيد، لم تكن الأشياء دائماً واضحة، وبدئية، مثلما تظهر بعد سنوات حين نستعيدنا في قراءة نقدية وتحليلية.

(3) انظر في كتاب حنة أرندت: *Condition de l'homme moderne*, pp.92, 239 et 240.

الطريق كانت صعبة بما لا يقاس، وعرة، عامرة بالتردد، بالشكوك، التحديات، وارتياح الميادين الخطأ، والتي لا تظهر لنا في هذه القراءة المتأخرة.

عندما بدأنا العمل معاً في الميدان المسرحي، ربيع وأنا، ظهر بوضوح ميلنا المؤكد نحو مسرح حسي، جسماني، وبصري. من ناحية أخرى، كنا نرغب بالتفكير والتأمل في وضعيتنا الاجتماعية السياسية التي نعيش في ظل أحكامها. إنما ولزمن طويل تركزت أبحاثنا على المجال البصري، على الأداء الجسدي والحسي للممثل، كما على سبل الإخراج والسينوغرافيا اللتين تتيحان للممثل أن يبرز طاقاته الجسدية والتعبيرية على أحسن وجه. هكذا، مضى وقت طويل قبل أن ندرك أنه من الضروري أن نعيد النظر في كيفية مقاربتنا للعالم حيث نعيش، والذي يحيط بنا، ويعنينا، ويتطلب منا إعادة تفكير دائمة، مستمرة، متجددة.

إذاً، في سنوات عملنا الأولى، عملنا في المسرح متسلحين بكل ما كنا قد تعلمناه من الجامعة حول المسرح الحديث والطلايعي والتجريبي، من مسرح مايرهولد البيوميكانيكي وصولاً إلى المسرح-الصورة، مروراً بمسرح القسوة الذي تكلم عنه أرتو، وحيث الممثل لا ينفك يرسل إشارات من على محرقة، ومسرح الموت لكانتور، مسرح البريد أند بابيت، الليفنج ثياتر، غروتوفسكي، وغيرها من الأسماء شكلت رموز مسرح القرن العشرين. وبكلام آخر، كل ما كنا قد تعلمناه في الجامعة، بخصوص الفن الجسماني والحركي، وتحرير الجسد من البيسكولوجيا البورجوازية وإنماء كافة طاقاته من خلال العمل على الحركة واللعب والأسلبي، وأيضاً، استخدام كافة الأساليب والتقنيات والأشكال الفنية والتعبيرية،

كالرقص، والإيماء، والأكروباتية، إلخ. هذا كله لنبتعد عن المسرح الأدبي، المدرسي، البورجوازي، البيسكولوجي، والذهاب نحو مسرح مرئي، حيوي، قائم على اللعب والحركة والفعل... (Action) أليس المسرح «المكان حيث نرى» (كون كلمة مسرح بالفرنسية، Théâtre، ذات جذر يوناني (Teatron)؟ وما عسانا «نرى» إذا لم يكن هناك فعل ما، خاصة أن كلمة «دراما»، التي هي أيضاً من أصل يوناني، تعني: فعل، أو: ما فعله، ما نقوم به؟ هكذا كنا نرى ونفهم الأشياء، ولم أكن أدرك حينها أنني كنت لا أزال بعيدة عما هو أساسي، مأخوذة بإلحاح الهروب من الأدب والضرر في المسرح. فلم يخطر ببالنا، أن الفعل المسرحي قد يعني شيئاً آخر سوى النشاط الجسماني والحسي الذي لا يهدف في الحقيقة إلا إلى تزيين المشاهد المسرحية بالصور الجميلة واللوحات البديعة التي تجعل من العمل المسرحي أكثر متعة وسهل المتابعة. باختصار، كان اللعب والتمثيل والإخراج تقوم مقام «سفن أب»، لكي يتمكن المشاهد من بلع وهضم وليمة مسرحية، قد تكون متعبة للمعدة، دونها. وكنا نعتقد أن من دونها، يغامر المسرح في أن يتحول جافاً متناقفاً، نخبويًا، وعلى علاقة غير عضوية مع جمهوره، وخاصة إذا كان محتواه لا يخضع للإجماع العام الملتبس مع الإرادة والكلمة الشعبية، والذي لا يعدو في الحقيقة عن كونه تعبيراً عن إيديولوجية البورجوازية اللبنانية الصغيرة.

إلا أنه مع الوقت، وتراكم العمل، بدأنا، شيئاً فشيئاً، ننقب، إلى أن هذا المسرح الذي أردناه حسيًا وجسمانيًا، ليس قادراً دائماً على إنزال الأدب عن الخشبة، أو مجانية السرد والتجسيد التصويري (L'illustration)، فضلاً عن البيسكولوجيا،

أو حتى الكليشيات، ولا التخلص من الاستهواء الميلودرامي للمعجبين بسير الضحايا والتضحيات، فضلاً عن وقوعه في منزلق البهرجة والإيهار التقني. لذا، كان من الضروري لنا، أن نطور عملنا من ناحية إدارة الممثل، وإعادة النظر بمعنى الحركة والفعل على المسرح، والسير في اتجاهات جديدة في الإخراج. وهذا ما قمنا به. ولكن، كلما كان يتبلور هذا العمل ويعطي نتائجه كلما كان يتبدى لنا، على نحو أوضح، أن هذا أيضاً ليس تماماً ما نسعى إليه. لم يعد الأمر متعلقاً فقط بتحسين نوعية أداء الممثل وحسن إدارته، أو تحسين ما كنا نعتقد أنه يتوجب على المسرح أن يقدمه للرؤية. إنما أصبح الأمر يتعلق بتساؤلنا: ما الذي نراه في المسرح؟ أية «رؤية» يقدم لنا؟

والحال، لقد واجهنا معضلة جديدة، تطرق لها مطولاً ربيع مروة في مقال نشر عام ١٩٩٩: فما خلا بعض الأعمال القليلة والتي مرت على غفل بسبب وضعها في سلة واحدة مع غيرها من الأعمال على اختلاف اتجاهاتها (أعني على سبيل المثال أعمال رثيف كرم وسهام ناصر)، بدا لنا أن المسرح عامة لم يتحول عما اعتاد عليه من تقديم جسم ملائم للأيديولوجية الرسمية والأسطورة الحديثة للجسد المثالي. هذه الأيديولوجيات والأساطير التي تنقلها إلينا، بشكل أساسي، وسائل الإعلام وتأخذ بها الأحزاب، بما فيها تلك الأحزاب التي تزعم أنها حفارة قبور الحضارة البرجوازية والرأسمالية. فعن أي جسم نتحدث؟

لنع في البدء، وقبل الإجابة عن هذا السؤال، أن الجسد لم يسترع يوماً الانتباه على هذا النحو قبل القرن العشرين. إن التطور التكنولوجي الهائل جعل حياة الناس أكثر سهولة مما تأملناه، حررهم من العديد من المشقات ومنحهم المزيد من الوقت للتسلية، وأخذ يتوجه إلى نكائهم التقني

أكثر من مهاراتهم الجسمانية. إلا أنه، وبالرغم من هذا التقدم الهائل، أصبح الجسد أكثر من أي وقت مضى مطالباً بالتجاوب مع أصعب التحديات! على الرغم من مفارقة أننا أصبحنا، في واقع الأمر، أقل حاجة إلى أجسادنا وأصبحت أجسادنا أقل ضرورة لنا، وذلك مع تراكم التقدم العلمي، وآخر ما استجد منه الانترنت، الصورة الافتراضية والعباب الكمبيوتر. أصبح الجسد مطالباً، في حث يومي عبر وسائل الإعلام، بأن يتحرر، وأن يكون جميلاً، قوياً، شاباً، ممشوقاً، رياضياً وفي صحة جيدة... كما أصبح مطالباً بالمهارة، وأن يبرهن عن مخزون طاقة وتقنية جسدية لا حاجة لها في الحياة اليومية ولا وظيفة... لم يستطع المسرح أن يثأر بنفسه بعيداً عن هذا الإيعاز الثقافي الرسمي. وفي حين كان الجسد، في بدايات القرن الماضي، سلاحاً ممتازاً ضد التقليدية والجمود البورجوازي، فإن الأمور تغيرت اليوم وما كان ثورياً وحيوياً في وقت ما، أصبح اليوم تصلباً مميّتاً. في الواقع، عبر نظرة جديدة إلى تجربتنا المسرحية وتجربة زملائنا، بدا لنا أن المسرح يملك، غالباً، ميلاً إلى التخبط في فائض لا مبرر له، وبالتالي لا معنى له، من الحركية والأداء، حتى لا نقول في فيض من الحركات والاضطراب. وكأن الممثل في حيرة من أمره كيف يبرز ويبرهن مدى قدرته على استخدام جسده، فيثنيه في كل الاتجاهات، ويقوم بشقلبات وألعاب بهلوانية، ويرقص ويغني، ويومي، ويعبر، ويتخذ كافة الوضعيات الجسمانية الصعبة... ويبقى بالرغم من كل ذلك حيوياً، حاضراً، غير منقطع الأنفاس، قادراً على التحمل والجلد أيضاً وأيضاً.

أليس كل هذا مجرد مهارات صافية، استعراض، تماماً كالألعاب الأولمبية، أو السيرك؟

ألا يعجز كل هذا عن تصوير/تمثيل

(Représenter, re-présenter, rendre)
présent) أي أمر؟ ألا يعجز عن جعل أي معنى حاضراً، بالرغم من الجهود المضنية من تعبير وتمثيل وتصوير، والتي غالباً ما تبقى أسيرة المحاكاة المباشرة والتصوير التجسدي اللذين ليسا سوى تكرار وتقليد لما هو بديهي؟ ماذا يمثل هذا الجسد؟ ما الذي يجعله ماثلاً أمامنا؟ أحسب أنه لا يحيلنا إلى شيء كائن، إنما فقط إلى ذاك الحنين لجسد مثالي.

حاولنا العمل في اتجاه آخر. حاولنا فهم كيف طبعت الحرب أجسادنا. ليس عبر رواية الحرب وقظاعاتها، لا شفاهة ولا بواسطة المحاكاة الجسدية، إذ حتى هذه الأخيرة لا يمكن أن تكون سوى سردية ذاتة وتجسدية (illustrative) أو، الأسوأ من ذلك، مستثيرة العواطف والشفقة من خلال استعراض البؤس والظلم وتقديم الذات كضحايا. إنما أن نفهم كيف يتحرك اليوم هذا الجسد الذي عاش هذه الحرب على مدى ١٥ عاماً. كيف يتحرك، يأكل، ينام، يحب، يعمل، يفكر، يتصرف؟.. هذا الجسد الذي غلبته الحرب والأيدولوجيات الماضوية، مثل القومية العربية والأصوليات الإسلامية، كما غلبته الأنظمة السياسية العسكرية و/أو الدينية المحلية والإقليمية، وصولاً إلى الإيعاز الحداثي الفاشي والمستحيل باكتساب المهارات اللازمة والمفروضة من الثقافة الرسمية الليبرالية والعالمية.

هكذا عام ١٩٩٧ قدم ربيع مروه مسرحيته «المقسم ١٩» وقدمت من جانبي «أوفريرا».

في أوفريرا، حاولت أن أذهب أبعد ما يمكنني في التجربة الجسدية، فنزعت عن المسرح كل شيء ما عدا أجساد الممثلين، وحاولت، أن أطلق الطاقة الكامنة في هذه الأجساد: إلا أن هذه الأجساد لم تكن ترقص، ولا تغني، ولا تتكلم، ولا تومئ

بشيء، ولا تقوم بحركات بهلوانية، ولا تلعب... بمعنى أنها لم تكن تمثل شيئاً، حيث لا نرى ممثلاً يقوم بشيء يشير إلى أنه يشرب قهوته مثلاً أو أنه سارق، الخ. لكنها بالرغم من ذلك كانت أجساد تستبسل وتحتدم إنما ليس بطريقة عشوائية أو مجانية. كانت تستبسل وتحتدم بلا أي أمل أو وهم حتى تسقط منهكة، رخوة، خائرة القوى، عديمة الفائدة، مهزومة ومعترفة بهزيمتها. أو لنكن أكثر دقة، لا تحاول أن تخفي هزيمتها، في حين أننا نعيش في منطقة من العالم حيث لا أحد يعترف أبداً بالهزيمة. وفي حين أن هذه الأجساد لم تكن تخفي هزيمتها، إلا أنها أيضاً لم تكن تفصح عن موقف بطولي أو تواضع مزهو بنفسه، إذ لم يكن لديها القوة أو الإرادة للإفادة من أي شيء. مجرد تقرير واقعة، كان على المشاهد أن يلاحظها بنفسه. أيضاً، ورغم سقوط هذه الأجساد فإنها لم تكن تعلن عن نفسها ضحية لأي كان أو لأي أمر كان. كانت، ببساطة متناهية، متهالكة تعباً، تنقلها رغباتها المصطدمة بحائط خلفي يحد متن الفضاء أو تتصادم في ما بينها بعنف. لكنها لا تترك وليمة فاخرة للعين الباحثة عن اللذة، أو الحواس الباحثة عن العواطف ومتعة القشعريرة. حتى صعوبة ودقة العمل التقني الجسدي للممثلين لم تكونا معابنتين، لذا خرج المشاهدون في خيبة، منزعجين وأحياناً غاضبين.

هاتان التجريبتان كانتا الأغنى والأكثر أهمية بالنسبة لنا، ربيع وأنا. لكن تلك الممارسة الجسدية الصرفة في المسرح ولت وانتهت. لقد قلبنا الصفحة وبدأ لنا أن الأوان قد آن، بل وحتى تأخر، لأخذ مسافة من الأداة الأولى في المسرح: جسد الممثل، فهو لا يشكل أكثر من اكسسوار في الحقيقة. من ناحية أخرى ماذا يمكن لهذا الجسد أن يدعي فعله؟ أن يمنحه للعين؟

أي تجربة حية يمكن أن يقترح مشاركتها اليوم مع الجمهور؟ وقد تأخرنا ثلاثين عاماً على الأقل عن عدد من التجارب المسرحية كـ *Happening* مثلاً أو غير المسرحية كـ *Performance art* وخاصة الـ *Body performance* الذي اختبر حدود الجسد والتجربة الحية حتى تخوم الموت!

إذا كان المسرح هو المكان حيث نرى (كما أسماه اليونانيون)، وحيث نرى أفعالاً (*Action*)، فإن ما ليس أكيداً أن هذه الأفعال يجب أن تمر عبر جسد فائض الحركة، أو سينوغرافيا باهرة وإخراج «غير شكل». ينبغي أن يكون هناك شيء آخر نراه في المسرح، أمر أكثر أهمية. أما بالنسبة إلى هذه القشرة السميكة من «البصريات» و«الجسديات» وهذا الإصرار على خلق صور ولوحات جميلة، فيبدو أنها لا تقوم بالحقيقة سوى بإعماء النظر والتشويش بدلاً من تقديم رؤية أفضل لما يفترض على المسرح أن يقدمه لنا.

ألم يكن المسرح اليوناني يخفي الحضور الجسدي، الحسي والعضوي للممثل تحت القناع والأزياء الكثيفة، والصنادل الضخمة، وغيرها من وسائل التتكر والتضخيم (*Prothèses*)؟ وكلام أوضح، ألم يكن يخفي كل ما يمكن أن يعيد الممثل، وبالتالي المشاهد، إلى تذكر وضعه التيلولوجي والبيولوجي كإنسان (*Homme*)؟ وهذا بخلاف ما أتى به المسرح الروماني وأيضاً بخلاف ما اقترحه بعض التجارب المسرحية الحديثة عرفت بالأكثر جذرية، فضلاً عن بعض أشكال الـ *Body performance*. هل من المستغرب حقاً أن عدداً لا بأس به من هؤلاء المتحمسين «للجسماني» في القرن العشرين، انتهى بهم الأمر منتمين إلى طوائف (*Sectes*) والدعوة إلى ممارسات روحية؟

لكن حين قررنا قلب هذه الصفحة من

ممارستنا المسرحية، ما الذي اقترحناه كبديل للفعل كما تم تصوره حتى الآن؟ أي ذلك المقتصر على لعبة جسدية غالباً ما تكون مجانية وفوضوية، والتي تعتمد على مؤثرات بصرية تملك التباس الجمهور بمظهر المسرحية (*Théâtralité*). ما الذي يقدمه المسرح لأبصارنا؟ في الواقع، لقد كنا وما زلنا أكثر إدراكاً لما لا نود القيام به، من امتلاكنا أجوبة جاهزة لما نريده أو ما يجب علينا القيام به.

الشيء الوحيد الأكيد، هو الحاجة القصوى إلى تجذير ممارستنا وبطريقة أوضح من ذي قبل وثاقبة حتى لو أتت وقحة. كنا نرغب في الذهاب بعيداً في طرد الأفكار الواضحة والجاهزة، تلك الأفكار التي لطالما أمنا بها، بكسل، على مستوى المسرح، والثقافة في شكل عام، والسياسة، والاجتماع والحرب اللبنانية، إلخ. بدا ضرورياً، بالنسبة لنا، أن نعيد التفكير بالعالم الذي يحيط بنا، بطريقة جذرية، بمعنى جعل التفكير أكثر فعالية. هذا لا يعني، في طبيعة الحال، أننا كنا نؤمن بقدرتنا على تغيير وجه العالم، إنما نحن نتحدث عن الفعالية، بمعنى قدرتها على منعنا، من الآن وصاعداً، من استسهال اللهو في صياغة أجوبة جديدة، وقناعات جديدة، بل فعالية تدفعنا، في كل مرة يتهاى لنا فيها أننا نضع يدنا على شيء ما، إلى إعادة النظر في هذا اليقين. كان من الضروري أن نتلمس باقي المحرمات التي لا تزال تمنعنا، من دون أن ننتبه لذلك، من التخلص من الانقسامات السياسية الثنائية التي تشل البلد؛ انقسامات تختصر الآخر بـ «غيرية» مطلقة ومعزولة في مكان / فضاء (*Espace*) وعلى مسافة (*Distance*) هما غير المكان / الفضاء والمسافة الضروريين لخلق وبناء علاقات سياسية بين ناس غرباء.

من أجل ذلك، تبتدى لنا من الضروري

الإحاطة بموضوعات محددة أكثر، ملموسة، واقعية، محصورة وراثة، بدلاً من ادعاء رغبتنا في كتابة التاريخ: تاريخ لبنان، بيروت، الحرب أو حتى المستقبل. لا يعني ذلك أن موضوعات أكثر تواضعاً في ادعاءاتها الملحمية (ادعاءات ذات طبيعة دينية، حيث في إمكانها ادعاء القدرة على الإحاطة بالعالم أجمع، مثل المسرح الديني القروسطي) قد تسهل علينا اكتشاف الحقيقة وفضح الأخطاء، إنما وفي صورة أساسية، تبيان التناقضات الداخلية... ذلك ليس بهدف إيجاد الحلول لها وإنما لإدراك التعقيد الذي يحيط بالأشياء والعالم المتعذر اختزاله برسم بياني ثنائي كما في جلال / ضحية؛ سلطة / شعب؛ خير / شر؛ أبيض / أسود...

تعقيد لا يسمح لنا أن نختصر السلطة بسلطة استعلائية أو «متعالية» خارجية، هبطت علينا من حيث لا ندرى، من عالم آخر، فضاء آخر، وبشكل مستقل تماماً عن إرادة الناس والشعب وطبيعة أفعالهم، وهم في موقع المتلقي الذي لا حول له ولا قوة.

تعقيد يسمح لنا بفهم مدى صعوبة تعريف العدو وهذا بخلاف تجربة مسرحية وسياسية متجذرة منذ الستينات، وقائمة على نقد الآخر وفضحه، العدو المعروف دائماً وأبداً، المشار إليه بوضوح بسبابتنا.. تعقيد يكشف لنا ربما الضرورة القصوى للقيام بنقد ذاتي فعال، بدلاً من أن نختار معسكرنا ونتوجه نحو جمهور مؤمن سلفاً بقناعاتنا.

لذلك، بدا لنا من المهم الانطلاق من تجارب شخصية حقيقية، حيث نسائل أنفسنا فيها عما كان يمكن أن يكون عليه موقفنا اليوم؟ سؤال بلا إجابة، لكنه يثير بدوره الكثير من الأسئلة.

بهذه الذهنية، قام ربيع مروه عام ١٩٩٨ وبالتعاون مع طوني شكر بتقديم

مسرحية عنوانها «أدخل يا سيدي، إننا نتنتظر في الخارج». في هذا العمل، لا يحاول الممثلون أبداً إيهامنا بأنهم يؤدون أدواراً، أو يمثلون شخصيات، أو حتى إبهارنا بمهاراتهم التقنية والجسمانية. على العكس من ذلك، فإنهم يكتفون بإدارة ظهورهم للجمهور، والكشف عن وجوههم المغلقة، عبر شاشات التلفزة الموضوعية أمامهم على حائط أسود مبني خصيصاً لسد فتحة الخشبة ومنع تشكيل أي عمق. نسمع أصواتهم عبر الميكروفونات التي تعلق على الصور، تنصحن بالبقاء في أمكنتنا من دون حراك والاكتفاء بتلك الصور التلفزيونية كهوية لنا... لأن فلسطين لن تتحرر.

عام ٢٠٠٠، قدم ربيع مع الياس خوري مسرحية «ثلاثة ملصقات» حيث يغيب الممثل أكثر فأكثر لصالح حلول الصورة والكلام، وحيث يتعرض العمل لإحدى المحرمات السياسية الأكثر قدسية والمتعلقة بالعمليات الانتحارية التي كان يقوم بها الحزب الشيوعي اللبناني ضد الاحتلال الإسرائيلي، كما تعرض العمل للهيمنة السورية على السياسة اللبنانية.

أخيراً، عام ٢٠٠٢، قدمنا معاً «بيوخرافيا» حيث الممثل الحاضر على الخشبة لا يستعمل إلا صوته وعبر الميكروفون تجنباً لأي تعب وإرهاق جسدي. علت همهمات الانزعاج والغضب لدى المشاهدين. ظهرت تعليقات من قبيل: هذا ليس بمسرح، أين الممثل؟ هل نذهب إلى المسرح لمشاهدة أفلام فيديو؟ صور تلفزيونية؟ كما سمعنا تعليقات مستنكرة من قبيل: المسرح هو في طريقه إلى الزوال، إذ اجتاحتها التكنولوجيا الجديدة. أيضاً تردد أن المسرح يجب أن يبقى مخلصاً لما كان عليه دائماً!!! (لكن: ما الذي كان عليه دائماً؟) ويجب أن يبقى نقياً أمام هذه الهجمة التكنولوجية التي لا شأن

التصويرات التمثيلية (Représentation)؛ ماذا كان يرى اليونانيون على المسرح؟ بما أننا انطلقنا من التعريف الاشتقاقي للتعبير وهو المكان الذي نشاهد منه (إذا اخترت الكلام عن المسرح اليوناني فذلك فقط بهدف الإيضاح وليس بهدف إيجاد مثال يحتذى أو أصل - مصدر، بل يقتصر الاختيار على محاولة تثبيت عناصر تساعدنا في بحثنا وفي تفكيرنا. يمكننا أن نعثر على عدد من الأمثلة الملائمة في مجالات الرقص، الفنون التشكيلية، الرواية، السينما، الخ. لكنني اخترت أمثلي فقط من المسرح لأن ذلك يتيح لي أن أخرج منه بصورة أفضل).

فالرقص الذي كانت تؤديه الجوقة حول المذبح هو الفعل الوحيد في المسرح اليوناني الذي يتوجه إلى عين المشاهد. في ما عدا ذلك، ما الذي كانت تقوم به الفرقة؟ قص سير الأبطال والآلهة، المعقدة والمتشابكة إلى أبعد حد، والتي تعود أجيالاً وأجيالاً إلى الماضي. أما المشاهد الدرامية حيث يتواجه الأبطال مباشرة وفي «الحاضر» وعبر الحوار فإنها أشبه بمرافعة أو بنقاش سياسي: مشكلات سياسية، قيم الديمقراطية، حقوق مدنية وحقوق الإنسان، استراتيجيات عسكرية الخ.. كلها مواضيع مطروحة على خشبة المسرح ومناقشة بدقة عبر اللغة والكلام والمنطق (Logos). لكن تلك النقاشات الأخلاقية (Ethique) التي تتناول المفاهيم المجردة ليست الأكثر ملاءمة لخلق صور، وأفعال، ومشاهد بصرية.

الأمر نفسه ينسحب على الرسل، هؤلاء «الرواة» للمحميون بامتياز في المسرح اليوناني: لديهم بالطبع دور درامي يؤثر على سير الأحداث على الخشبة، من خلال الأخبار التي يأتون بها. لكن تلك الأخبار يمكن اختصارها ببضع كلمات. شخص مات، آخر انتحر بالقرب من خطيبته، تلك المدينة

له فيها وأن يحافظ على طبيعته الأصلية. ذلك يعني نسيان أو تجاهل أن المسرح ليس بشيء طبيعي أو أصلي. هذه مفاهيم دينية، والمسرح والدين هما كالزيت والماء، فالمسرح هو شيء مركب خالص ومصطنع. صحيح أننا لم نكن نقبل في هذه المسرحيات أي لعبة درامية. أو لنكن أكثر تحديداً، كنا نعلم طريقة في الأداء ملتبسة جداً، كما أن صورة الفيديو تحتل فيها حيزاً كبيراً. إلا أن ذلك لا يعني أن اقتراحنا لما سيقدمه المسرح للرؤية هو الصورة الإعلامية كبديل لحضور الممثل الحي ونشاطه الجسماني. الصورة في هذه الأعمال لا تهدف إلى خلق مؤثرات جميلة على الخشبة، لوحات مبهرة، ولا إلى الدلالة على أجواء وديكورات وأماكن، ولا تحاول أن تقوم مقام السينوغرافيا. بل هي صورة مستمدة من الفيض الصوري الذي يُغرق يوميئاتنا ويشكل مادة الثقافة الرسمية، بهدف مساءلتها عن آلية عملها (Fonctionnement)، والتساؤل حول رغباتنا واستيهاماتنا حيالها، وتواطؤنا الأيديولوجي (الخفي علينا وغير المدرك)، وأخيراً تعقيدات وتقلبات موازين القوى بين الممسكين بالسلطة أو السلطات وأولئك الخاضعين لتلك السلطة أو السلطات، أي بين حكام ومحكومين.

قد لا تعتبر تلك الأعمال الأخيرة مسرحيات كما يقول بعض الأشخاص الغاضبين. لست أدري. على كل حال، ليست هذه المسألة بذات أهمية بالنسبة لي. فالأهم من المسرح بالنسبة لي هو تلك المفاهيم المتعلقة بالفعل المسرحي، وبالتمثيلات والتصويرات التي نقدمها. وهذه المفاهيم لا تنحصر ولا تختصر بالمسرح ولكنها تطاول كل أشكال التمثيل حتى السياسي منها، أي كل ما يتيح لنا أن نرى شيئاً جديداً ليس نسخة لما هو موجود سلفاً.

أية رؤية يقدم المسرح، الفعل المسرحي،

خسرت الحرب إلخ. إلا أن ذلك لا يمنع الرسل من إسناد أخبارهم بسرد طويل، يصف بدقة تفاصيل ما جرى. والحال، فإن هذا السرد هو الأغنى بالأحداث والأفعال والتطورات والمواقف التي تليق بأكثر الأفلام الأميركية البوليسية أو الخيال العلمي إثارة! معارك، قتال، صراعات، قتلى، احتضارات، نساء شاببات يتحولن، في لحظة التضحية، إلى ماعز، شيخ يسترجع شبابيه، آخر يفتقأ عينيه. (لا نراه إلا وقد فقتأ عينيه، ولا نراه يفتقأ عينيه على المسرح). حكايات غنية بالصور، إنما لا شيء يرى بالعين مباشرة على خشبة. الصور تتراكب وتتألف فقط في مخيلة المشاهد، تتحرك وتتواتر وتتوالد في عقله وخياله.

هل كان ذلك كل ما يمكننا رؤيته على المسرح؟ أهدأ ما كان يذهب الإغريق لرؤيته على المسرح؟ صور ذهنية، داخلية، متولدة من خيال المشاهد؟ نسمع غالباً عن المؤثرات المشهدة العظيمة التي كان يلجأ إليها اليونان بفضل آليات مثل الـ *Méchané* والـ *Ekkykléma*. إنما ما الذي كانت تلك الآلات تظهره بالضبط؟ الـ *Méchané* كانت ترينا آلهة، إلا أنها آلهة فقدت الكثير من هالاتها القدسية. أما الـ *Ekkykléma* فتظهر فقط الجثث وليس الأجسام في احتضارها أو لحظة حدوث الموت. لم يكن المسرح اليوناني يقدم لنا الكثير لنشاهده بالمعنى الحرفي لكلمة مشاهدة «الحياة غير قابلة لأن يتم تمثيلها»، يقول آرتو^(٤). بكلام آخر، ولنكون أكثر دقة، فإن الفعل بحد ذاته، أي فعل، والحدث بحد ذاته، أي حدث، هو غير قابل بذاته لأن يكون ممثلاً أو لأن يكون مادة لتصويرات (*Irreprésentable*) أي نوع من التصويرات والتمثيلات، سواء كانت على المسرح أو غيره، فهي لن تنجح أبداً في التقاط وإعادة إنتاج الحدث، اللحظة نفسها التي يحدث فيها، وهي لا يمكن أن تقدم لنا

سوى إخبار عنه.

لكن إذا لم يكن باستطاعة المسرح أن يعرض حدثاً، فإنه يمكن أن يشكل بحد ذاته حدثاً. وذلك عبر:

١- المسافة (*Espacement*) التي يخلقها في العلاقات الإنسانية والاجتماعية.

٢- عبر واقع أنه يرينا اللامرئي، وليس المرئي؛ ليس ما نراه كل يوم.

عن أي مسافة نتحدث؟ لقد حاولت تقديم المسرح، في هذه المطالعة، بوصفه «نتاج الفضاء» أو الحيز (*Espace*)، إذا سمحت لي بعبارة مماثلة.

ذلك أنه، من جهة أولى، كلام وفعل يتعلق بالعالم الموضوعي الذي يحيط بنا، يفرقنا عن بعضنا البعض ويربط في ما بيننا.

ومن جهة ثانية، فإن الفضاء المسرحي، في حد ذاته، بالغ الخصوصية:

١- بالغ الخصوصية لأن المسرح انبنى على صورة المدينة الديموقراطية التي بدورها، ارتسمت حسب مفاهيم جديدة مجردة، علمية، هندسية، كروية، تماماً كالمفاهيم الجديدة التي باتت تحدد نظرة اليونانيين إلى الفضاء والكون. مفاهيم جديدة حيث المسافات والعلاقات المتناظرة والمتساوية والمتبادلة حلت مكان التراتبية الأسطورية القديمة التي كانت تصور العالم كفضاء مغلق، مقفل، محدد، متناه بالرغم من سعته، وحيث الأشياء ملتصق بعضها ببعض الآخر.

٢- كما أن فضاء المسرح هو في توافق مع فضاء الأغورا (مساحة عامة كانت تُعقد فيها المجالس الإغريقية) التي هي أيضاً تعيد إنتاج مخطط المدينة والكون على نحو افتراضي (*Virtual*).

تجدد الإشارة في هذا المقام، قبل أن نستكمل الحديث عن المسرح والفضاء والكلام والفعل المسرحي، أن هذه التوافقات بين المسرح والأغورا والمدينة

(٤) انظر بيان آرتو: *Manifeste pour un Théâtre Avorté*. الأعمال الكاملة، المجلد الثاني، ص ٣١.

والكون، لا تخضع لنظام خطي ينسخ بعضه بعضاً انطلاقاً من صورة مصدر واحد، مثلما هي الحال في النسخة الدينية. بل هي توافقات جدلية على صعيد طبيعة العلاقات التي تنشأ داخل هذه المجموعات أو الكيانات الاجتماعية والمكانية (Spatiales): علاقات باتت تُفهم لدى اليونانيين وفقاً لمبادئ مجردة، عقلانية، ديموقراطية، مثل: المساواة، المعاملة بالمثل (Réciprocité) وقابلية التبادل (Réversibilité) الخ. مبادئ إنسانية (أي وضعها الإنسان)، وقابلة، تالياً، تماماً مثل العلاقات الناتجة عنها) أن تتغير، تتطور، تُنقض، وتكون عرضة للنقد. أخيراً، وبما أن المسرح هو المكان الذي نرى منه، فينبغي لنرى، أو بالأحرى لنرى جيداً، أن ننظر من مسافة معينة. لا يمكننا أن نرى يدنا بوضوح إذا وضعناها على مسافة قريبة جداً من عيوننا. «الإنسان السياسي (Le Zôon Politikon)، ليس إلا ذاك الذي يأخذ مسافة مناسبة لينظر من بعد، الذي أدرك أن الأشياء ليست مرصوفة ومتلاصقة»^(٥). لذلك يولد المسرح مع المسافة التي يأخذها أول ممثل، حين يبتعد عن باقي الجوقة، ويقف وحيداً وعالياً (على خشبة المسرح)، ليلقي وحده نص كلام إحدى الشخصيات ويكتفي بهذه الشخصية الواحدة، وأي شخصية! فرد من أوائل الأفراد الذين تجرأوا على مواجهة الآلهة وتلقى غضبها، أحد أوائل الأفراد الذين تفردوا بجرأتهم على أخذ مسافة من العادات، التقاليد والأعراف العائلية، ليتسنى له ألا يشبه أحداً. انتهى عصر الإلقاء الجماعي، عصر صوت الجوقة الذي لا يمكن نسبته لأحد محدد، والذي يردد دون تمييز أفعال وكلام جميع الأدوار وكل الشخصيات. ثمة صوت وكلام وقول آخر حل في فضاء جديد مصنوع من الانزياحات ومن المسافات التي تصل وتفصل بين الغريباء. الفضاء والكلام، الكلام السياسي.

(٥) انظر: Jean-Christophe Bailly: Théâtre et agora, aux sources de l'espace public, in: Prendre place, espace public et culture dramatique; Colloque de Cerisy, textes réunis par I. Joseph, éd. Recherches, Plan Urbain, 1995, p. 56.

(٦) انظر: Denis Guenoun: L'Exhibition: des mots. Une idée (politique) du théâtre; éd. de l'Aube, 1992.

الكلام القادر على خلق الصور. ها نحن نعيد طرح مسألة أية رؤية يمكن أن يعطينا هذا المسرح المؤسس على المدينة والسياسة، في هذا المكان المحدد المرتبط بالأغورا والمدينة معاً، المبنيين ثلاثتهم حسب مفاهيم مثالية من المساواة والمعاملة بالمثل، في هذا الحيز العام المصنوع من الكلام والفعل المرتبطين وثيقاً بالعالم الموضوعي الذي يحيط بالناس، والذي يُخلق انزياحات تفرق وتصل في ما بينهم في وقت واحد؟ يرى دنيس غينون^(٦) أن الشكل الدائري للمسرح اليوناني وعلى خلاف ما نحسب للوهلة الأولى، لا يعزز المشاهدة المتساوية «الديموقراطية». أو على الأقل، لا يعزز مشاهدة العرض المسرحي في حد ذاته. على العكس، فإن دائرية المسرح تسمح بتحقيق أفضل حقل رؤية للمشاهدين أنفسهم. وهؤلاء المشاهدون، كما نعلم جيداً، ليسوا مجرد مشاهدين بل مواطنون ولا أحد غير المواطنين! هكذا فإن أفضل ما كان هؤلاء المواطنون/المشاهدون يستطيعون رؤيته بوضوح ليس أكثر من زملائهم المواطنين/المشاهدين أنفسهم، أي «مجلس» من المواطنين، أو، بكلام آخر، مجموعة من الصور/النسخة عن الله أصبحت «مجلساً» من الأفراد السياسيين. وذلك بفعل المسافات التي اتخذوها، فضلاً عن الجهد الهائل الذي بذلته اليونان القديمة في تقطيع الصلات المتراسة للعالم القديم. إذا، هؤلاء المواطنون/المشاهدون أتوا إلى المسرح، هذا الحيز الفريد من نوعه، لمشاهدة تصويرات، لمشاهدة صورة، صورتهم هم. إذ ما الذي كان يمثله الممثلون (الذين هم أنفسهم مواطنون أيضاً، على عكس الممثلين الرومان) على خشبة؟ ألم يكونوا يمثلون نوعاً من مجالس المواطنين؟ جوقة تمثل مجلس الشعب وبضعة أفراد

يتناقشون على الخشبة كما هي الحال في الأغورا، في موضوعات سياسية تهم جميع المواطنين الحاضرين هنا.

هكذا، ما إن فرغ الإنسان من خلق مسافة مع نظرائه وبين الأشياء، وتخلص من صفته كصورة، أصبح قادراً بدوره على خلق الصور والتمثيلات.

باختصار، هذا ما كان المواطنون يذهبون لرؤيته في المسرح: صور أصبحت مواطنين، يأتون لرؤية مواطنين آخرين أضحوهم صوراً لأنهم يمثلون شخصيات ويلعبون أدواراً. وعبر الكلام المنبعث من هذا الحيز الخاص المصنوع من الانزياحات، يخلقون الصور. لكنها صوراً داخلية، ذهنية، متخيلة. فما كان يشاهد في المسرح اليوناني هو اللامرئي، بروز الفرد والمسافة والحيز العام والفعل السياسي المعبر عنها بالكلام. كلام يتناول بالنقد العالم القديم بصوره وتمثيلاته وطرق فهمه للعالم، لأن هذا الكلام الجديد يتعلق بالحاضر. المسرح، بواسطة الكلام الفردي، أتاح لنا رؤية بروز الناس - أفراداً سياسيين أحراراً (Les hommes) - وقد تحرروا أخيراً من وضعهم التبولوجي والبيولوجي الذي يجعل منهم الإنسان (L'homme) من دون أي تمييز لبعضهم البعض. وخلافاً لسفر التكوين حيث الصورة المولدة من الكلمة كانت ملتصقة بالعين بحيث كان من الضروري خلق المسافات لتتشكل وتتميز الأشياء عن بعضها البعض، هنا، كل محاولة للتصرف بهذه الصور التي تتشكل في خيالنا لإخراجها على المسرح، لا تؤدي إلا إلى الفشل.

الأمر تغير كثيراً منذ زمن اليونان!

اليوم في عصر العولمة والتكنولوجيات الجديدة كالمبيوتر والإنترنت فإن حيزاً جديداً افتراضياً يعيد شدّ أواصر العالم إلى بعضه البعض، يقرب المسافات ويلغيها، في حركة زم وانكماش وانقباض تبدو جاذبة، مركزية (Centripète). وذلك بعكس الجهد الهائل والطارد عن المركز (Centrifuge) الذي بذله الإنسان السياسي. أفلا تعدنا العولمة بتحويل العالم إلى قرية صغيرة؟ هل يجب أن نسعد بذلك؟ في ضوء التحولات العالمية الراهنة، الأكثر إثارة للقلق بالنسبة لي ليس سيطرة ثقافة على أخرى أو فقدان الخصوصيات الثقافية المحلية والمناطقية الخ... ولا حتى فقدان أو موت المسرح واقتحام التكنولوجيا للخشبة أو لحياتنا. بل إن جل ما أخشاه، هو فقدان السياسي، الحيز العام الذي يفصل ويصل في ما بيننا، الكلام والفعل السياسي المتعلقين بالعالم الذي من حولنا وبيننا. لا جدوى من ذلك الكلام التبسيطي التهويلي الذي كثيراً ما يدور اليوم حول المستقبل المعولم. فالأجدى أن نفكر كيف ومتى وبأي طريقة يمكن أن نجد ثغرات صغيرة للمقاومة، حيث الكلام المنطوق مباشرة أمام جمع من المواطنين المهتمين بالعالم الذي ما فتئ بيننا وحولنا أكثر من ذي قبل، يمكن أن يستمر على قيد التعبير. هل يمكن لهذا الكلام أن يكون فعالاً إذا لم يطلق مباشرة بالصوت الحي أمام حشد من المواطنين؟ ربما... لم لا؟ إنما كيف؟ بأي وسيلة؟ كيف يمكن للفضاء الافتراضي أن يكون حيزاً يصل ويفصل بين غرباء؟ كيف يمكن ألا يكون هكذا؟

لبينا صانع

ولدت في العام ١٩٦٦ ودرست المسرح في بيروت وباريس. منذ ١٩٩٠ تنتشط في كتابة وإخراج وتدريس المسرح بالإضافة إلى عملها أيضاً كممثلة. من أعمالها «بيوخرافيا»، «إخراج قيد عائلي»، «أوفيرا»، «الكراسي» و«غاندي الصغير».

ندوة

حلقة نقاشية: ثلاثة مشاريع من نيويورك، إميلي جاسر، مختار كوكش، سينا نجفي. مديرة الندوة، رشا سلطي
نصّ محاضرة ألقيت في «أشغال داخلية ٢»، إميلي جاسر
عالياً في السماء، مختار كوكش
دفاعاً عن الفضول: حوار متخيّل بين رئيسي تحرير في مجلة كابينيت، سينا نجفي

ثلاثة مشاريع من نيويورك إميلي جاسر، مختار كوكش، سينا نجفي

رشا سلطي

لمنتدى «أشغال داخلية» غاية أساسية هي تأمين منصة لتقديم أعمال ناشطين ثقافيين من العالم. في دورة المنتدى الأولى، دعيت صولانج فاركاس لتنظيم وتقديم برنامج أفلام فيديو اختارتها من بين أفلام عرضت في مهرجان فيديو برازيل (الذي يقام في ساو باولو مرة كل سنتين). في دورتنا الثانية حضرنا لندوة حملت عنوان «ثلاثة مشاريع من نيويورك» شارك فيها الفنانة إميلي جاسر، منظم المعارض مختار كوكش والكاتب سينا نجفي لعرض مشاريع نيويوركية.

تشكل هذه المشاريع الثلاثة من خلال موضوعيتها، ومساءلتها للمكان، والثقافة المحلية وإشاراتهما لما يتجاوز هذه المحلية، مداخل إلى ثلاثة مستويات تمثلها نيويورك، فهي النافذة البحرية للولايات المتحدة، وهي عاصمة الثقافة الأميركية، وهي أيضاً، عاصمة العواصم أو المركز المالي للاقتصاد العالمي - الأميركي. قدمت إميلي جاسر، وهي فنانة فلسطينية تعيش وتعمل ما بين

نيويورك ورام الله، ثلاثة مشاريع، غالباً ما تعرّف مثل هذه الأعمال بوصفها موضوعية (site-specific)، تستدعي قراءة الآثار السياسية والثقافية والتاريخية التي تسم الأمكنة في مدينة نيويورك. مختار كوكش، مدير برنامج الفنون البصرية في المجلس الثقافي لمانهاتن التحت، الذي كان مركزه حتى الحادي عشر من أيلول ٢٠٠١ في مركز التجارة العالمي. قدم مشروع الاستضافة الذي يدعو بموجبه فنانين من كل أنحاء العالم للإقامة والعمل في برج التجارة العالمي ليتسنى لهم التقاطع مع المعاني المتعددة التي يفرضها هذا المركز. وهذا البرنامج قدم فرصاً للفنانين للعمل والإنتاج في مساحات مشتركة داخل المبنى نفسه. وأخيراً دعي محرر مجلة «كابنيت» سينا نجفي للحديث عن هذه المطبوعة، الجريئة والتي تنطلق في مقارباتها الخلافة من اقتراح بسيط، يتلحق بضرورة إعطاء الفنانين فرصة لإبداء آرائهم وقراءة ممارساتهم الفنية من منظورهم وليس من منظور المشاهد أو الناقد.



نص محاضرة ألقى في منتدى «أشغال داخلية ٢»

إميلي جاسر



من مركز التجارة العالمي، وكنت فنانة مقيمة هناك عام ٢٠٠٠. وخلال الوقت الذي أمضيته هناك، قدّمت عرضاً بعنوان «أميركتي أو أميركا كما أعرفها (لا أزال هنا)»، أقوم فيه بالتسوق يومياً، ولمدة شهر، في كل متاجر مركز التجارة العالمي. في كل مرة كنت أشتري غرضاً ما، وأخذه إلى محترفي، وأصوره فوتوغرافياً، ثم أعيده إلى المتجر. عدد المتاجر يربو على ٣٣ متجراً، وقد استغرق المشروع شهراً. عرضت الصور (وهي كناية عن لقطات مقربة جداً تظهر لصاقة مكان صنع القطعة)، ثم الإيصال (استرداد المبلغ). كنت أعلم أنني عبر الزمان والمكان ضمن مساحة نظام بطاقة الائتمان. فكل مرة كنت أعيد فيها غرضاً ما يُطبع على وصل الاسترداد اسم اليوم والساعة المحددين اللذين أرجعت الغرض فيهما، بحيث يشكّل ذلك الخط المباشر الذي يعلم خطواتي

يبدو غريباً عليّ بعض الشيء أن أقدم من بين أعمالتي تلك المرتبطة بمكان واحد فحسب. فقد انتقلت إلى نيويورك نهاية العام ١٩٩٨. وما زلت أعيش فيها في شكل متقطع. لكنني في أي حال، سأحدث في ما يلي عن ثلاثة أو أربعة مشاريع مرتبطة، لجهة مكان تنفيذها وعرضها، بمدينة نيويورك.

«أميركا كما أعرفها (لا أزال هنا)»
"My America (I Am Still Here)"

هذا عمل أنجزته في العام ٢٠٠٠. كان «المجلس الثقافي لمانهاتن التحتا» (Lower Manhattan Cultural Council) يقع في الطبقة الحادية والتسعين

إلى الأسفل
«أميركتي (ما زلت هنا)»
توثيق لعملية شراء السلع وإعادةها من كل محلات مجمع برج التجارة العالمية التجاري.
شباط ٢٠٠٠.

إلى اليسار/ تفصيل
٣٣ عملية شراء وإعادة: صور فواتير وأكياس تبضع.



بالنسبة إلي، دخل العمل حيز الوجود خلال هذه الشهور الثلاثة التي عملنا فيها معاً. والآن حين أعرض العمل، أشعر أنه أقرب إلى الصورة الفوتوغرافية التي توثق لحظة زمنية انقضت. فهو توثيق (أو بقايا) مشروع انبني على عمل جماعي طوال ثلاثة أشهر. كما احتفظت بسجل يومي للذين شاركوا، وهذا السجل يعرض دائماً مع العمل.

استعملنا كمرجع للقري الـ ٤١٨ كتاب وليد الخالدي «كل ما تبقى»، الذي احتفظنا به في المرسوم طوال الوقت، وكان الناس يتصفحونه باستمرار ويقرأون على بعضهم البعض حكاية ما حدث بالضبط لكل قرية. كان خيارى أن تطرز أسماء القرى على الخيمة الإنكليزية، لكن بعض الإسرائيليين والأوروبيين اعتبروا ذلك إشكالياً لأن عدم إنجاز العمل بالعربية، بالنسبة إليهم، كان يفقده «أصالته». إنما، يبدو من الواضح أن سبب اعتماد الإنكليزية مرده إلى أن العمل قد تم انجازه في نيويورك، وبعض المتحدّرين أصلاً من تلك القرى لم يكن بمقدوره القراءة أو الكتابة بالعربية. وعلى الرغم من أن العمل كناية عن تاريخهم بالإنكليزية، لكنه تاريخنا أيضاً، وهو لا يختلف عنه. ونظراً للطابع الكوزموبوليتي لمدينة نيويورك أيضاً، فإن إنجاز العمل

في هذا السيستم. كانوا يدعونني أحتفظ بالأكياس لدى إرجاعي الأشياء التي اشتريتها، فاستخدمتها ضمن عمل تجهيز على الأرض. وقد بدت الأشكال الناتجة عن هذا التجهيز صدى لعمارة المباني التي أراها في الأسفل من نافذة مركز التجارة العالمي.

«نصب تذكاري لـ ٤١٨ قرية فلسطينية دمرتها إسرائيل وأفرغتها من سكانها واحتلتها عام ١٩٤٨»
("Memorial to 418 Palestinian Villages which were Destroyed, Depopulated, and Occupied by Israel in 1948")

هذا عمل بدأته مطلع عام ٢٠٠٢. تحت عنوان «نصب تذكاري لـ ٤١٨ قرية فلسطينية دمرتها إسرائيل وأفرغتها من سكانها واحتلتها عام ١٩٤٨». وهو عبارة عن خيمة لاجئين طُرزت عليها أسماء كل القرى التي دمرتها إسرائيل عند إنشاء دولتها. فتحت مرسمي لثلاثة شهور ودعوت الناس لمشاركتي في إنجاز العمل. كان اسم كل قرية يطرز يدوياً بخيط أسود على الخيمة. ومعظم الذين جاؤوا يومياً، ليلاً ونهاراً، للعمل على القطعة كانوا فلسطينيين، بعضهم ولد في نيويورك ونشأ فيها، وبعضهم كان هناك للدراسة. ثمة أيضاً مجموعة كبيرة من العابرين الذين يتواترون على زيارة نيويورك، آتين من فلسطين. والنتيجة أكثر من ١٤٠ شخصاً، من محامين، ومستشارين، ومصرفيين، وسينمائيين، ومسرحيين، وأطباء أسنان، ورسامين، وناشطين في حقوق الإنسان، ومعلمين.. الخ، انضموا إلى مرسمي للحياكة والتواصل الاجتماعي. وغالباً ما كانت تسمع في المكان أنغام موسيقى عربية حية. فقد صادف بين الزوار وجود عدة موسيقيين عرباً اعتادوا زيارتنا ليلاً بعد إنهاء تسكعهم لكي يعزفوا لنا بينما كنا نطرز.

تذكار لـ ٤١٨ قرية فلسطينية دمرت وهجر أبناؤها وتم احتلالها من إسرائيل في العام ١٩٤٨
خيمة لاجئين وخيط تطريز
١٢-١٠-٨ قداماً
٢٠٠١



اليوم، أصبحنا أربعة ملايين
إعادة طباعة بطاقة الدعوة لهجدارية لاجئي، مقطعة
من الجناح الأردني في المعرض العالمي لسنة ١٩٦٤.
بتكليف من متحف كوينز للفن، ٢٠٠٢



في هذا المبنى
١٢ تشرين الثاني ١٩٤٧
٢٣.٨ - ١٢.٣٨ - انش. صور
٢٠٠٢

قادة من الوكالة اليهودية يدرسون خريطة
عليها اقتراح تقسيم فلسطين
في الأسفل ومن اليسار إلى اليمين: د. ناحوم
غولدسمان، نيفيد هوروفيتس، إيمانويل نيومان وراي
وولف غولد.
تقدمة أرشيف قسم المعلومات العامة في الأمم
المتحدة.

بالعربية كان سيبدو عملاً شرقياً جميلاً،
إنما تستحيل قراءته، وهذا ما أردت تفاديه.
بل كنت أريد من المشاهد أن يضطر لتهجئة
تلك الأسماء، وأن يسأل نفسه لم لم يتسن
له سماع هذه الأسماء من قبل. (شيء آخر
نسيت أن أذكره، هو أنني تركت النصب
غير منجز كلياً، فقد تركت مساحة فارغة
لإضافة المزيد من الأسماء).

بعد ستة أشهر من إنجاز العمل، دعاني
«متحف كوينز للفنون» (Queens Museum)
للمشاركة في عرض يدعى «معرض كوينز
الدولي» (The Queens International)،
وكان سبق لأحد أصدقائي أن عرض قبل
نحو ثلاثة أو أربعة أشهر من ذلك عملاً في
ذاك المتحف، استند جزء منه على دعوة
الناس لتمضية الليل فيه، وحين أمضيت
الليلة هناك اكتشفت أن المبنى نفسه كان
المبنى الذي كانت تشغله الأمم المتحدة عام
١٩٤٧، تاريخ تقسيم فلسطين. ذهلت تماماً
لهذا الاكتشاف وأدركت أنه ينبغي عليّ أن
أعرض النصب في هذا المكان بالذات.
فقصدت مبنى الأمم المتحدة (الكائن الآن
غرب مانهاتن)، حيث ولمدة شهرين سبقا
المعرض، أجريت أبحاثاً على كل الصور
الفوتوغرافية الموجودة في محفوظاتهم،
والتي تتعلق بيوم قرار تقسيم فلسطين،
ويظهر في هذه الصور كل مندوبي الدول
داخل أروقة ذلك المبنى (الذي هو الآن
«متحف كوينز»). فتنت بواقعة وجود كل
تلك الصور لكل أولئك المندوبين يحادثون
بعضهم كأنداد. والحق أنه إذا ما كان
المرء على دراية بما جرى وقتذاك، فلا
بد من أن يعرف أن الإدارة الأميركية،
لوت ذراع العديد من دول أميركا اللاتينية،
لكي تجبرهم على الموافقة على مشروع
تقسيم فلسطين. لذا تكثرت تلك الصور
الغريبة لمندوبين من غواتيمالا والأرجنتين
وكولومبيا، وهم يتحدثون مع الأميركيين.

تظهر إحدى الصور دافيد بن غوريون، المدير التنفيذي للوكالة اليهودية (المختصة بشؤون النزوح إلى فلسطين)، يتحدث مع آسا علي، رئيس البعثة الهندية في ردهة استراحة المندوبين. صورة أخرى تظهر قادة الوكالة اليهودية ينعمون النظر في خريطة التقسيم المقترح لفلسطين.

ونرى في صورة ثالثة هرمان سانتا كروز، ممثل التشيلي الدائم في الأمم المتحدة، متحدثاً مع خورخي غارسيا غرانادوس، رئيس وفد غواتيمالا. امتنعت التشيلي عن التصويت أما غواتيمالا فصوتت لصالح التقسيم.

بالمناسبة، عرضت الصور في علب قديمة كانت موجودة أصلاً في «متحف كوينز». فكان من المثير للاهتمام الطريقة التي أطر فيها الصور. بدا المشهد شبيهاً بمسرح الجريمة.

صورة أخرى تظهر وارن ر. أوستن، ممثل الولايات المتحدة الدائم في الأمم المتحدة، متحدثاً إلى الدكتور ألفونزو لوبيز، ممثل كولومبيا الدائم ورئيس الوفد. كولومبيا امتنعت عن التصويت.

في صورة أخرى يظهر الدكتور محمد فاضل جمالي وزير خارجية العراق، مع الدكتور خوسيه أركه رئيس الوفد الأرجنتيني. الأرجنتيين امتنعت عن التصويت.

وفي صورة تم التقاطها قبل التصويت بلحظات، نرى ب. شيفا راو، ممثل الهند المناوب، يتحدث مع الكسندر بارودي، ممثل فرنسا الدائم في الأمم المتحدة، ومع روجر غارو. فرنسا بالطبع صوتت بنعم، أما الهند فكانت ضد.

في صورة أخرى، الدكتور محمد فاضل الجمالي، نائب رئيس الوفد العراقي، يتحدث مع الدكتور ألفونسو لوبيز من كولومبيا. كما سبق وذكرت كولومبيا امتنعت عن التصويت.

ثمة صورة أخذت بعد التصويت على القرار، نرى فيها ممثل الوكالة اليهودية الحاخام الدكتور آبا هلال سيلفر يعانقه ماركوس ولكن.

إحدى هذه الصور شبيهة بصور المافيا إلى حد كبير: الحاخام آبا هلال سيلفر يتلقى التهاني من المندوبين الغواتيماليين، تحت سمع رئيس الجمعية العامة وبصره، البرازيلي الدكتور أوزالدو أرانها.

صورة أخرى لرئيس الجمعية العامة البرازيلي معانقاً تريغفاه لاي المساعد التنفيذي لأمين عام الأمم المتحدة.

في صورة أخرى، نرى واصف كمال من «اللجنة العربية العليا من أجل فلسطين»، وكميل شمعون من لبنان، والسيدة أليس ك. كوزما ونجم الدين الرفاعي من سوريا، سمو الأمير فيصل آل سعود من المملكة العربية السعودية، وعوني الدجاني من العراق، كلهم يتحدثون معاً في الرواق.

في صورة تعود إلى نيسان ١٩٤٨، نرى رجلاً ينحني على حقيبة يده، هو الجنرال أندرو ج. ل. ماكنوتن من كندا، بينما المندوب المناوب الأميركي البروفسور سي. جيسوب، يشرح له تفاصيل مسودة مشروع اتفاقية الوصاية على فلسطين الذي تقدم به الوفد الأميركي.

في صورة أخرى، هناك محمد ظافر الله خان، رئيس الوفد الباكستاني، والسيد توف من الوكالة اليهودية، والسيد رودريغز فابريغات من الأوروغواي، يتأملون معرض فلسطين في «فلاشغ» في كوينز.

وفي أخرى، السيد محمد كمال، المستشار الليبي، رافعاً يده، شارحاً «عشر حقائق إنسانية في مأساة اللاجئين الفلسطينيين»، مؤكداً أنه ثمة حاجة إلى المزيد من المساعدات للاجئين.

وأخيراً، في صورة تعود إلى ١١ أيار ١٩٤٩، نرى عملية إرشاد أعضاء من الوفد

الإسرائيلي إلى مقاعدهم في الجمعية العامة مباشرة بعد التصويت التفقدي، الذي قدّم الدولة الجديدة إلى الأمم المتحدة.

السبب الآخر لدعوتي للعرض في «متحف كوينز» هو أن هذا المتحف مقام في الواقع على أرض «المعرض العالمي» الذي أقيم في ١٩٦٤، وهناك صورة تظهر الجناح الأردني الذي كان، مما قرأته، بين الأرواح في المعرض. وقد كانت أُمّي، مع تسع نساء أخريات، وكلهن فلسطينيات من الضفة الغربية، قد عملت كمرشدة في الجناح الأردني خلال صيف ١٩٦٤ و١٩٦٥. ويمكن لزائر المكان اليوم أن يرى عموداً، جلب وقتذاك من موقع جرش الأثري، ينتصب هناك، كان الملك حسين تبرع به إلى مدينة نيويورك، والآن أصبح من أقدم الآثار الموضوعة في مكان عام في نيويورك.

أخبرتني أُمّي أنه خلال تلك الفترة أثير جدل كبير في الجناح بسبب عرضه جدارية للفنان الأردني مهنا درة، بعنوان «جدارية إلى لاجئ»، نرى فيها أُمّاً فلسطينية تحمل طفلها، وإلى جانب الرسم كلمات قصيدة كتبها صلاح أبو زيد.

بعضهم في الجمعية اليهودية في نيويورك حاول أن يمرّر قراراً يدعو إلى (وأقتبس هنا عن «نيويورك تايمز» من عدد يوم الجمعة ١٩ حزيران ١٩٦٤): «الإزالة الفورية للجدارية المثيرة للجدل في الجناح الأردني والتي تشكّل مصدر إزعاج يومي وإهانة للملايين من سكان المدينة، والولاية، والعالم».

دافع الملك حسين عن الجدارية وكان الرد الرسمي الأردني أنهم يفضلون إقفال الجناح على إنزال اللوحة. وقد استمر السجل على الصفحة الأولى من «نيويورك تايمز» لأشهر. ووصل الأمر إلى حدّ أن ألكس روز، نائب رئيس الحزب الليبرالي

في مجلس مدينة نيويورك استقال، حين رفضت إدارة المعرض التصرف ضد الجدارية، وقال إن الجدارية هي «محصّلة دعائية حربية».

ذات مرة، اكتشف أعضاء الجناح الأردني، لدى وصولهم صباحاً أن أحدهم أنزل العلم الأردني واستبدله بالعلم الإسرائيلي. أما في جناح أميركا-إسرائيل فمارس بعضهم السخرية من الجدارية عبر إعادة إنتاجها وتحريف كلمات القصيدة. على سبيل المثال، يقول مطلع القصيدة: «قبل أن تدخل، ألدك دقيقة لتسمع كلمة عن فلسطين، وربما تساعدنا على تصحيح خطأ»، فحرّفها هارولد كابلن في الجناح الأميركي الإسرائيلي إلى «قبل أن تدخل، ألدك دقيقة لتسمع عن إسرائيل وتستمع برؤية حلمنا».

أثناء البحث في محفوظات المعرض العالمي في «متحف كوينز»، وجدت الكرّاس الذي كانت أُمّي والنسوة الأخريات يوزعنه على الزوار في ١٩٦٤، وهو يتضمّن صورة للجدارية. فقررت أن أعيد طبع الكرّاس، وأن أعيد تفعيله كأحد أدوات العرض، خصوصاً لجهة قدرته على الإحياء بتلك القفزة الزمنية الغربية الممتدة ٣٨ عاماً، حيث ما يزال أمر عودة اللاجئيين محظوراً، بل وتزايدت أعدادهم، وتفاقت الأحوال سوءاً.

أعدت طباعة الكرّاس تماماً كما وزع عام ١٩٦٤، وكان يفترض أن يوزع خلال هذا المعرض. وكانت فكرتي أن يحمله الناس معهم، وهم يهيمون بمغادرة المعرض، كما لو أنهم يعبرون هذا المكان بعد ثلاثين عاماً.

مرة أخرى، وبعد ٣٨ عاماً من السجال الأول، كان سجال ثان. فبعد أن اتصل عدد من الأشخاص بمدير المتحف، طلب إليّ هذا الأخير التوقف عن توزيع الكرّاس،

ينبغي أن يحذر اليهود المتعششين إلى الحب والراغبين بشدة في موعد عيد العشاق الإعلانات الشخصية التي تعرض عليهم نزاهات طويلة مع فلسطينيين على شاطئ البحر في أرض الوطن. السبب، كما حذر راسميون أميركيون، أن هذا يمكن أن يكون فخاً. هذا صحيح. «سوزان الراغبة بشدة في موعد عاطفي» يليق بفيلم إرهابي. «يبدو أن هذا نوع من الفخ المدبر أو الاحتيال»، يقول النائب الديمقراطي عن نيويورك غاري أكيتمان. فهذه الإعلانات تشبه كثيراً الفخ الذي قيل أنه نصب العام الفائت للفتى أوفير رحوم، ١٦ عاماً، حيث عرضت عليه امرأة فلسطينية تعرف إليها عبر الإنترنت «أن تمارس معه الجنس».

هذا مقتطف من مقالة ظهرت في «جويش برس» بعنوان «فبركة رومانسية عن الوطن» «ظهر سلاح جديد في معركة الفلسطينيين ضد إسرائيل: نداء الغواية». كينيث جاكوبسون، المدير المساعد لرابطة «مناهضة القذح والذم»، قال الآتي: «يبدو كأن البعض في عالم الفلسطينيين يبحث عن طريقة لإدخال المزيد من الفلسطينيين إلى أرض إسرائيل» أما آيدو أهروني، الناطق باسم القنصلية الإسرائيلية في نيويورك فرأى في الإعلانات «نوعاً من حرب العصابات التي تنعكس سلباً على الذين يضعونها».



السامي الصغير

توثيق مداخلة إعلانات ميبوية وضعها فلسطينيون يبحثون عن شركات يهوديات بغية العودة إلى بلادهم مستفيدين من «قانون العودة الإسرائيلي». ٢٠٠٢-٢٠٠٠. تصوير: مركز أو كيه.

ساميون مثلهم، فكلما قال أحدهم شيئاً نقدياً عن إسرائيل يتهم فوراً بـ«معاداة السامية». قمت بهذه العملية ثلاث مرات بين عامي ٢٠٠٠ و٢٠٠٢.

أردت أن يكون العمل مثيراً للقلق على نحو ما. لم أكن مهتمة بالردود على الإعلانات نفسها. كنت مهتمة بتلويث الصحيفة، بالاستيلاء على صفحة الإعلانات الشخصية، وهي بالمناسبة مجانية.

في المرة الأخيرة التي قمت فيها بهذا التدخل، أي عام ٢٠٠٢، حدث أمر غريب حقاً، حيث لاحظ بعض وسائل الإعلام ذلك وجن جنونه. فظهر مقال في صحيفة «نيويورك بوست»: «أشخاص من الضفة الغربية يشنون هجوماً إعلانياً جنسياً». لم يكن لدى هذه الصحيفة، وغيرها، أي فكرة عن حقيقة هذه الإعلانات، فحسب بعضهم أنها تهديد إرهابي من فلسطينيين ينوون قتل إسرائيليين، بحيث ظهرت قصص من هذا النوع في ثلاث صحف على الأقل.

سأورد هنا بعض الاقتباسات من بعض المطبوعات الأخرى.

«يو أس نيوز أند وورلد ريبورت» بعنوان «عامل الخوف: فالنتاين فلسطيني أم فخ؟»

إميلي جاسر
تعيّش وتعمل بين رام الله ونيويورك. تعمل في مجالات الفيديو، التصوير الفوتوغرافي، العروض، التجهيز والنحت. عرضت أعمالها في أوروبا والأميركتين والشرق الأوسط، وأخيراً في بينالي اسطنبول الثامن. عرضت أعمالها أيضاً في غاليري ديس وشركاه، نيويورك، مركز خليل سكاكيني الثقافي، رام الله وفي مركز أوكي. للفنون المعاصرة في لينز، النمسا. أعدت وشاركت في تنظيم مهرجان الفيديو الدولي الأول في فلسطين في ٢٠٠٢.



عالياً في السماء

مختار كوكش

شعيرة

عن التيقن من صحة وجهته حتى ولو كان قد قام بذلك ألوف المرات من قبل. الأبواب الدوارة تئز أزيماً موقعا؛ فتشعر بقوة تيار الهواء وهي تتسرب صارّة من فتحات يفترض أنها مغلقة، تلاحظ نور الشمس ينعكس على الزجاج والمعدن وأنت تدخل خفيفاً لتجد نفسك، وعلى حين غرة، وسط صالة هائلة. تعبر ممراً واطناً يفضي إلى قاعة هائلة الارتفاع، تأسر نظرك وترمي نحو الشرفات العالية. يبدأ المبنى بالتجلي. أعلام تمثل أمم العالم معلقة بين الطابقين الأولين. عالمية مرتجاة. نحن العالم.

الرحلة كانت أفقية حتى اللحظة. أجراس إلكترونية تعلن تكراراً توقف المصاعد الكهربائية وانطلاقها. إجراءات أمنية روتينية: تقف منتظراً في الصف أمام المكتب الذي يمنح بطاقات المرور، أو تتجه مباشرة إلى المصاعد وتستخدم بطاقة التعريف الشخصية الممنوحة لك من إدارة المركز. يصل المصعد. تدخله مع شلة من الغرباء، فتبدأ معهم رحلتك العمودية، تشعر بالغبثان الخفيف جراء انطلاقة المصعد السريعة. ثم يستمر المصعد مشدوداً بثبات وإصرار. تسمع حرتقة المقطورة وتماوجها حالما تسمع صوت الهواء

تصور نفسك في طبقة تحت أرضية. أصوات مشوشة تصدر من مكبرات صوت، تملن عن محطات التوقف، أبواب تفتح، تعبر الهوة، وتستقر على منصة. حشود تمر في الاتجاهات جميعاً. تبحر في متاهة من الأنفاق والأدراج والممرات والسلالم المتحركة، غير متيقن من وجهتك. لا تلبث أن تدخل بهواً واسعاً أشبه ما يكون بقاعات الوصول في المطارات، ولكنك على الرغم من هذا الشبه تحسب نفسك أنك في مجمع تجاري: إضاءة اصطناعية، لافتات نيون يصعب عدها تومض أمام ناظريك إلى حد أنها تشعرك بالزوغان، وبلاط وجدران تجعل من هذا الفضاء مكاناً غريباً ومعزولاً ومحماً من العوامل الطبيعية.

زحمة الصباح. طنين مصم يعم الممرات؛ هو وقع خطى الأقدام المتعجلة كما لو في قطع. عليك أن تتحرك في سرعة وإلا أخذك الطوفان. وأنت تجول أمام صفوف المحال المكتظة بالبائعين والبائعات تلفت انتباهك عناصر زائلة: عبق عطر عابر، نظرة معبرة، طنين موسيقى يملأ الفراغ، والرائحة العائلية للقهوة والقرفة. تتجه نحو برج رقم واحد. تماثل البرجين في هندستهما، يجعل المرء عاجزاً

مجدداً. بسرعة يتباطأ المصعد، مسترداً ثقله. تفتح الأبواب وتندلق نحو «سكاي لوبي»، وهي غرفة انتقالية تقع في الطبقة الثامنة والسبعين، وفيها مجموعة ثانية من المصاعد التي تقلك إلى محطتك الأخيرة. تنتظر. على جانبي الصالة، سلسلة من الفتحات المزججة والمقاعد ومجموعة من أصص النباتات متنوعة الألوان والأنواع. وهج الشمس يفرق الصالة فتغشى عيناك. مشوار قصير. عندما تفتح الأبواب مجدداً تجد نفسك في مكتب في غاية العادية: طويل وضيق، مفروش بالموكيت، ومسقوف بالمواد الهشة ومضاء بلمبات الفلوريسانت. أبواب تفضي من غير تمهيد، إلى فسحات مفتوحة، تقطعها جدران رقيقة ونصفية تضم مكاتب. تسور النوافذ هذه الفسحة من كل الجهات، وهذه النوافذ هي الفاصل الوحيد الذي يفصلها عن الهواء والغيوم والسماء. تقرب متأنياً ومرتاباً من النافذة، وتكتشف المشهد المذهل - المنظر المفتوح والمدينة التي تنبسط تحتك. أهلاً وسهلاً في مركز التجارة العالمي.

بطاقة

منذ البداية، ومركز التجارة العالمي مشحون بالسياسة والجدالات. زرعت بذوره في فترة ما بعد الحرب، أي في العقد الخامس من القرن العشرين، حين بدأت الولايات المتحدة المنتصرة تحضر نفسها لنمو اقتصادي لا سابق له. وفي منتصف العقد التالي، ابتدع دايفيد روكفلر جمعية منهاتن التحتا - وسط المدينة (Downtown-Lower Manhattan Association)، التي كلفت في ما بعد شركة «سكيد مور اوينز» و«ميريل» (Skidmore Owings & Merrill) وضع المخطط التطويري لمنهاتن التحتا الجديدة. بدأ المشروع يأخذ حيزه في التطبيق، وفي عهدة مدير سلطة المرفأ (Port Authority)، أوستن توبين في سنة ١٩٦٤ عرض المعمار «مينوري ياماساكي»، وهو من مواليد سياتل، مخطط البرجين التوأمين، وقد قدرت كلفة انجازهما بـ ٥٢٥ مليون دولار. وبدأت



يمين:
مركز التجارة العالمي
لوحة الاستعلامات
تصوير كريستيان نغوين

يمين:
إشارات في مركز التجارة العالمي
تصوير كريستيان نغوين

تحت:
شعار مركز التجارة العالمي
تصوير كريستيان نغوين.



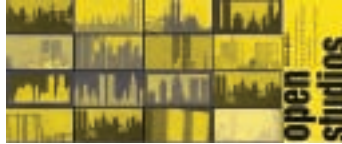
الورشة في الخامس والعشرين من آذار من العام ١٩٦٦ على الرغم من المعارضة الشديدة التي أبدتها مهندسو التنظيم المدني وأصحاب المحال التجارية، ومجموعات الضغط، وسياسيين لهذا المشروع. حيث اعترض هؤلاء على سبيل المثال، على مسح منطقة كاملة وتهجيرها، كانت تعرف بـ«رايو رو» (Radio Row)، وهي عبارة عن ٢٦ مبنى تحوي في غالبها الأعم محال لبيع الإلكترونيات^(١)، كذلك أثر المشروع على مصالح فئتين من سكان نيويورك، أصحاب الأعمال الصغيرة الذين أُجبروا على ترك محالهم وإعادة فتحها في أمكنة أخرى، أو الانتقال إلى مجالات عمل أخرى، والمهاجرون، وبالأخص أولئك القادمون من شرق البحر المتوسط والذين سكنوا، حال وصولهم، ضفة منهاتن التحتا الغربية، التي كانت تسمى، منذ أواخر القرن التاسع عشر، سوريا الصغيرة (Little Syria)، هؤلاء أُجبروا على الهجرة مجدداً نحو بروكلين ونيوجرسي تاركين المكان نهياً للمدينة الجديدة.

(١) لتاريخ دقيق ومثير وتحليل واف حول مركز التجارة العالمي انظر: إريك دارتون، «DIVIDED WE STAND» متفرقين، نيويورك: باسك بوكس، ١٩٩٩. كذلك انظر: جايمس غلانز واريك لبيتون، مدينة في السماء، CITY IN THE SKY، نيويورك، كتاب التايمز، ٢٠٠٣.

في أواخر عام ١٩٧٠ بدأ النزلاء بالانتقال إلى البرج الشمالي، وهو البرج رقم ١. وفي كانون الثاني من سنة ١٩٧٢ بدأ إشغال البرج رقم ٢. ضم كل برج عند اكتمال الأعمال ١١٠ طبقات، وبلغ ارتفاعهما ١٣٥٢ قدماً أي ما يعادل ٤١٢ متراً. توسلت عملية البناء تقنية هندسية جديدة، فاقترنت بنية البرجين على الهيكل الأساسي للبناء. أما الشبكة المعدنية فصممت خصيصاً كي لا يتعدى عرض النوافذ مساحة ككتفي رجل متوسط القامة كي لا يشعر الناظر من فوق بالدوار. كان على المركز ان يواصل لفترة طويلة لكي يثبت جدواه الاقتصادية. فبقي العديد من مساحاته فارغاً، ولم تجذب مراكز التسوق التي أنشئت فيه المشترين وسكان المدينة لزمان طويل. ولم يتغير الوضع إلا ببطء شديد، بعدما انتقلت عدة مؤسسات مالية إلى منهاتن التحتا، وتحسنت بنية المنطقة التحتية. تغيرت وظائف المبنى مرات متعددة. في التسعينات بذل جهد كبير لتحويل مساحاته ووظائفها بما يتلاءم مع نمط مكاتب ونشاطات الشركات الكبرى، ولتحويل مراكز التسوق التي كانت تشبه صالات المطارات إلى مراكز تجارية جذابة من الدرجة الأولى. في ربيع ٢٠٠١ عمدت إدارة المرفأ في نيويورك ونيوجرسي، التي تملك البرجين، إلى تأجيرهما للمطور العقاري لاري سيلفرستين. مستقبل جديد بدأ يلوح أمام البرجين والأحياء المحيطة بهما.

محترفات في السماء

أطلق المجلس الثقافي في منهاتن التحتا برنامج المحترف كمشروع مؤقت في سنة ١٩٩٧. وذلك اعتماداً على حلم أحد الفنانين الذي كان يبحث عن نافذة معلقة في نيويورك ليرسم المدينة تحته. تمت



دعوة إلى المحترفات المفتوحة
تصوير كريستيان نفوين



طلبات الاشتراك العديدة التي كانت تصلنا من جهات العالم، كانت تحال إلى لجنة تحكيمية مشكلة من مختصين بالفنون ونقاد وفنانين ومنظمي معارض. وكانت تختار خمسة عشر فناناً لكل دورة تدمم ستة أشهر. كان الاختيار يولي عناية لنوعية العمل والاقتراحات التي يتقدم بها الفنانون، ومدى ملاءمة هذه المشاريع لطبيعة البرجين. كنا أحياناً ندعو بعض الفنانين لتنفيذ مشاريع خاصة. ولكي نخلق فضاءً ديناميكياً من التواصل والاكتساب والتعارف، عمدنا إلى تنظيم زيارات لنقاد ومنظمي معارض ومختصين بالفنون وتلامذة. وفي ختام كل دورة تفتح المحترفات للعامّة مما يسمح لآلاف الزوار بالدخول، ومعاينة مدى جرأة البرنامج ومغايرته وغرابته، فضلاً عن نوعية الأعمال المعروضة والمنجزة والتي تعكس، حتماً ومن دون شك، بعض ما يعتمل في هذه المدينة.



المحترفات المفتوحة
تصوير مختار كوكش



دعوة مجموعة من الرسامين (الناسخين) (*painters, perceptual*) لكي يُنتجوا فناً مستوحىً من أروع منظر للمدينة. فأعطي هؤلاء الفنانون جوائز مرور مفتوحة، وإمكانية إشغال المساحات غير المشغولة في الطبقات كافة. التحقت بالمجلس الثقافي في صيف ١٩٩٨ وباشرت مع مجموعة من زملائي بإعادة تصور أفق جديد لهذا المشروع. وبما أن هذين البرجين ينطويان على مستويات عدة سياسية واجتماعية لا مثيل لها، لفت انتباهنا سريعاً كون هذا المشروع يشكل أرضاً خصبة لفنانين يتناولون مسائل هندسية وأخرى متصلة بالحدثة والسوبر حدثة والعولمة والعمران والثقافات الشعبية ونقد المؤسسات. فأسسنا في تشرين الثاني من سنة ١٩٩٨ برنامجاً يمنح الفنانين إقامة موقته في البرجين. ودعونا لهذا الغرض مجموعة من الفنانين الصاعدين وآخرين على اعتاب تحقيق شهرتهم. ولكل منهم سيرة واهتمامات مختلفة ويعملون بأدوات متنوعة. والحال، فإن برنامجنا (*Open Studios*) أضاف إلى المنظر أبعاداً أخرى تشمل علاقة الفنان بمحيطه، والديناميكية الجمالية التي يمكن لطبيعة المكان أن تساهم في دفعها إلى الأمام. تصورنا البرنامج كمستوطنة للفنانين: يتشارك الفنانون في استخدام مساحة واحدة تقع في الطبقة الواحدة والتسعين من البرج الأول، ويقطعونها في ما بينهم باستعمال عدد محدود من الجدران غير الثابتة، كذلك كان لهم حق استعمال غرف ومساحات مختلفة في المبنى برمته بحسب ما تقتضي مشاريعهم. هكذا شجع البرنامج الحوار والتواصل والتعاون، من دون أن يلغي الحق بالعزلة والتأمل. توسع البرنامج سنة ١٩٩٩ ليضم بوتقة أوسع من الفنانين يعملون بتقنيات ووسائط جديدة.

والتي غالباً ما كانت تتمحور حول مواضيع شخصية ومتعلقة بمسألة الهوية. بعضهم أنتج أعمالاً تصدر عن المركز التجاري كموقع محدد. هذه الأعمال كانت متصلة بالمكان إلى حد أن إخراجها من حيّزه كان يمكن أن يجعلها عرضة للدمار. ولكن معظم الفنانين اختاروا اختبار موقع المركز وما يفرضه من اقتراحات تجمع بين الموقع والوضعية.

متوسلين مجموعة متنوعة من الوسائط والأدوات، خاطب الفنانون الموقع باحثين ومنقّبين عن خصائص شكلانية وعلاقات اجتماعية - سياسية، ومستويات السرد التاريخي، فضلاً عن الوظائف المتعددة التي يحتويها البرجان. وإن تشارك الفنانون في ما بينهم الموقع نفسه، إلا أن تأويلاتهم الشخصية ساعدتنا في إعادة التفكير في مقولة «المكان» وأبرزت تنوع الممارسات الفنية والنظرية بما فيها، تحديد الموقع، توجيه الموقع، وعي الموقع، الحوار مع الموقع، والاتصال بالموقع أيضاً^(٢).

كثير من الناس اختبروا البرجين كبنية مسيطرة طغت على خط الأفق، وفي غالب الأحيان انتقد البرجان باعتبارهما أنصافاً هندسية وأيقونات ثقافية. انطلاقاً من تأملي بهذا المكان وبالأعمال التي أنتجت داخله، تبلورت لدي ثلاثة إطارات مفاهيمية: سوبر حداثة (supermodernity)، الرؤية والأيقونة. هذه المفاهيم الثلاثة تكاملت لتقدم سنداً واسعاً لتفهم البحوث التي قادها الفنانون خلال فترة إقامتهم، ولقراءة الأعمال المطبوعة. وإذ تبدأ المعاني بالبروز من ملقتى ثلاثة روافد، هي الخصائص المادية للموقع، مصادر الأعمال الفنية وطريقة تلقي الجمهور.

أتاح هذا البرنامج للفنانين فرصة نادرة لاختبار مدى كثافة الإيقاع المالي والمصرفي لهذا الحي، وفرصة إنتاج أعمال في أكثر بقاع العالم شهرة والأوسع صيتاً. كما سنحت لموظفي الشركات التجارية والمالية فرصة الاطلاع عن كثب على مجريات الإبداع والتورط من غير تخطيط في أعمال فنية ثقافية. حين تفتح المحترفات أبوابها للعامة، يتداخل الفنانون والنقاد والكتاب ومالكو المجموعات مع مجموعات متغيرة من الأفراد تملك تأثيراً وتشغل مقامات معينة في محيط البرجين والذين لم يسبق لهم أن حاولوا اكتشاف المكان. وفي محاولة لتوسيع دائرة الزوار وحبك هذا البرنامج في نسيج المدينة الثقافي، تشارك برنامجنا مع أكثر من متحف ومؤسسة فنية في المدينة. وفي ترويج البرجين كفضاء معاصر جدير بالاكشاف ساعد البرنامج الآلاف لإعادة زيارتهما وتجديد صورتها. هكذا قدم مركز التجارة العالمي كمكان يحمل كما من المعاني الرمزية والمجازية موقعاً متميزاً يسمح للفنانين وغير الفنانين التمعن والتأمل في مشهد العولمة المتقلب والمتسع باطراد.

(٢) مي وان كوان. «مكاناً تلو الآخر: فن الموقع والهوية الموضوعة». كامبريدج، ماساشوستس، إم إي تي برس، ٢٠٠٢.



سوبر حادثة: الداخلي

بخلاف حضورها الطاعني في المشهد المدني، لا تتميز أمكنة المبنين وفضاءاتهما الداخلية في مركز التجارة العالمي، بأي ميزة فريدة. ولو ضربنا صفحا عن بعض التمايزات التفصيلية، فإن الفضاءات الداخلية في المبنين لا تختلف عن الفضاءات التي نقضي فيها معظم أوقاتنا: رتيبة، بلا روح، فضاءات عابرة نتقل فيها وتواصل ونستهلك وتبادل، وقد باتت تمثل الطور المتأخر من الرأسمالية. في كتابه المعنون «اللامكان: مقدمة لأنثروبولوجيا السوبر حادثة» يحدد مارك أوجيه فضاءات كهذه بوصفها أيقونات السوبر حادثة - حالة معاصرة من فيض عام وتسريع يواكبهما فيض من الأحداث والفضاءات والزمن^(٣).

وإذا حدد الأنثروبولوجيون المكان كفضاء يتضمن علاقات متينة ومتراكمة تربط الثقافة والمجتمع والفرد في ما بينهم، إلا أنهم بدأوا مؤخراً بالإشارة إلى فضاء لا يمكن تحديده وبنسبته إلى اللامكان. عدد لا يستهان به من الفنانين المشاركين في البرنامج شحنوا بأنواع من القلق والاستلاب التي تنتجها هذه الفضاءات. بينما عمل آخرون على فضح ما يرقد تحت القشرة؛ التواريخ المجهولة، الحقائق السياسية، وشروط الفضاء الإنسانية.

يقول أوجيه إن التناقضات والتحوليات المتوالية للعالم المعاصر، والمتمثلة في السوبر حادثة: «تقدم حقلاً ساحراً للمراقبة، وموضوعاً للبحث الأنثروبولوجي بكل ما تعنيه الكلمة»^(٤). كثير من الفنانين في البرنامج لبسوا أدوار باحثي الميدان، أو مراقبين اجتماعيين ومحققين عدليين. إنما تجارب الفنانين في المركز العالمي للتجارة، لم تكن عابرة؛ إذ لم يكونوا مجرد زوار. فهم سكنوا هذا الفضاء لمدة طويلة

واكتسبوا مداخل لمستوياته المتعددة والتي سمحت لتناقضات المكان الكثيرة أن تتحدى افتراضاتهم. ومن البديهي إذاً أن الفنانين لم يبحثوا مطولاً كما يشترط البحث الأنثروبولوجي، بل قدموا تأويلات عامة وآراء شخصية، لهذا المكان وشروطه.

كثرة من الأعمال الفنية التي أنتجت خلال فترات الإقامة استعرضت التبعات الاجتماعية والبيكولوجية للهندسة. من المهم الإشارة هنا إلى كون فضاءات السوبر حادثة أو تلك التي تسمى باللامكان، ليست مستلبة تماماً. إذ هناك الكثير مما يمكن قوله عن قدرة الأفراد والروح البشري على شخصنة تجاربهم وترك آثار فراداتهم في سيستامات تبدو جائرة ومسيطر. والحق أن أشكالاً عديدة من المقاومة تبثت في الأنحاء المضبوطة للمبنين، إلا أن معظمها برز في الأمكنة المستترة والفضاءات غير المطروقة. ومنها على سبيل المثال، درج السلم، حيث اعتاد الموظفون التدخين، مساعد البضائع، حيث الروائح وبقايا النفايات، والمراسي، حيث تتسدى لغة الحمالين، جدران الطبقات السفلية المخططة بالجرافيتي حيث نقرأ أكثر العبارات بذاءة وننظر إلى رسومات جنسية، كما نرى تمارين رياضية وتصريحات بالحب وتدمرات سياسية «هنا الجحيم» و«التهموا

(٣) مارك أوجيه «اللامكان: مقدمة لأنثروبولوجيا السوبر حادثة» نيويورك، فرسو، ١٩٩٥.

(٤) المصدر نفسه ص ٣٠.

تذكار القبو
تصوير دوغلاس روس



الأثرياء». في هذه الفضاءات المستترة تطفو إذاً إشارات ثقافة عضوية ما زالت حاضرة وقادرة كذلك على بث المعاني. بنى الموظفون الذين يعملون في الطبقات السفلى نصباً تذكاريًا خاصاً بهم لذكرى أصدقائهم الذين قضوا في انفجار سنة ١٩٩٣. هذا التذكار هو شهادة على القدرات الفطرية التي تعيش تحت سطح اللامكان وعلى مقاومة البشر الغنية القادرة على مواجهة الاتجاهات التسطيحية للسوبور حداثة.

الرؤية: الخارجي

إن عيناً نقدية يمكنها أن تكتشف سريعاً أن المناظر المصورة لا تختزل طوبوغرافيا الطبيعة، فهي تشمل أيضاً كيفية تشكيل الجغرافيا اجتماعياً وثقافياً ونشاطات بشرية، فضلاً عن الإيدولوجيا التي يتضمنها كل فعل رؤية. في النظر إذاً، تتقاطع خاصية المكان المادية، الثقافة بمعناها المتسع، والإدراك الفردي. بكلام آخر نحن لا نسجل المشهد بل نؤوله ونصوره انعكاساً لحالتنا الذهنية. المسافة التي تبني عليها وقفة الناظر إلى المشهد من عل تبعث فيه ضرباً من الكآبة. كثيراً ما كنا نضبط الفنانين وقد نسوا أنفسهم وهم ينظرون من نوافذ الطبقات العليا، إلى درجة أنه يمكننا القول أن فعل النظر تحول إلى شعيرة في حد ذاته مبتدعاً شكلاً حدثياً جداً من الوحدة. فأنتج بعضهم مشاريع تأملية فيها إشارات إلى قدرة المشهد على إعادة ربطنا بجوهرنا.

إن شكل الإدراك الطاغى في المدينة هو إدراك بصري. بالنظر نحاول أن نتعامل مع المحيط المبني. والحق أنه لا يمكننا اختبار المدينة بشكل حميم دون أن نعيش فيها – أن تبحر فيها أفقياً وأن تغرق في مادتها الثقافية والمدنية – إلا أن المشهد من عل

يعدنا بفرصة نقدية لتفكيك إيدولوجياتنا المتراكمة والجماعية: تقاليدنا، مشاريعنا ورواينا.

من الصعب تصور كيف غابت المناظر التي تتيحها ناطحات السحاب عن وظائفها الأساسية. إلى جانب العلاقة التقليدية التي تربط العلو بالسمو، هناك علاقة أخرى ما بين المعلومة والمعرفة التي يشير إليها العلو نفسه – ما يتبدى هو سلطة المنظر – لطالما نسبت السلطة للإبصار؛ ليس فقط بما يخص السلطة على البيئة المحيطة وأقدار الآخرين؛ بل أيضاً قدرة المرء على إدراك حدود نطاقه الشخصي وتمكنه منه. على كل حال، يبدو القول الشائع في نيويورك «أن تنظر إلى أسفل لا يعني أنك تزدرى» دقيقاً في هذا المجال^(٥). والأرجح أنها نظرة محتومة لكل من يعيش في المدينة وينتمي إليها. في كتابه المعنون «نيويورك الهاذية»، يجد ريم كولهاس علاقة مباشرة ما بين وعي النيويوركيين لجغرافيتهم وثقافة الزحام الغنية، والطاقة الإبداعية وأهداف مواطنيها المصابين بالخيلاء^(٦). وينسب كولهاس هذه الدينامية إلى رغبة لا تحول بالفرجة. وليس فقط من داخل ناطحات السحاب ناظرين إلى الخارج بل أيضاً من الخارج ناظرين إلى الداخل.

من نافل القول، أن ليس ثمة مدينة أخرى في العالم تم التمتع فيها وتصويرها أكثر من نيويورك. نيويورك الأسطورية هذه التي تشكلت في الأفلام والثقافة الشعبية – غوثام – تضيء إيدولوجية لا تقاوم كلما حاول أحد ما أن يقبض بيديه على خط أفقها وهويتها كمدينة^(٧).

الأيقنة

على الرغم من أنه بني في مدينة نيويورك، يفخر المركز العالمي للتجارة مقدماً نفسه على أنه مدينة في حد ذاتها^(٨) فهو شكّل

(٥) آدم غوبنيك، «المسير على سلك مرتفع» من مجلة نيويورك، عدد ٢١ أيار ٢٠٠١، ص ٤٤.

(٦) ريم كولهاس، «نيويورك الهاذية»، نيويورك، دار موناتشيللي، ١٩٩٤، ص ٢٥.

(٧) للاستفاضة انظر جايمس ساندرز، «خط الأفق سينمائياً، نيويورك والأفلام»، نيويورك، الفرد أ. كنوف، ٢٠٠٣.

(٨) روج لمركز التجارة العالمي على أنه مكان يمكن للمرء أن يعمل فيه ويتبضع ويعقد صفقاته، فضلاً عن احتوائه على محطة للنقل. من اللافت أن لمركز التجارة العالمي رمزاً بريدياً خاصاً به: ١٠٠٤٨.



فلتؤمن
تيم هايلاند
تقدمة الفنان

ومن مسافة، وكان التلفزيون قد أخصى إدراكهم لهول الحدث وغالباً ما نظروا إليه بعين افتراضاتهم المسبقة. كانت التجربة بالنسبة لنا، أي نحن الذين كنا هناك، مجبولة باللحم والدم. كان صديقي مايكل ريتشارد يعمل في محترفه على منحوتة جديدة، هي حلقة من سلسلة أعمال تتناول سيرة طياري التاسكيجي (Tuskegee airmen) وهم مجموعة من الطيارين الأميركيين من أصل أفريقي خدموا في الجيش الأمريكي في الحرب العالمية الثانية ولم يحوزوا أبداً تقديراً رفيعاً. مات مايكل مع الألوف الذين ماتوا. المنحوتة التي كان يعمل عليها تمثل طياراً يشبهه شخصياً، وهو يمتطي حطام طائرة هاوياً بسرعة؛ رجل ومعدن وعناصر مصهورة. بينما تمكن فنانون آخرون من الهروب قبل دقائق من تهاوي البرجين.

من الفنانين الذين اشتركوا في البرنامج وأقاموا في البرجين ثمة جوليان لافيرديير وبول ميودا اللذان قدما عقب الهجوم على البرجين عملاً فنياً ذاع صيته. مشروعهما هو عبارة عن شعاعين هائلين من الضوء الاصطناعي ينبثقان من الأرض أو ما يسمى

لمجموعة قليلة من أصحاب الحظوة كوناً مغلقاً. بالنسبة للكثيرين الذين عاشوا في نيويورك أو زاروها، كان هذا المركز أيقونة تشاهد من البعيد، رمزاً. هكذا فإن قوة المركز كرمز لم تكن من صنيع بُناها بل كانت مشحونة بمعان ثقافية وسياسية وجمالية من خارجه. من البيهبي القول أن البرجين شُيِّداً بغية تبليغ خطاب إيديولوجي، إذ رمى المستثمرون إلى دماغ خط الأفق في نيويورك بخطاب صلد عن المهارة الأميركية وقدرات البشر. فأتى البرجان ليمثلا موقع الولايات المتحدة المسيطر على الاقتصاد العالمي، وحدد نيويورك سرّة لهذه القوة. علوهما الشاهق وتوأمتها وشكلاهما البسيطان دمغا نفس المدينة في نهاية القرن العشرين. وتعودنا ببطء على ظليهما المرميين علينا. أصبح البرجان نصيبين لـ «السيستام»؛ كانا نسخة حديثة عن هيكل الزكورة، المسلة، الهرم، أو القلعة. وقد هرع المعلنون وصانعو الأفلام في هوليوود للاستفادة واستخدام هذه الصفات فاستعملوا البرجين ليمثلا القوة السياسية المكافيلية، انتصار البشر على الطبيعة، مثالية طوباوية، ورؤى كارثية. شيئاً فشيئاً بدأت تصورات نقدية للبرجين تبرز في أعمال فنانيين ومنتجين ثقافيين، حيث أخذوا يدققون في مضمون ومجازات هذين البرجين. كثير من الفنانين الذين اشتركوا في برنامجنا تعاملوا مع البرجين كإشارات أو كأغراض، وأحياناً كمجرد مسطحات.

محو

لم تشهد تواريخ الإرهاب والهندسة حدثاً مماثلاً للهجوم الذي طاول البرجين في أيلول ٢٠٠١. لن أستطيع أبداً أن أسبر مدى رعب ما جرى وهوله. إذ بينما اختبر معظم الناس حول العالم هذا الحدث ببرودة

أن تدمير المركز العالمي للتجارة تم تناوله من قبل الجميع ليس بوصفه هجوماً على فضاء هندسي وحسب، بل بوصفه هجوماً على منظومة قيم بما تتضمنه من ايديولوجيا وسياسة واقتصاد. وللدقة كان هجوماً على السوبر حداثة وعلى هذين البرجين اللذين يمثلان جوهر، أو ربما نموذج هذا المفهوم. يلاحظ أوجيه في كتابه الذي سبق ذكره أن اللامكنة ومنها على سبيل المثال المطارات، وطائرات الركاب، والمحال التجارية الكبرى، ومحطات القطارات، هي أهداف مرغوبة لدى الإرهاب. وليس فقط بسبب أنها تحوي أعداداً كبيرة من الناس أو الرواد، بل أيضاً لأن «أولئك الذين يسعون إلى أمكنة جديدة يعيشون فيها، واجتماع ما يستقرون فيه، يرون إلى هذا الحد أو ذاك من الوضوح، أن اللامكان هو نقيض المرغوب. اللامكان هو نقيض اليوتوبيا: هو موجود من دون مجتمع عضوي»^(٩).

في سياق مقالة نشرت في مجلة «نيويورك تايمز» قبل بضعة شهور على هجوم الحادي عشر من أيلول، تناول شخصيات ونشاطات تدور في فضاء المركز العالمي للتجارة الداخلي، تم تحوير بعض ما قلته في سياق حوار طويل، فبدوت كمعجب: «لم نعد نبنى أشياء كهذه». ما قصده حينذاك هو أننا لم نعد في حاجة لمثل هذه الأبراج، كما لم نعد في حاجة لأن نضع رجالاً على سطح القمر؛ ذلك ان حقبة الحداثة والذهنية التي رافقتها والتي توجت بمثل هذه المشاريع، انتهت^(١٠). في الأيام التي تلت الهجوم، وقعت بين يدي صدفنة نسخة لا يمكن الاعتداد بصديقتها السياسية من أطلس تاريخ العالم المنشور لدى هاربر كولينز، في مطلع تسعينات القرن الماضي. وتصدرت في الفصل الأول صورة ستون هانج. أما الفصل

«الأساسات في درجة الصفر» ويمتدان صدعاً. يحول مشروعهما الضوء إلى مادة، مذكرين بفن العمارة لدى ألبرت سبير، تغير اسم المشروع ثلاث مرات في محاولة لردم الهوة التي تفصل صورة البرجين المتهاويين عن واقع الأفراد الذين قضاوا تحت حطامهما. حمل المشروع في البداية اسم «شبح البرجين» (Phantom Towers) ثم «برجان من الضوء» (Towers of Light) وأخيراً قر الرأي على تسميته «هبة من ضوء». هكذا يبدو كما لو أن البرجين أكثر قيمة من حيوات الألوفا الذين قضاوا على حين غرة تحت الحطام. وبالنسبة لغالبية الناس بدا هذا المحو الهائل الذي طرأ على المدينة أكثر حقيقة وملموسة من اختفاء كل هؤلاء المقصوفين. لشد ما يثير العجب أن يأسر البرجان اهتمام مجتمع برمته وأن يتحولا في الشهور التي تلت الحادي عشر من أيلول إلى موضوع أثير لفتيشية متفشية. كما لو ان دمار المنشأ جعل منهما أيقونة عامة وشحنهما بقدر كبير من الرموز، ما حدا بالمختصين والفلاسفة ونقاد الإعلام في العالم أجمع إلى إيلائهما اهتماماً مفرطاً، تحليلاً وتفكيكاً ونقداً. ومن مستطرف الوقائع أن شرعية برنامج إقامة الفنانين في البرجين شهدت، بعد انهيارهما، قبولاً مطرداً. ربما كان السبب

(٩) أوجيه، سبق ذكره ص ١١١.

(١٠) شايليا ديوان، «قمتان توأمان تصنعان عالمهما عمودياً»، نيويورك تايمز، ٢٧ شباط ٢٠٠١.



برجان شبحان

جوليان لافيرديير وبول ميودا المعماريان جون بينيت وغوستافو بونيفاردي من محترف براون سيبليس، المعماري ريتشارد ناش فولد ومصمم الإضاءة بول مارانتس.

الأخير الذي حمل عنوان: «القرن العشرون والحادثة»، فتصدرته صورة لبرجي مركز التجارة العالمي يظهر تمثال الحرية في خلفيتها. وإذا كان البرجان قد شكلا كناية عن الحداثة وعظمة الأمبراطورية الأميركية، فإن انهيارهما لا بد أن يطرح سؤالاً: أي غد ينتظر الأمبراطورية الأميركية؟

خاتمة

قدم فضاء مركز التجارة العالمي للفنانين اقتراحات ورؤى عديدة سمحت لهم في تأمل مشهد مدينتنا المعاصر، وإعادة التفكير بتصورنا لأميركا، في الوقت نفسه كان محفزاً لتناول نقدي لعبوب للعمران وثقافة الاستهلاك والشركات والسياسات المعولمة. والأهم أن هذا البرنامج أَمَّن لنا مدخلاً إلى سياق الفنانين الإبداعي والطرق المتنوعة التي يستخدمونها في التحليل والتوثيق والعرض وتأويل العالم الذي نعيش فيه.

ما زلت أتنبَّك ذكريات ما راكمته في مغامرتي الكبرى، والطرائف والتجارب التي انبثقت من هذا البرنامج. شاهدت أكثر من مغيب مشهود من تلك المحترفات، وشعرت كما لو أنني سانت إكزوبري الذي أقسم أنه رأى في سماوات الصحو الأرض محدودة. وإن أستذكر الحوارات البديعة مع النزلاء والعمال في المبنى واللحظات الكثيرة الحميمة الهاربة، لا أجد مفراً من الابتسام؛ تماماً مثلما فعلت في يوم لوحته فيه بيدي من البرج الأول إلى أحد ما في البرج الثاني رأيته واقفاً خلف نافذة يبادلني النظر والتلويح.

مختار كوكش

منظم ومنشط فني وكان مدير مركز الفنون البصرية والوسائط الجديدة في المجلس الثقافي في مانهاتن التحتا. حيث أعد برنامج إقامة لفنانين ومشاريع فنية في الأمكنة العامة ومعرضاً. عمل مع غالبية عديده ومتاحف وجمعيات غير الربحية في أوروبا والشرق الأوسط وأميركا الشمالية. هو الآن مدير برامج الميديا - الفنون والثقافة في الشرق الأوسط وشمال أفريقيا لدى مؤسسة فورد.



دفاعاً عن الفضول: حوار متخيّل بين رئيسيّ تحرير في مجلة كابينيت

سينا نجفي

من دون وعي منه، في مفهوم «الجمال». يتمنى المرء لو أن هذا «المشاهد» كان، على الأقل، معروفاً بما فيه الكفاية من معشر فلاسفة الجمال! يتمنى لو أنه كان بالنسبة لهم واقعة شخصية عظيمة، تجربة، نتيجة طائفة من الاختبارات الفريدة والمتينة، طائفة من الرغبات والمفاجآت والافتتان تدور حول ميدان الجمال! لكنني أخشى أن يكون الأمر خلافاً لذلك، دائماً: بحيث إنهم يقدمون لنا، منذ البداية، تعريفات تنطوي - كما هي الحال في ذلك التعريف الشهير الذي يقترحه «كنط» للجمال - على نقص في دقة التجربة الشخصية يشبه إلى حد كبير تلك الدودة التي تنخر الخطأ الجزري. «الجمال - يقول «كنط» - هو ذاك الذي يثير إعجابنا من دون أن يخالط هذا الإعجاب فائدة أو هوى». بلا هوى! قارنوا هذا التعريف بتعريف آخر يأتينا من «مشاهد» حقيقي ومن فنّان، هو «ستندال» الذي سمي الجمال مرة «بشرى بالسعادة» *une promesse de bonheur*. مهما يكن من أمر، فإننا نجد أن ما يحصله «كنط» بشكل خاص من الحالة الجمالية: أي التجرد من الفائدة أو من الهوى *désintéressement* هو هنا أمر منقوض وملغى. من المصيب يا ترى؟ «كنط» أم «ستندال»؟

أحسب أننا لطالما أضمرنا في كابينيت *Cabinet* تقديراً رقيقاً لتعريف «ستندال»

أ: عندما أطلقنا مجلة كابينيت *Cabinet* سنة ٢٠٠٠ كانت إحدى أفكار نيّشه تشكل، بالنسبة لنا، إطاراً لتفكيرنا في المشروع ككل، ولطالما ناقشناها وحاولنا سبر غورها. هي مقطع من كتاب «أصل الأخلاق وفصلها»، حيث يبدي نيّشه تدمره قائلاً: إن نظرية الجمال لم يتم أبداً تطيرها انطلاقاً من وجهة نظر الفنان. على العكس فالأفضلية كانت تُعطى دائماً لوجهة نظر المشاهد المعزول عن شروط إنتاج العمل، والذي يحمل تبعاً مسافة تفصله عن العمل الفني، هي تلك المسافة التي يعترض نيّشه عليها. لهذه الأسباب ارتأينا أن نورد المقطع كاملاً:

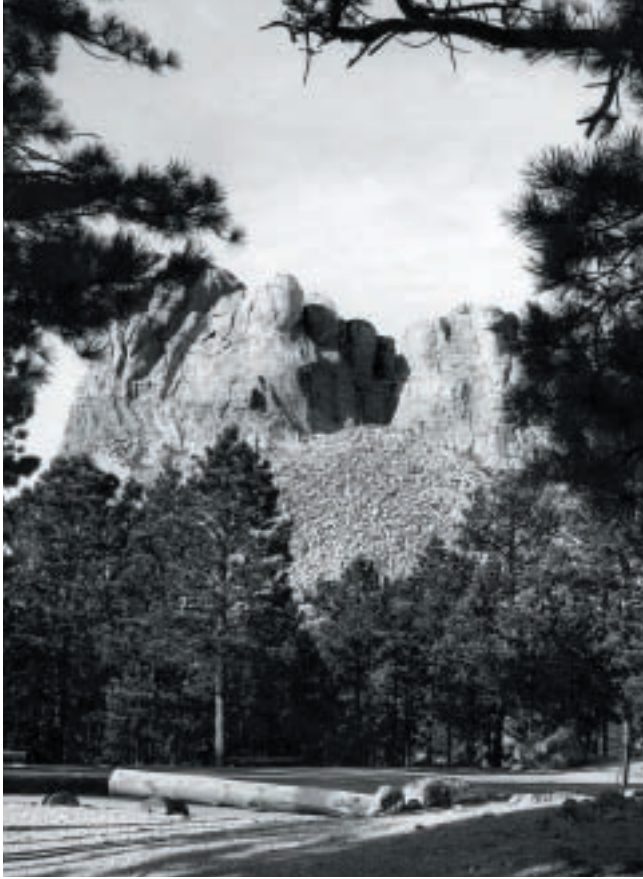
«استغل «شوبنهاور» التصور الكنطي للمشكلة الجمالية، على الرغم من أنه، بالطبع، لم ينظر إلى هذه المشكلة بعينين كنطيتين. كان «كنط» يعتقد أنه قد شرف الفن حين نوّه، في معرض كلامه عن مواصفات الجمال، بهاتين الصفتين اللتين تشرفان المعرفة: التجرد والشمول. ولست الآن في معرض التدقيق حول في ما إذا لم يكن ذلك خطأ فادحاً. لكنني أريد فقط أن أشدد هنا على أن «كنط» - شأنه شأن جميع الفلاسفة - عوضاً عن أن يستهدف المشكلة الجمالية استناداً إلى تجربة الفنان تجربة الخالق، لم ينظر إلى الفن والجمال إلا بوصفه «مشهداً». فأدخل «المشاهد»،

والمُتعدّي على الإسم الهندي الأصلي لهذه الجبال ومنها جبل راشمور. هكذا يقدم النص الخلفية التي تجعلنا نفهم حدة المنازعات التي قامت حول هذه الجبال بوصفها مكاناً روحانياً للسكان الأصليين. من الواضح أن مشروعاً كهذا لا يمكن اختزاله إلى أغراض جمالية بحتة، أو حتى إلى مقولة الغريب والأليف التي قد تنتج هما مقيماً. فمشروع كهذا يضم كل هذه المواضيع، وهو أيضاً سياسي بالمعنى المباشر للكلمة. ولنأخذ مثلاً آخر هو مشروع «اليزابيت دو ماري» في العدد الثاني عشر، والذي تقترح فيه كيفية صناعة أصداف محسّنة تسمح لسرطانات

أرفع حتماً من تقديرنا لتعريف «كنط». كانت إحدى الطرق التي من خلالها تبلور انحيازنا إلى تعريف «ستاندال» تتمثل في تشجيع الفنانين على الكتابة، وتشجيع الكتاب على التفكير من وجهة نظر الفنان، ما يعني تأسيس علاقة مع فيض التجارب التي يستجلبها العمل الفني. هذا يعني أيضاً أن على الكاتب أن يشغل موقع الفنان المنتج أو على الأقل موقع المشاهد «المميز». فبينما تقوم علاقة مختلفة بين المشاهد السيئ والعمل الفني هي علاقة بعد وامتتاع، كونية وغير شخصية. يتورط المشاهد «المميز» أو الفنان ويتقبل كل أنواع الانبهار التي يهملها تاريخ الفن التقليدي ونقد الفن.

تبدو مكتبات الفنانين البيئية اليوم مختلفة جداً عما كانت عليه منذ خمسين سنة. إذ قد نجد فيها كتباً تتناول شعارات النبالة وكتباً أخرى تشرح طبيعة تعقيدات شبكات العناكب وأخرى تصف الفجوات على سطح القمر أو كتباً في الطب، وقوانين الملكية الفكرية أو زي الممرضات. والحال ان كل شيء أصبح موضوعاً قابلاً للبحث. والفنانون الذين ننشر أعمالهم في مجلة «كابينيت» Cabinet قد يكونون نموذجاً عن هذا التنوع أو بكلام آخر عن معاصرة الفنانين اليوم. على سبيل المثال، نشرنا في عدتنا السابع عملاً مصوراً ومكتوباً للفنان «ماتيو باكينغهام»، مؤلفاً من جزءين؛ الجزء الأول عبارة عن ملصق لجبل راشمور كما قد يبدو بعد خمسمائة ألف سنة: اندثرت الأمبراطورية الأميركية، وحتت العوامل الطبيعية تفاصيل وجوه الرؤساء الصخرية. كل ما تبقى هو صورة يصعب تبيين تفاصيلها، صورة غطرسة غبشة وغازمة. إلى جانب هذا الملصق يقدم «باكينغهام» نصاً أنيقاً يكتب فيه تاريخ الآباء أو الأجداد الستة المتشظي

«الأجداد الستة، باها سابا، في سنة ٢٠٠٢، ٥٠٢»
سي.إي.
ماتيو باكينغهام.
تقدمة الفنان ومجلة كابينيت.



أ: علينا أن نميز هذا الأمر عن المحاباة. والحق أن تجنب المحاباة كان تقليدياً يستند إلى وعد الناقد المستقل الذي يقوم بعمله بوصفه ليس فناناً أو منظم معارض. ب: ربما علينا أن نستعيد هنا مقالة مثيرة (لبوريس غروا) «عنوانها «تأملات نقدية» حول تاريخ الناقد. يكتب «غروا» في نصه أن موقع الناقد تغير جذرياً منذ أن ابتدع أو اخترع «بودلير» هذا النمط من الكتابة في العقد الخامس من القرن التاسع عشر. في البدايات كان الناقد يعمل إلى جانب الجمهور، وكان يحاول أن يتفهم ولو تم ذلك من طريق ازدرائهم أحياناً. إلا أنه لم يكن على علاقة مع الفنان. يزعم «غروا» أن ثمة لحظة ما، تخلق فيها الناقد عن انتسابه للجمهور لكي يصادق الفنان. إلا أن المشكلة كانت في أن الفنان رفض صداقة الناقد، وهكذا تحول الناقد إلى شخص مطرود من مملكته ومكروه من قبل الفنانين ولا يمتلك ثقة الجمهور الذي سبق له أن خانته. والحال، فإن نصوص هذا الناقد المهجور لم تعد تعني أحداً سوى، ربما، زملاء له. لم يعد الجمهور ولا الفنان يهتمان.

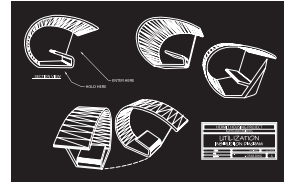
أ: بالطبع لم يعد الفنانون مهتمين بهذه النصوص. لطالما رأيت أصدقاء من الفنانين يقلبون صفحات مجلات الفنون بحثاً عن الإعلانات وأخبار العروض القصيرة، وما كتب عن زملائهم باختصار. أما النصوص النقدية الطويلة التي جهد المحررون في تحضيرها فلا تلت انتباههم، قد يكون هذا كلاماً فيه مبالغة، إنما، وبحسب ما رأي «أدورنو» في التحليل النفسي، فالمبالغات هي الحقيقة الوحيدة.

تصنع مجلات الفن عموماً بحسب منظور النقاد، المتكئين على مقولات ثابتة من قبيل القدرة على إطلاق الأحكام، التقييم، الفرز وبناء القوانين وأساطير أخرى كتلك



الهرميت التي لا تجد أصدافاً تعيش فيها أن تجد منازل صناعية لها. تحاكي «دو ماريه» في مشروعها هذا تصاميم للمعمار الفاشي «تيرانيني»، ويتبدى لنا من مشروعها أن السرطانات تفضل العيش في الأصداف الاصطناعية على العيش في الأصداف الطبيعية. هنا أيضاً نرى أن العمل مبني على مجموعة من عناصر الإبهار التي تعصى على الإحاطة والتنميط. إذا يمكن لنص «دو ماريه» أن ينشر في كتاب عن علم الأحياء، كما هو أيضاً مجموعة تعليقات عن الهندسة وسياسات بيئية فاشلة وثقافة الاستهلاك. إذاً هو مشروع يفيض على اهتمامات متعددة أو متنوعة، ولذا يخرج عن الاهتمامات التقليدية لنقد الفن، مما يدعونا للسؤال حول إذا ما كان مشروعها «باكينغهام» و«دو ماريه» بحاجة لنقد الفن لكي يحقق حضورهما؟ وبما أن مشاريع كهذه تقدم آراء شغوفة فما حاجتنا لتعليقات نقدية باردة وحيادية؟

ب: في المقابل فإن تشجيعنا الدائم، في مجلة كابينيت Cabinet، للفنانين على الكتابة يخفف من التجرد الزائف ويعزز من تقريب المشاهد للعمل ويحقق ما ذهب إليه «نيتشه» في النص المنشور آنفاً.



صورة ورسم بياني لمشروع اليزابيت دو ماريه الذي يقترح بناء أصداف اصطناعية للسرطانات المشردة والمعالجة عن ايجاد اصداف طبيعية مهجورة. مقدمة الفنانة ومجلة كابينيت.

التي تسمى «البعد النقدي». طبعاً ما زالت كتب الفنانين تهادى، ولكنها ما حالياً غير متوافرة إلا في المكتبات المتخصصة، وإما بأسعار باهظة وطبعات قليلة، أو منسوخة على آلات النسخ وموضبة على نحو بدائي. ولكن السؤال هو لماذا لم تعد مجلات الفن مصدراً أساسياً يقدم أفكاراً موحية للفنانين؟ من هو القارئ المتخيل لهذه المجالات ذات الطباعة الفاخرة التي تدور حول العالم؟

ب: في آخر مقالة «غروا» تحولٌ مثير يعتبر فيه الكاتب أن غياب الجمهور قد يشكل منفذاً لنقد الفن اليوم. إذ إن غياب الجمهور ومتطلباته يتيحان للناقد أن يكتب ما يشاء، وأن يجازف وأن يجري. قد تتيح له فسحة يتخلى فيها عن المتوقع. لا أعتقد أن «غروا» يزعم بأن هذا ما يجري اليوم بل يقول إنه أصبح احتمالاً قائماً.

أ: اعتقد أن هذا الإحساس بالطرود والهجر ليس غريباً عنا في مجلة «كابينيت» *Cabinet*. هناك أناس ترى المجلة كنوع من مشروع فني. ولكننا لسنا فنانين. نحن نصنع مجلة. وفي الوقت نفسه، مجلتنا ليست نمطية إذ إننا لا نكتب عن المعارض أو ننتقد الفنانين بهذه الطرق النمطية. لذا فإن الالتباس الذي يراه الناس في المجلة هو نقطة قوة، ولكنه أيضاً نقطة ضعف، أو، على الأقل، يدعوننا إلى تحدي أنفسنا واختبار قدراتنا على الثبات بين هذين الحدين.

ب: لا نملك جمهوراً طبيعياً جاهزاً. فنحن لا نزعج قراءنا بتعبئة استمارات تطلب منهم الإفصاح المهين عن معاشاتهم وهواياتهم، الخ.. لطالما واجهتنا صعوبة في تحديد قرائنا أو معرفتهم، ولكن في عددنا العاشر أمكن لنا أن نتعرف إلى مدى تنوعهم. تحضيراً للعدد العاشر اشترينا ٢٠٠٠ متر مربع من الأرض المشجرة في «نيو مكسيكو» خارج مدينة «دمينغ» بهدف

تقديمها لقرائنا. رسمنا خريطة لهذه الأرض التي أطلقنا عليها اسم «كابينيت لانديا» *Cabinet Landia*. تبين هذه الخريطة موقع الأرض والوظائف المتعددة التي خُمننا أنها تصلح لإشغالها. حمل هذا العدد عقداً يسمح للقراء بامتلاك قسم من الأرض يعادل حجم المجلة تماماً مقابل قرش واحد. أما على موقع الأنترنت «كابينيت لانديا» *Cabinet Landia* فأتحننا لكل واحد من المالكين، الذين يتجاوزون الألف مستمك، أن يكتب تعريفاً بسيطاً بنفسه. هكذا تعرفنا على قرائنا واكتشفنا من بينهم أطباء أسنان ومهندسي صواريخ ومصممي أحذية، وتقنيي مفرقات، ومحامي نيويورك تايمز الرئيسي، ومديري سوبر ماركت، فضلاً عن فنانين ونقاد ثقافيين وأكاديميين ومؤرخين. بطريقة ما شعر هؤلاء الناس بأن المجلة تناديهم. أما المشروع نفسه فما زال ينمو باطراد، وأوضح دليل على ذلك تلك الحادثة. حيث، ولعدة شهور خلت، ذهب ثلاثة قراء مجانيين إلى «نيو مكسيكو» وقضوا أسبوعاً في «كابينيت لانديا» *Cabinet Landia* بينون مكتبة كابينيت *Cabinet* الوطنية. لا



خريطة لكابينيت لانديا

نصف اكر كابينيت من الأرض الجرداء في نيو مكسيكو. أرض القراء (ريدر لاند) مؤلفة من ستة آلاف وسبعمئة عقار، كل منها يساوي حجم نسخة من مجلة كابينيت، وتقدم للقراء مقابل قرش واحد. تقدم مجلة كابينيت.

ونحاضر، بينما المجلة، عن قصد، تعيش بين هذه الحقول وهذا ما أعتبره في متن جاذبيتها.

ب: نتجول من مكان إلى آخر، وهدفنا أن ننجح في جعل ما نتفقده أو نعاينه يشرح لنا بعض جوانب هذا العالم وعلاقتنا به. لهذا السبب احب اقتباساً لـ«فوكو» غالباً ما دسسناه خلصة وبين سطور إعلان مبادئ المجلة:

«المسيحية والفلسفة وبعض تصورات العلم دمغت الفضول بالرديلة. الفضول، اللاجدوى، مع ذلك، فالكلمة تعجيني. إذ تقترح علي شيئاً مختلفاً كلياً: تستدعي «الاهتمام»؛ تستدعي رعاية لما هو موجود وما قد يوجد؛ التحضير لاكتشاف الغريب والمفرد في كل ما يحيط بك؛ شكل من الإصرار على تفكيك الأليف واعتبار الأشياء نفسها على غير ما هي عليه؛ حماسة للقبض على ما يجري وعلى ما يعبر؛ خفة في التعامل مع الهرميات التقليدية لما هو مهم وأساسي.

أحلم بزمن جديد للفضول. لدينا الوسائل التقنية لبلوغه؛ الرغبة جاهزة؛ ما علينا تعلمه لامتناه؛ والبشر القادرون على القيام بذلك موجودون أيضاً. ممّ نعانى؟ من القلة: من قنوات ضيقة هزيلة محتكرة على وجه التقريب، غير كافية. لا جدوى من تبني موقف وقائي لتجنب المعلومات «السيئة»، من غزو وخنق «الجيد». على العكس من ذلك علينا مضاعفة سبل واحتمالات الذهاب والإياب».

في المجال الأكاديمي، يكتب هذا النوع من الفضول الذي يتحدث عنه «فوكو». هذا الفضول الذي يصنع الهواة الذين يضرّبون بسهم في كل حقل. يقول المثل الإنكليزي: الفضول قتل الهر. لذا فالمفترض أن مثقفاً جدياً يسير بحسب منطق الانتظام، يبقيه داخل حدود اختصاصه.



صور لمكتبة كابينيت الوطنية، صممت وبنيت في كابينيت لانديا في صيف ٢٠٠٤، بناها قارئ كابينيت ماثيو باشور بمساعدة ثلاثة من الأصدقاء. تقدمه ماثيو باشور ومجلة كابينيت.

بد أن مشاريع متطرفة كهذه تثبت فينا الأمل بأن الرغبة في تمتين أو اصرر الاجتماع ما زالت حية في الولايات المتحدة وذلك على الرغم من محاولات الرأسمالية لإلغائها. أ: لطالما فكرت أنه في الإمكان خلق القراء من خلال كتابتهم، هذا أيضاً من «نيتشه»، أي أن نبتدعهم أثناء المسير. أعتقد أن هذا يشكل جزءاً من جاذبية العمل في هذه المجلة. أما في ما خص اهتماماتنا الأخرى فنحن على اتصال بتلك الحقول الأخرى، إذ إننا جميعاً نكتب أو نساهم في وسائل نقدية تقليدية أو نعلم

أ: هذا جزء من مقارنة حدائبة، تفترض حدوداً لكل وظيفة، وبالتالي إحساساً بأنه لا يمكن الكتابة من موقع عمومي.

ب: إذاً، إذا كنت تدرس موضوعاً ما وحدث أن تنبعت إلى مخارج مثيرة قد تضعك خارج الاختصاص، عليك كبت رغبتك في ورود هذه المسالك والمخارج. أ: لأن هذا قد يسمك بنقص في قدرتك على التركيز. نقص في الانتظام.

ب: لم يلفت انتباهي من قبل الازدواج الذي تحمله كلمة انتظام من حيث المعنى. فالانتظام كلمة تنتمي إلى مستوى يختلف اختلافاً بلياً عن كلمة مثل السعادة والتي هي الكلمة التي يستعملها «ستندال». وحتى لو كنت لا ترى رأي «ستندال»، فالسعادة هي حجة أقوى عندما نقارنها بفكرة «كانط» عن التجرد. وحين نعمن النظر جيداً بمقولتي المتعة والتجرد نكتشف أن الفضول هو بوصلتنا. هذا لا يعني إفراطاً في الأنانية، أو نقصاً في الاهتمام بالعالم، بل على العكس هذا يثبت الاهتمام الشديد بالعالم على ما يشير إليه «فوكو».

أ: لا أعتقد أن «ستندال» باستعماله كلمة سعادة، يعني مجرد جذل أو خفة.

ب: هنالك أيضاً بعد طوباوي يفترض أيضاً التورط. برأيي إن مقولة السعادة ترتبط في الولايات المتحدة بالسعي وراء حب الامتلاك. والذي يتيح انفصلاً واستقلالية عن الآخرين. أن تكون سعيداً يعني إذاً أن لا تهتم بالعالم. ولكن في العودة إلى الفضول، فإنني أرى أن الإحباط الذي يصاحب قراءة النصوص النقدية يعود في أحد أسبابه إلى كون الفنانين فضوليين ويريدون التعرف بالعالم من حولهم، فهم عصريون. بينما الجهاز النقدي الذي يحيط بأعمالهم لا يسمح للفضول أن يحقق تميزه.

أ: إذاً ربما يفضي بنا نقاشنا إلى إعادة

الاعتبار لما يسمى بالكتابة الجميلة، على غرار الفنون الجميلة، والتي تستحضر على عكس الكتابة النظرية، أشياء هذا العالم واهتماماته. أعتقد أن هذا هو التوازن الذي نطمح إليه في مجلتنا. أن نتيقن من أن هنالك إطاراً نظرياً قادراً على استيعاب طيف الاكتشافات التي تنطوي عليها المجلة من دون أن يكون هذا الإطار معلناً. أن نتركه يبرز من خلال التصادم غير المتوقع بين الأشياء، من السير فوق سبل لم تعبرها المجالات الأخرى.

ب: ولهذا السبب أرى أنه علينا إتاحة المجال في كل عدد للفشل، وهذا نادر في الولايات المتحدة بسبب طغيان الشروط الاقتصادية للإنتاج. نحن أيضاً خفنا من الفشل مرات عديدة. ولكن هنالك أنواعاً من الكتابة - طريقة الكتابة الجميلة - تشجع على المخاطرة والمجازفة. كلمة «البحث» *ESSAY* تعود في جذورها إلى الكلمة الفرنسية التي تعني محاولة. وهذه هي حال كلمة مشروع *PROJECT* التي تعود في أصلها إلى الذئيفة. أي أن تقذف بشيء من دون أن تعلم أو تهتم في أي مكان سوف يسقط؛ انه مقذوف.

لقد فشلنا مرات لا تحصى. وبعضها يشكل بالنسبة لنا لحظات نفخر بها في المجلة. في العدد الرابع أطلقنا «الأحاديث المسافرة» وهي فكرة تصورنا أنها سوف تشكل متن المجلة وغايتها. الفكرة بسيطة: نختار أ ليقابل ب يحق لنا اختيار ب في العدد التالي ب يختار ج وهكذا دواليك. كل عدد يحتوي إذاً على جزء من المضمون لا سيطرة لنا عليه. كنا سعداء جداً لاختيار «دين ماك كانيل» مؤسس دراسات السياحة، لكي يطلق السلسلة. اختار «دين» «لوسي ليارد» ونشرنا المقابلة في العدد الرابع. اختارت «ليبارد» شخصاً آخر للعدد الخامس إلا أنه نكث بوعده

فتهاوى المشروع برمته. وإن استفدنا من عبْره بشكل ما. فشل آخر واجهناه، حصل عندما قررنا محاورة أستاذ في الفلسفة في أكاديمية «ويست بوينت» العسكرية، وهي الجامعة التي يتخرج فيها جنرالات أميركا المستقبل. اتضح أن المقابلة كانت عبارة عن فشل ذريع في التواصل حيث لم يكف الطرفان عن القيام بمونولوجاتهم التي لا تقيم وزناً لقول الآخر. وإذا أردنا أن نكون كريمين اعتبرنا هذا الفشل قابلاً للقراءة بوصفه عرضياً.

والإحساس بأن مجلتنا مشروع مفتوح ودائم لا يتجلى في داخل كل عمل على حدة، بل يتجلى بالطريقة التي ننظم فيها مضمون المجلة. فمسؤولية الكاتب أن يضيف على مقالته هذا الإحساس بالانفتاح، بينما وظيفتنا هي جمع الكتابات وترتيبها محافظين على توازن العدد. هو عمل يشبه المونتاج في محاولة لإنتاج حالة ثالثة، وهذا ضرب من المغامرة يتطلب كثيراً من الحظ، فنحن لا نتقصد إبراز العلاقات ما بين النصوص والصور، وإن كانت الثيمات التي نقرحها تنحو نحو إبراز العملية التي تم فيها تركيب الأجزاء كلها. هذا لا يعني بالطبع أن لا مجال للأفراد أن يشكّلوا انطباعاتهم الخاصة من جراء تقارب وتصادم واتصال الأجزاء في ما بينها.

المراجع

- (١) فريدريك نيتشه، «أصل الأخلاق وفصلها»، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، تعريب حسن قببسي، ص ١٠٢-١٠١ من طبعة ١٩٨١.
- (٢) بوريس غروا: «البعد النقدي»، في مجلة آرت فوروم، تشرين الأول ١٩٩٧.
- (٣) ميشال فوكو: (١٩٨٠)، الفيلسوف المقنع، في فوكو الآن «حوارات - ١٩٦١-١٩٨٤»، تحرير سيلفير لوترانجيه، ترجمة ليزا هوكروث وجون جونسون، (نيويورك: سيميوكتست، ١٩٩٦)، ص ٣٠٥. والترجمة للمترجم.

سبينا نجفي

رئيس تحرير مجلة «كابنيت» التي تصدر في نيويورك، ومدير مجموعة «إيماتيريال إنكوربوريتد». عمل محرراً لمجلة «index» (استوكهولم)، ومجلة «merge» (استوكهولم-نيويورك)، وذلك بعد أن أنهى دراسته في الأدب المقارن في جامعتي برنستون وكولومبيا. نظم مؤخراً معرضاً بعنوان: «النحت بالورق» في مركز نيويورك للنحت، وهو يشارك حالياً في تنظيم معرض للفنان غوردون ماتا كلارك بالتعاون مع «وايت كولمز» و متحف «كوينز». له كتاب قيد الطبع حول أنطولوجيا التاريخ الثقافي للالوان.

عروض

الغرفة، أمان قناوي
البحث عن موظف مفقود، ربيع مروة

الغرفة

أمال قناوي



ولدت في القاهرة ١٩٧٤، درست الفنون الجميلة وقدمت عروضها في معارض ومهرجانات عدة في مصر. تعمل مع أخيها، الفنان عبد الغني القناوي، منذ ١٩٩٦ على تسعة مشاريع تتضمن النحت والتجهيز والفيديو. قدمت سنة ٢٠٠٢ تجهيز فيديو بعنوان «ذاكرة متجمدة»، وقدمت عرض «الغرفة» عام ٢٠٠٣ في مهرجان الإسماعيلية الدولي للأفلام الوثائقية والقصيرة بالقاهرة، حيث نالت جائزة عليه. وقد عرض هذا الفيلم في «داك آرت، ٢٠٠٤»، بينالي السنغال الدولي، ومهرجان كونستين للفنون، في بروكسل.

يستكشف العرض غرفة تختبئ وراء الجسد. تعكس هذه الغرفة غرماً أوسع وإن أفل بداهة تقع خارج الجسد، كالمجتمع، وعاداته، وأعرافه. تدنو القناوي من هذه الغرف المتعددة عبر مؤسسة الزواج. فالزواج من وجوه متعددة هو تجربة

إنتاج صندوق المسرح العربي للشباب.



احتجاز. هو عنصر محوري يدور حوله المجتمع. الزواج هو تلك اللحظة التي تتغير فيها أحوال المرأة الاجتماعية والشخصية. وإذا كان يعتبر بداية حياة جديدة فهو أيضاً حدث مهول، يذيب عالم المرأة، ويحول محياها فلا يبقى منه إلا الذكرى. تصور قناوي في «الغرفة» هذه التغيرات بحرارة اللحم والدم، تقف وحيدة على المسرح تعاین التحولات التي طرأت على جسمها بسبب الزواج.

«قد يكون لي قلب خافق، قلب يعمل بانتظام، و لكن لا يمكنني التيقن من أنني حية. تسكن الأحاسيس في هذا الهيكل البشري وتجعله مستودعاً، شكلاً، فضاء ملتبساً يقع بين الداخل والخارج. أحاول أن أستجمع إدراكي، لأتمكن من رؤية



البحث عن موظف مفقود

ربيع مروة



ولد ربيع مروة في بيروت عام ١٩٦٧. درس المسرح وبدأ بإنتاج أعماله المسرحية منذ عام ١٩٩٠ والتي قدّمت في بيروت وفي العديد من المدن الأوروبية. أخرج ومثّل في وكتب العديد من المسرحيات والأفلام، من أعماله: الأباور ١٩٩٠، الأسانوسر ١٩٩٣، حبس الرمل ١٩٩٤، المقسّم «١٩» ١٩٩٧، أدخل يا سيدي إننا ننتظر في الخارج ١٩٩٨، ثلاثة ملصقات ٢٠٠٠، الوجه أ/الوجه ب (٢٠٠١، بيوخرافيا ٢٠٠٢.

يدخل الممثل ١ إلى الصالة من الجهة التي دخل منها الجمهور. يحمل دفاتره الخاصة بالعرض وجهازاً للتحكم عن بُعد ريموت كونترول. يتوجه نحو خشبة المسرح ويقف عند طرفها، يوقف بجهازه صورة الوجه على الشاشة الوسطى.

في اللحظة نفسها، يُضاء مقعدان من مقاعد الجمهور؛ المقعد الأول إلى يمين المسرح بين الصفوف الأمامية، وقد جلس عليه الممثل ٢، والمقعد الثاني إلى يسار المسرح بين الصفوف الخلفية الذي يبقى شاغراً.

أمام الممثل ٢ طاولة صغيرة تُبث عليها لوح أبيض. يضع الممثل ٢ على سطح اللوح أقلام تلوين، فتظهر صورة الأقلام على الشاشة الكبيرة ٢ إلى يسار المسرح.

يتوجه الممثل ١ باتجاه المقعد الشاغر ويجلس. أمامه طاولة صغيرة، يضع عليها أوراقه ودفاتره، فتظهر صورة الأوراق والدفاتر على الشاشة الكبيرة ١ إلى يمين المسرح. أما على الشاشة الوسطى فتظهر صورة الممثل ١ وكأنه في صورته، يجلس على الكرسي أمام المكتب في مواجهة الجمهور.

هذه المسرحية تحاول ملاحقة ظروف اختفاء الموظف في وزارة المالية ر.س. والملابسات السياسية والاجتماعية والقضائية والأمنية التي رافقت القضية، من خلال ملاحقة يومية لما نشر في الصحف المحلية من أخبار، مقالات، تحليلات، مقابلات، تعليقات وبيانات لها صلة بموضوع الاختفاء.

المنظر العام:

في خلفية المسرح شاشتان كبيرتان بالحجم نفسه يفصل بينهما فراغ أسود. واحدة إلى يسار المسرح والأخرى إلى يمينه.

وسط المسرح مكتب خشبي، أبيض اللون، مستطيل الشكل وُضع خلفه كرسي خشبي أبيض اللون في مواجهة الجمهور. خلف الكرسي عُلفت شاشة بيضاء متوسطة الحجم على مستوى سطح المكتب.

على هذه الشاشة يبدأ عرض صورة وجه من دون ملامح، يخفت ثم يظهر بشكل مستمر ومتكرر، يُسمع صوت شهيق وزفير خفيين. يبدأ العرض قبل دخول الجمهور ويستمر في أثناء دخولهم.

عندما يكتمل عدد الحضور في الصالة، تطفأ الأنوار، لا يبقى غير الصورة المتكررة على الشاشة الوسطى بينما يغمر ظلام أسود الشاشتين الأخيرين.

كتابة وإخراج: ربيع مروة

ديكور: سمر معكرون وطلال شاتيللا

مساعدة مخرج: مايا زيبب

الممثل الأول: ربيع مروة

الممثل الثاني: حاتم إمام

مصورون خلال العرض: فيروز سرحال
ومحمد عبدالحق

أجرى المقابلة المسجلة كل من محمد سويد
وباميلا غنيمه

إنتاج: أشكال ألوان ٢٠٠٣

مدة العرض: ساعتان وعشرون دقيقة



توضيح

أمام الممثل ١ وعلى مستوى رأسه كاميرا تأخذ وجهه، وتثبت صورته على الشاشة الوسطى خلال مدة العرض.

الممثل ١ ينظر مباشرة إلى عدسة الكاميرا المُثبّتة أمامه وكأنه يتوجه بحديثه إليها، فتظهر صورة وجهه على الشاشة الوسطى وكأنه ينظر مباشرة في عيون الجمهور متوجهاً بحديثه إليهم.



المقدمة:

الممثل ١: من سنة ١٩٩٥ وأنا جَمَع صور الأشخاص المفقودين يَلِي بينزل خبر عنهم بالجريدة. قَصَّهم وأحتفظ فيهم بدفتر خاص. من دون ما أعرف ليه عم قوم بهالمهمّة، لكن يبدو إنو كان في شي عم يشدني لهالموضوع من دون ما حسّ، يشغلني، يحيرني، ودايماً نفس السؤال: وين ممكن كلّ هالأفراد يختفوا، وخاصّة ببلد مثل لبنان، هالقد زغير، وقال إنه كلّ الناس بتعرف كلّ الناس، وأقلّ ما قيل عن إجتماعه إنه طائفي، عائلي، مجتمع أهلي، عشائري، وإلى ما هنالك...

الظاهر أنو مهما أحكمتنا سيطرتنا على هالبلد أو أي بلد رح يضلّ فيه بخاويش وفسوخات تسمح للفرد يختفي بقلبها، يزمت، يضيع جواتها أو حتّى يرتكب جريمة، وكلّ هالأمر من دون ما نترك ورانا ولا أي أثر.

على كلّ حال، للمفقود ميزة بتميّزه عن كلّ الناس، وهي أنه غائب، وغائب سوف يعود، يعني موجود هون ومش موجود، موجود ومش ميّين، مش ميّت، مش عايش... بيلقط الدموع بالعين وما بيخليها تكرر عالخد. كلّ شي معلق، مؤجل، حالة إنتظار... منتظر.. منتظر وشو منتظر؟ شو منتظر غير أنّ تكون النهاية سعيدة. إنما غالباً ما بتجي النهاية حزينة، مفاجئة، وبتجيب معها الجريمة والموت. الموت الموت، إيه الموت...

لكن الموت يلي بيهمني هو موت الفكرة مش موت الجسد. بقصد الموت يَلِي بيخلصنا من عذاب الإنتظار، فكرة الإنتظار وفكرة التفتيش... بيحررنا من همّ «البحث عن مفقود». هيك موت ما في يصير إلّا جوات الرّاس. موت عن سابق تصور وتصميم، موت متعمّد...

مش القانون بيقول يَلِي بيغيب أكثر من أربع سنين تعلن وفاته؟ بس هالأربع سنين فيها تكون أربع ساعات أو أربع قرون، ٤٠٠ قرن أقلّ وأكثر...

المفقود حالة من الكمون، وعن قصد أو عن غير قصد المفقود بشكل مادة غنيّة لنحيك القصص حوله، نخترعها، نألّفها، نتخليها، ونخبرها...

يفتح الممثل ١ دفتره الأول ويعرضه أمام عدسة الكاميرا معلقاً على محتواه. يتضمن الدفتر قصاصات من الصحف لصور المفقودين الذين اختفوا بعد انتهاء الحرب في لبنان، والتقارير المتعلقة بطرُوف الاختفاء.

تظهر الصور والتقارير على الشاشة الكبيرة ١ أمام الجمهور.

أثناء تقديم الممثل ١ «مقدمة» العرض، يكتب الممثل ٢ النص التالي على اللوح الذي أمامه فيظهر على الشاشة الكبيرة ٢:

هذا العرض ما بيحاول أنو يفتش عن حقيقة ولا عن غير حقيقة...

لا عن متهم ولا عن بريء...

لا عن مجرم ولا عن ضحية...

ما بيهمو يمدح حدا ولا قصدو يشهر بأحد...

بين الحقيقة والكذب في شعرة، وأنا

وعم جرب أقطعها بيخطر عبالى قول

الشاعر «الأخطل الصغير»:

بيكي ويضحك لا حزناً ولا فرحاً

كعاشقٍ خطّ سطرًا في الهوا ومحا...

مفقود



سامر الفتي ربيع أحمد
مرورة (خمسة أموات) منزل
والديه في محلة ناليسوي
سبعمان، في ٢٠٠٠/٣/٣
ولم يعد. الرجاء ممن يعرف
عنه شيئاً الاتصال بمطرفة
العامة للامن الداخلي على الرقم
٢٥٢٥٠

الدفتري الأول

الممثل ١: اختفاء شاب: جان.

وهون صورة أحمد، أحمد اختفى في بيروت.

Pema كانت تشتغل ببيت وهربت.

علي عندو مشكل بالنطق، ما يقدر يحكي مزبوط، اختفى وما معه أي مستند
يعرف عنو.

سامي كان بقهوة الروضة راح عيبته ولليوم بعده ما وصل.

هلا راحت من دون بنتها الزغيرة.

أرتين، سعاد وفريد...

آه! بالنسبة لهيدا الشاب؛ شركة سوكلين فقدته.

فاتن، سليمان، جميل، جورج وكتار كتار غيرهم...

تظهر على الشاشة الكبيرة ١ صورة مرسومة باليد تقلد طريقة نشر صور المفقودين في
الصحف.

هون، المفروض يكون فيه صورة مع خبر عن ر. س. الموظف درجة رابعة
في وزارة المالية. الحقيقة أن ر.س. ما طلع له خبر بالجريدة مثل كل الأشخاص
بهالدفتري لأنه زوجته نشرت نداء تناشد فيه الدولة لكشف مصير زوجها. هالنداء
صدر بالجرايد المحلية بأيلول سنة ٩٦. كان خبر كتير صغير، وثاني يوم نزل
خبر ثاني له علاقة باختفاء الموظف نفسه. وثالث يوم خبر جديد، وبعده نزل خبر
رابع وخامس وسادس وهلمجراً...

أنا، وبما إنو كنت عم قصص صور المفقودين بالجريدة، صرت تابع هالقصة
كمان. فصرت قصص ولزق كل شي بلاقيه عنه على دفتري خاص، قصص ولزق.
قصص ولزق، قصص ولزق، حتى صار عندي دفتريين متلانيين. وكله عن قضية
الموظف المفقود نفسه. هالأخبار جمعتهم من جريدة السفير وجريدة النهار.
سنة ٢٠٠٠ قريتهم، وحسيت انو في شي ناقص بهالقصة. لهيك قررت روح
على جريدة الديار. بالديار فتحولي الأرشيف الخاص بالجريدة، بحبشت وفتشت
عن الموظف المفقود ولقيت كتير، عملولي الهن فوتوكوبي، قصصتن، ولزقتن
على دفتري تالت.. وصرت قصص ولزق. قصص ولزق حتى صار عندي هالدفتري
معبا كله أخبار عن الموظف المفقود نفسه.

بعد فترة زغيرة، قريت الدفاتر الثلاثة وقررت انو إجا الوقت وصار لازم خبر
القصة لحتي اقلتها وخلص عليها.

البحث عن موظف مفقود.





الممثل ٢ يقلب اللوح إلى قفاه الأبيض النظيف، ويبدأ بملاحقة تفاصيل الأحداث. يقوم برسم بياني في محاولة للتوصل إلى خريطة نهائية تشرح تعقيدات القضية:

- باللون الأسود، وفي أعلى اللوح، يرسم خطأً خاصاً بعدد المقالات التي نُشرت عن الموضوع مرفقاً مع تاريخ نشره وحجمه.

- في وسط اللوح يرسم أشكال المفقودين الرئيسيين في القضية.

- باللون الأزرق يرسم خطأً متكرراً يلاحق الأرقام المعلقة عن الأموال المختلسة.

- باللون الأحمر، وإلى الجانب الأيمن من اللوح، يكتب كل أسماء الأشخاص المتورطين بالقضية مع ذكر تواريخ التوقيف وإخلاء السبيل في الحالة الأخيرة.

- باللون الأخضر، وفي اسفل اللوح، يدوّن كل الفضاخ في مؤسسات الدولة.

- باللون الأسود يدوّن صفات المفقود الرئيسي في القضية.

- باللون الأحمر يرسم خطوطاً تمتد على كل اللوح وباتجاهات مختلفة، تدلّ على الأمكنة والبلدان التي قيل أن المفقود الرئيسي قد فرّ إليها.

- باللون الأسود، وإلى الجانب الأيسر من اللوح، يدرج أسماء كل السياسيين الذين علّقوا بشكل مباشر أو غير مباشر حول هذه القضية.

يفتح الممثل ١ دفتره الثاني ويبدأ بعرض قصاصات الصحف. يقرأ منها، يلخصها، يعلق عليها، يؤلّف حولها، يقطع مقاطع منها، يخفي بعضها ويرتجل عند الضرورة. يحاول قدر المستطاع أن يكون حياً: أي أن لا يمثل الشخصيات التي يقرأ عنها، وأن لا يحاول تقليد أصواتها، وأن لا يقوم بمجهود جسدي يُذكر.

الدفتر الثاني:

الممثل ١: الخبر الأول بينزل بجريدة السفير وجريدة النهار، يوم الإثنين ٢٠-٩-١٩٩٦، نداء من زوجة موظف مفقود، زوجة تناشد الرؤساء الثلاثة كشف مصير زوجها. بتقول الزوجة: «يا منقذي لبنان من كل المصائب التي حلت به، يا واضعي لبنان على طريق التحرير والبناء، يا مؤسسي دولة القانون في وجه شريعة الغاب، انقذوني من حال اللوعة التي أحيها ثانية بثانية. منذ ظهيرة الأربعاء الماضي ٢٦-٩-١٩٩٦ اختفى زوجي، تاركاً خلفه عائلة. إذا كان لدى الدولة فمن حقي أن أعرف إذا كان لدى غيرها فمن حقي أيضاً أن أعرف. اختفاؤه أقصى حالات اللوعة، وأقصى حالات الاستهتار بالإنسان والمواطن. لا أطلب إلا حقي الطبيعي في المعرفة، أرجوكم أن تمنحوني هذا الحق».

ثاني يوم، بينزل خبر صغير بجريدة «النهار» إلو علاقة باختفاء الموظف بيقول:....



ملاحظات:

- نظراً لطول النص، ولتعقيدات قانونية خاصة بقانون المطبوعات والنشر، لا حيلة لي بها، سوف أكتفي بنشر المقطع الأول من نص العرض. علماً أن النص يستند، بشكل مباشر ورئيسي، إلى المقالات والأخبار والقصاصات التي تمّ جمعها من الصحف الثلاث: النهار، السفير والديار، خلال فترة تمتد من أيلول ١٩٩٦ وحتى شباط ٢٠٠٤.

- تبقى خشبة المسرح خالية من الممثلين خلال مدة العرض.

- مع إعلان مقتل المفقود والعتور على جثته، وقبل نهاية المسرحية بعدة دقائق، وأثناء عرض المقابلة المسجلة مع الشيخ، وهو من أقارب المفقود، ينسحب الممثل ١ من الصالة من دون أن يلتفت الأنظار.

وعند انتهاء المقابلة، تظهر صورة الممثل ١ من جديد، إنما هذه المرة، مسجلة على شريط فيديو حيث يخيل للحضور أن الممثل ١ لم يترك الصالة. يوجز الأحداث سريعاً، تضاء الصالة معلنةً انتهاء العرض وصورة الممثل ١ لا تزال تحدد بالمشاهدين بينما الممثل ١ لا يعود للظهور أبداً. يكتشف الجمهور غياب الممثل ١.

- على الشاشة الكبيرة ١ لا أثر للدفاتر، في حين يقوم الممثل ٢ بطلاء اللوح، الذي ازدحم بالأرقام والأسماء والرسوم البيانية، باللون الأبيض فتبدو الشاشة الكبيرة ٢ بيضاء متسخة ببعض آثار الحكاية...

معارض

الحاويات الحاوية: مشروع لمجموعة زروبان، غوفان أنجيرليولو وحقان توبال
الصور المعمّرة، جوانا حاجي توما وخلييل جريج
زورخانه، بييمان هوشماند زاده
بيروت كوتشوك، مروان ر شماوي

الحاويات الحاوية: مشروع لمجموعة زوربان

غوفان أنجيرليولو وحقان توبال



درس أنجيرليولو العمارة وفن التصوير وتاريخ الفن، وهو يعيش ويعمل حالياً في اسطنبول. له عدة أعمال تميز استعمال فيها تقنيات الكمبيوتر والصور الفوتوغرافية، وشارك في معارض فردية وجماعية في تركيا والولايات المتحدة الأميركية. يساهم منذ ١٩٩٧ في إنشاء مواقع إلكترونية عدة على شبكة الإنترنت تتعلق بالعمارة والفضاء المدني، من بينها: www.xurban.net. وهو يعمل حالياً أستاذاً في معهد الفنون والتصميم في جامعة بلدز التقنية باسطنبول.

في الماضي القريب، كانت كل الشاحنات التي تنقل البضاعة بين تركيا والعراق مجهزة بحاويات مخفية تحت بدن الشاحنة، وكانت تستعمل لتهرب المازوت إلى تركيا. هذه الحاويات الممنوعة وغير القانونية والتالفة، مرمية الآن على جوانب الطريق الدولية، أطلال اقتصاد تبادلي كان ذات يوم مزدهراً. أجرت مجموعة «زوربان» بحثاً ميدانياً على هذه الحاويات، وحملت معها حاوية للعرض بوصفه فرساً جميلاً ذا قيمة عالية.

منذ نشأة المجموعة انشغلت بمسألة تدفق المعلومات عبر شبكات متنوعة، في وقت لم يعد الانتقال الجسماني لأعضائها ضرورياً. اعتماداً على سيستمات التحويل المعولمة المنتشرة اليوم، تأخذ بعض السلع ذات القيمة العالية (البترول مثلاً) أولوية بحقها في الانتقال، بينما تمنع الناس من الحركة في ما بين الدول وتعتبر خاضعة «للاحتواء».



ولد حقان توبال في تركيا سنة ١٩٧٢. درس الهندسة المدنية والجنرد والنسويات في جامعة الشرق الأوسط التقنية في أنقره. يقيم في نيويورك، ويعمل مبرمجاً ومصمم مواقع على شبكة الانترنت. ومنذ العام ٢٠٠٠ أصبح منسقاً للوسائط الجديدة في المتحف الجديد للفن المعاصر في نيويورك. تتضمن أعماله الفنية مقالات مصورة، تجهيزات، عروض وأفلام فيديو عرضت كلها في معارض فردية وجماعية في عموم تركيا.



يعمل توبال وأنجبرليولو منذ سنة ١٩٩٧ على عدد من المشاريع على شبكة الإنترنت، بما فيها مجموعة «زوربان». تطرح «زوربان» من خلال أعضائها المنتشرين في مواقع جغرافية متنوعة تحدياً شيراً لمقولات الموضوعة والعوامة. يستكشف أعضاؤها تلك الأشياء المهملة والمهجورة والمخرجة، في بيئات عمرانية مختلفة. تتقاطع في أعمالهم مستويات أركيولوجية ومعاصرة التي تتوجد في المدن، حيث يجمعون من هذه المستويات أغراضاً وصوراً يوثقون بها أعمالهم. إن هدف مجموعة «زوربان» يكمن في إيجاد بدائل لأنظمة جائرة والكشف عن سبل لتحقيق عيش مدني فعلي.

إن الغرض الذي صابرته مجموعة «زوربان» انتقل طويلاً فوق مسافات شاسعة وقطع الحدود في أزمان وحقيات قلقلة و«محتواة». هذا يتناقض مع تقاليد التبادل التي ازدهرت لآلاف الأعوام في ما يسمى بالهلال الخصيب (بلاد ما بين النهرين وشرق الأناضول). ومع ذلك فإن المنطقة الجنوبية الشرقية باتت تعتبر، منذ عقود، منطقة توتر.

تأملنا خلال رحلتنا جغرافية هذه المناطق وحياة السكان البائسة. مع ذلك كانت رحلة تومض فيها الرقة. حاول أعضاء «زوربان» طوال ٢١ يوماً وعلى مسافة تربو على ٧٠٠٠ كلم في تركيا خلال شهري تموز وأب ٢٠٠٣ أن يقتربوا من حقل المعاني الذي يختزنه المكان الذي يحوي هذه الحاويات، والشروط التي تخضع لها حياة الناس الذين يعيشون في تلك النواحي. شملت رحلة «زوربان» والوثائق الفوتوغرافية التي جمعتها خلال الرحلة عدداً من المواقع الأركيولوجية والنيوليثية، متبعة طرق التجارة القديمة.

علامة الاحتواء الأساسية شكلتها الحواجز الأمنية، حيث يتم ضبط دفع الأجساد واللغات وأشكال التعبير أو على الأقل يمكنها الإفصاح في داخل مجال

السلطة. إذا حدث وتقتشى العنف في داخل هذا السيستم المغلق والمحتوى، فتتم مواجهته بالقوة العسكرية. يضيق على اللغة، دون أن يحول ذلك من السماح لسلعة ما من التنقل بحرية لصالح التجارة التي يجدر بها الحفاظ على توازن ما. تصبح حينئذ طبيعة الاحتواء منعاً للتجوال، قوانين طوارئ غير معلنه. في هذه الأثناء، تستمر طرق التجارة مبررة وجود الحواجز وكثرتها. فالغرض الذي يسمح له بالدخول هو الحاوية نفسها بينما يمنع المحتوى ويضبط في داخل اقتصاد من الضوابط.

تنحو المستويات الأركيولوجية للقارئ والحيثيات السياسية نحو الاندماج في ما بينها كلما يمنا شطر الشرق. وعلى عكس الإرث الغربي فإن التواريخ غير المدونة للانصهار والانقلاب (الجور والمقاومة) تتطلب مناهج من المراقبة والتقيب في المكان نفسه. فبدلاً من الفروقات البنوية التي تسم الإنتاج الفني، تركز «زوربان» على الجانب الذي يمكن مراقبته في تراكم المستويات هذا - كيف تنصهر المستويات في ما بينها، وهل المراقبة ممكنة حقاً ما بين أعضاء المجموعة الموزعين بين الشرق والغرب.

شارك في المشروع: غوفان أنجبرليولو، حقان توبال، عاطف أكين، ماهر يافوز، أكين غولسفين، سمعي غوكسوي، وركي أصلان.



الصور المعمرة

جوانا حاجي توما و خليل جريج

ولدا في بيروت عام ١٩٦٩، يعملان في مجال السينما، الفيديو، فن التجهيز، بالإضافة إلى التعليم الجامعي، من أفلامهما: "البيت الزهر"، "الخيام"، "الفيلم المفقود"، "رمد"، يعملان حالياً في مشروع من عدة مراحل بعنوان "وندر بيروت" يتضمن "قصة مصور مهووس بالنار"، "بطاقات بريدية من الحرب" و "صور كامنة"... آخر أعمالهما: فيلم روائي طويل بعنوان "يوم آخر". نشرا عدة مقالات وبعض الدراسات منها: "طيب، رح فرجيك شغلي"، "بيروت: قصص مدنيّة"، "حالة كمون" وغيرها...

في آذار ٢٠٠١، وقعنا عن طريق المصادفة على أرشيف وصور وأفلام تعود إلى خال خليل الذي خُطف خلال الحرب الأهلية اللبنانية في التاسع عشر من آب ١٩٨٥ والذي لا يزال «رسمياً» وحتى اللحظة من عداد المفقودين.

عثرنا بين مخلفاته على فيلم «سوبر ٨» كامن؛ لم يتم تظهيره بعد. طوال خمسة عشر عاماً، بقي فيها الفيلم محفوظاً في مغلف أصفر، ناجياً من خراب الحرب، ومن حريق أتى على المنزل الذي كان فيه موجوداً.

فكرنا طويلاً في مسألة إرسال هذا الفيلم إلى المختبر أو عدم إرساله، وبالتالي في المغامرة بأن لا تُظهر تلك الصور الكامنة في الفيلم أي شيء. وبعد طول تردد، قررنا أن نرسله إلى التحميض.

أنت نتيجة التظهير صورٌ غبشة وبيضاء؛ بالكاد يُظهر فيها حضوراً ما، إلا أن هذا الحضور سرعان ما يتلاشى ويختفي. بحثنا في ثنايا الفيلم نفسه محاولين استعادة مظهر الحضور لصورٍ معمّرة.

يتألف الفيلم من ست علب مضاءة معروضة في غرفة معتمة، كل واحدة منها تظهر كما لو أنها تعوم في فضاء

أسود. يقطع هذا الفضاء بعض المؤثرات الصوتية الصادرة عن نظام «دولي» الدائري للصوت. يصعب تحديد أمكنة صدورها، لكنها تنتج في اجتماعها معان واضحة توحى بذاك الحضور، خالقةً مركزاً افتراضياً في فضاء المكان.

تقدم إحدى العلب الست عرضاً متواصلًا لفيلم «سوبر ٨» الذي تبلغ مدته ثلاث دقائق.

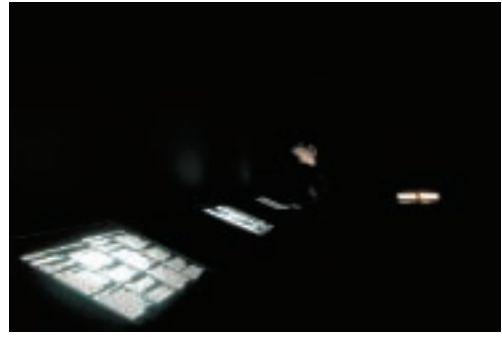
العلبة الثانية تعرض صوراً للمغلف الأصفر الذي وُجد فيه الفيلم «الكامن». أما العلب الأربع الباقية فتعرض النصوص التالية:

١- المادة الثالثة من قانون المفقودين اللبنانيين، الذين خُطفوا خلال الحرب.

٢- نصاً مختاراً من كتاب جلال توفيق: «مصاصو الدماء - بحث شائك حول اللأموات في السينما» - الطبعة الثانية.

٣- استشهاد من «نادار: عندما كنت مصوراً».

٤- نصاً مستوحى من مقالة لفيليب دويوا تحمل عنوان «الجسد وأطرافه»، المنشورة في «الأبحاث الفوتوغرافية، العدد الأول».



(١) البند الثالث في أحكام المفقود

المادة -٢٣ المفقود هو الغائب الذي لا يُعرف مكان وجوده ولا يُعلم أحيى هو أم ميت.

المادة -٢٨ 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.

(٢) عندما يُطرح الشبح خارجاً أو يُكبت، يتحول الناس أجساداً تسري بلا حياة زومبي، غير مباينين بأكثر الحالات غرابة وإنذاراً بالخطر. يقول هنري ميلر: «ما إن تتخلى عن الشبح حتى تتوالى الأحداث من تلقاها حتى في الفوضى المتلاطمة» جملة الافتتاح في مدار الجدي.

(٣) والحال، فإنه بحسب بلزак كل جسم طبيعي يتشكل من عدد لامتناه من طبقات أطراف متعاكسة، على شكل طبقات متناهية الرقة. وكما نعلم، فإن كل عملية تصوير دائرية، كل صورة شمسية، تتعلق وتتفصل بطريقة متواترة بإحدى هذه الطبقات التي يتكون منها الجسم المصور.

(٤) في العام ١٨٧٠، اكتشف الطبيب الشرعي الفرنسي الدكتور فيرنوا، أن شبكية العين لدى الأشخاص المقتولين تحفظ آخر الصور التي رآها المقتول قبل الموت، أي صورة قاتله. والحال فإنه يتوجب تظهير هذه الصورة من الشبكية لنحصل على الصورة الفوتوغرافية لهذا الأخير.



زورخانه

بيمان هوشماند زاده

مواليد طهران ١٩٦٩. درس التصوير في جامعة آزاد وعمل مصوراً صحافياً ومخرجاً في أكثر من خمس عشرة مطبوعة. أحد الأعضاء المؤسسين لوكالة «١٣٥ صورة» في إيران. له مجموعتان قصصيتان: «نقطتان» و«عندما يلتقي الأعدان». اشترك في عشرين معرضاً فوتوغرافياً في أنحاء العالم.

في البداية، كانت أمي مصرّة على أن ترسلني إلى مدرسة للأطفال الموهوبين. ومن ثم راحت تصليّ، «أرجوك يا إلهي، ساعده كي ينال دبلومه، وأعدك أنني لن أطلب أي شيء آخر بعد ذلك!» نلت الدبلوم أخيراً، سنة ١٩٨٧، من دون أن أرسب في أيّ من امتحاناتي، ثم قيل لي، ما نفع الدبلوم، «اهرش طيز كلب ويشخ لك دبلومين!»



من ثم بدأت أمي تهجس بالجامعة. في البداية، لم تكن تتنازل عن الطب أو هندسة الإلكترونيات، ولكنها ترفقت بي تدريجياً ووافقت على دراسة الفنون. رسبت ١٢ مرة في امتحان الدخول، وقبلت في المرة الثالثة عشرة في الجامعة المفتوحة عام ١٩٩٣. عندما نشر اسمي على قائمة المقبولين غنت لي أمي: «رأيت رجلاً يشبه شعاع الشمس».

ماطلت طويلاً في تحمل مسؤولياتي حتى عام ٢٠٠٠، حين امتثلت أخيراً «لشعاع الشمس». كنت فيما مضى قد



بيروت كاوتشوك

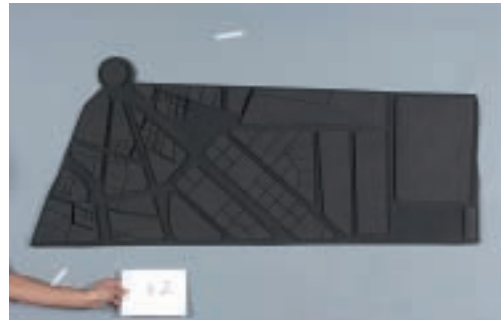
مروان رشناوي



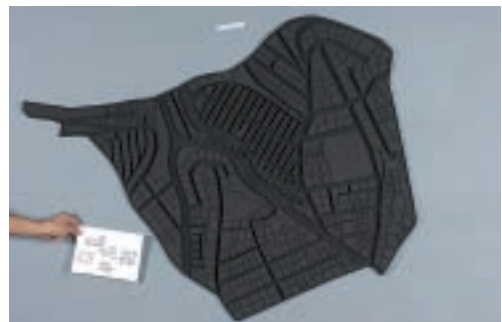
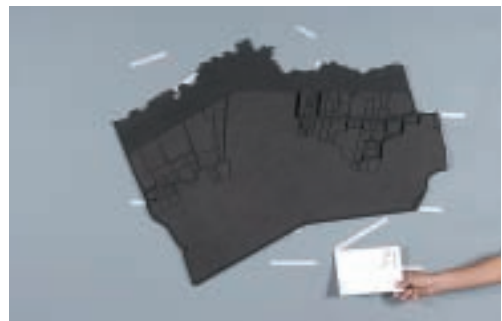
ولد في بيروت في العام ١٩٦٤، ودرس الفنون الجميلة في الولايات المتحدة الأميركية وعاد منها إلى لبنان حيث يعمل ويعيش الآن. شارك في العديد من المعارض والمشاريع الفنية، من بينها «تصويرات عربية معاصرة» و«بينالي القاهرة» ١٩٩٨ و«بينالي الشارقة» ٢٠٠٥. عُرضت أعماله في أوروبا، الشرق الأوسط وأستراليا.

لبنان الحديث ليس إلا جمهورية بالغة الصغر. سلسلتان من الجبال عاصيتان ومتوازيتان على امتداد الشاطئ، تنحدر السلسلة الغربية في بعض المناطق انحداراً قوياً في اتجاه البحر، محولة الساحل الضيق قطعاً معزولة بعضها عن بعض.

مدينة بيروت تتوسط الساحل في أوسع هذه القطع مساحة، قاصمة هذا الشريط الضيق الى اثنين متساويين.



BEYROUTH CASUTCHOC		بيروت كاسوتشوق	
مبنى 58/01 AMRIZEE المنطقة	مبنى 21/11 ALMADINE المنطقة	مبنى 08 DIA المنطقة	مبنى 24/02 AL-SANAD مبنى 6/2000 مبنى 1/2000
مبنى 8/02 ALFA FAKA المنطقة	مبنى 63/12 KORARRE المنطقة	مبنى 64/12 METU-BEJ المنطقة	مبنى 23/02 AL-SANAD مبنى 2/2000
مبنى 44/11 AL-SANAD مبنى 4/2000	مبنى 25 AL-SANAD مبنى 5/2000	مبنى 74/NA GETAPU المنطقة	مبنى 30/11 AL-SANAD مبنى 3/2000
مبنى 53/01 AL-SANAD مبنى 6/2000	مبنى 34/11 DORAMA المنطقة	مبنى 01/11 AL-SANAD مبنى 7/2000	مبنى 33/11 AL-SANAD مبنى 8/2000
مبنى 34/01 DORAMA المنطقة	مبنى 24/11 DORAMA المنطقة	مبنى 18/01 FAMA'S المنطقة	مبنى 62/11 MIA المنطقة
مبنى 31/11 NA-HELOU المنطقة	مبنى 22/11 DUCAMP المنطقة	مبنى 31/NA ZU-SHARFI المنطقة	مبنى 38/01 PARC المنطقة
مبنى 20/01 NA-HELOU المنطقة	مبنى 21/11 AL-SANAD مبنى 9/2000	مبنى 20/11 NA-HELOU المنطقة	مبنى 35/01 AL-SANAD مبنى 10/2000
مبنى 19/11 NA-HELOU المنطقة	مبنى 15/11 SOTEREN المنطقة	مبنى 02 NA-SABA المنطقة	مبنى 31/11 NA-SABA المنطقة
مبنى 14/11 FURAAK المنطقة	مبنى 24/11 FURAAK المنطقة	مبنى 19/11 AL-SANAD مبنى 11/2000	مبنى 45/11 AL-SANAD مبنى 12/2000
مبنى 16/11 NA-HELOU المنطقة	مبنى 43/11 NA-HELOU المنطقة	مبنى 41/11 PREZABE المنطقة	مبنى 22/11 AL-SANAD مبنى 13/2000
مبنى 26/11 NA-HELOU المنطقة	مبنى 21/11 KARAKO المنطقة	مبنى 62 FAR FARA المنطقة	مبنى 33/11 AL-SANAD مبنى 14/2000
مبنى 41/11 KARAKO المنطقة	مبنى 48/11 WATA المنطقة	مبنى 27/11 AL-SANAD مبنى 15/2000	مبنى 21/11 AL-SANAD مبنى 15/2000
مبنى 07/11 SOLFI المنطقة	مبنى 44/11 SHEKKA المنطقة	مبنى 27/11 AL-SANAD مبنى 16/2000	مبنى 38/01 NA-SABA المنطقة



فيلم

سجل اختفاء، إيليا سليمان
أحاديث مع إيليا سليمان

سجل اختفاء

إيليا سليمان



ولد في الناصرة ١٩٦٠، عاش في نيويورك بين (١٩٨١ و ١٩٩٢)، ثم انتقل إلى القدس حيث أسس قسم السينما والإعلام في جامعة بيرزيت. أخرج عدة أفلام وأعمال فيديو: «مقدمة لنهايات جدال»، «تكريم بالقتل»، «الحلم العربي»، «سايبير فلسطين»، وعدداً من الأفلام الروائية منها: «سجل اختفاء» الذي فاز جائزة أفضل فيلم في مهرجان البندقية السينمائي، و«يد إلهية» الذي نال جائزة لجنة التحكيم في مهرجان كان السينمائي. سليمان حائز أيضاً جائزة روكفلر.



يبحث الفيلم في المنطقة الرمادية ما بين السرد والتاريخ والسيرة الذاتية. يعود سليمان بعد سنوات من الإقامة في نيويورك إلى فلسطين ليصور يوميات الفلسطينيين الذين يعيشون في إسرائيل وفي الضفة الغربية المحتلة، وذلك بعد انطلاقة العملية السلمية. برزاعة وطرافة وسخرية ينسج الفيلم حكايات وحوارات مشحونة بالفكاهة والحس النقدي الحاد. يقدم المخرج نفسه كشخصية أساسية في الفيلم، متنقلاً ما بين موقع المشاهد إلى موقع المؤدي، ومن القاص إلى الوسيط. في الوقت نفسه، يتنقل الفيلم ما بين ألوان الوثائقي والتخييلي، ما بين الحاضر والتذكر.

فيلم، ٨٨ دقيقة، ٣٥ ملم، ١٩٩٦

أحاديث مع إيليا سليمان

هذه الرحلة هو النص، وأجد نفسي في نهاية المطاف مأخوذاً بتوليف شاعري. عندها فقط تبدأ وجهة ما بالتبلر. وأبدأ بتلمس طريقي، واحدس بالطريقة التي سينتهي فيها هذا التيه. ما اتقيد به فقط هو زمن الأفلام الطويلة، لذا اعلم انه لا يمكنني ان استرسل إلى ما لا نهاية. من هذه السياقات يبرز السيناريو.

الاعتقاد بوجود سردية شاملة يتطلب فعلاً من الإيمان؛ الحوادث تشكل السرد. في ما يخصني، السرد هو اثر لـ «ذاتي» حيث انني اكون أنا المرشد في رحلة صناعة الفيلم. من قلب الفوضى الكبيرة أصنع نظاماً عبر اعادة تجميع المكونات على نحو ما. إلا ان هنالك حالة تسقط فيها المكونات في نظام معين اذا رميتها في فضاء لا مستقر له. انا أو من بهذا النوع من النظام. اعتقد ان انطونيوني هو الذي قال مرة ان التزامنا بانجاز المونتاج في وقت محدد هو الذي يعصمنا من ان نقضي حياتنا في توليف فيلم واحد. هذا يصح في حالتي ايضاً. علينا ان نقدر الأشياء بدقة، إلا انه من الصعب تحديد المبدأ الذي نبني عليه تقديراتنا. بكلام آخر، ما يناسبني قد لا يناسب المشاهد، وليس

عن البدايات

من غير المجدي أن نبحث عن نقطة انطلاق. إذ إن أفلامي لا تحركها رغبة في تجسيد فكرة اساسية أو ثيمة واحدة. فالبدايات تولد من جمّ من اللحظات الصغيرة المسجلة في دفتر، والمقتصرة أحياناً على جملة واحدة. وقد تكون هذه اللحظات مجرد صوت ليس إلا.

يواكبني دفتر حيثما اذهب، وحياناً تصبح تدويناتي فيه أكواماً مكدّسة وثقيلة، ومنها استخرج بنية ما. لا يعني جمع هذه اللحظات ان افلامي مبنية على وقائع سيرة ذاتية. فإذا كنت شاهداً على هذه اللحظات، ومؤلف هذه الملاحظات، فإن «ذاتي» حاضرة فقط بقدر ما هي بعض من اثر وجودي في هذا العالم. تتحول المسودات إلى لوحات؛ أعالجها وأعيد معالجتها مرات ومرات، فتزداد سماكة وتتعدد طبقات، إلى ان تكتسب كماً كافياً من الثقل يخولها الوقوف من دون مساعدة، إلى ان تتماسك الصور، وتكرّ مشهدياً، ثم تتناسل المشاهد. هذا هو السياق بقدر ما استطيع ان أعيه. هنالك ايضاً رحلة؛ لا أعرف ما سيصادفني في نهايتها. ما يرشدني في



مشاهد الحركة المركبة تعتبر خارج اطار افلام المخرجين. لا بد من الإشارة إلى أن الاعتبارات المالية تفترض ان مشهد حركة يكلف 25 في المئة من الموازنة الكاملة لفيلم من افلام المخرجين. لذا يفترض منطق الانتاج تجنب هذه المشاهد لأن تسويقها لا يدر ارباحاً. هي مجازفة يتجنبها المنتجون. اما في الأفلام التجارية، فالمعادلة بسيطة، إذ ان مشاهد الحركة هي في أساس جذب الجمهور نحو الفيلم كما هي في اساس الترفيه، وايضاً في أساس الإعلان عن الفيلم: «قريباً على هذه الشاشة». اردت إذاً أن أصنع فيلماً ذا وزن، وأن أنقل هذا الوزن إلى مشهد الحركة. لذا اقول دائماً انني اريد برسنة (نسبة إلى بريسون) ماتريكس، ان أجعل منه فيلماً جيداً، وترفيهياً في الوقت نفسه.

في الغياب والحضور

لا أختار نفسي للتمثيل في افلامي، ثمّة ما يختارني. وهذا يحدث فارقاً. في المسودات الأولى للسنياريو، استخدم الاحرف الأولى من اسمي «إ.س.». اما في دفترتي، فاستخدم دائماً ضمير المتكلم. ذلك أنّي لست شخصية سينمائية في حياتي العادية. حين يتطور العمل وتبدأ بنيتة في البروز، قد يجذبني النص، وقد أنفر منه. على الأقل، هذه هي تجربتي حتى الآن. ولا يمكنني ان اجزم بما قد يفعله نص الفيلم التالي، وما إذا كنت سأختار نفسي لتمثيل دور ما. قد يحدث أن أختار نفسي، ذلك ان كلّ الملاحظات التي دوّنتها حتى الآن تتعلق بتجوالي الشخصي في الشوارع، وفي الفنادق والمطارات. فضلاً عن ذلك، هنالك الكثير الذي اريد ان ارويه مستخدماً جسدي امام الكاميرا كوسيط.

ثمّة قواعد تضبط هذه المعادلة. احسب انه احساس شاعري بالزمن، فضلاً عن سحر التواصل. الصور او التشكيلات البصرية غير المثبتة زمنياً هي ايضاً نتاج هذا الحس الشاعري؛ صناعتها وتراكمها المدرج لا حد له، حيث الخاتمة هي في حد ذاتها بداية أخرى. البداية هي دفع إضافي لقدرة الصورة على انتاج معانيها المتجددة، فهي تمنحها حياة خاصة بها، ويتيح لها اللعب باستقلالية. كما ان حضور المشاهد هو السند الذي يسمح للفيلم اعادة انتاج نفسه إلى ما لا نهاية.

ليست القصدية هي الدافع الأول خلف رسم صورة، انما هو الافتتان، الرغبة، شيء ما اشهده في الواقع واعيشه، شيء يتوهج. على سبيل المثال، فإن مشهد «النينجا» ولد من احدى لحظات الانتفاضة الأولى. كنت اقود سيارتي على اوتوستراد في تل ابيب حين شاهدت لوحة اعلانية ضخمة تصور حقل رماية كتب عليها: «come to shoot»، وصورة لفلسطيني ملثم بالكوفية. التقطت صورة لهذه اللوحة، وكنت مروعاً من فكرة استخدام البشر اهدافاً للرماية. راودتني لاحقاً هذه الفكرة التي تشبه الباروديا، ان انساناً حقيقياً يخرج من الصورة - يظهر انسان حقيقي من الصورة ويبدأ الرماة بالرمي عليه مبتهجين لكون الصورة قد اصبحت حقيقة، وكما في الباروديا، يبدأون بإطلاق النيران عليه بعد انجاز التمارين.

لاحقاً اكتسبت هذه الصورة بعداً آخر. بدأت بإضافة مستويات جديدة، ضرب من الطرافة السوداء، والرمزية. في سياق تصوير هذا المشهد بالذات، كان لي دافع ثالث لا يمت إلى قصة الفيلم بأي صلة. اردت تمييع الحدود التي تضعها صناعة الأفلام بين افلام المخرجين والأفلام التجارية. والحال فإن

إن تمثيل ذاتي التي تظهر على الشاشة ليس إلا تمظهراً لإحدى ذاتي المتعددة. إنه تماماً نوع من التماهي مع من أكون وامتناد له، مرسلأ على الشاشة. انا لست بطل الرواية؛ لا دواخل لي. انا نصف شفاف، انا غياب حاضر وحضور غائب. وذلك حسب الزاوية التي تقف فيها. انا جسد يمكن النظر من خلاله، عنصر في لقطة، احالة للمخرج، تلميح، مرشد لا يدل على ما يجب النظر إليه، بل على ما يمكن رؤيته.

يبدو ان سينماي تأملية، فالحركة تبقى خارج الصورة. في «يد الهية»، هناك محاولة من شخصيتي، أو حضوري، للقيام بحركة. إلا ان هذه المحاولة بقيت راكدة، وذلك لأن كل الحركات التي تؤديها الشخصيات تتبدى في حقل الفانتازيا. في نظرة استعادية، احسب ان اختيار المنحى التأملي يتيح للحركة ان تحدث او تدور خارج الصورة، ذلك أن الحركة الفورية تحدث في صيغة خطية يبدأ من خلالها الفيلم بفرض ما سيحدث. الصيغة التأملية تتيح الفرصة للتساؤل ولبعثرة اللقطة على مجموعة زوايا ومجموعة نقاط. في «يد الهية»، هنالك دعوة للحركة. فعندما تشد المصاعب، وينقطع العيش، وعندما تسبب قوى خارجية قطعاً ما، يصعب الابقاء على الصيغة التأملية في حقل الحياة الحقيقية. اما في عالم السينما، فمن الممكن تجنب العدائية وابتداع عالم آخر من الأحلام والاستيهام، حيث تجري حركة من صنف آخر، نوع من الحركة المضادة.

في التخيل والاستيهام

القيام بما هو غير متوقع لا يأتي قصداً. بل هو يشبه وعداً تحمله الرغبة. وإلا كيف يضمن المرء مساحة لا يتعب الحب فيها، ولا يموت، ولا يكل، إلا إذا حاول جاهداً

ان يجدد نفسه ليفاجئ عاشقه، لكي يهرب من مأزق المتوقع، والمنتظر؛ بمعنى ما، المشاهد هو عاشق ينتظر الغواية. قد لا يبدو ذلك دائماً هو شكل العلاقة التي أسعى كي أقيمها مع المشاهد. إن ما يدفعني، بالأحرى، هو: كيف آتي بمفاجأة، بشيء جديد؟ او للذقة، كيف اقول مجدداً قصة فلسطين؟ او كيف اضعها في إطار جديد؟

هذا ما يجذب قصص افلامي إلى قلب «الآن - هنا»، المضارع. من ناحية أخرى، يتيح التوجه عكس المنتظر أو المتوقع، بنويأ، مسألة الواقع بعمق. الافتراض العام يقول ان صانعي الأفلام الوثائقية يصورون الواقع. لكنني اسأل: ما هو الواقع فعلياً؟ هل أن ما يقع خارج اطار افلامهم واقع أم لا؟ الا ينكرون هذا الواقع على مشاهديهم؟ ما هي الخيارات التي تجعل من افلامهم افلاماً وثائقية وليست تخيلية؟ هذه بعض الأسئلة التي تمنعني من صناعة افلام وثائقية، إذ لا يمكنني ان اتكبر زعم قدرتي على تصور الواقع، ذلك ان التصور هو خطوتك الأولى خارج الواقع. قد اكتب مقالة ولكنني لا استطيع ان اصنع فيلماً وثائقياً، وذلك لأن التشكيل والتوليف وصناعة الفيلم ليست إلا احتمالات للواقع، يدرکہا صانع الفيلم ويحاول من خلالها التقاط هذا الواقع.

قد يسأل سائل: ما هو الاستيهام؟ في الحياة اليومية، عندما نقود سيارتنا ونحن نحلم، او عندما نفكر بما يتوجب علينا فعله، ليست هذه التجربة في عمومها واقعا؟ ليس الحلم او التفكير جزءاً لا يتجزأ من واقع التجربة؟ احوال في افلامي ان اجعل هذه الفوارق غيصة ما امكنتي ذلك. مشهد الناصرة في «يد الهية» مبني عن تقصد لكي يوازي زمنياً المشاهد التي

تأتي الحوارات لتؤكد على التركيبة الخطية للقطعة، ولتصرف الانتباه عن التأمل في صورة ما. يتيح هذا النوع من التكثيف قراءات متعددة، خصوصاً عندما تكون اللوحة مركبة من مستويات عدة. ليست هذه مسألة استراتيجية، بل حساسية تبرز خصوصاً عندما تقدم للقطعة لحظة قريبة من الموت مثلاً. عندها تصبح الصورة اقوى من دون حوار. فالصمت اكثر احتراماً للموت. في الصمت يبدو الموت اقل رهبة، فهو يشير إلى تقبله.

في افلام هوليوود، تثرثر الشخصيات بلا هواده، إلى حد يصبح معه الحوار بلا معنى، مجرد توليث للغة، وضجيج يربك القدرة على التأمل او على تقبل التغيير. فأنا شخصياً أشعر بالارتباك او التشوش، عندما يحتوي الفيلم على حوار متصل، حوار يعظ ويشير بلا كلل إلى تركيبة خطية. وفي هذا خيار سياسي بامتياز، ذلك ان المشاهد يخسر القدرة على امتلاك الصورة التي يراها، ويقع، على العكس من ذلك، تحت وابل من الصور والكلام، يجبره على الاستسلام تحت تأثير هذا القصف. برأيي، هذا موقف نخبوي. كأنما لا يكفي ان يدفع المشاهد ثمن البطاقة، بل عليه ايضاً ان يتحمل ما يقال، من دون ان يشارك في صناعة معنى الفيلم، في ما يشبه تجربة من التبادل، ولم لا، من الحلم.

في الحب، الحرب، الطرافة والسخرية

الحب والحرب اكثر التناقضات شدة. الحب شاعري يعصى على التعريف. لا نستطيع ان نصنع للحب بطاقات تعرف به. الحب لا يمكن التحكم به، يرشح مثل الشعر، لا شكل مادياً له، ولا حدود او ضفاف. الحب يهدد انظمة الامتثال، العسكر، وهؤلاء الذين يقيمون الحواجز.

تليه. الملصقات الصفراء على الحائط هي وسائط الغبش، في منتصف الفيلم تقترح عودة (فلاش باك)، ثم نقرأ عليها: «الأب يموت»، و«الأب يمرض». وهذا يدل على ان هذه الملصقات هي السيناريو في حد ذاته. هل هي فعلاً كذلك؟ هل هي ذاكرة؟ هل الأب حقيقي؟ التنقل السلس جيئة وذهاباً بين العالمين، الاستيهام والحقيقة، شديد الوضوح أيضاً في مشهد انفجار الدبابة. مشهد استيهامي بلا شك، يندمج في السرد فعلاً، حالما نشاهد بطل الفيلم فيما بعد في المستشفى. من الواضح انني لا استعين بالمؤثرات التصويرية، كتموج الصورة مثلاً، للتدليل على نهاية الاستيهام والعودة إلى الواقع. بل اترك الاستيهام ليندمج مع الواقع المبتدع، ليختلطا في العالم نفسه. واترك للمشاهد حرية القرار حيال ما إذا كان ما يراه حقيقة ام لا. وهذا سؤال من دون جواب.

في الصمت

اذا لم تتكلم الشخصيات، فهذا لا يعني ان لا حوار في الفيلم. هنالك بالفعل الكثير من الحوار. فالحركة تتكلم بالصوت، كما تتكلم بالصور. هذه الحركة التي تدخل وتخرج اعتبرها حواراً. للصمت في افلامي سببان: اولهما يتأتى من سيرتي الذاتية كسينمائي، فأنا لم ادرس يوماً السينما. لم اصل إلى هذه المهنة حاملاً حرفة الأكاديمي التقليدية. اتذكر هذا واقول لنفسي انه بما انني ما زلت في بداياتي السينمائية، فمقتربي يشبه مقتربات الرواد، مقترب يكتفي بالحد الأدنى، احاول من خلاله قول ما اريد قوله بالصور، كما في الأفلام الصامتة. يذهلني كيف يتكلم الصمت، او كيف يترك فسحات كي نمألها. صدر ينتظر من يتهَجَى عجزه، من يعرفه ويعيد تعريفه.

الحب يخيف لأنه يعصى على الضبط. ولا يمكن سجنه في غيتو. هذا التناقض الشديد احاول ان ارميه في «يد إلهية»: حبيبان على حاجز. هناك تبرز القدرة على اختراق الحاجز، على احتمال عبوره. وهذا تماماً ما يحصل في الفيلم. فالشخصيتان، غير قادرتين على اتمام هذا العبور في كل مرة، ولكنهما يملكان القدرة على الحلم بذلك، لأنهما قويان بالحب. الحب هو حقل شاعري لا يمكن تحديده او تعيينه. قد تحطم عظام انسان ما وقد يرمى جسده في زنزانة، ولكن لا يمكن اعتقال قلبه تماماً.

لا أدري إذا كان الوجه الآخر للطرافة هو اليأس حصرًا. إلا أنه يسعني القول ان السخرية والطرافة موجودتان غالباً في وطن التراجيديا واليأس. فالطرافة قادرة - كما تشير رواية «خفة الكائن التي لا تحتمل» - ان تزيج ثقلاً او ان تخفف من وزن العيش، سواء منها تلك التي تم عيشها او اختبارها او تلك التي كنا شهوداً عليها فقط. ولكن هذه ليست وظيفة الطرافة الوحيدة. وليست هذه الحالات التي اشرت إليها منزلها الأوحده. الطرافة تأتي ضرورياً، انما لا يسعني تبويبها. تأتي أيضاً ألواناً، ومنها بالطبع الأسود. الطرافة الأشرس تولد في الغيتو. اكان الغيتو مدينيًا ام مخيمات اعتقال. الغيتوات في طبيعتها مسورة، لذا تحمل الطرافة إليها انعتاقاً من الركود. فالحواجز والأسلاك الشائكة، اكانت حقيقية ام متوهمة، كلها تسقط وتنكسر امام الطرافة؛ السخرية من الذات توهم المرء بإمكان تخطي واقعه نحو الحلم. عندما يكون المرء في وضع راكد، عندما يشعر باستحالة تخطي الأسلاك الشائكة، يستطيع ان يجلس ويضحك على المشهد كله. لربما بالضحك نستطيع ان نزيل الأسلاك.

أغالب رغبة قديمة بطعن بابا نويل. اكرهه، واقولها صراحة. اكره عيد الميلاد. فهذا العيد مصدر كآبة بالنسبة لي. للناصره، موطني، طعم توراتي سكري مقزز، وهالة مقدسة اكرهها، لأنها في الواقع ليست أكثر من غيتو، مزبلة، مدينة بنيت على عجل، مصابة بطاعون العطالة، والإحباط لدرجة يصعب تصورها. الأولاد ليسوا سذجاً، وبابا نويل يعود سنة بعد سنة وهذا يجعلني اشعر بالغثيان. الطوى التي يجلبها مقززة، رخيصة وبأشء. هو في الواقع مجرد صورة صنعت واعيد انتاجها في عالم لم يتعرف على نفسه بعد. هذا البابا نويل الآتي من اميركا والدول الغربية، والذي يطل علينا حاملاً هذا القدر من «السعادة» و«الهدايا» للأطفال يفيظني. اود فعلاً ان اطعن هذا الرجل، واطرده من الناصره. اخترت متقصداً هذه الصورة السوقية، مستعملاً بالتحديد سكن مطبخ كي اجعل المشهد أكثر طرافة. كما تلاحظون انا لم اقتله، بل يهرب - ذلك افضل، على ما اظن، كي لا اتهم بالقتل.

مجریات

اغلب العناوين تتضمن حساً فكاهياً من الدرجة الثانية. في «يد الهية»، استعین بجوازات الشاعر، لأن الفيلم ليس متعلقاً بأي مقدس، بل بما اعتبره قريباً جداً من ان يكون مقدساً، وأهو المتخيل. الفكرة هي ان في الأمكنة المغلفة والمسورة في العالم، يصير المتخيل بديلاً للحرية والأمل واحتمال ان يتغير شيء ما. في المتخيل يخرج المسجون نحو الحرية؛ وكذلك يعبر حواجز التفتيش التي يصعب تخطيها. وهذه هي بالضبط ال«يد الإلهية». في هذا السياق، نرى مخرج الفيلم في الفيلم نفسه وقد القي نظرة

الوداع الاخيرة على جثمان ابيه وتركته حبيبته، وهو يتخيلها عائدة إليه ظافرة، بطة. هي متخيلة الأنثوي، الجمالي، وهي آخره العنيف. هذه «يد الهية» تخصه. هذان مستويان من المستويات الكثيرة التي يتضمنها العنوان.

العنوان الثاني هو «يوميات الحب والألم». اصفته لأنني لم اكن راضياً عن المضمون الذي يشير إليه عنوان واحد. ولهذا العنوان قصته الخاصة. فيلمي الأول الذي يحمل عنوان «سجل اختفاء» كان ايضاً وثيقة، مجريات، وهو يمهد للفيلم الثاني ويحيل إليه. يدور الفيلم الأول في زمن محدد، يمكن تسميته بـ«الهدوء الذي يسبق العاصفة»، بينما يدور الثاني في زمن آخر يمكننا كذلك تسميته «حين تفلت الامور من عقالها». هكذا تتوالى المجريات حيث كل مشهد هو في حد ذاته واقعة. اجد متعة في هذا التوتر القائم بين مفهوم «يد الهية» ومفهوم «وقائع» وذلك لأننا في العادة، لا نستطيع ان نرسم وقائع او مجريات يد الهية، ولا ان نرسم وقائع المتخيل. يساجل الفيلم في الجهة المعاكسة، ويزعم انه في مقدورنا رسم وقائع المتخيل. هكذا يأتي العنوان الثاني مكملاً للأول. يعطيه معنى. يعطيه امكاناً.

في السياسي

اذا اعتبرنا ان السينما ليست سياسية، فإن ذلك يعني ان الحياة ليست سياسية، وأن كل آمالنا في جعل الحياة اقل صعوبة ليست سياسية أيضاً. فالسياسة والسينما مترابطتان كالمضمون والشكل. الشكل هو السياسة والمضمون هو السينما. كل ما نقوم به في حياتنا اليومية هو سياسي، كيف نستيقظ او نمشي ونتكلم، ونأكل ونتمرن، حتى الطريقة التي نعشق فيها هي سياسية.

عندما يسأل الناس فيلماً ما إذا ما كان فيلماً سياسياً، فهم لا يدركون ان الفيلم يجسد السياسي. كثيراً ما سئلت: هل سيكون فيلمي التالي سياسياً؟ والسؤال دوماً يدور حول الفيلم التالي. هل سيتناول فلسطين؟ والافتراض هنا ان فيلماً يعالج قضية فلسطين هو حكماً فيلم سياسي. انا صانع افلام لأنني مسيس، وليست فلسطين منزلي السياسي الأوحد. وليست السياسة في فلسطين حول كيفية صناعة السينما، ان ليست التقنية في حد ذاتها سياسية. السياسي هو في تشكيل الصورة. ليس في الكاميرا انما في كل مكان آخر.

في الأنساب والأصول

لا أشعر بأي صلة نسب مع السينما العربية، فهي لم تترك آثارها على المقرب الذي اخترته في صناعة افلامي. ولا اقول هذا في معرض التهكم او الاستفزاز. والحق انني تأثرت بالسينما الآسيوية وبخاصة تلك اليابانية والتايلوانية. امتصصتها كإسفنجة، لأنني، ولسخرية القدر، احسست انها عربية جداً. في المرة الأولى التي شاهدت فيها فيلماً للمخرج هو هسياو حسين، اذكر انني ذهلت إلى اي حد بدت لي شخصيات الفيلم فلسطينية.

خذ على سبيل المثال فيلم «قصة من طوكيو» للمخرج ياسوجيرو اوزو، او أيّاً من افلامه الأخرى حيث يحدق رجال ونساء بمشهد حداثي وهم مستلبون تماماً. رأيت في تأملهم الهامد وابتساماتهم الساهمة، عمي يجلس في الحديقة. كل هذا بدا اليقاً جداً. كنت ارى في الحساسية البصرية للمشاهد، وفي لغة الاجسام، وفي حركات الأبطال المتأنقة شيئاً من ذاتي.

وهذا ما اشار إليه احد ما. عندما لاحظ في طريقة مشي تلك الشخصية في فيلم «يد الهية» التي تقوم بإخراج النفايات من بيتها، شيئاً يذكر بشخصيات افلام تساي مينغ ليان. وانا لم يتسن لي ان اشاهد افلام هذا المخرج إلا منذ سنتين. لذا لا اعتقد انني كنت متأثراً بتساي، ولكن التشابه كان حقيقياً لدرجة مقلقة. فالطريقة التي يجر الممثل فيها نفسه للقيام بالحركة هي تماماً الطريقة التي طلبت من الشخصية تنفيذها في فيلمي.

ربما كنت في العالم الشعاري نفسه الذي يعيش فيه هؤلاء السينمائيون. وازعم واعياً انني تأثرت بالأدب الغربي اكثر مما تأثرت بالعربي. استطيع ان اذكر كاتباً عربياً او اثنين استوعبت اعمالهما على نحو فعلي. وما جذبني إلى اعمالهما لم يكن ما يمكن نسبته إلى العربية. اذكر واحداً منهما: ادونيس الشاعر السوري الذي بهرتني بمراميه النقدية منذ اللحظة التي بدأت بقراءة اعماله فيها. سبب انجذابي إليه انه لم يكن «اصيلاً»، بالمعنى السلبي لكلمة اصالة.

فديو

هذا اليوم، أكرم زعتري
هنا وربما هناك، لميا جريج
منذر، سمر كنفاني
شيك يونت، شريف واكد
رسائل إلى فرانسين، فؤاد الخوري
الفيلم المفقود، جوانا حاجي توما وخلييل جريج
لم يعنون لأسباب عديدة، روي سماحة
پارادوكس... قصة رهاب، ريتا ابراهيم
جسدي حياً جسدي ميتاً، غسان سلهب
حفظ ماء الوجه، جلال توفيق
مضيفة مصرية: تمثيلية، شريف العظمة



هذا اليوم

أكرم زعتري

ولد زعتري في صيدا عام ١٩٦٦، فنان فيديو ومنشّط فني، يعيش ويعمل في بيروت. أنجز أكثر من ثلاثين فيلماً، منها: «في هذا البيت»، «شو بحبك»، «هي + هو فان ليو»، «مجنونك»، و«الشريط بخير». أحد مؤسسي المؤسسة العربية للصورة في بيروت، أنجز من خلالها عدة معارض ونشر عدة كتب منها: «هاشم المدني: مصوّر في الستديو» بالتعاون مع ليزا لوفوفر، «مايبنغ سيتينغ» بالتعاون مع وليد رعد، و«المركبة».

«علاقة جدّي (جبرائيل جبّور) بسوريا وبالصحراء وكل ذلك نابع من اهتمام خاص مرتبط بطفولة سعيدة أو بأية حال، كان يتكلّم عن طفولته بمنأى عن أي مضمون سلبي وهذا ما لا تصادفه كثيراً اليوم. إذاً كان يربطه بحيطه هذا النوع من العلاقة فيه الكثير من المودة والاهتمام الفكري والثقافي. من جهة أخرى أعتقد أن كل هذه الأشياء تتقاطع حتى الاهتمام بالجماليات لأنه عندما تقيم في القريتين، يتولد عندك تذوّق خاص للصحراء.» - نورما جبّور

«هناك جمّل في الصورة وهناك سيارة جيب معطلة. بيضاء؟ أقصد بيج. سيارة جيب فاتحة اللون. السيارة معطلة والناس... معطلة فعلاً لأنه يتم الكشف عليها إذاً هي صورة مثالية للقاء الشرق والغرب. لأن السيارة الغربية الصنع تتعطل في الصحراء. وفكرة تصوير الصحراء والجمال شبيهة بالنظر إلى الشرق من خلال أداة غربية الابتكار ألا وهي الكاميرا.»

يجمع هذا العمل الصورة الفوتوغرافية والفيديو مع وسائل النقل و ينظر في حركة الصورة في منطقة جغرافية مشحونة تاريخياً هي الشرق الأوسط. ابتداءً بصورة الجمال في بيئته الطبيعية، الصحراء، وصولاً إلى صورة الصراع العربي الإسرائيلي المتجذر في فلسطين، يهدف الفيلم الى الدخول إلى عمق هذه الصور النمطية والشديدة الانتشار من خلال البحث عن شهادات خاصة تصفي على هذه الصور بعداً انسانياً. يتأرجح هذا العمل في بحثه بين مفهومي الحركة، كأداة بحث ضرورية، والجمود كضرورة لدراسة وتشريح الوثائق التي يجمعها المخرج.

بانوراما الصحراء

بناء على صور مانوغ وجبرائيل جبور لبادية الشام في الخمسينات.

المؤسسة العربية للصورة

نورما جبور.

أكرم زعتري - ٢٠٠٢



مانوغ وجبرائيل جبور
القريتين، سوريا الخمسينات

حاملات الجرار
(من اليمين) جنى، كوثر، عفيفة، ونجيبة
(من اليمين) جنى، كوثر، عفيفة، نجيبة وهدي
القريتين
المؤسسة العربية للصورة / نورما جبور



«... على رؤوسهن جرار من الفخار أو التلك، و من المفروض أنها مليئة بالماء. تلبسن أثواباً تقليدية طويلة ذات غطاء للرأس. شعورهن مكسيّة. ظلّالهن واضحة إنه الصباح الباكر. على الرغم من التوزيع المتماثل في وسط الصورة وبسبب غياب هيئة وسطى ترى أن الصورة بعيدة عن الرتابة. ... هي تحمل الجرة ولأنها غير قادرة على حملها على رأسها فهي تضعها على كتفها وتحيط بها بذراعيها واحدة لجهة يمينها والأخرى حول عنقها، وأظن أن رأسها محني بعض الشيء كأنه تمّت إضافته لاحقاً إلى الصورة» - نورما جبور

«إنه الصباح الباكر في مكان ريفي. في الصورة نساء غير محددات الملامح، لكنهن النساء أنفسهن (في صورتين السابقتين) ترى إحداهن حاملة إناء من تنك وأخرى حاملة جرة وهناك ثالثة بالكاد تستطيع أن تراها. الصورة مأخوذة تحت ظلّال الأشجار لذلك ترى بوضوح أثر أوراق الأشجار في حجب الضوء. بدلاً من أن تكون النساء في بقعة الضوء وظلالهن واضحة تراهن في ظلّ الأشجار. ويتسلل الضوء في شكل جانبي عبر الصورة و... الجيد في الصورة هو أنها تشد الناظر أولاً نحو نقطة ما تجاه ثلث المشهد ثم تدفعه للنظر إلى كامله».



«اثنان من أجمل لوحاته تمثّل إحداهما لحظة في حياة بدوي في الصحراء هي لحظة جامدة ولكنها لحظة من حياته وتصور اللوحة الثانية رأس الجمل فقط لذلك أسميتها «صورة شخصية» أظنه أحب هذا الكائن. عندما تُعايش الكائنات تفقد حضورها. فعلاً.

وهناك صورة جدّتي مع خالتي هدى، وهي ابنة أخت جبرائيل، تلبسان أثواباً تعود لزوجة الشيخ الشعلان. تظهران كأنهما طفلتان تجربان الملابس. لأنك لو لم تكن تعرف هويتهم لفهمت الوضع بشكل مختلف كلياً. هما تقيسان ملابس أناس آخرين. والبسمة مرسومة على وجهيهما.» -نورما جبّور

«الجمل، هو ثاني أكثر ما صوّره. يحبه. يمثل الجمل البيئة التي يأتي منها. بات رمزاً للبيئة والمكان. كانت الصحراء تعنيه كثيراً وكان الجمل، والمحيط الثقافي العربي أي الصحراء موضوع دراسته واهتمامه.

كان يؤمن أن الثقافة العربية منبثقة من البداوة ووجد في البدو بعض ملامح حضارة في طريقها إلى الزوال. وأيقن أننا سوف نفقد هذه المعرفة مع زوال البدو. بمعنى أن البداوة هي بمثابة عدسة حيّة تمكّننا من تلمّس أصول هذه الحضارة وهو كل ما تبقى من البدو وعاداتهم وطرق حياتهم، ولغتهم وقيمهم، كلها تشكل أساساً للحضارة العربية. في كيانهم شيء من النبل لذا كان مهماً أن يتم توثيقهم لأنه لمس بداية زوالهم.»

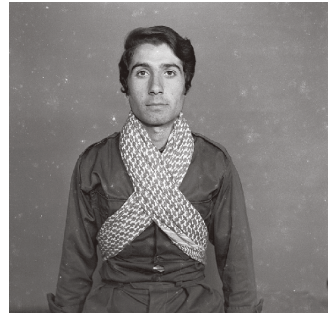




عام ١٩٧٠ أرخى المقاتلون الفلسطينيون
لحامهم حداً على عبد الناصر. وتصوروا
في استديو هاشم المدني في صيدا.

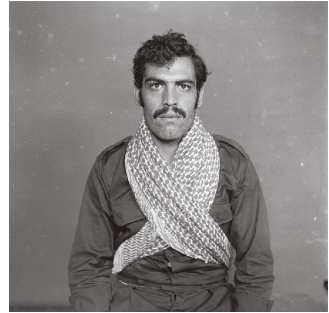
هاشم المدني
مقاتلون موالون للفصائل الفلسطينية
صيدا، لبنان ١٩٧٠
المؤسسة العربية للصورة

خلي السلاح صاحي صاحي صاحي
لو نامت الدنيا صحيت مع سلاحي
سلاحي بإدية
نهار وليل صاحي
ينادي يا فؤار
عدوْنَا غَدَار
خلي السلاح صاحي صاحي صاحي.
«خلي السلاح صاحي»
كلمات: أحمد شفيق كامل
ألحان: كمال الطويل



عام ١٩٨١، و لدى مراقبتي لمعركة
جويّة في سماء الجنوب، رأيت طائرة
إسرائيلية تطلق صاروخاً نحو طائرة
سوريّة وتسقطها. كان ذلك المشهد أكبر
استعراض رأيته في حياتي.

أيام الخوف السودا زادني إيمان
كلما شئت قتال، يصمد لبنان
أغنية غنّتها روزنا



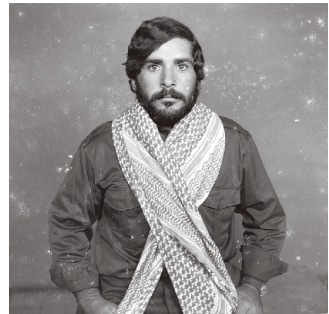
سعيت منذ ذلك الحين لتصوير
الطائرات المغيرة كلما سنحت الفرصة
وتسجيل ما يرتبط بالحرب وأخبارها
صوتياً.

ما همّ أن نموت في
دوي صرخة الحرب
ما همّ، ما همّ؟
إذا وجدنا بعدنا
ما همّ، ما همّ؟
إذا وجدنا بعدنا
من يحمل السلاح
يواصل الكفاح
ويحمل الثورة للنصر
إذا وجدنا غيرنا
فنحن لا نموت.

«دخلت ثلاث طائرات ميغ سورية أجواء البقاع
واشتبكت مع الطيران الإسرائيلي لمدة خمس
دقائق، وسقطت طائرتا ميغ سوريتان الأولى فوق
تلال صهر البيدر والثانية في وادي درعون في
كسروان. ولكن الطيارين تمكنا من النجاة عن
طريق القفز بالمظلة. ومنذ قليل أكد رئيس الأركان
الإسرائيلي رفائيل إيتان نبأ سقوط طائرتي الميغ
السوريتين وهما من طراز ميغ ٢٣ على حد قوله
بعد أن تعرضتا للطائرات الإسرائيلية المغيرة».

«ما همّ»

كلمات تشي غيفارا
ألحان: وليد علميّة



أغاني وطنية كانت تبث على الراديو خلال الاجتياح
الإسرائيلي للبنان عام ١٩٨٢.

نشرة الأخبار. راديو مونت كارلو. صيف ١٩٨١





صیدا، ۶ حزیران ۱۹۸۲
اکرم زعفری، ۲۰۰۲



٦ حزيران ١٩٨٢

٢٤ تشرين الأول ٢٠٠٠

أحسست كأن المروحية معي داخل الغرفة وأحسست كأننا نلعب لعبة الروليت الروسية. ما هو هدفهم المقبل؟ هل تتضمن لائحتهم مخيم الدهيشة هذه الليلة؟ هل سيتم قصف بيتنا؟ هل يجب علي أن أترك سريري وأسعى للاختباء في مكان ما؟ أين؟ إطبعي، يا أيتها الأصابع. فكّر، يا أيها الدماغ إلمني، يا أيها القلب تقيّي، يا أيتها المعدة. إنبض، يا أيها الرأس واعتد على كل ذلك. ما هذه سوى البداية لأيام وأسابيع مقبلة. أنا أغش الآن لأنني سئمت ترقب أصوات المروحيات كما تعبت من الهروع إلى النافذة كلما سمعت صوتاً، لذلك وضعت السماعات وأدرت موسيقى فرحة عالياً. يا أهلاً بك أيتها الموسيقى الفرحة لقد مر زمن طويل. لقد افتقدتك.

تشبهين حياة لم أعد أعرفها. تشبهين شكلاً طبيعياً لحياة مفتقدة. تمرّ بضعة أغانٍ فقط قبل أن ينبّهني زوجي فأرفع السماعات عن أذني لأسمع ما لديه. إنهم يقصفون البيرة، قرب رام الله، الآن إحسبي يا منى، إحسبي باستمرار إحسبي كي لا تنسين جمع الأرقام قريباً، لن تعرفي حساب واحد وواحد. إحسبي وتقيّي، تقيّي وإحسبي واخسري من وزنك واخسري عقلك إن تجرأت. ما هي سوى البداية لم يقتلوا الكفاية منا بعد ألو؟ هل أنت معي على الخط؟ هنا فلسطين.

ف ل س ط ي ن

ترجمة لمقتطفات من إحدى شهادات منى حمزة محييين عن الاجتياح الإسرائيلي للأراضي الفلسطينية عام ٢٠٠١-٢٠٠٢. وزعتها شبكة «فلسطين الحرة» عبر البريد الإلكتروني.

اليوم تواصلت الغارات الإسرائيلية منذ السادسة والربع صباحاً وبشكل عنيف ومتواصل. وعند الساعة ١٢ بدأت القوّات الإسرائيلية بالتقدم كما استمرت الطائرات الإسرائيلية قصفها لكل المناطق الفلسطينية في الجنوب والشوف وبشكل لم يسبق له مثيل وبمعدل غارة كل ٥ دقائق كما قصفت النبطية قصفاً شديداً وبمعدل ١٥ قذيفة في الدقيقة الواحدة. أما بعد الظهر فقد قصفت صيدا والمدافع كما قصفت الطرقات الساحلية من البحر ومن قبل زوارق كانت تشاهد بالعين المجردة. ثم قصف الطيران منطقة الأولي وشرحبيل، كما اشتعلت النار في مصفاة الزهراني.

٢٨ كانون الثاني ١٩٨٣

صباح اليوم علمنا بوفاة الممثل الفرنسي الشهير لويس دو فونيس.

١٨ شباط ١٩٨٣

أفقتنا اليوم على طقس غائم ما لبث أن تحوّل شيئاً فشيئاً إلى عاصف حيث بلغت سرعة الريح ٩٠ كلم في الساعة مما أدى إلى بقاء الوفد اللبناني في نتانيا. وقد إنكسر في الصف اليوم لوح زجاج بسبب الرياح. شاهدت اليوم الفيلم الثالث لهذا العام وهو فيلم «سيربيكو».

١٨ حزيران ١٩٨٣

اليوم اشترينا سيارة مرسيدس ٢٥٠ - موديل ١٩٧٧
مقتطفات من الفاتر الخاصة.

أكرم زعتري، ١٩٨٢، ١٩٨٣



Reply Reply to All Forward

From: Inad Theatre [inad38@yahoo.com]
To: webmaster@alagsaintifada.org
Cc:
Subject: Churches are now shelled too?!

Dear Friends,

I am so sad to tell you that St. Nicholas and St. M and heavy artillery. Two of the of the oldest church outrageous to think that with Christmas coming, in with broken windows and broken icons. Jesus' h history repeats itself again when before the bir



إلى اليمن
يانورا ما الصحراء ٢
أكرم زعتري ٢٠٠٣

الصفحة المقابلة
كل يوميات العالم ٢
أكرم زعتري ٢٠٠٣

في ذكرى الميلاد العشرين
لفتاة من أرض فلسطين
وقفت تتأمل حاضرها
في أرض يكسوها الطين
خلف الأشواك السلكية
عاشت أياماً وسنين
ما بين الماضي وظلامه
وحنين في الأرض دفين
أتحدى لا يا مستقبل
سأعود بعزم ويقين
وسأمسح عن أُمي الدمعة
أعطيها في يدها سكين
وأرد إلى خالي روحه،
وأعلق في كتفه مدفع
يهديه الأمل والوضاح
أملني في يوم أن ترجع
للأرض المحبوبة أرضي
للزهر النادي للورد
ما عادت ترهبني القوة
فالقوة يملكها زندي

«في ذكرى الميلاد العشرين»

كلمات: زين العبيدين فؤاد

الحنان: الشيخ إمام

فيديو، ٨٦ دقيقة، ٢٠٠٣

أنتج بتكليف من متحف نيسيفور نيبس،
في شالون سور سون (فرنسا)







هنا وربما هناك

لميا جريج

ولدت في بيروت عام ١٩٧٢، ودرست الرسم والسينما في معهد رود آيلند للتصوير. عرضت أعمالها في بيروت وأوروبا وأميركا الشمالية، منها:
تجهيز فيديو: «أغراض حرب»، «أغراض حرب ٢»، «بلا عنوان ١٩٩٧-٢٠٠٣»، «إعادة قراءة» و«الانتقال».

أنجزت أيضاً فيلم فيديو قصيراً بعنوان: «إعادة قراءة-بيس»، ووثائقياً طويلاً حول المفقودين في الحرب اللبنانية، بعنوان: «هنا، وربما هناك». ثم نشرت عملاً روائياً حمل العنوان ذاته. كما نشرت كتاباً بعنوان: «الزمن والآخَر».



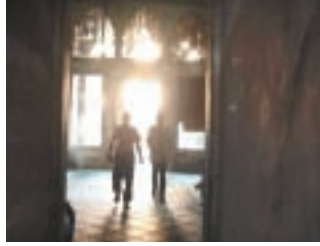
ومرته... فَلَلا المَرا والأولاد والأُمَ وأخذوه هو...
- فيه قصص كثيرة، بس ما في خَبْرِك أَيّاها هون.
- خايف من التّسجيل؟
- No، ما خايف من التّسجيل.
بس إنّه ما فيه داعي تتسجّل لأنّه يمكن مضبوطة يمكن لا. فيه كثير قصص بس ما بتعطيك الجواب الي بدك أَيّا.

جدي، مش هون بالكرنتينا، اختفى وناس بتقول انذبح وناس بتقول انزّت...
اسمه مصطفى أحمد ضو. إذا بدك أسماء محدده يعني، ما إلك إلا الأحزاب تراجعهم؛ كل واحد عنده لبيسته. بس للأسف إنه ثلاث ارباع الي انخطفوا ما عاد حدّا اعترف فيهن ميشان ما كل واحد يقول إنه أنا عندي. لحتّي ما يقرّ بجريمته عمل جريمه أكبر، وسوّحهم، روّحهم.

- إنت، شو قصّتك؟
- إسمه مصطفى ضو. هبط حيط المطحنة وهربّ تقريباً ٧٠ بالميه من عرب المسلّخ. وآخر شي تناولوه... كانت إمّه ع اکتافه طالعين... كانت إمّه ع اکتافه... نزلوا إمّه وأولاده الصغار



- هون بالحيّ ما عندي علم أنّهُ
انخطفَ حدّا.
- بغير محلّ يعني بتعرف؟
- لا.
- قَدِّيّه كان عمرُه؟
- ١٥ سنة.
- ما بعرف.
- وين مثلاً؟
- بعرف ع الدوره مثلاً، بعرف
بالجبل، بعرف ابني قتل بالأحداث...
ذبحوا لي آياه... هاو الي بعرفهن. كان
عند عمته، ذبحوه، شدوه ذبحوه. آخ
آخ!
- مين؟ لايش؟
- ما بعرف، ما بعرف. هرَبناه من
هون، من الأشرفيّه... بعثناه على بيت
ملات على عكار. ذبحوا لنا آياه فوق لأنّه



- ما بتذكّر، ما بتذكّر؛ أنا بنسى كثير.
-معقول ما يكون فيه مخطوفين
كثير؟
- هون بالأشرفيّة صار إشيا، إشيا
وإشيا. بس تَ أعرف مين مخطوف ما
مين...
- عندي خيّ مخطوف، كان عمره
شي ٢٣ سنة.
- كان مدني؟
- شوفي... ما كان في حدّا ما
بيتعاطى بالأحزاب... بس مدني، مش
عسكري أو شي.
- انت وأهلك، بعد عندكم أمل؟
- أكيد عندنا أمل. الواحد ما بيقطع
الأمل. ها أيّاه الإمام موسى الصدر، قديش
صار له مخطوف؟ بعد العالم عندها أمل!
مين بيقطع الأمل يعني؟ الأمل بالله مش
بالّي خاطفينه؛ الله بيريد، بيطلع.



- انخطف بالأحداث لَمَّا كانت علقانه
إسرائيل... من بيت... بَيْه، اسمه عَبَّاس
بَيْه. هون بَيْته ع الجسر.
- عندي خِي انفقد كمان أنا ع أيام
كان بالمقاومه.
- ميشان شو؟
- ائنه انفقد لك حدًا؟
- لا، لا.
- أنا قتلها خِيي انفقد.
- لأَيّ إذاعه، تلفزيون؟
- لا! فيلم خاص، فيلم وثائقي خاص.
- إيه OK!
- أي متي بتحطوا ها الشريط هيدا؟

فَيديو، ٤٥ دقيقة، ٢٠٠٣



مندر

سمر كنفاني

ولدت في بيروت عام ١٩٧٦، درست العلوم الاجتماعية والأنثروبولوجيا في الجامعة الأميركية في بيروت، ونالت إجازتها في ١٩٩٨. عملت كمحقة في جريدة «دايلي ستار» لثلاث سنوات، ثم عادت إلى الجامعة الأميركية لتعد رسالة ماجستير في الأنثروبولوجيا. أنجرت فيلمها الأول بعنوان: «الملعب البلدي». تعمل حالياً على أبحاث اجتماعية وتنموية مختلفة.

تحت جلودهم. لذا أتساءل: ما قدر المهزومين الذين لا صور لهم ترسمهم أبطالاً شجعان؟ وكيف ننتج صوراً تعتنقنا من خطاب الذكورة الظاهرة وتعيدنا إلى حقيقة هزائم الجسد والنفس؟ وان نجحنا فأية ذكورة قد تكون؟

فيديو، ٣١ دقيقة، ٢٠٠٣

يستند الحوار والشخصية المتخيلة في عملي هذا على سلسلة من المقابلات أجريتها مع مقاتلين فلسطينيين سابقين. بنيت الحوار على شكل محادثة عبر «الويب-كام» أستدرجت فيها الإفصاح عن تفاصيل علاقة شائكة ما بين صورة رجل عن ذاته وجسده المتضرر. أرمي في عملي الى نقد مفاهيم سائدة عن الذكورة، والتي تعتبر في جزء منها، أن الإصابة الجسدية والضرر النفسي يوازنان إخصاءً رمزياً وإقصاءً فعلياً من المجتمع. وأنا أفهم الذكورة على أنها مجموعة من المعاني والصفات تنسبها ثقافة معينة إلى ذكورها فتشكل منها اطاراً لمساراتهم وتضبط كذلك تصورهم لذواتهم كرجال.

لقد نتج عن الصراع الفلسطيني-الإسرائيلي فيضاً من الصور. كذلك فقد أمسى ساحة مباحة تدرج في جوانبها تحديات كثيرة متقلبة عن الذكورة أكانت فلسطينية أم إسرائيلية. وبحسب التصور السائد فإن الحرب هي المكان الأمثل لصناعة الرجال: من خضم أهوالها ينشأ الرجال مبرزين ندوبهم كأوسمة شرف كاظمين لآلامهم





شيك بوينت

شريف واك

ولد في الناصرة عام ١٩٦٤. هو فنان ومصمم. درس الفلسفة والفنون الجميلة في جامعة حيفا. شارك في عدد كبير من المعارض والبيناي، منها بينالي البندقية، آرت الكترونيكا ٢٠٠٢، لينز، النمسا. «في طور الإعمار» لودز، بولندا. آرت فوكس ٣، بينالي الفنون المعاصرة الدولي، القدس الغربية. من معارضه «هذا ما كان، هذا ما حدث»، تجهيز بمواد مختلفة، ١٩٩٩. «أريحا أولاً»، تجهيز بمواد مختلفة، (٢٠٠٠).

«شيك بوينت» هو فيلم من سبع دقائق يتأمل ويستجوب «تصاميم الحواجز الإسرائيلية». على وقع موسيقى ثقيلة، عارضون يعرضون زياً تلو الآخر في محاولة استكشاف شكل اللباس ومضمونه الذي يبرز الجذوع. تتحد السحابات، الأقنعة، الأزرار،



والأقمشة المشبوكة لتحقيق غاية واحدة تهدف إلى كشف الجلد. تبرز أجزاء من الجسم كأسفل الظهر والصدر والبطن من خلال فتحات، ثغرات وشقوق مخاطة أو مصنوعة من ثياب جاهزة، من القطن أو الحرير، قمصان، قنابيز، وكنزات قطنية. هي ألبسة جاهزة وشائعة تحولت إلى نماذج تتبع معايير الموضة وتسائلها في الوقت نفسه.



يجمع «شيك بوينت» بين عرض الأزياء والحواجز الأمنية، في تأمل للسياسة والقوة والجماليات والجسد والإنزال والمراقبة، والعري، طوعاً وكرهاً. إن عالم عروض الأزياء هنا هو محاور لواقع السجن المفروض بفضاظة. فالجسد الفلسطيني الذي تعتبره الدولة الإسرائيلية سلاحاً خطيراً، ينكشف أمام عين المشاهد لهماً وجلداً.



ما ان يخفت ايقاع الصور والأصوات السريع الذي يواكب العرض حتى يُنقل المشاهد إلى غزة والضفة الغربية. فتُعرض أمامه سلسلة من صور الفيديو الجامدة الملتقطة في الفترة الممتدة ما بين ٢٠٠٠ و٢٠٠٣: رجال فلسطينيون يقتربون من حواجز إسرائيلية مألوفة وبالغة العنف في الوقت نفسه. رجل تلو الآخر يبدأون برفع قمصانهم، قنابيزهم

فيديو، ٧ دقائق، ٢٠٠٣



رسائل إلى فرنسين

فؤاد الخوري

ولد في باريس عام ١٩٥٢، لأبوين لبنانيين، درس العمارة في لندن، ومن ثم تحول عنها إلى دراسة التصوير الفوتوغرافي، عاين وصور تفاصيل في الحياة اليومية اللبنانية خلال الحرب الأهلية في لبنان. نشر كتباً عدة في التصوير الفوتوغرافي، منها: «بيروت ذهاباً وإياباً»، «بيروت وسط المدينة» و«فلسطين، قفا المرأة». عاد إلى بيروت عام ٢٠٠٣، حيث يركز جهوده على صناعة الأفلام.

صديقة (فرنسين، ومنها أتى عنوان العمل)، أخبرها فيها عن انطباعاتي وعن الأحوال التي اختبرتها خلال فترة مكوثي. وفي آخر الأمر افصح لها عن آلامي وعجزني عن إتمام الرحلة. وثاني الإطارين، الحياة في باريس. ملتقطاً شذرات حوارات بين أصدقاء خلال فترة مرضي. هذا الجزء من الفيلم يتشكل من مشاهد صورتها من فرجات المنزل - بنايات مرئية من خلال النوافذ، شجرة .. والمستشفى .. الغرفة مساء، وسقف الممر.

يطغى على هذا الفيلم المزدوج المسار، والحميم جداً من دون نرجسية أو غرور، إحساس بالتأرجح بين الإحساس بالوحدة خلال الرحلة إلى تركيا، والإحساس بالمرض مسجوناً في منزلي الباريسي؛ تأرجح ما بين شريط صوتي، شريط صور وصور جامدة؛ تأرجح ما بين خضوع الجسد الملزم والروح الذي يصارع. ينتهي «رسائل إلى فرنسين» بجملة ملغزة ولكنها باعثة على الأمل: «انصت، مستشفى وسنهتم بالبيت في فار؛ وسيكون لك مقراً لنقاهاك. أريد بيتاً بأحجار حمراء».



تبدأ «رسائل إلى فرنسين» بتقرير التشخيص: «لدينا نتائج الخزعة، النتيجة إيجابية، هذا يعني أنك مصاب بالسرطان». من دون مقدمات، يجد المرء نفسه مباشرة أمام هول المرض. منصتاً إلى حوار حول طبيعة المرض وآلامه، هكذا نشعر بوحدة المريض. يتأطر العمل في إطارين. أولهما صور بالأبيض والأسود التقطها خلال الرحلة في تركيا، مرفقة بتعليق صوتي يتألف من مقاطع استقيتها من رسائل إلكترونية كنت قد أرسلتها إلى

ذهبت إلى اسطنبول بصفتي مصوراً فوتوغرافياً لوكالة «رافو». كانت تركيا بالنسبة لي مجهولة كلياً. كنت من جهة أولى راغباً بالهروب من باريس وروتينها اليومي، ومن جهة ثانية أردت أن أتعلم اللغة وأعمل، وأكتشف عالماً جديداً يقع بين الغرب والشرق. كانت هذه الرحلة بالنسبة لي تحدياً دام ما يناهز العامين. غيرت مسار حياتي، على نحو غير متوقع. هذا الفيلم هو قصة هذه الرحلة، وأيضاً قصة مرض ألم بي وتم تشخيصه في نهاية الرحلة.



الفيلم المفقود

جوانا حاجي توما وخليل جريج

ولدا في بيروت عام ١٩٦٩، يعملان في مجال السينما، الفيديو، فن التجهيز، بالإضافة إلى التعليم الجامعي. من أفلامهما: «البيت الزهر»، «الخيام»، «الفيلم المفقود»، «رماد»، يعملان حالياً في مشروع من عدة مراحل بعنوان «وندر بيروت» يتضمن «قصة مصور مهووس بالنار»، «بطاقات بريدية من الحرب» و«صور كامنة»... آخر أعمالهما: فيلم روائي طويل بعنوان «يوم آخر». نشرنا عدة مقالات وبعض الدراسات منها: «طيب، رح فرجيك شغلي»، «بيروت: قصص مدينية»، «حالة كمون» وغيرها...

اللقطات، نفخ بعضها الآخر وإقحام بعض الصور السوداء. لم يأت عملنا هذا تحليلاً للوضع اليمني، بل كان توهاناً وبحثاً عن أنفسنا كسينمائيين، هنا والآن، في محاولة لتلمس العلاقة التي تربطنا بتاريخنا وبهذه البقعة من العالم.

يفصّل «الفيلم المفقود» المعنى الجذريّ لكلمة «Anecdote» (الطرائف) وهو «ما احتفظ به سراً». وبحسب حنة أرندت، فالطرائف هي «لحظات من الحقيقة... لحظات تبرز على غير توقع كالوحدات في الصحراء».

فيديو، ٤٢ دقيقة، ٢٠٠٣

بدأ كل شيء مع رسالة. في الذكرى العاشرة لتوحيد اليمنين، وصلتنا رسالة عبر البريد الإلكتروني تُعلمنا أن نسخة فيلمنا الروائي الأول قد فُقدت على متن باص، في طريقه بين عدن وصنعاء.

اختفاء النسخة أثار حيرتنا؛ من يا ترى يهتم في اليمن بفيلم روائي كهذا ليكلف نفسه عناء سرقة نسخة تزن ٣٥ كيلوغراماً؟

بعد مضي سنة، قررنا الذهاب إلى اليمن في محاولة لتتقي أثر الفيلم المفقود. في بحثنا عنه، أخذنا الطريق نفسها التي سلكها «الفيلم»، وتوقفنا عند المحطات التي استقر بها: صالات السينما التي عرض فيها، قسم الأرشيف حيث تم إيداعه، خط سير الباصات بين عدن وصنعاء...

بعد هذه الرحلة، لم يتسنّ لنا العودة إلى اليمن مرة أخرى. لذا أثرنا المضي في بحثنا عن النسخة المفقودة مرتكزين إلى الصور والمواد القليلة التي جمعناها خلال رحلتنا الأولى. حاولنا تخطي مسألة نقص المواد والصور وغياب بعضها، باللجوء إلى تطويل زمن بعض





لم يعنون لأسباب عديدة

روي سماحة

ولد في بيروت عام ١٩٧٨، حاصل على دبلوم في الفنون الجميلة من جامعة الروح القدس في الكسليك. يحضّر حالياً رسالة ماجستير في فن الفيديو. أنجز في السنوات الثلاث الماضية عدة أفلام: «ماكينة سوداء مغوية بجنون»، «حكايات شقة»، «حراك صباحي»، و«فارماكون».



يقول سيرج داني: «الانتقال السهل من برنامج تلفزيوني إلى آخر لم يكن الهدف من وراء جعل الريموت كونترول قادراً على تيسير هذا الانتقال». فهو، في ظل هذا الفيض التلفزيوني، محاولة لأن يكون أداة فنية أكثر منه وسيلة تحكم وضبط. في لحظة الانتقال يتعلم المرء متى وكيف يمكنه الجمع بين مشاهدة فيلم بورنوغرافي ومتابعة نشرات الأخبار في الوقت نفسه.

فيديو، ١١ دقيقة، ٢٠٠٣



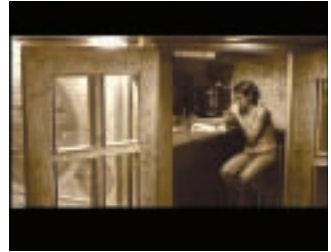
بارادوكس... قصة رهاب

ريتا ابراهيم

درست الإخراج والتمثيل المسرحي في الجامعة اللبنانية - الأميركية ببيروت، وبعد تخرجها عام ٢٠٠٢ تدرّبت وعملت في محطات تلفزيونيتين: «المستقبل» و«زين». تعمل الآن على كتابة وإخراج أفلام قصيرة.

على الرغم من قرارها العيش وحيدة، فإن القوقعة التي صنعتها لنفسها لم تستطع أن تحمي عزلتها. ظل الرجل اقتحم عليها عالمها الصغير. هل كان نتاجاً لرهابها؟ أم أنه نتاج ثقل عزلتها؟ هل كان يريد مفاجمة خوفها؟ تدمير هديرها؟ أم أنه كان يعرض عليها مجرد الرفقة؟ انسجام ام انفصام؟

فيديو، ١٢ دقيقة، ٢٠٠٢





جسدي حياً، جسدي ميتاً

غسان سلهب

ولد في دكاكر في العام ١٩٥٨، وانتقل من السنغال إلى لبنان في ١٩٧٠، ثم إلى فرنسا في ١٩٧٥. يعيش في بيروت. أخرج فيلمين روائيين: «أشباح بيروت» و«أرض مجهولة» وهو في صدد إنهاء فيلمه الروائي الثالث. له عدد من أفلام الفيديو منها: «ذات يوم»، «غواية»، مع نسرين خضر، «بعلبك» مع محمد سويد وأكرم زعتري، «جسدي حياً، جسدي ميتاً» و«في البدء».

جَسَدٌ: صبغه بالجساد. الجسد. ج
أجساد والجساد (ن) الزعفران.
تَجَسَّد: صار ذا جسد / «سَرَّ التَّجَسَّد»
عند المسيحيين: هو سر اتخاذا السيد
المسيح، كلمة الله، طبيعته البشرية في
أحشاء مريم العذراء.
الجسد. ج أجساد: جسم الانسان.
والنسبة إليه «جسدي وجسداني».
المجسَّد: القميص الذي يلي البدن.
الجُساد: وجع البطن.

فديو، ١٥ دقيقة، ٢٠٠٣





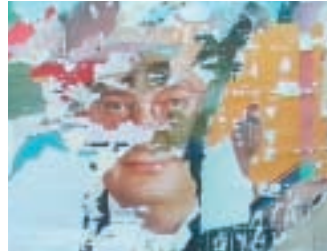
حفظ ماء الوجه

جلال توفيق

كاتب ومنظر سينمائي وفنان فيديو، له خمسة كتب بالإنكليزية وأشرطة فيديو وتجهيزات. عضو في هيئة تحرير مجلة Discourse الأميركية. شارك في تحرير عدد خاص من المجلة بعنوان: «جيل دولوز، سند للإيمان بهذا العالم» ١٩٩٨ وأشرف على تحرير عديدين خاصين آخرين، أحدهما بعنوان: «أفلام شرق أوسطية قبل أن يرتد إليك طرفك»، ١٩٩٩. نال شهادة دكتوراه 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).

أكانت كل وجوه المرشحين للانتخابات النيابية، المتزاحمة على جدران لبنان خلال انتخابات العام الفين، تنتظر حقاً ما ستأتي به صناديق الاقتراع؟ لا، كانت، كوجوه، تنتظر ان يتم انقاذها وحفظها. ثبت ان مراكمة الصور والملصقات بعضها فوق بعض افضل بكثير من أي عملية تجميلية او تنميق رقمي، لتنتج انجع العمليات التجميلية، وتبرهن عن نجاحها كحافطة ماء وجه المعنيين. يتكون لدينا من ناتج الملصقات الهجين هذا احد اكثر الحيزات التي تجد فيها الثقافة اللبنانية، خصوصاً والعربية عموماً، نفسها - وهي الغائصة في نظرة عضوية عن الجسد، وفي جسد عضوي - معرضة لأجساد غير عضوية.

فيديو، ٩ دقائق، ٢٠٠٣





مضيفة مصرية

شريف العظمة

خريج معهد ساري للفن والتصميم في المملكة المتحدة عام ١٩٩٧. أنجز في عام تخرجه فيلمه القصير «مدينة الساتلايت»، وأخرج أفلاماً عدة منذ ذلك الحين، منها: «دنيا: قمر»، «مقابلة مع ربة منزل»، «صلاة لنجاح الكلاب» و«حساء السمك».

«مضيفة مصرية» هي دراما تحاول أن ترسم حياة شابات مصريات ضمن محيط مهني حديث. مستلهماً في معالجته كودات التمثيليات التلفزيونية.

يركز الفيلم على المشكلات الصغيرة التي تعترض حياة مجموعة من الشابات في إطار عملهن اليومي كمضيفات جويات، يستند الفيلم إلى قصص حقيقية ومذكرات شخصية لنساء عملن في هذا المجال، فدمج الظروف الموضوعية والذاتية لمجموعة من الشابات المصريات اليوم. فيما يفكك بنية التمثيليات ماحياً الحدود الواضحة التي تفرق بين البطل والبطل المضاد.

يحاول شريط الفيديو أيضاً معالجة المعاني المتعددة لـ«حرية المرأة» بما تتضمنه من تناقضات في مصر المعاصرة.

إنتاج صندوق المسرح العربي للشباب وأشكال ألوان.

تمثيلية، فيديو ٥٨ دقيقة، ٢٠٠٣.





جورنال اللطائف المصوّرة

تأليف: سامر أبو هوّاش

ترجمه عن العربية: ماشا رفقة

تدقيق: محمد حمدان

تصميم وتنفيذ: مايا الشامي و علي شري

مدير المطبوعات: لينا صانع

الناشر: الجمعية اللبنانية للفنون التشكيلية، أشكال ألوان، ضمن إطار منتدى «أشغال داخلية ٢»

كافة الحقوق محفوظة ٢٠٠٢، الجمعية اللبنانية للفنون التشكيلية، أشكال ألوان



العولمة وصناعة الأحداث الزائفة

تأليف بلال خبير

ترجمه عن العربية: وليد صادق

تدقيق: محمد حمدان

تصميم وتنفيذ: مايا الشامي و علي شري

مدير المطبوعات: لينا صانع

الناشر: الجمعية اللبنانية للفنون التشكيلية، أشكال ألوان، ضمن إطار منتدى «أشغال داخلية ٢»

كافة الحقوق محفوظة ٢٠٠٢، الجمعية اللبنانية للفنون التشكيلية، أشكال ألوان



الخريطة المتحسسة

تأليف طوني شكر

ترجمه عن الإنكليزية: سامر أبو هوّاش

تحرير: بلال خبير

تدقيق: محمد حمدان

تصميم وتنفيذ: مايا الشامي و علي شري

مدير المطبوعات: لينا صانع

الناشر: الجمعية اللبنانية للفنون التشكيلية، أشكال ألوان، ضمن إطار منتدى «أشغال داخلية ٢»

كافة الحقوق محفوظة ٢٠٠٢، الجمعية اللبنانية للفنون التشكيلية، أشكال ألوان