«أشغال داخلية ٣»

منتدى عن الممارسات الثقافية

من ١٧ إلى ٢٤ تشرين الثاني ٢٠٠٥

بيروت – لبنان

كتاب من إعداد ماشا رفقا، شذا شرف الدين وكريستين طعمه

الجمعيّة اللبنانيّة للفنون التشكيليّة، أشكال ألوان

تنويه

تودّ الجمعيّة اللبنانيّة للفنون التشكيليّة، أشكال ألوان أن تتوجّه بالشكر إلى كلّ مَن شارك في منتدى «أشغال داخلية ٣»، وكل من ساهم في نشر هذا الكتاب.

المشاركون: ماهر أبي سمرا، محمد أبي سمرا، دلال البزري، زهير الجزائري، فؤاد الخوري، رائد الحلو، نهلة الشهال، هالة القوصي، هاشم المدني والمؤسسة العربية للصورة، رنا النمر، عمر أميرالاي، إيرين أنسطاس، رونو أوغوست دورموي، سانيا إيفيكوفيتش، ناتاشا إيليتش، ناديا بامادحاج، يوسف بزّي، ماني بيتغار، عبّاس بيضون، فلاتكو تجيليتش، جلال توفيق، ندين توما، إصلاح جاد، خليل جريج، جوانا حاجي-توما، غسّان حلواني، كمال حمدان، أحمد خالد، بلال خبيز، غوران ديفيتش، جاك رانسيير، وليد رعد، محمود رفعت، يانغ زن زونغ، أكرم زعتري، ياسميلا سبانيتش، وسام سعاده، كارول سكوايرز، شيرانا شاهبازي، سهيل شدّود، علي شرّي، طوني شكّر، حسّان شوباصي، وليد صادق، حازم صاغية، فادي عبد الله، أمال قنّاوي، ستيڤ كورتز، لين لوف، سينتيا مادانسكي، مجموعة المرئي / نعيم مهيمن، مجموعة أوتوليت / أنجليكا ساغار وكودجو إشون، دافيد ماليكوفيتش، رين محفوظ، ربيع مروّة، نديم مشلاوي، ورائد ياسين.

قُدّم منتدى «أشغال داخليّة ٣»: منتدى عن الممارسات الثقافيّة

محاضرات، ندوات، معارض، كُتب، أفلام، ڤيديو وعروض أدائيّة من ١٧ إلى ٢٤ تشرين الثاني ٢٠٠٥ في مسرح المدينة، بيروت. وأُقيمت المعارض في غاليري صفير - زملر، الكرنتينا، لبنان.

مشروع للجمعية اللبنانية للفنون التشكيليّة، أشكال ألوان

تنظيم وإدارة: كريستين طعمه

فريق العمل: حسام إمام، عليا حمدان، ماشا رفقة، زيكو، رشا سلطي، راوية شاب، شذا شرف الدين، حسّان شوباصي، منصور عزيز، محمد فرحات، سمر كعدي، سام كولّنس، طارق مراد، وشون موني.

نشكر Mind The Gap، وائل جمال الدين / دار الكتب، حازم صاغيّة، وفادي توفيق على مساهمتهم القيّمة.

آخرون كان دعمهم أساسيّاً لإنجاز منتدى «أشغال داخليّة ٣» هم: بيار أبي صعب، ليلى الزبيدي، أُمم برودكشن، يوسف بزّي، عبّاس بيضون، خليل جريج، جيلبر حاج، عمر حرقوص، كاترين دافيد، ستيفن رايت، أكرم زعتري، طلال سلمان، غسّان سلهب، جوزيف سماحة، لينا صانع، أندريه صفير - زملر، سوسن ضو، ناصرين طبطبائي، فواز طرابلسي، جورج عربيد، رنا عيد، نايلة كتّاني كونيغ، مختار كوكش، كيرستين ماس، وسمر وهّاب.

حقّق مشروع «أشغال داخليّة ٣» بدعم من:

FORD FOUNDATION

Kettaneh Foundation

BRITISH COUNCIL

HEINRICH BÖLL FOUNDATION

أشغال داخلية ٣: منتدى عن الممارسات الثقافية

كتاب من إعداد ماشا رفقا، شذا شرف الدين وكريستين طعمه

ترجمة: منى أبو ريّان، بيسان الشيخ، بسّام حجّار، ستيفن رايت، حسني زينه، رشا سلطي، وليد صادق، فادي طفيلي وماري يزبك.
تحرير العربيّة: يوسف بزّي وشذا شرف الدين
تدقيق: محمد حمدان
تحرير الإنكليزية: منى أبو ريّان، ماشا رفقة وسمر كنفاني
تدقيق: غنوة حايك
توثيق فوتوغرافي: آغوب كتلدجيان
تصميم وتنفيذ: Mind The Gap
مسح ضوئي وإنتاج: Mind The Gap
الخطوط: Axt Marwan, Axt Yasmine
طباعة وتجليد: دار الكتب للنشر، لبنان، ٢٠٠٨

قامت بنشر هذا الكتاب الجمعيّة اللبنانيّة للفنون التشكيليّة، أشكال ألوان
العنوان: عين المريسة، شارع فينيسيا، بناية صعب، الطابق الرابع، بيروت، لبنان
صندوق البريد ٢٦٨– ١٧٥، مار مخايل، بيروت
تلفون وفاكس: ٢٥١ ٣٦٠ – ١ – ٩٦١ – خليوي: ٨٠٧ ٣٩٣ – ٣ – ٩٦١
البريد الإلكتروني: info@ashkalalwan.org
الموقع الإكتروني: www.ashkalalwan.org

كافة الحقوق محفوظة. لا يسمح بإعادة نشر هذا الكتاب أو استعماله بأيّ شكل، إلكترونيّ أو ميكانيكيّ، بما في ذلك النسخ، أو التسجيل، أو عبر أيّ أداة تخزين أخرى، من دون إذن خطيّ من الناشر.

إن الآراء الواردة في الكتاب تمثّل الكتّاب وحدهم ولا تعبِّر بالضرورة عن رأي الجمعيّة اللبنانيّة للفنون التشكيليّة، أشكال ألوان، أو الجهات الداعمة لها أو الشريكة.

الترقيم الموحّد للكتب ٨ – ١١٨٦ – ٠ – ٩٩٥٣ – ٩٧٨
الجمعيّة اللبنانيّة للفنون التشكيليّة، أشكال ألوان
© الجمعيّة اللبنانيّة للفنون التشكيليّة، أشكال ألوان ٢٠٠٨
النصوص © للكتّاب ٢٠٠٥

نُشر هذا الكتاب بدعم من:

OPEN SOCIETY INSTITUTE

تفصيل من رسم «صلاة على جبل الزيتون» / فرا أنجيليكو (١٣٩٥-١٤٥٥)

تفصيل من رسم «الذبيحة الالهيّة» / فرا أنجيليكو (١٣٩٥–١٤٥٥)

وجهٌ كوجوه كثيرة؛ أو الوحدة في مواجهة الموت.

وليد صادق

من فيلم المتلصّص *Peeping Tom* لمايكل باول، ١٩٦٠

ڤيديو ونقاش ٢٣٥
من هو ميشال سورا؟ ٢٣٦
في يوم من أيّام العُنف العادي... صديقي ميشال سورا، عمر أميرالاي ٢٤٠
المخطوف اللبناني المُشترَك، عبّاس بيضون ٢٤٢

ڤيديو وأفلام ٢٤٧
دوّار شاتيلا، ماهر أبي سمرا ٢٤٨
فاء في فلسطين، إيرين أنسطاس ٢٤٩
حول الشمس، علي شرّي ٢٥٠
جيبرال طار، غسّان حلواني ٢٥١
لعلّه خير، رائد الحلو ٢٥٢
بيروت ترحب بكم، فؤاد الخوري ٢٥٣
حكايات على الهامش، هالة القوصي ٢٥٤
الغابة البنفسجيّة الإصطناعيّة، أمال قناوي ٢٥٥
الجينيه الخامس، أحمد خالد ٢٥٦
في التفاني، سينتيا مادانسكي ٢٥٧
أوتوليت، مجموعة أوتوليت / أنجليكا ساغار وكودجو إشون ٢٥٨
كسوفٌ هوى من السماء، ماني بتغار ٢٦٠
سلسلة المراثي: اليوم التاسع، ليله ونهاره، جلال توفيق ٢٦١
بطولة هند رستم، رائد ياسين ٢٦٢
في هذا البيت، أكرم زعتري ٢٦٣

مشاريع ٢٦٥
صوت: بعيداً عن المركز: تشكيل خارج الشاشة، نديم مشلاوي ٢٦٦
خارطة: خريطة مترو بيروت، حسان شوباصي ٢٦٨
محترف تصوير: الاستوديو المترحِّل، رين محفوظ ٢٧٢

كُتُب ومنشورات ٢٧٧
أشغال داخليّة ٢: منتدى عن الممارسات الثقافيّة، أشكال ألوان ٢٧٨
نظر إليّ ياسر عرفات وابتسم، يوسف بزّي ٢٧٨
طبز وتشعيل مقام «كنّا»، سهيل شدّود ٢٧٨
سيّدي ميلادي، ندين توما ٢٨٠
ملف: الزمن العامّ، بلال خبيز، فادي عبد الله ووليد صادق ٢٨٠

مقدّمة ١٣

اعتمدنا التسلسل الزمنيّ في ترتيب النشر

محاضرات ١٥

المساواة المُهْلِكة: الإسلاميّون والاستشهاديّات، إصلاح جاد ١٦

سيرة هويّات: أَن أكون من هذه الدنيا، دلال البزري ٢٢

التطبيع والاستياءات التي يثيرها، نتاشا إيليتش ٣٢

مفارقات الفنّ السياسيّ، جاك رانسيار ٤٢

الكَبْتُ والانفجار المعلوماتيّ، زهير الجزائريّ ٥٦

لبنان في تظاهرتَين ـ خوف الأتباع من حرّية المواطنين، محمد أبي سمرا ٦٢

ندوات ٧٣

لبنان إلى أين؟: حازم صاغية، وسام سعاده، نهلة الشهال، وكمال حمدان. أدار الندوة بلال خبيز

مقدّمة، بلال خبيز ٧٤

لبنان وعودات المكبوت، حازم صاغية ٧٦

بؤس المُمانعة وشروط الإمكان الديموقراطيّ، وسام سعاده ٨٠

تسويةٌ في لبنان أم عقدٌ اجتماعيّ جديد؟، نهلة الشهّال ٨٨

لبنان إلى أين؟، كمال حمدان ٩٤

الممارسات الفنيّة المعاصرة، فضاءٌ لإعادة بناء العِلْم، كارول سكوايرز وستيڤ كورتز. أدارت الندوة لين لوڤ

مقدّمة، لين لوڤ ٩٨

العِلْم في صُوَر: من اليوجينيا إلى الاستنساخ البشريّ، كارول سكوايرز ١٠٤

الجريمة، والفنّ، وعلوم الأحياء، ستيف كورت ١١٦

عروض ١٢٩

مَن يخاف التمثيل، ربيع مروّة ١٣٠

سقط سهواً، علي شرّي ١٤٦

برلين: سيمفونيّة لمدينة كبرى، محمود رفعت ١٥٦

أشعر بحاجة ماسّة للقاء الجموع مرّة أخرى، وليد رعد ١٦٠

محاورات فنّانين ١٨٧

الهويّات المركّبة والهَلَع على الأمن القوميّ، نعيم مُهَيْمِن / مجموعة المرئي ١٨٨

إناماليما سيكارانغ (٦٥ الآن). أعتبرها مسألة شخصيّة. لا أخاطب جداراً، ناديا بامادحاج ١٩٦

معارض ٢٠٧

فنادق للإرسال... إلى حدّ ما، رونو أوغوست ـ دورموي ٢٠٨

نافذة على العالم، طوني شكَر ٢١٢

هاشم المدني: في المحترف، إعداد أكرم زعتري وليزا لوفوفر ـ المؤسّسة العربيّة للصورة ٢١٦

المترو، رنا النمر ٢٢٠

رصاصة طائشة، جوانا حاجي توما وخليل جريج ٢٢٤

شيرانا شهبازي، شيرانا شهبازي ٢٢٨

حكاية ربيع آتٍ، يانغ زان زونغ ٢٣٢

لأن المدن تؤتى أيضاً من نصوصها، ولأن نصوصها أحياؤها وأمواتها، اخترنا في «أشكال ألوان» أن نستهلّ كتاب منتدى «أشغال داخليّة ٣» بهذا النصّ من كتاب «هذه ليست سيرة».

أشكال ألوان ٢٠٠٨

«من حول مقهى «بن عازار»، في الستينات، انتشرت السينمات التي تعرض أفلام الجودو والكاراتيه ومغامرات «البدويّة» سميرة توفيق في باريس و«آلام السيّد المسيح»، على مقربة من «شارع المتنبّي» وبائعات الهوى فيه. وهناك رُصفت مواقف السيّارات التي تنقل أبناء الأطراف الى العاصمة ثم تردّهم الى أطرافهم، والمقاهي التي يتلاقون فيها بُعيد وصولهم الى بيروت أو قُبيل مغادرتهم لها. هنا كانت تتدرّج النفوس المكسورة والعائلات المتصدّعة والأحقاد الصغيرة وأزلام زعماء المناطق المأجورون.

فإذ لاحت نُذر الحرب كانت بيروت قد غدت المدينة التي تؤلّف بقدر بعيد من الحريّة وتنشر وتترجم، والمرأةُ فيها تبارح ما كتبه لها الشرق مُغامرةً باستكشاف أفق بديل. وبدوره، اهتزّ في بيروت التحريم الذي يحيط بالدين فيما شرعت جُزرهَا الكوزموبوليتيّة تنمو وتتّسع.

لقد أطّرت الحربُ بيروتَ معلّبات أمنيّة–طائفيّة حدودها حدود الانتصار الذي تحقّقه هذه الجماعة أو تلك. وإذ نشأ انحباس الناّس في الأمكنة الضيّقة، شرعنا نسمع بأسماء غريبة لحركات وأحزاب لم نكن ندري أنها سوف تحتكر المستقبل بعد حين.

أما تلك الشقّة التي ضمّتنا، المطلّة على ساحة رياض الصلح، والكاشفة بعض أجمل بيروت، فسوف لن تضمّ أحداً بعد برهة، منطويةً على خراب محيطها. وطبعاً لم يخطر في بال أيّ منّا، نحن الثوريّين، أننا نؤدّي قسطنًا في إطفاء تلك الأضواء المنبعثة من الساحة وفي خنق الحّيويّة التي تضجّ فيها.

وما لبثت حروب بيروت أن تناسلت. فحين انكسرت، على مقربة منّا، قارورة عطر الجنّة فحّت رائحة لا يشتهيها أنف. فالشهادة إذ كثرت دعايات ترويجها، في الحيطان والشوارع وداخل السيّارات وفي الكاسيتّات، تكشّفت عن خليط من ساديّة وكيتش وانخطاف دينيّ.

يومذاك اسوَدَّ الفضاء، وحتى الآن يحضرني العتم كلّما حضرتني ثمانيناتها. فليل المدينة كتلة سوداء تشرّعها أعمال الإغتيال والتفجير على موت يأتي من تحت حجر مهمل أو من خلف جدار صامت.

ذاك أن حروب الأطراف غيّرت المشهد البيروتيّ تماماً، فتولّت معالم «جديدة» إلغاء أخرى قائمة خلناها مُستقرّة. وفعلاً أصبحت بيروت، هكذا، مدينةً للرجال وحدهم مثل مدن الداخل البرّيّ الذي لم ترطّبه قطرة ماء. فهي إذ راحت تتباهى بالقوّة، غدا حضور المرأة أقلّ فأقلّ انقشاعاً في ظاهرها. وتشابهت الوجوه لا في سحناتها فحسب بل أيضا في الشوارب واللحى التي أضحت من معالم بيروت. وأمسى الناس في مظهرهم عتيقين جداً. ملابسهم صارت أقرب الى أسمال، وهم ما عاد في وسع خيالهم أن يتخيّل الأزياء الجديدة التي لناس آخرين في مدن أخرى. يومها انطوت وجوه البيروتيّين على صلابة كادت تتحجّر، واشيةً بقسوةً وتوتّر تمكنا منّا. هكذا تراجعت قدرتنا على التعاطف، وتضاءلت طاقتنا على اللطف حتى استولت البذاءة على ألسنة المدينة.»

حازم صاغيّة

محاضرات

اعتمدنا التسلسل الزمنيّ في ترتيب نشرها

المساواة المُهْلِكة: الإسلاميّون والاستشهاديّات، إصلاح جاد
سيرة هويّات: أن أكون من هذه الدنيا، دلال البزري
التطبيع والإستياءات التي يثيرها، نتاشا إيليتش
مفارقات الفنّ السياسيّ، جاك رانسيار
الكَبْتُ والانفجار المعلوماتيّ، زهير الجزائريّ
لبنان في تظاهرتَين ـ خوف الأتباع من حرّية المواطنين، محمد أبي سمرا

(بيترسون ورنيان ١٩٩٣: ٨١ – ٨٢). مع ذلك، وكما سبق وأسلفت، فقد قامت حماس، كما فعلت في أمورٍ أخرى، بتبديل موقفها في ما خصّ النساء.

في كتاب «شهيدات: نساء فلسطين الانتحاريّات»، تتناول باربرا فيكتور وتحلّل حياة خمس من الشهيدات (فكتور ٢٠٠٢: ٢١). بعد استطلاع خلفيّاتهن الاجتماعيّة، تستنتج الكاتبة ثنائيّة اعتبارهنّ ضحايا، وذلك في المعنى العامّ بما يتّصل بنظام الجندر السائد غير المنْصف بحقّ النساء، وبالتحديد بما يتّصل بالخلفيّات الاجتماعيّة المتواضعة والمهمَّشة لكلّ منهنّ. ترى فيكتور أنّه، وبالإضافة إلى كونهنّ ضحايا، فإن أولئك النساء خضعن للتطويع على يد حفنة من الأوصياء المتعصّبين المتخاذلين (فيكتور ٢٠٠٢). في السياق ذاته، فقد صُوِّرت تلك النسوة كما لو جرت «تعبئتهنّ» من طرف السلطة الفلسطينيّة، هذه الأخيرة التي عملت على إطلاق حملة عامّة هدفت إلى تهيئة النساء المقرّبات منها على اعتبار أنفسهنّ شهيدات محتملات (ماركوس ٢٠٠٣). في المقابل، تناولت أغلبيّة الكتابات «المتعاطفة» المفجّرين الانتحاريّين عموماً، والنساء منهم على وجه التحديد، كما لو أنّ هؤلاء يقومون بما يقومون به تحت وطأة اليأس المتأتّي من ظروف الاحتلال التي لا فكاك منها[٣]. إنّهم باختصار، وكما يُنظر إليهم عادة، أناس بلا أمل ولا رغبة في الحياة.

إلى ذلك، فقد اعتُبرت الاستشهاديّات من قبَل عديدين في أوساط الحركة الوطنيّة العلمانيّة، كمناشدات لحقّ الدفاع عن النفس. ربيعة دياب، العضو في حركة فتح وفي اتحاد النساء الفلسطينيّات، تثني على وفاء إدريس (المرأة الاستشهاديّة الأولى)، بعد أن أدّت دورها في المعركة، كدليل على «تصميم المرأة الفلسطينيّة على المشاركة الكاملة جنباً إلى جنب مع أخوتها الرجال في الكفاح الوطني»[٤]. والأمر مماثل بالنسبة للعديد من الشابّات اللواتي ينظرن إلى هذا العمل كحقّ من «حقوقهنّ». استناداً على شهادات مسجّلة (وصايا) تركتها استشهاديّات فلسطينيّات، سوف أبيّن أن ما قامت به تلك النساء لم يكن سوى أفعال صادرة عن أحاسيس «قوّة زائدة» و«تمايز»، وأنّهن كنّ مسيطرات تماماً على زمام أمورهنّ الشخصيّة وعلى أفعالهنّ. على نقيض الزعم القائل أنّ إقدامهنّ على ما قمن به جاء وليد «يأس» أو «قنوط من الحياة»، فإن هؤلاء النسوة كنّ منساقات خلف رغبة تهدف إلى فتح أفق جديد ليس فقط للجندر الذي ينتمين إليه، بل أيضاً، وهذا هو الأهمّ، للرجال من بني جلدتهنّ، بغية استعادة رجولتهم المفقودة.

عبر ما أقدمن عليه، ومن قلب نظام الجندر الهرميّ السائد، أملن في تجاوز العلاقات السلطويّة القائمة بين الشعوب العربيّة وبين زعمائها، وبين العرب والإسرائيليّين.

أحسب أن ما أقدمن عليه لم يكن سعياً وراء تساوٍ كامل مع الرجال العرب، هذا من غير ذكر رجال حماس، بل كان بهدف الحلول مكانهم بغية أداء دورهم المفقود في «الذود» عن نسائهم. باختصار، ومن خلال ما أسمّيه «المساواة المهلكة»، فقد تخطّين مرتبة الرجال في التدرّج الهرميّ للسلطة بين الذكور والإناث واكتسبن سلطة تجاوزت بُنى السلطات الأخرى، أبويّة، بطريركيّة كانت أم سلطات قمعٍ واحتلال.

يبلغ العدد الإجماليّ للنساء اللواتي تطوّعن لتنفيذ مهام كهذه أربعاً وعشرين امرأة، هذا مع إضافة ستّ عشرة امرأة

(٣) الإندبّندنت ٢٧ / ٥ / ٢٠٠٣.
(٤) «الأيام»، يوميّة فلسطينيّة،

المساواة المُهْلِكة: الإسلاميّون والاستشهاديّات

إصلاح جاد

تناولتُ، في وقت سابق، الطريقة التي وصف بها المستشرقون، أوائل ومُحْدَثين، الإسلاميّين باعتبارهم «آخرين» و«غير متحضِّرين»، وهذا ما بات عذراً للسيطرة والإخضاع. بِني موريس، المؤرِّخ الصهيونيّ المعروف، أضاف إلى الأمر أخيراً عنصراً جديداً وخطيراً، إذ صوّر الفلسطينيّين كما لو أنّهم قتَلة متسلسلين مرَضِيّين (قتَلة مصابين بعُصاب القتل). علاوة على ذلك، فإن «إجرامهم»، بحسب موريس، قدّ يُردُّ إلى خلل جينيّ[1]. الاستشهاديّات (الشهيدات الإناث) يُضفن بعداً جديداً إلى ما يعتبره موريس، وآخرون من أمثاله، بمثابة اختلال مطلق يقوم به «إرهابيّون مرضيّون». «اختلال» و«إجراميّة» كهذين يَجري تفسيرهما مرّة أخرى وفقاً لمصطلحات ثقافيّة يتمّ من خلالها ربط الإسلام والإسلاميّة، والثقافتَين العربيّة والإسلاميّة عموماً، بمعانٍ شيطانيّة.

بالنسبة للفلسطينيّين، فإن الاستشهاديّات (بعملهنّ) قمن بإثارة سؤال مختلف يتناول دور المرأة في الكفاح المسلّح، ذاك الدور الذي يُعَدّ، بحسب فئات فلسطينيّة عديدة، وطنيّة ومتديّنة، وحركة «حماس» بالتحديد، مصدراً مهمّاً للشرعيّة. على الرغم من حقيقة ارتباط الاستشهاديّات بالإسلامويّة والأصوليّة، كأمثالهنّ من الذكور، فإن التحاق «حماس» بميدان تجنيد المرأة، للقيام بهكذا أعمال، جاء متأخّراً.

في الخامس عشر من كانون الثاني ٢٠٠٤ سجَّلتْ (أوّل) استشهاديّة، تمّ تجنيدها من قِبَل حماس، وكتائب شهداء الأقصى، (الجناح العسكريّ لحركة فتح)، تغييراً في استراتيجيّة حماس على صعيد تجنيد المرأة[2]. قبل ذلك كان موقف حماس الرافض تجنيد النساء للمشاركة في الأعمال العسكريّة، يبدو متوافقاً مع دراسات كثيرة أشارت إلى مظاهر التمييز ضدّ النساء في السياسات التي تعتمد العمل المسلّح وتؤيّده.

يكتب بيترسون ورنيان أن «المجتمعات الذكوريّة بغالبيّتها، سعت إلى بلورة محظورات مُحكمة، أو حتى محرّمات، تمنع المرأة من المشاركة في الحرب، وتحول دون مصرعها فيها». بفضل هذا «اكتسب الرجال ما يكاد يكون سيطرة مطلَقة على وسائل التدمير في العالم تحت شعار سائد يدّعي حماية النساء والأطفال، هؤلاء الذين إمّا جرى منعهم من حمل السلاح للدفاع عن أنفسهم، وإمّا حيل بينهم وبين ذلك»

(١) يذكّرني هذا بأسئلة كثيرة وجّهها لي جمهور إسرائيليّ نسويّ ويساريّ، في كيبوتزات مختلفة خلال الانتفاضة الأولى حين كانت مجموعات من النساء الفلسطينيّات تشارك في لقاءات حواريّة تهدف إلى شرح ظروف حياتنا. سؤال كان يُطرح باستمرار: «كيف تقومين كأمّ بدفع أبنائك لكي يُقتلوا على أيدي جيشنا؟». أذكر كيف أنّني وزميلات كثر كنّا نشعر بالغضب إزاء أسئلة كهذه مغرَقة وأصيلة في عنصريّتها. كنّا نفهم ذلك السؤال كمحاولة لوَصمنا بال«انحراف»، وذلك في مقابل الأمّهات السويّات، الشديدات التَوق لـ«حماية» أبنائهنّ من التعرّض للقتل.

(٢) محمود الزهّار، www.aljazeera.net، ١٥\١١\٢٠٠٤.

جميع الوصايا المختلفة التي تركتها تلك النسوة لا تعزّز نظريّة «اليأس» و«الإحباط». وكما تذكر والدة آيات الأخرس، على سبيل المثال، فإن ابنتها «كانت متميّزة في الدراسة ومخطوبة، تحيا حياة سهلة ولم تعاني الفقر والإحباط. قبل تنفيذها العمليّة كانت قد نالت علامات كاملة في امتحان أجرته، وهي كانت مقبلة على الحياة، تعشقها، حتى إنّها إختارت وخطيبها أسماء أبنائها المستقبليين»[١٠]. في وصيّتها، وبعد أن أكّدت آيات الأخرس أن ما دفعها لتنفيذ عمليّتها كان «نداء الشهداء والدماء والأيتام وأمّهات الأيتام (الثكالى) وجميع المستضعفين في الأرض»، انتقلت إلى مخاطبة الحكّام العرب. بازدراء تكتب: «يكفي سباتاً، يكفي تلكّؤاً عن أداء واجبكم في الدفاع عن فلسطين، إني أحتقر جيوشكم التي تراقب فتيات فلسطين وهنّ يقاتلن بالنيابة عنها، فيما أنتم تشاهدون ذلك عبر شاشات تلفزيوناتكم. هذا ندائي لكم وليسمعني كلّ عربي مسلم شريف»[١١].

كلمات آيات الأخرس كان لها صدى في ما كتبَته عندليب طقاطقة في وصيّتها: «وها أنا أقول بجسدي ما يعجز الحكّام العرب عن قوله بألسنتهم»[١٢]. النبرة التحريضيّة التي تضمّنتها تلك الوصايا في ذكر الحكام الذين يُنظر إليهم كعاجزين عن حماية شعوبهم، تبدو وقد بلغت أهدافها. ففي ردّ فعل على رسائل الاستشهاديات بدا فهمي الهويدي، الكاتب الإسلامي المصري، منذهلاً إزاء تلك «النساء الفولاذيّات، بقلوبهنّ وأعصابهنّ الحديديّة، الثابتات كالجبال». فيكتب: «في الماضي حرّك بكاء المرأة العربيّة للخليفة المعتصم (حاكم عبّاسي)، الجيوش لنجدتها. لكنّ استغاثات ريم ومثيلاتها لا تلقى في زمننا الأسوَد سوى آذان صمّاء»[١٣]. كاتب آخر ذكر بمرارة «كرجل، شعرت كما لو أنّها أرادت القول: ها أنا أجمّد الشرف في عروقكم. أعتذر عن أن تكون أنوثتي قد دفعتني للتسلّل خلف رجولتكم لتنفجر في وجوه قتَلَتكم. فعلتُ ما فعلت وكلّي أمل في أن يؤدّي فعلي ذاك إلى إيقاظكم وإلى إيقاف الغطيط الذي يملأ الفضاء العربي آمل إيقاظ ضمائركم الغائرة في قلوبكم». ويختم، مخاطباً ريم «اللغم الأنثويّ الذي أربك الذكورة الفائضة في جميع القبائل العربيّة، لقد خطّت لكم بدمائها رسالة ذات مغزى»[١٤].

بهذا، تنطوي أفعال المفجِّرات الانتحاريّات على معانٍ عديدة، منها رفضهنّ دموع أهلهنّ وخضوعهم، والاحتفال بأنوثتهنّ في مقابل عجز الذكورة لدى الحكّام العرب، وفتح لآفاق «التضحية» ومعانيها. فغرض التضحية هذه المرّة لم يعد حرّيتهن فقط، إنّه حياتهنّ بأسرها. إنّهنّ لا يسعَين لتقليد الرجال أو المساواة معهم في ذكورتهم، بل، وكما في جميع وصاياهنّ، يسعَين إلى تأكيد مطلق على أنوثتهنّ كعامل دفاع عن الرجال والحكّام بانتظار صحوَتهم، لا كموضوع ينبغي حمايته (بالمعنى التقليديّ) من قبل هؤلاء. الاستخدام الرمزيّ للأنوثة يتمّ توظيفه بغية إحراج ذكوريّة الرجال العرب عموماً، والحكّام العرب على وجه الخصوص. إنّه عمل مشهود في التضحيّة بالنفس ليس من أجل فلسطين فقط، بل في سبيل الشعوب العربيّة والإسلاميّة جميعاً.

من غير مساجلة حول أخلاقيّة هذا النمط من الأفعال أو فائدته، تحاول الاستشهاديّات من خلال موتهنّ أن يكنّ نساء استثنائيّات، خارقات القوة، في أدوارهنّ، فيحقّقن ما عجز رجالهنّ عن

(١٠) www.palestine-info.info ٢٢/١/٢٠٠٤.

(١١) قتلت آيات الأخرس في ٢٩/٣/٢٠٠٢ www.palestine-info.info ٢٢\١\٢٠٠٤.

(١٢) وصيّة عندليب طقاطقة، www. palestine-info.info ٢٢/١/٢٠٠٤.

(١٣) «الأهـــرام»، يـوميّـة مصريّة، ٢٧/١/٢٠٠٤.

(١٤) ملفّ عن النساء الاستشهاديّات أعدّه عبد الرحمن أبو فرحة، www.palestine-info.info ٢٨/١/٢٠٠٤.

قدّمن دعماً لوجستيّاً. ثماني نساء من هؤلاء (يشكّلن خمسة في المئة من إجمالي المئة والسبعة وخمسين انتحاريّاً ذكراً وأنثى حتى نهاية كانون الثاني ٢٠٠٤) تمكّنّ من تفجير أنفسهنّ، وقد تمّ تجنيدهنّ من قِبَل كتائب شهداء الأقصى التابعة لحركة فتح أو من قِبَل سرايا القدس (التابعة لحركة الجهاد الإسلاميّ)[٥].

حتّى ظهور الاستشهاديّة الأخيرة (وهي أوّل استشهاديّة من غزّة) ريم رياشي، التي فجّرت نفسها وسط مجموعة من خبراء المتفجّرات الإسرائيليّين عند معبر إريتز في غزّة، كانت حماس، وجناحها العسكريّ كتائب عز الدين القسّام، ما زالت ترفض إرسال نساء في هكذا مهامّ. الموقف الرافض ذاك يعكس الرؤيا الجندريّة المتناقضة لحماس في ما خصّ الأدوار التي يمكن للنساء تبوّئها. التفسيرات التي يعرضها قادة حماس للأمر المذكور، هي أنّ «النساء قادرات على القيام بأنشطة في ميادين أخرى كالميادين السياسيّة والاجتماعيّة والاقتصاديّة والتربويّة. استراتيجيّتنا الراهنة لا تشرك النساء في مهامّ كهذه (مهامّ الاستشهاد)، إذ إنّ الأمر قد يتطلّب منهنّ التنقّل داخل إسرائيل فيما الدين لا يسمح لهنّ القيام بذلك من غير وصيّ (مَحْرم)[٦]». في هذا الرأي تعبّر عائشة الشنطي، وهي عضو فاعل في مجلس شورى حزب الخلاص، عن سياسة الجندر الرسميّة التي تنتهجها حماس، وذلك من غير اكتراث للضغط المتزايد والمستمر الذي تمارسه النساء بغية قلب هذه الرؤيا رأساً على عقب. على الرغم من ذلك، فقد سجّلت الاستشهاديّة الأولى التي جنّدتها حماس، في الخامس عشر من كانون الثاني ٢٠٠٤، تغييراً في استراتيجيّة الحركة في مهام تجنيد النساء[٧]. وإذ إنتُقدت حماس على أثر العمليّة بسبب إرسالها أمّاً لطفلين في هكذا مهمّة، إلاّ أن الحركة قامت بالرد على منتقديها (صحافيّين مقرّبين من السلطة الفلسطينيّة) بتذكيرهم بأنّهم كانوا أوّل من دعا النساء للانخراط في الكفاح الوطني جنباً إلى جنب مع الرجال[٨].

لكلّ من الاستشهاديات سيرةُ حياة مختلفة. لكن، وعلى الرغم من ذلك، فإنهنّ جميعاً يشتركن، إلى حدّ كبير، في عدد من الصفات كقوّة الشخصيّة والمزاج الاجتماعيّ والحسّ المرهف، وهنّ ينتمين إلى أوساط موسرة نسبيّاً. تلك النساء جميعهن انسقن خلف شعور جارف بانعدام العدل، كما يظهر جليّاً في وصيّة دارين أبو عيشه: «يريد المجرم شارون قتل أطفالنا في أرحام أمّهاتهم عند نقاط التفتيش، لكننا سوف نصمد» (وصيّة دارين أبو عيشه *www.palestine-info.info* (٢٧/٢/٢٠٠٢). جميع النساء هؤلاء يسعَين للانتقام ويعلنّ بأنّهن لسن أقل شأناً من الرجال. وبعبارات دارين فإن «دور المرأة المسلمة لا يقلّ عن دور أخوتنا المجاهدين. على الطغاة الصهاينة جميعاً أن يعلموا بأنهم لا يساوون شيئاً مقابل عزّتنا وتصميمنا، وأن دور المرأة الفلسطينيّة لم يعد مقصوراً على بكاء زوجها أو شقيقها أو والدها، بل إن جسدها سيغدو قنبلة بشريّة تهدم وَهم الأمن لشعب إسرائيل (وصيّة دارين ٢٧/٢/٢٠٠٢). كانت دارين طالبة في السنة الأخيرة بجامعة النجاح في نابلس قبل توجّهها إلى حركة فتح وطلب المساعدة في تنفيذ عمليّتها. في ١٩٩٩ سألت دارين أحد قادة حركة حماس في نابلس إن كان بوسعها الانضمام إلى الجناح العسكريّ للحركة، لكنّها قوبلت بالرفض وقد قيل لها إذّاك أنّه «عندما نفرغ من الرجال فسوف ننادي على النساء للتقدّم»[٩].

(٥) «هآرتس»، يوميّة إسرائيليّة، ١٦/١/٢٠٠٤.

(٦) عائشة الشنطي، على موقع، www.aljazeera.net/lilnissaafakat/T (للنساء فقط) ٦/٢/٢٠٠٢.

(٧) محمود الزهّار، www.aljazeera.net، ١٥/١/٢٠٠٤.

(٨) فلسطين المسلمة، شباط ٢٠٠

(٩) إبتسام، شقيقة دارين، مستشهدة بجمال منّور الذي كان قد اغتيل العام ٢٠٠١، المركز الفلسطيني للإعلام، www.palestine-info.info ٢٧/٢/٢٠٠٢.

إصلاح جاد

هي أستاذة في الدراسات الثقافيّة والجندر في جامعة بير زيت، وعضو الهيئة الإداريّة في ائتلاف «اللجنة الفنيّة لشؤون المرأة» (WATC) وهو تحالف ناشطين مستقلّين وجمعيّات نسائية أسِّست العام ١٩٩٢ للقضاء على التمييز ضدّ المرأة في فلسطين. ساهمت جاد في إنشاء عدّة مراكز بحوث نسائيّة في فلسطين، كما صدر لها عدد من الكتب حول تطوّر الحركات النسويّة الفلسطينيّة ومشاركة النساء في الحياة السياسيّة. مُنحت في العام ٢٠٠٧ عُضويّة «أستاذة زائرة» عن جنوب آسيا والشرق الأوسط من هيئة الأبحاث الاقتصاديّة والاجتماعيّة ESRC في الأكاديميّة البريطانيّة.

تحقيقه (في حمل الرجال الحكّام العرب والجماهير العربيّة على مساندتهنّ). بهذا المعنى، إنّه لفعل تضحية بالنفس، عقلانيّ سياسيّ وطنيّ، يحقّق بالدرجة الأولى من أجل خلاص الأمّة.

١٩ تشرين الثاني ٢٠٠٥

(CTM. Compagnie de transport marocain). البناية، إذن، لشركة نقل عابرة للمغرب كلّه. وفي أسفلها مسافرون من كلّ الأنحاء، بثيابهم التقليديّة المزَرْكشة، فيهم ورَع.

أنا أسكن بالقرب من المرفأ، أسمع من غرفتي هدير إبحار السُفن. وتحت بيتي شركة نقل بريّة. والسفر عندي فكرة يوميّة من اللقاء والافتراق.

أعلم بلبنانيّتي، وهي في الواقع صيداويّتي. لبنان عندي هو صيدا. لطالما أحببتُ صيدا وحلمتُ بها من بعيد، على أنها داري... وفي كازابلانكا، تُضاف فيروز إلى لبنانيّتي. «أنت لبنانيّة؟ آه كم أحب فيروز!». ويبدأ المتحدِّث بالدنْدنة. فيروز ركن قديم من أركان لبنانيّتي.

العروبة والناصريّة تعني شيئاً واحداً بالنسبة لي. عروبتي حماسةٌ وأملٌ وتحدّ واعتزاز بأن أكون ما أكون. لا أفهم كلمة عربيّة واحدة، ولكنني مأخوذة بصوت عبد الناصر وطلّته. أبي فخور بـ«عروبتي»، وأمّي كذلك. عروبتهما مصوّبة ضد الفرنسيّين؛ مستعمري الجزائر القريبة. لا أفهم العربيّة، لكن العربيّة تُدخلني إلى عالم لا أحتاج فيه إلى لغة. بها أنال أول اعتراف: أؤكد ذاتي عبر تأكيد عروبتي.

أنا أيضاً على قدرٍ من المغربيّة: حفلات الحنّة والحمّام «العربيّ»، طقوس رمضان بالغة الذوق، زُرقة سماء كازابلانكا ومحيطها، الغامقة المشعَّة. مَضيق جبل طارق آخر صُوَرها. مررتُ به بحراً، أنا وأمّي وإخوتي، في طريق عودتنا إلى بيروت. أصيلُ المحيط والجبل حاجب الغيوم، والسفينة داخلة إلى البحر المتوسّط. كل هذا بقي من كازابلانكا. وعندما تحلّ عليّ صورها، أو روائحها، أو ألوانها... لا أعرف كيف... أعلم بأنني مشتاقة إلى وجه من أوجهي.

السفينة نفسها أميركيّة ومليئة بالأميركيّين، من طاقم وركّاب مسنّين. الأميركيّون أصدقاؤنا. فقط الفرنسيّون هم أعداؤنا. أمضينا معهم أسبوعاً ربما، حتى ميناء نابولي وركوبنا باخرة أخرى، يونانيّة، أقلّ بهجة من الأميركيّة. بيننا وبين الأميركيّين كثير من القصص. بعض الركاب يفرح بخفّة ظلّ أختي ويعتاد سريعاً على التمتّع برفقتها. لقاؤهم مبعث تسلية؛ وأمي تُترجم لنا إنكليزيتهم ذات اللكنة القويّة. «أهل الشرق»، نحن بالنسبة لهم؛ ربما لأنهم سيّاح بحريّون، يقيسون ابتعادهم عن أوطانهم بالبوصلة.

في مطعم السفينة، النادل الأسمر يفهم أننا مسلمون؛ ربما أمّي طلبتْ منه الامتناع عن تقديم لحم الخنزير على طاولتنا. في مطعم السفينة أُدرك أكثر فأكثر أنّنا مسلمون. النادل الأسمر يدلّلنا ويأتي بالكثير. إنه أيضاً مسلم، مع أنه أميركيّ. أول أسمر أميركيّ مسلم أعرفه.

البحر المتوسّط بيت بحري، حديقته اليابسة، وحدوده الموانئ. أمضي فيه أسبوعَين، من كازابلانكا إلى بيروت. ميناء نابولي وميناء الإسكندريّة. إننا نقترب من شرق البحر. من بين روّاد مرفأ نابولي النشالون كُثُر، وكذلك الخارجون على القانون، وأعمدة من التاريخ منصوبة بالقرب من الأرصفة. آثار «تطيِّر» عقول السيّاح الأميركيّين. تزداد دهشتهم كلما اتجهوا شرقاً. نبحر إلى الإسكندريّة على متن السفينة الأخرى، اليونانيّة. معظم ركابها أمضوا ليلتين أو ثلاثاً على ظهرها. لا يبدون سيّاحاً؛ كانوا قليلي التمتُّع والاندهاش. ربّما عمّال أو طلاب عائدون. ننزل إلى المرفأ المصريّ لبضع ساعات... لا نجد غير الحمّالين. لا أربط بين ميناء الإسكندريّة وبين عبد الناصر.

غداً نصل إلى بيروت. المسافة قريبة.

© حسام مشيْمِش

سيرة هويّات:
أن أكون من هذه الدنيا

دلال البزري

مُربِّيتي الأفريقيّة تحملني وتهدْهِدني؛ ربما أرضعتني. بشَرَتي غير بشَرَتها. أنا بيضاء وهي سمراء. عمري لا يتجاوز الثالثة. أنا وهي مختلفتان. نلتقي وننفصل طوال لحظات النهار. أنا أركن إلى أهلي البيض، وهي تقوم بأشغال أخرى، ربما مع السُمر أترابها. الأبيض والأسمر هما ربّما أقدم الإشارات إلى هويّتي. وبلاد ما بعد الصحراء الأفريقيّة الكبرى بقي فيها شيءٌ من موطني. وُلدتُ في داكار، غربها. وما زلتُ أتناول مأكلها الحار بيديّ وأتذوّق ثمارها غزيرة العصارة؛ وأتحرّش بالباعة المتجوّلين السنغاليّين على أرصفة المدن الأوروبيّة؛ أعرف ملْمَحهم من بين الأفارقة الآخرين، وأتكلم معهم بلغتهم، الوُلُفْ. لغة الوتيرة الراقصة واللفظ العفويّ. ما زلتُ أستخدمها حتى الآن مع أمّي وأهلها المهاجرين، في حالات تمرير أسرارنا بين الجموع.

صيدا، لبنان. زيارة عائليّة إلى صيدا لبضعة أشهر. في صيدا أهل أبي. صيدا بنَداوة فجرها وهوائها، بشبابيك بيت العائلة المشرَّعة على رياح البحر القريب وعبَق اليود والياسمين... وخلفه بساتين الحامض والبرتقال. وصورة جَدّي، الوجيه الذي رحل باكراً، في صدر صالون «الدار»، عابسٌ وبالطربوش؛ وجَدّتي بعيونها الغارقة في الزُرقة، وقشْعريرة حنانها المتدفّق. أنا إبنة المهاجر في زيارة لأهل أبيها. صيدا منذ اللحظة الأولى موطن إضافيّ تمتزج فيه الحواس بالإحساس.

في طريق العودة بحراً إلى مهجرنا الجديد، كازابلانكا، الوقت ليل وأضواء المدينة تبتعد شيئاً فشيئاً، مخْليةً السبيل إلى عتْمة البحر. هناك شيء خطير حاصل. أبي يستمع إلى الراديو بقلق غريب عليّ. أشعر من الكلام بأن الحاصل اعتداء على مكان عربيّ. إنه العدوان الثلاثيّ على مصر، ونحن في العام ١٩٥٦. قلقُ أبي يتسرّب إليّ، ومعه شيءٌ آخر. عروبةٌ ما تدخل في عروقي، دافئة وقلقة.

في كازابلانكا كبرتُ قليلاً. الفرنسيّة تجمعني برفاقي في المدرسة. لا هويّات بيننا. فقط صديقتي القريبة، جويل امْسلام، شبيهة أنركو ماسياس، اليهوديّة المغربيّة. حزام البؤس في طريقنا إلى المدرسة. وبنات من عمري يبعنَ البَيض على الرصيف. مغربيّات فقيرات. لا أستطيع أن أشتري البيض. ولكنني أهديهنّ ثياب أمّي الفاخرة، وأقيم لهن مع إخوتي «حفلات فنّيّة»... بالنسبة لهنّ أنا «اللبنانيّة» الساكنة في الـ«سي تي إم»

غزيرة على القديسّة بربارة التي قتلها أهلها الوثنيّون. في الفرنسيسكان، أكاد أكون مسيحيّة. صديقتي القريبة مارسيل عقل، مسيحيّة أيضاً. ورفيقاتي من المسلمات يسألنني من غير انتظار جواب : «هل أنتِ مسلمة أم مسيحيّة؟!» لا جواب، أو لا بحثَ عن جواب. فأنا أيضاً مسلمة في البيت، أصوم رمضان وأحفظ الفاتحة وبعض السوَر القصيرة. ولكنني في المدرسة، داخل الكنيسة خصوصاً، أشعر أنني مسيحيّة. ولا أدرك التناقض، أو لا أريد إدراكه. أغمض عينيّ وأرى العذراء مريم كما تتراءى في فنون الرسم. أتخيّلها في عذابها الأقصى. وأريد أن أفصح: مغامرة الانسجام مع المسيحيّة لا تدوم. من راهبات الفرنسيسكان الفرنسيّات، أنتقل إلى الراهبات اللبنانيّات. يتغيّر القانون: لا أحضر دروس الدين المسيحيّ، ولا أشارك في الصلوات. أنا واحدة من بين المسلمات في المدرسة. أثناء الصلاة أو الدروس، يجمعنا الخوري، أبونا جورج، في مكتبه ويكلّمنا بمودّة زائدة عن عظمة ديننا.

إننا في أوائل الستّينات. والعروبة هواء أتنشّقه هنا وهناك. أنا في السنوات الثلاث الأخيرة من الشهادة المتوسّطة. أستاذ التاريخ والجغرافيا يطلب التعرّف إلى أهلي، ويتبرّع بتعليمي كتابة العربيّة. وأستاذ آخر يأتي من بعده، غامض وجذّاب يعلّمنا العربيّة، ويحثّني عليها. أنا مغرمة به، والعربيّة على لسانه طربٌ كلثوميٌّ: يهديني «الأطلال». أسمعها، وأحفظ أكثر مقاطعها موسيقيّةً، من دون أن أفهمها كلها.

أستاذي الشاعر الشاب يمدّني بعروبة مختلفة عن عروبة من هم حولي. عروبة شاعر مسيحيّ، هادئة ومتجهّمة، حماستها من نفسها، متعالية ورومنطيقيّة. مشْبعة بمناخات جبران خليل جبران وأهواء النهضويّين المهاجرين. معه ابدأ القراءة بالعربيّة.

بيني وبين الراهبات المودّة مفقودة. العروبة أمدّتني بالتمرّد على صرامتهن، على مريولهن البشع، وكرههن لتكحيل العيون، وعلى تلك القطعة الخشبيّة المسمّاة «سينيال» *(signal)*، نحملها مثل القصاص إذا تفوّهنا بالعربيّة. إنها نقيض عروبة أسعى إليها. ومع أنني لا أحتاج إلى إثبات أنني أتكلّم الفرنسيّة بعفويّة، أتقصَّد التكلّم بالعربيّة كجزء من صراعي الخفيّ مع الراهبات. كوني «عربيّة» أو «غير عربيّة» هو خلفيّة الخناقات والعقوبات، وسبباً لطردي أحياناً عقاباً على المخالفات. يا لعار أبي!

لكن الراهبات، بعد كل ذلك، كلمة حُفرت بي، كنا نكتبها بخطّ يدنا ونزيّنها بالزهور في الصفحة الأولى من كل دفتر: *"Dieu me voit"*، أي «إن الله يراني». بمعنى أن الخفاء لا يُجيز المعصية؛ تحولتْ مع الوقت إلى نوع من السيادة الأخلاقيّة على النفس. والكنيسة ما زالت تجذبني. وما زال الدير عندي مكان مفضَّل... والأغاني والتراتيل والبخّور والأجراس، فرحاً أو حزناً... أينما حللتُ ووجدت كنيسة أدخل إليها.

وقد اعتدتُ لاحقاً، منذ قراءاتي النسويّة الأنثروبولوجيّة الأولى، التخيّل بأنني أحيا في حقبة أخرى من التاريخ البشريّ. مرحلة أحمل فيها إسمي من «سلَفي» من النساء. وقتها يكون إسمي دلال مريم القسيس. مهاجرة منذ ثلاثة أجيال إلى الأرجنتين. وحينها سوف يكون جدّي لأمي هو الذي يلحق جدّتي لأمي إلى مقصدها الأميركي...

كل هذا لعب بالخيال، فسحة خارجة عن منطق زمنها، يتيحها ويحييها العيش في بيئات الهويّات القلقة، غير الراضية عن شيء، غير المستقرة على شيء. خلاص

البحر المتوسّط بيت بحريّ فسيح. أعلمُ فيما بعد معنى تشابه حدوده، أي مرافئه. لكن الآن أنا مشغولة بالمقارنة بين ألوان البحر وألوان المحيط. أيّهما...؟ أيّهما تأنس إليه روحي؟ الأوّل؟ الذي أمضيتُ في أعماقه أسبوعين، متنقِّلة بين حدوده؟ أمّ الثاني؟ المحيط الذي أَلِفتُ شواطئه في كازابلانكا ودكار ومونروفيا (ليبيريا) منذ ولادتي وحتى الآن؟ السؤال مرّة ومرّات. وما من مرّة كان الجواب مفضِّلا لواحدٍ من الإثنين. المتوسّط لقرب يابسته وتقارب شواطئه، والمحيط، المخيف الجذّاب، ومَداه المحفوف بالمفاجآت.

الدنيا فَجْر. نبدأ بالاقتراب من «الحدود» اللبنانيّة. فجر وخريف. من البحر أفرح. سوف أُلاقي أبي، الذي بعثتُ إليه القصائدَ والرسائلَ. كم من الأشهر دام شوقي إليه؟ كم من السنوات؟ أطلع إلى ظهر السفينة. أرى لبنان من البحر. الشمس تظهر ببطء، وكذلك اقترابنا من ميناء بيروت... بطءٌ يُديم النظر. تستقر الصورة. لبنان من البحر... ثم بيروت؛ ساحلٌ طويل وتلال تمتّد إلينا، وجبال تعلو وتحنو. غيوم تتداخل ببعضها البعض، بيضاء برتقاليّة، تكاد تُسمَع حركتها. طبيعة كريمة، تأنس لها روحي. شيء من الغيب وآخر من الدنيا ينضح منها. صورة لبنان هذه أحتفظ بها. أودّ لو أرسمها. كم رأيتُ نفسي في المنام ذائبةً فيها.

في بيروت أكبرُ على سيرة، أو على أسطورة عائليّة، يتداولها أهل أمّي بتفجّع واعتزاز كربلائيَّين: سيرة أمّ حسين، مريم القسّيس، جدّة أمّي. كاثوليكيّة سوريّة، من يبْرود. في طريقها إلى الهجرة لأميركا اللاتينيّة، هي وأبوَيها وإخوتها، تتوقّف سفينتها في مرفأ دكار. تنزل من السفينة هي وأهلها طلباً لليابسة، فتلتقي بجدِّ أمّي. تقع في غرامه منذ اللحظة الأولى. تبقى معه وتتزوّجه، وتترك أهلها يرحلون إلى الأرجنتين من دونها. قصّتها يمكن أن تكون عاديّة لو لم يخُنْها جدُّ أمّي بعد سنوات قليلة من الزواج... ولو لم تجمع على الأثر أغراضها القليلة في سرّة وترحل إلى مجهول العاصمة الأفريقيّة... ولو لم تلزم الصمت طوال حياتها وحتى مماتها وهي في التسعين... ولو لم ترفض طلب زوجها منها الغفران وهو على سرير الموت... ولو لم تكن تربّي الثعابين وتحدس بالغيب وتوزّع الخير على عابري السبيل؛ وتغسل الموتى وتصلّي عليهم، صدَقةً.

«أم حسين»، مريم القسّيس، لها صورة في صدارة الدار. واقفة إلى جانب ابنتها، جدّتي. تبدو لي شاهقة، تشبه قصّتها: كبرياء تؤجّجه الجروح الغائرة. كلّما أسمع فصلاً من روايتها، أتخيّلها بنظرتها المكابِرة وصراعها الخاصّ من أجل الوجود. جدّة أمّي الكاثوليكيّة أسلمتْ وحجّتْ إلى بيت الله الحرام... من أجل الحُبّ أو الإيمان، لا فرق. إنها سندٌ سرّيّ لي، يأتيني من عائلتي دعماً لـ«مسيحيّتي» المستجِدّة.

و«مسيحيّة» جدّة أمّي، مريم القسّيس، هي مِثل التبرئة، تعفيني من ذنب الانجذاب إلى مسيحيّة الراهبات اللواتي دخلتُ مدارسهن منذ عودتنا إلى لبنان. المسيحيّة أولى مفاجآتي اللبنانيّة. غريبة عليّ، أنا إبنة الليسّيه ميرابو الفرنسيّ في كازابلانكا؛ حيث لم يكن يعني لي عيد الميلاد غير زينة الأشجار والهدايا وبابا نويل.

طوال سنواتي الست عند الراهبات، أنا مفتونة بالصلاة والتراتيل ومناسبات أعياد القدّيسين وروائح البخّور والمياه المقدسّة. عند راهبات الفرنسيسكان، أنا حرّة بحضور دروس الدين. أتلهّف عليها، وعلى سيرة السيدة مريم وحياة السيد المسيح وقصص القديسّين، وأبكي دموعاً

في واحدة من هذه التظاهرات، التي ننجح دائماً بإخراجها من المدرسة (وقد تسبّبتْ لي بالطرد منها)، ألتقي شباباً وأتواعد معهم، موعداً «نضاليّاً»، في أحد المراكز الثقافيّة العروبيّة: نادي الرّواد، في رأس النبع، في الطابق الأرضيّ لمبنى قديم وفسيح.

نحن الآن في أوائل السبعينات؛ والفلسطينيّة هويّة الذين يريدون تحقيق ما لم يحقّقه عبد الناصر بشعاره المدّوي :«ما أُخذ بالقوّة لا يستعاد إلاّ بالقوّة». سيلٌ من الشباب المتحمّس يتدفّق على هذه «الحالة» المنتشرة في أزقّة بيروت وزواياها المتداخلة.

أدخل منظمة العمل الشيوعيّ من طريق المشاركة في حملات التبرّع للفلسطينيّين؛ أدور بصندوقي بين المطاعم والمنازل والحدائق، وأعود إلى النادي بغلّة هي دائماً الأكبر. حماستي لا حدود لها؛ يسمّونني «البولدوزر» أو «البلشفيّة» (بالتعارض مع «المنشفيّة» التي كانت تعني في المنظّمة بلادة الهمّة).

أنغمسُ أكثر فأكثر؛ تظاهرات ضدّ الحلول السلميّة، خطابات لا تنتهي في المهرجانات التعبويّة، تدريب عسكريّ في المخيّمات الفلسطينيّة وإدارة «عيادة» طبّيّة في داخله. «الموت أو الحرّية!» أصرخها لنفسي ولغيري بلا نيّة بالرّحمة ضد الخذَلان والتهرّب من مواجهة إسرائيل ومؤامرات الغرب.

في أولى «حلقات» المنظّمة، وهي مرتبة الإعداد للعضويّة العاملة، «الخليّة»، أقرأ كثيراً عن نظريّات الحروب الشعبيّة والثورات (خصوصاً «الثقافيّة» الصينيّة منها) و«النموذج» الفيتناميّ ورسائل غيفارا من الأدغال. كل هذا عشيّة الحرب في أوائل السبعينات.

لكن منظمة العمل الشيوعيّ لا تبقى على فلسطينيّتها الأولى. عشيّة الحرب الأهليّة «تتلبْنَن»، فتعطي للشأن «المحليّ» النقابيّ والعمّاليّ، قدراً من «نشاط» أعضائها القاعديّين المبتدئين، أو فرصة لهم للتفريغ عن طاقاتهم «التغييريّة». نحتّكُ بالعمّال. ننتظرهم على أبواب معامل كفرشيما والحدث والشيَّاح، حاملين بيانات «نضال العمّال» ودفاتر صغيرة، نسجِّل فيها أسماء العمّال الذين وافقوا على الاجتماع بنا، غالباً في أوائل الليل. فنلتقي بهم ونشرح لهم نظريّة فائض القيمة التي تُبيّن مدى استغلال الرأسماليّ لهم ولـ«قوّة عملهم». ونمعن في تحريضهم على أوضاعهم وندعوهم إلى الانتظام معنا بغية الكفاح من أجل تحسين هذه الأوضاع، وأحياناً من أجل الاستيلاء على مقدرات السياسة والاقتصاد أو «على السلطة». وفي ذهننا شيءٌ ضبابي حول مجالس السوفياتات.

من أجل العمّال، نتنكّر أنا والرفيقات نادين وناتالي بثياب «عمّاليّة شعبيّة»، هي في الواقع هندام أكثر «هيبيّة» ممّا نعهد: تنانير طويلة واسعة و«إيشارب» على الرأس، مربوط خلف العنق، مع خصل متدلّيّة حول الوجه والجبين، كما كنا نتصوَّر أن تكون العاملة في تلك الأزمنة. يضحك علينا العمّال الذين نحضر لتوعيتهم بحقوقهم، يطلقون نحونا كلمات بفرنسيّة ركيكة، ويحاول أحدهم مواعدة إحدانا.

«لبنانيّة» المنظّمة هذه، بـ«التمحور العمّاليّ»، لا تدوم طويلاً. سقوط وردة، أول شهيدة عمّاليّة إثر تظاهرة مطلبيّة في الشيَّاح أطلق عليها الجيش الرصاص.

ثم الحرب الأهليّة دائرة. وكل يوم منها يُضعف شعوري بالانتماء إلى منظّمة مختلطة طائفيّاً. المنظّمة صارت جزءاً من «القوى الوطنيّة والإسلاميّة»؛ تبتعد شيئاً فشيئاً عن «علمانيّتها» الأولى. بيروت قسمان، مسيحيّ وإسلاميّ، وبينهما خطوط

وعذاب. أسرٌ وحرّية في آن.

لايكفي أن أكون «مسلمة» بوجه «مسيحيّين» ينكرون عروبتهم وعروبتي. أي أن أكون عروبيّة لأنني مسلمة. بل أن أكون «مسلمة» يبدو لي منفصلاً عن كون أمّي شيعيّة. أنا إبنة الشيعيّة، «المتواليّة» أحياناً. وهذه الأخيرة أفهمها في البداية كـ«علامة» لا تدعو للاعتزاز. كنوع من الحطّ لقيمتي الاجتماعيّة. أتثنّي الشيعيّة هكذا: وصمة هامشيّة واستضعاف. ساحرة برومانسيّة بكائها، وفنون حزنها الروائي. من خلالها أحبُ صورةً من صوري عن نفسي: إبنة المهاجر العائد، غير المؤطرة في سياق مُضجِر. الشيعيّة تضعني على سكّة الذين لا يعجبهم هذا العالم. تمُدُّني بالشغف والبطولة.

والجاذبيّة الشيعيّة عندي، هي أيضاً جاذبيّة طبقيّة. لم يعد أبي من المهجر محمّلاً بالثروة كغيره من العائدين. أنا إبنة عائد آخر: كان ثريّاً ولم يعُدْ كذلك. أنا هنا، في بيروت، من جهة قليلي الحيلة، مثل الشيعة. ولكنني أيضاً أرتبط بالذين يتكلمون الفرنسيّة: اللغة نفسها، السلوك نفسه، الذوق نفسه، والقراءات... ارتباطاً طارئاً: أنا منهم «ثقافيّاً» ولكنني لست منهم طبقيّاً.

سنواتي الإثنتي عشرة ورائي؛ من ملعقة الذهب التي أكلتُ بها في طفولتي المبكرة، إلى محفظة الأقلام الخشبيّة التي رميتها استنكاراً لعدم حصولي على المحفظة الجلديّة... بين الملعقة والمحفظة رحلة طبقيّة أيضاً، هي الرحلة من كازابلانكا إلى بيروت، من قلب طبقة إلى أطرافها.

السنّيّة ليس فيها عندي، كما في الشيعيّة، ولعٌ بالمعاني والتاريخ وبالطقوس المنيعة. فيها حكمة واطمئنان، بالغَين أحياناً... إلى الحظ التاريخيّ والاجتماعيّ. ولكنها انتماء أيضاً وهويّة. وسط أهل أمّي أنا سنّيّة، خصوصاً في تعزيات الحسينيّات ومناسبات عاشوراء. لكنني «شيعيّة» إبنة شيعيّة وسط أهل أبي: على حافة المذاهب، أنا أيضاً.

أنسى صورة لبنان من على ظهر سفينة. أنساها في تلك الحقبة. أحدس أن شيئاً يتوسط «شيعيّتي» وعروبتي و«طبقيّتي» و«مسيحيّتي»: شيء مثل الحلقة المفقودة، لن أُدرك بعضه إلاّ بعد عقدين أو ثلاثة. أما الآن فأنا مشغولة بمكانَين يمهِّدان لفكرة الحلقة هذه. والمكانان هما: منظّمة العمل الشيوعيّ وكلّية التربية (الجامعة اللبنانيّة).

المكان الأول: منظّمة العمل الشيوعيّ

بعد هزيمة ١٩٦٧: بيروت تمتلئ بتظاهرات تلامذة وطلاّب، تستنكر وعد بلفور واحتلال أراضٍ جديدة، وتؤيِّد حرب فيتنام، ولا ترى نَصراً أو استرجاعاً للأراضي بغير حرب التحرير الشعبيّة. الناصريّة ما زالت عزيزة، ولكن الهزيمة أصابت الثقة بقدراتها «النظاميّة». كل شيء نظاميّ مكروه. والفلسطينيّون هم الآن خميرة العروبة الحيَّة. أن تبقى عروبيّاً، على الرغم من حزيران ١٩٦٧، يعني أن تنتصر للفلسطينيّين بالمال والتأييد والتعبئة والتدريب العسكريّ؛ أن تقْرن القول بالفعل وأن تكون جذريّاً في هذه النصرة. التحرير يكون شاملاً لكل فلسطين أو لا يكون.

«هوْ! هوْ! هوتشي مِينْهْ...! تشي! تشي! تشي غيفارا». الأول زعيم فيتنام الوطنيّ الذي يخرج منتصراً على أميركا سنة ١٩٧٥، والثاني هو القائد الأرجنتينيّ لحرب عصابات بوليفيا ضد الأميركيّين؛ وقد وقعتُ بغرام نظرته المتطلّعة إلى بعيد، وقبّعته ذات النجمة الحمراء. أضع مثلها على شعري فأقتنع بنفسي كمناضلة.

حقبة من الحرب. أنا غائصة في التراب والزجاج الذي خلّفه القصف الإسرائيليّ البحريّ على الشرفة الغربيّة من بيتي. مثلما أنا بثياب «العرِي»، بثياب الانهماك في ترميم المنزل، آخذ السيّارة أنا وإبني، ونلحق بالقافلة المودّعة للفلسطينيّين حتى الميناء. لا نتوقف عن البكاء أنا وهو، الذي بلغ لتوّه العاشرة من العمر. أنا الآن حرّة بالاسترسال في حزني من غير ضابط «عقائديّ» ولا خشية عندي من خيانة التفاؤل، ذاك الحصن الحامي للـ«خط» السياسيّ. أبكي بشبقِ الكربلائيّة الأصليّة، المشتاقة إلى نغمات الشَجَن اللذيذ.

المكان الثاني: كلّية التربية (الجامعة اللبنانيّة)

نحن في ١٩٧٢، ثلاث سنوات قبل الحرب الأهليّة. كلّية التربية (الجامعة اللبنانيّة). مبنى على تلّة وجهتها البحر. تدخل إليه من أعلى التلّة ثم تنزل لتبلغ أكثر نقاطه حيويّة: الكافيتيريا. ثم تعود فتطلع السلالم المقطّعة للأنفاس. وكلما قلّت سنواتك في الكلّية، طلعتَ أعلى وكان نصيبك من البحر هو الأكبر. الفسحات الطليقة تنتشر في «النزلة» إلى الكافيتيريا. فيها مقاعد من الخشب والهواء يتطاير في أرجائها. المكتبة ملاصقة لقاعة واسعة مخصّصة للجمعيات العموميّة ولنادي السينما. النظام في الكلّية خاص: تدخل إليها بامتحان تصفية (كونكور). تعطيك الإدارة منحة سخيّة مقابل تعهّدك بأن تعلّم في المدارس الثانويّة الرسميّة بعد التخرّج. والأهمّ من كلّ ذلك، هو أن عليك حضور الصفوف، وأحياناً طوال النهار، وبقوانين صارمة ذات عقوبات؛ لم تنفَّذ يوماً، لكننا كنا نحترمها نسبيّاً.

طلاّب كلّية التربية من مضارب مختلفة، من فولكلوريّات لبنان كله. يتفاعلون بحيويّة وانتظام. المرحلة مشتعلة «وطنيّاً»، والبلد في «مرحلة مصيريّة تاريخيّة خطيرة»... كما سيكون عليه لاحقاً وحتى الآن. الحيطان مليئة بالشعارات المتخاصمة بين يمين ويسار ووسط. الكافيتريا تضجّ بأغاني فيروز ودخان السجائر وحماسة لاعبي البينغ بونغ والنقاشات والاجتماعات المصغّرة حول الطاولات، أو فوق ألواح من الخشب السميك عندما تفيض الكافيتريا بمياه الشتاء الغزير.

في الجمعيّة العموميّة نتبارى في إفحام بعضنا البعض؛ حسب «الانتماءات» السياسيّة. وفي نادي السينما نتنافس على «فهم» أكثر الأفلام صعوبة: أفلام فيلّيني وبازوليني وبرغمان خصوصاً. ثم مهرجانات الشِّعر وتشَكُّل مجموعة شعراء «الجنوب» ونقّادهم. الشعراء كلهم جنوبيّون وغير جنوبيّين وهْجُهم ساطع... في هندامهم جاذبيّة مَن صمَّمَ على التأمّل والمجازفة. نوع من الأناقة البودليريّة.

كلّ شيء في الكلّيّة يفسح للعشق مكاناً: سعة المكان وشاعريّته بجوار البحر، التواجد اليوميّ، «تقاليد» الجلوس حول طاولة من طاولات الكافيتيريا، والاستئناس بدخّانها وفيروزياتها، الأخذ والرد حول الشِّعر الحديث أو العلمانيّة أو تحرّر المرأة... وحتى المنحة في آخر الشهر. كل ذلك يمنح وقتاً. والوقت خير دليل للغرام.

قصص الحبّ تبدأ. بعضها يتنهي والآخر يستمرّ. وكلّها تعِد بشيء. الطباع الغراميّة أيضاً تجد من يجسّدها: الدون جوان، المزواج، «الشدّيد»، المتَيّم، المجنون... والطالبات هنّ الأجمل في العالم. تُنتِج هذه الغراميّات زيجات «خطيفة»... زيجات مختلطة، وصداقات مختلطة، وحكايات تُروى عن الخيانة والإخلاص.

تماسّ، خطوط وطقوس حرب. المسيحيّون في المنظَّمة يتضاءلون؛ إما يستقرّون في أحيائهم «الأصليّة»، المفروزة، أو يهاجرون إلى بلاد بعيدة. وأقلّيّة صغيرة، «مسيحيّين وطنيّين» كما نسمّيهم، تبقى في المعسكر الإسلاميّ. كلّهم تقريباً قادة أو كادرات.

أترك المنظَّمة نهاية العام ١٩٨١، بعد حصار زحلة على يد الجيش السوريّ. لِم زحلة؟ لأن موقف المنظَّمة من الحصار بالذي تقوله وبالذي تسكت عنه، يقترب من المنطق الطائفيّ الإسلاميّ. كلمات «علمانيّة» تنمّ عن نقيضها! لا تحتاج إلى لبيب ليفهمها. زحلة كانت تتويجاً: قبلها، الامتناع عن عقد مؤتمر عام، وتسيير المعاملات بالقرارات العليا، «الترفيعات» بالـ«تعيين»، و«مراجعات» عجولة للتجربة السوفياتيّة الآخذة بالانقشاع على العالم؛ والأهمّ من كلّ ذلك ربما إشارات الفساد الأولى لدى قادة المنظَّمة؛ أكثر ما تلمسها في سيّاراتهم الجديدة الفارهة والقدرة الشرائيّة المستجدّة لزوجاتهم وأبنائهم و«المرافقين» وسياسات «التفرّغ».

بعد خروجي من المنظَّمة بسنوات، تصيبني الدهشة كلّما أتذكّر الوقت الطويل الذي احتجتُ إليه لأفهم بأن المنظَّمة ليست قدري ولا خياري الصحيح. أمضيتُ فيها ١٤ عاماً من شبابي أتنقّل فيها، مرغَمة أحياناً، من هذا «القطاع» إلى ذاك: العمّال، الفلاحون، الشباب، الأمن، النساء، الإعلام... بلا كلَل. أمكث في «القطاع» الواحد أقلّ مما ينبغي (قطاع الطلاب وحده يدوم)، ثم أُنقل إثر عصيان على قرار حزبيّ ما، يأتي دائماً من فوق. ومع ذلك أثابرُ على البقاء، بنوعٍ من العناد المتجدّد. لم؟ لِم بقيتُ في منظَّمة لا حاجة لها بي أصلاً، قبل أن تكون عديمة التناغم مع طباعي؟ بل أقاتل من أجل البقاء فيها، وأقبل بعقاب «تخفيض درجتي التنظيميّة»؟ كأن أتنقّل إلى «قطاع» آخر وأعود إلى الدرجة التي كنت عليها قبل «ترفيعي»؟ كيف أستمرُّ بقبول «طَرَفيتّي»، صعلكتي وسط كل هؤلاء الرفاق؟ وهم بمثابة أهلي ومجتمعي؟ أدخل إلى المنظَّمة بحثاً عن انتماء بعدما تغرّبتُ في «طائفتي» و«طبقتي». وها أنا على حدودها في معظم الأوقات. كان عليّ أن أقصّر من سنوات «الالتزام» كما فعل غيري، إلى سنتين أو ثلاث. مدّة كافية لالتقاط سراب الفكرة وأذيتها على النفس أحياناً.

لكنني كنتُ أخشى «الخارج». وكان هناك ما يبرّر الخوف. فما إن «خرجتُ» حتى فقدتُ مجتمعاً ووسطاً وأصحاباً. لبنان الذي كنتُ أسخرُ منه، مع رفاقي، حول ميوعة جيشه وهشاشة دولته و«القرنبيطة» التي تتوسط علمه... هذا اللبنان إلتفتُّ إليه بعَيد خروجي. هو الآن مدمّى. أمل واحد يراودني: أن يعود كما كان، عندما كنتُ لا «أقبضه» ككيان. الآن هو مهدّد، أتوسَّلُ، لا أعرف مَن أتوسّل، أن يحمي ما تبقى منه. أعيشُ بقيّة الحرب على أنها انتهاك لجماله، لجمال تلك الصورة الأولى وأنا على ظهر سفينة في فجر خريف دافئ، منذ عشرين سنة.

العروبة الملتحمة بالفلسطينيّة تعود إليّ بعد ستة أشهر من انفكاكي الحزبيّ. إسرائيل تجتاح لبنان وتحاصر بيروت (١٩٨٢). أسمع نداء أمينا العام لحمل السلاح دفاعاً عن الوطن. من غير تفكير، مثل «المجذوبة» أذهب إلى «المركز» واضعةً نفسي بتصرّف «القادة الميدانيّين». الكلّ يسخر منّي ومعه حقّ. فأنا ألبّي نداءً غير مقصود. والآن، كلما تذكرتُ هذه القصة أحمدُ الله أن هؤلاء لم ينتصروا على أعدائهم. وإلا كنّا في عداد المستخَّف بعقولهم ومصيرهم.

نهاية الاجتياح الإسرائيليّ مثل نهاية

المكتبة أو ادّعاء بفهم أفلام برغمان أو بازوليني، أو منافسة شِعريَّة أو غراميّة. تخرج من المنظَّمة «زعلان» مستوحشاً، مضطرباً، يعوزك الإيمان. أما الكلّية، فقبل أن تتخرّج فيها، تحدسُ بما ينتظرك من تحسّر على سنواتها الذهبيّة القليلة.
(التتمة في اللقاء المقبل)

٢٠ تشرين الثاني ٢٠٠٥

دلال البزري
كاتبة وباحثة اجتماعية تقيم في القاهرة. تكتب لصحيفة «الحياة» منذ العام ١٩٩٩. عملت أستاذة في الجامعة اللبنانيّة بين الأعوام ١٩٨٥ و١٩٩٩. كتبت عن الإسلام المعاصر والمجتمع المدني والتقاليد والحداثة. من مؤلفاتها بالعربيّة: «السياسة أقوى من الحداثة» (٢٠٠٣). وبالفرنسيّة: (١٩٩٩) «L'ombre et son double»، «Islamistes, Parlementaires et Libanais»(١٩٩٥).

أنا في الكلّية أتخصص في الآداب الفرنسيّة. وهذا فصل من فصول علاقتي بالفرنسيّة. أنجح في الكونكور لكثرة ما قرأت من الروايات الفرنسيّة. عربيّتي الآن طليقة في اللسان، بطئية في القراءة وركيكة في الكتابة. طوال فترة التخصص بالفرنسيّة هذه، ألْجمُ حبّي للآداب الفرنسيّة ولغتها؛ ربما لأنه لا يتعايش مع مسعاي لتعلّم العربيّة. أتنطّح وأتسرّع أحياناً في كتابة الشعارات، شعاراتنا نحن طلاّب المنظَّمة. لا أنجح، فأُعاند وأغشّ وأقتطف مقاطع من مقالات كاتب مرموق أنسبها إليّ، مستعجلة، ملْحاحة لتبيان قيمتي للمنظَّمة لانتزاع اعتراف بعربيّتي.

اليوم تخلّصت من الفرنسيّة كمنافسة للعربيّة منافسةً استعماريّة. أنا اليوم فرانكوفونيّة بنوع من أنواع الانتماء. ليس إلى فرنسا، فأنا لست فرنسيّة، بل إلى تلك المجموعة من البشريّة التي صادف أن تاريخ بلادها مثل تاريخ بلادي، وضعها في إحدى حقباته تحت الانتداب أو الاستعمار الفرنسيَّين. شيء من الذاكرة والوجدان المشترَك أيضاً.

كلّ هذه اللحظات في كلّية التربية لا تدوم أكثر من عامَين. عشيّة الحرب الأهليّة يتعرَّض أحد طلابها القوميّين السوريّين لإطلاق رصاص. وآخر تظاهراتنا الطلابيّة، قُبَيل إندلاعها، تنقسم بحدّة الأيدي والمسدسات بين «اليمين» و«اليسار». أدخل السجن على أثرها. أبقى فيه ثلاثة أيام. أُجمَع مع بائعات الهوى. واحدة منهن ترعاني في اليوم الثاني. علاقاتها مع السجّانات قديمة، وتعرف كيف تجلب لي السجائر والحلويات.

لا نصدِّق نذير الحرب. لا نريد أن نصدّقه، مع أن العين لا تُخطئ نيرانها الآتية. وعندما تندلع الجولة الأولى منها تغلق الجامعة أبوابها عاماً ونصف عام. فنعود إليها وقد انقسمت فرعَين: المسلم في المبنى الأصليّ والمسيحيّ في شرق بيروت. الكلّية مثل مكان مهجور؛ ليس فيها سوى المسلمين وبعض المسيحيّين «التقدميّين». أين الباقون؟ أخبارهم متقطِّعة، ثم منقطعة. الحرب أستاذة في التفريق بيننا. السنوات المتبقيّة سوف تُفقد بسرعة وهج الأولى. نمرّرها بحزن من دون احتفالات ولا انتخابات.

الآن، تراودني المقارنة بين المنظَّمة والكلّية. الإثنتان بيئتان مختلطتان (على الأقل الأولى في بداياتها). زيجات وصداقات مختلطة. مِللٌ ونحلٌ مجتمعة في إطار واحد، لن يشهده لبنان طوال حربه وسلامه اللاحقَين. ما الفرق بين التنوّعَين؟ في الأول، أيّ في المنظَّمة، التنوّع من طبيعة ذاك الذي تجده في البيئات الأيديولوجيّة: تنوّع خاضع للـ«الخطّ السياسيّ». سقفٌ لا تخرقه من دون خطر أن تجد نفسك وحيداً في هذه الدنيا. أمّا في الكلّية، فحدود التنوع أرحب. هي حدود لبنان نفسه. تعبرها شتى العصبيّات ومفتوحة على الأحزاب والمناطق والمدن والطوائف المختلفة كلها.

ثمة فرق آخر: في المنظَّمة تلاقي وجوهاً أغلبها تفصح عن قهر وشهوة للسلطة، أي سلطة، إن شاء الله على أعضاء «حلقة» مبتدئين. فالخناقة في المنظَّمة، أيّ «النقد والنقد الذاتيّ» قاسية وعنيفة وأحياناً مدمِّرة لصورة الرفيق عن نفسه. تترك بصماتها على بعض هؤلاء الرفاق، على مستقبلهم وحتّى على ملامح وجوههم. والغالب عليها هو الخيبة والضجر.

أما في الكلّية، فتلاقي كل الوجوه الممكنة لأبناء هذه الطبقة المتعثِّرة الطامحة إلى أن تكون وسطى. والخناقات في الكلّية كلها مضحكة: حتى ولو حول السياسة، كما حول كتاب نادر استُعير خطفاً من

المرء حرباً لم تبدأ بشكل رسميّ ولم يُعلن عن انتهائها.

ملاحظة موجزة عن الحرب: بعد معركة دامت أسبوعَين خاضها الجيش الشعبيّ اليوغوسلافيّ المتمركز في سلوفينيا ضدّ وحدات حرس الحدود السلوفينيّة، والتي انتهت بإنسحاب الجيش وبالانفصال اللاحق لسلوفينيا، اندلعت الحرب في كرواتيا في صيف ١٩٩١. ابتدأت بصدامات بين قوّات حرس الحدود الكرواتيّة وبين قوات شبه عسكريّة من الأقليّة الصربيّة كانت قد انضمّت آنذاك إلى الجيش اليوغوسلافيّ في بلغراد وتلقّت الدعم منه. التصفيات المتبادلة للمدنيّين بدأت بالترافق مع أعمال تهجير جماعيّة للسكّان عُرِّفت فيما بعد بـ«التطهير العرقي». في تشرين الثاني وكانون الأوّل ١٩٩١ شاهد العالم صُوَر مدينتَي فوكوفار ودوبروفنك مقصوفتَين، وبحلول كانون الثاني ١٩٩٢ تمّ الاعتراف دوليّاً بكرواتيا كدولة مستقلّة.

في ربيع ١٩٩٢، اندلعت الحرب في البوسنة حيث تخلّلها صراع بين المسلمين والكروات (كرواتيا، تماماً مثل صربيا، حاولت بلوغ مزاعمها في الأراضي البوسنيّة). طبيعة الصراع المسلم ـ الكرواتيّ ما زالت، وبشكل استثنائيّ، تخضع لنقاش في المحكمة الدُوَليّة لجرائم الحرب في لاهاي، التي تسعى لإثبات حاسم عمّا إذا كان الصراع ناتجاً من سياسات مدروسة للحكومة الكرواتيّة في ذلك الوقت، أم أنّه كان نتيجة لتجاوزات أفراد، الأمر الأخير الذي سيؤثّر في تحديد المسؤوليّات الفرديّة. انتهت الحرب في البوسنة أخيراً العام ١٩٩٥ مع اتفاقيّة دايتون التي أسّست لدستور البوسنة والجبل الأسود، ومع «عمليّة العاصفة» في كرواتيا، حيث قام الجيش الكرواتيّ ـ تحت رعاية غير معلَنة من قبل الحكومة الأميركيّة ـ بطرد مئة وخمسين ألف صربيّ من كرواتيا، «حالاً» بذلك أخيراً المشكلة العرقيّة لهؤلاء المذكورين.

هذه الجمهوريّات اليوغوسلافيّة الثلاث السابقة ربّما تتحمّل المسؤوليّة الأكبر عن الصورة السيّئة للبلقان خلال السنوات الخمس عشرة الأخيرة. فكلمة «بلقان» لم تعد توصيفاً جغرافياً وحسب. صفة «البلقان» أصبحت مفصولة عن دالّتها الأصليّة وعن جميع مدلولاتها اللاحقة التي ارتبطت بها. تَحوَّل التوصيف الجغرافيّ إلى واحد من أكثر المصطلحات إيحاءً بالازدراء، أتعلّق ذلك بالتاريخ، أو في العلاقات الدُوَليّة والعلوم السياسيّة، أو حتّى في السِجالات الثقافيّة العامّة الراهنة.

خلال التسعينات، اكتسبت الكلمة معاني اجتماعيّة وثقافيّة قامت بتحويلها، من جهة، إلى عارض يتلبّس كلّ ما هو سيّئ في فكرة الإجماع الطهرانيّ الطوباوي الثقافيّ (المركّب) في «الاتّحاد الأوروبي»، وحوّلتها، في المقابل، إلى تربة خصبة يمكن لديناميتها وحيويّتها وحياتها «الأصيلة» الاعتراض على خواء الاستهلاكيّة الغربيّة وعلى عالمها الفنّي المنحط. دور البلقان في الحقيقة، كـ«آخر» أوروبي، هو الحفاظ على الهويّة الأوروبيّة كوحدة فريدة متكاملة، ويشمل ذلك حقيقة أن الغرب هو أيضاً نظام متنوّع متناقض بمراكزه التبادليّة المتضاربة، وبأطرافه، وأن التضارب الشديد أصيل في كلّ مجتمع معاصر.

كرواتيا، البوسنة والهرسك، وصربيا والجبل الأسود هي الدُوَل الثلاث التي تتشارك في تروما الحرب وفي عمليّات التطبيع التي أعقبتها. على ضوء النموذج اليوغوسلافيّ للاشتراكيّة، من الصعب تفسير كيف استطاعت الطبقات

التطبيع والإستياءات التي يثيرها

نتاشا إيليتش

على مدى السنوات الأخيرة، حاضر الناشطون في صناعة الثقافة في دُوَل الاتّحاد اليوغوسلافيّ السابق، وعلى نطاق واسع جدّاً في البلقان، في المشهد الفنّي المحلّي هناك، حيث تناولوا الحرب وأسبابها في يوغوسلافيا السابقة. وقد تطرّقوا إلى قضايا مثل الشخصيّة المتميّزة للاشتراكيّة اليوغوسلافيّة التي تُعارض أيّ ادّعاء حول واقع ما بعد شيوعيّ وفترة انتقال متجانسَين، وإلى ما هنالك من أمور. حاضروا على نطاق واسع جدّاً حتّى أخذوا يؤمنون باحتمال اكتمال رسالتهم التنويريّة وبأن الحقائق الأوّليّة للوضع اليوغوسلافيّ باتت مدرَكة في الإجمال، لكنّهم اكتشفوا في النهاية أن المسألة ليست كذلك.

نتيجة لهذا فإن برنامج العروض الذي سأقدّمه اليوم، يأخذ في الحسبان، احتمال أن تكون الحقائق والأفكار الضروريّة لفهم سياقات ومضامين الأفلام ومساراتها غير شائعة بالمقدار الذي اعتقدتّه ـ وإنّي لأعتذر مسبقاً إذ يبدو لي الآن، أن هذا المكان هو ربّما الأقلّ صلاحاً لهذا الاعتقاد.

برنامجي المعدّ للعرض انطلق تحت عنوان «برنامج عروض البلقان»، وتأتي الأفلام التي ستشاهدونها من فضاء ثقافيّ يُجمَع على وصفه بالبلقان. أقول هذا لأنّ الحدود في البلقان طيِّعة، كما نعلم، وذلك بالتماشي مع المصالح السياسيّة والاقتصاديّة والثقافيّة ومع وجهات نظر أولئك الذين يتحكّمون بها. جميع بلدان «جنوب ـ شرق أوروبا» التي تمثّل المصطلح السياسيّ الصحيح الراهن للبلقان، تُصارع للحصول على موقع متميِّز في العلاقة مع الاتّحاد الأوروبيّ. لذا، فإن حدود البلقان تتموَقع على الدوام في مكان آخر، عند الحدود الشرقيّة مع دول بلقانيّة أخرى.

الأفلام المعروضة هنا تأتي من مكان لم يفقد موقعه يوماً، للأفضل كان ذلك أم للأسوأ، كجزء من البلقان (على عكس سلوفينيا مثلاً، التي، ومع تقدّم المفاوضات مع الاتّحاد الأوروبيّ أخذت تفقد بالتدريج إعتبارها بلداً بلقانيّاً على الصعيد الجيوسياسيّ). والحقيقة الأكثر أهميّة بالنسبة للمجال الثقافيّ للأفلام التي سوف تشاهدونها ـ كرواتيا، صربيا، والبوسنة (أو بتعبير أدقّ، كرواتيا، وصربيا والجبل الأسود، والبوسنة والهرسك، وهي الأسماء الكاملة لهذه الدُوَل المستقلّة الثلاث) ـ هي أنّ الدُوَل المذكورة تمثّل ثلاث جمهوريات يوغوسلافيّة سابقة كانت متورّطة بشكل مباشر في الحرب بين ١٩٩١ و١٩٩٥. فالأمور قد تُصبح أكثر تعقيداً عندما يتناول

الرئيس الكرواتيّ خلال التسعينات فرانجو تودجمان) إلى الحالة «الطبيعيّة» «العاديّة» البيِّنة للرأسماليّة الديموقراطيّة ـ الليبراليّة والنظام البرلمانيّ الحزبيّ المتعدِّد، مع الانتخابات الحرّة، السوق الحرّة، وسيادة حقوق الإنسان إلخ.

التطبيع الليبراليّ ـ الرأسماليّ يصلح كتأويل إيديولوجيّ: نحن لم «نُجبَر» على أن نصبح رأسماليّين ـ ليبراليّين «عاديّين» وأتباعاً للسوق الحرّة، نحن «أردنا» أن نصبح كذلك، وراودتنا الأحلام الإيديولوجيّة حيث سنصبح فوراً كباقي «العالم العاديّ». خلال الانتخابات الكرواتيّة العام ٢٠٠٠ كان أحد شعارات الحزب الاشتراكيّ – الديموقراطيّ قُبَيل الاقتراع «لنحيا كما لو في عالم عاديّ». فوجيسلاف كوستونيتشا، الذي هزم ميلوسوفيتش في انتخابات العام ٢٠٠٠ الرئاسيّة في صربيا، وَعَد، خلال حملته التي سبقت الانتخابات، بأن صربيا سوف تغدو «مجتمعاً مضجراً»، كحال مجتمعات النمط الليبراليّ في الاتحاد الأوروبيّ. أحد لم يسأل، كما ظهر، عن ثمن كلّ ذلك «التطبيع». والعواقب كانت أن نتائجها القبيحة كلّها ـ البطالة، الفقر، الجريمة، اتساع الفوارق بين الطبقات، تدنّي الخدمات الاجتماعيّة والصحيّة، الارتدادات المحافظة، وإزدياد مظاهر التمييز الإثنيّ والعرقيّ، والجنسيّ إلخ ـ لم تُفهم باعتبارها نتاجاً مألوفاً وعلامات للنظام الرأسماليّ ـ الليبراليّ، بل «كعوارض جانبيّة» ليس إلاّ.

كما ذكرتُ آنفاً، فقد تقنّعت سياسات الجناح اليمينيّ القوميّ لميلوسوفيتش في صربيا ولتودجمان في كرواتيا بوعود الحياة «العاديّة». وقد صانت تلك «العاديّة» دور الضحيّة المُعلَن عنه طوعاً ـ والذي كان من المتعذِّر الإعلان عنه من قِبَل الأطراف التي سبق وشاركت في الحرب ـ بمسحة بورجوازيّة أصيلة (لعبت الدور الموازي لصراع القوّة بين «العقول المتحضّرة» والعقول «البربريّة»). التخلّص من حكومات التسعينات القوميّة، عنى تحصيل العاديّة الليبراليّة، كالتي قاربتها، كما هو مفترض، المجتمعات الرأسماليّة الأحدث في الغرب، حيث الدُوَل الراعية التي تحترم حقوق الإنسان بشكل كامل. العاديّة تلك كانت نتاجاً لإيديولوجيّة غربيّة نيو ـ ليبراليّة ولميثاق مجتمع لا تقوم على أساسه أفكار متشدّدة بتعقيد الحياة أو بإنتاج تناقضات اجتماعيّة.

من الواضح في بعض الحالات أن المسارات السياسيّة التي انتُهجت على أثر انهيار جدار برلين روّجت للفنون والثقافة بإعطائها مهمّة معيّنة ومحدودة. إذّاك، أخذت الفنون والثقافة تُستخدم كأداة للتوسّط بين الغرب الليبراليّ ـ الرأسماليّ المتطوّر وبين المجتمعات الأوروبيّة الشرقيّة (الشيوعيّة السابقة) المحتاجة إلى إندماج مع العالم الغربيّ ـ الديموقراطيّ حيث الأسواق الحرّة وحقوق الإنسان.

كنتيجة لذلك، فإن أسئلة تتناول العلاقة بين الفنون والتطبيع ـ كيف تُستخدم المعاهد الفنيّة كأداة للتسوية وكيف يُستخدم الفنّ كمخاطبة عقائديّة ـ بدت بالغة الأهميّة.

من المهمّ الإشارة أنّه وبعد الحرب الباردة التي دامت عقوداً، وفي الوقت الذي قام فيه الفنّ والفكر الغربيّان بالتعبير عن «القيمة الذاتيّة للفنون» ـ كفكرة معاكسة للإيديولوجيّة البغيضة ولوظيفة الفنّ التبشيريّة في البلدان التي أُطلق عليها اسم «الإشتراكيّة الواقعيّة» ـ فإن المعاهد الفنيّة ذاتها في الغرب اختصرت الفنّ الآتي من الدُوَل الشيوعيّة السابقة إلى «وثائق» تتناول الأوضاع الاجتماعيّة لتلك الدُوَل الآخذة بالتحوّل. وقد اعتُبرت تلك

السياسيّة، غير الناضجة فكريّاً وسياسيّاً بإيديولوجيّاتها القديمة وببرامجها التخطيطيّة، خنق الحركات الاجتماعيّة التي قامت خلال الثمانينات بتهديد التوازن في الخطاب الرسميّ. كما يصعب بالمقدار عينه فهم كيفيّة قيام هذه الطبقات الهاوية (غير الناضجة) بتدمير المجال العام وبتخريب الحيّز الاجتماعيّ عن طريق إثارة فكرة السيادة القوميّة المطلَقة والرأسماليّة المتوحّشة. خلال التسعينات قام هؤلاء الذين يمثّلون «الدور الاجتماعيّ للمثقّفين» بتنشيط الإيديولوجيّات المتطرّفة للجناح اليمينيّ وذلك عبر إقحام «المؤسَّسة الثقافيّة» في الصراع الهادف إلى تمييز الثقافة القوميّة. وقد تجسّد الأمر في مقاومة هيمنة الثقافة اليساريّة، الذي أُعيد تأويله كعنصر خارجيّ دخيل يهدّد نقاء الثقافة القوميّة والهويّة الوطنيّة. توّجت الثورة الديموقراطيّة بنسختها الكرواتيّة (في نسخ أخرى تُعرف أيضاً باسم «الثورة المخمليّة»، «ثورة الغناء»، «ثورة الشمعة») بانتصار الرأسماليّة وباكتشاف اقتصاد السوق كأداة لتوزيع الثروات. وقد بلغ التغنّي بثورة حقوق الإنسان – «المجتمع الأوسع» من خلال مصفاة الإيديولوجيّات القوميّة، باعتبار هذه الأخيرة عامل تنوير وصواباً سياسيّاً معاً.

إلى ذلك، وفي العام ٢٠٠٠، بعد سنوات قليلة من نهاية الحرب، خسر الجناح القوميّ اليمينيّ المتشدّد الانتخابات النيابيّة في كلّ من كرواتيا وصربيا وانطلقت عمليّة «التطبيع».

مصطلح «التطبيع» كان قد استُخدم في أوقات عديدة وفي سياقات مختلفة مع تعديلات طفيفة تناسب كلّ حالة على حدة، وذلك بما يتّصل ببرامج اجتماعيّة سياسيّة مختلفة. تتبادر إلى الذهن حالات قليلة محدّدة، كتسوية ما بعد الحرب العالميّة الثانية في ألمانيا والبلدان المحتلّة بمساعدة حركات قوميّة تعاونت مع الاحتلال، أو «التطبيع (ات) الإشتراكيّة» بعد أحداث عدّة كالانفصال اليوغسلافيّ عن ستالين العام ١٩٤٨، وانتفاضة بودابست العام ١٩٥٦، وربيع براغ العام ١٩٦٨، والحركات القوميّة / الليبراليّة في يوغوسلافيا العام ١٩٧١ وغيرها. ويستحضر هذا المصطلح من زمن أقرب نماذج أخرى كتفكّك دُوَل الرعاية الاجتماعيّة في بعض بلدان غربي أوروبا، «تسوية ما بعد الشيوعيّة» في أوروبا الشرقيّة، وتسوية ما بعد الانقلابات العسكريّة، وما بعد الدكتاتوريّات، أو حتّى ما بعد الأنظمة الفاشيّة (اليونان، تركيا، اسبانيا ...) إلخ.

على ما يظهر، قد يكون التطبيع فكرة مثمرة إذ يؤدّي دور المحفّز للنقاش، والمنمّي للفكر النقديّ تجاه الوقائع الاجتماعيّة والسياسيّة والفكريّة في مجتمعاتنا.

لمصطلح «التطبيع» في وقائعنا المحلّية أهميّة خاصة، من ناحية النظر بسياقات استخدامه في النزاعات السياسيّة أو في كيفيّة استخدامه وتبدّله عبر الزمن. فالمصطلح اليوم يُستخدم لتشريع الرأسماليّة الليبراليّة وللنظام السياسيّ الديمقراطيّ البرلمانيّ باعتبارهما حلَّين طبيعيّين وحيدَين ومقبولَين، ومعيارَين أمثلَين للوعي السياسيّ.

تنبثق هذه الطريقة في تقديم الأشياء عن فكرة الكونيّة الزائفة، حيث يكرَّس شيء بعينه (بطريقة إيديولوجيّة) كونيّاً، «طبيعيّاً»، «عاديّاً»، أو بوصفه السبيل «الممكن الوحيد» نحو «التطوّر الإنسانيّ». في المنحى إيّاه فإنّ ما يسمّى «إنتقال» قد يُعدّ مفروضاً بمقدار تدرّجه، لا بل منتقل بسرعة من «النظام الشيوعيّ الشموليّ غير الطبيعيّ» (كما أطلق عليه

«الغولدن غلوب» من قِبل اتحاد نقّاد الأفلام الأجنبيّة في هوليوود، و«في التتابع» (إن كونتينيو)، ١٩٧١، الذي حاز جائزة الدبّ الفضّي في مهرجان برلين للأفلام والذي رُشّح لجائزة الأوسكار العام ١٩٧٢. لكن في يوغوسلافيا فإن أفلامه لا تُعرف إلاّ في أوساط المتخصّصين. والأمر يعود على الأرجح إلى إشاعة متداوَلة تتناوله وتشير إلى تردّي علاقته بالنظام الشيوعيّ بعد ١٩٨٢، وتبرز العناصر المعادية للشيوعيّة ونظام الحكم في أفلامه.

فنّانة أخرى ظهرت أيضاً في السبعينات هي سانيا إيفوكوفيتش، التي تعيش وتعمل في زغرب، والتي تُعدّ واحدة من أشهر الفنّانين الكروات في العالم. على الرغم من كونها ليست الفنّانة الأولى التي أنتجت عروضاً وأعمال ڤيديو في يوغوسلافيا السابقة في بداية السبعينات، فإنّها تُعتبر الأولى في استخدام العرض والڤيديو لتقديم الجسد والحياة الجنسيّة الأنثويّة والسياسة جنباً إلى جنب. لم تكن فنّانة معارضة، لكنها كانت الأولى التي اتخذت موقفاً نسويّاً صريحاً.

تجربتها بدأت في إطار جماعيّ عُرِّف في يوغوسلافيا السابقة بعد ١٩٦٨ وفي ليوبلييانا وزغرب وبيوغراد (أو بلغراد)، وإلى حدّ ما في سراييفو فيما بعد، تحت عنوان «ممارسة الفنّ الجديد»، حيث هجرت التقاليد الحداثويّة التي كانت قد اتُّبعت في يوغوسلافيا الشيوعيّة في الخمسينات كـ«فنّ رسميّ». إنتَحلت سانيا إيفوكوفيتش أو تناولت في الغالب، مقاطع من ذاكرة جماعيّة تكوّنت في الحيّز العام، وقد تناولت في التسعينات مظاهر فقدان الذاكرة الجماعيّة وعمليّات محو الماضي، بالأخص الماضي الكرواتي المعادي للفاشيّة. عملها الڤيديو «مقاطع شخصيّة» الذي سوف نشاهده، والذي يعود إلى الثمانينات، يضمّ العديد من عناصر تستخدمها في أعمالها. أفلام كلّ من جيليتش وإيفوكوفيتش تتناول السياسة لا كـ«معارك ضدّ ظلام الشموليّة الشيوعيّة»، بل، ويا للمفارقة، كسبيل لمقاربة الإيديولوجيّة الاشتراكيّة، بشكل يفوق بجدّيته مقاربات النخب السياسيّة السلطويّة الساخرة، وكسبيل للكفاح من أجل إدراك كامل للذات الفرديّة والثقافيّة عبر مواجهة القيود البيروقراطيّة الحقيقيّة. ففيما كانت الممارسات الثقافيّة في السبعينات (والثمانينات) منساقة بدرجات متفاوتة إلى مواجهات مباشرة مع الإيديولوجيّات السلطويّة، كان الفنّانون الأصغر سنّاً يستنطقون الحال الاجتماعيّة الراهنة لمسيرة التطبيع المضطردة وتوجّه بلدانهم نحو «النعيم» النيو ـ ليبرالي.

ياسميلا زبانيتش مخرجة بوسنية، يتمحور العديد من أفلامها القصيرة حول علاقة النساء بتروما الحرب. الأمر ينسحب على فيلمها «مَشاهد من الركن»، الذي يندرج في برنامج العرض. تُعدّ زبانيتش المخرجة البوسنيّة الأكثر أهميّة.

غوران ديفيتش، يصف فيلمه «غربان مستوردة» بأنّه «فيلم عن العلوم الطبيعيّة والمجتمع». الفيلم يتناول العلاقة الإشكاليّة بين الإرث الإشتراكيّ وبين المناخات الاجتماعيّة التي تثير مظاهر إقصاء متنوّعة وهو بمثابة تعليق مباشر وموحي لمظاهر عدم قبول الآخر. لا نرى أبداً ذلك الآخر، لكن الفيلم في الحقيقة هو الفيلم الكرواتيّ الأكثر دقّة والذي يتناول مظاهر التعصّب الإثنيّة والإيديولوجيّة الغالبة في كرواتيا هذه الأيام.

وأخيراً ڤيديو «مشهد لإرث جديد» من إخراج دافيد ماليكوفيتش. الفيلم هو قصّة متخيّلة عن مجموعة من الشبّان تذهب بعيداً في البحث عن إرثها في العام ٢٠٤٥. رحلتها تنتهي في بيتروفا غورا، الموقع

المواد «وثائق أصيلة»، وإلى حدّ ما مواد أنتروبولوجيّة ـ سوسيولوجيّة، تتناول أحوال المجتمعات التي أنتجتها. ومن جهة أخرى، نُظر إليها كأداة عقائديّة تهدف إلى تحقيق الأهداف السياسيّة المعلَنة. العمليّة تلك أكملت تقدّمها في الداخل بشكل متزامن. السياسات الثقافيّة في البلدان التي تكوّنت جغرافيتها النفسيّة من خلال علاقتها مع أوروبا قامت بتوظيف الفنّ أيضاً، إذ أوجز دوره للإثبات والشهادة بـ«أننا ثقافَويّون»، وليس فقط بأننا «منتمون إلى أوروبا»، بل «بأننا كنّا على الدوام ننتمي إليها».

التطبيع مهمّ أيضاً بما يتّصل بموقع ودور القطاع الثقافيّ المستقلّ في المجتمعات التي تُصنَّف إيديولوجيّاً وسياسيّاً تحت خانة ثقافة (معيّنة). فسؤال التطبيع يتيح إختبار مدى انتساب الممارسة غير المؤسّساتيّة إلى ما نطلق عليه عادة صفة «الاتجاه السائد»، وتعريف ذلك «الاتجاه السائد».

على الرغم من معايشتنا خلال العقد الفائت لتحوّلات ملحوظة في المفردات المستعمَلة من قِبَل صنّاع القرار وممثّلي ثقافة «الدولة» المؤسّساتيّة، فإن المجالات الثقافيّة في كرواتيا، صربيا والبوسنة ظلّت تتّسم بمنطق الهويّة، وتحديداً الهويّة القوميّة. القطاع الثقافيّ المستقلّ في العموم يعارض أنماط التمثيل السائد والمواقع المحوَريّة المحصَّلة حديثاً في إطار الثقافة التمثيليّة للاقتصاد الانتقاليّ. إنّه قطاع يعمل في مواجهة «الاتجاه السائد» المحليّ، حيث تتركّز المؤسّسات ورأس المال والأسواق في العالم الغربيّ، إلاّ أن عناصر كثيرة من نماذج المحدّثين التي سبق حذفها في الغرب ـ كأفكار اليوتوبيا، والقِيَم الجماليّة الشكلانيّة *(formalist)*، وفكرة الفنّان الخارق، والطبيعة المتعالية للفنّ، وفصل الفنّ عن الحياة، والفنّ كنقيض للنظريّة، الخ. ـ ظلّت تكوِّن بُنية معاهد الفنّ في البلقان بشكل جوهريّ. بالتأكيد ثمّة تصدّعات في تلك البُنية الآيلة إلى تفسير الفنّ، غير أن الأفكار والانطباعات الرئيسة حول الفنّ لم تشهد، بالترافق مع التبدّل في الأنظمة الاجتماعيّة والسياسيّة والاقتصاديّة، أيّ تغيير. اكتساب الاعتراف من الغرب، في هذا السياق، هو في الغالب السبيل الوحيد المتاح لتأمين الرأسمال الثقافيّ وزيادته على المستوى المحلّي.

في هذا المجال، يلعب التطبيع دور الإيديولوجيا، حين يلعب دوره بشكل خاص في حقل الإنتاج الثقافيّ الرمزيّ، وفي إنتاج المعنى، وتحديداً في إنتاج الإجماع والتوافق. تطبيع السوق الحرّة الليبراليّة ـ الديموقراطيّة الراهنة هو عمليّة تجري على نطاق بهذا الاتّساع والامتداد الزمنيّ فيكاد عبورها يتمّ خفية ومن دون إنعكاسات ظاهرة. ومن أبرز أشراكها الإيديولوجيّة يتمثّل في تقديمها كعمليّة ذات نمط يقارب الطبيعة ـ عمليّة بطيئة، تدريجيّة، لا يمكن إيقافها، بل هي عمليّة مبرَمة، أو حتّى لا مفرّ منها، بحيث أن المساعي والتوق البشريَيْن تبقى ببساطة دون أيّ تأثير عليها.

الأفلام وأعمال الڤيديو المقدّمة هنا، العائدة إلى خمسة مؤلّفين من أجيال مختلفة تتعلّق بموضوع التطبيع بشكل عَرَضيّ، لكنّها في الوقت عينه، نتاجات مستقلّة تتناول العديد من القضايا الأخرى.

فلاتكو جيليتش مخرج يعيش ويعمل في بلغراد وبودغوريتشا، الجبل الأسود. أفلامه المحقَّقة في السبعينات نالت جوائز عالميّة في مهرجانات للسينما (كالفيلمين المدرَجين في برنامج العرض ـ «حُبّ»، ١٩٧٠، الذي نال الجائزة الأولى في مهرجان أوبرهاوزن السينمائيّ، وجائزة

برنامج عروض ڤيديو من البلقان

إعداد ناتاشا إيليتش

«غربان مستورَدة»
غوران ديفيتش (كرواتيا)

من خلال استخدام عناصر فيلم وثائقيّ، فإن هذه القصّة التي تصوّر محاولات غير ناجحة للتخلّص من غربان طفيليّة في قرية شديدة الفقر في الريف الكرواتيّ، تغدو تعليقاً مباشراً وموحياً لمظاهر عدم قبول الآخر والتعصّب والأساطير الإثنيّة والإيديولوجيّة الغالبة في كرواتيا.

ڤيديو، ٢٢ دقيقة، ٢٠٠٤.

وُلد غوران ديفيتش عام ١٩٧١ في سيساك، كرواتيا، وهو يعمل ويعيش في زغرب.

«حُبّ»
فلاتكو تجييليتش (صربيا والجبل الأسود)

«في ورش البناء حيث يقضي العمّال سنوات بعيداً من أسرهم، تغدو كلّ زيارة حدثاً بحدّ ذاته».

ڤيديو، ٢٤ دقيقة، ١٩٧٣.

«إن كونتينيو»
فلاتكو تجييليتش

يتخطى الفنّان الأسئلة التي تطرحها عليه الحياة أو يجد لها إجابات. «إن كونتينيو» فيلم يحاول الإجابة عن سؤال مَن يحقّ له أن يسلب يوماً من حياة شخص، أو حياة بأكملها. حاولت أن أعكس مجازيّاً إراقة الدماء عبر التاريخ في مسلخ حقيقيّ فيه عمّال حقيقيّون يذبحون يوميّاً الحيوانات بطريقة قديمة وبدائيّة. الأصوات في الفيلم حقيقيّة أيضاً. لم يسجَّل أيّ شيء خارج ذلك المسلخ. ويتحول الصوت موسيقى تساعد على تجسيد دراميّ للصورة المجازيّة التي فكّرتُ بها خلال إنجازي هذا الفيلم.

ڤيديو، ١١ دقيقة، ١٩٧١.

وُلد فلاتكو تشيليتش في بودغوريكا عام ١٩٥٣ يعيش ويعمل في بودغوريكا وبلغراد.

«لقطات شخصيّة»
سانيا إيفيكوفيتش (كرواتيا)

يقوم الڤيديو على سلسلة صُوَر متواصلة تظهر فيها امرأة تحدث ثقوباً في جورب أسود يغلّف وجهها. ومع كلّ «ثقب» تظهر سلسلة صُوَر وثائقيّة قصيرة تمثّل عشرين

ذي الدلالات التاريخيّة القويّة (إنه الموقع حيث قُتل الملك الكرواتي الأخير في القرن الحادي عشر. وهو موقع مدموغ بمعارك أسطوريّة إبّان حرب التحرّر الوطنيّ في الحرب العالميّة الثانية كما وفي حرب التسعينات، حيث عاشت الأقليّة الصربيّة واحتدمت المعارك بين الصرب ـ الكروات من جهة، والكروات من جهة أخرى). في هذا الموقع أيضاً، ترى النَصب التذكاري لضحايا المتحاربين والذي صُمّم على يد فوين باكيش، أقيم في السبعينات على الطراز الحديث (الطراز الرسميّ ليوغوسلافيا)، ليخلّد مقاومة الأنصار. وهو يقوم أيضاً ليشير إلى إرث معاداة الفاشيّة المنتهك والذي لا يحظى بالتقدير، وذلك بمقدار ما يوحي به من أفكار تقدّم حداثويّة. قصّة ماليكوفيتش تثير مفاجأة يعبّر عنها من خلال اللغة المبهَمة للأغاني الفولوكلوريّة المعروفة بـ«غانغي»، هذه الأغاني التي تحيلها العنصريّة المدينيّة في كرواتيا التسعينات، إلى اللاجئين والمهاجرين من الأرياف الذين «يفسدون» «الأوروبيّة» الكرواتيّة.

٢٠ تشرين الثاني ٢٠٠٥

ناتاشا إيليتش
ناقدة ومنظِّمة معارض، تعيش في زغرب. هي عضو مؤسس في المجموعة المستقلّة «ماذا، كيف ولمن؟» (WHW) التي تُعنى بتنظيم المعارض والإنتاج والنشر. تدير أيضا «غاليريا نوفا». شاركت في تنظيم عدد من المعارض الدَوَليّة في زغرب والخارج، منها: «إبداع جماعيّ» عُرض في Kunsthalle Fridericianum في كاسل (٢٠٠٥)، وبينالي ساتينيه الخامس في صربيا والجبل الأسود (٢٠٠٤)؛ «موروب»، عُرض في أيبيكس آرت، في نيويورك (٢٠٠٣)؛ ومشروع «بثّ»، في المتحف التقنيّ في زغرب (٢٠٠٢). كما ساهمت في كتابة مقالات نقديّة للعديد من المجلاّت والكاتالوغات الفنّية.

سنة من تاريخ يوغوسلافيا. ينتهي الفيلم حين ينكشف الوجه بالكامل.

فيديو، ٤ دقائق، ١٩٨٢.

وُلدت سانيا إيفيكوفيتش عام ١٩٤٩ في زغرب حيث تعيش وتعمل.

«مشهد لإرث جديد»

دافيد ماليكوفيتش (كرواتيا)

الفيلم هو قصّة متخيّلة عن مجموعة من الشبّان تذهب بعيداً في البحث عن إرثها في العام ٢٠٤٥. رحلتها تنتهي في بيتروفا غورا، حيث النَصب التذكاري لضحايا المتحاربين الذي أقيم في السبعينات على الطراز الحديث، ليخلّد مقاومة الأنصار.

فيديو، ٥ دقائق، ٢٠٠٤.

وُلد دافيد ماليكوفيتش عام ١٩٧٣ في ريبكا، كرواتيا، ويعيش ويعمل في زغرب.

«صُوَر من الركن»

ياسميلا سبانيتش (بوسنة والهرسك)

في محاولة لترجمة تجارب شخصيّة مع تروما الحرب، تقوم سبانيتش بالبحث عن أحد معارفها الذي أصيب في بدايات الحرب في ساراييفو. وإصابة هذا الشخص بالذات شكّلت نقطة فاصلة في فهم سبانيتش للحرب، ومواجهتها الأولى مع الموت والتدمير، ومع فنائها هي وعرضيّة وجودها. لكن محاولات البحث عن ذلك الشخص الذي غادر ساراييفو ويعيش الآن في باريس تبوء بالفشل. خلال الفيلم لا نرى، ولو لمرّة واحدة، صورة ذلك الشخص، وأقرب ما يبلغه المشاهد هو صوت بالغ الاستلاب. (مقتطف من «نحن نضيء الليل» لنيبويكا خوفانوفيتش، كونست هالة فريديريتسيانوم، كاسل، ألمانيا ٢٠٠٤.)

فيديو، ٣٨ دقيقة، ٢٠٠٣.

وُلدت ياسميلا سبانيتش عام ١٩٧٤ في ساراييفو حيث تعمل وتعيش.

الأشكال التي تزعمُ لنفسها، فنّياً وسياسيّاً، طاقةً تخريبيّة. أيّ أننا، في المختصَر المفيد، نفترض أن الفنّ يجعلنا متمرّدين إذا ما أظهر لنا أموراً منفِّرة، وأنه يعبئ هممنا من خلال حراكه خارج المُحتَرَف أو المتحف وأنه يحوّلنا إلى معارضينَ للنظام السائد متنكّراً لذاته كعنصر من عناصر هذا النظام. دائماً نفترضُ، كبديهيّة، وجود نمط ما من العلاقة بين السبب والنتيجة، بين القَصْد والمحصلة. لذلك نرى أن «سياسة الفنّ» موسومة بفصام غريب. فمن جهة يدعونا الفنّانون والنقّاد إلى وضع ممارسات الفنّ والأفكار حول الفنّ في سياقٍ متجدّد على الدوام. ويُنبئنا هؤلاء، واثقين، بأنّ سياسة الفنّ يجب أن تخضع لمراجعة كاملة من قِبَلنا على ضوء ظروف الرأسماليّة المتأخّرة أو على ضوء العَوْلمة والاتصالات القائمة على المعلوماتيّة والكاميرا الرقميّة. غير أنهم، في سوادهم الأعظم، يقيمون على افتراضهم المسبَق لمثالات فاعليّة الفنّ التي قد تكون تعرّضت للخلخلة لقرن أو اثنين من الزمن قبل بروز هذه المستجدّات. لذلك أودّ أن أعكس الوجهة المعتادة مستفيداً من المسافة التاريخيّة لكي أطرح الأسئلة: لأيّ نماذج من الفاعليّة تخضع تطلّعاتنا وأحكامنا في مجال سياسة الفنّ؟ وإلى أيّ عصر تنتمي هذه النماذج؟

سوف أعودُ بنفسي إذاً، متعمِّداً، إلى أوروبا القرن الثامن عشر، أو طلباً للدقّة، إلى الفترة التي تَعَرَّض فيها مِثالُ المحاكاة المسيطر إلى شكلَين من أشكال الاعتراض. وأقصد بمِثال المحاكاة المسيطر مِثالَ الفاعليّة المجسّد خصوصاً بالمسرح الكلاسيكيّ: فقد كان يُفترضُ بالمسرح أن يكون مرآة مضخّمة حيث يُدعى المتفرِّجون إلى مشاهدة سُلوكيّات البشر وفضائلهم ورذائلهم في صيغٍ روائيّة. كان المسرح يقدِّم سياقات لمواقف يتعيّن أن يعرفها المرء لكي يسلك وجهةً بعينها في هذا العالم، كما كان يعرض لأنماط في التفكير والعمل يتعيَّن محاكاتها أو اجتنابها. كان طرطوف موليير يلقِّن المشاهد كيف يتعرَّف إلى الخبثاء وكيف يمقتهم، وكان محمّد فولتير يدعو إلى اجتناب التعصّب وإيثار التسامح... إلخ مثل هذه الرسالة الباعثة على الاعتبار تبدو بعيدة عن أساليب تفكيرنا وشعورنا. ولكن ما يبقى منها لصيقاً بنا هو المنطق السبَبِيّ الذي تضمره: فبحسب هذا المنطق ما نشاهده ـ على خشبة المسرح، وكذلك ما نشاهده في معرض للصُوَر الفوتوغرافيّة أو تجهيزات، هي علامات حالة ما أنشأتها إرادة المؤلِّف. والتعرّف إلى هذه العلامات هو انخراط في قراءة ما لعالمنا. والانخراط في هذه القراءة هو استباق شعورِ قربٍ أو بُعد يحثّنا على التدخّل في أوضاع العالم كما جرى التدليل عليها بالطريقة التي أرادها المؤلِّف. ما عدنا نؤمن بتصويب العادات من طريق المسرح. ومع ذلك ما زلنا نؤمن، طوْعاً، بأن تمثيل هذا أو ذاك من الأساطين الإعلانيّة بمنحوتة من الراتنج سيؤلّبنا على المملكة الإعلاميّة لعالم الاستعراض أو أن مجموعة من الصُوَر الفوتوغرافيّة حول تصوّر المستَعمِرين للمستَعمَرين سوف يعيننا اليوم على اجتناب مكائد التصوّر المسيطر للهويّات.

والحال أن هذا المثال قد تعرّض لمساءلة مزدوجة منذ ستينات القرن الثامن عشر. المساءلة الأولى مباشرة. يحضرني الآن مثل «رسالة في العروض المسرحيّة» لروسّو. فبصرف النظر عن سعيه الشخصيّ لفضح الأمثولة الأخلاقيّة المزعومة لمسرحيّة «كاره البشر» لموليير، كان سجال روسّو يشير إلى قطيعة أعمق في الجوهر: قطيعة الخطّ الأيمن الذي

مفارقات الفنّ السياسيّ

جاك رانسيار

يبدو أنّ السياسة استعادت موقع الصدارة في المشاريع الفنيّة والنقاشات الدائرة حول الفنّ. وإذ ولّى عصر التشهير بالمثال الحَداثيّ، يُطالعنا هنا وهناك مجدداً تأكيدُ رسالة للفنّ قوامها التصدّي لأشكال السيطرة الاقتصاديّة والدَوْلتيّة والإيديولوجيّة. غير أننا نشهد أيضاً تأكيداً متجدِّداً لهذه الرسالة ماثلاً في أشكال متباعدة إن لم تكن متعارضة. فالبعض يُحيلُ إلى نُصُب الأيقونات الإعلاميّة والإعلانيّة لكي ينبّهنا إلى سطوة هذه الأيقونات على إدراكنا، فيما يطمس البعض الآخر، خلسةً، نُصُباً لامرئيّة تمجِّد فظائع القرن. وإذ يحرص البعض على تبيين «مواربات» التصوّر السائد للهويّات التابعة، يقترح البعض أن نهذّبَ نظرتنا إلى صُوَر شخوص ذوي هويّة ملتبسة أو عصيّة على الفهم؛ البعض يتسلّح بالاستفزاز لاقتحام مؤتمرات كبار هذا العالم، والبعض الآخر يَصنع لافتات وأقنعة المتظاهرين المنتفضين على السلطان المعولَم؛ البعض ينصرفُ في المتاحف إلى استعراض آلات جديدة تحافظ على البيئة، فيما ينصرف البعض الآخر إلى وضع أحجار متواضعة أو إشارات نيون خجولَة في الضواحي المأزومة، تأسيساً لبيئة جديدة من شأنها أن تطلق علاقات إجتماعيّة جديدة؛ البعض ينقل إلى الضواحي المحرومة تُحَف متحف، والبعض الآخر يملأ قاعات المتاحف بالفَضَلات التي يخلّفها زائروها؛ أحدهم يبذل مالاً للعمّال المهاجرين لكي يبرهنوا، وهم يحفرون قبورهم بأيديهم، على عنف نظام العمل المأجور، فيما إحداهنّ تتعمّد العمل كعاملة صندوق في أحد المخازن الكبرى لكي تجعل الفنّ منخرطاً في ممارسة لترميم الصلات الاجتماعيّة؛ وغير ذلك كثير.

لم أتعمّد تلاوة هذه اللائحة الطويلة استهزاءً، وإنّما للتذكير بمسألتين: الأولى هي أن السعيَ وراء تسييس الفنّ يتشعّب إلى استراتيجيّات وممارسات شديدة التنوّع؛ والثانية، في المقابل، هي أن لهذه الممارسات المتباعدة قاسماً مشتركاً: إنها، بالإجمال، ترى أن تتطابق سياسة الفنّ مع نمط ما من الفاعليّة هو تحصيل حاصل: فالمفترَض أن يكون الفنّ سياسيّاً لأنه يُبيّن علامات السيطرة أو لأنه يُهفِّتُ الأيقونات السائدة، أو أيضاً لأنه يخرج على ميادينه الخاصّة ليستحيل ممارسةً إجتماعيّة... إلخ ففي ختام قرن من الزمن، بأكمَله، من النقد المزعوم لتراث المحاكاة، نلاحظ أن هذا التراث ما زال هو المسيطر حتّى في

بـ«جذع البلفيدير» بأنّه الإنجاز الأسمى للجمال والحرّية اليونانيّين. وتكمن القطيعة التي أحدثها هذا التحليل في الآتي: فهذا التمثال خالٍ من كلّ ما قد يبيحُ في وقت معاً، بحسب المثال التمثيليّ، تحديدَ الجمالَ التعبيريّ لوجه ما وطابعه النموذجيّ: إنه بلا فمّ من شأنه أن يبلِّغ رسالة، بلا وجه من شأنه أن يعبِّر عن شعور، بلا أطراف من شأنها أن تتطلَّب الحركة أو تؤدّيها. والحال أن ويكلمان قرَّر برغم ذلك أن يجعل منه تمثال البطل العامل من بين الأبطال جميعاً، هِرْقل، بطل «الأشغال الإثنا عشر». ولكنه، بعد التدقيق، جعلَ منه هِرْقلاً مستريحاً، ضمّته الآلهةُ، عَقِبَ أشغاله، إلى حلقتها. هذه الشخصيّة العاطلة هي التي جعلها مثالاً للجمال اليونانيّ، ابن الحرّية اليونانيّة؛ حرّية مفقودة لشعبٍ لم يعرف الفصلَ بين الفنّ والحياة: شعبٌ مثل شعب روسّو إذاً، لكنه أيضاً شعبٌ محتجب غير ماثلٍ إلاّ في حال البطالة، لا يعبّر عن أيّ شعورٍ ولا يقترح محاكاة لأيّ عمل. ما كان يقترحه هذا الوصف إذاً هو فاعليّة على قدرٍ من المفارقة، فاعليّة لا تقوم على فائضٍ من التعبير أو على فائض من الحركة بل، على الضدّ من ذلك، تقوم على احتجاب، على لا مبالاة أو على سلبيّة خالصة. وهذه المفارقة هي التي سيعمّقها شيلر في رسائله حول التربية الجماليّة للإنسان معلِّقاً هذه المرّة لا على جسم بلا رأس بل على رأسٍ بلا جسم، رأس جُونو لودوفيسي، المتميِّز هو أيضاً بغيابٍ تام للهموم والإرادة والغايات.

إنّ هذه المفارقة تعيّنُ في الواقع مظهر و«سياسة» ما أسمّيه نظاماً جمالياً للفنّ مُقابلَ نظام التوسّط التمثيليّ ونظام الفوريّة الأخلاقيّة في وقتٍ معاً. ذلك أنّ ما يعنيه الجماليّ بالذات ليس التأمّل في الجمال، وإنما تعليق كلّ صلة مباشرة بين إنتاج أشكال الفنّ وبين إنتاج تأثير بعينه على جمهور بعينه. فالتمثال الذي يحدّثنا عنه ويكلمان وشيلر كان وجه إله، كان عنصر معتقد دينيّ ومدنيّ، غير أنه لم يعد كذلك. لم يعد يدلّ على أيّ اعتقاد ولم يعد يعني أيّ عظمة اجتماعيّة. لم يعد يُنتج أيّ تصويب للعادات أو أيّ تعبئة للأجساد. لم يعد يخاطب أيّ جمهور محدّد، بل يخاطب الجمهور المُغْفَل غير المحدّد لزائري المتاحف وقرّاء الروايات. يُطالعهم ربّما كما قد تطالعهم عذراءُ فلورنسيّة، أو مشهد كباريه هولنديّ، أو متسوّل أسبانيّ يافع، أو وعاء فاكهة أو مفرش أسماك؛ على النحو الذي ستكون عليه فيما بعد المُنتجات الجاهزة، والبضائع المهرّبة، أو الملصقات الممزّقة... إلخ. ذلك أن الزمانيّة المزدوجة للتمثال اليونانيّ، الذي هو فنّ في متاحف لأنّ فنّ المتاحف لم يكن جزءاً من الإحتفالات المدنيّة في ذلك الزمان الغابر، تُحدّد صلة مزدوجة، هي صلة افتراق ولا افتراق، بين الفنّ والحياة. ولأنّ المتحف – باعتباره ليس مجرّد مبنى بل باعتباره شكلاً من أشكال تقطيع المكان المشترَك ونمطاً معيّناً من إمكانيّة الرؤيّة – قد نشأ حول التمثال المهجور سوف يكون قابلاً فيما بعد لاستقبال أيّ شكل لأشياء أخرى في العالم الفاني. ولهذا أيضاً سيكون قابلاً، في أيّامنا هذه، لاستقبال أنماط تداول الأخبار وأشكال النقاش السياسي التي تسعى وراء التصدّي لأنماط الإخبار المهيمنة والنقاش حول القضايا المشترَكة.

هكذا أحلّت القطيعة الجماليّة شكلاً فريداً من الفاعليّة: فاعليّة انعدام صلة، فاعليّة انقطاع صلة بين عروض «الدراية» الفنّيّة والأغراض الإجتماعيّة المحدّدة، بين الأشكال المحسوسة والمعاني التي يمكن أن نقرأها فيها وبين التأثيرات

يفترضه المثال التمثيليّ بين أداء الأجساد المسرحيّة، ومعناه وتأثيره. هل ينحاز موليير إلى صدق أَلْسِيْسْت ضدّ نفاق رجال وسيّدات المجتمع الذين يحيطون به؟ هل يقرّ التزامهم متطلّبات الحياة الاجتماعيّة ضدّ لاتسامحه؟ يبقى السؤال معلّقاً. كيف يقيّض للمسرح أن يفضح المنافقين ما دامت السُنّة التي تحكمه هي عينها السنّة التي تحكم سلوك المنافقين: تمثيل أجساد حيّة لعلامات أفكار ومشاعر لا تشاطرها حقّاً؟ إن منطق المحاكاة لَمَنْطقٌ متناقض لا يني يستأثر وحده بالتأثير الذي يُفترَض به أن يمارسه على سلوك الذين يخاطبهم. لنحاول تطبيق مَثَلَ ما سبقَ على أيّامنا هذه: ما الغرضُ من التمثيل الفوتوغرافي على جدران صالات العرض لضحايا هذه أو تلك من عمليّات التصفية العرقيّة: أهي الثورة على الجلاّدين؟ أمّ التعاطفُ غير المجزي مع المُعَذَّبين؟ أهو الغضبُ حيال المصوِّرين الذين يجعلون من مصاب الشعوب مناسبةً لتظاهرة جمالية؟ أم هي النقمة على نظرتهم المتواطئة التي لا ترى في هذه الشعوب سوى حالة أبنائها المُهينة كضحايا؟

عندئذ لا تعود المشكلة كامنةً في الصحّة الأخلاقيّة أو السياسيّة للرسالة التي تبثّها الآليّة التمثيليّة. بل تغدو كامنة في هذه الآليّة عينها. فالظاهر أن فاعلية الفنّ لا تكمن في تبليغه رسائلَ، في توفيره مثالات أو مثالات مضادة للسلوك أو تعليمه كَيف تُقرأ التصوّرات. بل هي تكمن أوّلاً في استعدادات أجساد، في تقطيع أزمنة. أمكنة فريدة تعيّن أساليب محدّدة في الاجتماع أو الانفصال، مواجهةً أو توسّطاً، داخلاً أو خارجاً... إلخ هذا ما يُشير به علينا سجالُ روسّو. ولكنّه، في الوقت نفسه، يختصرُ فكرة هذه الفاعليّة، لأنّ ما تواجه به دروس أخلاق التمثيل المشبوهة تلك، ليس أكثر من الفنّ بلا تمثيل، الفنّ الذي لا يفصل بين مسرح الأداء الفنّيّ ومسرح الحياة الجَمعيّة. ما تواجه به جمهور المسارح هو الشعب الفعليّ، الاحتفال الحَضَريّ حيث المدينة تستعرض نفسها لنفسها، على غرار فتيان إسبرطة الذين احتفى بهم بلوتارك. كان روسّو، بهذا المعنى، يستعيد سجال أفلاطون الافتتاحيّ إذ عارَضَ كذبَ المحاكاة المسرحيّة، بالمحاكاة الحقّة: كوريغرافيا المدينة الفعليّة التي يحرّكها مبدؤها الروحانيّ الداخليّ، منشدةً راقصةً وحدتها. هذا المثالُ يُعيّنُ موقعَ سياسة الفنّ، ولكنّه يُعيّن الموقع لكي يُسارعَ توّاً إلى حَجْب الفنّ والسياسة معاً. فما يجبه به مزاعمَ التمثيل المريبة في تصويب العادات والأفكار إنما هو، في الحقيقة، مثالٌ منتهى ـ أخلاقيّ *(archi-ethique)*. وهو منتهى ـ أخلاقيّ بمعنى أن الأخلاق لم تعد أغراضَ دروس تحملها أجسادٌ أو صورٌ ممثّلة بل هي مجسّدة مباشرة بعادات وأنماط عيش المجتمع. هذا المثال المنتهى ـ أخلاقيّ لم يكفّ يوماً عن مصاحبة ما نسمّيه، نحن، حداثةً، بوصفها فكرةً لفنّ غدا شكلَ حياة. لا ريبَ في أن جوقة الشعب الفعليّ، والسيمفونيّة المستقبليّة أو البنائيّة للعالم الجديد الميكانيكيّ، باتت وراءنا. ولكن لم يغدُ وراءنا مثالُ الفنّ الذي ينبغي له أن يلغي ذاتَه، والمسرح الذي ينبغي له أن يقلبَ منطقه محوّلاً المتفرّج إلى ممثّل، ومركز الفنّ المعاصر أو المعرض الوحشيّ إلى أماكن تَطابق بين عروض الفنّ ومظاهرات السياسة.

غير أنّ المثال التمثيليّ كان يتعرّض، في ستينات القرن الثامن عشر، إلى زعزعة أقلّ علانيّةً لكنّها ربّما كانت أشدّ حسماً لمستقبل العلاقات بين الفنّ والسياسة. وقد نستشفّ هذه الزعزعة من الصفحات المتبصّرة وغير السجاليّة التي وصف فيها وينكلمان *(Winckelman)* التمثالَ الشهير

من الممكن إنطلاقاً مما سبق أن نصوغ جوهر مفارقة العلاقة بين الفنّ والسياسة. ذلك أنّ الفنّ والسياسة يلازم أحدهما الآخر كشكلَين من أشكال الشقاق الحسّي، كمسعيَيْن لإعادة تظهير التجربة العامّة للمحسوس. ثمّة جماليّات للسياسة، أيّ ثمّة إعادة تظهير للمعطيات المحسوسة عبر الذَوْتَنة *(subjectivation)* السياسيّة. وثمّة سياسة للجماليّات، أيّ ثمّة نتائج لإعادة تظهير نسيج التجربة العامّة التي تنتجها ممارسات وأشكال قابليّة الفنون لأن تكون مرئيّة. وعلى الرغم من ذلك، لا بل بسبب ذلك، يستحيل تعيين صلة مباشرة بين القصد الذي يتحقّق في عرض فنّي وبين نتيجته على صعيد القدرة على الذَوتنة السياسيّة. فما يُسمّى بـ«سياسة الفنّ» هو تشابكٌ لسياقات لا يسعها البتّة أن تُختَزَل باشتراك سياسة خاصّة بالفنّ أو بإسهام الفنّ بالسياسة. هناك سياسة للفنّ تسبق سياسات الفنّانين، هناك سياسة للفنّ كتقطيع فريد لموضوعات التجربة العامّة، تنشَط من تلقائها، وبمعزل عن التطلّعات التي قد يعبّر عنها الفنّانون لنصرة هذه القضيّة أو تلك. إنّ تأثير المتحف أو الكتاب أو المسرح إنما يتأتّى من تقسيم المكان والزمان ومن أنماط التمثيل الحسّي التي يؤسّسها قبل أن يتأتّى من فحوى هذا العمل الفنّي أو ذاك. ثمة أشكال لإعادة تظهير التجربة المحسوسة تتأتّى من التركُّب الجماليّ للإجتماع والإفتراق. وهذه الأشكال تسهم في تشكيل نسيج محسوس جديد. إنها تخلق منظراً جديداً للمرئيّ، أشكالاً جديدة للفرديّات والصلات، وتائر مختلفة لإدراك المعطى، ومعايير قياس جديدة. وهي لا تفعل ذلك على النحو الخاصّ بالنشاط السياسيّ الذي يخلق جماعات تنضوي تحت لواء النحن، ويخلق أشكالاً من البيان الجمعيّ. غير أنها تنشئ هذا النسيج الشقاقيّ حيث تتقاطع أشكال بناء الموضوعات وإمكانيّات بيان ذاتيّ خاص بنشاط جماعات النحن السياسيّة. قد يسعنا القول إنّ قوام السياسة الحقّة يكمن في عرض فاعل يمنح المُغْفَلين صوتاً، فيما تقومُ السياسة الخاصّة بالفنّ في النظام الجماليّ على صوغ العالم المحسوس للمُغْفَل، وأنماط الذاك والأنا، التي منها تنبثق العوالم الخاصّة بـ«النحن» السياسيّة. ولكن ينبغي لنا هنا أن نسارع إلى القول إنّ هذه النتيجة بما هي نتيجة تمرّ بالقطيعة الجماليّة، تبقى عصيّة على التوقّع أو الحساب الدقيق.

ما يُسمّى بسياسة الفنّ إذاً إنما هو تشابكٌ لسياقات متنافرة. هناك أوّلاً ما قد نسمّيه «سياسة الجماليّات» بعامّة، أيّ الأثر الذي تخلّفه، في حقل السياسة، الأشكالُ الخاصّة بالنظام الجماليّ للفنّ: نشأة نطاقات محيَّدة، فقدان وجهة الأعمال الفنّيّة، تراكب الزمانيّات المتنافرة، عشوائيّة توافر الأعمال الفنّيّة، تكافؤ الموضوعات المقدّمة، وغُفْليّة الذين تخاطبهم الأعمال... بعد ذلك هناك، داخل هذا الإطار، إستراتيجيّات الفنّانين الذين يسعون إلى تغيير أطر ومعايير ما هو مرئيّ وقابل للتبيين، وإلى بيان ما لم يكن مرئيّاً، أو إظهار ما كان مرئيّاً من دون عناء على نحوٍ مغاير، وإلى وصلِ ما لا يتّصل، بغيةَ إيجاد مواضع للقطيعة في النسيج المحسوس لمداركنا الحسيّة وفي ديناميّة ردود الفعل. وهذا ما أدعوه عمل التخيُّل. فالتخيُّل ليس ابتكاراً لعالم وهميّ مقابل العالم الواقعيّ. إنّه العمل الذي يُحدثُ شقاقات، الذي يغيّر أنماط التمثيل المحسوس وأشكال البيان بتغييره الأطر والمعايير والوتائر، وإنشائه علاقات جديدة بين المظهر والحقيقة، والمتمايز والمشترك، والمرئيّ ودلالته. وهناك

التي قد تنجم عنها. وقد نقول على نحو مختلف: فاعليّة الشقاق الحسّي. وما أعنيه بالشقاق إجمالاً ليس الصراع بين الأفكار أو المشاعر. بل هو الصراع بين أنساق حواسيّة عدّة. وبهذا المعنى يكون الشقاق الحسيّ في قلب السياسة. فالحقيقة أن السياسة هي أوّلاً نشاط هادفٌ إلى إعادة تحديد الأطر المحسوسة التي في كنفها تتحدّد الموضوعات العامّة. إنها تخرج على البَدهيّة المحسوسة للنسق «الطبيعيّ» الذي يُهيّئ الأفراد والجماعات للقيادة وللإنصياع، للحياة العامّة أو للحياة الخاصّة، وذلك عبر تخصيصهم أوّلاً بهذا النمط أو ذاك من المكان أو الزمان، وبهذا النمط و ذاك من العَيْش والنظر والقول، ومن أنماط الوجود. إنّ منطق «الأجساد مُقيمةٌ في أماكنها»، في توزيع معيّن للعامّ والخاصّ، والذي هو أيضاً توزيعٌ للمرئيّ واللامرئيّ، للكلام والضجيج، هو ما اقترحت تسميته بعبارة شُرْطَة. السياسة هي الممارسة التي تخرج على نسق الشُرطة، هذا الذي كان يستشرفُ علاقات السلطان في بداهة المعطيات المحسوسة نفسها. وهي (أي السياسة) إنما تنجز ذلك عبر ابتكارها نصاب بيانٍ جمعيّ يعيد صوغ نطاق الأمور العامّة. وكما يعلّمنا أفلاطون، على نحوٍ معاكس، هناك سياسة عندما يعمد أناسٌ يُناط بهم البقاء في النطاق اللامرئيّ للعمل الذي لا يتيح وقتاً لأي شاغل آخر، إلى استغلال هذا الوقت الذي لا يملكونه لفرض أنفسهم كمشاركين في عالم مشترك، لكي يبيّنوا ما غير مرئيّ، ولكي يُسمعوا بوصفه كلاماً يُناقشُ حول العامّ ما كان لا يُسمَع إلاّ بوصفه صخب الأجساد.

إذا كانت التجربة الجماليّة تُدرك السياسة فلأنّها تحدّد نفسها أيضاً كتجربة شقاق حسّي متعارضة مع الإقتباس المحاكي أو أخلاقيّات العروض الفنّيّة لأغراض إجتماعيّة. ففي التجربة الجماليّة تفقد العروض الفنّية وظائفيّتها، وتبتعد عن شبكة الصلات التي كانت تحدّد لها وجهتها مُستَبِقةً تأثيراتها. فهي تُقتَرح على المتفرّج في مكان–زمان محيَّد، كما تُبذَلُ لأنظار تجد نفسها معزولةً عن أيّ امتداد حسّيّ حركيّ محدّد. وما ينجمُ عنها ليسَ كسباً لمعرفة أو فضيلة أو عادة. بل على العكس، ما ينجم عنها هو انحلالٌ لمتنِ تجربة معيّنة. فما يُقابلُ ذلك التمثال البلا ساعدَين وساقَين للبطل العاطل هو هذا الإنحلال للصلة بين الساعدَين وبين النظرة التي يصفها لنا عاملٌ نجّار في يوميّاته التي ترقى إلى زمن ثورة سنة ١٨٤٨ الفرنسيّة. في ما يلي أقتبس عنه واصفاً يوماً من أيّام عمله: «إذ يخالُ أنّه في دارِه يروق له، ما لم يُنهِ تخشيبَ أرضيّتها، ترتيب الحجرة؛ وإذا كان لنافذة مطلٌّ على جنينة أو على أفق جميل، يُهملُ ساعدَيه، هُنَيْهات، سارحاً بأفكاره صوبَ المدى الرحبِ لكي يحظى من المنظر بأمتعِ ممّا يحظى به أصحاب المساكن المجاورة.» هذه النظرة التي تنفصل عن الساعدَين وتضاعفُ نطاق نشاطهما القسريّ عبر تضمينه نطاقَ نشاط حرّ، إنّما تظهر سمات شقاق حسّي فعليّ، وتبرز صدامَ نظامَين حواسّيين. إنها تُدخلُ جسداً في مظهرِ آخر للمحسوس، أيّ أنها تُدخلُه في مقياسٍ آخر لطاقة الأجساد العمّاليّة على الفعل في العالم حيث هم (العمال)، في الوقت نفسه، أدوات فاعلة مستَعْبَدة وناظرون أحرار عاطلون. إنّ إمكانيّة صوت جمعيّ للعمال تمرّ عبر هذه القطيعة الجماليّة، عبر هذا الإنحلال لأساليب العيش العمّاليّة. ذلك أنّ المشكلة لم تكن يوماً، في نظر الخاضعين للسيطرة، مشكلة وعيهم أو آليّات السيطرة، بل مشكلة أن يبتكروا لأنفسهم جسداً قابلاً لشيء آخر غير السيطرة.

صنيع عمليّات تفكيك: انقطاع الصلة بين المعنى والمعنى، بين ما نراه وما نفهمه مما نراه؛ انقطاع المعالم المحسوسة التي تتيحُ للشيء أن يحافظ على موضعه ضمن نسق للأشياء.

لَبِثَت هذه الهوّة بين أغراض الفنّ النقديّ وبين الأشكال الفعليّة لتطبيقاته مقبولةً ما لَبِثَ نظام فهم العالم وأشكال التعبئة السياسيّة التي يُفترَض أنّه يؤثرها، متمتّعةً بالقوّة المستمدّة من ذاتها والكَفيلة بأن تدعمه. وبدا فاقداً كلّ شيء عندما فقد النظام بداهته وفقدت أشكاله قوّتها. ونحن نلاحظ هذا الأمر بوضوح يزداد وضوحاً كلّ يوم: ذلك أن نوايا الآليّة النقديّة وطرائقها وبلاغتها التبريريّة لم تشهد تبدّلاً يُذكر منذ عقودٍ من الزمن. فهذه المقاصد والطرائق والبلاغة تزعم، اليوم كما أمس، فضحَ هيمنة السلعة، وهيمنة أيقوناتها المثاليّة ونفاياتها المنفّرة: أفلام دعائيّة مقلّدة بسخرية، شرائط «مانغا» محرّفة، ألحان ديسكو متقاعدة، نجوم شاشات إعلانيّة مُصنّعين في الراتنج أو مصوّرين رسماً على غرار الملاحم البطوليّة للواقعيّة السوفياتيّة، شخوص «ديزني لاند» متنكّرة بلَبوس شُذّاذ آفاق متحوّلين، صُوَر فوتوغرافيّة مُمَنْتَجة محلّيّاً لديكورات داخليّة شبيهة بالصفحات الإعلانيّة في المجلّات الأسبوعيّة، من حيث أسباب الرفاهيّة الكئيبة وفضلات الحضارة الاستهلاكيّة؛ تجهيزات هائلة الأحجام من أنابيب وآلات تمثّل أمعاء الآلة الإجتماعيّة مبتلعةً كلّ شيء ومحيلةً كلّ شيء إلى براز... إلخ إلخ. هذه المُركّبات التجهيزيّة تواصل احتلالها متاحفنا وصالات العرض لدينا، مصحوبةً بإنشاء يزعم أنها، على هذا النحو، تحرّضنا على اكتشاف سلطان السلعة، وسيادة الإستعراض أو بورنوغرافيا السلطة. ولكنْ بما أن أحداً من أهل هذه الأرض لا يحتاج، مهما بلغت به الغفلة، إلى من يُظهر له ما يعرفه جيّداً، تدور هذه الآليّة دورات على نفسها مستغلّة حتّى لابتّية آليّتها. قيض للمعرض نفسه أن يقام في الولايات المتّحدة تحت عنوان شعبويّ هيّن: *Let's Entertain* (فلنرفِّه)؛ وفي فرنسا تحت عنوان ضدّ – راهنيّ لا يخلو من صعوبة: *Au-delà du spectacle* (ما وراء العرض المشهديّ). لا مجسّم الـ«بايبي فوت» العملاق لموريتسيو كاتيلان ولا لعبة الخيل الخشبيّة لتشارلز راي استطاعا أن يبدِّلا شيئاً من طبيعته. سوى أنّ لافتةً صغيرة، في أحد المواضع، كانت تدعو إلى المشاركة في فنّ «لَعوب»، مدرك لغياب أيّ فصل فعليّ بين آليّته وآليّات الإنشاءات التجارية التي يحاكيها. فيما دعت لافتة أخرى مثلها إلى اعتبار المعرض نقداً لعالم السلعة الاستعراضيّ. إنّ الآليّة يُكتَب لها البقاء جرّاء تكافؤ النقد وتفاهة النقد وجرّاء لابتّية الإثنين. بالأمس كان حلّ لابتّية الآليّة النقديّة يكمن في التعارض الواضح بين عالمَين. ومع زوال هذا التعارض تميل هذه الآليّة اليوم إلى التطابق مع الإبتعاد عن الذات، وتمثيل تفاهتها الخاصّة أو سحرها الذي هو نمط تمثيل السلعة، فنّها الخاصّ.

مثل هذا التحوّل للإزدواج النقديّ إلى مجرّد بطانة لمظهر العالم الموجود إنّما يُعبِّر عن المفارقة التي تَسِمُ راهناً أحوال الفنّ وسياسته. هذه الأحوال قد تتّسمُ إجمالاً بخفوت المشهد السياسيّ. فإذا بها تُصادَر هنا من قِبَل السلطات المستبدّة، أو دعاوى الإنتماءات الهُوّية والعرقيّة أو أشكال الأصوليّات الدينيّة، وتُحيَّد هناك بأشكال التوافق، أي باختزال المشهد السياسيّ إلى الموازنة بين مصالح الجماعات في سياق الضرورة الإقتصاديّة العالميّة بوصفها مُعطىً لا مناصَ منه. إنّ لهذا القصور الإجماليّ في الإحالة على

أخيراً، كحدّ لألاعيب هذا التشابك، الإغواء المتمادي لفنّ خارج على حدود التمثيل وتناقضاته، لفنّ مَن شأنه أن يتدخّل مباشرة في الواقع مختصراً عمل العرض الفنّي للذاك وعمل الخلق السياسيّ لأشكال «النحن». أيّ، بكلام آخر، إنّ العلاقة بين جماليّات السياسة وسياسة الجماليّات هي على الدوام جَدْلٌ فريد من نوعه ومتناقض بين سياقات ثلاثة كنتُ ذكرتها سابقاً: المنطق التمثيليّ الذي يسعى للتأثير عبر التصوّرات، والمنطق الجماليّ الذي يحدث تأثيراته عبر تعليق الأغراض التمثيليّة والمنطق الأخلاقيّ الذي يسعى إلى المطابقة، المباشرة والتامّة، بين أشكال الفنّ وأشكال السياسة.

لطالما كان مثل هذا التوتّر كامناً في مثال الفنّ النقديّ. الفنّ النقديّ هو فنّ يزعمُ إنتاجَ نظرة جديدة إلى العالم، أيّ قرار بتغييره. فهو إذاً يفترضُ مسبَقاً المطابقةَ بين ثلاثة سياقات: عَرض غرابة محسوسة، وعي علّة هذه الغرابة، والتعبئة الناجمة عن هذا الوعي. فعندما كان بريشت يجسّد شخصيّات زعماء النازيّة كتجّار قُنّبيط ويجعلهم يساومون على صفقات تجارتهم نظماً بأبيات من الشعر الكلاسيكيّ، كان من شأن صدمة التنافر الظاهر بين المواقف وبين أنماط الخطاب تلك أن تنتج وعيَ العلاقات التجاريّة الكامنة وراء الخطب الرنّانة حول العرق والأمّة ووعيَ علاقات السيطرة الكامنة وراء سموّ الفنّ. وعندما كان غودار يُجري الحوارَ بين شخصيّات في سهرة مجاملات إجتماعيّة ويُدير على ألسنتهم تكراراً، على خلفيّة أحاديّة اللون، عبارات دعائيّة تمتدح مزايا سيّارة بعينها أو لباس داخليّ بعينه، كان من شأن انقطاع هذه المجموعة المتّصلة البصريّة السمعيّة أن يجعلَ من فَقْد الحياة الشخصيّة واستلاب العلاقات بين الأفراد الناجمين عن لغة السلعة، أمرَين محسوسَين. وعندما كانت مارتا روسلر تولّف بين صُوَر الحرب في فيتنام وبين إعلانات عن الديكورات الداخليّة لمنازل أبناء الطبقة الوسطى الأميركيّة، كان المقصود من هذا المونتاج الفوتوغرافي أن يُظهرَ واقعَ الحرب من وراء الرغَد الفرديّ المقولَب وإمبراطوريّة التجارة – الملكة من وراء حروب «العالم الحرّ». غير أنّ منطق تأثير المباعدة هذا، البسيط في الظاهر، هو، في الحقيقة، منطقٌ متناقض. فهو يسعى إلى إحداث صدمة محسوسة، واستنفار للأجساد بفعل التقاء عناصر متنافرة، عبر تمثيل لغرابة ما. غير أنه يودّ أيضاً أن يكون تأثير الغرابة هذا الذي يحوّل المدركات الحسيّة، مماثلاً لتأثير فهم أسباب الغرابة، أيّ لتبديدها عملياً. إنه يسعى إذاً إلى تحويل الصدمة الجماليّة للحواسيّات المختلفة والتصويب التمثيليّ للسلوكيّات والفصل الجماليّ والدوامَ الأخلاقيّ، إلى مسار واحد وحيد. هذا التناقض لا يجعلُ آلية العمل النقديّ من دون تأثير. فقد تسهم هذه الآليّة فعلاً في تحويل خارطة المدرَك والمعقول، وفي خلق أشكال جديدة من تجربة المحسوس، ومسافات جديدة عن المظاهر المتوافرة للمعطى. غير أنّ هذا التأثير لن يكون بأيّة حال توصيلاً محسوباً بدقّة بين صدمة فنيّة محسوسة ووعي فكريّ وتعبئة سياسيّة. ما من سبب بعينه يفضي بالصدام بين عالمَين حواسيّين لأن يُترجمَ فَهماً لأسباب الأمور، كما أنه ما من سبب بعينه يفضي بفهم نسق الأمور لأن يُتَرجَم قراراً بتغيير هذا النسق. ذلك أننا لا ننتقل من مشاهدة العَرْض إلى فهم للعالم ومن فهم فكريّ إلى قرار بالعمل. وإنّما ننتقل من عالم محسوس إلى عالم آخر محسوس يحدّد أشكالاً أخرى من التسامح واللاتسامح، وأشكالاً أخرى من القدرة أو عدم القدرة. والصنيعُ هنا هو

وينكلمان الذي كان يحفظ في ذاته الحريّة اليونانيّة المتوارية. ومن جهة أخرى، يبدو هذا الغياب كعلامة رفض، علامة صرامة شكليّة، شعار فنّ يرفض كلَّ بوح عاطفيّ وكلّ تجميل تزييني. كأن شعار كفاحات الأمس كان يتواصل في عدد من الضوابط الشكليّة: تجهيز متواليات، دوام التأطير، وغياب أي تطابق مع الذات. إذ ذاك يبدو الشعار الوثائقيّ مغلّباً على معنى «الوثيقة» نفسه ذلك الصمتَ الذي يغلّبه الفنّ «الما بعد نقديّ» على معنى النقد. ويميل إلى أداء شكل آخر من أشكال اللعب المزدوج بين نفي الفنّ لصالح الذات ونفي الذات لصالح الفنّ.

إزاء هذين الشكلَين المختلفَين للعبة المزدوجة، شهدنا، قبل بضع سنوات، كيف برز مجدداً فنّ نضاليّ ما عاد يمثّل نسخاً عن الأشياء، صُوَر العالم أو رسائله، بل يتدخّل فيها مباشرة: فنّ ينتج مباشرةً أشياءَ من العالم أو أوضاعَ في العالم الخارجي، فنّ يغادرُ أماكنه الخاصّة أو يُدخِل العالم إلى أماكنه: اقتراحات لفنّ علائقيّ يخلق في صالات العرض أو المتاحف تجهيزات مشاركة أو يُجري على الديكور المدينيّ تعديلات من شأنها أن تحدث تحوّلاً في إدراكنا الحسّي لما يحيط بنا؛ تقارير فوتوغرافيّة أو بالڤيديو في متاحف الأنشطة المقامة في الخارج أو توظيف فنّ ملتزم، عبر الشغل على لوحات الشعارات وأزياء ولافتات المظاهرات، أو عبر اقتراح حلول مباشرة للقضايا الإجتماعيّة، على غرار الملابس – الخِيَم التي حملت توقيع لوسي أورتا التي تحوّل إلى وسائل إغاثة فوريّة التجهيزات التكنولوجيّة والجدليّة المعقدة التي من خلالها أراد كريستوف وودیشكو *(Kristof Wodiczko)* ذات يوم أن يضفي إشكاليّة على مكانة العاطلين عن العمل أو الغرباء في المدينة. تنحو هذه التجهيزات نحوَ حدّ يبدو لي ماثلاً في تجهيز ڤيديو قدّمه العام المنصرم لمناسبة البيينّال فنّان كوبي يُدعى رينه فرانشيسكو. لقد استخدم هذا الفنّان مال مؤسّسة فنّيّة لإجراء تحقيق عن ظروف الحياة في حيّ فقير، وعزمَ، بمساعدة فنّانين آخرين من أصدقائه، على الشروع في ترميم منزل زوجَين عجوزَين من سكّان هذا الحيّ.

يُظهِرُ لنا العملُ إذاً ستاراً من التُول طُبِعَت عليه صورةٌ جانبيّة للزوجَين العجوزَين ناظِرَيْن إلى شاشة جهاز تبثّ صُوَر شريط ڤيديو يُظهر لنا الفنّانين منصرفين إلى العمل كبنّائين ودهّانين وسبّاكين. إنّ صلةَ هذا التجهيز المتحفيّ بالتدخّل الإجتماعيّ المباشر يندرج في منطق الجماليّات العلائقيّة. لكنّ حقيقةَ أنّ هذا التدخّل يجري في واحد من آخر البلدان في العالم التي تجاهر بأنّها شيوعيّة، أمرٌ يضعها، بطبيعة الحال، في سياق تاريخ آخر. ما يجعل من العمل عملاً بديلاً، غير ذي شأن، لما أراد ماليفيتش *(Malevitch)* أن يعبّر عنه بقوّة في زمن الثورة السوفيتيّة: الإمتناع عن تأليف اللوحات بل المباشرة في بناء أشكال الحياة الجديدة. وما يعود بنا إلى نقطة تكون فيها عاقبةُ إرادة تسييس الفنّ في صيغة الخروج من الذات، في صيغة تدخّل مباشر في الواقع، إلغاءً متضافراً للفنّ وللسياسة معاً.

يبدو من الضروريّ إذاً التأكيد مجدداً بأنّ المشكلة لا تكمن في تسييس الفنّ في صيغة نزوع نحو الخارج أو تدخّل في الواقع. فلا وجود لواقع هو خارجُ الفنّ. هناك خفايا وأسرار النسيج المحسوس العامّ حيث تتلاقى وتفترق سياسة الجماليّات وجماليّات السياسة. ما من واقع في حدّ ذاته، بل مظاهر لما هو مُعطى بوصفه واقعنا، بوصفه موضوع

الذاتيّة وفي الإبتكار السياسيّ تأثيراً متناقضاً على إنجازات الفنّ: فمن جهة يحجب الأفق الشقاقيّ الذي كان يدعم فاعليّة الإجراءات النقديّة. وبذلك غالباً ما يحدو بالفنّانين إلى التنّديد بمزاعمهم السابقة، وإلى إنكار المثال النقديّ لصدام المتنافرات والكشف عن التناقضات الخفيّة لكي يُنيط بالفنّانين مهمّات أكثر تواضعاً من قبيل التوثيق حول العالم أو تشكيل آليّات مصغّرة للمخالطة. ومن جهة أخرى، غالباً ما يكون لإحتجاب المشهد السياسيّ هذا تأثير معاكس: فهو ينزع إلى إضفاء رسالة استعاضيّة على الآليّات الفنيّة وبذلك يُعيد إلى موقع الصدارة فكرة الفنّ الخارج من ذاته، الآيل إلى تدخّل في العالم الحقيقيّ، إن لم يكن مبدعَ مواقفَ وجموعٍ سياسيّة.

من جهة إذاً ها نحن نرى أنّ ما يخلف إستراتيجيّات الصدام هي إستراتيجيّات الشهادة والأرشيف أو التوثيق التي تضعنا مجدَّداً حيالَ آثار تاريخ ما أو حيالَ علامات مجتمع ما. فقبل ثلاثين عاماً أقام كريس بوردنّ «نُصبَ(ه) الآخر»، نصبَ الموتى الفيتناميّين، بحفره على صفائح برونزيّة أسماء فيتناميّين مجهولين إنتقاها عشوائيّاً من عدد من كتب الدليل. بعد ذلك بثلاثين عاماً إستأنف كريستيان بولتانسكي هذه الإستعانة بالغفليّة ولكن بعد إفراغها من وظيفتها السجاليّة عندما قدّمَ تجهيزاً فنياً تحت عنوان «مشتركو الهاتف»: فقد كان يُطلَبُ من الزائرين أن ينتقوا عشوائيّاً أحد كتب دليل الهاتف التي جمعت من بلدان العالم قاطبة لكي يتّصلوا لا بأسماء مثيرة للجدل بل بمن كان يسمّيهم، هو نفسُه، بـ«عيّنات إنسانية». وقد عرضت «عيّنات إنسانيّة» تلك في باريس في معرض تذكاريّ ضخم للقرن الماضي حيث تجاورت مثلاً مع المئة صورة فوتوغرافيّة لأشخاص امتدّت أعمارهم من السنة الواحدة إلى المئة سنة التي حملت توقيع هانس بيتر فيلدمان والتجهيز الضخم الذي حمل توقيع فيشلي وفايس تحت عنوان «العالم المرئيّ» المؤلّف من عدد كبير من شرائح ديابوزيتيف لمناظر سياحيّة. إنّ الفسيفساء الضخمة، أو البساط، التي تمثّل حشداً من الناس المهولين أو أطرَ حياتهم هي نوعٌ رائج اليوم. يحضرني مثلاً ذلك البساط المكوّن من ألف وستمائة صورة شمسيّة وقد خيط بعضها إلى بعض على يدّ الفنّان الصيني باي بيلوو لتؤلّف نجداً يسعى إلى التذكير– وهنا أقتبس عنه – «بالأواصر الدقيقة التي توحّد ما بين الأسَر والجماعات». صحيح أنّ هذا النزوع التوافقيّ يتعرّض لإنتقادات دعاة الصورة الفوتوغرافيّة الموضوعيّة والفنّ الوثائقيّ الخاليّ، في وقت معاً، من العاطفة الإنسانيّة والإدّعاء النضاليّ. غير أنّ النزوع الموضوعيّ المذكور يُنجز، هو نفسُه، لعبةَ توازن مُشْكِلة بين الداخل والخارج. ويحضرني هنا الدور الذي أدّته في عدد كبير من المعارض ذات الأغراض السياسيّة صُوَر قصور الماء وأفران الصلب ومبانٍ صناعيّة أخرى حملت توقيع بيرنْد وهيلا بيْكر *(Bernd & Hilla Becher)*. تُقدّم لنا هذه الصُوَر بوصفها وثائق موضوعيّة عن العالم. غير أن العالم المعنيّ مزدوج بطبيعة الحال: فمن جهة هو عالم العمل والصناعة؛ العالم الذي كان يحمل بالأمس حلم التحويل الجذريّ للعالم. ولكنّه، من جهة أخرى، عالم مهجورٌ مرّتين: فالمواقع الصناعيّة الماثلة في الصُوَر مهجورة بعد أن أفل العالم الرمزيّ الذي كان محيطاً بها. إذاً نرى من جهة أن تجميع الصُوَر الفوتوغرافيّة هو أشبهُ بالمنحوتة، إذ تحفظ في ذاتها عالم العمل وكفاح العمّال المفقود، على غرار «جذع»

خدمة السياسة بل إعداد لنسيج المُغْفَل هذا حيث يلتقيان. يحضرني، على النحو ذاته، موقف صوفي رايستلهوبر المنحاز: إمتناعها عن التقاط صور وجاهيّة لجدار الفصل الذي أقامته الدولة الإسرائيليّة، والتقاطها صُوَراً من أعلى، أيّ من زاوية نظر تجعله أكثر رسوخاً في المنظر، لحواجز الحجارة الصغيرة التي تقطع الطرقات الريفيّة، كأنّما لكي تحرفَ التأثير الهائل ومدعاة التحريض الباطل للإستنكار العامّ في اتجاه مؤثّر الفضول الفرديّ.

على هذا النحو يكون الشّغلُ على الحواجز التي تنشئها قوى مُضْطَهِدة هو في الوقت نفسه شُغْلٌ على حدود الوثائقيّ والفنّ. ومثل هذا واضحٌ للعيان في شريط ڤيديو كشريط آنري سالا الذي يتيح لنا في وقت معاً أن نسمع مشروع العمدة الفنّان وأن نشاهد طريقة تنفيذه من قبل عمّال البناء على الجدران التي أحياناً تبدو كشواطئ ألوان مجرّدة، وأحياناً أخرى كامتداد لوحلٍ وركام الشوارع الخاضعة لأشغال الترميم ولحركة تنقّل السكان فيها. غير أن هذا الشغل على الحدود الفاصلة (بين الوثائقي والفنّ) يبدو، على سبيل المثال، حاضراً، بقدر أكبر من البراعة، في فيلم بيدرو كوستا المبنيّ على التوتّر بين ديكور لحياة بائسة وبين الإمكانيّات الفنّية التي يخفيها: في ألوان الحيطان الباهتة التي تجعل الداخل المنزليّ أشبه بأكواريوم ممتلئ بمياه عكرة، غير أنها تتألّق من جديد، زاهيةً، عندما تُعرّضها البولدوزرات، فجأةً، لنور النهار الساطع. في الأصوات المخنوقة بسبب تعاطي المخدّرات، وبسبب ضوضاء الخارج الذي يتسلّل إلى الداخل، وبسبب الجهد الذي يُبذَلُ لإختيار الكلمات التي تليق بالموقف. كما يظهر في حَسَر نظرة تحبس نفسَها في عالمٍ مُغلَق، وتغلِقُ بابَها دون فهم الأسباب الموضوعيّة لوجود أحياء البؤس ولإزالتها، لتتركنا وجهاً لوجه أمام حضور واحد هو حضور العلاقة بين قدرة الأجساد وعجزها. ولعلّ غياب التفسيرات يضعنا في مواجهة ما هو سياسيّ حقاً: ليس معرفة الأسباب التي تولّد هذه الحياة أو تلك بل مواجهة هذه الحياة لما تقدر عليه. لا يتهرّب الفيلم من التوتّر المتعذّر قياسه بين عدم اكتراث جماليّ وفارق سياسيّ. ولا يتهرّب من حقيقة أن الفيلم يبقى فيلماً والمشاهد يبقى مشاهداً. ذلك أن الفيلم والڤيديو والمونتاج الفوتوغرافيّ والتجهيز أو أيّ شكل آخر، هذه جميعها تَحرُفُ إطار المدركات الحسيّة وتركّب المؤثّرات عن وجهاتها. وهكذا تُوْجِدُ معابرَ جديدة نحو أشكال ممكنة لذَوتَنة *(subjectivation)* سياسية. غير أنّه ليس بمقدور أحد أن ينجو من القطيعة الجماليّة التي تفصل ما بين النتائج الحاصلة وبين الغايات المرجوّة، والتي تواجه، على هذا النحو، كلّ وصفة مضمونة للنقد كما تواجه كلّ عبور مظفّر نحو ضفّة أخرى للصور والكلمات.

لم يكن غرضي، في تطرّقي إلى حفنة الأمثلة هذه، أن أعيّنَ ما ينبغي، برأيي أنا، للفنّ السياسيّ أن يكون عليه. بل، على الضدّ من ذلك، اجتهدتُ في تفسيرِ لماذا لا نستطيع تعيين مثل هذه المعايير. ليس ذلك كما يتردّد غالباً، لإفتراض مفاده أن الفنّ غريبٌ عن السياسة بل لأنّ للفنّ سياسته الخاصّة، وهي ليست فقط سياسة تستبقُ أشكالُها إرادات الفنّانين، بل أيضاً سياسةٌ مبنيّة على تشابك سياقات عدّة، وعلى التوتّر بين قوى متناقضة. حاولتُ أن أظهرَ أنّ هذه السياسة المتوتّرة بين قطبين تنطوي دوماً على جانبٍ لابتّي. ولكن هناك طريقتان للتعاطي مع هذا اللابتّي. تلك التي تستخدمه للبرهان على براعةٍ فنيّة

إدراكنا الحسّي وأفكارنا ومداخلاتنا. الواقع هو، على الدوام، موضوع تخيُّل، أقصد أنّه إنشاءٌ للحيّز حيث انعقاد ما هو قابل للرؤية والقول والفعل. وهذه بالضبط خاصيّة التخيُّل المسيطر، التخيُّل البوليسيّ بالمعنى الذي أريدُه، بأن يسعى إلى فرض واقعٍ معزولٍ تماماً عن المظاهر والتصوّرات ووجهات النظر والطوباويّات. إنّ وحدانيّة، أو اشتراك، المعطى المحسوس، هذا هو ما يعنيه مصطلح التوافق (أو الإجماع). ذلك أن مسعى السياسة، كما الفنّ، يتمثّل في زرع الشقاق، في حفرِ الهوّة، في الشَّطر، في جعلِ هذا الواقع متعدّداً. هذا ما قصدتُ إليه من استعمال كلمة تخيُّل، وبهذا المعنى فإنّ السياسة والفنّ يرتبطان أحدهما بالآخر كشكلَين من التخيُّل يعالجان المادّة نفسَها. هكذا تنحو إرادة الإنتقال إلى الخارج أو ملاقاة الواقع نحوَ المطابقة بين سياسة الفنّ وبين نقيضها المتمثَّل في الجماليّات التوافقيّة. لهذا السبب قد يكون العمل التخيُّلي الأغنى بالإرهاصات السياسيّة اليوم هو العمل الذي يُعقِّد العناصر المحدَّدة للواقع. هو العمل الذي يشتغلُ على الحدود الفاصلة، على نقاط الإنتقال، على الأماكن المعتلمة بحدّ، على اللاأماكن، على الفضاءات التي هي قيد إعادة الإنشاء. بعض هذه الأعمال يمسّ عن قرب تاريخ هذا البلد وهذه المنطقة من العالم، يحضرني الآن مثلاً، بين أمور أخرى، أعمال باولا يعقوب وميشال لاسّير عن أوجه المنظر الطبيعيّ في جنوب لبنان أو أشكال التداخل بين تدمير بيروت وإعادة إعمارها؛ أو تحضرني أيضاً المجموعة الفوتوغرافيّة *WB* التي خصّصتها صوفي ريستلهوبر *(Sophie Riestelhuber)* للحواجز العسكريّة الإسرائيليّة على الطرقات الفلسطينيّة. كما يحضرني الفيلم والتجهيز الڤيديو «من الجانب الآخر» الذي أخرجته شانتال آكرمان عن الحدود المكسيكيّة؛ وفيلم بيدرو كوستا «غرفة فاندا» المكرّس لمجموعة من الهامشيّين في إحدى ضواحي لشبونه البائسة التي تبتلعها البولدوزرات شيئاً فشيئاً؛ أو أيضاً شريط الڤيديو الذي كرّسه آنري سالا لمشروع عمدة تيرانا الفنّان: تغيير (طابع) مدينته، تغيير صورتها التي انطبعت في أذهان سكانها وتغيير صورتهم عن أنفسهم، عبر طلاء واجهات المباني بألوان متنوّعة.

ما يلفتني في هذه الأشغال الصادرة عن أشكالٍ مختلفة من الإلتزام الفنيّ والسياسيّ، هو أوّلاً الطريقة التي يُجعَل بها الشكل الوثائقيّ محلاً لتعارُض أشكال التخيّل، أقصد لتعارض طُرُق تعريض الواقع للقراءة وللرؤية. تحضرني مثلاً طريقة شانتال آكرمان في تبنّي نقيضَ المعالجات المعتادة لمسألة الحدود. إذ تركّز تلك المعالجات على ما يشكّل رابطاً: تركّز سرديّاً على اللحظة الدراميّة لعبور الحدود، وتركّز فكريّاً على تمحيص السياق الإقتصاديّ الذي يدمج في اقتصاد – عالم واحد المهاجرين غير الشرعيّين ومنَ يطردونهم ويطاردونهم مع أنهم يحتاجون إلى (قوّة) عملهم. على الضدّ من ذلك، تقطع شانتال آكرمان العلاقة السرديّة والمفهوميّة. عِوَضاً عن عبور الحدود، تقدّم لنا العناصر الثلاثة كلاً على حدة: الواقع الماديّ، اللاإنسانيّ، للجدار؛ خطاب العازمين على عبورِه؛ وخطاب الذين، من الجهة الأخرى، يرفضون استقبالهم. وبدلَ العبور الذي يتمّ بنجاح شاهداً على تشابك الطرفَين الإقتصاديّ، تختم فيلمها بقصّة اختفاء: قصّة تلك المهاجرة التي اختفت ذات يوم ولفَّ اختفاءها صمتٌ هو الصمت نفسه الذي لفّ حياتها هناك. ما يقدّمه لنا الفيلم إذاً ليس شهادة فنّ في

جاك رانسيير
مواليد الجزائر العاصمة ١٩٤٠. هو فيلسوف فرنسيّ وبروفسور فخريّ في السياسة والجماليّات في جامعة باريس الثامنة حيث درّس من العام ١٩٦٩ إلى العام ٢٠٠٠. له كتب عديدة في السياسة والجماليّات والسينما والأدب، كما يكتب في نشرات دوريّة مثل «ترافيك» و«دفاتر السينما».
من كتبه الأخيرة: «سياسة الأدب» (٢٠٠٧)؛ «ضغينة الديموقراطيّة» (٢٠٠٧)؛ و«تقلقل في الجماليّات» (٢٠٠٤)؛ ومن بين أعماله التي تُرجمت حديثاً إلى الإنكليزيّة: «مستقبل الصورة» (٢٠٠٧)؛ «ضغينة الديموقراطيّة» (٢٠٠٧)؛ «خرافات سينماتوغرافيّة» (٢٠٠٦)؛

وتلك التي تتّخذه موضوعاً والتي تسعى وراء استكشاف التوتّرات. بمقابل ذلك، إنّ السعي وراء إلغاء هذه التوتّرات وقسر هذا اللابتّي على تحديد سياسة مجدية للفنّ يؤدّي، من جهتِه، إلى إلغاء أحدهما الآخر.

٢١ تشرين الثاني ٢٠٠٥

القرارات أو الفتاوى أو الأفلام المعروضة في السينما المحليّة. إلى جانب الأسواق، كان الجامع مركزاً للإعلام والتوجيه العقائديّ. وبلغ هذا الدور ذروته خلال ثورة العشرين. واستمر الجامع، خارج سيطرة السلطات، مركزاً لتبادل المعلومات والتوجيه. إذ كنتُ صغيراً أسمع في الجامع مَن يُعْلِم المصلّين بفقدان طفل أو بتحريم ممارسة ما، ومن مؤذّنه يَعرف الناس بموت الشخصيّات الكبيرة. ومن الجامع عرفتُ لأوّل مرّة أن مشروب الكوكاكولا، الذي دخل المدينة لأول مرة، خالٍ من الكحول وغير محرَّم. بعد إخفاق ثورة العشرين وخفوت خُطب الجوامع أخذ المقهى بعضاً من دور الجامع، حيث صار الناس يلتفّون حول الأفنديّة والمتعلّمين، من قرّاء الجرائد ومستمعي الإذاعات، لمعرفة آخر أخبار العالم. وسائل الاتصال الحديثة كانت دائماً سلاحاً فعّالاً ضد الامتيازات، وبالتحديد امتياز احتكار النخبة الحاكمة ورجال الدين وكبار المتعلّمين للمعرفة والمعلومات. لقد كسرتْ وسائل الاتصال الحديثة احتكار المعرفة، من خلال قدرتها على مضاعفة سرعة تبادل الرسائل البشريّة وتداولها إلى درجة لم يسبق لها مثيل، ورجَّحت كفّة الإعلام غير المباشر، المقروء والمسموع والمرئيّ، على كفّة الإعلام المباشر الشفويّ. على حافة المناطق الجافة في هور الحويزة كنّا في ضيافة آل بو محمد. لم يكن الشيخ الجالس في صدر المضيف هو مركز الجماعة ولا حكيم العشيرة أو «هوّالها»، إنما التلفزيون المنصوب في الركن الأماميّ كان كذلك... الكلّ كان يتطلّع إلى «الشيخ الجديد» ذي الشاشة الفضيّة، الذي يجمع صفة الراويّ والحكيم والمؤنس، وهو يقدّم نشرة الأخبار. حتى الشيخ نفسه تخلّى عن بعض مركزه ليتابع أخبار العالم. هكذا دخلت القرية النائية، من خلال التلفزيون، في زمن جديد. الجريدة كانت وسيلة قارئ راقٍ ومتعلّم يُجيد القراءة، أما التلفزيون فإنه يذهب للمتلقّي، إلى بيته ويُريه الواقع مسموعاً، فيُرضي الثقافة السمعيّة لإبن القرية، وفوق ذلك يُريه الحكاية مرئيّة. التلفزيون أصبح الجسر بين عالم القبيلة والعالم الحديث. لم يكن وسيلة ترفيه تَعرض له المسلسلات البدويّة عن الخيانة والكرامة والحب العذريّ وحسب، إنما كان يُريه العالم في هذه اللحظة بالذات، لحظة نَقْل الخَبر. كان رئيس الوزراء البريطانيّ توني بلير، كما قالت النشرة، في زيارة لإحدى الدُوَل الأوروبيّة. الشيخ التفت إليّ وليُسْمِع بقيّة أفراد عشيرته: توني أكثر حكمة من بوش... أليس كذلك؟ تحتّم عليّ أن أؤيّد «حكمته» أمام رعيَّته. التلفزيون يُشهِد أبناء القرية تجارب أبعد بكثير من التجربة المحسوسة، أو تلك المنقولة شفهيّاً، ويُخرِجهم من عادات وثوابت الجماعة المنغلِقة. وعلى الرغم من القفزات الهائلة منذ عهد قبيلة الكهف إلى عصرنا المسمى بـ«القرية الإلكترونيّة» لا تزال وظائف الإعلام هي ذاتها. فوظيفة مراقبة الأفق عند إنسان الكهوف أصبحت موكولة الآن، بالدرجة الأولى، إلى جهاز الأنباء بكلّ ما لديه من مراسلين ووكالات أنباء، واتصالات حديثة، وأجهزة إذاعيّة. ومهمّة استفتاء الناس والحصول على موافقتهم لرسم السياسة، آلت إلى الحكومة والبرلمان. وتُسهِم أجهزة الإعلام الجماهيريّة في عمليّة بلورة الرأي العام بدلاً من المُنادي. القرارات التي قضت العادة أن تتمّ من جانب بضعة أشخاص في محادثة قصيرة، يمكن أن تستغرق الآن بضعة شهور من المناقشات، ويشترك فيها ملايين الناس وربما احتاجت إلى تنظيم حملات تشمل الأمّة كلّها، لكن المهمّة تبقى كما كانت في

الكَبْتُ والانفجار المعلوماتيّ

زهير الجزائريّ

لم يكفّ الإنسان، منذ نشأة الخليقة، عن تبادل المعلومات. ومثل التنفّس وتناول الطعام، كان القول والسمع غريزتَه لمقاومة الموت. وحتى قبل أن تنشأ اللغة، كانت الرسوم على الجدران أولى أشكال إعلام الآخرين بالذهاب إلى الصيد، أو بوجود المخاطر. القبائل البدائيّة، التي تتزاحم على الكهوف هرباً من البرد والأخطار الماثلة، كانت تُكلِّف أحد أفرادها بـ«مراقبة» الأفق و«إخبار» ها بالأخطار المحدّقة. وكان لا بدّ لأحد الزعماء، أو لمجلس الزعماء، إذا جاء نبأ من هذا القبيل، من اتخاذ «قرار» وإصدار الأوامر وإبلاغ الرعايا لتوزيع المسؤوليّات. وسياسة القبيلة لم تكن طبعاً لتقرَّر برمّتها، من قِبَل المجلس، بمناسبة حادث طارئ: كان جانب كبير منها محدّداً بالقانون، المؤلّف من العقائد والطقوس والقواعد. وبالتالي فقد كانت هناك وسيلة مُهمّة، بل على جانب عظيم من الأهميّة في سَوْس الجماعة وتدبير أمورها، أعني «تعليم» أعضاء الجماعة الصغار والجدد هذه العقائد والطقوس والقوانين والمهارات الضروريّة للحياة القبليّة. يتضح من هذا أنه كان للإعلام في المجتمع البدائيّ الأدوار الثلاثة التالية: دور الرقيب (يرقب الأفق ويُنْبِئ القبيلة بما يرى)، ودور السياسيّ (تقرير السياسة، القيادة، التشريع)، ودور المعلِّم (إدخال الأفراد في المجتمع بتعليمهم المهارات والعقائد، التي ينظر إليها المجتمع باحترام).

الفضول العراقيّ

السؤال الشهير الذي فجَّر الكومبيوتر، حسب النكتة العراقيّة: شاكو ما كو؟ دالّ على حاجة العراقيّين إلى معرفة الأخبار، في بلاد عرفتْ كثيراً من التغيّرات والمفاجآت التي تستدعي هذا السؤال الكبير. في ظروف طبيعيّة، أو أقلّ كَبْتاً، تكون أماكن التجمّع التقليديّة مراكزَ للتبادل الشفاهيّ للمعلومات. فالأسواق كانت مركزاً لتبادل المعلومات إلى جانب كونها مركزاً لتبادل السلع بالنقود. لم يكن تبادل المعلومات يجري وجهاً لوجه أو بين شخصَين فقط، إنما أيضاً بين شخص واحد وجماعة. فالمُنادي أخذ بعضاً من دَوْر الإعلام الحديث باستخدام الصَوت العالي لإخبار مواطنين لا يعرفهم وليست له علاقة مباشرة بهم. ومنذ العصر البابليّ كان المُنادي الذي يجوب الأسواق هو أداة الحكومة لإبلاغ المواطنين بقراراتها وعقوباتها. وقد استمرّ المُنادي حتّى فترات قريبة يجوب الأسواق معلناً آخر

احتَكرتْ كلّ وسائل الإعلام الحديثة، وقمَعتْ المواطن بقوانين تصل إلى حدّ السجن والإعدام في حال استماعه لإذاعات «معادية» وحرَّمتْ استخدام «الساتلايت» لمنع الناس من مشاهدة المحطّات الفضائيّة. الإشاعة الحذرة، والمهموسة داخل الحلقة الضيِّقة، هي الوسيلة الوحيدة لتبادل المعلومة. وخارج ذلك أُحيط العراقيّون بعالم سرّيٍّ وغامض ومخيف إلى درجة أن المواطنين فضَّلوا الانكفاء على أنفسهم كأفراد خوفاً من اطّلاعهم على أمور لا يريدون سماعها، ولا يريدون أن يُبَلَّغوا عنها. الخوف من العقاب هو الوسيلة المُثلى لقتل روح الفضول للمعرفة.

الإنفجار المعلوماتيّ

فَوْر سقوط السلطة حدَث انفجار معلوماتيّ مدوّخ ومربك. فالعالم السرّيّ المكبوت انكشف للمواطنين دفعة واحدة. ملفّات الأجهزة السرّيَّة تبعثرت في الشوارع وصارت أدقّ أسرار السلطة في متناوَل المواطنين. وحتى شبكة المُخْبرين السرّيّين وتقاريرهم التي أودت بحياة آلاف الضحايا إلى الموت، صار الناس بعد سقوط الصَنَم يشترون ببضع دنانير ملفّاتهم ويَعجَبون كيف عَرفت السلطة أسرارهم الصغيرة، بما في ذلك مشاكلهم العائليّة. ويكتشفون، ويا للهول، أن الواشين كانوا من أقرب الناس إليهم. انقلبت الصورة، فبعد أن كانت أسرارهم العائليّة مكشوفة للسلطة، صارت أسرار السلطة العائليّة، بما في ذلك الحفلات العائليّة والسهرات الخاصّة متاحة للجميع على شكل أقراص مُدَمَّجة ينادي عليها باعة البسطات في «ساحة التحرير». وصارت هذه القصص المادّة الأساسيّة لصحافة «التابْلويد» العراقيّة بعد أن كان الناس يسمعون العجائب عن مظاهر بذخ رموز السلطة أيّام الجوع وشحّة الدواء، خلال فترة الحصار الجائر، ويبلعون هذه القصص مثل الأقدار السيِّئة. كنتُ أرتدي أسوأ ملابسي لأتجول بعد سقوط النظام في ساحة التحرير. وُرَشٌ صغيرة لاستنساخ وطبع أفلام عن عَسْف السلطة. ودائماً كنتُ أعجب من دَأْب السلطة على تصوير أسوأ جرائمها. لِمَ تفعل ذلك؟ المُنَفِّذون حرصوا على إطلاع الأعلى رتبة، وأعلاهم جميعاً القائد نفسه، على الفظائع التي إرتُكِبَتْ بإشرافهم. كلّ هذا الماضي السرِّي استيقظ، وصار الناس ينسجون الحكايات ويزيدون على الوقائع من مخيّلتهم، بعد أن كانوا ينكرون ما رأوه بأعينهم. المخيَّلة المكبوته انطلقت لتنسج مزيداً من الحكايات. بمجرد فتح الحديث مع سائق تاكسي أو مع جار ستتدفّق أخبار هذا الماضي الذي هَيْمَن على حاضر الناس، رغم قسوة أحداث هذا الحاضر. المفقودون خرجوا من جحورهم وأوكارهم السرِّيَّة ملتحين، نحيلين، ووجوههم، التي لم ترَ الشمس، شمعيّة، يحملون إلى الشارع رايات أحزابهم. وبعضهم الآخر ما زال مفقوداً. بعد أيّام من وصولي إلى بغداد طارت معلومة عن وجود سجن خفيّ تحت نفق ساحة التحرير. آباء المفقودين وأمّهاتهم هرعوا إلى هناك، وبينهم تلك الأمّ الريفيّة التي كانت تسير بخطوات أقرب إلى الركض وهي «فاحطة» ويداها ممدودتان إلى الأمام وعباءتها السوداء تطير خلفها. داخل النفق يحاول شبّان عتيدون اقتلاع باب حديديّ وأحدهم ينادي: جيناكم! يأتيه صدى صوته فيتوَهَّم أن هناك من يردّ على ندائه من تحت.

عودة الأموات

الأموات استيقظوا مرّة واحدة. المُخْتَطَفون من بيوتهم أو من محلاّتهم والذين حُرِّم على الأهل السؤال عنهم، أو حتى البكاء

العهد القبليّ: مراقبة وإخبار واستطلاع وقرار وتعليم. كل هذه الخطوات تمرّ عبر الإعلام المقروء والمسموع والمرئيّ.

فضول السلطة وقتل الفضول

لم يكن الناس وحدهم بحاجة لمعرفة ما يجري فوقهم، فالسلطات بدورها احتاجت على الدوام لمعرفة ما يجري تحتها، نبض الشارع وما يدور في الجوامع والمقاهي من أحاديث وإشاعات، عبر شبكة من المُخْبِرين. وتدرك السلطة أن المعلومات قوّة، قابلة لأن تتحول إلى أفعال وممارسة اجتماعيّة إذا نزلت إلى الناس. ولذلك تعمل، عبر مُخْبِريها السرّيين، على معرفة مزاج الناس والقوى التي تحرِّكهم. وكلَّما إزداد استبدادها تكاثر مُخبروها وانتشروا. وضمن حملة تأطير المجتمع العراقيّ في أواسط الثمانينات، وُزِّعت استمارات على المواطنين تتضمّن عدداً من الأسئلة عن الشخص وأفراد عائلته وأقاربه حتى الدرجة الرابعة، وإذا ما كان بينهم مَن هو مُعتقَل أو معدوم أو هارب، ومع الاستمارة ملاحظات تهديديّة لكلّ مَن يتأخر في تقديم المعلومات، أو يدلي بمعلومات غير حقيقيّة أو يخفي معلومات. وكان المفروض أن تتكرّر العمَليّة كلّ ستة أشهر. وفي فترة يبدو الصمت بذاته نوعاً من الاحتجاج ومشروع مؤامرة، أرادتْ السلطة إشعار المواطن بأنه مهما ناوَر فلا مجال لديه للفرار، لأنه تحت رقابة السلطة المشدَّدة في أدقّ دقائق حياته، وأوّلها تفكيره السياسيّ. وبالاستفسار عن الآخرين (من جيران إلى أقرباء حتى الدرجة الرابعة) أرادت تعويد المواطن على تقديم معلومات أمنيّة تحت وطأة التهديد بالعقاب والتحوّل تدريجيّاً إلى مُخْبِر متطوِّع مَن دون أجْر، تحت الشعار الشهير: «في مجتمع لا يكون كلّ فرد فيه شرطيّاً على الآخرين، سنحتاج إلى شرطيّ لمراقبة كلّ فرد ـ وزارة الداخليّة». لم يكن جمع المعلومات هو الهدف الوحيد لهذه الشبكة الواسعة، إنما قبل ذلك زرع روح الشكّ والتخوّف بين الناس بحيث «يصعب على الواحد أن يأمن جاره أو أخاه خشية من أن يسجِّل أيّ كلمة تَذَمُّر قد تفلت منه لتقديمها للجهات الأمنيّة».

الممنوع والرقيب

ومع توسيع شبكة المُخْبِرين المحترفين والمُجْبَرين والمتطوّعين ثبَّتَتْ السلطة شبكة الممنوعات في سلسلة قوانين تمنع نشر أيّ مواد «تحبّذ الانهزاميّة أو تخدم الاستعمار والصهيونيّة أو أيّ مواد لا تلبّي أهداف ومصالح وطموحات الجماهير أو تضرّ الوطن العربيّ وأهدافه وقضاياه المصيريّة أو تجرح مشاعر الدُوَل الصديقة أو تشوّه سمعة حركات التحرّر الوطنيّة في العالم أو كانت ذات مستوى فكريّ وفنيّ رديء يسيء إلى الذَوْق الحَسَن». سلسلة الممنوعات هذه، حمَّالة الأوجه، تتناسل وتتضاعف لدى الرقيب السلطويّ وتتضاعف أكثر عند الرقيب الداخليّ (الذاتيّ). وتحت طائلة الخوف من العقاب، الذي يصل حدّ الموت، أخذ المواطن يروِّض ويَكْبت تلك الغريزة الإنسانيّة التي بدأت بالعمل قبل تكوِّن اللغة، وهي تبادل المعلومات إبتداءً من الرسوم على جدران الكهوف. وصار الناس في ظلّ المُخْبِر الشامل يحْذَرون ويتحذَّرون من تبادل أيّ معلومات ذات طبيعة حسّاسة. بعد قطع تسرُّب (وتبادل) المعلومات بين الناس تصبح السلطة هي العارفة الوحيدة بالمعلومات ـ وبأدقّ التفاصيل ـ عن الحياة الخاصّة لرعاياها. تتحكَّم بها وتحصرها بنفسها، وتقوم بتقطيرها للناس وفق جرعات تقررها هي. ومن أجل هذا التحكّم،

نذهب للتسوّق؟ هل نرسل الأطفال إلى المدرسة؟ هل نغادر عتبة البيت؟ كل ذلك يتوقّف على خبر. وعليه أيضاً يتوقّف المستقبل الذي ينتظرونه بفارغ الصبر، بعد سنوات من العسْف والتضحية. لقد استَنفذتْ سنوات القهر والوعود الكاذبة والمحبِطة، والتفاوت الفاضح بين حياة العامّة وحياة النُخَب، كلّ طاقة الناس على الصبر والثقة بالمستقبل. ولذلك سيرتفع صوت الجزع عالياً في فترات الانفتاح. وهنا سيلعب انتشار المعلومات دوراً شديد الأهميّة في تنظيم مستوى التوتُّر الاجتماعيّ. فوسائل الإعلام أشبه بالعامل الذي يراقب درجة الحرارة. إذ في وسعها رفع درجة «الحرارة» مثلاً، برفع مستوى المطامح والشكوى حين لا يكون الاقتصاد الناميّ مستعدّاً لإرضائها. وتستطيع خفض درجة الحرارة بتقديم الإيضاحات من خلال سجالات واسعة تتناول الشأن العام. كذلك بإمكانها تزويد الناس بثقافة التغيير. فلا بدّ أن يتغيّر الناس لكي يكون التغيير حقيقيّاً ومتجانساً.

٢٣ تشرين الثاني ٢٠٠٥

زهير الجزائريّ
روائيّ وصحافيّ، وُلد في النجف عام ١٩٤٥. درس الأدب الألمانيّ في بغداد وعمل منذ عام ١٩٦٨ كصحافيّ في بغداد وبيروت ولندن. له العديد من الكُتب، كما شارك في أفلام وثائقيّة عدّة. شغل موقع رئيس تحرير صحيفة «المدى»، وهو حالياً رئيس تحرير وكالة الأنباء العراقيّة المستقلّة «أصوات العراق».

عليهم علناً، خرجوا كلّهم. كُشفتْ رفاتهم في المقابر الجماعيّة، وأقيمت لهم الفواتح والمناحات بعد عقود من إعدامهم، لأن أهاليهم استلموا جُثَث أولادهم المعدومين آنذاك مع أوامر مشدَّدة بعدم إقامة فواتح لهم وعدم البكاء عليهم بصوت عال. وأحياناً لم يستلموا الجثامين، إنما أوراق صغيرة تُخبرهم بإعدام الأبناء، لأنهم، بكلّ بساطة، «خانوا الوطن». البعض، ومنهم خالي، رفضوا أن يصدِّقوا ما قيل لهم لأنهم لم يستلموا الجثة. الجثة هي الدليل القاطع على الموت. وما لم يكن هناك قبر يبقى الغائب «مفقوداً». جدران الشوارع والساحات صارت بمثابة صُحُف حائط لأخبار الذين لم يُعرَّفوا بالمصير المأسَويّ لأولادهم المفقودين. خالي عبد الأمير كان يدور دائخاً، يبحث عن إسم أو صورة لولده المفقود سامر. كان لديه وسواس بأنه ما زال حيّاً، أو ربّما هارب إلى بلد آخر أو سيظهر مع المختفين الذين عادوا. أيّام تمرّ ولا يكفّ عن نسج الأوهام لتعليل نفسه وتعذيبها. كُشِفَت المقابر الجماعيّة، التي كان الناس يجهلون وجودها أو يخافون الحديث عنها، وتراكض الناس يبعثرون التراب بحثاً عن عظام تدلّهم على الأبناء المفقودين. اللافتات السود تجمع إخوة وأولاد عمّ من عائلة واحدة تُعلن عن استشهادهم لأول مرّة. مع عودة الأموات استيقظ الثأر، في غياب السلطة والمحاكمات، وكان الضحايا هذه المرة هم القتَلة المأمورين، إذ فرّ الآمرون ناجين بجلودهم وثرواتهم. قصص الثارات كانت تتغذّى من رغبة الناس في القصاص بأيديهم. الساتلايت أصبح من الحاجات الأساسيّة للناس الذين أرادوا أن يعرفوا كلّ شيء عن ماضيهم الذي لا يمضي. ومع الماضي، جاء هذا الحاضر الزاخر بقصص لا تُحَدّ. مختفون لعقود في سراديب سرّيّة خرجوا إلى الشمس، لصوص ومجرمون خطِرون باتوا سادة الشوارع الخلفيّة والمتحكّمين بها في غياب السلطة. صار الخطف هو العمل الأكثر ربحاً، لأن الثمن المطلوب لإطلاق المخطوف يتراوح بين ١٥ ألف و٢٠٠ ألف دولار، حسب قيمة الضحيّة وإمكانيّاتها. كنتُ أدور بسيّارة «برازيليّ» مستهلَكة لا تُثير طمع الخاطفين وسارقي السيّارات. وفي كل ربع ساعة كانت تمرّ أمامي حكاية لا بداية لها ولا نهاية: رجل مصاب بطلق ناريّ وآخر يطارده. لا أعرف كيف ولِمَ أُطلقتْ النار ولا ما حدث فيما بعد، فالقاعدة السائدة هي أن نمضي لننجو بجلدنا في بلاد تسودها شريعة الغاب. صَبيّان ممدّدان على صناديق كرتونيّة يسيل الدم منهما، والمارّة يعبرون بسرعة بعد أسئلة عابرة ومن دون أن ينتظروا أجوبة، لا أحد يعرف القتيلَين ولا القاتل ولا سبَب القتْل. إمرأة تصرخ في الشارع مستنجدة بالناس وسيّارة تمضي مسرعة عكس السيْر مطلقة بضع رصاصات للتخويف...

الأخبار، الأخبار، الأخبار

الناس يتناقلون الأخبار بحمية وقلق. لم يكن تبادل الأخبار مجرَّد تسلية لقضاء وقت، إنما كانت معرفة الأخبار الوسيلة الأهمّ لمقاومة الموت. لا يسمع الناس الأخبار باسترخاء وكأنها أخبار الغَير، إنما هي أيضاً أخبارهم. وفي غياب السلطة يتحتّم عليهم حماية أنفسهم وأولادهم بقواهم الخاصّة، لذلك يستقبلون الأخبار بتوتّر لأنها ستمسّ جلودهم. ولن تمرّ الأخبار عابرة داخل العائلة. فكلّ خبر، كما أيّام القبيلة البدائيّة، سيثير جدلاً حادّاً يصل حدّ الصراخ، لأن الخبر يتطلّب الرأي والقرار الآن، والفعل في صباح اليوم التالي: هل نغيّر مكان السكَن؟ هل

بيئة مسيحيّة، شعرتْ، بعد حادثة اغتيال الحريري أن «الشخص الذي كانته انقلب جذريّاً». «فموجة الغضب التي انتابتني بعد سماعي خبر الاغتيال لم أشعر بمثلها قط في حياتي كلها. لذا حدستُ أن شيئاً ما كبيراً سوف يحصل ويغيّر مسار البلد، لأنني كنتُ أدرك أن غضبي ليس فرديّاً ولا خاصّاً، بل سيخرجني وغيري من أمثالي عن استنكافنا السابق عن الفعل في الشأن العامّ». وهي تؤكّد أن ذلك الغضب لم يكن باعثه «الحضور السياسيّ لرفيق الحريري الذي لم يكن لي موقف ثابت ومحدّد من سياساته، ولا تجمعني به غير المواطنيّة، إضافة إلى أنه رئيس وزراء سابق لبلدي، وقُتل على ذلك النحو الوحشيّ في وسط مدينتي مع عشرين مواطناً لبنانيّاً، قد يكونون مثلي أو مختلفين عنّي، وشاءت المصادفة وحدها ألاّ أكون من بينهم».

عشرون من صديقاتها وأصدقائها كانوا مجتمعين مساء ١٤ شباط ٢٠٠٥، «مأخوذين بذلك الغضب – الإلهام، فيما كنّا نشاهد نشرة الأخبار التلفزيونيّة، فاتفقنا على المشاركة في الجنازة التي دعا إليها آل الحريري، ورحنا نفكّر في شكل مشاركتنا، غير مدركين إلى أيّ حد نستطيع أن نتجرّأ في رفع صوتنا وشعاراتنا متّهمين النظام السوريّ بالجريمة». عبارة «واضح أليس كذلك؟!» التي قالها سعد الحريري في الإنكليزيّة، جواباً منه على صحافيّ بريطانيّ سأله عن الجّهة التي قتلت والده، «هي العبارة – الشعار الأول الذي كتبناه بالإنكليزيّة على لافتة حملناها وسرنا بها في الجنازة التي شارك فيها أكثر من ١٥٠,٠٠٠ شخص، بعدما دعا كلّ منا، نحن العشرون، أصدقاءه وصديقاته، وسرنا معاً في موكب التشييع الكبير» نهار ١٧ شباط ٢٠٠٥. الضريح مزاراً في مسيرة تشييع رفيق الحريري ومرافقيه إلى مثواهم الأخير في ساحة الشهداء بوسط بيروت الجديد، مشت التلميذة مع والدَيها والتقت بكثيرين من أصدقائهما. وبكاميرتها الخاصة التقطتْ صُوَراً لمشاهد من الجنازة المهيبة. وفي الأيام التالية زارت ضريح الحريري، ووقفت مع الزائرين أفراداً ومجموعات من عائلات وأسر وأصدقاء، صامتين واجمين أو متمتمين أو باكين أو يضيئون الشموع ويرمون الزهور... كأنهم في هذا كانوا يتعرّفون في سيرة الرجل الشخصيّة والسياسيّة، وفي مصيره، ملامح من سِيَرهم ومصائرهم.

يوماً بعد يوم تزايد تقاطر زوّار الضريح في خلاء الساحة الكبيرة التي سمّوها ساحة الحرّية، فتحوّل الضريح مزاراً وطنيّاً ورمزاً لاحتمال توليد وطنيّة لبنانيّة جديدة، تجلّى مشهدها البشريّ باهراً في نهار ١٤ آذار ٢٠٠٥، احتفالاً ببداية تحرّر لبنان من القبضة السوريّة الخانقة. في نهار صناعة الجداريّة البشريّة للعلم اللبنانيّ في الساحة، أرغمت التلميذةُ والدَها على الوقوف إلى جانبها ورفع قطعة حمراء من الكرتون وسط جموع المشاركين والمشاركات في صناعة الجداريّة. وحين قدم عمّها من القاهرة، لاستطلاع حقيقة ما يجري ويُصنع من مشاهد جديدة باهرة، في الساحة وموقع الانفجار، حملتْهُ على رفع العلم، الذي أمضى فتوّته وشبابه الأول «ثوريّاً يساريّاً» وعلى نفور منه (العَلَم)، والتظاهر في شوارع بيروت ضدّ رافعيه رمزاً وطنيّاً، لبلد راح أهله ينقسمون استعداداً لحروب سنوات الرماد الطويلة (١٩٧٥ – ١٩٨٩).

الخلاص من العار

فيما كانت التلميذة وعمّها يسيران معاً في الساحة، روى لها حادثة قديمة تعود

لبنان في تظاهرتَين
خوف الأتباع من حرّية المواطنين

محمد أبي سمرا

ربما لم يخامر أحداً من اللبنانيّين حدسٌ بأن الانفجار الكبير، الذي سُمع دويّه ظهيرة ١٤ شباط ٢٠٠٥ في أنحاء بيروت، سيكون فاتحة إزاحة مَذلّة وهوان مديدَين يربضان في الصدور، وفاتحة وعد بتغيير وجه لبنان ومصيره الكئيبَين.

قبل ذلك الدويّ، كان الذين سيصيرون لبنانيّي ١٤ آذار ولبنانيّاته المشاركين في «انتفاضة الأرز»، غارقين في يأس وقنوط من زحزحة ذلك الضيق الخانق. وربما يحتاج جلاء ما أيقظه في نفوسهم وجوارحهم، تفجّر طنّ من المواد الحارقة في موكب رفيق الحريري، بُعَيد خروجه من البرلمان، إلى روايات تاريخيّة، هيهات أن تُكتب يوماً فصولها الطويلة. من تفاصيل التفاصيل النافلة في هذه الرواية أن تلميذة في السابعة عشرة، كانت صلتها بأخبار السياسة وأهلها في لبنان، قبل دويّ الانفجار الكبير، كصلتها الملولة بدروس اللغة العربيّة ومدرّساتها. وهي بالاختبار والتجربة وبحدس جماليّ جديد، أدركتْ أن هذه الدروس على شبه بنشرات الأخبار التلفزيونيّة، التي كانت تملّ أن يتابعها والدها في الأمسيات البيتيّة. لكن ما حدث بعد دويّ الانفجار، أكسب التلميذة وعياً ما لِما يحدث في بلدها، ومعرفة بشؤون المجتمع الذي تعيش فيه.

غضب المواطنية

على قدر ما فاجأت حادثة اغتيال رفيق الحريري اللبنانيّين، جاء ردّهم مفاجئاً على الحادثة نفسها، في إرادة منهم للخروج بالسياسة من المنطقة الرماديّة التي عاشوا فيها طوال سنوات ما بعد الحرب (١٩٨٩ – ٢٠٠٥). وهي السنوات التي أحكمت القبضة البعثيّة السوريّة خلالها سيطرتها على مقدرات لبنان.

فبعد الذهول المفاجئ الذي أصابهم في اليومين اللذين تليا الاغتيال، اندلعت في مجموعات وجماعات وأفراد من اللبنانيّين إرادة جديدة حيال تخييرهم بين الخضوع للقوة القاهرة الغاشمة التي اغتالت الحريري، وبين قيامهم عليها ودفعها عنهم، فاختاروا الاستجابة لتلك الإرادة الجديدة.

فالشابة اللبنانيّة التي قالت إن الحياة السياسيّة وحوادثها في لبنان لم تكن «تعنيني وتجذب اهتمامي وتشغلني يوماً عن الانصراف إلى حياتي الخاصة والعامة مع أصدقائي وصديقاتي من أبناء جيلي وبناته»، من فئة اجتماعيّة متوسّطة في

الوعي والجوارح والشوارع والساحات والصُوَر، حوّلت لبنان كلّه، في طرفة عين وبعد وميض انفجار كبير، ساحة كبرى للعلانيّة العامّة الوطنيّة، غير مسبوقة في البلد المكتوم، البلد ـ «الساحة» الشبَحيّة المشؤومة والقاتلة منذ ثلاثة عقود، أيّ منذ اندلاع الحرب الأهليّة الملبنَنة سنة ١٩٧٥.

بين القتل والحرق

إنها عقود سنوات الرماد التي لعقنا رمادها في كلّ بيت وساحة وشارع، وفي كلّ لحظة، حتّى صرنا بلداً مصادَراً، فقبلنا يوماً بعد يوم أن نكون فيه مادة طيّعة لحوادث وأخبار وصُوَر وكلمات «سياسيّة» يصنعها أشباح علَنيّون (الطغمة البعثيّة السوريّة) ووكلاؤهم من الساسة اللبنانيّين المطيعين في عتمات خفاء سريّ أشدّ وضوحاً وعلانيّة من ضوء النهار. هكذا عشنا منقادين للموت السياسيّ والتآكل الاجتماعيّ والنّهب المالي والنزف البشريّ والثقافيّ، طوال سنوات الحرب والاستتباع البعثيّ السوريّ، حتى أيقظنا دويّ الانفجار الكبير ووميضه من غفلة طويلة. لم تُنشئ تلك اليقظة المفاجئة دائرة لبنانيّة واسعة، جديدة ورجراجة، للعلانيّة العامّة السياسيّة والوطنيّة فحسب، بل صَنعت أيضاً أيّاماً تلفزيونيّة طويلة لـ«تلفزيون الواقع» الجديد المُعَولَم. أيّام تلفزيونيّة، راحت صُوَرها الفوريّة تُضاعف قوّة الواقع المباشر وحوادثه اليوميّة في الشوارع والساحات وحول الضريح ـ المزار. في تلك الأيّام الطويلة من مزيج الوقائع الجديدة والصُوَر المتدفّقة، أدمنَت التلميذة على ما كانت تملّ أن يتابعه والدها في الأمسيات البيتيّة. وحين رجَتْها أمّها مرّة ألاّ تُطيل سهرتها التلفزيونيّة، محاولة أن تحملها على تجاوز ما أيقظته الحادثة في وعيها وفي الشوارع والساحات، استنكرت الإبنة أن تصف الأمّ الحادثةَ بالقتل، قائلة: «لا لم يقتلوه قتلاً. لقد أحرقوه حرقاً. هل تدركين ماذا يعني أحرقوه؟!»

جنرال البهجة الاستراتيجيّة

خروجنا من غفلتنا إلى شوارع وساحات، كانت تشبه الأنصاب والمجسَّمات في وسط بيروت الجديد، قبل أن تدبّ فيها حيويّة بشريّة وإنسانيّة للعلانيّة العامّة السياسيّة، ضد الاغتيالات السريّة التي يخطّط لها أشباح عَلَنيّون، إن خروجنا هذا أخرج رئيس جمهوريّتنا إميل لحود ـ وهو الجنرال المعيَّن رئيساً والمبتهج بوحدة المسار والمصير اللبنانيَّين مع الاحتلال البعثيّ السوريّ ـ عن صمته، فنطق، وبعيِّه المعهود سمّى الجريمة المروِّعة «ضرب رذالة»، كأنها شجار بين ولدين في ساحة قرية، ناسجاً على منوال التاريخ المدرسيّ المُملّ الذي يؤرّخ لبداية حرب ١٨٦٠ في الجبل اللبنانيّ بشجارٍ بين ولدَين. وعبر مجالسيه من صحافيّين ناطقين باسم الأشباح العلنيّين، دعا الجنرالُ الرئيسُ لبنانيّي العلانيّة العامّة الجديدة إلى إخلاء الشوارع والساحات، ليستمر في طمأنينة بهجته الاستراتيجيّة. وهو دعاهم أيضاً إلى التحصّن في البيوت، متوعِّداً إياهم بحرب أشباح أهليّة، ناسجاً على منوال سنوات الرماد التي أُلحقت بها سنوات رئاسته الرماديّة المديدة.

التهديد بالحرب

وكان على السيّد حسن نصر الله، سيّد «حزب الله» ومقاومته، أن يخرج على صمته في تلك الأيّام. إسقاط الحكومة الكراميّة (نسبة إلى الرئيس عمر كرامي) في ساحة الحرّية، أرغمه للمرة الأولى على الخروج

إلى زمن غنائيّة شبابه الثوريّ المسلّح في مطلع سنوات تلك الحرب التي قال إنها كانت سنوات الرماد.

روى العمّ أن فتاة دخلت فجأة بصحبة مجموعة من رجال قوى الأمن الداخليّ، إلى مكتب المنظّمة العسكريّة التي كان مقاتلاً في صفوفها في الشيّاح، الحيّ المسلم في ضاحية بيروت الجنوبيّة. كان رجال قوى الأمن الداخليّ قد أخرجوا الفتاة من منزلها المحاصَر على خطّ التماس لجهة عين الرمّانة، الحيّ المسيحيّ المقابل، وأتوا بها إلى الشيّاح لإنقاذها من نيران الميليشيات المتحاربة على جانبي خطّ التماس في حرب السنتين (١٩٧٥–١٩٧٦).

حين أبصر المقاتل الفتاة وانتبه إلى أنه قد يكون رآها من قبل، تذكّر بعد لحظات أنها كانت من زميلاته على مقاعد الدراسة الثانويّة قبل أن تبدأ الحرب منذ أكثر من سنة. حدّق في عينيها وحدّقت في عينَيه، ومن دون أن يتبادلا كلمة واحدة، أيقن كلّ منهما أنه عرف الآخر وأين عرفه، فشعر العمّ المقاتل أنه غريب تماماً عن نفسه، وأخذته موجة باردة من الخجل والمهانة ممّا هو فيه. نظرة الزميلة القديمة إليه، ذكّرته بشخص الطالب المدنيّ الذي كانه ونسيه في غمرة الحرب وعداواتها القاتلة. كأن تلك النظرة – إذ أخرجته فجأة مندوره وحاله مقاتلاً في الميليشيات المتحاربة – أرته هالة البطولة التي منحتها الحرب للمقاتلين ليست شيئاً آخر سوى العار المحض الذي قال العمّ المقاتل القديم أن لبنانيّي ١٤ آذار ٢٠٠٥ ولبنانيّاته، أرادوا الخلاص منه في خروجهم إلى الساحات والشوارع، بعد اغتيال رفيق الحريري.

إتصال الوقائع بالصُوَر

في الأيام القليلة التي تلت دويّ الانفجار وموكب تشييع الحريري، نُصبت كاميرات تلفزيونيّة في الساحة الكبيرة، وراحت تنقل ما يدور فيها من وقائع ومشاهد كثيرة: الزيارات اليوميّة إلى الضريح – المزار، وإلى حفرة الجريمة، رفع الشارات والأعلام اللبنانيّة، إضاءة شمعة، رمي وردة، الصلاة، ذرف دمعة، كتابة تذكاريّة عابرة على لوح عامّ جامع، الانتظام في سلسلة بشريّة بين الضريح والحفرة، التداور على الاعتصام في مخيّم الحرّية... وغير ذلك الكثير ممّا جمعته متابعة يوسف بزّي («المستقبل» ٢٠ آذار٢٠٠٥) وسواها من المتابعات الصحافيّة اليوميّة الغزيرة، محليّا ودوليّاً. أمّا في مسيرة الشموع المسائيّة الصامتة رجاءً لإنقاذ الوزير باسل فلَيْحان من الموت حرقاً في سيارة رفيق الحريري، فقد حضر «ذلك الشعور (الصامت) بالتضامن والودّ» بين أشخاص غُفْل يتهامس بعضهم تهامس نور الشموع. «وقع أقدامهم على الأرض كان خفيفاً»، كما «لم يسبق» لأيّ منهم أن سمع «الصمت مقترناً بالحشد»، على ما كتب حسن داوود في وصفه الجميل للمسيرة، («المستقبل» ٢٧ آذار٢٠٠٥). هذه المشاهد والمشاعر والدلالات الجديدة المقترَنة بها، راحت صُوَرها تُبَثّ حيّة وفوريّة إلى الشاشات الصغيرة في البيوت، فاتصلت وقائع حياة يوميّة ومشاهدها اتصالاً مباشراً وحاراً بالصُوَر التي أمست، كالحادثة الأليمة، حوادث عامة وخاصة في كل بيت ووقت. جسر أو تيار أو فضاء يوميّ متصل من المَشاهد والصُوَر والمشاعر الجديدة والكلمات، امتدّ، فجأة وعفويّاً، بين البيوت والساحة الكبيرة وموقع التفجير، كأن الحادثة الكبيرة راحت تصنع الواقع والمشهد والصورة والمُشاهد، وصانعي الصُوَر والمَشاهد، في لحظة فوريّة واحدة. قوّة الحادثة المفاجِئة، وما أطلقته في

خطبة السيد حسن نصر الله، وشاهدت صُوَر التظاهرة في نشرات الأخبار، هالها أن تدرك أن تظاهرة سيّد المقاومة إلى ساحة رياض الصلح، كانت «وفاءً لسوريا الأسد وشكرها»، وتهديداً للذين صنعوا مشاهد ساحة الحرّية، بشبح حرب أهليّة مقبلة.

التظاهرة الرماديّة

أنا الذي سرتُ مستطلعاً خائفاً في تظاهرة ٨ آذار، منعطفاً معها من شارع بشارة الخوري نحو ساحة رياض الصلح، فجأة لمحتُ أن ساحة الحرّية قد استعادت مشهد خلائها الرماديّ الموحش. وحين وصلتُ إلى خِيَم الساحة، ورأيت أنها موحشة خالية إلاّ من قلّة معتصمين بالصمت، خوفاً من البرد والوحشة، تذكّرتُ مشاهد كثيرة من أيّام سنوات الرماد. لم أدرك آنذاك أن تظاهرة «حزب الله» الرماديّة ـ التي سارت بقوّة المتحصّنين بقوة ضعفهم وخوفهم من الحرّية، لتأبيد سلطان الضعف والخوف عليهم، وتسليطه على غيرهم ـ تشبه «ضربة مطرقة كبيرة في الماء»، على ما كتب وضّاح شرارة بعد أيّام (الحياة ١٢ آذار ٢٠٠٥). سألتُ جماعة من صبايا ساحة الحرّية إن كانت تظاهرة رياض الصلح قد أخافتهن، فقالت إحداهن إن ما يشغلهن ويفكّرن فيه ليس الخوف، بل اكتشاف السبل والمسالك الصعبة، التي تتيح إمكان عيشهن في بلد واحد مع جمهور المشاركين في تلك التظاهرة الحربيّة المرصوصة الخاطفة. وكان حسن داوود قد روى («المستقبل» ٢٧ شباط) أن امرأة تُدعى «عفاف» أخبرتْ صديقتها، في يوم تشييع رفيق الحريري، أنها قرّرت ترك السكن في «الضاحية الجنوبيّة» (معقل سيطرة «حزب الله») التي بدت لها «كأنها تنفّذ حداداً رسميّاً على الفقيد». وهذا ما أشعر عفاف أن أهل الضاحية «بعيدون، كما لو أن تشييع الحريري يحدث في بلد آخر». أما في يوم خروجهم في مسيرتهم الكبرى من ضاحيتهم ـ الغيتو إلى ساحة رياض الصلح في «البلد الآخر»، فقد خرجوا بـ«تكليف شرعيّ» إلهي من الوليّ الفقيه الإيرانيّ، هاتفين: «برّي ونصر الله والضاحية كلّها».

ظهور القائد

المتابعات الصحافيّة اللبنانيّة، غير المُصابة بـ«الأخذة الصوفيّة» أو بـ«الانخطاف الصوفيّ» في حضرة سيّد المقاومة ومرشدها وقطب شعائر حزبها وحشوده وطقوسه، لم يكن ليخفى عليها أن تظاهرة «التكليف الشرعيّ» جاءت على مثال «مجتمع الحرب» الذي ذوّب «حزب الله» الشيعةَ اللبنانيّين فيه، حتى صار قادراً على حشدهم وتأطيرهم والخروج بأبناء أهل الضعف من عامّتهم إلى ساحات الموت والتهليل للموت في مسيرة الأكفان. وهي مسيرة شهيرة ألبَسهم الحزب الخمَيْنِيّ فيها أكفان الموت التي وزّعها عليهم كهدايا الأعياد. على مثال هذا الحشد والتأطير والخروج، خرجت تظاهرة ٨ آذار من الضاحية ـ الغيتو والمَعقَل، إلى الساحة الجديدة، التي جعلها مشروع رفيق الحريري العمرانيّ، باهرة ساحرة وسافرة سفور النساء الشيطانيّ في عقيدة «حزب الله». وهكذا بدت الساحة لكثيرين من الذين استقدمهم الحزب في مسيرته الحربيّة إلى الساحة التي تبهرهم ويرهبونها ويستريبون منها. وهذه كانت أيضاً حال الأمين العام لحزبهم أثناء عبوره وسط الصالات المطفأة في الملهى الليليّ الكبير «بودا بار»، الآتي إلينا من بلاد «الشياطين الكبار» ليفسدنا ويحرفنا عن طريق المقاومة الاستشهاديّة، الكفيلة وحدها بانتصارنا الساحق على الغرب

من مربّعه الأمنيّ في الضاحية الجنوبيّة لبيروت، ليتصدّر تظاهرة الولاء لسوريا الأسد والبعث إلى ساحة رياض الصلح في ٨ آذار.

ربما لم يكن أيّ من الذين مشوا في مسيرة تشييع رفيق الحريري، واعتصموا قرب الضريح وقاموا بزيارته، يتخيّل أن ما يفعله يربّي الغضب والخوف والحقد والضغينة في جوارح أيّ من اللبنانيّين، إلاّ حين شاهد تظاهرة ٨ آذار تزحف ذاك الزحف الحربيّ بقيادة «حزب الله» إلى ساحة رياض الصلح القريبة من ساحة الضريح ـ المزار. فالأعلام اللبنانيّة التي راح يلوّح بها جمهور هذه التظاهرة الغاضب، بدت طالعة من ثقافة «الكيتش» والببغائية، كأنها أقنعة محنّطة، على خلاف الأعلام الجديدة الزاهية في الساحة الحرّة، حول مخيَّم الحرّية الذي اعتصم فيه طلاب لبنانيّون قرب الضريح الذي أطلق القدر المأسويّ لصاحبه مسيرةَ استقلال لبنان عن نظام البعث السوريّ.

لقد بدت تظاهرة ٨ آذار كالتظاهرات في بلدان الأنظمة الديكتاتوريّة والشموليّة المحنَّطة على المثال السوفياتيّ الراحل، حين تُسيّر شعوبها التعسة في التظاهرات، لتلوّح بأعلام ولافتات وشارات محنَّطة، تكنّ لها مزيجاً من مشاعر الطاعة والولاء والحقد والضغينة، في وقت واحد. نسجاً على هذا المثال المتأصِّل في نظام أسدَيّ البعث السوريّ، أُخرجت في دمشق، بالتزامن مع «ثورة الأرز» مسيرات الحقد على لبنان الحرّية والاستقلال، وعلى تقرير لجنة التحقيق الدوليّة في اغتيال رفيق الحريري. ذلك لأن لبنان لا يكون حرّاً ومستقلاً في عقيدة البعث، إلا إذا وُلّي عليه ضابط مخابرات سريّة وعلنيّة، يرابط في عَنْجَر، مقرّ قيادة المخابرات السوريّة في لبنان. وكان هذا الضابط وجهازه، طوال أكثرَ من عقدَين، موكلين إدارة السياسة اللبنانيّة إدارة أمنيّة، لم يعد رفيق الحريري يستطيع تحمل تبعاتها، فخرج عليها خروجاً بطيئاً ومتعرجاً، فكان عقابه الإعدام، لـ«تصحيح مسيرة وحدة المسار والمصير»، وليكون إعدامُه عبرة لمن تسوّل له نفسه الخروج على هذه المسيرة.

لكبح خروج المواطنين اللبنانيّين على طاعة الاحتلال البعثيّ السوريّ، ولإخافتهم، أخرج «حزب الله» أو حزب التكليف الشرعيّ، رعاياه في تظاهرة ٨ آذار. فضاعفت هذه التظاهرة من إفتتان اللبنانيّين بالخروج إلى ساحة الحرّية في ١٤ آذار ٢٠٠٥. وهذا ما فاقم غضب «سيّد المقاومة والتحرير»، السيد حسن نصر الله، فأهدى غنيمة مقاومته الأبديّة ورمزها المقدّس (بندقية حربيّة إسرائيليّة غنمها حزبه في عمليّاته العسكريّة) عربون وفاء وولاء لضابط المخابرات السوريّة الذي تجوّل خائفاً، للمرة الأخيرة، في شوارع بيروت لوداع خلاّن الصفاء والوفاء لمخابراته. لكن، كم كان جميلاً وفاتناً أن يُطفئ شعب ١٤ آذار جذوة مسيرة التكليف الشرعيّ والحربيّ، ليرسم للبنان وللعيش فيه أفقاً ملوَّناً بغير الغضب والخوف والعداوة والحقد والحرب، مُعيناً للسياسة والاجتماع والقوّة.

مسيرة مخادعة

التلميذة التي غادرت مللها من الأخبار التلفزيونيّة، واعدتْ زميلاتها في المدرسة على أن يشاركن في تظاهرة ٨ آذار، ظنّاً منها أنها حلقة في سلسلة التظاهرات والاعتصامات الملوّنة والحرّة التي سبقتها في ساحة الحرّية لكن مدرسة التلميذات لم تعلّق دروسها في ذلك النهار، فتعذّر عليهن المشاركة في التظاهرة الكبرى لحزب المقاومة. في المساء، بعدما استمعت التلميذة إلى

في صدورهم من خوف ومذلّة وهوان. وإذا كانت احتفاليّة ١٤ آذار استدراكاً لما فات فعله للخروج من الحرب، فإن تظاهرة ٨ آذار خرجت لتعلن ولاءها لمجتمع الحرب وأشباحه العلنيّين. وهي تجسِّد «موقفاً ذئبيّاً» يستقي معنى السياسة «من العداوة»، على ما كَتب حازم صاغيّة مستعيداً معنى الوطنيّة والسياسة في الأنظمة الإنقلابيّة العربيّة («المستقبل» ٢٧ آذار ٢٠٠٥). و«لفرط غربته عن سنّة (عربيّة) معلومة للتظاهر»، شكّك صالح بشير («المستقبل» ٦ آذار٢٠٠٥) في تسمية «ما فعله اللبنانيّون بعد اغتيال رفيق الحريري، بالتظاهرات». فهم، بحسبه، «لا يأتلفون في عصبيّة صلبة، ولا يمشهدون الغرائز البدائيّة، ولا يخوضون مسيرات تحاكي الحروب، تعوِّض عنها أو تستبقها وتنذر بها أو تستكملها»، على ما فعل «حزب الله» في تظاهرة ٨ آذار.

إلفة «الغرباء»

أنا الذي مشيت وسط جموع المواطنين اللبنانيّين واللبنانيّات الأحرار في نهار ١٤ آذار ٢٠٠٥، حدست لماذا لم يغمرني من قبل ذلك الشعور القويّ والواثق والأكيد، بأن خطّ تماس مجتمع الحرب قد زال حقّاً وفعلاً بعد ١٥ سنة من زواله من قلب المدينة. لقد غمرني ذلك الشعور وتهيَّأ لي أن الزمن اللبنانيّ قد دار دورة كاملة بين ١٩٧٥ و٢٠٠٥. وفيما كنت أنظر في وجوه الشبّان والشابّات المبتهجات من حولي، فكّرت كم كانت كئيبة مشاركتي الخجولة وغير الواثقة، في رسم ملامح مجتمع الحرب اللبنانيّ، حين كنت مستسلماً لغنائيّة شبابنا العروبيّ والثوريّ الكئيب في سنتَي الحرب الأولّيين.

وأنا الذي سرت مع جموع المشاركين في جنازة رفيق الحريري، انتبهت كيف كان كل من المشيّعين والمشيّعات يتصفَّح وجوه الآخرين والأخريات، تصفُّحاً جديداً، لم يتعوّدوا عليه من قبل، أو أنستهم حروب سنوات الرماد واليأس الطويلة، وسنوات تشتيتهم وسجنهم في القهر والذلّ والمهانة والخوف، أنهم خبروه وعرفوه وألفوه من قبل في حياتهم السابقة. لذا بدوا لأنفسهم وللعالم، كما لو أنهم للمرة الأولى يخرجون ذلك الخروج إلى الشوارع والساحات، حيث ساروا إلى الجنازة، وفي الجنازة، سَيْر «غرباء» ذاهلين واجمين لتروح تسري في جموعهم المتباينة والمختلفة والموحّدة، وفي كلّ فرد أو شخص منهم، إلفة جديدة، آنيّة وهشة، تلقائيّة وعفويّة، لكن متماسكة وغير مسترسلة حتّى الذوبان في حشد مرصوص يطلب القوّة وسلطان الواحد المتعالي ويتلقى إشاراته على نحو صوفيّ أو هذيانيّ مسترسل.

إنها إلفة خافتة، دامعة ومتسائلة، مستغربة وغاضبة، لكن بلا صخب ولا تطلب الثأر، بل المشاركة الصامتة أو شبه الصامتة، في الجرح والحزن اللذَين قدْر فرديّتهما يطلبان عموميّة جامعة، من دون أن تشحَن هذه العموميّة بقوّة فجّة تسطو على مشاعر الأفراد والجموع وجوارحهم وتنهبها، لتوحّد حركاتهم وسكناتهم وكلماتهم وتحوّلهم حشداً أو جمعاً في صيغة المفرد أو الواحد.

وفي الجنازة الهادئة الدامعة، انتبهوا أنهم قادرون على تحويل اشتراكهم في الألم إلى مصالحة مع أنفسهم وفي ما بينهم، كي يدفعوا عنهم قهر تلك القوّة الغاشمة التي احتقرتهم وحاولت أن تقتل فيهم إرادة الحياة والاستقلال.

الهشاشة الملوّنة

في مقارنة سريعة بين تظاهرتَي ٨ و١٤ آذار ٢٠٠٥، مستمَدَّة من المشاهدة

وتدمير حضارته الشيطانيّة الماجنة. ووصف رضوان عقيل («النهار» ٩ آذار ٢٠٠٥)، أنه من خلف زجاج واقٍ من الرصاص سدّ نافذة في بناية العسيلي، ظهر سيّد المقاومة ظهوره الأمنيّ ـ الشبحيّ، ليخاطب حشوده المنخطفة بظهوره، وليعرّف بهم في وصفهم أهل مجتمعه الحربيّ: «عائلات شهداء، جرحى وأسرى محرّرون، وعائلات أسرى». هذا بعدما كان تجهيز المنصّة الأمنيّة قد استغرق ساعة كاملة، راح عريف الخطباء في أثنائها يُلهي الحشود ويسلّيها بخطابته الزجليّة الجوفاء الباهرة، حتى ظهور المفاجأة التي لم يتوقف عن التبشير بحدوثها، قائلاً: «هل تعلمون أن السيّد القائد نصر الله موجود هنا بينكم؟!»، فجاوبوا، كعادتهم، بآيات التكبير والولاء، وتمنّي الموت لأميركا، شيطانهم الأكبر. وفي هذا الوقت كان الجهاز الأمنيّ الخاص بالسيّد القائد، يتنقّل به خفية من بناية إلى بناية في وسط بيروت الجديد، على ما سرَت شائعات، بعدما كان «محافظ العاصمة قد أوعز من أمس إلى المهندسين المعنيّين بالبُنى التحتيّة في الوسط المدينيّ، بتسهيل عمل جهاز «حزب الله» الأمنيّ، الذي قام بالكشف على شبكة المجارير في ساحة رياض الصلح، مستعيناً بكلاب بوليسيّة»، بحسب شهادة رضوان عقيل نفسه.

الخوف من اليُتم

هذا كلّه ينبِّهنا إلى أن مجتمع «حزب الله» الحربيّ، هو «مجتمع بوليسيّ» أيضاً، وربما تكون بوليسيّته في النواة من حربيّته. وهو ينبِّهنا أيضاً إلى أن القوّة الأسطوريّة التي تحفّ بحضور السيّد القائد، ودبيب الخوف الذي ينبعث من احتشاد حشوده الحربيّة المرصوصة، لم تحضرا كاملة إلى ساحة رياض الصلح إلا لـ«الاعتذار من سوريا الأسد والبعث»، بعدما جرحت مشاعرَ نظامها الرقيقة الشفّافة، «الكلماتُ البذيئة» التي صدَرت عن بعض المعتصمين في ساحة الحرّية. وكان جمهور «حزب الله» قد أطلق العنان لمخيّلته الخرافيّة الهستيريّة، فلم يترك شائعة مقذعة، إلاّ وألصقها بأولئك المعتصمين، مستعيناً على ذلك بمعجم يسفّل المرأة وكلّ ملمح أنثويّ في الرجل، على طريق «ثقافة الاستشهاد». وهي الثقافة التي أدخل خطيب الحزب الأول اغتيال رفيق الحريري في سلكها. فأضاف إلى صفات «رجل العطاء» «عطاء الدم»، ليتحوّل الرجلُ شهيداً من شهداء الحزب، كأنه ذهب إلى اغتياله مختاراً، كالذاهب إلى عمليّة استشهاديّة على مذبح «العلاقات الأخويّة» بين لبنان وسوريا. أيّ سوريا الأسد والبعث، التي قال يتيمها الخائف إن «أحداً لا يستطيع أن يُخرجها من لبنان، ولا من عقله ولا من قلبه ولا من مستقبله». لكن سوريا الأسد والبعث خرجت من لبنان من غير أن تخلّف الوحشة والخوف، إلاّ في قلوب أيتامها، ومن دون «أن تنقلب الدنيا إلاّ على رؤوس المجرمين»، على ما بشّر صديق رفيق الحريري ورفيق دربه، فؤاد السنيورة، بعد مسلسل الاغتيالات والتفجيرات المتنقِّلة التي ضربت البلاد بعد خروج الجيش السوري ومخابراته من لبنان.

التطهّر من المذلّة

كلمات جنرال البهجة الاستراتيجيّة عن «ضرب الرذالة»، وتظاهرة ٨ آذار الحاشدة في خروجها من مجتمع الحرب الأصمّ الخائف، لتبعث الخوف من حرّية مواطني العلانيّة العامّة في ساحة الحرّية، كانت من أسباب خروج لبنانيّي ١٤ آذار ولبنانيّاته إلى احتفاليتهم المليونيّة الكبرى، للتطهّر الأخير ممّا ربض طويلاً

محمد أبي سمرا
ولد عام ١٩٥٣. روائيّ وصحافيّ لبنانيّ. صدرت له الروايات التالية: «بلاد المهانة والخوف. رحلة» (٢٠٠٤)؛ «سكّان الصُوَر» (٢٠٠٣)؛ «الرجل السابق» (١٩٩٥)؛ «بولين وأطيافها» (١٩٩٠).
يعمل حاليّاً في صحيفة النهار.

ومن الكتابات الصحافيّة الغزيرة التي واكبتهما، يمكن إثبات الملامح الآتية: ما فعله لبنانيّو ١٤ آذار، جاء وليد آنيّة حيّة، وهو متعدّد المصادر الثقافيّة والاجتماعيّة: إتصال بالعالم الخارجيّ. هجرات خارجيّة والعودة منها. التلفزيون وفضائيّاته المُعَوْلمة. شارع مونو ووسط بيروت الجديد. الإنترنت والوسائط الجديدة. الموضة والأزياء وأشكال التعبير المعاصرة. السهر والترفيه والمطاعم ودورِ السينما. السعي إلى المتعة والبهجة. الأغاني الجديدة وثقافة الجسم الحر، وحضور النساء حضوراً طاغياً. بل حضور الأنوثة بألوانها وأزيائها وهشاشتها... وهذا كلّه وغيره لا تختصره السياسة، وخصوصاً في معناها العربيّ، الذي تجسِّده المهرجانات والمسيرات الحزبيّة ومعسكرات التدريب وفتيان الثورة وأشبال الحزب الواحد. على خلاف هذا كله جاءت تظاهرة ٨ آذار: أجسام محجَّبة مغلولة الحركة، روّضها نظام حياة منكفئة يصنعها التأطير الحزبيّ الأيديولوجيّ والعسكريّ... فلا يبقى من الشخص سوى جسم مسربل بالروح الحزبيّة وأقنعتها، التي لا تقوى على إخفاء ذلك الثقل البائس، الذي يصنع حشداً منقاداً إلى ما ينزل عليه من علياء خطابة جوفاء من خطباء معصومين. ألهذا كتب فادي طفيلي («المستقبل» ٦ آذار٢٠٠٥) من غيبته الهولنديّة عن لبنان ١٤ آذار، رسالة إعتذار من اللبنانيّين عن العار الذي ألحقه بنفسه وبهم، جرّاء إنتسابه القديم إلى الحزب السوريّ القوميّ الاجتماعيّ؟ إنه اعتذار ـ اعتراف بوقائع تحويل المدرسة الأرمنيّة في زقاق البلاط ثكنة عسكريّة حزبيّة، اختلط عناصرها الحزبيّون بعناصر الاستخبارات السوريّة، فكتبوا التقارير وأجروا المسوح المعلوماتيّة للأحياء وسكّانها وعلاقاتهم وزوارهم... ورفعوها إلى ضابط الاستخبارات في مركزه القريب... بغية «توحيد أمّة الخرافة» التي اغتالت رفيق الحريري، لأنه سعى أخيراً إلى الخروج عليها وإخراج لبنان منها، فكان اغتياله المأسويّ في غفلة منّا ـ نحن الذين نفرنا طويلاً من سياساته ـ بداية خروج لبنان من المأساة.

٢٤ تشرين الثاني ٢٠٠٥

ندوات

لبنان إلى أين؟: حازم صاغية، وسام سعاده، نهلة الشهال، وكمال حمدان. أدار الندوة بلال خبيز

مقدّمة، بلال خبيز

لبنان وعودات المكبوت، حازم صاغية

بؤس المُمانعة وشروط الإمكان الديموقراطيّ، وسام سعاده

تسويةٌ في لبنان أم عقدٌ اجتماعيّ جديد؟، نهلة الشهّال

لبنان إلى أين؟، كمال حمدان

الممارسات الفنيّة المعاصرة، فضاءٌ لإعادة بناء العِلْم، كارول سكوايرز وستيف كورتز. أدارت الندوة لين لوڤ

مقدّمة، لين لوڤ

العِلْم في صُوَر: من اليوجينيا إلى الاستنساخ البشريّ، كارول سكوايرز

الجريمة، والفنّ، وعلوم الأحياء، ستيف كورتز

بلال خبيز

مواليد ١٩٦٣ في لبنان. هو شاعر، وكاتب وصحافي. من مؤلّفاته في الشعر: «عن مرض والدي والحرّ الذي لا يطاق» (١٩٩٧)؛ و«ربما ذكرى هواء» (١٩٩١)؛ وفي البحث: «اللحظة التي تفتح فيها عينيك هي لحظة الفاجعة» (٢٠٠٧)؛ «الصورة الباقية والعالم الزائل» (٢٠٠٥)؛ «العولمة وصناعة الأحداث الزائلة» (٢٠٠٢)؛ «في أن الجسد خطيئة وخلاص» (١٩٩٨). كما شارك في العديد من المعارض الفنّية المحليّة والعالميّة منها: بينالي الشارقة (٢٠٠٢و٢٠٠٧)؛ بينالي البندقيّة (٢٠٠٣)؛ ڤيت دو ڤيت، روتردام (٢٠٠٢)؛ ومشروع «الحمرا»، أشكال ألوان، بيروت (٢٠٠٠). صحافي، يعمل أمين تحرير ملحق النهار الأدبي، منذ ١٩٩٤.

لبنان إلى أين؟

حازم صاغيّة، وسام سعاده، نهلة الشهال، وكمال حمدان. أدار الندوة بلال خبيز

منذ اغتيال الرئيس رفيق الحريري في ١٤ شباط ٢٠٠٥ والوضع اللبناني يتشكّل على إيقاع مختلف وغير معهود. يصحّ ذلك على الأفكار كما على السياسة والاقتصاد، وعلى جبهة الداخل كما على جبهة الخارج. فكيف نتأوّل تلك الأحداث المفصليّة؟ (إنسحاب الجيش السوري من الأراضي اللبنانية والانقسام السياسيّ الجذري الذي تلاه؛) وإلى أيّ حد يمكن القول إن المسار المستقبليّ للبلد سيكون محكوماً بها؟ وقبل هذا، وبعده، كيف تستطيع الطريقة التي نفهم بها تلك الأحداث أن تؤثّر في مسارها ووجهتها المقبلين؟

لم يكن عنوان الندوة غريباً. بل إن لبنان كان دائماً ومنذ تأسيسه في مواجهة السؤال نفسه: إلى أين؟ لكن الأحداث التي أعقبت «أشغال داخليّة ٢» (خريف ٢٠٠٣)، وعصفت بلبنان عصفاً شديداً لم يشهد مثيلاً له منذ سبعينات القرن الماضي، جعلت من السؤال الذي طرحته الندوة عنواناً لمناقشاتها أكثر حرارة. والأرجح أن المشاركين في تلك الندوة الذين كانوا يستشعرون المخاطر التي تحفّ بلبنان بعد اغتيال الرئيس الحريري، ما كانوا يستطيعون يومذاك أن يتخيّلوا طبيعة السيناريوات الكارثية التي تَعرَّض لها لبنان في الشهور التي تلت الندوة.

لبنان إلى أين؟ هذا السؤال كان مؤرقاً وحاراً في العام ٢٠٠٥ وبات في ٢٠٠٦ أكثر حرارة واليوم يكاد يصبح على كلّ شفة ولسان. وربّما يجدر بنا أن نرفق هذا السؤال الشديد الإقلاق والذي بدا مطلع ٢٠٠٦ قابعاً على قمّة التشاؤم بسؤال آخر أكثر بساطة لكنه أشدّ إقلاقاً: اللبنانيّون إلى أين؟

بلال خبيز
٢٠٠٧

أرمنيّة أمّه وسط بيئة عشائريّة التركيب بالغة الذكريّة.

والحال أن امتداح الحافظ تجربةً كانت الحرب أنشبت فيها أظافرها، وكان الكثيرون يُجمعون على أن الحرب تلك نتيجةٌ طبيعيّة لقُصورها، أمرٌ يستوقف. فكأن لبنان، وهو ما يجوز استخلاصه من كلمات المثقّف السوريّ، عوقب بالحرب على تقدّمه، لا على قصور فيه، علماً بالوجود المؤكّد للقصور. لكن هل يُستعاد الوضع هذا الذي كان عليه لبنان كما وصفه ياسين الحافظ؟

أظن أن طوائف البلد، وقواه الفاعلة، مدعوّة إلى أن تتّفق على طبيعة السؤال قبل أن تنبري إلى تقديم الجواب. فإذا كان السؤال المتّفَق عليه هو هذا، أمكننا أن نرى في آخر النفق ضوءاً. والواقع أن الاتفاق المرتجى ليس قائماً، بحيث نجدنا مضطرّين كلّما سألنا: «لبنان إلى أين؟»، أن نعود فنسأل: «لبنان من أين؟» ونطوي الاقتراح الذي يمكن اشتقاقه من ملاحظة الحافظ. فليس سرّاً أن الحدث الراهن في مجتمعات يغلب إنقسامُها الطائفيّ حداثتَها حدثٌ سابق. وهذا مردّه إلى تحجّر راسخ وبُنيويّ في التكوينات الطائفيّة يجعل المستقبل، كلّ مستقبل، عوداً على بدء أو اعتراضاً على بدء. وأغلب الظن أن العنصر الأفعل والأوزن في نزاعات اللبنانيّين وُلد مع ولادة لبنان الحديث. وهو لئن كانت له مقدّمات وأصول سابقة، فقد استمرّ يستعير نُتفاً من أيديولوجيّات عصريّة، كالقوميّة والوطنيّة والاشتراكيّة والليبراليّة وغيرها، كي يموّه مُحرّكاته الفعليّة. ذاك أن الزواج الذي نشأ بين العصبيّات الأهليّة الكثيرة وبين الدولة ـ الأمة أطلق مكبوتاً وكبت طُلقاء. أما المكبوت الذي أُطلق فكان المسيحيّين، وبتحديد أكبر، الموارنة. فهم الذين قضت ظروف تاريخيّة وثقافيّة أن يكونوا الوسطاء المحليّين لوفادة الدولة-الأمّة محمولةً على جناح الوفادة الغربيّة. حصل هذا بعد تاريخ من الذميّة عاناه المسيحيّون، لاسيّما الموارنة، في ظل العهد العثمانيّ المديد.

لكن الدولة-الأمّة هذه، الموسومة بقيادة مارونيّة، دفعت طوائف وجماعات أخرى إلى التعامل مع الحدث الخطير بوصفه هزيمة مُرّة. وبعد تظاهرات في المدن «السوريّة»، وأعمال عنف عرفها الجنوب على أيدي من سُمّوا «العصابات»، استقرّ المهزومون على إقرار بالواقع تشوبه درجة من كبت الذات. ووضعٌ كهذا ما كان يمكن للدروز إلا أن يستشعروه، هم الذين أحسّوا بأن تاريخ القرن التاسع عشر، «الممهّد» لنشأة لبنان مطالع القرن العشرين، كان تاريخ تراجعهم البادئ بقتل بشير جنبلاط. ومن ناحيتهم، حُمل السنّة على الانفصال عن امتدادات أهليّة وتجاريّة في مدن سوريّة ليعيشوا، للمرة الأولى منذ مئات السنين، في ظل حكّام غير سنّة وغير مسلمين. ولم يُخفِ الشيعة شعورهم بأن جبل لبنان إنما قام على حساب جبل عامل المنجذب، بدوره، إلى شمال فلسطين.

وما كان لـ«التقدميّ» الذي جسّده إنهيار السلطنة العثمانيّة وقيام دولة ـ أمّة ذات مركز واحد ليبدو تقدميّاً صافياً. فالتقدم والتخلف ما وُجدا، ولا كان ممكناً أن يوجدا، على أجنْدة أفكارنا يومذاك، خصوصاً أن الطوائف لا تستطيع، تعريفاً، أن تكون «موضوعيّة» على حساب أناها المتورّمة. كذلك كانت التقدميّة المتمثّلة في الدولة ـ الأمّة تدفع ثمن إصطباغها بقيادة طائفة معيّنة، فتخسر الكثير من تقدميّتها.

هكذا تبدّى الموارنة الذين أوكل إليهم التاريخ المحليّ أن يكونوا وسطاء الدولة ـ الأمّة، كأنهم أساتذة قساة يطالبون الملتحقين بالصفوف بأقساط باهظة جداً.

لبنان وعودات المكبوت

حازم صاغية

مع اندلاع حرب لبنان في العام ١٩٧٥، كتب مثقّف سوري كان يقيم في بيروت: «شعرتُ عندما أخذ لبنان يحترق، بفاجعة مزدوجة، قوميّة وشخصيّة: أحسست، وأنا ذو الهوى القوميّ العربيّ، أن ليس وطني فقط هو الذي يحترق، بل بيتي أيضاً، وأن فاجعة لبنان كانت مجانيّة. كثيرةٌ هي الأسباب الأصليّة والمباشرة التي دفعت إلى إحراق لبنان. لكن يُخيّل إليّ أنه لقي هذا المصير لأن نافذة للديموقراطيّة، مهما بدت مثلومة وملوّثة، كانت لا تزال مفتوحة فيه. هذه النافذة التي تفد منها رياح الثقافة الحديثة، والتي جعلت من لبنان مختبراً فكريّاً للوطن العربي، ومن بيروت عاصمته الثقافيّة والسياسيّة، كانت مستهدفة بلا شك». أما تفصيل السبب الذي حمل الكاتب على ذلك، فإن لبنان «لم يأوِني (...) من شبه تشرد بعد سجن دام تسعة أشهر ونيف فحسب (وفي السجون بخاصة تنكشف البُنية السياسيّة العربيّة على حقيقتها)، بل أيضاً لم ألبث، بعد إحساس عابر بالغربة، أن شعرت بدفء افتقدته منذ زمن. أصبحت أنام ملء جفوني دون أن يؤرّقني هاجس زوّار الليل. ومن لبنان وفيه وحده كانت كتبي تُطبع وكتاباتي تُنشر. أكثر من ذلك: بفضل لبنان أصبحتُ على اتصال حميم بالثقافة الحديثة. تعلّمتُ كيف أتعامل على نحو أقلّ فأقلّ شرقيةً مع زوجتي وأولادي، تعلّمتُ كيف يكون الشغل المنظّم المنتظم وكيف السيطرة على الوقت. في الغرب كنت قد أخذت فكرة مباشرة عن الحداثة وحقّقت تماسّاً ما معها. وفي لبنان حاولت، ولا أزعم أنني نجحت، وأنا الذي أعيش وسط مجتمع شرقيّ ضاغط، أن أمارسها وأجعل منها نمط حياة».

الكاتب، ياسين الحافظ، كان تقلّب في السياسات العربية الراديكاليّة، ما بين قوميّة وماركسيّة. وقد انتهى به المطاف إلى التشديد على العقلانيّة والحداثة، من غير أن يتخلّى عن ماركسيّة وعن قوميّة عربيّة ما ظل يقول بهما وحده من بين سائر الكتّاب الماركسيّين والقوميّين العرب. ويجوز الظن أن الحافظ، في ما لو قُيّض له أن يعيش أكثر مما عاش، هو الذي اختطفه السرطان أواخر السبعينات، كان أسقط ما تبقّى لديه من ماركسيّة وقوميّة فريدتين. وهذا ظنٌّ يطول فيه النقاش من غير نتيجة. إلا أن المؤكّد أنه، في كلامه عن لبنان، قال ما يجافي أحكام الماركسيّين والقوميّين في البلد المذكور. فقد وضع يده على الديموقراطيّة، هو الحسّاس لمسألة الأقليّات لأسباب كان في عدادها

أي غير لبنانيّ آخر.

– وهو، كذلك، ثقافيّ يقوم على الإقرار بالرموز والثقافات الفرعيّة للجماعات الأخرى بدل المركزيّة الطائفيّة الجبليّة والرومنطيقيّة، معطوفاً على الكفّ عن «تمثيل» غير المسيحيّين وإلحاق ما هو لبنانيّ بما هو مسيحيّ حصراً.

– وهو، قبل كل شيء آخر، اقتصاديّ ـ اجتماعيّ ينمّ عن رحابة قصوى في ما خصّ الإنماء وتوزيع المناصب والمواقع، خصوصاً وقد علّمت تجربة الأعوام الثلاثين الماضية أن الموقع القويّ في الدولة، بما فيه الإمساك برئاسة الجمهوريّة وقيادة الجيش، ليس ضمانة دون تردّيه في المجتمع. واحتمالٌ كهذا ربما لم يتوافر للمسيحيّين من قبل، في أزمنة العصف الراديكاليّ والهوج النضاليّ الجامع المخيف للأقلّيات، إلاّ أنه متوافر الآن، يحضّ على دخول المغامرة هذه بثقة أعلى، طارحاً على الشيعة نقلةً في الوعي من أفقه التجمّعيّ ـ الطائفيّ، الموصول وصلاً وثيقاً بالعناصر الإقليميّة، إلى أفقه الوطنيّ. وبقلق يرقى إلى هلع، يلحّ التطلّبُ على مبادرة ذاتيّة واعية تقطع الطريق على المآسي المؤلمة، فلا يحصل الانزياح والانحياز الشيعيّان بعد مأساة كتلك التي أصابت الطائفة السنّيّة، ومعها لبنان كله، وحملتها على الانزياح والانحياز. فأمّا وقد خرجت إسرائيل وتراجع الكلّ عن تعويلهم عليها، بقي أن تنضبط وطنيّة اللبنانيّين بحدود الإجماعات الوطنيّة العامّة، فلا تفيض عنها إلى ما يجافي الطبيعة التعدّديّة للبلد وما تواضع العالم عليه في وقت واحد.

ذاك أن الوطنيّة العاقلة المتّزنة هي التي تلوّنها الطوائف بألوانها، من دون أن تتحول الطوائف نفسها وطنيّات طائفيّة متناحرة لا تصير وطناً، وشعوباً متنازعة لا يُصنع منها شعب. وإذ ذاك نبقى نهباً لحروب كتلك التي دارت بين «قبيلتين متساويتين في البربريّة»، حسب وصف ديبلوماسيّ غربيّ لمواجهات ١٨٦٠، بدل أن نرتقي إلى عودة المكبوت الوطني وإشباعه. عندها نستعيد الملامح التي وصف ياسين الحافظ بعضها، من غير أن تفارقنا مرارةٌ مصدرها أننا نجهد وندمّر ونموت كيما نستعيد ماضياً يكون مدخلنا إلى المستقبل.

١٨ تشرين الثاني ٢٠٠٥

حازم صاغية

كاتب وصحافيّ. عمل في جريدة السفير في بيروت بين ١٩٧٤ و١٩٨٨. منذ ١٩٨٨ هو كاتب رأي في صحيفة الحياة التي تصدر من لندن، كما أسّس ولا يزال يشرف على تحرير «تيّارات»، الملحَق السياسيّ الأسبوعيّ الذي يصدر عن الصحيفة نفسها. صدر له كتب عدّة عن لبنان، والعروبة، والإسلام السياسيّ.

ويتراءى، مذّاك، أن ما يعيشه اللبنانيّون عوداتٌ متلاحقة للمكبوت، تمارسها طائفة بعد طائفة، فيما تقيم الرضّة الجذريّة الدائمة في صعوبة المزاوجة بين الحداثيّ والأهليّ، وبين الدولة ـ الأمّة والعصبيّات العديدة. والمكبوت الذي يوالي العودة هويّاتٌ فرعيّة استُبعدت، إلى هذا الحدّ أو ذاك، من بناء الهويّة اللبنانيّة الحديثة، فيما كانت اللبنانيّة، بقيادتها المارونيّة المتوافرة، ترتسم تضييقاً للوطن وتضييقاً لمعاني الحداثة التي تستحضرها.

فلئن تمّ بلوغ الاستبعاد، خلال ١٩٢٠ – ١٩٧٥، عبر اشتغال ملطّف لعدد من الميكانيزمات الدفاعيّة، كالإنكار والصدّ والقمع، تبين أن العناصر المستبعَدة لا تقبل التذويب وإنما، في المقابل، تعود دائماً إلى خطابها الواعي فتشكل بُعده البسيكولوجيّ. وبالترتيب الزمنيّ، والمفهوميّ أيضاً، كان المكبوتُ الأول والعائدُ الأول الطائفةَ السنّيّة التي فقدت موقعها الممتاز في سلطنة مترامية الأطراف. وقد اتخذت عودتُها شكلَ القوميّة العربيّة الناصريّة، قبل أن تتخذ، لاحقاً، شكل التضامن النضاليّ مع المقاومة الفلسطينيّة. لكن إنشداد السنّة المدنيّين إلى وظائف القطاع العام وإلى تجارة القطاع الخاص، وما تستدعيه من استقرار، أقام سياساتها على قدر دائم من الحيرة. فما إن ظهر رفيق الحريري، حتى لاح كأن التعبير والإشباع شرعا يحلاّن محل الكبت. وهذا إنما حصل بعد طول معاناة حيال الحرب المدمِّرة للمدن، كما حيال «حلفاء موضوعيّين» حكموا باسم «الرعاية الإقليميّة». هكذا، فعندما اغتيل الحريري، تبيّن أن ما كبته لبنان فيهم أقل بكثير حجماً وكلفةً مما كبتته فيهم العروبات الرائجة، وأقل جزاءً في الوقت نفسه.

وبدوره، عاد المكبوت مع الدروز في مواقف ومطالبات تعكس حراجة الوضع العدديّ والديموغرافيّ للطائفة الدرزيّة في لبنان عموماً وفي جبله خصوصاً. وغالباً ما تم الالتفاف على هذه الحراجة بالبحث عن حلفاء أقوياء أو، ذات مرة، بإنشاء «حركة وطنيّة» توسّع الطائفة الصغيرة وتكبّرها. أما الشيعة فبعد تمرين اجتماعيّ.ديموغرافيّ رمز إليه موسى الصدر، عاد مكبوتهم، على نحو انفجاري، في شكل الإسلام الأصوليّ كما رمزت إليه الثورة الإيرانيّة، ومن ثم في شكل التأبيد الأسطوري للمقاومة بعد انتهاء موجباتها في الواقع.

وما من شكّ في أن التحوّل السنّيّ كان التطوّر الأهم الذي استجدّ خلال الأشهر التي ابتدأت بشباط ٢٠٠٥. فقد أفضى إلى توسيع قاعدة الدعوة إلى دولة ـ أمّة لبنانيّة سيّدة، وفي آن معاً إلى إغنائها بلون جديد نوعيّ وأساسيّ يُثري الدعوة القديمة إلى «المشاركة» ويجسّمها. وهو، إن قُيّض له النمو، يعني انكسار القبضة الأحاديّة للمسيحيّين على المشروع الوطنيّ، وبلورة درجة أعلى من إجماع مُركّب وتعدديّ. لكن حدثاً كهذا لا يزال يلزمه الكثير كي يكتمل، إن اكتمل. وربما كان الشرط الأهمّ حصول إنزياح وإنحياز مماثلَين في الطائفة الشيعيّة، بما يهدّئ مكبوتها ويسكّنه، دافعاً به إلى حيّز التعبير والإشباع. وككلّ رقصة تانغو، تستدعي هذه أيضاً أكثر من راقص. وربما أمكن القول، على ما فيه من مفارقة ظاهريّة، إن كل ترحيب مسيحيّ بالتحوّل السنّيّ الحاصل تشجيعٌ على تحوّل شيعيّ مماثل. والترحيب المذكور متعدد المستويات:

– فهو، أولاً فكريّ يُحل الوطنيّة الدستوريّة محل الوطنيّة الفولكلوريّة العتيقة المولّدة للشوفينيّة وربما العنصريّة، ضد الفلسطينيّ أو السوريّ أو

«ممانعة»، الذي يقرأ الواقع بثلاثيّة: درء الفتنة، وفضح الخديعة، والاستعداد للتصدّي للهجمة.

ليس ثمة مغرَّر بهم. لا إذا خرجتْ الجموع لتفتدي خيار «المقاومة»، ولا إذا خرجت الجموع لتطالب بحقّها في جلاء «الحقيقة» عن مقتل الرئيس رفيق الحريري، وهذه مطالبة تفوق مجرّد ما تعرفه غالبيّة اللبنانيّين بعين اليقين منذ الساعات الأولى للجريمة، لتكون مطالبة بتدوين الحقيقة. فالتدوين، الذي يبدأ من تقريرَيّ فيتزجرالد وميليس، لا يُختَزَل إلى ما يتفرَّع عنه من عقاب ومحاسبة، ذلك أن وظيفته الأصليّة تتصل بإعادة توليد الذاكرة، وهي ذاكرة تستوي بين وجوب تأريخ «الجمهوريّة الثانية» وبين الحاجة لابتداع أساطير مؤسِّسَة، نعرف جميعاً أنها أساطيرٌ مؤسِّسَة فلا تعود تدمّرنا.

ليس ثمة مغرَّر بهم. ثمة قرار تتّخذه الجماعات الأهليّة إن هي قررت «التعامي»، إمّا عن بقاء الاستبداد، وإمّا عن تزكية «الإستعمار»، وقد يكون التعامي فاقعاً أو حصيفاً، حسب منسوب الرياء الخطابيّ الموظَّف لستره، أو تماسكه، أو ترويجه.

وقد يبلغ الرياء حدّاً زائداً عن كلّ حدّ عندما تكون الجماعات الأهليّة أمام حدث استثنائيّ كعامّية ١٤ آذار التي جمعت المسيحيّين والسنّة والدروز والملاحق الديموقراطيّة في ساحة الشهداء. فرياء الممانعة مفاده أن كلّ هؤلاء، أكثر من مليون نفر، قد غُرِّر بهم، وما كانوا يدرون ما يفعلون، أو على الأقل ما كانوا يدرون ماذا يحضَّر لهم. وليس بعيداً عن رياء الممانعة المتأسِّف على المليون المغرّر به، حضر رياء آخر، هو رياء «الوفاء» لـ ١٤ آذار، بما هو وفاء لثورة «مغدورة»، فيضحي المغرَّر به مغدوراً به.

لا بأس إذاً بمحاولة تبرئة حدث ١٤ آذار من هذا الإحباط المزدوج الذي يصوِّر على أساسه كحدث «مغرَّر به» ومن ثم «مغدور به». أهمّية ١٤ آذار ٢٠٠٥ أنه حدث تاريخيّ بمؤثِّرات ديموقراطيّة، أيّ بمؤثِّرات كافية لإثبات إمكانيّة أن يأتي شعب عربيّ بالربيع الديموقراطيّ على طريقة شعوب أوروبا الشرقيّة، وليس عن طريق البوارج الأميركيّة. ما برز في ١٤ آذار هو محض إمكان، مجرّد كمون، فالحدث كان ديموقراطيّاً جداً، لكنه لم يكن من صنع ديموقراطيّين حقاً، وتكمن أهمّيته الديموقراطيّة في أنه نجح في لجم خيار ٨ آذار غير المسؤول، الذي كان يتهدّد التركيبة المجتمعيّة والسياسيّة اللبنانيّة. هذا الإمكان الذي اكتفى ١٤ آذار بإبرازه، أيّ إمكانيّة الإتيان الذاتيّ بربيع ديموقراطيّ، هو إمكان ينبغي التقاطه والحرص عليه، ولا سبيل إلى ذلك من دون القطع الجذريّ مع منطق «الممانعة»، انطلاقاً من تحطيم كل عدَّتها الأفهوميّة، فليس الموضوع بالبساطة التي يطرحها وليد جنبلاط حين يتّفق مع «الممانعة» على مواجهة «الهجمة الاستعماريّة» ويختلف معها على الأساليب وعلى ترتيب الأولويّات. «الهجمة الاستعماريّة» بحدّ ذاتها هي مقولة ينبغي مراجعتها، لأنها تقوم على قياس مضطرب. قياس الإحتلال الأميركيّ لأفغانستان والعراق على الظاهرة التاريخيّة الكولونياليّة الأوروبيّة، ومن ثم تُقاس الأخيرة على الظاهرة التاريخيّة الصليبية القروسطيّة. ينبغي الاستطراد هنا بأن السلطان سليم الثالث في نهاية القرن الثامن عشر كان أكثر تبصّراً من الممانعين يوم رفض استسهال المماثلة، ودعا في فرَمانه الجهاديّ إلى التفريق بين الحملات الصليبيّة وبين الحملة الفرنسيّة على مصر ١٧٩٨. على غرار التمييز الذي أعمَلَه، نحن مطالَبون اليوم أيضاً بالتمييز

بؤس الممانعة وشروط الإمكان الديموقراطي

وسام سعاده

يصرّ خطاب الممانعة على التأكيد بأنه خطاب لا يعادي الديموقراطيّة بحدٍّ ذاتها، وهو حين يتحامل على أولئك المطالبين بتوسيع رقعة الديموقراطيّة أو بكفِّ يدِ الاستبداد، فإنه يدعوهم في الغالب للاقتداء بحال ذلك المُعارِض، المرميّ في أقبية التعذيب والمَهانة والنسيان منذ سنوات، والذي قد يُضرب عن الطعام لمجرد أنه «يشعر» بأن جلّاده الوطنيّ المُمانع صيفاً وشتاءً، هو الآن في محنة دبلوماسيّة، أي أن هذا الجلاّد يقاسي سلسلة منظَّمة من الضغوط الدوليّة، قد يرشَح عنها «هجمة استعماريّة». فقد تمكّن هذا المُعارِض المازوشي من أن يتبيّن الحق من الباطل، ولم يضيّع البوصلة، ولعلّه أقنع نفسه بأنه يُضرِب عن الطعام احتجاجاً على عدم إطلاق سَراحه لمتابعة المعركة القوميّة والالتحاق... بركب الممانعة.

لا تكتفي السيدة «ممانعة» بالمقابلة بين هذا النموذج النقيّ للمُعارِض المازوشيّ المُشتَهى وبين نموذج «العميل» الكليّ النجاسة، لاعق الأحذية على أبواب السفارات، بل إن السيدة المصونة تعود لاحقاً لتوجِد أعذاراً أموميّة تخفيفيّة بالنسبة إلى غالبيّة الوسط السياسيّ المنحاز، سواء بشكل مزمن أم بشكل ظرفيّ، لأولويات كالديموقراطيّة والحريّات العامّة وإنهاء قوانين الاستثناء (الطوارئ). فلا تعود السيدة «ممانعة» تخوِّنهم، وإنما تنظر إليهم كمغرَّر بهم، غير مدركين لتبِعات أعمالهم، وغافلين عمّن يحرّكهم من وراء الستارة.

لو خوَّنتنا الممانعةُ لهانَ الأمر، بيْد أن المشكلة أنها لا تستطيع تخوين كل مَن ضاق ذرعاً بها، وبصيتها الأسود، وبالتالي فإن معركتها ضد «الاستعمار» تصبح ثانويّة قياساً بمعركتها ضد «الخيانة»، ثم تصير معركتها ضد «الخيانة» ثانويّة قياساً على معركتها للحؤول دون أن يُغَرّر بنا، وكي لا نؤخذ من الداخل. فمبنى الممانعة، تعريفاً، هو تحصين الذات ضدّ كلّ ما يمكن أن يُغَرِّر بها. إنها على وزن «مفاعَلة»، وهي أوّلاً وأخيراً ممانعة أمام «الاغتصاب» الذي تُوصَف به الهجمة الاستعماريّة أيّاً كان طولها أو عرضها، بل إنها ممانعة أمام الشهوات التي قد يُشعلها المُغتصِب في الذات المشهَّر بها، أو المعتدى عليها، قبل وبعد وفي أثناء الواقعة.

لا نقطع الطريق على السيدة «ممانعة» بمحاولة إثبات رشادنا، أو مناعتنا، أو حرصنا، وإنما، بالإشارة البسيطة إلى أنه ليس في تعريف السياسة من «مغرَّر به»، على عكس ما يقتضيه خطاب السيدة

السياسيّة للموارنة مقبولة بما هي نقطة ارتكاز للكيانيّة اللبنانيّة، أيّ بما هي مركز قد تعترض الطوائف الأخرى على صلفه أو على تهميشه لها، لكنها تُمّني نفسها بالمشاركة إلى جانبه، وتريد أن تحصّل منه. وحتى عندما تتمنّى قلبه فهي تحلم بمركز آخر يقترب من صورته ومثاله معكوسين. ومن علامات المارونيّة السياسيّة، كحافظة للديموقراطيّة الطائفيّة، أن الثنائيات التي تنازعت الطائفة المارونيّة (الكتلة الدستوريّة في مقابل الكتلة الوطنيّة، النهج والحلف) كانت ثنائيّات مرجعيّة ترتبط بها الخيارات السياسيّة في الطوائف الأخرى، وهو أمر ظلّ يجدد نفسه حتى نهاية المرحلة الشهابيّة.

بعد الحرب الأهليّة، ما عادت الهيمنة المارونيّة ممكنة، ولا تمكّنت الطوائف الأخرى من إيجاد بديل هيمنيّ من نوع آخر. إلاّ أن «الرعاية السوريّة» عوّضت عن ذلك، فلم تؤدِ وصاية النظام السلطويّ السوريّ (السلطويّ سياسيّاً، والتوتاليتاريّ أيديولوجيّاً) إلى تقويض الديموقراطيّة الرثّة، وإن زادتها رثاثة، وإنما أتاحت الوصاية شكلاً مقنّناً من أشكال اللعبة التداوليّة، ليس بمعنى التعاقب على السلطة بقدر ما هو بمعنى التأرجح في داخلها. وبقيت هذه القاعدة يُعمَل بها على امتداد فترة الوصاية. حفظت الوصاية السوريّة الأمانة، أي الديموقراطيّة الرثّة في لبنان، رغم كلّ شيء، واشتركتْ في ذلك مع المضادّات الحيويّة، التي كانت تفرزها الجماعات الأهليّة اللبنانيّة ضد الوصاية نفسها، وهي مضادّات حيويّة دفعت الوصاية السوريّة شيئاً بعد شيء إلى تقويّة المنحى السلطويّ للشبكة الأمنيّة المحليّة في لبنان من دون أن يؤدّي ذلك إلى بروز «نظام أمنيّ»، إن عنينا به خروجاً عن قواعد الديموقراطيّة الرثّة المعمول بها.

في الفترة الأولى من عمر «الجمهوريّة الثانية»، التي ولدت في ظل نظام الرعاية والوصاية، كان التنازع بين الرئاستين الثانية (نبيه برّي) والثالثة (رفيق الحريري) مخيِّماً، لكن هذا التنازع ذا المدلول الشيعيّ السنّي لم يكن تنازعاً حول من يخلف الهيمنة المارونيّة المخلوعة، بل تنازع في الهامش الذي يتيحه تعذّر بلورة هيمنة طائفيّة بديلة. لا وسط بيروت المُعاد إعماره، ولا الجنوب الذي كانت تعدّ العدة لتحريره، استطاعا أن يشكّلا بديلاً لهذه المركزيّة السياسيّة والأيديولوجيّة للجبل اللبنانيّ. وبالنتيجة، جاء وصول قائد الجيش، إبن المؤسسة التي استمرَّت غالبيّة المسيحيّين في النظر إليها على أنها مؤسّسة تعود لهم، وصاحب أحد المنصبَين الحسّاسَين المحفوظَين للموارنة في جهاز الدولة اللبنانيّ بعد الطائف (وهما قيادة الجيش وحاكميّة المصرف المركزي). بعد رئيسين من خارج الجبل اللبنانيّ (رينيه معوَّض، والياس الهراوي) جاء عسكري من عمق الجبل اللبنانيّ رئيساً، لينهي عام ١٩٩٨ عهد التنازع بين الرئاسَتين الثانية والثالثة ويقدم إبتداءً من خطاب القَسم قراءة أخرى لاتفاق الطائف، فبدلاً من أن يكون رئيس الجمهوريّة على هامش المؤسّسات، صارت المؤسّسات على هامش الرئيس. لم تتعرَّف الطائفة المارونيّة على ما أعاده العماد لحود للرئاسة الأولى من «حقوق» إلاّ في فترة ما بعد ١٤ آذار، فما تُدافع عنه البطريركية المارونيّة الآن ليس فقط موقع الرئاسة بالمجرَّد وإنما صلاحيّات الرئاسة كما أوجدها إميل لحود.

هذا هو الإحياء الأول للمركزيّة الجبل لبنانية. الإحياء الثاني شكّلته تجربة التآلف الدرزيّ المسيحيّ في انتخابات العام ٢٠٠٠، لكن هذا الإحياء للمركزيّة الجبل لبنانيّة وُجِّه أساساً ضدّ الإحياء الأول. أياً

بين «نظام الحرب» الآخذ في التمدّد في منطقتنا، ابتداء من فلسطين والعراق، وبين «الاستعمار» كمرحلة تاريخيّة عالميّة انتهت إلى غير رجعة، وإن كان «نظام الحرب» يحمل بُعداً استعماريّاً، مثلما كان الاستعمار في الأمس يحمل بُعداً صليبيّاً.

من دون القطع مع مقولة «الهجمة الاستعماريّة» لن يكون ممكناً أن يتعرَّف حدثُ ١٤ آذار على نفسه، وسيحكم علينا جميعاً بمفاضلة عبثيّة ومدمِّرة بين «الاستبداد» و«الاستعمار»، بدلاً من التفكير العمليّ في سبل تطوير المناعات الوطنيّة الديموقراطيّة للحيلولة دون «نظام الحرب» ودوّامته (الفوضى ورهاب الفوضى)، التي تعيق جميع أشكال الدمقرطة والتحرير الاجتماعيّ للأسواق، وتنكّل بكل إمكانيات السلم في الشرق الأوسط. وهذا النظام هو النتيجة الإجماليّة لتحوّل المنطقة إلى ما يشبه «القُمامة» في جغراسيّة الحرب الباردة، فكانت المنطقةُ القُمامةُ مصدراً لمسرطنات تفشَّت في شعوبنا مثلما كانت مصدراً لتلويث الديموقراطيّة الغربيّة نفسها وحملها مجدداً إلى اصطفاء عناصر من حال الاستثناء (قوانين الطوارئ) لبلورتها، إن على النطاق الوطنيّ لكلّ دولة غربيّة أو على النطاق الدوليّ.

لا مناص من القطع إذاً مع مقولة «الهجمة الاستعماريّة»، وليس فقط الاختلاف على الوسائل الناجعة لثني هذه الهجمة أو مقاومتها، وإذا ما تأمَّن هذا القطع بصورة جدّية، يمكن حينها الاطمئنان إلى قيمة حدث كـ ١٤ آذار، فهذا الحدث وإن كان ديموقراطيّاً بمؤشّراته رغماً عن ندرة الديموقراطيّين فيه، فإنه حدث ليس يَغدر بنفسه ولا يُغدَر به.

حقاً، يبدو الأمر كما لو أن السنّة والدروز والمسيحيين قد احتشدوا بأكثريتهم الفائقة في ظهيرة ذلك اليوم المشمس لأخذ صورة تذكاريّة جماعية لم تُتَح لهم قبل ذلك ولن تتاح بعد ذلك، إلاّ أن انشطار هذا التحالف عشيّة الانتخابات النيابيّة هو بحدِّ ذاته نعمة دونها الاختناق. الحمد لله أن تحالَف السنّة والدروز والمسيحيين بإزاء الشيعة قد تصدّع أو ضلّ السبيل أو تفرّق بعد ١٤ آذار، وإلا لما كان لجم المشكلة الكيانيّة التي يمثّلها ٨ آذار أمراً ممكناً. بيْد أن المشكلة الكبرى هي أن انشطار التحالف الاستقلاليّ هذا قد جاء على وقع الاكتشاف المعمول به وغير المصرَّح عنه، وهو أن «الوصاية السوريّة» كانت الضامن الأخير للدولة الطائفيّة اللبنانيّة، كما عرفناها منذ الانتداب الفرنسيّ وإلى اليوم، ولا يعني ذلك أن الدولة المذكورة، وهامشها الديموقراطيّ الذي أتاح كوسموبوليتيّة ما قبل الحرب، ستزول حالما تصير بلا ضامن يرعاها.

تمثّل الدولة الطائفيّة في لبنان حالة من حالات ما يمكن الاصطلاح على تسميته، تجاوزاً، بالديموقراطيّة الرثّة *lumpen-democracy*، وهذه كنية ممكنة لأيّ نظام سياسيّ يحتكم بطريقة غير منهجيّة، وغير دوريّة، إلى معايير التمثيل، ويتوفَّر فيه الحدّ الأدنى من التداول على السلطة، ليس بالضرورة بسبب تطوّر النزعة الليبراليّة فيه، وإنما أساساً، لكون النزعة السلطويّة فيه منقسمة على نفسها، أو عاجزة عن فرض نفسها بشكل مستمر ومثابر، نظراً لكونها مجزَّأة أهليّاً.

بيد أن الديموقراطيّة الرثّة، وتحديداً الدولة الطائفيّة، لا بدّ لها من هيمنة سياسيّة وثقافيّة لملّة معيّنة، وهو ما اضطلع به الموارنة منذ تأسيس الكيان اللبنانيّ وحتى ميعاد الحرب الأهليّة، التي اندلعت جرّاء تعثّر هذه الهيمنة في تجديد نفسها ابتداءً من تعثّرها في فرض نظام الاستثناء في جولتَي ٦٩ و٧٣. قبل ذلك كانت الهيمنة

الجيئة والذهاب من الريف إلى المدينة ومن المدينة إلى الريف.

هذا النزوع إلى نموذج الطائفة الكليّة، إلى الأثنَنة (وكان النموذج الأكمل على الأثنَنة هو الطائفة الأرمنيّة، التي دخلت إلى النظام الطائفيّ في بدايات تشكله مثلما دخل إليه الشيعة في انشقاقهم عن السنّة، أما الدروز فإن النزوع إلى الأثنَنة ظل يتزاحم ويتآلف عندهم مع نزوع إلى فكّ أو طمس الأثنَنة ساعة تقتضي الحاجة)، هو نزوع أوصله «حزب الله» إلى نقطة الذروة، حتى بات سؤال «لبنان إلى أين؟» صدى لسؤال «حزب الله إلى أين؟»، و«إلى أين يمكن أن يقود حزب الله لبنان؟» وإلى «أين يمكن أن تقود لبنان ردّات الفعل اللبنانيّة وغير اللبنانيّة على هذا الحزب؟». كيف نحلّ مشكلة أنه لا يمكن حلّ مشكلة حزب الله؟

يمكن الاكتفاء هنا بطرح التالي: لا يمكن إرضاء حزب الله بمقولة أن تحرير الجنوب هو الذي سمح لنا بفتح معركة الاستقلال. فهذا يعني أنه بتحرير الجنوب كان يعدّ حزب الله العدّة لتحلّله. ثم إنه من غير الصحيح أن الإجماع تحقّق حول المقاومة حتى التحرير، وأن الإجماع قد انصرف عن المقاومة بعد التحرير. في المقابل، ينبغي الاعتراف بأن مسرحيّة «مزارع شبعا» بقيت سيّئة الإخراج، والأهمّ من ذلك، أن المقاومة الإسلاميّة بقيت عاجزة عن تحقيق ما يمكن لكلّ مقاومة أن تجاهر به، وتصبو إليه. فنظراً لمذهبية هذه المقاومة، واحتكامها إلى الفكر الغيبيّ، لم يكن ممكناً أن يوافق اللبنانيّون على أنها، هي، معيار الوطنيّة في لبنان. حتى أنصار حزب الله لا يمكنهم قبول ذلك. في البلدان الأخرى، المقاومة هي معيار الوطنيّة، وبالتالي فإن المقاوم يمكن أن يطرح مشروعاً لحكم بلاده بعد تحرير الأرض. أما في حالتنا فلا. المقاومة ليست معيار الوطنيّة وإذا إعتُمد ذلك ننتهي إلى منطق «التقسيم». من الذي يستطيع حتى من أنصار حزب الله أن يقول إن مَن يقاوِم هو أكثر وطنيّة ممن لم يقاوم أو ممن لم يقاوم كفاية أو ما عاد يقاوم لسبب أو لغيره؟ هنا استُحدث الحل الممانع للمشكلة: بدلاً من «المقاومة معيار الوطنيّة» صرنا إلى أكذوبة «دعم المقاومة هو معيار الوطنية». هذه الفكرة هي الصاعق الذي ينبغي تفكيكه اليوم، مثلما أن واجبنا وحزب الله لا ينحصر في التفريق الأفهوميّ بين المقاومة والميليشيات، وإنما عدول المقاومة عن التمظهر الميليشياوي. الأولويّة هي لسريان القانون في كل الأراضي اللبنانيّة، وهذه الأولويّة ينبغي أن تكون شرطاً لكل تفاوض مع حزب الله. مرحلة الدعوة إلى الحوار الداخليّ انتهت، وأمسينا في مرحلة وجوب التفاوض، وعند التفاوض لا تعود المسافة شاسعة بين ما هو تفاوض داخليّ وبين ما هو تفاوض خارجيّ. وإذا كان الحوار حول ما إذا كان حزب الله يقبل التحاور في موضوع السلاح، فإن التفاوض هو حول الطريقة التي تسمح لحزب الله أن ينحني إلى مبدأ سريان القانون فوق الأراضي اللبنانيّة، من دون أن يكون مبدأ سريان القانون مهلكاً لقيادات وكوادر المقاومة، بل العكس.

أما السنّة فلم تستطع طائفتهم لعب الدور المشابه للهيمنة المارونيّة بعد الحرب، لأن المسألة ذات علاقة بعدم استطاعة الغالبيّة السنّيّة أن تقوم بدورها كغالبيّة في سوريا، حيث لعبت الأدلوجة القوميّة دوراً أساسياً في غلَبة سنّة الأرياف والأقليّات الجبليّة على سنّة المُدن، الضحايا المباشرين لنهاية العثمنة، والمشكّك بعروبة دمائهم واختلاطها بأصول تركيّة وتركمانيّة وشركسيّة وكرديّة وبوشناقيّة. وهنا يمكن تسجيل استثنائيّة الظاهرة التي شكّلها رفيق الحريري، ليس في سنّيتها

يكن من أمر، فقد عادت نفحة من المركزيّة الجبل لبنانيّة، ذلك أن الجماعات الأهليّة اللبنانيّة بدت منحازة إما لهذا الطرف (أقليّة الأقليّة المسيحيّة الموالية لسوريّا والمتحالفة مع المقاومة، والتي تتّخذ من لجم المسيحيّين وظيفة لها وسبيلاً لمواجهة الزعامة الاستثنائيّة، بالنسبة للطائفة السنّيّة، والتي شكّلها رفيق الحريري) أو لذاك (أكثريّة الأكثريّة المسيحيّة السياديّة، التي أخذت تطوِّر تفاعلاً حيويّاً مع الدروز والسنّة إبتداء من العام ٢٠٠٠).

إذا قارنّا سياق العام ٢٠٠٠ بما هو حادث اليوم، نلحظ انتعاشة مزيدة لهذه النزعة الجبل اللبنانيّة، التي تشكّل سياديتها النموذج الأقدم والمرجعيّ للنزعة السياديّة اللبنانيّة عموماً، وهو ما مثّل تحدّياً أمام إنتفاضة الإستقلال في شباط ـ آذار ٢٠٠٥، وتحديداً بالنسبة إلى الطرف السنّي. فهذا الطرف صار واقعاً بُعَيد جريمة ١٤ شباط بين موجب الوفاء لخطاب رفيق الحريري وموجب الوفاء لسياسة رفيق الحريري، ولا يمكن الوفاء لهذه السياسة من دون العدول عن بعض هذا الخطاب، الذي كان الموت أهون عليه من المطالبة بانسحاب القوات السوريّة مثلاً. ومن هنا فقد تفجرَّت الاستقلاليّة السنّيّة كنزعة خديج، تحاول قدر الإمكان أن تخفي عدم نضوجها. وصلت هذه الاستقلاليّة السنّيّة إلى منتصف الطريق، الذي لا يمكن أن تتجاوزه: بعد محاولة اغتيال ميّ شدياق تكلّم فؤاد السنيورة عن «عدو» يحارب لبنان. والعدّو هو تعريفاً من ينبغي الاستعداد لمحاربته، والاحتراس من حرب يعلنها. في الوقت نفسه تصرّ هذه السياديّة السنّيّة الخديج على أن إسرائيل هي «العدو». فهل نحن أمام صياغة لكيانيّة لبنانيّة بعدوَّين؟ وهل يكون لبنان قابلاً للحياة بذلك؟

كانت المفارقة انقلاب الأدوار. فبعد الاستحضارات الديموغرافيّة المتقابلة، صرنا في المسألة السياديّة أمام خيار يقول «شكراً» لسوريا ويخصُّ بالشكر رجال الاستخبارات (٨ آذار) وآخر يقول لها «وداعاً» (الأكثرية المسيحية) وطرف يتوعدها بأن «إلى اللقاء» (السنّة والدروز وحلفاؤهم من المسيحيين). تتصارع اليوم هذه الخيارات الثلاثة، شكراً سوريا، وداعاً سوريا، إلى اللقاء سوريا. يأتي ذلك في سياق انهيار الرعاية السوريّة للديموقراطيّة الرثّة اللبنانيّة. فهل يتمخَّض عن هذا التنازع بلورة هيمنة طائفيّة جديدة؟

نكتفي من هذا السؤال باستفهامَين يتضمّنهما: لماذا عجز ويعجز كل من الشيعة والسنّة في لبنان عن التحوّل إلى الطائفة الإرتكازيّة؟

لماذا عجز الشيعة والسنّة عن وراثة الموارنة؟

ونقترح، للخوض في الاستفهام الأول، إعادة النظر في تشكّل الطائفة الشيعيّة في لبنان بما هي طائفة لا يمكن أن تتحول إلى «مركز»، لأنها محكومة بنموذج الطائفة الكلية *communauté totale*. الطائفة المتأخّر تشكُّلها وتمأسُسها كطائفة إلى الستينيات من القرن العشرين. هي طائفة لم يشارك تشكّلها في صنع الدولة الطائفيّة، وإنما ترافق تشكّلها مع تخلّع هذه الدولة. كانت الدولة الطائفيّة نظام إنتاج وإعادة إنتاج العلاقات الطائفيّة بما يمنع الطائفة من التَكَلْيُن، أي صيرورتها كلاًّ إثنياً. ولمّا كانت الدولة الطائفيّة تُبقي التأطير المؤسّسي والسياسيّ للطوائف ناقصاً، فتظلّ الحدود بين ما هو داخل الطائفة وبين ما هو خارجها غير واضحة بالكامل. هذا النموذج تأسّست الطائفة الشيعيّة بحكمه في الستينيّات. لكنها تأسست على قاعدة التخلّف عنه، والنزوع إلى نموذج الطائفة الكليّة، التامّة، التي لا تنقطع فيها حركة

وسام سعاده

ولد عام ١٩٧٧. درس العلوم السياسيّة في جامعة القديس يوسف، والفلسفة في الجامعة اللبنانيّة. حائز على دبلوم الدراسات المعمّقة في العلوم السياسيّة، اختصاص الفكر السياسيّ. صحافيّ وكاتب عمود في جريدة «السفير». له مقالات فلسفيّة في مجلّات دوريّة عدة، منها مجلة «الفكر العربي المعاصر».

في مقابل غير السنّة، بل في أنها ظاهرة تجاوزت «الزعامة التقليديّة» السنّيّة التي تحصر نفسها في مدينة دون غيرها، بل استطاعت الظاهرة الحريرية أن تعبّئ كلاً من سنّة المدن وسنّة الأرياف في لبنان، وهي لأجل ذلك ظاهرة لا تُفهم بابتسارها إلى «ليبراليّة» (لجهة المدح) أو «نيوليبراليّة» (لجهة الذم)، بل لعلها نسخة ملطّفة، ذكيّة، من الإسلام السياسيّ يمكن أن تقيم الدنيا ضد الزواج المدنيّ وأن تطلق حركة مكثّفة لتعمير المساجد، وهي ظاهرة يمكن أن تُشَبَّه، إلى حد ما، بظاهرة رجب طيب أردوغان لجهة درجة الأسلمة، وتبتعد عنه لجهة غلبة العنصر الباتريمونياليّ عليها.

ينبغي على هذه الطائفة وعي المأزق الذي تعيشه «الأكثريّة البرلمانيّة» اليوم بإزاء أكثريّة ديموغرافيّة (أكثريّة المسيحيّين وأكثريّة الشيعة) تستخّف لسبب أو لآخر بـ«الحقيقة»، عندما يزيد منسوب تسنّن الحقيقة عن حدّه.

أما الطوائف اللبنانيّة بمجموعها فقد آن لها الإقلاع عن توهّم «تسوية تاريخيّة» دونها الفوضى. التسوية التاريخيّة، الإراديّة والشاملة، مستحيلة... إلا بشرط توفّر هيمنة إرتكازيّة من جماعة أو عصبيّة أهليّة قادرة على رعاية تسوية كهذه. بيد أن استحالة هذه التسوية التاريخيّة تستدعي منا الانصراف إلى سلسلة من التسويات الجزئيّة، تصبّ في خانة «توسيع القاعدة الديموقراطيّة للصيغة الطائفيّة» بتقريب الديموقراطيّة الرثّة أكثر فأكثر من نموذج الديموقراطيّة الليبراليّة، وإن كان التوصّل إلى الديموقراطيّة الليبراليّة يتجاوز الثنائيّة المعلوكة للنصوص والنفوس، ويستدعي تطوراً شاملاً للبنى والمؤسّسات، بما يحرِّر اقتصاد السوق عندنا من اقتصاد الغنيمة ويحصِّن الواجهة المركنتيليّة للبنان بعملية تنموية، تتيح إعادة توزيع منهجيّة وتفاعليّة ودوريّة، للثروة.

ويمكن لأجل توسيع القاعدة الديموقراطيّة للصيغة الطائفيّة، اللجوء إلى الابتكار الدستوريّ، من مثل اعتماد المداورة الطائفيّة على الرئاسات بدلاً من العرف الاحتكاريّ الهرميّ لها، فاعتماد المداورة سيتيح شيئاً فشيئاً بلورة الصلاحيّات الفعليّة لكل مؤسّسة، كما سيتيح تجاوز مشكلة التمديد بخرق الدستور (في حالة رئيس الجمهورية) أو تبعاً للدستور (في حال الرئاستَين الأخريَين). أما القانون الانتخابيّ، فما عادت فتاوى «حسن التمثيل» أفضل حالاً من فتاوى «تدعيم الانصهار الوطني». إن اعتماد القانون الذي يوفِّر صحة التمثيل هو مقولة لاغية. لأنه، مثل الانصهاريّة الجوفاء، يفضي إلى الإعلاء من شأن التزكيّة على المعركة الانتخابيّة، فيما المطلوب قانون يعلي من شأن المعركة على التزكيّة، ولن نجد هنا خيراً من اعتماد الدائرة الفرديّة. أما الابتكار الأهمّ فيبقى اعتماد اللامركزيّة الواسعة، والمناطقيّة.

الشروع في توسيع القاعدة الديموقراطيّة للصيغة الطائفيّة يمكنه وحده أن يقودنا، شيئاً بعد شيء، إلى المعادلة الآتية: بلد بأكثريّة مسلمة لا لُبس فيها، لكنه منحاز في نهاية المطاف إلى قيم الحداثة الغربيّة، أي بلد يمكن أن يُشبَّه بتركيّا، ويمكن أن يحتضن أكثر من سواه ذلك «الأفق العثمانيّ» للمساكنة الملّية (نسبة إلى الملل)، وهو أفق النضال من أجل السلام الآن، والديموقراطيّة الآن، في المنطقة الشرق أوسطيّة، ما يؤسّس لدول تضعف فيها النزعة المركزيّة فتقوى في ما بينها المشاريع التعاضديّة.

١٨ تشرين الثاني ٢٠٠٥

إذ برهنت عليها الكثير من الحدود، التي وقفتْ أمامها لا تتجاوزها الحربُ الأهليّة نفسها. ولا يعني ذلك أن لبنان قائم ككينونة مُطْلَقة، وهو استدراك تزداد أهمّيته بالنظر إلى النتائج المُحتمَلة، على لبنان كما على سواه، للتطورات العاصفة بالمنطقة.

أعود إلى وقتيّ التأسيس والسياق. احتاج تأسيس لبنان إلى «عقد اجتماعيّ» بكل ما للكلمة من معنى. فإذا كان لبنان يشترك مع سواه من بلدان المنطقة في لابديهيّته، فهو يتفرد بخاصيّة تأسيسه على عقد اجتماعيّ مُتفاوَض عليه بوضوح، وأُخضع للموافقة العامة وحُدِّدَت بنوده وأسسه.

هذا العقد الاجتماعي وشكله السياسيّ / القانوني هو ما يُعرَف «بالميثاق الوطني» ـ استند إلى وظيفة يملؤها لبنان أو يمكنه أن يؤدّيها. ارتبط العقد الاجتماعيّ بدور مخصوص للبنان في المنطقة العربيّة، دور كانت المنطقة تحتاجه حقاً حينذاك، دور ربما كان بإمكان فلسطين لأسباب بنيويّة، اجتماعيّاً وجغرافيّاً وتاريخيّاً، أن تؤدّيه بالطريقة نفسها، لولا أنها خضعتْ لسياق آخر.

الجميع يعرف عناصر هذا الدور وكيف أنه يُطابق «الصيغة اللبنانيّة» كما اتُفِقَ عليها: كان لبنان وسيطاً بين الداخل العربيّ وأوروبا مع توزيع للمهمّات. وكان دور التوسّط هذا يفترض مميّزات لا غنى عنها:

– درجة عالية من الحريّات في الداخل، في كل الميادين، بدءاً من حريّة التجارة وحركة رؤوس الأموال، ومعها السرّية المصرفيّة، وصولاً إلى حريّة الأفكار وأنماط العيش. القول أن هناك تنوّعاً وتعدّداً في لبنان يطابق واقع الحال، إلا أن الإعلان عنه هو المهم كجزء من تركيبة العقد إياه، أي أنه مُصان بفعله، ومتفَّق عليه.

– درجة عالية من التحييد عن المنطقة، بمعنى صيانة حيّز التوسط ذاك حتى يتمكن أصلاً من أداء دوره.

لم يكن التوسط بين الداخل العربيّ وأوروبا أو العالم الغربيّ، متعلقاً فحسب بالمال والأعمال والبضائع. هناك أيضاً التعليم والنشر وبالتالي الأفكار والسياسة، وهناك أيضاً كل الخدمات الأخرى الرديفة: السياحة والطبابة... لبنان إذاً دورٌ وحيّزٌ معاً، وهما مترابطان.

أعتقد أنه من غير المُبالَغ به القول أن هذا التوسّط كان بالضرورة، وتعريفاً، أمراً مؤقتاً. وأن الداخل العربيّ ما عاد يحتاجه بعد فترة، كما تغيَّرت قنوات العلاقات الدوليّة على كل الصعد، التجاريّة وسواها، وتغيَّرت أماكنها المركزيّة.

وفي الوقت نفسه، ولأسباب عديدة متشابكة، انتُهِكَت بعنف أيضاً الميزة الثانية بعد الدور، أي الحيِّز، فلم يعد لبنان محيَّداً مع وصول المقاومة الفلسطينيّة المسلحة إليه واستقرارها فيه.

وقد أكملت سنوات الحرب الأهليّة المديدة المهمة، فأطاحت تماماً بدور الوسيط الذي استندت إليه الصيغة اللبنانيّة، فبغياب لبنان القسريّ ذاك، تأسّست ونمت وازدهرت مراكز في المنطقة تتوزع عناصر ذلك الدور وتحلّ محلّه.

إلا أنني أطرح أمامكم تساؤلاً. فلعلّ ترك الأوضاع في لبنان تصل إلى الحرب الأهليّة، ثم عدم التدخّل العربيّ والدوليّ الحاسم لوقفها، إهمالاً أو لغاية استخدامها في أغراض تتعلق بالصراع العام في المنطقة، ما أدى إلى استمرارها كل تلك السنوات، كان أيضاً من المؤشرات على انتهاء الدور اللبنانيّ، وعلى عدم لزومه الشّديد، وعلى قدرة في الاستغناء عنه. أي ليست الحرب هي السبب في انتهاء دور التوسّط اللبنانيّ في المنطقة وتجاوز الحاجة إليه، بل هي

تسويةٌ في لبنان أم عقدٌ اجتماعيّ جديد؟

نهلة الشهّال

الطائفيّة في لبنان ليست موروثاً، بل هي نظام مبنيّ، وأكاد أقول عقلانيّ. ما سيلي ليس استعراضاً تاريخيّاً، مملاً بالضرورة حين يكون من قبيل المقدّمة التي لا بدّ منها، بل هو ليس مقدّمة على الإطلاق. إذا كان الكلام الدائر بيننا هو عن الاحتمالات المفتوحة أمام لبنان، ثم كيف يتموضع كلّ منا حيالها، فلنبدأ بتعيين طبيعة اللحظة الراهنة.

وسأغامر أولاً بالقول أن اغتيال الرئيس الحريري وخروج القوات السوريّة من لبنان، وكل ما يتعلق بتلك الواقعتين من أحداث، ليست هي «طبيعة اللحظة الراهنة»، بل هي بعض مظاهرها.

ورغم عدم وجود انفصال بين الطبيعة والمظهر، إلاّ أنهما ليسا شيئاً واحداً. ويفترض ذلك أن نقيم نوعاً من المسافة عما قد يكون مثيراً للانفعالات. بل لعلّ ذلك الحذر، أو التعقّل، هو الشيء الوحيد الذي نملك اليوم أن نفعله.

الأمر الثاني يتعلّق بأن لبنان، مثله في التاريخ مثل كلّ البلدان بالطبع، وإنما بدرجة أعلى من أماكن أخرى ـ وهذا تأكيد قابل للتحليل والبرهان ـ لبنان ليس قائماً بذاته، بل هو متأثّرٌ بل مرتهَن بما يجري حوله في هذه المنطقة من العالم. وأن وصول سياقاته الداخليّة أو الخاصة إلى نقطة الحاجة للوقوف أمام تحديدات وتعريفات واتفاقات مجدّدة، كلّ ذلك يتم بينما تعصف رياح عاتية على المنطقة برمّتها، تقلب أوضاعها ومعطياتها رأساً على عقب، وتضعها في حال من الانفتاح على مجهولات كثيرة.

عسى هذه النقاط التي أُوردها على سبيل الاحتياط، تسمح لي بالانتقال إلى بعض المسائل التي أريد عرضها عليكم وامتحانها بالنقاش.

التوضع الصاخب – ولكن الراسخ ـ لـ«اللبنانيّة»

وأبدأ بأن هناك تفارقاً بات اليوم قديماً نسبيّاً، وراسخاً، بين إدراك لبنان لنفسه وبين واقعه الفعليّ. وهذا التفارق، كما تعلمون، منبع أزمات أينما وقع. لبنان ليس وطناً بديهيّاً. قد يُقال أن تلك حال العديد من الكيانات في المنطقة. نحن اليوم، هنا وفي هذه اللحظة، معنيّون بلبنان. مرّ توضّع «اللبنانية» ـ *la Libanité* ـ بلحظة تأسيس ثم بسياق صاخب. أعتقد أنه الآن، وفي نهاية ذلك المطاف، يمكننا التقدم بفكرة أن لبنان لم يعد موضع مساءلة أو مراجعة. وهذا أمر ثمين ومحصّلة قابلة للقياس،

المهمّة المؤجَّلة: تجديد العقد الاجتماعيّ

نحن إذاً نقف اليوم أمام مهمّة مؤجَّلة منذ فترة، هي مهمّة تجديد العقد الاجتماعيّ. تجديده بوصفه عقداً أوّلاً، وبما يخصّ الأساس الذي استند إليه ومكّنه من الولادة والحياة ثانياً، والذي كان حينذاك لبنان كدور (وهذا تعبير أعنف من «دور لبنان»، وأنا مدركة ذلك). وأخيراً تجديد العقد لجهة المواصفات اللصيقة به والتي كانت فيما مضى «الحرّية»، وهي شكل من أشكال الاعتراف المتبادَل بين مختلفين ومن الإقرار بالتنوع. وهناك أيضاً «التحييد»، وهو مختلف عن الحياد. وكل تلك الخصائص شكّلت فيما مضى حزمة مترابطة، وظيفيّة وعقلانيّة. أما غياب إحدى مكوِّناتها فيخلُّ بمجملها، ويتطلّب إعادة تعريف وتركيب الصيغة كلها. أُثير هذه النقطة، وهي أساسيّة بنظري، وأتركها للنقاش.

لم يُنجز اتفاق الطائف هذه المهمّة. ولا يمكننا أبداً أن نضع الميثاق الوطنيّ واتفاق الطائف على سويّة واحدة، ولا أن نعتبر الأخير قد راجع الأوّل وحقّق تجديده وفق المتطلّبات الإلزاميّة للتجديد، أيّ التقاط اللحظة التاريخيّة. اتفاق الطائف محطّة، وهذا مهمّ. وهي محطّة لصيقة بظروف حصولها، وتحمل بالتالي بصمات تلك الظروف. ولا يضع ذلك شرعيّتها موضع مساءلة أو تشكيك. لكن من الضروريّ إيراد هذا التحديد من أجل إدراك ما أُنجِز وما لم يُنجَزْ ويبقى إنجازه مطلوباً.

نقطة أخرى أريد إثارتها وقد تبدو كأنها خارج الصدد، إلا أني أعتقد أنها ليست كذلك. أريد أن أتحدث عن الديموقراطيّة. هناك بالتأكيد مبادئ عامة وشاملة لتعريف الديموقراطيّة، إلاّ أنه بعد ذلك، كل ديموقراطيّة تقوم على أساس خاص بها. في فرنسا مثلاً، الديموقراطيّة والجمهوريّة شيء واحد. مع أنهما في الممارسة قد يتناقضان تناقضاً شديداً. الديموقراطيّة الفرنسيّة ديموقراطيّة «مناضلة»، مؤدلَجة، تقوم على فكرة العلمانيّة والمواطَنة التي تستقي منها فكرةُ الاندماج قوّتَها. بينما تقوم الديموقراطيّة في بريطانيا مثلاً على فكرة الحرّيات العامّة، كفكرة أساسيّة. «التطرّف الديموقراطيّ»، وفق النموذج الفرنسيّ، وأقصد الانحراف الذي يلحق بالمفهوم والتطبيق، يؤدّي إلى الرغبة في التوحيد القسريّ وفي تقديم التجانس واعتبار أن هناك نموذجاً . مَرجعاً، بمعنى أنه مسلَّم به ومقبول. ويمرّ تصليب الديموقراطيّة في فرنسا بواسطة التأكيد، بالضدّ من هذا المنحى، على التنوّع وعلى شرعيّة التنوّع. ثم تأتي تطوّرات واقعيّة، وليس احتياطات نظريّة فحسب، لتعزّز الحاجة إلى مثل هذا التنبّه وهذه المراجعة. وليست أزمة «اللايكيّة» (العلمانيّة) الفرنسيّة التي تتّخذ مظاهر عدّة، من مسألة الحجاب وحتى انفجار غضب شبّان الضواحي، وغير ذلك الكثير، إلاّ أمثلة على ما أقول.

الديموقراطيّة في لبنان تمتلك هي الأخرى ميكانيزماتها وديناميّاتها. وهي تنحطّ حين تصبح مجرّد رعاية للتوازنات الطائفيّة. كثر حول هذه المنصة اقتنعوا في الماضي، بمحاولة للتحليل ولاشتقاق مفهوم، ونعتوا النظام السياسيّ اللبنانيّ بـ«الإقطاع السياسيّ». لم يحدث مذاك أي تصدٍّ جدّي، على مستوى التحليل، لقيمة هذا المفهوم ولما طرأ عليه من تغيّرات، ولظواهر عديدة مُلازِمة لإطار المسألة، منها على الأقلّ إثنتان، الأولى تتعلّق بالتجدّد الاجتماعيّ للنخب، السياسيّة منها وأيضاً الاجتماعيّة والاقتصاديّة والثقافيّة. والثانية تتعلق بظاهرة ضعف «الانشقاق»

كانت، أيضاً وخصوصاً، علامةً أو دليلاً على انتهاء ذلك الدور بسبب التطورات والتغيّرات الموضوعيّة في المنطقة وفي العالم. لستُ أتسلّى بمعادلة البيضة والدجاجة، بل أسعى، ربما أملاً بفائدة ما، إلى رؤية المعاني المتعددة المستويات لحدث واحد.

وأضيف معطى جديداً: كنا طوال الفترة الماضية، وعلى الأقل في العقد الأخير منها، منذ مطلع التسعينات، عندما انتهت الحرب الأهليّة رسميّاً، في فترة انتظار. كان المشروع الأصليّ الذي مثّله الرئيس الحريري مأزوماً، ذلك أنه استند إلى استعادة دور لبنان الوسيط، مع تعديلات بالطبع على المواصفات، على أساس ما سأسمّيه اختصاراً «إطار مؤتمر مدريد»، الذي طمح إلى منطقة مستقرّة إلى حدّ بعيد ومفتوحة، بما في ذلك إيجاد تسوية ناجحة، أي قابلة للتطبيق، مع إسرائيل. إلاّ أن التطورات اللاحقة قضت على هذا الإطار. احتلال الكويت، حرب الخليج الأولى، اغتيال رابين، ثم وصول المحافظين الجدد إلى الإدارة الأميركيّة، و١١ أيلول، وأخيراً الحرب على العراق واحتلاله. وليس مهمّاً الرهان على أيّهما أرجح، المؤامرات، أم تداعيات الأحداث، بحكم النتائج الصادرة عن البنى القائمة نفسها. المهم أن الرئيس الحريري غامر ببناء كل تلك الأوتوسترادات والجسور والداون-تاون إلخ... على أساس قرب قيام «الشرق الأوسط الكبير»، وإنما بوسائل أخرى غير استراتيجيّة «عدم الاستقرار البنّاء» *Constructive instability*، والتي هي مشروع حربيّ ومنطلق لحروب مديدة، قد تكون أشكالها متفاوتة ومتنوّعة، وإنما» البزنس» الذي يطابقها مختلف عن «بزنس» حال السلم.

ولعله يمكن تفسير صعود وانتشار، بل طغيان المشاعر الطائفيّة البدائيّة في فترة ذلك العقد المنقضي تحديداً، والتي لاحظها الجميع بقلق أو تندّر. يمكن تفسيرها ليس كامتداد عاطفيّ لشروط الحرب، بل كتعبير عن فترة الترقّب والضياع هذه تحديداً، التي ولّدت عصبيّة طائفيّة عارية من الوظائف المعتادة للطائفيّة في لبنان، وكانت لذلك فجّة تماماً.

لقد انتهت فترة «الانتظار» الموسومة بالـ *statu-quo* التي مثّلها الرئيس الحريري. إنتهت ليس بحكم موته فحسب وإنما لأنها استمرت أصلاً أطول من الممكن، معتاشة على مزيج من الأوهام والمساعدة الخارجيّة التي كان بإمكان الرجل - ربما دون سواه - توفيرها. لن أتناول المواصفات التي أتاحت هذا الاستثناء، إذ يخرج ذلك عن الخيط الذي ألاحقه. ولكني سأستطرد بخصوص نقطة أخرى. فالموت العنيف للرئيس الحريري لا يمكنه أن يصبح حجّةً تُغيِّر من طبيعة ما كان الرجل يمثّل، أو تُموِّه على المأزق الذي كان لبنان يقف أمامه، ومعه مشروع الرئيس الحريري الخاص.

هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى، فالكثير من معطيات الفترات السابقة لا تزول بانقضاء تلك الفترات، بل تنتقل إلى التي تليها، متراكمةً الواحدة فوق الأخرى، ومتحوِّرة أيضاً، لخروجها عن سياقاتها الأصليّة. ويعني ذلك، من جملة ما يعنيه، أن الواقع هو بالطبع أكثر غنى وتشابكاً من هذه النقاط التي أوردها الواحدة تلو الأخرى، وأنه يصعب ادعاء وجود عامل واحد وحيد وحاسم في تقرير الوجهة التي يأخذها هذا الواقع. وأخيراً، وبسبب من هذا التشابك ووجود عوامل متعدّدة، يمكن دوماً ترجيح بعضها على الآخر، فلا يمكن الاستخفاف بالدور الذاتيّ، الإرادويّ كما يُقال عادة، لجهة قدرته على التأثير على الواقع والفعل فيه.

وأنا أفكر في العراق تحديداً، وهو لذلك، ولأسباب عديدة أخرى مثال صالح على ما أريد قوله. لقد اتَخذتْ بعض القوى العراقيّة المعارِضة بشدّة وشمول لنظام صدّام حسين، والمُلاحَقة والمضطهَدة من قِبَله، موقفاً ضدّ الحرب الأولى التي شُنَّت على العراق عام ١٩٩١، وضدّ الحصار الذي تبعها، وضدّ الحرب الأميركيّة عام ٢٠٠٣، وضدّ احتلال العراق من قِبَل الأميركيّين. وكان موقفهم صعباً للغاية لأنهم رفضوا القبول بالسجن ضمن اختيار النظام الدكتاتوريّ أو الاستعمار الأميركيّ، وبدا أنهم غير واقعيّين في لحظة تطغى عليها القوّتان الكبريان القائمتان. أما القول بأنهما كلَيهما قوّتان مدمّرتان ولا تحمل أيّاً منهما الخلاص للعراق، بل هما متواطئتان، موضوعيّاً على الأقل، فكان على صحّته يُعامَل بإهمال على أساس أنه غير واقعيّ. الجميع يعرف آخر القصة. ها هو العراق قد دخل لسنوات لا يعرف أحد مداها في دائرة الخراب، وقد تبيَّن بوضوح أن القوى المحليّة لا يمكنها توظيف الأميركيّين لديها، ولا يمكنها استخدامهم ثم إعفاؤهم، لأنهم ليسوا جمعيّة خيريّة، ولأن لديهم استراتيجيّتهم ومصالحهم، وهم أقدر وأقوى من المعطيات المحليّة. عدا ذلك، لا أريد إجراء مقارنات تعسفيّة وممارسة إسقاطات تتجاهل الاختلافات في وقائع البلدان، كأن يقال أن لبنان مرشَّح لأن يكون كردستان سوريا، أي قاعدة خلفيّة للهجوم. كما لا يُعتد بالتهديد بالفوضى وبمخاطرها الذي تلجأ إليه اليوم الأنظمة العربيّة، وعلى رأسها النظام السوريّ، في محاولة لامتلاك شرعيّة الاستمراريّة بعد أن فقدت المرتكزات الأخرى للشرعيّة. لا يمكن علاج الأزمة اللبنانيّة انطلاقاً من هذه الأسس، وأعتقد أن القوى الديموقراطيّة في سوريا تقوم بما يمكنها في هذا الصدد، لبلورة المواقف والاقتراحات.

– رابعاً وأخيراً، ومع أخذ كل النقاط السابقة في الاعتبار، هل يمكننا الاتفاق في لبنان على الاعتراف بالخلاف والقبول به، وتجنّب الانزلاق، مهما كان، إلى الاصطدام العنفيّ؟ بانتظار تجديد العقد الاجتماعيّ، بانتظار تبلور مواصفاته والشروط اللازمة لإمكان اقتراحه واعتماده لبنانيّاً وفي المنطقة، هل يمكن أن نتّفق على تسييد روح النقاش العامّ، بدلاً من القطعيّة الثنائيّة، والحماسة القطيعيّة؟ فالخطر الذي يتهدّد لبنان أكبر بكثير من سواه. ولعله ليس بيدنا أن نمنع بعض الأحداث الكبرى والعاصفة من الوقوع في المنطقة، ولكن بيدنا ربما ألاّ نتعاطى مع المطروح أمامنا، وعلينا، بخفّة اللحظة الآنيّة.

١٨ تشرين الثاني ٢٠٠٥

نهلة الشهال

كاتبة وناشطة سياسيّة بخلفيّة تتصل بعلم اجتماع السياسة. بعد أن درَّست لـ١١ عاماً في الجامعة اللبنانيّة، هاجرت الشهال إلى باريس متفرّغة للأبحاث. هي الآن رئيسة جمعيّة الباحثات العربيات ، وتكتب في صحيفة الحياة. لها عدّة أبحاث منشورة منها: «هويّة عراقيّة كامنة» التي تم نشرها في كتاب «الشرق الأوسط تحت الصدمة» (٢٠٠٣)؛ و«القدرة الفائقة للنظام اللبنانيّ على التأقلم والاستيعاب» (٢٠٠٢). و«نيسان في جنّين» (٢٠٠٠).

عن النظام السياسيّ اللبنانيّ، أي بقاء الحيِّز اللاطائفيّ صغيراً جداً في لبنان، وهامشيّاً. وهذا الموضوع ليس أخلاقيّاً أو قيميّاً، بل تعود أهمّية إدراكه إلى أن وجود بعض الحركات قد يكون حيويّاً أحياناً للتصدّي للنتائج الكارثيّة لنظام مأزوم. ولعله لم يكن ممكناً لأيّ حركة أن تتصدّى للحرب الأهليّة في لبنان، فتوقفها. إلا أن غياب مثل تلك الحركة أمر ذو دلالة (ولا أقصد بالغياب كلمة من هنا ومقالة من هناك كانت حتما متوفّرة، بل عدم تبلور حالة اجتماعيّة وسياسيّة وفكريّة تسعى لوقف الحرب وتقدّم الصيغ الممكنة للوصول إلى هذا الهدف). ويمكن إيراد أمثلة عديدة أخرى عن هذا الحيّز غير المملوء، وعن الافتقاد إلى وسائل تقنين وتنظيم الأزمات *Régulation* أو الافتقاد إلى وسائل الفعل كمصدّات لها.

ولذلك أيضاً أهمّيته في صيرورة الإدراك العامّ نفسه، والمناخات التي يمكن أن تحمل تحليلات مثيرة وربما القدرة على تلمُّس حلول ومخارج. وحتى لا أُفهَم خطأ، فلست أعتقد بأن البنى الاجتماعيّة والسياسيّة تُبنى إراديّاً، ووفق هيكل مختار. لكني أيضاً لا أعتقد أنها تبني نفسها بنفسها، وأن مآلاتها محدّدة سلفاً في المعطيات العائدة لها، وأنه لا يوجد ما يمكن اقتراحه، تفضيله أو السعي إليه.

الأزمة الحاليّة ليست وليدة اغتيال الرئيس الحريري

أريد أخيراً أن أوظِّف كل هذا الذي قلته في الأزمة الحاليّة التي يعيشها لبنان. وسأتقدّم ببعض النقاط آملة أن يتيح لي النقاش العودة إليها:

– أوّلها، أن الأزمة الحاليّة ليست إذاً وليدة اغتيال الرئيس الحريري، على أهمّية الحدث، ناهيك بفظاعته، وهي ليست وليدة الخروج السوريّ، ولم يكن الوجود السوريّ في لبنان، على بشاعته، هو مصدرها. بل إنها تقف أمام ضرورات تجديد «العقد الاجتماعيّ»، والأسس التي يستند إليها وذلك على ضوء الممكنات. والممكنات ليست لبنانيّة فحسب، بل تخصّ أيضاً، وكثيراً، مجمل المنطقة التي يقع فيها لبنان. والمفارقة، أن ذلك يحدث بينما تقف هذه المنطقة أمام المجهول. وهذا معطى جوهريّ بالنسبة للمهمّة السابقة. وكذلك، فلا يمكن تجاهل قوة حضور الاستراتيجيّة الأميركيّة، بل الولايات المتحدة كفاعل أساسيّ، يملك رؤيته وغاياته ومصالحه، ولبنان بند من بنودها، يُوظَّف وفق المقتضيات العامّة لها.

– ولذلك، وثانياً، فقد لا يكون الجواب على كيفيّة التصدّي لمهمة تجديد العقد الاجتماعيّ جاهزاً لدى أيٍّ كان. يعني، لا شروطه واضحة ولا إمكاناته – وقد يكون المطروح اليوم هو التوفّق في الاستمرار على أساس تركيبات انتقائيّة *Bricolage*، وليس منظومة متكاملة ومتماسكة.

ولكن فلنعِ ذلك، ولننتبه له حتى نقرّ بنسبيّة الحقيقة التي يتمسّك بها كلّ واحد من الأطراف، بانتظار تبلور أفضل للأمور. أعتقد أن أهمّية ذلك تكمن في إقرار جماعيّ بشرعيّات وجهات النظر المختلفة والمتبادلة، وبخفض درجة التعصّب للمواقف لدى الجميع.

– ثالثاً. بسبب ذلك، فنحن أمام وضعيّة جدّ معقّدة وفي غاية التركيب. وسيكون كارثيّاً اختصارها إلى ثنائيّة مبسَّطة كما بدا المَيل إلى ذلك في لبنان في الأشهر الماضية. لا يقوم خط الفصل بين المواقف والأفكار والانتماءات على التموضع في إحدى خانتين: «مع أو ضدّ السوريّين»، كما يُقال بالعاميّة. ليس ذلك هو الموضوع. لقد خبر سوانا قبلنا هذه الإشكاليّة.

الراهن تغذّي وتغري بعض العقول بالعودة إلى المراهنة على تغليب هيمنة جديدة في صيغة ثالثة. وخطورة المراهنات تتعاظم كلّما نزعت الطوائف نحو حالة من الصفاء الكليّ الداخليّ والاصطفاف الداخليّ الذي يلغي التنوّع ويلغي إمكانيّة العودة إلى الجانب الآخر من الواقع الطائفيّ التعدّديّ، الذي ذكرت في البداية بما له من إيجابيّات ويشكّل تحدياً بالمعنى الإيجابيّ، أيّ أن نبدع حالة من التعايش بين الطوائف المختلفة محصّنة، أو تعايشاً محصّناً بإبداع فنّ العيش المشترَك مع الرفاه ومع المساواة. الخطورة إذاً تتعاظم كلّما نزعنا إلى الصفاء داخل الطوائف، ونحن الآن في أوج هذا النزوع نحو ظاهرة «الصفاء» داخل كلّ طائفة. وباعتقادي، هذا ما يرتّب على لبنان أكلافاً باهظة داخل كلّ طائفة كلّما تدرّجت الطوائف أو نحت في اتجاه التعاضد والصفاء الداخلي الكلّي. إن خسارة التنوّع تعني أثماناً هائلة على المستوى الوطنيّ وعلى مستوى الطوائف بالذّات. وقد خبرنا ذلك في السبعينات عند بروز المشروع «المسيحيّ». وهذا ما قد يحصل في أيّامنا هذه مع تعاظم الاستنفارات الطائفيّة في الوسط الإسلاميّ، الشيعيّ منه والسنّيّ. إذا طرحتُ على نفسي: ما العمل؟ قد تبدو الإجابة أقرب إلى ضرب من ضروب الخيال إزاء هذا المعطى المعقّد. شخصياً أتطرّق إلى هذا الموضوع بالذات، ولا أتكلّم في تفاصيل البُعد الاقتصادي لهذه المسألة لأن الأمر سياسيّ بامتياز، والأمر الأكثر إلحاحاً بالمعنى الاقتصادي مرتبط بمدى قدرتنا على إعادة بعث مشروع الدولة المركزيّة. دولة مركزيّة ليس بالمعنى الصارم التوتاليتاري بل دولة عصريّة مركزيّة وإن كانت مقرونة بأشكال واسعة من اللامركزيّة الإداريّة والاقتصادية. بالطبع ثمة كلام كثير في التفاوت الطبقيّ والتفاوت المناطقيّ والسمات الطائفيّة إلى آخره. إنما يقيناً أشعر أننا إذا ما استجمعنا القوى المؤيّدة لمشروع الدولة المركزيّة، الدولة العادلة (وسأحدّد بعض عناصرها لاحقاً) فسنحقق خطوات مهمّة في هذا الاتجاه، لا سيّما إذا أردنا أن نظلّ أمينين لتطلّعنا لجعل البلد قويّاً ومثالاً في تنظيم التعدّد وفي ابتداع فنّ العيش المشتَرَك المعزّز بالمساواة والرفاهيّة.

بالطبع، كل الأحزاب نراها من ناحية رفع الشعارات هي ضدّ الطائفيّة ومع الوحدة الوطنيّة وبناء الدولة، لكنها تنكشف على مستوى التحليل وفي الممارسات وشبكة المصالح. ولكن، إذا استطعنا أن نبرز بعض القوى أو التشكيلات التي لديها نزوع نحو «بناء الدولة أوّلاً»، مع اختزال للشعارات... عندها ربما، لدينا أمل بإعادة وصل وتمتين ما هو آيل إلى التفكّك حاليّاً.

ونطرح أوّلاً قانون انتخاب جديداً، قائم على أساس النسبيّة بالمطلق ومن دون قيد طائفيّ، على أن تكون الدائرة الانتخابيّة على مستوى المحافظة، وربما بالتدرّج أيّ ما دون المحافظة مرحليّاً.

ونطرح ثانيّاً، تغييراً في التقسيم الإداريّ، فنحن أسرى تقسيمات إداريّة تعود ربما إلى القرن التاسع عشر، إلى زمن السلطنة العثمانيّة. هذا مشروع هو رهن الجيل الجديد المتطلّع إلى التقدّم وعليه هو حُكماً خوض هذه المعركة، لا البيوتات الماليّة، فهو مشروع موجّه إلى كلّ الاصطفافات المتوازنة منذ مئة عام. فمن يتجرأ على تغييرها؟

ونطرح ثالثاً، وهو الأهمّ، قانوناً جديداً وعصريّاً لمفهوم «الإقامة» *(Residence)*. فعندما يكون ثلثا اللبنانيّين مقيمين بإرادتهم أو رغماً عنهم، ومنذ عشرات السنين، في غير أماكن «سجل نفوسهم» ومن ثم نطلب منهم المشاركة في الحياة

لبنان إلى أين؟

كمال حمدان

أعترف أني حاولت أن أجيب عن هذا السؤال، كباحث اقتصادي، وقمت بأكثر من محاولة ولم أوفّق: لبنان إلى أين؟ أيّ مقاربة اقتصادية يجب الأخذ بها؟ هل نأخذ وجهة نظر تطوّر الميكرو اقتصاد أم علينا التنبّه إلى الدَيْن العام؟ أو الاقتصاد «الحقيقيّ» أو «الإسقاطيّ»، وعدم المساواة، والهجرة وظاهرة البطالة، والسمات الطائفيّة، وبنية الاقتصاد والبنى التحتيّة وتوزّعها، والتفاوت المناطقيّ؟ كلّها تغري بالبحث ولكن في ظلّ الاصطفاف الطائفيّ، فضّلت أن أحاول التعبير عن عدد من الأفكار التي تتّصل بمقولة، سأحاول أن أدافع عنها، وهي أنّ لا جواب إيجابياً عن السؤال المطروح: «لبنان إلى أين؟»، إلاّ إذا اقترن هذا الجواب في صيغته البعيدة المدى بتحرير الدولة، تحريرها من المؤسّسة الطائفيّة. ربما أكون مقتنعاً أنّ الواقع الطائفيّ التعدّدي في لبنان قد يكون من حيث المبدأ، مصدر غنى ومصدر إثراء، والتفاهم بين الطوائف من حيث هي حقائق اجتماعيّة وذاكرة جماعيّة وأنماط ثقافيّة وعادات وتقاليد، والتفاعل بينها، ينطوي كله - من دون شك - على إيجابيّات. ولكن هذا الافتراض لا ينسينا أن المبدأ أمر، وما آلت إليه الطوائف في لبنان أمر آخر. فشكل تزاوج الطوائف مع الدولة، وزواجها بالدولة حوّلها إلى تربة خصبة للازدواجيّة، وشكل من أشكال الـ*schizophrenia* شبه الجماعيّة التي تعشعش خصوصاً عند الجمهور الواسع و«البريء» و«الطيّب» من الناس، فعطّلت قوّة العقل وشكّلت حافزاً لاستدراج كل أنواع التدخّلات الأجنبيّة أيّاً كانت، بدءاً من سوريا إلى إسرائيل وأميركا، أيّ للوصاية بأشكالها كافّة. مع توتّر هذا الواقع الطائفيّ بالدولة، أي تزاوج الطوائف بالدولة، لم يعد الأمر مجرّد واقع تعدديّ فقط. أصبحت الدولة، مع هذا التوتّر، رهينة، وازدهرت المراهنات على تغليب هيمنة جديدة (سواء كانت هذه الهيمنة أحاديّة أو ثنائيّة أو متعدّدة). وهي مراهنات تتغيّر على إيقاع تغيّرات في معطيات الواقع بالداخل والخارج، المعطى السياسيّ والمعطى الاقتصادي والمعطى الديموغرافيّ. والمعروف أنّ الهيمنة في النظام الطائفيّ هي مسألة جوهريّة، إذ لا توازن طائفيّاً إلاّ إذا وُجد طرف مهيمن في إطار هذا التوازن. وقد جرّبنا صيغاً عدّة حتى السبعينات، وجُرِّبت أشباه صيغة في التسعينات أيّ بعد نهاية الحرب، حيث نبتت أوهام حول إمكانيّة استبدال هيمنة طائفيّة بأخرى. في هذا المناخ نجد معطيات

كمال حمدان
محلّل اقتصادي ومستشار مختصّ في شؤون الشرق الأوسط الاجتماعيّة والاقتصادية والسياسيّة المعاصرة. رئيس قسم الاقتصاد في «مؤسّسة البحوث والاستشارات» منذ ١٩٧٧. وهو أيضاً المحلّل الاقتصادي لمجلة «commerce du levant» التي تصدر بالفرنسيّة في بيروت.

العامّة والحياة السياسيّة والحياة البلديّة والانتخابات وفق قوانين انتخابيّة لا تتناسب وواقع إقامتهم، فهذا بصريح العبارة تكاذب. فلا يمكن للمواطنين أن يشاركوا في تحسين تمثيلهم وشروط حياتهم وبيئتهم وفرص عملهم وصيانة أرصفتهم ونقاء هوائهم من دون ملاءمة القوانين وفق مفهوم «الإقامة». إذاً، قانون جديد وعصريّ لمفهوم الإقامة، يُبنى عليه تالياً قانون الانتخاب والتقسيمات الإداريّة ما دون المحافظة.

نطرح رابعاً، قانوناً مدنيّاً، من دون تردّد للأحوال الشخصيّة حتى ولو اضطرّنا ذلك للجوء إلى الشارع وإلى ممارسة أشكال من التحديّ. فغياب هكذا قانون هو ما يمنع فرص الاندماج والتوحّد والتقدّم.

خامساً، وفق المشروع الوطنيّ وبناء الدولة، علينا بلورة مفهوم أكثر حداثة للانتماء العربيّ، لا يقطع فقط مع ما انتهت إليه «العروبة» على مستوى الشعارات والممارسات، وعلى مستوى التجربة القوميّة التي عرفناها خلال خمسين عاماً، بنظمها الأمنيّة و«النيو أمنيّة» والأتوقراطيّة والملَكيّة والعقليّة المخابراتيّة... وإنما أن يراها ويتذكّرها، وفي الوقت ذاته علينا الحؤول دون الانزلاق، عن وعي أو عن غير وعي، نحو الالتحاق التبعيّ بالأشكال الكولونياليّة الجديدة والفجّة.

علينا بلورة فكرة الانتماء العربيّ الأكثر حداثة والأكثر عصريّة والتفاعل مع العصر ومع حقائق الاقتصاد ومع الجوانب الإيجابيّة للعَولَمة، التي تحدّ من سلبيّاتها. هذه الفكرة هي معركة كبيرة. ومن تداعياتها أنها تساعدنا على حلّ بعض القضايا، منها علاقتنا مع سوريا أو قضيّة المواءمة بين الدولة وسلاح المقاومة.

سادساً، وهنا يأتي الدور الاقتصادي، والنقطة الأساسيّة فيه أن نحاول تحرير الدولة من الطوائف، ونعيدها إلى أدوارها الإيجابيّة لما فيها من تعدّديّة ثقافيّة، وعبرها تتحصّن حرّية الناس وتعيش شعائرها وطقوسها ويوميّاتها. وهنا تتبدّى أهمّيّة البرنامج الاقتصادي. وأرى أنه لا يجوز التقليل من أهمّيّة تحرير «الخدمة العامّة» *(public service)* من سماسرة الطوائف وزعمائها، وتحريرها من بيروقراطيّة الدولة.

مع تحرير«الخدمة العامّة» يصبح من الممكن عمليّاً تطبيق مبادئ حقّ الصحة وحقّ التعليم وحقّ الرعاية الاجتماعيّة... وتجسيدها في برامج عمل. وفي هذا المجال هناك كمّ هائل من الدراسات المنجَزة، بل إن مراسيمها التنظيميّة شبه جاهزة، ولكن قد لا يتحقق ذلك طالما أن الغائب هو الكتلة الوطنيّة المتجاوِزة للطوائف التي وحدها تستطيع تغيير ميزان القوى والواقع.

على الجيل الجديد أن يضطلع بهذه المهمة، لكن، وحتى لا نقع في أيّ ديماغوجيّة في تصورنا لأيّ برنامج اقتصادي اجتماعيّ، يجب أن نراعي واقعنا كجزء من هذا العالم، فعلينا أن ننتهج مبدأ «الحماية» جزئيّاً وأن ننفتح بنسبة أكبر، وعلينا أيضاً مراعاة الحفاظ على القدرة التنافسيّة، ما يوجب بعض التضحيّات في مرحلة انتقاليّة قد ندفع، كلّ حسب طاقته، أثماناً لها. هذا ضروريّ ليكون اقتصادنا قابلاً للحياة.

١٨ تشرين الثاني ٢٠٠٥

مادّة شيّقة إن لم تكن محفِّزة فكريّاً. إلا أننا نعتبر، نحن جمهور المستهلكين، أن احتكاكنا المستمر بالعلم أمر بديهيّ يقع في صلب تفسيرنا لذواتنا وقد يساهم في إقناعنا بشراء بعض المُنتجات أو اعتمادنا بعض السياسات، ما يدفعنا إلى الإقرار بأن قدرة التفسير العلميّ تمنح تعريفاً جديداً وعميقاً للحياة نفسها تماماً كما فعلت «شيفرة الحياة» التي كشف مشروع الجينوم البشريّ[1] عنها وروّجها، فصارت تُعرف كمجموعة متكاملة من الرموز (أو ما يُسمّى بالخريطة الجينيّة). لكننا لا نبذل جهداً كافياً لنعيد النظر في ممارسات العلم الذي أنتج «الجينوم البشري» وتبعاته. لماذا؟ لماذا نصدّق بتلقائيّة كل ما يقوله لنا العلماء؟ ولماذا نقبل أن تكون التفسيرات العلميّة مصدراً جديراً بالثقة لرواياتنا حول أنفسنا؟

في الواقع، تتوفر محفزّات مفهوميّة متعدّدة. فالعلم، كمعظم المساعي الفكريّة الأخرى، بات مجالاً عالي التخصّص والاحترافيّة. وعلى غرار المحامين والمهندسين والمؤرّخين، يتدرّب العلماء ويتدرّجون لعدّة سنوات قبل أن يصبحوا قادرين مهنيّاً على المساهمة العلميّة الفعّالة سواء في المجال الأكاديميّ أو في القطاع العلميّ نفسه.

ولا شكّ في أننا نقلّل من شأن أنفسنا عندما نتيح للمهنيّة الإمكانيّة لتصبح سلطة معتبرة في مجال العلم، فتقلّص مساهمتنا في نقل المعاني التي تخطّط العلوم لها. وتتوفّر أسباب أخرى لتلكّؤنا هذا: فالعلوم متشعّبة وتنطوي على عدد كبير من الاختصاصات بدءاً بعلم الإنسان والطب الشرعيّ مروراً بعلم الأحياء الجزيئي والفيزياء وصولاً إلى علم الحيوان وهذا غيض من فيض. فيكفي أن نلحظ مدى غنى المجلّتين الأسبوعيّتين المتخصّصتين في العلوم ساينس *Science* ونايتشر *Nature* لنقتنع بهذه الفكرة. وبالرغم من تشعّب العلوم، إلا أنها تتشارك منهجيّة البحث والاستقصاء وجمع المعطيات الكميّة وتنظيمها بطريقة متشابهة عبر مختلف الاختصاصات العلميّة، ومن ثمّ مراجعتها تحضيراً لنشرها وتالياً تقديمها كحقائق مثْبَتة. وهذا ما يعرف بالمنهجيّة العلميّة المقترنة بوسائل وأدوات تتبدّل وتتغيّر باستمرار لإنتاج المعطيات، والخاضعة لتقييم نقديّ يصعّب على العامّة التأكّد من صحة المزاعم العلميّة.

إلاّ أن سبب مهابتنا للعلم قد يعود بكل بساطة إلى رفضنا أن نتخيّل ولو للحظة أنه قد يفتقد إلى حقيقة معيّنة. فيصعب علينا افتراض غياب الركائز المقدّسة التي لا يجوز المساس بها، وتقبّل نظام معرفيّ منزّه وتقدّمي. والواقع أنني أتطرّق إلى هذه المسألة ليس من منطلق نسبويّ للثقافة، وإنما ككاتبة أجرت العديد من المقابلات مع العلماء وتولّت توثيق الإنجازات العلميّة لسنوات طويلة معترفةً بأن العلم مجموعة من الممارسات المنظّمة تتضافر مع الروايات، والأساطير، والسياسة، والاقتصاد والإمكانيّات التقنيّة. وبمعنى آخر، أظن أن العلماء أنفسهم يكبّون على دراسة ظواهر يمكن ترجمتها عملياً في أنماط الحياة الملموسة. لكنني غير مقتنعة بأن المنهجيّات العلميّة هي السبيل الوحيد الذي يسلكه العلماء لمقاربة تلك الظواهر. واستناداً إلى تجربتي في الكتابة العلميّة، أرجّح أن الحقيقة والخيال يتشاركان المجال العلمي، ذلك أن العلماء وكلّ من يعتمد اعتماداً كبيراً على العلوم لتفسير الكون، إنما هم بشر وأفراد فاعلون سياسيّاً واجتماعياً، يقدّم لهم الخيال، حتى في المجال العلميّ، نافذة إلى عالم أفضل يتشارك النور بسهولة مع «ملاحظات

(١) مشروع الجينوم البشريّ (HGP Human Genome Project) هو مشروع بحثيّ بدأ العمل به رسميّاً في العام ١٩٩٠ وانتهى في العام ٢٠٠٣ على أمل فهم التكوين الجيني للجنس البشري عبر تحديد الجينات ورصد تسلسلها. (ويكيبيديا)

الممارسات الفنيّة المعاصرة، فضاءٌ لإعادة بناء العِلْم

المحاورون: كارول سكوايرز، وستيڤ كورتز، ولين لوڤ
أدارت الندوة ونظّمتها لين لوڤ

غالباً ما يسيطر موقف الإبهار على النقاشات العلميّة العامّة مع أنه نادراً ما يسعى إلى تحمّل مسؤوليّة مزاعمها أو تبعاتها. وفي بعض الأحيان، يدرك الجمهور غير المتخصّص السلطة الثقافيّة التي يتمتع العلم بها ولكنه لا يجرؤ على الاعتراض عليها. وكيف نلومه؟ فالعلم مجال واسع يشمل عدّة ميادين بدءاً بعلم البيئة ووصولاً إلى الطبّ الشرعي، ومروراً بعلم الوراثة، والفيزياء النظريّة والتطبيقيّة، وعلم الحيوان، وعلم المتحجّرات، وغيرها. وتستمد مزاعم العلم هذه نفوذها من مجموعة موحّدة من المناهج القائمة على استقاء المعلومات وتنظيمها وتقديمها، فضلاً عن اللغة المتخصّصة وتقنيّات البحث، ما يثبط عزيمة أيّ محاولة للردّ على العلم. ولكن، هل من المحتّم أن يكون الوضع على هذا النحو؟ وما هي الأرضيّة السياسية التي يضحّي الجمهور بها بتجنّبه المشاركة الفعّالة في مناقشة جديّة مع العلم؟

بالرغم من سطوة العلم الهائلة، إلا أنه يبقى أقلّ المجالات تعرّضاً للمساءلة من بين وسائل التمثيل في ميادين الثقافة العامّة. ولا يخفى أن العلم ساحر. فكثيرة هي الأمثلة التي تدلّ على ولعنا بقراءة مقالات تتناول اختراعاً جديداً في الصحف والمجلّات، ومشاهدة برامج علميّة متلفزة تقوم على إبهار المشاهدين. وفي هذا السياق، يجدر القول إن شاشات التلفزيون تزخر، في أيّ زمان ومكان، ببرامج تبرز وقائع علميّة حول الظواهر المناخيّة المتطرّفة شأن أمواج المدّ العاتية المعروفة بالتسونامي والأعاصير والزوابع؛ أو الكائنات النادرة شأن سمك القرش والعناكب والزواحف والغوريلا والفيَلة ومختلف أنواع البكتيريا. وأحياناً ما تُقدِّم تلك البرامج معلومات جديدة عن حلول طبيّة لأمراض مستعصية كالسرطان، وأمراض القلب، والسيدا وغيرها من الأمراض المُعدية، أو عن طرائق كفيلة بتفادي الشيخوخة. كذلك، قد تشكّل المادّة الأساسيّة في بعض القنوات مثل «ديسكوفري» *Discovery* و«ناشيونال جيوغرافيك» *National Geographic* فيما تندرج في إطار النشرات الإخباريّة على قنوات أخرى. وغالباً ما تترافق تغطية التقلّبات المناخيّة بتقارير إعلاميّة حول الطقس بوجه عام أو العلماء الذين قاموا بدراسات في هذا المجال بوجه خاص. ولا يلزمنا جهد كبير لندرك أن حماستنا الجماعيّة حيال المعلومات العلميّة ومساهمتها في تنمية الثقافة العامّة تبقى

دونا هاراوي *Donna Haraway* أنه منذ بداية السبعينات، اكتشفت العالمات أنماطاً من العلاقات الاجتماعيّة بين السعادين والقرود، مختلفة عن تلك التي لحظتها أجيال سابقة من العلماء الرجال سواء كانوا أميركيّين أو أوروبيّين بيض. وتحدّت تحليلات العالمات المتوازيات القائمة بين سلوك الرئيسيّات *(primates)* والمعايير الاجتماعيّة الإنسانيّة، كالتزاوج مع شريك واحد وتوزيع الأعباء الأُسريّة بالإنصاف بين الجنسين وصولاً إلى مفهوم «العائلة» نفسها. وفي غضون عشرين سنة، غيّرت العالمات مسار الروايات العلميّة حول سلوك الرئيسيّات، ما أدّى إلى إحداث تغييرات مهمّة في هذا المجال. فمدّت أبحاث العالمات الجمهور بمصادر أخرى للمعلومات حول الرئيسيّات وسلوكها كقاعدة لرواياتنا عن أنفسنا أو كتأكيد لها.

ومن المعروف أن دراسة الحالات في مجال علم الرئيسيّات مألوفة في الأبحاث العلميّة تماماً كما غيرها من الأبحاث التاريخيّة (كعمل النساء في مجال التصوير الشعاعيّ) والراهنة (كالعالمات في مجال القسيمات الطرفيّة لدى الصبغيّات المعروفة بالـ«تيلومير»). ويبدو من الطبيعي أن تكتشف النساء أو المجموعات الأقليّة الإثنيّة والعرقيّة العاملة في مجال البحث العلميّ، أو حتى العلماء الذين لا يتمتّعون بالإمكانات الاقتصاديّة المتاحة لزملائهم في الولايات المتّحدة وبريطانيا وفرنسا وألمانيا وحتى إسرائيل، حقائق مختلفة عن مواضيع دراساتهم وإن سلكوا المسار العلميّ نفسه. والمُلفت بالنسبة إليّ هو أنهم لا يفعلون ذلك عن سابق تصوّر وتصميم. فإذا بالدراسات تتابع أجيالاً مختلفة من علماء لا ينضمون إلى ميدان البحث مع نيّة مسبقة لتغيير مفهومنا للشريك الواحد أو سلوك الرئيسيّات مثلاً.

وبكلام آخر، لا يزال العلماء غير منظَّمين ليشكّلوا قوّة سياسيّة، فحتى معطياتهم تتناقض أحياناً وتبعدهم عن الافتراض أن كلّ الحقائق نسبيّة أو أن العلم مجرّد بناء مجتمعيّ. وعلى العكس تماماً، فإن العلماء الذين عملوا على إعادة بناء العلم وشملتهم دراسات الحالات، هم مهنيّون مذعنون لقيمة الحقيقة في العلوم. ولكن التحدّيات التي يطرحونها ضمن اختصاصاتهم تشير إلى غياب أيّ سلطتهم على العلوم.

كان عمل هؤلاء العلماء والنقد الثقافيّ الموجَّه إليهم، مصدر إلهام بالنسبة إليّ. وأظن أنه من المفيد اختبار ميادين أخرى غير العلوم، تكون على درجة عالية من الاختصاص وتتشاطر في ما بينها طرائق عمل ومنهجيّات، لتحديد ما إذا كان من إمكانيّات أخرى لإعادة البناء، تؤثّر في سلطة العلوم الثقافيّة. ومع ازدياد اهتمامي بهذه المسألة في خلال السنوات الماضية، بما أنني انتقلتُ مهنيّاً من عالم العلوم إلى عالم الفنّ، شعرت بضرورة البحث في عالم الفنّ عن أدلّة لإعادة بناء العلم أو مجالات أخرى. وبتّ أرى فنانّين وقيّمين على أعمال فنّية يتناولون قضايا علميّة. فمنذ أن بدأتُ العمل في التسعينات، أنتجتْ عدة فنّانات نسائيات (نسويّات؟) تسجيلات ڤيديو عن التلقيح الإصطناعي. وانشغل الناشطون في مجال مكافحة مرض السيدا، وغالبيّتهم من الفنّانين، بمواضيع تتناول الجسد من وجهة نظر طبيّة بحتة وسياسة تطوير العقاقير. وقبيل حلول العام ٢٠٠٠، أقام عدّة قيّمين معارض حول تأثير علم الوراثة ومشروع الجينوم البشريّ. ولا تزال رعاية الممارسات الفنّية التي تتناول العلوم مستمرة. ولكن هذه المحاولات ليست غنيّة بما يكفي لتعقيد العلوم أو تحويلها إلى مادّة في متناول العامة. وتتوفر بعض الأمثلة في هذا الإطار، من بينها تجربة كارول

علميّة» نستطيع بناء فهم للعالم من خلالها، تلك الملاحظات المعروفة بالحقائق. وبالرغم من المحفّزات التي تمنعنا عن التورّط في العلم، إلا أنه ليس من الصعب أو المهيب الانخراط في همومه أو تبنّي بعض مزاعمه. وللحق فإن عدة أكاديميّين وبعض المثقفّين والصحافييّن نجحوا في هذا الصدد. ولكن سلطة العلم وثباته يثيران فيَّ اضطراباً ويتسبّبان بنفاذ صبري لدرجة أنني تخلّيت عن عملي في مجال العلم لأكتب عنه بطريقة مغايرة: طريقة تبعث فيّ الرغبة في تخيّل علم يروي قصصاً مبنيّة ولو جزئيّاً على الخيال ويسمح بابتكار أنماط حياة في الوقت نفسه، والمساهمة في نسج علم يمكن لغير المهنيّين وحتى للهواة أن يشاركوا فيه.

ومن البديهي أن نعرّض أنفسنا لمخاطر كثيرة إذا ما تجاهلنا دورنا في بناء ثقافة علميّة أو إذا قبلنا بها من دون نقاش. فلنفكّر للحظة في التوجّه نحو حظر تدريس نظريّة التطوّر الداروينيّة في المدارس الرسميّة في عدد من البلدات المنتشرة عبر الولايات المتّحدة، واعتماد نظريّة «التصميم الذكيّ» بدلاً منها. ولعلّكم تعرفون أن نظريّة «التصميم الذكيّ» هي الواجهة العلميّة لمفهوم دينيّ يتناول أصول الكائنات الحيّة وتطوّرها. وفي حال توفّر السبب الوجيه للتبصّر في قيمة نظريّة التطوّر وأفخاخها في الولايات المتّحدة، فالآن هو الوقت الأمثل لذلك لا سيما أن علم الأحياء الجزيئي يعتمد على معايير نظريّة وتطبيقيّة نابعة من نظريّة التطوّر نفسها. وقد اختبرتُ شخصيّاً لجوء العلماء إلى التعبير عن توجّهاتهم السياسيّة في علومهم بدلاً من الدفاع عن رفضهم لاستبدال النظريّة العلميّة بعقيدة دينيّة محجّبة بلثام رفيع. وفي بعض الأحيان، يصبح الإبحار في العلوم ومزاعمها ممارسة ثقافيّة دفاعيّة بقدر ما هي استراتيجيّة فعّالة لإعادة تفسير المعاني وصياغتها. وبالنسبة إليّ، لا تتعلّق المسألة بالمعرفة بقدر ما ترتبط بالدهاء الاستراتيجيّ والخلّاق.

ذكرتُ في البداية أن النقاش يتناول العلم وهو أمر صحيح. لكننا نتحدث اليوم عن الفنّ أيضاً. وبما أنني نظّمت هذا البرنامج بنيَّة استفزازيّة تحت عنوان «الممارسات الفنيّة المعاصرة، فضاء لإعادة بناء العلم»، فأنا مدينة لكم بتفسير أو أقلّه بمقدّمة تشرح ما أرمي إليه. وبعد دقائق قليلة، سيتحدّث كل من كارول سكوايرز وهي من القيّمين على المركز الدوليّ للتصوير في نيويورك، والأستاذ والفنّان ستيف كورتز الذي يعيش في مدينة بافالو في ولاية نيويورك. فعمل كارول كمنظمّة مشاريع ثقافية وفن ستيف يعتمدان على العلم سواء كان ذلك للأفضل أو للأسوأ. وعلى رغم اختلافهما، إلاّ أنني شديدة الإعجاب بأعمالهما لأنه يمكن فهمها كإعادة بناء لعلم قيد التطوّر. ولكن ماذا أعني بهذا الكلام؟ في العالم الأكاديميّ القائم على الدراسات الثقافيّة وعلم اجتماع العلوم، لطالما أثار فضولي مفهوم التبدّل في النظريّات العلميّة وعبر القطاع العلميّ بالإجمال. هذا هو مفهوم إعادة البناء، أو ما يُسمّى بشكل أوسع إعادة الهيْكَلة. وقد نجم بشكل خاص عن النقد النسائيّ (النسوي؟) للعلم، من دون أن يشكّل مفهوماً مفاجئاً بالضرورة من هذه الناحية. فأساساً، تطرّق علماء أكاديميّون لإعادة بناء بعض المجالات العلميّة من خلال دراسات حالات أجرتها الأقليّات ضمن القطاع العلميّ ولا سيّما النساء، نظراً إلى اهتماماتهن المحدّدة ورؤاهن الخاصّة. وعلى سبيل المثال، في مجال علم الرئيسيّات (البريماتولوجي) الذي يبحث في فيزيولوجيا السعادين والقرود وسلوكها، تعتبر الناقدة العلميّة

لين لوڤ

تكتب لين لوڤ حول مواضيع الفنّ والعلوم والتكنولوجيا. وبين العامين ١٩٩٩ و٢٠٠٥، انضمت إلى جامعة روكفلر في نيويورك ككاتبة في مجال العلوم أوّلاً، ثم كمديرة للشؤون الإعلاميّة في الجامعة. تعيش لوڤ حالياً في نيويورك.

وستيڤ التي تشكّل قاعدة لإعادة البناء في رعاية الممارسات الفنّية. فعملهما يملك من القوّة ما يشرك جمهوراً عريضاً ويحمله على إعادة النظر في معتقدات سائدة ليس في العلوم فحسب بل حولها أيضاً. إنه عمل يملك من القوّة ما يشرك العلماء أنفسهم وقد سبق وفعل ذلك. بيد أن أفكاري تتعارض مع كل من يعتبر أن هذا الجهد يمثّل عمليّة إعادة بناء مكتملة ومنتهية، ذلك أن إعادة بناء العلم عبر الفنون تتطلب بحثاً مستمرّاً في العلم فضلاً عن اهتمام ومرونة من النقّاد والكتّاب لدعمها.

اسمحوا لي بتقديم كارول سكوايرز وستيڤ كورتز. ستتولى كارول سكوايرز، من موقعها كناقدة ومنظّمة معارض للفنّ المعاصر، مناقشة بعض المسائل والصُوَر التي قدّمتها في مجموعة من المعارض في المركز الدوليّ للصورة الفوتوغرافيّة في نيويورك بين العامين ٢٠٠١ و٢٠٠٤.

أما ستيڤ كورتز فهو أحد مؤسّسي المجموعة الفنّية المسماة «مجموعة الفنّ النقديّ»، ويُعتبر أوّل فنّان يجري التحقيق معه بتهمة الإرهاب البيولوجيّ بموجب قانون مكافحة الإرهاب المعروف بـ *US Patriot*. وسيناقش كورتز موضوع خصخصة المعرفة والسُبل التي يتوسّلها الفنّانون في استعمالهم الفضاء العام ومداخلاتهم النقديّة، لفضح السياقات والإنحيازات والحقائق التي يزعمها العلم والتكنولوجيا.

١٩ تشرين الثاني ٢٠٠٥

إن الصورة الظاهرة على الشاشة (يمين) إلتقطها آرثر فيلّيغ *Arthur Fellig* المعروف بـ«وييجي» *Weeggee*، وهي تعود إلى حوالي عام ١٩٤٤. إسم الصورة «فتاة العرض شري بريتون، تقرأ في كتاب قردة ورجال، ومغفّلون». وهي من أولى المعارض في السلسلة المعنوَنة بـ«إتقان الجنس البشريّ: اليوجينيا[٢] والصورة الفوتوغرافيّة.» *(Perfecting Mankind: Eugenics and Photography.)* سأقوم بعد قليل بشرح العلاقة القائمة بين هذه الصورة والموضوع المتناوَل.

يشكّل العلم الزائف والمعروف بـ«اليوجينيا» إحدى نقاط انطلاق علم الجينات البشريّ الحديث. ولهذا السبب قمت باختيار هذا الموضوع في المعرض الأوّل. كتب دانييل كفلز *Daniel Kevles* عام ١٩٩٥ كمقدّمة لكتابه[٣] المهمّ في تاريخ اليوجينيا في الولايات المتّحدة، أن «طيف اليوجينيا يحوم تقريباً فوق كلّ التطورات الحديثة في علم الوراثة البشريّة» المبني على فكرة اليوجينيا التي تدّعي أن بمقدورها تحسين الخصائص الجسديّة والعقليّة والسلوكيّة للجنس البشريّ، عبر إدارة أو تسيير أو تلاعب مناسبين لماهيّة الوراثة.

وفي ذروة «علم» اليوجينيا طغت العنصريّة المجتمعيّة على الموضوعيّة العلميّة في أبحاث علم الوراثة البشريّة، وبالأخص خلال النصف الأوّل من القرن العشرين.

وكان استنتاج كفليز آسراً بالنسبة إليّ عندما قرأته للمرة الأولى، وباتت تبعاته أكثر أهميّة مع مرور الزمن.

مزَج «علم» اليوجينيا الأوّل (الذي يتعارض مع اليوجينيا الحديثة)، بين استنتاجات علميّة منعزلة وغامضة، وبين التعصّب العرقيّ والطبقيّ والمصلحة السياسيّة، لإنتاج العلم المزيَّف، والذي كان له تأثير عميق في الولايات المتّحدة وبلدان عدّة. وكان قادة حركة اليوجينيا في الولايات المتّحدة العلماء منهم أو غيرهم، من نخبة المتعلمّين، تحالفوا مع مؤسّسات قويّة كجامعات ستانفورد وكولومبيا وهارفرد والمتحف الأميركيّ للتاريخ الطبيعيّ في نيويورك.

نرى في هذه الصورة، شيري بريتون، وهي راقصة تعرٍّ (ستربتيز) في مانهاتن في الأربعينات، تقرأ كتاباً شائعاً يتناول موضوع الأنْثرُبولوجيا (علم الإناسة) لإرنست ألربت هوتن *Earnest Albert Hooton*، وهو بروفسور في مادّة الأنْثرُبولوجيا الفيزيائيّة في جامعة هارفرد، وكتب العديد من الكتب المبسَّطة التي تتناول الأنْثرُبولوجيا مُمرِّرا عبرها أفكار نظريّة اليوجينيا. وحاول هوتن أن يصبح مفكّراً مشهوراً وقد ظهر اسمه في مطبوعات كمجلّة «لايف»، ولكنّه لم ينجح في تحقيق الشهرة، وإن نُشرت له هذه الصورة وهو إلى جانب مجموعة جماجم في مجلّة «لايف» سنة ١٩٣٩.

وكبعض المختصّين بالأنْثرُبولوجيا

(٢) اليوجينيا: نظريّة تَحْسين النَّسل. ترجمها البعض بـ«النسالة».

(٣) In the Name of Eugenics: Genetics and the Uses of Human Heredity, by Daniel Kevles,1985

يمين:
«فتاة العرض شري بريتون، تقرأ في كتاب قردة ورجال، ومغفلون»، آرثر فيلّيغ، ١٩٤٤

يسار:
دكتور إ. أ. هوتون، هارفارد، مجلّة «لايف»، ٧ آب ١٩٣٩

العلْم في صُوَر: من اليوجينيا إلى الاَستنساخ البشريّ

كارول سكوايرز

قمت بين عامَي ٢٠٠١ و٢٠٠٤ بتنظيم معارض عدّة في المركز العالميّ للتصوير الفوتوغرافي بنيويورك، ضمن سلسلة بعنوان «المستقبل في صُوَر: تقاطع العلم والتكنولوجيا والتصوير الفوتوغرافي». وإستوحيت في أعمالي هذه، إلى حّد ما، من التنبّؤات العلميّة والوعود المنبثقة عن مشروع الجينوم البشريّ[1]. وهو المشروع الذي توّج الجهد العالي، والمتواصل، الذي يقوم به العلماء والبيو. تقنيّون في الولايات المتّحدة وبريطانيا، لحلّ كلّ رموز الإنسان الجينيّة. وتكمن فكرة مشروع الجينوم البشري أنّه بوجود رموز كهذه في متناول اليد، يمكن للعلماء وللأطبّاء قراءة الخريطة الكيميائيّة لكلّ إنسان. ويمكنهم بعد تلك الفحوصات الجينيّة إبتكار علاج طبيّ مناسب. وهذا سيحسّن حياتنا بشكل كبير ويسمح لنا بإقصاء أيّ أخطاء جينيّة، بما في ذلك الأخطاء الجماليّة، التي لا نريدها عند الأجيال المستقبليّة. مع ذلك فقد تمّ إنتقاد العديد من جوانب هذه الفكرة الأساسيّة بوصفها مُبسّطة وخطرة في آن، ولكن مروّجيها مضوا في سعيهم قدماً، وأعلن العلماء في ١٤ نيسان ٢٠٠٣ بأنهم أنهوا فكّ رموز الجينوم البشريّ. إحدى الأسئلة التي راودتني خلال تفكيري في سلسلة معارضي هذه، هو كيفيّة إنجاز معارض فوتوغرافيّة عن حقل علميّ جديد، قد لا توجد له صُوَر حتّى الآن؟ وحتّى إذا وُجدت، كيف نقوم بالحصول عليها؟ ساقني البحث إلى مجال البحوث وأرشيف صُوَر كانت آسرة ومربكة في آن. وكان واضحاً أنّ البحث الجينومي الجديد سيشكّل ثورة في الطبّ البشريّ وسيكون إستكشاف تاريخه وتبعاته فكرة مؤاتية لي. سأستعرض معكم الآن بعضاً من هذه الصُوَر والبحوث والمفاهيم التي ساهمت في إنشاء هذه العروض.

(١) مشروع الجينوم البشريّ (HGP Human Genome Project) هو مشروع بحثيّ بدأ العمل به رسمياً في العام ١٩٩٠ وانتهى في العام ٢٠٠٣ على أمل فهم التكوين الجيني للجنس البشري عبر تحديد الجينات ورصد تسلسلها. (ويكيبيديا)

وتبعاً لغالتون، بدأت الطبقة الميسورة في المجتمع الأميركيّ بتركيب الصُوَر بِنَهَم، بهدف المَرَح والتسليّة الفكريّة. وقام هنري بيكيرينغ بوديتش *Henry Pickering Bowditch*، وهو بروفسور فيزيولوجيا (علم وظائف الأعضاء) وعميد كليّة هارفرد الطبيّة، بتركيب الصُوَر بعد قراءته مقالات غالتون المؤثِّرة حول الموضوع، والتي أثارت هوَس العالم لهذا النوع من الصُوَر. ويتبع بوديتش خطوات غالتون في الإعتقاد بأن التركيبات يمكن أن تستعمل لدراسة عليّة جديّة. في مقالة نُشرت عام ١٨٩٤ حول بعض أبحاثه، ذكر بوديتش أنه إستخدم ١٢ صورة لكلّ من أصحاب وسائقيّ عربات أحصنة في بوسطن، ثم قام بعد ذلك بتركيبها. وفي المقابل أتمّ تركيب صُوَر أخرى لأطباء، أيضاً من بوسطن. ويصرّح في المقالة هذه أنّه اكتشف تراتبيّة «للتعابير الفكريّة» مكتوبة في سمات الوجوه المركّبة حيث يقع الأطبّاء في المرتبة الأولى، يأتي من بعدهم أصحاب العربات وفي المرتبة الأخيرة السائقون. وبذلك فإنهم مرتبّون وفق موقعهم الطبقيّ. وبينما يظهر هذا الأمر مسليّاً الآن، من المهمّ إدراك أنّ هذه الصُوَر والإستنتاجات المتعلّقة بها، كانت في فكر بوديتش، وفي فكر العديد من القرّاء بلا شكّ، مُرضية تماماً، بل واعتُبرت ممارسات عليّة صالحة.

وكما عُمِّمَ التصوير الفوتوغرافي المركّب من خلال وسائل الإعلام المطبوعة، تمّ الترويج لليوجينيا عبر المحاضرات والكتب والمعارض. كان لعلماء اليوجينيا في الولايات المتّحدة تأثيراً كبيراً في الفكر العام وفي المناهج الدراسيّة وعند مشرّعي البرلمان. إذ حثّوا الأميركي العاديّ على المشاركة الفعّالة في «علم» اليوجينيا من خلال مهرجانات ومسابقات كمسابقة «الطفل المثاليّ» و«العائلة الأنسب».

نُظِّمت مسابقات «العائلة الأنسب» في مهرجانات الولايات الزراعيّة، على امتداد الولايات المتّحدة في العشرينات وأوائل الثلاثينات، حيث أتت العائلات المحليّة ليتمّ تقييمها ولتُساءل من قِبَل علماء اليوجينيا الذين سيقدّمون جوائز الإمتياز اليوجيني. هذا هو «معرض اليوجينيا والصحة»، الذي نظّمته جمعيّة علماء اليوجينيا الأميركيّة في توبيكا.

فوق:
معرض اليوجينيا والصحة، توبيكا، كانساس، ثلاثينات القرن الماضي، مصوِّر مجهول، تقدمة الجمعيّة الأميركيّة للفلسفة

تحت:
عائلة صغيرة رابحة، مسابقة «العائلة الأنسب» في مهرجان ولاية كانساس، ١٩٢٧، مصوِّر مجهول، تقدمة الجمعيّة الأميركيّة للفلسفة

الفيزيائيّة، إنشغل علماء اليوجينيا بهوَس بقياس الجسم البشريّ كوسيلة لإيجاد طرق تساعدهم على تحديد وتعريف الأشخاص المرغوب فيهم وأولئك غير المرغوب فيهم. وقد تمّ جمع مجموعة كبيرة من الجماجم لقياس حجم الدماغ المُفترض لمجموعات مختلفة من الناس، ولقياس ملامح الوجه كزاوية الجبين. ومثلاً، كلمّا برزت زاوية الجبين، كلّما اقترب الشخص من القرد، مما اعتُبر خاصيّة سلبيّة. أمّا مجلة «لايف» فقد أسمت هوتن «بالفَطِنْ» ونشرت رأيه بشأن «التطهير البيولوجيّ» للعرق البشريّ الذي اعتبره ضروريّاً لحفظ البشر من العيوب.

أي ملمّ بتاريخ التصوير الفوتوغرافي، قد يكون على علم بالتصوير اليوجيني وبخاصّة من خلال مقالة «الجسد والأرشيف» لآلن سكولا *Allan Sekula*، التي كتبها سنة ١٩٨٦، والتي ناقش فيها البورتريه المركّب ونظريات خبير الإحصائيّات البريطانيّ فرانسيس غالتون *Francis Galton*، حول اليوجينيا. وقد شغل غالتون موقعاً بارزاً في أبحاثي لأنّه وضع مصطلح اليوجينيا، وحاول بعد ذلك إستعمال التصوير الفوتوغرافي لبرهنة نظريّاته. فاعتمدتُ في أوّل معرض لي على بعض من أعماله الفوتوغرافيّة.

تابع غالتون أبحاثاً علميّة متعلّقة بمواضيع عدّة كالوراثة والأنْثرُبولوجيا الفيزيائيّة والجغرافيا وعلم الأرصاد الجويّة. ووضع أيضاً عام ١٨٨٣ مصطلح «اليوجينيا»، وهي كلمة من أصل يوناني تعني «جيّد بالولادة». صرّح غالتون في كتابه «العبقرية الوراثيّة» *Hereditary Genius* عام ١٨٦٩ أنه من الممكن إنتاج «جنس بشريّ فائق الموهبة» من خلال تطبيق عمليّة التناسل الإنتقائيّة والتي أطلق عليها فيما بعد اسم اليوجينيا «الإيجابية». وقد تم فيما بعد تسمية السياسات والنظريّات التي لم تشجّع على تناسل «غير المرغوب فيهم «باليوجينيا «السلبية».

بدأ غالتون استعمال التصوير الفوتوغرافي حوالي عام ١٨٧٨، وقد اخترع التقنيّة التي أطلق عليها اسم «التصوير الفوتوغرافي المركّب» حيث ركّب صُوَراً فوتوغرافيّة لأشخاص مختلفين مستنداً على أعمال مشابهة كان قد قام بها سابقاً، لخرائط وصُوَر خاصّة بالظواهر والأحوال الجويّة. واعتقد غالتون أنّ خصائص الوجه كانت مترابطة مع الصفات العقليّة، وأنّ الفن التصويريّ المركّب كان نوعاً من «الفحص النفسي». فاستعمل أولاً صُوَراً لرؤوس سجناء بريطانيّين، باحثاً فيها عن سحنة الوجه «النموذجيّة» لكل مجموعة من المجرمين، وذلك عبر إعادة تصوير العديد من الصُوَر فوق الصورة الأساسيّة ذاتها لإنتاج صُوَر مركّبة.

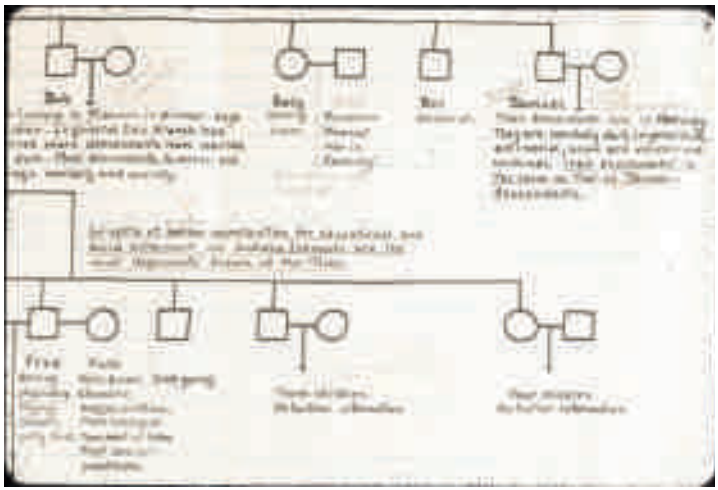
ولكن، خاب أمل غالتون بالنتائج: فقد بدت صوره وكأنّها حذفت «الشواذ» من أشكال هؤلاء المجرمين تاركة «الصفات الإنسانيّة المشتركة» فقط. ويظهر على الشاشة الآن (أسفل الصفحة) ما سمّاه بالـ«مقارنة بين الأشخاص المجرمين والطبيعيّين» التي قام بها حوالي عام ١٨٧٨، حيث الأشخاص الطبيعيّين هنا، هم ضبّاط ورجال من فيلق المهندسين المَلَكيّين.

صورة مركّبة: مقارنة بين الأشخاص المجرمين والطبيعيّين، فرانسيس غالتون، حوالي ١٨٧٨

اليوجينيا «أن خفيفي العقل يتكاثرون من دون أيّ رقابة». هذا تفصيل لصورة شجرة إحدى العائلات (يسار، قبيلة إشماعيل)، يعطي فكرة عن اللغة الإزدرائيّة التي استُخدمت لصياغة ملاحظات قُدِّمت على أنها «علميّة».

إنّ هذه الصورة هي واحدة من سلسلة من خمسة أجزاء نُشرت عام ١٩٣٠ لعائلة «*Bunglers*» (الحمقى) وهو الإسم المستعار لإحدى «العائلات غير المناسبة» (أسفل الصفحة). إذ اعتاد علماء اليوجينيا أن يُطلقوا أسماء مستعارة على جميع العائلات التي تندرج تحت هذه الفئة. ويُعتبر هؤلاء من أعضاء «العشيرة» الأقل صلاحاً كونهم أُمّيين. وقد اعتُبر هذان الزوجان متقدِّمان على باقي الأقارب. وما استوقفني خلال قيامي بهذا البحث هو وجه الشَبَه بين الصُوَر الخاصّة بدراسة العائلات والصُوَر التي نفّذها بعد ذلك ببضع سنوات ولكر إيفانس *Walker Evans* وغيره، بطلب من مديريّة أمن المزارع *(FSA)* يظهر فيها أشخاص فقراء ريفيّون واقفون أمام أكواخ خشبيّة حقيرة.

أما الآن فسأنتقل من ريف جنوب



قبيلة إشماعيل، حوالي ١٩٢١، مصوّر مجهول، تقدمة الجمعيّة الأميركيّة للفلسفة

إحدى عائلات الـBungler (الحمقى)، آي. س. كالدويل، ١٩٣٠

هذه «عائلة صغيرة» رابحة في مهرجان ولاية كنساس عام ١٩٢٧.

وللمشاركة في المنافسة على نَيْل لقب «العائلة الأنسب» يجب على العائلة الخضوع لإمتحان جسديّ ولفحص السفلس ولتقييم نفسانيّ. ثمّ تدرج المعلومات المنتقاة داخل لائحة مبوّبة حسب الشكل التالي: العيوب الجسديّة، العيوب العقليّة، عيوب في الأطباع، المواهب، القُدُرات، الميول، الكفاءات وذلك في سبيل تقييمها. ينال رابحو الدرجة الأولى تذكاراً فضّياً كهذَين الرابحَين (تحت) اللذَين نالا جائزة «أفضل زوجَين» في مهرجان ولاية تكساس عام ١٩٢٥.

كثير من الصُوَر التي ما زالت موجودة للعائلات الرابحة، التقطها مصوّرون محترفون كصورة «العائلة المتوسِّطة» هذه في مهرجان ولاية كنساس وقد تمّ على الأرجح نشرها في الجرائد المحليّة حيث كان من الممكن لأحد الرابحين أن يحظى بصورة الغلاف.

فوق:
أميركا بحاجة إلى ...، حوالي ١٩٢٧، مصوّر مجهول، تقدمة الجمعيّة الأميركيّة للفلسفة

تحت:
«العائلة المتوسِّطة»، الفائزة بمسابقة «العائلة الأنسب» في مهرجان ولاية كانساس، والكوت استوديو، ١٩٢٧
تقدمة الجمعيّة الأميركيّة للفلسفة

وتأتي «العائلات المناسبة» في مقابل «العائلات غير المناسبة»، التي أراد علماء اليوجينيا التخلّص منها من خلال ما أسموه باليوجينيا السلبيّة. ووصل هذا الأمر إلى حدّه الأقصى عبر إبرام قوانين للتعقيم والتي طُبِّقت بالفعل في ٢٤ ولاية في أوائل الثلاثينات. وقد استُخدمت أضواء تنبعث من آلة لإبراز الإختلافات الموجودة بين «المناسب» و«غير المناسب» بشكل دراماتيكيّ. كانت جمعيّة اليوجينيا الأميركيّة، التي كانت مهمّتها القيام بحملة دعائيّة لليوجينيا، قد مَوَّلَت تركيب تلك الآلة. واستهدفت حملتها تلك المدارس في المرحلة الابتدائيّة وصولاً إلى الجامعة كما استضافت المعارض التي تجذب الجمهور العريض. والمُلفت هو أن المنتسبين إلى جمعيّة اليوجينيا الأميركيّة، كانوا من الإصلاحيّين التقدّميّين والعنصريّين الشرسين المتحدّرين من عائلات عريقة على حدّ سواء.

لقد درست حركة علماء اليوجينيا «العائلة غير المناسبة» بدقّة، من خلال مراقبتها العائلات التي عرفّها العلماء بالحالات المَرَضيّة إجتماعيّاً وجسديّاً. وبعد رصد الأشخاص الملائمين للبحث، وهم من الفقراء المُعدمين، وممَّن كانوا في السجن أو في مصحّات الأمراض العقليّة، تَتَبَّع علماء اليوجينيا شجرة عائلتهم من خلال إجراء مقابلات مع أطبّائهم أو معنيّين بصحتّهم، ومع أصدقائهم، وأفراد عائلاتهم. ومن دون استثناء، كان لهؤلاء الأشخاص أقرباء إمّا من عائلات مُعدمة، أو مجرمين أو «خفيفي العقل» «feebleminded» (وهو مصطلح كان يُستخدم آنذاك للإشارة إلى شخص متخلّف عقليّاً). وقد تبين أنّ جميع العائلات التي جرى عليها البحث في أشهَر الدراسات هم من المناطق الريفيّة، حيث رأى علماء

جراحيّة للأجنّة، وتُختَبر ردّات فعلهم على أدوية أو تُستخرج منهم خلايا جذعيّة. إن الجنين المجمّد هو محصول ثانويّ للتكنولوجيا التناسليّة والمعروفة بـ«الإخصاب بالأنبوب». ويمكن الإحتفاظ بأيّ جنين لم يُستعمل لإنجاب طفل، بهدف إستعماله في المستقبل من قبل الزوجين اللذين كوّناه، وذلك عبر تقنيّة التجميد التي ستحفظه لعقود عدّة.

وأعتقد أن علماء اليوجينيا الأُوَل كانوا ليستحسنوا هذه التكنولوجيا، لأنها كانت ستعطيهم القدرة على التدخّل في أحد أسس الحياة، فيقرّرون أيّ جنين مناسِب كفاية ليولد وأيّهم لن يولد أبداً. لكنهم بالتأكيد ما كانوا قادرين على تخيّل مدى تعقيدات هذه التكنولوجيا ونتائجها وإستعمالاتها المتعدِّدة.

سبَّبَت هذه الممارسات جدالاً حادّاً في الولايات المتّحدة، بخاصة في ما يتعلّق بموضوع الخلايا الجذعيّة المستخرجَة من أجنَّة أنبوب لم تتجاوز الأسبوع الواحد من العمر. ففي هذه المرحلة يكون الجنين عبارة عن خلايا متجمّعة، حجمها أصغر من رأس الدبوس. ولأن من الممكن لخلايا الجنين الجذعيّة أن تتطوَّر إلى أيّ نوع آخر من الخلايا، كانت بالنسبة للعلماء ذات أهميّة كبيرة، كون ذلك يعطيهم الفرصة لاستخدام الخلايا لأغراض أخرى، كالعمَل مثلاً على إيجاد علاج لأمراض بما في ذلك الباركنسون والألزهايمر وأمراض القلب. ومع أنَ دانوزر لم يأخذ موقفاً سياسيّاً صريحاً بشأن تجميد الأجنَّة، يجدر بنا الإشارة أنه منذ الثمانينات يقوم بتصوير بعض مراكز وتقنيّات العلم الحديث المثيرة للجدل، ومختبرات تُجرى فيها التجارب على الحيوانات بالإضافة إلى مراكز إنتاج الطاقة الذريّة ومواقع النفايات النوويّة. إن مجموعة صُوَر «الجنين المجمّد» ربما هي من أعماله البصريّة الأكثر تجريداً، إذ تتطلّب من المُشاهد تصوّر العمق الصقيعيّ التي تودع فيه نواة الحياة البشريّة.

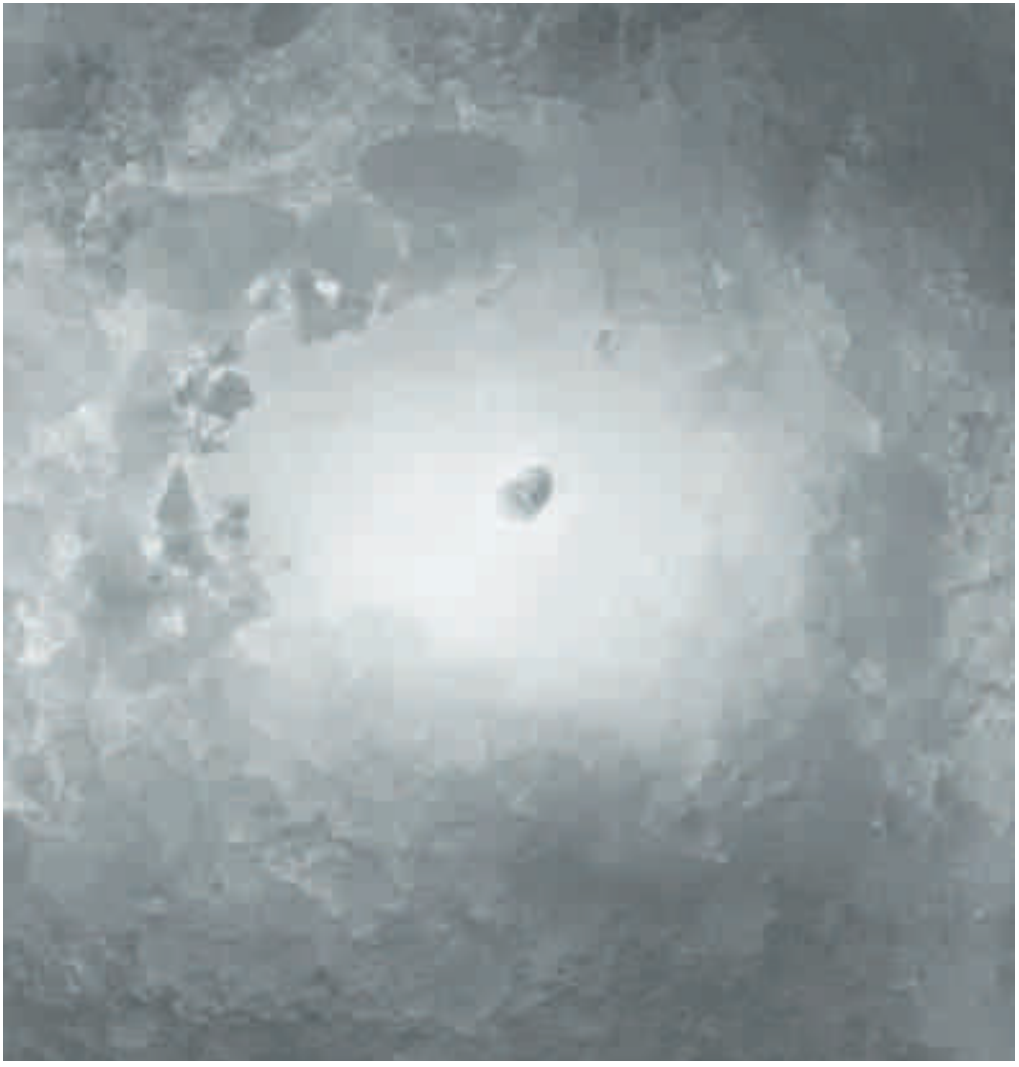
إن تقنيّات التناسل والتلاعب التي تُمارَس أو قد تمارَس بفضل تلك التقنيّات، هي من جملة المواضيع المطروحة في المعرض الذي شارك فيه لاري ميلر *Larry Miller* مستخدِماً في فنّه أفكاراً حول البحث الجينيّ. وفي عرض «إلى أيّ حدّ إنسانيّ» عرَض لاري عمله المعنوَن: الترخيص الجينوميّ رقم ٨ *(Genomic License No. 8 Ars Manifestus)*، عام ١٩٩٨–١٩٩٩ والذي يتألّف من صُوَر وعقد بيع «رخصة جينوم» وعيِّنات من نسيج بشريّ (دمّ، وخلايا خدّ)، على شرائح مجهريّة. بدأ إهتمام لاري في هذه الموضوعات عندما قرأ مقالة إخباريّة عام ١٩٨٠ تتناول قراراً إتُخذ حديثاً في المحكمة العليا للولايات المتّحدة، والذي سبّب تحوّلاً أساسيّاً في السوق العلميّة، وهو منح براءة اختراع كائنات ميكروسكوبيّة *(micro-organisms)* مهندَسةً جينيّاً. ورأى ميلر أنه إذا أمكن منح براءة اختراع بكتيريا، من الممكن إذاً، أن يلحق الأمر بالحيوانات والإنسان. فمن المستحسن أن يحفظ الفرد حقّه القانونيّ بجينومه قبل أن يقوم بذلك أيّ أحد آخر. ففي منتصف الثمانينات، بدأ لاري ميلر بالنظر في إمكانيّة تسجيل حق تملُّك الحمض النوويّ البشريّ. ومع أنّه لم يجد تشريعاً سابقاً لهذا، فقد بدأ يطالب بالحصول على حق تملُّك الرمز الجينوميّ الخاص به، ووزّع فيما بعد نصّ «حق ملكيّة الرمز الجيني»، عبر البريد والإنترنت، مما حثّ آلاف الأشخاص على المطالبة بحق تملُّك رمز جيناتهم الخاص.

وفيما يتعلق بمجموعة صُوَر «الترخيص الجينوميّ» فقد طوّر لاري تصنيفات

الولايات المتّحدة عام ١٩٣٠ إلى مكان ما في غرب أوروبا عام ١٩٩٨. هذه صورة التقطها هانس دنوزر *Hans Danuser*، وعنوانها «الجنين المجمّد، من المجموعة رقم ٢»، وهي إحدى صُوَر المعرض المعَنون: «إلى أيّ حدّ إنساني: الحياة في حقبة ما بعد الجينوم»، عام ٢٠٠٣. وبخلاف معرض «إتقان الجنس البشري» *Perfecting Mankind* الذي عرض صُوَراً صُنعت من ولمناصري اليوجينيا، فإن معرض «إلى أيّ حدّ إنساني» يتضمّن صُوَراً نفّذها بشكل أساسيّ فنّانون إنشغلوا في المواضيع العلميّة المتعلّقة بمشروع الجينوم البشريّ.

لجأ دانوزر، بهدف تحقيق هذه السلسلة التي تناولت موضوع الجسد قبل الولادة، إلى مراكز أبحاث مختلفة ومتخصّصة في الأجنّة البشريّة، حيث تُجرى عمليّات

الجنين المجمّد، المجموعة رقم ٢، هانس دانوزر
٢٠٠٠–١٩٩٨، مجموعة JGS, Inc



خلال نتائج تحليل الحمض النوويّ. أحدهم رونالد جونز، وهو رجل من شيكاغو إتُّهم بالإغتصاب والقتل، وحُكم عليه بالموت بعد إعترافه الجبريّ. وهذه الصورة واحدة من خمسين صورة التقطتها تارين سايمن لأشخاص تمّ إثبات براءتهم، بفضل جهود مؤسّسة «مشروع البراءة»، التي تقع في كلّية بنجامين ن. كاردوزو للحقوق في نيويورك. ولتنفيذ هذه الصُوَر طلبت سايمن من المحكومين السابقين الوقوف في المكان الذي تمّ فيه اعتقالهم، وهذا ما تظهره الصورة (أسفل الصفحة)، ثم في الموقع الذي كانوا فيه بالفعل ساعة الجريمة (موقع حجة الغياب) أو في مسرح الجريمة.

لكن هناك أيضاً تحفّظات أساسيّة نابعة من مسألة احترام الخصوصيّة فيما يتعلّق بفحص الحمض النوويّ لتحديد الهويّة. إذ أثار إنشاء بنك معلومات الحمض النوويّ واستخدام طريقة حملة التفتيش المسماة بـ *DNA dragnet* «السحب الشبكي للحمض النووي» في البحث عن المشتبه بهم والذي أنشأته وكالات حكوميّة، إحتجاجاً خاصّاً. فقد برزت هذه الطريقة أوّلاً في بريطانيا حيث تمّ تطويق أربعة آلاف رجل وفحصهم عام ١٩٨٧ في قضيّة إغتصاب وقتل فتاتَين. ونالت طرق «السحب الشبكي» هذه في الولايات المتّحدة نجاحاً أقل من أيّ

رونالد جونز، مشهد اعتقال، ساوث ساید، شيكاغو، إلينوي أمضى جونز ٨ سنوات محكوماً بالإعدام بتهمة إغتصاب وسرقة، من مجموعة «الأبرياء» لتارين سايمن، ٢٠٠٢، تقدمة تارين سايمن وغاليري غاغوسيان

للترخيص الإفتراضيّ للحمض النوويّ، وحصل من الأشخاص المشاركين في مشروعه على ما سمّاه «الحقوق الجينيّة» لبعض خصائصهم المرغوب فيها، والتي يملك الحق في بيعها. ويعرض في هذا العمل رخَص لصفات خلاّقة لإحدى عشر فنّاناً. وقد قام بجمع الدمّ وخلايا الخدّ التي من الممكن إستخراج الحمض النوويّ منها. ومع أن إستنساخ جسم بشريّ بأكمله بمعونة تلك العيّنات من الحمض النوويّ أمر ممنوع في عقد ميلر مع المُشتري، إلا أنه يسمح بمزج الحمض النوويّ الذي يحمل الصفات المرغوب فيها واستخدامه لهندسة إنسان جينيّاً.

كان من السهل إقامة معرض ينتقد الثورة الجينيّة بشدّة، إذ صعُب رؤية تقدّم إيجابيّ في نهم الصناعة البيو–تكنولوجيّة التي تبدو أنها باتت خارج السيطرة، ولكن هناك حقولاً عدّة يكون فيها للتكنولوجيا الجينيّة دور مفيد. أحد تلك الحقول

هو القدرة على تحديد الهويّة من خلال الحمض النوويّ ولهذا الحقل العديد من الإستخدامات.

إلتقط هذه الصورة (فوق) ريتشارد بريس *Richard Press* وهو مصوِّر جنائيّ سابق لدى «مكتب رئيس الأطباء الشرعيّين في مدينة نيويورك».

نرى شرطة نيويورك ومنقّبين آخرين في محيط المركز التجاريّ العالميّ بعد هجوم ١١ أيلول، مجتمعين بالقرب من خيمة شُيّدت مؤقّتاً، يعمل فيها المتخصّصون القضائيّون على تعيين هويّة بقايا الرفات. وقد تم العثور على حوالي عشرين ألف بقايا بشريّة، بعضها بحجم كسرة عظمة أو فتات جلد. ومن بين الجثث الموجودة، بقيت ٢٩٢ منها فقط أجساداً كاملة، لذلك كان فحص الحمض النوويّ وأنواع أخرى من الفحوصات حاسماً لتحديد الهويّة. وفي نهاية شهر شباط ٢٠٠٥ حدّد المتخصّصون القضائيّون هويّة بقايا أكثر من نصف عدد الأشخاص الذين قضوا في مركز التجارة العالميّ، والبالغ عددهم ٢,٧٤٩ شخصاً، مستعينين بكل الوسائل المتوفّرة لديهم. وتُظهر هذه الصورة (تحت) من مجموعة الصُوَر خبيراً تقنيًّا يحمل قارورة لبقايا مجمّدة تنتظر أن يتم التعرف عليها.

ويمكن لعمليّة تعيين الهويّة عبر تحليل الحمض النوويّ أن تلعب أيضاً دوراً متقدّماً في تطبيق القانون. فمنذ ١٩٨٩، تمّ إثبات براءة ١٦٣ محكوماً بحكم خاطئ في الولايات المتّحدة بجرائم خطيرة وذلك من

فوق:
مكتب رئيس الأطباء الشرعيّين، رقم ٣، رتشارد بريس، ٢٠٠١، مجموعة JGS, Inc

تحت:
مكتب رئيس الأطباء الشرعيّين، رقم ٨، رتشارد بريس، ٢٠٠١ ، مجموعة JGS, Inc

نواتها، ليتبيّن كيف تتمّ عمليّة نقل الخلايا للمعلومات إلى حمضها النوويّ، كما نشاهد في الفيلم كيف سيحتوي الجنين على ٤٠ مليون خلّية تقريباً خلال ٢٤ ساعة. ونرى في الفيلم كيف يستطيع العلماء رؤية النقطة المحدّدة حين يبدأ الحمض النوويّ بنسخ نفسه في كائن جديد.

أقول ختاماً، أنّني تعلّمت أموراً شتّى من خلال سلسلة المعارض هذه. أحدها هو أن العمل الفنّي الذي يتناول العلم هو أمر صعب، خصوصاً حين يتطلّب العمل مجهوداً من المُشاهد على الصعيدَين البصريّ والفكريّ معاً. ولديّ أيضاً إحترام جديد للعلم وعدم ثقة راسخة بما يمكن أن يتحقّق تحت إسم العلم بهدف الربح، خصوصاً عندما يتعلّق بالتعديلات الجينيّة، إذ لا وجود لإدراك كامل لكلّ التأثيرات الناتجة عن التعديلات الجينيّة على المدى البعيد. بالرغم من دوره الأساسيّ في الإكتشافات العلميّة، فإن التصوير العلميّ وغيره من التقنيّات يثير العديد من النقاط المهمّة والتساؤلات. وما يحلّ في المرتبة الأولى من بين هذه النقاط هو الحقيقة المقلقة أن كل ما يتعلّق بالحياة، بما في ذلك الرمز الجينيّ الخاص بنا، قد تقلّص إلى «بيكسل» ومعطيات إستدلاليّة.

وكما أن العلم يندفع قُدُماً نحو اكتشافاته الملحوظة، يجب علينا أن نكمل في تفحّص تأثير الكمبيوتر على إنسانيتنا في الصميم.

إن الثورات الجينيّة والبيو– تكنولوجيّة تطوّرت بشكل كبير من دون إنتباه الأميركيّين العاديّين وحتى غير العاديّين، وعندما بدأت الإحتجاجات الجديّة ضدّ التعديل الجينيّ للأغذية، كانت شركة مونسانتو[٤] *(Monsanto)* مثلاً قد تحكّمت بتسعين في المئة من السوق العالمي للبذور المعدّلة جينياً. وهكذا، فإن الوعود المخيفة، والقلق المفعم بالأمل، في زمن علم الوراثة، يتفاقمان يوماً بعد يوم. وتُنشر بانتظام أخبار مذهلة تحت عناوين عدّة مثل «يقوم العلماء بتهجين الخنزير مع السبانخ» أو «يمكن أن ينتج عن مزج الخلايا الجذعيّة إنسان– فأر هجين». هذا يشير إلى أن حياتنا ستتأثّر أكثر فأكثر بالعلم الجديد. وتبقى تساؤلات عديدة حول زمان وكيفيّة حصول ذلك.

لكن كلمات دانييل كفلز تلازمني: «إنّ طيف اليوجينيا يحوم اليوم فوق كل التطوّرات الحديثة لعلم الوراثة البشريّة تقريباً، ربّما أكثر من أيّ وقت مضى».

١٩ تشرين الثاني ٢٠٠٥

كارول سكوايرز
هي ناقدة وكاتبة ومنظِّمة معارض في المركز العالمي للصورة (ICP)، نيويورك. من مؤلّفاتها: «الجسد في خطر: صورة الإختلال، والمرض، والشفاء» (٢٠٠٦)؛ «أوفر إكسبوزد: مقالات عن التصوير الفوتوغرافي المعاصر» (١٩٩٩)؛ «إشكاليّة الصورة: مجموعة مقالات عن التصوير الفوتوغرافي المعاصر» (١٩٩٠). ساهمت في منشورات دوريّة عدّة منها: آرت فوروم، فانيتي فير، وفيلليدج فويس، ونيويورك تايمز. كما أنها كتبت في العديد من الكاتالوغات الفنية منها: «بييك؛ مصوّرون من مؤسسة كينساي» (٢٠٠٠)؛ و«باربارا كروغر: استعادة» (٢٠٠٠).

(٤) شركة مونسانتو هي شركة متعدّدة الجنسيّات مختصّة بالتكنولوجيا الأحيائيّة الزراعيّة، احتلّت المرتبة الأولى في إنتاج مبيدات الأعشاب مع مبيدها «راوند آب» الأكثر مبيعاً في العالم. كما أنها المؤسّسة الأولى عالميّاً في إنتاج البذور المعدّلة جينيّاً (ويكيبيديا).

مكان آخر، كما سبَّبَت سجالاً أوسع.

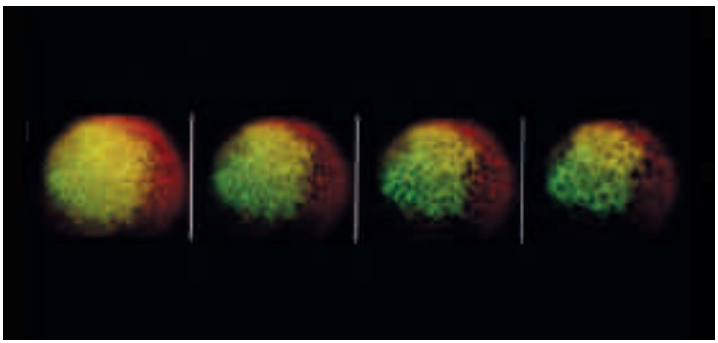
«فنّ العلم» هو عنوان المعرض الخامس والأخير في هذه السلسلة، تضمّن صُوَراً نفَّذها علماء، وفنّانون يتعاونون مع علماء. إن فكرة المعرض هي أنه في أواخر القرن العشرين وأوائل القرن الواحد والعشرين، إنساق العلم على نحو متزايد لإستخدام الصورة بطرق مدهشة، سواء أكان الموضوع يتناول سطح كوكب المرّيخ أو داخل خليّة بشريّة. لم ينظر العلماء إلى الصُوَر بوصفها عمليّة توثيقيّة فقط ولكن كمواقع إستكشاف.

وكان للكمبيوتر دوراً أساسيّاً في إحداث هذه الثورة في استخدام العلماء تصوير الجسد كوسيلة علميّة، منذ أوائل السبعينات. فبواسطة الكمبيوتر، يستطيع العلماء التقاط إشارات إلكترونيّة بمساعدة آلات مختلفة.

وصُنعت صُوَر هذا المعرض لفهم كيفيّة العمل البيولوجيّ للإنسان وللحيوان، وأسباب وكيفيّة إصابتها بخلل ما. وأُنجزت كلّ تلك الصُوَر على نحو رقميّ وتمّ عرض أكثرها على الشاشة عبر الكومبيوتر. وهي تشكِّل عيِّنات قليلة من سلسلة ضخمة للصُوَر العلميّة.

سأتكلم بإختصار عن أحد الأعمال في هذا المعرض الذي يستعرض وظيفة الكوانتوم دوتس *Quantum dots*. الكوانتوم دوتس هي تكنولوجيا جديدة واستثنائيّة، طوّرها العلماء لدراسة بدايات الحياة في المرحلة الخلويّة للأجنّة الحيّة. وهذه لقطات مأخوذة من فيلم رقميّ مسَرَّع *(time-lapes)* لجنين ضفدعة (أسفل الصفحة)، نفّذه عالم جزيئيّات الأجنّة *(molecular embryologist)* يُدعى علي بريفانلو *Ali Brivanlou*. باستطاعة الكوانتوم دوتس، وهي موصلات بلوريّة نانويّة *(nanometer-scaled semicondu-tor crystals)* صنيعة الإنسان، أن تبعث ضوء أيّ لون من طيف الألوان وذلك حسب حجم الموصلة النانويّة (النانومتر يساوي واحد على بليون متر). ويمكن للعلماء حقن بليار من الكوانتوم دوتس في خليّة واحدة بهدف إضاءة عمليّة نمو الخليّة وسلوكها، وتسجيل ملاحظاتهم في صُوَر رقميّة. وهذه اللقطات المسرَّعة من فيلم علي بريفانلو، تُظهر إختبارات استُخدمت فيها تقنيّة الكوانتوم دوتس لتصنيف وإضاءة كلّ خليّة على حدة داخل جنين ضفدعة.

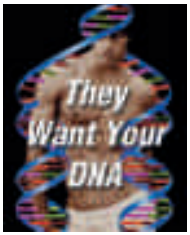
تنشق خلايا جنين الضفدعة وتتضاعف كل عشرين دقيقة، وذلك خلال الساعات الأربع الأولى من الحياة تقريباً، متحوِّلة من بيضة ملقَّحة إلى بضعة آلاف من الخلايا. ويتتبّع الفيلم انقسامات الخلايا المضاءة، أثناء تحرّك الضوء الموصل (الكوانتوم دوتس) من أطراف الخلايا إلى



الكوانتوم دوتس، **لقطة جنين ضفدعة، مأخوذة من فيلم علي بريفانلو**

بدّ من التفكير فيه بجدّية وحزم»، لا سيما أنه تعذّر عليّ تقّبل تلك الصورة بطريقة عقلانيّة. نعم، أدرك ماهيّة الخلايا وأفهم تطوّر الجنين. ولكنني لم أقدّر يوماً أهميّة هذا المسار قبل تلك الحادثة التي صدمتني واتضح لي من خلالها أن الجزء الأكبر من العلم ومساراته يندرج في إطار عمليّة التشييء. فما هو العمل الذي يقوم به العلماء فعليّاً؟ لم يكن لديّ سوى تخيّلات عن الموضوع. وفي حينه، أخذت أفكر: «ما هي تشعّباته السياسيّة؟ وكيف يمكنني معرفتها إن كانت معلوماتي تقتصر على بعض التخيّلات؟» ومنذ تلك اللحظة، أصبحت «مجموعة الفنّ النقديّ» معنيّة بتكنولوجيا التناسل وبعدها اليوجينيا (نظريّة تحسين النسل) وتوجّهها الثاني الحاليّ. فإذا بنا نعتبر أن اليوجينيا الإيجابيّة تشكّل جزءاً لا يتجزّأ من مؤسّسات رأس المال ونقطة الإنطلاق لإظهار هذه السياسة عبر تطوير نموذج مصغَّر لسوق البشر.

في مشروع «الآلة البشريّة»، أردنا إدراج مختبرات علم الأحياء الجزيئيّ والخلويّ في فضاءات ثقافيّة.



كذلك، حرصنا على أن يكون كل ما فيها في مُتَناوَل الجميع، بمن فيهم التقنيّين الذين يشغّلونها. وهذه الصورة عبارة عن مختبر الحفظ بالتجميد *cryopreservation* [٢].

وعمليّة الحفظ بالتجميد هي إحدى العمليّات التي تعلّمناها لهذا المشروع بالتّحديد. وأتيحت لنا إمكانيّة استخراج

الحمض النوويّ في المكان نفسه. وكان أملنا استحداث حالة تسمح للمشاركين بأخذ فكرة، ولو سريعة، عن هذا العمل الذي يبتعد كل البعد عن أفلام الخيال العلميّ شأن *X Files*، ليشكّل عمليّة بسيطة بمتناول الجميع لا تتطلّب تدريباً خاصّاً. وتمثّل أوّل عمل طلبنا من الزائر / المشارك تلبيته بالخضوع لاختبار واهب البيضة أو الحيوانات المنويّة. وما إن تلقي نظرة على إحدى هذه الاختبارات حتى تفهم مباشرةً إمكانيّات التكنولوجيا التناسليّة، وكيفيّة بيعها وتسويقها في سوق البشر، وموقعك منها. وبصراحة، لم نعدِّل أيّ كلمة في هذا المستند.

ليس هذا المستند بنموذج طبّي معدَّل أو متعارض مع الأصل وإنما المستند

يمين:
صبي الحمض النووي
(مشروع «الآلة البشريّة»)

يسار فوق:
ستيف كورتز
(مشروع «الآلة البشريّة»)

يسار تحت:
مواصفات الواهب
(مشروع «الآلة البشريّة»)

(٢) عمليّة الحفظ بالتجميد (cryopreservation) هي عمليّة حفظ الخلايا في حرارة تصل إلى ١٩٦ درجة مئوية تحت الصفر حيث يتوقّف أيّ تفاعل أحيائي قد يؤدّي إلى موت الخليّة. (ويكيبيديا)

الجريمة، والفنّ، وعلوم الأحياء

ستيف كورتز/ مجموعة الفن النقديّ

أودّ أن أناقش بإيجاز موضوع الأساطير الشعبيّة والوحوش من جهة ومشروع «مجموعة الفنّ النقديّ» في تقصّي العلاقة القائمة بين الفنّ والعلم من جهة أخرى. ويجدر بي القول في البداية إن هذا المشروع هو مجرّد وسيلة لبلوغ الغاية. فليس العلم بالنسبة إلينا إلا مجموعة إضافيّة من أنظمة المعرفة ومنهجيّاتها ومساراتها التي يمكن توجيهها نحو أهدافنا الخاصة، وهي أهداف غالباً ما ترمي إلى كشف جذور الميول السلطويّة المتنوّعة التي تنطوي عليها المخيّلة الشعبيّة، سواء علميّاً أو اقتصاديّاً أو سياسيّاً أو ثقافيّاً. وبناء عليه، تسعى «مجموعة الفنّ النقديّ» إلى استعراض هذه الميول وتطوير الأدوات والوسائل الكفيلة بمقاومتها بشكل فعّال. ولطالما شكّل هذا الهدف جوهر ممارساتنا.

ومن أبرز الأسباب التي دفعتنا إلى إعادة النظر في سياسات العلم وسبل تمثيله، نذكر انطباعنا بأن الناشطين لا يستغلّون الموارد العلميّة المُتاحة لهم في مناهضتهم لممارسات العلم، فضلاً عن غياب أيّ تحقيق جدّي في هذه الموارد. وبالرغم من طرح الحركات البيئيّة بعض القضايا المفصليّة على بساط البحث، إلا أن حملاتها لا تزال خالية من أيّ ذكر لاستخدام العلوم الحديثة، ولا سيما في مجال علم الأحياء الجزيئيّ والكيمياء البروتينيّة [1] *proteomics*. ولا أظن أن أحداً منّا توقّع وجود أدوات يمكن الاستعانة بها لبناء مقاومة تناهض التطبيقات السلطويّة للتكنولوجيا الأحيائيّة. وللأسف تبيّن لنا أنّ تلك الموارد العلميّة باتت جميعها في عهدة الشركات الخاصة والمؤسسات العسكريّة. ومن هنا انطلقنا.

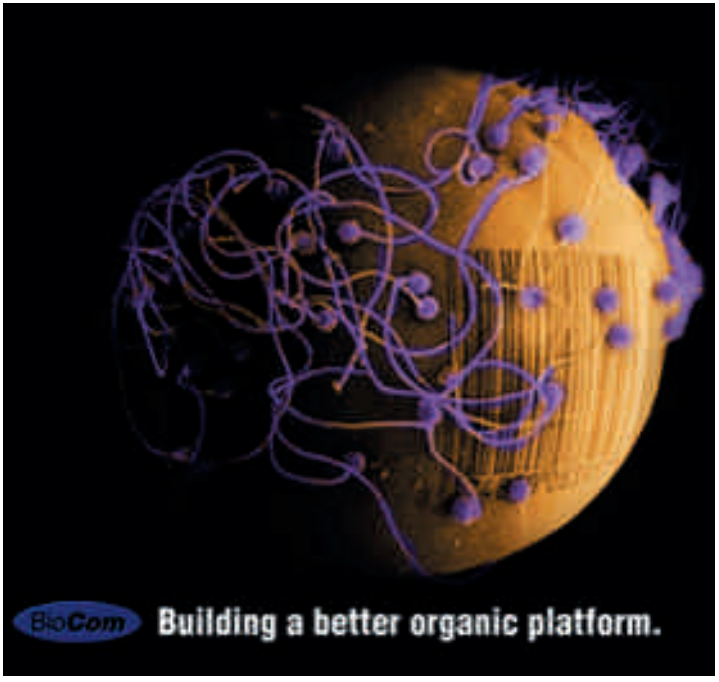
والواقع أن ما قادنا إلى هذه النقطة لم يكن إلا صورة. ففي خلال السنوات العشر الأولى، تركّز اهتمام «مجموعة الفنّ النقديّ» على تكنولوجيا المعلومات والإتصالات المعلوماتيّة. وفي العام ١٩٩٥، حضرتُ مؤتمراً للتصوير، وخرجت لتناول الغداء مع إحدى الفنّانات. ولما سألتني: «أتودّ رؤية صورة طفلي؟»، أجبتها: «طبعاً، بكلّ سرور». كان طفلاً جميلاً في الرابعة من العمر يلهو على أرجوحة. ثم، أضافت: «أتودّ رؤية طفلي في مرحلة الخلايا الثماني؟» لم أفهم، فما كان مني إلا أن سألتها: «ماذا؟» وإذا بها تخرج من محفظتها صورة مغشّاة لطفلها في أنبوب قُبَيْل زرعه، ذلك أنها أنجبت هذا الطفل عن طريق التلقيح الاصطناعيّ. وفي هذه اللحظة، أدركتُ أنّه «ثمة ما يجري ولا

(١) الكيمياء البروتينية (Proteomics) هي بحوث شاملة حول البروتينات ولا سيما تركيبتها ووظيفتها بما أنها تشكّل العنصر الرئيس في تركيبة الخلايا الحيّة ومساراتها الفيزيولوجية (ويكيبيديا).

رفضهم وإما تمّ منحهم «وثيقة استحقاق جينيّة» استُعملت كوسيلة للتفرقة: فقد حدّد الاختبار الأوّل مَن يمكنه متابعة العمليّة والتوجّه إلى مختبرات أخرى، ومن يفترض به الامتناع عن ذلك. ومع أن الجميع كان يعلم بأن هذا الاختبار مجرّد عرض أدائيّ، إلا أنه أفضى إلى وضع حدود فاصلة ومربكة في هذا الصدد.

«عبادة حوّاء الجديدة» هو مشروعٌ نظرنا من خلاله في لغة التكنولوجيا الأحيائيّة الخطابيّة ولا سيما مشروع الجينوم البشري[٣]، وهي لغة تخرج عن المألوف في التكنولوجيا. وفي معظم الأحيان، تتوجّه أفكارنا إلى وعود عصر التنوير حينما نتكلّم عن خطاب التكنولوجيا المبشِّر بالخير: فهو يعد بأن تغدو حياتنا أفضل، فتنشأ مجتمعات جديدة وحديثة وتتسع رقعة الديموقراطيّة. ولا شكّ في أن هذا الخطاب كفيل بتسويق جهاز كمبيوتر أو تليفون، ولكنّه فاشل في قضايا التلاعب الجينيّ لأنه يُطلق العنان للمخاوف (سواء كانت عن حقّ أو غير حقّ) حول اليوجينيا والتلاعب بصفات بشريّة لا يجدر بالعلم أو الطبّ المساس بها. وبما أن هذه الافتراضات تعيق تطوير الإنتاج والمبيعات، برزت ضرورة إيجاد مجموعة عبارات بلاغيّة جديدة لتسويق هذا المُنتَج. وإذا ألقينا نموذج التنوير جانباً، لا يبقى في الغرب إلا خطاب ثقافيّ شعبيّ واحد واعد هو خطاب الرواية المسيحيّة الغنيّة بمفاهيم الشفاء العجائبيّ، والنعيم الفردوسيّ، و«المخطّط الإلهيّ»، وحتّى الخلود.

وفي الحقيقة، بدأ هذا المشروع حين كنت أَستمع إلى محاضرة للي هود *Lee Hood* المعروف بأنه أحد العلّامات في مشروع الجينوم البشريّ – وهو مشروع مهمّ جداً لجهة تطوّر معدّاته – وقد



ملصق
(مشروع «الآلة البشريّة»)

(٣) مشروع الجينوم البشريّ (HPG Human Genome Project) هو مشروع بحثيّ بدأ العمل به رسميّاً في العام ١٩٩٠ وانتهى في العام ٢٠٠٣ على أمل فهم التكوين الجيني للجنس البشري عبر تحديد الجينات ورصد تسلسلها. (ويكيبيديا)

الأصليّ. وهذا هو محتواه: الوزن عند سن الـ ٢٥، لون الشعر ونوعه والكميّة التي تمّ خسارتها حتّى الوقت الحاليّ (أنت لا ترغب حتماً في طفل أصلع)، ولون العينين، ولون البشرة، والبلد المنشأ، والاهتمامات والهوايات الخاصّة. والآن، ندخل في صلب الموضوع – مواصفاتك في سنّ العشرين: نشيط، معتدل النشاط، غير نشيط؛ المهارات في الموسيقى والفنون الجميلة (في أثناء إعداد هذا البحث، وجدنا وكالة تخصيب تقطع الوعد، كجزء من ضمانة الجودة الخاصّة بها، بألاّ تقبل أيّ هبات من الفنّانين). وبعد: همّة الجسد ونشاطه وأخيراً – وصلنا أخيراً إلى هذه النقطة – وضع الواهب الصحّي. لكن هذا المستند يتضمّن بشكل أساسيّ، كما نرى، الإيجابيّات الملموسة التي يمكن استخدامها وتسويقها بصفتها امتياز جماليّ. والملفت في الموضوع هو أن هذه الإيجابيّات المعروضة ليست سوى صفات حسنة قد يحتاج إليها أيّ «عامل» رأسماليّ جيّد. فلن تجد على سبيل المثال أيّ صفة من صفات التعاطف، أو روح المشاركة، أو المحبّة. فمن الحريّ بك أن تنسى كلّ هذه الصفات. «كم لديك من الهمّة؟ هل ستتمكّن من العمل طوال اليوم أم لا؟»، هذا ما يحتاج الزبون إلى معرفته، وهذا ما يعوّل الوالدان المستقبليّان عليه. ففي مفهوم السوق للموضوع، إنهما يبتاعان حسنات جينيّة لطفلهما المستقبليّ بشكل يتناسب مع نظام اقتصاديّ محدّد. وعندما خضع أفراد الجمهور لهذا الاختبار، إمّا تمّ

فوق ١:
ملصق
(مشروع «الآلة البشريّة»)

فوق ٢:
«جنّة عدن»، رسم تخطيطي
(عبادة حوّاء الجديدة)

تحت:
«أنظر»، رسم تخطيطي
(عبادة حوّاء الجديدة)

مشهد من تجهيز «اجتياح الجُزَيْئِيّات»، ٢٠٠٢، منظّمة المعلومات العالميّة، تظاهرة أمستردام

فما أردنا إثباته من خلال هذا العرض، هو أن العلم قد يقع في أزمة تبرير إذا ما توقّفنا لبرهة وفكّرنا في كيفيّة تسويق منتجاته لنا. وحين قالت مجموعتنا لأحدهم إنّه سيصبح خالداً، اعتراه الشكّ بقوّة – وباعتقادي هذا ما يجب أن يحصل – ولكننا تمكنّا من دفع هذا الشكّ إلى حدّ أبعد. وعلى سبيل المثال، إليكم إحدى المقولات المفضّلة لديّ: «يرتفع معدّل الوفاة بشكل ملفت مع التقدّم في السنّ، ولكنك تبلغ نقطة تمسي متعلّقاً فيها بقدرة خلاياك على التجدّد (وهذا أمر صحيح) حينما تتخطّى عتبة معيّنة. أؤمن بوجود أناس خالدين وذباب خالدة. فليس عليك إلا استخراج منافع تلك الجينات لتمنح الناس الخلود في سنٍّ مبكرة قبل أن تفسد أجسادهم» (فليكن الله بعوننا إذا بلغنا الخلود ونحن عجّز!). ومع أن ادّعاء مماثلاً يبقى قابلاً للتصديق حينما يطلق في مؤتمر علميّ، إلا أنه يفقد مصداقيته بمجرّد أن يتفوّه به أفراد مجموعة «عبادة حوّاء الجديدة».

«البيولوجيا المتنازَع عليها» أو «اجتياح الجُزَيْئِيّات» هو المشروع الوحيد الذي يمكن اعتباره ممارسةً للعلم بدلاً من أدائه. وقد ذكرت هذا الموضوع في معرض الكلام عن الحدود. كما ترون في معظم عروضنا، نستعين بالمنهجيّات العلميّة والمعرفة من دون ممارسة العلم، إضافة إلى أننا لسنا بعلماء. فيتركز اهتمامنا على النقد الثقافيّ والإقتصاد السياسيّ للعلم مع أن أيّاً منا في «مجموعة الفنّ النقديّ» يملك شهادة علميّة، فجميعنا هواة واضطررنا لأن نتعلّم في خلال مسارنا. والجدير بالذكر أنني استعملت مصطلح «هواة» بأفضل معاني هذه الكلمة: فهو أقلّ الأشخاص تعرّضاً للضغوط في السوق لدى استكشافه الموارد العلميّة بما أنه لا يملك أيّ مصلحة مهنيّة أو ماديّة مباشرة في بنية معرفيّة معيّنة.

وفي مشروع «البيولوجيا المتنازَع عليها»، نتساءل عن ماهيّة المنتجات التي كانت لتظهر لو لم تضغط الشركات والمؤسّسات العسكريّة والحكومات على مسار الأبحاث. ولذكر مثال محدّد، أردنا تكوين أداة دفاع للمزارعين التقليديّين والعضويّين، أداة تسمح لهم بالتصدّي «للهجرة الجينيّة»[٤] للمنتجات المعدّلة جينيّاً التي كانت شركة مونسانتو[٥] تتّهمهم بسرقة منتجاتها. وقد تتوقّعون أن يتولى المزارعون رفع دعوى على

(٤) الهجرة الجينيّة هي عمليّة انتقال غبار طلع النباتات المعدّلة جينيّاً بواسطة الحشرات والرياح، من أراضٍ زراعيّة تستخدم البذور المعدّلة جينيّاً إلى أراضي مزارعين عضويّين أو تقليديّين، ما يؤدّي إلى انتشار تلك المواد على مناطق بأكملها وبالتالي تلويث محاصيلهم.

(٥) شركة مونسانتو هي شركة متعدّدة الجنسيّات مختصّة بالتكنولوجيا الأحيائيّة الزراعيّة، احتلّت المرتبة الأولى في إنتاج مبيدات الأعشاب مع مبيدها «راوند آب» الأكثر مبيعاً في العالم، كما أنها المؤسّسة الأولى عالميّاً في إنتاج البذور المعدّلة جينيّاً (ويكيبيديا).

مجموعة العبادة
(عبادة حوّاء الجديدة)

افتتح المحاضرة قائلاً: «سأجعلكم جميعاً خالدين». فذُهلت ولم أفكّر سوى بمقدار المبالغة في الموضوع! أعلم أن مشروع الجينوم البشريّ سيشهد بعض التطوّرات المثيرة، ولكن ليس إلى هذا الحدّ! حينئذ، خطرت فكرة لـ «مجموعة الفنّ النقديّ» يمكن تلخيصها بالاقتراح التالي: «لِم لا نعيد هذه الوعود على مسامع العامّة؟» لكننا فضّلنا طرح بعض الآراء حول الموضوع بالإستعانة بمجموعات عبادة تتمتّع بأقلّ قدرٍ ممكن من السلطة، بدلاً من وضعها في إطار سلطة العلم. وتمثّلت إحدى نقاط الإنطلاق لهذا المشروع بافتتاح متحف الفنّ المعاصر في مدينة تولوز حيث تمركزنا عند المدخل، منتظرين أن يفد الزوّار.

كان الافتتاح هو الوقت المثاليّ للتواجد في هذا المكان نظراً إلى توجّه الناس من كلّ أنحاء الريف لزيارة المتحف الجديد. وكما ذكرت، بدأنا نكرّر كلام بعض العلماء وحاولنا دفع الناس إلى الانضمام إلى المجموعة. فإذا استجابوا، أعطيناهم بيرة ورقاقة أعددناها من خميرة معدّلة جينيّاً تحوي على «خلطة» من جينات بشريّة استُخرِجَت من أوّل واهب لمشروع الجينوم البشريّ، بصفته «حوّاء الجديدة».

مونسانتو لأن محاصيلهم تضررت من انتقال البذور المعدّلة جينيّاً إلى أراضيهم. إلاّ أن القانون ساند مونسانتو بحجة امتلاكها براءة اختراع البذور. وبهذه الطريقة، كانت مونسانتو تُجبر المزارعين على استخدام منتجاتها. والواقع أننا لم نورد هذه المسألة بسبب العواقب الصحيّة لإنتاج كائنات عضويّة معدّلة جينيّاً، فهذه مسألة ثانويّة في نظر «مجموعة الفنّ النقديّ»، وإنما أردنا الدفاع عنهم في وجه منحى قد يفوت الأوان لإيقافه ويتمثّل بسيطرة عدد من الشركات على إنتاج المواد الغذائيّة عالميّاً، ولا سيما تبعات هذا الوضع على البلدان النامية. وقد ارتكز اهتمامنا على محاولة بناء أداة دفاع لا يسهل إدانتها، كما كان الحال مع تكتيكات «جبهة تحرير الأرض[٦]» كحرق المحاصيل المهندسة جينيّاً وتفجير المختبرات وغيرها من التدابير. أردنا أن نتغلب على السلطة بوسائلها. لذا، استخدمنا التقنيّات القانونيّة الزائفة التي تستعملها المؤسّسات لإجبار المزارعين على شراء منتجاتها ظنّاً منا أنه يمكن تحويل أيّ تعديل جينيّ في الكائنات العضويّة كان يفترض أن يشكّل ميزة تكيّف، إلى نقطة ضعف بموجب الشروط البيولوجيّة – الكيميائيّة الصحيحة: وحدها الكائنات المعدّلة جينيّاً، تحمل جينة غريبة عنها تحميها من المحيط (الحشرات، مبيدات الأعشاب...). واعتبرنا أنه بوسعنا دسّ مواد كيميائيّة في محيطها لتضرّ بتلك الجينة بالتحديد علماً بأنه يستحيل أن تلحق أيّ أذى بالنباتات (أو أيّ كائنات حيّة أخرى) لأنّها لا تملك هذه الجينة الغريبة. وبذلك، تتحوّل الجينة من ميزة تكيّف إلى نقطة ضعف تغيب لدى النباتات الأخرى.

وكهواة، كنا نجهل كيف نقوم بذلك، ولكننا علِمنا من قام به: إنهم منتجو تلك المنتجات. فحالما يحصلون على براءة اختراع، يطلعون الجمهور على الأبحاث علماً بأن جزءاً منها يرمي إلى معرفة ما يمكن أن يصيب منتجاتهم على المستوى البيولوجيّ – الكيميائيّ. واستناداً إلى هذه المعلومات، بدأنا بسلسلة تجارب علَنيّة لنتأكد من دقّة هذه الأبحاث على أمل أن نكون قد نجحنا في هذه المقاربة الجديدة بين العلوم والعمل الاعتراضيّ الناشط.

«الطاعون الزاحف» هو مشروع آخر كنا نعمل عليه في ذلك الوقت. وقد تضمّن عدّة أنواع من البكتيريا غير الضارّة، وكان بمثابة محاولة لإعادة إحياء اختبارات العام ١٩٥٢ حول الطاعون التي أنشأتها المؤسسة العسكريّة البريطانيّة في جزيرة لويس في اسكتلندا. وقد اعتمدنا المنشّطات نفسها (ليس الطاعون، ولكن البكتيريا غير الضارّة التي تتصرّف بطريقة مُماثلة) التي استخدمتها هذه المؤسسة العسكرية، وتوجّهنا نحو الموقع الذي تم إجراء الاختبارات فيه آنذاك. وكما ترون في الصورة، إنه مكان ناء تماماً.

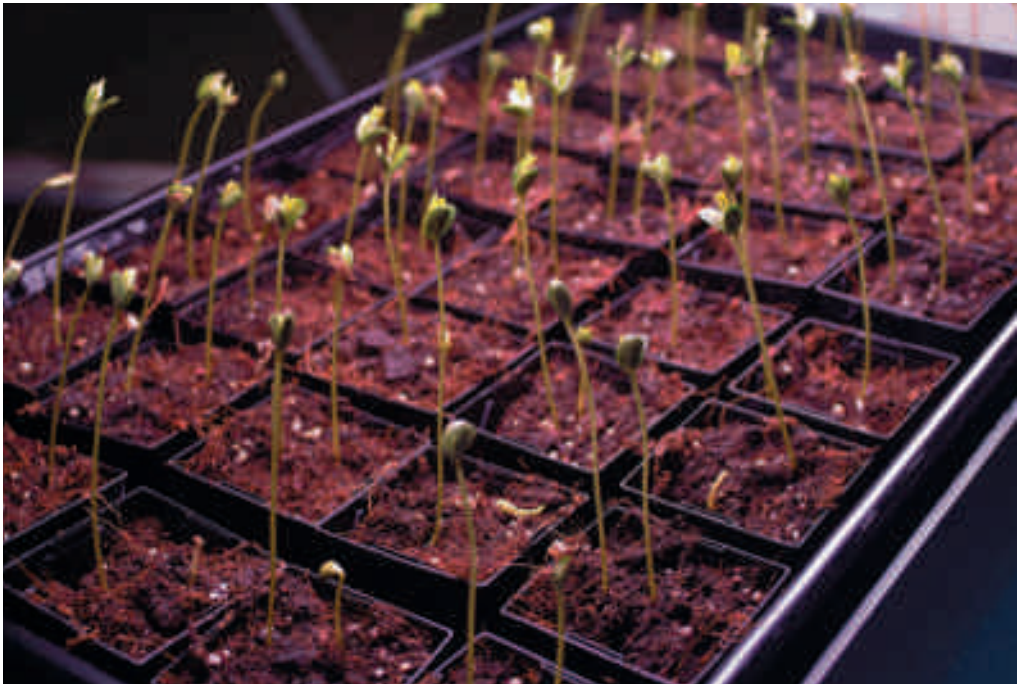
كان الطقس سيّئاً وعاصفاً جداً وكان هدفنا إطلاق البكتيريا بواسطة المسدّس الرَذّاذ على فئران المختبر التي وضعناها على عوّامة على بعد ميل. وجعلنا من قرية ستورنواي الصغيرة والشهيرة بصيد الأسماك مركزاً لنا. وبما أنه كان علينا أن نجلب معداتنا كافة معنا، أبقينا على مختبر مؤقت بديل في غرفة الفندق (أجهزة الحضانة، والضروريّات الأخرى). لا أعلم بما فكّر مالكو الفندق فيه، ولكننا لم نتعرّض للتوقيف على الأقل. وكان عضو في جمعيّة حماية الحيوانات يرافقنا للتأكّد من عدم إيذاء أيّ حيوان تجارب خلال الاختبار عندما توجّهنا نحو البحر، وها هي الحيوانات كلّها على العوّامة.

أبحرنا بالقارب مسافة ميل تقريباً،

فوق:
عواقب تطعيم الكائنات العضويّة المعدّلة جينيّاً، بكابح الأنزيمات «بيريدوكسال فوسفات».

تحت:
تفصيل من تجهيز «اجتياح الجُرَيْثِيّات».

(٦) «جبهة تحرير الأرض» هي شبكة عمل مستقلّة تدافع عن البيئة عبر عدّة وسائل منها التخريب الاقتصاديّ وحرب العصابات لوضع حدّ لاستغلال الطبيعة وتدميرها. وكانت هذه الحركة ناشطة في كندا والولايات المتّحدة والمملكة المتّحدة حيث تأسّست في العام ١٩٩٢. وقد أدرجتها الإف بي آي على رأس قائمة الإرهاب المحليّة في آذار ٢٠٠١. (ويكيبيديا)



المعرض لم يستجيبوا لمطالباته. وعندما وصلنا إلى ألمانيا، فوجئنا بوجود سياسة تحمي صناعة البيرة المحليّة من المنافسة الخارجيّة. فتبيّن لنا أن اقتناء بيرة معدّلة جينيّاً يُعتبر منافياً لقوانين نقاوة البيرة الألمانيّة. وقد طُرحت المشكلة في عظة «عبادة حوّاء الجديدة» في مركز الفنون والتقنيّات الإعلاميّة في كارلسروهيه، ألمانيا (*Zentrum für Kunst und Medientechnologie*). عندما صاح بي أحد الرجال قائلاً إنّه «يمثّل جمعيّة نقاوة البيرة». وفي نهاية الحديث، اكتشفنا أنه شرطيّ. فسحب شارته مشيراً إلى أنه يستحيل إدخال البيرة المعدّلة جينيّاً إلى ألمانيا. فأجبته: «حتى لو استخدمنا وصفة ألمانيّة لصنعها؟»، لكن هذا الاقتراح لم يُبهره. وعندما قدّمت كوباً صغيراً إليه، أجاب بأنّه تعهّد ألاّ يشرب يوماً بيرةً غير نقيّة. ولحسن الحظّ أنه تركنا لحال سبيلنا مع إنذارٍ لأننا لم نكن نحمل سوى ست زجاجات.

أما في خلال مشروع «البيولوجيا المتنازَع عليها»، فأرسلت شركة مونسانتو محاميها لتهديدنا. لكن محاولتها هذه باءت بالفشل. وفي مشروع «مجموعة الحبوب الطليقة»، تورّطنا في مشاكل مع مكتب التحقيقات الفدراليّ لأننا أنشأنا مختبرنا الجزيئيّ الخاص لاختبار ما إذا كانت الأغذية معدّلة جينيّاً. وبطبيعة الحال، إذا لم تكن عالماً اختصاصيّاً، فما من سبب قد يدفعك إلى اتباع هذا المسار سوى الإرهاب. فاعترضتنا بعض المشاكل لحيازة المعدّات اللازمة. ولكن مشاكلي مع مكتب التحقيقات الفدراليّ ووزارة العدل في ما يتعلّق بمشروعَي «مجموعة الحبوب الطليقة» و«الطاعون الزاحف»، باتت معروفة.[٧]

نشهد إنجاز مشاريع عن الفنّ والعلم باستمرار. وقد قدّمت لنا كارول سكوايرز مثالاً صالحاً في هذا الصدد. فلِم لا يتورّط هؤلاء الفنّانون في المشاكل؟ الواقع أن الأمر يتعلّق بمدى رغبتك في التورّط. إلى أيّ مدى تسعى إلى التدخّل في أعمال هذه المجالات؟ أوّلاً، إذا استدعى الأمر مساءلة سلطة لا يجوز مساءلتها، فلا بدّ من أن تُهين عدداً كبيراً من الأشخاص المستفيدين من فصل العلم عن الحديث النقديّ، ذلك أن الأرباح وافرة في مجال علوم الأحياء ومن شأن أيّ مشكلة تعترض تسويق رأس المال هذا أو تعيق تدفقه، أن تسترعي انتباه السلطات. ثانياً، ومع أن هذه المعلومات تشكّل جزءاً من ثقافتنا العامّة، إلا أنها مخصخصة إلى حدّ كبير في النظام الرأسماليّ العالميّ. ولهذا السبب، تقتضي دفع ثمن ما للحصول عليها دائماً. فإن اضطر المرء لدخول الجامعة وحيازة شهادة دكتوراه أو استخدام قدراته في الدولة المشتركة، فلا بدّ له من أن يدفع الثمن، نقداً أو عملاً، لمصلحة القطاع الخاص. وإذا لم يفعل، يقع في ورطة. وتكمن مشكلة «مجموعة الفنّ النقديّ» في أن مشاريعها كافّة تندرج في إطار الاقتصاد السياسيّ، ما يعرّضنا لمتاعب إضافيّة. فحين تعتبر أن «العلم ليس مادّةً موضوعيّة تتعدّى قيمتها المعنويّة معايير السوق الشرائيّة والقوى السياسيّة» وتحرص على تطبيق هذا القول، تتواجه مع الوكالات التنظيميّة. وفي حال توسّلت طريقة مختلفة ومؤثّرة لتمثيل العلم وتطبيقاته علنيّاً، تكون السلطات المعنيّة في المرصاد لأن رأس المال لا يتحمّل أصغر احتكاك في مساعيه المربحة، حتى ولو كان هذا الاحتكاك يقع على مستوى عمل «مجموعة الفنّ النقديّ» المتواضع. فليست مشاريعنا بحملات متطرّفة تهوى التخريب، وإنما نشاطات تشكّل تحدّياً يدفع بالحدود إلى الأمام ولكن ليس إلى حدّ تخطّي ما

(٧) في ١١ أيار ٢٠٠٤، توفّيت هوب، زوجة ستيف كورتز منذ ٢٠ عاماً، نتيجة قصور في القلب في منزلهما في بافالو، نيويورك. اتصل كورتز برقم الطوارئ في شمال أميركا، فحضرت شرطة بافالو التي يبدو أنها تأثّرت بخطاب «الحرب على الإرهاب»، وتنبّهت إلى وجود صحون مسطّحة تحوي أشكالاً من البكتيريا غير الضارّة في منزلهما، بالإضافة إلى معدّات علميّة لفحص الأغذية المعدّلة جينيّاً. فما كان منها إلا أن أعرب عن كامل اقتناعها بأن تلك المواد، التي سبق أن عرضت في متاحف وصالات عرض أوروبيّة وشمال أميركيّة، هي من أعمال الإرهاب. فاتصلت بمكتب التحقيقات الفدرالي. لمزيد من المعلومات عن قضيّة ستيف كورتز والتُّهَم التي وُجِّهت إليه، الرجاء زيارة موقع: http://www.caedefensefund.org/overview.html#kurtz

وحضّرنا أوعية البكتيريا، واصطففنا باتجاه الهواء مستخدمين الدخان لنسلك المسار الذي نحتاج إليه، وأطلقنا البكتيريا بواسطة المسدّس الرذّاذ.

تمثّل الآلة المستخدَمة نسخة مطابقة للأصل تقريباً، باستثناء استخدامنا إسفنجاً مربّعاً بدلاً من المثلّث، باعتبار أنه أكثر ثباتاً. ومن ثمّ، اختبرنا البكتيريا على فئران المختبر، وقد أصرّ مكتب التحقيقات الفدرالي الـ«إف بي آي» على ألاّ نمضي قدماً بأبحاثنا. وما كان من هذه التجربة إلا أن أظهرت لنا أن استعمال العلم يصبح غايةً في الغباء حين يرشده الطموح العسكريّ. وهذا هو أحد أفضل الأمثلة التي تجسّد العبثيّة بعينها. وفي إطار العلم وحده، وحينما لا نأخذ السياسة أو المنفعيّة بعين الاعتبار، تصبح التجربة معقولة. وإذا أردنا استخدام الطاعون كسلاح يُطلق من سفينة إلى أخرى، يجدر بنا، كخطوة أولى، القيام بتجربة للتأكّد من أن البكتيريا ستصيب هدفها. وإذا استحال تحويلها إلى سلاح بالمعنى التقليديّ، تصبح المهمّة تعجيزيّة لأن الطاعون بكتيريا حسّاسة جداً: فهي لا تتحمّل البرد القارس أو الحرّ الشديد أو حتى النور. وبطبيعة الحال، لم تكن النتائج العسكريّة مُرضية كنتائجنا.

تلك كانت الأساطير. والآن أين الوحوش؟ وما هي الوحوش؟

مع مشروع «الآلة البشريّة»، كانت العمليّة محسومة: ما إن تتكلّم عن التناسل حتى تبرز الكنيسة فوراً. وقد اشتكت بالفعل. ووصل الأمر إلى أن يتحدّاني مطران مدينة سالزبورغ لإجراء جدال على التلفزيون الرسميّ النمساويّ. (علمّتني هذه الحادثة ألا أقبل الدعوة إلى النقاش أبداً إذا كنت أجهل اللغة. هذا أوّل ما ينبغي تذكّره). وفي ما يخصّ «عبادة حوّاء الجديدة»، تعرّضنا لحادثتين صغيرتين. حين توجّهنا إلى فرنسا، لم نكن نعلم بأنّ العبادات باتت غير قانونيّة قبل أسبوع واحد، فانهالت علينا الشكاوى. إضافةً إلى ذلك، ظهرت مجدّداً أزمة الواقع في المسرح: إذا أدّيت مسرحيّة تحاكي الواقع، فهل يجدر اعتبارها واقعاً مع أنها تمثيل؟ وندّد بنا رئيس بلديّة المدينة في الصحف المحليّة وطالب بإخراجنا من المعرض. ولحسن الحظّ أنّ القيّمين على هذا

٣ صور:
مشروع «الطاعون الزاحف»

ستيڤ كورتز

أحد مؤسّسي المجموعة الفنيّة المسماة «مجموعة الفنّ النقديّ» التي تتألّف من ناشطين إعلاميّين ينتهجون السبل التكتيكيّة في مجالات الإعلام المتعدّدة، بما فيها فنّ الرسم التخطيطي وتصميم شبكات الإنترنت، والوت وير (wetware)، والفيلم والڤيديو، والتصوير، وفنّ الصياغة، وفنّ الكتاب، والفنّ الأدائيّ. تشكّلت المجموعة في العام ١٩٨٧ بهدف تقصّي التقاطع بين العلم والفنّ، والنظريّة النقديّة، والتكنولوجيا، والناشط السياسيّ. وأنجزت عدداً من العروض الأدائيّة كما أنتجت عدّة مشاريع قدّمتها أمام جمهور عالميّ وفي أماكن مختلفة بدءاً بالشارع ومروراً بالإنترنت ووصولاً إلى المتحف. كذلك، أصدرت ستّة كتب آخرها: «الطاعون الزاحف: الحروب البيولوجيّة والصحّة العامّة في العالم». كورتز هو أستاذ مشارك في الدراسات البصريّة في جامعة ساني– بافالو في نيويورك.

حبوب (مجموعة الحبوب الطليقة)

ينبغي أن يحظى بالحماية القانونيّة. ولكن هذا المسعى ليس بمهمّ لسوء الحظّ، ذلك أن الخروج عن المسار التقليديّ ولو قليلاً، وخرق تلك الدائرة المغلقة ولو بشكل بسيط، كافيان لاجتذاب الوحوش.

١٩ تشرين الثاني ٢٠٠٥

نسخة طبق الأصل عن مداخلة ستيڤ كورتز في الندوة.

ملاحظة: إن كلّ الصُوَر المرافِقة للنص هي تقدمة «مجموعة الفنّ النقديّ».

عروض

مَن يخاف التمثيل؟، ربيع مروّة

سقط سهواً، علي شرّي

برلين: سيمفونيّة لمدينة كبرى، محمود رفعت

أشعر بحاجة ماسّة للقاء الجموع مرّة أخرى، وليد رعد

خلف الطاولة وتقوم بالعمليّة نفسها: تفتح الكتاب عشوائياً وتقرأ)

– لينا: غونتر بروس، صفحة ٢٢

– ربيع: صفحة ٢٢، يعني عندك ٢٢ ثانية هالمرة (تتجه لينا مجدّداً خلف الشاشة.)

– ربيع: top

– لينا / غونتر بروس: سنة الـ٦٩ رحت مع صديقي Muhl على ميونيخ ليعرض أفلامو. هونيك، بالصالة، طلعنا سوا على خشبة المسرح، وقدّام كل الناس، شلحنا ثيابنا بالزلط. تمدّدت على الأرض وخلّيتو يعمل ببيبي بتمّي؛ يفَنْتِر. رجعنا عدنا العرض مرّة تانية في نايت كلوب بألمانيا، بس بغير مدينة. قامت القيامة. سكّروا النايت كلوب وصارت الشرطة تلاحقنا.

بس العمل إللي جايي على بالي إحكي عنّو كان...

– ربيع: Time out

(لينا تعود وتختار صفحة عشوائيّاً.)

– لينا: جينا بان صفحة ٢٧

– ربيع: يعني ٢٧ ثانية. Top

– لينا / جينا بان: أهمّ أعمالي الفنية قدمتهن بين الـ٦٨ والـ٧٥.

قرصت حالي؛ ضربت حالي؛ طلّعتْ الدم من جسمي. جِبتْ سلّم، على كلّ درجة من درجاتو في مسامير حادّة وشفرات بتقصّ. شَلَحتْ من إجري وصرت عربش عليه حافية. جَرْوَحِتْ حالي.

مرّة صرت آكل لحم نيّ. جبت نص كيلو لحمة مفرومة، فاسدة، طالعة ريحتها، وبلّشتْ آكلها. أكلت وأكلت وضَلّيت آكل لحد ما أستفرغت كلّ يللي أكلته. بعدين رجعت عن جديد آكل لحدّ ما استفرغت مرة ثانية وثالثة ورابعة.

– ربيع: Time out

(لينا تعود وتختار صفحة عشوائيّاً)

– لينا: كيم جونس، صفحة ١٠٢

– ربيع: صفحة ١٠٢؟ (يفكّر لبرهة)، صفحة ١٠٢ يعني عندك دقيقة وثانيتين

– لينا / كيم جونس: جبت مرطبان مايونيز فاضي؛ حطّيت بقلبو خرياتي، وخريت فيه، وعزمتْ الناس ليشوفو آخر أعمالي الفنية. العرض عملتو بقلب غاليري.

إجو الناس، فتتْ. شلحتْ كل تيابي، فتحت المرطبان وصرت أدهن جسمي بالخرا، خرياتي. ببطء وبتأني وبكل حنان قرَّبتْ صوب الجمهور وصرت عبِّط فيهن، أغمرهن، ضمّهن عـ صدري وشدّ.

كنت بهالوقت ولّعتْ عيدان شجر وورق أخضر، شي متل البخور. شْوَيّ، صارت الدخنة قوية. عبّق الجوّ والعالم بلّشتْ تهرب. ما معروف إذا منّي أو من الخرا أو من عبقة الدخان. بالآخر بقيت وحدي بالغاليري. كنت رح إختنق وموتْ من الدخان، لو ما على آخر لحظة قدرت خلّصت...

(صمت)

– ربيع: بعد الوقت ما انتهى

– لينا / كيم جونس: جبت شفرة وتابلو أبيض. ومتل العادي عزمت الناس ليشوفو آخر أعمالي الفنية. العرض عملتو بغاليري. إجو الناس. فتتْ. شلحتْ كل تيابي. مَسَكتْ شفرة وصرت شطِّب حالي؛ إلحقْ خطوط شرايين جسمي، وصرت قصّ بالشفرة. ٢٧ جرح. صرت أنزف دم. بكل رواق، رحت صوب التابلو الأبيض ولزّقت جسمي عليه وشدّيت حالي قد ما بقدر، وزِحتْ عنّو بعيد. إنطبع الدم على التابلو، التابلو عبارة عن أوتو بورتريه. كان ممكن لهلعمل إنّو يحمل عنوان ثاني: في ذكرى عاشورا، بس هالشي ما كان وارد...

ربيع: Time out

(تعود لينا، تختار صفحة وتقع هذه المرة على صورة من مسرحيّة مشهورة)

– لينا: صورة

(تتجه لينا نحو الكاميرا التي في عمق المسرح وتعرض الصورة بحيث تظهر على الشاشة. يقف ربيع. يتردد. ثم يتجه إلى أمام الشاشة وقبل أن يصل تغلق لينا الكتاب. يرتبك ربيع ويعود إلى مكانه قبل أن تصل لينا إلى مكانها، خلف الطاولة.)

(لينا تعود وتختار صفحة عشوائيّاً.)

– لينا: بيتر ستمبرا صفحة ١٨

– ربيع: يعني ١٨ ثانية. Top

– لينا / بيتر ستمبرا: أول ما بلّشتْ الحرب بلبنان، زرعتْ وردة حمرا. زرعتها بإيدي. هون.

مَن يخاف التمثيل؟

عرض لربيع مروّة

أداء: لينا صانع وربيع مروّة
سينوغرافيا: سمر معكرون

في فضاء المسرح شاشة بيضاء كبيرة معلّقة أفقيّاً، بحيث لا يراها الجمهور. إلى يسار المسرح طاولتان صغيرتان وكرسي واحد. كاميرا في عمق المسرح موجّهة إلى الجمهور. وأخرى خارج المسرح موجهّة نحو المسرح. يدخل الممثّلان لينا وربيع. يحلاّن حبل الشاشة المعلّقة، فتهبط عموديّا وتحجب عمق المسرح وبالتالي الكاميرا الخلفيّة.

يتحرّك الممثّلان باتجاه الطاولتين، يحملان كتاباً كبيراً وعدّاداً صغيراً (كرونومتر) وبعض الأوراق. يتداولان لعبة «الطرّة والنقشة»، وعلى أثر النتيجة تأخذ لينا الكتاب الكبير وربيع الكرونومتر.

تقف لينا في مقابل الجمهور ومعها الكتاب، فيما يجلس ربيع على الكرسي وراء الطاولة الثانية بشكل جانبي. تبدأ لينا اللعبة: تغمض عينيها وتفتح الكتاب على صفحة بشكل عشوائيّ، وتقرأ:

– لينا: ڤالي إكسبورت صفحة ٥٧

– ربيع: صفحة ٥٧ يعني ٥٧ ثانية.

(تضع لينا الكتاب على الطاولة وتذهب خلف الشاشة فتظهر صورتها على الشاشة بحجمها الطبيعي وتلعب دور ڤالي إكسبورت. وسوف تتكرّر هذه العملية حيث ستلعب لينا الفنّان أو الفنّانة التي ستقع عليها – عليه بالصدفة.)

– ربيع (يجهزّ الكرونومتر): Top (مما يعني أن ساعة الصفر قد بدأت)

– لينا (من خلف الشاشة بدور ڤالي إكسبورت): إسمي ڤالي إكسبورت. عملتْ كتير أعمال فنّية بحياتي؛ مثلاً: بأحد أعمالي الفنّية عملتْ صندوق وعلّقتو برقبتي بشكل يجي فوق صدري. صندوق بيشبه صندوق الفرجة، مفتوح من جوّا، ومن قدّام مْسَكَّر ببردايا سوْدا. علّقتو برقبتي ونزلتْ على الشارع، ووقفتْ وصرت قول للناس مين ما بدّو في يمد إيديه من البردايا ويْدَسْدِسْ بزازي بس من دون ما يشوف. في يدسدس ويلعبلي فيهن كمان. وتقريباً كل الناس شاركت.

بأحد أعمالي الفنّية رحت على سينما ما بتعرض إلا أفلام سكس. كنت لابسة بنطلون جينز مفتوح كلّو من هون. الشقفة إللي بالنُصْ قصّيتها وكبّيتها، وما كنت لابسة كيلوت تحتُه. كان شعري منكوش، حاملي رشاش بإيدي وكسّي معروض للناس. فِتتْ عالصالة وبكل رواق وهدوء، صرت إمشي بين الحضور، وأُوقف قدام كل واحد وأطّلّع بعيونو. بعدين قعدت بوجهن وفرشخت والرشاش بإيدي.

بأحد أعمالي الفنية صرت حَكْوِشْ الجلد تحت ظفيري، إدْحَشْ ورق وكرتون وشدّ لجوّا شمال يمين لحد ما قبّ الضفر عن اللحم ونزل الدم.

بأحد أعمالي الفنية.

– ربيع: Time out (يوقف العدّاد)

(تخرج لينا من وراء الشاشة وتعود إلى مكانها

ضلّيت شدّ، شدّ، وشد، لحدّ ما انغرزت باللحم. طلع الدم. التهبت. عَمَّلِتْ. واضطريت روح عل المستشفى لعالجها.

ربيع: Time out

(تعود لينا وتقع على صورة من مسرحيّة مشهورة.)

– لينا: صورة

(تتجه لينا نحو الكاميرا التي في عمق المسرح وتعرض الصورة بحيث تظهر على الشاشة.

ربيع يقف أمام الشاشة، الصورة خلفه.)

– ربيع: جِبِتْ كلاشن مع خمس مشاط وخمسين طلقة

رشاش سكوربيون مع مشطين و١٦ طلقة رِزِيرف (احتياط)

مسدس ٩ ملم مع ٣٥ طلقة.

قنبلة يدوية.

جعبة عسكرية.

أخدتهن ورحت على شغلي ببيروت. وصلت لهونيك تقريباً تسعة الصبح؛ وباشرت بالخطة.

كان في عدد من الأشخاص بدّي اقتلهن: صونيا، سامر، عيسى، ريمون، كارل. الباقيين راحوا بالغلط: عبد الرزاق، بولا وغيرهم.

النتيجة: قتلت ثمان أشخاص وجرحت أربعة.

أنا مش مجرم. ما عندي شي خبّيه. خططت ونفّذت من تلقاء نفسي، ما حدا كان عندو خبر بالموضوع.

حسّيت بضغط مالي وقررت إنتقم، مع إنّي بخاف من منظر الدم، وكنت دايماً إتجنّب المشاكل. كل زملائي بالشغل بيشهدوا على هالشي. حتى إللي قتلتهن.

أيام الحرب، إنتسبت لحركة أمل، كنت عنصر عادي، إتدربت على السلاح بشكل بسيط مش أكتر، مرة واحدة عملت رماية. وبعدها شاركت بحرب المخيمات، بس ما استعملت سلاح وقتها.

بعد ١٢ سنة على انتهاء الحرب بلبنان، فيّي قول إني قدرتْ حوّل مركز شغلي، إلي ٢٥ سنة موظّف فيه، لمكان بيشبه ساحة حرب.

أنا إسمي حسن مأمون.

(يعود كلّ من ربيع ولينا إلى مكانيهما. لينا من وراء الطاولة، تغمض عينيها وتختار صفحة من الكتاب. وتقرأ:)

– لينا: مارينا أبراموفيتش، صفحة ١٠٤

– ربيع: يعني دقيقة وأربع ثواني. Top

– لينا / مارينا أبراموفيتش: لمّنْ بلّشِتْ حرب الفنادق بوسط بيروت، جبت طاولة، وحطّيت عليها ٧٢ غرض: مقص، منشار، شفرة، شوكة، سكاكين، قناني إزاز (زجاج)، قلم حمرا، كرباج، دبابيس، خبز، بلطة، قنينة بارفان، بويا، كبريت، شمع، مسامير، مشط، جريدة، مراية، إبر، عسل، عنب، لزّاق، فرد حقيقي، ورصاصة مزبوطة.

وكتبت ورقة كبيرة بتقول: عالطاولة ٧٢ غرض لتستعملهن / تستعمليهن فيّي، عجسمي. متل ما بدّك / متل ما بدّك. وقفت قدام الجمهور وانتظرت.

خلال ست ساعات هـ الغراض معروضين للاستعمال والجمهور إله حق يعمل فيّي إللي بدّو اياه.

بأول ثلاث ساعات كانوا كلّ تيابي مخزّقين. ناس قصّولي تيابي، شرّطوهن. ناس شلّحوني. ناس جرّبوا قال يلّبْسوني. ناس قرصوني بالبانسة، ناس مشّطولي شعري، ناس حطّولي حُمرا، ناس كبّوا عليّي ميّ، شكّوني بإبرة. لحد ما قام واحد، أخد الفرد، حط فيه الرصاصة، خرطش، وصوّبو على راسي.

الناس خافت عن جد. أنا خفت. بس ما تحركت وما بيّن عليّي. في واحد هجم عليه وبعّدْ الفرد عنّي. وعِلْقوا ببعضهن. صريخ وخبيط. الناس إدَّخَلِتْ بالمشكل. وكبرت القصة كتير. هون عن جد أنا خفت إنّو تِطْلَعْ الرصاصة بحدن من الجمهور. مسؤولية كبيرة. وقَّفِتْ العرض. بعدها، مش بكتير. صارت مجزرة الدامور.

– ربيع: Time out

(تعود لينا إلى مكانها خلف الطاولة، تغمض عينيها وتختار صفحة من الكتاب. وتقرأ:)

– لينا: جون دانكن، صفحة ٣٣

– ربيع يعني ٣٣ ثانية. Top

– لينا / جون دانكن: رحتْ على مكسيكو، إشتريت جثة امرأة؛ امرأة ميتة. جبت الجثة ونمت

الصورة لحسام مَشْمِش

معها، وصوَّرت كل الـ acte sexuel على شريط ڤيديو. ودغري سافرت على كاليفورنيا، دخلت المستشفى وعملت عملية جراحية لقطع نسلي.

كان لازم إتأكد أنّو ما بقا فيّي جيب أولاد، وآخر إحتمال لإمكانية إنجاب كانت مع هالمرأة الميتة؛ مع الجثة. أخدنا صور للعملية الجراحية لأثبت إنّي صرت عاقر. إنسان عاقر.

اشتغلت على الصُوَر وعلى الڤيديو إللي صورته بمكسيكو وعملت منهم عرض فنّي سمّيته: Blind Date

– ربيع: Time out

(تعود لينا إلى مكانها خلف الطاولة، تغمض عينيها وتختار صفحة من الكتاب. وتقرأ:)

– لينا: كريس بوردن، صفحة ٣٧

– ربيع يعني ٣٧ ثانية. Top

– لينا / كريس بوردن: بالـ٧٣ فرشتْ على الأرض إزاز مكسّر مسافة ١٤ متر. تمدّدت فوقهن وبلَّشتْ إبرم. إيديّي وراء ظهري. سمّيت العمل: Through the night softly. ١٤ متر إزاز، جسمي عم بيبرم فوقهن على مهل. كأنّو جسمي ناطر يصير لُو شي. في حذر وإستعداد دائم لمواجهة شي كبير محتمل يصير. أو على وشك يصير... أو بدّو يصير وما عم بيصير. متل إنّو مثلاً: تفوت نثرة إزاز بعيني وإعمى. أو متل العملية إللي نفّذتها الجبهة الشعبية بميونيخ السنة الماضية. أو متل ما صار هـ السنة؛ سنة العرض، وقت حلّق الطيران اللبناني بسَماء بيروت وقصف المخيّمات الفلسطينية.

– ربيع: Time out

(تعود لينا وتقع هذه المرة على صورة من مسرحيّة مشهورة)

– لينا: صورة

(تتجه لينا نحو الكاميرا التي في عمق المسرح وتعرض الصورة بحيث تظهر على الشاشة. ربيع يقف أمام الشاشة، الصورة خلفه.)

– ربيع: صِبتْ مارك بتسع رصاصات، بالصدر والورك والضهر. إجو فيه من ورا وظَهَروا من قدّام وفاتوا بالحيط. مات.

١. مريم صِبْتها طلقة برأسها، وطلقة ثانية برقبتها. الأولى إجت بحاجبها الشمال خرقت الرأس وبِقيتْ جوّاتو. والطلقة الثانية خرقت الرقبة من جهة الشمال وظَهَرِتْ من اليمين.

ماتت.

٢. صونيا عدّة طلقات. وحدة منهن بالرأس: أدّت لتحطيم وكسور بالجمجمة، وبروز للمادة النخاعية. إستخدمت رصاص متفجر.

ماتت.

٣. كمان كارل إنصاب بعدّة طلقات، بالرأس والرقبة وأعلى الصدر وبمحلات مختلفة من جسمه. كمان استخدمت رصاص متفجر.

مات.

٤. بثينة قوّصتها بطلقتين: وحدة إجت برقبتها والثانية بصدرها. الطلقتين خرقوا الجسم وضربوا بالحيط.

ماتت

٥. عيسى: أربع طلقات، بالرأس، الرقبة، البطن والفخذ. أدّوا لتحطيم الجمجمة، وخروج المادة النخاعية.

مات.

٦. غلاديس: قوّصتها بطلقة بكتفها اليمين ظهرت من الناحية الثانية. وبإجرا اليمين ظهرت من الورك.

ماتت.

٧. سمير بصدره وبرأسه وبكلّ أنحاء جسمه.

مات.

٨. عبد الرزاق: بالورك؛ فاتت الرصاصة بوركه الشمال، ومشْيتْ باتجاه المعدة، وظَهَرِتْ من فخده من جهة اليمين.

ما مات.

٩. أميرة صبتها بخاصرتها، صار معها تمزّق ونزيف داخلي. وصبتها كمان بفخذها الشمال صار معها كسر بالورك، الرصاصة خرّقتلها بطنها والمصران الغليظ.

ما ماتت.

١٠. نهى حرقت إيدها لأنها مسكت الكلاشن هو وحامي.

أكيد ما ماتت.

١١. بولا قوّصتها بخاصرتها حَفِّتْ حف

الصورة لحسام مشَيْمِش

الصورة لحسام مشَيْمِش

بجسمها، حرقت لها البنطلون.

ما ماتت.

كنت ساكت ما عم قول شي. رايق. عم قوّص بلا ما إحكي مع حدا.

أنا إسمي حسن مأمون

(يعود ربيع إلى مكانه خلف الطاولة.)

(لينا إلى مكانها خلف الطاولة، تغمض عينيها وتختار صفحة من الكتاب. وتقرأ:)

– لينا: فرانكو ب.، صفحة ٥

– ربيع يعني ٥ ثواني. Top

– لينا / فرانكو ب.: أنا مواليد الستين. لمَّنْ فاتوا قوات الردع العربية على بيروت...

– ربيع: Time out

(تعود لينا إلى مكانها خلف الطاولة، تغمض عينيها وتختار صفحة من الكتاب. وتقرأ:)

– لينا: مارينا أبراموفيتش، صفحة ٢١

– ربيع يعني ٢١ ثانية. Top

– لينا / مارينا أبراموفيتش: بالحرب، وقفت قدّام الجمهور. صرت مشِّط شعري وقول:

الفنّ لازم يكون حلو. لازم الفنّ يكون حلو. مشِّط شعري وقول: الفنّ لازم يكون حلو. لازم يكون حلو. لازم لازم. قول ومشِّط شعري. مشِّط، مشِّط، لحدّ ما إنقَبَحِتْ جلدة رأسي، هرّوا شعراتي، تهبَّش وجهي ونزل الدم.

– ربيع: Time out

(تعود لينا إلى مكانها خلف الطاولة، تغمض عينيها وتختار صفحة من الكتاب. وتقرأ:)

– لينا: جينا بان، صفحة ٤٥

– ربيع يعني ٤٥ ثانية. Top

– لينا/ جينا بان: أهمّ أعمالي الفنية بلَّشتها بأوائل السبعينات، يعني قبل ما تبلِّش الحرب الأهلية بلبنان. بوقتها كان في كثير ناس مراهنين على الإتحاد السوفياتي.

أنا جبت شفرة وشطَّبت حالي هون، وهون، وهون، وهون (تدل على يدها من الوريد حتى المفصل). نزل الدم. بعدين صرت إلعب بطابة تنس. وفجأة، قرَّبت من الحضور وبإيدي نفس الشفرة، حطَّيتها هون على وجهي. سمعت الجمهور شهق، وكإنّو إيدي ما عليه إذا قصَّيتها، بس وجهي لأ. على كلّ الأحوال كان جزء من العمل إنّو شطِّب وجهي. وهيك صار.

أنا كنت مراهني على جسمي. حطيت إزاز بتمّي ومصّيتهن متل البونبون وصرت كسرهن بأسناني. خلطتهن بالحليب. إزاز بحليب. ولَحْوَسْتُهن بلساني قدّام الجمهور. بعدين جبت بوكيه ورد وشكّيتو هون على كسّي. أكيد، ما كان قصدي إتنبّأ بسقوط المنظومة الإشتراكية إنما هدفي كان التأكيد والتشديد على الوجع. الوجع كرسالة بحدّ ذاته من دون أيّ رموز، هيدا قبل الحرب عم بحكي.

– ربيع: Time out

(تعود لينا إلى مكانها خلف الطاولة، تغمض عينيها وتختار صفحة من الكتاب. وتقرأ:)

– لينا: هرمان نيتش (ثم تغلق الكتاب).

– ربيع: أي صفحة؟

– لينا: ما انتبهت! نسيت. شو منعمل بهالحالة؟

– إنسي هرمان نيتش. نقّي صفحة ثانية. بس تبقي انتبهي لرقم الصفحة.

(تختار لينا صفحة جديدة وتقع على صورة من مسرحيّة مشهورة.)

– لينا: صورة

(تتجه لينا نحو الكاميرا التي في عمق المسرح وتعرض الصورة بحيث تظهر على الشاشة.

ربيع يقف أمام الشاشة، الصورة خلفه.)

– ربيع: بالأول كنت متوتر. لمّا قوّصت أول طلقة سمعت صرخة نَدَم جوّاتي. لأني عرفت إنّي صبتها.

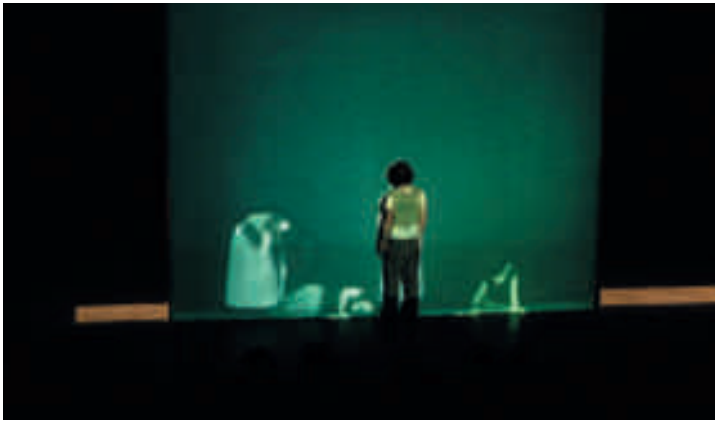
أول رصاصة إجتْ بغلاديس، صبتها بالغلط. كانت ظاهرة من مكتب عيسى. ما بقى إذكر كم رصاصة قوّصت عليها. بس لما صبتها صار لي صدمة كبيرة لإنّو ما كان إلها علاقة بالموضوع.

بعدين ما عرفت شو صار. كفّيت من دون وعي.

لما إنتهى كل شي وقفت بيناتهن. شي مقتول شي منصاب وشي مخبّى. ولّعت سيجارة ونزلت على الدرج، برواق، وسلَّمت نفسي لقوى الأمن.

حسيت أنو يللي صار حلم مش حقيقة، لهلّق ما مصدِّق إنّي أنا عملت هيك.

ما بعرف شو صار.



الصورة لحسام مَشْمِش

لمحت مارك مخبّي وراء مكتبه. بصوِّب عليه وبصيبو تسع رصاصات وبكفّي صوب مكتب المديرة؛ بتطلع بوجهي مريم، بقوّصها طلقتين. وببرم صوب صونيا. بنوقف وجّه بوجّه، هِيّي على جنب الحيط. ومن دون ما نحكي مع بعض، بحطّ الفرد بتمّها وبقوّصها.

كنت عم فتِّش على ريمون، بشوف كارل مخبّي بغرفة الأرشيف، بْقَوْصو كذا طلقة. وبرجع صوب مكتب بلال. كان بدّي ريمون. باب المكتب مقفَّل من جوّا. بقوّص على القفل، ما بيفتح معي.

بعض زملائي إللي كانوا موجودين بالطابق صاروا يهربوا، هناء إرتمت على الأرض تترجاني ما اقتلها. أميرة نْسِيتْ كيف طلعت بوجهي ووين.

استعملت الكلاشن وما بذكر إذا استعملت رشاش سكوربيون ولاّ مسدس، ولا بذكر كمّ رصاصة قوّصت. ما كان عندي خطة لمَنْ عيّرت السلاح على وضعية طلقة – طلقة.

يبدو إنّي قوّصت على بعض الجثث بعد ما ماتوا بس ما واعي أنّو عملت هالشي عن قصد.

أما ليش قوّصت مارك تسع رصاصات، فما عندي جواب. وصراحة تفاجأت، وإنصدمت من حالي.

كنت موتَّر بس ما مبيِّن عليّي.

صرت قوّص عشوائياً فوق الروس، على الإجرين وكيف ما كان.

كنت بلحظة لاوعي، لحظة غضب، وعدم سيطرة على النفس.

إللي عملته كان بحلم مش أكتر.

أنا إسمي حسن مأمون.

(يعود ربيع إلى مكانه خلف الطاولة.)

(لينا من مكانها خلف الطاولة، تغمض عينيها وتختار صفحة من الكتاب. وتقرأ:)

– لينا: فيليب ستيرلاك، صفحة ٥٩

– ربيع يعني ٥٩ ثانية. Top

– لينا / فيليب ستيرلاك: سنة الـ١٩٧٨ الإشتباكات دايرة بين بيروت الغربية وبيروت الشرقية. تحديداً بـ ١٢ آذار قبل ما تبلِّش مفاوضات كامب دايفد برعاية كارتر. كنت بطوكيو. جسمي معلّق بالهوا. عم يتمرجح بين الأرض والسماء. معلّق حالي بـ١٧ صنّارة من تبع لحم البقر. ١٧ شنغل (صنّارة) مغروزين بجلدي، مربوطين بخيوط معلّقين بالسقف. وأنا عم إتمرجح. أكيد كان في وجع قوي. (يمسك جلدة يده بأصبعيه ويشدّها إلى أعلى) هيك شي. الشنغل بيفوت من هون وبيظهر من هون. معلّق بخيط. وبِنْتظرْ. بِنْتظر قدّيه فيّي إتحمّل. والناس عم تتفرج عليّي. الجلد ما بقى يفصل بين عالم مادي وعالم روحاني. ما بقى السؤال عن الحدود إللي بتفصل الجسد عن الروح. ويللي أكيد برأيي ما في حدود، إللي عم جرّب قوله عن جلدنا هو إنّو متلو متل خطوط التماس بقلب مدينة. هيك خط التماس ما بيقول في هون وفي هونيك. بالعكس هو بين هون وهون. بين جوّا وجوّا. ما في برّا. وهيدا المهم بالموضوع (لا يزال ممسكاً بجلدة يده). العرض كان وقته قصير، ما قدرت كتير أحمل.

– ربيع: Time out

(تعود لينا إلى مكانها خلف الطاولة، تغمض عينيها وتختار صفحة من الكتاب. وتقرأ:)

– لينا: جوزيف بويس، صفحة ١٠

– ربيع: يعني ١٠ ثواني. Top

– لينا / جوزيف بويس: بعد حرب أكتوبر والهزيمة العربية. وقفت وقلت:

I like America and America likes me.

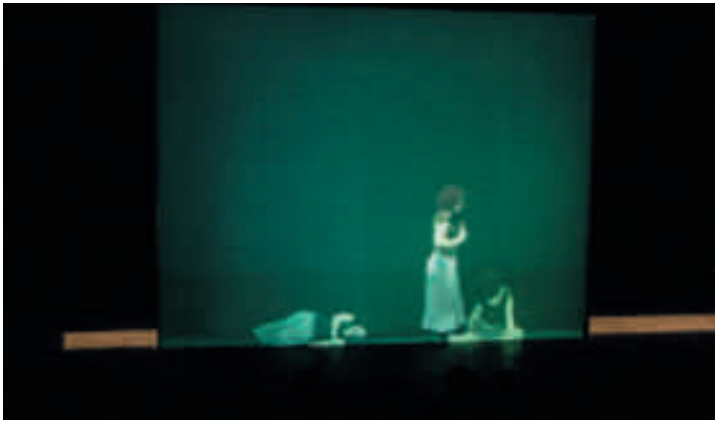
– ربيع: Time out

(تعود لينا إلى مكانها خلف الطاولة، تغمض عينيها وتختار صفحة من الكتاب. وتقرأ:)

– لينا: مايك باتلر، صفحة ٢٩

– ربيع يعني ٢٩ ثانية. Top

– لينا / مايك باتلر: ما فيك تحكي عن أعمالي الفنية من دون ما تعرف خلفية كل عمل؛ الظرف السياسي والإجتماعي، الأفكار الفلسفية على وقتي. وكل التأثيرات النفسية والإقتصادية يللي رافقتني خلال مسيرتي الفنية. بعدين لازم تقرا النصوص إللي نشرتها، المقابلات إللي عملتها. يمكن حتى لازم تقرأ الكتب إللي تأثرت فيها، أو على القليلة تِتَطَّلَّع عليها. من المخجل إنّو ما يبقى من العمل إلا صورته. فعلاً مخجل إنّو الناس ما تتذكر إلا الفضايح بالفن وتنسى كل النقد إللي كنا عم نجرب نعمله، وخاصة تاريخ الفن



وجهي ويتقطّب... بيشهدوا عملية تركيب قرنين بجبيني.

بشوفوا كيف عم يتحول جسمي. بيشوفوا كيف عم بنحت حالي، من جوّا ومن برّا.

إنتبه، هالعمليات ضد الله وحزبه وأبداً مش ضد عمليات التجميل. ضد الطبيعة إيه. هنّي تحية للمورفين، وإحتفال بهزيمة الألم. هزيمة بتشبه هزيمة إسرائيل بجنوب لبنان. وأنا.

(يتحرّك ربيع أثناء أداء لينا ويقف أمام الشاشة. وفجأة يقاطع لينا.)

ربيع: أسبابي مادية، مش أكتر ولا أقل، غلا وما بقى معي مصاري، عليّي ديون. شو فيّي أعمل؟

نسيوا إنّو أنا الإستاذ حسن مأمون صهر المختار؟

نسيوا إنّو أنا مسؤول شعبة حركة أمل بالضيعة؟

نسيوا إنّو أنا إللي كنت نظّم المهرجانات بالضيعة تحت شعار «لبنان كل الوطن»؟

نسيوا إنّو أنا إللي أسست فريق الضيعة وكنت اشتريلهن الشورطات، الاسبدرينات، سورفاتمان وكل العدة؟

نسيوا إنّو أنا يللي رفعت بإسمي يافطة تحية في عيد الجيش اللبناني والجيش السوري ؟

نسيوا إنّو أنا كنت أوقف بالصلحة لمن يكون في اتنين مخانقين؟

نسيوا إنّو أنا إللي بساعد كل أساتذة المنطقة ليحصلوا على تعويضات آخر الخدمة؟

نسيوا إنّو أنا كنت إتدين لإدفع الأقساط المدرسية عن عِيَل فقيرة؟

نسيوا إنّو أنا يللي كنت جيب هدايا للكل وعلى كل الأعياد، الأعياد الإسلامية والمسيحية؟

نسيوا إنّو أنا يللي كنت قدّم كل هالخدمات الاجتماعية لأبناء المنطقة ولكل زملائي بالشغل ؟

ليه بدهن يرفضوا يعطوني سلفة؟

ليه بدهن يوقفولي معاشي؟

ليه مصرّين يشرشحوني قدّام العالم؟

لمن شلّحوني سيارة الشبح، حسّيت حالي خسرت كرامتي

خسرت ثقة الناس،

ثقة أهلي، عيلتي، زملائي، أبناء ضيعتي...

حسّيت إنهن قتلوني وما بقى عندي شي أخسره.

قتلوني مالياً فصمّمت على قتلهن.

(يلتفت ربيع باتجاه الشاشة وبالوقت نفسه يُسمع صوت إطلاق نار. تسقط لينا على الأرض. صمت. يلتفت ربيع ببطء شديد نحو الجمهور.)

يكمل ربيع: أسبابي طائفية، مش أكتر ولا أقل. الشغلات المادية مش مهمة وما إلها تأثير.

القصة بيعرفها الكل بالشغل: سمر عيسى، أميرة ونهى وأمل ، ابراهيم ، ثريا، سامر وغلاديس والكل.

في أمور ما بيحملها العقل.

من شهرين، صار في مشكل بين ريمون واثنين ما بعرفهن كانوا عم بيراجعوا بمعاملة. إتدخل الموظفين ليفرقوهن عن بعض، بيقوم ريمون وبصوت عالي وقدام الكل، بيسب الإسلام وبيقول بالحرف الواحد: بدي دَعْوِسْ المسلمين والإسلام.

بالشغل إنقسمنا لثلاث فرق: فريق مؤيد لريمون وبيدعمو، وفريق معارض ومستنكر والفريق التالت محايد. أنا كنت من الفريق المحايد. أساساً أنا كنت من الأشخاص يللي فضوا المشكل.

بعدين صاروا زملائي الإسلام يلوموني ليه ما ردّيت على ريمون. وصار يسألوني شو لازم نعمل بهيك حالة. ويقولوا لي إنّي جبان وأنا جاوب بإنّو ما لازم نثير هيدي الأمور. وصاروا كل ما يشوفوني يكرروا الحديث نفسه لحد ما كبرت القصة براسي وطلعت فيّي وكنت كبش المحرقة.

هيك قررت اقتل ريمون وكل الفريق المؤيد لإلو. صونيا مديرتنا مسيحية. كارل وعيسى كانوا عم يتضحكولوا لريمون، مسيحيين كمان. سامر مسيحي وكان ضمنياً مؤيد.

تداخلت الصوَر براسي، صوَر من الحرب وصوَر من السلم...

كان لازم دافع عن الطائفة وكرامتها

كان لازم آخذ بالثأر من أيّ واحد بيسبّ الإسلام والمسلمين.

(يعود ربيع إلى مكانه خلف الطاولة. تقوم

من وجهة نظر نَسوية.

– ربيع: Time out

تعود لينا إلى مكانها خلف الطاولة، تختار صفحة جديدة وتقع على صورة من مسرحيّة مشهورة

– لينا: صورة

(تتجه لينا نحو الكاميرا التي في عمق المسرح وتعرض الصورة بحيث تظهر على الشاشة.

ربيع يقف أمام الشاشة، الصورة خلفه.)

– ربيع: أخذت من الشغل ١٨ مليون ليرة سلفة على دفعات، كنت أتبرع للنوادي والجمعيات بالضيعة، أعمل عزايم عندي بالدار، نظّم مهرجانات رياضية، ساعد عائلات فقيرة، ما كنت قصِّر مع حدا.

تديّنت من أمين الصندوق ٤ ملايين ليرة وسافرت أنا ومَرْتي خمسة أيام سياحة على مصر، جبت معي هدايا لكل عائلتي وأهل الضيعة وبعض زملائي بالشغل، مثل بولا وكارل.

تديّنت من قريبي ٨٠٠٠ دولار على أساس رِدْهُن أول شهر الجاي، ما قدرت ردلّه شي، بس عملتلّه كفالة بالمبلغ على أساس بْرِدْهُن مع الأيام.

فرشت بيتي بالتقسيط، بس ما قدرت سدد حقّه. حجزوا كل شي.

إشتريت سيارة ديوو من الشركة بالتقسيط ٢٣٨ دولار بالشهر. ما قدرت كفّي حقها، حجزوها.

صرت إتنقّل بالتاكسي مع شوفير من الضيعة، جمال، يأخذني ويجيبني. على النقلة تقريبا ٢٠ ألف ليرة.

تديّنت من زميلي سامر ٦ ملايين ليرة لإرفع الحجز عن سيّارة الديوو. بس رجعت استعملت المبلغ لبعض الخدمات الإجتماعية بالضيعة. طاروا.

راشيل، مديرتي بالشغل، وسامر ساعدوني لأقدر إسحب تعويضي الشخصي من الضمان الإجتماعي لحتى سدّ كل الديون المتوجبة عليّ. وخاصة السلفة للشغل والدين لسامر. تعويضي كان ٢٦ مليون ليرة. سحبته ورحت اشتريت سيارة مرسيدس شبح.

عرفوا سامر وصونيا، حجزوا لي على السيارة، جبروني ردّها لصاحبها، أخذوا المبلغ منّه، بَعَتوا وراء صهري، وخبّروه كلّ شي. فضحوني وبهدلوني قدّام عائلتي.

النتيجة، عندي ديون فوق الـ٤٥ مليون ليرة. ومعاشي اليوم ما بيتعدّا الـ ٨٠٠ ألف ليرة.

وأنا إسمي حسن مأمون.

(يعود ربيع إلى مكانه خلف الطاولة.)

(لينا من مكانها خلف الطاولة، تغمض عينيها وتختار صفحة من الكتاب. وتقرأ:)

– لينا: أورلان، صفحة ١٠٦

– ربيع يعني دقيقة و٦ ثواني. Top

– لينا / أورلان: عمليات التجميل بتوجِّع. بتصدم. بتخربط. وممكن تقتل كمان. وأنا عملت عمليات جراحية كثير لوجهي. مش عمليات تجميل بالمعنى المتعارف عليه. أبداً. هِنّي أكثر عمليات تركيب. مثلاً عملت عملية جراحية ليصير عندي نفس جبين موناليزا بلوحة دافينشي، عملية جراحية ليصير عندي نفس شفاف أوروبا متل ما رسمها بوتشر Boucher. عملية ثالثة ليصير عندي نفس دقن فينوس بلوحة بوتيشيلي، وهيك.

«دورر» حكي عن تركيب جسد نموذجي؛ يكون موديل للرسام: بيجيب أحلى عيون من امرأة يركبهم على أحلى صدر من امرأة ثانية وبيركبهن على أحلى سحبة إجرين من امرأة ثالثة، مع أحلى أصابيع من امرأة رابعة وأحلى طول من امرأة خامسة وسادسة وسابعة ليركب الجسد النموذجي. جسد ليمجد الإنسان. بس أي انسان؟ مين عم بيمجد مين؟ ما عليه، كان لازم حدا يقول لـ«دورر» مش راكبة تركيبتك.

بالـ٩٣ وبعد ما وقفت الحرب اللبنانية بسنتين. ومع ورشة إعادة إعمار وسط بيروت التجاري، أو بالأحرى تركيب وسط مدينة بنفس طريقة «دورر»، عملت بث مباشر لإحدى العمليات الجراحية عبر الساتلايت. من نيويورك لأكتر من ١٥ موقع بالعالم. الناس فيها تسألني قبل وخلال العملية. أنا طبعاً بجاوب على كّل الأسئلة. كنت دايماً حب كون واعية خلال العمليات لأقدر شوف وإحكي. لهيك بطلب بنج موضعي، لظلّ مسيطرة علـ العرض. كانت متل مسرحية: يعني كنت جيب مهندس ديكور، أزياء، إضاءة، ويرافق العملية نصوص، موسيقى وشعر. نعمل ترجمة فورية بالإنكليزي وكمان ترجمة خاصة بالصم والبكم. العالم فيها تشوف كيف عم بينقصّ

صورة. مرة وقفت...

– ربيع: Time out

(تعود لينا إلى خلف الطاولة. قبل أن تفتح الكتاب يقاطعها ربيع)

– ربيع: المرّة الجاي، خلّينا ع القصايد، أظبط.

– لينا: صورة. (تترك لينا الكتاب جانباً، تذهب لتظهر خلف الشاشة، تجلس على الأرض وتأخذ وضعيّة سقوط ثانية، وتجمد.)

ربيع (من أمام الشاشة): أسبابي نفسية، مش أكتر ولا أقل. نفذت عملية قتل جماعي بوضح النهار.

كنت روح عند الدكتور طوني للأعصاب، عند د. فرحات للأعصاب وعند د. جمال للأعصاب. كلهن وصفولي أدوية للأعصاب. كنت آخد هالأدوية على فترات. من شهرين رحت عند د. كميل للأعصاب ليفحصني. قال ما بِني شي. مع إنّو قلتلو إنّو عندي قلق دايم واكتئاب، بخاف من الأماكن العالية، بخاف من الأماكن المعتمة والمسكّرة. في تشويش بالتفكير، أحياناً بسمع أصوات غريبة. الأدوية إللي كنت آخدها بانتظام هني: «سيبرام» و«بروزاك». ولا مرة فقدت السيطرة على حالي بس عندي مشاكل بالضغط وسكّري. ما بنام منيح وإذا نمت بتجيني كوابيس عجيبة بتوَعّيني مخضوض.

قال ٦٠٪ من اللبنانيين عندهم نفس العوارض إللي عندي ياها. كلّو بسبب الحرب. أنا من الجنوب وإسرائيل هي السبب، سبب أمراضي النفسية. والسبب ورا الجريمة إللي عملتها. أنا بحمّل إسرائيل المسؤولية الكاملة للجريمة الشنعاء.

(يعود ربيع إلى مكانه خلف الطاولة. تقوم لينا ببطء من خلف الشاشة تاركة صورة سقوطها الثاني (جثتها) مطبوعة على الشاشة البيضاء، التي ستبقى حتى آخر العرض إلى جانب صورة السقوط الأولى. تعود لينا إلى مكانها خلف الطاولة، تغمض عينيها وتختار صفحة من الكتاب. وتقرأ:)

لينا: كريس بوردن، صفحة ٣٠.

ربيع: يعني ٣٠ ثانية. Top

لينا / كريس بوردن: العرض كثير بسيط. قائم على لحظة واحدة. لحظة فاتت بالتاريخ. ٢٩ تشرين الثاني ١٩٧١، الساعة ثماني إلا ربع. غاليري بكاليفورنيا. وقدّام جمهور صغير. كان صار سنة وشوي على أيلول الأسود. فتت أنا واثنين صحابي، واحد معه كاميرا والثاني معه بارودة. وقفنا ثلاثتنا والناس عم تتفرج. صرخت !Shoot واحد صوَّر والثاني قوصني بإيدي. انفلعت. طارت من محلها. دم عبّا المحل. لحظة بتاخد العقل. هاي هيّي اللحظة إللي عم بحكي عنها. باللحظة إللي فاتت فيها الرصاصة بإيدي، فاتت الصورة بالتاريخ.

– ربيع: Time out

(تعود لينا إلى مكانها خلف الطاولة، تغمض عينيها وتختار صفحة جديدة وتقع على صورة)

– لينا: صورة. (تترك لينا الكتاب جانباً، تذهب لتظهر خلف الشاشة، تجلس على الأرض وتأخذ وضعيّة سقوط ثالثة، وتجمد.)

ربيع (من أمام الشاشة):

من بعد عملية الإنزال إللي نفذها الكوماندوس الإسرائيلي ببلدة الأنصارية، صارت حالتي النفسية تسوء.

يومها وقعت مجموعتهن بكمين لحزب الله ودارت إشتباكات عنيفة شاركت فيها المدفعية الإسرائيلية.

كل الاسرائيليي إنقتلوا. جثثهم تشقّفت مليون شقفة، وصاروا جماعة الحزب يدوروا فيهن بالضِيَع ويعرضوهن ع الناس. كل الجرايد صورتهن، كانوا حاملين روس القتلى الإسرائيليي، روس مقطوعة، حاملينهن من شعراتهن. يتصوروا قدّام الكاميرات. كان نصر كبير للوطن. والإشتباكات كلها صارت ورا بيتي.

قبلها كان في مجزرة قانا. وقبلها وبعدها كان القصف الإسرائيلي علينا، والغارات. وعندك العملا والتفجيرات، المناوشات بين أمل وحزب الله. شو فينا نعمل؟ بيتحمّل الواحد بس قديه؟

عملية الكوماندوس بالانصارية ما بتروح من راسي. عِمْلْتلي صدمة. صرت إبكي لمّن شفت المنظر. فكّروني تأثرت من الفرح. بس أنا صابني إنهيار عصبي. صرت خاف من منظر المسلحين. خاف من حزب الله. خاف من صوت الرصاص، صوت الطيران، جدار الصوت. وصارت حالتي تتدهور، كله بسبب إسرائيل. شو كان بدهن بهالعملية الفاشلة. لو

لينا ببطء من خلف الشاشة تاركة صورة سقوطها (جثتها) مطبوعة على الشاشة البيضاء، التي ستبقى حتى آخر العرض.)

(لينا من مكانها خلف الطاولة، تغمض عينيها وتختار صفحة من الكتاب. وتقرأ:)

– لينا: رودولف شوارتزكوغلر، صفحة ٥٥

– ربيع يعني ٥٥ ثانية. Top

– لينا / رودولف شوارتزكوغلر: كبّيت حالي من الشباك. ومتت.

بالحقيقة ما بعرف إذا كبّيت حالي أو وقعت بالغلط. ما بقى أذكر. بس على الأكيد ما متت أنا وعم بخصي حالي. إشاعة.

بتذكّر كان عندي project إنّو أقبع الجلد عن جسمي شقفة، شقفة، قطع صغيرة بالشفرة وصوِّر. يمكن بلّشت نفّذ هالمشروع ولمن ما بقى فيّي إحمل الوجع إنتحرت. بالحقيقة مش أكيد إنّي إنتحرت. يمكن وقعت بالغلط. ما بعرف. بس على الأكيد ما قطشت أيري مثل ما صاروا يقولوا.

على كل حال مش مهم إذا إنتحرت أو وقعت بالغلط، بالأخير لقوني سنة ٦٩ واقع من شباك بيتي وميّت. يعني بأوجّ الحركة الطلابية والشعبية ببيروت، المدّ اليساري والكفاح الفلسطيني، وطبعاً المشروع الديموقراطي الوطني البديل للطائفية السياسية. وأصحابي لهلّق ما انتبهوا للعلاقة بين إللي كنت عم بعملو وبين فَشَل الحركة الوطنية بحرب السنتين وبالتالي موت اليسار اللبناني وموت حلمه بالتغيير. كانوا عم يربطوا موتي بحرب الجبل وإتفاق ١٧ أيار. لهيك كتبوا لكل الجرائد ليكذبوا الإشاعات إللي طلعت على موتي. بالوقت إللي أنا ما كنت ضدها أبداً. بتقول الإشاعة إني سحبت أيري لبرّا ثبّته على طبلية وبسكين حاد صرت قطّعه شقف صغيرة. صار نزيف ومتت.

– ربيع: Time out

(تعود لينا إلى مكانها خلف الطاولة، تغمض عينيها وتختار صفحة من الكتاب. وتقرأ:)

– لينا: بوب فلاناغان، صفحة ٤٣

– ربيع يعني ٤٣ ثانية. Top

– لينا / بوب فلاناغان: هالقصيدة كتبتها بعد إتفاق الطائف، بتقول بتصرف:

شو إنّي خرا أنا. وشي بخرِّي كيف معك عم نيك.

مع إنّي بموت قد ما بحب معك نيك.

وشو يعني إنّو يكون راس أيري جوّاتك،

بالوقت لراسي التاني مشغول بهفواتك وهفواتي

والإشيا كيف فرطت و انتاكت وانتكنا وانتكت

وأنا عم نيك معك أفكار عم تبعدني عنك بالوقت إللي بدي كون حدّك وقريب منك.

بس أيري فيك لا وصال ولا إتصال بيناتنا

إلا هالأير المنيوك الضايع فيك. ضايع جوّاتك متل ما حضرتي هلق ضايع بالعتمة أنا وعم نيكك وقول:

وإير.البابيي بان (papier - peint) وراك إلو إسم...

إلو إسم؟ بس شو؟ شو؟ شو إسمو يا بوب؟؟؟؟

– ربيع: Time out

(تعود لينا لتختار صفحة جديدة فيوقفها ربيع.)

– ربيع: بتعرفي؟ ما عندي شي ضد القصائد، بس بفضلّ بهلعمل نحكي عن الأعمال.

– لينا: يعني ما حبيتا للقصيدة؟

– ربيع: مبلا، مبلا، حبَّيْتا كتير، بس بفضّل نحكي عن أعمال. فعل. فممكن ترجعي تعيدي بوب فلاناغن مع أعماله.

– لينا: ما فيه مانع. (وتذهب خلف الشاشة وتتابع أداءها بدور بوب فلاناغان): أنا كتبت كتير قصايد، بس ما رح اقرأ لكم اياهم.

مرة جبت إبرة وخيط. فوَّتت الإبرة بشفتي من تحت، بعدين من فوق، وعقدت الخيط. عملت ثلاث قطب كبار. هون، وهون، وهون. وقفت وأخدت صورة.

مرة بخشت بيضاتي وراس أيري وحطّيت فيهن حلق. وبالحلقات علّقت جنزير سميك مندندل منه تقالة حديد وزنها فوق الخمسة كيلو... فلّتت إيديّي ورفعتهن لفوق. وقفت. أخدت صورة.

مرة حلقت من تحت بالشفرة. شدّيت جلدة البيضات لفوق ولفيت فيها أيري. متل الروستو وقطّبت الجلدة ثلاث قطب عراض. وشقّيت الجلد من فوق بشكل إنّو صار أيري مفتوح من الراس وعنده طرفين فلتانين. جبت خشبة ودقيت أيري بمسمارين. كل مسمار من جهة، مثبت ع الخشبة. وقفت وأخدت

الدوافع هيّي نتيجة مرض نفسي مزمن.

١٠ كانون ثاني جلسة إستماع للشهود وبهالجلسة تم إسقاط كل الدوافع اللي قدمتها، النفسية، الطائفية والمادية.

١٦ كانون ثاني الجلسة الأخيرة بقاعة المجلس العدلي. بهالجلسة بعترف إنّه الدافع للجريمة هو العدوان الإسرائيلي. بنهاية الجلسة بيصدر القاضي الحكم النهائي: الاعدام.

١٧ كانون ثاني رئيس الجمهورية ورئيس الوزراء بيوقعوا مرسوم الإعدام وحتى ما يصير نعرات طائفية بيقرروا يعدموا معي اثنين: واحد مسيحي والتاني درزي.

فجر ١٨ كانون ثاني، تنفيذ حكم الإعدام شنقاً.

بكلّ هـ الفترة، ما حدا طلب منّي عيد تمثيل الجريمة متل ما بيطلبوا من كلّ المتهمين عادة.

أنا إسمي حسن مأمون.

(يتحرك ربيع ولينا في الوقت نفسه. يتركا صورة جسديهما فوق بعضهما مطبوعة على الشاشة البيضاء، إلى جانب الصُوَر الثلاث السابقة. يتجهان إلى عمق المسرح ويرفعان الشاشة نحو سقف المسرح حيث كانت في البداية. يظهر انعكاس الصُوَر الأربع على خشبة المسرح. يخرجان.)

ربيع مروّة

مواليد بيروت ١٩٦٧. بدأ في إنتاج أعماله المسرحيّة منذ العام ١٩٩٠. مثّل وأخرج وكتب العديد من المسرحيّات والعروض والڤيديو التي عُرضت في بيروت ومدن عربيّة وأوروبيّة عدّة وفي اليابان. من أعماله الأخيرة: «لكم تمنّت نانسي لو أن كلّ ما حدث لم يكن سوى كذبة نيسان» (٢٠٠٧) كتابة ربيع مروّة وفادي توفيق؛ «كيف بَدّي وَقّف تدخين» (٢٠٠٦)؛ «مَن يخاف التمثيل» (٢٠٠٤)؛ «البحث عن موظّف مفقود» (٢٠٠٣)؛ «بيوخرافيا» (٢٠٠٢) بالتعاون مع لينا صانع؛ و«ثلاث ملصقات» (٢٠٠٠) مع إلياس خوري. من أعماله في الڤيديو: «بالروح بالدم» (٢٠٠٣)؛ و«الوجه أ / الوجه ب» (٢٠٠١). يقيم مروّة في بيروت.

لينا صانع

وُلدت عام ١٩٦٦ في بيروت. درست المسرح في الجامعة اللبنانيّة في بيروت، وفي جامعة السوربون الجديدة في باريس. كتبت وأخرجت ومثّلت في مسرحيّات عدّة، من أعمالها: «الزايدة» (٢٠٠٧)؛ «بيوخرافيا» بالتعاون مع ربيع مروة (٢٠٠٢)؛ «إخراج قيد عائلي» (٢٠٠٠)؛ «أوفريرا» (١٩٩٧)؛ و«الكراسي» (١٩٩٦). أنجزت عملها الأوّل في الڤيديو عام ٢٠٠٦ بعنوان «شفت منام، ماما...». تدرّس حالياً المسرح في معهد الدراسات المسرحيّة والسمعيّة المرئيّة (IESAV) في جامعة القدّيس يوسف، بيروت.

ما في إسرائيل. ما كان صارت حرب المخيمات وما كنت حملت سلاح بوجّ الفلسطينيي، ولا قتلت زملائي المسيحيين بالشغل. إسرائيل السبب ولازم تتحاكم هيّي مش يحاكموني إلي... أنا أعطيت كتير للوطن وقدمت كتير. دافعت عنّو، صمدنا بوجّ إسرائيل. قاومنا. قدّمنا شهدا. حرّرنا الأرض.

(يعود ربيع إلى مكانه خلف الطاولة. تقوم لينا ببطء من خلف الشاشة تاركة صورة سقوطها الثالثة (جثّتها) مطبوعة على الشاشة البيضاء، التي ستبقى حتى آخر العرض إلى جانب صورتَي السقوط الأول والثاني.)

(تعود لينا إلى مكانها خلف الطاولة، تغمض عينيها وتختار صفحة من الكتاب. وتقرأ:)

– لينا: بول ماكارثي، صفحة ٢٠

– ربيع يعني ٢٠ ثانية. Top

– لينا / بول ماكارثي: في فرق كبير بين الكاتشاب والدم. لهيك قررت إتحدّى قفزة إيف كلاين. القفزة الشهيرة إللي عملها بالفراغ. هو نط من الطابق الأول أو التاني مش مهم. شفنا صورته ناطط، فاتح إيديه وطاير بالهوا. بس بالحقيقة ما بنعرف شو صارلو. هل وقع؟ هل طار؟ ما بنعرف وهو ما بيقول. أنا طلعت عـ الطابق التاني، وعملت قفزة «بالفراغ» جيت فيها على راسي. وطحبشت حالي والكل شاف هـ الشي. عم قللك في فرق بين الكاتشاب والدم. إدغار آحو بقول: في فرق كبير بين البصل والدموع. لمّا خلصت الحرب بلبنان، طلع على الطابق الـ١٤ وعمل «قفزة بالفراغ»، وكانت قفزة العمر.

(تنتهي لينا من أداء دورها. يتقدّم ربيع إلى أمام الشاشة. ينظر إلى صورة لينا حيث تقف، يتأمّلا الصورة ثم يطابق جسده على صورة جسدها.)

– ربيع: المعلومات إللي رح إذكرها هلّق مش دقيقة أبداً وبالتالي غير صالحة كوثيقة رسمية.

(يصمت ربيع ويظهر النص التالي على الشاشة:)

الفكرة بلشت تبرم براسي يوم الجمعة.

بنفس اليوم نقلت مرتي من المستشفى على البيت بالضيعة. نقلتها بسيارة خيّي.

السبت بقيت كل قبل الظهر بالبيت. العصر رحت أنا ومرتي عـ الملعب نحضر ماتش الفوتبول.

الأحد بقيت كل قبل الظهر بالبيت. العصر رحت متل العادة عـ الملعب، بس وحدي بلا مرتي.

الاثنين كان عندي حفلة تكريم على شرفي. من تنظيم نادي الضيعة الرياضي. تأجلت لأسباب تقنية.

الاثنين والثلاثا ما ظهرت من البيت. كنت عم فكر بالخطة. بتسألني مرتي ليه ما نزلت عـ الشغل ببيروت بقلها: تَعَب.

الثلاثاء المسا اتصلت بجمال لياخدني تاني يوم الصبح تاكسي على بيروت

الأربعاء الصبح وضبت كل السلاح بشنطتين وطلعت بالتاكسي ورحت عالشغل.

خلال هالفترة كنت عايش قهوة ودخان بس وما عم بحكي مع حدا.

الاربعاء الساعة تسعة ونص بلشت الخطة.

بعد ربع ساعة كنت قتلت تماني وجرحت أربعة. اتنين منهم ما بعرفهم، الباقيين هنّي زملاء شغل من أكثر من عشرين سنة.

الأربعاء الساعة عشرة إلا عشرة تقريباً سلمت حالي للشرطة.

الأربعاء العصر الإستجواب الأوّلي مع ضابط السرية. إعترفت بكل شي.

الخميس أخدوا أول إفادة رسمية باعترافاتي.

الاثنين الصبح كان أول لقاء مع المحامي.

الأربعاء تعينت أول جلسة إستماع بالمحكمة.

٢٠ أيلول بتصير أول جلسة بالمحكمة، بهالجلسة بعترف إنّو الدافع مادي، نتيجة ديون وضغوط معيشية.

٢٣ أيلول أول مطالعة قضائية بالقضية، طلب الإعدام.

١ تشرين أول بيصدر القرار الإتهامي طلب الإعدام وإحالة القضية للمجلس العدلي.

١٧ تشرين أول الجلسة التانية بعترف إنّو الدافع ما كان مادي إنما طائفي نتيجة شتم الإسلام والمسلمين من قبل زميل مسيحي.

٢١ تشرين أول الجلسة التالتة، جلسة مسائية بلشت الساعة أربعة ورفعت الساعة عشرة بالليل. بهالجلسة اعترفت إنّو الدافع مانّو طائفي إنما

هاي (٦)، هاي صورة البيت إللي عشت فيه كل حياتي. أهلي نقلوا على هالبيت سنة ١٩٧٦، بنفس السنة إللي خلقتْ فيها.

(٣) - (٤)

(٥)

(٦)

اذا منروح منهون على اليمين منوصل على أوضتي.

هاي (٧) الصورة مسروقة. مش أنا إللي سرقتها، بس وصلتني بالآخر.

أما هاي (٨)، أنا سرقتها. سرقتها من صحافي بيكتب بالجريدة بصفحة الوفيات. هيدي واحدة من الصور القليلة إللي عنده ياها لمرته هدى.

هيدا (٩) «مارسيل بروست» ميّت. لقيت هالـ*postcard* مرّة بمكتبة، وإشتريته

(٧)

(٨)

(٩)

سقط سهواً

عرض لعلي شرّي

كنتْ مهووس بصُوَر ناس مزلَّطة. كنتْ جمِّع كتير من هالصُوَر. بوقتها ما كان في إنترنت، وما كان عندي مجلات بورنو، فكنت فتِّش ع هالصُوَر بكُتُب الـ*science* ، بكُتب الـ*biology* وحتى مرّات بالجرايد. صُوَر عالم مزلَّطة، أوقات ميّته.

ما كان فارق معي ميْتين أو مش ميْتين، المهم يكونوا بالزُلُطْ.

مِنْ بَعْدها، ضلّيتْ جمِّع صُوَر لعالم، بسْ مشْ كلّن بالضرورة ميّتين.

كنت جمِّع حياتْ صورة بحصل عليها. في كتير منُّنْ من ألبوم العيلة، أو يكونوا مزتوتين هون وهونيك، أو حتى كانوا صحابي يعطوني ياهن.

متل هالصورة (١) مثلاً. هيدي الصورة عطاني ياها حدن لمّا سمِع إنّي مْدَبْرِسْ. ما بعرف مين هنّي الأشخاص إللي بالصورة، بس خلّيتها عندي.

هاي (٢) واحدة من *serie* تلات صور. إللي عطاني ياها قلّي ما ضروري فتّش عن الاتنين الباقيين.

هودي (٣–٤) الإتنين أجوني هديّة على عيدي، كانت حرارتي أربعين وقاعد بالفرشة. بوقتها لقيتها كتير سخيفة وكنت بفضِّل غير هديّة.

هالصورة (٥) خلّيتها عندي لأنها بتنعّسني. يمكن لأنها كانت معلّقة بغرفة نوم حدن، ما بذكر.

يمين: (١)

يسار: (٢)

اللّي فاتوا على المترو كان هوّ ذاته، قد عدد الأشخاص إللّي ضهروا. يوم الأربعا والخميس والجمعة نفس الشي. يوم السبت ١٠ حزيران ١٩٨٢، ١٥٣٨٣ شخص فاتو عالمترو، ١٥٣٨٤ ضهروا. يعني طلع عنا شخص بالزايد. نتايج هيدا الإحصاء بقيتْ سرّية لفترة طويلة. ولا مرّة نشروها.

خبّرتْ صاحبي عن هالقصة، فقال لي إنو من الطبيعي إذا بتحط ١١ ألف شخص فوق بعضن بالمترو، وعلى الحفحفة، أكيد ٤ أشخاص رح يدوبوا.

قلت له «فيك تعطي جواب منطقي إنو حدن يسقط سهواً من الصورة، بس كيف فيك تفسّر شخص يفوت جوات الصورة؟»

إتاخذت هالصورة (١٣) من بعد حلم حلمت. بستغرب كيف العالم بيقولوا انهن بيحلموا كأنو عم بيحضروا فيلم. أنا لمّا إحلم، بشوف صور ثابتة. صورة ورا صورة. ما في شي بيتحرك بأحلامي. بسمع أصوات، بشم ريحة، بس الصّور صور. بهالصورة في شخص واقف وحدّه كلب. الرجّال عم بيتْطَلَّع فينا، أمّا الكلب فعمّ بيتْطَلَّع على شي برّات الكادر. هالشخص بالحقيقة هو عمّي الله يرحمه و«دون كيشوت» بنفس الوقت، والكلب هوّ الكلب تبعه و«روزينات»، حمار «دون كيشوت». كل الناس إللّي بأحلامي بيجوا *double*. أنا مثلاً، أنا بكل أحلامي بكون «أنا» و *David Hockney*

يوم إللي وصلتني هالصورة (١٤)، كان حلم غريب فيّقني بكيّر. أنا ما بهتمّ عادةً بتفسير الأحلام، ومعها حق إمي لما بتقول: «السرّ لازم يضل سرّ». حاصله، بهيدا الحلم، قال بقوم من النوم. بس إجري بتضّلها بالتخت. شعور مزعج وبيضحِّك بنفس الوقت. فبروح بجيب جريدة، بلف إجري فيها، وباخذها عند الدكتور. الدكتور بيمسك الإجر وبيتطلّع فيها، وكل شي بيرجع طبيعي. أول مرّة حلمت هالحلم، زعجني كتير، بس لمّا ظل يتكرر، تعودت عليه وصرت قول ليش لإنزعج مادام في الدكتور. على كل.

على القفا كان في جملة مكتوبة ومخربش فوقها عدّة مرات. ما كنت أقدر إفهم شو يللّي مكتوب، بس بفتكر انو

(١٣)

(١٤)

قبل ما أعرف مين هوّي الشخص إللي بالصورة. على القفا مكتوب إنو المصورّ هوّي «مان راي».

غريبة هالصورة. من أوّل ما شفتها حسّيت إنها عن جد حقيقية.

وكأنّو الصورة بتكون أكتر شي حقيقيّة لما يللي بالصورة بيكون ميّت.

اشتريت هالـ *postcard* وعلّقته بأوضتي فوق تختي. كتير من أصحابي قالولي معقول بتحط صورة ميت فوق راسك لمّا بتنام؟ بس انا ما ردّيت عليهن وخليتها محلها.

من بعدها بفترة، صار معي شي كتير غريب. صرت إتذكّر إشيا مَنّا صايرة معي من قبل.

هيدي (١٠) بالحقيقة *print out*. الشخص إللّي فيها منّوا كتير كبير بالعمر، لابس كنزة سودا، وكأنو وجّه مفخْوَت من الجدري.

من ورا مكتوب: «*David Hockney 1995*» ما فينا نعرف مين هوّي الشخص إللّي بالصورة.

لما وصلتني هالصورة (١١)، كانت ملفوفة بورقة سميكة، مرسوم عليها *plan architecture* لـ*monument*، نُصب. ومبيّن بهالـ *plan* مبنى وإدّام هالمبنى في تمثال لرجّال ضخم. بس راسو منّو مرسوم عالورقة.

«منظر طبيعي» (١٢)

هيدي الصورة اتاخذت بصيف سنة ١٩٨٢ وقت الإجتياح الإسرائيلي، بنفس فترة تجديد المترو بأمستردام. حطّوا كاميرات على كل المداخل، ليعدّوا الأشخاص إللّي بيستعملوا المترو كل يوم.

بلّش الإحصاء يوم الإثنين ٥ حزيران ١٩٨٢، وخلص يوم الأحد ١١ حزيران.

يوم الإثنين، تبين على الكاميرات إنو ١١٢٩٠ شخص فاتوا على المترو، ١١٢٨٦ شخص ضهروا. يعني في ٤ أشخاص ما بيّنوا. يوم الثلاثاء، عدد الأشخاص

يمين: (١٠)

يسار فوق: (١١)

يسار تحت: (١٢)

بالصالون حد تقليد للوحة *David Hockney - The big splash.*

stop

أنا لا عندي هواية تصوير، ولا حتى عندي كاميرا. بس لمّا صاروا كل العالم عندها كاميرا *digital*، وصاروا يقولوا إنو لـ *digital* هو نهاية التصوير الفوتوغرافي، ساعتها قررت إشتري كاميرا عادي. قلت لحالي إنو اذا التصوير الفوتوغرافي رح يموت، بدي كون أنا شاهد على موته. بالنهاية، لهالسبب بعد في عالم بتحضر مسرح، ليشوفوا عم تطلع روحه.

على كل، إشتريت كاميرا، وقررت روح صوّر الصوَرة «الأخيرة». صورة بتحتوي على كل شي في صور تصورت، صور تظهرّت وما تظهّرت.

هلق ما كنت عارف من وين بلّش. فصرت إضهر ع الشارع وتكتك صور من دون ما فكّر، بركي بتظبط معي.

طلعوا كل صوري فاضيين، بلا طعمة. أكتر من مرّة كان بدي كبّ الـ*negatives* . بس صاحبي قالّي إني كتير بهتم باللي بيقولوه الناس. أنا بصراحة ما فهمت شو قصدو، بس خلّيتهن عندي.

بعتلي صاحبي هالصورة (١٥) يوم اللي شاف صورة بروست معلق فوق تختي.

قاليّ إنو هاي *autoportrait* لـ *Bayard*، ميّت. وإنو هالصورة هي من أوّل الصور إللي تصوّرت من سنة ١٨٤٠ *Bayard* بيقول انو هو إللي إخترع التصوير، بس الملك ما اعترف له باختراعه. فاعتراضاً ع هالشي، صوّر *Bayard* حالو كأنه غريق. وكتب على قفا الصورة:

«آنساتي سادتي، لنتحدث عن أمر آخر حتى لا تنخدش حاسّة الشم لديكم، لأن، وكما ترون، الوجه واليدين بدآ بالتحلل». (٩–١٥)

طيب لكن هيدي الصورة، فيها ميت. هاي ما فيها حدن ميت.

بس كيف فييّ إتأكد؟

بدي فرجيكن هالصورة، لأن بهالصورة

(١٥)

الجملة: «السمك لّما يموت، بينفخ وبيفوش على سطح الميّ. هيك بيوقع (بيغرق) السمك».

قبل هالصورة كان كل شي عمّ بجمّعه، هيك، بلا سبب. من بعد ما سرقت هالصورة صرت بدي أكتر. صرت فتِّش وين ما كان. لحد ما صرت بالآخر جمِّع وراق بلا طعمه. صار بيتي مزبلة.

بيوم فقتْ على ريحة بتقتل بالبيت. صرت فتِّش من وين جاي هالريحة، لحد ما لقيت عندي هاي على طاولة المكتب، وعم بيحوم حواليها الدبان.

ساعتها خفت.

تذكرت قصة. ومع إنّي بتذكّر إشيا مانها صايرة معي، بس بأكدلكن إنو القصة إللي رح خبّركن ياها هي تماماً متل ما صارت، أو بالأحرى متل ما بتذكّر انها صارت. أصلاً ما في فرق كتير بين الإتنين.

تذكرت قصة مصّور أخذ صورة لكلب ميّت على الشّط. الكلب كان صارلو زمان ميّت وعم بيحوم حواليه الدبّان. بَعَتْ الفيلم على التظهير وردّولو ياه تاني يوم. وهوّي عم بيتفرَّج علين، مرقت صورة الكلب الميت.

صَفَنْ ... حطها بتمّو، علكها، وبلعها.

بنفس الليلة، المصوّر صار معو إلتهابات، ومات.

جمعة من بعدها، لقا البوليس جثّة عم بيحوم حولها الدبان، وصوّروها.

المحقق إللي عم بيتابع القضيّة كان كتير مستغرب كيف حدا ممكن ياكل صورة. بعد ما قضى الليل كله عم بيتطلع على صورة لمصوّر ميّت، صار ينتش منها، يعلكها ويبلعها.

بالليلة نفسها مات المحقق من التهابات بالمعدة. كم يوم من بعدها نشرت الجرايد صورة جثته عم بيحوم حولها الدبان.

أستاذ بالجامعة قص الصورة من الجريدة ولزّقها بدفتره، وكتب تحتها: «موت قاتل». إعتبر إنو هالصورة مفيدة لتلاميذه بصف الـ*anatomy*.

الدكتور اللي شرّح جثة المحقق إستخرج من معدتو شقف صورة. الصورة كانت متحللة، بس بعدو مبين فيها شي بيشبه الجثّة.

الدكتور كان يتماثل مع الجثث إللي بيشرّحها، فقرر إنو هو كمان لازم يدوق شقفه من الصورة إللي إستخرجها. تاني يوم لاقو جثته على طاولة التشريح عم بيحوم حولها الدبان، وحدّه شخص يعتقد إنه قوّص حالو براسه هوّ وعلى مكتبه.

الصحافي إللي كان عم بيتابع القضيّة إتصل بمرته هُدى، ليخبرها القصة. وقبل ما يسكر الخط قالها: «الصورة بتستاهل ألف كلمة». هدى، كـ *anthropologue*، ما بعمرها قبضته جدّ.

من بعدها، لقوا الصحافي ميّت وعم بيحوم حوله الدبان.

تقرير الشرطة أفاد إنو الصحافي «توفي من جراء إختناق من بعد إبتلاع عدد كبير من صفحات الجريدة». رئيس التحرير رفض ينشر أي صورة مع إعلان الوفاة.

هدى كانت تلاقي إنو كل الصوّر إلها ريحة خلّ بتفطِّس، بتضلاّ فايحة منها، وما كانت تقبل تعلّق ولا صورة عندها بالبيت. لهالسبب طلبت من رسام يعمل *portrait* لزوجها. وليعملها هاللوحة، اعطتو شنطة جلد خضرا فيها مقالات زوجها كان يكتبها ويمضيها: د. هـ بالشنطة كان في فواتير من مطعم فخم بالحمرا، وخريطة لمدينة بجنوب فرنسا. الرسام لاقى إنو كل يللّي بالشنطة بلا عازه، ما عدا الخريطة، ممكن تفيده شي نهار. بس هو قبل يعمل اللوحة.

الـ *portrait* معلّق هلق عند هدى

(٢٠)

(٢١)

(٢٢)

(٢٣)

(٢٤)

(٢٥)

(٢٦)

(٢٧)

أنا أكيد فيها حدن ميّت.

Stop

على الصورة (١٦) من ورا مكتوب: «.....»

بس بالصورة ما في الا شخص واحد.

وين ممكن تكون اختفت خالتي؟ ليش ممكن تكون قررت تترك الصورة؟

فتشت على الصورة فيها أثر لعمتي.

لقيت هاي. (١٧)

وهاي (١٨)

وبالآخر لقيت هيدي الصورة. (١٩) أنا شايف صور هيك.

(هوّ بداية نهاية الصورة كان لمّا صارت العالم تسقط، بس مش بالضرورة سهواً، برّات الصور)

كان تحت حكم ستالين بالإتحاد السوفياتي، ولما شخص يتهم إنو خاين للحزب، يمحوه من الصور الفوتوغرافيّة كلها. فصارت الناس تفوت وتضهر من الصور. (من ٢٠ إلى ٢٨)

بس خالتي منها روسيّة... ليش الصورة ناقصة...

صرت شك بكل الصور إللي عندي. كيف فييّ كون أكيد مين أصلاً كان بهالصور ومين فَلّ منها. (٢٩-٣٠-٣١)

قررت إرجع على صورة بيتي (٦). كبّرتها وبلشت فتش اذا في حدن مخبّا فيها.

اذا منتبه، في خط بيطلع من الورقة إللي على المكتب، بيكفّي على لوح الخشب وبينزل على إجر الطاولة.

هون إذا منلاحظ، منلاقي هالخط بيكفّي

يمين: (١٦)

(١٧)

(١٨)-(١٩)

(٢٩)

(٣٠)

(٣١)

علي شرّي

وُلد عام ١٩٧٦ في بيروت. درس التصميم الفنّي في الجامعة الأميركيّة في بيروت (AUB) وفن العرض الأدائي في معهد «داس آرت»، أمستردام. من أعماله في الڤيديو: «مبني على السكون»، ٢٠٠٧؛ «بلا عنوان»، ٢٠٠٦؛ و«حول الشمس»، ٢٠٠٥. وفي العروض «سقط سهواً»، ٢٠٠٦؛ «لطالما كنتُ ميتاً»، ٢٠٠٥.

(٢٨)

على بلاط الأرض للشق يللي بالحيط. بيطلع عالحيط ليفوت يرسم كتف مرا قاعدة على صوفا بلوحة لـ*Hockney*. منها، بيكفّي ليضهر لبرّات الشباك على الطريق وبيضيع بالعجقة.

اذا منطلّع منيح، منلاقي الخط بيلف على دولاب باص ليطلع على كلسات مرا قاعدة بالباص، ومنه لشباك الشقة بالوجّ على الطابق الأرضي. بينزل على البرادي، ليوصل لإجر شخص قاعد على مكتب ورا *monitor*، بيطلع على درزة بنطلونه لكتفه وبينزل على خطوط كف إيده اليمين إللّي شي إنها كانت جاية تمسك فرد...

كان في كمان ورقة مزيّحة، مخزوقة من دفتر، بس مش كتير واضح اللّي مكتوب فيها. كأنو حدا كان حطّها بالميّ ومنشّفها. بس قدرت إفهم إنو فيها *instruction* للعبة بيعدّوا فيها الأشخاص إللّي عم بيفوتوا على المترو.

وبكعب الظرف، كان في هالصورة الزغيرة. هالصورة كانت ملفوفة بورق ومطويّة، وطالع منها ريحة خلّ. قالي صاحبي إنو لازم إنتبه كتير على هالصورة، وإنو لازم شوف لوين ممكن توصّلني.

بالآخر كان في كاسيتين. واحد *video* وواحد *audio* الكاسيت الفيديو كان مكتوب عليه *la chute* كاسيت الـ*audio* ما كان مكتوب عليه شي.

قالي صاحبي إنو رح أعرف لما رح إحتاج لهالكاسيتيت، فقررت إنو بلّش بالڤيديو. لأنو كل شي لازم يبلّش بڤيديو.

<play video>

فقت بنهار على ريحة كتير قويّة. متل ريحة شي معفّن. صرت فتّش بالبيت من وين جاي هالريحة، لحد ما لقيت على المكتب عندي ظرف. ظرف بنّي، وعم بيحوم حوله الدبّان.

خفت.

هوّ بداية نهاية الصورة كان لمّا صارت العالم تسقط، بس مش بالضرورة سهواً، خارج الصور. كان تحت حكم ستالين، ولما شخص يُتهم إنو خاين للحزب، يمحوه من الصور الفوتوغرافيّة كلها. فصاروا الأشخاص يضهروا شوي ويفوتوا على الصور.

(معقول يكون كان في أشخاص موجودين بهالصورة بس سقطو منها؟ عن جد ما بعرف).

– بلان أرشيتكتورال: «مشروع معماري».

– أنتروبولوج: «أخصائي في علم الإنسان» أو«عالِم أنتروبولوجيا» أنتروبولوجي: يجوز الوجهان، والإقتراح الثاني مستخدم في النشر.

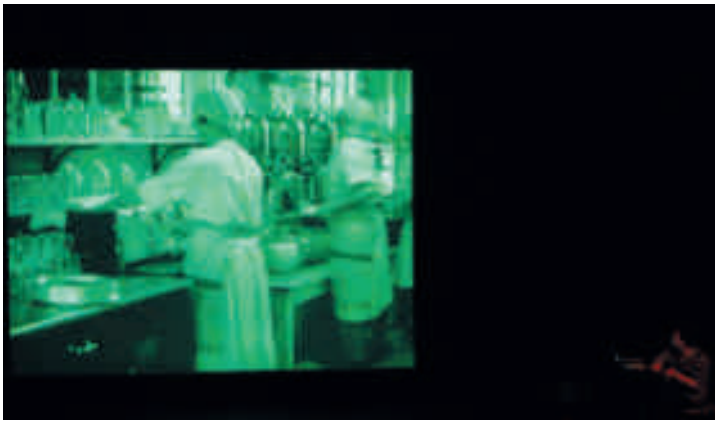
– أوتوبورتريه: «رسم ذاتي».

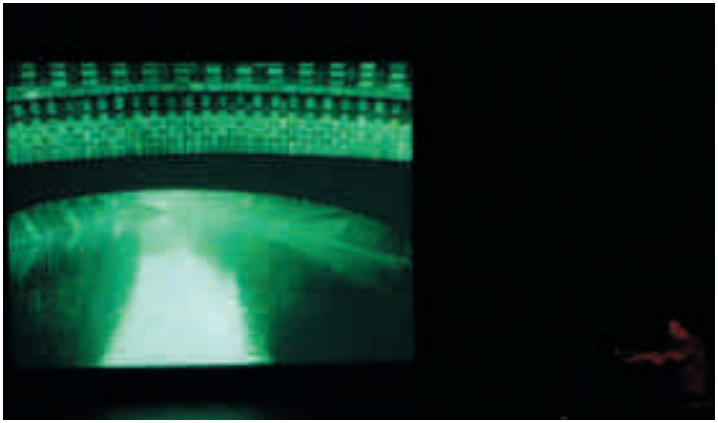
– المثل الأول: الصورة تختصر ألف كلمة

– المثل الثاني: اللغز يجب أن يبقى لغزاً.

على اللغز أن يبقى لغزاً

ملاحظة: يجوز استخدام كلمة سر بدلاً من لغز. لكن اللغز أكثر ملامسة لروح كلمة «ميستري».





© لإسلام العزّازي

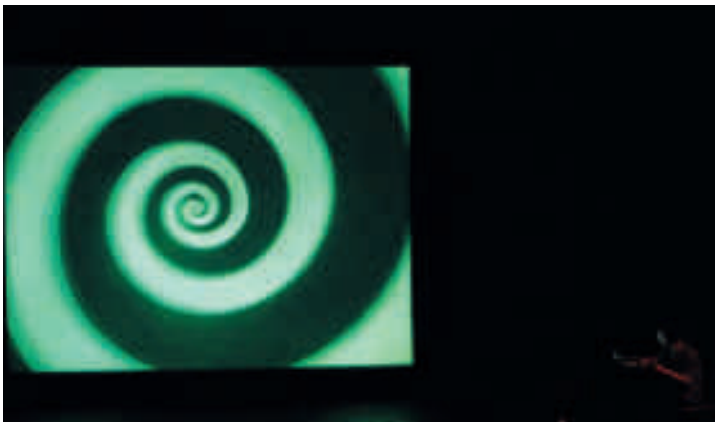
برلين: سيمفونيّة لمدينة كبرى – إلكترونيّات في عرض مباشر

عرض لمحمود رفعت

في صيف ٢٠٠٤ إنطلق محمود رفعت في مشروع بحث سينمائيّ حول أفلام وثائقيّة تجريبيّة تتّخذ من المدينيّة موضوعاً لها، وذلك في الفترة الممتدّة بين العشرينات والأربعينات. أوّل ما أنتج هذا البحث كان شريطاً صوتيّاً، قُدّم في بثّ مباشر مواكباً عرضاً للفيلم الألمانيّ: «برلين: سمفونيّة لمدينة كبرى» للمخرج والتر روتمان، ١٩٢٧.

محمود رفعت

هو موسيقي وفنّي صوت ومؤسّس الماركة المسجّلة 100 COPIES MUSIC / CAIRO. وُلد عام ١٩٧٤ في القاهرة حيث يعيش ويعمل. سَجّلت أعماله على أقراص مدمّجة وفي عروض بث مباشر أدّاها في أماكن عدّة. بدأ رفعت مسيرته الموسيقيّة مطلع التسعينات، بالعزف مع فرق جاز وموسيقى تجريبيّة في أماكن عدّة من القاهرة. عام ٢٠٠٠ بدأ بتأليف شرائط صوتيّة لأعمال رقص ومسرح وفيلم وڤيديو. في السنين الأخيرة، عمل مع موسيقيّين وفنّاني صوت عديدين. لمزيد من المعلومات: www.100copies.com



مساء الخير. إسمي وليد رعد.
أودّ التوجّه بالشكر إلى «أشكال ألوان» على هذه الدعوة.
سيقدَّم العرض بمجمله باللغة الإنكليزيّة، وستكون لغة علميّة، جافة بعض الشيء، على أن يستمر لنحو ٤٥ إلى ٥٠ دقيقة.
سأبقى هنا على المسرح بعد انتهاء العرض إن كان أحد منكم يودّ مقابلتي أو التحدّث معي مباشرة.
شكراً لوجودكم هنا هذه الليلة
عنوان العرض:
«أشعر بحاجة ماسّة للقاء الجموع مرّة أخرى»، الجزء الأوّل.
لست متأكداً من أنّه سيكون هناك جزء ثان، لكن العرض، على ما بدا لي، كأنّه بداية لشيء ما، شيء بمقدوره الاستمرار وآمل منه ذلك.
الجزء الأوّل (إطفاء الشاشة)
منذ وقت مضى، كنت أحاول تذكّر متى، في أيّ يوم بالتحديد، غادرت بيروت.
بوسعي القول أنني غادرت لبنان مرّات عديدة.
عاشت عائلتي طيلة سنة بمدينة فريتاون في سيراليون عام ١٩٦٨.
أمّا أنا فقد عشت مع جدَّي لأمي بعمّان في الأردن خلال السبعينات.
كما أننا سافرنا إلى أوروبا الشرقيّة والغربيّة بالسيّارة عام ١٩٧٦، ومرّة أخرى عام ١٩٧٨.
لكن مؤخّراً، وبالتحديد منذ ثمانية عشر شهراً، فقد سُئلت تذكُّر اليوم الذي سافرت فيه للمرّة الأولى إلى الولايات المتّحدة، «يوم مغادرتي»، كما أسمّيه الآن.
أذكر أنني غادرت على متن سفينة
أذكر القصف في ذلك اليوم الضبابيّ حين ودّعني أبي وأختي على عجل.
أذكر التقاطي للصُّوَر من سفينة الشحن التي كانت تقلّني وآخرين إلى قبرص.
الآخرون أيضاً كانوا يلتقطون صُوَراً لرحيلهم.
أذكر وصولي إلى لارنكا (أو هل كانت ليماسول؟) وقيامي بتظهير هذه الصورة، مسروراً بالنتيجة التي وفّرها فلتر المؤثّرات الخاصة، والذي كنت قد اشتريته حديثاً آنذاك.
كما أنّي أذكر تجوالي في باريس، باليوم التالي، محاولاً الوصول إلى القنصليّة الأميركيّة هناك. إذ كان عليّ الحصول على تأشيرة دخول إلى الولايات المتّحدة.
أذكر على نحو ضبابيّ الليلة الأولى التي قضيتها في نيويورك، بغرفة في نزل رخيص، بعد تخلّفي عن الطائرة التي كان من المفترض أن تقلّني إلى بوسطن، محطّتي الأخيرة، حيث كان أخي بانتظاري.
تاريخ ذلك اليوم وجدته مؤخّراً في الصفحة التاسعة من جواز سفري العائد إلى تلك الفترة:
١٨ أيلول ١٩٨٣.
منذ ٢٣ عاماً مضى.
كنت في السادسة عشرة من عمري.

أشعر بحاجة ماسّة للقاء الجموع مرة أخرى

عرض لوليد رعد

حدث ذلك بعد مضي سنة ونصف على الإجتياح الإسرائيليّ للبنان عام ١٩٨٢ وتدهور الوضع الأمنيّ مجدداً. وكانت القوات اللبنانيّة، الميليشيا المحلّية في تلك الفترة، تُرغم الشبّان على الخدمة العسكريّة، على القتال في صفوفها.
كانت القوات اللبنانيّة تبسط نفوذها على بيروت الشرقيّة حيث كنت أسكن.
وكانت تتعاون مع ذلك الإجتياح الإسرائيليّ، الإجتياح الذي عاينته وصوّرته من موقف السيارات أمام منزل أمّي.
كان الجيش الإسرائيليّ يقصف بيروت الغربيّة. بيروت الغربيّة هذه لا تبعد أكثر من بضعة مئات من الأمتار عن منزلي.
وكنّا في بيروت الشرقيّة نشاهد ونسمع.
عاينت طائرات إف ١٦ والتقطت صُوَراً لها خلال تحليقها في أجواء المدينة
شاهدتها وهي تلقي حمولتها على بيروت الغربيّة
مرّة تلو المرّة
حتّى أنّه ولسبب ما زلت أجهله إلى اليوم، قرّرت أمّي، هي الفلسطينيّة، اصطحابي إلى التلال المشرفة على بيروت حيث كان الجيش الإسرائيليّ متمركزاً
أردت تصوير ذلك الجيش
وأعتقد أن أمّي لم ترد سوى مساعدتي
هي لم تمانع، ولم يظهر الجنود بدورهم أيّة ممانعة
أسلحتهم كانت مذخّرة بالتأكيد
وقد فاجأني السماح لي بالتجوّل بحرّية بين هؤلاء الشبّان
لا أذكر أنّي فكرت بانتزاع إحدى البنادق والبدء بإطلاق النار
لا بل إنني لست واثقاً حتّى اليوم أن بوسعي القيام بأمر كهذا

في عام ١٩٨٢
كنت في الخامسة عشرة من عمري
وكان جليّاً بأنني لا أدرك ماذا أفعل
الشيء الوحيد الذي كنت متيقّناً منه هو حبّي للتصوير،
وميلي لالتقاط صُوَرٍ للتفّاح والورود ولمباريات كرة السلّة
ولأصدقائي

BEIRUT

(ثوان معدودات ويجرى إطفاء الشاشة)

الجزء الثاني

لم يُسمح لي بالسفر من روتشستر (ثالث كبريات المدن بولاية نيويورك) إلى مدينة نيويورك في يوم أحد من كانون الأوّل المنصرم.

قبل ذلك، في اليوم ذاته، كنت قد أوصلت عائلتي إلى المطار وانطلقت لإرجاع السيارة التي استأجرناها خلال عطلة نهاية الأسبوع، ثم توجّهت بعد ذلك إلى مكتب شركة «جت بلو» حيث سجّلت بطاقتي.

بعد الأسئلة المعتادة، التي توجَّه للجميع بالتأكيد:

«هل تحمل أسلحة ناريّة تودّ التصريح عنها»؟

و«هل قمت أنت بتوضيب أمتعتك»؟

سُمح لي الإنضمام إلى لين، زوجتي، وابنتنا بترا، عند البوابة.

بعد دقائق عدّة اقترب شرطيّ منّي، سوف اكتشف لاحقاً أن إسمه الضابط ريك.

بدا أنّه يعرفني بالهيئة، وقد كان بالتأكيد يعرف إسمي.

طلب منّي الضابط ريك مرافقته.

إذ اكتشفوا بعض الأغراض المشبوهة في حقيبتي، وأرادوا طرح بعض الأسئلة عليّ.

ردّ فعلي الصامت، كما ردّ فعل زوجتي المماثل، أكّد لنا توقّعنا منذ فترة لأمر كهذا ـ طيلة السنوات الأربع الماضية على ما أظن.

اصطحبني الضابط ريك إلى مكتب الـ«شريف» في الطابق الأرضيّ من مبنى المطار.

وما أن دخلنا حتّى سارع مساعد «الشريف» إلى طرح بضعة أسئلة عليّ تعلّقت بعملي وبالمكان الذي أتحدّر منه.

رفضت الإجابة عن أسئلته،

وأبلغته أنّني لا أتكلّم سوى مع مسؤوله.

«لا أودّ تكرار نفسي لمرّات عديدة. ولا أرغب في أن تُخطِئوا بما أدلي به». قلت للعشريني، ذي الوجه الطفولي.

حين بلغت المكتب الواقع تحت الأرض، تمّ تقديمي إلى الرقيب مات، الذي كان موغلاً في الحقيبة التي سبق وسجّلتها في مكتب «بلو جت».

طُلب منّي الجلوس أمام الرقيب

والانتظار

جلست

في مواجهة الرقيب

وانتظرت.

لم يحدث شيء.

لا أسئلة.

في غضون دقيقة أو نحوها، يدخل الغرفة رجل بدين، حليق الرأس، في عقده الثالث، يرتدي ثياباً مدنيّة وسترة جلديّة داكنة اللون.

بثقة يمدّ يده للمصافحة ويعرِّف عن نفسه باسم «بات بونتيتشللو» من مكتب التحقيقات الفدرالي، الـ«إف بي آي». ويريني شارته.

أتفحّص الشارة بانتباه، كما لو أنني أعرف كيف تكون شارة الـ«إف بي آي» الحقيقيّة.

يجلس. يضع كرسيّاً خلف طاولة صغيرة، راح الرقيب ماك غراث يضع بضعة أشياء، مستلّة من حقيبتي.

يسألني عن اسمي وجنسيّتي ومهنتي وعن وضعي العائليّ.

ثمّ يستعرض الأغراض الموجودة أمامه:

في البداية، كان هناك صُوَر البورتريه وعددها ستّ صُوَر لي،

في البذلة،

وأبدو أصغر سنّاً،

بشعر،

أمام خلفيّات ملوّنة، زرقاء وحمراء وبيضاء،

مرتدياً قمصاناً مختلفة،

وبتسريحات مختلفة.

هل لك أن تفسّر هذه؟ سأل الرقيب

«صُوَر ذاتيّة»، قلت.

صوَّرتها عام ١٩٨٥، بعد سنة على وصولي إلى الولايات المتّحدة.

أنا فنّان، مُصوِّر، أوضحت.

وإنّي التقط الصُوَر منذ الثانية عشرة من عمري.

ظهر الإرتباك على العميل بونتيتشللو.

«لكن ما الذي يجعلك تصوّر نفسك هكذا؟»

في تلك اللحظة، ارتبكت.

ماذا يمكنني أن أقول!

ثمّ قلت بتسرّع:

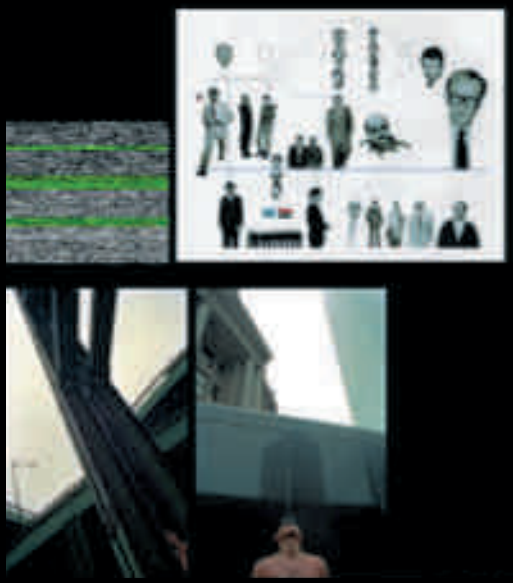
«كنت أحاول التكيُّف».

خلال عامي الأوّل في الولايات المتّحدة، كنت أرى صُوَر البورتريه في كتب التخرّج السنويّة للمدارس صُوَراً ساحرة.

لم يسبق أن تخرّجت من مدرسة ثانويّة في بيروت.
وفكّرت أنّه عليّ صنع صُوَري الذاتيّة (على الطريقة الأميركيّة)،
فأحتفل بالتخرّج الذي فاتني وبموطني الأميركيّ الجديد.
أُعجب العميل بونتيتشللو بالحديث عن «محاولة التكيّف»
وعن «الموطن الأميركيّ الجديد».
حسناً، قال. «وماذا عن هذه؟»
ألديك عادة خلع الثياب على الملأ؟
في الأمكنة العامّة؟
هل تدرك أن الأمر غريب بعض الشيء؟
وأنّه قد يثير الشبهات؟
ما الذي يفعله رجل ناضج مثلك في تجواله عارياً؟
متصوّراً عارياً هكذا؟
ثمّ سألني، مع أنّي لم أتأكّد إن كنت قد سمعته بشكل صحيح،
«هل أنت ثنائيّ الجنس؟ هل أنت مِثليّ؟»
هل فعلاً سمعته يسألني إن كنت مِثليّاً؟
هل هذا ما قاله حقّاً؟
وقبل أن أعيد تنظيم أفكاري، يسأل:
لماذا أنت شديد الاهتمام بالمباني العامّة؟
وبالجسور؟
«إنّه يعتقد بأنّي أقوم بالمراقبة»، قلت في نفسي.
من كان ليظنّ أن المبنى إلى يسار الصورة هو مبنى فدراليّ
وأن ذاك إلى يمينها هو مقرّ يضمّ عدّة دوائر للشرطة!
اعتقدت ببساطة أن المباني هذه قد تشكّل خلفيّات مناسبة
لتمريني الفنّي البسيط.
حاولت تفسير ذلك الأمر لكنّ العميل بونتيتشللو بدا متلهّفاً
لنقل الحديث إلى مكان آخر.
بدا وكأنّه يعرف شيئاً لا أعرفه:
كانت لديه تلك النظرة في وجهه، وتلك النبرة في صوته.
كان متيقّناً بأنني أكذب وأن لديه دليلاً دامغاً على ذلك.
كان يدرك بأنّه سيضبطني و«يدي ما زالت في مرطبان
الحلوى»، كما يحبّ الأميركيّون القول.
ومن ثمّ شرع في إخراج تلك الصُوَر من حقيبتي:
مجدّداً
صُوَر ذاتيّة،
نعم،
عارياً، مرّة أخرى،
لكن هذه المرّة مع حيوانات ميّتة، حتّى أن بعضها ملطّخ
بالدماء.
حيوانات مدهوسة
سمَك
ومن ثمّ كانت تلك الصورة مع الضفدع،
وأخرى مع طائر الحمام
والنصّ المكتوب بشكل معكوس، الذي يقول:
«لتجنّب خطر الخراب. خراب الآلة قد يحدث بطريقتَين: أوّلها
انفجار الآلة».
قرأ العميل بونتيتشللو النصّ مرّتين،
وفي كلّ مرّة كان صوته يعلو قليلاً
في كلّ مرّة كان يصبح أكثر تهديداً.
إذّاك أدركتُ أن الأمور بدأت تخرج عن سيطرتي، وأن ذلك
بالنسبة لي قد يكون في غاية السوء.
خصّني العميل بونتيتشللو بنظرة بدت وكأنّها لا نهائيّة.
ثمّ أخرج بطاقات الهاتف، من اليونان ولبنان.
والبيانات المصرفيّة
الإيصالات
وتذاكر السفر،
لماذا أحمل الإيصالات، المئات منها، والبيانات المصرفيّة
وتذاكر السفر، في أمتعتي؟
لقد نسيت أمر هذه أيضاً.
لقد نسيت أنّها كانت في حقيبتي.
كانت عطلة نهاية الأسبوع.
وكنت قد حملت تلك البيانات والإيصالات معي لكي أعمل على
تسوية أمر ضرائبي قبل نهاية العامّ.
إذ لم يسبق لي أن سدّدت تلك الضرائب في موعدها
المستحقّ.
فقلت أجرّب الأمر، وأنتهي من المسألة.
تفحّص العميل تلك الإيصالات، منتقياً بعضها طالباً من
مساعده تصويرها.
أنا متأكّد من أن تحقيقاً في ضرائبي سيجري هذه السنة، قلت
في نفسي.
ثمّ سألني العميل بونتيتشللو:
لماذا تحمل كلّ هذا معك؟
أدركت الآن أنني في ورطة.
كما أدركت أنني سأبقى برفقة هؤلاء الرجال لمدّة أطول ممّا
اعتقدت —
وأنني سأفوّت طائرتي —
وأن عائلتي التي تنتظرني عند بوابة المغادرة قد بدأت تشعر

Δώρο €1
56K
FEDERAL BUREAU OF INVESTIGATION
VINCENT L. BROWNING
SPECIAL AGENT

بالقلق.
كم من الوقت سأبقى هنا؟ سألت.
«إن كنت سأفوّت الطائرة، هل بإمكان أحد التوجّه إلى بوابة المغادرة وإخبار زوجتي أنني بخير، وأننا على الأرجح لن نسافر إلى نيويورك بالطائرة ذاتها؟».
لبّوا طلبي على الفور. ما أكّد لي بأنني لن أذهب إلى مكان آخر في الوقت الحاضر.
كانت زوجتي، لين، هي مَن كَتب أسماء الرجال الذين حقّقوا معي،
كتبتها على هذه الورقة من دفتر ملاحظات إبنتنا.
كانت لين تشعر بالقلق وقد أصرّت على رؤيتي، ولكن من دون جدوى.
تمّ السماح لها بالإتصال بي عبر الهاتف،
وقد اتفقنا بأن عليهما السفر وبأنني سوف أتبعهما ما إن ينتهي الأمر.
ربّما كان ذلك قراراً طائشاً بالنسبة لنا.
أعود إلى الأغراض التي جعلتني متوتّراً بالفعل،
مناشير تعليمات السلامة التي تضعها شركات الطيران على متن طائراتها،
ثلاثة منها،
«إنّي أجمعها. أجد تصميمها مثيراً للاهتمام»، قلت للعميل بونتيتشللو.
لم أعتقد أن العميل سيجد جوابي الصريح ملائماً.
لكن ولمفاجئتي، فقد وجد ذلك، أو ربّما يعود سبب عدم طرحه أسئلة إضافيّة في هذا الأمر، إلى هاتفه الذي أخذ يقرع.
أجاب على الهاتف.
سمعته يقول:
«شيء مثير، مثير للغاية...»
وأتبعها بـ:
«لا أعرف»
ثم غادر الغرفة.
عندما عاد، أطلق سلسلة من الأسئلة تتناول الصورة وشريط الڤيديو هذا، اللذين كانا في حقيبة الظهر التي أحملها.
– من هم هؤلاء الأشخاص؟
– هل ثمّة منهم من ينتمي إلى حزب الله؟
– هل أنت عضو في حزب الله؟
– هل تعرف شخصاً ينتمي إلى حزب الله؟
– من هو هذا الشخص؟
– وذاك؟
– لماذا تحمل صُوَرهم؟
– وماذا عن شريط الڤيديو هذا؟
– هل هذا حريق، انفجار؟
– هل تعرف من قام بذلك؟
– هل تعرف ما الذي حصل؟
– هل حزب الله متورّط؟
ومن ثمّ أدار شريط الڤيديو.
يحوي الشريط المذكور مشاهد إنفجار سيارة مفخَّخة، وقع في ٢١ كانون الثاني ١٩٨٦ في بيروت الشرقيّة.
أودى الانفجار بحياة ثلاثين شخصاً وجرح ١٣٠، جميعهم من المدنيّين.
من قام بهذا العمل؟
لا أعرف تماماً لكنني أعلم أنّه ليس حزب الله.
الأكثر ترجيحاً أن الانفجار نُفّذ بأمر من إحدى الميليشيات اليمينيّة المسيحيّة، التي كانت مدعومة من قِبل الولايات المتّحدة آنذاك، وهي الميليشيا ذاتها التي حاولت تجنيدي للخدمة في صفوفها، الميليشيا التي حملتني على المغادرة والسفر إلى أميركا في عام ١٩٨٣.
هنا بدأت أفكّر بيني وبين نفسي:
هل سيكون بوسع هذا الرجل أن يفهم بأنني أجري بحثاً في تاريخ لبنان وفي تاريخ السيارات المفخَّخة وفي ما يحصل للمدن حين تكون عرضة للهجمات بشكل متواصل؟
هل ينبغي لي إخباره عن كلّ ذلك؟
وإنّي أفكّر أيضاً بكلّ قصص الاعتقالات الاعتباطيّة التي تفطر القلب، وما يلحقها من عمليّات ترحيل قسريّ.
حينها قرّرت أن أسأل العميل بونتيتشللو:
«ما طبيعة هذا الحوار الذي نجريه هنا؟ ماذا تسمّيه؟»
«أسمّيه حواراً»
«ألا تسمّيه تحقيقاً، أو اعتقالاً؟»
«لا، إنّه مجرّد حوار ولا شيء آخر»، أجابني.
«هل بإمكاني رفض التحدّث معك؟»، سألت.
«باستطاعتك هذا، لكنّك سوف تثير المزيد من الشبهات.»
«إن لم يكن لديك ما تخفيه، عليك ألاّ تخاف من التحدّث معي»، قال.
ثمّ، يسحب هذه من بين إيصالاتي.
بطاقة عميل آخر من الـ«إف بي آي»،
بطاقة فنسنت براونينغ، التحرّي الخاص من الـ«إف بي آي»،



464-6001
Rick Schoeberlein
deputy Monroe Sheriff
Sgt.
Matt McGrath
Pat Pontiere
Sheriff's Office

نيويورك.
نعم، سبق وتلقّيت زيارة من مكتب التحقيقات.
كان ذلك في العام الماضي، في شهر أيار، لأمر يتعلّق بقضيّة محورها الساعات والإنترنت، كما قيل لي.
أعطاني العميل براونينغ بطاقته، وقد دسستها بلا انتباه بين الإيصالات
وها هي تظهر مجدداً
عند هذه النقطة، فكّرت القيام بمحاولة،
فكرت أنّه ينبغي عليّ المحاولة في تفسير طبيعة عملي.
ففي النهاية لو كنت مكانه وضبطت رجلاً لبنانيّاً يحمل ما أحمله من هذه أغراض، لكانت تملّكتني ريبة مماثلة.
لقد فهمت هواجس العميل
وهكذا رحت أشرح مقاصدي
استمعوا جميعاً بطول أناة.
بدوا كأنّهم فهموا بأنني أجري بحثاً في تاريخ لبنان.
بدوا كأنّهم فهموا بأنني أجري بحثاً في أثر التفجيرات على الحياة المدينيّة المعاصرة في بيروت وفي أمكنة أخرى.
لكن ما لم يستطيعوا فهمه، هو:
ماذا يقصده الفنّان في الاشتغال على هكذا أشياء؟
لزمني دقائق عدّة لأباشر شرح هدفي. الشرح الذي بدا هزيلاً ومثيراً للشفقة.
قلت (وما زلت أحني رأسي خجلاً كلّما اضطررت لتكرار هذا) بأنني، ككثير من الفنّانين، أبحث عن الجمال في العنف.
لم أعد أعرف، حين أدليت بذلك، إن كان عليّ الضحك أم البكاء.
لم أعرف إن كانوا هم من سيضحك.
لم يضحكوا.
كما أنّهم لم يبكوا،
على أن تعبير الرقّة والتفهّم العاطفيّ الذي ارتسم على وجه العميل بونتيتشللو جعلني أدرك أنّه اكتفى.
قد لا أكون ذلك المنحرف، عاشق الحيوانات الميّتة، المثلي، الإرهابيّ والاستعراضيّ، بالنسبة له،
ولكنني الآن أصبحت فرداً على القدر ذاته من التجريد،
غدوت الجانب الآخر من كاريكاتور أولئك الذين يودّون أن يصبحوا إرهابيّين.
لقد غدوت ضحيّة عاجزة
مصدومة
غافلة عن العالم وعن وقائعه،
تبحث عن خلاصها وعزائها من خلال الفنّ،
وهذا كاريكاتور يقلقني أيضاً
لم يتوقّف عن هزّ رأسه حين أخذ يخبرني بأنّه، هو أيضاً، يرسم ويلوّن من حين إلى آخر،
وذلك بغية الترويح عن ضغط الوظيفة.
هززت رأسي وقلت بأنني أتطلّع إلى مشاهدة رسوماته في يوم ما.
ثم، سمح لي بالذهاب.
إنّي أدرك بأن الصورة التي رسمتها عن العميل بونتيتشللو والضابط ريك والرقيب ريك، هي صورة مبسّطة إلى حدّ ما.
لذا أودّ الاعتذار منكم ومنهم
وممّا كتبته من نصّ
أنا واثق من أننا نستحقّ أكثر من ذلك بكثير.
بعد أسبوع على هذه الحادثة، وفي مدينة نيويورك، قام ستيف كورتز بزيارة «كوبر يونيون»، مدرسة الفنون التي أدرّس فيها. يسكن ستيف بمدينة بافالو في الشمال الغربي لولاية نيويورك، وذلك على بعد نحو ١٠٠ كيلومتر من روتشستر، حيث دارَ الحديث بيني وبين الـ«إف بي آي».
يعمل ستيف كأستاذ جامعي وفنّان.
إنني واثق من أنّكم تعرفون قضيّته هذه، إنّها باعتقادي قصّة لا يمكن الاكتفاء من ترددها.
ستيف هو عضو في «جماعة الفنّ النقدي» *(The Critical Art Ensemble)*، التي تضمّ مجموعة من الفنّانين الذين يستخدمون أدوات سمعيّة ـ بصريّة مختلفة، للبحث في التأثيرات والنتائج السياسيّة والإجتماعيّة للعلم، وخاصة التكنولوجيا البيولوجيّة، على ولمن هم ليسوا علماء.
بصباح ربيعي في ١١ أيّار ٢٠٠٤، استيقظ ستيف ليكتشف الأمر المروّع وهو أن زوجته منذ عشرين سنة، «هوب»، قد توفّيت خلال الليل جرّاء قصور في القلب.
اتّصل بالـ ٩١١.
لاحظ المسعفون الذين وصلوا إلى منزله وجود بعض المعدّات التقنيّة العلميّة.
وقد انتاب الارتياب هؤلاء المسعفين فاتّصلوا على الفور بالشرطة،
بالقوّة المشترَكة لمكافحة الإرهاب *(Joint Terrorism Task Force)* وبالـ «إف بي آي».
حضر العملاء،
وقاموا بعزل المنطقة بأسرها،

FEDERAL BUREAU OF INVESTIGATION
NEW YORK DIVISION

FBI

VINCENT L. BROWNING
SPECIAL AGENT
BROOKLYN-QUEENS RESIDENT AGENCY

80-02 KEW GARDENS RD.
KEW GARDENS, NY 11415

(718) 286-7100

ثمّ قاموا بعد ذلك بمصادرة أجهزة الكومبيوتر العائدة لستيف، ومخطوطات ومعدّات، هذا بالإضافة إلى هرّه وحتّى جثّة زوجته.

هكذا تمّ سرد الأحداث في الصحافة المحليّة الأميركيّة.

و«الله أعلم ماذا بعد» في هذه القضيّة، إذ أنّه وعلى الرغم من إعلان مندوب الحكومة للصحّة العامّة في ولاية نيويورك خلوّ جميع العيّنات الجرثوميّة التي وُجدت في منزل ستيف من كلّ ما هو مؤذ، فقد قرّرت الـ«إف بي آي» وضع اليد على معظم المعدّات التي كانت موجودة في المنزل.

كان من المفترض أن تُنقل تلك المعدّات إلى معرض يقام في ماساتشوستس تحت عنوان «ذا إنترفينشونستس» (المتدخّلون = *The Interventionists*).

«مجموعة أطلس» كانت أيضاً تشارك في ذلك المعرض.

خلال الأسبوع الذي شهد مداهمة الـ«إف بي آي». لمنزل ستيف، كانت المبالغ الماليّة التي صُرفت على هذه القضيّة بعينها قد فاقت ما صُرف على أيّ من القضايا المتعلّقة بالإرهاب في الولايات المتّحدة.

وهكذا، بعد محاولتهم وفشلهم في إدانة ستيف بتهمة حيازة أسلحة بيولوجيّة، قام مكتب المدّعي العام الأميركيّ في مقاطعة نيويورك الغربيّة، بتوجيه تهمتَين إليه بالاحتيال البريديّ

وتهمتَين بالاحتيال التلغرافي

وهي تُهَم قد تتضمّن عقوبات سجن تصل إلى نحو عشرين عاماً.

ما يعني أن الحكومة الأميركيّة التي فشلت في حمل لجنة محلّفين على توجيه تُهَم إرهابيّة بحقّ ستيف، قرّرت تحويل مخالفات بيروقراطيّة ثانويّة إلى جرائم فدراليّة.

من أجل مشروعه الفنّي يحتفظ ستيف في منزله بثلاث عيّنات بيولوجيّة،

ثلاث عيّنات بيولوجيّة غير مؤذية.

تتوفّر العيّنات المذكورة عادةً في معظم مختبرات المدارس الثانويّة وتمّ شراؤها من شركة تُعرف باسم «إي تي سي سي» (*ATCC, The American Type Culture Corporation*).

المؤسّسات المرخّص لها كالجامعات والمدارس، أو كشركات الصيدلة، يمكنها الشراء دون غيرها من «إي تي سي سي»،

فقام ستيف، بهدف الحصول على عيّناته التي يحتاجها في مشروعه الفنّي،

بالاتّصال بصديقه روبرت فيريل، الرئيس السابق لقسم الأبحاث الجينيّة في كلّيّة الصّحة العامّة في جامعة بيتسبيرغ.

طلب كورتز من صديقه شراء العيّنات له وإرسالها إلى بافالو بواسطة البريد.

هذه الطريقة في تبادل العيّنات بين الزملاء تُتّبع على الدوام في أوساط العلماء،

ولم يحصل أن اعتُبرت تلك الطريقة جريمة فدراليّة، خاصة إن لم يوجِّه الطرفان المعنيّان فيها، «إي تي سي سي» وجامعة بيتسبيرغ، اتهاماً لأحد.

المحقّقان الحكوميّان الرئيسان في القضيّة هما:

مايكل باتل، المدّعي العامّ الأميركيّ في المقاطعة الغربيّة من نيويورك، ووليام هوكل جونيور، المدّعي العامّ المُساعد في المقاطعة الغربيّة من نيويورك.

الرجلان كانا قد حصّلا شُهرة مع حلول العام ٢٠٠٤ إثر قيامهما بتفكيك «خليّة نائمة للقاعدة»، وذلك في قضيّة شهيرة عُرفت بـ«الستّة من لاكاوانا».

إنّها القضيّة التي تَورّط فيها ستّة أميركيّين من أصل يمَني من أبناء الجيلَين الأوّل والثاني، وهم جميعهم ذوو دخل منخفض، حيث تجنّدوا في ربيع ٢٠٠١ بمعسكر للقاعدة في أفغانستان.

كانوا يذهبون إلى هناك، حتّى إن بعضهم يلتقي بن لادن.

بمرور أيّام عدّة في أفغانستان يكتشف هؤلاء أن الأمر يختلف عمّا أرادوا الانخراط فيه، فيتدبّرون طريقة لمغادرة المعسكر ويعودون إلى الولايات المتّحدة.

بعد شهر واحد من ١١ أيلول ٢٠٠١،

في تشرين الأوّل ٢٠٠١، يتمّ استجوابهم من قبل عميل للـ«إف بي آي» يسألهم إن كانوا قد زاروا أفغانستان.

وبما أنهم خائفون، كمعظم المسلمين والعرب والآسيويّين الجنوبيّين في أميركا آنذاك، يجيب هؤلاء بالنّفي.

بعدها بشهور، وتحت ضغط هائل من قِبَل الـ«إف بي آي»، يقرّ أحدهم فعلاً بزيارة أفغانستان.

يُقبض فوراً على الرجال الستّة، ويتمّ اتهامهم

وتهديدهم بالإدانة كمقاتلين معادين

وبأنهم سيُرسلون إلى غوانتانامو، فيقرّون بذنبهم أمام القضاء ويتلقّون أحكاماً تتراوح بين ستّة أعوام ونصف وعشرة أعوام في السجن، ليس لأنّهم علموا وخطّطوا وتقصّدوا القيام بأعمال إرهابيّة، بل لأنّهم كذبوا.

هم الآن في السجن

N37SS

لأنّهم كذبوا تحت وطأة الخوف
الزيف القانونيّ في هذه القضيّة يتكرّر في مواضع أخرى،
وفي كلّ قضيّة محاكمة للخلايا العديدة التي جرى تفكيكها في الولايات المتّحدة:
أتعلّق الأمر بالأحد عشر من ألكسندريا، أو بالأربعة من ديترويت، أو بالسبعة من بورتلاند، أو بالثمانية من سياتل.
حتّى إن قضيّة كورتز بدت أكثر غرابة، الربيع الماضي، حين اتضح أن الأساس القانوني الذي منحه القاضي للـ«إف بي آي» بغية الدخول إلى منزل ستيف ومداهمته في ذلك اليوم المشؤوم من أيّار ٢٠٠٤، استند إلى بطاقة الدعوة لحضور معرض ماساتشوستس التي ذكرتها وعرضتها آنفاً، والتي ضمّت على غلافها هذه الصورة المأخوذة من دفتر الملاحظات الجزء ٣٨ لمشروع مجموعة الأطلس «سبق وكنت في بحيرة النار».
الصورة تُظهر سيارة،
وإلى جانب الصورة المقتطعة للسيّارة بعض كتابات بالعربيّة تتناول انفجار سيّارة مفخّخة.
لم يطّلع القاضي أبداً من قبَل الـ«إف بي آي» على السّياق العامّ للصورة ولا عمّا كُتب بالعربيّة.
جزئيّاً بسبب الصورة تلك،
قام القاضي بإصدار مذكّرة تقضي بوضع اليدّ على أيّ غرض يحمل كتابة عربيّة في منزل ستيف.
حتّى ولو كان الغرض ذاك قرآناً لكانوا صادروه باعتباره دليلاً، على ما قال الادّعاء لأحد القضاة مؤخراً.
علبة باندورا انفتحت في الحرب على الإرهاب،
وذلك ليس في الولايات المتّحدة وحدها بل أيضاً في بلدان نصيرة لـ«حقوق الإنسان» كالسويد.
خذوا على سبيل المثال قضيّة أحمد عجيزة، المصريّ الأصل الذي كان يقيم مع عائلته في السويد منذ أن حاز على اللجوء السياسيّ هناك في أيلول ٢٠٠٠.
في ١٨ كانون الأوّل ٢٠٠١،
بعد ثلاثة أشهر من ١١ أيلول،
وبالاستناد على معلومات من أجهزة استخبارات أجنبيّة يمكنكم أن تخمّنوا مَن تكون،
تُلقي الشرطة السرّية السويديّة القبض على عجيزة وعلى مشتبه به آخر هو محمّد الذرّي.
في اجتماع استثنائي عُقد في اليوم ذاته
تصدر الحكومة السويديّة قراراً يقضي بترحيل كلا الرجلَين إلى مصر.
يحوَّل الرجلان بسرعة إلى مطار برومّا في ستوكهولم،
حيث ينتظرهم عملاء أميركيّون وعناصر من الشرطة السويديّة.
فيتولّى الأميركيّون الأمر على الفور.
سوف أتلو عليكم إفادة المحقّق في الشرطة السويديّة بول فوريل الذي شهد على كلّ ما حدث.
إنّه ما أدلى به أخيراً للتلفزيون السويديّ:
كان الرجلان المصريّان يرتديان ثيابهما الشخصيّة.
الأصفاد كانت في أيديهما وأرجلهما.
تسلّم الأميركيّون الرجلَين الموقوفَين.
الشرطة السويديّة بقيت في المؤخّرة.
كان هناك ثلاثة إلى أربعة أميركيّين لكلّ موقوف،
وبحسب ما زلت أذكر،
كان الأميركيّون يرتدون ثياباً عاديّة،
هي عبارة عن... سراويل جينز... وقمصان، ومن ثمّ وضعوا الأقنعة.
في الواقع كان الأميركيّون يضعون الأقنعة حين جاؤوا.
الأصفاد كانت لا تزال في يديّ المصريَّين وفي رجلَيهما حين قُطّعت ملابسهما بواسطة المقصّ.
حين أصبحا عاريَين،
أُدخلت تحاميل من نوع مجهول في مؤخّرتَيهما، حُبوب من مادة منوّمة أو مهدّئة.
ثمّ أُلبس الرجلَين حفاضَين،
وسروالين فضفاضَين غامقَي اللون، وعُصبت أعينهما ووُضع غطاء للرأس لكلّ منهما.
تمّ ذلك كلّه في غضون دقيقة أو دقيقتَين.
تصرّف الأميركيّون بخفّة وصمت.
من الواضح أنهم كانوا متمرّسين في ذلك.
بعدها يُقتاد الرجلَين إلى الطائرة حيث يُعلَّقان بنَير طيلة مدّة الرحلة إلى مصر.
يصلان القاهرة عند الساعة الثالثة فجراً ويسلَّمان فوراً إلى القوى الأمنيّة المصريّة ليبدأ الاستجواب والتعذيب في تلك الليلة ذاتها.
الطائرة التي أقلّت الذرّي وعجيزة إلى مصر هي نفّاثة صغيرة،
من طراز غالفستريم ٥،
برقم ذَيل هو *N379P*.

إنّه الحدّ الذي باتت معه الأمور بالنسبة لي غريبة وواضحة في الوقت عينه، وأنّي لآمل تحلّيكم بالصبر عليّ فيما أكمّل عرض هذه المادة أمامكم.

هذه الطائرة، كما اتّضح لاحقاً، تملكها شركة «بريمبير إكسيكيوتيف ترانسبورت»، *(PET)*– اختصاراً،

الشركة التي أُنشئت في ولاية ديلاوير الأميركيّة سنة ١٩٩٤.

في ١٩٩٦ تُضمّ *PET* إلى شركة محاماة تُدعى «هيل أند بلاكياس» *(Hill and Plakias)* في ماساتشوستس.

أسماء المسؤولين والمالكين والمدراء في الشركة أُدرجت كما يلي:

براين دايس

ستيفن كِنت

تيموثي سبيرلينغ

أودراي تايلور

وفيليب كوينكانون.

في ١٩٩٨ توصي *PET* على طائرة غالفستريم ٥.

بعد نحو سنة تُسلَّم الطائرة بذَيل يحمل الرقم *N581GA*.

بعدها بشهر،

تُسجَّل الطائرة برقم ذَيل مختلف هو *N379P*،

وتبدأ رحلاتها في حزيران ٢٠٠٠.

بين أيلول ٢٠٠١ وآذار ٢٠٠٥، ستقوم الطائرة بنحو ٦٠٠ رحلة،

من هذه الرحلات:

١٠ إلى أوزبكستان

٣٠ إلى الأردن

١٩ إلى أفغانستان

١٧ إلى المغرب

١٦ إلى العراق

و٥١ رحلة إلى قاعدة غوانتانامو في كوبا.

في ١٦ تشرين الثاني ٢٠٠٤ تنشر صحيفة لوس أنجلس تايمز تحقيقاً يتناول *PET* والطائرة رقم *N379P*.

في غضون أسبوعَين تُباع الطائرة إلى شركة بايارد فورين ماركيتنغ *(Bayard Foreign Marketing)* في بورتلاند، أوريغن.

ويتمّ تغيير رقم ذَيل الطائرة إلى *N44982*.

انتظروا لحظة

إنعام النظر بدقّة في الأسماء المدرَجة كأسماء المسؤولين في *PET* يُظهر أن هؤلاء ليسوا مسؤولين في *PET* فقط، بل أيضاً في شركة أخرى

هي «ديفون هولدنغ أند ليسينغ» *(Devon Holding and Leasing)*

والتي تملك بدورها خمس طائرات.

المسؤول المدعو فيليب كوينكانون

هو أيضاً مالك لشركة اسمها «ستيفينز إكسبرس ليسينغ» *(Stevens Express Leasing)*

التي تملك أربع طائرات

وهو يملك شركة أخرى، هي «كروويل أفياشن تيكنولوجيز» *(Crowell Aviation Technologies)*،

لديها طائرة واحدة.

الجدير ذكره

أن شركتَي «برمبير إكزيكيوتف ترانسبورت» *(Premier Executive Transport)* و«كروويل أفياشن تيكنولوجيز» *(Crowell Aviation Technologies)*

لديهما عنوان الشارع نفسه في نيدهام، ماساتشوستس،

إنّه شارع واشنطن ٣٣٩،

في المبنى ذاته الذي يضمّ أيضاً شركة المحاماة، «هيل أند بلاكياس»،

الشركة التي سبق أن قامت بضمّ شركة *PET* في ماساتشوستس.

قليل من البحث والتحرّي يكشف وجود سبع شركات وهميّة تملك ستّ وعشرين طائرة.

وأن جميع هذه الطائرات تُستخدم من قِبَل شركتين حقيقيّتين، أكثر ضخامة، هما:

«إيرو أفايشن» *(Aero Aviation)* و«بيغاسوس تيكنولوجيز» *(Pegasus Technologies)*.

وما تجدر ملاحظته كذلك هو أن جميع المسؤولين المسجّلين في «بريمبير إكسيكيوتف ترانسبورت» *(PET)*:

براين دايس

ستيفن كِنت

تيموثي سبيرلينغ

أودراي تايلور

وفيليب كوينكانون

هم بلا عنوان سكن

بلا تاريخ ائتمان

بلا تاريخ قروض

وبلا سجلّ وظيفيّ.

Premier Executive Transport
Devon Holding and Leasing
Stevens Express Leasing
Crowell Aviation Technologies
Aviation Specialists
Rapid Air Transport
Path Corporation

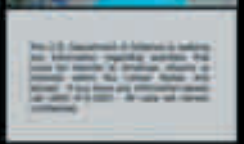
هم بعيدون عن أيّ من المعلومات التي يمكن تحصيلها بسهولة
من سجّلات معظم المستهلكين في الولايات المتّحدة
ما يملكونه كشيء مشترَك هو العنوان البريديّ ذاته في
أرلينغتون، فيرجينيا،
على بعد ستّة كيلومترات من البنتاغون.
إنّه في الحقيقة صندوق البريد ذاته، المسجّل لـ٣٢٥ اسماً،
وهي بمعظمها أيضاً أسماء:
بلا عنوان سكن
بلا تاريخ ائتمان
بلا تاريخ قروض
وبلا سجلّ وظيفيّ
هي أسماء بعيدة عن أيّ من المعلومات التي يمكن تحصيلها
بسهولة من سجلّات معظم المستهلكين في الولايات
المتّحدة.
وحتّى الشركة التي قامت بشراء الطائرة في العام الماضي،
شركة «بايارد فورين ماركيتنغ»، تفيد بأن مالكها الوحيد
هو رجل يدعى ليونارد ت. بايارد، الذي، كما يتّضح،
له علاقة بصندوق البريد ذاته في فيرجينيا، الواقع على بعد
ستّة كيلومترات من البنتاغون.
بعض ممّا تقدَّم كان قد نُشر بمقال في حزيران الفائت في
صحيفة نيويورك تايمز،
وقد نَشرت الصحيفة مع المقال المذكور صُوَراً لبعض
الطائرات المعنيّة.
لإحدى تلك الطائرات أهميّة خاصة لبعض الناس في بوسطن،
إذ أنّها تحمل على ذَيلها شعار فريق بوسطن، «رد سوكس».
«رد سوكس» هو فريق البيسبول الذي لم يحرز الـ«وارلد
سيرين» (*World Series* – بطولة الولايات المتّحدة في لعبة
البيسبول) منذ ١٩١٨.
منذ سنتين خلت بلغ الـ«رد سوكس» البطولة وواجه فريق
«سانت لويس كاردينالز» (*St. Louis Cardinals*) في سانت
لويس، ميسوري.
خلال مراحل البطولة اضطر مدرّب «الرد سوكس»،
تيري فرانكونا،
الذهاب من ميسوري إلى بنسلفانيا لحضور حفل تخرّج ابنه
من الجامعة.
وقد تبيّن أن فيليب هـ. مورس،
أحد مالكي نادي «رد سوكس»، يملك طائرة من طراز غالفستريم
٥، بذَيل رقمه *N85VM*.
فيقوم بإرسال الطائرة لنقل فرانكونا من ميسوري إلى
بنسلفانيا.
بعدها بيوم واحد،
الطائرة عينها سوف تقلّ ماهر عرّار،
المواطن الكنديّ، السوريّ المولد، من مطار «جي إف كي»
(جون إف كينيدي) إلى الأردن في رحلة إلى سوريا حيث
سيمضي عشرة أشهر في بؤرة جحيم،
رهن الاعتقال والتعذيب.
قصّة عرّار قد تكون مألوفة بالنسبة لكم أيضاً
لكنّها قصّة تستحقّ أن تعاد مراراً وتكراراً.
في ٢٦ أيلول ٢٠٠٢
كان عرّار عائداً من إجازة عائليّة في تونس.
كان في طريقه إلى منزله في كندا، حيث يقيم.
قادته رحلته من تونس إلى زوريخ،
ومن زوريخ إلى مطار جون إف كينيدي في نيويورك،
حيث كان سيستقلّ رحلة أخرى إلى مونتريال.
في «جي إف كي»، توقفه سلطات الهجرة وتسلّمه إلى الـ«إف
بي آي» الذين سيعتقلونه ويستجوبونه طيلة عشرة أيام،
وذلك قبل أن يقوموا بتسليمه إلى سوريا وشحنه إليها ليجرى
تعذيبه هناك
يتمّ نقله في طائرة «غالفستريم ٥» برقم ذَيل *N85VM*،
تأخذه من نيويورك، إلى إيطاليا، فالأردن.
ومن عمّان يُؤخَذ بسيّارة إلى سوريا،
ويُسلَّم فور وصوله إلى أجهزة الأمن السوريّة التي تباشر
بضربه وتعذيبه، وتحتجزه طيلة عشرة أشهر.
هكذا، بعد الإفراج عنه، وصف عرّار محنته.
في الخامس من تشرين الأوّل ٢٠٠٣، بعد عشرة أشهر
وعشرة أيّام مضت على اعتقاله، وبفضل جهود جبّارة قامت
بها زوجته منية مازيغ، يُفرج عن عرّار ويعود إلى كندا.
قصّته هي أيضاً قصّة المواطن الألماني المولود في لبنان،
خالد المصري، صاحب القضيّة المعروفة في ألمانيا،
كما أنها قصّة ممدوح حبيب في أستراليا.
إنّها جميعها قضايا خطأ في الهويّة،
إنّها جميعها قضايا مدّعين عامّين مندفعين،
ومواطنين مذعورين
وسياسات تسلّط ملتوية وفاسدة، سياسات ترهيب وقتل
وتعذيب وخطف.
بدأتُ العمل على هذا المشروع منذ نحو عامين ونصف.

وبالتزامن مع قيامي بعرض هذه المواد للمرّة الأولى، في حزيران ٢٠٠٥، كانت قصص السجون والطائرات هذه قد بدأت تظهر في وسائل الإعلام الغربيّة والعربيّة.
أعتقد أن كلّ مَن قرأ صحيفة، أو استمع إلى تقرير إخباريّ خلال العام الفائت، يكون قد تسنّى له السماع عن السجون السرّية التي ليست سرّية تماماً، وعن الطائرات السرّية التي ليست سرّية تماماً.
بل أفضل من ذلك، أعتقد أن كلّ مَن قرأ صحيفة، أو استمع إلى تقرير إخباريّ خلال العام الفائت لن يكون آخر مَن يفاجأ بالسجون السرّية التي ليست سرّية تماماً
وبالطائرات السرّية التي ليست سرّية تماماً.
في أوقات مختلفة خلال العامَين المنصرمَين
رحت أتمنّى لو أن العمل على جمع هذه المواد وعلى توليف هذه القصص، كان أكثر صعوبة.
«إنّه في غاية السهولة»، بقيت أردّد في نفسي.
«مليارات من الدولارات أُنفقت على أجهزة الاستخبارات، ليأتي فنّان بعد ذلك، وسيلته الإنترنت ولديه بعض الوقت الكافي، فيكون قادراً على كشف كلّ هذا؟
هذا غير ممكن.»
في آخر الأمر فقد تحوّل الشكّ إلى جنون ارتياب.
إذ صرت مقتنعاً بأن المعلومات التي كنت أجمعها، كانت معلومات مدسوسة لي.
لم أكن أنا الذي يعثر عليها. بل كانت هي التي تعثر عليّ.
كنت متأكّداً من أن ثمّة ما يسمح لي بالوصول إلى المعلومات،
إلى الداتا
التي تعدّ نفسها بنفسها في ملّف *power point*
فتتشكّل قصة لا شائبة عليها،
قصّة قد يكون من الممكن استيعابها، بالقدر نفسه من التناقض والمتعة والضجر،
من قِبَل جمهور ودّي،
أو على الأرجح،
كما اكتشف مع مرور الوقت،
من قِبَل جمهور يكاد يسأم ممّا يسمعه والذي قد يكون صادقاً على الأغلب،
لكنّه منقوص بشكل فادح
فارغ
مكتف بنفسه
ومنحاز كلّياً:
كحال ما يوجّهه الليبراليّون التقليديّون، وآخرون ممن همّ أقل ليبراليّة، من انتقادات لاذعة للإدارة الأميركيّة ولسياساتها في الحرب على الإرهاب.
وكما ذكّرني مؤخراً صديقي توم:
«هل ثمّة ما هو أكثر رواجاً من هذا»،
في الحقيقة فقد ذهب توم إلى ما هو أبعد، ليقول:
«هلّ ثمّة ما هو أكثر رواجاً من القيام بإبراز التناقضات الموجودة في قلب حرب الإدارة الأميركيّة على الإرهاب وإظهارها للعلن؟
هلّ ثمّة مشكلة في افتراض أن استمرار هكذا أمور (عمليّات التعذيب والخطف) هو فقط نتيجة عدم معرفة العدد الكافي من الناس بها؟ قال لي.
ماذا لو أن فاعليّة هذه السياسات لم تكن نتيجة عدم القيام بمساءلتها بالشكل الكافي؟
ماذا لو أن فاعليّة هذه السياسات لم تكن نتيجة عدم قيام أحد بتكليف نفسه عناء إظهار قُصر نظرها والخلل في تركيبتها؟
ماذا لو أن هؤلاء الذين يمارسون الخطف والتعذيب اليوم يعتمدون على الوضوح وعلى كشف ما يفعلونه للعلن، وذلك كجزء ممّا يقومون به وكفصل منه؟
بكلام آخر،
ماذا لو أن هذه الممارسات تستطيع الاستمرار اليوم لأنّها مرئيّة بوضوح بالغ،
لأنّها تُبثّ حيّة،
لأنّ التنبؤ بها ممكن تماماً،
والحقيقة، فإن الإعلان عنها قد تمّ مسبَقاً.»
إلى ذلك، سألني توم هازئاً:
«هل صدّقت بالفعل أنّه ما زال يمكن حمل المسؤولين الرسميّين على الخجل من خلال كشف النقاب عمّا يحصل من ممارسات تُرتكَب في العلن، وليس بمنأى عن الأنظار؟
هل تؤمن فعلاً أن قصّة أخرى، أو صورة، أو تحقيقاً صحافياً آخر مقنّعاً على شكل محاضرة، أو عرض، أو عمل فنّيّ (أو أيّ شيء آخر)، قد يستوقفك أنت وآخرين؟
قد يجبرك، أنت وآخرين، على الإقلاع عن هزّ كتفَيْك استهجاناً بلامبالاة؟
هل بوسعك، ولو لثانية واحدة، الإقرار بأن إيمانك بقوّة الصورة والكلمة، لم يعجز فقط عن وقف التعذيب الذي ترعاه الدولة، بل قد يكون، في الحقيقة، قد ساهم في منع وقفه!»

ينبغي أن أقول لكم بأنه فاجأني بقوله هذا!
لا بدّ أنني كنت مؤمناً بشيءٍ ما، لقضاء سنتين في اقتفاء أثر الشركات التي يملكها فيليب كوينكانون
ولأحاول معرفة كمّ واحداً من الأسماء الثلاثمئة والخمسة والعشرين، التي سُجّلت مقرونة بذاك العنوان البريديّ في أرلينغتون ـ في. إي، إن كان لها بالفعل عناوين سكنيّة؟
لكن إيماناً بماذا؟ لم أعد أعرف،
وأمام حيرتي وحال الخوف الذي اعتراني، أضاف توم، أخيراً:
«ألم تقف هناك في موقف السيارات عام ١٩٨٢، أمام منزل أمّك، حيث شاهدت التدمير الإسرائيليّ لبيروت الغربيّة وقمت بتصويره؟
ألم تقف هناك أمام منزل أمّك الفلسطينيّة، مستسيغاً الدمار الذي كان يحلّ بمنظمة التحرير وبالفلسطينيّين واللبنانيّين المقيمين في ذلك الجزء الذي ليس لك من بيروت؟»
كنتُ أدرك أن توم كان ذكيّاً،
لكنّ الذي لم أدركه هو أنه قد يكون لئيماً أيضاً.
تحت وطأة الاعتداء والمزيد من الهلع، أجبت باضطراد:
«أجل، لقد فعلتها.
لكنّي لن أفعلها ثانية.»
تلك لم تكن الحقيقة كاملةً.
لبرهة الآن، كنت أحاول تذكّر اليوم الذي غادرت فيه لبنان للمرّة الأخيرة في الصيف الماضي.
أذكر أنني غادرت على متن السفينة، مرّة أخرى.
أذكر القصف في أوّل المساء من ذلك اليوم الصيفيّ الجميل حين ودّعاني أبي وأختي على عجل.
أذكر التقاطي للصُوَر من على متن سفينة البحريّة الأميركيّة التي كانت تقلّني وآخرين إلى قبرص.
أذكر وصولي إلى ليماسول (أو هل كانت لارنكا؟) وقيامي بتظهير هذه الصورة ـ مسروراً بالنتيجة التي وفّرتها كاميرتي الرقميّة الجديدة.
أذكر، على نحو غائم، ليلتي الأولى في بالتيمور، في الولايات المتّحدة،
حيث حطّت طائرة الرحلة التي نظّمتها وزارة الخارجيّة الأميركيّة
وحيث تمّ إعطائي «بزنس كارد» يدعوني والآخرين إلى التصريح لدى المسؤولين الأميركيّين عن أشخاص مشبوهين كنّا قد صادفناهم في لبنان.
مؤخرّاً، وجدت تاريخ ذلك اليوم.
في جواز سفري العائد إلى تلك الفترة
صفحة ١٢.
١٠ أيلول ٢٠٠٦
قبل تسعة أشهر تقريباً.
كان ذلك بعد مضيّ واحد وعشرين يوماً على نهاية الاجتياح الإسرائيليّ الأخير للبنان
الاجتياح الذي كان لي مرّة أخرى أن أشاهده وأصوّره.
شاهدت الجيش الإسرائيليّ وهو يقتل ويحاول تدمير شمال وشرق وجنوب لبنان،
بهدير ٤٠٠٠ صاروخ وقذيفة في اليوم
مستهدفاً الخطوط الجوية والمرافئ اللبنانية
١٥٠ جسراً،
٣٠,٠٠٠ مسكن.
٦٠٠ كيلومتر من الطرق،
محطّات توليد الطاقة،
المصانع،
المستودعات،
السدود،
محطّات التلفزة والإذاعات،
المستشفيات،
سيارات الإسعاف،
مراكز الدّفاع المدنيّ،
المدارس،
المساجد،
الكنائس،
و٨٠ كيلومتراً من شاطئ البحر.
أرجوكم لا تدخلوني في نقاش حول مَن كان البادئ هذه المرّة.
كنت أتساءل مؤخّراً إن كان عليّ إدخالكم في نقاش حول ما إذا كان حزب الله ولبنان يستحقّان كلّ ما جرى، هذه المرّة.
وقد قررت عكس ذلك،
لأنني كنت خائفاً من أن أحملكم على الضحك،
ولأنّي، كصديقي جلال، كنت خائفاً من أنّكم لو ابتدأتم بالضحك فلن يكون بوسعكم التوقّف.
كنت خائفاً من أن تموتوا من الضحك،
كما كنت على وشك أن أفعل عندما استجوبتني الـ«إف بي آي»

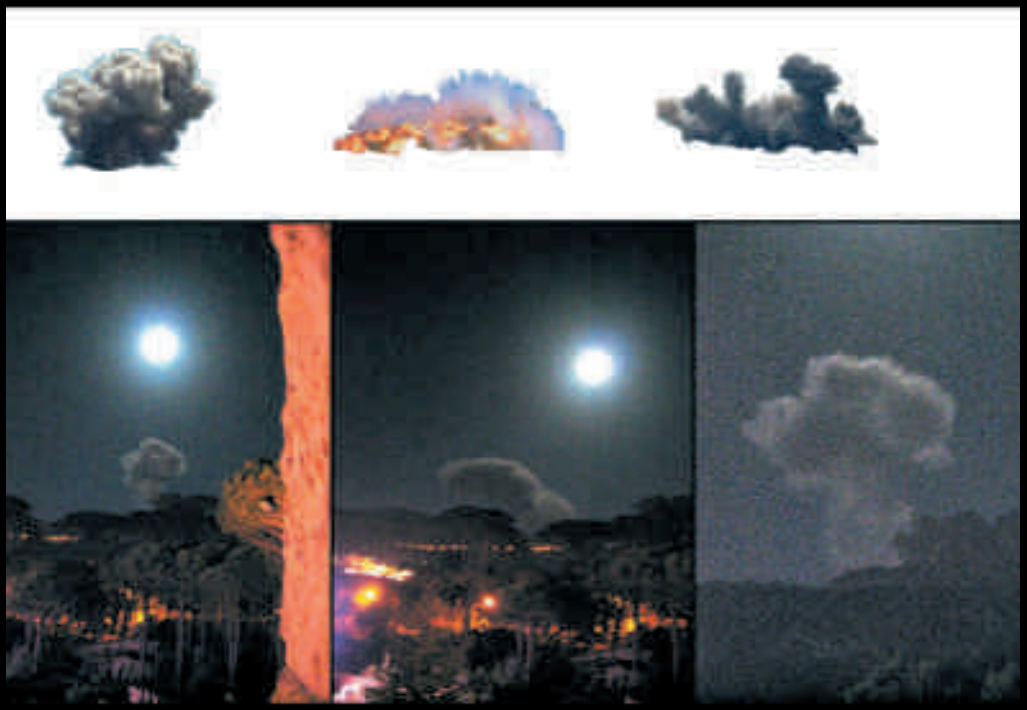
PASSPORT

12
13
USA



كما كنت على وشك أن أفعل عندما حادثت ستيف كورتز وماهر عرّار.
كما أسلفت آنفاً، هذا العرض هو فقط جزء أوّل من مشروع قد يستمرّ، وهو على الأرجح سيفعل ذلك.
في هذه المرحلة، ما احتجته فقط هو فرصة
ما احتجته هو التقاط أنفاس
وما يجدر ذكره هو أنني، بعد كلّ هذا، لم أعد متأكّداً من المنحى الذي سيأخذه هذا المشروع.
كما قلت سابقاً،
سأبقى هنا على المسرح طيلة ١٥ إلى ٢٠ دقيقة إن كان ثمّة من يريد مقابلتي والتحدّث معي وجهاً لوجه.
أودّ شكركم على ما أظهرتم من صبر
أتمنّى لكم ليلة هانئة.
شكراً

وليد رعد
فنّان وسائط، وأستاذ مساعد في الفنّ في كوبر يونيون، نيويورك. تتضمّن أعماله الڤيديو والتصوير الفوتوغرافيّ والمقالات الأدبيّة. عرض أعماله في دوكومنتا ١١، بينالي البندقيّة، بينالي ويتني، ومهرجانات عديدة أخرى في أوروبا والشرق الأوسط وأميركا الشماليّة. وهو من مؤسّسي مجموعة الأطلس (www.theatlasgroup.org) وعضو في المؤسسة العربيّة للصورة (www.fai.org.lb).



محاورات فنّانين

الهويّات المركَّبة والهلع على الأمن القوميّ، نَعيم مُهَيْمِن / المجموعة المرئيّة

إناماليما سيكارانغ (٦٥ الآن). أعتبرها مسألة شخصيّة. لا أخاطب جداراً، ناديا بامادحاج

«ما شعوركم كونكم مشكلة؟»، يعاد توجيهه إلى السكان الجدد.

فتيشية مانولو بلانيك (Manolo Blahnik)

تتشارك الحالات التي تستقطب الاهتمام الوطنيّ في «الحرب على الإرهاب» نمطاً محدّداً: فممارسات الاعتقال في سجون أبو غريب وغوانتانامو، والإجراءات القضائيّة المرافقة للأحكام الاستثنائيّة الصادرة في هذا الصدد والكفيلة بجذب انتباهنا تماماً كما أفلام الرعب، قد سرقت الأضواء إلى الآن. لكن غالبيّة حالات الاعتقال التي استوقفتنا كانت أكثر بساطة: توقيف سائق تاكسي لتجاوزه الإشارة الحمراء، والتدقيق الروتينيّ[٦] في أوراق هجرته الذي يكشف أن دخوله البلاد «غير شرعيّ». بيد أن الولاية محقّة في أن تبعد شخصاً كهذا من البلاد، ويجوز للدعوى أن تتّخذ صفة العاجلة إذا تبيّن أن هذا الشخص قد وفد من أحد البلدان «المشبوهة». ولا تندرج هذه الحالات ضمن أيّ خطاب شامل ذات أهمّية. وقد تطرّقنا إلى الإستقصاء عنها تحديداً لأنها كانت غائبة حتى في الخطاب الثقافيّ المضادّ للمقاومة.

كان للإعلانات التي تحتلّ المجالات العامّة في المدينة وتفرض نفسها علينا تأثير على عملي الخاص. فالإعلانات الضخمة لحملة غاب *GAP* للنمط الأميركيّ العصريّ *Casual, Fresh American Style* التي تبرز الممثّلة ساره جسيكا باركر المشاركة في مسلسل *Sex and the City* منتعلة حذاء مانولو بلانيك[٧]، حملت مجموعتنا على التفكير في تمثيلات السكّان للمهاجرين، المختزَلة في صُوَر الرُخَص التجاريّة لبيع الصحف والفاكهة، أو رُخَص سائقي سيارات الأجرة التي يلصقوها على الحاجز الزجاجيّ الضبابيّ المخدّش في تلك السيّارات – وهي صُوَر منمنمة مغبّشة، يتعثّر المرء بها. وللردّ على هذه التمثيلات، اخترنا إدراج أشخاص استهدفتهم عمليّات «الكنس» الأمنيّة في صُوَر حملة *GAP Americana* الضخمة. وكانت الأشكال التي استعملناها أوّلاً صُوَراً جداريّة (بعنوان الأسلوب الأميركيّ العصريّ *Casual, Fresh American Style*)، ثم أخذنا نلجأ إلى النصوص (بعنوان نحن واحد، ولكن هل نحن واحد حقاً؟ *Nahnu Wahaad, But Really Are We One?*، وهو عبارة عن صناديق مضاءة من الداخل)، لننتقل أخيراً إلى توليفات من صُوَر ونصوص (بعنوان يومَ لم يكن العثور على مترجم ممكناً *When An Interpreter Could Not Be Found*، وهي سلسلة صُوَر جداريّة). وقد دفعنا وجود محامين وناشطين في مجموعتنا إلى الاعتماد على الكتابة بشكل أساسيّ في أعمالنا بما في ذلك عملنا على قوانين محدّدة بعنوان: «محلّفون حصيفون، أو كيف تقرأ القانون»، وهي صورة جداريّة. شعرنا بأنه علينا أن نركّز على «الوقائع الجامدة»، كي لا يقارب الجمهور عملنا باعتباره مجرّد «بروبغاندا».

المواطنون الصالحون سجناء مطيعون

قامت المجموعة بدراسة حثيثة لقضيّة اعتقال الأميركيّين المتحدّرين من أصل ياباني إبّان الحرب العالميّة الثانية كنموذج محتمل لاستيعاب الديناميّة الحاليّة. وتكشف النظرة الدقيقة إلى

«نحن واحد، لكن هل نحن واحد فعلاً؟»
مجموعة المرئي / نعيم مهيمن، أناندا روب روي
صندوق مضاء من الداخل مع الأرز، ٨×٢×١ إنش، ٢٠٠٥ (المصدر: أسماء معتقلي ما بعد ١١ أيلول من مؤسّسة سياسات الهجرة)

(٤) مينوتمن Minutemen هي منظمة ناشطة تأسّست في نيسان ٢٠٠٥ على يد مجموعة من الأفراد في الولايات المتّحدة الأمريكيّة لمراقبة الحدود الأمريكيّة – المكسيكيّة منعاً لتوافد مهاجرين غير شرعيّين مع أنها توسّعت لتشمل الحدود الأمريكيّة – الكنديّة أيضاً. وقد أطلق هذا الإسم في الأساس على عدّة وحدات عسكريّة أميركيّة حاربت في خلال الثورة الأمريكيّة. أما مؤسّس المجموعة فهو جيم جيلكرايست الذي يعيش على بعد ٥٠ ميلاً شمالي الحدود الأمريكيّة – المكسيكيّة في كاليفورنيا. http://en.wikipedia.org/wiki/The_Minuteman_Project_Inc Gilchrist, Jim, Corsi, Jerome R. and Tancredo, Tom, Minutemen: The Battle to Secure America>s Borders, World Ahead Publishing, 2006

(٥) «شمامسة الدفاع والعدالة» هي مجموعة مسلّحة من الأفرو – أمريكيّين ناضلت في سبيل الحقوق المدنيّة في ولايات الجنوب الأمريكيّ. وتأسّست في تشرين الثاني ١٩٦٤ بهدف حماية الناشطين في مجال الدفاع عن الحقوق المدنيّة، بمواجهة ممارسات كوكلوكس كلان العنصريّة.

(٦) بات يسمح اليوم لشرطة الولاية القيام بعمليّات تدقيق في المهاجرين، وهذا تجديد آخر من آثار الحادي عشر من أيلول.

(٧) www.shoeblogs.com

الهويّات المركّبة والهلع على الأمن القوميّ

نَعيم مُهَيْمِن / المجموعة المرئيّة

المجموعة المرئيّة هي مجموعة فنّانين وناشطين تلاقوا في العام ٢٠٠٤ للنظر في النزاع القائم بين ارتفاع الطلب على الهجرة من جهة، والتعريفات للهويّة القوميّة، والوطنيّة، و«الولاء» من جهة أخرى. فمنذ العام ٢٠٠١، تتصاعد التوتّرات بين المهاجرين والمشروع القوميّ الشمال أميركيّ. ويلامس أحد مجالات بحثنا ما طرأ من إجراءات أعقبت هجمات الحادي عشر من أيلول ٢٠٠١ منها التصنيف العرقيّ للسكّان *(racial profiling)* واحتجاز مهاجرين لقسم كبير منهم أصول عربيّة أو جنوب آسيويّة.

في المدن الحديثة، يكون المهاجرون حاضرين في كلّ مفصل من الحياة اليوميّة. ففي مدينة كنيويورك، هم الذين يقودون سيارات الأجرة، ويقدّمون لنا القهوة، وينظّفون طاولات مطاعمنا، ويعملون في المطابخ، ومنهم نبتاع صحفنا. وفي بيروت أيضاً، يمتهنون أعمال التنظيفات، والعناية بالأطفال، كما يعملون في مجالَي الحراسة والبناء. وكمؤدّين بارعين لهذه الأدوار، فهم حاضرون حضوراً وثيقاً في فضاء حياتنا الحسّية، ولكنهم غائبون عن وعينا – لا نعرف من أين جاؤوا تحديداً، ونجهل قصصهم. ولا يصبح حضورهم جلياً «ككلايا نائمة» إلا حينما يُعتقلون.

الواقع أن الرغبة في تحديد «الخوَنة» داخل الحدود الأميركيّة يعود إلى زمن بعيد. فقد شهد القرن الماضي سجن مواطنين أميركيّين من أصل ألمانيّ في خلال الحرب العالميّة الأولى[١] ومواطنين أميركيّين من أصل يابانيّ في خلال الحرب العالميّة الثانية[٢] بصفتهم «مخرّبين محتملين»، فضلاً عن احتجاز بعض المهاجرين إثر الذعر الذي أثارته متفجّرات الفوضويّين في العام ١٩١٩، وإعدام الجاسوسَين السوفياتيّين المشتبَه بهما جوليوس وإثيل روزنبرغ، وظهور «الرعب الأحمر»[٣] بقيادة جوزف مكارثي، وصعود لجان الأمن الأهليّة الحدوديّة المسمّاة مينوتمن (*Minutemen*)[٤] وبالمقابل، أدّت تلك الممارسات إلى ظهور مجموعات مضادّة شأن «شمامسة الدفاع والعدالة» (*Deacons for Defense and Justice*)[٥] وحزب «الفهود السود» الأفرو – أميركيّ الذي نشط في أواخر الستينيات وطيلة السبعينات في الولايات المتّحدة ونادى بالحقوق المدنيّة للسود وحثّهم على الدفاع عن أنفسهم. أما اليوم، فبات السؤال الذي وجهه و. إ .ب دوبوَا للأفرو – أميركيّين يوماً،

(١) www.foitimes.com

(٢) Hayashi, Brian Masaru, Democratizing the Enemy: The Japanese American Internment, Princeton University Press, 2004

(٣) ساد الرعب الأحمر الثاني إبّان حكم جوزف مكارثي بين العامين ١٩٤٧ و١٩٥٧، وهو يعبّر عن مخاوف أخذت تتصاعد مع اختراق شيوعي تجسّسي، ما أدّى إلى حملات تحقيق عدائيّة، تضمّنت مظاهر تصنيف (الشبهة الحمراء) وإعداد لوائح سوداء، وسجن، وترحيل بحقّ أشخاص اشتبه باعتناقهم الشيوعيّة أو عقائد يساريّة أخرى. للمزيد من المعلومات: Fried, Richard, Nightmare in Red: The McCarthy Era in Perspective, Oxford University Press, 1991

وحتى الليبراليّين يبدون اليوم متخلّفين عن مساندة حقوق المهاجرين الذين لا يملكون وثائق شرعيّة. وما إن نعرض هذا المشروع حتى نسمع بانتظام شخصاً من الجمهور يقول: «قد لا يكون هؤلاء الأشخاص إرهابيّين، ولكنهم خالفوا القانون بوجودهم بصورة غير شرعيّة». وما إن تنبجس كلمة «غير شرعيّ» حتّى يتوقف الحوار.

إن النقاش حول الهويّة الوطنيّة ـ المركّبة أو غيرها ـ مشحون جداً في أمريكا الشماليّة وأوروبا. وفي هذا السياق، تعدّ مسائل «الولاء»، و«الإنتماء»، و«القِيَم الجوهريّة» واضحة في مستندات كاختبار «الإنتماء البريطانيّ» *(Britishness)*[٨]. فقد عاد اختبار «الكريكت»[٩] الذي وضعه السياسيّ البريطانيّ نورمان تيبيت بصُوَر وأشكال مختلفة. وقد ترافقت الأفكار المطروحة فيه بمقاومة ناشطة برزت في تعليقات أحد قرّاء موقع بي بي سي الإلكترونيّ على اختبار «الإنتماء البريطانيّ» التي وجّهها على شكل أسئلة تهكّمية: «على أيّ جهة يجب أن ترسي الباخرة؟ أي أجناس من الكلاب تفضّل الملكة؟ إذا اصطدم شخص بك، فهل تعتذر منه؟»[١٠]

وأحياناً ما تكون ردود مماثلة أكثر فعاليّة للهجوم المضادّ من الغضب البار.

الرجل غير المرئيّ

مؤخراً، بدأت بملاحظة التغييب اللافت للمسلمين السود في النقاش الدائر حول الأمن. فالأفرو – أميركيّون يشكّلون ٤٠٪ من مجموع السكّان الأميركيّين المسلمين، وهم أكثر الجماعات إقبالاً على اعتناق الديانة الإسلاميّة في السجون. وبالمقابل، لا يمثّل المسلمون العرب سوى ١٢٪[١١]، فيما يسجّل الآسيويّون الجنوبيّون نسبة ٢٤٪. وتشكّل هذه النسب هرماً مقلوباً يبرز المخاوف القوميّة من «طبيعة» «المسلمين الأميركيّين». بيد أن التفاوت بين الإحصائيّات والترويج الإعلاميّ المفرط لها محيّر جداً، ولا سيّما إذا ما نظرنا إلى تاريخ المواقف العنصريّة المتزمّتة والجوهرية من الجريمة. فعقب حادثة الإغتصاب السيّئة الذكر التي نفّذتها عصابة من الشبّان في منتزه سنترال بارك سنة ١٩٨٩[١٢]، أُدخل طقس «التوحّش» الذي يمارسه الذكور السود إلى المعجم. وما كان من هذه الحادثة إلا أن أجّجت خطابة عنصريّة استُعملت فيها عبارات من

(٨) News.bbc.co.uk/2/hi/uk_news/magazine/3077964.stm

(٩) في العام ١٩٩٠، قال تيبيت إن الاختبار الحقيقيّ لـ«بريطانيّة» البريطانيّين الآسيويّين يكمن في مدى تهليلهم للهند / باكستان أو لإنكلترا في مباريات الكريكت. وقد قال أيضاً: «إذا كانوا يرغبون في تغطية وجوههم وعزل أنفسهم عن بقيّة المجتمع ويرفضون ثقافتنا إلى هذا الحدّ، فأنا لا أفهم لماذا يريدون أن يكونوا هنا أصلاً. لعلّه من الأَولى بهم أن يرحلوا إلى بلدانهم.» (Private Eye, No. 1170, October 2006). بعد تفجيرات لندن في تموز ٢٠٠٥، نالت آراء تيبيت شعبيّة أوسع واعتبر الكثيرون أن الحوادث جاءت تصديقاً لكلامه.

(١٠) تعليقات قـرّاء موقع بي بي سي الإلكترونيّ على بنود جديدة موصوفة في الحاشية رقم ٩.

(١١) ٦٢٪ من الأمريكيّين العرب هم من المسيحيّين، و١٣٪ منهم لا يعلنون انتماءهم الدينيّ.

(١٢) في العام ١٩٨٩، اعتُقل خمسة فتيان مراهقين سود جراء اغتصابهم الوحشيّ لموظفة في مصرف استثمار كانت تركض في منتزه سنترال بارك. وقد أضحت الحادثة محور صرعة إعلاميّة إذ اخترعت وسائل الإعلام لفظة «التوحش» لوصف طقس خيالي يمارسه المراهقون السود المتفلتون في المدينة. وفي العام ٢٠٠٢، بُرئ الفتيان الخمسة وأُفرج عنهم بعدما اعترف ماثيو رييس بأنه المغتصب الحقيقيّ.

دعاوى أربعة أفراد (دعوى هيراباياشي ضدّ الولايات المتّحدة (١٩٤٣)؛ ودعوى ياسووي ضدّ الولايات المتّحدة (١٩٤٣)؛ ودعوى كوريماتسو ضدّ الولايات المتّحدة (١٩٤٤)؛ ودعوى إيكس بارت إندو ضدّ الولايات المتّحدة (١٩٤٤)، عن أن هذه القضية مثّلت تحدّياً مباشراً لحقّ حكومة الولايات المتّحدة باعتقال مواطنين في خلال الحرب العالميّة الثانية. إلا أن هؤلاء الأفراد الأربعة كانوا الوحيدين الذين اعترضوا على اعتقالهم في المحكمة، فيما سعى مئات الآلاف من اليابانيّين–الأميركيّين إلى التصرّف كـ«مواطنين صالحين» بذهابهم إلى معسكرات الاعتقال من دون الاحتجاج. ومع أن قضيّة أولئك الأربعة قد بلغت المحكمة العليا وأن الحكومة قد اعتذرت أخيراً عن الاعتقالات الجماعيّة ودفعت تعويضات للمعتقلين السابقين، إلا أن حكم المحكمة العليا لم يُبطل القانون الذي لا يزال يَجيز للحكومة، بعد مرور ستين عاماً على هذه القضيّة، اللجوء إلى اعتقالات جماعيّة إذا ما رأت أن الظروف السائدة تندرج في إطار «زمن الحرب» أو «الطوارئ القوميّة»، وإذا ما اعتَبرت أن جماعة محدّدة تشكّل خطراً على الأمن القوميّ.

إن إلقاء الضوء على الحالات التاريخيّة المشابهة وغيرها، لأمر في غاية الأهميّة. فغالباً ما تنطوي المخيّلة المسلمة على رواية ضحيّة تبالغ في التشكّي إلى حد تخيّل أن عمليّة التصنيف العرقيّ، والعزل، والحجر في الغيتوهات لا تقع إلا «معنا»، أيّ مع المسلمين. ونحن بصفتنا فنّانين ملتزمين بتقويض التفكير الجماعيّ، نشعر بأنه من الضروريّ أن نبرز الصلات بين الأزمة الحاليّة (مع المسلمين) والظروف التي مرّت بها جماعات أقليّة أخرى على امتداد التاريخ الأميركيّ.

أخفقت في اختبار الكريكت

طرأت تغيّرات بعيدة الأثر على القوانين التي تطال المهاجرين، ولكن التغيّرات في المواقف ووجهات النظر تساويها خطورة وقد بدا ذلك جلياً في التحوّل التكتيكيّ في استخدام لجان الأمن الحدوديّ الأهليّة من أمثال ميونتمن للأدوات. فبات يحقّ للمصابين برُهاب الأجانب بأن يعتبروا أنفسهم «وطنيّين بامتياز» يبتغون «حماية» الحدود القوميّة. ويدور الكثير من هذا الخطاب حول مفهوم «الشرعيّة»،

«نحن واحد، لكن هل نحن واحد فعلاً؟»
مجموعة المرئي/ نعيم مهيمن، أناندا روب روي
مطبوعة ٨×٢ إنش، ٢٠٠٥
(المصدر: أسماء معتقلي ما بعد ١١ أيلول من مؤسّسة سياسات الهجرة)

يخصّ الأفرو – أميركيّ المسلم، فوضعه معقّد لأسباب عدة. أوّلاً، أنت لا تستطيع أن تعرف إذا ما كان من السكّان الأصليّين أو «الوافدين الجُدد» أو «الغرباء»، لذلك تخفق فكرة تشديد الأمن بتضييق الحدود وزيادة عمليّات الترحيل. ومن شأن «القيود القاسية الجديدة» التي خضع لها عضو منظّمة الفهود السود إلدريدج كليفر في العام ١٩٦٨ أن تحاكي قوائم «منع السفر بالطائرة»[١٩] اليوم:

١) «كان عليّ ألا أتجاوز منطقة قطرها سبعة أميال؛ وتحديداً، ألا أعبر جسر باي بريدج *Bay Bridge*.

٢) كان عليّ أن أتجنّب التصريح أو القيام بأيّ عمل قد يؤدّي إلى ورود اسمي في الأنباء طيلة الأشهر الستّة المقبلة؛ وتحديداً، ألا يظهر وجهي على أيّ شاشة تلفزيونيّة.

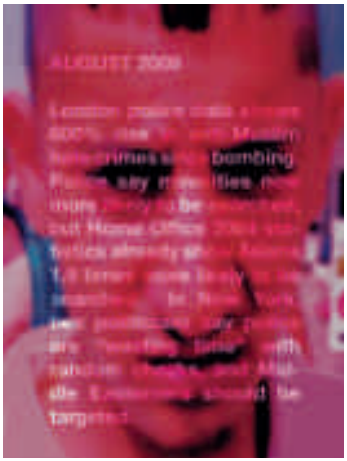
٣) كان عليّ ألاّ ألقي المزيد من الخُطَب.

٤) وكان عليّ ألاّ أتقدّم بأيّ كتابة نقديّة بحقّ «دائرة العقوبات» في كاليفورنيا أو أيّ سياسيّ من هذه المدينة. وجملة القول إنه كان عليّ أن أؤدّي دور الميّت، وإلا أُرسَل مجدداً إلى السجن»[٢٠].

هذه بعض السوابق التاريخيّة المشابهة التي تعقّد الصورة الواضحة، وتصدّ محللّي الإعلام والإرهاب.

تمثيلات المهاجرين وإشكاليّاتها

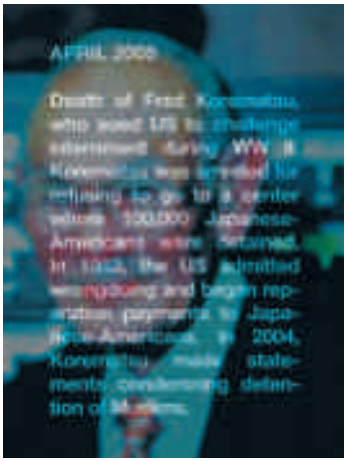
في إنتاج الصُوَر، غالباً ما تبرز الرغبة في إدراج تجربة الكاتب في إطار العمل الذي يؤدّيه. وقد أراد بعض أفراد الجمهور أن يرى في المجموعة المرئيّة ممثّلاً للجماعة الأكثر استضعافاً – أيّ المهاجرين و/أو المسلمين. وهذا التعريف لا ينطبق من الناحية الموضوعيّة على أعضاء المجموعة كافة. وهو وإن انطبق عليها،

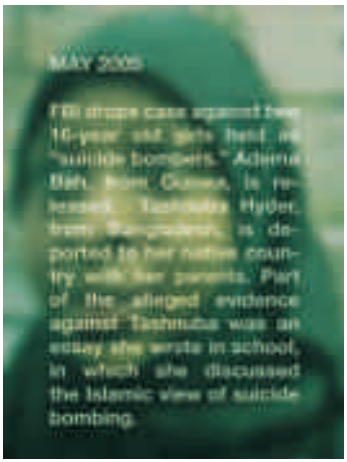


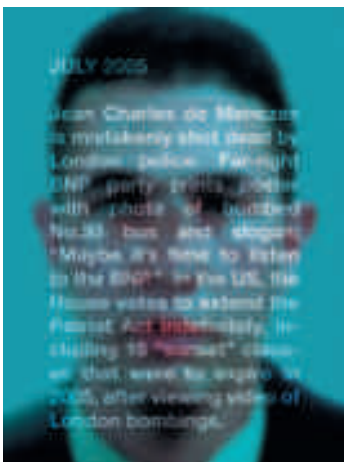
«يوم لم يكن العثور على مترجم ممكناً»
مجموعة المرئي/ نعيم مهيمن، أناندا روب روي من مجموعة مؤلّفة من ٤٥ صورة عُرضت على النافذة، ٢٠٠٥–٢٠٠٦

(١٩) «قائمة منع السفر» هي قائمة وضعتها حكومة الولايات المتّحدة، وتتضمّن أسماء الأشخاص المحظور عليهم السفر على متن طائرة تجاريّة داخل الولايات المتّحدة. وتدعم هذه القائمة إجراء اختيار التفتيش الأمنيّ الثانويّ المعروف بـ SSSS الذي يُخضع المسؤولون بموجبه المسافرين المحتملين لتفتيش إضافيّ.

(٢٠) Eldridge Cleaver: Post-Prison Writings and Speeches. A Ramparts Book, Random House, NY, 1969 http://www.mindfully.org/Reform/Cleaver-33-Years-Old19apr68.htm







قبيل «قطعان الذئاب الضاريّة»، و«وحوش في المنتزه» (بيتر بريميلو الذي اعتدى على المهاجرين أيضاً)[١٣]، فضلاً عن عبارات «الضواري الفائقة» وتأثير «القمر البدر» للإشارة إلى المذنبين المُشتبه بهم. وقد كتب الصحافيّ بيت هاميل في جريدة نيويورك بوست أن المغتصبين «قدموا إلى وسط المدينة من عالم المخدّرات، والرعاية الاجتماعيّة، والأسلحة، والسكاكين، واللامبالاة، والجهل. قدموا من أرض لا آباء فيها.»[١٤] ومقابل ما شاهدناه من هستيريا إعلاميّة يومها، يسود اليوم ضبط النفس وتقنين المواقف العنصريّة في تغطية أيّ حادثة إرهابيّة يكون للمسلمين السود صلة بها.

في خلال حادثة القنّاصة في واشنطن العاصمة[١٥]، أدلى المحرر في ناشيونال ريفيو أونلاين جوناه غولدبرغ بالتنبّؤات الواثقة التاليّة حول خلايا القاعدة: «هذا جزء من هجوم الخريف، إلى جانب الاعتداءات في الكويت وقبالة ساحل اليمن. من الواضح أننا لن نعلم الحقيقة علم اليقين. ولكن ما أراه أشدّ إقناعاً هو إمكانيّة أن يكون الفريق مؤلّفاً من رجلَين، ما يترك لديّ انطباعاً بأنه عمل محترفين ماهرين»[١٦]. كان أحد القنّاصة، جون ألن محمد، مسلماً، ولكنه لسوء الحظ أميركيّ من أصل أفريقيّ، ومقاتل سابق في حرب الخليج. وقد لوحظت حالات مماثلة في خليّة بورتلاند[١٧] التي كان المنتمون إليها جميعهم أفرو – أميركيّين ولكنها لم تفضِ إلى أيّ إفراط إعلاميّ في النقاش على الخطوط العنصريّة.

إن خطاب الإرهاب الحاليّ يرى في الأسماء، واللهجات، ودرجة الإندماج، مؤشّرات تفيد بما إذا كان «الوُغز» *(wogs)*[١٨] يسعون وراء لقمة عيشهم أو إلى تفجير مركز التجارة العالميّ. أمّا بما

(١٣) عنوان مقالة لـ بيتر بريملو الذي هاجم المهاجرين في كتابه: Brimelow, Peter, Alien Nation: Common Sense About America's Immigration Disaster, Harper Perennial, 1996

(١٤) Hamill, Pete, «A Savage Disease>, New York Post, April 23, 1989

(١٥) في خلال ثلاثة أسابيع من تشرين الأول ٢٠٠٢، قُتل عشرة أشخاص وجُرح ثلاثة على يد قنّاصة كانوا يُطلقون النار على الناس في مواضع عدّة من منطقة بلتيمور واشنطن.

(١٦) National Review Online,, October 12, 2002www. nationalreview.com

(١٧) يشار إليها أحياناً باسم «بورتلاند سفن» «The Portland Seven» التي تضم باتريس لومومبا فورد، جفري ليون باتل، أوكتوبر مارتينيك لويس، محمد إبراهيم بلال، أحمد إبراهيم بلال، حبيس عبدالله الصعوب، وماهر «مايك» هواش. وقد أُلقي القبض على هؤلاء في بورتلاند في العام ٢٠٠٢ وأُدينوا بارتكاب ١٥ جرماً منها التآمر من أجل شنّ الحرب على الولايات المتّحدة، والتآمر لتأمين الدعم الماديّ والموارد للقاعدة.

(١٨) تسمية تحمل عدّة معانٍ، تكون تحقيريّة أحياناً، وتُطلق عامّة على الهنود، والمتحدّرين من بلدان البحر المتوسّط، وشمال أفريقيا، والشرق الأوسط.

نعيم مهيمن / مجموعة المرئي

نعيم مهيمن، فنّان وناشط يعمل بين داكا ونيويورك. أسّس مجموعة المرئيّ، وهي مجموعة من الفنّانين الناشطين المسلمين وغير المسلمين، يسعون إلى مناهضة التضليل وفضح الصُوَر المشوّهة والمختزَلة التي تنشرها وسائل الإعلام والحكومات. «مفقود في أميركا» (www.disappearedinamerica.org) هو مشروع عملت عليه المجموعة بعد ١١ أيلول ٢٠٠٣، ويتناول مسألة الهويّات المركّبة والملع على الأمن القوميّ ورهاب الإسلام. تتألّف «مجموعة المرئيّ» من أيمارا لين، دونا غولدن، جوش نيموي، أناندا روب روي، فيفيك بالد، كريستوفر دان – برغمان، وغيرهم. للمزيد من المعلومات: www.shobak.org

فلا بدّ لامتيازاتنا الطبقيّة، والمواطنيّة، والعلائقيّة أن تحرص على تذليل المخاطر التي قد تعترضها، في حين أن الاستضعاف الجماعيّ إنّما ينجم أكثر ما ينجم عن اختلافات المواطنيّة (الجنسيّات) والمكانة الطبقيّة. وفي هذا الإطار، قال رئيس تحرير مجلة نيوزويك إنترناشونال *Newsweek International* فريد زكريا في برنامج زي ديلي شو *The Daily Show* إنه «شرعيّ ١٠٠٪». والواقع أنه من الممكن لأمثال زكريا من أصحاب المكانات المرموقة أن يشعروا بالأمان حتى في أزمنة «الحرب الخفيفة» *(soft war)*. وكتب تونكو فاراداراجان الكاتب في وول ستريت جورنال *Wall Street Journal* أنه مستعدّ لأن يتحمّل حواجز تفتيش إضافيّة. فهو في نهاية المطاف شخصيّة بارزة، وبحكم موقعه هذا يعرف أن إجراءات كهذه لن تمسّه بأيّ مكروه. كذلك، عندما أوقف محرّر نيو لفت ريفيو *New Left Review* طارق علي في مطار فرانكفورت، كان في مقدوره أن يتصل فوراً بصديق له هو محافظ إحدى المدن الألمانيّة. غير أن المهاجرين ذوي الأسماء «المسلمة» والمنتمين إلى طبقة العمّال لا يشاطرون مشاعر الإطمئنان تلك، لأنهم يفتقرون إلى علاقات على هذا المستوى. وهذا هو الفرق الأساسيّ بينهم وبين النُخب داخل جماعات المهاجرين والأقليّات.

الفنّان والناشط، أو الفنّان في مواجهة الناشط

أبرزت ديناميّات العمل في مجموعات غير نظاميّة عدّة توتّرات قائمة بين أهداف الفنون البصريّة وأهداف الفنّ الناشط المباشر، نذكر من بينها أن الناشطين المحترفين يتساءلون دوماً عمّا إذا كان إنتاج مطبوعة وعرضها في صالات العرض يدعمان «القضيّة». وفي أثناء التفاعل داخل الفضاءات الفنّية، أحياناً ما نجد فجوة بين الهواجس والنقاش والمرحلة الأخيرة من العمل الملموس. فعندما اعترضت المجموعة مشكلة في مصادر التمويل، إتّخذ بعض الأعضاء قراراً تكتيكيّاً يقضي بالعمل على مشاريع أخرى شعروا بأنها أكثر فعاليّة من حيث نتائج تأثيرها، كالتظاهرات، والعرائض، والمقالات. ومن المجالات الأخرى التي استرعت انتباهنا، السجال المفتوح الذي أثاره عملنا الأخير شكلاً ومضموناً. وعلى سبيل المثال، تمّ تحليل اهتمامنا بظروف المهاجرين إلى أوروبا والشرق الأوسط على أنه سعيٌ إلى تحويل التركيز بعيداً عن الوضع السائد في أمريكا. ولكنّنا في نهاية المطاف لسنا «مجموعة ضغط»، بالرغم من انخراط بعضنا كأفراد ربّما في نشاط مماثل.

يمكننا اعتبار هذا الشكل من الأعمال الفنّية بمثابة حافز لإطلاق ظاهرة «خفقة جناح الفراشة»[٢١]: فمن شأن

مشروع كهذا أن يُطلق حواراً غير متوقّع في مكان ما وفي زمن لا يمكن التنبّؤ به. وإنّي آمل على الدوام إحداث تأثير تلقائيّ وغير مخطّط له وعفويّ في الفنّ الناشط *(Art-activism)* على المدى الطويل.

٢٠ تشرين الثاني ٢٠٠٥

(٢١) الفكرة مستقاة من نظرية الفوضى القائلة بأن بعض التغيرات الصغيرة في الظرف الأصلي لمنظومة دينامية قد تحدث تغيرات ضخمة في السلوك تلك المنظومة على المدى البعيد. وقد عبّر أخصائي التوقعات الجوية فيليب مريليس عنها على شكل أحجية في العام ١٩٧٢ إذ قال: «هل تستطيع خفقة جناح فراشة في البرازيل أن تطلق إعصاراً في تكساس؟»

حزب مشروع يضمّ عشرة ملايين عضو ونصير.

بهذا تكون سياسات جنوب شرق آسيا المعاصرة، سياسات عدم التدخّل، وصيغ الشراكة بين أمم المنطقة (منظمة «إتحاد جنوب آسيا» – *ASEAN*)، قد بدأت مع نظام حكم سوهارتو، ومع واحدة من أكثر الأحداث فظاعة في تاريخ منطقتنا.

عندما ذهبتُ للإقامة في وسط جافا بمنحة دراسيّة العام ٢٠٠٢، متسلّحة بدفاتر مذكراتي الشخصيّة، كنت مليئة بالأفكار المسبَقة عمّا يمكن أن تكون عليه مشاعر الناس تجاه ذلك الحدث في تاريخهم. ولئن أُجبر سوهارتو على الاستقالة منذ سنوات عدّة، فقد افترضتُ أن روايته لأحداث العام ١٩٦٥ سوف تخضع لإعادة النظر، تلقائيّاً. بدأتُ باستجواب مَنْ ألقاهم من الناس عن مجازر العام ١٩٦٥.

مع انقضاء سنتي الأولى هناك، قمتُ بإنتاج «تجهيز» من أعمال الڤيديو، التي حاولتُ عبرها تبيان فهمي لما أفصح عنه الأندونيّسيون وعمّا شعروا به تجاه الأحداث، في وقت حصولها العام ١٩٦٥، وفي وقت إجرائي المقابلات العام ٢٠٠٣، في آن واحد.

أوّل ما صدمني حين وصلتُ إلى أندونيسيا كان بقاء الرواية الرسميّة لما جرى العام ١٩٦٥ على حالها من دون أيّ تعديل. تلك الرواية توثّق «وحشيّة» الانقلاب الشيوعيّ الذي أودى بحياة الجنرالات الستّة، وتوثّق قيام سوهارتو بإحباط المحاولة الانقلابيّة وبإنقاذ النظام. وتسود الرواية المذكورة في الكُتب المدرسيّة وفي أفلام السينما، في لافتات الشوارع والنصب، وفي الطقوس العسكريّة، وفي المناسبات الإحتفاليّة وفي ذكرى قمع الشيوعيّين إبان شهر رمضان. عمليّات قتل وتعذيب واعتقال الملايين من أعضاء ومناصري الحزب الشيوعيّ ما زالت لا تحظى باعتراف رسميّ. لكن المعتقلين السابقين ممن قابلتهم لم يتوقّفوا عن تكرار الجملة ذاتها في وصف الرواية الرسميّة للأحداث: «ديبوتارباليكان»، أو «بوتار باليك»، كانوا يقولون. وهذا يعني

سوهارتو، خلال حفل توقيع كتابه عن الحركة المزعومة «ج٣٠ أ» (G30S PKI) التابعة للحزب الشيوعي الأندونيسي، ٢٠ نيسان ١٩٦٦

إناملیما سیكارانغ (٦٥ الآن) أعتبرها مسألة شخصيّة لا أخاطب جداراً

ناديا بامادحاج

خصّصت هذا التقديم كي أتحدّث عن الأعمال الثلاثة التي حقّقتها في بلدان ثلاثة خلال السنوات القليلة الماضية هي: «إناملیما سیكارانغ (٦٥ الآن)»، «أعتبرها مسألة شخصيّة» و«لا أخاطب جداراً».

في إطار عمليّة تعريف «الوطن» الذي أنتمي إليه وجدت أنّه من المستحيل زعم الانتماء إلى مكان واحد وجنسيّة واحدة. عوضاً من ذلك، اخترت تقديم عملي كانبثاق من أزمنة وأمكنة ساهمتْ في تكويني سياسيّاً وثقافيّاً. الأزمنة والأمكنة هذه تتضمّن بلداناً عدّة: أندونيسيا، ماليزيا، وسنغافورة. كما تتضمّن قضايا من التاريخ. لا أعني في التاريخ فقط رؤيتي تجاه أحداث ماضية معيّنة، بل أيضاً استجابتي إلى كيفيّة تشكّل تلك الأحداث وإنكفائها كمادّة دعائيّة، وبشكل أخص رؤيتي للتاريخ الذي سوف يكونه حاضرنا في المستقبل.

إناملیما سیكارانغ (٢٠٠٣)

خلال حقبتَيّ حكم مهاتير وسوهارتو على مدى الأعوام الثلاثين الماضية، كان من المستحيل حقّاً معرفة شيء ممّا يحدث في تلك البلدان، خصوصاً بالنسبة لسكّانها، وذلك بسبب مظاهر متعدّدة من الحظر والرقابة. أخي كمال كان الشخص المؤثر الذي عرفته في حياتي، وقد كان مهتمّاً جداً بحقوق الإنسان في جنوب شرق آسيا وبالتأريخ غير الرسميّ. هو أوّل من أخبرني عن مجزرة الثلاثة ملايين أندونيسيّ من كَوادِر الحزب الشيوعيّ نزعت إلى الاستخفاف بجهوده الساعية إلى تعليمي تاريخ المنطقة بكياسة «المناضل».

بدأتْ علاقتي بأندونيسيا عندما قُتل كمال على يد القوات الأندونيسيّة أثناء مشاركته في حملة تدعو لاستقلال تيمور الشرقيّة عام ١٩٩١. لقد بدأتْ تلك العلاقة مع محاولتي فهم الجذور الكامنة للنظام الذي قضى على حياة أخي. مجزرة الأندونيسيّين من كَوادِر الحزب الشيوعيّ في العام ١٩٦٥ كانت بمثابة بيان سياسيّ لنظام سوهارتو الحاكم. جاءت تلك المذبحة كردّ فعل على انقلاب شيوعيّ مزعوم أدّى إلى مقتل ستّة من كبار القادة العسكريّين. سوهارتو، الذي كان الشخص الثاني في سدّة القرار، إدّعى قيامه بإحباط الإنقلاب، ومضى للتربّع على سدّة الرئاسة الأندونيسيّة على مدى الأعوام الإثنين والثلاثين التي تَلت. وخلال الأشهر الستّة الانتقاليّة حين تحوّل من مقدّم في الجيش إلى رئيس للجمهوريّة، قاد سوهارتو عمليّات إبادة كاملة بحق

باستمرار عن سبب قيامي بطرح تلك الأسئلة. وهم لم يتوانوا، في بعض الحالات، عن توجيه اللوم لي بسبب ذلك. حتى إن أولئك الذين كانوا مهتمّين بإلقاء نظرة مختلفة على تلك الحقبة التاريخيّة، شكّلوا، في المكان العام تحديداً، جبهة متراصّة في مواجهتي، أنا القادمة من الخارج.

على الرغم من ذلك، فقد أظهر العديد من الناس انفتاحاً نحوي (وإن بعد مضيّ أشهر عدّة) خصوصاً عندما يكون الحديث معهم على انفراد. إذ اكتشفتُ ضرورة الحديث مع الناس بشكل منعزل، وبخاصة مع نساء الجيل الأسبق. في بعض الأحيان كنتُ أمثّل بالنسبة لهم أوّل شخص يحوز ثقتهنّ لرواية ما خبرن في السجن. ولاحظتُ أثناء تلك المقابلات أن أحاسيس المهانة والغضب والانتقام، وحتّى الإنكار، ما زالت حاضرة بعد مضيّ عقود أربعة على تلك الأحداث.

عملي الفيديو الثاني استُلّ مباشرة من مقابلة أجريتها مع سجينة سابقة في منزلها. واكتشفتُ ضمناً، في طيف الكلام أن ثمّة إستسلاماً لما حدث. «إينيلا تقدير كامي»، أو «هذا هو قدرنا»، كان يقال. واللواتي ظهرن في المقابلات، بمعظمهنّ، لم يفصحن عن هذه الكلمات في معرض

يمين:
لقطة من فيديو «فُتُوَّة» (Youth)،
دقيقة و٥٤ ثانية، ٢٠٠٣

يسار:
الرئيس سوكارنو يدلي بتصريح أمام الصحافيين في قصر الاستقلال عام ١٩٦٦

يمين:
لقطة من فيديو «مجمّد» (بِكو)، ٣ دقائق و٢٤ ثانية، ٢٠٠٣

يسار:
صورة عن تشييع «الأبطال الثوريين» في ٥ تشرين الأوّل، ١٩٦٥

يمين:
لقطة من فيديو «إغتصاب»،
دقيقة و٤٦ ثانية، ٢٠٠٣

يسار:
إعتقال متهمّين بالتورّط بالحركة المزعومة «ج٣٠ أ»، في وسط جاكارتا في ١ تشرين الثاني ١٩٦٥

أنّ «الرواية الرسميّة قامت بقلب الأحداث رأساً على عقَب».

في الرواية الرسميّة يُعرّف الانقلاب، الذي لم يبصر النور، بـ«حركة جيراكان ٣٠ أيلول»، أو «حركة ج٣٠ أ» (*KPI G30S*). أولئك الذين لم يُقتلوا في ذلك العام تمّ سجنهم بتهمة شاملة هي التعاون مع انقلاب «ج٣٠ أ». خلال حكم سوهارتو وحتى يومنا هذا، وفي أجزاء مختلفة من أندونيسيا، نُبذ ويُنبذ المعتقلون السابقون عبر ممارسات عدّة. فعلى سبيل المثال، ما زال هؤلاء يحصلون على أوراق هويّة يجري دمغها بعبارة «إكس تابول»، أو «سجين سياسيّ سابق». التمييز لا يتوقّف عند هذا الحدّ، بل يتعدّى ليشمل عائلة السجين السابق حيث يلقى أفرادها المعاملة ذاتها التي يلقاها هو، ما يجعل العام ١٩٦٥ جزءاً من الهويّة العائليّة. إحدى السجينات السابقات اللواتي قابلتهنّ، عرّفت نفسها قائلة بأنّها تتحدّر من «كيليووارغا إناماليما»، أي من «عائلة خمسة وستينيّة».

في المقابل، أُطلق على الجنرالات الستّة الذين لاقوا حتفهم في المحاولة الانقلابيّة تسمية «باهلفان ريفولوسي»، أو الأبطال الثوريين. وقامت حكومة سوهارتو بإنتاج فيلم دعائي مدّته ثلاث ساعات يبيّن المؤامرة التي وضعها القادة الشيوعيّون لتنفيذ الانقلاب وخطف الجنرالات من زوجاتهم وأبنائهم ثمّ تعذيبهم وقتلهم بطريقة مسعورة. خلال رئاسة سوهارتو كان عرض الفيلم المذكور في المدارس يفرض إلزامياً. معظم الشبّان الذين قابلتهم للسؤال عن أحداث العام ١٩٦٥ بنوا مواقفهم بالاستناد الكامل على ما جاء في الفيلم. إلى ذلك، وعلى الرغم من أنّهم لم يكونوا قد أبصروا النور بعد في العام ١٩٦٥، فإن هؤلاء الشبّان كانوا أكثر خوفاً في الإتيان على ذكر الشيوعيّين حتى من أولئك الذين خبروا الأحداث فعليّاً.

كان ثمّة رعب واضح في دخيلة كلّ شخص تقريباً، قابلته للحديث عن العام ١٩٦٥. وثمّة فنّانون كانوا يسألونني

يمين:
لقطة من فيديو «معكوس» (بوتار باليك)، دقيقتان و٣٧ ثانية، ٢٠٠٣

يسار:
الدوس على الحركة المزعومة «ج٣٠ أ»، جاوا تانغا ١٩٦٦

يمين:
لقطة من فيديو، «بورتريه»، دقيقة و٤ ثوان، ٢٠٠٣

يسار:
أرامل الأبطال الثوريّن الستة، الذين قضوا على يد الحركة المزعومة «ج٣٠ أ».

ن. ع بيسا دي بكل – كان»، أيّ ما معناه حرفيّاً «من الجائز أن تكون الـ ن. ع، المنظّمة الإسلاميّة، قد تحوّلت في يوم من الأيّام إلى تنظيم شيوعيّ».

في المحترف الذي ضمّ هذه السلسلة من أعمال الڤيديو رأى بعض الفنّانين أن الأعمال المذكورة جاءت انتقاماً لموت أخي. المسؤولون عن المنحة اعتبروها أعمالاً منحازة. وإذ انقسم الناشطون حولها في الرأي، اعتبرتها أمّي أعمالاً قاتمة، فيما انفجر أبي في البكاء عندما شاهدها. خمسة من مراكز الفنّ في كوالالامبور رفضتْ عرضها. إلى ذلك، وعلى الرغم من أنني لا أوافق على هذا، فقد حقّقت تلك الأعمال تقدّماً في فهم كيفيّة قيام بعض الناس بفرض النسيان على أنفسهم وفي تبنّي نسخة معيَّنة من التاريخ، بغية تحقيق حال من السلام.

أعتبرها مسألة شخصيّة (٢٠٠٥)

الانتقال من مهمّة ابتكار عمل يتناول التاريخ الأندونيسيّ، إلى التأمّل بالعمارة في كوالالامبور، كان بالنسبة إليّ، وإلى حدّ ما، انتقالاً سهلاً. أرى أن العمائر التي ترعى الدولة تشييدها في المشهد العام، هي كمنشآت سوف تقوم مستقبلاً بتوثيق حياتنا. أمور كتصميم المبنى وطرازه وموقعه إذ تهدف إلى فرض أجنْدة سياسيّة أو إجتماعيّة ـ سياسيّة معيّنة، فهي أيضاً تتحوّل إلى أنماط ترويجيّة. مع قيامها تغدو المنشآت العمرانيّة ترجمةً لرواية التاريخ الرسميّ.

إنتقيتُ مبانيَّ المفضّلة في كوالالامبور، تلك المباني التي قامت خلال الحقب السياسيّة الأربع الأخيرة في البلاد. استندَ إختياري على مزيج من التأويل الشخصيّ للمعاني العمرانيّة في الإنشاءات الهندسيّة وعلى ذكرياتي الخاصّة تجاه مواقعها. وأثناء مواجهتي لأنماط التاريخ التي أزمعتْ العمارة على كتابتها للمستقبل، كان جزء من استراتيجيّتي منصبّاً على تعيين موقع تلك المباني في الزمن المنصرم.

في العام ١٨٩٤ تمّ بناء نادي سيلانغور الملكيّ، أو «ن. س. م»، وكان مركزاً للأنشطة الاجتماعيّة في كوالالامبور لنحو ٧٠٠ موظّف إدارة بريطانيّ، ومزرعة لشجر المطّاط والنخيل. في تلك الأيّام كان النادي مخصّصاً للبريطانيّين دون غيرهم، وكحالة استثنائيّة، لبعض سلاطين الملايو. وطّد البريطانيّون علاقاتهم مع السلاطين ومع شخصيّات مرموقة أخرى وقاموا بحكم الأجزاء المختلفة من الملايو عبر تلك العلاقات الاستشاريّة. أسلوب الحكم المذكور لاقى نجاحاً في بعض الولايات، فيما شهدت ولايات أخرى أعمال مقاومة ملحوظة اعتمدت على تبنّي الأُسَر الملكيّة لها. الـ«ن. س. م» اليوم ما زال نادياً حصريّاً للأعضاء المشتركين، وهو يضمّ آخر البارات المخصّصة للرجال في المدينة. ما كان في السابق ميداناً

يمين:
لقطة من ڤيديو، «عذراً سيّدي، هل لي أن أسألك...» (ماف باك، بوليه تانيا)
٣ دقائق و٤٤ ثانية، ٢٠٠٣

يسار:
نادي سيلانغور الملكي أو الـ RSC

الحديث عن تجاربهنّ الخاصّة فحسب، بل أيضاً في كلامهنّ عن كيفيّة مساهمة الأحداث في تبديل حيوات عائلاتهنّ إبتداءً من تلك اللحظة. التسليم بالقدر بدا لي أمراً شائعاً في جافا.

ورويداً، اكتشفتُ السبب الذي يجعل الناس خائفين إلى هذا الحدّ من أحداث وقعت منذ زمن بعيد. إذ تكوَّن لديّ اعتقاد راسخ، مبنيّ على ما خبرته بنفسي، يشير بأن المجازر التي ارتُكبتْ نفّذها الجيش.

إلى ذلك، علمتُ أن الجرائم التي أودت بحياة هذا العدد الكبير من الناس، والتي وقعت في زمن وجيز، كانت وبالضرورة، قد ارتُكبتْ بمشاركة مجموعات ميليشيوية من الشبّان، تمّ تدريبها وتحريضها من قِبَل أفراد الجيش.

أولئك الذين نفّذوا عمليّات القتل وهؤلاء الذين ماتوا كانوا يعيشون في الأحياء السكنيّة ذاتها. وعنى هذا أن بيئة الرعب التي قامت لم تكن مبنيّة فقط على الخوف من استمرار الجرائم، بل أيضاً على إحساس الخوف من العقاب. صديق لي، وهو إبن أحد المشاركين في أعمال القتل، وصف نفسه بـ«القربان» أو الضحيّة، بدل اعتباره «ترسانغكا»، أو شاهداً.

أسلوب التحفيز الأوّل لتحريض الشبّان على المشاركة في أعمال القتل، والذي اتّبعه الجيش في ذلك الوقت، كان تقديم الشيوعيّين كملحدين. في جافا خصوصاً نُفّذت المجازر على يد جناح الشبيبة التابع لـ«ناهدلاثول علماء» أو «ن. ع»، المنظمة الإسلاميّة الأكبر في أندونيسيا. أحد القادة الشبان في الجناح الشبابيّ للمنظمة المذكورة، وقد خصَّني بمقابلة لم تخلُ من كآبة تزامنت مع انتهاء منحتي الدراسيّة، تحدَّث عن ضرورة قيام حركته بمواجهة تاريخها، لا سيّما الطريقة التي اعتمدها الجيش في تجنيدها لصالحه. لقد تحدّث عن الحاجة الملحّة لـ«بيلوروسان سيجارا» أو «التسوية التاريخيّة» في بلد ما زال يشهد تدخّلاً كبيراً للجيش في السياسة. لأنّه، كما قال، «بادا سوواتو هاري نانتي

يمين:
لقطة من فيديو «قدر» (تكدير)،
دقيقتان و٥٤ ثانية، ٢٠٠٣

يسار:
شبّان يستعدّون للمشاركة بالانقلاب المزعوم لحركة «ج٣٠ أ»، في مونت ميرابي، وسط جافا

يمين:
لقطة من فيديو «الضحية/ المشبوه» (قربان، ترسانكا)، دقيقة و١٣ ثانية، ٢٠٠٣

يسار:
الجنرال أ. ه. ناسوتيون وزعيم الفصيلة الدينيّة «علماء ناهدلاتول» الدكتور إدهام شاليد

في ١٩٦٩. خلال سنوات مهاتير كان ردّ الحكومة على التساؤلات حول سياسات التحريض الإثنيّة هو القول: «ينبغي الشعور بالامتنان كون ما يحصل الآن لا يشبه الذي حصل في العام ١٩٦٩».

يضمّ قصر العدل المحاكم المدنيّة ومحاكم الـ«سيريا». إنّه واحد من مبان مماثلة عديدة تؤلّف المجمَّع الحكوميّ الجديد المعروف بـ «بوتراجايا»، والذي بُني في أواخر التسعينات. الكثير من المباني المدنيّة في كوالالامبور كانت قد بدأتْ باعتماد القباب والتفاصيل التزيينيّة المستخدَمة في المساجد، لكن بأحجام شديدة الغلو. التفاصيل المعماريّة المستخدَمة تُحيل تلك المباني إلى النمط المغربيّ أو المغوليّ، أو حتّى إلى نمط الأرابسك، لكن ثمّة القليل من الشك حول ما إذا كانت تلك المباني تهدف، في السياق المحلّي، إلى الإيحاء بالإسلام كدين قوميّ لماليزيا. ففي ماليزيا، وعلى مدى السنوات العشرين الأخيرة، يجري استخدام الرموز الإسلاميّة في معظم المباني التي تَرعى الدولة تشييدها، وذلك على الرغم من أن خمسين في المئة من السكان على وجه التقريب يعتنقون الإسلام. الجماعات الأخرى لا يتمّ تمثيلها في هذه المنشآت، وهي إلى ذلك تظهر، أو تدّعي، عدم اكتراثها للأمر.

لا أخاطب جداراً (٢٠٠٥)

الجزء الأخير من عملي يجمع ما بين العمارة وانطباعاتي الشخصيّة المستمَدّة من تاريخ عائلتي.

في نهاية ٢٠٠٤ كانت أختي قد أنجزتْ لتوّها فيلماً وثائقيّاً قصيراً يتناول تاريخ عائلتنا، التي يقيم معظم أفرادها في سنغافورة. وهي لم تكتشف فقط أن كلّ فرد من عائلتنا يحتفظ برواية مختلفة لتاريخ عائلة بامادحاج، بل أيضاً إن الروايات المختلفة تلك هي في غاية التضارب حتّى إنّها أحياناً قد تناقض بعضها بعضاً. إحدى الشخصيّات المركزيّة في الفيلم كان جدّنا الأوّل عمر بامادحاج. هذا الجد مثّل الجيل الثاني من آل بامادحاج الذين استقرّوا في سنغافورة قادمين من حَضْرَموت، وقد تمحورَت العديد من القصص التي تناولتْه حول البيت الذي بناه في سنغافورة مع نهاية القرن التاسع عشر.

أثناء العمل على تحقيق الفيلم الوثائقيّ، قام أبي، وهو أحد أبناء جدّي العديدين الذين ولدوا في ذلك البيت، بالتحدّث عن بيته بفخر عظيم. لكنّه تذكّر أيضاً الخوف الذي كان يعتريه تجاه جدّه عُمَر، وكيف أنّه، كما باقي الأولاد، كان ينسلّ عابراً من أمامه متجنّباً إصدار أيّ صَوت. عندما زرتُ البيت أخيراً، في السنة الفائتة، أدركتُ أن والدي

«قصر العدل»، مقرّ المحكمة المدنيّة والشرعيّة

يمين:
«قصر العدل» بلامبالاة، ٢٠٠٥

يسار:
صورة رقميّة، «مايبنك» عام ١٩٦٩، ٢٠٠٥

للعبة الكريكيت مقابل النادي المذكور تمّت اليوم إعادة تسميته بـ«داتاران ميرديكا»، أو «ميدان الاستقلال»، في إشارة إلى استقلال ١٩٥٧. كنتُ أفكّر بزمن كان فيه الـ«ن. س. م» وقسم ليس غريباً عنّي من كوالالامبور، بمثابة مكانَين لامتناهِيَين بالنسبة للمتواجدين فيهما.

في مطلع الستينات تمّ بناء أنغكاسابوري المعروف كمبنى من مباني الأمّة في حقبة ما بعد الاستقلال. العديد من مباني الستينات التي شيّدتها الدولة كانت تهدف إلى إضفاء مسحة حداثويّة على مشهد كوالالامبور. الأمر الاستثنائيّ في هذا المبنى هو خلوّه من أيّ إشارات دينيّة أو ثقافيّة محدّدة. تصميمه كان اختباراً للنصبيّة في منطقة المدار الاستوائيّ الآسيويّ. إذ ضمّ وما زال المقرّ الرئيسيّ للراديو ومحطّة التلفزيون الحكوميَّين. أذكر مشاهدتي لذلك المبنى الكبير من نافذة باص المدرسة حين كان الباص ينقل التلامذة من قرية واقعة عند سفح تلّ في أسفل أنغكاسابوري. القرية المذكورة، المؤلّفة من بيوت خشبيّة محمولة على دعائم يسكنها الفقراء، كانت واحدة من القرى المتبقّية على أطراف المدينة. تلك المغايرة الشديدة بين القرية الواقعة على سفح التلّ وبين المجسّم الضخم الذي يعلوها، بقيتْ ماثلة في ذهني لتعكس صورة واقعنا المفترَض.

بناية «ماي بنك» كانت واحدة من أولى ناطحات السحاب التي أُنشئت في كوالالامبور في أواسط الثمانينات. رمزتْ تلك البناية إلى بداية المهاتيريّة (نسبة إلى عهد مهاتير محمد)، أو إلى بداية حقبة النموّ المتسارع، وإلى تأميم الرموز المرتبطة بالجانب الثقافيّ والدينيّ للجماعة الإثنيّة الملاويّة. تصميمها، كما تشير الأسطورة المدينيّة، يرتكز على الـ«كيريس» (خنجر يُستعمل تقليديّاً في الاحتفالات والحروب وعمليّات الإعدام). «الكيريس» اليوم هو الرمز الثقافيّ الأوّل للملاويّين وهو يشير إلى سيطرتهم السياسيّة في البلاد.

سياسات الحكومة الماليزيّة في الوقت الراهن تقسم البلاد بين ملاويّين، ماليزيّين صينيّين، وماليزيّين هنود، وآخرين غيرهم. وقد تشكّلت تلك السياسات بمعظمها بعد فترة اضطرابات سياسيّة وصدام بين الكتلتَين الإجتماعيّتَين الصينيّة والملاويّة

يمين:
صورة رقميّة، نادي سيلانغور الملكي، «أنت في منزلي»، ٢٠٠٥

يسار:
صورة رقميّة، «أنغكاسابوري» (مبنى الاتصالات الحكوميّة) في إحدى القرى، ٢٠٠٥

يمين:
شُيِّد مبنى «أنغكاسابوري» بداية الستينات، وهو معروف بوصفه أحد المباني القوميّة التي تعود إلى فترة ما بعد الاستقلال.

يسار:
مبنى «مايبنك» من أوّل ناطحات السحاب التي بُنيت في كوالالامبور في أواسط الثمانينات

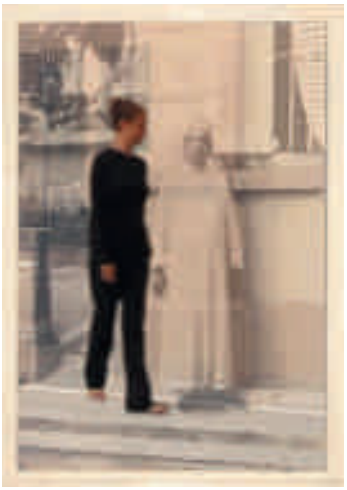
ناديا بامادحاج

وُلدت ناديا بامادحاج في بيتالينغ جايا، غرب ماليزيا في العام ١٩٦٨. درست فنّ النحت وتعمل حالياً في مجال الرسم والڤيديو والصُوَر الرقميّة. عملت في منظّمات غير حكوميّة نشطت في إطلاق حملات للوقاية من الإيدز والدفاع عن حقوق الإنسان، وحاضرت في الفنّ في «معهد التصميم المتطوّر» بمدينة كوالالامبور. العام ١٩٩٧ أصدرت كتاب أكسي رايت، وهو عمل غير روائي يتناول أندونيسيا وتيمور الشرقيّة، وقد تعاونت في تأليفه مع شقيقها الأصغر. العام ٢٠٠٢ حازت من مؤسسة «نيبون» منحة «مثقّف العام الآسيويّ»، وقضت فترة منحتها التي تبلغ عاماً كاملاً في يوغياكارتا، أندونيسيا، حيث أنشأت مشروع بحث فنّي عن التداعيات الاجتماعيّة لمحاولة الانقلاب في أندونيسيا العام ١٩٦٥. عملها الأخير يتناول العمارة بوصفها وثيقة تاريخيّة وقوميّة، وهو موضوع رسالة الدكتوراه التي تعدّها منذ العام ٢٠٠٦.

لم يفلح في إعلامي بأن البيت المذكور لم يعد لنا. هذا الأمر، معطوفاً على الخوف من حبيب عُمَر الذي تحفظه ذاكرة والدي، جعلني أشعر بالقلق. إذ يبدو أن فتور العاطفة بين الآباء وأبنائهم هي أحد الأمور القليلة التي نجح أفراد عائلة بامادحاج في تناقلها عبر الأجيال.

خضتُ في مادّة الفيلم الوثائقيّ الذي حقَّقَتْه أختي، فوجدتُ بعض الصُوَر العائدة للبيت، ثمّ دوّنتُ باختصار فكرة أن يخطو جيل من أجيال عائلة بامادحاج خطوة إلى الماضي فيحاور الجيل الذي سبقه. هذا يقوم على فكرة ترى أنّه، وعلى الرغم من القيمة الأيقونيّة للصُوَر العائليّة القديمة، فإن هذه الصُوَر لا تعدو كونها مجرّد لحظات. ولن يتسنَّى لنا من خلالها الوصول إلى تاريخنا، ولا إيجاد تفسيرات لما إلنا إليه.

٢٤ تشرين الثاني ٢٠٠٥



يمين:
لقطة من ڤيديو «لا أخاطب جداراً»،
٥ دقائق و٣٤ ثانية، ٢٠٠٥

يسار:
لقطة من ڤيديو «لا أخاطب جداراً»،
٥ دقائق و٣٤ ثانية، ٢٠٠٥

لقطة من ڤيديو «لا أخاطب جداراً»،
٥ دقائق و٣٤ ثانية، ٢٠٠٥

معارض

فنادق للإرسال... إلى حدّ ما، رونو أوغوست ـ دورموي

نافذة على العالم، طوني شَكَر

هاشم المدني: في المحترف، إعداد أكرم زعتري ـ المؤسّسة العربيّة للصورة، وليزا لوف

المترو، رنا النمر

رصاصة طائشة، جوانا حاجي توما وخليل جريج

شيرانا شهبازي، شيرانا شهبازي

حكاية ربيع آتٍ، يانْغ زِنْزونْغ

فنادق للإرسال... إلى حدّ ما، أثينا
تقدمة «إن سيتو» فابيان لوكلرك، باريس، فرنسا

فنادق للإرسال... إلى حدّ ما

رونو أوغوست ـ دورموي

وُلد في فرنسا العام ١٩٦٨. شارك في معارض جماعية عدّة في أوروبا. من معارضه الشخصية: «اليوم السابق: نظام النجوم»، الذي عُرض في قصر طوكيو في باريس (٢٠٠٦)، ومؤسسة كايكسا في برشلونة (٢٠٠٥)، وفي المعهد السويسري في نيويورك (٢٠٠٤).

يأخذ تجهيز الڤيديو هذا المشاهدين في رحلة حول أوروبا بحثاً عن مواقع تصلح لبثّ معلومات في حال وقوع حرب أو هجوم إرهابيّ. قد يصحّ اعتبار «فنادق للإرسال... إلى حدّ ما»، دليلاً لمراسلين يتموضعون على الشرفات في أعلى طبقات الفنادق الكبرى. الأحداث تجري في عدد من العواصم الأوروبيّة، باتت جميعها مسرحاً للعمليّات. يتناول الفنّان ميكانيزم صناعة الأخبار على نحو موارب وملتبس، مضيفاً إلى هذا الميكانيزم رؤيته المنذرة.

فوق:
فنادق للإرسال... إلى حدّ ما، بروكسل
تقدمة «إن سيتو» فابيان لوكلرك، باريس، فرنسا

تحت:
فنادق للإرسال... إلى حدّ ما، جنيف
تقدمة «إن سيتو» فابيان لوكلرك، باريس، فرنسا

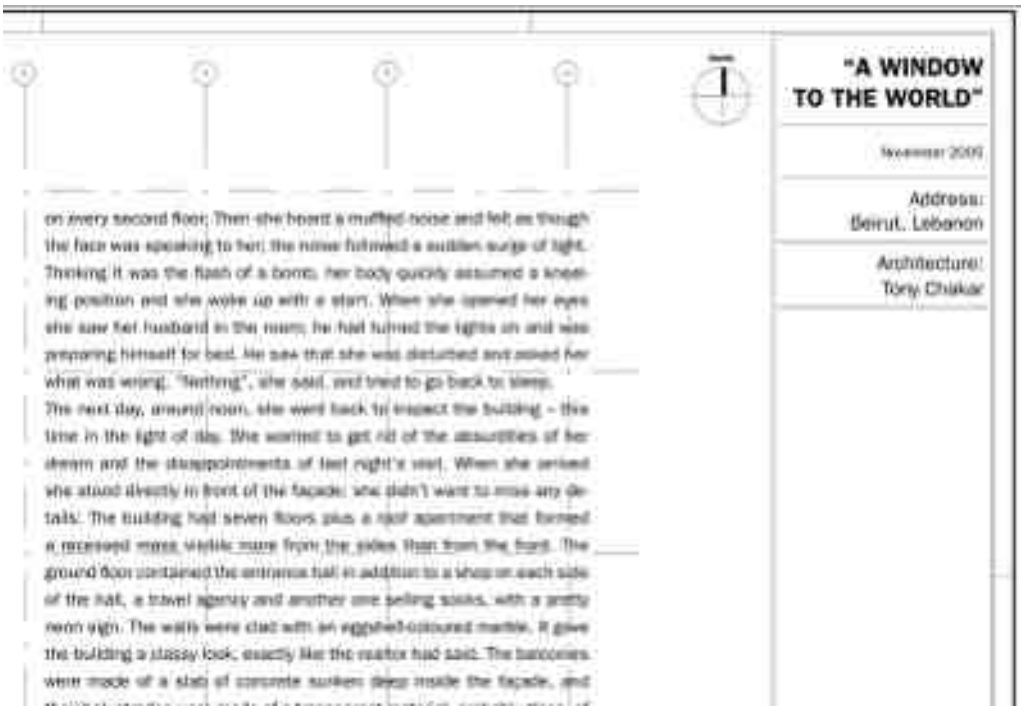
نافذة على العالم

طوني شَكَر

مواليد بيروت ١٩٦٨. معماريّ، تتضمّن أعماله الفنّية التجهيز، والنصوص والصُوَر. من أعماله: «نافذة على العالم» (٢٠٠٥)؛ «عنقي أرفع من شعرة» لمجموعة الأطلس، بالتعاون مع وليد رعد وبلال خبيز (٢٠٠٤)؛ «الخريطة المتحسّسة» (٢٠٠٣)؛ «أربعة كيلو قطن إلى طوني» (٢٠٠٠)؛ و«نصب استرجاعي لمدينة مستهامة» (١٩٩٩). عُرضت أعماله في بينالي الشارقة، وبينالي البندقية، وبينالي ساو باولو، وتاون هاوس غاليري، القاهرة، وفيت دو فيت، روتردام، ومودرن آرت أوكسفورد، ومؤسسة تابييس في برشلونة. يدرِّس حالياً تاريخ الفنّ وتاريخ العمارة في الأكاديميّة اللبنانيّة للفنون الجميلة (ألبا).

©آوكيي بِكّر

«نافذة على العالم» هو الإسم الذي وصف به ليون باتيستا ألبرتي بدايات الرسم المنظوريّ. لماذا نافذة؟ ومَن هو الناظر؟ وأيّ عالم ينظر إليه؟ أعاد رسامّو ومعماريّو النهضة الأوروبيّة الأولى ابتكار الطريقة التي ننظر بها إلى العالم من حولنا. فالرسم المنظوريّ هو أكثر من مجرّد رسم تقنيّ، هو مفهوم بنيانيّ للعالم. هو أيضاً بنيان من الإقصاء الذي يتيح «عقلنة الظواهر البصريّة» (بانوفسكي). يتّخذ تجهيز «نافذة على العالم» شكل مشروع معماريّ عاديّ كما قد يصمّمه معمار. واجهات ومقاطع ونماذج على مخطّطات، ليؤلّب هذه الأشكال ضدّ نفسها، يقسرها على البوح بما تقصيه بشكل «طبيعيّ»: التجربة الإنسانيّة.



"A WINDOW TO THE WORLD"

November 2009

Address:
Beirut, Lebanon

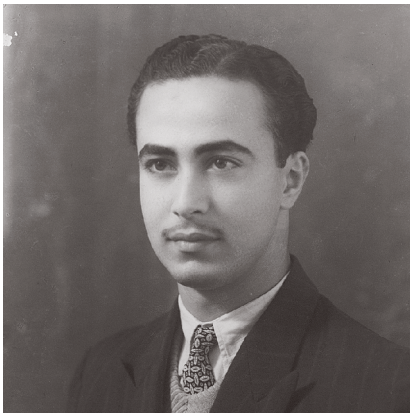
Architecture:
Tony Chakar

on every second floor. Then she heard a muffled noise and felt as though the face was speaking to her; the noise followed a sudden surge of light. Thinking it was the flash of a bomb, her body quickly assumed a kneeling position and she woke up with a start. When she opened her eyes she saw her husband in the room; he had turned the lights on and was preparing himself for bed. He saw that she was disturbed and asked her what was wrong. "Nothing", she said, and tried to go back to sleep.

The next day, around noon, she went back to inspect the building – this time in the light of day. She wanted to get rid of the absurdities of her dream and the disappointments of last night's rest. When she arrived she stood directly in front of the façade; she didn't want to miss any details. The building had seven floors plus a roof apartment that formed a recessed mass visible more from the sides than from the front. The ground floor contained the entrance hall in addition to a shop on each side of the hall, a travel agency and another one selling socks, with a pretty neon sign. The walls were clad with an eggshell-coloured marble. It gave the building a classy look, exactly like the realtor had said. The balconies were made of a slab of concrete sunken deep inside the façade, and

فدائيّون سوريّون. استوديو شهرزاد، بداية السبعينات. صيدا، لبنان

ملاحظات المدني: «في بداية السبعينات، التحق الكثير من السوريّين بالمقاومة الفلسطينيّة والأحزاب الوطنية اللبنانيّة. كانوا يأتون إلى الاستوديو غير مسلحين.»



هاشم المدني: في المحترف

معرض من إعداد أكرم زعتري ـ المؤسّسة العربيّة للصورة، وليزا لوف

أمكن إنتاج المعرض بدعم من:
صندوق الأمير كلاوس (هولندا) الراعي لمشروع هاشم المدني
أصوات متوسّطيّة
مؤسّسة عُصَيْمي
شركة أغفا

يُشكِّل هذا المعرض حلقة أولى من مشروع مستمّر يجريه أكرم زعتري، ضمن إطار «المؤسّسة العربيّة للصورة»، ويهدف إلى دراسة تفاصيل مهنة المصوِّر وعلاقته بمجتمعه ومدينته. وبشكل أوسع، يهدف إلى البحث في كيفيّة دراسة أرشيف مهنيّ متكامل وفي قدرة هكذا أرشيف على تغذية رؤيتنا للصورة وتفاصيلها في ممارساتنا الفنّ المعاصر اليوم. ويتّخذ المشروع بشكل أساسيّ أرشيف استوديو شهرزاد في صيدا، وعمل مؤسِّسه المصوِّر هاشم المدني، كأداة للتدقيق بوظيفة الصورة في بيئتها، من خلال رصد نظامها الاقتصاديّ والجماليّ، ودراسة الفسحة التي تتيحها للّعب واللهو، في مدينة متوسطيّة، صغيرة وشعبيّة كمدينة صيدا.

يُركِّز هذا المعرض على فكرة «المحترَف» ليس كنوع فوتوغرافيّ ذي ملامح أو جماليّات محدّدة، بل كتنويع على هذه الفكرة وبغية تطويعها وفق الضرورات والضوابط الاجتماعيّة، وسعياً نحو تحسين ظروف العمل وتأمين حدّ أدنى من النمو الاقتصاديّ للمصوِّر.

تمَّ اختيار الصُوَر المعروضة والمنشورة من أرشيف هاشم المدني الذي يضمّ ما يفوق نصف مليون صورة، والذي تهتمّ المؤسَّسة العربيّة للصورة في بيروت بتنظيمه وتنسيقه والمحافظة عليه.

كذلك تمّ اختيار هذه الصُوَر من سوالب بالأبيض والأسود، ٣٥ ملم، ٦×٦ سم، ٦×٤٫٥ سم، و٤×٥ إنش. وأشرف المصوِّر على طباعة هذه الصُوَر بنفسه. كلام الصُوَر والتعليقات تعتمد في الدرجة الأساس على ذاكرة مدني، سواء في ما يتعلق بأسماء زبائنه أو بالظروف المحيطة لكلّ صورة.

الأسماء المدوَّنة هي أسماء الشهرة، ما لم تتمّ الإشارة إلى غير ذلك.

هاشم المدني

وُلد في صيدا العام ١٩٢٨. والده من المدينة المنورة، كان قد أُوفد إلى صيدا كممثِّل للأوقاف الإسلامية فيها. العام ١٩٤٧ سافر هاشم المدني إلى فلسطين بحثاً عن عمل، وعمل كمساعد مصوِّر لدى مهاجر يهودي يدعى كاتس في حيفا. عندما بدأت حرب العام ١٩٤٨، عاد المدني إلى صيدا حيث ابتاع أول كاميرا ٣٥ ملم بمبلغ قدره ٢٠٠ ليرة، وبدأ مسيرته كمصوِّر جوّال، وحوّل غرفة من منزل عائلته إلى استوديو للتصوير. العام ١٩٥٣ كان قد جمع ما يكفي من المال لشراء معدّات تصوير جديدة واستئجار استوديو في البناية التي تقع فيها سينما شهرزاد، في شارع رياض الصلح. وأطلق على الاستوديو اسم شهرزاد.

أكرم زعتري

وُلد العام ١٩٦٦ في صيدا. شارك في إطلاق المؤسسة العربيّة للصورة (بيروت). هو فنان ڤيديو يعمل على جمع ودراسة وأرشفة التاريخ الفوتوغرافي لمنطقة الشرق الأوسط. بحثه المتواصل شكّل نواة لسلسلة من المعارض والإصدارات من بينها «هاشم المدني: في المحترف» (٢٠٠٥) بالتعاون مع ليزا لوفوڤر؛ و«مابينغ سيتينغ» بالتعاون مع وليد رعد (٢٠٠٢). من أعماله في الڤيديو: «في هذا المنزل» (٢٠٠٥)؛ «هذا اليوم» (٢٠٠٣)؛ «هي + هو ڤان ليو» (٢٠٠١)؛ «شو بحبك» (٢٠٠١)؛ «مجنونك» (١٩٩٧)؛ و«الشريط بخير» (١٩٩٧).

المؤسّسة العربيّة للصورة

المؤسّسة العربيّة للصورة هي مؤسّسة لا تتوّخى الربح، تأسّست في بيروت العام ١٩٩٧، وتهتمّ بنبش وتجميع وحفظ وعرض ودراسة الإرث الفوتوغرافي في الشرق الأوسط وشمال إفريقيا، منذ منتصف القرن التاسع عشر وحتّى يومنا هذا. ترمي المؤسّسة العربيّة للصورة من خلال سلسلة النشاطات والمعارض والكتب وأفلام الڤيديو إلى تشجيع مقاربات نقديّة لقراءة وتأويل الصور. عمليّات البحث والهبات المقدّمة للمؤسّسة شملت حتى اليوم بلداناً متعدّدة من لبنان إلى سوريا، وفلسطين، والأردن، ومصر، والمغرب، والعراق، والجاليات العربيّة في المكسيك والسنغال. وتقدَّر مجموعة المؤسسة اليوم بـ ١٥٠,٠٠٠ صورة تغطّي الفترة الممتدّة من العام ١٨٦٠ وحتّى اليوم.

رجل من آل ريش. استوديو شهرزاد، أواخر الستينات. صيدا، لبنان

ملاحظات المدني: «كان الرجال يحبّون عرض عضلاتهم في معظم الأحيان».

آنسة من آل بشاشة (اليسار) وصديقتها. استوديو شهرزاد، أواخر الخمسينات، ١٩٥٨صيدا، لبنان

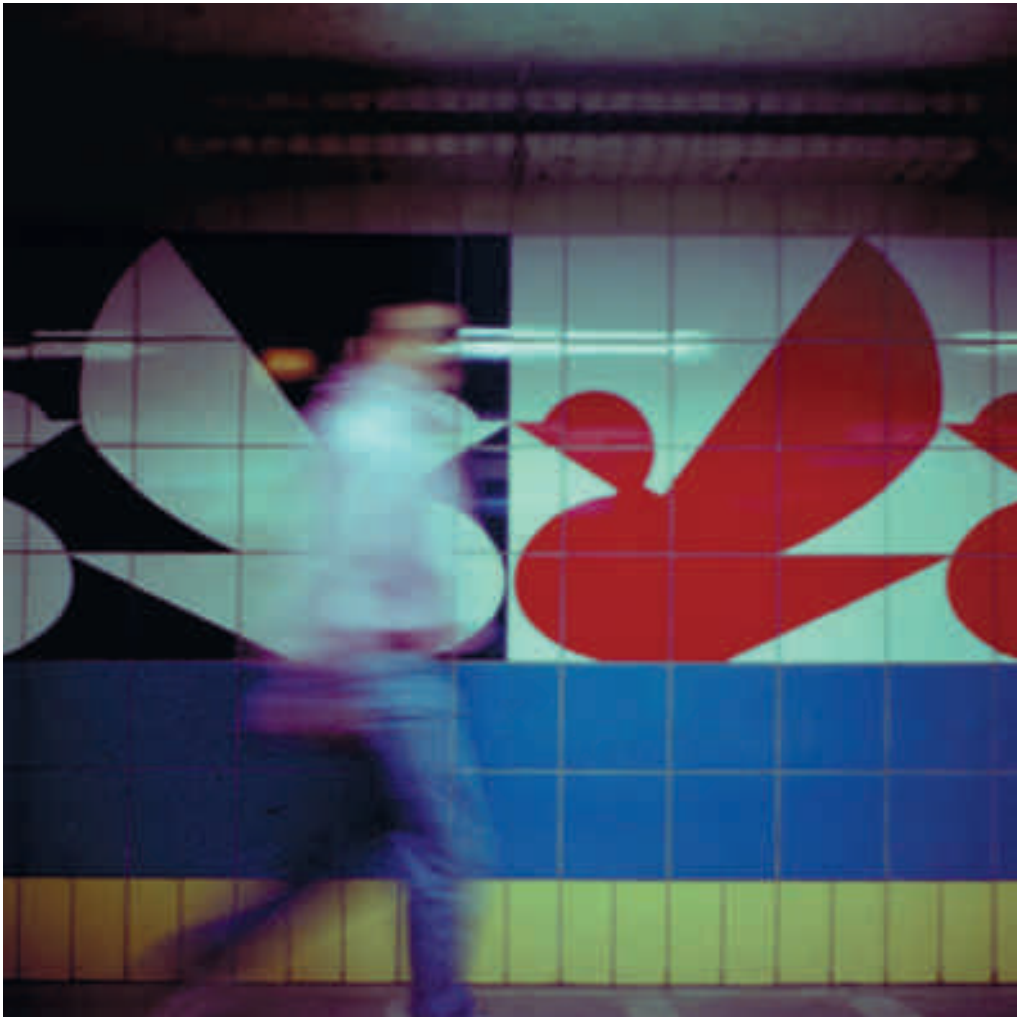
ملاحظات المدني: «كانت السينما تثير الناس كثيراً في تلك الحقبة. فهم كانوا يأتون إلى الاستوديو لتمثيل مشاهد التقبيل أمام عدسة الكاميرا. في مجتمع محافظ كالمجتمع الصيداوي، كان الناس لا يجدون غضاضة في تمثيل القبلة بين شخصين من الجنس نفسه، إلا أنهم نادراً ما تقبّلوا تمثيلها بين رجل وامرأة. أذكر ثنائيّاً واحداً فقط طلبا مني تصويرهما وهما يقبّلان بعضهما ولم يكونا زوجين شرعيّين. الباقون كانوا من الجنس نفسه. أحدهما يلعب دور المرأة، فيما يؤدّي الآخر دور الرجل».

المترو

رنا النمر

مواليد هانوفر، ألمانيا ١٩٧٤. درست في الجامعة الأميركيّة بالقاهرة، وفي معهد نيويورك للتصوير الفوتوغرافي. شاركت في العديد من المعارض في مصر، وألمانيا وسويسرا، واليابان والولايات المتّحدة. من أعمالها «مترو القاهرة» و«نساء بعدسة نساء: ثماني مصوِّرات من العالم العربيّ». نالت العام ٢٠٠٥ الجائزة الأولى في بينالي باماكو للتصوير الفوتوغرافي، والعام ٢٠٠٣ جائزة «كانون ديجيتال للمبدعين» في اليابان، والجائزة الثانية في «معرض صالون النيل» للصورة الفوتوغرافيّة.

في مطلع العام ٢٠٠٣، بدأتُ العمل على مشروع فوتوغرافي يهدف إلى تسجيل التحوّلات السريعة التي تطال شريحة معبِّرة من ركّاب المترو القاهريّين، أبناء الطبقة الوسطى. في فضاء حيث يلتقي غرباء يتشاركون الكثير من الصفات، يجتمع أبناء الطبقة الوسطى المصريّون في عالم هو ملك لهم. هذا العمل التوثيقيّ هو محاولة لتسجيل كيف يصاب هؤلاء الأفراد بدورات من الكآبة، ويكونون عرضة لها كما ولمشاعر اللامبالاة والتعصّب الدينيّ ولأمراض تُسبِّبها المجتمعات في مصر والعالم العربيّ والعالم، لتعود وتتفشّى فيها. من غير أن يكونوا مدركين بأنّني أقوم بتصويرهم، أحاول التقاط ردود فعل الركّاب تجاه عوالم الأنفاق والقطار والمحطّة، وتجاه تصاميمها الخزفيّة الصاخبة. هناك، يغدو الركّاب كتصاوير تتميّز بأشكالها، بخطوطها، وبألوانها، في قلب حداثة محتقنة تبدّد إحساسهم بالمكان.



رصاصة طائشة «ڤيديو عرضيّ» رقم ١، ٢٠٠٥

جوانا حاجي توما وخليل جريح

ولدا في بيروت. مخرجان سينمائيّان، فنانان ومحاضران جامعيان. حققا معاً أعمالاً تجهيزيّة عدّة وأعمال ڤيديو وأفلاماً منها: الفيلمان الروائيّان: «يوم آخر» (٢٠٠٥)؛ و«البيت الزهر» (١٩٩٩)؛ الفيلمان القصيران: «رجاءً، افتح الباب» (٢٠٠٦)؛ و«رماد» (٢٠٠٣). وأفلامهما الوثائقيّة هي: «الفيلم الضائع» (٢٠٠٣) و«الخيام» (٢٠٠٠). وفي الڤيديو/التجهيز: «رصاصة طائشة» (٢٠٠٥)؛ «صُوَر كامنة» (٢٠٠٣)؛ «لا تمشي» (٢٠٠١ – ٢٠٠٣). والأعمال الفوتوغرافيّة: «١٨٠ ثانية» (٢٠٠٦)؛ «بيروت: تخيّلات مدينيّة» (١٩٩٧)؛ و«دائرة الإرتباك» (١٩٩٧). من إصداراتهما: «بيروت: سرديّات مدينيّة»؛ «طيّب رح فرجيك شغلي»؛ «حالة الكمون»؛ و«كواحة في الصحراء». لمزيد من المعلومات: www.hadjithomasjoreige.com

©جوانا حاجي توما وخليل جريح

Distracted Bullets هو عمل الڤيديو التجهيزي الأوّل من سلسلة «أعمال ڤيديو عرضيّة». عبارتا *Distracted Bullets* هما ترجمة حرفيّة عن العربيّة لعبارة «رصاصة طائشة»، ومعناها رصاصة شاردة. أصل عبارة *Distraction* هو لاتيني، حيث لـ *Distra* معنى الدفع في اتجاهات متعدّدة. وإلى معنى الشرود في *Distraction*، إلا أن للعبارة دلالات أخرى، منها الإرباك والهلع، والتبدّد (أو التشتّت)، والإلهاء.

يتألّف التجهيز من خمسة مشاهد بانوراميّة لبيروت، وذلك بالتزامن مع مناسبات احتُفِل بها بواسطة الألعاب الناريّة، وطلقات الرصاص. أصوات الألعاب الناريّة تختلط مع الانفجارات المختلفة، الصادرة من طلقات الأسلحة. من أين أتت هذه الأسلحة كلّها؟ في العام ١٩٩٤ سلّم عناصر الميليشيات أسلحتهم الخفيفة والثقيلة، وقد تمّ السماح لهم بالاحتفاظ بقطعة سلاح واحدة مقابل أخرى كان عليهم التخلّي عنها. في بعض المناسبات تظهر هذه الأسلحة ويطلق منها النار، ثمّ تخبّأ ريثما تتمّ الحاجة إليها مجدداً.

أمام أعيننا المجرّدة، تشتعل بيروت بـ«نيران النصر». أصوات الألعاب الناريّة وطلقات الأسلحة، بتنويعاتها ومصادرها المختلفة، تتيح تأسيس طوبوغرافيا للمدينة ولانقساماتها، قائمة على التمييز بين النواحي المحتفلة بضوضاء وتلك التي تبقى ساكنة في أثناء الاحتفال بالمناسبة عينها. كما ويأخذ الصوت، في التجهيز، بالاعتبار موقع المشاهد، أي الشخص الذي يقوم بالتصوير، هذا بالإضافة إلى طبيعة وسياق المناسبات السياسيّة.

تعريف سريع بالمناسبات الخمس التي تظهر في الڤيديو:

– ١٣ أيلول، ٢٠٠٣: عيد الصليب، بيت مري، منطقة المتن.

تنطلق الألعاب النارية في كلّ مكان. ثمة فورة من الألعاب الناريّة. تقرع أجراس الكنائس وينهض المصلّون، مثيرين أجواء قياميّة. لم تكن كاميرتنا جاهزة، فنقرع أبواب جيراننا. يعيرنا أحدهم كاميرته الـ*Hi* ٨ الصغيرة. نبدأ بالتصوير طوال الليل.

– ٣ أيلول، ٢٠٠٤: يعاد انتخاب إميل لحود رئيساً للجمهوريّة. تشتعل بيروت بـ«طلقات النصر». هذه المرّة كانت المناسبة متوقّعة والكاميرا جاهزة. تبدأ الألعاب الناريّة باكراً، عند الغروب، وتستمر طوال

عائلتها «شهيدة مجهولة» والمقتولة برصاصة طائشة في برج البراجنة، ضاحية بيروت المجاورة للمطار، لم يحظ بأيّة تغطية صحافيّة.

كيف ومتى يتحوّل الحدث إلى «وثيقة»؟ وهل يؤثّر التاريخ الشخصيّ على التاريخ الجماعيّ؟ هل اعتُبرت هذه الأحداث المتوازية مغرقة في قصصيّتها ما أبعدها عن الأرشفة التاريخيّة؟ هل إدراكنا للحدث مرهون بالموقع الذي نوجد فيه؟ كيف لنا أن نتقصى أثار تلك القصص المحجوبة بالسرّ؟

الليل. كانت من أنواع متميّزة، مركّزة، ولم تنطلق بمبادرات عفويّة من قبل أفراد، بل بإشراف السلطات البلديّة.

– ٣١ كانون الأوّل، ٢٠٠٤: ليلة رأس السنة. نشاهد بيروت من نيران. صوت مكتوم متواصل. عند منتصف الليل اشتعلت الألعاب الناريّة. أصوات مختلفة تسمع. طلقات أسلحة، الكثير من الطلقات، تنطلق في كلّ مكان. في كلّ أنحاء بيروت، في المناطق المسيحيّة والإسلاميّة على السواء، الكلّ يطلق النار، أو يضرم الشرارات. من نوافذنا نشاهد المنطقة المسيحيّة بوضوح أكبر، لكننا نسمع المدينة بأسرها.

– ٢٨ حزيران، ٢٠٠٥: يعاد انتخاب نبيه برّي رئيساً لمجلس النواب. بيروت تحت موجات رصاص الأسلحة الحربيّة التي أطلقت للاحتفال بالمناسبة: الرصاص ينهمر في كلّ الأنحاء. ثلاثة أشخاص قتلوا في ذلك اليوم وجرح سبعة. نصوِّر في الليل. من موقعنا حيث نقف، تبدو المدينة ساكنة ـ ناحية صغيرة منها ما زالت «تحتفل» لكن بشيء من الحذر. ليس بوسعنا التقاط المدينة كلّها، المنظور يبدو منحرفاً.

– ٢٦ تموز، ٢٠٠٥: سمير جعجع، قائد القوات اللبنانيّة، يُطلق سراحه من السجن بعد أن قضى فيه ١١ عاماً. يعمّ الابتهاج قسماً من المنطقة المسيحيّة من بيروت، أمام أعيننا. جارنا الذي استعرنا منه كاميرا *Hi* ٨ في عيد الصليب قبل عامين، يخرج بندقيته الأوتوماتيكيّة لكي يحتفل. يبدأ بإطلاق الرصاص، جولة إثر جولة قصيرة، وعلى هذا المنوال...

ونحن نشاهد بيروت متوهّجة في هذه المناسبات العديدة، نتساءل: كمّ من الأشخاص الذين أسعدهم النجاة من الحرب الأهليّة، سقطوا ضحايا للرصاص الطائش، خلال احتفاليات بات استخدام رصاص الأسلحة فيها مألوفاً: الأعراس، التخرّج، الانتخابات، إعادة الانتخاب، الأعياد الدينيّة؟

نقرّر إجراء البحث حول المسألة وإيداعه للشاعر والكاتب عادل نصّار. يقصد عادل الصحف اللبنانيّة الرئيسيّة، ويخوض في أرشيفها، مستطلعاً وناسخاً وثائق معيّنة. لكنّ ما يقع عليه يبقى محدوداً ويتناول بشكل رئيسي بعض الوقائع، التي حدثت خلال الاحتلال الإسرائيلي لجنوب لبنان بواسطة الوكيل عن الإسرائيليّين، جيش لبنان الجنوبي.

مثلاً، في ٤ كانون الثاني تُعلن جريدة السفير عن جرح مواطن خلال احتفالات جيش لبنان الجنوبي بمناسبة عيد رأس السنة. أخيراً، يكتشف عادل أنّه وعلى الرغم من تسبّب الرصاص الطائش بقتل العديد من الأشخاص في كلّ عام، فإن الأخبار عن تلك الأحداث نادراً ما تُنشر. الأمر مردّه إمّا إلى عدم قيام المراسل الصحافي بتغطية هكذا أحداث، أو إلى افتقاد تلك الأحداث إلى الثقل المطلوب لتحوّلها إلى «خبر». في الواقع، وبين العامين ١٩٩٤ (حين نزع سلاح المليشيات) و٢٠٠٥ (تاريخ كتابة هذا النص)، فإن صحيفة النهار سجّلت ٥٤٥٨ «حادثاً أمنيّاً» استخدم فيه السلاح، وقد اتسم العديد منها بعواقب مميتة. على أن المعطيات الإحصائيّة تلك تسجّل خمسة عشر حادثاً فقط تحت عنوان «الرصاص الطائش».

إلى ذلك، تمكّن عادل من الوصول إلى عدد من الأحداث من ضمنها الآتي:

عقب احتفالات رأس السنة في العام ٢٠٠٥، تحدّثت جميع الصحف الصادرة عن إصابة طائرة رفيق الحريري، الجاثمة في حرم مطار بيروت، برصاص طائش. لكنّ موت يسرا خلف نصرت، التي تعتبرها

©شيرانا شهبازي

شيرانا شهبازي

شيرانا شهبازي

مواليد طهران العام ١٩٧٤. انتقلت في العام ١٩٨٥ إلى ألمانيا حيث درست التصوير الفوتوغرافيّ في المدرسة المهنيّة في دورتموند وفي المدرسة العليا للفنون والتشكيل في زوريخ (Hochschule für Gestaltung und Kunst, Zürich). لها معارض شخصيّة عدّة أقامتها في جنيف وزوريخ وطهران ونيويورك وشيكاغو وبون ولندن. كما شاركت في معارض جماعيّة عدّة. نالت جائزة «سيتي غروب برايفت بانك» للتصوير الفوتوغرافي العام ٢٠٠٢. تقيم شهبازي حالياً في زوريخ.

الصُوَر المعروضة هي مثل كلمات مترجمة إلى لغات عدّة. وهي منتقاة من مجموعات أوسع صُوِّرت في الصين والولايات المتّحدة وإيران ولبنان. وفي كلّ معرض يُعاد طبع هذه الصُوَر بمقاييس مختلفة وتُعرض وفق ترتيب مختلف كلّ مرة. لذا تبدو هذه الصُوَر متململة وتفتقد الثبات.

تجتمع في ترتيب العروض أنساق متباينة من التصوير، من بينها لقطات السيّاح وصُوَر الشارع والمناظر بالإضافة إلى صُوَر مصادَرة لرساميّ لوحات إعلانيّة من إيران، ويتمّ وضعها جنباً إلى جنب من أجل تشكيل متوازيات قلقة.

حكاية ربيع آتٍ

يانْغ زِنْزونْغ

وُلد في في الصين العام ١٩٦٨. درس تصميم الأزياء في معهد زجيانغ للحرير، والرسم الزيتيّ في أكاديميّة زجيانغ للفنون الجميلة. شارك منذ العام ١٩٩٢ في معارض جماعيّة عدّة في آسيا وأوروبا وأميركا وأستراليا. من معارضه الشخصيّة Foreplay (٢٠٠٦)، «يانْغ زِنْزونْغ» (٢٠٠٦)؛ «خفيفٌ كالنيك» (٢٠٠٤)؛ «سوف أموت» (٢٠٠١)؛ و«جيانغ نان» (١٩٩٨). عَرضت أعماله في بينالي البندقيّة وتايت غاليري، لندن، ومتحف الفنّ الحديث (موما)، نيويورك..

©يانْغ زِنْزونْغ

العام ١٩٩٢ عندما بلغ دنغ هسياو بينغ عامه الثامن والثمانين، انطلق في جولة تفقديّة في مدن ووتشانغ وشانزين وزوهاي وشانغهاي، وأشارت سلسلة الخطابات التي ألقاها خلال جولته إلى تصميم الصين على إجراء إصلاحات عميقة، ورسمت توجّهاً جديداً لصين الغد. انطلقت «حكاية ربيع آت» في جولة على أرجاء الصين العظمى. شريط الڤيديو هذا مدّته ١٢ دقيقة، ويشكّل جزءاً من مشروع بعنوان «ما الذي يفعلونه هنا؟» من إنتاج قسم الاتصالات الثقافيّة الدوليّ في مشروع سيمنز للفنون. وقد أُنجز المشروع بالتعاون مع أكثر من ١٥٠٠ موظّف في فرع سيمنز بشنغهاي.

فيديو ونقاش

من هو ميشال سورا؟، أشكال ألوان

في يوم من أيّام العنف العاديّ، صديقي ميشال سورا...، فيلم لـعمر أميرالاي

المخطوف اللبناني المُشترَك، عباس بيضون

يخرجه من دائرة الخطر. ربما صدّق الإسلاميّين، الذي لم تسلم بحوثه عنهم، من الوقوع في الغواية بهم. صدّقهم بأن ما يكرهونه في «الغرب» ليس «غربيّته» بل امبرياليّته وعدائيّته. صدّق هذا، ولما كان هو ليس كذلك ظنّ نفسه في عداد الآمنين. ما فاته، أن الخاطفين لا يقرأون وإن قرأوا فإن صبرهم على القراءة لا يتسع سوى لبضع كلمات مدونة على جواز السفر أو بطاقة الهويّة. وحين أمسى واحداً من ضحاياهم، رأى كيف أعاده الخاطفون رغما عنه إلى «غربيّته» التي وجدوا دليلاً عليها في جواز السفر، فلم تشفع به كتاباته، ولا دعمه الحقوق العربيّة، ولا ترجمته غسان كنفاني إلى الفرنسيّة. ولأن خاطفيه كانوا مصابين برهاب الجواسيس استحال اهتمامه بالحركات الإسلاميّة أمراً في غير صالحه، في فترة جعل المتشدّدين من كلّ بحث اجتماعيّ صنوّ للجاسوسيّة والخيانة.

تختصر قصّة سورا مع بيروت قصة المدينة نفسها. قبل الحرب وخلالها. هكذا، بقدر ما يقول استقبال بيروت السبعينيات لسورا وأمثاله من «الأجانب» (بالتعريف القانوني)، عن حال المدينة آنذاك وعن مدى انفتاحها وتقبّلها التنوّع والاختلاف والكثرة وتعارض الألوان وتشاكلها، يقول اختطاف سورا في بيروت الثمانينات، بذريعة «أجنبيّته»، عن صنيع الحرب في هذه المدينة ويفشي بالكثير عن الحال التي آلت إليها، حين راح الأفراد فيها يرتدون إلى أنسابهم الطبيعيّة فيتحوّلون بسبب ذلك إلى أهداف حربيّة. هذا كان خلال الحرب، أما اليوم، وغداة أكثر من عقد ونيف على توقف الأعمال الحربيّة، نجدنا لا نعرف لبيروت أمراً مؤكداً، سوى أنها ما زالت حائرة بين الاتّساع لأمثال سورا وبين دفعهم للرحيل من جديد.

© لقطة من فيلم «في يوم من أيّام العنف العاديّ، صديقي ميشال سورا...» لعمر أميرالاي (١٩٩٦)

من هو ميشال سورا؟

حين اعترض مسلحو منظمة الجهاد الإسلامي [١]، السيارة التي أقلّت ميشال سورا من مطار بيروت، واختطفوه، كان ذلك في ٢٢ أيار ١٩٨٥. يومها، لم تكن هذه الزيارة الأولى لسورا إلى بيروت، ولا كانت زيارة عاديّة من بين زيارات كثيرة للرجل إلى هذه المدينة. فوق ذلك، لم يكن ميشال سورا واحداً من الصحافيّين الأجانب، الذين كان اشتداد الأعمال الحربيّة يستدعي قدومهم إلى بيروت آنذاك.

بكلام أبسط، حين أختُطف ميشال سورا، كان في طريق العودة إلى منزله في أحد أحياء بيروت، المدينة التي أتّخذها مقراً دائماً لإقامته منذ سبعينات القرن الفائت. وقتها، كان ميشال سورا قد أمسى بيروتيّاً منذ أمد بعيد. بيروتيّاً، على المعنى الذي أمكن للبيروتيّة أن تتّسع له في ستينات القرن الفائت وسبعيناته، بعدما انفصلت عن النسب الأصلي للبيروتيّين فوسع ميشال سورا ومعه الكثيرون من الفرنسيّين والبريطانيّين والأميركيّين والألمان والفلسطينيّين والعراقيّين والسوريّين، وسع هؤلاء جميعاً، أن يصيروا بيروتيّين من غير منّة. وأن يساهموا مع اللبنانيّين في صياغة بيروتيّة مدينيّة، متخفّفة من ثقل الهويّات القاتلة.

والحال، بين بيروت السبعينات التي استقبلت سورا واتسعت له ليقيم بين ظهرانَيها وبيروت الثمانينات تلك التي فشل سورا بالعودة إليها ودخولها من جديد فاختُطف على تخومها، هوّة كبيرة تشي بتبدل المدينة وانقلابها من النقيض إلى النقيض.

أوّل هذا كان في بدايات الحرب، مع ما راح يُعرف وقتها بحواجز القتل والخطف على الهويّة. وتصاعد ليبلغ ذروته حين باشر المتشدّدون، طالبو النقاء ومدّعوه، والواعدون به في آن معاً، بـ«تنظيف» بيروت من «الأجانب». معها، استحال سورا وأقرانه، دفعة واحدة إلى غرباء ما عاد مرغوباً بوجودهم. وحين أمسوا كذلك كان عليهم أن يغادروا، وإلا جُعلوا مادّة للتنكيل والإرهاب، فشدّ أغلبهم الرحال وغادر المدينة مرغماً. وآثر بعضهم القليل البقاء، ومن بين هؤلاء كان ميشال سورا.

ربما اعتقد سورا بان إتقانه العربيّة وانحيازه إلى «الشرق» على «الغرب»

(١) منظمة الجهاد الإسلاميّ هذه، ليس بينها وبين حركة الجهاد الإسلاميّ في فلسطين أي صلة تذكر. ويرجّح العارفون بأن الجهة الخاطفة هي حزب معروف جداً وأن مسمى «منظمة الجهاد الإسلاميّ» ليس سوى اسم مستعار كان الحزب يستخدمه في تبنّي عمليّات الخطف إلى جانب أسماء أخرى عديدة منها: منظّمة العدالة الثوريّة.

التسلسل الزمني للأحداث

٢٢ أيار ١٩٨٥: اختطاف ميشال سورا والصحافي الفرنسي جان بول كاوفمان.

٢٢ أيار ١٩٨٥: منظمة الجهاد الإسلامي تعلن مسؤوليتها عن عمليّة الاختطاف.

٥ آذار ١٩٨٦: منظمة الجهاد الإسلامي تعلن في بيان لها «تنفيذ حكم الإعدام على الباحث المتخصص، الجاسوس»، وترفق البيان بثلاث صُوَر يظهر فيها ميتاً. (عُلم لاحقاً من رفاق سورا في الحجز أنّه توفي في سجنه متأثّراً بداء السرطان.)

تموز٢٠٠٥: يفيد عمّال بناء في منطقة «الرمل العالي ـ حرش القتيل»، بالعثور على صندوق مدفون في حفرة عمقها أكثر من متر بقليل، فيه جثّة.

٢٥ تشرين الأول ٢٠٠٥: تبلّغ زوجة سورا أن جثّة زوجها وُجدت وتمّ التعرّف على هويّتها.

شباط ٢٠٠٦: يتمّ الإعلان على أن الجثّة تعود إلى ميشال سورا، ويسُلّم الجثمان إلى المسؤولين في السفارة الفرنسيّة.

٧ آذار ٢٠٠٦: رفات ميشال سورا تسلَّم إلى ذويه.

Par un jour de violence ordinaire,
mon ami Michel Seurat...

في يوم من أيّام العنف العاديّ، صديقي ميشال سورا...

فيلم لـعمر أميرالاي

ولد أميرالاي في دمشق عام ١٩٤٤، درس المسرح والسينما في باريس في أواخر الستينات. أخرج أميرالاي منذ العام ١٩٨١، أفلاماً وثائقيّة عدّة للتلفزيون الفرنسيّ. يحاول في أعماله إيجاد لغة سينمائيّة تقودها الشخصيّات وتعبر الحدود ما بين الوثائقيّ والروائيّ. أعمال أميرالاي ليست تصويراً ميكانيكيّاً للواقع ولا محض تخيّل أو استيهامات لاواقعيّة، بل تقترح أعماله ترجمة للواقع تقوده المخيّلة من دون الابتعاد عن الواقع.

في ٢٢ أيار من العام ١٩٨٥ اختُطف جان بول كوفمان وميشال سورا في بيروت. أُطلق سراح كوفمان بعد ثلاث سنوات وعاد إلى بلاده، وأَخبر قصّته مستعيداً تلك الأيّام في الجحيم. توفّي سورا بعد مضيّ عشرة أشهر مخطوفاً. هذا الفيلم هو تحيّة إلى رجل أراد أن يلج شرقاً شغل سحره عقله منذ كان طفلاً.

فيديو ٤٨ دقيقة، ١٩٩٦، بالفرنسيّة، مع ترجمة بالعربيّة.

منفردة، إنهم يتكلمون ووجوههم إذ لا نرى غالبا إلاّ جذعهم الأعلى، وجوههم مغلّفة بالعتم لكن عيونهم مشدودة إلى أمام غير مرصود.

لا يريد أميرالاي الوثيقة لكنه يرفض أيضاً أيّ طغيان للصورة. يريد للوجوه أن تطفو أيضاً على العتم، الذي هو زنزانة ميشال وجحيم تجربته وفقدانه أيضاً، هذا الفقدان ماثل بكلّ رفضه لأن يتحول أو يتشكّل، حاضر في مادّته الخام، في مجازه الأوّلي. يمكننا أن نتساءل إذا كان عمر يريد حقاً فيلماً. أليس في ابتعاده المقصود عن السرد والصورة ما يشي بشيء آخر؟ لا الحكاية مقصودة ولا الصورة، ولنقل أنه يعطِّل الحكاية عامداً ويعطِّل الصورة. هل نحن أمام إصرار على بقاء ميشال مختلطاً بتجربته وزنزانته وذاكرات وحيوات أصدقاء من دون بتره وفصله عن كل ذلك وتحويله إلى مادة للاستعمال التاريخيّ أو السياسيّ أو ... أو ...؟ هل هذا فعل صداقة بحيث تكون التضحية الظاهريّة بالفيلم عنواناً له؟ هل يريد أميرالاي أن ينفَذ من السينما إلى نوع من قصيدة فيلميّة؟ إلى نوع من ڤيديو آرت، أم أنه إذا أخذنا بالاعتبار السينوغرافيا الصارمة والفاعلة: السريران والمروحة والقضبان، نوع من مسرح بيكيتي. لنقل إن مجازفة أميرالاي ليست بعيدة عن فنّه، الذي للصمت كما للجم الصورة والحكاية دائماً دور دائم فيه. لكن فيلمه عن ميشال سورا يبدو محكوماً أيضاً بمفارقة أخلاقيّة. أمام رغبة الخاطفين بالاختفاء وإخفاء المسألة نهائياً، أمام بقاء ميشال سورا المعلَن موته بلا جثمان فإن سرد الحكاية وتوثيقها يعني، أو عنى لأميرالاي، طيّ المسألة وختمها وإرسالها إلى الأرشيف. في ذلك تواطؤ غير مقصود مع النسيان الذي يريد الخاطفون المتنكِّرون اليوم دفعنا إليه والذي يساوي رمزياً الخطف، أيّ خطف تاريخ وجود. المخطوف مهما كان شأنه هو قضيّة لا تنتهي، إنه مسألة هائمة وسؤال معلَّق. ولا يمكن إحالتهما إلى المستودع وإلى الماضي من دون تبعة أخلاقيّة. يريد أميرالاي لغياب ميشال سورا أن يبقى معلَّقاً، أن يبقى حاضراً، بئراً مظلمة مفتوحة في ذواتنا. أن يبقى مختلطاً بحيواتنا وذاكراتنا. أن يبقى راقداً على سرير زنزانته كما كان

المخطوف اللبناني المُشترَك

عبّاس بيضون

مداخلة تلت عرض فيلم «في يوم من أيّام العنف العاديّ، صديقي ميشال سورا...»

يبدو مهمّاً الآن أن نستعيد مأساة خطف وموت ميشال سورا، لقد جعلت مرغريت دوراس من الشهيد الألمانيّ شهيداً مشتَركا[1]. بذلك يمكن حفظ الاستشهاد بمنأى عن تجاذب الفرقاء المختصمين. ميشال سورا يمكن أن يكون المخطوف المشترك، هو الأجنبيّ، الذي خطَفَه وقتَلَه بالتالي من اعتبر نفسه واحداً منهم يمكنه أن يجعل الخطف قضيّة بذاتها خارج تجاذب الخصوم. الآن حين يطالب الجميع بالحقيقة عن مخطوفي الجميع (أكان الخاطفون هم المخابرات السوريّة أو الفرقاء اللبنانيّون) فإن ميشال سورا هو الرمز.

إختفى إسم «الجهاد الاسلاميّ»[2]، الإسم وحده وليس الفاعلون، انقضت مؤسّسة الخطف كلّها وبقي جثمان ميشال سورا في عهدة تنظيم لم يعد يحمل إسمه. أرادوه أيضاً أن يختفي جسداً وربما إسماً، أرادوا أن تختفي المسألة، أن يدفعوها إلى النسيان الأنطولوجيّ الذي أرادوا دائما أن يدفعونا جميعاً وأن يدفعوا حياتنا إليه، هذا الفيلم ضروريّ اليوم لإنقاذ غياب سورا وغياب الكثيرين، لإنقاذ المخطوفين وربما إنقاذ حياتنا نفسها من النسيان.

علّقتْ إبنتي بأن الفيلم ليس وثائقيّاً، كان واضحاً أن هذا ما استبعده عن قصد عمر أميرالاي، لقد اختار أن يستغني عن المادّة الوثائقيّة، التي يوفرها وجود جان بول كوفمان، شريك ميشال في زنزانة الخاطفين. بل أخفى تماماً رأسه دون المتكلمين الآخرين. جاءنا صوته من عتم تطفو عليه خيالات غير واضحة تماماً، دوائر متحركة لعلها أطياف مراوح معلّقة، صحن معدني رث، صحون تُدفع من لا يد من تحت الباب، إنه يتكلم من ظلام التجربة التي لا تُروى. من الجحيم الذي لم يخرج منه ميشال والذي تحول إلى فقدان أبدي، لا يريد أميرالاي أن يحوّل هذا الفقدان إلى وثيقة، أن يشيله من زمنه ورهبته ليغدو واقعة ختامية. لا يريد خاتمة له ولا تحويلاً. يريده معلقاً ماثلاً حاضراً على الدوام، لا يطلب ذكريات من أحد إلاّ بالقدر الذي شاءه هو. أصدقاؤه يتكلمون عنه وعن أنفسهم ولا يقومون بفصله من ذاكرتهم ومن حياتهم وتحويله إلى مادة

(١) راجع كتاب «الألم» (La douleur, 1993 / Gallimard/folio) لمرغريت دوراس.

(٢) الجهاد الاسلاميّ: إسم المنظّمة التي تسترّت فيه المجموعة التي خطفت سورا، ولا علاقة لهذه المنظّمة بالمجموعة التي تحمل هذا الإسم اليوم. المؤكّد هو أن الفريق الذي قام بعمليّة الخطف، هو فريق شيعي لبناني، يرجّح البعض أن أفراده ينتمون اليوم إلى حزب الله.

الشيعيّ بأيدي شيعته وأنصاره ولم يكن أمر سورا مختلفاً. كان كما قالت ماري مستعرباً قتله العرب ومتأسلماً قتله المسلمون. لقد كان ميشال سورا القربان الذي يجرّمه القدر بلا ذنب ليعيد توحيد الجماعة وتأليفها.

الجميع أنصاف في صور نصفية من الأعلى. وحده جان أنواييه يدير ظهره للجحر ثم ينزل إليه ليختفي فيه، كان أنواييه آنذاك يروي شغف ميشال بالبحر، لقد وُلد في بنزرت في تونس وربما كان فراقه لها «تروما» حياته الأصليّة، إذا قبلنا ما سماه أنواييه ببسيكولوجيا سريعة. لقد كان البحر رمز أوّليته ومهده والرحم الذي افترق عنه. بعد ذلك سنرى القضبان تعود عند كلّ فصل وكأنها الفاصل الضروريّ بين مشهد ومشهد أو الرابط الضروريّ بين مشهد ومشهد. سنجد سريرَين متغيّرَين في الهيئة والضوء، وحدهما يشيران إلى صراع ميشال سورا ليس مع المرض فحسب ولكن مع كلّ شيء. إنهما *Fetiche* التجربة ورمزها، لا ننسى أن قضبان النافذة وقضبان السرير مقطّعة على النحو نفسه. هذا التشبيك المعدنيّ البارد الأبكم هو الذي يحمل التجربة التي تحجَّرت فيه وخرِستْ، إنها أيضاً الشاهد الوحيد على موت معلَّق. لكن البحر، بحر الولادة والمهد، بحر الشغف الذي لميشال سورا، بحر مغامرته كلّها يهدر بقوة لا تُصدَّق، بقوّة الحياة التي لا تُرَد، بقوّة الشغف وربما بقوّة الانتقام، يغرق سرير الموت ويستمّر صاحياً، إنه التجربة الهائلة، تجربة الألم والصراع، تبتلع قبل كلّ شيء فيتيشاتها، إنه المهد الذي عاد والتحم بصاحبه وأعاده إلى الأفق الهائل والمغامرة اللامنتهية، إنه الغياب الذي ينتصر على الموت.

٢٢ تشرين الثاني ٢٠٠٥

عبّاس بيضون

وُلد في لبنان العام ١٩٤٥. شاعر، وناقد وصحافيّ. درس الأدب العربيّ في الجامعة اللبنانيّة ثم في جامعة السوربون الفرنسيّة. له ١٤ مجموعة شعريّة تُرجم جزء منها إلى لغات عدّة. من مؤلفاته الشعريّة الأخيرة: "ب. ب. ب." (٢٠٠٧)؛ "شجرة تشبه حطّاباً" (٢٠٠٦)؛ "جسد بلا معلّم" (٢٠٠٣)؛ "لُفظ في البرد" (٢٠٠٠). كما أصدر روايته الأولى "تحليل دمّ" العام ٢٠٠٢. يكتب إلى جانب الشعر، النقد الأدبيّ والتشكيليّ. عمل في حقلَيّ التعليم والصحافة، وهو رئيس تحرير الصفحة الثقافيّة لجريدة السفير.

الأمر لحظة حصول الجريمة من دون السماح برفع معالمها عن الأرض.

يبدو تكرار القضبان والسريرين والمروحة في الفيلم نوعاً من تقديم مستمر لجسم الجريمة، لمعالمها الثابتة، لأدواتها الأصليّة.

لا أعرف مَنْ تواطأ مع مَنْ؟ أميرالاي المخرج أم أصدقاء ميشال الذين لعبوا في فيلمه؟ تلك القوّة الأدبيّة في كلام الجميع كانت أيضاً استحضاراً مثابراً لميشال سورا من دون أيّ استعجال للوداع أو الرثاء، لا يمكننا أن نردَّ ذلك فقط إلى فصاحتهم. لا شكّ أن شيئاً خامرهم كذلك الذي خامر عمر أميرالاي، إنه التضحية بشيء من أنفسهم لكي لا يقودوا ميشال إلى نهاية سريعة، تضحية بالاحتفال، بالغناء العاطفيّ، بالأنا المزدهية بحزنها النبيل. جان أنواييه تكلّم عن صداقته لميشال سورا بمسافة فارقة لم يستطع مهما اجتهد أن يقلّلها، «هو يتبع السمك وأنا أتبعه». إنها الصداقة كجرح. ماري تتكلم عن الغائم الذي لوَّن حياتها، والذي حين أعاده خاطفوه ساعة إلى البيت لم تحتمل عناقه وإنصرف هو إلى الحديث مع خاطفيه ومراجعة مكتبه أكثر مما انصرف إليها، إنه الحبّ أيضاً كجرح. الكلام من هنا وهناك هو الصدق الجارح، هو التنازل وإنكار للذات، ربما هنا التضحية التي كان عليهم تقديمها لإنقاذ سورا من النسيان. أما روجيه نبعة فأهدى لميشال سورا إسماً لا يموت هو: البريء، البريء الذي يعرف الشرّ ويتصدّى له بخلاف الساذج الذي لا يعرف الشرّ. أمّا كوفمان الذي يشارك سورا الزنزانة فاختفى معه وأخفى التجربة التي لا يمكن نقلها للآخرين. هو الآخر لا يريد حكاية ولا يريد خاتمة، ستبقى التجربة على أرضها ومعها ميشال. ستبقى الجريمة على أرضها.

البريء، البريء بحسب ما رووا هو أيضاً الذي يسعى للتماهي مع قضيّة لا تشبهه، مع آخر مفترض في الغالب، عربيّ من فرنسا كما يقول جان أنواييه. وقد جاء من بعيد ليتماهى مع الفلسطينيّين والإسلاميّين والسوريّين، عربيّ من فرنسا بل ومتأسلم بذات الطريقة. لقد وضع نفسه هكذا في ممرّ الموت كما تقول زوجته، فهذه قضايا لا تُنتج إلاّ الشهداء. رأت زوجته صورته معلّقة على الحائط بين صُوَر الشهداء، ولم تكن مازحة في ذلك، فهذا الرجل الغائم الذي لا يُدرك كان دائماً تحت قدره، قدره كما تقول ماري، مسوقاً إليه كبطل يونانيّ، يتّجه بلا علم إلى مأساته، أو كقربان لا بدّ منه، ملعون بدون علمه ولا إرادته، مسوق للتضحية بدلاً عن الجميع ولتوحيد الجميع.

وسط كلام روجيه يقطع عمر على صوت المنشد الحُسَيْنيّ وهو يتلو العزاء بصوت شجيّ للغاية وتقع الصورة على تابوت مرفوع على الأيدي وإمرأة تكتم صرختها، التابوت نفسه على الأيدي، إمرأة قتيلة وإمرأة صارخة. صورة ميشال تتكرّر أكثر من مرّة بين فواصل المشهد. إذا فكّرنا مجدداً في كلام ماري وما نعرفه عن ميشال نفهم هذا التماهي بين ميشال وبين الشهيد، لقد كان رمزياً في هذا التابوت المرفوع، وكان نشيد القارئ الحُسَيْنيّ ينعاه. أمّا أنه قُتل على أيدي شيعة وكان هؤلاء الهاتفون اللاطمون الذين ظهروا على الشاشة بعد إعلان موته ورؤية الظلال المقابلة تنزل بسريره الفارغ، هم في بعضهم قتلته، فهذا لا يغيّر الانطباع بل يقوّيه، لقد قُتل الحسين رمز الاستشهاد

فيديو وأفلام

دوّار شاتيلا، ماهر أبي سمرا

فاء في فلسطين، إيرين أنسطاس

حول الشمس، علي شرّي

جيبرالطار، غسّان حلواني

لعلّه خير، رائد الحلو

بيروت ترحب بكم، فؤاد الخوري

حكايات على الهامش، هالة القوصي

الغابة البنفسجيّة الاصطناعيّة، أمال قنّاوي

الجينيه الخامس، أحمد خالد

في التفاني، سينتيا مادانسكي

أوتوليت، مجموعة أوتوليت ـ أنجليكا ساغار وكودجو إشون

كسوفٌ هوى من السماء، ماني بتغار

سلسلة المراثي: اليوم التاسع، ليله ونهاره، جلال توفيق

بطولة هند رستم، رائد ياسين

في هذا البيت، أكرم زعتري

© إلّا كالشكا

فاء في فلسطين

إيرين أنسطاس

وُلدت في بيت لحم وتقيم وتعمل حالياً في بروكلين. نالت الدبلوم في العَمارة من الجامعة التقنيّة في برلين، ١٩٩٦. هي من المنظِّمين الأساسيّين لمجموعة «١٦ بيفر» في نيويورك. عُرضت أعمالها في فلسطين، أوروبا، والولايات المتّحدة. أُنتج هذا الفيلم خلال إقامة في «مؤسّسة المعمل» في القدس.

فاء في فلسطين هو محاولة لإعادة رحلة بازوليني إلى فلسطين في فيلمه «البحث عن مواقع في فلسطين للإنجيل كما رواه متّى» في العام ١٩٦٣. يتحوّل سيناريو فيلم بازوليني إلى خارطة طريق يضعها فوق المشهد الراهن لفلسطين، خالقاً مفارقات ما بين البصر والسمع، وما بين المتوقَّع والحقيقيّ.

يبحث هذا الشريط في مسائل الإعادة (حسب هايدغر، فإن الإعادة والترجيع هما عبارة عن موقف مناسب نتّخذه نحو الماضي) ويؤسِّس لحوار مع بازوليني [a].

عبارة «ديسكوتيري» (تذرير) هي الجذر اللاتينيّ للحوار والنقاش. لا يسعى هذا الڤيديو إلى نقد بازوليني، بل إلى إظهار الاحتمالات العديدة التي يتضمّنها فكره. ويحاول بالتالي العودة إلى التجارب التي ألهمته.

إنتاج إيرين أنسطاس ومؤسّسة المعمل وأشكال ألوان.

ڤيديو، ٥١ دقيقة، ٢٠٠٥، بالعربيّة مع ترجمة إنكليزيّة.

a بازوليني: «آمالي كانت واعدة، فعلاً كنت أعتقد أنني بإعادة هذه الرحلة بعد أربعين عاماً، سأرى ضوءًا جديداً، رؤيا جديدة. لكنّني وجدتُ نفسي أكرّر الأخطاءَ ذاتها، فالحَرّ سنة ٣٦٩١ كان شديداً. لماذا لم أختَرْ الربيع مثلاً؟ فالربيع هنا، كما قالوا لي، ألطف والطبيعة أجمل بكثير. ونقطة أخرى تخصّ الطريق الذي سلكناه: صورة العالم القديم، العَمارة وطريقة الحياة البدائيّة، كانت آنذاك متواجدة في قرى الخليل... وها نحن في طريقنا إلى جبل التطويبات. إلى هنا أتت الجموع لتصغي إلى المسيح. هذه صورتي مع الكاميرا منعكِسة على زجاج دكان في بلدة فلسطينيّة. واضح أني جئت إلى هنا لأُصَوِّر. لأُصَوِّر ماذا؟ ليس فيلماً وثائقيّاً ولا سينمائيّاً، ولكنني جئت لتصوير بعض الملاحظات، لفيلم عن المسيح في فلسطين الحاليّة المعاصرة. اختياري ليس نهائيّاً بعد... اختياري ليس نهائيّاً بعد، ومعنى ما أقصده عندما أقول فلسطين المعاصرة، في هذا الفيلم، هو أبعد مما تعنيه الكلمة في أبعادها السياسيّة الجغرافيّة الحاليّة، والتي تبلورت خلال القرن الماضي. فلسطين، كتعبير عن زمن مضى، حاضر اليوم في هذه الطبيعة وعلى الوجوه الفلسطينيّة، من خلال معاناتها اليوميّة، وانتظارها اللانهائيّ لمخلِّص جديد. كثيراً ما وردت فكرة المخلِّص في السياق السياسيّ الفلسطينيّ المعاصر. ولكن، ربّما يكون الأدقّ تعبيراً هنا أن نتحدّث عن فترات المقاومة، والتي تواجدت باستمرار منذ نهاية الحكم العثمانيّ.»

يشير الخط الأزرق في الخارطة إلى الطريق التي اتخذها بازوليني عام ١٩٦٢

مصوّر مجهول

دوّار شاتيلا

ماهر أبي سمرا

مواليد بيروت ١٩٦٥. درس المسرح في الجامعة اللبنانيّة والمرئي والمسموع في المعهد الوطني للصورة والصوت في باريس. عمل كمصّور لصحف لبنانية عدّة ووكالة الصحافة الفرنسية و«رويترز». كتب وأخرج عدداً من الأفلام الوثائقيّة منها: «مجرّد رائحة» (٢٠٠٧)؛ «مريم» (٢٠٠٦)؛ «دوّار شاتيلا» (٢٠٠٤)؛ «نساء من حزب الله» (٢٠٠٠)؛ ومن أفلامه القصيرة: «صديقي» (٢٠٠٣)؛ و«عمار على الموج» (١٩٩٥).

شاتيلا: يستحضر المكان المجازر والموتى. يختار هذا الفيلم العمل على الأحياء. يصوّر شذرات من عيش يدور في منطقة لا تتجاوز مساحتها ١٥٠ متراً مربعاً في مخيّم للاجئين الفلسطينيّين في لبنان، وفي الطبقة الأولى من مستشفى غزّة. نعاين الانتظار والدفاع عن القضيّة وعودة اللاجئين والثورة. تقصّ علينا الشخصيّات قصص عيشها في المخيّم. يغوص الفيلم في التفاصيل اليوميّة لحياة هؤلاء الناس. الزمن في شاتيلا معلّق ويعيش هؤلاء الناس على شفا هاوية، وليس ثمّة ما يواجه نظرتهم.

فيديو، ٥٢ دقيقة، ٢٠٠٤، بالعربيّة مع ترجمة بالإنكليزيّة.

جيبرالطار

غسّان حلواني

مواليد بيروت ١٩٧٩، حاز على إجازة ماجستير في فنون التسويق والإعلان، قبل أن يذهب إلى باريس، حيث أتمّ ديبلوم في التصوير الفوتوغرافيّ وليسانس في الفنون الجميلة. عمل في مجال كتب الأطفال، وفي توليد الطاقة الضوئيّة. «جيبرالطار» هو فيلمه الأوّل.

جيبرالطار هو محاولة للوصول إلى فكرة ميلاد شخص راشد بلا خلفيّات وبلا إرث.

التخلّي، عند هذا الرجل، هو فعل إراديّ بالمجمل وغير إراديّ في بعض مراحل رحلته. هو تخلٍّ واعٍ وغير واعٍ، بحث عن الحرّية المطلَقة، أو عَن الإختفاءً ـ الزوال.

هذا الشخص، في أوقات التردّد وعدم الاستقرار والقلق، سيلتفت مرّة أخيرة إلى ما تخلّى عنه.

جيبرالطار هو اقتباس لنص مسرحيّة «زنبق والجبل» التي كتبَتها وقدَّمَتها فرقة «السنابل»، في أواخر السبعينات من القرن الماضي في بيروت. وهي تروي قصّة أرنب صغير، «زنبق»، الذي يحاول أن يغادر قفص المزرعة حيث يعيش بأمان ليذهب إلى الجبل. على الرغم من معارضة جدّه له، إذ كان يرى ـ هذا الأخير ـ بأن الحياة هانئة في المزرعة التي يقيمون فيها، تقدّم لهم الطعام وراحة البال، يهرب زنبق.

خلال رحلته يصادف «زنبق» العديد من العقبات منها ما يحبط من عزيمته ومنها ما يدفعه كي يمضي قُدُماً.

رسم متحرك، ١٥ دقيقة، ٢٠٠٥.

حول الشمس

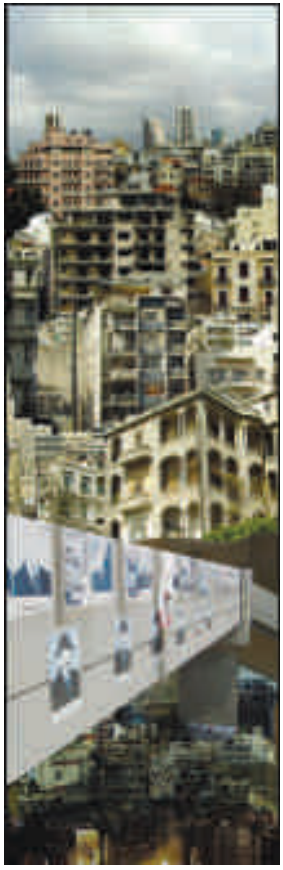
علي شرّي

وُلد عام ١٩٧٦ في بيروت. درس التصميم الفنّي في الجامعة الأميركيّة في بيروت (AUB) وفنّ العرض الأدائي في جامعة «داس آرت»، أمستردام. من أعماله في الڤيديو: «مبني على السكون»، ٢٠٠٧؛ «بلا عنوان»، ٢٠٠٦؛ و«حول الشمس»، ٢٠٠٥. وفي العروض «سقط سهواً»، ٢٠٠٦؛ «لطالما كنتَ ميتاً»، ٢٠٠٥.

«خاب أملي يوم أعلنوا أن الحرب قد انتهت، كنتُ فرحاً لفكرة إنني أعيش في مدينة تأكل نفسها كفيض من سوائل معدة تَهضم ومن ثم تأكل تدريجيّاً المعدة».

بتصرّف من «شمس ومعدن» ليوكيو ميشيما.
إنتاج داس آرتس، أمستردام و«ميلو برودكشن».

ڤيديو، ١٥ دقيقة، ٢٠٠٥، بالإنكليزيّة.



مصوّر مجهول

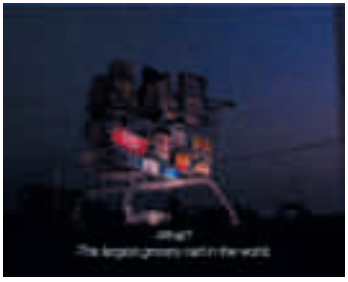
بيروت ترحب بكم

فؤاد الخوري

مواليد باريس ١٩٥٢. درس العمارة في لندن، ومن ثم تحول عنها إلى دراسة التصوير الفوتوغرافي. تشمل أعماله التصوير الفوتوغرافي، والنص والڤيديو. من كتبه: «في الحب والحرب» (٢٠٠٧)؛ «قاتم» (٢٠٠٢)؛ «فلسطين، قفا المرآة» (١٩٩٦)؛ «بيروت وسط المدينة» (١٩٩٢)؛ و«حضارة، مزيّف = واقعيّ؟» (مشروع مستمّر). من أعماله في الڤيديو: «بيروت ترحب بكم» (٢٠٠٥)؛ «الإنتقال» (٢٠٠٤)؛ «رسالة إلى فرانسين» (٢٠٠٢)؛ فؤاد الخوري عضو مؤسس في المؤسّسة العربية للصورة. www.fouadelkoury.com

يصوِّر هذا الفيلم الحياة اليوميّة في بيروت: متجوِّلاً في سيّارته، ذاهباً إلى الحلاق، متحدّثاً مع البقّال، زائراً معرضاً للسيّارات، ومتحف الشمع، متناولاً عشاءه خارجاً... إنها نزهة في مدينة نوافذها قليلة، بحيث يصعب علينا مراقبة ما يدور فيها. متهكّماً أكثر منه ساخراً، يصور هذا الفيلم عقليّة مجتمع لبنانيّ، هي ليست إلاّ نتاج حال «متلازمة أطلس» *(Atlas Syndrome)*: عندما تفتح أطلساً أوروبيّاً، تجد لبنان في الوسط، إنما أيضا في الشق، غير مرئيّ لكن في المركز.

ڤيديو، ٥٢ دقيقة، ٢٠٠٥، بالفرنسيّة والعربيّة والإنكليزيّة، مع ترجمة بالإنكليزيّة.



© بالميديا

لعلّه خير

رائد الحلو

وُلد في غزّة ويعيش حالياً في رام الله. عمل كمصوّر تلفزيونيّ حرّ مع محطات عربيّة وأجنبيّة عدّة. أنتج وشارك في إخراج فيلم وثائقيّ بعنوان «محلّي» (٢٠٠٢). وله فيلم قصير بعنوان «صبيّ الشاي» (١٩٩٨). حاز عمله «لعلّه خير» على جائزة الشاشة الفضيّة الفلسطينيّة في مهرجان رام الله الدوليّ للسينما عام ٢٠٠٤.

مجرّد رحلة في ساعات الصباح الباكر في رام الله. صُوَر ومشاهد من الحياة اليوميّة، حيث يطلع التوتّر من بين الكلمات البسيطة التي يتبادلها الناس، بسبب الخوف وغموض المستقبل.

فيديو، ٤١ دقيقة، ٢٠٠٤، بالعربيّة مع ترجمة بالإنكليزيّة.

© لا موندو نيوز

الغابة البنفسجيّة الاصطناعيّة

أمال قنّاوي

وُلدت في القاهرة عام ١٩٧٤، حيث درست الفنون الجميلة والسينما. تتضمّن أعمالها النحت والتجهيز والعرض والڤيديو، والرسم والتصوير الفوتوغرافي والرسم المتحرّك. من أعمالها في العرض/التجهيز: «حديث لا ينتهي» (٢٠٠٧)؛ «الغرفة» (٢٠٠٣–٢٠٠٤)؛ و«ذاكرة متجمّدة» (٢٠٠٢). ومن أعمالها في الرسم المتحرك: «الفردوس المفخّخ» (٢٠٠٦)؛ «سوف تُقتَل» (٢٠٠٦)؛ و«الغابة البنفسجيّة الا صطناعيّة» (٢٠٠٥)؛ وفي الڤيديو/ التجهيز: «ماما، هل الملائكة تتبرّز؟» (٢٠٠٧). عُرضت أعمالها ضمن بينالي ومهرجانات أفلام عالميّة ومحليّة عدّة.

«حلمت بغابة بنفسجيّة اصطناعيّة.

صنعتُ مسرحاً بنفسجيّاً اصطناعيّاً.

أجزاء من الأثاث المنزليّ. أجزاء من جسد آدميّ.

كان الفراش محاطاً بأبراج توليد الكهرباء.

كنتُ أرقد.

أجزاء من جسد آدميّ.

يد، أرجل، وجه.

كلٌّ يقف ينظر إلى المرآة.

فلا أجد سوى مسخ يلتهم صورتي.

أجزاء من الأثاث المنزليّ.

منضدة العشاء.

كانوا يجلسون في نهاية برزخ.

يلتهمونني من جديد.

ثم يلتهمون بعضهم البعض.

أرجلي تنبثق.

لأجد نوراً فيلتهمني النور.

أذوب في برزخ من ظلام لا ينتهي.

أجزاء من الأثاث المنزليّ. أجزاء من جسد آدميّ.

كلّهم يلتهمون بعضهم البعض في غابة بنفسجيّة اصطناعيّة».

رسم متحرك ٨ دقائق، ٢٠٠٥.

© ڤيلفريد كومن

حكايات على الهامش

هالة القوصي

مواليد ١٩٧٤. هي مصوّرة وصانعة أفلام ڤيديو، درّست التصوير الفوتوغرافي في الجامعة الأميركيّة بالقاهرة، ونظّمت مشاريع عدّة منها: «فوتو القاهرة» في ٢٠٠٣ و٢٠٠٥، و«في شقة مفروشة في القاهرة» (٢٠٠٤). شاركت في تأسيس «مجموعة الصورة المعاصرة» وهو منبر حرّ يديره الفنّانون ومركزه القاهرة. عُرضت أعمالها في بينالي اسطنبول التاسع عام ٢٠٠٥، وفي تايت غاليري في لندن عام ٢٠٠٧.

تتّخذ هذه الحكايات من أطراف المدينة مسرحاً لها لتقصّي قضايا التهميش التي يصعب تناولها. يأخذ الڤيديو المُشاهد في رحلة في ميكروباص قاهريّ، مجسّداً الحراك الدائم بين الداخل والخارج والفرد والجماعة. تقدّم الطرق سرداً متشظيّاً يقتفي أثر شخصيّات تعيش على الهامش. ومن خلال تحرّي العلاقة بين الوسط والهامش نكتشف بنية مصطنعة وفي غير مكانها تبدو عليها آثار الحدود المائعة والملتبسة.

ڤيديو، ٢٨ دقيقة، ٢٠٠٥، بالعربية مع

مصوّر مجهول

في التفاني

سينتيا مادانسكي

فنّانة تقيم في نيويورك. لها أفلام عدّة، منها: «هي» (٢٠٠٧)؛ «في التفاني» (٢٠٠٥)؛ «مشروع بي إس إيه، الأعداد من واحد إلى خمس عشرة» (٢٠٠٥)؛ «أِلكس وجوزي» (٢٠٠٤)؛ «حياة جامدة» (٢٠٠٤)؛ و«الماضي التام» (٢٠٠٢).

تبني سينتيا مادانسكي فيلماً غنائيّاً، يحاكي منهج الحركات الثمانيّة للعبادة في الصلاة الإسلاميّة والتي تأخذنا في رحلة عبر اسطنبول. كما المدن الوهميّة لإيتالو كالفينو، يتجسّد التفاني في مقاطع صغيرة، تتحرّك على نحو تجريبي في الفضاءات الحميمة لهذه المدينة. كهائمين بلا هدف وكغرباء بالمطلق، نجول مع الراوية فنشاهد اليومي والعادي، عبر مستطيل، عبر إناء متناه وكوني: نثار مدينة في شكل صورة شخصيّة. الفيلم يشكّل بنية مشاهد وخطوط منهجيّة تنشئ خارطة لرحلة شخصيّة مكثّفة. يعيدنا التفاني إلى المدينة كموقع للإندماج ولنقيضه المترافق معه: الانعزال. وإذ تطوف المسافرة عبر متاهة الفنادق، مكرّرة عمليّة معاينات وتذكّر استحوانيّة، تلاحظ أن الذاكرة، كمثل الإمبراطوريّة العثمانيّة الضائعة، هي ذاكرة بلا مستقبل.

في تأليفها المقتصد، لكن المتساوق، تظهر التفاصيل في قلب الإطارات الصوريّة كمثل نغمات موزونة. تتعاون مادانسكي مع الموسيقيّة الرائدة، زيينا باركينز، لتبني بدقّة المشاهد والأصوات المتنافرة، مستخرجة معنًى جديداً للحطام. «في التفاني»، هو تأمّل في القوميّة والإسلام محبوك في قصّة حبّ وخسران.

١٦ م م، ٣٤ دقيقة، ٢٠٠٤، بالإنكليزيّة.

الجينيه الخامس

أحمد خالد

مواليد القاهرة ١٩٧٩. درس الفنون الجميلة والرسمّ في جامعة حلوان في مصر. تتضمّن أعماله الفنيّة الرسم والڤيديو وفنون الميديا. يشارك منذ عام ١٩٩٦ في معارض جماعيّة وورش عمل في الفنّ التشكيليّ وفنون الصورة. من أعماله في الڤيديو: «عين السمكة» (٢٠٠٧)؛ و«الجنيه الخامس» (٢٠٠٥). يقيم أحمد خالد ويعمل في القاهرة. www.ahmedkhaled.com

يحكي الفيلم قصّة شاب وفتاة يستقلاّن الأوتوبيس المكيَّف يوم الجمعة من كلّ أسبوع كفرصة وحيدة لهما للقاء حميم واقتناص لحظات من الحُبّ. صُوِّر الفيلم بالكامل داخل أوتوبيس. وهو العمل الروائيّ الأوّل للمخرج.

ڤيديو، ١٤ دقيقة، ٢٠٠٤، بالعربيّة مع ترجمة بالإنكليزيّة.

لصورة من دون ذاكرة. الصورة هي مادّة الذاكرة.»

بغية فهم الأبعاد المتعدّدة لما هو تاريخيّ، وما هو أرضيّ، وما هو تطوريّ تجمع الصُوَر المتوفرة من نوعيّات مختلفة: صُوَر ٣٥ ملم لفطر دخان الانفجار الذريّ التي لفحت الوعي الجماعيّ لفحاً لا يُمحى؛ صُوَر فيديو رقمية لمسيرة السلام اللندنيّة المناهضة للحرب على العراق قبل اندلاعها؛ ذكريات خاصّة التُقطت على أشرطة ٨ ملم المعتادة من لندن السبعينات ومدينة هاريدوار المقدسّة، في الهند. ونرى في الفيلم ساغار تطفو في منطقة معدومة الجاذبية في مدينة النجوم خارج موسكو، حيث لا يزال روّاد الفضاء يتدرّبون.

إن اغتراب ساغار الجسديّ والزمنيّ، ينعكس في التباين الموجود في الصوَر المخزّنة، فتختلط ألوان العالم المختلفة ببعضها البعض، وتعكس صورة الماضي ملتوية وتعيد تعريفه.

إن مشروع أوتوليت إذ يجمع معاً العديد من التواريخ المتكسّرة مع الحواضر العسيرة التي يمثّلها سعي الهند والباكستان إلى التسلّح النوويّ، يُسقط «مستقبلاً ماضياً محتملاً» بحيث يتيح منظوراً مختلفاً للحاضر.

إنتاج MIR Consortium

فيديو، ٢٣ دقيقة، ٢٠٠٣، بالإنكليزيّة.

طوّرت مجموعة أوتوليت هذا المفهوم انطلاقاً من قراءة لفكرة الاحتماليّة عند جورجيو أغامبن.

أوتوليت

مجموعة أوتوليت/ أنجليكا ساغار وكودجو إشون

في كانون الثاني ٢٠٠٢ أسّس الفنّان والمحلّل الثقافي كودجو إشون والفنّانة أنجليكا ساغار مجموعة أوتوليت، كمنظَّمة ترعى تعاونهما المتعدّد المجالات. في العام ٢٠٠٣ وبالتعاون مع فنّان الڤيديو ريتشارد كوزينز المقيم في لندن كُلِّفت مجموعة أوتوليت من قِبَل آرتس كاتاليست بصناعة فيلم الڤيديو الرقميّ «أوتوليت» الذي تستمدّ المجموعة اسمها منه. تقيم وتعمل المجموعة في لندن.

يرصد هذا الفيلم قوّة صُوَر الأرشيف، كما يستكشف شاعريّة هذه الذاكرة الوسيطة، متأثّراً بعمق بفيلم كريس ماركر «بلا شمس» *(Sans Soleil)* المُنجز عام ١٩٨٢، وأفلام البلاك أوديو الجَماعيّة من أمثال «أغاني هندزورث» *(Handsworth Songs)*، ١٩٨٦. يستمدّ هذا الفيلم إسمه من العُظَيْمات الموجودة في الأذن الداخليّة *(otoliths)*، والتي نستعين بها للحفاظ على توازننا الجسدي، ويهدف الفيلم إلى إعادة توجيه إدراكنا للعالم، عبر نسج تواريخ شخصيّة وجماعيّة، في شريط يحاول التعبير عن إصرارنا على التأملات اليوتوبيّة.

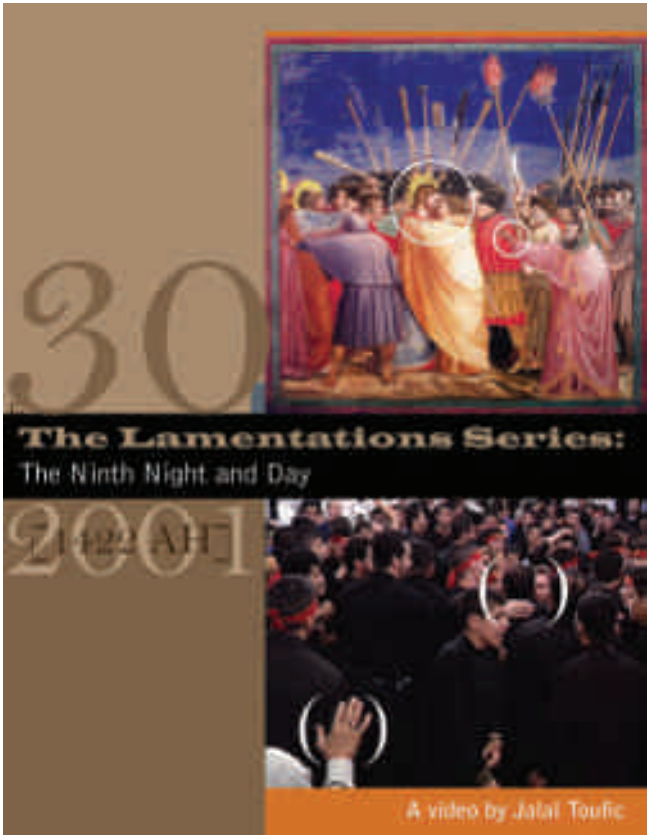
«باتت الأرض الآن خارج المتناول بالنسبة إلينا؛ وهي تبقى كوكباً يتعذّر بلوغه إلاّ من خلال وسائل سمعيّة بصريّة»، هذا ما يقال للمُشاهد في بداية فيلم أوتوليت؛ إذْ يشير إلى مستقبل يعقب الحرب النوويّة، مستقبل تنحصر فيه البشريّة في الفضاء الخارجي. ويخبرنا الفيلم أن هذه العُظَيْمات قد توقفت عن العمل جرّاء السفر المتمادي في الفضاء الخارجيّ، فبات الجنس البشريّ عاجزاً عن السير على الأرض. بدلاً من ذلك فإن الكائنات البشريّة المتحوِّلة تنكبّ على تحليل أرشيف الصُوَر «يفصلون التاريخ الهرم عن الحاضر النابض، بغية تحديد النقاط الحاسمة في القرن العشرين». راوية الفيلم هي الدكتورة أوشا أديباران ساغار، وهي حفيدة وهميّة من سلالة أنجليكا ساغار تعيش في الفضاء سنة ٢١٠٣. من هذا المنظور تنظر الراوية باتجاه الماضي إلى عدّة أجيال من النساء من أسرة ساغار، رابطة تجاربها بتجارب جدّة ساغار في الستّينات يوم التقت رائدة الفضاء الروسيّة فالنتينا تريشكوفا، المرأة الأولى التي دارت حول الأرض. وتصرِّح الراوية قائلة «لا وجود لذاكرة بالنسبة إلينا من دون صورة، ولا وجود

سلسلة المراثي: اليوم التاسع، ليله ونهاره

جلال توفيق

كاتب ومنظّر سينمائي وفنّان ڤيديو، له سبعة كُتب بالإنكليزيّة وأشرطة ڤيديو وتجهيزات. شارك في تحرير عدد خاص من مجلة Discourse الأميركيّة بعنوان: «جيل دولوز، سند للإيمان بهذا العالم»، ١٩٩٨ وأشرف على تحرير عددَين خاصّين آخرَين، أحدهما بعنوان «أفلام شرق أوسطيّة قبل أن يرتدّ إليك طرفك»، ١٩٩٩. نال شهادة دكتوراه في الراديو/ التلفزيون / السينما من جامعة نورث وسترن في الولايات المتّحدة الأميركيّة، ودرّس في جامعة كاليفورنيا في باركلي، وجامعة كاليفورنيا الجنوبيّة (USC)، ومعهد كاليفورنيا للفنون (CalArts).

© جيلبير حاج



من حسن الفطن لو أن شيعيّاً يصنع أوّل فيلم رفيع عن رثاء يوضاس الأسخريوطي في الفترة التي فصلت بين تسليمه يسوع إلى شيوخ الشعب وشنق نفسه. كان يوضاس قد أعطى العصابة علامة «هو مَن أُقبِّل، فامسكوه». إذا أخذنا في الاعتبار أن يسوع كان قد قال لتلامذته، ويوضاس واحد منهم: «مَن ضربك على خدّك فاعرض له الآخر» (لوقا:٦ – ٢٩) فلم لم يعرض الرجل الذي قبّله يوضاس خدّه الآخر لتلقي قبلة ثانية (خؤون)؟ وإذا أخذنا في الاعتبار أن يوضاس لم يرتكب خطيئة في حقّ الروح القدس، وإنّما ارتكبها في حقّ ابن الإنسان («من قال كلمة على ابن الإنسان يُغفَر له، أمّا مَن قال على الروح القدس، فلن يُغفر له» [متى: ١٢–٣٢])، فلِم إذاً لم يعمد الرجل الذي قبّله يوضاس إلى إعادة الزمن إلى ما قبل ولادة الخائن («لو لم يولد ذلك الإنسان لكان خيراً له» [متى: ٢٦–٢٤]). إذا كان من تلقى قبلة يوضاس الخؤون لم يفعل ذلك، فهل لأنه ليس يسوع المسيح في واقع الأمر؟

ڤيديو، ٦٠ دقيقة، ٢٠٠٥، بالعربيّة مع ترجمة بالانكليزيّة.

© زُهري سُلَيمان

كسوفٌ هوى من السماء

ماني بتغار

مواليد طهران ١٩٥٩. أدار استوديو للتصوير الفوتوغرافي ثم انتقل إلى العمل في صناعة الأفلام. انتقل إلى أستراليا عام ١٩٨٥ حيث عمل في مجال الإنتاج السينمائيّ والتلفزيونيّ. عاد عام ١٩٩٧ إلى إيران حيث أسّس في العام ٢٠٠٤ شركة «أن إكسبوزد فيلمز» للإنتاج. من أفلامه: «فرجة» (٢٠٠٧)؛ «عشّاق الأفلام» (٢٠٠٣)؛ «كسوفٌ هوى من السماء» (٢٠٠٠)؛ «إبرة وخيط» (١٩٩٩)؛ و«سينما، سينما» (١٩٩٦). عُرضت أفلامه في مهرجانات دوليّة للسينما في سنغافورة، ومونتريال وشيكاغو وأمستردام ومدن أخرى.

في العاشر من آب ١٩٩٩ حصل آخر كسوف في القرن العشرين. وشاهده قرابة مليارَي إنسان على شاشات التلفزيون. لا يعتبر الراوي نفسه من المعجبين بأسلوب أو مقاييس البثّ التلفزيونيّ في إيران، إلاّ أنّه يختار الجلوس أمام التلفزيون بعد أن أعلن عن عرض خمسة ريبورتاجات عن الكسوف من خمسة مواقع مختلفة. وفي الوقت نفسه ينتقل من وقت إلى آخر حاملاً كاميرته إلى الخارج ليصَوِّر انعكاسات الضوء على فنائه الخلفيّ، وبينما هو ينتقل من أمام التلفزيون إلى الفناء يلاحظ أن...

فيديو، ٢٢ دقيقة، ٢٠٠٠، بالإنكليزيّة والفارسيّة مع ترجمة إلى الإنكليزيّة.

في هذا البيت

أكرم زعتري

© رندا شَعَث

أكرم زعتري ولد عام ١٩٦٦ في صيدا. شارك في إطلاق المؤسسة العربيّة للصورة (بيروت). هو فنان ڤيديو يعمل على جمع ودراسة وأرشفة التاريخ الفوتوغرافي لمنطقة الشرق الأوسط. بحثه المتواصل شكّل نواة لسلسلة من المعارض والإصدارات من بينها «هاشم المدني: في المحترف» (٢٠٠٥) بالتعاون مع ليزا لوفوڤر؛ و«مابينغ سيتينغ» بالتعاون مع وليد رعد (٢٠٠٢). كما تناول زعتري في أعماله قضايا وثيقة الصلة بأجواء ما بعد الحرب اللبنانيّة، وتمثّل ذلك تحديداً في إنتاج ونشر الصورة في سياق الجغرافيا المقسّمة للشرق الأوسط. هذه الموضوعات تجلّت في أعماله في الڤيديو: «في هذا المنزل» (٢٠٠٥)؛ «هذا اليوم» (٢٠٠٣)؛ «هي + هو ڤان لِيو» (٢٠٠١)؛ «شو بحبك» (٢٠٠١)؛ «مجنونك» (١٩٩٧)؛ و«الشريط بخير» (١٩٩٧).

جزء من اهتمامي بالمدوّنات التاريخيّة المتوفِّرة، يأتي من جرّاء البحث في وثائق شخصيّة لأفراد سبق لهم الخوض في نزاعات سياسيّة ومناطقيّة وعسكريّة. كما أنّها محاولة من قبلي لكتابة تواريخ شخصيّة لتجارب الحرب، وإلى كتابة تاريخ بديل للحرب (الحروب)، فإنّي أسعى أيضاً إلى دراسة جغرافيا الخوف وآليّات التجسّس، خاصّة في فترة ما بعد الحرب.

عين المير هي قرية تقع على بعد ٤٥ كيلومتراً جنوب – شرق بيروت. كانت في السابق على تماسّ مع الجنوب اللبناني المحتلّ من قبل الإسرائيليّين، وقد اسُتخدمت على مدى ستّة أعوام كقاعدة لإنطلاق المقاومة ضدّ الجيش الإسرائيليّ الذي كان يحتلّ التلال المواجهة. المنطقة بأسرها اليوم، ومنذ الإنسحاب الإسرائيليّ من جنوب لبنان عام ٢٠٠٠، تخضع لمراقبة شديدة من قِبَل أجهزة استخبارات لبنانيّة مختلفة.

في عام ٢٠٠٢، توجّهتُ إلى عين المير أبحث عن بيت أبيض عند تقاطع طرق. قرعت الباب وقابلت أصحاب البيت طالباً منهم السماح لي بالحفر في حديقتهم. وقد شرحت لهم أنني أبحث عن رسالة وجّهها لهم في عام ١٩٩١ أحد عناصر المقاومة اللبنانيّة السابقين، والذي كان قد تمركز في بيتهم طيلة ستّة أعوام هي فترة تهجّره عن قريته.

كانت الرسالة في داخل قذيفة فارغة مطمورة بحفرة على عمق متر واحد في حديقتهم. وقد أثار طلبي العثور على هذه الرسالة شكوكهم، وتسبّب بردود فعل مفاجئة سرعان ما تكشّفت عن قصّة تشابك سياسيّ ومناطقيّ فاتنة.

ڤيديو، ٣٠ دقيقة، ٢٠٠٥، عربي مع ترجمة إنكليزيّة.

صورة ذاتيّة

بطولة هند رستم

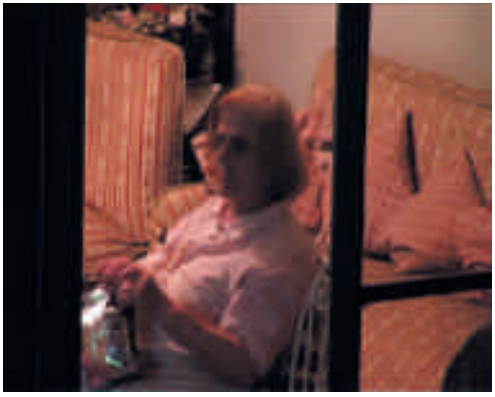
رائد ياسين

مواليد بيروت ١٩٧٩. درس المسرح في كلّية الفنون في الجامعة اللبنانية. يعمل في مجالَي الڤيديو والعرض، وهو موسيقي وعضو في جمعية (MILL) للموسيقى المرتَجلة في لبنان. من أعماله في الڤيديو: «الليلة» (٢٠٠٧)؛ «لم يُعنون حتى الآن» (٢٠٠٦)؛ «بطولة هند رستم» (٢٠٠٥)؛ «بيروت» (٢٠٠٣)؛ و«أنتينا سوناتا» (٢٠٠٣). يعيش ويعمل بين بيروت وأمستردام.

لا يمكنني أن أنسى قرن الحَرّ الأحمر الذي «حرحرني» به أبي سنة ١٩٨٣. لا أعني القرن نفسه، إنما الحادثة هذه، والصورة التي انطبعت في ذهني، وأبي وهو يقترب حاملاً قرن الحرّ، صارخاً في وجهي، مؤنِّباً، ومحذِّراً من العبث في آلة الڤيديو الجديدة مرّة أخرى. الڤيديو الجديد، الذي كان الأوّل في البناية، لم يدخله سوى شريطين أحدهما فيلم عربيّ لا أذكر اسمه، والثاني ثلاث حلقات من الرسوم المتحرّكة «غريندايزر» المُدبلج إلى اللغة العربيّة. في الأثناء كانت العربات المتجوّلة، التي تبيع أشرطة الكاسيت في بيروت، تبثّ بشكل دائم أغنية بعنوان: «... أمّك يا لبنان» للفنّان فلمون وهبي.

إنتاج أشكال ألوان

ڤيديو، ٢٥ دقيقة، ٢٠٠٥، بالعربيّة.



مشاريع

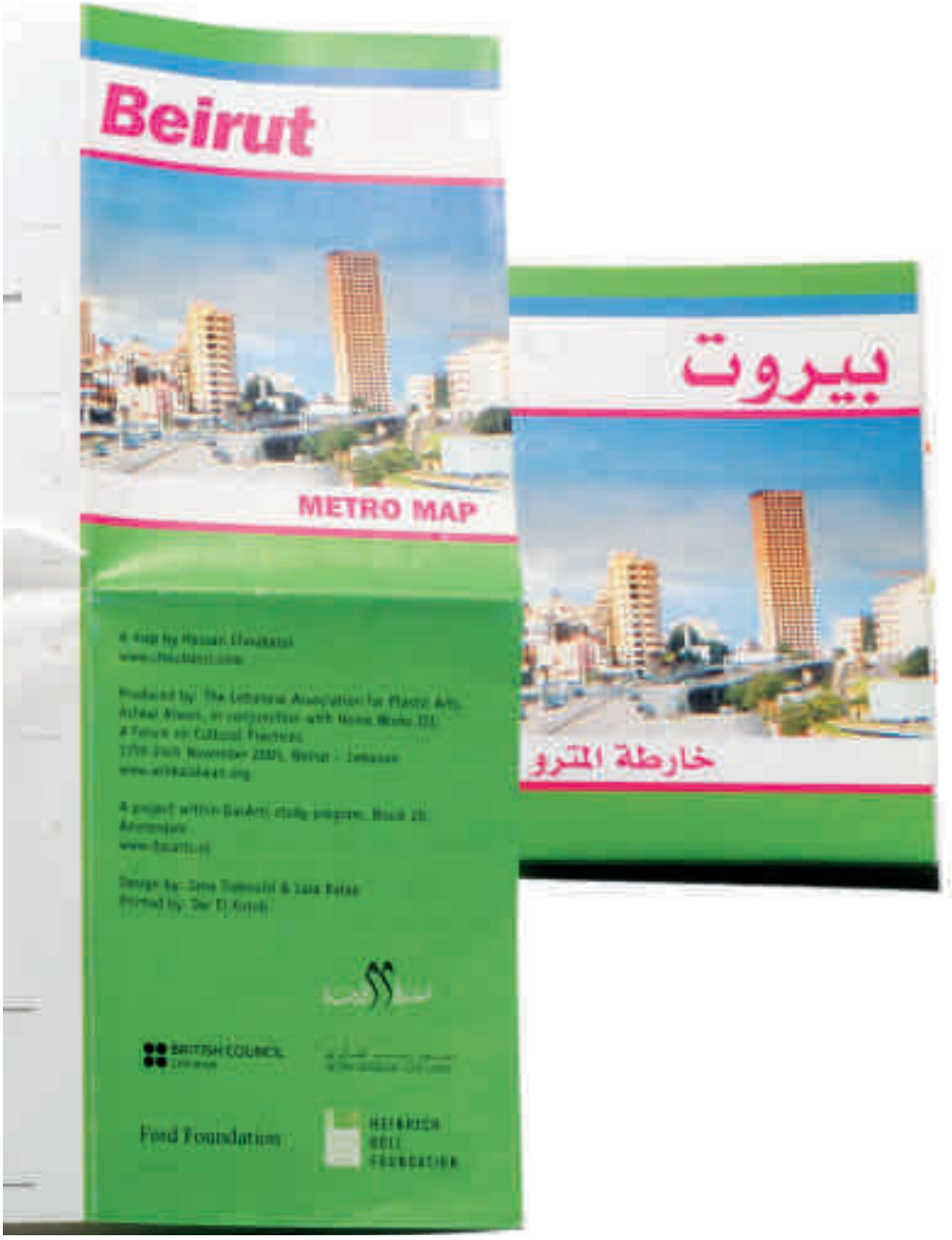
بعيداً عن المركز: تأليف خارج الشاشة، نديم مشلاوي
أنا تائه في المدينة ـ خريطة مترو بيروت، حسان شوباصي
الاستوديو المترحِّل، رين محفوظ

بعيداً عن المركز: تأليف خارج الشاشة

نديم مشلاوي

درس الفنون الجميلة في الجامعة اللبنانيّة الأميركيّة وحاز على ماجستير في دراسات الفيلم والڤيديو من جامعة الروح القدس، الكسليك عام ٢٠٠٦. يعمل حاليّاً في بيروت كموسيقي ومصمّم صوت. يدرّس مشلاوي «نظريّة الصوت في الفيلم» في معهد الدراسات المسرحيّة والسمعيّة المرئيّة (IESAV) في جامعة القدّيس يوسف، بيروت.

«بعيداً عن المركز»، هو الثاني من سلسلة تأليف صوتيّ، تستكشف العلاقة بين الصوت والمحيط. مبني بهشاشة من وعلى تخوم «الموسيقى الصلبة» *(musique concrète)*، يمثّل العمل كولاج طبقات متعدّدة من أصوات، تتدرّج من «أصوات متفرّقة»، إلى مقتطفات من أفلام، فإلى فواصل تلفزيونيّة وخُطَب سياسيّة. التأليف الصوتيّ معدّ للتقديم في مسرح كغرفة مطليّة بالأسود، تقوم طبقات أصواته المتجاورة بخلق متاهة صوتيّة حيث لا تعود الأسئلة المثارة تتعلّق فقط بالصوت والمحيط، بل أيضاً بعلاقة الفرد ببيئته الصوتيّة.


Beirut
METRO MAP
بيروت
خارطة المترو
BRITISH COUNCIL
Ford Foundation
HEINRICH BOELL FOUNDATION

أنا تائه في المدينة
خريطة مترو بيروت

حسان شوباصي

عام ١٩٧٠ في بيروت. تخرّج في معهد «داس آرتس» في أمستردام عام ٢٠٠٥، وفي الجامعة اللبنانيّة الأميركيّة عام ١٩٩٦. عَرضت أعماله في لبنان ومصر وألمانيا وهولندا وبلجيكا وإنكلترا. يعمل حالياً كمحاضر ومنسّق برامج في الجامعة اللبنانيّة الدوليّة في بيروت.

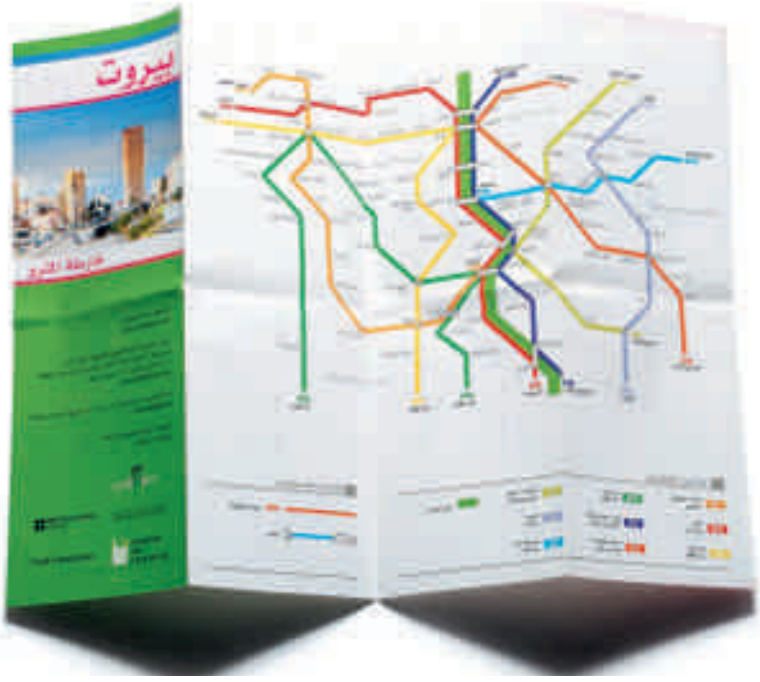
www.geocities.com/hchoubassi

يعرِّف مارك أوجيه، في كتابه «اللاأماكن، مدخل إلى أنثروبولوجيا الحداثة الفائقة»، اللاأماكن بأنها بلا هوية، ولا تاريخ، ولا علاقات مدينيّة. اللاأماكن هي فضاءات عابرة للمرور والتواصل والاستهلاك، ولكن عندما تصبح المدينة نفسها محطّة عبور، وفي حال انتظار على حافة حقبة أخرى، تصبح نفسها «لامكان». تمرّ بيروت اليوم في مرحلة انتقاليّة من الانتظار على عتبة عهد جديد، وتعيش حلماً يوتوبيّاً بإزدهار آتٍ فيما ورشة إعادة الإعمار مستمرّة. ولكن تتّسم مرحلة ما بعد الحرب بحال من الفراغ، عدم اليقين، والقلق، وقد مرّت المدينة بتغيّرات عدّة مفاجئة وسريعة، إذ يتقاطع في هذا الحيّز المدينيّ الجديد البُعد المكانيّ بالاجتماعيّ، وتصبح فيه السيولة والتنقّل صفات جوهريّة، فتُفرض على الخطوط المناطقيّة المألوفة قوانين مكانيّة جديدة ذات صفات متحوِّلة. تمتاز هندسة العمارة في اللاأماكن بالتدفقّات المكانيّة، والحركة والمناطق العبوريّة، حيث يعجز أهالي المدينة عن التعامل مع اللغة المدينيّة الجديدة.

«خريطة مترو بيروت» هي محاولة لإضافة شريحة افتراضيّة أخرى إلى المتاهة السيكولوجيّة والماديّة للمدينة. تركِّز الخريطة على خطوط التماس التي كانت تقسم بيروت خلال فترة الحرب الأهليّة الطويلة والتي ما زالت قائمة حتى اليوم، وعلى علاقتها بالبيئة الاجتماعيّة لبيروت ما بعد الحرب. تتجاهل الخارطة سياق التنقّل المنطقي لجغرافيّة المدينة على نحو أن كل خطوط المترو تنتهي عند خطوط التماس القديمة، وبذلك يتوجّب على الركّاب المفترَضين أن يستبدلوا خط المترو للعبور إلى الجانب الآخر. كما أن على ركّاب السرفيس (سيارات الأجرة) أن يستقلّوا سيارة أخرى للعبور نظراً إلى أن السائق في الجانب الغربيّ من بيروت، قلّما يذهب إلى الجانب الشرقيّ، وبالعكس. حتى محطات حافلات النقل العام الرئيسيّة تتواجد على المعابر (خطوط التماس) القديمة. إن خطوط التماس ما تزال قائمة في ذاكرة البيروتيّين وخلفيّة وعيهم، وما من سبب لنفيها طالما أن الوضع السياسيّ والديموغرافيّ لا يزال غير مستقرّ، والتعصّب الطائفيّ ما يزال قائماً، والتمييز الطبقيّ أكثر حدّة من أيّ وقت مضى.

Beirut
METRO MAP

Beirut
MODCA


بيروت

بيروت

أن أعيد إحياء نوع من ممارسات محترفات التصوير التي كانت شائعة في بدايات القرن الماضي، حيث كان المصوِّر يتنقَّل مع عِدَّته في المدن والبلدات ليصوّر ناسها.

أستخدم تقنيّة التصوير الفوتوغرافّي الكلاسيكيّة (الفيلم السلبيّ) كركيزة لهذا العمل، كي يبقى من هذه اللحظات إثباتات حقيقيّة وملموسة يتمّ من خلالها توثيق هذه الحقبة.

في هذا الاستوديو لا وقت للتفكير في الوضعيّة أو التأمل. فالصورة هي مجرد لحظة، ما يلبث الشخص أن يدخل إلى إطارها المحدَّد حتى تكون قد أُخذت في اللحظة نفسها، لحظة التفاعل الأولى، لحظة تسجيل ذاكرتنا الحاضرة التي سرعان ما تصبح من ماضينا في الحين نفسه.

فتكون هذه الممارسة طريقتي الخاصّة لتوثيق الناس الذين مرّوا في زمني وأماكني.

الاستوديو المترحِّل

رين محفوظ

وُلدت في بيروت عام ١٩٧٥. درست التصوير الفوتوغرافيّ في جامعة الروح القدس في الكسليك. تنتج أعمالاً حول بيروت وحول اللاجئين الفلسطينيّين في لبنان منذ ١٩٩٦. عُرضت أعمالها في أماكن عرض عدّة في لبنان وأوروبا من بينها: «قبو كنيسة القديس يوسف»، بيروت؛ في غاليري «بوان إفيمير»، باريس؛ غاليري «كوفة»، لندن، وفي متحف «مان» في ليفربول. تقيم وتعمل في بيروت.

جهّزتُ أول «استوديو مترحِّل» سنة ٢٠٠١ خلال مراسم عمادة إلياس إبن شقيقتي. أردتُ التقاط صُوَر العائلة بأكملها. علّقتُ خلفيّة بيضاء اللون، جهّزتُ الإضاءة والكاميرا، وضعتُ أختي وعائلتها في وسط الاستوديو وطلبتُ من العائلات أن تقف إلى جانبهم، الواحدة تلي الأخرى، ثم صوَّرتهم.

ومنذ ذلك الحين يتنقّل «استوديو المترحِّل» في أماكن عامّة، أو حفلات خاصة، ونشاطات مختلفة، وفي كل مرة يستوحي من الناس أو المكان الجديد نمط التصوير.

أحاول من خلال «الاستوديو المترحِّل»

كُتُب ومنشورات

أشغال داخلية ٢: منتدى حول الممارسات الثقافيّة، أشكال ألوان

نظر إليّ ياسر عرفات وابتسم، يوسف بزّي

طبز وتشعيل مقام «كنّا»، سهيل شدّود

سيّدي ميلادي، ندين توما

ملف: الزمن العامّ، بلال خبيز، فادي عبد الله ووليد صادق

Home Works II:
A Forum on Cultural Practices

A book by Christine Tohme
The Lebanese Association for Plastic Arts, Ashkal Alwan
Languages: English and Arabic
A compilation of the works presented at Home Works II, which took place between October 31 and November 6 2003, in Beirut

Yasser Arafat Looked at Me and Smiled:
Diary of a Fighter

Author: Yussef Bazzi
Original language: Arabic
Translated to the English by: Rasha Salti
This book is a personal record of one Lebanese young man's excursion, during the first half of the 1980s, into the streets of war, learning its ways. It is a record of battles and militia existence, spanning the whole of Lebanon, recounting daily paradoxed of living close to death and in chaos.
In 2007 this book was published in French by Gallimard in its "verticales" collection.
Yussef Bazzi was born in Lebanon in 1966; he is a poet and journalist based in Beirut. Bazzi is a columnist for *al-Mustaqbal* and editor of *Nawafez*, the newspaper's weekly cultural supplement.

Burning in the Past Tense

Author: Suhail Shadoud
Original language: Arabic
Translated to the English by: Marlin Dick
In this collection of short stories, poetic interludes, and prose in both classical and spoken Arabic, the reader is invited to travel from New York to Tartous and from Damascus to Tripoli, to discover characters living between urban and rural Syria, where the personal and familial intersect within the purview of the political and social… between home and street, family and school, university and workplace.
Suhail Shadoud was born in Syria. He currently resides in New York City where he practices dentistry and teaches Arabic at Columbia University.

أشغال داخلية ٢: منتدى حول الممارسات الثقافيّة

كتاب من إعداد: كريستين طعمه
الجمعيّة اللبنانيّة للفنون التشكيليّة، أشكال ألوان

اللغة: العربيّة والإنكليزيّة
يوثّق هذا الكتاب نشاطات منتدى «أشغال داخلية ٢» الذي أقيم من ٣١ تشرين الأوّل إلى ٦ تشرين الثاني ٢٠٠٣ في بيروت.

نظر إليّ ياسر عرفات وابتسم

المؤلِّف: يوسف بزّي

اللغة الأصليّة: عربية

نقلته إلى الإنكليزيّة: رشا سلطي
يشكّل هذا الكتاب تسجيلاً ذاتيّاً لخروج شاب لبنانيّ، منذ بداية الثمانينات وحتى منتصفها، إلى شوارع الحرب ومتاريسها، معايشاً تجربة القتال والحياة الميليشياويّة، متنقّلاً على طول الخارطة اللبنانيّة، معايناً الموت والفوضى والمفارقات اليوميّة.
صدر كتاب «نظر إليّ ياسر عرفات وابتسم» بالفرنسيّة عن دار «فرتيكال» (مجموعة غاليمار) عام ٢٠٠٧.
يوسف بزّي، مواليد لبنان ١٩٦٦، هو شاعر وصحافيّ مقيم في بيروت. يعمل حاليّاً محرّراً في ملحق «نوافذ» الثقافيّ الأسبوعيّ لجريدة «المستقبل».

طبز وتشعيل مقام «كنّا»

المؤلِّف: سهيل شدّود

اللغة الأصليّة: عربية

نقله إلى الإنكليزيّة: مارلن ديك
في مجموعة من الحكايات الصغيرة، والمقطوعات الشعريّة والنثريّة بالفصحى والعاميّة، يرتحل قارئ «طبز وتشعيل مقام «كنّا»» من نيويورك إلى طرطوس ومن دمشق إلى طرابلس، ليكتشف شخصيّات تعيش في سوريا الريف وسوريا المدينة، وليتقاطع الذاتيّ والعائليّ داخل الأفق السياسيّ والاجتماعيّ.
سهيل شدّود، مواليد سورية. يقيم ويعمل حاليّاً في مدينة نيويورك حيث يمارس طب الأسنان ويدرّس اللغة العربيّة في جامعة كولومبيا.

Sayyidi Milady

Author: Nadine Touma
Language: English
Lyrical texts
A handmade artist book with Japanese binding and an interactive mechanical device allowing you to discover that the image is as constructed as the word. This is a world of docu-fiction where it is no longer important to seek the truth.
Nadine Touma is an artist and writer who lives and works in Beirut.

File: Public Time

Authors: Fadi Abdallah, Bilal Khbeiz and Walid Sadek
Language: Arabic
File : Public Time is a collection of short essays and aphorisms which was written and compiled between Fall 2004 and Summer 2005, a period when the Lebanese were living the momentous consequences of several assassinations of major political figures, the forced withdrawal of Syrian troops and renewed attempts by U.S. foreign policy to influence the future of the country.
Fadi Abdallah was born in 1976 in Tripoli, Lebanon. He is a poet and writer living in Paris.
Bilal Khbeiz was born in 1963 in Lebanon; he is a poet essayist and journalist. He works since 1994 as an editorial secretary for the cultural supplement of the daily newspaper *Annahar* in Beirut.
Walid Sadek was born in 1966 in Lebanon; he is an artist and writer living in Beirut. He is currently assistant professor at the Department of Architecture and Design at the American University of Beirut

سيّدي ميلادي

المؤلِّفة: ندين توما

بالإنكليزيّة

نصوص نثريّة. كتاب من صناعة يدويّة، تجليد ياباني (أكورديون)، يتيح للقارئ اكتشاف الصُوَر المركّبة تماماً ككلمات الكتاب، فيُدخلك في عالم بين التوثيقيّ والخياليّ.

ندين توما، فنّانة وكاتبة تقيم وتعمل في بيروت.

ملف: الزمن العامّ

المؤلّفون: بلال خبيز، فادي عبد الله ووليد صادق

بالعربيّة

ملف: الزمن العامّ هو مجموعة توقيعات وأفكار كُتبت بين خريف ٢٠٠٤ وصيف ٢٠٠٥، حين كان اللبنانيّون يعيشون تحت عبء عدد من الاغتيالات والتفجيرات التي طاولت سياسيّين وزعماء لبنانيّين في الفترة التي شهدت انسحاب الجيش السوريّ من لبنان وتجدّد تدخّل الإدارة الأميركيّة بلبنان والتأثير على مستقبله.

بلال خبيز، مواليد لبنان ١٩٦٣. هو كاتب، شاعر وصحافي. يعمل منذ ١٩٩٤ أمين تحرير ملحق النهار الأدبي.

فادي عبد الله، مواليد طرابلس، لبنان ١٩٧٦. هو شاعر وكاتب يعيش في باريس.

وليد صادق، مواليد بيروت ١٩٦٦. هو كاتب وفنّان يعيش في بيروت. يدرِّس حاليّاً في قسم العمارة والتصميم في الجامعة الأميركيّة في بيروت.