بلال خبيز

التقدّم نحو الكارثة

ونكاد نتجلل بالعار لأن التشفي بالجسد ليس من شيم الأفراد قطعاً. إنه من شيم السلطات حصراً وعلى وجه التحديد.

دار النهضة العربية

بلال خبيز

التقدُّم نحوَ الكارِثة

(أحوالٌ ومشاهداتٌ على أبوابِ الألفيّةِ الثّالثة)

دار النهضة العربية
بيروت - لبنان
بيروت - شارع الجامعة العربية - مقابل كلية طب الأسنان
بناية اسكندراني رقم 3 - الطابق الأول
منشورات: دار النهضة العربية
جميع حقوق الطبع محفوظة للمؤلف
ISBN 978-614-442-949-5
رقم الكتاب: 11130
اسم الكتاب : التقدم نحو الكارثة
المؤلف : بلال خبيز
الموضوع : فكر
تصميم الغلاف: جهاد خبيز
سنة الطبع : 2021 م. 1442 هـ
القياس : 21 × 15
عدد الصفحات : 72
+961 1 854161 / +961 1 833270
darnahda@gmail.com
www.darnahda.com

"إن المواقف والافكار الواردة في هذا الكتاب نعبّر عن وجهة نظر ورأي المؤلف ولا تلتزم بها أية جهة أخرى"

@darnahda

■■ إهداء؛

إلى سمر

الّتي تُصلِحُ ما صنعهُ الله

بعُجالة

■■ توطئة؛

صناعةُ الغشّ والضّحكِ والازدراء

▪▪ المدينةُ المكنّاةُ بالخرائط

عام 2003 قدم الفنان مروان رشماوي عملاً ضمن إطار نشاطات جمعية «أشكال الوان». العمل الذي حمل عنوان «بيروت كاوتشوك» لم يكن غير خريطة لبيروت لا تتجاوز مساحتها عشرين متراً مربعاً. منحوتة على كاوتشوك أسود، ومقسمة قطعاً منفصلة عن بعضها بعضاً ليسهل على المرء حمل منطقته التي يعيش فيها أو ترتيب عرضها على الأرض العارية.

بيروت رشماوي بدت في هذه الخريطة واحداً من احتمالين: الأول هو جلدُ المدينة، والثاني قد يكون على وجه من الوجوه ما تبقى منها، أي قلبها بالضبط. لم يفصح الفنان عن الوجهة التي يفضلها أو يريدنا أن ننحاز إليها في قراءة العمل. لكن المدينة السوداء الغامضة لم تكن تفصح أيضاً. كان على المرء أن يحزر في أي مكان من المدينة يقع بيته وهو لهذا الغرض، يدوس الأحياء الكاوتشوك بحثاً عن شارع مفترض أو موهوم، وغالباً ما يفشل.

العمل في حد ذاته يبدو بسيطاً وبالغ الوضوح. إصنع خريطة للمدينة التي تعيش فيها ويحق لأي كان أن يؤوّل هذه الصناعة على النحو الذي يرغب فيه. وليس أوضح من صناعة الخريطة تعبيراً قاطعاً عن اهتمام الفنان بما يحيط به على نحو لا لبس فيه.

خريطة ما تبقى من بيروت، تذهب في معنى من المعاني إلى افتراض أن الخرائط صناعة سلطات، وأن الخرائط دائماً تحذف من متنها ما يقع حقاً وفي الواقع. الخرائط دائماً هي شيء مراد ومرغوب وليست تعبيراً عن واقع حال. لبنانُ، بمساحته المتفق على إيرادها في الكتب، هو، بهذا المعنى، أكبر من لبنان واقعاً. لنحذف من الخريطة الحقيقية المساحات المجهولة والمهملة :المناطق التي لا تصل سلطة الدولة إليها، وتلك التي يتم التواطؤ على تجاهلها، مخيمات نازحين ولاجئين وجرود طفار وخارجين على القانون ومناطق مدينية لا تدخل في مدارك سكان المدن عموما ولا يقصدها إلا القاطنون فيها .وهذا من شأنه أن يجعل الخريطة شيئاً مرغوباً، لا حقيقةً واقعة. بيروت الكبرى هي أيضاً على هذا النحو. بيروت التي يجهد المهندسون في نفي متناقضاتها من خرائطهم هي غير بيروت التي نعيش ونسعى فيها. العمل الفني، بهذا المعنى، يتلخص في توجه

الفنان والكناية التي حاول من خلالها التعبير عن واقع الحال.

جلد بيروت من جهة ثانية لا ينفصل انفصالاً تامًا عن التحليل الآنف الذكر. جلد بيروت دامس، لأنه مفصول عن جسمها. يمكننا قراءة الخريطة على هذا النحو بوصف الجلد هو ما تبقى لنا. لا أحد يريد اليوم أن يلتفت إلى ما تحويه الأحشاء. فمثل هذه الاهتمامات موقوفة على الجسم الطبي والسياسي في آن واحد. عليك أن تصور صورة الأشجار وتضعها في مكاتب وزارة السياحة، لأن الصورة بالضبط تخفي الأحشاء، والعفونة والحشرات والحيوانات التي يعدُّ وجودُها غير مرغوبٍ. وعليك أن تصوّر الشطآن من أعلى نقطة تستطيع أن تصورها فيه لتخفي الرائحة الحريفة لجبال النفايات - حتى تلك الجبال بدت في صور جوية لمصورين جوالين في العالم أشبه بمهرجان ألوان مفرحة - وعليك أن تحذف من الخريطة كل التشكيلات السياسية والعمرانية والاجتماعية غير المرغوب فيها أو التي تثير مناقشات واسعة. بالنسبة للخرائط يقع زاروب التمليص في الموقع الذي لمّا ينته إعداده بعد. أرض حرام، غابة عذراء ولا تصح السياحة فيها إلا بعد أن يفرغ المهندسون من طرد زوائدها وتنظيف أحشائها.

مثل هذه القراءة ما كان ممكناً لها أن تتضح من رؤية الخريطة على نحو بسيط وساذج. الفنون الحديثة لا تولي هذا الجانب عنايتها. ثمة علاقات متغيرة بين الفن وجمهوره وينبغي أن تؤخذ في الاعتبار عند مناقشة كل عمل.

▪▪ النَّقدُ الفنيُّ المَهجورُ

في بيروت كما في غيرها من مدن العالم، انتشر هذا الضرب من الفنون خلال العقد الأخير من القرن الماضي. هذا الانتشار لم يصاحبه انتشار واسع في مجال التعريف بهذه الفنون أو محاولة ضمها إلى الترسانة الأصلية للنقد الفني. بقيت هذه الفنون عصية على التنميط، وربما كان هذا العصيان سبباً من أسباب أزمتها أو قوتها إذا صح القول.

ينبغي أن نلاحظ أن هذا النوع من الفنون يستند إلى علاقة مختلفة تماماً عن العلاقة التي تقيمها الفنون الكلاسيكية مع النقد الفني، أو إنها في معنى من

المعاني تطالب الناقد أن يصير فناناً أو إنها لا تمنحه ثقتها. لطالما كان الناقد الفني يستمد قوته من الجمهور العريض. كان وسيطاً بين الفنانين والجمهور، وسيطاً بين فنون رفيعة وجمهور جاهل غالباً ما يقرّعه ويزدريه. لكنه بالتقريع والازدراء يصنع العلاقة بين الفن والجمهور العام. لكن هذا الضرب من الفنون لم يعد يتيح مجالاً للناقد لكي ينضم إلى صف الجمهور. فالوسائل التي يتوسل بها الناقد رفعة مقامه لم تعد متاحة وممكنة التحقق ببعض الجد والاجتهاد. ففنانو اليوم لا يتصلون اتصالاً وثيقاً بتاريخ الفنون. وهم في معظم الحالات غير أمينين للأدوات التي يعبرون من خلالها عما يريدون التعبير عنه. والحق أن أول ما سقط في هذه التجارب هو أنواع الفنون نفسها. التنميط والتحديد الذي يجعل الرسم رسماً والشعر شعراً. الفنون اليوم تلمّ بكلّ شيء، من صناعة السفن إلى قيادة الجيوش. مؤرخون وفلاسفة وقادة سياسيون لكنهم تعريفاً ليسوا رسامين أو مسرحيين. يمكننا أن نعرّف الفن اليوم بما ليس عليه. ليس هذا تعريفاً في مديحه أو ذمه. لكن الانضباط تحت هذه المروحة الواسعة من المعارف والاتجاهات بدا صعباً ولا يمكن سجنه في كتب النقد الفنّي. على هذا لم يعد الفنان يصنع أغراضاً جميلة ويتوجب على الناقد أن يضمها إلى ترسانة الفنون. أصبح الفنان نفسه هو ناقد عمله الأول، وشارح نصه بنص مواز، وغالباً ما يكون أشد تعقيداً.

ليس غريباً، والحال هذه، أن تنصرف الصفحات الثقافية عن مقاربة هذه الفنون. كأنما الفنّ اليوم ما عاد في حاجة إلى هذا الوسيط البالغ الأثر في فنون ما قبل الاتجاهات الجديدة. بدا اقتراح هذه الفنون على الملاحق الثقافية والمجلات الفنية مزيحاً لها عن وظيفتها، وكان عليها أن تغامر لو أسلست القياد لها بكل خططها المستقبلية. الخط الأول الذي ضربت هذه الفنون وتره كان يتعلق بعلاقة الصحيفة أو المجلة بقرائها. لم تعد العلاقة علاقة ازدراء يتيح للقارئ الصبور تعلّم بعض المبادئ التي تجعله قادراً على إقامة صلة ما بالفنون، بل تطلبت هذه الفنون أن تعزف الصحيفة عن وظيفتها وأن تغامر بولادة نوع من القراء ليس مصنفاً في كتب التاريخ وعلم الاجتماع. لا تخاطب هذه الفنون طبقة أو فئة أو طائفة، وليس في وسعها أن تخاطب هذا النوع من التقسيمات، بل هي تقترح تصنيفات جديدة للتخاطب، لم تزل قيد التشكل إذا صح أنها قد تتشكل ذات يوم.

■■ وظائفُ سلطويّة

ما يبدو ثابتاً ومشتركاً بين هؤلاء الفنانين في أعمالهم أنهم دائماً كانوا إلى هذا الحد أو ذاك يضطلعون بوظيفة سلطة ما. ولتكون العبارة أكثر دقة، كانوا يبنون سلطاتهم البديلة بالتمام والكمال. ليس غريباً أن يعنْونَ وليد صادق أحد أعماله «في أنني أكبر من بيكاسو». اعترض طوني شكر في «آثار العيش» على لغة الخرائط. لنقل إنه حاول مع ناجي عاصي إثبات أنها باتت غير مجدية، وأن سلطاتها تهتز اهتزازاً عميقاً. وإذا أراد المرء التواضع كثيراً، ففي وسعه القول إن عملاً مثل هذا العمل يعلن بلا موارية أن مهندسي التنظيم المدني لا يستطيعون مدّ صولجان سلطتهم إلى هذه الأحياء التي تخالف كل أصول الهندسة والعمارة ولا تبقي على قيد التأمل إلا العيش نفسه. لم يكن التطاول على هذه السلطات شأناً عابراً، فعلى الوتيرة نفسها صنع وليد صادق ملصقاً لوسط بيروت المفرغ من البشر، وكتب تحته، «تل أبيب بتخري». كان صادق يذهب في عمله إلى اختبار حجة جديدة، وتأليفها من ألفها إلى يائها، في علاقته بمدينة هي مثار أخذ وردّ وموضع تساؤلات عميقة تخوض فيها سلطات حربية وسياسية داخلية وخارجية ومن كل حدب وصوب.

■■ أعمالٌ فاسِدة

طبعاً، ثمة في النقد الفني الذي أصلته الصحف والنقاد الفنيون هذه الأعمالَ بعضاً من المديح، لكنه مديح من يظنون أن العمل الفني في وسعه أن ينزاح عن وقائع العيش ليصير محض تهريج مرفه. حين قدم وليد رعد صورة المؤرخ الذي ابتدعه، بدا بالنسبة للنقاد الذين مدحوا عمله كما لو أنه يتسلى. لكنّ عمل وليد رعد فاسد ويفسد النقد في الوقت نفسه. قوة وليد رعد أنه لا يصلح للاستعمال. إنه يتجرأ على الوثيقة، ليفسدها أيضاً. لم تكن أعمال وليد رعد كلها تنحو هذا المنحى. لكنّ بعضها أخذ على عاتقه مهمة إفساد الوثيقة عبر تزويرها، وأيضاً عبر اكتشاف أنها لا تعني أحداً. ماذا لو اكتشفنا اليوم رسالة غير منشورة لجبران خليل جبران؟ هل ثمة ما يتغير في تقديرنا أو قراءتنا لأعماله؟ الأرجح أن مثل هذا الاكتشاف يكشف لنا إلى أي حد قد تكون

الوثائق منتهية الصلاحية، وأن ما يجعلها قابلة للاستعمال ليس أكثر من حرص السلطات على تنميطها ووضعها في مكان القدرة على إحداث الأثر. ستدور مناقشات على صفحات الجرائد، وبعض المكتشفين سينالون جوائز أدبية، لكنّ الحدث يقع دائماً في مكان آخر.

■■ الغِشُّ منهجًا

خاصية أخرى تكاد تكون شائعة في هذا الضرب من الفنون. إنها خاصية الغش. ربيع مروة يقدم في «البحث عن موظف مفقود» شرحاً وافياً لظروف اختفاء رأفت سليمان. رأفت سليمان ملأ خبر اختفائه دنيا الصحافة وشغل ناسها، لكنّ عمدة العمل ليست في هذا المقام. ربيع مروة يكشف تناقض المادة الإعلامية، واستحالة أن تقدم حقيقة أو ما يفيد، لكنه، في الوقت نفسه، وهو يدفع مشاهدي العرض إلى الضحك من عجز الإعلام عن أن يعلمنا، ومن عجز الوسائط عن أن تنوب عن الوقائع، يجبرنا، من دون أن يطلب منا ذلك، على أن ننظر إلى صورته على الشاشة، في حين أنه يجلس بيننا. حتى هو نفسه كان مجبراً على النظر في عين العدسة لئلا يصبح العرض باهتاً وتائهاً عن نقطته المركزية. نضحك من عجز الإعلام ونحن مساقون سوقاً إلى تبنيه مادة وحيدة ووسيلة حاسمة لتحقيق معرفتنا. الغش، هذه البضاعة التي لا عمر لها، تقع في متن هذه الفنون.

■■ صِناعةُ الضّحِك

قدم خليل جريج وجوانا حاجي توما عملاً أسمياه «وندر بيروت» عام 2000. العمل عبارة عن بطاقات بريدية مأخوذة عن صور لبيروت ما قبل الحرب الأهلية. لكنّ الصور في عمل جريج وتوما محرّقة إلى حد يجعل المباني تتلوى من أثر النار. المباني في هذه الصور مثلُها مثل الساحات، تبدو عضوية، ولا تقع دفعة واحدة كبناية الريفولي، لكنها تتلوى كجسم بشري من أثر النار. تتشوه وتتلوى ونجرؤ على القول إنها تتألم. غسان سلهب على النحو نفسه ذهب في عمله عن شارع الحمرا ثم عمله المعنون «جسدي ميتاً جسدي حياً» في هذا

الاتجاه. لم يعد يفصح عن علاقته الملتبسة مع مدينة يحبها وحسب، بل أخذ يقيس مدى تأثير العيش فيها، أو في أي مدينة أخرى، فهو غريب في كل مكان عن الأجزاء المنسية من الجسم. أنشد سلهب نشيداً مستطيلاً للجسم المهمل. الجسم الذي لا نعيره التفاتاً بل ونجهد لإخفائه. أجزاء الجسم الفانية، شعر الذقن النابت الذي نجهد في حلاقته كان مكاناً لولادة النشيد. لكنه أيضاً عمد إلى الغش. تلك التقنية اللامعة التي جعلتنا نحسب لوهلة أن الشعر لا يصور نابتاً أو كثاً إلا إذا كان على الفرج. بوسعنا بعد أن نكتشف الغش أن نضحك من أنفسنا. ليست هذه مرارة وحسب، بل أيضاً صناعة ضحك.

■■ فنٌّ لا يتّسعُ للموهوبينَ

لا يطمح هذا البحث إلى الإحاطة بكل ما جرى تقديمه في السنوات السابقة من فنون عرض وتجهيز وفيديو... إلخ. فهذا مما لا يمكن حصره في بحث، فضلاً عن كونه يخالف مبدأ هذه الفنون برمته. لكنّ ملاحظة أخيرة ينبغي إيرادها في هذا السياق.

درج أكرم زعتري على تجميع صورٍ مهملة من المنطقة ولبنان، وتنظيمِها وتنسيقها كمادة تصلح للعرض. لو سأل امرؤ نفسه: ما الذي يريده أكرم زعتري من هذا الجهد كله؟ لبدا الجواب مبهماً إلى حد بليغ. لكن ما يحاول هذا الجهد قوله إن ثمة أشياء في هذا العالم، أشياء كثيرة لا تستحق قيمتها إلا حين تعتني بها السلطات. ليست هيفا وهبي جميلة إلا لأن سلطات كثيرة شيعت جمالها. قد تصادف امرأة بهذا الجمال في قرية مهجورة لكنها لن تصير جميلة إلا حين تستعملها السلطات. هل يبحث زعتري عن المهجور والمهمل؟ ربما، وربما هو أيضاً يقترح بناء سلطته الخاصة. سلطته التي تعنيه وحده، وليست ملزمة لأي كان، لكنها تعفيه من الانضباط تحت حد السلطات الأخرى.

يجدر بنا في النهاية أن نلاحظ من غير جهد كبير أن هذه الفنون تتمتع بخاصيّتين لا يمكن حملهما على السلب أو الإيجاب. الأولى تتعلق باستحالة أن يستقيم هذا النوع من الفنون على قاعدة الترفيه البحت. لا يتسع هذا الفن للموهوبين. الموهبة هنا تحتاج إلى ثقافة متسعة ومروحة من المعارف تتجاوز كل

تصنيف وتنميط. والثانية أن هذه الفنون في سعيها نحو هذا التوسع والتجاوز تغامر في أنها تتجاوز حدودها نحو جمهور افتراضي خارج حدود المكان الذي تصدر منه. ليس في أي صفة من الصفتين ما يدفعنا للمديح أو الذم، بل ربما يجب أن ينمي فينا متعة الفضول.

بابٌ أوّلُ:
المُطمئنُّ المَيْتُ والخائفُ النَّاجي

■■ العيشُ في الحَمَّاماتْ

يروي أحمد بيضون في كتابه «ما علمتم وذقتم»، أنه كان وعائلته المكوّنة منه وزوجته وابنتيه، حينما يشتد القصف الأهلي وتصيب شظاياه المنطقة التي يسكنها، أثناء الحرب اللبنانية، لا يجدونَ مكاناً أكثر أمناً لهم للحماية والاختباء، من حمّام الشقة التي يسكنون فيها.

في الحمّام يكون المرء قد احتمى بسقف إضافي، فضلاً عن حجمه الصغير الذي يجعل إصابته بشكل مباشر أصعب بكثير من إصابة الغرفة الواسعة الأرجاء أو الصالون المديد الطويل الذي يزداد امتداده ويتضاعف في وقت الحرب. إلى ذلك، فإن الحمّام من دون نوافذ كثيرة تحيل قاطن البيت إلى خارج يجري فيه القتال والحرب على نقيض الألفة الكامنة في البيت والكنف العائلي. لهذه الأسباب المنطقية جوهرياً، يجد الناس، في الحروب، الحمّامات أكثر أمناً من بقية أرجاء البيت. وحيث إن القصف كان يدوم أحياناً لساعات طويلة، فإن الوظائف الأساسية التي يحتاج المرء إلى تأديتها في البيت تلح إلحاحاً غير محمود في مثل تلك اللحظات. والحال، فإن القابع لساعات في المكان نفسه من غير حراك لا بد أن يجوع ويعطش ويضطر لقضاء حاجته. هكذا لاحظ أحمد بيضون أن السكن في الحمّام يختصر مساحات كثيرة ونشاطات ليست بذات فائدة عموماً، كأن نتناول الأكل في غرفة الطعام ثم نشرب قهوتنا في غرفة الجلوس، وحين نريد أن نأخذ قيلولتنا ندخل إلى غرفة النوم، ويعقب القيلولة حمّام ساخن وقضاء حاجة وغسل اليدين والوجه. كل هذه الوظائف والنشاطات لا تعود ضرورية حين يصير السكن في الحمّام خياراً لا بد من اتخاذه.

■■ أوطانٌ فرديَّةٌ

المشهد ربما يذكّر ببنية النكتة، أو هو، في أحسن الأحوال، يحيل إلى الفلسفة المعمارية التي اعتمدها البناؤون السوفيات بتأثير من تروتسكي الذي رأى أن الحاجات الضرورية تحدد الحيز الخاص لكل فرد وترسمه، واختصرها كي لا تبقى أي مساحة غير مشغولة في أي وقت من الأوقات. وعلى النحو نفسه،

حملت الأوضاع الاقتصادية الصعبة للمهاجرين من الأرياف والأطراف إلى المدن الكبرى على اعتماد حل من اثنين: إما المشاركة مع آخرين في مساحات كبيرة وإما العثور على مكان يشغلونه يؤمّن الحيز الضروري لبقائهم على قيد الحياة والتنفس وتشغيل وظائفهم الجسدية والنفسية، بما لا يجعل الحميم مكشوفاً ولا يجبر المرء في حال المشاركة مع آخرين على إيلاء النشاط أهمية كبرى. فلا يقلق المرء وهو وحده ويشغل حيزه الضيق الخاص، لرأي شركائه وموقفهم إذا لم تكن أواني المطبخ نظيفة أو إذا ما كان يجب عليه أن يغسل ملابسه في هذه اللحظة بالذات أم يجب عليه الانتظار حتى يفرغ حبل الغسيل. فالتمتع بحيز خاص ومقفل، وإن كان ضيقاً، يتيح للمرء أن يكوّن باطناً وظاهراً تشترطه المدن الكبرى على قاطنيها، ويتيح له الحق في الخجل والستر وعدم الانكشاف، فيكون المرء أنيقاً في المكتب غير مبال على الإطلاق بنظافته وأناقته في حيزه الخاص، أو ربما يكون هادئاً ولين العريكة في الحيز العام عنيفاً وبالغ العناد في حيزه الخاص.

العيش في الحمّام الذي جعلته الحرب الأهلية اللبنانية مقبولاً ومعقولاً، يشبه في كثير من الوجوه العيش اليومي في ظل «وثارة العولمة وكنفها الأليف». فما اضطر اللبنانيون لمقاربته واتباعه، مثلهم في ذلك مثل كل الشعوب التي تعرضت للعيش في ظل حروب مدمرة، يبدو اليوم خياراً عاماً ومطمحاً من مطامح المتصلين بالعصر والحياة العصرية على وجه العموم. بطبيعة الحال، كان اللبنانيون يعودون إلى قراهم حين لا يعود العيش ممكناً في حمّامات شققهم، أثناء جولات الحرب العنيفة. مثل هذه العودة يمكن اعتبارها تخلياً موقتاً عن الاتصال بالعصر وعودة إلى بربرية ما تفصل هؤلاء عن العالم وحضارته بقدر ما تكون العلاقات الاجتماعية والثقافية، في هذه الأرياف، تمتّ إلى أسباب الاتصال بالعالم بصلة وثيقة. لكنهم أيضاً كانوا يعودون إلى مدنهم وسيرهم وأعمالهم حالما يتمكنون من تدبير شؤون حياتهم بالتي هي أحسن، وغالباً ما كان يعقب كل جولة ساخنة وعودة من القرى اتّباع أنواع من التدابير تكفل بقاءهم في شققهم في الجولة المقبلة إذا لم يبلغ عنفها مدى أبعد من الجولة السابقة. تنقطع الكهرباء بسبب القصف فيهرب سكان المدن إلى الأرياف ليعودوا هذه المرة مع مولدات كهربائية صغيرة. لكنّ جولة أخرى من الحرب تدوم أسبوعاً أو أكثر تفسد الطعام في ثلاجاتهم وتمنعهم من غسل ثيابهم وكيّها. وسرعان ما ينزعج الجيران من الضجيج المصم الذي تبثه المولدات في الفضاء

فلا يعود بإمكانهم استعمال الشرفات التي يخرجون إليها اتقاءً للحر وللتأكد أن ثمة عالماً ما زال نابضاً في الخارج. إنه محضُ اطمئنان إلى أننا لم نصبح آخر الأحياء على هذه الأرض. هكذا لا يجد أهل الحي بداً من الاشتراك في تأسيس شركة صغيرة للكهرباء، فيشتري أحدهم مولداً كبيراً ويبيع الحي كهرباء لقاء مبالغ شهرية محددة. وبذلك يعود القاطنون في المدن إلى استعمال الفضاءات المتاحة لهم استعمالاً فاعلاً ومجدياً. وعلى هذا المنوال، استعان اللبنانيون على الحرب في قضاء حوائجهم الأساسية، مياهاً وخبزاً واتصالاً بالعالم، إلى حد أن كل لبناني أنشأ، في امتداد سنوات الحرب انتماء خدماتياً يغنيه عن خدمات الدولة وعن ضرورات التكافل الاجتماعي.

■■ عُزلاتٌ فاخِرة

دفع اللبنانيون ضريبة اتصالهم بالعصر، في ظل الحرب المدمرة، عزلات شبه مطلقة، بافتراض أن انتهاء الحرب قد يعيد ترميم ما انكسر في هذه المستويات. لكن المفارقة الأبرز، تمثلت في الاتجاه العام الذي حكم العالم بعيد إعلان انتهاء الحرب الأهلية اللبنانية نحو الاستعاضة عن الفردية، أيقونة الحداثة الأبرز، بصناعة العزلات. الفارق البالغ الإقلاق بين هذا الاتجاه في العالم واضطرار اللبنانيين إلى الدخول في عزلاتهم الموحشة، يتعلق بالاطمئنان والدعة. ففي حين يبدو الاتجاه العام نحو العزلات الفاخرة والوثيرة في العالم خياراً، ما كان لشروطه أن تتحقق لولا اطمئنان متمادٍ إلى قدرة العلم والتكنولوجيا على تأمين كل أسباب الاتصال بالعالم ووسائله، فيستطيع الفرد استعمالها حالما يضطر إلى ذلك أو يدعوه إليها الضجر. يبدو اللبناني مسوقاً إلى هذه العزلة اضطراراً لأسباب كثيرة ليس أقلها الدمار الفظيع الذي لحق باللغة المشتركة بين اللبنانيين، ولا يختصرها الخوف من المستقبل الأسود الذي يرونه جاثماً في كل لحظة وفي كل مكان غير المكان الذي تعوّدوا ألفته والاطمئنان إليه، وهو مكان يضيق في الحروب ضيقاً خانقاً.

الفارق في الحالين يتعلق أولاً بالنظرة إلى المستقبل. ففي حين أن الذاهب إلى عزلته اختياراً يجد المستقبل تكراراً مملاً لما حدث من قبل، إذ تتكفل السلطات والسياسات، العلمية منها على وجه الخصوص، جعل المستقبل يأتي مكروراً

وباهتاً ومن دون أحداث عظيمة، كان اللبناني يرى مستقبله أمامه واضحاً. ولا يكون المستقبل واضحاً ومتجلياً إلا حين يقود إلى الهاوية الفاغرة. الذاهب إلى عزلته اختياراً لا بد أنه مطمئن اطمئناناً بالغاً إلى الخطط الاقتصادية والسياسية التي تضعها السلطات، مثلما يطمئن إلى حتمية أن تتكلل بالنجاح المساعي الآيلة إلى إيجاد علاج للإيدز ومرض السرطان. في هذا الوقت، تدعوه السلطات إلى الاجتناب والتقوقع والاكتفاء بالضروري من العلاقات مع البشر، والاعتماد اعتماداً متمادياً على التكنولوجيا التي تغني عن وجود هؤلاء. فقط على المرء أن يطمئن بين الحين والآخر، تلفونياً أو عبر الاتصال بالإنترنت، إلى أن الماكينة ما زالت في الخارج تدور على النحو الملائم، وأن البشر ما زالوا موجودين في جحورهم، بدليل أنه يمكن الاتصال بهم عبر الإنترنت أو الهاتف وهما يقعان حكماً في صلب الحيز الخاص لمستعملهم. ينبغي أن يكون كل شيء محسوباً بدقة شديدة، فلا يترك مجالاً للخطأ كي يتمكن المرء من الدخول في جحره والعزوف عن مغادرته إلا اضطراراً.

■■ صِناعةُ المُهمَلين

شكّل يوم 11 أيلول 2001 مثالاً ساطعاً على ما لا يمكن توقعه في المستقبل. والحالُ أنّ المحاولات بُذلت حثيثاً لجعل الهجوم الإرهابي الذي تعرضت له الولايات المتحدة حدثاً واقعياً متوقعاً ولا يندرج في خانة تجريم المسؤولين المهملين فحسب، بل يتعداه إلى الادّعاء المفرط والفظ بالسيطرة على كل الأحداث والتنبؤ بكل ما يقع ويمكن أن يقع. هذه المحاولة الفظة تريد تحويل الحدث إلى ما يشبه الخطأ الطبي. فحين يموت المرء بسبب خطأ طبي لا يعود لكل من تم إنقاذ حيواتهم على يدي هذا الطبيب أي اعتبار. فقط يُنظر إليه بوصفه مسبّب الموت الذي يجب أن يدان بسبب إهماله وخطئه. وهذا اتجاه أثير في صناعة المهملين والخطأة، يعفي السلطات من احتمال مساءلتها عن مدى جدواها وعن احتمال تخلفها عن الركب الحضاري والتكنولوجي والعلمي. فلو حدث ذلك واكتشف الأميركيون والعالم لا جدوى نظامهم الأمني لبدا المستقبل الأميركي أسود وغير باعث على الاطمئنان. هذا النظام أثبت جدواه المفحمة أثناء عاصفة الصحراء. ففي حين كان الطفل الأميركي ينام خائفاً كل ليلة ويسأل أمه

إن كان صدام حسين سيقتله حقاً، كانت الطائرات الأميركية تنزل الموت حقاً بأطفال العراق. الخائف لم يكن الطفل العراقي الذي مات بل الطفل الأميركي الذي نجا بفعل نجاعة النظام الأمني واتصاله بكل أسباب التكنولوجيا، في مواجهة هذا العدو الخطير والشرير. لكنّ الموت الذي أصاب الأميركيين في 11 أيلول أصابهم حقاً. لذلك لا بد من رده إلى احتمال من احتمالين، إما الإهمال الإداري، وهذا يجعل الأمر قابلاً للتصحيح وإعادة الأمور إلى سويتها، وإما رده إلى الكارثة، بوصف كل حدث غير متوقع في البلدان المتقدمة حدثاً كارثياً بامتياز.

الكارثة ملجأ السلطات الحديثة في بحثها المحموم عن طمأنة المواطن على مستقبله، فالكارثة تقع على غير توقع ولا يمكن حساب احتمالاتها. إنها تعارض المنطق وتسلبه استواءه وقدرته على الإقناع. لذا ترد الحوادث الكبرى إليها كي لا يخسر المنطق سلطته المفحمة وقدرته على الإقناع. بهذا المعنى تبدو الكوارث امتيازاً أكثر منها شراً مستطيراً، وتبدو البلاد المعرضة للكوارث أعلى كعباً من تلك التي لا يمكنها حيازة هذا الامتياز.

■■ امتيازُ الكوارثِ

لا أحسب أن الأميركيين أو الغربيين بذلوا جهوداً كبيرة تختلف اختلافاً بيّناً عن اللبنانيين وهم يناضلون أثناء الحرب من أجل استمرار اتصالهم بما يجري في العالم. لكنّ اللبنانيين لا يملكون أن يردوا حربهم الأهلية إلى الكوارث، فهم أيضاً ينظرون إليها بوصفها تنم عن تخلف وضعف صلة بالعالم وأسباب التمدن والتحضر، على غرار ما يفعل الغربيون. وهم لا يرون في بلدهم اليوم غير الحركات الأصولية والأرهاب والفقر واحتمالات زوال لبنان أو انهيار اقتصاده أو عودة الحرب إليه. في حين أن كل هذا الجهد الذي بذله اللبنانيون لبقاء صلتهم بالمعاصرة قائمة، يذهب في اعتبار الغربيين أدراج الرياح. المعنى أن الغربي، والأرجح أن اللبنانيين يوالونه في ذلك، يرد أسباب تعثرنا في التقدم والتطور إلى التخلف وليس إلى الكارثة، إذ يعقب الكارثة انتباه، وإثارة أسئلة مقلقة، ومساءلة الذات قبل الآخر وتحميل النفس مسؤولية في البناء، على نحو ما جرى إثر نجاح لوبن في فرنسا في منافسة الزعيم الديغولي على منصب الرئاسة، والذي اعتبر كارثة حقيقية تستوجب تضافر جهود الفرنسيين كلهم

واستيقاظهم من غفوتهم وخروجهم من عزلاتهم من أجل إعادة الأمور إلى نصابها الرتيب. في حين أن رد أسباب التعثر والمعاناة إلى التخلف قد يثير في ما يثيره مشاعر الحنو والشفقة، لكنها أبداً لن تخرج الحاني والشفيق من راحته النفسية نحو اضطلاعه بدور أساسي في مساءلة نفسه عن الأسباب التي حدت بهذا البلد أو ذاك إلى المراوحة في تلك الحدود. وهذا ضرب من التخفف من المسؤوليات يجعل كل شيء مباحاً وفق دعاوى يغلفها بعض المهتمين بالشؤون العالمثالثية من الغربيين بعبارات يسارية وشعارات تتحدث عن العدالة والحقوق المتساوية، كأن يدعو البعض منهم إلى ترك الشعوب وشأنها تدبّر أمورها على نحو ما يناسبها، فلا يعود ختان الإناث إو ضرب الأولاد أو قمع الشعوب أموراً تتعلق بالإنسانية جمعاء، بل بثقافات متباينة تملك كل واحدة منها حظها من المنطق المختلف عن الأخرى.

قد يكفي للرد على هذا الاتجاه العنصري المقلوب، تذكر حنة أرندت في «أسس التوتاليتارية»، ولا أحسب أن عربياً أو شرق أوسطي يمكنه قراءة مثل هذا الكتاب من دون أن يحيل الأحداث والسبل التي اعتمدها النازيون الألمان والستالينيون السوفيات على أمثلة حية من واقعهم اليومي في أي بلد من البلدان التي يعيشون فيها. وحين تكون النازية إنتاجاً تاريخياً في الغرب الديموقراطي، فإن تطابق سبلها مع بعض سبل السلطات العالمثالثية لا يمكن رده إلى المنطق المغاير الذي تدور في هديه الثقافة العالمثالثية عموماً. هكذا يستطيع الغربيون أن يسألوا أنفسهم: لماذا ينتحر الإسلاميون مفجرين أنفسهم في فلسطين؟ لكنهم يتغاضون عن قراءة سبل التوتاليتارية المنقولة بحرفها من تجارب غربية، بافتراض أن المتخلفين لا يتأثرون إلا بما يعوق تقدمهم أو يتناسب مع منطقهم غير المفهوم. مثل هذا الاعتبار ينقل بعض التصرفات العنصرية حيال العرب والمسلمين في الغرب، وفي الولايات المتحدة الأميركية خصوصاً، من حيز التطير والخوف والشك إلى حيز الايديولوجيا التي تجعل كل تلك الشعوب مفطورة على الشر والقتل والإرهاب بحسب منطقها غير المفهوم.

ينبغي للعالمثالثيين طبعاً، أن ينفوا كل صفة من صفات الإرهاب عن أنفسهم. لكنهم أيضاً يجب أن يناضلوا لإثارة الأسئلة الصحيحة في ضمائر الغربيين مرة أخرى، على غرار ما فعل الفرنسيون حين قرروا أنه لم يعد يحق للمرء أن

يسأل: كيف يكون المرء فارسياً بعد كتاب مونتسكيو الذائع الصيت؟

بابٌ ثانٍ؛
حداثةُ بيروتَ الباهِظة

■■ آخر أيّام الصيفيّة

تناول وليد صادق في معرضه الذي حمل عنوان «آخر أيام الصيفية» عام 1997، الأغاني اللبنانية التي جرى تحويرها وتغيير كلماتها لتصبح أغانيَ فئة من اللبنانيين المتحاربين في الحرب الأهلية اللبنانية، حيث تعرضت الصيغة الجديدة من الأغاني للطرف الأهلي الآخر في الحرب بالشتائم والهجاء. وليد صادق المولود في الحازمية، الواقعة في المنطقة الشرقية من بيروت، والذي شاهد الأهوال الحربية وعايشها وخبرها، وتعرض للخوف والقصف والاختباء وعاين صغيراً كل صعوبات العيش في ظل حرب أهلية مدمرة، كان على الدوام في جهة أهلية من جهتي الحرب. يصر صادق على تذكر الأغنيات المحوّرة وإعادة نشرها في كتيب خاص، موحياً بإمكان ترنيمها وسماعها عبر إعداد شريط كاسيت حمل غلافه الخارجي عنوانَ «آخر أيام الصيفية» مزيناً (أي العنوان) بصورة له ولأخيه صغيرين يرتديان الثياب العسكرية، علامة على انتماء بحكم العيش والولادة، وحمل الغلاف الداخلي للشريط كلمات الأغاني مثلما يتذكرها. يشير هذا الإصرار كله إلى أن الأفكار والمعرفة لم تبدد العيش نفسه، في وسط الحرب منتمياً، بحكم السكن والولادة، إلى طائفة ومنطقة دون غيرها، ما يفرض عليه، عيشاً ولهواً وتطلب حماية وأمن، انحيازاً غريزياً لأهل المنطقة ومحاربيها. لكنّ صادق الذي كان يعاين في زمن معرضه، في النصف الثاني من التسعينيّات، خرافة توحيد البلد وانفتاح المناطق على بعضها، ونبذ الحرب التي عصفت باجتماع البلد ودوره وقطّعت أوصاله التي لم تكن متينة الوصل أصلاً، كان يعرف أن العيش في ظل انتماء أهلي هو عيش استثنائي ولو دام أعماراً بكاملها. والأرجح أن تجنبه تضمين الشريط التسجيلي نفسه أيّ كلام، أتى في هذا السياق الضيق الذي يجعل المرء في لبنان يعاني فصاما هائلا بين المعرفة والعيش. أغلب الظن أن ما حسم في عدم تضمين الشريط إعادة إنشاد تلك الأغنيات يتعلق بالموضة وحدها، فلم تكن تلك الأغنيات قادرة على العيش والحضور في الشطر الأخير من آخر عقود القرن العشرين. وإن الأغنيات في أصلها الذي ظهرت به أول مرة لم تكن حربية أصلاً، وكانت تهدف في ما هدفت إليه إلى الإيحاء بأن البلد المغنّى قبل الحرب فقد صورته وتاريخه بفعل الحرب نفسها، ويعيش، في زمن الحرب بالضبط، اللحظة التي يتعايش فيها ويتزامن في آن واحد، السخرية اللاذعة من الماضي والتأسيس العجول لمستقبل يقوم

في أصله وأساسه على رفض الآخر وتجريده من أي صفة من الصفات يمكن رد أصولها إلى عيش مشترك سابق. والحق أن اختيار الأغاني على الصورة التي تمّت من قبل المحاربين كان يفترض أن الانتساب لها، أي الأغاني، هو انتساب لهوية محددة، يملك المقاتلون أو من يقاتلون باسمهم حق منحها أو حجبها عن الطرف الآخر. الأغاني كانت في أصلها تعبر عن هوية تندرج ضمن سياق تاريخي، لكنه تاريخ محتكر وضيق وغير قابل للتعميم ويُفترض بالخارجين عليه أن يقبلوا شروط انتسابهم إلى هذه الهوية من دون مناقشة. إنه انتساب دوني ومنحة يمنحها أصحاب الهوية للآخرين ويمكنهم حجبها ساعة يشاؤون.

■■ العيشُ في اللّقطةِ التّذكاريّة

في بلد هذه حاله يصعب على أي كان أن يتجاهل المدى المؤثر الذي تتخذه الموضة وتفعل فيه. اتباع الموضة عمارة وأزياءً وانتشار لغات وثقافات، ليس شأناً عابراً من شؤون اللبنانيين. يستطيع زائر بيروت للمرة الأولى أن يندهش من قدرة بعض اللبنانيين على العيش في بلد ولا يتكلمون لغة أهله. تنتشر لغات كثيرة في البلد، لكن من لم تكن تربيته الأهلية تفرض عليه تعلم العربية لن يجد نفسه مضطراً لتعلمها على كبر. اللغة العربية هنا اختيار أكثر منها اضطراراً، وهي ليست من مكونات الهوية التي مرّ ذكر أحكامها في الأغاني. ربما لأن لبنان يوكلنا في انتمائنا إليه إلى إنفسنا، فلا يفرض علينا منذ الولادة عصبية جامعة وموحدة، على غرار ما يكون الفرنسي فرنسياً بالولادة والسوري سورياً كذلك.

إجادة بعض اللغات الأجنبية، في بيروت، شرط من شروط الانتماء إلى واجهتها البحرية المفتوحة على الغرب. هنا تلعب اللغة دوراً في التهيّؤ والاستعداد لأخذ اللقطة التذكارية، على النحو الذي يلعب فيه اتّباع اللبنانيين آخرَ صيحات الموضة دوراً هاماً في تحديد الشكل الذي يريدون أن يظهروا فيه حين تؤخذ لهم الصور، بوصف بيروت عاصمة تقع في قلب العالم. لولا هذا الإصرار على عبادة الموضة ما كان يمكن لرئيس الوزراء الذي اغتيل في 14 شباط 2005، السيد رفيق الحريري، أن يغامر في مشروع إعادة إعمار الوسط التجاري في بلد كان يخوض حرباً ضروساً على الحدود. ويجدر بنا أن نشير في هذا السياق إلى المسافات القليلة التي تفصل الحدود اللبنانية – الإسرائيلية

عن بيروت، والتي لا تتجاوز الثمانين كيلومتراً. لا أحسب هذه المغامرة تعبر عن قدرة اللبناني على النهوض من الكبوات والتخلص من الأزمات كما يحلو لبعض المراقبين القول. بل أظن أن مثل هذه المغامرة لم تكن ممكنة، لو أن اللبنانيين يفهمون جيداً اللغة العربية التي ينطق بها قادة «حزب الله»، وعجمة اللغة تعبر عن رفض مسبق لتفهمها. هذا يشير من باب أولى إلى استخفاف بالمهمة التي يجد حزب الله نفسه مُوكَلاً بها. والاستخفاف بمهمة التحرير ينتج منه آثار واضحة على وضعية المنطقة التي يراد تحريرها، فهي مضافة وغير أساسية ويمكن الاستمرار من دونها، وربما من الأفضل أن تُحذف، على نحو ما، من متن الهوية اللبنانية. هذه الرطانة التي يرطن بها القادة الذين يقررون سلام البلد وحربه، تبدو لبعض اللبنانيين لغواً غير مفهوم كأن ما يجري على الحدود بعيد كل البعد عن الوسط الذي يعيشون فيه. على كل حال، لم تكن الأزمات الكبرى تصبح ملموسة في لبنان إلا حين تصل أصداؤها إلى الحيز الذي يعيش فيه هؤلاء اختلاطهم السعيد.

يستطيع الـ«حزب اللّاهيون» أن يدخلوا بيروت من أبوابها العريضة شريطة أن يصبح الحجاب موضة محلية يمكن تفهم انتشارها، وأن يصبح الاعتداد بحمل السلاح واحتراف الحرب نوعاً من الموضة أيضاً. فعلى النحو الذي يجعل بعض الأسواق التجارية المعاد إعمارها بموجب مشروع الرئيس الراحل رفيق الحريري، مثلما كانت قبل الحرب، يمكن لحزب الله أن يقدم مقاومته ونمط عيشه الصارم، بوصفه جزءاً من صورة سحرية للشرق الذي تختلط فيه الحداثة والتقليد اختلاطاً يدفع الأنتروبولوجيين الغربيين إلى إثارة الأسئلة. لكنّ السؤال الذي لم يجد له الغربيون جواباً شافياً، فأحالوه إلى أعمال الله، ليس سوى التالي: لماذا يُقدم الشيعة على الاستشهاد؟

■■ الموتُ من أجلِ اللُّغات

تعرّض عمل صادق لنقد شفهي لاذع من الذين اعتبروا إعادة التذكير بهذه الأغنيات دليلاً على انحياز في زمن الحرب لفئة دون أخرى. وعلى النحو نفسه تعرض هذا العمل للنقد من الذين رأوا تذكّر هذه الأغنيات يدل أساساً على ضعف الأواصر التي تشد صادق إلى ثقافة جامعة موحدة تجعل مثل

هذا التذكر غير مستحسن إن لم يكن مستحيلاً، أو على الأقل، وفي أضعف الإيمان، مخجلاً. وتقترح (أي هذه الثقافة) على متبنيها نمطاً من العيش يخرج من إطار المنطقة الضيق ويفرض اختلاطاً مكانياً يومياً ينزع المتبني من أهله وعشيرته في يقظته ويترك للأهل والعشيرة نومه المتأخر.

في ظن هذه الثقافة، وهي مسيطرة في وسائل الإعلام لأسباب متعددة، ينبغي أن ننتقي الكلام في دقة شديدة. ثمة تاريخ شفهي لهذه الثقافة وأعلامها وأعمالها يجري تناقله من جيل لجيل. يحتل الكلام العاري والصرف في هذا التأريخ موقعاً رئيسياً يتيح لهذا التاريخ القدرة على الاستمرار. على النقيض من التأريخ المستند إلى الأحداث، يضع هذا الضرب من التأريخ الكلام في منزلة ما ينوب عن الأحداث ويغني عنها. لهذا، يخشى على الأرجح من كل كلام يقع في دائرة المحظورات، ومن كل تسرب قد يصيب الخطاب المتماسك ويتسلل إليه من شقوق الأحداث التي تعبق بالبلد. أليس مستغرباً أن يقبل اللبنانيون والعالم مقولة أن الحرب اللبنانية ليست إلا «حرب الآخرين على أرضنا»، ويولونها حقها في المناقشة، ويسلمون بحظها من الدقة والصواب؟ من دون أن يقفز إلى الذهن سؤال بديهي آخر تثيره العبارة السالفة الذِّكْر، ويتعلق بالسبب الذي يدفع اللبنانيين إلى الموت والقتل وارتكاب المذابح المتبادلة من أجل الآخرين فقط. ما كان ممكناً لهذه العبارة أن تكتسب شرعيتها ومعناها العميقين، لو كان اللبنانيون، جميعاً ومعاً، يعيشون تحت ظل قانون واحد وفي حماية دولة واحدة وعلى السوية نفسها من الاتصال بالدولة والهوية. قد تخفي العبارة في طيّها نوعاً من الافتراض اللبناني المزمن أن المواطنة في لبنان امتياز وليست اكتساباً، وأن المواطن يحوز مواطنيته بالعلم والمعرفة والترقي الاجتماعي المتاح، لكنّ هذا لا يشفي غليلاً. أحسب أن السؤال عن السبب الذي يجعل اللبنانيين على أتم الاستعداد للموت والقتل في سبيل الآخرين يملك من المبررات ما يثير العجب والدهشة أكثر من سؤال: لماذا يذهب المقاتلون الشيعة في «حزب الله» إلى الموت طوعاً ومن دون تردد؟ ففي الحال الثانية ثمة مواجهة مع الاحتلال الإسرائيلي، وهي كفيلة وحدها بتبرير مثل هذا الاستعداد. فالموت من أجل الأوطان ليس خاصية شرقية أو إسلامية، والتاريخ الحديث يشهد لذلك شهادة ساطعة. لماذا إذن يحتل الاستشهاد الشيعي هذا السؤال المحوري في مخيلة اللبنانيين والغرب الذين يزورون هذا البلد؟ ربما يكمن الجواب في

الإصرار اللبناني المتعدد الوجوه على مجاراة الموضة، ما يجعل زائر بيروت العابر يظن أن الصورة التي تقدم فيها المدينة نفسها له، عميقة بالقدر الذي يجعل الحياة التي تدور في هذه الأماكن المعدة للتصوير تزخر بالأحداث. لكنّ المتمعن في ما يجري يدرك أن ما يصنع لهذه الصورة سمعتها الطيبة ليس إلا الكلام نفسه الذي تتحدر منه اللغات التي يرطن بها اللبنانيون.

■■ الحجُّ إلى الحداثة

يمكن المغامرة بالقول إن أقسام بيروت المعدة لاستقبال الزائرين والقادرة على التواصل معهم لا تملك غير صورة واحدة. لكنّ الكلام المبثوث في كل مكان من هذه الأمكنة هو ما يصنع لحمتها ويجعل هذه الصورة قادرة على خداع العين.

اللبنانيون، بحسب هذا كله، لا يعيشون في بيروت بل يحجون إليها على غرار ما يحج المؤمن إلى الأراضي المقدسة. بيروت الجامعة مكان للحج وليست مكاناً للعيش، يدافع عنها مثلما يدافع المؤمنون عن مقدساتهم. ليس لأنها مدينتهم بل لأنها محجتهم المقدسة. لهذا لا يكف اللبنانيون عن تطلب الدور الذي يعيد لبيروت ألقها الذي كانت تملكه في عقدي الستينيّات والخمسينيّات. هذا الدور مُغنّى ومحتفىً به، ويكاد يكون شرطاً أساسياً من شروط الدخول في طيّات هذا العيش الذي تحميه الثقافة الجامعة، واعتبار المرء فرداً من أفراده.

عام 1990، أصدر جبور الدويهي مجموعة قصصية عنوانها «الموت بين الأهل نعاس». العنوان في حد ذاته يشير إلى السلطة التي يمنحها الامتثال للأهل والعشيرة بشروطها وأحكامها، وإلى الدور البالغ الخطورة الذي يلعبه العجز واضطراب سبل العيش في إعادة الأفراد إلى أحضان جماعاتهم وتمتين صلاتهم بمصادر أنسابهم وأصلابهم وأرحامهم، على العكس والنقيض من الرخاء والأمن والاطمئنان الذي ينشده الأفراد في عيشهم في المجتمعات الحديثة، وتنوب فيه الدول عن العائلة والأهل في صنع الاطمئنان.

والحالُ أنّ بلداً مثل لبنان يتطلب العيش فيه، في وسط ثقافة جامعة وبحسب معاييرها، إصراراً هائلاً يجري تأكيده كل يوم. مثل هذا العيش ينفرط

عقده ما إن يغمض المرء عينيه موتاً أو نوماً، على نحو ما كتب عباس بيضون في رثاء صديقه المقتول عبد اللطيف سعد: «حين قتلوا الصديق استردوه/ هكذا سيعيدونني إلى أهلي» (الوقتُ بجرعاتٍ كبيرة، شعر، عباس بيضون). فإذا كان الموت يعني عودة الصديق إلى أهله وعشيرته عودة نهائية، فإن النوم هو عودة مؤقتة ينبغي ملاحظة آثارها على العقل والنفس والجسم كلَّ صباح. مآل هذه الحال المتفاقمة أن يتمدن اللبناني نهاراً ويعود في نومه بربرياً على ما عرّف جول ميشليه البربرية، حين رأى الابتعادَ عن الطبيعة والتوغلَ في حياة مصنوعة وبعيدةٍ أشدّ ما يمكن عن الطبيعية، تمدناً فيما يبدو الاتصال الوثيق بالأحوال الطبيعية بربرية. وعليه يكون نومنا بربرياً كموتنا، ويكون بعض عيشنا متمدناً ومتصلاً بأسباب الحضارة.

■■ لا جدوى مُجدِية

في روايته الصادرة عام 2002، والتي تحمل عنوان «عين وردة» نسبة إلى قرية عين وردة الجبلية القريبة من بيروت، يؤرخ جبور الدويهي حياة منزل آل الباز وموته، في زمن الحرب الأهلية اللبنانية. ويلاحظ أن كل خروج من الإطار الضيق الذي تفرضه الحرب على أفراد العائلة يخرجهم من دائرة الأهل إلى المجهول كحال النساء اللواتي يخرجن بسبب الزواج والحب من إطار العائلة والمكان إلى فضاء المجهول الواسع، مثلما تُخرج أحوال الحرب رضا الباز من دائرة العائلة إلى محاولة جعل حياته تسير من دون أن تثير أي صخب على الإطلاق. تبدو سيرة رضا الباز في الحرب الأهلية بمنزلة مسار شائك وشديد الصعوبة والتعقيد من غابة الأهل والوفاء والاتصال بهمومهم اليومية إلى الخروج من كل اتصال ممكن والممانعة العنيدة حيال أي إغراء يمكن أن يخرجه من سجنه الإرادي نحو العودة إلى العيش البربري بين الأهل والانهمام بهمومهم. يلاحظ رضا، في هذا المجال، الوجه الآخر لحياته وعيشه في غرفته التي يسجن نفسه فيها، وهو يراقب اهتمامات أخيه جوجو المتزوج من نمساوية لا تجد سبباً للخروج من الدائرة الضيقة التي يفرضها منطق الحروب الأهلية، إلا تربية الاتصال بنمساويات أخريات، يعشن في لبنان بحكم زواجهن من لبنانيين. وتبدو في هذا الإصرار كأنها تفضل أهلاً على أهل، الأهل بالولادة على الأهل بالاكتساب.

هكذا، لا يستطيع جوجو أن يفكك أواصر العلاقات الأهلية لمجرد زواجه من أجنبية، بوصف الاتصال بالزواج واللغة والعادات واكتساب المهارات الحديثة والمدينية، نوعاً من الاتصال بالعصر والعالم، ما يدل على أن العزلة المفروضة عليه بسبب الحرب ليست طارئة ويمكن مجانبتها بالاتصال بالخارج وحده.

هكذا، لا يستطيع العيش المتصل بالغرب، بوصفه محجة الحداثة، أن يجعل آل الباز يتقبلون الآخر. دائماً يُرد هذا الآخر إلى البربرية والتوحش، وتنزع عنه كل صفة تجعله على اتصال بالحداثة والغرب. عنوان هذا الاتصال في غالب الأحيان، وعلى امتداد سنوات الحرب الأهلية، كان إجادة اللغات الأجنبية. وهذا يفسر، على نحو جلي، مآل الانقسام الاجتماعي الحاصل، والذي جعل مؤرخين كبارا يقعون أحياناً في فخه. الأعداء هنا ليسوا دعاة انتساب إلى قومية مغايرة فحسب، بل هم أيضاً وفي الأساس يعجزون عن العيش في ظل المعاصرة التي تفرضها قوانين الحداثة اللبنانية. قوانين لا تني تجعل العيش في ظل الحداثة وفي كنفها، باهظ الكلفة ومتغيرا على الدوام بحسب ما تفرضه الموضة في الطعام واللباس والسكن والعلاقات الاجتماعية. الانتساب إلى المعاصرة اللبنانية يبدو اليوم أكثر من أي وقت مضى غير متاح فعلياً لكل اللبنانيين. ينبغي أن ينجز المرء فروضاً ويحوز مقدرات ويتناسب مع شروط بالغة التعقيد، ليس تعدد اللغات في التخاطب اليومي إلا واحداً من مظاهرها المقلقة. مكمن الخروج من العزلة البربرية التي تفرضها الحرب على آل الباز يتعلق بتمتين أواصر العيش مع الأعداء. ومن دون سلوك هذا المسلك الصعب والهائل لا يمكن تصورُ مسارٍ آخر لهذا البيت الذي يقوم الدويهي بالتأريخ له، غير مسار الانحدار من البيت إلى الإسطبل ومن المعاصرة إلى الأثر، ومن الاتساع والرحابة إلى السجن في غرفة واحدة كحال رضا المسجون بملء إرادته.

حتى الأخلاق لا يمكنها أن تمنع الأواصر الأهلية من التفتح، والتي من صفاتها المميزة أن تعادي الآخر على نحو ما رأى الجاحظ ولاحظ أن الحرب بين الإخوة وأولاد العمومة غالباً ما تكون الأشد دموية وعنفاً. وما لم يفصل بين الطرفين المتحاربين حاجز جغرافي أو ثقافي أو اجتماعي، يجعل السلم ممكناً أحياناً، فإن الحرب تكون دروساً وضروساً وفي غاية العنف والشدة (التاج في أخلاق الملوك).

لهذا كله، لا يفلح التنصت على اتصال بين أم وابنها المصاب المحتضر في

تغيير هذا الموقع أو الدفع للشك فيه. جل ما يثيره هذا المشهد البالغ الشجن والإقلاق أن يعترض واحد من أفراد العائلة على الاستمرار في متابعة هذا الاحتضار المؤلم على جهاز التنصت. لكنّ هذا الموت البالغ المجانية والذي لا يمكن تفسير أسبابه ومبرراته، لا يفلح في تحويل العائلة عن انتمائها الجغرافي والطائفي قيد أنملة.

بعد أن تهجر العائلة البيت ويسكنه بعض العرب الرحل الذين يحولون الطوابق السفلية عن وظيفتها الأصلية إلى مستودع لكل أنواع الأدوات والأغراض التي لا مجال لاستعمالها والتي تشهد على خراب الحضارة والتمدن شهوداً بليغاً. يبقى رضا ساكناً وشاغلاً غرفة واحدة في الطابق العلوي، يلعب الشطرنج مع أصدقاء على الإنترنت، ويحصل على طعامه وشرابه وحاجاته من العرب القاطنين في المنزل الكبير الخاوي من كل تمدن الآن. ولا يخرج من مخبئه وسجنه إلا حين تغويه الضيفة الجديدة التي تسكن عند أقربائها الذين يشغلون المنزل العائلي الكبير. تغويه فيخرج من عزلته ليباشر صلة بالآخر تبدأ من الحاجة الجسدية الملحة وتنتهي عند حدود تبادل الخدمات. وبكلام أشد وضوحاً، يباشر رضا صلته بالآخر من تقبله على ما هو عليه، حيث تنجح الأنتروبولوجيا نجاحاً ساحقاً في جعل الحق بالتخلف أمراً لا يستوجب المناقشة أو القلق، مثلما تسمح للفرد «الحديث» بتقبل حق الآخر في أن يقتل بموجب التقاليد. والحالُ أنّ المتصل بالآخر اليوم ينطلق من التسليم باختلافه وجعل القوانين التي تسري عليه تختلف اختلافاً تامّا عن القوانين التي تسري على الآخر. وهذا ضرب من التنصل من تبعات أحوال الآخر وطريقة عيشه، يجد أفظع صوره خطورة في اعتبار المقاومة الشيعية – الأهلية للاحتلال الإسرائيلي شأناً يخص فئة من اللبنانيين دون غيرهم يريدون جعل الحروب طريقة في العيش، فلا تستثار حمية اللبنانيين إلا حين تمتد آثار الحرب لتمسَّ عيشهم الهادئ، كأنْ تقصف الطائرات الإسرائيلية محطات الكهرباء التي تغذي العاصمة.

أحسب أن العيش اللبناني المشترك بعد سنوات من السلم الأهلي لم يتعدَّ حدود تبادل الخدمات والتعب المشترك من الموت ومباشرة الحروب. كأنّ اللاجدوى التي يشعر اللبنانيون بدبيبها في حياتهم هي ما يجعل هذا البلد قابلاً

للعيش في ظل الهدوء. اللاجدوى فقط هي ما يعصمنا من استئناف لعبة الموت التي أدمنّاها طوال ثلاثة عقود.

بابٌ ثالثٌ:
تقاطعُ طُرقٍ وحيواتٍ و أنماط

حاول طوني شكر، المعماريّ والفنان، أن يبني مدينة من الكلمات. مدينة يمكننا أن نكتشفها ونرسمها بالكلام وحده. المشروع بالنسبة إليّ بدا طموحاً وهائلاً. كيف نبني مدينة بالكلمات؟ على كل حال ليست المدن أقل هشاشة من الكلمات نفسها، وليست أيضاً أقل تحولاً وتناقضاً وتنوعاً. والأرجح أن المدن أكثر هشاشة وأقل قدرة على البقاء من الكلام نفسه. نحن نتحدث عن كلام منتج، لا مجرد محادثةٍ أو حوارٍ على طريقة أن يضع أحدهم ميكروفوناً في فمك ثم يسألك عن رأيك بجورج دبليو بوش، أو خورخي لويس بورخيس. في الحالين ستكون إجابتك واحدة، لأنك لا تبدي رأيك بالشخص موضوع السؤال بل بسائل السؤال. كأنما المدن، التي لا نكف عن التغزل بعيشها، تبنى بالطموح، والإصرار البشري، والاجتماع الذي لا يكف عن رعايتها وتشكيل هويتها على الدوام. المدنيون هم متعصبو الحداثة. أكثر متعصبيها ضيق أفق، وقدرتُهم على الأخذ والرد ضعيفة. لا تبقى المدينة من دون هذه العصبية التي تنحاز إليها على الدوام. هذه العصبية المتشددة هي نفسها التي تبني الجيوش والأساطيل وتتيح للقانون أن يأخذ مجراه فلا يثور عليه الناس ويخرقونه من دون رادع، فالعيش في المدن يحكمه التواطؤ العام.

بعض مدن الحضارات السابقة نشأت، كما يخبرنا ماركس، على خدمة الجيوش، وفسطاط القاهرة مثالٌ. ومدنٌ أخرى، كما يخبرنا ماكس فيبر، نشأت على تجارة وتبادلات رمزية. رولان بارت يشير من جهته إلى نشأة المدن على الأنهار وشواطئ البحور، حيث تُجمع الوظيفتان اللتان لا غنى عنهما للمدينة التي سبقت نشأة المدن الحديثة: وسائل النقل ووسائل الإنتاج. والمقصود بوسائل الإنتاج ما يعين المدينة على البقاء في الكفاف. لكنّ المدن على ما نعلم لا تستطيع الصمود إلا بخوض المجازفة، مجازفة السلم. ثمة تقنية رومانية كانت تتيح للحاضرة الكبرى أن تخوض هذه المجازفة حين تجمع في عقدتها كلّ الطرق. «كلّ الطرق تؤدي إلى روما». هذه التقنية ما زالت متبعة حتى اليوم. إصنعْ شريطاً أمنياً واحتياطاً ريفياً يجعل المدينة بعيدة كل البعد عن الحدود الوطنية وقادرة على التبادل والتجارة وإنشاء العلاقات في حين تدافع عنها الأطراف وتفديها

بالإنتاج والجيوش. لكنّ هذه التقنية تفترض دوراً للريف لا غنى عنه. في الدول الإسلامية المتعاقبة، كانت المدينة هي موطن الناس المنتخبين أمراء وقادة وأبناء عائلات حاكمة، أو تجاراً وحرفيين يخدمون هؤلاء. أما الريف فيترك للعوام والسواد. بغداد كانت أطرافها تضمّ السواد العظيم، وفي وسطها كان القلبُ الذي يجعل المدينة تدير تبادلاً غامض المقاصد والأهداف. من جهة أولى تتجمع الثروات في قلب المدينة بفعل المكوس والضرائب والغنائم، ومن جهة ثانية يعاد توزيعها على الناس والعوام عبر توزيع عائداتها على القادة والأمراء والجند والذين يخدمون أصحاب السلطان ليعاد توزيعها مرة أخرى بنسب متفاوتة بحسب عدل السلطان ورعايته، على العوام الريفي الأبعد. كأنما المدينة ليست إلا مقراً للتبادل، وتدوير الإنتاج، ونقله من منبته إلى مصبه. المدينة لا تبدو في هذه الحال أكثر من تقاطع طرق بين حقل ومزرعة وكور حداد. لكنها أيضاً تضم في كنفها، ولا غنى لها عن ذلك، ميدان الجند. الجند الذين يدافعون أحياناً عن المدينة ضد أعداء خارجيين، لكنّ مهمتهم الأصلية تتلخص في تثبيت السلطان عياناً، وجعل السلطة مرئية المخالب والأنياب.

بين بناء مدينة من كلمات وإنشائها حقاً وواقعاً ثمة فارق كبير يكمن في استحالة عمل الكاميرا. مدينة من كلمات هي مدينة لا تستطيع أن تتموضع في الماضي، إلا بمقدار ما يكون الكلام الذي بناها متصلاً بالماضي اتصالاً وثيقاً. بكلام آخر، يمكننا بناء مدينة من كلمات لا تقع في الزمن، حين نغيب تواريخ ساكنيها، لكننا حين نضع تواريخهم في الاعتبار تنضم المدينة رأساً إلى الماضي من قبل أن يتم بناؤها أصلاً. الفارق بين الحالين يتعلق بإمكان التصوير. نستطيع أن نصور مدينة بوصف كل صورة نلتقطها تنضم إلى الأرشيف الذي هو الماضي بامتياز. لكنّنا في حالة المدن اللغوية لا نستطيع ضمها إلى الأرشيف لأنها لا تخرج منه أصلاً. لذا يستحيل تصويرها لأن المصور يحتاج إلى أن يكون في المكان لحظة التقاط الصورة. وحيث إن العودة إلى الماضي مستحيلة واقعياً، فإن تصوير المدن اللغوية مستحيل لأنها لا تستطيع أن تخرج من الأرشيف أصلاً.

اللبنانيون صوروا بيروت المعاد إعمارها، أو حاولوا تصويرها بكل الفخر الملازم لكل تفكّر بالمستقبل. لم يأخذوا صوراً لمنطقة «سوليدير» بوصفها تحجز لحظتها الراهنة. كانوا يأخذون صوراً لها بوصفها ستبقى على ما هي عليه دوماً مدينة للمستقبل ولا يمكن الدخول إليها إلا في الأحلام. إنها مدينة تجريبية ولم تدخل حيز العيش بعد. وفي هذا ما يناقض الصورة فعلاً وتعبيراً ليمنع المدينة المعاد إعمارها من مغادرة الخرائط.

■■ مُدانونَ بالبراءة

أحسب أن الشرط الضروري الذي يجب أن تحوزه الصورة لتتموضع ضمن إطار فني عام مقبول فنيا وثقافيا، هو نقطة انطلاقها من تاريخ متفّق عليه. ليس ثمة صور تستطيع أن تثبت في الهواء. نتحدث عن صور معاصرة تضج بالإشارات والدلالات وتستطيع أن تبني عالما خاصا، يتصل، بمقدار، بمجريات العيش العام. لكنه، إلى هذا الحد أو ذاك، يملك الحظّ والقدرة على الخروج من هذا المشترك والتجول في أرجاء العالم من دون حاجة للعودة إلى مجريات الأمور والوقائع المحلية، بوصفها من البداهات. بهذا المعنى ليس ثمة إمكان في ما يبدو لولادة عالم من الصور يمكنه الصمود وحيدا من دون حاجته إلى قدر من الصلة بالمكان الذي أتى منه. نحن في لبنان نستطيع إنتاج صور على قدر لا بأس به من التقنية. لكننا، حين نخرج من أسر التقنية إلى الدلالات، نبدو مقيدين كثيرا بهويتنا المضطربة والمتلجلجة. سرعان ما نؤخذ غرباً وشرقاً، محلياً وعالمياً، بالمشترك والعام الذي يحدد أسس التعامل معنا. المشترك والعام في هذه الحال ينطلق دائما من اعتبار أننا لم ننجز كمجتمع وثقافة وسياسة ما يفترض بنا إنجازه من أجل تقدم يتغذى من تاريخه الخاص، ويرتبط ارتباطا وثيقا هذه المرة بما يحيط به من تواريخ أنجزت دخولها في العالم وتستطيع أن تجعل أحداثها تجري ضمن إطاره. كل صورة تخرج من هذا الكيس مردها إلى التخلف والفقر والشرق الملغز والغامض. لهذا لا تدخل صور بيروت المعاد إعمارها في هذا الكيس، فهي مدينة غير موجودة إلا على الخرائط، ويمكن زيارتها والحج إليها كما لو أن المرء يزور وعداً. لست أتحدث عن فكر استشراقي يحكم النظر

الذي يوجه إلينا، بل أتحدث عن مصاعب، نحن أول من يعترف بوجودها، في إنجاز استقرار حداثة ما في حاضرنا، وتستمد قوة دفعها من تاريخ حافل بالصعوبات لكنّه خفيف خفة الجن، بمعنى أنه لن يستطيع أن يتكرر، ويفرض منطقه الأعرج مرة أخرى.

■■ امتلاكُ الماضي وخسارةُ التّاريخ

يقول توني نغري إن إيطاليا كاثوليكية في العمق، بمعنى أن كل الناس خطأة، وحتى حين تثبت براءتهم فإنهم يظلون مدانين دائما. ثمة مجتمعات بهذا المعنى تعاني الخطيئة، لكننا بمعنى آخر نجسد النقيض. نحن خطأة بالفعل ومدانون بالبراءة أبدا.

على مثل هذه المعادلة الصعبة، كيف يمكننا أن ننتج صورا تستطيع بلوغ سن الرشد؟ لاحظ وضاح شرارة في بحث لامع (الولادة من دون أب) أن المؤمنين الأصوليين يعيدون استيلاد آبائهم، بالمعنى الرمزي، فينضوي الأب في كنف الابن ويعيد تنظيم حياته على النحو الذي يقرره الابن. وثمة حكايات كثيرة عن أبناء أصوليين أعادوا تزويج أبويهم لأن زواج غير المؤمنين على السنة يعد باطلا بحسب ما يعتقدون. مبتغى الإشارة هذه، يتعلق، تعلقا كاملا، بالعيش مرضى وخطأة متيقنين من نوال الصحة والصلاح. هكذا نتلف حيواتنا في التجريب والمحاولة وليس في العيش. نحن نحاول أن نبدو معاصرين وحديثين، وكل صورة تُنتَج في هذا المكان هي صورة دينية بامتياز، كأنْ يدين المرء الحرب متمتعاً بصفة القداسة التي تنجيه من مسؤولياتها لمجرد أنه شبّ بعدما وضعت أوزارها، مؤقّتاً على كل حال. هذا معنى التطهر الفني الذي شاهدناه في أفلام التسعينيّات اللبنانية التي لم تمل من تكرار تصوير الوسط المهدم والمدمر وآثار الرصاص على جدران الأبنية، متبوعا دائما بقدر من التنصل من تبعات ما يجري في الشأن العام. هكذا يستطيع المرء الجزم أن السينمائيين الشبان، معظمهم على الأقل، لا يجدون عند مشاهدتهم آثار الحروب أي صلة يمكن أن تعقد بينهم وبين المجتمع المحارب. هم خائفون ويشعرون بالاضطهاد ويريدون، بصورهم، الخروج من هذا المكان إلى أرجاء العالم الواسع. يعترفون سلفاً بخطاياهم قبل حصولها، ويقررون الهجرة من بلد لا مكان لهم فيه، عبر

إعلانهم البالغ الوضوح أنهم لا يفهمون ما يجري فيه. إذن، يتركون السياسة والشؤون العامة إلى أولئك الذين ما زالوا يستطيعون أن يتحملوا وزر حرب أخرى قد تندلع حالما تجد ظروفها الإقليمية والدولية الملائمة. تلك الهجرة قد لا تكون جغرافية بطبيعة الحال، فثمة في بيروت بضعة أمكنة معدة خصيصا للانقطاع عن ظروف الولادة والموت والاهتمام بالشأن العام.

يبدو مكان العيش بالنسبة لهؤلاء الذين ينتجون بعض صورتنا، وهو مديني بامتياز، غير متصل بالشأن العام للمواطن من أول أبوابه وأكثرها ضرورة. لكنّ السياسة ليست وحدها ما لا نتصل به في عيشنا اليومي، ثمة أيضاً ذكرياتنا البسيطة وعيشنا السابق على سكنى المدينة واتصالنا الذي لم ينقطع بتلك الأمكنة، وعاداتنا التي لا نجرؤ على مقارفتها في هذا اللامكان، والتكلف الذي يحكمنا ونحن نحاول أن نتعلم لهجة محايدة وزياً عصرياً وعلاقات مدينية، تحاكي العلاقات المدينية حين تتطرف لا حين تستقيم. هذا كله يجد له مكاناً مفتوحاً على البحر والجو، وهو أولاً يقيم الصلة مع البحر والجو ويكتسب شرعيته وحقه في الانوجاد والاستمرار، على النحو الذي ينوجد فيه ويستمر عليه منذ زمن بعيد، من هذين المصدرين، أي البحر والجو.

أي صورة قد تصدر من هذا المكان؟ وما هذا المكان الذي يختصر صور الوطن المعاصرة ويحتكرها على الدوام؟ ثم أي عيش هذا الذي نصوره، ويمكن أن يؤول إلى صور تستطيع في ما بعد أن تتغذى من نفسها؟

■■ بَدَاهاتُ التكلُّف

في مطلع التسعينيّات رأى عدد من المثقفين اللبنانيين في مشروع إعادة إعمار الوسط التجاري في بيروت اعتداءً على ذاكرة مدينية في بعض وجوهه. والاعتداء على ذاكرة مدينية يعني في المقام الأول أن مثل هذا المشروع يحذف تاريخاً مريراً وثقيلاً من حيزه المكاني ليبني مكانه مستقبلاً معلقاً في هواء لم نكن ندري يومذاك مدى نظافته وسلامته وقدرتنا على التنفس في هوائه الطازج، على عكس رغبتنا في «هواء مستعمل» بحسب تعبير وديع سعادة. والحق أن هؤلاء كانوا يدافعون، موفقين في دفاعهم، إلى هذا الحد أو ذاك، عن استمرار

عيش قطعته الحرب. ليس استمراراً لنظام سياسي طبعاً ولا تقطره نوستالجيا عمياء ويتآكلها الشغف، وليس عيشاً يتصل بما انقطع من دون اعتبار للحرب ووقعها عليه. هذا كله كان يؤخذ في الاعتبار، ولشدة اعتباره بدت بعض المقترحات ساذجة وعلى قدر من الرومانسية، بسبب فقر أدواتها المادية ولأن الرأسمال المستجد لم يعرها اهتماما. لكنْ ما أظنه جوهر الاعتراض يتعلق أولاً وآخراً بالمدى الزمني والجغرافي الذي يحتله العيش المتكلف في المدن، والذي لا يعود متكلفا في حالة وحيدة فقط: إذا صار لهؤلاء المتكلفين الذين عاشوا حيواتهم بالجهد والانتباه أولاد وأحفاد ولدوا وعاشوا وتزوجوا وأنجبوا في بداهات التكلف هذه. فغدا البوح الثقيل الذي تعلم الأجداد اقترافه كل يوم وفي كل موقف، عابراً وسائراً وخفيفاً على نحو ما تكون المياه باردة في المقهى.

■■ الفصلُ بينَ الجِلدِ واللَّحم

درج تلفزيون «المستقبل»، قبل اغتيال رفيق الحريري، على تكرار الصورة الفريدة والوحيدة لصخب رواد المقاهي في وسط البلد ليلاً. في منطق الصور، هذه صورة مفحمة لكل اعتراض على خطة الإعمار السالفة الذكر. لكنها في منطق الكتابة والتفكر، على الأقل، لا تبدو كذلك على الإطلاق.

ما يؤلم في النظر بين الصورة التي يبني عليها وسط بيروت سمعته وصيته، والصورة التي كان يبثها تلفزيون «المنار» التابع لـ«حزب الله»، هو هذا البرزخ الفاصل بين عالمين يصعب أن يلتقيا. عالمان نقيضان؛ واحد يجاهد بالروح والنفس والجسم، لأنه، بحسب اقتناعاته الراسخة، أجبر على التضحية والجهاد، وآخر يستقبل ويستعد لاستقبال كل رموز المعاصرة وأطيافها. في عالم الجهاد، الجسم حاضر بامتياز إلى حد يستدعي غيابه كل هذا الضجيج. الجسم الذي هو هيكل الروح، نعم. لكنه الجسم الذي حين ننحره نتذكر كل الملامسات والهدهدات التي عرفها في طفولته، وكل المتع التي كان في وسعه أن يصنعها لنفسه وروحه وكل تلك التي صنعها على حد سواء. نتذكر الأيدي التي تصافحت مراراً والملمس الندي للراحات وهي تجسد السلام باللحم والموت بالحديد. ونستطيع أن نفصل فصلاً قاطعاً بين الحديد واللحم. فكل سلام صفته اللحم وكل حرب صفتها الحديد. اللحم وليس الجلد، لأن المسلّم

باللحم يعلن أن الفساد الذي يصيب الجسم ليس مرضاً جلدياً يخرج المواطن في الدول الحديثة من الاجتماع إلى المستشفى ومن السوبة العامة إلى الفقر والعوز والجريمة والعيش في الضواحي المهملة. على النقيض تماماً، ثمة الجلد الذي يسكن الوسط التجاري وزواره. الجلد الذي يتطلب العناية والرعاية والفصل القاطع عن اللحم والأحشاء. الجلد الذي ليس وسيلة وأداة لمتع الجسم أو لثوراته. هناك، ثمة إصرار لا محيد عنه على جعل الأجسام جلوداً فحسب. ثمة إصرار على فصل قاطع بين الجسم وكل ما هو بري ومتوحش، تعرقاً وارتجافاً، توتراً أو استرخاء. الأجسام في هذا المكان تحضر بوصفها خطاباً يدعي اتصالاً وثيقاً بروح العصر، بالعولمة على نحو ما. ليس هناك ما نريد أن نثبته غير هذا الاتصال، تلك الأبنية التي تشبه كل أبنية العالم وتلك الشوارع والفضاءات التي نستطيع أن نراها في كل مدن العالم أيضاً. وهذا التعسف في حق الجغرافيا، الذي يجعل نعومي كامبل تزور بيروت فلا تجدها. لأنها نامت في غرف وثيرة كتلك التي تصادفها في مراكش أو باريس، وقابلت أشخاصاً يلبسون ويتكلمون ويسلكون ويتهذبون كأولئك الذين قابلتهم في بومباي أو في نيويورك، وجلست في مقاه رأت بين جلّاسها كثيرين يشبهون عشاقها وكثيرات يشبهنها إلى حد التطابق. حسناً، ما الذي يبقى لنا هناك من أجسامنا؟ لا شيء غير الجلد الأملس والأصم.

■■ مَحوُ آثارِ العَيش

تبدو صورة الوسط التجاري في بيروت تقليداً حرفياً لصور أمكنة تنتشر في العالم كله. أليست هذه هي الأمكنة التي تتيح للعولمة أن تتصل بالعالم؟ أمكنة هي محض أوعية لتقبل الأجسام في حدها الأدنى الممكن، تقبل غيابها الكلي وحضور صورتها. من ذا الذي يعرف ما الذي يفعله هؤلاء الذين يرتادون المقاهي في وسط بيروت بعد ذهابهم إلى بيوتهم؟ هل حقاً كانوا يشيرون بصورهم وأقنعتهم إلى بعض بواطنهم؟ على نحو يسمح لمحقق البوليس بكشف الغاز الجريمة وفك عقدها. أي على النحو الذي يجعل الحياة البورجوازية، وما تلاها، تترك آثاراً تسمح بحل لغز الجريمة على ما يقول والتر بنجامين؟

في الجهة الأخرى، ما الذي يمكن أن نصنعه من صور في مكان يعتاش على

اللحم والأحشاء ويكتسب ميزانه من هذا الحضور الحاد للجسم ووطأة غيابه الشديدة على الفضاء والأرواح؟ يرتد مثل هذا المجتمع إلى ما قبل الصورة التي تستطيع التوالد من نفسها ومن مثيلاتها على النحو الذي بته بودريار. إنها الصورة التي نستطيع عبرها ادّعاء نفاذنا إلى الوقائع مباشرة. صورة هي مثال وليست كائناً، هي عبارة عن مستوى عام وليست تفصيلاً في حياة ما. صورة لا نملك أمامها غير تأبيدها والوقوف على مسافة من المجتمع الذي أنتجته.

■■ صُورَتُنا في الإعلان

أرفق المصور أيمن تراوي صوره التي عرضها عن وسط بيروت ومطارها ومدينتها الرياضية بخطاب سياسي. الخطاب يشيد بما تحقق حتى تاريخ العرض من إعادة إعمار طاولت بعض المناطق التي تضررت وتهدمت وهُجرت بسبب الحرب الأهلية اللبنانية. في عالم السياسة يبدو مثل هذا الخطاب مألوفاً وعلى درجة من قوة الحجج لا يستهان بها. فمثل هذا المشروع، الهائل الاتساع، يستطيع بألقه البوليسي أن يخفي كمّاً هائلاً من الآلام والمعاناة عن عين السائح والمستثمر والمواطن المسترخي معاً وجميعاً في آن واحد. وعلى العكس من ذلك فإن إبراز صور المناطق التي أعيد إعمارها قبل المباشرة بهذا المشروع، يفصح في صورة مباشرة ومن دون لبس، عن موطن الألم والمعاناة. فلا يظهر في بيروت المعاد إعمارها، بفعل هذا المشروع الطموح، أي أثر للآلام التي سبقت الإعمار: عملية إخفاء مدهشة تُنهض المشروع من عثرة أخلاقية، وتصنع له قدمين من حديد وإسمنت. الناظر إلى الصور المعروضة في ميدانها، يدرك أن المكان، أي مكان العرض، يشغل وظيفتين سلطويتين في وقت واحد؛ وظيفة المتحف ودار العرض، ووظيفة الموضوع الفني – النسخي، الذي يهدف النظام، أي نظام، إلى تحويل الكتابة والفنون إلى صعيده المباشر، أي صعيد النسخ الحرفي لأنصاب راهنة. لكنّ الأنصاب التي يصورها تراوي راهنة وثقيلة الوطأة في الآن نفسه، بخلاف كل راهن من حيث المبدأ، فهي راهنة بدليل انتصابها مركزاً للعرض وجداراً جاهزاً تعلق عليه اللوحات والرسومات والتصاوير. لكنها أيضاً شديدة الوطأة بفعل أن الرسومات واللوحات والأعمال الفنية، على ما يدعي مثل هذا المعرض، تتخذ من تصوير هذا الجدار مادة لموضوعها. ذلك أشبه ما يكون

بالموعظة وأكثر تعلقاً بالمنحى البوليسي الذي يهدف إلى تحويل الصور شواهد إثبات لا هدف لها سوى كشف خيوط اللغز المتشابكة ومسح آثار الحياة السابقة لكل جريمة، ليصار إلى تتبع الأثر الذي يكشف لغز الجريمة حين تحصل. بكلام أكثر دقة، تريد الصور أن تستبق الجريمة معلنة مضبطة اتهام جاهزة ومُحضرة سلفاً للجريمة الوحيدة التي قد تُرتكب في حق هذه الأمكنة. الجريمة التي لا تملك غير وجه واحد، هو وجه الانقلاب على السلطات التي تحرص على نظافة هذه الأمكنة وخلوّها من كل أثر للحياة.

سطحية مقاصد السلطة البوليسية شديدة الحضور في صور تراوي. ذلك أن المصور عمد، وهو يخلط بين الفن السياسي والموعظة الأخلاقية، إلى جعل صور الدمار السابق للإعمار ترافق الصور التي تكرر الأمكنة برتابة مقلقة. فما يراه المرء في هذه الحال، وهو يتجول في شوارع المعرض، هو صورته موضوعة في إعلان. فبضربة واحدة تستطيع الصور المعروضة تحويل الموجودين في المكان جميعاً من سائحين إلى مشتبه بهم، تحول المشاهد من متهم إلى متهم (بكسر الهاء وفتحها على التوالي) ومن مراقب عاطفي إلى تائب أو غاضب في أحسن الأحوال، إن لم تحوله مرة أخرى إلى مجرد حجر في بناية، أو إلى مصباح معلق على أحد الأعمدة. ذلك يصنع للسلطة المختصّة بحفظ هذا المكان، على صورته التي تظهر في الصور المعروضة، ملمحاً قدسياً وتطهرياً. فلا تكف الصور عن تذكيرك بضرورة الإقلاع عن كل نشاط يهدف إلى تغيير الصورة التي تراها لهذا المكان، ولا يتم ذلك إلا عبر الالتزام الصارم بقوانين محو الأثر التي يفرضها المكان على زائريه.

يلاحظ المدقق في التعليقات المكتوبة والعناوين التي وضعها المصور لصوره، والتي تتماهى مع السلطة الآنفة الذكر تماهياً مطلقاً، أن خطابه السياسي هذا يقسم صوره نصفين متساويين. نصف لا مبرر له إلا الوعد الديني القاطع بمجيء المخلص ذات يوم، ونصفها الآخر الذي يصور معجزات المخلص تدليلاً على صحة نبوته ورفعة مقامه. فما توحي به هذه الصور، إذا ما نظرنا إليها في ضوء تعليقات تراوي، لا يترك مجالاً للشك في أن الصور التي صورها المصور قبل الإعمار لم تكن مهمة في حد ذاتها إلا لأن مخلصاً سيأتي في ما بعد لتخليص هذا المكان من براثن العيش المدمر. إنها استعارة مُبهظة لطوفان نوح حيث يبدو

المكان المصور طوفاً يستعد لانتخاب زوجين ناجيين من كل جنس، أي إن هذا الجهد كان ليكون جهداً ضائعاً ومن دون أمل أو رجاء، لو لم يتقدم أحد ما، مقدس ومكشوفة عنه الحجب، ويعيد إعمار هذه الأمكنة. وهذا في حد ذاته لا يخفي مطلباً ملحاً وواضحاً بضرورة التسليم ورفض أي اعتراض، وإحلال الإفحام محل وجهات النظر. فالماضي- الدمار هو من صنع المشاهدين، حيث لا تكف الصور عن تذكيرهم بمسؤولياتهم، والحاضر – الإعمار هو من صنع السلطة المقدسة التي تمنح هؤلاء مرة أخرى فرصة المشاهدة والتهذب والتأدب، في حضرة المكان الذي دمروه ذات يوم.

لكنّ الصور نفسها تفصح عن مفارقات سعيدة بعض الشيء. فحين يصور تراوي المدينة الرياضية يلمح الرائي سيارات متوقفة في ما كان ملعباً من قبل. سيارات تعود لأشخاص هم على الأرجح أرباب أُسر وأخوال وأعمام، وهي متوقفة في الأمكنة التي تسمح لهم باستعمالها حالما تدعو الحاجة إلى ذلك. وهذا في حد ذاته تعبير قاطع عن كون هذا الدمار يحتضن حيوات متعددة، متألمة ومصابة ومعانية لكنها تنبض في كل زاوية. آثارها بادية للعيان، بخلاف صورة الملعب نفسه معاداً إعماره، حيث تظهر الكراسي جديدة والعشب لم تلمسه الأقدام بعد، وليس ثمة أي أثر لحياة قريبة ومجاورة لهذا المكان، فالحياة تُطرد خارجه على الدوام. حتى حين يصور احتفالاً يقام في المدينة الرياضية نفسها فإنه يصور الوجوه الباسمة والمشرقة لفتيات في الزي الموحد الذي يشير إلى السلطة بشكل مباشر. فمن طبيعة الأفراد التنوع ومن طبيعة السلطات ونزوعها توحيد المشهد سواءٌ أكان المقصودُ زيّاً موحداً أم خطاباً متماسكاً. على النحو نفسه تبدو المفارقة مؤلمة حين نشاهد أطفالاً يملؤون غالونات المياه في أحد شوارع منطقة وسط بيروت، وسط الدمار فيما نشهد لمعاناً هائلاً يطرد كل حياة إلى خارج المكان في الصورة – الهدف، ومثلما تظهر أكوام النفايات في شارع آخر آثار حيوات طازجة وراهنة في صورة من صور الدمار تبدو الصورة الأخرى خالية من كل ما يشير إلى ذلك.

يلقي معرض تراوي على مسامعنا وأمام ناظرينا موعظة واحدة: أبعدوا العيش عن هذا المكان! فالعيش، اللبناني على وجه التعيين، مدمر ومجلب للألم. وبناء على ذلك علينا أن نخرج من جلودنا وتاريخنا إلى صعيد من اثنين:

إما التنقل في هذه الأمكنة وغيرها كسائحين نستمتع بالنظام الدقيق الذي تخضع له الحياة، وإما نتحول تائبين نقضي ما تبقى لنا من أعمار في التعبد والتضرع إلى الله تكفيراً عن خطايانا، وبين هذين الصعيدين لا يبدو أنّ ثمة مكانا للمواطن اللبناني، الذي يبدو محتاجاً اليوم لكل ما يعينه على البقاء.

بابٌ رابعٌ؛
عن صورٍ قليلةٍ ممكنةٍ..
تلكَ الّتي تملِكنا

■■ سعداءُ ذاتَ صورة

يشيع أن يبتسم المرء لعدسة المصور. الصورة المرفقة بابتسامات عريضة، هي صور شخصيةٌ تعود لصاحبها المصوَّر الذي هو موضوع الصورة، أكثر مما تعود إلى المصوِّر الذي التقطها. الابتسامة هي توقيعنا الشخصي على صورنا المأخوذة.

ثمة أيضاً صورنا ونحن ندّعي الغفلة. صورنا ونحن نلاعب أولادنا أو نضحك رافعين كؤوسنا في الهواء، أو خلال رقصنا بحماسة وانتشاء. مثل هذه الصور التي لا تحترم العدسة المصورة ولا تتأهب وتتهيب أمام سطوتها هي صور معدة لتجعلنا نصدق أنها أخذت على حين غرة، وأن المصوَّرين فيها أقرب إلى طبائعهم من الصور التي تُبرِزُ وجوهُ أصحابها الابتسامات الدقيقة. أول ما يسقط من هذه الصور، بحسب ادعاءاتها، هو تواقيعنا الشخصية عليها. لكنّ الأمر لا يستتب على هذا النحو في صورة دائمة. ثمة صورة أولى أخذت على هذا المحمل: يتحدث إدواردو غاليانو عن المهاجر الكوبي إلى الولايات المتحدة الأميركية الذي لم يجد ما يفعله فاشترى كاميرا بناء على نصيحة أحدهم. ويحدث أنه كان موجوداً لحظة تصفية عصابات المافيا الأميركية أحدَ زعماء العائلات المنافسة وهو يحلق ذقنه عند الحلاق. كاميرا المهاجر تصور والصورة تنتشر بلا رادع من أي نوع. لم تكن صورة الدم ولا الصدر المثقوب للمافيوزي، بل صورة وجه الحلاق المرتعب والمندهش في الوقت نفسه. هذه صورة قد تكون أولى، لكنها وجدت من يكررها بانتظام ودقة أيضاً. ديفيد لينش يجعلنا ننتظر طويلاً قبل أن يكشف لنا عن صورة وجه «الرجل الفيل». يحضّرنا لهذا الكشف بتصوير الدهشة والرعب والشفقة المرتسمة على وجوه كل من رأوه في الفيلم. هذه ليست صورة الحلاق، وليس ثمة توقيع شخصي عليها. إنها صورة ديفيد لينش وتوقيعه بارز عليها إلى حد أن ليس كل المشاهدين يستطيعون رؤية الوجوه المشفقة والمندهشة والخائفة في الفيلم، بل يستعجلون انكشاف وجه «الرجل الفيل» ليتسنى لهم أن يكونوا موضوعاً لصور مماثلة، أن يكونوا ممثلين في إدارة لينش تؤخذ وجوههم من سياقها الطبيعي وتدخل عالم الصور حتى توشكُ أن تكون

غير متعلّقةٍ بهم على النحو الذي ذهب إليه نادار، نقلاً عن بلزاك، وهو يتحدث عن طبقات الأطياف التي يتكون منها الجسم البشري والتي تأسر الصور بعضها كل مرة وتفصلها عن الجسم نفسه.

■■ رؤيةُ الرَّغبة

بعد المفاجأة الأولى للصورة المباغتة لن يعود ثمة ما يثير في صورنا المأخوذة ونحن نمثل وندّعي غفلتنا. ادعاء الغفلة تسبقه على نحو مضن وبالغ الدقة تحضيرات متسعة وشاملة لاحتمالات تصويرنا على غفلة منا. ثمة المرآة التي نجهد في استنطاقها كل لحظة، حتى في غيابها أو في لحظات ابتعادنا عن إطارها، ونقرر على صفحتها المنعكسة أنسب الأوضاع التي تجعل الكاميرا لا تفاجئنا مذبوحين ومهرَقي الدماء أو جائعين لا ننظر إلى شيء أو نلوي على شيء. المرآة التي، بحسب لاكان، كانت حداً فاصلاً بين معرفتنا أجسامَنا بوصفها أجزاء منفصلة وبين إدراكنا أجسامَنا ككل موحد. حد يشبه الحد الأول بين صورة ابنة المهراجا، في رواية سلمان رشدي، «أطفال منتصف الليل»، التي تمرض كثيراً وفي كل أجزاء جسدها تباعاً ويكشف الطبيب على هذه الأجزاء من خلال ثقب في ملاءة معدة لحجب جسمها عن ناظريه، ويحدث أن خيال الطبيب يجمع الأجزاء بعضها إلى بعض فتعجبه الصورة ويغرم بالمرأة التي يتزوجها لاحقاً. والحد الثاني الذي يمثله وجه توم كروز الذي لا يفتأ ينظر إلى مرآة خفية فلا يظهر إلا كما يظهر المرء أمام مرآته حتى ولو كان ينزف من أنفه وأذنيه. وجه الخلاف الثاني بين جسد ابنة المهراجا الهندي ووجه توم كروز هو وجه الخلاف بين الكتابة والصورة في جنوح الكتابة نحو وصف الجسم بأجزائه لا كلِّهِ، وتركيبه جزءاً فجزءاً ليتسنى للمرء عقله وتصوره في ما بعد، في حين أن الصورة تأخذ الجسم برمته وتمسحه مسحاً شاملاً وعابراً، فلا يعود الجسم مرئياً ومعايناً إلا بوصفه موضوع رغبة الآخر - المشاهد، وجل ما يطمح إليه مثل هذا الجسم ويستطيع تحقيقه هو إعلان رغبته في الخضوع لمتطلبات رغبة الآخر على النحو الذي تعلن عنه صراحة صور العري التي تنتشر من غير رادع

أو خفوت، على ما أوضح جون برجر في «طرق في الرؤية» بحسب ترجمة رضا حسحس لعنوان كتابه «ways of seeing».

ينجم عن هذا المسح الشامل الذي تُخضع الصورة الجسم لمتطلباته أن يعجز الجسم عن الظهور في جزئياته إلا مشيراً ومفصحاً عن كلّيته. فالابتسامة التي تعلو الوجه الشاب في الصورة هي دليلنا ومرشدنا إلى شباب الجسم الذي يقبع تحت هذا الوجه. إنها بمنزلةِ إعلان المبتسم رضاه التام عن الصورة التي يظهر عليها جسمه وهو يستسلم لعدسة المصور المتحكمة بإطار الصورة وموضوعها. ولا ترمي صور الأجسام العارية أو بعض أجزائها إلى اختصار الجسم بأجزائه بل تكاد لا تصح ولا تصلح صوراً إن لم تتضمن إشارة ولو خافتة إلى الجسم بكليته. لن نصوّر يداً من دون أن تتصل اتصالاً مباشراً بالجسم وتدل على اتصالها به، فعلى اليدِ أن توحي بما يمكن أن يكون عليه الجسم في تلك اللحظة. تماماً مثل الصور المتناوبة بين وجه إيزابيل أدجاني في «كاميل كلوديل» ويدَي النحاتة الحاذقتين اللتين حلتا في الفيلم بدلاً من يدي أدجاني الخرقاوين.

■■ وُجوهٌ سائِلة

كان مؤلف «حياتي السرية» يعشق فروج النساء عشقاً أشبه ما يكون بفضول استحواذي. يدرك من غير قدرة على سوق التبريرات والأسباب أن المرأة حين تكشف عن فرجها - عورتها، فإنما تسلّم جسمها من غير مقاومة ليمتلكه الآخر بالنظر. تماماً مثلما يكون التلصص على نوم النائمين اغتصاباً من نوع ما، حين لا يكون الجسم مستعداً لملاقاة الآخر. تتماثل آثار كشف الفرج - العورة لدى الجنسين. ليس ثمة ما يجعلنا نظن أن الرجال فخورون بأعضائهم وعوراتهم. دائماً يتأخر هذا الكشف بين العشيقين ليتأكد الطرفان أن الآخر محل ثقة وموضع سرّ. والأرجح أن حماسة الرجال في الكشف عن أعضائهم امام معشوقاتهم يتعلق بالأوضاع المرافقة للعملية الجنسية نفسها. فكانت كريستين أنغو تشكو من عدم قدرتها على رؤية ما يحصل في أحشائها

عند الجماع في حين أن الرجل وفي أوضاع كثيرة أقدر على رؤية ما يجري في تلك المواضع الحميمة ورد الإحساس الحاد إلى فعل ميكانيكي يمكن معاينته تماماً. لكن هذه الحماسة الجزئية لا تلغي الحرج المترتب أصلاً على اضطرار المرء إلى مثل هذا الكشف. فهذه أعضاء حميمة لأنها تراقَب ويعتنى بها كما يعتني المرء بعضو مشوّه، فتؤخذ بلمسة الرقة وتعالج باللطف. وعلى هذا النحو يمكن فهم ما ذهب إليه جيل دلوز حين اعتبر رسوم فرنسيس بيكون تلغي الوجه وتحل المحيا محله، بحسب ترجمة وليد صادق. فوجوه بيكون وأجسامه السائلة هي الوجوه والأجسام حين تصبح برمتها أعضاء حميمة. ويستوي في ذلك أن تعامل بالشدة أو اللين، لكن الشدة أرجح لأن الجسم يحضر بكل جبروته في تلك اللحظة العارمة. أجساد بيكون تكاد تكون مكتوبة كتابة، هي أكثر قرباً إلى الكتابة منها إلى التصوير. فالعنف في المشاهد الجنسية المصورة يبدو أقرب ما يكون إلى اجتراح الخوارق.

لكلّ متصفح للمواقع الرائجة على الإنترنت أن ينتبه إلى هذا الاتجاه الواضح المعالم نحو إتيان الخوارق: (البدينات والبدينون، العجائز والمراهقون في سرير واحد، الأعضاء المتضخمة إلى أبعد الحدود، النساء اللواتي تتسع أعضاؤهن وتتمدد إلى حد يفوق وصف المركيز دو ساد في 120 يوماً في سدوم، وأول الخوارق وأكثرها انتشاراً وثباتاً وإمكاناً لتعميمها هي اللواط بالنساء). لكن مثل هذا العنف لا تكتسبه رسومات بيكون من هذه الخوارق بل من سيلان الوجه واستحالته محيّا.

■■ احتِرافُ الاطمِئنَان

يقابل شعور الشخص بعورته ماثلة في كل خطوة وجهده في إخفاء آثارها، رغبة لدى الشريك بمعاينتها والتغني بها. كل صورة ثدي هي صورة أخذها رجل ويضع توقيعه عليها. وإذا استثنينا بعض العارضات الواثقات بجمال أعضائهن من دون استثناء، فإن الصور التي تذهب هذا المذهب في التفصيل والتجزيء

هي صور تعود في ملكيتها لمصوريها وليست لأصحاب الأجسام المصورة بطبيعة الحال. ما إن يستعد المرء لأن يختصر في صورة بعضو من أعضائه حتى يكون قد أمن واطمأن لمصوره إلى حد يصير معه هذا الجزء المصور من جسمه كناية واضحة عن ملكية الآخر المصور للجسم برمته. لا نستطيع امتلاك أجسام الغير إلا حين تكون مستسلمة لمبضع الجراح أو جزيئة العدسة أو حدود اليد اللامسة. لكنّ الجسم المملوك في هذه اللحظة جزء من الجسم. كل ما يفعله الجسم في باقي أجزائه هو عدم المقاومة. فالحال الوحيدة التي يمكن فيها امتلاك جسم الآخر بالعين وحدها هي حين يكون مدبراً باطمئنان.

ينظر المرء إلى صورة سيندي كراوفورد وهي تنتقي من خزانتها بعض ثيابها. العارضة تعلق قميصاً على مِشجب ثياب، وكان سبق لها أن فكت أزرار بنطلونها الجينز استعداداً لخلعه. نشاهدها من الخلف، في وضعية تفترض أنها مستسلمة باطمئنان، لكنها تدير جانب وجهها نحونا، لنتعرف إلى الوجه أولاً فلا تعود الأرداف المحشورة في الجينز غفلة وقد تكون لأي امرأة أخرى. وثانياً لتقول لنا إنها ربما قد فوجئت بالمصور لكنها ما إن التفتت حتى أعطته موافقتها على تصويرها. إنها تحمي قفاها بوجهها الملتفت إلى العدسة ومن خلفها العين. يصادف المرء في مسيره اليومي في شوارع المدن أجساماً لا تحصى عدداً وهي تطمئن للعيون التي تراقبها من الخلف. بل وتذهب النساء، عادة، إلى إثارة هؤلاء عن سابق تصور وتصميم، فبدلاً من أن تكون المشية محايدة وخجِلة، تمشي المرأة كأنها تريد الإيحاء أنها لا تملك أعضاء حميمة، على ما يصف هنري ميلر بعض النساء. مصدر الإثارة في هذا المجال يتعلق بهذا الإنكار المتمادي للأعضاء الحميمة الذي تمارسه المرأة في مسيرها، وظهور هذه الأعضاء البارز والواضح أمام عين متتبعها. لكنّ مثل هذه العلاقة المعقدة في طرق الإغواء وسبله ليست هي نفسها في حال تصوير الجسم المعروض في الشارع أمامك. في فيلم «اغتصاب» تذهب جودي فوستر بعيداً في إثارة الرجال الذين لم يلبثوا أن اغتصبوها في الحانة نفسها التي شهدت رقصها المثير. اغتصبها الرجال لأنهم أيقنوا في تلك اللحظة أنْ لا سلطة تستطيع أن تردعهم قبل أن يتموا ما بدؤوه.

لقد اشتركوا جميعاً بمن فيهم المثليّ الذي شجعهم على ما قاموا به في إشعارها بالخطر وانعدام الأمان. في أثناء المحاكمة يحتج محامو المغتصبين بحجة أنها أثارتهم كثيراً، وأنها لو لم تكن راغبة في الرجال لما تصرفت على هذا النحو. لكنّ محامي المغتصبة يحتجون أنها لم تمارس أي فعل يخالف القوانين المرعية الإجراء والتي إذا طبقتها بحرفها تلزم الدولة، وهي حامية القانون، حمايتها من اي اعتداء. أي إن الفعل الذي قام به الرجال يظل جريمة ما دام لم يتحول إلى فعل من أفعال الدفاع عن النفس التي يجاز فيها تجاوز القانون. جودي فوستر لم تتجاوز ما تفعله النساء في مشيها المتخلع وهي تدير ظهرها للعابرين. هذا الضرب من الاطمئنان لا يتعلق بالعابرين البصاصين ولا ينجم عن طبائعهم، بل عن قدرة السلطات على تنظيم الناس جميعاً وضبطهم تحت حد القانون. الأمر يختلف في حال رضا المرأة نفسها بتصويرها من القفا. فما إن تحضر الكاميرا حتى تختفي الحال المشار إليها، وتستوجب منها إعادة تمثيل الاطمئنان واللامبالاة بحرفة عالية.

■■ العَودةُ إلى أجسَامِنا

يصور غسان سلهب في فيلمه «جسدي ميتاً جسدي حياً» الذي عُرض ضمن إطار منتدى «أشغال داخلية»، صوراً لبعض أجزاء من جسده. الانطباع الأول الذي يعقب لمعان الصورة يشي بأن الصورة إنما هي لعضوٍ من الأعضاء الحميمة. في هذه اللحظة يخمن المشاهد أن الجسم الذي تعود إليه هذه الأعضاء جسم آخر، ليس جسم المخرج بطبيعة الحال. لكن ما إن تتوضح معالم الصورة قليلاً حتى يدرك المرء أن ما حسبه صورة لجزء من ثدي أو فرج، إنما هو صورة لجزء من العنق غير المحلوق لرجل تصعد في عنقه تفاحة آدم وتهبط بتوتر. في هذه اللحظة يدرك المشاهد أن الصور المعروضة أجزاء من جسد المخرج وليست لأجساد الممثلين. الصور تتأرجح في الفيلم بين الخروج من الجسم والعودة إليه. صورة جسم الآخر تستدعي انفصالاً عن أجسامنا الشخصية، وتكريماً لهذا الجسم المصوَّر بوصفه هو الجسم، وبوصف أجسامنا ليست أكثر من

عوامل مساعدة في تحققه جسماً تاماً. أما العودة إلى تصوير أجزاء من جسم المخرج فتبدو عودة إلى أجسامنا التي تتنفس وتتوتر بالطريقة نفسها. إنها صور الجسم في وحدته، في ضعفه والتباسه. صور شخصية تعيد لصاحبها الحق في أن يضع توقيعه عليها، تماماً مثل صورة الدهشة الأولى التي رآها الناس في وجه الحلاق الأميركي عند قتل المافيوزي. الصور هنا ليست ادّعاءً ولا خطاباً، كذلك ليست صوراً لأجسام سائلة مثلما هي الحال في أجسام صور بيكون. الصور هنا لا تقترب من الكتابة إلا بوصفها اعترافاً. الاعتراف الذي يندر وجوده في بلادنا كتابة، بحسب محمود درويش، هو ما تقوله الصور التي تؤرجحنا بفتنة وشجن بين الإثارة والاعتراف.

فيلم سلهب، على الأرجح، ليس فريداً في بابه، لكنه حاد وراهن وصائب إلى درجة أنه يشبه البوح.

■■ وَراثةُ الوجوهِ المُلتبِسة

نشر وليد صادق عملاً فنياً حمل عنوان Jane-Loyse Tissier. العنوان مأخوذ، كما لا يخفى، من لوحة تحمل الاسم نفسه لـ بارتل بروين الأسن (زيت على خشب، 51/ 61 سم، رايكسموزيم، هولندا. 1534). رسم الفنان «على وجه قماشتها بورتريه للآنسة جاين - لويز تيسييه وعلى قفاها طبيعة جامدة شكّلها من جمجمة عليها خصلة من الشعر الخفيف وذبابة وحنك وشمعدان نحاسي عليه شمعة مطفأة وورقة بيضاء تحمل باللاتينية عبارة «تذكّر بالموت وتثني عن الخيلاء». هذه المفارقة جعلت صادق يعطي العمل الذي قدمه اسم اللوحة. ذلك أن لوحة بروين الأسن هي اللوحة الوحيدة التي لا يمكن عرضها للمشاهدين إلا على مرحلتين بصريتين. وحيث إن اللوحة مزدوجة وتكاد تكون متناقضة المقاصد في الوقت نفسه، فقد بدا صادق كأنه ينحاز لقفا اللوحة أكثر من انحيازه لوجهها رغم أن اللوحة تحمل اسم صاحبة الوجه الذي توضّحت ملامحه على القماش. كأنما لوحة بروين الأسن تختصر مقاصد وليد

صادق في وجهها وقفاها معاً وجميعاً في آن واحد.

■■ بلادُ الجُوعِ المُصوَّرة

عمل وليد صادق عبارة عن نصوص تحاول إعادة رسم اللوحات بالحروف والكلمات. يحدونا ذلك إلى افتراض رغبة الفنان في التعبير المباشر عن العياء التي يضرب الفنون البصرية في المنطقة العربية والعالم الثالث بشكل عام، حيث لا يمكن اختصار الأزمة بالأسباب التقنية، كما يحاول البعض الادّعاء وهم يفترضون أن مجرد الدعم الرسمي والحكومي للفنون البصرية يحل هذه الفنون من أزماتها ويجعلها تنطلق من عقالها ومن أسر عوزها المتفاقم يوماً بعد يوم. النص يقول، بما لا يدع مجالاً للشك، إن مشكلة الفنون البصرية التي يحاول العالم الثالث إنتاجها على الدوام، تقع في كون كل الصور المنتجة في هذه الأمكنة من العالم مجرد نسخ باهتة عن الأصل الذي تنبع منه هذه الصور والرسوم والأفلام وتستطيع تبنيه وادّعاءَه، بخلاف العالم الثالث الذي ما إن يذكر حتى تتبادر إلى الذهن صور الصحارى والجرذان والأوبئة والتخلف والأزمات التي لا تحصى. كأنما الصور التي يجري إنتاجها في هذه المنطقة محكومة، لتكون على قدر من القيمة التاريخية، بتصوير الجوعى في السودان والقتلى في أفغانستان والدمار في العراق والحروب الأهلية في لبنان والجزائر.

■■ التذكّرُ نيابةً عنِ المَوْتى

يكتب صادق الصور واللوحات كأنما يعيد رسَمها، رسَمها وليس نسخها، إذا اقتضى التنويه بذلك. إنه يرسم أجساماً بالكلمات في كنايتها عن أجسام أخرى شائعة ومنتشرة ومجهولة في الوقت نفسه. مثلما نصنع للشهيد صورة في الحروب ثم نسميه شهيداً فتصبح صور الشهداء جميعهم عبارة عن تناسخ لوجه واحد له صفات غائمة، ولهم جميعاً اسم واحد، «الشهيد». كأنما صادق

يكني بماري أنطوانيت عن أجسام كثيرة لا تحصى عدداً، أجسام فقدنا شهية النظر إليها بوصفها تملك حاضراً ومستقبلاً، وبتنا لا ننظر إليها إلا بعين تتفحص ماضيها. نراقب آثار الزمن على جلودها وملامحها كأنما لنقول ببساطة إنها فقدت كل صفاتها ولم يبق لها من حياتها سوى الذكرى، وأعني الذكرى التي نحفظها نحن الذين نشاهد وجهها للمرة الأولى والأخيرة من دون مستقبل. وجوه كثيرة نمر بها كل يوم وننسى أننا مررنا بها. وجوه تترك أثراً ورائحة وانحيازاً دامياً أحياناً. ماري أنطوانيت في لوحة دافيد هي نفسها وجوه الأفغانيين والعراقيين والفلسطينيين على شاشات التلفزيونات. وجوه فقدت الأمل وتكاد تجهر، تماماً مثل وجه ماري أنطوانيت لحظة سوقها إلى المقصلة، بعجزها عن تذكر ماضيها. الماضي الذي لو استحضرته لسلّح وجهها ببعض الإباء والشمم. وجوه خسرت الماضي ولم تعد قادرة على حساب الزمن. الذين يكتبون عمّا يعتمل في نفس ماري أنطوانيت في هذه اللحظة، يخشون مواجهة وجهها السافر والمفصح عن اختلاط الوقت. إنهم يعيدون تنظيمه لها فيتذكرون بالنيابة عنها، ويعيدون تأليف حياتها مرة أخرى، فقط ليطردوا من ذاكرتهم وجهها وهو يفقد سحنته. لا عجب، إذن، والحال هذه، أن يحتفظ دافيد بهذه اللوحة طوال حياته، ليس للسبب الذي ذكره صادق بوصف هذه اللوحة «وثيقة عن ألم، تعرّف الفنان إلى ماضيه رغم أنه فضّل من علو نافذته أن لا يتنكب تبعاته»، بل لسبب آخر تماماً قد يكون أكثر تعلقاً بما سمّي بعد ذلك صور الفواجع. اللحظات الأخيرة لمحكوم بالإعدام، والتي يعلق عليها رولان بارت بعد إعدام الرجل بزمن طويل، لقد مات، وهو مقبل على الموت. كلما رأينا الصورة مَثُل موته أمامنا، أمامنا نحن المشاهدين، وليس أمام الميت طبعاً. هذا يفسر العبارة التي يذكرها وليد صادق نقلاً عن كوبو آبي في روايته «امرأة في الرمال»: «تحوّل نحو المرأة وراح يحدق فيها مجدداً، لكنه لم يشعر بالرغبة في أن يدنو منها. ذلك أن امرأة تكسوها الرمال قد تجتذب النظر، لكنها لا توحي بالرغبة في لمسها».

■■ الصُّورةُ القاتِلة

ربما ينبغي استنطاق كلمتين في هذا الاقتباس، فالأرجح أن أداة التشكيك التي تسبق فعلا يجتذب النظر ليست في محلها. فامرأة تكسوها الرمال تجتذب النظر حتماً. ذلك أن الجسم في هذه الحالة يتحول مرة واحدة إلى شهيد، بمعنى أنه لا يعود شخصياً. الناظر في هذه الحال ينظر إلى أثر الرمل على الجسم، تماماً مثلما ننظر إلى أثر السكين على النحر في الجثث الملقاة في شوارع الحرب الأهلية، وعلى النحو نفسه الذي ننظر فيه إلى أثر الجوع على جسم الطفلة الذي التقطته عدسة كيفن كارتر في السودان عام 1994، والتي نال عليها جائزة بوليتزر وانتحر بعد نيل الجائزة بأسابيع قليلة. الفارق البسيط والهائل الأثر بين صورة كارتر ولوحة دافيد أو صورة صدام حسين أسيراً بعد سقوط تماثيله الشامخة، يتعلق بقدرة المصوّر والمشاهد، على حد سواء، على تغيير الحال المنظور إليها. دافيد لم يتنكب تبعات نصف الألم الذي أثاره مشهد الملكة وهي تُجرّ إلى المقصلة، على حد تعبير صادق، لأنه لا يملك، لو شاء، أن يغير في الأمر شيئاً. تماماً مثلما يسع مناصر لصدام حسين أن ينكره، كحال بطرس الرسول، ثلاثاً. لكنّ كارتر المنتحر، قتلته صورته. ذلك أن الجسم المصوّر في صورة كارتر هو جسم يمكن إنقاذه بدلاً من تصويره. ولنحسب أن كارتر صوَّر الطفلة التي تزحف نحو مخيم الإغاثة الذي لا يبعد أكثر من كيلومتر واحد عن مكان تصويرها، ثم أنقذها من براثن النسر القمّام الذي يقتات على الجيف، فهل كان ذلك سينقذه من الانتحار؟ الأرجح أن الإجابة «لا». فالصورة التقطت للطفلة وحيدةً وعارية وعاجزة وقابعة تحت رحمة النسر الذي ينتظر موتها بصبر الخالدين. قد تكون الطفلة نجت حقاً، لكنّ الصورة لم تعد صورة الطفلة التي نجت، لأنه لا تملك اسماً على غرار ما تكون صورة ماريلين مونرو هي صورة ماريلين مونرو، بل هي مثل لآلاف الأطفال الذين ماتوا وأكلت لحمهم نسور الجيف. ماتوا ولم ينقذهم مصوّر التقط الصورة في اللحظة المناسبة. كارتر انتحر، على الأرجح، لأن الصورة مذ صوّرها لم تعد تخص الطفلة نفسها، ولم تعد تتعلق بالناجين، ولو كانت الطفلة منهم، بل

بالذين قضَوا جوعاً وكان بالإمكان إنقاذهم لو لم نتأخر بعض الوقت. ما إن تخرج الصورة من أسر الجسم المصور لتصير مثلاً حتى ينزل العقاب بالبشرية جمعاء. علينا منذ تلك اللحظة أن تعيش مكوية بنار العار. لأن الثأر، رغم ما يحمله من شحنة بالرضا عن النفس، لا يخلص البشرية من العار. على هذا لم نستجب، نحن العربَ عموماً، لهذا العقاب الذي أرغم كيفن كارتر على وضع حد لحياته. فالصورة عربية المنشأ والأرض والأبطال، لكننا سرعان ما نتغاضى عن تنفيذ العقاب لننحوَ نحو الثأر. تماماً كما فعلنا بصورة محمد الدرة، غنينا له وطلبنا الثأر وظننّا أن ذلك يكفي لتحميل طرف آخر تبعات عار الجريمة. ذلك ما لم يفعله كيفن كارتر بطبيعة الحال، فهو لم يحسب أن المسؤولية تقع على عاتق المتقاتلين ومانعي طائرات الإغاثة من الوصول إلى مقاصدها، وموزعي المعونات على الأتباع والمريدين، وهم كلهم عرب في ما أحسب، وعلى ما يشاع. أن نكتوي بنار العار، نحن الذين نظن أنفسنا ضحايا، لا يحل الفاعل الحقيقي من مسؤولياته، بل ربما على العكس من ذلك، يجعل مسؤوليته أكبر من أن تخفى وأعمّ وأشمل.

■■ أبوابُ اللَّمس

غاية هذا الاستطراد الذي يبدو خروجاً عن القصد استيضاح وليد صادق وهو يقرأ صورة ماري أنطوانيت فينوب عن دافيد في تبريرها، إذ يقول: «الذي يجمع الفنان بماري أنطوانيت معرفة الرسام بماضي الملكة المخلوعة بحلها وزينتها وأثوابها المخملية وحرير عرشها والرسوم العديدة التي قدمتها ملكة وأمّاً حنوناً والشائعات الكثيرة التي رسمتها عاهرة عربيدة شاذة. كلّ هذا الماضي الذي عرفه الفنان وسمعه يُستعاد ثقله في الرسم انتباهاً وتبصراً في تفاصيل جسد الملكة المهتوك والسافر». أحسب أن الرسام تبصّر في جسد الملكة المهتوك والسافر فعلاً، وتذكّر ماضيها، لكنّ هذا لا يشكل حجة لرسمها والاحتفاظ بالرسم طوال حياة أحد جنرالات الفن في فرنسا الثورة. السبب الحقيقي لا يتعلق بالمعرفة، وإن كانت المعرفة تضفي على الواقعة بعداً منطقياً. أغلب

الظن أن هذا الماضي يجعل العار أقل وطأة والرسم أضيق تمثيلاً: لقد دفعت ثمن ما اقترفته في معنى من المعاني وما هتْكُ جسدها وسفوره إلا عقوبة قد لا تكون مناسبة، لكنها عقوبة لها منطقها الراسخ. مثل هذا الماضي يجنّب الرسام نار العار، لكنّ رسمه لها واحتفاظه بالرسم يجعلنا نحن الذين لم نعاصر ماري أنطوانيت نشعر بهول الجريمة التي جرت. ونكاد نتجلل بالعار لأن التشفي بالجسد ليس من شيم الأفراد قطعاً. إنه من شيم السلطات حصراً وعلى وجه التحديد. ليس مهماً ما نسوقه من تبريرات لشعورنا بالأسى على صدام حسين أسيراً، فتلك التبريرات لا تملك ما يجعل المرء يقتنع بها متبصراً. نأسى على صدام حسين ونأسف لأنه لم يمت شامخاً ومستقبلاً الموت وساعياً له كما في سير الأبطال، لأنه لم يجنبنا هذا الشعور بأن الجسم البشري هشّ إلى درجة لا يستحق معها العقاب. وليد صادق ينزلق في هذا المجال إلى تبرير معرفي. لكنّ الأسى ليس معرفياً ومعجمياً. إنه على الأرجح ضد المعاجم. فلنحذر استواء المنطق في هذه المنطقة الغامضة، لأنه أعجم وعَيِيّ.

■■ لمسَةُ الرِّقة

الكلمة الثانية التي يجدر بنا استنطاقها في عبارة كوبو آبي هي «الرغبة في لمسها»، أي المرأة المغطاة بالرمال. لندقق باللمس في هذه الحال. أهو اللمس الذي تحدونا إليه الرغبة في التذلل أمام الجسم الباهر والبهي؟ جسم شريكة المتعة التي يقول فيها عباس بيضون: «بهية أنت/ كأني لم أكن مرة على حافتك/ كأن قبلتي تقع في مكان أعمق/ فلا تفسد محلّها». أحسب أن هذا الجسم حين يتقبل لمستنا فإنما يتقبلها كرماً وأريحية، يتقبلها بوصفها هبة لا يمكننا التحلل من أحكامها علينا أو التنكر لها، هبة ودين لا نستطيع رده وإيفاءه. على نحو ما وهبت الإمبراطورة مارغريت ابن زوجها بالتبني باودولينو لمس شفتيها بشفتيه، في رواية أومبرتو إيكو «باودولينو»، دين لا يُرد وحب مستحيل التحقق وصالاً يجعلهما متساويين في الرغبة والمتعة والتحرق لتحصيل اللذة. نحن لا نرغب فعلاً في مثل هذه اللمسة أمام جسم مغطى بالرمال، لكننا قطعاً سنرغب في لمسة

أخرى، هي لمسة الرقة. اللمسة التي تهدهد الجسم التالف فتعيد إليه ماضيه. اللمس هو ما يدمغ الذاكرة ويجعلها حريفة. السياط التي ضربت الجلد البشري والآلام التي مزقت أحشاء الأجساد والأشواك التي نخرت أيدي الذين سبقونا، طبعت الذاكرة وجعلت الإنسان قادراً على التذكر، على ما يقول نيتشه، وكلها أفعال لمس لا نظر. مأساة روبينز في رواية «الخلود» لكونديرا أنه لم يدوّن أحداث المعانقات والإيلاجات كمثل ما فعل هنري ميللر. لذا، فإنه لا يتذكر من أحداث عشقه وأوقاته الكثيرة مع عشيقاته المتعددات واللواتي يعجز عن إحصائهن، إلا النزر الضئيل والقليل جداً الذي لا يسمح بتشكيل صور تتجاوز مدتها الخمس عشرة ثانية. ذلك أن ما يصر روبينز على تذكره ليس الملمس والرائحة والطعم، على غرار ما يتذكرُ ألبرتو بيفيلاكوا، وأعني تذكّرَهُ نساءَه، بل الصور: الجسد في لحظات هياجه، أي في اللحظات التي تصبح فيها العين حائرة وخائرة القوى. أن نلمس الجسم المغطى بالرمال أو وجه ماري أنطوانيت وهي تساق إلى مقصلتها أو نربت على كتف الطفل السوداني الجائع وظهره قبل أن نحمله إلى مخيم الإغاثة، فذلك ما يدعو هؤلاء لاستعادة ذاكرتهم، وحينذاك يصبح الجسم المغطى بالرمال حارّاً وشهياً وقابلاً للمسة الرغبة.

■■ يدُ الفُضُول

لهذا لا يبدو لي جلد الخنث ناجيلا قادراً على إثارة لمسة الرقة. قطعاً لن نلمس خنثاً أملس الجلد وشابّ الجسد ومعتدّا بشبابه لمسة نحنو بها عليه. نحن، أمام مثل هذا الجسم، إما نكون راغبين به وإما لا نكون. لندع الشباب جانباً، ليس هذا ما يجعلنا نثار لمرأى الخنث عارياً في صورته شاباً، على ما يحسب وليد صادق. إنه الفضول. الرغبة بكشف الجوهر الملتبس وانبساطه أمامنا صافياً وواضحاً كعين الديك. الفضول الذي يثيره فينا هذا الالتباس واختلاط الحدود بين جسمين يتنازعان الظهور في لحظة واحدة. جان بودريار يرى أن الغواية لعبة، ثم يضيف أن قوانين اللعب هي أمضى القوانين حدّاً وأكثرها مدعاة للطاعة، ويحسب أن الأخناث لا يكفون عن اللعب، ولا يخرجون من الغواية

إلى متن الرغبة أبداً. حتى حين يخلعون آخر قطعة تستر آخر جزء من جسدهم: غاية المراهقين، على ما يصف رولان بارت، الفرج في عرض الستريبتيز. إنهم لا يكفون عن اللعب لأن اللعب في هذه الحال يفترض الربح والخسارة. بكلام أوضح، إذا أغوت امرأةٌ امرأةً أخرى أو أغوى رجل امراة فإنهما في هذه الحال يتيقنان من الفوز في لعبة الغواية لحظة الكشف عن الفرج. يفترضان أن المرأة التي أغوتهما تظل قادرة على المناورة إلى أن تصل إلى هذه اللحظة. في هذه اللحظة لا تعود اللعبة مفاجئة، بل تصير معروفة النتائج. مع الخنث تكمن المفاجأة في نهاية اللعبة بالضبط. فجأة وما إن يتيقن اللاعب من الربح وتنفرج أساريره ويخف توتره الذهني حتى يفاجأ بما لم يكن يحسب حسابه. اللعبة لا تنتهي إذن، بل تحول العملية الجنسية برمتها لعبة لا يدري المرء ما تخبئه أيضاً من مفاجآت. مثل هذا الجسم، هو معاصر في نص صادق، وغير قابل لتشكيل باطنه، وعلى النقيض من لوحة غوستاف كوربيه، «منشأ العالم»، والتي هي باطن كلي، وغير معاصرة إلا بمقدار ما يكون أفلاطون معاصراً. إنها موازية لتاريخ البشرية ومساوقة له على الدوام. مثل هذا الجسم لا يستدعي اللمستين اللتين مرّ ذكرهما. ويقترح حصر العلاقة معه بالعين وحدها دون سائر الحواس، إذا فهمنا العري كضربٍ من ضروب الإثارة الجنسية، وليس عرضاً عارضاً نراه بعين الضجر المتأففة. لذا يخلط وليد صادق، على حد زعمي، بين جسم الخنث وجلده. واقع الأمر أن للخنث جسماً وهو ليس جلداً وحسب. لكنّ تحسس الجسم واكتشافه لا يخضع لتقنيات الاكتشاف نفسها التي نعتمدها عادة في علاقتنا بالأجسام الأخرى المفصحة عن جنسها من دون لبس للعين العابرة. بهذا المعنى، يكتسب جسم الخنث عمقاً يفوق عمق جسم المرأة والرجل على حد سواء، ذلك أنه جلد عميق إلى حد أننا لا نسبر أغواره. هذه المرة يخفق صادق في التدقيق بين عمقين: عمق الصورة وعمق اللوحة. إنه يستند في قراءته لصورة الخنث ناجيلا، أو أي خنث آخر، فلا فارق جوهرياً في هذا المجال، إلى تقنيات قراءة اللوحة المرسومة نفسها، فيحسب أن ما يظهر على سطح الورقة المطبوعة يمكن أن يختزن ما يظهر على قماشة لوحة أفيقدور أربخا وهو يدير لنا ظهره مرتدياً لباسه الداخلي. قماشة اللوحة تختزن الحواس

كلها على سطحها، وما إن نعامل صورة الخنث على هذا النحو من الشمول حتى يستحيل جلداً خالصاً لا قاع له. لكنّ الصورة لها شأن آخر في قراءتها ربما ينبغي البحث في شروطه ملياً قبل أن نتورط في استنباط معان مخاتلة. تكون أولى نتائج الصورة انصرافنا عن كمّ من الصور العابرة والسيارة واليومية، فلا يبقى من صورنا ما يمكن التعليق عليه، وفق هذا المنطق الخؤون، إلا صورة الأفغانية المنقبة وهي تنتظر أن يطلق عليها الطالبانيون النار.

أحسب أن في كل ما تقدم ما يبرر نشر الصور التي كتبها وليد صادق مرة أخرى في وصفها صوراً. ذلك أن ما يطمح هذا الكلام إلى مقاربته يتعلق بإمكان اعتبار صورة ماري أنطوانيت التي رسمها دافيد صورة عراقية أو أفغانية أو فلسطينية بامتياز.

بابٌ أخيرٌ؛
صورٌ قليلةُ الحيلة

■■ صورُ الغرابةِ المبتكرة

يروي شهود العيان في فلسطين حوادث يصعب تصديق حدوثها من دون أن نشفعها بأخبار المواجهات بين جيش الاحتلال الإسرائيلي والشعب الفلسطيني. تلك المواجهات التي أدت، في ما أدت إليه، إلى تقطيع أوصال المدن وفصلها عن امتداداتها المدينية. فيصعب على المرأة الحامل في مدينة فلسطينية أن تزور طبيبها للمعاينة، إذا كان ما يفصل بينها وبين الطبيب حاجز عسكري أو خطّ نار أو منطقة يمنع فيها التجول. في هذه الحال، يمكننا أن نتخيل إجراء المعاينة عبر الإنترنت أو بواسطة الهاتف المحمول. مثل هذه الصورة الواقعية جداً جداً، يمكنها أن تصبح مادة غنية في فيلم سينمائي. ويمكن لهذا الفيلم أن ينال جوائز عديدة في مهرجانات تتجول في أوروبا وآسيا والأميركيتين. صناعة الصورة الرائجة والمرغوبة في هذا المقام تقتضي من الصانع مراقبة الآثار الناجمة عن تقطع أوصال الاتصال المديني في الاجتماع الفلسطيني، والطرق المبتكرة والقليلة الحيلة التي يلجأ إليها الاجتماع والعناصر المكونة له في محاولة الاستمرار في أداء الوظائف العادية والمحافظة على قسمة العمل التي جرى التواطؤ عليها لتدبير شؤون العيش. لكنّ هذه الأحوال، في ما لو طالت زمناً طويلاً، لا بد أن تعيد الفلسطينيين إلى زمن يسبق زمن الاتصال المديني، ويتخلف عنه، إلى زمن الاكتفاء الذاتي المرير والبالغ الصعوبة في هذه الأيام، حيث تصير كل امرأة مسنة قابلة تستطيع توليد نساء الحي والجيران، وكل رجل خمسيني يملك من الخبرة ما يكفي لنصح المرضى بالتداوي بالأعشاب والكي والحجامة. ويتحول مصدر المواد الغذائية الأول والأساسي من السوبر ماركت إلى الحقل المجاور للمنزل. في هذه الحال يمكن للجوع أن يدب سريعاً ويصبح داءً قاتلاً ما إن تعمد قوات الاحتلال إلى التهجير القسري للناس من بيوتهم وحقولهم. وفي مثل هذه الحال التي جرى اختبارها منذ زمن غير بعيد جداً، في السودان وإثيوبيا، تصبح الصور المبثوثة من هناك أقل من أن تروج وتُكرّم، بل هي على الأرجح تغمر المشاهد بمشاعر العار على نحو ما لاحظ محسن مخملباف في صور أفغانستان تحت حكم طالبان. على أنّ الصور التي يبثها ويصنعها مخملباف نفسه من إيران تحمل كل العناصر التي تجعلها صورة مبتكرة ورائدة على نحو ما يناضل الاجتماع الإيراني محاولاً البقاء في قيد مدينية متحضرة أُولى صفاتها أن قسمة عمل ما تحدد الإطار العام لحركة السكن والسير والتجمع السكاني.

صور مخملباف مبتكرة وعلى قدر من الغرابة المذهلة، من دون أن تتحول صوراً خيالية يدفع إلى تأليفها خيال جامح وتقنية سينمائية عالية. فمخملباف مناضل مثله مثل غيره من سينمائيي العالم الثالث الناجحين والمبتكرين، وهو يناضل من أجل توسيع حيز تقنيات الكاميرا القليلة الحيلة، وفي الوقت نفسه لا يريد أن يصور ما يمكن أن تذهب إليه صور «باري ماتش» وهي تعلق على حفلة رقص لشبان إيرانيين بالقول تعجباً ودهشة: «انظروا، إنهم يرقصون مثلنا تماماً!». لكنّ هذه الصور التي تصدر من هذه الأمكنة، وهي تجهد لأن تبدو ثقيلة ومحملة بما يشبه آثار العيش الكثيفة، زمناً ومكاناً وعلاقات ناشئة ومحددة المعايير، تبدو قليلة وفقيرة إذا ما قورنت بكم هائل من الصور نستطيع تبين ملامحه وحدوده في بلدان أخرى. لنقل إن الإيرانيين مثلاً لا يتمتعون بترف تأليف فيلم عن حرب النجوم، وإن الأفلام والمسلسلات التاريخية التي يصنعها بعض المخرجين التجاريين في هذه المنطقة من العالم لا تستطيع أن تشطح في الخيال نحو ما تشطح إليه أفلام الوسترن الغربية إلا مستندة إلى زمن غائم، ساحر وغابر في الوقت نفسه. هو في التعريف زمن الحكايات والسير قبل أن يستقيم السرد روايات وقصصاً ونثراً يتبع منطقاً محدداً ولا يحيد عنه. ربما نحن محكومين بإغفال عنصر أو أكثر من العناصر الدالة والمشيرة إلى وقائع بعينها حين نريد أن يشطح بنا الخيال. إغفال الزمان والمكان وهجنة اللغة وإعادة تأليف العلاقات الاجتماعية تبدو من الشروط الضرورية لجعل أي عمل تاريخي قابل للانتشار، اللهم إلا إذا استثنينا سير الأبطال والشهداء والأنبياء والأولياء الصالحين. والحالُ أنّ مثل هذه السير ليست حكراً علينا ولا تختص بنا وحدنا، إذ يمكن لهوليوود أن تصنع فيلماً أنجح وأفضل تقنياً عن أبي عبيدة بن الجراح من استوديوهات بعلبك أو الشام للإنتاج.

■■ صُورٌ متحايِلة

يمكننا وصف الصورة الناجحة التي تصدر من هذه الأمكنة بالصورة القليلة الحيلة، لكنها صورة متحايلة. فهي تتحايل على القوانين والمنطق والعيش العادي والسائر، وتبرز مفارقاته المذهلة في بلاد تعيش على الدوام تحت قوانين الطوارئ، سواءٌ أكان القانون يصدر عن سلطة استبدادية مثلما هي الحال في

كثير من الدول الشرق أوسطية، أم عن قلق اجتماعي وسياسي مثلما هي الحال في دول عديدة أيضاً من دول العالم الثالث، وربما جمعت بعض الدول المصدرين معاً وصدرت قوانين طوارئها بالحجتين متلازمتين وواضحتين للعيان. تمتلك الصورة الناجحة الصادرة من هذه البلاد صفتين على الأقل تميزانها عن الصور الصادرة من أمكنة أخرى في العالم. أولاهما تفترض أن الصورة هي محطة أخيرة في الاجتماع قبل أن يتغير من حاله إلى حال أخرى. ما يعني استحالة إنتاجها مرة أخرى. بطبيعة الحال يستطيع مخرجو السينما الشرقية الناجحون أن يعيدوا التصوير. لكنّ الصورة كل مرة تفترض أنها صورة أخيرة ولن تتكرر، لأن الاجتماع الذي صدرت عنه هذه الصورة هو في حالة حراك مستمر على نحو يجعل الصورة التي أخذت في الماضي زمنياً هي مستقبل الحاضر الواقعي. لنقل إن الصورة في هذا المجال، والحديث هنا عن مستقبل افتراضي، مستقبل محلوم ومشتهى ويمكن الحنين إليه. تلوح في هذا السياق صور كثيرة لمدينة بيروت قبل الحرب، صور تعتمد في أصل انتشارها الواسع على افتراض الحنين لذاك الزمن والرغبة الحادة والملحة في العودة إليه. ويفترض أن توحي الصور الصادرة من فلسطين،التي تتقطع أوصالها اليوم لتحويل الشعب الفلسطيني شعباً من الرحل، بأنها أيضاً صورُ المستقبل المأمول، أو لنقل بدايات تشكله على أنساق وأنماط ومعايير موجودة في العالم كله، ويمكن الحكم على المدن بواسطتها من خلال تأمل صورها فقط. بمعنى آخر، لو أن الفلسطيني لا يدرك أهمية الطب الحديث لما انتظر طويلاً على الحاجز الإسرائيلي وهو يحمل في يده قارورة حليب من ثدي زوجته ليوصلها لابنته القابعة في المستشفى والمحتاجة للرضاعة من ثدي أمها. فلو لم يكن يعرف أهمية الطب الحديث لما بذل هذا الجهد ولكانت زوجته أنجبت طفلتهما على يد قابلة محلية، ولكانت ابنته عانت ما عانته من مرض في المنزل متداوية بالأعشاب والوصفات المنزلية. هو يبذل هذا الجهد كله لأنه يعرف. ولأنه يعرف، فهو يناضل من أجل أن يحافظ على صيغة ونمط في العيش يقربانه أكثر فأكثر من الأنماط السائرة والمعروفة والمدركة من جمهور متمدن ومستنير. لكنّ الصورة تبعث على المرارة والضحك في آن واحد. المرارة مدركة ومعروفة ومتيسرة السبل، لكن الضحك هو المحطة الشائكة التي يتوقف عندها الجمهور المستنير فلا يجد بداً من الثناء والمديح. الصورة في هذه الحال تمثل ما كنا عليه، أي ما لن نرقى إليه مستقبلاً. مثلما هي

تمثل حاجتنا الماسة للعودة إليه. فمثل هذا الرجل لا يطلب في هذه اللحظة إلا أن تزول الحواجز وأن يصبح الذهاب للمستشفى متيسراً مثلما هي حال أي شخص في باريس أو لندن أو نيويورك. يريد العودة إلى ما كان عليه بالضبط، من دون زيادة أو نقصان. يكون المستقبل جميلاً حين تكون صورته ماثلة في الماضي ومدركة بالحواس إلى هذا الحد. على المثال نفسه ذهب كثيرون من المصورين اللبنانيين بعد الحرب الأهلية إلى تصوير الوسط التجاري مهدماً. حين قررت شركة سوليدير المسؤولة عن إعادة إعمار وسط بيروت المهدم تفجير مبنى سينما الريفولي الشهير، ذهب المصورون لرؤية لحظة انهيار المبنى الدرامية. صُوّر موت المبنى واحتضاره بحنين يلامس الهوى والهوس، وبتنا نعرف أن ثمة أبنية قتلت في الوسط وكان يمكن إنقاذ أرواحها لو كنا أكثر رحمة وأشد تمسكاً بتاريخنا الذي هو في الوقت نفسه مستقبلنا المأمول. بعد تهديم الريفولي وتسويتها بالأرض صوّر بعض المصورين الساحة الناجمة عن تهديم المبنى. لكنّ الصورة لم تكن تقول: «تأملوا روح الصحراء»، على نحو ما ذهب إبراهيم الكوني في رواياته، بل كانت تقول ببساطة وسذاجة شديدتين: «تأملوا جيداً هذا الفراغ، هنا كانت تنتصب بناية الريفولي، وهنا دفنت». تلك الصور لم تستطع أن تفصح عن غرضها إلا بالتعليق عليها. الثرثرة مفيدة أحياناً في هذا العالم، مفيدةٌ إلى الحد الذي يجعلُ للأمكنة تاريخا، تاريخا وحسب.

الصفتان الآنفتا الذكر خطيرتان لجهة احتوائهما على كم من المتناقضات الصارخة. فالصورة تريد القول دائماً إن هذا الوضع مؤقت، مثلما هي الحال في بناية الريفولي المنخورة بالرصاص والقذائف. لم تكن دعوة المحافظة عليها مثلما تركتها الحرب قابلة للتصديق أصلاً، مثلما أنها لم تكن تمتلك منطقاً يحميها. كان الجميع على أتم اليقين من أن الريفولي ستتغير. والحال أنّ ترميمها وإعادتها إلى ما كانت عليه مثلما حصل في بنايات أخرى كان سيحرفها عن وظيفتها التاريخية ويعيدها إلى الحاضر، الحاضرِ الدائم والذي تخشاه الصور أيما خشية وتتهرب منه على الدوام. مثلما أن تهديمها وإزالتها كانا يعنيان أن المكان يفرغ من دونها، وأن المستقبل المأمول فقد واحداً من أعلامه ونقاط تميزه واستدراكه. أي إن الحال التي ستؤول إليه ستكون أسوأ من الحال التي تركتها عليه الحرب، بافتراض أن قانون الطوارئ الآنف الذكر يبشر على الدوام بزوال كل اجتماع حديث. وفي مثال أكثر وضوحاً، يكاد الفلسطينيون لا يأملون

بتحسن الأحوال في المستقبل. هم يدركون أن المنطق في صفهم، وأن ما يجري في حقهم من جرائم لا يمكن أن يقره منطق سليم. لكنهم أيضاً يدركون أن سلامة المنطق لم تحمهم من الدمار ومن محاولة تحويلهم إلى شعب من الرحل في صحراء حقيقية وليست مجازية على ما لاحظ نورمان سولومون في الموند ديبلوماتيك، وهو يراقب عمل الجرافات الباردة التي تغير المحيط الإيكولوجي في فلسطين. فحتى نعمة أن يكونوا شعباً من الرحل والمزارعين مهددة بالزوال والانقراض على نحو خطير ومتدهور. المستقبل في هذه الحال قاتم ومرير. لذلك فإن المحافظة على جرح الحرب الطارئة وإدامتها إلى الأبد يكاد يكون أملاً مرغوباً ومستحيلاً في الوقت نفسه. ونظراً لاستحالته تجهد الصور في تكريمه وتوثيقه على نحو سادي بالغ الوضوح.

■■ الصُّورةُ الباقِيَة

يدرك الناظر إلى الصورة وصانعها أن موضوع الصورة هو الزائل، وأن الصورة في حد ذاتها باقية وخالدة على نحو يبعث على الأسى. كل صورة في هذه الأمكنة تحمل عبق زمنها الخاص، تسير بعكس موضوعها زمنياً وتحارب من أجل بقاء هذا التنافر واضحاً وبادياً للعيان. من دون هذا التنافر لا تستطيع الصورة أن تتجلى للجمهور. فالمصور في هذه الحال يملك روح المؤرخ وعينه، وأحياناً يملك روح النبي. لكنّ تصوير التاريخ يختلف عن التصوير للتاريخ، فتصوير التاريخ يكاد يكون مستحيلاً، لأن التاريخ حدث حقاً ولأن الصورة تعجز عن إثبات أي شيء، حتى لو كانت شاهد إثبات بوصفها شهادة «ماكينة الإبصار» التي لا تدحض في المجتمعات الحديثة والبالغة العناية بالتقانة مثلما لاحظ بول فيريليو. لا تستطيع صورة بناية في الوسط التجاري أن تنبئنا بالكثير عن التاريخ، فالتاريخ يجب أن يسبقها لئلا يظن أحد أن هذه الصورة مصنوعة في استديو من استديوهات هوليوود. يسبقها التاريخ بمعنى أن مُشاهد فيلم إيليا سليمان لا يمكنه أن يكون ساذجاً وبريئاً مثل مراهقات الأفلام الأميركية. يجب أن يتمتع بالحد الأدنى من المعرفة التي تخوله مشاهدة الصور بعين المؤرخ ورجل السياسة أولاً وبروح الإنسان الحاضن والمتضامن، وقطعاً لا يمكنه أن يشاهد الفيلم بروح القارئ اللامبالي الذي يقرأ جريدته وهو يتناول قهوته

الصباحية فيكتشف أن ملجأ دمر على رؤوس المحتمين فيه ببغداد ثم يذهب إلى عمله كأن شيئاً لم يكن. مُشاهد فيلم إيليا سليمان صاحب موقف. لهذا، لا يستطيع سليمان أن يصور تاريخاً، لكنه قطعاً يستطيع أن يصور المستقبل، وأن يتنبأ به ويؤلف صوره صورة صورة من دون وازع من خجل أو خوف.

لا أتحدث هنا عن صور بالغة الانتشار بين سينمائيين لبنانيين وفلسطينيين وعراقيين في المستقبل القريب. صور ما كانت لتولد لولا أن موتاً عميماً قد حصل في هذه الأمكنة التي يجري تصويرها اليوم. فتلك صور توحي بالمستقبل، لكنها تبدو لي دائماً على قدر من الانتهازية التي لا تخفى على أحد. على كل حال، لا ينبغي لنا التعليق على صور هذه حالها، فنصرف وقتاً وجهداً من غير جدوى أو معنى. يدور الحديث عن صور أكثر ذكاء، صورٍ لها عمق وأبعاد. نستطيع أن نسلسل أسماء كثيرة من هذا الطراز ككيورستامي وسليمان ومخملباف. هؤلاء يصورون صوراً لها عمق وقابلة للتنفس، تماماً مثلما تتنفس الأشجار على الأقل. صُوَرُهم قادرة على التنفس لكنها عاجزة عن الحركة في كثير من الأحيان، حيةٌ ونابضةٌ لكنها أقل صور العالم قدرة على الركض والسباحة وممارسة الرياضة في الهواء الطلق، مركزةٌ ومحددة على نحو ما تكون الوجوه مركزة ومحددة. حتى حين تتنفس الكاميرا فتصور السماء أو الحقول والجبال الممتدة حتى حدود الأفق، فإنها تبدو وكأنها تشكو وترفع ضراعتها للسماء. حين يجري الصحافيون أحاديث مستعجلة مع الفلسطينيين الذين هدمت بيوتهم في الضفة أو القطاع سرعان ما يقول صاحب البيت المهدوم وهو يجيب عن سؤالٍ وماذا ستفعل الآن؟ بالقول: لنا الله. أي إن المرء في هذه الحال يصبح عارياً ومكشوفاً كآدم في الجنة، وفي هذه الحال ليس له من معين إلا الله. وهو معين على الستر وعلى تقبل العري والجوع والخوف من دون أن يحط ذلك من قدر المفضوح والجائع والعاري ويدني مرتبته الاجتماعية. ينظر إلى السماء كأنما البيت كان يحجبها عنه كل الوقت، وكأن جمالها الأخاذ هو كل ما تبقى من جمال وكل ما يمكن تحصيله من أمان في هذا الوضع. لكم أن تتذكروا جبال إيران الساحرة في أفلام مخملباف لتدركوا أن الله قريب جداً من هؤلاء. من خلالِ صورٍ كهذه، قليلةِ الحركة ومتنفسةٍ في آن واحد، ينبغي على الجمهور أن يتعرّف على هذا العالم الذي يجري تصوره. والحال أنّ المصائب والحروب تكاد تبدو أكثر أسباب شهرة هذه المناطق من العالم وأسهلها تناولاً على الإطلاق. وأحسب

أن الحروب والمصائب والأهوال تفرض ضرباً من التعرف لا يمكن أن يستوي على الوتيرة نفسها في كل الأزمان. فثمة حروب أعنف وأكثر شهرة من أخرى، وثمة شعوب محظوظة في أن تنال حروبها حظاً من العناية والمناقشات الحامية والانحيازات الدولية أكثر من غيرها. ويكاد المرء في هذه الأحوال يحسد الشعوب التي تحوز هذه العناية وذلك الاهتمام، إذا كان يعيش وسط حرب أقل حظاً من العناية والاهتمام. ليس من قبيل المبالغة أن السودانيين يحسدون العراقيين على حربهم المتلفزة، فحربهم صامتة ولا يظهرون على الشاشات إلا بكماً ومن دون ألسنة وجياعاً جاحظي العيون. هذا عالم يستدعي الاهتمام به بإعلان دمه وإشهاره علماً، كي يتسنى للمصورين تصويره. وعليه دائماً أن يدرك أنّ صورة الدم هي الصورة التي يمكن أن تكون شديدة الوقع إذا عرضت لجمهور بعيد ومطمئن. لكنها في بركة الدم تبدو ساذجة وقليلة الحيلة، مثلما بدا المدافعون عن بناية الريفولي ساذجين ومن غير حجة أو قوة منطق.

■■ الصُّوَرُ العائدةُ منَ الموت

بعد انتهاء الحرب الأهلية اللبنانية راجت في لبنان تجارة بيع صور الوسط التجاري الذي كان مسرحاً لتلك الحرب. الصور الزاهية والعامرة بالضجيج والازدحام تفترض أن هذا الخراب له ماض. لكنّ الصور سرعان ما بدت تعلن منطقها الدقيق والحاسم. المنطق الذي يفيد أن الصور أبقى من المدن، وأن المدن تموت لتبقى صورها ويتحسر عليها الأحياء. وفق هذا المنطق يمكن للصور أن تظهر بصورة الماضي، لكنّ شراء الصور وانتشارها جعلا منها مستقبلاً مرجواً ومعايناً. لم يكن اللبنانيون يملكون صورة أخرى للمدينة حية غير تلك. كانوا يريدون إعادة إحيائها تماماً مثلما يطلب المرء إعادة إحياء حبيب فقده. لهذا، ما لبثت الصور أن تحولت مستقبل أهل بيروت الذي يدافعون عنه والذي دارت حوله سجالات حامية. البنايات ماتت ودمرت وأزهقت أرواحها، لكنّ صورها كانت ماثلة للعيان، وكنا نريد أن نخلق من بيروت الجديدة مدينة على مثال الصور زهواً وازدحاماً وقوة حضور. خليل جريج وجوانا حاجي توما أعادا إصدار بطاقات بريدية من تلك المرحلة من عمر بيروت. كانت الصور هي الأثر الوحيد الباقي من المدينة المحترقة، فعمدا إلى حرق الصور نفسها. إنه

فعل انتقام وثأر. فكيف تموت المدينة وتبقى صورها؟ ولماذا تبدو الصور عصية على الموت والتحلل؟ ثم كيف يشعر المرء وهو يربي كائنات تعمر أكثر منه قطعاً ولا تبكي عليه؟ ما الذي يستطيع المرء فعله حيال مجاورة كائنات خالدة؟ إذن، فلندمر الصور، نتلفها لنثبت مرة وحيدة ولا يمكن تكرارها أنّ بإمكان المرء أن يدمر صورة ما. في الواقع هو يدمر صورة لتحل محلها صورة أخرى. لكنّ التدمير قد حصل، ولنقل إن هذه العملية الصغيرة جعلت تدمير صورة ممكناً من جهة أولى. على أنّ الأهم أنها استطاعت من جهة ثانية أن تثبت إمكان استيلاد صورة من صورة. في هذه الحال فقط يمكننا احتمال مجاورة الصور، أي في حال ولادة الصورة من صورة أخرى لا من وقائع عيش، في حال أنّ المشاهد لا يغالب رغبة في التقصي عن مكان وجوده في صورة العالم الذي مات او انهار. فالمرء يستطيع احتمال خلود الصور إذا كانت الصور تصور عيشه الذي كلما أمعن في النظر إليه أصبح من الماضي، في وقت لا تبدو فيه الصور قادرة على العودة إلى ماض، بل هي صورة موت ماثل وحاضر ومعاين لا ينتهي فصولاً ولا يمكننا أن نرده إلى الماضي لأننا على الأرجح كنا في مكان ما هنا لحظة أُخذت تلك الصورة، التي لم يعد موضوعها على قيد الحياة.

في مواجهة صورة جريج وتوما، ثمة صور كثيرة تصدر من هذه الأماكن. صور لمثلات ومغنيات وعارضات أزياء، جميلات ولعوبات، وخليّات البال. صور كلما أمعن المرء النظر فيها بدت له تخرج من زمن آخر هو غير الزمن الذي يقضيه في العمل أو في المنزل أو حين يراقب ابنه يكبر وقواه تخور. لن نستطيع أن نطرد شباب الصور منها مثلما لن نستطيع أن نجاريها في الزمن. تظل هكذا، شاهدة على تصريفنا المتواصل للزمن، وتبقى هي أسيرة زمنها الذي لا يتحرك. كيف يسعنا أن نعلق على صورة عارضة أزياء بالقول: كان ذلك الزمن جميلاً؟ الأرجح أنها تنظر إلينا من علياء شبابها لتقول: كم مضى على وجودكم في هذا المكان؟ لقد ولدت للتو وها أنا أشاهدكم تهرمون.

قد يفسر هذا بعض الحنق الذي نشعر به ونحن نشاهد تلك الصور، وقد يفسر حنقنا أيضاً ونحن نلاحظ محاولات العارضات والمغنيات المتقدمات في السن التصابي وسلوك مسالك المراهقين. لكن ذلك لن يجعلنا نمتلك اللحظة الراهنة. فثمة صور تمتلك لحظتنا على الدوام على غرار ما تكون الحرب

الأهلية صورة حاضرنا وماضينا، وعلى غرار ما يخرج السجين العراقي من سجن دام أكثر من ثلاثين عاماً ليسأل إن كان الزعيم عبد الكريم قاسم ما زال حاكمَ العراق.

■■ الفهرس

- إهداء 5
- توطئة 6
- المدينةُ المكنّاةُ بالخرائط 7
- النَّقدُ الفنيُّ المَهجورُ 8
- وظائفُ سلطويّة 9
- أعمالٌ فاسِدة 9
- الغش منهجا 11
- صناعة الضحك 11
- فن لا يتسع للموهوبين 12
- باب أول 14
- العيش في الحمامات 15
- أوطان فردية 15
- عزلات فاخرة 17
- صناعة المهملين 18
- امتياز الكوارث 19
- باب ثان 22
- آخر أيام الصيفية 23
- العيش في اللقطة التذكارية 24
- الموت من أجل اللغات 25
- الحج إلى الحداثة 27
- لا جدوى مجدية 28
- باب ثالث 32
- مدانون بالبراءة 35
- امتلاك الماضي وخسارة التاريخ 36

- بداهات التكلف 37
- الفصل بين الجلد واللحم 38
- محو آثار العيش 39
- صورتنا في الإعلان 40
- باب رابع 44
- سعداء ذات صورة 45
- رؤية الرغبة 46
- وجوه سائلة 47
- احتراف الاطمئنان 48
- العودة إلى أجسامنا 50
- وراثة الوجوه الملتبسة 51
- بلاد الجوع المصورة 52
- التذكر نيابة عن الموتى..... 52
- الصورة القاتلة 54
- أبواب اللمس 55
- لمسة الرقة 56
- يد الفضول 57
- باب أخير..... 60
- صورة الغرابة المبتكرة 61
- صور متحايلة 62
- الصورة الباقية 65
- الصور العائدة من الموت 67

■■ بطاقة

■■ **بلال خبيز** كاتبٌ وفنّانٌ مِن لبنان. مواليد 1963.

لهُ عددٌ من الكتبِ المنشورة بالعربيّة والإنجليزيّة.

نشرَ مقالاته في عدد من الصُّحف والمجلّات العربيّة والأمريكيّة والأوروبيّة.

شارك في عدد من المعارض الفنيّة والندوات الفكريّة حول العالم.

مقيمٌ في الولايات المتّحدة منذ العام 2008.

من أعماله شعراً «عن مرض والدي والحرّ الذي لا يُطاق»، ونثراً «في أنّ الجسدَ خطيئةٌ وخلاص»، و«الصّورة الباقيةُ والعالمُ الزّائل».

كيفَ نكوّنُ الصّورة؟ وكيفَ ندمّرُ الصّورة الّتي نكوّنها؟
يحاولُ بلال خبيز أن يُجيبَ عن هذا السّؤال مِن خلالِ الرّصدِ الفنّيّ خصوصاً، لكنْ أيضاً عبرَ الحياةِ كما تُعاشُ أحوالاً ومشاهداتٍ، في حوار مع المدينة وجغرافيّات الأجسادِ وسائرِ الحواسّ الّتي يستنطقُها الكاتب فتبدو بذلكَ أكثرَ وأكبر.

حازم صاغيّة

يتراءى، لأوّل وهلة، أنّ العنوان "التقدم نحو الكارثة" متفارق، فالدارج أنّ التقدّم إيجابيّ، ويمكن أن نفهمَ توّاً أنّ العنوان مقصود. بلال خبيز، مثل آخرين، ليست هذه مقالتَه في التّقدم، إذ سرعان ما نقع على حكم من مثل "لا يكون المستقبل واضحاً... إلا حين يقود إلى الهاوية". وما زلنا في العنوان، فإننا نقف عند لفظة "الكارثة" لنجد مقابلها في الكتاب "الكارثة تقع على غير توقع، ولا يمكن حسابُ احتمالاتها". نستطيع أن نفترض بلغة الكتاب أن "الكارثة" لمستقبل مأمول، بقدر ما هي تخلّف، وبقدر ما هي انفصال عن المدينيّة أو جنوح الى البربرية.
يمكن إدراج الكتاب بحذر في باب النقد الفني، ولو أنّ الناقد الفني، بحسب خبيز، هو الفنان نفسه الذي يشرح نصّه بنصّ مواز "قد يكون أكثر تعقيداً". إن مدخلنا إلى الكتاب، وما يخرج به الكتاب أو يخرج عنه، هو معارضُ وأعمالٌ فنية لمروان رشماوي، وليد صادق، طوني شكر، وليد رعد، خليل جريج وجوانا حاجي توما، وأيمن تراوي من جهة أخرى. يضيف خبيز إلى هؤلاء سينمائيين كغسان سلهب وأكرم زعتري، وأدباء كجبور دويهي، وباحثين كوضاح شرارة وأحمد بيضون. بل نحن لو تحرّينا أسماءَ الأعلام الواردة في الكتاب، لأمكننا أن نضيف لاكان وفرنسيس بيكون وسلمان رشدي وهنري ميلر وجيل دولوز ودافيد وكيفن كارتر وجان بودريار ومخمل باث وإيليا سليمان. حشدٌ من أدباء ومصوّرين ومفكّرين يتوزع على عدد قليل نسبياً من الصفحات، لكنّ التنقل بين هذه الأسماء وما يستعار منها يجري على نحو سلِس ومطبوع، بحيث إنّ النصّ الذي يحصل من اجتماعها متماسك ومتناغم ومحكم. ينطلق بلال خبيز من معارض وأعمال فنية، لكنْ، منذ البداية، يعرّفها بأنّها "نوعٌ من الفنون يستندُ إلى علاقة مختلفة تماماً عن العلاقة التي تقيمها الفنون الكلاسيكية مع النقد الفني". هذه الفنون ليست كلاسيكية إذا رجعنا إلى تاريخ الفنّ المعروفِ الّذي يخُصّ تسمية كلاسيكية بطورٍ قديمٍ من الفن، فالكلاسيكية هنا هي مفهوم الفن نفسه، والخروج عنها خروج عن الفن في صيغته كلّها، والنقد الذي ينتج عنه، هو الآخر فنّ أو نصّ مواز للفن، فنحن حيال فنّ يتمرأى، لا في نقد الفن وحّده، وإنما في نقد الحياة والمدينةِ خصوصا. هكذا تبدو الكارثة المقبلة إذا اتّخذنا من بيروت أنموذجاً لها، بل إذا دخلنا منها إلى المدينة ككلّ. إنها تبدو غشّاً وازدراءً وعاراً وعبادة للموضة وعُجمةً للّغة والمواطنة كامتياز، لا اكتساباً وبداهةَ تكلّفٍ، إذ لا يظهرُ في المدينةِ المُعادِ إعمارُها أيّ أثر للآلام التي سبقتها، حيث جرى تحويلُ الصور إلى شواهدِ إثبات، وتحويلُ الموجودين إلى "سائحين مشتبَهٍ بهم، وتحويلُ الشاهد إلى متّهَم، بفتح الهاء".

عباس بيضون

ISBN: 978-6144429495

ARA
363.34
KHUB