الأعمال غير المكتملة لكيفورك كساريان

فادي توفيق

نوفل

الأعمال غير المكتملة لكيفورك كساريان

فادي توفيق

نوفل

جميع الحقوق محفوظة.

صدرت عام 2020 عن **نوفل**، دمغة الناشر هاشيت أنطوان

© هاشيت أنطوان ش.م.ل.، 2020
بناية أنطوان، الشارع 402، المكلّس، لبنان
ص. ب. 0656-11، رياض الصلح، 2050 1107 بيروت، لبنان
info@hachette-antoine.com
www.hachette-antoine.com
facebook.com/HachetteAntoine
instagram.com/HachetteAntoine
twitter.com/NaufalBooks

لا يجوز نسخ أو استعمال أيّ جزء من هذا الكتاب في أيّ شكل من الأشكال أو بأيّ وسيلة من الوسائل – سواء التصويرية أو الإلكترونية أو الميكانيكية، بما في ذلك النسخ الفوتوغرافي والتسجيل على أشرطة أو سواها وحفظ المعلومات أو استرجاعها – من دون الحصول على إذن خطّي مسبق من الناشر.

صورة الغلاف: **Gilbert Hage ©**
تصميم الداخل: **ماري تريز مرعب**
تحرير ومتابعة نشر: **رنا حايك**
طباعة: **المطبعة العربية**

رقم الإيداع (النسخة الورقية): 978-614-469-753-5
رقم الإيداع (النسخة الإلكترونية): 978-614-469-754-2

إلى كريستيان غازي

حكاية الرجل الذي سكن ظلّه

1

ما خلا فيلمًا تجريبيًّا جامعيًّا أنجزه في العام 1971 في فرنسا، كمشروع تخرّج في المعهد العالي للسينما في باريس، لم يوفّق كيفورك كساريان يومًا في إنجاز أيّ فيلم روائي طويل من إخراجه. مع هذا، عاش حياته مخرجًا سينمائيًّا، هكذا قدّم نفسه، وهكذا عُرف من الآخرين، وعلى هذا الأساس عُومِل. في الوسط السينمائي كان يُنادَى بالمخرج، حين كان لا يزال مصوّرًا سينمائيًّا في أفلام مخرجين آخرين. الصحافة الفنّية البيروتية عاملته معاملة المخرجين أيضًا فأفردت صفحاتها لمقابلات كانت تجريها معه بوصفه مخرجًا سينمائيًّا.

قبل شهر تقريبًا من بدء تصوير فيلمه الروائي الأول، ظهر في مقابلة مطوّلة على صفحات مجلّة الشبكة. كان ذلك في السادس من شباط في العام 1975. تحدّث خلال المقابلة عن فيلمه المقبل، والذي كان مقرّرًا بدء تصويره بعد أسابيع. تكلّم عن أحوال السينما اللبنانية، وما آلت إليه من ندرة الكفاءات الماهرة في أوساط العاملين فيها. تحدّث عن تقنيين تحوّلوا، بين ليلة وضحاها، إلى مخرجين سينمائيين. انتقد أفلام الكثير من المخرجين، ولم يوفّر من بينها أفلام صديقه سمير خوري.

شكّل كلامه في المقابلة صدمة لكثيرين في الوسط السينمائي. بدا للبعض ما فعله كيفورك بمثابة طعنة سدّدها إلى ظهر راعيه الفنّي، نظرًا إلى العلاقة الوطيدة التي ربطت الرجلين أعوامًا وهو الذي عُرف في الوسط السينمائي، وكان يُعمل له حساب بوصفه الفتى المدلّل لسمير خوري.

«رحت أتكلّم من غير كثير عناية وتفكير في وقع كلامي على الآخرين، شعرت كما لو أنّي ما عدت بحاجة إلى مسايرة أحد كي أستمرّ».

نقرأ هذا في رسالة كتبها كيفورك إلى صديقه حليم فيّاض، بعد عشرة أيام على نشر المقابلة. في رسالته هذه، يخبر كيفورك حليم عن العدد الهائل من العداوات التي سبّبها لنفسه جرّاء ما قاله في المقابلة. أخبر حليم أيضًا عن الاتّصال الهاتفي العاصف الذي تلقّاه من سمير خوري، وعن غضب الأخير من النقد الذي وجّهه إلى فيلم ذئاب لا تأكل اللحم، وهو الفيلم الذي حقّق لكيفورك شهرة كبيرة في الوسط السينمائي كمصوّر بارع ومخرج واعد.

في المقابلة، سخر كيفورك صراحة ممّا سمّاه «مقاربات سمير خوري الأخلاقية والوعظية للجنس»، وأكمل معتبرًا أنّ حضور الضمير على هيئة صوت شبحي في أفلام خوري، صوت لا يكفّ عن الوعظ والتأنيب، صوت هيولى يأتي من لامكان، لا يفعل هذا الصوت بعباراته التأنيبية التي يتفوّه بها سوى مضاعفة إرباك علاقتنا بأجسادنا وبرغباتنا الجنسية، فيما المفترض بأفلام العري أن تحتفي بالجسد، وأن تصالح مشاهديها رجالًا ونساءً مع رغباتهم لا أن تجعل الجنس صورة من صور الانحطاط الأخلاقي، كما هي الحال في أفلام سمير.

كان كيفورك يومذاك شابًّا في التاسعة والعشرين من عمره. في المقابلة، أخذ راحته «على الآخر»، كما يقولون في اللغة المحكية

اللبنانية. بدا صداميًا إلى أبعد حدود، وقال كلّ ما كان يفكّر فيه حول السينما اللبنانية. تكلّم عن أفلام الأكشن، وكيف تجعله يقع على ظهره من الضحك حين يشاهدها. تحدّث عن بدائيتها والأخطاء الكثيرة الفاضحة فيها والواضحة لعين أيّ مشاهد عادي. تكلّم عن كتّاب سيناريو ينسخون أفلامًا أجنبية بطريقة رديئة، ويقدّمونها على أنّها من إبداعهم، وعن مخرجين لا يجرؤون على إلزام ممثّلة إزالة المكياج عن وجهها في مشهد استفاقة صباحية.

«تكلّم بعجرفة، كأنّ لا سينما قبله ولا أفلام ولا مخرجون»، على ما علّق حانقًا الصحافي نبيل حشّاش في مقالة نشرت في مجلّة الموعد، بعد يومين على نشر المقابلة إيّاها في الشبكة.

بدا كيفورك كمن تعمّد إغضاب الجميع، كمن أولم لكلّ معارفه في مكان واحد، وحين اكتمل الحضور اعتلى كرسيّه وراح يصارحهم برأيه فيهم. فعل هذا مع الجميع، واحدًا تلو الآخر، من غير أن تفوته مناداة الشخص المعني باسمه الصريح وتعداد مساوئه، ليتنقل من بعده إلى آخر، وهكذا حتى انتهاء السهرة. لكنّه لم يفعل هذا صراحة، بل استعاض عنه بمقابلة صحافية في المجلّة التي يقرأها ويتابعها الجميع، الشبكة. في المقابلة لم يشتم أحدًا، بل التزم حدود الاحترام وعبّر عن مودّته الشخصية للكثير من زملائه المخرجين، لكنّه لم يتهاون في التعبير عن رأيه بأعمالهم. قال كلّ ما كان يفكر فيه حول أفلامهم وبصراحة مطلقة. كان كلامه صادمًا ومباشرًا. حتى الصحافي الذي أجرى معه المقابلة أعرب له عن صدمته من كلامه ونبّهه أكثر من مرّة خلال المقابلة إلى خطورة ما يقوله. سأله عمّا إذا كان مستعدًّا لنشر كلّ ما يقوله بالحرف. رغم ذلك «لم تردعني إشارات الصحافي وتلميحاته إلى ردود الأفعال المتوقّعة على كلامي»، على ما ذكر لصديقه حليم في الرسالة. تابع كيفورك كلامه النقدي خلال المقابلة،

ولم يتوقّف حتى نطق الجملة التي اعتبرها الجميع الإهانة الأكبر للسينما اللبنانية وللعاملين فيها: «دقّة قديمة، بدن إعادة تأهيل».

وقعت العبارة الأخيرة في آذان سينمائيي لبنان وقع شتيمة أمّهاتهم وأخواتهم، فانهالت على كيفورك الردود من كلّ صوب. أحد الصحافيين كتب في جريدة العمل، معلّقًا على المقابلة، ناقلًا عن مخرج سينمائي لبناني لم يذكر اسمه «استياءه الشديد من تكبّر كيفورك على السينما اللبنانية، وتشاوفه على روّادها ومبدعيها الذين صنعوا سينما من لا شيء». هذه الـ«من لا شيء» ستتحوّل إلى لازمة، وستتكرّر تقريبًا في كلّ الردود التي تناولت كلام كيفورك، والتي انصبّت بمجملها على الإشادة بعصامية الروّاد الأوائل للسينما اللبنانية. «الذين تنكّر هذا المخرج الشابّ لهم ولأفضالهم عليه»، على ما نقل صحافي في جريدة الحياة عن شخص عرّف عن نفسه بـ«كبير تقنيّي السينما اللبنانية»، طالبًا عدم ذكر اسمه الصريح أيضًا. فيما ذهب البعض في ردّه مباشرة إلى التصويب على أصل كيفورك والتشكيك بلبنانيته، وهو الأرمني بصراحة الـ«يان» في منتهى كنيته.

من بين المقالات التي كتبت عن المقابلة والضجّة التي أثيرت حولها، نعثر بين أوراق كيفورك على مقالة بتوقيع الناقد الفنّي المعروف إبراهيم جبران. في مقالته هذه، يصف جبران ما فعله كيفورك بـ«الخطوة الانتحارية من مخرج واعد»، متسائلًا: «كيف لعاقل أن يتسبّب لنفسه، عشية تصوير فيلمه الأول، بهذا الكمّ الهائل من المشاكل مع مخرجين كبار ومديري استوديوات تصوير سينمائي، وأصحاب صالات عرض؟»، ليتابع مقالته بتفسير فرويدي غُبّ الطلب لتصرّف كيفورك، ولِما جاء على لسانه خلال المقابلة من كلام «قاسٍ طال بسهامه حتى أقرب المقرّبين إليه»، بردّه إلى حاجة كيفورك

الملحّة إلى «قتل الأب السينماني متمثّلًا سمير خوري. سوى ذلك لا أجد تفسيرًا آخر»، هكذا يختم جبران مقالته.

عن هذه المقالة وعن كاتبها إبراهيم جبران، سيكتب كيفورك في رسالة لصديقه نبيل العلم، قائلًا:

«دع جانبًا فهمه البلدي والسطحي والتبسيطي لفرويد ومفهومه عن قتل الأب، ودعك أيضًا من أنّ سمير خوري لم يكن يومًا أبًا سينمائيًّا لي، رغم ذلك، تبقى مقالة جبران هذه من أكثر المقالات التي كتبت عن الموضوع قربًا من المنطق، لا سيّما في ما خصّ دوافعي من وراء قول ما قلته خلال المقابلة، ربّما دوافعي الخفية وغير الواعية، لكنّها دوافع أجدها منطقية لشابّ بعمري على عتبة إخراج أول أفلامه. كنت بحاجة إلى وضع مسافة بيني وبين سمير قبل أن يخرج فيلمي الأول، ولم أعرف كيف أقوم بذلك، لم أتقصّد بأن تكون المسافة بيننا إنسانية، حرصت دومًا على صداقته، كنت فقط بحاجة إلى مسافة مهنية بيني وبينه. اعتقدت أنّه سيتفهّم الأمر، وكان ليتفهّم الأمر لو أنّي ميّزت نفسي عنه من غير تجريح، على ما قال في اتّصاله الأخير معاتبًا. قال أيضًا بأنّه كان يعرف ببعض ملاحظاتي على معالجاته السينمائية، لكنّه لم يتخيّل يومًا أنّني لا أحبّ أفلامه إلى هذا الحدّ، هذا ما قاله لي على الهاتف بغضب وبصراخ هستيري وصل في بعض مراحله حدّ الجعير الصريح».

في موضع آخر من الرسالة نفسها، سيعود كيفورك لتكرار وتفسير بعض ما قاله في المقابلة عن أفلام سمير خوري. سيتحدّث عن «حالة الفصام التي تتلبّس أفلامه، الفصام بين الصوت والصورة، الفصام بين صور العري من جهة، وصوت الضمائر المعذّبة التي تزاوج بين الجنس والخطيئة من جهة أخرى. هذا كان رأيي ولم يزل»، ليتابع بما يمكن اعتباره وجهة نظر وفهم كيفورك لشروط

وكيفية توطين العري في السينما العربية، وهو ما سيتحوّل إلى شغله الشاغل في مرحلة لاحقة: «كان على أفلام الإغراء العربية أن تمتنع عن النطق، أقلّه بعض الوقت حتى تنضج وتتعلّم الكلام، وإن نطقت تقول من الكلام أوجزه. هذا تصوّري لسينما إيروتيكية عربية، سينما بالقليل القليل من الكلام، لا بافتعال كلام لا تمتلكه بعد في مجتمع مشاهديها وممثّليها وممثّلاتها على حدّ سواء. فتكون النتيجة تمامًا كما هي الحال في أفلام سمير، حيث استخدام الجنس والعري يقع في أكثر درجاته ابتذالًا، حين لا يستحضر إلّا كخطيئة تندفع إليها حسناء الفيلم بتأثير من قوى شرّيرة. سترى ما أعنيه في فيلمي القادم، وسيتّضح لك ما أحاول تفسيره هنا. أتصوّر فيلمًا يتخلّله القليل القليل من الكلام».

لن تهدأ الضجّة التي أثارتها مواقف كيفورك في مقابلة الشبكة سريعًا. وسيكون للعواقب التي ترتّبت عليها الأثر الكبير على المسار الذي ستسلكه حياته لاحقًا. في أكثر من مرّة وفي أكثر من رسالة سيعود للتعبير عن صدمته بردود الأفعال على ما قاله في المقابلة، وسيبدو منزعجًا ومتأثّرًا من ردّ فعل كثيرين أغضبهم رأي قاله في أفلامهم فقطعوا علاقتهم به نهائيًّا. عن هذا الأمر، سيكتب إلى صديقه لقمان خريباني، أستاذ التاريخ في جامعة كولومبيا:

«كان بإمكاني القول مثلًا إنّ كلامي انتُزع من سياقه وحمّل على غير قصده ومعناه، وكان هذا ليسوّي المسألة ويعيد الأمور إلى طبيعتها. أعرف كثرًا في بيروت يفعلون هذا حين تتسبّب تصريحاتهم بردود أفعال غير محمودة. هنا، يفعلها السياسيون والفنّانون على حدّ سواء. ويُعدّ إجراء كهذا كافيًا وكفيلًا بإعادة المياه إلى مجاريها، وتسوية الأوضاع الحرجة التي تتسبّب بها عادةً زلّات اللسان في مدينة صغيرة كبيروت. حتى سمير في اتّصاله الأخير

الغاضب، وفي لحظة من لحظات هدوئه القليلة، طلب منّي صراحة أن أُكذّب، بطريقة من الطرق، ما ورد على لساني في المقابلة، لكنّني لم أفعل. الجميع الآن يعاملني كما لو أنّي ارتكبت خيانة عظمى. يقولون إنّني، وعند أول فرصة إنتاج أجنبي سنحت لي، تنكّرت للوسط الذي صنعني. ذهبت البارحة إلى استديوات بعلبك ولاحظت كيف توقّف الكثيرون عن إلقاء التحية أو حتى ردّ التحية بمثلها. وعرفت بالتواتر أنّ سمير خوري أزال اسمي كمدير تصوير من جنريك فيلمه ذئاب لا تأكل اللحم. وأخبرني آخر كيف ردّ سمير عليه حين سأله عنّي: مين كيفورك؟ ما بعرف حدا اسمه كيفورك!... وأكمل ما كان يفعله وكأنّ شيئًا لم يحدث، كأنّه حقًّا لم يعرف يومًا أحدًا اسمه كيفورك. لو لم يكن فيلمي من إنتاج فرنسي وفريق تصويره فرنسيًّا بالكامل، لبات أمر إنجازه الآن في خبر كان، ومستقبلي السينمائي أيضًا. ما حدث لا إمكانية للعودة عنه. صرت أكيدًا الآن أنّني إذا لم أوفّق بإيجاد تمويل فرنسي لفيلمي الثاني، فلن أصوّر في حياتي سوى هذا الفيلم».

2

اشتبك كيفورك مع أهل السينما اللبنانية وأصبح منبوذًا في أوساطهم، قبل أشهر قليلة من وقوع الاشتباك الأكبر في البلاد التي ستمسي السينما اللبنانية بعده أثرًا بعد عين، فيتوزّع أهلها على المَهاجر، ويلتحق من تبقّى منهم في البلاد للعمل في التصوير التلفزيوني الذي راجت سوقه وازداد الطلب عليه بازدياد الحاجة إلى مصوّرين لتغطية الأحداث التي راحت تتّسع بقعتها.

خلال السنوات الأولى للحرب، وكانت سنوات عطالة طويلة، قرأ متابعو الصفحات الثقافية الصادرة في بيروت، بعض القصص المحزنة عن أكثر من روائي وشاعر فقدوا مخطوطات رواياتهم ودواوينهم الشعرية بين ركام الأبنية المهدّمة جرّاء المعارك. وسوى ذلك من القصص المشابهة، التي تقع الحرب ومجرياتها موقع الحدث المفصلي منها. قصص عن ممثّلة مسرحية قُتلت بنيران القنص قبل يومين من افتتاح عروض مسرحية من بطولتها، وعن سينمائي احتلّ بيته مسلّحون وأقاموا فيه، فلمّا شعروا بالبرد لم يفكّروا مرّتين حتى كانوا قد كوّموا بَكرات فيلم غير منتهٍ في منتصف الغرفة وأشعلوها للتدفئة. وقصص أخرى عن ممثّلين، كانوا في سنوات خلت نجومًا،

اختارت لهم الحياة أدوارًا أخرى، فأمسوا باعة دخان على بسطات ارتجلوها على جنبات الطرق، وعن مصوّرين سينمائيين افتتحوا أكشاك تصوير فوري على شواطئ لارنكا القبرصية. في مجرى ذلك، لعلّ أولئك المتابعين قرأوا أيضًا المقالة التي كتبها الناقد الأدبي شوقي بليبل في صحيفة الأنوار عن كيفورك، «في الذكرى السنوية الثالثة على انقطاع أخباره عن أهل الصحافة والثقافة»، على ما أشار في مطلع مقالته المنشورة في صحيفة الأنوار في العام 1978.

ومع أنّه استغرق في بكائية شعرية جعلت مقالته أقرب إلى المرثيات التي تُكتب في المبدعين بعد موتهم، لا في حياتهم، إلّا أنّ مقالة بليبل احتوت على القليل من التفاصيل الجديدة حول كيفورك، والتي كان بعضها لا يزال مجهولًا إلى الآن. من بليبل سنعرف أول مرّة أنّ كيفورك ولد في فلسطين في العام 1948 لأب فلسطيني أرمني من مدينة القدس وأمّ لبنانية فرنسية عملت فترة طويلة مُدرّسة لمادّة الفلسفة في الليسّية الفرنسية ببيروت... ليتابع بعد ذلك بليبل المقالة/المرثية بنبرة ملؤها الحسرة والخسران، كاتبًا: «كيفورك كساريان، ضحية أخرى من ضحايا هذه الحرب العبثية، موهبة أخرى خسرها لبنان، بالأرمنية خساريان». ليضيف: «سينمائي واعد أحبّ السينما وفضّلها على أحبّائه»، ملمّحًا في هذا إلى صراحة كيفورك في المقابلة إيّاها، وإلى حجم المشاكل والعداوات التي تسبّبت بها صراحته آنذاك، ليختم: «لا أعرف أين هو كيفورك اليوم، لربّما غادر البلاد، أو امتهن مهنة أخرى شأنه شأن الكثير من المبدعين اللبنانيين هذه الأيام، فقد مرّت ثلاث سنوات على اختفائه. تبخّر. لا أحد يعرف له مكانًا. في شهر شباط في العام 1975، كانت آخر مرّة يقف فيها كيفورك في موقع تصوير، كنت حاضرًا هناك في بلدة صوفر الجبلية، أثناء تصويره واحدًا من مشاهد فيلمه غير المنتهي،

والـذي ظلّ بلا عنوان، تمامًا كما أتخيّل حال كيفورك اليوم هائمًا بلا عنوان».

بقي كيفورك في بيروت ولـم يغادرها ولـو مـرّة واحـدة طيلة الحـرب، رغـم ذلـك، بـدا أنّ أهـل الصحافة أضاعـوه نهائيًّا. سيظهر هذا بوضوح في مقالة عن هجرة المبدعين اللبنانيين نشرتها مجلّة الحوادث صيف العام 1981، وجاء فيها ذكر اسم كيفورك ضمن لائحة عرضها كاتب المقالة لعشرات المبدعين ممّن قال إنّهم تركوا البلاد وهاجروا في السنوات القليلة الماضية. حين قرأ كيفورك اسمه في اللائحة ضحك. فكّر في إرسال توضيح للمجلّة، لكنّه عاد وتراجع عن الأمر. أغرته فكرة أن يحتسبوه مهاجرًا وأن يبدأ من الصفر.

مقالة الحوادث تلك ستكون آخر ما سيُكتب عن كيفورك في بيروت. بعدها، سيطويه النسيان نهائيًّا كما طوى كثيرين غيره، ولن يفلح بحث شامل في الصحف والدوريات البيروتية في إيجاد أيّ ذكر له. حتى المقالات والمقابلات التي عثرتُ على نسخ منها في أرشيف كيفورك الخاصّ، لم أجد لها أثرًا في أرشيف الصحف، ومعظمها قد أغلق مكاتبه في بيروت وغادر المدينة. أمّا القليل من الصحف والمجلّات التي ظلّت مداومة على الإصدار من بيروت، فقد أخبرني المسؤولون فيها حين طلبت أن أطّلع على أعدادهم القديمة، أنّ الحرائق التهمت أرشيفاتهم كلّها، وأنّهم لا يملكون نسخًا أخرى عن إصداراتهم السابقة.

3

المقابلة والمشاكل التي تسبّبت بها ساهمت في تصغير عالم كيفورك. عاداه زملاء المهنة وقطعوا علاقتهم به، فانكفأ على عزلة لا تخرقها سوى زياراته اليومية لوالدته المسنّة، ولقاءاته القليلة والمتقطّعة بصديقته سامية عوّاد البطلة المفترضة في فيلمه الأول، والوحيدة التي ظلّ على صلة بها من بين جميع من عملوا معه. سوى ذلك سيعيش كيفورك منكفئًا على ذاته، وستتعبه الوحدة في الفترة الأولى، قبل أن يعتادها ويستطيبها في ما بعد.

في الفترة نفسها، سيتوقّف فجأة عن التواصل مع الأصدقاء والردّ على رسائلهم. وسيداوم على هذه الحال أكثر من عامين بقليل. سيُقلق الأمر أصدقاءه، وسيذهب بعضهم إلى اعتباره في عداد القتلى المجهولين أو المفقودين الذين راحت أخبارهم تتصدّر صفحات الصحف البيروتية آنذاك. لن يكون في عداد هؤلاء ولا أولئك. هذا قبل أن يعود للظهور فجأة في رسالة أولى أرسلها إلى صديقه نبيل العلم للتعزية بوفاة والدته. في هذه الرسالة وفي ثلاث رسائل أخرى كان أرسلها إلى أصدقاء آخرين في الشهر نفسه من العام 1978، سيتحدّث كيفورك بشكل عابر ومقتضب عن ظروف اختفائه وملابساته. لن

يجيب عن أسئلة أصدقائه الملحّة عن أسباب اختفائه، وأين كان كلّ هذه السنوات. سيقول فقط إنّه أراد الابتعاد عن السينما، وسيزيد أنّه تعمّد أن يختفي، وسيُكرّر في أكثر من رسالة أنّ نجاحه في الاختفاء أسعده، قبل أن يعود مرّة أخيرة في واحدة من تلك الرسائل، إلى قرار سمير خوري إزالة اسمه عن جنريك فيلم ذئاب لا تأكل اللحم، مستعرضًا كيف تطوّرت مشاعره وتبدّلت حيال الأمر بعد نحو ثلاثة أعوام على الحادثة: «أول ما علمت بالأمر أزعجتني الفكرة، أزعجني أن يتمّ شطبي بهذه الطريقة. أمّا الآن، وبعد كلّ هذه السنوات، صرت أرى الأمور بطريقة مختلفة، وأجد أنّ سمير ساعدني بحذفه اسمي من غير أن يدري. ساعدني على الاختفاء الكلّي، وهذا لا يكون سوى بالاختفاء من الحاضر والماضي معًا. من ناحيتي، تكفّلت بإخفاء نفسي من الحاضر ونجحت. ابتعدت عن أجواء السينما اللبنانية وكان لي ما أردت. ما كان ينقصني فقط هو أن أكون بلا ماضٍ، ربّما هذا ما سعيت إليه في المقابلة إيّاها مع مجلّة الشبكة من غير أن أعرف. ربّما كنت أريد أن أقول إنّي بلا ماضٍ. لم أجد في حاضر وماضي السينما اللبنانية ما يقنعني بالانتساب إليه، لا أعرف لماذا، لكنّني لم أفلح وقتها، كان على سمير أن يحذفني من حياته ومن أفلامه حتى أصبح بلا ماضٍ بحقّ وحقيق، الآن صار بالإمكان الحديث عن بداية جديدة».

فكرة البداية الجديدة ستسيطر على كيفورك وتلحّ عليه كثيرًا، حتى إنّه سيكرّر ذكرها أكثر من مرّة وفي أكثر من رسالة كتبها لأصدقائه في هذه الفترة من حياته. في واحدة منها سيخبر صديقه نبيل العلم عن نيّته توقيع فيلم جديد يعمل عليه باسم مستعار، وسيقول إنّه يريد توقيعه باسم كيفورك العلم.

فيلم جديد! مهلًا. ماذا عن الفيلم الأول؟

4

سيكون مستغربًا ومستهجنًا أن نعرف أنّ من بين أكثرْ من 67 رسالة تبادلها مع الأصدقاء واحتفظ بها داخل صندوق الرسائل في أرشيفه الخاصّ، لم يتطرّق كيفورك إلى قصّة امتناع تصوير فيلمه الأول سوى في رسالة واحدة، وكان ذلك ردًّا على رسالة لصديقه المقيم في واشنطن نبيل القاق، يستفسر فيها الأخير عن أخبار الفيلم، وهل عُرض؟ ومتى سيُعرض؟

في رسالته اليتيمة تلك، سيبدو كيفورك أنّه اعتاد الأمر وتجاوزه، حتى إنّه بالكاد سيشير صراحة إلى الأسباب التي حالت دون إنجاز الفيلم. «منذ أربع سنوات وحتى الآن وقع كثير من الأمور في بيروت، ومن بين ما لم يقع على الأكيد، تصوير فيلمي. كنّا في اليوم الأول للتصوير، نصوّر داخل حديقة فيلا في منطقة صوفر الجبلية. أحدهم في الفيلا المجاورة صعد إلى شاحنة كانت مركونة هناك وأدار محرّكها. حين تناهى إلى سمعي صوت هدير المحرّك صرخت: cut. اعتقدت لوهلة أنّ هذا أسوأ ما قد يحدث لمخرج خلال التصوير، غطّى صوت محرّك الشاحنة على أصوات الممثّلين. كان عليّ أن أوقف التصوير ريثما تغادر الشاحنة، فأوقفته. ثمّ لحظات قليلة، ويقع

الأسوأ. فجأةً، ينطلق صوت الراديو عاليًا من داخل الشاحنة نفسها. لكنّني، وقبل التعرّف إلى حقيقة الخبر الذي راح يقرأه المذيع، شعرت بأنّ حدثًا جللًا وقع. حدست بذلك من الموسيقى الكلاسيكية الحزينة التي رافقت تلاوته للخبر الجلل، ومن تشديد المذيع الزائد عن الحدّ على مخارج الحروف، وحرصه على تحريك كلامه وصبغه ببحّة شجية. وكان أن صحّ ما خمّنت. عمّت الفوضى موقع التصوير، بدا الجميع خائفًا وقلقًا بعد الذي سمعناه للتوّ عبر الراديو. عندها، أدركت أنّي فقدت السيطرة على الموقف. كان عليّ أن أوقف التصوير، فأوقفته. قلنا نستريح لأسبوع، حتى تهدأ الأحوال. اتفقنا على أن نعود إلى العمل الاثنين المقبل، جاء الاثنين، وجاء بعده الثلاثاء، والأربعاء والخميس والجمعة والسبت والأحد، والاثنين، وجاء بعده أكثر من 90 اثنينًا وحتى الآن لم نعد إلى التصوير لألف سبب وسبب... ما ساقبت».

هكذا، يخبر كيفورك صديقه عن ظروف توقّف العمل على الفيلم الأول، وبكلّ برودة وأريحية، من غير أن يوضّح طبيعة الخبر الذي حمله المذيع وأذاعه على المستمعين. يقول: «ما ساقبت»، ببساطة كأنّ لا حرب وقعت، لا شيء، فقط «ما ساقبت»... ليستطرد بعد ذلك ويقول: «لن أنتظر كلّ حياتي حتى أستطيع تصوير هذا الفيلم. في الأوضاع الحالية والتي لا تبدو نهايتها قريبة، من المستحيل تصوير فيلم كفيلمي الأول. هذا ما أصبحت متأكّدًا منه بعد أكثر من سنة ونصف من وقف تصويره. أشكّ بأن أعود إلى العمل عليه بعد كلّ هذه السنوات، حتى لو عادت الظروف وسمحت بذلك. صار الفيلم الأول ورائي الآن، ما عدت المخرج الذي كنته آنذاك، أنا أيضًا تغيّرت».

5

في أول يوم خميس من العام 1981، ستصيب قذيفة كبيرة عن طريق الخطأ منزل كيفورك، وسيتسبّب ذلك بحريق سيلتهم كامل محتوياته. داخل منزله المتفحّم والذي جاء لتفقُّده بعد أيام، سيدرك كيفورك أنّه الآن فقد كلّ شيء. فقد كلّ متعلّقاته، كلّ ممتلكاته، أرشيفه الخاصّ، ما لا يحصى من المقتنيات، وجميع الأغراض التي اشتراها وجمعها عبر السنين. النسخة الوحيدة لفيلم التخرّج. ثلاثة ألبومات صور شخصية تحوي مئات الصور التي تغطّي جميع مراحل حياته من الطفولة إلى الصبا إلى المراهقة إلى سنوات دراسته الجامعية في باريس. صوره تلميذًا جامعيًّا مشاركًا في تظاهرات طلاب باريس الحانقين واجتماعاتهم في أيار 1968. صور النسوة اللواتي مررن بحياته. عشرات الأعمال الفنّية لفنّانين تشكيليين لبنانيين وفلسطينيين وسوريين كانت تزيّن جدران شقّته البيروتية الفخمة. حتى قطّته السيامية سماهر تفحّمت. ملابسه، ساعاته، كاميراته، سندات الملكية بالعقارات والأراضي التي ورثها عن والده، والكثير من مسوّدات سيناريوات أفلام غير منتهية، كلّ هذه وغيرها الكثير، بالإضافة إلى أثاث بيت كامل التهمه الحريق وتفحّم أيضًا، بلمحة

بصر، بقذيفة حارقة خارقة، على ما علم من أحد المسلّحين في الحيّ. فقد كيفورك كلّ ممتلكاته، كلّ مقتنياته الشخصية والمهنية، صور الطفولة، شهاداته المدرسية والجامعية، سيناريو فيلمه الأول، المشاهد القليلة التي تمكّن من تصويرها قبل أن يضطرّ إلى وقف التصوير، أرشيف المقالات والمقابلات الصحافية التي أجريت معه، ومنها المقابلة الشهيرة في مجلّة الشبكة، صور عقود العمل بينه وبين سمير خوري، ومسوّدات وصور وتسجيلات تعود لمشاريع سينمائية كانت لا تزال قيد البحث والتفكير، كلها أتى عليها الحريق وحوّلها إلى كتلة هائلة من الرماد الأسود المتفحّم. هناك، وبينما كان كيفورك واقفًا وسط ركام منزله المتفحّم، ستدهمه مرّة أخرى فكرة البداية الجديدة. سيفكّر أنّه بعد كلّ الذي حصل، ليس يمكن أفضل ولا أنسب من كلّ هذا لبداية جديدة بحقّ وحقيق.

6

هذه المرّة، بدا الأمر مختلفًا، وكان كذلك بحقّ. كأنّ المصير الذي انتهى إليه المنزل لم يسقط من رأس كيفورك فكرة ترميمه والعودة إليه وحسب، بل أسقط من رأسه فكرة العودة إلى السكن في المنازل بالمطلق. هكذا، سيتّخذ من غرف الفنادق أمكنة لمبيته، وسيداوم على هذه الحال أكثر من عشر سنوات، أمضاها متنقّلًا بين «الكومودور» و«البريستول» و«المارتينيز» و«الكافالييه» و«ماي فلاور» و«نابليون» وسواها من الفنادق الموزّعة بين رأس بيروت وعين المريسة.

في نصّ بعنوان «بداوة قسرية» كتبه عن فيلم تسجيلي قال إنّه يعمل عليه، في العام 1983، يشرح كيفورك كيف ساعدته الإقامة في الفنادق على اعتياد فكرة العيش الدائم في الموقّت، وكيف أنّ هذا جعل حياته «ملائمة أكثر لزمن الحرب ومتطلّبات الاستمرار في ظلّها بأقلّ قدر من الأضرار»، ليتابع: «حين اتّخذت قراري بالإقامة في الفندق لم أفكّر بالأمر على هذا النحو، لكن شيئًا فشيئًا بدأت أدرك فائدته. المرّة الأولى التي شعرت فيها حقًّا بذلك، وأنا الذي أعرف جيّدًا معنى أن يُرغم المرء على الانتقال قسرًا من مكان إقامة

إلى آخر، كانت حين وقع اشتباك في محيط فندق الكومودور، الفندق الذي أقمت فيه مباشرة بعد احتراق منزلي في القنطاري. انتبهت يومها جيّدًا إلى الفارق الكبير بين ترك منزل وبين ترك غرفة فندق. أعرف أنّ هناك فوارق كثيرة بين أسلوبَي الإقامة هذين، لكنّني أتكلّم هنا عن فارق آخر لا يشعر به سوى من فقد منزله واضطرّ إلى تركه. حين وقع الاشتباك كنت داخل غرفتي في فندق الكومودور، حتى قبل أن أفكّر بما يجب فعله، وجدتني أهرع إلى الخزانة وأبدأ بتوضيب أغراضي استعدادًا للمغادرة. والآن، إذ أستعيد هذه اللحظات، أنتبه إلى أنّني بالكاد اتّخذت قرار المغادرة، بل وجدتني مغادرًا بصورة تلقائية ومن غير كثير تفكير. في الدقائق الأولى على اندلاع الاشتباكات، حتى قبل أن تصيب قذيفة عمود كهرباء مقابل الفندق وتتسبّب بانقطاع الكهرباء عن الحيّ، وجدتني أقف منتظرًا في بهو الفندق وكلّ أغراضي داخل حقيبتي المركونة بجانبي جاهزًا لركوب أول سيارة تنقلني من هنا لحظة تسمح الظروف بذلك، لأتحوّل خلال نصف ساعة من نزيل الغرفة رقم 412 في الكومودور إلى نزيل الغرفة رقم 305 في المارتينيز، تلك التي ستمتدّ إقامتي فيها لأربعة أسابيع سيكون عليّ مغادرتها بعد ذلك مجدّدًا إلى الغرفة رقم 112 في فندق نابليون في منطقة الحمراء». ليعود ويؤكّد بأنّ «الخفّة واليسر والسهولة في الانتقال من غرفة فندق إلى أخرى، معطوفًا عليها عدد الغرف التي كان لزامًا عليّ الانتقال بينها، تقول الكثير عن نصيبي من السيطرة على حياتي ومجرياتها في مرآة اضطراري الدائم إلى ممارسة بداوة قسرية».

في نصّ آخر مرفق بملفّ الفيلم التسجيلي نفسه، يحمل عنوان «بدو بلا خيام»، سيُسهب كيفورك أكثر في شرح صور ما يسمّيه «تمظهرات البداوة القسرية في المشهد البيروتي الراهن كما في

عيش البيروتيين أنفسهم، في إقامة كلّ شيء في المؤقّت والمجهول، في نزوح عشرات الآلاف دفعة واحدة من جهة في البلاد إلى جهة أخرى، ونزوح غيرهم في الاتّجاه المعاكس، وفي بقاء الجميع في حالٍ معلّقة من الاستعداد الدائم للترحال. هنا، حيث كلّ شيء يبدو وكأنّه أصيب بحمى الترحال، يمكن معاينة بداوتنا القسرية في كلّ شيء: في السيّارات التي بات أكثرها يحمل باكاج على سقفها، كتعبير عن العيش في حال من الاستعداد الدائم للترحال والانتقال. كما يمكن معاينة تمظهرات البداوة أيضًا في ازدياد الطلب على السيّارات الكبيرة، لأنّ السيّارة الممتازة هذه الأيام، كما أخبرني أحد تجّار السيّارات، لم تعد هي تلك التي تسع العائلة فقط، بل أمست تلك التي تسع أغراضها وحاجيّاتها أيضًا حين يجيء أوان الرحيل». وسيضيف كيفورك ويقول إنّ ما يعرضه هنا من أحوال البداوة القسرية التي تتخلّل زمن بيروت ويوميات ناسها، لا تعدو كونها أمثلة بسيطة من بين «مئات الأمثلة الأخرى التي صار من اليسير التقاطها يوميًّا، من بينها عشرات الإعلانات في الصحف عن مؤسّسات اضطرّت إلى نقل فروعها أكثر من مرّة واحدة خلال أشهر قليلة، بعضها إعلانات لمصارف تعلن فيها عن عناوينها الجديدة بعد أن هُجّرت من عناوينها القديمة، ومثلها إعلانات لمدارس ومؤسّسات حكومية غيّرت عناوينها أكثر من مرّة على إيقاع تنقّل المعارك من منطقة إلى أخرى في السنوات الفائتة». ليسأل: «إذا لم يكن كلّ هذا بداوة؟ فماذا تكون البداوة إذن؟».

في ملاحظاته على مشروع «بداوة قسرية»، سيشير كيفورك أيضًا إلى تحسّس لبنانيين من تشبيه أحوالهم الراهنة بأحوال البدو، ليعرض بعد ذلك للكلفة الباهظة التي تترتّب على فعل المعرفة نفسه جرّاء مسايرة الحساسيات في بلد مثل لبنان، يوازي فيه عدد

الحساسيات عدد سكانه. قائلًا: «كسينماني لم يكن يومًا همّي مسايرة الحساسيات، ثمّ إنّ ما على الورق وإن كان يبدو صادمًا وجارحًا الآن بحالته الراهنة مكتوبًا سينتهي في الفيلم إلى مادّة سينمائية تقول البداوة التي يعيشها اللبنانيون سينمائيًّا، وليس على نحو مباشر كما يبدو الآن في هذا النصّ. حين يصير الفيلم في طور الإنجاز ستكون كلّ هذه المفاهيم التي أتحدّث عنها هنا قد أمست في الخلفية القصية من العمل السينمائي. سينمائيًّا، أتصوّر أنّ انتقال بيروت إلى طور البداوة تمّ بسرعة خاطفة إلى الحدّ الذي فات كثيرين ملاحظته. أتخيّل فيلمًا يلتقط عمليات الانتقال الجزئية هذه وتمظهراتها بأقرب ما يكون إلى صورة وقوعها وجريانها في الواقع. فيلم ينطلق من يوميات بداوتي الشخصية. أتخيّل فيلمًا يفلح في التقاط زمن بيروت الحربي بمضارعه، بسيرورته، لا بما هو علامة انكسار في سيرورة زمن آخر هو زمن السلم السابق عليه. أتخيّل فيلمًا يتمكّن من التقاط زمن بيروت المختلّ، والمضطرب، والذي يتوالى على شاكلة وحدات زمنية عشوائية ومفاجئة في ابتدائها وانصرامها، حيث كلّ شيء ولا شيء متوقّع، حيث يتهيّأ للراوي بعد كلّ زاوية – لا سيّما بعد الزاوية الأولى – بأنّه نجا، وأنّ في وسعه أن يستريح ويبدأ برواية قصّة نجاته. لكن ليس لوقت طويل. فصاحبنا سرعان ما سينتبه إلى أنّ الطريق لا زالت في أولها، وأنّه لا يزال عليه تجاوز زوايا كثيرة خطرة، ريثما يتسنّى له أن يسند ظهره، كما يليق براوٍ أن يفعل، ويبدأ الراوية. حتى ذلك الحين، لا يملك الراوي سوى تسجيل رحلة نجاته أولًا بأول، فإن هلك أمسى هو أول من يسجّل قصّة هلاكه».

7

ستتيح لنا دفاتر الملاحظات التي تركها كيفورك في أرشيفه الخاصّ فرصة الاطّلاع على الأهمّية البالغة والحاسمة التي سيكتسبها التسجيل والبحث في كلّ مشاريع الأفلام التي عمل عليها خلال أعوام مديدة، ولو أنّه لم يوفّق في إنجاز أكثرها. لاحقًا، سنعرف أنّ ولع كيفورك بالتسجيل وصل إلى حدود متطرّفة خلال الاجتياح الإسرائيلي لبيروت في العام 82، الأمر الذي سيسفر عن كمٍّ هائل من الموادّ والتسجيلات والصور والأفلام التي تركها خلفه، والتي تغطّي مظاهر العيش وتفاصيله في بيروت الثمانينيّات، بحيث تظهر المدينة في هذه الموادّ كما لم يصوّرها أو يسجّلها أحد من قبل.

هكذا، ومن بين الكثير من المخرجين وأنصاف المخرجين الذين أتوا إلى بيروت خلال الحرب وصنعوا أفلامًا عنها، قلائل هم من التفتوا إلى ما تنبّه إليه كيفورك وصرف سنوات في تتبّعه بحثًا وتجريبًا، محاولًا «تسجيل بيروت كما تخلّلتها الحرب، كما حلّت في عمرانها. حاولتُ التقاط حلول الحرب في ناسها وفي أجسادهم، أجساد الأحياء منهم قبل الأموات، حاولتُ أن أفهم كيف تستوطن الحرب عالم هؤلاء وتتسيّده خارج أوقات المعارك، وبعيدًا من

حممها، وكنت في كلّ ما قمت به، مشدودًا إلى تتبّع حلول الحرب في بيروت بصورة أقرب ما تكون إلى صورة حدوثها وتبلورها في الواقع، وبوعي أقرب ما يكون إلى وعي أهلها كما عايشوا ذلك وخبروه».

في نصّ غير مكتمل، كتبه صيف العام 1984، وتركه بلا عنوان، قال إنّه عبارة عن ملاحظات سريعة كتبها بعد مشاهدته مجموعة من الأفلام التي تتّخذ من بيروت الراهنة مادّة لأحداثها. في ذلك النصّ، سيلاحظ كيفورك «كيف يجري اختزال بيروت الراهنة بصورها المتعدّدة والعصية على الحصر والإحاطة داخل هذه الأفلام إلى مجرّد هوامش لمعارك واشتباكات وأحداث كبرى»، ليضيف أنّ «المعارك والمجابهات الحربية بأسلحتها الفتاّكة وبعظيم الدمار والمآسي التي تتسبّب بها، تحتوي على الكثير من العناصر البصرية، ما يأسر النظر والكاميرا معًا، ويعميهما عن مشاهدة ما عداه، عدا الدمار». وسيضيف أنّ بيروت اليوم «بسبب الحرب وبسبب كثرة الرواة الذين جلبتهم هذه الأخيرة لنقل أخبارها، وهم صحافيّو حرب على وجه الإجمال، تعاني من اختناق في الصورة الحربية».

في النصّ عينه، سيلفت كيفورك النظر أيضًا إلى ما يصفه بـ«الخلط السائد في مقاربة الحرب اللبنانية بين نوعين مختلفين تمامًا من الحروب: الحرب الكلاسيكية التي تجري تقنيًّا بين جيوش الدول، والحرب الأهلية التي تجري في العادة بين أهل الدولة الواحدة على ما تشير التسمية صراحة»، من غير أن تفوته الإشارة إلى الفوارق الكبيرة بين نمطي الحرب هذين، مذكّرًا بـ«فارق أساسي بينهما يتغاضى عنه كُثر هذه الأيام»، ومفاده أنّ «الحرب الأهلية لا تصير ممكنة فقط بتوفّر السلاح والقرار السياسي واستعداد المقاتلين المحترفين للقتال، فإلى هذه وتلك، تحتاج الحرب الأهلية أيضًا إلى حدّ أدنى من رضا وتعاون الأهل وانخراطهم، فكيف حين نتنبّه إلى

أنّ مقاتلي الحروب الأهلية اللبنانية كانوا في نهاية الأمر، كما في كلّ حالة مشابهة، أزواج وإخوة وأبناء وأعمام وأخوال الكثير من اللبنانيين، وأنّ الأهل من المدنيين الأبرياء لم يكفّوا طوال سني الحرب عن تزويد الميليشيات بالمقاتلين من أبنائهم، وبمقدار لا بأس به من المشروعية الشعبية، إن لم نقل التعاطف الشعبي». عند هذا الحدّ، سيستدرك كيفورك منبّهًا إلى أنّه لا يقصد من الإشارة إلى هذه الوقائع «المعايرة بل الإضاءة على ما أعنيه بتشديدي المتكرّر على تعقّد وتداخل مشهد الحياة المتولّد عن الحرب والمقيم على ضفاف معاركها الكبرى، وعلى كونه مشهدًا مركّبًا ومصنوعًا من تدخل فاعلين كثر، هذا الذي يصرّ سينمائيّو الحرب على تسطيحه واختزاله بثنائية المقاتلين من جانب، والمدنيين العزّل من الجانب المقابل، حيث المقاتلون هم المصدر الدائم لفعل هو الحرب، تلك التي لا يملك المدنيون العزّل بإزائها سوى لعب دور الضحية الخالصة البراءة، على ما يستدلّ من اختزال حضور غير المسلّحين داخل هذه الأفلام إلى مجرّد ذوات مفعول بها: مهجّرة، مقتولة، مخطوفة، مصابة، مذعورة، إلى ما هنالك من تنويعات على صور الضعف وانعدام الحيلة».

سيتكتّم كيفورك على هويّة الأفلام التي يتحدّث عنها، لن يذكر أسماءها وأسماء مخرجيها صراحة كما فعل في المقابلة إيّاها، بدلًا من ذلك سيكتفي بإحالات إلى مناخاتها العامّة و«نظرتها التبسيطية لراهن مدينة بيروت وصور عيشها»، وسيقول إنّ مخرجيها «فاتهم أنّ أول ما تفعله الحرب الأهلية هو أنّها تذيب الحدود الفاصلة والمفترضة بين المقاتلين والمدنيين، وأنّ نظّارة أشرار في مواجهة أخيار تلك التي ينظر من خلالها مخرجو هذه الأفلام إلى بيروت وأهلها، لم تكن يومًا غير صالحة للنظر كما ما هي اليوم إزاء المشهد البيروتي المتداخل والمعقّد». سيذهب كيفورك أبعد من ذلك ليقول «إنّ فصل

المواطنين العزّل عن المحاربين وتمييز واحدهم عن الآخر ليس سهلًا ويسيرًا، فهذان المكوّنان المفترضان، يعرف من عاش ويعيش يوميات بيروت الراهنة، إلى أيّ حدّ يبدو متعذّرًا رسم خطّ فاصل بينهما، سوى في حالات المعارك. عندها فقط يصير ذلك ممكنًا، من طريق تمييز الذين يحاربون عن الذين لا يحاربون. لكنّ الحرب التي تعنيني هنا، أي تلك التي يراد لها أن تختزل سنوات عيشنا فيها، لم تكن معارك وحسب. فهذه كانت تجيء وتروح وتنتقل من مكان إلى آخر، وفي مجرى ذلك وما بين رواحها ومجيئها كانت تعبر أزمنة طويلة من فترات الهدن، امتدّ بعضها لأعوام متتالية، كما هي الحال في منطقة رأس بيروت التي لم تزرها المعارك سوى مرّتين في السنوات العشر المنصرمة، ومثلها الكثير من المناطق التي احتمى فيها قسم كبير من اللبنانيين خلال الحرب واستوطنوها ونقلوا ملاعبهم وملاهيهم وبيوتهم وجامعاتهم ومصانعهم ومحلّاتهم وأسواقهم وخمّاراتِهم إليها، وعاشوا فيها لسنوات بعيدًا من نيران المعارك والاشتباكات المسلّحة، ولو على ضفافها. وفي مجرى ذلك، فات مخرجي أفلام الحرب أيضًا، أنّ أزمنة الهدن هذه حين تمتدّ وتطول تستحيل مسرحًا لحياة يمتزج فيها المدني بالحربي على نحو يغدو معه متعذّرًا تخليص المدنيين العزّل من المقاتلين وتمييز واحدهم عن الآخر باليسر الذي تدّعيه أفلام الحرب».

داخل هذه المسارح سيقول كيفورك: «المسارح المصنوعة من هدن طويلة، يمكننا الوقوف على أشكال العيش التي تنشأ على ضفاف الحرب، ومعاينة كيف يتعلّم النُّجاة مواصلة العيش والتأقلم مع أطوارها المتقلّبة وظواهرها المستجدّة. فهناك داخل هذه المسارح، المسارح المصنوعة من هدن طويلة، وليس داخل مسارح المعارك، قضى معظم اللبنانيين أوقاتهم خلال الحرب. هناك عاشوا وتزوّجوا

وباعوا واشتروا واستأجروا وأحبّوا وخانوا وطلّقوا وتكاثروا وتاجروا واسترزقوا وأفلسوا وغنّوا ورقصوا وتحابّوا وتباغضوا وهْجّروا وقتلوا وتخرّجوا وتوظّفوا واغتصبوا وتنقّلوا، واحتربوا أحيانًا. باختصار، تبدو لي بيروت الراهنة، أو بيروت الحرب، سمّها ما شئت، أغنى وأعقد من أن تختزلها الصورة الصحافية التي تختزل بدورها إنسان الحرب أيضًا إلى مجرّد ضحية دائمة وسلبية للمعارك والمواجهات الحربية».

سيخلص كيفورك من هذا كلّه إلى القول إنّ «وصف المدنيين بالعزّل، ولئن كان يصحّ في أوقات المعارك، فإنّه يصبح مضلّلًا متى أريد له التعبير عن المدنيين في كلّ الأوقات، لا سيّما في أوقات الهدن الطويلة». في هذا النص، سيقترح كيفورك أول مرّة استخدام مسمّى «الناجون» كمفهوم وصِفة أكثر وفاءً لحالة أهل الحرب من غير المقاتلين. سيقول إنّ اختياره هذا المسمّى كبديل عن المدنيين العزّل: «ليس اعتباطيًّا بل نظرًا لما يتيحه من زاوية نظر أكثر وفاءً لتجربة المدنيين في الحرب ومواقعهم داخلها»، ليتساءل بعد ذلك عن سبب قبول تعريف المقاتلين من طريق النشاط الذي يقومون به، وهو القتال حكمًا، ورفض تطبيق المنطق نفسه على غير المقاتلين، «علينا نحن مدنيي الحرب الذين لم نسعَ خلالها، ولا زلنا، في سبيل شيء بقدر ما سعينا في سبيل نجاتنا، وفي مجرى ذلك لم تكلّلنا البراءة على طول الخطّ، فتواطأنا مع المقاتلين وسايرناهم وخطبنا ودّهم وسعينا إلى نيل رضاهم، والضرب بسيفهم متى أمكن. نجونا. لكنّ نجاتنا لم تكن بلا آثام».

عند هذا الحدّ، سيستدرك كيفورك، ليذكّر بأنّه لا يسعى من وراء ذلك «إلى الإدانة ولا إلى تحميل الناجين مسؤولية ما حدث في الحرب، فهذا ليس مرادي، وآخر ما يعنيني»، على ما يقول. «ما يعنيني هنا هو الإشارة إلى أنّ الناجين وأنا كيفورك كساريان

من بينهم، غادرنا منذ الأشهر الأولى على بداية الحرب صورتنا على الشاشة، صورتنا كمحض ضحايا سلبيين لا ينطقون إلّا ألمًا وحسرة»، ليعود هذه المرّة أيضًا إلى تأكيد نفي أيّ مسعى لديه للإدانة من وراء ما يقوله، بل ليذهب أبعد من ذلك في دعوته الصريحة إلى «تجاوز أيّ نوع من أنواع الإدانة في مقاربة تجربة الحرب»، قائلًا: «على العكس تمامًا، فما نحتاج إليه هنا بالتحديد ليس أقلّ من تحرير النظر إلى هذه الفترة من حياتنا من أيّ حكم أخلاقي، بما فيها تلك الفكرة المشتركة والعامّة بعض الشيء، والتي تفترض أنّ الحرب الأهلية أمر سيّئ بإطلاق».

8

في وقت لاحق من العام نفسه، سينخرط كيفورك في تجربة جديدة سمّاها حرفيًّا «حملة عشوائية لتسجيل قصص الناس، أيّ ناس، ما أمكن من كلّ الناس». استمرّت التجربة أربعة أشهر، أمضاها كيفورك في التنقّل بين شوارع العاصمة ومناطقها. قابل خلالها تجّارًا، وباعة جائلين، ومعقّبي معاملات، وربّات بيوت، وسيّدات أعمال، وموظّفات ومديري بنوك، وسائقين، وأصحاب محالّ، وقوّادين، وآخرين غيرهم.

في دفتر الملاحظات الذي خصّصه كيفورك للمشروع، نقرأ أنّ الهدف من حملة التسجيل العشوائي لقصص الناس لم يكن القصص بذاتها، «لم أكن أبحث عن القصص، بل أردت من خلال الطلب إليهم رواية قصصهم، استدراجهم إلى موقع الراوي من مجريات حياتهم. أردت أن أعرف كيف يتصوّر كلّ شخص منهم موقعه من مجريات راهنه، وصلة يومياته بسعيه الدؤوب إلى النّجاة». سيضيف أنّ طلبه منهم رواية قصصهم العادية «كان بطريقة من الطرق فخًّا، أردت عبره امتحان مدى استعدادهم لوعي موقعهم في الحرب كنُجاة».

خلال هذه التجربة، سيلاحظ كيفورك كيف أنّه «وعلى الرغم من أنّ الحرب لا تزال تجري في المضارع، فإن الغالب على من قابلتهم

نزعتهم إلى ترحيلها، ترحيل الحرب إلى الماضي، والإشارة إليها داخل قصصهم كأنّها شيء حدث في الماضي ومضى»، ليوضّح أنّه، وبعد استماع متكرّر إلى تسجيلات صوتية احتفظ بها لهذه المقابلات، تولّد لديه انطباع بأنّ «التذرّع بضعف الذاكرة من قبل الكثير ممّن قابلتهم، واستخدامهم المفرط لصيغة الماضي، ليس تلقائيًّا وعفويًّا كما يبدو للوهلة الأولى، بل هو أشبه بتكتيك سردي مركّب، غايته تفادي الغوص في سيرورة القصّة وتفاصيلها». عن هذا التكتيك، سيقول كيفورك أيضًا إن غاية استخدامه «تمكين مستخدمه من إخفاء مضارع حدوث قصصه والكيفية التي حصلت فيها»، أمّا لماذا؟ وعلى ماذا يحتوي هذا المضارع كي يدفع الناس لبذل كلّ هذا الجهد في سبيل إخفائه؟ عن هذه الأسئلة وغيرها الكثير، سيجيب كيفورك على طريقته، معلّقًا بالقول: «إن أحدًا لا يريد تذكّر السنوات العشر الأخيرة من القيام بلاشيء سوى ما يلزمه للنّجاة، مع كل ما تطلّبه فعل النّجاة من مهانة واحتقار وحطّ بالذات. لا أحد يريد أن يتذكّر كيف نجا، خاصّة حين لم يكن الحظّ بالنّجاة سوى ثمرة استعداد صاحبه الدائم للذوبان والتأقلم مع أغرب المواقف وأبشعها».

ذلك كان آخر ما دوّنه كيفورك حول هذه التجربة، التي قال إنّ أسئلتها المتشعّبة والمفتوحة نقلته إلى العمل على مشاريع أخرى متّصلة.

9

في وقت لاحق من العام نفسه، سيضاف إلى أهمّية التسجيل، المناخ المِخبري الذي راحت ترتديه مشاريع كيفورك، خصوصًا بعد أن تبنى صراحة ما سمّاه «النظرة المجهرية» كطريق للنظر في ظواهر بيروت المتعدّدة خلال الحرب. وسيكون «طفل حرب أصلي» من أكثر مشاريعه مباشرة لجهة صلته بالحرب، نظرًا إلى أنّ مادّته البصرية ستكون بجملتها عبارة عن عيّنة عشوائية من موادّ صحافية مصوّرة، فوتوغرافية وفيلمية عن الحرب اللبنانية. هناك، داخل تلك الموادّ المصوّرة، سيبحث كيفورك عن أمرٍ واحد، الأطفال، سيتتبّعهم إلى حيث يكونون في الصورة أو في اللقطة الفيلمية الصحافية، سيحدّد موقعهم في داخلها، ويقيس مستوى اقترابهم من واجهة الصورة وابتعادهم عنها. وفي داخل كلّ صورة أو لقطة، وبدلًا من التحديق بكامل الصورة، سيسلط كيفورك عدسة كاميرته على الطفل الذي في داخلها ليلتقط له صورة تُظهر ما أمكن من تعابير وجهه وحالته الشعورية لحظة التقاط الصورة.

داخل دفتر ملاحظات أرفقه بالعمل، يمكننا قراءة تعليقات وانطباعات دوّنها كيفورك حول كلّ صورة من الصور التي عاينها

في «طفل حرب أصلي». من هذه المعاينة، سيخرج كيفورك باعتقاد جازم «بوجود صلة بين موقع الأطفال في الصور وبين الحالة الشعورية والتعبيرية التي يكونون عليها لحظة التقاط الصورة». سيلفته ويستوقفه «كيف أنّ مقدّمة الصور الصحافية محجوزة حصرًا للأطفال المذعورين والبكّائين. وكيف أنّه كلّما تطابقت حالة الأطفال الشعورية والتعبيرية في موقع التصوير مع تصوّراتنا النمطية عن المشاعر المفترضة للأطفال حيال الحرب، زادت حظوظ الطفل بالتقدّم من خلفية الصورة إلى واجهتها».

في الملفّ الخاصّ بهذا المشروع، سنعثر أيضًا على مجموعة من التسجيلات الصوتية لمقابلات قال كيفورك إنّه أجراها مع مصوّرين صحافيين، دار الحديث خلالها حول «المصاعب التي يواجهها المصوّرون في السيطرة على تعبيرات الأطفال داخل مواقع التصوير». من المصوّرين أنفسهم، سنعرف أنّ «وجود الأطفال داخل موقع تصوير غالبًا ما يكون سببًا رئيسيًّا لتخريب الكثير من الصور التي يلتقطونها». وستتكرّر في حديث أكثر من مصوّر الإشارة إلى «التعابير غير المستحبّة والمفاجئة التي عادة ما يقوم بها الأطفال أمام كاميراتهم، كأن يمدّوا ألسنتهم، أو يضحكوا في لحظة فجيعة مفترضة، فيكونون بذلك سببًا مباشرًا في تخريب لقطة العمر»، على ما عبّر مصوّر من وكالة رويترز يدعى عبد فتوني في واحدة من هذه المقابلات.

مصوّر آخر طلب عدم ذكر اسمه، تحدّث إلى كيفورك عن ممارسة شائعة عادة ما يلجأ إليها كثير من المصوّرين للسيطرة على انفعالات الأطفال وتعابيرهم داخل مواقع التصوير. وتتمثّل باستخدامهم تقنية يسمّونها تلطّفًا بينهم «حبّة البكي»، وتتلخّص بصفع الطفل المستهدف بالتصوير صفعة خفيفة على وجهه لضمان

ظهوره باكيًا في الصورة. سيسهب المصوّر الغفل أكثر في الحديث عن «حبّة البكي»، وسيعرض لأمثلة على فاعليتها، ومنها صورة شهيرة له كانت فازت العام الفائت بجائزة دولية، ووصفها محرّر التايمز في تعليقه على خبر فوزها بـ«الصورة التي تكثف عذابات الطفولة وتختصرها في مواجهة بربرية القرن العشرين». عن هذه الصورة، والتي تُظهر طفلة بين الخامسة والسابعة من عمرها في حالة خوف وبكاء شديدين، وفي الخلفية ركام وحطام تركه انفجار سيّارة مفخّخة في المكان، سيعترف صاحبنا بأنّ «بكاء الطفلة الشديد والظاهر في الصورة لم يكن جرّاء الانفجار، ولا سببه بالتأكيد خوفها ممّا حدث، بل مردّه إلى «حبّة بكي صغيرة»، استخدمها مع الطفلة قبل ثوان قليلة من التقاط الصورة».

سيقوده كلام المصوّرين عن الأطفال، والملاحظات التي خلص إليها من تحليل حضورهم داخل صور الحرب الصحافية، إلى تأكيد فرضيته السابقة بزيف الصورة الصحافية عن أطفال الحرب ومشاعرهم حيال ما يجري. وسيكون على كيفورك الانتظار حتى يبدأ بمقابلة أطفال الحرب أنفسهم ليكتشف «الحساسية المغايرة التي يتحلّى بها هذا الجيل مقارنة بجيل آبائهم، لجهة تعبيره الأكثر أمانة عن محيطه الراهن». وسيلاحظ كيفورك أيضًا أنّ «الفرق في الحساسية بين جيل الآباء، وجيل الأبناء متأتٍّ من افتراق نظرة الجيلين إلى العالم الراهن، هذا الذي ينظر إليه جيل الآباء كخراب، كاختلال، كانكسار في سيرورة زمن سابق عاشوه، هو زمن ما قبل الحرب. فيما يبدو الراهن، بخرابه، لجيل الأبناء كأنّه طبيعة الأشياء. وهم لذلك أقدر على مجاورة الخراب من دون أن يبعث فيهم مشاعر الخوف والحزن والأسى نفسها التي يبعثها في آبائهم». وسيعزو كيفورك ذلك إلى أنّ «الأبناء، أطفال الحرب الأصليين، حين ولد بعضهم وأدرك البعض الآخر منهم وعيه،

كانت البوسطة إيّاها قد مرّت في عين الرمّانة». ومن قبل أن يكونوا، كانت الحرب، وكان أن وعوا عليها لا يعرفون شكلًا للعيش سوى في خضمّها، في أثرها، في آثارها وما كانت قد خلّفته في أهلهم وفي فضائهم. وهم لهذا كائنات شكّلت الحرب وعيها. فالحرب في نهاية الأمر حاضرهم وماضيهم ولا يفعل من يكنّيهم بها سوى تسمية الأشياء بأسمائها. فهم حقيقة جيل الحرب، على معنى ولادتهم ونشأتهم في أجوائها، لا يملكون لواقعهم الراهن ذاكرة سابقة كان فيها أفضل. وهم لهذا متحرّرون من إغراء تحويل الكلام عن الحاضر إلى محض حنين مرسل إلى زمن سابق ومُستهام، زمن البلاد قبل الحرب، على ما لا ينفكّ آباؤهم يفعلون في كلّ مرّة يسألون فيها أن يقولوا شيئًا في حاضرهم الحربي وعنه».

10

في نصّ كتبه في شهر آب من العام 1983، سيذهب كيفورك إلى اعتبار كلّ المشاريع السابقة، بمثابة «تمارين على كيفية التقاط الطبيعة المخاتلة للواقع الحربي»، هذا الواقع الذي سيقول عنه إنّ «التقاطه ليس بالأمر اليسير». فـ«الواقع بعامّة، والواقع الحربي على وجه الخصوص، مخاتل. وليست ظهوراته ببراءة ما يحسبه أهل الصحافة حين تتجلّى وقائعه وتتمظهر في حادث سير، أو تظاهرة أو اشتباك مسلّح، أو معركة، أو متفجّرة، أو في مؤتمر صحافي، أو حتى في روايات شهود العيان. ما سبق ذكره يبقي الواقع مدركًا صحافيًّا أو قل الواقع في ظهوراته الصحافية، فهل على السينما أن تقرأ الصحافة؟ بمعنى آخر، هل على السينما أن تتّخذ من الواقع الصحافي مرجعًا لمدى واقعيتها أو وسيطًا تحسب أنّ من طريقه يدرك الواقع؟ وهنا ينشأ سؤال كان أدعى طرحه بصيغته هذه من البداية: إلى أيّ مدى الواقع الصحافي واقعي؟ أسأل نفسي اليوم، أنا السينمائي المؤجّل، عن نصيب الواقع من الواقع الصحافي، ليس على معنى الكذب، كذب الخبر الصحافي من عدمه، بل على معنى ما يتنطّح له الواقع الصحافي بأن يزعم تمثيله واختزاله للواقع بـ«ال» التعريف، للواقع بإطلاق. هذا

عن الواقع الصحافي، الواقع المدرك صحافيًا. لكن، ماذا عن الواقع السينمائي؟ ما شأن السينما بالواقع وكيف يكون الاتّصال بينهما؟ هذا ما أحاول الإجابة عنه في عملي على مشروع فيلم جديد بالتعاون مع المفكّر فريد أمهز».

ستكون هذه المرّة الأولى التي نقع فيها على اسم المفكّر فريد أمهز في أوراق كيفورك، هذا الذي ستتكرّر كثيرًا الإحالات إلى مقولاته النظرية في نصوص كيفورك اللاحقة، وسيكون لهذا الشخص ولأفكاره التأثير الحاسم في الوجهة التي سيسلكها مشروع كيفورك الفنّي والسينمائي في ما بعد.

من أكثر المقولات التي سيتأثّر بها كيفورك، على ما يشير هو نفسه صراحة في أكثر من نصّ كتبه، ستكون مقولة فريد أمهز عن «الواقع السينمائي والواقع بأطواره المختلفة»، وكيف أنّنا في مواجهة «واقع مخاتل كالواقع الحربي، وفي مواجهة اختناق هذا الواقع بصورته الصحافية، لا نملك سوى الواقع السينمائي، لكن ليس الواقع السينمائي الذي يتعامل مع الواقع بأنّه أمر معطى، وأنّه ليس على المخرج سوى نقل مجرياته وقصصه إلى الشاشة من طريق التصوير والتسجيل»، فما يعنيه أمهز بـ«الواقع السينمائي» على ما يذكر كيفورك، «هو بالتحديد تلك اللحظات التي تخور فيها قدرات الواقع وتضعف مناوراته على التمويه في مجرى مسعاه الدائم للإفلات من التسجيل والالتقاط»، في هذه اللحظات بالذات، بحسب ما ينقل كيفورك عن أمهز، «يتكثّف الواقع في مشهد سينمائي على المُخرج أن يتعرّفه ويلتقطه ليعيد تقديمه في فيلم. فيلم، لا يكون في النهاية سوى قصّة التقاط هذه الظهورات السينمائية في الواقع، أو محاولات التقاطها».

من كتابات كيفورك، سنعرف أيضًا أنّ أمهز يذهب أبعد في نظريته هذه، مفترضًا إمكانية «افتعال حدوث هذه الظهورات

السينمائية في الواقع بدلًا من انتظار حدوثها، وأنّ هذا متيسّر فقط من طريق إنهاك الواقع عبر تعريضه لطرائق نظر متنوعة، بتنوّع طرائق البحث والمعرفة المتوفّرة من إنثروبولوجيا وسوسيولوجيا وعمارة وعلم جريمة وفلسفة ونقد فنّي، وسوى ذلك من العلوم وطرائق النظر، لكن شريطة المقدرة على التنقّل الحرّ والسريع بين هذه العلوم وما تقدّمه من تكتيكات ومناهج مختلفة في النظر إلى موضوعها، كأن نستعير نظرة التحرّي إلى مسرح جريمته في نظرتنا إلى ما يحيط بنا ويتخلّل يومياتنا البيروتية. كأن نستعير نظرة التحرّي: تقنياته في التحديق والنظر في مسرح الجريمة، لاستنباط مشهدها المفقود، مشهد وقوع الجريمة، بصورة أقرب ما تكون إلى صورته كما حصل واقعًا. أن نستعين بنظرته على أن نتخلّى عن خدماته، خدمات التحرّي قبل إيجاد القاتل. لأنّنا هنا لا نبحث عن قاتل، ولا نبغي من استعارة نظرة التحرّي إلى موضوعه، سوى ما تتيحه لنا استعارة كهذه من وضعيات نظر جديدة على مجريات أيامنا، تبدو أكثر إنصاتًا لكيفية حلولها وسيرورتها في المضارع. وفي كلّ هذا، إنّما نسعى إلى إنهاك الواقع ومباغتته عبر تعريضه إلى طرائق في النظر والبحث غير متوقّعة. ومن طريق هذا فقط يمكن المرء إيجاد لغة سينمائية تتكلّم أحوالنا غير المسبوقة، وهذا لا يمرّ من طريق وفائنا لعلم من العلوم والالتزام بأحكامه، بل بمصاحبتها جميعًا في الوقت عينه، والاستعداد في أيّ لحظة لخيانة واحدها مع الآخر من غير كلل».

سيذكر كيفورك مثالًا على ذلك مشروع اختبار فرعي، كان من بين أوائل المشاريع التي عمل عليها مع فريد أمهز. تلخّصت فكرة المشروع بالطلب من طلاب عمارة متخرّجين حديثًا، اختيار مبنًى من مباني بيروت الكثيرة المدمّرة لتصميم مجسّم هندسي له، لكن ليس مجسّمًا هندسيًّا عن حالته الأصلية كما كان قبل أن يتهدّم، بل مجسّم

هندسي حرفي عن حالته الراهنة مـدمّرًا». داخـل أوراق كيفورك، سنعرف أكثر عن هذا الاختبار البحثي الغريب، وسنتعرّف منه إلى ظروف إجرائه وأسبابها، وأنّه كان واحـدًا من «تجارب قام بها فريد أمهز وانصبّت حول إمكانية توليد لغة جديدة كنتيجة لاستخدام علم من العلوم على غير الوجهة المعدّ لاستخدامها، أو على النقيض من وظيفته المفترضة، تمامًا كما هو الحال في الطلب من طلاب عمارة أنهوا لتوّهم تعلّم رسم وتصميم وإنشاء ما يبنى، أن يصمّموا بدلًا من ذلك ليس مباني بل صورة تهدّمها». لكنّ أمهز على ما يشير كيفورك، أراد من وراء ذلك أيضًا اختبار «إمكانية تكلّم الدمار ليس على أنّه هوية سلبية، بل تكلّم الدمار بلغة العمارة، ببطء انبنائه فينا وفي الأشياء حجرة حجرة».

11

سيبقى ما نعرفه عن فريد أمهز مقتصرًا على ما يبوح به كيفورك عن الرجل، سنعرف أنّه خرّيج جامعات فرنسا، وأنّهما التقيا أول مرّة خلال حفل أقامته السفارة الفرنسية في قصر الصنوبر في العام 1973، ودعت إليه خرّيجي جامعاتها من اللبنانيين. أمّا اللقاء الثاني فكان مصادفة أيضًا. لكنّ قصّة هذا اللقاء بالطريقة التي سردها كيفورك تبدو غريبة ويحار المرء في مدى واقعيتها، لكنّها بأيّ حال تبقى القصّة الوحيدة التي في حوزتنا عن هذا اللقاء الذي يخبرنا فيها كيفورك كيف وجد فريد أمهز «واقفًا على باب سينما الساورلا في شارع الحمراء، يستوقف الداخلين إلى السينما، ويقول لهم كلمة واحدة: «لوين؟ السينما برا»، مشيرًا بيده ناحية الشارع. الذين دخلوا قبل كيفورك حسبوه مجنونًا، فتابعوا مسيرهم. وحده كيفورك استرعاه واستوقفه ما كان يقوله الرجل الذي عرفت لاحقًا أنّه المفكر فريد أمهز، لكن حتى قبل أن أعرف من هو وجدتني أقف أمامه وأسأله أن يدلّني على السينما التي في الخارج، تلك التي كان يشير للناس إليها بينما يقول لهم: لوين؟ السينما برّا. فكان أن سار بي نشاهد السينما التي برّا،

وكان ما كان، من عامين قضيناهما سويًا في البحث والتجريب والعمل على مشروع فيلم مشترك».

شأنه شأن الكثير من مشاريع الأفلام التي عمل عليها كيفورك خلال الحرب، لم يكتب لمشروع فيلمه المشترك مع فريد أمهز التنفيذ. بقي الفيلم في مرحلة البحث ولم يتجاوزها إلى ما هو أبعد من ذلك. لكنّنا نتكلم هنا عن بحث طويل وشامل، وغريب بعض الشيء، امتدّ أكثر من عامين بقليل، عمل عليه كيفورك مع أمهز بوحي من نظريات الأخير، لا سيّما نظريته حول إنهاك الواقع عبر تبديل مواضع النظر وأنماطها بغية التسبّب بظهور الواقع السينمائي. في بحث كانت حصيلته ثلاث كراتين متوسطة الحجم من أشرطة الفيديو وكاسيتّات التسجيل وصور ورسومات ودفاتر ملاحظات، بالإضافة إلى فهرس يعرض لمحتويات الكراتين الثلاث وموضوعاتها ومكانها داخل أرشيف كيفورك بالتفصيل. في الصفحة الأولى من الفهرس نفسه، نقرأ الملاحظة الآتية: «يتوزّع المشروع على 5 مشاريع فرعية. كلّ مشروع يسجّل على نحو ميكروسكوبي تفصيلًا أو جزئية مستجدّة في المشهد البيروتي وحياة البيروتيين».

من بين المشاريع الفرعية، ثمّة مشروع بعنوان «تأقلم» يحوي أكثر من 54 صورة لرجال ونساء في العقد الرابع من العمر. في كلّ صورة من الصور نرى شخصًا يحمل الغرض الأول الذي يهرع إلى حمله معه حين يضطرّ إلى مغادرة منزله هربًا من القصف. في الصور، ظهر رجال حملوا شنطًا جلدية صغيرة تحوي أوراق العائلة الثبوتية وسندات الملكية، وآخرون اختاروا جهاز الفيديو، وبعضهم التلفاز، لكنّ أكثر ما استوقف كيفورك في هذه الصور هو العدد الكبير من الرجال الذين اختاروا مولّداتهم الكهربائية الصغيرة كأول شيء يحملونه لحظة الفرار. على هذا، سيعلّق في دفتر ملاحظات

أرفقه بالمشروع قائلًا: «كنت أعرف أنّ هناك عددًا من الناس تدبّروا أنفسهم وما عادوا ينتظرون الكهرباء من مصادرها المألوفة والمعتادة، بل صاروا يولّدونها في بيوتهم، عبر مولّدات كهربائية صغيرة يضعونها على شرفات منازلهم. لكنّني قبل إجراء هذا البحث لم أكن أعرف أنّ المولّد الكهربائي انتشر بهذه الكثرة، ولا أنّه صار أعزّ أشيائنا». في الملفّ نفسه الذي يحوي هذه الصور، نقع على نسخ تعود إلى مجموعة من الإعلانات الأصلية لمولّدات كهربائية صغيرة. على هذه الإعلانات، سيترك كيفورك لنا تعليقًا مقتضبًا يعود فيه إلى مفهومه السابق عن «البداوة القسرية»، متسائلًا عن معنى ما يقوله عن مظاهر البداوة التي نعيشها: «انتشار منتج كهذا في بيروت اليوم بالصورة التي بات ينتشر بها، مولّد كهربائي صغير الحجم، سهل الحمل، يُجمع مصنّعوه في الترويج الإعلاني له في بلاد المنشأ على أنّه الحلّ المثالي لإيصال الكهرباء إلى البيوت المتنقّلة والخيم!».

في ملفّ منفصل ضمن الموادّ العائدة للمشروع المشترك مع فريد أمهز، ترك كيفورك مجموعة من 35 صورة تعود لأشخاص يلعبون القمار، سيقول إنّه التقطها داخل صالات مقامرة بيروتية قبل سنوات، لكنّها أصبحت في ما بعد جزءًا من بحث اقترح أمهز إجراءه، حول ظاهرة إقبال اللبنانيين على المقامرة في العامين الأولين للحرب، في الفترة التي شهدت «تفشّي نوادي القمار كالفطر، إلى الحدّ الذي ارتفع عددها من واحد قبل الحرب، هو كازينو لبنان، إلى أكثر من 1234 نادي قمار منتشرًا في كافّة المناطق اللبنانية، منها فقط في منطقة رأس بيروت». عن هذا البحث، سيكتب كيفورك أيضًا أنّ فريد أمهز «أراد من خلاله امتحان الصلة بين تفشّي نزعة المقامرة بين اللبنانيين وبين الخيارات الانتحارية التي تبنّاها ساسة لبنان

خلال الفترة عينها»، هؤلاء الذين راح واحدهم يتّهم الآخر حينذاك، بأنّه «مجرّد مراهن ليس إلّا، وأنّ رهاناته ستكون خاسرة لا محالة».

داخل صندوقة منفصلة، نعثر على موادّ مشروع آخر، حمل عنوان «مخطّط كتالوج أزياء الجيوش العابرة في بلاد اللبنان: حين توقّف نهر الكلب عن العدّ والتسجيل 1947-1986». وكما يستدلّ من موادّ المشروع ومن الملاحظات التي تركها كيفورك حوله، فإنّ هذا المشروع الذي عمل عليه إلى جانب فريد أمهز بالاشتراك مع مصمّم أزياء شابّ يدعى كريم كردماني، كان عبارة عن «مخطّط حرفي لكتالوج أزياء من القطع الكبير على شاكلة كتالوجات الأزياء العالمية، يحتوي على رسومات لجنود وضبّاط ومقاتلين بعتادهم وشاراتهم وأزيائهم الحقيقية. رسومات لجنود من جيوش أو أنصاف جيوش عبرت أو استقرّت في لبنان في فترة من فترات تاريخه الحديث. تولّى كريم رسمها جميعها، وبلغت نحو أكثر من 80 رسمة». وفي مجرى ذلك، رسم جنودًا أميركيين نزلوا أول مرّة على شاطئ الأوزاعي في ضاحية بيروت 1958. ورسم مقاتلين فلسطينيين من فتح والجبهتين الشعبية والديمقراطية. ورسم إليهم مقاتلين من الصاعقة وفصائل فلسطينية أخرى كانت ولا تزال تملك ميليشيات عسكرية في لبنان. ورسم أيضًا مقاتلين من الكتائب والأحرار والقوّات اللبنانية وحرّاس الأرز والمردة. كما رسم جنودًا سوريين وسعوديين ويمنيين وإماراتيين وسودانيين وسواهم من جنود الجيوش العربية التي وفدت إلى لبنان في عداد قوّات الردع العربية في العام 1976. ورسم فوق ذلك جنودًا إسرائيليين من اجتياحَي الـ78 والـ82، وجنودًا إيرلنديين وهولنديين وفرنسيين ونيباليين وأميركيين وإيطاليين وفيجيين وغانيين، أكانوا من بين الذين شاركوا في قوّات اليونيفيل في الجنوب منذ العام 1978، أو من أولئك الذين أتوا إلى بيروت من

ضمن القوّات المتعدّدة الجنسية في العام 1982. وبالمثل، رسم كريم كردماني عناصر مسلّحة لبنانية وكردية وأرمينية، وعناصر مسلّحة أخرى من أمل وحزب الله ومنظمّة العمل الشيوعي والمرابطون والاشتراكي والشيوعي والتنظيم الشعبي الناصري وحزب العمّال الكردستاني والجيش الأرمني السرّي وسواهم.

عن هذه الرسومات، سيقول كيفورك: «إنّها توثّق بحياديّة مفرطة، خالية من أيّ حكم أخلاقي – سياسي – قيمي، الجيوش والتنظيمات المسلّحة التي وفدت إلى لبنان أو عبرت منه أو استقرّت فيه». وسينقل كيفورك عن فريد أمهز وصفه هذه الحياديّة بـ«الحياديّة الميتافيزيقية، حياديّة لاتاريخية، حياديّة لا يمكن أن تتحصّل سوى لعين مصمّم أزياء مثل كريم كردماني، مشغول بالمطابقة البصرية بين الزيّ ورسمه». سنعرف من كيفورك أيضًا أنّ «غاية المشروع محض تسجيلية»، وأنّه يمكن النظر إليه على أنّه «تمرين على سدّ النقص المتولّد من توقّف نهر الكلب عن العدّ، منذ آخر لوحة نقشت على صخرته غداة جلاء الفرنسيين عام 1947، والإيحاء بهذا النقص في آن واحد».

12

في مرحلة متقدّمة من العمل على مشروعهما المشترك، سيلاحظ فريد أمهز، أنّ «التعريف من طريق النفي، من طريق جرد النواقص، هو الخطاب الضمني والجامع للكثير من المقاربات السينمائية الحالية التي تتّخذ من أوضاع بيروت الراهنة موضوعًا لها»، ليعلّق بالقول: «هكذا، وبعد تسع سنوات على الحرب، لا يزال شبح بيروت السابقة يفعل فعله في طريقة تلقّي واستيعاب الكثير من المخرجين السينمائيين لمجريات حاضرنا. بحيث يبدو راهن بيروت لهؤلاء غير مرئي، سوى من موقع النواح، نواحهم، على أفول زمن بيروتي سابق. فالراهن يبقى غير مرئي حين يختصر بكونه صورة انهيار ماضٍ ذهبي»، ليضيف أنّ «كل الجهد المبذول على التقاط الراهن وصور العيش فيه يبقى بلا طائل، ما لم يتلازم مع جهد مماثل وموازٍ يجب بذله في تفكيك صورة بيروت السابقة على الحرب، بيروت العصر الذهبي، هذه التي يتكرّر استحضارها في أفلام الحرب كمؤشّر وحيد وأوحد عليه تقاس فداحة أوضاعنا الراهنة». وسيعود مرّة أخرى إلى التعريف من طريق النفي الذي يتعرّض له الزمن الراهن ليقول إنّه «في الوقت الذي لا تتوقّف هذه الأفلام عن القول بطرق شتى أنّ بيروت لم تعد

كما كانت، ويراد لهذا القول أن يشتغل من تلقائه وينوب مناب وصف الأوضاع القائمة، لنا أن نسأل عن حقيقة وكنه وقوام وشكل ما كانته بيروت قبل أن تصير ما صارته، ذلك أنّه حين تلعب بيروت سابقة ومفترضة دور وحدة قياس أوضاعنا الراهنة يصير من الحريّ بنا تفحّص ما به وعليه نقيس».

سيعيد كلام فريد أمهز عن شبح بيروت السابقة كيفورك إلى أفلام الحرب، الأفلام نفسها التي كان أشبعها مشاهدة ونقدًا في وقت سابق. لكنّه هذه المرّة لن يشاهدها كما شاهدها في المرّات السابقة، هذه المرّة سينصبّ تركيزه في المشاهدة على «تتبّع ورصد الكيفية التي يجري بها تقديم بيروت السابقة، بيروت قبل الحرب في هذه الأفلام». سيستوقفه بداية استخدام المشاهد المصورة نفسها عن بيروت السابقة في معظم هذه الأفلام، المشاهد ذاتها لنساء بالبكيني يتشمّسنَ حول بركة سباحة في فندق السان جورج، مشاهد لآخرين نساءً ورجالًا يتشمّسون على متن قارب، مشاهد لمتزلّجين في عيون السيمان والأرز، مشاهد لنوادي سهر وسمر في بيروت تعجّ بالناس الفرحين والمبتهجين، مشاهد لمتنزّهين على نهر البردوني في زحلة، مشاهد لصخرة الروشة، مشاهد لشارع الحمراء في السبعينيّات يبدو فيه أقرب إلى شارع باريسي، وسوى ذلك من المشاهد التي اكتشف كيفورك بعد تتبُّع مصادرها أنّها «بمجملها لقطات مأخوذة من أفلام دعائية كان المجلس الوطني لإنماء السياحة في لبنان قد أنتجها على مدى عقدين من نشاطه في الترويج السياحي للبنان»، ليخلص من هذا إلى الجزم بأنّه «فقط بعد قحط الذهب السياحي عن ماضي بيروت يصير بوسعنا استيعاب راهننا كوضع قائم ومتمادٍ في الحاضر وموصول بما سبقه. لا صورة انهيار ماضٍ ذهبي، على ما يجري تقديمه في أفلام الحرب وفي الخلفية أصوات نواح على أمجاد بيروت السابقة».

عن ملاحظاته الأخيرة، سيقول كيفورك إنّ فريد أمهز استحسنها، وزاد عليها بأنّ «مقابلة زمن البلد قبل الحرب مع الزمن الحربيّ الراهن، والتعاطي معهما على أنّهما زمنان متقابلان متعارضان متمايزان، كأنّ الأول لم يُمهّد للثاني ولم يحمل بذوره، ليس متيسّرًا سوى للذين لا يفقهون الفارق بين المرويّات السياحية عن الأمكنة وبين الأمكنة نفسها. ثمّ ماذا تكون المرويّات السياحية عن مدينة ما، إن لم تكن عشقًا غير مشروط بها، إن لم يكن تحويلها إلى أمكنة مشتهاة في عيون زبائنها المفترضين: السيّاح. ثمّ ماذا تكون النظرة السياحية على مكان، مطلق مكان، إن لم تكن نظرة راشدة وواعية تتنقي ما تريد أن ترى وما يجب على السائح أن يرى، نظرة لا يعود بعدها مرئيًّا من المكان، سوى المناظر الخلّابة، والقوارب الفارهة، والأجسام الغضّة، واللحظات المبهجة، والجلسات المؤنسة، والمغامرات الممتعة. أليس هذا في نهاية الأمر كلّ ما بقي لنا من مشاهد مصوّرة عن هذا الزمن، ما دام أحدٌ لم يصوّر بيروت من قبل إلّا لغايات سياحية؟ وحين نعرف هذا، كيف لنا أن نتعجّب من أنّ أحدًا لا يملك أن يمسك نفسه، بعد مشاهدة هذه الصور واللقطات، عن الحنين إلى زمن سياحي كهذا، زمن بيروت المذهّب بمعية سطوة السردية السياحية على استيعابنا لما كان ذاك الذي كانته بيروت قبل هذا الذي صارته الآن؟».

13

اختلف كيفورك مع فريد أمهز. في واحد من النصوص التي كتبها عن الموضوع، خريف العام 1986، أرجع كيفورك السبب إلى «فشلنا في إنجاز الفيلم»، ليضيف: «بعد هذا البحث المتشعّب مع الكم الهائل من الموادّ التي أسفر عنها، والذي يحتاج المرء إلى أكثر من أسبوع متواصل لمشاهدتها، وصلنا الى حائط مسدود وإلى مفترق طرق في آن واحد. كان علينا أن نجيب عن أسئلة من قبيل: إلى أين من هنا؟ ماذا نفعل بكلّ هذه الموادّ؟ كيف ننتهي من كلّ هذا إلى فيلم؟ جاءت إجاباتنا على الأسئلة نفسها متعارضة، فافترقنا». سنعرف من كيفورك أنّ صبر فريد أمهز خلال هذه الفترة بدأ ينفد، وأنّه بعد عامين من العمل المتواصل كان متحرّقًا لإنجاز الفيلم الذي «كان يعوّل عليه الكثير لمساعدته على نشر مقولاته النظرية... أنا من ناحيتي كنت أحترم في فريد صراحته ومباشرته ولم يكن يضيرني أن يختزل الفيلم إلى مجرّد حامل لأفكاره، حتى ولو أنّني في بعض الأحيان كنت حين أستمع إليه يتكلّم عن الفيلم، أشعر كأنّ مساهمتي ودوري فيه محض تقني وإجرائي. مع هذا لم أعترض يومًا، وظلّت حماسة فريد لإنجاز الفيلم تسعدني. كلّ ما في الأمر أنّني وقتها لم أجد أنّنا قريبون بعد

من إنجاز فيلم، هذا الذي راح فريد يلحّ على ضرورة إنجازه كلّما التقينا في الفترة الأخيرة. اختلفنا في نظرة كلّ منّا للموادّ المنجزة»، يقول كيفورك، ويتابع: «بالنسبة إليّ، وجدت أنّنا أنجزنا الكثير خلال عملنا سويًّا. لكنّ هذا شيء وإنجاز الفيلم شيء آخر. ما كنّا نملكه لم يتجاوز كونه بحث فيلم، مسوّدة فيلم، أو قل مجموعة بحوث فرعية يمكن أن تشكّل خزانة لأعمال أو بذرة لأعمال سينمائية أو فنّية مستقلّة يمكن العمل عليها وتطويرها على حدة». على هذه الكلمة بالتحديد، «تطويرها»، «كانت بداية الإشكال، ذلك أنّه بالنسبة لفريد ما أنجزناه لا يحتاج إلى تطوير، كلّ ما يحتاج إليه هو مخرج قادر على الخروج منه بفيلم. وأنا، بحسبه، خيّبت آماله، ولم أكن المخرج الذي اعتقده، ولهذا فشلنا في إنجاز الفيلم. فكان أن افترقنا، بعد أن افترقت نظرة كلّ منّا للموادّ التي بين أيدينا. وجدته في تمسّكه بالفيلم كمنتج نهائي وأوحد لهذه الموادّ متناقضًا مع ما كان يتشدّق به عن أهمّية وضرورة الحرف الراديكالي للوظائف وخيانتها، حاولت أن أقنعه بوجهة نظري مستندًا إلى مقولته النظرية عن مباغتة الواقع، والاحتمالات الجديدة في القراءة التي قد تنتج من هكذا مباغتة. سألته أكثر من مرّة لماذا لا يأخذ اقتراحي على أنّه نوع من أنواع المباغتة لهذه الموادّ، من حيث إنّه يدعو إلى استخدامها على غير الوجهة والغاية التي جمعت لأجلها في المقام الأول. طلبت منه أن يلقي نظرة على فهرس الموادّ التي تجمّعت لدينا خلال عامين من العمل سويًّا، وكان يعرفها واحدة واحدة، طلبت منه أن يفكّر بالاحتمالات اللامتناهية التي يقترحها كلّ مشروع بحث فرعي على خدة لحظة تحريره من غايته الأصلية، والتوقّف عن النظر إليه على أنّه جزء من مشروع فيلم». لكنّ فريد أمهز بدا، وقتذاك على غير عادته، تخلّى دفعة واحدة عن ولعه بالنقاش. «كان عنيدًا، ولم يكن مستعدًّا للاستماع ولا حتى لنفسه،

كان مشدودًا إلى فكرة واحدة ووحيدة هي الفيلم والفيلم ثمّ الفيلم. ليس الفيلم بإطلاق، بل تصوّره المحدّد عن الفيلم كحامل لمقولاته النظرية. مرّة، قالها لي صراحة بعد كأسين من الويسكي: «سأكون أول فيلسوف يصدر باكورته الفلسفية بفيلم». كنت أحبّه وأحبّ أفكاره وأجده مفكّرًا حادّ الذكاء وواسع الاطّلاع. وكان كذلك وأكثر، ولم يكن يزعجني اعتداده بذاته. لكنّني كنت أعتقد أنّ بفكره المتحرّر من القوالب سيتفهّم ما يتطلّبه العمل السينمائي لكي يغدو فيلمًا، وهذا ما لم يحدث. فافترقنا. غادر قبل أن ننهي نقاشنا تلك الليلة، كنت أتكلّم حينذاك وأحشد الأسباب والحجج لدعم وجهة نظري حين قاطعني، تمتم جملة غير مفهومة خرجت منه لأول مرّة بلهجة محلّية بعلبكية، قال ما معناه أنّ لا طائل من الكلام، وجعل يردّد الجملة نفسها لأكثر من مرّة (أفيش نوى، أفيش نوى، أفيش نوى، أفيش)، ثمّ شهق شهقة قوية قال بعدها إنّه يشعر بالتعب ويريد أن يغادر. لم يقل إنّه لن يعود. لكنّه حين غادر غرفتي تلك الليلة، لم يعد».

14

بعد ثلاثة أيام على وقوع الخلاف بينهما، سيعرف كيفورك من طريق الصحف أنّ فريد أمهز بعدما غادر غرفته ذلك المساء لم يصل إلى بيته، وأنّ أثره افتقد في لحظة ما، في نقطة ما، على الطريق ما بين فندق ماي فلاور في منطقة الحمراء حيث يسكن وبناية يعقوبيان في منطقة كراكاس المحاذية.

خلال الأيام الأولى التي أعقبت اختفاء فريد أمهز، أمضى كيفورك ساعات طويلة من وقته في الانتقال ذهابًا وإيابًا بين فندقه وبناية يعقوبيان حيث تقع شقّة أمهز، وفي كل مرّة كان يبدّل المسار الذي يتّخذه، محاولًا تجريب ما أمكن من احتمالات الطرق بين هذين المكانين، علّه يعثر على الطريق التي سلكها فريد أمهز تلك الليلة، معتقدًا أنّ بالعثور عليها «أول الخيط في العثور على فريد أمهز. أو معرفة ما حلّ به». في وقت لاحق، سيكتب كيفورك ملاحظًا أنّ الطريقة التي تصرف فيها بعد علمه باختفاء فريد أمهز «لم تكن سوى ترجمة حرفية للصورة التي يتصوّر فيها الحاضرون اختفاء المختفين»، سيقول إنّ «المختفي يبدو لعائلته وزوجته وأصدقائه كأنّ الأرض انشقت وابتلعته»، وإنّ هذا عين ما قام به بعد علمه باختفاء فريد:

«البحث عن الشقّ الذي ابتلعه على الطريق بين ماي فلاور وبناية يعقوبيان». نقرأ هذا في مسوّدة نص قال عنه كيفورك إنّه عبارة عن انطباعات سجّلها على إثر اختفاء فريد أمهز، دارت بمجملها حول العالم الذي يُجبر أهل المختفي على العيش فيه بتأثير من تجربة اختفاء شخص من حياتهم. عن هذه التجربة، تجربة الاختفاء وكيف يعيشها أهل المختفي، سيقول كيفورك: «إنّ الشقّ الذي في الفضاء يختصرها بتكثيف وإيجاز، إنّه الشقّ الذي يخلّفه المختفي في عالم أحبّائه وأصدقائه ومعارفه، فالمختفي على خلاف الميت، لا يغادر عالم الأحياء، بقدر ما يضاعف اختفاؤه من حضوره بينهم. ذلك أنّ الموت على صعوبة احتمال وقوعه لأحبّائنا، يبقى مقدورًا عليه في نهاية الأمر. نملك شبكة معقّدة من المراسم والطقوس معدّة خصّيصًا للتعامل مع الموت، وتخفيف وطأة وقوعه على أهل الميت. ثمّ إنّ الأموات ومهما كان مصابنا كبيرًا بفقدانهم، يبقى أنّ لهم قبورهم التي نستودعهم فيها. لهم شقّهم في الأرض الذي ننزلهم فيه، نحزن عليهم، لكنّهم في نهاية الأمر ينتقلون من عالمنا إلى عالم الأموات. يخلون مكانهم بيننا، يغادرون عالمنا. قبورهم شارة على هذا الانتقال وقرينة دامغة عليه، وعلى الحدّ بين عالمهم وعالمنا، بين عالم الأموات وعالم الأحياء. على النقيض من ذلك يرتدي حضور المختفي البرزخي في عالمنا، نحن أهله وأحبّاءه وأصدقاءه، هالة طاغية تجعل من غيابه أكثر حضورًا من حضور الحاضرين منّا». عند هذا الحدّ، يسأل كيفورك عن صور حضور المختفي في عالمنا؟ ليجيب على طريقته: «يحضر المختفي في الشقّ الذي يخلّفه اختفاؤه في عالم من عرفوه، في الفراغ الذي لا يغادرهم أينما ولّوا وجوههم، وأينما نظروا. فالهاوية لم تعد على طرف الجبل، عند أول الوادي، الهاوية تتخلّل أهل المفقود كما الهواء»، ليختم مسترجعًا تجربة بحثه عن

الشقّ الذي ابتلع فريد أمهز بين الحمراء وكراكاس، متذكّرًا كيف أنّه في أثناء ذلك انغمس في الأمر إلى الحدّ الذي «خُيّل لي وقتها أنّي لو عثرت على الشقّ ونظرت من خلاله لوجدت فريد أمهز ينظر من الجانب المقابل».

15

سيفترق الرجلان، سيختفي فريد أمهز من حياة كيفورك نهائيًّا من غير أن يختفي تأثيره في أعمال الأخير، وسيظهر هذا بشكل خاصّ في مشروع عمل عليه كيفورك في العام 1987، بعنوان «دفء الباطون: كوريغرافيا النّجاة». انطلق فيه من لقطات صوّرها لأشخاص يحاولون اجتياز واحدة من نقاط القنص الكثيرة في بيروت. داخل هذه اللقطات، سنشاهد ردود فعل أشخاص لحظة شعورهم بخطر الإصابة قنصًا، وكيف يبدأون بالهرولة لحظة سماعهم أولى رشقات القنص، وكيف يتكوّرون على أجسادهم مسرعين مندفعين في اتّجاه كلّ ما هو صلب طلبًا للحماية وتفاديًا لموت قريب جدًّا. عبر هذا اللقطات، سيتاح لنا النظر أول مرّة من خلال عين كيفورك المجهرية. سنعرف أنّ تصوير اللقطات «لم يكن غاية بذاته» وأنّ جميع اللقطات خضعت لما يشبه المعالجة المخبرية.

بعد التصوير، أمضى كيفورك أكثر من ثلاثة أشهر في مشاهدة اللقطات، والتحديق بأدنى تفصيل من تفاصيلها، وتشريح جزئياتها الصغيرة في محاولة منه لسرد حركة الأجسام داخل الكادر، والوضعيات الكوريغرافية التي يتّخذها كلّ جسد على حدة خلال

مشهد نجاته. في هذا العمل، سينصبّ التركيز على ما يصفه كيفورك بـ«الانجذاب الغريزي أو الفطري للطري نحو الصلب لحظة الشعور بالخطر»، هذا الذي سيعود ويسمّيه في موضع آخر «الانجذاب التلقائي للأجساد الطرية ناحية الباطون». عن أصحاب هذه الأجساد ومن بينهم جسده نفسه، سيقول كيفورك: «إنّهم أناس عاشوا الحرب، وخبروا معنى أن يتعايش المرء مع هشاشة جسده، الجسد الذي كان يُبتر، ويُمثَّل به، ويُعذَّب، ويُخطَف، ويُقتَل، الجسد الذي كان يُثأر له ويُثأر به، الجسد الذي كان يتناثر نُتفًا على الحائط، وعلى الإسفلت، والذي كان يكوّم في التوابيت، ويحمل على الأكفّ، ويدفن، وتعلّق صورة صاحبه على الحيطان، الجسد الذي كان هشًّا وطريًّا وضعيفًا أمام رصاصة، أو شظية صغيرة جاهزة لتخترقه في كلّ حين. وفي مجرى ذلك، استحلنا إلى حفظة أبدان ليس إلّا، فيما يشبه رجع صدى لهموم الإنسان الأول وتطلّبه البدائي»، ليخلص من هذا إلى أنّ «العلاقة الحميمية التي تولّدت بين أجسادنا وبين الباطون خلال سنوات الحرب هذه، تبدو أشبه بمحاكاة حرفية ومكثّفة للعلاقة التي بدأها الإنسان الأول مع جلود الحيوانات، وكلّ ما أعقب ذلك من صناعة الأقنعة والدروع والأقمشة، وسوى ذلك ممّا استخدمه إنساننا الأول في مسعاه القديم المتجدّد لتسميك جلده الطري».

مرفقًا بمشروع «دفء الباطون: كوريغرافيا النّجاة»، سيترك كيفورك واحدًا من أكثر نصوصه قوّة، يتحدّث فيه عن المتلقّي المتخيَّل للعمل. فيه سيقول: «إنّه متلقٍّ لا يشبه متلقّي السينما بشيء، إنه متلقٍّ أكثر ديناميكية وحيوية من أن يحتمل الجلوس ساعتين متواصلتين لمشاهدة تدفّق الصور التي تتوالى أمام ناظريه. على النقيض من ذلك، إنّه متلقٍّ قادر على الجمع بين وضعيات مختلفة من حالات التلقّي تلك التي تفترضها وتطلبها وسائط العرض

والنشر جميعها». وسيتابع كيفورك وصف، إن لم يكن نحت، متلقّيه المفترض، ليقول إنّه «متلقٍّ قادر على الانتقال من النظر في مجموعة صور على الحائط، إلى قراءة النصوص المعلّقة بمحاذاتها، ومن ثمّ التوجّه إلى كنبة صغيرة والجلوس عليها لمشاهدة فيديو مدّته ثلاثون دقيقة. بإمكانه أيضًا، سحب دفاتر الملاحظات الخمسة من على رفّ صغير وضعت عليه، وتصفّحها وقوفًا، أو الجلوس على أيّ كرسيّ فارغ وقراءتها بروية وتأنٍّ. ليس بعد وقت طويل من مباشرته القراءة، سيكتشف المتلقّي أنّ ما يقرأه ليس سوى تدوين حرفي لنقاشات كنت أجريتها مع أكثر من كوريغراف، راقصين وراقصات، دارت بمجملها حول إمكانية توليد كوريغرافيا النّجاة البيروتية، انطلاقًا من لقطات الهروب والنّجاة من الموت قنصًا. عندها، يمكن المتلقّي بدلًا من متابعة القراءة التوجّه إلى خزانة التسجيلات الصوتية وسحب التسجيل الذي يريد الاستماع إليه وتشغيله بنفسه. لا شيء يجبر المتلقّي على اتّباع التسلسل الآنف، ولا أيّ تسلسل محدّد للانتقال بين موادّ العمل. يمكنه الجلوس إلى المكتب في البداية، ومن ثمّ الانتقال إلى مشاهدة الفيديو. يمكنه قراءة الملاحظات من الآخر والوقوع على الإحالة إلى ألبوم صور يحتوي على لقطات لسماء بيروت في أوقات وتواريخ متفرّقة والانتقال لتصفّحها ومشاهدتها، يمكنه قضاء وقته كلّه في الاستماع إلى التسجيلات الصوتية وإهمال العناصر الأخرى في العمل. وبالمثل، يمكنه البدء بقراءة فهرس العمل والاطّلاع على محتوياته وانتقاء ما يريد ويهوى مشاهدته، أو قراءته، أو الاستماع إليه. وسط هذه الاحتمالات وغيرها الكثير، قد يصاب المتلقّي بالدوار، بحيث لا يعود يبغي سوى الجلوس والاسترخاء، حينها، يمكنه أن يستريح على الأريكة المواجهة للتلفاز، يمكنه أن يجلس هناك ويغمض عينيه متى شاء إلى ما شاء. عليه فقط أن يحضر كي يبدأ العرض».

هكذا، فلئن كان كلّ وسيط فنّي يفترض نوعًا محدّدًا من المتلقّي، [كتاب: قارئ]. [فيلم – مسرح: مشاهد]. [موسيقى: مستمع]، [متحف ومعرض: زائر]، فإنّ المتلقّي الذي تفترضه أعمال كيفورك على تشعّبها وتذرّرها بين وسائط مختلفة، لا يمكن أن يكون مشاهدًا، ولا قارئًا أو مستمعًا، ولا زائرًا وحسب. على متلقّي أعمال كيفورك أن يكون «قارئًا في حين، ومشاهدًا في حين، ومستمعًا وزائر معرض في حين آخر، وأن يجمع في ذاته كلّ حالات التلقّي في أحيان أخرى، وأن يبقى في حال من التنقّل الدائم بين هذه الحالات»، على صورة تنقّل كيفورك الدائم بين الوسائط في كلّ مشروع عمل عليه. إنّه المتلقّي الذي يصفه كيفورك بأنّه «خليط من كلّ ما سبق وعرفته البشرية من أنماط التلقّي، متلقٍّ يتجاوز النقاش الكلاسيكي إيّاه حول المتلقّي السلبي والإيجابي، إلى متلقٍّ هو دائمًا على العتبة بين البحث والتلقّي. الحرّية المتاحة بالبحث والمشاهدة والقراءة والاستماع وتصفّح كلّ محتويات العمل بالترتيب الذي يهوى، تضع المتلقّي دائمًا على العتبة بين البحث والمشاهدة، بين تلقّي العمل الفنّي وإنتاجه، وتجعله داخل العمل في حال انزياح دائم في الاتّجاهات كافّة».

لا يخبرنا كيفورك في هذا النصّ بما إذا كان المتلقّي الذي وصفه آنفًا موجودًا بكثرة في بيروت وقتذاك، لكنّه سيخبر صديقه نبيل العلم، في رسالة من رسائله، أنّه حاول إيصال عمله إلى العرض في أكثر من صالة من صالات العرض الفنّي في المدينة ولم يفلح، وأنّه عانى كثيرًا في شرح العمل «كوريغرافيا النّجاة: دفء الباطون» للكثير من القيّمين على دور العرض الفنّي في بيروت، سيقول إنّه قام بزيارة الكثير من مديري وأصحاب معارض الفنّ في بيروت، وإنّه ذهب إليهم في مكاتبهم مع ملفّ متكامل يشرح العرض، وكيفية اشتغاله، وموقع المتلقّي وحرّيته من تشغيل موادّ العمل وتوليفها

على النحو الذي يريد، وأنّ جميعهم تقريبًا عانوا صعوبة في استيعاب العمل، ورفضوا بتهذيب عرضه عندهم «متذرّعين بأسباب عديدة منها التقني ومنها غير التقني، لزوم اللياقات اللبنانية»، على ما ذكر كيفورك الذي قال إنّ «بعضهم تمادى في لياقته إلى الحدّ الذي اقترح استقبال العمل في صالته شريطة اقتصار العرض على الصور الفوتوغرافية» الأمر الذي رفضه كيفورك بطبيعة الحال.

سيكون «كوريغرافيا النّجاة: دفء الباطون» أول عمل غير سينمائي يعمل عليه كيفورك، وستدفعه الصعوبات التي واجهها لعرضه إلى الانشغال بالتفكير في طبيعة العرض وفضائه أيضًا، وسيصل في منتهى هذا التفكير إلى تعميق مقاربته المخبرية لمشروعه الفنّي، على ما يظهر من التصوّر الذي خرج به عن فضاء العرض الملائم للعمل، والذي وإن كان يجمع بين صالة العرض والمختبر ظاهريًّا، إلّا أنّ المناخ المخبري يبقى هو الطاغي على جسم الفضاء وروحه، كما يبدو بعد الاطلاع على المجسّم الذي أنجزه كيفورك لفضاء العرض بالتعاون مع مهندسة ديكور قال إنّها تدعى نوال أسبر.

لاحقًا في باريس، حين سينكبّ على ترتيب أرشيفه الخاص، سيضيف كيفورك، أنّه فقط في «مناخ مخبري يمكن أعمالي أن تلتقي متلقّيها المفترض». سيفسر أنّ ما يعنيه بـ«المناخ المخبري» ليس المختبر العلمي الذي تملأه الميكروسكوبات، وإن كان على ما علّق ساخرًا «بعض التفاصيل البيروتية يتحتّم معاينتها مايكروسكوبيًّا» ليتابع: «ما أقصده بالمختبر هو تلك القابلية التي يتيحها للمتلقّي تبعًا لما يتوافر عليه من أدوات ووضعيات وطرق نظر ومشاهدة وسماع ومراقبة وتحليل، المختبر كحقل وفضاء مناسب لعرض أعمال كأعمالي، بما هي أعمال فنّية تشترط في متلقّيها حدًّا أدنى من الحشرية والحمية على المعرفة».

في مشاريعه اللاحقة، ستتطوّر فكرة المختبر كفضاء ووسيط للعرض أكثر، وسيقول إنّ المختبر يوازي من حيث أهمّيته لأعماله ما تمثّله «خشبة المسرح للمسرحي وصالة السينما للسينمائي»، ليوضّح أنّ «الفروقات كبيرة بين فضاءات العروض الكلاسيكية، مسرح، سينما، وبين فضاء العرض المخبري، ولا مجال لتعدادها، لكنّ أبرزها أنّ الأخير، فضاء العرض المخبري، لا يملك شكلًا محدّدًا وثابتًا، وأنّ على الفنّان في كلّ مشروع جديد أن يعيد تصميمه بما يلائم طبيعة العمل المعروض نفسه، وبما يلائم تصوّراته لمستوى الحرّية التي يريد منحها للمتلقّي». هكذا، سينضاف إلى تقليد وضع نصّ مع كلّ مشروع عن متلقّيه المتخيّل، تقليد آخر هو إرفاق كلّ مشروع أنجزه كيفورك بملفّ شامل يضمّ رسومًا وتخطيطات عن فضاء العرض خاصّته، مع لائحة مفصّلة بالأدوات والوسائط المطلوبة، وأماكن توزّعها داخل فضاء العرض بدقّة هندسية. وسيكون لهذه الملفّات، إضافة إلى مجموعة الفهارس التي حوتها مشاريع كيفورك، الدور الكبير ليس في تعريفنا إلى أعمال كيفورك المجهولة وحسب، بل في اطّلاعنا على «صورة تشظّيها في فضاء العرض» كما تصوّرها كيفورك نفسه. فالعرض كما يقول كيفورك: «يجب أن يكون متشظيًّا على صورة الواقع الذي يسعى إلى التقاطه». مضيفًا حول ما أفضت إليه تجاربه عن المتلقّي وفضاء العرض من تشظٍّ لموادّ العرض، بالقول: «إنّما كانت غاية كلّ ذلك فتح العرض على إمكانية تحقّق سيادة تامّة للمتلقّي عليه، لكنّها سيادة ليست مطلقة، بل مشروطة بهمّة المتلقّي ومقدرته على مغادرة موقعه كمتلقٍّ».

16

في العام 1985، وكان قد مضى أكثر من أربع سنوات على إقامته الفندقية، سيتحدّث كيفورك في رسالة كتبها إلى صديقه لقمان خريباني عن تبدّل مفاجئ طرأ على هويات نزلاء الفنادق في بيروت، وسيقول: «إنّ الصحافيين، ممن ظلّوا حتى وقت قريب يشكّلون الغالبية بين النزلاء، راحوا يخلون أماكنهم للباحثين الذين بدأوا بالتدفّق في الآونة الأخيرة على بيروت من جهات العالم الأربع، لإجراء بحوث ميدانية حول العديد من ظواهرها المستجدّة». في الفندق الذي كان ينزل فيه حينذاك، أحصى كيفورك فقط نحو عشرين باحثًا وباحثة من فرنسا وبلجيكا وألمانيا وبريطانيا والولايات المتّحدة، وسنعرف أنّ علاقة صداقة جمعته ببعضهم، وأنّه اطّلع منهم عن كثب على بعض مواضيع وفرضيات الأبحاث الميدانية التي يجرونها في بيروت. عن هذه الأبحاث سيقول كيفورك أنّه «بعد الاطّلاع على بعضها، بدت لي بيروت أكثر من أيّ يوم مضى كمختبر، وكموضوع اختبار في آن واحد»، ليخلص إلى القول متسائلًا: «إذا كانت بيروت هكذا لباحثي العلوم الإنسانية، فلماذا لا تكون كذلك أيضًا بالنسبة للفنّان والسينمائي؟».

في الرسالة نفسها، سنتعرّف من كيفورك إلى عبير النمر، الباحثة والطالبة البريطانية من أصل فلسطيني. وسنعرف منه، أنّها جاءت إلى بيروت منذ ستّة أشهر، وأنّ غاية مجيئها إجراء بحث ميداني لأطروحة دكتوراه قال عنها كيفورك لصديقه لقمان إنّ «موضوعها جديد وشائك بعض الشيء، يتّصل بعلاقة النساء المضطربة والإشكالية باللغة السائدة، وتأثير ذلك على المسالك التي يتّخذها تعبيرهنّ عن أنفسهنّ، وكيف أنّ كلّ الضوابط المفروضة على النساء وكلامهنّ تؤدّي مجتمعة إلى حجز لغة المرأة وتعبيرها عن نفسها داخل مكان برزخي يقع بين الصمت التامّ والنطق الصريح، حيث الكلام الممنوع يعيد تشكيل نفسه على صورة مونولوج داخلي». وسيزيد ويقول إنّ عبير النمر تعتبر المونولوج الداخلي للمرأة بمثابة «الرحم الذي تتوالد في داخله لغة النساء في مواجهة حالات الإسكات والكبت المتكرّرة التي يتعرّضن لها، وأنّ هناك، وهناك فقط، وفي وعي المونولوج الداخلي للنساء كرحم، وكحيّز لمنفى يرسل إليه كلام النساء المتكلّمات، يمكن أن نعثر على هذه اللغة النسوية، بما هي حساسية نسائية مغايرة للذات والعالم».

عن عبير النمر، سيقول كيفورك أيضًا إنّها كانت أكثر من أكيدة من أنّ «الحرب جعلت من بيروت حقلًا مثاليًّا للعثور على المونولوج الداخلي للمرأة. ذلك أنّ أول ما حطّمته سنو الحرب العشر المنصرمة كان البنى التقليدية للمجتمع. وأنّه وسط هذا الركام حيث النظام الأبوي غدا فاقدًا لمرتكزاته الاجتماعية والاقتصادية، وحيث البنى التقليدية للمجتمع اللبناني في لحظة إنهاك وتعب صريحين، تتشكّل البيئة الأمثل لتفتّح خطاب المرأة، لتفتّح المونولوج الداخلي وخروجه إلى متن العلانية». هذا كان نظريًّا. أمّا عمليًّا، «فسيتّضح أنّ البيئة الأمثل لتفتّح خطاب المرأة بحسب عبير لم تكن بالمثالية

عينها لالتقاط هذا الخطاب». هذا أقلّ ما خلص إليه كيفورك معلقًا على المصير الذي انتهت إليه رحلة بحث عبير عن مونولوج المرأة الداخلي في بيروت الثمانينيّات، وتحديدًا في العام 1985 حين كان خطف الأجانب في بيروت على أشدّه.

في رسالة أخرى كتبها لصديقه نبيل العلم وأرسلها بعد أقلّ من شهرين بقليل، سيقول كيفورك بأنّ عبير «حين قدمت إلى بيروت كانت تعرف أنّ المدينة بدأت بالتحوّل إلى مكان خطر على حاملي الجوازات الغربية، لا سيّما بعد اختطاف العديد منهم في الآونة الأخيرة. لكنّها كانت تعتقد أنّ اسمها العربي وأصلها الفلسطيني سيشفعان لها». بدلًا من ذلك، ستفصح بيروت عن وجهٍ صادم لعبير لم يكن متّسقًا اتّساق فرضياتها النظرية. فالاسم العربي على باسبور بريطاني لفتاة شقراء من أب فلسطيني وأمّ بريطانية لم يفعل سوى أن ضاعف شهية الخاطفين على اختطافها، معتقدين أنّهم يختطفون جاسوسة بريطانية كبيرة.

في رسالته هذه، بدا كيفورك متأثرًا وحزينًا جرّاء ما حصل مع عبير. لكنّه، وعلى جاري عادته في تلقّي الصدمات بدا هادئًا في سرد ما حدث. أخبر نبيل العلم أنّها أمضت أكثر من عشرة أشهر محتجزة في مكان سرّي في بيروت، وأنّها بعد تحريرها نُقلت فورًا إلى دمشق، ومن هناك حملتها في اليوم نفسه طائرة إلى لندن، وأنّ أخبارها انقطعت نهائيًّا، ولم يعد يعرف عنها شيئًا منذ ذلك الحين، وأنّه حاول الاطمئنان عنها والوصول أكثر من مرّة إلى عنوانها في لندن، فلم يفلح.

بعد أقلّ من تسعة أشهر، سيحمل كيفورك في رسالة ثالثة كتبها إلى صديقه لقمان خريباني، خبر وفاة عبير النمر غرقًا في بريطانيا. لن يستطرد كثيرًا في الكلام حول ملابسات الوفاة، وسيكتب: «ماتت،

وجدوها بعد أيام من البحث جثّة منتفخة وعائمة. الطبيب الذي شرّح جثّة عبير، قال إنّها ماتت غرقًا نتيجة نقص حادّ في الأوكسجين. أصابتها نوبة ربو مفاجئة بينما كانت تسبح في النهر، خذلها جسمها في توقيت بائس، فماتت غرقًا».

سيقول كيفورك لصديقه لقمان إنّه، وبعد أسبوع تقريبًا من علمه بالخبر المفجع، وصلته رسالة من عبير كانت كتبتها قبل شهرين تقريبًا من موتها، وإنّها استغرقت كلّ هذا الوقت لتصل بسبب الظروف الحالية للبلاد. أكثر من ذلك، سيكتشف كيفورك بعد قراءته هذه الرسالة أنّها لم تكن الأولى، وأنّ عبير كانت قد أرسلت قبلها رسالتين لم تجد أيٌّ منهما طريقها إليه. سيحمله هذا إلى مركز البريد، وسيعرف بعد سؤال الموظّف هناك، أنّ «عنبر الرسائل الخارجية في مطار بيروت تعرّض للقصف أكثر من مرّة، واحترق أربع مرات خلال العامين الفائت والحالي، وأنّ هناك احتمالًا كبيرًا أن تكون رسائل عبير السابقة قد تفحّمت خلال هذه الحرائق، هذا إن لم تكن ذهبت إلى عناوين أشخاص آخرين من طريق الخطأ، وهذا محتمل جدًّا أيضًا».

في الرسالة الوحيدة التي تلقّاها منها، ستخبره عبير كيف دخل مسلحون ملثّمون بيت سيّدة كانت تجري معها مقابلة وأخذوها من هناك معصوبة العينين إلى مكان احتجازها، ليتبيّن لاحقًا أنّ السيّدة نفسها كانت مجنّدة من قبل الخاطفين لاستدراج عبير إلى منطقة الأوزاعي، حيث اختطفت. سينقل كيفورك أيضًا حديث عبير عن المرارة المضاعفة التي عاشتها جرّاء المعاملة القاسية التي لقيتها من النساء اللواتي تولّين حراستها طوال فترة احتجازها، وكيف كنّ أشدّ عليها من الرجال أنفسهم. وكيف أنّ ظروف الاعتقال المهينة والصعبة دفعتها دفعًا من خطاب المرأة إلى جسدها، ليس جسد المرأة بشكل

عام وحسب، بل جسدها هي نفسه، الذي قالت إنّها راحت تشهد على خروجه عن سيطرتها وتترقّب تحوّلاته وصور استجابته لظروف الاعتقال. سيضيف كيفورك أنّ هناك في «وحدة الزنزانة، في الدرجة صفر من العيش، من الأكل، من الحركة، ومن العناية بالمظهر، اكتشفت عبير النمر كيف أنّ جسد المرأة المعاصرة، لئن كان يجوز تعريفه بالضدّ من شيء محدّد، فالأحرى تعريفه بأنّه يقف تحديدًا على الضدّ من ترك الجسد على سجيّته، أنّه جسد مشذّب ومعتنى به ومصنوع من تعريضه الدائم للنظر. هناك داخل زنزانة معتمة بطول متر وعرض نصف متر راحت تشهد عبير على توقّف جسدها عن كونه كذلك بالتدريج، وأدركت معنى كونه جسدًا اجتماعيًّا وتاريخيًّا في المقام الأول، وأنه متى حُرم صلته بالاجتماعي والتاريخي لا يعود بالإمكان التنبّؤ بشكله، ولا بصورة عُريه».

عن رسالة عبير، سيقول كيفورك إنّها، ومنذ وصلته، أي منذ شهرين تقريبًا، وهو لا يستطيع منع نفسه من «معاودة قراءتها مرّات ومرّات في اليوم الواحد والتوقّف عند كلّ حرف وكلمة وجملة من جملها، تدقيقًا وتمحيصًا وتحليلًا»، ليختم كلامه عن عبير بالقول إنّ «بيروت قتلتها وهذا ما ليس بمستطاع طبيب شرعي إثباته، ولا يحتاج إلى معاينة الجثّة لمعرفته». سيعود إلى المرارة والمهانة اللتين شعرت بهما خلال الاحتجاز، ليخلص من هذا إلى أنّ «عبير قُتلت لحظة اختطافها، أمّا حادث الغرق في لندن فلم يكن سوى ذريعة لدفن الجثّة، الجثّة التي أجبرت على أن تصيرها عبير في عتمة الزنزانة البيروتية المجهولة المكان والمعروفة النسب».

17

سيتابع كيفورك تسليط نظراته المباغتة على المشهد البيروتي وتفاصيله، وسيبقى هاجسه الأول «التقاط الأشياء والأحداث بسيرورة حصولها لا بتسجيل حصولها وحسب». لن يتوقّف عن التجريب والانتقال بين الوسائط الفنّية والبحثية، من غير أن تتملّكه أدنى رغبة في الاستقرار على واحدة بعينها، على ما ظهر في كلّ مشاريعه اللاحقة التي لم تتوقّف عن التوالد الواحدة تلو الأخرى حتى قبل أشهر قليلة من تاريخ تواريه عن الأنظار في باريس، منتصف تسعينيّات القرن الفائت.

في العام 1987، سيعود كيفورك إلى السينما، لكن هذه المرّة من باب «الفيلم التجريبي». سيقول في رسالة أرسلها في شهر آذار من العام نفسه لصديقه نبيل العلم: «أعمل الآن على فيلم أستطيع تصويره في الظروف القائمة، فيلم ستكون جميع مشاهده داخلية، فيلم يختلف كثيرًا عن فيلمي الأول، من حيث إنّه متقشّف بصريًّا. لم أجد عنوانًا له بعد، ولا أريد أن أضع له عنوانًا الآن، أعرف أنّه سيعجبك، أنّه فيلم يروي قصّة مصير الفيلم الأول بمعنى من المعاني،

ليس مصير الفيلم الأول حرفيًا، بل مصائر ممثّلاته المفترضات على وجه التحديد».

في الرسائل اللاحقة، سنعرف من كيفورك أنّ الفيلم سيكون تسجيليًا أكثر منه تمثيليًا. وأنّ الممثّلات فيه لن يمثّلن أدوارهنّ المفترضة في الفيلم الأول، بل سيتحدّثن عن حياتهنّ الشخصية، وعما حلّ بهنّ في الأعوام العشرة المنصرمة على توقّف التصوير. المشهد التمثيلي الوحيد في الفيلم سيكون مشهد الدقائق الثلاث الذي تخلّله وقف التصوير في صوفر قبل أكثر من عشر سنوات. بعد هذا المشهد، يقول كيفورك: «سيتحوّل الفيلم من التمثيلي إلى التسجيلي، حيث ستتناوب الممثّلات على رواية قصص جرت معهنّ خلال الفترة التي مضت على توقّف تصوير الفيلم»، ليضيف أنّه فكّر أكثر من مرّة في إهداء العمل إلى «كلّ الممثّلين والممثّلات الذين اختارت لهم الحياة أدوارًا أخرى غير التي أرادوها لأنفسهم». لاحقًا، سنعرف أنّ أول مرّة عنّت على بال كيفورك فكرة العمل على فيلم يتتبّع «الأدوار التي اختارتها الحياة لممثّلاته المفترضات في الفيلم الأول»، كان حين علم بالمسارات المفاجئة وغير المتوقّعة التي سلكتها حياة صديقته سامية عوّاد، البطلة المفترضة لفيلمه الأول، خلال الأعوام الأربعة التي مضت على انقطاع التواصل بينهما غداة الاجتياح الإسرائيلي لبيروت. فقد انقلبت حياة سامية خلال تلك السنوات رأسًا على عقب، تزوّجت وهاجرت مع زوجها إلى سيراليون حيث أقامت عامين، أمضت نصفهما تقريبًا حبيسة منزله، قبل أن تهرب منه وتتدبّر أمر عودتها إلى لبنان.

سبق عودتها إلى بيروت اتّصال هاتفي أجرته بكيفورك من غينيا، إلى حيث تدبّرت الهرب من سيراليون، كمرحلة أولى في طريق هروبها من جحيم زوجها. في الاتّصال الذي احتفظ كيفورك بتسجيل

له، وفكّر أكثر من مرّة في استخدام مقاطع منه في الفيلم، نستمع لسامية وهي تخبره كيف تطلّب منها العثور على رقم هاتفه أكثر من عام كامل، وأنّها لم تجده سوى قبل أسبوعين فقط، لكنّها انتظرت حتى تصل إلى غينيا وتصير بمأمن كي تتّصل به. نعرف من كلامها المقتضب والسريع، جرّاء خشيتها من انقطاع الاتّصال في أيّ لحظة، أنّ زوجها وجد في انتقالها إلى السكن معه في سيراليون البيئة المناسبة للحجر عليها. وأنّها أمضت العام الأول من حياتها هناك حبيسة المنزل، وأنّها حين أقنعته بالسماح لها بالخروج، كان ذلك شريطة أن تلبس نقابًا أسود يغطّيها من رأسها حتى أخمص قدميها. ستقول إنّها قبلت بذلك وصارت تخرج وتنظر إلى العالم من خلف القماشة السوداء التي باتت تظلّل نظرتها إلى كلّ شيء، وأنّها رغم ذلك شعرت بالحرّية مقارنة بما كانت عليه الحال يوم كانت حبيسة المنزل. خلال الاتّصال ستلوم نفسها أكثر من مرّة، وستقول بأنّها تسرّعت في الارتباط بزوجها والسفر معه إلى أفريقيا فقط بعد شهرين من التعرّف إليه، وأنّها تسرّعت مرّة أخرى حين قرّرت مصارحته بماضيها. فأخبرته بأنّها قبل أن تتعرّف إليه وتقترن به بسنوات كانت تطمح إلى أن تكون ممثّلة، وأنّها في سبيل ذلك خضعت لأكثر من تجربة آداء، وأنّها كانت قاب قوسين أو أدنى من لعب دور البطولة في أحد أقوى أفلام الإغراء الذي كان من المنتظر عرضه في العام 1976 لولا وقوع الحرب وتوقّف تصويره، وأنّ بعض صورها المثيرة قد ظهرت قبل الحرب على بعض صفحات المجلّات الفنّية في بيروت. ستقول عبير إنّها في اليوم التالي ستستيقظ على رائحة حريق قوية في المنزل، لتكتشف أنّ زوجها، وخلال نومها، قد أشعل النار في جميع ملابسها ومقتنياتها الشخصية داخل مغطس الحمام. بعد ذلك، سيمنعها من مغادرة عتبة المنزل، ومن لقاء الناس، أي ناس،

فترة استمرّت نحو تسعة أشهر، عانت خلالها الأمرّين، وكانت في أثناء بعض نوبات جنونه ضربًا وتعنيفًا وحرقًا في أنحاء عدّة من جسدها، تشعر بأنّها فعلًا لا مجازًا في جهنّم.

لاحقًا، سيكتب كيفورك في واحد من دفاتره الكثيرة عن سامية، وسيقول إنّ معرفته بالجحيم الذي عاشته، والذي كان أحد أسبابه المباشرة مشاركتها في فيلمه الأول، أشعره ببعض المسؤولية تجاهها، وأنّه من غير كثير تفكير وجد نفسه يعرض عليها استضافتها عنده، ويتكفّل دفع تكاليف سفرها من غينيا إلى بيروت.

مع أنّه كان على معرفة مسبقة بأنّها ستكون محجّبة حين يأتي لاصطحابها من المطار، لأنّها في الصورة التي على جواز سفرها تظهر محجّبة، رغم ذلك، فإنّ كيفورك حين شاهد سامية بالحجاب، صعُب عليه استيعاب ما يشاهده. عن هذه اللحظة، سيقول كيفورك: «إنّها اللحظة التي ألهمته بفكرة العودة إلى العمل على فيلمي الأول، بعد كلّ هذا الوقت الذي مضى على توقّف تصويره». سيكتب «بدا لي الأمر كما لو أنّني في غضون عشر سنوات استدرت دورة كاملة وعدت إلى حيث انطلقت، إلى فيلمي الأول»، ليضيف أنّ عودة سامية بالشكل الذي عادت فيه، بدت له «عودة سينمائية أكثر منها حقيقة، بدت لي سامية تكثيفًا قاسيًا ومتطرّفًا للممثّلين والممثّلات الذين اختارت الحياة لهم أدوارًا أخرى غير التي أرادوها لأنفسهم».

سوى ذلك، لن نعرف الكثير عن حياة سامية عوّاد وكيف حلّت أمورها مع زوجها... هل ظلّت هاربة؟ وكيف تدبّرت إخفاء نفسها؟ وستبقى الكثير من الأسئلة حول هذه الامرأة بلا أجوبة، كما هي الحال مع كلّ الأشخاص الذين ارتبطوا بكيفورك أو عملوا معه. هذا في الجانب الشخصي، أمّا في الجانب الفنّي فسيكون لإقامة سامية في الفندق نفسه مع كيفورك سببًا للكثير من التجارب والمشاريع

المشتركة التي عملا سويًا عليها، لا سيّما مشروع «تمارين على الخروج»، العمل الأبرز الذي اشتغل عليه كيفورك بالتعاون مع سامية عوّاد.

18

عن «تمارين على الخروج»، سيكتب كيفورك أنّه أراد من خلاله «التأكيد بصريًّا على التماثل بين العمليات والنتائج التي تجري في غرفة النوم وتلك التي تجري في الغرفة السوداء، غرفة تحميض الصور وتظهيرها، من حيث إنّ الغرفتين ولّادتا صور». سيضيف ويقول: «إنّ غرف النوم ولئن كانت المكان الطبيعي للفعل الجنسي والنوم، فهي أيضًا، حيّز لنشاط آخر تقوم به النساء بدرجة أكثر ولوقت أطول نسبيًّا من الرجال، عنيت بذلك، تجهيز أنفسهنّ للخروج. هناك داخل غرفة النوم، غرفة المضاجعة، غرفة الملابس، سمّها ما شئت، تقف الواحدة منهنّ أمام المرآة لتبدأ رحلة خروجها من الحيرة في تحديد هويّة ونوعية الملابس التي تريد أن ترتدي، وطبيعة المكياج وتسريحة الشعر وسوى ذلك من التفاصيل، تبعًا للمظهر الذي تريد أن تبدو عليه في نظر الآخرين. هناك، أمام المرآة في غرفة الملابس/النوم/المضاجعة، تبدأ رحلة عبور المرأة من الخاصّ إلى العام، وعبور جسدها من الخام إلى الاجتماعي التاريخي وصوره وتمثّلاته».

من زاوية النظر هذه، ذهب كيفورك مع سامية في «تمارين على الخروج» إلى غرف النوم، وتحديدًا إلى غرفة نومها المجاورة

لغرفة نومه في فندق ماي فلاور. عن جلسات التصوير، سيقول كيفورك إنّها لم تتمّ وفقًا لأيّ سيناريو مكتوب، وإنّه اتّفق مع سامية «على أن يكون الأمر عبارة عن تصوير عمليات تجهيز نفسها للخروج إلى أمكنة أو مناسبات افتراضية. كنت أطلب منها في بداية كلّ تصوير إرجاع جسدها ومظهرها ما أمكن إلى حالته الخام، إلى شكله الأقرب حين تستيقظ من النوم صباح كلّ يوم. بعدها كنت أتلو عليها اسم مناسبة خروج افتراضية، كأن أقول لها: «ذاهبون إلى عشاء مع الأصدقاء»، لتبدأ رحلة تحويل جسدها من حالته الخام، إلى ما لا يحصى من الصور والتمثّلات الاجتماعية التي تفترضها كلّ مناسبة خروج افتراضية اقترحها عليها». وسيضيف أنّ «طيلة أسبوع من التصوير مع سامية لم يترك أيّ احتمال خروج إلى مناسبة أو مكان إلّا وطلب من سامية التجهّز لها. طلب منها تجهيز نفسها للخروج إلى التسوّق، إلى الجامعة، إلى عرس صديقة مفترضة، إلى لقاء في مقهى، إلى عزاء بوفاة قريب، إلى نزهة على الكورنيش، وسوى ذلك من الأمكنة والمناسبات الافتراضية، وكان في كلّ هذا يريد أن يظهر كيف أنّ كلّ مكان أو مناسبة خروج تقترح نقشًا نحتًا مختلفًا على جسد خام: لباسًا مفترضًا، ألوانًا مفترضة، درجة إباحة مسموحًا بها، مستوى تجميل مطلوبًا، شكل شعر محبّذًا، إلى آخر اللائحة.

مرفقًا بمتعلقات مشروع «تمارين على الخروج»، ترك كيفورك دفتر ملاحظات يوثّق فيه مراحل تطور العمل، يقول فيه إنّه بداية كان يريد «التقاط البعد الاجتماعي والثقافي في لباس المرأة ومظهرها» أو ما يسمّيه «حصّة العام في صور المرأة». وأنّ ما دفعه إلى ذلك كانت «الحالات القصوى التي تأرجح بينها جسد سامية بالتوازي مع الاجتماعي الثقافي الذي وجدت نفسها فيه في كلّ مرحلة من مراحل

حياتها». سيفتتح كيفورك دفتر الملاحظات هذا بمقدّمة نظرية للعمل ينطلق فيها من أفكار

عبير النمر عن الجسد النسائي، سيتحدّث عن «النظرة الطبّية المسيطرة على الجسد هذه الأيام، النظرة التي يستدخلها تجاه نفسه كلّ من عاش الحرب حاملًا جسده الطري في مواجهة احتمال إصابته في أيّ لحظة». النظرة التي يقول عنها كيفورك إنّها نظرة بدائية «تنظر إلى الجسد بهاجس حمايته ودفع الموت عنه». ليبيّن كيف «تسقط مع نظرة كهذه أيّ مشروعية للاعتناء بالمظهر تبارح ضرورات حفظ البدن من الموت».

سينقلنا من هذا إلى السؤال عن أثر ذلك على أجساد النساء البيروتيات ومظهرهنّ. سيستدرك بعض الشيء لينفي أيّ غاية إيروتيكية للعمل على الرغم من صور العري التي تتخلّله من أوله إلى آخره، «فالعري يحضر ها هنا كسطح، كخام، كبداية جديدة مفتوحة على ما لا يحصى من تمثلات صور نسائية موحى بها ثقافيًّا واجتماعيًّا». وسيضيف أنّ «جسد المرأة العاري كما يظهر في اللقطات، يبدو جسدًا متعبًا وقلقًا وحائرًا ومربكًا في تدبير تمثّلاته، أنّه عري لكنّ أوانه مرهون بزمن حيرة صاحبته في تحديد أيّ الملابس سترتدي، وأيّ النساء تودّ أن تكون، أيّ صور اجتماعية تريد أن تلبس؟ أنّه عُري مأخوذ في لحظة الانهماك بإلباسه، ما دام أنّ لحظات العري الوحيدة هي تلك التي تتخلّل عملية تبديل الملابس، تلك التي تفصل بين نزع هويّة ولبس أخرى». وسيقول كيفورك إنّه ذهب إلى غرفة نوم سامية بوصفه «المكان الذي تقوم فيه بإلباس عريها، أكان نقابًا، أم حجابًا، مايو، فستانًا، جينزًا أو أيّ شيء آخر»، لا لشيء سوى ليبيّن «كيف أنّ مظهر المرأة مشدود إلى عين الرجل وكيف أنّ جسدها أيضًا، على ما لاحظت عبير النمر بحقّ، سيناريو مفتوح لا يمكن التنبّؤ

بشكله خارج الاجتماعي والثقافي والقيمي والأخلاقي الذي ينوجد وسطه هذا الجسد».

من دفتر الملاحظات المرفق بمشروع «تمارين على الخروج»، سنعرف بالتعديلات التي طرأت على الفكرة الأصلية للمشروع، والتي كانت تدور بشكل رئيسي حول تتبّع مصائر ممثّلات الفيلم الأول، ككناية عن تتبّع مصير الفيلم نفسه ومصير البلاد التي كان منتظرًا أن يُصوَّر فيها الفيلم. لكنّ العثور على الممثّلات الأصليات للفيلم الأول لم يكن بالسهولة التي تصوّرها كيفورك حين لمعت في رأسه فكرة الفيلم. هكذا، ستبوء كلّ محاولات البحث لإيجاد، ولو ممثّلة واحدة من بين الممثّلات العشر اللواتي كان من المفترض ظهورهنّ في الفيلم الأول، بالفشل. وعلى طريقة كيفورك في استيعاب الأمور، سيفهم من ذلك أنّ طريق العودة إلى الفيلم الأول عبر ممثّلاته ليس سالكًا، وأنّ عليه سلوك طريق آخر في رحلة عودته إلى الفيلم.

لاحقًا، وبعد توقّفه فترة عن العمل على المشروع، سيبدأ كيفورك بمراجعة فكرة الفيلم، وسيخلص إلى أنّ فكرة «عودة مخرج فيلم إلى ممثّلاته بعد عشر سنوات من الانقطاع عنه، في الظروف التي نعيش فيها، تنطوي على الكثير من الافتعال والاصطناع»، وسينتهي من ذلك إلى التخلّي عن فكرة الفيلم من أصله، ليعود إلى سابق عهده في التجريب والبحث. لكنّه سيصبح مع الوقت أكثر هدوءًا ممّا كان عليه في أوقات سابقة، وأكثر تقشّفًا في استخدام الوسائط المختلفة وتنويعها، ليصل الأمر بمن درس السينما إلى التخلّي نهائيًّا عن الصورة المتحرّكة، أي التخلّي عن الفيلم على أنواعه: فيديو، سينما 35 أو 16 ملم، ليس فقط كمحتوى نهائي للعمل بل حتى كعنصر من عناصره. هكذا، سيتحوّل «تمرين على الخروج» الذي بدأ حياته كمشروع فيلم إلى «عمل فنّي يمكن تسميته أيّ شيء

سوى أنّه فيلم»، على ما كتب كيفورك حرفيًا في تصوره لفضاء العرض الخاصّ بهذا العمل.

لاحقًا، وبعد انتقاله للعيش في باريس، سيتحدّث كيفورك في رسالة إلى صديقه حليم فيّاض عن عرض تلقّاه من دار نشر فرنسية لتحويل «تمارين على الخروج» إلى كتاب، لنعود بعد ذلك ونقرأ في الرسائل اللاحقة عن خلاف وقع بينه وبين الناشر. «حول الغلاف وقع الخلاف»، يقول كيفورك، ساخرًا من نفسه، ومن المصائر غير المتوقّعة التي عادة ما تفضي إليها مشاريعه، «وقع الخلاف بيننا تحديدًا حول نصّ كتبه الناشر وقال إنّه يعتزم نشره على الغلاف الخلفي للكتاب. فيه يتحدّث عن صور العري الفورية التي يشتمل عليها العمل، والمصوّر السينمائي الذي كنته قبل الحرب»، وكيف أنّ «تصويري للعري خلال الحرب كان بشكل من الأشكال مقاومة منّي للمصير الذي انتهت إليه عدسات الكاميرات البيروتية المختنقة بصور الموت والدمار». عن هذا النصّ سيقول كيفورك، إنّه وبعد قراءته أرعبته فكرة أن يُساء فهم عمله ومشروعه الفنّي إلى هذه الدرجة، وإنّه لئن كان يعتقد أنّ «حدًّا أدنى من سوء الفهم بين المتلقّي والعمل الفنّي يتيح توليد قراءات متعدّدة للعمل الفنّي الواحد، فإنّ سوء الفهم حين يصل إلى هذه الدرجة، يهدّد وجود العمل الفنّي نفسه، هذا الذي لا يملك سوى الانسحاب في مواجهة محاولات الاختزال والتعليب».

هكذا، وكما بات متوقّعًا في حالات كهذه، سيعترض كيفورك على مضمون النصّ، وسيرفض نشره على غلاف الكتاب. سنعرف منه أيضًا أنّها ليست المرّة الأولى التي يرفض فيها طلبًا أو اقتراحًا تقدّمت به دار النشر بخصوص الكتاب. قبل ذلك طلبت منه تغيير عنوان العمل، واختيار آخر يحيل إلى بيروت والحرب، وأخبرته أنّ هذا يضمن وصول الكتاب بسرعة إلى القارئ الفرنسي، لكنّه حين أصرّ على

عنوانه قبلت معه بالأمر، لكنّها اقترحت إضافة عنوان فرعي، وأرسلت له أكثر من اقتراح بهذا الخصوص: «عري في الحرب»، «عاريات بيروت يواجهن الموت»، «بيروت قصّة غواية مستمرّة رغم الحرب». واقترحت عليه اختيار واحد من بينها، فرفضها جميعها، لتعود وترضخ لمشيئته هذه المرّة أيضًا. لكنّه حين رفض وجود كلمة الناشر على ظهر الغلاف، توقّع كيفورك أن يكون ردّ فعل الدار مختلفًا هذه المرّة. وهذا ما حصل فعلًا. لم يطل الأمر كثيرًا حتى وصلته رسالة رسمية منها أعلمته فيها بطريقة مهذّبة بقرارها الانسحاب من مشروع الكتاب، ووقف التعاون معه.

19

مع أنّه فكّر في مغادرة البلاد أكثر من مرّة خلال السنوات العشر الماضية، لكنّه ظلّ يتذرّع بحاجته إلى أن يكون بالقرب من والدته المسنّة والوحيدة. هكذا كان يجيب عن استفسارات أصدقائه عن سبب بقائه في بيروت، ويسوّغ رفضه عددًا من عروض العمل المغرية خارج البلاد. وحين توفّيت والدته ولم يبقَ له أيّ عذر للبقاء، اختلق أعذارًا أخرى ولم يغادر. لهذا، حين غادر بيروت إلى باريس، في السادس من شباط في العام 1993، في الوقت نفسه الذي راح من غادروا أثناء الحرب بالعودة، كان الأمر مفاجئًا ومستهجنًا لكثيرين من أصدقائه.

في رسائله الباريسية، نعثر على ما يمكن اعتباره مشاريع أجوبة حول أسباب رحيله عن بيروت في هذا الوقت المستغرب. سنعرف أنّه عانى صعوبات كبيرة في التأقلم مع ما سمّاه حينذاك «الأجواء المستجدّة» التي أعقبت الإعلان الرسمي لانتهاء الحرب، والتي راح يستعرض بعض مظاهرها العامّة، من غير أن يتناولها بالتفصيل. لكنّها عادة كيفورك في تناول الأمور، كأن يجملها بما يسمّيه «كرنفال عودة بيروت إلى الحياة» الذي سيقول إنّه ما عاد قادرًا على تحمّله، هو الذي

استطاع تحمّل «اختبار دمار بيروت حجرة حجرة، وببطء حدوثه وتشعّبه على مدى أكثر من 17 عامًا»، لكنّه يجد نفسه غير قادر على «احتمال قيامة البلاد من بين الركام وسط هذا الجوّ الكرنفالي المفتعل».

سيقول إنّ ما أرعبه بالتحديد «قدرة اللبنانيين على مغادرة الحرب بهذه السرعة الفائقة». تلك المقدرة التي يصفها في موضع آخر بالمقدرة «البلاستيكية» و«الإستاتيكية»، ليضيف أنّ «السرعة القصوى التي خرجنا فيها من الحرب، تقترح في الآن نفسه إمكانية دخولنا فيها من جديد بالسرعة نفسها، وهذا يرعبني أكثر بكثير من فكرة استمرار الحرب». ليعبّر عن شعوره بأنّ ثمّة «شيئًا مزعجًا، شيئًا وقحًا في هذا الكرنفال يجعلني غير قادر على تحمّله، لا أعرف ما هو بالتحديد، قد يكون مردّه إلى القدر الكبير من البذاءة في الطريقة التي نطوي بها صفحة الحرب، بخاصّة حين تطوى على هذا الكمّ الهائل من القتلى والجرحى والمعوّقين والمخطوفين ومجهولي الاسم والمصير». وسيقول في رسالة أخرى، إنّ المرء «لا يحتاج إلى سبب لمغادرة لبنان، غالبًا ما نغادر لبنان حين لا تعود هناك من أسباب لبقائنا فيه وليس العكس، أنا من ناحيتي تعبت، أتعبني السلم أكثر بكثير ممّا أتعبتني الحرب. ما عدت قادرًا على احتمال سماع الردّية نفسها للمرّة الألف في اليوم الواحد عن الصلة الوثيقة بين اللبناني وطائر الفينيق، بعلامة مقدرة كليهما على الانبعاث والولادة من الرماد». وسيزيد أنّه كلّما كان يسمع هذا «الكليشّيه وغيره من الكليشّيهات التي راحت تتردّد بكثرة وعلى كلّ لسان وشفة عن عودة بيروت إلى الحياة، بتُّ أشعر بأنّني لست سوى زومبي عائد من بين الأموات، ما دام زمني الذي عشته في بيروت منسوبًا إلى الموت. لم أفهم معنى عودتها إلى الحياة سوى على هذا النحو، قلت أغادر إلى باريس أمكث هناك ريثما ينتهي الكرنفال».

20

سوى أنّه أنجز كتاب «نساء البولاروید» في باريس قبل أسابيع قليلة من تواريه واختفائه، لا نملك الكثير من التفاصيل عن حياة كيفورك الشخصية هناك... في رسائله الباريسية، والتي كانت قليلة نسبيًّا ولم تتجاوز الخمس رسائل خلال عامين، قلّما أتى على ذكر تفاصيل حياته هناك، وفي المرّات القليلة التي تطرّق إليها مجيبًا عن استفسارات أصدقائه عن شؤونه الشخصية، كان جوابه يأتي نمطيًّا ورتيبًا وعلى نحو موحّد راح يكرّره حرفيًّا في كلّ رسالة أرسلها إلى أصدقائه: «صحّتي جيّدة ولا ينقصني شيء سعدت برسالتك»، ليستأنف بعد ذلك الحديث عن تطوّرالعمل على كتاب «نساء البولاروید» هذا الذي سنعرف أنّ كيفورك أنجز طبع نسخة وحيدة منه فقط قبل شهر من تاريخ اختفائه يوم 6 شباط 1995.

في المحضر الأول الذي نظّمته الشرطة الفرنسية حول ظروف اختفائه، سنتعرّف إلى جانب جديد من حياة كيفورك الباريسية، وسيكون مفاجئًا لنا أن نعرف أنّه لم يكن له أصدقاء على الإطلاق في باريس، وأنّ جيرانه الذين شاركوه المبنى نفسه نحو عامين بالكاد يعرفونه. بعضهم قال للمحقّق إنّه لم يلتقِ به ولو مرّة واحدة، ومن التقاه

من بينهم، قال إنّه التقاه مصادفة في أثناء خروجه القليل والنادر من شقّته. ناطور المبنى قال إنّ المرّة الأولى التي التقاه فيها كان صحبة موظّف في مكتب عقاري عرّفه إلى كيفورك بأنّه المستأجر الجديد لشقّة كانت فارغة في الطابق الخامس. في شهادته، سيقول الناطور أيضًا إنّ كيفورك كان يمضي أغلب وقته داخل الشقّة. لا يغادرها سوى للتبضّع والتموين. والجميع عجز عن وصف ملامحه، الأمر الوحيد الذي أجمعوا عليه كان أنّه طويل القامة.

رسمت شهادات سكّان المبنى والناطور في محضر التحقيق الأول صورة لكيفورك بدا فيها شخصًا مكتئبًا ومنطويًا على نفسه وعلى عالمه، لا يخرج من شقّته سوى لدواعٍ بيولوجية. بدا أنّه شخص على شفا الانتحار. ولعلّ هذا ما جعل الشرطة في محضر تحقيقها الأولي ترجّح فرضية انتحاره على الفرضيات الأخرى المقابلة من خطف أو قتل. لكنّ فرضية الانتحار التي أُريدَ لها أن تكون حلًّا لمعضلة اختفاء كيفورك وضعت المحقّقين الفرنسيين أمام معضلات وتحدّيات جديدة، من قبيل لماذا لم ينتحر في شقّته؟ وأين انتحر؟ أين جثّته؟

الجثّة، جثّة كيفورك التي لم تفلح الشرطة الوطنية الفرنسية بعد حملة بحث وتفتيش واسعة دامت شهورًا طويلة في العثور على أثر لها.

الفشل في اكتشاف أيّ معلومة تتّصل بمصير كيفورك، معطوفًا على بداية اهتمام إعلامي بقضية اختفائه، سيدفع الشرطة الباريسية إلى مضاعفة جهودها وإيلاء القضية اهتمامًا مضاعفًا، إذ «ليس من المسموح أن يختفي شخص ولا يكون في مقدورنا معرفة مصيره، حتى الآن، لا نزال في باريس ولسنا في بيروت. وسيكون صعبًا على الباريسيين أن يتقبّلوا فكرة اختفاء شخص من بينهم على النحو الذي اختفى فيه كيفورك». هذا ما صرّح به الكولونيل جان لوك ساباتييه

لمجلّة باري ماتش في مقابلة أجرتها معه الأسبوعية الباريسية غداة تعيينه رئيسًا لوحدة خاصة شكّلت للتحقيق في ظروف اختفاء كيفورك وكشف مصيره للرأي العام.

بعد يومين فقط من استلام مهمّاته الجديدة، واطّلاعه على ملفّ القضية، سيعلن الكولونيل ساباتييه في تقرير داخلي لمرؤوسيه استبعاد فرضية انتحار كيفورك، معتبرًا أنّها «ضعيفة السند، ولا تكفي ما رسمته شهادات الشهود عن شخصية كيفورك الانطوائية لتحملنا على تبنّيها»، ليضيف في تقريره: «هذا عدا عن أنّ فرضية الانتحار تعيدنا إلى المأزق نفسه: أين الجثّة؟».

في المقابل، سيبدو أكثر ميلًا إلى فرضية الاختفاء الإرادي، مرجِّحًا أن يكون كيفورك أخفى نفسه بنفسه، مستندًا في ذلك إلى سابقة الاختفاء الطوعي لكيفورك مدّة عامين مطلع الحرب.

كلّ هذا كان قبل أن يزور الكولونيل ساباتييه المعهد العالي للسينما في باريس، ويعثر هناك على «حقائق جديدة حول كيفورك ستُبدّل مجرى التحقيقات جذريًّا». فساياتييه سيعرف، بعد مراجعة إدارة المعهد والاطّلاع على أرشيفه، أنّ طلاب وأساتذة المعهد نظّموا قبل 17 عامًا، وتحديدًا في 23 أيار 1976، وقفة تضامنية مع كيفورك في ساحة الباستيل، احتجاجًا على تعرّضه للخطف في بيروت. ستقود هذه المعلومة الجديدة المحقّق الفرنسي إلى التواصل مع السلطات اللبنانية أملًا بالحصول على المزيد من المعلومات حول ظروف اختفاء كيفورك في العام 1976. وسيأتيه ردّ السلطات اللبنانية بتأكيد وجود بلاغ اختفاء أثر يعود لمواطن لبناني يدعى كيفورك فاتشيه كساريان حرّر في تاريخ 17 أيار العام 1976، في مخفر ميناء الحصن/بيروت. وسيشير تقرير السلطات اللبنانية إلى أنّ السيّدة ميشلين تابت والدة كيفورك كساريان وزوجة فاتشيه كاساريان واظبت على المجيء إلى

المخفر في تاريخ 17 أيار من كلّ عام، لتجديد بلاغ اختفاء الأثر العائد لابنها البكر كيفورك. وأنّها داومت على هذه الحال حتى وفاتها في العام 1987، وأنّه منذ ذلك الحين لم تتحصّل السلطات اللبنانية على أيّ معلومة إضافية تتّصل بمصير كيفورك الذي بقي شأنه شأن أكثر من عشرة آلاف مفقود ومخطوف لا يزال مصيرهم مجهولًا حتى الآن. ستدفع هذه «المعلومة المهمّة والخطيرة» الجنرال ساباتييه إلى التشكيك بحقيقة مجيء كيفورك من أصله إلى باريس في 13 تشرين الأول في العام 1993. كيف هذا؟ وهو المختفي منذ العام 1976، ليرجّح أن يكون شخصًا آخر استخدم جواز سفر كيفورك هو من جاء إلى باريس.

لكن، إذا كان كيفورك لم يأتِ إلى باريس، «فمن يكون ذاك الذي وصفه الناطور وسكّان المبنى بأنّه كيفورك؟ من يكون ذاك الذي وقّع عقد إيجار الشقّة باسم كيفورك وأقام فيها أكثر من ثلاثة أعوام؟ ماذا نفعل بجواز السفر اللبناني الذي يعود إصداره إلى شهر شباط 1992، ويحمل اسم وصورة كيفورك كساريان وعليه تأشيرة دخول فرنسية صادرة من سفارتنا في بيروت؟ كيف بالإمكان الاستحصال على جواز سفر لشخص مختفٍ منذ أكثر من عقد ونيّف؟». على السؤال الأخير، سيتلقّى الكولونيل ساباتييه جوابًا رسميًّا من الخارجية اللبنانية يُفيد بأنّ «الأشخاص المختفين قسرًا في لبنان، ما لم يلجأ أهلهم إلى استحصال شهادات وفاة رسمية لهم، يبقى بالإمكان نظريًّا الاستحصال على جواز سفر وأوراق ثبوتية بأسمائهم. ذلك أنّهم يبقون بحكم الأحياء من وجهة نظر السجلات والدوائر الحكومية».

سيكون جواب الخارجية اللبنانية بمثابة صندوق باندورا انفتح في وجه ساباتييه، وتحقيقه الذي لن يستقرّ بعد هذه المعلومة على فرضية واحدة وحاسمة حول حقيقة اختفاء كيفورك وملابساته. وإن

دفعه هذا إلى التخلّي عن فرضية «الاختفاء الإرادي» لمصلحة فرضية «الإخفاء المفتعل»، أو ما سمّاه ساباتييه في مرافعته «عملية تبديل مكان وزمان وقوع الجرم». الفرضية التي وجدها «منطقية بالنظر إلى سوابق مشابهة حصلت في أوروبا، أشهرها قضية الإخفاء المفتعل التي وقعت في العاصمة الإيطالية روما في العام 1979، واتّضح في ما بعد أنّ المخابرات الليبية كانت تقف وراءها، وأنّ الغاية منها كانت التغطية على تصفية النظام الليبي لرجل دين إيراني-لبناني يدعى موسى الصدر. وقد حصل الأمر في ذلك الوقت بواسطة ضابط مخابرات ليبي تنكّر بهيئة الصدر، وسافر إلى روما على أنّه موسى الصدر، واستخدم جواز سفره في عبور المطار الإيطالي وفي حجز غرفة في فندق في روما، قبل أن يتوارى بعد ذلك عن الأنظار، ويترك خلفه داخل الغرفة أمتعة موسى الصدر التي كان حملها معه من ليبيا إلى ميلانو». وكانت الغاية الرئيسية من وراء عملية الاختفاء المفتعل في روما، على ما يقول ساباتييه في تقريره: «افتعال دليل على مغادرة الصدر ليبيا حيًّا ودخوله إيطاليا واختفائه فيها، بدلالة ختم دخول الدولة الإيطالية على جواز سفر الصدر، ودلالة أمتعته المتروكة في غرفة الفندق الإيطالي». من قضية الصدر، في روما سيستطرد ساباتييه ليعود إلى قضية كيفورك. وهنا، سيُشبّه صناديق الأخير، أرشيفه الشخصي والذي يحوي أعماله غير الكاملة ومتعلّقاته المتروكة في الشقّة الباريسية، بحقيبة وجواز سفر الصدر اللذين وجدا في غرفة الفندق في روما. ليخلص من هذا إلى أنّه «في الحالتين، حالة كيفورك وحالة الصدر أُريد بنقل المتعلّقات الشخصية وانتحال الهوية واستخدام جواز السفر إثبات مجيء الشخص إلى مكان الاختفاء المفتعل، وإبعاده قدر الإمكان عن المكان الحقيقي لوقوع الجرم، ليبيا: موسى الصدر. لبنان: كيفورك كساريان».

لكن، إذا كان هذا الجهد الاستخباراتي مفهومًا إلى حدّ ما في قضية بحجم قضية تصفية السيّد موسى الصدر، لما عُرف عن الأخير من حيثية سياسية في بلد متفجّر بالصراعات كلبنان، يبقى السؤال: لماذا يريد شخص أن ينتحل هويّة كيفورك وما الفائدة التي يرتجيها من وراء ذلك؟ ثمّ إنّه ماذا نفعل بأرشيفه الذي يحوي مئات الرسائل والتسجيلات والصور والأفلام والمشاريع والأعمال الفنّية الموقّعة جميعها باسم كيفورك، والتي تركها في الشقّة الباريسية؟ هل هي حقًا لكيفورك أم تعود إلى شخص آخر؟ وإذا كانت له، فكيف بالإمكان الجزم بأنّه مختطف منذ العام 1976؟ هل أنجز كلّ هذه الأعمال من مكان احتجازه؟

للإجابة عن هذه الأسئلة وغيرها الكثير، سيستعين الكولونيل سابا تييه بلجنة فنّية ضمّت نقّادًا فنّيين وخبراء سينمائيين، وسيطلب منهم معاينة أرشيف كيفورك الكامل، وتفحّص محتوياته من أعمال ومشاريع فنّية، فضلًا عن مئات الرسائل التي تبادلها مع أصدقائه على مدى أكثر من عقد ونيّف، وتحليلها والخروج منها بتقرير يكشف حقيقتها وحقيقة صانعها.

في تقريرهم الختامي الذي أصدروه بعد نحو ستّة أشهر من العمل المتواصل على محتويات أرشيف كيفورك، لم يتمكّن الخبراء الفنّيون من تحديد هويّة صاحب هذه الموادّ وصانعها. لكنّهم سيجزمون بـ«استحالة أن يكون بإمكان كيفورك، أو أيّ شخص آخر إنجاز كلّ هذه الموادّ وجمعها وتبويبها والعمل عليها بمفرده، مهما بلغ هذا الشخص من النبوغ والنشاط». وسيجزمون في تقريرهم بأنّ «الموادّ والأعمال الموجودة في الأرشيف تعود إلى مجموعة من الفنّانين عمل بعضهم مع بعض على مشاريع فنّية مشتركة خلال الحرب». أمّا من هم هؤلاء الفنّانون؟ ولماذا قرّروا توقيع أعمالهم

باسم كيفورك كساريان؟ وهو المصوّر السينماني وخريج المعهد العالي للسينما، والمختطف منذ العام 1976 بحسب الرواية الرسمية اللبنانية. فهل ربطتهم صلة ما به؟ هل كانوا زملاء له؟ هل جمعه بهم عمل مشترك قبل اختطافه في العام 1976، وقرّروا متابعته والاستمرار في إنتاج أعمال وتوقيعها باسمه؟ لماذا أغفلوا أسماءهم؟ لماذا لم يحاولوا عرض أيّ من هذه الأعمال من قبل؟ لماذا تركوها أعمالًا غير مكتملة؟ من هم هؤلاء الفنّانون وما غايتهم من ذلك؟ لماذا اخترعوا كلّ هذه الشخصيات الوهمية التي كُتبت لها رسائل باسم كيفورك وكُتبت بأسمائها رسائل لكيفورك؟ وإلى أيّ حدّ يجوز اعتبار الرسائل بين كيفورك وأصدقائه حيلة فنّية لجأ إليها الفنّانون المجهولون للحديث عن مشاريعهم الفنّية ووضعها في سياقاتها؟ وكيف وصلت أعمالهم إلى باريس، وهل خطّطوا لتركها هناك ولماذا؟

لا أجوبة شافية عن هذه الأسئلة وغيرها الكثير، في تقرير الخبراء الذي جاء مقتضبًا، وانصبّ بالإجمال على التشكيك بحقيقة كيفورك وحقيقة كلّ الشخصيات التي ظهرت في حياته وشاركته العمل على بعض مشاريعه من فريد أمهز، إلى كريم كردماني، إلى سامية عوّاد إلى عبير النمر، التي سيعتبرها التقرير جميعها «شخصيات وهمية ومختلقة».

سوى ذلك، لا أجوبة شافية في تقرير الخبراء حول كيفورك. لا شيء البتّة، سوى أنّ الكولونيل ساباتييه سيلاحظ في تصريح أخير له لصحيفة لوفيغارو الباريسية، جاء قبل أيام من تنحّيه عن التحقيق في القضية، أن «اختفاء كيفورك في باريس استرعى اهتماما أكبر بكثير من الاهتمام الذي حظي به اختفاؤه في بيروت قبل أقل من 20 عاما بقليل»، ليختم بالقول: «هناك يختفون بالمئات والآلاف وكأنّ شيئا لم يحصل».

سوى ذلك وكما بات معروفًا، لن يسفر الاهتمام المضاعف الذي حظي به اختفاء كيفورك في باريس عن أيّ حقيقة تتّصل بمصيره. أكثر من ذلك، ستُبقينا التقارير الرسمية الفرنسية حول كيفورك وقصّة وظروف اختفائه نهبًا للفرضيات التي تنفي واحدتها الأخرى، من غير أن يكون بالإمكان الركون إلى واحدة منها كحقيقة ثابتة ومؤكّدة. وسط كلّ هذا سنتخيّل كيفورك من مكانه الجديد يكتب رسالة إلى صديقه نبيل العلم، يخبره فيها عن الذي جرى له في باريس بعد اختفائه، معلّقًا على تقرير الخبراء حوله وحول أعماله، بالقول: «بعد كلّ هذا الضباب الذي خلّفه التحقيق باختفائي الباريسي، مع ما أشاعه من شكّ حول أصلي وفصلي وحقيقة وجودي من عدمها، أجد أنّه ليس ثمّة أفضل، وأجمل، وأحسن، وأنسب من كلّ هذا لبداية جديدة بحقّ وحقيق». ليختم: «فادي أبو خليل: أعمل على مشروع جديد وأفكّر في توقيعه بهذا الاسم، ما رأيك؟».

الأعمال غير المكتملة لكيفورك كساريان — في أوّل يوم خميس من العام 1981، ستصيب قذيفة كبيرة عن طريق الخطأ منزل كيفورك، وسيتسبّب ذلك بحريق سيلتهم كامل محتوياته. داخل منزله المتفحّم والذي جاء لتفقُّده بعد أيام، سيدرك كيفورك أنّه الآن فقد كلّ شيء. فقد كلّ متعلّقاته، كلّ ممتلكاته، أرشيفه الخاصّ، ما لا يحصى من المقتنيات، وجميع الأغراض التي اشتراها وجمعها عبر السنين. النسخة الوحيدة لفيلم التخرّج. ثلاثة ألبومات صور شخصية تحوي مئات الصور التي تغطّي جميع مراحل حياته من الطفولة إلى الصبا إلى المراهقة إلى سنوات دراسته الجامعية في باريس. صوره تلميذًا جامعيًّا مشاركًا في تظاهرات طلّاب باريس الحانقين واجتماعاتهم في أيار 1968. صور النسوة اللواتي مررن بحياته. عشرات الأعمال الفنّية لفنّانين تشكيليين لبنانيين وفلسطينيين وسوريين كانت تزيّن جدران شقّته البيروتية الفخمة. حتّى قطّته السيامية سماهر تفحّمت. ملابسه، ساعاته، كاميراته، سندات الملكية بالعقارات والأراضي التي ورثها عن والده، والكثير من مسوّدات سيناريوات أفلام غير منتهية. هناك، وبينما كان كيفورك واقفًا وسط ركام منزله المتفحّم، ستدهمه مرّة أخرى فكرة البداية الجديدة. سيفكّر أنّه بعد كلّ الذي حصل، ليس يمكن أفضل ولا أنسب من كلّ ما حصل لبداية جديدة بحقّ وحقيق.

فادي توفيق — كاتب وباحث لبناني (مواليد 1975) وفنان متعدّد الوسائط شاركت أعماله الأدائية والتجهيزية في مختلف المحافل الفنية كالمتاحف والمهرجانات من طوكيو إلى فيينا، مرورًا بألمانيا وباريس حيث يقيم منذ العام 2015. هذا إصداره الثالث على مستوى الكتابة بعد «بلاد الله الضيقة» (2005) و«القاتل الجديد» (2008).

ISBN 978-614-469-753-5
9 786144 697535
نوفل هي دمغة الناشر
هاشيت أنطوان A.