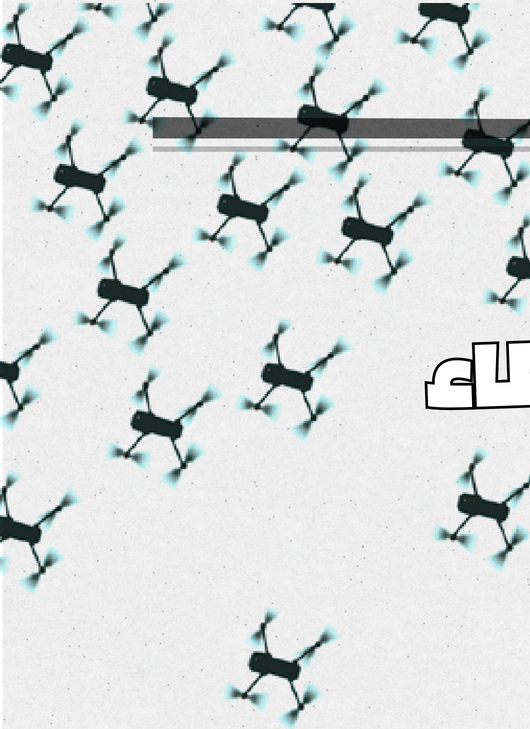
rehlamag.com
العدد 36 . كانون الأول . 2025
توزع مجاناً

رحلة

الوثب العالي



مجهول لا تطاله الشمطاء

أريج أبو حرب

عزيزي المجهول،

أرجو أنك بخير... قد تكون بخير طالما أنك مجهولًا.
أتمنى أن تبقى مجهولًا وتبقى بخير.
ربما.. أنت أدرى.

أكتب إليك لأشكرك على تخفّيك جيّدًا. لقد حطّمنا صديقك الذي عرفنا اسمه. قال أنه "لم يعد يمكن التخفي" فوثب وطالته الدرون. لا أعلم لماذا يتكلّم الناس عن الدرون كأنها شابة. أشعر أنها عجوزٌ شمطاء من القرون الوسطى. تأتي لتحصد الأرواح بسحرٍ أسود. بقدرة غير قادر للأمانة. تطير. تقترب. تصوّر. ترعب. تقتل. وتعود بفيلمٍ للجريمة. تحفظه لها هارفرد في إحدى الأرشيفات السرية... لكي تبقى جريمتها للأبد. كما الروح التي حصدتها.
أشعر أنها تحاول الخلود. فترتكب الفظائع لتخلّد اسمها. والروح التي حصدتها خالدة أيضًا... ماذا لو بقيت مجهولة؟ هل كانت لتخلّد اسمها؟
أكتب إليك لأشكرك على رحابة صدرك. لقد ضاق بنا الزمن فلم نجد غيرك لتقييمه ليل نهار. نقيّمك لأنك مجهول. ثم نعود ونراجع جدول العلامات عندما تثب فنتعرّف إليك. تكون قد اصطادتك الشمطاء. ونكون في حزنٍ مضافٍ للحداد المفتوح. نبحث عن صورة. نبحث عن اسم. نقيّم أداء آخر اللحظات كما ربّتنا برامج الواقع. نشاهدك تقول شيئًا. نصغي... لنسمع؟ لا. نحن نصغي لنقيّم... ويبقى من يسمعك حقًا مجهولًا.
أكتب لأسألك إذا كان المجهولون في الأرض كلّهم معروفين لدى الشمطاء. هل تنتهي كلّ حكاية بوثبة؟ هل أنت سعيدٌ في أنك مجهولٌ في الأرض؟ هل تحبّها أكثر من حبّك لقمحها؟ هل فعلًا تزرع ولا تأبه لمن سيحصد خلفك؟ هل تتمنى أن تقول أين أنت اليوم؟ هل تغريك الـ sign in في المقاهي والمطاعم؟ هل تمنيت يومًا أن تكتب في البايو: مقاتلٌ في المقاومة ضد الاستعمار الصهيوني الإحلالي؟ هل يزعجك أنّ كلّ من يكتبون هذا ليسوا لا مقاتلين ولا من يحزنون؟ هل يزعجك أنهم غير مجهولين؟
أكتب إليك وما زلت لا أقوى على التوقّف عن التحديق بالواثب الذي اصطادته الشمطاء. هل تشرب الآلة الدم؟ هل تخزّنه في بنوكٍ كبنوك الجلد؟ هل تسبح فيه كما تقول الأسطورة؟ هل تخلطه حقًا بعجين المستوطنين؟ هل صحيحٌ أنهم بهذا الأذى النفسي والشراسة غير الإنسانية لشربهم دم الواثبين مع القمح المعدّل؟ هل أصبح القمح معدّلًا في العالم كلّه من أجل تمرير هذه الجريمة؟ هل تعتقد بأننا سنعيد لبذورنا حريتها يومًا؟
أعذرني.. شردتُ قليلًا. سمعت الشمطاء اقتربت. أرسل روحي كما يفعل كثيرون للتشويش عليها ولإبقاء المجهول مجهولًا. حسنًا ابتعدت.
لا أعلم لماذا أسألك كل هذه الأسئلة؟ لا أجد مرجعًا آخر غير غموض المجهول – أنت – لأتكئ عليه. أشعر بالتعب الذي لا يمكن أن يماثل تعبك... أعلم. أعتقد أنك لن تقرأ هذه الكلمات. ولا تشعر بالتعب. ولا يعنيك أن تجد أجوبة لهذه الأسئلة التي تحيّرني.
أعتقد أنك وجدت أجوبتك.. كمن وجدوا أجوبتهم من قبلك.. ولا زلت تنتظر.
آمل أن تنتظر بعد. أن تبقى بيننا طويلًا. مجهولًا. لا تطاله الشمطاء.
لا نريد أن نعرف اسمك. ولا نريد أن نشاهد أطفالك. ولا نريد أن نتعرّف على زوجتك الصابرة. نريد فقط أن تبقى مجهولًا لأطول فترة ممكنة. بأنانيتنا وتمسّكنا بك... نأمل فقط أن تطال يدك هذه الشمطاء. وأن تضع نعلك فوق ركامها.
أكتب ختامًا لأشكرك مجددًا. وآمل ألا تصلك رسالتي مطلقًا... حيث أنت.
أكتبها للآخرين، لأولئك الذي احترفوا الحزن والصمت وبعضهم احترف الصلاة أيضًا. أكتب لغير المجهولين من خلالك.
أتمنى لكم، ولنا جميعًا، حسن الصمود.
عسى أن يكون هذا النص مضادًا للوثبة في العدم.
سلامات،
أريج

رحلة
رفض واحتجاج
تصدر عن اتحاد المنشقين عن قوى الأمر الواقع
تصميم الغلاف : "أبو كلارا"
تصميم الصفحات: فرنسوا الدويهي
rehlamag@gmail.com
www.rehlamag.com

صوَر على حافة العالم

مهدي عواضة

في معرض تقديمه لكتابه "الجغرافيا الثقافية"، يكتب مايك كرانغ أن "الثقافات ظواهر دقيقة يمكن تحديد مواقعها". بمعنى آخر، الثقافة تنشأ وتنمو في حيّز مكاني. فما هي الثقافة التي تنبثق عن "الموقِعة"؟ هل يمكن التحكّم بها؟ وماذا لو كانت عدسة الكاميرا هي التي تنقل "المشهد"؟

من موقعي ككاتب هذا النص، أجد نفسي في مأزق حقيقي. أقدّم هذه الصور التي التقطتْها طائرة بدون طيار تابعة للجيش الإسرائيلي في الحرب الأخيرة على لبنان، محاولاً نقل الصورة-الموقعة إلى حيّز جديد. فمنذ السابع من أكتوبر وحتى اليوم، وُضِعت ممارسة الإنتاج الثقافي والفنّي أمام تحدّ جديد.

على الصعيد الشخصي، آثرّ النظر إلى هذه الصور على إنتاجيتي. ورغم ذلك، تملّكتني رغبة ملحّة للانطلاق نحو شيء ما. ثم جذبني سؤال أعتقد أنه مثير للاهتمام، أو بالأحرى سؤال محيّر: كيف يختار المرء عملًا ويقدّمه. أو كيف يتحدّث أو يكتب عن صورة. والجواب متاح من خلال الإجابة عن السؤال التالي: "أين نظرَت العين؟" وهذا يقودنا إلى سؤال آخر: "أين تختار العين أن تنظر؟". وأعتقد أن الإجابة على هذا السؤال هي مفتاح لإعادة فهم موقع الصورة في الذاكرة وفي الثقافة وفي التاريخ. ولذلك أشارك هذا النص آملًا أن أعيد ترتيب هذه الصور في حيّزين في آنٍ واحد: في ذهني وفي الحيّز الثقافي. كما أكتب هذا النص آملًا إعادة توجيه هذه الصور أو إعادة توجيه غرَضها. وربما أقودها نحو أفق جديد، فأحفّز عين القارئ، وأطرح بعض الأسئلة التي تنحرف عن ردود الفعل الغريزية المعتادة (التعاطف مع الضحية / تمجيد البطل) وتصوّب نحو ما هو أبعد.

*

إذن، هذه الصور ومقاطع الفيديو التقطتها طائرات بدون طيار تابعة للجيش الإسرائيلي أثناء تتبّعها لمقاتلي المقاومة قبل ثوانٍ أو دقائق من استهدافهم في منطقة مجدل سلم، جنوب لبنان. والهدف أو القصد من نقل الصورة من الموقعة إلى الشاشة هو في المبدأ إذلال هؤلاء المقاتلين وعائلاتهم وأنصارهم. الطائرة تلاحق، الكاميرا تصوّر، المشغّل يضغط على الزر، المقاتل يسقط. ينشر العدو شريطًا مصوّرًا، تتعرّف العائلة والأصدقاء على الحيّز المكاني والمقاتل والسياق.

تُرى ما الذي سينتج عن هذه الموقعة التي لم "تحصل" إلا بعد نشر الفيديو؟ بما أن الهدف هو الإذلال، فمن المتوقع أن ينتج عن استهلاك هذه الصور كما وصلت إلى المُشاهِد مشاعر حزن وإحباط ويأس. فالمقاوم قُتل في نهاية المشهد. وعليه، فإن الثقافة التي تريد أن تولّدها هذه الصور هي ثقافة ذلّ واستسلام تؤسّس لرأي عام مهزوم، يتخبّط، يخضع، استعدادًا للتنازل والتطبيع.

ولكن ما لم يتوقعه الإسرائيليون هو أن ينتج عن هذه الموقعة شيء آخر تمامًا. لقد تداول هذه الصور أهل المقاتل ورفاقه ومحبّوه على نطاق واسع، ولكنهم أعادوا ترميزها لتُنشر بحب وفخر، كما لو أن كل فرد منهم يستهلّ بيانه العسكري الخاص بـ "بكل فخر واعتزاز...". اهتمامي هنا يكمن في كيف يستهلك ويشارك الفرد صورة موجّهة ومركّبة بالكامل من قبل عدو.

يزداد فضولي: كيف يمكن لهذه الصورة، هذه اللقطة المنفردة لإنسان وحيد في مواجهة عدسة طائرة بدون طيار تنتمي إلى آلة القتل الأكثر دموية وتطورًا في العالم، أن تتخفّى، أن تهرب، أن تناور، وأن تتحرّر من محاولات استهدافها وإخضاعها؟

مرة أخرى، يبدو أن إسرائيل تفشل في المعركة الأكثر تعقيدًا: التحكّم والسيطرة على الخطاب والصورة. فما الذي ينقصها حتى تحقق هذا الهدف؟ فلنسأل مجددًا: "أين نظرَت العين؟". بالنسبة للعدو، نظرت العين إلى مكان واحد: الموقع الجغرافي للمقاتل، مستخدمة أهم التقنيات، لفرض الموقعَة الأحادية الجانب. هنا يمثّل الموقع الجغرافي موقعَ الهيمنة والمراقبة والقدرة على القتل.

أما عين المُشاهد من طرف المقاومة، فنظرَت في نفس المكان الذي نظرت فيه عدسة الطائرة بدون طيار. "ماذا رأت؟"، رأت مقاتلًا يناور ويتابع عمله ويتحدّى الآلة التي تسيطر من السماء على مجمل الحيز المكاني. "ماذا رأت أيضًا؟" رأت أن المقاتل لم يركع، لم يتوسل، لم يستسلم. وهذا يقودنا إلى سؤال آخر: "أين تختار العين أن تنظر؟". العين تختار أن تنظر إنطلاقًا من خلفية صاحبها. فإذا كان المُشاهِد واضحًا في خيارته، في خلفيته، فسيرى بوضوح ما ليس واضحًا في الإطار المحدّد الذي يدفع به ناشر الفيديو، أي العدو. يصبح واضحًا أن الفيديو هو "المقاوم يناور ويتابع عمله ويتحدّى الآلة"... مقبل غير مدبر.

إن هذا التناظر القائم بين الرؤية والخلفية الفكرية للمشاهد هو ما سمح لعملية تحرير الصورة أن تتم بنجاح. فالعين اختارت أن تنظر انطلاقاً من خلفية ليست مهزومة.

رأينا التحرير هنا في مكانين في آن معًا. في التلاعب تقنياً بالصورة (مونتاج أو قص)، وتحريراً في المعنى والترميز. أي أن التحكم في الخطاب لا يعني فقط تحكم العدو بالصورة كمادة خام صوّرتها عدسته ونشرتها قنواته، بل يعني أيضًا التحكم بأرشيف المُشاهد-الجماعة التي تتلقى المواد وتعيد تنظيمها ثم إنتاجها ونشرها. فبمجرد أن استقر هذا المشهد في الذاكرة الجمعية لجمهور المقاومة، صار يُقرأ عبر معجمها الخاص. هذه الصور، التي أُريدَ لها أن تكون دليلاً على إنجاز عسكري، تحوّلت إلى أيقونة إنسانية وسياسية تملِكها الذاكرة الشعبية.

ولهذا السبب، تُعدّ هذه الصور فرصة لكشف ما يحاول العدو إخفاءه، تصبح أداة مواجهة. فرصة لتوليد إمكانيات جديدة للرؤية والنقد.

*

أعود إلى السؤال الذي انطلق منه هذا النص: كيف يمكن إنتاج الثقافة في ظل المعجم الذي تفرضه هذه الصور؟ أعود إلى الجواب نفسه: العين تختار أين تنظر، وأنا أرفض العودة إلى المرسَم بطريقتي المعتادة، أرفض أن أتجاهل هذه الصور أو أن أنكر وجودها أو أن استهلكها بصمت، أو حتى أن أبحث عن ملاذات بصريّة آمنة أحتمي بها حتى إشعار آخَر. هذه الصور تطالب بفعل مضاد خارج نطاق احتجازها ضمن سياق غير فاعل. إن عملية التحرير التي قمنا بتحليلها - أي إعادة الترميز من قبل المشاهدين - تمنحني الآن مدخلاً للتعامل مع هذا المأزق وطرح آلية فنية مضادة. فهذه الصور حفظت لنفسها مكاناً أساسيًا في التاريخ والثقافة، ليس بوصفها دليل على حدث سياسي أو عسكري، بل لأنها مادة بصرية خام تكشف مأزقًا في الرؤية الجماعية، وتوكّد أن الجماليات لا تنتمي إلى الصورة بحدّ ذاتها، بل تكمن في الخلفية الفكرية التي تُقرأ منها هذه الصوَر.

إذن، لهذه الأسباب، ونتيجة لهذه الخيارات، حدث شيء آخر، انظروا بتأنٍّ، أنظروا عن كثب، هذه الصور ملكٌ لنا الآن، هذه صوَرنا. بل يمكننا أن نجادل بأن إسرائيل لم تكن تمتلك هذه الصور أساسًا. يزداد فضولي هنا، كيف يمكن لهذه الصور أن تتخفى، أن تهرب، أن تناور، أن تحتمي، أن تتحرّر من محاولات استهدافها وإخضاعها؟ هي مجرّد صورة لإنسان وحيد في مواجهة عدسة طائرة بدون طيار تنتمي إلى آلة القتل الأكثر دمويّة في العالم. لا، ليست مجرّد صورة. وليست أداة للمحاججة في سياق نقاش محصور في ثنائية النصر أو الهزيمة. هي فرصة لإظهار ما يحاول العدو إخفاءه، بل مواجهته عبر نشر ثقافة يريد العدو طمسها.

في الهاوية سحر غامض يبتلعنا

زكي محفوض

ملاحظة: عوامل كثيرة اتّحدتْ لكي تجعل من ذلك المكان المستتر مرتعًا حرًا خفيًا للعب واللهو... ولحصول الغرائب! ولا أسماء للتعريف بالملعب والفتيان والفتيات أبطال القصة، لكي تبقى إحداثيات الموقع والانتماءات خافية علينا، فنتفادى الانحياز إلى رواية بعينها دون سواها، لأن كل المآسي سواسية كأسنان المشط.

فتيان يلعبون كرة القدم في ملعب حقير سطحه مليء بالحُفر، يقع خلف غابة تحجبه عن أعين العابرين على الطريق السريع المجاور.

كثافة الشجر وضجيج الطريق، من جهة أولى، يساعدان على ستر الملعب وكتم الأصوات التي يطلقها الفتية والفتيات أثناء اللهو. والجرف العمودي الشاهق، من جهة ثانية، يساهم بدوره في طمسه، لأن الأصوات تتلاشى قبل بلوغها القمة. ولا عيون، غير عيون الطيور، تستطيع استراق النظر إلى ذلك المكان الذي تَشَكّل بفعل انسلاخ التربة. وهو الأمر الذي حرم أشد المقاولين جشعًا من استغلال تلك القمة في مجال العمران: الأرض فوق ليست مستقرة، فبقيت مشاعًا بورًا.

وهكذا، سلم الملعب وظل نائيًا هانئًا، مع أن قلقًا دفينًا يعتريه من خطرين. الخطر الأول من تدحرُج أحجار متقطّع توقِع إصابات طفيفة وبليغة، لكنها تشفى بسحر ساحر... لكأن الملعب يرفض أن يكون مسرحًا لحوادث تفضح موقعه، فيمحو آثارها.

هو يستقبل فقط أولئك الذين يكتشفونه بفعل انجذاب غامض إليه، ويقينًا منه أنهم لن يبوحوا بوجوده. والخطر الثاني من أن يصبح عاريًا أمام سالكي الطريق السريع، إذا قررت السلطات حلاقة أشجار الغابة. وهو قرار محتمل في عصر تتلاشى فيه الرأفة بالبيئة وبما فيها.

لكنْ، رغم قلقه، بقي الفتية والفتيات صغارًا وكبارًا يأمَنون له. يعبرون إليه بالقفز إلى مجرى مياه صغير هو مصرف طبيعي لمياه المطر النازلة من الجرف الشاهق، ويغادرونه أيضًا من ذلك المعبر لكي يعودوا إلى بيوتهم. وكان أول الواصلين إلى هناك، ذات يوم، مجموعة من المغامرين الشجعان.

وذات يوم آخر، ظهر فيه دييغو مارادونا يجري خلف الكرة، مناورًا ببراعة، متجاوزًا العرقلات حتى سجّل هدفًا. ثم راح كعادته يحتفل بانتصاره، بينما تَحَلق حوله الفتية يهنّئونه بالتصفيق والتربيت على كتفيه ومداعبة شعره الأسود الكث، مثلما يفعل الأهل لتشجيع صغارهم.

هم الفتية تعوّدوا على ظهور شخصيات راحلة تعاطت ألعاب الكرة، من عهود القبائل القديمة منذ 3700 سنة في القارة الجديدة ثم الصين فاليونان وحتى أيامنا هذه... الكابتن ماجد نفسه زار الملعب، حيث لم تنفعه كل بهلوانيات التسديد في تسجيل هدف واحد. ولذا، كان ظهور مارادونا أمرًا مألوفًا.

وكما حصل لماجد، تبدّد حظّ مارادونا في التسجيل ثانيةً، فخبرته وحنكته وبراعته وقوته البدنية مجتمعةً، لم تسعفه في تسجيل هدف آخر. أحبط الفتية كل محاولاته التي كانوا حفظوها عن ظهر قلب، بما فيها تسجيل هدف بيده، أو "يد الله"، كما سمّاه هو في أيام عزّه... كانوا له بالمرصاد!

أمام هذا الصد العنيف، شعر مارادونا بغضب عارم دفعه إلى ركل الكرة إلى أعلى. نعم، هو لم يتغيّر بعد موته، فقد بقي غضوبًا أرعنَ يتصرّف كالأطفال! وبفعل ركلته الغاضبة، تجاوزت الكرة الصاعدة قمة الجرف واستقرت فوقه... وانتظر الجميع أن تتدحرج من تلقائها وتعود إليهم. لكنها تأخرت.

يُحب الملعب كثيرًا خبطات الكرة على سطحه وخُطى الفتيان والفتيات يجرون فوق ترابه. إنها تدغدغه وتدلّكه وتبلسم ذلك الطفح الجلدي الذي يثير فيه الحك، وهو لا يمتلك أظافر. ويشعر بكل خبطة ودَبّة كتربيتة مواساة في ما يعتمل في باطنه.

أثناء التخطيط لاستعادة الكرة، لأن الملعب لا يمتلك غيرها، وحُفرُه دليل على ضيق حاله.

أطلّت فتاة من قمة الجرف تحمل الكرة. وكانت أول بشرية تظهر من فوق منذ الانسلاخ الكبير.

ارتعش قلب الملعب إذ أيقن أنها ستقفز. ارتعش ليس خوفًا عليها، فهو قادر على شفائها من أي إصابة لو حصلت لها، ولكنْ لأن ظهورَها مؤشر على تبدّل خطير في الأحوال.

شعر الفتية والفتيات بما يختلج في صدره، لكنهم أبوا أن يرحلوا عنه رغم إلحاحه عليهم بالمغادرة.

وفي نفس الوقت، أبت الفتاة رمي الكرة إلى تحت لأنها ببساطة لم ترَ أحدًا ليلتقطها. فمن منظارها، كان الملعب خاليًا، تغشاه طبقة من غبار ودخان.

الفتاة ترى الملعب من فوق، من حيث تنظر الطيور إليه، أي من الذروة. والذّرى ملكٌ حصري للطيور. ولذا، تعكّرت طبيعة الأمور وتغيّر المشهد:

الطيور أصبحت معدنية تجوب المجال الجوي للملعب الذي استحال ميدان حرب.

ولم يطُل الوقت حتى خلُصت الفتاة إلى وجوب تغيير زاوية النظر بانتقالها إلى القاع. استنتجت ذلك، ببساطة، من ظهور الكرة في حديقة منزلها، وهي ترجوها أن تعيدها إلى الملعب. وها هي تشرع في تلبية طلبها.

لم تتردد الفتاة في القفز. مفكرون كثيرون فلسفوا علاقة البشر بالهاوية والسقوط والقفز... في حين أن كل ما فعلته الفتاة أنها عانقت الكرة وهوت لتسلّمها باليد.

الهاوية هي الفضاء بين الذروة والقاع. وفي أثناء السقوط، مهما طال وقته أو قصر، تنبلج الحقيقة. وحقيقة المشهد من الذروة هي إبادة، أما من القاع فهي صمود.

بسحر ساحر، أفلتت الفتاة من الإصابة وهي تشهد على إبادة. وما إن بلغت سطح الملعب، حتى انفتحت حفرة بفعل قذيفة رماها أحد الطيور، فانزلقت الفتاة إلى باطنه... إلى ما دون القاع.

وما إن انقشع عنها الغبار حتى هتف الفتية والفتيات وهللوا لوصولها. إنها المرة الأولى التي يتفاجأون بحلول شخص بينهم، شخص من الأحياء.

ظلّت الفتاة ترتعد من هول الصدمة معانقةً الكرة بشدة ولم تفلتها. فنصحوها بأن تفرّغ صريخها عبر فتحة الحفرة التي دلفت منها، لعلّ أحدهم يهب لنجدتها. وطمأنوها ألّا تخاف إذا لم ينجدها أحد، فتبقى معهم تلعب الكرة وتمرح، حتى يأتي يوم يتمرّدون فيه على الإبادة، فلا بد من الاستعداد لمجيئه... عندها رمت الكرة من يدها واستؤنف اللعب.

في ذلك اليوم، تجمهر في باطن الملعب جميع لاعبي الكرة آتين من كل أنحاء التاريخ والجغرافيا، وغنّوا ورقصوا احتفاءً بقدوم الفتاة ولمساعدتها على الصمود!

ولي رئتانِ: ذاكرةٌ ومنفى

يمان طعمة

ألوج بين الحروف لألقى الله ما بينهم، ألوج أبحث عن معنى لا يحوي الشر الكريه. أبحث عن الغفران، عن السماح للوقت بفعل ما يعتاد عليه. أن لا أحكم عجينة الأحداث كما أريد، بل أترك الخبز في حينه. أسمح لبعض لحظات الصمت. أسمح بتنوّع الموسيقى لأعرف الحقيقة. أبارك في مسافات الوقت والمكان التي تعرّفني على نفسي. أغفر لك غيابك وفشلك، واستعيد من كلّ مكانٍ غير مأهولٍ للحب. أغفر الشيب في الرأس لأعرف الألفة. أتعرّف على بساطة العيش في اللحظة والمكان والتفصيل بعيداً عن رغبة الألوهة. أغفر العودة المتكرّرة التي لا تنتهي بين مسافة الانعتاق وقرب الانتماء.

يقول الشاعر محمد عبد الباري:

"أمدُّ من السماءِ الآنَ حرفاً... لشيطانيْنِ باسم الله عاذا
وأهدي للبحارِ السبعِ مرفاً... يكونُ لكلِ بحّارٍ ملاذا
سأخفي دائماً ما ليس يخفى... لتزدادَ المسافاتُ انتباذا
دمي المصبوبُ في وجعي القفّى... سيهطلُ بين قرائي رذاذا
أنا عريُ الجدارِ... يريدُ سقفا... ويمتحنُ السماء: متى؟! وماذا؟!
ولي في الفتيةِ الى يبغونَ كهفا... مواقيتٌ لمن لبّى وحاذى
ولي رئتانِ: ذاكرةٌ ومنفى..أضيفُ لهذهِ ما قالَ هذا!"

نبحث في تلك القفزات عن بعض الرذاذات من أمطار السموات وندى الأزهار. بعض الرقّة في سماع ما لا يُسمع في ضجيج الآلام ونواح الحزن. السيول التي تراعي جفاف المعنى والحرف. نُريد الاستماع إلى الأكوان ومُبتغاها. ألّا نقفز للكلمة دون حُسن صياغتها. أن نخلق كلامًا فيه من المعنى والحُلم الذي يروي قلوبنا الحائرة والعطشى.

يُكمل عبد الباري:

"تعبتُ من الثباتِ... أيا ثباتي... لقد آن الأوان لكي أسيلا
سأخرجُ من تلألؤ معجزاتي... فيا ليلَ النهايةِ كن طويلا
حمامٌ من سماء الله آتٍ... ليأخذني ويدخلني الهديلا"

أقنعةٌ لا تنتهي

يخبرنا باسم خندقجي في كتابه "قناع بلون السّماء" عن مهدي الشهديّ المناضل الذي يتسلّل من عائلةٍ من المناضلين وهو "بطل الانتفاضة وسيّد أزقّة المخيّم"... حين سُألوه فور خروجه من سجن الاحتلال عام 1995 "والآن ماذا ستفعل بعد ذبول الانتفاضة وحلول السلام علينا أو ما يشبهه بسلطةٍ وطنيّة، فأجابهم بصوتٍ مبحوح: قهوة وشاي.

حينذاك جُنّ جنون أمه على وحيدها، ولطمت وجهها بنعليها: هل جننت يا مهدي؟ أتفرّط بتاريخك النضاليّ ومعاناتك من السجن وفخر أبيك عليه الرحمة ببسطة شاي وقهوة يا ولدي؟

يردّ مهدي: قهوة وشاي يا أمّي.. قهوة وشاي وسحلب حليب."

يُكمل خندقجي: " قهوة وشاي.. هكذا قال لأمّه في الوقت الذي كان اسمه يهزّ المخيّم بماضيه الانتفاضي المجيد، متجنّبًا وقتًا نال فيه أصدقاؤه البائدون ورفاقه في النضال الغابرون المزايا والمرايا، والمناصب والمواكب والسيّارات الفارهة. باتوا مسؤولين، أمّا هو فلم يعد مسؤولاً سوى عن عربة الشاي والقهوة وسط ذهول أهل المخيّم، واقتناع بعضهم أنّ مهدي الشهديّ جُنّ في المعتقل، ولم يُشفَ بعد لكي يُدرك كيف يستثمر نضاله كما فعل غيره، غير أنّ ثمّة الكثيرين من أهل المخيّم احترموه أكثر، وقدّروا خلوّ دمائه من الانتهازيّة والتجارة بالإرث النضاليّ."

ماذا بعد؟

ننظر للحظة الـ"ما-بعد". للقادم، رغم اقتناعي الكامل بتسلّسل الوقت وأننا في جوف المصيبة. ورغم تشاؤمي الحاد الذي أحبّ أن أحتفظ فيه بنفسي. فلا أرى هذا الفصل بين ما حدث وما يحدث وما سوف يحدث. أراني في عزلة الظُلمة التي ذُعِرَت مما حدث. أحقًّا حدث؟ أم كانت أضغاث أحلام... وما نحن بتأويل الأحلام بعالمين؟ أراني لا أعرف الفصل بين الحقيقة والوهم. وتسارع الأحداث في الوقت القليل. سنتين نجرّ أنفسنا في بُرك الدم ولا نفهم حقيقة التوحّش وكابوسه.

أرتّب الوقت. سنتان. أربع وعشرون شهرًا. سبعمائة وستة وأربعون يومًا تحديدًا. أكملت فيها كلّ مراحل العمر، عدّت إلى رحم أمي ثمّ تدرّجت فيها بطفولتي وبما يُسمى شبابي. راجعت فيها فلسطين جوفي. عدت فيها إلى كلّ الأراضي وأسمائها. أرتّب الوقت لوّ أننا لبثنا ثلاث مئة من سنين ازدادوا تسعًا. ولم نلبث يومًا أو بعض يوم. نحن أهل الكهف ونباح الكلاب.

عدت فينا للمسيح وأمومة العذراء. يا ليتني متُّ قبل هذا وكنت نسيًا منسيا. جاء المخاض لجذع الرحم، يبتغي التوالد في عزّ الموت. أعود فيها لأخوتي وأياديها الصغيرة. نحاكي تسلسل الزمن وأبتغي العودة إلى الولادة والولد والرحم. أبتغي العودة للبداية عبر ولدٍ يُعرّفني على تفاصيل البدايات من أوّل الوجود. أن أرى الذي خُفي عن عينيّ مع النضج وظلامه. أن أعرّفه على ما علمته وأن يُعلمني بما لا أعلمه.

نعيد ترتيب المعاني والأولويات عن أماكن أراضينا وتوجّهاتها. يلوح القلب بالوهم البعيد ويُسائل كلّ الأحلام ومُبتغاها. يبحث عن من يماثله في الحلم. عن من لم يرضَ عن هذا التوحّش. تأتي القفزة مع التخلّي عن كلّ التملّك. تقفز مع من تريد القفز معك. تعلم الوجهة وتعلم الرغبة. وجهةٌ مرعبةٌ وشبه مستحيلة. تبحث عن من يشاركك الحلم المستحيل. الحلم أنّ هذا الواقع ليس مطلقًا ولا ثابتًا كما هو. تبحث عن إتّحاد المنشقين عن قوى الأمر الواقع. أرى في الإيمان بعضًا من الحلم، في الذين يؤمنون بعوالم ما بعد الجسد، بالأحلام والخيال المرتبط بالمادة. الذي يبذل الغالي والرخيص ليروي نبات قلبه الحالم.

أتحرّى أوراق القلب باحثةً عن التخلّي. التخلّي المطلق عن كل مُلك. أرجع لفيروز لتُرجعني إلى نفسي، فتقول:

"خدني ولا تاخدني... الفرح عَ الطريق.. حُبّك بيحصدني... وما عندك رفيق
يا أمير السيف... وين أخدت الصيف... بشوفك وما بشوفك ضايع بالضباب."

تُكمل فيروز قائلة : "... وزغيرة الأميرة... وكبيرة البواب..."

أُردد نغماتها وأنا أُسائل حجم الأبواب وكبرها. نرث الحلم الأكبر مع ظهورنا الضعيفة. لربما أجسادها أكثر هزالةً من أن تحمل تلك الأحلام الثقيلة إلى الأبواب. أُسائل الأحجام والأوزان. حجم الهزيمة مقابل حجم الألم والحلم. لو أنهم أراطلٌ من اللحمة التي أستطيع وزنها. لربما هو وزنٌ لا نحمله فُرادى بلا جماعات. لربما الأبواب الكبيرة ستُفتح لا للأميرة الصغيرة بل لمن يشاركنا ثقل الواقع وألمه مع الرغبة الكبرى بالحلم. نبحث عن من يعلم حقيقة العار وملامحه ويرغب بمُسائلته وتناطحه. أعود للكلمة وزوال المعنى، وأعود لإيماني باللغة ومعانيها. أقفز لكل ما يُخبرني الحقيقة دون مُواربة. أقفز لمن يتخلّى عن الوهم المحال بعد كلّ هذا التوحش.

الصورة لـ سماء عماد

الصورةُ بوصفِها ذاكرةً للتاريخ

الحكم الخولاني

وكيف سيكتبُ [المؤرّخُ الآخر] مذبحةَ هذا القرن وقد سبقتهُ الصورةُ إلى التوثيقِ الجنائزيِ لزمنه، للمدينةِ التي شهدَتِ الأبصارُ على اسمها ذاكرةً لموقع الجريمة؟ لقدِ ابتُلي المؤرّخُ الحديثُ بخصمٍ لم يعرفهُ آباؤه: الصورة.

المذابحُ التي ارتكبها الكيان الصهيوني في زمن الصورة اليوم، يستعسرُ معها نزعُ التأويل محوًا أو تنكُّرًا؛ إذ لم تقع في الزمن وحده إلّا وتجاوزته إلى الذاكرة البصريّة للإنسانية طُرًّا من جغرافيا المكان إلى جغرافيا الضمير. هكذا، واحدًا من أحدِ الشهودِ يغدو المؤرخُ، بعد أنْ كانَ سُلطانًا تسوحُ في ذودهِ سُلطةُ الزمنِ، يوزّعُ الحكاياتِ على الماضي كيفما شاء واصطفى، في إسار لزوم اعتباره للصورةِ أمينةً على النصّ تارةً بالإضافة، وأخرى نقضًا له تُفلُّ وسائطه وتُعرّي حيلَه التأويلية إن رامَ إسكان الروايةِ في سردٍ يُبرّر القتل أو يُلطّف المذبحة. والمؤرّخُ الذي يجيء بعد المجازر الصهيونية، لن يكون كآبائه، لأنّهم كتبوا التاريخ من علٍ، أمّا هو فعليه أن يُحسنَ ابتكارَ تصّرفٍ جديدٍ مع التاريخ؛ فالصورةُ قد سبقتْهُ إلى الشهادة وأدّتِ اليمين وأقامتِ الحدَّ على اللغة، شهدَت على القاتل والمقتول معًا، وأبقت معها كلَّ تبريرٍ عاريًا من الشرعية، وكأنّها في شكلٍ من أشكالِها تُعطّلُ فعل المؤرّخ من وجوه.

«هل يكون تاريخ الإنسان العاقل يومًا غير تاريخٍ طبيعي؟»[1]، لعلّ هذا السؤالُ الذي بسطه ريجيس دوبريه، يكتسبُ نبوغَه في حيّزِ ثنائيةِ التدوينِ التاريخي والصورة المَشهدية في المذابح الصهيونية؛ فإنا نرى صَنعةَ التدوين تنتمي إلى الطبيعي، أي فعل غريزةٍ ثقافيةٍ تُعيدُ استيلادَ القوة والغَلَبَة في هيئة سردٍ مُنتصِر، ويدوران عليها دوران الرحى نِفارًا غربٌ وشرقٌ يصيرُ معهما التأريخُ أقلَّ دقّةً من ذاتيّته، ذاك أنْ لا تاريخ مُشترك بينهما، والتاريخُ العامُ، إن جازَ لنا التعبير، لن ينكرَ أنّ الأرضَ مشاعًا عامًا للجميع، والإنسانية صفة لكل الناس بتباين أجناسهم ودياناتهم، فالحقيقة بينهما نسبيةٌ وابنةُ المؤرّخ بوصفِه، في التقليد الكتابي، المالكُ لما حدثَ والحَكَمُ بعد المعركةِ غالبًا؛ فهو يروّض الذاكرةَ كترويضِ صائدٍ فريسَتَهُ، ويعيد ترتيب الموتى في النص على وفقِ النظام السياسي المُرادُ نصرته.

لكن حين تجيءُ الصورة، لا كوثيقةٍ بل كشهادةٍ حسّية، ينكسرُ هذا النظام الطبيعي. فالصورةُ بما وثّقتهُ من المذبحة تأبى سَوقًا لمنطق الغَلَبة، لا تنتظر إذن المؤرّخ، تتفلتُ من سُلطة النص لتعرّي أصلَ الفعل الوحشيّ في الإنسان، وتُرجعُ التاريخَ إلى عُريّه البدئي، حيثُ يُرى الإنسان وهو يقتلُ أخاه، لا كما يدوّن نفسَه بعد القتل. هنا والآن، حيثُ شهدنا على المشهود المقتول، نرى كيف يرتبكُ التدوين التاريخي أمام الحضور الفاجع للمَشهد.

*

ما قيمة التأويل التأريخي للمشهد المعلَن؟ كنتُ أحاكمُ نفسي بهذا السؤال أمام شاشةِ الأخبار وبثّ الفضائيات ومواقع التواصل مشهديّاتِ العنف اليومي للإبادة، الحديثة بأدواتِها، التي يُمارسها الكيانُ الصهيوني إثر السابع من أكتوبر، مُستعيدًا قراءةَ جان جينيه لمجزرة صبرا وشاتيلا، تلك القراءة التي لم تعزُ إلا عن العجز اللُّغوي وهو يبحثُ عن لغةٍ ملائمةٍ لتسمية الألم[2]. وإذا صارَ الحاضرُ وحشيًّا غير قابلٍ للفهم واستنطاقِ تعلّاتِه، يُمسي فعلُ التدوينِ التاريخيّ طوباويّةً عمياء؛ إذ لا علمَ يُمسكُ بخيوطِ السياق في شروطِه الحاضرة، ولا وعيَ يُقيمُ المسافةَ التي يُبنى فيها التأويل. عندها يسهُلُ علينا تقبّلُ انقضاض الصورة على الزمن، بما سلبَتِ المؤرّخَ صناعته؛ فالحكايةُ اليوم فعل شهودٍ لا فعل سردٍ لا يغدو الغدُ معها مشروعًا ومُهِمّةً تاريخية، ولكن نزوة الذاكرة التي تتغذّى من فواجعِ الأمسِ وتُعيدُ إنتاجَها.

هنا يصحُّ تساؤلُ ريجيس دوبريه: أيكونُ تاريخُ الإنسانِ العاقلِ يومًا غيرَ تاريخٍ طبيعي؟ إذ تستردُّ الصورةُ الإنسانَ، وقد أُلغيَت مسافتُهُ مع التاريخ، من حيّزِ الفكرِ إلى حيّزِ الأثر، ومن مقامِ المؤرّخِ إلى مقامِ الشاهدِ المذهولِ، وتُدخِلُهُ في زمنٍ لا يُؤرّخُ لأنّ نسيان ما حدثَ يجلُّ عن ذاك.

*

كان الخطابُ الصهيونيُّ منذ نشأته يُؤَوّلُ الحضورَ الفلسطينيَّ على وجه النفي، ويُقيمُ اعترافَه بذلك النفي على نسقٍ من العقلانيةِ المنظمة، لا على عفويةِ الغلبة، فإذا به لا يُقصي الفلسطينيَّ من الوجودِ فحسب، ولكن من الذاكرةِ أيضًا، إذ أراد أن يجعلَ الغيابَ أصلًا، والحضورَ استثناءً يعتازُ إلى إذنٍ منه؛ لذا حين ضَعُفَ الأدبُ عن أن يُقيمَ الشهادةَ، كما لاحظَ إلياسُ خوري إذ رأى الفلسطينيَّ يغيبُ صوتُه في أدبِ خصمه الإسرائيلي، كان علينا أن نستعيضَ عن الحكايةِ، بوصفها مساحة سوء تفاهُمٍ أحيانًا، بالمشهد؛ لأنّ الصورة اليوم استطاعت تأويل الحضور الفلسطيني على خلاف ما أراد الخطاب الصهيوني، وهي بمقامِ مكينٍ مقتدرٍ على وضع التاريخ أمام مراياه الأولى: تُحوّل التدوين من فعل عقلٍ مُنظّمٍ إلى فعل ضميرٍ مكلوم، وتفضحُ في الإنسان العاقل بقاياه الحيوانية، فأثبتت أنّ [الطبيعي] لم يُغادره، وأنّ المذابح، مهما صيغت ميتافيزيقيًا أو تبريريًا في السرديات الأخرى، قد أخرجتِ التاريخ من مَلَكَة الخطاب إلى العيان، ونقضَتِ الحِيلَ في سردياتِ الآخرِ المُبرر لوحشيته.

ولئن رأى تروتسكي أنّ الزمنَ عاملٌ في السياسة كسائر العوامل، فإنّ الصورةَ قد جعلتْ منه عاملَ العوامل، إذ بها وحدها يمكنُ أن يُقال: «كان» و«صار»، أو نتحدث بوضوحٍ غير مستبهمٍ عمّا «قبل» و«بعد»؛ فقد حفظَت للحدث زخمَه السياسي، دون اجتزاءاتٍ قاصرةٍ، على خلافِ إرادةِ المؤرّخ، وأكسبَتهُ مقامَ الديمومةِ في وجهِ النسيان. فكم على المؤرخ اليوم أن يتعلّمَ من الصورة وقد فارقتِ الزمنَ من الأثر إلى ميزانه؛ عليه يزنُ الماضي نفسَه من حاضرٍ تُقاسُ شرعيةُ القولِ فيه؟

ولّما اقتضتِ الحاجةُ الإنسانيةُ إلى تمييزِ الفواصلِ في التاريخ لدخولِ مرحلةٍ وخروجٍ إلى أُخراها، برَعت في ابتكارِ وسيلة تُدرك بها الحدثَ في حركتِه لا في سكونه، فجاءت الصورةُ استجابةً لحاجتها؛ ورأينا نحنُ الشهودُ وبكامل عجزنا كيف تمهّرت كاميرات الصحافيين في غزّة للجمع بين لحظةِ الانفجارِ وسياقِه الممتدّ. هُنا فقط، كانت المقبوليةُ العقليةُ والصورةُ توأمين لا فِراق ولا نوى، ولتسخرَ منّا ومحاولاتِ تدويننا للفاجعة أو نقضِها، بكل حمولتها البلاغية، بأنها قد صارت شاهدًا على الحدث، بل صارت فاعلَهُ، تُحدّدُ بدايةَ المرحلةِ ونهايتَها، وتُعيدُ إلى التاريخِ نظامَه الطبيعيَّ الذي حاولَ الخطابُ الصهيونيُّ كتمَه: نظامَ الشهادةِ على الجريمةِ لا تبريرِها، والحضورِ لا النفي... وأيّ قلمٍ يجرؤ بعدها على روايةٍ تبريريّةٍ أو تأويليّةٍ تسلبُ الضحيةَ حقّ ألمِها وفاجعة ذاكرتها بعد أن صار الدمُ مرئيًّا في عروقِ الصورة؟

*

نحن أمام مأساةٍ تتجاوزُ الفلسطينيَّ وحده إلى وعينا الجمعيِّ كلّه؛ فالمأساةُ هذه ليست واقعةً سياسيةً تُقاسُ بموازينِ القوة، بل هي عجزُ اللغةِ عن احتواءِ ما يُرى، وانكسارُ

---

[1]: ريجيس دوبريه، الزمن والسياسة 16

[2]: جان جينيه، أربع ساعاتٍ في شاتيلا

الصورة لـ سعيد أبو نبهان

الوعي أمام ما يُعرّي التاريخ من زيفه. فهل نفهمها كما يُريدنا القاموسُ الإسرائيليُّ أن نفعل، أم نبحثُ عن معنى آخر يُنقذُ الإنسانَ من تواطؤِ التأويل والنزوعية السياسيّة؟
كيف ننسى؟ وكيف نتذكّرُ ماضيًا لا ينِي يعودُ إلينا ما دامت إسرائيلُ بيننا؟ لقد جعلتِ الصورةُ الذاكرةَ مكتفيةً بذاتها، أعسرَت معها المؤرخ عن صنعته أمام حاضرٍ مُثقل.
تغيّرَ فعلُ التأريخ، وغزّةُ تبدأ من حيثُ الدم على الصورة، من مريرِ اللحظةِ التي انبعثَت فيها العدسةُ كجرحٍ مفتوحٍ على الضمير الإنساني. هناك، يأتي المؤرخُ بعد الكاميرا، وقدِ استعوضَت آلتُه كتابَةَ «الرِّواية» بلُغةٍ تفهمُ الألم كما فعلتِ الصورةُ وقد كتبتها بلغةٍ لا تُترجَم، كلّ ما يمكنه أن يفعلَه هو أن يفسّرَ الصمت، ذيّاك الصمت الذي تخلّفه الصورةُ حين تُغني عن كلّ كلامٍ لا يفي.
مهمةُ المؤرّخ، ومهمتُنا اليوم، تتجاوزُ حدّ كتابة ما وقعَ، إلى تأمّل ما لا يُمكنُ نسيانُه؛ فكلُّ تدوينٍ ليس إلّا فعلاً مرتجفًا بين الحقيقةِ والذاكرة، كيف لا وقد تعيّن علينا أن نواجهَ تاريخًا طبيعيًّا بصريًّا لا تُروى أحداثُه بقدرِ ما تُرى؟ حدثٌ مرئيّ، دمٌ مرئيّ، ظلمٌ مرئيّ، نعجزُ عن تأويله وتزويرِه. هذا سؤالٌ حقيقٌ بالنظر: كيف سيُؤرّخُ الإنسانُ ما صار مرئيًّا إلى هذا الحد؟ وكيف يُعيدُ اللغةَ إلى مقامها وقد سقطَت أمام الشهادة الضوئية للجريمة التي أحرجَتنا أخلاقيًا؟

ولعلّ السؤالَ الأثقل جرحًا وخلقتهُ الصورةُ ليس عمّا تُظهِرهُ فحسب، بل عمّا تُخفيهُ أيضًا. فهل استطاعتِ الصورةُ أن تقرأَ كلَّ أشكالِ الإبادةِ والألم، أم هي إحدى صُوَرِها؟ هل أبانتِ المأساةَ أم صارت أحدَ وجوهها؟ لعلّها، في مفارقتها العجيبة وتورّطنا معها بتعدّدِ لغاتنا، تُعلّمنا مُجدّدًا كيف نُسمّي الأشياءَ بأسمائها بعدَ أنِ ابتذلناها في سوق السياسة، وكيف نعيدُ للّغةِ اعتبارَها بعد أن خانتها الحكايةُ وأدركها الضوءُ في لحظةٍ من صدقٍ موجعٍ، وجرحٍ نستنطقُ معه عُجمةَ الوصفيّة للفاجعةِ عند درويش إذ قال:
«وأنا أسيلُ ذاكرةً ودمًا أسيلُ»، علّنا بعد هذا كله، نبتكرُ لغةً لا تُدينُها مصداقيةُ الصورة.

هذه روح تحدّق في الفراغ

ربى أخضر مروة

"بحثُ لأني أحسستُ، وأحسستُ بالرفض واللاقيمة والإنكار..." [1]

نيسان 2021، تُسحب الأرض من تحت قدمي، تنهار كل الأبنية التي قد شيّدتها في خيالي وسميتها مستقبلًا، أراني عارية من أي شيء أعتدّ به لنفسي عن نفسي، وقفت مدهوشة أمام كل تلك القفزات التي تجرّأت عليها، الزواج، طفلتي الأولى، الانتقال من بلد لآخر، المجازفة بكل شيء، طفلتي الثانية، أنا، الآن، هنا، ماذا أفعل؟
فلشت على الطاولة أمامي كل ما كنت أطمح لتعلّمه ومزاولته، كل ما كان يشعل فيّ حماسًا ما في ما مضى، وطبعًا كل ما هو معقول ومناسب ومتاح لي، أقصد لحالتي الإجتماعية التي نويت حمايتها من نفسي قبل أي خطر آخر، المهم وما علينا، تعلّقتُ بمديح معلمة يتيم لطرف موهبة لم أعطها وقتًا ومن بين تلك الأمور القليلة المطروحة كان هناك الـ Bungee jumping، أي الكتابة.
يجيب الكاتب الجميل حسين جميل البرغوثي عن كثير من الأسئلة التي تثير جنوني، وقلقي وأشياء أخرى مخيفة، فيقول في نصه "الفراغ الذي رأى التفاصيل" الآتي :"لِم أكتب؟ لأني أخاف، لأني أخاف على نفسي ومن نفسي، لأنني أرغب في النسيان، لأني أتجنّب، لأني أريد، لأني أفرّغ، لأني محدود..."

لأني أتجنب، هذا ما حاولت فعله في البداية، وما زلت في البداية، أن أرمي الألم والعاطفة بعيدًا عن نصوصي، أن أتجنّب كتابةً تخنق روح قارئها، أردت للغة أن تكون هربًا منّي ووصلًا بأصدقاء ومعارف كثيرين حد الثمالة الإجتماعية، أن تكون مادة لمسامرات لا تنتهي عن تشكيل النصوص وعن أثر التجارب فينا وعن من سبقونا من عظماء في هذا المجال وعن المجتمعات واختلافها وأوجه الشبه فيها، عن الإنسان، أي إنسان، كلّ إنسان سواي. أكتب لأنني أتجنّب نفسي وعالمي وعقلي الذي يشبه متاهةً شرّيرة.

ولأنني أرغب في النسيان، نسيان ضعفي وهشاشتي وقلة حيلتي، والفرص الكثيرة التي لم أحظَ بها، كشهادة جامعية تلغي عذر "عدم معرفة ما يكفي كي أستحق الكلام"، وكمحيطي الطبيعي الخصب بالأصحاب واللقاءات والمساحات الثقافية التي تحافظ على الرغبة في الفعل، في المساعدة، في الحضور... نسيان ما أقترفه من حماقات تجعلني أودّ لو أدفن رأسي في الأرض كالنعام، نسيان الذنب الذي يلاحقني بسبب قلة العمل، نسيان ساعات البكاء الطويل والرغبة في خدش باطن جلدي، ومحو فكرة أن يكون أحد معارفي قد رآني وأنا أقود السيارة وحيدة وأصرخ بكل ما في حنجرتي من طاقة، ونسيان اليأس من هذا العالم الذي كبر في داخلي منذ بدء الإبادة الصارخة في غزة، نسيانه والتحايل عليه بأنّ بضع كلمات مرصوفات بأسلوب سلس قد تساعد في تصويب البشرية نحو أهداف سامية...
هل حقًّا قفزت؟ أم أنني ما زلت أتعثّر بنفسي؟

لأنني أريد أن أرى، قلتُ لنفسي عليّ أن أرى، أن أمنح نفسي تجارب جديدة، عليّ أن أقرأ أكثر، أن أسافر لعوالم مختلفة، أن أرى ولكن بعيون الآخرين، أن أكون كريمة ونور وزينة ومليحة وطفل صغير يضرب بيدين مكوّرتين كلّ ما تطالانه، يضحك يداعب ببكي، وعجوزٌ يتكئ على نفسه، ورجلٌ مهزوم وشابٌّ يتعارك والكون بيديه العاريتين، أن أكون الجبال الخضراء والجبال الصخرية الجرداء الصعبة، وأن أكون الشاطئ والحيتان المرمية عليه نصف ميتة، وأن أكون طيرًا أضاع اليابسة ودوّخته زوبعة فوق البحر الواسع وأن أرى بعيون البحر الأزرق العميق... يجب أن أرى، لأنني محدودة، كانت طفولتي ومراهقتي جغرفيا تحدها المدرسة لجهة الغرب والمنزل لجهة الشرق وكان خيالٌ فضفاض، أكبر من رأسي، يملأ ما كان يجب أن يكون حكايا الجدات وقصص الأصدقاء وشقاء أولاد الحي أو شقاء الحي ذاته. لذا كان يجب أن أعرف أكثر، أن أقابل أناسًا، أن أتعرّف على غيري، أن أنظر طويلًا في عيون من حولي، في تفاصيل حياتهم، تحرّكاتهم، كيف يتكلّمون، كيف يغضبون، وكيف تهتزّ أبدانهم استجابة لشعور ما، كان لا بدّ من أن أترك جسدي وأسكن أجسادهم لبرهة، أن أشعر بثقل الجلد السميك المتراكم على ظهر يد امرأة طاعنة في السن، وبالتراب المستقرّ تحت أظافر فلّاح قديم، وبرائحة الإسمنت وطعم غباره في أنف وفم عامل البلاط، وبالشمس تحرق شعر فتاة سمراء تبيع أكياس المحارم عند إشارة المرور. كان يجب أن أفتح عينين كبيرتين على كلّ ما ومن حولي لكي أرى. وكان يجب أن أنظر إلى المرآة زمنًا، أن أرى في داخلي ذلك الوحش المقزّز، تلك البشاعة المفرطة من شك وأنانية وتفكير أخرق، أن أمعن النظر في وجهي حين يستقرّ فيه البؤس ويغيّر معالمه حزنٌ أكبر من قلبي..
هل رأيتُ حقًّا؟ هل نظرتُ إليّ؟ هل تقبّلتني؟ هل تحفّزتُ للقفز؟ أم أنني ما زلت أحدّق في الفراغ المهول الذي سأقفز فيه؟

لأنني أخاف، أخاف أن أكون بلا وجه، أخاف أن أمضي حياةً تعربد بها الرياح كيفما شاءت، أن لا يكون لي قرار أتحمّل مسؤوليته، أن أبقى تلك الطفلة التي تضع مساند غرفة الجلوس فوق بعضها لتشكّل مكتبًا، وترتب أقلامها ودفتر واجباتها الصيفي على المكتب المزعوم مع أداة التحكم بالتلفاز التي تلعب دور هاتف المكتب المرموق، وتحاول أن تكون شيئًا آخر غير طفلة. وأخاف من الطفلة التي في داخلي، أخاف أن تتركني إن كبرتُ وأصبحتُ مملّة، وأصبح جهاز التحكم بالتلفاز مجرّد جهاز تحكّم لا غير. أخاف من التجربة، من تشكيل نصوصٍ عقيمة لا تقول شيئًا، من توجيه الرسائل إلى الشخص الأميّ، أو الصراخ في وجه أصمّ، أو انتظار ردٍّ من أبكم الروح، أخاف من أن يبتلعني الفراغ، من أن أتمسّك بالحبل، يجب القفز في هذه الحالة قفزةً أبديةً لا تعيقها تدابير الأمان ولا تجزعها احتماليات السقوط المحطّم.

لأنني أفرّغ، قررتُ أن أكتب، وأن أبحث في نفسي وفي الظروف من حولي وفي الظروف القسيّة وفي المواضيع الشخصية. لأنني لا أريد الاختباء خلف قناع من الثقة قد ينكسر في أي لحظة، أقول ما أعرف وأقول لا أعرف، وأعترف برغبتي المستحيلة الإشباع للمعرفة والحب والثرثرة. ولأنّ داخلي يمتلئ بسرعةٍ من أي موقفٍ أو فكرةٍ أو شعور، أفرّغ، أستعمل اللغة مساحة لفيضان النفس، لأنني أريد أن أكون خفيفة شفافة، أقفز وأبوح.

[1] الفراغ الذي رأى التفاصيل، حسين البرغوثي

ثلاثون خطوة إلى الهاوية

باسل الأمين

"الأمر على ما يرام حتى الآن، ليس المهم كيف نسقط، بل كيف نهبط".
من فيلم La Haine (الكراهية)

في صباح يوم 11 فبراير من العام 1963، كانت سيلفيا بلاث في الثلاثين من عمرها حين وضعت رأسها في فرن مطبخها، واستنشقت كفايتها من غاز أول أكسيد الكربون حتى وُجدت منتحرة بعد ساعات. لعلها، في لحظتها الأخيرة، لم تبحث عن موتٍ جسدي بقدر ما كانت تبحث عن موت اللغة، عن لحظة يصمت فيها الكلام أخيرًا، فيتجلى الجسد كما هو: بلا استعارات، وبلا رموز.

في الثلاثين، أيقنتُ أنا أيضًا أن الإنسان حين تموت لغته، يموت هو أيضًا، أو ينتحر. الموت أمرٌ حتميّ، لكن تفسيره هو ما يحدّد مصيرنا في النهاية. أحيانًا نعجز عن تفسير الألم، فنسقط تحت ثقل ما لا يمكن تأويله أبدًا.

اعتدت على تأويل السقوط من خلال الكلمات لأنني كنت أخاف من القفز، إلى أن تحوّلت تلك الكلمات إلى لغة تحول بيني وبين احتمالية السقوط، وبين احتمالية القرار.

تشريح السقوط

يبدأ فيلم "تشريح السقوط" (إخراج: جوستين ترييه) من حادثة غامضة: سقوط رجل من نافذة. تُكتشف جثته على الأرض، ويُقال إنه انتحر، لكن زوجته، التي هي كاتبة مشهورة تُدعى "سندرين" (سيرين دونسيت)، تصبح محط التحقيق بعد أن تُتهم بقتله.

في إطار المحاكمة، يطرح الفيلم تساؤلات عميقة حول الحقيقة والعدالة، ويستعرض المدى الذي يمكن أن تصل إليه اللغة في تشكيل الوقائع والتأويل. لا تقتصر القضية على ما حدث بالفعل، بل تتوسع لتشمل كيفية بناء كل طرف لروايته، لتشكّل بذلك جدلية لغوية في تقاطعات الحب، الخيانة، والتمثيل.

السقوط الذي نراه في الفيلم هو سقوط الحقيقة التي تتبدد تحت وطأة الروايات المختلفة. السقوط، من هذا المنظور، هو هزّة في قوام الواقع، حيث يُستحضر القاضي واللغة والشهادات لتفكيك تلك اللحظة الهشة. وكما يقال في الفيلم، اللغة هي ساحة المعركة.

اللغة كحاجز بيننا وبين الموت

كما في الفيلم، تصبح اللغة هي الطريقة الوحيدة لقراءة الجريمة أو الفقد، يمكن أن تلعب اللغة دورًا في إبعاد الإنسان عن الموت الحقيقي. لا يمكن للإنسان أن يعرف الموت إلّا من خلال تحويله إلى رمز. قد تلعب اللغة دور هذا الرمز، الذي يقف حصنًا منيعًا بينه وبين إدراكه.

تمضي السنوات تمامًا كما تمضي الكلمات: تسقط بسهولة، مثلما تسقط حبّات مسبحةٍ من بين أصابع شخصٍ جاحد. كانت علاقتي مع الأشياء التي امتلكتها معقدة: أردتُ أن أحبسها في داخلي رغماً عنها، أن أصوغها في هيئةٍ غير ما قُدّر لها أن تكونه، وهي التي وُلدت حرّة بلا سيّدٍ ولا عائلة.

يبدو الأمر مستحيلاً، أن يبدأ العمر بقفزة كهذه، حيث يتغير عندها حتى ملمس قدميك الحافيتين على البلاط البارد. فجأة تجد أنّ المواسم باتت أقصر، والزهور باتت ملوّنة بشكل غريب، وفكرة الحب لم تعد هاجزًا عظيمًا كما في العشرينات. أعدّ عمري الآن كأنه رقم، رقم بسيط أو خطوات. ثلاثون خطوة، أسهّل الأمر على نفسي، أختصر عمري بعدد خطوات ليس بكبير. أقول: إنّ هذه هي المرّة الأولى التي أشعر وكأنني قفزت من شيء ما، وسقطت خارج المعنى.

الهاوية والقطط: موت الفضول

نظرتُ إلى الهاوية مرارًا مثل قطّ يسير بخفة على درابزين الشرفة، ينظر إلى العالم، خائفًا ومندهشًا في آن معًا. تمتلك القطط أرواحًا كثيرة، كما تقول الجدّات. تقفز القطط إلى أقدارها، ليس بهدف الخلاص، بل بهدف الفضول أحيانًا. كانت علاقتي مع الهاوية تشبه شيئًا من فضول القطط، لكن ما كان مختلفًا حقًا هو أنّه لا يمكن لأجسادنا استيعاب فكرة الموت. الفكرة فقط مؤلمة بالنسبة إلينا، فكيف الموت نفسه؟

أثناء النظر إلى الهاوية تأتي القفزة كإجابة حتمية على كل شيء. تدرك القطط ذلك جيّدًا، إذ في فعل القفز إجابة لفضولها. لكن ما لا تدركه هو أن الفرق بين السقوط والقفز ليس سوى مسألة هبوط. لا تملك القطط سبعة أرواحٍ، إنها أسطورة تناقلتها بعض الثقافات بسبب مرونة القطط ورشاقتها. لكن الإنسانَ يمتلك مرونة في اللغة بعكس مرونة جسده. كما يمتلك أيضًا سبع خطايا، بإمكان كل خطيئة أن تضعه أمام هاوية سحيقة بينه وبين نفسه.

السقوط كفعل ضروري للوعي

تسقط الذات من أفواه أصحابها مترنّحةً مثل ذبيحةٍ، متأرجحة بين الحياة والموت، وتلمع كسكّين مطبخ أمام نافذةٍ تطلّ على عاصفة.

كنت أظنّ أنّ وظيفةَ اللغة هي أن نُلزم أنفسنا ببوحٍ لا يرحل عنّا، بل يجدّد ولاءه لنا عبر اعترافنا بملكيّته. لكن الذات كانت تسقط دائمًا حينما تحاكم على ما لا يمكن قوله.

ظللتُ أحاول أن أبني شيئًا لا يرحل ولا يموت، شيئًا أكبر من جسد وأكبر من كلمة، لكن موج الغرق كان يفيض فوق قلاع اللغة. كانت تجد اللغة دائمًا طريقها للاستشهاد. اليوم، أنظر إلى كل أوراق الخريف الملقاة على الأرصفة، وأفكّر: كيف تسقط تلك الجثث الصفراء بكل تلك العذوبة؟ لابدّ أنّها اختارت أن تقفز إلى موتها لتصير شيئًا آخر فقد معناه الأصلي.

الجسد هو الموقع الذي تفشل فيه اللغة

في الثلاثين، قفزت سيلفيا بلاث بنفس الطريقة: من خريف ولادتها (27 أكتوبر) إلى برد موتها، معلنةً تحوّلها إلى شيءٍ آخر يفوق الوصف واللغة. أعلنت خريف العالم ورحلت، ولم تعد ملكًا لمعنى الأشجار ولا القصائد الخضراء.

في ذلك العمر نفسه، بدأ المسيح تبشيره (كما ورد في إنجيل لوقا)، فتح باب اللغة، تلك التي لم تكن أداة لنقل المعنى فحسب، بل وسيلة للخلاص، جسرًا بين الكلمة والجسد، بين القول والفعل، بين الخلاص والفقد.

في لحظة الموت، يموت الجسد ليس كفعلٍ عادي، بل كفعلٍ تشريحيّ لروح اللغة نفسها. يصبح الجسد رمزًا لا للموت فقط، بل لفقدان كلّ معنى كان قد زُرع فيه. هناك، حين تنكسر الكلمة داخل الجسد، يتجلّى الصمت كأصدق أشكال الكلام.

الآن أقف على عتبة العمر نفسها، وأجد أنّ اللغة التي انفجرت في داخلي يومًا، أرادت أن تتحوّل إلى شيءٍ منفصلٍ عنّي، أكثر حريةً منّي، كنداء استغاثةٍ.

تلك اللغة عادت ووجدت طريقها إليّ، كنتُ أصرخ طوال الوقت من أسفل الهاوية، لكي يسمعني هذا الشخص الذي أنا عليه اليوم. وحده كان قادرًا أن يسمع، أن يفهم تلك اللغة، وأن يدفّئ النيران المضرّمة فيها، عوضًا عن العالم الذي لم يحترق رغم شدّة سطوعها.

أناة

أحمد دقة

لم يذكر، حتى في عزّ فتوته، أنهُ كان يركض إلى هذا الحدّ. من يراه يستغرب، كيف يجد هذه الطاقة كُلّها مع تجاوزه سن الشباب بأن يبقى عالقًا عى تلك الآلة التي تدفعه للركض طوال الوقت وإذا توقّف انكبّ على وجهه وتكسّر جسمه. كان يعيش حياته كمن يركض داخل قطار لا يتوقّف، يستيقظ على صوت المنبّه لا على رغبة، يشرب قهوته واقفًا لأن الكرسي "يُضيّع الوقت"، ويقطع الشارع بعينٍ على الإشارة وعينٍ على شاشة هاتفه. عمله في شركة تكنولوجيا كان يملأ نهاره بمواعيد افتراضية ورسائل عاجلة لا تنتهي. يتكلّم بسرعة، يكتب بسرعة، يأكل بسرعة، حتى ضحكاته كانت مقتضبة كإعلانات اليوتيوب قبل أن يتاح له تخطيها. في المساء، حين يضع رأسه على الوسادة، لا ينام فورًا. يسمعُ في رأسه أزيزًا غريبًا، كصوت محرّكٍ ما زال يعمل رغم انطفاء السيارة. حاول ذات ليلة أن يتذكّر آخر مرّة جلس فيها من دون هدف. لم يجد. حتى البحر الذي كان يحبه صار في ذاكرته مجرد صورةٍ في ملفٍ قديم، صارت ذكرياته ولحظاته، السعيدة والتعيسة منها، تتكدّس في تلك الملفات حتى صارت وكأنها تنتمي لشخص آخر، يتصفحها بين الحين والآخر ولا تنتمي له.

في طريقه إلى العمل، كان يرى الناس كأطيافٍ متحرّكة، يركضون وهم يكتبون، يتحدّثون وهم يعبرون الشارع، يبتسمون للهواء. المدينة صارت آلة ضخمة تطحن الوقت، تُحوّله إلى أرقام على شاشة. في مكتبه، كانت الجدران من زجاج، والوجوه خلفها متعبة رغم المكيّف والبدلات النظيفة. الاجتماعات لا تنتهي، المشاريع تتناسل بلا معنى، والتعب يُغطّى بابتسامة افتراضية. كريم كان سريعًا في كل شيء: في الردّ، في التفكير، في الأكل، حتى في نسيان نفسه. لم يعد يعرف هل يعمل ليعيش أم يعيش ليعمل.

في صباحٍ بارد، تعطّل المصعد في المبنى. تأخّر عن عمله. جلس على الدرج ينتظر الفنيّ. لأوّل مرّة منذ زمن، لم يكن هناك شيء يمكن فعله. لا إشعارات، لا اجتماعات، لا إنجازات. فقط صمتٌ وبطء. سمع من الشارع صوت بائع متجوّل ينادي بلهجةٍ قديمة، ورائحة مناقيش خرجت من فرنٍ قريب. رفع رأسه، وابتسم. شعر أنّ الدقيقة التي قضاها هناك كانت أطول من أسبوعه كلّه. جلس هناك، يراقب الغبار الذي يطفو في الضوء، يسمع حفيف الريح من النافذة، وصوت طفلٍ في الطابق السفلي يضحك. شيء ما في صدره تحرّك بعد طول خمول.

حين عاد المصعد للعمل، لم يصعد. نزل على قدميه، خطوةً خطوة. كأنّه أخيرًا يمشي لا يركض. لقد جرّب البُطء بعد أن نسيه، والآن قرّر أن يعيشه. حين توقّف عن الركض، أدرك أن البُطء ليس ترفًا، بل خلاص. كان يشعر وكأنّ جسده يُعيد اكتشاف نفسه بعد سنواتٍ من الإسراع في كلّ شيء، كأنّه يتذكّر كيف يُمسك الأشياء من دون خوف من ضياع الوقت. صار يمشي ببطءٍ متعمّد، يراقب ظلّه يمتدّ وينكمش على الرصيف، يسمع وقع خطواته ويبتسم. اكتشف أن البطء يحمل نوعًا من الكرامة. أن لا تُساق كحصانٍ في سباقٍ لا تعرف غايته، بل أن تختار أنت السرعة التي تناسب نبضك. في البُطء يصبح العالم أكثر صدقًا: الأصوات لا تختلط، الألوان تتمايز، والوجوه تستعيد ملامحها. حتّى الكلام يصير أكثر حنانًا، حين لا يُقال على عجل.

في الأيام التالية، صار يخرج قبل موعد العمل بنصف ساعةٍ إضافيّة فقط ليتمكّن من السير على مهل. يمرّ على بائع الزهور ويبادلُه التحية، يشتري خبزه من الفرن القديم ويشمّ البخار الخارج من الأرغفة كأنّه عطرٌ مقدّس. لم يعد يريد أن "ينجز" يومه، بل أن "يعيشه".

كان الناس من حوله يركضون كالعادة. هو أيضًا كان واحدًا منهم ذات يوم، يظنّ أن السرعة قوّة. الآن يرى أن البطء هو الشجاعة الحقيقية. أن تجرؤ على أن لا تلاحق العالم، أن تدعه يركض من دونك، ثمّ تراه من بعيد وتبتسم.

صار الزمن عنده أقلّ قسوة. الدقيقة الواحدة التي كان يمرّرها في ازدحام الرسائل صارت تمتدّ كحديقةٍ كاملة. تعلّم أنّ البطء لا يقتل الطموح، بل يطهّره من الحُمّى. أن البطء ليس مضادًّا للحياة الحديثة، بل هو طريقةٌ لاستعادتها من أيديها المعدنية.

إن صديقنا هذا، يُعبّر عن نموذج الإنسان الحالي. الذي بات يستقبل كمّ هائل من المعلومات والأخبار. بظرف دقيقة واحدة يستقبل ما لم يستطع استقباله بسنوات قبل مئة عام. لا يجب أن يتوقّع على إثر ذلك أن يبقى طبيعيًا ينتمي للأرض. كُلّ شخص منّا يحمل ثقل ذلك ويدفعه تجاه الآخر. إستقبال كُلّ شيء سيُضيّع اتّزانك لا محالة. الإنسان كائن أُعدّ ليكون بطيئًا، وكُلّ الأشياء من حوله باتت مُغالية في السُرعة. الطريق والرحلة. بداية الشيء باتت ملصوقة بنهايته. قفز سريع للنتائج بلا صبر. فلا شك أنّك ستُعاني من هذا الإيقاع. العلاج؟ بعض البُطء وسحب يَديك في غالب الأحيان من الآلة. الحياة تتّبع مجراها.

ريسيكلاش

ميلاد الدويهي

إلى المنفى

كريبسو ديالو

يظهر المنفى في المخيلة الأفريقية كحافة صخرية تطلّ على المجهول. لا أحد يقفز بملء إرادته، لكن القفز يظلّ الفعل الوحيد المتاح في مواجهة الجوع واللاعدالة. القفز من ضيق الحدود إلى وسع البحر. هكذا يقفز الأفارقة كل يوم من قراهم إلى الشاطئ، ومن الشاطئ إلى قوارب مطاطية، ومن القوارب إلى الأمواج التي لا تعرفهم ولا تشاركهم أي ودّ، حتى يسقط بعضهم في قاع المحيط، ويصل آخرون إلى ضفافٍ لا تشبه أحلامهم. هناك، تبدأ قفزة أخرى: من الاسم إلى الرقم، من الذاكرة إلى الصمت. يتحوّل المنفى من حافة صخرية، إلى مكان، إلى سقوط مستمرّ في الفراغ، ويتحوّل كلّ منفيّ إلى عدّاء قفز يتحرّك خط النهاية أمامه باستمرار. ألهذا السبب لا ينام المهاجرون بسهولة؟ هل لأنهم لا يعرفون إن كانوا قد عبروا أم ما زالوا في منتصف القفزة؟

يُقال لنا غالبًا: "اقفزوا إلى الأمام". وكأن القفزة خلاص، وكأن المستقبل لا يُستحق إلا بالمجازفة الكاملة. لكن في أفريقيا، القفزة كثيرًا ما تكون سقوطًا جماعيًا، حين تصبح القارة نفسها في حالة منفى مفتوح: منفى الذاكرة، ومنفى العدالة، ومنفى المستقبل الذي يُسرق كل يوم في صفقات المناجم والتعدين والحروب بالوكالة.

والقفزة إلى المنفى هي لحظة انقطاع، لكنها أيضًا فعل تحدٍّ ضدّ الحتمي. فكلّ من قفز نجاةً، أعلن بطريقةٍ ما أنه يرفض أن يموت في صمت، أنه يريد فرصة أخرى، ولو كانت من عدَم. إنها الذاكرة التي يظلّ يحملها المنفي في جسده، جنينًا وُلد من الخوف والرجاء معًا. في المنفى، يرى المنفيّ وجهه القديم يتبدّد شيئًا فشيئًا، لكنه لا يختفي. فكل خطوة في أرضٍ جديدة هي تفاوض بين ما كان وما بعد. هناك، في المسافة بين ضجيج الطائرات وصمت المخيمات، يتكوّن وعيٌ جديد بالوطن، لا كجغرافيا، بل كحلمٍ مشترك عابر للحدود.

ولعلّ المنفى، بكلّ قسوته، يمنح الأفارقة نوعًا من البصيرة الموجعة: أن الخلاص لا يُستورد، وأن الحدود ليست سوى أوهامٍ سياسية تحرس البؤس باسم السيادة. فحين يقف المنفيّ على أرضٍ بعيدة ويرى كيف يعاد صياغة عالمه من دون أن يُسأل عن رأيه، يدرك أن القفزة لم تكن مجرّد هروب من موت صغير، بل مواجهة مع نظام عالميّ بنى امبراطوريته فوق أجساد من سقطوا.

رغم كل ذلك، يشعّ في قلوب المنفيّين ضوءٌ صغير لا يُطفأ. ضوء يلمع في قصص الأسلاف التي تُروى للأبناء، في الأغاني التي تُغنّى في المساءات الطويلة، في العيون التي لا تنسى شكل النيل ولا رائحة المطر. ضوء يجعل القفزة إلى المنفى استمرارًا للحياة، وفعل إيمان بأن الأرض، مهما طالت المسافة، ما زالت تنادي أبناءها بأسمائهم الأولى.

لكنّ المنفى، في جوهره، وجهٌ آخر للوطن، وكلاهما قيد. المنفيّ، حين يعبر البحر، لا يتحرّر من الوطن، بل يدخل مصنعًا آخر للاستغلال. يتحوّل من عاملٍ غير شرعيٍّ منسيٍّ في مناجم الكوبالت إلى عاملٍ رخيصٍ في خطوط الإنتاج الأوروبية، بروليتاريٍّ عالميٍّ بلا هوية يصارع آلةً من العنف الطبقي والعنصرية المقنّعة.

أمام هذا الخراب، يولد وعيٌ جديد: وعي بروليتاريّ كونيّ يرى أن الأرض كلّها محتلة، وأن الوطن الحقيقي ليس قطعة ترابٍ تُرسم على الخريطة. وعي يرى أن الوطن هو لحظة التمرّد الجماعي. المنفيّ الأفريقي، إذن، لم يسقط من وطنه، بل من النظام العالمي نفسه. لم يعد يبحث عن جوازٍ جديد، بل عن طريقةٍ لنسف العالم القديم، ذاك الذي وصفه غرامشي ذات يوم بأنه "يحتضر، بينما الجديد لم يولد بعد، وفي هذا الفراغ تظهر الوحوش".

قفزنا... فوقعنا في اليقظة

أنس يونس

أعادت ثيمة هذا العدد إلى ذهني مشاهد من فيلم "القافز" أو "المتنقل" (2008 Jumper) وهو فيلم تجاري اعتيادي يحمل في حبكته فكرة مذهلة ارتأت الشركة المنتجة التعامل معها بطريقة هزلية وابتذال تسويقي. وللأمانة، لم يتطلب الربط بين ثيمة العدد والفيلم جهدًا من ناحيتي، فالفيلم وكلمة السرّ يتشاركان مصطلح "القفز". وللأمانة أيضًا، في اللحظة التي وصلت فيها رسالة التعريف بالثيمة، كنت أحضر اجتماعًا لناشطين أكاديميين... أناركيين... يساريين... يناقشون الخطوات التالية بعد توقيع اتفاقية وقف إطلاق النار في غزة، الخطوة التالية بعد زوال المعنى (؟) هل نبحث عن قضية أخرى؟ نقفز إلى السودان؟ إلى إيران مرة أخرى؟ نريد قفزة نوعية، مدويّة، وتشويش يخلق صدىً كبيرًا لنقول أننا.. نحن.. هنا!

كان يمكن للقفزة أن تكون خلاصاً في هذا الفيلم. فالفكرة بسيطة ومغرية: شخص يملك القدرة على تجاوز المكان في لحظة، ينتقل من عتمة إلى ضوء، من حصار إلى فضاء مفتوح، وكلّ ما يترتب عن ذلك: وعي يحرّر، نقد يهزّ البنى، ثورة تحمل الإنسان من الضرورة إلى الحرية. لكن الأداء كان "مبهبط" علينا. تحوّل الوعي إلى استعراض، والمثقف إلى بطل حركة بطيئة، يقفز في الهواء من دون أن يهبط.

كان يمكن لتاريخ الأفكار أن يدوَّن عبر الأصوات لا الكلمات لو أعار أحدهم أذُنَه للضوضاء التي خلّفتها كل القفزات في الهواء. لكن القفزة من الماركسية إلى "الووكية" أو "اليقظوية" (wokeism) كان لها الوقع الأكبر في المرحلة الأخيرة من تاريخنا. لم تكن تلك القفزة حدثاً، بل مرحلة جديدة في البلاغة، بلاغة التنقّل المريح بين الأضداد: من يسارٍ كان يرى نفسه "ضمير العالم" إلى يسارٍ يوزّع ستيكرات الوعي كعيناتٍ مجانية في مؤتمر حول الأخلاقيات.

ولأن كل قفزة تحتاج إلى شعار، وُلدت الووكية كعروس القفزات، وضعت "العدالة الاجتماعية" أحمر شفاه، والتقطت "السيلفي" وهي تعتذر عن ويلات التاريخ. إنها نسخة محدّثة من اليسار - يسار فرض عليه السوق جراحة تجميلية فأزال لحيته، ثم ارتدى Hoodie، وراح يشرح "فائض القيمة" على "الستوري". ترفع الووكية شعارات الثورة، لكنها لا تحبّذ ضجيجها. هي الوعي من دون خطر، الثورة بنسخة آمنة، عائلية، مقاومة بلا عرق ولا دم، مجرّد "بوست" مكتوب بعناية.

وفي العمق النظري، يبدو المشهد أكثر فداحة. يقدّم كارل رودز في كتابه* تشريحاً بارعاً لهذه القفزة: الرأسمالية، وقد عذّبها "ضميرها"، قررت أن "تستيقظ". لكن هذه اليقظة لم تكن توبةً، بل تسويقاً. إذ صارت الشركات الكبرى تتبنّى خطاب العدالة من أجل تفاديها، وتستعير مفردات المقاومة كي تُحافظ على الامتياز. وكأن السوق صار "واعياً" اجتماعياً ليواصل التربّح من هذا الوعي تحديدًا: "باسم الديمقراطية، ومن أجل المصلحة العامة، يجب مقاومة الرأسمالية الواعية"، يكتب رودز، مذكّراً بأن هذا "الوعي" ليس نورًا بل مخدّراً للوعي.

هكذا أصبح مُريدو اليقظوية مواطنين صالحين في بلادٍ يقودها أمثال ميرتس وترامب وفيلدر. بلادٌ تسوّق التناقض كقيمة وطنية، وتبيع الجموع ضميراً يقظويًا بالتقسيط المريح. لماذا وافقنا على ذلك؟ الحقيقة أننا لم نعد نريد المخاطرة بامتيازاتنا الصغيرة، تلك التي بنيناها بعناية على أنقاض المبادئ القديمة. كلّ ما نريده اليوم هو أن نكون "On The Right Side of History"، ولو كانت هذه الجهة لا تُفرّق بين المحتل والمستثمر، بين الثورة والصفقة، بين الوعي والإعلان.

قد يكون الخلاص معلّق بالاعتراف بأننا، عندما نقفز، نحمل الزانة نفسها. زانة طويلة، مصقولة جيداً، مريحة للقبضة، لكننا ننسى أنها مصنوعة بجهد وتعب آخرين لا نعرفهم. نحمل الزانة، نقفز عالياً، فوق من لا يستطيع حق أن يمشي. "نستيقظ" لأنهم ما زالوا ينامون في الضواحي الفقيرة والمصانع والمخيّمات والمرافئ. ولذلك، فإن الخطوة الأولى تبدأ بإزالة الحواجز وتقريب المسافة، فلا نحمل زانة، ولا نحاول القفز لنرى العالم من فوق.

بالعودة إلى فيلم Jumper، يبدو أننا قفزنا من فوقه بعد أن تحدّثنا عنه في بداية هذا النص. فلنعيد توصيف الفيلم بناءً على ما كتبناه: هو فكرة، جميلة، بلا ميزانية، ولا إرادة للخيال، لكنّ شاشة العرض تعمل، والتذاكر تباع، واما القصة فبلا نبض ولن يستيقظ البطل.

* Woke Capitalism: How Corporate Morality is Sabotaging Democracy

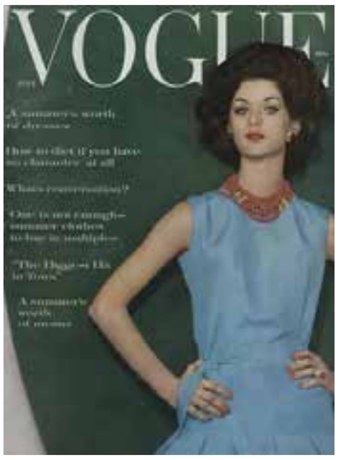
قفزة الستينات: المرأة في مواجهة الكاميرا

محمود العاكوم

شهدت ستينيات القرن الماضي في الولايات المتحدة تحولات ثقافية تميّزت بتشكّل الموجة الثانية من الحركة النسوية، وحركة الثقافة المضادة والثورة الجنسية، تجسيدًا لتنامي مشاعر التمرد لدى جيل الشباب في تلك الحقبة. فالنساء بدأن يُشكّكن في الأدوار الجندرية التقليدية، وطالبن بمزيد من الاستقلال والمساواة في حياتهن الخاصة والعامة. ومثّلت موافقة إدارة الغذاء والدواء الأميركية (FDA) على استخدام حبوب منع الحمل آنذاك تحولاً جذرياً منح النساء سيطرة جديدة على أجسادهن ومستقبلهن، بينما بدأ تأثير ثقافة الجيل يظهر في تعريفات الموضة والفن والقيم الاجتماعية.

عكست أغلفة مجلة فوغ في تلك الفترة هذه التيارات المتغيرة في المجتمع - فلم تعد النساء يصوّرن كمواضيع جمالية سلبية، بل نساء عصريّات واثقات بأنفسهنّ. يُلاحظ من أغلفة عام 1960 أن معظم العارضات (17 من أصل 20 غلاف) كنّ يحدّقن مباشرةً في عدسة الكاميرا كما لو كنّ يُحافظن على التواصل البصري، مما يُوحي بموقف يدلّ على المواجهة والحزم. كانت العارضات يتمتّعن ببشرة فاتحة، وحواجب رفيعة، وأجسام ممشوقة، وشعر متوسط الطول، مع أحمر الشفاه باللون الأحمر. هذه العناصر البصرية، إلى جانب الوقفات الواثقة والنظرات المباشرة، توحي بتحول في تمثيل المرأة من شخصيات مطيعة في الخمسينيات، إلى شخصيات حازمة تجسّد روح التحرر التي ميزت الستينيات.

مارس 1960:
في غلاف العدد الصادر في مارس 1960، ترتدي العارضة ملابس العمل غير الرسمية أو ما يُعرف بال business casual، وتضع حول عنقها عقدًا من اللؤلؤ وتحمل حقيبة يد جلدية. ما يلفت الانتباه أولًا هو نظرتها الجادة إذ يبدو أنها تحدق في الكاميرا وهي تشبك ذراعيها. وتبدو وقفتها متطلبة وحازمة. بشرتها فاتحة وجسمها رشيق. شعرها متوسط الطول، حاجباها رفيعان، وتضع أحمر شفاه أحمر اللون.



يونيو 1960:
في هذا العدد الصادر في يونيو 1960، نلاحظ لأول مرة أن عارضة الأزياء تقف ويداها على خصرها أو وركيها. هذه الوضعية عادةً ما تعني أن الشخص يُظهر ثقة بالنفس، أو أنه مستعد لاتخاذ قرار ما، أو ربما أنه منزعج. شعرها متوسط الطول، بشرتها فاتحة وحاجبيها رفيعان، وأحمر الشفاه باللون العنّابي. تحدق العارضة مباشرةً في عدسة الكاميرا، وهو ما قد يدلّ أيضًا على ثقتها بنفسها وشخصيتها الحازمة. وهي ترتدي فستانًا يُمكن وصفه بأنه زيّ عصري.

اللافت في الغلاف أيضًا هو نَص العنوان الثاني؛ وتبدو العبارة وكأنها مُحفّز للقارئ. النص كالتالي: "كيف تتبع حمية غذائية إذا لم تكن لديك شخصية على الإطلاق" (How to diet if you have no character at all?). ماذا يمكن أن نستنتج من هذا العنوان؟ للوهلة الأولى، يبدو أنه يشير إلى مسألة "الشخصية القوية" وعلاقتها بالالتزام بخطة الحمية الغذائية كوسيلة لتحسين المظهر. كما أن في هذا العنوان دلالة على أهمية الحمية الغذائية، ما يفسّر الأسلوب التحفيزي فيه. عنوان رئيسي آخر يسأل: "ما هي المحادثة؟". ويمكن تفسير هذا العنوان بأن هناك طريقة مُحددة يتوجّب على المرأة اتباعها خلال محادثة، وحيّزًا وأهدافًا يجب الالتزام بها. وربما وُضع هذا الموضوع في سياق آداب السلوك وإظهار الأناقة والرقي. عنوان ثالث يقول: "واحدة لا تكفي - ملابس صيفية يجب شراؤها بأعداد كبيرة"، في دلالة على ضرورة أن تنوّع المرأة ملابسها وتبدّلها باستمرار.

أغسطس 1960:
في هذا العدد، تنظر عارضة الأزياء أيضًا بشكل مباشر باتجاه الكاميرا. العنوان الرئيسي: "ملابس للشباب الذين يُحدّدون الموضة"؛ المثير للاهتمام في هذا العنوان هو أنه يُشير إلى قدرة جيل الشباب على تحديد الموضة. تضع عارضة الأزياء يدها على جبينها، مما قد يوحي بأنها مسترخية أو مُتأملة. أيضًا، ترتدي العارضة زيًّا يمكن وصفه بالأنيق. شعرها متوسط الطول، بشرتها فاتحة، جسمها رشيق، وحاجباها رفيعان، وأحمر شفاهها لونه أحمر كلون طلاء أظافرها.

من منعطف الخمسينات إلى قفزة الستينات

أشرنا في المقال السابق في مجلة رحلة إلى أن النساء صُوّرن في العام 1950 على أنهن أنيقات وراقيات. وإذا راجعنا غلاف شهر يوليو 1950، نجد أن العارضة تحمل كتابًا وتقرأه. بالإضافة إلى ذلك، ترتدي العارضات ملابس مستوحاة من نمط الحياة الباريسي. على سبيل المثال قبعة البيريه الحمراء من عدد نوفمبر 1950، كتشديد على الأناقة والطّلة العصرية والراقية.

في 1960، بدت النساء أكثر حزمًا وثقة. كانت معظم عارضات الأزياء في ذلك العام ينظرن مباشرة باتجاه الكاميرا، كما لو كنّ يحافظن على التواصل البصري ويواجهن العدسة أو المتلقي. بالإضافة إلى ذلك، اتخذت بعض العارضات وضعية شبك اليدين أو وضعهما على الخصر أو الوركين والوقوف بثبات.

استنادًا إلى صور الغلاف التي تم تحليلها والمأخوذة من العام الأول من عقد الخميسينيات والستينيات، يظهر جليًّا التحول، لا بل القفزة في تمثيل المرأة. كان طول شعر عارضات مجلة فوغ في الخمسينيات قصيرًا في جميع الأغلفة؛ بينما في الستينيات، بدأ الشعر متوسط الطول بالظهور على الأغلفة. علاوة على ذلك، في الخمسينيات، كان نظرات معظم العارضات في صور الغلاف منحرفة عن الكاميرا. أمّا في الستينيات، فكانت معظم العارضات (سبعة عشر من أصل عشرين غلافًا) ينظرن مباشرة إلى عدسة الكاميرا كما لو كنّ يحافظن على التواصل البصري. قد يشير هذا الاختلاف في اتجاه نظر العارضة إلى أن النساء أصبحن أكثر مواجهة و/أو حزمًا على مدار الفترة من الخمسينيات إلى الستينيات. وأخيرًا، لا ننسى أن جميع عارضات مجلة فوغ الصادرة في العامين 1950 و1960 كن يملكن بشرة فاتحة وجسم رشيق.

"أكاتون": حين قفز "بازوليني" إلى ضفّة الشِعر

حرمون حمية

ومع ولادة السينما، ثم نشأتها في العقود الأولى من القرن العشرين، بدأت محاولات لوضع قواعد ترسي نظام أو لغة لها. حاجج بيير باولو بازوليني، كأحد رواد التنظير والممارسة في السينما، في حتمية الوصول إلى لغة سينمائية. وكما هو الحال لدى الطفل في سنواته الأولى، حين تتّحد الرؤية مع المعنى. أي أن ما يُرى هو نفسه ما يُفهم. سأل مخرجون ونقاد خلال مرحلة "طفولة" السينما ما إذا كان ما نراه على الشاشة والمعنى متّحدين.

ولادة: "سينما الشِعر"

بدأ بازوليني كتابة الشعر في سن السابعة، ثم التحق بكلية الآداب. وفي عام 1950 انتقل إلى روما مع والدته ليبدأ حياة جديدة في ضواحي عاصمة إيطاليا ما بعد الحرب. شكّل العام 1961 نقلة مهمة بالنسبة لبازوليني مع إخراجه أول فيلم روائي طويل بعنوان أكاتون (Accattone - فيتوريو الملقّب بالمتسوّل). تحدّث برناردو بيرتلوتشي عن تلك التجربة (كان مساعد المخرج) فقال: "كانت أول معانقتي للكاميرا حين كنت أراقب بيير باولو وهو يصوّر أكاتون. شعرت وكأنني أشهَدُ اختراع السينما. كانت تلك المرة الأولى التي أمسَكَ فيها بيير باولو بالكاميرا وتعامل معها، كما كانت المرة الأولى التي يطرح فيها أسئلة ومسائل متعلقة باللغة والأسلوب السينمائيين. لقد كانت لديه أفكار واضحة جداً في هذا الصدد. كان يتوق إلى سينما تتكوّن من صور ثابتة وبعض اللقطات المتنقلة. بدا كمن لم يدخل مدرسة قط، واضطر لاختراع الكتابة بنفسه".

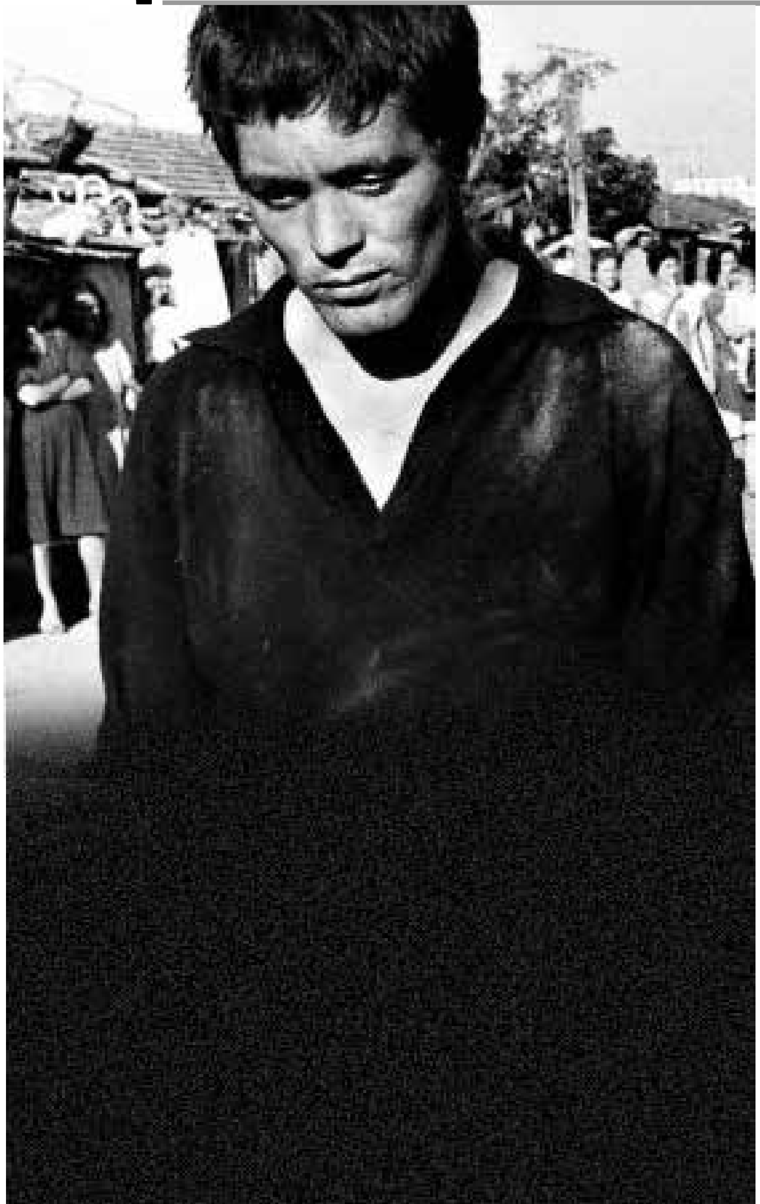
قفزة: "لنُرضي الجماهير"

يعالج فيلم أكاتون (1961) ثنائية الموت والحياة، خاصةً لدى طبقة البروليتاريا الرثة في روما التي ترى أن مصيرها الفناء المُبكر. الإحساس الداخلي بالموت يلازم الشخصية الرئيسية، أي أكاتون، منذ البداية: في المشهد الأول يناقش أكاتون وأصدقاؤه وفاة أحد رفاقهم لأنه قفز في النهر. وحين يقترح أكاتون أن يقفز بنفسه من أعلى الجسر ويحاول السباحة مثل صاحبه، يبدأ الحاضرون بالمزاح حول احتمال موته، ويسألونه عن الميراث، وعن نوع الجنازة التي يفضّلها... حديثهم الفكاهي لجهة الأسلوب يتناول موضوعًا تراجيديًا هو الموت، وكأنهم يقولون: ما عاد شيء يُرهبنا. قد يخيّل للمُشاهد أن الحوار بين الشخصيات إعادة تمثيل لقصّة الراقص على الحبل الذي يصادفه زردشت في كتاب نيتشه. يسير رجل على حبل، يشاهده الناس بترقّب، يتوقعون أن يسقُط... يرقُص، حرًّا، متحرّرًا منهم، حتى لو كان الثمن أن يسقط لاحقًا. ينتصب الراقص كرمز ودال على توق الإنسان إلى السّمو.

وكما كانت الشاعرية متاحة في الكتابة، أصبحت أيضًا ممكنة في لغة السينما. قبل أن يقفز من على الجسر، يقول أكاتون: "لنُرضي الجماهير". في كلامه وفعله نوع من الشاعرية. فيه الواقعية كما الخيال. المسافة بين الجسر وسطح الماء هي المساحة التي تخلق المعنى: القفز، الموت، الانتصار، الجنون... الدال والمدلول. القفزة تبعده عن الآخرين، عن الجماهير التي ترغب في الإشباع الفوري. ومع ذلك لا يرى أكاتون نفسه بطلاً، لا يراه المخرج بازوليني بطلاً، بل يبقى مثلهم، إبن الطبقة العاملة الدنيا.

إذن، أكاتون المتسوّل يريد أن يلمَع في عتمة الحياة مهما كلّفه ذلك. يلمَع أولاً بالقفز من على الجسر. ثم يحاول أن يلمع من خلال امرأة بعد أن أقنعها بأن تعمل في الجنس ليجني المال على حسابها. لكن الشرطة تعتقل المرأة. محاولاته كلها تبوء بالفشل. والفشل، وإن كان مصدر خزي، إلا أنه يجلب أيضاً القلق ويدفع إلى المزيد من المحاولات ثم الإخفاقات.

إذن، المشهد الافتتاحي يصوّر أكاتون يقفز من على جسر في فعل محفوف بالمخاطر، محاولاً إثبات شيء ما وربح رهانًا صغيرًا. التحوّل الحقيقي للإنسان لا يتم إلا عبر التماس مع الموت. أما عندما يحاول أكاتون العمل في وظيفة حقيقية، فإنه يفشل، لأنه غريب عن ذلك العالم، لا ينتمي إليه. ولذلك، القيامة الحقيقية أو البداية الجديدة لا تأتي إلا عبر الموت، وهو قدر البروليتاريا الرثّة التي تعيش في هذا العالم البائس. في المشهد الأخير، حين تصدمه سيارة، يقول أكاتون جملته الأخيرة: "آه، الآن أشعر أني بخير."



موت: "الطبقة الدنيا"

الفيلم منذ بدايته، يطرح قضايا أو ثنائيات مثل العمل واللعب، الحياة والموت، العظمة والوضاعة، الحب والجنس، المغامرة والخسارة، وكيف يحرّك المال كل ذلك. يمكن أن نفهم الفيلم ليس فقط كحكاية عن شخصية تتحايل على الآخرين لتحقيق غاياتها . كما تقترح الصور والحبكة . بل كوعاء يحمل ثيمات مثل الموت والوحدة والخلاص واللاجدوى. وهذه الثيمات تعكس صراعاتنا الذاتية العميقة، وهي في الوقت ذاته الشغل الشاغل للاوعي الجمعي والأساطير، التي تحاول عبر الرموز والفنون أن تقدم لنا أجوبة شافية على أسئلتنا الوجودية. وربما، يمكننا القول، أن نهاية أكاتون تلامس، بل تتوقع، نهاية بازوليني التراجيدية: الضرب المبرح حتى الموت ثم دهسه بسيارته وبشكل متعمد، بسبب أسلوب حياة وأفكار على نقيض مع ما يعممه النظام. ورغم فناء الجسد-الصورة، تبقى الفكرة-المعنى ساطعة.

المشهد أصبح أكثر وضوحًا، نرى الموت والرأسمالية، نرى الخلفية الماركسية في بازوليني، ونفهم النقاد الذين أزعجهم كيف تناول بازوليني الجانب الأخلاقي للطبقة العاملة والسرد والدوافع (motives). الدافع في سرد الفيلم ينطلق من الموت، ذلك الهاجس الجماعي الذي يشكّل دوافع الأفراد في المجتمع وشخصيات الفيلم. والحياة والموت في النظام الرأسمالي مرتبطان بالمال، أي بلقمة العيش. ولذلك يُظهر بازوليني شخصيات الطبقات الفقيرة شاحبة، منحرفة، قلقة، ماكرة، عنيفة، وعدوانية. السبّب هو أنها أصيبت بعدوى الرأسمالية وصارت على شاكلتها، تفعل أي شيء لتحصيل المال. وعلى سبيل المثال، حين يعالج بازوليني في أفلامه ثيمة الجنس، فإنما يشير عبر هذا الرمز إلى هيمنة السلطة على الأجساد. ومن خلال رمزية الجسد ينقل واقع المجتمع الذي يتعرض للاستغلال. هذا هو المعنى الفكري للأحداث. وهكذا تكشف لنا السينما العالم وتناقضاته، بل تقدّم نقداً مباشراً للواقع.

في مقابلة أجريت معه لاحقًا، يقول بازوليني: "كان الجميع يعتقد أن عالم الطبقة الفقيرة الدنيا لم يعد موجوداً. لكن ماذا أفعل بعشرين مليوناً من أبنائها؟ أضعهم في معسكرات اعتقال؟ أرميهم في غرف الغاز؟ الموقف العام تجاه هذه الطبقة كان شبه عنصري، كما لو أن هؤلاء الناس ينتمون إلى مجتمع لم يعد موجوداً. كان يُقال إن الطبقة الدنيا كتاب قُرئ وانتهى. ومع ذلك، فهي لا تزال حيّة تماماً." من خلال الفيلم، قدّم بازوليني نقداً للطريقة التي يُنظر فيها إلى الطبقات الاجتماعية الفقيرة . أو بالأحرى، تُحجَب من قبل النُخب وصانعي الثقافة والسياسات العامة. ومن خلال هذا النقد، أعادَ هذه الطبقة إلى الضوء لكي تشعّ، كما فعل مع أكاتون، بل جعل الكاميرا قريبة جداً من الشخصيات، بحيث نشعر بوجودهم المادي الملموس.
إذن، يمكن القول إن السينما أو لغة السينما تقوم على طبيعة مزدوجة: فهي في الوقت نفسه لغة ذاتية وموضوعية، داخلية وخارجية، خاصة وعامة، تنطلق من المخرج وتتصل بالواقع. والجانبين الذاتي والموضوعي مترابطان إلى حدّ يصعب فصلهما، بل يجب إشراكهما معًا في أي تحليل نظري. على سبيل المثال، عاش بازوليني مع هؤلاء الناس في ضواحي روما، لكنه لم يكتفِ بنقل الواقع المادي إلى الشاشة بأسلوب موضوعي، بل كان حاضراً، لا بل معنيًا، في كيفية إيصال هذه الحياة المادية إلى المشاهدين، مانحاً إياها معنى ثقافياً ورمزياً: المال بوصفه الشرط الأساسي للحياة، والموت بوصفه النتيجة اليومية العادية للتهديد والخطر، والنتيجة الحتمية. ولكن بموازاة القدر المتمثل بالبؤس والموت، كان بازوليني يرفع عامة الناس إلى عتبة القداسة. والقداسة هنا ليست دينية، بل ثقافية . مثل الباستا الإيطالية.

ومن خلال رموز القداسة هذه يصبح رجال الطبقة الفقيرة قديسين، أو يُبعثون من جديد. فأكاتون يقفز في الماء، لكنه ينجو على عكس ما ظنّ الجميع. هذه هي الذروة الشعرية في الفيلم. وكما أوضح بازوليني في حوار: "أياً كان الرمز المستخدم في الفيلم، فلا بد أن ينشأ من استخدام شيء واقعي. فصورة الشيء الواقعي هي التي تُستخدم للتعبير عن فكرة. بإظهار الشيء الواقعي، يتحول إلى شيء آخر". ويتلاقى هذا الرأي مع نظرة أرسطو للفن في أنّ الصور التي تصنعها الفنون يجب أن تُعبّر عن ما هو موجود فعلًا في الطبيعة، وحتى لو كانت صورًا مثالية، عليها أن تمتلك عناصر إنسانية، واقعية تصنع التراجيديا. فبالنسبة لأرسطو، أن هدف المأساة هو إثارة الرعب والشفقة وبالتالي التأثير على إحداث عملية تطهير (catharsis) لهذه المشاعر.
هكذا حوّل بازوليني أكاتون الواقعي إلى رمز لمعاناة عشرين مليون فقير في بلده، معلقًا آماله على المُشاهد وقدرته على إدراك معنى الصورة. فبالنسبة له، يملك المتلقي (أي الجمهور) رصيدًا من المعرفة بالإشارة (signs) اكتسبها عبر حياته، حيث كوّن خزانًا من الصور من بيئته وواقعه. وكل صورة من هذه الصور تحمل معنى وواقعًا يمكن قراءتهما بسهولة، لأن كل إشارة تفسّر لحظة حياتية محددة. ومن خلال هذه الأمثلة اليومية، أراد بازوليني أن يثبت وجود لغة من الصور المشتركة بين الناس، (شيء يشبه الاركيتايب عند كارل يونغ) لغة قادرة على خلق فهم موحّد لدى شريحة واسعة منهم. وهي الأدوات نفسها التي يبدأ الطفل باستخدامها حين يرمّز الصور ويخلق المعنى، لإدراكه أن الآخرين سيفهمون قصده بما أنهم ينتمون إلى مجتمع واحد ويتشاركون لغة واحدة، سواء كانت منطوقة أو مرمّزة بصريًا. أن يفهموا لماذا قرّر أكاتون أن يقفز، لا بل أن يكونوا تواقين للقفز مثله.

من "سينما بلاش" إلى "لقاءات الضفّة"

في عام 2022، وبعد مرور سنتين على الولادة الثانية لـ "رحلة"، أطلقنا بالتعاون مع مجموعة "مانشن" نادي "سينما بلاش" بهدف عرض مجموعة واسعة من الأفلام العربية والأجنبية، الحديثة والقديمة، الروائية والتجريبية، اخترناها لقيمتها الفنية وللموضوعات التي تطرحها. وفي 22 حزيران 2022، افتُتح البرنامج بعرض فيلم "لقاءات الحب" لباسوليني، تلاه على مدى ثلاثة أشهر عدد من العروض لأفلام تلامس واقعنا، شكّلت مجتمعة الموسم الأول... سينما أردناها أقرب إلى الحقيقة من الحقيقة نفسها.

كان هدف التجربة الأساسي اختبار الحدود الممكن تجاوزها عند تنظيم أنشطة ثقافية في بيروت خارج الإطار التقليدي المرتبط بالتمويل والمؤسسات الثقافية المؤثرة. وقد أثبتت التجربة أن المبادرات المستقلة قادرة على خلق فضاءات ثقافية وفنية ومساحات للنقاش والنقد، ضمن حدود ترتبط بالقدرة على التنظيم وبناء قاعدة فاعلة مشاركة.

كما أظهرت أن التمويل غالباً ما يتحول إلى شرط مُسبق يعيق مشاريع مماثلة ويحدّ من إمكانيات نموّها، بل يصبح هدفًا في حين كان من المفترض أن يكون وسيلة.

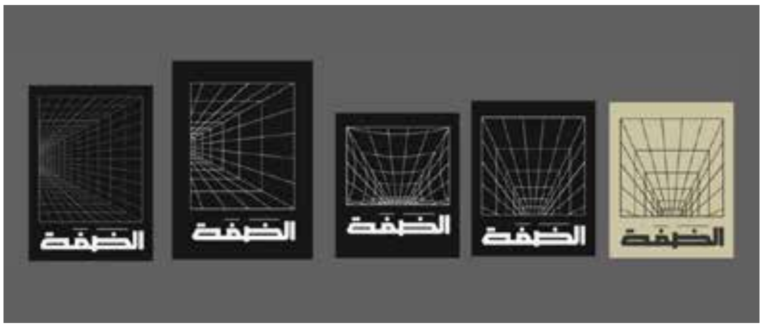
وفي تشرين الأول 2025، أعادت "رحلة" إطلاق النادي بهوية جديدة تحت إسم "سينما الضفّة".

لقاءات على "الضفّة"

يأتي اختيار اسم "الضفّة" كخطوة تتجاوز التغيير الشكلي، بل إعلان نية: تحويل عروض الأفلام إلى مساحة تجمع الناس وتشجع على التفكير والنقد.

تحمل «الضفّة» في العربية تداخلات لغوية وثقافية: فهي تشير إلى جماعة من الناس ("ضَفّة من الناس")، كما تعني جانب النهر أو الشاطئ ("وصلنا ضِفَّة النهر"). وهي مساحة التماس بين اليابسة والماء، بين الثابت والمتحرّك، بين الواقع والخيال، القديم والجديد. وهي أيضاً الحافة الأمامية، أي، نقطة الانطلاق والعبور.

بهذه الدلالات تصبح "الضفّة" مساحة طليعية: مجال للاكتشاف، أو حتى للوثب لمن أراد ذلك، وللقاءات تقع على تخوم الواقع، تماماً كما كان فيلم "لقاءات الحب" الذي افتُتح به برنامج "سينما بلاش" محاولة للقاء على تخوم الواقع. هي مساحة للفيض والتجريب والتفاعل الجماعي، ولتخيّل سينما تعيد التفكير في الصورة ومكانها في حياتنا اليومية.



هوية بصرية جديدة

تعكس الهوية الجديدة روح الجماعة والعبور والتخيّل. تُعتبَر السينما هنا رحلة نحو عوالم جديدة، حيث يلتقي الناس على حافة الواقع والخيال لاستكشاف المكان وفضاء العرض معاً. يحمل الخطّ المستخدم لكتابة كلمة "الضفّة" بعدها الثقافي واللغوي، ويظهر بخط هندسي عريض يمنحه قوة ووضوحاً. أما الشعار البصري، فبدأ العمل عليه من خلال عملية تصميم شبكة من الخطوط ونقاط التلاشي التي تعبّر عن شاشة السينما كمساحة مفتوحة للغوص، وعن السفر كحركة في اتجاه مقصد ما. جاءت الأشكال الأولى صارمة ومربعة، مستوحاة من شكل تذكرة السينما. ومع ثني الشبكة وفتحها، ظهرت انسيابية تتيح العبور وتعبّر عن ازدواجية "الضفّة" كمساحة محددة للقاء وأفق مفتوح للأفكار والتخيّل. أما وضع كلمة "الضفّة" تحت الشعار البصري فيشير إلى الجماعة ("ضَفّة من الناس") التي تلتقي تحت شاشة واحدة - والضفّة كمساحة لقاء وتحوّل.

تستعيد "سينما الضفة" نشاطاتها في المؤسسة العربية للصورة مع بداية العام.
تابعونا على مواقع التواصل:
instagram.com/DaffaScreenings