MINA
مينا
Artistic Ports & Passages
محطات لقاء وعبور فنية

ثقافة مستقلة
Independent Culture
اتجاهات
Ettijahat

A Moment of Art
عن لحظة الفن

Beyond the Boundaries of Geography
الخروج من الجغرافيا

مؤتمرٌ رقميٌ حول أسئلة الفنون
وإنتاجها في ظل عقدٍ من التحولات

أعمال المؤتمر

تحرير وإعداد:
جمانة الياسري وإسماعيل فايد

دار ممدوح عدوان للنشر والتوزيع

A Moment of Art
عن لحظة الفن

Beyond the Boundaries of Geography
الخروج من الجغرافيا

مؤتمرٌ رقميٌ حول أسئلة الفنون
وإنتاجها في ظل عقدٍ من التحولات
أعمال المؤتمر

تحرير وإعداد
جمانة الياسري وإسماعيل فايد

مدير المؤتمر
أيهم أبو شقرة

مسؤولا المؤتمر
بول أبي طربيه، باسل نويلاتي

تصميم الهوية البصرية لملتقى مينا
ابراهام زيتون

تصميم وتنسيق كتاب ملتقى مينا
Qahwa Graphics

دار ممدوح عدوان للنشر والتوزيع

نُشِر عام 2023 من قبل مؤسّسة اتجاهات - ثقافة مستقلة
جادة لويس شميدت 119، ص.ب. 3، 1040، إيتربيك، بلجيكا

الهاتف: 634.02.23 2 (0) 32+ / 743.82.00 2 (0) 32+
الفاكس: 736.82.51 2 (0) 32+
الموقع الالكتروني: www.ettijahat.org

اتجاهات - ثقافة مستقلة © 2023

نُشِر هذا الكتاب الإلكتروني بالشراكة بين مؤسّسة اتجاهات - ثقافة مستقلة ودار ممدوح عدوان للنشر

هذا الإصدار متوفّر تحت رخصة المشاع الإبداعيّ، نسب المصنف 4.0 دولي (CC BY 4.0) وبموجب هذه الرخصة، يمكنك نسخ المحتوى، وتوزيعه، ونقله، وتعديله بدون مقابل، شرط أن تنسب العمل إلى صاحبه بطريقةٍ مناسبةٍ (بما في ذلك ذكر اسم المعدّ، وعنوان العمل، إذا انطبقت الحالة)، وتوفير رابط الترخيص، وبيان إذا ما أجريت أيّة تعديلاتٍ على العمل.
للمزيد من المعلومات، الرجاء مراجعة رابط الترخيص هنا: https://creativecommons.org/licenses/by/4.0

إخلاء المسؤولية: النتائج والاقتراحات الواردة في هذا الكتاب الإلكتروني لا تمثّل مؤسّسة اتجاهات - ثقافة مستقلة

فهرس المحتويات

تقديم
01

العودة إلى الجغرافيا
جمانة الياسري
03

القصص التي نقصّها مقابل قصّ القصص: عقدٌ من الزمن على ربيعنا
رشا سلطي
08

بين هنا وهناك
تيسير بطنيجي
16

عن الجغرافيا والذاكرة
كرستيل خضر
23

الصحافة المستقلة والفن والثقافة في شبكة العلاقات ضمن المنفى: قصتان منفصلتان؟
إنريكو دي أنجيليس
25

من الأنيميشن إلى صالات العرض الافتراضية : الفنون الرقمية وإعادة ابتكار المكان
سلافة حجازي
29

كياناتٌ جديدةٌ مستقلةٌ ذاتياً: المنصات الثقافية ووعود الويب 3.0
أدهم حافظ
33

ممارسةٌ شخصية
أبي إبراهيم
37

إحساسٌ غريبٌ بالأمان في مدينةٍ خطيرة للعيش
عمر أبو سعدة
46

الكتابة، ذلك الوطن البديل نصنعه على مقاسنا
روزا ياسين حسن
43

ترجمة الخروج
هيثم الورداني
53

إبراهيم: إلى أجل غير مسمى
لينا العبد
48

لماذا نتكلم؟ اللغة وسؤال الهيمنة
مريم غلوز
62

تقاطعات
كلروخ نفيسي
56

ما بعد الحدود الوطنية
ياسين الحاج صالح
70

ترجمة الترجمة ونهاية الكلام
عرفات سعد الله
66

المشاركات والمشاركون
75

خاتمة
إسماعيل فايد
73

تقديم

مع مرور أكثر من عقدٍ على الثورات العربية وبعد فترةٍ لا تبدو بعيدةً عن زمن الجائحة التي ما نزال نتعافى منها حتى الآن، تأخذ أسئلة الحدود والجغرافيا واللغة منحىً مختلفاً، فتصبح أكثر إلحاحاً، أكثر تعقيداً، وتدفعنا لإعادة رسم الواقع وفهم تحولاته، مما يضع الفنون في لحظةٍ حرجةٍ ومفصليةٍ على صعيد ما يمكن إنتاجه والاستمرار بتطويره. يتمظهر هذا السؤال في نتاج المنطقة العربية عامةً وفي الإنتاجات الفنية السورية خاصة، وذلك بسبب العنف المستمر وتوزع الفنّانين والفنّانات على رقعةٍ جغرافية واسعة، تعذّر على بعضهم/ بعضهنّ امتلاكها، أو البدء منها، أو بناء علاقة معها.

اختبر معظم فنّاني وفنّانات المنطقة مقاومة خسارة الواقع، واكتشاف مساحات جديدة أتاحها الفضاء الرقمي، حفروا في التاريخ كحلٍّ بديلٍ عندما استحالت الجغرافيا ولم تعد خياراً واقعياً متاحاً مع بداية العقد الجديد.

في نهاية عام 2021 حاول عددٌ من الفنّانين والفنّانات، ومنتِجي ومنتجات الفنون من المنطقة العربيّة ومناطق أخرى، وبدعوةٍ من مؤسّسة اتّجاهات- ثقافة مستقلّة، التأمّل في إمكانات الفنون على ترتيب الواقع من جديد، ومقاربة حضورها في الذاكرة والحاضر أمام تفكّك الجغرافيا الماديّة والسياسيّة، وتحوّل مرجعيّاتها، والتفكّر في معنى لحظة الفنّ، بالتوازي مع الانتقال إلى عقدٍ زمنيٍّ جديدٍ، يخلو منه اليقين، ويحيطه التشكيك بالتاريخ، ويعاني من خلل التذكّر.

كان ذلك في مؤتمر عن لحظة الفن: الخروج من الجغرافيا، والذي نُظّم في إطار ملتقى مينا: محطات لقاءٍ وعبورٍ فنّي، والذي امتدت فعاليّاته على العامين: 2021 و2022. ضم المؤتمر أربع جلساتٍ رقمية ناقشت أسئلة الممكن والمتاح خارج الجغرافيا والحدود، وتأثير ذلك على الفنون وأشكال إنتاجها وتلقيها. ويأتي هذا الكتاب الرقمي كتوثيقٍ لأعمال المؤتمر، ويهدف إلى النظر في الأسئلة التي طرحها المشاركون والمشاركات في المؤتمر، وتقديم مساهمات إضافية من بعضهم/ بعضهنّ.

قد يبدو موعد المؤتمر بعيداً عن لحظة صدور هذا الكتاب، ولكن أسئلته ما تزال ملحّةً وآنية، وقد تتيح لنا هذه المسافة الزمنية تسليط الضوء على بعض الأسئلة المهمّة التي لم تأخذ وقتها الكافي من النقاش في ظلّ التسارع الشديد للأزمات والأولويّات في منطقتنا، والتي قد تطوي بعض الموضوعات قبل أن تُشبَع نقاشاً وتأمّلاً.

تنوّعت خبرات المشاركين والمشاركات في المؤتمر بين السينما، والموسيقا، والفنون البصريّة والأدائيّة، والإعلام، والبحث الأكاديمي، وتنوّعت بذلك طبيعة المداخلات، حيث أتى بعضها على صيغة موادّ بحثيةٍ كُتبت خصوصاً للمؤتمر، واعتمد بعضها الآخر على النقاش الحيوي الذي تطور في أثناء الجلسات، وتركّزت أخرى حول عرض ومناقشة المواد البصرية، أو الفلميّة التي أنتجها المشاركون والمشاركات. يضم هذا الكتاب جزءاً من هذه المداخلات بعد أن حُرّرتْ، وبعضها الآخر أُعيدَ إنتاجه على شكل شهاداتٍ ترافقها شهاداتٌ بصريّة، وأخيراً قرّر بعض المشاركين والمشاركات إعادة بناء مداخلاتهم بشكلٍ كاملٍ لتكون جزءاً من هذا الكتاب، وكل ما سبق تمّ بالتعاون مع أصحاب وصاحبات هذه المداخلات. وهنا نود التنويه إلى أنّ بعض هذه المداخلات كتب باللّغة العربية، وبعضها الآخر باللغة الإنجليزية.

لم يتبع ترتيب المواد في هذا الكتاب ترتيب الجلسات والمداخلات التي أتت ضمن المؤتمر، بل تتبع منطقاً خاصاً بتقاطع الموضوعات.

نتوجّه بالشكر العميق إلى جمانة الياسري واسماعيل فايد اللذَيْن قاما بجهدٍ استثنائيٍّ من خلال التحضير لهذا المؤتمر، وتطوير موضوعاته، والعمل على هذا الإصدار، ونشكر جميع المشاركين والمشاركات في المؤتمر لإضافاتهم المهمّة ومشاركاتهم/ومشاركاتهنّ النوعيّة. ونأمل لهذا النقاش الحيوي أن يستمر، وأن تجد الأسئلة والموضوعات التي طُرحت طريقها للتطور ضمن فرصٍ ومنصّاتٍ فنيةٍ وحواريةٍ أُخرى.

العودة إلى الجغرافيا

جمانة الياسري

العودة إلى الجغرافيا

جمانة الياسري

كُنّا في مطلع شهر نيسان/أبريل 2021 عندما دعتني اتّجاهات - ثقافة مستقلّة إلى المشاركة في تصميم وتيسير جلسات مؤتمر "عن لحظة الفن: الخروج من الجغرافيا" الذي انعقد في تشرين الثاني/نوفمبر من العام نفسه ضمن فعاليات "ملتقى مينا: محطات لقاء وعبور فنية"؛ أي: إنّ هذه الدعوة للتفكير في العلاقة بين الفنّ والجغرافيا في المنطقة العربية وفي الشتات خلال العقد الأخير أتت بعد عامٍ بالضبط من الإغلاق الأوّل الذي شهده العالم على أثر جائحة كوفيد-19. والحقيقة أنّ هذه اللّحظة تبدو لي بعيدةً جداً اليوم، وأنا أكتب هذه السطور لتقديم مطبوعة المؤتمر، ليس البعد نتيجة لمرور عامين تقريباً على انعقاد المؤتمر، وإنّما لأنّ تسارع الأحداث في المنطقة العربية وعبر العالم بات يشوِّش العلاقة مع الزمن، وبالتالي المكان أيضاً.
خلال العامين الماضيين، أمضى معظم الفنّانين والعاملين في الحقل الثقافي والفني الكثير من الوقت أمام شاشات حواسيبهم: يتحدّثون، ويجتمعون، ويتناقشون، ويعملون مع زملائهم في مختلف أنحاء العالم، أو حتى في مدنهم التي لم يكن بإمكانهم التحرّك فيها كما يشاؤون. بدأت الحياة بالعودة إلى شكلها الطبيعي في خريف عام 2021 وإن تغيّرت بعض آليّات العمل على أثر الجائحة، وطرأت أسئلة جديدة حول الاستدامة في الفنّ، والثقافة، والتنقّل، والعلاقة بين إنتاج الفنون والحفاظ على البيئة، وكذلك أسئلة حول الرعاية والصحة وغيرها من المحاور المتعلقة بالعدالة، والمساواة، والتعدديّة، والتضمين في القطّاعين: الفني، والثقافي. ولكن إلى أيّ مدى هذه الأسئلة جديدة فعلاً على الفنّانين ومنتجي الثقافة في المنطقة العربية التي تشهد منذ عام 2011 الكثير من التحوّلات التاريخيّة، والسياسيّة، والاجتماعيّة، والديمغرافيّة التي تسبّب شتى أنواع الإغلاق، والانقطاع، والعزلة؟

بالتأكيد أنّ لحظة 2011 ليست وحدها المفصل في التاريخ الحديث لإنتاج الفنون والثقافة في منطقة عرفت محاولات عديدة لصياغة هويتها منذ مطلع القرن العشرين حتى هذه اللّحظة؛ أي: منذ نهاية الحرب العالمية الأولى (1914-1918) وتفكيك الإمبراطوريّة العثمانيّة بشكل نهائي على أثر هذه الحرب (1922)، وذلك في ظلّ شتى أشكال الاستعمار، والحروب، والقمع التي لم تتوقّف يوماً عن التأثير على حياة شعوب المنطقة من المحيط إلى الخليج. ما حدث في عام 2011 هو أنّ العالم أُجبر على الانتباه إلى هذه الشعوب التي غالباً ما يجري تجاهلها، وإن يبدو اليوم وكأنّ هذا العالم نفسه نسي، أو تناسى تلك اللحظة التي يُمكن وصفها بيوفوريا جماعية نحو التغيير. وهذه اليوفوريا نفسها والأمل الحقيقي الذي نتج عنها هما ما يجعلان الشعور بالهزيمة خانقاً وثقيلاً اليوم، وكأنّه حَجَرٌ دائماً يُضيِّق الخناق على سكّان المنطقة وهؤلاء الذين باتوا يعيشون في الشتات على حدٍّ سواء.

أراد مؤتمر "عن لحظة الفن: الخروج من الجغرافيا" التأمُّل في التحوّلات التي طرأت على إنتاج الفنون والثقافة كما يُمارسها فنّانو ومفكرو المنطقة العربية في بلدانهم، وفي منافيهم المختلفة منذ عام 2011، وربط هذه التساؤلات بتلك التي ظهرت على أثر جائحة كوفيد-19. كُنّا نعرف منذ البداية أنّنا نريد العمل على أربعة محاور أساسية: الذاكرة، اللغة، المساحة الرقمية، موقع هذه الممارسات في العالم اليوم، أسئلة المستقبل.

انطلقت تساؤلاتنا من واقع الفنّانين السوريّين الذين بات المنفى أحد شروط كيانهم المهني والاجتماعي الأساسية، أو ربما الشرط المُطلق لهذا الكيان، ولا نتحدث هنا فقط عن الذين رحلوا، ولكن أيضاً عن الذين اختاروا البقاء مما وضعهم في منفى داخلي قد يكون أشدّ قسوة. ولكنّنا لم نكن نريد تصميم مؤتمر عن الفنّ السوريّ في المنفى، وإنّما الانطلاق من الحالة السوريّة للمقارنة مع تجارب أُخرى من العمل الفني والثقافي في بلدان عربية وغير عربية تعاني بدورها أيضاً من إشكاليّات تاريخيّة، وسياسيّة، واجتماعيّة، واقتصاديّة كُبرى.

عندما بدأنا العمل على المؤتمر لم يكن قد مضى عام بعد على تفجير بيروت (4 آب/أغسطس 2020) وما أدّى إليه من انهيار على صعيد البنى التحتيّة في بلدٍ يعاني أصلاً من أحد أكبر الانهيارات الاقتصاديّة في التاريخ الحديث. كُنّا نشهد رحيلاً جديداً في لبنان، ونحن نفكّر برحيل الفلسطينيّين باعتباره النفي المُطلق في المخيّلة الجمعيّة العربيّة. تذكّرنا أيضاً حركات الهجرة إلى القارّة الأمريكيّة في نهاية القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين، وكيف أنّ العرب هم دائماً في حالة هروبٍ من كارثةٍ ما، وكأنّ عدم الاستقرار هو ما يُميِّز هذه المنطقة، وبالتالي شرط إنتاج الفن والثقافة في كلٍّ من المشرق والمغرب العربي. وفي هذه المنطقة الواسعة جداً، حيث الهجرة حلّ وضرورة، تأتي مسألة اللّغة -لغة الذات ولغة الآخر- لتفرض نفسها ضمن هذا السياق، وهو سياق يتّسم أصلاً بالتعدديّة اللغويّة داخل حدوده الجغرافيّة والثقافيّة. كُنّا نفكّر في الكتابة في المنفى وبلغة المؤسسات المانحة وسوق الفن، ولكن أيضاً بموقع اللّغة العربية وغيرها

من لغات الهامش في العالم اليوم، إضافةً إلى التحوّلات التي طرأت على فعل الكلام ومحتوى القول في البلدان التي شهدت انتفاضات شعبية، وما تلاها من قمع وعنف. وفيما يخص المساحة الرقمية، أو ما سمّيناه بـ"الرقعة الواسعة"، استعدنا دور الإنترنت ومواقع التواصل الاجتماعي التي رافقت ثورات الربيع العربي وأشكال التعبير الفنية والفكرية التي نتجت عنها، كما تأمّلنا في حدود التقنية وما تقوله عن عدم توازن القوى في العالم اليوم. فيما يخص المستقبل، بدا لنا أنّ سؤال "ماذا بعد؟" لا يمكن إلّا أن يكون مشروطاً بسؤال "ماذا الآن؟". كُنّا واعين للقلق الناتج عن هذين السؤالين، ليس في المنطقة العربية وحدها، وإنّما عبر عالم يختبر للمرة الأولى تحديات مشتركة لا تقتصر على بلد بعينه، وإنّما على مستوى بقاء البشرية والكوكب ككل. ولو كانت حرب أوكرانيا قد وقعت قبل عام من الآن، لكنّنا بالتأكيد تحدّثنا أكثر عن الحروب التي باتت هي الضابطة لإيقاع حياتنا في مختلف أصقاع المعمورة، وعن تأثيرها المباشر على الإنتاج الفني والثقافي العربي وغير العربي في العالم اليوم.

ولكن ماذا عن الجغرافيا؟
لعلّنا لم نتحدّث بما فيه الكفاية عن الجغرافيا، وإن حاولنا تمثيل مختلف أرجاء المنطقة العربية عبر مشاركة فنانين ومفكرين من سوريا، ومصر، ولبنان، وفلسطين، والعراق، والمغرب، وتونس، واليمن. كما بدا لنا من الضروري أن نفتح النقاش ليشمل بلداناً مجاورة للمنطقة العربية ضمن واقع جيوسياسي غاية في التشابك والتعقيد، ومن هنا أتى خيار إيران. يعيش معظم المشاركين في المؤتمر في أوروبا اليوم، ومنهم من يعيش ويعمل في الولايات المتحدة، بعضهم منفي لا يستطيع العودة إلى بلده لأسباب أمنية وجزء آخر ما زال يتنقل بين مدينته الأصلية ومدن أخرى أوروبية وأمريكية لأسباب مهنية لها علاقة بالواقعين: الاقتصادي، والسياسي في بلدانهم.

انعقد مؤتمر "عن لحظة الفن: الخروج من الجغرافيا" على منصّة زوم في فترة كان يتساءل فيها القطاع الثقافي والفني عبر العالم عن إمكانية نقل مجمل العمل الفني والثقافي -بما في ذلك فنون العرض كالمسرح والرقص والموسيقا التي تعتمد بشكل عضوي على التفاعل المباشر مع الجمهور في الصالة- إلى المساحة الرقمية. ظهر السؤال عالمياً على أثر جائحة كوفيد-19 والحجْر الذي فُرض علينا في كل مكان، ثمّ استمرّ السؤال لأسباب بيئية مرتبطة بتأثير كثرة التجوال وركوب الطائرة على المناخ، ولكن أيضاً لأسباب اقتصادية ولوجستية، كون المساحة الرقمية تسمح بلقاءات ليس بالضرورة أن تكون ممكنة في الواقع. بالفعل، ربّما لو انعقد المؤتمر في بيروت، أو برلين، لما كنّا استطعنا دعوة فنانين مقيمين في نيويورك مثلاً للمشاركة.

ولكن مع انعقاد المؤتمر على منصّة زوم لعلنا فقدنا شيئاً آخر، ذلك الشيء الذي يحدث قبل وبعد النقاش كما أشار إلى ذلك أحد المشاركين عندما قال: إنّه من المحزن أنّنا لن نذهب جميعاً إلى العشاء معاً بعد الجلسة.

خلال هذا العشاء الذي لم يحدث، لكان استمر النقاش ربّما بشكل أكثر عُمقاً وحميميّة، ولربّما كانت قد نشأت مشاريع جديدة بين المشاركين، واستمرّت اللقاءات بعد لحظة المؤتمر. من المؤكّد أنّ الخروج من الجغرافيا يُشير إلى منفى جزء كبير من الفنّانين ومنتجي الثقافة من سوريا وغيرها من البلدان العربية خلال العقد الأخير، إلى الحجْر الذي اختبره العالم على أثر جائحة كوفيد-19، إلى التطورات التقنية الهائلة والمتسارعة، وتأثير هذه التطورات على إنتاج الفنون وعلى المضامين، وربّما يُشير إلى شيء آخر: إلى ضرورة تحدي الجغرافيا المادية في زمن يتّسم بالانقطاعات ويشهد إحدى أكبر موجات الهجرة عبر العالم، وهو الزمن نفسه الذي أفرز أشخاصاً يريدون مغادرة كوكب الأرض وبناء حضارات أخرى على كواكب أخرى.

في الخروج من الجغرافيا المادية إمكانات لا حدود لها، ولكن ماذا عن العودة إليها؟

في "العودة إلى الجغرافيا هناك فكرة العودة بما تحرّكه لدينا كأفراد وجماعة، وهناك الجغرافيا؛ أي: الأرض التي نمشي عليها، والأمكنة التي نسكنها، والحدود الطبيعية وغير الطبيعية المفروضة علينا.
عندما كنت أحضّر للمؤتمر، كان يرافقني الكتاب الأخير للراحل سمير قصير: "تأملات في شقاء العرب" (2004)، كما يرافقني عادة عندما أفكر في الواقع المأساوي للمنطقة العربية وشعوبها اليوم. يحمل الفصل السادس وقبل الأخير من الكتاب العنوان التالي: "في أنّ شقاء العرب قائم في الجغرافيا أكثر منه في التاريخ"، حيث يشرح قصير ما يقصده بربط شقاء العرب بجغرافيا المنطقة: "من أجل فهم تطور الأوضاع في العالم العربي يجب حُكماً أخذ موقعه الجغرافي في الاعتبار. ذلك أنّ هذه المجموعة الإقليميّة، من وجهة نظر الجغرافيا تحديداً، ذات وضع شاذ[1] باعتبارها موزّعة على قارّتين وليست في محل حدودها البرية الطبيعية. لا سيّما أنّ هويتها تكمن قبل كل شيء في تاريخها المشترك وفي ثقافة ذات أرضية مشتركة شديدة التأثير، وشديدة التنوع على صورة ما كانت عليه تعابيرها الماضية، وما يمكن أن تكون اليوم. (...) السمة الأولى لهذه الجغرافيا هي بلا ريب الموقع في قلب العالم القديم، في مواجهة أوروبا. فمن البديهي القول بأن التجاور مع أوروبا كان العامل الأكثر تأثيراً في تداعيات الصيرورة العربية"[2]

1- الكلمة المُستخدمة في الأصل الفرنسي هي "ATYPIQUE"، بمعنى غير تقليدي، أو خارج عن المألوف.
2- قصير، سمير، تأملات في شقاء العرب (2004)، تر: جان هاشم، مر: هيثم الأمين، دار النهار للنشر، بيروت، 2005، ص 92.

لهذه الجملة اليوم وقع غاية في المُعاصرة مع لجوء ملايين السوريين وغير السوريين إلى أوروبا خلال العقد الأخير كأحد أبرز تداعيات القمع الذي تعرضت إليه مطالبهم بالحرية، والعدالة، والديمقراطية، وخيار أوروبا كمكان للحياة واللجوء آتٍ من هذا التجاور تحديداً على الرغم - أو ربما بسبب- ممّا أدّى إليه من تعقيداتٍ، وحروبٍ، واستعمارٍ عبر التاريخ.
أظنّ أنّ ما أحاول قوله هو: كيف تتعقَّد ذاكرة الجغرافيا المفقودة مع جغرافيا المكان الجديد؟ مثلاً: أنا شخصياً بدأت بكتابة هذه المقدّمة في قريةٍ صغيرةٍ في منطقة النورماندي في شمال غرب فرنسا، وأنهي النص اليوم من إحدى ضواحي باريس الشرقية.

عندما بدأت الكتابة، كنت مُحاطة بطبيعة لا تشبه على الإطلاق طبيعة المكان الذي أتيت منه، إلّا أنّ سُكّان المنطقة كانوا قلقين من عدم تساقط الأمطار خلال فصل الصيف الذي أدّى إلى اصفرار، أو حتى موت الزرع، وجفاف الأرض التي باتت في بعض الأماكن تُشبه الأرض التي نشأت فيها.
جعلني حديثهم الدائم عن عدم تساقط الأمطار والأرض أفكّر بدوري بعلاقتي الشخصيّة بتربة هذا المكان الذي أعيش فيه منذ اثني عشر عاماً، وبالتالي أن أطرح على نفسي وأتشارك معكم سؤال العودة إلى الجغرافيا وإن لم تكن جغرافيا أوطاننا الأصلية.

لم تنتظر شعوب المنطقة العربية -بما فيها من فنّانيها ومفكّريها- جائحة كوفيد-19 لكي تنقل جزءاً من حياتها إلى المساحة الرقمية. جميعنا يعرف الدور الذي لعبته مواقع التواصل الاجتماعي كمساحاتٍ للاحتجاج، ولكن أيضاً كصالات عرضٍ، ودور نشرٍ غير رسميّة، وكذلك أيضاً كمكانٍ للقاء بالأصدقاء والأقارب الذين تشتتوا وابتعدوا عن بعضهم.

هذا البعد رهيبٌ ومؤلمٌ، وما يزيده تعقيداً هو عدم القدرة على بناء علاقةٍ عضويّةٍ مع الأمكنة الجديدة، مع أرضها، تربتها، جبالها، بحارها... أي: مع الجغرافيا بمعناها العلمي كحاضرٍ فيزيائيٍّ، وبيولوجيٍّ، وإنسانيّ. ومن هنا، ليست العودة بالضرورة إلى المكان المفقود، وإنّما العودة إلى الأمكنة التي نعيش فيها اليوم وبناء علاقة حقيقيّة مع أرضها وناسها.

العودة هي أيضاً مغادرة شاشاتنا، أو على الأقل الابتعاد عنها قليلاً لتأمُّل ما يجري حولنا. قد يكون هذا الكلام شاعرياً بعض الشيء، ولكن هل لدينا خيار آخر، وكل يوم احتمال العودة الحقيقة يبدو أكثر صعوبة واستحالة؟
شاءت المصادفة أيضاً أن ترافق كتابتي لهذا النص قراءتي لكتاب يحمل عنوان: "النوستالجيا: متى إذن نكون في المنزل؟"[1]للفيلسوفة الفرنسيّة باربارا كاسان، المختصّة بقضايا اللّغة والترجمة. تنطلق كاسان في هذا الكتاب من علاقتها الشخصية مع جزيرة كورسيكا، وكيف تشعر أنّها "في المنزل"[2] -بمعنى "ÊTRE CHEZ SOI" بالفرنسية، و"TO FEEL AT HOME" بالإنجليزية- عندما تكون هناك، عِلماً أنّه ليس لديها أي جذور عائلية في هذا المكان الذي تحنّ إليه بشدّة كلما غابت عنه.

تنطلق كاسان من تجربتها الشخصية لكي تتحدّث عن رحلة عوليس في الأوديسا من أجل العودة إلى بيته في مملكة إثاكا بعد انتهاء حرب طروادة.
تستغرق رحلة عوليس عشر سنوات، وعندما يصل أخيراً إلى موطنه لا أحد يعرفه لأنّ العشر سنوات التي مضت قد غيَّرته، ولأنّ المكان تغيَّر أيضاً، وعندما يتعرَّف عليه أفراد عائلته أخيراً وتحديداً زوجته بينيلوبي بعدما فقدوا الأمل من عودته، تراه يغادر من جديد في اليوم التالي وهكذا تبدأ رحلته نحو بحار أُخرى، وكأنّ الرحيل قد أصبح هو الحالة الطبيعيّة في وجود عوليس.
تشكّل عودة ومغادرة عوليس من جديد النواة التي تستند إليها كاسان من أجل مناقشة مسألة المنفى، واللّغة، والهوية وصولاً إلى الأزمنة الحديثة وتجربة الفيلسوفة الألمانية حنا أرندت (1906-1975) في منافيها المختلفة، في الفصل الثالث والأخير من الكتاب الذي يحمل عنوان: "آرندت: أن تكون لغتك هي وطنك"[3] هربت حنا أرندت من النازية باتّجاه فرنسا أوّلاً في عام 1933، ثمّ انتقلت للعيش -أو على الأصح للجوء- في الولايات المتحدة في عام 1941 حيث حصلت على الجنسيّة الأمريكية بعد عشر سنوات من وصولها.

تستشهد كاسان بكتاباتٍ عديدةٍ لحنا أرندت كي تقول: إنّ ما كانت تحن وتشتاق إليه أرندت بالدرجة الأولى لم يكن ألمانيا ما قبل النازيّة كوطن، وإنّما اللّغة الألمانيّة -أي لغتها الأم- كمساحة للعيش، والتواصل الاجتماعي، والانفعال، والكتابة، والتفكير. شعر عوليس بالغربة/ الغرابة عندما وصل أخيراً إلى بيته، فقرّر الرحيل

1- CASSIN, B., LA NOSTALGIE, QUAND DONC EST-ON CHEZ SOI ?, PARIS, ÉDITIONS AUTREMENT, COLL. LES GRANDS MOTS, 2013.

2- كافة المقتبسات من الكتاب من ترجمتي.

3- « ARENDT : AVOIR SA LANGUE POUR PATRIE », IN CASSIN, B., OP. CIT., PP. 89-136.

من جديد، ولم تختر أرندت العودة للعيش في ألمانيا بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية (1939-1945) وإنْ زارتها في بعض المرّات، ولكنّها بقيت تفكّر باللّغة الألمانيّة، وهي اللّغة التي بقيت سائدةً في بيتها وحياتها الاجتماعية، وإن بدأت تكتب بالإنجليزيّة بعد مدّةٍ قصيرةٍ من وصولها إلى الولايات المتحدة، كما لم تحاول يوماً التخلُّص من لكنتها الألمانيّة الحادّة في الكلام، حتى إنّ في بنية الجملة لديها كان هناك شيء يذكّر دوماً باللّغة الألمانية.

تختم كاسان تأمّلاتها على النحو التالي: "أختار إذن أن أسمع، كدرسٍ من الأوديسا، إنّنا لا نبقى "في البيت"، أي: إنّ البيت ليس أبداً "هناك".
بدلاً من الجذور، سأسقي المكان الآخر، عالم لا ينغلق، مليء بأشخاص متشابهين مختلفين، مثلُنا ولكن ليسوا مثلنا. متى إذن نكون في المنزل؟ عندما يتم استقبالنا واستقبال ناسِنا ولغتِنا/لغاتِنا"[1].

يمكنكم تخيُّل كل ما كان يتبادر إلى ذهني، وأنا أقرأ هذه السطور، وأعيد التفكير في مسألة جغرافيا الذاكرة، واللّغة، والكتابة من المكان الآخر، والعلاقة مع المساحة الرقمية، وغيرها من الأسئلة التي فرضت نفسها على النتاج الفني والثقافي في المنطقة العربية وفي الشتات خلال العقد الأخير؛ حيث يعيش الكثيرون في حالة انتظار تبدو اليوم وكأنّها لن تنتهي أبداً.

أدعو إذن إلى العودة إلى الجغرافيا، إلى العودة إلى حاضر اللّحظة التي نحن فيها أياً كان مكان وجودنا الفعلي في العالم اليوم.
عالم تتشابك فيه حكاياتنا الشخصية وكوارث بلداننا مع واقع من القلق العالمي أمام شتى أشكال الخطر التاريخي، والإنساني، والطبيعي، ومن المؤكّد أنّ تجربة فنّاني ومنتجي الثقافة من المنطقة العربية خلال العقد الأخير، ومما قبل أيضاً، لديها الكثير لتضيفه في هذه الرحلة التي لا يمكن أن تكون إلّا مشتركة لكسر العزلة، وتجاوز ذلك الشعور العام بالهزيمة.

وإن بدا الخلاص الفردي حلّاً وضرورةً أمام لحظة الكارثة، يبدو لي اليوم أنّ الحلول الفردية لم تعد ممكنة، وأنّ لدينا الآن مسؤوليّة جماعيّة أمام هذه الأرض التي نمشي عليها، والتي تحمل أثر عبورنا، وذواكرنا، وفنوننا. مضى عقد وبدأ عقد جديد، ومن المؤكّد أنّ هذه الأسئلة ستستمرّ معنا، وستطرأ عليها أسئلة جديدة أنا شخصياً متشوقة جداً لمتابعة التفكير فيها معكم.

أخيراً، أريد أن أشكر مجدداً فريق اتجاهات - ثقافة مستقلّة، الذي دعاني للمشاركة في تأمُّل بعض ما حدث خلال العقد الأخير، وطرح أسئلة المستقبل من منظور جديد، وأخص بالشكر الصديق أيهم أبو شقرة، المسؤول عن ملتقى مينا، وعن إدارة هذا المؤتمر والمطبوعة الناتجة عنه، كما أودّ أن أشكر الصديق إسماعيل فايد شريكي في تصميم وتسيير المؤتمر والعمل على هذه المطبوعة.
كانت رحلةً شائقةً جداً، ولم يكن بإمكاني تخيُّل بدايةٍ أفضل منها للدخول في هذا العقد الجديد.

للحديث صلة معكم جميعاً هنا وهناك.

مونتروي، 31/8/2022

1- CASSIN, B., OP. CIT., P. 136.

القصص الّتي نقصُّها
مقابل قَصّ القصص
عقدٌ من الزّمن على ربيعنا

رشا سلطي

القصص الّتي نقصُّها مقابل قَصّ القصص[1] عقدٌ من الزّمن على ربيعنا[2]

رشا سلطي

طوال العقد الأخير، كنتُ أقدّم عروضاً تقديميّةً ومحاضراتٍ عن "الربيع العربيّ"، عمّا حدث في المنطقة العربيّة، وأطرح نقاشاتٍ؛ أوّلاً: حول أنّ للربيع العربيّ تاريخاً، فهو ليس لحظةً استثنائيّةً، ولا خرقاً للمعايير، وثانياً: حول أنّ المجالات الإبداعيّة المنخرطة في السياسة شكّلت نطاقاً بديلاً تُصاغ فيه المخيالات السياسيّة الراديكاليّة. واليوم؛ إذْ تبدو "المكاسب السياسيّة" قد ضاعت كلّها، وتبدو المنطقة غارقةً في كابوسٍ أسوأ بكثير ممّا كان قبل عقدٍ من الزمن، فالفكرة التي أريد الدفاع عنها هي النقيض في الواقع، وهي بالتحديد: أنّ الفنون لم تكن نطاقاً بديلاً، بل كانت الانعكاسَ، المنتوجَ، التعبيرَ عن الذاتيّات السياسيّة المتحرّرة. الذاتيّات التي شهدت تحوّلاً غير معكوسٍ من خلال المشاركة في تجربة تغييرٍ سياسيّةٍ، راديكاليّةٍ، جمعيّة. علاوةً على ذلك، وبعد مرور عقدٍ من الزمن، بإلهامٍ من الحقوقيّ والباحث التونسيّ عياض بن عاشور[3]، لم أعد متردّدةً في الإشارة إلى سلسلة الأحداث المتصاعدة التي ألّفَت ربيعنا العربي على أنّها ثوريّة.

على الرغم من أنّ شهرتَه ارتبطت في المقام الأوّل بأبحاثه حول الإسلام والديمقراطيّة، يُنكر عياض بن عاشور تصوير هذه الثورات على أنّها "أخفقتْ"، بسبب قوى الثورة المضادّة الشعبويّة التي تبوّأت سدّة السُّلطة بعد عقدٍ على اندلاع الانتفاضات. بالنسبة إلى كثيرين، قد يبدو موقف بن عاشور معاكساً للمتوقّع، أو غير عقلانيٍّ إلى حدٍّ بعيدٍ، بيد أنّني أُقرّ به إقراراً تاماً. هو يقول بأنّ المعيار الذي يستخدمه الباحثون والمحلّلون لتقييم ثورات الربيع العربيّ غير ملائمٍ على الأرجح، لا سيّما إذْ يقارنونها بالثورات: الفرنسيّة، والبلشفيّة، والصينيّة.
فالثورة على الملوك، أو القياصرة، أو الأباطرة المدعومين بتفويضٍ دينيٍّ، والذين يحكمون بأنظمة إقطاعيّة لا يشبه الإطاحة بالدكتاتوريّين المدعومين بالمجالس العسكريّة، والمافيات الاقتصاديّة.في الحقيقة، ثمّة منفعةٌ كبيرةٌ في توسيع المجالات المرجعيّة، كاستكشاف القرن التاسع عشر على النطاق الإقليميّ الأوسع مثلاً، وبالتحديد الانتفاضات في العالم غير الغربيّ، مثل: ثورة عثمان دان فوديو التي أسّست خلافةَ صكتو (1803-1903) في مناطق الفولانيّين والهوسا (ما يُعرف اليوم بنيجيريا، والكاميرون، وبوركينا فاسو، والنيجر)، أو الثورات ضدّ حملات الترويس في القوقاز، أيضاً في القرن التاسع عشر، ضمن الشيشان وداغستان، والإبادة الجماعيّة المأساويّة للشركس. وعلى نحوٍ أهم، يقترح بن عاشور تغيير المنظور ومعاينة الربيع العربي من "داخل" الأحداث؛ أي: بصياغةٍ أُخرى، الذاتيّات التي أنتجتها الثورات، مع الإقرار بأنّ كلّاً منها طوّرت لغتها المحدّدة الخاصّة، ومنطقها، وزخمها، وزمانيّتها. الثورات لم تنتهِ بعد -كما يقول- ومستقبلها يظلّ مفتوحاً على مصراعيه، والأمل الديمقراطيّ قائمٌ في مناطقها[4].

في عام 1965، نشر المناضل والباحث الباكستاني الراحل إقبال أحمد مقالةً مثيرةً للجدل عنوانها: "متى نعرف أنّ الثوار انتصروا؟"
"HOW TO TELL WHEN THE REBELS HAVE WON"[5]، ناقش فيها أنّ الجيش الأمريكيّ وحلفاءه الفيتناميّين الجنوبيّين خسروا الحرب في الحقيقة؛ لأنّهم أخفقوا في حثّ الشعب الفيتناميّ على مساندتهم، ولأنّ عزلتهم المعنويّة كانت شبه تامّةٍ على المستويَيْن: المحلّي، والدوليّ. ذكّر أحمد القرّاءَ بأنّ الجيش الفرنسيّ كان قبل بضعة أعوامٍ، في عام 1961، قد تغلّب على المقاومة الجزائريّة في أرض المعركة، إنّما خسر الحرب سياسيّاً: «واجهت فرنسا شعباً جزائريّاً عنيداً هزمَته، لكنّها لم تستطع أن تحكمه [...] لقد هُزمت جبهة التحرير الوطنيّ الجزائريّة في ميدان القتال، بيد أنّها ظلّت تتفوّق على الفرنسيّين في الإدارة، و"تسحب الشرعيّة" منهم»[6]. كان لمقالة أحمد تأثير كبير؛ لأنّها بلورَت رأياً شعبيّاً يقول بأنّ المؤسّسة السياسيّة الحاكمة المنبوذة كشفت عن أفقٍ فكريٍّ، وقدّمت معياراً جديداً للتفكير النقديّ. وبعد ظهورها الأوّل بواحدٍ وأربعين عاماً، أعيد نشر المقالة في أكتوبر 2006 ضمن عدد "بذيء بإيجابيّة" "POSITIVELY NASTY" الخامس من LTTR (أصغِ، ترجِم، ترجِم، دوِّن - LISTEN, TRANSLATE, TRANSLATE RECORD)، وهي دوريّة تُعنى بالتغيير المستدام، والمتعة الكويريّة، والإنتاجيّة النقديّة.
بالنسبة إلى إميلي رويسدون، التي كتبت توطئةً للمقالة المعاد نشرها، فإنّ قيمة تحليل أحمد جاءت من إعادة التفكير في منتوج التمثيل ومن: «البحث الأخلاقي شديد الدقّة، والإجراءات القائمة على الخبرة التي أعطت الأسبقيّة للموضوعات التاريخيّة بدون استسلامٍ للسُّلطة، وبدون أن يكشف التحليلُ في أيّ جزءٍ منه عن تعزيزٍ نهائيٍّ للسُّلطة، أو الصورة.

1-يتضمن هذا الكتاب القسمين: الثاني والثالث من هذه المقالة. المقالة كاملة منشورة على الموقع الإلكتروني لمؤسسة اتجاهات - ثقافة مستقلة، لمطالعتها الرجاء الضغط هنا.

2- تجمع هذه المقالة بين نسخ مختلفة لعدة مقالات نُشرت سابقاً عبر وسائط مختلفة، وهي أيضاً نُسخة منقحة من العرض التقديمي الذي قُدِّم في سياق مؤتمر "عن لحظة الفن".

3- عياض بن عاشور: محامٍ تونسي متخصص في النظريات السياسية الإسلامية والقانون العام. بعد سقوط نظام بن علي، ترأس اللجنة العليا للإصلاح السياسي التي عُهِد إليها بوضع مسودة دستور جديد. وهو مؤلف غزير الإنتاج وحقوقي مرموق تلقى العديد من التكريمات والجوائز. من إصداراته: "المسألة الإسلامية أمام لجنة الأمم المتحدة المعنية بحقوق الإنسان"
" THE ISLAMIC QUESTION BEFORE THE UNITED NATIONS HUMAN RIGHTS COMMITTEE" (ED. JOVENE / UNIVERSITÀ DEGLI
STUDI DI FERRARA, NAPLES-FERRARA, 2021)؛ "الثورة، أمل" " LA RÉVOLUTION, UNE ESPÉRANC" (ED. FAYARD/COLLÈGE DE FRANCE, PARIS, 2022).

4- انظر: المحاضرة التي ألقيت في كوليج دو فرانس في يناير 2022 بعنوان: "اعتبارات نظرية حول الثورات العربية وفي العالم الإفريقي والإسلامي الحالي" CONSIDÉRATIONS THÉORIQUES SUR LES REVOLUTIONS ARABES ET DANS LE MONDE
AFRICAIN ET MUSULMAN ACTUEL"، متوفرة على الرابط من هنا.

-5 HTTPS://WWW.THENATION.COM/ARTICLE/ARCHIVE/1965-1975-HOW-TELL-REBELS-HAVE-WON.

6- المصدر نفسه.

إنّها ممارسةٌ لا تتوانى عن إعادة معاينة القوى المؤثّرة في الأشخاص، والحركات، والتاريخ، والذاكرة، وهي تناصر تخفيفَ الحدود، وعمليةَ تحوّلٍ راديكاليّة». هذه هي الذاتيّات التي رأيتُها وما زلت أراها تُعرب عن نفسها في السينما، والأدب، والرقص، والموسيقا، والفنون البصريّة. أنا لم أتلقَّ تعليماً يخوّلني أن أكون عالمةً، أو منظّرةً في السياسة، لكنْ بصفتي قيّمةً فنيّةً وسينمائيّةً، فقد ساعدتني هذه الغارة على العلوم الاجتماعيّة في فهم التحرّر الآسر من الرقابة الذاتيّة في الفنون، والبروز الفجائيّ للموتيفات، وانبثاق لغاتٍ شكليّةٍ جديدةٍ في السينما، والأدب، والفنون البصريّة.

على المستوى الأكثر تجرّداً، لقد تكوّن الربيع العربيّ من احتجاجاتٍ حشدت مئات الآلاف من الناس، في العواصم ومراكز المحافظات، احتلّوا المساحات العامّة مطالبين بالحريّة السياسيّة، والعدالة الاقتصاديّة، أو الحياة الكريمة. بتعبيرٍ آخر: كان الحدث السياسيّ بدنيّاً، تجلّى في المسيرات والوقوف بثباتٍ، وأحياناً حتّى الرقص في المساحات العامّة، تحدّياً لمحظورات الأنظمة الاستبداديّة التي أظهرت مراراً وتكراراً عدم تردّدها في اللّجوء إلى العنف. تجمّع هؤلاء المحتجّون طوعاً وباختيارهم، بدون إكراهٍ، وهُم واعون وعياً تامّاً بالمجازفة التي يُقْدمون عليها. كانت هذه المجموعات عابرةً للجندر والأجيال، وتنتمي إلى مختلف الطبقات الاجتماعيّة، والإثنيّات، والثقافات، والخلفيّات، محتميةً بالكثرة وحْدها. ومعاً، يوماً تلو يوم، من خلال تقديم أجسادهم إلى حركة عصيانٍ سياسيٍّ، كانوا يخلقون كياناً سياسيّاً جديداً، ويستردّون فضاءاتٍ مدنيّة. وقد عرّت هذه التجربة السياسيّة-البدنيّة في أساسها الأنظمةَ من هيبتها، لكنّها كانت قبل أيّ شيءٍ حركةَ تحرّرٍ من الخوف والإذعان. وكان الجسدُ الموقعَ الأوّل الذي شهد استردادَ السُّلطة والذاتيّة.

منذ 2011، شهد تمثيل الجسد، وسرديّاته، ودراماتورجيّاته أيضاً تحرُّراً في السينما: للمرّة الأولى منذ مطلع سبعينيّات القرن العشرين، أصبحت قصص التجارب الجنسيّة موضوعاتٍ للأفلام الروائيّة وغير الروائيّة، وظهر الممثّلون عراةً، وأُدِّيَ الفعلُ الجنسيّ صراحةً (ضمن معايير الاتّجاه السينمائيّ السائد)، وقُدِّمَت الهويّة الكويريّة بكلّ تعقيداتها، متحرّرةً من الأحكام والأخلَقة. وفيما كان يُدفَع بالانتفاضة المدنيّة السلميّة نحو الانحدار إلى أزمةٍ طائفيّةٍ عنيفةٍ، بدأ فيلم لينا العبد الوثائقيّ متوسّط الطول، دمشق، قبلتي الأولى، جولةَ المهرجانات الدوليّة خاصّته. وبعد عشر سنوات، ها هو الفيلم طيّ نسيانٍ غير مستحَقّ، على الرغم من أنّه مثّل حجرَ أساسٍ للتغييرات العميقة في طريقة سرد صنّاع الأفلام وتقديمهم للجسد في السينما. دمشق، قبلتي الأولى، هو الفيلم الثالث للفلسطينيّة الأردنيّة لينا العبد، الذي تسبر فيه أغوار موضوع الألفة بين النساء السوريّات وجنسانيّتهنّ ضمن البيئة المحافِظة لدمشق. اختارت العبد كلّاً من لينا شاشاتي، وأسماء كفتارو، امرأتين شديدتي الاختلاف ظاهريّاً، غير أنّ تجربتيهما تتقاطعان بطرقٍ غير متوقّعة. تنحدر شاشاتي، الشقراء الجذّابة المتحرّرة في ملبسها، من إحدى أشهر العائلات المسيحيّة في المدينة؛ أمّا كفتارو، مدرّسة القرآن، فهي حفيدة مفتي الجمهوريّة العربيّة السوريّة الأسبق. تؤكّد شهادتاهما أنّ العادات والتقاليد البطريركيّة تتجاوز الاختلافات الدينيّة؛ إذْ لم يكن لأيٍّ من المرأتين سُلطة على مصيرها في صباها، وكلتاهما قبِلتا بالمشاركة في الفيلم لأنّها تريد تجنيبَ بناتها القدرَ نفسه. المرأتان تتحدّثان بلا تحفّظٍ إلى كاميرا العبد، فتصف لينا شاشاتي ليلة زفافها بالاغتصاب، في حين تحلم أسماء كفتارو بركوب درّاجةٍ مع ابنتها، في تحدٍّ للإجحاف الذي يمنع المسلمات الملتزمات من ذلك.

خلال أكثر من ثلاثة عقودٍ مضت، ظهرت عدّة أفلام وثائقيّة مهمّة تتمحور حول وضع النساء في المجتمعات العربيّة، من بينها على سبيل المثال لا الحصر: عن الشعور بالبرودة (2007) لهالة لطفي، دردشة نسائيّة (2004) لهالة جلال، الحبّ الموعود (1984) لعمر أميرالاي. كان تركيز هذه الأفلام ينصبّ على الجوانب الاجتماعيّة، والسياسيّة، والعاطفيّة من حيوات النساء، في حين تجنّبت العلاقةَ بالجنسانيّة تجنُّباً ممنهجاً؛ أمّا فيلم العبد، الذي أُطلِق في 2012، فكان في الواقع قد صُوِّرَ قبل الثورة بمدّةٍ قصيرةٍ، وصار رمزاً لروحها بعضَ الوقت.

يمثّل فيلم الزين اللي فيك (2015) المثير للجدل لنبيل عيوش غوصاً واقعيّاً خاماً في عالم بنات اللّيل وتجارة الجنس في مراكش، وقد جاء حصيلةَ سنواتٍ من البحث التوثيقيّ الذي أجراه المخرج عن طريق الاستماع إلى عاملات جنسٍ وتسجيل تجاربهنّ. مُنع الفيلم في المغرب استرضاءً للأعراف الدينيّة والمحافِظة التي أغضبها انتهاكُ الفيلم للأخلاقيّات، وتشويهه لسمعة النساء المغربيّات[1].

يُعدُّ عيوش، الذي ينحدر من عائلةٍ ثريّةٍ متنفّذةٍ في المغرب، أكثر صنّاع الأفلام المغاربة بروزاً على المستوى الدوليّ، وكان من المفاجئ أن يضع نفسه عن سابق إصرار أمام غضب السُّلطات، ويعرّض ممثّليه للخطر.
بالنسبة إليه، كانت ثمّة حاجة ملحّة إلى شجب النفاق الذي يتستّر على تجارة الجنس في بلاده، ومنح النساء الشابّات اللاتي لا حول لهنّ ولا قوّة صوتاً. أحد أكثر العناصر إثارةً للجدل في الفيلم، وربّما السبب غير المعلن الذي حرّض حفيظة الجهات الرسميّة المغربيّة، هو الشخصيّة التي تصوّر سائحاً سعوديّاً ثريّاً يخفق مراراً في الوصول إلى الاستثارة الجنسيّة مع مُرافِقته المغربيّة، وبعد أن تضبطه، وهو يشاهد فيلماً إباحيّاً مثليّاً في الحمّام ليحفّز الانتصاب لديه، يُبرحها ضرباً.

1- انظر: «الزين اللي فيك أو السينما الحرام» «"MUCH LOVED" OU LE CINÉMA HARAM» لـ إدريس بمزيل، نَشر بتاريخ 2 يونيو 2015 على مدونته «الشباب المغاربي» « LE JEUNE MAGHRÉBIN»،
متوفر على الرابط من خلال النقر هنا.

قبل ذلك بعامين، في 2013، أشرف الروائيّ والكاتب المغربيّ الذي يُشيد به النقّاد، عبد الله الطايع، على تحويل روايته عن السيرة الذاتية التي تتحدّث عن سنّ البلوغ، جيش الخلاص (L'ARMÉE DU SALUT)، إلى عملٍ سينمائيّ. تلقّى الفيلم تمويله بالكامل من مصادر دوليّة بدون أيّ تمويلٍ مغربيٍّ، وهو يروي -بلغةٍ سينمائيّةٍ بليغةٍ تترجم النصَّ الأصليّ- قصّةَ فتى في الخامسة عشرة من عمره ينحدر من أسرةٍ من الطبقة العاملة في الدار البيضاء، ويعاني حالةَ اضطّرابٍ سببها ولعُه بأخيه الكبير. الفتى يفهم أنّه مثليّ، وقد حظي بعدّة مغامراتٍ إيروتيكيّةٍ مع رجالٍ أكبر سنّاً، إلى أن استطاع أن يغادر المغرب، ويدرس في سويسرا، ويحقّق النجاح. في دولةٍ تجرّم المثليّة وتعاقب عليها، كان من غير المتوقّع أن يفلح الطايع في الحصول على ترخيصٍ لتصوير الفيلم، غير أنّ إطلاق الفيلم مُنع في دور السينما المغربيّة. وبعد جولةٍ ناجحةٍ في المهرجانات السينمائيّة الدوليّة، سُمح بعرضين في المهرجان الوطنيّ للفيلم بطنجة عام 2014. أثار العرضُ ضجّةً في الإعلام المغربيّ، لكنْ اتّضح في النهاية أنّ الأمر لم يكن أكثر من عاصفةٍ في فنجان. لعلّ ما تجدر الإشارة إليه هنا بالدرجة الأولى هو أنّ صانعَي الأفلام كليهما استطاعا إيجاد طاقم عملٍ يستعينان به لإنتاج فيلميهما؛ أي بصياغةٍ أُخرى: كان ثمّة محترفون من المجال أبدوا استعداداً لتحمُّل المجازفة نتيجةَ تبنّيهم رسائلَ الفيلمين، لم يردعهم الخوف من القصاص، وشاركوا صانعَي الأفلام إحساسهما بضرورة خروج الفيلمين إلى النور.

الأكثر راديكاليّةً في هذا المنحى هو سليم مراد: ممثّلٌ وصانع أفلامٍ لبنانيٌّ يصرّح بمثليّته، استطاع بثلاثيّته كفن - LINCEUL (كفن - LINCEUL، 2017؛ كفن 2: قشرة LINCEUL II: CORTEX، 2018 - كفن 3: عقيق مطحلب LINCEUL III: MOSS - AGATHE، 2020) وفيلمه غير الروائيّ الشخصيّ إمبراطور النمسا (2016) أن يتخطّى بجرأةٍ الحدود والأعراف المفروضة حول العُري، وتصوير الكويريّة والبنية السرديّة. إمبراطور النمسا فيلمٌ هجينٌ تدور أحداثه بين محاولة صانع الأفلام تسويةَ الخلاف بشأن تاريخ العائلة وبين الاحتمالات المستقبليّة. بأسلوبٍ باروكيٍّ، يستخدم الفيلم مشاهدَ روائيّةً تدور فيها حواراتٌ تجمعه مع شبح أخته المتوفّاة، ومواجهات بينه وبين عشّاقه القدامى. وكونَه الابن الوحيد المتبقّي لوالديه، فهو يتعامل -بصفته رجُلاً مثليّاً متناقص الخصوبة- مع المسؤوليّة المترتّبة على أنّ ذريّة العائلة ستنتهي معه. وقرّر مراد أن يتجاوز التابوهات أكثر في ثلاثيّة كفن LINCEUL؛ إذْ دعا خمسة ممثّلين (بصرف النظر عن الجندر) إلى الانعزال برفقته داخل منزلٍ، واستقصاء حدود "العُري"، بدنيّاً ومجازيّاً. في الوقت نفسه، على مسافةٍ غير بعيدةٍ من الشقّة التي تدور فيها تجربةُ الفيلم، كان مقاتلو تنظيم الدولة الإسلاميّة "داعش" يعيثون فساداً في شمالي العراق، فيُلقون الرجال المثليّين من أسطح المباني، ويغتصبون النساء الإيزيديّات والمنتميات إلى أقلّياتٍ دينيّةٍ وإثنيّةٍ مخالفة. كان التباين بين داخل الشقّة وبين العالم الخارجيّ فاقعاً ومؤلماً إلى حدٍّ لا يضاهى. وفي الجزء الثاني، كفن 2: قشرة - LINCEUL II: CORTEX، تستمرّ التجربة، لكنْ بعددٍ أقلّ من الممثّلين. يبدأ الفيلم بظهور نصٍّ على الشاشة يقول: «بيروت، صيف 2017. التقى بعض الأفراد في منزلٍ ليستأنفوا تجربةً كانوا قد بدأوها سابقاً. تنشأ توترات. الحرارة تبلغ 29 درجة في الظل. لقد مات أبو بكر البغدادي. وبهذا، يبدأ زمن الأتباع». أمّا الجزء الثالث المتقشّف والأكثر تجريديّةً، كفن 3: عقيق مطحلب - LINCEUL III: MOSS AGATHE، فيبدأ بكلام مراد عن عقدةٍ باعثةٍ على القلق ظهرت على خصيته، ثمّ يتطوّر إلى تأمّلٍ حول الموت، والبعث، والفن. العقيق المطحلب حجرٌ شبه كريم نادر، يحتوي داخله على طحالب تحجّرت إلى الأبد. يجسّد عمل سليم مراد صرخةً جامحةً حديثةً بعيدةً لمخيالٍ متحرّر، لأنّه يتخطّى -عمداً وعلى نحوٍ شاعريٍّ- التابو، والمسكوتَ عنه، والمتعذّرَ على القول، وما يُحظَر تقديمه، فيحلّق إلى فضاءٍ من الحريّة بالتزامن مع لحظةٍ ربّما عطّل اليأسُ فيها القدرةَ على تجديد جسدٍ سياسيٍّ مقطّع الأوصال. لقد منعت الرقابةُ العرضَ العامَّ لفيلم إمبراطور النمسا في لبنان، في حين أنّ الثلاثيّة (وهي الأخرى أُنتِجت بميزانيّة شحيحةٍ، وتمويلٍ ضئيلٍ للغاية) "توارَت تحت الرادار" إن جاز التعبير. شاركت الأفلام الأربعة في مهرجاناتٍ سينمائيّة دوليّة، وعُرض إمبراطور النمسا في أيّام قرطاج السينمائيّة ومهرجان القاهرة السينمائيّ الدوليّ مع تحذير "+18" للمشاهدين.

يروي اثنان من أفلام علاء الدين سليم الطويلة، "آخر واحد فينا" (2016) و "طلامس" (2019)، قصصاً عن أشخاصٍ منبوذين اجتماعيّاً وسياسيّاً تشهد أجسادُهم تحوّلاً مرئيّاً يجسّد انسلاخاً متعمّداً ونهائيّاً عن المجتمع ومعاييره. يتتبّع "آخر واحد فينا" رحلةَ مهاجرٍ من جنوب الصحراء الكبرى إلى أوروبا، قاطعاً الصحراء، والبحر، والعقبات الأُخرى، إلى أن يضلّ طريقه وتبتلعه الغابة. بالتدريج، مع تجاوز مراحل رحلة عبوره واحدةً تلو الأُخرى، يتخلّص من ممتلكاته، وحتّى من الصفات البشريّة، منصهراً مع البيئة الطبيعيّة المحيطة به بتعقيدٍ متزايد؛ أمّا فيلم سليم الطويل التالي، طلامس، فيرسم -بموتيفات فانتازيّة- التحوّل الذي يمرّ به رجُلٌ، هو هذه المرّة جنديٌّ فارٌّ يعثر على ملاذٍ في بناءٍ مهجورٍ غير مكتمل التشييد وسطَ غابة. حين تضع المرأة الحبلى، التي خطفها هذا الرجُلُ المشعرُ المكتسي بأسمال بالية، مولودَها، يبدأ ثدياه يُدرّان الحليب، فيتمكّن من إرضاع الطفل الوليد. يتزايد الصمتُ تدريجيّاً في "آخر واحد فينا" و"طلامس"؛ إذْ تقلّ شيئاً فشيئاً الأسبابُ التي تستدعي كلامَ بطليهما (اللّذين لا يُذكَر اسماهما أساساً)، فيلجآن إلى التواصل عبر وسائل بديلة، من خلال الأصوات، والإشارات، واستخدام الجسد. في طلامس، يَركن سليم إلى عباراتٍ مكتوبةٍ تتخلّل المَشاهد بأسلوبٍ سحريٍّ عبقريّ.

لا تقدّم "ثلاثيّة الكلب" لهشام العسري تتالياً سرديّاً في أجزائها، ولا تُعنى بالكلاب، إنّما يعرض العسري فيها شخصيّاتٍ عنيدةً، ناشزةً، استفزازيّةً، مختلةً تتنافى في مزاجها، أو سلوكها مع قواعد الواقعيّة. وكذلك ألّفَ العسري -وهو واحد من أكثر صنّاع الأفلام المغاربة تمرّداً وتغريداً خارج السرب، وغزارةً في الإنتاج- رواياتٍ وروايات مصوّرةً تَظهر فيها هذه الموتيفات ظهوراً صادماً أكثر. تتضمّن الثلاثيّة التي يسمّيها "ثلاثيّة الكلب" كلّاً من: هُم الكلاب (2013)، وجوِّع كلبك (2015)، والجاهليّة (عنوانه الأصلي: كلب الجاهلية، 2018). في عنوان هُم الكلاب تعبيرٌ غير مبهمٍ عن الاحتقار، إلّا أنّ ثمّة ضبابيّة متعمّدة بشأن من يوجّه هذا الاتّهام، ومن يتلقّاه؛ أمّا عبارة جوِّع كلبك، فهي القسم الأوّل من مثلٍ شعبيٍّ عربيٍّ يقول: "جوِّع كلبك يتبعك"، وهنا أيضاً إشارة أُخرى إلى الاحتقار. وأخيراً، فإنّ مفردة الجاهلية -فضلاً عن دلالتها على الفترة التي سبقت انتشار الإسلام- تُستخدم في اللّهجة المغربيّة للإشارة إلى الاحتقار. تتمحور الثلاثيّة حول الحكم، والسُّلطة، والانتهاك، والحصانة، والخضوع، واليأس الماديّ والمعنويّ. يتتبّع هُم الكلاب فريقاً من الصحفيّين المتراخين؛ إذْ تنحرف تغطيتُهم لمظاهرةٍ عن الطريق المراد لها. وبعد ذلك، يصادفون شيخاً مهزولاً، هو مجهول (حسن بن بديدة)، أُطلِق سراحه توّاً من سجنٍ سريٍّ قضى فيه محكوميّةً مدّتها ثلاثون عاماً جزاءَ مشاركته في انتفاضة الخبز عام 1981.

مرتبكاً من التغييرات التي شهدتها المدينة، والمظاهرات في ماضيها وحاضرها، يتعرّض مجهول -الذي نسي اسمه- لملاحقة الصحفيّين السُذَّج الذين يتوقون إلى "قصّة". يقدّم فيلما هم الكلاب، وجوِّع كلبك، صورةً موحشةً عن الدار البيضاء بوصفها مدينةً مغمورةً بالشمس، إنّما مشؤومة، يسكنها أناسٌ أهملتهم الدولة فصاروا مفرطين في وصوليّتهم، على خلفيّةٍ من السوداويّة، والرقابة الذاتيّة، والإذعان. في كلا الفيلمين، تنبثق الأشباح من الماضي لتُعرقل الحاضر. مجهول شبحٌ هزيلٌ، شبهُ أردد، مثيرٌ للشفقة، يجسّد ماضياً لا أحد يريد أن يتذكّره، أو ينقّب فيه. وفي جوِّع كلبك، الشبح هو شخصيّة إدريس البصري[1] التي تُنبَش من النسيان. كان البصري في الحياة الواقعيّة وزيرَ الداخليّة في ثمانينيّات القرن العشرين، خلال "سنوات الرصاص" التي شهدَتها البلاد، وساد فيها إرهابُ الدولةِ، وأُطلِق العنان للقمع والتعذيب في حقّ المعارضين السياسيّين. في الفيلم، تتلقّى مذيعةُ أخبار تلفزيونيّة -على مشارف نهاية عقدها الخامس وقد فقدت مسيرتُها المهنيّة ألقَها- مكالمةً من إدريس البصري، يُخبرها فيها أنّه لم يمت، بل توارى عن الأنظار وحسب، وأنّه مستعدٌّ لمنحها مقابلةً يكشف فيها عن معلوماتٍ جديدةٍ، ويتحدّث بلا تحفّظٍ بعد المكالمة ببضع ساعات. يثير هذا العرضُ الفوضى بين أفراد طاقمها، الذين يخافون من العقاب بسبب مكاشفات تتعلّق بماضٍ يريد الجميع أن ينساه. وفي هذه الأثناء، تجوب ابنتُه الخليعةُ المصابةُ بالغلمة الشوارعَ عارضةً الخدمات الجنسيّة على المارّة.

أمّا فيلم الجاهلية، الذي تدور أحداثه في عام 1996، فيستعيد الماضي القريب، بالرجوع إلى حدثٍ أصاب البلاد بالصدمة: لقد قرّر ملكُ البلاد (الحسن الثاني آنذاك) أن يلغي عيد الأضحى ذلك العام. يُتيح هذا العيدُ -الذي يحتفي بمناسبة دينيّة إبراهيميّة عن طريق ذبح الأضاحي- فرصةً نادرةً لفقراء المغرب كي يحتفلوا ويشبعوا من تناول اللّحم. الجاهلية فيلمٌ كورياليٌّ تترابط فيه حيوات ستّ شخصيّات تتعارك مع المهانة واليأس على الرغم من تفاوت خلفيّاتها الاجتماعيّة والاقتصاديّة. صبيٌّ صغيرٌ يتطلّع بعنادٍ إلى تناول اللّحم على الرغم من قرار الملك، في حين تتوق امرأةٌ شابةٌ حبلَت بدون زواجٍ إلى حلٍّ، فيما والدُها الضرير -الذي لا يَشغله سوى النقاء العِرقي- يرفض الشابَّ المتقدّم للزواج منها، الذي يحاول الانتحارَ بدوره. يوجد فيلمان آخران من أفلام العسري: البحر من ورائكم (2014)، وضربة في الرأس (2017)، تتخلّلهما هذه الموتيفات نفسها، غير أنّه في رواياته المصوّرة: فودو (2015) VAUDO، وفوضى (2017) FAWDA، والمغرب MARROC [2] (2019)، يتجاوز هذا الحدَّ بكثير، بقَصصٍ وشخصيّات سيكاديليّة تتخطّى الأعراف، وتصويرٍ لا يرتدع للجنس.

في أعقاب الربيع العربيّ، لم يكن الجسد -بوصفه موقعاً للتجديد السياسي والتحرّر الإيروتيكيّ- محطّاً للتمجيد، ولا لإضفاء المثاليّة، أو الجماليّة. لقد كُشف عن العلامات التي تركتها سنوات الاستبداد، والفقر، والقمع، والإحباط، بل جرى تناولها بإسهاب أحياناً، في إحالةٍ رمزيّةٍ إلى الإغراء السُّمّي للسُّلطة، يتحدّث فيلم اللقيط (2013) BASTARDO لنجيب بلقاضي عن محسن (عبد المنعم شويات) الذي ربّاه العمّ صالح (عيسى حراث) بعد أن عثر عليه رضيعاً في حاوية قمامة. تدور أحداث الفيلم في حيٍّ فقيرٍ عديم الرحمة، تجوب العصابات أنحاءه بدون رادعٍ، ولا سبيل إلى الخروج منه. وبعد أن أمضى محسن حياته منبوذاً لكونه "لقيطاً"، يتغيّر حظّه حين تنصّب شركةُ هاتف خلويّ برجَ إرسالٍ على سطح منزله، إلّا أنّه يتحوّل إلى وحشٍ حقودٍ متعطّشٍ للسُّلطة والنفوذ. الشخصيّة الوحيدة الطيّبة المشرقة التي تتحلّى بالإيثار في الفيلم هي بنت السنقرة (لبنى نعمان)، امرأةٌ بائسةٌ تغزو جلدَها مئاتُ الحشرات فجأة. تعيش بسلامٍ مع هذه الحشرات التي تبثّ الرعب في قلب كل من يراها، باستثناء محسن، لا سيّما قبل أن يتغيّر حظّه.

1-إدريس البصري: ضابط شرطة سابق رُقّيَ في نهاية المطاف للإشراف على جهاز الشرطة السرية المغربي، وشغل منصب وزير الداخلية من 1979 حتى 1999. أصبح اليد اليمنى للملك الحسن الثاني -حاكم البلاد آنذاك- ومن ثم "القبضة الحديدية" له. ترك إرثاً مروِّعاً وارتبط اسمُه بإرهاب الدولة. أُقيل من منصبه عام 1999 بقرار من الملك الجديد محمد السادس، وانتقل للإقامة في فرنسا إلى أن توفي بالسرطان عام 2007. سحب محمد السادس منه جوازَ سفره المغربي في عام 2004، غير أن السلطات الفرنسية اختارت أن تتغاضى عن الأمر ومنحته حرية التنقل.

2- VAUDOU, EDITIONS LE FENNEC, CASABLANCA, 2015; FAWDA, EDITIONS KULTE, CASABLANCA / LES PRESSES DU RÉEL, PARIS, 2017; MARROC, EDITIONS LE FENNEC, CASABLANCA, 2015.

هذا العنصر الفانتازيّ واحدٌ من بين عدّة موتيفاتٍ مجازيّةٍ ملأ بلقاضي فيلمَه بها؛ إذْ تتّسم جميع الشخصيّات بملامح -بدنيّة، أو مزاجيّة- غامضة، مبالغ فيها، تكاد تكون منفّرة. وتتردّد أصداء هذه الموتيفات الجماليّة والسرديّة في العديد من الروايات التي نُشرت خلال الفترة نفسها لروائيّين عرب من الجيل الجديد، وأعادت تعريف الأدب المظلم والفانتازي في آن معاً، مثل: نساء الكرنتينا[1] (2013) لنائل الطوخي، عطارد[2] (2014) لمحمد ربيع، فرانكشتاين في بغداد[3] (2013) لأحمد سعداوي، إضافةً إلى المجموعات القصصيّة التالية لحسن بلاسم: مجنون ساحة الحرية (2009)، المسيح العراقي (2013)، معرض الجثث وقصص أخرى (2014)، الله 99 - إيميلات مترجم إيميل سيوران (2018)[4]. وعلى الرغم من أنّ لكلٍّ من هذه الكتب طابعه الفرداني المميّز، يظلّ بإمكان القارئ أن يستشعر أصداء الموتيفات واللمحات الشعريّة في نصوصها التي تصوّر عوالم مفكّكة يحكمها الطغاة، ضمن عنصرٍ زمانيٍّ مطّاطٍ رشيقٍ يتحرّك جيئةً وذهاباً بين الحاضر، والماضي، والمستقبل، وشخصيّات تحمل علامات الانتهاك الجسدي والنفسي بوضوح وجلاء تردّه بالمثل بدورها. تنطوي النصوص كذلك على تصويرٍ طليقٍ للإيروتيكيّة والجنسانيّة كثيراً ما يغرق في العنف والقسوة، بأسلوبٍ غُنيٍ بالتفاصيل عنايةً كبيرة. المقالة تُفرد قائمةً من الأفلام والروايات لتقدّم أمثلةً على النقاش الذي تطرحه، غير أنّ هذه العناوين وردت على سبيل المثال لا الحصر؛ إذْ ثمّة الكثير جدّاً من الأعمال الأُخرى.

إضافةً إلى الإطلاق الراديكاليّ للعنان في ما يتعلّق بالجنسانيّة وظهور الكويريّة، فقد كان الكيان السياسيّ بحدّ ذاته مجنداً على نحوٍ راديكاليّ. لقد فُكّكت الذكورة تفكيكاً كاملاً، وأعيدت تهيئةُ "الأنوثة" ضمن الفضاءِ الزمانيّ المكانيّ للاحتجاجات، وهذا أيضاً ظهر في شتى وسائل التعبير الإبداعيّة (أفلام، روايات، مسرحيات، عروض أداء... إلخ). وشهد تمثيلُ النساءِ وأجسادِهنّ تغيراً شديداً؛ إذْ لا نجدهنّ في مقدّمة الصفّ بمواجهة قوّات مكافحة الشغب فحسب، بل نراهنّ يدافعن عن أنفسهنّ، ويرفعن قبضاتهنّ غضباً، ويشكّلن دروعاً بشريّةً لحماية الرجال؛ أمّا من حيث اللّغة، المحكيّة (العامية) والمكتوبة، فقد ظهرت مفرداتٌ جديدةٌ مجندرةٌ وكويريّةٌ، وفرضت نفسها، رفعتها الشعاراتُ والهتافاتُ في المظاهرات، وانتشرت انتشاراً فيروسيّاً عن طريق الميمز على وسائل التواصل الاجتماعي. وكذلك تَبدّل أسلوب الكلام والحوار؛ إذْ ظهر في المنطقة العربيّة خلال العقد الماضي عددٌ جديرٌ بالملاحظة من الأفلام ذات الحوارات الضئيلة إلى درجةٍ تجعلها أفلاماً صامتةً تقريباً. ففي موجةٍ تصدّرَها صانع الأفلام الفلسطينيّ الحائز على جوائزَ عالميّةً، إيليا سليمان، الذي خرجَت كلّ أفلامه خروجاً جريئاً عن نزعة الثرثرة السائدة في السينما العربيّة، تجرأ العديد من أفلام ما بعد الربيع العربي على التخلي عن الإسهاب والنفس الطويل، نذكر مثالاً على ذلك -إضافة إلى فيلمَي علاء الدين سليم الطويلين الواردين آنفاً- فيلم فرش وغطا (2013) لصانع الأفلام المصري محمد عبد الله، الذي تعمّد التخلّي عن الحوار في نقيضٍ يقظٍ للصخب المحتفي بنفسه الصادر عن الحشود التي نجحت في إسقاط نظام حسني مبارك. يتتبّع الفيلم شابّاً فارّاً من السجن لا يُذكر اسمه (آسر ياسين)، يجوب أنحاء القاهرة بحثاً عن مأوى، فيما يحتلّ المتظاهرون ميدان التحرير الشهير. لا يجرؤ بطلُ فيلم عبد الله على المشاركة في الاحتشاد السياسيّ، حاله في ذلك حال سكّان المنطقة المهمّشة اقتصاديّاً وسياسيّاً التي يعثر على ملاذه فيها.

على الرغم من أنّ الأنظمة السياسيّة لم تسقط، فقد تحرّرت المخيالات السياسيّة، بدءاً من الجسد بوصفه موقعاً أُخضِع بالقوّة للقمع والرقابة الذاتيّة على التعبير عن الجنسانيّة والإيروتيكيّة. في الواقع، لقد شهدت جرأة صنّاع الأفلام، والفنّانين، والكتّاب تزايداً كبيراً تجلّى في طلاقتهم، ومعالجتهم النقديّة للابتذال الذي يتّصف به الشرّ (الأنظمة الاستبداديّة والدول البوليسيّة) وتركاته، والضريبة المترتّبة على العيش مع الخوف، والإذعان، والخضوع، وتحمُّل التزعزُع الاقتصاديّ والاجتماعيّ بدون أيّ شكلٍ من أشكال الأمان في ظلّ الدولة. إنّهم يصوّرون كياناً سياسيّاً اجتماعيّاً ممزّقاً مقطّع الأوصال، نظاماً وحشيّاً يولّد وحوشاً صغيرة، سُلطةً ساذجةً تَعدم الشرعيّة، لكنّها تصمد عن طريق استخدام العنف بدون مساءلة. خلال العقد الماضي، ابتكر صنّاع الأفلام، والفنّانون، والشعراء، والروائيّون، رموزاً، ومجازات، وشفرات بصريّة محكمة، ولغات شكليّة محوَّرة، ليصوّروا ما هو حقيقيّ، وينقلوا تجاربهم المعيشة بوضوحٍ تحريضيٍّ، متلاعبين تلاعباً بارعاً ببنية العنصر الزمانيّ بين الماضي، والحاضر، والمستقبل. وعلى الرغم من أنّ استيلاء قوى الثورة المضادّة على السُّلطة بعد إسقاط الدكتاتوريّات بوقتٍ قصيرٍ قد يبدو أمراً متوقّعاً، فمن المغالاة القول: إنّ الانتفاضات كانت عديمة الجدوى، أو إنّها لم تقدح زناد التغيير؛ إذْ ليست الأفلام، والروايات، ووسائل التعبير البصريّة المذكورة في هذه المقالة إلّا تعبيرات عن ذاتيّاتٍ ومخيالاتٍ خضعت لتحوّلٍ نتيجةَ تجربة الحراك السياسيّ الراديكاليّ. قبل الختام، أودّ أن أروي حكايتين عن التحشيد تصوّران الحيويّة، والإبداع، والجرأة التي تكمن في تخيُّل الحراك السياسيّ، لكنّهما تعترضان الطريق العكسيّ الذي سلكتُه في هذه المقالة.

1- صدرت رواية نساء الكرنتينا لنائل الطوخي بالعربية أول مرة عن دار ميريت عام 2013، أما الترجمة الإنجليزية لروبن موجر فصدرت عن قسم النشر بالجامعة الأمريكية بالقاهرة عام 2014. ووصلت النسخة الإنجليزية إلى القائمة القصيرة لجائزة "فاينانشال تايمز أوبنهايمر فاندز" للأصوات الناشئة.

2- صدرت رواية عطارد لمحمد ربيع عن دار التنوير بالقاهرة عام 2014، أما الترجمة الإنجليزية لروبن موجر فصدرت عن قسم النشر بالجامعة الأمريكية بالقاهرة عام 2016.

3- تصدرت رواية فرانكشتاين في بغداد لأحمد سعداوي أول مرة عن منشورات الجمل ببيروت عام 2013، وحصلت على الجائزة العالمية للرواية العربية عام 2014، ثم صدرت الترجمة الإنجليزية لجوناثان رايت عن PENGUIN BOOKS عام 2018.

4- تُرجمت مجموعة مجنون ساحة الحرية من قبل جوناثان رايت وصدرت بالإنجليزية أول مرة عن COMMA PRESS عام 2009، وفازت بجائزة PEN للأدب المترجم. وصدرت منها نسخة خضعت لتحرير مشدد باللغة العربية الأصلية عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر ببيروت عام 2012، ومُنعت في الأردن على الفور. أما مجموعة المسيح العراقي فصدرت بالإنجليزية أول مرة عن COMMA PRESS بلندن عام 2013، بترجمة جوناثان رايت أيضاً، وفازت بجائزة الإندبندنت لأدب الخيال الأجنبي عام 2014. وصدرت مجموعة معرض الجثث وقصص أخرى عن PENGUIN عام 2014. في حين صدرت مجموعة الله 99 - إيميلات مترجم إيميل سيوران عن منشورات المتوسط بميلانو عام 2018، وصدرت النسخة الإنجليزية بترجمة جوناثان رايت عن COMMA PRESS بلندن عام 2020.

أختار هنا اثنتين فقط من بين مئات الحكايات؛ لأنّني أخشى أنّهما مهدَّدتان بالنسيان من جهة، ولأنّ المغزى منهما شديد الأهميّة من جهةٍ أُخرى. تدور أحداث الحكاية الأولى في سليانة (ولاية تقع في قلب الريف التونسي) عامَ 2012، بعد عام من إرغام بن علي على الفرار من البلاد.

آنذاك كان حزب حركة النهضة الإسلامي يحكم البلاد، ويتولّى أمينُه العام، حمادي الجبالي، منصبَ رئيس الوزراء. لقد عيّنت الحكومةُ أحمد الزين المحجوبي، وهو من أعضاء كادر حركة النهضة، والياً على سليانة، وظلّت الولاية غارقةً في التهميش الاقتصاديّ الحادّ بعد شهورٍ من تعيينه.

أظهر المحجوبي قصوراً كبيراً في الكفاءة، ومحاباةً سافرةً لأنصاره، وتفاقمت المشكلات الاجتماعيّة والسياسيّة باطّراد. وعندما طالبت الاتّحاداتُ وعدّةٌ من منظّمات المجتمع المدنيّ بالاجتماع معه للخوض في هذه القضايا الملحّة، رفض لقاءهم، وأنكر شرعيّة مطالبهم مستخفّاً بها. جاء الردّ من عموم سكّان سليانة على شكل دعوةٍ إلى إضرابٍ عامٍّ، واحتشادٍ أمام مكتب الوالي؛ حيث تعالت هتافات المحتجّين التي تصيح "DÉGAGE"[1] (أي: "ارحل" بالفرنسية) يومَ 27 نوفمبر 2012. أعطى الوالي إذناً للشرطة وقوى الأمن باستخدام العنف المفرط، وبعد أربعة أيّام من المظاهرات بلغ عدد الجرحى 300 شخص، بينهم 20 متظاهراً فقدوا البصر برصاص القنّاصة. سوّغ الوالي ورئيسُ الوزراء استخدامَ العنف عن طريق اتّهام المتظاهرين بأنّهم مرتزقةٌ مكلّفون من قبل جهاتٍ خارجيّةٍ وداخليّة، تتآمر لنشر الفوضى، وتقويض شرعيّة الحكومة، كما زعما أنّ المتظاهرين هم الذين بدأوا العنف. في اليوم التالي، خرج سكّان سليانة من المدينة في مسيرةٍ على الطريق السريع الذي يقود إلى تونس العاصمة يهتفون:
"TU PEUX BIEN GOUVERNER, MAIS TU GOUVERNERA SEUL"[2] ("إذا أردت أن تحكم، فاحكم وحدك"). قطعَ المتظاهرون مسافةَ خمسة كيلو مترات على الأقدام، منادين بإنهاء العنف وإقالة أحمد الزين المحجوبي. بوغتت الحكومة بهذا الشكل من الفعل السياسي، الذي خلّص الناسَ من بنود الاشتباك التي وضعها النظام على الطاولة.

أُرغمت الوزارة على إقالة الوالي وتعيين شخصٍ أكثر أهليّةً للمنصب، تلافياً للمزيد من الإحراج. جاءت صورة الحشود، وهي تخرج في مسيرةٍ من مدينتها وتترك الواليَ والشرطةَ وراءها بمنزلة تذكيرٍ صارخٍ بلوحة " IL QUARTO STATO" (تعني حرفياً "الطبقة الرابعة") التي أنجزها جوزيبي بيليزا دا فولبيدو عام 1901[3]، والتي اختارها برناردو برتولوتشي لتتر البداية في ملحمته السينمائية الخالدة 1900 (1976)[4].

أمّا الحكاية الثانية، فتدور أحداثها في فلسطين. بتاريخ 11 كانون الثاني/ يناير 2013، قامت مجموعةٌ مؤلّفةٌ من 250 ناشطاً فلسطينيّاً (ينحدرون من مناطق مختلفة في فلسطين التاريخيّة) ونصيراً أجنبيّاً بنصب 25 خيمةً على أرضٍ فلسطينيّةٍ مملوكةٍ ملكيّةً خاصّةً في المنطقة التي تطلق الدولةُ الإسرائيليّةُ عليها اسم "المنطقة E1"، الواقعة بالقرب من القدس، لمنع الحكومة من بناء مجمّع مستوطناتٍ مكوّنٍ من 3000 وحدة[5]. أطلق الناشطون على المخيّم اسم "باب الشمس"، في إحالةٍ إلى رواية الكاتب اللبناني إلياس خوري الشهيرة الحائزة جوائزَ، والتي تحمل العنوان نفسه[6]. تروي الرواية قصّة رجُلٍ فلسطينيٍّ صار لاجئاً في لبنان عام 1948 فيما بقيت زوجته ووالداه في فلسطين، وظلّ يعبر الحدود سرّاً طيلة عقودٍ ليرى زوجته، فيلتقيان في كهفٍ جبليٍّ سريٍّ أطلقا عليه اسم باب الشمس. أُخليَ الموقعُ بالقوّة في 12 يناير، وتعرّض مئة شخصٍ للاعتقال. في 16 كانون الثاني/ يناير، أحدثت السُّلطةُ الفلسطينيّة مجلساً قرويّاً رسميّاً لباب الشمس[7]. اعتزمت الحكومةُ الإسرائيليّة إزالةَ الخيام، زاعمةً أنّها غير قانونيّة، غير أنّ الناشطين تحصّلوا على أمرٍ قضائيٍّ من المحكمة الإسرائيليّة العليا يمنع الحكومة من فعل ذلك مدةَ ستّة أيّام. في اليوم التالي، أجلى الجيشُ الإسرائيلي الناشطين من المنطقة، غير أنّ الخيام ظلّت في مكانها. من الجدير بالملاحظة أنّ الرواية مثّلت في هذه الحالة مرجعاً للعمل السياسي.

1- كان هذا الشعار هو الهتاف السائد بين المتظاهرين في ثورة الياسمين التونسية.

2- "تونس: مسيرة سليانة من أجل الكرامة. الاحتجاج والتوترات في وجه حكومة النهضة" TUNISIE : LA MARCHE DE SILIANA POUR LA DIGNITÉ. PROTESTATION ET TENSION CONTRE LE GOUVERNEMENT D'ENNAHDHA"، مقالة افتتاحية لموقع "نواة"، نُشرت بتاريخ 6 كانون الأول/ ديسمبر 2012، متوفرة على الرابط من هنا.

3- "الطبقة الرابعة" إحالةٌ إلى مفهوم "الطبقة الثالثة". وتُعَد هذه اللوحة التي أُنجِزَت عام 1901 أكثر أعمال جوزيبي بيليزا دا فولبيدو الفنية إتقاناً، بعد سلسلة ساحرة من اللوحات التي بدأها عام 1982 وخصصها للنضالات الاجتماعية والعمّالية، وهي: AMBASCIATORI DELLA FAME (سفراء الجوع)، SCIOPERO (الإضراب)، IL CAMMINO DEI LAVORATORI (درب العمّال). لوحة IL QUARTO STATO معروضة في معرض الفن الحديث في ميلانو.

4- NOVECENTO (أو 1900) هو فيلم من إخراج برناردو برتولوتشي، يزخر طاقم عمله بنخبة من النجوم، من بينهم روبرت دي نيرو، جيرارد ديبارديو، دومينيك ساندا، دونالد ساذرلاند، برت لانكستر. أراد برتولوتشي أن يصنع فيلماً تاريخياً ملحمياً يراجع فيه تاريخ إيطاليا الحديث في مطلع القرن العشرين. ويتخذ الفيلم لوحةَ "الطبقة الرابعة" لجوزيبي بيليزا دا فولبيدو عنصراً بصرياً رئيسياً له.

5- انظر: "إسرائيل وE1 ومعنى باب الشمس" " ISRAEL, E1 AND THE MEANING OF BAB AL-SHAMS"، لـ باتريك ستريكلاند، نُشر على موقع ميدل إيست مونيتور الإخباري بتاريخ 25 كانون الثاني/ يناير 2014.
متوفر على الرابط من هنا.

6- صدرت رواية باب الشمس لإلياس خوري أولَ مرة عن دار الآداب ببيروت عام 1998، أما الترجمة الإنجليزية لهمفري ديفيز فصدرت عن ARCHIPELAGO PRESS بنيويورك عام 2005.

7- HTTPS://WWW.JPOST.COM/DIPLOMACY-AND-POLITICS/PA-MAKES-BAB-AL-SHAMS-COUNCIL-AS-E1-TENTS-DEMOLISHE

أختم المقالة بالإحالة إلى فيلمٍ آخر تسبّب في مقدارٍ كبيرٍ من الاضطراب، وهو الفيلم الوثائقي سلطة بلدي لنادية كامل الذي أُطلِق عام 2008. كونها ابنةً لمناضلَين شيوعيّين مناصرين للقضيّة الفلسطينيّة، قامت كامل بتصوير رحلتَي والديها إلى إيطاليا، وإلى دولة إسرائيل، لزيارة أفراد عائلة والدتها الذين هاجروا إلى الدولتين في الخمسينيّات. لقد حظيت والدتها بتنشئةٍ إيطاليّةٍ كاثوليكيّةٍ على الرغم من كون أبيها مهاجراً يهوديّاً من أوكرانيا فرَّ من البوغروم مطلعَ القرن الأخير. تنتمي والدتها إلى الجالية الإيطاليّة التي استقرّت في مصر منذ القرن الماضي.

بعد العدوان الثلاثي على جمال عبد الناصر عام 1956، أُرغِم أبناء الجاليات الأوروبيّة في مصر (ومعظمهم من الإيطاليّين واليونانيّين) على العودة إلى "أوطانهم". وفي تلك الأثناء؛ إذْ أدركت الحكومة الإسرائيليّة تفوق الفلسطينيّين ديموغرافيّاً من حيث العدد على رعاياها، استهلّت حملات سريّة لإغراء الجاليات اليهوديّة في الدول العربيّة المجاورة، أو إرغامها على الاستقرار في إسرائيل.

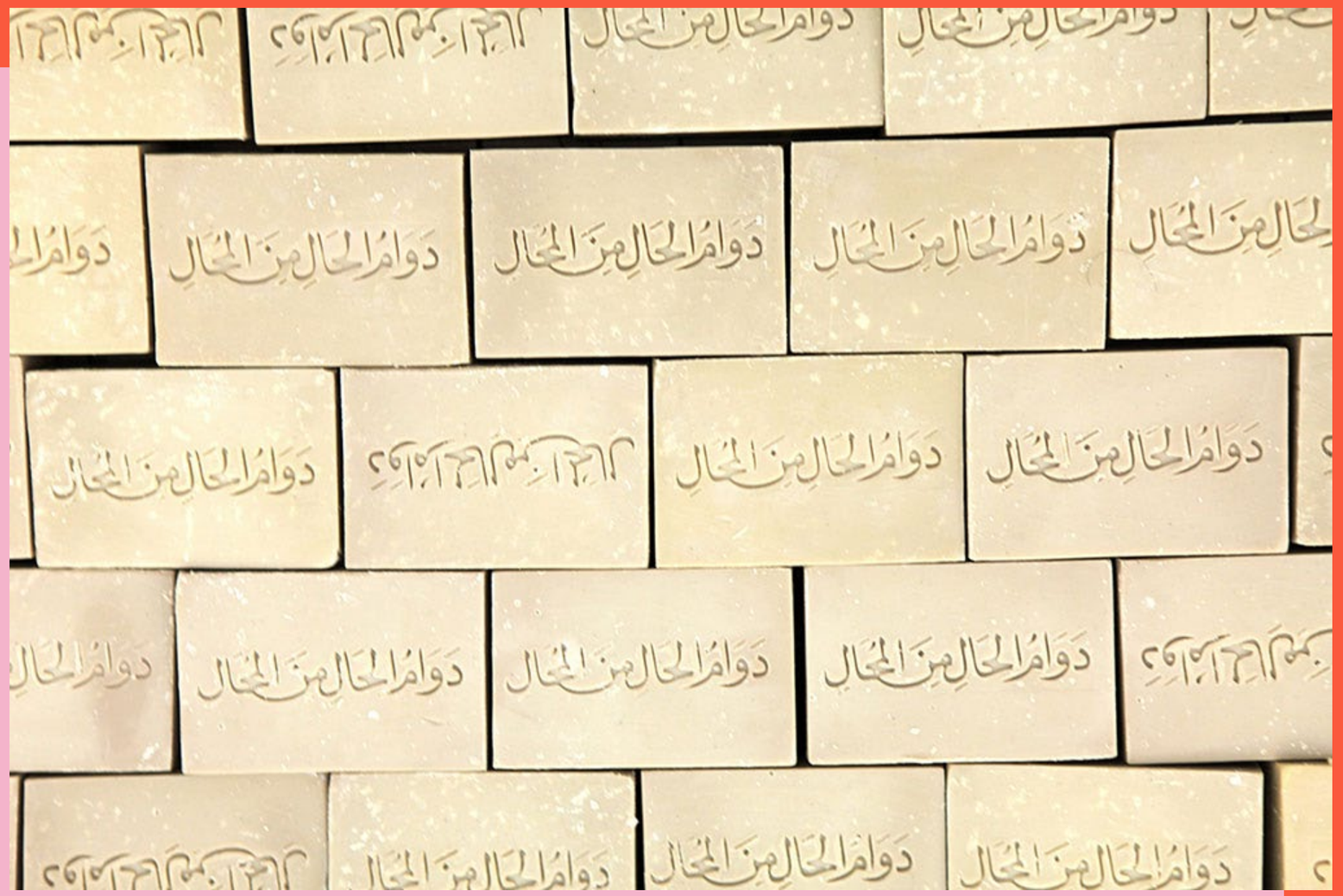
وعندما رأت كامل صحّة والديها تتراجع، وجدت أنّ الزيارتين جاءتا في وقتهما، فحرّض تصويرُ الفيلم طُفُوَّ التاريخ المعقّد والمنسيّ للمجتمع المصريّ المتعدّد والمتنوّع إلى السطح. صوّرت كامل الفيلم بدون الأذونات الضروريّة، لمعرفتها أنّها لن تحصل عليها ببساطة. وحالما انتشر خبر العرض الأول للفيلم في مهرجانٍ دوليٍّ، أصدرت الحكومة المصريّة قراراً بمنعه. سُحبت عضويّة نادية كامل في نقابة المهن السينمائيّة، واتُّهمت بالتعاون مع إسرائيل، وتلقّت العديد من التهديدات. وبتوجيهٍ من الجهات الحكوميّة، شنَّ الإعلام حملةً شعواء على الفيلم، وعلى جميع من أيّده. لكنْ على الرغم من كل هذا، في عام 2009، تلقّت كامل أكثر من 25 دعوةً من جمعيّاتٍ ومنظّماتٍ غير ربحيّةٍ لعرض الفيلم وإقامة جلسات نقاشٍ بعده. تتجاوز مدّة الفيلم الساعتين بقليل، وهي مدّةٌ أطول من المعتاد لدى الجمهور المصري، لا سيّما بالنسبة إلى الأفلام الوثائقيّة، وكانت المناقشات التالية للعرض تمتد وسطيّاً أكثرَ من ساعة. قد تبقى هذه الحكايات مجرّد حكايات، لكنّني أعتقد أنّ من الجدير أخذها بالاعتبار في ما يتعلّق بدراستنا للربيع العربي، وتأريخنا لأحداثه: ليست سليانة، وباب الشمس، وسلطة بلدي سوى بضع نقاط علّام من بين مئات، والكفاح مستمرّ.

بين هنا وهناك

تيسير بطنيجي

Gaza Diary No 3
Taysir Batniji

”النظر من بعيد إلى المكان الذي أتيت منه [غزة] خلق لدي وعيٌ جديدٌ، وشعورٌ بضرورة سرد قصّتي كفنّان وكفلسطيني. تشعر أنّك في مواجهةٍ دائمةٍ مع الآخر، وعليك أن تشرح، وتسوّغ، وتعرّف الناس بوضع المكان الذي أتيت منه، وكأنّه نوع من المسؤولية“



Engraved Soaps
Taysir Batniji

Imperfect Lovers
Taysir Batniji

"في نهاية الأمر، القصص، والتاريخ والمصير، الجمعي والشخصي، يتقاطعان في الأعمال الفنية"

Untitled 1997
Taysir Batniji

”في هذه الساعة لا يمرّ الرمل من فضاء لآخر، الإحساس الذي كان يرافقني دائماً أنّه من المستحيل أن يستطيع الإنسان الوصل بين المكان والوقت، جغرافياً وزمنياً.“

Suspended Time
Taysir Batniji

At Home and Elsewhere
Taysir Batniji

”يعيش المكان مع الإنسان ويتنقل معه، مهما كان بعيداً عنه. أخذت هاتين الصورتين من شبّاك غرفتي في غزة في 2001 و 2004، بعد استحالة العودة إلى هناك أصبح لهذه الصور معنى مختلف لدي، وكأنّه منبع أساسي أشكّل منه أعمالي الفنية“

At Home And Elsewhere 2
Taysir Batniji

عن الجغرافيا والذاكرة

كريستيل خضر

عن الجغرافيا والذاكرة

كريستيل خضر

في أثناء التحضير لهذه المداخلة، كنت أجرب أن أجد المطابق، أو الضدّ، أو الموازي لعنوانها؛ وهو جغرافيا الذاكرة، فكلمة جغرافيا إجمالًا تلحق بها كلمة تاريخ على الفور، وكذلك كلمة ذاكرة تلحقها دائماً كلمة نسيان، فعكس عنوان لقائنا "جغرافيا الذاكرة" قد يكون "تاريخ النسيان". فمنذ بدأت أعمل في المسرح حاولت أن أنبش في تاريخ هذا النسيان، وأجرّب كيف يمكنني أن أرسم مكانه جغرافيا ذاكرة، فهذه إجمالًا المعضلة في عملي المسرحي. وعمل المسرح بالنسبة لي هو فن الذاكرة بامتياز على الرغم من آنيته وامتلاكه لخاصية التبخر بعد العرض. عندما أتحدّث عن الفعل المسرحيّ هنا، فبالتأكيد لا أتحدّث عن النصّ، ولا عن الإرشادات، والملحوظات الإخراجيّة، والصور المأخوذة تلك التي تبقى في الأرشيف. فعندما أتحدّث عن الفعل المسرحيّ، أتحدّث عن جسد الممثلين والممثلات، والصوت الناشئ على خشبة المسرح، أمام جمهور يشهد على فعلٍ يُخلق الآن هنا في هذه اللحظة.
هذا الفعل الذي حُرمنا منه خلال سنة ونصف في أثناء الحجر الصحي، يبدأ بالنسبة لي بالأسئلة التي لا يكون لدي أجوبة عنها، وفي حال وجدت لها أجوبة في أثناء العمل، تخلق هذه الأجوبة أسئلةً جديدة معها، تجرّ وراءها أجوبةً جديدة.. وهكذا. والنتيجة أنّني لا أصل إلى أيّ جواب، فقط إلى أسئلة تتراكم فوق رأسي، ورأس فريق العمل، وفوق رأس الجمهور كذلك.

مسار هذه الأسئلة وتراكمها من مشروعٍ لآخر، هو متعتي الوحيدة التي لا يستطيع أحد أن يسرقها مني. على الرغم من استلابنا في كل شيء، فبعد العفو العام في لبنان سنة 1991، سامح مجرمو الحرب أنفسهم عن الجرائم جميعها التي ارتكبوها خلال 15 عاماً، وسرقوا من شعبنا الحقّ في المحاسبة، والحقّ في الحداد على موتاهم المئتي ألف، والحقّ عن التعويض المادي والمعنويّ لكلّ الذين أصيبوا بإصابة جسدية دائمة، والحقّ بمعرفة مصير 17 ألف مفقود. كما سمح هذا العفو العام ذاته لزعماء الميلشيات والطّوائف أن يؤتمنوا على سكان البلدان كلّهم، سواء أكانوا فلسطينيين أم سوريّين، أو لبنانين، إلى العمّال الأجانب من آسيا وأفريقيا.

أجرّب إنتاج مسرح ضمن هذه الجغرافيا، وبهذا التاريخ الثقيل، دون القدرة على التفكير في المستقبل للحظة واحدة؛ لأنّ الأزمات التي وُضعتُ ووُضع البلد والمنطقة فيها، تغرق الإنسان في الآنيّ، وتمنعه من أي تخطيط للمستقبل.
فأنا على الصعيد الشخصيّ والمهنيّ عندما أوضع في اللحظة الآنية لا أستطيع إلّا أن أعود إلى الماضي؛ لأنّ الماضي بالنسبة لي هو الزمن الوحيد الذي يستطيع أن يفتح لي مجالًا لأنْ أفهم الحاضر، وأرسم مساراً لمستقبلٍ مُحتمَل.
الحاضر والحدث سريعان جداً، ولا يعطياني مجالًا للتفكيرٍ، لا على الصعيد الشخصيّ، ولا على الصعيد المهنيّ.

إذا أردنا أن نفكّر بالأزمات في بلداننا، ونفكّر أن نعود بحركة التاريخ، أو كيف خُلِقت بلداننا، وكيف رُسمت جغرافيتها، وكيف اختفت بلادنا وحدودها، وظهرت مستعمرات صهيونية، وأمريكيّة، وروسيّة، وتركيّة، وبريطانيّة. أشعر كم نحن صغار حقًّا، وكم أنّ حكاياتنا الشخصيّة تافهة، برغم كل خصوصيّة ذاكرة التاريخ.
لذلك فإن خطتي المستقبليّة الوحيدة تبقى فقط حول ممارسة المسرح، والتي باتت شبه مستحيلة في لبنان في ظلّ الأزمة الاقتصاديّة والاجتماعيّة التي نعيشها، مع الأسف!

أنهي مداخلتي بمشهد أحبه كثيرًا من فيلم موسيقانا (NOTRE MUSIQUE) لجان لوك غودار: يعرض المخرج في هذا المشهد صورتين: صورة لمستوطنين يهود يمشون في البحر، وهو بحرنا، نحو أرض الميعاد، وصورة لفلسطينيين يمشون في البحر نحو الغرق، ويقول في هذا المشهد: "لقد أصبح اليهود مادّةً للعمل الرّوائيّ، والفلسطينيّون مادّةً للعمل التّوثيقيّ".

لا أسمح لنفسي أن أقارن ما نعيشه اليوم بمأساة الأفراد الذين عاشوا التهجير والنّكبة، وبالتأكيد لا أسمح لنفسي بالمقارنة بين المصائب والمآسي التي كلّنا نعيشها في بلداننا، أو خارجها، لكنّي أشعر أنّ وضعي اليوم كصانعة مسرح في لبنان يشبه الاستعارة التي استعملها غودار لتهجير الفلسطينيّ من أرضه، وفي عملي، التحقتُ بالوثائقي كفعل مقاومة ضدّ نظامٍ اقتصادي وسياسي ملتحق بالخيال، وينجح كلّ يوم في أن يُغرق جغرافيا، ويمحو ذاكرة، على حساب يوميات أناس ينتظرون أن ينصفهم التاريخ.

الصّحافة المستقلّة والفنّ والثّقافة في شبكة العلاقات ضمن المنفى: قصّتان منفصلتان؟

إنريكو دي أنجيليس

الصّحافة المستقلّة والفنّ والثّقافة في شبكة العلاقات ضمن المنفى: قصّتان منفصلتان؟

إنريكو دي أنجيليس

قال المخرج السّينمائيّ الفرنسيّ جان لوك غودار ذات مرّة: «لقد أصبح اليهود مادّةً للعمل الرّوائيّ، والفلسطينيّون مادّةً للعمل التّوثيقيّ»[1]. تهدف الأعمال التّوثيقيّة، كما هي الحال مع الأخبار وفي كثير من الأوقات مع الآراء السّياسيّة، إلى تصوير الواقع كما نراه؛ أمّا الأعمال الرّوائيّة، فتمنحنا الإمكانيّة لإعادة تخيُّل ذلك الواقع، لتحديث طريقة نظرنا إليه، ولإخضاع العلاقات الرّابطة بين السّلطة، والطّبقات، والجندر للتّساؤل.

هنا ينبغي النّظر إلى العمل الرّوائيّ بعدّه مقاربةً يمكن سحبها على جميع الأشكال الإبداعيّة للإنتاج الثّقافيّ الهادف إلى إعادة خلط أجزاء واقعنا وابتكارها من جديد في سبيل خلق سرديّات بديلة.
لقد فتح الحراكُ الثّوريّ، الّذي انطلق عام 2011، الطّريقَ أمام موجات جديدة خارجة عن المألوف من الإنتاج الثّقافيّ في منطقة جنوب غرب آسيا وشمال إفريقيا. ولم تكن هذه الموجات تتحدّى النّظام السّياسيّ والمعايير الاجتماعيّة وحسب، بل كذلك خاضت غمار التّجريب في الأشكال الإبداعيّة للتّعبير وفنّدَت الاقتصادَ السّياسيّ الّذي كانت له الكلمة العليا ضمن هذا الميدان.

لا نُغالي إذ نؤكّد بشدّة على مدى ارتباط هذه الظّاهرة بالواقع: فاليوم، في ظلّ الثّورات المضادّة الّتي باتت لها اليد الطّولى في كلّ مكان، صارت الحاجة إلى تعزيز هذه الظّاهرة وحمايتها أمَسّ من أيّ وقت مضى.

المفارقات الّتي ينطوي عليها إنتاج الثّقافة في شبكة علاقات المنفى
عادةً ما تكون الأعمال الرّوائيّة والأشكال الثّقافيّة (بما فيها التّرفيه الشّعبيّ)، الّتي ليست ذات ارتباط مباشر بالسّياسة في الظّاهر، السّبيلَ الرّئيسيَّ لخلق المِخيالات السّياسيّة الجديدة والسّرديّات.
وكما كتب المفكّر الإيطاليّ أنطونيو غرامشي: «كلّ الثّورات تُسبَق بمخاضٍ نقديٍّ شديد، من خلال نشر الثّقافة والأفكار بين الجماهير الّتي تُبدي ممانعةً في البداية ولا تفكّر إلّا في حلّ مشاكلها السّياسيّة والاقتصاديّة المباشرة بنفسها، ولا تجمعها صلةُ تآزُرٍ بالآخرين الّذين يعيشون الظّروف نفسها». (صيحة الشّعب IL GRIDO DEL POPOLO، يناير 2016)[2].

كان غرامشي مهتمًّا على وجه الخصوص بالثّقافة الشّعبيّة، كما كان يعي أنّ تحرير الجماهير يشترط تغيير شكل تلك الثّقافة؛ إذ لا يمكن تحقيق ذلك التّحرير إلّا عن طريق رسائل سياسيّة مباشرة. الأمر الّذي يستلزم مجالًا أوسع من الإنتاجات الثّقافيّة، مثل السّينما والأدب والبرامج التّلفزيونيّة والمسرح والفنون البصريّة وهكذا دواليك.

بوسع أشكال التّعبير هذه أن تمتلك القوّة الكافية للتّغلّب على الحواجز الطّبقيّة والأيديولوجيّة بطرائق تعجز الرّسائل السّياسيّة عنها؛ إذ إنّها تخاطب جمهورًا أعرض بفعّاليّة أكبر، وتملك القدرة على إحداث تغيير جذريّ في طريقة إدراك النّاس للواقع وتموضعهم ضمنه.
إنّ السّرديّات السّائدة تُخلق عن طريق الأعمال الرّوائيّة والثّقافة الشّعبيّة وتَنفذ إلى أعماق المجتمع. وبناءً على ذلك، إن كنّا نريد أن نخلق سرديّات بديلة تسود بنجاح، فالثّقافة الشّعبيّة هي السّبيل إلى ذلك.
ومن هنا، يوفّر عصرُ الاتّصالات الشّبكيّة فرصًا هائلة: إمكانيّة تجريب أشكال جديدة من التّعبير الثّقافيّ بتكاليف مقبولة؛ تسهيل الوصول إلى جمهور أعرض؛ إتاحة طرائق لمراوغة أشكال الرّقابة التّقليديّة.

يمكننا استيعاب أهمّيّة هذه الفرص بوضوح أكبر إن أخذنا بعين الاعتبار أنّه ثمّة جيل جديد من مُنتجي الثّقافة والفنّانين في الشّرق الأوسط أُجبِروا على مغادرة بلادهم بسبب القمع، وانعدام حرّيّة التّعبير، والاضطهاد. تتيح الشّبكات الرّقميّة لهؤلاء الفرصة لصناعة محتوى ضمن بيئة يمكنهم فيها أن يستمتعوا بحريّة أكبر مع إمكانيّة الحفاظ على تواصلهم مع جمهورهم المحلّيّ في الوقت نفسه. ومع ذلك، لا يخلو الأمر من بعض المخاطر والعقبات.

لطالما تميّزت منصّات التّواصل الاجتماعيّ الّتي تحقّق انتشارًا كبيرًا بتناقض واضح. إنّها مساحات للتّحرُّر والإنتاج الخارج عن السّائد، لكنّها في الوقت نفسه مساحات للتّسليع الثّقافيّ والتّسويق الذّاتيّ والفردانيّة والمراقبة. تصف أخصّائيّة العلوم السّياسيّة الأمريكيّة جودي دين هذه المنصّات بأنّها البنية التّحتيّة الرّئيسيّة الّتي تتدفّق عبرها "الرّأسماليّةُ الاتّصاليّة" المعاصرة[3]؛ إذْ تنزع

1-غودار، جان لوك، فيلم "موسيقانا NOTRE MUSIQUE، 2004".
2- كريهان، كيت، غرامشي: الثّقافة والأنثروبولوجيا. نصّ تمهيديّ GRAMSCI, CULTURE AND ANTHROPOLOGY. AN INTRODUCTORY TEXT ، دار بلوتو برس للنّشر، لندن، 2002، ص75.
3- دين، جودي، نظريّة المدوَّنة الإلكترونيّة: التّلقيم الرّاجع والأسر في دوائر الحافز BLOG THEORY. FEEDBACK AND CAPTURE IN THE CIRCUITS OF DRIVE، دار بوليتي برس للنّشر، كامبريدج، 2010.

هذه المنصّات إلى خلق فقاعات تجعل أصحاب الرّأي الواحد لا يخاطبون إلّا بعضهم، واقعين تحت تأثير وهمِ أنّ العالم يصغي إليهم. وعلى عكس الاعتقاد الشّائع، تنزع هذه المنصّات أيضًا إلى تركيز الأضواء (إضافةً إلى الثّروة ورأس المال الاجتماعيّ) ضمن عدد محدّد جدًّا من الأشخاص والشّركات.

يطرح الاقتصاد السّياسيّ الّذي يسيطر على أساليب الإنتاج الثّقافيّ الحاليّة المزيدَ من المخاطر. فبينما كانت الاحتجاجات ونشاطات المجتمع المدنيّ حاضرةً على الأرض، كانت ما تزال ثمّة إمكانات وافرة لانبثاق أصوات مُهمَّشة تتجاوز الحواجز الطّبقيّة والجيوسياسيّة.

غير أنّ العلاقة بين الفنّ المُعارِض وبين الاقتصاد السّياسيّ الّذي يقف خلفه علاقة شديدة التّعقيد، وفقًا للباحثة الفلسطينيّة حنان طوقان، وتزيد إشكالًا حين يضعف التّحشيد الشّعبيّ.

في الواقع، لطالما كان الفنّ المعارض والانتقاديّ من جهة، والمؤسّسات والمنظّمات الغربيّة غير الحكوميّة من جهة أخرى، رفيقَي فراشٍ يسود الارتباكُ علاقتهما. على نحوٍ ذي مغزى، يبدأ الكتاب باقتباسٍ من الكاتب والنّاشط اللّبنانيّ باسم شيت يقول فيه: «حين تأتي الثّورة، لن تتلقّى تمويلَها من مؤسّسة فورد»[1]. بالطّبع، البدائل شحيحة طالما بقيت الأنظمة السّلطويّة في الحكم. ومع وجود كلّ هذا العدد من منتجي الثّقافة في المنفى وهيمنة الثّورات المضادّة على بلادهم الأمّ، ثمّة صعوبة بالغة في تجنّب تسلسل هرميّ للأصوات يخلق أشكالًا جديدة من التّفاوت؛ إذ إنّ من يتمتّعون بِصلات أكثر، ورأسمال ثقافيّ أكبر، وقدرة أنجع على إقناع المموّلين الغربيّين، سوف يحظون بفرص أكبر للظّهور، الأمر الّذي يطرح خطرَ تهميش الأصوات الأخرى من جديد.

بناءً على ذلك، يجازف منتجو الثّقافة الموجودون في المنفى بالدّخول بسهولة في علاقة إشكاليّة مع المموّلين الغربيّين ومنظّمات الدّعم. قد يزدهر الإنتاج الفكريّ من جهة، غير أنّ طابعه المُعارِض -من جهة أخرى- قد يُتَفَّه ويُعطَّل بل وربّما يخضع للرّقابة أحيانًا، وإن يكن بطرائق أقلّ فجاجة ممّا يحدث في ظلّ الأنظمة السّلطويّة.

وفقًا لصياغة حنان طوقان، يبدو أنّ الأمر الأكثر أهمّيّة بالنّسبة إلى العديد من المنظّمات المموِّلة هو استقطاب أعمال فنّيّة من المنطقة بهدف تقديم سرديّةٍ عن جوهر الثّورات للجماهير المتحرّرة[2]، في حين أنّ «ما يهمّ أكثر بالنّسبة إلى العديد من منتجي الثّقافة المتحدّرين من المنطقة اليوم هو قدرة الفنّ على القيام بدورٍ حقيقيّ في الإطاحة بالأنظمة المتعفّنة الّتي تحكم تلك المنطقة من العالم والطّريقة الّتي يمكنه بها أن يقوم بدوره هذا»[3].

الدّور (المحتمَل) للإعلام المستقلّ

في هذا السّياق، بوسع المنظّمات الإعلاميّة المستقلّة الّتي يؤسّسها أفراد من منطقة جنوب غرب آسيا وشمال إفريقيا أن تلعب دورًا ذا أهمّيّة محدّدة في معاكَسة الأثر النّاتج عن بعض المسائل آنفة الذّكر.

إنّها مشاريع جمعيّة، لا فرديّة، ومن شأنها أن تعزّز ديناميّات تعاكس أثر العزلة والفردانيّة السّائدة على الإنترنت في الوقت الحاليّ والّتي تميّز عصر الاتّصالات الشّبكيّة. الحقيقة أنّ المبادرات الفنّيّة والثّقافيّة بحاجة إلى "ترجمة"، كما يقترح الفيلسوف الفرنسيّ جاك رانسيير[4]. لا بدّ للمسرح والموسيقا والسّينما من الخضوع للنّقاش، والتّأويل، والجدل كي يتفاعل الجمهور معها. ولسوء الحظّ، كثيرًا ما تكون هذه النّقاشات محصورةً ضمن دوائر محدودة من أصحاب الرّأي الواحد الّذين يألَفون هذه المجالات أساسًا. هنا بوسع المنصّات الصّحفيّة أن تلعب دورًا حاسمًا؛ إذ تتوسّط بين الفنّانين وطيف واسع من المتلقّين، فتساعد المتلقّين كي يصبحوا أكثر نشاطًا وأقرب إلى فعل الإنتاج الثّقافيّ. بل في الواقع، يمكن لهذه المنصّات أن تتحوّل إلى ساحةٍ تتواجه فيها وجهات النّظر والسّرديّات المختلفة. بوسعها أن تروّج هذه المنتجات الثّقافيّة بين النّاس، الّذين لا يعلمون بوجودها أصلًا في بعض الأحيان، أو لا يملكون فكرة عمّا يجعلها بهذه الأهمّيّة.

إنّ لتعزيز التّآزُر بين الصّحافة المستقلّة والإنتاج الثّقافيّ/الفنّيّ المعاصر في المنطقة أهمّيّة فائقة، وهو يشكّل أحد التّحدّيات المستقبليّة. فكما يصيغ غرامشي الأمر: تحتاج الثّقافة إلى تنظيم كي تصبح أداةً للتّحرير والمعارضة. بوسع الإعلام المستقلّ أن يوفّر ذلك التّنظيم للمحتوى إضافةً إلى المساحة الضّروريّة لتجريبه.

لسوء الحظّ، هذا التّآزر لم يتحقّق بشكل كامل حتّى اليوم؛ إذ كثيرًا ما يميل الفنّانون والإعلام المستقلّ إلى العمل كلٌّ على حدة، أو حتّى تجاهل بعضهم.

ينبغي على المنافذ الإعلاميّة أن تتجنّب استخدام لغة نخبويّة أكثر من اللّازم وتبتعد عن انتهاج مقاربةِ "من أعلى إلى أسفل" الّتي لا يمكن أن تخدم في النّهاية سوى الأشخاص الّذين يألَفون الفنّ والثّقافة أساسًا ويتكلّمون بتلك اللّغة. وكما يصف عروة نيربيّة السّينما السّوريّة، كثيرًا ما يُناقَش الإنتاج الثّقافيّ من منظور سياسيّ لا فنّيّ.

1- طوقان، حنان، سياسة الفنّ: المعارضة والدّبلوماسيّة الثّقافيّة في لبنان وفلسطين والأردن THE POLITICS OF ART: DISSENT AND CULTURAL DIPLOMACY IN LEBANON, PALESTINE, AND JORDAN، مطبعة جامعة ستانفورد، ستانفورد، ص 9.

2- تستخدم طوقان عبارة "الجماهير المتحرّرة" للدّلالة على الجماهير الّتي تنتمي إلى قيم سياسيّة وثقافيّة تحرّريّة، دون عدّها يساريّة بالضّرورة.

3- ميندي، طغرل، "هل بوسع الفنّ أن يغيّر العالم؟ حوار مع حنان طوقان "CAN ART CHANGE THE WORLD? AN INTERVIEW WITH HANAN TOUKAN" في OPEN DEMOCRACY، 7 أكتوبر 2021: متوفر على الرابط هنا.

4- رانسيير، جاك، المتلقّي المُحرَّر THE EMANCIPATED SPECTATOR (LE SPECTATEUR ÉMANCIPÉ)، 2008، ترجمه إلى الإنجليزيّة: غريغوري إليوت، دار فيرسو بوكس للنّشر، لندن، نيويورك، 2011.

ويمثّل انعدامُ استدامةِ الإعلام واعتماده على التّمويل الغربيّ مشكلةً أخرى؛ إذ لا يمتلك الإعلام دائمًا قدرةً كاملةً على تكريس القدر الضّروريّ من الاهتمام للمسائل الثّقافيّة، ناهيك بالتّغطية المستمرّة المطلوبة لها. كما سبق وكتبتُ في مكان آخر، كثيرًا ما تدفع المنظمّاتُ الغربيّة غير الحكوميّة الصّحفيّين الشّرق أوسطيّين إلى الكتابة بشكل حصريّ عن حقوق الإنسان والمسائل السّياسيّة، كما لو لم تكن قضيّة تغيّر المناخ، أو المسائل العالميّة، أو الثّقافة أمورًا يملك أبناءُ المنطقة شيئًا حقيقيًّا يساهمون به فيها.

غير أنّ الصّحافة ليست ملزَمةً بالاقتصار على المقاربة التّوثيقيّة للواقع؛ إذ بوسعها أيضًا أن تُدخِل الأسلوب الرّوائيّ في عملها، فتنتهج مقاربةً أوسع للإنتاج الثّقافيّ وسرد القصص.
إنّ الفنّ بحاجة إلى إيجاد صحافة مستقلّة من المنطقة، والعكس بالعكس؛ وإلّا فهما يجازفان بأن يبقَيا قصّتين منفصلتين.

من الأنيميشن إلى صالات العرض الافتراضية:

الفنون الرقمية وإعادة ابتكار المكان

سلافة حجازي

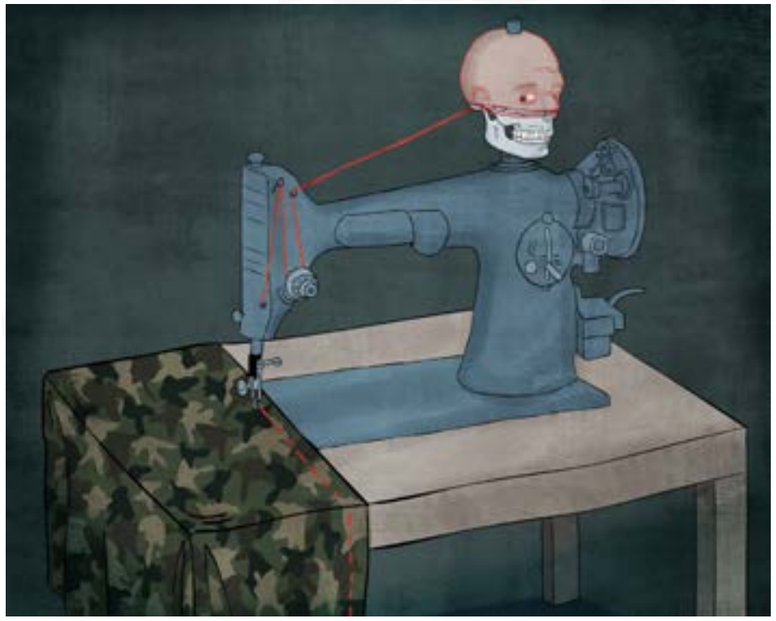
من الأنيميشن إلى صالات العرض الافتراضية: الفنون الرقمية وإعادة ابتكار المكان

سلافة حجازي

لا شك أن الأسئلة التي واجهتنا خلال السنوات العشر الماضية كانت بمقدار عدة قرون من التغييرات السياسية والتقنية، كما أن هذه الأسئلة كلّها جوهرية ولها علاقة بالمكان، والجغرافيا، والتواصل، وحالاتنا النفسية أيضاً.

سأتحدث عن تجربتي الشخصية على هذا الصعيد عائدة بالزمن قليلاً لسرد علاقتي مع التقنية ومع العالم الافتراضي كمنصّة عرض، أو كموضوع أتناوله في أعمالي الفنية.

لا شك أنّنا دخلنا في سوريا إلى عالم التقنية عبر صناعة الرسوم المتحركة (أنيميشن). نتحدّث هنا عن مطلع الألفية الثالثة عندما اكتشفنا المحطّات الفضائيّة قبل أن نتعرَّف على الإنترنت. وهكذا بات من الممكن إيصال معلومة ما عبر محطّة فضائيّة إلى عددٍ كبيرٍ من الأشخاص الذين يفهمون اللغة نفسها، كاللغة العربية مثلاً، وهي اللغة التي يجيدها معظم سُكّان المنطقة العربية.



Untitled 2012

في ذلك الوقت عندما بدأنا بإنتاج الرسوم المتحركة في سوريا، اكتشفنا تأثير التلفاز على جمهور واسع، خاصة أنّ في الرسوم المتحركة نتوجّه إلى الأطفال الذي يشكِّلون أكثر من 40% من سكّان المنطقة العربية. كان بالنسبة إلينا اكتشافاً باهراً في الحقيقة، وكيف أنّنا نستطيع إنشاء محتوى تعليمي جديد بعيداً عن البروباغاندا التعليمية في المدارس، وكيف نستطيع صياغة هوية رسوم متحركة عربية، بحيث يجد الطفل نفسه فيها.

وفي ذلك الوقت بدأت علاقتنا مع التقانة؛ إذ كنّا مجموعة من الشباب والشابات نعمل في سوريا واستطعنا أن نؤسس لصناعة رسوم متحركة مختلفة، سواء ثنائية، أم ثلاثية الأبعاد. كما عملنا في المؤثِّرات البصرية، ودرَّبنا أنفسنا لعدم وجود جامعات مختصّة في هذا المجال. والشيء الذي خدمنا في الحقيقة هو عدم وجود حقوق ملكية في سوريا؛ إذ كان بإمكاننا شراء أي برنامج على قرص مضغوط من منطقة في دمشق تدعى (البحصة)، وذلك بما كان يُعادل في ذلك الحين دولاراً واحداً. كنّا نشتري الكثير من البرامج بما في ذلك تلك التي كان يُحظَر علينا استخدامها نتيجة للعقوبات الاقتصادية على سوريا، ونتدرَّب عليها، ونعلِّم أنفسنا بأقل الإمكانات المادية.

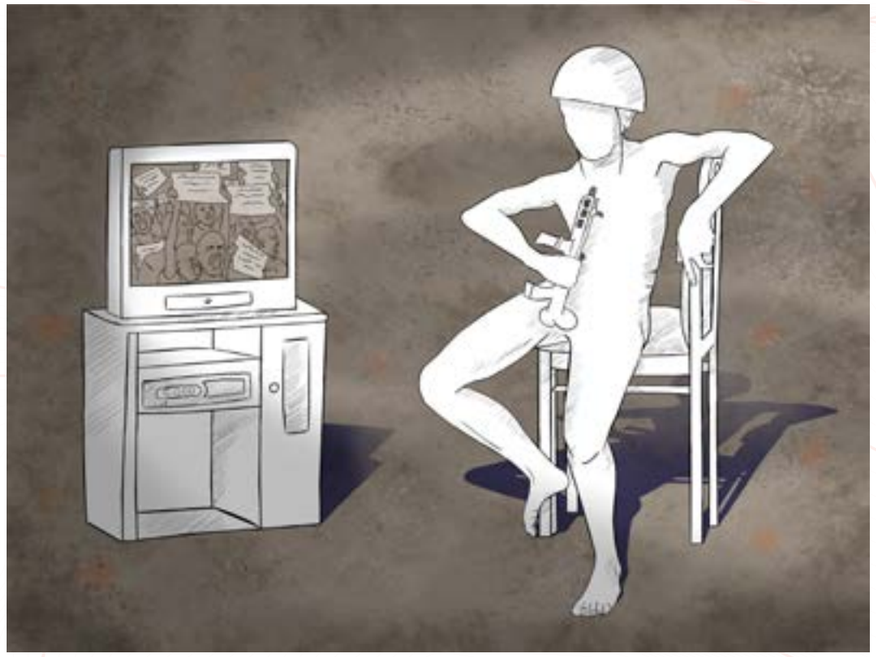
عملت إذن في مجال الرسوم المتحركة مع مطلع عام 2000 عندما أطلقنا محطة سبيستون، وهي أول محطة فضائية عربية مخصّصة لبرامج الأطفال واليافعين. وفي عام 2011، عندما بدأت الثورة السورية، وبما أن الديجتال والأنيميشن كانا وسيلتي، رحت أقوم برسومات رقمية وأنشرها عبر الفضاء الافتراضي. في ذلك الوقت، كان انبهارنا بوسائل التواصل الاجتماعي كانبهارنا ببداية المحطات الفضائية. نحن نتحدَّث هنا عن بلد مثل سوريا، حيث لو أراد شخص ما أن يقيم عرساً فيه أكثر من 100 شخص، يُفترض أن يأتي بموافقة أمنية، بلد تُعدّ الاجتماعات والتجمعات فيه أمراً خطراً. ثمّ ظهر فجأةً مكان نستطيع أن نقيم فيه تجمعات، ونستطيع أن نصنع فيه صحافة مستقلة، وأن ننشر فيه الأخبار والأعمال الفنية بدون أن يكون هناك رقابة سياسية، أو اجتماعية.

ومن جهة أخرى، كُنّا نشعر بالخذلان من جميع الوسائل الإعلامية بتغطية ما يحدث على الأرض. أنا شخصياً لا أثق بما تقوله المحطات الفضائية، وبالتأكيد لا أستمع إلى الإعلام المحلي لأنّ لديّ شكاً فيما يقوله، لكنّني أستمع إلى صديقي الذي يعيش في منطقة ما وينشر عبر الفيسبوك عن وضعه الحياتي وما يرى بعينه. وهكذا تشكَّلت لدينا ثورة في مفهوم الأخبار، ومفهوم التجمعات والتواصل، ومفهوم النشر.
بدأت في ذلك الوقت أنشر رسومات من دون أن أعرف ما الهدف، فكان بالنسبة

إليّ نوعاً من المشاركة في هذا الحدث الجماعي، وبعض الرسومات كان جريئًا، ولم أفكّر بنشرها من قبل، كلوحة اسمها (استمناء) التي نرى فيها عسكرياً يقوم بالاستمناء مستخدماً البارودة. في هذا العمل هناك جرأة جنسية، وهناك مجموعة من الأفكار ضد العسكرة، والحرب، والخوف، والعزلة، وكلها مفاهيم إنسانية عامّة. كنت أحاول أيضاً في رسوماتي الابتعاد عن المفهوم الإخباري لإيصال حدث إنساني نابع عن تجربتي الشخصية في الزمان والمكان، حدث قابل للتبنّي من قبل مجموعة من الأشخاص الذين لديهم أحاسيس، أو مفاهيم مشتركة ضدّ الحرب، والتسلُّح، والعسكرة، أو غيرها من المفاهيم. في ذلك الوقت، كان العالم الافتراضي بمنزلة ثورة؛ أي: كيف باستطاعتنا أن نوصل كل هذا الكم من الأشياء التي نعيشها ونشهدها.

بعد ذلك سافرت إلى فرانكفورت في عام 2013 عندما تضاعف التضييق على الحرِّيات في سوريا، وأكملت دراستي في الفنون المعاصرة، وانتقلت أعمالي من الحيِّز الافتراضي إلى صالات العرض، وشاركت في مجموعة من المعارض وكانت هذه المشاركات مهمة جداً بالنسبة لي لأنّنا كنّا نشعر، كسوريّين، بأنّ صوتنا مغيَّب. في تلك الفترة، تسارعت الأحداث وأصبح الخطاب السائد في الإعلام يقول: إنّ الثورة السورية هي ثورة إسلامية وإيديولوجية، فتغيَّب صوتنا، نحن الذين كُنّا نطالب بالديمقراطية، والعدالة، وحقوق الإنسان. انتقال ما نشرناه أنا وزملائي من أعمال بصرية وأدبية من المساحة الافتراضية إلى صالات العرض، والكُتب، والمنابر الإعلامية، كان مُهماً جداً لإيصال صوتنا، ولخلق مساحة حوار مع المساحة العامّة.

ولكنْ لا شك أنَّه من عام 2014 إلى عام 2017، فالاتجاهات السياسية التي كنّا نتخيَّلها، والأحلام التي كنّا نبنيها، ذهبت كلُّها في طُرق مختلفة، وما شهدناه من حرب دامية وصور الضحايا والمهاجرين، وغير ذلك من الأخبار المُرعبة، جلب معه موجة عارمة من العنف عبر مواقع التواصل الاجتماعي. أصبحت هذه المواقع المكان الذي نتواصل فيه مع أصدقائنا وأقربائنا عبر العالم، وأيضاً المكان الذي نجد فيه كمًّا هائلاً من الصور العنيفة التي تدفعك إلى التساؤل: هل أسهمت هذه الصور العنيفة في إيقاف العنف؟ أم تراها صعَّدته؟ هل يحق لنا تصوير الأطفال أو استغلالهم لغايات إيديولوجية؟ وهل يحق لنا تصوير ضحايا من دون الرجوع إلى عائلاتهم؟ وما مصدر الصورة الحقيقي أيضًا؟
وهذه أسئلة لها حدَّان، فمجموعة من النظريات كانت تقول: "يجب أن نحدِّق في عين الفظيع"، كما يقول الكاتب السوري ياسين حاج صالح على سبيل المثال، الذي يرى أنّه من الضروري أن يرى العالم هذه الصور. كما أنّ هناك من يعدّ أنّ هذه الصور جعلتنا نألف العنف والموت، ونصعِّد الحالة الدموية.

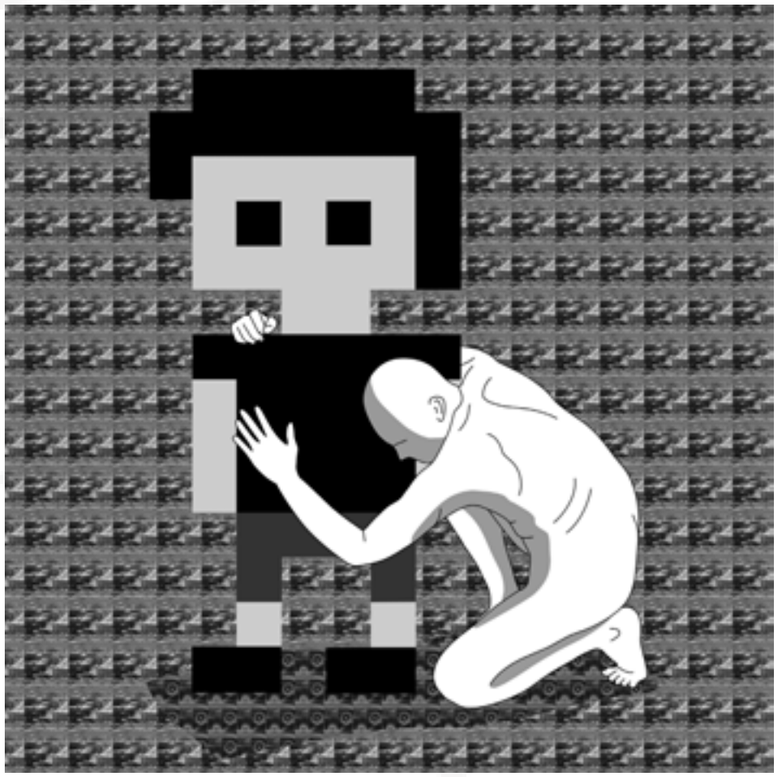


Masturbation 2011
استمناء

فأتوقَّع من أي متابع للفيس بوك في تلك الفترة أن يكون قد تعرَّض لحالة من الصدمة النفسية الناتجة عن انتشار صور العنف، وقد حاولت أن أنقل هذا الشيء في أعمالي، ولا شك أنّ بعضها كان مشوّشًا في ذلك الحين بسبب التشويش الناتج عن كل هذه الأسئلة. فابتعدتُ قليلًا، وعرضت في 2016 و2017 مجموعة من الأعمال تحت عنوان: "صور متحركة" (ANIMATED IMAGES)، وكنتُ أبحث من خلالها في مفهوم التقنية نفسها، وفي مفهوم الصورة وكيفيّة تعاملنا مع وسائل التواصل الاجتماعي التي تحوَّلت من فضاء حرية وتعبير عن النفس، إلى فضاء إشكالي نوعاً ما، وذلك لأنّ رقابة الفيسبوك رقابة إشكاليّة. ففي تلك الفترة، مع موجات العنف، كانت هناك موجة أُخرى تحكي عن حرية الجسد والجسد العاري على فيسبوك، فكان بالنسبة إلي شيئاً مثيراً للاهتمام أنّه في هذا الفضاء يُمنع أن نرى صورة جسد امرأة عارية، لكن يُسمح أن نرى صورة جسد امرأة مقطع إلى أشلاء متناثرة، وكأنّ صور ضحايانا مُباحة للعرض، في حين أنّه إذا حدث عمل إرهابي في بلدٍ آخر، تجري التغطية على أيّ صور فيها عنف حفاظاً على الأمن القومي، بينما أي صور نابعة من عوالم الشرق الأوسط فهي صور مستباحة، والضحايا مستباحون، والعنف مستباح، أو مُمسرح، حتّى إنّه صار ملتصقاً بهويتنا.

مع الوقت، بدأ يتشكَّل ضغط على وسائل التواصل الاجتماعي للحدّ من هذا الكمّ من صور العنف، وعندها ظهرت إشارة العين على بعض الصور والفيديوهات للتنبيه أنّها تحتوي على مشاهد مؤذية.
ولكن على مدى ثلاث سنوات لم يكن هذا الشيء موجوداً، وحدثت الكثير من الفضائح، مثل: فضيحة كامبريدج أناليتيكا، وتأثير وسائل التواصل الاجتماعي على الحملات الانتخابية، وكذلك على اللا-وعي عند الأشخاص للوصول إلى أهداف محدّدة. اليوم، ما يعطينا أملاً بتحقيق العدالة هو انتقال صور العنف من مواقع التواصل الاجتماعي إلى المحاكم لتكون شهادات ودلائل ضمن ملفّات جنائيّة لجرائم ضدّ الإنسانيّة؛ أي: إنّ هذه الصور عادت لأخذ موقعها الطبيعي، وإن لم ينته العنف ولا تجارة الأسلحة.

نعود إلى العالم التقني: فالتقنيّة بالنسبة لي دائماً ما كانت أداة للعمل والتعبير، كما أنّي أحبّ التقنيّة، ولديّ دائماً الفضول لأتعلَّم وأجرِّب فيها، كما أنّها مناسبة لنمط حياتي، فكلّما تنقَّلت، أو سافرت، بقي مرسمي ومكان عملي داخل حاسوبي، أستطيع أن أخلق عبره عوالم مختلفة، أو عوالم كاملة. وهذه القدرة على خلق عوالم أخرى عبر التقنية هي من الأشياء التي أحرص على نقلها عندما أُدير ورشات عمل مع الأطفال، أو الشباب، أن أنقل كيف نستطيع أن نصنع سرديّة رقمية خاصّة بنا، وكيف نستطيع أن نصنع مساحة إبداعيّة، ونمتلك أدواتنا، للتعبير عن أنفسنا على نحوٍ صحيح في هذا العالم الرقمي. حتّى إنّ هناك ما يُسمى بالمواطنة الرقمية، وهي معرفة حقوقنا وواجباتنا وكيف نعبِّر عن أنفسنا في هذا العالم الرقمي.



Hug
عناق

كيانات جديدة مستقلّة ذاتيًّا

المنصّات الثّقافيّة ووعود الويب 3.0

أدهم حافظ

كيانات جديدة مستقلّة ذاتيًّا
المنصّات الثّقافيّة ووعود الويب 3.0

أدهم حافظ

منذ إعلان منظّمة الصّحّة العالميّة عن انتشار جائحة عالميّة في 11 مارس/آذار 2020، انخفضت قدرتُنا على التّنقّل إلى حدّ هائل؛ إذْ فرضت السّلطاتُ المحلّيّة والإقليميّة والدّوليّة قيودًا عديدة. كان من بين هذه القيود قرارات حظر سفر دوليّة ومحلّيّة، فيما تسبّبت بعض القيود الأخرى في إيقافِ كاملِ النّشاطات ضمن محافل الفنون الأدائيّة، والمتاحف، والمعارض، واستديوهات التّدريب. لقد لحق الضّررُ بقطاع الفنون، ولا سيّما الفنون الأدائيّة، من نواحٍ عديدة فاضطرّ الكثير من الفنّانين والمؤسّسات الفنّيّة إلى إعادة هيكلة كياناتهم، أو التّوقّف عن العمل بشكل تامّ. وبالقدر نفسه، جعلتنا هذه القيود نلجأ إلى العمل عن بعد، والعملِ افتراضيًّا، وإعادةِ تعريفِ مفهومِ وجودنا معًا في مكان واحد. وبناءً على ذلك، خلال فترات تقييد التّنقّل والحدّ من التّجمّعات، تحوّلت المهرجانات، والمؤتمرات، والمعارض، والعروض الفنّيّة، إلى منصّاتٍ افتراضيّةٍ، واجتماعاتٍ رقميّة.

أغلب الظّنّ أنّه ما من شخصٍ يقرأ هذه المقالة إلّا وقد حضر على الأقلّ اجتماعاً واحدًا عبر زوم، أو شارك في مؤتمرِ بثٍّ حيّ عبر فيسبوك. في الواقع، لقد كانت النّدوة الّتي أفضت إلى هذه المادّة المقروءة بحدّ ذاتها فعاليةً افتراضيّة، بل إنّ بعضنا تجاوز ذلك إلى حالة أكثر تعقيدًا تتشابك فيها العواطف والحضور الافتراضيّ والطّابع الرّسميّ؛ إذْ أقيمت مراسم زفاف على الإنترنت (كما في مشروع كيبوبيد في مدينة نيويورك) وتخرّجت دفعات جامعيّة واستلم الطّلّاب شهاداتهم عن طريق أفاتارات نابَت عنهم (مراسم تخرّج دفعة ربيع 2020 في طوكيو، حيث استُخدمت روبوتات جسّدت حضور الطّلّاب الافتراضيّ). وقد مثّل هذا الدّمجُ سريعُ الخطوِ للتّقنيّات الرّقميّة -ولا سيّما الحضور الافتراضيّ والتّجسيد- في حياتنا منعطفًا جديدًا في الأداء ما زال مستمرًّا منذ ربيع 2020 حتّى يومنا هذا، وهو منعطفٌ يُفنِّدُ الكيفيّةَ الّتي تجلّى بها الأداءُ -مفهومًا وممارسةً- في السّابق ضمن نطاقات أكاديميّة، وتنظيميّة، وقانونيّة، وتشريعيّة ذات طابع أكثر تقليديّةً ويُعيد تقييمَها.
وفي حين أنّ كثيرًا منّا في مختلف أنحاء العالم تورّط في هذا المنعطف الرّقميّ المتسارع، الّذي جعل العالم يتظاهر أنّه مترابطٌ أتمَّ التّرابطِ في فترةٍ قُيِّدَت فيها حرّيّة التّنقُّل، فكذلك واجه الكثيرُ منّا بالقدر نفسه صعوباتٍ فرضتها رقابةُ الإنترنت وحظرُ المنصّات. وهذه الظّواهر المقلقة أخذت أشكالًا متعدّدة، وتجلّت بدرجات مختلفة، فمنها ما لم يكن مرئيًّا ومنها ما خضع لتأثير إعلاميّ شديد. يُذكر على سبيل المثال أنّ زوم، منصّة مؤتمرات الفيديو الشّهيرة، ألغت حوارًا مع النّاشطة والمتحدّثة الفلسطينيّة ليلى خالد كانت قد نظّمَته جامعةُ ولاية سان فرانسيسكو. وليلى خالد هي ناشطة في السّادسة والسّبعين من عمرها، برز اسمُها بصفتها أوّل أنثى تختطف طائرة، بعد ضلوعها في عمليّتَي اختطاف طائرات في عامي 1969 و1970. يعدّ الكثيرُ من النّاس ليلى خالد بطلة، لكنّها بالنّسبة إلى عدّة أنظمة حاكمة حاليّة، عضوٌ في منظّمة التّحرير الفلسطينيّة، الّتي تصنّفها الولايات المتّحدة ضمن المنظّمات الإرهابيّة. وكان من المقرّر أن تتحدّث ليلى عن الجندر والمقاومة، غير أنّ الفعالية أُلغِيَت من قِبل شركة البرمجيّات، زوم نفسها.

تُعدّ شركة تكنولوجيا الاتّصالات الأمريكيّة هذه، ومقرّها كاليفورنيا، واحدةً من الشّركات القليلة الّتي جنت فائدة هائلة من قيود التّنقّل وإيقاف النّشاطات على المستوى العالميّ، حيث استُعيض عن الحضور المادّيّ بالحضور الرّقميّ والافتراضيّ بشكل كامل تقريبًا. في الواقع، لقد شهد صافي الأصول الماليّة لإريك يوان، رئيس شركة زوم التّنفيذيّ، ارتفاعًا مفاجئًا في عام 2020 عقب الإقبال العالميّ الشّديد على البرنامج واستخدامه وسيلةً للاجتماعات والعمل. غير أنّ منصّة زوم، نتيجةً لانخراطها في إعادة ترتيب حياتنا اليوميّة واجتماعاتنا العامّة، قد انشغلت بالعديد من الإجراءات الرّقابيّة الّتي تتجاوز حدودَ الصّراع الفلسطينيّ الإسرائيليّ، أو ما حدث مع ليلى خالد على وجه التّحديد. ففي حزيران/يونيو 2020، أغلقت زوم حسابَ تشو فنغسو، النّاشط الحقوقيّ الصّينيّ والقائد الطّلّابيّ السّابق خلال احتجاجات ميدان تيانانمن عام 1989. وخلال العام نفسه، أغلقت زوم حسابات عديدة لمستخدمين مقيمين في الولايات المتّحدة وهونغ كونغ. ولاحقًا، في النّصف الثّاني من 2020، انتهى بها المطاف إلى إلغاء عدّة فعاليات افتراضيّة كان من المخطّط إقامتها في أماكن مختلفة من الولايات المتّحدة، وكندا، والمملكة المتّحدة، تناقش الرّقابةَ الّتي تفرضها زوم. وفي سياق حركة مناقشات الرّقابة الرّقميّة، أقدمت زوم على إلغاء فعالية لجامعة ليدز، بل وقامت بإيقاف الحساب الشّخصيّ لمنظّم الفعالية، بدون أيّ تفسير.

ولم تكن هذه الإجراءات الرّقابيّة محصورة في سياسة شركة زوم وحدها. فعلى سبيل المثال: قام تويتر بإيقاف حساب الرّئيس الأمريكيّ السّابق دونالد ترامب في كانون الثاني/ يناير 2021، وحذَف إنستغرام المحتوى المرتبط بإخلاء المنازل في حيّ الشّيخ جرّاح، وطبّق المنع المظلّل على حسابات تشارك موادّ عن غزّة.

لقد صرّحت عارضتا الأزياء جيجي وبيلا حديد عن إجراءات رقابيّة طبّقها إنستغرام استهدفت منشوراتهما المناصرة للشّعب الفلسطينيّ بين عامَي 2020 و2022. نحن في عصر يشهد انتشارًا هائلًا للرّقابة وحظر المنصّات ضمن المساحات الرّقميّة، وتُوسِّعُ فيه شركاتُ الخدمات الرّقميّة صلاحيّاتِها أكثر فأكثر. وما يثير القلق أكثر من سياسات الشّركات الّتي تأمر وتنهى في حرّيّة التّعبير ملتفّةً على الحقوق الّتي تكفلها الدّساتير، هو الأفكار الشّعبويّة المنتشرة بين العامّة والّتي تدعم حظر منصّات معسكر دون آخر.

إنّ تقصّي هذه المسائل الشّائكة أمر لا بدّ منه، في وقتٍ نتّجه فيه نحو المزيد من الافتراضيّة الّتي لن تعيد تعريف ما نعنيه بالأداءِ ممارسةً ومفهومًا فحسب، بل ما نعنيه بجوهر الحضور المادّيّ وتجلّياته. فعوضًا عن التّفكير في التّخلّي عن الحضور المادّيّ، ينبغي لنا أن نعمل على إرساء اصطلاحات والتزامات قانونيّة جديدة مرتبطة بتمكين الحضور اللّا-مادّيّ: التّوقيع الرّقميّ توقيعٌ مُلزِم قانونيًّا، والعملة الرّقميّة عملةٌ ماليّة، والزّواج على الإنترنت زواجٌ رسميّ، والأداء في الميتافيرس أداءٌ مسرحيّ. يجتمع الكثيرُ من نواحي هذا المنعطف الجذريّ تحت مظلّةِ مصطلح الويب 3.0، وهو جيل جديد للإنترنت، يَعِدُ باللّا-مركزيّة، والاستقلال الذّاتيّ، وملكيّة البيانات، وتغليب سلطة الفرد على سلطة الشّركات، واستحداث باراديمات وأنطولوجيات قانونيّة وجماليّة جديدة.

إن عددنا أنّ المرحلة الأولى من الإنترنت كانت تقتصر على مشاهدتنا للمعلومات وقراءتها، وهي الّتي أُطلق عليها في ما بعد اسم "الويب 1.0"، فقد جاء الويب 2.0 ليمنح الجميع امتيازَ التّدوين المصغّر وإنتاج المحتوى. وفي ظلّ حكم الويب 2.0، لم نكن نملك بياناتنا، ولا المساحات الّتي نُنشئها على الإنترنت، ولا رأس المال الّذي تُنتجه مساحاتنا الرّقميّة إن عددناها أملاكًا عقاريّة؛ أمّا الويب 3.0 فيَعِدُ بهذه الملكيّة، من خلال تطوير سلسلة الكتل، وهي تقنيّة جديدة تُنتج سِجلّاً عامًّا لا مركزيًّا يُخزّن لنا شهادات الأصالة وملكيّة البيانات بطريقة غير قابلة للتّعديل أبدًا. يمكننا أن ننظر إلى سلسلة الكتل على أنّها جدول بيانات عملاق يُتيح للعامّة القراءةَ دون التّحرير. ديوانٌ افتراضيٌّ عامٌّ تامُّ اللّا-مركزيّة، لا يخضع لملكيّة الحكومات، أو الشّركات، ولا سيطرتها، وليس مخزّنًا على أقراص، أو سحابات إلكترونيّة يُديرها غوغل، أو فيسبوك، أو مايكروسوفت.

سلسلة الكتل موجودة في كلّ مكان، وهي ناتجة عن حلّ حواسيب المستخدمين لمسائل رياضيّة تشفيريّة معقّدة تولّد كتلًا جديدةً طيلة الوقت. وبالاعتماد على سلسلة الكتل، يتمّ الآن إحداث العديد من الإمكانات الجديدة: معارض رموز غير قابلة للاستبدال تتيح تبادل الأعمال الفنّيّة الرّقميّة، وبيعها، وإقامة المزادات عليها بأسعار متسارعة الارتفاع وتنافس المعارض ودُور المزادات المادّيّة؛ مساحات ميتافيرسيّة تمكّن المستخدمين من اختبار إحساسٍ وهميٍّ رفيع بمفاهيم المكان والزّمان والتّجمّع، إضافةً إلى مختلف المدركات الحسّيّة في أنحاء العالم؛ إلى جانب المنظّمات اللّا-مركزيّة المستقلّة، وهي نمط جديد من المنظّمات يقوم بالكامل على تقنيّة سلسلة الكتل، يتيح للأعضاء امتلاك أسهم من المنظّمة والتّصويت على القوانين والإدارة، ويتمتّع بحصانة متأصّلة ضدّ الرّقابة، أو التّعطيل، أو الخضوع لمراقبة المحتوى.

إنّه أمرٌ مثيرٌ للاهتمام بحقّ. تتسابق شركات الويب 2.0 على تحصيل المزيد من الوسائل القانونيّة (وشبه القانونيّة) لتحسين المحتوى على منصّاتها وتشذيبه، في حين ما تزال الأنظمة الدّيمقراطيّة الغربيّة حائرة بين التّقرّب من عمالقة التّكنولوجيا وبين فرض قيود جائرة على صلاحيّاتهم، أو إعادة هيكلتها. وفي المقابل، يعمل مطوّرو الويب 3.0 وشركاته على توفير مدنٍ رقميّة فاضلة تتمتّع فيها عروضنا الفنّيّة، وإصداراتنا، واجتماعاتنا الرّقميّة بحصانة ضدّ التّعطيل، والإلغاء، والرّقابة. سوف نحتاج قريبًا جدًّا إلى أن يتعامل المفكّرون القانونيّون مع مستقبل الويب 3.0 على أنّه مستقبل وشيك حقيقيّ قابل للتّطبيق، فيبدؤوا العمل على إرساء باراديمات قانونيّة وبنود تشريعيّة جديدة تتيح -على سبيل المثال- الاعتراف القانونيّ بالمنظّمات اللّا-مركزيّة المستقلّة. لقد أقرّت جمهوريّةُ جزر مارشال مؤخّرًا قانونًا "يمنح المنظّمات اللّا-مركزيّة المستقلّة الامتيازات الّتي تتمتع بها الشركات محدودة المسؤوليّة".

وفي الولايات المتّحدة، ولاية وايومنغ هي الوحيدة الّتي اعترفت قانونيًّا بالمنظّمات اللّا-مركزيّة المستقلّة مؤخّرًا، من خلال تشريع سرى مفعوله في تموز/ يوليو 2021، فمثّل أوّلَ اعتراف قانونيّ بالمنظّمات اللّا-مركزيّة المستقلّة من قِبل سيادةٍ، أو ولاية في العالم. تمكّن المنظّماتُ اللّا-مركزيّة المستقلّة مستخدميها من امتلاك بياناتهم وحمايتها، كما تحمي المحتوى من الرّقابة. وهذه إمكانيّة ينبغي بالمشتغلين في الميدان الثّقافيّ في المنفى وفي المنطقة النّاطقة بالعربيّة أن يضعوها في الحسبان.

غير أنّ هنالك مشكلات كثيرة تترافق مع المنظّمات اللّا-مركزيّة المستقلّة. فامتلاك الأسهم يعني أنّ نظام التّصويت قائم على تجميع العملات الرّمزيّة. كما يؤخذ على المنظّمات اللّا-مركزيّة المستقلّة أنّها سهلة القرصنة، نظرًا إلى أنّ التّرميز الّذي تعتمده مفتوح المصدر بمعظمه. إضافةً إلى أنّ الخيال المسؤول عن إقامة المنظّمات اللّا-مركزيّة المستقلّة هو وليد ديمقراطيّات غربيّة ونزعات رأسماليّة، ما يطرح أمامنا حاجةً ملحّةً إلى تخيُّل وهندسةِ أشكال جديدة من هذه المنظّمات، بحيث تجتمع النّزاعاتُ السّياسيّة، والحاجةُ إلى حرّيّة التّعبير والتّرميزُ لتخلق هيئات تعاونيّة وأحلافًا إداريّة جديدة. ثمّة العديد من الأمثلة الرّاديكاليّة

الجديرة بالملاحظة، وربّما كان أهمّها العمل الّذي تقوم به تكسير، المنظّمة اللّا-مركزيّة المستقلّة اللّبنانيّة، على صعيد بناء هيئة تعاونيّة مملوكة من قبل العمّال وتعديل التّرميز بما يلائم الإدارة التّشاركيّة بطرائق تعجز عنها المنظّمات الثّقافيّة في لبنان اليوم، وهذا جدير بالثّناء.

من السّهل التّوصّل إلى مجادلات مبدئيّة حول أنّ الويب 3.0 هو إعادة اختراع للرّأسماليّة، وأنّ على الفنّانين والمثقّفين العرب في ديارهم وفي المنفى أن ينأوا بأنفسهم عن وعودٍ رأسماليّة كهذه. لكنّنا إنّما نطرح مثل هذه المجادلات ونحن نستخدم مستندات غوغل، ونرفع البيانات على خوادم سحابيّة، ونتّصل بالإنترنت من أجهزة آيفون، ونستخدم البرمجيّات الخدميّة، وبروتوكولات التّرخيص، وخدمات الاستضافة. الحذر واجب، ولا سيّما مع تصاعد صلاحيّات شركات التّكنولوجيا العملاقة عالميًّا، من خلال إعادة الهيكلة الّتي تنتهجها بما يتناسب مع عالم الويب 3.0 وسلسلة الكتل.

كما أنّ العمل على المستوى الجمعيّ والإقليميّ أمر ضروريّ، بما في ذلك تنسيق الجهود مع أشخاص مثل: منظّمي معرض MONO في تونس، أو خبراء التّرميز في "دار بلوكتشين" الّذين يشرفون على هيئة تكسير التّعاونيّة في لبنان، أو كافتيريا B.HIVE في بيروت، أو المهندسين والمرشدين في منصّة ARABS X BLOCKCHAIN.

وبينما نفكّر في الخرائط الّتي تجمعنا في الشّتات وضمن مدننا العربيّة الكوزموبوليتانيّة، ربّما ينبغي لنا أن نضع الخريطة الرّقميّة والافتراضيّة الّتي تشهد تقلّبًا مستمرًّا في حسباننا من ناحية النّقد المؤسّساتيّ والتّفكير المستقبليّ. وربّما يجدر بنا أن نركّز في ندوتنا المقبلة على الافتراضيّة وتمكين الحضور اللّا-ماديّ، ونعمل على إرساء طرائق لجعل المساحة الرّقميّة بيئةً ملائمةً لمسائلنا الجماليّة ومواقفنا السّياسيّة بكلّ راديكاليّتها.

ممارسة شخصية

إبي إبراهيم

Darling Come - Sitara Series - 2014
Ibi Ibrahim

"ثمّة إحساسٌ بالعزلة فيما يتعلّق باليمن.
بصفتي فنّاناً يمنيّاً، لطالما أحسستُ أنّ هنالك سؤالاً موجَّهاً إليّ: أخبرنا المزيد عن اليمن".

"كان ثمّة حواران اثنان دائماً: أحدهما يحدث بين جيل الشباب داخل اليمن، والآخر بين أولئك الذين يعيشون في المهجر. وهذا شيءٌ لطالما انشغلت به خلال أعمالي. حيث كنت أتساءل على مدار السنوات العشر الأخيرة: ما مدى الاختلاف بين اليمنيّين داخل وخارج اليمن؟".

Conflict Book Launch - Winter 2019 - Romooz Foundation
Ibi Ibrahim

Installation Shots On Echoes of Invisible Hearts - Berlin-September 2018 - Romooz Foundation.
Ibi Ibrahim

"بين ليلةٍ وضحاها، صار اليمن مجرّد ساحة حرب. أنا واثقٌ بأنّكم سمعتم جميعاً عن هذه الأزمة الإنسانيّة التي تُعدّ الأسوأ في عالمنا اليوم. بدأت أسأل نفسي: ماذا أفعل إن لم تعكس أعمالي الحربَ والأزمة؟ "

Departure 2017
Ibi Ibrahim

"في معظم أعمالي السابقة، سواء أكانت تصويراً فوتوغرافيّاً أم تصوير فيديو، أُعنى بإجراء المقابلات مع النساء اليمنيّات؛ ربّما لأنّني أراهُنَّ القادرات على لمّ شمل العائلات، وخلق بيئةٍ آمنةٍ وسط الحرب".

"أظنّ أنّ الغاية التي أسعى إليها هي تغيير السرديّة الشائعة عن اليمن، بحيث يتولّى اليمنيّون -سواء أكانوا يعيشون في الداخل أم في الخارج، أو في الشتات- أمر قصّ قصّتهم، والحديث عمّا مرّوا به من كفاحٍ بأنفسهم، فلا تبقى السرديّةُ الغربيّة هي الوحيدة المطروحة".

Arrival 2019
Ibi Ibrahim

الكتابة، ذلك الوطن البديل نصنعه على مقاسنا

روزا ياسين حسن

الكتابة، ذلك الوطن البديل نصنعه على مقاسنا

روزا ياسين حسن

أن تلفي نفسكِ فجأة في المنفى، لا يعني أنّك مجبرة الآن على المكوث في جغرافيا غريبة عنك، ونظام عام لم تعتاديه فحسب، بل يعني الأمر شيئاً أعمق من ذلك وأشدّ قسوة، يعني هوّة ثقافية وجدت نفسك عالقة فيها، وما اللغة إلا جزء منها. ذلك البون العميق بين ثقافتك وثقافة الغرب أمر لن يطول حتى تلحظيه، حتى لو كنت تعتقدين بأنك منفتحة ومتشرّبة لثقافة الغرب عبر قراءاتك واطّلاعك عليها "من بعيد"، فأنْ "تعيش" هو أمر مختلف تماماً عن أن "تراقب".

ذلك البون ستعيشينه بكل تفاصيله، مترافقاً مع حالات لن تستطيعي فهمها حتى تقتنعي بأنك أتيت إلى هذه الجغرافيا الجديدة، وأنت محمَّلة بكل تراومات الحرب، ومن ثمّ تراومات اللّجوء، والأهم أن تقتنعي بأنّ الأمر ليس عيباً، ولا جنوناً، وستحاولين عبثاً أن تخلقي لك وطناً بديلاً تشعرين فيه بالأمان بدل حالة عدم الأمان، بل الهلع المتراكم، الذي لا يرضى أن يفارقك، وطناً تكون تفاصيله مألوفة، ولا يفاجئك شيء غريب عند كل مفترق طريق، وطناً فيه أحباب بدل الوجوه الغريبة المحيطة بك، ومنها من يجلدك بسخطه الدائم عليك لأنك أتيت وزاحمته على "وطنه"، وعبثاً تجهرين بأنّ الإنسانية تاريخ طويل من اللّجوء، وبأنّ الأرض ملك لكل البشر، عبثاً تلقين مزاميرك (الطوباوية) في الهواء، وطناً راكمت فيه ذاكرة صنعتك كما صنعتها.
وفي لحظة ما، ولكي تكملي حياة كل ما فيها يقنعك بأنك لن تستطيعي إكمالها، لن يكون لك ذاك الوطن إلّا في الكتابة!

الكتابة وطن! كنت أسمع هذه الجملة من قبل وأطوّح برأسي ملولة، جملة كليشيه تُكرّر دون معنى، لكن فقط هنا في المنفى أحسست بها عميقاً ولم تعد مجرّد كليشيه. كيف تعوّضين عن وطنك المفقود بالكتابة؟ كيف تبنين وطناً جديداً لك في النص؟ ولا أعني الوطن كجغرافيا فحسب صنعته إيديولوجيا قومية مُغلقة، بل أعني الوطن الذاكرة، والتفاصيل، والأحبّة، والأفكار، والقناعات، الوطن كثقافة. خصوصاً أنّك ستكتشفين أنّ ما يبقى ممّا عشناه ونعيشه هو ما نكتبه، سيكون الوطن في رؤوسنا هو ما نكتبه، ونبدأ في بناء وطن متخيَّل، حياة موازية نستعيض عن الواقع فيها بالتخيُّل.

وها نحن نعيش تجربة الهروب مرّتين: مرّة إلى المنفى، ومرّة أُخرى منه!

في النصّ تحاولين أن تخلقي فضاء لم تستطيعي خلقه من قبل في الواقع، فضاء متعدّد الهويّات، متعدّد الانتماءات، يشبه الوطن الذي تحلمين به، ذلك أنّك في المنفى ستكتشفين كم أنّ مفهوم الهوية مُضلِّل، وكم أنّ التعدّد الهويّاتي يجعل من الآخر مرآةً لنا وليس عدواً، خصوصاً أنّ الإيديولوجيا القومية لم تكن لتبُنى وتترسَّخ عميقاً في لا وعينا الجمعي لو لم يكن الآخر دائماً عدواً، وفي أحسن الأحوال (آخر) ينبغي الحذر منه. ستكتشفين كم أنّ الانفتاح على الآخر يُغني النصّ، كما يُغني كاتبته وكاتبه، وكم أنّنا نفهم أنفسنا أكثر حين نفهم الآخر. لكن هل يعني كل ما قلته سابقاً أنّنا سنبني وطناً في النص خارجاً عن كل تأثير؟ وطن في حكايات الخيال فحسب؟ لا، لأنّ ثقافة المهاجرين، والملوّنين، والهوامش، هي جزءٌ أساسيٌّ من ثقافة الغرب اليوم، النقطة (الملوَّنة) في اللوحة (البيضاء)، بالاستعارة من أحد أهم أصوات الدراسات الما بعد-كولونيالية، هومي بابا، في كتابه موقع الثقافة[1]. فتطوُّر ثقافة الغرب في العقود الأخيرة يعتمد بشكل أساسي على الهجنة (HYBRIDITY)، ولو لم تفعل بذكاء وبراغماتية عالية، لانغلقت ثقافة "المركز الأبيض" منذ زمن على نفسها. الثقافة (البيضاء) اليوم مفعمة بكل ذاكرة المهاجرين الملوّنين، وحكاياتهم، وخصوصياتهم، ومعتقداتهم، وطبخهم، وطقوسهم، وحرارتهم، كما دمائهم، إنّها تتغيَّر رويداً رويداً، نفساً بعد نفس.

مع الزمن صارت الكتابة في المنفى تحمل ملامح جديدة أيضاً، وهي رؤية نفسك في مرآة الآخر، فتصبح البديهيات ليست ببديهيات، وتعيدين التفكير فيها وفي الكثير من التعريفات التي كانت بديهيات من قبل. الانتباه للتفاصيل التي لم تكوني تنتبهين إليها، وأنت في خضمّها، التفاصيل التي تخلق خصوصيتك، وجمالك، وجمال الصنعة اللّغوية التي تبدعينها. حتى المفردات تتغيَّر، وبنية الجملة وأنماط الشخصيّات، ذلك أنّ لغتكِ صديق فضَّاح، يكشف ثقافتك، ومزاجك، وغناك، أو فقرك الإبداعي. ستدخل شخصيّات جديدة؛ لأنّ موارد حياتك الثقافيّة والاجتماعيّة اختلفت، وأفكار جديدة؛ لأنّ التَمترُس وراء ما كان سيجعلك أقرب إلى الجمادات، وبنية لغويّة جديدة؛ لأنّ اللغة والمعنى، الشكل والمضمون، كما يحلو للألسنيّين وصفه، أمران يتمازجان ولا يتغيّر أحدهما إلّا بتغيُّر الآخر. وهنا سيكون الصراع والتحدي: كيف سأتغيّر، وبالتالي تتغيّر لغتي، بدون أن أفقد نفسي، بدون أن أنظر في المرآة لألقى وجهاً غريباً لا أعرفه؟ وتبدئين هنا حربك ضدّ أحكام القيمة التي تحيطك من كل جانب. أحكام القيمة والآراء المسبقة التي ستكتشفين أنّك أيضاً كنت أسيرة لها لفترات طويلة، وربما ما زلت.

1- انظر: بابا، هومي ك.. موقع الثقافة THE LOCATION OF CULTURE, 1994، تر: ثائر ديب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2006.

أحكام القيمة التي تجعل القارئ الغربي يضع كتابة اللاجئين كلها في سلّة واحدة، تماماً كما يضع اللاجئين أنفسهم وبكل تنوُّعهم في سلّة واحدة، كأنّهم شخصٌ واحدٌ محدّد الملامح آتٍ من مكانٍ ما بعيد، ويتحدّث لغةً واحدةً، فينتظر منك كتابة معيَّنة ومحدّدة كلاجئ/ كاتب. وهنا سيكون ثمّة حرب جديدة عليك خَوضها، فلا تكفي كل حروبك السابقة التي أنهكتك. هذه الحرب الجديدة تتلخَّص في إثبات نفسك ككاتبة/لاجئة، وليس كلاجئة/ كاتبة، أن تكتبي ما تريدينه وليس ما يتوقّعه القارئ الغربي منك وما يريده، وكأنّك تؤكِّدين على كل الأحكام المسبقة التي استقبلوك بها قبل أن يرَوْك. كيف ستمنعين نفسك من التورُّط في لعبةٍ قذرةٍ تجعلك تكتبين ما يتوقَّعه الآخر/ المتلقي منك كي تُسوَّق نصوصك؟ وإلّا ستكتبين وتكتبين للريح فما من أحد، عدا قلّة قليلة، يريد أن يقرأ صوتاً متفرّداً "غير مألوف" ولا يمكن تصنيفه في الأدراج المعروفة والمكرَّسة. وكيف ستخضعين لهذه اللّعبة هنا، وأنت لم تخضعي لها من قبل حين كنت وسط ثقافتك الأم في "الوطن" القديم؟

وهنا سيكون السؤال الشائك: إن لم يكن بإمكانك التعويل على سوق الكتاب العربي، ولا على سوق الكتاب الغربي، لماذا تكتبين إذاً؟
تكتبين ببساطة لأنّ الكتابة هي الوطن الذي تصنعينه على مقاسك.
رحلتك الجديدة تتلخَّص في محاولة الكتابة، عن طريق تحويل اللّغة الهجينة، ليس إلى أداةٍ لمقاومة الأحكام المسبقة فحسب، بل أداة لمقاومة اللا-جدوى، العبث، وكل ما من شأنه أن يحوِّلنا إلى أشباه بشر في سياق اللجوء/المنفى.
ولأنّ المتلقّي جزءٌ أساسيٌّ من العمليّة الإبداعيّة، فهنا ستبدأ رحلتك الجديدة في هزّ القارئ الغربي من قبل لغة الهجنة، هزّ المتن من قبل الهامش، هزّ الآراء المسبقة ومحاولة تغييرها مع الزمن، رمي أحجار في مستنقعات راكدة منذ أزمان طويلة حتّى باتت كتلاً من ماء متصلِّب. والأمر يتطلَّب وقتاً طويلاً، وربّما أجيالاً متوالية كي ينجح.

إحساسٌ غريبٌ بالأمان في مدينةٍ خطرةٍ للعيش

عمر أبو سعدة

إحساسٌ غريبٌ بالأمان في مدينةٍ خطرةٍ للعيش

عمر أبو سعدة

بدأت العمل في المسرح بعد تخرجي في المعهد العالي للفنون المسرحية بدمشق في عام 2011، وتركز نشاطي المسرحي وقتها على العمل داخل سوريا، مع عددٍ من المشاركات المسرحية في الخارج. لكن هذا الوضع انقلب تماماً بعد عام 2011، وصار نشاطي المسرحي بأكمله خارج سوريا على الرغم من بقائي للعيش في دمشق إلى حد اللّحظة.
وجودي في دمشق كان دوماً سؤالاً بالنسبة لي وللمحيطين بي، وفي البداية كانت لدي إجابات سهلة وتبدو مقنعة للغاية، ولكن مع تقدُّم الوقت صرت أشعر بصعوبة الإجابة عن هذا السؤال. تختلط مشاعري بين دوافع عاطفية وعائلية وإحساس غريب بالأمان في مدينةٍ خطرةٍ للعيش ونوستالجيا مدينة لم تعد موجودة إلّا في ذاكرتي، كما يأتي تراكم من الأفكار السياسية والمفاهيم الفنية والمسرحية ليزيد الأمر تعقيداً. لا إجابة بسيطة عن هذا السؤال اليوم.

خلال السنوات العشر الماضية حاولت خلق صداقات جديدة بعد رحيل كل أصدقائي القدامى، وبالفعل عثرت على أشخاص ظرفاء، وأذكياء، ومليئين بالحب، ولكن لا أدري إن كان بإمكاني أن أدعوهم فعلاً أصدقاء، فالصداقة بالنسبة لي عنت الشراكة والكثير من الذكريات.

ربّما أصبحت الآن في عمر لم يعد يتيح اكتساب أصدقاء جُدد، لكن وعلى الرغم من ذلك تبقى حياتي الاجتماعية في دمشق أفضل بكثير من حياتي في أوروبا. أوقاتي هنا أكثر دفئًا ورقّة وفيها نوعٌ من الألفة يجذبني بقوّة إلى المكان، بالنسبة لي هذه الألفة هي سرّ دمشق.

كانت دمشق شخصية دائمة الحضور في أعمالي المسرحية، حاولت دوماً أن أحكي عن ناسها الذين أعرفهم جيداً، بدءًا من دوائر الفنانين والمثقفين إلى الناشطين السياسيين والمعتقلين والناس البسطاء، وحتى الشبيحة كان لهم مكان في أعمالي.

رافقت حكايات هذه الشخصيات عبر ممثلين لعبوها على خشبة المسرح، وحاولت في مراتٍ أخرى أن أعطي أصحاب القصص الحقيقية مكاناً على الخشبة ليؤدوا قصصهم بأنفسهم. تداخل الوثائقي مع التخيّلي في كل أعمالي التي قدمتها بعد عام 2011.

في عملي الأخير "دمشق 2045" الذي قدّمته على خشبة مسرح بوفشيخني في وارسو، حاولنا تخيُّل دمشق في المستقبل بعد أكثر من عشرين عاماً من الآن. صور كثيرة مرّت في بالنا، رسمناها بأشكالٍ متناقضة قاتمة أحياناً وملوّنة أحياناً أخرى، مدينة مدمّرة، ولكن أيضاً مدينة متطوّرة نابضة بالحياة، تتوفر فيها التكنولوجيا بأرقى صورها. إلّا أنّ رؤيتنا المستقبلية لم تتمكّن من أن تكون متحرّرة بالكامل، غالباً ما شعرنا بأنّنا مشدودين إلى اليوم، أو على نحو أدق مشدودين إلى لحظة عام 2011 وما قبله. يمثل الماضي بالنسبة لي قيداً شديد القوّة يمنعني من الاستمتاع بالقدرة على تخيُّل المستقبل.

أعمل اليوم على مشروع جديد لبناء أرشيف للمعهد العالي للفنون المسرحية في دمشق بالشراكة مع ميادة حسين، أستاذتي في المعهد لمادّة المسرح العربي، وأنهينا حالياً أرشفة الفترة الأولى الممتدة بين عامي 1977 إلى 1992. يحتوي الأرشيف على صور ومواد فيديو من عروض المعهد ومشاريع التخرج النظرية لطلاب قسم الدراسات المسرحية، إضافة إلى القرارات الإدارية الصادرة عن المعهد في تلك الفترة. وبسبب النقص الكبير في المواد المتوفرة قمنا بترميم الأرشيف عبر إجراء مقابلات مصوَّرة مع عدد من الأساتذة والطلاب الذين عاصروا تلك الفترة. هذه المواد كلها متاحة في موقع إلكتروني يحميها من التلف ويسهِّل الحصول عليها للباحثين والمهتمين. نحاول في هذا الأرشيف البحث عن صورة للحياة الثقافية والمسرحية على وجه الخصوص في سوريا خلال فترة نهاية السبعينيّات والثمانينيّات، وهي واحدة من أعقد الفترات في تاريخ سوريا في القرن العشرين، وأكثرها حساسية. فترة لم يُحكَ عنها بما فيه الكفاية، ولعلّ هذا الأرشيف يسهم بشكلٍ ما في التكلُّم عنها.

أخيراً، باتت الممارسة الفنية في دمشق اليوم أصعب من أي وقت مضى بسبب الظروف اللوجستيّة شديدة التعقيد، إضافة إلى الظرف السياسي والتاريخي العام. ولكن تبقى دوماً هناك إمكانيّة للتحايل، التحايل الفني المدهش. وهذا ما يفعله عدد من الفنانين الذين بقوا في سوريا، أو من فنّاني الجيل الجديد الذين كبروا خلال الحرب.

إبراهيم:
إلى أجلٍ غير مسمى

لينا العبد

Still from
"Ibrahim: A Fate to Define"
Lina Alabed

"تحوّل بحثي إلى سعي شخصي لأفهم كيف شكّل غيابه شخصيتي ولأبحث أكثر عن معنى "الوطن" وكيف أعرّف نفسي: فلسطينية/ سورية، ولدت وعشت في دمشق لثلاثين سنة، أمي مصرية حاملة لجواز أردني، عشت في بيروت لعشر سنوات.
بهذا المعنى، تحوّل الفيلم إلى مساحة لإعادة التفكير بالأسئلة التي افترضنا أن الوقت قد أجاب عنها. هذه المواجهة، كفتاة فقدت والدها، وحتّى كفلسطينية، كانت ضرورية لأتصالح مع نفسي على مستويين: المستوى الشخصي والمستوى التاريخي.
تقبلت أنه تاريخي الشخصي المعقد، وأن الانتماء والهوية ليسا مرتبطين فقط بالمكان الذي أتى منه أهلنا بل أيضاً بالمكان الذي تكونت فيه ذاكرتنا".

”استطعت أن أفهم لماذا تأخذ الناس خيارات راديكالية، لأننا من دون ذاكرتنا يصعب علينا التمييز إن كنا أحياء أم أموات!“

Still from
“Ibrahim: A Fate to Define”
Lina Alabed

"الوطن اليوم بالنسبة لي هو المكان الذي يضم من أحبهم".

"حين تروين قصّة صدمتك، أو أبشع أحداث حياتك، تتقلّص حيثيات الحدث، وتتوقّف أن تكون هذا الوحش الذي يلتهم أحشاءك. يضمحلّ الخوف".

Still from
"Ibrahim: A Fate to Define"
Lina Alabed

Still from
"Ibrahim: A Fate to Define"
Lina Alabed

"على المستوى التاريخي، وبعد أن أقوم بمواجهة الماضي، حتى وإن كان قبيحاً، تتبدى لي هنا أهمية العودة لتذكر هذا الماضي وأنا أرى نفسي من خلاله كشخصٍ ناجٍ وليس كضحية".

ترجمة الخروج

هيثم الورداني

ترجمة الخروج

هيثم الورداني

لحظات الخروج هي لحظات مفصليّة، يُسدل فيها الستار على تاريخ، ولا يُرفع بعد عن تاريخ آخر. لحظات تتعطَّل فيها لغة وتلوِّح من بعيد لغة أُخرى. تُرى كيف يمكن الكلام من موقع هذه اللّحظات السائلة؟ بأي كلمات؟ والأهم من يمكنه أن يقوم بذلك؟ فالذات المتكلِّمة التي تعيش مثل هذه اللّحظات هي ذاتٌ مكسورةٌ ومتصدّعة. ذات تتعرَّض لشرطٍ غير إنسانيّ، مفرط العنف والقسوة. قد يكون لصالح مثل هذه الذات ألّا تتكلّم، وإنّما أن تنصت. تنصت إلى ما قاله غير البشر. لعلها تتعلَّم فنّ الكلام في لحظات الخطر.

"ما ترى يا أخي؟ ما شأن الملك مقيمًا في مكانه لا يتحوَّل؟"[1]. كانت هذه هي أوّل جملة عربية ينطق بها ابن آوى في التاريخ. ومن سمعها، وسمع غيرها من كلام العجماوات، كان عبد الله ابن المقفع. وهو، كما هو معروف، كاتب عربي اللسان، أعجمي الأصل. عاش حياة قصيرة بين دولتين، هما: الأموية التي شاع فيها التمييز بين العرب وغيرهم، والعباسية التي ازداد فيها الصراع بين مكوّنات الإمبراطوريّة الآخذة في الاتّساع. كما عاش ابن المقفع بين لغتين، هما: العربيّة، والفارسيّة. فكانت لغة العجماوات التي استمع إليها، أو ترجمها، هي أقرب إلى المركّب الجدلي لهما.

الجملة التي قالها دمنة لأخيه كليلة تتساءل عن الأسد الذي حلَّ بجوارهما، وتستهل نقاشاً طويلاً بينهما حول جدوى التقرُّب من الأسد. اللّغة التي فتح دمنة عينيه عليها للتوّ، أو بالأحرى عاد إليها بعد أن كان قد طرد منها، قادته مباشرة لمساءلة موقعه في تراتبية السُّلطة التاريخية؛ إذْ إنّ أوّل ما فكّر فيه دمنة عندما جرى الكلام على لسانه هو موقعه من الأسد، وكيفية الخروج من الحتمية المفروضة على فصيلته، والتي جعلت مكانها خارج طبقة الملوك.

كلام العجماوات في كتاب كليلة ودمنة وما تلاه من كتب ليس إذن تعبيراً عن ذوات، ولا إفصاحاً عن مشاعر، وإنّما ينطوي على سؤال سياسي يتعلَّق بإمكانات الحياة المشتركة في لحظة تعرّض هذه الحياة للخطر. فالعجماوات تتكلم في لحظات محدّدة، يمكن تسميتها لحظات التوتر بين السُّلطة والمعرفة. تتكلم عندما يصبح الوضع الراهن غير قابل للعيش. تتكلم عندما يعجز القادرون على الكلام. تتكلم لكي يعود إلى التاريخ من استبعدوا منه. ولا يمكن قراءة كتاب كليلة ودمنة بالعربية بمعزل عن لحظة الخطر التي سكنت ترجمته وكتابته.

ما الذي مكَّن الكاتب عبد الله ابن المقفع من الاستماع إلى كلام العجماوات وترجمته؟ وما الذي يمكن أن يفيدنا به هذا السؤال في لحظتنا المأزومة؟ الكلام في لحظة مثل لحظتنا الحاضرة، بعد عقد من الثورات والاحتجاجات المجهضة، عقد من الخروج والهجرة القسريّة، أصبح لا يقول شيئًا، أو يقود إلى التهلكة والحبس. لذلك فقد يكون ما نحن بحاجةٍ إليه في الأوقات المظلمة هو التوقّف عن الكلام، والإصغاء؛ الإصغاء إلى أملٍ منسيٍّ في ثنايا ما قيل من قبل، ومحاولة تحريره عبر وراثته. وأين يمكن تعلُّم ذلك؟ قد يمكن تعلُّم ذلك من الخرافات. فهناك يتكلَّم من لا يُسمح له بالكلام. يتكلَّم في لحظة خطر يجب أن يقال فيها شيء.

عندما يتكلَّم غير البشر بلغة البشر فإنّهم لا يفعلون ذلك لأنّهم أصبحوا بشراً، أو لأنّهم أقنعة تخفي وجوهاً بشرية، وإنّما لأنّ العلاقة الاجتماعيّة، التي تضمّ البشر وغير البشر، قد وصلت إلى لحظةٍ حرجةٍ يجب أن يُقال فيها شيء. من يتكلم في هذه اللّحظات هم من بُترت ألسنتهم واستبعدوا. يحدث ذلك في الجنس الأدبي المسمّى بالخرافات، فالخرافة محاولة لإيجاد مخرج في لحظة أصبح التاريخ فيها كابوساً.

لا يوجد خروج لا تصحبه ترجمة، ليس لأنّ الأماكن التي نخرج إليها قد تتكلّم لغة أخرى فحسب، وإنّما لأنّ الترجمة هي الشكل الذي تأخذه العلاقة الاجتماعيّة في لحظات الأزمات. ولا عجب إذن أن يكون كتاب كليلة ودمنة كتاباً مترجماً، فهو الشكل الأدبي الذي أخذته أزمة الحياة المشتركة أواخر الدولة الأموية وبدايات الدولة العباسية. المترجمون الأوائل كانوا في الأساس يترجمون شفاهة. لم يقوموا بذلك لأنّهم تعلّموا لغات أخرى تستهويهم، وإنّما لأنّ وجودهم الاجتماعي كان ممزقاً. فهم كانوا في معظم الأحيان ينتمون إلى جماعتين في الوقت نفسه: جماعة منتصرة، وجماعة مهزومة. جماعة حاكمة، وجماعة محكومة. آكاديون ساميون مثلاً يعيشون في دولة سومرية. مناذرة عرب يعيشون في إمبراطوريّة ساسانيّة. فرس يعيشون في دولة عربية...إلخ. هؤلاء كانوا المترجمين الأوائل. الترجمة في الأساس لم تكن مجرّد اتّصالٍ معرفيٍّ، وإنّما علاقة اجتماعية. هي "كلام غير محدّد" وقيد التشكُّل، لأنّه يحدث في لحظة أزمة يجد المترجم نفسه يعيش في قلبها، ويسعى للترجمة بين أطراف الأزمة، والذين لا يتحدثون اللّغة نفسها. والمترجم هو شخص مهنته هي الكلام، لكنّه كلامٌ من نوعٍ خاص. فهو يعير صوته لمن لم يعد صوته مسموعاً في الحوار، أو لمن يجب الاستماع إليه.

1-كليلة ودمنة. طبعة وزارة المعارف المصرية الصادرة عام 1937، صفحة 96.

يتكلَّم المترجم في لحظة خطر مدفوعاً بالحاجة الماسة لقول شيء يدرأ ذلك الخطر، لكن ما يقوله ليس سوى استحضار صوت الآخر عبر صوته، أو استعارة صوته من صوت الآخر، خادشاً بذلك هيمنة الصوت الواحد المكتفي بنفسه.
الذات المقيمة في لحظة الخروج، مثل لحظتنا الحالية، هي ذات متصدّعة، ذات تبحث عن مخرج، وتعيش بين سياقات، ولغات، وتواريخ متنافرة. وقد يكون ما تحتاج إليه مثل هذه اللحظات المفصلية هو محاولة ترجمتها، وليس روايتها فحسب؛ أي: محاولة إيجاد شكل للصدع، الذي يشكّل خبرات من يعيشون فيها، عبر تلمس عمقه في لحظات الخروج السابقة، وليس فقط عبر تصوير هذه اللحظات في حدّ ذاتها. قد يكون هذا ما يمكن أن نتعلّمه من كتاب كليلة ودمنة المترجم، فهو يستحضر كلاماً آخر على لسانه، كلام غير البشر في محاولاتهم للخروج من العنف المسلّط عليهم، لكي يقول شيئاً يراجع فيه شروط حاضره، والذي كان يمرّ بلحظة خروج خطرة. كتاب يترجم لحظته الحاضرة، ولا يكتبها فحسب. وإذا قُيِّد لها أن تتكلَّم، فلعلها ستسير على درب التراجمة الأوائل، فيكون كلامها ترجمة، أي: كلاماً لا يجعل الترجمة تالية له، وإنما جزءاً أصيلاً منه. قد تكون هذه الذات في الحقيقة هي ذات مترجمة لا مُتكلِّمة، تنطوي دائماً على انقسام أصيل وصدع لا يمكن رأبه.

تقاطعات

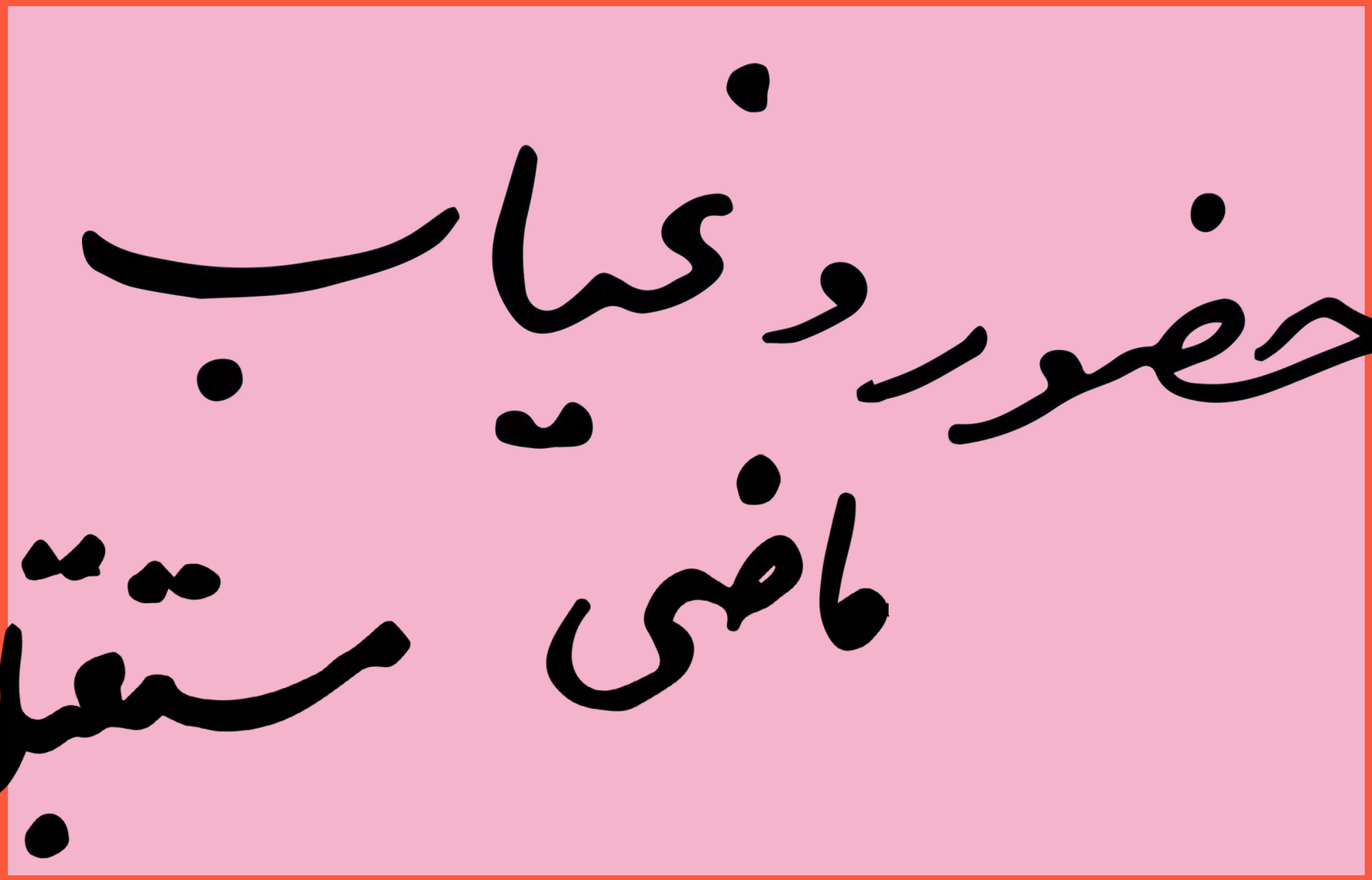
كلروخ نفيسي

سفر
مافر
هجر
مهاجر

"لكلمة «تهجير» جذورٌ ضاربةٌ في واقعنا، وهي ظاهرةٌ شائعةٌ في معيشتنا خلال الآونة الأخيرة.
إن كان ملايين الناس قد تعرّضوا للتهجير، فهذا يعني أنّ الذين بقوا في بلادهم خضعوا للتهجير هم أيضاً.
بات من الصعب في أيّامنا هذه العثور على شخصٍ ليس غريباً، أو يشعر أنّه غريبٌ حتى داخل مدينته.
لقد شهدت فكرةُ المكان، والبيت، والوطن تغيُّراً جذريّاً، لا سيّما بعد الجائحة".

"أظنّ أنّ العودة مستحيلةٌ دائماً؛ لأنّنا معظم الأوقات نريد الرجوع إلى نقطةٍ تاريخيّةٍ، وهذا أكثر استحالةً من الرجوع إلى الوطن. ينبغي ألّا تقف هذه الاستحالات بيننا وبين فكرة العودة، فبوسع العودة بحدّ ذاتها أن تكون منبعاً لأفكارٍ كثيرةٍ، كما بوسعها أن تخلق أشياء جديدة على الرغم من استحالتها"

"لا يعني اجتيازُ الحدودِ الوطنيةِ الوصولَ إلى العالميّة فحسب، بل أيضاً التوغّلَ داخل الشعوب والأمم، ورؤيةَ مدى الترابط بين الحيواتِ المتنوّعةِ وبين إدراكِنا للزمان والمكان"



غير مُلك وطن

"لقد انخرطتُ في أكثر من حراكٍ مختلفٍ خلال السنوات العشر الأخيرة، وتضامنتُ من أعماقي مع كلٍّ منها. أظنّها أخفقت جميعها تقريباً، لكنْ ما نحتفظ به داخلنا هو التجربة المشتركة، وهذا أمرٌ نستطيع أن نرجع إليه دائماً"

غربت

ضرب

دِحاء

غريب

"إن أردنا أن نختبر العالميّةَ في عصرنا ونتخيّلها مع كلّ الهزائم التي نحملها، ومع ثقل استحالة العودة، فلا بدّ لنا كذلك من أن نفكّر في المحليّة، ونتخيّل عالماً ممتلئاً بعوالم أخرى كثيرة"

لماذا نتكلّم؟

اللغة وسؤال الهيمنة

مريم غلوز

لماذا نتكلَّم؟
اللغة وسؤال الهيمنة

مريم غلوز

لماذا نتكلَّم؟ الإجابة الأولى التي تحضر في أذهاننا هي: "نتكلم لنتواصل". إذن، ماذا يعني أن نتواصل؟ هل يعني بكل بساطة أن ننقل معلومة ما؟ هل اللغة مجرّد أداة للتواصل؟ لطالما انتقد عالم الألسنية الفرنسي إميل بينفينيست هذه الإجابة التي تسلّط الضوء على الوظيفة التواصلية للكلام، وتقارنه بالأداة، أو الوسيلة الممتدّة من البشر.
وقد كتب بينفينيست قائلاً أيضاً: "عندما نتحدَّث عن الأداة، فإنّنا نضع الإنسان في تناقضٍ مع الطبيعة. الفأس، السهم، العجلة، ليسوا في الطبيعة. إنَّها اختراعات. اللّغة فطرية في الإنسان ولم يخترعها. [...] ما نجده في هذا العالم هو إنسانٌ متكلّمٌ، متكلمٌ مع إنسانٍ آخر، واللّغة هي التي تُعرِّف الإنسان في حدّ ذاته". (بينفينيست، 1976: 258)

بالنسبة إلى الكاتب، تتمظهر الذاتية عن طريق اللّغة، ويتشكَّل البشر كذوات، وبذلك فإنّ اللّغة ليست مجرّد أداةٍ، والكلام ليس مجرّد وسيلةٍ للتواصل، إنّهما ما يعرِّفنا كذواتٍ في علاقاتنا بالعالم. أن نتكلَّم لا يعني فقط أن ننقل معلومةً، أو خبراً، بل أن نقول ونعيد، أن نفعل وأن ننقل معلومة سابقة، وكذلك أن نتكلّم عمّا لم نره لشخصٍ لم يرَ شيئاً. أن نتكلّم يعني أيضاً أن نتتبَّع خيوط الذاكرة الجماعيّة، وأن نشارك في الحفاظ عليها وتداولها. لا نتكلّم لنتواصل، بل لنحيا. الكلام ليس فقط تعبيراً عمّا نشعر به، أو ما نريد قوله، ولكنّه أيضاً مساحةٌ تُمارَسُ فيها علاقات القوّة بين المتحدّثين.

إنّه فعلٌ يؤثّر في العالم، فعلٌ يساهم في تحويل الواقع. الكلام هو مساحةٌ للانتقاء والتسلسل الهرميّ بين المتحدّثين. من له الحقّ في الكلام؟ من يمتلك الكلمة؟ فنحن لسنا سواسيةً عند الكلام. كلّ كلامٍ هو فعل في هذا العالم، ويؤثّر فيه. الكلام مثيرٌ للخوف، حيث إنّه يمكِّن من تحرير الآخر، أو إخضاعه. يضع أخذ الكلمة - بمعنى فعل الكلام أو الحديث - المتحدّث/المتحدّثة في وضعيّة إيتيقيّة/أخلاقيّة معيّنة. عدم إعطاء الكلمة، ومنعها، أو مراقبتها، هو اعترافٌ بسُلطتها.

اللّغة إذنْ ليست مجرَّد أداةٍ للتواصل، بل هي حقل قتالٍ تلعب فيه علاقات القوّة بين المتحدّثين والمؤسّسات. إنّ المحدّدات المختلفة لتصنيف اللّغات، مثل: "القوميّة، الرسميّة، اللّهجة، الأقليّة" تنشئ نظاماً قيميّاً، وبناءً هرميّاً اجتماعيّاً ومؤسّسيّاً بين اللّغات. هذا ويشهَد حظر، أو فرض استخدام لغةٍ معيّنةٍ في المجال الإداريّ، أو الأكاديميّ، أو الإعلاميّ، على البُعد الإيديولوجيّ لاستخدام اللّغات، فلكلّ لغةٍ قيمةٌ معيّنةٌ وفقاً لسياق استخدامها.

لقد شاركت الدول القوميّة إلى حدٍّ كبيرٍ في تصنيف اللّغات، وإنشاء تسلسلاتٍ هرميّةٍ بين مختلف اللّغات؛ بهدف بناء الأمم، وتوحيد الشعوب حول المشروع الوطنيّ نفسه. اللّغات أوّلاً وقبل كلّ شيء هي بُنى اجتماعيّة وسياسيّة مطبوعة في تاريخ الأمم؛ حيث تشهد اللّغات، بعدّها حقلاً للصراعات الإيديولوجيّة، على علاقات الهيمنة بين الأفراد، والشعوب، والمؤسّسات. غالباً ما تخضع اللّغات إلى ترتيبٍ هرميٍّ من قِبل المؤسّسات لإضفاء المشروعيّة على ممارساتٍ ما، وخلق التمييز بين الأفراد، اللّغات إذنْ هي نظامٌ للتمييز الاجتماعي أيضًا.
لا تفلت اللّغة العربيّة من هذه التسلسلات الهرميّة في علاقاتها مع اللّغات الأُخرى المهيمنة؛ إذْ إنّها تخفي في أعماقها العديد من الممارسات، فهي لغةٌ غير متجانسةٍ، ومتعدّدة الأصناف. حتّى لو كان عدد المتحدّثين بالعربيّة اليوم كبيراً للغاية، فإنّ اللّغة العربيّة تخفق في احتلال مكانها كلغةٍ مشروعةٍ في العديد من دول العالم.
هذا وتُطرح مسألة اختيار اللّغة أيضاً من وجهة نظر الحقل الثقافيّ والفنيّ، وبذلك يمكن للجهات والمؤسّسات المانحة أن تفرض استخدام لغةٍ معيّنة، وبذلك أيضاً يمكن أن تضع نظام تقييم واختيار المشاريع الفنيّة بناءً على معطياتٍ لغويّة. من هنا، يُصبح اختيار اللّغة في مسيرة الفنّان أمراً مهمّاً جدّاً. لمن يتوجّه الفنّان؟

من ناحيتي، واجهت مشكلات اللّغة هذه كباحثة، ولكن أيضاً كفنّانة/مؤدّية. تُعدّ القضايا المتعلّقة باللّغة أساسيّةً في مسيرتي المهنيّة. للعمل على عرضي الأدائيّ "شارع القاهرة" على سبيل المثال، قرأت نصوصاً استشراقيّةً واستعماريّةً بالفرنسيّة، ممّا جعلني أفكّر في سؤال الترجمة من الناحية الجماليّة والسياسيّة: هل يجب ترجمة هذه النصوص إلى اللّغة الإنجليزيّة، أو العربيّة عند عرض العمل في بلدٍ عربيّ؟ هل يجب أن نقرأها بلغتها الأصليّة ونعرض الترجمة؟ يواجه الكثير من فنّاني المنطقة العربية مسألة الترجمة واختيار اللّغة، وهي إحدى القضايا المُلحّة والمثيرة للاهتمام التي تستدعي التفكير في سياق البحث الفنيّ.

خلال تجربتي كمديرةٍ فنيّةٍ لأيّام قرطاج الكوريغرافية، واجهت أيضاً قضايا لغويّة. كنت قد اخترت شعاراً للمهرجان: "لا رقص بدون كرامة جسديّة". تبرز مسألة الكرامة في حريّة التعبير عن الذات والتنقّل لدى الفنّان العربيّ الذي يحلم بالعمل بدون رقابةٍ، وبالتجوال بدون التأشيرات. في إطار مهرجان أيّام قرطاج الكوريغرافية، أردنا مع الفريق أن يسلّط المهرجان الضوء على الإبداع العربيّ والإفريقيّ باللّغة التي يختارها الفنّانون، إلّا أنّنا لَحظنا صعوبة الحصول على التأشيرة للفنّانين العرب من أجل السفر إلى تونس، فمسألة التأشيرة موجودة بين البلدان العربيّة وهي إشكاليّة لا يعاني منها الفنّان الغربيّ. بالتالي، بدت العلاقة بين حرية الكلام باللّغة التي يختارها الفنّان وحريّة حركته وتجواله واضحة جداً؛ أي: إنّ المسائل اللّغويّة في الحقل الثقافيّ متعلّقةٌ بإيديولوجيّاتٍ اقتصاديّةٍ وبنظراتٍ سياسيّةٍ أكثر منها لغويّة.

هناك أيضاً نقطة مهمّة متعلقة بخصوصيّة وضع اللّغة العربية؛ إذ تسعى الخطابات العنصريّة، أو الأصوليّة، إلى ربط اللّغة العربيّة بقضايا اجتماعيّة، وغالباً ما يجري التقليل من قيمة اللّغة العربيّة، أو تهميشها، وكذلك ربطها بصفاتٍ سلبيّةٍ كالتطرُّف الدينيّ، أو الظلاميّة.

وفي ظلّ تعدّد تلك الخطابات، هل يمكن عدّ اللّغة العربية كتلةً واحدةً متجانسة؟ يطرح هذا السؤال مسألة اللّغة في علاقتها بالهيمنة، وكثيراً ما نتطرّق إلى إشكاليّة الهيمنة اللّغويّة بين الغرب والعالم العربيّ، وهو بالطبع أمرٌ مهمّ. ولكنْ علينا أيضاً أن نأخذ بعين الاعتبار الهيمنة الموجودة داخل أصناف اللّغة العربيّة داخل العالم العربيّ نفسه. في تونس مثلاً: هذا البلد الصغير، نجد نوعاً من الاحتقار من قِبل فئةٍ برجوازيّةٍ من الشمال للهجاتٍ أُخرى من المناطق الداخليّة. علاوةً على ذلك، يكشف تحليل خطاب الناطقين باللّغة العربيّة عن تعقيد علاقاتهم باللّغات العربيّة، الأمر الذي يسمح لنا أن نسأل أنفسنا: ما هو صوت الشعوب العربيّة؟ إنْ أخذنا بعين الاعتبار علاقات القوّة بين اللّهجات المغاربيّة التي غالباً ما يجري التقليل من قيمتها والاستهزاء بها من قبل المتحدّثين المشرقيّين، سنرى كيف تتشكّل علاقات القوّة هذه بحيث تصبح اللّغة مساحةً لتأكيد الشعور بالمشروعيّة. من هو الأكثر عروبة؟ ما هي العربيّة "الأصليّة"؟ هذا الصراع اللغويّ - الاجتماعيّ، المدعوم بسوء فهم العرب لأنفسهم، ولِما يربطهم، وما يوحّدهم كأمّة، هو أيضاً نتيجةٌ لمسارٍ تاريخيٍّ، واستعادةٌ لخطاب التسلسل الهرميّ الذي خضع له السكّان الأصليّون من قِبل السُّلطات الاستعماريّة.
إنّ التخلّص من هذه الخطابات، واستعادة عدم تجانس الممارسات اللغويّة، وافتراض ذلك في اتّجاه إعادة توحيد ما يُسمى بالأمة العربية، سيكون اليوم عبر إدارةٍ لغويّةٍ وسياسيّةٍ للتغلّب على الإمبرياليّة اللغويّة التي تُمارس داخل المنطقة. لا أحد يمتلك اللّغة العربيّة "الحقيقيّة"، أو "النقيّة"، كلّ هذا مجرّد وهْم.

في الخيال العربيّ، المصريّ مثلاً لا يتمكّن من فهم اللّهجة التونسيّة، لكنّ هذه الإشكاليّة في الحقيقة ليست مسألةً لغويّةً. هناك اطّلاعٌ من قِبل المغرب الكبير على الساحة الفنيّة والثقافيّة في مصر ولبنان، والمسلسلات السوريّة والمصريّة تُعرض على الشاشة التونسيّة من غير أيّ ترجمة، ولكنْ عندما يُقدَّم عرضٌ مسرحيٌّ تونسيٌّ في لبنان، أو مصر، هناك من يريد أن ترافقه ترجمة وكأنّ اللهجة التونسية لغة أجنبية يتعذّر عليهم فهمها.

ترتبط علاقة الهيمنة بين مختلف أصناف اللّغة العربيّة بأسبابٍ تاريخيّةٍ، وسياسيّةٍ، وثقافيّةٍ، وقد لعب تأثير الثقافة المصريّة على سبيل المثال - بفضل أهميّة صناعة السينما في مصر - دوراً مهمّاً للغاية في الترويج للّهجة المصريّة في مختلف أرجاء المنطقة العربية وجعلها مفهومة من قبل معظم سُكّانها. لا تقتصر مسألة الهيمنة اللّغوية على علاقات القوّة بين الغرب والشرق؛ إذْ تشمل شكلاً من أشكال التراتبية اللّغوية بين المشرق والمغرب العربي بتعدّد لهجاته ولغاته. والحقيقة، أنّ عدّ هذه التعدديّة عائقاً للتواصل وانتشار الفنون، هو بحدّ ذاته عائق أمام نشر الإنتاج والإبداع الثقافيّ والفنيّ في المنطقة العربيّة.

من ناحيةٍ أُخرى، عندما نربط اللّغة بسياقٍ تاريخيٍّ أوسع، وخاصّةً بتاريخ مناهضة الاستعمار وعلاقته بنشوء وتطور الدولة القومية في المنطقة العربية، نجد أنّ العلاقة باللّغة الفرنسيّة في جزءٍ من العالم العربيّ تمثّل قضيّةً مهمّةً أيضاً. ليست الفرنكوفونيّة مجرّد ممارسةٍ للّغة الفرنسيّة، بل هي أشبه بمؤسّسةٍ تسلّط الضوء على علاقةٍ معيّنةٍ بهذه اللّغة من خلال تقديمها كلغة الحداثة، والحريّة، والتقدّم. كلّ هذه الميزات المنسوبة إلى اللّغة الفرنسيّة، لها أساسٌ تاريخيٌّ يشير من جهةٍ إلى الثورة الفرنسيّة والدور الذي لعبته على صعيد ترسيخ اللّغة الفرنسيّة، كاللّغة الرسميّة لجمهوريّةٍ واحدةٍ غير قابلةٍ للتجزئة، ومن جهةٍ أُخرى إلى التاريخ الاستعماري لفرنسا ووجودها في العالم العربيّ، وإلى اللّغة الفرنسيّة كصوت البعثة التي تعدّ أنّها تحمل الحضارة للشعوب الأصليّة.

شهد المغرب الكبير إصلاحاتٍ لغويّةً فرضتها السُّلطة الاستعماريّة كما يتّضح من مرسوم الدولة الفرنسيّة لعام 1935 القاضي بِعَدّ اللّغة العربيّة لغةً أجنبيّةً في الجزائر. من أجل تجنّب قراءةٍ خطّيّةٍ للتاريخ الاستعماريّ، من شأنها أن توحي بفرض اللّغة الفرنسيّة عن طريق القوّة في جميع مستعمرات العالم العربي، من المهمّ مراعاة تعقيد العلاقة بين القوّة الاستعماريّة والشعوب المستعمرة، وما يشمله من تناقضٍ في عمليّة التأميم اللّغويّ هذه. لم يكن المشروع الاستعماريّ يهدف بالضرورة إلى فرْنَسة كلّ سكّان المغرب الكبير، ولم تتمكّن الغالبيّة العظمى من السكّان الأصليّين، سواء من المتعلّمين أم من الناطقين بالفرنسيّة، من ارتياد المدارس العامّة. وفي تونس مثلاً، عُدّت

الفرنكوفونيّة - خاصّة من النظرة البورقيبيّة خلال مرحلة ما بعد الاستقلال - أداة أساسية لتحديث المجتمع؛ أي: إنّ الفرنكوفونيّة في هذا السياق هي أيضاً مؤسّسةٌ اقتصاديّة تتجاوز مسألة الاستعمار الثقافي والفكري.

من الخطِر أن نحمّل أيّ لغةٍ خصوصيّةً ما. من الخطأ عدّ لغةٍ ما نسويّةً أكثر من غيرها، أو أنّ هناك لغةً ذكوريّةً أكثر من غيرها. حوَّل الخطاب العنصريّ والإسلاموفوبيّ في الغرب اللّغة العربيّة إلى لغةٍ للإرهاب والتعصُّب، وهذا مثالٌ مهمٌّ عن هذه الخطورة. لا توجد لغةٌ أفضل، أو أرقى من لغةٍ أُخرى، أو أكثر نسويّةً واحتراماً للحقوق والحريّات، ولذلك من المهمّ الربط بين اللّغة والحقل الاقتصاديّ والاجتماعيّ.

نلحظ أيضاً اختيار اللّغة الفرنسيّة، أو الإنجليزيّة كلغةٍ للمنتجات الأكاديميّة لدى الكثير من المفكّرين والمثقّفين العرب. أنا مثلاً، كذاتٍ تابعةٍ للتاريخ - وهو التاريخ الاستعماريّ لمنطقة شمال إفريقيا- أكتب وأنتج باللّغة الفرنسيّة، ولذلك عندما أقرّر أن أكتب بالعربيّة، أو أُنتج النصوص الأكاديميّة بالعربيّة، فذلك بمنزلة حراكٍ لغويٍّ مهمٍّ لي شخصياً ولغيري من باحثي المنطقة. لكنْ هل هذا كافٍ إذا كانت منهجيّة العمل، والأفكار الفنيّة، والمراجع الفنيّة كلّها مراجع غربيّة؟ اللّغة مسألة إيديولوجيّة وذاتيّة، وهي أداةٌ للتسلّط الإيديولوجيّ، لكنّها في الوقت نفسه أداةٌ للمقاومة.

لماذا نتكلّم؟ لنحيا... لنكون ولنقاوم.

تجربة الترجمة ونهاية الكلام

عرفات سعد الله

تجربة الترجمة ونهاية الكلام

عرفات سعد الله

ما يلي هو عبارة عن ملحوظات وتساؤلات أبُثُّها وأُخاطِر بها كإشارات نحو فهمٍ جديدٍ للترجمة. هذا الفهم يَستمدُّ شرعيته من لزوم تَخلُّص فعل التَّرجمة من الاصطلاح الجاري تداوله، والذي يرتكز على رؤية تقنية لعمليّة الترجمة. وتلك الرُّؤية التقنيّة تتأسَّس على التعامل مع اللّغة كوسيلةٍ وأداةٍ للتَّواصل.
لكن ما نفع هذه التّساؤلات وما فائدة هذا الفهم الجديد؟
ربّما ليس هناك انتفاعٌ مباشرٌ من الخوض في غمار هذه الأسئلة بالنسبة لجودة الترجمة وإنتاجاتها الحالية والآتية. هذا التساؤل الذي أطرحه لا يضيف علماً جديداً ولا تقنيات جديدة إلى صنعة الترجمة، وهو أساساً ليس وليد رغبة نفعية، ولكنّه محاولة للتجاوب مع ضرورةٍ تاريخيّةٍ في عصرٍ تتولى فيه الآلة إنتاج وتصنيع التراجم، ويتقلّص فيه دور الإنسان كمُترجِم إلى مُصَحِّح مؤَقَّت.

والآلة، أو المنظومة الآليّة، في سيطرتها على كل أشكال التواصل بين البشر، وكذلك بين الإنسان ومحيطه، تدفعني إلى إعادة طرح سؤال المعنى واللّغة بعيداً عن التعريفات التي تداولها التاريخ والمنهج العلمي إلى الآن؛ أي: إنّني سأبتعد عن إثراء النظريّات الخاصّة باللسانيّات والترجمة الأدبيّة، أو الفنيّة، وبالتالي فلن تتبع هذه الإشارات منهج البرهان الذي يراكم الأدلّة والاستنباطات، بل سأكتفي بوصف بعض الحالات، انطلاقاً من تجارب عشتها كمترجِم وكمشارك في مرحلة من ترجمة معيّنة. هذه الحالات، أو المواقف، كانت في كل مرّة تستدعي الانتباه وإعمال الفِكر في كنه الكلام من خلال الجهد المبذول في ترجمته.
أغلب تجارب الترجمة التي خُضتُها، شفاهية، أو كتابية، كانت في إطار مشاريع مسرحية تجمع بين فنّانين من العالم العربي وآخرين من أوروبا. وقد كان الوازع الأوّل الذي دفعني إلى الاشتغال على هذه المحاولات والتجارب هو تساؤل شكَّلَ هاجساً فكرياً بالنسبة لي: لماذا لم يُترجِم العرب التراجيديات والأدب المسرحي الإغريقي عامّةً عندما كانوا في أوج نَهَمهم الاستطلاعي؛ أي: في عصر الترجمة والتدوين (خلال القرنين: الثامن والتاسع الميلادي)؟ وبماذا يمكن أن ندعو عدم الترجمة هذه: أهو رفض، نسيان، تنابس، عمىً، تغافل، عدم اهتمام ...؟ مع العلم أنّ الأدب المسرحي الإغريقي القديم يُمثِّل جذراً مركزياً في موروث هذه الحضارة الكلاسيكيّة.

على أيّ حال، لن أسترسل في تحليل هذه الإشكالات المهمّة هنا، ولكن يجب التنويه إلى أنّ سؤال عدم الترجمة، عدم الحاجة إلى ترجمة، أو ما لا يُتَرجَم، هو سؤال يفضي إلى كُنه الترجمة. وسنحاول تتبُّعه قدر الاستطاعة.
في عام 2007 وفي إطار أنشطة "فضاء سِيوة"[1]: وهو مختبر فني للعالم العربي المعاصر يُعنى بفسح المجال لتجارب فنية وفكرية بين فنّانين عرب وآخرين من الغرب، دَعونا كلاً من المخرج هيثم عبد الرزاق من العراق وميشيل سيردا من فرنسا للاشتغال خلال دورة فنية على نصّ مسرحيّ للكاتب والشاعر العراقي خزعل الماجدي. عنوان النص هو: "هاملت بلا هاملت"، وهو إعادة قراءة عربية لمسرحية شكسبير الشهيرة. وهذا التأويل الجديد يُشكِّل في ذاته عرضاً يحيل على إشكاليّات الترجمة.

لقد عنوَن الماجدي مسرحيته بـ"هاملت بلا هاملت"، حيث إنّ النصّ يبدأ بموت هاملت، الذي يغيب بذلك مادياً من على الخشبة، ولكنّه يسكن ذوات الشخصيّات الأخرى. ونجد هنا أنّ المسرحية، المكتوبة بتصويرٍ شعري ونبرةٍ موسيقية عالية، قد تخلَّلتها حتمية مصير لا مَحيد عنه. تكمن بذلك قراءة خزعل الماجدي على عدّة مستويات، وتتراءى لنا تجربة حقيقيّة للترجمة، حيث إنّ الأمر لا يتعلق "بنقل" معنى موجود مسبقاً من لغة إلى أخرى بقدر ما يحملنا إلى عيش تجربة من يتكلّمون اللّغة الأخرى. أو، إن لم يكن ممكناً سماع تجربة الآخر، أن يجعلنا نشعر بالمسافة التي تفصلنا عن بعضنا؛ أمّا المعنى، فإنّه ليس موضوعاً في ذاته، ولا يكفي أن نربط الأجزاء ببعضها لنحصل عليه.
على ضوء القراءة العربية لخزعل الماجدي انتقلت التساؤلات الأساسية للنصّ الأصلي إلى منطقة ما يهمّ فيها هو فقط شدّة الإحساس بالتجربة، أو شدّة التفاعل معها. فمثلاً: سؤال "أكون، أو لا أكون" الشَّهير تحوَّل في نصّ الماجدي إلى "نموت أو لا نموت". فالموت هنا لا يحل محلّ الكينونة كما قد يظنّ بعضهم، لكنّ شدّة تأثير البعد الوجودي لهذا السؤال يحتاج إلى عبارة في اللّغة العربيّة من القوّة بحيث تعطي قوّة فعل الكينونة الذي لا يوجد، أو يُستعمَل كما في اللّغات الهندو-أوروبية. وهكذا فإنّه ما لا يمكن ترجمته يتحوّل إلى مُحرِّك للإبداع الشعري، وإلى دعوةٍ لاختلاق إمكانات جديدة في اللّغة، أو إنَّه في كلّ حال يُشعل توتُّرات تسهم في إظهار المعنى.

وقد لَحظت، كمُترجمٍ يرافق جميع مراحل إنشاء المسرحية من ترجمة نصّ الماجدي للفرنسية إلى العرض مروراً بالبروفات والتمارين بين الفريقين، كيف أنَّ المُخرجَين تقمَّصا النصّ من خلال علاقتهما الفريدة مع الخشبة، وكيف أنَّ التَّوتر الذي كان يفصل بينهما هو أيضاً ما كان يُحافظ على ترابط واتّساق العمل المُشترك. فقراءتهما كانت مختلفة، وكذلك رؤيتهما الفنية وعلاقتهما بالجسد

1- SIWA PLATEFORME

وبالفضاء. ولكن كان هناك شيء ما، شيء خفي كأنّه سرّ، يحُثُّ على ترابطهما معاً: رغبة في التناظر والتفاهم، بدون اللّجوء إلى كلمات أحياناً، لكن حتماً من خلال الاختلاف والنزاع.
انطلاقاً من هذه التجربة ابتدأت أعي ضرورة التموقع بالفكر والممارسة في هذا المكان بالتحديد، حيث الرؤى واللّغات تتواجه، لا لتتعارك، ولكن لتبلغ أقصى إمكاناتها؛ أمّا نجاح، أو إخفاق التجربة، فهذا أمرٌ ثانوي، الأهم هو تحرير فضاء تتلاقى فيه اللّغات باختلافها. وحيث يتلاقى المتكلّمون باختلاف العوالم التي تُشكِّل ثقافتهم وإبداعهم.
وقد وجب بالتأكيد تنوّع المسارات، فبعض التجارب لم تكن تفضي إلى أيّ أفق، لكن الإخفاق كالنجاح، يضيف إلى معرفتنا ويُعلِّمنا إمكانيّة حوار وإنصات متبادَل. بعبارة أُخرى: أصبحت مراحل تطوّر التجربة في حدّ ذاتها هدفنا في "مختبر سيوة". هذه المراحل، وزمن نمو الإبداع، يُمثّلون بالضرورة ابتلاء واختبار ما لا يمكن ترجمته، ما لا يستطيع العبور من لغة إلى أُخرى. وهو ما يدعونا في كل مرّة إلى محاولة الترجمة. كمثال على ذلك الجهد المبذول على المستويين: الجسدي، والذهني خلال الترجمة بين فريقي العمل في أثناء التدريبات على الخشبة، وكيف يُجلّي هذا الجهد الخلاف بين زمنيات متعدّدة، زمنية كل فرد انطلاقاً من تجربته وأحاسيسه الشخصية، أو الزمنية الجماعية لفرقة مُعيَّنة تتقاسم الماضي نفسه، والواقع الاجتماعي نفسه. وقد يظهر في بعض الأحيان بعض الصَّمم الذي يعتري المشاركين، صمم ناتج عن إسقاطاتهم واستراتيجيات القوة التي تحكمهم. كذلك قد يتجلّى معنى ما في لحظة لا ينتظره فيها أحد، كمثل تلك اللّحظات التي يُهَيمن فيها التَّعب على المُشاركين فيكونون قاب قوسين أو أدنى من التخلّي عن التجربة، فتأتي فكرة، أو صورة، أو نص، أو إشارة تظهر جليةً للجميع فيتقاسمونها، ولو لم تكن بالضرورة متعلقة بموضوع التجربة، لكنّها تعطي نفساً جديداً وتشعل ثانية الرغبة في التحاور. وهذه الرغبة هي أحد المُحرِّكات الأساسية لكل ترجمة، رغبة تُترجم أيضاً كنه الترجمة: تَقريب يُظهِر البُعدَ ولا يلغيه.
الترجمة وساطة، والمُترجِم وسيط. لكن ما طبيعة الوساطة التي تُميِّز الترجمة؟ نحن نعتقد عادة أنّها نوع من الوساطة الجدليّة، حيث ينقل المُترجِم معنىً معيَّناً (ما تجب ترجمته) من لفظ (مُرسِل) إلى لفظ (مُتلقٍّ)، ومن لسان إلى لسان آخر. والمُترجِم يُكرِّس بذلك أولويّة المعنى على اللّفظ، أو الشيء نفسه، سُلطة الروح على المادة، ويُشارك في الدفع بتاريخية العقل والعقلانية في رحلتهما نحو الإطلاق (كما نظر لذلك بشكل واضح الفيلسوف الألماني هيجل). إذن وساطة المُترجِم، كمتكلِّم وكمُعبِّر، هي في خدمة المعنى الذي لا يجب أن يتحوَّل، أو يتغيَّر في حدِّ ذاته، وإنّما يتغيَّر اللفظُ الحامل للمعنى، والذي قد ينجح، أو يخفق في نقل ذلك.
نحن بالفعل نعتقد ذلك.

خلال تجربة الترجمة، والمُترجِم أوّل من يشعر بهذا الأمر، نتبيّن أنَّ هناك إشكالات أُخرى. مثلاً: في علاقة اللّفظ بالمعنى في أثناء عمليّة الوساطة المترجِمة ـ حيث إنّ هذه الأخيرة لا تكمن فقط في عملية نقل حركي، أو تحويلي، وإنّما تتجلى في وساطة إصلاحية: حيث يلعب المُترجم دور الشَّفيع والدبلوماسي في تقريبه لفهمَيْنِ مختلفَيْنِ على الأقل، فهمَين مرتبطَين بعالمَين متباينَين، وبتاريخَين (زمنَين) مختلفَين. وهذه العملية تمسُّ اللّفظ كما تمسُّ المعنى كذلك. فكما أنَّ لكل فهمٍ عالم خاصٌ به، لكل معنى عالمٌ محيطٌ به يتشكَّل من العلاقات التي ربطها هذا المعنى المعيَّن بمعانٍ أُخرى خلال زمنية تبلوَرَ من خلالها، وحدَّد ماهيّته بتباين وتآلف مع أفكار وأحاسيس رافقته وتطوَّرت معه. والمُترجِم، في أثناء عمليّة الترجمة، يشعر بذلك، ويرى أنّ اقتلاع معنى معيَّن (بالنظر والتحديد النظري للمعنى كوحدة قائمة بذاتها) من محيطه هو إفساد، أو ربّما قتل لذلك المعنى. وهذا الشُّعور يُشكِّل تبايناً واضحاً بين عمليّة الترجمة الإنسانية (الفانية) والترجمة الآليّة. فهذه الأخيرة لا تقوم لها قائمة إلّا من خلال النظرة التحليليّة والجدليّة؛ أي: إنّها ملزمة بالانطلاق من القناعة أنّ المعنى يمكن تقسيمه إلى وحدات، أو قِيَم معيّنة تُعبِّر عنها وحدات لفظية (كلمات، أو جمل) تتغيّر بتغيّر الألسنة. هذه القناعة تتأسّس على قبليّات، أو مبادئ شكلت الصيرورة التاريخيّة التي أدَّت إلى ظهور المترجم الآلي بالضرورة. مبادئ قد نذكر من بينها الاعتقاد بوجود لغة كونية ولا متناهية خلف كل اللّغات والألسنة. هذه اللّغة الكونيّة هي لغة شفافة تُظهِر المعاني في كنهها الأولي، لغة يختفي اللّفظ الفاني فيها وتتحوّل إلى لغةٍ روحيّةٍ بحتة، القول فيها هو قول مُكَوِّن لا يصِف العالم فحسب، بل يخلُقه؛ أي: إنّ أحد المبادئ التي اعتمدت عليها التقانة لإنشاء الترجمة الآليّة هو مبدأ ثيولوجي يعتقد بقيامة المعنى من خلال تقييمه رقمياً.

لنعد الآن إلى تجربة الترجمة من خلال وجهة نظر فانية. حيث إنّ المترجم يجد نفسه أمام ضرورة لتقريب عوالم مختلفة أكثر من لزوم نقل معنى كوحدة غير متغيّرة. ولأنّ رؤية المترجم وإمكاناته فانية ومحدودة فإنّه يحاول الحفاظ على حيوية اللّقاء بين هذه العوالم أكثر من حرصه على ضبط التقييم للمعاني والألفاظ، أو أنّ فهمه الفعلي للمعنى مختلف تماماً عن الاصطلاح النظري والثيولوجي المتداول: المعنى ليس وحدة روحيّة بالنسبة للمُترجِم في أثناء ترجمته، وإنّما هو حالة وجوديّة يتشارك فيها المزاج مع الإشارة في فضاء وزمن معيّنين.
عادة ما تدور نقاشات تتناول موضوع الترجمة حول مسألة الوفاء، أو الخيانة، بين مدافعٍ ومتحامل. هل هناك خيانة للنصّ الأصلي خلال عمليّة الترجمة؟ أم إنَّ خيانة الترجَمة هي خيانة وفية كما يردّد ذلك العديد من "المختصِّين"؟
ولكن ماذا إذا عددنا أنّ هذا التساؤل هو في حدّ ذاته سؤال وفيّ للمفهوم الكلاسيكي للترجمة؟ أي أنّ مسألة الوفاء، أو الخيانة تُطرَح إذا قبلنا مبدئياً أنّ هناك شيئاً معيَّناً عليه أن ينتقل، سالماً ومعافى، من لغةٍ إلى لغةٍ، أو من

لسان إلى لسان، بوساطة الترجمة، وعلى مسؤوليّة المُتَرجِم. هذا الشيء هو ما نصطلح عليه مفهوم المعنى، أو هو "المُعَبَّر عنه" من طرف المرسِل. قد يكون معنى مثالياً (كحقيقة رياضية، أو علمية بحتة)، أو هاجساً نفسياً يعتمل في خاطر الذات المُعبِّرة، أو وصفاً لمشاهدة فردية، أو جماعية. المهم أنّه شيءٌ محدَّدٌ قائمٌ بذاته، ويمكن فصله و تأمُّله نظرياً.

لكنّنا إذا ساءلنا من جديد هذه القبليّة الميتافيزيقيّة (وحدة المعنى كمدلول قائم بذاته يمكن الوصول إليه بمنهج تحليلي) وأعدنا النظر فيها انطلاقاً من تجربة الترجمة عينها لوجدنا أنّ عدّة أسس نظرية (لسانية) لا تعدو أن تكون أركاناً إيديولوجيّة يجب الاعتقاد بها لتمكين الآلة التاريخيّة من المضي باتّجاه عصر التقانة. أحد أبرز هذه الأسس هو مفهوم اللّغة كوسيلةٍ، أو أداةٍ للتواصل، والترجمة كوسيلةٍ ثانويةٍ لرفع معَوِّقات هذا التواصل؛ أي: المفهوم التقني للّغة وللترجمة، الذي لا يعدّ اللّغة إلّا من خلال قابليّتها لحمل القوّة المعنويّة وتوصيلها إلى هدفها الأساسي: الفاعلية. والمترجم موصّل (لنستحضر صورة الأسلاك والدارة الكهربائيّة) يحرص على الحفاظ على القوّة نفسها لتتحوَّل إلى مفعِّل يثير واقعاً معيَّناً وينتج تأثيراً محدَّداً: تنفيذ أمر ما مثلاً، أو إثارة عاطفة معيّنة، أو تصوير فكرة ما... هذا المفهوم يتعلَّق بشيء يخصّ اللّغة بالفعل، لكنّه مفهومٌ أُحاديّ البعد يختزل اللّغة في بعدها الأداتي ويحيلها إلى جانب منها فقط: الفاعلية. وتخليق عمليّة الترجمة؛ أي: تصنيفها من حيث إنّها وفيّة، أو خائنة، هو محاولة إيديولوجية لتكريس هذا الاختزال التقني وحصر مفاهيم اللّغة في بعدها الأداتي.

ولكن تجربة الترجمة تُدخِلنا عملياً في أبعاد أُخرى للّغة. وتفتح أمامنا أفاقاً لم تكن تظهر جليّة خلال تعاملنا التقني مع اللّغة. هذه التجربة كما يعيشها أي مُترجِم فانٍ، له محدِّداته وإمكاناته المنتهية، تُحوِّل سؤال الخيانة مثلاً إلى تساؤل أكثر عمليّةً وأهميّة: هو سؤال الاستراتيجيّات والخداع. فكل مترجِم يجد نفسه مدفوعاً إلى تقرير ورسم خطط معينة للتعامل مع مجموع الإشارات التي تعطى له. بوعي، أو بدون وعي، يتَّخذ المترجم استراتيجيّة معيّنة للوساطة بين عالمَين مختلفَين؛ أي: إنّه يبحث عن طريقٍ معيّن، عن شِعَب مختفية عن الأنظار عادةً، لتجاوز العتبات (التاريخية والمكانية)، يَمكر في أغلب الأحيان في قفزاته بين العبارات المتباينة ليوضح ما هو أشدّ مكراً من لعبه كمُترجِم: مكر اللّغة نفسها.

ليظهر المعنى للمتلقي يجب أن يظهر عالماً بأسره؛ أي: يجلي المعنى في ترابطاته وحيويّته، ويدخل المتلقي في حوار مع المتكلِّم، ويعيدنا بذلك إلى أصل اللّغة كتواصل: ليس فقط كأداة إيصال، وإنّما انفراج يتجلّى العالم فيه. انفراج لا يحدث أيّ ترابط إلّا به. هذا الانفراج، وقد أسمّيه الكلام بدل اللّغة، لما اعترى هذه الأخيرة من عوالق نظريّة خلال عشرات القرون، هو فانٍ، محدود، لا يحتمل الأبديّة، ولا الكونيّة المجرّدة. وانطلاقاً من منتهاه يطالب الكلام بترجمة مستمرّة، بل هو ترجمة في حدّ ذاته؛ أي: حوار مستمرّ بين نهايات متعدّدة، وبالتالي فهو حوارٌ لا أبديّة للمعاني فيه، ولكن تجلّيات للمعنى حسب قابليّة كل نسقٍ كلاميٍّ، ومفاوضات بين عوالم توجد بها الشخوص والأشياء بكيفيّات متباينة. فيظهر لنا مثلاً الآن ما لم يترجم إلى العربية في القرن التاسع للميلاد كعدم توفّر شروط داخل نسق الكلام العربي ترتضي تبيان المأساة الإغريقية بكيفيّتها المسرحية، أو التمثيلية (على الخشبة وكوضع تصويري ثابت). لكنّنا لن نستطرد هنا في هذه المسألة، بل نوردها فقط كمثال عن نهاية الكلام، ودور هذه النهاية في تاريخية المعاني وتحوّلها.

لقد عشت هذه التجربة خلال مشروع "البحث عن الأوريستيا"، وهو مشروع مسرحي يبحث من خلال ثلاثية إسخيلوس عن لقاء بين ثلاثة مخرجين: هيثم عبد الرزاق من بغداد، سيلي بوث من بزانسون، ومخلد راسم (مخرج عراقي مقيم في بلجيكا). لقد تطوّر هذا المشروع عبر لقاءات وإقامات في عدّة مدن: بزانسون بفرنسا، مسرح لافوندري بلومان (فرنسا)، وفي بغداد أيضاً. حيث كانت تتشكَّل وتتفكَّك اقتراحات مسرحية مختلفة، تتوتّر الحوارات تارةً وتنطلق تارةً أُخرى. وكانت ترافق كل هذه الحياة المشتركة كاميرا الفنّان البولندي يانك تركوفسكي الذي رافق العمل في كل مراحله، وفي بعض الأحيان كان يتدخّل هذا الأخير ليحاور المشاركين، وأحياناً أُخرى يحاول إثارة أحداث وهميّة، لكن غالباً ما يظلّ مراقباً بدون أن يسجِّل أيّ شيءٍ، كأنّه يبحث عن مفاصل اللّقاء في الأماكن التي يظهر فيها. كأنّ الأرشفة، أو التوثيق يتحوّلان عنده إلى تخطيط للأماكن حيث يقع حدث اللّقاء. فقد كان الأمر حساباً مستمراً للمسافات التي تفصل بين المشاركين وتنقلات كل منهم نحو تلك المناطق، حيث يمكن تقاسم معنى التجربة، فالهدف هو غالباً إيجاد المسافة الصحيحة للتمكُّن من رؤية الآخر كآخر، وبالتالي الالتقاء به.

وقد استعمل يانك تركوفسكي وجهة نظري أيضاً، التي هي رؤية المُترجِم، في محاولة لفهم العبور بين اللّغات وأثر ذلك على جسد المترجم وفكره. فكانت فرصة لي لإعمال الفكر في تجربة الترجمة خلال ممارستها وسبر أغوار كينونة المُترجِم. فهذا الأخير، كالمجاوزين والمُهرِّبين لا يجب أن يخلو جيبه من حيل، ودبلوماسيّة، وخدع، مع أنّه يتحمَّل إشراك الجميع في معنى معيّن، لهذا عليه أن يكون قادراً على القفز والالتواء. ولو أنّ هذا لا يظهر في معظم الأوقات إلّا أنّ حالة المُترجم جسديّة للغاية: جسده يلعب، خصوصاً عندما تستعصي، أو تخفق الترجمة، تماماً كما يظهر جسد الكلمة عندما تعجز العبارة عن تبيان المعنى. وما يتجلّى هنا هو أنّه إذا كان الحوار أفقياً، فإنّ المعنى رأسي: حدث يقع. والسيطرة عليه تبقى مستحيلة، أو في عداد الرغبات الإنسانيّة الجارفة التي اختزلت اللّغة والترجمة في بعدهما التقني من أجل دافع القوّة وتوحيد العوالم لتملُّكِها.

ما بعد الحدود الوطنية

ياسين الحاج صالح

ما بعد الحدود الوطنية

ياسين الحاج صالح

البلدان العربية اليوم طاردة كلها للبشر على التفاوت فيما بينها. قد يكون الرقم القياسي سوريّاً؛ إذ قد تصل نسبة السوريّين اللاجئين في بلدان قريبة وبعيدة إلى نحو 30% من السكان[1]. وعدد كبير منهم غير قادرين على العودة إلى البلد لأسباب سياسية، أي: إنّ الحدود الوطنية تقع خارجنا، ولسنا نحن فقط من نقع خارجها، أو وراءها. وهذا هو معنى أنّنا منفيّون. وراء الحدود هو اسم لشرطنا الوجودي والسياسي، وليس لمجرّد شرطٍ ثقافيٍّ وجماليّ. سوريا على كل حال بلد بلا داخل اليوم، وهو ما يعني أنّها بلا خارج كذلك، وما يعني قبل ذلك أنّها بلد بلا حدود.

وجود أعداد غير مسبوقة من السوريّين، ومتزايدة من بلدان عربية أُخرى: من فنّانين، ومثقّفين، وأكاديميّين، وطلاب هو ضرورة يمكن تحويلها إلى فضيلة. الضرورة، بالطبع، هي الخروج مضطرين من بلداننا بدون تهيّؤ مسبق، وفي عددٍ كبير من الحالات مشفوعاً بتكسُّر عميق، بل تراجيدي أحياناً، في نسق الحياة؛ أمّا الفضيلة، فهي فرص التعلُّم والحساسية المغايرة المتاحة لنا في بيئاتنا الجديدة، ثمّ المنظور المقارن الذي نكتسبه بالتدريج بحكم كوننا من عالمين في آن واحد، وما قد يتاح لنا من فرص لحركة أوسع في العالم انطلاقاً من منافينا الجديدة. فضلاً عن ذلك، لدينا هنا فرص أكبر للانخراط في شبكات تبادل ثقافي أوروبية ودولية، توسّع آفاقنا وتتيح لنا بقدر ما أن نكون مؤثرين. وإن كان يُحتمل من وجه آخر أن نستبطن منطق تلك الشبكات ووعيها الذاتي، الميال تكوينياً إلى إنكار أهليتنا.

عموماً هذا يُلخِّص تجربتي الشخصية في أوروبا خلال أربع سنوات، تجربة يجب القول: إنّها بعيدة عن أن تتمتّع بصفة تمثيليّة، وهذا لاعتباراتٍ لها علاقة بالعمر وبالسجل السابق للّجوء. جئت إلى ألمانيا في عام 2017، وأنا في النصف الثاني من خمسينيّات العمر؛ أي: أكبر سناً من معظم اللاجئين، ومن معظم السوريّين الذي لا تزيد نسبة من هم فوق الستين منهم عن 4%. ولم أواجه مشاقّ قاهرة، وإنّما صعوبات لا تستعصي على التدبّر. ليس هذا هو حال معظم اللاجئات واللاجئين السوريّين، خاصّة من هم وهُنّ في سنّ الشباب.

لكن ما أود التكلُّم عنه هنا هو أثر تجربة اللّجوء والمنفى على عملي من حيث المضمون.
هناك حضور لتجربة اللّجوء والمنفى كموضوع متواتر. تجربة اللّجوء والمنفى هي سلفاً موضع تأمّل ونظر.

الأهم في تصوّري هو التفكير في الشأن السوري من منظار أوسع، أو العمل على وضع سوريا في سياق عالمي عريض. يبدو هذا ضرورياً ليس فقط لأنّ أدواته متاحة أكثر ممّا كان ممكناً حين كُنّا "أمام الحدود" (لا وراءها كحالنا اليوم)، وليس فقط لأنّ العالم في سوريا، وإنّما كذلك لأنّ سوريا في العالم. هناك سوريا كاملة خارج سوريا، ما قد يسمى سوريا الخارجة، وهي أرخبيل منتشر في طول العالم وعرضه، يضم مثلما تقدَّم نحو 30% من السوريّين. سوريا الداخل، بالمقابل، هي السوريات الخمس: (مرتفعات الجولان، المحميّة الأسديّة، إدلب، مناطق سيطرة قسد المحميّة أميركياً، مناطق سيطرة تركيا) التي يسودها خمسة محتلين: إسرائيل، وإيران، وروسيا، وأميركا، وتركيا. كثرت الحدود وكثر ما وراءها وما أمامها. سوريا اليوم أشبه بغرفة محمد الماغوط التي لها ملايين الجدران، متاهة. والمتاهة لا يعرف لها داخل من خارج، ولا حدود من منافذ.
حاولت تمثيل هذا الوضع بعبارات من نوع: أنّ سوريا مايكروكوزم والعالم ماكروسوريا، وأنّ سوريا استعارة عالمية. استعارة من حيث أنّ وضع سوريا يضيء الشرط العالمي، خاصّة من مدخل اللا-بديل، وبالتالي تكرار الحاضر ونفي المستقبل. عالم اليوم بلا وعود مثل سوريا، وهذا الشرط مفتوح على أوضاع خطرة. هناك اليوم حاجة إلى بديل في صورة قوى تقدُمية تحرريّة حيَّة، لأنّه قد يوجد في صورة بدائل رجعيّة مثل حزب "البديل من أجل ألمانيا"، أو التيارات القومية الشعبوية، أو التفوقيّة البيضاء، أو لدينا في شكل الإسلامية بصيغتها العدميّة الجهاديّة، أو التبعيّة السياسيّة (التنويعة الإخوانيّة).

هل ينطبق ما يُقال عن سوريا على غيرها من البلدان العربية؟ على الأقل من حيث كونها بلداناً بلا وعود، وإن لم تكن كلها مسالخ بشرية مثل المحميّة الأسديّة.
هناك حضورٌ ثقافيٌّ عربيٌّ لافت سلفاً في ألمانيا التي أعرف عنها بقدر ما، وهو ما حفّز سلفاً على التساؤل عمّا إذا لم تكن برلين العاصمة الثقافية العربية، ثمّ عمّا إذا كنّا نريد ذلك: مركزاً، أو عاصمة أوروبية واحدة لنا؟
ومن موقعنا خارج الحدود ووراءها، الأكيد أنّه لم يعد ممكناً، وبطبيعة الحال ليس مرغوباً، أن نتكلّم عن بلداننا كأنّها جزرٌ معزولةٌ، أو كواكبُ منفصلةٌ عن غيرها. الإطار العالمي مُلزِمٌ اليوم. وهذا ينعكس سلفاً في الكتابة. ويجب أن ينعكس أكثر.
هناك فرص للّقاء، والكلام، والتعاون بين مجموعات من بلدان عربية، لكنّها لم

1- في إحصائية تعود إلى النصف الأول من عام 2021، تذكر وكالة الأمم المتحدة للاجئين UNHCR، أن هناك 13,5 مليون نازح ولاجئ سوري وهو تقريباً نصف عدد السكان، وأن 6,5 مليون منهم يتوزّعون اليوم على 128 بلد حول العالم، وإن كان لغاية تاريخ صدور هذا التقرير حوالي 80% منهم قد لجأ إلى البلدان المجاورة لسوريا وبشكل خاص إلى تركيا. انظر: HTTPS://WWW.UNREFUGEES.ORG/REFUGEE-FACTS/STATISTICS/

تأخذ بعد شكل مؤسّسات جامعة منظَّمة. سيكون إيجابياً جداً أن تأخذ أشكالاً أكثر تنظيماً. وإن لم يكن هذا سهلاً بفعل كوننا لا نتحكَّم بشروط استمرارنا واستقلالنا المادي.
ثمّ إنّ علاقتنا بالمؤسّسات الألمانيّة هي إلى اليوم علاقة رعاية من جهتها لنا، وليست علاقة تعاون وعمل مشترك. من المستبعد أن يتغيَّر ذلك ما لم نمتلك مؤسّساتنا ونتحكّم بقدرتها على الاستمرار. ولا يبدو أنّه ثمة فرص واعدة لذلك.
وراءنا عموماً إخفاقات سياسية كبيرة، ترتبت عليها أكلاف إنسانية باهظة؛ مزيج من هزائم أمام أعدائنا وخسائر تطال هويتنا وتعريفنا لأنفسنا. من نحن اليوم؟ قبل عشر سنوات كان أسهل علينا الإجابة عن السؤال: نحن مناضلون من أجل الديمقراطية في بلداننا. معاركنا اليوم أعقد وأوسع، ولا يحيط بها دال الديمقراطية. لا نناضل مستندين إلى تعريف واضح للنفس اليوم، تعريفنا فعل صراع اليوم، هو نفسه جزء من النضال، والمعرفة والفن باتا ساحات أساسية لهذا الصراع.

هل من مكان للأمل؟ أرى أنّ الأمل اختيار، ليس واجباً ولا شيئاً نُحكم به على ما قال الراحل سعد الله ونوس، فلا خيار لنا في شأنه. أختار الأمل لأنّي أعرف اليأس، ولا يغريني. وموضوع الاختيار اليوم هو الاضطلاع بشرطنا العابر للحدود، وقبول تحدّي العيش بين عالمين، أو عدّة عوالم. لقد فقدنا عالمنا المستقرّ القديم بلا رجعة. هذا يمكن أن يعني حياة مقتلعة، مبتورة، معلقة؛ أو يعني حياة مضاعفة، حياتين وأكثر، إحساسين وأكثر، فكرتين وأكثر.
غير أنّنا ننتمي إلى عالمين في الآن نفسه، ليس فقط عالم هنا وعالم هناك، ولكن كذلك عالم الناجين الذين ينتمون في الوقت نفسه إلى عالم أولئك الذي لم ينجوا، من ذهبوا وانقطع أثرهم. بحكم نجاتنا، يقع علينا تمثيل الاستمرارية، والبحث عن مستقبل.

الخاتمة

إسماعيل فايد

خاتمة

إسماعيل فايد

على مدار عامين من النقاش والحوار مع فريق اتّجاهات وزميلتي وصديقتي جمانة الياسري والمشاركين والمشاركات في هذا الكتاب، تناولنا أسئلة محوريّة حول فكرة الوطن واللّغة ومستقبل الممارسات الفنيّة في ظلّ جغرافيا يعاد تشكيلها، وعالم يتسابق على تعاونٍ مثمرٍ، أو هلاكٍ محتّم. ظهر من خلال تلك النقاشات تراكم تجارب سياسيّة واجتماعيّة منذ بدايات القرن العشرين تتجاوز وقع تجربة الجائحة (على ضراوتها)، أو تعميم الممارسات الرقمية (والذي تضاعف بشكل كبير خلال فترة الجائحة)، أو حتى في طرح أسئلة حول اللّغة واستخدامها، فعلى سبيل المثال: كما ظهر خلال جلسات النقاش المختلفة، أزمة اللّغة لا ترتبط فقط بتجربة الاستعمار، ولكن أيضاً بتجربة ما بعد الاستعمار، وما فعله عدد من الأنظمة العربية من ربط التقدّم بتبنّي لغةٍ على حساب أُخرى (كما أشارت مريم غلوز في نصها).
وعلى الرغم من بديهية تلك الأسئلة، إلّا أنّها فتحت مسارات عديدة، عكست كلاً منها ماضيَ، وحاضرَ، ومستقبل المشاركين والمشاركات من المنطقة، وكانت تلك الرؤيا متعدّدة الاتّجاهات هي ما أفرزته مجمل هذه النقاشات. أظهرت تلك المشاركات كذلك قدرة الممارسات الفنية والثقافية على فتح أفق بديل، ليس لفهم الماضي بشكل مختلف فحسب (كما وضحت رشا السلطي في مقالها) ولكن أيضاً لامتلاكه وللتأكيد على أنّ تاريخ المنطقة هو أيضاً جزءٌ من عمليّاتٍ تاريخيّةٍ أوسع، تشكّل وتتشكل بما يحدث في ذلك الجزء من العالم، سابق على آنيّة تجربة مثل الجائحة، أو توحّش الرأسمالية المتأخّرة في تمييع أيّ رؤية سياسية تقدّمية، وتفريغها من محتواها.

وكما أشار بعض المشاركين والمشاركات إلى محوريّة امتلاك السرديّات التاريخيّة للمنطقة، خارج المنظور الغربي المعتاد، سلّط بعضهم الآخر الضوء على أهميّة تجربة الشتات ومجتمعات الشتات، ما قبل الثورات العربية (كما في أعمال وتجارب الفنّانين: لينا العبد، وتيسير البطنيجي) وما بعد الثورات العربية (كما في أعمال سلافة حجازي، وإبي إبراهيم). إنّ ذلك الانفتاح الذي يحدث، طوعاً أو قسراً، عن طريق تجارب الشتات، أو النفي، يفرض على جميع الأطراف التعامل مع تعقّد السياق الداخلي وتشابكه مع السياق العالمي. فتصبح تجاربنا في المنطقة ليست مجرّد أحداث معزولة تحدث على الهامش، أو الأطراف، ولكن نتيجة مباشرة لقرارات ومصالح سياسيّة أكبر تؤثّر فينا، ونؤثّر فيها (كما يوضح ياسين الحاج صالح في نصّه). فتأكيد جميع المشاركين والمشاركات على عالميّة تجارب الثورات العربية وما طرحته وما زالت تطرحه من أسئلة بديهية يفرض علينا جميعاً، في الداخل والخارج، الخروج من منظور "خصوصية المنطقة"، أو "خروجها خارج التاريخ" كما يحلو لكثير من المحلّلين/المحلّلات، والمتخصّصين/المتخصّصات القول، ويضعنا بحسب ما ذكرَ عنوان المؤتمر "على رقعة أوسع".

وعند التفكير في مفهوم الوطن، وكيف يمكن تعريفه، عادةً ما يُشارُ إلى ثلاثة عناصر رئيسيّة: أرض، وشعب، وتاريخ، وتتنوّع التعريفات حول تلك العناصر الثلاثة، فيُضاف عنصر اللّغة، وهي إضافة حديثة نسبياً تعود إلى صعود الدولة القومية في القرن التاسع عشر، ويُحدّد عنصر الجماعة البشرية كجماعة متجانسة عرقياً (وهي أيضاً إضافة حديثة). يتجاوز الكثير من المشاركين والمشاركات حدود تلك التعريفات على أهميّة عناصرها، فيرى بعضهم أنّ تجربة الشتات، أو الهجرة قد تحرّر اللّغة على سبيل المثال (كما في نصّ روزا ياسين حسن) وربّما تعطل اللّغة تماماً في لحظات الأزمة فتظهر أشكال من "المنطق"، أو متحدّثون لم يملكوا ناصية القول من قبل (كما في نصّ هيثم الورداني). تدفعنا تجاربنا المختلفة في فهم "جغرافيا" الوطن بما تحمله من ظواهر طبوغرافيّة ماديّة، ولكن أيضاً من مجمل التجارب الإنسانيّة التي تتفاعل وتتأثر بالمكان وبالعلاقات المختلفة التي تتجاوز أيضاً مكاناً بعينه.
تفتح اللّحظة الحاليّة بكل ما تحمله من تحدّيات سياسيّة (صعود اليمين، الثورات المضادّة.. إلخ)، واقتصاديّة (موجة التضخّم، اختلال حركة التجارة العالميّة بسبب الوباء، أزمة الوقود الأحفوري.. إلخ)، وبيئيّة (تغيّرات المناخ وتأثيرها على دورات الأمطار والجفاف)، مساحةً لإعادة طرح أسئلةٍ لطالما جرى تدويلها، أو تأجيلها مرّةً بعد الأُخرى، وظهر من خلال النقاشات ومشاركة المشاركين والمشاركات تعقّد المسار التاريخي وتجاوزه لحدود الدولة القومية، أو تراجع العولمة، ولكن بالأحرى ظهر كذلك تعدّد رؤى إمكانيّة الانتماء إلى وطن، أو جغرافيا بديلة. ففي سعة خيال الفن والأدب إعادة تصوّر أشكال الانتماء وإمكاناتها بدون تجاهل الماضي وسحقه (كما تفعل دائماً النظم السلطوية) أو سرقة المستقبل في سبيل حاضرٍ أبديٍّ لا يتغيّر.

انفتاح لحظات الشتات، أو كارثيّة لحظات الأزمة، تفسح مجالاً لذوات وأفكار لم نسمح لأنفسنا بالتفكير بها، ومن خلالها، ولذا فأنا ممتنٌّ لكل المشاركين والمشاركات، وصديقتي وزميلتي جمانة الياسري، وفريق عمل اتّجاهات لدعوتنا في تلك اللّحظة لكي نفكّر جميعاً في فضاءٍ أرحب، وجغرافيا تتجاوز حدود نُظمٍ سُلطويّة، أو مأساويّة الواقع.

المشاركون والمشاركات في مؤتمر عن لحظة الفن: الخروج من الجغرافيا

أدهم حافظ

قّيم فني، منظّر، كريوغراف
مصر/الولايات المتحدة الأمريكية

يكتب المنظّر والفنان والقيّم الفني أدهم حافظ حول تاريخ الفنون المعاصرة خارج الإطار الغربي، وحول منظومات التصميم والتغير المناخي والإرث ما بعد الاستعماري.

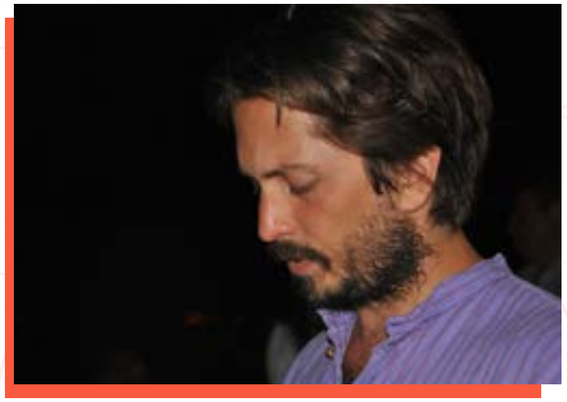
يشمل عمله الفني أعمال التركيب وتصميم الرقص والصوت، وهو حاليًا مرشح لنيل شهادة الدكتوراه في قسم دراسات فنون الأداء في جامعة نيويورك، وذلك بعد أن نال شهادة الماجستير في الدراسات السياسية والفنون التجريبية من مدرسة العلوم السياسية في باريس، وشهادة الماجستير في تصميم الرقص من جامعة أمستردام للفنون، وشهادة ماجستير في الفلسفة من جامعة نيويورك.

قبل 15 عامًا، أسّس أدهم حافظ أول منصة لدراسات فنون الأداء وتصميم الرقص باسم حركة، حيث ينتج مع زملائه مطبوعات وبرامج تعليمية ومؤتمرات وأعمالًا تتناول فنون الأداء والفنون البصرية.

يشارك أدهم حاليًا في فريق تحرير كايروغرافي (بروكسل) وفريق تحرير ناتيا (مونتريال)، وهو حاصل على الزمالة الدولية في أكاديمية الشرق الأوسط.

في بحثه الأخير، درس تاريخ قناة السويس من منظور حقبة الأنثروبيسين، ويعمل حاليًا على كتابة مشروع حول صورة القيامة والأمراض والقوى الفاعلة غير البشرية في السياسة والفنون في الشرق الأوسط

https://www.adhamhafez.com/



إنريكو دي أنجيليس

باحث وخبير إعلامي
إيطاليا/ألمانيا

يحمل إنريكو دي أنجيليس شهادة الدكتوراه في الإعلام السياسي، ويركز في عمله على وسائل الإعلام الجديد والمجال العام في سوريا ومصر، ويتناول إعلام القاعدة الشعبية والإعلام السياسي والصحافة في منطقة الشرق الأوسط وشمال إفريقيا.

أجرى دراسة ما بعد الدكتوراه في مركز الدراسات والوثائق الاقتصادية والاجتماعية والقانونية في القاهرة، بين عامَي 2012-2014، حيث حلل المجال العام في مصر.

وهو من مؤسسي منصة الإعلام السورية، حكاية ما انحكت، ويعمل حالياً باحثاً إعلامياً في فري برس أنليميتد، كما قدم المشورة لمؤسسات عدة منها اليونسكو وإنترناشونال ميديا سابورت وهيفوس ودويتشه فيله وكانال فرانس أنترناسيونال.

درّس إنريكو في الجامعة الأمريكية في القاهرة وكلية روفيلي وكلية العلوم السياسية في جامعة بولونيا. نشر ورقة حول الإعلام والنزاع، وعدة مقالات حول الإعلام في منطقة الشرق الأوسط وشمال إفريقيا.

ويركز إنريكو على نهج المقاربة النقدية لدراسات الإنترنت والمجال العام الافتراضي في العالم العربي. يقيم في برلين منذ عام 2016.

syriauntold.com/writer/enrico-de-angelis

عرفات سعدالله

باحث

المغرب/فرنسا

باحث في مجال الفلسفة، وهو مغربي مقيم بفرنسا. يُعنى بحثه بإشكاليات التَّمثُّل والتمثيل في الفكر والفن العربيَّين، وبإمكانية ترجمة أنماط التمثل الجمالي والمعرفي بين العوالم والثقافات المختلفة.

وهو منسق بمنصة سيوة: مختبر معاصر للعالم العربي. التي هي عبارة عن فضاء للتجريب الفني والمدني من خلال الإقامة بعدة فضاءات مثل الإيكونوما بمدينة الرديف في جنوب تونس.

يسعى فضاء سيوة إلى إنشاء شبكة بديلة للتفكير والإبداع والترجمة.

عرفات سعدالله عضو كذلك بمجموعة EXILÉ.E.S التي تجمع فنانين وباحثين يشتغلون على إشكاليات المنفى و تجربة الاغتراب.

كريستيل خضر

ممثلة وكاتبة ومخرجة مسرحية

لبنان

ممثلة وكاتبة ومخرجة مسرحية مقيمة في بيروت. درست المسرح في معهد الفنون الجميلة في الجامعة اللبنانية، وتدرّبت في مدرسة مسرح لاساد الدولية في بروكسل.

ينطلق عملها من إعادة تشكيل الذاكرة الجَماعية من خلال الحكايات الشخصية. يزداد اهتمام كريستيل بحركة التاريخ وتأثيرها على السردية المسرحية. عُرِض عملها المسرحي الأخير لعلّ وعسى في بيروت في أيار/ مايو 2021.

عام 2017، عملت على كتابة وإخراج عنوان مؤقت بالتعاون مع وائل علي. حصلت كريستيل على منحة إبسن لإعداد مسرحية الساعون إلى العرش، وتعمل حاليًا على حلقة بحث جديدة حول الإنهيار الإقتصادي.

www.chrystelekhodr.com

هيثم الورداني

كاتب ومترجم
مصر/ ألمانيا

كاتب ومترجم.يكتب القصص القصيرة والنثر التجريبي.

صدرت له حديثا مجموعة قصصية بعنوان ما لا يمكن إصلاحه، وحصلت على جائزة معرض القاهرة الدولي للكتاب عام ٢٠٢١ عن أفضل مجموعة قصصية.

كما صدر له مؤخرا كتاب النوم، والذي يقدم بحثا أدبيا حول جدل النوم واليقظة، والإمكانات الجمالية والسياسية والنظرية التي ينطوي عليها هذا الجدل.

غورلوخ نفيسي

فنانة بصرية
إيران

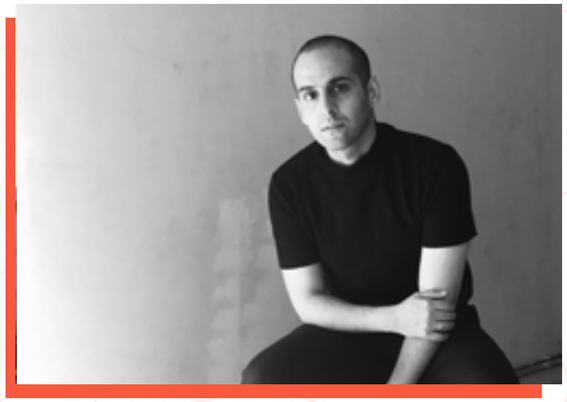
فنانة وصانعة دُمى من مواليد أصفهان، إيران.

درست في جامعة الفن في العاصمة الإيرانية طهران، وفي أكاديمية غيريت ريتفيلد في هولندا.

تمارس عملاً تجريبياً في مجال فنون الأداء في الأماكن العامة، وتهتم باكتشاف أشكال جديدة للعمل الجماعي المرتبط بالجسد والإيديولوجيا البشرية.

عرضت أعمالها المختلفة في صالات ومهرجانات سينمائية، منها أرت روتردام في هولندا وماكرو في إيطاليا ومركز بيروت للفن في لبنان.

golrokhnafisi.com



إيبي إبراهيم

فنان بصري، كاتب، سينمائي، موسيقي
اليمن/ الولايات المتحدة الأمريكية

أسس مؤسسة رموز، وهي مؤسسة مستقلة غير ربحية تتخصص في دعم الفن والأدب المعاصرين في اليمن.

تلقّت مشاريعه العديد من الجوائز، وبينها برنامج الإقامة الفنية في المعهد الفرنسي، والصندوق العربي للفنون والثقافة، وصندوق الأمير كلاوس، والمجلس الثقافي البريطاني، وريد بول الشرق الأوسط، والمورد الثقافي وغيرها من المؤسسات.

يندرج عمله في مجموعات عامة متعددة بينها مجموعات كولورادو كوليج ومؤسسة برجيل الفنية ومتحف جامعة دورهام.

ibiibrahim.com

إسماعيل فايد

كاتب وناقد ومدرّس
مصر

عمل مع عدد من أبرز المؤسسات والمنصات في المنطقة العربية (مدى مصر، غاليري تاونهاوس، مركز الصورة المعاصرة، معهد القاهرة للعلوم والآداب الحرة، إلخ) وحول العالم (متحف الفنون المعاصرة في نيويورك).

يركز في عمله على العديد من الممارسات الفنية المعاصرة من الفنون البصرية إلى فنون الأداء والأدب العربي المعاصر.

عام 2016، شارك في تأسيس ملتقى التاريخ والذاكرة الثقافية، وهو سلسلة من الجلسات والمطبوعات التي تتناول واقع العالم العربي بعد عام 2011. كما عمل محررًا مساعدًا للمطبوعة الصادرة عن متحف الفن الحديث بعنوان الفن الحديث في العالم العربي: الوثائق الأساسية (2018)، وساهم في العديد من المطبوعات منها آرته إيست ومجلة نفس الفنية وناشتكريك ومدى مصر ومعازف ومنشور وغيرها.

جمانة الياسري

مديرة فنية، باحثة، كاتبة، ومترجمة
سوريا/ فرنسا

ساهمت الياسري في تصميم وتنفيذ العديد من الإقامات الإبداعية، المهرجانات، المؤتمرات، وبرامج دعم الفنانين عبر المجالات الفنية والقارات.

يتضمن تعاونها مع العديد من المؤسسات الثقافية الإقليمية والدولية: دمشق عاصمة الثقافة العربية ٢٠٠٨ ، صندوق شباب المسرحي العربي (حالياً، مفردات)، مهرجان دي-كاف، برنامج ثقافة ميد، موسم - مركز الفنون المتنقل، بيت الفنان حمانا، ومعهد ساندانس.

كما ساهمت في العديد من مجموعات العمل والمنشورات في مجال السياسات الثقافية، مع التركيز بشكل خاص على تمثيل الفنانين والمدراء الثقافيين من المنطقة العربية والجنوب في الحقلين الفني والثقافي.

كمتحدثة وكاتبة، تهتم الياسري بالهجرة الفنية المعاصرة، بناء الهوية في المنفى، سرديات ما بعد الاحتلال في الفن، وجغرافيا المتخيَّل. كما كرَّست جزءاً كبيراً من أبحاثها لحياة وأعمال الكاتبة والرسامة العربية-الأمريكية، إتيل عدنان.

لينا العبد

مخرجة سينمائية
فلسطين/ إيطاليا

مخرجة سينمائية فلسطينية، نال فيلمها الوثائقي القصير الثاني نور الهدى جائزة لجنة التحكيم لأفضل فيلم سوري عام 2010 في مهرجان دوكس بوكس.

أنتجت وأخرجت فيلمها الوثائقي الطويل الأول دمشق قبلتي الأولى عن الوعي الجنسي لدى النساء في دمشق (2013).

وأخرجت بعده الفيلم الوثائقي القصير حلم الوحوش القوية من إنتاج مؤسسة بدايات، حول كوابيس الأطفال السوريين اللاجئين في مخيم للاجئين الفلسطينيين في بيروت، ونال الفيلم جائزة لجنة التحكيم في مهرجان الأفلام القصيرة العربية عام 2014.

يتناول فيلمها الوثائقي الطويل إبراهيم: إلى أجل غير مسمى تصالحها مع اختفاء أبيها قبل 34 عامًا، وعُرِض في مهرجانات مختلفة منها مهرجان تورنتو السينمائي الدولي ومهرَجان كوبنهاغن الدولي للسينما الوثائقية CPH:DOX ومهرجان أمستردام الدولي للسينما الوثائقية، ونال عدّة جوائز.

عمر أبو سعدة

مخرج وكاتب مسرحي
سوريا

مخرج وكاتب مسرحي سوري مستقل يركز في عمله على الكتابة المعاصرة والمسرح الوثائقي.
ساهم في تأسيس فرقة مسرح الاستديو، وأخرج ضمنها مسرحيته الأولى أرق عام (2004)، ومسرحيته الثانية الأفيش (2006).

عام 2011، شهدت مسيرته المهنية تحولًا مع مسرحيات مثل انظروا إلى الشوارع.. هكذا يبدو الأمل و فيك تتطلع ع الكاميرا؟ (2012).

عمل بعد ذلك على إعداد التراجيديات اليونانية الكلاسيكية في مسرحيات أدّت الأدوار فيها نساء لاجئات سوريّات. وتتضمّن ثلاثية التراجيديات التي أخرجها ولاقت استحسانًا نقديًا عالميًا كلًا من: الطروادیات (2013) وأنتيغون شاتيلا (2014) وإيفجينيا من إنتاج مسرح الفولكسبونه (2017).
ومن أحدث أعماله:
المصنع (مسرح الفولكسبونه وورترينال، 2018) ودمشق 2045 من إنتاج مسرح بوفشني في وارسو (2019). يدير عمر أيضًا العديد من ورشات العمل في مجال المسرح المعاصر والكتابة والإخراج، ويقيم ويعمل في دمشق.

مريم بوسالمي

محامية وأديبة
تونس/ ألمانيا

وُلدت مريم بوسالمي عام 1983 في مدينة تونس التي كان لها أثر واضح في تكوينها واختياراتها.
فقد وَرّثَتها المدينة سمتين أساسيتين هما: الانفتاح والتعددية.

فمريم بوسالمي محامية وأديبة تتقن الكتابة باللغتين العربية والفرنسية. وهي مخرجة وباحثة ومحاضرة تجيد اللغتين الإنجليزية والألمانية. وتعتبر أن الهدف الأساسي من عملها هو المساهمة في بناء جسور التحاور والتبادل الفكري والثقافي. وقد اختارت مجالي العدالة والفن لتحقيق ذلك.

تجمع مريم بوسالمي في أعمالها الفنية أشكالًا متعددة من السرد: الأدب، المسرح، فنون الأداء والقصص المُصورَة. وهي تسعى باستمرار من خلال تجاوز الأنماط المعروفة والتقسيمات الضيقة إلى تطوير سردية مغايرة للسرديات السائدة في عالمنا اليوم.

وهي تعتبر أن الفن والعدالة فضاءات للحوار و مقاومة جميع أشكال الاختزال والتلاعب السياسي والثقافي. اذ تعمل على تطوير مقاربات قادرة على كشف الجوانب المستترة والمعقدة للتجارب الفردية والجماعية.

مريم قلوز

كريوغراف وباحثة
تونس/ فرنسا

أستاذة مساعدة في جامعة باريس ديكارت وباحثة في مركز أبحاث الروابط الاجتماعية التابع للمركز الوطني للأبحاث العلمية في باريس.

بالإضافة إلى عملها بصفة مؤدية وراقصة تتخصص في الرقص من العالم العربي، تعمل بصفة أكاديميةٍ وباحثةٍ في مجال اللسانيات المجتمعية وتحليل الخطاب.

شغلت سابقاً منصب مديرة أيام قرطاج الكوريغرافية (تونس) منذ انطلاقة هذه التظاهرة في حزيران/يونيو 2018. كتبت عدة أبحاث علمية حول المعاني الخِطابية المجتمعية لجسد الفنان/الراقص في الدول العربية والإسلامية، وتجري بحثًا حول تاريخ الرقص في الدول العربي عمومًا وتونس خصوصًا.

مؤدّية ومدرّبة رقص شرقي ومغربي، وتسعى من خلال ذلك إلى الجمع بين معرفتها النظرية وممارستها في مجال الرقص.

رنوة يحي

عضو مؤسس في مؤسسة التعبير الرقمي العربي (أضف)
مصر

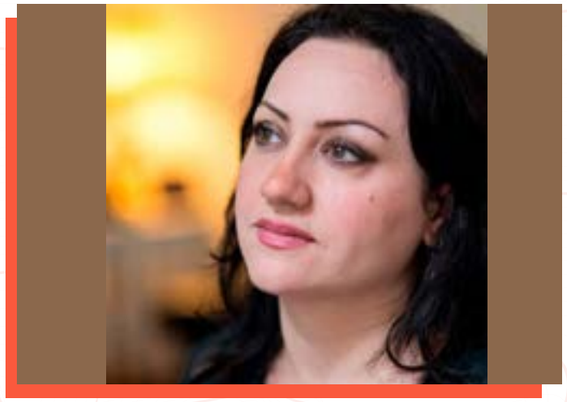
عضو مؤسس في مؤسسة التعبير الرقمي العربي (أضف) التي انطلقت في 2005 بهدف تطوير منهجية بديلة للتعلم والتعليم وإنتاج المعرفة العربية باستخدام مفاهيم وأدوات المصادر الحرة.

طورت رنوة المشروع الأول للمؤسسة، معسكرات التعبير الرقمي العربية، وهي تجربة تعليم وتعلُّم تتكرر سنويا منذ 2007 للفتيات والفتيان العرب.

عملت رنوة من خلال هذا المشروع مع شباب عربي مختص من التقنيين والفنانين والباحثين لتطوير مناهج في الفيديو والموسيقى والحوسبة والتصميم، وركّز المشروع وبعدها المؤسسة على أهداف أساسية لتطوير التشارك والتفكير النقدي عند الفتية والشباب.

قبل الانتقال إلى العمل على منهجيات تربوية، عملت رنوة في إنتاج المعرفة من خلال عملها كصحفية وباحثة في بلدان عربية مختلفة لمدة ١٥ سنة.

www.facebook.com/ADEF.xyz



روزا ياسين حسن

روائية وكاتبة
سوريا/ ألمانيا

روائية وكاتبة سوريّة من مواليد محافظة دمشق 1974، درست الهندسة المعمارية، وتفرّغت للكتابة.

كتبت روزا العديد من الروايات وكذلك الكثير من المقالات الثقافية والأدبية في العديد من الدوريات العربية والأجنبية.

يهتم أدبها بالقضايا النسوية والسياسية.

أصبحت منذ العام 2015 عضوًا في نادي القلم الدولي وتقيم منذ 2012 في ألمانيا.

رشا سلطي

كاتبة وباحثة وقيّمة فنية
لبنان/ألمانيا

كاتبة وباحثة ومنسقة فنون وسينما مستقلة، تتنقل في إقامتها وعملها بين برلين وبيروت.

شاركت في تنسيق العديد من البرامج السينمائية، منها مركز لنكولن ومتحف الفن الحديث في نيويورك، وعملت مع مهرجانات سينمائية كمُبرمِجة، ومنها مهرجان أبوظبي السينمائي الدولي ومهرجان تورنتو السينمائي الدولي.

منذ عام 2017، تعمل كمنسقة لبرنامج السينما التوثيقية التجريبية في القناة التلفزيونية آرتيه في فرنسا.

نظمت العديد من المعارض في متاحف عالمية ومنها متحف برشلونة للفن المعاصر ودار الثقافات العالمية في برلين ومتحف التضامن مع سالفادور آينديه في التشيلي ومتحف سرسق في بيروت.

سلافة حجازي

مخرجة وفنانة بصرية

سوريا/ألمانيا

سلافة حجازي، من مواليد دمشق، مخرجة وفنانة بصرية تعمل بالوسائط المتعددة وتقيم في برلين.
درست في المعهد العالي للفنون المسرحية في دمشق، حيث تخصصت في الدراسات المسرحية.

بدأت مسيرتها بالعمل بصفة كاتبة ومخرجة مع التركيز على تعليم الأطفال والتنمية الاجتماعية.

تلاقي أعمالها في مجال فن التحريك أو الأنيميشن والوسائط المتعددة رواجاً كبيراً في أوساط الجمهور في المنطقة العربية، حيث عُرِضت على العديد من القنوات التلفزيونية ومنصات الإنترنت، كما قُدمت في مَهرجانات محلية ودولية لتنال عدة جوائز منها جائزة أفضل عمل أنيميشن في هوليوود وروسيا والهند والقاهرة وإيران لفيلمها الأول طيور الياسمين (2009). عام 2011، شاركت سلافة في الحركة السّلمية في الثورة السورية، حيث أنتجت ونشرت أعمالًا رقمية تنتقد القمع السياسي والاجتماعي. نتيجة غياب حرية التعبير في سوريا، سافرت سلافة إلى فرانكفورت عام 2013، حيث درست في أكاديمية ستاد لشول للفنون الجميلة، وبدأت عملها الفني التجريبي.

عُرِضت أعمالها في صالات عدة في أوروبا وقُدّمت على منصات الإنترنت والصحف والكُتب، وأُدرِجت ضمن مجموعات فنية لمؤسسات مرموقة مثل المتحف البريطاني في لندن ومؤسسة برجيل في الشارقة ومؤسسة دعم الإعلام الدّولية في كوبنهاغن.

sulafahijazi.com

تيسير البطنيجي

فنان بصري
فلسطين/ فرنسا

درس تيسير البطنيجي الفنون في جامعة النجاح الوطنية في نابلس في فلسطين.

عام 1994، اختير لبرنامج زمالة للدراسة في مدرسة الفنون الجميلة في بورج في فرنسا.ومنذ ذلك الحين، يقسم البطنيجي وقته بين فرنسا وفلسطين.

خلال هذه الفترة التي أمضاها بين دولتين وثقافتين، صاغ تيسير عمله بوسائط متعددة تشمل الرسم والتركيب والتصوير الضوئي والفيديو وفنون الأداء.

نال تيسير جائزة الفنون من مجموعة أبراج عام 2012، وشارك في برنامج إقامة من دعم مؤسسة هيرميس بالتعاون مع مؤسسة أبيرتشر عام 2017.

يتوزع عمله في مجموعات العديد من المؤسسات الدولية منها مركز بومبيدو ومؤسسة فناك في فرنسا، ومتحف فيكتوريا وألبرت والمتحف الحربي في لندن، وغاليري كوينزلاند للفنون في أستراليا، ومتحف زايد الوطني في أبوظبي.

www.taysirbatniji.com

ياسين الحاج صالح

كاتب

سوريا/ألمانيا

ولد ياسين الحاج صالح في الرقة، ويعد اليوم من أبرز كُتّاب ومثقفي سوريا. يكتب منذ عام 2000 في الشؤون السياسية والاجتماعية والثقافية السورية والعربية. ويساهم بشكل منتظم في صحف ومطبوعات إقليمية، منها الحياة والقدس العربي.

صدر له عدة كتب عن سوريا بينها سوريا من الظل: نظرات من داخل الصندوق الأسود (2009) وأساطير الآخِرين: نقد الإسلام المعاصر ونقد نقده (2011) وبالخلاص يا شباب: 16 عامًا داخل السجون السورية (2012) والثقافة كسياسة: المثقفون ومسؤوليتهم الاجتماعية في زمن الغيلان (2016)، والثورة المستحيلة (2017). كتابه الأخير، الفظيع وتمثيله، صدر عن دار الجديد في بيروت في ربيع 2021.

ساهم ياسين في تأسيس مجموعة الجمهورية التي تفكر وتكتب في الشأن السوري منذ عام 2012 (ALJUMHURIYA.NET).

عام 2012، نال جائزة الأمير كلاوس، وهي جائزة تدعمها وزارة الخارجية الهولندية وتُمنح تقديرًا للمفكرين والمثقفين الذين يحدثون أثرًا في مجتمعاتهم، وفي عام 2016 نال جائزة عمر أورتيلان من مؤسسة الخبر الجزائرية. ثم جائزة تخولسكي من نادي القلم السويدي في عام 2017. يقيم ياسين اليوم ويعمل في برلين.

yassinhs.com

دار ممدوح عدوان للنشر والتوزيع

اتجاهات ثقافة مستقلة Independent Culture Ettijahat

MINA

مينا

Artistic Ports & Passages

محطات لقاء وعبور فنية

www.ettijahat.org

© Ettijahat – Independent Culture
2023

اتجاهات ثقافة مستقلة Independent Culture Ettijahat