زهران سلامة فنان كبير على فراش المرض والعزلة:

طردوني من «المسافر خانة» عن طريق الشرطة!

القاهرة ـ «القدس العربي»

من محمود قرني:

اختار الفنان التشكيلي الكبير عزلته، ومنذ عدة سنوات ذهب الى أقصى الشرق حيث البحر الأحمر، وعلى شاطيء مدينة الغردقة حيث السكون شبه المطلق أقام بيتا ومرسما وحديقة صغيرة، لكنه منذ عامين أصيب في حادث سير مروع لازال يعاني من آثاره حتى الآن، انه شبه قعيد حتى الآن، ويعاني من آلام شديدة بالعظام، فقد تجاوز الستين من عمره، لكنه لازال يثابر ويكابد لأنه لازال قادرا على الامساك بالفرشاة وفيما يبدو أن سنوات سلامة الراهنة هي سنوات السلام حسبما يعبر هو نفسه عندما يقول: أنا الآن أعيش اليقين العميق وأعلن هدنة مع القلق المزمن، حيث يتقدس وجوده، ويعيش تجربة الانقسام للحقول والنهر والسهول، للضوء والظلال والحركة، حركية الحياة الأبدية، تتسع العين وترهف الأذن، وتشحذ الحواس، وهكذا يتجدد الوجود عمقا واتساعا».

كان المعرض الأخير للفنان زهران سلامة علامة مضيئة حول تاريخ قصر المسافر خانة المحترق، اذ كان مديرا سابقا لها، وكان يحمل لها حنينا يمثل روحا محتقنة بالمكان، انها روحه الهاربة في تاريخ مصر المكتظ بالجروح والحرائق المشبوهة التي لن يكون آخرها حريق المسافر خانة.

ضم معرض زهران سلامة أكثر من ثلاثين لوحة تستعيد قدرة التصوير المصري ومدرسته التليدة، وتقدم فيها الفضاءات الداخلية لمشاهد ساحرة وشجية من داخل أروقة المسافر خانة، انه بالفعل معرض استطاع أن يوائم بين اللوحة وموضوعها من جانب وبين فنانها من جانب آخر، وكما يعبر الناقد والكاتب عبدالمنعم عبدالقادر فان اللوحة تبدو وكأنها تجسيد للمصالحة بين الذات والموضوع كما تجسد التجاوز الفني لطرفي العملية الابداعية.

وقد جاءت جميع لوحات زهران سلامة غير موقعة وغير مؤرخة وقد علل ذلك بأنه يترك لنفسه فرصة الاضافة والتعديل قبل توقيع اللوحة وكأنه يريد القول أن جرح المسافر خانة لا يزال مفتوحا وسيظل كذلك، وربما كان رفض زهران بيع أي من لوحات المعرض هو تأكيد على هذا المعنى.

ولم يتوقف توثيق عبدالمنعم عبدالقادر للحدث عند ذلك السقف، انه أقرب المقربين الى قلب زهران سلامة، انه يرى أن سلامة يواصل البناء الذي وضع لبنته الأولى رواد عظام ويقول: كنت شاهدا على ارتكاز زهران في رحلة البحث على بداهات انسانية عريضة تسعى نحو اكتشاف الجمال عبر خصوبة الحياة، ورأيت كيف كون ذاته الفنية بموارد استمدها من كفاءة الحواس، ورهافة المشاعر، واستقلال الفكر، والثقافة الواسعة، والمعرفة العميقة، بأبعاد الابداع الانساني وتنوعاته وبينما هو يكتشف في ارتياده العظيم سطوح الانسان وتجلياته في علاقته بالأرض، ويدرك الى جماليات هذه التجليات ويجسدها بابداعاته. ثم يؤكد عبدالقادر مرة ثانية: كنت شاهدا على صبره على ما يصفون، حتى أسس ـ ولأول مرة في تاريخ الحركة التشكيلية ـ ما أسميه رؤية واقعية مصرية متكاملة في انجاز ريادي يحقق التجاوز الصحيح الذي استوعب العصر وخصوصية الوطن فاتحا الطريق واسعا للأجيال الجديدة نحو ابداع تشكيلي مصري».

أما المسافر خانة تلك البقعة من الفن المصري الاسلامي التي وثقتها لوحات معرض زهران سلامة، فهي ذلك البناء الذي كان قائما وسط حي الجمالية بدرب الطبلاوي بمنطقة مصر القديمة الى جوار شارع قصر الشوق، وقد بنيت على مرحلتين الأولى كانت عام 1193 هجرية ـ 1779م حيث بنيت السراي الواقعة في الشمال ثم بنيت السراي الثانية الواقعة الى الجنوب في عام 1202 هجرية ـ 1789م ويمثل القصر في مجمله ـ حسبما يؤرخ له عبدالمنعم عبدالقادر ـ تراثا معماريا وفنيا وثقافيا يُعد واحدا من الطرز العربية الأصيلة، ويقدم صورة حية لطبيعة الحياة الاجتماعية لطبقة التجار في أواخر عصر المماليك، وهو طراز يعالج خصوصية البيئة بكل مستوياتها الطبيعية والاجتماعية والنفسية، وكان هذا القصر شاهدا حيا على جوانب من هوية طبقة التجار المصرية باعتبارها طبقة قائدة ورشيدة، ويضيف الكاتب عبدالمنعم عبدالقادر القول: ان هذه الشهادة المعمارية كانت تبلغ من قوة التأثير في فكري الى الدرجة التي تجعلني أتشكك في قيمة وادعاءات التنوير الذي جاءتنا به الحملة الفرنسية.

هذه هي الأبعاد التاريخية الشكلية للمسافر خانة أما رؤية عبدالقادر لها في السياق المعماري فيدفعه الى القول: كان لنا بغير شك طرزنا المعمارية فانظر الى بؤس حالنا ونحن نسبح في فوضى معمارية بائسة وشاملة القبح عدوة لسعادة الانسان.

ويرى عبدالقادر أن نقطة البدء لدخول زهران سلامة الى العلاقة بالمكان كانت كلماته الاثيرة: أنت لن تعرف خصائص هذه العمارة الا اذا جربتها بجسدك، هنا يتكامل الاحساس بالتوازن بين الجمال والوظيفة، اني كنت أعرف التكامل النظري بين الجمال والوظيفة في كتابات «هربرت ريد» حين تناول هذا الموضوع في حديثه عن الحرفي القديم، غير أني لم ألمس هذه التجربة في مكان له سمات جامعة لعدد كبير من الحرف لقصر المسافر خانة فالمرء هنا يعيش ويجرب وظائف هذا المعمار وهي تتبادل الحوار مع الانسان بحيث تكون في خدمة نموه وهو يعيش حياته اليومية.

يصف عبدالمنعم عبدالقادر احدى زياراته لزهران سلامة في المسافر خانة كاشفا عن هذه العلاقة الفريدة بالمكان فيقول: ذات مرة قصدت زيارته، فوجئت به منكبا على هذه الأرضية المزخرفة مفترشا عددا من أوراق «الكلك» العريضة يضغط عليها بأقلامه ليستخرج بصماتها وتصميمها باحترام وتوقير جعلني أجلس بالقرب منه ولم يرفع رأسه نحوي سوى مرة واحدة، وأكمل ما كان يستغرقه، بعدها قام وجمع أوراقه ودخلت معه مرسمه فبسط ورق «الكلك» بترتيب معين أكمل نواقصه بسرعة فبدت بصمة الرخام جلية من خلال خطوطها المتوازنة والمتقاطعة والمتعانقة.

ويضيف عبدالمنعم عبدالقادر أن زهران سلامة كان يترك بيته بعد صلاة الفجر حتى يدرك أول لقاء للنور يقع على المسافر خانة ويكون قد أعد أدواته وحامل رسمه قبلها بيوم ليكون في حضرة حوار الأنوار المباشرة والمصفاة والمرقشة دوائر ومثلثات ذهبية اللون من خلال فتحات خشب المشربيات ـ موسيقى وضوء ونور، وظلال وأشباها، وموسيقى آتية من خارج مجهول متداخلة ومتموجة متمازجة بأصوات حمائم وطيور وبشر.

أما زهران سلامة الذي أثرى الحركة التشكيلية المصرية كواحد من أهم فناني حركة التصوير المصرية الى جانب الفنان الكبير حسن سليمان فقد أصدر كتيبا صغير باهداء بالغ الرقة والقسوة في آن معاً، فهو على جانب التشكيل صاحب قلم بارع بحق ومثقف عميق الثقافة، وهو ما يعكس في نفس الوقت قدرة سلامة اللغوية، وهي قدرة ليست جديدة بالطبع اذ أنه واحد من التشكيليين القلائل الذين يحسنون التعامل مع النص الأدبي وعلى تواصل دائم معه يقول زهران في اهدائه:

الى مصر، هذا التجلي من تجليات كنزها المستور، أيا مصر، كم استباحك البداة الغزاة من أبنائك ومن غير أبنائك، الذين ركبوا مراكب القوة الغاشمة والنهزة المختلسة، والذين قد تردعهم المعرفة اذا كان لهم نصيب في الرحمة.

والى أصحاب النوايا الطيبة من أبنائك المخلصين الذين تراءى لهم أن طريق النهضة هو في اقتناء سر غير سرك المستور، فانتهوا بنا الى ما نعيشه من شقشقة وفوضى..!

والى أبنائك الذين أنكروك فأحبوا المال حبا جما، وأكلوا تراثك أكلا لما، وتصوروا أنهم اذ يفعلون هذا قد أباحوا قدسك لأولاد الحرام.

يقدم زهران سلامة معرضه بتذكر ما قاله له أحد أصدقاؤه من أن يقيم معرضا لأعماله عن المسافر خانة في مناسبة كارثة احتراقها، لكن زهران رأى أن ذلك من الممكن يبدو نوعا من المتاجرة بالمأساة فتعفف عن فعله، وحسبما يعبر هو «لم أفعلها خجلا من حب انقطعت أواصره بيني وبين المسافر خانة أولا، وحزنا كابسا ممن شاركوا في الجريمة البشعة، وخيبة أمل من أن من فعلوا أفلتوا من القانون أو هم فوق القانون، ويذكر زهران سلامة أنه لم يذهب أبدا لرؤية المسافر خانة بعد احتراقها ـ وحسبما يعبر ـ كان ذلك احتراما لعربها الفاجع ولخيالي أن تتأبد فيه صورتها البائسة، ويضيف زهران: الآن أقيم معرضا عنها بعد ست سنوات ونصف وقد تكيفت حياتي بشكل مغاير، أحد أسبابه الرئيسية هو المسافر خانة كاطار أول ثم هناك أطر أخرى عديدة ساهمت في هجرتي نحو الصحراء.

الجدير بالذكر أن زهران يعيش الآن في صحراء رأس سدر على البحر الأحمر وسط بيت متواضع ومرسم لا يتجاوز هذا التواضع، لكنه يحاول دائما أن يجعله جنة من نوع خاص، وذلك منذ أن تم طرده وجميع التشكيليين المصريين من قصر المسافر خانة.

ولا يخشى زهران سلامة أن يذكر بل يؤكد أن حريق المسافر خانة كان مدبرا ولا يمكن لحريق خارجي في أحد مقالب الزبالة ـ حسب الصحافة الرسمية ـ أن يلتهم المسافر خانة ويقضي عليها قضاء مبرما، ويذكرنا زهران بأن هذا المكان كان محط أحلام وزراء الثقافة منذ يوسف السباعي أن يحولوه الى مطعم سياحي أو فندق، ولن تسنح فرصة عمل ذلك الا بتدميره حتى لا يعود اليه أحد للمطالبة به، ويذكر أن وزير الثقافة في تصريحاته عقب الحادث قال انه سوف يخصص ثلاثين مليون جنيه لبناء «مسافر خانة» جديدة، وهذا لم يحدث منه شيء حتى الآن، هذا فضلا عن عبثية التصريح نفسه الذي لا يعني الا الاستخفاف الكامل بالقيمة التاريخية لمثل هذا المكان الذي لن تفلح كل أموال العالم في اعادته الى الحياة بعد تدميره.

ويذكر زهران سلامة أن هذا المصير الذي لاقته المسافر خانة لم يكن مفاجئا على أي نحو، ويشير هنا الى أنه ومنذ أن كان مراقبا للمراسم داخل هذا الأثر كان يرصد عدم الادراك لأهمية المكان لدى موظفي المركز القومي للفنون التشكيلية الذي يتبعه الأثر، وكانت هذه المسؤولية تتحصل في دفع فواتير الماء والكهرباء ويضيف انه بسبب كثرة مطالباته بتحسين شروط المكان كان لابد ـ بعد ترك الفنانين للمكان ـ أن يغادر زهران سلامة نفسه مقر مرسمه وقد فعلت الوزارة ذلك بالفعل وعن طريق الشرطة.

ويذكر زهران سلامة أن تدمير التاريخ المصري ليس جديدا على الحكومات المصرية المتعاقبة ويضرب عددا من الأمثلة على ذلك منها احتلال وزارة الداخلية لواجهة بيت القاضي وتحويله الى قسم شرطة الجمالية، واحتلال وزارة التعليم لسبيل محمد علي بالنحاسين وتحويله الى مدرسة، واحتلال وزارة الصحة لـ «بيمارستان قلاوون» وتحويله الى مستشفى للرمد.

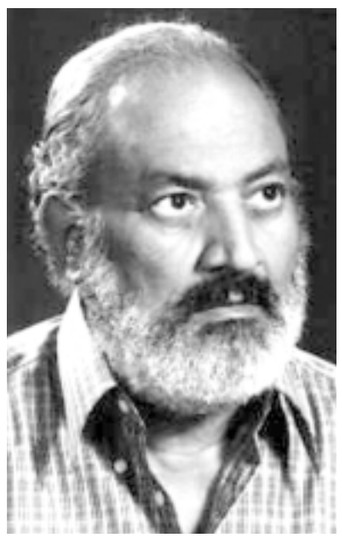
أما عن المعرض فيقول زهران سلامة: انها المرة الأولى في حياتي التي أرسم فيها مناظر داخلية، كانت التجربة جديدة تكتنفها غوامض لم أتبين لها طولا جاهرة، قلت لنفسي لم لا اقفز في بحرها لاكتشف الحلول المناسبة، كان المنظر أمامي بالغ الاختلاف عما كنت اعتدت ارتياده في المناظر الخارجية في كل أرجاء مصر، فكل ما ترسب لدي من خبرات فنية في معالجة ألوان وأضواء وعمق وقرب عناصر هذه المناظر الخارجية لم أستفد منه في تجريد المنظر الداخلي، وكان علي أن أبدأ بلا رصيد، أتلمس خبرات طازجة تبني لوحة تؤكد أصالة كشوفاتي فاحترم عقلي واحساسي.

ويضيف زهران سلامة: في البداية واجهت خمسة سطوح متعانقة هي ثلاث جوانب رأسية حوائط للمكان وخلف حائط ليس داخلي في الرؤية، وسطحان أفقيان يجمعان هذه الحيطان الثلاثة هما الأرضية والسقف، وكان النور والظلمة والألوان متناثرة في خمسة أبعاد في هذا المكان بشكل كاد أن يتأبى علي فلا أمسك بتلابيبه، وفي النهاية تكون لو حتى مجرد وهم.

وتبدو تجربة زهران سلامة القلقة بحث في الدور أو الوظيفة المنوطة بالفن منذ قديم الزمان، وقد تغيرت ـ بالطبع ـ مواضع التصور الانساني لهذه الوظيفة تاريخيا وكان المعيار الحاكم مختلفا في ظروف زمنية متصلة متناقضة، وفي نفس الوقت فان المعرفة النوعية التي طرحتها معايير جمالية لمدارس فنية مختلفة ساعدت على تبلور وتجذر الوظيفة وان لم تثبت مشهدها بأي شكل من الأشكال، غير أن التاريخ يؤكد أنه رغم عدم ثبات هذه الوظيفة الا أن التراكم النسبي لقوانين وتعقيدات الفن رسخت بعض القواعد والتقاليد غير الحاسمة، غير أن هذه التقاليد وهذه القواعد ثبت فشلها المطلق عندما اعتقدنا أن الفن يمكن أن يقود الثورات، ويقتاد الفاسدين من أقبيتهم الى غياهب الظلمة، ان مثل هذا القول يمكنه أن يناسب سياسيين فاشلين يعلقون فشلهم على شماعة الفن.

وما نحب أن نختتم به حديثنا عن زهران سلامة هو سؤال نوجهه لوزارة الثقافة ووزيرها التشكيلي، ما الذي فعلتم بزهران سلامة وهو في محنة الاعتزال والمرض، متى سيتم تكريمه، ومتى ستمنحه الوزارة جائزتها، ومتى يتم الانتباه لمشروعه الكبير، أم أن زهران لابد أن يقدم أولا رقبته لقاء هذه الأعطيات، أعلم تماما أن زهران لن يفعلها، وعلى من يتمسحون بالفن في وزارة الثقافة أن يصدقوا المرة واحدة.

لوحة للفنان (القدس العربي)



زهران سلامة

تداعيات

العيد وقرابينه البشرية!

د. عبد العزيز المقالح

■ على الرغم من ان عيد الاضحى المبارك قد جمع اليه عيدين آخرين هما عيد الميلاد المجيد وعيد رأس السنة الميلادية الا ان هذه الاعياد مجتمعة لم تنجح في اشاعة البهجة المنتظرة في قلوب اثقلتها احزان الواقع، وما يقدمه كل يوم بل كل لحظة من ضحايا بشرية لا ذنب لها الا انها تعيش في زمن مشحون بالتوترات السياسية والاقتصادية، وفي غياب القيادات العالمية المسكونة بالهم الانساني وبالتسامح والشعور بالمسؤولية تجاه كل ما يحدث على وجه الارض من استفزازات وخروقات ناتجة عن الاطماع وحب الاستئثار والهيمنة حتى لو كانت النتيجة تدمير الكون بما فيه وما عليه من كائنات ومخلوقات عاقلة وغير عاقلة.

لقد تحدثت وسائل الاعلام في الشرق والغرب عن هدنة بين الحمل الفلسطيني والذئب الصهيوني، كما ارتفعت الاصوات تستنجد بشرف الاسلام ان تتوقف الدماء في العراق، لكن الذئب لا يعرف معنى للتوقف عن الافتراس، وأنيابه التي تعودت على النهش والولوغ في الدماء البريئة يستحيل ان تلتزم بما يتم الاتفاق عليه، لذلك فالقتل في فلسطين مستمر والتخريب واقامة المزيد من المستوطنات في اراضي المواطنين الفلسطينيين ووضعهم والعالم معهم امام الامر الواقع حالة دائمة وثابتة، وكأنهما بدون استمرارها لا تقوم لهذا الكيان الارهابي قائمة. ولانه نتاج غير طبيعي لظروف عربية وعالمية غير طبيعية فان اي استقرار في الاوضاع او اية هدنة تتنفس الانسانية من خلالها الصعداء سوف يقود الى التفكير في اصلاح هذا الخلل الاستثنائي وغير الطبيعي والذي بموجبه صار للصهيونية الحق في تشريد شعب كامل واحتلال ارضه وترويع وتجويع وتقتيل من تبقى من ابنائه.

اما في العراق فقد كان من المستحيل ايضا ان يتوقف المستفيدون من اشعال نيران الصراع الطائفي والمذهبي عن اداء دورهم المرسوم لهم القيام به منذ ما قبل الاحتلال، لذلك فلم ولن تتوقف المجازر البشعة التي لم يفقد معها العراق اعز ابنائه بل افتقد معها اعظم ما كان يعتز به وهو التعايش بين طوائفه ومكوناته الدينية والعرقية. وفي اسوأ مشهد رأته الدنيا كشفت الطائفية او الوثنية المعاصرة في ذلك البلد عن عورتها وظهرت على حقيقتها بوصفها اسوأ ظاهرة تبتلي بها الشعوب غير المحصنة روحيا واخلاقيا ووطنيا والتي تقع فريسة سهلة للفوضى والانفلات وقيادة الغوغاء والمتاجرة بالمذهبية وغيرها من الآفات التي تتضاءل امام نتائجها وردود افعالها عوامل الطبيعة المدمرة كالزلازل والطواعين والأوبئة وكل ما عرفته البشرية في ماضيها البعيد والقريب من مخاطر وكوارث ماحقة.

ان الاعياد في الظروف الطبيعية تبدو في مسار الزمن كالواحات وسط الصحراء يجد فيها الصغار والكبار من المسرات ما ينسيهم تعب الحياة العادية ومعايشة ايامها الرتيبة المكررة. وفي الاعياد تتلاقى العائلات بعد انقطاع، ويسود الصفاء والوئام بين الاصدقاء، ذلك في الظروف العادية اما في الظروف الرمادية المأساوية فان الامر يختلف فالاعياد تتحول الى مناسبات كئيبة تثير في القلوب الحسرة على ما فات والخوف والقلق مما تحمله الايام القادمة من مفاجآت ليست في الحسبان. ولا مجال للتوسع في الحديث عن اعياد هذه المرحلة وما سوف تسفر عنه الحروب الدائرة والمحتملة من تصاعد وانتقامات وازهاق ارواح الابرياء الذين لا ناقة لهم فيها ولا جمل.

وبالنسبة الينا كيف نستطيع ان نتجاهل الحرب الصومالية القريبة منا والتي نكاد نرى غبارها ونصغي لدوي مدافعها؟ وكيف لا نتوجع ونتألم لحال هذا الشعب المعذب ضحية امراء الحروب والذي يعاني منذ سنوات ولم يجد من اشقائه او من الآخرين ما يخفف عنه آلام عذاب لا يستحقه واوزار حروب لا طاقة له عليها؟

تأملات شعرية:

اريد من العيد
ان يغسل الارض من دمها
ويعيد السلام لابنائها الحائرين
اريد نهارا وحيدا
تضيء الشوارع فيه
بأشجار افراحنا
ومعانقة الاخوة الشاردين
اخيرا اريد سلاما
لنفسي، وللارض، والآخرين!

ثيو أنجيلوبولوس في فيلمه «تحديقة عوليس»: (3-3)

حدود جديدة ودول مرسومة بالدم والنار على خطى الأخوين مانايكاس!

عبدالله حبيب *

أوديسة التحديقة العوليسيَّة

■ يا له من بحث هائل ذاك الذي سيقود المخرج العائد من المنفى في رحلته الأوديسيَّة من اليونان الى ألبانيا، ومقدونيا، وبلغراد، ورومانيا، وأوكرانيا، وصربيا، وكرواتيا، والبوسنة. لا شك انكم لاحظتم معي ان هذه «الدول» لم تكن موجودة على خريطة «العالم» حين كان الأخوان مانايكاس يصوران أفلامهما الوثائقية في بدايات القرن الماضي وفي نفس المنطقة. بلى، لقد كان الناس هناك، وكانت المواشي هناك، وكانت الأنهار والبحار والأسماك والطحالب والقواقع هناك، وكانت الأحلام والشموس والنجوم والأقمار والخبز والأجبان والنبيذ والآلام هناك، وكان العشّاق وجراحاتهم هناك؛ كانت الأماكن هناك، لكن الدول والحدود السياسية لم تكن هناك؛ ويا له من فرق!. وفي البحث المضني هذا عدد كبير من اللغات واللهجات التي تتهجى تاريخاً ممزّقاً ومسفوحاً في سرد المكان وذاكرة الزمن؛ اذ ان البحث عن الأفلام المفقودة حول الأنشطة الحياتية لسكان منطقة البلقان سيكون بحثاً من خلال السرد السينمائي عن تاريخ المنطقة التي يتشكل فيها الآن تاريخ جديد على أنقاض السرد التاريخي السابق، وعلى أنقاض الذاكرة القديمة.

وفي رحلته من اليونان الى ألبانيا يستقل المخرج السينمائي اليوناني العائد من المنفى عربة أجرة يقودها سائقٌ «زورباوي» الحساسيَّة والطباع من حيث توفر قنينة المشروب وكرعها أثناء القيادة على الطريق الجبليَّة الخطرة، ومن حيث توفر اللسان اللاذع بكميَّة وفيرة، ومن حيث امكانية الادلاء بالحكمة البليغة والعفوية، ومن حيث فَوَرَان النزعة الصداقية الفائرة. «ان اليونان تموت!»، هكذا يتفجع السائق «الزورباوي» بحشرجة أليمة كانت تَخرَت صدر نيكوس كازانتزاكيس لزمنٍ طويل! وفي هذه الرحلة التي يستفيق فيها «هوميروس» الاغريقي سينمائياً يساعدُ المخرج السينمائي اليوناني المعاصر امرأة مسنَّة على عبور الحدود بين اليونان وألبانيا بحثاً عن أختها التي تقول انها لم ترها منذ سبع وأربعين سنة؛ فهي مثله منفيةٌ أيضاً، وهي مثله تبحث عن زمن ضائع في ما استجدَّ على سرد المكان؛ اذ ان المرأة تلك، في بحثها عن أختها الضائعة والمفقودة هناك، انما تحاول العثور على مُعادلها الشخصيِّ للسرد التاريخي الجمعي الذي أصبحت تفصله حدود بين الدول والأمم الجديدة. هذه الاشارة لاقامة الحدود ونفي الانسان في سرد الأمة وتبرؤ الذاكرة هي قطعاً مُرَاد مشاهدتنا مع المخرج المسافر في الفيلم، وفي التاريخ أيضاً، عشرات من العمال الألبان الذين تم طردهم من مكان عملهم في اليونان الى بلادهم التي لم يعد فيها «اشتراكية» موهومة ولا يوجد بها «رأسمالية» واهمة. انها لحظة طاحنة ومطحونة معاً؛ فقد كان نظام تشاوتشيسكو قد اصرَّ على ضرورة هدم كل دور العبادة اليهودية (المعابد) والمسيحية (الكنائس) والاسلامية (المساجد). غير انه في ألبانيا تلك تحديداً ها هي المرأة العجوز تترجلُّ من السيارة في ساحة المدينة الحدوديَّة حيث نسمع معها في الخلفية الزمانيَّة لذاكرة الفيلم آذاناً يُرفع وآيات قرآنية تتلى مُذكِّرة بأحد مكونات السرد الثقافي لتاريخ المنطقة.

وبعد أن تكون السماء قد أمطرت لدى عودة المخرج السينمائي اليوناني المنفي الى بلاده في بداية الفيلم، تواصل الطبيعة حضورها الغامر في السرد على اثر مغادرة السيارة الى ألبانيا، حيث نرى عبر لقطات بانورامية الجبال المغطاة بالثلوج وهي تشكل لوحة مقفرة، وشاحبة، و«باردة»، في ما هو مثال نموذجي لدور الطبيعة في السرد لدى أنجيلوبولوس؛ حيث غالباً ما تقوم الطبيعة لديه مقام الشخصية الموازية، وذلك من حيث تعبير الطبيعة عما يعتمل في أعماق الشخصيات الآدمية التي تسافر فيها وعبرها وتجوس. وهذا يختلف تماماً عما يحدث في أفلام مخرج سينمائي كبير يهتم بالطبيعة اهتماماً خاصاً؛ أعني الياباني أكيرا كوروساوا الذي يلجأ الى الطبيعة من باب النذير والتهكن في لقطات بانورامية واسعة، ولقطات متوسطة، ويختفي فجأة في اللقطات البانورامية الكبيرة التي يتضاءل فيها كل شيء أمام الحضور الغامر للأرض، محرِّضاً على التنقيب عنه في سياق قراءة الوجدان الجمعي، وسرد الذاكرة الجمعيَّة. كما ان الحضور والغياب اللذين تجسدهما المرآة تلك في صورها وتجلياتها المختلفة انما يحيلان الى الطبيعة الجوهريَّة للحب، والعذاب والشفافية اللذين يغلفّاه بحثاً، ولقاءً، وفراقاً.

أنجيلوبولوس وأوفيد

وفي منطقة كونزتانسا الرومانيَّة (المكان) يلتقي المخرج بعائلته التي يراها ونراها معه وهي تحتفل بالسنة الجديدة للأعوام من 1945 الى 1950 (الزمان)، ويحدث ذلك استرسالاً في لقطة واحدة مُتَّصلة طويلة (sequence shot). ليس هناك «فلاشباك»، ولا تغيير لدرجة اللون أو درجة التركيز البؤري للحقل البصري أو نوعية الفيلم الخام المستخدَم في تصوير تلك اللقطة/المشهد، ولا مزجاً احلالياً (dissolve) وذلك من أجل الايحاء بزمنٍ آخر. ليس هناك أي استخدام لأي من تقنيات الانتقال السَّردي أو الزمني التقليدية، وذلك لأن السرد هنا—ببساطة شديدة— لا «ينتقل» من زمن الى آخر، بل يوحد زمنين تاريخيين في المكان وفي الزمن السينمائي، حيث ان المخرج حين يدخل الى البيت القديم لعائلته بثنايا التي عرفناه بها في الفيلم، وبهيئته الفيزيقية والعُمْريَّة الحالية، فانه انما يدلف في الحاضر الأبدي للسرد السينمائي الى الزمنين التاريخي والعاطفي اللذين كانا يؤثثان البيت من منتصف أربعينيات القرن الماضي وحتى نهايتها. انها اللحظة الأكثر «كرونوتوبيَّة» بالمعنى الباختيني للكلمة بامتياز شديد في الفيلم، وهي لحظة تدفع الروح فوراً الى التعلق بأحد أغصان أقرب شجرة في مقبرة من أجل الانتحاب حتى الصباح.

وفي ألبانيا يتجه المخرج السينمائي اليوناني العائد من المنفى الى رحلة عبر ذاكرة السرد والمكان والأمَّة والزمان الى مقر الارشيف الوطني للسينما، لكنه لا يجد ما يعنيه كثيراً في ما يخص شرائط الأخوان مانايكاس المفقودة، بل يجد بدلاً من ذلك المرأة الغامضة التي قابلها فور العودة الى بلاده وقد تجسدت في شخصية امرأة أخرى. وسوف تواصل المرأة الغامضة هذي تناسخها المتجدد دوماً بظلال مختلفة لكل شخصية في المحطات القادمة من رحلة المخرج. انها الانسان نفسه وقد أصبح تمريئياً حنينياً مثل السرد والزمان والمكان والأمة (وقد قيل كلام كثير في نظرية السينما سلباً وايجاباً حول شَخْصَنَة الأمة في شخصية المرأة). والمرأة هذي، في الحقيقة، تُذَكِّرُ المرء الى حدٍّ ما بالتمرئيات المختلفة لزوجة الراوي في فيلم «المرآة» (1975) لتاركوفسكي؛ غير ان هذه المرأة تجلب معها أيضاً أصداء وترانيم فقْد غائرٍ لعلاقات بعيدة من التاريخ الشخصي للمخرج الذي يعيدُ الآن التعرف على تعالق ماضيه مع ماضي وسرد وذاكرة المنطقة التي جاء منها. قد تكون تلك المرأة الحبَّ الذي يجيء فجأة حيث نرى ما يأتي به من رغبة وحنان في لقطات مقربَّة واسعة، ولقطات متوسطة، ويختفي فجأة في اللقطات البانورامية الكبيرة التي يتضاءل فيها كل شيء أمام الحضور الغامر للأرض، محرِّضاً على التنقيب عنه في سياق قراءة الوجدان الجمعي، وسرد الذاكرة الجمعيَّة. كما ان الحضور والغياب اللذين تجسدهما المرآة تلك في صورها وتجلياتها المختلفة انما يحيلان الى الطبيعة الجوهريَّة للحب، والعذاب والشفافية اللذين يغلفّاه بحثاً، ولقاءً، وفراقاً.

والمُخرج بذلك يعود شاهد عيان للذاكرة على ما كان ومن كانوا، تماماً كما عاد العجوز المتقاعد الى بيت طفولته ليجد كل شيء كما كان عليه، بمن في ذلك البشر المحتفظون بنفس هيئاتهم الفيزيقية القديمة قبل عقود طويلة من الزمن ولكن في الزمن الحاضر، وذلك في فيلم انغمار بيرغمان «الفراولة البريَّة» (1957) الذي يشير معناه المستتر في السويدية الى «الذهاب الى مكان بعيد»، والذي يسرد بدوره قصة «رحلة» الى الماضي. لكن الدخول الى المكان الأليف (بالمعنى الباشلاري للتعبير) في «تحديقة عوليس» هو أيضاً دخول في منفى الزمن وذاكرة السرد والمكان التاريخي. ولعلها ليست صدفة ان منطقة كونزتانسا التي تقوم فيها هذه القيامة السرديَّة الآن هي نفسها المنطقة التي نُفِيَ اليها أوفيد الشاعر صاحب «تَحَوُّل الكائنات» (هكذا يقترح أدونيس ترجمة العنوان عوضاً عن الترجمة العربية القديمة وهي «مَسْخُ الكائنات»)، وذلك يوم كانت المنطقة هذي تقع على أطراف الامبراطورية الرومانية البائدة.

وفي واحد من أقوى مشاهد الفيلم يسافر المخرج الى بلغراد عبر نهر الدانوب في مركب شحن لا يحمل غيره سوى قبطانه وتمثال عملاق مهشَّم للينين الذي ترقد أوصاله على طول سطح المركب، بينما المخرج متكئ على احدى تلك المزّق الخرسانيَّة وهو يقرأ كتاباً. يا للمشهد الرهيب حقاً الذي يقرأ فيه المبدع سرداً مهشَّماً ومهشَّماً ومغدوراً لمشروع تاريخي ضخم لم يُقَيَّض له الاكتمال؛ فمشروع الأمَّة والذاكرة الجديدة للسرد لمشروع غير مكتمل دوماً وأبداً على الرغم من كل شيء. وفي ما قد يكون العاصمة الصربيَّة أو بوخاريست يلتقي المخرج بصديق صحفيٍّ قديم حيث يكرعان ذكرياتهما في حانة، ثم يخرجان في حالة تَرَنُّح الى الشارع المقفر وهما يشربان أنخاب شخصيات رحلت بعد أن تركت بصماتها على السينما والأدب والفكر الثوري في قصة وذاكرة القرن العشرين مثل أرسون ويلز، ودريير، ودوستويفسكي، ومايكوفسكي، وتشي غيفارا.

ويصل المخرج بعد ساعتين من الزمن الفيلمي الى المحطة النهائية لرحلته، أي سراييفو التي تراها وهي تحترق بنيران الحرب المسعورة. «أهذه هي سراييفو؟!»، هكذا يسأل المخرج أحد المارَّة الهاربين من نيران القصف المجنون وذلك من باب الدهشة لفظاعة ما يحدث وليس من باب رغبة المسافر في التيقن من محطَّته. «أهذه هي سراييفو؟!» سؤال استنكاري يُلَخِّص حال المدينة وسردها الجديد، وذاكرتها الجديدة. وسأتجرأ هنا على القول بأن هذا السؤال البسيط والجارح الذي يستهلّ الفصل البوسنيَّ من الفيلم يَبْزُغ كأمل فيلم «تحت الأرض» (1996) للمخرج البوسني أمير كوستاريكا الذي كان فيلمه المخيِّب للآمال من الناحية الأخلاقيَّة والسياسيَّة كرنفالاً باذخاً من الصور يتحاشى الادانة، بل انه يرينا صوراً من مآسي تلك الحرب—المُجْمَع على بواعثها الدينيَّة والعرقيَّة— في مجسَّمات لكنائس تحترق!. انه «القاء اللوم على الضحيَّة» كما قال ادوارد سعيد في سياق مختلف ولكن ليس بالكامل. لقد كان «تحت الأرض» فيلماً جعل كوستاريكا يستحق بجدارة مؤسفة اللقب الذي أطلقه عليه أبناء بلده: «ريفنشتايل كراديتش!» نسبة الى المخرجة السينمائية الألمانية النازيَّة ليني ريفنشتايل التي كان هتلر يتباهى بها باعتبارها «امرأتي الألمانيَّة المُفَضَّلة». (وان أنتم سمحتم لي مشكورين باستطراد شخصيٍّ صغير فسأبوح اني كنت مقيماً في مسقط يومَ فاز فيلم «تحت الأرض» بجائزة مهرجان كان السينمائي. ولأن أهل البوسنة كانوا يُذبحون ويُغتصبون ويُطمرون في المقابر الجماعيَّة في ذلك الوقت، ولأني معجب بأفلام كوستاريكا السابقة خاصة «زمن للغجر» (1989) فقد سارعت الى كتابة مقالة بعينين مغرورقتين بالرماد والدموع على شكل رسالة تهنئة لكوستاريكا، حيث اعتبرتُ فوز فيلمه في المهرجان العتيد نصراً ثقافياً للبوسنة في الوقت الذي كان فيه أهلها يُبادون عبر تلك المجازر الرهيبة. لكن قبيل تسليم مقالتي/التهنئة للنشر في احدى الصحف العمانية، والتي لم أتعرض فيها للفيلم نفسه لأني ببساطة لم أشاهده بل كتبت حول السياق الثقافي والفكري والسياسي الذي يتموضع فيه فوز الفيلم بجائزة عالمية كبرى، خطر لي فجأة انه من الحماقة أن أنشر مادة باعثها فيلمٌ لم أشاهده حتى وان كنت «أحترم» المخرج و«أثق» به. بهذا تراجعت في اللحظة الأخيرة عن نشر المادة. وحين سافرت الى الولايات المتحدة بعد ذلك كان من أوائل الأشياء التي فعلتُ مشاهدة فيلم «تحت الأرض» التي سبَّبت لي ليلة طويلة من الغضب والخذلان والمرارة. لكني، على الأقل، شعرت بسعادة رمزيَّة اني لم أنشر تلك المادة التي مزَّقتُها في نفس الليلة من غير أدنى أسف).

لكن، عودة الى سراييفو التي تحترق، في التاريخ وفي فيلم «تحديقة عوليس» ثمة في المدينة قبو يحتوي على ما أمكن انقاذه من الارشيف السينمائي. ومن ضمن محفوظات هذا الارشيف توجد فعلاً الأشرطة السينمائية الثلاثة للأخوان مانايكاس التي تم تصويرها في بدايات القرن الماضي التي يبحث عنها المخرج اليوناني العائد من المنفى، ولم يخطر ببال الأخوان مانايكاس يومها انهما كانا يحفظان جزءاً من ذاكرة القرن التي ستهشم نفسها في تفاقم السرد البربري لدولة الأمَّة أو دولة الشعب في أوروبا، حيث يلتقي المخرج بالقيِّم على الارشيف الذي قام بدوره باقتدار معهود السويدي ايرلاند جوزيفسون الذي يقترن اسمه ببعض أهم أفلام بيرغمان. (وللمفارقة ذات المغزى فان دور القيِّم على الارشيف هذا كان في الأصل مناطاً بالممثل الايطالي الطليعي جيان ماريا فولونتي الذي مات فجأة أثناء تصوير الفيلم، فاستُبدل بجوزيفسون الذي كان قد حلَّ محل الممثل الروسي أناتولي سولونيزين الذي توفي فجأة عندما كان