# أعطني أعطيني لأرى

جوانا حاجي توما
وخليل جريج

ترجمة: رنا نوفل

عندما اتفقتُ مع جوانا وخليل على أن يكتبا شهادةً عن فيلمهما القصير «لا تسرْ Don't Walk» ـ وهو الفيلم الذي صوّراه خلال فترة حمل جوانا ـ كان من ضمن الاتفاق أن يكتب كلٌ منهما على حدة، من دون استشارة الآخر أو إطلاعه على ما يكتبه، وذلك لكي يتسنى لكلٍ منهما ـ كمُخرجة ومُخرج ـ أن يعبّر عن هذه التجربة الحميمة والفنيّة في آن. وهذه هي المرة الأولى التي يكتب فيها المخرجان بهذه الطريقة.

(ل.خ)

**في الثامن والعشرين من شهر تشرين الأول (أكتوبر) عام ١٩٩٩، وأثناء الصورة الصوتية للشهر الرابع من حملي، لاحظ الطبيب النسائيّ أنّ عنق رَحِمي قد اتّسَع، مشكّلاً بذلك خطرًا على الجنين. فتسمّرتُ في السرير أثناء باقي فترة الحمل، أيْ قرابةَ أربعة أشهر وأسبوعين.**

**متمدّدةً على سريري لم يكن لي من الأفق غيرُ نافذتيْن، ولا صلات لي بالعالم الخارجيّ سوى زيارةٍ شهريةٍ واحدة هي زيارة المستشفى من أجل الصورة الصوتية.**

**بدأتُ تصوير حياتي اليومية بواسطة كاميرا DV صغيرة جداً ومزوّدة بشاشة LCD تَسمح لي بالتصوير من دون اللجوء إلى عين الكاميرا. أستعمل**

بين شهريْ تشرين الأول (أكتوبر) ١٩٩٩ وشباط (فبراير) ٢٠٠٠، صوّرْنا أنا وجوانا، بطريقة متواصلة وشبه طقوسية، أجزاء من حياتنا. إنّ تصوير الأفلام بالنسبة إلينا نشاط حيويّ وأساسيّ. فالأمر، إذن، ليس شيئًا جديدًا، بل عمل مستمرّ. غير أنّ ما يُضفي خصوصيةً على تلك الفترة هو أنّنا عشناها إلى حدٍّ ما على نحو مختلف، وأنّنا أَرَدْنا أن نَجعل منها موضوعَ عملٍ انطلاقًا من تلك الصور الحميمة. ولم تكن تلك «الآثار» مرصودةً منذ البدء لأن تَكُون فيلمًا بالتحديد، ولكنّها آلت إلى أن تشكّلَ عناصرَ فيلم قصير عنوانُه «لا تَسِرْ» Don't Walk. وهو فيلم خاصّ، إنْ لم نَقُلْ مميَّزًا، في سياق أعمالنا. وذلك أمر يَسهل فهمُه لأنّه يمسّ ما هو حميم، وسرّيّ.

لطالما أثار وضعُنا كثنائيّ يَعمل معًا في الميدان الفنيّ فضولَ الوسط المهنيّ، يستوي في ذلك الصحفيُّون ومساعدونا. فالجميع أرادوا أن يَعرفوا كيف نَعْمل معًا (أهناك توزيعٌ للمهمّات وتقسيمٌ للعمل في ما بيننا؟). غير أنّنا لم نكن نعطي إجابات واضحة، على اعتبار أنّ ذلك يرتبط عندنا هو أيضًا بـ «السرّيّ»: إنّه ممّا لا يُشْرح، وإنّما الأفضلُ أن يُعاش.

لا شكّ أنّ فيلم Don't Walk هو العمل الذي بَذَلْنا فيه كلَّ جهد لمعالجة تلك المسألة؛ وذلك يعود بلا ريب إلى اختلافنا في عيش تلك الفترة: فقد كانت جوانا حاملاً، متمدّدةً، مسمَّرةً على سريرها طوال شهور عديدة؛ وكنتُ أنا قلقًا بالطبع لما يَحْدث لنا، غير أنّني كنتُ أواصل تقريبًا «حياتي العاديةَ»

**الكاميرا كدفتر يوميّات حميميّ، وأصوِّر كلَّ يوم، وأنظِّم جداولَ تتعلّق بوضعي الصحيّ... تَرْبطني بالكاميرا صلةُ بوحٍ قويّة.**

**لا أستطيع تصويرَ أشياء كثيرة: كلُّ ما يُمْكنني تصويرُه هو ذاتي، أو بالأحرى وجهي، وجسمي المتمدِّد، وبطني الذي يَنْتفخ، وسُرَتي التي تتحوّل. وباستطاعتي أيضًا أن أصوِّر خليل (الذي لا يحبّ ذلك كثيرًا)، وأن أصوِّر فضائي، أيْ «ديكورَ» ما كنتُ أَعْبره آنذاك: العماراتِ الحديثةَ التي كنتُ أراها من نافذتي، عماراتٍ بشبابيك من دون مغالق، شبيهةً بشاشاتٍ تتحرّك الحياةُ من خلفها دون أن أتمكّن من أن ألتقط منها سوى شظايا ولحظاتٍ سريعةٍ من الحياة. أنتظر أن يَحْدثَ شيء ما من نافذتي، وآملُ أن يتمّ لقاءٌ ما بجيراني. أطاردُ كلَّ تفصيل صغير.**

**ذلك الشتاءَ من عام ١٩٩٩ أمطرت السماء كثيرًا. وتسرَّب الماء إلى غرفتي عَبْرَ تشقّقاتٍ جدرانِ هذا البيت القديم. فتوجَّبَ أن نضع أحواضًا لجمعِ كلِّ ذلك المطر. ولم يعد المنزلُ يقي فعلاً، بل أصبح سياجًا مفتوحًا يَدْخل عبْرَه الخارجُ.**

**يستعير خليل آلةَ تصويري. ويأخذ السيّارة من وقت إلى آخر فيقُودها في المدينة، محاولاً أن يأتي إليّ بصورٍ، أن يُحْضر العالَمَ إلى غرفتي. يتنزّه، ويلتقط صورًا عن تحوّل بيروت. في الخارج يَشْهد وسطُ المدينة إعادةَ بناءٍ كاملة؛ إنّه صحراء جديدة تَنْشط فيها الجرّافاتُ والرفّاشاتُ. يتقدّم الإسفلتُ نحو البحر: ثمّة مولودٌ آخر يَطْلع.**

**Don't Walk هو لقاءُ نظرتيْن. إنّه مونتاجُ صُوَرٍ أخذتُها وأنا في سريري، وأُخرى أَحضَرَها خليل إلى غرفتي أو صوَّرها لنفسه في الفترة ذاتها. إنّ فيلم**

واقفًا، متحرّكًا،... واستطعنا، انطلاقًا من هذا الحدث ومن إدراكيْنا المختلفيْن له، أن نعيد تركيبَ فيلم واحد، فيلمٍ اشتَغَل ضمن عملية المونتاج على متناقضات وأصداء، وعلى متشابهات وإبدالات.

إنّ Don't Walk، إذن، عملٌ يسعى إلى طرح مسألةِ إمكانيةِ «أن نَعْمل معًا.» من البدهيّ في نهاية المطاف أن يكون هذا الفيلم فيلمي وفيلمَ جوانا أيضًا، فيلمَنا نحن، ولكنّه مع ذلك يَحْمل في ذاته آثارَ خصوصياتنا، وآثارَ اختلافنا، لا كهويةٍ ربّما (ذاتِ مشروعٍ متميِّزٍ لكلٍّ منّا)، بل كبُرْهةٍ، وكإدراكٍ، وكلحظةٍ معيشةٍ بشكل متغاير.

وهذا يحيلني تلقائيّاً على الوسيط الفنيّ نفسِه. فيبدو المونتاجُ مثلاً إعادةَ تملُّكٍ للآخر، وإعادةَ تشكيل. ولكنْ مع ضرورة عدم التنازل عن شيء، كيف نَحْفظ لكلِّ عنصرٍ قوّتَه، وملاءمتَه للموضوع؟ ذلك أنّ ما لا يُدْرك هو ما يقع بين اللقطات المختلفة؛ إنّه ما لا يُظْهر: يَنْتج عن صورتين ولكنّه لا يَنْتمي إلى أيٍّ منهما بل ينبعث منهما ليكونَ آخرَ (كما هو الأمر بالنسبة إلى مولودنا). وهذا تأمُّلٌ في المونتاج، أيْ تأمُّلٌ في الترتيب، أزمنيّاً خطيّاً كان أم متّصلاً، ذا وَصْلات أم من دونها، وبخاصة إذا كان من دونها. ولكنْ في حالة هذا الفيلم ينبغي التحدُّثُ بالأحرى عن المزج mixage أكثرَ منه عن التركيب montage، أيْ عن تقنية أشدَّ ملاءمةً للڤيديو. وإنّ فرادةَ صور الڤيديو تَكْمن في أنّها لم تعد لقطات بل شظايا (وما يَسْتتبع ذلك مِن تأمُّلٍ في أرشفتها ومنهجيتها وفي علاقة جديدة بالصور).

**الفيديو هذا هو محاولةُ تشاركُ، محاولةُ أن «تَرَى» وأن «تَجْعل الآخرَ يرى.» لا ريْب في أنّ الحمْلَ تجربةٌ ذاتيةٌ يَصْعب أن يشارِك المرأةَ فيها شخص آخر. إنّه وقتٌ موقوفٌ، حالةُ انتظار. وكلُّ حملٍ قد يكون حالةَ الانتظار هذه، تطلُّعًا منشدّاً إلى المستقبل، ولاسيّما بالنسبة إليّ، إذ لم أكن سوى جسد متمدّد في حالة انتظار في حاضر متوقّف، جسدٍ يطفو على سطحِ زمن الانتظار.**

**فجأةً، وبسبب حملي وتسمّري، واجهتُ أنا وخليل سلسلةً من التناقضات والمفارقات بيننا: فأنا متمدّدة أفقيّاً، وأما هو فواقف؛ أنا مِنْ دون حراك، وأما هو فكلُّه حركة؛ أنا متجرّدة تمامًا من الخارج لكي أتمكّنَ من اجتياز هذه المرحلة الخاصة، وأما هو فيَخْرج. أعتقد أنّ كليْنا بدأ التصوير من أجل أن نتقاسم الصورَ داخل هذا التناقض.**

**يُعطي أحدُنا الآخرَ لنرى، نوصلُ الكلمةَ، نتبادلُ السرّ.**

**تتحلّل الحركةُ، وتتكرّر المَشاهد. فإذا بهذا التكرار، وتلك الموتيفاتِ التي تعود، تشكّل ـ هي أيضًا ـ جزءًا من محاولة الحوار بيني وبين خليل، وجزءًا من الثقة المتبادلة.**

**ولكنْ ليس ثمة ما «يُرى.» كان ذلك أولَ ما قلتُه: «لا أرى شيئًا،» للطبيب النسائيّ الذي كان يشير دائمًا إلى ما تجب رؤيتُه: «أترين؟ ها هو القلبُ يَخْفق»، «أترين العينيْن والأنف؟...» ولكنّي لا أرى؛ فالجنينُ مازال تجريدًا.**

Don't Walk هو بالنسبة إليّ ثقبٌ أسود كبير. ولديّ القليل من الصور عن هذه الفترة، وليست ذكرياتي عنها واضحة جدّاً. تربطني بهذا الفيلم علاقةٌ غريبة. ليس من السهل عرضُه، لأنّ فيه شيئًا حميميّاً ومعقّدًا لم أحسمْه بعدُ. والحقّ أنّي لا أَرْغب غالبًا في عرضه، وإنْ كانت تتنازعني رغبةٌ حقيقيةٌ في العودة إليه، وفي اعتباره مرّةً أخرى مكانًا للعمل. ربما لكيْ أَفهم فهمًا أفضلَ ما قد حصل...

إنّ تكوّن هذا الفيلم نفسَه أمر خاصّ، ويشتغل بطريقة مختلفة عن بقية أعمالنا. فقد كنّا قد وافقنا على تحضيرِ مشروع مَعْرض بعنوان: «فلنتنزّهْ في المدينة.» وكان القصدُ أن نَعْمل على المدينة، عن نزهة في المدينة. لكنْ بعد أيام قليلة، تسمَّرتْ جوانا في مكانها وتوجَّبَ أن تظلّ متمدّدةً كي لا تَفْقد مولودَنا. ولم يبقَ من تلك المرحلة في ذهني إلاّ بعضُ الرواسب، التي أجدها في الفيلم: آثار علاقات وتوتّرات.

أتذكّر فترةً كان فيها فيلمُنا الطويل [«البيت الزّهر»] يُعْرض في الصالات، ولم تكن جوانا قادرةً آنذاك على حضور ذلك الحدث. كان كلٌّ منا يعيش لحظةً هامةً جدّاً، وكان كلٌّ منّا يَبْذل جهدَه لإعطاء هذه اللحظة للآخر ليراها، ويُحاول أن يُشْرِكَه فيها. ولا يزال Don't Walk يَحْمل تلك الآثار. فقد كانت جوانا تعطيني لأَرى، ولكنّي كنتُ أُعانِد، إذ رحتُ أسعى إلى رؤيةِ ما لا تُمْكن رؤيتُه، فلم أستطع أن أشاركَ حقّاً في هذه التجربة. وكان ذلك بالنسبة إليّ مصدرَ قلقٍ جديدًا؛ فقد اعتدنا أن نَعْمل معًا، أيْ أن نَسْعى إلى التشارك في جميع تطوُّرات حياتنا، ولكنْ حين واجَهْنا ما بات «رَمْزَ» زواجنا ـ وهو

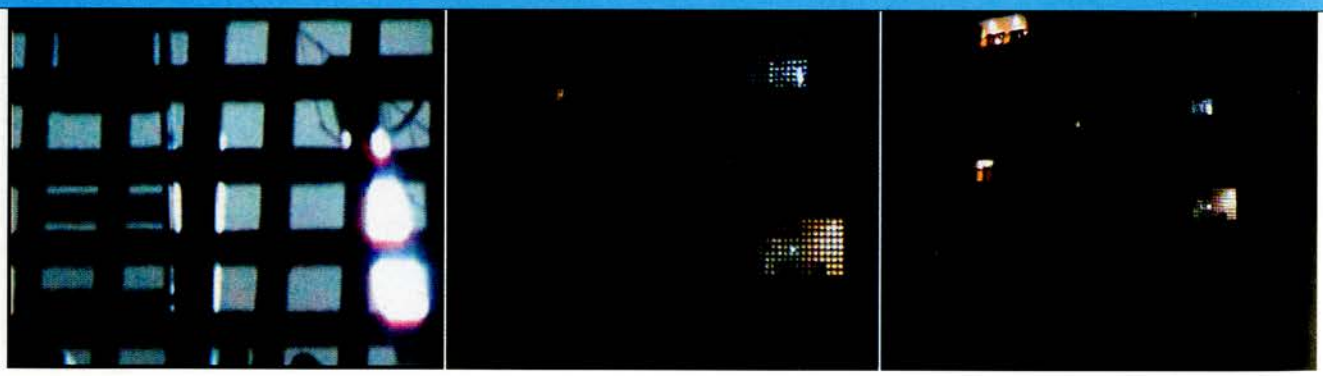
**العينُ ثقبٌ كالسُّرّة، أو كالشقّ داخل جداري الذي يتسرّب منه الماء. إنّها قصةُ ثقبٍ لا أرى من خلاله أشياء كثيرةً. قصةُ رؤيةٍ مستحيلةٍ، ومشاركةٍ معوّقة.**

**لا أرى شيئًا، وليس ثمة ما يُرى.**

**أحاول أن أستعيد الرؤيةَ عبر الكاميرا، فيصبح كلُّ شيء شاشةً تسعى عيني من خلالها إلى أن تَرى أو إلى أن تَجعل الآخرَ يرى: آلةُ الصورة الصوتية، وشبابيكُ البنايات الحديثة قبالتي، وشاشةُ LCD الموجودة في آلة تصويري والتي أنظر من خلالها إلى صور الخارج التي التقطها خليل، بل وجلدُ بطني المشدودُ أيضًا...**

**لا يمكنني أن أخترق عميقًا المُشاهدَ عبر نوافذ الجيران، إذ أَصْطدم بحيطان المباني المقابلة وبأسيجة الشبابيك ـ الشاشات وبجدران بطني. أَبْحث وأَنْبش وراء النوافذ، بشيء من الثمالة، ولا أستطيع التوقُّفَ عن ذلك. أَرْصد كلَّ إشارة إلى الحياة، إلا أنّ الحركة المباغتة لآلة تصويري تَصْطدم بالأشياء فتبدو وكأنّها تتعثّر قليلاً في كلّ مكان. لا ألتقط الكثير.**

**إنّها حركة تعاقبية، هي حركةُ حدود الآخر وحدودِ الواقع التي أَصطدمُ بها، أَعْجز عن اختراقها. وإنّ الفيلم يَحْكي عن هذه الحركة من أجل كسْر هذه «القساوة»، وإدخالي إلى ثغرة ممكنة، والحثّ على إقامة حوار مع خليل، على لقاءٍ مع جارٍ محتملٍ، على تعثّرٍ بحادثة من صميم الحياة، على شيءٍ ما يناديني فجاة...**



مولودُنا ـ كانت تلك أيضًا، ويا للمفارقة، هي اللّحظة التي وَجَدْنا نفسَيْنا أكثرَ ما نكون عليه تباعدًا وغُربةً، مع ما يَسْتتبع هذه المغامرةَ المجهولةَ من خوف. لقد كنتُ أعتقد أنّي أستطيع أن أُحْضر إليها الخارجَ بواسطةِ آلةِ تصويري، في حين كانت هي تجْهد في سَبْرِ أغوارِ داخلها، أو بالأحرى سَبْرِ ما كان يُمْكن أن تكون لها من علاقة مع خارجها المباشر، مع واقعها. وهكذا راحت تصوِّر بطنَها، ووجهَها، وغرفتَها، والبناياتِ المواجهةَ، وجيرانَها... لقد انطوت جوانا على عالمها الخاصّ، ولم تكن معنيّةً بالمكان الآخر الذي كنتُ أبذل قصارى جهدي في أن أُحْضره إليها. فإنْ كان في الأصل مثلُ ذلك الاستعداد لإحضار الخارج، فإنّ هذا السعي يَحْمل في ذاتِه فَشَلَه: فالأشياءُ تَحْدث في الداخل لا في الخارج، واللقطاتُ التي تُصوَّر من الداخل تَحْملُ قُوّةً مختلفةً: أمّا الخارج فلا يوازيه أهميّةً.

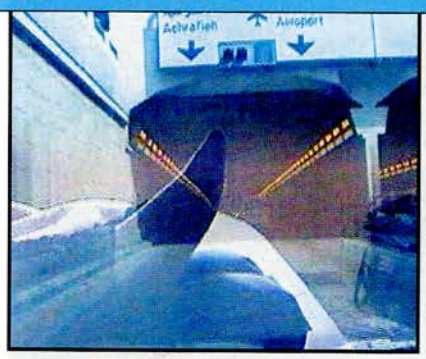
ثمّة صعوبة في المشاركة ـ والحقّ أنّي تمنّيتُ هذه المشاركة وسعيتُ إليها، ربما بدافع من العادة وحدها، أو لكي لا أَشْعر أنّي مستبعد عن «مشروعٍ» جديدٍ أَعْلم أنّه مهمّ جدّاً؛ أو ربما أيضًا، وبكلّ بساطة، بدافع من الخوف (الخوفِ من الخارج وكذلك الخوف ممّا هو كامن، أو في طور التكوّن).

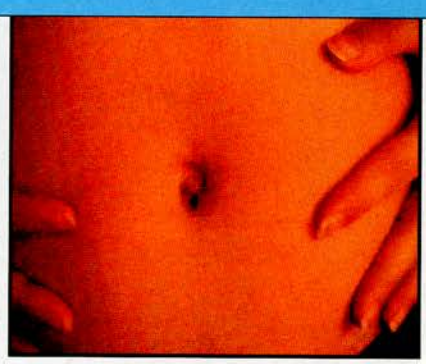
ما عسانا نتقاسمه إذن؟ إنّه الصور، أو بالأحرى، وبالأخصّ، علاقتُنا نحن بالصور، أيْ حميميةٌ ما، بوحٌ ما. وهذا أيضًا عملُ الڤيديو نفسه، الذي هو وسيطٌ «أنا أرى» ويَسمح بمذكّرات حميمة تتقاطع، وأحيانًا تتشابك، مع شتّى أنواع المراسلات. علاقة «رسائلية» نُرسل فيها صورَنا واحدنا إلى الآخر

**متمدّدةً على سريري، في ديكور غرفتي، لم أعد أنْظر إلى الأشياء نظرةً شاملةً، بل بتُّ أبحث في التفاصيل عن حدثٍ قد يَطْرأ، وأتفحّص المبنى المقابلَ بانتظارِ أن يحدث شيء. لا أعرف ماذا أنتظر، ولم أعد أعرف ماذا أتمنّى، وماذا يعني «حدثٌ ما» في مكانٍ ما، وما إذا كانت ثمّة رؤيةٌ موضوعيةٌ لما نسمّيه «حدثًا.» ففي داخل غرفتي، تشكّل ذبابةٌ على نافذتي حدثًا، كما تشكّل امرأةٌ تتكلّم عبر الهاتف في المبنى المقابل حدثًا، وكذلك ماءُ المطر الذي يتسرّب من السقف.**

**إنّ Don't Walk فيلمٌ يتكلّم في الظاهر عن اللاشيء، عن اللاشيء حين يأخذ باحتواءِ كلّ الأشياء. إنّه كنايةٌ أو مجاز. وهذا يُشْبه قليلاً ما يسمّيه بارت بـ «الحياديّ» le Neutre، وهي كلمةٌ مشتقّةٌ في الأصل من عبارة «لا هذا ولا ذاك» ni l'un ni l'autre. وهذا يتطابق عند بارت مع تعريفه للسينما بأنّها «معنًى ثالث» هو المعنى «الخامد» والسرّيّ والمنزوي والخبيء، لا المعنى «الخبريّ ـ السرديّ» ولا الرمزيّ. إنّه معنًى لا يُمْكن الوصولُ إليه مباشرةً، بل بواسطة تفصيلٍ ما: قبّعةٍ ما أُنزِلتْ على الوجه أكثرَ ممّا ينبغي، أو حواجبَ سميكةٍ. إنّه المعنى «غيرُ المباشر للحقيقة... صورةٌ تنفتح بالمصادفة إلى ما وراء الفيلم.»** (ستيفان بوكيه، «بارت يَرْحل» في **دفاتر السينما**، كانون الأول ديسمبر/٢٠٠٢).

**الأشياء الصغيرة، الإشارات، الأحاسيس، «المعنى الثالث،» كلُّ ما لا يتوقّف عن الهروب من ذاته: ذلك ما استطعتُ معايشتَه في تلك الفترة. وهو ما غيّرَ رؤيتي إلى الكتابة، وشَحَذَ نظرتي إلى اليوميّ. أكتفي بإقامة العلاقة بين الأشياء والصور التي أمامي. لا أحاول تقليدَ الواقع أو إعادةَ تشكيله أو إعادةَ إنتاجه، وإنّما أعيشه فعلاً، أصير جزءًا من الفعل، وممّا يحيط بي، وتبثّ نظرتي الحياةَ في ما هو موجودٌ حولي وما لم يكن ممكنًا أن ألاحظه في ظروف أخرى. إنّني أصوّر وقائعَ حملي والعناصرَ اليوميةَ لحياتي المتسمّرة.**





عبر شريط الڤيديو الذي نصنعه: «إنّي أرى، وأُريكَ فورًا» و«أنتَ ترى وتُريني.»

يَكمن هذا التقاطع في الحركة نفسها. فثمّة حركة عند جوانا تنطلق من الداخل إلى الخارج، لتعود إلى الداخل. وتصوّر جوانا ما تراه بواسطة الكاميرا على خطّ أفقيّ واحد. وأمّا أنا فأصوّر حركةً أخرى؛ أصوّر مدّاً وأحاول أن أُحْضر الخارجَ، أن أردّ لها المدينةَ إلى داخل خليّتها، أن أَعْرض عليها تكوُّنًا آخر، أكثرَ إباحيّةً، هو تكوُّنُ مدينةٍ ممسُوخة.

ثمّة صلةٌ بما هو مسخيّ. فنحن نُري بعضَنا تحوُّلاتٍ تَكْشف قلقًا وهمّاً، بل وغمّاً أيضًا. فتحوُّلُ السُّرّة مسْخيّ بمعناه الخاصّ. وهناك شيء مقلق يَفْرض تقبُّلَ هذا الانمساخ المحتَّم والمجهول. في تلك الفترة، لم أعد أتعرّف على جوانا دائمًا. وأَذْكر، من بين الصور التي التقطناها، صورةَ بطنها وهي تقول بـ Voix off إنّها ليست سوى بطن.

من خلال هذه الإسرارات وهذا التبادل، كانت هناك بلا ريبٍ إرادةٌ في أن يُطَمْئنَ واحدُنا الآخرَ، وفي أن يَعْرض أمامه سيرورةً، وعَمَلَ الوقتِ والزمن: أن يُطَمئنه في مواجهة التجربة الذاتية التي يخوضانها معًا.

ليست هناك نقاطُ تقاطعٍ عديدةٌ: فمن خلال الكاميرا حركةٌ تبدأ من تقريب الكاميرا «Zoom» بالنسبة إلى جوانا، ومن تنقّلٍ ونقلٍ بالنسبة إليّ، بغضّ النظر عن الموضوع المصوَّر. ونعود لنجد هذه الخصوصيةَ في المونتاج النهائيّ. إذ عند المونتاج حَذَفْنا، ربّما على نحوٍ لاواعٍ، لحظات التوقّف والاستراحة

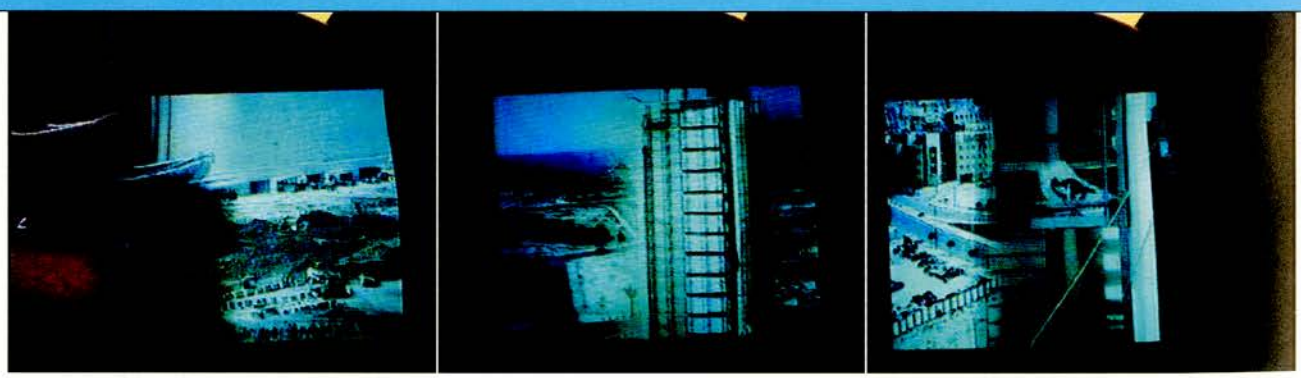
إنّ التقاط اليوميّ وإدراجَه في الفيلم محاولةٌ للفهم أيضًا، وسعيٌ إلى إيجاد جوابٍ خارج ذاتي، في اللحظة التي أتهيّأ فيها للإنجاب وتَسْكنني من جديدٍ مسائلُ ميتافيزيقيةٌ غالبًا ما تَستبعدها الانشغالاتُ السياسيةُ. ذلك أنّ ثمّة خوفًا، خوفًا هائلاً، يَفْترسني، فلا أجرؤ على الاعتراف به (لقد صَوّروا لنا دائمًا المرأةَ الحاملَ كما لو أنّها بَلغت اكتمالَها المطْلق). فمَنْ عساه يكون في بطني؟ مَنْ عساه يتحرّك في داخلي؟ ولِمَ؟ هذا الجسمُ الذي أصبح جسمي؟ وما الذي يحدث لي؟ ومَنْ يأتي.

إنّ Don't Walk فيلمٌ ذو أشكال مستديرة، ومربّعة، وخطية، وأفقية، وعمودية، في حين يفرُّ كلُّ شيء من حولي، وأشعر بحاجةٍ ماسةٍ إلى الاطمئنان.

لكي أتجاوز هذه المرحلة، قمتُ باختزال الزمن إلى الحاضر، إلى اللحظة. وأنكرتُ الخارجَ. وقد خَرَجَ فيلمُنا الطويل الأول [«البيت الزّهر»] في عدّة مدن (في بيروت وباريس ومونتريال...) في الوقت الذي كنت فيه متمدّدةً في تسمُّري الكامل.

كنتُ قد عملتُ على هذا المشروع بضعةَ أعوام، وكان من الصعب أن أتقبّل عدمَ رؤية هذا الفيلم على الشاشات، وعدمَ الالتقاء بالجمهور والصحافيّين. غير أنّي تجرّدتُ من الفيلم، وأجهضتُ ذلك الخروج، كما لو أنّ هذه المرأة التي صَنَعَت الفيلمَ لم تكن أنا بل امرأة أخرى قرأتُ أخبارَها في الصحف! وسوف تبقى لي دائمًا مع هذا الفيلم الطويل علاقةُ غربةٍ، أشبهُ بعلاقة عاطفية مبتورة، أو حبٍّ لم يَكْتمل.

لقد تجرّدتُ من الخارج، فلم يعد موجودًا. وغدت غرفتي هي مكانَ عيشي، بل أصبحتْ هي المرْكَزَ، وأصبحتُ أنا مركزَ العالم، والسُّرّةَ الحقيقية. ومن هذا التسمُّر وذلك الانتزاعِ من الواقع بدأ الخلقُ وبدأتِ العزلةُ اللازمةُ للعمل.



من أجل الاحتفاظ بالحركة وحدها، بذلك الاندفاعِ الذي يَبْحث ولا يَجِد، بتلك الحركةِ التي تَضيق أكثرَ فأكثرَ وتتفحّص منتظرةً شيئًا ما قد يَحْدث.

إنّ هذه الحركة عند جوانا، وإنْ كانت مهتاجةً، راسخةٌ وذاتُ مَرْكز، إذ تعود دائمًا إلى السُّرة. وأمّا عندي، فإنّ الحركة لا تقلّ اهتياجًا لكنّها تَضيع في الاضطراب فلا تحتفظ بشيء. وحسب الطريقة التي أَذْرع فيها المدينةَ، أَذْكر أيضًا أنّي غالبًا ما عانيتُ تصويرَ كلِّ ما هو مشهديّ، لكونه أكبرَ ممّا ينبغي. لم أَمْلك البُعدَ الكافي، إذ لم يعد هناك أيُّ مقياس، والنفاذ إلى الأماكن صعب... ولم أعد أَعرف ما قد يثير اهتمامَ جوانا، أو ما قد يَلْفت انتباهَها. وهكذا باتت العودة إلى جوانا، بعد الضياع في هذا التشنّج، أمرًا ضروريًا، وكذلك المركزةُ مجدّدًا، واللقاءُ مجدّدًا، ومعرفةُ الآخر مجدّدًا. ثمّة تناقضٌ بين السيولة الخارجية والطابع الجامدِ لجوانا المتمدّدة. فبَعْدَ المدّ يأتي التحوُّلُ الذي لا يقلّ أهميةً لما هو تفصيليّ، ودقيقٌ، وجزئيٌّ صغير؛ تحوُّلُ خفقِ جناح ذبابةٍ يبدّل العالَمَ بأسره. إنّه في نهاية الأمر محضُ عمل مقاييس، واختلافِ مقاييس، ومراجع، وموتيفات، ومتابعات...

عند إعادة قراءتي بعضَ موتيفات الفيلم، تعرّفتُ من جديد إلى الانحباس ضمن القضبان والسياجات، ولكنّني تعرّفتُ كذلك إلى ما خلفها، وإلى ما نَحْزره في الشقوق والكسور والصُّدوع. ثمّة شيء ما يَحْدث في الخلف، شيءٌ أستشعره ويُحيل على علاقةٍ ما بالواقع، على ما يَحْدث في الواقع، ويبقى من نوع المفاجأة والدهشة والمغامرة. الفضاء مغلق ولكنْ بلا إحكام.

في تلك الفترة، حلَلْتُ لوقتٍ قصيرٍ معادلةً من معادلات حياتي، ألا وهي معادلةُ الإبداع والخارج: فلكي أتمكّن من الكتابة والعمل، توجّبَ عليّ أن أُصبح ذلك المركَزَ، وأن أتجرّد من الخارج، أن أَقْطع الصلةَ به؛ ولكنْ، في الوقت نفسه، كيف أعْمل ـ كما هو شأني ـ على مواضيع متجذّرة في معظمها في التاريخ من دون أن يكون لي أيُّ اتّصال بالخارج؟ كيف لي أن أفكّر وأن أعيش، أن أَخْلق وأن أنعزل، أن أُحبّ وأن أتحرّر من أيّ صلة؟ كيف تكون العزلةُ والاتصالُ في الوقت نفسه؟

لقد عملنا دائمًا، خليل وأنا، سويًا. وهذا «الزوج» يشكّل بالنسبة إلى الآخرين علامةَ استفهام وافتتان ورفض. فكيف يُمْكن العيشُ، وبخاصةٍ الخلقُ، مع الآخر، سويًا؟ لَمْ أنظرْ لهذا الأمر، وأرْفض أن أُعقلن هذه العلاقةَ بيننا.

الأنا مع الآخر، لا الأنا من دون الآخر، ولا الأنا الآخرُ، ولا الأنا الآخرُ كليًا، ولا الأنا من أجل الآخر، ولا الأنا محاولاً أن يذوب في الآخر فيما يبقى ما كان عليه، ولا الأنا والآخر.

أعتقد أنّ هذا الفيلم يحكي هذا الاندفاعَ المستمرّ الذي هو الحبُّ، وهذه الرغبةَ في الذوبان التي تبقى معوّقةً، وذاك البحثَ الذي لا يُوقفنا أبدًا، وذلك الاندفاع نحو تلك اللّحظة التي يُخفُّف الفراقُ فيها فيُصبح المستحيلُ ممكنًا لفترةٍ معيّنة، وتلك الطريقةَ في الانعكاس على جسد الآخر، والارتدادِ عنه، والارتطام به، ثم العودةِ إلى جسد الذات، ولكنْ مع السعي مرّةً تلو الأخرى لإيجادِ ثغرةٍ واختراقِها، والتدخُّلِ في الآخر ـ لبعض الوقت ـ قبل البدء من جديد.

أقول لنفسي إنّ في «الطبيعة» خيرًا في بعض الأحيان، وإنّ نظرتي كأبٍ تحتاج إلى كلّ هذه المراحل، وإلى كلّ ذلك الوقت لتقبُّل الأمور. وأقول لنفسي غالبًا أيضًا إنّ هذه المغامرة الجديدة هي كذلك مغامرةُ تحوُّلِ نظرتي الخاصّة كمُخْرج سينمائيّ: إنّها إعادةُ تثقيفٍ ذاتيّ تَهْدف إلى تعلُّم النظر، وإلى سَبْرِ الأغوار لاكتشاف المعنى الخبيء الذي غالبًا ما يُصْرف النظرُ عنه بسرعة.

مهما جهدتُ في أن أكون صادقًا، فلم يكن الضجر واردًا طوال مدّة حَمْل جوانا، بل كان هناك على الدوام شيءٌ ما يَحْدث، لكنّه ربّما كان أدقّ وأصغرَ وأضألَ. إذّاك تعلّمتُ شيئًا جوهريًا: ألاّ أَرَى بعدُ، لكي أَبْدأ بالنظر.

**بيروت**


**جوانا حاجي توما وخليل جريج**

مولودان عام ١٩٦٩ في بيروت. فنّانان ومخرجان سينمائيّان. من أعمالهما: «البيت الزهر» (فيلم روائيّ طويل، ١٩٩٩)، «الخيام» (فيلم وثائقيّ في ٥٢ دقيقة، ٢٠٠٠)، «المفقود» (٢٠٠٣). قاما بعدّة معارض تجهيز ڤيديو وتصوير فوتوغرافيّ. يدرّسان في الجامعة اليسوعية، معهد الدراسات المسرحية والسمعية ـ البصرية.