تحت طواقي الإخفاء

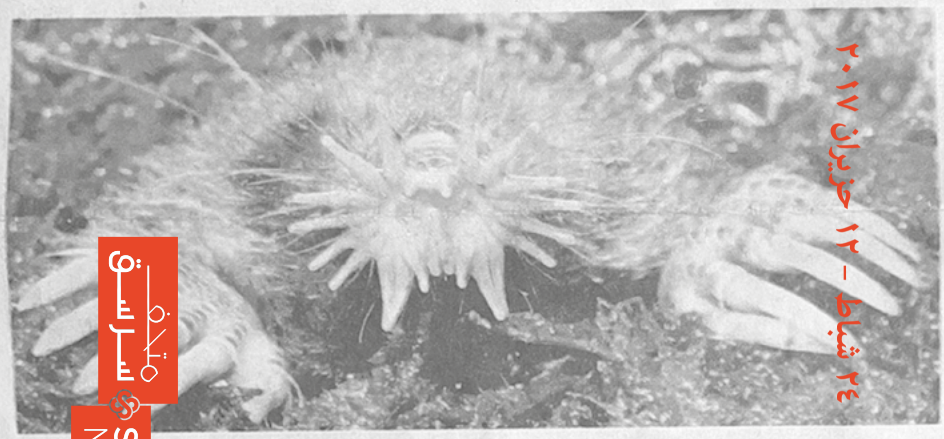
«كان هناك ألم فى البداية، شعرت بالغثيان. وبكيت فى أحيان كثيرة، وأخذت أكلم نفسى، لكننى لم أتراجع، لن أنسى أبدا منظر يدىّ عندما رأيتهما، أصبح لونهما كورقة بيضاء، ثم ببطء، أصبحتا شفافتين كالزجاج. فى البداية كنت ضعيفا كطفل صغير، أسير على ساقين لا أستطيع رؤيتهما». بهذه السطور القليلة، رسم الكاتب البريطانى العبقرى هربرت جورج ويلز آلام وأحزان لحظة تحول إنسان، من كائن منظور، إلى كيان لامرئى، فى رائعته البسيطة العميقة «الرجل الخفى»، التى أبدعها عام ١٨٩٧، وهى مثل كل أدب عظيم تتسلل بعذوبة العرض والتشويق

الماثلين فى كل فن، إلى استكناه قوانين التحولات الجميلة أو الأليمة فى مصائر البشر، والتى لا تنصب هاهنا على تحول إنسان إلى الخفاء الجسدى فقط، بل تكشف بقدرة تحليل واستشراف نفسيين مُلهَمة، عن مسار ومصير هذا التحول، فى كل حالات التخفى، وهو ما يمكن أن نراه بجلاء مفزع، فى تحولات المصائر البشرية مع تحولات التجمعات السياسية أو الاجتماعية أو الدينية أو الثقافية، إلى حركات سرية وتنظيمات كتيمة وخطابات باطنية، تبتلع منتسبيها وتمسخهم، فيشقون بسريتهم وخفائهم، ويشقون أوطانهم والناس والحياة.

الرجل الخفى فى واحد من عشرات الأفلام التى ولدت من رحم رواية ويلز العبقرية

مهما كون قانون الوجود

٢٤ شباط - ١٢ حزيران ٢٠١٧



الخلد نجمى الأنف ذى الاحدى وثلاثين شعبة يحفر أنفاقه تحت قاع البحيرات والمستنقعات

متحف سرسق Sursock Museum

«الخلد» برغم انطماس بصره بسبب عيشه تحت الأرض لاحتفظ

الأرض، أثناء غزو الماريينز الأثيم لذلك الشرق المكلوم البعيد. ولعل ابتكار ذلك الجهاز كان مُستلهَما بالفعل من قدرات هذا الكائن الضعيف العجيب، الذى لم يحرمه خالقه من استثناء يعينه على ملابسات عيشه العسير، وامتياز يحسده عليه أباطرة الدولة الأكثر عدوانية وغنى وتقدما علميا فى العالم؟!

هو كائن لا يكف عن الحركة والالتهام. يحفر ويأكل. ويحفر ويأكل. فبينما يشق طريقه صانعا أنفاقه دون كلل فى الليل كما فى النهار، وبمعدل يصل إلى عشرين مترا فى اليوم الواحد، تتساقط من سقف وجوانب أنفاقه ديدان الأرض. غذاؤه المفضل الذى يلتهم منه يوميا ما يعادل نصف وزنه وبسرعة تكاد لا ترصدها العين البشرية. ثلاث قضمات فى الثانية

الرابع أو الخامس يُفطَمون، يكون عودهم قد اشتد فيخرجون إلى سطح الأرض للمرة الأولى وربما الأخيرة، ليختار كل منهم بقعة يبدأ منها حفر نفقه الخاص، بعيدا عن الأبوين والإخوة والأقارب، وقد هُيِّئ بأدوات أقصى القدرة.. على العيش تحت الأرض، فى انفراد!

٣ يعذبه النور ويخنقه الهواء

فيما تكون أرجل هذا الكائن الخلفية قصيرة وذيله قصيرا تتطاول قوادمه وتتفلطح راحاتها، تكتسى بواطنها بجلد سميك أجرد. وتبرز من أطرافها خمسة أصابع فى كل كف، مضافا إليها أصبع سادس مندغم لا يبين، شظية عظمية مُغطاة فى

التنظيمات السرية أيا كانت هى فخاخ لقتل

قصّاصة من المقال «تحت طواقي الإخفاء» بقلم محمد المخزنجي،
نُشر في جريدة المصري اليوم في تاريخ ١ كانون الثاني ٢٠١٥

غرافيكيّات المعرض: مايند ذي غاب
تعريب: عبد الرحمن أياس
تدقيق لغوي: محمد حمدان
تصميم الكتيب: مايند ذي غاب
طباعة: بيبلوس برينتينغ

تعمل مها مأمون بصورة أساسية في مضمارَي الڤيديو والتصوير الفوتوغرافي، وتتمحور أعمالها حول انتشار الصور المنتمية إلى الثقافة التقليدية ووظيفتها، عبر إعادة تأطيرها في شكل أدوات للأفكار النقدية والتحليل. يجمع معرض «قانون الوجود»، وهو المعرض الفردي الأول لمأمون في لبنان، أعمالًا تتعامل مع الوجوه والأشكال الكثيرة لسلطة الدولة في مصر المعاصرة، بدءًا من تجلّياتها في حياة المواطنين الحميمة وصولًا إلى السلطة المرسَّخة في صروح المقار الحكومية. أُنتِجت الأعمال المعروضة خلال الأعوام الستة الماضية، في مرحلة من التغييرات والاضطرابات الكبرى في مصر. ويقع في صلبها التأمّل في الطبيعة البشرية، القاتمة والمشرقة على السواء، في مراحل الالتباس.

صُوِّر فيلم «عزيزي الحيوان» بين القاهرة ومواقع مختلفة في الهند، وينسج حكاية قصيرة بقلم هيثم الورداني – بعنوان «سلطان قانون الوجود» – عن تاجر مخدّرات يتحوّل إلى حيوان غريب، ويجمعها في الحبكة نفسها مع مجموعة مختارة من الرسائل التي خطّتها المخرجة والمنتجة عزة شعبان التي شاركت في الثورة المصرية وتعيش الآن في الهند حيث تكتب رسائل عن أسفارها وعملية المعافاة بعد الثورة. وإذ يحتل «عزيزي الحيوان» في الوقت نفسه سجلات زمانية ومكانية متباينة، يشكّل تأملًا في علاقتنا بالسلطة والعنف وغير المألوف.

أما «زائر الليل: يوم ان تُحصى السنين»، المجمع من لقطات مأخوذة بالهواتف المحمولة ومنشورة في موقع يوتيوب، فيوثّق اقتحام محتجين مباني أمن الدولة في القاهرة ودمنهور في ٢٠١١ بعد أولى موجات الثورة المصرية. وتأخذنا كاميرات مهتزة وصور منقطة عبر الدواخل المظلمة لهذه المنشآت غير القابلة للاختراق سابقًا، من سجون سرية إلى المكاتب الباذخة لمسؤولين حكوميين حيث تتعلق صور شخصية مذهبة وترتبط باتصال هاتفي مباشر بالرئيس. ويشير عنوان العمل إلى فيلم «المومياء: يوم ان تُحصَى السنين» الصادر في العام ١٩٦٠ من إخراج شادي عبد السلام.

ويؤدي شريطا فيديو، مستمدان من يوتيوب، دور هامشٍ لـ«عزيزي الحيوان»، يتحدث عن العلاقات بين الحيوان والإنسان من خلال حالة أسد أطلقت الشرطة عليه النار خلال مداهمة في قضية مخدرات.

نورا رازيان

رئيسة قسم البرامج والمعارض في متحف سرسق

خطاب ليس لنا

دوغ أشفورد

«جرى تعريف التفكير القهري... بأنه الاضطرار إلى التفكير باستمرار؛ هذا ينتهك الحق الطبيعي للإنسان بالاسترخاء العقلي، بالراحة المؤقتة من النشاط العقلي من خلال التفكير بلا شيء، أو كما تقول العبارة في اللغة الأساسية، إنه يقلق «أساس» الكائن البشري. تتأثر أعصابي بالأشعة فتتذبذب استجابة لكلمات بشرية معينة؛ ليس خيارها إذًا خاضعًا لإرادتي أنا نفسي، بل هو نتيجة لتأثير مُمارَس عليّ من الخارج. ومنذ البداية طغى نظام «عدم إكمال جملة»، أي أن الذبذبات المسبَّبة في أعصابي والكلمات المنتَجة كذلك لا تحتوي أساسًا أفكارًا منجزة بل أفكارًا غير منجزة أو مجرد شظايا أفكار يجب على أعصابي أن تستكملها لتشكيل معناها».

— دانيال بول شريبر، «مذكرات مرضي العصبي» (١٩٠٣)

إقصاء الجنون كشكل من أشكال اللاإنسانية هو حالة معروفة جيدًا تاريخيًّا. كذلك صوّرت السلطة الثوريين سياسيًّا أو البديلين اجتماعيًّا أو العميقين جنسيًّا جميعًا بأنهم خارج الحالة الإنسانية المتجانسة. في النص العظيم الذي كتبه القاضي دانيال بول شريبر عن حياته كمريض عقلي، يتحدث عن كثير من حالات التمييز التي فرضتها عليه الدولة والمجتمع الطبي، مقرًّا بأن هذه الحالات أنتجها خوف طاغٍ انتاب الآخرين من كونه فرّ في شكل ما من الواقع. لكنه في عرض كتابه «مذكرات مرضي العصبي»، يصر من خلال استخدام المثال والتكرار على أن عمله يجب ألّا يغادر هذا العالم ــ بل أن يغيره. ووفق فهمه، يمكن في نهاية المطاف للطاقة الفعلية في الكون (التي تبعثها إليه الطيور وتتسبب في إعاقة قدرته على الكلام بوضوح) أن تنجح في تحويله إلى الامتلاء الحسي الخاص بحالة متقدمة من الجنسانية المتعددة، كامرأة ورجل وإله وشيء. عاشت معنا لمدة طويلة أشكال سوء الفهم الخاصة بهذه الرغبة، التي وثقها سيغموند فرويد بشكل مدمر باعتبارها قمعًا، وكذلك رفض السلطة معظم الهويات التي خلقها أفراد لإقلاق «أساس» الكائن البشري. ليست هذه الهويات المخلوقة حالات فرار بالمفهوم التقليدي: هي طريقة لأن نجسّد ظروفنا. أحد أعراض شريبر كان فقدان جزئي للقدرة على الكلام، وتأتأة معتادة لكن دورية، أو الفشل في إكمال جمله أثناء كلامه.

قبل سنوات وخلال تنظيم مشاريع فنية ناشطة سياسيًّا، نظرت في لوحات تاريخية تعود إلى القرن السابع عشر بحثًا عن طريقة لتصور حل للقلق الذي انتابني (ولا يزال ينتابني) حين أُواجَه بخلط بين الجمالي (ذاتٌ ما) والسياسي (ظرفٌ ما) في الخطاب العام. هذا المطلب هو إحباطٌ غالبًا ما نضعه على الفن. فمن جهة، هناك البحث عن تجسيد يرتبط بالمتعة الشديدة؛ ومن جهة أخرى، هناك إعادة تنظيم كجزء ضروري في عملية التحول الأخلاقي. كثيرًا ما صرف انتباهنا بخبث الخيار المزيف بين التمزق الذاتي والفضيلة عمّا يمكن للفن أن يفعله في الواقع. في لوحات ما قبل الحداثة التي تقدم ملهاة طوباوية لحياة البلاطات الأوروبية، وجدت معًا عزاءً وتحديًّا: ما الذي يمكننا فعله لتحرير أنفسنا من قيود حياة مُدارة تُمكّن هذا القدر من العنف؟ في صورة لتجانس رعوي رسمها جان أنطوان واتو، مثلًا، وجدت أكثر من قطعة المحادثة المخصصة لصالون الأمير: لقد قدمت الصورة إمكانية الرِفعة المؤدية إلى نزهة جماعية، مغادرة للمتوقَّع في الحياة إلى تمثيل راديكالي مرتجل لذات ما. يدوم هذا الفرار كاقتراح شديد المعاصرة. لقد أصر واتو وتلامذته على أن التوتر بين الدافع إلى الحسي وبين الضرورة الاجتماعية للعمل السياسي هو، إذا لوحِظ، متضمن بشكل جوهري في أداء كل تبادل إنساني. فحين نرقص، نتموضع ونعيد التشكل. وحين نتحادث، نتحدى ونقبل. لوحات الاختفاء الاجتماعي تعبّر عن شكل اجتماعي من دون كلام، وتؤرجح شهادتنا للتمتع بالسعادة خارج إنسانيتها المعطاة وللشعور بخضوعنا السياسي كنتيجة لهذا «الخروج» معتمدة عليه. قد نصبح أنفسنا بمقاومة ما يُقال لنا إن علينا أن نكونه، فيما نخبر أنفسنا ألّا نهاية وألّا حدود إنسانية معروفة لما يمكن أن نكونه.

هذه الأيام، يراودني حلم متكرر بأنني مدمن مخدرات بالكاد أنجو من متطلبات حياتي. وفيه يتكرر دائمًا المشهد نفسه: لا أزال صاحيًا في الصباح المبكر جدًا، غير قادر على تمييز الفوارق بين شيء أمامي وبين الجو وبين لحمي أنا نفسي. وأعلق أساسًا في عدم القدرة على رؤية لون السماء؛ هي تبدو سوداء وخضراء مشرقة في آن. وسوء تمييز اللون هذا هو مألوف ومذهل معًا عند الفجر، بعد فترات طويلة من الثمالة المتزامنة مع حالة من الألم الجسدي العظيم. تغيُّر اللون الذي أختبره حين أنظر من النافذة يمكن ان يكون التدرج الطبيعي من الليل إلى الفجر، أو يمكن أن يكون، في الوقت نفسه، تأثيرًا موازيًا للانحدار من سَكَر اليوم السابق. في هذه الفكرة الهلوسية، ثمة فهم واضح لنسبية المعاناة إزاء الشعور؛ إدراك أن التدمير الذاتي يقوم جزئيًا على التصميم على جعل العالم مختلفًا لأنه إذ يحوّل دوافع الحياة المشرقة، يمكن الشعور بالعالم المظلم المولّد وكأنه تحت السيطرة.

عندما أصحو من هذا الحلم، أكون دائمًا في سوداوية عميقة؛ لكنها سوداوية، تقوم على إدراك أن الظلمة الخاصة بتحوّل ذاتي كهذا ــ مهما كان مدمِّرًا ــ يضفي نوعًا من الضوء المعكوس على بلادة القبول والسواء الاجتماعيَّين. فأن يرى المرء حواسه الخاصة وقد تغيرت من خلال ألم مفروض ذاتيًا هو اقتراح مؤثر في سياسة الحياة الحقيقية: هو ابتكار من لدن العقل يمكن أن يثبت الأنظمة الصارمة للحياة كحلم نعمل من خلاله. وعي الحلم يُعاد تلوينه دائمًا (في هذه الحالة من الأسود إلى الأخضر المشرق ثم إلى الأسود مجددًا) ثم يُرى كأنه ينتج، مثلما تفعل الإضاءة الجديدة أحيانًا، عالمًا جديدًا.

تتطلّب سوداوية الألم، سواء أكانت مفروضة ذاتيًا أم تسبب آخرون بها، من المرء أن يفهم فنًّا يزعزع ضوابط

مها مأمون
لقطة من فيلم «زائر الليل: يوم ان تُحصى السنين»، ٢٠١١
فيديو من قناة واحدة، ٨ دقائق ٣٠ ثانية
في اللغة العربيّة مع ترجمة إلى الإنكليزيّة

العالم. الفن ادعى موقفًا كهذا يتضمن عكسًا أو قلبًا، بعيدًا من عقلنة الحياة اليومية والتقدم المتصوَّر مسبقًا، بعيدًا من الحصر المعاصر للرغبة في السلعة والعنف. قد يبدو هذا الأمر رجعيًّا، كالدوران بعيدًا من المستقبل، ولكنه يمكن أن يكون ارتدادًا إيجابيًّا عن الحتمية المزيفة للتقدم الحديث. إن ترك دعاوى الإنسانية في التقدم والتحسين كثيرًا ما يكون مخيفًا. فحين نفعل ذلك، نتغاضى عن طروح الوقت الخطي وتقسيمات المكان والأشياء المخلوقة عبر الوقت، أو خصوصيات الهوية التي عرّفها التقدم إلى الآن. خارج أي تصورات للهوية والدولة قامت المدينة بغرزها فينا من خلال «بناء المواطن»، يمكنني أن أقترح نفسي كأي جسم جديد، أو حتى كأي شيء جديد. يمكنني أن أنضمّ بشكل غير لائق إلى من لا ينتمون إليّ. ومعًا يمكننا أن نتبنّى تواريخ ليست تواريخنا، ونتهوّس معًا بالرفض المفرط لإعادة إنتاج الحاضر، وبكل بساطة، يمكننا أن ننسى فقط كيف علينا أن نتكلم. العثور على استخدامات لذاتٍ لن تحتوي بعد الآن مستقبلًا معقلنًا يشعر به الجسمُ ماديًّا، ويتطلب أحيانًا أن يُعاد تنميق الجسم في فكرة أو شكل مجردين ــ منمنمًا ليكون حرًا ومُغفلًا عنه، مشوهًا ليجمِّع أهواءً جديدة عن الاستخدام والإيكال، مُفرطًا في كبر الحجم ليرى أبعد من العلوم. وعلى الرغم من أن إعادة التشكيل هذه قد تبدو قريبة من التشويه أو البشاعة أو الموت، هي مفيدة للحياة لأنها تتطلب منا أن نتغاضى عن العالم الذي لا يستطيع قبول الآثار الكاملة لعقلنا. ولهذا السبب على الأرجح تتسبب محاولاتنا في العيش خارج العقلانية في عزلنا ــ عقولنا واجسادنا ــ في شيء اشبه ما يكون بحافة الجنون. قد تكون الذات المجنونة المُخاطَب الحقيقي لمساحات الصمت المتأصلة في أعمال الفن: على غرار عابر سبيل عشوائي، يرى أرشيف الحضارة المُعاد تشكيلها في أفكارنا، مكشوف، عاجزًا ومواجَ بطلب رسمي ليصبح شخصًا يتألم، ويعجز عن الكلام، وغير بشري.

في فيلم مها مأمون، «عزيزي الحيوان»، يفرج شخصان عن نفسيهما من كارثة. الأول، الدلفين الناشطة، اعتكفت لتشفي جروحًا نفسية نجمت عن ثورات فاشلة وتصبح مجازيًّا دلفينًا، فارضة عزلًا ذاتيًّا تدريجيًّا. تتحدث فقط عبر رسائل مكتوبة لتصف أخيرًا كيف يكون الأمر حين يتناثر عليك رذاذ دماء الآخرين خلال الصراع ضد الاستبداد. واعتكافها الرعوي هو، طبعًا، نوع من الإصلاح لكنه كذلك نوع من (تفكيك) البناء. الآخر، وليد، رجل العصابات، المسحور إلى شكل حيوان آخر ــ شاة مخططة ترغب في الطيران ــ ما فصله عن عشيرته من المجرمين وفضح أخلاقياتهم اللامعقولة. على الرغم من إدراك زعيمه وزملائه أن «كلامه ليس كلامنا»، لا يمكنهم أن يسمحوا له بأن يعيش. وفي ما يفوق تفكيك البناء، يُقتَل في شكل وحشي على أيدي من يتبعون الأوامر، الذين أحبوه.

وعلى الرغم من أن الأسباب والمصائر الناجمة لهذين التحوّلين مختلفة كليًّا، فإن الحالة الناجمة عن قوة الحجة في الاستقلال الذاتي والانفراد هي نفسها. هروب مأمون إلى العزلة، سواء أكانت مأسوية أم رعوية، هي نتائج معقولة للتدمير الذي يلحقه إنكار حقوق الإنسان بالروح. حين أتحدث خارج ما يمكن فهمه، أكون خارج حيوات العاديين، محتاجًا إلى انتباه المجتمع بطرق تستدعي كل أجهزته غير الحكومية والخاصة بـ«الشفاء» المزعوم ــ المستشفى والإله والعائلة. ويبدو كلا الانكفاء الرعوي والتحوّل إلى حيوان جانبَين من جوانب الدافع نفسه، دافع يسمح بفرار من قيود النظامية والنفعية وعنف التشكيل الاجتماعي القائم. يشير كلاهما الى تماسكًا ضائعًا ويتطلب تحولًا في وجه ضرورات الحياة: بدلًا من الاستمرار في الصراعات التناقضية لحياة معطاة، سيحوّل الشكل المادي أو العادة أو المكان الوجود. ويتطلب كلاهما إعادة تنظيم لكيفية إيصال هذا التحوّل؛ قد يكون الوصف الذاتي في الكلام غير مناسب. أخذ موقف ضد الخطاب، كأخذ موقف ضد التمثيل، يبدو أولًا غير قابل للتبرير. لكن أي ابتعاد عن اللغة ــ خرس الحيوان، صمت الذات الإلهية أو الموت، فقدان المجنون القدرة على الكلام ــ كلها تتطلب منا كمستمعين أن ننظر أبعد من التعريفات العلمية العنيفة للمجتمع إلى تجسيد آخر للذات. وربما يكشف هذا نوعًا جديدًا من الطاقة السياسية التناقضية كانت إلى جانب الجهد العقلاني كل الوقت: طاقة الأضواء الملونة التي تزين جثة الجمل التي تضيء القاهرة في فيلم مأمون؛ الأشعة المتوهجة التي تدخل جسد شرير وتحيله إلى ما بعد الإنساني؛ الحيرة الكهربائية لعدم معرفة لون ضوء الصباح؛ جاذبية الحب التي تأتي بنا إلى جزيرة جديدة ــ كله عصيان.

دوغ أشفورد فنان وأستاذ وكاتب مقيم في نيويورك. أستاذ مساعد في «كوبر يونيون» حيث يدرّس النحت والتصميم والدراسات المتعددة التخصصات منذ عام ١٩٨٩. اندرجت ممارسته البصرية بين عامَي ١٩٨٢ و١٩٩٦ في إطار الممارسة المتعددة الأشكال لمجموعة «غروب ماتيريال» التي جُمِعت أعمالها مؤخرًا في المطبوعة «اعرض وأخبِر: حكاية غروب ماتيريال» (Show and Tell: A Chronicle of Group Material) (فور كورنر بوكس، ٢٠١٠). تُوِّج مجهوده العام بمشروع «من يأبه» (Who Cares) (كريايتف تايم، ٢٠٠٦) الذي يجمع سلسلة من الأحاديث بين أشفورد ومتخصصين آخرين يعملون في الميدان الثقافي، حول التعبير العام، والأخلاقيات، والجمال. تشمل معارضه الأخيرة «الممكن التجريدي: تآزرات ستوكهولم» (Abstract Possible: The Stockholm Synergies) (٢٠١٠-٢٠١٢)؛ و dOCUMENTA 13، كاسل (٢٠١٢)؛ وبينالي غوانغجو ١١ (٢٠١٦). صدرت مجموعة من المقالات تحت عنوان «دوغ أشفورد: كتابات وأحاديث» (Doug Ashford: Writings and Conversation) (موس بابليشنغ، ٢٠١٣)، لمناسبة معرضه الاستعادي في صالة عرض غرازر كونستفرين في النمسا في العام نفسه. تُمثِّله صالة عرض ويلفريد لنتز روتردام.

الصفحة القادمة

مها مأمون
لقطة من فيلم «عزيزي الحيوان»، ٢٠١٦
فيديو من قناة واحدة، ٢٥ دقيقة ٣٠ ثانية
في اللغة العربيّة مع ترجمة إلى الإنكليزيّة

عزيزي الحيوان

ملاحظات على حوار حول فيلم لمها مأمون

محمد بشير

ا.

بلغني أنه في مزرعة على تخوم القاهرة يعيش تيس يشبه حمارًا وحشيًّا، بـ«قوائمه قوية لكنها قصيرة، رقبته عريضة لكنها مدكوكة. الخطوط السوداء التي تتماوج على جلده كانت رفيعة». ولو كانت للتيوس ذاكرة تتعلق بالأسماء، سيستجيب هذا التيس إلى إسم وليد طه.

قبل الحياة في المزرعة، وقبل الخطوط المكتسبة والاسم الممنوح، عاش التيس على الأرجح الحياة العادية لحيوان ممدّن لسنوات. أكل وشرب من بقايا البشر ومؤونة الأرض، وربما كان جزءًا من بضع صفقات مالية، فبدّل مالكين وبدّل رفاقًا.

لكن أيًّا من هذه التجارب، لم تكن لتجهزه للحظة وقوفه أمام كاميرا ليجسد دور تاجر مخدرات مُتحول في آخر أعمال مها مأمون، «عزيزي الحيوان»، وهو فيلم من ٢٥ دقيقة، يشبك المشاهد المستوحاة من القصة القصيرة التي خطها هيثم الورداني بعنوان «سلطان قانون الوجود»، ومن رسائل كتبتها عزة شعبان على «فيسبوك» منذ غادرت مصر في ٢٠١٣.

اا. هيثم الورداني

«... أما القصة فتسري فيها قوة أخرى غير قوة البناء. قوة ترغب في دفع ما هو قائم بالفعل إلى حدوده القصوى. قوة تبحث عن اتزان هش في لحظة السقوط. هذه القوة ليست على مادتها مُسيطرة، لأنها تعمل على الحالة الغازية للمادة. القصة من هذا المنظور أقرب إلى القصيدة. فكلاهما يتخذ موقفًا هاذيًا حيال جاذبية الواقع. هنا تختفي الأبنية الروائية وتظهر الخيوط النثرية. هنا يثور غبار السديم وتلمع النجوم في السماء[١]».

هذه القوة الغريزية الفاعلة تحديدًا، في لحظة الانهيار، هي ما تؤدي دور المفتاح للطبقات المتعددة في قصة سلطان قانون الوجود؛ قصة شبكة من تجار المخدرات الذين يجدون أنفسهم في وضع غريب حين يتحوّل أحدهم، وليد طه، الذي أخفى شحنتهم الأخيرة من المخدرات، بشكل غير قابل للتفسير، إلى حيوان هجين: مزيج غريب من الشاة والحمار الوحشي. تتبع حبكة القصة محاولاتهم اليائسة للحصول على أي كلمة منه حول مكان المخدرات. لكن الأهم لزعيمهم هو جعل طه مثالًا، فلا يجرّب أحد خداعه ثانية. يجب حفظ النظام ويجب حماية الأعمال.

يبدو العالم السفلي الذي ترسمه قصة الورداني معقدًا بمقدار ما هو مُتكلّس؛ هو قاسٍ إلى درجة أنه حين قُوبل بالتحوّل المفاجئ لتاجر المخدرات، كانت ردود الفعل الوحيدة المرجحة من الأطراف المعنية، على جانبي حد القانون، شيئًا من قبيل التقبل التام أو الرفض القاطع. في خضم النزاع بين جيلين من تجار المخدرات، ومحاولاتهم مقاربة المشكلة القائمة، أُبرِزت تنحية ما في معايير القيم. القصة التي تعير نفسها أساسًا إلى تراث التحول السوريالي سرعان ما تكشف ملاحظات متأصلة حول قوانين ثقافة باطنية معينة، وأسئلة تتعلق بمقدار ما تستطيع لحظات التحوّل كشفه عن موازين القوى.

في نص عبد الفتاح كيليطو «كيف نقرأ كليلة ودمنة؟»، يقول الكاتب بصراحة: «... السرد سلاح الأعزل»[٢]. يدفع تصريحه هذا ملاحظته أن في الحكاية الإطارية[٣] ــ المليئة بحيوانات ناطقة، تتجادل وتتفاوض عادة ــ يكون الأسد الأقل كلامًا. فمن جهة، إن أظافر الأسد أقوى من أي حجة، لكن الأكثر لفتًا للنظر هو أن قيمة كلماته تصدر عن ندرتها. فالانسحاب يتطلب قوة ويوحي بها. النزاع الدرامي في النصف الروائي من «عزيزي الحيوان» يتعدى فورًا الانسلاخ ليتمحور حول الأثر العارض لانسحاب

١ القصة القصيرة... اتزان هش في لحظة السقوط، جريدة التحرير، ٢٨ أيار ٢٠١٦.

٢ عبد الفتاح كيليطو (٢٠٠٩)، من شرفة ابن رشد، دار توبقال للنشر، ص. ٦.

٣ المعنى: القصة في القصة.

القدرات الكلامية لوليد طه كرجل تحوّل إلى حيوان، أو بالأحرى التوقيت الحرج لذلك.

III. عزة شعبان

«انا طول عمري عارفه اني كنت درفيل قبل كده. وفاكرة حاجات من حياتي السابقة [٤]».

أخذت عزة شعبان قرار تحركها إثر مجزرة رابعة في آب ٢٠١٣، فانطلقت في رحلة مفتوحة إلى الهند. فكرة ترك مصر سبق لها أن اختمرت في أذهان كثير من المصريين في ذلك الوقت، خصوصًا أولئك الذين رأوا دماء الأصدقاء والزملاء المتظاهرين في شوارع القاهرة بدءًا من العام ٢٠١١ فصاعدًا، إذ أدركوا ببطء أن آخر الدم لم يأتِ بعد. خروج شعبان للحصول على شفاء لأمراض جسدية ونفسية قادها إلى سفوح جبال الهيمالايا، حيث بدأت عملية تفريغ وتفكيك. وعلى الرغم من المسافة القصوى التي سلكتها، أو ربما نتيجة لمشاعر مرادفة لحالات نزوح كهذه، سرعان ما شعرت شعبان بالحاجة إلى الحفاظ على قناة اتصال مع القاهرة، ووجدتها في شكل رسائل مفتوحة نشرتها في شكل غير منتظم لكن متواتر على «فيسبوك». في هذه الرسائل الجارية، التي تبدأ دائمًا بـ«عزيزي الحيوان»، وتنتهي بـ«الإمضا: الدرفيل»، تتحدث عزة شعبان بالفعل بلسان حيوان. خاطبت هي/الدلفين أصدقاءها في القاهرة، «الحيوانات»، عبر الغابة الرقمية لـ«فيسبوك»، مشاركة إياهم حالتها الراهنة العقلية والجسدية، وأحيانًا ملمحة إلى ذكريات جارحة.

وعلى غرار بطل الورداني، شكّل فيلم مأمون نفسه كهجين. إذا استكشفت قصة «سلطان قانون الوجود» الجسيمات الأولية التي تربط الذرات والجزيئات الخاصة ببنية سلطة معينة، يحتل النصف الآخر للفيلم، أي رسائل شعبان على «فيسبوك»، حالة أخرى من «المادة»: حالة بعد ــ كارثية حيث الغموض هو القاعدة، وحيث تفسح الحدود الكلاسيكية للمكان والزمان والجنس والأنواع المجال أمام لحظات من التفاعل والتأمل.

VI. مها مأمون

«في السنتين اللتين أعقبتا الثورة المصرية في العام ٢٠١١، لاحظتُ ازديادًا في ظهور الحيوانات في كتابات الناس من حولي. هل كانت هذه هي الحال دائمًا لكنني لاحظتها للتو؟ بدأت أبحث وأجد مزيدًا من الحيوانات، والأخبار والتشبيهات الحيوانية التي تظهر في الأخبار، والبرامج الحوارية، ومقالات الرأي، والنصوص الأدبية، والمشاريع الفنية. ربما هي محاولة لإعادة النظر، أو في المقابل لإعادة التأكيد على الوضع الراهن والعلاقات الكارثية للقوة. في هذا الفيلم، ركزت على نصين من كتابات تلك الفترة التي ظهرت فيها الحيوانات في شكل غريب، ليس كاستعارات أو رموز أو ألسنة تعويضية تُمكن من الخوض في مواضيع سياسية خطرة، بل كأشكال تحوّل غير محددة، ببدايات ونهايات غير محددة[٥]».

إذ تعارض الدلفين عزة شعبان النظرات الكلاسيكية إلى الحيوانات كمخلوقات «لا تعرف المقصود بالأمس أو اليوم»، «تقفز وتتناول الطعام وترتاح وتهضم وتقفز مجددًا»، و«من الصباح حتى الليل ومن يوم إلى يوم» ــ «تكبلها اللحظة وسرورها أو استياؤها» ــ و«لا تشعر بحزن ولا ملل»، يحظى الدلفين الذي تستحضره عزة شعبان بصوت وذكريات وحاضر ومستقبل[٦].

في أحد المشاهد التي صورتها مأمون بنفسها من شرفة شعبان المطلة على الغابات الهادئة في دارامسالا، يصف تعليق صوتي لشعبان حياتها اليومية في الهند، وكيف أنها تمشي على طرق مشتركة بين البشر والحيوانات والطيور والسيارات. يفتح خلاص الدلفين في سرد شعبان إمكانات جديدة لها في الوقت الحاضر. استخدام إسم مستعار أو شخصية حيوان سهَّل الخروج من الروايات التقييدية، الخطية، المركزة على الإنسان أو الرجل، وبسط حدود الزمن ليتسع لسيولة الزمن الحيواني ويفتح باب كتابة تاريخ بديل.

فيلم مأمون، مقارنة بأعمالها السابقة بالفيديو والتصوير الفوتوغرافي، يثير في المقام الأول مسألة الإمكانية لدى مركبات السرد لرسم مفاهيم ميتافيزيقية/باطنية كثيرًا ما يسكنها اللاهوت أو الأساطير أو الفلسفة المتخصصة. إلى أي مدى يمكن للتجسيد العاطفي للأفكار ــ والاستثمار في تراث التمثيل الدرامي والإيماءات الميلودرامية ــ أن

٤ مستقاة من حوار مع الكاتب في شرفة من شرفات الزمالك في أيلول/سبتمبر ٢٠١٦.

٥ مستقاة من محادثة عبر «سكايب» مع الكاتب في أيلول ٢٠١٦.

٦ فريدريتش نيتشه، آر جاي هولينغدايل (مترجم)، تأملات خارج الأوان (كامبريدج: مطبعة جامعة كامبريدج، ١٩٧٧)، ص. ٦٠.

يتصل بمفاهيم معالجة حدود الشكل؟

تُعالَج هذه المسائل جزئيًّا في الهيكل نفسه الخاص بالفيلم. فالتقطيعات الثابتة، بين لقطات شبه وثائقية لدارامسالا والمشاهد الروائية المصورة في القاهرة، تملي ديناميكية داخلية؛ ديناميكية تحيك خطوط الالتقاء والاختلاف، وتفتح قنوات بين نظامين عادة ما يكونان مفصولين. يتصل هذا المفهوم ببعض النَسب مع المناهج النظرية السوفياتية الأولى للتصوير والمونتاج، حيث تُحرَّر الصور في هيكل جدلي يدفع سلسلة ردود فعل من المشاعر والمعاني، وتجري الأفكار بالتوازي مثل قضبان السكة الحديد، مسقطة نقطة التقاء وهمية على الأفق الظاهري في عيني المشاهد.

إن الاستثمار في الحفاظ على صِلات غامضة داخل الفيلم يَثبِت ضرورته لقدرة النسيج الخاص به على التنفس. يشير التشابك إلى البناء المزدوج للفيلم ويولد حلقات ردود فعل بينها. يُواجه خرس وليد طه/التيس الشبيه بالحمار الوحشي بصوت المتكلم لدى شعبان؛ وتجلب معالجتها للقاهرة والماضي، من منظورها غير الهرمي وغير التاريخي، زاوية فردية جديدة لتجربة جماعية متأصلة للتاريخ.

تقاوم زاوية كهذه التدفق الجامد المحكوم بالتقدم، وهذا بدوره يسلط الضوء على خطورة الانسحاب الفردي لوليد طه، والخطر الذي يشكله هذا الانسحاب على مصداقية وبقاء القواعد المعززة للوجود التي تحكم العالم الذي ينتمي إليه.

٧. مها مأمون

«شاهدت الهيكل العظمي المعلق للجمل الذي يظهر في الفيلم عن طريق الصدفة ــ في صورة التقطها ونشرها محمود خطاب على صفحته في «فيسبوك». عندما سأله المشاهدون المشدوهون عن مكان وجود هذا الشيء، نشر عنوان دكان الجزار. يبدو أن جزارًا في شرق القاهرة، يبيع لحوم الجمال ولحومًا أخرى، أعاد تجميع الهيكل العظمي لجمل، وزيّنه بأضواء وامضة ملونة، وعلقه أمام متجره كإعلان. هو يحوم عاليًا فوق دفق مستمر من الناس والمركبات، يمر عبر شارع ضيق طويل تصطف على جانبيه مبان سكنية ومحالّ تجارية، ثُبت بها الهيكل العظمي المرفوع ومنها يستمد قوة حياته الكهربائية.

مها مأمون
لقطة من فيلم «عزيزي الحيوان»، ٢٠١٦
فيديو من قناة واحدة، ٢٥ دقيقة ٣٠ ثانية
في اللغة العربيّة مع ترجمة إلى الإنكليزيّة

أدهشتني هذه الصورة وأدهشتني أكثر مواجهة الشيء نفسه. فالسير في منعطف ورؤيته في موقعه، معلقًا فوق منطقة سكنية مزدحمة، كأي زخرفة عارضة أخرى، أرعباني. الأمر مرعب وممتع في آن، لكن أثره يكمن ربما في أنه غير مألوف. هو ليس شيئًا أو ظاهرة جمالية تقليدية ومحلية ومألوفة. مرة أخرى، بدا الأمر كحالة أخرى حيث يتخذ تدفقٌ سائلٌ للفكر والشعور، غيرُ قابلٍ للتحديد، شكلًا. يحصل هنا مرة أخرى عن طريق

الحيوانات. لا يزال من الصعب بالنسبة إلي أن أفهم هذا الشيء وعن ماذا يعبّر. وعلى الرغم من أنه يظهر بشكل عابر في مشهد واحد من مشاهد عزيزي الحيوان، إلا انه كان بالنسبة إلي نصًا ثالثًا يُشكل الفيلم[٧]».

على الرغم من اختلافاتها لجهة الشكل والجماليات، تشترك جذور شطري عزيزي الحيوان بالمكان البدائي للغموض الذي يقاوم الاستعارات: المكان حيث الناس ليسوا مجرد ناس، والحيوانات ليست حيوانات تمامًا، لكن كلاهما ليس شيئًا آخر على وجه الخصوص.

هذا المكان الأوسط من التدفق الدائم يخترق العالم الثلاثي الأبعاد للسرد نحو بعد رابع، لا يختلف كثيرًا عن المجال حيث تستمد الأساطير قوتها. في سياق الأسطورة، لا معنى للحقيقة التاريخية. يكون تصنيف الخيال والواقع معلقًا. وفي هذا المكان غير التاريخي، تفر الأشكال والهويات والمفاهيم من ثقل السردية وتكسب مزيدًا من النفاذية. فهنا، يُسمح لها بإعادة الاتصال بأصول وأسس منسية تعطي الأسطورة قيمتها المتجاوزة.

وفي حين أننا في الأغلب مستهلكون للأساطير، نحن في الواقع نتيح لها معنى. يلاحظ جان لوك نانسي: «نحن نعلم أن على الرغم من أننا لم نخترع القصص (هنا،

٧ مستقاة من محادثة عبر «سكايب» مع الكاتب في أيلول ٢٠١٦.

مرة أخرى، حتى نقطة معينة)، قمنا من ناحية أخرى بابتكار وظيفة الأساطير التي ترويها هذه القصص...»[٨]. لعل الفكرة الأكثر حفزًا في «عزيزي الحيوان» هي محاولة إعادة مساءلة تلك البوابة، واختراق هذا المجال الأسطوري، وتنشيط ممر ضامر في الطريق ذات الاتجاهين بين الراوي والجمهور. في «عزيزي الحيوان»، الرغبة التلقائية لدى المشاهد لربط النقاط بين القصتين تعكس شيئًا فينا، والوعي الذاتي للفيلم بالمسافة التي يحتفظ بها تستدعي احتمال وجود مكان جماعي وفاعل ومتخيل.

VI. عزة شعبان

«كنت دائمًا بلخبط أحداث حصلت في الماضي على انها من المستقبل والعكس[٩]».

في القرن الثالث عشر، عندما أراد الشيخ الصوفي الأكبر أن يدلل على علامات ولايته المُبكرة، استشهد بقطيعٍ من الحمر الوحشية. تروي القصة الواردة في كتاب «الفتوحات المكية» حادثة حيث يمتطي الشاب ابن عربي ــ كان لا يزال في ما يسميه مرحلة الجاهلية ــ حصانًا في قافلة مسافرة في أنحاء الأندلس جنبًا إلى جنب مع والده ومجموعة من الحرس. مع اقتراب القافلة من مجموعة من الحمر الوحشية البرية كانت ترعى، وكانت القافلة المسلحة ستقلقها بالتأكيد، اعتقد ابن عربي، الذي كان متقدمًا على القافلة، في قلبه أنه لن يزعجها. فمر عبر المجموعة، ولمس رمحه تقريبًا رقابها، ولم تنظر الحمر الوحشية إلى أعلى حتى. لكن عندما وصلت بقية القافلة جفل القطيع وتفرق.

ثمة طريقة لقراءة هذه الحادثة تتمثل في أن الحمر الوحشية لم تعرّف ابن عربي على أنه آخر؛ اتسعت ذاتيته الخاصة لتتشابك مع تلك المخلوقات وغيرها من مكونات الكون، ما جعل الصراع أمرًا بائدًا. وثمة إمكانية أخرى: بين أفكاره عن الزمكان وبين التناقض المزعوم للحيوانات تجاه تيار التاريخ، كان ابن عربي، من وجهة نظر معينة، غير مرئي: في ذلك الوقت، لكن ليس من ذلك الوقت.

إن فكرة الذاتية العابرة والسائلة ملموسة في الاختيارات المتخذة في «عزيزي الحيوان». وفي الوصل القائم بين الصوت ومن لا صوت لهم، وبين الحاضر والمنسحب، نحن مدعوون ليس فقط إلى تجاوز الانقسامات، لكن أيضًا إلى التساؤل عن فكرة الذاتية ككل. هو اقتراح واسطته ليست معرفتنا المتراكمة عن الحدود، بل سعينا لإعادة النظر في هيكل إدراكنا نفسه.

VII. هيثم الورداني

«ليس التفاعل في اتجاه واحد فقط؛ أتصور أن الحيوانات لديها إيكال خاص بها، ويمكنها أحيانًا أن تستحضر أنفسها في واقعنا... هو ليس عالمًا يمكن تفسيره فقط من خلال قواعد السببية[١٠]».

في مكان ما على مشارف القاهرة، في مزرعة بالقرب من أهرامات أبو صير، يعيش تيس ببقايا طلاء متلاشية على جسمه قد لا يزال يرُد حين ينادى وليد. تقول الأسطورة إن في إحدى الليالي، يحلم التيس بثدييات مائية، ومواد مخدرة، وثوار وبشر في غرفة مظلمة يشاهدون ضوءًا مسقطًا. سيستيقظ التيس ويصمت لفترة معينة، قد ينطق بعدها اسمه الحقيقي.

مقال كُتِب أصلًا بتكليف من «إبراز»، ويمكن قراءته على الإنترنت على الرابط التالي:
http://www.ibraaz.org/essays/171

محمد بشير كاتب وقيّم سينمائي مقره القاهرة.

٨ جان لوك نانسي، المجتمع غير الفاعل (مينيابوليس، مينيسوتا: مطبعة جامعة مينيسوتا، ١٩٩١)، ص. ٤٥.
٩ من حوار مع الكاتب في شرفة من شرفات الزمالك في أيلول ٢٠١٦.
١٠ مستقاة من محادثة عبر «سكايب» مع الكاتب في أيلول ٢٠١٦.

مها مأمون

وُلِدت في ١٩٧٢، أوكلاند، كاليفورنيا، الولايات المتحدة الأميركيّة
تعيش وتعمل في القاهرة، مصر

تهتم مها مأمون في أعمالها عمومًا بالتدقيق في شكل الصور الثقافية البصرية والأدبية الشائعة، وفي وظيفتها وروابطها كمدخلٍ للتقصّي عن النسيج الثقافي الذي نحيكه بأنفسنا ونُحاك بداخله. تعمل أيضًا بالتعاون مع آخرين على تنفيذ مشاريع مستقلة في مجالَي النشر وتنظيم المعارض. شاركت عام ٢٠١٣ في تأسيس منصة النشر المستقلة «كيف تـ». وهي أيضًا عضو مؤسِّس في مجلس إدارة «مركز الصورة المعاصرة» (CIC) الذي هو عبارة عن حيّز مستقل غير ربحي للفنون والثقافة تأسّس في القاهرة عام ٢٠٠٤.

عُرِضت أعمالها في معارض عدة آخرها: «وقت خارج الزمن»، مؤسسة الشارقة للفنون، ٢٠١٦؛ و«قرن من القرون»، مؤسسة سالت، ٢٠١٥؛ و«مثل حَلْب الحجر»، روزا سانتوس غاليري، ٢٠١٥؛ و«يوم ان تُحصى السنين»، متحف Friedericianum، ٢٠١٤؛ و«هنا وفي مكان آخر»، متحف نيو ميوزيوم، ٢٠١٤؛ و«عشرة آلاف خدعة ومائة ألف حيلة»، نقاط لقاء ٧، ٢٠١٤.

الأعمال المعروضة

الصالة المتناظرة ١

قصّاصة من المقال "تحت طواقي الإخفاء"
بقلم محمد المخزنجي، نُشر في جريدة المصري اليوم
في تاريخ ١ كانون الثاني ٢٠١٥

زائر الليل: يوم ان تُحصى السنين، ٢٠١١
فيديو من قناة واحدة، ٨ دقائق ٣٠ ثانية
في اللغة العربيّة مع ترجمة إلى الإنكليزيّة

تاجر مخدرات يربي أسد في طنطا
فيديو حمّله MrTa3b على يوتيوب في تاريخ ٢٥ أيّار ٢٠١١، دقيقة و٥١ ثانية
https://www.youtube.com/watch?v=VaJWayxiUCU

أسد مركز طنطا
فيديو حمّله hany zeed على يوتيوب في تاريخ ٢٥ أيّار ٢٠١١، دقيقة و٥٩ ثانية
https://www.youtube.com/watch?v=C6KiVg54T2s

الصالة المتناظرة ٢

عزيزي الحيوان، ٢٠١٦
فيديو من قناة واحدة، ٢٥ دقيقة ٣٠ ثانية
في اللغة العربيّة مع ترجمة إلى الإنكليزيّة
يبدأ الفيلم في بداية كل ساعة وكل نصف ساعة

أرواح وعقول منتسبيها من الشباب خاصة

إحدى الطبعات الحديثة من رواية الرجل الخفى التى لا تكف المطابع عن إعادة نشرها

أشباح الإنترنت بأسمائهم الوهمية يمثلون نوعاً حديثاً من الرجل الخفى المنذور للسقوط

طرفه الخارجى للكف تدعم كفاءته، فيعمل كجاروف وشوكة حفر ومذراة معاً. شوكة تنغرس أسنانها فى الطمى عميقاً، وجاروف يغوص فيه ويسحب منه، ومذراة تُنحّى الردم جانباً أو تنثره عبر أنفاق رأسية، تنفتح على سطح الأرض وتتكون حولها كومات ما يذرّيه الحفارون من تراب. كومات تكشف عن وجود هذا الحفار تحت الأرض حاملة اسمه: «تلال الخُلد» MOLE HILLS. وبقدر ما تُيسّر هذه الأنفاق الرأسية القصيرة فعالية الحفر ونظافة الأنفاق الأفقية الطويلة، بقدر ما تكشف كومات التراب المتراكمة حولها عن وجود حيوانات "الخُلد" تحت الأرض، فاضحة سر هذا الوجود الخفى فى عالم الاختفاء تحت التراب.

وها هو واحدٌ منهم ممسوك فى قبضة مُزارع وصياد خُلد أريب. يتعجب المزارع من غرابة منظر صيده لكنه لا يكرهه. يدرك أنه لا يأكل جذور مزروعاته ولا يسىء إليها بل يفيدها بتهوية باطن التربة بشبكات أنفاقه. لكنه فى الوقت ذاته يضر عندما يسخو موسم الأمطار بفيضه، تتحول هذه الأنفاق إلى قنوات مائية تُغرق جذور النباتات حتى الاختناق. أما أكثر ما يسوء المزارع، إن كان بستانياً، فهو تشويه مسطحات العشب الخضراء المشذبة بكومات تراب الحفر المنثور من باطن الأرض.

يتملص "الخُلد" الضئيل الأسير مُنزعجا فى قبضة صياده، لا لأن القبضة تعتصره، فهى لا تفعل، لكن لأنه يُقاسى فى الهواء الطلق من وفرة الأكسجين وبهْرة النور! هو بالفعل يتعذب. فالنور الذى لا يراه يشعل ظلمة ما تبقى من بصره المطموس بسواد ذى وميض يخيفه. والهواء الغنى بالأوكسجين فوق طاقة

راحة «الخلد» عبقرية التصميم تناسب مهام حفر وتجريف وتنظيف أنفاقه تحت الأرض

متحف تقولا إفرام سرسق
شارع مطرانية الروم الأورثوذوكس
الأشرفية، بيروت، لبنان
www.sursock.museum

الأرض اختفت ببصيرته فلم يقتل بنى جنسه

هـ ج ويلز مبدع رواية الرجل الخفى من أعظم رواد أدب الخيال العلمى البسيط والعميق معا

بطل رواية ويلز بكى وتألم عندما صار لا مرئيا ثم تغول باختفائه وبرر لنفسه أشنع الجرائم

«قانون الوجود» هو جزء من سلسلة معارض مستمرّة تقام في المتاحف تقدّم آخر الأعمال لفنانين في بداية مسيرتهم المهنية.