

7 دروس

مُستَقَاة من أحمد مكى

أحمد ناجى

بحكم ظروف نشأتي وخلفيتي العائلية الدينية الوثيقة من مُسلماتها الفكرية والسياسية، فقد انشغلت لفترة بمفهوم الحقيقة. هل وصلت لشيء ما؟ ربما. لكن ما أدركه على نحو واضح أنه يوماً ما لم يكن لي هدف لا الحقيقة أو غيرها، وإن كان هذا لا ينفي أنني بالفعل جبت أهداف كثير.

لهذا كان هذا النص، الذي لا أربغ أن يكون مجرد أطروحة مُضادة على أفكار آخري قد يرد ذكرها في المتن، أو مقاربة تحليلية لمشروع أحمد مكي. بل هو دفتر ملاحظات يضم مجموعة من الظنون التي تصادف أنها تتشابك إلى حد كبير مع ما قدمه أحمد مكي في مسيرته الفنية القصيرة. طرحت لهذه الملاحظات/ الدروس هدفه في المقام الأول ربما يكون تقديم رؤية مُعَايرة لمعاني "الحقيقة"، "القيمة"، وأخيراً وليس آخراً "العمق".

لا أدعي أن هذا الطرح على جانب كبير من الصواب، كما لا أظن أن كل ما فيه يقع تحت خانة الخطأ، ولهذا يأتي السبب الثاني من وراء نشر هذه الدروس وهو خلق نوع من الجدل موضوعه الأساسي أحمد مكي، وإن كان من الممكن أن يتسع لما هو أكثر من ذلك.

ولا أظن أنني في حاجة إلى إيضاح أن العنوان الذي اخترته لهذا النص رغم مظهره التربوي إلا أنه لم يقصد به إلا تحقيق نوع من السخرية من فكرة الدرس والرقم 7 ذاته، بالإضافة إلى ما يحمله من تجانس أو مُعارضة ما مع نص آخر لحسن خان "9دروس مستنقاة من شريف العظمة". ورغم كل ما سبق فإن طموحي الحقيقي هو أن أري هذا - النص - الشيء لا يكاد يري بين أشياء ونصوص آخري، أريده أن يُنسخ من جديد سواء من قبلي أو من قبل غيري، أن يتكرر ويُحاكى وينشط ويتشذّب ويختفي دون أن تكون للذي أنتجه فرصة الإعلان عن نفسه مآلكاً للنص أو مُنتجاً له. أريده فقط أن يفرض ما كان يود قوله. باختصار لا أريد

لهذه المجموعة من الدروس أن تُطرح نفسها بصفقتها نصاً يتحرك ضمن المدار العادي للتدوين والنقد والمعرفة، بل يجب أن يكون له الجراءة في الظهور إلى الآخرين والوجود باعتباره خطاباً.. معركة وسلاحاً في الوقت ذاته، إستراتيجية وهزة، صراعاً وجائزة أو جرحاً ودواء، صدفة أو أثراً لماضي، لقاء غير مُنظم ومشهداً مُعاداً.



بصورة عامة وسطحية إلى حد الفجاجة، من الصعب تحديد الحقائق أو الأهداف لأننا كرات متحركة في أرض ليست محايدة.

(لوحة لمنى أحمد تم تنفيذها باستخدام تطبيق "graffiti" المتاح على الفيسبوك)

إذ رغبتنا، يمكننا المشي خلال الجدران وعبرها.

الأنا/ الآخر. الداخل/ الخارج. الشرق/ الغرب. تحاول
الايولوجيا ومعها الفكر الإنساني غالباً إيجاد المُعادلة
الصّحيحة بين الثنائيات الذهنية المُختلفة. وبينما عملت بعض
الأفكار على التأكيد على خصوصية كل عنصر واختلافه
عن - ما اعتقد أنه- العنصر المضاد، عملت بعض الأفكار
على تحقيق نوع من المُصالحة بين هذه الثنائيات. وربما
مؤخراً منذ حوالي القرن - وهو وقت قصير من عمر
الإنسانية- حاول البعض إرجاع هذه الثنائيات إلى العوامل
التي شكّلت إرادة المعرفة والعرفان في الوعي الإنساني؛
بير بورديو مثلاً اعتبر الأمر تداعى للسيطرة الذكورية على
إرادة المعرفة، مما أدى إلى تقسيم العالم إلى ثنائيات مُتقابلة،
استنساخاً من ثنائية الذكورة والأنوثة.

وإذا كانت الثنائيات مسألة قابلة للمناقشة والنفي
والإثبات في مجال الفكر والأنثروبولوجيا، فهي المحور
الأساسي في تاريخ الفن سواء بشكل يدعو للتصالح أو يوجج
من التضاد والاختلاف لإبراز الدراما أو قوانين التواتر
والتضاد. لكنني أتوقف هنا أمام صلعة أحمد مكي،
وأأمل هذا الشعر المُستعار الذي وضعه لفترة طويلة ثم
تخلّى عنه، في موقف يتسم بالغرائية الشديدة وفي ذات
الوقت بالتلقائية الرمادية المُميزة لمكي.

الانتقال المُتتالي لمكي من الصلغ إلى الشعر أو العكس.
هو موقف يجعلني واثقاً أن مكي لم يقف يوماً في صف أي
من الاثنين لا الصلغ أو الشعر، بل هو يتنقل بين تلك الثنائية
في سلاسة وانسابية مُطلقة. وهو الأمر الذي يبدو واضحاً
في إجمالي أعمال مكي.

مكي واحد من الفنانين القلائل الذين يدركون كم هي
هشة ووهمية تلك الجدران التي تفصل بين عنصرين في
ثنائية واحدة. لهذا لا أذكر أني قد حاولت يوماً ضبط إيقاع
خطواتي على الخط الفاصل بين بلاطة وأخري. بل لقد
اعتقدت دائماً قي زيف تلك الخطوط والجدران، وتبينت

لفترة ليست بالقصيرة فكرة العمل دائماً على هدم تلك الجدران، وهو ما تبين لي بعد ذلك أنه انفعال مُراهق، فالأمر لا يعدو أكثر من مُجرد وهم رأيته بعد ذلك واضحاً عارياً قذراً ومُتسخاً بالسوائل كما ولدته أمه، حينما شاهدت مكي يَسير عبر جدران الحجرات الثنائية، هازئاً وهازاً رأسه كأنها غير مَوجود، لأنها في الحقيقة -وأنا اقصد استخدام كلمة الحقيقة- ليست مَوجودة فالقيم الأخلاقية في أعمال مكي تتعرض دائماً إلى نوع من التبسيط الهزلي. لم يُقدم رؤية مُغايرة أو مُضادة لقيم البرجوازية، أو الأنماط الأخلاقية السائدة، فهذه معركة تركها مكي لهؤلاء السياسين، الثوار، مُفكري التنوير، وفناني الحداثة الذي يعانون مثل الأطفال من قواعد المُجتمع والوالد والوالدة. لكن مكي يتجاوز هذا الموقف الثنائي من القيم الأخلاقية سواء مع أو ضد، ليقدمها في إطار هزلي ملون روش خفيف لكن تحت طبقاته تكمن تلك الزهرة النَّارية السامة. توتر مُعطى ومدفون تحت طبقات الصورة والصوت.



وبالطبع لا يعنى عدم الاعتراف بالثنائيات المتقابلة الوقوع في أسر الموقف الثنائي "مع أو ضد"

(فوتوغرافيا مُركبة- منى أحمد)

من المُلفت للنظر أن كلمة عمق التي تأخذنا إلى الأسفل، تتطلب في نفس الوقت الثبات، التوقف، التأمل. ولسبب ما فقد فُدس فعل التأمل؛ وربما مازال مقدساً.

قدم التأمل بصفته المفتاح للوصول إلى فهم قوانين الذات والمحيط والعالم. فبالتأمل يمكن نزع الطبقات المُستعارة، يمكننا الوصول إلى العمق. والتأمل والعمق يتطلب التوقف، الثبات السكون.

يا لها من مأساة. فقد شاهدنا على مدار التاريخ كيف انفق مجموعة من ألمع عقول المفكرين والفنانين وقتهم وجهدهم في تقديم أعمال تُحاول التقاط تردد العصر واللحظة الرَّاهنة وتشبيكها مع هموم الإنسان وآلامه العميقة سعياً لمنح أعمالهم هذا التصور الذهني لما اعتقد أنه القيمة الأصل والأحق "الخلود".

وتطلب الأمر سنوات طويلة حتى يطرح محمد فؤاد وهنيدى صيحة مُغايرة "كاش كادر في الأولولو/ حب نادية وحب لولو" لا تسعى للعمق بقدر ما تسعى للطفو، بينما حاول الفنانون الشباب الذين يرغبون في وضع جدار فاصل بينهم وبين القيم التجارية الاستهلاكية البحث عن منطقة مُتواترة لا تسعى نحو العمق، وفي ذات الوقت لا تطفو على السطح، لكنها منطقة ثابتة مُتواترة تُحاول التظاهر بالسكون. ما أظنه من خلال تجربتي الصغيرة وملاحظاتِي التي سجلتها طوال سنوات على السلوك البشري الحيواني، أن التأمل والعمق والسكون، كلها مُرادفات للثبات؛ وهي أمور لا تقود إلا لانعزال الفرد المُمارس لفعل التأمل. فهو هنا يخرج من سجن الجماعة وقواعدها الاستغلالية النمطية نحو سجنه الخاصة وقواعده الثابتة الساكنة. الأمر الذي شدد مكى طوال الوقت وفي مُعظم أعماله الفنية على الاختلاف معه. من خلال محاكاة فعل التأمل والعمق بشكل عبثي ساخر. يبدو هذا واضحاً منذ أعماله المُبكرة فبطل أول أفلامه "ياباني أصلي" والذي كان إحدى مشاريعه أثناء دراسته في

المعهد العالی للسينما، يسعى طوال الفيلم إلى لحظة انعزال يفصل فيها نفسه لا الجماعة العائلية فقط، بل أيضاً صور عبد الحليم حافظ، والتلفزيون، وحتى حيوانات الحظيرة الصغيرة فوق السطح. وهو في هذا السعي لا يرغب أن ينتهي به الأمر مُتأملًا أو باحثًا عن إجابة لسؤال أعمق بل لمجرد ممارسة فعل الاستمنا، هذه السخرية المُبطنة تُكشف في ذات الوقت عن جوهر خفي يتكرر في أعمال مكى. السعي والحركة هو المولد الأم للإثارة.

في فيلم "الحاسة السابعة" حينما يقع صديق البطل في تلك الحالة من السكون التي تؤدي به إلا الانعزال والتواتر والتوقع، يدفع أحمد مكى ببطله "الفيشاوى" إلى زيارته، وتتحول دراما الفيلم لجزء من الثانية نحو هدف واحد وهو تحريك صديق البطل. بل يمتد الأمر إلى تحريك كل عناصر الفيلم. تحريك رانيا كردى من قوقعتها داخل قفص العصافير، تحريك التلميذ الصغير من توحده مع ذاته. هكذا تتحرك كل الشخصيات ليس بحثًا عن عمق. لا يؤمن مكى أو أنا بوجوده، وليس بحثًا عن صدام مُفتعل مع قيم استهلاكية سطحية. لا؛ فالحركة أكثر إثارة من ذلك، الحركة لأجل الحركة هي عين الهدف ومغزى الرسالة ومفتاح اللغز. الحركة بركة.

تتبلور هذه الرؤى طوال سنوات لدى مكى، قدم خلالها شخصية هيثم دبور، لبس الشعر المُستعار، خلع الشعر المُستعار، ظهر في لقطات قصيرة مع أحمد السقا، مارس الرياضة، امتلأ جسده ونمت عضلاته، ثم تخلى عن الأمر كله ووقف أمام المايك. وبعد سنوات من تجربة "الحاسة السابعة" طرح مكى أغنية صغيرة يمكن وصفها بأنها مُحاكاة ساخرة لفكرة المانفيسـتو الفنى "كل زمان وله أدان" لكنه في تلك الأغنية سجل جملة ذات حسي ثوري ربما تلخص كل ما كان "مثل الأعلى بقي هيكون/ شاب ديلفري عزيمة قويه/ لابس خوذة وراكب فيسبا/ ولا بيخاف تخبطه عربية/ ولا بيهمه كلاب الشارع/ بس يوصل الطليبة".

الكلمة ليست خالقة العالم



تأبعت على مدار سنوات كيف يُفكك مكي بنية اللغة بذكاء وحساسية شديدة دون أن يفقد القدرة على التواصل مع الآخرين. وأعنى بالآخرين هنا من يمتلكون القدرة على التطور والتخلي عن الماضي بسهولة من أجل المستقبل والحركة، وهو الجمهور الأساسي الذي يُراهن مكي على اللعب معه وإثارته، والذي يعتمد مكي على تخليق إثارته الخاصة من المادة الأساسية التي تشكله.

في أغنية "جدعان طبييين" يبدأ الشريط المصور بوجه مكي مُرتدياً جلباب بنى اللون وقلادة فضية كبيرة تتدلى من صدره مثل تلك التي يشتهر بها مغنى الهيب هوب الأمريكان، ثم يحتل وجهه الكادر مع عبارة "يو يو" المخلفة من الكلمة الإنجليزية "أنت، أنتم/you, you" ويصيح مكي "خُر.. خُر يا/ خُر.. خُر واسمع يا" هل هو الخريز؟ هل هو الخراء؟ لا يهم المعنى بل الصورة وشريط الصوت، تأثير الحروف المُلتصقة، تأثير التدايعات الذهنية للأحرف والكلمات وتداخلات اللغة هو ما يهتم به مكي لانتاج مُركباته المثيرة

A7a، خد فطيرك، ياخذ فيزا، مازر فاكر وترجمتها تبا. كلها تركيبات مختلفة لهدف واحد. رسالة متواترة عصية على الاكتشاف ليست عميقة أو مُتعالية. الأمر واضح فاللغة سواء كان تأثيرات صوتية تُخرج من الحنجرة أو إشارات وظلال ونقوش على سطح ما، ما هي إلا ابتكارات محدودة أوجدتها القرده العليا التي استطاعت المشي مُنتصبة القامة يوماً ما. ابتكارات تُصلح كألعاب مثيرة لانتزاع الضحكات لا لخلق العالم. فقبل الشعر والسرد والأسطورة كان الفارق الأبرز بين الإنسان والحيوان "الضحك"، كانت النكتة، وكان الأفيه وبمرور الوقت تحولت النكتة إلى ذكرى، والذكرى بعثت الحنين، ومنه جاءت التراجيداً. فُدست اللغة رغم أنها لم تكن سوى لعبة.

في أعمال مكي نلمح هذا الاهتمام والهسس باللغة دائماً، يفرض نفسه كهأجس، أو منطقة توتر كدوامة بحرية في متن العمل. يسعى بطل "الحاسة السابعة" إلى قراءة أفكار الآخرين لكي يستطيع قراءة أفكار خصمه في المعركة قبل حركته - لا يخفي في هذا الأمر السخرية المبطنة من فكرة الإرادة والتمثيل وشوبنهاور الذي أعتقد أنه لا يمكن لأحد أن يري أبعد من ذاته وذلك من أجل تفسير استحالة تبادل الأفكار بين فردين ذوى مستويين ثقافيين متفاوتين-، وحينما ينجح في هذا الأمر يلطم على خديه "بيفكر بالصينى.. بيفكر بالصينى" خلف الكادر نلمح مكي ضاحكاً، يا له من أفيه.



عن اعتقاد شخصي فالتقنية والتكنولوجيا هي المنتج الإنساني القادر والصالح للبقاء لأطول مدة زمنية، وبشكل أكثر نفعيه.

(فوتوغرافيا: منى أحمد)

الجميع وبشكل جوهري ولاد وسخة، وجدعان.

يُنهي مكي شريطه المصور "جدعان طيبين" بلقطات مُتتَابِعة مُتتَالِيَة دَاخِل فِضَاء بَصْرِي متحرك. جنتلمان عجوز، سيدة سميئة، عروس سعيدة، أسود فحم جير، أبيض شقي لفت. أما شريط الصوت في الخلفية، فنسمع تأوهات شبكية لأنثى ما، بينما يأتي صوت مكي "يا باباى يا... كول مى دادى". هل تحتاج الصورة إلى كشف أو إجلاء أكثر من ذلك.

في السيناريوهات الأولى لمسلسل "تامر وشوقية" كانت شخصية هيثم، شاب مرفه، موسوس، يرتدى نظارات بإطار واسع، ويحافظ على أزرار قميصه مغلقة حتى رقبتة. وبالطبع لم تكن أبداً تلك الشخصية بالتكوين الذي قد يقبل مكي تقديمه، لهذا فقد قام بما هو أقرب إلى عملية عكس للنموذج الإجتماعي. يأتي هيثم H، نموذج للشخص الأناني العابر بين الكلمات وفي حياة الآخرين، الاستهلاكي لكل ما هو قابل للالتهام. هل تحتاج الصورة إلى كشف أو إجلاء أكثر من ذلك.

ذروة الدراما في تجربة الشريط السينمائي "الحاسة السابعة" هي اللحظة التي يتمكن فيها البطل من قراءة أفكار الآخرين لينكشف له العالم قبيحاً، يشعر بالصدمة، لكنه يتجاوزها سريعاً، ليستفيد من موقفه، ويبدأ في إخضاع الآخرين له، أو الاستفادة منهم لتحقيق مجموع رغباته واحتياجاته العاطفية والاجتماعية. هل تحتاج الصورة إلى كشف أو إجلاء أكثر من ذلك.

لا يستثنى مكي نفسه من الجدعنه أو النذالة، ولا يسعى للانحياز لأياً من الطرفين. هو يدرك جيداً أن البنية تفرض قيودها على طرفي علاقة السيطرة، ومن ثم على المسيطرين أنفسهم الذين يظهرون بمظهر ولاد الوسخة، والذين يمكنهم الاستفادة منها بينما تُسيطر عليهم سيطرئهم. فالمسيطرون ولاد الوسخة يطبقون أول ممارسات السيطرة على ذواتهم وتمثيلهم الحياتي لتظهر ذواتهم في المرأة

بمظهر الضحية الطيبة، أما الجدعان الطيبين فهم ليس إلا مجرد صورة شكلتها بنية علاقة السيطرة، لخلق ضحاياً ومساكين يتظاهرون بالطيبة لإضفاء اللون البمبي على الصورة.

في مجموعة الشرائط المصورة التي أنجزها مكي بكاميرا الموبيل، يظهر مكي في إحدى الشرائط سائراً في الشارع يبحث عن نواذر لا يمكن أن تجدها إلا في مصر، تُشاهد في ذلك الشريط شاب يعلق عليه مكي بأنه "ملطوع في انتظار شخص ما" فجأة يرتفع صوت الشاب وهو ينادى على أحد أصدقائه "يا وليبييد" بصوت عالي وممدود تتشوه فيه حروف الاسم. يَنتبه الشابُ لكاميرا مكي فينظر شذراً له بشكل عدائي، هنا في تلك اللحظة تنقلب علاقة السيطرة، حيث يتحول مكي الذي يُمارس سلطة المراقبة تحت نظرة الشاب من كائن مُتطفل يمتص وجوده من وجود الآخرين إلى ضحية أربكتها نظرة الشاب العدائية. تبدو النتائج في تلك اللحظة واضحة ومُكثفة، حيث الأمر في النهاية ما هو إلا معركة الجميع ضد الجميع.

حتى لو كانت الأنا هي تركيب إخفاقاتنا؛ فهي ليست
إلا تركيباً جزئياً

ذهبت صحفية ذات جسد مُستدير وقدر من الجاذبية الجنسية، إلى أحمد مكي لإجراء حوار صحفي معه لمجلة اجتماعية من تلك المجالات الملونة التي تصدر بالانجليزية. سارت الأمور بشكل انسيابي مُعتاد حتى بدأت في سؤاله عن حياته العاطفية، حينها كانت إجابة مكي "مارست الجنس لأول مرة وعمري 11 عاماً، فهذه تقاليد عائلتنا البدوية". لكنه لم يتصل ولم يبدى أى اهتمام، هكذا قالت. إذاً على الأرجح لم يكن الأمر مُعازلة، والاحتمالات المُتبقية أما أن تكون مُحاولَة استعراض كاذب، أو سرد مُبالغ فيها لتفاصيل من الطفولة. أو المرجح.. جزء من حالة استعراضية لتأكيد صورة ذهنية من خلال استخدام الصحفية ومجلتها كأداة للكذب.

هل استعمال كلمة الكذب فيه شيء من الصواب. ربما، إذا كنت أتحدث من منبر المُقيم الأخلاقي لفعل حياتي يومي. لكن هل تنتهي حياة الفنان ومُمارسته للفن عند اللحظة التي يقف فيها في الأستوديو، أو أمام أدواته الفنية. هذا ما لا اعتقده وإلا لما كانت لرسائل الأدباء الخاصة أي أهمية، وكذلك الأمر مع مُسودات الأعمال الأولى والاستكتشات الفنية، على هذا فقبول مكي لإجراء هذا الحديث، ولعبه بالأدوات الإعلامية المُتاحة له لعكس أو تقديم صورة ما، هو أمر يندرج بشكل أو آخر تحت مُسمى العمل الفني.

وإذا كان الأمر كذلك، وهو كذلك بالفعل؛ فذات الفنان هي فعل ابتكار في مُعظم الوقت، وكذلك ينسحب الأمر على نواتنا. فنحن من نختار طريقة ملبسنا ومُمارسة الأفعال اللغوية والاجتماعية المُختلفة التي تُبرز ذاتنا بشكل يقترب مما نريده لدى مرآة الآخرين. وعلى هذا تكون الأنا هي مجموعة التمثيليات لعمليات الإخفاقات المتواصلة.

إذا كان الأمر كذلك، وإذا اتفقتنا بشكل مؤقت على أنه كذلك، فربما تكون الأنا هي مجموع إخفاقتنا المتواصلة عبر السنون والثواني.

أن الفعل الذي طمح إلى تحقيقه عدد كبير من الفنانين بحثاً عن الصدق فيما يقدمونه، هو إلغاء الذات بنرجسيتها ونجاحتها، وكشف الأنا وتعريتها. واحتلت المنتجات الفنية التي تعرض لإخفاقات مُنتجها حيزاً كبيراً من الأهمية طول الوقت، باعتبارها تَمس المشترك الإنساني الأهم "الفشل والإخفاق". لكن مكي يمس رؤية مُعَايرة في "يابانى أصلي" فالأنا في رأيه -وإلى حد ما في رأى- هي تركيب إخفاقتنا مضافاً إليها نزعَة استعراضية تُمنحها إطارها "كل واحد فينا له استياله/ وأى واحد فينا له ميزة/ فيه اللى بيعجب/ واللى ما يعجب/ يأخذ فيزا"

المَخْرَجُ الوحيد للحنين غير المبتذل، هو ابتذاله.

بعد النجّاح التجاري المتوسط الذي حققه مكى كمغنى للهيّب هوب، قدم أغنية بعنوان "شكراً ماما" الأغنية التي تبدأ بداية ذات طابع رومانتيكى لا يختلف عن أغاني تقديس الأم، تفاجئ المستمع بأنها أغنية مُحددة عن أم مكى المطلقة. هكذا يتم تدمير الصورة النمطية للأمومة والأم لتتحول إلى أغنية هيّب هوب ذات إيقاع مُسطح، ومعنى مُضاد لصورة الأم المثالية داخل المؤسسة الاجتماعية للأسرة.

لقد وقعت لفترة تحت السيطرة غير المحدودة لسلطة الحنين وقوته، وشعرت بالحيرة دائماً وأنا أشاهد عدد كبير من الأصدقاء، ومن العقول اللامعة الأخرى وهي تتعرض لعمليات القهر والتعذيب المعنوي وأحياناً المادي تحت سلطة الحنين. وفي محاولة ساذجة للتغلب عليه والخروج على هذه السلطة الشيطانية فقد لجأت إلى أنواع مُتعددة من المخدرات والخمور والمواد ذات التأثير الكيمائي على الذاكرة لإتلافها ومَسحها. وعلى ما يبدو فلم أكن وحدي، لكن لا أنا ولا الآخرين قد عاد من هذا الطريق مُنتصراً ولو لجزء من الثانية على تلك السلطة العاشمة. وفي هذه الحالة فأحياناً ما تستولى على المرء نوبات من الضحكات السوداء الكئيبة، وهو يري نفسه مدفوعاً المرة بعد الأخرى نحو فخ الحنين ومخالبه القابضة على القلب كأصابع القرد.

ومثلما تفشل محاولات التلاعب بكيمياء المخ والجسد في التغلب على الذاكرة والحنين، فالمنتجات الفنية التي نجحت في هضم الحنين وإعادة انتاجه بشكل مُثير ومُحرك لما هو أبعد من الاستهلاك والابتزاز العاطفي قليلة عموماً. وحتى تلك التي نجحت في تقديم نوع من المعرفة والمتعة إلى الآخرين، فهي لم تقدم أي نفع لمنتجها، اللهم إلا النرجسية والغرور في حالة إقبال الآخرين واستحسانهم لمنتجها الفني.

لكن مكى أشار في أغنية ماما إلى باب آخر، وهو ابتذال هذا الحنين تحويله إلى حدث عادي، ذكرى عابرة

لصدفة غير مكررة واستدعاءه بطرق سّاخرة، حتى لو كان هذا الحنين مُرتبط إلى أقوى درجة بذاتنا ومُحرماتنا الشخصية.

بتحويل ذواتنا إلى موضوع للسخرية، وبتحويل الحنين والذكريات التي شكّلتها وتشكّلها إلى موضوع للعنف الذهني واللفظي ومادة لإثارة الضحك وتوليد الإثارة، بابتدال الذات وابتدال الحنين، نتخفف من الروابط وتصبح قدرتنا على الحركة أكثر انسيابية وأكثر حرية... أو هكذا يُخيل لنا ولو لفترة من الوقت.



ابتدال الحنين يجعلنا ننظر له بشكل أكثر موضوعية، ويكسب وجوده في حياتنا وضع أكثر إيجابية.

(لوحة لمنى أحمد تم تنفيذها باستخدام تطبيق "graffiti" المتاح على الفيسبوك)

لا تُعَادَى الآخَرِينَ،

ولا تُحِبُّهُمْ فَهَمَّ مَصْدَرُ طَاقَتِكَ وَحَمَاسَتِكَ

من خلال الملاحظة والتفكير المتغير في التجربة الشخصية وتجارب الآخرين ومنها تجربة أحمد مكي. فقد بدا لي أن الناس جميعاً يحركهم سعي متأصل من أجل الاعتماد بالذات الذي يعززه إقرار الآخرين له.

لهذا فقد أضاف الوعي الإنساني على الأفعال "المانحة" والمنتجة هالة من القدسية. وتحول الأمر إلى دورة مفرغة تستمر إلى ما لا نهاية فالمعلم والتعليم، والفنان وإنتاجه كلها أفعال منتجة تجنى الاحترام والتقدير الذي تتغير نسبته وشكله على حسب المنتج النهائي واستقبال السياق الاجتماعي والديني والثقافي له.

ولقد تبين لي أن كسر هذه الحلقة من الاستقبال وإعادة الانتاج لجني التقدير والاعتماد بالذات هو أمر مُستحيل بشكل كلي. فالبشر – هذه الكائنات البائسة التي لم تتطور بشكل فعال بعد- لديهم حاجة متأصلة إلى التفاعل مع غيرهم من البشر. وهذا ضروري إن كان علينا الحصول على إقرارهم الذي نسعى إليه. فالناسك الحقيقي شذوذ يندر وجوده، وحتى وإن وجد وحيداً غائباً داخل رمال الصحراء أو كهوف الجبال منفصلاً عن العالم طوال حياته، فهو يخلق داخل عقله بشره وألته الخاصة التي يعيش منتظراً منها التقدير المناسب لتنسكه/ فعله المنتج المانح. بالإضافة إلى أن الخضوع لإرادة الآلهة أو الرب الواحد، لا يكون في الغالب إلا وسيلة مريحة لتبرير تنسكهم وتخليهم عن الأشياء والمتطلبات آخري أمام أعين الآخرين.

يتوقف ما يسهم في تحقيق الاعتماد بالذات على مجموعة كبيرة من القيم المتعلمة أو المختارة بوعي، التي يعتقد الناس، صواباً أو خطأ، أنها تحسن حياتهم. فلا يمكننا العمل دون نسق من القيم التي ترشدنا إلى اختيارات متعددة نقوم بها كل يوم. فالحاجة إلى القيم أمر متأصل فينا، أما مضمونها فليس كذلك. وعلى هذا فالمضمون هو أمر قابل

دائماً للحركة والتغير، لكن الغباء هو التمسك بمضمون واحد أو مجموعة من المضامين دون القدرة على المتابعة أو التحرك.

لكننا في سعينا نحو التغير الدائم والمحافظة على الحركة، يجب ألا يكون دافعنا ملاحقة وهم الموضة أو السعي السرابي نحو أن نكون حدثياً بامتياز. بل يجب أن يكون السعي والحركة هدفه الدائم هو البحث السؤال والاستكشاف والبحث حتى فيما تم بحثه سابقاً سعياً إلى ما يمكن أن يكون باعثاً على الإثارة ومنبهاً للنشاط ومجدداً للذهن.

في أثناء هذه الرحلة يجب أن نحذر أشد الحذر من الوقوع في فخ إطلاق الأحكام المرسلة، أو التقييمات ذات المظهر المنطقي. المرحلة الأخطر هي التي نتصور فيها أننا ندرك حقاً كيف تعمل الآلة، هي المرحلة التي نبدأ عندها في استخدام مصطلحات مثل كيتش، تافه، مسطح، غير عميق، لا يتمتع بالصدق، مزخرف. وليس الخطر في استخدام هذه المصطلحات -كما أشرنا سابقاً الكلمة ليست خالقة العالم- لكن الفخ هو أن هذه المصطلحات بعد فترة تعمينا وتسد أفق حركتنا. كما أن كل فعل يمكن أن نطلق عليه هذه التوصيفات بداية من النقوش الأولى على كهوف "وادي الجلف الكبير" وحتى أعمال منى أحمد على الفيسبوك، بما في ذلك أفعالنا اليومية البسيطة فالمشي في الشارع هو عمل تافه، مكرر، سطحي، فعل لا إرادي لا يتصف بالصدق، كيتش معاد ومنسوخ من مليارات البشر الذين بالتأكيد مارسوا قبل ذلك المشي في الشارع. لكن اتخاذ موقف تقييمي من هذه الأفعال والأشخاص الذين يمارسونها لمجرد أنها لا تتسم بالصدق، كرهنا أو حبنا لكل ذلك لن يقودنا إلي أي مكان بل سينزع الإثارة ورقة بعد آخري من حياتنا، وحينها ستبقي وحدك في مواجهة العدم... وهو أمر بما أنك تقرأ هذا الكلام الآن فأنت لا تمتلك القدرة على مواجهته.

"وأنا اللي مبكتش عمري/ من وقت ما قلت واء/
عشت أيام مش في بالك/ زى الجحش في السباق/ عشت
عيشة صعبة ناشفة/ عيشة خلت خلقي ضاق".



هذه المصطلحات بعد فترة تعميمنا وتسد أفق حركتنا. كما أن كل فعل يمكن أن نطلق عليه هذه التوصيفات

(فوتوغرافيا وتركيب: منى أحمد)