



Terra incognita لفسان سلهب

سؤال بيروت

فادي العبدالله

قبل ان يصل فيلم غسان سلهب الجديد "أرض مجهولة Terra incognita" الى لبنان، حيث عرض اول من أمس الجمعة في صالة سينما "لاساجيس" الاشرفية، ضمن مهرجان بيروت للسينما (سبق عرضه في "مهرجان كان" ومهرجان السينما العربية في باريس)، يبدو ان هذا الفيلم اللبناني لن يجد طريقه إلى العروض العامة خوفاً من الرقيب، وكان المخرج وبعض المثقفين قد تحسبوا من قبل لمعركة الرقابة التي رجحوا ان تفرض قص بعض اللقطات، بخاصة تلك التي يظهر فيها ثديا ممثلة.

عبد)، ثم تعلن رفضها الحوار. حتى الخلاء الذي ترن فيه اصوات الممثلين هو خلاء مبني، يشيده غياب الأنسجة الاجتماعية والروابط السابقة التي تفككت ولم يبق منها سوى ما تحفظه العادة، اي التذکر ووهم الاستعادة (والسعادة). الا ان اصوات الممثلين ورنتما لا تشكل سوى جزء ضئيل من العناصر الصوتية في الفيلم. السؤال الذي يطرح هو: هل في الامكان اتخاذ العناصر الصوتية مفتاحاً لتأويل عمل بصري (على الاقل بشكل اساسي)؟

الجواب لن يكون نقاشاً نظرياً بل محاولة لتلمس نسيج الاصوات ودورها في "أرض مجهولة". للمدن اصواتها الخاصة. دونما ادعاء بالاحاطة الشاملة، تعدد اصوات بيروت التي يجمعها غسان سلهب: الأذان والقرآن، التراتيل البيزنطية، اغاني راغب علامة، الاخبار والبرامج الاذاعية، هدير الطائرات، السيارات والحفر والمطبات، بحر المنارة، رنات الخليوي، التعليقات الرياضية، ربما خشيش تغني "يا عشاق النبي" و"شي القناديل" (الاغنية "الحليمية" الوحيدة التي شارك فيها الرحابنة)، ياسمين حمدان في "يا جارحة قلبي" والبروفات... الخ. للمناسبة، تساءل أحد النقاد، معتزلاً، عن سبب الشهرة التي تحظى بها Soap Kills نسبة الى غيرها من الفرق الموسيقية اللبنانية الشابة. الجواب في الواقع سهل. اضافة الى ميزات النجمة الاستعراضية التي تملكها ياسمين حمدان، شكلاً ومزاجاً، والتجربة، البعيدة عن بساطتها الظاهرة، التي تقدمها الفرقة موسيقياً، تمتلك ياسمين صوتاً رخيماً عريضاً وشهوانياً، يذكر بميزات صوت اسمهان العظيم، وإن كان صوت ياسمين لا يزال في بعض الاحيان غير مطووع بشكل كاف، كما تشهد ترجمته "شرقية" أفلتت في احدى البروفات في الفيلم. غير أن هذه الترجمة

الساطع الذي لا "يتفصص"؟ يبقى له بالطبع جسده. في الجسد الفرد يتمركز اعتراض اللبناني اليوم، في ندبة جبين مروة أو ظهر ثريا (كارول عبود) اللذين يشهدان ربما بعمل عنف "طبيعي" (كأثر الندبة في إجابة)، أو في تشريح الجسم وطبقاته، لكن بخاصة في التصرف الجسدي لنديم (وليد صادق) كلما ظهر عسكر في الشارع. بالطبع يصعب نقل مثل هذا التوتر الجسدي من الصورة الى عالم الكلمات، الا ان أدنى ما يقال ان جمود وجه نديم وتصميمه الذي يصاحبه غالباً، يستحيلان صلابته هائلة وبطناً اذ يمشي بقرب العسكر. البدان لا تنقبضان في تشنج الا ان القبضتين المنفرجتين قليلاً تشيان بدقة عن توتر ساكن، اذا جاز التعبير المأخوذ عن الفيزياء. والعينان تشيعان دوماً من الخلف مرور الشباب، دون أدنى انكسار، وهذا مختلف عن نظرات سائر الممثلين في المشاهد الأخرى إجمالاً.

التأويل بالاصوات

كانت صديقة تقول ان اللبنانيين ممثلون ممتازون لكنهم يفقدون كل قدراتهم التمثيلية حين يصبحون امام الكاميرا! في الواقع، غالباً ما أشعر أن اصوات الممثلين اللبنانيين غريبة الوقع. الجمل ترن كأنها معزول بعضها عن البعض. كأن كلاً منها ينطق في خلاء معزول، فهي غالباً تسقط على سمع المشاهد كأنما من عل، حيث يمتلك فرد ما سلطة الكلام، حيث يستحيل الحوار. هذا الشعور ينتاب ايضاً مشاهد "أرض مجهولة"، الا انه، ولمرة، مبرر. ليس هناك فرد يحتكر سلطة الكلام، الا ان العزلة مخالطة للوجود كما تعيشه شخصيات الفيلم؛ "اللي بتعرفه بتعرفه إلك لوحدك"، تقول ثريا (كارول

ربيع مروة وكارول عبود.

من المضحك فعلاً ان يصبح ظهور ثديي ممثلة مشكلة رقابية و"أخلاقية" في اوائل هذا القرن، بعدما دخلت القنوات الفضائية والانترنت الى كل بيت، وبعد تراث لا بأس به من الافلام اللبنانية والمصرية (بخاصة في اوائل السبعينات من القرن المنصرم) التي تظهر فيها أئداء عارية، ومنها على سبيل الإلماح فيلم لصباح. الا ان الفضيحة، اذا قبض لفضيحة ان تكون، الفضيحة الحقيقية أعني، لمن يشاء أن يبصر، ليست في هذا التفصيل المبرر في إيقاع الفيلم، بل هي أعمق من ذلك بكثير، فهي تضرب في عمق أداء الممثلين، في تصرفهم الجسدي في حالات معينة، في رنة اصواتهم أحياناً، وفي تقديم بيروت وأزمنتها، الذي يعرضه سلهب علينا بما يستتبعه ذلك من تأويل للبنان.

الفضيحة

اذ يغيب مشهد القوات السورية عن الفيلم، ولا تحضر هذه القوات ولا المطالبة بانسحابها الا عبر الشذرات الاخبارية المسموعة في سيارات التاكسي، هناك في المقابل وجود طاق للجيش اللبناني، ومعظمه بالطبع من المجندين الذين لم تسمح لهم ظروفهم بالاستفادة من قانون التأجيل والإعفاء لمن يقيم في الخارج. ربما ينبغي لأحد ما ان يصور مرور هؤلاء الشباب من حالتهم المدنية الى دورياتهم العسكرية في الشوارع وفي نهر الكلب (1)، مروراً بـ "مظهر" أشهر التدريب الاولى في المعسكر.

في الانتظار يكتفي المتفرج بان يلاحظ مشية هؤلاء، منفوخى العضلات، عريضي الصدور، مشدودي الظهر كأنما يريزون، تحت ثقل ما يحملونه، ثقله المادي الرمزي معاً. في شكل ما، يحتكر هؤلاء الشباب في الفيلم الحق في الفخر والابتهار، ايضاً في الثقافة (المشهد في نهر الكلب). اما شرطي السير مثلاً فلا يعبأ به أحد، حتى المواطنين، وما هذا الا صدى لأحداث هنا وهناك تعرض فيها هؤلاء الشرطيون لاعتداءات، أحياناً من افراد قوى أخرى. فليس شباب الجيش هنا رمزاً للدولة، بل تصوير لهيمنة الجيش بمؤسساته المختلفة على مصادر العنف الذي يحق للدولة ان تمارسه، رغم انها لا تتكره في مجتمعنا مثلما يفترض.

هؤلاء الشباب، الذين ينبغي لهم في الاصل البقاء في الثكن وحراسة الحدود، اصبحوا جزءاً من مشهد المدينة، اي تماماً حيث يفترض بهم ان يغيبوا كلياً. فهم لا يبدون اعتراضاً اذ تصورهم الكاميرا، تماماً كالسيارات والبنائيات والعاشرين، ولا يبدو عليهم أثر لامتعاض او لاحساس بالغربة امام ضوئها. في المقابل لا يبدو على العاشرين ايضاً اعتراضاً على مشهد هؤلاء الشباب، على الاقل ظاهرياً.

ظاهرياً، اذاً، ثمة احساس عام بالعبث بشيعة الفيلم، عبث العودة وعبث الهجرة معاً، عبث العيش وعبث الاعتزال. الا ان من الواضح ايضاً ان ثمة لدى اللبنانيين عموماً احساساً بعبث الاعتراض. ذل الطلاب في السجون إثر ضربهم، واعتراض الشارع المسيحي فبقي دون صدى في الأزقة الأخرى، واقتصر الأمر في النهاية على انسحاب شكلي للقوات السورية من العاصمة، وعلى تمايز الخطاب الجنبلاطي عن حلفائه، الطارف منهم والتلبد.

ماذا يبقى اذا للمواطن الاعزل، الساعي الى حيث يجد كأساً واصحاباً ويلتقي غيباً ويغني لايامه

تشهد، من وجه آخر، لجدل الشرق/ الغرب، المستهلك كثيراً ربما، الا انه في الموسيقى شديد الوضوح دوماً ومعاصر فيها دوماً، بسبب الاختلاف الجذري لعناصرها التكوينية الاساسية، النغمات والمقامات.

في الفيلم، تشهد معظم العناصر الصوتية للازدواجية فيها، او على الاقل للخصوصية. هدير الطائرات، اسرائيلية أم مدنية، على ارتفاع منخفض فوق مناطق سكنية، ذو خصوصية، على الاقل، عالم ثالثية، شأنه شأن الحفر والمطبات في طرق العاصمة، أغاني راغب علامة الخالية من النوتات "المشرقة"، على ما يقول الهواة والتي تنتجها له مؤسسات عالمية، الأذان التقليدي لكن المحمول بالميكروفونات أبعد بكثير مما كان له تقليدياً من مجال ومن حاجة... الخ. هذا من دون الاستفاضة في تجربة Soap Kills في "فرط" جملة الاغنية القديمة وتحويلها موتيفات ونقاط ارتكاز لاضاءة تجربة جديدة، او في غياب وجه ريماء خشيش في اغنيتين من اصل ثلاث، ومشيتهما الاوتوماتية (كجسد نديم) في الثالثة "يا عشاق النبي" الاقدم والاكثر مشرقية. ذلك ان الكاميرا ايضاً تقنية فلا تملك الا المساس بما تصوره. فإما ان تضعه "خارج الحقل" البصري واما ان تشيئه (كالأذان). حين بدأ الانسان المعاصر يستشعر حضور التقنية في مجاله اليومي، تكاثرت الاشارات الى مسألة الاوتوماتية (الرجل الآلي في صورة ما، والذي يغزو اعضاء الرجل الفضوي)، كما في لوحات بالتوس في الثلاثينات او في رواية يانيس سكاريباس، "اغنية فيفارو" في الفترة نفسها. المعضلة كانت دوماً في كيفية استدعاء الانسان مجدداً الى الحياة العضوية، الى التكور والتهدل. لدى بالتوس ثمة الآخر دوماً، طفلاً او مهرجاً أو قطاً، يستدعي الحياة في الجسد المتشنج.

الموسيقى في فيلم سلهب توضح أحياناً (كما في تحول نديم الى "عين الله" عبر اقتترانه بالموسيقى البيزنطية على ما سنرى)، لكنها لا تؤدي دور الأخر. التراتيل الكنسية ليست آخر التجويد القرآني. الآخر يكمن في الخارج. في أكل الإجاص او الراكضين على المنارة. الا ان الموسيقى تؤدي دور الأمر الذي يسمح للمشاهد بالعبور ما بين حيوات متقاطعة في زمن واحد. امتداد الأذان الى الشاطئ هو ما يسمح للمشاهد بالانتقال من المسجد الى المنارة مع اليقين (المستحيل ربما) بتزامن هذه الأحداث.

استملاك الفضاء

بحسب بارت، يستملك الانسان الفضاء (الزمان - المكان) من حوله ويستوعبه بواسطة حاستين: السمع والبصر (في حين يحل الشم محل أولاهما لدى الحيوان). من هذا المنطلق يبدو فن السينما الأكثر استعداداً لنقل احساس البشر بمجالهم الحيوي، اذ يبعث اشاراته بالتزامن الى الأذن والعين. ومن هذا المنطلق ايضاً يلوح ان لا مجال لعزل العناصر الصوتية البيروتية بامتياز في فيلم سلهب عن العناصر البصرية والهندسية، والفيلم غني بفيض منها، وإن على مستويات وطبقات متفاوتة. والحق ان لا تعسف في إدخال "الهندسة" (العمارة) في سياق الفيلم، ذلك انها بخلاف فعل الإبصار البحت ليست فقط "تلمساً" للفضاء، بل ايضاً محاولة لفهمه واستيعابه (راجع للمثال مقالات





عبلة خوري وكارول عبود.

يعلم اللبنانيون (بعضهم على الأقل) ان هذه الصورة للبقاع، وتلك اللقطة لنهر الكلب، لكن ماذا عن سواهما؟ الاسماء التي تعبر سريعاً صور، الخيام، عكار، تمر معزولة عن صورة مسماها. يدل شخص على الخيام والسهل لكننا لا نرى سوى هذا الشخص. كل ما هو خارج بيروت يظل صورة سياحية بلا اسم، او اسماً محروماً حتى من الصورة. حتى البشر في صور ليسوا بشراً ذوي خطاب بل محض ديكور لصورة سياحية.

ليس هذا محض نقل لتصوير عن لبنان، الطفل برأس عملاق: بيروت (الحريري؟)، ينوء باقي البلد تحت وطأته، وإن كان هذا التصور لا يخلو من صحة. باقي المناطق تظل "مجهولة" اذ لا خطاب يحملها. لاحظ أحمد بيضون تكاثر التاريخ المناطقي إبان الحرب، ربما نستشعر اليوم غياباً أقله ظاهرياً على هذا الصعيد. في المقابل، يشعر مرتادو شارع الحمراء أحياناً بنفور، دون استعلاء، تجاه من لا يشي حديثه بعبوره في هذا الشارع. للامر علاقة بذكرة مشتركة بالطبع، لكن أيضاً بإحساس عميق بتأثير الخطاب والحكي. ذلك ان الحمراء شارع من حكي، على ما اتفق عدد من المشاركين في مهرجان شارع الحمراء، بخاصة مشاركة بلال خبيز وعمل وليد صادق المعنون "لا أحسب ان الناس تخرج من شارع الحمراء". حتى هنا، في باريس، ثمة أناس، على الأقل رنا صاغية وأنا، لم تخرج من شارع الحمراء ولا من بيروت، اذ كيف الخروج من الحكي الا بالارتقاء حتى الثمالة في مياها الحارة. اما البشر خارج بيروت فهم يحبون ويتزوجون وينجبون، لكن في سكون تام لا تشوبه شائبة ولا تامة، ولا يكفي للاعتراض على هذا ان يعود المتن الى الحياة السياسية اللبنانية، ولا أن يتصالح أطراف حرب الجبل، فكل هذه تطن أخباراً في الاذاعة يلعبها سائق التاكسي في عجقة السير. تناول ليلي ان تبرر بجملة متفلسفة لم تم تشر بالطريق على العكاري التائه، الا ان الحادثة، في العمق، مؤشراً الى سلطة من يملك الخطاب حيال السائل. ببساطة، ما لم تسأل بيروت ستظل باقي المناطق ارضاً مجهولة، محمية من الشعوب والاقوام والملل المتنوعة والمشرفة على الانقراض. اما لبنان (الوطن) فسيظل، كما في نكتة مصرية قديمة، عاصمة لبيروت. يظل السؤال: من اين سينبع تساؤل بيروت؟ بيروت التي تعود اليها، أخيراً، الاشرفية والجميزة وسواهما، في حين تصبح "الشرقية" خارج بيروت. الحق ان بيروت، على غناها وتعقيد جدالاتها وتراكب طبقاتها وازمنتها وخطاباتها، عين. وكما كل عين لبيروت نقطة عمياء: شاطئ المنارة، البحر.

ما دام البحر خالداً ولا مبالياً بنا، فلم نعمل ونصوغ حيوات ونقدم فناً وكتباً وأفلاماً؟ يعلم غسان سلهب ان الفنان الفرد أعجز من ان يقدم جواباً، على ما يقول غومبروفيتش، ذلك ان الجواب مستحيل إن لم تنهض به الجماعة. ما يضيفه غسان سلهب ان الفنان أعجز من ان يطرح السؤال. فالسؤال أيضاً مستحيل إن لم تنهض به الجماعة. حسبه أن يستنيها الى ضرورة السؤال ■

الا، ربما، في موسيقى متخيلة. ما بعد الاوبرا، يتماهى الفرد مع المغني بمعنى أنه هو يستحيل مغنياً، في داخله، الميلودي تنكتب في حنجرتة وإن مكتومة. مع الاوركسترا تنزاح الكتابة الى الرأس. المستمع المثالي هو قائد، يجمع ويوازن ويقرأ صفراً عمودياً من عشرات الاسطر. مع "أرض مجهولة"، لا يتماهى المرء مع البطل (اي بطل؟) ولا حتى مع عين المخرج. ذلك ان الكاميرا هنا لا تطابق هذه العين. ما تنقله الكاميرا هو ارتجافات مكان، وارتعاشات اجساد وشخصيات لا سلطة للمخرج عليها. ليس له الا ان يتركها تكتب صورتها، مثل اوركسترا حيث العازفون لا يقرأون النوتة، بل يقرأون بواطنهم. في شكل ما، المتفرج المثالي للفيلم ليس مخرباً بل هو هذه الاوركسترا في عينها، وما الشخصوخ والامكنة الا احتمالات الباطن.

تأويل لبنان: Terra incognita؟

تشكل الخريطة بوضوح تيمة اساسية في الفيلم، وهذا يبدأ بالعنوان. في الخرائط القديمة، الرومانية، كانت عبارة Terra incognita تطلق على ما هو خلف حدود الامبراطورية الرومانية او الممالك المعروفة منها. الارض المجهولة هي الاراضي المجهولة الحدود والتضاريس والاقوام و... الاسماء.

Terra incognita؟ ارض مجهولة؟ اي ارض هي المجهولة؟ هل هي بيروت، محور الفيلم؟ بالطبع لا، حتى العكاري التائه يمتلك اسماً لمقصده في بيروت. بيروت الاقوام والحدود والتضاريس والاسماء هي ارض معلومة، مستوعبة، خاضعة لسلطة الخريطة، ومسماة. ماذا عن المناطق الاخرى؟ مصاحبة لثريا، الدليل السياحي، تصور الكاميرا البقاع والجبل والجنوب، اما الشمال فلا يظهر الا في صورة العكاري (١٢) التائه بسيارة مهترئة في دروب بيروت.

قصة بورخيس الشهيرة، وقارئ الاخبار - المتلقي باستياز، "أحلى زبون" والوحيد الضاحك، لكنه أيضاً الوحيد. كما غنى نديم "إيماني ساطع"، يغني الاذاعي "بهواك أنا بحبك". الاثنان في وحدة كاملة، في غياب الفعل الذي يعلم الوقت ويخيله، ربما، زمناً.

انتقد البعض خاتمة الفيلم حيث تتعرض ثريا للضرب بسبب تجاهلها شخصاً سبق ان كانت ضجيعته. فرأى فيها البعض تمجيذاً للعنف و"الفحولة"، ورأى البعض الآخر فيها عقاباً مناسباً للبنت "الفالنتة"، وآخرون أنها فرصة للذهاب جنوباً وتمجيد "حزب الله" وخطاب "الحمد لله رجعت ارضنا..."، طبعاً في تجاهل تام لسباق هذا الخطاب في الفيلم وكونه في قلب مشهد يفيض بالسخرية والغباء.

الا ان ثمة تفصيلاً صغيراً يطرح زاوية للنظر مغايرة تماماً. يتولد الاحساس لدى المشاهد بأن الفيلم ينبغي له ان يتهمى مع امتناع نديم عن مس ثريا، الا اننا نجد أنفسنا من جديد لدى "شي اندره" مع ربيع مروة يحتسي كأساً ويعلو رأسه تلفزيون بيت مباراة كرة قدم. ثمة شعور بال-déjà-vu الا ان المشهد مختلف قليلاً عن مشهد سابق في الاطار نفسه. في استثناء ربيع مروة، الشخصيات الاخرى مختلفة. في هذا المشهد يظهر الشخص الذي سيضرب ثريا، والذي تلاحقه الكاميرا، بعدما ظهر للمرة الاولى بعد اكثر من ساعة ونصف ساعة من بداية الفيلم.

التفصيل الصغير هو ان مباراة كرة القدم (المانيا - مالطا) والتعليق عليها يتكرران في المشهدين. ليس ذلك اعادة للمباراة (من سيعيد المانيا - مالطا؟) ولا سهواً، بل هو بالتأكيد تكرار مقصود، ذلك انه يكشف عن انزلاق من زمن الى زمن مواز (كما في برنامج Sliders) أو كون مواز حيث تختلف بعض الحوادث، دون عظيم اختلاف في الاطار العام. في شكل ما، العلاقة مع هذا الشباب انتهاء بالهالة السوداء حول عين ثريا، لم تجر قبل الاحداث الاخرى، ولم تجر بعدها، بل في زمن آخر. في زمن يشكل، ربما، احد احتمالات الرواية، او ربما الجواب عن تساؤل ثريا عن نفسها فيما لو وجدت في حياة اخرى.

الرواية؟ لعلها كذلك. ليس الفيلم اخرجاً بصرياً لقصة سردية تبدأ في النقطة أ لتصل الى النقطة ب. ثمة حيوات عدة قد تتقاطع، كلياً او جزئياً، لا او تتقاطع البتة (كحياة الاذاعي قريب المهندس المنفصلة بالكامل عن الآخرين). قد نجد طريقاً ما بين أ و ب او قد نقفز قفزاً. الاحتمالات عديدة ومتشعبة دوماً. تحدث البعض عن فيلم ستيفوني (بعدما كان الحديث عن فيلم باخي، او فوغي، نسبة الى فن الفوغة، في ما خص فيلم سلهب في مهرجان الحمراء)، الا ان عمل الفيلم لا يقارن بالتأليف الموسيقي

خبب على الكورنيش.



طوني شكر القليلة والغنية حول الاشرفية وجسور بيروت وبعض ضواحيها) بقدر ما هي محاولة لاعداد هذا الفضاء، وتحويله فضاء مأهولاً بشرياً.

تجوب الكاميرا طبقات بيروت المتعددة (والتي تشكل طبقات الجسم في كتب التشريح استعارة واهية لها) من حفریات الوسط التجاري الى طبقتها الاكثر تعقيداً (اي الشخصيات) مروراً بمستويات الإبصار المختلفة والتي يستعين سلهب لابرازها بحيل كثيرة كمرافقة الممثلين في سيرهم في المدينة، او الصعود مع المهندس الى سطح البرج والاطلالة عليها منه، او التصوير من السيارة الى الخارج خلافاً لتراث طويل من الافلام العربية، والمصرية بخاصة، حيث يصور الممثلون في السيارة من خارجها.

تبقى اذاً الاطلالة على المدينة من الاعلى، من "زاوية نظر الإله"، اي الخريطة.

تمثل الخريطة مرحلة اعداد الفضاء (الزمان - المكان)، لذا تمارس على هذا الفضاء عنفاً هائلاً، عنفاً لا ينفك الفنانون يستشعرون ضرورة الاعتراض عليه (للمثال، مساهمات طوني شكر وربع مروة في مهرجان الحمراء منذ نحو عامين، وفي الفيلم لإمحاءات عدة الى هذا المهرجان والى الفيلم الذي شارك فيه آنذاك غسان سلهب). الا ان الخريطة في المقابل تجمع ما كان شذرات بصرية متفرقة لا يحيط بها عيب، تهب الشوارع اسما وتحيلها على مناطق: ميناء الحصن، عين المريسة، الاشرفية... الخ. وفي حيز واحد تحيلها كلا، بيروت.

في الآن عينه تقتطع هذه البيروت جزيرة، مثل جزيرة كوستوريكا الهادي في Underground، القطعة الوحيدة "الباقية" من وطن اختفى. أيضاً البقعة الاخيرة حيث يوقظ الحلم سائر الاموات. من يمتلك سلطة الخريطة اذاً يمتلك سلطة الاسماء، والرؤية والمحو ونقل التخوم. لا غرو اذاً ان تنطلق التراتيل مع انعكاس وجه المهندس نديم جابر (وليد صادق) على شاشة كومبيوتره، ولا ان تغيب والدته فلا تظهر الا صوتاً ماتفاً، ولا ان يعزل وألا يمسه ثريا (المجدلية؟)، اذ يتماهى مع عين الإله الذي يظل وجهه مشروع المدينة المتخيلة تأتي لتتطبق فوق طبقة اخرى من هذه المدينة عينها.

الازمنة البيروتية

سبقت الاشارة الى دور الموسيقى في الانتقال بين أحداث "مزامنة"، او ربما، للدقة، متواقفة، اذ تنقل الكاميرا أحداثاً تجري في وقت واحد (ربما)، لكن هذا لا يعني انها في الضرورة تجري في زمن واحد.

اذ تطل ليلي (عبلة خوري) على المصلين في المسجد، تطل على زمن براءة وطفولة، على زمن سكوني متكرر ورتيب، زمن تستحيل الاطلالة عليه الا من زمن آخر، أشد عنفاً وتفتتاً، تؤولفه شذرات يعجز عن جمعها حتى حب ثريا (كارول عبود)، ذلك ان زمن ليلي ليس زمناً خطياً متواصلاً، سواء الى هدف أم لا، ولا زمناً دائرياً مستعاداً، بل هو زمن متصادم ومتشظ.

ربيع مروة العائد الى بيروت يبحث عن زمن، مثل أبي ناجي، سائق الباص، على أطلال الوسط التجاري. يحاول هذا الاخير ان يتماهى مع تاريخ بيروت لعجزه عن امتلاك زمن خاص به، فالحنين لا يصنع زمناً. وما تقدمه بيروت هو ازمة مختلفة متعايشة الى هذا الحد او ذاك. ومثال هذا التعايش ليس مثال الطبقات المترتبة وقشرة البصلة، بل ربما كان مثاله هو المنصات القارية التي يشكل اصطدامها الزلازل وسلاسل الجبال، اذ لا تغلف احداها الاخرى الا مؤقتاً واثراً صدام

دام. وحده المهندس - الصانع وقريته قارئ الاخبار في الاذاعة يعيشان خارج الزمن. المهندس - الصانع المتماهى مع الاله في رغبته فرش رؤيته على المدينة، الى ان تغيب الفسوفات بين الخريطة والواقع، الا خروقات متفرقة، كما في