الانتقام
من التاريخ

عبد الرحمن سيساكو لـ «الدوحة»:
الفنّ في مواجهة التطرّف

سليمان فياض
جبل الجليد

عبدالفتاح كيليطو:
بورخيس «العربي»

www.aldohamagazine.com

الدوحة

ملتقى الإبداع العربي والثّقافة الإنسانية
العدد 90 - إبريل 2015

مجّاناً مع العدد كتاب:
المُعتمدُ بنُ عبَّاد
في سنواته الأخيرة بالأسر
د.عبدالدين حمروش

تحت ظلال العطور



صدر في سلسلة كتاب الدوحة



يمكنكم تصفح النسخة الإلكترونية من كافة إصدارات السلسلة
على موقع مجلة الدوحة الإلكتروني **www.aldohamagazine.com**

وزارة الثقافة والفنون والتراث
الدوحة - قطر

رئيس الهيئة الاستشارية
د. حمد بن عبد العزيز الكواري
وزير الثقافة والفنون والتراث

رئيس التحرير
د.علي أحمد الكبيسي

سكرتير التحرير
سعيد خطيبي

هيئة التحرير
محسن العتيقي
سعيد خطيبي

رئيس القسم الفني
سلمان المالك

الإخراج والتنفيذ
علاء الألفي
رشا أبوشوشة
هند خميس

الهيئة الاستشارية
أ. مبارك بن ناصر آل خليفة
أ.د. محمد عبد الرحيم كافود
أ.د. محمد غانم الرميحي
د. علي فخرو
أ.د. رضوان السيد
أ. خالد الخميسي

جميع المشاركات ترسل باسم رئيس التحرير ويفضل أن ترسل عبر البريد الالكتروني للمجلة أو على قرص مدمج في حدود 1000 كلمة على العنوان الآتي:
تليفون : 44022295 (974+)
تليفون - فاكس : 44022690 (974+)
ص.ب.: 22404 - الدوحة - قطر

البريد الإلكتروني:
aldoha_magazine@yahoo.com

مكتب القاهرة:
مدير المكتب: وحيد الطويلة
34 ش طلعت حرب، الدور الخامس،
شقة 25 ميدان التحرير
تليفاكس: 5783770
البريد الإلكتروني:
aldoha.cairo@gmail.com

المواد المنشورة في المجلة تُعبّر عن آراء كتّابها ولا تُعبّر بالضرورة عن رأي الوزارة أو المجلة. ولا تلتزم المجلة بردّ أصول ما لا تنشره.

وسائل التواصل الاجتماعي
بين فضاء الحرّيّة وقيود المسؤولية

أنتجت ثورة المعلومات تنوُّعاً في مصادرها وتعدُّداً في أشكالها، وتطوَّرت بشكل سريع تكنولوجيا المعلومات؛ مما حقَّق تحوُّلات كبيرة في مجال التواصل من خلال الشبكة العنكبوتية، وتعدَّدت قنوات التواصل حتى غدا التعامل مع الإنترنت جزءاً من حياة الفرد اليومية، وصار مستخدم النت مشاركاً فاعلاً بما لديه من أفكار وصور ومقاطع فيديو.

وأسهمت مواقع التواصل الاجتماعي، لكونها متاحة للجميع وسهلة الاستخدام، في تكوين مجتمعات افتراضية بلا حواجز جغرافية ولا حدود دولية، تشبع رغبة أكثر الناس في التخاطب والحوار والتواصل، وأولعوا بها حتى انتشرت هذه الثقافة بينهم وسيطرت عليهم كبيرهم وصغيرهم، وفي كلّ أنحاء العالم.

وبقدر ما أدرك المستخدمون منافع هذه الوسائل وأهمّيّتها أدركوا أيضاً سلبياتها وأذاها، ونادى كثير منهم إلى الوقوف أمام هذه السلبيات للحَدّ منها والتخفيف من أضرارها.

وبرزت على صفحات هذه المواقع، وبسبب عدم الرقابة عليها، ظواهر غير محبَّبة، تُعَدّ من قبيل إساءة استخدام هذه الوسائل وما يترتَّب عليها من مسؤوليات يمكن وصف بعضها بأنها جنائية لما تحمله من الإساءة إلى الآخرين والتعدّي على حرماتهم وخصوصياتهم.

وغدت هذه المواقع مسرحاً لانتهاك الخصوصيات، وإفشاء الأسرار، وتداول الإشاعات، ونشر الأخبار الكاذبة، وعرض المواد الإباحية والصور الفاضحة، والسخرية من الآخرين وانتقادهم بشكل يجرح مشاعرهم ويؤذيهم، وتسريب الوثائق الرسمية، ونشر صور القتل المروّعة.

وأضاع كثير من المستخدمين أوقاتهم في ما لا يفيدهم نفعاً، بل انعزل كثير منهم عن مجتمعه الواقعي، حتى لو كان بينهم، معدوداً واحداً منهم، وانشغل عنهم بالجهاز الذي بين يديه في مجتمع آخر له سحره وعجائبه وغرائبه.

ويزداد الأمر سوءاً حين ترى الأطفال مولعين باستخدام هذه التقنيات الحديثة بشكل متزايد يقضون جلّ أوقاتهم معها، ولا رقيب عليهم فيما يشاهدون أو يكتبون.

وأمام تلك الظواهر غير المرغوب فيها يتساءل الناس: ما حدود المسؤولية الجنائية لمستخدمي وسائل التواصل الاجتماعي الحديثة؟ كيف نميِّز بين حرّيّة التعبير والوقوع تحت طائلة المسؤولية الجنائية عند استخدام هذه الوسائل؟ كيف نفرّق بين حرّيّة الرأي والنقد والإساءة التي يعاقب عليها القانون؟ كيف نحمي أطفالنا من شرور هذه التقنيات الحديثة؟

ولمواجهة تلك الظواهر لا بُدَّ من المبادرة إلى التوعية بالأضرار السلبية لمواقع التواصل الاجتماعي على الفرد والمجتمع، واستصدار القوانين اللازمة التي تحفظ للوطن أمنه، وللمواطن خصوصيته.

رئيس التحرير

الدوحة

ثقافية شهرية

العدد 90

السنة الثامنة - العدد التسعون
جمادى الآخر 1436 - إبريل 2015

تصدر عن

وزارة الثقافة والفنون والتراث
الدوحة - قطر

صدر العدد الأول في نوفمبر 1969، وفي يناير 1976 أخذت توجهها العربي واستمرت في الصدور حتى يناير عام 1986 لتستأنف الصدور مجددا في نوفمبر 2007. توالى على رئاسة تحريرالدوحة إبراهيم أبو ناب، د. محمد إبراهيم الشوش و رجاء النقاش.

الاشتراكات السنوية

داخل دولة قطر

الأفراد	120 ريالاً
الدوائر الرسمية	240 ريالاً

خارج دولة قطر

دول الخليج العربي	300 ريال
باقي الدول العربية	300 ريال
دول الاتحاد الأوروبي	75يورو
أميركا	100 دولار
كندا وأستراليا	150دولاراً

رئيس قسم التوزيع والاشتراكات

عبد الله محمد عبدالله المرزوقي

تليفون : 44022338 (974+)

فاكس : 44022343 (974+)

البريد الإلكتروني:
al-marzouqi501@hotmail.com
doha.distribution@yahoo.com

الموقع الإلكتروني:
www.aldohamagazine.com

ترسل قيمة الاشتراك بموجب حوالة مصرفية أو شيك بالريال القطري باسم وزارة الثقافة والفنون والتراث على عنوان المجلة.

الموزعون

وكيل التوزيع في دولة قطر:
دار الشرق للطباعة والنشر والتوزيع - الدوحة - ت: 44557810 فاكس: 44557819

وكلاء التوزيع في الخارج:

المملكة العربية السعودية - الشركة الوطنية الموحدة للتوزيع - الرياض - ت: 0096614871262 - فاكس: 0096614870809/ مملكة البحرين - مؤسسة الهلال لتوزيع الصحف - المنامة - ت: 007317480800 - فاكس: 007317480819/دولة الإمارات العربية المتحدة - المؤسسة العربية للصحافة والإعلام - أبو ظبي - ت: 4477999 - فاكس: 4475668/ سلطنة عُمان - مؤسسة عُمان للصحافة والأنباء والنشر والإعلان - مسقط - ت: 009682493356 - فاكس: 0096824649379/ دولة الكويت - شركةالمجموعة التسويقية للدعاية والإعلان - الكويت - ت: 009651838281 - فاكس: 0096524839487/ الجمهورية اللبنانية - مؤسسة نعنوع الصحفية للتوزيع - بيروت - ت: 009611666668 - فاكس: 009611653260/ الجمهورية اليمنية - محلات القائد التجارية - صنعاء - ت: 00967777745744 - فاكس: 009671240883 / جمهورية مصر العربية - مؤسسة الأهرام - القاهرة - ت: 002027704365 - فاكس 002027703196/الجماهيرية الليبية - دار الفكر الجديد لاستيراد ونشر وتوزيع المطبوعات - طرابلس - ت: 0021821333260 - فاكس: 00218213332610 / جمهورية السودان - دار الريان للثقافة والنشر والتوزيع - الخرطوم - ت: 0024915494770 - فاكس: 0024918324270 3 / المملكة المغربية - الشركة العربية الإفريقية للتوزيع والنشر والصحافة، سبريس - الدار البيضاء - ت: 00212522249200 - فاكس:00212522249214/ الجمهورية العربية السورية - مؤسسة الوحدة للصحافة والطباعة والنشر والتوزيع - دمشق - ت: 00963112127797 -فاكس:00963112128664

الأسعار

دولة قطر	10 ريالات
مملكة البحرين	دينار واحد
الإمارات العربية المتحدة	10 دراهم
سلطنة عمان	800 بيسة
دولة الكويت	دينار واحد
المملكة العربية السعودية	10 ريالات
جمهورية مصر العربية	3 جنيهات
الجماهيرية العربية الليبية	3 دنانير
الجمهورية التونسية	2 دينار
الجمهورية الجزائرية	80 ديناراً
المملكة المغربية	15 درهما
الجمهورية العربية السورية	80 ليرة
الجمهورية اللبنانية	3000 ليرة
الجمهورية العراقية	3000 دينار
المملكة الأردنية الهاشمية	1.5 دينار
الجمهورية اليمنية	150 ريالاً
جمهورية السودان	1.5 جنيه
موريتانيا	100 أوقية
فلسطين	1 دينار أردني
الصومال	1500 شلن
بريطانيا	4 جنيهات
دول الاتحاد الأوروبي	4 يورو
الولايات المتحدة الأميركية	4 دولارات
كندا واستراليا	5 دولارات

الغلاف:



العمل الفني للغلاف:
Glenn Brown - بريطانيا

مجاناً مع العدد:



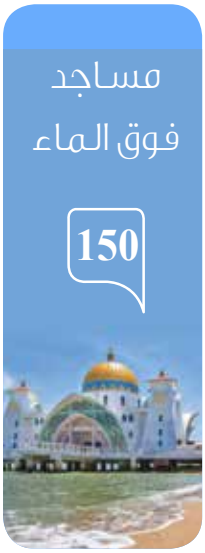
المُعتمد بنُ عبّاد
في سنواته الأخيرة بالأسر
د.عبالدين حمروش

متابعات 4

الرّاب كلغة احتجاج .....(غزة: عبدالله عمر)
ضجيج عبدالله العروي .....(الرباط: عبدالحق ميفراني)
طوق نجاة أم قيد بيروقراطي؟....(الجزائر : نوّارة لحرش)
صراع حول اللغة .....(نواكشوط: عبد الله ولد محمدو)
زينة فرنسية .....(باريس: عبد الله كرمون)
هل صارت بنغازي بلا وجه ؟..... (بنغازي : محمد الأصفر)

ميديا 16

في اليمن.. السّياسة تغريبات .....(صنعاء: جمال جبران)
يوتيوب في عشر سنوات .....(أحمد عمران)







مقالات

مهرجان المسرح الخليجي (مرزوق بشير بن مرزوق) 19
الجهل ضد الثقافة (إيزابيللا كاميرا) 25
الجسد المُسيّج (أحميدة عياشي) 36
سكرتيرة مانديلا البيضاء (قاسم حسين) 39
الخبز الساخن (ستيفانو بيني) 64
إسبانيا والعرب.. أدب شحيح (نويمي فيرّو) 99
بورخيس «العربي» (عبدالفتاح كيليطو) 115
كتّابنا البعيدون (أمير تاج السر) 137
العزلة المتيسّرة .. والتوحّد الصّعب (عبد السلام بنعبد العالي) 155
اُكتبوا كأنّما القيامةُ غداً (عبدالدائم السلامي) 160

اقتصاد

78
الاقتصاد المعرفي (د.عاهد العاسمي)

حوار

80
ليدي سالفير .. تحرير الأمّ من ماضيها (حوار: سيلفي تانيت)

أدب

86
كافكا.. رسول الرؤى في العصر الحديث (سمر جبر)
يشار كمال.. التمرّد بقلم رصاص (حميد عبد القادر)
نوبل المقهورين (عارف حمزة)
السنديانة (د.هدى درويش)

رحيل

94
سليمان فياض.. جبل الجليد (د. صبري حافظ)

نصوص

100
عيشة (زويا بيرزاد ترجمة: سمية آقاجاني)
الآلات تزحف على الأيدي (أمجد ناصر)
أرق الكتابة لوّن البلاد (ابتسام الصمادي)

كتب

105
الرستميون يعودون في رواية (محمد الأصفر)
تبادل الهزء بين رجل وماضيه (خاص بالدوحة)
خيبةُ صادقةٌ في وعدها (خاص بالدوحة)
نساء يكتُبْنَ النسيانَ (ع. السلامي)
لمَ يَختارُ الناقدُ المنهجَ البنْيويّ؟ (عاطف محمد عبد المجيد)
القاهرة وذكرياتها (د.نجاة علي)
جماليّات التراث (عماد الدين موسى)
«بينما أرقد محتضرة» .. تعدُّد مثير للأعصاب (خاص بالدوحة)



ليدي سالفير: تحرير الأمّ من ماضيها

82

سليمان فياض.. جبل الجليد



94



كافكا.. رسول الرؤى في العصر الحديث

86

سينما

116
عبد الرحمن سيساكو لـ «الدوحة»: الفنّ في مواجهة التطرّف (حوار: سعيد خطيبي)
«يلا عقبالكن» عازبات بيروت.. ولكن! (بيروت: نسرين حمود)
السينما التونسية.. ثورة أخرى للياسمين (تونس - سُنية إبيضي)
عودة العنو إلى هوليوود (محمد الفقي)
«الرجل-الطائر» .. مسرحية داخل فيلم .. فيلم داخل مسرحية (د. رياض عصمت)
«الجزيرة المنخفضة» .. حبكة سياسية من تاريخ إسبانيا (عبد الكريم واكريم)
«حلّق عالياً» رؤية الأم لأول مرة (مروة رزق)
فيسباكو 23 .. يتحدّى السياسة والإيبولا (مروى بن مسعود)
«حكاية بريّة».. عن كائنات وأقنعة (أحمد شوقي)
أعاجيب ترنس مالك (أحمد ثامر جهاد)

مسرح

134
عبد الكريم برشيد: النقّاد خانوا جوهر المسرح (حوار: عبد الله المتقي)
حمد الرميحي.. استحضار الشخصيات المثيرة للجدل (د. حسن رشيد)

تشكيل

136
أحمد الزعايبي..جنيّة الطفل الذي يلهو (إبراهيم أولحيان)
شهر الفنون التشكيلية.. الفن في قلب التحوّلات (تونس - د.فاتح بن عامر)
خمسون سنة من الفن التشكيلي بالمغرب (شفيق الزكاري)

عمارة

150
مساجد فوق الماء (أحمد أبو زيد)

علوم

156
استيطان المريخ.. رحلة اللاعودة (خاص بالدوحة)

صفحات مطوية

158
خطّاط دفع حياته ثمناً لطموحه السياسي (أحمد عبدالكريم)

الرّاب كلغة احتجاج

غزة: عبدالله عمر

في غزّة، شباب يحلم وجزء منه يمارس السياسة وآخر يغني الرّاب. ففي شوارع المدينة، حيث تتقاطع معالم الفقر والحاجة، والظلم والقهر من المحتل، يولد نجوم جدد في موسيقى الرّاب، يحاولون التعبير عن حالهم، وعن حال ما يحيط بهم.

الشاب العشريني ساري الربايعة، مغني رّاب على كرسي مُتحرّك، تجده، رغم إعاقته، منطلقاً في فضاء الفن، فقد استطاع توظيف عنفوان الشباب بكثير من الأمل والعزيمة ليحقق ما يطمح له.

من شمال قطاع غزّة، في بيت متواضع برزت الموهبة في ساحة الجندي المجهول وسط مدينة غزّة، حيث يفضل الربايعة قضاء وقته، هناك يجد بين الصخب والازدحام مصدراً لكتابة كلمات أغانيه، ويقول: «أستطيع من الاحتكاك بالناس أن أتلمس مشاكلهم وأحلامهم البسيطة، مما يغذي فيّ رغبة في التعبير عنهم، وهو ما يدفعني للكتابة والغناء كل مرة».

بات الربايعة واحداً من المعروفين بين مؤدي الرّاب في غزة، مُحوّلاً حياته إلى ساحة غنائية.

الرّابر وليد المدهون من أوائل من غنّوا الرّاب في غزّة، يتحدّث بحماسة عن تجربته الشخصيّة بالقول: «كانت بداياتي بالصدفة، كنت أستمع لأغاني الرّاب بشكل كثيف وأتابع هذا اللون بشغف، ولم أكن أتخيل أنه يمكنني أن أُقدّم ما أنا مولع به داخل غزة».

ويتابع المدهون: «جاءت الفرصة بعد أن اتفقت مع مجموعة من الأصدقاء على المحاولة، فقدّمنا عروضاً جيدة وقوية من كلماتنا وألحاننا، وبعد نجاح الفكرة بشكل جماعي فكرت بالاستقلال بنفسي لتقديم محتوى يُعبّر عن شخصيتي، فأنا أقوم بالبحث عن فكرة ثم كتابة الكلمات لها، انتقل بعدها لمرحلة اختيار الإيقاع المناسب الذي يساعدني فيه بعض الأصدقاء».

وعن أهم القضايا التي يتناولها يشير إلى أن الشباب هم نبض الأمة وهم المُعبّر الحقيقي عن كل همومها، ومشاكلهم هي أكبر المشاكل، فأنا أتحدّث عن البطالة والمخدرات وأعرج على الشأن السياسي الحاضر بقوة في الحياة الفلسطينية، وهنا يبرز دور الفنان الحقيقي الذي يلامس تفاصيل الحياة الخاصة بمن حوله.

بينما يشتكي الشاب إبراهيم غنيم من قِلّة تفهم المجتمع لأهمية فن كالرّاب، برغم زيادة الوعي الداخلي به إلّا أنه بقي بطيئاً ومحدوداً. ويرى أن نظرة الناس لفن الرّاب تختلف باختلاف الفئة العمرية، ففئة الشباب يعجبها كل ما هو جديد، بينما الجيل السابق نظرته لهذا الفن مختلفة كلياً، فهم لا يتقبلون كثيراً الرّاب بهذه الصورة، ولا يستوعبون المؤدين له، معتبرين ذلك مجرد تقليد للغرب.

إبراهيم الذي يُعدّ أصغر رابر فلسطيني بعمر لم يتجاوز الثامنة عشرة، بدأ رحلته مع الرّاب في سن مبكرة، يؤكد أن المشكلة الكبرى تكمن في الدعم المادي، الذي يشكل عائقاً حقيقياً أمام إبداعهم، موضحاً أن اعتماد الفرق الفنية على ذاتها في توفير متطلبات عروضها وتسجيل أغنياتها قد لا يستمر طويلاً، وغالباً ما سيتوقف في ظِلّ الظروف الاقتصادية الصعبة التي يعاني منها المجتمع ككل.

الرّاب هو قضية تسعى للحشد والدعاية وتوفير المناصرة



ساري الربايعة، قاوم الاحتلال بطريقته الخاصة

للمظلومين، أكثر منه غناء يلتزم بكلمات متناسقة ولحن مُعيّن، هكذا ينظر محمد السوسي إلى فن الرّاب الذي يؤديه منذ العام 2008 في غزة. ويرى السوسي أن الرّابر يمكن له تسليط الضوء على أكثر من موضوع في أغنية واحدة، مع إمكانية استخدام كلمات تحمل عدة معان في اتجاهات حياتية تهم المواطن البسيط، وفي بعض الأحيان يمكن توجيه الانتقاد بشكل حاد أكثر من قدرتنا على الكلام أو التعبير عبر مقال صحافي مثلاً.

فلا يحتاج غناء الرّاب إلى صوت فريد، حسب السوسي، بينما يجب التركيز فيه على مواكبة الكلمات للإيقاع بشكل سليم، مُستخدماً عبارات سهلة للوصول إلى الجمهور، فهو السهل الممتنع الذي يمكن للجميع أداؤه ولكن لا يستطيع الكثيرون التميز من خلاله.

الرّاب يعتمد على الارتجال كما يعتقد مؤدي الرّاب محمود أبو عمشة، مضيفاً أنه التعبير الصادق عن نبض الشارع، ونحن في فلسطين نحاول لفت الأنظار إلى معاناتنا، وما نقدّمه ما هو إلا احتجاج سلمي بشكل فني على الأوضاع السائدة أحياناً، فثقافة «الهيب هوب» بطعمها الفلسطيني هي نوع من المقاومة للاحتلال الذي ينغص حياتنا.

وهناك في غَزّة الكثير مما يمكن التعبير عنه عبر الرّاب من أمور وقضايا اجتماعية، ويمكن لك وضع الكلمات بحرية كبيرة، حيث لا ضوابط على قافية معينة فيمكنك اللعب بالكلمات لتعطي أكثر من معنى وهذا ما يميز مؤدياً عن آخر.

ورغم قلّة الإمكانات- حسب أبو عمشة- إلّا أن الوصول إلى العالمية هو الحلم الذي يسعى إلى تحقيقه، مُنتظراً أن تحمل له الأيام القادمة أخباراً سارة، وأن يتمكّن من السفر إلى خارج القطاع للمشاركة في المهرجانات بعد أن وُجهت له دعوات في تظاهرات عربية.

الشاب سمير سلطان يعتبر نفسه محظوظاً لأنه وجد تشجيعاً من قبل أصدقائه وعائلته على ما يحاول أن يقدّمه عبر الرّاب، ويؤكد أن الدور الأساسي الذي يحاول أن يقوم به هو أن يقوم بشرح أهمية مثل هذه الفنون داخل المجتمع الفلسطيني ليتم احتواؤه بشكل أكبر انعكاساً من تجربته الشخصية.

سلطان يرى سبب الرفض الأساسي- إن وجد داخل المجتمع الفلسطيني المعروف بالمحافظة- هو عدم معرفته بثقافة «الهيب هوب»، وربطها بأنماط سلوكية تروّج في الأفلام والأغاني التي تتميز بإيقاع سريع، بكلمات لا يفهمها الجميع، لأن نجاح أي فن يعتمد على مدى تقبُّل المجتمع له.

ويشير سلطان إلى أنه لا يفضل اعتماد ذات الملابس التي يلبسها الرّابر الغربي، ولا نطق الكلمات بسرعة يعجز البعض عن فهمها، فهو لا يحاول النقل والتقليد بالمعنى الحرفي، ولكنه يسعى إلى إن يُقدّم نموذجاً مختلفاً وفريداً له خصوصية عربية وفلسطينية.

ضجيج عبدالله العروي

الرباط: عبدالحق ميفراني

يُصرّ المفكر عبدالله العروي (1933) أن يُجدِّد النقاش في قضايا كانت إلى وقت قريب، تعتبر في ذروة الجدل السياسي وضمن الطابوهات في المغرب أو في ديدن صراع «الهامش الديموقراطي». وكما حدث عندما تدخل في القضية اللغوية، ومكانتي الفصحى والعامية في المجتمع، وهي الحلقة التلفزية المباشرة التي حظيت بمتابعة جماهيرية واسعة، عاد المفكر عبدالله العروي، في الفترة الماضية، في محطتين اثنتين، الأولى عندما قدّمَ محاضرة تطرّق فيها إلى حفل الولاء، والثانية مع صدور الجزء الرابع من يومياته «خواطر الصباح»، حيث أصرّ على توجيه رسائل، غير مشفرة، إلى النظام السياسي في المغرب.

صاحب «الأيديولوجيا العربية المعاصرة» لم يتخلّف في الانخراط في العديد من القضايا بدءاً من تشخيص لماح إلى فعل القراءة وتداول الكتاب، معتبراً حضور «الكتاب الإسلامي» في المعرض الدولي للكتاب والنشر بالدار البيضاء مثلاً، إشارة إلى قِلّة زوار المعرض وعن غلبة قرّاء «من أصحاب اللحى، لا يهتمون إلا بالكتب الدينية»، وهو ما يؤشر إلى اتساع دائرة «القرّاء الفقهاء». هنا المدخل ليومياته التي حملت عنواناً ثانوياً «المغرب المستحب أو مغرب الأماني» يغطي المرحلة الحديثة والتي تنقل مرور المغرب إلى تحديات القرن الجديد، وهي المرحلة التي يستدعي خلالها العروي مقولة مركزية ترتبط لديه بأطروحاته الخاصة بالعقل والحداثة، في أن «العرب لا يدركون أغراض السياسة العقلية، كما أوضحها المفكرون الإغريق، ومن حنا حنوهم. أي أنهم لا يستسيغون فكرة التعاقد الحرّ بين أفراد لرعاية المصلحة العامة»، وفي ارتباط الحداثة وكيف نحياها في الفضاء العمومي وفي معرض الكتاب.

المفكر عبدالله العروي، الذي لم يتوقف عن التفاعل مع الرهان، وما يدور حوله في المغرب، والذي طالما انتصر للإبداع في مقابل النكوص والعودة إلى الوراء، ينبه القارئ والمتابع على حدٍ سواء إلى أن الآخرين وهم يواصلون التقدّم لازلنا نحن نلوك «الأفكار نفسها، وذلك بسبب جمود نظامنا التعليمي». فبالنسبة لنظام مجتمعي لا أحد يقرأ، و«الجميع يناقشون ما سمعوا..»، تنكير بأحد أهم إشكالاتنا الثقافية العربية الحالية، والتي لازالت مستمرة إلى اليوم. أما المسألة التعليمية فهذه القضية بالذات، سبق للعروي أن اعتذر عن عدم الحضور لاجتماع نظمه البنك الدولي، كما استقال من «التفكير في ملامح ثقافة القرن الواحد والعشرين»، لأنه لا يرى نفعاً في لقاء تُعاد فيه لعبة الأرقام والجداول، بينما تنعدم إرادة الإصلاح الحقيقية والملتصقة بالسياسة الثقافية العامة.

فهل وصلت قناعات المفكر عبدالله العروي إلى انعدام «الثقة» في أي تحوّل أو إصلاح؟ أم هو يأس مزدوج أفردته مآلات الربيع العربي وانسداد التحوّلات السياسية في المغرب، خصوصاً بعد حِراك 20 فبراير/شباط الشبابي؟ هل هي مراجعة لمقولة مسؤولية


عبدالله العروي

الدولة في الانتقال إلى التحديث ومسؤوليتها خاصة في الإصلاح؟ هنا الأخير، يرى الباحث حسن طارق أن «يوميات العروي، التي صدر الجزء الرابع منها مؤخراً، قد تكون دليل يأس اتجاهه، لكنه يأس لا ينفي قناعة المفكر عبدالله العروي ورهانه التاريخي على الدولة كفاعل مركزي في التطوّر والنهضة، يؤكد الباحث المغربي حسن طارق. وتغطي مذكرات العروي «خواطر الصباح» في جزئها الرابع، التي حملت عنواناً فرعياً «المغرب المستحب أو مغرب الأماني» إضاءات ما يقارب عقد من الزمن (1999.2007)، وهي محاولة لرصد بدايات حكم العاهل المغربي محمد السادس، على اعتبار الإشارات التي وجهها العروي إلى ازدواجية الشرعية. ويظلّ العروي متمسكاً بمواقفه وخياراته التاريخانية في تمسكه ودفاعه عن العقل ونقد التقليدانية، ففي ذروة ما يحدث حولنا من تحوّلات متسارعة، يقرأ المفكر العروي الزمن السياسي المغربي وعلى ضوئه العربي بـ«يأس» رغم عدم تخليه عن مواقفه في ضرورة القطع مع أنظمة الحكم «العتيقة»، وكل ما هو تقليدي وتجاوز هذه الازدواجية للانخراط في بناء مجتمع مغاير.

وفي الحالة المغربية تبدو الأمور أعقد، يشير الدكتور كمال عبداللطيف إلى أن اللحظة التاريخية تتشابه، فالعروي يؤكد أنه لا يمكن «أن تتساكن إمارة المؤمنين ورقابة العلماء، في التأويل الدستوري دور الرقابة موكول إلى الملك، فيصبح لهذا الأخير وظيف مستقل مُحدّد عن الإدارة والسياسة اليومية»، وينتقل رئيس مؤسسة الدراسات والأبحاث والتكوين إلى موضوع الإمامة والتي توقّع المفكر عبدالله العروي أن الملك وبسبب تكوينه القانوني، زاد «التركيز على الإمامة بصفتها النظام الحق للمغرب»، «لاملكية شرعية وراثية قوية دون إمامة، وإلا فقد الحاكم قسماً من سلطته»، لذلك يعتبر عبدالله العروي أن الإمامة (إمارة المؤمنين) تبرز كعائق نحو الانتقال إلى الدولة العصرية أو الحديثة.

التقطت وسائل الإعلام المكتوبة كتابات العروي الأخيرة، وانتقلت إلى التحليل، والذي ينتهي إلى ضرورة الانتقال إلى الإصلاح الحقيقي للنظام السياسي المغربي. كما تمثل خواطر الصباح، وهي من جنس اليوميات، الجزء الرابع في صنفه، وقد سبق للمفكر عبدالله العروي أن أصدر ثلاثة أجزاء. وتلك طبيعة المفكر عبدالله العروي في مزاوجته بين العديد من الكتابات، فهو المفكر والروائي، ونظراً لأن الخواطر مقرونة بلغتها المباشرة فقد شكّلت حدثاً لازال متواصلاً إلى اليوم. وهي مقترنة بإرادة المفكر العروي أن تكون أراؤه محصورة في كتاب بعيداً عن مزاج الترجمة أو الحوارات المباشرة والتي لا تحتمل التأويل العابر. ولمزيد من التحليل لمواقفه وآرائه خَصّصَ المفكر المغربي «خواطر الصباح»، مع حرصه على تسليط المزيد من الضوء على بعض القضايا الأكثر حساسية في المغرب الراهن، ابتداء من السلطة والملكية والإمارة.

بطاقة الفنّان

طوق نجاة أم قيد بيروقراطي؟

الجزائر : نوّارة لحرش

أثار توزيع بطاقات مهنيّة، خاصة بالفنانين والمؤلفين لأول مرّة في الجزائر، جدلاً والكثير من الأسئلة، فالبطاقة التي شُرِعَ في توزيعها منتصف فبراير/شباط الماضي، من طرف وزيرة الثقافة نادية لعبيدي، كانت محل نقاشات وتساؤلات، خاصة في ما تعلّق بمسألة المعايير التي على أساسها يتم منح هذه البطاقة.

البطاقة تسمح للفنان والمؤلف الاستفادة من الضمان الاجتماعي، وفي التقاعد، جاءت بعد المُصادَقة على المرسوم التنفيذي المتعلّق بالحماية والخدمات الاجتماعية للفنان والمؤلّف في الجزائر، ويمنحها المجلس الوطني للفنون والآداب بالشراكة مع وزارة العمل والشغل والضمان الاجتماعي، قصد توفير الحماية المعنوية والاجتماعية للفنان.

بعض الفنانين والأدباء استبشروا خيراً ببطاقة الفنان، في حين استهجنها البعض وانتقدوها وانتقدوا معايير منحها، وتساءلوا «هل الفنان الجزائري مجرد بطاقة؟».

الكاتب والأكاديمي والمترجم، ياسين بن عبيد، يرى أن بطاقة الفنان جاءت متأخرة جداً، إذ قال في تصريحه لمجلة الدوحة: «الالتفاتة إلى المبدع، أديباً وفناناً، في الجزائر، أمر تأخّر كثيراً. كان يجب المبادرة إليها من قبل، حتى يحسّ كل مبدع بأهمية ما يقدّم، وبالمسؤولية التي على عاتقه. إن وعي الدولة بذلك أمر مهم، ولكن عليها أن تعي، من جهة أخرى، أن تجاهلها للمبدعين سابقاً تسبّب في إهدار حقوق شريحة من المجتمع الجزائري تملك، كغيرها، من الحقوق ما هو ثابت قانوناً وأخلاقاً».

بن عبيد، أضاف مُنتقداً: «لا أعتقد أن المسؤولين يجهلون بأن هذا التجاوز تسبّب في تعطيل حركية الإبداع، من خلال تحجيم أصحابه وتهميشهم».

وعن الجدل الذي بدأ مع تسليم بطاقة الفنان على الفنانين والمؤلفين، قال: «أما بخصوص الجدل القائم حول هذه البطاقة، فأرى أنه يعود إلى حجم الاهتمام بالمبدع الجزائري وبطبيعته، فالبعض يعتبره دون ما للفنان من أهمية، وبعيداً عن أن يفيه حقه، ولا يرى البعض الآخر ضماناً لاستمرارية هنا (السخاء)، لأن كثيراً من القرارات ذهبت بذهاب أصحابها من السلطة».

صاحب ديوان «مُعلّقات على أستار الروح»، يرى أن هذه الخطوة التي تحققت، تحتاج إلى رعاية أكثر وإلى تكاتف الجهود والنوايا الحسنة والجادة، وهو يقول في هذا المنحى: «في كل حال، هنا شيء تحقّق، والمسؤولون مدعوون إلى أن ينظروا إلى الأمر بجدية أكثر، فالمبدع، كيفما كانت صفته وطبيعة ما يؤديه، هو فرد جزائري أولاً، ونموذج للنخبة التي تستحق التقدير والعرفان. مات كثير من المبدعين ولا أحد أدرك الظروف التي أودت بهم، ولا يزال الكثير منهم يعانون في صمت ولا أحد أحسّ بواجب الالتفات إليهم. هل يجب التذكير بمن مات من النخبة الجزائرية، في الخارج، ولم يحظَ بشبر تراب يُدفَن فيه؟».

أما الناشط والخبير الثقافي وعضو المجموعة الوطنية للسياسات الثقافية في الجزائر، الدكتور عمار كساب، فقال من جهته حول هذه البطاقة، والجدل القائم بشأنها والانتقادات المُثارة هنا وهناك: «بطاقة الفنان شيء إيجابي للفنان، لأنها تمنحه وعائلته عدّة خدمات لم يكنْ له الحق فيها من قبل كالضمان الاجتماعي والحق في صندوق

التقاعد وتعويض العطل المرضية وغيرها. شخصياً شجّعت وأشجّع كل الفنانين لإرسال طلب بطاقة الفنان لوزارة الثقافة».

كساب، يرى من جهة أخرى، أن هذه البطاقة قد تفتح باب الطمع والانتهازية على مصراعيه، إذ أضاف مُستدركاً ومُستطرداً: «الآن عملياً، بطاقة الفنان مشروع يدخل في إطار توزيع الريع، بمعنى أن الحصول عليها لا يخضع لأي معيار معين، وربما المعيار الوحيد، هو أن يكون الشخص قد قدّمَ عملاً فنياً ما للجمهور، بذلك يكفي أن يُغني مثلاً شخص ما في مطعم أو يعزف مقطوعة قيثارة في مقهى حتى يكون له الحق في بطاقة الفنان، أي الحق في الضمان الاجتماعي وبقية الامتيازات التي تضمنها البطاقة. وبذلك ستتلقى الوزارة عشرات الآلاف من الطلبات من فنانين حقيقيين وهواة وبطالين، وهذا ما سيشكّل عبئاً ضاغطاً على وزارة الضمان الاجتماعي وعلى خزينة الدولة، وستكون وزارة الثقافة مجبرة على إيقاف عملية توزيع البطاقات لأن الجزائريين كلهم فنانون بطريقة أو بأخرى. وسيضاف هذا المشروع إلى قائمة المشاريع الفاشلة».

كساب، قال في نهاية تصريحه: «الجدل القائم حول بطاقة الفنان، هو أمر مشروع. خاصة فيما يخص معايير تحديد من هو الفنان. هل التلميذ الذي يعرض رسوماته في القسم فنان؟ هل المغني الذي يعمل ليلة واحدة في السنة في ملهى ليلي فنان؟ هذه الأسئلة المُعقّدة ليست جديدة، لأن تحديد المفهوم العملي للفنان عطّل عدة مشاريع في عِدّة دول نامية. وإن لم يكن هناك عمل تشاوري مع المعنيين بالأمر، فالمشروع سيفشل».

في حين تساءل الكاتب رشيد فيلالي: هل بطاقة الفنان، طوق نجاة أم قيد بيروقراطي جديد؟. وأضاف قائلاً: «في اعتقادي أن بطاقة الفنان المقدّمة من طرف المجلس الوطني للفنون والآداب الذي دخل رسمياً حيز العمل بعد أزيد من 3 سنوات من الانتظار، قد ينطبق عليها قول بارنرد شو، حين تُوِّجَ بنوبل: (إن هذه الجائزة أشبه بطوق النجاة الذي يُقدَّم للغريق حين يبلغ الشاطئ)».



فيلالي، أضاف باستفاضة فيها من النقد ومن التنمّر الكثير: «طبعاً في حالة عدم تفعيل هذا المجلس فسيتحوّل على غِرار الكثير من الهيئات الثقافية السابقة إلى هيكل بلا روح ومجرد واجهة بيروقراطية براقة لا غير، ومن هذه الزاوية يجب النظر إلى الأمور تحديداً، فالفعالية تظلّ هي المقياس الوحيد في هذا الشأن، مع الإشارة إلى أنه لا يحق لنا الآن إصدار الأحكام حول دور وجدوى هذا المجلس ومن ورائه بطاقة الفنان، ولاسيما أن الأسماء التي يضمها المجلس تعتبر مهمة وقامات إيجابية معروفة بإسهاماتها الفنّة كل في اختصاصه، ومن ثم لا يمكن المزايدة عليها بأي حكم مجاني ظالم ومتسرّع».

وعلى الصعيد ذاته، خلص فيلالي في نهاية تصريحه إلى القول: «يجب الاستنارة من تجارب سبقتنا في هذا الصدد مثل التجربة اللبنانية والمصرية وحتى الفرنسية المعروفة بمجالسها وأكاديمياتها العديدة كي- على الأقّل- نختزل الطريق ولا نظلّ أسرى المناقشات العقيمة، على اعتبار أن هذا النوع من الهيئات كان من المفروض أنه قائم ببلادنا منذ عشريات من السنين، حيث تأخرنا كثيراً إلى درجة أضحى فيها فنانونا يعانون إقصاءً وغياباً مُخجلاً للرعاية الضرورية المعنوية والمادية، وفيهم من توفي في فقر مدقع، وهي فضيحة نتحمل جميعاً أوزارها وحان الوقت لتصحيح الوضع».

صراع حول اللغة

نواكشوط: عبد الله ولد محمدو

يُعدّ التعريب في موريتانيا منذ استقلالها عن فرنسا في 1960 قضية شديدة التعقيد، ألقت بظلالها على ثقافة المجتمع العربية الإسلامية، وفجّرت أزمات هزّت نسيج السلم الاجتماعي لبلد مُتعدّد الأعراق، انقسم - حسب الولاء اللغوي- كتلتين؛ إحداهما تنحاز للغة العربية، تمثلها غالبية الشعب العربية؛ والأخرى تتمسك باللغة الفرنسية، تعتبر الأقليات الزنجية الإفريقية في صدارة المتشبثين بها، وبين هذين القطبين المتصارعين وقفت الدولة مواقف تهدّئ من عنفوان هذا النزاع تارةً، وتزيد من تأجيجه تارةً أخرى.

جذور الأزمة

لم تورّث فرنسا مستعمرتها الصحراوية موريتانيا صروحاً عمرانية أو مؤسّسات خدمية، فقد ظلّت لسنوات تديرها من الجارة السنغال التي خلّفت بها بنية تحتية مرموقة، ولعلّ الإرث الوحيد الذي تركه الفرنسيون لهذا البلد هو لغتهم بصفتها أداة تواصل رسمية مهيمنة على مفاصل الدولة، مما جعل إتقانها شرطاً لولوج الوظيفة العمومية مُشكّلة بذلك قطيعة بين الإدارة الجديدة بالعاصمة الوليدة وبين غالبية الشعب ذي الثقافة العربية الإسلامية، ومما زاد من تعميق هذه القطيعة تعامل شرائح عديدة من المجتمع مع المدارس الناشئة في الحقبة الاستعمارية باعتبارها حاملة لقيم تُشكّل خطراً على العقائد، فواجهها كثيرون بالرفض على أساس ديني بالرغم من محاولة الفرنسيين تسويق نظامهم التعليمي الجديد في ثوب مغازل للزعامات التقليدية بإنشاء مدارس خاصة بأبناء الشيوخ ذات امتيازات اعتبارية ومادية والتشجيع على تأسيس معهد ذي طابع عربي يستقطب مرجعيات دينية، لكن انتشار التعليم المحظري العربي الديني على نطاق واسع استطاع أن يُشكّل تعليماً موازياً ومناقضاً للتعليم الفرنسي، فعانت الدولة المستقلّة الوليدة فيما بعد من ندرة في المصادر البشرية المحلية.

اللغة هاجساً

شكّلت اللغة منطلقاً للإصلاحات التي مَرّ بها التعليم الموريتاني، منذ اعتمادها في البلد مرتكزاً للتوظيف الأيديولوجي والتنافس العرقي في مضمار كسب رهان النفوذ، ويتعلّق الأمر- بادئ الأمر- بسعي حثيث تدريجي نحو التعريب بدأه الحاكم المدني الأول المختار ولد داداه، استجابة لدعوات شعبية، بعضها قديم كتوصية المؤتمر الوطني المنعقد في 2 مايو/أيار 1958 في مدينة ألاك عاصمة البراكنة التي نصّت على ضرورة العمل على تحسين نوعية تعليم اللغة العربية وتعميمه والوصول به إلى مستوى التعليم الفرنسي، وبعضها حديث تستحثه اتجاهات قومية ناشئة، ومنابر علمية وإعلامية أبرزها معهد أبي تلميت ذو الطابع العربي الإسلامي، وقد كان تحرّك الرئيس لتجسيد دستور للبلاد، يقرّ العربية كلغة وطنية رسمية إلى جانب الفرنسية، فاعتمد إصلاحاً تعليمياً يلزم الطالب دراسة اللغة العربية إلى جانب اللغة الفرنسية، مما ولّد جيلاً يتمتع بازدواجية لغوية وإن كانت الغلبة في هذا النظام التربوي الجديد للغة الفرنسية لأسباب عديدة، منها أن اللغة الفرنسية بقيت مهيمنة على الإدارات، ومع تنامي دعوات القوميين العرب والزنوج لإصلاح أداة التعليم اللغوية شهد التعليم عدة إصلاحات على يد الأحكام العسكرية المتعاقبة منذ انقلاب 10 يوليو/تموز 1978، من أهمها إصلاح عام 1979، وتميّز بتكريس فصل بين نظامين على أساس لغوي، انحاز الموريتانيون العرب فيه إلى اللغة العربية، بينما اتجه المنحدرون من أصول إفريقية نحو خيار اللغة الفرنسية، وفي ظِلّ هذا الإصلاح - كما يقول محمدو ولد احظانا الكاتب والأمين العام لوزارة الثقافة - «نشأ جيلان متقاطعان معرفياً في دولة واحدة، بحيث لا يربط بينهما تفاهم لغوي».

إن هذا الإصلاح يُجذّر فصلاً بين أبناء البلد الواحد على أساس لغوي وعرقي، وبالرغم من كونه يحقق لكل فئة مطالبها إلا أنه يغفل مطلباً وطنياً هو تحقيق اللحمة الشعبية وتعميق أواصر التواصل بين أبناء الشعب الواحد على أساس ناظم اللغة، وهو ما جعل الكثيرين يحمّلون هذا الإصلاح

تبعات التصادم العرقي، وقد جاء إصلاح 1999 ليؤلّف شمل الجيلين اللغويين حاملاً معه حلاً توفيقياً يقسّم المواد التعليمية بين اللغتين، فتبنى تدريس المواد الإنسانية باللغة العربية والمواد العلمية باللغة الفرنسية، وبالرغم من كونه وحّد شعباً مُتعدّد الأعراق على أساس ازدواجية لغوية، لكن منتقديه من الطرفين يأخذون عليه أنه مكّن مناصري اللغة العربية من العلوم الإنسانية على حساب المناوئين لها، وجعل في المقابل الحصص المدرسة باللغة الفرنسية أوفر حظاً.

بؤرة الصراعات

بدأت شرارة المواجهة بين القطبين المتصارعين على أساس الولاء اللغوي عام 1966، فمنذ اتخاذ الحكومة قراراً بإلزامية دراسة اللغة العربية في المرحلتين الابتدائية والثانوية استجابة لضغوط شعبية هاج هذا القرار حفيظة الطلبة الزنوج المنحدرين من ضفة النهر، فقرروا الدخول في إضراب مفتوح في الثانوية الوطنية بنواكشوط وثانوية روصو يوم 4 يناير/كانون الثاني 1966 مطالبين بإلغاء قانون إجبارية اللغة العربية في التعليم، فباركت خطاهم شخصيات زنجية وازنة، تضم وزراء ومسؤولين كباراً في الدولة، أصدروا منشورا عُرف - فيما بعد – بـ «بيان التسعة عشر» نسبة إلى عدد الموقعين عليه، يتهم التوجهات الحكومية لإدخال العربية كمادة إلزامية بمحاولة إقصاء الأقليّة الزنجية وطمس خصوصيتها ونوبان هويتها في ثقافة لغوية مفروضة عليها، فقد فهم هؤلاء كما يقول الناشط والكاتب جبريل جلو «أن ملف العربية اتخذ أداة لإقصاء بعض الشرائح الوطنية» إمعاناً في تهميشهم.

وقد ولّد الاحتقان بين الطلبة الزنوج الثائرين على قرار ترقية اللغة العربية والنابّين عنه صدامات عنيفة بين العنصرين في عِدّة أحياء من العاصمة كانت حصيلتها 6 قتلى و 70 جريحاً، وقد تجدّدت هذه المواجهات العرقية على أساس لغوي عِدّة مرات كان آخرها أحداث إبريل/نيسان 2010 حين طالب صحافي زنجي رئيس الوزراء مولاي ولد محمد الأغظف بترجمة حديثه في مؤتمر صحافي إلى الفرنسية، فردّ ولد محمد الأغظف قائلاً «أنت في بلد عربي وعليك أن تفهم اللّغة العربية، وإلا فتدبّر أمرك». فانبرت حركات زنجية من جديد مُحرّضة ضد رد الوزير مُتهمة إياه بالخطاب العنصري الإقصائي مما أجّج مواجهات طلابية بالحرم الجامعي بين مؤيدي التعريب ومناوئيه خلّفت إصابات وكلوماً في جسد الوئام الوطني.

لقد انتصر دستور 20 يوليو/تموز 1991 للغة العربية، فنصت مادته السادسة على أن (اللغات الوطنية هي العربية والبولارية والسوننكية والولفية. واللغة الرسمية هي العربية)، وغلب التعريب على وزارات كالعدل والثقافة والشؤون الإسلامية، وعرّب الجيش والمجموعة الحضرية مخاطباتهما، وقررت الدولة اعتماد فاتح مارس/آذار من كل سنة كيوم وطني للغة العربية احتفت به هذه السنة تحت شعار «اللغة العربية لغة تلاقح ثقافي»، وأنشئ مرصد لفرض ترسيمها، ومجلس أمناء جمعية الضاد.

فهل تنجح جهود الحكومة الحثيثة في ترقية اللغة العربية أم أن كوابح التعريب الشامل ستظلّ عائقاً دون بلوغ هذا الهدف؟ وذلك لاعتبارات عِدّة أخرى، أهمها مراعاة مشاعر مكوّن عرقي، يرى على لسان الناشط الزنجي جبريل جالو «أن نشأة أزمة التعريب في موريتانيا عائدة إلى تسييس التيارات القومية لهذا الملف. وهو ما نتج عنه رفض الشرائح الوطنية الأخرى فرض التعريب لاحتوائها وإقصائها ومحاولة إظهار السود الموريتانيين على أنهم أعوان المستعمر وورثته».



ينقسم زنوج موريتانيا بين متعلم محب للعربية ومعترض ناقم عليها

زينة فرنسية

باريس: عبد الله كرمون

في باريس، يمكن للمتابع أن يُصادف حياة ثقافية مختلفة، وتنوّعاً في الثيمات التي تتناولها حياة عاصمة الأنوار الفنية، فلا شيء ينبئ بالملل وبالابتذال، والهامشي والقضايا المغيبة سريعاً ما تجد لها مكاناً تحت الشّمس. ففي الوقت الحالي، يُقام في متحف مارموتون مونييه معرض غير مسبوق، أثار كثيراً من الحديث الظاهر والباطن، شغل الصفحات الثقافية في أهم الصحف والمجلات، وأنساها قليلاً تداعيات الصِدام الفكري الذي مَيّزَ بداية السنة الحالية، عقب واقعة «شارلي إيبدو»، هو معرض حمل عنوان: «الزينة، انبثاق الحميمية»، يؤرّخ لجزء لا تراه العين المجردة كثيراً من تغيرات المجتمع الفرنسي، وانتقالاته.

لم يتم التفكير من قبل في إفراد معرض بكامله لهذا الموضوع في أي من المتاحف الباريسية، نظراً لصعوبته وانفلاته من الوصفات الجاهزة. وإذا علمنا بأن أحد المشرفين على هذا المعرض هو جورج فيغاريللو، عرفنا أصل الفكرة وتعرفنا فيه على مُتعهدها: ألمْ ينشغلْ على الدوام بالجسد، وبتاريخه، بإجراءات النظافة واللباس، منذ العصور الوسطى حتى اليوم؟ سواء في كتبه أم في محاضراته في المدرسة العليا للعلوم الاجتماعية بباريس.

تتضمن الكلمة الفرنسية Toilette ، التي جاءت في عنوان المعرض، لمعنى الاغتسال، ثم الاعتناء بالمظهر في جوانبه جميعها، ما يمكن اختزاله في الغاية القصوى من فعل النظافة والتأنق أي الظهور على أحسن وجه من الزينة والأناقة، قبل أن تُطلق أيضاً على الفضاء الذي أفرد من بعد لهذه الغايات كلها، على أنها صارت تدل على مجرد الاغتسال اليومي العادي.

فبينما كان فعل النظافة والاغتسال مثلاً يُقام في أماكن عامة ويستعمل فيه الماء بالدرجة الأولى، فإن هذا العنصر الأخير شرع يغيب شيئاً فشيئاً عن هذا الطقس اليومي الذي غادر بدوره الفضاء العام ليلج إلى داخل البيوت دون أن يُخصص له مكان خاص به بعد، إذ تبيّن اللوحات أنه يُقام كيفما اُتفق في فضاءات مفتوحة، وليس من خلف حجاب. يتم التركيز فيه على الزينة واللباس، ويندر فيه الغسل بالماء أو التوضؤ.

واضح أنه خلال القرن السابع عشر، كانت النساء يغتسلن ويتزيّن معيّة بعضهن البعض، بل قد يحضر معهن أطفال ، أما الماء فقد ظَلّ مبعداً عن عملية التنظيف لردح من الزمن، بل لم يتم استعماله بقوة، وإن بات مُتداولاً خلال القرن الثامن عشر، وبقيت المراهم والمساحيق والمناشف والعطور وغيرها هي الضمانة الكبرى لأناقة كاملة وزينة بهية.

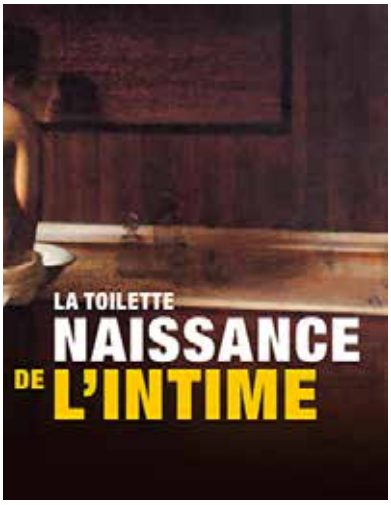
فالفرنسيون لا يغتسلون، الشيء الذي ما يزال معروفاً عنهم حتى

اليوم، لأنهم كانوا يرتعبون من الماء، الذي ظلّوا يشكون في أنه كفيل بأن يصبَّ السم في عروقهم. فبعيد العصور الوسطى كانت الأوبئة منتشرة، وكان الماء نادراً، ما جعلهم يخشون أن تنتقل إليهم عبره عدوى الطاعون مثلاً.

غير أنه مع حلول القرن التاسع عشر صارت بعض الجهات الاجتماعية أو الطبية تدعو إلى الحرص على النظافة، بعدما ظلّت هذه الأخيرة تُقترن بالسلامة الصحية وببعض المعايير الاجتماعية. وبما أن أغلبية المنازل غير متوافرة بعد على حمامات خاصة، فيتم استعمال «طست» لهذا الغرض في حجرة من الحجرات ويتم رَكنه في زاوية بعد الانتهاء منه، وهذا ما تبينه لوحة لجان باتيست ماليه «حمام منزلي»، والتي رسمها حوالي سنة 1810، أو لوحة يوجين لومون «فتاة في الحمام» التي وقع عليها الاختيار كي توضع على ملصق المعرض، وتعود إلى سنة 1898، وهي تمثل فتاة ، عاكفة على زينتها، واختار الرسام أن لا يظهر في فضاء الحمام سوى بعض القوارير وطستاً ولا غير: فهو يريد بذلك التأكيد بأن الأهم هنا هي الروح الأنيقة وليس الأدوات التي قد تُلمِّع الأجساد.

وبمقدار ما بدأتْ تنتشر الحمّامات المنزلية، وطفق يعمّ استعمال الماء على نطاق واسع راحت الحاجة ماسة لأن يُفرد مكان خاص للاغتسال ولما يرتبط به من شؤون الزينة والتأنق. من هنا راحت فسحة العلن تضيق لصالح الإخفاء والستر. فبدأت الأبواب توصد خلف أجساد تتسمر لساعات أمام المرآة. لم يعد يُسمح الدخول إلى الفضاء الخاص سوى للوصيفات، فكثر المتربصون في توجّس، وتنامت العيون المترقّبة والمخاتلة، خلف مرابض الحميمي الذي أعلن ولادته وضرب الحواجز





حول معاقله إلى الأبد.

أما الفن المعاصر فهو قد أسقط من حسابه هذا الموضوع الذي لم يعدْ مثار دهشة فنية أو اهتمام، بعدما دخلت تلك الطقوس في العادات اليومية الرتيبة، ما خلا بعض الصور الفوتوغرافية، هذه المرة، والتي تمزج ما بين الزينة والخطاب الإشهاري لبعض مواد التجميل.

إن المعرض لم يغفلْ أن يشير في لوحات كثيرة إلى كون التأنق، أو الظهور في هندام لائق ورائق، لا يستثني من أمر الزينة كل الحركات التي تسهم في ذلك من قريب أو من بعيد، مثل العناية بارتداء ثوب مُعين على أحسن وجه، أو تصفيف الشعر، أو حتى قتل البراغيث، مثلما يبدو ذلك جلياً في لوحة لجورج دو لاتور تعود إلى سنة 1638. لكن هذا النوع من اللوحات راح يجسّد حياة الخادمات مثلاً أو صديقات الفنانين، وخير مثال على ذلك لوحة لنيكولا برنار ليبيسيه «استيقاظ فونشون» سنة 1773، والتي نلاحظ فيها فونشون عقب استيقاظها من النوم، ويبدو سريرها وملابسها المتناثرة حولها، وقربها أدوات عملها اليومي، كل ذلك في إطار عام يبين حميمية عالمها الخاص.

يريد المعرض أن يردف الهمّ التاريخي للهمّ الأنثربولوجي في رسم معالم تأصيل الحميمية المرتبطة بالترتيبات المتعلّقة بالجّسد، من احتفاء، وتنظيف وتزيين، مشيراً، عبر زوايا اللوحات التي لابد أن تُقرأ في رويّة، إلى أن الصيرورة التي قادت المستحمات في القرون الوسطى في الحمامات العامة، في الهواء الطلق، إلى الحمامات الراقية في البيوت الفخمة اليوم، لن نجدها في الحيز الفاصل بين لوحة وأخرى، ولكن في التاريخ العام وفي تاريخ الأفكار، الذي يحوي سجل التغيرات الاقتصادية، الاجتماعية والسياسية التي عاشتها أوروبا خلال تلك القرون كلها. لذلك، فإن المعرض يسمح باكتشاف أنماط الحياة في العصور الماضية عبر اللوحات التي تشي بالكثير من التفاصيل الغنية عن مظاهر العيش ومستوى المعيشة، وعن التراتبية الاجتماعية القائمة بطبيعة الحال، والواضحة في اختلاف فضاء خاص عن آخر، حسب المرتبة الاجتماعية بالخصوص.

نغادر المتحف منتشين من روعة وألق تلك اللوحات، غاسلين أرواحنا من غبار الوقت، شاهدين، بأسى، على أن الجسد صار يُداهن أكثر فأكثر سلطان الخفاء!

هل صارت بنغازي بلا وجه ؟

بنغازي : محمد الأصفر

«الركام أضاع الحروف».. هنا كان رد الكاتب بوهمة الذي طلبت منه رأياً في ما تتعرّض له مباني بنغازي من دمار، التي صار معظمها للأسف ركاماً لن ينفع فيه أي جهود ترميم أو إعادة تدوير، فمنذ منتصف أكتوبر/تشرين الأول الماضي وإلى الآن، والمدينة تتعرّض للتراشق الناري بمختلف أنواع الأسلحة من قِبَلِ الأطراف المتصارعة.

أولى الضحايا المعمارية كانت مكتبة الفضيل بوعمر، أكبر مكتبة في بنغازي، والتي تعدّ متنفساً لكل عشاق الكتب، إذ أصابتها قنيفة، لينهار المبنى الأثري القديم بالكامل معفراً الكتب بتراب عاش أجيالاً وأجيالاً ونسج ذكريات حيّة مع معظم مثقفي المدينة الراحلين والباقين.

وسط بنغازي التي يتكوّن معمارها من ثلاثة أنماط معمارية تركية، عربية، إيطالية، تدفع ضريبة البقاء شامخة طيلة السنين منذ تكوّنها، إذ يسمونها (رباية الناي) أي الذي لا مأوى ولا عمل له، وبين أحضانها أوت كل الجاليات التي حطت رحالها فيها، تجار مصراتة منذ خمسمئة سنة والذين نقرأ في بعض الكتب إنهم المؤسسون لبنغازي الحديثة بعد حقبتها الإغريقية والرومانية والتركية، والعرب، والإيطاليين، واليونانيين، والمالطيين، والأندلسيين، والبلقانيين، أيضاً، مدينة مُتعدّدة الأعراق بجدارة، احتضنت مَنْ قَصَدَها ووفرت له الملاذ الآمن، كل المباني التي هدمت عاشت ذكريات جميلة، لابدوأن من بناها ومن عاش فيها حتى وإن كان ميتاً يتألم بشدة، فالمعمار والصرح وحتى الخيمة والعشة لدى الفلاسفة والعارفين كائنات حيّة تحسّ مثلنا، وهي التي أوت فرحاً عريضاً وحزناً وأسى وأحلاماً جميلة نقشها الإنسان في ذاكرة الخلود.

حديقة الملح، التي كنا نجلس فيها جميعاً، الآن، أشجارها محترقة ونخلها مكسور، وما تبقّى فيها من طيور نزحت مثل السكان، بسبب القصف والدخان المرتفع طوال الوقت والذي يحجب الشمس والقمر وكل بصيص أمل يمكنه أن يُحقّق سلاماً وأمنا.

بنغازي مدينة الملح، التي كانت سابقاً ميناء يُصدّر منه الملح الليبي إلى أوروبا، لم تفقد بركة الملح، ومازالت تقاوم العبث، بابتسامة حياة في وجه الموت، الذي دَمّرَ مبانيها، وأفقدها ملامحها، المعمار الإيطالي، المتكوّن من جدران متينة يصل عرضها إلى نصف متر من الحجر، والتي تعدّ لها قيمة أثرية كبيرة حالياً، وأيضاً قيمة خدمية، تهدم أكثرها، قنائف أصابت قصر المنار الذي بناه الطليان في الثلاثينيات من القرن الماضي والذي خُصِّصَ ليكون قصراً للملك إدريس السنوسي قبيل الاستقلال في مستهل خمسينيات القرن الماضي، والذي أهداه الملك لوزارة التعليم ليكون مقراً لجامعة بنغازي الوليدة، لم ينجُ من القنائف، ونال نصيبه من ألم التاريخ، منارة سيدي خريبيش التي ترشد السفن إلى اليابسة ثقبتها القنائف في أكثر من موضع، ووابل من الرصاص أصاب ساعتها، لكن الساعة مازالت تعمل رغم أن عقاربها قد كسرتها النار.

أهم مكتبات بنغازي في شارع عمر المختار الآن كلها مقفلة أو محروقة، لا أحد يعلم، تلك المنطقة محظورة، ولا أحد يمكنه الوصول إلى هناك، ولا شيء نعرفه إلّا من خلال بعض الصور المنشورة في النت والتي ينشرها المتحاربون ليقولون إننا حررنا هنا المكان أو استرجعناه، شارع عمر المختار الذي يبدأ بالبحر وينتهي في الجامع العتيق، أقدم جوامع بنغازي، قبل سنوات كثيرة تحوّل، إلى سوق كبير لبيع الكتب المستعملة، مثل شارع المتنبي في بغداد وسور الأزبكية في مصر، الآن الشارع مُدمّر والكتاب محروق، وأعتقد أن الكتب التي ماتت في الحرب هي أيضاً تعيش نفس ألمنا، وكل مكتبة تحرق، تأتي بقية المكتبات لمواساتها وإقامة مأتم معرفي لها..

الحالة الآن في بنغازي مؤسفة، المدينة تدمّر، ولا طرف يحسم الأمور، على الأقلّ ينقذ ما يمكن إنقاذه من بقية المعمار، فكل المباني الأثرية والمساجد والمنارات والتماثيل التي في الميادين تعرّضت للاعتداء والنبش والتدمير حتى وإن لم تكنْ هناك مواجهات مسلحة، والآن كل الخوف على ما تبقى من آثار ليبيا، ولعلّ صرخة الروائي إبراهيم الكوني منذ أيام ومناشدته لمنظمة اليونسكو والأمم المتحدة لإنقاذ ذاكرة ليبيا وأماكنها المهمة كالسرايا الحمراء التي بنيت قديماً وتداول على سيادتها الإسبان وفرسان القديس





يوحنا والأتراك ثم الطليان ثم الليبيون، حيث تحتوي هذه القلعة الواقعة على بحر طرابلس كمّاً هائلاً وثميناً من آثار الإنسانية، خير دليل على وصول الوجع إلى عصب عميق.

يقول الفنان خليل العريبي مُعلّقاً على الدمار الذي طال المدينة: هنا كله عبث وجريمة في حق التراث المعماري للمدينة لا تختلف عن جريمة تهديم سوق الظلام





ومبنى مجلس النواب السابق والديوان الملكي في بنغازي التي قام بها نظام القذافي، وكل من يقوم بمثل هذه الأفعال مُتعمّداً أو بدون حرص على هذا التراث هو إنسان عديم الوطنية والإحساس بقيمة هنا المعمار الذي يُشكّل الطابع المميز للمدينة وجزء من ذاكرتها الثقافية والاجتماعية والتاريخية.

أما الإعلامي عاطف الأطرش فيعبّر عن ألمه بالقول: «كنت دائماً أبوح لزوجتي أنني اشتقت للجلوس في الحديقة العامة بوسط مدينة بنغازي؛ كنت أشتهي حينها لقاء أصدقائي هناك، حيث نناقش الكثير من القضايا التي تشغل الرأي العام؛ وكثيراً كنا نتأمل تلك البنايات العتيقة التي تمثل حقباً مختلفة؛ فكانت تظهر لنا من بعيد منارة بنغازي؛ قصر المنار.. وتطلّ علينا شوارع المدينة وأزقتها القديمة حينما نهم بالعودة».

الآن وبعدما تناهى لمسامعي أن كل ما كنت أتأمله من جمال مدفون بهذه المدينة تَمّ تدميره وحرقه نتيجة للحرب العبثية التي فرّقت بيننا جميعاً؛ صرت أقول في نفسي: أيعقل أن تصبح بنغازي بلا وجه؟ ماذا سيرسم أطفالي مستقبلاً عن مدينتهم؟ هل سيرسمون معالم وعمراناً؟ أم سيرسمون ركاماً وخراباً ليعرّفوا بمدينتهم بنغازي!!

أنا أؤمن بالمعجزات؛ وعلى يقين بأن بنغازي ستنهض معمارياً كطائر الفنيق الأسطوري، أتمنى أن يحدث هنا؛ بالتزامن مع نهضة سكانها كشركاء بها.

في اليمن.. السّياسة تغريدات

صنعاء: جمال جبران

يبدو جيداً أن الواقع اليمنيّ اليوم قد وضع أدباء أميركا اللاتينية في مأزق كبير وهم يرون لتلك العوالم السحرية التي اخترعوها وفعلوا من صلبها روايات وقصصاً اجتاحت الدنيا وامتلكت ألباب ملايين القرّاء وهي تتحقق على الأرض وبشكل عملي. هل يظهر الكولومبي غابرييل غارسيا ماركيز محظوظاً هنا وقد انتقل إلى العالم الآخر قبل أن يتقاطع مع الأحوال اليمنيّة وأخبارها وهي تبدو عصيّة على أيّ تفسير أو تحليل ومنطق. هكذا تقول أحداث اليمن اليوم وتشير باتجاه ذلك.

فلم يكنْ للرئيس اليمنيّ عبد ربه منصور هادي أحد يراسله خلال فترة احتجازه من قِبل عناصر جماعة الحوثي بداخل مقرّ إقامته في القصر الرئاسي في صنعاء قبل أن ينجح في الهروب إلى مدينة عدن الجنوبية منتصف الشهر الماضي. حصل ذلك بعد أن أقدم هادي في خطوة غير متوقعة على تقديم استقالته (وهي استقالة تراجع عنها لاحقاً) واضعاً قيادة تلك الجماعة في مأزق عميق بعد أن حاولت جعله رئيساً شكلياً تقوم بتمرير قراراتها المرغوبة عبر توقيعه عليها مُرغماً، بحسب ما أعلنه الرئيس نفسه قبل أيّام شارحاً أسباب إعلان استقالته. وهي الجماعة التي نجحت في اجتياح العاصمة صنعاء والسيطرة عليها نهاية سبتمبر من العام الفائت لتقفز إلى رأس السلطة ممسكة-حتى الآن - بأمور المناطق الشمالية على وجه الخصوص. ومن أجل ضمان بقاء الرئيس في مكانه وعدم انتقاله إلى الجنوب وما في هذا من احتمالات كثيرة وُضِعَ هادي في عُزلة عن العالم ولم يكنْ الناس على دراية بجديد أخباره، حيث كافة وسائل الإعلام الرسمية واقعة تحت سيطرة الحوثيين.. كانت الإذاعات والمحطات التليفزيونية والإذاعية تحت أيديهم، وكذلك الصحف الحكومية ووكالة الأنباء الرسمية. بناء عليه لم يجد هذا الرئيس الانتقالي غير محطة «الجزيرة» ليعلن عبرها خبر استقالته من خلال برقية فاكس نجح في تسريبها إلى هناك من مقرّ إقامته القسرية في حين كان تليفزيون البلاد الرسمي مُنشغلاً ببّث برنامج وثائقي من سلسلة «عالم الحيوان». أمّا وكالة الأنباء الرسمية اليمنيّة (سبأ) فلم تبّث خبر الاستقالة سوى بعد مرور 23 يوماً عليه.

بعد ذلك وإثر تخفيف الحوثيين الحصار على هادي نفسه تمكّن بعض زوّاره من نقل تفاصيل من حياته داخل مقرّ الإقامة الرئاسي إلى جموع اليمنيين المتلهفين لسماع أيّ خبر يخصّ أحوال الشخصية الأولى في البلاد. كان أولئك الزوّار وبمجرد فراغهم من زياراتهم ينطلقون مسرعين باتجاه صفحاتهم على وسائل التواصل الاجتماعي من فيسبوك وتويتر لبّث صورهم مع الرئيس «الأسير» وكتابة تقارير قصيرة عن أحواله اليوميّة ووضعه الصحيّ وموقفه من الوضع السياسي. أخيراً صار للرئيس من ينقل أخباره ولو عبر تغريدة يقول صاحبها للشعب «الرئيس بخير ويسأل عنكم».

قد يمكننا الحديث هنا عن هذا الإطار الغرائبي المتعلّق بكيفية حصول الأحداث السياسية في بلد يبلغ تعداد سكّانه رقماً متجاوزاً لمستوى الخمسة والعشرين مليون نسمة ويكاد يكون هناك مواطن واحد من بين ثلاثة مواطنين غير قادر على امتلاك قوت يومه، بحسب تقارير منظمات دوليّة صريحة. لكنّ كل هذا الواقع وفي سياق الحالة الغرائبية المرتبطة بهذه البلاد الحزينة، لا يمكنه منع ذلك المواطن من امتلاك قدرته في فتح حساب شخصي على تويتر وفيسبوك بما يتيحان له متابعة أحوال رئيسه الأسير ويومياته المنقولة عبر زوّاره، وهو ما يُمكن



اعتباره كما لو كان يأتي رفضاً من جهة هذا المواطن لمتابعة برامج «عالم الحيوان» التي استمر التليفزيون الرسميّ في بثها دون كلل .

بدورها، وفي السياق نفسه ذهبت وزيرة الإعلام اليمنية ناديّة السقاف مضطرة -بعد سقوط التليفزيون الرسمي وإذاعته وجريدته الأولى في أيدي الحوثيين- لبّث رسالة عبر اتصال هاتفي مع قناة «الجزيرة» أيضاً تقول فيها إن على اليمنيين اعتماد الأخبار التي تقوم بإرسالها شخصياً عبر حسابها الرسمي في تويتر والتعامل معها بدرجة عالية من الوثوق كما لو كانت بيانات فعلية تقع على عاتقها مهمّة بّث الأخبار الرسمية.

هكذا استعادت مواقع التواصل الاجتماعي على الشبكة العنكبوتية مكانتها في البيئة اليمنيّة مجدداً كأنما تواصل مهمتها التي كانت بدأت في مفتتح «الربيع اليمنيّ» الذي انتهى بذهاب نظام الرئيس علي عبد الله صالح.

وقد يكون من الواجب هنا التنكير بتلك الخطابات الساخرة التي كان يطلقها إعلام صالح حول مواقع التواصل تلك واعتبارها مساحة لتفريغ الشباب طاقاتهم المكبوتة ووسيلة لتمرير أوقات فراغهم والذهاب بعدها إلى النوم في انتظار نهار جديد.

ومن الأمور اللافتة في هذا السياق وعبر قرار جماعة الحوثي إبقاء أعضاء الحكومة -التي أعلنت استقالتها إثر استقالة رئيس البلاد- تحت الإقامة الجبرية أيضاً. بعض أعضاء هذه الحكومة ورئيسها خالد بحاح كانوا أعضاء سابقين في حكومة نظام صالح وكانوا يعلنون أو يُنقل عنهم عبارات التهكم ذاتها بخصوص مواقع التواصل الاجتماعي تلك وسخريتهم حول إمكانيتها في إسقاط أنظمة. وهنا يأتي الوقت ليفعل ألاعيبه وتكمل التقلّبات السياسية دورتها ليجد أولئك الوزراء أنفسهم في حالة من العزلة ولا يملكون من الدنيا سوى فيسبوك وتويتر لينقلوا للنّاس أخبارهم.

وبناء على هذا أيضاً تكرّرت زيارات بعض الشخصيات المدنية والإعلامية لمقار إقامة أعضاء الحكومة الواقعة تحت الأسر الحوثي. ليحدث نفس الأمر الذي كان يحدث مع الرئيس هادي، حيث يقوم أولئك الزوّار بنقل تفاصيل عن حياة أعضاء حكومتهم في حين يخرج بعضهم بصور «سيلفي» يقومون بنشرها فوراً على صفحاتهم الشخصيّة. يمكن الحديث هنا عن تلك العبارة القائلة إن التاريخ يعيد نفسه مرتين، واحدة على شكل ملهاة وأخرى على هيئة مأساة. لكنّ يبدو أن اليمن تبدو حالة استثنائية في حسابات التاريخ تلك، حيث يُعيد هذا التاريخ نفسه فيها على هيئة تغريدة على موقع تويتر أو صورة منشورة على فيسبوك.

يوتيوب في عشر سنوات

أحمد عمران

«10» سنوات مرّت منذ أطلق ثلاثة شبان يعيشون في الولايات المتحدة الفيديو الأول على اليوتيوب، وهو الفيديو الذي حمل عنوان «أنا في حديقة الحيوان»، والذي يظهر فيه كريم جواد أحد مؤسّسي الموقع، في حديقة حيوان «سان دييغو» مُحتفلاً بعيد ميلاده، لم يكنْ الشبان الثلاثة حينها يتخيلون بأن الموقع الذي أطلقوه في فبراير عام 2005 سيصبح واحداً من أهم مواقع الإنترنت في العالم كله، وبأن عاماً واحداً يفصلهم عن أن يصبحوا أغنياء، حيث ستشتري شركة «جوجل» الموقع منهم في عام 2006 بصفقة قيمتها 1.3 مليار يورو.

ما لم يتخيله أيضاً هؤلاء الشبان هو ما سيحدثه ذاك الموقع من تأثير عميق في ناحية بعيدة من العالم هي المنطقة العربية، فالموقع الذي كان استخدامه في البداية مقتصراً على نشر الترفيه والفيديوهات الشخصية في الغرب، جاء إلى المنطقة العربية بمثابة هدية، ومنصة تستطيع تجاوز تأميم الشاشات وسيطرة الحكومات عليها.

ففي نفس العام الذي شهد إنشاء الموقع كانت مصر تشهد حِراكاً سياسياً قوياً بتأسيس حركة كفاية، التي خرجت تهتف ضد مبارك مُطالبة إياه بالرحيل، لم يكنْ يمكنك على الإطلاق أن تشاهد مظاهرات كفاية وانتهاكات الشرطة وتعديها عليها عبر قنوات التلفاز الرسمية أو حتى الأخرى الخاصة القليلة، فقط كان يمكنك أن تشاهدها عبر اليوتيوب، ليس هنا فحسب، فعبر الموقع تسرّبت فيديوهات التعذيب الذي يتم في أقسام الشرطة، وتسبّب أحدها في إظهار واحدة من قضايا التعذيب التي شغلت الرأي العام في مصر،




جواد كريم

وهي قضية تعذيب عماد الكبير، وأجبر الفيديو الحكومة المصرية على تقديم الضابط المُتورّط إلى محاكمة وسجنه لثلاث سنوات في سابقة نادرة في عهد مبارك.

عبر الموقع عرف العرب أن عالماً آخر يعيش بعيداً عن الصورة الوردية التي تقدّمها الشاشات، فرأينا في تونس قمع بن علي لانتفاضة الحوض المنجمي، ورأينا الجماهير تسقط صورة مبارك في المحلة الكبرى عام 2008، وتدهسها بالأقدام، وشاهدنا وقفات الاحتجاج على مقتل الشاب خالد سعيد في مصر عام 2010.

النقلة الحقيقية لليوتيوب في عالمنا العربي جاءت مع انطلاق الربيع العربي عام 2011، ذلك الربيع الذي حدّد مواعيد تظاهراته


شاد هورلي

الـ «فيسبوك»، ونسقها الـ «تويتر»، ونقلها للعالم كله الـ «يوتيوب»، عبره رأينا المظاهرات ضد بن علي وعشنا فرحة فيديو «بن علي رحل»، عبره عرفنا جرائم شرطة مبارك في جمعة الغضب وصمود المصريين في وجه آلته القمعية خلال الثورة، وعبره أيضاً رأينا بنغازي تخرج عن سيطرة القنافي ويستولي ثوارها على مبانيها الحكومية مدشنين الثورة الليبية، وعبره عرفنا جرائم بشار الأسد، ونقلت لنا فيديوهاته المنابح التي تُرتكب على يده.

لكن الحالمين بعالم جديد لم يكونوا فقط هم العابرين وحدهم عبر تلك المنصة، بل كان هناك آخرون زاحموهم، فاستخدم تنظيم «داعش» اليوتيوب لنقل مشاهد إرهابهم إلى العالم كله، صانعين موجة من الهلع، معتمدين تمام الاعتماد على تلك التقنية.

بالطبع لم يكنْ كريم جواد، وهو يرفع الفيديو الأول له على موقع اليوتيوب، يدرك بأنه سيصير غنياً ومشهوراً بسبب ذاك الموقع، لكنه بالتأكيد لم يكن يدرك بأن ذاك الموقع سيكون شريكاً أساسياً في صناعة كل تلك التغييرات السياسية الكبرى.



مرزوق بشير بن مرزوق

مهرجان المسرح الخليجي

شهدت مدينة الشارقة في دولة الإمارات العربية المتحدة الدورة الأولى لمهرجان المسرح الخليجي، التي أُقيمت من 9 - 15 من شهر فبراير/شباط الماضي. وجاءت فكرة المهرجان من سمو الشيخ سلطان بن محمد القاسمي حاكم الشارقة، وهدفها الأساسي هو تحسين الأداء النوعي للعروض المسرحية بدول مجلس التعاون، ولكي ينجح المهرجان في دورته الأولى، تولّت حكومة الشارقة دعم المهرجان مادياً، الذي شمل دعم العروض واستضافة المشاركين في المهرجان، الذين بلغ عددهم بالمئات.

إن دور ومساهمات الشيخ سلطان القاسمي في مجالات الثقافة والفنون مُتعدّدة، وخصوصاً المسرح وتطول الكتابة عنها، فلقد أنشأ في الشارقة «الهيئة العربية للمسرح»، وهي عبارة عن منظومة مُتكاملة للمسرح العربي، عن طريق دعم العروض المسرحية واستضافتها وإقامة الندوات، والورش، والمسابقات من أجل تحسين أدائها النوعي.

وعندما لاحظت الشارقة بأن هناك ترهُّلاً في النشاط المسرحي الخليجي، سواء من حيث الكم أم الكيف، قررت إطلاق مهرجان سنوي تتسابق فيه المسارح الخليجية وتعرض أفضل ما لديها (أو هكذا ما يفترض)، وبالفعل أطلقت الدورة الأولى للمهرجان في شهر فبراير/شباط الماضي بمدينة الشارقة ومشاركة ستة عروض مسرحية لفرق أهلية خليجية من كافة دول المجلس، تراوح مستواها بين الأقلّ من المتوسط والجيد، وهذا يتطلّب قيام فريق متخصص ومحايد بتقييم عروض المهرجان الأول، وتسليط الضوء على مواقع الضعف والقوة في هذه التجربة.

ولأن الإنتاج المسرحي في نهاية الأمر هو نتاج أو محصلة منظومة مُتكاملة، وحلقات مُترابطة تهدف إلى تنظيم وترتيب الحِراك المسرحي بطريقة علمية منهجية، وفي إطار استراتيجي له أهدافه، ووسائله لتحقيق تلك الأهداف، ولأنها منظومة تتطلّب الاستمرارية في تقييمها وتعديل مسارها بين الحين والآخر، فهي تتطلّب وجود فريق دائم يُناط له وضع الخطط ومتابعتها.

ولتحقيق الأداء النوعي الذي ينشده حاكم الشارقة للمسرح الخليجي، يجب إعادة تأهيل وإعداد المنطلقات الأساسية نحو تحقيق الهدف المنشود، مثل إدخال المسرح ضمن المناهج الدراسية من المرحلة الأولى في السُلّم التعليمي، وإقامة البُنى التحتية للمسرح من قاعات عرض مسرحي احترافية، وتجهيزات تقنية، وورش لتأهيل المنخرطين في العملية المسرحية من مخرجين وكُتّاب وفنيين وغير ذلك، كذلك وضع تشريعات قانونية لحماية حقوق المسرحيين مادياً ومعنوياً، والإصرار على جعل المسرح جزءاً أساسياً من المنظومة الثقافية والتعليمية في دول مجلس التعاون.

ونقترح أخيراً أن يُقام المهرجان المسرحي الخليجي كل عامين، حيث يُخصّص عام لمهرجان المسارح التربوية والشبابية، وهي المصادر الأساسية لرفد المسارح الأهلية بمواهب وطاقات جديدة ومُتجدّدة.

نأمل ألّا يكون إطلاق مهرجان مسرح خليجي إضافة كميّة إلى المهرجانات الأخرى التي تقام كل عام، بل إضافة كيفية تُثري الحركة المسرحية الخليجية الناهضة، ونأمل أكثر أن تخرج العروض المسرحية من عباءة المهرجانات إلى فضاء الجماهير الواسع.





قضية

من الموصل إلى تونس

الانتقام من التّاريخ

من الموصل إلى تونس، صور صادمة توالت، في الأسابيع الماضية، ملأت الشاشات وصفحات الجرائد، من هدم للآثار في العراق إلى عملية إرهابية في قلب المتحف الوطني بباردو، في العاصمة تونس، هكذا صار العنف يستهدف العُمقَ الحضاري للبلاد العربية، يُحاول استئصال جذر ثابت، ينوّع في خرجاته، ويستهدف الهويّة والذاكرة الجمعية.. هل الأمر يتعلّق بمحاولة للانتقام من التّاريخ؟ أم هي مجرد محاولة جديدة تستعرض فيها جماعات مُتطرّفة عضلاتها لإخافة خصومها؟

في كلتا الحالتين خسرت الحضارة الإنسانية كمّاً مُعيّناً من شواهدها، ومن رمزيتها، فهل سيتوقف الأمر هنا، أم سيبالغ المتطرفون في تعدّيهم على تاريخ الإنسان العربي وحضارته؟!

هل بلغ البعض في العالم العربي مرحلة انطفاء الحضارة وإنتاج الإنسان المريض؟ لا يتعلّق الجواب بالحاضر، بقدر ما يتصلّ بالتاريخ الماضي، وما جرى في الموصل من تدمير للآثار الأشورية والكلدانية، ليس إلّا رجع صدى، لا يتلكّأ ولا يتأخّر لما عرفته بعض الحواضر العربية في الأزمنة القديمة.

إميل أمين

لعنة التاريخ

في عام 1198 مات الفيلسوف الأشهر «ابن رشد»، بعد أن طرده الغوغاء من مسجد قرطبة ونفاه الملك الموحدي إلى قرية الليسانة اليهودية بعمر السبعين. وبعد عشرين عاماً طُحِنَتْ الدولة الموحدية بجانب مدينة «ثيوداد رويال» في الأندلس في معركة «العقاب» في أفظع عقاب. كان من الطبيعي بعد ذلك أن تتهاوى الحواضر الأندلسية كورق الخريف: بالنسيا عام 1237م، قرطبة عام 1238م، وأخيراً أشبيلية عام 1427م. ومع أفول عصر الموحدين دخل العالم العربي ما يشبه ليل التاريخ وأنتج إنسان ما بعد الحضارة.

* من الأندلس إلى العراق يعن لنا التساؤل: هل الأمر تكرار لمآسي التاريخ في حق العرب والمسلمين؟

- بحسب كارل ماركس فإن التاريخ إذا أعاد نفسه فإنه يضحى في المرة الأولى مأساة وفي الثانية ملهاة، غير أنه وفي كل الأحوال لا يستطيع عاقل إنكار أن بعضاً من أحداث التاريخ تتشابه، سواء جرى الأمر كمصادفات قدرية، أو موضوعية، ويبدو أن هذا هو حال «بغداد» من زمن «المغول» إلى أوان «الدواعش».

ففي العاشر من فبراير من عام 1258م، احتلّ المغول بغداد، فقتلوا الخليفة المستعصم، وعمدوا إلى بيت الحكمة الذي كان يجمع آلاف الكتب في جميع فروع العلوم والمعارف، فدمروه تدميراً، وألقى ما به في نهر دجلة، ويحكي رواة التاريخ أن ماءه أصبح أسود من جراء الحبر الذي سال، عطفاً على نهب القصور والمساجد، وتدمير شبكات الري العتيقة في كامل البلاد.

* ما علاقة الآثار بالتاريخ؟ ولماذا يسعى الظلاميون في أول مسعاهم غير التنويري إلى هدم الآثار عبر التاريخ؟

- حكماً تلعب الآثار دوراً بارزاً في كتابة التاريخ، والأهم أنها قيمة تراثية لا تُقدّر بمال، وتعتبر جزءاً أساسياً من مكونات تاريخ وحضارة وهويّة آية أمة، كما أن الآثار في حد ذاتها تمثل «حبلاً سُريّاً» يربط بين الأجيال السابقة واللاحقة، وتمنح الشعوب القدرة على الاعتزاز بتراثها وتاريخها، وعليه فإن القوى الغازية عادة ما تتطلع إلى قطع صلة الحاضر بالماضي، وتشاركهم في الأمر كافة جماعات الإرهاب الفكري، وداعش في هذا السياق ليست ضرباً فريداً من نوعه، فالرومان على سبيل المثال وغداة استيلائهم على مصر لنصرة كليوباترا ضد أخيها بطليموس، أحرقوا مكتبة الإسكندرية تماماً، بما حوت من كنوز العلم والمعرفة، التي تركتها الحضارة الفرعونية واليونانية، وكأن



فلسفة الغزاة والأصوليين تقوم على طريق من اثنين إما الهروب من الماضي التاريخي أو تدميره، وكلاهما يؤدي إلى نهاية واحدة وهي الخصام مع تراث الأجداد، وهنا الخصام مع تراث الأجداد يعكس في الحقيقة خصاماً مع النفس ومع الذات والهويّة، وفي حالة العرب بنوع خاص فإن فقدان الإنسان العربي المسلم لتوازنه بين الماضي والحاضر والمستقبل، أمر يصيبه بأمراض الهروب من الواقع إلى فقدان الهوية، وضبابية الرؤية المستقبلية.

يلفت النظر في ذاك الذي جرى في الموصل، أي تدمير الآثار المتصلّة بحضارات العراق القديم، ديمومة فكرة «ملاك الحقيقة المطلقة»، التي تحدّث عنها الفيلسوف الإيرلندي «إدموند بيرك» (1729 / 1797) في كتابه «تاملأت في الثورة الفرنسية»، فالدواعش يتحدّثون ويتصرّفون باسم الإله، ويتخفون في عباءة التقوى الدينية ويسعون إلى طمس الماضي لصالح حاضرات أيامهم، وما قيامهم ببث مشاهد إعمال المعاول في الآثار الأشورية والكلدانية عبر الشبكة العنكبوتية الالكترونية (الإنترنت) إلّا للترويج والدعاية للقوة وليس للتقوى، وعلى الرغم من أنهم يقولون إنهم «لا يكترثون بما يعتقده الناس»، إلّا أنه في الواقع هنا هو ما يُفكّر فيه الناس تماماً، وعلى وجه التحديد هذه الأشياء التي يدمرونها هي أكثر ما يهتم به الناس.

* هل ما جرى في الموصل انتقام من التاريخ أم كنب على التاريخ؟

- سؤال مثير، وجوابه الأمران معاً، وإن تمثل الكنب في مشاهد الخداع، بمعنى أن هناك من حاول الترويج بأن داعش قد حطّمت كل الآثار في متحف الموصل، غير أن الحقيقة ربما كانت بخلاف ذلك، ففي حين أظهر المقطع المصوّر القليل من التماثيل التي تكسر من قبل عناصر التنظيم داخل إحدى القاعات الصغيرة لم يتحركْ مصوّر المقطع إلّا في مسافات بسيطة داخل تلك القاعة، دون تصوير ما يجري لباقي التماثيل النادرة، والتي قامت عصابات التنظيم ببيعها بعد تهريبها خارج البلاد، وهو الأمر الذي أكده وزير الخارجية الروسي «سيرجي لافروف»، وكشفه تقرير موسع لإذاعة BBC البريطانية.

أما الانتقام من التاريخ فيتصل بعلاقة تلك الآثار بأقليات عديدة عاشت عصوراً زاهية من الحضارات في تلك المناطق العراقية والسورية، فداعش عندما أعمل قواته الظلامية في شمال العراق، كان تركيزه منصباً على محاربة الأقليات، بل واقتلاعها قتلاً وحرقاً، رعباً وتهجيراً من ديارها، هذا ما جرى للأزيديين والمسيحيين وغيرهم، ثم لاحقاً استداروا نحو الآثار في تلك المناطق، وهي الشواهد والدلالات على الغنى والتنوّع الإثني والديني الذي عاشته شعوب تلك البلاد عبر التاريخ، وعليه فإن هدم التراث الديني والإنساني الذي قام به داعش، يرمي إلى أهداف تتجاوز الهجمات الإرهابية أو الدوافع التاريخية، إنه انتقام من التاريخ الإنساني ومحاولة فرض واقع ديموغرافي جديد، الأمر الذي يعود بنا إلى فكر المؤامرة المستقرة والمستمرة في بطن التاريخ، من سايكس بيكو الأولى وصولاً إلى إرهاصات الثانية التي نعيشها في الأعوام العشرة الأخيرة، وتحديداً منذ غزو العراق.

* لماذا تزعج الآثار الطغاة والغزاة على حد سواء؟

- الجواب يسير، على قدر عمقه، فالآثار هي شواهد مادية، تؤكد على وجود حضارات إنسانية، ولا يمكن لأي كان ادعاء وجود حضارات معينة إلا بتقديم الشواهد الحقيقية التي تبين وتؤكد تلك الحضارات.

* هنا هو معنى الانتقام من التاريخ، من خلال عدم الاحتفاظ بالشواهد الحضارية لكل موقع أثري، ذلك أن علم الآثار لا يؤمن إلا بمشاهداته على

أرض الواقع، ولا يقنع إلا بالمحسوس من بقايا تلك الحضارات.. هل يطرح هذا التحليل علامة استفهام حول العلاقة الجدلية بين الآثار والتاريخ، بمعنى ماذا لو اختفت الآثار، ما الذي سيجري للتاريخ الإنساني، وللشعوب أصحاب ذلك التاريخ؟

- هناك مقولة شهيرة تذهب إلى أن «المدينة بغير مبانٍ أثرية كالرجل بدون ذاكرة». ودولة ما دون آثارها، تشبه شخصاً لا يعلم أي شيء عن ماضيه العظيم، تشبه ذاكرة ممسوحة، كياناً أجوف، أقرب ما يكون الجماد منه إلى الكائن الحي، صاحب التفاعل الخلاق مع غيره من عناصر الكون، الحجر والبشر، وهو هدف يجمع الطغاة والغزاة والراديكاليين في بوتقة انصهار لعيّنة واحدة.

* تطرح غزوات داعش البربرية للآثار والحضارات الإنسانية في العراق وسورية علامة استفهام على درجة من الخطورة، وذات مردود شديد الوقع والتأثير على العرب والمسلمين في الحال والاستقبال معاً: «هل الإسلام وحضارته ضد كل طروحات الآثار، وسير الأولين، قصصاً وحكايات، تماثيل ومعابد، حجارة وشواهد أم أن هنا كله فرية جديدة يُراد من ورائها تشويه الصورة التاريخية للإسلام والمسلمين عبر الزمان وفي عيون الأجيال القادمة؟

- السؤال المتقدم، يحوي في باطنه شبهة قطيعة ما بين الإسلام والتاريخ، وهو أمر غير صحيح بالمرة، فالإسلام تاريخياً حافظ على تراث الحضارات والآثار عند دخوله البلاد المفتوحة سواء في مصر أو بلاد الرافدين، ومختلف الحضارات التي سبقت الإسلام، فقد أبقى الفاتحون المسلمون على آثارها حتى وصلت إلينا.

هل قرأ «الدواعش» الآية (40) من سورة الحج: «الَّذِينَ أُخْرِجُوا مِن دِيَارِهِمْ بِغَيْرِ حَقٍّ إِلاَّ أَن يَقُولُوا رَبُّنَا اللَّهُ وَلَوْلَا دَفْعُ اللَّهِ النَّاسَ بَعْضَهُم بِبَعْضٍ لَّهُدِّمَتْ صَوَامِعُ وَبِيَعٌ وَصَلَوَاتٌ وَمَسَاجِدُ يُذْكَرُ فِيهَا اسْمُ اللَّهِ كَثِيرًا وَلَيَنصُرَنَّ اللَّهُ مَن يَنصُرُهُ إِنَّ اللَّهَ لَقَوِيٌّ عَزِيزٌ».

والشاهد أن الصوامع في الآية الكريمة هي قلايا الرهبان المتعبدين في الصحراء، والبيع جمع «بيعة»، وهي الكنائس بكل أشكالها سواء كانت داخل أديرة أم منفصلة، وكلمة صلوات جمع «صلوتا» وهي معابد اليهود، ما يعني أن الآية تؤكد التحريم الواضح لمنع هدم الأماكن المقدسة للأديان السابقة على الإسلام وحمايتها وهي سابقة على الإسلام مما تُعدّ من آثار الحضارات السابقة، لأنها الدليل المادي الملموس على وجود قوم آخرين للتعرف على حياتهم وحضارتهم ودراسة أسباب ازدهارها أو هلاكها، وضياع هذه الآثار بأي شكل من الأشكال هو ضياع وفقدان لحضارة معينة.

لم تكن هجمات داعش على آثار الموصل المرة الأولى التي يحاول فيها المتشددون وضع أحجار عثرة بين الإسلام والتاريخ، فقد جرى الأمر من قبل عندما عمدت جماعات طالبان إلى هدم تماثيل بوذا في باميان، غير عابئة للأصوات الإنسانية حول الأرض المطالبة باعتبارها تراثاً إنسانياً، لا أصناماً تعبد.. هل في الأمر مزايدات تاريخية أم أن الأيادي الخفية التي تحرك داعش وطالبان وغيرها من غلاة الأصوليين تعمل بالفعل على إحداث فتنة تاريخية جديدة بين الإسلام والإنسانية؟

يحفظ التاريخ للإسلام وللصحابة الأوائل حقهم في هذا المضمار فقد كانت تلك الآثار قائمة ولم يأمروا بهدمها أو حتى سمحوا بالاقتراب منها، وهم كانوا أقرب عهداً للنبوءة، بل كان منهم صحابة جاءوا إلى مصر إبان الفتح الإسلامي ووجدوا الأهرامات وأبو الهول وغيرها من الآثار المصرية ومع ذلك لم يصدروا فتوى أو رأياً شرعياً يمسّ هذه الآثار التي تُعدّ قيمة تاريخية عظيمة، لا للمصريين فحسب، بل للإنسانية بأجملها وأشملها.

* هل سلمت الآثار المصرية من مجابهات راديكالية كان يمكن لها أن تقود إلى ذات المصير المأساوي الذي حَلّ ببعض قطع متحف الموصل التي هدمت؟

- المقطوع به أن بعض من الإسلاميين المتطرفين فكرياً على الأقلّ وبعد ثورة 25 يناير طالبوا بهدم التماثيل والآثار المصرية، أو في أضعف الإيمان تغطيتها بالشمع لأنها تشبه الأصنام التي كانت موجودة في مكة. فيما مضى البعض الآخر الأكثر إغراقاً في ظلاميته إلى ضرورة هدم تمثال أبو الهول والأهرامات، بحجة أنها أصنام تعبد من دون الله. ولعلّ المؤسف عند أصحاب هذا التيار هو مرحلة «تزوير التاريخ»، التي اتخذها بعض من أنصار التيارات السلفية مبرراً لهدم الآثار المصرية، فقد قال أحدهم إن أهرامات مصر تم بناؤها بـ«زنى بنات الملوك»، مدعياً أن هذا الأمر كتبه المؤرخ «هيرودوت» مضيفاً «إن هناك كتباً تاريخية تؤكد أن الأهرامات تم بناؤها عن طريق الدعارة، فبنات الملك كن يمارسن الزنى، ويأخذن الحجارة كأجرة على هذا، وقد نسب المقولة إلى هيرودوت، والذي هو قطعاً براء من هذه الأكاذيب التي لا تليق بعقول البشر».

والثابت أنه لولا صحوة المصريين لأهمية تراثهم الإنساني والتاريخي لحلت «لعنة التاريخ» على الآثار المصرية، وقد جرت بالفعل محاولات سطحية في هذا السياق، منها تحطيم مجموعة من السلفيين رؤوس تماثيل -غير أثرية- موجودة بالحديقة اليابانية بضاحية حلوان على أطراف القاهرة في أوائل عام 2013.

* تدمير الآثار العربية والإسلامية مأساة أم ملهاة؟

- دول وشعوب تحاول الانسلاخ من التاريخ، وجنرالات مثل «موشى دايان» و«يغال يادين» يدخلان علم الآثار في أبجديات واستراتيجيات الأمن القومي الإسرائيلي، ويوظفان التاريخ والتراث لخدمة أغراضهما الاستعمارية في الأراضي الفلسطينية.

في عهد ابن خلدون استحالت القيروان قرية مغمورة بعد أن كانت في عهد الأغالبة قبة الملك وقمة الأبهة والعاصمة الكبرى التي يقطنها مليون من السكان، ولم يكنْ حظ بغداد وسمرقند خيراً من ذلك، لقد كانت أعراض الانهيار العام تشير إلى نقطة الانكسار في المنحنى البياني.. هل يخبئ التاريخ للعرب انكسارات أخرى؟ أم أنهم يخبئونها لأنفسهم؟



إيزابيللا كاميرا

الجهل ضد الثقافة

في يوم 27 مايو/أيار من عام 1993 وَقَعَ في فلورنسا انفجار رهيب دَمّرَ «برج دي بولتشي»، مقرّ أكاديمية جيورجوفيلي (1753). وحاق الضرر بكنيسة القديس اسطفانو وشيشيليا (القرن التاسع) ومتحف أوفيتسي (القرن 13)، الذي يُعدّ واحداً من المتاحف الإيطالية الأهم، وواحداً من أفضل المتاحف المعروفة في العالم. وتستضيف قاعات متحف أوفيتسي روائع من أعمال أعظم الفنانين، التي لا تقتصر على الإيطاليين وحدهم، بل تنتمي إلى البشرية جمعاء مثل، أعمال جوتو، وكارافاجو، وليوناردو دا فينشي، ومايكل أنجلو، ورافائيل، وتيتيان، وبوتيتشيلي، وكاناليتو، وكثيرين غيرهم. في هذا الانفجار الرهيب لعام 1993 تَمّ تدمير بعض أعمال ذات قيمة لا تُقدّر بثمن، كما تضرّر جزء كبير آخر. وتضرّر بشدة أيضاً أرشيف جيورجوفيلي الذي يحتوي على الآلاف من الوثائق التاريخية وأكثر من أربعين ألف كتاب ومخطوط، كنز فريد من نوعه في العالم، ومجموعة لا تتكرّر. كما تسبب الانفجار، للأسف، في مقتل خمسة أشخاص، بالإضافة إلى 38 جريحاً. لم يكن هذا الحادث معزولاً.

ففي الأيام التالية كانت هناك هجمات إرهابية أخرى على جناح للفن المعاصر في ميلانو، وكان ذلك في يوم 27 يوليو/تموز عام 1993، وفي اليوم التالي، تكرّرت الهجمات في روما، لتضرب هذه المرة كنيسة القديس يوحنا (القرن السادس) وكنيسة سان جورجيو في فيلابرو (القرن السابع). لم تقعْ هذه المرة وفيات، ولكن الانفجارات تسبّبت في إصابة أكثر من 20 شخصاً، وفي إلحاق أضرار جسيمة بالمباني ودور العبادة.

فيما بعد أكدت التحقيقات أن جميع هذه الهجمات كانت من صنع المافيا التي كانت قد أعلنت «نوعاً من الحرب ضد إيطاليا». لم يعدْ الأمر يتعلّق بحرب تقليدية أو عمليات اغتيال تستهدف القضاة والصحافيين، الذين يهاجمون في أعمالهم عصابات المافيا، كما كان يحدث في الماضي، ولكن المافيا تريد الآن أن تصل إلى القلب الثقافي لإيطاليا: الثقافة الإيطالية العتيدة المجيدة. وباختصار، كانت المافيا تحقق «نقلة نوعية»، وتغييراً في استراتيجية التوتر، لأنهم أدركوا أن التراث الثقافي للبشرية، له صدى عالمي أكثر من صدى قتل الأبرياء، وإن كان بغيضاً، أمثال القاضيين فالكوني وبورسيلينو أو الصحافي الصقلي الشاب بيبينو بورسيللينو: وجميعهم لقوا حتفهم في عمليات اغتيال نفذتها المافيا.

أحد رجال المافيا، بعد أن اُعتقل في وقت لاحق، شرح هذا بوضوح شديد عندما قال: «إذا قُتِلَ أحد القضاة، سوف يتم استبداله، وإذا قُتِلَ شرطي يحدث الشيء نفسه، ولكن إذا تم تدمير برج بيزا، على سبيل المثال، فلا يمكنهم استبداله، ومن ثم فإن الأضرار التي سوف تلحق بالدولة ستكون فادحة».

إن المافيا بهذا تقصد إهانة وإذلال الدولة الإيطالية، حيث يوجد الكثير من التراث الثقافي للبشرية جمعاء، لكي تستعرض أمام العالم بأسره شراستها وقدراتها غير المحدودة. ولحسن الحظ، استجابت الدولة الإيطالية بتشريعات صارمة، لا سيما في عقوبات السجن المُشدّد، مما أدى إلى هدنة في الحرب ضد المافيا، لأننا لا نستطيع التحدّث بعد عن هزيمة المافيا والأيديولوجية العنيفة والتدنيس الذي تنتهجه.

العنف والجهل وانعدام الثقافة عند هؤلاء القتلة ومدمري الأعمال الفنية، هي الأسباب الموجودة، للأسف، في كل مكان، وليس لها حدود ولا ألوان، ولا أعراق ولا أديان.

هذه الأحداث الإيطالية الحزينة التي رويتها باختصار، ربما قد تساعد على فهم الأخبار الكئيبة التي تأتينا اليوم من العراق، وسورية، وقبل بضع سنوات من أفغانستان، عندما شعر هؤلاء الذين يدعون بالمقاتلين بأن السلطة قد دانت لهم، فلا يكتفون بقتل الإنسان وإنما يدمرون كل ما تركته الإنسانية من إرث للأجيال القادمة على مَرّ القرون. وكما هو معلوم فإن الثقافة تموت عندما يولد العنف وتُعادَى الديموقراطية. وتدمير معالم ورموز الحضارات الماضية التي وصلت إلينا، وأفلتت من صروف الدهر وغضبة الطبيعة وإهمال البشر، يعني انتهاج أيديولوجية مراوغة، لا تقبل المواجهة مع الآخر ومع المختلف. لهذا السبب وحده فإن ما يحدث اليوم في العديد من دول الشرق الأوسط، جعلني أتذكر الأحداث المؤسفة التي ارتكبتها المافيا الإيطالية. تبدو أحداثاً بعيدة مغرقة في البعد، مختلفة في السياق، ولكننا إذا تمحصناها جيداً فسوف نكتشف أنها تتعلّق بالصراع نفسه: صراع الجهل ضد الثقافة.

يختلف المؤرخون حول لون مياه دجلة بعد أن ألقى فيها جنود هولاكو كتب مكتبة بغداد، فمنهم من يقول إنها جرت سوداء، ومنهم من يقول حمراء. الملاحظ بأن المؤرخين العرب هم الذين يؤكدون على اللون الأسود، بينما ينكر بعض المؤرخين الأجانب، وخاصة الأتراك منهم بأن لونها كان أحمر.

عبد القادر عبد اللي

الفرح بالمصيبة

لعلّه تفصيل دقيق لا ينتبه إليه كثيرون، ولكن الحقيقة أن اللون الأحمر يوافق المنطق أكثر، إذ لم تكن تلك الكتب ثروة علمية وفكرية وأدبية فقط، بل كانت من أهم الثروات الفنية في العالم. فمن المعروف أن فن المنمنمات «Miniatures»، والذي يُسمى أيضاً فن تزيُّن الكتب قد ازدهر في بغداد، وكان الفنانون من الأقطار الإسلامية كافة يتقاطرون ليقدّموا إبداعهم، ويطلعوا على إبداع الآخرين في العاصمة العباسية، وقد زينوا تلك الكتب بعشرات الرسوم التي لعبت دورين أحدهما جمالي والآخر توضيحي، وحقق تمازج أولئك الفنانين تياراً فنياً مُهماً أخذ اسمه من اسم المدينة، فسمي «المدرسة البغدادية» في فن الرسم. وتشير الدراسات الفنية إلى أن اللون الأحمر كان من أكثر الألوان استخداماً في رسم المنمنمات، لذلك فمن المنطقي أن يختلط اللون الأسود بالأحمر ويصبغ مياه دجلة. ولعلّ تلك الحادثة كانت واحدة من أهم أحداث تدمير التراث الإنساني. هناك بقايا من تلك الأعمال نفدت من بين أيدي جنود هولاكو لتستقر في كبريات المتاحف العالمية في كل من لندن وباريس ونيويورك.

طالما كان المثقف العربي يتباكى على حضارته التي «سرقها الغرب» ليزين بها متاحفه! ولكننا عندما نجد أن كثيراً من الأعمال الفنية التي أنجزت في العصر العباسي قد دُمرت، وسُرق القليل منها، نجد مقابل تلك السرقات يبين عبثنا بآثارنا وشوهتاها، وحتى عملنا على إبادتها. الأولى يد الجهل، والثانية يد الحقد، وخاصة الحقد الطائفي.

غير أول الأبجديات التي قدّمتها للإنسانية، وهي أبجدية رأس شمرا تضم سورية إحدى أهم ثلاث حضارات من أقدم الحضارات العالمية، وهي الحضارة الإيبلائية التي كانت صلة الوصل بين الحضارة الفرعونية القديمة والسومرية في وادي الرافدين، ولا تكمن أهميتها بأنها تضم أنذر المكتشفات الإنسانية من أول قاموس وورقة امتحانية فحسب، بل تدحض الادعاءات الصهيونية بالزعم أن هذه الأرض لهم، وقد نُشرت أخبار سنة 1985 بأن أهم تلك الرقم قد سُرقت، أو بيعت... وهي مجهولة المكان حالياً.

يقول الباحثون والمتابعون للآثار السورية بأن قرابة ثلاثمئة موقع أثري قد دُمر أو تضرّر خلال الأحداث الدائرة الآن، فهل الخسائر محصورة بتعرّض هذه المواقع للضرر أو التدمير فقط؟

الجهل الديني المتجلّي بالتطرّف يصوّر القطع الأثرية التي يدمرها، ويباهي بتدميرها، ويسميها أصناماً، ولعلّ هذا أكبر تزوير لغوي تعرّضت له العربية، فالصنم يمكن أن يكون مجرد جزء من جدار، أو حجر مدبب الرأس كما «المنهير» (menhir) الذي يكون أحياناً صخرتين أو ثلاثاً تنصب بشكل عمودي، وفوقها صخرة أفقية أحياناً، ويمكن أن يكون جذع شجرة أو عجل، فهل هذا يقضي تدمير حجارة العالم وقطع أشجاره وقتل عجوله؟... ولكن يجب الاعتراف أيضاً بأن هناك بعض التظاهر بهذا الجهل، لأن هذه الآثار تُشكّل واحداً من أهم مصادر الدخل لهذه المنظمات، فأعضاؤها يكسرون بعض تلك الآثار أمام الكاميرات للتصوير، -وهناك



مواطنون سوريون يمرون بمراجاتهم في مدينة تدمر الأثرية بسورية

من يدعي أنهم يحطمون نُسخاً لها- ويطرحون ما تبقى والأصلية في السوق السوداء، لتستقر في مجموعات أثرياء العالم. الدليل على هذا الأمر هو ازدهار تجارة الآثار السورية، وخاصة تلك التي خفّ وزنها وارتفع ثمنها. فالتماثيل الصغيرة، والمسكوكات المختلفة سهلة النقل والإخفاء، وتلقى رواجاً كبيراً، ومن بين ما ضُبط من مسروقات حضارية نسخة من الإنجيل مكتوبة بالسريانية القديمة، أي الآرامية لغة السيد المسيح، وهي اليوم محفوظة في أحد المتاحف التركية أمانة بحسب التصريح الرسمي. ما ضُبط من قطع أثرية منهوبة حتى الآن يُعدّ بآلاف القطع، فكم يمكن أن يكون حجم الذي نفد، ونهب إلى السوق؟

الجانب الآخر من الجهل هو ناك المرافق للفقر، فعندما نمرّ من مناطق في جبل الزاوية (شمال غرب سورية)، وخاصة مدينة البارة الشهيرة بمدافنها الهرمية، والقريبة جداً من مدينة سرجيلا الرومانية نجد كثيراً من أحجار أبنية المدن الرومانية مستخدمة في بناء البيوت أو أسوارها لتوفير ثمن حجر جديد مقطوع أو صناعي. لقد أُطلق على تلك المنطقة اسم «المدن المنسية» وتضم مجموعة من المدن الرومانية التي كانت شهيرة بازدهارها ذات يوم، وهي غير بعيدة عن إيبلا عاصمة الحضارة التي ربطت وادي النيل ببلاد الرافدين. على الرغم من تعرّض هذه المنطقة لكثير من الدمار لكونها تاريخياً «منطقة ثغور»، وكانت غالبية حملات الفرنجة التي أسماها أصحابها «الصليبية» تمرّ منها فقد تعرّضت لواحدة من كبريات المجازر التاريخية ضد مسيحيي الشرق وأبنيتهم ومدنهم وحضارتهم. ويكمل على ما تبقى منها اليوم أبناء تلك المنطقة نتيجة جهلهم، ولمجرد حاجتهم لحجارة من أجل البناء..

هناك جانب آخر من جوانب الجهل، فكثرة الآثار في سورية جعلت السلطات -قبل الأحداث- تضع كثيراً من المناطق تحت الحماية لتخضع للتنقيب لاحقاً لعدم توافر الإمكانيات الفنية والمادية لإجراء التنقيب، وقد كانت قبل انفجار الوضع هناك بعثات عالمية عديدة تقوم بأعمال التنقيب. والجدير ذكره أن البعثة التي اكتشفت إيبلا هي بعثة جامعة روما الإيطالية برئاسة البروفيسور باولو ماتييه. الأوضاع المستجدة دفعت البعض للقيام بعمليات تنقيب مؤلمة، فهم يستخدمون الجرافات والبلدوزرات بنبش الأرض علّهم يجدون تمثالاً صغيراً أو جرّة ذهب تؤمّن لهم مبلغاً من المال يضمن مستقبلهم الفردي. ولنقارن بين نبش الباحث الأثري بالأدوات الصغيرة وإزاحة التراب بالفُرش، وبين نبش منطقة بالبلدوزر! من المؤكد أن هذه الطريقة ستقضي على تسعين بالمئة من الآثار لكي يُستخرج منها عشرة بالمائة سليمة تُدفع إلى الأسواق العالمية.

الجانب الخطير هو دخول الصراع في سورية طابعاً منهبياً، فهذه المنطقة تضم أولى آثار الحضارة الأموية، وكثيراً من أضرحة آل البيت التي تعتبر مُقدّسة لدى المسلمين جميعاً. وتضم حلب واحداً من ثلاثة مساجد جامعة أموية هي الأقدم في التاريخ الإسلامي المتبقية حتى الآن، المسجد الجامع الأموي بدمشق والأقصى بالقدس والكبير بحلب، وها هو المسجد الجامع الكبير في حلب يخسر مئذنته، ويتهدم جزء منه، ولعلّ شيئاً لا يبقى منه مع استمرار الصراع.

لقد أجّج هذا الصراع حقداً منهبياً سيقضي على البقية الباقية من المراقد والأضرحة المنتشرة في سورية وفي غالبية مناطقها.

طالما شعرنا بالحزن عندما نجد أن كنوزنا الثقافية منهوبة ومهرّبة ومحفوظة في المتاحف الغربية الكبرى، ولعلّ ما خلفه أجدادنا هو أهم ما في تلك المتاحف.. وكم كنا نفرح عندما كنا نقرأ خبراً مفاده بأن بعض تلك الآثار تم استرجاعها.. عندما نستعرض ما تم تدميره من الآثار السورية التي هي ملك للبشرية جمعاء نجد أن هذه البشرية خسرت حضارة عظيمة، وهي على طريق خسارة أكبر مما خسرته حتى الآن.



مدينة مأرب الأثرية

وجدي الأهدل

تُقدِّر الهيئة العامة للآثار والمتاحف باليمن عدد القطع الأثرية المكتشفة في محافظة مأرب وحدها - الموقع التقريبي لحضارة سبأ- بحوالي خمسة عشر ألف قطعة أثرية، مُوزّعة على عدد من المخازن في المنطقة نفسها، هي حصيلة التنقيبات التي قامت بها البعثات الأثرية الأجنبية في مأرب منذ الثمانينيات وحتى اليوم.. إلا أن الحكومة اليمنية لم تحرّك ساكناً بشأن هذه الثروة الضخمة من الآثار، وتركتها هناك ببرود يُثير التساؤل.. فلا هي أتاحتها لعلماء الآثار، ولا هي وزعتها على المتاحف ليشاهدها عموم الناس وللحفاظ عليها بالطرق الصحيحة.

تجارة الآثار

ربما البعض يُفضل إبقاءها في تلك المخازن الصحراوية النائية خيراً من تسليمها للهيئات المختصة، ذلك أن أحوال المتاحف هي الأخرى لا تسر، فنحن نتوقّع أن وجود القطع الأثرية في المتاحف سيجعلها محفوظة تحت حراسات مُشدّدة..

لكن الواقع يخالف هذه التوقعات! إذ تتعرّض المتاحف لنزيف مستمر لمقتنياتها، إما عن طريق استبدال القطع الأصلية بأخرى مُزيّفة، وإما عن طريق السرقة بالتواطؤ.. وآخر هذه السرقات التي أثارت ضجّة في وسائل الإعلام هي سرقة سبعة سيوف أثرية وأربعة رقوق قرآنية نادرة من المتحف الوطني بصنعاء «أكتوبر 2013»، ولاحقاً قيل إنه تمت استعادتها.

تُظهر محاضر الضبط الرسمية في المطارات اليمنية أرقاماً مُذهلة في محاولات تهريب الآثار، وقد وصل

عدد القطع الأثرية المُحرزة إلى أكثر من «7500» قطعة أثرية ما بين عامي 2002 و 2012. طبعاً هذه هي المحاولات الفاشلة، وأما المحاولات الناجحة فهي أكبر! المؤكد أن اليمن هي سوق مزدهرة لتجارة تهريب الآثار. يؤكد هذه الحقيقة «منير عربش» وهو مسؤول مشروع اليونسكو لحماية آثار الجوف.

لا تمتلك الهيئات المعنية في اليمن الموارد المالية الكافية لحراسة المواقع الأثرية وتسويرها، وهي عاجزة عن منع اللصوص من اقتحامها والعبث بها.. وفي ظِلّ الأوضاع الحالية المتدهورة يأمل المرء أن تبقى الآثار التي لم تكتشفْ مطمورة تحت الرمال، إلى أن يظهر جيل أكثر وعياً بأهمية الآثار وقيمتها العلمية من ناحية معرفة التطوّر التاريخي للبشرية.

يمكن القول إن تخريب الصروح القديمة، ونبش القبور، والحفر تحت أساسات المعابد والقصور الملكية، بحثاً عن الذهب والفضة والقطع الأثرية، يجري بصورة يومية في الخرائب القديمة، في أغلب أرجاء اليمن، دون الأخذ بالإجراءات الصحيحة للتنقيب، وفي غياب تام لأي توثيق علمي، ما يُهدّد بفقدان الإنسانية لجزء مهم من ماضيها وتاريخها القديم.

علينا أن نشير هنا إلى أن القانون اليمني فيما يتعلّق بالآثار هو من أكثر القوانين تساهلاً في العالم، حيث لا تزيد عقوبة من يُدان في قضية جسيمة مثل هذه عن دفع غرامة مالية تقلّ عن خمسين دولاراً.. بالتأكيد هذا القانون ليس رادعاً بما فيه الكفاية، بل ويبدو وكأنه يحضّ المترددين على أن ينخرطوا في المهنة نظراً لضآلة مبلغ العقوبة! علماء الآثار من جميع الجنسيات يكادون يتوسلون للحكومات اليمنية المتعاقبة أن تفعل شيئاً لحماية الآثار، ولكن لسوء حظهم وحظنا لم يستجبْ لهم أحد.. لأن السوق السوداء للآثار كانت أقوى من توسلاتهم، وليس بإمكان الحكومات فعل شيء لإيقاف تلك التجارة السرية التي تُدر أرباحاً خيالية.

في عام «2003» وجه رؤساء البعثات الأثرية الأجنبية العاملة في اليمن رسالة للرئيس اليمني، يطلبون منه التدخل لحماية المواقع الأثرية في الجوف. وفي عام «2004» قدّمت اليونسكو دعماً مالياً لحماية المواقع الأثرية في الجوف.. وتالياً لم يُسمح للفريق العلمي أن يقترب من تلك المواقع.. في عام «2009» وجه أكثر من 150 باحثاً يمنياً وأجنبياً شاركوا في مؤتمر للدراسات السبئية بباريس، نداءً للرئيس اليمني، يناشدونه التدخل الفوري لإنقاذ ما تبقى من آثار الجوف ومأرب.. وكالعادة لم يحدث شيء.

تخريب المواقع الأثرية امتد مؤخراً إلى مناطق لم تكنْ في الحسبان، منها على سبيل المثال جزيرة سقطرى النائية التي لم تطرقها أقدام عصابات تهريب الآثار من قبل.. في يوليو «2014» صدر بيان عن اليونسكو يُدين أعمال النهب والتدمير للمواقع الأثرية في سقطرى معتبراً ما يجري «جريمة ثقافية وأخلاقية وعلمية بامتياز كون جزيرة سقطرى من أهم المحميات الطبيعية الآثارية المسجلة في قائمة التراث الإنساني العالمي».

وتطرّق بيان اليونسكو إلى الحالة الحرجة التي تشهدها الآثار في اليمن: «نذين الأحداث اليومية لنهب وسرقة وتهريب وتدمير التراث اليمني المادي واللامادي من أقاصي الشمال إلى أقاصي الجنوب، عبر تجار الآثار والمخطوطات، وعبر تجار الحروب والميليشيات المسلحة، وعبر الباحثين عن الثروة والثراء السريع.. إن تدمير ذاكرة شعب عريق، بل هو من أعرق الشعوب تراثاً وحضارة، يُعدّ خرقاً لكل المعاهدات والاتفاقيات والالتزامات والمواثيق الدولية».

خارطة المواقع الأثرية تقع ضمن مروحة واسعة جداً، تكاد تشمل جميع المحافظات اليمنية.. ففي محافظة «المحويت» تم اكتشاف «200» مقبرة صخرية تحتوي على مومياوات محنطة، وفي محافظة «إب» تقع مدينة «ظفار» التاريخية عاصمة المملكة الحميرية الشهيرة، وفي محافظة «شبوة» يقع وادي مرخة الغني بآثار مملكة أوسان، وفي محافظة «حضرموت» تقع مدينة ريبون الأثرية.. وهنا الامتداد المدهش للمواقع الأثرية كان حرياً أن يجعل من اليمن وجهة سياحية دولية، وأن يجلب الملايين من السيّاح سنوياً، لكن ذوي «النفوس الصغيرة» من محدودي الأفق بددوا هنا الأمل، وفوّتوا على اليمن الاستفادة من مورد اقتصادي لا ينضب.

يأتي الخطر على هذا الإرث الثقافي المهم للإنسانية من ثلاث جهات: الأولى تحدثنا عنها، وهي جهة الباحثين عن الثراء السريع. والثانية هي جهة المتحاربين الذين لا يُبالون بالآثار، والمحزن أن عجلة النزاع تدور بالذات في المناطق الآهلة بالمواقع الأثرية.. وقبل عام دارت الاشتباكات في خرائب مدينة (براقش) الأثرية الواقعة في محافظة الجوف، وتمترس المتقاتلون بداخلها. بالإضافة إلى لصوص الآثار ولا مبالاة المتحاربين، سوف نُبتلى بتلك الحالة العدائية التي تفشت في آباط المجتمع ضد الآثار، وتغلغل النظرة المُتشدّدة التي تزدري آثار القدماء وتعتبرها إرثاً وثنياً من الواجب تحطيمه ومحوه من الوجود. يبدو وكأن ظروفاً سلبية تحالفت ضد اليمن لقطعها عن جذورها، وحرمانها من مجالها الثقافي الحيوي.. وبعد سنوات من الآن قد لا يبقى شيء للحديث عنه.

سليم بوفنداسة

بلـغ مـن غضب وزيـرة الثقافة الجزائرية السـابقة خليدة تومي، بسـبب الاعتـداء علـى الآثـار، أنهـا حاولـت ضـرب مسـؤول محلّي بجـوار قبر ماسينيسـا، بقسـنطينة، شـرقي الجزائـر، بعـد أن أنهى تقديـم عرضه لرئيس الجمهورية حول ترميم ضريح القائد الأمازيغي.

المتحفُ المهجور

لم تتقبّلْ الوزيرة وجود آليات في الموقع الأثري الذي ظلّ مُهملاً لعقود طويلة، وما وصفتـه بالأكاذيـب التي قِيلـتْ للرئيس وترجمـت خوفها إلى غضب عاصف على مسـؤول أظهر عـدم اكتراث بقيمـة مرقد الملك النوميدي مُوجِّد القبائل البربرية.

هـذه الحادثة تلخّص وضع الآثار في بلد يوصـف بالمتحف المفتوح، بعد أن طفت فـوق أرضـه بقايـا مختلـف الحضـارات الإنسـانية، لكـن هذه الشـواهد عانت من الإهمـال والنهـب والعـدوان، وهـي التي كان مـن الممكن أن تجعل من البلاد مزاراً فريـداً في العالم يسـتعيد فيه كل سـكان حوض البحر الأبيض المتوسـط ذاكرتهم المشتركة، خصوصاً أن الآثار الجزائرية متنوّعـة تنـوّع الحضـارات التـي قامـت علـى هـذه الأرض وفـي مقدمتهـا الآثـار الرومانية، حيث تحصي الجزائر عدّة مدن رومانيـة منها مدينة تيمقاد أو تاموقادي التـي تُعدّ مدينـة رومانيـة مكتملة وهي فريـدة مـن نوعها فـي الضفـة الجنوبية للمتوسط، ومن الطرائف التي حدثت لهذا الموقـع الموجـود في منطقـة الأوراس، أن رئيس البلدية في مرحلة التسعينيات التـي شـهدت أزمـة أمنيـة، وهو شـاعر وصحافي معـروف، حـاول تعبيد معبر بين الآثار ولولا تدخل سكان المنطقة في آخر لحظة لكانت آليات الشـاعر قد عبثت بالمعبر الحجري!

أما الزائر لموقع مدينة مادور الرومانية، والتـي تقـع قـرب الحـدود التونسـية فسيفاجأ بقطعان الأغنام تتجوّل في أقدم جامعـة في إفريقيا، والتـي تتعرّض إلى جانب قسـوة الطبيعة إلى عبث الإنسان، ولا زالت أسراب الحجيج من الأوروبيين تتوافـد، وإن باحتشـام، علـى المنطقـة للوقوف على آثار القديس أوغستين الذي عاش هناك.

ولا يختلـف وضـع الكثيـر مـن المـدن الرومانيّـة فـي الجزائـر عـن وضـع المدينتيـن المنكورتين بعد هجر السـياح الأوروبييـن للوجهـة الجزائريـة خـلال سـنوات الإرهاب فـي تسـعينيات القرن الماضـي، بعدمـا كانـت أفـواج الحجيج لا تتخلّـف عـن هـذه المواقـع لأكثـر من ثلاثين سنة بعد استقلال البلاد لتقتنص بعدسـاتها مـا يرويه الحجر عن أسـلاف خفتت ضراوتهم في نومهم الأبدي في تلك الهضبات المنسـية. تلك السنوات عرفت تصاعـد أصـوات مُنادية بتدميـر الآثار، حيث طالب «مثقفون إسـلاميون» بتدمير تمثال قسطنطين مؤسس قسنطينة الذي يقـف منتصب القامة قـرب محطة القطار وسط المدينة، والذي فقد إحدى يديه في اعتـداء موصـوف. كما حـاول إرهابيون تدميـر تمثـال المـرأة العاريـة فـي عين الفوّارة بمدينة سطيف بعد أن استهدفوه بقنبلـة. وأمـام تصاعـد الجـدل بشـأن التماثيـل والآثار الموصوفـة بالأصنام، اقترحـت وزيـرة مكلفـة بحقيبـة الثقافة تغطيـة التماثيـل «الخادشـة للحيـاء»، وهو موقف اسـتبقت بلديات إسلامية في التسـعينيات الوزيرة إلـى تنفيذه، حيث


آثار رومانية

عمد القائمون على ولاية عنابة شرقي البلاد إلى تغطية تماثيل بواجهة مسرح المدينة، ومنذ أيام قليلة اقترح فنان من مدينة سطيف خدمة منه لتحجيب تمثال السيدة العارية بعين الفوّارة!

استهداف الآثار الرومانية والأوروبية في الجزائر، يعكس مواجهة دينية إسلامية مسيحية، دشنها الاستعمار الفرنسي بمحاولاته محو الآثار الإسلامية والتنقيب عن الآثار السابقة للحقبة الإسلامية للبرهان على أن الجزائر أرض المسيحية وليست أرض الإسلام، حيث إلى جانب قيام الجيش الفرنسي بالتنقيب عن الآثار الرومانية حاول طمس الآثار الإسلامية كما فعل مع عِدّة مساجد وقصور عثمانية، منها جامع كتشاوة بالجزائر العاصمة، واكتشف مرممو قصر الباي بقسنطينة في السنوات الأخيرة أن السلطات الفرنسية عمدت إلى تغطية زليج القصر بالأسمنت إلى جانب طمس زخارفه لإخفاء الطابع الإسلامي عنه ووجدوا صعوبة كبيرة في إعادة القصر إلى أصله، وبالطبع فإن الجزائر المستقلة وإن حافظت على الطابع المعماري الأوروبي فإنها عمدت في حربها الرمزية المضادة إلى تحويل كنائس إلى مساجد وأدخلت تعديلات تمّ بموجبها طمس رموز مسيحية.

وإلى جانب الإهمال عانت الآثار الجزائرية من اعتداءات شتى، ففي الكثير من المناطق كان السكان يعمدون إلى استخدام الحجارة الأثرية في بناء منازلهم، كما قاموا بتخريب بنايات تاريخية بغرض الاستفادة من شقق تقوم الحكومة بمنحها للمواطنين تحت تسمية السكنات الاجتماعية، كما حدث في المدينة العتيقة بقسنطينة (وهي مدينة ذات طابع عربي)، حيث عمد السكان إلى تخريب مساكنهم للحصول على شقق في أحياء سكنية جديدة تقوم الحكومة ببنائها. وقد دار جدل واسع بشأن إزالة هذه المدينة بالكامل، لكن جمعيات مدنية تصدّت للمسعى واستماتت في الدفاع عن بقاء الأحياء القديمة وطالبت بترميمها، تماماً كما رفضت إزالة سجن «الكدية» الاستعماري من وسط المدينة واقترحت تحويله إلى متحف. وإلى جانب هذه الأنواع من الاعتداءات انتشرت ظاهرة التهريب، إذ تحبط مصالح الأمن بصفة دورية عمليات تهريب على نطاق واسع للقطع النقدية والأدوات القديمة وحتى التماثيل، حيث يجري تهريبها إلى بلدان مجاورة، كتونس قبل تحويلها نحو أوروبا، كما أفشلت مصالح الأمن عمليات تهريب يقوم بها سياح أوروبيون. ومست العملية لوحات فنية أصلية للفنان إيتيان ديني الذي يرقد بمدينة بوسعادة وفنانين أوروبيين عاشوا لفترات في الجزائر. وقد قامت وزارة الثقافة في السنوات الأخيرة بمساعٍ لاستعادة آثار مسروقة، وأثمرت العملية عن استرجاع قطعة «قناع غورغون» الشهيرة التي عُثِرَ عليها في منزل صهر الرئيس التونسي المخلوع زين العابدين بن علي، بعد عقد ونصف العقد من سرقتها من مدينة عنابة.

يضاف إلى كل ما سبق غياب الوعي بقيمة الآثار في المجتمع الجزائري، غير المهتم بتاريخه، بل والذي يعيش قطائع مع ماضيه، فتجد سكاناً يقيمون قرب مدن ومواقع أثرية لا يعرفون عنها أحياناً سوى حكايات أسطورية انتقلت من الآباء إلى الأبناء. ولا تقوم المدارس بدورها في هذا المجال، بل أن المؤسسات التعليمية تخلّت عن الرحلات التي كانت تنظمها إلى المواقع الأثرية والزيارات التي كانت تنظمها إلى المتاحف، هذه الأخيرة تحوّلت إلى هياكل مهجورة، وباستثناء متحف المجاهد المتواجد بالقرب من مقام الشهيد بالعاصمة، الذي يشهد بصفة دائمة توافد الزوار بحكم تنظيم زيارات رسمية إليه، فإن أغلبية المتاحف لا تشهد أي إقبال رغم الكنوز التي تحتويها، وربما يمكن تفسير الاضطراب في الهوية الذي يعيشه الجزائريون، في جانب منه، بعدم معرفتهم بتاريخهم ومكوّنات شخصيتهم.

نعم، يصف المهتمون بالتاريخ والآثار الجزائر بالمتحف المفتوح، لكن هذا المتحف تحوّل مع مرور الوقت إلى متحف مهجور، في انتظار عودة الألفة بين الجزائريين وتاريخهم المُعذَّب.

كسر رأس النمرود

نورة محمد فرج

خلال سبعينيات القرن الماضي، عُرِضَ المسلسل الكرتوني «سندباد» في الدول العربية، الذي كان عملاً (صينياً)، لكنه لقي حفاوة بالغة على الرغم من نَفَسه الاستشراقي البيّن، ولو أنه استشراق معكوس، يتجه من الشرق الصيني إلى الغرب العربي. في الحلقة الخامسة والأربعين التي تأتي بعنوان «الحصان الأبيض»، يدخل سندباد وصحبه خرائب مدينة أثرية، يرون فيها تمثالاً حجرياً لحصان ذي أجنحة وبلا رأس، يقف على منصة لا تلفت النظر، وإذا بجماعة المحليين مغبرين ليقدموا القرابين لهذا التمثال، صوان كبيرة من الطعام، يسخر منه عليهم علي بابا ويصدر صوتاً مخيفاً، يظنه المحليون صوت التمثال الرهيب فيهربون، لكن سندباد ورفاقه يلحقون بهم عن بعد، حتى يصلوا إلى قرية مهجورة إلا بيتاً واحداً، هناك يتجمع الناس كي يتباحثوا ما يصنعون بأمرهم، ويقولون إن وحشاً يطوف بالمدينة ويقرع الأبواب ويدقق السقف على رؤوسهم، وهم جلوس إذا بالوحش يأتي، ويهدم جزءاً من السقف ومنه تظهر حوافره. ركض سندباد ورفاقه إلى مكان التمثال، لكنه يرونه ما زال محله وسط الخرائب، ينخرطون في جدل، وحينما يرفعون رؤوسهم يرون مكانه فارغاً، وهو يقف أمامهم في محل آخر، وبينما يمشون يسمعون صوت نداء رجل يظنونه دُفِنَ حياً، ويحفرون لإنقاذه، فيظهر لهم تمثال رأس بشري ذو لحية طويلة، يتدحرج التمثال ويطير حتى يهوي ويلتصق بجسد الحصان، وحينها يطلق ضحكته الرهيبة ويقول لهم إنهم وقعوا في الفخ، وأنه يعيش في هذه الآثار منذ خمسمئة سنة، ولكنه قبل مئة عام خالف أوامر الجن الأزرق العظيم ففصل رأسه عن جسده، والآن سينتقم منهم، ويحوّلهم جميعاً إلى مومياوات، إلى إن تمكّن واحد منهم من ركوبه، يثورون عليه لأنهم ساعدوه بينما هو يخدعهم بلا سبب، فيرد «أن أخدع الناس هو اختصاصي».

خداع الناس، هي ذات العبارة التي قالها المستكشف/ المستشرق السير أوستن هنري لا يارد Sir Austen Henry Layard عن الوجوه البشرية التي تحملها تماثيل النمرود التي لقيها في مدينة كالخو العراقية في منتصف القرن التاسع عشر.

لتمثال سندباد الهيئة ذاتها التي لتماثيل النمرود، الوجه واللحية الطويلة وجسد الحيوان المجنح، غير أن تمثال سندباد يأتي كجسد حصان، فيما تماثيل مدينة النمرود كما تظهر الصور تأتي على شكل كائنات مركبة من ثيران وأسود، أما التمثالان اللذان أرسلهما لايارد إلى بريطانيا ليستقرا في المتحف البريطاني حتى اليوم فهما على شكل أسدين، من المفارقة أن أحد التمثالين قد سقط من بين أيادي وأدوات العمال في الموقع الأثري، لكنه لم ينكسرْ ولم يتضررْ، ووصل سالماً معافى إلى لندن.

أخذ النمرود حيزاً في الأخبار يوم 26 فبراير/شباط الماضي بعد أن شرعت داعش في تدمير آثار مدينة الموصل، لا يُعرف السبب الحقيقي وراء هذا التدمير، وحينما نقول إننا لا نعرف السبب فنحن نعني أننا لا نعرف التبرير الفقهي الذي تستند إليه، ولكننا نفترض مجرد كونها تماثيل/ أصنام، بغض النظر عن كونها أصناماً غير معبودة، بخلاف الحركة الوهابية التي جاءت لتصحيح الإيمان الذي اتّخذ طابعاً شركياً، حسب تفاصيل التوسّل بالقبور والأشخاص التي ذكرها ابن غنام في كتابه «تاريخ نجد».

أمر آخر وهو البعد لفكرة النمرود في حد

ذاته، النمرود الطاغوت، والذي يُعرَف في الثقافة العامة المتواترة بأنه الملك الذي ألقى سيدنا إبراهيم في النار، على الرغم من أن القرآن لا ينكر اسم هذا الملك. يُعرَف النمرود أيضاً في الثقافة المسيحية/ اليهودية، بأنه الملك الذي تحدى الله حينما بنى برج بابل، فعاقبه الله وقومه بأن بلبل ألسنتهم، يتبنى الطبري أيضاً هذه الفكرة حين يسمي النمرود بـ«صاحب الصرح»، أيضاً لم تثبت الحفريات الأثرية وجود هذا البرج مطلقاً.

لقد استعان النمرود/ أو أياً كان الملك بتجسيد المخلوقات الأسطورية (المتخيلة) لإيقاع الرهبة في قلوب الآتين إلى قصره، لكن بالمقابل نرى النمرود على سطوته وملوكيته مُهاناً دوماً في المدونات التاريخية، فهو الذي قال إنه يحيي فيميت، كما جاء في سورة البقرة، لكن المفسر ابن كثير ينكر أنه عُوقِبَ وقومه بالبعوض، الذي أكلهم بدمهم وتركهم عظاماً، فيما النمرود دخلت أنفه بعوضة وظلّت فيه أربعمئة عام، حتى أنه بقي يضرب رأسه بالمرازب طوال سنوات العناب.

أما في سورة الأنبياء فيرد ذكر إبراهيم عليه السلام حينما ألقاه قومه في النار، وهو قد أُلقي فيها لأنه حرق آلهتهم/ أصنامهم التي كانوا يعبدونها، أي أن إبراهيم عليه السلام عرف نوعين من الآلهة، الملك المتألّه والأصنام الحجرية.

عند سندباد، نرى تحوّلات مُتعدّدة، فالحجري يتحوّل إلى جني، في لحظة الإحياء، والبشري يتحوّل إلى حجري، في لحظة العقاب/ الموت. لا يموت الجني بفصل رأسه عن جسده، لا يُقتل بذبحه من عنقه، ولكن يموت بكسره من منتصفه، كذلك فعلت داعش، حيث الذبح بالعنق للبشر والهدم للتماثيل.

إن هذا التدمير هو تدمير لاسم النمرود، الذي هو امتداد للطاغوت، حيث تعتبر الحكومات طواغيت ومن وَالاهم فهو موالٍ للطاغوت.

في جنوب شرق تركيا، تقع مدينة النمرود أيضاً، وفيها بركان هامد وجبل سُمي كلاهما باسمه، الجبل أو (نمرود داغي) بُني عليه معبد أرمني بناه الملك أنتيشيوس، لعدد من الآلهة اليونانية، الذين ألبسهم ملابس فارسية، وبنى لنفسه تمثالاً معهم، حيث أجلس نفسه إلى جوار زيوس وأبولو وتيشي الإلهة الأرمنية. الآن بينما تجلس أجساد الآلهة في أعلى منصة المعبد، نرى رؤوسهم على الأرض وسط الرمل والحصى، لا تظهر عليها عمليات تكسير حقيقي، بل عوامل التعرية فقط، وخط ما قام به أحدهم، حيث فصل رؤوسهم المُقدّسة عن أجسادهم.

وروما معقل التماثيل العظيمة، تحضر أيضاً روما في الخطاب الداعشي باستمرار، اعتماداً على حديث الرسول صلى الله عليه وسلم حول فتح القسطنطينية ورومية في آخر الزمان.

مع ذلك، نتذكر أن داعش على الرغم من أنها سيطرت على الموصل منذ شهور، لكنها لم تهدمْ الكثير من التماثيل، فيما يتسرّب الكثير من الآثار للمتاجرة بها.



الحرب على الفن وفن الحرب

د. حسين محمود

هـذا العنـوان ليس مـن بنات أفـكاري، وإنمـا اقتبسـته مـن بحـث علمـي نُشِـرَ مؤخـراً لباحـث إيطالي اسـمه ماسـيمو كارتشـوني، أعلن فيه عن بدء بحث في مدينـة الإسـكندرية الإيطالية بمناسـبة مرور 60 عاماً على إنشـاء اليونسـكو، ويـدور البحـث حـول التـراث الثقافـي الـذي تعرّض للضـرر أو التلـف والدمار والسـرقة والتهريب خلال فتـرات النزاع المسـلح منذ القرن التاسـع عشر وحتى الحرب العالمية الثانية.

وبعيـداً عن هذا البحث الفني في مسـألة مُحـدّدة لنـا أن ننكر أن أن «اليونسـكو» لديهـا قائمـة بالتـراث الإنسـاني الـذي تحميـه، ولكنهـا لا تذهـب إلـى مـا هـو أبعـد مـن إعـلان القائمة، ولا تسـتطيع الحماية الفعلية لهذا التراث، خاصة من النزاعات المسـلحة، ولكن مجرد الإعلان فيه إعـلاء لقيمة هـذا التراث الإنسـاني وفرض الاحتـرام المعنوي له. ولكن هل للحروب أصول مرعية تمنع من الاعتداء على الثروات الثقافية للشعوب المُعتدَى عليها؟ وهـل يمكـن أن ينجـو التـراث الثقافي الإنسـاني من آلة الدمار المرافقة للحـرب؟ وهـل الحـروب بالضـرورة تستهدف هذا التراث؟

والسـؤال البديهي المضـاف: مَنْ يحارب التراث الثقافي الإنسـاني بـكل مظاهره الفنية والفكرية؟ ولماذا يحاربه؟

كثير مـن المعلومـات المدهشـة أوردها الباحـث الإيطالـي، وكثيـر مـن النتائج المدهشـة تخـرج بهـا مـن هـذا البحـث، وغيره من البحوث الكثيرة، والمؤلفات المتعدّدة، التـي كُتِبَتْ في هذا الموضوع على مَرّ التاريخ.

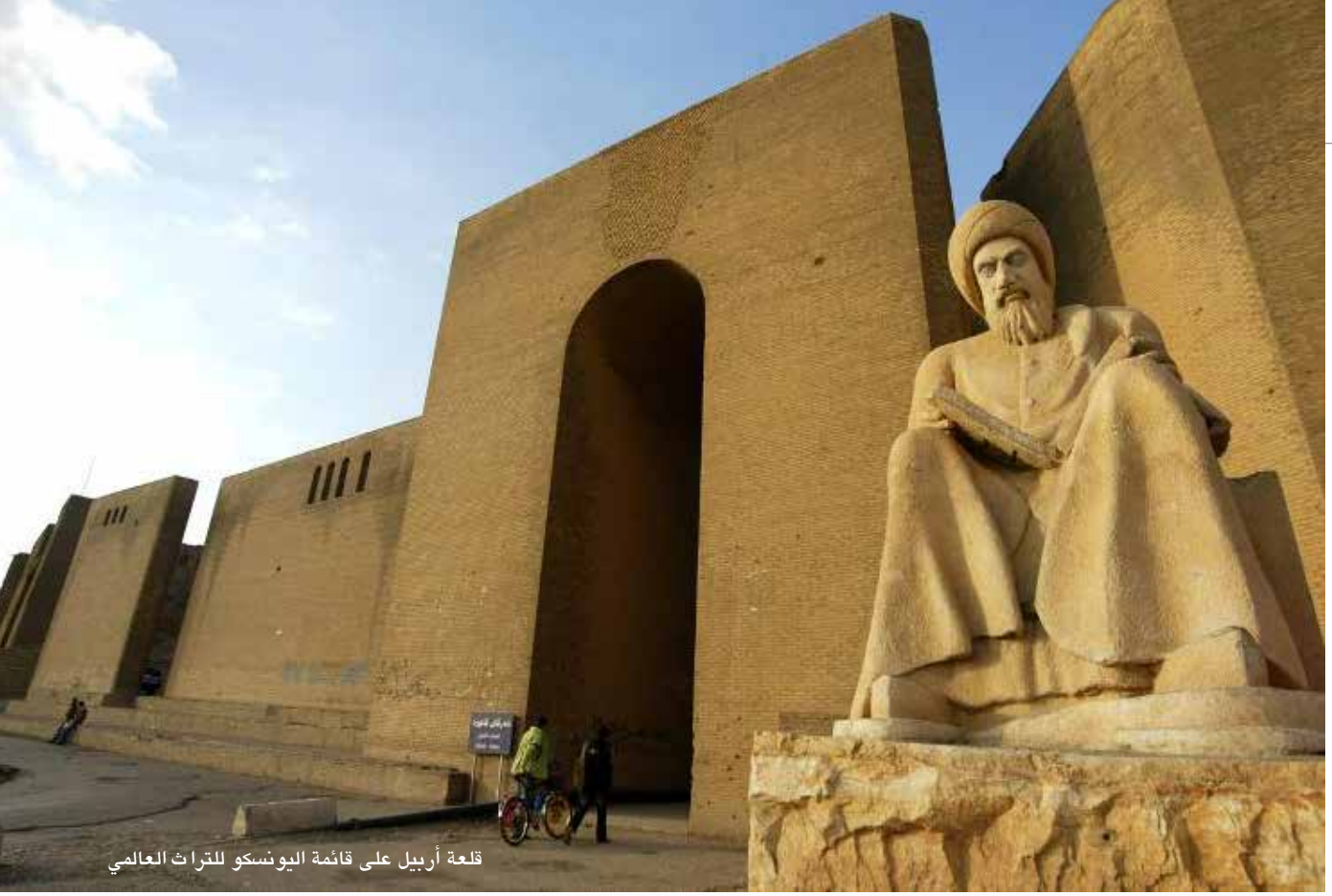
غيـر أن كل ذلـك لـن يزيـد من دهشـتي اكتشـاف أن أوروبـا الغربيـة هـي أكثر القـارات عدوانـاً على التراث الإنسـاني والأعمـال الفنية والتراثيـة والآثار على مَرّ التاريخ. بل إن هذا التدمير بدأ منذ أن بدأت عصور الحضـارة، أو بمعنى آخر منذ عصور الهمجية، ووصل إلى ذروته في الحربين العالميتين الأولى والثانية. وفـي عصـور الاسـتعمار الاسـتيطاني الأوروبـي تَـمّ نهـب الكثيـر مـن الآثـار القديمـة للبلـدان المسـتعمرة، وتشـهد الآثـار المصريـة القديمـة المنتشـرة في أوروبـا على حجم المنهوب والمسـروق والمنقول والمستحوذ عليه والمتاجر به من الآثـار المصرية. فضلاً عن عصابات الجريمـة المنظمة التـي تتاجر في الآثار وأحيانـاً تحـت سـمع الحكومـات وفـي رعاية الفاسدين من الجانبين كليهما.

وقـد وقفـت كثيـراً أمـام شـهادة مـؤرخ يونانـي شـهير، ينتمـي إلـى القـرن الثانـي قبـل الميلاد، وهـو بوليبيوس مـن ميجالوبوليس، والـذي أدان فليب الثاني المقدوني لارتكابه جريمة من هذا النوع، وحـدّد المؤرخ اليوناني ما يمكن أن يُسـمى بدسـتور التعامل مـع التراث الإنساني في وقت الحروب عندما قال:

«وفيمـا يتعلّق بجميع الثـروات الأخرى (بالإضافـة إلـى المـوارد الاقتصاديـة للشـعوب المهزومة)، فـإن المجد الأكبر هو تركها حيث تكون، بكل ما تجنبه من حسـد لأصحابها، وأن نضع مجد وطننا ليـس فـي وفـرة الجمـال مـن التماثيـل واللوحات، ولكن في شدة الأخلاق ونبل المشـاعر. وعلاوة على ذلـك، فن الأمل هو أن يتعلّم الفاتحون في المستقبل من خلال هذه التأملات ألا يعرّوا المدن التي يخضعونها لهـم وألّا يجعلوا من كوارث قوم زينة لأوطانهم».

الفن والثقافة يُشكّلان الترجمة الملموسة لأحـد حقـوق الإنسـان في أن يكـون له تاريخه وضميره وكرامته وحريته، أي كل مـا يميزه عـن المخلوقـات الأخرى، وحمايـة هـذا الحق هي مسـؤولية الأمم المتحضـرة جميعها، ولكـن معها وقبلها يجـب أن يكون الحق في الحياة مكفولاً، فلا معنى لأن يعيش أثر ويموت بشر.

ولا يمكننا بحال أن نركز فقط على البكاء علـى الأطلال، كما فعل الشـاعر العربي القديـم، دون أن ندين سـفك الدماء، ولا معنـى أن نتدخـل بطائـرات وبارجـات وقاذفـات لحماية الآثـار وقتل ما عداها، وحرق الأخضر واليابس. ومن ثَمّ تتبقى



قلعة أربيل على قائمة اليونسكو للتراث العالمي

محاربة الفكرة فقط، فكرة اعتبار الآثار خطراً على من يحرقها أو يهدمها أو يدمرها.

والفكرة التي يتبناها مغول التراث الإنساني الجدد هي التماهي بين التماثيل التراثية والآلهة، والخوف على الدين من ضلالات الكفر وعبادة الأوثان، باعتبارهم حماة الدين والمدافعين عنه ضد الإلحاد. وهي فكرة قابلة للتفكيك بسهولة، إذا وضعنا مفهومي الكفر والإيمان في مقارنة جدلية، في مواجهة هذا الفعل التدميري للتراث الإنساني.

وسوف أحكي لكم حكاية بسيطة حدثت لي قبل نحو عشر سنوات. في ذلك الوقت ذهبت إلى مدينة ترفيزو بالقرب من فينسيا الإيطالية لحضور مؤتمر علمي هام حول الآثار وترميمها، وقابلني رئيس المؤتمر، وكان طبيباً بمنصب كبير الأطباء في المدينة، وعندما علم بأنني مسلم رَحّبَ بي ترحيباً شديداً. تعجبت من هذا الترحيب في الشمال الإيطالي الذي يعاني من مرض الإسلاموفوبيا وكراهية الأجانب، ولكن الرجل لم يتركني أتعجب كثيراً، وقال لي على الفور: «لا تتعجب، فالأفضل لنا (الشماليون الإيطاليون) أن نتعامل مع مسلم (مؤمن) على أن نتعامل مع مسيحي (ملحد)». فصل الرجل فوراً بين الإيمان والدين، وأبرز قيمة الإيمان بالألوهية وأعلاها على الكفر بها. وهؤلاء الذين يهدمون التماثيل التي تمثل الألوهية هم في حقيقة الأمر يهدمون فكرة الإلوهية التي يحكمون باسمها ويستلهمونها في معاركهم السياسية. أي أنهم يهدمون الفكرة التي يناضلون من أجلها، ومن ثَمّ لن يستطيعوا أن يقنعوا أحداً بأنهم مؤمنون. من جانب آخر، فإن جعل التراث الثقافي للبشرية هدفاً للغنائم التي يستولي عليها المنتصر في أي نزاع مسلح، حتى وإن كان الاستيلاء عليها بهدف إزالتها وتدميرها، يحوّل الجندي من مجاهد إلى لص، لأنه إذا كان قتل العدو للدفاع عن النفس له مبرر وجيه، حتى من الناحية الشرعية والقانونية، فإن الاستيلاء على ممتلكاته أمر لا يجيزه شرع ولا قانون، وخاصة في الدولة الإسلامية، التي منعت هذا السلوك المنتشر في الجاهلية، واستعراض تاريخ الغنائم في الحروب الإسلامية يفضي إلى نتيجة ظاهرة، وهي أنها شُرِّعَتْ في فترات الضعف، ولاسترداد ثروات من أسلموا، ولكنها بعد ذلك كانت سبباً في انهيار الدولة ذاتها وتسبّب نظام توزيع الغنائم في إفساد الجند وميل القادة إلى شن الحروب الغنائمية وهجر الصناعة والزراعة وتعمير الأرض. نفهم أن منطق الحرب وفنها يقضي بأن تحرم العدو من مصادر قوته، ولكن هل يعني ذلك أن التراث الإنساني الموجود على أرضه يمكن أن يمثل مصدراً للقوة الحربية؟ أتصوّر أنه يمكن أن يصبح قوة سلام وليس قوة حرب.

القوانين الدولية التي تحمي التراث الإنساني موجودة على نحو نظري منذ نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين متمثلة في اتفاقيات لاهاي، وخاصة الاتفاقيتين الرابعة والتاسعة، ولكن، ورغم سريان هذه الاتفاقيات، لم يمنع هذا الدول المتحاربة جميعها خلال الحرب العالمية الثانية، سواء المنتصرة أم المهزومة، أن تدمر ثروات لا تُحصى من التراث الإنساني العالمي، سواء بسبب القصف العشوائي أم بفعل «النيران الصديقة». وهكذا وجدنا الآلاف من القصور التاريخية والآثار القديمة، بل وأحياء وقرى ومدن كاملة قد سُوِّيَتْ بالأرض ولم تشفعْ لها الاتفاقيات الدولية.

ومهما كان الأمر فإن «اليونسكو» ليست مُطالبة بتسيير الجيوش من أجل الدفاع عن التراث الإنساني، ولكن أفضل ما يمكن عمله هو توثيق الآثار التي دمرتها وتدمرها النزاعات المسلحة في الوقت الحالي، تمهيداً لاستعادتها وترميمها وحفظ الذاكرة الإنسانية الحضارية.

الجسد المُسيّج

أحميدة عياشي

شَكّلَتْ سنوات الحرب الأهلية بالجزائر طِيلة عشرية التسعينيات الماضية، لحظة الصراع التراجيدي بين جماعات الإسلام المسلّح والقوى المناوئة لها وغير المنضوية تحت لوائها.. وكان جسد المرأة ومن خلاله، ومن ثَمّ السيطرة على الفضاء العام وبالتالي غزو السلطة أحد التعابير المكثفة عن جوهر هذه الحرب غير المسماة...

لم تكنْ المرأة وفق البلاغة السلفية الراديكالية سوى هذا الجسد المُحرّم، والمنطقة المحظورة، والزمن المكثف والمعقد للمعنى وضده في نفس الوقت.. ولقد شكّلت المرأة كجسد مُسيّج، وكمنطقة مرغوبة ومحظورة جوهر الاستراتيجيات المتصارعة على ساحة الحرب.. بل تحوّلت في معظم اللحظات شديدة الوطيس إلى جسد يتصارع ويتقاتل حول امتلاكه المتحاربون.. وكان هذا الجسد منذ البداية حلبة عارية أحياناً ومُسيّجة أحياناً أخرى لصراع القوى المتنافسة.. ففي 14 ديسمبر/كانون الأول 1989، حيث كانت الشعبوية الإسلاموية الراديكالية في أوْجِ صعودها وقمة نشوتها حدث سباق القوى حول امتلاك أكثر قدر ممكن من الفضاءات وكان فضاء المرأة كجسد يشكّل أهم هذه الفضاءات. أصدرت الرابطة الإسلامية التي كانت بمثابة الوعاء العام للفصائل الإسلامية بالجزائر البيان التالي: «إن المتأمل في الواقع الجزائري خصوصاً والعالمي عموماً يجد أن الهجمة على الإسلام والمسلمين قد ازدادت حدتها، وأن التركيز على المرأة والسعي إلى إفسادها من خلال القوانين والإجراءات الإدارية المجحفة بالمرأة المسلمة والمتاجرة بعرضها والتعريض بقانون الأسرة وما إلى ذلك من المسائل الحساسة في قضايا المرأة والأمة قد أضحى ظاهرة بارزة اليوم، وقد رأت الرابطة شعوراً منها بالواجب ورغبة في تجسيد النظرة للدين والوفاء للمؤمنين أن تُنظّم تجمعاً نسوياً أمام مقرّ المجلس الوطني الشعبي يوم الخميس 21 يناير/كانون الثاني 1989، من الساعة الثانية بعد الظهر إلى الساعة الثالثة والنصف». ويضيف البيان الممضي من طرف الشيخ أحمد سحنون وهو أحد الإسلاميين المخضرمين «ولهذا تدعو الرابطة كل غيور على دينه ووطنه ووفي لثوابت أمته ومحب لمستقبلها المشرق أن يسجل حضوره في التاريخ والمكان المذكورين أعلاه بزوجته أو ابنته أو أخته أو أمه، وذلك تعبيراً عن رفض المرأة الجزائرية المسملة لكل ما يمسّ كرامتها وشخصيتها».

ولقد كان هذا التجمع هو رد على ممثلات الحركة النسوية اللواتي طالبن بامتلاك فضاء مستقلّ، لكن أيضاً دعوة الحركة



النسوية هي الأخرى لم تكنْ تمتلك حرية الجسد، فالجسد كان أداة في صراع يسيره في الأساس ممثلو النكورية في مجال غير مجال الحرية.. وبالفعل في ذلك اليوم أخرج النكور الموالون للتيار الإسلامي نساءهم، فكنّ مجرد جسد ملحق، جسد ميت، سلاح يستعمله النكور في حربهم من أجل كسب معركة الشارع.. كانت بلاغة الحضور تكمن في العدد وكان على العدد حتى وإن كان أخرس لابد أن يُعبّر عن ملامح القوة الصاعدة الجديدة التي كانت تريد أن تتحقق في نهاية اللعبة كسلطة وخطاب نفوذ... وعندما أصبح حزب جبهة الإنقاذ المُعبّر السياسي بدون منازع عن صعود الشعبوية الإسلاموية الراديكالية أصبحت المرأة تشكّل العمود الفقري للاستراتيجية الرامية إلى الاستيلاء على السلطة، ومن هنا كان خطابه متمركزاً حول حماية المرأة من «الذئاب» من الآخرين..

لكن هذا الغزو للجسد سوف لن يتبلور بشكل واضح على الميدان كاستراتيجية إلا عندما تصبح الحرب مسرحاً حقيقياً للقوى المتصارعة التي رمت بكل أثقالها في المعركة.. لذا فإن البيانات الأولى لمختلف فصائل جماعات الإسلام المسلّح كلها جاءت محذرة المرأة من «التبرج» أي الخروج سافرة، وعدم ارتداء الجلباب.. وهذا التحذير سيتحوّل إلى لغة على أرض الميدان تمثّلت في غزو جسد المرأة كغزو للسلطة.. فحيازة المرأة لدى هذه الجماعات كانت تعني حيازة فضاءات استراتيجية مفتكة، ليس من يد السلطة وحسب، بل من يد النظام والمجتمع.. فالمرأة تعني العرض، الشرف وتجريد العدو من شرفه وعرضه ويعني ذلك تجريده من أهم سلاح بحوزته، تجريده من رمزية القوة وشرعيتها، فالمرأة التي كانت تنضوي تحت السلطة والهيمنة المباشرة والمطلقة لهذه الجماعات الإسلامية المسلّحة كانت تتحوّل إلى بلاغة طقوسية لهذه القوة التي تبحث عن نوع من القداسة عبر مشهدية الدم وسيادة الرعب كسلاح يعمل على تجريد القوى المعادية من قواها.. ففي النص الذي حمل عنوان «الأوامر الأسمى في إزالة المنكرات العظمى» تأخذ استراتيجية غزو المرأة كل معالمها، حيث تعتبر الجماعات الإسلامية أن خروج المرأة سافرة من بيتها، لا يعتبر فقط من أكبر المنكرات، بل هو إعلان حرب على الإمارة (الجماعة الإسلامية المسلّحة) يقول النص «... وأعظم هذه المنكرات خروج النساء عاريات واختلاطهن بالرجال».

إن جسد المرأة هنا إذا ما أراد النجاح يجب أن ينتفي كجسد

مستقلّ، فتشبثه بوجوده خارج سلطة الإمارة، أي خارج سلطة القوة يعني انخراطه في نظر السلفية المسلحة في استراتيجية العدو.. ومن هنا يعتقد اللاعبون السلفيون أن الحرب تمنحهم كل السلطة في منح الحياة وافتكاكها، لأنهم هم القوة الحقيقية التي يجب أن ينساق لها الأفراد والجماعات «كل الناس لابد لهم من قوة ووالي أمر يدخلون تحت ولايته، يأمرون بالمعروف وينهون عن المنكر ويقيمون الحدود والتعازير ولا يجوز لهم أن يدخلوا تحت ولاية كافر أو مرتد كما هو حال سائر الديار اليوم».

إن غزو المرأة عند الجماعة الإسلامية المسلحة يعني تغييراً جذرياً لنظام القيم والمتناقض ونظرتها، وجوهر هذا النظام القيمي هو الجسد.. فالجسد يجب أن يطهر من كل طاقاته الحيوية، من كل دلالاته المؤكدة على الإبداع والخلق، ومن كل معانيه المولدة للحرية.. فكل هذه الإشارات ما هي إلا تعبير عن سلطة الفساد والفواحش.

وعملية غزو المرأة منحت لجماعات الإسلام المسلحة لغة مزدوجة تجاه المرأة، حيث تم تصنيفها إلى صنفين.. الصنف الأول هو نوع خاضع، يمارس إلغاء جسده وهو بهذا يدعم الجهاز القيمي التي سعت هذه القوة إلى فرضه وممارسته كدلالة على بسط هيمنة جديدة، وهذا الجسد المُلغَى من حاجياته جعل سادة هذه القوة في عملياتهم القتالية والإرهابية ضد غير المنضوين تحت ظلال قوتهم يُنزِلون المرأة مكانة ذات قداسة رمزية، وهذه القداسة تنبع من كون المرأة / المؤمنة كجسد ضحية... ففي العملية الانتحارية التي تم من خلالها تفجير مقرّ الأمن المركزي للعاصمة الجزائر في يناير/كانون الثاني 1995، وتم فيها توظيف شابين، أحدهما لا يتجاوز 16 سنة من عمره، ركّز البيان المتبني للعملية على الانتقام للمرأة المنضوية تحت سلطة الجماعة ويتمثل ذلك في الدفاع عن الجسد، وشرف الجسد.. لأن هنا الجسد انتهك من طرف ممثلي القوة العدوة انطلاقاً من نزعة ثأرية من الذين حملوا السلاح وتمردوا على القوة النظامية، وذلك من خلال إصابتهم في أعمق نقطة ضعف، وهو المرأة من الأقارب كانت أو من الأهل.

إن غزو المرأة الذي يتبدّى من خلال هذه المقالة هو في حد ذاته سعي دائم وأحياناً متوحش للقوة عن كل ما يزيدها قوة.. وأن هذه القوة هي أيضاً تعني تحقيق الغلبة ولو بالبطش.. والمرأة هنا في لعبة الصراع على امتلاك القوة تشكّل المستوى المكثف والعلامة ذات الأهمية البالغة في أتون هذه اللعبة.. الغزو والذي يعني كذلك التنكيل، جعل المرأة غنيمة حرب وسبية، هو نوع من الإشباع الجنسي الذي تمارسه هذه القوة لكن تحت رداء يتوسل كل إكسسوارات لحظة الدين عندما يكون في حرب.. الغزو الذي تمارسه هذه القوة هو ليس فقط للمرأة، وغزو للقوة الأخرى.. بل هو أيضاً غزو للدين كجسد واغتصابه من خلال تأويل دخل في لعبة مليئة بالظلال ومسكونة بدماس ملتبس تتبع تحقيق رغبة مكبوتة، رغبة دفينة يتم تحليلها بالحرب وفي ظل الحرب التي تكتسي ذلك الرداء المقدس الجهاد بحيث تتنفس فيه الرغبة وتتعرّى وتتواصل عبر وليمة التحايل على المحظور والمحرّم والمقدّس، وتتدثّر بكل المفردات والعبارات والآيات والأحاديث المتفق عليها والمعاد تأويلها وتوظيفها ضمن النظام المتخفي للرغبة..

المحطة الأخرى في استراتيجية غزو المرأة، تجسدت عندما أعلنت الجماعة الإسلامية المسلحة في بيان مؤرخ بتاريخ 30 إبريل/نيسان 1995، «أمرها إلى كل زوجة لا تزال تحت عصمة مرتد أن تخرج من تحت عصمته لأن زواجها منه قد انفسخ بالردة ولا يحتاج إلى قضاء قاضٍ» ويضيف البيان، كما تعلم الجماعة، كل من يزوّج كريمتَه وهي كل امرأة تحت ولايته بنتاً أو أختاً أو أماً.. بعد هذا البيان بأنه قد ولاهم وألقى إليهم بالمودة وعرض كريمته للقتل ونفسه للنكال». لقد تحوّل الصراع على جسد المرأة مقياساً رئيسياً لقاعدة الولاء والبراء، لكن أيضاً مقياساً للثروة كعلامة من علامات تدعيم القوة في مسرح الحرب.. ففي وثيقة كانت في أرشيف الجماعة الإسلامية المسلحة نكتشف أن غزو المرأة يعني أيضاً الاستيلاء على ممتلكاتها من ذهب وفضة..

ولقد ظهر بعد عدة اعترافات من طرف الذين غادروا الجماعات المسلحة في نهاية التسعينيات وخلال الثمانينيات أن غزو المرأة كان يشكّل استهدافها من خلال تغيير وضعها وتحويلها إلى سبية كنوع من إذلال العدو وإذلالها في الوقت نفسه. لكن أيضاً كغنيمة لما تكتسبه من ذهب أو فضة، وكان آنذاك الذهب والفضة والمال تُشكّل عصب الحرب غير المسماة..

بل سينهب الصراع على جسد المرأة/السبية إلى درجة الاقتتال بين أمراء الجند داخل الجماعة نفسها وتكشف لنا بعض التقارير الداخلية، داخل السرايا والكتائب عن أوجه هذا الصراع المُعقّد.

إن الحقبة الأخيرة في عمر الجماعة الإسلامية المسلحة تحوّل في ظلها غزو المرأة إلى حرب مقدسة، نتج عنها اغتصاب المئات من النساء، وقتل المئات منهن.. لكن هذا الغزو كان إعلاناً عن نهاية مأساوية لهذه القوة التي أرادت إخضاع كل القوى الأخرى عن طريق العنف والإرهاب والبطش.. وبدلاً من أن تحقق استراتيجية غزو المرأة وتجريدها من جسدها، تحوّل هذا الجسد إلى قوة مدمرة للخوف، والشلل الذي اعترى قوى المجتمع الأخرى.. فالصمت الذي أرادت القوة السلفية المسلحة أن تفرضه على الجسد استحال إلى لغة تنطلق من الجسد المغزو ذاته لتكتب لحظة حرّيّة الجسد وانبعاثه من تحت الرماد.. إن هذا الجسد الذي كان عُرضة للغزو راح يؤسّس لنفسه بطولته ذات التدمير الخلّاق، لغته، بلاغته، ورمزيته.. في عزّ الصراع لسنوات التسعينيات.



سكرتيرة مانديلا البيضاء

قاسم حسين

أجرت «بي بي سي» الإنجليزية، مقابلة مع السكرتيرة الخاصة لزعيم جنوب إفريقيا الراحل نلسون مانديلا، بمناسبة صدور كتاب مذكراتها «صباح الخير مستر مانديلا».

الكاتبة زيلدا لاغرانج، سيدة بيضاء في الخامسة والأربعين من عمرها، وقصتها مع مانديلا غريبةٌ إلى حدٍ كبير، فهي لم تسمعْ باسمه، ولم تعرف بقصة كفاحه ضد نظام التمييز العنصري في بلادها (جنوب إفريقيا)، إلا يوم إطلاق سراحه في مطلع التسعينيات. يومها سمعت أمّها تتذمّر وتشكو من المصيبة التي ستحلّ بهم قريباً، فسألتها: لماذا؟ فأجابت: «لقد أطلقوا اليوم سراح الإرهابي الكبير». يومها فقط سمعت باسم مانديلا لأول مرة.

كان مانديلا قد أمضى في سجنه 27 عاماً، قضى أغلبها في سجن جزيرة «روبن»، مع ثُلّة من المناضلين ضد نظام الفصل العنصري (الأبارتهايد)، وفي العامين الأخيرين تم نقله إلى سكنٍ معزولٍ لإجراء المفاوضات التمهيدية مع حكومة بريتوريا، تمهيداً لانتقال جنوب إفريقيا إلى نظام ديموقراطي يُنهي محنة الفصل العنصري.

عاشت لاغرانج حياتها في بيئة انعزالية مُتشرّبة بالروح العنصرية، ولم تسمعْ عن النضال ضد نظام الفصل العنصري، الذي يشارك فيه السود والملونون وقلةٌ من البيض من ذوي النزعة الإنسانية. ولم تشعرْ بمساوئ نظام الفصل ومخازيه، لأنها كانت تسبح وتتنفس في داخله. كانت تتلقّى مبادئ التمييز العنصري في البيت، وفي المدرسة، وحتى في الكنيسة التي جاءت برسالة المحبة والأخوّة بين البشر. فالنظام العنصري يجيّر جميع المؤسسات التشريعية والقانونية وحتى الدينية لخدمة أهدافه المنحرفة التي تعمل ضد الإنسان وتقتل فيه روحه وإنسانيته.

كانت لاغرانج تكره مانديلا، قبل أن تراه، أو تسمع حديثه أو تقابله. وكان بانتظارها إعلانٌ عابرٌ عن وظيفة شاغرة، سيغيّر مسار حياتها ونظرتها في الحياة، ويربطها بمانديلا لمدة تسعة عشر عاماً مقبلة، لتجمعها في كتاب تحت عنوان رقيق: (Good morning Mr Mandella). صباح الخير سيد مانديلا.

حين قرأتْ الإعلان تقدّمت إلى الوظيفة، وقد بدت لها جد مناسِبة لقربها من مسكن عائلتها، وكانت الفرصة التي عرضت عليها العمل كضاربةٍ على الآلة الكاتبة، في مكتب الرئيس مانديلا الذي لم تعرفه أو تحبه من قبل. وحين كانت تقدّم أوراقها إلى السكرتيرة، دخل عليهما مانديلا، وبادر بمد يده لمصافحتها، فارتبكت وترددت، هل تمد يدها لهذا الرئيس الأسود الذي رُبّيت على كراهيته لأكثر من ربع قرن.

كانت مشاعرها متضاربةً بين الخوف والدهشة والصدمة والانفعال. وأخيراً مدّت يدها وصافحته، فبدأ بالحديث معها، لكنها لم تفهم ما قاله بالإنجليزية، فاعتذرت إليه طالبةً الإعادة، فخاطبها بلغتها الأفريكانية. وهكذا وجدت نفسها تنطق بصعوبة بهذه العبارة: «صباح الخير سيد مانديلا»، التي ستكون عنواناً لمذكراتها، وسرعان ما أجهشت بالبكاء. وكتبت لاغرانج لاحقاً عن تلك اللحظة العاطفية المشحونة بالانفعالات: «لقد كلّمني هذا الرجل صاحب الصوت الهادئ والعينين الطيبتين والروح السخية... كلّمني بلغتي مع أن شعبي هو الذي سجنه لسنوات طويلة».

لاغرانج تمّت ترقيتها كسكرتيرة مساعدة في مكتب مانديلا، في العام 1999، وأصبحت سكرتيرته الخاصة. ولاحقاً أصبحت هذه السيدة البيضاء مساعدةً للمدير التنفيذي في مكتب أول رئيس أسود منتخب في البلاد، لتكون بمثابة يده اليمنى، وأخيراً عُينت ناطقاً رسمياً باسم مؤسسة نلسون مانديلا الخيرية. لقد اعتبر مانديلا هذه السيدة البيضاء، التي يكبرها بخمسين عاماً، ابنته بالتبنّي، وكان يناديها تحبباً باسم «زيلدينا»، وكان ذلك يثير غيرة الزوجة وبنات العائلة والحفيدات.

ملف



العمل الفني: Mariusz Kaldowski - بولندا

تحت ظلال العطور

ربما لا يحتاج هذا الملف إلى مُقدّمة؛ فالعطر ليس قضيّة إشكالية تحتاج إلى حلول أو معالجة! هذا الاستثناء، الذي يبدو للوهلة الأولى منطقيّاً، يجعل الرائحة مُكتفية بنفسها وبمفعولها الوظيفي. ثم إن السؤال: ما جدوى أن يتعطّر فلان؟ سؤال بديهي لا يتردّد أحد في الإجابة عنه بيسر تام.

لكن، وبصيغة أخرى، يكلّف السؤال: بماذا تذكّرك هذه الرائحة؟ مهلة للتفكير والاستعادة مصحوبة بشحنات عاطفية خاصة وجماعية على نحو يكون فيه العطر قِناعاً ومادة مُسببة للتعبير عن الذات وتعالقاتها الماضية أو الآنية.. هنا ما يجعل العطر ثيمة مفتاحية للقراءة والتذوّق الأدبي، كما للتحليل النفسي وتفسير طبيعة الشخصية الإنسانية.

للحضارة العربية باعٌ في كيمياء العطر وإنتاجه، وعلى مَرّ العصور انتقلت هذه الخبرة إلى البلاد الأوروبية فكان لها نكاء التسويق والإشهار وعولمة أنواع العطور وليس العرب متأخرين في هذا الشأن لما نعرفه من أصناف خليجية وصلت إلى العالمية اليوم. ولعلّ التباري في مضمار العطور لا يقلّ شأناً وتأثيراً عن تأثير الأدب، فكلاهما حاملان للعنصر الثقافي.

ومن السياق التاريخي إلى مقاربات سيميولوجية، فلسفية وأدبية... يحاول هذا الملف تقديم استنتاجات ثقافية وأدبية مُتعلّقة بالرائحة ومفعولها الرمزي والجمالي، كما يُقدّم خلاصات مُتعلّقة بالحاجة إلى تكريس الرائحة كثيمة مهمة في عملية النقد الأدبي خاصة، وكذلك الحاجة إلى دراستها كظاهرة قابلة لإنتاج آليات جديدة لفهم الظواهر الثقافية والممارسة الحياتية داخل المجال العام بما يحيطه من خطاب إشهاري وتداخل الخاص بالكوني في الوقت الذي لم يعدْ فيه الإنسان مُنتجاً لرغباته وإنما مُستهلك لرغبات زمن التطابق الكلي والتشابهات بالشكل الذي نفقد فيه الرائحة الخاصة!

د. رامي أبو شهاب

للعرب حكاية مع العطر، فكما تذكر غير دراسة أن العرب كانوا من أوائل الشّعوب التي تعاطت مع العطر إحساساً وصناعة، نجد الكثير من المخطوطات والمصنفات قد وُضعت لوصف العطر؛ أحواله، وصناعته، ومن أشهر تلك الكتب كتاب للفيلسوف يعقوب بن إسحاق الكندي، وهو كتاب إشكالي من حيث نسبته للمؤلف، إذ وجد بعض الدارسين أن اهتمام الكندي بصناعة العطر يفارق ما عُرِفَ عنه من اهتمامات علميّة، وفلسفيّة بعيدة كل البعد عن العطر.

الترفّق والكيمياء

ومما يتصلّ أيضاً بإشكاليات الكتاب عنوانه الذي شابته أقوال، وروايات مُتعدّدة، فهناك من أطلق عليه «الترفق في العطر» أو «الترقق في العطر» كما عُرِف أيضاً بـ«كيمياء العطر والتصعيدات»، وبغض النظر عن إشكالية العنوان التي أتى عليها جابر الشكري في دراسة تناولت المخطوط، وقد انطوت على عدد من الملحوظات والنتائج التي ترتكز في جانب منها، على أنّ الكتاب يُعدّ من أوائل الكتب التي استعملت كلمة (الكيمياء) في معناها الحديث، كما عمل الباحث على تتبع الكتاب في عدد من المصادر، مع إتيانه ببعض الأدلة التي تنفي أن يكون الكتاب من تأليف الكندي؛ وذلك عبر الاتكاء على منهجية القراءة الداخلية للمخطوط، وسياقات تأليفه(1)، ولكن هنا لا يمنع من أن الكتاب قد بات جزءاً من تراث الكندي إلى أن تصدر دراسة جازمة، أو مخطوط يثبت عكس ذلك، وإلى أن يحين ذلك، يبقى الكتاب حاضراً، ولا ضير من اختباره بوصفه وثيقة تاريخية، وتراثية مهمة.

ما من شك، في أن وجود كتاب يتصل بصناعة العطور، ووسائل استخلاصه يقودنا إلى مسلك يتصلّ بالبعد الجمالي، ولاسيّما فيما يتعلّق بالعطر، ومكانته لدى العرب، إذ إنّ التأليف في موضوع ما، غالباً ما كان يخضع لاعتبارات المزاج الذي يشيع لدى المتلقين، وهنا يتغنّى من أولوية الاهتمام بقضية بعينها، ومع أن العطر مادة قائمة على تضافر عدة عوامل، منها ما يتصلّ بتوافر مادة وطرائق الصّنعة، غير أن الجانب الوظيفي يبدو مشروعاً، وخاصة من حيث قدرة العطر على بعث مشاعر من الألفة، والجمال، في حين أن هنالك مستوى يتحدّد بكون «العطر» سلعة تجارية، وهكذا أضحى العطر صناعة لها فنون وأسرار، وهنا نقع على أسباب وضع الكندي لكتابه، والذي أراد من خلاله أن يؤلّف دليلاً موجهاً يختصّ بكيفية صناعة العطر، والإفادة من هذه الممارسة لاكتساب أكبر قدرٍ من المال، وتحقيق الثراء.

في عام 2010 نشرت وزارة الثّقافة والفنون والتراث في قطر الكتاب تحت عنوان «مخطوط كتاب الترفق في العطر»(2)، وقد اضطلع بمهمة تحقيقه، ودراسته الدكتور سيف المريخي. ينطوي الكتاب على جوانب معرفيّة، وإجرائيّة تتصل بالعطر، وصناعته كما وضعها الكندي، أو كما يظن. يبدأ سيف المريخي المخطوطة بمقدمة تعرض للعطر تاريخياً، ولا سيما لدى عدد من الشّعوب، ومنهم العرب بدءاً من عهد النبوة، وقد تعزّز اهتمام العرب معرفياً بهذا الجانب من خلال مستويات الكتابة، والتأليف التي رافقت هذا الموضوع لقرون خلت. يأتي المريخي على عدد من المصنفات التي تناولت العطر، وما صُنف فيه اتكاءً على كتاب ابن النديم(3). وفي محور آخر نجد عرضاً لسيرة مؤلف المخطوط «الكندي» الفيلسوف العربي الذي تعود جذوره إلى ملوك كندة، يشار إلى أن الكندي قد وُلِدَ في البصرة سنة 188/801 وتوفي نحو سنة 260/873 (4)، وكما هو معروف، فقد نبغ الكندي في عدد من العلوم كالفلسفة، والطب، والمنطق، والهندسة، وغيرها(5)، كما أن له عدداً كبيراً من الرسائل، والكتب في شتى العلوم والمعارف.



صانع العطور - Ernst Rodolphe - فرنسا

لعلّ أهم ما يميز كتاب «الترفق في العطر» كونه يُعدّ من أهم المصنفات التي وضعت في العطر، وصناعته كما ينكر المحقق الذي يأتي فيما بعد على بيان أسباب تأليف المخطوط، حيث يحيل معظمها إلى عوامل اقتصاديّة، وهنا يحمله إلى أن يعدّ الكتاب دليلاً علمياً لصناعة العطر(6). يُقدّم المحقق عرضاً لأبواب المخطوط العشرة، والتي تتناول المواد والكيفية التي يحضّر فيها العطر، وهنا نقع على منهجية الكتاب القائمة على تقسيم العطور إلى أنواع، يحمل كل منها اسماً معيناً يحيل إلى المادة المكونة له. ومما يلاحظ أنّ معظم هذه العطور تُصنع من مواد مشتقة من الأعشاب والنباتات والحيوانات والمعادن(7)، ومن أهم تلك الأبواب صنعة المسك، والعنبر، والزعفران، والورس ...وأخيراً باب صنعة التّصعيدات. والأخير يحيل إلى آلية، أو صنعة ميّزت العطر، ونعني التّصعيد الذي يعني في المعاجم العربية القديمة «الإنابة»، أما في المعاجم الحديثة فيعرّف التصعيد بأنه عملية تحويل المادة الصلبة إلى غازية بدون المرور بمرحلة السيولة. وفي هذا الباب نعثر على شرح لتصعيد أنواع مُتعدّدة من العطور، ومن ذلك تصعيد ماء القرفة، والقرنفل، والعود، والصندل، وغير ذلك من المواد، ومما يبدو طريفاً فيما يطرحه الكندي، ما يختتم به وصفاته من عبارات تتنوّع دلالياً، فمنها ما يتصلّ ببعد تجاري، ومن ذلك «وبع كيف شئت»، أو بعبارة إعجاب، ومن ذلك «غاية في الجودة»، أو بعبارة تشير ما شاب هذه الصّنعة من تدليس، وغش، ومن ذلك قوله في تصعيد الزعفران: «ثم أخرجه وأبسطه على جام زجاج حتى يجف في الظلّ، وكنه من الغبار، وقلبه في اليوم ثلاث مرات حتى يجف. ثم احمل عليه مثله زعفراناً فإنه لا ينكره أحد(8)». كما يتميز الكتاب ببعض الصّور والرّسومات التي تتضمن الآلات والسوائل التي تستخدم في تصنيع العطر وتصعيداته، بالإضافة إلى بعض المصطلحات منها (الجام)، و(موضع النار)، وغير ذلك من المصطلحات التي تتصلّ بهذه الحرفة التي أضحت في يومنا هذا من أكبر الصّناعات في العالم.

ما من شك بأن كتاب «الترفق في العطر» أو «كيمياء العطر والتصعيدات» يُعدّ من المصادر التراثية المهمة، لكونه يقدّم قراءةً، وتصوراً للعطر، وصناعته في القرن الثالث الهجري، وبذلك فإنّ الكتاب يختصّ بالتمثيل لجانب حضاري اقتصادي ميّز العرب، فضلاً عما يعكسه من رهافة حسّهم، وتقديرهم العطر، وحُسنه.

هوامش:

1- انظر دراسة محمد الشكري، كتاب «كيمياء العطر والتصعيدات»، مجلة المجمع العلمي العراقي، مج 36، ج1 - 2، 1985، ص143 - 150.

2- مخطوط كتاب «الترفق في العطر»، الكندي، دراسة وتحقيق سيف بن شاهين بن خلف المريخي، وزارة الثقافة والفنون، ط1، 2010، الدوحة.

3- الترفق في العطر، ص 12.

4- المصدر السابق، ص31.

5- نفسه، ص 13.

6- نفسه، ص18.

7- نفسه، ص 18.

8- نفسه، ص 45.

لـم يسـع جدتي أن تعرف مـا يقف وراء بخورها الـذي تبخره كل يوم من أسـفار وحروب من أجل تأميـن تجارته ووصوله لكافـة كنائس ومعابد الشـرق والغـرب منـذ الفراعنـة والإمبراطوريـات الرومانيـة والبابليـة والفارسـية. فقط تاهت في إدمان طقوسـه هي التي لا يشـم في ملبسـها سـوى البخور والريحـان والرازقي الـذي تزرعه باحة بيتهـا لتعلَق تلك الرائحة في أذهان أحفادها كلما ضمتهم لحضنها كأنها مبخرة كبيرة بذلك الدفء وحنان رائحتها.

محمد الضامن

طريق البخور



العمل الفني: سلمان المالك - قطر

ربمـا احتفظـت كل امـرأة فـي الخليـج بجانـب مجمرتهـا بمباخـر لـكل مناسـبة، فالجـدة لا تأتـي مـن سـفر إلا ومعهـا مبخر جديد ومُطرّز بالنقوش تتخيره كما تتخير ملبساً نفيساً، فبيـن احتفالها بنفسـها بالبخـور اليومـي وبيـن احتفـالات الأعـراس تحضـر طقوسـها الدينيـة عبـر انشـغالها بتبخيـر مـكان العـزاء كلمـا مَـرّ ميـلاد ولـي علـى قلبهـا، وربمـا لـم تعـرف أيضـاً أن الجزيـرة التـي عاشـت فيهـا وامتلكـت طقوسـها كانـت يومـاً مـا ميناء مهمـاً لتصديـر البخـور والعطـور القادمـة مـن الهنـد، فقد سـيطر أهلها علـى تجارتـه وإدخالـه لأسـواق مكة وبقيـة الجزيـرة العربيـة وصـولاً إلـى الشـام والعـراق، دارين كمـا هـو اسـمها حتـى الآن عُرِفَـتْ فـي التاريـخ العربـي مـا قبـل الإسـلام وبعـده بتصديـر المسـك كأشـهر مـا احتفـظ بـه التاريـخ لهـا، فعـدّت سـوقاً مـن أسـواق العـرب قبـل الإسـلام وفـي عصـور الإسـلام الأولـى. يذكـر الأعشـى فـي إحـدى قصائـده تجـاراً يتـزودون بمسـكها وذلـك فـي قولـه:

يمرون بالدهناء خفافاً
عيابهم
ويخرجن من دارين بجر

الحقائب

وفي بيت آخر يقول الأعشى:

لها أرج في البيت عالٍ كأنما

ألم به من تجر دارين أركب

وبسبب اشتهارها بتجارة المسك ذُكِرَتْ كثيراً في الشعر مُقترنة بالمسك كقول النابغة الجعدي:

ألقي فيه فلجان من مسك دا

رين، وفلج من فلفل ضرم

وقد سمي تاجر المسك بالداري نسبة إليها كقول جرير يمدح عمر بن عبدالعزيز:

ذكرتنا مسك داري له أرج

وبالمعنى خزامى طلها الرهم

ولحضوره في الزينة مقام وطقوس فتهن به الرؤوس كما يصف أحد الشعراء استعمال مسك دارين في تطييب الشعر بقوله:

مسائح فودي رأسه مسبغلة

جرى مسك دارين الأحم خلالها

أما ذكرها في المعاجم فقد عرفها صاحب لسان العرب بقوله: دارين اسم فرضة بالبحرين ينسب إليها المسك، يقال: مسك دارين، وينكر المؤرخ العراقي جواد علي في المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام أن كلمة: مسك فارسية الأصل، حيث تنطق في الفارسية: مشك.

ويقول عنها كذلك الحموي صاحب معجم البلدان: فرضة في البحرين يجلب إليها المسك من الهند. كان تجار دارين يبسطون هيمنتهم على أسواق البصرة والحجاز فقد انتشروا فيها، فكما ينقل الدكتور عبدالرحمن العاني في كتابه: البحرين في صدر الإسلام عن البلاذري أن جالية كبيرة من التجار الداريين تواجدوا في المدينة المنورة بلغ عددهم الأربعمئة رجل كانوا عطارين. هذه الشهرة والمكانة لم تدمْ لأهلها بعد العصر الأموي تقريباً، حيث نشط ميناء البصرة، فبعد الإسلام تولى أبو موسى الأشعري ولاية البصرة وقد نقل من ساحل البحرين التي تعد دارين في نطاقها الجغرافي أعداداً كبيرة للعمل في خدمة الدولة وحمايتها. ومما يدل على ذلك ما يذكرنا به البطريرك التلمحري الذي زار البصرة في رحلته في عصر المأمون، حيث يذكر أن أهل البحرين اعترضوا سفن الهند والصين المتجهة إلى البصرة لتتعطل أسواقها وتجارتها مما حدا بالدولة إلى إرسال فرقة عسكرية إلى البحرين قوامها ثلاثون ألفاً. هكذا كان حال أسواق الخليج على مَرّ تاريخه، فقد كان خاضعاً للقوى الإمبراطورية المهيمنة، فحين هيمنت الإمبراطورية الساسانية على الخليج فرضت تجارة ما تحتاجه الإمبراطورية. وحين نشأ الإسلام وتوسّع في فتوحاته سيطرت الدولة أيام العباسيين على الممرات البحرية لتتحكم بالتجارة وتتسبب في التضييق على الروم، فما عرف بعد ذلك من حروب دينية عرفت بالحروب الصليبية كانت تخضع لذلك الحصار الاقتصادي الكبير فتوقف وصول البخور والمر واللبان إلى المعابد والكنائس يعني توقف العبادة، فضمن الطقوس العبادية التي تؤديها الكنائس صلاة تسمى: صلاة البخور التي تتلى في الصباح الباكر، وربما يكون هذا الطقس الكنسي هو استمرار لذلك الطقس الذي كان يُقدّم للإله الملك رمسيس الثاني فقد ذكر في أحد السجلات بأن رمسيس: (إله كل البشر، لذلك كان عليهم الاستيقاظ لتقديم البخور له). أن المذابح التي تراق عليها دماء الأضحيات للآلهة منذ البيزنطيين والإغريق والفراعنة كانت محكومة بطقس البخور للآلهة كي لا تشم رائحة الدماء وتهتاج، هكذا ارتبطت قصة البخور بالمقدس!. هذه الحروب التي كانت تقوم وتلك الدماء التي تسفك لم تكن الجدة تعلم أن عطورها وبخورها يصلها مُحمّلاً بذلك التاريخ، فماذا كانت ستقول لو قُدِّرَ لها أن تعرف حكاية بلاد البخور التي نشأت في التاريخ القديم، ذلك التاريخ الذي تقاتلت الإمبراطورية الفارسية والرومانية على التحكم به وبأسواقه حتى لم يسع التاجر الروماني الذي دوّن رحلته: الطواف عبر البحر الإريتري أن يصل إلى الخليج العربي لإحكام الفرس عليه لتفرض إنتاج وتجارة ماء الورد الذي كانت تنتجه الإمبراطورية الفارسية- ومازال أحد السلع الوطنية التقليدية في إيران الحديثة- لكنه دوّن وذكر أهمية تجارة البخور في بدايات القرن الميلادي الأول فقد كتب رحلته في العام 60 للميلاد. حيث خبرنا عن بلاد البخور بقوله: «بعد يوديمون (عدن الحالية) جزيرة العرب هنالك ساحل طويل... على طوله يعيش البدو وآكلو السمك.. هنالك سوق أخرى بمحاذاة الشاطئ تدعى قنا وتتبع لمملكة إليازوس في بلاد البخور.. وإلى الداخل من تلك المنطقة تقع حاضرة تلك البلاد مدينة ساباثا (شبوة الحالية في الساحل اليمني) معقل الملك. إلى تلك المدينة يؤتى بكل البخور الذي تنتجه البلاد على ظهور الجمال، حيث يتم تخزينه هناك..». بعد ذلك يتم تصدير البخور إلى الدول والموانئ المجاورة، حيث خبرنا صاحب الطواف بأن: «سكان تلك المنطقة تربطهم علاقات تجارية بموانئ المنطقة القصوى، مثل باروغازا وسكيثيا وأومانا، وساحل فارس المجاور». أما كيف كانت تلك البلاد التي عُرِفَتْ ببلاد البخور فيصفها التاجر اليوناني حين يتجاوز قنا، حيث: «تتراجع اليابسة بشكل كبير إلى الوراء، ثم يليها خليج عميق يدعى ساخاليتس يمتد إلى مسافة بعيدة، ثم نصل إلى بلاد البخور الجبلية الوعرة التي تلفها الغيوم ويكتنفها الضباب، وتنتج أشجارها البخور». أما عملية جمع البخور فتتم تحت إشراف ملكي، بحيث: «يتم تجميع البخور من قبل عبيد الملك بمشاركة المحكومين بالأشغال الشاقة». ولأن هذه ثروة البلاد فإن الملك يحصن الواجهة البحرية على امتداد لسان صخري كبير فهناك: «يرتفع حصن للدفاع

على البلاد، فضلاً عن وجود مرفأ ومستودع يتم فيه تخزين البخور الذي يتم جمعه».
ونظراً لحاجة معابد الإمبراطوريات الفارسية والرومانية والمصرية إلى البخور كانت تتنافس فيما بينها للسيطرة على أسواقه وشعوبه. لقد دون كثير من النقوش المصرية البعثات الملكية لبلاد البخور، لنذكر هنا أن بلاد البخور كما عرفت في التاريخ القديم هي جنوب الجزيرة العربية وقد اشتهرت ظفار وسبأ وحضرموت- وربما الطائف أيضاً، حيث مازالت تصدر لبريطانيا أشهر ورودها: الورد الطائفي.- بإنتاجه وتجارته، وهناك في اليمن المطل على مضيق المندب وبحر العرب- حيث جال التاجر اليوناني في بداية القرن الأول للميلاد- تعارك الفرس والرومان سنوات طويلة، فقد شجعت الإمبراطورية الرومانية التجارة عبر البحر الأحمر بعد إحكام الفرس على الخليج العربي لتزدهر تجارة اليمن مع مكة التي تعيد تصديرها نحو الشام حيث الروم، وقد أمن هاشم بن عبدالمناف عبر ما عُرِفَ في التاريخ العربي بالإيلاف، حيث عقد اتفاقية اقتصادية لتأمين وصول القوافل التجارية القرشية إلى الإمبراطورية لتزدهر تجارة قريش. تقول إحدى سجلات الأسرة الحادية عشرة التي كانت تحت حكم منتو حوتب: (لقد تم ذبح الخراف والماعز وحرق البخور. تبعه جيش من 3000 بحار من أرض الشمال وصلوا بسلامة إلى أرض مصر). كانت الأسفار مؤمنة حينما تكون الطرق تحت سيطرتها أما في عهد الاضطرابات، حيث يسيطر العرب على التجارة كما في عهد آمون رع فتنكر النقوش أنه: (قاد الجيش المصري براً وبحراً حتى أرض البخور ليعود بكميات كبيرة من المر والأبنوس والعاج والذهب والقرفة والبخور).
ومما يلفت في حكاية البخور الذي دخل في الطقوس الدينية أن شجرة البخور نفسها كانت شجرة مُقدّسة تحاط وتعلّق عليها الثعابين المجنحة لحمايتها هذا ما يخبرنا به هيرودت لنستمع لحكاية البخور المُقدّس: (يقوم العرب بجمع البخور، بواسطة حرق العهبر، الذي يورده الفينيقيون إلى اليونان، حيث تقوم بحماية أشجار البخور أعداد كبيرة من الثعابين المجنحة صغيرة الحجم ومتنوّعة الأشكال، وهي نفس الثعابين التي غزت مصر. ولا شيء ينزلها عن الأشجار سوى رائحة العهبر).
أما عن أنواع الطيب التي ذكرها المؤرخون الرومان وتجلب من بلاد العرب فضلاً عن البخور والمر واللبان فقد ذكر قصب الطيب الذي ورد وصفه في التوراة بحسب الباحثة باتريشيا كرون في كتابها: (تجارة مكة وظهور الإسلام). وهو بحسب الباحثة: نوع من البوص وُصِفَ بأنه من الطيب. وقد تداول ذكره كل من ثيوفراستوس، وبليني، حيث ذكرا بأنه يوجد في بلاد العرب، واشتهر استخدام البوص العطري كما تذكر كرون في: (صناعة الروائح العطرية والكريمات في منطقة تمتد من الهند إلى شرق إفريقيا). وتحتفظ لنا تلك المدونات القديمة بدور المعينين في تجارته ونقله إلى مصر. حيث احتكر العرب تجارته في القرن الثالث قبل الميلاد واستمرت سيطرته على السوق حتى القرن الأول قبل الميلاد، لكن الباحثة تُشكّك في كون قصب الطيب عربي المنشأ، وتقول باحتمال استيراده من الهند، لكن العرب أخفوا مصدره للحفاظ على احتكار تجارتهم له. هذه بعض حكايات البخور؛ فماذا كانت ستقول الجدة لو سمعت هذه الحكايات؟!. كيف كانت ستكون نظرات قلبها حين تعرف أن شجرة بخورها كانت تحرسها الثعابين؟!. ستتهمني ربما بالكذب، والضحك عليها!. لكن الحكاية هكذا كانت.


العمل الفني: سلمان المالك - قطر

من الألواح إلى المتون

صناعة العطور كانت من أهم ما عُرِفَتْ به بلاد الرافدين، إضافة إلى الصينيين والمصريين القدامى. وكان من ضمن الاستخدامات القديمة للعطور وزيوتها، كما تشير ألواح القرن التاسع عشر قبل الميلاد، التطبيب والعلاج والوقاية من العدوى، حيث تشير أبحاث المؤرخين حول العهد الأشوري إلى استعمال زيوت العطور عن طريق مسح الجسم تفادياً للإصابة بالحُمّى واحتقان البلعوم، كما اُستخدمت العطور في هذا الزمن في المعابد بين الكهنة.

ومما جاء في وصف العهد القديم؛ أن صنع العطر البابلي كان عملية تستهلك من الوقت والتكلفة الكثير، حيث كانت مراحل صنعه تتألف من عشرين خطوة مُملّة.

وتشير المصادر التاريخية إلى وجود مرحلة وسطى في تاريخ كيمياء وتصنيع العطور قامت على يد الكيميائيين المصريين في الإسكندرية. مع العلم، وهنا هو الغالب، أن الكيمياء القديمة في مجال تصنيع العطور لم تصلنا كلياً عبر الأدبيات المكتوبة، وإنما جزء كبير من المبادئ الأولى لكيمياء العطور انتقل بالتقاليد القديمة المتداولة في نقل المعرفة وعبر المهنيين والصنّاع.

من بين الأمور التي أُحيطت بالكثير من الجدل والتضارب في الآراء؛ كون النساء قد احتللن مكاناً في تاريخ الكيمياء القديمة. ففي حالة «ماريا اليهودية» على الرغم من أن فون ليبمان ذهب في اتجاه إنكار دور هذه الشخصية التاريخية في المخطوطات الكيميائية، فإن الوقائع التاريخية، كما تبدو من خلال المصادر،



أثبتت أن اسم «ماريا» لم يكن محض افتراض، بل كان اسم امرأة حقيقية. كما يشير التاريخ إلى كليوباترا كمعلمة وكاشفة للفلسفة الكيميائية. وكذلك ثيسيبيا أخت روسيموس التي تبوأت بدورها مكانة في كيمياء الإسكندرية القديمة. وبذلك، فليس غريباً أن نجد نصوصاً في العطور تشير إلى المرأة كمحضرة للعطور. فثيوتي (بيلا تيكاليم) على سبيل المثال تذكر كمرجع مهم في صناعة العطور، وكذلك نينو NINU التي هي صانعة العطور ومؤلفة في هذا المجال. والواقع أن الرجال أيضاً كانوا نشيطين في صناعة العطور قديماً، إلا أن النساء، قياساً بعدد المطابخ المذكورة في التاريخ القديم، كنّ أكثر نشاطاً في صناعة العطور.

تجارب العهد القديم في صناعة العطور ساهمت في تراكم الخبرة العملية، غير أن ما ورد في ألواح العطور يعكس محدودية استيعاب عمليات التقطير نظرياً؛ ذلك أن شعوب بلاد وادي الرافدين القديمة لم تكن قد شرعت في شرح الظواهر الكيميائية وتقنينها، وكان على البشرية أن تنتظر طويلاً قبل أن تغدو الكيمياء علماً قائم الأسس والمبادئ المختبرية، وهو ما ستساهم فيه الحضارة العربية الإسلامية بنفائس ومصنفات مرجعية سواء أكانت من الناحية النظرية أم التقنية التطبيقية بدءاً من مؤسس علم الكيمياء جابر بن حيّان الكوفي، ويعقوب بن إسحق الكندي، ثم الرازي والبيروني. فكتب العلماء العرب كتباً عديدة عدهم ابن النديم في الفهرست بأكثر من عشرة كتّاب. ويمكن التوسع في هذا بالرجوع إلى بعض الكتب المعروفة، وهي: «كيمياء العطر والتصعيدات» المنسوب للكندي، «القانون» لابن سينا (ج:1)، «المخصص» لابن سيده (ج:11) و«نهاية الإرب» للنويري (ج12).

المصدر: «كيمياء وصناعة العطور عبر التاريخ» دراسة د. جلال محمد صالح

قد يكون من البديهي القول، إننا «نشم» في الناكرة لا في العيان العيني، تماماً كما نفعل ذلك في كل حالات المنافذ الحسيّة الأخرى من قُبيل البصر واللمس والنوق والسمع، فقد استَبْطَنَّا منذ لحظاتنا الأولى في الوجود مجمل «الصيغ الحسية» التي مكنتنا من تجاوز ما تقدّمه كتلة انفعالية بسيطة تكتفي برصد إحساس بالوجود يتحقّق عن طريق الإدراك البيولوجي الصرف، للعيش ضمن مضافات ثقافية هي مصدر المعنى في وجودنا. ذلك أن معرفة الحواس «صافية» دائماً، إنها حاصل رابط مباشر بين وعي «خام» وبين «حدوس حسيّة» موجودة خارج «التصنيف الثقافي».

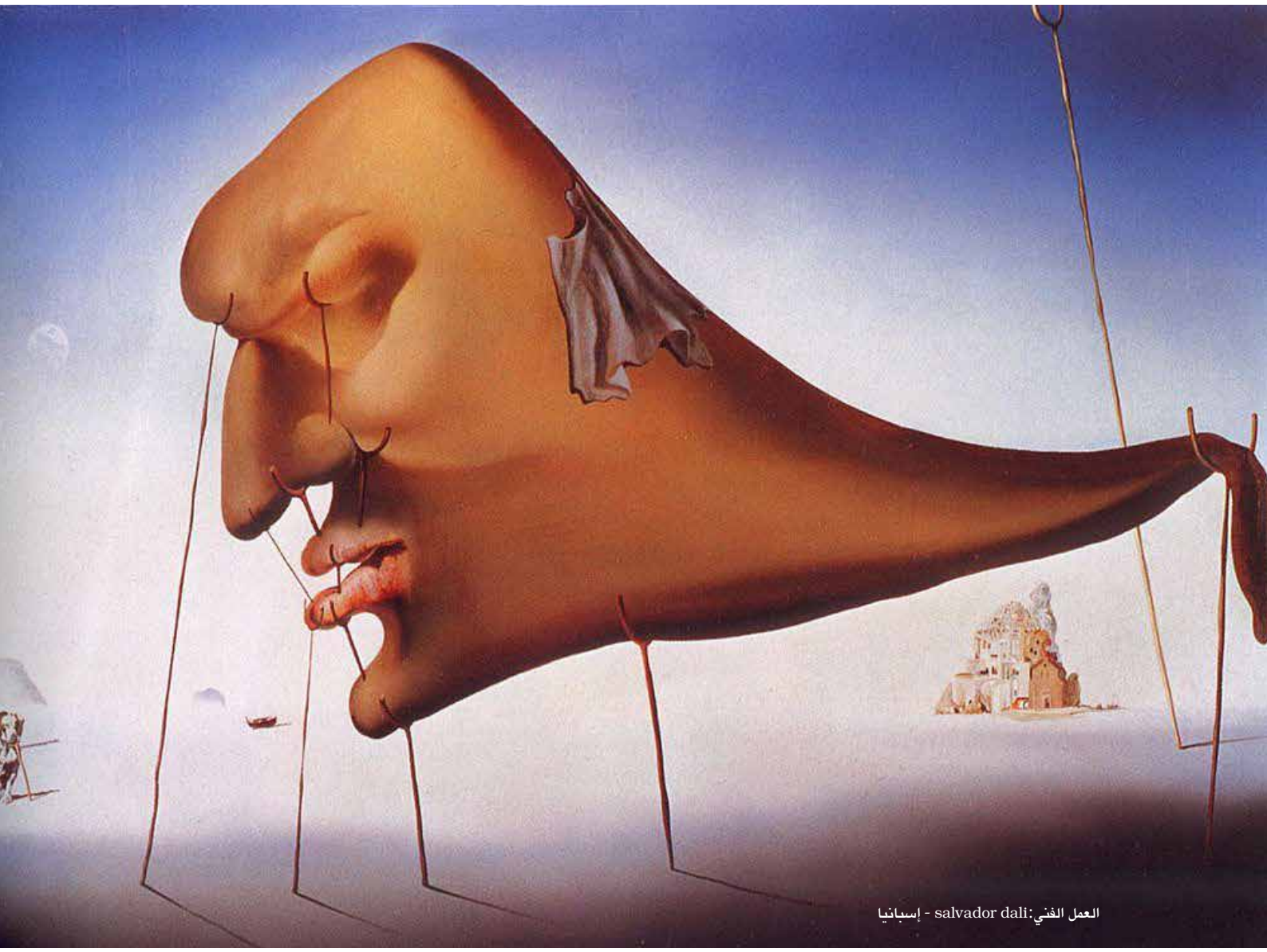
سعيد بنگراد

القناع الثقافي للرائحة

لا مجال للحديث هنا عن وظيفة أخرى للشمّ غير «الإحساس» ناته. فنحن نَشُمُّ لأن هناك في العالم الخارجي روائح موضوعة للشمّ. وقد يكون هنا الفصل هو ما يميز «حسيّة» الشمّ عن «تَمَثُّلِ» الثقافة، إن الحسية موجهة إلى موضوعها وحده، فهي جزء من «إحساس» تفرضه ضرورة «الوجود في العالم»، أما التَمَثُّل فعابر للحس، إنه يُوَلِّد سلسلة من الصور يتداخل فيها كل شيء، الذكريات والأحلام والرغبات وأحكام الدين والمجتمع والأيديولوجيا. وهو ما يعني أن فعل الشمّ يحيل على «لحظة استهوائية» عامة، هي ما يشكل «الحد الأدنى» داخل سيرورة الإحساس بالعالم، أما التَمَثُّل «فسلوك ثقافي» خاص بالإنسان وحده، «فقد « يُحس» جميع الناس بالعطر ناته، ولكن طريقة «تمثله» تختلف في غالب الأحيان من فرد إلى آخر»[1].

إن بؤرة الشم، حسب ما تقوله الموسوعات العلمية، موجودة في الجانب الأعلى من المنخرين، حيث يُفرز الغشاء المخاطي حُبيبات تتحوّل إلى إشارات كهربائية تتم من خلالها عملية التقاط ما ينبعث من الذات ومن المحيط من روائح، دونما اعتبار لحالات التمايز الممكنة بينها. فما يأتي في هذه الحالة إلى الأنف، وهو الواجهة البرانية للشم، هو كتلة «ريحية» عديمة الشكل والاتجاه، ووحدها «انشطاراتها» اللاحقة تمنح الرائحة «شكلاً» من خلال الفصل بين «الطيب» و«الخبيث»، كما يستوعبه الأنف، لا كما يمكن أن تستقبله روح تستمتع بما تشم أو تتقزز منه.

إن الأنف في جميع الحالات هو الذي «يشم»، ولكن «الوعي الثقافي» هو الذي يلتقط الفاصل بين الروائح، إنه الجسر الذي يقود الذات من الرائحة «الطبيعية» إلى العطر «الاصطناعي». يتعلّق الأمر، حينها، باستعمال للرائحة من أجل تحديد جزء من الهوية الفردية، وليس استنشاقها من أجل متعة مفترضة. فعبره تختفي الذات «المعطرة» وراء واجهة عارضة للتغطية على روائح أصلية فيها. لذلك كان مصدر الطيب في الطبيعة وحدها، أما الخبيث فينبعث من أجساد كل الكائنات الحية. إن الطبيعة



العمل الفني:salvador dali - إسبانيا

مُتجدّدة في ذاتها، أما الجسد فمتآكل في جوهره ومظاهره.

ورغم بساطة هذا التصنيف ومحدوديته في الكشف عن الطاقة الشميّة كما تتحقق في التداول النفعي وفي الدلالة، فإنه «منح الإنسان، استناداً إلى استعداده الطبيعي للشمّ، القدرة على بلورة شبكة تواصلية واسعة تَعَرَّف من خلالها على مجمل الروائح، وصنَّفها وفق دلالات مخصوصة»(2). وهي الشبكة التي ستمكنه لاحقاً من الانتقال من الوظيفة الأصلية للشمّ، من حيث هو وسيلة إدراكية حسية، إلى ما يمكن التعامل معه باعتباره وظيفة اجتماعية /ثقافية، هي التي كانت، في ما يبدو، وراء ميلاد ما يسميه بينار توسان «الروائح البديلة»، أو القناع الثقافي»(3).

وهي صيغة أخرى للقول، إن الرائحة كيان «مجرد»، لأنها تشمل كل ما تستطيع حاسة الشمّ فينا الإحساس به، في حين أن العطر حقيقة «ملموسة»، لأننا نستطيع من خلاله التمييز داخل الطيب ذاته بين «الرخيص» و«السوقي» و«الجيد» و«الأجود» و«البالغ الجودة»، كما نميز بين عطر الرجال وعطر النساء وعطر الشابات والعجائز، ونميز أيضاً بين رائحة البخور في الجنائز ورائحة الطعام في الحفلات والطقوس الاجتماعية المختلفة. لذلك، وجب النظر إلى الشمّ باعتباره صيغة تعبيرية/ تواصلية لاحقة للغة وسابقة عليها في الوقت ذاته. فمن خلال الرائحة تمكّن الإنسان، عن طريق الحدس الشمي، من التعرف إلى جزء من محيطه درءاً للمخاطر، ووفق ممكناته استطاع أيضاً خلق حوار، صريح أو ضمني، مع ذاته ومع الآخرين من جنسه. يتعلّق الأمر، في الحالة الأولى، بتدبير لعلاقة عضوية لا راد لأمرها، أما في الثانية، فإن الشم «اختيار» حُرّ يخص الفرد وحده، إنه «بديل» عن أصل هو الداعي إلى «ابتداع» العطر والاحتفاء بمعجزاته في الزينة واشتهاء الرغبة، أو هو «لحم» مستعار يُسَوّق لحماً طبيعياً. فلا مزايا نفعية للعطر: إنه لا يَعِد بالصحة ولا يوحي بالسعادة، إنه «ديكور ثقافي»، يافطة دلالية تشير إلى انتماء اجتماعي أو طائفة عرقية أو دينية.

وأصل التنويعات اللاحقة هو هنا «الاختيار الحر» تحديداً. إننا ننتقل من خلاله من «الوجود العيني» إلى «الوظيفة الرمزية». هناك انزياح جذري عن هوية «الحس» إلى هوية «الوقع» و«الرنة» و«الإيقاع»، وهي كلها مفاهيم مستوحاة من الموسيقى والرقص وفنون البصر.
لم يعد العطر رائحة مجردة منتشرة في الفضاء، بل أصبح صورة في الناكرة، إنه مرئي في الاسم والقارورة ومجمل الصور التي تؤثث فضاء استعمالاته.
إنه لا يُحيل على «شم» عار، بل يستثير «صوراً ذهنية» هي المعادل البصري في الناكرة لما يمكن أن يكون عليه وقعه على الذات التي تستعمله. تشمل هذه الصور حاجات الإغراء في المقام الأول (العطور العصرية)، ولكنها قد تتسع لتشمل كل ما يمكن أن يُشيع حالة من حالات التعبير عن الاستغراق ضمن لحظة طقسية خاصة (البخور).
إننا نتجاوز، من خلال هذه الصور، ما يخبر عن «الشم» لكي نمسك بدلالاته. بعبارة أخرى، إننا نكف عن الشم «الريحي» من أجل استحضار الوضعيات الإنسانية التي يمكن أن يحيل عليها كل عطر على حدة: قد نضع جزءاً من «حجم» الرائحة (الأريج) في صفة من صفاته، فهو بهاري وفنيلي ومسحوق، ونرى جَنْوَته، فهو حار وقوي ومندفع، بل نرى لونه أيضاً فهو أصفر وأخضر وبنفسجي، ولكن الأساسي في مضمونه هو واجهاته في العين والناكرة، فمنهما يستمدكل عطر جزءاً من شخصيته وقدرته على التأثير في «الشام» و«المشموم» على حد سواء. يجب أن تقودنا مجمل العناصر الخارجية التي تُستعمل للتمثيل للعطر من الخبر «الشمي» إلى الدلالة «العطرية»، أي الانتقال من الإحالة على فضائل أو مميزات خاصة بالعطر، للكشف عما يعود إلى هوية الفرد وانتماءاته في الدين والاجتماع.
فلا يمكن للاسم وشكل القارورة وإيحاءات التمثيل أن يكونوا مجرد إكسسوارات خارجية؛ فهذه الواجهات، على العكس من ذلك، تُعد جزءاً من شخصية العطر ونافذة على «نبره» و«إيقاعه» و«طاقاته» في الاستثارة وشدّ الروح إلى ما يأخذها إلى عالم آخر. فعلى الرغم من أن الشم من أشد الأحاسيس ارتباطاً بالجسد، فإن العطر لا ينهب إلى الأنف، إنه يدل على مصدر انبعاثه، وتلك خاصية مركزية في إدراكه وتحديد مكامن دلالاته. فلكل عطر أهواؤه، بل إن للعطر قدرة هائلة على الربط بين عوالم لا شيء يجمع بينها. فحالات «الانتعاش» و«الملوحة» و«الفلفل» و«السكري» و«النعناع» توضع في الزرقة والرمادي والبرتقالي والوردي والأخضر، وكثير من معادلات أخرى لا رابط بينها سوى ما يمكن أن توحي به لحظات الشم وحدها. يتعلّق الأمر بترابط «روحي» هو حاصل استيهامات ذات «تسْتَبيح» الكون كله من أجل التغطية على حالات النقص فيها. إنها تصالح بين كل منافذ الحس للوصول إلى لذة قصوى تتحقق في كل الحواس. لذلك، لا نسمي عطراً لتمييزه عن آخر فحسب، بل نُودع في الاسم أريجاً هو المعروض للبيع والتداول، ولا نختار قارورة، بل ننتقي «شكل» أُنْس أو «شكل» عشق أو لحظة وَجْد توهم الذات أنها ليست هي ذاتها. ويكفي أن نشير، في هنا السياق، إلى أن الكلمة الفرنسية parfum مشتقة من par-delà les fumées التي تعني حرفياً، في ما وراء الدخان، ولكنها تحيل، في ناكرتها الدلالية الضمنية، على «النشوة» و«السُّكر» وما «تنروه الرياح».
وقد تكون هذه الترابطات هي السبب الذي يجعل العطر جزءاً من العوالم الغامضة المرتبطة بمغامرات الجاسوسية، حيث تستسلم الضحية بين يدي العميل بـ«لمسة شم» بسيطة، ووسيلة عند المحققين الذين يستعينون بكلاب تُجيد الشم من أجل التعرف إلى الجاني. وجعلته جزءاً من عوالم الافتتان والسحر، حيث الترابط الدائم بين الأفعى والسم والمرأة ضمن حالات تَمَثُّل شم روحاني تختلط فيه عوالم الواقع بعوالم غيبية (عطور ديور Dior الشهيرة التي تُغْرق الوضعيات الممثلة فيها ضمن جو أسطوري يغلب عليه اللون الأحمر أحياناً، وضمن غطاء أصفر يشمل العارض والمعروض في الوقت ذاته).
وقد تكون هذه الترابطات أيضاً مصدر إحالات من طبيعة «مجردة»، حيث نتحدّث عن «روائح استعارية» تسكن السلوك والمواقف من قبيل «رائحة الخيانة» و«رائحة التخاذل»، و«رائحة الخوف» (للخوف عند محمود درويش «رائحة القرنفل»)، أو حين يوصف شخص بالفضولي من خلال الإحالة على «أنف يود شم كل شيء». بل نتحدث عن روائح لا نعرف عنها أي شيء، فالأنف فيها يشم بالعقيدة عندما يتحسس «روائح تأتيه من الجنة».
وقد تكون حالات الشم في البخور صدى لهذه «الروائح المُقدّسة»، إنها «تجلب البركة» و«تطرد الجان» و«تقي من العين الحسود» و«تبعث الطمأنينة» في النفوس. بل قد تكون، بالإضافة إلى ذلك، أداة للكشف عن الكنوز المخبأة تحت الثرى. لذلك لا يمكن الحديث في سياقاتها عن «شم خالص»، لقد ارتبطت في أذهاننا بسلسلة من المناسبات الدينية، إنها تعبر عن لحظة «قدسية» موجودة خارج الزمنية المعتادة، أو تشير إلى فضاء البين بين، عوالم

> على الرغم من أن الشّمّ من أشد الأحاسيس ارتباطاً بالجسد، فإن العطر لا يذهب إلى الأنف، إنه يدل على مصدر انبعاثه

تحتضن الحياة والموت في الوقت ذاته (حفلات التأبين الشعبية). وتلك حالة البخور التي تُستعمل في المعابد (الهند وعموم آسيا) وفي المجالس والمناسبات الدينية في الكثير من الدول الإسلامية. لذلك ينظر الناس إلى هذه المناسبات عامة باعتبارها «تطبيعاً ثقافياً» مع الموت، فبث الروائح في الفضاء المغلق يُعَبِّر عن رغبة في الوَصْل بين عالمين، فبدون هذه الطقوس سيصبح الموت كابوساً لا يُطاق.

استناداً إلى ذلك، فإن البخور «جماعية»، إنها وثيقة الصلة بطقس ديني يبعث على التقوى والابتهال والتوبة، أما العطر، النسائي والرجالي، ففردي. يتعلّق الأمر بتقابل صريح بين «رتابة» الطقوس و«دينامية» السلوك المُتعي. للبخور وقع قُدْسي، إنها «صاخبة» في الأنف، ولكنها «صامتة» في الجسد، أما العطر فدنيوي، إنه جزء من سلوك جنسي، ضمني أو صريح، إنه ما يشدنا إلى الغريزة ويستثير فينا الروح البهيمية التي نسيها العقل أو تظاهر بالتناسي، ولكنها استوطنت لحظات «الاندفاع الإيروسي»، فهي ما يوجهه وينكي فتيله.

لذلك لم يحتفظ الإشهار من كل واجهات العطور ووظائفها سوى بهذا البعد، فلا تخلو وصلة إشهارية من الإحالة، بشكل مباشر أو غير مباشر، على ما يمكن أن يستثيره العطر من «الشهوة»، وهي الطاقة الأولى للعطر، مادة الإغراء وواجهاته الشميّة، فالأنف يَشُم خارج كل «رقابة». فليس أمام الإشهاري لتشخيص رائحة لا تُرى سوى الإيحاء بهذه الخاصية من خلال «لحظة شمية». فيكفي التمثيل لامرأة مضمخة بعطر عالي الجودة لكي تُستثار حاسة الشم عند رجل لن يتردّد في اللحاق بها ليُهديها الورود أو يعرض عليها الزواج. تُنتج الوصلة في هذه الحالة ملفوظاً شمياً من خلال صيغة بصرية تشخص الشم.

لا يقوم الإشهاري في تصميم وصلته هاته سوى باستثارة حالة أقرب إلى رد فعل بهيمي يلعب فيه الشم الدور الرئيسي. هناك ما يشبه الاستعادة الصريحة للسلوك الحيواني، أي العودة بالكائن البشري إلى حالات «توحشه» الأولى، ما يشير إلى وضعيات لم يكن الجنس فيها سوى لقاء جسدي يتم خارج أعراف ما نسميه اليوم السلوك المتحضر الذي يتحكّم في الغرائز ويوجهها وفق ما تتطلبه أخلاق تحتفي بالإنسان في استقلال عن شهواته الغريزية. فالإنسان في هذا النوع من الوصلات حيوان «مُقَنَّع» لا يستعمل من طاقاته الحسيّة سوى الشم، تماماً كما يفعل الكثير من الحيوانات التي تتعرف إلى شريكها عن طريق الشم.

وفي جميع هذه الحالات، فإن الروائح، العطر والبخور، لا تتحدّد من خلال فعل الشم وحده، بل هي جزء من نسق تواصلي، وجزء من شبكة دلالية يلعب فيها الرمزي الدور الأساسي.

هوامش

1-Genevieve Cornu : Sémiologie de l'image dans la publicité, éd .d'organisation Université,1992,p.1174

2-Bernard Toussaint : Qu'est ce que la sémiologie, éd. Privat,1978, p.34.

3 -نفسه ص 35.



العمل الفني:salvador dali - إسبانيا

د. حسين السوداني

ترتبط حاسّة الشّمّ في التراث الإنساني بعمق حسّيّ كبير، من أوجهه ذلك الدفق العاطفي الذي يتجلّى غموضاً يكتنف الذاكرة والوجدان إزاء الرائحة ومصدرها. فلذلك تقترن العطور بأشدّ العواطف حميميةً، وتُلازم كلّ ما يكتنفه غموض من الطقوس والتعاويذ والسحر.

غموض و حميمية..

وللخطاب المتعلّق بالعطور والشّمّ خصوصيات بها يختلف عن غيره من خطابات الحواس الأخرى، ويستحوذ على خطابها في آنٍ، وهي معطيات تجعل حاسّة الشّمّ بمثابة الإطار الحسي الذي يحتوي غيره من الحواسّ، فكأن حاسّة الشّمّ -بتعالي مدركاتها- أقرب إلى التجريد من غيرها من الحواسّ.

ومفاتيح دراسة حاسّة الشّمّ في التراث الإنساني هي الغموض والحميمية والقداسة. فلذلك لا يُعدَم الباحث روابط بين حاسّة الشّمّ وبقية الحواس على نحوٍ مّا. وهو ما يوظّف اليوم على نحوٍ دقيق في بنية الخطاب الإشهاري للعطور. ولذلك ربما كان في تفكيك ثالوث الغموض والحميمية والقداسة ما يكوّن أرضية لسيميولوجية الشّمّ.

يتميز الشّمّ عن غيره من الحواس بأنّ مصدر ما يُشَمّ ليس بالضرورة مدركا، فهو في أكثر الأحيان غامض مُبْهَم. وفي ذلك ما يجعله على درجة من التعالي والمنَعَة على الإدراك بما يولّد سحريته. فالغرابة والغموض عنصران كثيراً ما يكونان مصدر القيمة الاعتبارية لما نجهله كلّياً أو جزئياً. آية ذلك أنّ كلّ ما عُبِد وأُلِّه من الموجودات حَفَّته بالضرورة هالة من هنا الغموض الآسر للإنسان، فإن أزيح ذلك الغموض كفّ المؤَلَّه عن أولوهيته، وصار كسائر الأشياء.

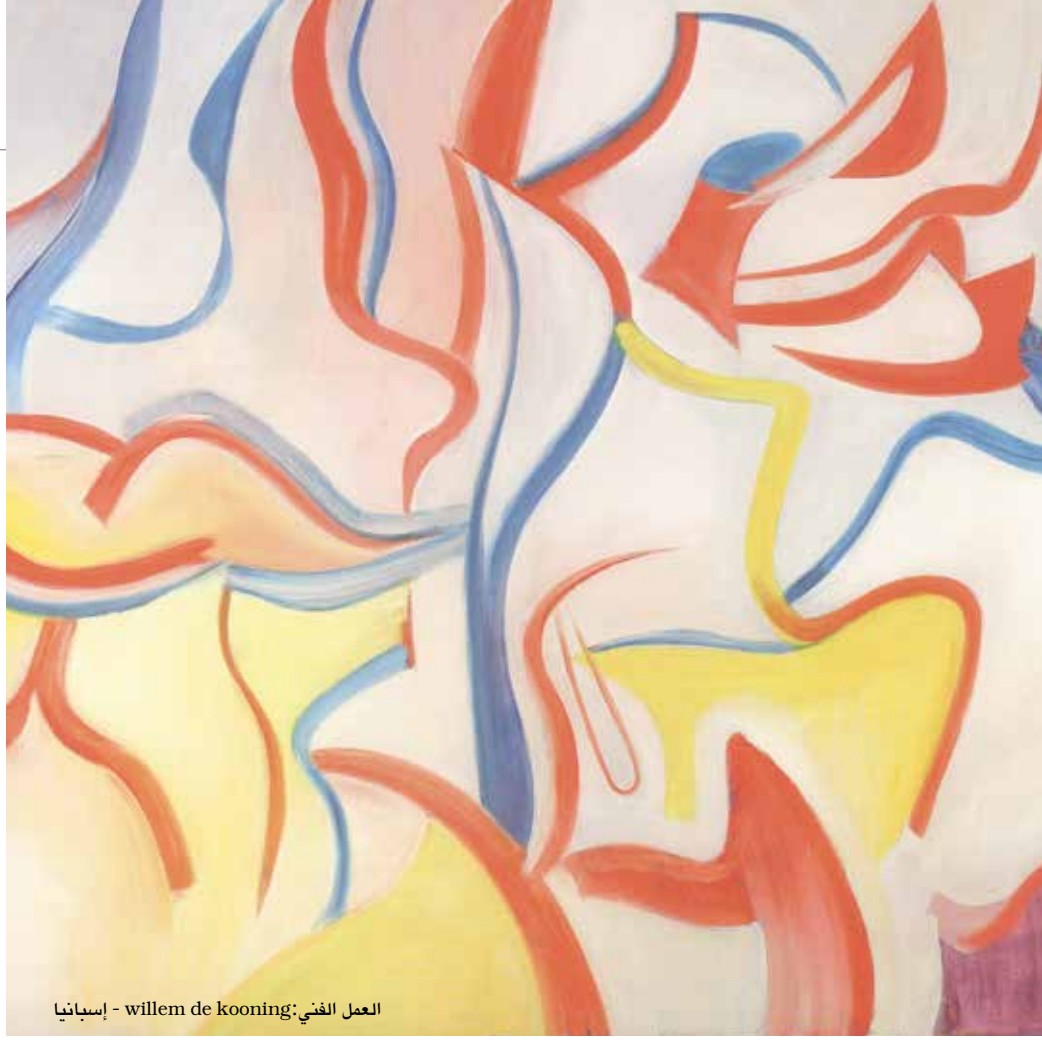
ولعلّ أصالة الغموض في الشّمّ هي ما أضفى على الروائح ومصادرها صفة المحتوي (container) لا المُحْتوى (contained)، وهي سمة تتجلّى على نحو واضح في الأبنية السردية. ويتجلّى ذلك انطلاقاً من التلازم الدائم بين العطور والبخور وكل ما له علاقة بالإدهاش كالذي يتمّ في التعاويذ والألعاب والخدع. ففي هذه السياقات ينسجم الشّمّ مع حاستيْ البصر والسمع ليولّدا إذعاناً وتسليماً.

ولئن قامت سمة الغموض على الإغراب والإدهاش في السياقات الطقوسية، فإن الغموض ليس عملاً غايته قطع التواصل بين صانع الغموض ومتلقيه، وإنما غايته خلق هيمنة لدى المتحكّم في الطقس على نحو يجعل غيره يذعن ويسلّم بالمعنى الذي يريده المهيمن.

ولهذا الوجه الطقوسي المتعالي وجه دنيوي يتضح في السياقات اليومية انطلاقاً من التلازم بين سمتيْ الندرة والقيمة في تقييم العطور. فالأندر أغلى، والأغلى أعلى في التقدير الجماعيّ. وهذا الأمر يجعل الخطابات الإشهارية اليوم تركّز كثيراً على ما يقدّمه العطر من خصوصية تجعل لحامل العطر مساحة آسرة لكلّ من يقع في دائرته.

على هذا النحو يرتبط الغموض بمستويين من التعالي: تعالٍ طقوسيّ وظيفته الإدهاش، وتعالٍ تواصلي وظيفته التعجيب. وفي السياقين ينهض الغموض بوظيفة الهيمنة وتطويق مساحة الآخر.

والطريف أنّ معنى الهيمنة في فعل حاسّة الشّمّ يمثل في الذاكرة الإنسانية معطى أساسياً ذا حضور وظيفي مهمّ في الأبنية السردية. فالمشمومات في سياقها الآني تضفي غموضاً آسراً، ولكنها في بعدها الزماني التاريخي تضفي على تعاملنا مع السرديات معنى الحنين (Nostalgia) باعتباره أدقّ العواطف الإنسانية التي تشدّ إلى غائب مّا،



العمل الفني: willem de kooning - إسبانيا

هو الماضي –أي الغائب زماناً- أو البعيد، أي الغائب مكاناً.

وفي المخيال العربي الإسلامي تتجلّى حاسّة الشّمّ في القصص القرآني باعتبارها بداية الوصل والانفراج في سورة يوسف. ففي السورة حبكة سردية يشدّ وثاقها عمق وجداني، تنهض فيه الحواس بوظائف تأثيرية تجعل المُتلقّي يتعامل مع السرد بوجدانية عالية. فبفقد يعقوب لابنه يوسف عليهما السلام بكاه حتى فقد بصره، وفي ذلك ما يزرع اليأس في قلب المتلقي من أنّ اللقاء البصريّ غدا مستحيلاً حتى إن التأم الشمل بين الأب وابنه. وحين يبلغ السرد ذروة السوداوية واليأس تتجلّى من حاسّة الشّمّ بارقة الأمل والحياة انطلاقاً من الآية «وَلَمَّا فَصَلَتِ الْعِيرُ قَالَ أَبُوهُمْ إِنِّي لَأَجِدُ رِيحَ يُوسُفَ لَوْلَا أَنْ تُفَنِّدُونِ» (يوسف: 94). فيشيع في السورة من الحنين والأمل مقدار ما أشاعه ريح يوسف في فؤاد يعقوب من اليقين والتثبيت، ثم يستحيل الشّمّ بصرا «فَلَمَّا أَنْ جَاءَ الْبَشِيرُ أَلْقَاهُ عَلَى وَجْهِهِ فَارْتَدَّ بَصِيرًا» (يوسف: 96).

ومعنيا الطهورية والخلاص اللذان يرتبطان بالشّمّ في الحضارة العربية الإسلامية امتداد في الحديث والأثر، ففي الحديث النبوي «حُبِّبَ إِلَيَّ : الطِّيبُ، والنساء، وجُعِل قُرَّةُ عَيْنِي في الصلاة»، وعن عمر بن الخطاب أنه قال «لو كنت تاجراً ما اخترت على العطر شيئاً، إن فاتني ربحه ما فاتني ريحه».

وتتجلّى القداسة في السياق الأسطوري اليوناني انطلاقاً من ارتباط الأزهار بمعنى التعويض عن الخطأ والفقد، ويتجلّى ذلك من خلال ثلاث أساطير، أولاها أسطورة نرسيس الذي ما فتئ يتعشّق صورته في الماء حتى غرق فنبتت في مكان غرقه زهرة النرجس، والثانية أسطورة السرو، فالإله أبولو حوّل سيباروس الصبيّ الإغريقي تخليداً لذكرى صبي قتله على وجه الخطأ. وبالإله أبولو ترتبط أسطورة ثالثة هي أسطورة الحسناء التي أحبها أبولو فاستحالت شجرة غار رفضاً له وهرباً منه. إنّ معنَيَيْ الغموض والقداسة يتضافران في وسم حاسّة الشّمّ بدرجة عالية من الحميمية، فيستحيل العطر وجهاً من العلاقة مع الذات ومع الآخر في نفس الوقت. فالتمسك بالعطر يغدو من هذا المنظور ملمح خصوصية وقرينة تمسك بمعنى مّا. ففي الأسطورة تمثل الزهور عوَضاً من الفقد، وفي النص القرآني تجسّد الرائحة بداية الوصل ومنطلق الخلاص، وفي اليوميّ يمثّل العطر قرين ذكرى ومثير ذاكرة.

إن ثالوث الغموض والقداسة والحميمية يمثّل الأرضية التصورية التي تتحكّم في الأبنية الرمزية الموظفة لحاسّة الشّمّ بشكل عامّ وللعطر بشكل خاص. فلمدرَكات الحواس تُشكّل ماديّ يضفي على المحسوس معناه الآنيّ، أما الشّمّ فمدرَكه هو معنى يكون في أغلب الحالات غائباً لأنه يوظّف الذاكرة ويستدعي غائباً في مكان أو زمان مفارق، فلذلك يُراد بالعطر أمران، أولهما لحظة مفارقة، والثاني هو ترجمة حنين مّا.

على هذا الأساس توظّف الأبنية السردية والخطابات الإشهارية متعلّقات الشّمّ لإثارة هذا الحنين الأصيل، فتنشئ نظاماً دلالياً مخصوصاً، هو نظام كنائي (connotative system) عماده المجاز، حيث لا يُراد من الخطاب معناه الظاهر، وإنما يتجاوز المعنى إلى معنى المعنى.

من هذا المنطلق يقتضي تأسيس مقاربة سيميولوجية لحاسّة الشّمّ اعتبار ثالوث مهمّ، أول عناصره هو الخصوصيات الحسية والإدراكية لمنظومة الشّمّ، والثاني علاقة حاسّة الشّمّ ببقية الحواس من حيث التفاعل والتوظيف والهيمنة، والثالث هو بنية الخطابات المتعلّقة بالشّمّ، وأعلاها الأبنية السردية والخطاب الإشهاري، فللشّمّ في هذه السياقات نحوٌ خاص يُولّد خطاباً مجازياً كنائياً في مدخلاته ومخرجاته.

ظلّت الروائح وحاسّة الشّمّ مهملة وشبه غائبة عن اهتمامات الكتّاب والمفكرين، ولم تظهر في مختلف أصناف الكتابة في أوروبا خاصة حتى حدود القرن السابع عشر الميلادي. صحيح أن شعراء عصر النهضة احتفوا بالشّمّ وتغنوا بالروائح والعطور، لكن، قليل هم الفلاسفة الذين اهتموا بذلك. ما الذي يفسر ويبرر عدم اهتمام، بل وحذر، الفلاسفة من حاسّة الشّمّ والتقليل من أهميتها أو احتقارها؟ لماذا ظلّت أرضاً مجهولة ومنسية تماماً في عالم الفلسفة؟

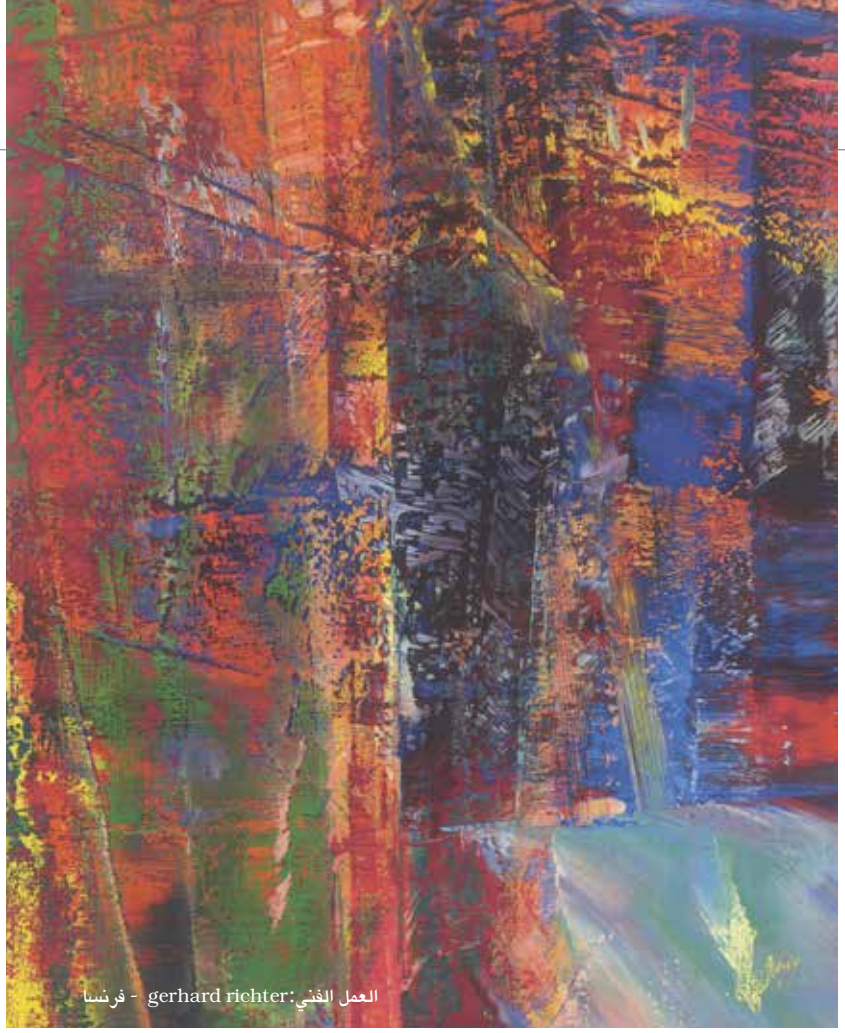
محمد مروان

عبقريّة الأنف

يرغب الناس ويحلمون أحياناً بحاسّة سادسة، لكنهم لا يدركون أنهم، في الواقع، لا يتوفرون إلّا على الحواس الأربع التي يعترفون بقيمتها ويطمئنون إليها. إذا كان الجميع يعرف مثلاً، أن العمى هو فقدان البصر وأن الصمم هو فقدان السمع، فإن قلّة قليلة يمكن أن تعرف مرادف فقدان الشّمّ والذي هو الخشم. الفلاسفة أنفسهم، كان أغلبهم فاقداً للشّمّ بمعنى من المعاني. من الأكيد أنهم كانوا يقللون، بشكل عام، من قيمة وأهمية الحواس، لكنهم منحوا، رغم ذلك، امتيازاً لحاستي السمع والبصر. هكذا، نجد مثلاً أن النموذج البصري هو أساس بلوغ المعرفة الحقّة في أسطورة الكهف الشهيرة لأفلاطون، عبر الانتقال من ضوء النار وظلال الأشياء داخل الكهف، مروراً بانعكاس الصور على سطح الماء، وصولاً إلى نور الشمس في توهجها كرمز للحقيقة. العقل الإنساني نفسه سيتحدّد على أنه نور طبيعي في مرحلة الفلسفة الكلاسيكية. ونفس الأمر يُقال عن السمع، سواء كمرادف للفهم، أو كمصدر للمعرفة.

ترجع النظرة الدونية لحاسّة الشّمّ إلى الفلسفة القديمة، حيث سادت فكرة أن الشّمّ يربط الإنسان بالعالم الحيواني، بل إن الحيوان يتفوّق على الإنسان في هذا المجال، لأنه عند الإنسان مجرد حاسّة ضعيفة، هشة وبدائية بامتياز. لذلك، كان من المنطقي جداً، من وجهة نظر أنثربولوجية، الاعتقاد بأن الإنسان المنتمي إلى إثنيات بدائية يمتلك قدرات شمية أفضل وأرقى، وأن رائحة جسده أقوى بشكل ملحوظ. ولعلّ هذا ما يصدق، حسب غوبينو، على الميلانيزيين والعبيد السود في إفريقيا.

إن ارتباط الإحساس عادة بمتعة ولذة الحواس، جعل كل محاولة تهتم بدراسته وتمجيده تصطدم بعائق الرقابة المفروضة آنذاك من طرف رجال الدين. لذلك، كان الإحساس ومعه التمتع واستلذاذ عطور الحياة، يعني تعريض الروح والنفس للخراب، بل إن كانط نفسه، منظر العقل الخالص، يصنف الشّمّ إلى جانب الذوق ضمن الحواس الذاتية التي لا تستخدم إلا لتحقيق المتعة، في حين تستخدم الحواس الأخرى (السمع، البصر، اللمس) في بلوغ وتحقيق العلم والمعرفة، مُتجاهلاً بذلك، إشارة الفيلسوف الفرنسي مونتاني، في مطلع العصر الحديث، إلى ضرورة وضع حاسّة الشّمّ في نفس مقام الحواس الأخرى في فهم واستكشاف ما هو إنساني، وكذلك إشارة مواطنه ديكارت إلى أهمية الشّمّ كدليل على الوجود، رغم أنه لم يمنحه أية قيمة علمية تنكر. لقد رأى كانط في الشّمّ نقيضاً للحرية بامتياز، على أساس أن إدراكاته لا إرادية على العموم، وتفرض نفسها على الإنسان كضرورة. فإذا كان بإمكاننا الإعراض عن رؤية أو سماع شيء ما بإرادتنا، في الحياة الاجتماعية، فإنه يستحيل أن نسد أنفنا خلسة ولمدة طويلة جداً. إن الأنف، تبعاً لذلك، هو عضو استعباد الإنسان ما دام وسيطاً يسمح للروائح باقتحام حميميتنا. في السياق نفسه، يتجاهل جان جاك روسو ويستبعد حاسّة الشّمّ في برنامجه التربوي في كتاب «إميل أو في التربية» مقابل اهتمامه وتركيزه الملح على تربية الحواس الأخرى. هكذا ظَلّ الشّمّ في الفلسفة الحديثة لا يحظى



العمل الفني: gerhard richter - فرنسا

بأية قيمة إيجابية.

لكن، من حسن حظ الروائح والعطور، أن العديد من الكتّاب والمفكرين سينبرون للدفاع عنها بقوة وشراسة، محاولين التمرّد على عنف الكنيسة ورفض موقفها المتصلّب، بهدف رد الاعتبار للشّمّ وتبويئه المكانة التي هو جدير بها. فكانت البداية مع المذهب الحسي وبعض ممثليه الأوائل، أمثال كازانوفا والماركيز دو ساد، من خلال الإشادة بجلال وعظمة الإحساس عامة. إلا أن محاولاتهم الفجة والمبتذلة، كانت في الغالب، تشبه مناورات فاشلة، لم تعمل سوى على إثارة انتباه رجال الدين إلى الأخطار التي يمكن أن تؤدي إليها الأحاسيس والأهواء المتضمنة في تلك الكتابات. لذلك يمكن اعتبار دفاع مفكري القرن السابع عشر الميلادي عن الإحساسات أقوى وأكثر فعالية. فالفيلسوف والطبيب الفرنسي لاميتري يمجّد الحساسية على اختلاف أشكالها باعتبارها وسائل ضرورية لمعرفة الواقع. ويبوئ حاسّة الشّمّ مكانة أساسية. في نفس الاتجاه يؤكد كوندياك دور الحواس في المعرفة والحياة، حيث قارن في كتابه «رسالة في الأحاسيس» النفس الإنسانية بتمثال من الرخام الذي لا يحيا إلّا بقدر ما تترك فيه الحواس بصمتها، وخاصة الروائح والعطور. إن حاسّة الشّمّ هي التي تحفز تمثالنا الداخلي (النفس) وتجعلنا نعبر من عالم الحجر إلى عالم البشر والأحياء. إلا أن حملة رد الاعتبار للرائحة وحاسّة الشّمّ لن تبلغ مداها الأقصى وتحققها الفعلي إلا مع فريدريك نيتشه، حيث سيحارب بشراسة، كل الذين يربطون الحواس بالذنب انتصاراً لخلاص الروح والنفس، جاعلاً من الشّمّ الدقيق والفائق التمييز سلاحاً للعقل، للملاحظة والتحليل. إن الشّمّ كحاسّة غريزية حيوانية، يتحوّل هنا إلى أداة يستخدمها الفيلسوف بمثابة حاسّة سادسة، أي أداة للمعرفة الحدسية. لذلك يحيل الدارسون جميعهم إلى عبارة «إن عبقريتي تكمن في أنفي»، والتي رغم الاختلافات الطفيفة في الترجمتين الفرنسية والعربية، تعني أن الفلسفة مع نيتشه أضحت تمريناً على التنفس، أي فلسفة للأنف القادر على حدس الحقيقة، والعبور من حقيقة الرائحة إلى رائحة الحقيقة، إنها حكمة ممتلئة هواء وروائح، كما تشهد على ذلك مقاطع كثيرة من «هكذا تكلّم زرادشت» و«هذا الإنسان»، الذي وردت في فصله الأخير تلك العبارة المشار إليها حول عبقرية الأنف.

في نفس الاتجاه المناهض لرهاب الشّمّ الذي كرسته الفلسفة القديمة طيلة قرون، عمل مارسيل بروست في رواية «البحث عن الزمن الضائع»، على توضيح أن الرائحة التي تفوح وتتلاشى بسعة منهلة، لا تخلو من عمق وقوة، بل إنها أكثر من ذلك، تسمح بالنفاذ إلى أعماق الأشياء بدل النظر إليها من الخارج. وإلى الباطن الحميمي للأشخاص والإحساس بحقيقتهم الداخلية. يتضح هذا الأمر في عبارة مارسيل بروست التي يحيل عليها أغلب الدارسين، وعلى رأسهم جاكي شانتال، صاحبة كتاب «فلسفة الشّمّ»، وهي العبارة التي يؤكد فيها أنه «وحدها الرائحة والنكهة، من بين أكثر الأشياء هشاشة، تكن أيضاً الأكثر حيوية ولا مادية، الأكثر مقاومة وإخلاصاً، قادرة، مثل الأرواح، على الدوام طويلاً، على التنكر، على الانتظار، على الرجاء، بعد أن ينهار كل شيء، أن تحمل فوق نراتها الدقيقة جداً، دون كلل أو ملل، هذا الصرح العظيم للذكرى». تعزيزاً لهذا المنحى الفكري الإيجابي من الروائح والعطور، سيؤكد جان بول سارتر، في أحد نصوصه عن شارل بودلير، وهو من كبار الكتّاب الممجدين للعطر، أن رائحة جسم ما، هي ذلك الجسم نفسه، أي ماهيته أو جوهره الخفي، وباختصار طبيعته المتميزة. ليس غريباً إذن، بعد هذه المعطيات المقتضبة عن وضعية الشّمّ والروائح عموماً، أن يسعى البعض إلى تأسيس فعلي لفلسفة للشّمّ لا تقلّ أهمية وضرورة عن الفلسفات التي اهتمت بالحواس الأخرى، وهو المنحى الذي اختارت جاكي شانتال المغامرة السير فيه.

دانوتا فجيلستيد (1)

بالرغم من كثافة الاهتمام النقدي بالجسد، ما زلنا متشبثين بالجماليات التي ورثناها من القرن التاسع عشر، حيث لا اعتبار إلا لحاستي البصر والسمع. في محاولة لتلافي تجاهل حاسة الشَّمّ في النقد تدرس المقالة المشاهد ذات العلاقة بالشَّمّ في كل من رواية توني موريسون (سولا) 1973، و«منكرات أمي» لجامايكا كينكايد (1996)، و«مكتوب على الجسد» لجينيت وينترسن (1992)، لإظهار ما تقدّمه هذه الروايات من صور آسرة للغاية عن الشَّمّ، الجنس (الجندر)، والإثنية.

الكريه والعطر في الأدب المعاصر

يكشف التحليل عن اشتراك الروايات الثلاث في إعادة ترميز المشاهد التقليدية المتعلّقة بالشَّمّ: الروائح الكريهة التي دلت خلال عصر التنوير على اللا منطق، الجنون، الهمجية، والحيوانية، قدّمت مجدّداً من قبل الكاتبات الثلاث بمعاني الحب والقربى، في حين أن الروائح العطرة صارت تشير إلى البهتان والموت. استفادت كل من موريسون، كينكايد، ووينترسن من التجنيس التقليدي لحاسة الشَّمّ باعتبارها حاسة أنثى (ولا نقول مؤنثة) وفضحن التقليدية في تقديم النساء بمصطلحات الروائح «اللطيفة» سواء من خلال إشارات صريحة لقوة العطور الجنسية أم بتحميل الروائح «غير السارة» ما للعطور من قدرة على الجذب الجنسي. أخيراً تقترح المقالة أن حاسة الشَّمّ قد تكون بديلاً معرفياً متميزاً عن البصر والسمع.

تركز صناعة العطور بملايين الدولارات، والاهتمام المتنامي بطب الروائح، والإعلانات التجارية والتليفزيونية العديدة التي تقدّم تشكيلة من مزيلات الرائحة- انتباهنا بقوة على ما يتعلّق بالشَّمّ، العطر، والرائحة الكريهة في حياتنا اليومية. بإبادة الروائح الكريهة وتعزيز العطور الجذابة، نحن جميعاً نتورط يومياً بالتلاعب بعالمنا الشَّمي وبالهويات الشَّمية لأجسادنا.

هذه الرؤية العامة للشَّمّ (إني أخلط مجازاتي) ظاهرة حديثة. على مدى قرون، كان لما يتعلّق بالشَّمّ أهمية هامشية في المحادثات الفلسفية، الدينية، العلمية. نبذُ كانط لحاسة الشَّمّ مثال عن كيف كانت حاسة الشَّمّ «معيبةً من قبل الفلاسفة»: «لأي حاسة عضوية ندين بأقل ما يمكن ويبدو أنها غير ضرورية تقريباً؟ حاسة الشَّمّ. إنها لا تدفعنا لتهذيبها أو تنقيتها رغبة في كسب المتعة، يمكن لهذه الحاسة أن تلتقط ما يبعث على الاشمئزاز أكثر مما يسبب المتعة (لاسيما في الأماكن المزدحمة) إلى جانب أن المتعة المتأتية من حاسة الشَّمّ لا يمكن أن تكون إلا زائلة وقصيرة المدى».

أشار العديد من النقاد إلى أن تهميش حاسة الشَّمّ يمكن ربطه بهدف المشروع التنويري لإزالة روائح وتوحيد الفضاءات العامة والخاصة وإلى تعميم الميل لمنح الفكر حظوة على حساب الجسد. كان تطهير الروائح مصحوباً باهتمام طبي متعاظم بالضوء، الذي مع حلول منتصف القرن التاسع عشر أدى إلى «انقلاب عظيم في المواقف لمنح البصر تفوقاً غير متنازع عليه». كان انكفاء الشَّمّ يعتبر جزءاً ضرورياً من العملية الحضارية بحسب كل من داروين وفرويد. افترض سيجموند فرويد، على سبيل المثال، صلة مباشرة بين الشَّمّ والجنسانية، يرى أن تحجيم الإثارة الشَّمّية ارتبط بانتصاب قامة الإنسان. كان الضمور التدريجي للشَّمّ، بحسب زعمه، مصحوباً بدور متصاعد للإثارة البصرية في الانجذاب الجنسي.

ظَلّ الاهتمام العلمي حتى يومنا

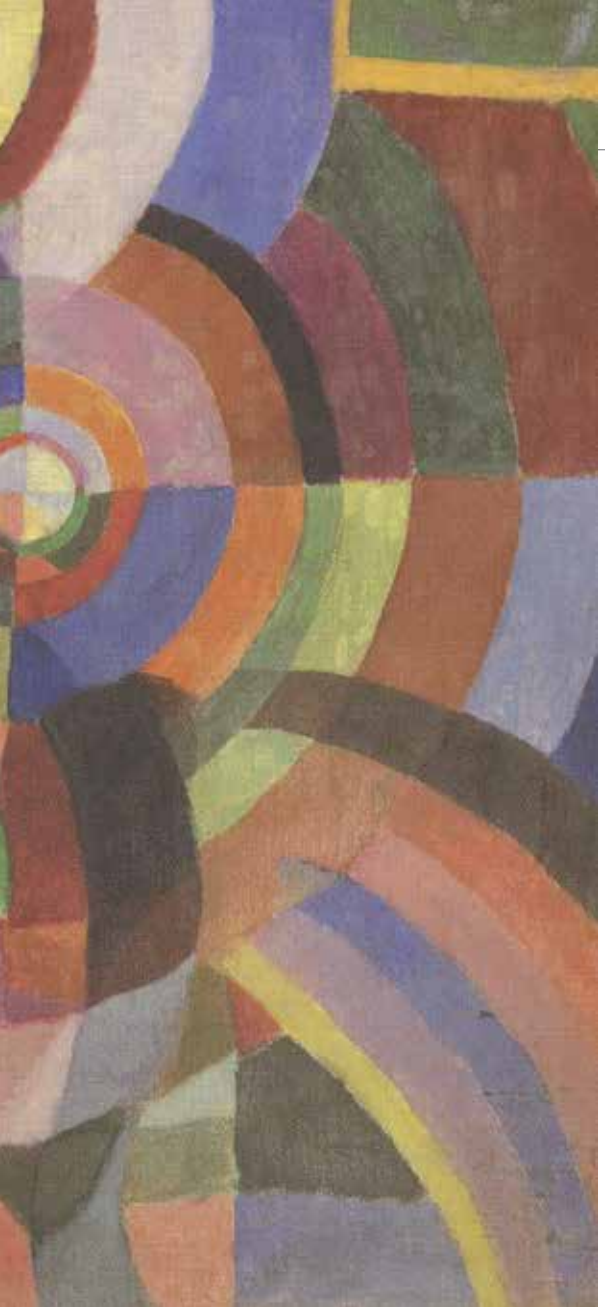
هـنا قليـل نسـبياً بالشَّـمّ، بالرغـم مـن أن المـرء يمكنـه أن يجـد بعـض مـا يـدل علـى التغييـر. منـذ أقـل مـن عقديـن كانـت الرائحـة موضوعـة علـى الخريطـة التاريخيـة الاجتماعيـة التـي وضعهـا آلان كوربيـن بدراسـته الرائعـة، الكريـه والعطـر: الرائحـة والمخيلـة الاجتماعيـة الفرنسـية (نشـرت فـي الأصـل فـي فرنسـا عـام 1982، وتُرْجِمَـتْ إلـى الإنجليزيـة فـي العـام 1986)، وفيهـا يتتبـع الكاتـب التغيـرات فـي ملاحظـة الروائـح فـي الدراسـات الطبيـة، الصحـة العامـة، والمدنيـة، والمحادثـات الأدبيـة فـي فرنسـا فـي القرنيـن الثامـن عشـر والتاسـع عشـر. يبـدي عالـم النفـس الهولنـدي بيـت فـرون فـي كتابـه الشـهير -الرائحـة: المغـوي السِّـري (1994)، أن حاسـة الشَّـمّ حيويـة لمعرفتنـا للعالـم. فـي «عضـو جاكوبسـن» (2000)، تسـتقصي ليـال واتسـن الأدوار المتنوّعـة للرائحـة فـي البشـر، النباتـات، والحيوانـات. هـذه الكتـب وكتـب أخـرى تشـير إلـى الاهتمـام المتنامـي بالشَّـمّ بيـن العلمـاء.

لا شـك أن حاسـة الشَّـمّ فـي النقـد الأدبـي واحـدة مـن أكثـر المواضيـع تجاهـلاً. يبـدو أن التحقيـق الوحيـد علـى شـكل كتـاب فـي المخيلـة الأدبيـة للشَّـمّ حتـى اليـوم هـو كتـاب هانـز ج. رينديسـباخر «رائحـة الكتـب: دراسـة تاريخيـة ثقافيـة عـن حاسـة الشَّـمّ فـي الأدب» (1992)، الـذي يناقـش فـي معظمـه النصـوص الألمانيـة والفرنسـية مـع إشـارة عرضيـة إلـى الأدب الإيطالـي والروسـي. انعـدام التحـري النقـدي عـن تصويـر حاسـة الشَّـمّ فـي الأدب مفاجـئ بشـكل خـاص فـي ضـوء الاهتمـام العـام المركـز علـى تصويـر الجسـد فـي الثقافـة الغربيـة. مـع الكتابـات الكثيـرة عنـه فـي المقـالات النقديـة المعاصـرة، تـم تصنيـف الجسـد جنسـياً، عرقيـاً، طبقيـاً، لكنـه يبقـى بشـكل غريـب جسـداً عديـم الرائحـة.

ومـع ذلـك يمكـن للمـرء أن يجـد الكثيـر مـن الإشـارات إلـى حاسـة الشَّـمّ فـي الأدب. مـن المُسلَّـم بـه أن حاسـة الشَّـمّ نـادراً مـا تلعـب دوراً بنيويـاً مهمـاً وموضوعيـاً فـي النصـوص لاسـيما فـي أدب مـا قبـل الحداثـة. فـي الحداثـة تظهـر حاسـة الشَّـمّ أولاً كعنصـر أساسـي فـي حبكـة الروايـة. ينهـب رينديسـباخر إلـى حـد أنـه ينشـد فـي حاسـة الشَّـمّ السـمة المعرفـة للحداثـة. بالفعـل، حتـى القـارئ العـادي للروايـة الحديثـة سـيتذكر الوظيفـة الفعالـة للرائحـة كمحـور دارت عليـه روايـة بروسـت الضخمـة «فـي تذكـر الأشـياء». تُشكّل الروائـح فـي روايـة عوليـس لجويـس كونـاً بنفسـها: يبـدو أن نتـن الجسـد المُتفسّـخ فـي روايـة «بينمـا أرقـد محتضـرة» لفوكنـر ينبثـق مـن صفحـات الروايـة، كمـا لـو أن الكتـاب يحتـوي علـى رقعـة «اخـدش وتنشـق»، تشـترك الروائـح والعطـور بشـكل فعـال فـي خلـق الفضـاء المخنـث لروايـة بارنيـز «Nightwood»، فـي روايـة «عالـم جديـد شـجاع» لهكسـلي تظهـر كيـف أن التلاعـب بالروائـح يمكـن أن يسـتعمل لضبـط العواطـف. بأيـة حـال، الروايـة التـي تتمحـور حـول حاسـة الشَّـمّ هـي روايـة باتريـك زوسـكيند "العطـر"، المنشـورة فـي ألمانيـا عـام 1985، وترجمـت إلـى الإنجليزيـة بعـد سـنة واحـدة، فـي عـام 1986. روايـة زوسـكيند اسـتثنائية فـي اسـتعمالها للرائحـة كموضوعـة أساسـية وأداة بنـاء. «لـم تكـن حاسـة الشَّـمّ قبـل زوسـكيند مسـتعملة أبـداً إلـى هـذا الحـد فـي حمـل بنيـة حبكـة القصـة»،



العمل الفني: robert delaunay - فرنسا



يقول رينديسباخر. الرواية أيضاً استثنائية في تغليبها الشّمّ على التخيلات البصرية، وفي غناها بالمفردات المرتبطة بحاسة الشّمّ. أنه لمن الآسر أن ترى رواية العطر «كانعطافة شميّة» مبشرة في الأدب. تُقدّم كل من رواية توني موريسون «سولا» (1973)، ورواية جامايكا كينكايد «سيرة أمي» (1996)، ورواية جينيت وينترسن «الكتابة على الجسد» (1993) صوراً فاتنة عن الشّمّ، الجنس (الجندر)، والإثنيات. بصورة مؤثرة، مركزة على تدمير الروايات الثلاث للترميز التنويري للشّمّ، أريد أن أعرض أن مواكبة حاسة الشّمّ تساعدنا بشكل أفضل على فهم الآثار المزعزعة لمواضيع السرد عند موريسون، وينترسن، وكينكايد. ومن نافل القول، إن الشّمّ في الأدب تماماً كالتذوُّق واللمس -ليست متاحة حسياً، إنها دوماً عبر وسيط لغوي. ليس للغة رائحة، كما عبر بارت عن ذلك مؤكداً. ولهذا استقصاءاتي عن حاسة الشّمّ في الأدب تستتبع تفحص أية أفكار، رغبات، مشاعر، ومعتقدات سيَّرتها الإشارات النصية للرائحة في الروايات الثلاث.

إنَّ العوالم الشّمّية في الروايات الثلاث تدعو القارئ إلى إعادة النظر بالروابط التقليدية بين الغائط والموت، وانعدام الرائحة والحياة. بشكل غير تقليدي، غالباً ما يشير انعدام الرائحة و/ أو العطر في الروايات للموت، الجدب، والظلم في حين ينحو النتن ليكون مقدماً كحامل للحب، الحيوية، والتحرّر من الأعراف الاجتماعية. علاوة على ذلك، تتحرّر الراويات وغالباً ما يتصدين للترميز التنويري السائد للرائحة، طبقاً لـ «يبدو أن الأنقاض التي تفوح منها رائحة نتنة تُهدّد النظام الاجتماعي، في حين يعد النصر المطمئن للصحية والعطر بدعم استقراره» (كوربين).

الفضلات ولاسيما الجسدية منها، منذ أن عُرِفَ في أواخر القرن الثامن عشر بأنها خطر على الصحة العامة، فهي محتواة في الثقافة الغربية المعاصرة في أماكن خاصة (مراحيض) تبعد الفضلات عن أعين العامة وأنوفهم وتخلق حوامل مادية ورمزية بين الحياة والموت، عامة وخاصة، نظيفة وقذرة، ومتحضرة وبدائية. في رواية سولا هناك فقرات طويلة عديدة مرتبطة بالمرحاض والحمام أو المرحاض الخارجي، أصبحت الفضلات والقنارة، لو جازفت بالقول، عنصراً بنيوياً في الرواية. رحلة هيلين ونيل الصادمة جنوباً، إنقاذ إيفا لحياة الطفل بلوم، استراق سولا السمع لاعتراف أمها عن إعجابها بها وليس حبها لها، رد فعل نيل المقرف تجاه خيانة زوجها وسولا، خذلان آجاكس لسولا، كل هذه الحوادث موسومة بإشارة إلى المرحاض الخارجي/ فضلات الجسد. أيضاً المعاني التي ينسجها النص معاً غالباً ما أفسدت الترميز الثقافي للبخر الجسدي والنتن بما يدل على الفَنَائية والتحلُّل.

على سبيل المثال في واحد من المشاهد اللافتة، تُشكّل الرائحة الكريهة للمرحاض الخارجي الوسط الشمي لتصرف إيفا بحب أمومي. توقف تغوُّط ابنها الرضيع بلوم ويتقيأ الطفل وهو يصرخ متألماً، تأخذه إيفا إلى المرحاض الخارجي.. لا يرتبط حب إيفا الأمومي فقط بالرائحة الكريهة للمرحاض الخارجي لكن أيضاً، مضاعفاً، برائحة أخرى هي رائحة «اللحم المطهي». في الحادثة الأولى تصب الكيروسين على ابنها البالغ مدمن المخدرات بلوم وتشعل النار. لكن قبل أن توقد به النار تضم بلوم بين ذراعيها وتهزه كما لو أنه طفل رضيع. قتل إيفا لابنها هو فعل حب كما يطرحه النص، وهو أيضاً مفسر كذلك من قبل بلوم الذي يجد رائحة الكيروسين «جذابة على نحو عميق» ويشعر بأنه مُعمَّد بها ومُبارك. في المثال الثاني، رائحة لحم هانا المحترق يجعل إيفا بساقها الوحيدة ترمي بنفسها من النافذة في محاولة بطولية لإنقاذ ابنتها.

في حين تنشر روائح اللحم المطبوخ والغائط مشاهد الحب الأمومي، عطور زهور تصحب الموت والفساد الأخلاقي في عالم «سولا» الشمي. الرائحة الشذية للغاردينيا التي تشمها أم هيلين من أجواء موكب جنازة جدة أم نيل. وجدت إيفا مع ابنتها الميتة بجانب شجيرات الفورسيثيا، البازلاء الحلوة، والبرسيم. ربما المثال الأكثر صراحة لإعادة الترميز النصية للرائحة هذه هو عنقود من صور شمية تدور حول ممارسة سولا للحب مع آجاكس. تنتهي علاقتهما الشغوفة بتنظيف سولا للحمام وترتيب السرير. بالنسبة



العمل الفني: robert delaunay - فرنسا

لأجاكس تبعث النظافة الجديدة للمكان «رائحة العش»، معلية مخاوفه من أن يقع في فخ أسلوب الحياة العادية. النزوة تأتي عندما يرى آجاكس سولا «مستلقية على ملاءات بيضاء يانعة، ملتفة في الرائحة القاتلة لكولونيا مطبقة مؤخراً» ويقرّر تركها. رائحة الكولونيا نفرت آجاكس، إنها تشير إلى خيانة سولا لكل ما كانت تعنيه حتى ذلك الحين، وأكثر ما خانته هو قدرتها على الرؤية من خلال(وتجاهل) قشرة سلوك الطبقة الوسطى المتحضرة. هذه القدرة الخارقة لسولا مستدعاة بتركيبة مدهشة من البصري والشمي عندما يزعم واحد من السكان الخائفين في الأسفل أن سولا تنظر إلى الناس كما لو أنها «تشمك بعينيها ولا تعجبها رائحة صابونك».

كما في سولا، عبث مشابه في «المنكرات»، العطور والروائح «الطيبة» مختبرة من قبل خويلا كشؤم ووعيد: «أشم من إبطي ليز عطراً. صنع من عصير الزهور، هذه الرائحة ستعبق في الغرفة، ستعبق في منخري، تنتقل إلى معدتي، وتخرج من فمي، في موجات من التقيؤ...» رائحة والدها، تلك المشابهة «لرائحة اليود ونبات كف النئب البنفسجي وحمض الكاربوليك»، تبدو «منظمة ومعقولة» وتدعم إحساسها بكونه سجاناً وشرطياً أكثر من كونه أباً. في سياق دراستي المسألة المثيرة هي ما إذا كان مثل هذا السرد المخل بنيوياً كما في «مكتوب على الجسد»، التي تعلن صراحة ارتباطها بالجسد من خلال عنوانها، أيضاً يتعدّى على أعراف الصور الحسية، لاسيما من ناحية حاسة الشّمّ التي في منزلة متدنية. الإجابة هي أنه، فيما يتعلّق بالشّمّ، رواية «مكتوب على الجسد» سرد يتبع في معظمه المتعارف عليه في الدلالة على الحب من خلال روائح الزهور وعلى التنافر عبر الروائح الكريهة، وإيهان وفضح هذه الأعراف بطريقة غير متوقعة ليس سوى في فصل «الحواس الخاصة»، في نهاية الرواية. بخلاف «سولا» أو «منكرات أمي»، في «مكتوب على الجسد» البيئة النظيفة الصحية والبرجوازية العديمة الرائحة تتقاطع عرضياً فقط مع روائح كريهة.

تُقدّم الحكاية في الجزء الأكبر منها، لويز العاشقة المثالية (لأنها اختفت بغموض) وهي تشم الحطب، الزهور، والبحر. ينبثق هذا النمط من المخيلة الشمية التي تصل النساء بنبات اليوفي بدلاً من ربطها بعالم من روائح حيوانية كرائحة المسك، في القرن التاسع عشر ليصبح منتجاً رئيسياً للتصوير الفيكتوري للنساء. كان التحوّل عن عطر الحيوان وصعود موضة روائح الزهور بنتيجة رؤية جديدة للتصوّرات الأخلاقية للرائحة. في قصة حب وينترسن تفوح لويز بالبراءة؛ براءتها تطرح رمزياً من خلال نظافتها: تخرج عديد المرات من حمامها برائحة الصابون والزيوت العطرية. التقليدي (على الأقل بالنظر لتصوير النساء) هو أيضاً الربط النصي للويز برائحة القهوة والخبز. الطبيعة والبيت مكانان فيهما تموقع صور الراوي عن الرائحة لويز. مزالة الرائحة ورومانسية، لويز الشمية هي المرأة الفيكتورية الجامعة لا يمكن أن توصف رائحتها أبعد من الإشارة المكررة ثلاثاً إلى «رائحة لويز». بخلاف لويز النظيفة التي تفوح منها رائحة البحر، تتسم جاكلين،

التي يتخلّى عنها الراوي من أجل حبيبة جديدة، برائحة حيوان: لها رائحة حديقة الحيوان التي تعمل فيها. تستحم لتزيل الرائحة، وليس لتعطر جسدها. تصوير الراوي لجاكلين بمفردات روائح الحيوان بدلاً من الزهور التي تومي إلى معنى أنها قذرة ودنيئة. هذه التضمينات مكتشفة في واحدة من فقرات الرواية المحورية. أشير إلى المشهد الذي يعود فيه الراوي إلى البيت بعد ليلة أمضاها مع لويز ليجد شقته/ها خراباً. جاكلين خرّبت ما استطاعت، وقد حوّلت الغرفة إلى قن دجاج، والحمام إلى مكان يبدو كما لو أنه كان هدفاً لسباك سادي ومنحرف.

في معظم الصور الشمية في «مكتوب على الجسد» المنقولة ضمن المعارضات الثنائية التقليدية: الروائح «السيئة»، تكون من الغائط أو الحيوانات، تنافر لافت، انحراف، فقر، وموت (الحب)، الروائح «الطيبة» (للزهور، خشب الصندل، والبحر) مرتبطة بالإثارة الجنسية والفضيلة، أو ربما بطريقة أصح، الشهوانية المتعففة، في حين انعدام الرائحة هو مساوٍ لانعدام الحياة. واحدة من المسائل التي لم أبحثها هي تجنيس الروائح في رواية «مكتوب على الجسد»، «منكرات أمي» و«سولا». كما هو معروف، بدءاً من عصر التنوير، أصبحت حاسة البصر بشكل متزايد محسوبة على الرجال، الذين هم من المستكشفين، العلماء، السياسيين، أو الصناعيين كان ينظر إليهم كمكتشفين ومسيطرين على العالم من خلال نظرتهم المتحمسة. بخلاف البصر كانت حاسة الشَّمّ تعد «حاسة الإلهام والمشاعر، من الأعمال المنزلية والإغواء، كلها كانت تحسب على النساء». استغلت موريسون، كينكايد، وونترسن هذا التجنيس التقليدي لحاسة الشَّمّ باعتبارها حاسة أنثى (ولا نقول أنثوية) لكن بطرق مختلفة في كل من سولا ومنكرات أمي، ارتبطت الروائح الكريهة غالباً بالحقل الدال على الحب، الفردانية، والوحدة، في حين أن الروائح «الطيبة» ارتبطت بالموت والانفصال. في «مكتوب على الجسد» وثانية في «منكرات أمي» العرف في تصوير النساء بمصطلحات الروائح «الطيبة» كشف سواء بإشارات واضحة على القدرة الجنسية للعطور أم بمنح الروائح الـ«كريهة» نفس القوة الجنسية التي للعطور. تشترك الروايات الثلاث في إعادة ترميز المشاهد التقليدية المتعلّقة بالشَّمّ، مشيرة إلى أهمية الشَّمّ في المحادثات الأدبية، بالرغم من أن الحدود الدقيقة للخريطة الشَّمّية للأدب لم تُرسَمْ حتى الآن. من المفاجئ أنه برغم الاهتمام النقدي الشديد بالجسد وبالرغم من الادعاء بأن «علم الجمال ولد ليكون خطاباً عن الجسد»، نتشبث بشدة بالجماليات التي ورثناها من القرن التاسع عشر، حيث لا اعتبار إلا لحاستي النظر والسمع. حان الوقت لمراجعة هذه الجماليات بتضمين حاسة الشَّمّ، وهي وفقاً لبعض النقاد حاسة ما بعد حداثية بامتياز معولين على مفاهيم بودريارد عن ما فوق الواقع والصور الزائفة «المحاكاة»، Classen et al يكتب: «العطور المركبة اليوم مثيرة لأشياء ليست موجودة، لحضرات غائبة... هذه الروائح المصطنعة هي إشارة دون مرجع، دخان بلا نار، صورة شمية نقية». في حين لا أملك حجة لوجهة نظرهم عن الرائحة في الواقع اليومي ما بعد الحداثي، في رأيي إن الظهور المتنامي لحاسة الشَّمّ (لأخلط العيني والشمي مرة ثانية) والنقد المتنامي لترميزها التنويري (الترميز المتضمن للجندر، العرق، والطبقة) قد يسمح لنا بالتفكير بالشَّمّ باعتبارها حاسة ما بعد حداثية. الشَّمّ، هذه الحاسة الأكثر شعورية من بين الحواس، تحمل إمكانية عظيمة مدمرة في قدرتها على التعدي على الحدود، مهاجمة العقلانية، وتحرض مشاعر الاشمئزاز والانجذاب بفعالية. في الروايات التي تم ذكرها هنا، يهاجم الشَّمّ التراتبية المؤسسة على العرق، الإثنية، الجنس، والتوجه الجنسي. إنها تغير الاقتصاد العاطفي، تعيد تنظيم العالم الاجتماعي والأخلاقي، وتنتهك الانفصال. إن إعادة الترميز للشم هذه أيضاً كاكتشاف لقدراتها التدميرية التي أجدها واحدة من الظواهر المثيرة في أدب ما بعد الحداثة.

لابد من التأكيد على أن الأهمية المنسوبة للروائح هي ثقافة وزمن محددان. وطالما أن الروائح مستثمرة بقيم ثقافية، يطرح ترميزها الثقافي نماذج لوسم وتفسير الآخرين على أنهم آخرون ولكتابة مخطوطات عن التفاعل المتبادل بين الذات والآخر. علاوة على ذلك، طالما أن حاسة الشَّمّ مثلها مثل باقي الحواس، متلاعب بها ومتأثرة بمعتقداتنا، كما أشار ميلر، تغيير المعتقدات عن الشَّمّ في عالمنا ما بعد الاستعماري المليء بـ«الآخرين»، إعادة ترميز الرائحة قد يكون لها أثر سياسي بعيد ونتائج اجتماعية، لاسيما لو قبلنا أن فعل الشَّمّ هو ذوبان ذاتي واندماج مع الآخر، كما يؤكد أودورنو وهوركهايمر. يبدو أن هناك بديلاً معرفياً مميزاً تُقدّمه الرائحة، البديل أيضاً مكتشف في «عطر» زوسكيند، الراوي مرتبط بشدة بالرائحة كارتباط الراوي الأوديبي بالنظر واللمس. حان الوقت للبدء باستكشاف البديل المعرفي الخاص بالشَّمّ والأرضية العاطفية، الأخلاقية، والمعرفية التي يمكن لها أن ترسمها.

ترجمة - بتصرف: أماني لازار

رابط النص الأصلي:

http://cvc.cervantes.es

---

(1) أستاذة الدراسات الأميركية وما بعد الاستعمارية في معهد بليكنج في السويد

ماريت جوليان
ترجمة: د.أحمد الفوحي

تؤكد جونيفييف كورني بأن الإشهار الخاص بالعطور، عكس ما نتصوّر، ليس تافهاً وعديم الرائحة، بل يحتوي على الكثير من الإثارة الشّمّية. وهو ما دفعها إلى التساؤل عن إمكان إقامة قواعد خاصة بهذا النوع من التواصل لتجنيب الإشهاري إكراهات الاختيار بين مئات السبل الشّمّية التي يقترحها مبدعو العطور.

الإشهار وتمثّلات العطور*

ومع أننا نتفق مع رأي الكاتبة حين تدعي أن هذه الإثارة لا يمكن أن تتحقّق إلا من خلال «صور ذهنية تستمد قيمتها وغناها من الثقافة ومن الحساسية والنكريات»، فإننا نعتقد من جهتنا أن هذه الإثارة، رغم أنها فردية في أساسها وخاصة بكل قارئ، تجد مصدرها في المبدأ الاجتماعي. ومن ثمة، فإن الصورة الإشهارية الخاصة بالعطور تشتمل، بالإضافة إلى الإرساليات الواعية واللاواعية، حيث تُعبّر روح العصر عن نفسها، على إرساليات مُرتبطة بالحساسية الشّمّية لمجتمعنا. وسنحاول الكشف عن العلامات القادرة على إثارة بعض الإحالات الشّمّية من خلال الإعلانات الخاصة بالعطور.

لقد احتفظنا بعد تفحصنا لـ 300 إعلان تكون متن اشتغالنا، باسم العطر والتوقيع المصاحب له، والقارورة والشخصيات والديكور والبيانات. وفضلاً عن ذلك، إذا كانت اللغة الواصفة المستعملة في هذا العمل تبدو فضفاضة وميّالة إلى التعبير الاستعاري في حديثها عن الخصائص الجوهرية للعطر، وجب التذكير أنها تستعيد بدقة المصطلحات التقليدية للعِطارة، وهي مصطلحات مستعارة من معجم الموسيقى والفن وميادين أخرى مرتبطة بالحساسية.

وبالرغم من أنها تستعيد صوراً ذهنية ذاتية، فإنها تحترم مبدأ العمومية باكتفائها بالمبادئ الشّمّية العامة الخمسة التي يُجمع عليها كل مشتغل بالعطارة.

اسم العطر

تحمل بعض العطور أسماء تصف الروائح المقترحة للاستهلاك. إنها حالة عطور Narcisse لـ Chloé و Vanilla Fields لـ Coty و Gardenia- Passion لـ Annick Goutal.[1]

. ففي هذه الحالات نعاين وجود إحالات على مبدأ شمّي دقيق. وهناك أسماء اُختيرت، بطريقة غير مباشرة، للإيحاء ببعض الروائح أو نفيها. ومن بينها يمكن نكر 360 لـ Perry Ellis الذي عادة ما يُحيل على عطر قوي (يبوخ الرؤوس)، من النوع الزهري أو العنبري أكثر مما يُحيل على عطر بنبرات منعشة كالنوع السرخسي.

وقد تلعب أسماء العطور المستوحاة من أسماء الأشخاص دوراً مثيراً على المستوى الشّمّي. وهكذا، يمكن النظر إلى Loulou لـ Cacharel باعتباره عطراً شبابياً، منعشاً ورقيقاً أكثر مما هو الأمر مع Ungaro Jdiva.

كما أن أسماء العطور التي تُحيل على سياقات مُعينة تتمتع، هي الأخرى، بالقدرة على الإحالة على معنى شمّي. فلنأخذ حالة Paris لـ Yves Saint Laurent الذي يمكن بسهولة ربطه بنبرات صريحة، أو حالة Safari لـ Ralph Lauren الذي يوحي بنبرات غرائبية وخفيّة لا تجازف بتهييج أسراب من حشرات إفريقيا.

لقد كانت إليزابيث أردان تقول «تذكروا الاسم، فلن تنسوا أبداً أريج العطور». وهذا أمر صحيح، فالاسم يُثير في كثير من الأحيان الأريج العطري. فـ Fragrant gewels تفرض نفسها كشيء غريب، أما Kimono فيقدّم نفسه باعتباره غامضاً وطريفاً، ويعرض Fendi صورة المرأة الإيطالية، ويوحي Cool water برائحة ما تَمّ غسله قبل هُنيهة. ولكن حذار من التعميم، فإذا كان الاسم يشتمل، في غالب الأحيان على معنى شمّي، فإن هذا المعنى لن يكون بالضرورة وفياً للسمات الأصلية للعطر.

إن الاستراتيجية الإشهارية مودعة في الاسم في المقام الأول، وهنا الاسم هو الذي يتحكّم في آليات السوق. وفي هذا المجال، يمكن القول إن السحر استحوذ على التسويق، إلى الحد الذي يمكن معه التأكيد أنه لم تبقَ هناك أية حدود لإبداع أسماء متطوّرة. فالأسماء وحدها تُشكّل مكتبة مخيالية غريبة الشأن، إلى درجة

أن أصحاب العطارة، في بحثهم عن أسماء جديدة، يصطدمون بعوائق لسانية قانونية. لم يبقَ هناك اسم يمكن إسناده إلى عطر ما، فبالإضافة إلى عدد العطور الموجودة في السوق، فإن المصنعين استحوذوا على السوق من خلال تسجيل مئات إن لم نقلْ آلاف الأسماء باعتبارها أسماء ماركات (Viard Godin 1991).
ولتجاوز هذا العائق فإن المبدعين يلجؤون الآن إلى أسماء نادرة أو غير مُستعملة من قبيل: c'est La Vie لـ Christian Lacroix. وقد يُشكّل الاختيار مغامرة في بعض الأحيان كما هو الأمر مع اسم poison لـ Dior. بل هناك من اخترع أسماء عن طريق الحاسوب مثل ysatis لـ Givenchy. فإذا كان الاسم لا يُحيل بشكل تلقائي على الأريج أو على الأقلّ على أريج ما، فإنه مع ذلك سيظلّ حاملاً لمعنى شمّي. فـ c'est la vie يُحيل على الحيوية، و Poison يُحيل على الجرأة وysatis على الغرابة.
ونعاين في الآونة الأخيرة ميلاً إلى اختصار اسم العطر في اسم منتجه: الآنسة ريتشي، السيد كالفين كلاين والسيد ديور ولوران. إن التوقيع واسم العطر يمتزجان مع بعضهما البعض. وتشمل هذه الممارسة العطور الخاصة بالرجال في الدرجة الأولى: أزارو للرجال، هرمس للرجال، أرماني للرجال، شانيل للرجال، أونغارو للرجال، مسيو لانفو لإيف سان لوران، باتو لجان باتو.. إلخ.
إن المطلعين على الموضة أو العطور مقتنعون بإمكانية إقامة مرجعيات شمّية. وهكذا فإن طابع مؤسسة جان باتو المعروف عنها أنها تنتج أغلى العطور في العالم، قد يُشكّل بالنسبة لشريحة من المستهلكين علامة كافية تُحيل على مفهوم شمّي من درجة رفيعة، مفهوم أنشئ خصيصاً للذين لهم إمكانات مادية تجعلهم مثار اهتمام الآخرين.

توقيع المنتج

هناك الكثير من أصحاب الخياطة الرفيعة والنجوم والمصممين وبائعي الجواهر يضعون للتداول عطوراً تحمل أسماءهم. إنها حالة المؤسسة الإيطالية الشهيرة بنيتون، وهي مؤسسة مُتخصّصة في اللباس الرياضي اختارت أن تربط عطورها بالصورة التي تميزها حالياً، ويتعلّق الأمر بموقفها الداعي إلى توحيد كل بلدان العالم والمعبّر عنه من خلال ثيمة الألوان الموحدة. إن الصيت العالمي لبنيتون ليس في حاجة إلى دليل. فهو يستند إلى قيم كالشباب والتفتح والتسامح، بل أصبحت تدعو، في السنوات الأخيرة، إلى وعي اجتماعي خاص بالإشهار أثار جدلاً واسعاً(2). ويمكن الاعتقاد، استناداً إلى سمعة هذه المؤسسة، أن توقيعها يُحيل على الروائح البسيطة والكونية للعطرين Colors و Tribu اللذين تنتجهما.
ومع ذلك، تُشكّل الرؤية الكونية لبنيتون استثناء فيما يتعلّق بمضمون صورة العطر. فعادة ما يربط التوقيع بأسلوب شخصية أو بتصميم أو طريقة في اللباس أو كماليات من السهل التعرّف عليها. من ذلك مثلاً، حالة لورا أشلي توقيع مصممة بريطانية شهيرة ارتبط اسمها بالعطارة المعاصرة، وهي التي كانت وراء إحياء الأسلوب الفيكتوري. إن المتعودين على الموضة أو الديكور يربطون عامة التوقيع لورا أشلي بمنتوج عالي الجودة مُشبع بالرومانسية ومزيّن بالزهور، وهو ما يميز الثوب والورق والألبسة التي تحمل هذا التوقيع. فهل يمكن أن نشكّ في أن لورا أشلي رقم 1 المعبأ في قارورة فكتورية ومزهر مركز يمكن أن يوحي بمفهوم شمّي بإيقاع الورود عوض مفهوم بخصائص خضراء أو حارة.
قد يبدو من السهل نسبياً رد رائحة ما إلى توقيع خاص عندما يكون المفهوم الزهري جزءاً من هويته الخاصة. ولكن ماذا نقول عن توقيع لا علاقة له بالرائحة؟ فلنأخذ مثال مؤسسة بوشرون المُتخصّصة في صنع المجوهرات الرفيعة منذ أكثر من قرن. ألا يرتبط هنا التوقيع بعطر براق كجوهرة تلائم اللواتي يحببن البذخ والرفعة والجودة؟ وهل يمكن تصوّر عطر بتوقيع بوشرون مميز بوردة وحيدة أو بنبتة السرخس؟ من الصعب تصوّر ذلك. وفي جميع الحالات، من الجائز الاعتقاد بإمكان انسلاخ التمثل الذهني لعطر ما عن صورة موقّعة.

القارورة

«يكتسي اختيار القارورة في الزمن الحاضر أهمية كبرى تضاهي اختيار اسم العطر» (Vettraino- Soulard, 1990)، ومنذ النجاح الذي لاقاه فرانسوا كوتي، الذي كان أول من استعمل القارورة باعتبارها عنصراً يساعد على البيع، والذي طلب من بعض الفنانين تصميم البعض منها، أصبحت القارورة أداة التعرّف البصرية للعطر، أي مميزه التجاري. وفي الواقع، فإن تصميم القارورة يُحيل على نوعية العطر وصنفه. ومن الأمثلة الدالة على ذلك: قارورة بوشرون التي يشبه شكلها شكل الخاتم المُرصّع بحجر كريم أزرق لازوردي يُنكّر بجوهرة ثمينة. أما قارورة ماكي ل بوب ماكي فإنها تتخذ مظهر رشاشة بلورية بخيط مُزين بفتيلة منتهية بقسطلة ترمز بدقة إلى الجمالية التقليدية للمجتمعات الراقية.
إن التكنولوجيا الحديثة مكّنت من المزج بين المواد للحصول على قوارير غريبة، تمتد من قدم الدجاجة التقليدي لميس ديور، إلى النحت المعاصر لبالوما بيكاسو نجلة الفنان الشهير.
إن القارورة، سواء كانت بسيطة أم غريبة، تطمح إلى تقديم شرح بصري للعطر. إنها تكتسي أهمية على المستوى الشّمّي، ذلك أنها النافذة نحو إدراك السائل الذي تحتويه. لقد قال الخيميائي الشهير رودنيتسكا (1980) إن «الشكل الشّمّي للعطر يتأثر إيجاباً أو سلباً بالشكل البلاستيكي للقارورة».
إن شعبية l'aiR du temps لنينا ريتشي تعود إلى شكل قارورتها. لقد ابتدعها بوني لاليك النائع الصيت - وقد كانت قارورة سدادتها متكوّنة من عجينة من الزجاج تمثل حمامتين تتبادلان القُبل، ولازالت توحي إلى يومنا هذا برقة أحد أكثر العطور رومانسية.
وعلى الرغم من كل المجهودات المبذولة في تصميم القارورة، فإنه يحدث أن يقيم الشكل علاقة مشبوهة إما مع الاسم وإما مع المفهوم الشّمّي للعطر.
وهناك مثال يقدمه لنا (عطر) K لكريزيا المُصنّف باعتباره تركيبة تجمع بين الورد والشجر والفاكهة والمُقدّم في قارورة عصرية معتمة ذات لونين أسود



العمل الفني: joan mitchell - فرنسا

وأبيض، تشير ببساطة إلى نمطية رفيعة، بدون قاعدة (3) وذات لون ذهبي. إن الأمر لا يتعلّق بنقد جمالية القارورة، فهي في نهاية الأمر تتوافر على كثير من الرقة، ولا يتعلّق بتقويم مزايا وسلبيات استغلال الطريقة التي قُدِّمَ بها العطر، بل يتعلّق بالتنبيه على ثنائية تجمع بين الأشكال الشّمّية والبصرية. فالقارورة هنا لا تعكس أبداً النسمة الحلوة ذات الطعم الشجري التي تشتمل عليها. ولا تتطابق أيضاً مع المرأة الرومانسية التي يتوجه إليها، عادة، هنا النوع من العطر. إن القارورة هي ما يميز العطر. «فالكثير من الوصلات الإشهارية تعتمد على جمال القارورة التي تقدّمها باعتبارها تحفة فنية أو شيئاً نفيساً يُحتفظ به» (Cornu 1990). فعلى الرغم من أن الكثير من الوصلات لا تلح على الخصائص الجوهرية للعطر ولا على شخصية المستعملين، فإنها تعطي، مع ذلك، فكرة عن نوع معين من الرائحة. وهكذا فإن رقم 5 لشانيل الذي وُضِعَ الآن كتحفة فنية في متحف نيويورك البلدي يحترم، عبر أشكاله المهنية وصرامة علامته المسجلة، الرفعة النادرة والأناقة الأبدية للإبداعات الشهيرة لكوكو شانيل. إنها لا يمكن أن تُحيل سوى على إيقاعات تنبعث منها الروائح التقليدية، وهو ما يُلغي الإيقاعات العنبرية والمُشبّرة (4) الشذية ورائحة الجلد والسرخس.

وفضلاً عن ذلك، فإننا نعثر في المتن الذي اخترناه على اطرادات تميز قوارير العطور النسائية والرجالية على حد سواء. إن شكل قارورة العطور النسائية ميّال إلى التصوير ودائري وممتد، وأقلّ امتداداً من قوارير العطور الرجالية. إن هذه الملاحظة تتفق مع كتابات كثيرة تتحدّث عن رمزية الخطوط والأشكال. فالدائرة تُحيل على الليونة والحسيّة والأنوثة، أما المربع فخشن وجاف وبارد ونكوري، وعلاوة على ذلك فالعمودية مرتبطة بالأشكال القضيبية وهي أشكال نكورية، في حين ترتبط الأفقية بالسلبية وهي مؤنثة. (كاندينسكي 1926). وهناك داخل كل فئة، أي بين عطر الإناث وعطر النكور، تجليات غريبة لهذه الظاهرة.

إن قوارير العطور النسائية عادة ما تكون دائرية عندما يُحيل العطر على أنوثة مثيرة وتكون مستطيلة عندما تكون الرائحة المقترحة خجولة وقريبة من عطر الرجال. وعلى العكس من ذلك، فإن العطور الرجالية التي تقترب من العطور النسائية توضع في قوارير دائرية. وهي حالة Insensé لـ Givenchy وMinotaure لـ Paloma التي تتجرأ إحالاتهما لتعلن تمردهما عن كل مفهوم تقليدي للشّمّ.

أما فيما يتعلّق بالعطور الموجهة للجنسين، فإننا لا يمكن أن نسجل وجود شكل ثابت، فنحن لا نتوافر إلا على نموذج واحد هو ck one لـ Calvin Klein. ومع ذلك من المهم تسجيل أن قارورته تمزج بين الأشكال الممدودة والمدوّرة.

يبدو أن هناك ترابطاً بين الشكل وتمثل الروائح. فالمدوّر يستعمل أكثر في التعبير عن الإيقاعات المسحوقة والمعطرة بالفانيليا والعنبر والزهر، في حين يستعمل المربع من أجل التعبير عن الإيقاعات المشبرة والشجرية والممزوجة برائحة الفواكه.

وهناك أنواع أخرى من طبيعة بلاستيكية، يمكن للون والنسيج أن يؤديا، معها، إلى أحكام إدراكية من طبيعة شمّية. ويكفي أن نذكر العديد من الأعمال منها شاسكين (1971 Cheskine) وديريبيري (Déribéré) اللذان مكّنا من التعرف على القيمة الإيحائية للألوان في الإشهار بين ما يُدرج ضمن النوق وبين ما يعود إلى الرائحة.

الهوامش:

* النص المُترجم مأخوذ من كتاب l'image publicitaire des parfums لصاحبته Mariette Julien الصادر سنة 1997 عن دار l'Harmattan، ص 30 - ص 39. وهو كتاب يوظّف سميائيات بورس لتفسير البعد الشّمّي لإشهار العطور في المحلات، ويعالج المؤشرات الشّمّية الأساسية للصورة والمطابقات التي يقيمها المتلقّي بين الصورتين البصرية والشّمّية للأريج.

1- كل هذه العطور اُستوحيت أسماؤها من عالم النبات، ويمكن ترجمتها على النحو التالي بـ: النرجس، وحقول الفانيليا وعشق الغرديني.

2 - منها قرار هيأة ضوابط الإشهار الكندية القاضي بمنع وصلة إشهارية لبنيتون تظهر شاباً مصاباً بالسيدا في حالة احتضار.

3 - أي بدون أساس تستوي عليه القارورة.

4 - تعريب chypré من «chypre» العطر الذي اخترعه Coty سنة 1917 والقائم أساساً على مزيج من خلاصة الشجر والطحالب والزهور. وهو عطر يتخذ أحياناً رائحة الجلد والفواكه.



ستيفانو بيني

الخبز الساخن

عندما رأيت لوحة للرسام مونيه رأي العين لأول مرة، ذُهلت. تساءلت ساعتها: وما الذي يؤثر على وجداني أمام لوحات مثل الخشخاش أو العقعق أو باقة من الزنابق. ثم فهمت. لم يكنْ الضوء، أو اللون، أو ضربات الفرشاة، هي وحدها التي تجعلني أشعر أنها حية. وإنما لأن لهذه اللوحات رائحة. كنت بالفعل أَشمّ رائحة الخشخاش، في الثلج، وفي ماء البحيرة. والفنان الكبير هو الذي يمكنه أن يُنجز هذه المعجزات. أسأل نفسي: ما هي الروائح التي لا أنساها في حياتي؟ روائح الأشياء، الحب، البلاد. أود أن أذكر منها اثنتين: أجمل رائحة وأقبح رائحة.

في الجبل، حيث ولدت، كانت هناك عادة الاستخدام المشترك للفرن. كانت كل عائلات القرية تجتمع مرة واحدة في الأسبوع على الأقلّ أمام فرن حجري كبير. يشعلون النار ويخبزون الخبز والبسكويت والكعك، ويجففون الطماطم والفواكه.

كنت أصحو في الصباح الباكر على رائحة لن أنساها ما حييت. رائحة الخبز في الفرن وهو يملأ الهواء في كل مكان. كنت أتشممها أنا تلك الرائحة، وكانت تشمّها الكلاب والطيور، وربما أيضاً الذئاب في الغابة. كانت رائحة العيد والوفرة. على الرغم من أن الطعام كان بسيطاً ومقتصداً، إلا أنه كان بمثابة تعويذة ضد كل فقر وعوز وبؤس. ولأنهم يخبزونه معاً، ويشاركون في ذلك الطقس، فقد كان شهادة على الجيرة والحياة المشتركة. والواجبات كانت مُقسّمة، فعلى الرجال إشعال النار وجلب الخشب، أما العجن والخبز فهما مسؤولية المرأة. أمان نحن الأطفال فقد كنا نتلهف لهدية من البسكويت، وكانت الفلاحات يتبادلن الوصفات، وحول الفرن كانت العجائز يجلسن ويراقبن نوعية الطحين، والخبز، وحتى الاختلاف في مذاق الخبز عند استخدام نوع مختلف من الخشب.

كان الفرن يعمل طوال اليوم ليخرج لنا من الطعام ما يكفي لإسعاد موائدنا طيلة الأسبوع التالي. لم يكن الفرن يستريح، لا في حرّ الصيف القائظ ولا في برد الشتاء القارس. وكنا نتحلّق حوله متأهبين للمساعدة ومتشوقين للمعرفة. إمساك رغيف ساخن وتشممه وأنا في طريقي عائداً إلى البيت كان بالنسبة لي لحظة من لحظات السعادة.

واليوم ما زلت أشمّ، في المدن أو في بعض القرى الصغيرة، رائحة لطيفة من المخابز ومحلات البيتزا. ولكن ذاكرتي عن تلك الرائحة أكثر قوة، مما يجعلني أعتقد (أو ربما هو كذلك حقاً) أنه لا يوجد شيء يضاهي السحر الهائل لتلك الرائحة.

لقد دمرت الطرق السريعة والانهيارات الأرضية وتغوّل بناء المساكن الجبل الذي عشت فيه طفولتي. ومع المنازل التي اختفت اختفى الفرن أيضا.

وعندما عدت إلى هناك بعد سنوات، ألفيت المكان وقد تحوّل إلى غابة من العليق وفروع الأشجار، حتى بات من الصعب عليّ أن أتعرف على بعض الأطلال، ومن المؤكد أنني لم أكنْ أتوقع أن أعثر على الرائحة نفسها. ولكنني توقعت على الأقلّ أن أستعيد رائحة الغابة، أو العشب.

بدلاً من ذلك شممت رائحة العطن، كأنه زفير رهيب يحمله الهواء . كانت الرائحة تأتي من النهر المُتدفّق عند سفح الجبل. دمروا النهر أيضاً، جرفوا قاعه وحملوا حصاه لرصف الطرق، وأصبح حوضه مقلب نفايات، وسكبت فيه المصانع أطناناً من مياه صرفها الملوثة.

مات النهر. يهبط إلى الوادي ببطء نتن الرائحة، وبعد أن كانت مياهه ذات يوم صافية رائقة أضحت اليوم صفراء. كانت الرائحة تنبعث من النفايات الكيميائية والوحل من موت الطبيعة.

باسم التقدّم أحرزنا الاختراعات العظيمة والنبيلة. ولكننا أيضاً ارتكبنا جرائم تدمير غبي غير قابل للإصلاح. بالتأكيد كانت هناك حاجة لطريق سريع في تلك المنطقة. ولكن لم تكنْ هناك حاجة لتدمير



العمل الفني: Claude Monet - فرنسا

أميال وأميال من الطبيعة والحقول الخصبة لا لشيء إلا لإشباع نهم مقاولي البناء وجشع الطامعين في أموال الدولة نظير مصادرة أراضيهم للمصلحة العامة. ولم تكنْ هناك حاجة لتدمير الغابات من أجل بناء مصانع للسموم دون أي رقابة.

وهكذا تَمّ اغتيال منطقة من أجمل المناطق في إيطاليا. لم تنجُ إلا تلك القطعة من الغابة، في قمة الجبل، حيث لا يزال يعيش بعض السكان.

تلك الرائحة السحريّة للخبز هي رائحة الحضارة الزراعية التي لم تعدْ موجودة في بلدنا. أستطيع أن أقبل هذا التحوّل، ولكنني لن أتراجع عن الاعتقاد بأننا فقدنا شيئاً فريداً، كان يمكننا الحفاظ عليه.

رائحة الخبز الساخن، الذي كنا نساهم كلنا معاً في إعداده، تبقى عندي ذكرى عِزّةِ الفقر الذي يتقاسمه الجميع ويتضامنون في ظلّه.

أما رائحة الماء الميت والسموم تلك فهي رائحة ثروة الجشع التعيسة المدمرة.

نعم، نحن بحاجة إلى التقدّم والابتكار، ولكن يجب أن تكون لدينا الشجاعة أيضاً لأن نتوقّف ونحترم أفضل ما لدينا. إن التقدّم، كما يقول اينشتاين، لا يعني فقط التقدّم للأمام، ولكنه يعني أحياناً التوقّف والعودة للانطلاق، وأحياناً للتراجع عن خطواتنا.

ربما لن أشمّ تلك الرائحة الرائعة بعد الآن. ولكنني أستطيع أن أتنكرها وأحكي لكم عنها، فربما قد عرفتموها أنتم أيضاً. وأستطيع أن أقول بصوت عالٍ إننا في أجزاء كثيرة من العالم نحتاج لأن نشمّ تلك الرائحة، ولأن نبني أفراناً وآباراً ونستخدمها معاً.

أما رائحة موت الطبيعة فلن تُفيد أحداً، إلا المدمرين الجشعين.

لنا عبد الرحمن

«مثلك أنا،
أُحب الحب والحياة ورائحة الأشياء الطيبة».
روك دالون - شاعر سلفادوري

أكثر الحواس تضليلاً !

الرائحة كهف بعيد في الذاكرة نحمله معنا أينما كنا، بصمة الأشياء والأشخاص في داخلنا، لا يوجد مكان من دون رائحة. تحكي أمي عن إحدى جداتي أنها كانت طبيبة أعشاب، وأنها كانت تصنع مزيجاً من الورد والأعشاب العطرية، لتدلّك به جسد الطفل خلال الأيام الثلاثة الأولى بعد ولادته، وتترك المزيج على جسده برهة من الوقت، والغرض من هنا أن لا يصدر عن جسده رائحة تعرُّق مُنفرة.
علمياً، يمكن للروائح أن تُحدث تغيُّرات جسمية جذرية تماماً دون وعي منا بذلك، حيث تؤثر الرائحة على أمزجتنا وتقلّبها من حال إلى حال، وإلّا ما كانت هناك طرق علاجية تقوم على استخدام الزيوت العطرية في علاج بعض الاضطرابات النفسية، ولعلّ هنا ما يبرّر الشعور بالهدوء بعد تنشق رائحة «اللافندر»، وبالمسرّة مع هبوب نسمات أريج الورد الأحمر. تدفعنا بعض الروائح للبكاء تُثير فينا ذكريات آسية، حيث يذكرنا عطر ما بمكان ابتعدنا عنه أو بفقدان شخص عزيز، فالحنين هو الذي يفرض حضور روائح مُعيّنة على ذاكرتنا، مُنبهاً للرائحة المفقودة التي تستيقظ أو تغفو في داخلنا حسب رغبتنا في استعادتها أو نفيها إلى أعماقنا القصيّة.
وإذا كان بيت فرون في كتابه «الرائحة» يرى: «أن حاسّة الشّمّ هي حاسّة مُصممة من أجل سعادتنا ورفاهنا، وشديدة الانغماس في حياتنا الانفعالية والعاطفية»، فإن هذه الحاسّة ربما تكون من أكثر الحواس تضليلاً لأنها قائمة على الخيال، فالرائحة ليست مشهداً بصرياً مرئياً يمكن تأمله، ولا صوتاً مسموعاً يمكن التحاور بشأنه، بل إن ردة الفعل على تلقّي رائحة ما قد تختلف من شخص إلى آخر اختلافاً تاماً، بحيث ينفر شخص ما من رائحة مُعيّنة، ويتقبّلها غيره بشكل طبيعي، فالشّمّ حاسّة لصيقة بطبيعة الذاكرة وطريقة الحياة، هنا يقودنا إلى تحليل العلاقة مع الرائحة المقزّزة والأماكن، إذ لو أخذنا نموذجاً لشخص يعمل في جمع القمامة أو يسكن في مكان عشوائي تنبعث منه رائحة كريهة غدت مألوفة بالنسبة له بسبب اعتياده عليها، يكون التساؤل هنا: ما مقياس الرائحة الكريهة بالنسبة له إذن؟.
وضمن الحديث عن العلاقة بين الرائحة والمكان، سنجد أيضاً فروقات واضحة في طبيعة حاسّة الشّمّ بين سكان المدن وأهل الريف، وبين ساكن مدينة بحرية، وآخر يسكن في مدينة مُكتظة بالبشر تعبق فيها روائح عوادم السيارات وأتربة الشوارع، أو بين ساكن الصحراء الذي ألف رائحة مُعيّنة ترتبط بالبيئة الصحراوية.
علاقة المكان بالرائحة ترتبط أيضاً بين نوع مُعيّن من الطعام وصلته بالأرض وبالوطن وبالمكان الذي هجرناه، أذكر إحدى الجارات التي تهجّرت من فلسطين أنها ظلّت تربط رائحة الزعتر بقريتها التي رحلت عنها، وأن كل أنواع الزعتر لا تتفوّق على رائحة الزعتر التي عرفتها يوماً في أرضها.

* * *

تتصاعَد الروائح تدريجياً من مطبخ الأدب

لم يكرّس الأدب العربي حضوراً مُكثفاً لحاسّة الشّمّ كما نجد في الأدب الغربي، رواية «العطر» مثلاً لباتريك زوسكيند، أو رواية «مثل الماء للشوكولاتة» للورا إيسكيبيل، حيث تتصاعَد رائحة أبخرة الأطعمة المطهوة على مدار صفحات الرواية، هذه الرائحة التي تمتزج مع الحالات النفسية للبطلة التي تفتقد

الحب، وتعوّض هنا الفقد بالانغماس بالطهو.

بعض الأعمال الأدبية العربية تحمل عناوين تشير إلى الرائحة بشكل مُباشر، على الرغم أنه ليس من الضروري أن تكون الرائحة المذكورة في العنوان ذات صلة مُباشرة لارتباط الرواية بدلالات الحواس، في رواية «تلك الرائحة» لصنع الله إبراهيم، يروي الكاتب قصة سجين سياسي وشعوره بالاغتراب، وهو يعود إلى الحياة المدنية بعد اثني عشر عاماً أمضاها في السجن، هنا تُجسّد «تلك الرائحة» تجربة الاعتقال، وعطن السجون ورائحة الماضي، وهواء الشارع بعد الحرّية، ومزيج من الروائح التي تنبعث من الحالات أكثر مما تنبعث من الأشياء.

تبدأ إيزابيل الليندي روايتها «ابنة الحظ» بعبارة: «الناس كلهم يولدون ولديهم موهبة ما، وإليزا سوميرز اكتشفت باكراً أن لديها اثنتين: حاسّة شمّ جيدة، وذاكرة قوية»، هكذا على مدار الرواية يستمر حضور إليزا مُرتبطاً برائحة الفانيليا والسكر وماء الورد.

أما أرونداتي روي في رواية «رب الأشياء الصغيرة»، فتصف رائحة بلدة «أيميناليم» في شهر مايو بأن الفواكه العنبة مثل المانجو والموز تتفجر؛ مما يجعل الجو مُفعماً برائحة الفاكهة، يتداخل وصف النباتات والفاكهة وحرارة الجو لتشكّل مزيجاً من الروائح الخاصة التي تفوح من الرواية.

يجمع علاء الديب في روايته «زهر الليمون» بين رائحتين مُتناقضتين خلال سطر واحد؛ مما يتيح للمتلقي تفاعل مُخيلته مع السرد، يقول: «مازال يحب رائحة الملابس النظيفة، وتقتله رائحة العرق، سبقت أم يسري رائحة خبزها الطازج الذي تجلبه كل يوم من أطراف السوق».

ينطوي وصف بعض الكُتّاب لرائحة شيء ما على نوع من الدهشة، يكتشفه القارئ حين يتأمل في عبارة مثل: «كان المنياع الكبير يكتسب سخونة، وتفوح منه رائحة أشبه بمستحضر شعر منتن» ترد في رواية «البيت» للكاتبة الأميركية مارلين روبنسون، في حين تصف أليف شفق في «قواعد العشق الأربعون» رائحة كلبتها حين مرضت بأنها تشبه المطاط المحروق.


العمل الفني: مصطفى عبد المعطي - مصر

في روايته «العطر الفرنسي»، يتداخل العطر مع فكرة الثقافة والهويّة الاجتماعية، يحكي الكاتب أمير تاج السر عن الفتاة الفرنسية كاتيا كادولي التي ستأتي للسكن في حي «غائب»، يتخيّلها أحد الأبطال مع أوصاف عطريّة قائلاً: «في حقائبها بعض الصندل ودهن العود، ثم عاد وتذكّر عطراً كرنفالياً اسمه موج»، فيما يصف بطل آخر علاقته بالعطر بقوله: «كانت ثقافتي العطريّة قد توقّفت منذ عهد بعيد، ولم تتجاوَز عطور الصاروخ والريفيدور، وعطر بنت السودان».

ويمجّد الطاهر بن جلون في رواية «تلك العتمة الباهرة» رائحة القهوة، لأنها تثير شجن البطل حين يقول: «آهٍ من رائحة القهوة الصباحية والخبز المحمص».

وفي الأدب نكتشف أن بعض الروائح تتكرّر في كثير من الروايات والقصائد الشعرية، وتبدو القهوة أكثر الروائح حضوراً في الشعر والرواية، فيما نشمّ رائحة اللوز والبرتقال والزعتر في قصائد محمود درويش.

كثيرة هي العناوين التي يختارها بعض الكُتّاب وتحيل مُباشرة إلى رائحة ما، مثل: «رائحة الجوافة» لماركيز، و«رائحة الورد وأنوف لا تشمّ» لإحسان عبد القدوس، و«رائحة الخبز» لأحمد الخميسي، و«رائحة القرفة» لسمر يزبك، و«حضن المسك» و«فانيليا» للطاهر الشرقاوي، و«حبة الهال» لبدرية البشر، وتتسع اللائحة لتضم أيضاً روائح الأماكن، كما في رواية «رائحة البحر» لطالب الرفاعي، أو التخيلات، كما في عنوان رواية دلع المفتي «رائحة التانغو»، فالتانغو هنا حركة، لكن الكاتبة جعلت لتلك الحركة رائحة، كما أنها اعتمدت على حاسّة الشّمّ في الكثير من المواقف.

يمكن القول: إن الكتابة الجيدة تتميّز بحضور بارز للحواس، وفي الأدب بالتوازي مع المشهدية البصرية هناك المخيلة الشّمّية التي تستولي على مشاعر المتلقي، ويكون لها تفاعُلات مؤثرة على استقبال النص. من المؤكد أن نصاً يخلو من الرائحة هو نص ضعيف، لا يقدّم جواز سفر شمّي تخيّلي يتيح للقارئ أن يمضي بعيداً في النص، ويحفّز ذاكرته على تخزين روائح الأماكن والأشخاص والحكايات.

يُقال إن لكل إنسان عطره ورائحته الخاصة، كما البصمة لدى الأشخاص. وأظن أننا كلّنا نتذكر روائح أمهاتنا كرائحة جسمٍ وروحٍ لا علاقة لها بالعطور التي تُباع الآن كبضاعة فاخرة. وما زلت حتى الآن، حين أرفع رأسي في الهواء لأستحضر رائحة أمي في الطفولة، أشعر بنفحات لا يمكن أن تُنسى، كانت تتمتع هي بها دون غيرها.

مريم حيدري

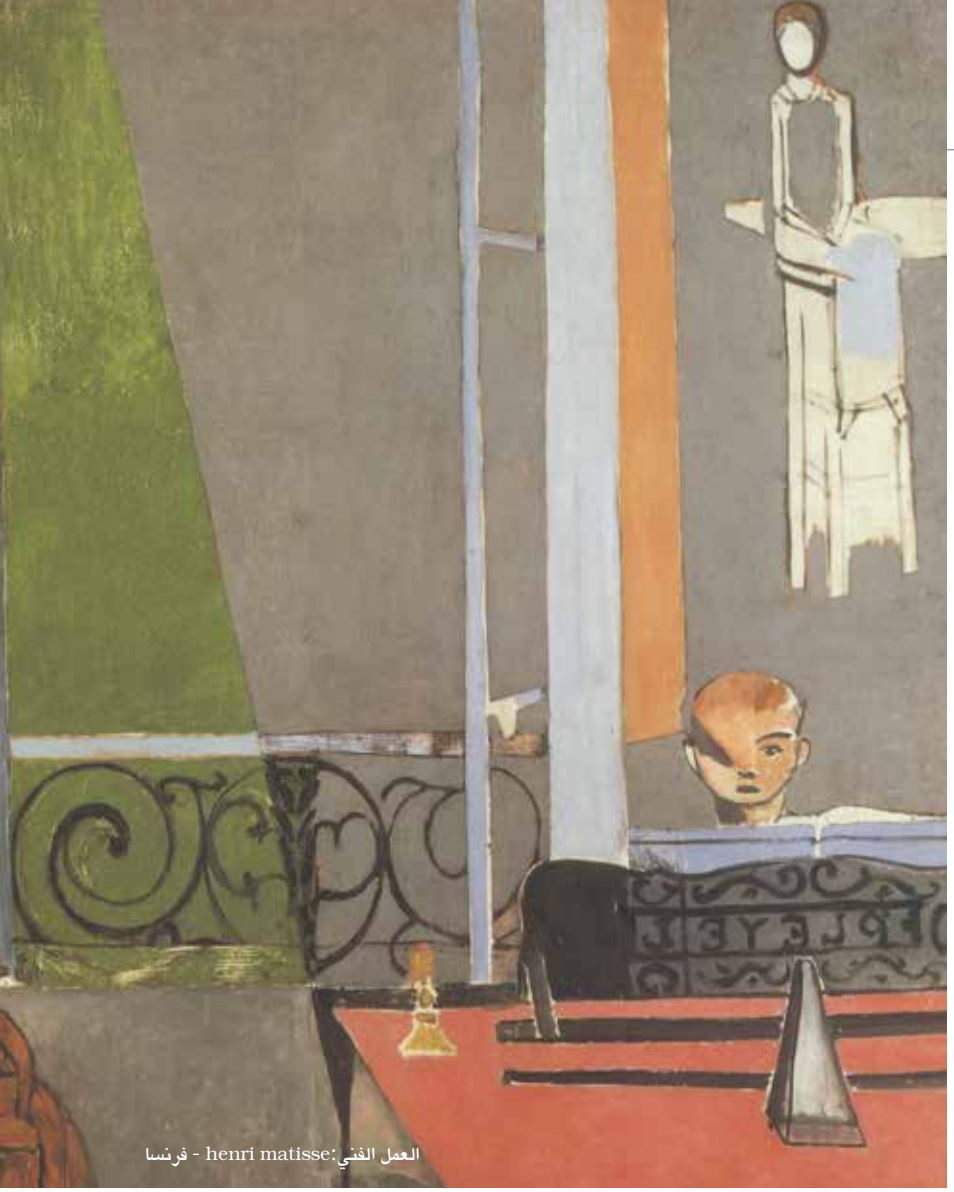
عطرنا الضائع أو المنسوخ

لا يتعلّق الأمر بالأمّ فقط، فهناك أيضاً أشخاص في حياتنا نتذكر روائحهم كلما تذكرناهم، والقصد هو روائح الأجسام تحديداً، والتي نشمّها عادة من ناحية الصدر والعنق والكتفين.

وأكاد لا أشك أن العطور التي تحدّث عنها الشعراء والكتّاب في أعمالهم، وبحثوا عنها، وحنّوا إليها لم تكنْ عطوراً بماركات شهيرة؛ العطر الذي قتل الشابّ عشرات من الفتيات الجميلات من أجل الحصول على تركيبته وصناعته، في رواية «العطر» للكاتب الألماني «باتريك زوسكيند»، والتي حُوّلت إلى فيلم سينمائي على يد المخرج «توم تايكوِر»، كان عطر الحبّ والملائكة، وكان يبحث عنه في وجود إنساني ولم يستمده حتى من الطبيعة والأعشاب والأزهار.

وهناك قصة للكاتب الإيطالي إيتالو كالفينو ضمن مجموعة قصصية كتبها عن الحواس الخمس ولم يسمح له الموت أن يكملها، ولحسن الحظ فإن قصة «الشمّ» مُكتملة في هذه المجموعة؛ ففي قصة الحاسّة الشامة يتحدّث عن عازف تحضنه فتاة معجبة بعد الحفل، وبعد ذلك لا تضمحل رائحتها، فيهيم في القاعة بين مئات الحاضرين باحثاً عنها، ومن ثمّ في كل مكان علّه يتنشق تلك الرائحة ثانية.

هل تفوح من أجسامنا رائحة حين يجلس أحد بجانبنا؟ هناك عطور تفوح ويتنكرها الآخرون منا، لكنها هي العطور التي توجد بالآلاف والملايين في العالم. يمكن لآلاف النساء والرجال أن يعبقوا بعطور منعشة وطيبة جداً، لكنها ليست عطور أجسامهم. العطر، ومثل كثير من «الأشياء» الأخرى في عالمنا اليوم أصبح بضاعة، وصناعة، وتجارة. لكلّ عطر اليوم ممثله الشهير، ونائبه الخاص. وحتى حين نختار اليوم عطراً للشراء لا نقصد به الرائحة الطيبة التي تلائمنا ونحبها وحسب، وأحياناً لا يكون لهذا السبب أهمية كبيرة، بمقدار ما تكون تلك الأهمية للعوامل الأخرى. كل عطر يحمل اليوم سماتٍ كثيرة، ومثل غالبية البضاعات، يدل على عناصر كثيرة لدى مستهلكيه، من الوضع الاقتصادي، حتى المستوى الثقافي. كما أن الجنس، ذكراً أم أنثى، هو أيضاً وبدوره خاضع لنوع العطر، فالعطر هو الذي يُحدّد حجم الأنوثة والذكورة في كلٍّ من الاثنين. تمرّ الفتاة في الشارع وتترك وراءها عطرها الحادّ الرائع، لكنه ليس عطرها في الحقيقة. عطرها الحقيقيُّ مغطى، ضائع، ومخبّأ تحت هذا العطر الذي يملأ الرصيف. ترى هل نحن نريد العطر الذي يفوح من حولنا أم عطرنا البسيط الهادئ والخفيّ الذي بالكاد يستطيع أن يشمّه من يكون بجانبنا، وربما



العمل الفني: henri matisse - فرنسا

يحدث ذلك في العناق الحميم فقط؟ وغالباً ما، بالعناق الحميم حتى، لا يمكن أن نشمّ روائح صديقاتنا وأصدقائنا. حتى الأمهات يتعطرن اليوم بعطور مختلفة، ليس الكلام من باب النوستالجيا، أو هو من بابها أيضاً! ولكن هذه هي تساؤلات تتبادر إلى الذهن شئنا أم أبينا. حتى الأعشاب والأزهار الطبيعية التي كان يستخدمها الإنسان منذ القِدَم للتعطّر، هي الآن سجينة الشركاتَ العالمية الكبرى، والصناعة والمواد الكيمياوية.

أما الأغراض التي تترتب على استخدامنا للعطور أيضاً فهي أغراض مختلفة ومتنوّعة جداً؛ إننا نضع أنواعاً من العطور ونحملها معنا وفق الأماكن التي نقصدها والأعمال التي نقوم بها؛ الشارع، الرياضة، التسوق، زيارة صديق مقرب، وزيارة الأحباب؛ فكل واحد من هذه الأغراض له عطره الخاص، لكنه ليس عطرنا الحقيقي، وعادة ليس حتى العطر الذي نختاره نحن بكامل إرادتنا، بل هناك إملاءات كثيرة في هذا المجال تحثنا على اختيار العطر المناسب؛ الإعلانات التليفزيونية والصور الجميلة والفاتنة في المجلات والجرائد، توصيات الصديقات والأصدقاء، استخدام الآخرين لتلك العطور، أسعارها، وعوامل عِدّة أخرى.

ويقول الخبراء إن هناك تأثيراً خاصاً لعطر الجسم في الجاذبية. أتنكر فيلماً وثائقياً بثّته إحدى القنوات التليفزيونية عن هذا الموضوع، ويتحدّث الفيلم عن أن رائحة الجسم تلعب دوراً مهماً في اجتذاب الأجسام لنفسها، في العلاقة بين الرجل والمرأة. وقد يكون هذا الدور خفيّاً، لا ندركه أو لا نشعر به بوعي كامل، لكنه دور أساسي جداً. غير أن الأسواق اليوم هي مليئة بأنواع العطور التي خصّصت لازدياد الجاذبية، وإغراء الطرف الآخر رجلاً كان أم امرأة، وجذبه، وكل ما يتعلّق بذلك.

يمكن للرجل أو المرأة أن يكون كل واحد منهما مع امرأة أو رجل آخر، ومن عطره/ها، يتنكر حبيبة سابقة له، وتسترجع هي، ولو للحظة، نكرى حبيب سابق، لكنه في كثير من الأحيان ليس العطر الأليف لجسم الحبيب أو الحبيبة الذي علق ببالهما، بل إن الرائحة التي يشمّانها تندرج ضمن إحدى الماركات العالمية للعطور.

«العالمية» وضمن هذه الصفة أصبحنا نشبه بعضنا في أشد العناصر خصوصية. ونكاد لا نعرف إن كان الأمر محزناً أم باعثاً للسعادة أن يكون آلاف من الأشخاص على الكرة الأرضية يشبهوننا في الرائحة. فإن من تقف أو يقف في الصورة وبيدها/ه قنينة العطر، تكون/يكون عادة من الشخصيات الشهيرة وذات الشعبية من الممثلات والممثلين، وأبطال الرياضة. وهنا هو أحد الأسباب التي تجعل الفتاة (أو الشاب) يشعر كلّ منهما بزهوٍ حين يشتري ويرشّ على جسمه عطر الممثلة أو الممثل الشهير الذي يحبّه.

فلا أهمية اليوم لروائح الأجسام في ظلّ هذه العطور التي تُحيّر أيها تختار لفرط الروائح الطيبة التي تفوح من قنانيها، ربما لا يزال البعض من الناس مفتونين بعطور أجسام بعضهم البعض، يتنكرونها في أوقات الهجر والفراق، يحنّون إليها، يكتبون من أجلها، ويستحضرونها في خلوتهم؛ لنشعر بالأمل، وإن كان صغيراً، في أن الأحباب، مازالوا، وكعادتهم، يحافظون على كثير من عادات الكون الطبيعية والإنسانية!

والحال أن قنانى العطور بمختلف ألوانها، وأشكالها، وروائحها، في الحقيقة تهبنا عشرات الروائح لكنها في المقابل تسرق منا روائحنا الخاصة.. نتعطر بأزكى أنواع العطور لنصبح بلا روائح. فكيف تكون الرائحة رائحتك، في حين أنها تشبه روائح الآخرين؟

ما يتبقّى بعد الغياب

د. سهير المصادفة

لا أدري تحديداً متى بدأت علاقتي بالعطور، ولكنها بدأت مُتأخرة على كل حال. ربما تعمّدت أن يتأخر تعاملي مع القنينات الصغيرة الملوّنة بألوان فاتنة حتى انتهائي من مرحلة الثانوية العامة. يبدو أنني دون قصدٍ كنت أعدُّ نفسي لأكون كاتبة، فاستغرقت بعمق في استنشاق كلّ مفردات ما يُحيط بي، واستطعت وأنا مغمضة العينين ودون النظر في الساعة بالطبع تحديد الوقت من رائحة الشروق أو الغروب، وأي الأماكن أجتازها الآن بصحبة أبي، ودفتر مَنْ هنا مِنْ رفيقاتي، وطباشير مَن هنا مِنْ المدرسين، ورائحة الأرصفة التي تصلني ببيتي، وكم أبتعد عن قضبان السكك الحديدية، رائحة غضب أمي التي أشمّها فور دخولها إلى غرفتي وقبل أن تتفوّه حتى بكلمة واحدة، تخمين أي الأكلات سيكون ما أشّمّ الآن رائحة مرحلة إعدادها الأولى، رائحة البيوت التي زرتها وتكهني بسن وشكل مَن يسكن فيها قبل أن ألتقي به... هل هي امرأة شابة وحيدة؟ أرمل ماتت زوجته منذ بضعة أشهر؟ عروسان جديدان في العشرينات من عمرهما لديهما طفل عمره أيام؟ البيوت المهجورة من أهلها ورائحة تشقق جدرانها، رائحة أوراق لبلاب جافة في بلكونة متروكة للشمس منذ أشهر، رائحة عيد الفطر وعيد الأضحى، ورائحة العشب في الحدائق المكتظة بالناس صباحاً، رائحة الانتظار في صالات مطارات بعيدة، ورائحة حلمٍ رائع بعد ليلة سهدٍ طويلة...

يشبه سؤالي الحائر حول متى بدأتْ بالضبط علاقتي بالعطر بسؤال البشرية نفسه عن بداية اكتشافها وصناعتها للعطر، وعلى الرغم من تأكيد التاريخ أن للحضارة الفرعونية ثم للحضارة العربية السبق في صناعة العطور واستخدامها، حيث كان يضع قدماء المصريين الأزهار مع القليل من الماء في ورقة كبيرة من أوراق البردي ثم تمسك سيدتان كلٌّ منهما بطرف وتدوران الطرفين عكس بعضهما البعض فيتم عصر الأزهار والماء في مزيج يكوّن العطر الذي كان لا يستخدمه إلا كهنة المعابد والملوك والملكات أو للقرابين أو التحنيط والجنازات. أما الحضارة العربية فهي أوّل مَن اكتشف عام 1300 فكرة صناعة العطور بالتقطير على يد ابن سينا والكندي؛ على الرغم من معرفتي بكلّ ذلك وأكثر فإنني أكاد أرى امرأة من العصر الحجري وهي تتمرّغ في أوراق شجرة عطرية ما، أو رجلاً وهو يُهيل على جسده زبد البحر أو يرتدي لبدة أسد تنثر حولها رائحة قوته التي كانتْ. بالتأكيد لم تكنْ تنقصهما الحيل للتحايل على الطبيعة ومعها آنذاك. وبالتأكيد ومع استنشاقهما الأول لأي رائحة طيبة حولهما شعرا براحة ما، وأرادا نقل هذا الشعور بالراحة إلى كهفهما.

أُصدِّق أن الوسائل فقط هي ما تتطوّر، فلابدّ وأن الإنسان قد اكتشف أن لكلّ جسد رائحته الخاصة، وأن آلاف التركيبات من العطور قد لا تتناسب مع رائحة جسد بعينه، وأن عرق جسد يتفاعل مع عطر ما فيضوع في المكان ما هو منفر أو ما هو فاتن أو أن يرفض العطر التفاعل معه تماماً فيظلّ مُحتفظاً بطبيعته بدون زيادة أو نقصان، بل قد ينتقم العطر من واضعه أكثر فيتحلل إلى عناصره الأولى فينتشر في الفضاء كقطعة من خشب الصندل أو الأرز أو تيجان زهرة ياسمين أو بنفسج أو ليمون أو ورد أو أوراق نعناع أو غرنوق أو خزامى أو جنور زنجبيل أو سوسن، وبالطبع بالإضافة إلى ذرات الكحول. ولذلك كانت لي قريبة كلما كانت تحتضنني وأنا صغيرة كنت أظن أنني أحتضن زجاجة كولونيا «خمس خمسات» الشهيرة آنذاك. وكبرتُ ولم يتبدلْ الأمر كثيراً كنت أطلق بيني وبين نفسي على كلّ مَن لا تجيد اختيار العطر الخاص بها: الآنسة «شانيل كوكو مدموازيل» أو مدام «بلاك أوبيوم» أو الأخت «مسك وعنبر».

ولقد مررتُ أنا نفسي بتجارب عديدة حتى أجد عطري الخاص، فلقد كانت بعض أنواع العطور ترفض الانسجام بي وتظل في الأثير أمامي مُعلنة عن استقلالها التام عن جسدي، كنت أختبر أختي بسؤالها نوع العطر الذي وضعته بعد وضعه بساعة أو ساعتين فإذا عرفت اسمه عرفت على الفور بأنه ليس لي.

لطالما حاكى الإنسان الطبيعة وتعلّم منها وقام بتقليدها، ويبدو أنه قدره منذ تعلم قابيل من الغراب دفن جثة أخيه



العمل الفني: زينب السجيني - مصر

هابيل بعد أن قتله. ومن المعروف أن أجساد العديد من الحيوانات تفرز روائح لجنب الجنس الآخر وإثارته، فالرائحة تكاد تكون كيمياء الحبّ الأولى بين النكر والأنثى وفي مرتبة أعلى وأهم من حاسة البصر أو اللمس، وعطر الجسد الطبيعي بدون إضافات ربما يكون هو كيمياء الحبّ بين اثنين لا يجدان لشغفهما ببعضهما البعض تفسيراً. فرائحة الدماء على قميص يوسف عليه السلام أفقدتْ أباه يعقوب بصره، ورائحة جسد يوسف نفسها أعادت إلى أبيه البصر حين أُلقي عليه قميصه من جديد، والمرأة التي يسافر زوجها كثيراً تعرف جيداً كيف تحافظ على ألا تبيض عيناها من الحزن فتشمّ من حين إلى آخر رائحته في قميصه. والمسكوت عنه في ثقافتنا العربية أن لكل جسد رائحته الخاصة جدّاً والتي لا تتكرّر، بل تُشبه بصمة الإصبع وأن هذه الرائحة تجد صعوبة شديدة مع التعامل كيميائيّاً مع العديد من الروائح وإنما تفضل رائحة بعينها دون غيرها. ولذلك عند الهجر بين الحبيبين فكلُّ شيء يمكن تعويضه ببساطة، فللنظر أن يتجوّل كيفما شاء ولن ينقصه الجمال أو الوسامة أنّى مرَّ ولن يفتقد المحب المهجور لمسات محبة وتعازي الأهل والأبناء، ولكنه سيظلّ حزيناً لذهاب الرائحة النادرة التي التقى بها ولا يمكن ببساطة تعويضها. هل لذلك تتكرّر كل مشاهد كآبة ما بعد تصدُّع علاقة الحبّ في الأفلام السينمائية الشهيرة والروايات والقصائد؟ أن يجلس المحب في مكانه رافضاً تبديل رائحة المكان أو رائحة جسده حتى ينبهوه أنه أصبح يجلس في كومة من القمامة.

لا بدَّ أن للروح علاقة متينة بالرائحة، وقد كان ذلك منذ فجر التاريخ وبداية الديانات فكان المتعبّد يظن أنه يتقرّب إلى روح الآلهة الساكنة في أصنامها عبر إحراق الطِيب والبخور وما زال المشعوذون وكلّ مَن يدعي قدرة على التواصل مع الأرواح عبر مسالك طيب الدخان المعطر «البخور» ولعلّ ذلك يتجلّى لنا أكثر وضوحاً حين نتأمل إرث الطقوس الدينية المختلفة وشكل الهياكل القديمة والمعابد والكنائس والمساجد وكل دور العبادة، وكذلك إرثنا الشعري، وخصوصاً مع شعراء الغزل الشعري فنجد أن أشعارهم لا تخلو من إشارة إلى ارتباط الروح بالرائحة، نجد ذلك في قصائد جميل بثينة وكثير عزة، فضلاً عن أحد المحبين العِظام «قيس بن الملوح»، الذي جندله العشق العذري وبلغ فيه مبلغاً لم يبلغه غيره فكانت رائحة ليلى بمثابة روحها التي تنعتق كلّ مساء إذا ما جَنّ الليل وسكن الناس فتزوره في أودية جنونه، فيعدو «قيس» هائماً في الصحراء بعد أن يتحرّر من زحام الروائح بحثاً عن رائحة ليلاه.

أوراس زيباوي

كانت مدينة النور، قبل مجيئي إليها لمتابعة دراستي، مجموع كتب ومكتبات ومسارح ومقاهٍ وحدائق وعطور. كنت أعتبر دائماً أنّ العطر الباريسي هو أحد مكوّنات المدينة وجاذبيتها، ومن العناصر التي تساهم في صياغة صورتها ومكانتها في الخارج.

نسائم باريسية

جذبني عطر يوم دخلتُ للمرة الأولى محلّاً تاريخياً في «الشانزيليزيه»، لفتني جمال المكان والرخام الذي يُعطي إحساساً بنداوة معطّرة. وأحسست لاحقاً بأنّ اختيار هذا العطر أو ذاك يعكس مزاج صاحبه أو صاحبته، كما يعكس الحالة النفسية التي يرغب أن يكون فيها. وليس مصادفة أن نضع العطر، في أغلب الأحيان، في «الويك إند» وعندما نذهب إلى سهرة تجمع بين الأصدقاء.

كنت أشعر بالعطر في شوارع باريس وساحاتها مُنطوياً على رسالة يريد العشاق إيصالها إلى بعضهم البعض، وهو بمثابة نوافذ مفتوحة تأتي منها نسائم تبهج القلب وتدعوه إلى الغبطة. وهو لقاء مع الآخر، الآخر الذي يقف قبالتك، أو يمرّ بقربك، لأنك تنضح بالروائح الزكيّة. إنه حالة من حالات الإغواء، يلفت الانتباه إلى من يتعطّر، كما الأزهار العطرة في الحدائق توقظ حاسة الشّمّ وتستوقف العابرين.

كنت أعرف بأن رحلة العطر بدأت في الشرق، وتوزّعت صناعته في مطارح كثيرة من العالم إلى أن وجدت عاصمتها الفعليّة في باريس التي أصبحت منبع العطور ومصنّعه الأول، والموئل الذي تؤمّه أكبر نسبة من السيّاح في العالم، يأتون إلى المدينة من كل مكان كأنهم يعبرون فيها أكبر حديقة ورد وياسمين. وباريس عرفت كيف تستخرج من عروق تلك الأزهار أروع ما فيها، عُصارتها الساحرة التي تفتن القلوب والعقول.. شمس لحظة سطوعها نسمة.. حين تهب زخات مطر على التراب.. ما يوقظ العطر النائم في الحدائق، في الأزهار وأيضاً في الأعشاب والنبات والتراب، فتتحرّك أغصان أشجار الورد والياسمين. وما يوقظ العطر أيضاً عبورنا بالقرب من الأماكن التي تريح القلب «أريحوا النفوس لأنها تصدأ كما يصدأ الحديد» يقول ابن حزم الأندلسي. والعطر من النفائس التي تريح وتساعد على السفر حتى لو ظلّ المرء في مكانه ولم يبارح.

لا نعرف متى تحرّكت حاسة الشّمّ عند الكائنات الحيّة، لكن الفرق بيننا وباقي الكائنات تختزله نحلة تتجه نحو الأزهار بالفطرة، بينما الإنسان يسعى إليها مسعى المحتاج الذي يعي حاجته. في لحاء الأشجار يبحث عنها، وفي أشجار البخور، وفي فوحان الورد والأزهار.. وما من عطر واحد؛ فهناك عبَق لكلّ صنف من الأزهار والأشجار.

من الشرق إلى الغرب، تواصلت رحلة العطر. فالبخور الذي فاحت روائحه في قصر فرساي، بصورة افتراضية، في القرن الثامن عشر من خلال حكايات «ألف ليلة وليلة» التي نقلها المستشرق أنطوان غالان إلى اللغة الفرنسية، أعطى مكانه في وقت لاحق لعطور من نوع آخر. والواقع أن صناعة العطور الفرنسية بدأت فعلياً في القرن السابع عشر بفضل تشجيع ملوك فرنسا، مما سمح بازدهار عدد من المدن كمدينتي مونبولييه وخصوصاً «غراس» المعروفة بمساكب أزهارها. حتى أنّ هذه المدينة، الموجودة في الجنوب الفرنسي، أصبحت مقصداً للسيّاح ومتحفاً للعطور. وقد استفادت المدينتان من التقدّم العلمي، وبالأخص علم الكيمياء الذي سمح لدور الأزياء الكبرى بابتكار أنواع جديدة من العطور لم تكنْ معروفة من قبل. فباريس منذ القرن التاسع عشر هي عاصمة الموضة العالمية، وقد تأسست فيها دور الأزياء التي ذاع صيتها في العالم أجمع، وتحمل أسماء وتواقيع مرادفة للأناقة والذوق والترف، وتتبارى هذه الدور سنوياً في إنتاج أنواع جديدة من العطور وإطلاقها إعلامياً.

ما مكّن الفرنسيين من فرض أنفسهم بقوة في صناعة العطور هو معرفتهم العميقة بعناصر عديدة تسمح بنجاح مجمل



العمل الفني: robert delaunay - فرنسا

المنتجات المرتبطة بالأناقة والبذخ، وأبرزها الإبداع والجودة والإتقان والتسويق التجاري، وهي عناصر يتقنها الفرنسيون ويتفوقون فيها إلى اليوم.

في زمن الملك لويس الرابع عشر، كان العطر حاجة ماسة لقصر «فرساي» أيضاً، وذلك للحدّ من الروائح الكريهة المنبعثة من كل مكان، بسبب عدم الاستحمام، ولعدم وجود حمّامات ومراحيض، وهذا ناتج من خوف أو بالأحرى من تطيّر من الماء كان سائداً آنذاك.. في القرن التاسع عشر، اتخذت الأمور منحى آخر، وأصبح العطر حاضراً، ليس فقط في محلات خاصة للعطور، وإنما أيضاً في مُخيّلة الأدباء ونتاجاتهم، وفي مقدمة هؤلاء الشاعر بودلير، والروائيان هونوري دو بلزاك وغي دوموباسان.

في كتابه «أزهار الشر»، كتب الشاعر شارل بودلير يقول: «ثمة عطور طريّة مثل بشرة الأطفال، ناعمة مثل مزمار، خضراء مثل الحقول، ثمة عطور أخرى فاسدة، ثريّة ومنتصرة، تنتشر كالأشياء اللانهائية، كالعنبر والمسك والصمغ والبخور، وهي تنشد حالات انتقال الروح والحواسّ».

تطالعنا العطور بكثرة أيضاً في الأعمال الروائية، نهاية القرن التاسع عشر، كما الحال مع إميل زولا، الذي يفيض نتاجه بالعطر. فزولا كان يميّز بين أبطال رواياته من خلال عطر كلّ منهم. في كتابه «خطأ الكاهن موريه» تتمثّل إحدى شخصيات الرواية وتدعى ألبين في باقة كبيرة من العطور الزكية، وفي رواية أخرى بعنوان: «بو- بوي»، المدعوّة نانا تتماهى مع رائحة الحياة. أما في كتابه: «أحشاء باريس» فالمدعو فرنسوا يفرز «رائحة التبن والهواء الطلق».

نلحظ كيف أن الروايات الفرنسية ركزت على العطور مع جان جيونو ولوي فرديناند سيلين وخصوصاً مع مرسيل بروست في روايته «البحث عن الزمن الضائع»، حيث ترتبط الروائح والعطور بالذاكرة وبأحداث الماضي. أما الإحالة إلى الجانب الحسي في العطور، فنجدها في أعمال غوستاف فلوبير، الذي يسعى إلى نقل أحاسيسه إلى القارئ. في روايته «سالامبو» نقرأ وصفاً لرائحة أحد شخوصها فيقول إنها تشي «برائحة العسل والبخور والورد ورائحة أخرى أيضاً»، كأنه يترك للقارئ تبيّنها بنفسه. الشاعر أرتور رامبو أتى، هو الآخر، على ذكر العطور في شعره، وأيضاً الكاتب فيكتور هيغو، الذي اعتبر أنّ «العطر يحثّ على التفكير». هذه العلاقة بين الكلمات والعطور أعطت الأدب الفرنسي بعض أجمل صفحاته.

في القرن العشرين استمرّ الكتّاب الفرنسيون في استحضار العطر في أعمالهم، لكن أكثر الكتب التي يحضر فيها العطر في القرن الماضي لم يأتِ من فرنسا، بل مع رواية «العطر» للكاتب الألماني باتريك زوسكيند. وهذه الرواية، بطلها الأساسي هو العطر مُتماهياً مع شخصيتها الأساسية جان باتيست غرونوي، وتدور أحداثها في باريس ومدينة غراس التي أشرنا إليها. العطر هنا في هذه الرواية لم يعدْ هامشاً من هوامش العمل الروائي، بل أصبح حالة وجودية تكشف عن وجوه أخرى في كينونة الإنسان نفسه.

طويلة هي حكاية العطور الفرنسية، والماركات التي دخلت الأسطورة، لمقدرتها على إشاعة مناخ من الحلم والإحساس بالراحة والرخاء والتنعّم باللحظات العابرة، وهي مثلها لا تنفكّ تطير. هي أيضاً تمنح إحساساً لدى من يستعملها بالفتوّة والنضارة والراحة الداخلية. لذلك، فإنّ صناعة العطور هنا هي، بجانب منها، صناعة الأحلام، مثل السينما والسفر السياحي والرغبة في إضفاء عنصر إضافي يكسر من رتابة الحياة اليومية، ويجعلنا نطمئنّ إلى شكلنا في عين أنفسنا وفي عين الآخرين أيضاً.

هل كان يعلم باتريك زوسكيند الروائي الألماني صاحب رواية «العطر» أن روايته التي اعتمد فيها على أنفه ليرى العالم، ستلهم بائع عطور بسيطاً في حي الحسين شمالي القاهرة، وهو يحاول أن يقنع زبائنه بشراء منتجاته، ربما لم يأتِ على بال زوسكيند وهو يكتب روايته الأشهر أن باعة العطور يتبعون الحيل نفسها التي استخدمها في الكتابة لإغراء سيدات تبحث عن روائح زكية وسط حياة مُفعمة بروائح الخيبة والزحام، وربما الموت أحياناً

سارة أحمد

حسب مزاج الزبون

في حي الحسين السياحي الشهير، يقف الحاج محمد بائع العطور العجوز في محلات هلال الحفناوي القديمة وهو يحاول أن يقنع سيدة بشراء عطر فرنسي قال إنه من ماركة شهيرة، فلما سألته السيدة البسيطة عن سعر العطر قال لها مبلغاً كبيراً لم تستطعْ أن تدفعه، فحاول أن يقنعها بعطر آخر أطلق عليه عطر الصحابة.

استوقفت البائع وسألته، وهل للصحابة رائحة؟، قال إن لكل شخص رائحته، بل ولكل شيء رائحته، وقد تستخدم هذه السيدة هنا العطر، وتستخدمه ابنتها الصغيرة أيضاً، وتفوح من كل منهما رائحة مختلفة، ويضيف: العطر يمتزج برائحة الجسد وبروح مستخدم العطر وحالته النفسية أحياناً.

سألته مرة أخرى، وكيف عرفت هذه المعلومات الدقيقة، أجاب الحاج محمد: منذ أكثر من ثلاثين عاماً وأنا أعمل في بيع العطور والمنتجات العطرية، تأتينا سيدة تطلب صِنفاً مُحدّداً، ولما تجربه تقول إنه ليس كمثل الذي فاح من صديقتها، يضيف: حاولت عشرات المرات أن أفهم الناس سرّ العطر، ولكن أحداً لا يسمعني.

جوار محل الحاج محمد، بائع آخر اسمه الحاج محمد سيد، أيضاً، يقول: إن العطور الخليجية صارت الأكثر رواجاً منذ فترة الثمانينيات وحتى الآن، صار النساء والرجال على حد سواء يطلبون العطر الخليجي والعود والعنبر والمسك، وقلّ الطلب على العطر الفرنسي رغم أن المصريين كانوا يستخدمونه بكثافة، إلّا أن عمل الكثير منهم بالخليج فتح أذهانهم على عطور الخليج وبدأ الناس يعتادون روائحها ويحفظون أنواعها.

سألته بماذا يتميز عطرك عن العطور الفاخرة والمُغلّفة؟ قال البائع إن العطر المُركّب أرخص سعراً يناسب من يحبون العطور والنظافة والزينة، ممن لا يستطيعون أن يدفعوا أرقاماً باهظة في العطور المستوردة، ويكمل: نحاول أن نصل إلى نفس تركيبة العطر المستورد بأسعار معقولة، ويمكنني أيضاً أن أخلط بين أكثر من نوعٍ حسب مزاج الزبون.

أمام مسجد الحسين مباشرة، يجلس رجل عجوز ويفترش على الأرض السبح والمصاحف، بالإضافة إلى زجاجات صغيرة من العطور، ينادي على بضاعته ويسميها نفحات الإمام، أسأله عن بضاعته يقول إن العطور تلقى رواجاً أكثر من السبح والمصاحف، الداخلون إلى الإمام يتطيّبون قبل الدخول إلى صحنه المُقدّس.

يقول إن عطوره ليست كالعطور مرتفعة الثمن، ولكنها تناسب البسطاء من محبي الإمام الحسين ونفحاته الطاهرة، ويؤكد البائع إنه لا يبيع عطوره أبداً للنساء فلا يصح أن تدخل على الإمام بطيبها ورائحتها، سيغضب الإمام منها!.

في منتصف شارع طلعت حرب، يقف يامن البائع السوري الذي قَدِمَ إلى القاهرة بعد الثورة السورية، يمنح المارة ورقاً معطراً أمام محل كبير يتوسّط الشارع



العمل الفني: محمد عبلة - مصر

يسُمى ماء الذهب، افتتح لـه فرعاً جديداً بالحسين وينوي التوسّع بسلسلة فروع أخرى بعد نجاح تجربته في القاهرة.

يقـول يامن إنه يعمل لـدى صاحب رأس المـال وإن مصر سـوقاً رائجـة للعطور، وإن أصحـاب المحـل حاولـوا التميز عن محـلات العطـور التقليديـة المنتشـرة بالقاهـرة، مشـيراً إلـى أن العاملين بالمحل يحفظون قصة كل عطر، والعطر المناسـب الذي يُقدّم في مناسـبة مُعيّنة، وعطور الصيف وعطور الشتاء.

يقـول يامـن إن روائـح الفواكه تناسـب الصيـف أكثـر من الشـتاء، وفي الشـتاء ينصـح زبائنـه بالعطـور الثقيلـة التي تناسـب كثـرة الملابـس والطقـس حتى تحتفظ برائحتها أطول فترة ممكنة.

خلف يامـن، الذي انشـغل بتقديم العطر لرجـل يسـأل عـن عطـر نسـائي يهديـه لزوجته، وقف سـامر بائـع العطر الآخر يعـرض علـى سـيدة تشـكيلة مختلفـة مـن زجاجـات العطـور والزجاجـات التـي تتنوّع في أشـكالها بيـن الخليجي والمصـري والفرنسـي، فهنـاك زجاجـة السيف، وزجاجة الخنجر وهي زجاجات من التـراث الخليجي باللون النحاسـي، بالإضافة إلى زجاجة الهرم الأكبر.

ينصـح البائـع سـيدة أخـرى بعطـر انفيكتـوس، يقـول إنـه عطـر للنسـاء القويات ومعنى الكلمة هو البطل القوي، تفـرح السـيدة وتصرّ على شـراء الحجم الأكبـر من الزجاجـة، وتطلب منه خصماً فيمنحها زجاجة إضافية بنصف السعر.

أسـعار المحـل مُرتفعـة نسـبياً.. يقـول يامـن، ولكننـا حريصـون علـى تقديـم جـودة أفضل من غيرنا، أحـاول أن أفهم شـخصية الزبـون مـن ملابسـه وطريقة كلامه وأرشح له العطر المناسب.

يتدخـل مديـر المحـل ويحكـي قصـة العطور، يقـول إن الحضارة الإسـلامية ورثت الكثير عن الحضارة الإغريقية، إلّا أن العرب هم أول من استخدم تاج الزهرة لاسـتخراج ماء الزهور منـذ 1300 عام، وقـد كان رائجاً جداً لدى القبائل العربية، تعتبر الأزهار مثل الياسـمين والبنفسـج وزهـر الليمـون والـورد وغيرهـا، مـن المصـادر المهمة لاسـتخراج العطور عند العـرب، ولكـن جوهـر العطر يسـتخرج من مصـادر أخـرى غير الأزهار كخشـب الأرز وخشـب الصندل، ومن الأوراق مثل النعناع والغرنوق والخزامى، ومن جنور معينـة مثـل الزنجبيـل والسوسـن، إن الطريقـة العربية لصناعـة العطور تكمن في استقطار تيجان الأزهار مع الماء.

في وسـط البلد، وأمام المتحف المصري مباشـرة، محـل بـازار لبيـع التـذكارات الأثريـة ويكتـب علـى لافتتـه «يوجـد تركيب عطور» أسـأله عن علاقة العطور بالبـازار، يقول إن السـياح يقبلون على شـراء العطور أكثـر من التحـف ونماذج الآثار، يقول أن لديه عطراً باسم كل ملك مـن ملـوك الفراعنة فهناك عطر نسـائي لحتشبسوت، وعطر آخر باسم رمسيس، وعطـر ثالث باسـم اخناتـون، أما أغلى العطـور وأجودها فهو عطـر خوفو الذي يحمل اسم صاحب الهرم الأكبر.

يؤكد البائع أن عطوره مشتقة من نباتات عطرية تنبت في محافظات مختلفة بمصر يخلطها بمـواد كيميائية ليصـل بها إلى أقـرب رائحـة من الروائـح التي سُـجّلَتْ قصصها على جدران المعابد الفرعونية.

يشـير البائع، إلـى أن العطـور من أكثر الأشـياء التـي أولاهـا الفراعنـة عنايـة خاصـة، حتـى أن الملـوك والملـكات كانـوا يحرصـون على وضـع عطورهم في القبور، مؤكداً أن الاكتشـافات الأثرية في وادي الملـوك والملكات، كانت تضم عطـوراً في غـرف الملوك التـي جهزوها للعالم الآخر.

يمنحنـي البائع ورقة صغيرة عن تاريخ العطـور عنـد الفراعنة كتـب فيها: عطور طيبـة القديمـة، وأكـد أن العطـور كانت ضمـن أهـم الاكتشـافات الأثريـة التـي اكتشـفها العلمـاء فـي مقابـر ترجـع إلى أكثـر من ثلاثة آلاف سـنة، واسـتخلص المصريون العطور من الأخشـاب ومزيج من الماء والزيت، وكانوا يحرصون على دهن أجسـامهم بها حتى أن حتشبسـوت كانـت من أهم الملكات التي حرصت على تصنيع العطور، وتصوّر مقابر الفراعنة عطـوراً أخرى اسـتخدمت فـي التحنيط، بالإضافـة إلـى حـرق الأزهـار للحصول علـى روائح مختلفة، مع التأكيد على أن العطـور خُصّصت فقط للملوك والملكات والكهنة دوناً عن باقي الشعب.

منذ أربع سنوات فقد صابر حاسّة الشَّمّ نهائياً، ولا يعرف كيف سُرِقَتْ منه. لكنه يحتفظ بناكرة الروائح، بما فيها السيئة، أو هكذا يتخيّل له. وهذا ما يجعله لا يتحمل تغيير الأماكن التي اعتاد عليها قبل أن يفقد الشَّمّ. بين صابر والموجودات صلات جديدة إذن، وهي إما بالتعرّف على روائحها بشكل استيعادي أو بالتخاطر والافتراض والتوقّع.

محسن العتيقي

بيت ورائحة

يحكي صابر أنه خطرت في ذهنه مفردات بعينها: الأماكن، الناس، الاحتكاك والتّفاضل. ولما خطرت له قال في قرارة نفسه: تسلّى بها وبدّد ما في البال من شبهات.

راودته أمام المرآة قبل الخروج بهنيهة. وفي الطريق انشغل بالكلمات، فما بدا له تسلية سرعان ما أحوجه إلى تلحيم المفردات، يمشي وبعد خطوات يلملم المفردات في تعبير فتَلحن مقاصده، يمشي كمن يُلقي بالنرد، حيث لا مفرّ من سوء الحظ والخيبة.. لا رائحة للمعنى، يقول صابر ويزيد على ذلك: أثقل السير لكن ضرب الأمثلة يأتي بقشور الكلام؛ يحتك الناس في أماكن بغاية التّفاضل وانتهى الأمر..

ليس في الحسبان أن يداهم صابر ضيف. فتح الباب، ومن حُسْنِ الحظّ الطارق وهمي. في مسكن يعتبره مُشتركاً مع غريب الأطوار، على صابر باستمرار أخذ الاحتياطات، ومع ذلك يكون مُجبراً على التبرير عند أي زيارة مُباغتة: «ليس من شر أكبر من الفوضى»، وهي مقولة للمأساوي القديم سوفقليس تتجسّد في الرّدهة دون عبء نظامي، فكيف، والحالة هاته، يرتاح بعِظة شخصية: اترك الأشياء تتحرك وفق سكناتك، وستجدها تستكن وفق حركاتك. لم يكن بوسعه الاقتناع بعنوان آخر لما يحدث في منزله عدا «شر الفوضى». جسارة، ضوضاء، قهقهات وروائح غير شخصية.. عزا الدمار التدريجي لغريب الأطوار؛ اختفى المطبخ من البيت! وتشابكت وظائف الغرف.. على هذا الوضع لا يستضيف أحداً، ولو حصل لا يتوقّع عودته.

يستطيع صابر الاستمرار في إخفاء عجزه عن الشَّمّ، فهو يدرك بأنها الحاسّة الوحيدة التي يمكن التستر عليها. يسمع نفخات متتالية يصدرها بانتظام بخاخ أوتوماتيكي مُعطّر تحسباً لأية زيارة، وعند كل رشّة صادرة عن البخاخ يتهيأ له طارق على الباب. دويّ الجلجلة لا تكتمه سماعات الموسيقى، يلتفت في الأركان فلا ينتابه الشعور بوداعة إكسسوارات ومزهريات اعتقد عن حُسْنِ نيّة أنها ستضفي ألفة ما - في الحقيقة المبلغ الذي كلّفته لا ينمّ عن صفقة جمالية - والحال أن غريب الأطوار مُستتب لا يبرح شبراً واحداً حتى يشبع فيه تمرغاً.

كان صابر مسروراً بنسبية الفوضى، يهادنها بترتيب مزاجي، ويحدث أن ينهمك أياماً في وضع خطة لإعادة الأشياء إلى مكانها الأصلي، ومع أنهُ بالارتجال يتخذ التنظيم صورة مغايرة لما كانت عليه آخر مرّة، فبفضل نهج كهنا يُجبر على نحو معين من التفكير عند كل حركة ترتيبية. يدخل غريب الأطوار على الخط فيقطع صلته بالمكان والزمان، يتأهب صابر لمواجهة المصيبة... يغيب

في شرود يُلهيه عن التنظيف؛ فيتخيّل حالـه كمن داخل مقصورة خلفية لا أحد على متنها، ولايزال القطار مُنطلقاً في سكته حتى يتصوّر المقصورة مكتظة بركاب يتصببون عرقاً.. تُلقيه الخيلاء أرضاً وملابسه ملطّخة عن آخرها بالصابون. يُزيح المكنسة من على وجه ويهمهم: تفكير مفرط من أجل الأذى.
خابت جُلّ محاولات صابر في تحمُّل إقامة غير هانئة؛ ضرب من النحس ينتشر في أنحاء البيت ما نفعت معه لا بخور ولا تعاويذ. وقد وصلت جسارة زلزاله مداها عندما تخطّت المكان والزمان إلى قطع صلته بالأحلام؛ مرّة، تناول دواء في كأس بلاستيكية فغفا على صورة نافذة تُؤطّر حيزاً صغيراً من السماء. في غفوته رأى أحداً يستيقظ مفزوعاً، ولو أن غريب الأطوار لم يقتحم البيت بجلجلة أيقظته، لكان قد سأله بفضول عن أسباب فزعه.
بيت صابر حالياً أنظف من أي وقت سابق من مجموع الأوقات التي قضاها به؛ فالترتيب الأخير الذي اتخذه كان دقيقاً، بحيث شمل تفاصيل لم تكنْ تخطر على باله؛ الاستغناء عن حاجيات لا تستعمل ساعده على تفادي الاصطدام بها، أو تعفنها جراء الإهمال، وأشياء أخرى اتّضح تأثيرها السلبي بعدما تخلّص منها.. كما يمكنه بيسر تام تنظيف المطبخ وأدواته وقد أصبحت معدودة، وأما البلاط فيعكس نور المصابيح، والمساحات الفارغة تمكنه من سحب المكنسة ولوازم التنظيف بأريحية تامة، ثم أن القليل من المُعطّر البيتي يكفي لاستدامة مفعوله يوماً كاملاً بما يضمن استعدادات ملائمة لمداهمة الضيوف.
في الواقع، لم يكنْ لبيت صابر معنى من قبل، كانت حركته في أرجائه تضيق تدريجياً إلى أن استحالت، فبعدما خرجت الأشياء عن مكانها الطبيعي استحوذت على مساحات لا حق لها في حيازتها. الحقيقة يجب أن تُقال: بيضة واحدة لم يكنْ قليها متاحاً بالنسبة له. كان لا يتردّد على البيت إلا للنوم، عدا ذلك لم يكنْ بوسعه تصديق ما قرأه لكاتب اسمه روبرت فروست «البيت هو المكان الذي إذا ما ذهبت إليه لا يستطيع أحد أن يمنعك».
كان صابر مدركاً بأنه ليس بالإمكان التريّث في الأكل داخل المطاعم الشعبية. لم يكنْ يستطيع تحمّل رؤية الناس وهم يأكلون، أو ينظرون تجاهه وهو يأكل؛ فتناول الطعام من العادات اللطيفة التي يجب ممارستها لوحدنا أو رفقة أحد نحبه! نعم، يُقال في ثقافتنا «الأكل جماعة فيه بَركة»، وهذا المأثور يزيد من تماسك العائلة، لكن، في المطاعم نأكل جماعة، رغماً عنّا، وجبات يطبخها أشخاص لا نعرفهم. وجبات في غاية السريّة لا نرى روائحها الأولى!، حتى صابر تجنّب هذه الوجبات منذ التغيير الكبير الذي طرأ على بيته، بل وصل الأمر إلى جواز مبالغته في وصف الحال بالتطابق الكُلّي مع ما قرأه عن مارسيل بروست الذي كان بمجرد ما تغادر عائلته المنزل في نزهة العطلة الصيفية، يلجأ إلى المطبخ، حيث أصحابه الوحيدون الذين يحترمون القراءة فقط، وقد تجسّدت لصابر هذه الفرصة فعلاً في الأطباق النظيفة المعلّقة على جدران مطبخه الذي لا تفارقه رائحة الليمون بعد ساعة من روائح الطبخ والشواء التي لا يحسبها افتراضية مادام في بيته آمناً ومعافى من «الغمال» والجلجلة!



العمل الفني: رباب نمر - مصر

الاقتصاد المعرفي

د.عاهد العاسمي

كانت المعرفة منذ الأزل المولّد الرئيسي لكل الأنشطة الإنسانية مهما كان نوعها وتوجهها ومستواها، ولكنها لم تستثمرْ استثماراً حقيقاً، ولم يلتفت إلى أهميتها الفعلية إلا مع نهايات الألفية السابقة وبدايات الألفية الحالية، بحيث تحوّلت إلى ركن أساسي من أركان الاقتصاد العالمي، الذي تحرّر من قيود رأس المال والعمل واعتمد على المعرفة فيما يعرف باقتصاد المعرفة.

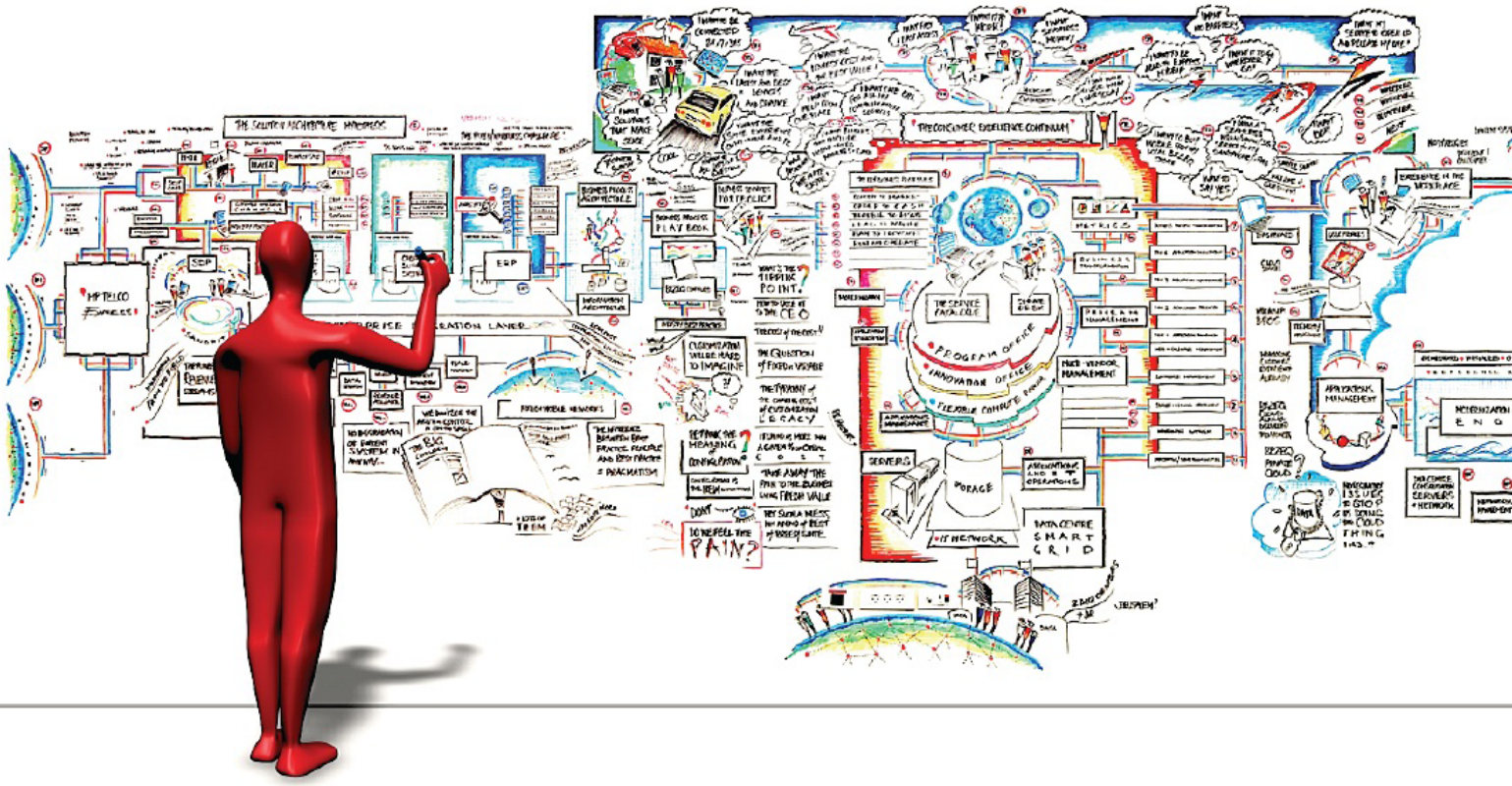
ويعدّ الاقتصاد المعرفي توجهاً عالمياً حديثاً تسعى إلى تحقيقه الدول والمجتمعات من خلال الاستفادة من معطيات العصر والتحوّل من اقتصاد الصناعات إلى اقتصاد المعلومات ومن إنتاج البضائع إلى إنتاج المعلومات، وإيجاد اقتصاد رقمي يكون عموده الفقري شبكات الاتصالات والمعلومات، والاعتماد على قوة المعلومات والمعرفة ورأس المال البشري أكثر من الاعتماد على المواد الخام والثروات الطبيعية.

أما بالنسبة لمفهوم الاقتصاد المعرفي فهو فرع جديد من فروع علم الاقتصاد، الذي يهتم بإعداد دراسة نظم تصميم وإنتاج المعرفة، ثم تطبيق الإجراءات اللازمة لتطويرها وتحديثها، يقوم على فهم جديد لدور المعرفة ورأس المال البشري في تطوّر الاقتصاد وتقدّم المجتمع الذي تحقّق فيه المعرفة الجزء الأعظم من القيمة المضافة.

ويبدأ الاقتصاد المعرفي من مدخل عملية إنتاج المعرفة أي الابتكار والاكتشاف والاختراع أو الاكتساب لمعرفة مُعيّنة ثم القيام باستخدامها ونشرها ثم تخزينها، ومن ثمّ صناعة المعرفة التي تعتبر امتداداً لعملية إنتاج لمعرفة، والتي تتضمن الأساليب التربوية والتعليمية وطرق التدريب وعملية الاستشارات والمؤتمرات والبحث والتطوير وتضطلع بمهمة حمل ونقل المعرفة، ويستمر نحو التطوير المرتكز على البحث العلمي ومنضوياً تحت أهداف استراتيجية يتواصل العمل على تحقيقها من أجل تنمية شاملة ومستدامة. وهناك مؤشرات ذات دلالة قوية على أن نشر المعارف يُعدّ مصدراً أساسياً لتطوير أي اقتصاد. وقد تنبّه بعض علماء الاقتصاد إلى إمكانية الاستفادة من المعرفة لتصبح سلعة اقتصادية يمكن استثمارها لتحقيق قدر أكبر من القيمة المضافة، وجني الكثير من الأرباح، فكان أن انبثقت فكرة علم الاقتصاد المعرفي ليصبح اقتصاد القرن الحادي والعشرين نتيجة الطفرة المعلوماتية التي تغمر العالم منذ نهايات القرن الماضي في مختلف المجالات.

وقد أشارت بعض الدراسات إلى أن الاقتصاد المعرفي بات يُشكّل قرابة 10 % من الاقتصاد العالمي ويعدّ نموه من الأسرع عالمياً بمعدل سنوي 10 %، فهو يعتمد على رأس المال البشري الذي يعمل من خلال دماغه وليس يده كالإنتاج التقليدي، ويسهم بتخفيض التكاليف ويعتمد على التطوّر التكنولوجي الذي يساعد على زيادة الإنتاج ويقلّل من الاعتماد على العمالة الرخيصة ويرتقي بمستوى الدخل للأفراد والاقتصاد الكلي، ويرفع من مستوى تنوّع الاقتصاد ويجنب الاستثمارات ويقلّل من تأثير النفط بالإيرادات العامة ويفتح الباب واسعاً نحو زيادة حجم المشاريع التي سترفع حجم الإنتاج وتستوعب الأعداد الكبيرة من الشباب الذين يدخلون لسوق العمل سنوياً.

إن آثار التحوّل إلى الاقتصاد المعرفي أصبحت واضحة على مستوى الدول والشركات والأفراد والمجتمعات، بعد أن أدرك العالم أن توافر الموارد وحدها لا يجلب الرخاء في كل الأحوال ولا شحها يعني بالضرورة الركون وضياع فرص التنمية، ولكن المسألة تتمحّور حول سبل حسن إدارة الموارد والتكيف مع الظروف المحيطة بتجنب المخاطر واستثمار الفرص، لذا فعلى مستوى الأفراد وهم نواة المجتمعات التي تُشكّل الدول، فعليهم أن يعملوا باستمرار على تحسين مستوى مهاراتهم لمواكبة التطوّرات والتحوّلات المستمرة والسريعة في مراكز عملهم وفي المجتمع الذي يعيشون فيه، وإن الولوج إلى اقتصاد المعرفة يتطلّب من الدول التخلّص من جميع القيود غير الضرورية والقوانين التقليدية والعادات والتقاليد والثقافات المقيدة للتطوّرات، فالدول والمجتمعات التي تتمتع بمستويات ثقافية عالية، وتمتلك القوانين المرنة هي الأكثر قدرة على التأثير والتأثر في اقتصاد المعرفة. وقد أصبح من الضروري العمل على تطوير الاقتصاد بعيداً عن النفط والموارد الطبيعية ليصبح



اقتصاداً يحمل قيمة مستدامة وقدرة على التأقلم مع متغيرات العالم الاقتصادية والسياسية من حولنا.

وحتى تتمكّن الدول من التحوّل من اقتصاد رأس المال أو اقتصاد الصناعات والعمل إلى تطبيق استراتيجية التحوّل إلى اقتصاد المعرفة والمعلومات، فإن هذا يتطلّب عدة عوامل أساسية، وعلى رأسها الاهتمام بشكل كبير بالنظام التعليمي والتدريب المهني، إذ إن للموارد البشرية أهمية كبرى في عمل النشاطات الاقتصادية وتنميتها وتطويرها خاصة في ظِلّ اقتصاد المعرفة وما يتضمنه من تقنيات مُتقدّمة، ويتم ذلك من خلال خلق نظام تعليمي يتمتع بمرونة، وتطوير سياسات التعليم للمقدرة على التعامل مع تكنولوجيا المعرفة والاتصالات، وتوفير فرص الاستثمار في مجال التدريب في حقل المعرفة وتكنولوجيا الاتصالات، لزيادة عدد العاملين القادرين على المشاركة في الصناعات التي تعتمد على المعرفة، إضافة إلى توفير فرص التدريب للعاملين القدامى في جميع القطاعات العامة والخاصة على مهارات الحاسوب والإنترنت، بحيث تصبح قادرة على التعامل مع اقتصاد المعرفة.

أما العامل الآخر، فهو البحث والتطوير ونشر المعلومات، حيث تعتبر سرعة الإبداع العلمي والتكنولوجي من أهم عناصر اقتصاد المعرفة، إذ تأخذ الدول مراكزها التنافسية في العالم بناءً على قدرتها في سرعة الخلق والإبداع، حيث تنتشر أخبار الأبحاث والإبداع في جميع أنحاء العالم في أجزاء من الثانية.

وأخيراً عامل تغيّر هيكل الصادرات، حيث كانت الصادرات لدول العالم المتقدّم والنامية والأقلّ نمواً تتكون من السلع المادية، أما اليوم فأصبحت الدول المتقدّمة تعتمد في صادراتها على إنتاج وتوزيع واستعمال المعرفة، أما الدول النامية فما زالت المعرفة تُشكّل جزءاً لا يُنكر من صادراتها، مما يجعلها تقف أمام تحديات اقتصادية كبيرة، وعليه فإن على جميع الدول النامية أن تعمل على تبني خطط للتحوّل إلى اقتصاد المعرفة، وأن تعمل على إعادة صياغة القوانين والأنظمة المعمول بها بما يتلائم مع روح العصر، ومفهوم اقتصاد المعرفة، وأن تزيد حجم الإنفاق والاستثمار في قطاعات الاتصالات وتكنولوجيا المعلومات والتعليم العالي والمهني والتدريب البشري، لتتمكّن من مواكبة التغيرات السريعة في كافة مناحي الحياة، من أجل الولوج إلى عالم اقتصاد المعرفة، والامتزاج الإيجابي في عالم اتخذ من المعرفة والتكولوجيا الخاصة بها هويّة له.

وبناءً على ما ذكرناه يمكننا القول إن إنتاج المعرفة وعملية استخدامها أصبح يُشكّل مفتاح التفكير الذي ترتكز عليه عملية بناء النظم الاقتصادية وبشكل يتناسب مع درجة تطوّرها، وأن اقتصاد المعرفة يعتمد اعتماداً أساسياً على نشر المعلومات واستثمارها، فنجاح المؤسسات والشركات يعتمد كثيراً على فعاليتها في جمع المعرفة واستعمالها واستخدامها لرفع الإنتاجية وإنتاج سلع جديدة.



أدب

نصوص

عيشة ..... زويا بيرزاد

الآلات تزحف على الأيدي ..... أمجد ناصر

أرق الكتابة لوَّن البلاد ..... ابتسام الصمادي

100



94

سليمان فياض..

جبل الجليد

أدب



كافكا..

رسول الرؤى في العصر الحديث

86

مقالات

يشار كمال.. التمرّد بقلم رصاص
إسبانيا والعرب.. أدب شحيح
السنديانة
نوبل المقهورين

90

كتب



القاهرة وذكرياتها

105



لمَ يَخْتارُ الناقدُ
المنهجَ البنْيويّ؟

حوار



ليدي سالفير:

تحرير الأمّ من ماضيها

82

ليدي سالفير (1948)، صارت نجمة الموسم الأدبي في فرنسا، وفي مجمل الدّول الفرنكفونية، بعدما نالت روايتها الأخيرة «عدم البكاء» (منشورات لوسوي) جائزة الغونكور، وتربّعت، لثلاثة أسابيع، على سُلَّم أهم المبيعات في المكتبات الفرنسية.

حوار: سيلفي تانيت

ليدي سالفير (1948)، صارت نجمة الموسم الأدبي في فرنسا، وفي مجمل الدّول الفرنكفونية، بعدما نالت روايتها الأخيرة «عدم البكاء» (منشورات لوسوي) جائزة الغونكور، وتربّعت، لثلاثة أسابيع، على سُلَّم أهم المبيعات في المكتبات الفرنسية. في هذه الرواية، يعود القارئ إلى سنوات الحرب الأهلية في إسبانيا، ويستمع إلى صوتين يتقاطعان فيما بينهما، صوت جورج بيرنانوس، المُنَدِد بالحرب وبسياسة فرانكو، وصوت مونتيس، أم القاصّة، التي كادت تفقد صلتها بماضي النكريات لولا مساعدة اِبنتها لها، وتدوينها لحكايات الحربِ والسّلمِ. هما صوتان يتزاحمان في الرواية نفسها، ويضعانها في صلب نقاشات ثقافية راهنة.

ليدي سالفير

تحرير الأمّ من ماضيها

اكتشفنا في كتابك، لغة الأمّ المُنهلة.

- عندما حطّت أمّي الرّحال بفرنسا عام 1939، لم تكنْ تعرف كلمةً واحدةً من اللغة الفرنسيّة، لكنها استطاعت رويداً رويداً أن تهتدي إلى لغة، هي عبارة عن مزيج من الفرنسية والإسبانية، ممتلئةً بالأخطاء، يلفّها الغموض، والبربريّة. لغة فرانكو-إسبانية «فرانيول» «Fragnol» هكذا أسميها، وأنا طفلة، كنت أخجل من نفسي عندما أتكلّم بها، لأنّها كانت إشارة صريحة إلى أن أمّي كانت أجنبيّة، لم تندمج بعد في المجتمع الفرنسي. كنت دائمة الاعتقاد أنّها كانت تسيء إلى اللغة الفرنسيّة. ولكنّني بعد أن كبُرت، فكّرت أنّها في واقع الأمر خدمت الفرنسيّة، من حيث إنّها صارت أكثر رونقاً، وأكثر شاعريّةً، مانحة إيّاها نَفَساً آخر. كانت تجدّدها وتُنعشها في حقيقة الأمر. ولقد كنت سعيدة جداً، وأنا أُحيي من جديد هذه اللغة، ولعلّني بذلك أحاول بشكل أو بآخر، إحياء رُوح أمّي، طالما أنها لم تعدْ موجُودة بيننا. في الآونة الأخيرة، اكتشفت أنّني كتبت أيضاً بهذه اللغة، ومنذ أمد طويل، ولكن بشكل خفيّ، لأنني أعتقد أن لغتي الفرنسية، كانت تُصنع خفيةً، دون أن أدري، من طرف اللغة الإسبانية. على سبيل المثال، صيغة الشرط الناقص، الذي استخدمه في كتاباتي بكثافة، هو استخدامٌ لمحادثة إسبانية شائعة جداً. كما تتعايش في نصوصي نكت سيّئة الذوق، ولغة مُنقّحة، ولعلّها سمة من سمات الأدب التشرّدي، الذي نجدُ شيئاً منه في الأدب الفرنسي مع أسماء على غِرار «رابليه»، ولكنّه لم يلبثْ أن اختفى، عقب تأسيس الأكاديميّة الفرنسية. هكذا إذاً وجدتُ نفسي في الكتابة، ودون تعارض بين اللغتين الفرنسيّة والإسبانيّة.

تبدو لغة الأم هذه، وكأنّها أحكمت تأثيرها على عملك ككاتبة، لتحلّق بك إلى مستوى آخر. نُصوصك في معظمها، بمثابة تدوين أو لنقل محاكاة لخطابات سياسيّة، واقتصاديّة وإداريّة. هل شحنت لغة الأم الغرائبيّة سمعك وأنت طفلة؟

- بالتأكيد، لقد طوّرت انتباهاً منعشاً على اللّغة، خاصةً أنّني كنتُ حريصةً في البداية، على تجنّب ارتكاب أخطاء لغة الأمومة. كنت أرغب في التحدّث مثل



جميع الأطفال الفرنسيين، وكنت أتحيّن فرصة التمكّن من اللغة. من هنا تأتي ربما لهفتي الشديدة صوب القراءة، وأعتقد أيضاً أن حريّة أمي، التي اتّخذت لنفسها لغةً متميزةً، سمحت لي بامتلاك لغتي الخاصّة، لغتي الأدبيّة.

أمك، هل كانت هي إذاً أوّل كاتبة تقاطعت معها ؟

- لكنها كانت كاتبةً من دون أن تعلم، وهو ما زاد من بعض معاناتها. كانت تتملكها رغبة شديدة في الاندماج، وأن تتحدّث اللغة الفرنسية بيُسر، إلّا أنها لم تستطعْ تحقيق ذلك.

تقحمين الكثير من الصّور السلبيّة. عادة، نقول إن شخصاً ما يتكلّم بشكل جيّد الفرنسية أو يتكلّم بشكل سيّئ. أنت تعتقدين أنّ الأمر أكثر تعقيداً. أمك تتحدث لغةً تنطوي على منطقيّة حقيقيّة، شخصيّة وخلّاقة جداً.

- في الواقع يُزعجني هذا التقسيم بين ثنائية التكلّم بشكل جيّد والتكلّم بشكل سيّئ، ماذا يعني ذلك ؟ كلام أمي السيّئ، ربما يكون كلاماً شاعريّاً جيّداً، هو لونٌ من ألوان التحرّر، وإعادة تشكيل مُبتكَر للغة، وهذا ما يدعوني إلى طرح سؤال سياسيّ: هل التكلّم الجيّد، مهدّد من طرف الكلمات المتداولة للمهاجرين؟ هل تعمل الكلمات الأجنبيّة على تشويه اللغة ؟ أو على النقيض من ذلك، تجلب الملح، والجسد، والهواء من مكان آخر؟

بالنسبة للأم، أن تبدي رغبتها في أن تحكي كل شيء، وهي تتصارع مع هذه اللغة الفرنسيّة، ألا يبرهن على جُرأة نادرة فيها ؟

- بلا ريب، ولعلّها الشجاعة التي لم يكنْ يتحلّى بها أبي، فقد بقي إلى نهاية حياته يتحدّث الإسبانية في المنزل. لم يغامرْ في اللغة الفرنسية، وفضّل أن يعيش في جزيرة اسمُها إسبانيا، داخل فرنسا، يحيطُ به مجموعة من أصدقاء إسبان مثله. أمي بالمقابل، كانت مُجازفة، ومن المؤكد أن الأمر يحتاج إلى شجاعة. حتى أنها كانت تبحثُ عن كلمات تعتقد أنّها كلمات أنيقة، وكانت تحبّ بعض التّعابير، التي كانت تلتقطُها من هنا أو هناك، تبدو لها



مرهفة الإحساس، لكن سرعان ما تصير مضحكة وهي تتفوّه بها.

تُعتبرين أوّل من انطلق في هكذا مغامرة أدبيّة. نتنكر رواية المهاجرين الايطاليين «ريتال»، أين حاول الكاتب «فرانسوا كافانا» إعادة تأثيث لغة والده المُهاجر الإيطالي، لكن، ومثل جميع المُحاولات الأخرى، كانت مجرّد مقاطع من حوارات ليس إلّا. بينما لديك، تصبح لغة الأم أحياناً هي المتن في النص نفسه. هل يؤسّس كتابك هذا لأدب الهجرة في فرنسا ؟

- في فرنسا ربّما. ثمة شخص مثل «دياز»، وهو كاتب دومينيكاني يعيش في نيويورك، كتب خليطاً ممتعاً من الإنجليزية والإسبانية. هناك أيضاً «جوناثان سافران فوير»، والذي يتحدّث بطل عمله الموسوم «كل شيء يضيء» لغة هي مزيج من الروسية والأميركية. إنّه حقل للاستغلال ممتع.

يُوجد لدى الأنجلو ساكسون في الواقع أدب للهجرة، محدّد الهوية. هنا يمكن مقاربة كتابك بعمل كاتب مثل «باتريك شاموازو»، الذي أدخل اللهجة المارتينيكية إلى الأدب الفرنسي. إلاّ أن لهجة المهاجرين ليس لها وجود أدبي.

- لا أعرف. ومع ذلك، يتواجدُ مهاجرُون في فرنسا، وربما كتّاب ينحدرُون من الهجرة، وهذا ما يسمح لنا بقياس وزن اللغة المُهيمنة، لأننا نصير خاضعين لها، وأنا خاضعة لها إلى الآن.

وهو ما يدفعُ بنا في نهاية المطاف إلى طرح إشكالات سياسيّة.

- إشكاليّة اللغة هي دائماً إشكاليّة سياسيّة.

لنعُد إلى مضمون كتابك، انتعشت نكريات «مونتسرات» أمّ الرّاوية، بعد أن شاهدت نقابيّاً على الشّاشة الصّغيرة، وهو يؤنّب بشدّة «نيكولا ساركوزي». هل استدعت منك الواقعة، ربط الصّلة بين سنة 1936 (تاريخ اندلاع الثورة الإسبانية) واليوم ؟

- لقد رأيتُ في هذا النقابي شيئاً من خصَال خالي، الذي طالما حدثتني أمي عنهُ. كان يحمل خطاباً مُتمرداً، ومُتهوّراً. رجلٌ لم ينحنِ أمام أيّ شخص، ولم يخضعْ لأيّ نظام أبداً. وُلد «جوسيب»، في قرية فقيرة جداً بكاتالونيا الإسبانية، كلّ شيء فيها ثابت، غير قابل للتغيير، أين عاش المزارعُون بنفس النّمط من الحياة لعدة قرُون، مع كبار ملّاك الأراضي، الذين كانُوا يعاملونهم بوحشيّة وفظاظة. توجّه رفقة «مونتس» في يوليو 1936، إلى مدينة «ليريدا»، التي كانت تعيشُ في عصيان مدنيّ شامل، مدينة مسيّرة ذاتيّا، بدون سلطة مركزيّة، لا كنائس، لا بيروقراطية، لا أموال، ولا شرطة. الأمر لم يدُمْ سوى بضعة أشهر، ولكن بالنسبة لـ«مونتس» و«جوسيب»، كان ذلك مصدر سعادة لهما، وكانت أمي تحتفظ بذكراه دائماً، إلى أن وافتها المنيّة.

في الرّواية، نسيت «مونتس» كلّ شيء في حياتها، ما عدا صيف 1936 (تاريخ اندلاع الثورة الإسبانية).

- هذا جزءٌ من الخيال الرّوائي. لكن حتى وإن كانت والدتي المسنّة، تعاني اضطراباً في الذّاكرة، وكانت تنسى الأحداث الأخيرة من حياتها. لكنّها احتفظت بذاكرة قويّة لأحداث سنة 1936، إلى أن غادرت الحياة.

عندما كُنت صغيرة، هل كنت منغمسةً في ذاكرة هذه الأحداث، أم على العكس، لم تكنْ موضُوع أي حديث في المنزل ؟

- طبعاً كنا نتحدّث عن ذلك، ولكن عندما كنّا أطفالاً، لم أكنْ أنا وأخواتي نرغبُ في معرفة أي شيء. أردنا أن نكونَ مثل الآخرين، مع أبوين عاديين، كانا يريدان التحدّث بالفرنسية، ولا يعيشان في كنف تلك الأشياء. استغرق الأمرُ مني وقتاً طويلاً، حتى وصلتني هذه القصّة.

من بين المغامرات الرّهيبة الأخرى

التي تلت أحداث يوليو 1936، في مدينة ليريدا، تناولت بالحديث مأساة أمك التي كانت ضحيّة الزواج القسريّ.

- نلك ما تمّ بطريقة أو بأخرى، لكنّ عشقها للحياة، سيمكنها من أن تعيش حياتها بلا مأساة. وهو ما أذهلني حقاً. لقد اكتشفت «مونتس» فجأة، وهي في الخامسة عشرة من العمر، الحريّة والحب، وعاشت في الوقت نفسه، ثورةً حميميّةً وجماعيّةً. كانت لديها علاقةٌ عابرةٌ مع رجل فرنسيّ لم تكنْ تعرف سوى اسمه الأول: «أندري»، وكانت الأسطورة العائليّة تطلقُ عليه اسم «أندري مالرو»، حملت منه، لتعود بعد ذلك إلى القرية، وتتزوّجَ في آخر المطاف، من شاب آخر يدعى «دييغو»، الذي كان متشبّعاً بالأفكار الشيوعيّة.

وكأنّنا هنا في عمق مأساة يونانية: الزّوجُ الشّاب، شيوعيٌّ، والأخُ فوضويٌّ. مبارزة حقيقيّة، كما كان يحدث في العُصور العتيقة.

- ما أثار اهتمَامي خاصةً، هو إبرازُ كيف أنّ الحُجج، في كثير من الأحيَان، هي عبارةٌ عن ماكياج لعناصر خفيّة جداً، عاطفيّة، وغير عقلانيّة. هكذا كان حالُ هذين الوالدين. أشعر دوماً بحساسيّة إزاء البُعد اللاعقلاني للحجج السياسيّة. ما هو الشيء الذي يحرّضنا إلى النّهاب هنا أو هناك؟ لعلّه الخوف، كما قال «برنانوس». بالنسبة إليه، الخطر الأكبر للنّاس الشرفاء، هو أن يتلاعب بهم الخوف، وهو ما يبدو صداهُ قويّاً اليوم.

أشرت في كتابك كثيراً، إلى الكاتب الفرنسي «جورج برنانوس».

- لم يسبقْ لي أن قرأت له من قبل، إطلاقاً، ربما كنتُ أسيرة الآراء المُسبقة التي تصنّف «برنانوس» ضمن الكتّاب الكاثوليك، في حين أنه لم يكن كذلك، ثمّ قبل عامين، اكتشفتُ كتابه «المقابر الكبرى تحت سطح القمر». أبهرني جدّاً، إلى درجة أنّني مباشرةً عقب انتهائي من قراءته، كتبت الجُملتين الأوليين من كتابي، متأثرةً طبعاً بقراءته. يبدو أنّ صوته نادى أمي، أو ربما كانت أمي هناك، وقد دخلت في تناغم مع صَوت «برنانوس»، لا أدري.

لأنّه قبل هذا الكتاب، لم تكوني فيما يبدو، مُتحمّسةً للحديث عن الحرب الإسبانيّة، أو منفى والديك نحو فرنسا، أليس كذلك؟

- لا، لأنّني أمقت إثارة الشّفقة، والعاطفة الرّخيصة، كنت أقول إنه يمكنني أن أخلق المسافة الكافية، لأتحدّث عن منفى الأمومة، والوصول إلى فرنسا، والسّنوات الأولى للمنفى.

كُنت تقولين أيضاً، إنك احتفظت بكل ذلك، في ركن من وعيك، حتى تتهربي من الأسئلة.. ما هي هذه الأسئلة؟

- كان الكاتب الفرنسيّ «جورج برنانوس» ينظرُ إلى الحرب الإسبانيّة على أنّها تجسيدٌ مسبقٌ لكلّ ما سيقع بعد ذلك من أحداث: صُعود القوميّة، التعصّب الدّيني، ضُعف أوروبا التي لا تجرؤ على التدخّل. وهناك كلمة «القومي»، أنصار «فرانكو» كانوا يسمّون أنفسهم بالقوميين. أعتقد أنه يمكن أن نطرح هنا السؤال اليوم، حول تضليل القوميّة، في الدفاع عن أمّة نقيّة، بالتوازي مع كراهيتهم الشّديدة للأجَانب، والانغلاق، والتضييق، على عكس وطنيّة «مالرو»، التي تمثل مجتمع الأحلام. يبدو لي أنّ هناك أشياءً كثيرةً في هذه الحرب، يجب أن نستخلصَ منها الدّروس.

تُشيرين في روايتك إلى دور رجال الدّين المسيحيين.

- اكتشفتُ عنفهم وأنا أقرأ «برنانوس». كنتُ أعرف أنّه كانت هناك جرائم من قبل هذا الطّرف أو ذاك، لكن ليس لدرجة أن يبارك رجالُ الدّين انتهاكات «فرانكو»، وهناك رسالة جماعيّة يؤازر فيها الأساقفة الإسبان نظام فرانكو، لم أكنْ أعرف ذلك، كما أنّني لم أكنْ أعرف أنّ هناك أناساً في فرنسا، مثل «كلوديل»، دافعُوا عن حرب صليبيّة يقودُها الجنرال فرانكو. بالنّسبة لرجل صادق في مسيحيّته مثل «برنانوس»، يُعتبر ذلك انحرافاً غير مستساغ، قامت به الكنيسة.

تأليف هذا الكتاب، يبدو أنّه كان عسيراً عليك. ففي نهايته، ينتصر «فرانكو»، وتُجبر عائلتك على المنفى في فرنسا. نشعر أنّ هناك الكثير من التّحفظ وضبط النفس، أنت لا تقولين كل شيء.

- إنّه الوفاء لروح أمي، التي كانت تقول إنّه يجب الا نبكي، بل نصرّ على الضغط على الأسنان، يجب ألا نتقوقع داخل وجعنا، ولا نستدرّ شفقة أحد. كنت أحبّ هنا كثيراً منها. لم أكنْ أرغب في أن أركّز على الأسوأ في هذه القصّة وهو المنفى. الوصول إلى فرنسا في معسكر الاعتقال «أرجيل سور مير» ومعسكر الحجز في «مزاكو»، والسّنوات الرّهيبة التي تلت ذلك. لقد كانوا يفتقرُون إلى كل شيء، لا يُحسنون الكلام، ويعيشون في أماكن قذرة، الوضع كان صعباً للغايّة.

والآن بعد أن ألّفت الكتاب وقمت بنشره، كيف تعيشينه؟ هل يتملّكك الشعور ربّما بتحقيق الواجب؟

- أنا سعيدةٌ، كوني وضعتُ جميع هذه الأشياء في مكانٍ آمن، فقد كان يُمكن لها أن تندثر. كما أنّني جدّ مسرورة بشكل خاص، لأنني منحت حياةً جديدةً لأمي، وذلك بتدوين اسمها الكامل داخل الكتاب: «مونتسرات مونكليس أرجونا»، لعلّني بذلك أضع اسمها في مأمن، لكي تعيش قليلاً أيضاً.

عن الموقع الأدبي الفرنسي ONLALU
ترجمة: بوداود عمير

كافكا..
رسول الرؤى في العصر الحديث

سمر جبر

احتفل الألمان نهاية سبتمبر/أيلول 2014، بظهور الجزء الأول من ثلاثية السيرة الذاتية لفرانز كافكا (1883 - 1924)، للمؤرّخ الأدبي راينر شتاخ «كافكا..السنوات الأولى»، وهو الأخير من حيث تاريخ النشر عن دار فيشر. وهكذا يُضاف أكثر من 600 صفحة (الجزء الأول) إلى 1400 صفحة تُمثّل الجزأين الثاني والثالث من الثلاثية.

وبهذا فإن المؤلف لم يُنهِ عمله الضخم وإنما بدأه. ففي هذا الجزء بدأ الثلاثية، حيث بدأ بالسنوات الأولى في حياة كافكا، طفولته وصباه، ومن ثَمّ بداية سنوات عمله الوظيفي، حيث ينتهي الجزء في سنة 1911، عندما يقرر كافكا أنه لا يريد إلا أن يصبح كاتباً ويتبقّى له ثلاث عشرة سنة أخرى في حياته وإنتاجه الأدبي.

والجزء الثاني الذي نُشر عام 2002 من السيرة الذاتية كان يتناول كافكا في منتصف حياته، أما الثالث الذي نُشر 2008، فكان يتناول السنوات الأخيرة من حياة كافكا.

وقد توخّى «شتاخ» الحذر في الكتابة، فلم ينكر معلومات دون أن ينكر مصادرها سواء في أعمال كافكا الأدبية أم يومياته أم رسائله أم الكتب والدراسات التي صدرت حول حياته وإنجازه الأدبي. فهو اعتمد على كمية هائلة من المصادر العلمية وتوخّى الحذر في النشر مما يُدلّ على دقة متناهية في البحث العلمي، كما أنه لم يركز في بحثه على كافكا الأديب أو المفكر فقط، وإنما كافكا الإنسان أيضاً.

كذلك لم ينسَ ذكر التاريخ الثقافي لبراغ، والأقليّة الألمانية، والشعب التشيكي، ومعاداة السامية، وأيضاً التطوّر الاجتماعي والصناعي في ذلك الوقت. فقد عاصر كافكا في بداية القرن العشرين ثورة صناعية هائلة تمثلت في ظهور العديد من الاختراعات التي لم تكنْ متاحة للأجيال السابقة مثل السيارات، الطائرات، الهواتف، السينما، الجرامفون والكشف بالأشعة. كل هذه الاختراعات والاكتشافات كان لها بالغ الأثر في تغيير استقرار العلاقات الاجتماعية. وما كان أكثر رهبة من التقنيات الجديدة، هو سماع صوت أحدهم على الهاتف دون رؤية جسده. هذه التغيرات التي بدأت تطرأ على المجتمع الأوربي ببطء بداية من القرن السابع عشر وتسارعت وتيرتها بشدة في بداية القرن العشرين. كما حاول كافكا أن يُجدّد في مجال حماية حقوق العاملين وتحسين شروط العمل وأجوائه، فاخترع الخوذة التي يلبسها العمال على رؤوسهم في مواقع البناء لتحميهم من الحوادث المفاجئة، كذلك اقترح على خطيبته البرلينية اختراع جهاز يُسجّل المكالمات ويرد عليها، وكتب مَرّة إنه يظن أن بإمكان الأجهزة الاتصال ببعضها في المستقبل. كما تصوّر آلة رهيبة للقتل في رواية «مستعمرة العقاب»، حيث تفقد الضحية كل دمائها.

منذ حوالي مئة عام، وتحديداً في أغسطس 1914، اجتاحت العواصم الأوروبية الفوضى والاضطرابات وتحمّس العالم للمغامرة الكبرى المسماة الحرب. وفي خلال أيام قليلة أعلنت كل من النمسا والمجر الحرب على صربيا. ألمانيا أعلنت الحرب على روسيا وفرنسا فيما انساقت أيضاً لوكسمبورغ وبلجيكا وإنجلترا لسحر طبول الحرب بعدها. وبينما كان العساكر يجوبون أرجاء العاصمة البوهيمية براغ بهتافات الحرب، كان هناك شاعر مجهول يقطن بزقاق «بيل» رقم عشرة ويكتب الجملة الأولى من روايته «القضية»: (لابد أن أحداً قد افترى على يوزف كا، إذ اعتقل ذات صباح، دون أن يكون قد اقترف شراً)، وهذه الجملة تعتبر من أشهر الجمل الأدبية في العالم، افتتح بها كافكا وبطريقة موارية ومهدّدة روايته ليعبّر بها عن مخاوف وبارانويا الإنسان الحديث الذي فقد السيطرة على حياته في عالم يسوده الاستبداد ونظام قائم على الشكّ والمراقبة. يُذكر أن هذه الرواية نُشرت عام 1925 بعد موت كافكا وقد جعلته واحداً من أكبر كتّاب القرن العشرين.

كافكا ليس فقط اسماً لمؤلف وشاعر عظيم، وإنما أضحى مفهوماً ونوعاً أدبياً، وأصبح قمة لا تخطئها عين من قرأ أو حتى سمع عن رواياته «القضية» أو «القصر» أو «رسالة إلى الأب». فظهر في الأدب مصطلح الكافكاوية رمزاً إلى الكتابة الحداثية الممتلئة بالسواد والعبث. كما قال عنه الشاعر «وايستن هوج اودن»: حينما يريد أن ينكر المرء كاتباً في عصرنا الحديث على غِرار الكتّاب العظماء أمثال دانتي وشكسبير وجوته، فلابد أن يأتي كافكا في المقام الأول.



حينما كتب كافكا جملته الأولى من رواية «القضية» كان يبلغ 31 عاماً وللمرة الأولى يعيش وحيداً. قبل ذلك عاش مع عائلته ولم تكنْ محاولاته في الكتابة مجدية فقد كانت حجرته في منزل العائلة تستخدم كممر. وحينما انتقل لمنزل ليس ببعيد حدثت الانفراجة للكاتب والشاعر الذي لم ينشرْ حتى ذلك الوقت سوى ديواني شعر ورواية. في العام 1914 كانت خطيبة كافكا «فليس باور» في برلين قد انفصلت عنه، لكنه لم يكن انفصالاً نهائياً. وقبلها كان كافكا قد أتمّ كتابة وإرسال أكثر من 500 رسالة وتلغراف لخطيبته منذ عام 1912، وغالباً ما كان يرسل لفليس، والتي كان يراها زوجته المستقبلية، أكثر من رسالة في اليوم الواحد. ورسائله لفليس تُعدّ اليوم من أشهر أعماله الأدبية والوثائق الفريدة التي تتضمن طريقة تفكير كافكا وإلهامه الناتي. فكافكا لم يكن شاهداً غير مبالٍ بأحداث عصره، كما يبدو أحياناً من يومياته ففي يوم 2 أغسطس 1914، ذكر باقتضاب أن ألمانيا أعلنت الحرب على روسيا وأعقبها بأن لديه موعداً في مدرسة السباحة بعد الظهر، لم تكن هذه أنانية ولا يعني هذا أنه اهتمّ بشخص واحد في هذا العالم.

ولكن كافكا كطالب بعمر 14 عاماً بالمدرسة الألمانية قد عاين إلى أي حد كانت الاضطرابات التي حدثت في براغ صادمة ومروّعة، عندما خرج متظاهرون عام 1897 حطموا واجهات المحال التي يمتلكها اليهود الألمان وحتى اليهود التشيكيين، كان الأمر في البداية ضد الألمان ومن ثَمّ ضد اليهود وفي قلب العاصمة القديمة أحرقوا المقاعد والمناضد لقهوة كانوا يعتقدون أنها ليهودي. قبلها كان طلاب الجامعة الألمانية قد اجتاحوا المدينة مرددين الأغاني الوطنية الألمانية وعندما أراد الطلاب التشيكيين الرد، تم إيقافهم من قِبَل البوليس، ولذلك اجتاح البعض منهم الشوارع محطمين كَل ما يخطر على بالهم أنه ألماني أو يهودي. فالألمان كما اليهود كانوا ينتمون للأقليّات في العاصمة البوهيمية براغ إلا أنهم تقلّدوا مناصب في السلطة كما تحكّموا في التجارة ولم تكنْ هذه هي أول موجة غضب من المواطنين التشيكيين. ظلّت مدرسة كافكا مُغلقة عدة أيام فلم يستطعْ البوليس ولا كتائب المتظاهرين حسم الأمر، حتى وإن كانوا يهاجمون أيضاً بالسكاكين وبعد وقوع العديد من الموتى والجرحى تَمّ فرض الأحكام العرفية في اليوم الخامس وعُرِفَتْ الحركة في التاريخ باسم «عاصفة ديسمبر».

منذ سنة 1908، بدأ كافكا بالعمل في مؤسسة التأمين ضد حوادث العمال التابعة للمملكة البوهيمية في براغ، تلك المؤسسة التي عُدّتْ من المكاسب الاجتماعية في ذلك الوقت، وحتى نشوب الحرب كانت وظيفته تتعلّق بالمقام الأول بإصابات العمل والتعويضات والتدابير المتخذة لحماية العمال من الخطر. وبعدها بدأ يهتم بمصابي الحرب، ولأن كافكا قد تدرّج وترقّى في عمله فقد أصبح يُستدعى كشاهد على الأضرار الجسدية والنفسية الناجمة عن الأسلحة ووسائل الحرب والدمار الحديثة. وتم إبعاده عن الحرب من قبل المؤسسة التي يعمل بها، كما أن عدداً قليلاً، من الكتيبة التي كان سينضم إليها، عاد سالماً من الحرب.

ولا يخطئ المرء آثار كافكا عندما يذهب الآن إلى العاصمة براغ، حيث فندق «سينشري» بالمدينة القديمة، فعلى يسار المصعد توجد لوحة مكتوبة بمختلف اللغات بما معناه أن هذا الفندق كان فيما مضى مبنى شركة التأمين ضد حوادث العمال التي عمل بها كافكا منذ 1908 حتى 1922 وأيضاً نفس التعليق يسبق آخر حجرة عمل بها كافكا وهي حجرة الفندق رقم 214 والمطعم الملحق بالفندق يُسمى «فليس». المبنى كامل البهاء بأقواسه التاريخية ودرجاته الرخامية العتيقة. وطبقاً لكلام «شتاخ» مؤلف السيرة الذاتية الأخيرة لكافكا، فإن الأخير كان يأتي كل يوم إلى عمله متأخراً قليلاً، يخرج من شقته متأخراً ويلهث طوال الطريق ويجد أن المصعد بطيء، فيصعد الدرج بسرعة.

تحوّل كافكا في مدينة براغ عاصمة التشيك إلى أيقونة سياحية. لم يتبقَ من البيت الذي سكنه إلا الشرفة المُطلّة على ميدان المدينة القديمة في براغ وفي مواجهتها أكبر معبد يهودي بالعاصمة، تَمّ بناء البيت مرة أخرى بعد الحرب. تحت هذه الشرفة يوجد تمثال نصفي لكافكا، يافطة الشارع باسمه، مطعم كافكا الذي يُقدّم نقانق كافكا الرائعة التي لم يتناولها كافكا ولا مرة في حياته. وعند عبور نهر فلتافا بالعاصمة التشيكية يجد المرء نفسه بمواجهة متحف كافكا، الذي يمتلئ



بصور له ولعائلته ومخطوطات كتبه الأصلية التي تبلغ قيمتها الملايين الآن، ومعظمها روايات نُشرت بعد وفاته. غير الصور العائلية أو صور محبوباته كتذكارات سياحية للبيع. هكذا تحوّل كافكا الوجودي الاشتراكي إلى مَعْلَمٍ كبيرٍ من معالم الرأسمالية في العاصمة التشيكية.

وما يُقال عن كافكا إنه لم يهتم بالحرب فهو خطأ فادح، فلقد عايش الناس يموتون من الجوع. كان يأتي إلى مكتبه مصابو السل، الكوليرا والحرب والجنود المرتعشون من الكوابيس. وكان يقرّر مع رؤسائه في العمل قابلية أو عدم قابلية إرسال المرء للحرب. وفي هذا المبنى الذي تحوّل لفندق حالياً قضى فرانز كافكا معظم سنوات حياته، كما اشتكى لخطيبته فليس بأنه يجلس في هذه الحفرة، حيث يمتنع عن أداء عمله الحقيقي ويقصد الكتابة. لكن هل كان عمله فعلاً هو سبب الشقاء والخوف والتعاسة فقط، ألم يلهمه للعديد من مواقف رواياته، على الرغم من أنه عند قراءة كافكا لا يجد المرء ارتباطاً مباشراً وحتمياً بين عمله وعوالم أدبه. يُعدّ كافكا من أوائل الكتاب الذين وصفوا وتناولوا البيروقراطية واستبدادها وتناول تغيّر المجتمع والتسلّط المتزايد الذي لا يُعرف مصدره ولا أهدافه بمرور الوقت. ولابد من أن انغماسه في وظيفته ساعده على استقراره النفسي، خطاباته لمديري الشركات الذين كانوا يتهربون من دفع التعويضات عبقرية وكذلك ملاحظاته وإضافاته لتحسين عقود العمال وأجواء العمل. كما سافر كافكا كثيراً وألقى العديد من الخطب أمام حشود من الجماهير، أحياناً كان يظلّ في رحلات العمل أسابيع كاملة.

وإن اعتاد الشكوى لخطيبته فليس، لاعتقاده بأنه كاتب فاشل أو من حزنه كما قال ذات مرة إنه حزين لدرجة منعته من القفز من النافذة. وما يثير الاهتمام أن كافكا وعلى الرغم من استخدامه لكلمات مثل السقوط والخضوع والانبطاح والسوداوية في رواياته إلّا أنه لم يُقْدِمْ ولا مرة على الانتحار. حتى أن توماس مان قال عنه: كم هو غريب صمود هذا الشاعر المرهف الحس!!!

في براغ، اعتاد كافكا أن يقضي أمسياته ببدايات القرن العشرين مع صديقه ماكس برود في كافيه لوفر الممتلئ بالمرايا الضخمة والأعمدة العتيقة، فكان ملتقى الفنانين والمثقفين في ذلك الوقت، يحوي مكتبة كبيرة، حيث كان من الممكن طلب الموسوعات العلمية والأدبية من النادل، كما كان هناك ركن منعزل للتليفون. وكانت بعض النادلات الجميلات ينهبن مع الزبائن، وقد اصطحب كافكا معه مرتين نادلة من المطعم. ولم يكنْ ينهب لبيته أحياناً إلا صباحاً ليُغيّر ملابسه وينطلق لعمله. فكافكا لم يكن بالشخصية الانعزالية كما يبدو من رواياته وشخصياته أو كما تبدو صورته. حتى أثناء دراسته لم يكن طالباً منعزلاً، وإنما طالب محبوب ومشهور وفي سنوات حياته الأخيرة اعتاد السفر مع الأصدقاء. كما يقول صديقه ماكس برود إنهم ذهبوا إلى ميلان ومرتين إلى باريس، حيث كان مزاج كافكا الطيب ونكاته يمتعان أصدقاءه. فكافكا أحب السفر والخروج وممارسة الرياضة، كما كتب ذات مرة في منكراته: إنني أجدف وأركب الخيل وأسبح وأستلقي تحت الشمس، لذلك فإن بطن ساقي في حالة حسنة والساق في وضع غير سيئ والبطن ينمو، أما الصدر فبائس تماماً.

وكانت له جاذبية جنسية حتى أنه كان يهرب أحياناً من النساء. كما كتب لصديقه ماكس برود ذات مرة، الذي زار معه مواخير بباريس وبراغ، إنه ينجذب لجسد واحدة من كل فتاتين يتعرّف عليهما. كما أن خبراته الجنسية تعدّت الحب مدفوع الأجر. وصف في منكراته ليلة حب قضاها مع نادلة مطعم. كان في أوائل العشرينات وكانت تكبره سناً، ومن ثَمّ لديها خبرة أكبر. في المرة الأولى لم يكنْ جيداً من وجهة نظره، ولكن في المرة الثانية حوّلته من رجل مرهف الحس إلى رجل قوي، بعيداً عن شواهد الحب العذري التي يؤمن بها. شخصيات رواياته النسائية غالباً ما كانت قوية، مهددة وعميقة، كما يزعم «شتاخ» مؤلف سيرته الذاتية، وهذا لا يعني بالضرورة أن كافكا عاصر هذه الشخصيات بشكل كامل، فهو لم يستخدمْ خبراته الحياتية كمصدر مباشر في الكتابة، وإنما صمت عن لحظات الحب الحقيقية في حياته. ولم يعرف «شتاخ»، وكذلك المؤرخون قبله، من هي المرأة التي كتب عنها كافكا دون ذكر اسمها (أحبها حتى أن رؤيتها تهزني من أعماقي).

كافكا كان مبصراً منذ البداية بمخاوف إنسان القرن العشرين. فهو قد عاصر بدايات التكنولوجيا والحرب العالمية الأولى وأدرك المعايير الجديدة التي ستتحكّم بالفرد والآلية البيروقراطية التي ستحيلنا جميعاً إلى نكرات، وأرقاماً في دفاتر. فقال ذات مرة: إن الفن ما هو إلا مرآة تتنبأ بالمستقبل مثل الساعة التي تُقدّم الوقت أحياناً. لم يتخلَ كافكا في رواياته عن فكرة الإشارة لجمع المعلومات، وخصوصاً





في رواية «القصر»، ولم يكن هنا له علاقة كبيرة بمواهبه المبصرة بقدر ما كان له علاقة بخبرته العملية في شركة التأمين ضد الحوادث، بفهمه أن هذه التدخلات الإحصائية لهي شيء مخيف، حيث تحوّلت في مكتبه قصص الحياة لسير ذاتية تملأ الملفات، والكوارث الفردية للأشخاص إلى أرقام في إحصائيات حوادث لانهائية.

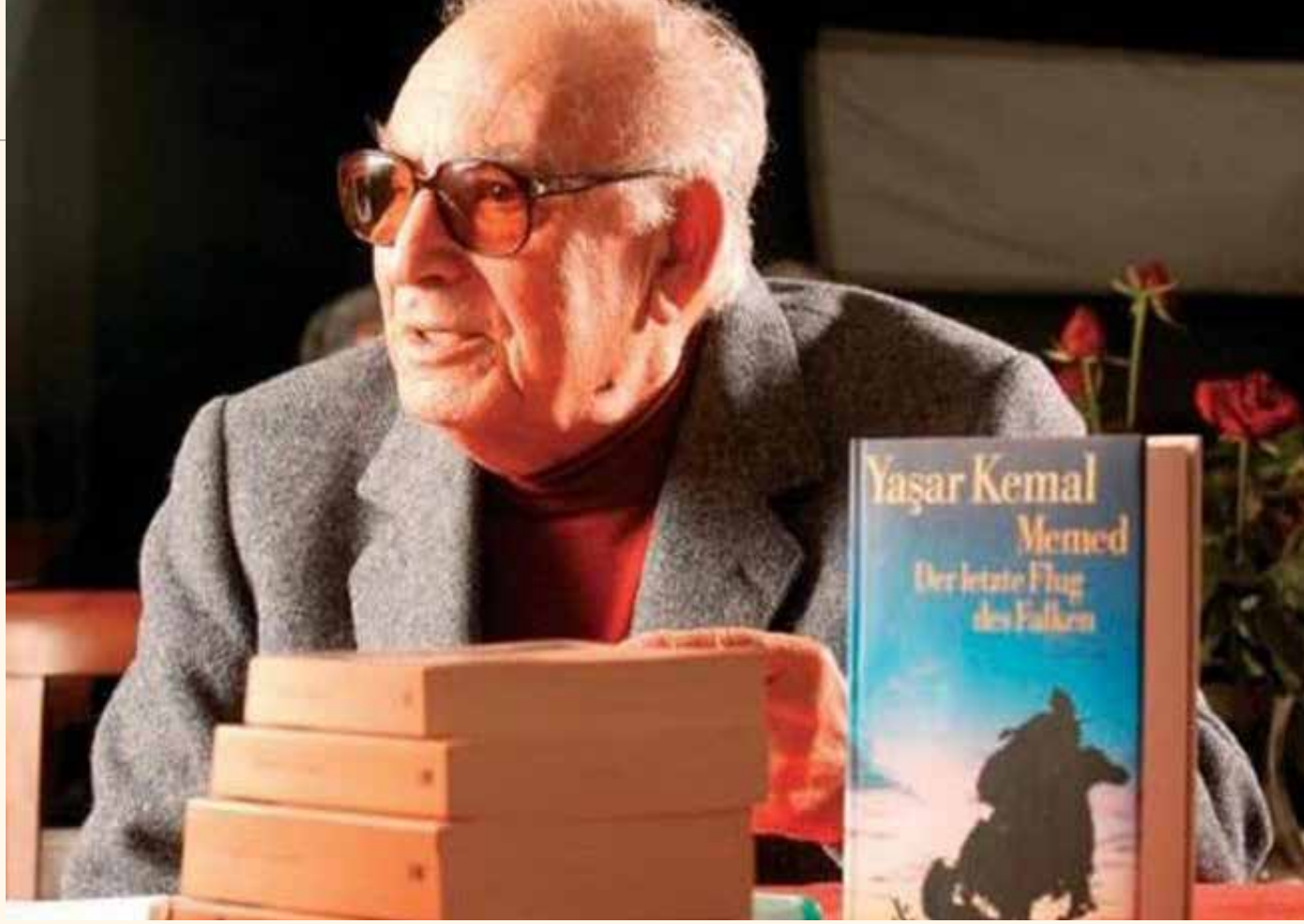
في رواية «القضية» تبدو القوى البيروقراطية الغامضة وغير المعروف مصدرها، مخيفة للغاية. فلم يتمكّنْ البطل يوزف كا من التعرف على من يقف خلف القضاة والحرّاس وموظفي المحكمة، كما يبدو أن ضياع الخصوصية الفردية والحياة الخاصة هدف أساسي، فجميع الشخصيات في الرواية تعرف عن حياة يوزف كا أفضل منه هو شخصياً وليس فقط موظفي المحكمة، وعلى الرغم من أن «كا» استطاع في البدء التحرّك بحرية وممارسة وظيفته. لكن كافكا تمكّن من تقوية مناخ الخوف في الرواية، حتى أن القارئ لا يستطيع التفريق بين البارانويا والتهديد الحقيقي. لم يكن لدى البطل أي فرصة، لأنه لم يعرف خصمه الحقيقي. وكلما يسأل أكثر، يزداد الأمر غموضاً.

كافكا كان كاتباً مُعذباً بخوفه من العالم ورعبه الشخصي من الفشل والرفض. فكتب في مذكراته في بداية كتابة رواية القضية بأغسطس/آب 1914: لم أكتب البارحة واليوم أكثر من أربع صفحات... أقلّ من القليل.

كان شكّ كافكا في نجاحه مُلازماً وحافزاً له، فنكر مخاوفه وشكوكه في العديد من رسائله وفي يومياته. أثناء دراسته التي برع فيها كانت له مخاوفه من الامتحانات، من السلطة، من أبيه، حتى من مفهوم الهوية. كانت اللغة الألمانية حاجزاً يفصل اليهود الألمان عن التشيك واليهودية تفصل بين الأقليّة الألمانية في براغ واليهود. فكان اليهود الألمان في براغ أقليّة داخل أقليّة. أما كافكا فشعر بالانفصال عن اليهود والألمان والتشيك على المستوى النفسي، لهذا تساءل في 1914/12/8 في مذكراته: ما هي القواسم المشتركة بيني وبين اليهود؟ إنه لا تكاد توجد قواسم مشتركة بيني وبين ذاتي ويتوجب عليّ أن أقف في هذه الزاوية سعيداً لأنني أستطيع التنفس.

أما مخطوطات كافكا فهي واضحة ومفهومة، كما لو لم يكنْ بالإمكان كتابتها بشكل آخر، فيها القليل من التعديلات والشطب نادر جداً. لكن في بعض الأحيان تعطل فترات طويلة في كتابة رواياته وقصائده، فبقيت أعمال كثيرة غير منتهية بعد موته. كافكا لم يجمعْ نصوصه، وفي بعض الأحيان لم يرتبْ فصولها، وقصائده أرسلها في صورة رسائل لانهائية. معظم رواياته غير المنتهية تركها مع صديقه ماكس برود وأوصى بالتخلّص منها. بعض النقاد يرون أن عدم الانتهاء أو عدم التشبُّع الكامل سمة من سمات أعمال كافكا.

تكمن أهمية كافكا في أنه من أوائل الكتّاب الذين انتقلوا بالأدب من المرحلة الكلاسيكية الحديثة إلى الحداثة، حيث تتناول أعمال كافكا في معظمها ثنائية القدر أو الصدفة والفرد. تنهار قيمة الفرد في مجتمع الرأسمالية المتسارع الوتيرة ويتحوّل لمجرد ترس في ماكينة أو جندي مُطيع بالقطيع. وتتساءل أعماله عن القدر ومنطقيته وقدرة المرء على مواجهة المجتمع وتنفيذ رغباته. ولكن فيما يبدو يُسحق أبطاله مرة تلو الأخرى أمام المجتمع أو الكيان الأكبر الذي يعيشون فيه مما يوضح أنه لا فكاك من المجتمع الذي تحوّل لكابوس، مثلما يستيقظ بطله في رواية «التحوّل» أو «المسخ» ليجد نفسه وقد تحوّل لصرصار عملاق، لكن السؤال الذي سيسأله لنفسه هو، كيف سينهب الآن لعمله وسيفكّر في مدى استياء مديره عندما يتأخر؟، بينما بطله الآخر في رواية «القضية» يوزف كا يوافق بلامبالاة على إعدامه دون ارتكابه لأي جرم. وكما قال توماس مان فإن المعايير والمبادئ لا تعرف نفسها، فلا يعرف الخير نفسه ولا الشر كذلك. الأخلاق والمبادئ لا تفكر، لذا عندما يتجاهل الناس أبسط حقوقهم أو يدورون في دوامة المجتمع ينسون هم أيضاً ما هو الصحيح. وفي هذا يَكْمُن مفهوم القدر الحديث ضمن إطار السريالية الفنية واللامبالاة. فيبدو أن أبطال كافكا يحاربون الطبيعة، طواحين الهواء، ويقعون ضحايا لها دائماً.



يشار كمال

التمرّد بقلم رصاص

حميد عبد القادر

ظَلّ الروائي التركي الراحل يشار كمال (1923 - 2015) روائياً مُتفرّداً، وبارعاً. أحدث رحيله نهاية فبراير/شباط الماضي، أسفاً شديداً عبر العالم. كتب عن معاناة البسطاء من الناس بقلم رصاص، فترك بصمة وأثراً في الأدب التركي، والعالمي على حدٍ سواء، بفضل دفاعه المستميت عن توق الإنسان المقهور للحرّية، والوقوف ضد قمع الإنسان لأخيه الإنسان، وإمعانه في اللجوء إلى الحبكة الدرامية وتصوير الشخصيات القوية والمؤثرة، وجعل حياة الإبداع أكثر حيوية من الحياة ذاتها.

ولد كمال عام 1923 في قرية «سيليسنيس» في كردستان تركيا، من عائلة كردية. انتقلت عائلته إلى قرية «حيميت» الواقعة في منطقة «كيليكيا» الخصبة الواقعة بين جبال طوروس وساحل البحر المتوسط. ولد عقب ثورة الشيخ سعيد الذي قاد الثورة الكردية ضد كمال أتاتورك عام 1925. وظَلّ الشعور بالانتماء للأقليّة الكردية يساوره طيلة حياته، رغم أنه لم يكتب بالكردية، وبرّر ذلك قائلاً: «لأنني لا أفكر بالكردية، حتى وإن كانت لغتي الأم فأنا أمّيٌ بهذا المعنى».

جاءت أعماله الروائية والقصصية زاخرة بأسلوب شاعري غني بالوصف، ومليء بالأساطير وفلكلور منطقة الأناضول التي تشبث بها، وعَلِقَ بهمومها، إلى حد أنه صرح في حوار صحافي قائلاً: «على الكاتب أن يعود إلى قريته إن أراد أن يكتب». لقد حملته الظروف إلى ترك القرية، والتوجّه إلى إسطنبول، بيد أن حرقة الكتابة الإبداعية أرجعته إلى القرية مُجدداً، بعد أن اختار درب الأدب الواقعي الذي يمتزج بالأسطورة والبطولة و«الفُتوة».

هذا الارتباط بهموم الناس جعله يقول: «كل من يطالع كتاباتي يجد نفسه منعكساً فيها، فإن كنت أنا أديباً جيداً يستطيع الناس في أنحاء العالم التواصل معي والاندماج مع أعمالي ومع عالمي الداخلي، فنحن حين نقرأ لكتّاب مثل سوفوكليس، وأوربيديس، وشكسبير لا نشعر أبداً أننا غرباء عن عالمهم».

روبن هود الكردي بلسان تركي

ذاع صيت يشار كمال، واسمه الحقيقي كمال صادق جوكجلي، منذ سنة 1955 حينما نشر الجزء الأول من رباعيته حول شخصية «ميميد النحيل». اكتسب شهرة عالمية، فتُرْجِمَتْ أعماله إلى أكثر من أربعين لغة، وقام الممثل البريطاني الشهير «بيتر أوستنوف» سنة 1984 بتحويل الرواية إلى فيلم سينمائي من إخراجه وبطولته.

تُترجم أعمال يشار كمال مأساة ومصائب الفلاحين، وهم يصارعون كل جبروت آغاوات جبابرة. طرقت أبوابه جائزة نوبل للآداب مرات عديدة، ولم تكنْ من نصيبه، وبعد سنوات طويلة عادت لمواطنه أورهان باموك، ابن مدينة إسطنبول التي استقرّ بها كمال نهاية الأربعينيات. وبين الرجلين علاقة متينة ووطيدة. ففي غمرة متاعب باموك مع السلطة سنة 2005، عقب كتابته مقالاً عن إبادة الأتراك للأرمن، سانده يشار كمال، ووقف إلى جانبه. فلم ترعبه أروقة المحاكم التركية التي اكتشفها منذ سنِ السابعة عشرة. إذ تعود أولى محاكماته لسنة 1950، حين اُتهم بإبراز ميول شيوعية تتنافى وتعاليم الجمهورية «الكمالية». وظلّت علاقته مع السلطة الحاكمة في تركيا مضطربة، فقد سُجِنَ مرة أخرى سنة 1971، عقب الانقلاب العسكري الذي قاده العقداء، الذين أجبروه على اختيار المنفى بالسويد لمدة سنتين.

تزخر روايات يشار كمال، التي أدرجها النقاد في خانة «أدب الفُتوة»، وأدب القرية»، بروح التمرد، الناتج عن فساد أخلاق آغاوات نظام إقطاعي بالٍ. ونجد هذه الأعمال تغوص في الوقت نفسه، في قسوة الحياة، لكنها تقدّم إمكانية الصمود في وجه الظلم.

جاءت روايته «ميميد النحيل» (1955) مليئة وزاخرة بروح نضالية، وإنسانية. أبرزت سعي محمد النحيل للوقوف على رجليه، وتجنب الانكسار والانبطاح في مجتمع تسكنه القسوة، وتغيب فيه العدالة، ولا تبرحه مخلفات النكوص بفعل غطرسة الآغاوات وتجبرهم، وتصرفهم كسادة يتحكمون في مصائر الضعفاء من حولهم، فلا يجد محمد النحيل من وسيلة للبقاء والتخلّص من هذه السيطرة المقيتة التي تقتل فيه روح الحياة، سوى إعلان تمرده والالتحاق بقُطّاع الطرق الشرفاء الرابضين بالجبال بعد أن انسدت الآفاق في وجهه.

وقد استقى كمال أحداث روايته، وشخصية «ميميد» الأسطورية، من تمرد أحد أخواله على سلطة الأغا، وقرار التحاقه بعصابات الشرف، ليلقى حتفه وهو في سن الخامسة والعشرين، ويموت بطلاً ترك أثره في المروي الشعبي. وبعدها بسنوات قام ابن اخته بتخليده، وتحويله إلى أسطورة عالمية.

وتُشكّل ثيمتا العنف والأرض محوراً أساسياً في أعمال يشار كمال التي تنطلق من أراضي مقاطعة «جوكوروفا»، ليأخذ الأدب عنده شكلاً من أشكال المقاومة، ومحاولة تدمير سلطة الآغاوات، انطلاقاً من هضبة «توروس»، قبالة المتوسط أين استقرت عائلته الكردية فِراراً من الأناضول إثر الغزو الروسي خلال الحرب العالمية الأولى.

احتل العنف مكانة محورية في حياة يشار كمال منذ أن كان في سن الرابعة، حيث تعرّض والده صادق أفندي لطعنة خنجر داخل المسجد، من قِبَلِ «يوسف» ابنه بالتبني، فأردته قتيلاً أمام عيني ابنه يشار.

رسخت الحادثة في ذاكرته، ففقد النطق على إثر ذلك، ولم يسترجعه إلا بعد مضي ثماني سنوات، قضاها فقيراً رفقة والدته نيجار هانم. وقبل سنة من اغتيال والده، كان الصبي يراقب زوج عمته وهو يسلخ ذبيحة عيد الأضحى، فطار السكين فجأة من يد قريبه، وانغرز في عين كمال اليمنى، فأصيب بالعَوَر.

على خطى «بروميثيوس» سارق النار

أتقن يشار كمال فن الحكي إتقاناً مُحكماً، فكان تلميذاً جيداً لأستاذه الروائي الفرنسي ستندال. تتخلل رواياته خليطاً ومزيجاً من اللغة التركية، ولغة المروي الشعبي في تعدّده وتنوّعه. وفي بعض الأحيان تحتل اللغة التركمانية مكانة أساسية في أعماله، مثلما هو الحال في مجموعته القصصية الصادرة بعنوان «الحمى الصفراء». فقد عرف كيف ينقل معاناة البسطاء من الناس الذين عاش وسطهم على مدى سنوات طويلة كان خلالها راعياً، وفلاحاً أجيراً في حقول القطن، وسائقاً للجرار. ويتجلّى هذا القرب باستعمال لغة تركية لصيقة بالثراء اللغوي الشعبي الذي تزخر به منطقة «جوكوروفا» التي ترعرع بين ظهرانيها.

كما ظَلّ مُتمسكاً بتلك العلاقة الوطيدة مع الطبيعة، حتى وهو يؤلّف رواياته التي تُمجّد البطل والإنسان سارق النار مثل «بروميثيوس» على قمة «الأولمب».

بدأ رباعيته بسرد أحداث عن تركيا الزراعية، ثم تناول الانتقال المفاجئ إلى المجتمع الصناعي. لقد كان شاهداً على تراجيديا تحوّل آغاوات زمان إلى مُلّاك لوسائل الإنتاج، لذلك نجده كثير التحسّس من التحديث. إذ يرى أن التحديث أوجد خراباً في عمق المجتمع التركي. فجسّد هذه الفكرة في روايته «قصة جزيرة» التي عاد من خلالها لنهاية الحقبة العثمانية وبداية الحرب العالمية الأولى، ووضعنا أمام تراجيديا التحديث التي عمقت جراح البسطاء وزادتهم خضوعاً، وحروباً، وتهجيراً قسرياً، ومجازر، وإبادات، وتخريباً للطبيعة.

لقد نقل يشار كمال الرواية التركية الحديثة من رواية المدينة وشخصية الأرستقراطي، إلى رواية القرية (أو أدب القرية)، والبطل القروي الذي يُصارع طواحين التسلّط. فأبرز صراع الفلاح ضد الآغا الإقطاعي، ومشقة العيش وسط البؤس والضنك، الذي يسير جنباً إلى جنب مع التمرّد وروح الملحمة.

نوبل المقهورين

عارف حمزة



منذ عام 1955، بدأت الجوائز الأدبية تنهال على الروائي التركي، من أصول كرديّة، كمال صادق جوكجلي، والذي اشتهر باسمه الأدبيّ يشار كمال (1923 – 2015)، حيث نال في ذلك العام جائزة تميّز جمعية الصحافيين في تركيا. ولن تقتصر الجوائز التي سينالها حتى عام 2008 على بلده الأم تركيا؛ بل سيحصل على جوائز من فرنسا والدنمارك والسويد وروسيا وإيطاليا وألمانيا وإسبانيا والنرويج.. ويضاف إلى كلّ ذلك جائزة هوميروس للشعر في عام 2003.

لن يكون تركه للدراسة، وهو في الصف الثالث من المرحلة الإعداديّة، سوى فأل حسن عليه للوصول إلى ينبوع الكتابة الغزير، حيث سيضطر لمعاونة والديه الكرديين الفقيرين اللذين هاجرا من مسقط رأسهما في قرية «آرنيس» على ضفاف بحيرة «وان» إلى قرية «هميتي» في قضاء «عصمانيّة» التابع لمحافظة «أضنة» قبل أن يولد يشار كمال في عام 1923 بسنوات.

تَرْكُ الدراسة جعل كمال يعمل في مهن كثيرة كعامل بناء وككاتب عرائض وكناطور ماء لحقول الأرز في منطقة «تشوكوروفا»، التي ستجري فيها أحداث معظم رواياته. تلك المهن جعلته يعثر على المادة الخام لقصصه وأشعاره وروياته وسيناريوهات أفلامه، وجعلته يعثر على مهنته الأخيرة، والعيش منها وبسببها لآخر عمره؛ وهي كتابة القصص والعمل في الصحافة الأدبيّة في أسطنبول التي هاجر إليها في الخمسينات من عمره.

أول كتاب صدر ليشار كان مجموعة قصصية تحمل عنواناً جذاباً لشاب في التاسعة والعشرين. «الأصفر الساخن» (1952) كان عنوانها «الغريب والمغري». ثم ستتأخر مجموعته القصصية الثانية، والتي حملت عنوان «جميع الحكايات»، إلى عام 1975. بينما سيصدر خلال ذلك العديد من الروايات الكلاسيكيّة عن بؤس الكرد والأتراك في مجتمع دمويّ في تلك الحقبة من تاريخ الجمهورية التركية.

«محمد النحيل» كان عنوان روايته الأولى التي ستصدر متسلسلة في صحيفة الجمهورية وهو ما يزال في بداية الثلاثينات من عمره (1955). وفي تلك السن سيكون من المبهر أن تُترجم تلك الرواية إلى أربعين لغة، وزاد من حضور تلك الرواية، ومن حضور ذلك الاسم الروائيّ الجديد، إصدار جزأين آخرين منها بعنوان «محمد الصغير» و«محمد الصقر» لتكتمل تلك الثلاثية عن تلك الطبقة السياسية والطبقات الاجتماعية المسحوقة في بلده المنهك من الفساد والبرجوازية والانقلابات العسكرية.

سيكون يشار كمال أول كاتب تركي كردي يُرشَّح لجائزة «نوبل» للآداب في عام 1973، وهو في الخمسين من عمره. صحيح أنه لم يحصل عليها في أكتوبر/تشرين الأول ذلك العام، إلا أن أمر حصوله على تلك الجائزة بدا مسألة وقت ليس إلّا، خاصة أن الأتراك لم يُنكر لهم اسم في ترشيحاتها سواء منذ تأسيس الجائزة.

كلام النقاد الأتراك والأجانب عن أدبه جعل الأمور مستقرة ضمن شروط نوبل حول «محليّة» الكاتب ونصرته لقضايا الشعوب، إذ توّجه النقاد بذلك عندما كتبوا عنه بأنه «رائد الأدب الريفيّ وأصدق من تناول الأساطير الشعبيّة في رواياته، مُستخدماً لغة تمتزج فيها اللهجات الدارجة والثقافات المختلفة». هذا الوصف النقديّ عثرنا عليه كثيراً في وصف إبداع الكثيرين من الكتّاب الذين حصلوا على جائزة نوبل. ولكن يشار كمال، الذي توفي 28 فبراير/ شباط الماضي، لن يكون أول كاتب تركي يحصل على نوبل، بل سينالها الروائيّ الآخر أورهان باموك في عام 2006.

كانت الصحف التي ينشر فيها رواياته وقصصه على حلقات تعلن عن ذلك لقرّائها كمفاجأة الموسم، وكانت الأعداد تنفد من الأسواق مُحققة أرقاماً أكثر من جيدة في المبيعات والاشتراكات الجديدة. ولكن لا أحد يعلم إن كان أولئك المقهورون قد عثروا على حياتهم بين دفتيّ كتاب، أو منشورة في الصحف. هل ارتاحوا من قهرهم بعد أن حمل عنهم ذلك القهر يشار كمال في قلبه وفي كتبه؟

السنديانة

د.هدى درويش



بعد سنوات من النسيان، والتناسي، عادت آسيا جبار إلى وطنها الأم في تابوت، وتنكرتها أخيراً الجزائر بإطلاق جائزة أدبية تحمل اسمها.

كنت صغيرة حينما كان أبي يرسل تلك الطرود التي ورق غلافها بلون الغار الأحمر المصفرّ، كانت تأتي برائحة «باريس» وعطر «ليموج» و«البادوكالي»، وكنت حين أفتحها أعشق كيمياءها الممزوجة بالحب وبالشجن... كثيرة كانت تلك القراءات وأعمق من أن يفهمها عقل بشر وحين تركتُ الورق لأبحث عن سيرة من يكتب، وجدتُ فيها ما لا يقلّ عن شأن رواد الأدب العالمي، مجنونة في كل مقاييسها وجريئة حد الوجع، وبعدها عرفت أنها «فاطمة الزهراء ايملحاين»، تلك الفتاة المولعة بحب الحياة والحرّيّة والكتابة، المهاجرة من «شرشال» المدينة الفتية إلى عواصم الدنيا الكبيرة، فأرادت لنفسها أن تكون «آسيا جبار» بكل ما يحمله هذا الاسم من ثقل.

يكفي للأديب أن يرى نفسه صاحب رسالة مُقدّسة ليصل عمق ما يكتبه إلى ألباب البشر، يكفيه أن يرتدي طيالس الحقيقة وإن كانت شائكة فهي تأشيرته لدخول القلوب الحزينة والأرواح المرهقة من ضجر الكآبة.. يكفيه ألا يحيد عن مبدئه ليكون عظيماً وليدخل بحروفه كل ثقافات الكون في زمن يرى فيه وجه الوطن يتحوّل عن جدارة لمجرد مقبرة تأكل ما تأكل من أبنائها وتطرد البقية زوراً إلى أصقاع الدنيا الباردة فيحملون الدمع في دمية حبرية تشق دروب الألم والمهجر والمنفى ويعيشون كما عاشت «آسيا» بتهمة العروبة والهويّة والانتماء.

تلك الإفريقية والأمازيغية الحاملة لوجه قارتها والمغرب الكبير والعرب في المقعد الخامس «لأكاديمية الخالدين الفرنسية»، والتي لم تنلْ في بلادها يوماً باقة عرفان ولو كاذبة والتي لا يحمل كتاب مدرسي واحد «اسمها» وقد لا يعرفها جيل بأكمله.. فهل هنالك أشقى ممن يدفع فاتورة الصرخة بمأساة الوطن في كفة توازي الصفر الأخير من أيام عمره ؟؟... كل هذا جسّدته بداية في «العطش» ثم «الحب والفانتازيا» و«ظل السلطان»، وغيرها من الروائع التي جالت مشارق الدنيا ومغاربها والتصقت بلغات الشعوب في الفن والأسلوب والبيان...

هي السنديانة التي ألبست الأدب الجزائري قُبّعة المجد وجعلت الحارة الجزائرية البسيطة وبكل تناقضاتها عند القارئ الفرنسي والعالمي «ثقافة ساحرة تستحق الاطّلاع»... هي تلك التي حين تقرأ لها عليك أن تدخل عالم حكاياتها في هدوء حين يبهرك ملكوت الحرف وهيبته وابتكرت لجمال روحها لغة أبسط مفرداتها الابتسامة، فغنّتْ الوطن والاغتراب وأبتْ أن تكون بلا مدفن، كبطلة آخر أعمالها «زوليخا»، المجاهدة القحة التي تبرأ منها الوطن في حين ما عظّم -زوراً- أسماء لا تستحق.. وكأنّ «آسيا» راهنت بحر المدينة عند ميناء الرحيل حين هاجرت صبية في عمر الضوضاء أن تعود لأحجار «تيبازة» العتيقة في سكينة الكِبَر وليهديها الوطن - شفقة - لوح الهويّة الأبديّة «المنتورة للنسيان» وإكليلاً من تراب.

سليمان فياض..

جبل الجليد

د. صبري حافظ

ما أصعب كلمات الوداع! وما أصعب أن يتصدّر الجمل فعل «كان» بعد الرحيل الذي لا يزال صعباً، مهما كان متوقعاً. فبالرغم من أنني كنت أزوره كل مرة أعود فيها للقاهرة، وكانت آخرها قبل خمسة أشهر، وأدرك كم تدهورت حالته الصحية، وتضعضع الجسد، وكم كان في مسيس الحاجة إلى الرعاية وإلى المال اللازم لها، فإنني كنت أجده مملوءاً بالحياة وبالرغبة في الانتهاء من مشروع قاموس المصادر «معاني مصادر الفعل العربي» الذي كان يحدّثني عنه بلا توقّف، وعن ميزاته، وعما سيحدثه من ثورة معجمية. وقد كان سليمان محدثاً بارعاً، مليئاً بالحكايات والأفكار، وخاصة بين أصدقائه الذين يرتاح إليهم، صامتاً وخجولاً في المحافل العامة. لكن صحته كانت تتدهور، ولم يكنْ ثمة من يهتم به غير بعض أفراد أسرته الصغيرة، وعدد محدود للغاية من الأصدقاء.

وبالرغم من أن سليمان فياض رحل عن عالمنا بعد أسابيع من إكمال عامه السادس والثمانين (ولد في 7 فبراير 1929 – ورحل في 27 فبراير 2015) فإنني على يقين بأنه لو لقي الرعاية الصحية التي كان في أمسّ الحاجة إليها في هذا العمر المُتقدّم، لواصل هزيمته للشيخوخة الزاحفة، والعمل على قاموس مصادر الأفعال العربية حتى أخرجه للنور، ولأكمل الجزء الثالث من كتاب «النميمة» الذي كان يحكي لي عن «بورتريهاته» الناقصة التي يريد أن يكتبها. فقد كان مُترعاً بالحياة، ومحباً لها بالرغم من كل المصاعب. لذلك فإنني كنت اغتاظ كل عام حينما يُعلَن عن نتائج جوائز الدولة، ولا أجد بين الأسماء اسم سليمان فياض الذي كان مرشحاً لجائزة النيل، ولم يحصلْ عليها، برغم أنه أجدر بها من كثيرين ممن فازوا بها في السنوات الأخيرة، لأنني كنت أدرك كم كان في حاجة إلى ما يجيء معها من مال يوفر له ما يحتاجه من رعاية صحية، تمكّن إرادته الجبارة في الحياة من التشبُّث بجسد ينوي، ويحتاج إلى الكثير من الأدوية.

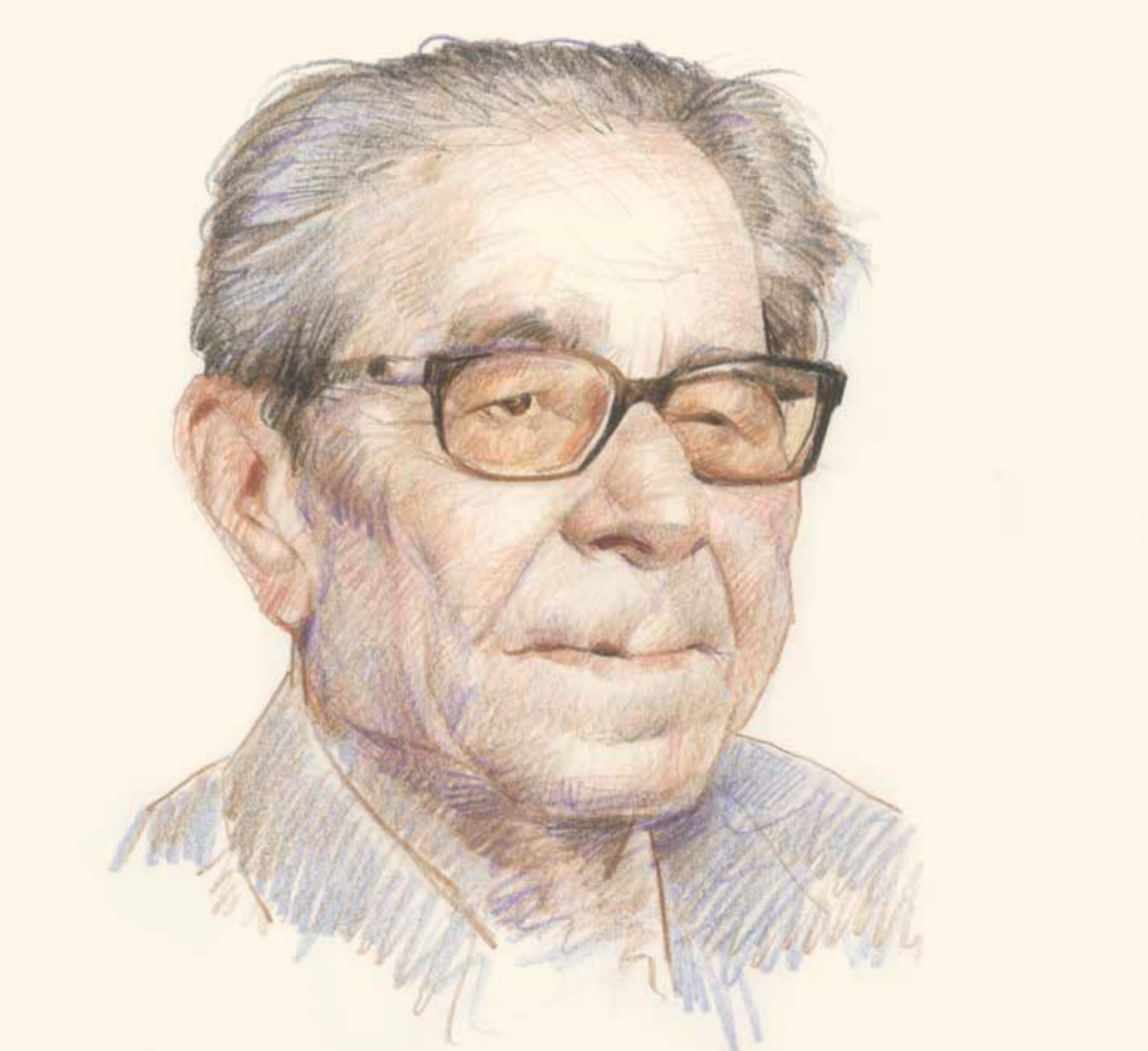
من قلب الأزهر إلى فضاء الحداثة

ويوشك سليمان فياض أن يكون نسيجاً وحده في مشهد الكتابة الأدبية العربية، لأنه تلقّى تعليماً أزهرياً كاملاً، وصل فيه إلى درجة العالمية في فقه اللغة، ولكنه راد في الوقت نفسه أحد أهم تيارات الحداثة والحساسية الجديدة في الكتابة القصصية منذ مجموعته الأولى، وهو الأمر الذي لم يحققه إلّا من استوعب منجزات الحداثة الغربية في السرد القصصي خاصة، وتمكّن من سبر أغوار بنيتها التحتية ثقافياً وفكرياً وفلسفياً، وهو أمر نادر بالنسبة لأزهري تقليدي النشأة والتعليم. فقد وُلِدَ في قرية برهمتوش بمحافظة الدقهلية؛ وبعد أن حفظ القرآن في كتّاب القرية، انتقل للدراسة في المعهد الأزهري بالزقازيق، ثم في كلية اللغة العربية بالأزهر، حتى تخرج فيها عام 1956، ثم حصل منها على العالمية عام 1959. وكانت أعلى درجات الأزهر العلمية في ذلك الوقت، وتؤهل حاملها للقب «عالم». ثم عمل بعد ذلك مدرساً في الأردن والسعودية ومصر، ولكنه مارس الكتابة الصحافية والأدبية والإعلامية طوال عمله في التدريس، كما مارس معها الكتابة الأدبية والفكرية والمعجمية على السواء.

ومن البداية يمكننا القول إن لسليمان فياض مشروعاً أدبياً وثقافياً ضخماً متشعب النشاطات، ولكن له أربعة محاور أساسية.. أولها بلا شك هو محور الكتابة الإبداعية في القصة القصيرة والرواية؛ وثانيها هو محور الكتابة الفكرية والمعجمية التي استفاد فيها من دراسته الأزهرية، وتمكنه من اللغة والنحو والتراث العربي القديم، ووعيه في الوقت نفسه، بسبب ثقافته الحديثة الموازية بما فيها من تعقيدات ونقائص. وثالثها هو محور الكتابة للأطفال والناشئة والذي أعاد فيه كتابة التاريخ العلمي لعلماء العرب والمسلمين وبسطه للناشئة. أما المحور الرابع فهو محور مُتعدّد النشاطات، ينطوي على مختلف الأدوار التي نهض بها في الحياة الثقافية من ناحية، وعلى الكتابة الإذاعية والتليفزيونية وإعداد الأعمال الأدبية لهما، والتي تتلمذ فيها على يديه أسامة أنور عكاشة، من ناحية أخرى.

إنجازاته في بنية السرد ولغته

فإذا بدأنا بالمحور الأول سنجد أنه ترك لنا فيه تسع مجموعات قصصية تواصلت عبر نصف قرن بدءاً من مجموعته الأولى «عطشان يا صبايا» 1960 وصولاً لآخر مجموعاته «حكايات المجاورين» 2007. وبينهما: «وبعدنا الطوفان»، «أحزان



حزيـران»، «العيون»، «زمن الصمت والضبـاب»، «وفاة عامل مطبعة»، «الذئبة»، و«ذات العيون العسلية»؛ وست روايات قصيـرة هـي «أصـوات» 1972، و«الصورة والظـل» و«الفلاح الفصيـح» و«القرين» و«لا أحد» و«أيام مجاور» 2009. ويمكن أن نلحـق بهـذا المحور أيضاً كتابان من الصـور القلمية المهمة هما «نبلاء وأوبـاش» و«كتاب النميمة» قَدّمَ فيهما صوراً قلمية لكثيرين ممن عرفهم في الحياة الثقافية أو في المجال المصري والعربـي العـام، وهـو الكتاب الـذي كان يريـد أن يُكمل جزأه الثالث.

والواقع أن هذا المحور هو الذي وضع اسمه بقوة على خريطة الأدب المصـري والعربـي. لأنه تفاعل فيه مـع أفضل منجزات السـرد العربـي قبلـه. والواقع أننـي كنت منذ عرفت سـليمان فيـاض، وكانـت لـه وقتهـا مجموعـة قصصيـة واحـدة، هي «عطشـان يا صبايا» 1960، شـكّلت علامة مـن علامات تطوّر القصـة القصيـرة في مصر، قـد أدركت أهميته وتفرّد أسـلوبه الـذي اعتمـد فيه على منهـج هيمنجواي في الكتابة السـردية؛ وعلى الخط المباشـر بين العين والموضوع، وبين الموضوع والقـارئ. فقد كان مُولعـاً بقصص هيمنجواي، ومتابعاً لكل ما يكتـب عنه، منـذ عثر على كتـاب كارلوس بيكر الشـهير عنه، وعن طريقته في الكتابة التي سـماها بـ«جبـل الجليد العائم». وقد أصبحت كتابة سليمان فياض، منذ مجموعته الأولى تلك، صنو كتابة هيمنجواي في قوتها وصلابتها، واقتصاد التعبير فيها ودقة لغتها. وأهم من هذا كله ما يمكن دعوته بمضارعتها، أي بحضور عالمها المتوهج وكأنه مضارع لنا، شديد الحيوية والتوهج، كما هو الحال في الفعل المضارع، ينبض كل شـيء فيه بالحياة والحضور والحركة.

لأن أهـم مـا يُميـز أسـلوبه القصصـي هـو اسـتخدامه لمنهج هيمنجواي المعروف باسـم «جبل الجليد العائم». وهي طريقة فـي الكتابـة ومنهج في الرؤيـة معاً: ترى أن البشـر مثل جبل الجليـد العائـم لا يظهر على سـطح المـاء منـه إلا الثمن. وأن الملّاح الماهر يعرف من الثمن الظاهر وحده شكل الجرم الثلجي الضخـم المختفـي تحت المـاء في البحـار القطبيـة وطبيعته،

فيتفادى الاصطدام به. على عكس الملّاح الغشيم الذي يصطدم بـه وهو يظن أنه تفاداه كما جرى لقبطان باخرة «التايتانيك» الشـهيرة. وإذا مـا نقلنا الاسـتعارة إلى الإنسـان، فـإن منهج هيمنجـواي، والـذي تبناه سـليمان فـي الرؤيـة والتعبير معاً يدرك أن ما يظهر من الإنسان هو الثمن الظاهر مثل جبل الجليد العائم، وأن ما يختفي منه سـبعة أضعاف ما يظهر. وأن على الكاتـب الماهـر أن يتعامل بدقة وحساسـية مع الثمـن الظاهر من الإنسـان وحده، ليكشـف للقـارئ عبره عن السـبعة أثمان المختفيـة منه؛ دون اللجوء إلى أي مـن التكهنات المائعة، أو التخمينـات الفجّـة، حيث يسـتطيع الكاتب الـذي يعمد إلى هذا الأسـلوب السـردي الذي يركز على السـطح المرئـي، ويلتقط تفاصيله بدقة وحساسـية، أن ينقل لك مما يبدو على السطح دمدمـات الأعمـاق دون أي تكهنـات حولها. وهذا الأمر يكسـب السرد صلادة غير عادية، وقدرة على الاستمرار مفتوحة دوماً على كثير من التأويلات.

ومـع أن سـليمان فيـاض وُلـدَ فـي نفس العـام الذي وُلِـدَ فيه يوسـف إدريـس، فإنـه مـا أن بدأ الكتابـة حتى كانـت موهبة إدريـس الأدبية الجبارة قد أسـقطت جيليـن كاملين من الكتّاب في ظلّها: الجيل الذي بدأ الكتابة قبله مباشـرة، وكان من أبرز كتّابه في هذا المجال شـكري عياد وسـعد مكاوي ومحمد أمين حسونة ويوسـف الشاروني وغيرهم، والجيل الذي جاء بعده مباشرة وكان من أبرز أعلامه أبو المعاطي أبو النجا وصبري موسـى وعبـدالله الطوخـي وصالح مرسـي وغيرهـم. فما أن أصـدر سـليمان فياض، وهـو من نفس عمر يوسـف إدريس، مجموعتـه الأولـى حتى كان يوسـف إدريس قد أصدر خمسـة مجموعـات «أرخص ليالـي، جمهورية فرحـات، أليس كذلك، البطـل، حادثـة شـرف» وروايتيـن «قصـة حـب، والبيضاء» وثلاث مسرحيات «ملك القطن، وجمهورية فرحات، واللحظة الحرجة» اكتسـحت فـي طريقها كل مـا جاء قبله مباشـرة وما جاء بعده على السـواء. وسـقط جيلان من الكتّاب في ظِلّ تلك الموهبة الجبارة. لكن تميز أسـلوب سـليمان فياض القصصي هو الذي جعل مجموعته الأولى تلفت الأنظار، ودفع الكثيرين، وأنـا منهـم، إلى اعتبـاره المُقدّمـة الحقيقية لجيل السـتينيات وحساسـيته الأدبية المغايـرة. كما أن إنجازه كما سـنرى من التعـرف على محاوره الأخرى، لا يقـلّ تنوّعاً وثراءً عن إنجاز يوسف إدريس.

ريادته للحساسية الحداثية الجديدة

لكـن كتابتـه القصصيـة، والتـي توزّعـت بيـن المجموعـات القصصيـة والروايـات القصيرة التي تميزت مـن بينها روايته البديعـة «أصوات»، تُشـكّل النقلـة النوعية التاليـة لتلك التي أحدثتهـا واقعيـة يوسـف إدريـس الشـعرية في السـرد. نقلة أكسـبت السـرد القصصـي والروائـي معـاً صلابة غيـر عادية وغير مسـبوقة، ولغـة بالغة الصفاء والبسـاطة والقدرة على التعبير والنفاذ، مما جعلها قادرة على تجسـيد أعمق المآسـي المصرية، في القرية المصرية خاصة، بتلك البساطة المعجزة والشـاعرية معـاً. ومن يقرأ قصصاً مثـل «وبعدنا الطوفان» أو «يهـوذا والجـزار والضحية» أو «رغيـف البتانوهي» أو «اللص والحـارس» يدرك طبيعة النقلة النوعية التي أحدثها سـليمان فيـاض فـي الكتابـة عـن القريـة المصريـة. وتجسـيد واقعها وفلسـفتها العميقـة فـي الحيـاة معاً. فهو مشـغول فـي عالمه السـردي الذي تتضافر فيه عناصر من الواقعية والحداثة معاً، بتغلغـل قـوى الدمار التي لا تُقهر، سـواء أكانـت اجتماعية أم ميتافيزيقية، في نسـيج الحياة. وبهشاشـة الفرد وعزلته في مواجهة قوى التسلّط والاستبداد.

والواقـع أن العنـف الـذي يعمر عالمـه السـردي، وكأنه قدر لا فـكاك منه، ناتـج عن رغبته في دفع المواجهة بين هذه القوى المتصارعة إلى غايتها القصوى. ومع ذلك يبدو إنسان سليمان فياض، برغم هشاشته وعدم قدرته على دفع الأذى عن نفسه، كائنـاً لا يقهـر، وكأنه تجسـيد لعجوز هيمنجـواي في مواجهة البحـر، يمكـن تدميـره ولكـن تسـتحيل هزيمتـه. كمـا يصبح للعنـف في عالمه وظيفة جمالية لأن الإنسـان يجهز عبره على عزلته، ويكشف عن رجولته وجدارته بمواجهة تحديات الحياة الصعبـة والتغلّـب علـى عبثيتهـا. لكن أهـم ما يتميـز به عالم فياض السردي هو أنه يطرح مثل تلك الرؤى الفلسفية العميقة بطريقة شـعرية وتجسيدية وقد تغلغلت في وعي أبناء القرية المصريـة، وتخلّلـت ثقافتهم وأغانيهـم ومأثوراتهم الشـعبية وطقـوس حياتهم اليومية. وقد سـاعده على تحقيق ذلك لغته السـردية التي تتسـم بالكثافة وثـراء حمولاتهـا الدلالية. فهذه اللغة هي السـر عندي فـي أنه حينما انتقل إلـى كتابة الرواية بعد ممارسـة طويلة للقصـة القصيرة، جـاءت معظم رواياته قصيرة من ناحية، ولكنها شـديدة الدرامية من ناحية أخرى. فروايته البديعة «أصوات» تُشكّل نقلة نوعية في تعامل السرد العربـي مـع الآخر الأوروبـي. حيث تتخلّى عـن حبكة الطالب الذي ذهب للدراسة في الغرب، أو السائح الذي توجه له زائراً، وتجلب المرأة الغربية إلى قلب القرية المصرية لتكشف لنا عن الوجه المأسـاوي لحياة القرية وتخلفها من ناحية، وعن حِدّة هذا الصراع الأبدي بين الأنا والآخر، من ناحية أخرى.

محور الكتابات الفكرية والمعجمية

فـإذا انتقلنـا إلـى المحـور الثانـي: محـور الكتابـة الفكريـة والمعجمية سـنجد أنه أنجز في هذا المحور أيضاً مجموعة من الأعمـال المعجمية واللغوية اللافتة، ضمـت 11 معجماً وكتاباً هـي: «الدليل اللغوي العام» 1987، و«معجـم الأفعال العربية الثلاثيـة المعاصرة» 1988، و«أنظمة تصريف الأفعال العربية الثلاثية» 1989، و«الحقول الدلالية الصرفية للأفعال العربية» 1989، و«معجـم المأثـورات اللغويـة والتعابيـر الأدبيـة» 1993، و«الأفعـال العربيـة الشـاذة»، و«النحـو العصـري» 1996، و«أزمنـة الفعـل العربـي النحويـة - 14 زمنا» 1998، و«اسـتخدامات الحـروف العربيـة» 1998، ومعجـم «السـمع والمسموعات» 2003، و«معجم الإبصار والمبصرات» 2005؛ وأنـه كان يعمـل علـى معجمين آخريـن همـا «المفصص على المخصـص»، و«معجم معاني المصادر والأفعال ومشـتقاتها». وقـد حظـي كتابه «النحو العصري» بشـهرة واسـعة في مصر

خاصة، وأصبح أحد أهم المصادر اللغوية التي يستعين بها الكتّاب والمترجمون لتيسيره النحو وتبسيط تعقيداته، وتسويغه للمستخدم بوضوح وسلاسة.
هذا بالإضافة إلى ثلاثة كتب أخرى يمكن تصنيفها في مجال الأعمال الفكرية هي: «أئمة الإسلام الأربعة» 1996، و«الوجه الآخر للخلافة الإسلامية» 1999، و«العلوم التطبيقية وإنجازاتها العلمية في الحضارة الإسلامية» 2001. وحتى ندرك أهمية منجزه في هذا المحور، وقد سبق أن طبعت مجلة «الدوحة» كتابه «الأئمة الأربعة» هدية لعددها الثالث، فإنني سأقدّم هنا كتاباً آخر من كتب هذا المحور لأنني أرشح هذا الكتاب لتقريره على طلاب المدارس الثانوية، إذا ما كنا جادين في محاربة الفكر الإرهابي الذي يتذرّع بالدين، وتنوير عقول النشء كيلا يحشوها الإسلامجية المتاجرون به بترهاتهم. هذا الكتاب هو «الوجه الآخر للخلافة الإسلامية» الذي صدر لأول مرة عام 1999 عن دار ميريت، وأعيدت طباعته بعد ذلك عِدّة مرات.
ويتكوّن الكتاب من مُقدّمة ومدخل وستة فصول وملحق بالغ الأهمية هو رسالة الصحابة لابن المقفع، والتي دفع حياته وبصورة مأساوية ثمناً لكتابتها. وفي مستهل تلك المُقدّمة ينطلق الكاتب من سقوط آخر الخلافات الإسلامية، وهي الخلافة العثمانية في العقد الثالث من القرن العشرين، والتي سقط بسقوطها نظام الدولة الدينية والمدنية معاً، والتي كانت في حقيقتها أبعد ما تكون عن الأمرين الديني والمدني. وكانت هذه الخلافة رابعة الخلافات الإسلامية الكبرى التي عرفها تاريخ المسلمين بعد الخلفاء الراشدين. «وقد سقطت هذه الخلافة مثلما سقطت من قبلها الخلافات الأموية، والعباسية، والفاطمية؛ وكانت كلها خلافات قهر امبراطورية، لأسر ملكية حاكمة، أموية كانت أو هاشمية أو تركية أو عثمانية. خلافات يضع خلفاؤها على وجوههم أقنعة الدين، إذا جاز أن يكون للدين قناع، فقد كانوا في حقيقتهم ملوكاً دنيويين، يستخدمون شعارات الدين لإخضاع البلاد والعباد. ويهدمون في كل يوم مقاصد الدين، ومن هذه المقاصد: العدل وحرية الاعتقاد، والأمن، والتكافل الاجتماعي، والإخاء والمساواة، واستقلال بيت مال المسلمين، عن بيوت أموال الحاكمين».
بهذا الوضوح الصارم من البداية يكشف لنا سليمان فياض حقيقة مفهوم الخلافة الذي بدأت ملامح تزعزعه وتصدّعه بعد خلافة الراشدين، وبدايات «الفتنة الكبرى» التي انفتح بعدها الباب للخلافة الأموية التي يكشف لنا الكتاب عن أنها كرست باسم الخلافة أحد أسوأ نظم الحكم وأكثرها رشوة وفساداً. لذلك يستغرب لتباكي فقهاء السلاطين ومدعي الثقافة والمعرفة على ضياع الخلافة، بدلاً من الاحتفاء بالتحرّر من قهرها وقمعها للعامة وتبديدها لأموال بيت المال وفسادها. وينادون بعودتها، لا لأنها ركن من أركان الدين، وهي بالقطع ليست كذلك، فقد اختلف في أمرها الفقهاء على مَرّ العصور، ولكن لأنها تتيح لمثل هؤلاء الفقهاء المتاجرة بالدين وتوظيفه سياسياً، بما يعود عليهم بالمال الحرام. ويكشف لنا الكتاب من البداية الفجوة الواسعة بين آراء المطالبين بعودة الخلافة، وآراء الأئمة الأربعة: أبي حنيفة، ومالك، والشافعي، وابن حنبل، لأنهم جميعاً يسقطون الخلافة النبوية، أي خلافة الدين والدنيا التي تجمع بين السلطتين الزمنية والروحية عن خلفاء القهر، والحاكمين غير الخلفاء، فملكهم ملك دنيوي عضوض فحسب، وإن ارتدوا عباءات الخلافة الدينية ومسوحها، فهم مستخلفون في الأرض بمعنى أنهم يخلفون حكاماً سابقين عليهم، وليسوا خلفاء نبوة.

الوجه الآخر للخلافة الإسلامية

ويكشف لنا الكتاب التاريخ الحقيقي لما جرى زمن الخلافة الأموية التي استمرت 89 سنة، وحكم فيها 14 خليفة قُتِلَ خمسة منهم. وزمن الخلافة العباسية التي تكوّنت من 22 خليفة، أصبحت بعدهم الخلافة اسمية لا فعلية، واستأثر بنو بويه ثم السلاجقة ثم الخوارزم وغيرهم بالسلطة دونهم. وقد قُتِلَ من العباسيين أربعة عشر خليفة: أولهم الخليفة الثالث المهدي، وثانيهم الهادي بن المهدي الذي كان يتآمر لخلع أخيه هارون من ولاية العهد، فسممته أمه الخيزران. ثم الأمين بن هارون الرشيد، الذي حاربه أخوه المأمون، حتى هزمه وجاءه عبدالله بن طاهر أمير جيوشه برأسه. ثم توالت المؤامرات بالسم أو القتل على الكثيرين من بعدهم. وقد «ارتكب الخليفة الناصر بالله خطأ لا يُغتفر، فحين رأى الخوارزميين يوشكون أن يحلوا محل السلاجقة ببغداد بعث برسول إلى امبراطور المغول جنكيز خان يدعوه إلى تحرير الخلافة العباسية والخلفاء العباسيين من الخوارزمية، وفرح جنكيز خان بهذه الدعوة» ص58 واستمهله قليلاً حتى يوطد سيطرته على ساحته الخلفية التي امتدت من كوريا شرقاً حتى خوارزم وأفغانستان وفارس غرباً، ثم كان عصف المغول (بقيادة هولاكو) ببغداد هو ما أنهى الخلافة العباسية، ودمّر الكثير من حواضرها، وفي المقدمة منها بغداد وحلب ودمشق. ولم يوقف هذا الزحف المغولي المدمر غير جيش مصر في عين جالوت الذي لم يقمْ بعدها للمغول قائمة.
ويعرفنا الكتاب على كيفية استشراء الفساد والمؤامرات داخل قصور الخلافة نفسها حتى أصبحت خلافة اسمية يدعو فيها الخطباء للخليفة في المساجد، بينما يتحكّم وزراؤه وقواد عسكره في مصيره، ويديرون الخلافة بدلاً منه. لكن أهم ما يكشف عنه الكتاب، وخاصة في الفصل الرابع (الحالة الاقتصادية والاجتماعية في خلافات القهر) هو أن الخلافة العربية في جوهرها خلافة قهر واستبداد، أموية كانت أو عباسية أو عثمانية. وأن نظام الخلافة نفسه كان نظاماً قمعياً لا يترك صاحب رأي دون أن ينكل به. وكيف أن الأئمة الأربعة تعرّضوا جميعاً للتنكيل على أيدى مختلف الخلفاء لأنهم لم يمالئوا الخلفاء الفسدة. وإذا كان الكثيرون يعرفون محنة ابن حنبل مع المأمون وزبانيته، فإن الكتاب يكشف لنا عن أن أبي حنيفة النعمان قد تعرّض للاضطهاد في زمن آخر خلفاء بني أمية «مروان بن محمد، المعروف بالحمار» حينما أبى العمل مع واليه بالكوفة ابن هبيرة، فحبسه وكان يأمر بضربه كل يوم، حتى أوشك أن يموت دون أن يعدل عن رأيه. وانتهى به الأمر وقد خاف ابن هبيرة أن يموت أبو حنيفة في محبسه

فتقوم عليه الكوفة والموالي، إلى الفرار بأهله إلى مكة. لكن معاناة أبي حنيفة مع الخليفة العباسي أبو جعفر المنصور، بعد سقوط دولة بني أمية لم تقلْ عما فعله به ابن هبيرة. بل فاقتها في الملاحقة والعناب والصمود. فقد رفض أبو حنيفة هدايا الخليفة وعطاياه، ورفض العمل في ديوانه، ولقي بسبب هذا الرفض صنوف الإذلال حينما أجبره على الإشراف على بناء سور بغداد، ثم عَدّ طوبه، وانتهى به الأمر إلى السجن والجلد اليومي الذي أفضى به إلى الموت. بالصورة التي يُقدّم عبرها أبو حنيفة صورة ناصعة للمثقف الذي يأبى أن تحتويه السلطة، أو تستخدمه في تبييض وجهها الأسود، حتى ولو دفع حياته ثمناً لمواقفه.

سِير العلماء العرب والمسلمين

أما المحور الثالث والذي اهتم فيه بكتابة سير قصصية تاريخية علمية للناشئين عن حياة العلماء العرب والمسلمين في العلوم التطبيقية وإنجازاتهم العلمية في الحضارة الإسلامية، فقد استمر عمله به عبر خمسة عشر عاماً، ونشر فيه أكثر من أربعين كتاباً صدرت معظمها عن مركز «الأهرام» للترجمة والنشر. وتطول قائمة العلماء التي قدّمت هذه السلسلة سيرهم وعرّفت القرّاء بإنجازاتهم في محاولة منه لجعلهم نماذج مألوفة يحتذيها النشء: من ابن النفيس، وابن الهيثم، والبيروني، وجابر بن حيان، وابن البيطار، وابن بطوطة، إلى ابن سينا، والفارابي، والخوارزمي، والإدريسي، والدميري، وابن رشد، وابن ماجد، والقزويني، وابن يونس، والخازن، والجاحظ، وابن خلدون، والزهراوي، والأنطاكي، وحتى ابن العوام، والطوسي، والكاشي، والوزان، وابن الرزاز، وتقي الدين، والرازي، والكندي، والخليل، وابن حمزة، والزرنوجي، وابن ماسويه، وياقوت الحموي، وثابت بن قرة، وابن ملكا، وابن الشاطر، والصوفي، والكرخي، وابن خاتمة، وابن سيده. وهي قائمة تكشف عن مدى تنوّع المجالات المعرفية والعلمية والفكرية التي نبغ فيها هؤلاء العلماء، فيشعر معها النشء بالثقة في ثقافتهم، والاعتزاز بإنجازاتها، مما يُرسّخ وعيهم بهويتهم وفخرهم بتواريخها ورجالاتها.

والواقع أن لسليمان فياض سلسلة أخرى في هذا المحور هي سلسلة أبطال العرب، التي صدرت هي الأخرى عن مركز الترجمة والنشر بالأهرام، وتضم خمسة كتب هي: سعد بن أبي وقاص، وخالد بن الوليد، وأبو عبيدة بن الجراح، وعمرو بن العاص، وعقبة بن نافع. وهي السلسلة التي لم يُقدّم فيها سوى خمسة كتب، بينما قَدّمَ أكثر من أربعين كتاباً في سلسلة العلماء والمفكرين. مما يشير إلى اهتمام سليمان فياض بأن يُقدّم للنشء نماذج تُحتذى في العلم والفكر أكثر من الحرب والسياسة. وكأنه كان يقول لهم إن سبيل النهضة العربية، واستعادة أمجاد الأمة الإسلامية يكونان باحتذاء طريق هؤلاء العلماء والمفكرين قبل أي شيء آخر.

النشاط الثقافي العام

أما إذا انتقلنا إلى المحور الرابع وبدأنا بالتعرف على مختلف الأدوار التي نهض بها في الحياة الثقافية فسنجد أنه كمعظم الكتّاب المصريين في جيله، وفي الأجيال السابقة عليه، كان عليه أن يعمل عملاً يُدِرّ عليه دخلاً مضموناً يعول به أسرته، تماماً كما فعل نجيب محفوظ طوال حياته، وأن يُكرّس بقية جهده بعده للعمل الأدبي والثقافي. وقد عمل سليمان فياض أغلب سنوات عمره مدرساً للغة العربية. بدأ أولاً في المملكة الأردنية عام 1957 والمملكة العربية السعودية 1962-1961. ثم التحق بمدارس مصر عام 1963 في البداري بمحافظة أسيوط ثم الإسكندرية التي انتقل منها عام 1966 إلى إحدى مدارس إمبابة بمحافظة الجيزة وظلّ يعمل بها إلى أن طلب إحالته للمعاش التيسيري عام 1984. ولكنه وقبل انتهاء دراسته الجامعية في الأزهر عمل كاتباً صحافيّاً في مجلة الإذاعة والتليفزيون (1954 - 1955). ومجلة البوليس (1955 - 1960). ومجلة الشهر(1960)، وصحيفة الجمهورية (1960). وما أن ترك القاهرة للعمل في السعودية حتى انتهى عهده بالعمل الصحافي الذي استفاد منه كثيراً، بالضبط كما استفاد هيمنجواي منه في تكثيف لغته وتعميق شعريتها، وتخليصها من أي ترهل أو إطناب.

لكن عودته للعمل بالقاهرة عام 1966 عادت به هذه المرة للعمل الثقافي الموازي في الإذاعة والتليفزيون، وكان قد مارس الكتابة للإذاعة والتليفزيون في مصر والبلاد العربية منذ عام 1955. فله برنامج يومي بعنوان: «قاموس المعرفة» بالبرنامج العام بإذاعة القاهرة استمرّ لأكثر من عشرين عاماً. وأثناء هذا العمل أشرف على إصدار عددين خاصين بالقصة القصيرة بمجلة «الهلال» في عامي 1968 و1969. ثم عمل مراسلاً لمجلة «الآداب» البيروتية بالقاهرة طوال عامي 1972 و1973. وفي ثمانينيات القرن الماضي أشرف على إصدار سلسلة قصصية مهمة هي «مختارات فصول» التي نشر بها بعض أهم المجموعات القصصية المصرية والعربية، فقد أصدر منها 25 عدداً في عامي 1984 و1985. وفي تلك الفترة أيضاً عمل نائباً لرئيس تحرير مجلة «إبداع» بالقاهرة (1983 - 1994).

وإلى جانب كل هذه الأنشطة الثقافية المهمة كان سليمان فياض يمارس بشكل مُنتظم لأكثر من عقدين من الزمان الكتابة الإذاعية والتليفزيونية وإعداد الأعمال الأدبية لهما، والتي تتلمذ فيها على يديه أسامة أنور عكاشة. فهو لمن لا يعرفون عضو بنقابة المهن السينمائية فرع السيناريو. وكان له الفضل في توجيه أسامة أنور عكاشة، في بواكير حياته الأدبية، حيث بدأ عكاشة حياته كاتباً للقصة القصيرة، إلى كتابة المسلسلات الإذاعية، ثم التليفزيونية التي برع فيها عكاشة وسجّل عبرها بصمته المميزة في هذا المجال. وهو الأمر الذي اعترف به عكاشة في أكثر من مناسبة. فقد كان لسليمان فياض القدرة على دفع الكثيرين للمغامرة، أو مواصلة الإنتاج في أكثر من مجال، وخاصة لعدد من أبرز كتّاب جيله، وجيل الستينيات من بعده.

إسبانيا والعرب.. أدب شحيح

نويمي فيرّو



العمل الفني: - خالد شاهين - فلسطين

مما لا شك فيه أن عالم الترجمة، بشكل عام ، والترجمة من العربية إلى الإسبانية، بشكل خاص، يتصل على الأقلّ بعالمين، بثقافتين، بلغتين، ولكن اتساعه في الحقيقة يقودنا بوعي أم غير وعي إلى عوالم أخرى، أو إلى كوكب آخر، خصوصاً لما نُفكّر في الأدب أو في الأعمال الأدبية كمنتج تجاري يتنفّس في سوق الكتاب.

نحن نعيش في مجتمعات مُتخصّصة، حيث الإحصاءات أصبحت آليات ضرورية للمعرفة والاستيعاب، فيما يخص مجال الترجمة من العربية إلى الإسبانية لدينا معطيات واضحة تُسلّط الضوء، ليس فقط على المهنة، بل على الحالة الحالية التي تمرّ بها إسبانيا في المسألة نفسها بالمقارنة مع بلدان أوروبية أخرى.

من بين النتائج المُستخلَصة عن مسيرة الترجمة في إسبانيا، نجد عاملاً مشتركاً في التاريخ الحديث، بينه وبين إيطاليا من حيث الاعتراف بنجيب محفوظ. ذلك الاعتراف يفقد لمعانه لما نلفت الانتباه إلى منظر الترجمة العام في إسبانيا في تسعينيات القرن الفائت. تضربني أكوام من الأسئلة عندما أنظر إلى الأعداد الباردة من الترجمات من العربية إلى الإسبانية. نأخذ على سبيل المثال الفترة من 1989 إلى 1998. خلال هذا العقد تَمّ إصدار حوالي 40 ألف كتاب، 27 % منها كانت كتباً مترجمة إلى الإسبانية. من رقم27 % الترجمات، 60 % كان من اللغة الإنجليزية. باختصار لنتجنب فقدان الفكرة بين متاهة الأعداد، ونلاحظ أنّه أُصدر 100 ألف كتاب مترجم في إسبانيا تقريباً في هذا العقد المذكور، ومن هنا الحجم العظيم فقط 98 منه كان مترجماً من اللغة العربية. 98 كتاباً في تسع سنوات! 98 من 100 ألف كتاب مترجم!! أعتذر، ولكن أظنّ أنّ هذه المعلومات بالنسبة لشخص مثلي مُغرَم باللغة العربية تجعله يشعر بأنه تائه وسط الصحراء. قبل أن أشرع باب الأسئلة المتراكمة في بالي وقلبي أودّ أن أُنهي مسألة المعطيات بالمعلومات التي لدينا عن مسألة الترجمة في بداية القرن الحادي والعشرين. الدراسة الأخيرة التي قرأت، وهي بقلم أستاذ ترجمة في مدرسة طليطلة للمترجمين كتبها في عام 2010، تدعونا إلى التفكير عميقاً. قد يبدو للناظر أنّ هذه الدراسة بعيدة الآن عن حاضرنا ونحن دخلنا في 2015، ولكن الآن نعرف أنه فعلاً لا توجد تغيّرات معنوية في إطار التيار العام في السنوات السبع الأخيرة. نعود إلى الأعداد الباردة ونكتشف أنّ خلال هذه السنوات قد تُرْجِمَ من العربية إلى الإسبانية 259 كتاباً. مبدئياً هذا العدد قد جعل قلبنا يخفق خفقان السعادة والحماسة، ولكن فقط للحظة واحدة، فلما يرتفع بصرنا في جدول الأرقام مجدداً وهناك في السطر الأول نعثر على العدد المحجوز للكتب المترجمة من الإنجليزية، وهو 68346، وفي الجدول نفسه نجد أن إسبانيا أصدرت 348 كتاباً مترجماً من اللغة الهولندية.

هل أنا التائهة الوحيدة في هذا المحيط من الأرقام؟ أليس من المنطقي أننا نُفكّر في التاريخ وفي الملك ألفونسو العاشر ودافعه للترجمة في القرون الوسطى، وفي العلاقة التاريخية بين الثقافة العربية وشبه الجزيرة الإيبيرية سابقاً وإسبانيا حالياً ليزول التيه؟ لماذا الأدب العربي المعاصر مازال راكداً بإسبانيا في أسماء كتّاب وروائيين وشعراء قليلين؟ أين أدب الخليج ؟ أين كتّاب الخليج؟ ماذا عن الأدب اليمني أو الموريتاني؟ لماذا في إسبانيا لا نعرف شيئاً عما يُكْتَبُ في الكويت أو عمان أو قطر؟

زويا بيرزاد
ترجمة: سمية آقاجاني

بدأت الكاتبة الإيرانية زويا بيرزاد (1952) نشر قصصها في تسعينيات القرن الماضي، وصدر لها، حتى الآن، ثلاث مجموعات قصصية، هي «مثل كلّ العصور»، و«طعم الخرما اللزج» و«يوم واحد قبل عيد الفصح»، وروايتان هما: «أنا أطفئ المصابيح» و«نتعوّد».
وقدّمت زويا نفسها، منذ مجموعتها الأولى «مثل كلّ العصور»، مدافعة عن حقوق المرأة، لها مهارة عالية في رسم حياة ربّات المنزل. والموضوعة الأساسية لهذه المجموعة- كما يبدو من عنوانها- الحياة الرتيبة التي تعيشها المرأة في المجتمع البطركي، وهي حياة ملؤها الطبخ والكي والشراء ونفض الغبار والاعتناء بالأزهار والأطفال. إنّ الشخصيات النسائية في قصص هذه المجموعة كلّها ربّات بيوت، تشكّل نوافذ البيوت وسيلة اتّصالها بالعالم الخارجي.
اخترنا ترجمة قصة «عيشة» من مجموعة «مثل كل العصور»، فهي رغم إيجازها تمثّل- بكثافتها- عالم الكاتبة القصصي.

عيشة

إنه الصباح الباكر. تنظر المرأة إلى باحة البيت من النافذة، وإذا بالشجرة التي أزهرت. تقصي عن جبينها خصلة بيضاء من شعرها. هذه هي المرة الواحدة والأربعون التي تتأمّل فيها تفتُّح براعم الشجرة. تقف أمام النافذة. قميصها الأبيض السميك الخاص بالنوم طويل الأكمام، عالي الياقة. رغم هذا كله فهي تشعر بالبرد. تهزّ الرياح براعم الشجرة، كأن البراعم لن تشعر بالبرد، تتذكّر المرأة المرّة الأولى التي رأت فيها البراعم.
أيقظها صوت زوجها: «استيقظي. تعالي انظري! لقد أزهرت الشجرة!» حيث وقفا معاً إلى جانب النافذة يتأمّلانها. كان قميص نومها الأبيض بلا أكمام، رقيقاً، وحواشي ياقته المفتوحة مشبّكة القماش. لم تكنْ تشعر بالبرد، أو ربما الخجل هو الذي كان يبعد البرد عنها. كان قد مرّ أسبوع على زواجهما، وهي لم تزلْ تستحيي من النظر إلى عيني زوجها في الصباح.
نظرا معاً عشر مرات إلى البراعم الأولى. في المرة الحادية عشرة، حين فتحت المرأة النافذة هَبَّت ريح باردة أتت من البعيد فدارت حول الشجرة وزحفت إلى الغرفة. كانت الريح قد أتت ببرعم معها. سقط البرعم الأبيض على صدر المرأة، نظرت إليه المرأة، نظر إليه الرجل، كان الطفل نائماً في حضن المرأة بهدوء، مسح الرجل بإصبعه على وجه الطفل الناعم ذي الشعيرات الصفراء، وهو يقول: «كأنه خوخ». ضحكت المرأة، وحين نظرت إلى الشجرة شعرت بأن براعم الشجرة تضحك أيضاً.
حين أزهرت الشجرة للمرة الحادية والعشرين استيقظت المرأة فجأة. كأنّ شخصاً ناداها. كأن شخصاً قال لها



الأعمال الفنية: Ernst ludwig -ألمانيا

«استيقظي، تعالي انظري! الشجرة..». كانت المرأة وطفلتها وحيدتين في الغرفة. وقفت الطفلة على أصابع قدميها تنظر عبر النافذة إلى باحة البيت. كانت الرياح تدور حول الشجرة وكأن البراعم تمدّ رأسها إلى الغرفة، كأنها تبحث عن شخص ما.

كانت الشجرة تزهر للمرة الواحدة والثلاثين باستمرار لا يعرف التعب، فتحت المرأة النافذة، مدّت يدها وقطفت بعض البراعم، فامتلأت تنورتها بها. طارت البراعم واحدة تلو الأخرى، فعبرت الإبرة الرقيقة والخيط الطويل لتقف في طابور وهي تدور دوراتٍ لتستقرّ أخيراً على شكل دائرة. تأمّلت المرأة إكليل الزهرة. وضعت الشابة الإكليل على رأسها وهي تدور نحو المرآة، ضحكت. كان فستانها أبيض طويلاً، وكانت حواشي أكمامه وياقته مطرّزة بقماش مشبّك. نور الشموع أضاء المرآة. قالت المرأة في نفسها «تعالي انظري! برعمنا».

لاتزال المرأة واقفة إلى جانب النافذة وهي وحيدة. كأن الريح تدغدغ البراعم. البراعم لا ترغب في الضحك. البراعم متعبة.

الآلات تزحف على الأيدي

أمجد ناصر

من الحتميات الشائعة في فترة من عمر الأبناء، الوقوف في وجه الأهل. النضال ضدهم. هذه طريق لابّد من سلوكها. كالخيط المعلَّق بين الجنة والنار، على الجميع عبوره. إنهم السلطة الأولى التي ينبغي أن تُحارب كي تفسح في المجال للأبناء بشقّ طريقهم. لم يُفكّر يونس في ذلك على هذا النحو، ولا على أيّ نحوٍ آخر. فالأبناء مثله، في فتوّتهم، لا يفكرون بذلك. إنهم يتصرفون. اعتبر يونس أن الانجراف في تيار مغاير لتيار الأهل قانوناً طبيعياً، عضوياً ونفسياً في آنٍ. يحدث هكذا مثلما تشقُّ الأسنان طريقها في اللحم، والبنرة التّربة التي تحتضنها لتخرج إلى الضوء والهواء. هكذا تحدث الأشياء في الطبيعة، بنوع من القسوة، ومن دون حاجة إلى الفذلكة.

العلاقة المتراوحة بين الحب والتنافس، التمرّد وسلطة الأخ الأكبر التقليدية، حدثت مع أخيه سند. ثلاث سنوات تفصل في العمر بينهما. كان هناك أخ آخر مات في المهد يتوسطهما. وهنا جعل العلاقة بينهما أقرب وأكثر احتداماً. فلا توسّط بين سند ويونس. لا فاصل. لطالما قال يونس، إنّه لن يطيع سند، في كل حال، لمجرد أنه أخوه الأكبر، حامل أختام سلطة الأب. فهو يعتزُّ بشخصيته المستقلّة من دون سبب كافٍ لهذا الاعتزاز سوى ربما، بريق الإعجاب الخفي الذي يلمحه في عيني والده بين حين وآخر. لم يظهر هذا الاستقلال إلا باللفظ. فهو يعيش مع عائلته. يعتمد عليها مالياً. لم يكلّف نفسه مساعدة والده في أعمال المكتب المتشعبة، كما يفعل سند، إلا عند الضرورة، سند هو الذي صار يشرف، تقريباً، على كل أعمال المكتب بعد تخرجه من دراسة الغرافيك في كلية الفنون. كان هنا يسبب انفجارات بين الاثنين. عدم مبالاة يونس، أو تعاليه، على أعمال المكتب التجارية المزدهرة. وقد أدى الشجار بينهما إلى حد الانفجار ومغادرة يونس البيت والسكن في حي قريب من معهد الصحافة العالي، حيث كان يدرس. كان ذلك بعدما تعرّف إلى الحناوي في مقهى الزنبقة السوداء وبدأت صداقة سريعة بينهما. فقد وجد يونس في الحناوي الشيء الذي لم يجده في أفراد عصبته. معرفة الشعر والاطلاع العميق على التراث بنظرة نقدية نادراً ما سمعها في محيطه. ولكن رغم علاقته المحتدمة مع أخيه سند فقد كان يونس يثق به. كان يخبره ما لا يخبر به أحداً آخر. كان موضع سرّه. أخوه شهاب كان أصغر من أن يدخل معه في أمور تخصّ «الكبار» رغم محاولاته المضنية التعلّق بأذيال يونس وتقليده. وهو ما كان يدعو يونس إلى ردعه بقوة، غير أن شهاب لم يرتدعْ. حتى في سرّه كان يقلد يونس ويرى فيه النموذج الذي يتمنّى أن يكونه عندما يكبر. شهاب هو أكثر من أحبَّ يونس بين إخوانه.

كان لسند ويونس موقف حديث من قضايا التراث ويريان أن أباهما، الخطّاط العظيم، لا يبذل جهداً للتماشي مع العصر، بل لا يرغب. بيد أن تعبير يونس عن هذا الموضوع أكثر شراسة من أخيه. تعبير يفتقر إلى الحصافة والدبلوماسية اللتين يتحلّى بهما سند ويفتقر إليهما أخوه الأصغر. سند أقرب إلى أبيه في الاهتمامات. وهو درس الغرافيك لأنه يحب الخط والرسم والتصميم وليس لأنَّ الخط هو مهنة العائلة المتوارثة. فهو مثل أبيه لا يرى الخطَّ مهنة تُدرَّس، بل موهبة مثلها مثل الشعر والرسم. يمكن صقلها بالتعلّم، ولا بدَّ من التعلم سنين طويلة قبل أن يتمكّن المرء من القول إنه دخل عالم الخطّ الواسع والمعقد، ولكن لا بدَّ أولاً من الاستعداد الداخلي، الذي يُسمَى: الموهبة، ثم الصبر.

لذلك لم يهتم يونس كثيراً بأعمال أبيه.. كان يرى فيها محاولة عنيدة لمواصلة شيء انقرض. فالطباعة والمكننة والتقنيات الحديثة هي السائدة في المهن الكتابية. حتى اليافطات واللوحات التي تحمل أسماء الشوارع وتشير إلى الاتجاهات يكتب، معظمها، بخطوط آلية. والد يونس اضطر بطلب مباشر من الحفيد أن يضع خطوطاً للاستخدام الآلي واسع النطاق في الحامية. فلم يعد ممكناً الاعتماد على الخطاطين في كل ما له علاقة بالكتابة.

الآلات تزحف على الأيدي وتقضمها تدريجياً، ولن تكون هناك حاجة للأيدي التي بنت العالم حجراً حجراً إلا في أضيق الحدود.

ربما بسبب انشداده إلى الحداثة، التي تكتسح الكلام عن الشعر والرواية والقصة والرسم وما شابه ذلك، صار يرى في أعمال أبيه في الخطِّ انغلاقاً في عالم سابق. لن يعود. زمن يجرّجر نفسه بالقوة في الوقت الراهن. الغريب أن علاقة يونس بأبيه كانت مميزة رغم كلّ تخرّصاته عن الحداثة وقتل الأب المعرفي والقطع مع الماضي، وما شابه من ألفاظ ومصطلحات غريبة،

شائعة في الصحف والمجلات، يلوكها مَنْ يعرف ومَنْ لا يعرف. فوالد يونس، الخطاط المتصوّف، لم يكن أصلاً قاسياً ولا ذا صوتٍ عالٍ مع عائلته. أم يونس، مربية الأجيال، كما يناديها ابنها الثاني بخليط من الحبّ والتهكم معاً، هي التي تولّت هنا الدور، ولم تيأسْ أبداً في انعدام مردوده. حاول والد يونس أن يقرّبه من عالمه. كان يطلب منه حضور صالون الخميس الذي ينعقد في بيتهم، سواء في داخل مركز الحامية أم في ناكوجا آباد. فأينما حلّ الخطاط يحلُّ معه صالون الخميس. وقد حضر يونس العديد من هذه المجالس وسمع الكثير عن ابن مقلة والبواب والآمدي والبغدادي من أرباب الخطّ قديماً وحديثاً وعن دور الإمبراطورية المميز، برأي أبيه، في الحفاظ عليه وتطويره باعتباره فناً مُقدّساً، كما سمع كلاماً متفرّقاً عن السهروردي والحلاج والشيخ الأكبر، والحب الإلهي والحب الأرضي، ودعاوى القائلين إن الشعر القديم منحول وليس أصيلاً، وإنَّ شعراءه لم يكونوا حقيقيين. لكن الأب المتسامح لم يعدْ يجبر ابنه على حضور مجالسه عندما صار قادراً على قول لا، لا أريد. فهو لم يكنْ يؤمن بأنَّ على الابن أن يرث أبيه في كل شيء. فقد كان يقول إن هناك أشياء لا تورَّث، وإن ورثتها قد لا يكونون من صلب المرء. هناك ورثة آخرون للسالكين ليسوا من أصلابهم. هكذا يفكّر.

كانت هناك لوحة معلّقة في بيتهم للبغدادي رأى فيها يونس تناقضاً، كما قال لوالده ذات مرة. كان الأبُ يحبُّ سماع شطحات ابنه. وعندما يسرُّ بهذه الشطحات تلمع عيناه ببريق عميق، ويجاريه فيها. اللوحة مكتوب عليها هذه الآية: «ألا بذكر الله تطمئن القلوب». فقد استغرب، في حديثٍ مع والده، التناقض بين حركة وتدافع الخط الديواني الجلي والزخرفة والتشكيل اللذين ملأ بهما الخطاط فراغات اللوحة، وبين معنى الثبات والاستقرار والاطمئنان الذي تتحدّث عنه الآية. الاطمئنان راسخ. فيه استقرار، ثبات، وخطّ اللوحة الديواني متراقص ولاعب. لمعت عينا والده. قال له إنه شخصياً يميل، كما يعرف، إلى التقليل من الزخرفة. ويونس يعرف بالطبع كلام والده عن الحرف والفراغ، الحرف والمعنى القدسي الثاوي فيه. بيد أن الأب أثنى على براعة البغدادي الفنية وليس بالضرورة على اختياراته اللفظية والمعاني التي تسكنها. فالخطُّ، والتجديد فيه، عند البغدادي هما الشاغل الأول. هما الأساس بينما عند والد يونس المهم هو المعنى، بل السرّ الثاوي في الحرف. كل حرف له تفسير خاص عنده، وله دلالة لا تدركها اللغة العادية، أو الاستخدام الوظيفي للغة. وربما لا يدركها البصر العادي. تحتاج إلى أبعد من البصر لتراها. عليك أن تدخل في الحرف لترى ما فيه. ولكن هذا لا يعني أن الخطاط الأب منقطع عمّا يحصل. فعالم الخطّ صغير، ومخصوص، ويكاد يكون مُغلقاً. ويخشى الأب أن ينقرض إن لم يُرفدْ بدماء جديدة. ومن الدماء الجديدة اجتمع يونس ووالده على الإعجاب بأعمال المرواني التي تمزج بين احترام القوانين الأساسية والجرأة على التجديد، والابتعاد عن الكليشيهات التي غالباً ما تلجأ إليها اللوحات الخطيّة، وبالأخص التي تقتبس آيات قرآنية، فاللوحة عنده هي التي تصنع معناها بنفسها وليس ما تستقوي به على المشاهد من كلمات واقتباسات دينية.



(فصل من رواية جديدة)



أرق الكتابة لوَّن البلاد

ابتسام الصمادي

مَنْ قال إنّا نكتب كلامَ المعاني؟!
إنا نُحيك قمصان عُريٍّ لمعنى الكلام، فنستر فيها ملامح ما نحبّ أن يكون، وليس ما هو كائن سوى تفاعل وقت بصيغة وهم يزول مع انزلاق السنين ولم يبقَ سوى المعنى الذي نخلص إليه يُلخِّص كل ذرات المكان منذ فجر الخليقة حتى النهايات التي لا نعرف أين تسلّ....
ففعل الكتابة قنص لكل الحدود بثوب مكانها وشال زمانها، وروح سكّانها وسكنى آلامها، فمنذ ارتدته «انخدونا» ابنة الإمبراطور سرغون كتبت أول إبداع في التاريخ يرقى إلى القرن الثالث والعشرين قبل الميلاد. لماذا بقي هذا الإبداع على مرّ السنين..؟! سؤال يبقى يجرّد كل الأشياء.
وأنت لتكتب حيثما تنأى بعيداً، أو قل على مسافة من حدث الأشياء حتى تنفطر إلى واحد يرى من علٍ وآخر ينعجن مع سيرورتها يقيناً أن ما تقول هو عين الشواهد حتى إذا ما انتهيت تراك فعلت ما هو آخر، مختلف عما عزمت، فيجلس الكاتب فيك على صخرة نائية يضحك ويضحك. وأنت تروم مطال النجوم وتقبض على أشعة روحك مثل الفراشة تهرب من بين أنامل طفل يروم التملُّك ولا ينال سوى انفلاتة لونٍ، ولون المحاولة والتمنّي.
فحين تحشد جيش المعاني لتغزو بلاد الروح القصيّة يرتد جندك خوف الذهول وتقحم وحدك فتقطف منها لذيذ الأوامر. وأنت محارب صعب المراس تضلل نهر الكلام كثيراً وغالباً ما ترتبك وأنت تُبحر لُجّ الكتابة وكلما رُمْتَ قولة شيء يصيبك دوار الدهشة.. وكم ألفتَ حدوثه وخبرتَ انحرافه فتنسى ما عزمتَ وتكتب شيئاً آخر مختلفاً عن شجر زيتونك، وزيت يراه غيرك للأكل وأنت تراه لقنديل الكائنات ضياء.....
فلا تهزوا الزيزفون لأنه سيهرهر قبل أن يعقد فهنا قَدَرُه، ولا تقطفوا اللوز قبل أن يعقد وهنا ميزة المعنى.
قدر الكلمة أن تشيخ قبل الأوان وأن تهرهر قبل أن تقول ما نحلم أنه يجب أن يُقال وتظلّ القصيدة الأجمل هي التي لم تقلْ بعد، فتقدح مرمر النهن شراراً يُضيء القلوب في البلاد التي تنأى وتنأى وتعلن أنها أرقى وأبهى من كل آيات الزمان وأن حمائم الحب أتت لتُزجيها الهديل ورفة صُبح على مُحيّاها يروم النوم ولا ينام، وتُلقي بكل قصائدك الجميلة عند محارتيها وأقصد نعليها كي تقول ولا تقول إلاّ ما تيسّر من ضعف الكلام.
تعالوا نُمجّد باسمها ما سيأتي وليس كثيراً أو غريباً علينا.
نبدأ باسم الطلول لا كيفما راحت وانتهت، بل في دفتر الأيام درساً وعنواناً بأول صفحة: ما شئنا نحن أن يكون.
«أكاد أبصر هنا الدرب... آخرهُ
مفازة، تُغرق السيقان والركب
فيها وتعلو، فتستعصي منافذها
صمّاء لا صعد فيها ولا صببُ
وعندما يبلغ الطوفان آخرهُ
فيغرق الكلّ.. لا رأس ولا ذنبُ»....

الرستميون يعودون في رواية

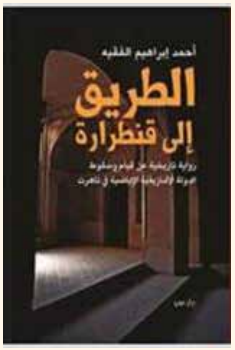
محمد الأصفر

يواصل الروائي الليبي أحمد إبراهيم الفقيه، استكمال مشروعه السردي الذي بدأه أواخر الستينيات من القرن الماضي، فبعد روايته المُتكوّنة من أحد عشر كتاباً «خرائط الروح»، وبعد عدة كتب أخرى أصدرها في السنوات الأربع الأخيرة، تتناول ثورات الربيع العربي وتداعياتها، خاصة في ليبيا، ها هو يعود بعمل جديد مختلف من حيث الموضوع عما كتبه سابقاً، إذ تطرق في هذا العمل الروائي الذي سماه «الطريق إلى قنطرارة» والصادر عن دار نون الإماراتية، إلى مكوّن الأمازيغ في ليبيا وتاريخه على مَرّ الزمان، حيث تحدّث عن قيام وسقوط أول دولة إباضية أمازيغية في التاريخ، التي كانت عاصمة جبل نفوسة في ليبيا، الجدير بالذكر أن الحديث عن الأمازيغ أو تناولهم إبداعياً كان من المحظورات في عهد القذافي، إذ يرى القذافي أن هنا التطرّق به تهديد للهوية العربية، ويدرج تناول الأمازيغ في خانة الأعمال السياسية والخيانة العظمى، حيث لاقى كاتبان أمازيغيان (الشاعر المحروق والكاتب النامي) متاعب كثيرة، منها وفاة الشاعر سعيد المحروق في ظروف غامضة، واختفاء عمر النامي إلى يومنا هنا.

يقول أحمد إبراهيم الفقيه في تصريح لـ«اللوحة» حول تطرقه لموضوع الأمازيغ متأخراً وبعد سقوط نظام القذافي: «كان عهد الاستبداد الانقلابي يمارس حظراً على مثل هذا التراث وهذا التاريخ ولم يكن مسموحاً لإخواننا في الجبل الغربي من أمازيغ ليبيا إلّا الموافقة على مقولة رأس النظام وهو أنهم عرب جاءوا من اليمن. وكان يمنعهم من تسمية أولادهم بأسماء تحمل طابع الهوية الأمازيغية أو تشيد ببعض الشخصيات التاريخية ولم يكن ممكناً أن تصدر مثل هذه الرواية في ليبيا ولابد أن كاتبها سوف يعتبر شوفينيا متعصباً ضد العروبة معارضاً لهوية البلاد العربية وأي كلام آخر لا يتفق مع المنطق ولا ضرورة له أساساً ولا خوف على الهوية العربية من مثل هذه الهويات والإثنيات».

وقنطرارة كما هي في الواقع، هي قرية تاريخية في جبل نفوسة الليبي، لا تزال آثارها موجودة، في شكل حجارة متراكمة، كانت لها مكانة أيام الدولة الرستمية التي حكمت المنطقة من عاصمتها في تيهرت بالجزائر، في الفترة من160هـ، واستمرت إلى سنة 296هـ، أي زاد عمرها على قرن وثلاثة عقود، حيث كانت هذه البلدة عاصمة الإقليم لفترة من الوقت تقوده باسم الدولة الرستمية الأمازيغية، إلى أن داهمها حاكم من حكام دولة الأغالبة هو إبراهيم بن الأغلب الثاني وليس المؤسس الذي يحمل نفس الاسم، ويكنى بالمجنون، فأباد أهلها وحطم أبنيتها، وأزالها من الوجود، لتبعث بعد ذلك في منطقة الجريد في تونس قريباً من مدينة نفطة بنفس الاسم. المهم أن هذه البلدة هي التي انحدر منها أسلاف، وانتسبوا إليها وصاروا يعرفون باسم قنطرار، وعادوا لإنشاء واحة في الصحراء هي مزدة، التي يسكنها سلالة قنطرار القيمة.

وقد تطرّق الفقيه إلى فكرة تكون هذه الرواية في ذهنه قبل أن يشرع في كتابتها، حيث قال : «منذ أعوام الطفولة، كنت أسمع حكايات عن هنا الجنر النفوسي، لأهلنا، وعن قنطرارة التي انقرضت في الجبل، ثم قنطرارة التي انقرضت في مناطق الجريد، بل وعن قنطرارة أخرى في الجزائر، وربما رابعة في المغرب، إذ كانوا يتعرضون للاجتياح في مكان فينتقلون إلى مكان آخر، هذه هي القصة التي سمعت شذرات من تاريخها، وكانت تلوح بين الحقيقة والخيال، إلى حد أن شيخاً من أعمامنا اسمه الطاهر إحنيش، كان رحالة، وراوية، وصاحب ولع براوية التاريخ لأطفال العائلة، وكان ينكرنا بهذا التاريخ، ويقول إن أهلكم كانوا حكاماً، الحقيقة لم تشكل هذه الحكايات هاجساً بالنسبة لي، فلم أعتن بأن أبحث عن هذه الأصول والجذور إلّا صدفة، وفي مرحلة متأخرة من العمر، حيث قرأت كتاباً لمؤرخ تونسي هو المرحوم الدكتور صالح باجية، عن الإباضية في بلاد الجريد، وذكر أن لبلدة قنطرارة دوراً في قيادة المنطقة، وتعليم أهلها، هنا المذهب، من مناهب الشريعة، وحدث أن سعت جمعية مزدة (مدينة الكاتب نفسه) للتراث إلى إقامة مؤتمر تاريخي عن البلدة، وعن مسيرتها في مواكب التاريخ، ودعت هنا المؤرخ التونسي إلى المشاركة في الإعداد لهذا المؤتمر، وفعلاً جاء إلى مزدة، وتحقق اللقاء به، إلّا أن المؤتمر لم يتحقق، ربما لصعوبات في تمويل، ولعدم وجود تشجيع من السلطات على إحياء مثل هذه التواريخ التي لم يكن النظام يحبذ إحياءها، إلا أن الدكتور صالح أرسل يدعونا إلى زيارته، وكنت أحد الذين تلقوا الدعوة للسفر إلى هناك، وسط احتفاء من أدباء المنطقة، حيث رافقني رئيس اتحاد كتاب تونس المرحوم الشاعر الميداني بن صالح في رحلتي إلى نفطة وإلى بلاد الجريد، والذي كان هو أيضاً ابناً من أبنائها، وكما شاهدت آثار قنطرارة في جبل نفوسة، شاهدت آثار قنطرارة، في بلاد الجريد، وزرنا أضرحة أسلاف لنا هناك، وكانت فكرة عمل روائي يعيد إحياء هذا التاريخ، تتفاعل في ذهني، وأخذت عهداً على نفسي، وكنت تحت المرض في لندن، إنني إذا شفيت، فإن أول شيء أقوم به وفاءً لأولئك الأسلاف، وتلبيةً لنداء من أجيال جديدة من أبناء المنطقة، واستحضاراً لذكرى العم الراحل الحاج الطاهر إحنيش الذي لم يكن أهله يصدقون ما يردده من تاريخ، هو كتابة قصة هذه البلدة».



تبادل الهزء بين رجل وماضيه

خاص بالدوحة

اسم القادم الجديد إلى فضاء الرواية اليمنية لم يكن من المشتغلين السابقين في القصة القصيرة أو في الشعر، مثال علي المقري ونبيلة الزبير ووجدي الأهدل وأحمد زين ومحمد الغربي عمران ونادية الكوكباني وبشرى المقطري وسمير عبد الفتاح وياسر عبد الباقي وحنان الوادعيّ وطلال قاسم، وغيرهم كُثر. لقد جاء محمود ياسين وعمله الأول «تبادل الهزء بين رجل وماضيه» (دار نينوى-دمشق) من باب الكتابة الصحافية، وفي الشأن السياسيّ بشكل رئيسيّ. من هنا قد يمكننا التنويه إلى بأن الرواية اليمنية قد كسبت منطقة جديدة قامت بإضافتها إلى قائمة المشتغلين بها. لكنّ مع ذلك يبدو من الضروري الإشارة إلى ذلك التحوّل الذي حدث في مجال الصحافة اليمنية، وعلى وجه الخصوص في مجال الكتابة السياسيّة التي شهدت انقلاباً كبيراً في مضمونها وشكلها لتظهر بأشكال ثقافية واضحة. وهو التحوّل الذي تحقق كون غالبية الأسماء الشابّة التي فرضت أسماءها على النطاق الصحافي قد جاءت من باب الثقافة بالأساس، وهي قد درست في كليّات الآداب بمختلف أقسامها.



سيكون هنا واضحاً ونحن نذهب في قراءة «تبادل الهزء بين رجل وماضيه»، حيث تتشكل أمامنا حكاية شخصية تستند إلى خلفية ثقافية وبلغة مقتدرة نجحت في وضع أقدامها على خارطة الكتابة الصحافية معتمدة على خزانة أدبية ستظهر ملامحها ونحن نتنقل في الرواية من صفحة لأخرى، وهي انتقالات ستكون بالتوازي مع جملة التحوّلات الجذرية التي سترافق (العزيّ) وهو بطل العمل والشخصية التي تستند الرواية إلى سيرة حياتها المُنتجة في وعاء اجتماعيّ مأزوم وتربية قاسية وانتماء لحزب ديني بقيادة مُتشدّدة ومنشغلة بمراقبة هواجس ورغبات أعضائها. وكل هذا، وبحسب طبيعة البيئة اليمنية المُنقادة بدافع النشوة الصاعدة من نبتة القات التي تبدو مثل قائد لحياة الفرد اليمنيّ المرتبط بها كطوق نجاة له أن يحمل مصير الكائن من منطقة إلى أخرى «مثل محكوم عليه بالإعدام استيقظت فيه شهوات الحياة بلا هوادة».

والحال هذه، لن يكون من المُستغرب ظهور الطاقة التي تصنعها نبتة القات لخلق فنتازيا مكثفة في سياق السرد وكتلته الإجمالية، ومن ثم تهيئة المناخ لفعل حالة من «الهزء» التي يعيشها البطل من كل شيء محيط بناته والآخرين إلى زعماء الحزب الأصوليّ الذي ينتمي إليه إلى رؤساء تحرير الصُحف التي سيعمل فيها مروراً بالنساء سيئات السمعة في قريته ورفاق المراهقة وليس انتهاءً برئيس الدولة المخلوع. كل هذا وبما يفرضه من مرور على شخصيّات واقعية بعضها معروف في السياق الاجتماعي باعتبارها شخصيات عامّة وما تزال على قيد الحياة، سيظهر محمود ياسين هنا وهو يكتب «سيرة روائية» مجبراً على أن يفعل لنفسه مخرجاً باختراع رواية داخل الرواية نفسها، بحيث يلقي كامل المسؤولية على شخصيّة «العزيّ» الذي سيكون صاحب الرواية وكاتبها في حين يبقى هو في الأمان. ليس هذا فقط، فهو ومن باب امتلاك أكبر قدر من مستوى الحماية الشخصية له ولبطل العمل على حد سواء سيقوم بـ«التلاعب بالأمكنة وشطب العبارات التي تتحدّث عن هوسه الجنسي». سيبدو هنا الأمر مفهوماً بالنظر إلى وجود المرء، وهو يقوم برواية تاريخه الشخصي بداخل مجتمع غير متسامح أبداً ولا يغفر وقوعه في خانة الفضح. لكنّ مع ذلك ستظهر حيرة الكاتب وخشيته من عواقب الكشف حين يبدو متعمّداً الخلط بين ضمائر السرد المُستخدمة في الحكي، حيث تأتي تارة بضمير المُتكلم وتارة أخرى بضمير الراوي كلّي العلم أو متحدّثاً بلسان الراوي حيناً وبلسان الكاتب نفسه أحايين أخرى، على أن يأتي استقرار نهائي واعتراف بكون عملية السرد في شكلها الأخير ما هي إلا منكرات لصحافي يرغب في نشرها على هيئة رواية.

على هذا سنرى لسيرة مروية على لسان وسيط وهو ذلك «العزيّ» المثقف الذي ترك قريته ليقيم في صنعاء، حيث سيكون في مواجهة العنف الذي تفعله الحياة في نفسيات الريفيين القادمين إليها وضمّهم إلى قائمة صحافيين مرتزقة قاموا بتحويل الصحافة لأدوات ابتزاز وتلميع كائنات فاسدة وشيوخ قبائل نجحوا بأموالهم في تكوين مؤسسات صحافية تحتوي على مواهب شابّة أرهقتها الحاجة وقتلها الفقر ولم تجد وسيلة نجاة من كل هذا سوى القبول والإذعان. لن يكون أمام أولئك الريفيين سوى أمرين: الدخول في مستنقع اللعبة القائمة أو الفرار والعودة إلى المكان الأصلي، وهو ما سوف يتمّ. وسيكون من الواضح أن ذلك الاستهزاء الظاهر على طول رحلة السرد لن يقف مكتفياً بـ«الهزء» الشخصي والمحليّ الناقد لمجتمع أرهقه الكبت الجنسيّ ووقوعه تحت رحمة تقاليد صارمة، بل سينهب ساخراً من شخصيات معروفة سيقوم بجلبها من خزانته الثقافية، مثال ميلان كونديرا وماركيز وهمينغواي وكويلهو وكالفينو، حيث «يلقي أصحاب الأسماء الكبيرة بوصاياهم (في كتبهم) بوصاياهم دون مراعاة إلا لحقهم الشخصي في تعميم الخبرة الشخصية» دون انتباه لحقيقة وجود صحافي يقيم في بقعة حزينة ومكبوتة في مكان من العالم اسمه اليمن.

خيبةُ صادقةٌ في وعدها

خاص بالدوحة



المنحى الذي تأخذنا إليه كتابة الشاعر والروائي سليم بركات يشبهُ- إلى حدٍّ ما- لعبة المتاهة، المتاهة داخل اللغة لا المتاهة البلاغيّة؛ سواء من جهة التشعبات اللانهائيّة التي يتيحها نصّه، أو من حيث أنها كتابة لا تهدأ أو تفضي إلى مستقرّ ما.

في كتابه الشعري الجديد «سورية»، (دار المدى- بيروت 2015)، يواصل بركات إرباك اللغة- بشغفه وشغبه المعهودين، وذلك من خلال زجّها في مأساةِ بلادِه، المأساة التي تعجز لغات عدّة مُجتمعةً عن وصف جانب ولو بسيط منها. لذا يأتي الكتاب على شكل قصيدة طويلة، تكادُ تكون صرخة مدوّية في صيغة جملة واحدة، تبدأ ولا تنتهي: «لا عافيةَ تعيدني إلى ما كنتُه/ لا إخلاص الجبلِ، / لا الجبليُّ، / لا جدِّيَ الجبلُ، / لا جدَّتي الغابةُ، / لا إخوتي الطرقُ ضيّقةً، / لا شقيقاتي الصخورُ الصقيلةُ في مجاري الأنهارِ، / لا فجرَ يعيدني إلى ما كنتُهُ./ لا خُسرانَ، أو نصرَ، / لا طريقَ تعيدني إلى ما كنتُه./ لا الآباء الجيِّدون، / لا العشاقُ الجيِّدون، / لا القَتَلةُ الجيِّدون، / لا الموتى الجيِّدون، أولاءِ الذين لا يتوقّف الموتُ عن التبشير بهم أنبياءَ في ممالك الموتى، يعيدونني إلى ما كنتُه». القَتَلةُ، الخُسران، الموتى، مُفردات لا تفارق كتابة بركات، إلى جانب جُمَل وعبارات غايةً في الشدّة والقساوة من مثل «شقيقاتي الصخور»، و«جرائمُ الأمهات أنْ يلدنَ بعد الآن، والآباء أن يستولدوا. هي ذي تقوى المدية فوق النّحر، / وتقوى المذبحة، / وهذي الحريقِ»؛ أو تلك التي تزخر بالمفارقة والتضادّ، حيثُ يقول: «الخيبةُ صادقةٌ في وعدها. الحقدُ صادقٌ في وعدِه. الخسارةُ والفَقْدُ صادقانِ في وعدهما. الدّنَسُ صادقٌ في وعدِه. الخدعةُ صادقةٌ في وعدها. الكفر صادقٌ في وعدِه. الرمادُ صادقٌ في وعدِه. الغزاااااةُ صادقون/ كالكِذْبِ صادقاً في وعدِه».

يكتب بركات عن «وطن يُعاد تأسيسه عبر.. الكلمات»، وهو هنا، «لا يهمّه قط إنقاذ القصيدة من تفاؤليّات بعض الشِعر، بقدر ما يريد أنْ يغرقها في الذعر الذي يجعل الحياة مفتونة بخساراتها». ولعلّ توظيف تقنيّات لفظيّة- من طباق وجناس أو غيرها- غايةً في السلاسة والدقّة من جهة، واعتماد الصيغة التصويريّة بالاتّكاء على جماليّات التشكيلي البصري من جهة ثانية، سمتان متلازمتان في معظم أعماله، يقول: «فَتْقٌ في الروح، ورتْقٌ. ويلَ الرّجم بعظامِ الأسلافِ الماءِ، والأسلافِ الطين. ويَلَ الرّجم بالمراقدِ جُوْفاً خُدِعَتْ، لم تَشْغَلها جثّتٌ. ويلَ البلدِ أيها البلدُ الأكياسُ يجمعُ المخذولُ فيها ثيابَه، وعنادَه، وحناجِرَ أولادِهِ المُنتَزَعة».

لغةُ بركات، منذُ كتابهُ الشِعريّ الأوّل «كلّ داخل سيهتف لأجلي، وكلّ خارج أيضاً»، الصادر في بداية السبعينيّات من القرن المنصرم، مروراً «بالشِباك ذاتها؛ بالثعالب التي تقود الريح»، و«للغبار، لشمدين، لأدوار الفريسة وأدوار الممالك»، وحتى «المعجم»، و«سورية» أخيراً؛ - وإنْ بَدَتْ تجريديّةً- تأخذُ منحىً دراميّاً وبِنَفَس ملحميّ مديد، فيما جملتهُ مسبوكةٌ بعنايةِ العارفِ أسرار اللغةِ وعبقها، والقابضِ على كيمياء الكلماتِ وعبثيّتها، حيثُ نجد لديه «العبارات تتمادى وتترامى، وكأنّها تدلّ نَفْسَهَا بِنَفْسِهَا تماماً، ويأخذُ بعضِها بيد البعض الآخر»، على حد تعبير ييني تونذال.

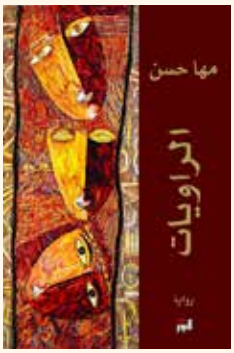
جديرٌ بالذكر أنّ بركات شاعر وروائي كردي سوري، من مواليد (1951) قرية «موسيسانه» التابعة لمدينة عامودا، عاش طفولتهُ وصِباهُ في مدينة القامشلي، انتقل إلى العاصمة دمشق لإتمام دراسته الجامعيّة في كلّيّة الآداب/ قسم اللغة العربيّة، ومنها إلى لبنان ومن ثمّ قبرص، ليستقر في السويد، مُتفرّغاً للعمل الأدبي. تُرْجِمَتْ أعمالهُ الإبداعيّة إلى أغلب لغات العالم الحيّة، وقُدِّمَتْ حولها عدّة أطروحات ماجستير ودكتوراه. كما حصل على عددٍ من الجوائز الأدبيّة، أبرزها: جائزة توخولسكي (2000)، وجائزة المنتدى الثقافي اللبناني في باريس (2002)، وجائزة بيره ميرد (2005)، وجائزة الشاعرة السويديّة كارين بوي (2007).

نساء يكتُبْنَ النسيانَ

ع. السلامي

مهما قلَّبْتَ النظر في «الرَّاويات»، لمها حسن (دار التنوير – بيروت 2014)، إلّا وتقلَّبْتَ في حَيْرتِك لا تدري بأيّ المسالك تلوذُ لتبلُغَ دَلالاتِها. فهي رواية مارقةٌ عن نمطيةَ الحكي، ومُهشِّمةٌ لعموده المألوف في رواياتنا العربية الحديثة، وجاعلةٌ من السرد ساحةً تتواجه فيها الكتابة مع ذاتها؛ تفعل ذلك متسلِّحةً بعَتاد فنيّ عُمدتُه جُملة سردية جريئة، وشخصياتٌ قلقة لم تحتملْ حقيقتَها الاجتماعية، وحكايةٌ تُسائلُ ما هجع في أعماق الناس من تصوّرات عن عوالِم الأدب والأنوثة والجسد.

والرواية إلى ذلك مُغريةٌ بكلّ ما فيها: بلُغتها ونسائها وأمكنتها وتشظّي جسدها السرديّ، فهي تستنهض فيك منذ عتبة الإهداء الرغبة في قراءتها لتَعْرف حكايات النسوة «اللواتي لم تساعدهنّ الحياة على نشر رواياتهنّ على الملأ، فعشن ومتن في الظلمة»، ولكنّها أيضاً تستفزُّكَ بإعلانها عن عبثيّة الكتابة التي يكون الروائيّ فيها «كعمّال المناجم، يشتغل لسنوات، ويموت قبل أن يُكمل مشروعه، آخذاً أبطالَه وحكاياتِه معه». فأيّ ألَمٍ مُرٍّ هذا الذي يعتصر مصائر الروائيّين ويَجعلك مُوزَّعاً بين الرغبة في الاستماع إلى همسِ بطلاتِ مها حسن في رواياتهن الثلاث «جِلد الحية» و«حور العين» و«مقهى شهرزاد»، وبين عبثية الكتابة الروائية ذاتها؟ لا شكّ في أنك ستنتصر لرغبتك في التعلّق بحبال حكي «الراويات»، بل قُلْ إنك ستنتصر للفعل الروائي وهو يعبث بمصائر بطلاته ويجعلهنّ يواجهن حيرتهنّ الوجودية في العيش بحياتيْن: «حياة شكلية، خارجية، سطحيّة، هي العمل والعيش البرّاني، وأخرى حقيقية عميقة» تصنعها مخيِّلاتُهنّ وتكون فيها السُّلطةُ للحُلم واللذّة: حلم الكتابة ولذّتها. وهل الرواية إلا عبثٌ تخييليٌّ لذيذٌ يتغيّا تنضيدَ عبث الواقع وتجميعَ شتاتِ معانيه وكشفَها بكلّ ما فيها من ضَعف بشريّ؟



وزّعتْ مها حسن رواية «الراويات» على ثلاث حكايا، تبدو مختلفة في ظاهرها بأسماء شخصياتها وأمكنتها، ولكنها تؤول في النهاية إلى التشابه في مآلات أحداثها، ما يجعل منها تنويعاتٍ على مضمون سردي واحد.

في «جِلد الحية» تحملكَ البطلة «أبدون» في رحلة إلى عالمها الحكائي الذي تُوصّفه بالقول: «لا يلزمني الكثير من الجهد لأستحضر شخوصي، إنهم يزدحمون في داخلي، وأزدحم بهم. كل ما نحتاجه، أنا وهم وهنّ، هو هذه الغرفة، حيث ما إن أُغلق باب الغرفة عليّ حتى أُغلق باب العالَم، العالَم الآخر، وأدخل إلى عالمي أنا». وهي رحلة تُعرِّفك فيها «أبدون» بحبيبها «ساباتو»، ذاك الرجل المُحبّ للروايات الذي زارها بمكتب عملها في مستودع الخراطيم، وإذا به يعرض عليها أخذ إجازة من العمل لمدة ثلاثة أشهر لتتفرّغ لكتابة رواية مقابل أن يتكفّل هو بمصاريف معيشها مع شرط ألّا يكون بينهما شيء من الجنس. ولأن «أبدون» قد أُغْرِمت بوسامته وتشهّت جسدَه، فإنها تنصاع لأمره، وتكتبُ رواية «الطبقة الثانية من العيش». ولما أمدّته بها عمد إلى طباعتها ناسباً إياها إلى نفسه زَيْفاً، فنال بها شهرة واسعة، وأقام لها حفل إمضاء حضرته «أبدون» ذاتها التي سألها عن اسمها ليكتب لها إهداءً كما لو أنه نسيها من كثرة المدعوّين، فأجابته بأنها: «مَها». ومع ذلك لم تندمْ على استيلاء ساباتو على روايتها، وإنما «ستنام هذه الليلة، معانقة الرواية التي عليها صورتُه، وفوق هذا توقيعُه. فما الذي ينقصها لتكون سعيدة!». وقد يُحيِّرُك من جديد سؤال تخلّي «أبدون» بهذه الطواعية عن روايتها من أجل حُلمها بذاك الرجل، غير أن هذه البطلة لن تُكلّفَك عبء البحث عن إجابة لسؤالك، وإنما هي تملؤُك بسؤالك وترمي بكَ في معمع مغامرة حكائية جديدة، هي رواية «حور العين».

في «حور العين» ستظلّ تتبع «ساباتو»، الذي دفعه إحساسُه بزيف

شهرته إلى السفر صوب مكان ريفيّ (قرية حور العين) آملاً في أن يقدر هناك على كتابة روايته الخاصّة. وفي هذه القرية ستلتقي بـ«ديبة»، وهي «امرأة طازجة، عذراء كعنرية هذه المزارع التي لم تطأها أقدام أهل المُدن»، تعمل فلّاحة بالضيعة نهاراً وتُقَضّي ليلها تقرأ الروايات ومنها رواية «ساباتو» الشهيرة، وستُحيِّرك بقولها لساباتو إنّ في روايته الشهيرة نَفَساً نسائياً، بل هي متيقّنة بأن روايتَه مكتوبة بروح امرأة. حينها، سيُفاجَأ «ساباتو» بالحقيقة التي أخفى وسيحتارُ، وستدفعك حيرتُه إلى التعاطف معه في محنته الروائية الجديدة: لقد انكشف أمرُه الآن، هو ليس روائياً، وهو عاجز عن تحقيق أمنية كتابة روايتِه الخاصة. ولكنّك ستنبهر وإيّاه بقدرة «ديبة» على تعويض عجز ساباتو الروائي بحكي مغامراتها مع صديقتها «فريدا» أيام الصِّبا، إذْ كانت في خلال ذلك «تتحدّث وكأنها تغنّي بصوت موسيقي هادئ، يُنوِّم سامعَه، فيجعله يحلم وهو يقظ». ولما تتورّطُ وصاحبُك في حكاية «ديبة»، تتعمّد هي التخلّي عنكما وتَعْهد بكما إلى «داليدا» التي تقصّ عليكما حكايتها مع صديقتها «فريدا» تلك الشابة التي سجنها أبوها في غرفة مغلقة بسبب رفضها الذهاب إلى أميركا لدراسة الفنون وتعلّقها بأحد أبناء الفلاحين المُسمّى «حليم». وفي هذه الحكاية، سيتخلّى عنكَ ساباتو أيضاً، وسيُوكِلُ مهمّةَ مصاحبتِك في رحلة الحيرة إلى شخص ثانٍ يسمّى «فرانكو»، غير أنّ حيرتَك ستزداد لمّا تسمع خبرَ نشر رواية جديدة في بيروت باسم مُستعار هو «فريدا الباشا» بطلاها رجل وامرأة جميلة من قرية «حور العين»، وستسألُ: هل هما ساباتو وأبدون؟ أم هما فرانكو وديبة؟ ولكنّ حيرتَك سرعان ما تنقشع لمّا تعرفُ أن «ديبة» ليست سوى «لويز» زوجة «فرانكو»، وأن لويز ليست سوى «فريدا الباشا» التي استقرّت في بيروت، وكتبتْ في السرّ رواية ونشرتها باسم مُستعار تعويضاً منها عن خيبة زوجها «فرانكو» (هل هو ساباتو؟) في أن يكتب رواية خاصة به. ولكنّ انقشاعَ حيرتِكَ سيكون مؤقّتاً، إذ سينصبّ عليك سؤال جديد: أليستْ «فريدا» هي الكاتبة مها حسن؟ وهو سؤال سيحفّزك بدوره على قراءة الجزء الثالث من «الراويات».

في «مقهى شهرزاد»، وهي الرواية الثالثة من كتاب مها حسن، تدعوك الراوية «فريدا» إلى باريس، وتُخيفُك بعزمها على الانتحار من أعلى جسر «بونت نوف» حتى لتكاد تهرعُ إليها من مكانك راجياً منها ألا تموت لتعرف حكايتها، لكنّ لألأةَ أضواء مقهى «لدى شهرزاد» تتدخّل في تلك اللحظة وتمنع «فريدا» من الانتحار، حيث تقودها إلى خوض تجربة حكائية أخرى هي رواية جديدة بطلاتُها عاملاتٌ بمقهى شهرزاد ومسؤولات عن «الاعتناء بالأرواح» وتقديم «وصفة السعادة» للزوّار التائهين، وهنّ: صبيّة الاستقبال، وسيدة خمسينية، وشيراز سيّدة الشراب، وعليّا وأليس مؤسِّستا جماعة «فنانات من أجل السلام» اللتان تحملانك معهما إلى مقهى «زهرة البستان» بالقاهرة، حيث ستتكشّف لديكَ من أحاديث الكُتّاب والفنانين تفاصيل ثورة 25 يناير وأحداث ميدان التحرير.

ولا شكّ في أنّكَ، وأنتَ تُنهي قراءة «الراويات»، ستكتشف قدرة كاتبتها على بعثرة الحكاية بوعي فنّي عالٍ حتى إذا تيقّنتْ من بلوغ حيرتِك القرائيّةِ مبلغَ الشكّ في كلّ شيء عادت إليكَ لتجمعَ بيديْك شتاتَ مغامراتها السردية وتُعيد إليها وحدتَها؛ فإذا حكايات الرّاويات تؤول إلى حكاية واحدة صورتُها امرأة تكتُب سيرَتها في رواية وتنتهي بنهايتها، بل وتموت فيها، وإذا بشخصياتها النسوية تتخلّق في شخصية واحدة جميلة تُضحّي بعرش الكتابة من أجل بناء عروش النسيان، وستظلُّ تميلُ في قرارة نفسكِ إلى القول إن تلك الكاتبة المتمرّدة لن تكون إلّا «مها» التي كتبتْ روايتها واستولى عليها «ساباتو» ونشرها باسمه وحقّق بها شهرة عالية.

لِمَ يَخْتارُ الناقدُ المنهجَ البنْيويّ؟

د.نجاة علي

ربما كان الإحساس بوجود أزمة نقدية ناجمة عن طغيان المناهج التي اهتمت بمحيط النص وبمضمونه أكثر من اهتمامها بخطابه أحد أسباب اندفاع عدد كبير من النقّاد والباحثين العرب في الربع الأخير من القرن العشرين نحو المنهج البنيوي الشكلي الذي بهرهم بادعائه «للعِلْمية»، وبسبب هذا الاندفاع، أو نتيجةً له كان تمَثُّل أغلبهم للمنهج: فلسفته وأهدافه وأدواته وإجراءاته ووظيفة الناقد فيه، مما انعكس على إنتاجهم تنظيراً وتطبيقاً. هذا ما توصّلت إليه د. فريال كامل سماحة في أحدث كتبها «النقد البنيوي للسرد العربي»، والذي صدر عن مؤسسة أروقة للدراسات والترجمة بالتعاون مع نادي القصيم الأدبي. يبدو واضحاً أن د. سماحة تحاول في كتابها هذا أن تتوصّل إلى إجابة عن السؤال القائل: لمَ اختار الناقد المنهج البنيوي وما هي خطواته العملية في تحليل الرواية العربية بمستوييها الدلالي واللفظي؟. هذا وترى أنه باستثناء ناقد أو اثنين كان حصر الناقد للمفاهيم البنيوية ناقصاً، وكان إدراكه للعلاقات بين مستوياتها غائباً، أو مجزوءاً مما أفضى إلى الخلط والتلفيق بين اتجاهي المنهج نفسه: «نحو القَصّ» و«بوطيقا القص»، ومعالجة مكونات القصة، أي مضمون السرد ومكونات الخطاب، أي ملفوظ السرد فرادى، مع تجاهل العلاقات البنيوية التي تضمها معاً. بل تذهب د. سماحة إلى أبعد من ذلك إذ ترى أن غياب وعي الناقد بهدف المنهج البنيوي وفلسفته قد أدى إلى المزج بينه وبين المناهج التأويلية التي تتناقض معه. ومن هنا فقد خلط بين الصورة والبنية والأداة والآلية، وعمد إلى تأويلات اجتماعية ونفسية وفنية مبتسرة. وإلى غياب هدف المنهج عن حسبان الناقد تضيف د. سماحة غياب وظيفته عن باله، إذ ليس من وظيفته البحث عن المعنى، بل عن كيفية تكوّنه في النص. وتُرْجع د. سماحة الإقبال الشديد على النقد البنيوي في العقدين الأخيرين من القرن العشرين إلى غياب حرية القول في أغلب أقطار العالم العربي. ثم تتساءل: لمَ وقع الناقد العربي فيما وقع فيه ولم يتجنب أخطاء من سبقوه، كما لم يكترث للنقد الذي وُجّه إلى المنهج البنيوي في منبته؟، وعلى تساؤلها تجيب قائلة: إن النقد الذي وُجّه للبنيوية في نسختها العربية انصبّ في أكثره على فلسفتها وتنظيراتها وندر أن تناول النواحي التطبيقية فيها، الأمر الذي يجب أن يستقطب جهوداً جماعية وفردية لإحياء نقد النقد تتجه نحو التطبيق اتجاهها نحو التنظير. غير أن د. محمد نجيب العمامي يؤكد في تقديمه لهذا الكتاب أن النقد البنيوي قد اندثر في موطنه منذ ما يربو على ثلاثين عاماً، ولكن باحثينا لا يزالون متمسكين به دون أن يتمثّله الكثيرون منهم. ويفيدنا التاريخ العربي الإسلامي أن التمثّل هو الكفيل بتحويل النظرية العربية النقدية من شعار إلى مطلب سهل التحقيق. هنا فيما تطمح د. سماحة في كتابها هذا إلى دراسة النقد البنيوي للسرد العربي الذي أُنجز في الربع الأخير من القرن العشرين، الجانب التطبيقي منه على وجه الخصوص. وتكمن أهمية هنا الكتاب في تناوله لهذا الجانب الجدير بالاهتمام بعد أن أهملته الدراسات النقدية السابقة لصالح الجانب النظري. أما ما جنب د. سماحة إلى هذا الحقل فهو ما وصلت إليه حركة الإبداع السردي العربي من إنجازات يُعتد بها، إضافة إلى ما اكتسبته الرواية العربية من خصوصية جعلت الإقبال على دراستها يزداد بمناهج مختلفة وكان أكثرها بروزاً على الساحة النقدية هو المنهج البنيوي الشكلي بفرعيه. هنا وتؤكد د. سماحة أنه لابد لدارسي النقد من الوقوف على المداخل النظرية للنقاد فهي تبين أسباب اختيارهم للبنيوية منهجاً لتحليلاتهم، كما تبين مدى تمثلهم لمفاهيمها الأساسية مثلما توضح أيضاً تصوّراتهم لأهداف هذا المنهج.



القاهرة وذكرياتها

عاطف محمد عبد المجيد

لا أُريد أن أختزل الشاعر سيف الرحبي - كما يفعل البعض - في كونه مجرد شاعر عماني ارتبط اسمه بالتجديد أو بالحداثة في الشعر أو باعتباره واحداً من المتمردين على التقاليد الشعرية الطويلة الأمد في القصيدة العربية. فهذا الاختزال لتجربة سيف الرحبي - في رأيي الشخصي - أرى أنه يظلمه كثيراً. فمن يقرأ كتابات سيف الرحبي الشعرية والنثرية –على حد سواء - جيداً سوف يدرك أنه يتجاوز هذا التوصيف وأن تجربته أكثر ثراءً ولا تتوقّف عند حدود هذا التصوّر الضيّق.

ولعلّ من يقرأ الكتاب الأخير لسيف الرحبي «القاهرة: أو زمن البدايات» الصادر أخيراً عن المجلس الأعلى للثقافة بالقاهرة، سوف يجد نفسه في البداية حائراً في أمام تصنيفه؛ فهو مزيج من كتابة المقال واليوميات و القصائد التي لا يجمعها سوى شيء واحد هو الحديث عن القاهرة وذكرياته بها. ولعلّ هذا ما وصفه الرحبي في مقدمته الكتاب قائلاً: «كتابات لا يجمعها ربما إلا صفة الأدب والمكان القاهري الغائب. وربما تبعثرها في هذه المساحة الزمنية غير القليلة».

هو كتاب ينحرف بعيداً عن توقعات القارئ فلا هو كتاب عن القاهرة، يصوّرها تاريخياً مثلاً ولا هو كتاب ينتمي إلى السيرة الذاتية بشكل خالص، يصوّر فيها الكاتب حياته التي عاشها في القاهرة في سنوات التكوين المعرفي والعاطفي والوجداني الأولى.

وعند قراءتنا فصول هذا الكتاب سوف نلاحظ أنه مجموعة من الشذرات المتناثرة من ذكريات ويوميات الكاتب في القاهرة مكتوبة على فترات زمنية مُتقطعة.

ولعلّ هذا ما يفسر افتقار الكتاب إلى البناء أو الشكل التقليدي المتعارف عليه حتى إن الفصول تبدو غير مرتبة على نحو تقليدي معتاد، وهو ليس عيباً. وأظن أن هذا البناء المتشظي في الكتاب هو ما قد يغري القارئ إلى إعادة قراءة فصوله أكثر من مرة ليعيد تجميع وتنظيم هذه الشظايا المتناثرة التي تضم ذكريات الكاتب المتفرّقة ليتمكّن من رسم صورة كاملة عن علاقة الكاتب بمدينة القاهرة «معشوقته الأولى والأثيرة»، فهي مدينة ليست ككل المدن التي عاش بها سيف الرحبي، إنها مدينة بملامح مُتفرّدة، شيّد الرحبي عبر الكتابة عنها أسطورته الخاصة التي ظَلّ يصوغها على مدى طويل في شعره ومقالاته ويومياته على حدٍ سواء. وهو ما يظهر في فصل «عام جنازة الزعيم»، حيث يصوّر فيه المشهد الأسطوري لجنازة جمال عبد الناصر كما تخيله. وهو ما يظهر كذلك في علاقاته الخاصة ببعض الأماكن مثل جامعة القاهرة وأحياء: الدقي والمهندسين وبولاق الدكرور. ومن خلال هذه الأماكن نرى النفاذ إلى عمق الاتجاهات الأيديولوجية والفكرية التي تمور بها هذه المرحلة.

إن القاهرة التي عاش فيها سيف الرحبي هي قاهرة السبعينيات بتحوّلاتها والتباساتها الكثيرة. والتي كانت تموج هي وغيرها من العالم العربي بالتنظيمات والرؤى ذات المنحى الماركسي في الحركات الطلابية العربية، تلك الحركات التي عاش الكاتب في غمار أفكارها واستيهاماتها وقد كانت القاهرة مركزاً لها. وقد كانت تلك الحركات الطلابية أكثر تشدداً - فيما يرى سيف الرحبي - حدّ الانضباط العسكري بحكم قصور التجربة والوعي، من مرجعياتها الحزبية والسياسية تجاه المحاولات الأدبية والفنية لعناصر من الأوساط نفسها، وأكثر تطرفاً في الفرز والإقصاء. كان مثالها الأدبي والفني والأدبي لا يتجاوز عربياً: أحمد فؤاد نجم ومظفر النواب والشيخ إمام ومحمود درويش في قصائده الأولى وشعر المقاومة وكرامة مرسال، ومن ثم مارسيل خليفة وفيروز بصورة تحمل على التأويل القسري واستخلاص الدلالات الثورية من أغانيها ومن على شاكلة هذا المثال ونمطه «الثوري» عربياً وعالمياً.



ويبدو استدعاء ذكريات الماضي في الكتاب مُقترناً بحالة من الحنين لهذه المدينة العصيّة على النسيان. وهي أقرب ما تكون - في جانب منها - لصورة الحب الأول لدى الكاتب في بُعدها الرومانتيكي.

جماليّات التراث

عماد الدين موسى



في كتابها الجديد «جماليّات التراث في الرواية السوريّة المُعاصِرة» (دار التكوين، دمشق)، تتصدّى الكاتبة السوريّة علياء الداية من خلال تحليل نقدي جماليّ لأثر التراث في الرواية السوريّة خلال العقد الأول من الألفيّة الثالثة، وذلك من خلال خمسة نصوص روائيّة مُختارة هي: «لو لم يكن اسمها فاطمة» لخيري الذهبي، «العرّاف والوردة» لمحمد أبو معتوق، «ورّاق الحُب» لخليل صويلح، «بنات نعش» للينا هَويان الحسن، و«عين الهرّ» لشهلا العجيلي، حيثُ تتنوّع الروايات المدروسة في تناولها للتراث، ويجمع بينها أنها روايات سوريّة صدرت ما بين 2000 و2010، أما كتّابها فمن أجيال مختلفة.

يحتوي الكتاب على تمهيد وثلاثة فصول، حيثُ يعرض التمهيد لمفهوم التراث وأسباب توجّه رواياتٍ سوريّة مُعاصِرة إلى تمثّله في بنائها وتكوينها، ويُقدّم لمحةً عن الروايات الخمس المدروسة، إضافةً إلى تبيان معنى التراث في المعاجم العربيّة، وممّا جاء في هذا الصدد، نجد أنّ كلمة التراث تشير إلى القيم الاجتماعية المادية والمجرّدة المتوارثة، ففي «لسان العرب» و«المعجم الوسيط» تحيلُ كلمة «ورث» إلى الإرث والميراث وما يبقى للمرء من تركة أبيه: ورِث المجدَ وغيره، وورِث أباه مالَه ومجدَه، والتراث هو الإرث والقيم الإنسانية المتوارثة، حيثُ تطوّر المعنى المعجمي إلى تجليات حديثة تكمن في أن التراث الثقافي، خصوصاً في المجتمعات العربية، يشمل ما تبقّى من عصور الأجداد إما مادياً كالدور العربية القديمة أو الكتب الورقية والمخطوطات والمنحوتات والأدوات على سبيل المثال. أو ما تبقّى معنويّاً كالعادات والتقاليد والأمثال والوصايا مما يُتناقل شفهياً أو سلوكيّاً. كما يتطرّق إلى بعض الدراسات التي أشارتْ إلى تجلّي التراث في الروايات العربية في القرن العشرين، ويعود ارتباط ذلك بعوامل عدّة من أبرزها الحاجة إلى التراث والعودة إليه بوصفه من علامات النهضة العربية ورموزها، لا سيما بعد نكسة يونيو/حزيران 1967 والشعور بالضياع وتضاؤل الطموحات في حماية الذات والوطن. فكان استحضار مفاهيم التراث في العمل الفني الروائي، للتطلّع إلى القيم السامية والنماذج الجمالية المفتقدة في الحياة المعاصرة. أمّا التجلّي الثاني للعودة إلى التراث فتمثّل في مرحلة تالية، حيث تلقّى العرب روايات أميركا اللاتينية بالترجمة وتأثروا أدبياً بما فيها من فانتازيا، وأعجبوا بقدرته على تطويع أحداث الحاضر في إطار الماضي. من جهتهم أدرك الروائيون في سورية الحاجة إلى وجود مثل أعلى جمالي في العمل الإبداعي، بوصفه من تجليات الأصالة التي يتميّز بها مجتمعهم. ولعلّ لجوء الرواية إلى التراث، جزئيّاً أو كلياً، كما ترى المؤلفة، يشتمل على محاولة للتقرّب من شرائح واسعة من المتلقين، فيكون جوّ التراث الأصيل طُعماً لاصطياد القارئ، ومن ثمّ النفاذ برسالة العمل الأدبي إلى وعيه بسلاسة.

جماليّة الشخصيات ذات الصلة بالتراث

في الفصل الأوّل والذي جاء بعنوان «جماليّة الشخصيات ذات الصلة بالتراث»، تؤكّد الداية أنّه في الروايات الخمس توجد شخصيّة محوريّة تستأثر بدوران التراث حولها، دون أن ينفي وجود شخصيات ثانوية ضرورية من أجل اكتمال صورة التراث وتبيان مزاياه وتفاصيله الصغيرة الفاعلة

التي تفسّر السمات الجمالية لدى باقي الشخصيات. فنجد شخصيات أدبية وتاريخية وغربية وأخرى ذات بُعد روحي، أو تخييلية مُبتكرة داخل هذه الروايات. ففي رواية «ورّاق الحب» تبرز الشخصية المتخيلة التاجر زيد بن إبراهيم البغدادي، بوصفه نموذجاً لشخصية تراثية تعمل في مهنة التجارة وتمثل شريحة من الناس في العصور القديمة. بينما تدور رواية «بنات نعش» حول شخصية «الأبهر سعدون»، نموذج البدوي الذي سعى في حياته وفق منظومة من العادات والتقاليد، لكنه يتخيّر السلوك الذي يلائمه ضمن بيئته وتفضيلاته الشخصيّة. أما رواية «لو لم تكن اسمها فاطمة» فتوحي ببُعد صوفي في بعض شخصياتها، كما هي الحال مع «أبو الشيما» الذي يبدو في ظاهره نادلاً في المقصف المتواضع في المدينة الصغيرة النائية، لكنه يتحوّل في نظر السارد إلى متصوّف يدور ويبتهل إلى الله تحت قطرات مطر العاصفة المفاجئة.

جماليّة تراث العادات والتقاليد

في فصل «جماليّة تراث العادات والتقاليد» تتوقّف المؤلفة عند تجليّات العادات والتقاليد داخل الرواية السورية من خلال تقصّي سلوك الشخصيات فردياً واجتماعياً، وفي إطار البيئة البدوية والأجواء الروحانيّة، خاصة على صعيدي الموروث السلوكي وتقاليد الملابس. أمّا بالنسبة لعادات الطعام والموروث اللفظي والمكتوب، فنجد أنهما أرسخ نفوذاً نظراً لطابعهما الأكثر ارتباطاً بالبيئة منه بالسلوك الاجتماعي. في رواية «العرّاف والوردة» تظهر العادات والتقاليد ضمن محطات مُتعدّدة، من أولاها محطة بدايات حياة عماد الدين النسيمي كما يرويها خير الدين الأسدي، إذ تفارق والدته السلوك المألوف للمرأة في ملازمة زوجها وابنها. وتفرد رواية «عين الهرّ» مساحة واسعة للوصف والتفصيل في كثير من العادات والتقاليد المتوارثة، من خلال نموذج المرأة. وتحتفي رواية «لو لم يكن اسمها فاطمة» بالعلاقات الأسرية في جوّ تراثي قديم، انطلاقاً من دمشق. وفي إطار تراث الكتابة وأدواته ولوازمه نجد السارد في رواية «ورّاق الحُب» يقارن حاله في عصرنا الحالي بحال العصر العباسي نموذجاً.

جمالية المكان ذي الطابع التراثي

في الفصل الثالث والأخير تتناول المؤلفة «جمالية المكان ذي الطابع التراثي»، وذلك من خلال العلاقة الجدليّة بين كل من الصحراء والمدينة، فترى أن للصحراء المفتوحة ذات السماء الشاسعة والأمداء الفسيحة، وللمدينة بتعقيدات الحياة فيها وتداخلها تأثيراً على سكانهما، يطبع سماتهم النفسية بتناقضات واختلافات، تتراوح بين الخوف والإقدام، والحزن والبهجة، والإحساس بجمال الواقع أو قسوته وألمه. ففي رواية «ورّاق الحُب» لا تحظى الصحراء بحضور واسع، في حين تظهر البادية في رواية «بنات نعش» بوصفها مركز الأحداث والبيئة الأساسية للشخصيات، وهي التي تحوي الكنوز والثروات المادية، والعلاقات المعنوية والعواطف والعهود. وقريباً من الصحراء على تخوم بادية الشام تقع المدينة المنسية في رواية «لو لم يكن اسمها فاطمة»، ما يجعل بطلها على تماس مع مميزات الصحراء ومصاعبها. وفي رواية «العرّاف والوردة» تكمن الحاضرة في مدن شيراز ومرعش وحلب. ويتوزع الامتداد المكاني في رواية «عين الهر» على عدة حواضر، حلب وعمّان ودبي ومدينة على طرف نهر دون أن تسمّها الساردة، حيثُ تكتسب مدينة حلب، على وجه الخصوص، حضورها من خلال بوابة التراث، إذْ نجد أن الساردة تقوم بتتبع الزوايا والحارات والأحياء الشعبية التي تعيش فيها وتمارس عملها، وتسعى إلى تلمّس التغيرات التي طرأت عليها.

«بينما أرقد محتضرة»

تعدُّد مثير للأعصاب

خاص بالدوحة

رواية «بينما أرقد محتضرة» لويليام فوكنر أكثر أعماله اكتمالاً، والأولى من نوعها في رواية البوليفونيك متعدِّدة الرواة. الرواية الصادرة مؤخّراً عن دار «المدى» بترجمة توفيق الأسدي، تجمع بين البساطة والتألّق، وإذ نستوعب خطوط بنائها الأساسية تصبح إحدى أسهل روايات فوكنر الذي يستعمل في منجزه طريقة تيار الوعي في سرد حوادثها وتناوله مجمل قضايا النص وتفاصيل شخصياته.

تعالج الرواية علاقات عنيفة تربط بين أفراد عائلة (بندرن) الذين يعيشون في مزرعة وعرة فقيرة في مقاطعة يوكناباتاوفا: الأم آدي بندرن تحتضر، لديها أربعة أبناء وبنت (كاش، ودارل، وجوويل ديل، وفاردامان)، راقدة على فراش الموت تلفظ آخر أنفاسها، يزورها، بين الحين والآخر، جيرانها: فرنون تل وزوجته كوارا وبناتها. ولمّا كانت رغبتها الأخيرة أن تدفن في مقبرة نويها في مدينة جيفرسون البعيدة عن بيت زوجها ومزرعته (آنس بندرن)، فلا بدّ من نقلها بالعربة إلى هناك عندما تموت. إلا أنّ دارل وجوويل يذهبان بالعربة الوحيدة التي تملكها العائلة لنقل حمولة إلى قرية مجاورة ليكسبا ثلاثة دولارات فقط. ثمّ يسوء المناخ، وتنقلب العربة في طريق العودة، مما يؤخّرهما، من ثم ترحل أمّهما من غير أن يودّعاها الوداع الأخير، كذلك يتأخّر نقل جثمانها إلى مدينة جيفرسون أكثر من ثلاثة أيام.

الجزء الأكبر من الرواية مُكَرَّس لرحلة العائلة إلى جفرسون، التي كلما تقدّموا نحوها ارتفعت رائحة جثّة آدي المتعفّنة الكريهة في التابوت. وتتعرّض العائلة لمخاطرات مضحكة ومخيفة في آن في رحلتها، حيث يتجاور الرعب والكوميديا على نحو مروّع، وبروز أحدهما في لحظة ما يعتمد- إلى حدّ كبير- على وجهة نظره الشخصية التي تعرضه. نتعرّف إلى كل شخصية ومشاكلها على حدة، من أب ضعيف ذي شخصية مهزوزة إلى المرأة المحتضرة المعقّدة التي تكره زوجها، مروراً بالأبناء: البكر نجار مخلص، والثاني كسول غريب الأطوار، والثالث عنيف وذو أرادة صلبة، والابنة مظلومة، والأصغر ذو طفولة سانجة. يروي كل منهم القصة ويغوص في حياته من خلالها.



تحكي الرواية معاناة توحي بالتناقض والتضاد بين أفراد عائلة واحدة، ولكن- في الحقيقة- كل فرد منهم ينتمي إلى ذاته وقناعاته، وإلى موروثاته الجينية الشبيهة بالأم أو بالأب، زادت أو خفّت، من خلال سلوكيات نشأ عليها، وتطوّرت تبعاً للبيئة والمحيط مع بعض الإضافات الإيجابية أو السلبية.

تتألّف الرواية من ستين مقطعاً، متفاوتة الطول، مقسّمة من غير تساوٍ بين 15 شخصية، تكشف كل واحدة منها عن الأحداث ووضع العائلة بقدر معرفتها وذكائها وبصيرتها، فاضحةً بذلك الكثير من ذاتها.

سبع من هذه الشخصيات من عائلة بندرن، فيما توزّع الباقون بين الجيران أو أناس احتكّت بهم العائلة خلال رحلتها. يقول الكاتب مايكل ملجيت: «نال هذا التعدُّد والتنوُّع في وجهات النظر كثيراً من المديح، ولكنه يبدو- في بعض الأحيان- زائداً عن الحَدّ ومثيراً للأعصاب...».

يتّخذ فوكنر الترميز في فصول كثيرة. حتى إن فصلاً كاملاً يتضمّن الكلمتين فقط «أمّي سمكة». يدخل في خضمّ معاناة الأبناء بنقل الأم عبر النهر إلى المدفن وتعذُّر ذلك، فيوسع الروائي الحدث والمفهوم العام للشخصية ومشبِّهاً الأم بالسمكة. ربّما، حينها، يمكن عبور النهر بسهولة. على أن جميع العلاقات في الرواية متمحورة حول الأمّ التي استطاعت بشخصيّتها القوية الحفاظ على تماسك العائلة، وما زالت تحافظ عليها وهي ميّتة. وتتكشّف هذه العلاقات تباعاً خلال المسيرة إلى جفرسون، لذا فإن بناء الرواية ذو مركز تنبثق منه الأحداث إلى الخارج.

وُصِف فوكنر بأنه «شاعر ملحمي أو بطولي يكتب النثر»، ويقدّم رؤى متباينة من الحياة والموت، فحادث الوفاة يضع جميع الأبطال أمام نظرية الموت حيث نرى فلسفات متعدّدة واتجاهات فكرية وليدة تجارب إنسانية ومعاناة، علماً أن الرواية كُتبت في مرحلة مبكرة من العام 1930، ومع ذلك تحمل في مضمونها حداثة في الطرح والسرد والرؤية.

«بينما أرقد محتضرة»، من وجهة نظر البعض، قصيدة طويلة مكثّفة إلى أبعد الحدود، تتّسم بقدرة فذّة وبراعة تكتيكية، مبنيّة وفق أبعاد مشهدية تصويرية، تصعب على المرء قراءتها من دون الانغماس في أحداثها ومشاعر أبطالها، وقد عبّر فوكنر فيها عن أحاسيس المجتمع الأميركي وموقفه من الموت، فنرى أناساً يرهبونه، وآخرين يقفون حيارى أمامه، إنما ما من أحد يقف هازئاً ضاحكاً.



عبدالفتاح كيليطو

بورخيس «العربي»

اهتم بورخيس كثيراً بالأدب العربي، اطّلع عليه مترجماً إلى لغات أوروبية، واستفاد من دراسات قام بها مستشرقون، وعلى الخصوص إدوارد لِين، ريشار بورتون، إرنِست رينان، أسين بَلاثيوس. يكفي في هذا الصدد استعراض عناوين بعض نصوصه لتكوين فكرة عن انشغالاته العربية: «الدنو من المعتصم»، «حجرة التماثيل»، «بحث ابن رشد»، «الحمراء»، «ابن خاقان البخاري، ميت في متاهته»...

إلى جانب الإسبانية، كان بورخيس يُتقن الإنجليزية والألمانية والفرنسية، ومنذ أن نُقِلَتْ كتاباته إلى هذه اللغة الأخيرة صار مُعترفاً به ومحل تقدير على صعيد العالم، فاستضيف في الجامعات، وحظي بمختلف مظاهر التكريم، وحاز ما لا يُحصى من الجوائز والأوسمة. إلّا أنه، وعلى الرغم من تبوئه قمة المجد الأدبي، بقي في نفسه شيء من... اللغة العربية. لا شك أنه كان يعتبر معرفته بالأدب العربي ناقصة، تفتقر إلى الإحاطة بالأسّ الذي يسنده، اللسان الذي دُوّن به. نجد في كتاباته عبارات تحيل إلى اللغة العربية، لكنه لم يكن يعرفها، وأغلب الظن أن حلم تعلمها راوده طيلة حياته، بيد أنه لم يسعَ إلى تحقيقه إلا حين بلغ عامه السابع والثمانين، وبالضبط في 1986. وبينما كان مُنهمكاً في التعرف إلى العربية، شاءت الصدف، في الفترة نفسها تقريباً، أن يلتفت المثقفون العرب إلى أدبه فانهشوا به وانبروا لترجمته.

كان يقيم حينئذ في مدينة جنيف، وشرع في تعلم لغة الضاد على يد أستاذ مصري من الإسكندرية، ومن الراجح أن التلقين تَمّ شفوياً لا عن طريق الكتابة، ما عدا ربما تلك الخاصة بفاقدي البصر. لم يكنْ همّ بورخيس الإلمام بالعاميات أو اللهجات، ولم يكنْ على الأرجح يتوق إلى التحدّث بها، كان هاجسه ولا ريب دراسة اللسان الفصيح، والتعرف عن طريقه على النصوص الأدبية الكبرى.

قِيل إن معلمه كان قد قرأ مؤلفاته بالكامل. لست أدري ما الفائدة من هذا القول، ما عدا إذا افترضنا أن معرفة أعمال بورخيس تؤهل لتعليم اللسان العربي وأنه ارتاح لذلك. لنقلْ إذن إن اطّلاع المعلم على مؤلفات التلميذ أحدث قَرابةً بينهما وأضفى قدراً من الحميمية على علاقتهما.

أما لماذا كان ينبغي أن يكون المعلم مصرياً، فلربما في الأمر، وقد بلغ بورخيس من السن عتياً، إشارة إلى بُناة الأهرام وإلى عنايتهم الفائقة بطقوس الموت ومراسم الدفن وما يرتبط بها من أماني استئناف الحياة. إضافة إلى ذلك، ربما ليس من قُبيل الصدفة انتساب المعلم إلى الإسكندرية، حيث كانت أشهر مكتبة في التاريخ، تقول الأسطورة إنها تضمنت مُصنفات شعوب الأرض قاطبة. ومن المعلوم أن بورخيس جعل من خزانة الكتب موضوعه الأعز، ومن بين تجلياته قصيدة سَرَدَ فيها مناقب مكتبة الإسكندرية بالنات: «قِيل إن عدد مجلداتها يفوق حساب الأفلاك / أو حبات رمل الصحراء».

رغب بورخيس إذن في تعلُّم اللغة العربية من أجل الاقتراب أكثر من الأصول الأدبية المقترنة بها. أية أصول؟ تجدر الإشارة هنا إلى أنه من الأدباء الذين باشروا تعلُّم لغة من أجل قراءة كتاب واحد «في النص». وحسب من كتبوا عنه، فإن الأمر يخص «ألف ليلة وليلة»، كتاب انتقل جزئياً إلى الثقافة العربية عن طريق الترجمة. بالنسبة لبورخيس، والحالة هذه، يتلخص اللسان العربي، والأدب العربي، في هذا الكتاب الذي أُفتتن به فكتب عنه مِراراً، ومن الواضح أنه شَكّل أفقاً لمؤلفاته، ربما أكثر من «الكوميديا الإلهية» التي شغف بها ولهج بذكرها، مُعتبراً إياها أعظم كتاب أدبي (لكنه لم يجشم نفسه- حسب علمي- عناء تعلُّم الإيطالية من أجلها). كان يود قراءة كتاب «ألف ليلة» بالعربية لفكّ سره المُفترض وجوده في هذه اللغة بالنات، يود كشف مكنونه ورؤية ما لم يبصره حين قرأه بلغات أوروبية، وكأن الأمر يتعلق بسر الوجود ولغز الأبدية. كان يتمنى وهو على حافة الموت أن يجد فيه كلمة السر التي تتيح له ولوج العالم الآخر واكتساب حياة جديدة.

أن تدرس اللغة العربية، ثم تموت! ومن اللسان ما قتل... لم يمهل العمر بورخيس لكي يدرس «ألف ليلة» بالعربية، بضعة أشهر ليست كافية. توفي مؤلف «الأَلِف» و«مكتبة بابل» وفي نفسه شيء من حكايات شهرزاد، من اللغة العربية التي ختم حياته على عتبتها وهو يتلعثم بتهجيها.

منذ عرضه، للمرّة الأولى، شهر مايو/أيار 2014، لم يتوقّف فيلم «تمبكتو» عن إثارة الجدل، واستقطاب أهم نقّاد السّينما، الذين لم يبخلوا عليه بالمدائح. هذا الفيلم، الذي يُصوّر حيوات الهامش، وكيف يقاوم أناس بسطاء هيمنة فكر مُتشدّد، حصد أهم جوائز الموسم، منها سبع جوائز سيزار، بالإضافة إلى بلوغه القائمة القصيرة من ترشيحات أوسكار أفضل فيلم أجنبي.

في هذا الحوار، يتحدّث مخرج «تمبكتو» عبد الرحمن سيساكو (1961)، عن بدايات التّفكير في مشروع الفيلم، وعما رافقه من تحديات، قبل نزوله إلى صالات العرض.

عبد الرحمن سيساكو لـ «الدوحة»:

الفنّ في مواجهة التطرّف

حوار: سعيد خطيبي

فيلم «تمبكتو» صوّر أحداثاً جرت ربيع 2012، وعُرض، لأول مرّة، ربيع 2014. بين بداية التّصوير (2013) والعرض الأول مسافة تقلّ عن سنة.. هل شعرت باستعجال لإنجاز فيلم حول ما جرى هناك؟

- طبعاً، لا بدّ ألّا ننسى أن تمبكتو هي مدينة تحمل عُمقاً رمزياً، هي مدينة تاريخية جدّ مهمة، هي مدينة تعود إلى آلاف السّنين، هي مدينة علم ومعرفة، هي مدينة مُتصالحة مع نفسها، بالأساس، تحمل وتدافع عن قيم إنسانية، هذه القيّم ذاتها التي كانت في خطر عام 2012، ومن ثَمّ فقد شعرت أني في حال استعجال للتّنديد بهذه النظرة للعالم التي كان متشدّدون يحاولون فرضها، وهذا الفهم الخاطئ للإسلام الذي حاولوا إجبار أهالي المدينة ذاتها على تبنيه.

على ماذا اعتمدت تحديداً في كتابة سيناريو الفيلم، رفقة زوجتك ومساعدتك كاسان تال؟

- كتبت سيناريو الفيلم أيام احتلال تمبكتو، فقد كنت أتابع ما يحدث في الواقع، عن كثب، وكتبت نص العمل انطلاقاً من مجريات وحقائق ميدانية. كتبت إذاً نواة السيناريو من متابعات عينية لما حصل، ثم في مرحلة ثانية، جاءت إضافات أخرى للنّص الأصلي، ومقاطع التقطتها من شهادات أناس عايشوا احتلال المدينة، وشاركوا أيضا في الدّفاع عنها، بمواجهة الجماعات الأصولية، بشكل سلمي، ومن ثَمّ، جاءت هذه الشهادات الحيّة، لتجارب معيشة أيام الاحتلال، لتغذي سيناريو الفيلم، وتمنحه واقعية في تصوير ما حدث في تمبكتو عام 2012.

لكن، في النّهاية، لم تستطعْ تصوير الفيلم في تمبكتو نفسها، كما خطّطت له.

- كان من المفروض أن نصوّر مجريات الفيلم في تمبكتو، لكن، بسبب حادث انتحاري وقع هناك، أياماً قليلة قبل الشروع في التصوير، وجدت نفسي مجبراً على تغيير الوجهة، وعدم المجازفة بفريق العمل، تجنباً لحصول أي مكروه، وهكذا توجّهت إلى مدينة ولاتة، جنوبي موريتانيا، القريبة من حدود دولة مالي، والمشابهة في معمارها وعراقتها لمدينة تمبكتو، وهناك صوّرت الفيلم.

خلال التّصوير لم تفكر في محاولة العودة إلى تمبكتو؟

- كلا، كنت أفكر في تصوير بعض المشاهد هناك، وقد فعلت ذلك. مثلاً مشهد الجهاديين وهم يدخلون مسجداً، مشهد المسجد من الدّاخل صُوِّرَ في ولاتة، ومن الخارج هو مشهد لمسجد تمبكتو العتيق، فقد عدت هناك، بشكل خفي، مرفقاً بمصور ومساعدين، وصورنا بعض المشاهد، بما في ذلك أيضاً مشهد الدراجة النارية التي تقطع واحداً من أزقة المدينة.

الفيلم يحاول أن يتحدّى الممنوعات. يتصدّى لمنطق تكفيري.. هل كان في ذهنك توصيل رسالة مقاومة من الفيلم نفسه؟

- هو، أولاً، فيلم، وعمل فني، وإذا كان المقصود من مقاومة هو مقاومة الخطاب التكفيري والجهاديين، فالإجابة نعم.

هل الفنّ قادر على مجابهة التطرّف؟

- نعم، ولكن لن يتأتى هذا سوى

بالصّدق في تعاملنا وممارستنا للفنّ. الفنّ هو شكل من أشكال المقاومة السلمية. ولكن، يجب أن نقرّ أن الفن وحده ليس كافياً.

ما حصل في تمبكتو عام 2012 يحصل اليوم في مدن عربية عِدّة، هل هي عولمة للتطرّف؟

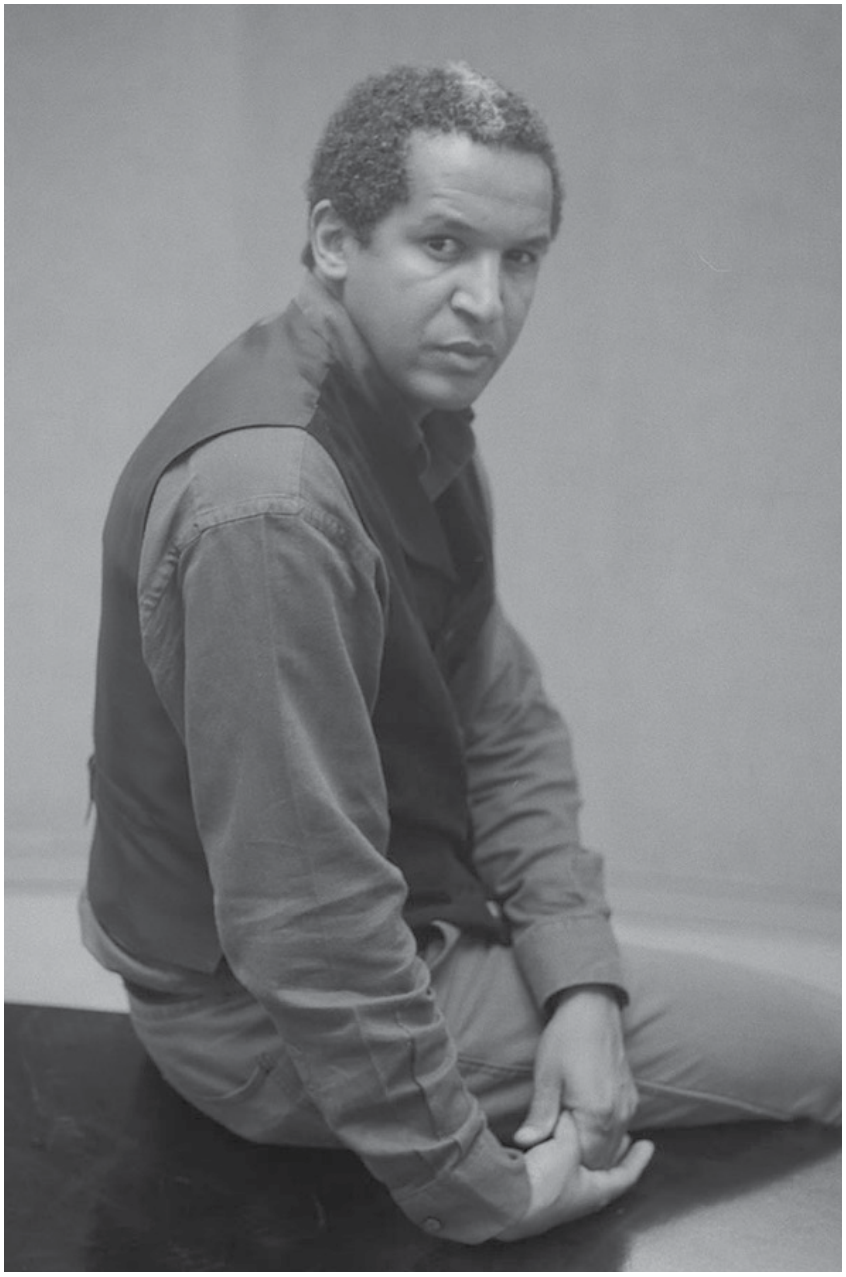
- في الحقيقة، ليست لدي إجابة ملموسة لهذا الأمر، ولا شرحاً فعلياً. من ملاحظة ما يحصل ندرك أن الأمر يتعلّق بنظرة ما للإسلام، وللحياة، فأنا تربيت وكبرت على إسلام يقوم على تقبّل الآخر، والتّحاور معه، بغض النّظر عن معتقده، ومهما كانت ديانته، هو إسلام تعلمناه، يحمل معاني المحبة، وامتلاك القدرة على الصّفح والعفو، إسلام علّمنا أن نلتزم العقلانية، لا جنون البربرية.

ما يُحسب لك أنك أنجزت فيلماً كبيراً بالاتكال على مجموعة من الممثلين الهواة..

- هذا يعني أن هذه المعادلة ممكنة، ونستطيع تحقيقها. نحتاج فقط لصدق في تعاملنا، وفي كلامنا، وأن نثق في الكوميديين، ونتعامل معهم باحترافية. ثم، في النهاية، ما هو فيلم سينمائي؟ فيلم سينمائي هو الإحساس بالدّرجة الأولى، فالمشاهد يحتفظ من فيلم ما بالشعور الذي خلّفه فيه، بالحالة النفسية التي تركها فيه فيلم ما بعد مشاهدته.

في الفيلم، تحاول أن تخبرنا أن الجهاديين لم يكونوا قطعاً من مدينة تمبكتو، بل جاءوا من مناطق أخرى بعيدة.

- هذا صحيح. هم أجانب، وليسوا من تمبكتو، وهذه حقيقة. فهم يتحدّثون لغة غير لغة الأهالي المحليّة، بعضهم جاء من دول أخرى، بعيدة عن دولة مالي. نلاحظ مثلاً أن المحافظ كان من تونس، وآخر من دولة إفريقية يتحدّث الإنجليزية، وغيره من ليبيا مثلاً. ثم نجد إمام مسجد تمبكتو الذي وقف ضد هؤلاء المتشددين، وأخبرهم



أن أفعالهم تتعارض مع قيّم الإسلام، مثل ممارساتهم فيما يتعلّق بتزويج القاصرات دونما موافقة من أولياء أمرهم.

النّجاح العالمي للفيلم حرّك ضدّك حرباً كلامية واسعة، وذهب البعض لاتهامك بمغازلة النّظام الحاكم في موريتانيا؟ فالنّظام في نواكشوط وَفّرَ لك حماية عسكرية أثناء تصوير الفليم.

- نعم، لحسن الحظّ أن النّظام وَفّرَ لي حماية خلال تصوير فيلم تمبكتو، حماية للإسلام، ضد البربرية وضد التعصّب. موريتانيا هي بلدي، والجيش وَفّرَ حماية لفيلم يجابه التطرّف، وأنا أقوم بعمل فني في بلدي، ومن ثَمّ لست أتحرّج من هذه الانتقادات تماماً.

النقّاد مدحوا الفيلم كثيراً، لكن ما هي برأيك النّقطة التي أعاقته في بلوغ سعفة ذهبية أو أوسكار في آخر لحظة؟

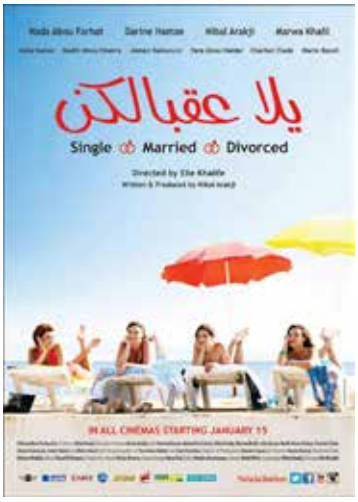
- هذا سؤال لا أستطيع الإجابة عنه فعلاً. فيلمي ليس فيلماً كاملاً، بلوغ الكمال أمر جدّ صعب، ثم إن الجوائز ليست بالضرورة هي التّعريف الحقيقي لفيلم ما.

«يلا عقبالكن» عازبات بيروت.. ولكن!

بيروت: نسرين حمود

يدعو شريط المخرج اللبناني إيلي خليفة «يلا عقبالكن»، الذي يحصد منذ بدء عرضه في الصالات المحلية الأرباح على شباك التذاكر، المشاهدين إلى تتبع أحوال عازبات لبنانيات أربع.. إلا أن بقدر ما تغري ثيمة تأخر سنّ الزواج بالخوض فيها، خصوصاً في مدينة كبيروت تحيا تناقضات في هويتها المتخبطة بين التقليد والحداثة، لم ينجُ الفيلم من عثرات...

تالين (ندى أبو فرحات) وليان (نبال عرقجي) وياسمينا (دارين حمزة) وزينة (مروى خليل) شارفن على عتبة الأربعين، فيما هن يعملن في ميادين إدارة المعارض الفنية وتصميم الأزياء والتجميل والطب. ويمتلكن من التحرّر والاستقلالية الاقتصادية، ما يجعل الأولى تتقاسم سريرها مع من يحلو لها، والثانية ترتبط عاطفياً برجل متزوج هو وسام (بيبع أبو شقرا) كثير الوعود الكاذبة بالتحرّر من علاقته الأولى، والثالثة كذلك تنتظر عطلة نهاية الأسبوع لقضائها وشريكها الطبيب المصري حازم (أيمن قيسوني)، الذي يُخفي عنها حقيقة أنه متزوج في دياره، والرابعة تؤمن بأهمية الزواج،



لكن القدر لا يُقدّم لها سوى نماذج نكورية خائبة... الصديقات الأربع «عالقات» في فئة العازبات، الفئة التي تعرضهن للسؤال المكرور من قِبَل محيطهن عن أسباب أحوالهن «الناقصة»، في مجتمع لا يؤمن سوى بالزواج مؤسسة للتكاثر. وهنا، تبرز شخصية الأمّ منى (جوليا قصار)، التي تحاصر ابنتها ياسمينا بملاحظاتها المشككة في جدوى حياتها، كما لو أن العزوبية داء سقيم!

بين عناوين بيروت الجنابة، من مقهى «الروضة» إلى مسبح «السبورتينغ»، مروراً بمطاعم «مونو» ومعارض «مار مخايل» الفنية وعلب الليل في الوسط التجاري، وفي شقق مدينية تؤشر إلى طبقة ميسورة، وتحت خيوط شمس الصيف، تجري أحداث كوميديا «يلا عقبالكن» الرومنطيقية جري العدائين، داعية المشاهدين إلى «اللهاث» خلف سيناريو يُغالي في خفته ويرضخ للكليشيهات اللبنانية، إلى حد أنه يبقى طافياً على السطح، فلا يمنح أي قصة من قصص بطلاته أكثر من التقديم الهامشي والنهاية السعيدة، مع قليل من التوابل!

يُهمّش الفيلم كلّ ما حققته المرأة اللبنانية من إنجازات بعد الحرب الأهلية، فينتهي إلى أن بطلاته، اللواتي يظهرن في مشاهد لا تخلو من الجرأة، يبلغن ما تعلنه ياسمينا مستاءة عند بدايته: إن حياة المرأة العربية تبقى مُعلّقة في انتظار العريس، فنغادر الصالة بعد الاحتفاء بزواج الأخيرة من «عريس الأحلام»، بعد أشهر ستة من التعرف إليه! وهنا ما يجعلنا نقع في شيء من الحيرة والتخبط، إذ كيف لا يشغل بال من تتمتع بهذا السقف من الحرية المُجسّدة في أشكال الزي والمعاشرة والتنقل، سوى انتظار من يسجنها في قفص الزوجية؟! وأين هم هؤلاء النكور



اللبنانيون المتحمسون إلى هنا الحدّ لمؤسسة الزواج، وغير المبالين في ماضي شريكاتهم؟!

«يلا عقبالكن» يبين مؤسسة الزواج عبر مشاهد عِدّة، ويقرّ بفشلها من خلال تغييب أي حوار يجمع والدي ياسمينا في لقاءاتهما خلال الفيلم، وإطلاق العنان لشقيقتها دانيا (يارا بو حيدر) حتى تندّ زوجها وتعبّر عن عجزها عن تحمله، وثالث بديع يضع ياسمينا في مواجهة زوجة عشيقها حازم (لم تكن تعرف حقيقة وضعه الاجتماعي قبل ملاقاتها). تصارح الزوجة المصرية العشيقة اللبنانية المخدوعة (في قلب مُوفّق للأدوار) بعلمها بخيانات «حازم» المُتكررة لها، إلا أن عزاءها يكمن في أن زوجها الأفاك يعود إلى حضنها في المساء، وها هما ينتظران مولودهما الثاني! لكن ما تقدّم سرعان ما يجنح نحو التناقض، السمة اللبنانية العامة، عند تصوير أن الغمام انزاح عن رأس ياسمينا، التي تنجح بعد أن صبرت طويلاً في العثور على من يلبسها البلة!

في مجتمع لبناني يخلط في المفاهيم إلى حدّ أنّه يصف عري المرأة بالتحرّر، لكنه لا يمنحها أي حق قانوني يضمن استقلاليتها، ويضعها تحت رحمة الذكور في مفاصل حياتها، يحنو «يلا عقبالكن» حنو هنا المجتمع القمعي، الذي يفيد بأن الزواج يُشكّل البند الوحيد على لائحة تقويم المرأة اجتماعياً.. ولتنهب نجاحاتها العلمية والمهنية أدراج الرياح!

من بين الملاحظات الإضافية المُتعلّقة بسرعة المعالجة الجنونية للمادة السينمائية، يمكننا الإشارة إلى غياب مشاهد الألم أو النزاع النفسي في حال زينة المصابة بسرطان الثدي، أو قصر اللقائق المكرسة لإجهاض ليان بعد حملها غير المقونن، بدون إغفال أمر النهاية السعيدة الضالع في إضعاف الفيلم إلى حد الوهن، إذ تزوّجت ياسمينا، وآمنت تالين أخيراً بالحب درباً للخلاص بعد علاقات عابرة بالجملة من خلال التقرُّب أكثر من جارها (ماريو باسيل) المفتون بها، وشفيت زينة من ورمها الخبيث ووقعت في شباك شاب وسيم (شربل زيادة)...

في الجهة المقابلة، تنجح حوارات الفيلم في نقل بعض الأحاديث النسائية اللبنانية بأمانة، فلا توفّر عنصرية الغالبية البغيضة، وتشاوفها، وتردد شتائمها بدون تعديل، كما ينجح «الكاست» في توزيع الأدوار النسائية، مع تسجيل أداء ممتاز لقصار و«لمعات» في تمثيل خليل، وتحديداً في المشهد الذي يُصوّرها ثائرة، فيما هي تعبّر عن توقانها إلى الوصول إلى مرحلة في حياتها ترى فيها بطنها منتفخاً وثيابها مترهلين بعد ولادة طفلها! أمّا لناحية الممثلين الذكور فإن حضورهم عادي، ولو أن باسيل المعروف في لبس شخصيات كوميدية يقنعنا في دور الجار العاشق.

«يلا عقبالكن» من كتابة وإنتاج عرقجي، في تجربتها التالية للفيلم الدرامي «قصة ثواني» المنجز في سنة 2012، والمكلل ببعض الجوائز في مهرجانات مُتفرّقة، علماً بأن «قصّة ثواني» يبز «يلا عقبالكن» في ميداني السيناريو والحبكة السينمائية.

فيلم المخرج خليفة يُقدّم جرعات لا بأس بها من الضحك، ويغري بالمشاهدة للتخفف من أحمال النهار، ولو أنّه لا يعوّل عليه في جانب تحقيق أي نهضة في ما يخص التجارب اللبنانية السينمائية، أو حتى في فتح باب للتأمل الجدي في صوره. هو يحاكي ثرثرة صديقات عازبات كثيرات في زوايا المدينة، بحيث ينقل كل ما يقلنه في العلن، لكنه يأبى التنقيب في همساتهن، والتدقيق في نظراتهن، ويتكاسل في صياغة وسائل تعبير سينمائية تستبدل الصور الصامتة بالكلام المرمي كرصاص طائش! لنا، نخلص إلى أنه صنيع بصري أجود بالمقارنة بكمّ الإنتاج اللبناني الأخير في الصالات المحلية، لكنه ليس الأجود أو المُبتغَى من المخرجين اللبنانيين، بعيداً عن الإعلانات المتواترة عن حصصه المرتفعة من الربح التجاري.



السينما التونسية

ثورة أخرى للياسمين

تونس - سُنية إبيضي

لَمْ تكنْ الصناعة السينمائية رائدة في البلاد التونسية منذ القدم؛ فقد كان إنتاج الأفلام ضئيلاً مُقارنة ببعض البلدان العربية الأخرى رغم ما تزخر به الساحة التونسية من ممثلين سينمائيين ومخرجين. بعد ثورة الياسمين عَرِفَتْ الساحة السينمائية التونسية ميلاد مدارس جديدة أطلق عليها النقاد بالسينما الوثائقية التي تعكس الوضع السياسي الجديد بجرأة في الطرح والتناول لَمْ تكنْ معهودة في ظِلّ حكم زين العابدين بن علي، ولا من قبله مع بورقيبة. لكن، إذا كانت الحالة السينمائية قد انتعشت مع هامش الحرية الجديد، فإن معوقات بنيوية تحد من تلحيم آليات الصناعة السينمائية في تونس. وفي ما يلي تفاصيل حول الموضوع استقتها «الدوحة» من تصريحات بعض صُنّاع السينما في تونس.



خميس الخياطي
ناقد وكاتب سينمائي تونسي

خميس الخياطي ناقد وكاتب سينمائي تونسي يرى أن من أهم معوقات السينما التونسية بعد الثورة هو إغلاق عدد كبير من قاعات السينما في أغلب محافظات البلاد، فلم يبق إلا 12 قاعة فقط، إضافة إلى ارتفاع ميزانية تكلفة إنتاج الأفلام، الشيء الذي يضطر المخرج السينمائي التونسي إلى اللجوء إلى المنتجين الأجانب، كما أضاف الخياطي أن الأفلام في السنوات الأخيرة تأثرت جداً بثورة 14 يناير التي نفضت الغبار عن مواضيع كانت من المسكوت عنها لسنوات طويلة زيادة على كثرة الأفلام الوثائقية التي صُوِّرَتْ في شكل تقارير، وهنا ما أثبتته أيام قرطاج السينمائية لسنة 2014، والتي جاءت حُبلى بهذا النوع من الأفلام الذي ظهر بعد الثورة.

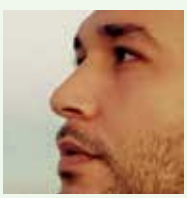
ويرى الناقد خميس الخياطي أن الهيئة العليا المستقلّة للاتصال السمعي البصري بتونس، والتي ظهرت وبرز دورها جلياً بعد ثورة 14 يناير تستطيع أن تساهم المساهمة الفعالة في الرقيّ بالفيلم السينمائي في تونس بتشجيعها القنوات التلفزية الوطنية والخاصة الموجودة في البلاد على إنتاج الفيلم الدرامي أو الروائي والأفلام التلفزية.



لسعد الدخيلي
مخرج

و في نفس السياق يرى المخرج لسعد الدخيلي أن المشكلة الأساسية في السينما التونسية بعد الثورة هي التوزيع، خاصة مع الوضع الحالي للبلاد الذي يتسم بجرأة كبيرة في طرح النص السينمائي وإنتاج الأفلام.

يبدو أن الثورة التونسية هي ثورة سينمائية أيضاً، استطاعت أن تعيد المخرج التونسي إلى مُعالجة الهموم الجماعية بعد أن كان لسنوات مُنساقاً وراء هموم فردية وهلوسات نرجسية عمّقت العزلة في المجتمع إلى أن جاءت الثورة بما خلّفته من مآس اجتماعية واقتصادية وثقافيّة دفعت بالمبدعين في تونس إلى مجاراة الأحداث وتوثيقها بكل جرأة.



بلال العثيمني
مخرج سينمائي

في رأي بلال العثيمني، المخرج السينمائي الشاب في رصيده مجموعة من الأفلام الوثائقية التي تُؤرّخ للثورة التونسية، إن السينما في تونس بعد الثورة تخلّت عن الرواية والخيال وأصبحت تهتم بالواقع وتصويره والتأريخ لبعض الوقائع وخاصة في المدن الداخلية مثل محافظة جندوبة وسيدي بوزيد وغيرهما، ويؤكد صاحب فيلم «قمرة 14» بأن المشكلة الأساسية في السينما التونسية بعد الثورة هي غياب الدعم من وزارة الثقافة التي لا تولي اهتماماً كبيراً لهذا الفن مما يضطر المخرج إلى إنتاج الفيلم بتقنيات بسيطة وتمويل ذاتي.



محمد الغزواني
ممثل

أما الممثل القدير محمد الغزواني، الذي شارك في عديد الأفلام بعد وقبل الثورة، فيرى أن السينما في هذه الفترة عرفت نقلة نوعية من الشريط الروائي إلى التقارير السينمائية، وهو ما تَعجُ به الساحة السينمائية في تونس الآن، خاصة بعد أن أصبح للمخرج نسبة كبيرة من حرية التعبير عكس ما كان في عهد بن علي. ويُرجع الغزواني غزو الأفلام الوثائقية الساحة السينمائية في تونس للوضع السياسي الراهن في البلاد الذي شجّع على ظهور هذه الأفلام سيّما مع ميلاد مدرسة جديدة هي مدرسة المخرجين الشبان للأفلام الوثائقية، والتي تعتمد على تقنيات بسيطة وتصوير للواقع على غِرار الفيلم الذي شارك فيه مُؤخراً بعنوان «القنّاص» لمخرجه يسري بوعصيدة، وفيلم «الشباب التونسي». وحسب رأي الغزواني فإن الدعم الشحيح الذي يلقاه المخرج السينمائي التونسي من وزارة الثقافة جعل الساحة السينمائية فقيرة من الأفلام، وخاصة الطويلة منها، عكس ما يوجد في بعض البلدان العربية الشقيقة.



وليد السالمي
سينمائي

وليد السالمي، وهو سينمائي شاب أنتج وأخرج العديد من الأفلام الوثائقية حول وضع المواطن في تونس بعد الثورة مثل فيلم «زمان»، والفيلم القصير «حقيقة الفقراء»، صرح لنا بأن السينما في تونس قبل الثورة كانت حِكراً على بعض الأسماء، وهو ما تغير بعد 14 يناير بفتح المجال للمبدعين الشباب الذين أثبتوا من خلال المهرجانات أنهم قادرون على تصوير واقع تونس أكثر من أي وقت مضى.

شكري المديوني
رئيس الجامعة التونسية لنوادي السينما سابقاً

شكري المديوني، رئيس الجامعة التونسية لنوادي السينما سابقاً ورئيس لجنة تنظيم المؤتمر الدولي لنوادي السينما لسنة 2013، يرى أن السينما التونسية بعد الثورة شهدت انفجاراً كبيراً من حيث العدد لا من حيث النوعية، إذ احتلت الأفلام الوثائقية المرتبة الأولى وهذا ما خَلّفه الوضع السياسي في البلاد الذي خلق جرأة في طرح المواضيع السينمائية.

ويرى المديوني أن المشكلة في تونس ليست مشكلة إنتاج، بل مشكلة توزيع، فضلاً عن أن أغلب المحافظات تخلّت عن عديد دور السينما وقاعات العرض فلا نرى الأفلام التونسية إلا في المهرجانات الوطنية والدولية والعربية على غِرار أيام قرطاج السينمائية التي كشفت في هذه السنة عن نوعية أخرى من الأفلام السينمائية الجديدة تسمى بالسينما الوثائقية أو ما يُطلق عليه بسينما الشارع.

عودة العدو إلى هوليوود

محمد الفقي

هذه هي السنة الثالثة على التوالي في هوليوود التي تتكرّر فيها ظاهرة تبدو لنا غريبة بعض الشيء، فمنذ العام 2013، ونحن نشهد عودة للاتحاد السوفياتي السابق؛ بعد سقوطه وتفكّكه، ليصبح من جديد هو العدو الشرير في عددٍ كبيرٍ من الأفلام.

لماذا إذن الإصرار على أن يكون «العدو» هو «الاتحاد السوفياتي» بالذات، وليس روسيا؟! ما الذي تريد هوليوود أن توصله إلى المشاهدين في أنحاء العالم، والذي يتوفر في الاتحاد السوفياتي السابق، وينقص روسيا الحالية؟!

«الأيديولوجيا»، بكل بساطة وبصريح العبارة. فإصرار هوليوود، في الفترة الأخيرة، على العودة لاعتبار الاتحاد السوفياتي السابق هو العدو، لا يمكن أن نقرأه إلا باعتباره نوعاً من إيقاظ مشاعر العداء في نفوس المشاهدين في أميركا والغرب، باستدعاء العدو الشيوعي السابق، وتجييش المواقف ضده، وصبها على رأس وريثه: روسيا الحالية؛ خاصة بعد تخلّي روسيا رسمياً عن الأيديولوجية الشيوعية، ودخولها حلبة التنافس مع أميركا في نفس لعبتها: لعبة الصراع على المصالح الاقتصادية.

هل يمكن أن نلفت النظر هنا إلى أن هذه العودة الهوليوودية لاعتبار «الاتحاد السوفياتي» هو العدو، قد ترافقت مع الضجة التي أثارها هروب (إدوارد سنودن)؛ مستشار الـ CIA السابق إلى روسيا، وطلبه لحق اللجوء السياسي إليها، ثم موافقة روسيا على منحه إياه، بعد أن قام بتسريب وثائق سرية وخطيرة تتعلّق بطرق تجسس الـ CIA ، وتصنتها على هواتف قادة العالم، حتى القادة الغربيين منهم!

لم يكن وجود نجوم هوليوود في الإدارة الأميركية أمراً غريباً في يوم من الأيام، ولم يكن رونالد ريجان استثناءً فريداً، بل كان التجسيد الحي على الترابط العضوي بين المجالين، للدرجة التي يمكن أن تُصحح فيها إحدى القوتين القوة الأخرى، إذا ما شعرت أنها قد خرجت عن المسار، أو حين تلمس إحداهما تقاعساً أو تخاذلاً لدى الأخرى، فتسارع إلى التنبيه والتحذير والحث، كما سبق وأن اسْتعدَت هوليوود الإدارة الأميركية على النازيين، حتى قبل أن يُعلن أيزنهاور دخول أميركا الحرب رسمياً إلى جانب الحلفاء، وكما استعدتها من قبل على اليابانيين، والسوفيات، والكوبيين، والصينيين، والعرب... والقائمة طويلة.

من الناحية الأخرى، مايزال ماثلاً في الأذهان إسراع الرئيس باراك أوباما مُؤخراً إلى لوم (شركة سوني للترفيه)، عندما أعلنت عن تأجيل طرح فيلم (المقابلة)، خوفاً من تهديدات القيادة السياسية في كوريا الشمالية، بل وسعت الإدارة الأميركية بنفسها وبنفوذها، لدى دور العرض السينمائي المستقلّة، حتى تقبل



عرض الفيلم، بعد أن تحجّجت (سوني) بأن قرار التأجيل هو قرار شركات دور العرض لا قرارها هي.

ما يلاحظه المراقبون السياسيون والاقتصاديون حالياً، هو عودة الحرب الباردة بين أميركا وروسيا، لكن الحرب هذه المرة، ليست حرباً أيديولوجية، ليست -كما كان في السابق- حرب الرأسمالية والقيم الحرة ضد الشيوعية والحكم الشمولي، بل هي حرب اقتصادية في الأساس، حتى الصراعات حول مناطق النفوذ في العالم، هي لتحقيق أهداف اقتصادية في نهاية المطاف. وما يبدو واضحاً للعيان، خلال السنوات الثلاث الماضية، هو تحقيق روسيا للكثير من النجاحات في مجال التنافس الاقتصادي مع أميركا، ليس فقط في صادرات المنتجات الزراعية والصناعية والاستهلاكية، بل وفي أشد المجالات حساسية بالنسبة للغرب؛ مبيعات الأسلحة والصناعات العسكرية. ومن هنا نفهم أن العقوبات الاقتصادية على روسيا (والتي من ضمنها لعبة تخفيض أسعار النفط العالمية للإضرار بالمدخولات الروسية)، يرافقها ويواكبها حرب باردة إعلامية، تتمثل في محاولة دوزنة آلة الحرب الاقتصادية الحالية، على الألحان القديمة للحرب الأيديولوجية على العدو الشيوعي السابق.

ومن هنا لن يكون غريباً، أن يُعلن المخرج الأميركي ستيفن سبيلبيرج، عن طرح فيلمه الجديد، من نفس المنطلق الهوليوودي الذي يبعث الاتحاد السوفياتي «الشيوعي» إلى الحياة من جديد بوصفه هو العدو. فيلم سبيلبيرج من المُقرر أن يتم طرحه في دور العرض في شهر أكتوبر من العام الحالي 2015، ويحمل عنوان: «جاسوس مجهول في الحرب الباردة» (Untitled Cold War Spy Thriller)، وشارك في كتابته، المخرجان الكبيران الأخوان إيثان وجويل كوين، ويلعب بطولته الممثل توم هانكس، في دور محام أميركي يتم تجنيده من قبل الـ CIA ، خلال الحرب الباردة بين أميركا والاتحاد السوفياتي، من أجل المساعدة في تحرير طيار أميركي تحتجزه السلطات الأمنية السوفياتية... الشيوعية!

«الرجل-الطائر»

مسرحية داخل فيلم .. فيلم داخل مسرحية

د. رياض عصمت

حَفَلَ فيلم «الرجل-الطائر»((bridman 2014)) بمفاجآت من مختلف المعايير جعلت اقتحامه مسابقة الأوسكار أمراً لا يخلو من الغرابة. هنا فيلم إشكالي بامتياز، ينتمي إلى السينما المستقلّة أو البديلة، كما أن الجدل احتدم حوله قبل حفل «الأوسكار»، ولكن بالأخص بعده، عندما حاز أربع جوائز مهمة، هي: جائزة أفضل فيلم، جائزة أفضل إخراج، جائزة أفضل تصوير، وجائزة أفضل سيناريو أصيل. ربما يحسب لفيلم «الرجل-الطائر» أنه قَسّمَ الرأي العام، بل حتى النقاد، إلى جبهتين متصارعتين: هناك معجبون يمدحونه لدرجة إعطائه علامة «عشرة من عشرة»، وكارهون يهجونه إلى درجة إعطائه «واحداً من عشرة».

مما لا ريب فيه أن المخرج المكسيكي أليخاندرو غونزاليس إيناتورو دخل تاريخ السينما - وبالأحرى اقتحمه - بهذا الفيلم الغريب الذي تدور أحداثه في عالم الفن الدرامي وأجوائه. مكان فيلم «الرجل-الطائر» هو كواليس وخشبة مسرح «سان جيمس» في برودواي بنيويورك. في الوقت نفسه، يتمحور الفيلم حول بطل أفلام مغامرات من طراز الخيال العلمي الهوليوودية ما لبث أن اعتزلها بعد ثلاثة نجاحات ساحقة منذ عام 1992. مَنْ تراه يصلح لمثل هذا الدور أكثر من بطل بداية سلسلة أفلام «باتمان»، الممثل القدير مايكل كيتون؟ يلعب كيتون دور (ريغان)، بطل أفلام «الرجل-الطائر» الجماهيرية الذي تقدّم به العمر، ويسعى جاهداً للتخلّص من ماضيه الهوليوودي ليطرق باب المسرح الواقعي الجاد بمسرحية واقعية تدور عن إحباطات الحب، تنتهي بانتحار بطلها الكهل بطلقة مسدس بعد اكتشاف



خيانة زوجته التي يحب. يتصدى (ريغان) لإخراج وتمثيل العرض، ليلج به دنيا المسرح الفني من أوسع باب، بعد أن اقتبسها عن كاتب قام بتشجيعه في مطلع حياته الفنية تعبيراً عن الامتنان والتخليد لذكراه. كما وضع (ريغان) كل ما جناه من مال مع شريك يدعى (جيك) مُراهناً على تلك المسرحية التي توشك أن تفتتح على أحد مسارح برودواي، والتي يراها تعويضاً عن كهولته، ورأباً لتصدّع العلاقة مع ابنته - أدت دورها إيما ستون، ورشحت لجائزة أوسكار أفضل ممثلة مساعدة - جاهداً لتخليصها من الإدمان على المخدرات. لسوء الحظ، يصاب الممثل المشارك في المسرحية قبيل البدء بالعروض التجريبية تمهيداً للافتتاح بحادث من برمن طرف ريغان، فيلجأ المنتجان إلى ممثل شاب لامع أول من، وإن كان صعب المراس، ليناسب الدور بسرعة خارقة. هكذا، يدخل البطل (مايك) - الذي أداه إدوار نورتون ببراعة - عالم العرض، ويقلب العلاقات الفنية والإنسانية فيه رأساً على عقب، مشتبكاً بسبب مهارته المهنية في علاقة تنافس مع «ريغان»، المهووس بالمسرحية كمشروعه الشخصي الذي يطمح إليه للتعويض عن انسحابه من عالم السينما التجارية وخوضه غمار فن المسرح السامي. تتعقد العلاقات في كواليس المسرح بعد أن يسحب الممثل الجديد البساط من تحت أقدام نجم السينما المعتزل، فيثور غضب «ريغان»، الذي ما زال الجمهور ينكره على أنه الرجل-الطائر، والذي نراه يتمتع طاقة باراسيكولوجي خارقة تمكنه من تحريك الأشياء عن بعد خلال سورات غضبه، بينما يظهر له الرجل-الطائر مُتجسداً كأناه العليا ليحاوره ويبث في نفسه الشكوك ويسدي إليه النصائح.

تتصاعد حدة المتاعب والمخاطر أمام (ريغان) قُبيل افتتاح العرض الذي راهن عليه بكل ماضيه وحاضره، ومنها تفوق الممثل المشاغب، وإدمان ابنته وغرابة أطوارها، وجراح غير ملتئمة لعلاقات غرامية متآكلة، لكنه بالأخص يخوض تحدياً مع أقسى ناقدة مسرح في نيويورك حين يعلم أنها تستعد لالتهامه حياً وتحطيم مسرحيته تماماً. ذات مرة، يعلو (ريغان) سطح بناء أمام أعين الناس والجيران، ويلقي نفسه في الفضاء، فيحلق في سماء نيويورك. يستعيد (ريغان) ثقته بنفسه، وخلال ليلة الافتتاح، يرتقي أداؤه إلى مستوى غير مسبوق، يتمكّن معه أن يطغى على منافسه الممثل المسرحي المتمكن، ويبلغ مستوى من الإقناع الواقعي يشهر معه مسدساً حقيقياً في ختام المسرحية ويطلق النار على رأسه بالفعل ليسقط



مضرجاً بدمائه وسط وقوف الجمهور مصفقاً بحماسة منقطعة النظير، في الوقت الذي تتسلل فيه الناقدة القاسية خارجة من المسرح.

لا يقتل (ريغان) بالرصاصة، بل يتشوه أنفه. تجرى له عملية تجميل نكتشف معه حين ينزع الضماد أن أنفه تحوّل إلى ما يشبه منقار الرجل-الطائر الذي كان يتقمصه سينمائياً في شبابه. تنشر الناقدة القاسية مقالاً ملؤه المديح والانبهار بالأداء التمثيلي الرفيع والمنهل في العرض. يصل (ريغان) إلى منتهى النشوة، وبأنه حقق حلمه وأعاد الاعتبار لنفسه بعيداً عن شخصية الرجل-الطائر، التي تخلّص منها إلى الأبد. يفتح (ريغان) نافذة غرفته في المستشفى، ويغيب عن الأنظار. تدخل ابنته وتبحث عن أبيها مُرتاعة. تفتح النافذة وتنظر إلى الشارع في الأسفل ظناً منها أنه أقدم على الانتحار، ثم ترفع عينيها إلى سماء نيويورك فترتسم على ملامحها الدهشة. من الواضح - دون أن يرينا المخرج ما رأت – أن والدها، بطل أفلام الرجل-الطائر، عاد ليحلّق عالياً في السماء.. سماء الفن الرفيع بعد أن وجد ذاته.

فيلم «الرجل-الطائر» فيلم عميق، بل صعب. لهذا، نعزو سبب نفور شرائح من الجمهور من الفيلم إلى عدم فهمها له، أو عدم استساغتها لهذا النمط التجريبي من الأفلام. لكن عدم الفهم، في الواقع، لا يفترض أن يؤدي إلى النفور. من ذا الذي يستطيع الزعم أنه فهم قصائد ت. س. إليوت تماماً، أو اتضحت له المعاني التي قصد إليها صموئيل بيكيت، أو عكستها روايات وليم فوكنر، أو استنتجها من لوحات بيكاسو؟ إن الغموض هو إحدى ميزات الأعمال الفنية الطموحة والرائدة.

قَدّمَ المخرج أليخاندرو غونزاليس إيناريتو فيلماً خاصاً من طراز فريد، بحيث يُنكّر ببعض روائع السينما الأوروبية في عصرها النهبي. في الحقيقة، لم يتوانَ المخرج عن تضمين فيلمه عديداً من الإيحاءات والتلميحات والدلالات، من «ماكبث» شكسبير، إلى مسدس تشيخوف في «الخال فانيا»، إلى أسلوب وضع التيترات كتحية إلى المخرج الفرنسي جان لوك غودار في «بييرو المجنون». لكن التجديد ليس في حصاد فيلم «الرجل-الطائر» فحسب، بل في البذور، أي في أسلوب المخرج في الشغل عليه.

صَوّرَ إيناريتو الفيلم خلال شهرين في مسرح «سان جيمس» في برودواي، على مقربة من ساحة «تايم سكوير» في نيويورك. قام المخرج المكسيكي ببروفات مكثفة وطويلة مع الممثلين بصورة غير مألوفة في عالم السينما، وصوّر الفيلم بما يوحي أنه صوّر في لقطة واحدة، لأنه صوّره – وهنا تحد نادر – بشكل متسلسل الأحداث. أحياناً، أجبر الممثلين أن يؤدوا 15 صفحة من السيناريو دفعة واحدة، بصورة تشبه المسرح تماماً. كثيراً ما استخدم مدير التصوير إيمانويل لوبيزكي كاميرا محمولة تحركت بشكل إعجازي في أروقة المسرح الضيقة وغرفة الممثل محدودة الاتساع. وقليلاً ما خرجت الكاميرا إلى الشارع، إلا في بعض المشاهد المحدودة. لم يستخدم المخرج – كما قيل – أكثر من 16 قطعاً مونتاجياً واضحاً. لكن أروع ما في فيلم «الرجل-الطائر» هو التمثيل الواقعي المنهل الذي قدّمه جميع الممثلين الأساسيين في فيلم حافل بالخيال والواقعية السحرية، بأداء تمثيلي خارق في إقناعه وصدقه، قاده الثلاثي مايكل كيتون، إدوار نورتون، وإيما ستون. في الواقع، يستحق كل من هؤلاء الثلاثة (أوسكار) على التمثيل، لكن ربما من سوء حظهم أن صادفهم هذا العام بالذات من انتزع منهم الجوائز عن جدارة أيضاً. بالتأكيد، لا يمكن أن نقلل من شأن باقي الممثلين أو نغفله، وفي طليعتهم زاك غاليفياناكيس وناعومي واتس. لجأ المخرج إيناريتو إلى استخدام موسيقى تصويرية بالغة الغرابة، معظمها عبارة عن إيقاعات موسيقى الجاز، وضعها أنتونيو سانشيز، وزادت من التوتر مع الإيقاع السريع المماثل للانفعالات والتصورات الجامحة للممثل الهوليوودي الكهل الذي يريد التوصل إلى خلاص روحه في المسرح.

بقي أن نذكر أن فيلم «الرجل-الطائر» القاتم حَفَلَ أيضاً بعديد من لمحات الكوميديا، لعلّ ذروتها المشهد الذي يعلّق (ريغان) خلاله خلال عرض المسرحية خارج باب المسرح الخلفي، فيضطر إلى خلع الروب-دو-شامبر والهرولة بسرواله الداخلي وسط الجماهير في ساحة «تايم سكوير» ليدخل المسرح بين صفوف الجمهور ويكمل أداء دوره بروعة منهلة. إنه مشهد ينتمي إلى طراز العبث، بحيث يجمع مزيجاً من الكوميديا والتراجيديا، ولعلّ هذا يمثل طراز الفيلم الغريب بأكمله. في الواقع، تأثر المخرج إيناريتو بمدرسة «الواقعية السحرية»، ذلك التيار الأدبي/الفني الذي اشتهر من أميركا اللاتينية عبر روايات غابرييل غارسيا ماركيز وإيزابيل أليندي. وها هي الواقعية السحرية تطل بقوة في السينما عبر فيلم إشكالي سيخلده الزمن بلا شك، حتى ولو خسر إعجاب الجمهور العريض.

«الجزيرة المنخفضة»

حبكة سياسية من تاريخ إسبانيا

عبد الكريم واكريم

رغم الأزمة الاقتصادية الخانقة التي تمرّ بها إسبانيا، والتي أرّخَت بسدولها على المجال السينمائي، إلا أن جيلاً جديداً من المخرجين الشباب ظهر في خضمها وهو يُثبت حالياً أنه ليس بأقلّ من الأسماء الكبيرة التي أنجبها بلد لويس بونويل، وبيدرو ألمودوفار وأليخاندرو أمينابار وكارلوس ساورا... من بين هؤلاء من هاجر للبحث عن آفاق أخرى، لكن آخرين فضلوا البقاء في بلدهم وعدم البحث عن جهات قد تكون أجزل مادياً، لكن لن تُعطي في الغالب سوى أعمال سينمائية تحت الطلب بنفس المقاييس الهوليوودية الكلاسيكية المعروفة، فيما هم لازالوا يشتغلون بأسلوب المخرج المؤلف وبرؤية مُغايرة تروم التأسيس لتيارات سينمائية جديدة انطلاقاً من أنواع وتوابل سينمائية قديمة. ومن بين هؤلاء خايمي روزاليس الذي يشتغل على أشكال سينمائية جد مُتقدّمة والحاضرة أفلامه باستمرار في مهرجان «كان»، وألبيرتو رودريغيز مخرج فيلم «الجزيرة المنخفضة» الفائز بعشر جوائز «غويا» 2015، (المعادل الإسباني لجوائز الأوسكار الأميركية والسيزار الفرنسية)، ودانييل مونسون الذي نافسه على هاته الجوائز بفيلمه «الطفل» (إل نينيو)، والذي التجأ فيه للحبكة البوليسية على خلفية اجتماعية وتتبع فيه مسارات شخوص إسبان



ومغاربة مهمشين يلجؤون لتهريب المخدرات بعد أن تنسدّ أمامهم سُبل العيش الكريم ليتم استغلالهم من طرف مافيات دولية لا ترحم من يشتغل معها لو أخطأ أو زلت قدمه.

تدور أحداث فيلم «الجزيرة المنخفضة» سنة 1980 أثناء المرحلة الانتقالية من تاريخ إسبانيا، حيث لم يكن قد مضى على وفاة الديكتاتور فرانكو سوى سنوات قليلة، وحيث مازالت البلاد تتخبط بين تيارين، الواحد يريد الرجوع بها إلى الوراء والثاني يطمح لتكريس الديموقراطية والقطع تماماً مع كل الممارسات المرتبطة بالحكم السابق بمحاولة إرساء مبادئ حقوق الإنسان والحرية الفردية، خصوصاً أن ظِلّ الديكتاتورية العسكرية كان مازال جاثماً على الديموقراطية الوليدة، إذ لم تكن حادثة محاولة الانقلاب العسكري داخل البرلمان الإسباني ببعيدة آنذاك... وتبدو الفترة التاريخية التي تدور فيها أحداث فيلم «الجزيرة المنخفضة» شبيهة بما يقع الآن في إسبانيا، فالأزمة الاقتصادية كانت كما الآن ترخي بسدولها على البلد والاحتجاجات العمالية والقطاعية في كل مكان، وحركات سياسية راديكالية تتجاذب الساحة السياسية، الاختلاف فقط في غياب الهاجس الذي كان يشكله حضور حركة «إرهابية» مُتشدّدة كـ«إيتا»، والخوف من رجوع حكم العسكر، الذين لم يكونوا آنذاك قد عادوا تماماً لثكناتهم وكانت رغبتهم في استعادة الحكم وفي القضاء على التجربة الديموقراطية الوليدة مازالت قائمة، ويتم التعبير عنها علناً.

الفيلم يُمكننا من مستويين من القراءة، الأول أولي ومباشر، يتضمن الحبكة البوليسية المبنية على التشويق، مدعمة بخلفية اجتماعية وسياسية لفترة مهمة ومفصلية من التاريخ المعاصر لإسبانيا، والثاني فيه إحالة على الحاضر بتجلياته وأزماته وتحوّلاته الاقتصادية ونشوء حركات سياسية من رحم هذه التحوّلات.

تجري الأحداث في إحدى مناطق الجنوب الإسباني، على شواطئ نهر



«الوادي الكبير» حيث يُزرع الأرز في مستنقعات مائية، إذ تختفي مراهقتان ليتم العثور على جثتيهما فيما بعد مقتولتين ببشاعة، ويُبعث بشرطيين من مدريد مختلفين في كل شيء ليقوما بالتحقيق في هذه الجريمة، وتتوالى الأحداث ليتم الكشف بالتدريج عن إمكانية وجود قاتل «متسلسل» يستهدف الفتيات القاصرات، لتتشابك الخيوط الدرامية بعد ذلك بين ما هو سياسي واجتماعي في مسار بوليسي يعتمد التشويق...

الشخصيتان الرئيسيتان شرطيان مغضوب عليهما، بُعثا في مهمة إلى هذه المنطقة النائية كنوع من العقاب أو الإبعاد الذي ينال المارقين والخارجين عن السرب. الأول يساري يطمح لترسيخ الديموقراطية المُهَددَة ويَمقُتُ الحكم العسكري، أما الثاني فتبدو شخصيته أكثر غموضاً وتتبدى بالتدريج مع تقدّم لحظات الفيلم، ففيما يُسر صحافي للشرطي اليساري أنه كان من ضمن من قاموا بالتصفيات الجسدية للمعارضين في عهد فرانكو، ينفي هو التهمة عنه بقوة، وبالمقابل نجده يحاول بكل ما أوتي من جهد العثور على القاتل، ويغامر بحياته لإنقاذ فتاة مخطوفة ومهدّدة بالقتل ويتعاطف مع أم القتيلتين أكثر مما يفعل اليساري.. شخصية مليئة بالمتناقضات مكنت الممثل خافيير غوتييريث الذي أداها باقتدار من الفوز بجائزة «غويا» لأحسن ممثل لتنضاف لتسع جوائز أخرى حصدها الفيلم ليلة توزيع جوائز «الغويا»، شهر فبراير المنصرم، من بينها جائزتا أفضل مخرج وأفضل سيناريو أصلي، ولجائزتين لأفضل ممثل وأفضل تصوير بمهرجان سان سيباستيان.

لكن بقراءة أخرى للشخصيتين يمكننا أن نجد أنهما تمثلان أيضاً التيارين الرئيسيين الموجودين آنذاك، مع غياب شبه كلي لتأثير التيارات المعتدلة، كما هو الشأن الآن، حيث تتجاذب الساحة السياسية في إسبانيا تيارات يمينية فاشية وأخرى يسارية متطرفة.

ينطلق المخرج بالمشاهد في أحداث متتالية وبشكل لاهث، فالفيلم ليست به خواءات درامية، إذ إن كل لحظاته كُتبت بعناية وحرص على توظيف الدوافع النفسية للشخصيتين الرئيسيتين، والتي تتبدى من خلال أفعالهما وردود أفعالهما، خصوصاً شخصية الشرطي اليميني التي أداها خافيير غوتييريث.

أجواء الفيلم مُوظفة بدقة وذات دور درامي وليست اعتباطية أو مجرد إكسسوارات أو ديكورات زائدة كما نجد في العديد من الأفلام الأميركية من هنا النوع. فمشاهد الأمطار والجو الكئيب كانت في خدمة السياق الدرامي المتوتر ولتعزيز السرد الفيلمي المبني على الغموض والتشويق، مع كونها تعبر أيضاً في كثير من لحظات الفيلم عن النفسية السوداوية للشخصيتين. أما مقاطع المستنقعات المصورة من فوق بـ«لقطة الطائر» فكانت عبارة عن فواصل انتقالية تَمّ توظيفها بعناية للانتقال من مرحلة إلى أخرى، وقد تَمّ تصوير هذه اللقطات من خلال طائرة مروحية وتمت معالجتها بالكمبيوتر لتعطي ذلك الانطباع بما يشبه المتاهة التي ضاع فيها الشرطيان...

فيلم «الجزيرة المنخفضة» من بين تلك النوعية من الأفلام التي لم يكن فيها النوع المطروق (البوليسي) سوى ذريعة لتناول تيمات أخرى سياسية واجتماعية بأسلوب مُوارب ومُتحكم فيه من طرف مخرج مُتمكّن، لا يتطرّق للأنواع السينمائية الكلاسيكية ليعيد إنتاج ما تم إنتاجه سابقاً فقط، لكن ليضيف من وجهة نظر مختلفة ومغايرة إلى كل ماسبق لنا رؤيته في هذا السياق...

بمثل فيلمي «الجزيرة المنخفضة» لألبيرتو رودريغيز و«الطفل» لدانييل مونسون، لم تعدْ السينما الإسبانية حاضرة فقط في العديد من المهرجانات الدولية المهمة، بل أيضاً قادرة على منافسة الأفلام الأميركية تجارياً، على الأقل في أوروبا وأميركا اللاتينية، اللتين وزع بهما الفيلمان وشهدا بهما إقبالاً جماهيرياً مهماً ومازالا.

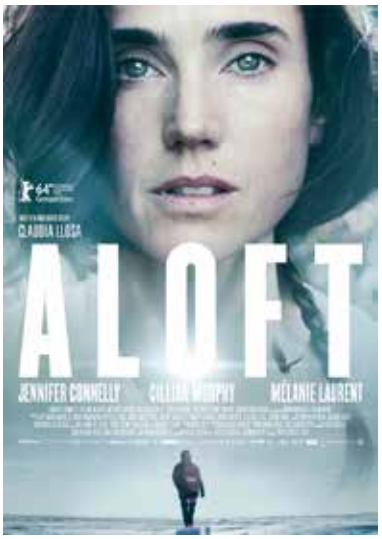
«حلّق عالياً»

رؤية الأم لأول مرة

مروة رزق

اختارت المخرجة البيروانية كلاوديا يوسا (م. 1976)، قريبة الكاتب البيروانى الأشهر ماريو بارجاس يوسا أن تصوّر فيلمها الثالث باللغة الإنجليزية هذه المرة، وليس بالإسبانية، كما في فيلميها السابقين «صنع في أميركا»، 2006 و«الصدر الخائف» (2009). كما استعانت بممثلين هوليووديين كبار كالحائزة على الأوسكار الأميركية جنيفر كونلي (نانا) والممثل الإيرلندي سيليان ميرفي (إيفان)، الذي عرفه الجمهور في فيلم Batman begins والممثلة الفرنسية ميلاني لوران بطلة فيلم Inglorious Bastards. وهو من إنتاج إسباني- كندي- فرنسي.

الفيلم رحلة بحث ثلاثية: لامرأة تضرّرت في الماضي وقرّرت أن تهجر ماضيها وترسم مصيرها من جديد لتعالج بموهبتها أشخاصاً بائسين؛ ولصحافية تنشد تقصّي قصة تعلم أن وراءها كثيراً



من الألم والمعنى، وأخيراً لطفل أصبح شاباً أمضى حياته لا يعرف لماذا تركته أمه وحيداً وهجرته؟

يدور الفيلم في إطارين زمنيين مختلفين يتم الربط بينهما عن طريق (الفلاش باك)، أحدهما يدور في الحاضر والآخر يعود إلى 20 عاماً إلى الوراء، حيث كان البطل الصغير «إيفان» (سيليان ميرفي) يعشق تربية وصيد الصقور ويعيش حياة غاية في الصعوبة مع أم عزباء (جينيفر كونلي) وشقيقه الأصغر جالي، الذي يعاني من مرض لا شفاء له. تظهر الأم في الماضي وهي تطرق كل الأبواب كي تستطيع أن تنقذ ابنها الأصغر، حتى سمعت عن معالج روحاني يدعى (المهندس)، والذي يلعب دوره الممثل المخضرم (ويليام شيميل)، والذي تستطيع أن تقابله بالصدفة. نرى الصقر الذي يربيه إيفان تمت الاستعانة به في جلسات العلاج التي تنتهي باكتشاف الأم لموهبتها الربانية في العلاج الروحاني. ثم يتعرّض الطفل الصغير لحادث فظيع فتختار الأم أن تهجر إيفان وتتركه وحيداً يعاني من عقدة ذنب ومعاناة فراق أمه للأبد والتي لم يتجاوزها قط. بينما تبدأ الأم في رسم مصيرها الجديد وحيدة بدون أن تتخلّص هي أيضاً من آلام الفراق.





وفي الزمن الحاضر، إيفان أضحى يافعاً، اكتسب شهرة من عمله مع الصقور، وبالرغم من انقطاعه عن والدته منذ 20 عاماً إلا أنهما الاثنان ما يزالان يشعران بمعاناة روحية رهيبة بسبب الفراق. وفي الوقت نفسه تجرى وراءه صحافية شابة (ميلاني لوران) على علم بما حدث في الماضي وترغب أن تتقصى أسباب الفراق بين إيفان وأمه التي أضحت من المشهورين في العلاج الروحاني للآخرين من شتى الأمراض، والتي لا تكترث لوجود ابن لها في الحياة يُكابد العناب الروحى والجسدي. ينزعج إيفان من تطفل الصحافية وفضولها. ولكنه في النهاية يرضخ لفضوله الشخصي الذي يطلب مواجهة الأم ويرضى أن يرافق الصحافية في رحلة إلى مكان- لا نعلم إن كان في كندا أو في آلاسكا، فلا يهم المكان، حيث ستجري الأم جلسات علاجية.

تتخلل الرحلة نحو مقابلة الأم في المدينة الجليدية مشاهد من الماضي لإيفان وهو صغير ولمعاناته التي تصل ذروتها في مشهد المواجهة بين الأم والابن مع نهاية الرحلة. وهو أقوى مشاهد الفيلم، حيث «إيفان» (سيليان ميرفي) بملامح وجهه المميزة والغائرة يكمل الدور بكل إتقان، كما لا يمكن إغفال جمال وجاذبية (جينيفر كونلي) في أدائها لدور الأم المكلومة ومحاولتها المستميتة الهروب من مصيرها المحتوم. كما أن (ميلاني لوران) عرفت جيداً كيف تجمع كل خيوط شخصية الصحافية الفضولية التي تلهث وراء قصة تعلم بفطرتها أنها تحوي أسراراً وغموضاً أعمق مما تبدو عليه.

ويبدو أن مخرجة الفيلم كلاوديا يوسا لم تستطعْ أن تتخلّص من التأثيرات الأدبية وبالأخص ما يعرف باسم الواقعية السحرية في أفلامها الروائية التي تكتبها وتخرجها بنفسها. هنا التوجه نحو البحث عن كل ما هو غريب في الواقع التقليدي القاسي ظهر في أفلامها السابقة، وهو ما تبدى مستمراً في هذ الفيلم الذي اختارت له اسم (حلّق عالياً) لتعرض لنا رحلة مشحونة بالعواطف والانفعالات على خلفية بيضاء باردة من الثلوج والصقيع.



فيسباكو 23

يتحدّى السياسة والإيبولا

مروى بن مسعود

منذ تأسيسه عام 1969، تبوأ مهرجان فيسباكو، عبر دوراته التي تُقام مرة كل سنتين في الأسبوع الأول من مارس/آذار، مكانة مهمة باعتباره أعرق المهرجانات الشعبية والمُشعّة في القارة السمراء. ولسنوات عديدة دأب السينمائيون الأكثر شهرة في القارة الإفريقية؛ كالسنغالي عثمان سيمبين مُؤسّس الفيلم الإفريقي، والكاميروني جان بيير بكولو على حضور هذه التظاهرة السينمائية الإفريقية، التي لا يُفوّت السكان المحليون فرصة مواكبة فعالياته وورشاته ونداوته، التي تُنظّم على هامش المهرجان في واغادوغو، المدينة ذات العلاقة الخاصة والدائمة مع السينما.

انعكست الأحداث السياسية والاجتماعية في جميع أنحاء القارة الإفريقية في السنوات القليلة الماضية على الأفلام المشاركة، إذ افتتح المهرجان بفيلم للمخرج البوركيني سيكو تراوري «عين العاصفة»، وهو من تمثيل كل من ميمونة ناداي، فارجاس أسانديه وعابدين ديواريه. وقصته تجري في بلد إفريقي يُعاني من حرب أهلية، حيث تتكلّف محامية شابة بالدفاع عن متهم بارتكاب جرائم حرب، فتنشأ مواجهات بين المحامية المثالية والمتهم المُتمرّد، الذي حمل السلاح منذ طفولته. إضافة إلى العديد من الأفلام المشاركة من دول



شمال إفريقيا، التي يتناول معظمها موضوع الثورة والاضطرابات السياسية. ففي فئة الأفلام الطويلة، كان فيلم المخرج التونسي رجاء العماري بعنوان «الربيع التونسي»، الذي يستمد قصته من ثورات الربيع العربي في سنة 2011. كما انعكست الأوضاع السياسية على الأفلام الوثائقية في كل من فيلم «غناء السلاحف» للمخرج المغربي جواب غالب وشريط «فراعنة مصر الجدد» لجيهان الطاهري. وكذلك الفيلم المغربي «هم الكلاب» لهشام العسري، الذي يتطرّق إلى الاحتجاجات التي عرفتها البلاد سنة 1981، والفيلم فاز بجائزة المهرجان الخاصة بأحسن تصوير.

لكن فيلم «كابتن توماس سانكارا» لكريستوف كيبلان كان أفضل فيلم وثائقي في نظر الجمهور البوركيني، فشخصية توماس سانكارا راسخة في الناكرة الحياتية للبوركينابيين؛ فالرجل الذي حكم بوركينافاسو منذ 1983 حتى اغتياله في 1987 هو من غَيّرَ اسم بلاده من الاسم الاستعماري القديم «فولتا العليا» إلى «بوركينا فاسو» أي «بلد المستقيمين»، كما غَيّرَ بلاده في غضون أربعة أعوام من بلد فقير يعتمد على المساعدات إلى بلد مُستقلّ اقتصادياً ومُتقدّم اجتماعياً. ونجد سانكارا من جديد كبطل مُلهِم، ضمن الأفلام المحلية المشاركة، كما في الفيلم القصير (Twaaga) للمخرج البوركيني سيدريك ايدو.

في اختتام المهرجان فاز فيلم «حمى» (فيفر Fievres) للمخرج المغربي هشام عيوش بجائزة «مهر يينينغا» الذهبي للفيلم الطويل، وهي المرة الرابعة التي يفوز فيها المغرب بالجائزة الكبرى لهذا الموعد السينمائي الإفريقي، إذ سبق أن تُوّجَ بجائزة «مهر يينينغا» الذهبي في ثلاث دورات سابقة، الأولى سنة 1973 بفيلم «ألف يدويد» لسهيل بنبركة، والثانية سنة 2001 بفيلم «علي زاوا» لنبيل عيوش، والثالثة سنة 2011، بفيلم «البراق» لمحمد مفتكر.

ويحكي فيلم «حمى» قصة الطفل «بنجمان»، الذي كان يعيش رفقة والدته الفرنسية، في حي مليء بالجرائم والعنف وبعد دخول الأم إلى السجن بتهمة الدعارة يضطر إلى الانتقال للعيش رفقة والده المغربي، الذي لم يسبق له أن تعرّف عليه، وبعد صدام اللقاء الأول بالأب يحاول بنجمان التأقلم على العيش رفقة والده وجدته وجده وسط أجواء من العنف والاضطرابات الاجتماعية داخل البيت وفي الحي الذي تقطن فيه العائلة.

فوز الفيلم كان مفاجئاً، خاصة أنه لم يحظَ بمشاهدة جماهيرية كبيرة في المهرجان. فيما رأى المتابعون أن تغلّب فيلم «حمى» لهشام عيوش على أفلام أخرى منافسة ومن ضمنها فيلم المخرج الموريتاني عبد الرحمن سيساكو (تمبكتو Timbuktu) الذي رُشِحَ لجوائز الأوسكار (87) وفاز بسيزار (40) أفضل فيلم وأفضل مخرج، كان بسبب مخاوف من أن يؤدي تتويجه إلى هجوم مُسلح على المهرجان، خاصة أن فيلم «تمبكتو» كان قد سُحِبَ لفترة من العرض في المهرجان.

تنفس المهرجان هواء السياسة، وبدت عليه مظاهر التقشف ونقص التمويل في أعقاب أوضاع هشة بعد الأحداث التي عرفتها العاصمة البوركينابية وغادوغو. كما سببت المخاوف الأمنية والصحية تراجع حجم الإشعاع الذي حققته دورات المهرجان السابقة، بالإضافة إلى نقل حفل الافتتاح من ساحة الملعب الوطني إلى قصر الرياضة المغلق لأسباب استثنائية نتيجة تغيُّر الوضع السياسي في بوركينافاسو في أكتوبر/ تشرين الأول الماضي بعد فِرار الرئيس كومباوري إلى المنفى عقب احتجاجات شعبية وإحراق مقرّ الجمعية الوطنية والمباني الحكومية.

هكذا، وعلى الرغم من مجابهة الفقر والحاجة، تستمر بوركينا فاسو في التمسك بالفعل السينمائي من خلال مهرجان فيسباكو، الذي ما كان لينهار بعد انهيار النظام السياسي ومخاض انتقال عسير وهش. ربما تبقى السينما واسطة عقد بين ماضٍ قريب ومستقبل يصل الناكرة بأفق الإصلاح والاستقرار والتنمية المنشودة والتشبث بالحياة؛ ففي وضع أمني هش، وهواجس فيروس الإيبولا لم يكن القلق على نجاح المهرجان بقدر ما كان على سلامة الجمهور والمشاركين وهنا كان التحدي الأمثل والرسالة الإنسانية للفعل السينمائي رغم كل المخاطر سواء من الإيبولا أم الإرهاب.



«حكاية بريّة».. عن كائنات وأقنعة

أحمد شوقي

في الأفلام الخمسة المتنافسة على أوسكار أحسن فيلم أجنبي خلال فبراير/ شباط الماضي، كانت السمة الروائية هي الغالبة على معظم الأفلام المُرشحة، وروائية هنا ليست تصنيفاً لنوع الفيلم، ولكن للاتجاه العام المُسيطر على شكل السرد فيه: السياق الاجتماعي والتاريخي المُعقّد، الشخصيات المُبطنة التي تمتلك تحت السطح ما هو أكثر بكثير مما يظهر على الشاشة، والحكاية تتوازى فيها قيمة الحدث مع المشاعر مع الأفكار، ليكون الناتج فيلماً ممتازاً ذا حسّ روائي واضح، وأبرز مثال هو الفيلم الذي تُوّجَ في النهاية بالجائزة «إيدا» للبولندي بافيل باڤلوفسكي، وكذلك منافسه الروسي «ليڤياثان» لأندري زڤياجنتسيف الذي تُوّجَ قبلها بجائزة السيناريو في مهرجان كان السينمائي.

من بين المرشحين الخمسة، وقف الفيلم الأرجنتيني «حكايات بريّة» أو «Wild Tales» للمخرج داميان زيفرون ممتلكاً حسّاً سردياً خاصاً، يمكن اعتباره أكثر إخلاصاً لسينما الحدث: الشخصيات هي أفعالها التي تواجه بها ما تتعرّض له من أحداث، والمعروض للمشاهد يبرز بوضوح التقلبات الراديكالية التي تدور داخل نفوس بشر قرّر المخرج أن يعرض لحظات تخليهم عن إنسانيتهم، واتخاذهم لقرارات تجعلهم أقرب للحيوانات البريّة التي نرى صورها على تترات البداية مصحوبة باسم الفيلم الذي يصف ويؤطر الحكايات بوضوح.

الفيلم عبارة عن ست حكايات متتالية، مرتبة تصاعدياً حسب مدة عرضها، تتراوح بين ثماني دقائق هي زمن أول حكاية، و 35 دقيقة في الحكاية الختامية. الحكايات الست تدور في الأرجنتين، لأشخاص يجدون أنفسهم على الحافة، يوضعون في محك ما، يجعلهم يتصرفون بشكل غريزي، مظهرين جوهر الحيوانية داخل نفس كل منهم، فإذا كان جوهر أي شخصية درامية هي أفعالها عندما توضع على المحك، فإن الحكايات البريّة تُظهر ما قد يحتويه هذا الجوهر من جنون.

مقارنة أنطولوجية

السرد الأنطولوجي الذي اختاره زيفرون، بحكاياته المتتابعة والشحنات التصاعدية التي تزرعها، يدفع لعقد مقارنة مع فيلم مصري شاهدناه قبل عام أو نيّف بعنوان «أوضة الفيران»، أخرجه مخرجون ستة شباب، صنع كل منهم فيلماً قصيراً، يدور بعضها في يوم واحد والآخر في عدة أسابيع، ثم رأوا أنه كي يصبح عملهم الجمعي فيلماً طويلاً، فإن عليهم أن يجمعوه عبر مونتاج متواز parallel editing يجعل المشاهد يتنقل بين الحكايات دون مراعاة لأي منطق زمني، فقط تخوفاً من أن يصم أحد فيلمهم بأنه ستة أفلام قصيرة، لتكون النتيجة أن كل من شاهد

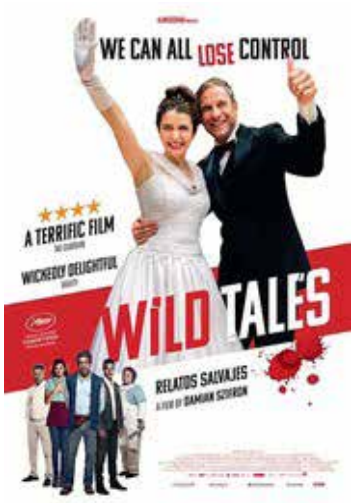
الفيلم خرج يقول العبارة التي حاول صنّاعه تفاديها.

داميان زيفرون هو الآخر مخرج شاب (39 عاماً)، كان لديه أسباب أكثر لجعل حكاياته تتوازى بدلاً من أن تتالى، فهناك تيمة تجمعها، وهناك حيز زمني واحد تقريباً (باستثناء الحكاية الرابعة)، وهناك قبل كل هذا مخرج وحيد صنع كل أجزاء فيلمه بأسلوب واضح ومتماسك، يجعل القطع بين أي مشهدين أيسر من القطع بين أسلوبين بصريين وسرديين متباينين. لكنه في المقابل يدرك أن ما يجعل عمله فيلماً روائياً طويلاً صالحاً للتواجد والمنافسة التي تصل لمستوى الأوسكار، ليس أنه يمتلك بداية واحدة ونهاية واحدة ويحكي «خطوط درامية» وليس «حكايات»، ولكن أنه ببساطة يُقدّم شحنة تصاعدية، درامياً وفكرياً، تأخذ المشاهد في رحلة متماسكة يخرج منها بفكرة أو تساؤل حول إنسانيته، حتى لو كانت وسيلة زرع هذا السؤال في الأذهان هي ست حكايات منفصلة، هذا سرد أنطولوجي لا يعيب إطلاقاً، بل في الواقع يكشف عن صانع أفلام حكيم، يأخذ خياراته السليمة دون أي اعتبار للتصوّرات النمطية والأفكار المسبقة.

كرة الثلج

الحكاية الأولى أشبه بالبرولوج، أو المشهد التمهيدي الذي يفتتح العمل ويضع المشاهد داخل الجو العام الذي سيتابعه لاحقاً. حكاية قصيرة لا تتجاوز ثماني دقائق عن انتقام من نوع خاص، شاب قرّر أن ينتقم من كل من أساؤوا إليه في حياته، كل من أحبطوه وخانوه ووقفوا في طريق طموحه، يرسل إليهم دعوات بصيغ مختلفة، كل حسب وظيفته وشخصيته، ليجمعهم في طائرة يقودها بنفسه، ليسقط بها محققاً انتقامه الجماعي. للحظات سيبدو الأمر أنه مجرد صدفة غير مقنعة: ثلاثة أشخاص يتقابلون في طائرة يكتشفون أنهم يعرفون نفس الشخص، قبل أن تتضح الحقيقة سريعاً فلا تجد إلا أن تبتسم من خطة الشاب النكية.

الخطة هنا صعبة الحدوث، لكنها في النهاية ممكنة، ودافعها أفعال قد يرتكبها



الجميع في حياتهم العادية دون تفكير في تبعاتها أو ما قد تدفع الآخرين إليه، وهي السمة التي تجمع كل حكايات الفيلم تقريباً، فباستثناء الحكاية الثانية التي ارتكب الخصم فيها جريمة حقيقية عن عمد (سياسي فاسد تسبب في موت والد فتاة تجده بعد أعوام يدخل كزبون للمطعم الذي تعمل فيه)، بخلاف هذه الحكاية تبدو العوامل المحفزة لكل الحكايات تصرفات قد يقوم بها أي شخص، بما فيها الخيانة الزوجية ومحاولة استخدام في إنقاذ ابن من مصيبة.

التساؤل الذي يزرعه «البرولوج» في الذهن يتعلّق بالعلاقة بين حقيقة الفعل (جريمة قتل جماعي) وبين الدوافع المؤدية إليه، وهي تصرفات لا تتعدى فتاة تركته أو ناقد موسيقي قابله برأي قاس، تصرفات اعتيادية، لكن تراكمها دفع الشاب إلى حافة الجنون، أو لحافة الحيوانية إذا ما تحدثنا بلسان الفيلم. وهو نفس ما ينطبق على كل الحكايات التالية، السياسي الفاسد يموت على يد صاحبة المطعم العجوز، التي لا تعرفه ولم يضرها كما فعل مع الفتاة، لكن يظهر أن السيدة محملة بسخط على ما يمثله السياسي، بالتأكيد كان سببه حدث سابق مع من يماثله. وفي الحكاية الثالثة العامل المحفز مجرد سبّة يوجهها صاحب سيارة فخمة لآخر في سيارة قديمة، لكنها سبّة محملة باحتقار طبقي، دفعت كرة ثلج من العنف والكراهية أدت للنهاية المفجعة، والتي تحمل قدراً من العدالة الشعرية أيضاً مثل جميع حكايات الفيلم.

الحكايات الأقوى

الحكايات الثلاث الأخيرة هي الأطول زمناً والأقوى تأثيراً، وهو أمر طبيعي مع الشحنة التصاعدية التي تحدثنا عنها. الحكاية الرابعة عن موظف محترم تتهاوى حياته فجأة بسبب تبعات مخالفة مرورية بسيطة يمكن أن تحدث للمئات دون أن تؤثر فيهم، لكنها جاءت لشخص تكوينه وطبيعة حياته يجعلانه مستعداً للانفجار، حرفياً وليس مجازاً، فالرجل يتحوّل فعلاً لبطل شعبي بعد تفجيره لمبنى المخالفات المرورية. ثم الحكاية الخامسة التي تبدأ بشكل اعتيادي عن أب ثري يحاول إنقاذ ابنه الذي يصدم امرأة وابنها فيقتلهما ويهرب، عبر إيجاد عامل فقير يعترف بأنه من كان يقود السيارة، لكن البداية الاعتيادية سرعان ما تتطوّر لتبعات ساخرة، تنتهي كالعادة بنهاية تحمل قدراً كبيراً من العدالة الشعرية لكل أطراف الحدث.

أفضل حكايات الفيلم، وأكثرها تميزاً على مستوى البناء الدرامي وإحكام الصنعة، عن عروس تكتشف خلال عرسها أن زوجها قد خانها مع زميلته في العمل، فتقرّر أن تنفذ انتقامها فوراً، ليتحوّل الزفاف الاحتفالي إلى غابة، يتقاتل فيها حيوانات بملابس احتفالية، بعدما تسبّب الحدث وتبعاته في تخلّي الأبطال تباعاً عن كل أقنعة التحضر والتهذيب. نفس الأقنعة التي يعودون لارتدائها بعد انتهاء فورة الغضب، فالمحك أظهر ما قد تصل إليه نفوسهم من شطط، ثم عَمّ الهدوء وتصالح الكل مع حقيقة أن الجوهر الحيواني يجمعهم.

الحكاية تصلح بالطبع لأن تكون فيلماً قصيراً مُستقلاً بذاته، لم يكن ليفقد متعته، لكنه سيفقد الكثير من قيمته الفكرية والإنسانية المعتمدة على كونه تتويجاً لكل ما شاهدناه قبله من أفعال مشابهة في مضمونها، وهو مُجدداً ما يستوجب الإشادة باختيار المخرج داميان زيفرون لشكل السرد، الذي صنع مع طرافة الحكايات وجودة تنفيذها عملاً سينمائياً ممتازاً لا يشبه إلا نفسه.

أعاجيب ترنس مالك

أحمد ثامر جهاد

إذا استعدنا أفلامه القليلة السابقة، لا يبدو المخرج «ترنس مالك» ميّالاً إلى تقديم أفلام سينمائية نمطية، تروي قصصاً معتادة تُشبع حاجة الجمهور للتفاعل العاطفي مع بعدها الدرامي أو إيقاعها المُشوّق. ترنس مالك، المخرج والشاعر وخريج قسم الفلسفة والمعجب بكتابات هايدغر، فنان متأنٍ في اختياراته، لا يبدو- في العموم- مُنجذباً أو مهتماً بنقل حكايات ترفيهية، قدر انحيازه لتقديم تجارب سينمائية جارحة في بنائها الشعري وجمالها البصري، تجارب إنسانية جديرة بالتأمل حين تستعيد أو توظف أو تنفتح بدرجة ما على الخبرات الذاتية والفكرية للإنسان، ببعديها الفلسفي والسايكولوجي، خاصة في فيلميه: شجرة الحياة، نحو الأعاجيب.

حتى في ملحمته الطويلة «خط أحمر رفيع - 1998» رشح لأوسكار أفضل إخراج وسيناريو، التي ارتكزت على رواية بالعنوان ذاته للكاتب «جيمس جونز» صدرت في ستينيات القرن الماضي، حاول المخرج الذهاب إلى ما هو أبعد من الدراما الحربية، نحو الحدود المنشودة للكمال الفني، مُوظفاً خلال ذلك، أدواته الإخراجية التي تمزج بين التسجيلي والروائي، معتمدة على سرد متقطع يتناغم في نسيج صوري دلالي. ثمة صوت دائم الحضور، يروي أو يعلق من خارج الكادر، همس شعري وتذكر بليغ في مونولوج طويل، يوائم المخرج بين خيوطه بصرياً، وغالباً باستخدام (الفلاش باك) في مواضع مُحدّدة من الفيلم، مع إبداء عناية ملحوظة بالتفاصيل الدقيقة التي تصل في ترابطها- خلال ما يقرب الثلاث ساعات- إلى مستوى كتابة قصيدة سينمائية مناهضة للحرب، هجاء إنساني يتبنى أسئلة الوجود الكبرى ضمن تداخل سردي يجمع بين مصائر شخصيات عدة، متورطة في محنة قتال مجنون، لا ثمار مرجوة منه، ولا أفق لنهايته، قتال شرس يُدار عن بعد ويرسم مجد أناس مأزومين.

لنا أن نتساءل مع المخرج، في متوالية العبث الأصيل هذه، أي مجد في أن يقتل الإنسان إنساناً آخر، بغض النظر عن عرقه ولونه وديانته؟ هل كانت خيرات الفردوس الأرضي المنشود في فيلمه اللاحق «العالم الجديد - 2005» كافية لشفاء تلك الروح المعذبة وهي تتأمل ببهجة أفعال الإنسان البدائي، وقد أصابتها لوثة الغزاة الأوروبيين الأوائل؟

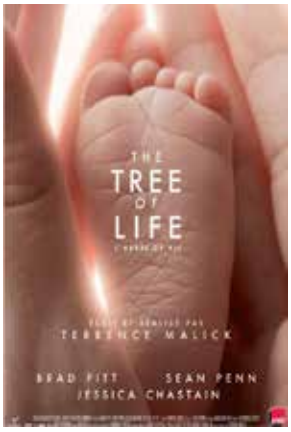
أليست البدعة الكولونيالية تلك، هي عينها التي دفعت، منذ قرون عدة، أفواجاً من المغامرين والمستكشفين والمجندين من شتى البقاع والهويات واللغات، للبحث في الأراضي البكر عن غنائم الذهب والفضة بعد إبادة السكان الأصليين للحضارات البدائية السعيدة؟

وكأن ترنس مالك يتساءل كما في كل مرة: ما الذي منحناه إياهم، نحن ورثة الحضارة الأوروبية وسادتها؟ ما الذي تعلمناه من حكمتهم ومعارفهم الموغلة في القِدم؟

إن مهمة المخرج ترنس مالك- مواليد 1943 - أسوة بمخرجين كبار آخرين، أمثال (تاركوفسكي، كوبريك، برغمان) تشبه بدرجة كبيرة مهمة المفكرين، الذين تتلخص رؤاهم وأعمالهم في طرح الأسئلة المدوية والمؤرقة عما اقترفه إنسان القرن العشرين-على نحو خاص- من كوارث، أكثر من محاولة الإجابة عنها. من بوسعه بكل الأحوال الإجابة عن لغز الانحدار الأخلاقي المؤذي الذي وسم مسار حضارتنا منذ قرون مضت وإلى يومنا هذا؟ إنه فكر سينمائي يُعيد قراءة العالم بأدواته الخاصة.

ربما ليس أمام المخرج الذي اختار أشد حقب التاريخ الأوروبي جنوناً «الحرب العالمية الثانية» في محاولة لتنقية الضمير الإنساني من أدرانه، إلا أن يجهض شهية القتل لدى الجنود الذين يغرزون بفعل هستيري حِرابهم في صدور أعدائهم اليابانيين، فيما يعتمل في الأذهان سؤال أبدي مُوّخ، في فضاء المحاولات الإنسانية للخلاص: كل هذا الشر الكبير من أين يأتي؟

في تجارب سينمائية من هذا النوع، لها قيمتها الفنية المتفردة النابعة من رؤية المخرج العميقة لمصائر









شخصياته وعوالمها، سنرى أن أهم ما تتطلبه مشاهدة أفلام ترنس مالك: شيء من الصبر وأقل قدر ممكن من التوقعات للتنامي الدرامي للأحداث، لأننا ببساطة سنكون أمام رحلة تأمل شاقة وطويلة، لا تعد متفرجيها مُطلقاً ببهجة زائفة.

حلم يقظة مرير

في سنوات لاحقة على ملحمة الحرب تلك، يبقى ترنس مالك وفياً لأسلوبه السينمائي المثير للجدل، بل نراه يتطرف في بناء فيلمه الموسوم (To the wonder) إلى حد المكوث في كتابة مشهدية حلمية تراهن على جماليات الصورة الشعرية. وقد اختار لفيلمه الذي أسند بطولته للنجم الأميركي «بن أفليك» أن يناور السرد الفيلمي بسرد آخر، صوت الراوي وتعليقاته، يعود ثانية في رواية الصور وتعميق اللقطات الخارجة عن التسلسل الزمني للحدث. وبإيقاع يستمر بتنويعات محدودة إلى نهاية الفيلم يضعنا المخرج أمام توليفة مرهفة تجمع بين الصور والموسيقى وبقدر درامي متقشف جداً. وهو ما جعل الفيلم كتابة شعرية بالصورة، وتمرداً معلناً على تقاليد هوليوود السينمائية. كتابة بصرية عبر الأشياء ومن خلالها ونادراً عنها، توظف خبرة الأحاسيس الإنسانية وتأملات الوجدان البشري في سبل حياته، التي كانت أضاعت في فيلم «شجرة الحياة» معنى البراءة عند تخوم متاهة الكون المهولة، وخبرت في الغضون قسوة التوحّد الذي ربما عانته عائلة الديناصورات التائهة في براري الرب الفسيحة. إنه درس البشرية وهي تستعيد طفولتها وتعاين مستقبلها على الشاشة، مثلما استعادتها قبل عقود من الآن مع ملحمة ستانلي كوبريك «أوديسا الفضاء» منذ بداية الخليقة وحتى عصر الفضاء.

إذا ما تساءلنا عن ناظم جوهري يجمع بين أفلام المخرج ترنس مالك (الحاصل على سعفة كان عن فيلمه «شجرة الحياة») سيحضر الشعر بقوة أمامنا. ليس غريباً على المخرج الحاصل على مرتبة الشرف من جامعة هارفرد بدراسة الفلسفة خلال عقد الستينيات، أن يوزّع مواهبه بين كتابة الشعر وصناعة الأفلام، فيحدث أن يستغرق انقطاعه عن السينما نحو عشرين سنة، وهي المدة الزمنية الفاصلة بين إنتاج فيلميه: «أيام الفردوس» و«خط أحمر رفيع». بالنسبة لمخرج مشغول بهموم الإنسانية، ستكون تلك فترة كافية لقول شيء جديد.

حكاية فيلمية أم قصيدة؟

منذ مشاهده الأولى ندرك أن فيلم (To the wonder) لا يعد بحكاية نمطية، تنمو بفعل الصراع الدرامي لتجد حلها المناسب في النهاية. فهنا الفيلم المفعم بالعاطفة والشاعرية يبدو أقرب إلى أن يكون تجربة ذاتية شديدة الخصوصية لصانعه، تحفز المشاهدين لملامسة قاع المشاعر الخاصة بهم. صحيح أن كل فيلم سينمائي هو، بشكل ما، تجربة ذاتية أو يحمل ظلال تجربة مخرجه أو كاتبه، لكن مع ترنس مالك يصبح الأمر خياراً فنياً وأسلوبياً واعياً، يدفعه إلى الخروج عن التقاليد المعهودة للفيلم الأميركي.

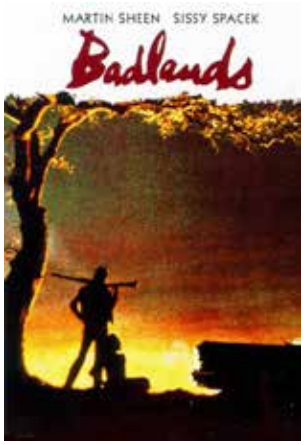
في فيلم يواجه أبطاله عواقب الحب والإيمان واليأس، وتتداخل لقطاته

> إن مهمة ترنس مالك تشبه بدرجة كبيرة مهمة المفكرين، الذين تتلخص رؤاهم وأعمالهم في طرح الأسئلة المدوية والمؤرقة عما اقترفه إنسان القرن العشرين

القريبة والمتوسطة والبعيدة في مونتاج مركب، ستتسع مساحة الرموز والدلالات المبنية بحس تشكيلي يرسم على الشاشة لوحات بصرية مكتفية بذاتها. ستحتفظ تلك اللقطات طوال زمن الفيلم، بحضورها التشكيلي وفرادتها البلاغية وقدرتها على تخليق المعنى السينمائي: يد تمسك نافذة، جسد يستلقي على العشب ولا يظهر كاملاً، ريح تداعب خصلات شعر أشقر في حركة بطيئة، نافذة مشرعة على حقل فسيح، أمواج بحر هادئ تطل عبر ستائر بيض تستجيب لهمس الريح.

لنحاول إيجاز الحكاية قدر الممكن: تغادر مارينا «أولغا كوريلنكو»، وهي امرأة فرنسية منفصلة عن زوجها السابق، مع عشيقها الأميركي نيل (بن أفليك) برفقة ابنتها الصغيرة «تاتيانا» إلى أوكلاهوما في أميركا. يصعب على مارينا رغم حبها لعشيقها التأقلم مع الحياة الجديدة والتخلّص من ظلال ماضيها، وليس أمامها إلّا اللجوء إلى القس كوينتانا «خافير باردیم» ليسدي لها النصح في تخطي أزمتها العاطفية هذه. لكن القس هو الآخر ليس واثقاً من سوية البشر، يُشكّك حيناً بإيمانهم وبفطرتهم السليمة. كوينتانا رجل نبيل يشعر أنه موجود لزمن آخر أشد بساطة وأناس أكثر دعة، فنراه يعاني من أسئلة مُحيرة عن جدوى كنيسته ووعظه في عالم فقد رشده أو يكاد. تتداخل أزمة الشخصيات فيما بينها، لاسيما بعد أن يجد نيل متنفساً لقلقه بالتعرف على فتاة جديدة تدعى جين (راشيل مكادامز).

فصل عاطفي طويل هو الخط الأفقي الظاهر في الفيلم والمكرس لرصد حيوات نيل ومارينا وجين. لكن مشاعر الحب ستعصف بها الأزمات ويتعرّض استقرارها لتعرجات، بمجرد انتهاء مدة إقامة مارينا واضطرارها للعودة إلى موطنها الفرنسي. تقول مارينا لـ«نيل»: لو طلبت مني البقاء معك، سأبقى. يشيح نيل بوجهه وتقوده خطاه إلى الأرض المستسلمة لسحر أشعة الشمس . من جهته يواصل الأب كوينتانا تقديم الخطب والموعظة لرعيته، من دون أن





يخفف ذلك شيئاً من حمى قلقه الداخلي. يناشد ربه أن يظهر له، أن تكون رحمته مع ابنه الإنسان. لكنه يبقى مُتسائلاً ومُشككاً في كل ما يصدر عن بؤس حال البشر حوله. ثمة أناس معوزون تلزمهم المعونة والرأفة. الشفقة التي تسمى رذيلة الطيبة، تبدو ضرورية. فالسعادة بالنسبة للكثيرين، ممن لا نعبأ بوجودهم، تتلخص برغيف خبز وسقف آمن. كل هذا الوجع الإنساني من حولنا، فيما أنوار الكنيسة ساطعة وبهوها فاره. بيت الرب محكوم بالقوانين هو الآخر. لكن اهتمام رجل الكنيسة بآلام الآخرين يشهد عليه، يمنحه العزاء، وإن كان يشعر أن إيمانه الحقيقي ينوب في وظيفة الواعظ، مع أن الإيمان يجب أن يكون سماحة طليقة، جلّ غايتها أن تكون بين الناس. تسمعهم وترعاهم مثلما رعى يسوع أتباعه.

أعاجيب سينمائية

في هذا الفيلم لا تتحدّث الشخصيات إلى بعضها البعض إلا نادراً، حتى في المشاهد التي تجمعها وجها لوجه، فإنها تهمس بحوار داخلي أو باعتراف يسمعه المتلقي وليس مهماً أن تدركه الشخصية. لنقل أن ثمة مصائر ولوعات وقلقاً إنسانياً مشروعاً. لكن ذلك كله لا يعد المتفرج بشيء يمنحه سعادة مطمئنة تصنعها النهايات النمطية. سيما وأنه ليست ثمة حكاية في هذا الفيلم تنمو كما نريد أو نتوقع، ليس ثمة دماء ولا صراخ، إنها اشتغالات جُوانيّة وانثيالات حسيّة ترسم مجتمعة صورة شخصيات الفيلم في مساحتها التعبيرية الأوسع.

في المقابل لا ينتظر المخرج من مشاهده أن ينفعل مع الحدث، فليس ثمة حدث يمكن لنا الانفعال به، إنها استعادات وتأملات تعيد الشخصيات من خلالها فحص ماضيها ومراجعة مواقفها، وقد تنتفض حيناً على قيودها أو ترفض الانصياع لأقدارها المرسومة. في معظم المشاهد، تتحرك نساء «مالك» بخفة وزهو وابتهاج، وعلى الدوام بقرب عناصر الطبيعة الأم، التي يختار المخرج صورها بعناية بصرية شديدة تنصت أكثر مما تتكلم. ثمة ميل للولوج إلى سعادة الرحم الأول في الطبيعة الخلاقة، وشعور آخر يحاول الفرار من قيود الجاذبية الأرضية في الوقت ذاته. بمعنى أن الوجود برمته عند ترنس مالك بات مثل وتر مشدود يصعب التخلّص من عواقبه.

قراءة «أعاجيب» ترنس مالك تشبه تصفح كتاب شعري، بحرية ومن دون التزام بقراءة القصائد وفق ترتيب نمطي، وهذا ما فعله تحديداً في فيلمه هذا، الذي نزع إلى اختيار بناء سردي حُرّ، لا يمتثل لزمنية مشهدية ولا لبناء درامي يرصد أفعال الشخصيات، فالجميع هنا أسرى وحدة شديدة يجهدون خلالها لمد جسور التواصل الإنساني مع الآخر. إنه نشيج صادق عن وحشة الألم ومشقة الأسى. فيلم عن الحب في مدياته القصوى، نروته، وأفوله.



أمير تاج السر

كتّابنا البعيدون

منذ فترة قليلة، رحلت الكاتبة الجزائرية الكبيرة آسيا جبّار، والتي تكتب بالفرنسية، وصنعت مجداً كبيراً في الغرب، لدرجة أن أصبحت عضواً في الأكاديمية الفرنسية للفنون، وتُرشَّح باستمرار لجائزة نوبل، أرقى الجوائز على الإطلاق.

آسيا كانت مُخلصة لمشروعها الكتابي بلا شكّ، وكونه جاء بلغة أخرى غير العربية، لا يقلّل من كونه مشروعاً رائداً، ولا يمنع أن تكون من روّاد الرواية المغاربية الفرنكفونية، ومن النين من المفترض أن نُقِرّ بهم وبما حققوه بعد اندماجهم في بيئة أخرى غير بيئتهم الأصلية، ولا أعتقد أن ثمة ما يمنع الكتابة بالعربية لديها، وقد كتبت عن الجزائر، لكن، كان خيارها الفرنسية، وكل من يكتب حُرّ في خياره، وتبقى البصمة والقضايا التي يطرحها، هي الأهمّ لتقييمه والاحتفاء به من عدمه. والملاحظ أنه بعد أن رحلت آسيا، وبدأنا بالكتابة عنها، ظهر كثيرون من مثقّفينا وأعلنوا صراحة أنهم يسمعون بها من قبل، وكنت صريحاً حين أكّدت أنني أعرفها جيداً منذ سنوات طويلة، لكن لم يصادفني كتاب مترجم لها حتى أَطّلع على شيء من التجربة، وفوجئت أن لها أعمالاً مُترجَمة بالفعل إلى العربية، لكنها نُشِرَتْ في الجزائر، وطنها، ولم يكن ثمة سبيل لمصادفتها في المشرق العربي، حيث نبعنا ونقيم.

السؤال هو: لماذا مَنْ يكتبون بلغات أخرى، ويصبحون نجوماً في الغرب، لا نهتم بهم هنا ولا يعرفهم إلا القليلون؟، لماذا لا يصل صيت النجومية إلى واحدة مثل آسيا جبّار، وواحد مثل الليبي هشام مطر، يكتب بالإنجليزية، وكانت روايته الرائعة« في بلاد الرجال» في إحدى قوائم المان بوكر العالمية ذات يوم، وأيضاً لماذا لا يظهر اسم السوداني جمال محجوب إلا نادراً في الثقافة العربية؟ وليلى أبو العلا الكاتبة بالإنجليزية، لماذا لم نتعرّف إلى تجربتها إلا مؤخراً؟

إن تحدثنا عن الترجمة، التي نعرف تقصيرها في ترجمة آدابنا المكتوبة باللغة العربية، إلى لغات أخرى، فهذا شيء تعوّدنا عليه ولا سبيل لتلافيه في الوقت الحالي، نسبة لعوامل كثيرة أهمّها ضعف الإقبال على الآداب العربية خارجياً، وخيبات الأمل التي أصابت القارئ الغربي من جرّاء ترجمات تمّت بعلاقات خاصة، وتمّ ضخّها في الغرب بوصفها هي الأدب العربي. أقول تعوّدنا على ذلك التقصير، ولكن نعرف -بالمقابل- أن ما يُكتَب بلغات أخرى، خاصة الإنجليزية والفرنسية، يجد ترحيباً حارّاً من قِبَل المترجم، والناشر العربي، وأيضاً القارئ في بلاد العرب الذي يعدّه مقياساً للجودة. وهناك من يصرّح بأنه لا يقرأ آداباً عربية على الإطلاق، وأن قراءاته مقصورة على الأدب المترجم.

المفروض- إذاً- أن يهتمّ ناقلو الآداب من اللغات الأخرى بآداب كتّابنا المهاجرين، فهي في حكم (الأجنبي) لغةً، وستكون في حكم (العربي) من ناحية الأجواء وطريقة الكتابة، وأعتقد أن واحدة كبيرة مثل آسيا جبّار لو حصلت على فرصة مثل التي حصل عليها أمين معلوف، بتبنّي دار الفارابي اللبنانية ترجمته، وترسيخه عربياً، لما فوجئ أحد باسمها حين أُعلِن عن وفاتها.

أتى إلى المسرح من عالم المسرح كما يقول، فلا وجود في الوجود إلا لهذا المسرح، والذي يمكن أن يضيق في نظر الكاتب والناقد المسرحي المغربي عبد الكريم برشيد (1943)، ليكون جنساً أدبياً أو فنياً أو فرجةً فقط، كما يمكن أن يتّسعَ حتى يصبح كل الدنيا، وذلك في كل أبعادها وامتداداتها اللامحدودة. منظرا الفرجة الاحتفالية في العالم العربي، والمحارب المسرحي الذي مازال يحفر في أرض هذه الاحتفالية ويواصل كتاباته الإبداعية والنقدية دون كلل جعل من المسرح موضوع اشتغالاته وهمومه الثقافية، وارتقى عبره بصور الحياة اليومية العادية إلى درجة الفكر، دافعاً بها إلى درجة العلم والفن والشعر والسحر والإبداع والخيال والاحتفال.

كتب صاحب «عطيل والخيل والبارود» في التنظير المسرحي: «حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي» (1983)، و«الاحتفالية في أفق التسعينيات» (1993)، ومن مسرحياته المؤلفة «سالف لونجة» (1976)، «امرؤ القيس في باريس»(1982)، «اسمع يا عبد السميع» (1985).

عبد الكريم برشيد:

النقّاد خانوا جوهر المسرح

حوار: عبد الله المتقي

يعتبر برشيد نفسه من خُدَّام المسرح الأوفياء، ويرى أن المطلوب من هذه المسرحيات أن تكون جميلة، ومعبرة، ومثيرة ومدهشة، وأن تكون ساحرة ومغيّرة، وأن تكون مفيدة وممتعة، وأن تكون صادقة وحقيقية. في هذا الحوار لـ«الدوحة» نسائل برشيد عن راهن المسرح العربي وانتظاراته بمناسبة الاحتفال باليوم العالمي للمسرح الذي يصادف 27 مارس من كل سنة.

ما تقييمك للوضع المسرحي العربي الراهن؟

ـ من المؤكد أن المسرح العربي هو وجه هذا الواقع العربي، وطبيعي أن يكون هذا الواقع اليوم غامضاً وملتبساً، وأن تكون له آلاف الأقنعة، وكذلك هو حال مسرحنا العربي اليوم، فهو يظهر شيئاً، ويخفي أشياء كثيرة جداً، وهو يعكس بؤساً اجتماعياً وسياسياً وفكرياً في المجتمع العربي، فهناك نقص كبير في التربية الديموقراطية، وهناك جفاف في منابع الحرية، وهناك ضبابية في الرؤية الفكرية، وهناك بؤس في الاجتهاد، وهناك شح في التصوّر والخيال، وهناك فقر في المؤسسات، وهناك خلل في العلاقات، وهناك تهيب من ركوب المخاطرة العلمية والجمالية، وهناك إصرار على التبعيّة الببغائية، وعلى الاقتباس والاختلاس وعلى التزييف والانتحال، وعلى الالتزام بما لا يلزم.

إن أهم وأخطر ما ينقص هنا المسرح هو أن يكون مسرحاً أولاً، وأن يكون عربياً ثانياً، وأن يكون معاصراً ثالثاً، وأن يكون جزءاً أساسياً وحيوياً من ثقافته ومن حضارته رابعاً، وأن يكون قريباً من نبض الحياة ومن هموم الناس خامساً، ونعرف أن المسرح أخطر من أن يكون مجرد كتابة أدبية، أو مجرد فرجة بصرية، أو مجرد التقاء يعقبه فراق. إن الأساس في هذا المسرح أن يؤرخ لما أهمله التاريخ، وأن يهتم بجغرافيا النفوس والعقول والوجدان والأرواح، وأن يرسم للحياة اليومية خرائطها، وبهذا نكون اليوم في حاجة إلى إنسان مسرحي شامل ومتكامل، أي إلى المسرحي المؤرخ وإلى المسرحي الجغرافي وإلى المسرحي العرّاف وإلى المسرحي العالم وإلى المسرحي الساحر وإلى المسرحي الحكيم وإلى المسرحي المهندس، والذي يمكن أن يعيد صياغة العقل العربي، ويعيد بناء نفسيته وخياله وذوقه الجمالي بشكل مختلف.

وماذا عن وضعية النقد المسرحي الآن؟

ـ النقد شريك أساسي في الحركة

المسرحية، ويمكنه أن يلعب أحد الدورين التاليين أو هما معاً، أي أن يكون عامل دفع إلى الأمام، أو أن يكون عامل جنب إلى الخلف، وأرى أن بعض النقد المسرحي العربي لم يساهم في تطوير وتجديد المؤسسة المسرحية ككل، وأرى أن كثيراً من المسرحيين لم يفهموا طبيعة الشراكة المسرحية، وفهموا بأن الأمر يتعلّق بصراع وحشي بين سلطتين متنافرتين ومتنافيتين، سلطة الإبداع وسلطة النقد، وبهذا فقد خان كثير من نقاد المسرح روح وجوهر هذا المسرح.

لقد كان على هذا النقد أن يُساهم في تطوير الحركة المسرحية، وأن يعمل على تثقيف الجمهور، وعلى إعادة صياغة ذوقه، أو على حماية هذا الذوق من الميوعة والإسفاف، كما كان عليه أن يحرّض على الخلق والإبداع، وعلى أن يفضح الاختلاس الذي يتم تحت اسم الاقتباس، وأن يحتفي بالعبقرية الإبداعية، وأن يصحح الأخطاء أيضاً، وأن يوثّق، وأن يؤرّخ، وأن يكون شاهداً على هذا العصر المسرحي، وأرى أن كل هذه الأشياء لها وجود لدى كبار النقاد المسرحيين العرب، ولكنها تبقى في حكم الاستثناء الجميل والنبيل، والذي تمثله أقلام جادة في النقد المسرحي العربي.

تجربتك من بين أبرز التجارب المسرحية التي تعمد إلى قراءة التراث التاريخي العربي، ماذا تعني بهذه العودة إلى الأصول؟ وما هي أرضيتها السوسيو ثقافية؟

ـ الأساس في التراث أنه حدٌ من حدود الذات، تماماً كما هي الطبيعة وكما هو الواقع وكما هو التاريخ، ونعرف أن هذه الذات محكومة بأن تمشي إلى الأمام، ولكن بمعرفة مكتسبة من الماضي، وبتربية تمت في الماضي، وبلغة تأسست في الماضي، وبهذا يكون التراث عاملاً من عوامل غنى هذه الذات، ويكون عنواناً على صدقها ومصداقيتها.

إن التراث في المنظور الاحتفالي هو ذاكرة الجماعات والمجتمعات والشعوب والأمم الحيّة، وفي هذه الذاكرة يخبئ الإنسان تجاربه دائماً، ويخبئ حكمته



وعبقريته، ويخبئ علومه وفنونه، ويخبئ أحلامه وأوهامه وأساطيره ومعتقداته المختلفة، وإنني أحاول دائماً، في كل كتاباتي المسرحية، أن أقرأ روح هذا التراث سواء في بعده المغربي والعربي أم في مستواه الكوني.. إنني أقرأه قراءة خالية من التقديس والتبجيل، قراءة نقدية تنطلق من النحن ومن الآن ومن الهنا.

متى تصبح المسرحية واسعة الانتشار كالشريط السينمائي؟

ـ من حسن حظ المسرحية أنها لا يمكن أن تكون إلّا مسرحية، وعبقريتها تكمن أساساً في هذه الخصوصية، والتي تجعل منها لقاء حيّاً مفتوحاً على الجمهور وعلى المكان وعلى اللحظة وعلى الآتي وعلى كل الممكنات، وتجعل منها احتفالاً جماعياً يقوم على المشاركة وعلى الحوار وعلى التفاعل، وهي بهذا مختلفة عن الشريط السينمائي في كل شيء ، فهي ليست صوراً متحركة ترى بالعين فقط، ولكنها احتفال يخاطب في الإنسان كل حواسه، فهي أساساً حوار فكري، أو هي مأدبة فكرية بانخة، كما يمكن أن تكون حلقة من حلقات الوجدان المتحرّر، أو من حلقات الروح، والتي قد تشبه حلقات الذكر الصوفي، وهذا ما يبرر أن تكون المسرحية أقلّ انتشاراً من الشريط السينمائي، ولكن مفعولها، في النفوس والعقول والأرواح، أشد وأقوى بكل تأكيد، وهي بهذا منورة للبقاء والخلود.

كيف استقبلتم قرار إلغاء مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي بعد 22 سنة من الاستمرارية؟

ـ هذا المهرجان بدأ بداية رائعة وواعدة، ولكنه أخلف وعده في السنوات الأخيرة من عمره، وأصبح مستواه في النزول، وأخذ يُقدّم أي شيء باسم التجريب، وأصبحت الرداءة تجريباً، وأصبحت الأمية المسرحية تجريباً، وأصبح الاعتداء على المسرح تجريباً، وأصبح تشويه إبداع أعلام الكتابة الدرامية العالمية تجريباً، وأعتقد أن الأمر كان يحتاج إلى وقفة، ويحتاج إلى إعادة طرح الأسئلة الأساسية التالية: ما هو التجريب المسرحي؟ وما هي حدوده؟ وما هي مرتكزاته العلمية والفكرية؟ وما هي النتائج التي حققها التجريب المسرحي من خلال هذا المهرجان؟ وهل أضاف شيئاً للحركة المسرحية؟

ولأن هذا المهرجان لم يستطعْ أن يُجدّد أسئلته، فقد انتهى إلى الموت، وهكذا هو حال كل تجربة فنية لا تتجدّد بالأسئلة المُتجدّدة، ولا تُمارِس النقد الذاتي.



حمد الرميحي

استحضار الشخصيات المثيرة للجدل

د. حسن رشيد

يُشكِّل المسرح لهذا المبدع إطاراً للحياة. ومنذ أن ارتبط بهذا الإطار الإبداعي يعيش هاجس البحث والتنقيب عن أطروحات مغايرة للمألوف. في أولى خطواته «بودرياه» استحضر نموذجه عبر «صالح السعد» النموذج الأوديبي. وكان تأثير المعرفة الأكاديمية جلياً. كان الحضور الإغريقي وإن كان بودرياه النموذج الخرافي المحلي ولكن «اللعنة» وإن لم يكن فقط عبر الطاعون حاضراً، في جُلّ إبداعاته. ينطلق بفكرة إلى فضاءات أبعد بكثير من العزف على وتر القضايا الاجتماعية فقط، هو مهموم بقضية الحرية في المطلق. وينبش في ذاكرة التاريخ عن النموذج «الإشكالي»، نعم «في قصة حب منسية» يستحضر «أبوحيان التوحيدي»، ولكن هو غير مهتم بسيرة التوحيدي. مولده، أصله وفصله، نتاجه. هو يطرح قضية المثقف في المطلق ومعاناة المثقف في ظِلّ سيطرة الجهل الادعاء. سيطرة القوة أمام الإبداع. وكيف يهمش المثقف أمام جبروت الجهل. وفي طرحه ذلك يبحث عن مقبرة تؤدي جسد ذلك

المفكر الإنسان. كان الطرح إذاً يتشكّل عبر ما آلت إليه مصير الثقافة أمام الجهل، وهنا واضح للعيان حتى في عصرنا الراهن. كان الشاعر والمسرحي المصري نجيب سرور نموذجاً، وكان السياب وأمل دنقل نموذجاً آخر. في تلك المسرحية شاهدنا كيف تحوّل أديب الفلاسفة وفيلسوف الأدباء إلى وراق. يُمارَس عليه الاضطهاد من قبل الآخر. نعم الرميحي يعشق الشخصيات المثيرة للجدل. هو لا يمارس كما أسلفت دور أستاذ التاريخ أو المؤرخ، ولكن يرتكز عبر نقطه وإن كانت مهمّشة حتى يبني من خلالها شخوص وأحداث عمله. كان التوحيدي حقيقة نموذجاً مثيراً للجدل، بين مادح وقادح. ومع هذا فقد شهد التاريخ الإبداعي نتاجه. ومع تعدّد روافد هذا الإبداع فقد تعرّض لكل أنواع التهم التي ألصقت به «زنديق، مارق، ملحد،... إلخ»، حتى أن ابن الجوزي عده واحداً من ثلاثة من زنادقة الإسلام مثل ابن البروندي - التوحيدي - والمعري.

في نصه الأخير: أحمد بن ماجد.. ورقة حب لن تنسى.. يستحضر أيضاً شخصية عربية لعبت دوراً مؤثراً في تاريخ البحرية العربية وعندما يستحضر شذرات من سيرة أسد البحار فهو يستحضر النموذج ولكن المضمون والطرح والقضية من ابتكار حمد الرميحي. نعم هو عاشق للشخصيات المثيرة للجدل، يلتقط نقطة ما، ويبني من خلالها خيوط العمل المسرحي ومن خلال جزئيات بسيطة يطرح المضمون الكلي، ويطلق صرخة احتجاج على واقع معاش.

ولكن لماذا مرة أخرى أحمد بن ماجد وقد تصدى لها ذات يوم في مسرحية «عذابات أحمد بن ماجد» عبر توليفة يعقوب المحرقي «الشاعر» وإسهامات الدكتور إبراهيم غلوم. ولماذا يطرحه الآن وقد سبق وقدّم في عام 2003 عبر «ليالي أحمد بن ماجد» من خلال جواد الأسدي في فعاليات مهرجان الفرق الأهلية الخليجية في دورة أبوظبي. كما أن المخرج الإماراتي الشهير حسن رجب قد أقدم على خطوة مماثلة في فصول من عذابات الشيخ أحمد. وكان الرميحي في تلك المحاولة قد اتجه نحو التجريب وخلق فرجة مسرحية. فماذا في جعبته في ورقة المتضمن «حب لن تنسى»!!

لأن «ابن ماجد» كما أسلفت شخصية جدلية.. البعض ذهب إلى أنه ينتمي إلى بني تميم ومن نجد. والشواهد التاريخية أنه من جلفار - (رأس الخيمة)، وأكد البعض أنه من مدينة (السيب العمانية). كثرت الأقاويل حول منبته، حتى ذهب البعض إلى تأكيد أنه (هرمزي) مع أن تاريخ الرجل لم يتوغل في متون التاريخ (القرن التاسع الهجري) فإن هذا الأمر قد جعل الكل يتجاذب ارتباطه به - النقطة الجوهرية في شخصية ابن ماجد أنه قد ساهم بشكل كبير في تعريف البحار البرتغالي «فاسكو دي جاما» الطريق إلى رأس الرجاء الصالح، بل إن البعض يدّعي أنه كان دليله من مدينة مالندي (إفريقيا) إلى كاليكوت (الهند). والأهم أنه لا أحد يختلف حول قيمة ابن ماجد، في معرفته للعديد من العلوم مثل (الفلك والرياضيات وعلوم البحار وارتباطه بالشعر عبر أزاجيره) ولا عن دوره في تأليف العديد من الكتب ذات الارتباط العضوي بالبحر.

حمد الرميحي المؤلف لا يهمه كل هذا. ومع أن الشيخ الدكتور الباحث سلطان بن محمد القاسمي - حاكم الشارقة - قد نفى جُلّ هذه الاتهامات والمزاعم والافتراءات وأن من قام به شخص هندي من «جوجرات» إلّا أن هذا الأمر - سواء في التأكيد أم النفي - لم ينهب إليه حمد الرميحي، لأنه خلق عالماً آخر، وإن كان كتابه الأشهر «الفوائد في أصول علم البحار والقواعد» نقطة التلاقي في اللعبة المسرحية.

1 - في المشهد الافتتاحي وعبر رقصات وأهازيج الحرب تعبيراً بالانتصار يُقدّم المؤلف إشارة بسيطة إلى دور «أمير البحار»، والحقيقة أن لابن ماجد العديد من الألقاب. والحاكم الفاسد يكرّم قائد جيشه (المنتصر) الذي لا يكون له وجود سوى في هذا المشهد الافتتاحي، وهنا يشير قائد الجيش إلى أن من يستحق التكريم هو ابن ماجد.

2 - الحاكم يشيد بدور ابن ماجد.. ولا يقتصر الأمر على هذا الإطار، بل يمنحه لقب «أمير البحار» أما أول إشارة إلى مضمون هذا الأمر. فيكون عبر الوزير - وزير الأمن - الذي يقول إن حب الشعب قد ازداد لابن ماجد.

3 - هنا ينقلنا المؤلف بعد هذا التمهيد البسيط إلى موضوع آخر.. الحب.. حب «عين الكون» ويعبر عن غيرته. والوزير يرى أن الأمر في غاية البساطة (القتل)، ولكن الحاكم يرى أنهم يحتاجون إلى علمه. والتناقض أن الحاكم يقول «بعدها أتفرغ للرسم والكتابة والنحت»، هذا التناقض غريب في حوار الحاكم «بين مبدع خلّاق وشخص يتصف بالغدر والخِسّة والوضاعة. أي روح فنية وأي ضمير إبداعي ميت»!!

4 - في حوارات عين الكون وأحمد بن ماجد.. لغة شاعرية تمتزج بالخوف من الآتي. وكأنما عين الكون تعرف أبعاد اللعبة أو أنها عرّافة، ولذا تقول صراحة ينتابني شعور بأن شيئاً «كان هنا في لحظة حميمية بين عاشقين لا يعرفان ماذا يخبئ لهم القدر».

5 - أهداف الغارة الحصول من قبل الآخر على الكتاب «الفوائد في أصل البحر والقواعد»، وأمام الأمر الواقع يُسلّم ابن ماجد الكتاب للفرنجة - وهذه فرصة للحاكم في تشويه صورة البطل الشعبي لذا يقول «الخسيس الجبان يبيع شعبه لأعداء الله. والله لو عاد لن يرى النور ما حييت». كل هذا من أجل هدف آخر، وأعني عين الكون، وهنا لابد أن نتوقف قليلاً، ذلك أن الموقف لم يمهّد أبداً لانشغال (الملك - الحاكم - الوالي) بهذه الفتاة. كنت أتمنى أن يمهّد للأمر. عبر أكثر من محور..

أ - كأن شاهد جمالها في احتفالات الانتصار على الفرنجة.

ب - أخبر عن جمالها إحدى الجواري مثل مبروكة، على سبيل المثال.

جـ - سمع بجمالها عبر قصيدة غزلية لابن ماجد يصف محبوبته فتعلّق بها، كما أشار بشار بن برد: والأذن تعشق قبل العين أحياناً. ولكن هنا وإن كان هنا نتاج رأي المؤلف، إلاّ أن الأمر يُشكّل، مع الأسف - فجوة - عبر السياق الجميل. نعم (الملك) على درجة من الخسّة. فهو لا يتورّع من بيع ابن ماجد. ويأتي السؤال لماذا؟ هل لأنه قد سحب البساط من تحت أقدامه نظراً لعلمه ومعرفته وحب الشعب

لـه- هنا المبرر الأقوى- ولكن أن يتحوّل محور الأمر، إلى شهوة حيوانية. وأن محور الكون لديه عين الكون بلا مبرر. فأعتقد أن الأمر في مسيس الحاجة إلى أكثر من تفسير.

6 - ومن خلال خيوط الحب - الذي اخترعه المؤلف - يتم طرح مضمون ابن ماجد «هل مات بيد الأعداء. إن صوت العقل (عين الكون) ترفض هنا الأمر. ولكن أم ابن ماجد عندما تسمع بالخبر تموت وهنا عبر الإشاعة. ينهب وزير الأمن يطلب يد عين الكون لسيده ويكون الرفض التام، سواء من قبل عين الكون أم والدها والمؤلف عبر تنوّع المشاهد وبين الإظلام والإضاءة يحول بين مشهد وآخر. سواء ما كان مرتبطاً بالماضي كـ(فلاش باك)، أم تجسيداً لمشهد في صلب الموضوع المطروح مثل مشهد سجن ابن ماجد أو مشاهد (الحب - المتخيل) من قبل كليهما (ابن ماجد وعين الكون) عبر لغة شاعرية. أو بمقتضى الموقف كما في موقف الملك في لحظة الغضب في مناقشة وزيره وتهديداته «اسملوا عينيه حتى لا يراها ولا يرى الدنيا إلى الأبد واحضر عين الكون بالقوة. لم يولد من يرفض أمري من الإنس والجن». إن مفردات الرفض أمر مرفوض لديه، ذلك أنه يصدم لأمر كهذا ولأول مرة هناك من يقول لا...

7 - في مشهد الملك وجاريته- وكعادته حمد الرميحي- يحب تركيب مثل هذا المشهد، مشهد الغواية. ويُعيد على مسامع جاريته ورفض عين الكون له، ومع هذا فهو يرفض جسدها، لأنه كما يقول لها أنت رخيصة!! ويكون ردها على إهانة الملك أن تقول بتحدٍ «لأن نور سحر ابن ماجد أكثر بريقاً من التاج!! وعندما يقول لها أنت عاهر.. يكون ردها.. كل من يسحره بريق التاج عاهرة..». وفي هذا المشهد الجميل، يطرح حمد الرميحي واحداً من أبرز مشاهد النص المسرحي حينما تقول مبروكة «سامحيني يا أماه.. سامحني يا ابتاه.. عندما هربت نحو نور التاج أعرض عليه هنا الجسد.. وعندما ينبل هذا الجسد يصبح جسد عاهرة» يمتزج هذا المشهد بمشهد ابن ماجد في سجنه (لحظة الحلم) إنه واحد من أجمل المشاهد في المسرحية.

8 - تأكيداً على الدور العربي الإسلامي.. يطرح المؤلف... رغبة الآخر في الحصول على الكتاب.. وهنا مشهد بين القائد وابن ماجد في إطار من استحضار مواقف القوي ضد الضعيف. والمساومة التي يعرف أبعادها ابن ماجد. كما تعرف - عين الكون - أبعاد اللعبة. ابن ماجد يطرح تساؤله «ومن يضمن لي بعد الكتابة عدم قتلي!!»، وتقول عين الكون في لحظة سيطرة الجنود على والدها.. موافقة موافقة- رغماً عنها على الارتباط بالملك قسراً- ومع هذا فإن المؤلف بوعي يربط بين وعد الأجنبي.. ووعد الملك الذي لا يتورّع خادمه الأمين (الوزير) من خلع عيني والد عين الكون. كما أن تسمية (عين الكون - لها من الدلالات الشيء الكثير) فهي ترى كيف يتم إهانة الإنسان وقتل آدميته تحت مسميات الرغبة. الرغبة فقط في الاستحواذ. وهكذا يقول الوزير وبفخر «لقد صدر الأمر الملكي بنزع بصرك أيها العالم البصير» وماذا بمقدور كهل أن يفعل أمام قوة وجبروت الآخر. إن الملك قد حصل على بغيته.

9 - عندما يستحضر حمد الرميحي شخوصه في أي عمل يُستلهم من التاريخ أو يرتكز إلى خبر ما من صفحات التاريخ فهو لا يطرح نموذجه هباء أو بالمجان، فعندما يخبر القائد الأجنبي ابن ماجد بأكثر من خبر منها - معاهدة الصلح والحماية. يردف الخبر بخبر أكثر إيلاماً وهو حضوره لزفاف الملك لحبة قلب ابن ماجد.. عنوانها (الغدر والخيانة) فإذا كان قد باع الوطن وابن ماجد.. فها هو يعيد الكَرّة مع ابن ماجد مرة أخرى- يأخذ منه (روحه)-. لقد أصبح الوطن تحت سيادة الأجنبي.. وحبيبة القلب تحت إمرة الآخر.. والأهم أن فصول اللعبة قد اكتملت وأصبح ابن ماجد البطل القومي خائناً للوطن، هذه النصيحة من قبل القائد الأجنبي ليست مجانية ولا حباً في ابن ماجد ولكن غيابه تأكيد على الإشاعات المغرضة التي تلاحقه، وفي إطار ذات المشهد، استوقفني طرح موال شعبي عراقي والسؤال لماذا؟ وهناك العشرات من المواويل الزهيريات الخليجية، لعبد العزيز الدويش الكويتي، وفرج بوميتوح البحريني، وعلي عبدالله خليفة. وإذا كان ولابد فالأجمل طرح قصيدة الشيخ القاسمي: «تصاويب الهوى والحب مشكل... إلخ». وكنت أتمنى أن يمنح والد عين الكون مساحة أكبر.. فهو الحكيم الذي عجنته الحياة. والأجمل وهو يستحضر مقولة الإمام علي بن أبي طالب «حين سكت أهل الحق عن الباطل توهّم أهل الباطل أنهم على حق»، ولذا فإن ابن ماجد يقول عن معلمه والد عين الكون «لن نصمت.. لن نصمت.. إن الموت والسجن ثمن يدفعه الإنسان لغدٍ ولفجر جديد يا معلمي.. وأنت من علّمنا أن للحرية تضحيات، وبقدر حجم التضحيات يكون إشعاع الحرية كقرص الشمس». هنا الشيخ الهَرِم لم يؤثر في ابن ماجد.. ولكن أطلق نداء الثورة فشمل حتى ابنته وهي تتحدى سلطات هنا الحاكم المتجبر، ولكن حكمة السنين تجعل الأب يقول بهدوء وروّية: «لقد باع البلاد للفرنجة من أجل المال والجبروت وكرسي العرش. لقد قتل كل إخوته وزج في السجن كل من عارضه الرأي من وجهاء البلاد» إن صورة هنا الحاكم.. تتكرر في المشهد العام. صور تتطابق كما يرى المؤلف وإن اختلفت التسميات.

10 - كنت أتمنى من المؤلف- وهنا رأي شخصي- أن يخلق نماذج تكمل دور هذا المعلم. نعم هناك إشارات لبعض تلاميذه، ولكن هذا المشهد عبر سطور متواضعة.. مع أن الرسالة الثورية لا تنتهي إذا كانت تدافع عن الحق. وتبرير الشيخ عندما يقول «كيف ينير الطريق من فقد البصر» يؤكده عندما يحدده بشكل قاطع «البصر في عقولكم.. في أرواحكم»، ولكن هذا المشهد ينتهي بإجهاض الثورة وقتلهم ودحرهم. مع أن الحتمي أن يستمر، لأن الحق لا يموت حتى ولو رحل أصحابه.

11 - مشهد الغواية.. جزء من مدرسة حمد الرميحي في تأكيد أبعاد اللعبة وحوار عين الكون مع الجارية مبروكة يتميز بلغة شاعرية ويخلق انسجاماً مع تكاملية اللعبة. تقول عين الكون: «وهل بقي في جسدي شيء لم يحترق. عندما يموت الجسد لا يُخشى الحرق.. اذهبي واحضري وزير الأمن إلى مخدعي»، مبروكة - الجارية - الغانية لا تدرك



أبعاد اللعبة.. وعين الكون تريد أن تلعب بكل الأوراق. الآن ليس لديها ما تخسره بعد أن خسرت الحبيب وفقد الوالد بصره وإن تبقّت له بصيرته، هنا مشهد ثري عبر لغة شاعرية. واستحضار لصوت والده حبيب القلب ابن ماجد.. مشهد مركّب يمتزج الواقعي بالمتخيل، كما عادة المؤلف، عبر كل المشاهد التي تُشكّل لوحة فسيفسائية بين الشخوص والأحداث في مجمل خيوط المسرحية.

ولأن الخيانة جزء من الفعل العام، فإن وزير الأمن سرعان ما يقع في غواية «عين الكون»، وأيضاً لا يترك المؤلف الفرصة تفوت من بين أصابعه. فهو في لحظة الانتشاء يستحضر خيال ابن ماجد. إنه مزج بين الحلم واليقظة.. ولكن هنا الوزير الخبيث كيف يقع بين حبائل الغواية وهو المتمرّس في الدسيسة والخداع والغش. إنه الضعف البشري سواء في إكمال رغبة الشهوات الجنسية أم الأحلام باعتلاء الكرسي وكأنما الحلم قد تحقق، فهو يطرح هنا التساؤل السانج لعين الكون «ومن يضمن لي بعد وفاة الملك أن تتزوجيني». هنا السؤال لغز بلا معنى. ولكن لأن الغواية امرأة.. يكون الرد جاهزاً «صك هنا الجسد» هنا تختلف كل الأطروحات، فالوزير يرى واقعه وواقع سيده المعاش «نعم يستحق أكثر من فقع العيون. بعد أن باع البلاد للفرنجة وقتل العباد»، إنها ليست صحوة الضمير ذلك أن حمد الرميحي قد خلق هنا المشهد والوزير في حالة عدم اتزان من جراء السُكْر... إنه صوت اللاوعي.

12 - دخول الملك لم يكن مفاجأة. فالمشهد قد اكتملت فصوله. وهكذا يكتشف الملك الخائن خيانة أقرب الناس إليه- وزيره وسنده- ولأن اللعبة مبنية على حصيلة الخيانة، فإن السحر ينقلب في هنا المشهد على الواشية (مبروكة)، ولكن يكون إطار اللعبة في يد (عين الكون)، تقول عين الكون في مواجهة الملك «هي من علّمتني أنواع الغنج. علمتني لغة الأفعى.. هي من أحضرت كلبك إلى مخدعي... إلخ». وهكذا تدفع مبروكة الثمن كما دفعه الوزير.. أما عين الكون، فإن قلب العاشق المتيم أوهى من اتخاذ القرار، وهنا تقول عين الكون «لماذا لا تقتلني؟»، فيجيبها الملك «لا أستطيع.. هل يتسنى للمرء قتل روحه!!». هذا المشهد رسمه المؤلف في إطار الضعف الإنساني - حتى وهو يأمر الحراس بأخذها إلى القبو. ولكن ماذا عن ابن ماجد؟ مصيره مثل من سبقه، التعنيب والسجن، ويصرخ الملك «لا أريدك أن تموت أيها الكلب الأجرب. أريدك أن تتطعم سم العذاب مثل ما تطعمت سم عذاب صدود عين الكون لحبها لك أيها القرد المنبوذ».

13 - مشهد السجن وقد احتوى على صاحب حلم في التغيير.. هنا نتوقف قليلاً كي نطرح على المؤلف هنا السؤال: ما المقصود بهذا؟ هل تريد أن تؤكّد أنه لا مجال للمقاومة؟ وأن على المنادي بالإصلاح الموت؟ وأن الهزيمة مؤكّدة؟ لماذا لا يواصل تلاميذ (المعلم) دوره في الحياة. كنت أتمنى من المؤلف أن يخلق مشهداً يؤكد أن الثورة ضد الظلم والفساد سوف تستمر إلى ما لانهاية، خاصةً أن مشهد الأم وقيامها من القبر في حلم أحمد ابن ماجد وهي تقول «أسمع صرخات جلفار المستباحة. المدمرة.. إلخ»، ونداء والد عين الكون يؤكد على أبعاد الصراع بين الأمن والأمانة، والقهر والظلم «من يصارع الظلم فليجهز كفنه استعداداً للموت!!». أخيراً: حمد الرميحي المهموم بقضية الحرية في المطلق، وإن ارتكن في لعبته على نموذج إشكالي هو أحمد بن ماجد. إلاّ أن اللعبة أكبر بكثير من سرد لحياة نموذج قُدِّمَ مراراً فوق خشبة المسرح هنا. النموذج لا يطرح التاريخ ولا يفسر التاريخ، ولكن ينادي أن الآخر يريد أن يسرق كل شيء وعندما ينزف كل شيء لا يكون للإنسان ثمن.

الحاكم والوزير... نماذج خلقت واقعها في العديد من المدن ذات يوم، والتاريخ لم يتوقف أمام هذه النماذج، فلا أحد مثلاً يتذكر الآن «ابن العلقمي!!» كما أن صرخات أم أبوعبدالله الصغير تُدوّي في الآفاق «ابكي كالنساء ملكاً لم تحافظوا عليه» وسيظل سيرة الشرفاء تشرق كل يوم بالأمل.. وبغدٍ أكثر إشراقاً. ومع الملاحظات.. فإن الذهاب إلى التاريخ وخلق خيوط أخرى بعيداً عن المتعارف عليه، أجمل رسالة في إطار الفن. فالمبدع لا يحضر التاريخ حتى وإن استحضر من متون الكتب إشارات لنماذج مرت وخلقت تأثيرها في ذاكرة الأمة...



أحمد الزعايبي

جديّة الطفل الذي يلهو

إبراهيم أولحيان

افتتح رواق ماتيس بمراكش مؤخراً، معرضاً تشكيلياً للفنان التشكيلي التونسي أحمد الزعايبي، المقيم في سويسرا، وهو أول معرض لهذا الفنان بالمغرب، بعد معارض كثيرة أقامها في مختلف البلدان العربية والأوروبية، ويأتي هذا المعرض بعد غياب طويل للزعايبي عن المشهد التشكيلي.

فبعد عزلته، وتواريه عن الساحة الفنية الأوروبية لمدة عشر سنوات، يعود الفنان أحمد الزعايبي إلى الظهور، وذلك بعد الثورة التونسية التي أحيت فيه الأمل، ليبدأ مرحلة جديدة في عرض أعماله أمام الجمهور، هو الذي لم يتوقّفْ ذات يوم عن الرسم، رغم كل الخيبات واليأس وعدم الجدوى، لأنه كان دائم الاشتغال في محترفه؛ يُنصت لآلامه، وينسج عوالمه وأحلامه في صمت، نجد آثاره في ألوانه وخطوطه وأشكاله في معرضه الجديد.

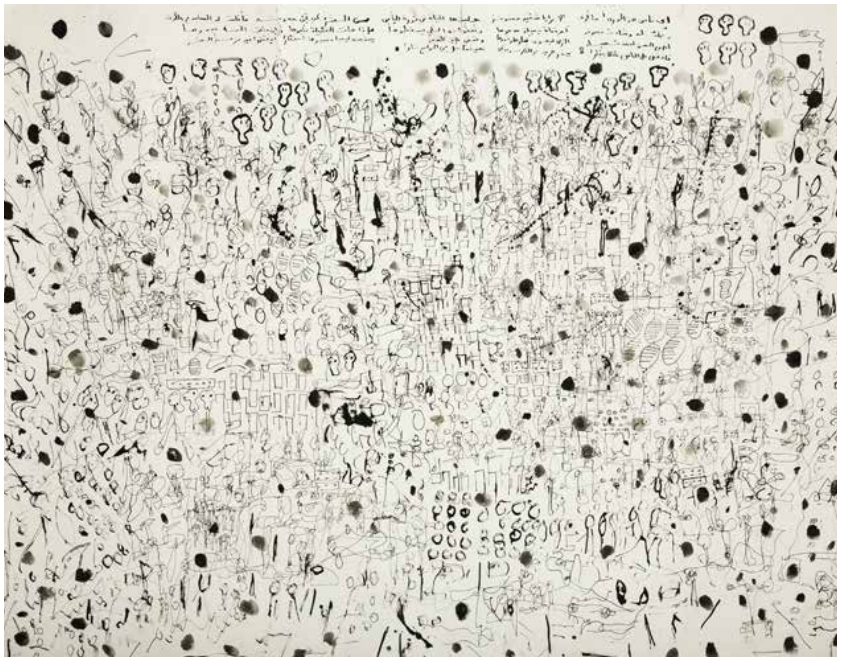
لا يعتبر أحمد الزعايبي نفسه مهاجراً أو مغترباً، على الرغم من كونه عاش في سويسرا أكثر من خمس وثلاثين سنة، فهو يؤمن بالاختلاف والتعدّد والتعايش، باعتبارها قيماً تؤسّس لحياة حُرّة منفتحة، غير مُقيّدة بأوهام الهويّة، وهي رؤية تجعل الفنان دائم الطموح إلى أفق جمالي مُغاير. لقد عاش هذا الفنان التونسي الأصل، في أوروبا، التي انتقل إليها في سن مبكرة، واحتك منذ

زمن بعيد بفنانين كبار؛ اشتغل معهم أو شاركهم معارض جماعية، لأنهم آمنوا بقوة عمله، وباختلافه، بل إنهم رأوا أن شيئاً ما جديداً ينبع من صباغته، وينضاف إلى جغرافية الفن الشاسعة. ولعلّ هنا الالتقاء بالآخر جعله يعيش على حافة ثقافتين مُستثمراً اختلافهما وغناهما، بالإعلاء من الذاتي والاندماج في عالم الفن المعاصر، وأفقه الحداثي..

وسواء في حفرياته التي قَدّمَ فيها أعمالاً متميزة، أم في الصباغة المائية، أو الزيتية، نجد الفنان أحمد الزعايبي يشتغل على هدم المتعارف عليه والمؤسس سلفاً، بحثاً عن إيقاعه الخاص، المنسجم مع ذاكرته وطموحاته، مُتحرراً من قيود الأعمال السابقة عليه، باختراقها، وبناء عمله على التعدّد والاختلاف، حتى ينفلت من التكرار الذي يسحق جوهر العمل الفني. ولعلّ عصاميته وتواجده في أوروبا، وتشبعه بالمناخ الفني العالمي، أسهم في هذه الجرأة الكبيرة التي نراها في أعماله، وهذه الحرية اللامشروطة التي يتمتع بها، لأنه لكي يصل إلى ذلك، عليه أن يتحرّر من الثوابت والقواعد، وينطلق من ذاكرته وهواجسه ورغباته وأحلامه. وهذا ما يمكن أن يكتشفه من التقى هنا الفنان، لأن تفكيره ومزاجه وطريقة عيشه، منسجمة مع روح عمله الفني.

قوة أحمد الزعايبي كامنة في منح أشياء بسيطة داخل لوحته، دلالات، وأبعاداً جمالية غير متوقعة، فهو يقترب من القماشة البيضاء، كطفل فرحان يريد أن يستمتع باللهو مع نفسه. ومثله مثل كثير من الفنانين (كلي، ميرو، شاغال، بيكاسو...) يركز في عمله على أن يسترد الطفل الذي كانه ذات يوم، باعتباره «كائناً آخر» (والون)، ويترك له المساحة ليشتغل بحرية و«براءة»، بعيداً عن أي وصاية أو أهداف نفعية، ولذلك فالزعايبي يرسم «بجبية الطفل الذي يلهو» (بورخيص)، مما يعني أنه ينجز أعمالاً نابعة من النسيان، فعبره يتمكّن هنا الفنان من الكشف عن أشياء جديدة، وتأسيس علاقات أخرى، وهذا يجعله يدفع بعمله الفني إلى أقصى





مسافة جمالية ممكنة..

من هذه الطفولة الكامنة في هذه الأعمال، نجد اشتغالاً على التلقائية والعفوية، التي نراها في تلك اللطخات والآثار الصباغية والخطوط الملتوية، التي تتحوّل إلى أشكال معينة كالعين والوجه، أو إلى مجموعة من الدوائر القادرة على احتواء علامات ورموز وإعطائها دلالات تشكيلية معينة، وبذلك تبدو اللوحة كسمفونية «يُجدّد فيها اللعب نفسه في تكرار دائم، حيث يمثل نظاماً تتبع فيه حركة الذهاب والإياب نفسها» (غادامير): دوائر، ونوافذ، وخطوط... لطخات صباغية لها شكل الروح، نحس معها أن الرسام اندمج بطريقة صوفية في اللوحة لتشكيل عوالمها، خصوصاً حين يتخلّى عن الفرشاة أو الريشة، ليتماهى بجسده مُستعملاً يده كآثار صباغية لها فرادتها في عالم طفولي، يستعيد الماضي، من خلال بحث فني، لأجل الكشف عن اللامرئي..

ولقد تمكّن فعلاً الفنان التونسي أحمد الزعايبي من تقديم أعمال تحتفي بدرجات اللون العالية، المنسجمة فيما بينها؛ باستعمال الألوان الأولية والثانوية، وتشغيل الكثافة الصباغية المقصودة، مانحاً لتلك اللطخات حركية قوية وجاذبة.

شهر الفنون التشكيلية

الفن في قلب التحوّلات

تونس - د.فاتح بن عامر

في إطار شهر الفنون التّشكيليّة أُقيم في مارس المنصرم معرض اتحاد الفنّانين التّشكيليّين التونسيين، مُوزّعاً على أربعة فضاءات وهي: متحف قصر خير الدّين بالمدينة العتيقة، ورواق يحيى بالبالماريوم، ودار الفنون بالبلفيدير، وقصر العبدليّة بالمرسى.

شهد المعرض إقبالاً واسعاً، ومشاركة أكثر من الأربعمئة عارض. التّجديد في مستوى الرؤى التّشكيليّة والمقاربات التّقنيّة ومشاركة الشباب أبرز ما ميز هذه الدورة وإن كانت الصّورة الفوتوغرافيّة والرّسم الزّيتي الأكثر سيطرة من حيث الحضور في المعرض، إلى جانب التّقنيات الأخرى التي سجّلت حضورها بشكل جيّد على غِرار الحفر والنّحت والخزف الفنّي والتّركيب والتّنصيب.

إقبال فئة الشّباب على المعرض له أكثر من دلالة، إذ لابدّ من أن نشير إلى أنّ مردّ ذلك هو انخراط العديد من الفنّانين الجدد في الاتحاد عبر الفروع الّتي تَمّ بعثها منذ سنة 2010 في كلّ من جهة سوسة وصفاقس والمنستير، وهي فروع قد أسهمت في تمويل الاتّحاد وتمويل الفنون التّشكيليّة بطاقات إبداعيّة جديدة لا تقتصر على روّاد الفنون من سكّان العاصمة أو ممّن يتجشمون عناء التّنقّل إليها للظهور فنّياً وإعلاميّاً. فسياسة انفتاح الاتّحاد على كامل تراب الجمهوريّة التّونسيّة أعطت أُكلها وشجّعت الهيئة المديرة الشّابة على أن تخطو خطوات عملاقة في تغيير القانون الأساسي والدّاخلي لعضويّة الاتّحاد وللانتماء إلى فروعه. جاء هذا التّغيير عقب انتخاب الهيئة الجديدة في شهر ديسمبر من سنة 2014. وهي هيئة وإن احتوت بين أعضائها نصيباً لا بأس به من أعضاء الهيئة السّابقة إلاّ أنّها تعكس مؤشّرات إيجابيّة خاصة مع جيل الشباب المُتحمّس إلى تحمّل المسؤوليّة وتنظيم التّظاهرات الكبرى كبينالي تونس للفنون وسمبوزيوم النّحت على الرّخام والنّدوات وغيرها من تظاهرات شهر الفنون التّشكيليّة الّذي تمّ إرساؤه عادة سنوية منذ سنة 2009.

تأمل الهيئة الجديدة أن يكون تشينها للمعرض وتنظيم النّدوة، التي انعقدت في 14 - 15 مارس/آذار 2015 تحت عنوان: «سؤال الثّقافة والإبداع وموقعه في التّصوّرات السّياسيّة بتونس»، خطوة أخرى على مسار تغيير وجه النّشاط التّشكيلي بتونس في ظِلّ المتغيّرات السّياسيّة العميقة الّتي تشهدها البلاد.

شارك في هذا المعرض عديد الفنّانين القدامى إلى جانب الجدد



منهم والشّباب الّذين بدأت أقدامهم ترسخ في مجالات الإبداع التّشكيلي، واتّضح أنّ الاختيارات التّشكيليّة قد تجاوزت التّجريد والتّشخيص كمحورين رئيسيين سيطرا على أكثر من نصف قرن مضى من التّشكيل التّونسي. كما برز الاهتمام بالمسائل الفرديّة والجماعيّة المشتركة من القضايا الاجتماعية والسياسيّة.. وتأكّد ميل الفنّانين التّشكيليّين التّونسيين من الجدد ومن القدامى أيضاً إلى التّجريب في المواد والبحث عن الصياغات التّشكيليّة الطّريفة الّتي تختلف مع السّائد منها والّتي تسمح بطرق أبواب الإبداع بتوجهاته العديدة. هكذا، برزت مقترحات عبد السلام الشرفي وسارة بن عطيّة في الخزف، ومعز سفطة في النّحت، وماجد زليلة في الرسم، وأمينة السّعودي بن الشيخ في النّسيج الفنّي، وحافظ كل من محمد بن مفتاح والمنجي معتوق والأمين ساسي وسامي بن عامر وناصر بن الشّيخ وبنور مشفر ومختار هنان وصادق قمش على حضورهم المتألّق.. ما جعل الجيل الجديد يجد نفسه شريكاً للجيل السّابق في الوجود الفعلي على السّاحة التّشكيليّة التّونسيّة.

المعرض الممتدّ بين متحف خير الدّين بالمدينة العتيقة وقاعة يحيى بالبالماريوم بالمدينة الحديثة ودار الفنون بالبلفيدير وقصر العبدليّة بضاحية المرسى علامة جيّدة في الربط بين الأمكنة والمواقع وبين التّاريخ والحاضر ودفع نحو المستقبل وباتّساعه ونمو عدد العارضين فيه يحقّق صيغة من صيغ المهرجان، الممتدّ في الزمان والمكان وهو يبشّر بتصاعد عدد الفاعلين في مجال الفنون التّشكيليّة وبتمتّن علاقتها بالمجتمع وهو تحوّل مُهمّ في تاريخ الثّقافة التّونسيّة الّتي عانت من الاختيارات السّياسية السّابقة من حيث انحسار الأنشطة مركزياً واحتكارها من طرف مجموعات دون أخرى. وفي هذا الصدد جاءت ندوة «الثّقافة والإبداع وموقعه في التّصوّرات السّياسيّة بتونس» التي طرحت سؤال العلاقة الشّائكة بين الثّقافي والسّياسي، بين الحرّية والإبداع، الحاضر والماضي



وأهميّة الفعل الثقافي في حياة المواطن التونسي.

وقد ورد في الورقة العلميّة للنّدوة ما يشير إلى هذا القلق النّاتج عن ابتعاد طموح السياسي عن واقع الشّعب وعن رمزياته وإبداعاته: «لاحظنا وفي معاينتنا لعديد البيانات السّياسيّة والبرامج الحزبيّة الانتخابية، أنّ الأحزاب لم تُولِ الثّقافة قدرها ومقدارها العظيم في وضع أسس المجتمع الجديد الّذي سعت «الثورة» إلى بلورة مواطنيه. ويبدو الأمر غريباً، إذ وقياساً بالدّول الرّاقية، تظلّ مسألة الثّقافة ثانوية ومُهمّشة لدى سياسيّينا، لا ينظر إليها إلا من بوّابة التّوظيف والاستهلاك السّياسي، تنشيطاً أو تباهياً وتفاخراً، والحال أنّ بعضاً من السّياسة يدخل في باب اكتساب الثّقافة والتّمكن منها».

هذه إذا الأوضاع الّتي يرى اتّحاد الفنّانين التّشكيليّين التّونسيين من الواجب الخوض فيها حتى لا تنزلق الأمور إلى توصيف أسوأ. وكان السؤال مُوزّعاً كالآتي: ولأنّ الثّقافة والإنتاج الثّقافي واجهة وفاترينة حياة الشّعوب، نطرح في هذا الملتقى مسألة الثّقافة ومكانتها في المجتمع التّونسي بعد صياغة الدّستور الجديد وحلول الجمهوريّة الثّانيّة. كما نطرح سؤال الثّقافة عينها في برامج الأحزاب التّونسيّة؟ ما هو حظّها وما حظّ المثقّف والمبدع فيها؟ وما الّذي تنتظره الثّقافة من هذه الأحزاب؟ وهل يمكن أن نبني مُستقبلاً بساسة يتحلّلون من الثّقافة ويديرون وجههم عنها؟. هل يقدر اتحاد الفنّانين التّشكيليّين على دعم رصيده بهذه الأنشطة في قادم الأيام؟ وهل يُهيئ الأرضيّة لمن سوف يأتي من الفنّانين والأجيال؟



خمسون سنة من الفن التشكيلي بالمغرب

شفيق الزكاري

لم يكنْ المعرض الكبير الذي نظمته الجمعية المغربية للفنون التشكيلية التي يرأسها الفنان محمد المليحي، والنقابة المغربية للفنانين التشكيليين المحترفين التي يرأسها عبد الحي الملاخ وليدة الصدفة، بل هو معرض جاء ليمثل شهادة على مسار خمسين سنة من الإبداع وليعبّر عن تجربة المدرسة المغربية التي باتت تُثير الاهتمام على أكثر من صعيد، حسب كلمة التقديم التي وردت بكتاب المعرض.

وأشار المنظمون إلى أن هذا المعرض الذي تَمّ تشينه بالمكتبة الوسائطية بالدار البيضاء، قبل نقله مؤخراً إلى مدينة مراكش، يمثل حدثاً فريداً من نوعه، لما أتاحه من فرصة العرض لكل الأجيال، بما فيه الحضور القوي الذي تمثله النساء الفنانات في إطار ترسيخ تكافؤ الفرص، والانفتاح على الحداثة، حيث أكد المنظمون على أن هذا المعرض لم يخضعْ لأي معيار معين في انتقاء الفنانين، إلّا ما اتصل بنوعية منجزهم الفني وجودته وقوة تصوّره الجمالي.

وفي كلمة هي الأخرى للباحث الجمالي محمد الشيكر جاءت بكتاب المعرض، بعد استقراء من وجهة نظره لتسلسل تاريخ الفن التشكيلي المغربي المعاصر، استخلص انطلاقاً من مرجعيته، بأنه لا يستقيم تصنيف منازع الفن المغربي إلّا في ضوء وعي الفنان بتجربته الجمالية وتبيئتها في علاقته بأفق الحداثة، ودرجة تمثله لفتوحاتها، فحدّد درجات الوعي الاستيتيقي في التشكيل المغربي انطلاقاً من ثلاث محطات، أولاها وعي ما قبل الحداثي، باعتباره درجة الصفر في الوعي البصري، ما دام لا يقوم على جماليات أكاديمية، ولا على تجريب الأشكال والأساليب الفنية الضالعة في الجراءة والتفكيك، ولا ينطوي على قناعات طلائعية تنصب الذات المبدعة كقوة للتغيير والتحرر والتنوير، مُستشهداً في ذلك بالاتجاه الفطري الساذج.

يليه الوعي البصري الحداثي، الذي ربط من خلاله الباحث الممارسة الفنية بالتكوين النظري ونضج المعرفة البصرية، التي تحرّر فيها الفنان مما أسماه الباحث بـ«الحجر الفني»، أو «البطرياركية الاستيتيقية» أي من التبعية الجمالية للمستعمر، إلى الفلكلورية الزائفة، بما أسماه بـ«الفن الثقافي»، الذي يتمثل في عدد من الاتجاهات التشكيلية، التي تبلورت بين خمسينيات القرن الماضي وإطلالة الثمانينيات: كالتشخيصية الواقعية، التي أعادت إنتاج وبناء التصوّر التشخيصي. التشخيصية الانطباعية، التي آثرت الحركة واقتناص النور على الأحجام والملامح.. حسب تعبير الباحث. التشخيصية ما فوق الواقعية التي ترفض تمثيل الواقع الفيزيقي وتطمح إلى التعالي عليه بتهويمات الحلم واستيهامات اللاشعور. التشخيصية الميتافيزيقية التي تقوم على رؤية تؤثثها فضاءات مثيرة للدهشة والسؤال الميتافيزيقي. التشخيصية التعبيرية التي تتأسس على ضرب من الواقعية التراجيدية وتعكس مظاهر البؤس والتمزّق الوجودي. التجريدية الهندسية التي تقوم على توظيف علامات هندسية ورسوم مستوحاة من تراث الوشم والتطريز والعمارة. التجريدية البنائية، التي وظفت عناصر معمارية في التفضية



والتشكيل البصري. التجريدية الغنائية، التي تندرج عبر إيقاعات أكثر عفوية وانسيابية. التجريدية الرمزية، التي تستند إلى العلامة والرمز في مقاربتها البصرية للعالم والذات، وأخيراً الحروفية، التي وظّفت الحرف العربي كدلالة رمزية تعبيراً وترجمة لصبوات الذات والتعبير عن لواعجها ومباهجها، حسب تعبير الباحث محمد الشيكر مستشهداً بعدد كبير من أسماء الفنانين التشكيليين المغاربة، والذين ينضوون حسب نوعية تجاربهم تحت لواء كل اتجاه ينتمون إليه.

ليصل الباحث للدرجة الثالثة والأخيرة الموسومة بالوعي البصري ما بعد الحداثي، باعتباره وعياً نقدياً يسائل طوباوية الحداثة ومنزعها الطليعي، كما أن هذا الوعي يشير الباحث، إلى أنه قام على مفصلين هما: المفارقة التاريخية، والمفارقة البراديغمية، مما جعله يصالح (أي الوعي البصري ما بعد الحداثي)، بين أزمنة وبراديغمات جمالية متباعدة.

إن المتأمل في لائحة المشاركة للفنانين التشكيليين المغاربة في هذا المعرض، سوف يلاحظ قيمة مضافة تختلف عن المشاركات في المعارض السابقة، لأن هذا المعرض استطاع أن يتجاوز حدود الاقتصار على جيل دون آخر، فجمع بين كل الأجيال بطريقة احترافية لخصت مسار التشكيل المغربي في أهم التجارب الحداثية وصلت إلى 123 مشاركاً، يرجع الفضل فيها لكل من الفنانين محمد المليحي وعبد الحي الملاخ وطاقميهما، مع إحداث توازن بصري على مستوى الاختيار وتحديد الاتجاهات كما ورد في ورقة الباحث محمد الشيكر، التي افتقدت نسبياً في بعض محطاتها، (وهنا رأي شخصي)، إلى توصيف دقيق لبعض المدارس الفنية وتصنيف خاص للفنانين التشكيليين وانتسابهم لبعض هذه المدارس التي لا ينتمون إليها أصلاً، أما الملاحظة الثانية فهي أن هذا المعرض أثار إشكالية حقيقية تتعلّق بتوثيق الحركة التشكيلية المغربية، مع استحضار أسماء تم إغفالها من لائحة المشاركين بالمتحف الوطني بالرباط، كما عمل على تحديد عمر الحركة التشكيلية في خمسين سنة، استناداً إلى بداية الاهتمام بطرح الأسئلة الجوهرية التي تتعلّق بالهوية في علاقتها بالحداثة وصولاً إلى هذه الهوية في علاقتها حالياً بالعولمة.





يبقى هذا المعرض في الأخير، شاهداً على مرحلة رد الاعتبار للتشكيل المغربي في بعديه التنظيمي والتنظيري، لما استوفاه من شروط إيجابية استطاعت أن تقف على أهم مراحل التشكيل بالمغرب، دون اعتبار لأيّة حساسيات معينة أو أهداف ذاتية، في محاولة لتكسير جدار الصمت ووهم حواجز الأجيال، انتصاراً للقضايا الإبداعية النابعة من عمق التربة المغربية بأسئلتها المقلقة التي تهدف إلى رؤية مستقبلية هادفة.



مساجد فوق الماء

أحمد أبو زيد

تزخر الحضارة الإسلامية عبر العصور بفنون العمارة الرائعة، التي مازال العالم يقف أمامها وقفة إجلال وانبهار، لما فيها من جمال وروعة وإبداع في كافة المجالات، وخاصة الفنون المعمارية الشاهدة على ميراث غني من الأعمال التي سجلها التاريخ بأحرف من نور، ومازال العالم كله يستمتع بمشاهدتها في العديد من بِقاع الأرض.



مسجد مضيق ملقا تمّ بناؤه بالكامل فوق الماء.. ويبدو عائماً عندما يرتفع البحر



مسجد الحسن الثاني تهدي مئذنته السفن القادمة من الغرب إلى طريق الخلاص

أبدع المعماريون المعاصرون في تشييد العديد من المساجد على شواطئ المحيطات والبحار والأنهار والبحيرات الصناعية، بهدف تقديم نوع جديد من العمارة الدينية التي تقوم قواعدها على الماء، بحيث تبدو المساجد وكأنها محمولة وعائمة، وتتدفق المياه من بين أعمدتها وقواعدها.

وبرزت هذه المساجد الحديثة في بعض المدن والبلدان الشاطئية التي تُطلّ على البحار والمحيطات، مثل جدة والدار البيضاء واسطنبول وماليزيا، حيث نرى في تلك المدن والبلدان مساجد شاطئية عائمة، من أروع ما شُيِّدَ من عمائر فوق الماء.

مسجد الرحمة بجدة

ففي مدينة جدة بالمملكة العربية السعودية نرى أكثر من نموذج للمساجد الشاطئية حديثة العمارة، يأتي على رأسها مسجد الرحمة الذي يُعدّ من أروع المساجد العائمة في العالم، وهو يقع على كورنيش المدينة المطلّ على البحر الأحمر، ويُعدّ تحفة معمارية رائعة الجمال، باعتباره أول مسجد في العالم يُبنى على سطح البحر، ولذلك أُطلق عليه اسم المسجد العائم كون مياه البحر الأحمر تغمره وتحيط به من كل جهة عند المدّ وارتفاع منسوب المياه مما يُعطي الانطباع بأنه مسجد عائم.

وهذا المسجد من المساجد الحديثة، حيث بُني عام 1406 هـ - 1985 م، وقامت بتنفيذه مجموعة دلّة البركة، بمساحة تبلغ 2400 متر مربع، وطول60 م، وعرض40م، وهو يستقبل آلاف الزوار باعتباره من أهم المعالم في جدة، حيث وصل عدد زواره في الأعوام الأخيرة إلى 20 ألف زائر سنوياً، وبالذات من مسلمي شرق آسيا المعتمرين والحجاج الذين يستقطبهم المسجد لأداء الصلاة والاستمتاع بمنظره الخارجي والداخلي إذ ينفرد بتصاميم وديكورات داخلية مميزة. كما تمنح إطلالته المباشرة على البحر الأحمر جواً لطيفاً يبعث على الاسترخاء والهدوء.

والمسجد مزيج رائع للعمارة الحديثة والقديمة والفن الإسلامي، ولقد بُني بأحدث التقنيات والمعدات وبأنظمة صوت وإضاءة متطوّرة، ويتكون من 52 قبة خارجية تحيط بالمسجد، بالإضافة إلى القبة الرئيسية ذات القواعد الثماني التي تقع في المنتصف. وعدد 23 مظلّة خارجية. مطرز من الخارج والداخل بآيات قرآنية مخطوطة بعدّة خطوط مختلفة كالنسخ والرقعة والديواني.

وتحتوي أطراف القبة الرئيسية على زجاج مُعشّق يسمح بمرور الضوء وأشعة الشمس داخل المسجد عبر 56 نافذة حول القبة المصممة على الطراز الإسلامي، بالإضافة إلى أرابيسك ونقوش الجدران والنوافذ الإسلامية، ومصلى نسائي خشبي مُعلّق مرتفع في المنتصف الأخير من المسجد، يتسع لحوالي 500 مصلية. بالإضافة إلى المرافق الخدمية للمسجد، حيث خُصِّصَتْ أماكن للوضوء ودورات المياه وقاعات مريحة للعبادة مجهزة بالكامل.

مسجد الكورنيش

كما تضم مدينة جدة نموذجاً آخر للمساجد التي بُنيت على شواطئ البحار، وهو مسجد الكورنيش، الذي يضمّ تكوينات معمارية لافتة تُضفي الروحانية على المنطقة كلها، وجاءت ضمن



الجامع الذهبي في بروناي بُني على بحيرة صناعية

برنامج لتطوير عمارة حديثة تحترم تراث المساجد في المملكة العربية السعودية.

وقد جمع هذا المسجد بين الأشكال المعمارية التاريخية المختلفة، وتَمّ تصميمه بغرض تقليل المتطلبات الرئيسية للمسجد إلى أقلّ ما يمكن، مع شغل معظم الفراغات بقاعة الصلاة. وجاء تصميم عمارته على يد المهندس المعماري المصري عبد الواحد الوكيل عام 1986م، وهو نفس المعماري الذي صَمّمَ مسجد الملك سعود في جدة ومسجد القبلتين في المدينة المنورة.

أما موقع المسجد فجاء على الجزء الشمالي لكورنيش جدة، ونجح المهندس المصري في تطبيق وسائل البناء التي تعرّف عليها وتمكّن منها، من خلال أبحاثه المتعمقة في بناء المساجد في مصر خلال عصور ازدهار العمارة الإسلامية.

وقاعة الصلاة المربعة للمسجد مُغطاة بقبة مرتكزة على مثلثات ركنية منحنية لتحويل المربع إلى دائرة. أما المحراب فيبرز من الحائط الشرقي، وهناك ممر مُغطى بقبو بطول الحائط الشمالي لقاعة الصلاة، يضمّ المدخل ومسطبة. وأما الجانب الغربي فهناك مسطح مفتوح مطلّ على البحر الأحمر ومغطى بقبتين منخفضتي الارتفاع. وتقع المئذنة على الجهة الجنوبية من قاعة الصلاة، ويمكن الوصول لها بسلّم خارجي، وهناك فتحة بين القبة الرئيسية لقاعة الصلاة والقباب الصغيرة تسمح برؤية المئذنة بكاملها.



مسجد الحسن الثاني

وفي المغرب العربي نجد نموذجاً رائعاً لتلك المساجد التي شُيِّدَتْ فوق الماء، وهو مسجد الحسن الثاني بالدار البيضاء، الذي يعد معلماً دينياً ومعمارياً فريداً على شاطئ البحر المتوسط والمحيط الأطلنطي، يُبهر الناظر ببنائه الشاهق وبدقة هندسته، التي برع في إنجازها صفوة المهندسين والمبدعين في مختلف المهن العصرية والحرف التقليدية المغربية الأصيلة.

ويرتبط هذا المسجد بالعنصر البحري الذي يضفي عليه طابعاً



مسجد الرحمة بجدة تحفة معمارية ومن أروع المساجد العائمة في العالم

خاصاً، فنصفه مبني فوق البحر، للتركيز على إشعاع الإسلام في كل من المحيط الأطلسي والبحر الأبيض المتوسط، حيث تَمّ تصميمه استهداء بالآية القرآنية «وكان عرشه على الماء».

ويقع هذا المسجد على ساحل مدينة الدار البيضاء، وقام بتصميمه المهندس المعماري الفرنسي ميشال بينسو، وهو أكبر مسجد في البلاد وسابع أكبر مسجد في العالم، بمساحة 9 هكتارات (فدان)، ويتميز بمئذنته الأندلسية الطابع التي ترتفع 210 أمتار، وهي المئذنة الأعلى في العالم، بدأ بناؤه سنة 1987م واكتمل عام 1993، في فترة حكم ملك المغرب الحسن الثاني، ويضم قاعة للصلاة، وقاعة الوضوء ودورة المياه، ومدرسة قرآنية، ومكتبة ومتحفاً، وتشكل الأبنية الملحقة بالمسجد مَجْمَعاً ثقافيّاً متكاملاً. وتتسع قاعة الصلاة بمساحتها التي تبلغ 20 ألف متر مربع لـ25 ألف مُصلٍ إضافة إلى 80 ألف مصلٍ في الباحة. وتُزين صحن المسجد سلسلة من القباب المتنوّعة التي عُلِّقَتْ فيها ثريات من البلور، ويعلوه سقف إذا فتح أصبحت القاعة صحناً واسعاً مفتوحاً على السماء. ويتوافر المسجد على تقنيات حديثة منها السطح التلقائي الذي يُفتح ويُغلق آلياً، وأشعة الليزر التي يصل مداها إلى 30 كلم في اتجاه مكة المكرمة.

الجامع الكريستالي

وفي شرق آسيا نجد ماليزيا تضم عدداً من المساجد الرائعة التي شُيِّدَتْ فوق الماء، سواء على شواطئ المحيطات أو على مضايق وبحيرات وأنهار داخلية، ومن هذه المساجد: الجامع الكريستالي في ولاية ترينجانو، وهو تحفة معمارية وحضارية، ونموذج رائع وفريد من نوعه للمساجد الحديثة التي تجمع بين روعة العمارة وجمال التصميم وفخامة البناء، إلى جانب الابتكار في عناصر البناء والتشييد.

فهو الأول من نوعه في العالم، الذي تَمّ تشييده من الكريستال الزجاجي اللامع، ولذلك يُعرَف بالجامع الكريستالي، ووضع أساسه من الفولاذ والأعمدة الخرسانية، ويُعدّ من أبرز الأعمال الإبداعية التي تضمها ماليزيا، والتي تأتي في إطار المشروع الماليزي لإحياء الحضارة الإسلامية والذي انطلق منذ سنوات، واستهدف الحفاظ على التراث والإبداع الفني الإسلامي النادر، ورعاية الفنون المعمارية التي تتجسد في تشييد المساجد على أعلى صورة من الروعة والجمال الفني والمعماري.

وهذا المسجد الكريستالي من أحدث مساجد العالم الإسلامي، فعمره لا يتجاوز الثمانية أعوام، حيث بدأ تشييده عام 2006م، واستغرق عامين، بتكلفة بلغت نحو 23 مليون رينجت ماليزي، وتم افتتاحه في فبراير 2008م من قبل سلطان ماليزيا.

ويقع المسجد في الحديقة التراثية بجزيرة «ون مان» بولاية ترينجانو، وجاء تشييده بالكامل على سطح مياه نهر ترينجانو، تحمله أعمدة خرسانية عددها 250 عموداً، حيث يغمر منها 2.54 متر في الماء، ويظهر منها 3.65 متر فوق الماء، ويعكس الزجاج الكريستالي الخاص أشعة الشمس،



الجامع الكريستالي شُيّدَ على مياه نهر ترينجانو ويحمله «250» عموداً خرسانياً


مسجد الكورنيش بجدة

وبما يتناسب مع ألوان السماء.

ويشغل المسجد مساحة ألفين ومئة وستة وأربعين قدماً مربعة، في حين تشغل قاعة الصلاة 946.64 قدم مربعة، وتكفي لحوالي 8000 مصلٍ، وقد تَمّ تجهيز المسجد بالكامل بالمكيفات وتقنية المعلومات، ليتكامل ذلك مع منظومة المسجد الفريدة من نوعها في العالم، والتي طوّعت أحدث التقنيات العلمية لصالح الفن المعماري والتراث الإسلامي.

مسجد مضيق ملقا

وفي ماليزيا أيضاً نجد نموذجاً آخر لتلك المساجد، وهو مسجد مضيق ملقا، الذي تم بناؤه بالكامل فوق سطح الماء، ويبدو المسجد عائماً عندما يرتفع مستوى المياه، وهو أحد أجمل المساجد في العالم، وتبرز روعته المعمارية خاصة أوقات الغروب. وهو يقع على جزيرة من صنع الإنسان قرب مدينة ملقا، وهي جزيرة ملقا الاصطناعية ويتسع لأكثر من 15 ألف مصلٍ، وقد افتتحه توانكو سيد سراج الدين ملك ولاية برليس عام 2006م.

وهنا المسجد تحفة فنية رائعة تُظهر إبداع الفن المعمارى الإسلامى المعاصر في أبهى صوره، ويأتي في إطار سعي ماليزيا لأن تكون مركزاً لمساجد لا ينافسها فيها أي دولة أخرى في العالم. وهو يختلف قلباً وقالباً في شكله العام عما تعودنا عليه في المساجد الأخرى، فهو بمآذنه يشبه إلى حد بعيد في هندسته المنارات البحرية. ويتميز بموقعه المميز ذي الإطلالة البانورامية على البحر من مختلف الواجهات، مما يجعله مسجداً فريداً من نوعه في العالم، وقد صُنف من بين الأجمل في العالم.

الجامع الذهبي في بروناي

وفي سلطنة بروناي نرى مسجداً حديثاً من المساجد التي بنيت على البحيرات الداخلية، وهو الجامع الذهبي أو مسجد السلطان عمر علي سيف الدين، الذي يُعدّ تحفة فنية إسلامية، ومن المعالم المميزة للسلطنة، فهو واحد من أكثر الجوامع الحديثة جمالاً وروعة وأناقة في الشرق الأقصى، ومن أجمل المساجد التي شُيّدَتْ في العصر الحديث، حيث يقف ذلك المسجد الذهبي العملاق على مقربة من نهر بروناي، وعلى بحيرة صناعية تَمّ حفرها ليقام عليها الجامع، وفي البحيرة توجد استراحة ملكية عائمة تعود للقرن السادس عشر.

كما يُعدّ هنا الجامع الذي شُيّدَ عام 1958م، وبلغت تكلفته 5 ملايين دولار، من أعلى الأبنية في القطاع المائي في بروناي، ومن أجمل الأبنية في جنوب آسيا وأكثرها دقة وروعة، ويُعرف بقبته المذهبة ورخامه الإيطالي وسجاده الفارسي، وتَمّ تنويره بشكل فريد ليعطي انعكاسات بديعة وخاصة في الليل مع الماء الذي يحيط به من جوانبه.

فقد تَمّ تشييد هنا المسجد على بحيرة صغيرة وسط العاصمة، وجمعت عمارته الحديثة بين الأصالة والمعاصرة، بحيث حافظ المسجد على الأصول المعمارية لبناء المساجد، ولكن في صورة عصرية تجمع بين إبداع العمارة وروعة الفن الإسلامي المعاصر.

ويطلّ المسجد على سماء قرية «كامبونغ اير» المائية، والتي تمنحه رونقاً وجمالاً، لا سيما عند الغسق، حيث تنسدل أشعة الشمس المائلة للغروب على صفحات المآذن الملونة الرائعة، وحيث أصوات الأذان تنساب نحو القرية العائمة والمدينة القريبة.

ويصنف المسجد بأنه الأول من حيث الطراز المعماري في منطقة آسيا والمحيط الهندي والأكثر جذباً للسياحة، وتعتبر العمارة في هنا المسجد مزيجاً للعمارة الإسلامية والعمارة الإيطالية، فقد تَمّ تصميمه بواسطة معمارٍ إيطالي، وتم بناؤه على بحيرة صناعية بالقرب من ضفة نهر بروناي، حيث تحيط به المياه من كل جانب.

ويتكوّن المسجد من بناء رخامي كبير ومجموعة من المآذن وقبة ذهبية وحديقة مليئة بها نافورة مياه، وتحيط به حديقة خضراء بها نباتات مزهرة.



عبد السلام بنعبد العالي

العزلة المتيسّرة .. والتوحّد الصّعب

«حتى سقراط نفسه، الذي يعشق الساحة العمومية، عليه، بالرغم من ذلك، أن يعود إلى بيته، حيث سيكون وحيداً، غارقاً في التوحّد، كي يلاقي الآخر».
ح.آرندت

في نصٍّ كثيف تحت عنوان «لماذا نحبّ البقاء في الأرياف؟» يميّز م.هايدغر بين العزلة وبين التوحّد. يقول: «غالباً ما يندهش أهل المدينة من انعزالي الطويل الرّتيب في الجبال مع الفلاحين. إلا أنّ هنا ليس انعزالاً، وإنّما هي الوحدة. ففي المدن الكبرى يستطيع المرء بكل سهولة أن يكون مُنعزلاً أكثر من أيّ مكانٍ آخر، لكنّه لا يستطيع أبداً أن يكون فيها وحيداً. ذلك أن للوحدة القدرة الأصلية على عدم عزلنا، بل إنها، على العكس من ذلك، ترمي وجودنا بأكمله في الحوار الواسع مع جوهر الأشياء كلها».

يأتي التقابل بين العزلة والتوحّد في هذا النصّ ضمن تقابلات عِدّة لعلّ أهمّها التقابل بين الأرياف والمدن، أي بين فضاءات تعمّها علائق حميمة يغلّفها الصّمت، وفضاءات يسودها انعزال مُغلّف بعلائق سطحية «تغمرها ثرثرة المتأدبين الكاذبة»، يمكن للمرء أن يصبح فيه «مشهوراً في وقت قصير بواسطة الصّحف والمجلات»، معروفاً لدى الجميع، تربطه علائق بالجميع من غير أن تربطه بأحد.

يفتضح هذا التقابل عندما تعلو موضة «الإقامة في الريف»، ويهبّ أهل المدن نحو الأرياف فينظرون إليها ويعاملونها كما لو كانت امتداداً «للأماكن التي يتسلّون فيها في مدنهم الكبرى»، كما لو كانت امتداداً لـ«مناطقهم الخضراء»، أي لتلك الكائنات التي صنعتها التقنية، كي «تدخل في مخطط استهلاكي» يلوّن المدن بخضرة الأرياف، عسى أن تبدو «كمَا لوْ» كانت طبيعية.

وهكذا يغدو التقابل المذكور تقابلاً بين عالمين: عالم تسوده التقنية مع ما تفرضه من علائق بين البشر فيما بينهم، وبينهم وبين الكائن، وآخر يريد أن ينفلت من ذلك العالم ويتجاوزه بأن يستعيد أصالته.

قد يبدو كلام هايدغر للوهلة الأولى مُنطوياً على مفارقات. فهو، على عكس ما نتوقّع، يربط الشهرة والثرثرة والإعلام بالانعزال، مثلما يربط الصّمت والتوحّد بالحوار والتواصل. يرتفع هذا الشعور بالمفارقة إذا علمنا أن المُفكّر الألماني يريد بالضبط أن يفضح التواصل الكاذب الذي تفرضه الثقافة التنميطية التي تسود عالمنا المعاصر وتطبع مدننا الكبرى، تلك الثقافة التي تساهم في ذيوعها وسائل الإعلام التي تكتفي، كما يقول دولوز، بوضع الاستفسارات بدلاً من طرح الأسئلة، وتعمل على خلق إجماع مُفتعل بتوحيد الأذواق والآراء والعواطف والقيم، إنه يريد إذاً أن يفضح هذا التواصل الكاذب ليكشف أن وراءه عزلة حقيقية تغلّفها «ثرثرة المتأدبين الكاذبة» تغرقنا في «الهُو المجهول»، فيقابلها بما يدعوه توحّداً «يرمي وجودنا بأكمله في الحوار الواسع مع جوهر الأشياء كلها».

لذلك سرعان ما يتخذ التقابل المذكور شكلاً آخر، ويغدو تقابلاً بين فضاء يقابل فيه الفكر العمل، وآخر تنهار فيه ثنائية النظر/ العمل، ويغدو فيه الفكر «عملاً ومراساً» لا يتحدّد بفضاء التقنية وشرائطها، وإنما «ينتظم سيره في حدث المنظر الطبيعي» و«يجد فيه الانتماء المباشر إلى عالم الفلاحين جذوره».

تلك هي المهمة التي ينيط بها فيلسوف «الغابة السوداء» الفكر، وهي مهمة من شأنها أن تنقلنا من الانعزال نحو التوحّد، ومن الاتصال الموهوم الذي تفرضه اليوم وسائل الاتصال، نحو التواصل الحقّ، فتأخذنا من فضاءات «التمدّن» بما يسودها من اتصالات لا تنقطع ما فتئت تغنيها وسائط الاتصال الجديدة، وما يعمها من حوارات زائفة وانسجام قطيعي وعزلة حقيقية «نرتبط فيها بالجميع من غير أن نرتبط بأحد»، ونتصل كل لحظة من غير أن نتواصل، تنقلنا إلى فضاءات تدفعنا لأن نعيش التفرّد الأصيل، وندخل في الحوار الواسع لا مع بعضنا البعض فحسب، وإنما مع «جوهر الأشياء كلها» كي نتجاوز عصر التقنية الذي يُحدّد علائقنا فيما بيننا، وعلاقتنا بالوجود.



استيطان المريخ.. رحلة اللاعودة

هل ضاقت الأرض بسكّانها حتى يبحثوا عن العيش في كوكب آخر من كواكب المجموعة الشمسية؟ وهل ستنجح وكالات الفضاء الأوروبية وشركاته في تأهيل الرحلات البشرية إلى المريخ؟.

هذه تساؤلات تدور في أذهان الملايين ممن يتابعون المشروع الطموح لإقامة مستعمرة بشرية دائمة على المريخ، والذي تتبناه شركة هولندية تعمل في مجال الفضاء. فقد أدت الاكتشافات الأخيرة لسطح المريخ واحتمالات وجود حياة عليه إلى إعلان هذه الشركة عن خطة لإقامة أول مستوطنة بشرية على سطحه بشكل دائم، وذلك بحلول عام 2023.

ولا شك أن وجهات النظر قد تعدّدت تجاه هذه الرحلة التي تطمح في استيطان المريخ والعيش عليه دون رجعة، فالبعض يعتبرها ضرباً من الخيال العلمي الذي لن يتحقّق في الواقع، خاصة أن الله سبحانه وتعالى، قد أنشأ الإنسان من الأرض واستعمره فيها، وأنه سبحانه خلق الإنسان من طين هذه الأرض وسيعيده فيها بعد موته «مِنْهَا خَلَقْنَاكُمْ وَفِيهَا نُعِيدُكُمْ وَمِنْهَا نُخْرِجُكُمْ تَارَةً أُخْرَى»، فكيف تتماشى محاولات البشر للعيش على كوكب آخر والموت عليه مع هذه النواميس الكونية؟.

رحلة المريخ الأولى

ولقد أطلقت الشركة الهولندية «المريخ واحد» مشروعها في يونيو/حزيران عام 2012، وأسمته (مارس ون)، أو (المريخ واحد)، أو (رحلة المريخ الأولى)، (Mars One)، والذي يهدف إلى إرسال رواد فضاء في رحلة إلى المريخ للإقامة هناك بلا عودة. وخططت الشركة بالفعل لأولى رحلاتها البشرية للمريخ والتي تنطلق عام 2023.

ويحظى هذا المشروع بتأييد كبير من عالم الفيزياء الهولندي «جيرارد هوفد» الحائز على نوبل للسلام 1999، في حين يواجه في الوقت ذاته صعوبات التمويل التي تبلغ ستة مليارات دولار، وتأمين ظروف صالحة لحياة البشر في مستوطنات على سطح الكوكب الأحمر.

متطوعون من 140 دولة

ووفقاً للجدول الذي وضعته الشركة فإن عملية اختيار رواد الفضاء انطلقت في إبريل/نيسان 2013م، وبدأت بالبحث عن الأشخاص المتطوعين والراغبين في العيش على المريخ، حيث سيتم تدريب 24 شخصاً من أنحاء العالم للعيش في نموذج محاكي للبيئة المريخية للتأقلم على بيئة الكوكب، وستكون المستعمرات البشرية عبارة عن كبسولات مكيفة بالأوكسجين والحرارة المناسبة.

وقد تلقّى البرنامج حتى نوفمبر/تشرين الثاني 2013م أكثر من 225 ألف طلب من أشخاص حول العالم، من 140 بلداً للمشاركة في الرحلة، واستحوذت الولايات المتحدة على النصيب الأكبر منها بحوالي 47654

شخصاً، تلتها الهند بحوالي 20 ألفاً، والصين بقرابة 13 ألف شخص. في حين بلغ عدد المتقدمين من الدول الخليجية 1259 شخصاً، بينهم عدد قليل من النساء، وكانت الأكثرية للسعوديين بواقع 477 شخصاً، لكن لم يقبلْ منهم سوى ستة أشخاص، وينتظر أن يتم قبول عدد آخر في دفعة مقبلة بعد نجاح التجربة الأولى.

وجرى اختيار 1058 منهم للمرحلة الثانية من التصفيات، وتَمّ بعد ذلك تقليص القائمة لتصل إلى 100 شخص في فبراير/شباط الماضي، موزعين كالتالي: 39 من الأميركيتين، و31 من أوروبا، و16 من آسيا، و7 من إفريقيا، و7 من دول الأوقيانوس، وكان من نصيب العرب شخصان هما: المصري محمد سلام (32) عاماً، والذي يعمل مخططاً مالياً بإحدى شركات التأمين، والعراقي نجيب مقداد المقيم في أميركا، والذي يعمل استشارياً في مجالات تطوير مواقع الإنترنت وقواعد البيانات.

24 فائزاً في 6 مجموعات

وفي آخر عام 2016 ستظهر القائمة قبل النهائية التي ستضم 24 مشاركاً، يتم تقسيمهم إلى 6 مجموعات سوف تسافر إلى المريخ تباعاً على مدى عشر سنوات، بدءاً من عام 2023 وحتى عام 2033م، في كل مجموعة أربعة: رجلان وامرأتان، وتلك المجموعات ستعيش لمدة عشر سنوات في مكان على الأرض مشابه للمكان المقرّر أن يعشوا فيه على المريخ كي يتكيفوا مع الأجواء هناك، وخلال هذه السنوات سوف يقومون بتدريبات شاقة في صحراء أريزونا للاستعداد للرحلة الفضائية، إلى جانب دراسة لكل المجالات من طب وهندسة وجيولوجيا، وغير ذلك، وبعد التدريبات تتم تصفية لاحقة لاختيار المجموعة الأولى من أربعة أشخاص (ولدين وفتاتين)، والتي ستقوم بالرحلة الأولى إلى المريخ عام 2023م.

وسوف يتم توثيق كل خطوة من خطوات رحلة الطاقم في سلسلة من حلقات تليفزيون الواقع، وبعد ذلك تتوالى الرحلات ليصل عدد أفراد المستعمرة إلى أربعة وعشرين شخصاً بحلول عام 2033م.

وقد اشترط القائمون على مشروع «مارس ون» للالتحاق بالرحلة، أن يكون عمر المتطوعين 18 عاماً على الأقلّ، والذين سيصبح عمرهم 28 عاماً عندما يهبطون على سطح المريخ، وأن يتحدّثوا اللغة الإنجليزية، وألّا تكون لديهم أعمال ضاغطة على الأرض تتوقّف عليها عودتهم، حيث إن الرحلة باتجاه واحد.

كما اشترطوا وجوب امتلاك المرشّحين لصفات مهمة مثل المرونة والتفكير الخلّاق وحسن التدبير والإبداع والأمانة والثقة والقدرة على إقامة علاقات شخصية صحية وإيجابية.

وبالنسبة للمتطوعين فقد قدّموا أسباباً منوّعة لرغبتهم في الرحلة، منها الحصول على فرصة لإنجاز شيء مميّز، أو الفرصة لتوسيع آفاق الإنسانية، أو الرغبة في الحصول على أشكال فريدة من الإثارة، أو تحفيز الجيل القادم بهذه الخطوة الجريئة، أو السعي وراء حلم ما.

ومن المقرّر أن يقوم أول الهابطين على الكوكب من رواد فضاء ببناء المستوطنة، وبعد عامين ستصل دفعة جديدة من السكان الذي سيحضرون أدوات ومعدات لزيادة الاستقرار بالمكان. وطبقاً لخطة المشروع فإنه بحلول عام 2033م سيكون هناك أكثر من عشرين شخصاً يعيشون ويعملون على سطح المريخ.

مصير المتطوعين

ولكن بعد أن استعرضنا هنا المشروع الطموح لغزو المريخ واستيطانه من قبل مجموعات بشرية، وبعد أن رأينا خطة هذه الرحلة الفضائية التي لا عودة فيها، وعدد المتطوعين من مختلف دول العالم والذين زاد عددهم على 200 ألف متطوع، يتم تصفيتهم في النهاية إلى 24 رائد فضاء، وبعد ما شاهدناه من تشجيع وكالة ناسا وعلماء الطيران والفضاء لمثل هذه الرحلات إلى المريخ.. بعد كل ذلك يبقى التساؤل المهم عن احتمالات النجاح أو الفشل لهذه الرحلة، ومصير المتطوعين فيها، وهل إذا وصلوا إلى المريخ سوف ينجحون في إقامة حياة طبيعية على هنا الكوكب؟.

فأصحاب المشروع والمتحمسون له يرون أن دراسته عُرِضَتْ على الكثير من الشركات الكبرى في مجال الطيران والفضاء، وشارك في إعدادها أكبر المهندسين من هذه الشركات بأنفسهم، وأن خططهم تسير على الوجه الأمثل، وسيتم تسليم المشروع في الموعد المُحدّد له دون أي عوائق.

ولكن على الجانب العلمي والبحثي كان مشروع هذه الرحلة منذ أعلن عنها كان محل دراسة بالعديد من جامعات العالم، ومن الباحثين في الفلك وعلوم الفضاء.

فحسب دراسة جديدة لجامعة ماساشوستس الأميركية، فإن حياة المتطوعين سوف تنتهي تباعاً بدءاً من اليوم الثامن والستين للرحلة، وذلك اختناقاً، ولن يكون بإمكانهم العودة إلى الأرض، لأن تقنية الإقلاع من كوكب المريخ ذي الجاذبية الكبيرة مكلفة كثيراً، ولم يتم التوصل إليها بعد، إضافة إلى أنه كوكب قاحل يتمتع غلافه الجوي بكثافة عالية لغاز ثاني أوكسيد الكربون، ويصل متوسط درجة الحرارة على سطحه إلى 63 درجة مئوية تحت الصفر.

ولا شك أن هذه الدراسات التي تشكّك في نجاح هذه الرحلة، بدأت تحرّك السكون في رؤوس أصحاب المليارات المدفوعة في مثل هذا المشروع، مما يهدّده بالفشل والتوقّف، خاصة أن هناك ثماني سنوات قبل بداية انطلاق الرحلة الأولى إلى المريخ طبقاً للخطة الموضوعة.

خطّاط دفع حياته ثمناً لطموحه السياسي

أحمد عبدالكريم

من المفارقات الكبرى في تاريخ الفن العربي أن تُقطَع يد ابن مقلة، يد خطاط لعب دوراً كبيراً في الحضارة العربية الإسلامية.

يروي التاريخ أن اليد المقطوعة للوزير الخطاط رُمِيت في نهر دجلة، النهر الذي رمى فيه التتار نفائس المخطوطات حتى صار ماؤه بلون المداد. وفي سجنه قال ابن مقلة عبارته الشهيرة للطبيب الذي أرسله الخليفة الراضي لمعالجته في سجنه بعدما ندم على قطع يده: «يد كُتِب بها القرآن مرّتين، وخدمت بها الملوك، تُقطَع كما تُقطَع أيدي اللصوص».

لا أعرف في تاريخ الفنّ كلّه فنّاناً دفع يده ولسانه، بل وحياته، ثمناً لطموحه السياسي أكثر من الخطّاط أبي علي بن مقلة، ولا أعرف فنّاناً عاش حياة ملؤها العنف والصخب مثله، في سيرة تذكّرنا بعنفوان المتنبي واندفاعه المغامر باتّجاه المجد. غير أن الفرق بينهما هو أن الشاعر مات متعطّشاً للسلطة، أما الخطّاط فقد شبع من الدنيا والجاه والمال. حيث تدرَّج في حياته من خطاط موهوب إلى أن أصبح شخصية مرموقة لها تأثيرها الاجتماعي والثقافي والسياسي، وقد كان معارضاً شرساً، وساهم في الكثير من الانقلابات، وكانت له قدرة كبيرة على التخفّي والإقناع؛ ولذلك فقد عاش حياة قلقة مليئة بالدسائس والخصومات السياسية التي جعلته عرضة للنفي والتشريد؛ ما أدى في النهاية إلى سجنه وقطع يده، لكن ذلك لم يمنعه من الإبداع بيده اليسرى، ومواصلة سعيه في طلب الوزارة، ولم يسكت عن حقّه المغتصب بل واصل انتقاده لخصومه السياسيين والتعريض بهم في كل مجلس، ما أدّى إلى سجنه مرة أخرى، وقطع لسانه إلى أن مات في السجن..

هذا المصير التراجيدي الذي لقيه ابن مقلة، مؤسِّس الخط ومهندسه الأول، هو ما يفسِّر -ربما- عزوف الخطّاطين من بعده عن الخوض في أمور السياسة وانصرافهم إلى فنّهم بعيداً عن أي علاقة بالسلطة ولاءً أو ممانعةً،خشية أن يلقوا المصير الدموي نفسه، فقد كانت لهم العبرة في نهايته المأساوية.

وبلا شك فإن مدخل ابن مقلة في ما وصل إليه -بوصفه سياسياً- من وزارة ووجاهة وسلطان، وما حقّقه من مال، كان هو الخطّ العربي، ذلك أن هذا الفنّ كان هو سبب الحظوة التي وصل إليها عند رؤسائه، وجعلهم ينظرون إليه بعين الرضى، بالنظر إلى احتياج الخلفاء والأمراء في تلك الفترة إلى فن الكتابة في الدواوين التي كانت تؤدّي دوراً مهماً، تماماً كالدور الذي تلعبه اليوم دواوين الرؤساء والوزراء والولاة وكبار المسؤولين. ومن



بسملة مزخرفة بشكل إجاصة ترقى لمنتصف القرن الرابع عشر، أي زمن الخلافة العباسية في القاهرة

وجه آخر، كان للخطاطين مكانة دينية تصلهم بالمقدّس، نظراً لعنايتهم بنسخ المصاحف القرآنية الشريفة، والعناية بجودة خطّها وتذهيبها.

إنه لمن الصعوبة بمكان التصدّي للسيرة الفنية لابن مقلة لأكثر من سبب، منها بعد المسافة الزمنية التي تفصلنا عن القرن الرابع الهجري الذي عاش فيه ابن مقلة، حيث إن تجربته -كونه مؤسِّساً- للخط العربي تُعَدّ تجربة مبكّرة موغلة في الزمن ضاربة في أعماق التاريخ، ولذلك لم تصلنا آثاره الفنية، ولم يحفظ التاريخ ما يعطي صورة واضحة عن فَنّه، سوى ما نعرفه عن مؤلّفه «رسالة في الخَطّ»، أو خبر المصحفين اللذين أبدعهما قلمه، السبب الآخر هو أن تاريخه الفني اختلط بتاريخه السياسي، ويصعب الفصل بينهما، وربما ثمة سبب يتّصل بابن مقلة نفسه، حيث لم يولِ فَنّه ما يليق به من العناية في غمرة اهتمامه وانشغاله بشؤون السياسة والوزارة، حتى وإن كان هذا السبب مُجَرّد تخمين من طرفنا يدحضه التفحُّص والواقع.

هناك عديد الكتب التراثية والقديمة التي تطرّقت لابن مقلة، وتناولت حياته بالإشارة وبقليل من التفصيل، ومن هذه الكتب «وفيات الأعيان» لابن خلكان، «ثمار القلوب» للثعالبي، و«صبح الأعشى» للقلقشندي، و«نفح الطيب في غصن الأندلس الرطيب» للمقري، و«رسالة في علم الكتابة» لأبي حيان التوحيدي،كما يتناول ابن خلدون في تاريخه المسمّى «كتاب العبر وديوان المبتدأ والخبر في أيام العرب والعجم والبربر ومن عاصرهم من ذوي السلطان الأكبر» بعض الجوانب من الفترة التي عاش فيها ابن مقلة، دون إشارة تُذكَر إلى اشتغاله بفنّ الخطّ وإلى كونه خطّاطاً.وإنما ركّز على الأحداث السياسية التي وقعت له، وما يتّصل بأخبار تَقَلُّده للوزارة. أما الكتب المعاصرة -على كثرتها- فقد أخذت كلها من المصادر السابقة، ولم تزد عليها إلا بالقدر اليسير. لكن هذه الكتب لا تحدّثنا كثيراً عن حياة ابن مقلة قبل تقلُّده الوزارة، وتبقى هذه المرحلة من حياته بحاجة إلى الإضاءة والكشف. ومن بين هذه الكتب كتاب ناجي هلال «ابن مقلة أديباً وفناناً وإنساناً» الذي صدر في العراق، والذي يُعَدّ المرجع الوحيد الذي تناول سيرته وفنّه.



عبدالدائم السلامي

اُكتبوا كأنما القيامةُ غداً

أسعفنا الوقتُ، خلال السنة المنقضية، بقراءة كَمٍّ محمودٍ من الروايات العربية الشابّة، قليل منها وصلنا من الكتّاب أنفسهم، وكثير اقتنيناه بأنفسنا لحَدْس قويّ عندنا بأن مُنجَز هذه الرواية راح يترقّى في مراتب الجودة الفنية من عملٍ إلى آخر، مضاهياً في ذلك مُنجَز الكثير من المكرّسين في المشهد الروائي العربي. وهو أمر تجلّت صدقيتُه في أغلب ما قرأنا من نماذجها؛ إذْ حضرت فيها قدرةُ أصحابها على نسج أحداثها وبناء شخصياتها وتصوُّر أفضيتها وفقَ رؤى جمالية وقِيَمية مائزة كانت سبيلَها إلى شدّ قارئها وإثارة شهوة التخييل لديه. وهل الرواية إلا بابُ القارئ المفتوحُ على طريق التخييل؟

غير أن قارئ اليوم كائن ملحاح أبداً ولا يرضى بحال الموجودات مهما كان طغيان حضورها في معيشه، وهو نازع بها دوماً إلى الاكتمال، بل إن تكشّف العالَم لديه قد زاد من جوعه إلى كل ما هو بِكر وطازج ومفاجئ. ومن ثمة، لا نخال رواية ملتزمة بالمألوف من فنون الحكي قادرةً على شدّ انتباه هذا القارئ وبلوغ أفق انتظاراته، ولن تفعل ذلك إلا روايةٌ تُتقن الهَجْس بأحلامه وآماله، بل وتسبقه إلى الإنصاتِ إليها والتعبير عنها بكل ما لها من جرأة.

واتكاءً على هذا، يكون من حق القارئ أن يُعلن عن بعض ما ينتظر من هؤلاء الروائيّين الشباب من جهة كونه المستَهدَف الأوّل بحدث الكتابة وباني معانيها. وببعض التأليف يمكن أن نُحدّد ملامح تلك الانتظارات التي نُلفي مِن صُوَرها الكبرى أن يتجاوز الروائيّ في عمله ما يُمليه عليه النقاد من شروط فنية، وأن يستنّ لروايته بنية شكلية وخِطابية جديدة لائقة بها لا بنائقة أولئك النقاد الذين يحبّذون الأعمال المكتوبة وفق مناهج معلومة حتى يسهل عليهم تأويلها. ولذا، يكون مفيداً للروائيّ ألّا يكتب للنقاد، لأنهم لن يرضوا عنه حتى يتّبع شروطهم، ومتى اتبعها قلّ ماءُ إبداعه.

ولعلّ في عودة الروائيّ إلى مفهوم البطولة الذي انتهكته الرواية الحديثة ما يقوّي صلتَه بقارئٍ انصبّ على جسده الاجتماعي واقعٌ عربيٌّ ثقيلٌ وفوضويٌّ فأربكه وجعله محتاجاً إلى بطلٍ رمزيّ يتماهى معه حُلماً ومعيشاً.

وإننا لنكاد نسمع قارئاً يهمس للكتّاب بألاّ يُغرقوا كتاباتهم في سِيَرهم الذاتية، لأنها لن تُغريه ولن تروي عطشه إلى الترميز، فلا أحد منّا في هذا العصر يتوافر على سيرة تستأهل النَّكْرَ بعد أن كشفت تقنيات الافتراض والمراقبة كلّ ما فينا من تفاصيل، وجعلتها معروضة أمام الناس سهواً رهواً، وانتفت صدقيّة المثل الشائع الذي يقول: «أهل مكّة أدرى بشعابها»، لأنّ أقمار الفضاء الاصطناعية تدري أيضاً تلك الشعاب حصاةً حصاةً. ثم إنّ استصغار الكتّاب الشباب لشأنهم أمام أعلام الرواية المكرّسين الذين لم يبلغ أكثرهم الشهرة بنصوصهم فقط، وإنما بعلاقاتهم، ما يقلّل من جرأة مواقفهم بين مجموعاتهم الاجتماعية، ولأنّ كلّ العلاقات مؤقّتة وموقوتة، ولأنّ الاكتفاء بها عاملاً وحيداً لشهرة النص لن تمكّن الرواية من المكوث طويلاً في الذاكرة الجماعية، فإنّ الرِّهانَ الرِّهانَ لا يكون إلاّ على النصّ، لا على علاقات صاحبه.

وفي هذا الشأن، يبدو لنا أنّ من أسباب تميّز كلّ نصّ روائي هو عدم استكانة صاحبه إلى ما اطمأنت إليه ذائقتُه الأدبيةُ من أفكار وأساليب وتصوّرات عن العالَم، وعدم تحويله إلى وثيقة تاريخية على غِرار أغلب رواياتنا التي اشتغلت على ثيمة التاريخ، فالتاريخ من مهام المؤرّخ، وهو أدرى به.

ولأنه لا أحد منا تُهدى له ثورته الشخصية في أعياد الميلاد، فقد وجب على الرواية أن تكتب ثورتها هي، وأن تحميها من كلّ ثورات مضادّة ربّما يشنّها عليها أعوانُ السائد النوقيّ وسَدَنةُ عروشه، بل إن الروائيّ من هؤلاء الشباب مُطالَب بتوجيه سهامه إلى سُلطة المألوف الجامدة ليربكها ويفضح تعاليمَها وزيفَ تعاليها، وعليه في خلال ذلك أن يكتب كما لو أنّ القيامة غداً.

الدوحة

ملتقى الإبداع العربي



www.aldohamagazine.com

www.twitter.com/alDoha_Magazine

www.facebook.com/alDoha.Magazine



العمل الفني : فاطمة النعيمي - قطر