د.الكواري
«على قدر أهل العزم»

رحلة إلى المكسيك
بلد التناقضات

متاهة رشيد بوجدرة
عتمات الرواية الجزائرية

www.aldohamagazine.com

الدوحة

العدد 94 - أغسطس 2015



أعطاب
في السياحة العربية

مواقع التّواصل
سقف الحرّية وحدود المسؤولية

مجّاناً مع العدد كتاب:

الواسطة في معرفة
أحوال مالطة
تأليف: أحمد فارس الشدياق

ألوان
القارة السمراء

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
حمد فرج العزران

هيئة التحرير
سعيد خطيبي
محسن العتيقي

رئيس القسم الفني
سلمان المالك

الإخراج والتنفيذ
علاء الألفي
رشا أبوشوشة
هند المنصوري

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.

اجتثاث منابت الفساد

يطبع الاستعمال اللغوي كلمات اللغة بعدد من السمات الدلالية التي تحمل في طيّها تصنيفاً يجمع الكلمات المترابطة معنًى، في حقل دلالي واحد، ومن هذه الكلمات كلمة «الفساد» وما اشتُقّ منها، التي تشير إلى معانٍ مذمومة، باعتبارها انحرافاً عن جادّة المعاني القويمة المستحسنة.

الفساد -في حقيقته- عدول عن الاستقامة إلى ضدّها، وهو ضدّ الصلاح، فهو، بهذا، سلوك غير مستقيم، وعمل غير صالح، وهو معنى جامع لدلالات كلّها سيئة؛ ومن هنا حذّرت كلّ الأديان السماوية من أخطاره، ونهت عنه لأنه يتعارض مع مبدإ الاستخلاف في الأرض الذي يبغي إصلاحها وإعمارها، لما فيه خير مَنْ عليها من البشر.

والفساد ظاهرة قديمة، ولكنها أصبحت عالمية في عصرنا الحاضر، لا يسلم منها مجتمع، ومع تشابه الأسباب المؤدّية إليها، في معظم المجتمعات، تبقى لكلّ مجتمع خصوصيّته بسبب اختلاف الثقافات والقيم.

وقد استشرى الفساد في المجتمعات فصار أنواعاً شتّى، ولكلٍّ بيئته الحاضنة «والذي خبث لا يخرج إلا نكدا»؛ ومن هنا تعدّدت محاولات الإصلاح، وتنوّعت طرق مكافحة الفساد عبر جهود دولية وإقليمية ومحلّية، ومنها منظمة الشفافية الدولية، وهي منظمة غير حكومية تلتزم بكشف الفساد حول العالم، وتُصدر تقريراً سنويّاً بمؤشّر الفساد، عبارة عن قائمة مقارنة للدول، من حيث انتشار الفساد فيها.

وقد أظهر مؤشّر الفساد (2014) أن الدول العربية جميعها فشلت في الوصول إلى الحَدّ الأدنى لبلوغ مرحلة الشفافية والنزاهة، وإذا أخذنا في الحسبان أن هذا المؤشّر يقيس مستوى الشفافية في القطاع العام فقط، أدركنا -آسفين- أن هناك قطاعات أخرى يعيث فيها المفسدون، وتنعدم فيها الشفافية والنزاهة.

وما كان لهذا الفساد أن يستشري ويصبح ثقافة، عند ممارسيه، لولا غياب المساءلة وانعدام الشفافية اللذان يحتضنانه، ويهيّئان له البيئة التي ينمو فيها بلا رادع.

يعكس الفساد انحلالاً في منظومة الأخلاق لدى المفسدين أو إهمالاً وانعدام فطنة يترتّب عليها انتهاك مبادئ النزاهة والاستقامة. وأوّل سبل مكافحته نشر ثقافة النزاهة والشفافية، وزيادة الوعي بمخاطره عبر مجالات التعليم والإعلام، مع تفعيل المساءلة بكل أنواعها، وإيجاد وسائل الردع العام التي تنذر برقابة صارمة تكشف كل فساد. ومتى استشعر الفرد قوّة الردع وعاقبة الفساد، وعلم أنه مُحاسَب -لا محالة- نزَّة نفسه عن كلّ مطمع محظور، ومرتع وبيل.

رئيس التحرير

الدوحة

ثقافية شهرية

العدد 94

السنة الثامنة - العدد الرابع والتسعون
شوال 1436 - أغسطس 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

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

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

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: 00249183242703 / 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

صورة الغلاف:



Songye Community Power
الكونغو
مقتنيات : Allan Stone - نيويورك

مجاناً مع العدد:



الواسطة في معرفة أحوال مالطة
تأليف: أحمد فارس الشياق

متابعات 10

شاحنو السكاكين في حواري باريس! (باريس: عبد الله كرمون)
انتفاضة تاء التأنيث (نواكشوط: عبد الله ولد محمدو)
حصار يُطوّق مدارس القدس (رام الله: عبدالله عمر)
ورشات .. من أجل سياسة ثقافية جديدة (الجزائر: نوّارة لحرش)
دلفين مينوي تعود إلى جذورها (بيروت: موناليزا فريحة)
نخب جديدة في المشهد الثقافي بالمغرب (الدار البيضاء: عبدالحق ميفراني)

ميديا 24

مسيرة السّخرية لن تتوقّف .... (فائزة مصطفى)

سيرة فكرية في مستقبل الثقافة والتعايش الإنساني



4

قضية

مواقع التّواصل

سقف الحرّية وحدود المسؤولية

26

سليم بوفنداسة
إميل أمين
د.عاهد العاسمي
وجدي الأهدل
هيثم حسين





ملف

ألـــــوان القارة السمراء

104

لوك رويتر
بنيونس عميروش
د. محمد بن حمودة
فاتح بن عامر
أحمد لطف الله
عزيز أزغاي

لينا هويّان الحسن:
تجاهَلْنا ثقافات أكثر ألفة مع واقع الحياة



70

(المكسيك)
تسعة أيام في بلد التناقضات

132



مقالات

الثقافة التليفزيونية... (مرزوق بشير بن مرزوق)	39
هولبيك.. فوكو وصورة الإسلام (احميدة عياشي)	40
حداثة ما بعد الاستعمار .. في انبعاث دراسات المهمَّش (د. خالد طحطح)	42
المثقف والخبير .....(عبد السلام بنعبد العالي)	63
نهاية الجغرافيا وعودة التاريخ..... (د. حسين السوداني)	64
دعوة للعزلة .....(أمير تاج السر)	67
عزاء تافه..... (عبد الفتاح كيليطو)	73
لغز الكاتبة المجهولة .....(إيزابيلا كاميرا)	78
المثقَّف والسوبرمان .....(أمجد ناصر)	85
المبدعون العرب في كندا..أصوات لا تصل (أسامة علّام)	102
الربيع العربي.. هل قتل الأدب والثقافة العربيَّيْن؟!!! (حمد فرج العزران)	160

أدب

68

لينا هويّان الحسن: تجاهَلْنا ثقافات أكثر ألفة مع واقع الحياة (حوار: حمزة قناوي)
في متاهة رشيد بوجدرة وعتمات الرّواية الجزائرية (حميد عبد القادر)
أداجيو إبراهيم ..... (د. حسين محمود)
غاليانو.. وتحطيم العالم ..... (عاصف الخالدي)
البوح بما سكت عنه الطاهر مكّي! ..... (صلاح حسن رشيد)
«خليفة الفاخري» موسم الحكايات المتجدد ..... (محمد الأصفر)

ترجمات

74

«حلمي ياووظ» مختارات شعرية ..... (ترجمة: عبدالقادر عبداللي)

نصوص

90

نكريـات ..... (عـزة كامل)

كتب

92

مالك الحزين شاهدٌ على الثورة ..... (إيمان السباعي)
تعرية «الوطن» من الداخل ..... (جمال جبران)
وقائع رجل اختار الهجرة ..... (محمود حسني)
«شهرة الترجمان» أحوال الراوي الخَفِيّة ..... (هيثم حسين)
عطارد .. عندما نعيش الجحيم دون أن ندري (محمود حسني)
جمع الأمثال النوبيّة ..... (فيصل الموصلي)
حين يُفلِس النقد الأدبي ..... (بلال رمضان)

ملف

السياحة في ظل الإرهاب

44

د. محمود النوادي
جمال الموساوي
بيروت: نسرين حمود
د.خالد السلطاني
منتر بدر حلوم



دراما

138

حبكات سريعة ..... (عبد الكريم واكريم)
دراما غريبة وخادعة ..... (ناهد صلاح)
الدراما اللبنانية تستفيد من نكبة جارتها السورية (رنا نجار)

سينما

146

آدالين.. حينما يفقد الزمن سطوته ..... (أحمد ثامر جهاد)
«45 عاماً» .. نهاية عِشْرة ..... (محمد هاشم عبد السلام)
«ناهد».. اختيار ضد العاطفة ..... (أمير العمري)

مسرح

152

مسرحية «بتول» .. من البصرة إلى كل العالم (صفاء نياب)

تحقيق

156

الجمعيات الثقافية والفنية في المغرب .. الحاجة إلى المأسسة (الدار البيضاء: عبد الهادي روضي)

صفحات مطوية

158

طه حسين ومعاركه مع الشّباب ..... (شعبان يوسف)

«على قدر أهل العزم» للدكتور حمد بن عبدالعزيز الكواري

سيرة فكرية في مستقبل الثقافة والتعايش الإنساني

محسن العتيقي

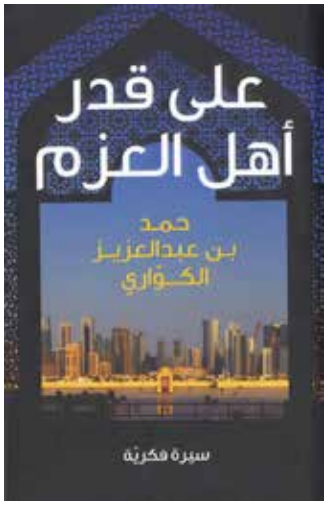
«حين تدخل أي مطار من مطارات العالم، أو حين تتجول في أيّة مدينة كبرى من المدن العالمية قد لا تنتبه إلى أن البشر أقرب إلى بعضهم البعض مما نتصور، رغم الاختلافات الثقافية بينهم، وما قد يحملونه من نظرة غير متناسبة مع هذا الدفق الإنساني. فالثابت، في الأحوال جميعاً، أن البشر، حتى إذا لم نقبل بما في كلمة أخوّة من عمق إنساني يبدو للبعض مثالياً، سيستقلّون- على الأقلّ- طائرة واحدة، أو يركبون قطاراً واحداً، أو يزورون حديقة واحدة» (ص:173).

يمكن للقارئ، من خلال هذا الاقتباس الدالّ، كما من فقرات عديدة شبيهة، الدخول إلى عالم كتاب «على قدر أهل العزم»، السيرة الفكرية للدكتور حمد بن عبدالعزيز الكواري، وزير الثقافة والفنّون والتراث، الصادرة حديثاً عن دار بلومزبري ومؤسسة قطر للنشر، في 270 صفحة، موزّعة على تسعة فصول مشتملة -في مجموعها- على نحو سبعين مقالة شاهدة وموثّقة لرؤية معرفية وتجربة ممتدّة في دواليب وشعاب الدبلوماسية الثقافية.

يفيدنا، قبل عرض الكتاب، الإشارة إلى نقطتين أساسيتين: الأولى تبدو في قيمة الكتاب الأدبية الممتعة والمفيدة، بما يتأسّس عليه النص من تأديب أسلوبي للمعلومة وللفكرة، وتأصيل معرفي ينبني على التاريخ، والفلسفة، والفنّ، والأدب في نتاجه العربي ونتاجه العالمي، والمواثيق والمرجعيات القانونية الدولية. والثانية هي الراهنية التي تكتسيها مضامين الكتاب باتّخاذها مواقف نقدية صريحة، على ضوء ما يعيشه عالمنا المعاصر من اختلالات عميقة في الفكر والأمن والهوّيات. وعلى هذا الأساس تستقصي فصول الكتاب مفهوم الدبلوماسية الثقافية، أنواعها، تطوّرها، آلياتها وأهدافها، وما يتّصل بها من مسائل وقضايا تعنى بالتعليم والتربية والتراث والفضاء العام، كما بحوار الثقافات والتفاوض متعدّد الأطراف، وصولاً إلى الصناعات الثقافية والاقتصاد الإبداعي.

(1)

ماذا يتمخّض عن الدبلوماسية الثقافية في نظر الدكتور حمد بن عبدالعزيز الكواري؟ إن استعارة المطار والطائرة في مستهلّ الفصل



السادس (الحوار بين الثقافات) تفصح عن أبعاد وزوايا مركزية في هذا التساؤل؛ حيث «تمثّل الطائرة استعارة عن عالم مصغّر، يكشف جوانب كثيرة مما نعرفه في عالمنا الأكبر. وتاريخ البشرية يقوم شاهداً على أننا في رحلة مستمرّة من مطار إلى آخر، نجد فيها أنفسنا نعايش التنوع في الأديان والأعراق والألوان والأجناس... والأفكار كذلك». ولَئِن اتضحت صورة المطار هنا -بوصفه مكثّفاً لصور التنوُّع الثقافي- فإن سلامة تدبير هذا الثراء تشبه عودة الطائرة إلى المطار في رحلة آمنة،

إلى «مطار المواطنة ما بين الثقافات التي نصل إليها من بوّابة الحوار بين الثقافات». ومن هنا يصبح الرهان في سبيل (نشر ثقافة السِّلْم واللاعنف)، شرطاً يتحقّق في رهان إبراز الاحترام المتبادل بين الثقافات وتنميته ودعمه. وإن كان هذا ليس حاصلاً -بالضرورة- في اعتقاد د. الكواري؛ مادامت تنمية الشعور الإنساني العميق بالانتماء المشترك عمليّة عسيرة، وفي حاجة إلى إثبات ودعم، على غرار برنامج اليونسكو (العقد الدولي لثقافة السلام واللاعنف من أجل أطفال العالم) الذي يمثّل الرهان الأكبر، وهو «رهان حماية الطائرة، هذه الإنسانية المجنَّحة في سماء ملبَّدة بالغيوم والزوابع والارتدادات، وحماية ركّابها أيضاً، حتى يصلوا إلى بَرّ الأمان في رحلة مريحة».



من توصيف راهن الواقع الإنساني، إلى تطلعات الثقافة في تحقيق النجاة من كبواته الارتدادية والمختلّة، يستند د. الكواري -في صياغته لوصفة التوازن المأمول في تدبير الخصوصيات الثقافية- على مفهوم التفاوض في نطاق الدبلوماسية الثقافية، يتأسّس على ما في وثائق حقوق الإنسان من طابع كوني بوصفه «المهاد الأخلاقي والقانوني الذي يمكن أن تنبني عليه الدبلوماسية الثقافية لتمتين الموقف الكوني... وبهذا تكون الدبلوماسية الثقافية أداة كذلك، وإن بطريقة غير مباشرة، لتعزيز حقوق الإنسان والإسهام في تحقيق السّلْم وتنمية الرصيد الإنساني المشترك».

لكن، في هذا السياق، يتساءل د. الكواري: «ثمة معضلة كبرى: كيف تصبح الخصوصيات الثقافية والتاريخية موارد تُعتَمَد في بناء تصوُّر إنساني مشترك؟» لعل هذا السؤال الجوهري، بما ينطوي عليه من مرايا منكسرة وأخرى محدَّبة، يضعنا في صلب المعاناة الثقافية في راهن الهوّيات والعولمة. يدعونا د. الكواري -تمهيداً للخروج من معمعة هذا الإشكال- إلى طرح أسئلة أخرى: «بِمَ نفسِّر احتجاج مواطني بلد ما على حرب تنشب هنا أو هناك؟ وبِمَ نفسِّر عمل قوى المجتمع المدني لمدّ يد المساعدة، عند الكوارث الطبيعية مثلاً، إلى أناس من مجتمعات أخرى؟ وبِمَ نؤوِّل بعث منظَّمات مدنية دولية ضدّ الفقر والأمراض، أو الدفاع عن البيئة، أو عن حرّيّة الصحافة؟».

لتلحيم آلية تعريف مُناظِرة لهذه المشاهد السائرة، وبتأمُّل ما تطرحه من أبعاد ودلالات كونية، يذهب د. الكواري إلى الإقرار بأننا «نتَّجه -شئنا أم أبينا- إلى نوع من المواطَنة العابرة للثقافات أو -بالتدقيق- المواطَنة المشتركة بينها... لقد استدعت القيم الكونية شكلاً جديداً من أشكال المواطنة التي سُمّيت «المواطَنة بين الثقافات». إنها مواطَنة تتجسَّد في الأنشطة التي يضطلع بها الناس، قولاً وفعلاً، على سبيل الدفاع عن مواطني دول أخرى وثقافات مختلفة». إن الانكفاء على الذات، يردف د. الكواري، بناءً على التساؤلات الآنفة، ومظاهر الانغلاق على الهويات جرّاء تسلُّط العولمة: «ليس إلا تعبيراً عن ثقافة الخوف، التي تمثِّل -في المحصلة- رؤية جامدة للثقافة. والحال أن «ما نعاينه هو هذا الاستعداد العفوي للانخراط في المواطَنة ما بين الثقافية لدى قطاعات عريضة من الناس في أنحاء المعمورة». وهو استعداد «لا بُدّ للدبلوماسية الثقافية أن تستثمره لمقاومة ظواهر العنف والكراهية والعنصرية والتمييز ومناهضة السامية والإسلاموفوبيا، من أجل نشر ثقافة السِّلْم بين

الشعوب.».

(2)

بصدد مزيد من التأمُّل في الراهن وفي مستقبل الثقافة فيه، ثمة استعارة أخرى يستحضرها د. الكواري، إنها قصة سفينة نوح، التي نجد لها صيغاً أخرى متنوّعة في الموروث الثقافي القديم «صُنِعت السفينة لإنقاذ العادلين من الماء الذي أغرق الحرث والضرع والزرع، وللحفاظ على بذرة الحياة من دمار الطوفان الجارف». ولعلها استعارة تضاعف تأمُّلنا مرّتين: فمن جهة، تمثّل رمزيّتها توصيفاً لصورة الواقع المعاصر، ومن ناحية ثانية فإن إنقاذ السفينة هو ما تتطلّع إليه البشرية بما تدّخره من تعدُّد غني، وتقدُّم علمي حرّي به صناعة سفينة النجاة الكونية.

يدعونا د. الكواري -مرّة أخرى- إلى تدقيق النظر في «طوفان من الأفكار والتصوُّرات والمنجزات العلمية والثقافات يحمل معه -كما يحمل السيل الجارف- أمشاجاً من المصالح المتناقضة وخليطاً من الأنانية ونزعات الهيمنة والقهر والإذلال وحطاماً من المرض والحرمان والعنف». إنها صورة تضعنا في وجه الرياح والتيارات الجارفة، تقابلها -في الآن نفسه- صور التقدُّم التي خطتها البشرية، والتي يجب تدعيم ركائزها ما دمنا «في سفينة واحدة متنوّعة تسع الجميع، وتمثّل قوس قزح رائعاً من الثقافات والأجناس والأعراق والديانات... والأحلام المشتركة، بالخصوص».

ليس الوقوف عند نقد الواقع الراهني غايةً في حَدّ ذاته، أو دقّاً لناقوس الخطر، فهذا يخوض فيه الكثير، وإنما للقارئ أن يجد في الكتاب مرجعاً فكرياً في طرح حلول ومفاهيم متمركزة حول تبيان كيف أن التحدّي المطروح هو في الثقافة بالأساس، وكما يبيّن د. الكواري فإن «اتّجاه البوصلة الذي حَدّدته الفلسفات والأديان، وما أبدعه المثقّفون، على اختلاف روافدهم، من تصوُّرات، قد حَدَّد لنا المسار ووَضَع الإحداثيات»، ويتساءل: «ما الذي يمنعنا من إنقاذ السفينة رغم نُذُر الطوفان وهبوب الرياح؟» فإنه يضع الرهان كلّه في الثقافة التي تشكّل عنده «صنو المسؤولية الأخلاقية والاجتماعية في السياسات الداخلية، والخارجية، والوطنية، والدولية». وهي قناعة متأتّية من انشغاله الممتدّ بالشأنين: الثقافي والدبلوماسي، من مواقع متقدّمة، استوى خلالها منظوره للثقافة في شموليّتها الضامنة لمفهوم العيش المشترك.

هكذا يضعنا الكتاب، وهو ثمرة عقود من العمل في قضايا الثقافة والتربية والإعلام والدبلوماسية، أمام التحدّي المطروح على تدبير الثقافة، بوصفها بوصلة، وفي سياقات ذلك يسائل الجميع، بنبرة عالية، عن «مراجعة الذات على النطاق الإنساني: هل هي من مهامّ الأمم التي تقود العالم؟ أم من مهامّ النخبة الفكرية والثقافية؟.

من بين القضايا المرتبطة بالتحدّي والرهان الثقافيَّين، من المهمّ التوقُّف عند أحد الإنجازات الهامّة في هذه المسيرة، فقد كانت احتفالية «الدوحة عاصمة للثقافة العربية» -كما يحكي د. الكواري- «فرصة لي... للتفكير في أقْوَم السبل، لجعلها صورة من صور التفكير الحديث في قضية، كثيراً ما تطرح -شأنها شأن قضايا عديدة في الثقافة- بطريقة حادّة، كما لو كانت تفرض عليك أن تنحاز إلى أحد طرفَي التناقض، وأقصد مسألةَ الخصوصية الثقافية، والنزعة الكونية». وتمثّل هذه التجربة- أيضاً- محكّاً، اختبر فيه د.الكواري مسألة في غاية التعقيد الثقافي، كما هو الشأن في معادلة الخصوصي والكوني، لقد «أصبح التوتُّر بين المحلّي والكوني توتُّراً لا يخلو من حدّة أخرجت مخاوف عديدة من قمقمها، وصار الناس يتساءلون عن مستقبل ثقافتهم المحلية في خضمّ تدفُّق البضائع والمنتجات والخيرات الثقافية من كل حدب وصوب»، وفيما يتعدّى التكهنات عن مصدر هذا الخوف، نحن أمام وضع عالمي للصناعات الثقافية تجعل التحدّي على النحو الآتي: «المزيد من الحرص على تفعيل دور الدول في حماية ثقافتها، والإلحاح على دور المنظّمات الدولية، مثل اليونسكو ومنظمة التجارة العالمية، في حماية التنوُّع الثقافي»، لكن رغم هذا العالم المشبع بالإعلام والاتّصالات والتقنيات، فإن الواقع يؤكّد -تماماً- في نظر الكواري «أن عمليات التحديث المتواصل بنشر القيم الثقافية الغربية لم تتمكن من إلغاء الخصوصيات الثقافية هنا وهناك». ومردّ هذا التأكيد نابع من مظاهر كثيرة دالّة على استيعاب الثقافات الخاصّة بالمنتوج الثقافي وإدراجها في بيئتها وسياقها، لكون المواد الثقافية «ترفض التنميط، وتصنع -بالضرورة- الاختلاف والغيرية، فللثقافات المستندة إلى تقاليد صلبة مرونة وقدرة على التكيّف بما يجعلها في صيرورة مستمرّة وبناء متواصل، فلا تكتمل أبداً، وإن شُبِّه لنا».

بهذا المعنى تنجلي في أذهاننا مفارقة الخصوصي والكوني، أو -بالأحرى- تتجسَّر. إن كثيراً مما يُطرَح في مناقشة هذه الثنائية المضادّة يبدو للدكتور الكواري: «طرحاً مغلوطاً لا يوافق حقائق الأمور»، فالواقع المعيش يثبت، في ما يراه، نزوع البشرية إلى ترسيخ اختلافها المخصب. بهذا نعاين تقويضه للزعم المتداول بكون الحداثة، بأصولها الغربية، نزّاعة إلى إدخال الجميع في جلباب واحد، لا سيّما أن أكثر ما يميز الحداثة، تبريراً لهذا التقويض، هو الانفتاح والرغبة عن التنميط. إضافة



إلى أن هذه القناعة تنطوي على تجربة خاصّة وميدانية في معاينة الثقافة داخل القطر، وفي الجغرافيا العربية، كما في مدن وعواصم ثقافية كبرى، وهي معاينة بمثابة أرضية في نقاش مسألة الخصوصي والكوني، ينطلق منها د. الكواري على نحو يرى فيه أن كل ثقافة تُدرج -بأسلوب خاصّ بها- المنتج الثقافي المُعَوْلم، في سياقها الخصوصي. بحيث يكون هنا الإدراج في صورة تعايش الحديث والقديم على أساس التجاور، أو بالتمازج حَدّ الانصهار، كما بإعادة تشكيل الحديث للقديم وإخراجه على صورة جديدة، وأيضاً بإدراج الحديث في القديم.

بهذه المعاينة، نفهم تجذُّر الثقافة عند د. الكواري، إنها «محلّيّة» بالضرورة وبالطبع، لا تزول إلا بزوال المجتمع الذي أنتجها. وبتجذُّرها تكون مناعة في وجه جبروت آلة التوزيع العالمي للمنتج الثقافي المصنوع». غير أن هذه الثقافات المحلّيّة -في الآن نفسه- «ليست بمعزل، عن تحوّلات التاريخ وعوامل الزمن، ولا يمكنها أن تكون جامدة، بل عليها -كي تبقى وتستمر وتثري وتزكو وتورف دوحتها- أن تستوعب تلك التحوّلات دون أن تفقد فرادتها بفضل ما تختصّ به من سلوكيات وعقائد دينية ومميزات في الطعام والفنون واللهو والجد والطقوس...»؛ من هنا يأتي الاهتمام الطردي بآفاق الثقافة.

متأمّلاً صور التفاعل الثقافي بين مختلف مناحي الحياة، كونه مظهراً من مظاهر التنمية الشاملة التي تدمج الاجتماعي، والاقتصادي، والثقافي، ينتقل د. الكواري إلى وضع الاعتبار الحقيقي للثقافة ضمن التنمية الشاملة، بحيث لا يتوقَّف هذا الاعتبار عند حدود دعم الإنتاج الثقافي والإبداع الفنّي، وإنما يتجاوز ذلك، نحو أن يكون الإنسان، بقِيَمِه ورموزه، في قلب التنمية الشاملة، فهو: «مبتدؤها، وخبرها، وأداتها، ومحرّكها، وغاية الغايات». وفي نيّة هذا المقصد -من منطلق اتّخاذ البعد الثقافي مكوّناً أساسياً في كل تنمية شاملة- تطوير مفهوم الرفاهية العامّة كمطلب من جملة ما يقوم عليه «تطوير القدرات الإبداعية للفرد والتمتع بالخدمات الثقافية وإتاحة الفرصة للهوية الجماعية كي تكشف عن مكنونها، وللهوية الفردية كي تتشكّل، وتتعامل مع محيطها البشري تعاملاً نقدياً عقلانياً تواصلياً متفتّحاً. وكل هذا يتجه نحو غاية أسمى هي تغيير السلوكيات الفردية والجماعية، حتى يكون الأنس والتآلف والأمل بديلاً من الوحشة والضياع واليأس».

(3)

ولتمجيد دور الثقافة، يخصّص د.الكواري، في تأصيل ذلك، فصلاً من سيرته الفكرية بعنوان «الاستكشاف الجمالي للعالم»، يناقش فيه الآداب والفنّون ومفعولها في مَدّ جسور التواصل بين الشعوب: «حيث تترابط الصلات بين الأدب والحياة، ليبدو الأدب ضرورة لا غنى عنها، وليس بنخاً جمالياً لا طائل من ورائه». يُخرج هذا الفصل المفاهيم من برودتها، وينكّر بأصولها عند كبار الأدباء الحائزين على جائزة نوبل للأدب، على وجه الاستدلال والتحليل وتبيان ما للأدب «من قدرة على تجاوز الإيديولوجيات والحدود القومية والفوارق العرقية واللغوية،

وإبراز الصلات بين الأدب والحقيقة والفكر والحرّيّة في المقام الأساسي.

من باب التركيز على قضية بعينها في هذه المحاضرات، يتوقّف د. الكواري عند تحليل لمحاضرة زميله في الدبلوماسية الشاعر المكسيكي أكتافيو باز، الذي تناول في محاضرته، عقب تسلُّمه جائزة نوبل للأدب، وعلى نحو مأساوي (كما يصف د. الكواري) مسارات العلاقات الثقافية بين الشعوب، والبحث عن زمن الحداثة.

يستدل د. الكواري بعبارة باز القائلة: «يوجد جسر ما بين التقاليد والحداثة. وعندما يجري فصل إحداهما عن الأخرى تركد التقاليد، وتتبخّر الحداثة. أما عندما يلتقيان فإن الحداثة تبثّ الحياة في التقاليد، بينما تردّ عليها التقاليد بالعمق والرصانة». وبدون تحفُّظ، لا يخفي د. الكواري اتّفاقه مع ما ذهب إليه باز من الشعور بأننا «طُردنا من الحاضر» في زمن نيويورك وباريس ولندن. كما لا يخفي كون صياغة العلاقات الثقافية بيننا نحن -العرب- وبين التقاليد الأوروبية، «كثيراً ما تبدو مبنيّة على الانفعال، حتى بدا الوعي بهذا الانفعال سمةً من سمات تاريخنا الروحي». غير أنه - بقدر ما سَبَّب هذا الإحساس بالانفعال التوتّرَ والمراجعة الدائمة، في نظر د. الكواري، وبقدر تحوُّله إلى إدانة سرعان ما تنقلب إلى وعي، فَسُلوك، كان محفِّزاً لمعرفة العالم الخارجي واكتشاف الذات فعلياً؛ لذلك كان على المكسيكيين، كما على العرب، الشروع في مغامرة البحث عن الزمن، زمن الحداثة!.

ويخلص د. الكواري من هذا التحليل -مستنداً على محاضرة أكتافيو باز- إلى كون «جدل ثنائية التقليد والحداثة يتّصل بالشّعر والأدب، بقدر ما يتّصل بمختلف مناحي الحياة، وأنه جدل يشكل «عين الإشكالية التي عاشتها، منذ أكثر من قرن، ثقافتنا العربية، وما تزال تخوض، على نحو حادّ، هذا التناقض المزعوم».

من يمتلك الحقيقة النهائية في عالم متعدّد متنوّع ليقرّر ما يصلح للناس وما لا يصلح؟ ومن في مقدوره أن يميِّز «الأفكار القاتلة» من «الأفكار المبدعة»، والحال أنها تحتاج إلى حوار وتفاوض ونظر وتدقيق؟ ثم، مَنْ يمنح الرقيب سلطته غيرُ صفتِه التي يستمدّها من جهاز الدولة؟ ومن يضمن ألّا ينحرف- إذا سَلَّمنا، بوجاهة فعل الرقابة على الأفكار-عن مهمّته الأصلية، ليصنع لنفسه- شأن جميع البيروقراطيين- حدوداً جديدة أضيق، وحواجز مانعة أكبر وأقوى؟

أسئلة من ضمن أخرى يطرحها د. الكواري في الفصل الثالث المُعَنْوَن بـ«من (المجلس) إلى الميديا الجديدة». يحلل د. الكواري هذا الالتباس النسبي الناجم عن حدود التعبير وأخلاقياته، انطلاقاً مما حقّقته الحداثة وتقنيات التواصل من تقدُّم هائل أوجد حقائق جديدة في التواصلات الاجتماعية، «فلم يعد من الممكن الفصل بين المواطنين وغير المواطنين والأصيلين والغرباء. إننا نشهد عصراً وصفه نيكولا بورداس في كتابه «الفكرة القاتلة»، بـ(ما بعد المجتمع)». وبما أنه مؤشِّر على تحطُّم الحواجز، ولو افتراضياً، فقد أفضى إلى توسيع الحدود والتخوم حتى أصبح الفرد «يعيش اليوم في أكثر من عالم، وفي أكثر من مجتمع في آن واحد». فإن الفيصل في عالم على هذا النحو يخضع -في نظر د. الكواري- إلى الاحتكام لأخلاقيات الحوار والمعايير الدولية في حرّيّة التفكير والتعبير.

وأمام هذا الواقع الإعلامي المستحدث الذي أفرز -بالنتيجة- إشكالية الرقابة، فإن «أقوى رقابة، بمعناها الإيجابي، إنما هي الرقابة التي تقوم على التعديل الذاتي والالتزام النابع من الفرد بالقيم الإنسانية والكونية. أما الإخلالات والانحرافات والأفكار القاتلة، بالمعنى الحرفي، فتُواجَه بتحصين الأفراد أخلاقياً وثقافياً، أو بالحوار العمومي المعمَّق ليواجَه الفكر بالفكر، والرأيُ بالرأي».

من جهة أخرى-ونحن بصدد تأمُّل هذه الحرّيّة الرقمية، والتفاعلية المعمّمة التي قوامها النوع الجديد من أجهزة الاعلام (الميديا الجديدة)- فإن ما حدث -كما يُوصِّف د. الكواري- «هو قطع جذري مع أهمّ وسيط للمعلومة، وهو الصحافي»، انتهى، من جهة، إلى تحويل أي مواطن مشترك في الشبكة إلى صحافي بالقوّة. وإلى كسر احتكار النخبة المثقّفة والإعلامية الحق في إبداء الرأي، من جهة ثانية.

إن سحر هذا التحوّل، الذي يستحضر في سياق تحليله ما يتردّد من قطائع ثقافية يخلّفها العالم الرقمي المفتوح، يراه د. الكواري غير منفصل عن تحوّلات جذرية داخل المجتمعات والثقافات، «إنه جزء من أزمة الديمقراطية نفسها»، بتعبير آخر إن «تكنولوجيات المعلومات والاتصال قلبت العلاقة بين النخبة والجمهور، ونشّطت القدرات التأويلية للأفراد، وبالقدر نفسه تهاوت صورة المثقّف التي سادت في الستينات والسبعينات، إذ لم يعد يحتكر النقد أو إنتاج الرأي، ولم يعد له امتياز الإدراك الصحيح للواقع، وفهم «الوعي المزيَّف» الذي تغرق فيه الجماهير.

نفهم، من هذا السياق، انتصار الميديا الجديدة وإعلام المواطن، وهو تفوُّق ساهمت العولمة في تسريعه، مثلما قلبت العلاقات بين التواصل والثقافة. فأين التحدّي أمام مفترق الطرق هذا؟ ونفهم -أيضاً-، كون القرن الواحد والعشرين هو قرن التعايش في قرية كونية، بات الأفراد فيها على دراية بمجريات الأمور أكثر من أي وقت، والحال أن التواصل والتقاسم مع الآخرين لم يعد مطلباً صعباً، بقدر ما هي

ضرورة تدبير الخلافات المهدِّدة لهذا المكتسب. من هنا، نعقد الرهان، مع د. الكواري، على أفضال الثقافة لتنظيم التعايش بين الآراء المختلفة وتحقيق واجب احترام الهويات في الإطار المكتسب من تقنيات التواصل؛ فربط هذه التحديات بالميدان الثقافي إنما هو «الفضاء الذي يشيّد جسور التلاقي والحوار، وتبرز فيه هويّات وخصوصيات الشعوب في تنوُّع تعبيراتها وأشكال فنونها، كما يبرز القيم الإنسانية الكبرى باعتبارها جوهر التعبير عن علاقة كيان الفرد والجماعة بالوجود والمصير».

(4)

«... كان لابدّ من تغيير اتجاه البوصلة». تستند هذه الجملة المفصلية التي نقرؤها في مقالة ضمن الفصل الرابع (في الدبلوماسية الثقافية)، والمقالة بعنوان «الثقافة وقوس قزح»، على خبرة طويلة داخل أروقة الدبلوماسية الثقافية في مراكز عالمية، وفي غمارها يفضي د. الكواري: «لم أتخلّ عن إحساس عام كان يغمرني، وكنت أتبيّنه -شيئاً فشيئاً- داخل المجتمع الدبلوماسي: ما المشترك الذي يمكن أن نبني عليه؟ كيف نقلّص مسافة الاختلاف في الأهداف والمصالح السياسية، ونوسّع فضاء الائتلاف؟ كان هذا رهاني بين المحلّي والكوني، وبين المصلحي والإنساني: كيف نكون هنا وهناك في آن واحد؟».

يتطرّق هذا الفصل إلى فنّ معقّد، هو الدبلوماسية الثقافية والدبلوماسية متعدّدة الأطراف بوصفها مجالاً في بناء العلاقات والالتقاء والتفاهم المشترك، وما يتفرع عن هذا المجال من مفاهيم وتعريفات وغايات، مروراً بمحطّات ولحظات معيشة أَمْلَتها الظروف السياسية، فكان لا مناص -في خضمّها- من النظر إلى الجزء المملوء من الكأس. كانت أمتع الفرص، بتعبير د. الكواري، خاصّة في الفترة التي كان فيها ممثّلاً دائماً لدولة قطر في الأمم المتحدة (1984 - 1990)، وقبلها في منظمة اليونسكو، ويأتي سرد هذه التجارب، بالنسبة لرجل دولة، من منطلق المسؤولية التي تقوم على اتّخاذ قرارات جماعية «أشبه بخلطة عجيبة من مصالح الدول والتجمّعات الإقليمية، ومن العلاقات الشخصية، والميول المتقاربة، والتفكير العقلاني، والبحث عن المصلحة المشتركة»، إنها مصلحة، وجد فيها د. الكواري -استناداً إلى منظمة الأمم المتحدة، ومنظمة اليونسكو- عنواناً في الأجندة الجديدة لتغيير العالم، بعد الدرس المرير، غداة الحرب العالمية الثانية، وغاية هذا التغيير كانت، «صياغة فصول التاريخ على جملة من المبادئ والمثل والأخلاقيات المعبِّرة عن الجوهري من أحلام الشعوب»، ولا تزال كذلك. كان هذا هو هدف اليونسكو (بوصفها منتدى للحوار في مستقبل البشرية) حين رفعت إعلان «الخروج من بوتقة الثقافات المحلّية والقومية إلى أفق أوسع هو الثقافة العالمية. وما كان لها أن تكون كذلك إلا بالتحوّل- تدريجياً- إلى عقل جماعي يفكّر في ما له صلة بالإنساني المشترك والكوني الجامع»، غير أن هذا التحوّل، يقرّ د. الكواري، لم يكن «بديهاً ولا موضوع إجماع»، فكان مسلك الدبلوماسية متعدِّدة الأطراف داخل اليونسكو هو الخيار «لبناء مستقبل مشترك يقوم فيه العلم والتربية والثقافة بدور المحرّك الفاعل والقاعدة الصلبة للتغيير تماشياً مع برامج الأمم المتحدة للتنمية». ويسجّل د. الكواري، أنه -بسبب مشاكل التمويل وتضارب التصوُّرات في مفهوم التنمية- كانت هناك إخفاقات، بيد أن التصوُّر الجديد الذي تبنَّته اليونسكو، مثلما مَكَّن من ولوج ملايين الأطفال إلى المدارس، فإنه، وبالنتيجة، يبرهن «على ما يمكن أن تبلغه الدبلوماسية الثقافية، من خلال التفكير والممارسة من وضع أسس منظومة كونية للتعليم والتربية، تستند إلى نماذج ناجحة وناجعة، وتصوُّرات عميقة تربط بين المبادئ الكونية والخصوصيات المحلّية».

وعلى صعيد آخر، يشير د. الكواري، إلى أن النمط التقليدي للدبلوماسية الثقافية المدعَّمة من طرف الحكومات بات في حاجة إلى المراجعة؛ لما تثيره هذه الدبلوماسية من تساؤل حول مشروعيتها وحيادها، في الوقت الذي تمتلك فيه الشعوب مجتمعاً مدنياً واعياً ومتطلّعاً إلى اتّصال ثقافي مبنيّ على الاحترام المتبادل. من هنا، يأتي تأكيد د. الكواري على أن أية دولة «لا يسعها، في مجال الدبلوماسية الثقافية (على عكس المجالات الأخرى) أن تقدّم شيئاً دون دعم قوي من الفاعلين الثقافيين غير الحكوميين».

في ختام هذا العرض الذي لا يستوفي الكتاب في جلّ مضامينه، لا شكّ أن الإعلام الجديد، الذي يفتح آفاق الحرّية على أبواب ارتدادية في بعض الأحيان، وعمليات التواصل، يمثّلان -معاً- إحدى أعقد القضايا في عالمنا المعاصر: إنها مسألة السِّلْم والحرب. ولعل الدرس من هذه السيرة الفكرية هو طرح الثقافة كصمّام أمان وبوتقة لـ«آغورا» جديدة، يلتقي فيها المجتمع المدني بالمؤسَّسات، في إطار شراكة تعزّزها الدبلوماسية الثقافية، بما لها -في قناعة د. الكواري- من «دور فاعل في التقريب بين الشعوب ودعم الحوار الثقافي، إذا بُنِيَت على احترام التنوُّع والتعدُّد والاستعداد للتحاور والتفاعل الثقافيين، والالتزام بقيم الحرّية وحقوق الإنسان، والتمسُّك بمقتضيات الالتزام بقيم الحرّية وحقوق الإنسان، وبمقتضيات الالتزام الأخلاقي والاجتماعي، من خلال الثقافة».

شاحذو السكاكين في حواري باريس!

باريس: عبد الله كرمون

قال أحد الرهبان ليَتيم كان قد رباه، ولاحظ عندما شَبّ وصار يافعاً أنه لا يصلح لإتقان أية حرفة: «سوف تصير شاحذ سكاكين!».

قَدِمَ الكثيرون، بعد هذا اليتيم، إلى المدينة الأخطبوطية باريس، حاملين القَدر نفسه بين جوانحهم: مُزاولة مهنة سَنّ السكاكين.

إن البوادر التاريخية الأولى لظهور هذه المهنة تعود إلى سنة 1300 الميلادية، ما يدل على قِدمها وعراقتها، كما أنها توجد في بلاد أخرى من المعمورة، مع اختلافات تفرضها كل بيئة وكل محيط.

فأن تصادف شاحذ سكاكين، أو مُنظّف مداخن، أو مُرمِّم الأواني المنزلية كان أمراً عادياً جداً في الماضي، إذ كانت الحرف تُزاوَل حينها في ممرات الحواري، في الساحات العامة وعلى ضفاف السين. ذلك أن الباريسيين كانوا يربون، إلى وقت قريب، الدجاج والأرانب والماعز في بيوتهم، حتى شُرّعت القوانين التي منعت ذلك، كما منعت الساعات الحائطية التي تصدر جرساً قوياً، مثلما نشهد على أن المداخن ممنوعة في أيامنا هذه.

تطلعنا الكتب التاريخية التي تناولت باريس، والروايات التي أتت على وصف جوانب من فضاءاتها، بأنها كانت غارقة في الوحل وفي بؤس بادٍ للعيان حتى أبواب القرن التاسع عشر، وأنها كانت تعج بأنواع متباينة من الصناعات البدائية والمهن الشعبية، وذلك حتى قبل تحويل السوق الهائلة التي كانت بشاتليه إلى الضاحية.

لكن مدينة باريس، هي من أكثر المدن تبدلاً. فلا يكاد ملمحها يدوم على حال، بل يتحوّل عبر السنين. فما يبقى فيها على حاله، مقاوماً عاديات الأيام، يستحق أجَلّ اهتمام.

فالمهن العتيقة اندثرت تماماً، وذلك جراء زحف التقدُّم التقني، وتغير الأزمنة. ولا يكاد يأبه بذلك سوى النين يدرسون الصيرورة الاجتماعية والبشرية للمدينة، أو بعض أهل النوستالجيا، النين يستبد بهم، من حين إلى آخر، الشغف والحنين إلى الماضي. ولكن، أليست باريس من أجمل مدن الدنيا، وأكثرها سحراً! إذا كان الحال على ذلك، فما الحاجة فيها- إذاً- إلى غبار الماضي؟

يبدو أن شاحذي السكاكين وغيرها من الأدوات الحادة، معروفون بخروجهم من قراهم وحملهم العصا على الغارب، يجوبون القرى والمدن، فتارة يهبطون الوديان، وتارة أخرى يصعدون إلى المرتفعات من الأرض، حينما لا تكون دوماً سهلاً هيناً. فيصلون إلى المدن الدانية وإلى الدساكر النائية. فبهذا الشكل وصل الكثيرون- إذاً- إلى باريس، بينما ذهب آخرون وحلواً بسويسرا، وببلاد الجرمان.

كثيراً ما يضطرون إلى ممارسة مهن جانبية أخرى، عندما يقلّ الطلب على خدماتهم الأساسية. إذ إن شظف العيش هو مما لا ينكرون ولا يهابون.

لبث النين استقروا منهم في باريس، يمارسون مهنتهم، واستبدلوا قطع المسافات الطويلة في أصقاع بعيدة، بذرع كل واحد منهم لدوائر باريسية مُحدّدة، لما كان ذلك بالقسطاس بين أهل الحرف الكثيرين في أول عهودها، حيث كانت، مع كل ذلك، منظمة، وخاضعة للمراقبة، مع تعاونية صُنّاع السكاكين أنفسهم.

الجيل الأخير

الحديث عن شاحذي السكاكين اليوم في باريس قد يُثير استغراباً. ومن هنا المنطلق ارتأينا أن نثير هذا الموضوع، إذ ما يزال في المدينة بعض من أهله، فهناك من يُقدّر الباقين منهم بستة أشخاص، ويبدو أنهم قِلّة بالمقارنة مع مساحة باريس الشاسعة، كما أن المتتبعين يرجحون كون أعمار الباقين منهم قد تجاوزت الخمسين، ما قد يجعل المهنة في صيغتها القديمة في قاب قوسين من الزوال.

التقينا مع أحد شاحذي السكاكين الباريسيين في الدائرة الخامسة، منذ سنوات خلت، وكان لنا معه حديث عن المهنة وعن تاريخ مزاولته



إياها، فأفادنا كونه قد ورثها أباً عن جد، وكنت قد التقطت له صوراً بإذنه. وقد صادفته مرة أخرى في الدائرة السابعة من فترة قريبة. لم تتغير هيأته، ولا حركاته عمّا كانت عليه من قبل. حتى أنه بدا لنا متشبثاً أكثر من أي وقت مضى بعربته وتركة الأجداد، كوعد دائم لا يُنقض إلّا بالموت.

لن يدع هؤلاء حرفتهم تضيع أبداً، بل سيصرخون في شوارع المدينة المتحضّرة: من سيشحذ سكيناً؟ من سيشحذ مقصاً؟ من سيشحذ حديدة أخرى؟

فقدوم شاحذ السكاكين يُعرف بجرسه الخاص، ثم بمرآه، وهو يدفع آلته مُتوغلاً في الأزقة، إذ يتنقل على الأقدام إذاً، ويدفع قدامه عربة ذات عجلتين كبيرتين، ينقل بواسطتها حجر مِسَن هائل، أو حجرين صغيرين، وتُعَدّ من أهم أدواته على الإطلاق، ثم لديه أيضاً آنية مملوءة ماءً، يصلح لبَلّ نصل السكاكين قبل شحذها وفي أثنائه. كما أن العربة تتوافر على دواسة يُحرّك بها الرجل حجر الاستدقاق أثناء انهماكه في البري.

وقد لا يعدم الشاحذ مطرقة وسناداً صغيرين، قد يحتاج إليهما كي يُقوّم بعض اعوجاج بادٍ في نصل السكاكين أو آلات أخرى تُعرض عليه.

أما الجرس الذي يكون في حجم لا بأس به فهو علامته المميزة. وهو أول ما يُسمع قبل أن يظهر في قلب الحي الذي يقصده.

ظروف معادية للحرفة

كان شاحذ السكاكين، في السابق، من الوجوه المألوفة في باريس، هو ومُوزّع الحليب وبائع الفحم وغيرهم. أما اليوم فقد صار وجهاً نشازاً في نسيج المدينة التي اختفت فيها عناصر الألفة، والانتباه إلى الحرف الصغيرة.

تطوّرت صناعة السكاكين وكل ذي حدٍ ونصل، ولم يعد الناس يأبهون باستعمال سكين عريقة ومن طراز ممتاز. لأنها تستدعي الشحذ والاستدقاق من حين إلى آخر. ولا يضطلع بهذا الشأن سوى حِرَفي عارف بأصول هذا الفن.

وجَعل نمطُ الحياة المتغير- الذي فرضته ظروف العمل- الطهيَ في خانة الاهتمامات الثانوية في منازل الغالبية الساحقة من الناس، مثلما أضحى المطبخ بأوانيه فاقداً لمكانته الأساسية، وذلك بتوافر الأكلات السريعة والخفيفة في كل أرجاء المدينة.

وبالرغم من كل هذا فإن هؤلاء الحرفيين ما يزالون يحملون مشعل أجدادهم: ألم يفتحوا عيونهم على المجلخة الدائرية وهي تدور وتبري، في كل دورة، أنصال السكاكين؟ ألم تطرق آذانهم رنات جرس آبائهم قبل أن يتعرّفوا إلى صوت آخر دونها؟ ثم، ألم يكبروا بدورهم ويشبّوا من ريع عمل آبائهم هنا؟

سيستمرّ الباقون منهم، لا محالة، في مزاولة حرفتهم التي ورثوها، والتي لا يتقنون مهنة أخرى غيرها. بالرغم من أن كل العوامل معادية لاستمرارهم على قيد الوجود.

وعندما سينقرضون تماماً وإلى الأبد، سوف نعود حينها إلى تاريخ الفن، كي نتملّى أجمل اللوحات التي خُصّصت لهم ولآلاتهم عبر القرون، أو لنتوقّف في ركن بأحد أحياء الدائرة الباريسية الرابعة ونرفع أعيننا إلى واجهتَيْ مبنيَيْن، حيث يتربّع تمثالان أهديا إليهم كمجد أول.

انتفاضة تاء التأنيث

نواكشوط: عبد الله ولد محمدو

تزاحم المرأة الموريتانية الرجل في الآداب والفنون والإعلام كما تنافسه في مراكز صنع القرار، مفصحة عن تصوّراتها الفكرية لقضايا بنات جنسها أو أمتها، كاتبةً بيراعتها عن رؤاها، راسمةً بريشتها أحلامها، وهي تُسجّل بامتعاض، على لسان الدكتورة تربة بنت عمار، ميراثاً من الغبن والتهميش التّاريخيين مُورِسَا على إبداعها عبر عقود، ساعيةً إلى تجاوز واقع يرمق كبرياءها بعيون الازدراء.

البحث عن وجود

ترنو المرأة الشاعرة ورائدة القصيدة النسائية الحداثية مباركة بنت البراء إلى المرتقى الرّفيع بإصرار لفرض «الأنا» على «زمن بليد»، رافض لوجود هذه المرأة التوّاقة إلى السمو في عالم لا يُصغي كثيراً إلى صوت الأنثى، إنه البحث عن وجود متصدر لمسيرة التاريخ، تكون الشاعرة فيه «نقطة البدء»، ليس بمنّة رجل يمنحها نسبة تفضيلية، بل بارتقائها مكاناً علياً تنتزعه بمقارعة كوابح شموخها، فهي مُشهرة رمحها في نحر كل العوائق، صامدة في كفاحها حتى تتحقّق مطامحها، وتقول:

«سأرفع طاقتي للخلود...
وأشرع رمحي بقلب الوجود
فيفهم هذا الزمان البليد
بأني هنا
علم للصمود
بأني نقطة بدء».

إن هذه الشاعرة تتغنّى بالعشق، لكنه عشق من نوع خاص، له ميثاقه، عشق الذات الشاعرة، وهي بهذا العشق تأتي أمراً جللاً يهز عروش القيم الغزلية الشعرية السائدة؛ لذا نراها تسكّن من روعها بهذه الجملة المتكرّرة «لا تحزني»، طالبة من ذاتها البحث عن خلاص لجسدها المنبوذ الذي هو رمز كبريائها:

«قال لي الوتر:
للعشق دستورٌ فيا شاعرتي لا تحزني
لا تحزني وحاولي أن تنقذي جسدك المنبوذ
لا تحزني شاعرتي».

إن العشق الرجولي توشيح لجسد المرأة بلآلي الثناء، بينما تنعكس الآية هنا، فتصبح المرأة الشاعرة هي مصدر التوشيح، تخلع من عليائها أو «أنجمها» وشاحاً على صدور الرجال، حيث مكمن العشق، وتضع وساماً على رقابهم؛ مصدر التحكُّم، إنها تمنحهم من سموّها ما به يزدانون ويرتقون:

«وضعتُ للرجال منّي أنجماً على الصّدور
أتحفتهم أوسمة على الرقاب».

وتقاسم الشاعرة الراحلة خديجة بنت عبد الحي بنت البراء هذا الشعور بزهو الأنا وشموخه الذي يتسامى كباسقة النخل رافضاً كل هوان:

«نخلة هـا هنا أنـا أخواتي/كبريائي
تأبى قيود الهوان».

إن الشاعرة بنت البراء مهوّمة مبحرة في تيه من الضياع بحثاً عن وجود، ورفيقُها في هذه الرحلة شطرُها الآخر؛ أو الشاعر، تعاني النّفي في عالم رجوليّ، لكن سلاحها هذه المرة ليس الرمح، وإنما هو مقول الصوت الصّدّاح وريشة الإبداع:

«ضائعةٌ ووتري مثلي
ونحن العاشقان
ضائعةٌ
منفيّةٌ
لكنّ لي روحين
لي قلبين
يا مدينتي
لي ريشة
ولي لسان».

هموم أمة

تعالج الشاعرة حواء بنت ميلود قضايا أمتنا الخانعة المستسلمة بطريقتها الخاصة في قصيدتها «عفواً سيدتي»، وهي تعلن التخلّي عن صفتها كامرأة شامخة أبية، لتتحوّل إلى رجل سلام خانع وديع بعد أن تخلّى هذا الرجل عن «معتصَمِيّتِه» إزاء صرخات المظلومين، وهي بهذا التحوّل إلى الرجولية في لحظة اليأس والضعف تُعيد بأسلوبها الخاص فكرة شموخ المرأة واستعلائها على الرجل لدى الشاعرة بنت البراء،



فلم تعد بنت ميلود تلك المرأة العظيمة الشامخة، بل أصبحت هيّنةً هوانَ الرجل خانعةً خنوعَه:

«عفواً سيدتي !
سيدتي...
أرجوك لا تصرخي ...
أرجوك لا تستنجدي...
كم من مرّة قلت لك إنني لست المعتصم !
وأن صراخك لا يُثير فى نفسي أية حمية ...
أنا يا سيدتي أصبحت «رجل سلام»...
سيدتي..
لقد نفّذت جميع بنود الاتفاقية.!..
مزّقت دفاتري وأوراقي ...
واستوردت نوعاً جديداً من الأقلام
لا يعرف الكتابة إلّا عن «السلام»!
يا سيدتي
فأنا لم أعد «أنا»..
بل أصبحت رجلاً يبحث عن السلام».

وفي قصيدة الشاعرة بنت البراء «مواطنون من العالم الثالث» تأبين لأحلام أمة، حيث تتحوّل فيها من صيغة الإفراد «ضائعةٌ ووتري مثلي، ضائعةٌ منفيّةٌ» إلى صيغة الجمع «مواطنون، مُمْتَهنون، محنّطون» والضمير الجمعي «كلُّنا لكننا ...» فالجميع يعيش خارج الأطر الطبيعية، مغتربون في وطنهم ساكنون مخدرون في زمن متحرك، تطحنهم المصائب ويدفعون ثمن تضحيتهم:

«مواطنون كلُّنا لكننا بلا وطنْ
مُمْتَهنون كلنا لكننا بلا مهنْ
محنّطون غارقون في توابيت الزمنْ
وكلما مرّتْ مِحَنْ
كانت دماؤنا الثمنْ».

أما الشاعرة بنت عبد الحي فتصوّر، بمرارة، حال أمة لبست جلباباً من الشؤم، واتخذت من الخطابات الجوفاء جُرَعاً مهدئة؛ لكي تبقى لاهية عن همومها:

«لا در يُرجى في وهاد أترعت
من نقع طير الشؤم تهوي كالظلل
ما في الخطابات الطويلة سلوة
خسئت خطابات الحديث المرتجل
جرع مهدئة تزيد عناءنا
مهما بقينا وحدنا حول الطلل
لتظل من خلف الستائر زمرة
في الكهف لا يدرون ماذا قد حصل».

وتلوذ الشواعر الموريتانيات في معالجة هموم أمتهن أو قضايا المرأة بإرادة قوية، لا ينال منها الساخرون من أحلامها، فلها رصيد من الصبر لا تصل إلى كنهه أو تدرك مداه الأقمار الكاشفة، تقول بنت البراء:

«إذا شددنا الحبلَ لم يفلَّ في عَضُدِنا
داعيةٌ مهرّج ولا أفانينُ الكلامْ
ولم يقاربْ ذهنَنا تمرّدٌ ولا اعتصام
نِعَمُنا محسودةٌ من الجميعْ
لم يستطيعوا الآنَ فهمَ سرِّها
لم تكتشف أقمارُهم مخازنَ الصبرِ ولا
مصانعَ الوعودِ والكلامْ».

لقد عالجت الموريتانية قضايا الأمة بقلب مشفق مثقل بالجراح، لكنها، في علاجها قضايا المرأة، لم تخلص من عقدة الشعور بهيمنة الرجل، فوجهت إليه سهام نقد لاذع بخطاب منتفض موتور فيه قدر كبير من الاستعلاء على رجولته.

حصار يُطوّق مدارس القدس

رام الله: عبدالله عمر

طالما كانت القدس بؤرة صراع عربي- إسرائيلي، على مدى عقود طويلة، وطوال هذه الفترة لم تتوانَ الدولة المحتلة عن طمس كل معلم فلسطيني، وتضييق سُبل العيش على سكان المدينة المُقدّسة.

وامتدت محاولات المؤسّسات الإسرائيلية، سواء الرسمية أم الأهلية، إلى السيطرة على قطاع التعليم كونه من أهم القطاعات الحيوية التي تؤثر على ثقافة المجتمع وطريقة تفكيره عبر التلاعب في تنشئة الجيل الجديد على أفكار ومعتقدات تناسب سياستها الاحتلالية على الأرض.

هذه التوجّهات الخطيرة بدأتها إسرائيل عبر عدد كبير من السياسات والإجراءات التي اتخذتها الحكومات المتعاقبة منذ احتلال القدس عام 1967 وحتى هذا اليوم، في سبيل تغيير المناهج التعليمية الأردنية التي كانت تعتمد عليها آلية التعليم في المدينة منذ الشهر الأول لاحتلالها.

وبعد هذا القرار جاء ما هو أهم منه بفرض مناهج تعليمية تطبقها في المدارس العربية في الأراضي المحتلة عام 1948، ومع تعاقب السنوات لم تألُ جهداً لإدخال المناهج الإسرائيلية إلى السياسة التعليمية تدريجياً، فاستبدلت كلمة إسرائيل بفلسطين، وكلمة القدس بأورشليم، وتزوير حقائق التاريخ والجغرافيا من خلال وصف التاريخ الإسلامي بأنه تاريخ فتن وحروب.

وحول هذا يوضح الدكتور كمال الشاعر أن إسرائيل، وبعد احتلالها المدينة بعامين فقط، أصدرت قانوناً أطلقت عليه اسم «قانون الإشراف على المدارس»، والذي أدى إلى الإشراف الكامل على جميع المدارس بما فيها المدارس الخاصة بالطوائف الدينية إضافة للمدارس الأهلية الخاصة.

وبناءً على هذا القانون سيطرت إسرائيل على تراخيص المدارس الجديدة، ومصادر تمويل هذه المؤسسات التعليمية، مع التدخل في المناهج التعليمية، وخصوصا المواد الدينية، فعمدت إلى تغييب السور القرآنية المتحدّثة عن بني إسرائيل ومنع تدريسها بشكل قطعي في هذه المدارس، وامتدّ الأمر إلى مواد التاريخ والجغرافيا أيضاً.

ويؤكد المتحدّث نفسه أن المحاولات الإسرائيلية لم تتوقف إلى هنا، بل طالت فرض تدريس بعض الأفكار التوراتية، ضمن مواد الأدب، واعتماد قصص إسرائيلية، ناهيك عن تدريس اللغة العبرية بشكل أساسي وفرضها على كل المدارس لتصبح هي اللغة الأم.

وجدت إسرائيل ثغرة أخرى تنفذ إلى المنهج الفلسطيني، وهو ادعاؤها أن المنهج الفلسطيني يعاني من ضعف المستوى، وأن تدخلها هنا مبرر في سبيل تنقيحه وتعزيزه بما يواكب التطوّر العلمي والمعلوماتي، ومن هنا بدأت ببث المغالطات.

فيما يشير وكيل وزارة التربية والتعليم الفلسطينية ناجي اللوح إلى أن الحكومات الفلسطينية، منذ اتفاقية أوسلو وحتى اليوم، وقفت عاجزة عن تغيير هذا الواقع، وكل ما يدور الحديث عنه هو مقاومة



هـذه التوجّهـات الإسـرائيلية فقـط، وأن هـذه المقاومـة لـم تعـد كافيـة فـي ظِلّ مـا تعانيـه المدينـة من واقـع أمنـي وسياسـي شـدّدت فيـه إسـرائيل الخنـاق علـى كل مناحـي حيـاة السـكان فيـه.

ويعتـرف اللـوح بـأن هنـاك مسؤولية حقيقيـة للسلطة تجاه القدس بوجـه خـاص، وأن عليهـا التفكيـر فـي افتتـاح مـدارس جديـدة تناسـب الزيـادة الطبيعيـة فـي أعـداد السـكان، كـي لا يضطـر البعـض إلـى إرسـال أبنائهـم إلـى مـدارس إسـرائيلية. مؤكـداً أن منـع افتتـاح هـذه المـدارس أدى- وفـق دراسـات موثقـة لمؤسسـات دولية- إلى زيـادة أعـداد التسـرُّب الدراسـي، ممـا نتـج عنـه ارتفـاع نسـبة الأميـة والعنـف داخـل المجتمـع.

أمـا عـن دور الـوزارة فيقـول إن الـوزارة تعمـل كل مـا فـي وسـعها فعلـه، من خـلال وضعهـا ضمـن الخطـة الاسـتراتيجية للـوزارة، مـن خـلال برامـج تربويـة وإرشـادية للحـدّ مـن العنـف، وتجهيـز المـدارس بمتطلبـات التكنولوجيـا وتوظيفهـا فـي التعليـم، وتدريـب المعلمين وفـق معايير وطنيـة، وبرامـج الإرشـاد النفسـي والمهنـي، وتطويـر المنهـج الفلسـطيني.

لكنـه عـاد ليشـير إلـى أن هنـاك قضايـا لابـد فيهـا مـن تدخـل دولـي لإعادتهـا إلـى نصابهـا، للسـماح ببنـاء مـدارس بالقـدس، وتحسـين ظـروف التعليـم، وعـدم المسـاس بالمنهـج الفلسـطيني، وأن بعضهـا الآخـر يعتمـد علـى الحالـة السياسـية وفـق الاتفاقيـات التـي يمكـن الوصـول لهـا مسـتقبلاً بيـن الطرفيـن. ويضيـف: لا يختلـف اثنـان علـى توجهـات إسـرائيل الراميـة إلـى إفـراغ مدينـة القـدس مـن سـكانها بالدرجـة الأولـى، وإلـى تزييـف وعيهـم بالدرجـة الثانيـة، وإلـى إضعـاف صورتهـم وثقافتهـم بالدرجـة الثالثـة، وكل هـذه المحـاولات تبـدأ بالتلاعـب بسـلك التعليـم، والنظـام المتبـع، مـن مـدارس إلـى وظائـف وصـولاً إلـى مناهـج، وتصـل إلـى مبتغاهـا كلمـا نجحـت فـي إغـلاق مدرسـة قديمـة، أو تحويـل أعـداد من الطـلاب إلـى الدراسـة فـي مدارسـها المختلطـة والمنتشـرة فـي الأحيـاء العربيـة فـي القـدس الشـرقية المحتلّـة. فهـي تسـعى مـن خـلال ضغوطاتهـا إلـى إفـراغ المـدارس العربيـة مـن طلابهـا، وإجبـار الأهالـي لإرسـال أبنائهـم إلـى مـدارس تسـيطر هـي بالكامـل علـى مناهجهـا التعليميـة، التـي حرّفـت فيهـا كتـب التاريـخ والجغرافيـا والأدب وحتـى الديـن.

من جهتـه، يوضـح الخبيـر التربـوي خالـد يونـس أبـرز مـا يعيـق التعليـم داخـل المدينـة بالتفصيـل قائـلاً: «هنـاك مشـاكل وصعوبـات عِـدّة يعانـي منهـا قطـاع التعليـم فـي القـدس المحتلّـة، فمنـع إنشـاء مـدارس جديـدة أدى إلـى اكتظـاظ شـديد فـي أعـداد الطـلاب داخـل الفصـول الدراسـية، وتقصيـر وزارة التربيـة والتعليـم أدى إلـى نقـص حـادٍ وكبيـر فـي المختبـرات، وضعـفٍ التجهيـزات الرياضيـة أيضـاً، مـا عـدا النقـص الواضـح فـي أعـداد المعلميـن.

وهـذه التحدّيـات فـي ظِـلّ الحصـار الاقتصـادي الإسـرائيلي علـى مدينـة القـدس أدت إلـى عجـز مـادي لسـكان المدينـة كان صعبـاً إيجـاد بديـل عبـر المـدارس الخاصـة التـي تسـلّل إليهـا بعـض من المناهـج الإسـرائيلية بعدما أحكمـت سـيطرتها علـى هـذه المـدارس، ممـا أدى إلـى نتائـج كارثيـة علـى الواقـع التعليمـي.

ومـع زيـادة هـذه الأعبـاء توجّـه العديـد مـن طـلاب المدينـة للبحـث عـن فـرص تعليـم مجانيـة فـي مـدن وقـرى الضفـة الغربيـة، وهنـا تتجلّـى معانـاة جديـدة لهـؤلاء بالهجـرة القسـرية لمنعهم مـن العـودة للإقامـة فـي القـدس بحجـة قانـون إسـرائيلي يقضـي إلـى منـع سـكان المدينـة مـن العـودة إليهـا فـي حـال أقامـوا عامـاً خـارج المدينـة.

ويُعـدّ مـا تقترفـه إسـرائيل هنـا جريمـة كبـرى وانتهاكاً صارخـاً لكافـة القوانيـن الدوليـة، التـي تديـن الاحتـلال بشـكل أساسـي وكل مـا يترتـب عليـه من إجـراءات فـي حـق السـكان الأصلييـن، غيـر أن إسـرائيل تضـرب بهـذا كلـه عـرض الحائـط وتواصـل إجراءاتهـا التعسـفية والقمعيـة والإجراميـة فـي حـق التعليـم ومؤسّسـاته.

ورشات

من أجل سياسة ثقافية جديدة

الجزائر: نوّارة لحرش

انطلقت، مؤخراً، «الجلسات الثقافية في الجزائر»، وهي بمثابة ورشات، فتحها ناشطون وفاعلون ثقافيون، من داخل «مجموعة العمل حول السياسة الثقافيّة بالجزائر»، والتي تأسست عام 2011، بمبادرة من مثقفين وإعلاميين وباحثين، يؤمنون بالفعل الثقافي المستقلّ، وبالمبادرات الثقافية الحرّة. المجموعة، ومنذ انطلاقتها، تشتغل بمسعى جدي يتطلّع إلى التأسيس لحركيّة طموحة تدرس بعمق واقع القطاع الثقافي في البلد.

فبعد عقد خمسة لقاءات حول السياسة الثقافيّة سنة 2012، وإنجاز مشروع السياسة الثقافيّة للجزائر في سنة 2013، وتنظيم مجموعة ورشات لتعزيز قدرات الفاعلين الثقافيين المستقلين على مستوى الوطن في 2014، ها هي «مجموعة العمل حول السياسة الثقافيّة بالجزائر» تطلق لسنة 2015 «الجلسات الثقافية»، ويمثل هذا المشروع المرحلة الأساس في مسعى تعزيز الجزائر بسياسة ثقافية ناجعة.

هذه المبادرة الخاصة، التي تسعى إلى إحداث وتفعيل سياسة ثقافية مستقبلية، سيسمح «التقرير» الذي سيُرفع عنها، بوضع اليد على ما يتوجّب مباشرته من إصلاحات على القطاع الثقافي من جهة، كما سيعزّز من جهة أخرى ويدعم مشروع السياسة الثقافيّة الذي أنجزته «مجموعة العمل حول السياسة الثقافيّة بالجزائر»، والتي تسعى إلى التحسيس بأهمية القطاع الثقافي المستقلّ وأخطار الثقافة الرسمية.

أطلقت مجموعة العمل، ورغم التحدّيات التي تقف أمامها، دعوات لتنظيم جلسات ثقافية عبر ربوع الوطن لوضع جرد دقيق للقطاع الثقافي في البلاد، وقد لاقت الفكرة استحساناً من قِبل الفاعلين في المجتمع المدني والثقافي، كما تلقت المجموعة ذاتها عدة اقتراحات من قِبل جمعيات وأفراد، من مدن مختلفة، للمساهمة في تنظيم هذه الجلسات التي من شأنها أن تضع النقاط على الحروف في الكثير من التجاوزات التي طالت القطاع الثقافي والوقوف على حقيقة وكيفية تسيير هذا القطاع.

مجلة «الدوحة» اقتربت من أصحاب المبادرة، وسألتهم عن أهداف مشروع ورشات السياسة الثقافيّة في الجزائر، وعن الآفاق والتطلعات والاستراتيجية المنتهجة في هذا المسعى. وعن أهم التوقعات حول نتائجها، وهل ستتحقّق على أرض الواقع، وتصبح ملموسة ومُبشرة بالأمل في ظِلّ السياسة الثقافية الرسمية؟ أم ستظل مجرد ورشات مفتوحة على أحلام بعيدة المنال؟

لامركزية الثّقافة

في هذا الشأن، يقول النّاشط الثقافي، وعضو مجموعة العمل حول السياسة الثقافية ، عزيز حمدي: «مشروع جلسات الثقافة في الجزائر هو نداء استغاثة لمجموعة تعمل حول مشروع سياسة ثقافية في الجزائر وتتطلع لإرساء قواعدها، المشروع يتمثل في مجموعة من اللقاءات مع أخصائيين وخبراء فنانين وممثلين من المجتمع المدني لدراسة الوضعية الحالية لستة مجالات ثقافية، هي: المسرح، التراث، الموسيقى، الكِتاب، السينما، والفنون الجميلة. وتكون بذلك فرصة لضمّ شمل العائلة الثقافية وفتح المجال للجميع للتعبير عن أي نقص مسجل أو لتقديم مقترحات حلول، والتي ستُنقل، عن طريق تقرير، شامل، للوزارة الوصية وكل مهتم بالشأن الثقافي».

المتحدّث نفسه، أضاف، موضحاً أن الآفاق المراد بلوغها، من خلال هذه الورشات: «هي إعادة الثقافة إلى حيويتها التي تعرف ركوداً في كل النواحي من السياسة إلى أبسط التعابير الفنية، ولهذا سعت مجموعة العمل إلى إشراك كل الممثلين الثقافيين في المشروع ولم تتوقف



عائشة بلعابيد



مرزاق حمداش



عمار كساب

عند هذا القدر بل وجّهت الدعوة لكل الفاعلين في المجتمع، لأن هذا الأخير هو المستفيد الأول من الثقافة بصفته مستهلكاً لها، وستنتهج المجموعة خطة لتحقيق اللامركزية في هذا المشروع والوصول إلى أبعد نقطة ممكنة حسب تقاليد كل منطقة».

حمدي، الذي قال إن مشروع الخارطة الثقافية الذي سيرفق مشروع الجلسات الثقافية يُعدّ الأول من نوعه في الجزائر. أضاف مستطرداً: «نتوقع تحقيق بعض النتائج المهمة، لسنا نحن من يضيء هذا الواقع المظلم ولكن المؤكد أننا سنساهم في وضع هذه الشرارة التي ستشعل المشعل، الذي سيتناوب على حمله الجميع، وأود أن ألمح إلى شيء هو أن هذه النتائج لن تكون فورية بل قد تستغرق سنوات، فتبنّي سياسة ثقافيّة مهم، وتحضير المجتمع لاحتضانها مهم كذلك».

وفي معرض حديثه عن العراقيل التي تواجه المجموعة، وضّح حمدي قائلاً: «ربّما أغلب العراقيل تكمن في الجهات الرسمية التي تتهرب من المبادرات المستقلة، فمن المستحيل أن تكون الثقافة حكراً على شخص أو مؤسسة، ثم أن بعض القوانين لا تعيق عمل المجموعة فحسب، بل تعيق النشاط الثقافي كله، فقوانين الجمعيات والسينما والكتاب يجب مراجعتها، ومن بين النقاط المسجلة



عزيز حمدي

أيضاً الإعلام الثقافي العاجز عن إثارة التغيير عكس السياسي».

خارطة رقمية للقطاع

أما النّاشط الثقافي، مؤسس مجموعة العمل حول السياسة الثقافية، الدكتور عمار كساب، فيقول من جهته: «الجلسات الثقافية في الجزائر هي عبارة عن مجموعة ندوات موضوعاتيّة، تشمل مختلف التخصّصات الفنيّة، والتي ستسمح برصد حال القطاع الثقافي بالجزائر بدقة، سيكون الفاعلون الثقافيون ومحترفو الثقافة في قلب هاته الجلسات، لتُسجَّل آراؤهم وتطلّعاتهم واقتراحاتهم بأمانة قصد كتابة تقرير شامل حول واقع الفنون والثقافة في الجزائر، بشكل يغطّي كل الاختصاصات الفنيّة، وسيسمح هذا التقرير بوضع اليد على ما يتوجّب مباشرته من إصلاحات على القطاع الثقافي من جهة، كما سيعزّز، من جهة أخرى، ويدعم مشروع السياسة الثقافيّة للجزائر الذي أشرفت عليه مجموعة العمل حول السياسة الثقافيّة بالجزائر».

عمار كساب، وهو يتحدّث عن المجموعة في هذا المسعى، قال: «الاستراتيجية المنتهَجة هي جعل الالتفاف حول هذه المبادرة على أكبر قدر ممكن، التفاف من طرف الفنانين والكُتاب والمبدعين بصورة عامة، ونستعمل في ذلك كل وسائل الاتصال المتاحة. أما عن الآفاق والتطلعات فأهمها تزويد القطاع الثقافي في الجزائر بمعالم سليمة، مبنية على معلومات دقيقة عن واقع الساحة الثقافية ومتطلبات العاملين الثقافيين فيها. كما سنزود القطاع الثقافي كذلك بخارطة رقمية تسمح بمعرفة كل ما يجري ثقافياً وفنياً في الجزائر وكل ما هو موجود من هياكل ثقافية وجمعيات فنية وتراث مادي، نسعى كذلك إلى التحسيس بأهمية القطاع الثقافي المستقلّ وأخطار الثقافة الرسمية».

كساب، الخبير في السياسات الثقافيّة، أضاف في السياق ذاته:



«الأكيد ستكون هناك نتائج ملموسة. كانت الجزائر قد صادقت على اتفاقية اليونسكو لحماية وتعزيز أنواع التعبير الثقافي منذ ثلاثة أشهر، ولم يكن ذلك ليحدث لولا عمل المجموعة منذ سنوات للتحسيس بأهمية المصادقة على هذه الاتفاقية. كذلك بدأت وزارة الثقافة التفكير في فتح المجال للجمعيات الثقافية للعمل أكثر في القطاع وتسهيل الاستثمارات فيه من طرف الخواص، وكل هذه الأفكار دافعنا عنها في وقت كانت الدولة تحتكر بصورة مطلقة الفعل الثقافي».

الدكتور كساب، يرى أن العراقيل التي تواجههم لا تكاد تذكر، إذ يختتم تصريحه بالقول: «لا تواجهنا عراقيل كثيرة، لأننا نعمل بصورة مستقلة عن المؤسسة الرسمية. مع ذلك أردنا أن نقدّم مشروعنا انطلاقاً من قاعات تابعة لوزارة الثقافة (قاعة فرانس فانون برياض الفتح) لأن هذه الفضاءات ملك لكل الجزائريين. ومع أننا نقوم بحجز القاعة ونتفق على مبلغ الكراء، إلا أن مسؤولي القاعة يسارعون في آخر لحظة إلى إلغاء الحجز. عراقيل كهذه تواجهنا ولكنها لا تضعف قناعاتنا من أجل بناء قطاع ثقافي قوي يلمع في سماء المنطقة».

من جهته، يقول الناشط الثقافي، مرزاق حمداش: «الواقع الثقافي هشّ ومهزوز، ويرجع هنا لغياب سياسة ثقافية واضحة المعالم، وهنا الأمر ليس وليد الصدفة وإنما هو مقصود من قِبل المؤسسة الرسمية لأنها تحاول بكل الوسائل والطرق أن تجعل المثقف رهينة لديها وتسد أمامه كل الأبواب والمنافذ التي من شأنها أن تجعل منه مُتحرّراً يخوض في القضايا المهمة للبلاد وينقد الواقع المعاش».

حمداش، المعروف بنضاله الثقافي، أضاف: «إن مجموعة العمل حول مشروع السياسة الثقافية تنشط منذ سنوات من أجل إثبات أحقية القطاع في نص قانوني يكون مُصادقاً عليه من طرف الحكومة يعطي تعريفاً دقيقاً للثقافة الوطنية ويُحدّد أهداف الحِراك الثقافي والوسائل المتاحة لتحقيق هذه الأهداف وهنا هو المتعارف عليه وفق الهيئات الدولية، كما تحاول المجموعة ترسيخ مفهوم الثقافة بما يخدم أفراد المجتمع ويحترم المبدعين ولايغفل حقوقهم. للأسف هنا المفهوم غائب تماماً عن الثقافة الجزائرية لأنها لا تخضع لنص رسمي يُحدّد الأهداف التي تُقام من أجلها التظاهرات والملتقيات وإنما تبقيها دوماً حبيسة المناسبات مما يجردها من الفاعلية والتأثير في المجتمع».

التحرّر من التّبعية

المجموعة، حسب حمداش، تتطلع، دائماً، إلى تحرير القطاع الثقافي من التبعية الرسمية والرعاية التي تجعله دوماً في حيز ضيق «لايخدم المجتمع المدني وإنما يخدم فقط بعض الذين يُنسبون للقطاع الثقافي زوراً من خلال استغلال الميزانيات، التي تُعطَى كدعم لتسيير التظاهرات والملتقيات، وهذا ما يستوجب وضع معايير رادعة للتدقيق في المال العام، وهو ما تمتنع عنه المؤسسة المسؤولة



ويمتنع عنه بعض المثقفين الذين ألفوا الانغماس في الريع».

ويستدرك حمداش: «لاننكر على المثقف حقه المشروع في تقاضي مستحقاته المادية مقابل خدماته ولكن التمييع الحاصل في الوسط الثقافي لا يُبشّر بالخير، ويجعل المجموعة في صراع ليس مع المؤسّسة المسؤولة فقط، بل مع هؤلاء الأشخاص الانتهازيين الذين يُعطلون عجلة التقدّم والتطوّر الحضاري».

حمداش انتقد، سياسة وزارة الثقافة للقطاع، إذا قال بصريح العبارة: «القطاع الثقافي في الجزائر يعاني من هيمنة فاضحة، فكلما عُيّنَ وزير ثقافة جديد نجده يُدير القطاع بأفكاره الخاصة دون الرجوع للمثقف الذي هو أدرى بما يدور في القطاع».

المتحدّث نفسه لا يُنكر أن هناك الكثير من العراقيل التي تواجه أصدقاءه في المجموعة: «تعاني مجموعة العمل حول مشروع السياسة الثقافية من بعض العقبات التي يتوهم أصحابها أنها ستنقص من عزيمتهم أو تجعلهم يحيدون عن موقفهم، فتارة يمنعون عنهم حجز قاعة لإلقاء محاضراتهم، وتارة يلفقون لهم إشاعات بأنهم يريدون زعزعة القطاع الثقافي والتشويش على عمل القائمين عليه، وغيرها من الألفاظ التي ألفناها حتى أصبحت ماركة مسجلة باسم المسؤولين عن القطاع».

ويرى حمداش، في الأخير، أن المثقف الحقيقي، في الجزائر، ينتظر الكثير من هذه المجموعة التي تناضل من أجل بناء صرح واضح المعالم للثقافة الجزائرية يتشارك فيه الجميع ويعود بالنفع والفائدة على المجتمع المدني، فالمجموعة تضم خيرة أبناء الوطن من أساتذة ودكاترة وخبراء، وتفتح المجال للجميع لمشاركتها بالأفكار البناءة ومناقشة المواضيع الجادة التي من شأنها أن ترفع الغبن عن القطاع الثقافي.

وتذهب الباحثة الجامعية عائشة بلعابيد، التي استمرت متابعتها لعمل مجموعة السياسة الثقافية في الجزائر مدّة 3 سنوات تقريباً، (فترة عرفت فيها الجزائر والمنطقة العربية تحوّلات سياسية ألقت بظلالها على باقي المجالات). إلى القول إن: «ريح الحرّيّة التي هبت خفيفاً ثم اشتدت حتى عصفت في بعض الأقطار أدّت إلى تشكيل كيانات كثيرة مطالبة بالحرّيّات والحقوق، من ضمنها هذه المجموعات التي تعمل على تحرير القطاع الثقافي وتمكين المثقفين من الفعل الثقافي المستقل دون ضغط سياسي أو أيديولوجي أو مالي».

وبالنسبة لمجموعة السياسة الثقافية في الجزائر، تقول بلعابيد، إن وجودها كتكتل يواجه العديد من التحدّيّات لأن أهدافه لا ترضي دائماً السياسة الثقافية المتبعة في الجزائر والتي تقوم أساساً على التخطيط المركزي والتنشيط الفلكلوري والاكتفاء ببعض الولايات الكبرى كواجهة دون عمل حقيقي تستفيد منه كل المناطق في البلاد.

وفي السياق، تواصل بلعابيد: «وجود هذه المجموعة في نظري ضروري ليس فقط للأهداف التي سطّرها فريق العمل ويسعى إلى تحقيقها، بل لأنّها تمثل المرآة الوحيدة العاكسة والقادرة على القيام بالرقابة على ما تقدّمه الأجهزة الثقافية في الجزائر ابتداء من وزارة الثقافة وهياكلها، ومن جهة أخرى هي حلقة وصل مهمة لأن المواطن يحتاج إلى من يزرع الوعي وينبهه إلى ضرورة الثقافة في حياة الناس وهذا الدور الذي شرعت في القيام به مؤخراً من خلال (الجلسات الثقافية)».

وتستخلص بلعابيد: «ما يمكنني أن أقدّمه كملاحظة نقدية يتعلّق بجزئية مهمة في نظري تتعلّق بإلغاء وزارة الثقافة أو تهميش دورها، أعتقد أن المستهلك الجزائري لم يتعود بعد على وجود نشاط ثقافي يدفع فيه مقابلاً ليستمتع بمشاهدة مسرحية أو زيارة متحف أو معرض فني، إذ- ولسنوات طويلة- عملت الوزارة على اتباع سياسة مجانية المنتوج الثقافي. ومن ثَمّ أعتقد أن الأولوية ليست إلغاء وزارة الثقافة لأن دورها ضروري في الصيانة والإنتاج (بما أنها تتحكّم فيه إلى حد ما) بقدر ما هو التقرب من الوزارة وتغييرها من الداخل، تغيير يجب أن يكون مصحوباً بتوعية المجتمع على ضرورة نسيان مجانية المنتوج الثقافي (الثقافة صناعة والصناعة ليست مجانية)».

دلفين مينوي تعود إلى جذورها

بيروت: موناليزا فريحة

في محطة قصيرة في بيروت، في طريقها إلى إسطنبول، وقّعت الكاتبة والصحافية الإيرانية- الفرنسية دلفين مينوي كتابها الجديد (دار سوي- باريس) «أكتب لكم عن طهران»، الذي هو عبارة عن جولة في قلب إيران تكشف بجرأة وموضوعية تناقضاتها وأسرارها. أما زيارتها إلى بيروت فكانت برعاية مؤسسة «بان كلوب» العالمية، فرع لبنان.

دلفين مينوي التي التقتها مجلة «الدوحة» في العاصمة اللبنانية تبدو كاتبة وصحافية جريئة خاضت غمار قضايا شائكة في المنطقة الشرق أوسطية الأشدّ اشتعالاً وتوتراً، وتمكّنت من كتابة ريبورتاجات مهمة، ووضعت كتباً كان لها وقعها في فرنسا وفي العالم عبر ترجماتها. ولا سيما كتابها «أنا، نجود، المطلّقة وهي في العاشرة»، الذي يتناول مأساة الطفلة اليمنية التي طلقت زوجها في العاشرة بعدما أُجبرت على الزواج منه، وقد تُرْجِمَ هذا الكتاب إلى حوالي ثلاثين لغة، من ضمنها العربية.

لم تشأ دلفين في كتابها الأخير إلّا أن تتحدّث عن إيران «كما هي». رفضت تأطير هذا البلد الذي أمضت فيه سنوات ساعية وراء جذورها العائلية، في فكرتين متناقضتين ومتطرفتين.

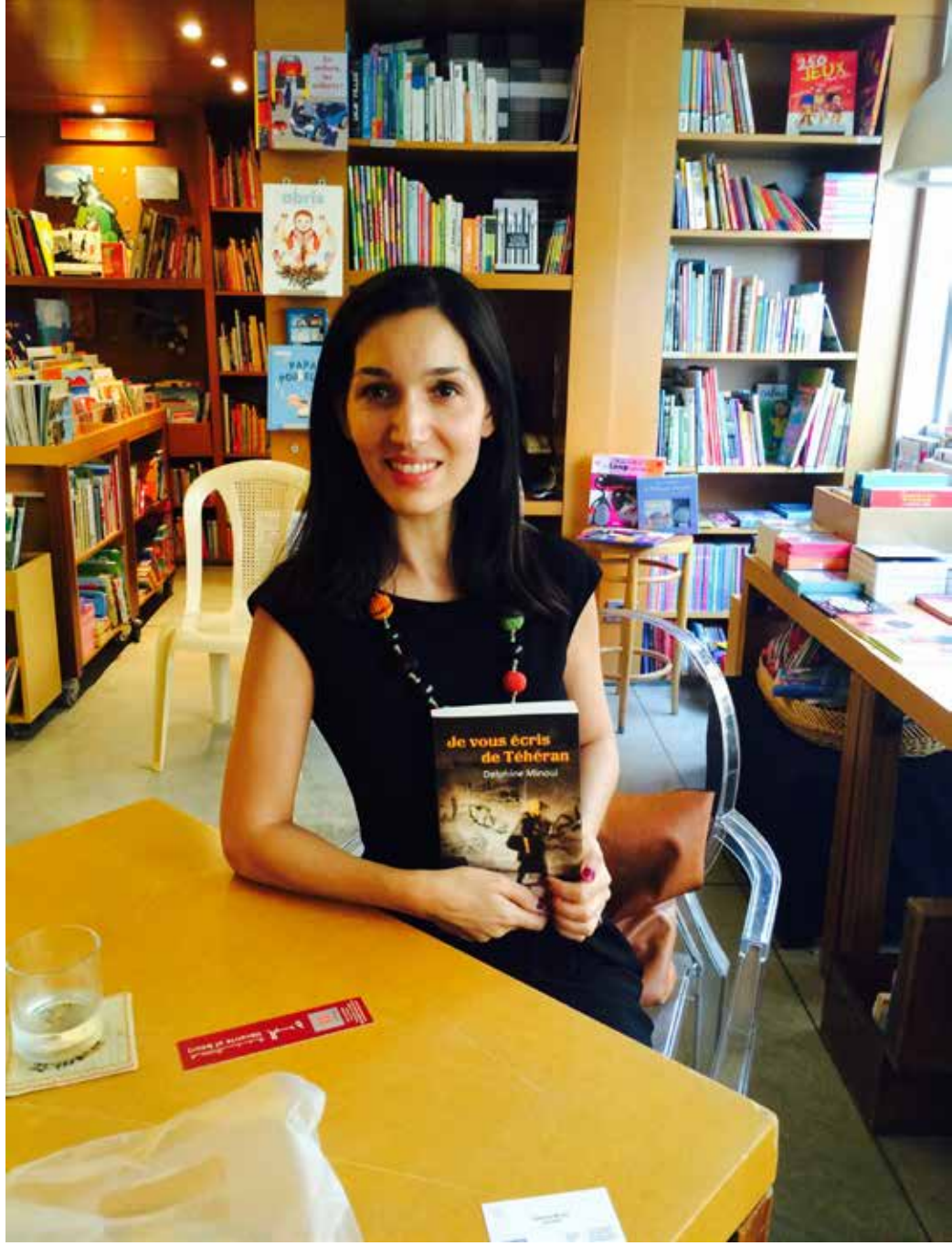
المراسلة الخاصة لجريدة «لو فيغارو» في الشرق الأوسط، تحدّثت بشغف عن إيران، بحسناتها وسيئاتها بعيداً من الكليشيهات المتطرّفة التي يُروّج لها صحافيون يمضون بضعة أيام في إيران. هؤلاء في رأيها يرون إيران مجرد «نساء بشادورات سود، وبلد بلا حرّيات، وإسلام مُتشدّد». ترفض مينوي أيضاً الفكرة النقيض أيضاً التي توردها بعض الصحف الفرنكوفونية مركزة على شبان ينهبون للتزلج ويشربون الكحول ويسهرون في الحانات ويدمنون المخدرات في السهرات ويعيشون على الطريقة الغربية. في منظور مينوي إيران الحقيقية تكمن بين هاتين النظريتين المتطرفتين. لكن مينوي التي عاشت عشر سنوات في إيران، تبدو متفائلة بالمجتمع المدني الحيوي والناشط جداً، على رغم كل هذه القيود. تقول لـ«الدوحة»: «في الجامعات تعبئة سياسية ناشطة ونقاشات واسعة حول الديموقراطية، وما إذا كانت الديموقراطية تتعارض والإسلام. وفي غياب أحزاب سياسية معارضة حقيقية، باستثناء تلك التي تحظى برضى السلطات، تضطلع الصحف بدور المعارضة الحقيقية والسلطة الرابعة».

تبدأ دلفين كتابها ساردة حكايتها مع صورة جدّها الإيراني، باباي، الذي ظلّ يُمثّل لغزاً في حياتها على رغم قربها الشديد منه. فالجدّ الإيراني أدى دوراً أساسياً في حياة حفيدته الفرنسية الصغيرة. فهو الذي أعطاها الدروس الأولى في اللغة الفارسية، ثم جعلها تحفظ غيباً أبيات كبار شعراء الفرس، مثل حافظ وسعدي والخيام وسواهم، من دون أن يعلم أنّه كان يرسم بدروسه هذه مسار دلفين ومستقبلها، لاسيما في عالم الكتابة.

وبعين الصحافية وهاجس الكاتبة سعت مينوي إلى الغوص في البحث عن شخصية هذا الجد، هذه الشخصية الغنية في تعقيداتها، فوجدت نفسها خلال هذا البحث كأنها تبحث عن صورة إيران نفسها. وحيال نهوض الحنين إلى إيران جدها في ذهنها، راحت دلفين مينوي تكتب ما يشبه المنكرات والمشاهدات والانطباعات، وسكبتها كلها في نص يقارب أدب الرحلة والسيرة الذاتية في آنٍ واحد. وشاءت أن تعتمد تقنية أدب الرسالة فأدرجت النصوص كلها في شكل رسالة تتوجّه بها إلى جدّها الإيراني، المُلهم والمعلّم الأول، وراحت تخاطبه راوية له أحوال إيران والتحوّلات التي طرأت عليها. إنها تسرد له إيران ما بعد 1997 السنة التي زارت فيها إيران لتقيم فيها عشر سنوات، أي حتى 2007..

لَعلّ العنوان بحد ذاته «أكتب لكم عن طهران»، يدلّ على الغاية التي سعت إليها الكاتبة. لكنّ القارئ قد يسأل: عن أيّ طهران تكتب مينوي؟ هل تكتب عن العاصمة التي تربطها بها علاقة حنين، أم عن العاصمة التي عملت فيها بصفتها صحافية ومراسلة، أم عن المدينة الساحرة التي لم تكن تتصوّرها بهذا الجمال وهذه الفتنة والتي لا تخلو من التناقضات؟

هكذا عمدت مينوي، من خلال لغة سردية وموضوعية، إلى نقل تفاصيل مدينة تقوم على نظام الثنائيات المتقابلة. تُدخل القارئ في صميم عالم جاذب في غموضه، حتى لتغدو شهادتها نوعاً من الكشف عن الوجه الآخر للمدينة، وجهها الخفي والمجهول: الاحتفالات الممنوعة والسهرات الخاصة التي دخلتها، العلاقات والصداقات. حاولت دلفين في كتابها أن تظهر وجهَي المدينة المتأرجحة بين القمع والارتقاء.



هنان الوجهان اللذان يصنعان مزاياها الفريدة: مدينة التناقضات التي تتقاطع فيها نسوة التشادورات المحافظات والخاضعات للسلطات المُتعدّدة والنسوة المثقفات المعجبات بالنمط الغربي والمتحرّرات، ولو بالسر، واللواتي يقرأن رواية «لوليتا» في لقاءات مغلقة، كما تشير الكاتبة اذار نفيسي في روايتها الشهيرة «أن تقرأ لوليتا في طهران».

أسأل مينوي لماذا اختارت السفر إلى إيران عام 1997، وهو عام شهد أحداثاً كبيرة، تقول: «كنت قد نلت للتو شهادتي في الصحافة، وأصبحت جاهزة لخوض السياسة الإيرانية، وقد دفعني إلى السفر المناخ السياسي الذي أعقب انتخاب محمّد خاتمي رئيساً للجمهوريّة، وهو كان بمثابة بداية حقيقية لحقبة جديدة في تاريخ إيران. وهي حقبة الانفتاح على الغرب بعد فترة انغلاق إيران على نفسها منذ أن حصلت الثورة عام 1979. وقد حمل مجيء خاتمي آمالاً كبيرة للشعب الإيراني الذي كان ينتظر مثل هذه اللحظة التاريخية، لكنّ الآمال راحت تتضاءل».

وتضيف مينوي عن هذا الخيار بالعودة إلى بلادها الأم في تلك الآونة قائلة: «حمل سفري إلى إيران أهدافاً بارزة: أوّلاً لأكتشف الذات الإيرانية الكامنة فيّ والتي ورثتها عن أبي، وثانياً لأعود إلى جذوري الضاربة هناك وأتمكّن من المصالحة.. جزء مني أجهله وهو الذي ورثته عن أجدادي الإيرانيين. وثالثاً لأتمكن من الكتابة الحقيقية عن إيران من قلب البلاد وأرسم صورة واقعية أقدّمها للقرّاء الفرنسيين والغربيين الذين لا يرون في إيران سوى الإرهاب والتعصُّب وسوء معاملة المرأة والشادور والإسلام المتطرّف، وإيران لا يمكن حصرها في هذه المواصفات فقط. هناك شعب إيراني حقيقي يحلم بالتطوّر والحداثة والانفتاح. أؤكد أن المجتمع الإيرانيّ يضج بالحياة. ورحت، في مقالاتي، كما في كتابي، أنقل قصص طهران التي يجهلها الآخرون تماماً».

ولكن، من الملاحظ أن الشعب الإيراني لم يتأثر بالثورات المندلعة حوله في العالم العربي. ما سرّ عدم التفاعل هنا؟ أسألها فتجيب مبتسمةً: «كان الشعب الإيراني واعياً جداً بما يحصل في العالم العربي، وكثيرون من السياسيين والصحافيين الذين هم على خلاف مضمر مع السلطة رحّبوا بمثل هذه الثورات، وربما أخنوها مثالاً. لكنهم حذرون جداً، ولا يريدون أن يحصل خراب في إيران كما يحصل في العالم العربي الملتهب. لعلّهم ينتظرون رحيل خامينئي ليمضوا في ثورة إصلاحية هادئة لكنها صلبة. لا أخفيك أن من يزور إيران ويحتك بالنخب السياسية والثقافية يشعر أن شيئاً ما تستعد له إيران أو الشعب الإيراني. ويشعر الزائر أيضاً بأن هناك غلياناً في المجتمع ولدى الأجيال الجديدة. الفساد واضح والسلطة ساهرة وقاسية. ومن الملاحظ أيضاً أن الإيرانيين اليوم باتوا متمرّسين رغماً عنهم في فنّ الكذب الاجتماعي، فهم لا يجرؤون على التصرّف بحرّيّة خوفاً من التهم والوشايات والقمع».

نخب جديدة في المشهد الثقافي المغربي

الدار البيضاء: عبدالحق ميفراني

عندما توّجت جائزة كتارا، هذا العام، كلاً من الروائيين المغربيين عبدالجليل التهامي الوزاني، وزكريا أبو ماريا، في صنف الروايات غير المنشورة، أعاد الوسط الثقافي المغربي اكتشاف اسمين غير متداولين في الإعلام الثقافي. خصوصاً أن الروائي الثاني زكريا أبو ماريا سبق له أن تُوّجَ بجائزة الطيب صالح السودانية في صنف المسرح، وبحكم انتمائه لما يُعرف بـ«المغرب الهامش» فقد ظَلّ الاسم غير مكرّس في المشهد الثقافي. وسبق لروائي آخر هو عبدالرحيم لحبيبي أن وصلت روايته «تغريبة العبدي» إلى اللائحة القصيرة للبوكر السنة الماضية، وفجأة استيقظ الوسط نفسه الذي اعتاد تكريس أسماء بعينها يسأل عن صاحب الرواية، بل لقد استطاع بعض الإعلاميين أن يعيدوا تكرار العتاب نفسه على المبدع، وكأنه المسؤول المباشر عن عدم معرفة المشهد الثقافي بإنتاجه!

وفي تصريح لافت حينها، عَبّرَ الروائي لحبيبي عن إحساسه بثقافة الاعتراف المتأخر، غير أنه يعدّ الكتابة، دائماً، جزءاً من تكريس لوجوده الخاص، ولإثبات حضوره بقوة. هو يعي انتماءه إلى «الهامش»، وهو هنا يتقاطع مع رأي المبدع الآخر زكريا أبو ماريا، لكنهما معاً ينتصران لقيم الكتابة ويجعلانها طرفاً أساسياً في هذه المعادلة لتكريس هوية، ليس فقط «اسميهما»، بل كتابة جديدة رهينة بشروطها التاريخية وبنائها الخاص. لم يعد محمد برادة وسعيد يقطين وعبدالفتاح كيليطو وعبدالله العروي هي الأسماء الرنانة، والتي تهيمن، بشكل لافت، على المشهد الثقافي، بل انضافت أسماء جديدة ليست وليدة لإطارات وطنية معروفة، ولم تكن، أبداً، منخرطة في أي استراتيجية خاصة ولا منخرطة في أي معركة إعلامية.

إن هذا التكريس العربي والدولي أيضاً أعاد تذكير الحقل الثقافي في المغرب باختلالاته المعتادة، والتي كانت موضوع نقاشات سابقة، وفي الوقت نفسه كشفت عن «فاعلين» جدد جاؤوا من سياقات مختلفة، لم ينتظروا أن تكرسهم أجندة سياسية ولا حزب سياسي، ولا مؤسسات ولا أسماء مكرسة. أسماء وفاعلون جدد ينتمون إلى مختلف أجناس التعبير الإنساني، كل في مجال اجتهاده. وساهمت مختلف المواقع الاجتماعية وفضاء التداول الرقمي في تقديم أسماء جديدة، بل والتعريف بها، بينما ظَلّ الإعلام مرتبطاً بالأسماء المكرسة.

الكثير من هذه الأسماء الجديدة في مجالات (الرواية، الشعر، الترجمة، المسرح، السينما...) وجدت نفسها ضيفاً جديداً على الوسط الثقافي، وأصبحت بعض الإطارات الثقافية المعروفة هي من تطلب منها الانخراط، رغم أن البعض منها لا يجد نفسه معنياً بالدخول في تجاذبات لم يكن طرفاً فيها يوماً ما. ومن ثَمّ يظلّ صوت المبدع والكاتب اليوم «زئبقياً» و«نسبياً»، لا يمكن أن يخضع لأجندة خاصة كما كان في السابق، كما تغيّر العديد من القيم والتي ظلّت تحكم الوسط الثقافي. وانضاف تغير تداول الفعل الثقافي اليوم في ظلّ الوسائط الجديدة والتغيرات المجتمعية، من التفكير في خلق ترسانة جديدة لتداول المعرفة اليوم بين أجيال تعاني أساساً من انحسار المقروئية، وقدرة لا محدودة على التفاعل الإيجابي مع الوسائط التكنولوجية الحديثة.

إطار آخر جديد في المغرب، كشبكة القراءة في المغرب، استطاع اليوم أن يتحوّل لفاعل جديد داخل الوسط الثقافي، بقدر ما انخرط في الإشكالات المرتبطة بالنشر والقراءة والكتاب في البلاد، وأضحى ينظّم ندوات وطنية ويدافع في اتجاه خلق ترسانة قوانين قادرة على حل جزء من إشكالات الوضع القرائي وانحساره في المغرب.

إذاً، ما يمثله إطار كالشبكة، وما تمثله هذه الوجوه الأدبية الجديدة، هو تحوُّل تدريجي في الوسط الثقافي المغربي. وهو تحوُّل، رغم أنه طبيعي أيضاً وينساق لطبيعة ما شهده المغرب الثقافي السنوات



الأخيرة، إلا أن جزءاً من انتكاسات المشهد واختلالات الوسط وتراجع دور ووظيفة بعض الإطارات التقليدية الثقافية وأفول دور المثقف والكاتب المغربي، جزء مهم من هذه المعطيات التي ساهمت بشكل قوي في ظهور تركيبة وفئة جديدة أمست اليوم تقترح نَفَساً جديداً للوسط الثقافي في المغرب.

فتكفي الإشارة مثلاً، إلى أن المسرح المغربي، السنوات الأخيرة، بدأ يشهد تحوّلات هيكلية بفعل ظهور كوادر شابة بتوجهات جمالية جديدة أعطت نَفَساً مختلفاً للمسرح. في المجال السينمائي أمسى العديد من الوجوه الشابة اليوم، والتي سبق لها أن قدّمت أفلاماً قصيرة، وكرّست اسمها وتجربتها في المجال، انتقلت إلى المجال السينمائي وإلى إنتاج أول أفلامها الروائية الطويلة. (رابور) حركة عشرين فبراير معاد الحاقد، ظهر في سياق جديد وقَعَّدَ اسمه وحضوره بما اقترحه من أغانٍ «ثورية» علماً بأن اسمه لم يكن معروفاً من قبل. مجموعة من الشعراء والشاعرات والذين جاؤوا من فضاءات التواصل الاجتماعي، وأصبحوا يشاركون في مهرجانات وملتقيات شعرية عربية.

هذه الجسور من التعارف الجديدة والتواصل السريع بين المبدعين في مختلف أقطار العالم العربي، أصبح يقدّم لنا مجموعة من القصاصين والروائيين جاؤوا من هذا الوسيط الإلكتروني، ورسّخوا أسماءهم وسط المشهد خارج وصاية وتقاليد الوسط الثقافي في المغرب. بل حتى الوسط الإعلامي لم يسلم من هذه السّمة.

إلى أي حد يستطيع هذا التحوُّل أن يفيد الوسط الثقافي في المغرب؟ هل أضاف على مستوى الرؤية واستراتيجيات الكتابة شيئاً مختلفاً وأفقاً مغايراً للمشهد الأدبي في المغرب؟ هل خلخل طبيعة منظومة الوسط الثقافي وهيمنة أسماء مكرّسة بعينها؟ قد يتناسل العديد من الأسئلة، لكن الأجوبة لا يمكن تلمسها حالياً، بل هي نتيجة طبيعية لما يحدث اليوم.

جزء من طبيعة التحوّلات التي يشهدها الوسط الثقافي في المغرب والنسيج الأدبي اليوم، هو خلخلة لغة «المركز والهامش»، وأصبح الهامش اليوم منبعاً للعديد من الإشراقات الثقافية والعديد من الأصوات الإبداعية والتي أمست اليوم في مقدمة المشهد. المنجز الإبداعي نفسه خرج من سياق تلك النظرة التي ظلّت تحكمه، ومن المواضيع التي ظلّت مهيمنة عليه نفسها، واغتنى المنجز كله بطرق كتابة جديدة، وأصبحت معالم السرود مفتوحة على تواريخ مجهولة، واتسعت القصائد نحو صيغ وقوالب كتابة جديدة تجاوزت تلك الرؤى التقليدية، وأصبحت الذات حاضرة بقوة، والتباسات اليومي شعاراً أساسياً. الأكيد أن هامش الحرية اتسع أكثر، وأصبح المبدع أكثر ميلاً لاختراق أقاصي وتابوهات لم يسبق أن وطئ بقلمه ومتخيله أفقها.

مسيرة السّخرية لن تتوقّف

فائزة مصطفى

لم تكد تمضي دقائق على نشر خبر توقيف البرنامج الشهير «لي غينيول دو لانفو» (دمى الأخبار)، حتى أثارت وسائل الإعلام الفرنسية وشبكات التواصل الاجتماعي ضجّة عارمة، وطالب سياسيون من اليسار واليمين، في مقدمتهم الرئيس الفرنسي فرانسوا هولاند، بعودة أهم برنامج ساخر في فرنسا وفي العالم، الأمر الذي دفع برئيس مجلس إدارة قناة «كنال بلوس» فانسون بلوري إلى التراجع، ووعد باستمرار السلسلة «خلال الموسم القادم، لتواصل توثيق أكثر من ربع قرن من حرّيّة التعبير.

ربما هو تصريح عابر أفاد به رجل الأعمال ومالك قناة كنال بلوس المشفرة لجريدة ساخرة، كشف فيه عن احتمال توقيف برنامج «لي غينيول دو لانفو»، واعتبر أنه لا يُقدّم شيئاً إيجابياً مقارنة بتكلفته الباهظة في ظِلّ الأزمة الاقتصادية، لتبدأ غداة ذلك عاصفة إعلامية وشعبية عارمة، حيث وقّع أكثر من 25 ألف شخص عريضة تنديد، واستبدل السياسيون والمشاهير بروفايلاتهم في التويتر والفيسبوك بصور الدمى الكاريكاتورية التي يستخدمها البرنامج للتعبير عن شخصياتهم، وحتى الرئيس الفرنسي الذي طالما صوره البرنامج كشخص عفوي وغير ناضج سياسياً، أثنى على البرنامج الكاريكاتوري واعتبره من أهم البرامج التي دخلت تاريخ التليفزيون في البلاد، بل واستغرب الكثير من الإعلاميين والعامة من الناس دفاع هؤلاء السياسيين عن أكثر البرامج التي عرّضتهم إلى السّخرية وفضحت ممارساتهم، حيث يقول باتريك ايفرو أستاذ في تاريخ وسائل الإعلام في جامعة السربون الفرنسية: «من المفاجئ أن يدافع هؤلاء عن لي غينيول دو لانفو، فعادة لا يحب رجال السياسة الكاريكاتور، ولكن في الوقت ذاته يحتاجون هم أيضاً إلى حرّيّة التعبير والانتقاد»، ويرى ايفرو أن الفن الساخر يجسّد ميراث الديموقراطية وإرث الحرّيّات في فرنسا، ويمنع القادة والمسؤولون من أن يأخذوا حجماً أكبر من المسؤولية المتاحة لهم.

شر البلية ما يضحك

ولم تهدأ العاصفة إلا بعد تغيير طاقم إدارة قناة كنال بلوس الفرنسية الخاصة، وإلغاء بعض برامجها الشهيرة في مقدمتها: «لوغرون جورنال»، الذي ينيع ضمن فقراته «لي غينيول دو لانفو»، وهذا بسبب تكلفته المالية الضخمة التي تفوق 250 ألف يورو شهرياً، ولتراجع نسبة مشاهدته في ظِلّ المنافسة الشديدة للأعمال التليفزيونية الموازية، فيما يتم البحث حالياً عن بديل له ربما سيكون على شاكلة «التوك شو» تعود من خلاله «الدمى الكاريكاتورية» بدءاً من الخريف القادم، ويعود معه أكثر من 300 موظف من الفنانين والتقنيين والمخرجين والمؤلفين للعمل.

ورغم لهجة السّخرية والاستهزاء التي يعتمدها أشهر برنامج إعلامي فرنسي منذ انطلاقه عام 1988، إلّا أنه لم يتعرّض قط إلى مشاكل أو مضايقات من قِبَل السياسيين النافذين أو قادة العالم، ولم تُسجّل ضده أي قضية قذف أو مساس بهيئة أو أشخاص، حيث يعتمد «لي غينيول دو لانفو» على النقد المُبطّن والهادف لجميع القضايا المتسعصية والطابوهات، ويستعين بأسلوب موضوعي في انتقاد السياسيين من أقصى اليسار إلى أقصى اليمين الفرنسيين، ولا يكل في الدفاع عن



جميع الآراء والتوجهات من النقيض إلى النقيض، وكثيراً ما دافع عن المهاجرين والجاليات العربية والمسلمة في ظِلّ تصاعد ظاهرة الإسلاموفوبيا في البلد.

دمى القراقوز العربية

لم ينتشر صيت برنامج «لي غينيول دو لانفو» في العالم فحسب، بل استنسخته قنوات تليفزيونية في دول أوروبية عديدة، ومع بداية أحداث الربيع العربي سنة 2011، استوردت الفضائيات العربية هذه التجربة التي تحاكي نشرات الأخبار، حيث اشترت قناة «نسمة» المغاربية بتونس حقوق البرنامج وأطلقت عليه لي اسم «غينيول المغرب»، وحافظت على نفس اللهجة الساخرة التي لا تخلو من الطرافة والمتعة والخيال، وطالت مسؤولين في تونس لم تستثنِ منهم حتى الرئيس وأعضاء الحكومة، بل وامتدت في تناولها إلى أكثر من ثمانين شخصية عربية من عالم السياسة والفنّ والرياضة، حيث تُقدّم كل حلقة قراءة في الواقع السياسي التونسي والمغاربي والعربي.

وكانت هناك قنوات لبنانية سباقة لشراء حقوق برنامج «لي غينيول» الفرنسي، حيث تبث فضائية أل. بي. سي برنامجاً أطلقت عليه «دمى قراطية»، هو الآخر يجسد شخصيات سياسية من مختلف التيارات الحزبية وصراعاتهم في هذا البلد الرائد في مجال حرّيّة الصحافة. كما أنه يحاكي التطوّرات الأمنية في المنطقة ويعيد تقديم الأخبار بطريقة «اسكتشات» هزلية.

وتنكر تجربة الجزائر أيضاً، حيث ظهر في الأيام القليلة الماضية برنامج يسمى «جي تي فو» أو نشرة الأخبار المجنونة يبث على قناة الشروق، وإن حافظ على نفس الصيغة وأسلوب البرنانج الفرنسي الشهير، مثل: إعادة تقديم المستجدات الأخبارية بطريقة هزلية ومساءلة رجال السياسة والأعمال واصطياد هفواتهم إلّا أنه تخلّى عن الدمى وعوّضها بتقنية رسم المتحرك.

بعيداً عن السياسة

وفي المقابل، حافظت التجربة المصرية في هذا المجال على استخدام الدمى فقط، دون أن تحاكي نشرة الأخبار وتقليد شخصيات سياسية، بل تَمّ خلق شخصية خيالية جديدة تتمثل في «أبله فاهيتا»، وعلى طريقة برامج «التوك شو»، تنقد على طريقة ربات البيوت تداعيات الواقع الاجتماعي المصري وتغيراته المتسارعة، وتستضيف عدداً من الفنانين إلى جانب مشاركة طفليها الدميتين «كركورة» و«بودي»، ومنذ ظهورها في برنامج «البرنامج» الساخر للإعلامي المثير للجدل باسم يوسف أصبح برنامج «أبله فاهيتا في الدوبلكس» على قناة سي بي سي أشهر من علم، وأصبحت هذه الشخصية الكرتونية مطاردة في كل مكان لمعرفة صاحب صوتها المستعار، حتى لجأت القناة آنذاك لفرض السرية على فريق العمل. ليقرّر الفريق إنشاء قناة خاصة على موقع «يوتيوب»، تضمّنت فيديوهات تسخر فيها الشخصية الكارتونية من المشاهير من الفنانين والإعلاميين، وأخرى ترَوي فيها تفاصيل يومياتها.. وفي غضون أيام قليلة تعدّت سقف المليون معجب على صفحتها الرسمية على مواقع التواصل الاجتماعي، بل وشاركت في ومضات إشهارية وشاركت في فيديو كليب إلى جانب الملحّن والموزّع الموسيقي حسن الشافعي في أغنية بعنوان : «ما يستاهلوش»، حقّق هو الآخر أكبر نسبة مشاهدة قاربت عشرة ملايين متابع. وتبقى لغة «أبله فاهيتا» بعيدة عن المواضيع السياسية، فهي تدرك جيداً الخطوط الحمراء. التي لا يجب تخطيها في المشهد الإعلامي المصري.

قضية

مواقع التّواصل

سقف الحرّيّة وحدود المسؤولية





مواقع التّواصُل الاجتماعي صارت جزءاً ثابتاً من يومياتنا، ينطلق منها المواطن العربي للاطّلاع على الأخبار، وللدردشة والتسلية ولأغراض أخرى، هكذا تحوَّلت هذه المواقع، في ظرف بضع سنوات، إلى ما يشبه الخبز اليومي، الذي لا يُمكن الاستغناء عنه، صارت واقعاً وليس، فقط، فضاء افتراضياً، نتعامل معها بجديّة عالية، ونتخندق فيها- أحياناً -هروباً من الحياة الفعلية، لكن ما هو سقف الحرّيّات في هذه المواقع التواصلية المفتوحة على الجميع؟ وما هي حدود المسؤولية فيها؟

هذا ما سنحاول مناقشته في قضية «الدوحة» هذا الشّهر.

مخاطر حياة معلنة

سليم بوفنداسة

منحت وسائل التواصل الاجتماعي الشّعوب العربية فرصة للهروب إلى حياة بديلة، تمارس فيها ما عَزَّتْ ممارسته في ظِلّ الديكتاتوريات والأصوليات والإكراهات التي تفرضها التقاليد الاجتماعية على الأفراد، غير أنّ هذا الهروب- رغم إيجابياته الكثيرة- بدأ يفرز أمراضاً جديدة، وبدأ يفصح عن أعراض الأزمات العربية المختلفة، التي انتقلت من الحياة نفسها إلى الفضاء الأزرق.

اكتشف الناس، فجأة، أن بإمكانهم لعب أدوار بطولة في عالم جديد: بإمكانهم تقديم الآراء في السياسة والثقافة والاجتماع ، بإمكانهم أن يتحوّلوا إلى فقهاء في تكتيكات كرة القدم، وأن يحبّوا أجانب أو أجنبيّات، وأن يحصّلوا ما صَعُب تحصيله من متع في واقع يضع الأشواك والأسوار بين الأفراد.

وفضّل كثيرون أن يضربوا خيمهم على الشبكة، ويعيشوا هناك، حيث يُلاحظ أنّهم يقومون بنقل وقائع حياتهم: ما ظهر منها، وما كان يُفترض أن يبطن، إلى صفحاتهم، فيعرف الناس ماذا أكلوا وماذا شربوا، ومتى ناموا ومتى استيقظوا، ومواعيد عطلهم وأسماء أقاربهم وأصحابهم، وخصوماتهم الزوجيّة وإخفاقاتهم في الحب؛ أي أنّهم يُمسرحون حياتهم الخاصة ويُقدّمونها على هذا الرّكح الكوني مباهاةً واستعراضاً وشكوى وطلباً للنصيحة وتمرّداً وغضباً، وبات من السّهل على المختصّ أو حتى على الملاحظ الفطن أن يرصد المعيش النفسيّ للأفراد وطباعهم، من خلال الطريقة التي يقدّمون بها أنفسهم على هذا المسرح، أما الدّارس فسيجد مادة ثمينة وعيّنات توفّر عليه الوقت والجهد.

يجري كل ما سبق باندفاع آلي، أي بدون تفكير، كأنّ الفرد سلّم نفسه إلى مكائد آلته الصغيرة وإغواءاتها، وانقاد لما تقترحه عليه بثقة المكتشف المتهوّر الذي أعفى نفسه من مشاق التوقّع أو التوجّس، فاستدعى أبطاله الأثيرين كي يتقمّصهم ابتغاء بطولة كثيراً ما ضنّت بنفسها عن العامة، وانحازت لممثلين ومطربين ورياضيين وساسة احتلّوا الشاشات وشغلوا الناس، وليس الإسراف في نشر الصور في مختلف الوضعيّات سوى محاكاة للنماذج السينمائية والتليفزيونية الكامنة في خيال طالب البطولة التوّاق إلى ظهور يبرز أهميّته المهدورة.

ويرى «العاديُّ»، هنا، أنّه خرج من ظلام نفسه إلى الضوء فيشرع في التأريخ لذاته كعضو له شأن، بل وسيكلّف نفسه عناء الإفتاء في القضايا العامة وقد صار له، أخيراً، منبره.

ولا ينفرد المواطن العاديّ بهذا السلوك، بل نجد بين الكتّاب والمثقفين والإعلاميين من ينخرط في هذه اللّعبة، أخذاً بالوسائل الجديدة الضامنة للانتشار أو لترويج أعماله، و(الأخطر) لإعلان «أمراضه»، وقد امتلك وسيلة للانتقام من وسائل النّشر التقليدية وما كانت تفرضه من قواعد صارمة، ورقابة، ولم يعد في حاجة إلى مقال أو مقابلة صحافيّة كي يدلي برأيه، بل إنّه يجود بآرائه في كل حين وفي كل شأن.

وربّما كان الخوف من فقدان «المكانة» أمام الطوفان الذي أتاح للجميع حظّ الكلام، وراء انسيّاق المثقّف، أيضاً، ونقله حياته ومقولاته إلى الشبكة الاجتماعية متخليّاً عن الرزانة والتمحيص ومستسلماً لكلّ ما يمليه الانفعال الظرفيّ، أي، ممتثلاً لغواية البثّ المباشر للحياة ومسرحتها ومعبّراً عن المواقف بسرعة وبدون انتظار؛ ما وضع مثقفين في مواقع كاريكاتوريّة إن لم نقل مأساويّة، فتجد كاتباً لا يبيع عشرات النسخ من كتبه يخاطب الجماهير من موقع الأليف المألوف المعروف في كل حارة وبيت، وكأنّه ميسي أو رونالدو، أو من موقع الزعيم الملهم المرشد، ناسياً أن هذه الجماهير لا تقرأ الكتب ولا تعرف الكتّاب، ويبدو الكاتب المسكين المنتفخ على النت في حاجة إلى رعاية صحية، فضلاً عن كونه سيرسّخ صورة مشؤومة يلصقها السّاسة والعامّة بالمثقفين والكتّاب: صفة المغفّل الذي لا يعرف عن الحياة سوى ما يتخيّله.

وقد فاجأت ثورات الربيع العربي الكثير من المثقّفين، وجعلتهم يتخلّون عن تحفّظاتهم ويلتحقون بالجماهير على شبكات التواصل، وتحوّل بعضهم إلى نشطاء يبشّرون بالعهد الجديد الذي سوف يتحقّق بنضال، أقلّ وقوده الكلمات. وبالطّبع فإنّ المثقّف سيكون، في هذه الحال، على الأرض نفسها مع الغوغاء، وقد يردّد ما تردّد ويتبنى ما تتبناه؛ أي يركض في مجرى السّيل دون أن يمنح نفسه فرصة للتأمّل أو للتحليل. وكذلك فعل صحافيّون: عمدوا إلى التّغريد



ووجدوا في الشّبكات الاجتماعيّة «حرّيّة» نشر ما يريدون مشفوعاً بالآراء والتعليقات، وحتى وإن كان ذلك تقليداً لسلوك صحافيين غربيّين وحتى صحف غربيّة، فإن الأمر يختلف؛ لأنّ الصحافيّ الغربيّ بنى مصداقيّته قبل أن يغرّد ولم يلجأ إلى التغريد بحثاً عن المصداقية، وهو- قبل التغريد وبعده- متشبّع بالمهنية وقيّم الحرّيّة المتوافّرة في الحياة وليس في الافتراض.

سلوكيات «سكان الشبكات» بدأت تثير انتباه الباحثين والدارسين، فإذا كان الكثير من المثقفين اليساريين على وجه الخصوص، في فرنسا، من أصدقاء بورديو وتلامنته- قد ظلّوا يحذّرون من خطر انفجار الميديا على الإنسان المعاصر الذي يجري تنميطه وبرمجته لصالح قوى مهيمنة سياسياً واقتصادياً، فإن تحوّل هذا الإنسان إلى فاعل افتراضي بدأ يثير المخاوف على الثقافة والفكر بسبب ما يتهدّد القيّم المعرفية جرّاء وجودها في السلّة نفسها مع الهذيانات الشعبية، مخاوف تعبّر عنها أحسن تعبير الصرخة التي أطلقها أمبرتو إيكو مؤخراً مستهجناً «منح حرّيّة الكلام للحمقى» الذين أتاح لهم الفيسبوك أو تويتر تبليغ حماقاتهم على أوسع نطاق، وقال الكاتب الإيطالي الكبير إن الذين كانوا يصرخون في الحانات ويتمّ إسكاتهم، صاروا يصرخون على شبكات التواصل، منبهاً إلى أن «كلام رجل الشارع أصبح في منزلة كلام الحائز على جائزة نوبل».

في العالم العربي يبدو الأمر أخطر، لأن شبكات التواصل ستتحوّل إلى وجهة لطالبي حرّيّة غير موجودة في الواقع، يستخدمها السابحون كتعويض عن مفقود، فيصبحون في قلب اضطراب سيكولوجي، لأن الإفراط في التعويض سيجعل الفرد في وضعية باتولوجية تصل إلى حد «إنكار الواقع» الذي هو آلية دفاعية تحيل إلى الشيزوفرينيا.

من جهة أخرى، لوحظ استخدام هذه الوسائل في إثارة العنصرية والتمييز في الاضطرابات التي يعرفها العالم العربي، حيث تسود حروب مذهبية وطائفية وإثنية، إلى جانب استغلالها من قبل متطرّفين في الدعاية، بل وحتى في تجنيد مقاتلين في جماعات مسلّحة في مجتمعات تختفي فيها البنى العشائرية تحت القشرة المدنية.

والأمر، هنا، لا يتعلّق بعمليّة تسفيه لدور شبكات التواصل الاجتماعي، التي تبقى في النهاية، مكسباً ووسيلة من وسائل إشاعة الحرّيّة وبناء الديموقراطية في بلدان تفتقر إلى قنوات الحوار بين مكوّنات المجتمع بفعل الغلق الذي تمارسه أنظمة لازالت تعيش خارج التاريخ، ولكن بانتباه إلى الأمراض الجديدة التي تنتقل من هذه الحياة المغلقة إلى فضاء مفتوح عن آخره.

ولأن هذه الوسائط تبقى مجرد وسائط، رغم ما يُعطَى لها من أبعاد سحرية، فهي بطبيعتها، وبالقدر الذي يمكن الاستفادة منها في التنمية وبناء الإنسان العربي، يمكن استخدامها في الاتجاه المعاكس، ويبقى مستوى الأداء مرتبطاً بالتنمية البشرية والتدرّب الشاق على الحرّيّة غير القاتلة التي تقوم على احترام الآخر المختلف واحترام رأيه وحقّه في الوجود وحقّه في إبداء الرأي.

ومن السذاجة أن ننتظر حضوراً إيجابياً للإنسان العربي في «الافتراض»، الآن، وهو منسحب من الواقع.

بين الحرّيّات وأمن البشر

إميل أمين

من بين أفضل التعبيرات التي يمكن للمرء أن يشير إليها إذا أراد تعريف الحرّيّة، القول إنها: «مقدرة الإنسان على اختيار قيوده بنفسه»؛ وعليه فإن فضاء حرّيّته يرتبط ارتباطاً مطرداً بقيود المسؤولية التي تولدها الحرّيّة، وقد يبدو للعوام أن الأمر يسير، لكنه في حقيقة الحال عسير جداً، ذلك أنه من يضع حدود الحرّيّة؟ ومن يرسم قيود المسؤولية الأدبية والمادية معاً؟ ثم خذ إليك ما يلي، إذا كان شأن التعريف السابق قد يصح في حالة الأفراد والكيانات البشرية؟ فهل ينصرف التعريف على القضايا التكنولوجية الحديثة التي أفرزتها وسائل العولمة، وفي المُقدّمة منها أدوات الاتصال بين البشر؟

الشاهد أنه إذا كان اختراع الهاتف قد عُدَّ مدرسة جديدة في عالم الاتصالات، فإن وسائط التواصل الاجتماعي باتت تُمثّل جامعة في هذا السياق. غير أن تبعات واستحقاقات هذه الجامعة ربما أدت إلى اضطراب في المشهد الاجتماعي المحلي، والإقليمي، والعالمي، ذلك أنها- وعن حق- أسقطت السدود وتجاوزت الحدود، وبدا وكأن الفضاء السيبراني عالم قائم بذاته.

هل يمكن إجراء مقاربة حقيقية بين أدوات التواصل الاجتماعي في الماضي القريب وحالها الآن؟

الشاهد أنه عندما تَمّ اختراع الهاتف قبل مئة عام، ظهر في الأوساط الاجتماعية نوع من القلق، بوصفها أدوات تؤدي إلى تجاوزات أخلاقية، وتساعد على تدمير العلاقات الإنسانية، فعلى سبيل المثال: تحدّثنا البروفيسورة «ميغان مورينون» أخصائية طب المراهقة في جامعة ويسكونون ماديسون في الولايات المتحدة الأميركية فتقول: «كان اختراع الهاتف كفيلاً بتقويض مجتمعنا، فالرجال كانوا سيتصلون بالنساء ويمطروهن بوابل من التعليقات، وستكون النساء ضعيفات، ولم نكن لنحظى بمحادثة محترمة متحضرة» .... هل يتسق الماضي على صورته المتواضعة مع الحاضر بفوراته وثوراته في عالم الاتصالات الاجتماعية؟

بالقطع نحن أمام مشهد مغاير تماماً، ذلك أنه إذا كان العالم قد أضحى قرية كونية صغيرة- على حَدّ تعبير عالم الاجتماع الكندي الشهير «مارشال ماكلوهان»- فإن وسائط الاتصال الاجتماعي هي الأداة التي عزّزت هذا الطرح الفكري الصائب، ولَعلّ الذين يستخدمون المواقع الاجتماعية الشهيرة على الشبكة العنكبوتية مثل «الفيسبوك»، و«تويتر» يعلمون إلى أي حدّ ومدّ، قد قُدّرَ لها أن تنشئ عالماً افتراضياً له معاييره ومحاذيره في الوقت ذاته.

لقد أتاحت وسائط الاتصال الاجتماعي، وربما هي المرّة الأولى في تاريخ البشرية، درجة غير مسبوقة من سرعة التلاقي: صوتاً وصورة، كتابة ومحادثة، تعليماً وتعلّماً، ومشاركة في الأخبار بصورة آنية محدّثة دائماً، وهي طفرة لم تعرفها الحضارة الرومانية في أوْج عظمتها ما أفرز بناء قاعدة معرفية ومعلوماتية هي الأكثر ثراء وغنى في تاريخ الإنسانية، ولا شك.

في هذا الإطار الجديد للتقارب الإنساني، كان لابد لوجه العملة الآخر أن يظهر، ومعه بدأ السؤال يطرح ذاته: «هل هنا العالم مُتحلّل من القيود؟ بمعنى آخر: هل من حدود لحرّيّة وسائل الاتصال هذه، أم أنها تمثل وحشاً معرفياً ومعلوماتياً واتصالاتياً كاسراً لا مُروّض له، ولا راد لهجماته وتبعاته السلبية في الحال أو الاستقبال؟

المقطوع به أن هناك اتهامات كثيرة وُجّهت لتلك الوسائط في الأعوام الأربعة المنصرفة، وبنوع خاص في عالمنا العربي، ومحيطنا الشرق أوسطي، الذي شهد نوعاً من الثورات، لعبت فيها أدوات التواصل دوراً مُتقدّماً جداً في حشد الشباب الثائر، وكان التساؤل الذي طُرِحَ ولا يزال: هل كانت هناك أيادٍ خارجية استغلّت هذه الآليات الحديثة لترتيب الصفوف، وحشد الآلاف بل الملايين في الميادين المنتفضة عبر تلك الوسائط؟.

المؤكد أننا لسنا بصدد البحث عن جواب مُحدّد للسؤال المتقدّم، لكن مما لاشك فيه أن السؤال صادق بالفعل في جزئية المقدرة التي تجلّت بهذه السرعة والدقة في الأداء، فكان الفيسبوك، والرسائل الهاتفية، وتويتر، أسلحة «الربيع العربي»، التي غيّرت من شكل المنطقة، مهما يكن من نتائج التغيير: سلباً أو إيجاباً، وقد بدت كالريح الهادرة، حيث لا يعرف أحد من أين تهب، ولا إلى أين تمضي!.

والثابت أن السؤال عن البداية



والنهاية للحرّيّات عبر تلك المواقع والمواضع قد أضحى كذلك قضية أمن قومي في العام الماضي الذي شهد نشوء وارتقاء ما عرف بـ«الدولة الإسلامية في العراق وبلاد الشام»، فقد أدت تلك الآليات إلى تواصل الأفكار «الداعشية» مع البشر حول العالم، الأمر الذي دعا منسق الاتحاد الأوروبي لمكافحة الإرهاب «جيل دوكيرشوف» لأن يحذّر من التهديد الذي باتت تشكّله مواقع التواصل الاجتماعي بوصفها وسيلة في يد تنظيم داعش لتجنيد الشباب للانضمام إليه.

ولَعلّ رئيس وزراء فرنسا «مانويل فالس» قد أشار، بدوره مؤخراً، إلى خطورة الوضع، إذ أشار، إلى أنه بنهاية العام 2015 سيكون هناك قرابة عشرة آلاف أوروبي قد انضموا إلى داعش.

أما ما لم يقله «فالس» فهو أن غالبية هؤلاء قد وجدوا طريقهم إلى سورية والعراق وليبيا وغيرها من البقاع والأصقاع حول العالم عبر التلاقي الفكري المطلق، وليس النسبي، في فضاءات وسائل الاتصال حيث لا نواميس إلهية ولا شرائع وضعية تحدّد طرق وآليات الالتقاء ومآله وتوجّهاته: السلمية، والعنيفة على حَدٍّ سواء هل يعني هنا أنه قد حان الوقت لإعلان الحرب على «تويتر وفيسبوك» على سبيل المثال؟

في حقيقة الحال يتبدى لنا أن هناك ضغوطات متزايدة في الآونة الأخيرة من جانب السلطات الأوروبية للحدّ من استخدام المتطرفين لها كمنصة رئيسية للتجنيد وجمع التبرعات، وتتلقى هذه المواقع تحذيرات قضائية من مواجهة رقابة حكومية أكثر صرامة إذا فشلت في تطبيق معايير تحديد النشاطات الإرهابية وإزالتها من شبكاتها. وقد تمكّنت وحدة مكافحة الإرهاب عبر الإنترنت في بريطانيا، في السنوات الخمس الماضية، من إزالة تسعة آلاف صفحة ومشاركة من تويتر مرتبطة بنشاطات إرهابية، بحسب مصادر بريطانية.

يطرح المنظور الرؤيوي المُتقدّم علامة استفهام: «هل سنجد عما قريب حرّيّة الإنترنت بكل وسائله ووسائطه مقموعة من قبل الأنظمة الحكومية؟ بمعنى: هل هذه الحكومات هي التي ستحدّد بايات حرّيّات العالم الافتراضي هنا ونهاياته؟».

السؤال جد خطير من جهتين: أولاً من كونه يمكن أن يتعارض مع حقوق الإنسان في المعرفة وحرّيّة الرأي، وثانياً لأن المشهد على هذا النحو يجعل الحلول الأمنية والسلطوية هي الحلول الأعلى صوتاً، ودائماً تكون هي الأيسر والأسهل في التو واللحظة، لكن في المدَيَيْن: المتوسط، والبعيد عادة ما تخفق في إيجاد حلول لأية مشكلة حقيقية.

وما بين الأمرين، نجد فريقاً ثالثاً يتحدّث بعقلانية ما عن الطريق الثالث، بمعنى: كيف تم التوفيق بين الحرّيّات وأمن البشر؟ أو هل من دستور أدبي أخلاقي يمكن أن يكون مرشداً ودليلاً لوسائط التواصل الاجتماعي، تستطيع من خلاله الشركات والمؤسسات والأفراد إعمال

المراقبة الذاتية دون شريك أو رقيب أو طرف ثالث؟

السؤال المُتقدّم يعكس حالة القلق العالمي من مشكلات الممارسات التجاوزية والعدائية على الإنترنت وما يمكن لها أن تولّده عما، قريب؛ لنا فالإجابة في حاجة إلى رؤية مجتمعية لا فردية، رؤية يُقدّم من خلالها رجال علم الاجتماع وصفة عصرانية، شريطة أن تتوافر النوايا الحقيقية لبلورة القضية بصورة سيسيولوجية، تتسق وأبعاد المشكلة، لا أن نستمع فقط إلى أولئك الذين اخترعوا الإنترنت وجعلوا منه أداة لحروب العقول، أحدث أجيال الحروب القائمة والقادمة معاً.

بورنا هنا نطرح طرحاً جيداً: «هل الناموس الطبيعي والأخلاقي كفيل» بترسيم حدود بايات عالم الإنترنت ونهاياته؟ القانون المنظم للفكر أو الطرح السابق هو «ما لا تريد أن يفعل الناس بكم، لا تفعلوا أنتم مثله بهم»، أو «أحبب لأخيك ما تحب لنفسك».

غير أنه في عالم القرن الحادي والعشرين، حيث الحروب الطاحنة والاستعمار بآليات مغايرة عما رأيناه في القرون السابقة، قد يصبح من السذاجة بمكان الاقتناع بأن أحداً يُعير سمعاً لهذه المنظومات الأخلاقية الطهرانية أو اليوتوبية.

هل يحتاج الأمر إلى تشريع دولي جديد، يعادل إعلان شرعة حرّية الرأي في إعلان حقوق الإنسان؟

المعروف أن الإعلان العالمي عن حقوق الإنسان (1948) يميّز بين نوعين من الحرّية: الحرّية السلبية وتعني أن يكون الإنسان حرّاً من وصاية الآخرين في كل أفعاله وقراراته.

والحرّية الإيجابية: أي أن يكون الإنسان حرّاً من كل العوامل المعرقلة لحرّيته كالجوع والمرض وعدم الأمان والفاقة والاحتياج.

والشاهد من جديد أنه أمام إفرازات وسائط التواصل الاجتماعي المثيرة والمخيفة، كثيراً ما تتداخل الأنماط السابقة للحرّية، وعوضاً عن المقاربة بين الحرّيات وأنواعها لاختيار الأنفع والأرفع للإنسان، تبقى المفاضلة بين الحرّية، والأمن، وهنا تكمن الإشكالية الحقيقية لوسائل التواصل الاجتماعي، وبخاصة مع تهديدات «الإرهاب الإلكتروني» الذي لا يحدّه حدّ، ولا يسدّه سدّ.

تبين التجربة أن فرض الحرّيات أو وضع علامات للبداية وللنهاية من قِبَل الجهات الأمنية والاستخباراتية هو حل عقيم، ذلك أنه بمجرد إغلاق تلك المواقع أو المدونات، فضلاً عن صعوبة إغلاق جميع المواقع التكفيرية تقنياً، كثيراً ما يلجأ القائمون على تلك المواقع إلى نقل جميع المشاركين فيها ومعلوماتها وموادها إلى مواقع أخرى جديدة تظهر على الإنترنت، ما يعني استحالة وضع حدود للحرّية على الشبكة العنكبوتية، ويصحّ أن نسميها «الحدود المتحرّكة غير الثابتة».

ما الذي يتوجّب قوله في الختام؟

باختصار غير مخل يمكن الإشارة إلى أنه إذا كانت وظيفة الدولة هي ضمان حقوق المواطنين، ومن ثَمّ منع إعمال العنصرية والتمييز، وقطع الطريق على العنف، وتقليل فرص الإرهاب العالمي، فإن المجتمع الدولي والدول المُتقدّمة المُصدّرة لآليات هذه الوسائط منوط بها كذلك حماية حرّية التعبير عن الرأي في كافة مناحي الحياة، دون أن يؤدي ذلك إلى أعمال عنف أو حروب أو إرهاب.

لقد حوّلت هذه الوسائط كل مستخدم لها إلى كاتب أو صحافي يُروّج الأخبار، ويهدف من ترويجه هذا إلى تحقيق مدرك أو إنجاز عقلي أو مادي بعينه، وهنا فإن القانون الأخلاقي الطبيعي، يلزمه الالتزام بحدود الحرّية الحقيقية، والتي تتمثل في الحقيقة، ولا شيء غير الحقيقة: الحقيقة الكاملة، وهو ما يعني عدم استخدام وظيفته لكتابة أفكار مسيئة، أو نقل الأكاذيب لتحقيق أهداف شخصية، وأول جريمة قد يرتكبها مستخدم وسائط الاتصال الاجتماعي، وتهدم حدود حرّيته الحقيقية، هي استخدام قلمه في التحرّيض على آفَتَي الكراهية والعنصرية اللتين تجران على العالم الويلات المريرة.

إن كل عملية اغتيال للحرّية هي واقعة فشل لثقافة ما في احتضان كمية الحرّية التي بحوزة أبنائها... فهل حاضر ومستقبل وسائط الاتصال الاجتماعي اليوم دليل على حالة فشل ثقافي عالمي، تعيشها البشرية في فترة انتقالية حرجة بين نظام عالمي قديم وآخر جديد، لم يُقدّر له أن يدوم لأكثر من عقدين، وفي انتظار ملامح نظام آخر يمرّ، الآن، بأوقات المخاض العصيبة؟.





فواصل بين الواقعي والافتراضي

د.عاهد العاسمي

تعدّدت، في السنوات الماضية، شبكات التواصل الاجتماعي واستأثرت باهتمام جمهور واسع من المتلقين، ولعبت الأحداث السياسية والطبيعية في العالم دوراً بارزاً في التعريف بهذه الشبكات، كما ساهمت في إيصال الأخبار السريعة والرسائل النصية ومقاطع الفيديو عن تلك الأحداث، الأمر الذي ساعد في شهرتها.

تقوم فكرة شبكات التواصل الاجتماعي على بناء وتفعيل المجتمعات الحيّة على الإنترنت؛ حيث يتشارك الناس اهتماماتهم وأنشطتهم من خلال برمجيات تحقق صفة الاجتماعية، وهي تحقّق اتصالات تفاعلية باتجاهين.

و«مواقع التواصل الاجتماعي» مصطلح يُطلق على مجموعة من المواقع على شبكة الإنترنت، وقد ظهرت هذه المواقع مع الجيل الثاني للويب؛ لتساعد الأفراد على التواصل والتفاعل في بيئة مجتمع افتراضي يجمعهم حسب مجموعات اهتمام أو انتماء أو مشاركة في قضية بعينها.

والشبكات الاجتماعية هي مواقع تعطي المستخدمين مجموعة من الخدمات على أساس تكنولوجيات تسمح للأفراد ببناء محتوى خاص بصفحة شخصية، ونظام من العلاقات الاجتماعية المُتعدّدة ومشاركة الآخرين والتواصل معهم دون قيود جغرافية أو مكانية أو زمنية.. إذاً، هي عبارة عن تطبيقات تكنولوجية إلكترونية قائمة على أنظمة لتحقيق التواصل والتفاعل بين مختلف الأفراد المنتشرين حول العالم بالمراسلات المكتوبة، والمسموعة، والمرئية، مع تحقيق الاتصال الفوري بما يحقق أكبر فائدة لتجميع الشعوب في موقع للتواصل عن بعد.

ونستطيع القول إن مواقع التواصل الاجتماعي لها أهمية كبيرة في إتاحة المجال واسعاً أمام الإنسان للتعبير عن نفسه وعن آرائه الشخصية ومشاركة مشاعره وأفكاره مع الآخرين، خاصة أن هناك حقيقة علمية هي أن الإنسان اجتماعي بطبعه وبفطرته يتواصل مع الآخرين، ولا يمكن له أن يعيش في عُزلة عن أخيه الإنسان. وقد أثبت كثير من الدراسات والبحوث العلمية أن الإنسان لا يستطيع إشباع جميع حاجاته البيولوجية والنفسية دون التواصل مع الآخرين، فحاجاته هذه تفرض عليه العيش مع الآخرين لإشباع هذه الحاجات. أما

الاحتياجات الاجتماعية فلا يمكن أن تقوم أساساً دون تواصل إنساني مع المحيط الاجتماعي، ولذلك فالإنسان كائن اجتماعي بطبيعته لا يمكن أن يعيش بمفرده. ومما لا شك فيه أن مواقع التواصل أصبحت همزة وجسراً متواصلاً بين الشعوب وبين الدول: البعيد أصبح قريباً.

ويرى بعض الإعلاميين أن أدوات التواصل الاجتماعي أصبحت مصدراً للمعلومات بالنسبة للإعلام الرسمي أو التقليدي نظراً لسرعة نقل هذه المعلومات وإثارتها، في حين أشار البعض الآخر إلى ضرورة وجود «استراتيجية وطنية للمحتوى الإلكتروني» تماماً كما هو الحال مع استراتيجية التنمية والتعليم والصحة وغيرها من المجالات، حيث أصبحت وسائل التواصل الاجتماعي أحد أهم المحاور الأساسية للتعبير عن الحرّية الفكرية، ورأى البعض ضرورة الدخول في هذا الاتجاه الإعلامي الجيد وعدم وضع حواجز أمامه، وأن العالم يعيش حتميات الحرّية التي استطاعت إسقاط أنظمة استبدادية عتية، وأن الشباب هم الذين «تسيّدوا» المشهد الإعلامي عبر أدوات التواصل الاجتماعي، فقد لعبت شبكات التواصل الاجتماعي دوراً رياديا في التحرّكات الشعبية في البلدان العربية، وإن أبطالها هم أناس عاديون من جيل الشباب، المحرومين من أبسط الحقوق المدنية في الحرّية والعمل وإبداء الرأي والتجمهر والتظاهر، هذا الجيل من الشباب اختار أن يقف بوجه الحكام الطغاة ويطالبهم بحقوقه المشروعة عن طريق مواقع التواصل الاجتماعي. والتي تعتبر متنفساً وملاذاً للبعد عن القهر والظلم المجتمعي الذي يعاني منه الأفراد في بعض المجتمعات، خاصة فئة الشباب، للتعبير عن آرائهم بحرّية تامة، وخير دليل على ذلك ما حدث في 25 يناير 2011 واندلاع شرارة الثورة في مصر من خلال مواقع التواصل، ثم تبعها ظهور الصفحات المواجهة لفساد الدولة.

وتحوّلت هذه الظاهرة الى مصدر قلق لبعض الأنظمة الحاكمة في الدول العربية، وهو ما حدا بها إلى اتخاذ إجراءات للحدّ من استخدام تلك الوسائل وتضييق مساحة الحرّية أمام مستخدميها.

لقد استغلّ ناشطون مواقع التواصل الاجتماعي للتعبير عن الرأي حول التطوّرات في مختلف المجالات السياسية والاجتماعية، بحرّية كاملة، وسمحت للشباب بالشعور بأهمية التعبير عن آرائهم، والمشاركة الفعلية في المجتمع.

لكن هذا الأمر يعرّضهم- أحياناً- لتحرُّش المتضررين من هذه الحرّية، وأحيانا يصل الأمر إلى حد الأذى الجسدي، خاصة أن الشباب المتداخلين عبر وسائل التواصل الاجتماعي لا يُمكن أن نطلق على أحدهم صفة «الإعلامي»، لأن البعض يفتقد لأساسيات المهنة الإعلامية، أثناء نقله لخبر مُعيّن أو تصويره لمقطع ما، بحيث يتجاوز المحاذير الأمنية التي ربما تضرّ بالأمن الوطني أو بأمن بلاده، إضافة إلى أنه في بعض الأحيان يكون هناك نوع من التسرّع والشعور بالمشاركة الفعالة قد تدفع بعض الشباب عبر تلك الوسائل إلى اختراق حرّيّات الآخرين وكرامتهم، لربما بقصد أو بدون قصد في ظِلّ غياب الأمن الإلكتروني.

كما نجد تداخل الخطوط الفاصلة بين حرّية التعبير وحق الخصوصية في وسائل الإعلام عامة، ولكن انتشار وسائل التواصل الاجتماعي، فتح الباب للعديد من التأويلات بخصوص ما يتم نشره، وذلك في غياب التشريعات القانونية التي تنظم عملها، وتُجَرّم التهديدات واختراق خصوصية الأفراد عبرها، وهذا ليس على مستوى المجتمعات العربية فقط وإنما على مستوى المجتمعات الغربية والعالم أجمع.

ومع ظهور مواقع التواصل الاجتماعي أصبحت الحدود الجغرافية والسياسية بلا معنى، وأصبحت عبارة «حرّيّة التعبير» تُستَغل من قبل تلك المواقع للوصول إلى الحياة الخاصة بالأفراد، والعبث ببياناتهم، والتشهير بهم.

وطبعاً لا يجوز التذرع بحرّيّة التعبير، واستغلالها من طرف المواقع والمستخدمين للمساس بالحياة الخاصة للأفراد، والعبث ببياناتهم الشخصية، وإعطاء الحق في التسلل أو الاختراق لمواقع الآخرين، أو نشر أفكار وأخبار تثير جدلاً وحالاً من التشويش في المجتمع أو بين المواطنين، والتي قد تؤدي إلى المساس بالأمن العام للبلد وهذا كله بحجة حرّيّة التعبير، فهل استعمال مواقع التواصل الاجتماعي متاح بحرّيّة دون ضوابط أخلاقية أو قانونية؟..

ومن ثَمّ أستطيع القول إن حرّيّة التعبير ضمن مواقع التواصل الاجتماعي لا بد أن تتسم بضوابط أخلاقية، ويجب على المستخدمين والناشطين أن يكونوا حريصين كل الحرص على نشر المعلومة بشكل موضوعي بعيداً عن مجال الإشاعات وفبركة الأخبار، وضرورة احترام أخلاقيات النشر عند طرح أفكار معينة والحفاظ على حرّيّة الآخرين قبل أن يقوم المستخدم بممارسة حرّيّة التعبير عن مواقفه وآرائه الشخصية، ولا بد من وجود برنامج للرقابة على الشبكات الاجتماعية تقوم به جهات مستقلّة في كل بلد، وضرورة القيام بحملات التوعية للمستخدمين على شبكات التواصل الاجتماعي، بحيث يتم طرح أفكارهم وممارستهم لحرّيّة التعبير دون الإساءة للآخرين وبنفس الوقت وجود ضوابط قانونية تحمي المستخدمين من بطش حكامها، خاصة في بعض الدول العربية.

جائع لم يتكلّم منذ يومين

وجدي الأهدل



لاحظت أن مواقع التواصل الاجتماعي، وهي الاختراع الأكثر حداثة في وقتنا الراهن، لم تنجح في تغيير سلوك الفرد. كما أنها أخفقت - وهنا الشيء الأكثر غرابة- في الحدّ من مشاعر الوحدة والعزلة التي يشعر بها الرجل والمرأة في آلاف المدن المتناثرة على سطح الأرض.

يتفاخر أحدهم بأن لديه خمسة آلاف صديق في موقع فيسبوك، بينما هو، في الواقع، على الأرض الصلبة، لا يمتلك صديقاً واحداً موثوقاً، يمكن أن يُفضي إليه بأسراره، ويأتمنه على روحه.

لا أقول جديداً إذا قلتُ إن العدو رقم واحد للبشرية، في زماننا، ليس المرض ولا الفقر ولا الجهل، وإنما الشعور القاتل بالوحدة. ربما يعيش الإنسان في مدينة تعدادها كنا مليون نسمة، وقد يكون مُحاطاً بأشخاص رائعين ودودين في الصباح وفي المساء، ولكن روحه محبوسة في قفص يتفرّج عليها الآخرون، ولا يمكنهم فعل شيء لإطلاق سراحها، وهو ناء يُعذبه شعوره بالغربة، ولو كان جالساً في وسطهم.

هذا الإحساس الذي انبثق من طور الحضارة والتقدّم والحياة العصرية، هو السبب في النجاح المذهل لمواقع التواصل الاجتماعي، وشغف الناس بها.

هناك جوع إلى الكلام يجتاح العالم، وفضيلة الصمت تكاد تنقرض. وإذا حسبنا معدل استهلاك الإنسان من الكلمات التي تصدر عنه في اليوم الواحد، عبر الهاتف والواتس آب والرسائل النصية وتويتر وفيسبوك والبريد الإلكتروني، فسنجد أنه الأكثر ثرثرة منذ بدء الخليقة.

يستميتُ الإنسان المعاصر في التعبير عن نفسه، ولكن المفاجأة أنه هو ذاته بحاجة ماسة إلى من يُساعده في التعرُّف إلى نفسه!

الجميع يُفكرون هكذا: سأكون في الفيسبوك لأرسم صورتي المثالية

في أذهان الآخرين. وهنا يتطلّب نوعاً من العمل اليومي الدؤوب والنشط لتلميع هذه الصورة، وإضافة المزيد من اللمسات.. عمل شاق ولا نهائي ألزم به الإنسان نفسه، ولا يتقاضى عليه أي أجر، ولو سمع به الأولون لَهَزّوا رؤوسهم أسفاً.

لكن، كما أسلفت، فإن هذا النشاط صار بالتدريج ضرورة ولم يعد ترفاً.. ومن يتخلّف عنه فسوف يُعدّ بدائياً.

لا يحتاج فتح حساب لمستخدم جديد في موقع فيسبوك إلى إجراء اختبار للتأكد من سلامة قواه العقلية والنفسية، ولو كان مثل هذا الاختبار مطروحاً، لما تمكن أحد من اجتيازه، ولا حتى مؤسس الموقع «مارك زوكربيرغ» نفسه.

أي شخص يشعر بجوع للكلام، هو واقع تحت واحد أو أكثر من العلل النفسية، وكلما اشتدت هذه الحاجة، دلّ ذلك على اشتداد مرضه النفسي.. هكذا يبدو موقع الفيسبوك عيادة نفسية يتمدّد فيها المرضى على الأسرّة للبوح بمكنونات نفوسهم، أكثر منه موقعاً للتواصل مع الآخرين حقاً.

ومع ذلك، شكراً لـ«مارك زوكربيرغ» لأنه وفّر لنا عيادة نفسية مجانية نُعالج فيها أمراض عصرنا، وهذا عمل عبقري لم يتأتَ لأحد من قبله.

المرض النفسي ليس عيباً بل لازمة، لأن الإنسان ما إن يضع قدمه في المدينة حتى يُصاب بالعدوى، وتتغلغل فيروسات المرض النفسي في أخفى زوايا روحه.

توفر لنا خاصية «الحظر» الخلاص من هنيان النرجسي والفصامي، وهراء المصابين بعقدة النقص وجنون العظمة وغيرها من الآفات النفسية والعصبية، ولكن هذا الحل ليس كاملاً، لأنه يُشبه ارتداء القفازات بعد حدوث التلوث.

كلمة مُتهافتة لا يُلقي لها أحدهم بالاً، قد تسبب دماراً نفسياً أو عطباً في الجهاز العصبي، نحتاج إلى سنوات لنبرأ منه، وأحياناً قد ينفد الوقت من بين أيدينا ونحن لمّا نتمكن بعد من النهوض مرة أخرى من تلك الضربة.

وتعاني المرأة ضغطاً أكثر من الرجل، وأشكالاً من المضايقات تكفي لانقراض هذا الجنس من بيئتنا، وغالباً لا تكون هذه المضايقات في شكل إساءات، وإنما في التعبيرات والأوصاف المُفخمة المُؤلّهة التي قد تترك أثراً لا يقلّ ضرراً عن شتيمة صريحة.

يلعب الكبت الجنسي الذي يُغلّف العالم العربي بغلالة من الضباب الكثيف دوراً محورياً في فقدان البعض لقدرتهم على التحكّم بأعصابهم، ومن ثَمّ الحكم على الأمور والأشخاص بطريقة تخلو من العقلانية. ونجد أمثال هؤلاء يُشبهون الديَكة التي تشتهي الصراع، فهم ينقرون هنا وذاك بمنشوراتهم للتباهي بنكورتهم، واستجلاب انتباه الإناث.

بمثل هذه النفسيات لم يعد الفيسبوك موقعاً للصداقة، بل موقعاً لجندلة الأصدقاء، ومبارزة غير الأوفياء، وفرض الهيمنة كما قال فرعون عن نفسه: «ما أُريكم إلا ما أرى».

وهنا الفرعون الصغير إذا خرج عن حدود اللياقة والأدب، وتعدّى على حق الآخرين في الاختلاف، قد يلقى الكثير من تسجيل «الإعجاب» فيظن أن هذا الانحراف السلوكي هو عين الصواب.

لكن، بعيداً عن هذه النظرة السوداوية، وتغاضياً عن الأذى الذي يُنفث، يمكننا أن نأمل في تحسن تدريجي للمنظومة الأخلاقية في العالم الافتراضي، إذا نحن ساهمنا جماعياً في الالتزام بقواعد معينة للمنشورات، وتقسيمها إلى نوعين: منشورات بيضاء، وأخرى سوداء.

والمنشورات البيضاء هي التي تحترم الرأي والرأي الآخر، وتلتزم بآداب الحوار والحديث. وأما المنشورات السوداء فهي التي قد تحتوي على ضغينة شخصية، أو تهييج سياسي أو مناطقي أو طائفي، وكذلك التحريض على العنف الديني، وتلك الدعوات إلى تقييد حرّيّة القول والحجر على التفكير.

والهدف هو الضغط الجماعي على صاحب المنشور غير المناسب ليسحب منشوره، أو يُعدّل فيه ويمحو ما هو مسيء.. وشيئاً فشيئاً يمكن لهذا العمل الجماعي أن يؤتي ثماره، ويُوسّع من دائرة المنشورات البيضاء، ويجلب تعديلاً سلوكياً إيجابياً في طباع الناس وأخلاقهم، وضبط أمزجتهم، والتنفير من الغلو في الرأي والشطط في الخصومة.

يبدو هنا تبسيطاً لا يتفق مع التنوّع الهائل في الآراء، ولكننا بحاجة عاجلة لممارسته. وقد تواجهنا مشكلة: «مَنْ يُقيّم مَنْ؟». والأسوأ حدوث الانحياز إلى صف من يُصادر حرّيّة الفكر، ويُجرّم الرأي المختلف. ولعلّ من يُفصح عن وجهة نظر متقدّمة على رؤية معاصريه، قد يجد نفسه الشاة السوداء المطرودة من القطيع!

قال تعالى: «يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُواْ ادْخُلُواْ فِي السِّلْمِ كَافَّةً وَلاَ تَتَّبِعُواْ خُطُوَاتِ الشَّيْطَانِ إِنَّهُ لَكُمْ عَدُوٌّ مُّبِينٌ». (سورة البقرة - الآية 208).

وإذا نحن اتخذنا من هذه الآية دستوراً أخلاقياً، فإننا نقول- بيقين تام- إن أي شخص يدعو للسلم الاجتماعي هو إنسان مُرحّب به وأهل لصداقتنا، وأما من دعا إلى عصبية حزبية أو دينية أو طائفية أو عنصرية فهو الشيطان - وإن ادعى نقيض ذلك - الذي حذرنا الله من اتباع خطواته.



مختبرات الحرّيّة والمسؤوليّة

هيثم حسين

لَعلّ الواقع الذي يعيش فيه العربيّ يفرض عليه نوعاً من التعاطي مع التكنولوجيا بشكل عام، ووسائل التّواصل الاجتماعي بشكل خاصّ، بحيث إنّ تعاطيه، أو استخدامه لها، ينطلق، في جوانب منه، من واقع الكبت والقمع والضغط والقهر والعنف، ليتجلّى في كلمات وصور ومنشورات وتعليقات وتحنيرات وتلفيقات وعداوات مُتجدّدة، تكون استمراراً لعداوات متأصّلة في النفوس، وأخرى مُستجدّة تفرضها حالات انقطاع التواصل، برغم ما يبدو من أنّه تواصل مفترَض، لحظيّ، ومباشر، أكثر من السابق.

معلوم ومتداول أنّ حرّيّة الرأي والتعبير مقدّسة. لكن، هل تقديس تلك الحرّيّة يكون في سياق التعدّي على الأخ، أو الآخر، في الوقت الذي يزعم المرء فيه مظلوميّة ما، سواء اجتماعيّة أم سياسية أم اقتصاديّة؟ هل يتمّ تدنيس فكرة الحرّيّة والتنكيل بها من خلال ممارسات شائنة باسمها؟ هل تكون قناعاً لإخفاء النواقص والعيوب بدلاً من ترميم الجراح والبحث عن دروب لتفعيل التواصل وتمكينه؟

هل يمكن القول إنّ الأنظمة فخّخت المجتمعات العربيّة لتكون على أهبة التعارك، ومتسلّحة بعدّة إساءة الفهم، تلك التي تكون عتبة العِراك الذي من شأنه زيادة تفتيتها، وإبقائها بعيدة عن الالتئام والتصافي؟ ذلك أنّ إدامة الاستعداء يحفظ الألغام الموقوتة في مواقعها المزروعة بها، لتكمل دورها في منع التواصل الاجتماعيّ وحجبه، حتى إن كان الغطاء لتنفيذ ذلك مسمّى بـ«وسائل التواصل الاجتماعيّ».

وسائل التواصل هي أفكار المرء وتمثّلاته وتخيّلاته وأحلامه وأوهامه كما تتراءى له، وكما يتمكّن من تحويلها إلى مادّة للعرض والنشر، ونقطة انطلاق للتعبير عن نفسه، في بحر من التخبّط وسوء الفهم، بحيث إنّ السؤال الذي يقابل به الفيسبوك مستخدمه: «بماذا تفكّر؟» قد يكون فخّاً، أو استدراجاً للمستخدم

الذي يجد نفسه يجيب عن السؤال، ويملأ الفراغ بما يفكّر به، وينشره.

تراكمات الكبت

لا يخفى أنّ سنوات القمع المديدة، وكمّ الأفواه، خلقت تراكماً مديداً من الكبت والاحتقان لدى الناس في العالم العربيّ، بحيث كانت الرقابة - وما تزال - على المرء، في جلّه وترحاله، شديدة، تصل أحياناً إلى محاصرته في تفكيره، ولم يكن ليسمح له بالتصريح عمّا يعتركه في داخله، وكان سؤال «بماذا تفكّر؟» بمثابة اتّهام ضمنيّ أنّه يفكّر بما يناهض السلطة هنا أو هناك، أي تمّ تصوير حالة التفكير كاتّهام مبطّن، في سياق مكيدة تعطيل التفكير لديه، وجعله منقاداً لما يُملَى عليه، وعمل ما يُساق إليه من دون مناقشة أو اعتراض.

لا تثير علاقة العربيّ الملتبسة مع وسائل التواصل الاجتماعيّ أيّة غرابة، إذا تعمّقنا في تحليل بنيات الواقع العربيّ، ذلك أنّ فسحة التعبير الواقعيّة المتاحة له تكاد تكون معدومة، وجاءت وسائل التواصل لتفسح له مجالاً للتصريح والتعبير، ما أشعره بأنّه امتلك زمام أمره من حيث طرح أفكاره وآرائه على الملأ، من دون أيّة رقابة، في الوقت الذي تكون هناك مسؤولية كبرى تقع على عاتقه، تتجلّى في دخوله عالماً مختلفاً، يتعامل معه بعاداته السابقة في الصِدام والمواجهة، بحيث يحوّل التواصل إلى تعارك لفظيّ، يتجلّى بصيغ عبثيّة من انتقاص الآخر والنيل منه.

«كلّنا مدوّنون»، «كلّنا مغرّدون»، وغير ذلك من التوصيفات التي تطرب مستخدم وسائل التواصل الاجتماعيّ وتوهمه أنّه خرج من عباءاته وحطّم قيوده ودخل مرحلة القوّة والتأثير، بحيث يبدأ التجبّر على مخالفيه بالرأي، ويحضر العنف اللفظيّ كصورة للعنف الذي يختزنه واقعياً، ويكون مستعدّاً لتصديره، وتوسيع دوائره.

ما يلفت الانتباه في وسائل التواصل هو سيادة مزاج مناسباتيّ بين اليوم والآخر، كأنّ المرء في لعبة، أو متاهة الأواني المستطرقة، إذ تتصادى الأفكار وترتحل وتعاود الظهور بصيغة أو أخرى، ويتعاظم الضجيج المنفلت من عقاله، وقد يبنى عِراك مفترض على منشور ملفّق، أو تدليس على أحدهم، فيغدو ذلك أشبه ما يكون بإبرة تفقأ دمّلة ملتهبة، ويحلّ التهجّم قبل التحقّق من الأمر محلّ التدبّر والتمهّل والتروّي.

التعطّش للتعبير عن الذات، وعن الأفكار التي تجول في بال المرء، يقوده للبحث عن سبل تأكيد ذاته وإثباتها، وإن كان ذلك عبر خلق حالة من التباعد بدلاً من التواصل، إذ إنّ الأمر لا يتوقّف على مجرّد التعبير عن الرأي، والاكتفاء بالتحاور والتناقش، بل يتعدّى ذلك إلى تحصين الرأي بإنشاء تكتّلات مفترضة، أو واقعية، لمحاربة الآراء المختلفة، أو التشهير بالمختلفين، وكأنّنا بتنا في دوّامة من التحارب الذي يكون أحد تجلّيات الحروب المستعرة، والمرشّحة للتفجّر بين الوقت والآخر.

انقسام واقعي وآخر افتراضي

يتنامى شعور الاستياء من سوء استخدام وسائل التواصل الاجتماعيّ في العالم الغربيّ، كما في العالم العربيّ، ويمكن تلمّس جانب من ذلك في رأي مثير للإيطاليّ أمبرتو إيكو الذي وجّه انتقادات قاسية لشبكات التواصل الاجتماعي واصفاً إيّاها بأنّها «تمنح حق الكلام لفيالق من الحمقى، ممّن كانوا يتكلّمون في البارات فقط بعد تناول كأس من النبيذ، دون أن يتسبّبوا بأي ضرر للمجتمع، وكان يتم إسكاتهم فوراً. أما الآن فلهم الحق بالكلام مثلهم مثل من يحمل جائزة نوبل. إنّه غزو البلهاء».

يمكن الاختلاف نسبيّاً مع إيكو في توصيفه الذي يتّسم بتعميم غير مرغوب، إذ إنّه يستحيل منع الناس من إبداء آرائهم، بل تحضر ضرورة تحلّيهم بالمسؤوليّة تجاه آرائهم ومواقفهم، وعدم تحويل جدران العالم الافتراضي إلى ألواح للمجانين، يثرثرون ويهذون فيها كيفما يشاؤون، لأنّ الكلمة مسؤوليّة، وهي بطاقة تعريف المرء بنفسه ومحيطه في عالمه الواقعيّ والمفترض معاً.

خطوط بداية الحرّيّة ونهايتها هي خطوط النار في جانب، وخطوط الالتحام والتعارك من جانب آخر، وفي جزء صغير تكمن مساحة تضيق يوماً بيوم، تكون موقوفة للتعارف والتسامح والتصافي.

تظلّ حرّيّة المدوّن أو المغرّد أو الناشط في دائرة من المسؤولية، إذ لو تخلّت عن المسؤوليّة كنقطة بداية ونهاية فإنّها ستنغمس في مستنقعات من الفوضى التي ستترتّب عليها نتائج وخيمة، ولا يختلف اثنان على أنّ الفوضى التي تجتاح عدداً من الدول العربية لا تحتاج إلى مزيد من التأجيج أو النفخ أو التوسيع. وحريّ بأيّ امرئ أن يسأل نفسه قبل نشر ما يفكّر به، ويتمعّن فيه، كي لا يكون مساهماً في زيادة الشروخ الموجودة وتعميقها.

الانقسام في العالم الافتراضي يعكس الانقسام الواقعيّ، تكتّلات متأهّبة للانقضاض بعضها على الآخر، جيوش إلكترونية تتربّص بمخالفيها، حملات تخوين وتشهير تحضر بين المنقسمين المتحاربين، وتكون الكلمة رصاصة مؤجّلة في بحر الأحقاد والضغائن.

لا يخفى أنّ هناك، في القيعان والأعماق، بؤراً مرشّحة للتفجّر، وجمراً كامناً تحت رماد الضغائن التي يمكن استخراجها من نقاط الخلاف والاختلاف التاريخية، داخل المجتمع نفسه وضمن أفراده، ومع الجوار ومجتمعاته، يمكن لوسائل التواصل أن تكون سبلاً للنفخ فيها وتحويلها إلى شرارات لمعارك لفظيّة، وواقعيّة قائمة، أو قادمة، كما يمكن أن تشكّل جسوراً للتواصل وتبديد سوء الفهم. وهنا يظلّ العربيّ في عالمه الواقعيّ وفي عالمه الافتراضيّ أمام امتحان الإرادة والمسؤوليّة والحرّيّة والوجود، فأيّ معسكر سيختار؟ ومن أيّ بئر سيمتح؟!



مرزوق بشير بن مرزوق

الثقافة التليفزيونية

في جميع الدول العربية- وبدون استثناء- هناك وزارة للتربية والتعليم، من أهم مسؤولياتها تعليم الأجيال وإعدادها لبناء المجتمع في كافة مجالاته ونواحيه.

يقضي الطلبة ما يعادل ست ساعات في فصولهم الدراسية، وتسعة أشهر من العام، وعلى مدى اثني عشر عاماً، يتم تجهيزهم بالأدوات العلمية التي يفترض أن يواجهوا بها معضلات الحياة، ويجدوا لها الحلول، أو تطوير ما هو قائم فعلاً من إنجازات علمية إنسانية. لكن ومن جانب آخر، يقضي الفرد- سواء أكان تلميذاً أم فرداً عادياً في المجتمع- ضعف تلك الساعات والأيام والسنوات في متابعة وسائل الإعلام الجماهيرية، وخصوصاً مشاهدة برامج التليفزيون المتنوّعة. ولقد أصبح التليفزيون المصدر الأول في تلقّي الفرد لمعلوماته، والمصدر الأول للتنشئة الاجتماعية، متجاوزاً بذلك المدرسة والكتاب والمصادر التعليمية التثقيفية في المجتمع. كما أصبح التليفزيون المصدر الأساسي في تعزيز القيم في داخل الفرد، ومن ثَمّ في داخل المجتمع، وربما يتجاوز في ذلك تعزيز القيم الصادرة من الأسرة، أو المجتمع المحيط بالفرد، أو حتى من المؤسسات الدينية ذاتها.

هذا التأثير الذي يحدثه التليفزيون في نمط الحياة الاجتماعية في مجتمعنا العربي وفي مجتمعنا المحلي، لم يأخذه الكثيرون في الاعتبار، فهناك تجاهل، لدرجة العناد، وعدم اعتراف علمي وأكاديمي وبحثي بأن هناك مصدراً ثقافياً مهماً يتشكّل في مجتمعنا، وهو ما يسمّى «الثقافة التليفزيونية» أو ثقافة خطاب المشهد التليفزيوني. هذا المصدر الثقافي ينافس، أو- ربما- يتجاوز المصادر الثقافية الأخرى، مثل الكتاب، والصحيفة وغيرهما من المصادر التقليدية، ولقد أصبح للثقافة التليفزيونية روّادها ونجومها، لهم جاذبية خاصة يتفوقون بها على جاذبية كبار الكتّاب والمؤلفين، ولهم تأثيرهم المباشر على متلقيهم.

في شهر رمضان، لهذا العام، تمكّنت حلقة واحدة ضمن مسلسل تليفزيوني من لفت أنظار المشاهدين إلى ما تقوم به المنظمة الإرهابية (داعش)، وربما ما أحدثته تلك الحلقة التي تعرّضت إلى جزء من أفعال تلك المنظمة، بشكل ساخر، من تقريب الصورة النمطية حولها أو بناء صورة مغايرة عنها، على الرغم من أن ما تَمَّ تناوله في تلك الحلقة لا يرقى علمياً وتحليلياً إلى ما أوردته الكتب والمطبوعات المختلفة عن تلك المنظمة.

لقد سمّى الكاتب المعروف الدكتور عبدالله الغنامي، في كتابه، هذه الثقافة الجديدة بـ«الثقافة البصرية» وهي مرحلة بشرية تغيّرت معها مقاييس الثقافة كلها، إرساًلا واستقبالاً وفهماً وتأويلاً... والحق أن الصورة و(الكلام هنا للدكتور الغنامي) تعتدي علينا فعلاً، فهي تقحم إحساسنا الوجداني، وتتدخل في تكويننا الفعلي، وتتحكم في قراراتنا الاقتصادية... إلخ.

هذه الثقافة الجديدة في حاجة إلى اعتراف أكاديمي وعلمي بها، لتكون جزءاً من المناهج الدراسية، وجزءاً من البحوث والدراسات الأكاديمية، كما أن هذا الجهاز المُسمّى بالتليفزيون في حاجة إلى تسليمه إلى قيادات مهنية وعلمية، ووضع معايير عالية الجودة في قبول من يديرون كافة جوانبه الإنتاجية الفنية والبرامجية، وأن ترقى تلك المعايير إلى تلك الطبقة في قبول الأساتذة في جامعاتنا، والمهندسين في مؤسساتنا المهنية، والأطباء في مستشفياتنا، لأن هذا الجهاز في النهاية هو من يُشكّل عاداتنا ومسيرتنا وقراراتنا اليومية.

هولبيك، فوكو وصورة الإسلام

احميدة عياشي

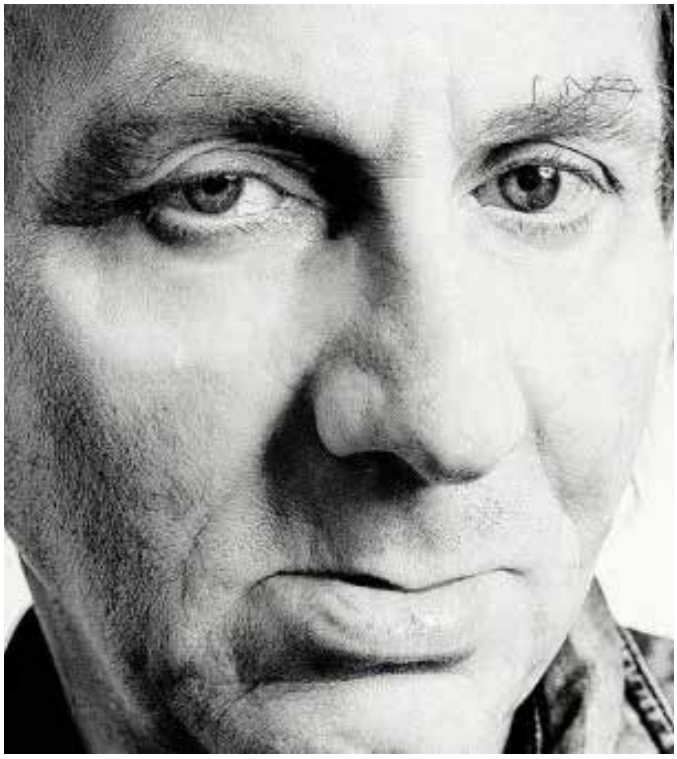
منذ أيام، جمعني لقاء بباحثة بولونية مقيمة في فرنسا، وكانت أطروحتها حول الأوروبيين عموماً، والفرنسيين خصوصاً، الذين التحقوا بتنظيم الدّولة الإسلامية، ولقد فهمت منها أن معظم هؤلاء ينتمون إلى عائلات من الطبقة الوسطى، ونوو مستويات تعليمية عليا، ومعظمهم اعتنق الإسلام وهو في أوروبا وليس على أرض بلدان عربية أو إسلامية، وفهمت منها كذلك أن معظم هؤلاء المنخرطين في النشاط الإسلامي كانت مشاكلهم ذات طابع وجودي وهم في حالة غضب ضد أنفسهم، وضد الثّقافة التي رضعوها منذ نعومة أظافر أصابعهم، حيث لم يجنوا منها سوى الإحساس المهول بالضياع والشعور بالخواء العاطفي والرّوحي.

مثل هنا البروفايل، هو ذاته الذي يرسمه لنا الكاتب الفرنسي ميشال هولبيك (58 سنة)، في روايته الأخيرة «خضوع» التي أسالت الكثير من الحبر، وأثارت الكثير من السجالات في الميديا الفرنسية، والأوروبية بشكل خاص، وأيضاً شيئاً من الإثارة في أوساط النخبة العربية والإسلامية.

هناك صورة ترسّخت وسادت في أوساط المثقفين من المسلمين والعرب، عن صاحب رواية «خضوع» أنه معادٍ للعرب وإسلاموفوبي، ولهذا فهم كانوا ينتظرون أن تكون روايته، قبيل صدورها، هجوماً شرساً على دينهم، وتأجيجاً للكراهية ضدهم، خاصة أنهم أصبحوا خلال سنوات انعكاسات الأزمة الاقتصادية على المجتمع الفرنسي، الهدف المفضل للسياسيين الباحثين بأي ثمن عن أكباش فداء، لكن ما حدث هو العكس، فهولبيك بدل مواصلة استفزازهم لهم ولدينهم، راح يستفز المخيال الفرنسي ليس بإسلام مُتطرّف وعدواني، بل بإسلام معتدل، إسلام ينتقد الفرنسيين أنفسهم وطبقتهم السياسية من اليمين المُتطرّف الممثّل بزعيمة الجبهة الوطنية التي كانت قاب قوسين من الوصول إلى قصر الإيليزيه، لولا تحالف اليمين واليسار مع محمد بن عباس، رئيس حزب «الأخوة الإسلامية» وممثل الوسطية الإسلامية الذي سيقدّم حلولاً وعلاجاً لفرنسا المريضة بماضيها وفلسفتها في الحياة وبانحطاطها الأخلاقي والاجتماعي والسياسي.

يدعى بطل«خضوع» فرونسوا، يقضي سنوات في التحضير لأطروحة الدكتوراه حول المفكر والناقد الفني هيومانس (1848 - 1907) ليصبح أستاذاً في السوربون، تتميز حياته بالتفاهة وبالمزاج المتقلّب والكآبة والنضوب العاطفي والعبثية الجنسية المتسمة بالبلادة.. حياة بدون معنى تنحدر نحو مستوى لا حَدّ له من البؤس والركاكة، وفي لحظة انسداد سياسي حقيقي يتمكّن المترشّح للرئاسة محمد بن عباس، باسم حزب «الأخوة الإسلامية» من إنقاذ فرنسا الجمهورية من اليمين المُتطرّف.. يجلب لها السعادة الروحية بعد الشقاء المادي، والرخاء بعد الأزمة، والطمأنينة بعد الخوف، والانسجام بعد التفكُّك، والخلاص الروحي بعد عذاب الوحدة والشكّ، فتعرف فرنسا حياة أخرى، حيث تصبح شريعة الإسلام المعتدل هي السيدة، فتختفي، في ظِلّ المجتمع الجديد، مظاهر الاختلاط الجنسي، ويتولى الإسلاميون قطاع التربية والتعليم، وهنا من أجل تطبيق استراتيجيتهم في إعادة تأهيل المجتمع الذي كان في ضلالة.. وينتهي بطل «خنوع»إلى اعتناق الإسلام..

طبعاً، العالم الذي يقدّمه لنا الروائي، هو عالم أسود مليء بالسخرية الصامتة المتدثرة بالخضوع شكلاً ومضموناً، ومتوسلة هجائية ضمنية ذات طابع مازوشي... ويبين لنا هولبيك وهو يرسم لنا بروفايل الرئيس الذي سيخلف هولاند في 2020 أنه غير مُعادٍ للسامية وفي علاقة حسنة مع المؤسسات اليهودية.. أي أنه يُقدّم لنا هنا الإسلام الذي يتمناه الغرب للمسلمين أو لقادتهم الممتثلين للنصيحة الأوروبية، هنا الإسلام المتشبه بصورتهم، بنظرتهم، بإسقاطاتهم، وذلك بالرغم من تلك البهرجة





ميشال فوكو

النمطية المعششة في المخيال الغربي عن ذلك القالب الاستهلاكي الميديائي للإسلام..

لقد قامت «خضوع» على جنس أدبي هو المزج الهجين بين الحقيقي وغير الحقيقي، بين السياسي والخيالي، بين حب المسلمين وكراهيتهم في الآن نفسه، وبين الرغبة في البقاء على قيد الحياة والاندفاع الجامح نحو الانتحار، لكنها أيضاً جاءت لنكتشف خلال قولها الأدبي الكئيب لحظتين فرنسيتين تجاه الإسلام.

اللحظة الفرنسية الأولى، حدثت في 1979، وعَبّرَ عنها الفيلسوف ميشال فوكو (1926 - 1984) وذلك من خلال الصورة التي قدّمها عن الإسلام، ومن ثَمّ دوره كفاعل اجتماعي وسياسي، وكمشروع ثقافي ودنيوي..

لم يتخيل ميشال فوكو أن مسلماً معتدلاً، يصل إلى السلطة في لحظة حرجة من حياة الفرنسيين، ليطرح مسألة الإسلام كانشغال سياسي وفلسفي، بل كان الإسلام يطرح نفسه بوصفه سؤالاً غير مسبوق كفعل سياسي وثوري، وكانت الأحداث التي اندلعت فتائلها كافية لتجرّ هنا الفيلسوف كي يعيد صياغة تلك العلاقة التي كانت سائدة في أوروبا مثل اليقين، الذي لا يتسرب إليه الشك بين الدين والسياسة، والدين والثورة، والدين والدولة، وهنا ما جعل ميشال فوكو يفتح طريقاً آخر في التفكير وفي مقاربة الدين، الذي كان عنصراً محركاً في لعبة التغيير أيام الثورة الإيرانية غير المسبوقة، ولقد طرح تلك الفكرة التي سماها بـ«الروحانية السياسية»، ولم تكن نظرته مستمدة من القراءة أوالملاحظة البعيدة عن الميدان، فلقد انتقل فوكو إلى إيران، واقترب من الثورة كمحقق صحافي ذهب حيث «تولد وتموت تلك الأحداث التي هي الأفكار»، وكان ذلك ضمن مشروع يتشكّل من فريق من المثقفين ينزلون إلى الميدان تدعمه اليومية الإيطالية الكبيرة «أخبار المساء» أو «Corriere della Sera».

وكانت النظرة التي شكّلها فوكو من خلال مجموع كتاباته الصحافية التي أنجزها عن الثورة الإيرانية ضد نظام الشاه تشير إلى أن «الإسلام ليس مجرد دين فحسب، بل نمط حياة وانتماء لتاريخ معين وحضارة مُعيّنة، يخشى أن يشكّل فتائل انفجار هائل يُقاس بمئات الملايين من البشر»، وكذلك يستخلص فوكو «أن مشكلة الإسلام، بوصفه قوة سياسية، هي مشكلة جوهرية بالنسبة إلى عصرنا وفي قادم السنوات، ويعدّ الشرط الأول للاقتراب منه، بالقليل من الذكاء، هو ألّا نبدأ بالكراهية تجاهه».

هكذا يُعبّر فوكو عن اللحظة الفرنسية الأولى من الإسلام، التي تتمثل في عدم البدء بالكراهية تجاهه، أما اللحظة الثانية والتي عَبّرَ عنها ميشال هولبيك في«خضوع» فإنها تكشف لنا، حتى وإن اتكأت على الرؤية الموظفة لصورة الإسلام المعتدل الذي سيحكم فرنسا في 2020، عن مدى نزوعها إلى إنشاء خطاب يصبّ في صناعة خوف مولّد للكراهية تجاه الآخر، عنينا به الإسلام والمسلمين، وذلك ليس فقط في مجالهم العربي الإسلامي، بل أيضاً كقوة بشرية وثقافية داخل المجتمع الأوروبي عموماً، والفرنسي على وجه الخصوص كونهم جزءاً لا يتجزأ من معادلة هذه المجتمعات على صعيد التنوّع الثقافي، وكذلك على صعيد صناعة القرار السّياسي.

حداثة ما بعد الاستعمار
في انبعاث دراسات المهمَّش

د. خالد طحطح

اقتصر، في البداية، استعمال مصطلح التّابع أو المُهمَّش «subaltern» على المعنى الجغرافي للكلمة؛ إذ كان يُقصد بهما مناطق الضواحي التي تتميّز بفقرها العام، لكن، سرعان ما وَسَمَ البعض، بالمصطلحين، الشعوب ذات الثقافات البسيطة، وكلا المعنيين يحملان دلالة التعبير عن فئات ظلّت خارج منظور التاريخ الرسمي.

تبلورت مدرسة دراسة التّابع عملياً من التطوّر الذي شهدته الكتابة التاريخية منذ القرن التاسع عشر، مروراً بأبرز التيارات التاريخية المعاصرة، مثل المدرسة الماركسية الإنجليزية، ومدرسة الحوليات الفرنسية، والتاريخ المصغّر الإيطالي، وتاريخ الحياة اليومية الألماني، ثم ما لبثت أن انتقلت دراسات المهمَّش إلى علوم إنسانية أخرى خاصة في الدراسات الأنثروبولوجية، والأدبية، والسوسيولوجية.

تُقدِّمُ لنا مقاربة تاريخ المُهَمَّشِين منظوراً مختلفاً للتاريخ، غرضها فهم حياة الناس العاديين الذين عاشوا في الماضي، وذلك من خلال نقل تجربتهم الخاصة؛ فعلى نقيض المدرسة الوضعانية، التي ركّزت على الأحداث وتاريخ العظماء، برز التاريخ الاجتماعي المرتبط بمدرسة الحوليات الفرنسية، والذي اهتم بدراسة الكُتل التي ظلّت على هامش السلطة.

نقلت الحوليات اهتمامها من دراسة الأحداث السياسية والعسكرية إلى دراسة البنيات الاقتصادية والاجتماعية، مُتجاوزة، بذلك، «التاريخ البيوغرافي»، و«التاريخ الوقائعي»، لصالح «تاريخ الأمد الطويل»، و«تاريخ الهامشيين»، و«تاريخ الجسد»،و«تاريخ الذهنيات».

وفي مجال كتابة السير، ومن خلال الدخول في متاهات التاريخ الصامت، وتاريخ الرجال العاديين، انتقلنا من بيوغرافيات الأفراد العظماء إلى الغوص في سير الأشخاص الذين ليسوا من المشاهير، بل وأحياناً هم من المغمورين تماماً؛ ما يعني إعطاء الأولوية للبحث في الهوامش، وفي المواضيع المسكوت عنها؛ فعبر التركيز على سير الفئات والأماكن المهمشة برز الى الوجود شيء اسمه «التاريخ المنسي».

شهدنا مع جيل «التاريخ الجديد» توظيف أدوات تحليل علماء الأنثروبولوجيا، وخير مثال على الانصهار الجيد بين التاريخي والأنثروبولوجي، كتاب «ناتان ووشتل»، «نظرة المهزومين، هنود البيرو إزاء الغزو الإسباني»، الصادر عام 1971، الذي أعاد الاعتبار لناكرة الشعوب التي تعرَّضَ صوتها للإقصاء في الكتابة التاريخية. إن مقاربة هذا المؤرخ ساهمت بشكل أفضل في فهمنا لتاريخ شعب الإنكا وفترة الغزو الإسباني من وجهة نظرهم، ومن المعلوم أن تاريخ الهنود الحمر بقي مغيّباً في كتابات المؤرخين الأميركيين طيلة القرن التاسع عشر؛ فقد ركز هؤلاء على حقبة ما بعد اكتشاف القارة الأميركية، فظلّ، بذلك، تاريخ المحليين مجهولاً، ولم تبدأ عملية إعادة كتابته إلّا مع ثلاثينيات القرن العشرين.

اتّسعت بعد هذه الدراسة وغيرها دلالات كلمة مُهمَّش في دراسات المؤرخين الماركسيين البريطانيين، مع ازدهار أبحاث التاريخ من أسفل، وقد وظَّف المفهوم تلامذتهم من مؤرخي المدرسة الهندية الجديدة، وعلى

رأسهم راناجيت جوها قائد مجموعة «دراسات التابع، Subaltern Studies».

ونشير إلى أنه صدر عن دار (مشروع كلمة) سنة 2011، كتاب مترجم إلى اللغة العربية بعنوان «مواطن الحداثة: مقالات في صحوة دراسات التَّابع»، وهو كتاب ينطلق من تساؤل جوهري سعى المؤلف ديبيش شاكرابراتي، أستاذ التاريخ واللغات والحضارات لشرق آسيا في جامعة شيكاكو، إلى تحليله وفق منظور جديد، إنه سؤال إشكالي يجعل من طرق توطين الحداثة في الهند أنموذجاً لدراسته؛ إذ كيف يمكن، في بلد مُتعدّد اللغات والثقافات والأديان، تحقيق حداثة ما بعد استعمارية تتخطَّى أخطاء حداثة ما بعد التنوير الأوروبي؟

يقترح المؤلف حداثة مغايرة، حداثة بديلة تحترم التقاليد المحلية، وتنفتح على الرؤية الكونية، دون أن تقع أسيرة التنوير الأوروبي، تلك التي يسمّيها بـ«حداثة ما بعد الاستعمار»، وهي رؤية تتفق، في مضمونها، مع جوهر أطروحات من يُسَمّون «روّاد دراسات التَّابع»؛ فالحداثة كما قدّمها الكاتب شاكرابراتي، الذي وُلد وترعرع في الهند، ليستْ سيرورة متجانسة، فهناك-في نظره- دوماً،مجال «للبدائل» داخل الحداثة. وقد قدَّم ملامح من رؤيته هذه في مؤلفاته السابقة، وبالخصوص في كتابيه: «تريف أوروبا: الفكر ما بعد الاستعماري والاختلاف التاريخي» و«إعادة التفكير بتاريخ الطبقة العاملة: البنغال 1890 - 1994».

فعلى ضوء مفاهيم الحداثة والتقدُّم الأوروبيين، وبالنظر إلى التفاوت الصارخ بين التَّابع المهمَّش المنغلق في رؤيته التقليدية، وبين المثقف النخبوي الذي يتبنى رؤية التنوير المتعالي، انطلقت مجموعات دراسات التَّابع من مدخل مختلف لإعادة النظر في تاريخ بلدهم.

لقد وكّدَت دراسات التَّابع في الهند على ضرورة إعادة النظر في الحقبة المرتبطة بالاستعمار البريطاني، وتضم المجموعة نخبة من المؤرّخين والأنثروبولوجيين الذين انتقدوا التاريخ المكتوب من قبل المؤرّخين المتأثّرين بالسياسات الكولونيالية، واقترحوا مراجعته على ضوء مفاهيم مغايرة متّصلة بالتاريخ الشفاهي الذي استبعدته الاتجاهات النخبوية، التي مثلها آنذاك تياران اثنان هما: مدرسة كامبريدج، ومدرسة المؤرخين القوميين.

لقد تمّت إعادة الاعتبار- مع دراسات التَّابع الهندية- للمجموعات المهمَّشة؛ فقد تَمّ الاعتراف بها، وأتيحت لها فُرص إسماع صوتها. وهذا ما ولَّد سلسلة من الكتابات خضع فيها التاريخ نفسه، بوصفه معرفة أوروبية، للتمحيص والنقد، وقد أسهم في هذا المشروع كل من الأكاديمي بجامعة هارفرد «هومي بابا»، والناقدة الأدبية الهندية الأصل «غايتري سبيفاك» من جامعة كولومبيا، ومعها من الجامعة نفسها المُفكّر الفلسطيني إدوارد سعيد؛ فهؤلاء- ومعهم ثُلّة من المؤرخين الهنديين- جعلوا من دراسات التَّابع مشروعاً يتحاور مع الدراسات ما بعد الاستعمارية، وبذلك اقتحمت مناهج هذه الدراسات مجالات أخرى في عدد من بلدان العالم الثالث، في إفريقيا وآسيا وأميركا اللاتينية.





ملف

السياحة
في ظل الإرهاب

أشكال السياحة عديدة ومتطوّرة، ففي حين يتنافس العرب على النسب الضئيلة المُتبقية من السياحة العالمية، طوّرت هذه الأخيرة مفهوم السياحة حتى صرنا نسمع بسياحة تحت الطلب، وسياحة بيئية، وسياحة طبية، إلى غير ذلك، بل وسياحة الفضاء! وتحت أعماق البحار!

أوضاعنا العربية، في العقد الأخير، عرفت هِزّات أمنية، واختلالات بنيوية انعكست على الاستثمار بشكل عام، وعلى القطاع السياحي على وجه الخصوص.

العالم من زيارة أماكن غير آمنة، كما لا يُشجّع الذهاب إلى مدن وبلدان غير مهيأة لاستقباله بشكل لائق.

تطرح هذه المقالات ملاحظات حول المسألة السّياحية في بلادنا العربية وسُبل تحريك مؤشراتها واستثمار مدخراتها الثقافية والعمرانية...



السياحة الثقافية

مجال التعريف بالقيم الإسلامية

د. محمود الذوادي*

نُلقي في هذا المقال أضواءً على ظاهرة السياحة الثقافية في المجتمعات العربية من خلال رؤية العلوم الاجتماعية لها. منهجياً، نحتاج إلى تعريف الثقافة في المقام الأول. ونظراً لوجود عدد كبير من التعريفات للثقافة في علوم الإنسان والمجتمع، فإننا سنقتصر على ذكر أشهرها، من ناحية، والتركيز على مفهومنا الخاص للثقافة، والذي نسميه البعد الثالث للإنسان، من ناحية ثانية.

فقدان اللغة في أشهر تعريف للثقافة

رغم مركزية مَلَكَة اللغة في هويّة الإنسان، ومن ثَمّ في بروز منظومة الرموز الثقافية في المجتمعات البشرية، فإن أشهر تعريف لمفهوم الثقافة في العلوم الاجتماعية الغربية المعاصرة لا يذكر اللغة كعنصر مركزي في صلب منظومة الثقافة. فقد عرّف عالم الأنثربولوجيا البريطاني إدوارد برنارد تيلور (1871) الثقافة (Culture) بأنها «ذلك الكل المعقد الذي يتضمّن المعرفة والعقيدة والفنّ والأخلاق والتراث وأي مقدرات وعادات يكتسبها الإنسان كعضو في المجتمع». لا يشير هذا التعريف الكلاسيكي إلى اللغة ولا يعطيها الصدارة في مكونات منظومة الثقافة، والحال أن اللغة هي منشئة ظاهرة الثقافة نفسها كما سنُبيّن. أي أن هناك علاقة عضوية جداً بين اللغة ومنظومة ثقافتها. ومن ثَمّ، يجوز الحديث عن قصور تعريف تيلور لمفهوم الثقافة بسبب أنه لا يذكر- بكل وضوح- صدارة اللغة في تعريفه للثقافة البشرية.

ظروف ميلاد البعد الثالث للإنسان

بعد العودة، في أواخر الثمانينيات (1988)، إلى أرض الوطن، تونس، عقب الدراسة والتدريس في أميركا الشمالية وغيرها من البلدان في آسيا وإفريقيا، بدأتْ مسيرتنا البحثية الفكرية الجنّية في محاولة فهم طبيعة الإنسان وحركية المجتمعات البشرية من منظور العلوم الاجتماعية. فتبنيتُ في خطة تفكيري في هذا الموضوع الخطوات التالية:

1- طرحَ عليّ هاجسُ فضولي المعرفي بعض الأسئلة البحثية والفكرية حول إمكانية إرساء إطار فكري منبثق من تخصصي في علمَي الاجتماع والنفس، لفهم وتفسير سلوكيات الناس وحركية المجتمعات والحضارات البشرية. فقلتُ لنفسي بكثير من الثقة رداً على ذلك الطرح: هذا الأمر ليس بالمستحيل.

2- ثم ألقيتُ على نفسي السؤال المنهجيَّ الآتي: أين ينبغي عليّ الشروع في سبر ألغاز الموضوع ؟ فكان الرد على ذلك الاستفسار في العبارات الآتية: عليّ البدء- أولاً- بتحديد المواصفات الخاصة التي يتميز بها الجنس البشري عن غيره من الأجناس الأخرى. لأني رأيتُ أن العثور على تلك المواصفات يضع مسيرة بحثي في المربع الأول الصحيح كون تلك المواصفات المميزة للبشر ترشحها بقوة



مسجد عقبه بمدينة القيروان - تونس

لكي تكون عوامل حاسمة لصيقة ومباشرة للتمكين من الفهم والتفسير لسلوكيات الأفراد وحركية الجماعات والمجتمعات الإنسانية.

3- وجدتُ أن ما أسميه البعد الثالث في الإنسان (اللغة، والمعرفة/العلم، والفكر والديانات، والقوانين، والقيم، والأعراف الثقافية...) هي تلك المواصفات التي يتميز بها الإنسان عن بقية الكائنات. جاء ميلاد مفهوم البعد الثالث للإنسان عندي كحصيلة لاعتبار أن هويّة الإنسان تتكوّن من ثلاثة معالم هي:الجسد، والروح، والبعد الثالث أو منظومة الرموز الثقافية أو الثقافة بالمعنى المتداول بين عامة الناس. تبيّن لي أن التعمُّق في دراسة البعد الثالث/منظومة الثقافة هو مربط الفرس للفهم وللتفسير في دنيا الإنسان والمجتمع البشري. ونتيجة لذلك أصبحت معظم كتاباتي تتأثر قليلاً أو كثيراً بمقولة نظريتي القائلة إن الإنسان هو الكائن ذو البعد الثالث، وفي طليعتها كتاباي باللغتين العربية والإنجليزية الصادران أخيراً حول علم الاجتماع الثقافي (النوادي 2010، Dhaouadi 2013) في تونس والولايات المتحدة الأميركية.

4- وعند تساؤلي عن عنصر في البعد الثالث يكون له الدور الأول والحاسم في ميلاد بقية العناصر الثقافية، اتضح لي أن اللغة البشرية هي العامل القوي الحاسم والفريد الذي أدى إلى ميلاد بقية عناصر منظومة الرموز الثقافية للبعد الثالث وتجسّدها عند الجنس البشري. لذا، وصفتُ اللغة بأنها أم الرموز الثقافية جميعاً في البعد الثالث، الأمر الذي يُعطي مشروعية لتسمية الإنسان: الكائن ذا البعد الثالث اللغوي الثقافي بالطبع. أي أنه ليس بالكائن الناطق فحسب، كما وصفه الفلاسفة والمفكرون القدماء، بل هو أيضاً في الوقت نفسه كائن يلبس دائماً كسوة البعد الثالث للرموز الثقافية. ومن ثَم، يجوز تلخيص دور اللغة المتميز في ولادة البعد الثالث للإنسان في الآتي: أستعمل لغة؛ إذاً أنا إنسان.أي أن بني البشر يكسبون هويتهم الإنسانية بواسطة هبة اللغة في شكليْها: المنطوق، والمكتوب.

معنى السياحة الثقافية

استناداً إلى معطيات الإطار الفكري للبعد

الثالث للإنسان، فإن مدلول مصطلح السياحة الثقافية يفيد إعطاء عناصر البعد الثالث للإنسان، في المجتمع، أهمية خاصة يتعرّف إليه السياح من داخل البلد ومن خارجه. وبالتحديد، تعني السياحة الثقافية وفقاً لمنظورنا دعوة معشر سياح أهل الوطن ونظرائهم الأجانب للتعرف بالتراث الثقافي للبعد الثالث للإنسان في البلد المعين والتمتع به. وبعبارة أخرى: السياحة الثقافية تركز، في المقام الأول، على الجوانب غير المادية/الثقافية والروحية للمجتمع. وجدير بالذكر في هذا الصدد الإشارة إلى أن كلمة الثقافة تستعمل أحياناً كمرادفة لكلمة حضارة في العلوم الاجتماعية. أي أن كلمة ثقافة culture تساوي كلمة حضارة civilization. ومن جهة ثانية، يتبنى بعض العلماء موقفاً يميز بين الثقافة والحضارة. فالثقافة تعني عند هؤلاء الجوانب غير المادية في المجتمع، أي معالم البعد الثالث للإنسان (اللغة والمعرفة/العلم والفكر والديانات والقوانين والقيم والأعراف الثقافية...). وأما كلمة الحضارة فتشير عندهم إلى المعالم المادية في المجتمع من العمارات والصناعات المتمثلة في أشياء مادية، كالسيارات والأثاث المستعمل في المنازل، مثل الكراسي والأسرّة والتليفزيونات وغيرها من الصناعات. واعتماداً على هذا الفرق بين الثقافة والحضارة، فإن المقال يولي اهتماماً رئيسياً بالجوانب الثقافية في سياسة توجّهات السياحة الثقافية في المجتمعات العربية.

ثقافة المجتمعات العربية

يرى المختصون في العلوم الاجتماعية الحديثة أن عاملَيْ اللغة والدين هما أكثر العوامل الثقافية المُحدّدة للهوية الثقافية.

فالهوية الجماعية الثقافية للمجتمعات العربية هي هوية عربية إسلامية، ومسيحية، ويهودية، بمعنى أن اللغة العربية وديانات الإسلام والمسيحية واليهودية هي العناصر الثقافية البارزة في المجتمعات العربية. علماً بأن الدين الإسلامي هو دين أغلبية سكان الوطن العربي. ويعني هذا أن اللغة العربية والدين الإسلامي هما قطبا منظومة الهوية. ومن ثم، فالثقافة الدينية الأم في أغلبية المجتمعات العربية هي ثقافة إسلامية. وأما الثقافة المسيحية واليهودية فهما ثقافتا الأقلية في المشرق والمغرب العربيين. وعليه، فإنه من الضروري أن تولي لوائحُ وسياسات السياحة الثقافية، في معظم المجتمعات العربية أهمية خاصة إلى معالم تراث الثقافة الإسلامية في البعد الثالث للإنسان في العالم العربي. وهو ما تميل إلى تهميشه بعض المجتمعات العربية، كما سنرى.

فاللغة العربية والدين الإسلامي يمثلان أبرز عنصرين ثقافيين في معظم التراث الثقافي في المجتمعات العربية، لأنهما المكوّنان الرئيسيان لمنظومة الهوية العربية الإسلامية الثقافية لأغلبية تلك الشعوب. ويتمثل التعامل السليم مع التراث الثقافي في معلميْن رئيسيين: المحافظة على رصيد التراث في شكله المادي والمعنوي، من جهة، وحضور روابط نفسية قوية لدى المواطنين لصالح ذلك التراث، من جهة أخرى. وبعبارة أخرى: إن صيانة معالم التراث وبقاءها نابضة في حياة الشعوب لا يأتيان من مجرد استمرار وجودهما المادي فحسب، بل يأتيان -في المقام الأول- من العلاقات النفسية المتعاطفة مع معالم التراث.

السياحة التونسية والتراث الإسلامي

يؤكد المفكر التونسي هشام جعيط أن هوية الشعب التونسي هي هوية عربية إسلامية بامتياز: «لا ينبغي خداع النفس بالنسبة لإمكانية استمرار الحضارة الفينيقية والثقافة اللاتينية والآثار اليونانية على الأرض التونسية. فالإسلام استطاع القضاء نهائياً على الكل. فإفريقية/تونس القرن الثامن كانت كما هي اليوم: أي بلد مسلم عربي».. لكن يردد خطاب كثير من النخب التونسية مقولة أن تاريخ تونس هو تاريخ 3000 سنة. يشير ذلك- ضمنياً- إلى عدم إعطاء الأهمية الأولى إلى التراث العربي الإسلامي في هوية الشعب التونسي. فجاء التركيز على التراث القرطاجني، والفينيقي، والروماني ومعالمه المعمارية الذي يعطيه قطاع السياحة التونسية أولوية يُقاد إليها السياح الأجانب في زياراتهم إلى البلاد التونسية. ويعود هذا إلى أن أصحاب القرار السياسي في تونس بعد الاستقلال 1956 ذوي التوجه الثقافي الغربي أولوا المحافظة على التراث المعماري لما قبل الفتح العربي الإسلامي عناية أكبر، تقرباً للغرب.


جامع القيروان - تونس

> السياحة الثقافية في الوطن العربي يمكن أن تشمل عدة أنشطة ثقافية تُعَرّف السياح الأجانب ببعض معالم الأصالة في منظومة الثقافة العربية الإسلامية

تأصيل السياحة الثقافية

إن السياحة الثقافية في الوطن العربي يمكن أن تشمل عدة أنشطة ثقافية تعرّف السياح الأجانب ببعض معالم الأصالة في منظومة الثقافة العربية الإسلامية. وكأمثلة نذكر ثلاثة:

1- حفز السياح على تعلّم شيء من اللغة العربية بتقديم دروس مجانية لهم من طرف وزارات السياحة العربية، صحبة معارض للخط العربي الذي يلقى إعجاباً لدى الغربيين.

2- إن فنّ ترتيل أو تجويد القرآن الكريم مجال آخر جدير بتعريف السياح به عبر الأصوات الجميلة المختلفة من المرتّلين والمجوّدين. هناك روايات عديدة تفيد أن دخول غير المسلمين إلى الإسلام تمّ بعد سماعهم لأصوات المجوّدين.

3- في زمن اقتران الإرهاب بالإسلام ينبغي على المجتمعات العربية تبنّي سياسات ثقافية تعرّف السياح بوجه الإسلام الحقيقي الذي ينادي بالمساواة الكاملة بين الناس، بغضّ النظر عن ألوانهم ولغاتهم وسلالاتهم العرقية. وهو ما تلخصه الآية القرآنية: «يَا أَيُّهَا النَّاسُ إِنَّا خَلَقْنَاكُم مِّن ذَكَرٍ وَأُنثَى وَجَعَلْنَاكُمْ شُعُوباً وَقَبَائِلَ لِتَعَارَفُوا إِنَّ أَكْرَمَكُمْ عِندَ اللَّهِ أَتْقَاكُمْ».

وصية ابن خلدون

وتماشياً مع حفز السياح على التعرّف بثقافتنا، يدعو ابن خلدون إلى الاعتزاز بالتراث الثقافي الفكري الإسلامي. فهو ينادي بصوت عالٍ إلى ضرورة محافظة المسلمين على حصانتهم في مربط فرس تراث الثقافة الإسلامية. يتحدّث ابن خلدون عن الفلسفة اليونانية التي كانت ذات أثر كبير على فكر الكثير من فلاسفة المسلمين ومفكريهم فيقول: «فليكن الناظر فيها متحرزاً جهده من معاطبها، وليكن من ينظر فيها بعد الامتلاء من الشرعيات والاطلاع على التفسير والفقه، ولا يُكبَّن أحد عليها وهو خلو من علوم الملّة فقَلَّ أن يسلم لذلك من معاطبها...». ولا يكاد يوجد شك أن ابن خلدون سيقف اليوم إلى جانب النخب العربية الإسلامية التي تدافع عن تأصيل قطبَيْ تراث الهوية العربية الإسلامية في اللغة والفكر والعقيدة، لأنه قد حذّر من معاطب الاستلاب الفكري للفيلسوف، والمثقف، والمفكر المسلمين.

---

* عالم الاجتماع - تونس

المراجع

- بن حتيرة، صوفية (2008) الجسد والمجتمع: دراسة انثروبولوجية لبعض الاعتقادات والتصوّرات حول الجسد، بيروت، الانتشار العربي.
- محمود النوادي (2010) المقدمة في علم الاجتماع الثقافي برؤية عربية إسلامية، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر.
Dhaouadi, M (2013) Cultural Sociology within-Innovative Treatise: Islamic Insights on Human Symbols, Lanham, USA, University Press of America.

سياحة السكّان المَحَلِّيّين

جمال الموساوي

تُشكّل السياحة واحداً من أكثر القطاعات الاقتصادية أهمية، إلى جانب الفلاحة، في عدد من البلدان العربية، بالإضافة إلى الصناعات الاستخراجية الموجهة للتصدير المعتمدة على النفط أساساً في عدد آخر. لهذا اعتمدت دول مثل المغرب وتونس ومصر، على سبيل المثال، استراتيجيات مُتعدّدة السنوات لتنمية قطاع السياحة بغية استقطاب مزيد من الوافدين الأجانب. وذلك من خلال توفير بنيات الاستقبال وتنويع العرض وتعزيز ذلك بحملات للترويج والتسويق. تهدف هذه الاستراتيجيات- بشكل خاص- إلى الرفع من مساهمة السياحة في الناتج الداخلي الإجمالي التي تصل في بعض البلدان إلى أكثر من 8 في المئة، حسب تقارير مختلفة لمنظمة السياحة العالمية صدرت خلال السنوات الخمس الأخيرة.

متغيرات كثيرة جعلت السياحة تشهد فترات من الشكّ ومن عدم الاستقرار، في ما يتعلّق بالوافدين الأجانب على بلدان المنطقة. وما من شك في أن الأحداث التي ميزت الـ15 عاماً الأخيرة، منذ أحداث الحادي عشر من سبتمبر/أيلول 2001 على الخصوص، مروراً بما يمكن تسميته، تجاوزاً، الآثار الجانبية لحرب الخليج، وصولاً إلى أحداث ما يُسمى الربيع العربي، وحالة عدم الاستقرار التي تلتها، والأزمة الاقتصادية العالمية الراهنة، قد أثرت سلباً على القطاع، وأدت إلى انخفاض في عدد السياح وفي العائدات معاً.

السياحة الداخلية
لمواجهة أزمات السياحة الوافدة

يمكن تعريف السياحة الداخلية، كما تقدمه المنظمة العالمية للسياحة وغيرها، بأنها انتقال داخل حدود بلد ما للمواطنين والأجانب المقيمين، بقصد الاستجمام والترفيه وغير ذلك، بعيداً عن مكان إقامتهم الرئيسية، وخارج بيئتهم الاقتصادية الاعتيادية التي يزاولون فيها أنشطتهم اليومية.

ويمكن توسيع هذا التعريف، كما تشير إلى ذلك بعض الدراسات(1)، ليشمل العمال المهاجرين خارج بلدانهم والذين يعودون خلال فترات عطلهم السنوية لقضاء أوقات مع أسرهم، مساهمين بذلك في تنشيط الحركة الاقتصادية، وفي تنمية مداخيل القطاع السياحي.

وحيث إنه من غير المؤكد، في المدى المنظور، أن تستقر الأوضاع السياسية والاجتماعية في المنطقة، فإن استمرار التركيز على السياح الوافدين من الدول الأجنبية سيؤدي- لا محالة- إلى المزيد من التراجع في القطاع وإلى خسارة نقط مهمة من مساهمته في النمو الاقتصادي وفي إسناد المبادرات الرامية إلى تحقيق التنمية الشاملة.

مؤهّلات وأرقام

وضع مُعقّد بهذا الشكل؛ أي تحقيق معادلة



طيور النورس على كورنيش دبي

الإبقاء على السياحة كقطاع اقتصادي أساسي في سياق يتسم بغموض نسبي وغير مُستقر سياسياً واجتماعياً، يفترض توجيه الاهتمام أكثر إلى تنمية السياحة الداخلية بوصفها سوقاً مضمونة إلى حَدٍّ ما بالمقارنة مع الأسواق الغربية أو أسواق الشرق الأقصى. وتمتلك البلدان العربية كل المقومات التي تسمح بتنشيط هذا النوع من السياحة، سواء أتعلّق الأمر بالرساميل اللازمة للقيام باستثمارات(2) هائلة في البنيات التحتية السياحية، أم تعلّق بالمقومات الطبيعية التي تتميز بالتعدّد والتنوّع، أم بالمقومات المرتبطة بالإرث الحضاري المتنوّع أيضاً، خاصة أن بلدان المنطقة- بدون استثناء- شهدت على مَرّ التاريخ تعاقب أمم شتى حكمتها وخلفت بصمات تدل عليها، وهو ما مكنها من ثراء ثقافي وعمراني وحضاري، لكنه يستقطب الوافدين الأجانب أكثر مما يجتذب السياح المحليين.

وإذا كانت السياحة عموماً تشكّل، في بعض البلدان العربية مثل المغرب وتونس والأردن...، واحداً من القطاعات الأساسية من ناحية الموارد السنوية(3)، فالسياحة الداخلية تختزن في ثناياها إيجابيات عديدة تساهم، بدورها، في الدينامية الاقتصادية وفي السعي نحو تحقيق التنمية.

وقبل استعراض بعض من تلك الإيجابيات، من المهم إيراد بعضٍ الأرقام المستقاة من مصادر مختلفة بشأن هذا النوع من السياحة. فهي تمثل، في الجزائر، ما يزيد على 97 في المئة من مجموع النشاط السياحي، أي أن المساهمين الأساسيين في تنشيط القطاع هم من السكان المحليين حسب تقرير المنظمة العالمية للسياحة برسم سنة 2013. أما في المغرب فقد بلغت نسبة ليالي المبيت للسياح المحليين من مجموع الليالي المتحققة، منذ إطلاق «رؤية 2020» للنهوض بالسياحة، في أواخر سنة 2010، ما قدره 28 في المئة ،حسب ما أدلى به وزير السياحة المغربي السنة الماضية. وفي السياق نفسه كشفت الأرقام المقدَّمة في معرض السفر العربي المنعقد قبل أشهر بدبي في الإمارات العربية المتحدة أن إيرادات المملكة العربية السعودية من السياحة الداخلية تعدّت 18 مليار دولار. هذه الأرقام تبين الأهمية الاقتصادية لحركة السكان المحليين في تنشيط القطاع السياحي، وفي ضخ الدينامية والحيوية في الدورة الاقتصادية وفي إنعاش الناتج الداخلي الإجمالي، وفي تحقيق أهداف حيوية من بينها:

1 – خلق فرص العمل:

حيث يؤدي الطلب على السياحة الداخلية تلقائياً إلى تحفيز الاستثمار في مجال توفير بنيات الاستقبال خاصة الفنادق والمنتجعات والمطاعم والموانئ الترفيهية.. وفي البنيات التحتية الأساسية كالطرق والسكك الحديدية والمطارات وغيرها. وهو ما يعني تجميعاً للعوامل المساعدة على تحقيق التنمية

> الأحداث التي ميزت الـ ١٥ عاماً الأخيرة جعلت السياحة تشهد فترات من الشك ومن عدم الاستقرار



خان الخليلي بالقاهرة من أكثر الأماكن جذباً للسياحة الداخلية

الاقتصادية مع ما لها من انعكاسات على الأوضاع الاجتماعية لفئات واسعة من خلال خلق فرص عمل كثيرة وتوفير موارد للعديد من الأسر. بهذا تكون السياحة الداخلية مدخلاً من مداخل تحقيق الهدف الأول ضمن أهداف الألفية للتنمية، أي تقليص نسبة الفقر، خاصة في المناطق الهشة القروية والنائية ، التي تتوافر -في الغالب- على مقومات مهمة في مجال السياحة الجبلية وسياحة الاستغوار والمغامرات.

2 - **الحفاظ على الاحتياطي من النقد الأجنبي:**
يؤثر تراجع السياحة المرتبطة بالوافدين الأجانب، بسبب العوامل المشار إليها سابقاً، على الموارد التي يتم استخلاصها لفائدة ميزان المدفوعات من العملة الصعبة. وهو ما يتسبب في أعباء اقتصادية كبيرة للبلدان العربية غير النفطية بالأساس، التي تعتمد في تكوين احتياطها على تحويلات أبناء جالياتها في المهجر، وعلى السياحة.
وكما تساهم السياحة الداخلية في تغطية تراجع النشاط السياحي نتيجة تراجع تدفق الأجانب، فهي- بكل تأكيد- تساهم في استقرار الاحتياطي الوطني والحدّ من تسربه بعدم الضغط عليه لتغطية تكاليف السفر والإقامة في الخارج، إلّا أن تحقيق هذا المسعى يتطلب جهوداً من الدولة ومن باقي الفاعلين في هذا المجال.

3 - **تثمين الرصيد الحضاري والطبيعي:**
تتوافر البلدان العربية على رصيد حضاري وطبيعي غاية في الغنى والتنوّع، ويشكّل- في الغالب- عامل استقطاب مهماً للأجانب، ولكنه يظل مجهولاً لدى مواطني هذه البلدان. وتمثل السياحة الداخلية فرصة لتثمين هذا الرصيد، والتفكير أكثر في تطوير السياحة الثقافية والبيئية التي يمكنها أن تشكّل مصدراً مهماً للدخل، وعاملاً لتحفيز الحركة الاقتصادية في المناطق المعنية.
وقد انتبه العديد من بلدان العالم العربي لهذا الأمر، كون الحفاظ على الإرث الثقافي وعلى الرصيد البيئي هو حفاظ على حق الأجيال القادمة في الثروات الحالية، أي على أحد المبادئ الأساسية لمفهوم التنمية المستدامة، فضمَّنَته في استراتيجياتها لتطوير هذا القطاع، كما هو الشأن في المغرب والسعودية ومصر، على سبيل المثال.

معوقات السياحة الداخلية وتحدّياتها

بالرغم من السياسات التي تم تبنيها في عدد من البلدان العربية للنهوض بالقطاع السياحي، بما في ذلك السياحة الداخلية، فإن

هذه الأخيرة تجد نفسها في مواجهة عديدٍ من الإكراهات والمعوقات، يحتاج تخطيها إلى بذل جهود أكبر وإلى تعبئة الفاعلين المحليين: مستثمرين ومستهلكين للخدمات السياحية، وتحفيزهم(4).

1 – الوجهات السياحية الدولية المنافسة

في سياق معولم يبدو التحكّم في السياسات الداخلية للدول وتحقيق الأهداف المرتبطة بها تحدياً في حَدّ ذاته. فقد بات تدفُّق المعلومات، بوتيرة غير مسبوقة، هو الموجّه لتصرفات الناس ولأذواقهم ورغباتهم واختياراتهم في تلبية حاجياتهم، بما في ذلك أماكن قضاء إجازاتهم. وتبدو بعض الوجهات السياحية الدولية، القريبة- في الغالب- مثل تركيا وإسبانيا، أكثر اجتذاباً للسياح من جنسيات عربية. يساهم في تغذية هذه المنافسة تطوُّر تقنيات التسويق واعتمادها على الوسائط الإعلامية الجديدة الواسعة الاستهداف.

2 – التركيز على الأسواق الأجنبية:

ما سبق لا يعني أن البلدان العربية لا تروّج لسياحتها، فهي تنفق من أجل ذلك ميزانيات ضخمة، لكن جهودها، لاعتبارات تتعلّق بتنمية أرصدتها من العملة الصعبة وبتحسين صورتها في ظِلّ الأحداث التي تعرفها المنطقة، موجهة أكثر للأسواق السياحية الأجنبية.

إن هذا التوجّه يعيق تطوّر السياحة الداخلية في البلدان العربية، ويحدّ من مساهمتها بفعالية أكثر في النمو الاقتصادي، ويدفع السياح العرب لاختيار وجهات أجنبية، خاصة أن تكاليف الإقامة والخدمات تبدو أقلّ في الكثير من الأحيان.

3 – ضعف مداخيل الأسر:

تعيش نسبة كبيرة من السكان في البلدان العربية تحت خط الفقر في حدود 7.4 في المئة(5)، أي الذين يعيشون بأقل من 1.25 دولار في اليوم، تضاف إلى ذلك نسبة أكبر من ذوي الدخل الضعيف، فوق هذه العتبة، أو الدخل المتوسط المرهقين بأعباء المتطلبات اليومية. هؤلاء، الذين تغيب لديهم- في الغالب- ثقافة العطلة والاستجمام، لن يكون بإمكانهم تنشيط السياحة الداخلية، فتبرز بناء على ذلك الحاجة إلى رؤية قائمة على مرتكزين أساسيين مرتبط كل منهما بالآخر أشد الارتباط، أولهما توفير فرص تنمية دخل هذه الفئات، وثانيهما التفكير في عروض سياحية تناسب وضعيتهم.

4 – عدم تثمين الرصيد الحضاري والطبيعي

قد يكون هذا انطباعاً خاصاً، غير مؤسس على معطيات موضوعية، لكن الملاحظ أن هناك ضعفاً في الوعي العام بالأهمية الاقتصادية للمعالم الحضارية وللمؤهلات الطبيعية التي تتوافر عليها البلدان العربية. وقد يعكس ذلك، بشكل غير مباشر، النقص في عدد المتاحف، وضعف الاهتمام بالمجال البيئي وعدم القدرة على إبداع الأفكار، أو اقتباسها على الأقلّ، للنهوض بالدور الاقتصادي الممكن لهذا الرصيد. ولهذا ارتباط بعوامل أخرى من بينها التعليم والإعلام.

وختاماً يمكن القول إن بلدان العالم العربي تتوافر على كل الظروف المساعدة لإعطاء مفهوم السياحة الداخلية بعداً إقليمياً، سواء من ناحية الأموال التي يمكن استثمارها في المجالات المرتبطة بالسياحة أم من ناحية سوق الاستهلاك، وذلك في إطار التكامل الاقتصادي الذي بقي مجرد فكرة في عالم يتجه أكثر فأكثر نحو بناء تكتلات اقتصادية. لأجل ذلك تحتاج هذه البلدان إلى إرادة وإلى رؤية مشتركة في المجال السياحي لتجاوز حالات المدّ والجزر التي تميز الأسواق الغربية والأسواق الآسيوية، والتي تؤثر على مردودية القطاع وعلى الحركة الاقتصادية بشكل عام وتنطوي على آثار سيئة أكيدة على استراتيجيات التنمية في المنطقة.

> المرهقون بأعباء المتطلبات اليومية.. هؤلاء، الذين تغيب لديهم في الغالب ثقافة العطلة والاستجمام، لن يكون بإمكانهم تنشيط السياحة الداخلية

هوامش:

1) ينظر- على سبيل المثال- البحث الذي أعدّه، باللغة الفرنسية، محمد بريان، لنيل شهادة الدكتوراه سنة 1989 تحت عنوان «السياحة الوطنية والهجرة الترفيهية بالمغرب».

2) تشير أرقام نسبت إلى المنظمة العربية للسياحة إلى أن الاستثمارات العربية في القطاع السياحي بلغت سنة 2013 نحو 55 مليار دولار.

3) يمكن الاطلاع على تطوّر الإيرادات السنوية من السياحة، في الفترة بين 2010 و 2013، على موقع البنك الدولي.

4) في سنة 2012 أطلق المغرب، في إطار شراكة بين مختلف المتدخلين العموميين والخواص، برنامج «كنوز بلادي» لتنمية السياحة الداخلية، لم تتوافر معطيات بخصوص حصيلته بعد مرور ثلاث سنوات.

5) التقرير الاقتصادي العربي الموحّد لسنة 2014، ينظر الفصل الثاني المتعلّق بـ«التطورات الاقتصادية والاجتماعية»، وتعود الأرقام المقدّمة في هذه الوثيقة إلى العام 2012.

العمارة بصفتها «موقعاً» سياحياً

د.خالد السلطاني*

يتمظهر وجود العمارة و«كينونتها»، وفق مستويات عديدة ومختلفة. فهي بحضورها المادي الملموس، يمكن لها أن تبلّغ «رسائل» متنوّعة إلى المتلقي. فهي «وظيفية» و«تعبيرية» و«عضوية» من حيث طبيعة الأشغال، و«جميلة» أو «بشعة» من ناحية التقييمات الإستطيقية، و«كلاسيكية»، و«حداثية» و«ما بعد حداثية»، وفقاً للتعاقب الأسلوبي. كما أن وجودها في المكان، يجعلها أداة للمعرفة وللثقافة و.. «للسياحة» أيضاً. وهي بهذا التنويع الماثل، تعيد صدقية أطروحة الفلاسفة القائلة بـ«الطبيعة الثانية للأشياء»! بمعنى أن أي شيء يمكن أن يخفي في وجوده الجوّاني، إضافة إلى طبيعته الأساسية والأصلية، التي بها تتجسد شرعية كينونته، طبائع أخرى، يمكن لها أن تكون- وبالتوازي- جزءاً من تلك الطبيعة.

وإذا اقتصرنا على مفهوم العمارة بصفتها «موقعاً» سياحياً، وهو موضوع حديثنا هنا، فسنجد «تناقضاً» معرفياً في العنوان المصطفى. صحيح أن للعمارة «طبائع ثانية» عديدة بصفتها أداة للسياحة الثقافية، التي هي إحدى تنويعات «السياحات» المعاصرة، التي يتبناها ذلك المفهوم، لكن الالتزام بالمصطلحات، والانصياع لتحديدات رموزها، لا يتفقان مع سياق ترادف الكلمات في العنوان. بمعنى آخر: قد تكون «العمارة» موقعاً جاذباً وجذاباً، وحتى.. سياحياً، انطلاقاً من «طبيعتها الثانية»، لكنها، ووفق اشتراطات أخرى، لا يمكن أن تكون كذلك! فمفهوم «السياحة» الذي حدّدته (منظمة السياحة العالمية) التابعة لهيئة الأمم المتحدة، يشير إلى أن السياحة «نشاط السفر، بهدف الترفيه أو التطبُّب أو الاكتشاف، وتوفير الخدمات المتعلّقة بهذا النشاط»، كما تُعرّف المنظمة نفسها: السائح بأنه «..ذلك الشخص الذي يقوم بالانتقال لغرض السياحة لمسافة ثمانين كيلو متراً على الأقلّ من منزله». في هذا التحديد، لا يمكن أن تكون «العمارة»، أية عمارة: مميزة أم غير مميزة، «موقعاً» سياحياً لِسَكَنة جميع المدن وضواحيها، التي تنهض بها تلك النماذج المعمارية، ذلك لأن شرط التحديد، يفترض حضور «السفر»، وقرينة وجود «المسافة»، التي لا تقلّ عن ثمانين كيلومتراً، وهما أمران لا يمكن الوفاء بهما لِسَكَنة تلك المدن وضواحيها، لأنهما يقيمان بتلك المدن والضواحي. لكن ذلك، بالطبع، لم يكن عائقاً في استمرار تبنّي وجود العمارة، كحدث ثقافي بامتياز، يرتقي لأن يكون حدثاً سياحياً.. أيضاً، بمراعاة مفهوم «السياحة»، والتقيد بمصطلح «السائح»! فالعمارة المميزة، والفريدة، العمارة «الأيقونية» والمشهدية، ما انفكت تثير اهتمام سَكَنة المدن التي تقع فيها تلك العمارة لجهة قيمتها الثقافية والحضرية، وبوصفها مفخرة لهم وموضع اعتزازهم بمدينتهم وبمعالمها وأحداثها. وبالنسبة إلى الآخرين، و«السياح» ضمنهم، يمكن أن تكون تلك العمارة مثار فضولهم وعنايتهم ومادة لحب استطلاعهم، لناحية فرادة التصميم وحسن العمارة وأهميتها المكانية. أي أن ثمة «طباقاً» Counterpoint مفاهيمياً، يندمج في «كيان» تلك الكلمة، بمقدوره أن يرد الاعتبار للعمارة... بوصفها موقعاً سياحياً.

لقد ذكرنا، للتو، أن «السياحات» التي يشير



متحف غوغنهايم، المعمار: فرنك غيري، (1997)، بيلباو- إسبانيا



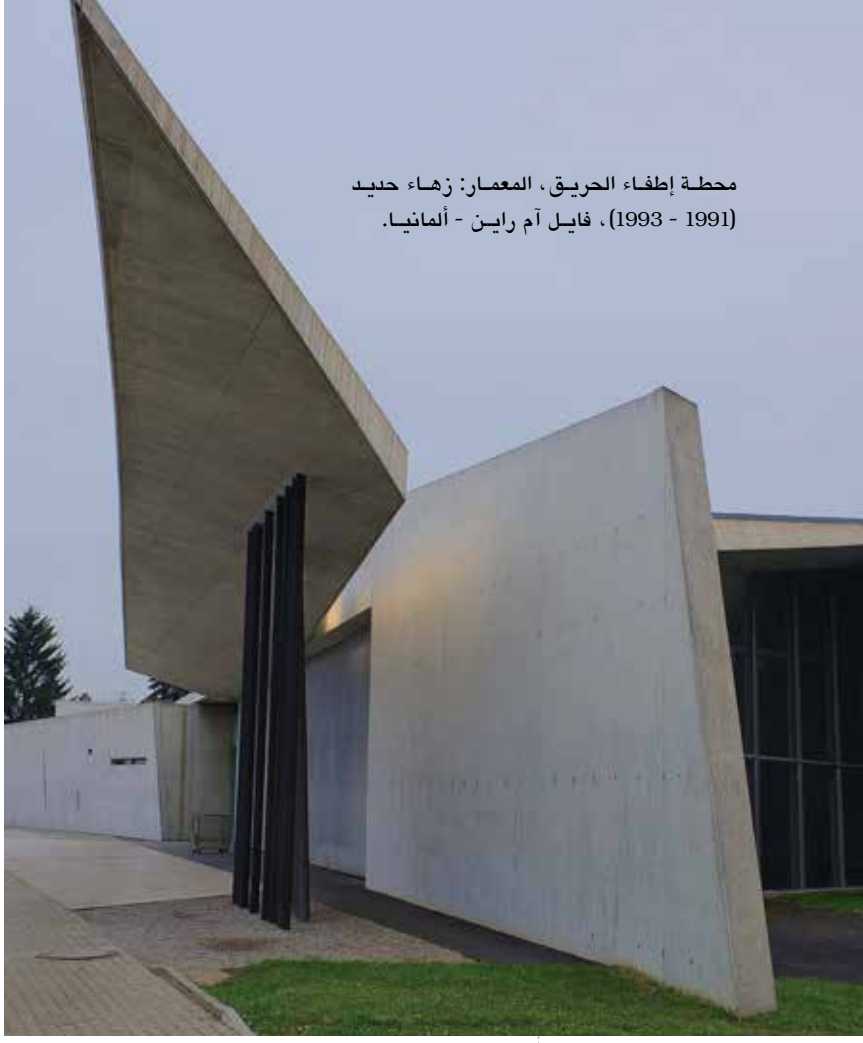
متحف غوغنهايم، المعمار: فرنك غيري، (1997)، بيلباو- إسبانيا، تفصيل.



امباير ستيت بيلدينغ، المعمار: شربو، لامب وهارمن، (1929 - 1931)، نيويورك- الولايات المتحدة، أثناء أعمال التشييد.



إليها (مصطلح السياحة)، كثيرة ومتنوّعة. منها السياحة الترفيهية، والسياحة الدينية، والسياحة الشاطئية، والسياحة البيئية، والسياحة الرياضية، وثمة سياحة للمغامرات، مثلما هناك سياحة للتأمل. وطبعاً هناك السياحة الثقافية، التي يكون الباعث الأساسي لها (الثقافة) بكل تجلياتها. وهي معنية بزيارة المواقع الأثرية والمعالم التاريخية وغير التاريخية، والاطلاع على المتاحف، والتعرف إلى الصناعات والمشغولات التقليدية، أو أي شكل من أشكال التعبير الفني. كما يشمل هذا النوع من السياحة، حضور وزيارة الفعاليات الثقافية مثل المعارض أو المهرجانات الموسيقية أو المسرحية والغنائية وغيرها من الفعاليات التي تدخل فيما يعرف بالنشاط الثقافي. وبحكم اقتران هذه السياحة بالثقافة بمنتجها الإبداعي، فإنها تظلّ «المقوّم السياحي غير المتكرّر، أو المتشابه أو القابل للمنافسة». وهنا تحديداً، في مجال السياحة الثقافية، يمكن للعمارة أن تكون أداة مهمة وأساسية في تفعيل هذا النوع من



محطة إطفاء الحريق، المعمار: زهاء حديد (1991 - 1993)، فايل آم راين - ألمانيا.

الفعالية السياحية وتنشيطها.

فالمنجز المعماري والعمراني، بما ينطويان عليه من خصائص مثيرة للاهتمام، أو نادرة في مجالها، أو المقترنة بأحداث معينة موحية بدلالات رمزية، أو مصممة من قبل معماريين لهم مقاربتهم وإنجازاتهم المميزة، يمكن أن يكون كل ذلك وقائع «لمواقع» سياحية جاذبة للكثير من المهتمين وغيرهم، ممن يودون زيادة معارفهم وثقافاتهم عن المنجز المعماري والعمراني. ثمة مبانٍ معينة، مصمَّمة حديثاً، أو ذات طابع تاريخي لا يزال حضورها المكاني، بمثابة مواقع أثيرة في المدن التي شُيّدت بها. كما أن الخطط العمرانية المهتمة في تأشير المسالك والمسارات ذات الطابع المُعبّر والفريد، والمهمة تاريخياً، هي الأخرى تسترعي انتباه كثر من السياح. فالكثير منهم معني بإعادة تقاليد تلك المسارات، ولكن بمنتج جديد يليق باشتراطات السياحة المعاصرة وبخدمات يفترض السائح وجودها في تلك الأمكنة، التي تسهم في تحقيق رغباته السياحية، والقيام بتحقيق جولاته الجماعية والفردية بنوع من المتعة.

تسترعي العمارة اهتمام كثير من المشاهدين، ويزداد ذلك الاهتمام عندما تكون تلك العمارة منطوية على خصائص معينة ذات قيم مثيرة. وهذه الإثارة قد تكون ببواعث مختلفة، إذ قد تكون بسبب شهرة معمارها، أو بدافع أهمية مقاربتها التصميمية، أو بقصد ما تنطوي عليه من سمات تصميمية مُحدّدة، أو بسبب استخدام مواد بنائية أو أساليب إنشائية غير عادية. كما أن باعث تلك الشهرة يمكن أن يكون أيضاً لقيمة العمارة تاريخياً، أو لمكانتها الحضرية أو لخصوصية موقعها المكاني. وتزداد، بالطبع، عناية المشاهدين، و(السياح ضمنهم)، بتلك العمائر، فيما إذا انطوت إحداها على أكثر من سمة، التي تجعل من تلك العمارة، مثيرة للاهتمام وتحظى برعاية شعبية عالية، ويكون موقعها في هذه الحالة، موقعاً سياحياً بامتياز، ومن ثَمّ مزاراً للكثير من السياح. فعلى سبيل المثال، قد لا تكون نوعية عمارة مبنى «امباير ستيت بيلدينغ» Empire State Building الشهير، الواقع في الجادة الخامسة بنيويورك، ذات أهمية معمارية كبيرة، فلغة المبنى التصميمية، وفق رأي كثر من النقاد، متواضعة، كما أنها ليست الأفضل في نماذج مقاربته المعمارية التي تعرف بـ«الأرت ديكو». لكن ارتفاعه العالي عُدّ، وقتها، ارتفاعاً «أسطورياً»، وصل إلى 443 متراً (ضمنها سارية التلفاز)، متكوناً من 102 طابق. وظلّ محتفظاً بلقب «أعلى مبنى في العالم» لمدة استمرت أربعين سنة. كما أن قصَر مدة تنفيذه، التي استمرت سنتين فقطَ (من 17 مارس/آذار 1929، إلى 18 إبريل/نيسان 1931)، وذلك باستخدام ألواح وعناصر ذات أبعاد مقيّسة، كانت من ضمن أسباب شهرته وصيته الواسعين، بحيث يزوره حوالي 3.8 مليون زائر سنوياً. ولا تقل سمعة ومكانته مبنى آخر وهو «برج إيفل» بباريس، عن نظائره من المباني المشهورة سياحياً. وقد أنشئ البرج بمناسبة تنظيم معرض باريس الدولي سنة 1889، التي صادفت، في حينها، مرور مئة عام على الثورة الفرنسية. وقد وصل ارتفاعه إلى نحو 300 متر، وعُدّ، لذلك، من أعلى مباني العالم وقتها. وظلّ محافظاً على سجله القياسي العالي إلى حين بناء «كرايسلر بيلدينغ» في نيويورك سنة 1930. ويستقطب البرج المعدني كثيراً من السياح، بلغ عددهم وفقاً لإحصاءات موثقة، من فترة إنشائه وحتى الوقت الحاضر، حوالي 250 مليون زائر، وفي عام 2012 وحده بلغ عدد السياح الذين زاروا

> لا تقتصر شهرة عمارة المباني سياحياً، على تلك المشيدة سابقاً لوحدها. ثمة عمائر لمبانٍ حداثية، يمكن لها أن تنافس سياحياً مواقع المباني القديمة

البرج حوالي 6.180.000 زائر، ويُعدّ البرج من أكثر المباني التي تتم زيارتها بتذاكر في العالم. لا تقتصر شهرة عمارة المباني سياحياً، على تلك المشيدة سابقاً، ثمة عمائر لمبانٍ حداثية، وحتى..«ما بعد حداثية»، يمكن لها أن تنافس سياحياً مواقع المباني القديمة. ولعلّ عمارة «متحف غوغنهايم» في بيلباو بإقليم الباسك في إسبانيا، الذي افتتح مبناه في 18 أكتوبر 1997، لمصممه «فرنك غيري» Frank Gehry، يمكن أن يكون مثالاً للمباني التي تزار لجهة التعرف على عمارتها لذاتها أكثر بكثير من رؤية كنوزها الفنية التي تحتويها قاعات المتحف! فاللغة المعمارية التي اصطفاها «غيري» تعتمد بمرجعيتها التصميمية على المقاربة «التفكيكية»، وهي مقاربة ما بعد حداثية ظهرت في الخطاب المعماري العالمي في التسعينيات. وفي عمارة هذا المبنى المدهشة وغير المسبوقة، يُغيّر المعمار قيم النائقة الجمالية المعتادة، ويستعيض عنها بأخرى، لم تكن معروفة، أو حتى مقبولة من قِبَلِ كثر، لكنه استطاع أن يخلق لنا عمارة، عُدّت بمثابة لحظة مهمة في الثقافة المعمارية. وقد بلغ عدد زوار المتحف رقماً قياسياً، إذ بلغ 1.011.363 زائراً في عام 2014، معظمهم من الأجانب (حوالي 64 % من عدد زواره)، بزيادة اكثر من 8.6 % على عدد زوار المتحف لسنة 2013. وكل ذلك حصل بفضل تلك العمارة المذهلة والمثيرة مشهدياً.

وتثير مواقع عمارة «زهاء حديد» المعمارة العالمية ذات الأصول العراقية، اهتماماً كبيراً لدى كثر من الناس، الذين يتطلعون لزيارة تلك المواقع ورؤية تلك العمارة غير العادية موقعياً، رغم أن وظيفة تلك العمارة أحياناً، قد لا تهم سياحاً كثيرين، لكنهم حريصون على التمتع بزيارة تلك العمارة الفريدة ومشاهدتها. فعلى سبيل المثال، اُعتبر المبنى المتواضع وظيفياً، والمُشيّد عام 1993، في «فايل آم راين، Weil am Rhein» بألمانيا، والخاص بمحطة «إطفاء الحريق» مزاراً سياحياً، وموقعاً أثيراً، فقط لكون المبنى مصمماً من قبل المعمارة زهاء، عمارته التي لا نظير لها، تستهوي أنظار سياح كثيرين، يرغبون التمتع لرؤية موقع العمارة المثيرة، بزيارة تلك المدينة الصغيرة الواقعة في أقصى الجنوب الغربي للبلاد.

في الغالب، تمثل مواقع العمارة القديمة، في منطقتنا بالشرق الأوسط، أمكنة جذب سياحي، من قبل سياح محليين وأجانب. فمنطقتنا الغنية بآثارها ونماذجها المعمارية المتنوّعة والفذة، استقطبت الحركة السياحية العالمية وحظيت باهتمامها.

وتُعدّ منطقة أهرامات الجيزة بالقرب من القاهرة في مصر، من المواقع السياحية المعروفة والشهيرة عالمياً. وفيها تحضر العمارة: عمارة الأهرامات كأحد العناصر الأساسية في هذا الموقع. وتُعدّ عمارة هرم خوفو المبني ما بين (سنة 2560 ق.م 2540- ق. م)، من أكثر العمائر المثيرة للجدل والنقاش، لجهة أسلوب وطريقة بناء الهرم وأبعاده الضخمة، الذي عُدّ من عجائب الدنيا السبع. فأبعاده القياسية التي وصل ارتفاعه بنحو 146.5 متر (يصل ارتفاعه بالوقت الحاضر إلى 138.8 م بسبب التآكل)، في حين وصل طول ضلع القاعدة المربعة له 230.4 متر. وقد قُدّرَ وزن كتلة الهرم بنحو 5.9 مليون طن، مما أثار حوله كثيراً من الرويات، وحتى الأساطير، عن كيفية بنائه وطرق تنفيذه. وقد ظَلّ الهرم الأكبر، أعلى مبنى في العالم طيلة 3.800 سنة! ولكل تلك الخصائص التي تتسم بها منطقة الأهرامات، فإنها تُعدّ موقعاً سياحياً جاذباً ومثيراً، يزوره عدد كبير من السياح المحليين والأجانب سنوياً.

لقد تنوّعت المواقع السياحية في منطقتنا، في الوقت الحاضر، وأُفرِد إلى العمارة، دور مهم وأساسي في الترويج السياحي. وفي هذا المجال تُعدّ المباني المعاصرة، مُتعدّدة الوظائف، والمشيدة حديثاً، جزءاً من السياحة الثقافية المرتبطة بالمعمار. وربما كان «برج خليفة» في دبي، والمصمم من قِبَلِ مكتب «سوم» SOM، الذي بَدأ تشييده في21 سبتمبر/أيلول 2004، وتم افتتاحه، رسمياً، في 4 يناير/كانون الثاني 2010، وهو البرج الأعلى في العالم اليوم، إذ يبلغ ارتفاعه 828 متراً ويضم 180 طابقاً، كما يُعَدّ، بخصائصه المميزة ذات الأرقام القياسية المتنوّعة، معلماً حضارياً لمدينة دبي في الإمارات، وهو، أيضاً، وبسبب فرادة عمارته المميزة، «أيقونة» بصرية للمدينة التي تتجدّد دوماً وتتوسّع، و«كموقع» سياحي فيها، جاذبةً نحوها أنظار السياح العديدين من مختلف أنحاء العالم.

> بحكم اقتران هذه السياحة مع الثقافة والعمارة فإنها تظلّ تعتبر المقوّم السياحي غير المتكرّر، أو المتشابه أو القابل للمنافسة

سياحة حرب وحُبّ

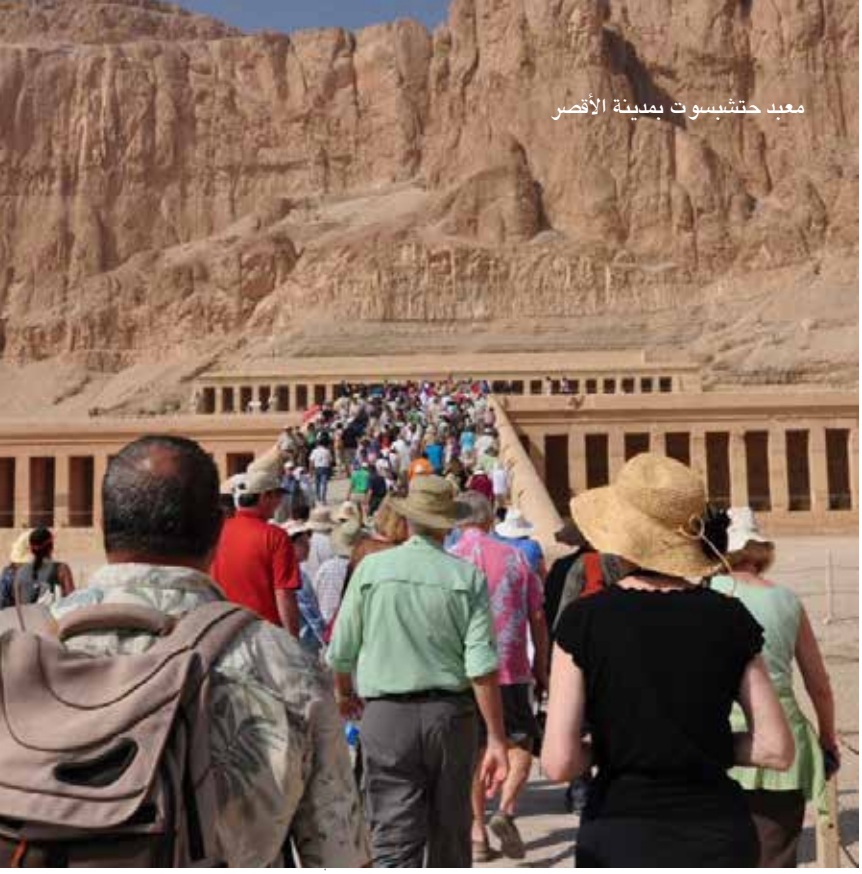
منذر بدر حلوم

فيما انكفأ السياح الغربيون عن السياحة إلى مصر مع اندلاع الميدان الذي أطاح بمبارك، وقلّ معهم عدد الروس الذين أَلِفُوا التردّد إلى منتجعات الغردقة وشرم الشيخ وغيرهما، استغلّ بعض الحماسيين فرصة الميدان، وحاولوا تنظيم سياحة إليه، وراحت الصحف الروسية تتباهى بجرأة مواطنيها وحب المغامرة لديهم، ذلك قبل أن يصبح الميدان مميتاً.

وعلى الرغم من تدهور السياحة بالاتجاهين، العربية إلى أوروبا والأوروبية إلى بلاد العرب، نتيجة صعوبة حصول العربي على تأشيرة في ظلّ لجوء أعداد كبيرة من بلدان الربيع العربي إلى العالم والبلدان الأوروبية بالدرجة الأولى، وتراجع مجيء السياح من أوروبا إلى الدول التي شملها (الربيع) خوفاً من إرهاب على الأرجح لن يكون آخره عملية سوسة المجرمة في تونس بعد عملية باردو، وهما عمليتان استهدفتا قطاع السياحة بالذات، فثمة فارق بين بلد عربي وآخر. فما زال الخليجيون ينعمون بالحظ الأوفر للحركة وبتسهيلات أكبر للحصول على تأشيرات، طمعاً من الدول مانحة التأشيرات بالمال ولتضاؤل احتمالات بقائهم هناك وطلب اللجوء، وما زالت بلدانهم الأكثر أمناً وصلاحية لاستقبال السياح، فيما ازدادت السياحة العربية البينية تعقيداً، وتراجعت على خلفية موجات اللجوء من البلدان التي أتت عليها نيران الربيع إلى تلك التي تنتظر دورها.

بعد عملية سوسة الإرهابية، أُلغيَ قسم كبير من الحجوزات الأوروبية، وفعل ذلك- خاصة- البريطانيون والألمان، وبدرجة أقلّ الروس، على حَدّ تعبير مجيد قلاوي، رئيس مكتب السياحة التونسي في موسكو. فهل يكون الحل فعلاً بمنتجعات يحرسها مسلحون، فإذا بها أقرب إلى معسكرات؟ ثمة إجراءات جديدة، من بينها إعادة تأهيل الشرطة السياحية وتسليحها، وتشديد الرقابة الأمنية.. لكن السلاح عدو السياحة! فمع محدودية سياحة الأعمال وسياحة المؤتمرات، والسياحة العلمية والعلاجية الطبية، يدفع الناس المال من أجل أن يستجموا ويستعيدوا قواهم ويحسّنوا أمزجتهم.

وهكذا، فوفقاً لمعطيات وكالة السياحة الفيدرالية «روستوريزم» المستقاة من إدارة منافذ الحدود الروسية فإن عدد السياح الروس المغادرين إلى خارج البلاد، سنة 2014 انخفض بنسبة 4 بالمئة قياساً بعام 2013، وبلغ 17.6 مليون سائح روسي. وفي الوقت نفسه انخفضت نسبة السياح الأجانب القادمين إلى روسيا بنسبة 3 بالمئة قياساً بسنة 2013، وبلغ عددهم 2.6 مليون سائح. علماً بأن وجهة السياح الروس لم تتغير. فبقيت الدول الثلاث المفضلة لدى الروس: تركيا على رأس القائمة، وقصدها حوالي (3.3) مليون سائح روسي سنة 2014، بزيادة بلغت 6,5 بالمئة عن السنة التي سبقتها؛ ثم مصر (2.6)


معبد حتشبسوت بمدينة الأقصر

مليون سائح بتراجع فاق 34.4 بالمئة عن سنة 2013، تليها اليونان في المرتبة الثالثة، بعدد سياح فاق المليون بقليل، وبتراجع في حدود 13.6 بالمئة عن السنة السابقة لها.

وفيما يخصّ السياحة الروسية إلى البلدان العربية فقد استمر التراجع وفق مؤشرات الربع الأول من العام الجاري قياساً بالربع الأول من سنة 2014. فقد قصد منتجعات مصر، في هذه الفترة، (402.625) ألف سائح مقارنة بـ 542.065 ألف سائح في الربع الأول من العام الفائت، أي بتراجع يبلغ 26 بالمئة، كما أن الذين قصدوا الإمارات العربية المتحدة من السياح الروس قَلّ إلى النصف، من (215,652) إلى (107.659)، وهنا يمكن ملاحظة دور العامل الاقتصادي الداخلي الروسي. ففي حين يبدو، للوهلة الأولى وكأن تراجع السياحة الروسية إلى مصر يعود إلى أسباب أمنية، يأتي مثال الإمارات المستقرّة أمنياً ليشير إلى غير ذلك. إلّا أن اللوحة تبدو على شاكلة أخرى، حين نستعرض التراجع الحاد في السياحة الروسية إلى تونس والذي بلغ 95 بالمئة. فقد تراجع إقبال الروس على منتجعات تونس من (2102) سائح إلى (104) سياح في هذه الفترة. ويشار هنا إلى أن نسبة التراجع الإجمالية في السياحة الروسية إلى هذه الترويكا العربية بلغت 40 بالمئة، وهو رقم كبير يترك آثاره السلبية على هذا القطاع، خاصة إذا علمنا أن السائحين الروس يشغلون مرتبة مُتقدّمة بين نظرائهم في التسوُّق من البلدان التي يقصدونها.

وبحال مؤسفة تبدو السياحة العربية إلى روسيا الاتحادية، فلم يشغل أي بلد عربي، السنة الفائتة، مرتبة بين الدول الخمسين الأولى التي يقصد مواطنوها روسيا، الهائلة المساحة والشديدة التنوُّع والغنية بمعالمها وإرثها الثقافي وأماكن الاستجمام والصيد فيها. على أن مصر، في الربع الأول من العام الجاري، وربما على خلفية التحسُّن الملحوظ في علاقاتها الاقتصادية والعسكرية مع موسكو في عهد السيسي، احتلت المرتبة 44 في عدد السياح القاصدين روسيا، وبلغ تعدادهم (899) شخصاً.

وبالعودة إلى ثورات الربيع العربي والأوضاع التي تزامنت معها وأعقبتها وانعكاساتها الأمنية التي تترك أثرها على السياحة بالدرجة الأولى، يلاحظ تراجع في إقبال السياح الروس إلى مصر في الربع الأول من عام 2011 مقارنة بالربع الأول من 2010 بحدود 65 بالمئة. إذ تراجع عدد السياح الروس من 576.853 إلى (201.608) سياح، فيما زاد في الفترة نفسها إقبال السياح الروس إلى الإمارات العربية المتحدة، من (81.516) إلى (112.053)، أي بنسبة 37 بالمئة، كما زار تونس عدد من السياح الروس أقلّ بـ 37 بالمئة، فقد تراجع عددهم من (1604) إلى (1004) سياح. فيما تشير مؤشرات سنة 2011 الإجمالية، مقارنة بمؤشرات 2010، إلى تراجع سفر الروس إلى مصر بنسبة 34 بالمئة، وإلى تونس بنسبة 19 بالمئة، مقابل زيادة في الاستجمام في دولة الإمارات العربية المتحدة بنسبة 38 بالمئة. ولَعلّ من المفيد أن نذكر هنا أن الخارجية الروسية كانت قد أوصت مواطنيها، سنة 2011، بعدم زيارة مصر، فيما روّجت بعض وسائل الإعلام لسياحة الميدان، ونقلت- غير مَرّة- صور سياح روس من هناك.

ومن الواضح أن ميزان السياحة مع البلدان العربية يميل لمصلحة العرب، ذلك أن عدد الروس الذين يمضون فترات استجمام في مصر والإمارات والمغرب وتونس لا يقارن بعدد العرب الذين يزورون روسيا سائحين. وفيما لا يبدو أن حال بلدان الربيع العربي نحو تحسُّن من وجهة نظر سياحية، فإن حال روسيا الاقتصادية لا تبشر بمواسم سياحية طيبة إلى بلاد العرب في القريب.

> في حين يبدو- للوهلة الأولى- وكأن تراجع السياحة الروسية إلى مصر يعود إلى أسباب أمنية، يأتي مثال الإمارات المستقرّة أمنياً ليشير إلى غير ذلك

صيف لبنان الاستثنائي

بيروت: نسرين حمود

لَعلّ نصيحة أي سائح يضع لبنان على صفحات «أجندته» الصيفية هي أن يُدير ظهره لنشرات الأخبار المتلفزة، وأن يقاطع المواقع السياسية الإلكترونية، وأن يثق أن كلاً من التهويل والتضخيم والضجيج المرافق للحياة السياسية المهترئة يسقط عند أعتاب الصيف. كما عليه أن يوقن أن حبل السرّة الذي يربط اللبنانيين بالأزمات بأنواعها السياسية والأمنية والاجتماعية، منذ نشوء كيانهم، لطالما أسهم في جعلهم يخلقون «حيوات بديلة» أو «عوالم موازية» تغالي في الفرح، وتعانق الشمس عناقاً حاراً، وتصل الليل، بالنهار وتلثم كف الحياة!

ما تقدّم ليس بمبالغة أو دفن للرأس في الرمال تلافياً لملاحظة اللهب المتصاعد من جوار الجغرافيا اللبنانية أو بتعطيل طوعي للشعور عن ارتداد «زلزال» الإرهاب الذي يهزّ بلاد العرب ويدفعهم إلى الرقص- مكرهين- على الجمر، إنما هو ملاحظة ناتجة عن جولات ميدانية على ليل بيروت، ومجاورة بعض شواطئ الساحل في عطلات نهاية الأسبوع، والقراءات لبرامج المهرجانات التي تتجاوز المئة في بيروت والمناطق...

يُفيد تقرير «إرنست اند يونغ» عن أداء الفنادق من فئتي الأربع والخمس نجوم في منطقة الشرق الأوسط، أن معدّل إشغال الفنادق في بيروت بقي مستقراً على أساس سنوي على 61 % في مايو/أيار من العام الجاري، مع ارتفاع متوسط تعرفة الغرفة إلى 180 دولاراً أميركياً في الشهر الخامس من العام أي بنسبة 7.8 %، وزيادة الإيرادات المحققة عن كل غرفة متوافرة هي 111 دولاراً أميركياً أي بنسبة 8.3 % سنوياً.

بدوره، يتوقّع تقرير «ماستركارد» للمدن العالمية السياحية أن تحتل بيروت المرتبة السابعة بين 21 مدينة في الشرق الأوسط وإفريقيا لجهة إجمالي إنفاق السائحين الدوليين هنا العام، بمعدّل 1130 دولاراً أميركياً للسائح، بارتفاع 62.5 %، بالمقارنة بالسنة الفائتة. كما ينكر التقرير أن عدد السائحين في بيروت سيسجّل 1.15 مليون سائح، مع نهاية العام الجاري.

في وزارة السياحة، يصرّح مصدر لـ«الدوحة» بأن التدابير متخذة لإنجاح موسم الصيف، وأن التقديرات واعدة في هذا المجال، في ظِلّ اتساق الخطتين: الحكومية، والأمنية، ناقلاً تطمين وزير السياحة ميشال فرعون للسائحين من العرب والأجانب وتأكيده أن الوضع الأمني مُستتب.

تتضمّن خطة الوزارة لهذا الصيف عِدّة بنود، أبرزها: تسويق مشروع «أنا» لجذب اللبنانيين المقيمين في دول الاغتراب للسياحة بلبنان والربط بين «الدياسبورا» اللبنانية والوطن الأم، وتنمية السياحة الريفية من خلال تعزيز مفهوم بيوت الضيافة، ودعم المهرجانات بفرعيها: المناطقي، والدولي.

السؤال عن الجنسيات الأكثر تردّداً إلى الربوع اللبنانية، أخيراً، يبرز لائحة مؤلفة، تباعاً، من: العراقية، والمصرية، والأردنية، والسعودية، والكويتية. أمّا في الجانب الغربي فيفيدنا مصدرنا أنّه يصعب الإحصاء، نظراً إلى أن بعضاً من اللبنانيين الذين يعيشون في الخارج يدخلون البلد بجوازاتهم الأخرى (الفرنسية والكندية والأميركية...)، وهؤلاء ليسوا بقليلين. وإذ يقرّ الأخير بأن حركة الاستثمارات السياحية متراجعة لغياب



الثقة نظراً إلى الوضع الحالي (التأخر في انتخاب رئيس للجمهورية، مترتبات الحرب في سورية...)، تقضي الموضوعية عدم القفز فوق إشارة بعض النقابيين المولجين أمر المصالح المرتبطة بالخدمات السياحية إلى أن التقارير الدولية والمحلية الإيجابية المتصلة بالسياحة بلبنان تركّز على العاصمة وفنادقها الفارهة، ولا تلتفت إلى أحوال المناطق والفنادق المتوسطة والصغيرة. كما أن التحسّن الطفيف في النصف الأول من العام الحالي في حركة مطار بيروت لا يعوّض الخسائر المتراكمة في السنوات الفائتة، بعد أن قاطع السائحون الخليجيون لبنان، مع صعوبة التكهنات المستقبلية، نظراً إلى أن تاريخ كتابة هذه السطور يتزامن مع شهر رمضان، حيث يفضّل العرب قضاء هذه الفترة في بلادهم. لا يستقيم الحديث عن صيف لبنان، بدون الإطلالة على المهرجانات التي انطلق بعضها، مع ملاحظة أن كلّ صنوف الموسيقى (شرقي و«بوب» و«سول» و«ار اند بي» و«جاز» و«أوبرا» و«فانك» و«ديسكو»...) متوافرة فيها، بدون إغفال بعض المواعيد المتصلة بالمسرح أو الرقص. في هذا السياق، تجدر ملاحظة الوفرة في كمّ المهرجانات، ولو أنّ كلاً من النوع والصفة الدولية لا يعوز الرئيسة بينها (بعلبك، وبيت الدين، وبيبلوس...). علماً بأنّ ما تقدّم لا يحول دون أن يسأل الباحث في بعض الأحيان عمّا تعنيه «الدولية» الملصقة، خبط عشواء، بمهرجانات مناطقية تستضيف مشاهير غربيين أفل نجمهم أو ممن هم في طور الاعتزال، أو فرقاً موسيقيةً غائبة عن مهرجانات عالمية مرموقة. على كل حال، تبدو الملاحظة سالفة الذكر ثانوية، حين نعرف أن من بين العروض الأبرز التي يستضيفها لبنان واحد بعنوان «إلك يا بعلبك» يجمع العشرات من الفنانين اللبنانيين نائعي الصيت في مجالات الشعر والموسيقى والغناء والمسرح والرقص على أدراج «معبد باخوس». لمهرجان بعلبك إرث عريق، إذ تعود إليه أسبقية نشر الفلكلور اللبناني، زمن الأخوين رحباني الراحلين، بصوت السيدة فيروز، كما أنّه يحتفل في العام المقبل بالذكرى الستين لتأسيسه (انطلق في 1956 في عهد الرئيس الراحل كميل شمعون). قُبيل تكريم «مهرجانات

بعلبك» في «اكس أون بروفانس» الفرنسية أخيراً، قابلت «الدوحة» رئيسة «مهرجانات بعلبك الدولية» نايلة دي فريج، التي أسهبت في الشرح عن أهمية الافتتاح المتمثل في «إلك يا بعلبك» والجامع فنانين مرموقين لبنانيين أو من أصول لبنانية، مُتحدّثة عن إمكانية نشر هذا العرض في العالم وتطعيمه بفنانين محليين من الدول التي سيجول فيها مستقبلاً، في صورة ناصعة عن حوار الثقافات.

سؤال دي فريج عن تصحيح المعتقد الخاطئ الرابط بين موقع المهرجان والأحداث الأمنية في الجرود، وعن توافر خطط بديلة في حال التوتر، كما تمّ منذ سنتين (2013)، حيث كانت نقلت فعاليات المهرجان إلى «خان الحرير» في منطقة سد البوشرية (شرق بيروت)، تجيب عنهما قائلةً: «إن الغالبية، حتى من اللبنانيين، تجهل التضاريس الجغرافية»، مضيفةً أن «بعلبك تبعد 40 كيلومتراً عن منطقة رأس بعلبك التي تردّد اسمها من قبل عند الحديث عن توترات أمنية، ولو أن الوضعَ آمنٌ، اليوم». هي تؤكد أنّها تلقّت التطمين اللازم من جهات أمنية عِدّة حتى يدور المهرجان في «بيته»، آملة أن تطول قوافل اللبنانيين والسائحين، هذا العام، إلى بعلبك (تبعد 86 كيلومتراً عن بيروت)، حيث يمكن زيارة بعض المناطق السياحية المجاورة لها قبل موعد المهرجان (عنجر، وزحلة، وراس العين...)، مع عدم تفويت مشهد غروب الشمس الأخاذ في «مدينة الشمس».

من جهة ثانية، تبدو لجنة المهرجان العريق والدولي عن حق مدركة رسالتها الثقافية وأهمية «المقاومة الثقافية» في ظلّ الأحداث المتوترة، إذ يتجلّى الأمر، بوضوح، من خلال المواعيد المنوّعة التي تضربها للبنانيين والسائحين (من 31 يوليو/تموز إلى 30 أغسطس/آب)، مع بعد عن الحفلات ذات الطابع التجاري، والحرص على الاتصال بالموسيقى الكلاسيكية وغيرها من المواعيد النخبوية، فضلاً عن معرفة وثيقة بأهواء الفنانين الغربيين ومن يهمّه من بينهم إحياء الحفلات في الشرق الأوسط.

لناحية المناطق السياحية الشهيرة، كانت جبيل أُعلنت «عاصمة السياحة العربية لعام 2016» من قِبَل «المنظمة العربية للسياحة» أخيراً، مع الإشارة إلى أن البرنامج الخاص بهذا الإعلان سَيُعرَض- بحسب وزير السياحة- في أكتوبر (تشرين الأول) المقبل. لكن، لا يمكن إغفال كثافة النشاطات حالياً في هذه البقعة الجغرافية الواقعة شمالي بيروت والقريبة من العاصمة (تنأى 39 كيلومتراً عن بيروت).

تُقدّم المدينة، التي تملك بنية تحتية سياحية راسخة لزائرها، مهما اختلفت مشاربه والميزانية التي يرصدها لهدف السياحة، التاريخ من خلال بعض المواقع (القلعة والمرفأ والسوق القديمة وبعض الكنائس...)، والفنادق والمطاعم والمسابح وحياة الليل الصاخبة، مع إمكانية الاتصال السهل بجبال لبنان.

في باب المهرجانات، تقترح المدينة على زائرها المرور بليالي مهرجانها (من 13 يوليو/تموز إلى 18 أغسطس/آب)، الذي يتصف بخصوصيات عِدّة، من بينها استقطابه الفئات الشابة خصوصاً، ومضاهاته بعض المهرجانات العالمية أهمية، نظراً إلى برمجته الغربية الغالبة. في هذا الإطار، تقول رئيسة «مهرجانات بيبلوس الدولية» لطيفة اللقيس في حديث إلى «الدوحة» إن لجنة المهرجانات تنسق مع وكالات السياحة والسفر لتشمل نشاطات السائحين في جبيل المشاركة في بعض حفلات المهرجان، موضحة أن مؤشرات السياحة للصيف الجاري جيدة نوعاً ما حتى الساعة، بدون أن يعني الأمر أنّها تصاعدية نتيجة الوضع السياسي المتوتر، كما أن كمّ المهرجانات الوافر يشتت الناس!

معلوم أن لكلّ موعد في هذا المهرجان ذائقة، إلّا أنّه- بحسب اللقيس- من الملاحظ أن الشباب الخليجيين (إلى جانب اللبنانيين والأوروبيين) يقبلون كل سنة إلى جوار بحر جبيل للمشاركة تصفيقاً وتفاعلاً مع الفنانين العالميين المدعوين، متمنية من الإعلام البعد عن تعظيم أخبار الساسة والحوادث.

لدى تكرار السؤال عن مدى سهولة أم صعوبة استقطاب الفنانين الأجانب لإحياء الحفلات في لبنان، تجيب اللقيس ضاحكةً أن «البعض منهم يضع شروطاً بالجملة قبل مجيئه ويطلب التنقل بسيارة مُصفّحة، إلّا أنّه يُدهَش حين يعاين أرض الواقع، فيتخلّى عن حذره المفرط، ويتيقن من التضخيم الإعلامي لأخبار الشرق الأوسط!».



عبد السلام بنعبد العالي

المثقف والخبير

مقابل سياق النّشأة الفرنسي لـ«المثقف»، يُصرّ البعض على تأكيد المولد الأميركي لـ«الخبير»، فهذا «المفهوم» من صنع أميركي (made in USA) على حدّ قول أحد الدّارسين الفرنسيين الذي يشير إلى استغلاقه و«طابعه الغامض»، ومن ثمة صعوبة نقله إلى الفرنسية. لذا فإن هذه اللغة تستعمل ترجمةً لـ«Think tank» عبارات مُتعدّدة يمكن أن ننقل بعضها إلى اللغة العربية بـ: خزّان الأفكار، فضاء الفكر، مختبر الفكر...

يرى البعض ضرورة أخذ البعد العسكري للعبارة الإنجليزية بعين الاعتبار، بل ربطها بالوجه العسكري للمولد الدريفوسي للمفهوم الفرنسي، إلّا أن هذا لا يبدو لنا ذا أهمية فيما يخصّ تحديد المعنى الذي سيعطيه إياه التداول العربي. فلنكتفِ إذاً بالقول إن الأمر يتعلّق بـ«علبة أفكار» قياساً على «علبة أدوات» الصانع Boite à outils.

هنا التقابل في مولد المفهومين ونشأتهما سيظل يطبعهما في أثناء تداولهما عندنا نحن العرب، بحيث إننا سنظل نتشبث بالفصل بينهما، فكرياً على الأقلّ، فلا نرى في الثاني إلا بديلاً يغنينا عن الأوّل ويقوم مقامه، ذلك البديل القابل وحده لـ«ملء الفراغ» الذي خلّفه «موت» المثقف.

غير أننا سرعان ما نتبيّن أن الـ «ثينك تانك» يتمتع بخصوصية قد تحُول بينه وبين أن يؤدي تلك الوظيفة. فهو لا يحيل إلى أفراد مثلما هو الشأن بالنسبة للمثقفين، وإنما إلى مؤسسات. الخبير مرتبط بمؤسسات خاصة مستقلة هي عبارة عن «نوادٍ للفكر» تضمّ رؤساء مقاولات وجامعيين ورجال بحث «يفكرون جميعهم في نقطة بعينها من أجل هدف مُحدّد». الخبير، على عكس المثقف، هو أصلاً ذو هوية مؤسساتية، ومن ثمّ فإن ظهوره مرتبط أساساً بالشروط الموضوعية التي تحدّد نشأة المؤسسات وترعى ازدهارها وتحدّد مهامّها. الخبير لا يكون كذلك إلّا داخل مؤسّسة يلتزم بأهدافها في ما يُنتج من «أفكار» مقابل ما يجلبه منتوجه من مكافآت. ما أبعدنا عن الحوافز الأخلاقية والدوافع «النّضالية» التي كانت تحرّك المثقف. لا شيء من هذا في عالم تحكمه قيم المصلحة ونجاعة الفعالية. فبينما كان المثقف يستمدّ قيمته من الدّور الذي يلعبه، والقيم التي يدافع عنها، و«الالتزام» الذي يحفزه، فإن الخبير منتج أفكار تستهدف المردودية الآنية والمنفعة المباشرة. فالأمر لا يتعلّق هنا برسم آفاق وتحقيق مطامح، وعلى الفكر أن يتوصل إلى نتائج ملموسة مثل مشاريع القوانين على سبيل المثال.

من شأن كل هذا أن يدفع إلى اليأس من تعليق الآمال على الخبير كي يشغل مكانة المثقف. وعلى رغم ذلك، فأمام العجز الذي أصبح يعترض الفعل الثقافي في شكله المتوارث عن «تحويل الواقع»، أو التأثير فيه على الأقلّ، لا يرى البعض مندوحة من اللجوء إلى من يعوّض المثقف في غياب البديل المطروح. لعلّ ذلك هو ما أخذ يسمح بنشأة ما نلحظه عندنا من نموّ لظاهرة لا تخلو من غرابة تتجلّى في ظهور مثقفين من نوع جديد، مثقفين يسكنهم خبراء، مثقفين «تقنيين»، لا هم ينتمون فعلياً إلى «مختبرات الأفكار»، ولا إلى الأنتلجنسيا التي تمتهن الدّفاع الطّوعي عن قيم بعينها والتي تكون«يسارية بالطبع». إنهم مثقفون من طينة أخرى، عبارة عن «رصيد من المهارات»، تحرّكهم الظرفيات ويصنعهم الإعلام، أو يصنع أسماءهم على الأصح. صحيح أنهم يظلّون يستهدفون المردودية المباشرة، وصحيح- أيضاً- أنّ ما يظلّ يحرّكهم هو منطق المصلحة، وهم في ذلك أشباه خبراء، إلّا أن المصلحة التي يَجُرّون وراءها ليست مصالح مؤسسات كبرى تستفيد من خبراتهم و«تستثمرها»، وإنما مصلحتهم هُم بما هم أفراد يتوافّرون على معارف، ويتقنون مهارات، بما فيها مهارة التأقلم مع تقلّب الأحوال، والتكيّف مع تبدّل الأزمنة.



كان احتكاك الأوروبيين مع غيرهم من الشعوب مُقدّمة لنهضة علوم اللسان والإنسان، وهي النهضة التي نَدِينُ لها بما حصل من تطوُّر في العلوم الإنسانية خلال القرنين التاسع عشر والعشرين.

نهاية الجغرافيا وعودة التاريخ

د. حسين السوداني*

تُثار المسألة اللغوية في كلّ حدث تواصل بشريّ، فتختزل كل الأبعاد الرمزية للإنسان إذ يتعرّف إلى إنسان آخر. والذي يراجع التاريخ الإنساني يجد، في المنعرجات الكبرى من تاريخ الإنسان، حضوراً للغة بوصفها مشكّلة للوعي بالآخر وحاضنة لكلّ ما ينعقد بين أطراف التواصل، نفسياً واجتماعياً وفكرياً وحضارياً. وإذا أخذنا اللغة بمفهوم موسَّع عرّفناها بكونها منظومة من الرموز التي تُنشئها المواضعة لتأدية معنى، فإن تبنّينا هذا التعريف لم تنحصر دائرة المعنى فيما نريد إبلاغه، وإنما يغدو عالمُنا كلُّه: ملبسُنا ومأكلُنا ومشربُنا وكيفياتُنا في أداء التحية جميعاً، أنظمةً دالّة. والسائح الذي يدخل فضاءً اجتماعياً معيّناً إنما يدخله بمقتضيات ذلك القانون التواصليّ: فهو في عين من يفِدُ عليهم دالٌ بكل ما اقترنت به وفادته، وهو مستدلّ بملامح الفضاء الجديد على أهل ذلك المكان.

ومن طريف ما يجسّد هذا الناموس التواصليّ ما اقترن به اكتشاف «كريستوفر كولومبوس»، (1451 - 1506) لأميركا، سنة 1492، من مواقف حاول تزفيتان تودوروف، رصْدها في كتابه «اكتشاف أميركا: مشكلة الآخر». فمن خلال المواقف التي يعرضها تودوروف تتضح في شخص كولومبوس صورة الأوروبيّ الذي يتكلّم لغة واحدة فيظن أنّ كل متكلّم يرى العالم والأشياء على نحوه هو. وهي وضعية تكشف أهمية التعدّد اللغوي في تنْسيب رؤيتنا وتقييمنا للأشياء. فقد بدت المعضلة الأساسية لكريستوفر كولومبوس إزاء العالم الجديد وسكانهِ مشكلةً لغوية تواصلية بالأساس(1).

لذلك يقدّر المؤرخون للعلم اللساني الحديث بأنّ إرهاصات نشأة علم اللسانيات إنما بدأت في إطار هذا التثاقف الذي فرضته الاكتشافات الجغرافية الكبرى. فالذي يراجع تاريخ الدراسات اللسانية يجد أنّ البعثات العسكرية والجغرافية والعلمية قد مثلت إطاراً مُهمّاً حمل الأوروبيين على مقارنة ثقافتهم بثقافات الشعوب التي اطلعوا عليها، فكان لذلك أثران علميان مهمّان، أولهما نشأة الأنثروبولوجيا بوصفه علماً يدرس الإنسان من حيث هو كائن اجتماعي، فتأسس اتجاه بحثيّ في القرن التاسع عشر ينشغل بدراسة الشعوب، لا سيما ما كان منها بعيداً عن أوروبا مركز الحضارة الحديثة. وتزامن ذلك مع شغف شديد لدى الأوروبيين باكتشاف كلّ جديد والتطلّع إلى كل غريب قادم من بعيد، واختُصر ذلك في هالة تضفَى على كلّ وافد غريب مادياً كان أو معنوياً، فيوصف على سبيل الدهشة بأنه «exotic».

أما الأثر الثاني فيتمثل في عمليات مقارنة كانت بداياتها عفويّة وبسيطة انطلاقاً من ملاحظات مستكشفين أوروبيين، ثمّ تطوّرت فكانت هذه المقارنات أرضية للدراسات التاريخية المقارنة في القرن التاسع عشر لاسيما بعد أن نشر «فرانز بوب»، (1867 - 1791) باكورة بحوثه سنة 1816 بعنوان «عن نظام التصريف في اللغة السّنسكريتية مقارَناً بنظيره في كل من اليونانية واللاتينية والفارسية والجرمانية». فمن البدايات الأولى للمنهج التاريخي المقارن ما قام به الأب الفرنسي كوردو،(1691 - 1779) حين أعلن سنة 1767 عن العلاقة بين السّنسكريتية واليونانية واللاتينية ثم نشر ذلك في بحث أظهره للناس قُبيْل وفاته. وبالتزامن مع ذلك أبدى السير «وليام جونز»، (1746 - 1794) القاضي في المحكمة العليا بالبنغال إشارة لغوية دقيقة، ما إن ذكرها في تقرير له سنة 1786 حتى أذكت روح البحث العلمي المقارن في لغات الشعوب في مطلع القرن التاسع عشر، ومفاد ملاحظة وليام جونز أنّ السّنسكريتية واليونانيّة واللاّتينيّة بينها أوجه قرابة قويّة لا يمكن أن تُردّ إلى محض الصّدفة.

على هذا النحو كان احتكاك الأوروبيين بغيرهم من الشعوب مُقدّمة لنهضة علوم اللسان والإنسان، وهي النهضة التي نَدِينُ لها بما حصل من تطوّر في العلوم الإنسانية خلال القرنين التاسع عشر والعشرين.

ورغم هذه الحصيلة العلمية المهمة فإن أهداف تلك السياحة الأوروبية في العالم لم تكن من جنس أهدافها المرسومة سلفاً، فقد كانت الغايات تجارية استعمارية بالأساس، فتحققت النتائج بما يشبه الصدفة على نحو ما فعل كريستوفر كولومبوس حين اكتشف أميركا وهو يبحث عن طريق إلى الهند.

وإذا كان الأمر على ذلك النحو في وضعيات حضارية لم تكن اللغة فيها مكوّنا ضمن سياسة مُحدّدة، فإنّ الأمر يختلف حين تحتضن المسألةَ اللغويةَ أطرٌ علميةٌ واستراتيجية على درجة عالية من الدقة. فالاكتشافات الأنثروبولوجية الكبرى خلال القرن العشرين قد تمّت فيما يمكن أن نعدّه سياحة علمية فتحت أعين الدارسين على أنّ الإنسان واللسان هما طرفا المعادلة في الحضارة الإنسانية. فكان الإنجاز المنعرج في هذا المضمار حين كشف «كلود ليفي ستروس» (1908 - 2009) أنّ أنظمة القرابة هي أنظمة تحاكي مؤسسة اللغة فيما تحتكم إليه من علاقات وقيم، ففي السياق الاجتماعي يحتكم الناس إلى قوانين صارمة وإلزاماً، فتضبط سلوكهم ويمتثلون لها في أقوى علاقاتهم كالمصاهرة والزواج والميراث. وقد أتيح لكلود ليفي ستروس البحث في ذلك ميدانياً من خلال رحلتين إلى البرازيل عامي 1935 و1938 إذ اطلع بفضلهما على أحوال الهنود الحمر في ضواحي ساو باولو وفي أريافها البعيدة. فكانت تلك السياحة العلمية مفتاحاً لتأسيس الأنثروبولوجيا البنيوية انطلاقاً من استثمار اللسانيات البنيوية في الأنثروبولوجيا، وكان المنتوج الأوّل بحثاً صدر سنة 1945 بعنوان «التّحليل البنيويّ في اللّسانيّات والأنثروبولوجيا»، ثم طوّر ليكون كتاباً ضخماً صدر سنة 1958بعنوان «الأنثروبولوجيا البنيوية».

على هذا النحو تنامى خلال القرنين الماضيَيْن إدراكٌ لمركزية اللغة في علوم الإنسان، وبلغ هذا الوعي أوْجَهُ بتطوّر علوم الإدراك (cognitive sciences). فأصبح الدارسون يتعاملون مع الألسنة بوصفها ثروات علمية حقيقية. وبذلك لم يعد المجال متعلّقاً بالمفاضلة بين اللغات واستنقاص ما لم يكن له رصيد من مقومات الحضارة الحديثة، بل إنّ الأمر مبني، في تقدير العلماء المتخصصين، على معادلة أخرى هي أنّ اكتشاف تلك الألسنة الأقرب إلى البداوة يُعدّ ثروة حقيقية، وهذا الأمر شجّع جمهور الباحثين إلى نوع جديد من السياحة الاستكشافية يهدف إلى الاستثمار العلمي للمكتشَفات اللغوية الجديدة. فمن ذلك صيحة الفزع التي أُعلنت من خلال ملف جعلته مجلة «ناشيونال جيوغرافيك» للغات المهددة بالاندثار، وذلك في عدد يوليو/تموز 2012، فقد أشار «روس ريمر»، من خلال أمثلة عايشها إلى ما يتهدّد العديد من لغات الشعوب المغمورة من خطر الاندثار. وإزاء الخصوصيات البنائية لهذه اللغات فإنّ اندثارها يحرمنا من القناة التي نتطلع بها إلى ذاكرة الشعوب الناطقة بتلك اللغات ويُتلف الأداة التي بها يمكن أن نعرف وجهة نظرٍ


مجموعة من الهنود الحمر في ساو باولو

للعالم والأشياء تختلف بالضرورة عن كيفيتنا في رؤية الأشياء(2). واليوم تثير الباحث في أمر اللغات معلومةٌ تواترت حتى غدت مسلّمة، وهي أنّ ثمة لغة تموت كل أربعة عشر يوماً. وعلى هذه المعلومة الأساسية بنى التونسي الفرنسيّ كلود حجاج كتابه الصادر سنة 2002، بعنوان في صيغة صيحة فزع «أوقفوا موت اللغات(3)»، «Halte à la mort des langues».

ولئن ارتبط المنعرج التاريخي بين القرنين العشرين والحادي والعشرين بفكرة العولمة، فإنّ ما فرضته وسائل الاتصال في السياق العالمي الجديد قد جعل للهوية اللغوية، بكل ما ترتبط به، أولويةً اعتباريةً، وذلك فيما أصبح يختصره البعض في أنها نهاية الجغرافيا وعودة التاريخ.

وفي واقع العولمة كفّت اللغات عن أن تكون مجرّد أدوات تواصل ومكوناتِ هويةٍ ينبغي تحصينها. فالمنظومة الجديدة فرضت حدّاً من التبادل والتفاعل لا مهرب منه. وهو ما اختزله «جون لوي كالفاي»، في عنوان كتابه «سوق اللغات: التأثيرات اللغوية للعولمة»(4).

وقد تجلّى هذا الوضع اللغوي الكوني في سياسة المنتظم الأممي بارتباط نهاية الألفية الثانية ومطلع الألفية الثالثة باتجاه مهم في سياسة الأمم المتحدة هو الاهتمام بالهويّات اللغوية. وقد تجلّى ذلك في شكل صيحة فزع إزاء الموت الذي يُهدّد كثيراً من الألسنة البشرية. وتزامن ذلك مع اهتمام أكاديمي بهذه الظاهرة في الأوساط العلمية. فقد جعلت منظمة اليونسكو عدد مجلتها لإبريل/نيسان من سنة 2000، بعنوان صادم هو «حرب اللغات وسلْمها»، وأصدر «ستيفن وورك»، سنة 2002 «أطلس اللغات المهدّدة بالاندثار في العالم»(5). وفي السنة نفسها اتجه لسانيون عديدون إلى الاهتمام بقضية موت اللغات.

فشكّل هؤلاء الباحثون تياراً نشأ بشكل متزامن، فمنهم في الفضاء الفرنكفوني كلود حجاج وجون لوي كالفاي، ومنهم في السياق الأنغلوفوني «دانيال ناتل» و«سوزان رومان(6) وإزاء واقع الصراع اللغوي الكوني أصبح السؤال عن مستقبل لسان معيّن هاجساً علمياً ملحّاً من منظور لساني تقنيّ، وواجباً قومياً حارقاً من منظور حضاري ثقافيّ. وبذلك نشأ مفهوم جديد شغل تياراً بحثياً كاملاً هو مفهوم «الحروب اللغوية». فشكّل موضوعَ كتاباتٍ عديدة منها ما يدرُس مركزية القضيةِ اللغوية في الحروب كما في بعض كتابات «تزفيتان تودوروف»(7) . ومنها ما يقتفي أوجه الصراع بين الألسنة البشرية كما في كتابات «روبان تولماتش لايكوف»(8) و«هنري هيتشنغز» (9) إنّ التقدير المنصف للرابطة اللغوية في النسيج الإنساني يجعلنا نرى أنّ الأطر الجمعياتية المدافعة عن الألسنة المحلّية يمكن أن ينظّم نشاطها إطارٌ أوسع مدى وأجلُّ أثراً، وذلك حين يبنى النظر في العلاقة بين اللغات على أساس من التنوّع المتكامل لا على خلفية من التنازع والصراع، وهو ما يمكن أن يكون انطلاقاً من تأسيس منتدى عالمي للغات والتواصل، وسيكون من مهام هذا المنتدى العالمي أن يوظّف التعدّدَ اللغوي في خدمة السلام بين الإنسان والإنسان.

هوامش:

1- Tzvetan Todorov, La Conquête de l'Amérique, La Question de l'autre, éditions du Seuil, 1982.

2- Russ Rymer, Vanishing Languages, in National Geographic, July 2015.

3- Claude Hagège, Halte à la mort des langues, Ed. Odile Jacob, 2002.

4- Louis-Jean Calvet , Le Marché aux langues : Les Effets linguistiques de la mondialisation. Ed. Plon, 2002.

5- Stephen A. Wurm, Atlas Of The World's Languages In Danger Of Disappearing, ED. UNESCO, 2002.

6- Daniel Nettle and Suzanne Romaine, Vanishing Voices : The Extinction of the World's Languages, Oxford University Press, USA, 2000.

7- Tzvetan Todorov, La Conquête de l'Amérique , La Question de l'autre, éditions du Seuil, 1982.

8- Robin Tolmach Lakoff, The Language War, University of California Press, 2001.

9- Henry Hitchings, The Language Wars: A History of Proper English, Picador, 2012

*أستاذ باحث. المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات.



أمير تاج السر

دعوة إلى العزلة

كنت شاهدت في إحدى القنوات التليفزيونية، حواراً قصيراً مع الممثلة البريطانية «كيت وينسلت»، التي أدت دور «روز» في الفيلم العظيم: «تايتانيك»، أحد أفضل الأفلام التي أنتجت حتى الآن. تقول في الحوار حين سُئِلَتْ عن سبب هدوئها الشديد، وهي نجمة لها ملايين المعجبين، بأنها لا تسمح للأشياء التي لا تريدها أن تضجرها، ولذلك فهي لا تشاهد أي فيلم لها بعد الانتهاء من تمثيله، ولا تشاهد حواراتها التليفزيونية، أو تقرأ تلك المكتوبة في الصحف والمجلات، ولا تملك حسابات في وسائل التواصل الاجتماعي، يمكن أن تأخذ منها بعض الوقت، وهي في الأصل فنانة، وليست شخصاً آخر.

ما ذكرته النجمة البريطانية، إنْ كان صحيحاً، فقد تخلّصت- بالفعل- من كل الشوائب الضارة التي تفتك بالعملية الإبداعية، والأعصاب، أيضاً، في هذا الزمان. فالدخول في التكنولوجيا بجميع تفرعاتها من إنترنت وهواتف محمولة، وقنوات تليفزيونية فضائية، يجعل من المستحيل لأي مبدع أن يُمارس إبداعه متخفياً وهادئاً وبعيداً عن أي تطفُّل غير ضروري. ساعات طويلة يتم إنفاقها في تلك الأجواء المشحونة بالجانبية، يضيع فيها إبداع، كان من الممكن أن يحدث، من تويتر إلى فيسبوك، إلى أنستجرام، ثم إلى الواتس آب، في الهواتف المحمولة، الناقل غير الواعي لكل شيء كما أسميه، والذي يمكن أن يظلّ نحلة طنانة طوال اليوم، مع اختلاف التوقيت في دول العالم، ليأتيك بما تريده، وما لا تريده، وما يمكن أن يقتلك أيضاً، وتجد نفسك في مجموعات تتحدّث عن أفضل هدف أُحرِزَ في مرمى برشلونة، وأنت لا تعرف شيئاً عن برشلونة، عن التواء ساق ممثلة في مسرح ما في بلد ما، ولا تكون محباً حتى للتمثيل، وهكذا، مما يجعل حتى الشخص العادي، مُشوّش الذهن، ويحسّ برغبة شديدة، في أن يعود إنساناً مرة أخرى بعد تلك التحوّرات غير الإنسانية.

إذاً، أين وقت الإبداع؟

أين الوقت الذي يمكن أن تنكتب فيه صفحات مشرقة في رواية، أو أبيات رقراقة في قصيدة؟ بل، وأين الوقت الذي يمكن أن ينفرد فيه المبدع بأفكاره الخاصة لينتقي منها فريقاً، يوظّفه في عمل جديد؟

بعض المبدعين يقولون إن مواكبة التكنولوجيا، بكل مآسيها، شيء ضروري، ووجود المبدع على صفحات التواصل مهم، حيث يمكنه أن يحاور الناس فيفيدهم قليلاً، ويستفيد منهم أكثر، وهناك أعمال روائية، قامت كلها على فكرة وجود مبدعين ملتصقين بصفحات التواصل، ويتلقون الأفكار، التي يحولونها إلى أعمال أدبية. أيضاً الدعاية للنصوص، حيث يمكن لكل مبدع أن يعلن عن كتابه في زمن تعدّدت فيه النصوص بشكل مزلزل، وأصبح من الصعوبة أن تعرف ما هو الجيد منها، وما هو الرديء.

شخصياً، أُقرّ بهذا الطرح، لكن أُفضّل أن يكون الوجود الافتراضي في أماكن الافتراض محدوداً للغاية، بحيث لا يؤثر على المسألة الإبداعية.

أخيراً، سواء أكانت «كيت وينسلت» صادقة أم لا، فقد ذكرت أشياء مهمّة، لا بدّ من الالتفات إليها والتحاوُر حولها.

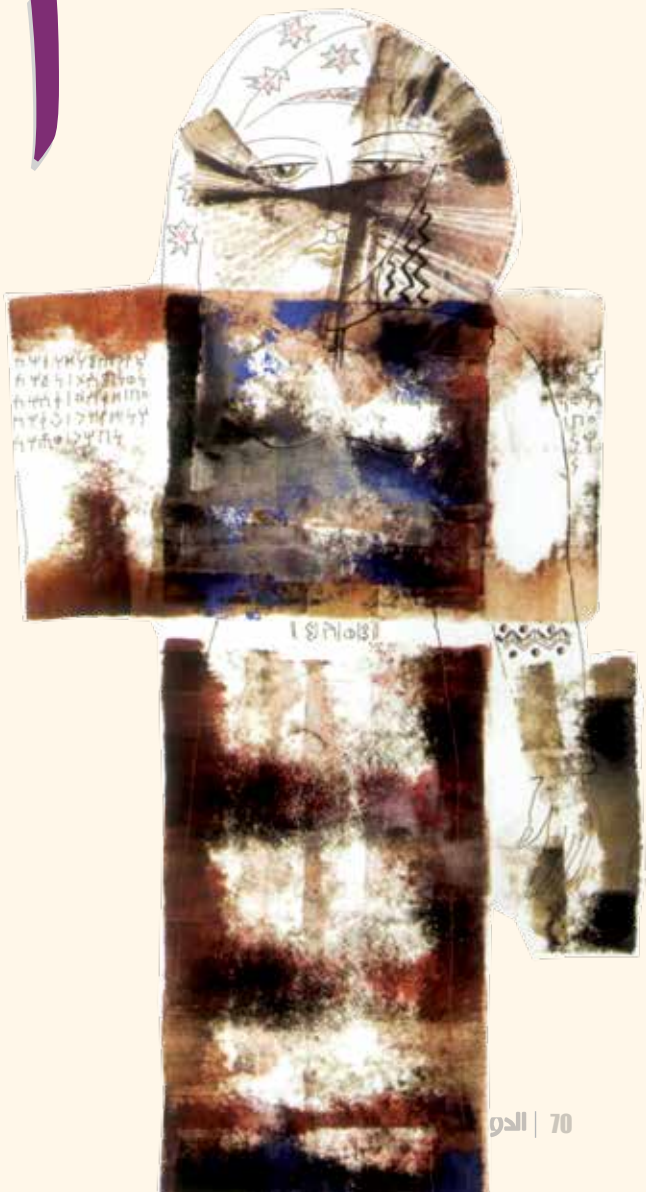
81

غاليانو وتحطيم العالم

ربّما، يمكن القول إن إدواردو غاليانو (1940 - 2015) كان أحد المقربين من قلب هذا العالم؛ فقد قضى الكاتب الأوروغواياني سنينه التي جاوزت السبعين في قراءة هنا العالم، ولم يكتفِ أبداً، لم تكفِهِ الرؤى الكثيرة وزوايا النظر، ولم يكفِهِ الفهم الجاهز، وكذلك النظرية، لم يلتزم بشيء مفروض أو موجود، بل ذهب ليحطّم الأشياء التي لقيها في حياته إلى شظايا، ويعيد تركيبها بما يخدم الفنّ والأرض والإنسان.



أدب



ترجمات

مختارات شعرية لحلمي ياووظ

وُلِد حلمي ياووظ في إسطنبول عام 1936، وبعد الثانوية التحق بكلّيّة الحقوق، ولم يكمل دراسته فيها، وغادر إلى إنجلترا، ودرس هناك الفلسفة إلى جانب عمله في القسم التركي لهيئة الإذاعة البريطانية

67

مقالات



عزاء تافه

عبد الفتاح كيليطو

كتب

121

تعرية «الوطن» من الداخل



مالك الحزين شاهدٌ على الثورة



أدب

رشيد بوجدرة

وعتمات الرّواية الجزائرية



74

كان بوجدرة أوّل كاتب جزائري يتجرّأ على تناول موضوع الجسد روائياً، وهو أوّل من أعطى للفرد مكانة في النّص الروائي، حيث تطرّقت رواية «التطليق» لسيرة شاب يتعرّض للقهر في مجتمع بطريركي، ويصف، عبر بوحه، مدى كرهه لوالده البرجوازي المتسلّط.

لقد كان بوجدرة الأقرب إلى تيار الرواية الجديدة، كما ظهر في فرنسا مع كلود سيمون، وصاحب جرأة في تناول المستور، والاعتراف بتفاصيل الحياة الحميمة لأبطاله، مثلما هو الحال في روايته الثانية «الرعن»، ثم في رواية «المرث» التي مُنِعت من النشر في مصر سنة 2012.

نصوص



ذكريات .....عزة كامل

86

64

حوار

لينا هويّان الحسن

تجاهَلْنا ثقافات أكثر ألفة مع واقع الحياة



لا تتوقّف الروائية السورية لينا هويّان الحسن عن مناوشة التاريخ والأسطورة في رواياتها، واستطاعت، منذ روايتها الأولى «معشوقة الشمس»، الصادرة عام 1998، أن تلفت الانتباه إلى خصوصيّتها السردية المتوجّهة إلى عوالم البادية والصحراء، والقبائل البعيدة وآثارها الدارسة، قبل أن تواصل أعمالها الحفر في المسار نفسه، وهي تتنقّل من عمل إلى آخر في حواضر التاريخ، محاولةً ترسيخ حمولة معرفية في هذا الحقل شديد الخصوصية، الذي لا يقترب منه الروائيون كثيراً.

لا تتوقّف الروائية السورية لينا هويّان الحسن عن مناوشة التاريخ والأسطورة في رواياتها، واستطاعت، منذ روايتها الأولى «معشوقة الشمس»، الصادرة عام 1998، أن تلفت الانتباه إلى خصوصيّتها السردية المتوجّهة إلى عوالم البادية والصحراء، والقبائل البعيدة وآثارها الدارسة، قبل أن تواصل أعمالُها الحفر في المسار نفسه، وهي تتنقّل من عمل إلى آخر في حواضر التاريخ، محاولةً ترسيخ حمولة معرفية في هذا الحقل شديد الخصوصية، الذي لا يقترب منه الروائيون كثيراً.

أنهت لينا روايتها العاشرة «سلطانات الرمل»، وقبلها العديد من الأعمال الأخرى، المتمسّكة بخصوصية الحياة السورية، انفتاحاً على المحيط العربي كلّه، ومن بينها «رجال وقبائل» و«نازك خانم» اللتان تفكّر في تحويلهما إلى عملين دراميين، بشروط تلقٍّ مختلفة، و «بنات نعش».

مؤخّراً، وصلت روايتها «ألماس ونساء» إلى القائمة القصيرة للجائزة العالمية للرواية العربية (البوكر)، 2015، في إضافة جديدة إلى سجلّ حافل بالتكريمات والجوائز.

في هذا الحوار التقينا صاحبة «التفاحة السوداء» في تقاطعات فكرية حُرّة حول الأدب والهويّة والبادية وتقاطع التاريخ مع الأسطورة.

حوار: حمزة قناوي *

المُخيّلة بعثٌ موازٍ لحياة الإنسان

لينا هويّان الحسن

تجاهَلْنا ثقافات أكثر ألفة مع واقع الحياة

تُشكّل «البادية» والصحراء المُرتكَز الأهمّ والنواة الصلبة لأعمالك، تكرّرت هذه الثيمة في محطّاتك الروائية الأبرز «معشوقة الشمس»، «مرآة الصحراء»، «بنات نعش»، «سلطانات الرمل».. وغيرها. ما الوشيجة التي تربطكِ إنسانياً ومعرفياً بهذا المحيط تحديداً؟

- إنها تلك الحمولة الكبيرة من الذاكرة والتاريخ والأسطورة التي أحمِلُها بحكم انتمائي القبلي إلى عشائر بادية الشام السورية، حيث ثمّة ذاكرة صحراوية حظيت بها بسبب علاقتي الوطيدة بمسقط رأسي، رغم أني عشت معظم حياتي في دمشق قبل أن أنتقل- حالياً- إلى بيروت بسبب الظروف السائدة في سوريا. لهذا أخذتْ عدّة نصوص كتبتها طابعاً خاصّاً ينسجِم مع حقيقة أني كرّست قلمي للدفاع عن الوجود والذاكرة والثقافة في البادية. ألم يقل ألبير كامو ذات يوم: «إن تفكير أيّ إنسان هو قبل كل شيء حنينه»؟. يلازمني حنيني كلمّا أردت كتابة رواية جديدة، على رغم أنني كرّست روايتيّ الأخيرتين لمدينة دمشق، رواية «نازك خانم»، وراويتي الأخيرة «ألماس ونساء» الصادرة مؤخّراً عن دار «الآداب»، فدمشق مدينة جنّابة



ومغويـة، تمتلـكُ تاريخـاً من الأسـرار النسائية التي يهواها الأدب عادةً.

قلـتِ، مـن قبـل، إن الكتابـة يجب أن تفضـي- بالضـرورة- إلـى «الدهشـة والإمتـاع»، ولكنـي ألاحـظ أن هنـاك قيمـة ثالثـة مضافة تحرصيـن عليها في أعمالـك الروائية، وهي تقديم «المعرفة» و«التاريـخ».. إلى أي مدى من الممكن ألّا تتلاقى هذه المسارات عند الاشتغال على عمل روائي؟

- الأدبـاء كالقطـط، أي يمتلكون الحسّ المرهـف الـذي يسـمح لهـم باستشـعار الهـزّات الأرضيـة قبـل البشـر. الروائي الـذي لا يؤمـن بـأن الجنـون التقنـي الـذي يطيـح بكل مـا حولنا مـن عادات اجتماعية تآلفية يُفتَـرَض أن يتمّ التنبُّه لـه. لقـد تجاهلنـا ثقافات أكثـر ألفة مع واقـع الحيـاة، بـل هـي تُشكّل توازناً رائعـاً مـع الكـون، لهـذا اسـتثمرتُ كل الأسـطوريات المتاحـة لديّ، سـواء في رواياتـي عـن البدو أو فـي رواياتي عن دمشق. يمكن للروائي أن يمتلك ناصية نصّه، بحيث يتقن خلطته الروائية التي تجمع الإمتـاع مع الدهشـة والمعلومة، فالمعلومـة هـي قـوام الدهشـة فـي أيّ نصّ. لكن، يبقى الدور الأقوى للأسلوب الذي يمكن أن يستخدمه القارئ، وهنا قد يوفّق الروائي أو لا يوفّق، تبعاً لمقدرته وتجربته.

اعتمدتِ في كتابك «رجال وقبائل» على «الوثيقة» واسـتقصاء وقائع الماضي.. لجأتِ إلى التاريخ مرةً أخرى في «ألماس ونسـاء». هل ترين أن من مهـامّ الروائي إعادة كتابة التاريخ وفق قراءة معطياته بشـكل مختلف؟ هل تخلقين عالماً موازياً للتاريخ الكلاسيكي في أعمالك؟

- الأدب خلـق بالأسـاس؛ منـذ البدايات الأولـى للتاريـخ كان الأدب الوسـيلة المفضّلـة لتدوين التاريخ، كـ «الإلياذا» و«الأوديسـا» و«جلجامـش». زمـن الملاحـم لم يكـن إلا تاريخاً مكتوباً بلغة الشـعر الروائي، أيضاً لا ننسـى «سيرة بني هلال» أو «الزير سـالم» أو «الظاهر بيبـرس». . الأمثلـة كثيـرة علـى ذلك، ثـم إني أجعل أبطالي، أي الشـخصيات الخياليـة، فـي المقـام الأول، بينمـا الشخصيات التاريخية تنحصر في المقام الثالث، حتى لا أتقيَّـد بحقائق التاريخ. الروايـة تنفـر من فكـرة كتابـة التاريخ بحنافيره، هنا شأن خاصّ بالمؤرّخين، والروائـي لا يجعـل التاريخ نصب عينه قبل فكرة الرواية.

وفـي روايتـي «ألمـاس ونسـاء» قدَّمـت رؤيـة كوزموبوليتانيـة، تقـوم علـى فكرتَـي التسـامح بيـن شـعوب العالم، وحوار الأديان.

تستعدّين لتحويل روايتيك الشهيرتين «نـازك خانـم» و«سـلطانات الرمل» إلى عمليـن دراميـين.. الأدب والدرامـا فنّانِ مختلفان في آليات الإنتاج والتلقّي، وفي أدوات صناعتهما بين اللغة والمشهد. ألا



تخشين ألّا يُحقّقا مكانتهما المستحقّة، من خلال اختلاف معالجة المضامين بأدوات مغايرة، كما حدث لكثير من الأعمال الأدبية التي أخفقتِ عند تحويلها درامياً؟

- الخوف قائم ومشروع، ربّما لأنني أعتنق الحكمة القائلة «إننا عندما نخاف، نفشل»! سأقدم على هذا المشروع، لأنه يكفل انتشاراً أوسع للنصّ الروائي، فالعرب هم أكثر شعوب الأرض التصاقاً بالشاشة الصغيرة، بينما القراءة ليست عادة رائجة بين شرائح كبيرة، وهي تقتصر على نُخَب قليلة من الناس.
من دون شكّ، الأدب يتحالف مع الخيال، وكل روائي يفضّل أن تبقى شخوصه الروائية رهن المخيّلة الخاصّة بكلّ قارئ.

تزاوجين بين الأسطورة والواقع في روايتك «بنات نعش»، إلى أي مدى تستطيعين خلق التوازن بين الناكرة الشخصية واستقراء الوقائع؟ وهل تحاولين، من خلال هذا النهج الإبداعي، تأصيل هويّة ما؟

نحن - البشر- نصبح أغنى وأكبر وأكثر عُمقاً عندما نحلُم، فالمخيّلة جديرة بإنتاج حياة أكثر كثافةً وأكثر تماسكاً، وهذا هو دور القصص؛ أي أن تمنح القارئ ما لا يملكه، وما لا يمكن أن يعيشه، والأسطورة هي حكاية استمرّ حضورها في الناكرة الشعبية رغم مرور آلاف السنين. باختصار، لا شكّ في أنني أتعمّد إحياء الموروث الشعبي السحري الذي يتلاشى كل يوم أمام زمن جديد مدجّج بالتقنية التي تكرّس وحدة الكائن البشري وتعزّز عزلته. كلّما كتبت نصّاً جديداً أتوخّى أن يتاح للقارئ أكبر قدر ممكن من الاستمتاع، وفي الوقت نفسه تمرير ما أنتقيه من جماليات الموروث والماضي، ليكون ذخراً حقيقياً لمواجهة مستقبل بشري مجحف بحقّ الروح الإنسانية.

يقولون إن «الجغرافيا تصنع التاريخ»، إلى أيّ مدى تحاول أعمالك أن ترصد تجلّي هذه المقولة ؟

- أنامل التاريخ لم تكفّ يوماً عن تسوية ملامح الجغرافيا، لا براءة للتاريخ إزاء الجغرافيا. لعلّ ما حاولته في هذا الشأن كان محاولةً مندمجةً بالمتن الروائي لتوضيح بعض المعالم الجغرافية التي عبث بها التاريخ، ففي كل أعمالي البدوية تحضر «ديرة الشمبل» و«قصر ابن وردان» و«الأندرين» كأمكنة لا تنفكّ تعاود الحضور في نصوصي الصحراوية. فالمكان يوطّن الحنين، ويغنّيه، ويرويه. تكفيني صورة بالأبيض والأسود لقصر «ابن وردان» الأثري لتشعل حنيني إلى أمكنتي المفضّلة.

أسئلة مشروعك الروائي، محطّاتها الأهمّ، غاياتها.. ما الذي تطمحين إلى إضافته إلى العالم من خلال إنتاجك الأدبي القائم على مراكمة المعرفة، وعلى محاورة الإنسان والمكان؟

- درست الفلسفة في جامعة دمشق، وأُعدّ نفسي تلميذة سارتر الذي يرى الكلمات أفعالاً، ويؤمن بأن الأدب يغيّر الحياة. وما تيقّنت منه، خلال رحلتي مع الكلمات، أن الكاتب لا يمكن أن يكون كذلك عبر المصادفة؛ الأدب جهد ومثابرة وشغف وهوس، الأدب يتطلّب- أيضاً- تنظيماً دقيقاً للوقت، وللحياة نفسها. الأدب مَنحني الطمأنينة الكافية لأستمرّ في الحياة، بوصفي كاتبة لديها مشروعها الروائي الخاصّ. أؤمن بأن الأدب رسالة ومسؤولية، في أي مكان يمكن أن يوجد فيه.
في روايتي «سلطانات الرمل» أعرف أني سلّطت ضوءاً قويّاً على عالم منسيّ ومتجاهَل ومغبون وساحر. وفي روايتي «نازك خانم» وجّهت رسالة «مفخّخة» إلى كل النساء الشرقيات، ولعلّ روايتي الأخيرة «ألماس ونساء» حملت أهمّ ما أردت قوله حول التسامح الديني والعرقي، وحول النساء وقدراتهن الحقيقية المخبَّأة وراء هشاشتهن الظاهرة.

---

* شاعر وكاتب مصري مقيم في الخارج



عبد الفتاح كيليطو

عزاء تافه

خلال «مائدة مستديرة» في باريس، سمعت كاتبة لبنانية تشكو من قلّة اهتمام الفرنسيين بالأدب العربي. نحن نقرأ ما يكتبون، نعرف أدبهم، بينما هم يهملوننا، قالت ساخطة من هذا التفاوت الصارخ. إنها في العمق حكاية حبّ غير متبادل، قصّة غيظ غرامي: العرب مفتتنون بالفرنسيين، لكن هؤلاء لا يأبهون بهم، العرب يُعطُون لكن، بلا مقابل. وبحنق غير مكتوم أشْهَدَت الكاتبة الجمهور على نكران الفرنسيين للجميل. خلت نفسي، حينئذ، في مسرحية لرَاسِين: «عملت كل شيء من أجلك، لكنك ترفضني، وتشيح بوجهك عني».

قد يتمرّد الأديب العربي على هذا الوضع فيدّعي أنه متفوّق(معرفياً) على قرينه الأوروبي. أليست له، في الغالب، لغة «زائدة»، أدب إضافي؟ وقد يتساءل: أليست لي ميزة معرفة الآخر، بينما الآخر لا يعرفني؟ ألا يعاني من نقص، لمجرّد أنه لا يعلم شيئاً عني؟، لكنه عزاء تافه.

في سياق مماثل، أقام كاتب بولوني، كازيميرس برانْدي، موازنة بين الطالب الفرنسي والطالب البولوني: «للطالب الفرنسي نواقص في الثقافة العالمية أكثر من الطالب البولوني، إلا أن ذلك يجوز له، لأن ثقافته الخاصّة تتضمّن- إن قليلاً أو كثيراً- كل إمكانيات وكل مراحل التطوّر العالمي.».

الاختلال في العلاقة يولّد رغبة جامحة في اعتراف الآخر بي؛ ما يمكن تفسيره كطموح في تجاوز الإطار القومي والاندماج في الإطار العالمي، أو- كما يقول ميلان كونديرا في كتابه «السّتار»- «العزم على الانتقال من السياق الصغير إلى السياق الكبير». كُتّاب أميركا الجنوبية ينعمون برفاهية السياق الكبير، بينما الكتّاب العرب يراوحون، في الغالب، في السياق الصغير. كان هنا، إجمالاً، إحساس الكاتبة اللبنانية الآنفة الذكر.

إذا كان الفرنسيون لا يبالون بنا، وإذا كانت لهم غراميات أخرى.. طيّب، سوف نمنحهم، مع ذلك، فرصة للاعتراف بنا، سنرغمهم- بمعنى ما- على أن يقرؤونا، سنقدّم لهم أدبنا بلغتهم: إما مباشرة بالكتابة بها، أو بأن نقوم نحن بترجمته. وهكذا لن يكون لهم عذر أو مسوّغ لتجاهلنا.

وفي هذا الصدد قدّمت دراسة جامعية قريبة عهد إضاءةً مفيدة لهذا الجانب (فاتحة الطايب، «الترجمة في زمن الآخر»، القاهرة، المركز القومي للترجمة، 2010). يتكوّن متن الدراسة من روايات مغربية قليلة في الواقع، لا تتعدّى العشر، مكتوبة بالعربية ومترجمة إلى الفرنسية. تسجّل الباحثة الاهتمام الضعيف لنُور النشر الفرنسية بالإبداع السردي المغربي، وتؤكّد أن المؤلّف نفسه، أو وسيطاً مغربياً، يقوم- عادةً- بالتعريف به. وعلاوة على ذلك، فإن أغلب الترجمات من إنجاز مغاربة: «الخبز الحافي» لمحمد شكري، ترجمه الطاهر بنجلون، «لعبة النسيان» لمحمد برادة، نقلها عبد اللطيف غويرغات (بالاشتراك مع إيف غُونزاليس كِيخانُو)... ولا يقتصر الأمر على الترجمات بالفرنسية، بل يتعداه إلى الإسبانية، يقوم بها، في الغالب، مغاربة. لمن؟ للفرنسيين؟ للإسبانيين؟ لا، للمغاربة.

وللتدليل على هذا، تطرّقت الدراسة إلى مسألة النشر المشترك الذي يتيح اقتناء المؤلّفات بثمن معتدل. حين يعاد، في الرباط أو في الدار البيضاء، نشر كتاب مغربي ظهر في فرنسا، فإن القارئ المستهدَف هو- أساساً- القارئ الفرانكفوني المغربي. وهكذا فإن مغاربة يترجمون مؤلّفات مكتوبة بالعربية، وينشرونها لمغاربة: بضاعتنا رُدّت إلينا! يكتب مؤلّفون بالعربية، ويتوجّهون إلى القراء، إلى مواطنيهم، بواسطة لغة أجنبية، لغة تمنحهم شرعية، بل أكثر من ذلك: تهبهم- بمعنى ما- الوجود. إنها تقود اللعبة إلى النهاية، لعبة مرايا، تأكيد الذات عبر اللغة الأجنبية.

يمكن ملاحظة هذا في جلّ البلدان العربية. صحيح أنها ظاهرة لا تقتصر على العالم العربي؛ فبورخيس- على سبيل المثال- صار معروفاً في العالم أجمع، وحتى في بلده، منذ أن تُرجِم إلى الفرنسية، لكنها- حسب الظاهر- حديثة النشأة في العالم العربي، وربّما تفاقمت منذ مَنْح جائزة نوبل لنجيب محفوظ سنة 1988، تاريخ بداية الاهتمام الأوروبي بالإنتاج الأدبي العربي. منذ ذلك الحين استحوذت رغبة الترجمة على العديد من الكتّاب العرب، رغبة لم تكن، فيما قبل، مسألة ذات أهمّيّة قصوى، لم تكن- على الأرجح- الشغل الشاغل لطه حسين، وتوفيق الحكيم، ويحيى حقي، ولا حتى نجيب محفوظ؛ ذلك أنه كان لهؤلاء قرّاء، وكانوا معترفاً بهم في لغتهم، ولم يكن لهم كبير مبالاة بترحيل كتاباتهم إلى لغة أجنبية.

لا حظ كافكا، في «يومياته»، أن أُمّة صغيرة تُكِنّ احتراماً كبيراً لكُتّابها، تعتّهم موضوع فخر «أمام العالم العدائي الذي يحيط بها». فيما مضى كان العرب يُجِلّون كُتّابهم، ويفخرون بهم. بالأمس القريب كان لديهم الشعور ذاته. هل هذا هو حالهم اليوم؟



الأعمال الفنية: فؤاد الفتيح - اليمن

حلمي ياووظ

مختارات شعرية

ترجمة: عبد القادر عبد اللي

وُلِد حلمي ياووظ في أسطنبول عام 1936، وبعد الثانوية التحق بكلّيّة الحقوق ولم يكمل دراسته فيها، وغادر إلى إنجلترا، ودرس هناك الفلسفة إلى جانب عمله في القسم التركي لهيئة الإذاعة البريطانية. عمل في تحرير عدد من الموسوعات بعد عودته إلى تركيا، وكتب في العديد من الصحف التركية نقداً أدبياً ونصوصاً تجريبية باسم «علي حكمت»، عمل عضواً في هيئة تدريسية في عدد من الجامعات التركية، منها جامعة المعمار سنان، وجامعة إسطنبول التقنية، وجامعة البوسفور، وجامعة إيبك، نشر أولى قصائده وهو في المرحلة الثانوية من دراسته في مجلّة «دونم» التي كان يديرها أستاذه لمادة الأدب، الشاعر التركي الكبير بهجت نجاتي غيل. فيما بعد تبلْوَر شعره بتأثير شعراء تيّار الحداثة الثانية، لَقَّبَه الباحث الأدبي الكبير طلعت هلمان بـ«الشاعر الأعظم». حصل على جوائز أدبية عديدة منها « جائزة يديتبة»، «جائزة سدات سماوي الأدبية»، و«جائزة الفكر» التابعة لاتِّحاد الكتّاب الأتراك.

أصدر عشرين مجموعة شعرية تقريباً، ولديه أكثر من ثلاثين كتاباً في مجالات: الفلسفة، والنقد الأدبي، والخواطر.

طفولة حلمي

يقول حلمي: إن الأيمانَ
تذكِّرني بالسُبُل.
التابوت كتاب جلده سميك
هل كانت طفولتك تابوتاً جَوْزياً
أُلقِي بهدوء إلى البحر؟

يقول حلمي: أنا

استأجرتُ أحزاناً رخيصة
من بائع دمى حافٍ
السماء آلاف القبّعات الزرقاء
هل كانت قبّعتك- أيضاً- زرقاء
في تلك الأيام؟

يقول حلمي: كانت أمّي
مصباحاً يُدعى زهرة،
في أيّام التعتيم.
هل كنت تفهم البحر- أيضاً-
قبل أن تدخل الفراش؟

بدر الدين

بمبالغة يحلُّ المساء
الخريف، يلفّ «لفّات الركبة» النفطية اللون، ويأتي
عند تساقط أوراق الأزمة
أتيت أيّها الساحر المنبئ
في أشدّ أيّامك قيظاً
متلفِّعاً بخام أبيض لفّاتٍ لفّات
مرتدياً ابتسامة شاحبة.

تفضّل، اجلس يا شيخي
تمدَّدْ على مقعد درب التبّانة الدافئ
التفتْ بوجهك الطويل الجميل والوقور
احكِ لنا عن نار القمح
ودَخْلِ العينين
وواردات الحزن.

دون أن تلمس يدك أيدينا

كأنك حيث تموت
تضرب جذر «زهر الصفّير»
كالحبّ الهادئ
وصديق النسور والسهول.
لا تسأل متى، عند تحوّل
خمول الورقة إلى قيامة الوردة،
وقيامة الوردة إلى تمرُّد الشجرة
فهذا هو الوقت.

بمبالغة يحلّ المساء
الخريف، يلفّ «لفّات الركبة» النفطية اللون،
ويأتي.

السَّفَر والوردة

أين صبر المساء الأصفر، والزعفران،
والصوت الأصفر؟ كأن السمع سَفَرُ وردةٍ
من الحديقة إليك.
لتأتِ ولتعرف، والمطر الذي أمطرته

تأخذه وتذهب.. إلى صيف أنضج...

لم يبقَ مكانٌ في حديقتي، امتلأت كلها
إنها مليئة بالأصياف العجائز... وهناك،
وسط الصحراء، أنت مستوحش، ومتوجِّس
كأنني أسمع أشياء غريبة... أصوات، أشياء!
كأنّها تشبه بتلك الوردة، آخر ما رأى الموت!

أنا مع حديقتي من جديد، ولعلّ هذا يعني
أنني مع نفسي! السفر بشرة إذا كانت الطرق بدناً...

موتى الشرق

الموت في الشرق عشيرة

ضوءٌ قمره أخشن من الوردة
وبحيراته مسروقةمن الجَمال
وهو متمرِّد، مراثيه لا تتوقّف
كراكيه ممتدّة على مَدّ البصر
من تهجره حبيبته
يعاني الغربة أضعافاً مع الربيع الأول
ما هذه النهاية؟
يباع الأمل للسيِّد
بيع المال المُتحسَّر عليه
وما يُشترى
ودندنة الأمّهات من ملح وسهول
تنطلق كصرخة من (ملزمة) حديد إلى أخرى
والريح ما يُقلِع، وما يتفسَّخ.

الأغنية الشعبية واسعة على قاطع الطريق
وضيِّقة على الحجل
النظرة المسترقة للسهل
بأشجاره المصفوفة كالخرطوش
كأن طيوراً منقوشة على كتفها
تكمن للألم.
الموت في الشرق عشيرة.

أيلول

أيلول! منذ طفولتي وأنا أنتظرك
مع تناقص الصيف
كما تُنْتَزع فجأة
من الكلمات،
وتملأ داخلي
الحدائق والرماد... أيلول!

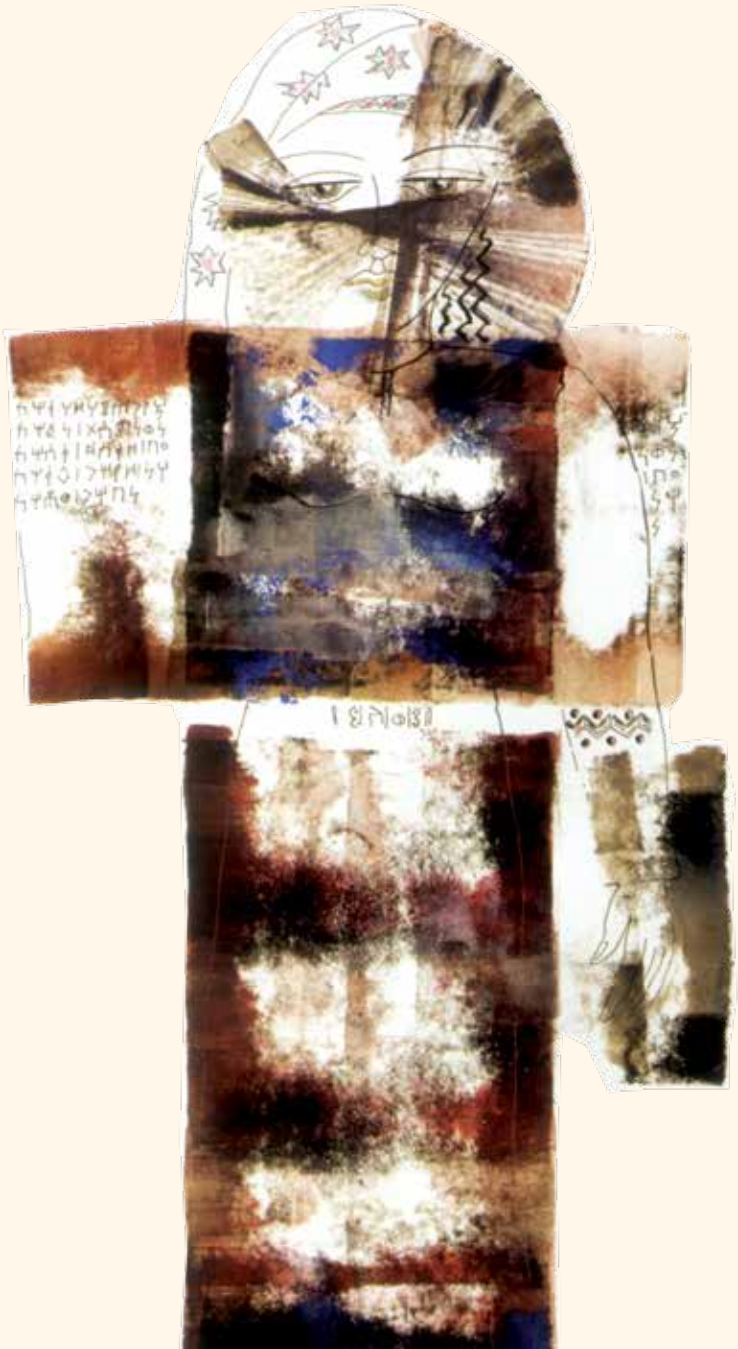
أيلول! فصل رهيف
خنجر الخريف الزجاجي
ينتشر في قلبي
وفجأة تسترون أنفسكم
بستارة الليل والنهار
ويملأ داخلي
الغربول والخلاء... أيلول!

أيلول! لقد نسيتكم
يحمرُّ الجبل، ويصفرّ الطريق
وأنا أنظر إلى العائدين
بذاكرتي التي لا ترحم
وضحكاتكم المتفتِّتة

وتملأ داخلي
المرايا والورد... أيلول!

الوحدة تاريخ

الوحدة تاريخ، وكلانا
نقف في غرفتين كأننا ألبسة
يسحب الحبل بأغلظ الأنفاس



من يعلم لمن نبقى؟

الوحدة تاريخ، هل أنت
كركي بيضاء سحبت ماضيها وذهبت
إما قبلي أو بعدي بكثير ؟
وصوتك شبيه الوردة في أغنية شعبية.

الوحدة تاريخ، ومعها
ما بين طائرين تسمّيهما السماء
ما أكثر ما يأتي بعد أول ضحكات مكتوبة!
تَجمدُ الوردة فجأة في نظراتك.

الطرق والزمان

أنتَ وحدةٌ هُرعت ذاهبة
على أمل اللقاء في مكان، وممكن أيضاً...

سيلتقون بالتأكيد، هناك، في ذلك المكان...
ويُحتفل بمراسم حزن
يُعثَر على أشياء، وتُخَبَّأ
هل المخبِّئ هو زمن أم طريق
يُصفّى من الحدائق والأشعار؟

من يعلم الأمس وقلبنا الناضج
أما الطرق فهي منبوذة أكثر
الطرق الصاعدة والنازلة...
القماش الذي لففتك به هو الزمان
انتظرت لكي تغطّي ببطء...
كنتِ أرجواناً، فضعتِ في درج الكلام.

* * *



إيزابيللا كاميرا

لغز الكاتبة المجهولة

لست من محبّي الجوائز الأدبية، ولكنني أحبّ القراءة، سواء قراءة الروايات أو الدراسات الأدبية، أيّاً كانت، لكن، يتعذّر عليّ التحمّس للمنافسة التي يطلقها الناشرون لأغراض تجارية بحتة. على الأقلّ، لا تمضي الأمور عندنا على هذا النحو.

ولكن، هذا العام، لن أستطيع أن أظلّ غير مبالية بالأحداث التي وقعت في الجائزة الأدبية المرموقة «ستريجا»، أهمّ جائزة أدبية إيطالية، والتي تعَدّ حدث العام الثقافي الأبرز، والتي، بفضلها، تشهد مبيعات الفائز المحظوظ طفرة منهلة. وفي الواقع، سيكون في هذا العام خاصّية معيّنة، لا يمكن إلا أن تثير بعض الفضول. ففي مجموعة التصفيات النهائية التي تتكوّن من خمسة أعمال توجد كاتبة (أو ربما كاتب، من يدري؟) لا أحد يعرف هويّتها/ هويّته، ربما باستثناء «دار النشر» التي تنشر روايتها/ روايته، والتي لن تكشف -طبعاً- هذا السرّ.

إنها «إيلينا فيرانتي»، مؤلّفة لعدّة أعمال، كانت من الأفضل مبيعاً، مثل «الحبّ المتحرّش» (تحوّلت إلى فيلم جميل يحمل الاسم نفسه، من إخراج ماريو مورتوني)، و«أيام الهجر»، و«الصديقة الرائعة» (بدأت الأخيرة سلسلة، وانتهت برواية «حكاية الطفلة المفقودة»، التي دخلت السباق على جائزة «ستريجا»). ومع ذلك، فإن «إيلينا فيرانتي»، غير موجودة في الحقيقة: إنه اسم مستعار، فمنذ عام 1992، عندما ظهرت على ساحة النشر، لأوّل مرة، أُطلِق العنان للتخمينات المتفاوتة لكي تمنح هويّة لهذه الأديبة التي صادفت تقييراً كبيراً، ليس، فقط، في إيطاليا، ولكن، أيضاً، في الخارج، حيث تُتَرجَم رواياتها بانتظام. ففي الولايات المتحدة- مثلاً- أدرجت مجلّة «فورين بوليسي» اسمها ضمن قائمة المئة مفكّر الأكثر تأثيراً في العالم، عام 2014. ولكن، من هي «إيلينا فيرانتي»؟

سَرَت تخمينات وافتراضات وصلت إلى حَدّ اليأس، فقد تكون رجلاً، وربما كانت هي الناشران في الدار التي تنشر لها، وهي (I/O) وصاحباها هما «ساندرو، وساندرا فيري»، فهل هي مجرّد مصادفة؟ من السهل -طبعاً- تحويل لقب عائلة الناشرَيْن من «فيري» إلى «فيرانتي».

وربما يكون صاحب الاسم كاتبَ نابولي الشهير «دومينيكو ستارنوني» الذي ما فتئ يدافع عن نفسه في مواجهة الصحافيين، وهو ما حدث- مؤخّراً- عندما نشر روايته الجديدة «أربطة الحذاء». وأمام الصحافي الذي أجرى مقابلة معه في صحيفة «لا ريبوبليكا»، وبدلاً من أن يتحدّث عن كتابه، كان عليه أن يدافع عن نفسه، أمام ادّعاءات الصحافي، بأن أسلوبه قريب من أسلوب الكاتبة المجهولة.

إن لم يكن هي، فهل يمكن أن تكون زوجته؟ كان هذا افتراض آخر.

الحقيقة المؤكّدة أن افتراض كونها رجلاً متخفّياً يثير بعض الانزعاج لدينا، فلماذا لا نفكّر في أنها امرأة؟



العمل الفني : بابلو بيكاسو - إسبانيا

هل الرجل هو، فقط، الذي يمكن أن يكون كاتباً عظيماً؟ ألا تستطيع المرأة أن تكتب بشكل جيّد؟ ومع ذلك، فمن خلال القليل الذي نعرفه عن الكاتبة، يبدو اختيار الاسم المستعار تكريماً لروائية إيطالية عظيمة هي «إلسا مورانتي»، التي يتوافق اسمها في جَرْسه وإيقاعه مع اسم «إلينا فيرانتي»، وأيضاً لأنه يبدو أنها تستلهمها جزئياً، بل وينظر إليها العديد من النقّاد على أنها مَثَلها الأعلى، ومعلّمها الأوّل.

ومن الكتّاب الآخرين الذين يُشتَبه بأنهم يختبئون وراء هذا الاسم الكاتب الكبير «جوفريدو فوفي»، وهو ناقد أدبي شهير، يعمل في السينما، ومؤسِّس لمجلّات ثقافية هامّة، مثل «كرّاسات بياتشنتيني» و«خطّ الظل» . ولكن، لماذا تَمَّ التفكير في هذه الشخصية؟ هل يمكن أن يكون السبب هو أن «جوفريدو فوفي» مغرم بالجنوب الإيطالي، ويعرف نابولي (المدينة المفترضة للكاتبة)، خير المعرفة؟ أو، ربّما، لأنه -مثل الكاتبة- يركّز على البسطاء من الناس الذين يملأون الأزقة القديمة في نابولي؟ على أيّ حال فإن شخصية «جوفريدو فوفي» العبوس المتجهّمة، الانطوائية، لا تشجّع الصحافيين على استجوابه من أجل حمله على أن يخون العهد، ويكشف عن سرّ هذه الكاتبة الغامضة.

بحسب ويكيبيديا، فإن «إيلينا فيرانتي» وُلِدت في نابولي، عام 1943، فكيف عرفتْ هذا التاريخ؟ فإذا كان من غير المعروف من يختبئ خلف هذا الاسم (رجلاً كان أم امرأة)، فمن الذي سوف يتقدَّم لاستلام جائزة «ستريجا» إذا قُدِّر له أن يفوز بها؟ أهي دار النشر؟ ولكن، متى يزاح الستار عن هذا السرّ؟ أبعد موت المؤلّفة؟

ولكن، لِمَ كل هذا؟ ربَّما كان هذا مفهوماً من البداية، ولكن، حتى اليوم، وبعد مرور سنوات عديدة؟؟.

في العالم العربي، كانت هناك حالات كثيرة لمؤلّفين كتبوا، في البداية، بأسماء مستعارة، مثل محمد حسين هيكل الذي وقَّع رواية «زينب»، عندما نشرها لأوّل مرة، عام 1914 باسم مستعار هو «مصري فلّاح». ولكن، سرعان ما عرفنا اسم الكاتب الحقيقي، ومثله كثير من المؤلّفين الآخرين، لا سيّما الكاتبات العربيات في الماضي اللاتي لجأن كثيراً إلى أسماء مستعارة للكتابة بقدر أكبر من الحرّيّة. ولكن -على حَدّ معرفتي- تمّ الكشف عن الأسماء الحقيقية للجميع فيما بعد. الحالة الأخيرة كانت للكاتب الجزائري محمد مولسهول ، الذي عُرِف، منذ سنوات،باسم أنثوي مستعار هو «ياسمينة خضراء».

أما بالنسبة لكاتبتنا «إيلينا فيرانتي»، فهي منذ أن نشرت روايتها الأولى، عام 1992، لم نفعل شيئاً سوى وضع افتراضات حول هويّتها.

على أي حال، إنه لباعث على السرور أن نرى كتبها تُقرأ، وتُترجَم، وتلفت الانتباه إلى الأدب الإيطالي، حتى في الخارج. هي -إذاً- كاتبة عظيمة، لا تعنيها النجومية أو المجد، وهذا أمر نادر جدّاً في عصرنا.

في متاهة رشيد بوجدرة
وعتمات الرّواية الجزائرية

حميد عبد القادر

ولدت الرّواية الجزائرية في خضمّ النّضال ضدّ الاستعمار الفرنسي، فاصطبغت بطبيعة المرحلة الثورية، في سياقات أيديولوجية وطنية، وجاءت على شكل رواية نضالية، كما يبدو في أعمال: آسيا جبار (1936 - 2015)، مولود فرعون (1913 - 1962)، محمد ديب(1920 - 2003)، مالك حداد (1927 - 1978)، مولود معمري (1917 - 1989)، وكاتب ياسين (1929 - 1989).

لقد أوجد هؤلاء رواية نضالية، وبطلاً ثورياً يسعى للفكاك من الهيمنة الاستعمارية، وظلّ الأمر كذلك إلى غاية الاستقلال (1962). وميزة هذه الرواية أنها اعتنت بوصف هموم الجماعة ونضال الجماهير ضدّ الهيمنة الاستعمارية، ولم تلتفت إلى الفرد في عمق همومه ومأساته وأوجاعه إلا بعد فترة متأخّرة، هي فترة نهاية السّتينيات، التي عرفت ظهور اسم الروائي رشيد بوجدرة وروايته الشهيرة «التّطليق» (1969)، التي أسست لأدب مُغاير ومختلف، قام على الثلاثية المُحَرّمة: الدّين، والسّياسة، والجنس.

نبوءة الثّورة

أسّس روّاد الرّواية الجزائرية لكتابة أدبية تستثني الفرد من مجمل اهتماماتهم، فقدّموا نصوصاً تعكس طبيعة مجتمع مُنغلق، محافظ على قيمه من النوبان في ثقافة الآخر، عبر الترويج لثقافة تتّسم بالحذر، تقوم على الشعور بضرورة كبح جماح الرغبة الجنسية، وعدم الانسياق ورائها، وتنبّأت بقيام الثّورة، كما نجد ذلك في «ثلاثية الجزائر» لمحمد ديب.

قدّم هؤلاء الكُتّاب نظرة مضادّة للتصوّر الكولونيالي الذي راح يحتفي بجسد المرأة في مجتمع الأنديجان (الأهالي) بشكل «إيروتيكي»، وهو يقف بمحاذاة الشّمس، ليخلق لذّة لدى الغزاة الأوروبيين القادمين على صهوة جيادهم، ويحثّهم على المجيء إلى جنائن روما المشتهاة في الضفة الجنوبية للمتوسّط. علماً أن الفئات التي اعتمدت عليها السلطات الاستعمارية الفرنسية لتعمير الجزائر، في النّصف الأول من القرن التّاسع عشر، تمثّلت في فئات منحطّة اجتماعياً، كانت تعاني من الحرمان، بما في ذلك الحرمان الجنسي. وكان يجب انتظار حكم نابليون الثالث لكي تستقبل الجزائر فرنسيّين من فئات اجتماعية رفيعة، ضمن ما كان يسمّى (المملكة العربية) التي حاربها المستوطنون (الأقدام السوداء)، لأنها تعطي بعض الحقوق للأهالي.

قامت المنظومة الاستعمارية على فعل الإغراء، من أجل حثّ «الأقدام السوداء» على الاستيطان في الجزائر، واتّخذ هذا الإغراء أشكالاً مختلفة، فمنها الإغراء المادي عبر منح أراض شاسعة انتُزعت بالقوّة من الأهالي على شكل ملكيّة، ومنها الإغراء الجنسي، وهو دور قام بها الرسّامون الذين رافقوا الحملة العسكرية من أمثال «دولاكروا» و«أوجين فرومنتان» وصولاً إلى «هوراس فيرنيه» الذي قال فيه الشاعر بودلير إنه «الجندي المستميت في التصوير»، وقد قام كل هؤلاء برسم لحظات «ايكزوتيكية» وصفها «شارل بودلير» بـ«لحظات الترف والهدوء والشهوانية».

وبالتركيز على «دولاكروا»، فقد رسم لوحة «نساء الجزائر في بيوتهن» سنة 1834، وجاءت على شكل «رسم لشرق مؤنّث» يثير الرغبة الجنسية لدى المتلقّي الأوروبي، ويحثّه على غزو الأرض والجسد الشرقيَّيْن معاً.

الإنسان الجديد

هكذا، جاءت الرواية الجزائرية في مرحلة النضال الوطني ضدّ الاستعمار، على شكل رواية «المجهود الوطني»، روايةً مُحاربة ونضالية، قريبة من البطل النّقي في لحظة إبراز ذاته من أجل محاربة الاستعمار، فتمّ تغييب الجنس بشكل لافت للانتباه. وبخاصّة العلاقة مع الاستعمار، وهو الموضوع الذي سكن الرواية الجزائرية، حتى بعد الاستقلال، فقد برزت تيمة الجنس من زاوية محاولة فرض الذات المقهورة، حيث يلجأ «عاشور» في رواية «الاختبار الأخير» للروائي محمد شايب، إلى الغواية من أجل إبراز ذاته أمام الفرنسية «ماري» خلال السنوات الحاسمة ما قبل حرب التحرير.

بعد الاستقلال تحوّل اهتمام الرواية الجزائرية إلى موضوع مغاير تمثّلَ في البحث عن «الإنسان الجديد» الذي يبني المجتمع الاشتراكي، لكنها سرعان ما التفتت إلى موضوع مناهضة الطبقة السياسية التي استولت على السلطة بطريقة غير شرعية، وإبراز «نواقص حرب التحرير»، بالأخصّ عقب الانقلاب العسكري الذي قاده العقيد هواري بومدين ضد الرّئيس المدني أحمد بن بلّة يوم 19 يونيو/حزيران 1965، فجاءت رواية «التطليق» لرشيد بوجدرة (1941 -....) أوّل رواية جزائرية تعاطت- بجرأة فائقة- مع الثلاثي المحرّم: الدين، والجنس والسّياسة.

لقد كان بوجدرة أوّل كاتب جزائري يتجرّأ على تناول موضوع



الجسد روائياً. وهو أوّل من أعطى للفرد مكانة في النّص الروائي، حيث تطرّقت رواية «التطليق» لسيرة شاب يتعرّض للقهر في مجتمع بطريركي، ويصف، عبر بوحه، مدى كرهه لوالده البرجوازي المتسلّط.

لقد كان بوجدرة الأقرب إلى تيار الرواية الجديدة، كما ظهر في فرنسا مع كلود سيمون، وصاحب جرأة في تناول المستور، والاعتراف بتفاصيل الحياة الحميمة لأبطاله، مثلما هو الحال في روايته الثانية «الرعن»، ثم في رواية «المرث» التي مُنِعت من النشر في مصر سنة 2012.

وبهذا المنحى يكون بوجدرة قد فضّل إظهار المجتمع في نصّه الروائي كما هو، بلا (رُتوشات) أخلاقية، فكشف المناطق المحرّمة، وأظهر المسكوت عنه، فجاء أدبه على شكل «أدب اعتراف» ينهل من الثقافتين:الثقافة العربية الإسلامية، والثقافة الغربية على حَدّ سواء، إذ يرى الرّوائي نفسُه أن «ألف ليلة وليلة» نصّاً أدبياً حداثياً، وإيروتيكياً.

العربية تكسر النمطية

إن نصّ «ألف ليلة وليلة» يُعَدّ مرجعية بوجدرة الأدبية، حتى أنه انتقد الروائي أمين الزاوي(1956 -....) مؤخّراً حينما صرّح (الزاوي) أنه لجأ إلى الكتابة باللغة الفرنسية لأن اللغة العربية لا تسمح له بتناول المُحَرّمات وفق تلك الحرّيّة التي يجدها حينما يكتب باللغة الفرنسية. وبحسب بوجدرة، الذي تلقى تكويناً فلسفياً في ثانوية الصادقية في تونس، ثم في جامعة «السوربون» في باريس، فإن اللغة العربية لغة شبقية، قادرة على كسر النمطية السائدة في المجتمعات العربية، أكثر مما هي عليه اللغة الفرنسية.

ورغم تعرُّض رشيد بوجدرة لسيل من الانتقادات من قِبَل أنصار التيّار الإسلامي، وذلك منذ سبعينيات القرن العشرين، إلا أنه ظلّ متمسّكاً بتيماته كموضوع محوري، فجاءت روايته الأخيرة «ربيع»، (2014) لتؤكّد مكانة الثلاثي المُحَرّم لديه، وذلك عبر تناوله لموضوع علاقة بين عربية تدعى «ثلج» وإسبانية تدعى «نييف»، قَدِمَت هذه الأخيرة للعمل في الجزائر بعد أن مسّت الأزمة المالية بلدها.

لم يتمكّن الروائيون الجزائريون الذين يكتبون باللغة الفرنسية، والذين جاؤوا بعد رشيد بوجدرة، أو ممن هم من جيله تقريباً، على غرار مراد بوربون (1938)، ونبيل فارس(1940)، من تناول التيمة ذاتها بتلك الجرأة التي وردت في روايتَي «التطليق» و«الرعن». وكان الروائيون المعرّبين هم الأقرب إلى بوجدرة من حيث هذه الجرأة، إذ تناول الطاهر وطار (1936 – 2010) الموضوع ذاته في عدد من أعماله، وبالأخصّ في رواية «عرس بغل»، وفي في قصة بعنوان «رمانة»، كما لجأ عبد الحميد بن هدوقة (1925 - 1996) إلى التيمة «بان الصبح» لإبراز السلوك الخطأ والخيار غير السليم الذي تتّخذه بطلة الرواية «دليلة» التي قدمت من الريف إلى المدينة للدراسة، فتكتشف الرغبة في التحرُّر من القيود الاجتماعية البالية، كما لجأ جيلالي خلاص (1952)، في روايته الشهيرة «رائحة الكلب»، إلى الموضوع نفسه. وعاد خلاص إلى الموضوع ذاته في رواية لاحقة ظهرت سنة 2000 بعنوان «الحبّ في المناطق المُحَرَّمة»، والتي تُعَدّ من بين كتابات العشرية السوداء في الجزائر.

أما الجيل الذي جاء بعد بوجدرة، من الروائيين المفرنسين، على غرار الطاهر جاووت (1954 - 1993)، ورشيد ميموني (1945 - 1995)، فقد تناولوا الموضوع بشكل محتشم، إذ نلمس ذلك في رواية «المجرّد من الذات» لجاووت. أما في روايات ميموني- وبالأخصّ روايته الشهيرة «طومبيزا»- فتظهر الفحولة كوسيلة للسيطرة، يلجأ إليها «طومبيزا»، رمز السلطة الجائرة.

وظلّ الأمر على هذا الحال، حيث تناولت الرواية الجزائرية التيمة بشكل محتشم، إلى أن اختفت، نهائيّاً، في روايات التسعينيات، حيث ألقى الروائي الجزائري على عاتقه مهمّة فضح تجاوزات التّطرُّف، ولم يكن زمن الإرهاب يسمح بالالتفات إلى المسألة، رغم أن الرواية أصبحت تعبّر عن ذات الفرد، وحميمياته، وأحلامه، لكن أمين الزاوي (1956) شكّلَ الاستثناء منذ روايته «حارة النساء» التي تناولت موضوع تفكيك تاريخ النساء في العالم العربي الإسلامي، المتميّز بالقهر والمقاومة.

واستمرّ ظهور الموضوع ذاته في أعمال الزاوي اللاحقة، بالأخصّ في رواية «وليمة الأكاذيب» (2007)، تماماً مثلما ظهر في أعمال أحلام مستغانمي، وفي رواية فضيلة الفاروق «تاء الخجل».

بيد أن الروائي الذي يلجأ إلى هذه التيمة لايزال يقابَل بالرفض من قِبَل مَن أطلق عليهم الروائي واسيني الأعرج اسم «حراس النوايا» في روايته «فاجعة الليلة السابعة بعد الألف» التي استعادت أجواء «ألف ليلة وليلة». ورغم هذا الرفض حملت روايات الجيل الجديد إشارات للأمر، ليس من زاوية الإثارة، بل من زاوية امتلاك الجسد والتّحرر من الأبويّة.

أداجيو إبراهيم

د. حسين محمود

حاول إبراهيم كتابة هذه الرواية «أداجيو» عام 2002، ولكنه وجد دموعه تنهمر حتى وصلت إلى الأرض، فكفّ عن كتابتها ومَزّق الأوراق التي كتبها، ولكنه عاد إلى الرواية وكتبها بين دموعه، وقال للجمهور الحاضر، في ندوة لتقديمها في القاهرة، إنه مهما كثرت الدموع في عيونهم وهم يقرؤونها فإنها لن تزيد على الدموع التي ذرفها وهو يكتبها. الرواية- إذاً- كانت تلحّ عليه حتى كتبها وأخرجها إلى النور، متخلّصاً من ثقلها على نفسه وروحه، ففاز عنها بجائزة عربية كبيرة، وفاز القارئ بقطعة نثرية بديعة ممتعة، لكنها تظل رواية دامعة في كتابتها وفي قراءتها.

فما الذي جعل الروائي المصري إبراهيم عبد المجيد يفشل في المرة الأولى في مغالبة الدموع؟ وما الذي جعله ينجح في المرة الثانية؟ أغلب الظن أنه لم يرد أن يكتبها، لأن الدموع لم تنقطع في الحالتين.

الرواية تحكي تفاصيل مغامرة رجل الأعمال سامر مع زوجته وحبيبته ريم، وهي فاقدة الوعي في الأيام الأخيرة لمرضها بالسرطان، فقد حملها بعيداً عن العيون لكي تقضي أيّامها الأخيرة معه هو وحده. وكان من الممكن أن تمضي الراوية على هذا النحو حتى نهايتها لكي تتحوّل إلى «لحن الوفاء» الباكي الشجي، لولا دخول عناصر سردية أخرى، مثل السائق الذي تعرف إليه وصادقه، وماثله في ظروف معاناته من فقد زوجته وحبيبته، هو الآخر، بالمرض نفسه، ليصنعا معاً نمطاً متكرّراً يكاد يتحوّل إلى ظاهرة عامة: الموت بالسرطان، أو الموت السرطاني.

كذلك هو الحال مع دخول عنصر آخر على شخوص الرواية، وهي غادة زميلة ريم التي تماثلها، ولكنها أقلّ اكتمالاً، والتي تحاصر سامر بوجودها حتى يقيم معها علاقة «سافلة» تحوّل المغامرة الأخيرة للزوج المحبّ من لحن الوفاء إلى لحن الوفاء والخيانة.

وربما كان هنا هو السبب في أن إبراهيم عبد المحيد قد نجح في كتابة القصة التي كانت تلحّ عليه وتثقل على روحه، فربما لو أنه كتبها، في المحاولة الأولى عام 2002، لكانت قصة حبّ على شاكلة القصص العاطفية الناجحة التي عرفها الإنتاج العاطفي الوفير في رواية القرن العشرين الاستهلاكية، والتي تلوّنت بحسب ذائقة المستهلك: فالأسود للرعب، والأصفر للرواية البوليسية، والوردي لروايات الحبّ العاطفية. ليس هذا ما كان يبحث عنه الكاتب، ولكنه وجد ما يبحث عنه، فقط، في هذه الأيام.

ما هذه الأيام؟ العقد الأول ونصف العقد الثاني من القرن الحادي والعشرين. وماذا في هذه الأيام؟ وما علاقتها بالانهيار؟ ما علاقتها بالفقد؟ ما علاقتها بالموت السرطاني؟ ما علاقتها بانهيار الفنون «العليا» التي تمثّلها ريم؟ وما علاقتها بالفنون الشعبية التي يناكرها ويتنكّرها السائق؟ وما علاقتها بالخيانة التي يمثّلها الفنّ المقلّد للأصل، التي تمثّلها ريم؟

لقد سمّى الكاتب روايته باسم كونشرتو شهير هو «أدادجو ألبينوني» (أدادجو هو النطق الصحيح للكلمة، أما الشكل الذي جاء في العنوان فهو شكل خطأ شائع)، أما ألبينوني فهو موسيقي إيطالي من النصف الأول من القرن الثامن عشر، مولود في البندقية، وقد ألّفها وتركها، فضاعت، حتى جاء موسيقي إيطالي آخر في بداية الخمسينيات من القرن العشرين هو ريمو جازوتو، فأعادها إلى الحياة معتمداً على بعض شذرات من النوتة الموسيقية الخاصّة بها، عثر عليها في مكتبة الدولة في مدينة درسدن الألمانية، وهي المكتبة الوحيدة التي تحتوي على النوتات الموسيقية لألبينوني، وكانت المدينة خارجة قبلها، بأقل من عقد، من الحرب العالمية الثانية التي ساوتها بالتراب.

نشر جازوتو الكونشرتو، ونجح نجاحاً كبيراً، ودخلت موسيقاه في العديد من الأعمال الفنية والموسيقى التصويرية للأفلام السينمائية. ولكن، بعد أن مات جازوتو عام 1998، لم يعثر أحد على أيّة شذرة من شذرات النوتة الرئيسية لألبينوني، لا في بيته ولا في مكتبة الدولة الألمانية، وساد الاعتقاد، منذئذ بأنه كونشرتو ألّفه جازوتو أو- على الأقل- لا يمكن حتى الآن إلا نسبته إليه.

وما بين القرن الثامن عشر، عندما ألّف البينوني هذا الكونشرتو، والعقد الثاني من القرن الحادي والعشرين، عندما أعاد إبراهيم عبد المجيد إنتاج النصّ الموسيقي لألبينوني من نسخة جازوتو، اتّصال دَلّ عليه النجاح الكبير للكونشرتو. هذا هو الاتّصال السيميوطيقي أو- بالأحرى- «البينسيموطيقي»، أي ما يكون بين نظم علامات مختلفة، يسمح بترجمة عمل فني من الموسيقى (بوصفه نصّاً) إلى النثر الفني، ولكنها ترجمة غير حرفية، وإنما تخضع لعاملي الزمن والثقافة، كما تسمح لإبراهيم عبد المجيد بترجمة الواقع الدلالي إلى رؤية سياسية وتحميل هذه الرواية سمات عصرها، بغضّ النظر عن الثوب العاطفي الشكلي الخارجي.

في القرن الثامن عشر نشأت في إيطاليا مدرسة فنية معمارية أدبية حملت اسم «الباروك»، نجحت فيها أعمال مثل كونشرتو «أدادجو» لألبينوني، وفي العقود الأخيرة من القرن العشرين والعقود الأولى من القرن الحادي والعشرين، وفي إطار اتّجاهات ما بعد الحداثة، نجح اتّجاه «الباروك الجديد»، وعاد اسم ألبينوني إلى الظهور من جديد. وكالعادة فإن الاتّجاهات الجديدة التي تعيد اتّجاهات قديمة لا تقلّدها، بل تنقدها وتحلّلها وتستخلص القواعد الناقدة منها، ثم تطبّقها على الاتّجاه القديم نفسه: هكذا فعلت الكلاسيكية الحديثة التي استعادت التراث الإغريقي اللاتيني، وعدّته مثالاً على الفنّ الراقي، ولكنها- بدلاً من تقليده- استقت القواعد التي جعلت هذا الفنّ راقياً، من خلال التحليل النقدي الواعي لهذه الأعمال، ثم طبّقت هذه القواعد على الفنّ التراثي المستعاد، فوجدت نقاط الضعف فيها وتحاشتها في الأعمال الكلاسيكية الحديثة، وهنا المنهج هو (البرادايم) الذي فتح الطريق أمام نهضة العصر الحديث.



إبراهيم عبدالمجيد

«الباروك»- أيضاً- كان الفلسفة التي تستخدم لغة الكلاسيكية الحديثة لكي تعظّم ما تمّ تقزيمه في عصر النهضة، وخصوصاً في قضية مركزية الإنسان في مقابل مركزية السماء، ورغم أن هذا الكلاسيكية التي أعادت الفنّ من السماء إلى الأرض عبر النزعة الإنسانية، إلا أن الباروك والكلاسيكية تعايشا: الأولى وهي تستعيد قوة الله، والثانية وهي تمدّ الأولى بلغة نبيلة راقية. ورغم أن الظهور الأوّل لـ«الباروك» كان مستهجَناً إلا أن السنوات التالية حملت احتراماً وتقديراً لهذا الاتّجاه.

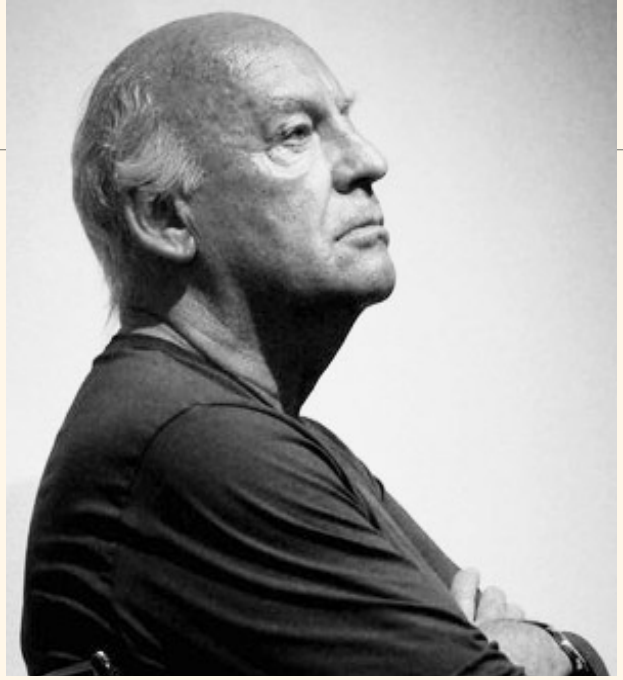
أما كلمة الباروك نفسها فهي مأخوذة من المنطق التسلسلي، ويسمّى أيضاً «القياس» عند أرسطو الذي يستخدم عباراتين قصيرتين إذا ثبتت صحّتهما أنتجتا عبارة ثالثة صحيحة هي أيضاً مثل: «كل البشر فانون» و«كل اليونانيين بشر» إذاً: «كل اليونانيين فانون». وبهذا التفسير يكون «الباروك» قد استخدم المنطق الأرسطي الكلاسيكي كي ينفي به فكرة كلاسيكية كبرى، وهو ما يفعله إبراهيم عبد المجيد في بنائه الذي استوحاه، ربما في اللاوعي، من كونشرتو ألبينوني، وأراد به أن ينقد هذا الفنّ الكلاسيكي الراقي النبيل، وهو في الوقت نفسه فنّ ميّت، موجود بقوّة، ولكنه وجود لجثّة لا حياة فيها، وجود للغيبوبة.

ولكن كلمة «باروك» لها معنى «الشذوذ» عن الوضع العادي أو المبالغة في الاستعراض أيضاً، على النحو الذي انتشر به المصطلح في الفرنسية، وهذا أيضاً نجده في رواية إبراهيم عبد المجيد، حيث الاحتفاء بالمبالغة، وفي الأوضاع غير العادية، لكل شيء، فالمياه التي تغرق العجمي والهانوفيل (مدن في الساحل السكندري) تصل بهذه الظاهرة إلى أقصى مستوى لها حتى تعجز أمامها كل وسائل المقاومة، بل وتؤدّي إلى جنون ربّة بيت راحت تردم المياه الطافحة في منزلها حتى ألغت الطابق الأول كلّه، فدخلت في حالة هلوسة تراءى لها فيها أن منيع التليفزيون يخرج من برنامجه لكي يغازلها ويراودها عن نفسها، وينتهي بها الأمر إلى مستشفى المجانين. المبالغة تعني وصول الأوضاع السياسية والاجتماعية والاقتصادية إلى حدود لا يمكن تخيّلها، وهو الأمر الذي أدركه الكاتب في العقد الأخير، وتماسّ مع باروك ألبينوني، والـ«نيو باروك» الذي رافق عالم القرن العشرين الذي سيطر عليه الفكر الاشتراكي، وانهار بانهيار حائط برلين.

ومن المعاني الأخرى للباروك معناها في اللغة البرتغالية، وتعني «اللؤلؤة غير منتظمة الشكل»، وهذا الخلل في الانتظام تجده أيضاً في الرواية، فهناك تكسير وتشويه للقواعد المستقرّة، وهناك تمرّد عامّ، حتى أن الشخصية تتمرّد على نفسها، وتفعل عكس ما كانت تريد أن تفعل؛ فسامر كان يريد أن ينفرد بصحبة حبيبته في الأيام الأخيرة لها، ولكنه لا يفعل، ويرضى بالاستجابة إلى شهواته، وينسى وجهته الأصلية، وهو السلوك نفسه الذي سلكه الكثير من الثوريين الذين زاغوا بشهواتهم عن ثورتهم، على النحو الذي نراه في ثورات الربيع العربي، وفي ثورات أخرى، مثل المجريّة، والفرنسيّة، فمن السهل، عندما تثور الشهوة والرغبة، أن تفقد بوصلة التوجيه.

وسط الـ«نيو باروك» الذي نعيش فيه، الذي ينتصر للضحالة، وللتقليد، وللمؤقّت، ولغير الراسخ، وللانهيار، ويحتفي بالاختلاف، والتقليد، والمصادفة، والمبالغة، في العصر الذي تصرع فيه الخصوصية على أعتاب مواقع التواصل الاجتماعي، والانحلال الفني والخلقي الذي يتحوّل إلى فنّ يغنّيه الناس في الميكروباصات، والذي يغنيّ، بالوقاحة، منيعين، لو كانوا قد نطقوا بجملة واحدة مما يقولون في عصور سابقة لقضوا حياتهم في السجن، بما يشكّله ما يقولون من جرائم تعاقب عليها القوانين.

في هذا العصر الذي ينهار فيه الأمل في كل شيء، نرى إبراهيم عبد المجيد يحوّل النصّ الموسيقي الباروكي لألبينوني إلى نصّ روائي «نيو باروكي»، لا تنجح فيه نور، ابنة ريم (ابنة اليوتوبيا) في مواجهة الدستوبيا، أي في منع الانهيار الجنائزي الأخير للمكان الذي عشنا فيه أخر صور الفنّ السامي الميّت، وأخر صور الخيانة الحيّة، والموت السرطاني المجّاني.



غاليانو.. وتحطيم العالم

عاصف الخالدي

ربما يمكن القول إن إدواردو غاليانو (1940 - 2015) كان أحد المقربين من قلب هذا العالم؛ فقد قضى الكاتب الأوروغواياني سنينه التي جاوزت السبعين في قراءة هذا العالم، ولم يكتفِ أبداً، لم تكفِهِ الرؤى الكثيرة وزوايا النظر، ولم يكفِهِ الفهم الجاهز وكذلك النظرية، لم يلتزم بشيء مفروض أو موجود، بل ذهب ليحطِّم الأشياء التي لقيها في حياته إلى شظايا، ويعيد تركيبها بما يخدم الفنّ والأرض والإنسان.

اعتمد غاليانو، في أعماله، على فكرة محفِّزة ظلت تصاحبه حتى موته، إذ كان يلتفت إلى الزمن، الذي صار يندفع مسرعاً كلّما تطوَّر هذا العالم بشكل أسرع، فرغم تطوّرات العلم والفنّ وغيرهما إلا أن الجغرافيا التي عاش غاليانو فيها أتاحت له رؤية التناقض الكبير الذي تسبَّبت به ثورة الصناعة والميديا في عالم ما بعد الحرب العالمية الثانية. فبينما العالم يسوق لتقدُّمه، يتمترس الفقر والقمع في فضاء أميركا الجنوبية، بفعل سلطوي يعتمد على الإقصاء والنسيان؛ لذا سرعان ما تكشَّفت كتابات غاليانو عن أسلوب يعمد إلى محاربة النسيان، الذي عَدَّه غاليانو المشارك الدائم في أعمال التهميش والقمع في بلاده وفي بلاد أخرى، ففي الأعمال التي استلهم فيها تراث بلاده المحكي وقصص الناس والطبيعة المحيطة أنتج كتاب «كلمات متجوِّلة»، وقد استطاع غاليانو فيه استحضار خزعبلات أميركا الجنوبية وحكايا عجائزها وأساطير الطبيعة، في مواجهة روايات روتينية يومية مدينية وسلطوية.

قام غاليانو، في هذا الكتاب، بتمجيد القصّة الأصلية، القصّة التي لن تضيع، والقصّة التي يجب أن تُروى لأنها الأجدر، العصيّة على النسيان، والتي، في نهايتها، لن يتأذّى أحد، ليواجه، بهذا النمط، قصصاً أخرى وُجِدت لتحفِّز على النسيان. يقول غاليانو في كتابه «كلمات متجوِّلة»:

«لا ينسج رواة القصص قصصهم أو يغنّونها إلا حين تتساقط الثلوج، هكذا تُنجز القصص، وهنود أميركا كلّها حريصون جدّاً على القصص، يقولون: «حين تروى القصص، لا تنتبه النباتات إلى نموّها، بينما تنسى الطيور أن تطعم صغارها.». هذه- إذاً- كلمات الطبيعة، وما انبثق عنها من بشر وكائنات، هذه القصص التي تتكرّر إلى الأبد مؤكِّدة جمالها وصدقيّتها على قصص أخرى وُجِدت لتُنسى، قصص السلطة التي أمنت الصناديق ومجلس الحكومة، لتؤمِّم الناس وتتاجر بهم، بغضّ النظر عما يكلِّفها هنا من تكريس للفقر والإبادة والتهميش مما عاشته أميركا الجنوبية في تلك الفترة، بتأثير من الدول العظمى ومن حكوماتها كتابع. لكن هنا لم يجعل غاليانو يقترب من السياسي، بقدر ما اقترب من الكوني والإنساني، ولا يمكن تصنيف أعماله الحرّة والعميقة على أنها أعمال ملتزمة بالمفهوم السطحي للسياسة. إنها تنغرس- بعمق- في قلب الجمال. يقول غاليانو في مقدمة كتابه «ذاكرة النار»: «نحن بائسون، فهم يدرِّسوننا التاريخ كي نقبله، لا كي نصنعه. فقد جُرِّدت أميركا اللاتينية في الفترة الماضية من ذهبها، فضتها، ونتراتها، وتَمَّ حشوها بالنسيان، سنوات طويلة وذاكرتها تُنهَب، حتى أصابها مرض النسيان.

هذا هو مشروع إدواردو غاليانو: أن يحطِّم المفروض، والمُدَرَّس، والجاهز، أن يجعل عصا الشرطي تنقلب عليه، وأن يجعل الفأس تتوقَّف لتعتنر من شجرة، وأن يجلس ليستمع إلى صلوات هندي أحمر من بلاده، يتحدّث بلغة غير تلك التي يدرِّسونها في الكتب، مشروع غاليانو في مواجهة الزمن والتاريخ اللذين يكرِّسان ليحفِّزا على النسيان، جعله يلجأ إلى تحطيم القصّة السهلة التي نعرفها عن العالم، وإعادة إنتاجها من جديد، هذه مهنة جميلة وشاقّة، جعلت منه كاتباً من أهمّ كتّاب القرن العشرين.

لغاليانو أعمال عدّة، تُرجم بعضها إلى العربية: «أفواه الزمن، ذاكرة النار، سفر التكوين، مرايا، كتاب المعانقات، وكتب أخرى».

يقول غاليانو: ما يأتي ينهب، وما ينهب- حتماً- سيأتي. الموت- إذاً- لم يُقلِق غاليانو بقدر ما أقلقته الذاكرة.

توفِّي إدواردو غاليانو في الثالث عشر من إبريل لهذا العام، لكنه لم يزل يتجوّل في شوارع مونتيفيدو، بشكل أو بآخر، متفرِّجاً على هذه الدنيا، وعلى كتبه المعروضة في زاوية زقاق ما؛ لذا يجدر القول إنني أكتب عنه، وهو لم يزل على قيد الحياة.



أمجد ناصر

المثقَّف والسوبرمان

- 1 -

عندما أفكر برأيي في دور المثقَّف في المجتمع ألاحظ، للأسف، أنه لم يطرأ عليه تغيير كبير منذ بدأت العمل في الحقل الثقافي، منتصف سبعينيات القرن الماضي، حتى الآن. لكنَّ هنا، على ما آمل، ليس ثمرة تحجُّر فكري، دوغما، كما كنا نصنِّف الستالينيين. إنه الواقع الذي لم يتغيَّر كثيراً منذ ذاك. فإذا كانت الأفكار والمواقف لها صلة بالواقع (ولا بدَّ أنَّ لها هذه الصلة)، فهذا يعني أنه لن يطرأ عليها تغيُّر جذري ما لم يتغيَّر الواقع.

لم يتغيَّر الواقع العربي للأسف! بلى، تغيَّر، لكن نحو الأسوأ، ما يفترض استمرار دور المثقَّف العربي بوصفه- في أضعف الإيمان- جزءاً من المجتمع، من دون أن نتحدّث عن الطليعة. لكنَّ المواقف يعتريها، مثل البشر، الوهن. هكذا، صار موقفي حيال دور المثقَّف في عملية التغيير أقلّ تفاؤلاً مما كان عليه، لنقل: أكثر حذراً في إطلاق الأحكام. الشيء المؤكد- بالنسبة لي- أن الكلمات مهمّة، ومن دونها ليست هناك أفعال صحيحة، بيد أن الأفعال في عالمنا العربي، اليوم، تبدو مجرّدة من الكلمات، سواء أفعال التطرُّف الديني المخيفة التي تقوم بها فئة صغيرة، ولكنها عالية الصوت، وتمتلك قدرة رهيبة على الموت والدمار، أم أفعال الأنظمة العربية التي عادت إلى استبدادها، بعدما تمّ إفشال ثورة الشباب العربي في إحداث تغيير عميق في بنى بلادها.

نحن نكاد نعيش، الآن، في مجتمعات بلا كلمات. هناك سلاح وأحزمة ناسفة وطيران أحلاف وعودة إلى الأنظمة العسكرية، وقوانين الطوارىء؛ كونها الأقدر على حماية الأوطان من التفتت والتطرف. طبعاً، هذا غير صحيح؛ فالعسكر لم يفعلوا، في الماضي وفي الحاضر، سوى تكميم الحرّيات وقمع تطلُّعات شعوبهم إلى الحرّية. في وضع كهذا أظن أننا نفتقد دور صانع الكلمات، لكنَّ هذا لا يعني أن المثقَّف رسول، أو ملاك. كلّا، وليس (سوبرمان) أيضاً. عملية التغيير تأخذ وقتاً طويلاً، خصوصاً على الصعيدين الاجتماعي والثقافي. هذه أصعب المهامّ، يمكن للتغيير السياسي أن يحدث بانقلاب عسكري، يُهدَم نظام، ويأتي نظام آخر، ولكن، هل يتغيَّر المجتمع بالطريقة نفسها؟ كلّا، بالطبع. لذلك علينا أن نواصل عملنا وإيماننا، نحن- المثقفين العرب- سواء أكنا في داخل أوطاننا أم كنا في المهجر، أو في المنفى، بضرورة تدخُّلنا في حياة مجتمعاتنا، وألّا نُقصِّر دورنا على الجوانب التقنية من العملية الثقافية، كما يقول إدوارد سعيد.

- 2 -

لا بدَّ أن «الربيع العربي» قد غيَّر في الواقع الأدبي العربي. ولكن، يصعب القول: ماذا غيَّر فعلاً! لقد أعاد نبش نصوص شعرية لم نكن نهتمّ بها، أو نسمّيها تحريضية ومباشرة. هذه كان لها الصدارة في شعارات الانتفاضات العربية. الشعر الذي يسمّي نفسه شعراً سياسياً كان في مقدّمة التظاهرات، وفي ثقافة وتعبيرات الميادين، وحركة الجموع في الشارع، كذلك عادت أغانٍ، كنّا نظنّ أنها لن تُسمَع ثانية، إلى الراديو والتليفزيون ووسائل التواصل الاجتماعي. هذه أمور حدثت، وساعد على حضورها، بالنحو الذي تمت فيه، ثورة الاتّصالات، وفي مقدّمتها وسائل التواصل الاجتماعي، وبروز ظاهرة الصحافي المواطن التي كانت مهمّة جداً في كشف قمع السلطة، بل جرائمها كما هو عليه الحال في سورية. كل هذا حدث. ولكن، هل تغيَّر النص الشعري حقيقةً؟ وهل تركت هذه الأحداث الكبرى أثراً مباشراً على الرواية والقصة والصحافة عموماً؟ هذا أمر لا يزال في طور التفاعل؛ ما يجعل التكهُّن بالمصير الذي ستكون عليه الكتابة الإبداعية العربية صعباً، خصوصاً مع بروز جيل كتابي جديد يتَّخذ من وسائل التواصل الاجتماعي منبراً له؛ ما يجعله شبحياً بالنسبة لمن يعدّون الصحف والكتب والمنشورات المطبوعة مقياساً لما هي عليه أحوال الثقافة في العالم العربي. ليس الأمر متعلّقاً بالتكنولوجيا فقط، بل بما يجيء، في ركابها، من اللغة والمعاني.

البوح بما سكت عنه الطاهر مكّي!

صلاح حسن رشيد

«إلى (الطاهر المكيّ) يمَّمتُ ناظري
لأملأ أعطافي بكعبةِ علمِهِ!
فتىً ناهز التسعينَ هِمَّةَ طائرٍ
يجوبُ فضاءَ العُرْبِ غَيثاً لقومِهِ!
فقد أصلح الأسقامَ رائعُ رأيِهِ
وقد أخصبَ الجرداءَ ناصعُ فهمِهِ!
فهل يا تُرى: كيف السبيلُ لبحرِهِ؟
وهل يا تُرى نحظى ببعضِ طُعُومِهِ؟!»

(شعر: صلاح حسن رشيد)

ذات صباح؛ فوجئت بأحد الزملاء يستوقفني في بهو دار العلوم وهو يصيح، والناس من حوله بالمئين، «لقد ظلمني رئيس القسم، وحرمني من التسجيل للماجستير»! ثم ازداد توتّره وصخبه، فخاطبني قائلاً: «على العلم السلام، وعلى التواضع الرغام»! ثم تساءل بلوعةٍ بالغة: هل في دار العلوم اليوم أنموذجٌ للتواضع والأبوّة الحانية بين الأساتذة؟!

فربَّتُّ على كتفه، وقلت له: «حنانيك .. حنانيك، خفِّف من غلوائك وشططك! يكفي أن ترى الطاهر مكّي، وأن تعرفه عن قرب، فهو- بحقٍّ- التواضع ماشياً على الأرض، وهو العلم ناشراً أجنحته بين الناس، والزهد عملاً وتطبيقاً، والأخلاق شِيَماً وسكينة»!

فالطاهر مكّي ليس في حاجة إلى الكتابة عنه أو الحديث عن علمه الغزير وعبقريّته المديدة وأخلاقه الرحيبة وأستاذيّته لأجيالٍ وأجيال وأجيال؛ فقد امتلأت جامعات مصر، بل جامعات العرب، بمداد علمه ورواء فنّه وبصمة أدبه، وبنقده ونُبْله وشهامته.

أجل، فقد كتب المتخصّصون وغير المتخصّصين عنه الكثير والكثير، غير أن جانباً خفيّاً في حياة الطاهر مكّي لم ينل أيّة عناية من جموع الدارسين، وهو آية الآيات على إخلاصه للكلمة، وتبتُّله في محاريبها المقدّسة؛ هذا الجانب لاح لي حين شرعت في انتواء الكتابة عنه، فاهتبلت مِنَح السماء الحانية وعطاياها الغالية.

هذا الجانب غير المعروف هو معارك الطاهر مكّي التي فُرِضتْ عليه فرضاً، فدخلها دفاعاً عن راية الحقّ، وحرمة الأدب! فلا جرم أن الطاهر مكّي آثر اعتزال صخب الحياة ورتابتها منذ وعى وأدرك أنه يعي ويُدرك، معتكفاً في محرابه يتلو آيات الإبداع، ويرتّل سَور الإجادة، وينشد روائع الخيال، ويبتكر آي الخلود، وينجز أسفار النبوغ، ويُقَرِّب الشرق من الغرب، والغرب من الشرق!

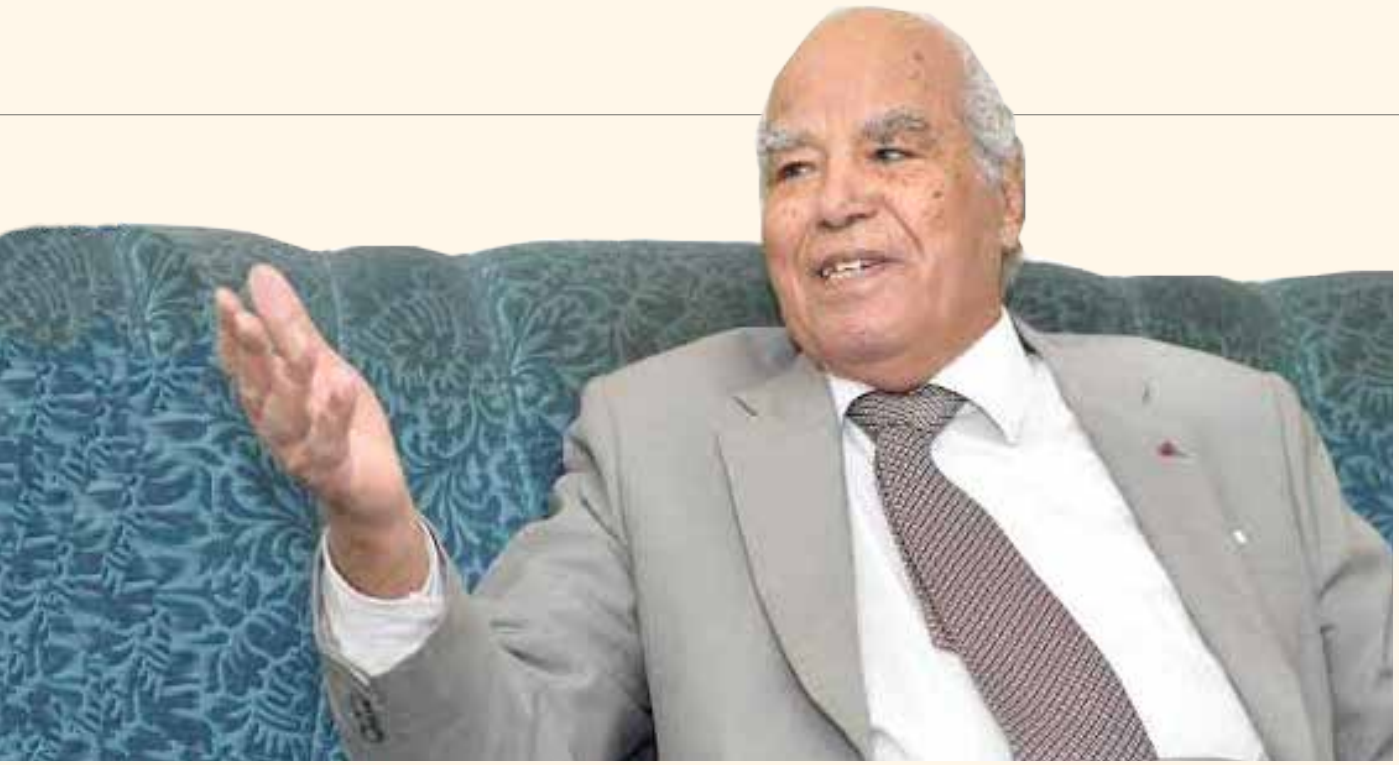
* * *

أجل؛ عَرف الطاهر مكّي أن كتاب«نماذج بشرية» للدكتور محمد مندور مأخوذٌ من كتاب «النماذج العالمية في الأدب الفرنسي والعالمي» للفرنسي جان كالفيه، «حنو القنة بالقنة، وحنو النعل بالنعل»، كما يقول أهل اللغة والأدب! «فأَسَرَّها في نفسه، ولم يُبدِها» كما هو شأن سيّدنا يوسف- عليه السلام- مع إخوته الذين نزغ الشيطان بينهم؛ فآذوه وآذوه!

فمضت الأيام، والطاهر مكّي لا يثير غباراً حول واقعة مندور، ولا يُشنِّع عليه، غير أن تلميذاً عراقياً من تلامذته كتب مقالاً في صحيفة عراقية عن سرقة مندور؛ مستشهداً بآراء أستاذه الطاهر مكّي، ولم يشأ أن ينشرها، أو ينيعها بين الخلق، غير أن دخول زوج الدكتور مندور، الشاعرة ملك عبدالعزيز، سجال المعركة، وإهالتها التراب على الكاتب العراقي، وزجّها باسْم الطاهر مكّي في أتون المعركة، جعله يتدخّل غير راغب، ولا حابب، متخلياً عن صمته وصومه، مدافعاً عن الحقّ والحقيقة، فعرض القضية برمّتها بموضوعيةٍ تامّة، وأزال اللثام عنها، فكشف- بعلم ودراية وعدالة ونزاهة- عن أخطاء مندور، وسرقاته، فأَخرس كل صوت، وأدخل اليرابيع في جحورها، وأخرج للناس علماً، آثر زهدُه وتقواه عدم الاستطالة به على خلق الله!

* * *

قبل عَقد من الزمان ألحَّ الدكتور الراحل طه وادي على العلاّمة الطاهر مكّي أن يختصّه بمقالٍ ضافٍ يضعه في مفتتح الكتاب التذكاري المزمع إصداره عنه، لكن نمط الطاهر مكّي لا يحمله على أن يكتب لأن عنده شهوةً للكتابة، أو كي يُجامِل أصدقاءه وزملاءه على حساب الأدب والنقد واللغة والفن، أو أن يكتب لكل مَن هبَّ ودبَّ، كما نرى، ونسمع، ونقرأ، أو لأنه لا يجد له منبراً يجد فيه نفسه كغيره من أهل الإسهال والاستسهال! لا، فالطاهر مكّي يصرف نفسه تلقائياً عن مطاردات المجلّات



والصحف استكتاباً لقلمه الشريف؛ فهو يجد لذّته الكبرى في مناجاة التراث، وفي استنطاق المعاصرة، وفي عَقد قران العاطفة العربية بالعقل الغربي، في إطار الأدب المقارن!
وبين المطاردات والإلحاحات والمناشدات من طه وادي العارف بمكانة الطاهر مكّي في ميدان الفكر والأدب والكلمة، وبين عدم تقبُّل الطاهر مكّي للكتابة العدمية البلاستيكية الميّتة، يعتذر مكّي للرجل بأدب جمّ، غير أن حبّ طه وادي للطاهر مكّي وأسلوبه، ورجاءه أن يمنحه مقال الخلود جعلاه ينتحل مقالاً عن أدب طه وادي، ويمهره- في النهاية- بتوقيع الطاهر مكّي!.
لمّا عرف الطاهر مكّي بالموضوع، وقرأ المقال، غضب غضباً شديداً، غير أن رحيل طه وادي بعد هذه الواقعة المخجلة شفع له لدى الطاهر مكّي، فكظم غيظه، ومنع نفسه من الانتصار على رجل بين يدي مولاه، فصمت راضياً؛ احتراماً لجلال الموت وهيبته!.

* * *

قبل أكثر من عَقدين كان الراحل سمير سرحان يجمع بين رئاسة دار الكتب المصرية ورئاسة الهيئة المصرية العامّة للكتاب، فارتأى الطاهر مكّي أن في هذا إهداراً للكفاءات والمواهب، وتكثيفاً للمركزية، ومنعاً لظهور أجيال جديدة من الأدباء والنقّاد، فكتب مقالاً ناريّاً في مجلّة «الهلال» طالبَ فيه بضرورة الفصل التامّ بين رئاستَيْ دار الكتب، وهيئة الكتاب! ولأن الطاهر مكّي صاحب مكانة أدبية كبيرة لدى المثقّفين وأهل الحلّ والعقد، فقد كان لمقاله وقعٌ شديدٌ على المسؤولين، فأصدروا أمراً بالفصل بين الهيئتين، وعدم الجمع بين المنصبين. ومن يومها، وسمير سرحان يكره الطاهر مكّي، بل إنه- كما قال لي الطاهر مكّي- أصدر قراراً بعدم طبع أي عمل له، أو ترشيحه لأية جائزة من جوائز الدولة؛ عقاباً له على فعلته التي فعلها، وهو، يومئذٍ، من الشرفاء العدول المحاربين للظلم وللظالمين!

* * *

قبل عدّة سنوات نوقشت رسالة دكتوراه في كلّيّة بنات عين شمس بعنوان«منهج الطاهر مكّي في الأدب المقارن». آثر الطاهر مكّي وقتها- كديدنه الطبيعي المعروف عنه- ترك المجال مفتوحاً أمام المناقشين للتعبير عن فكرهم بكل حرّية، سواء بنقده أو بمدحه، فآثر عدم الحضور طلباً للنزاهة العلمية بعدم إرهاب لجنة المناقشة بحضوره الطاغي، وعلمه الفذ، ومؤلّفاته التي شرَّقت، وغرَّبتْ؛ فأثناء المناقشة كان أحد المناقشين لا يقوى على المجاهرة بنقد الطاهر مكّي صراحةً، فأين مؤلّفاته الهزيلة من مؤلّفات الطاهر مكّي العميقة العريقة في الأدب المقارن، وغيرها من مناحي العلم والأدب والنقد والتحقيق والترجمة؟! وأمام تلميحاته الكسيحة، وتخرُّصاته الممجوجة، وأوهامه العليلة، وأراجيفه النحيلة رفعتُ يدي بالسؤال، فلم يسمحوا لي بذلك، فقمتُ، على الفور، بكتابة ردّ شافٍ على هذا الرجل وقدَّمته إليه، فانتظرت أن يشير إلى رأيي، فخرِسَ، وعميَ، وصمّ! فأدركتُ، ساعتها، مقولة ملكة النمل؛ لصغار النمل والنّمال: (ادْخُلُوا مَسَاكِنَكُمْ لا يَحْطِمَنَّكُمْ سُلَيْمَانُ وَجُنُودُهُ)!

* * *

هناك ثلّة من أساتذة دار العلوم وشعرائها ظنوا أن معرفة العَروض والقوافي تقتضي، بل تفرض عليهم فرضاً، قرض الشعر؛ فكأن معرفة النحو والعروض تمنحهم أفضليةً لكتابة الشعر على غيرهم من أصحاب المهن الأخرى! فكان ما كان مما لستُ أذكره، فلا تظننَّ شِعراً، واسأل عن الشرر.
فلمّا ازورَّ الطاهر مكّي عن هذا الشعر السلحفائي المملوء بحامض الفكر، وفلزات العدم، وبروتينات الكساح، والهزال، وأرجل الفئران، والجرذان، والبعران، والجعران، والحولان، وترفّع- كعهده دائماً- عن أن يمنحهم شهادة الحياة التي لا يستحقونها، شنُّوا عليه حرب الصغار والأشرار؛ فمقالة واحدة من الطاهر مكّي تُعطيهم شهادة الميلاد بأنهم شعراء شعراء؛ فمن ثَمَّ لم يتركوا مكاناً له فيه ريادة إلاّ واغتابوه، ورموه بشتائم الفأر للأسد، والهرّ للفيل، والطاهر مكّي لا يلتفت إليهم أبداً، بل لا يراهم على الإطلاق!
ولمّا فاتحته، ذات مرّة، في تفاهات البعض من هؤلاء الصغار، هزَّ رأسه بثقةٍ تامّة قائلاً: «مَن يركن إلى أقوال الناس لا ينتج أبداً! فاعمل، ودع عنك أذى الناس.يكفي أن تُرضي ربَّك، وتؤدّي عملك.».



خليفة الفاخري

موسم الحكايات المتجدِّد

محمد الأصفر

أربعة عشر عاماً، مرّت سريعاً على رحيل الأديب الليبي خليفة الفاخري، المولود في بنغازي (1942)، وسط أهوال الحرب العالمية الثانية. حيث يُعَدّ من كُتّاب ما بعد الحرب الكونية الثانية، ومن الكُتّاب الليبيين المقلّين في كتاباتهم؛ فطوال مشواره الأدبي، لم يُصدر إلا ثلاثة كتب فقط هي: «موسم الحكايات»، «غربة النهر»، «بيع الريح للمراكب». وكل هذه الكتب لقيت نجاحاً كبيراً، لقيمتها الفنية العالية، وللمواضيع التي احتوتها، من قصص، وحكايات، ومقالات أدبية تلامس اليومي، وتستشرف المستقبل بموضوعية وعمق.

مازلت أذكر، عندما مرض فجأة، ودخل مستشفى بوردوشمو وسط بنغازي: كُتّاب كثيرون ومعجبون بكتاباته وقفوا أمام المستشفى مستفسرين عن حالته، باقات ورد كثيرة يمسكون بها، انتظاراً للإذن بالدخول، إن خرج من العناية الفائقة. لقد كانت بنغازي كلّها تحبّه.

التقيته مرّة واحدة عام 2001، ولم أكن، آنذاك، أعرفه من قبل.

يقول الناقد منصور بوشناف عن تجربة الفاخري: «هو أحد مطوِّري النثر الليبي الحديث، وقد شكَّل، وزميله الصادق النيهوم، طليعة أدب جديد في مدينة بنغازي وفي ليبيا كلها، واستطاعا- حقّاً- خلق تيار أدبي أكثر انفتاحاً على أدب العالم».

وعن طبيعة نصوصه ومواضيعها، يضيف بوشناف قائلاً: «ظل الفاخري لصيقاً، في أدبه، بالمواطن البسيط وهمومه،

وأعطى لتلك المعاناة أبعاداً إنسانية عميقة، جعلته جزءاً من ملحمة معاناة الإنسان وصراعه من أجل وجود أفضل».
قَدَّم الفاخري للأدب الليبي تجربة جديدة في «فن الحكاية» متَّكئاً على ميراث هائل من حكايات الجدّات الليبيات، واستطاع- عبر نثره البديع- أن يجعل تلك الحكايات تفيض بالألفة والحميمية، لتظل طازجة في كلّ وقت، ولكلّ قارئ».
الكتاب الذي قد لا يخلو منه أي بيت، في ليبيا، هو كتاب خليفة الفاخري «موسم الحكايات» (1974) حيث يوصف بـ(الكتاب الشامل) لاحتوائه على الحكاية والقصة، وأيضاً النقد واليوميات والترجمة، ويشبِّهه بعض النقّاد الليبيين بكتب الجاحظ وكتب غيره من أدباء العرب القدامى.
تبدو للقارئ تجربة الفاخري، من خلال كتبه الثلاثة والكتاب الرابع الذي صدر بعد وفاته، واحتوى بعض قصصه التي نشرها على قسم كبير من سيرته الذاتية، أو سيرة المدينة التي نهضت من دمار الحرب، لتتحول إلى دولة تنمو ثم تتلاشى تدريجياً. يقول الكاتب حسين مخلوف، في تقديمه لحوار له مع الفاخري في مجلةً «الثقافة العربية» : «كان أوّل من عاش لوالديه من بين أشقاء سابقين؛ إذ مات قبله ثلاثة إخوة. ولما كنتُ شقيّاً إلى حَدّ النزق، كانت أمي تتحسّر- أحياناً- على أنني لم ألحق بإخوتي الثلاثة!»، قال الفاخري عن نفسه
انخرط في حفظ القرآن الكريم على يد فقيه من مراكش في جامع الحدادة، الكائن مقابل مكتبة (بوقعيقيص) التي، كلّما غادر الخلوة استوقفته كتبها بعناوينها الملوّنة الجميلة. لم يكن في وسعه أن يشتري أي كتاب، وقد أدرك صاحب المكتبة ذلك فدلَّه على المركز الثقافي المصري، وبدأ يستعير منه الكتب.. عناوين الكتب نبَّهت الفاخري إلى فنّ الخطّ العربي، أُخِذَ به وشرع في محاولات دائبة لأن يكون خطّه جميلاً إلى أن أصبح الوحيد في الجامع الذي يخطّ، ويرسم (الختمة) التي كانت بمثابة شهادة تُمنَح للطلبة.
وعن تحصيله العلمي، فقد درس الفاخري اللغة الإنجليزية في المركز الثقافي البريطاني، في بنغازي، خمس سنوات، انتقل بعدها (سنة 1970) إلى إنجلترا لاستكمال دراسته على نفقته الخاصة. إذ درس اللغة والأدب الإنجليزيين كما تميَّز في جانب أدبي مهمّ، هو أدب المراسلات، خاصَّة رسائله المتبادَلة مع الصادق النيهوم، حيث كان الفاخري في بنغازي، وكان النيهوم في أوروبا، والتي جمعها الكاتب محمد عقيلة العمامي، وهو من أصدقاء الفاخري المقرَّبين لمدّة ثلاثين سنة تقريباً، وأصدرها في كتاب بعنوان «قطعان الكلمات المضيئة»، نقتطف منه هذه السطور:يكتب الصادق النيهوم إلى خليفة الفاخري: «أردتُ أن أجعل كلماتي تضيء، وقد أعطيتها مهلة كاملة، لأنني ظننت أن الحروف مثل ثمار الشماري، تحتاج إلى وقت لكي تنضج، وعندما قرأت- مرّة- أن الكلمات تتغذّى على التجارب هرعت كالمجنون أجوب الأرض والأحداث، وأبحث عن التجارب»، فردّ خليفة الفاخري بالقول: «الجري خلف قطعان الكلمات شاقّ وطويل ودائب، إنه عذاب متّصل، يحفر قلبك طوال الوقت، ويدعك تتعامل مع النار، مثل أحد الحواة. من دون أن تلتقط أنفاسك، أو تنعم بلحظة رضاء مدى العمر».
ورغم أن لغة الفاخري والنيهوم متقاربتان جداً، ولهما جرس وإيقاع واحد، وأيضاً ثمة تشابه في المواضيع التي يتطرّقون إليها بطريقة ساخرة تهكُّمية، إلا أن الاختلاف نلمسه بينهما واضحاً، في طريقة التناول لأي موضوع، حيث يغلب على النيهوم- دائماً- الجانب النقدي والجدلي المشعِل للحرائق والمكوّن للإرباك لدى القارئ، بينما يجنح الفاخري إلى البساطة والعمق معتمداً على لغته، التي ينحتها بشكل جيد، ويوظّفها بطريقة محكمة، لا تَشَتُّت في ما تنهب إليه من دلالات.
يقول الكاتب والخطّاط حسام الثني عن تجربة الفاخري، خاصّة من ناحية اللغة، حيث يجمعه بالفاخري كتابة القصّة، وأيضاً فنّ الخط: «قلق الفاخري الفني، ونزوعه المضاد لتأصيل الجنس الأدبي، قاداه إلى كتابة النص التخييلي السردي المفتوح على فضاء لُغوي شعري. ليس من حيث الشدة والكثافة والحركة والميل إلى الرمز ورفض الواقعية التقليدية فحسب، بل- أيضاً- من حيث الوظيفة اللغوية الانفعالية التي توظِّف الدلالة الإيحائية للكلمات.. وهو في نظري أحد الرواد المهمّين الذين انتحوا هذا المسلك مبكّراً، في السرد العربي الحديث، في وقت اعتمد فيه أغلب قصّاصي جيل الستينيات على المرجعية، بوصفها الوظيفة اللغوية للسرد والحوار والوصف، وعلى الدلالة المباشرة لمطابقة الكلمات، وعلى ضميرَي الغائب والمتكلّم، والزمن الماضي للحكي».
ويتحدّث الثني- أيضاً- عن الجانب الفكري في نصوص الفاخري فيقول: «أما بشأن السياق الفكري فالملمح الظاهر، في تجربة الفاخري، هو الرغبة الملحّة في الاستشراف والتبصّر المستقبلي، مع رغبة خفيّة في نقد الثوابت، والمطالبة بإعادة قراءة التراث الإسلامي بحياد. كل هذا جعل فعل الكتابة عند الفاخري عملاً شاقاً يستنزف وقتاً، ويقتضي طاقة تأمُّلية عالية واشتغالاً لغوياً مرهقاً على النسج واختيار الصيغة الأكثر دقّة ودهشة من بين التباديل اللانهائية لكل عبارة»، ويضيف: «هذا المنهب أثَّر سلباً على إنتاجه من الناحية الكمّيّة، لكنه- في المقابل- أعطى دفعة إيجابية عالية من حيث النوع وجودة اللغة».
أربعة عشر عاماً مَرّت، ومازال الفاخري هو الكاتب المشعّ والمقروء، خاصّة من القرّاء الذين يعشقون الأمكنة، ففي كتاباته تتجلّى بنغازي الستينيات، والسبعينيات، والثمانينيات أيضاً، لقد كان يكتب الحياة كما يعيشها الناس.

ذكريـات

عزة كامل

جلست في حجرتي استمع إلى غناء أم كلثوم، ونسائم الصّيف الحارة تلسع وجهي، دمعت عيناي، وأخذني الحنين لأمسيات صيفيـة مرّ عليها زمن، تخلّف لي ذكرى عذبة، مفعمة بأجواء غسـق لطيف، تقطعها مداعبات الأصدقاء وهمسـات نشـوتهم باللّحـن والكلمات، ومن سُـكْر خفيـف خَـبِر، وتنميلة قبلات بريئة تطبع مذاقها على شفاه رطبة.

كم تمنّيت أن اسـترجع ما أخذتـه الأيام حتى لو كانت لحظات عابرة وخاطفة! كم تمنّيت- أيضاً- أن أبعد عني ذكريات تثقل صدري، وتشعرني بالغربة والعزلة والوحشة، وتثير مشاعر الصمت والحزن والأشواق والحبّ الضائع.

كنـا نجلـس، في مسـاء ليلة مـن ليالـي رمضان، أنـا وأخي الأصغر، في بيت أمّي، نقرأ مقاطع من رواية لـ«ماركيز». أخي مولع بالأدب والفنّ، سمعنا طرقاً خجولاً على الباب، انهشنا لأن الطارق لم يسـتخدم، دخـل علينا ثلاثة من أصدقاء أخي، أحسست بأن حدثاً قد وقع، وثب قلبي من صدري، همسوا في أذن أخي، أخي صرخ وجرى، جريت خلفه بسرعة.

كشـف الليل الحالك عن أنيابه، انطفأت قناديلنا ومحت جميع النجوم، صعدتُ سـلالم المنزل المقابل لمنزلنا إلى أن وصلت إلى شـقة أحد أصدقاء أخي، دخلت إلى الحجرة، وجدت أخي الآخر مسـجّى على السـرير، كان الضـوء المنبعث من مصباح الردهـة الخارجيـة ينسـكب علـى وجهـه الوسـيم ذي الأنـف المسـتقيم، تعلو وجهه ابتسـامه هادئة، وجه اكتسته مسحة من جمال، كان وديعاً كطفل في حضرة الموت، لم أصرخ، لم أبكِ، كنت أرتجف، انحنيت عليه أفتش في جسده عن شيء ما يكون تسبَّب في رقاده بلا حراك إلى الأبد، أخذته في حضني، أمسـكت بيده، وضعتها علـى بطني المنتفخة التي كانت تنوء بحمل، كنت أريده أن يشعر بنبض طفلتي التي لم تولد بعد.

انتبهـت إلى صـراخ أخي الأصغـر، كان صراخاً يهـزّ الجبل، تحـوّل إلى عويـل ونحيب، أيّ صراخ ينبغـي أن أطلق؟ وأيّة أكذوبـة ينبغـي أن أصدّقهـا؟ وأيّة عدالة يجـب أن أتبع؟ عدالة الموت؟ يالها من عدالة!

الظـلام يتدحـرج فـي عينـيّ، وقلبـي يحتـرق ويئـنّ، عذاب حقيقـي مريـر، منذ تلك اللّحظة خيّل إليّ أن كل شـيء يجري في عالم أخر، ولم يبقَ في عالمي إلا السكون العميق المظلم، الذى جعلني أتجرجر في الأزقة الملتوية، استيقظت أمّي على صـوت رفاق وأصدقـاء أخي وعويل أمّهاتهن، وسـألَتْ: على من هذا الصراخ؟

قالـت إحداهـن: على ابنك!! سـقطت أمّـي بعد سـماع الخبر، غابت عن الوعي، لاأعلم كم من الوقت مَرّ على اسـتعادته مرّة أخرى، لم أقوَ على النّظر في عيني أمّي.

جـاءت عمّتي، جلسـت فـي الصالة، صوتها خلا مـن اللوعة، ولكنه يحتشد بمرارة موجعة، ارتجلت عمّتي عَدّودة، وردّدت النساء خلفها بقوّة:

قنديل منوّر.. انطفا ضَيّهْ
سوق البحيرة مَلْتَقاش زيّهْ
قنديل منوّر.. وانطفا نورهْ
سوق البحيرة مَلْتَقيت غيرهْ
يا مْغَسّلَهْ، قبل أن تبلّ الظهر
مَيِّل عليه وقول له: الغياب كم شهر؟
يا مْغَسّلَهْ قبل أن تبلّ إيديه
مَيِّلْ عليه وقول له: الغياب كدا ليه؟.

خرج عالم أخي كلّه يودّعه ويشيّعه بحرقة الدعوات والبكاء، كان النعش ملفوفاً بسـاتان أبيض، لأنه لم «يدخل دنيا بعد»، كان مـازال عريسـاً، يـزفّ إلى المـوت، إخوتـي تحوّلوا إلى تماثيـل من الخشـب فـوق مقاعد خشـبية، لم يكـن رحيله إلا رحيلهم، لَطَشـهم الموت وسكن داخلهم، صمّمت أمّي أن يدفن جسـد أخي في مقابر عائلتها لكي تُدفَـن بجانبه. ظلت صورة أمّـي، بعـد وفاة أخي، صورة وحيدة مليئة بالأسـى، أدركت أنها ليسـت أمّي التي أعرفها، اكتسـى وجههـا كآبة ووجوماً، تتنقـل في البيت تائهة، تبحث عن ابنهـا المفقود الذى يناديها عبر سكون الليل، تبكي بلا دموع، أصابها الذهول، وازدادت صحّتهـا سـوءاً يوماً بعد يـوم، التزمت الصمت، سُـرِق بريق



العمل الفني: Nicholas wetyk

عينيها، شيء مات في أمّي، وجعل روحها تخبو.
يظل هناك حنين حارق ومؤجّج للأحبّة الذين رحلوا، لاتستطيع يداي العاريتان أن تحجزا رجفات الألم المتّصل في حشاي وكبدي، صرختي، في الليل، أسمعها أنا وحدي، ما زلت أسمعها، أتعثّر، وأقع، وأشعر بالعار من كل ما تلمسه يداي، أريد أن أهرب بعيداً وأنهي هذا الشعور الموجع بالألم الممضّ الذي لاينقضي، هدّني موت أخي وتحمّلته بصمت، كتبت له رسائل كثيرة ومزّقتها، سنوات لم يأتِ في الحلم..
غاب عني في الحياة وفي الحلم.
يتجسّد المكان، ويتداخل الزمن، وتتوالى الصور، وتبقى مرارة الخذلان، وقلبي ما زال يحمل حرارة الألم المدفون وحزن العالم، تراكضت الصور في رأسي، شعرت بالغموض، كانت مشاعر مضطربة متداخلة، شعرت بالحصار وبانقباض صدري، وأحسست أن روحي محبوسة في بئر عميق.

أحاول أن أُقنع نفسي أن الزمن رفيق بالمعذَّبين المكبَّلين بالأصفاد الداخلية، أحاول أن أبتكر لحظة فرح، وأتخيّل أزهاراً مورقة، وانتصارات جديدة، وشمساً وكواكب أخرى.
ألم يمنحني الموت قدرةً على الصفاء؟ ألم أبحث- غريزياً- عن مظاهر الحياة في الأمكنة والحواسّ وفي أي شيء أنتمي إليه؟ دفعني الحرمان إلى البحث عن الماء لأروي به العطش الأبدي، وعن محطّات وعلامات أدخل وأخرج منها، ومرايا أكشف من خلالها عوالم لم تولَج بعد.
أنظر إلى صورة أخي التي أحتفظ بها في حقيبتي الصغيرة فتزداد قناعتي بأن الحبّ هو لهب القنديل القادر على إنارة كلّ سراديب الماضي، وإطلاق عصافير تغنّي بعنوبة وصفاء.
ثمّة شيء على شرفتي المفتوحة لايدركه الحزن، طائر سنونو يفرد جناحيه المحمَّلتين بالشوق، يستعدّ لحمل رسائلي، من خزانة قلبي الموارية، إلى أخي الذي أفتقده كثيراً.

مالك الحزين شاهدٌ على الثورة

إيمان السباعي

أكثر من سببٍ يجعل «انطباعات صغيرة حول حادث كبير» للكاتب والروائي المصري الراحل إبراهيم أصلان (الهيئة المصرية العامة للكتاب، عام 2015) حدثاً كبيراً، لا لأنه يحمل اسماً له تلك المكانة والخصوصية في حياتنا الأدبية والثقافية، بل لأننا وسط (بحيرة الحيرة) تلك. وبعد أربع سنوات مرّت على الحدث الكبير: ثورة 25 يناير الشعبية في مصر سنتنكّر -ربّما- حكايات «بحيرة المساء» لمبدعها إبراهيم أصلان، ستُبعث -من جديد- شخصياته الروائية البسيطة العميقة، ونشعر أننا الشيخ حسني، في «مالك الحزين»، الأعمى الذي لا يتصالح مع العمى، ويصحب عمياناً، يرى -بحيلته- أفضل منهم. سنعود إلى أحداث يناير أخرى، حيث بشارة بعيدة لهبّةِ انتفاضةٍ شعبية عام 1977، ونتنكّر يوسف النجار، الضائع، الذي يشبهنا كثيراً، يتجوّل وسط النار والانفجارات والحشود الغاضبة، هو الثائر، وهو الكاتب الذي لا يجد ما يكتبه، لأنه عاجز عن أي فعل يُشعره بقيمته الإنسانية في وطنه، فيقف ويتحدّث إلى نفسه: لماذا لا تكتب؟ لأنك لم تعد أنت، ولأن النهر لم يعد هو النهر؟ سيقف -أوّلاً- ليتفرّج على الميدان، ثم يتورّط فيه حتى يُصاب ويُدمى. الميدان.. تلك المفردة التي ما إن ذكرناها حتى انتشينا بفرح لم نجرّب مثيله، وبحزن لم نختبر مثل قسوته!

يطالعنا الكتاب، بغلاف صمّمه عمرو الكفراوي، بصورة حيّة لميدان التحرير؛ صورة لصلاة في الميدان تستدعي إلى الأذهان سياجاً مصرياً من مسيحيّين ومسلمين مصريّين يؤمّنون



الصلاة والميدان، في ملحمة إنسانية استمرّت ثمانية عشر يوماً، لكن، تظهر في المقدمة صورة مكبَّرة لشخص بملامح مطموسة لا نستبينه.. تبدو الصورة غير واضحة مغلّفة بضبابية، في رمزية تمسّ عين الرائي وعقله، وتقدّم له مفتاحاً دلالياً قبل الدخول إلى عالم الكتاب.

لجأ إبراهيم أصلان إلى كتابة «نصوص» هذا الكتاب كي يقف طويلاً أمام الحدث الكبير، فتلك وسيلته للتعرّف به أكثر. والنصوص التي أراد لها كاتبها أن تظل مستعصية على التصنيف -وإن كانت تروي أحداثاً حقيقية، مَرَّت على ثورة يناير أو على كاتبها مشاركاً وشاهداً على تلك الأحداث- لا تخلو من حديث عن الكتابة وعن القصة القصيرة، لا تخلو من حكايات ومشاهد أقرب، في أدبيتها، إلى الحكايات والقصص التي يرويها إبراهيم أصلان.

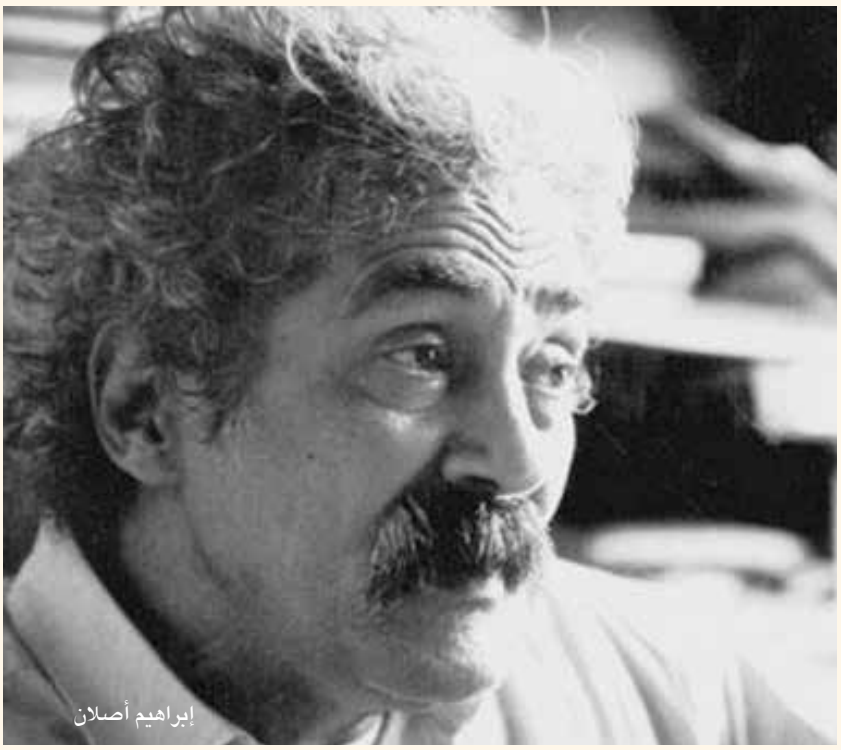
يبدأ الكتاب بفاتحة ضرورية تنكّرنا بالشرارة الأولى للثورة: «كان محمد البوعزيزي يجرّ عربته الصغيرة ويسترزق منها، ثم إن رجال الأمن صادروها، والشرطية صفعته على وجهه أمام الناس، ومحمد ذهب يشتكي، ولم يستجب أحد، حينئذ، أغرق نفسه بنزيناً، وأشعل النار في جسده».

لم تكن تلك الحكاية، التي بدأت وانتهت بكلماتٍ قليلة وحبكة بسيطة ومباشرة، هي حكاية الثورة في تونس وحدها، وفي مصر وحدها، بل في كل الأقطار العربية التي شهدت ربيعاً أوجَعَنا ذبوله! ثم إن أصلان يطوف على مدار الكتاب تطوافاً جميلاً، مروراً بأجيال من الكتّاب والفنّانين الذين شاركوه حلم الثورة، ليس في مصر وحدها أو في وطننا العربي وحده، بل في العالم كله، فينكر «يوسا» والكاتب الفرنسي جان جينيه الذي أفرد له ما يشبه نصّاً كاملاً، ذكر فيه كلماته: «والفعل يكون جميلاً إذا حرّض حناجرنا على الغناء»، لذا يتحدث أصلان عن شرارة الثورة المصرية وطليعتها فلم يتشدّق بأفكار مثل: «إنها ثورة بلا قائد، نبتت من الفراغ»، وعلى حَدّ قوله «الذين صنعوا هذه الثورة من الشباب هم طلائع طبقة وسطى مصرية جديدة، بعدما انتهى أمر القديمة لأسباب لا تخفى على أحد وهم مؤهّلون -شأنَ كل طبقة وسطى مستنيرة- لقيادة الوطن والترقّي به». هكذا حدَّدَ صنّاعَ الثورة الحقيقيين، ووضع يده على أسباب تجاوب الجماهير العريضة معهم، فيما أسماه (النغمة الصحيحة) التي تحرّض على الغناء، على حد تعبير جينيه: «وهم لم يقودوا الناس، فقط لأنهم عثروا على أدوات اتّصال جديدة، ولكن لأنهم (وهو الجوهري في كل ما جرى) عثروا على النغمة الصحيحة التي تجاوبت

معها الملايين وتحرّكت بها».

لا نعرف إن كان إبراهيم أصلان يعرف «عبد الفتاح»، وزارَه مرّات عديدة أم لا! ولا أعرف إن كان لعبد الفتاح هنا وجود حقيقيّ، أم هو خيالٌ أشبه بواقع أليف! لكنّ عبد الفتاح هنا موجود -بالتأكيد- في مدن مصر وقراها وشوارعها وبيوتها المغلقة على الأسرار، وعبد الفتاح إحدى شخصيات الكتاب التي أراد لها كاتبها أن تعيد الحقّ إلى أصحابه الحقيقيين، عجوز جاوز الثمانين يحزنه «أن الجميع نسي رجل الشارع الصغير الذي هو جسد هذه الثورة، وأن جهود القوة الخفيّة نجحت في دفع المواطن الصغير العادي إلى السخط على الثورة؛ اعتقاداً منه أن الثورة هي سبب هذا التردّي الذي يعيشه، مع أن الثورة ليس بيدها قرار، ولا تَحْكُم.».

بين أروقة لجان الانتخابات واستفتاء مارس على مواد الدستور وتشرذم قوى الثورة الحقيقية في ائتلافات بلغت -على حَدّ تعبيره الساخر- مئة وخمسين ائتلافاً لا غير، وبين حرب غير مفهومة وتخوين لقوى الثورة كـ«حركة كفاية» و«شباب 6 إبريل»، جاء على لسان اللواء الروينى، أحد قيادات المجلس العسكري، بين مرشَّحين بلا برامج حقيقية، وآخرين استغلّوا حاجة الشعب وفاقَتَه، خرجت الثورة عن المسار الذي كان مقرّراً لها. حديث نو شجون يوجعنا، بسخريته السوداء، من إعلام يسمّ بترحُّم على أيام مبارك، ثم إن مَن جاؤوا باسم ميدان التحرير ليجهضوا الثورة لا يساندونها، لكن تلك الثورة تظلّ ذلك الحدث الاستثناء المحتشِد بالمشاهدات الإنسانية، والتي تجعل الكاتب يقرُّ: «أهبّ من غفوتي خائفاً من أن يكون ما شاهدت حلماً»؛ لذلك -ورغم مرضه- يهبّ إبراهيم أصلان إلى ميدان التحرير بمساعدة آخرين؛ فلا يليق أن يدع لحظة عمره وعمر مصر (الاستثناء) تمرّ دون أن يرى مبارك وزمرته (العادلي بالتحديد)، في القفص، بنظرته الوقحة «وكأنه كان واثقاً من براءة قادمة لم يعاصرها إبراهيم أصلان، لكنه قرأها ببصيرة كاتب وإنسان»!


إبراهيم أصلان

في نصٍّ شفيف، يتحدّث إبراهيم أصلان عن ميدان التحرير الذي أصبح هو الشاهد والموئل والملاذ، وعن مكانته في قلوب المصريين، وربّما يعقد تمثيلاً لصورته في نصب الشهيد على مقربة من حوائط الكرملين، التي نُقِش، على جدار يمثِّل خلفية مشهدها، كلمات: اسمك مجهول، ومأثرتك خالدة.

وهناك يتوافد آلاف السيّاح، وتُقام احتفالات الزفاف، حيث ينهب العروسان ليضعا وردة قبل الذهاب إلى منزلهما، أراد أصلان أن يتحوّل ميدان التحرير إلى مكان يضع فيه شعب مصر توقيعه، ويعقد أعراسه، ليس ميدان التحرير وحده، بل كل ميادين الثورة، لم تقرأ شهيدة الورد شيماء الصباغ وصيّة إبراهيم أصلان، لكنها نفّذتها، وذهبت لتترك توقيعاً ووردة، وكان من نصيبها رصاصة!.

تعرية «الوطن» من الداخل

جمال جبران

افتتح الكاتب اليمني أحمد زين مشواره السّردي بمجموعة قصصية سمّاها «أسلاك تصطخب» (1997)، لم يكتب غيرها على المستوى القصصي، تعمّد فيها استخدام لغة غير مألوفة، قام باستخراجها أو إعادة تركيبها من داخل قاموس لغوي شخصي، اجتهد -وبصبر- في تشكيله. كأنما يفعل عبارة خاصّة به، لكنها لغة تسير وفق ما أُطلق عليه «الحساسية الجديدة».

بعدها سيأخذ هذا الروائي اليمني المقيم في الرياض استراحة إلى غاية 2004، ليظهر للقارئ العربي بـ«تصحيح وضع»، أعقبها بـ«قهوة أميركية» و«حرب تحت الجلد». ثلاثة أعمال كان لها أن تجعله روائياً مُكرَّساً، ويعتمد على صيغة اشتغال سردية قوامها أفكار منزوعة من الأرض الأصلية ومرتبطة بها.

وهو، هنا، لاينهب لجلب حكاياته من صلب سِيَر ذاتية ليقوم بإعادة تركيبها وتشكيلها على هيئة روايات، بحسب حالة كتابية صارت شائعة على الصعيد المحلي اليمني، حيث تبدو السير الذاتية الشخصية ميداناً سهلاً يُغري بعض الكُتّاب باللجوء إليه وتأسيس مشاريعهم الروائية، بل -على العكس من هذا- ينهب صاحب «تصحيح وضع» لجلب فكرته من خارج ذاته ومن التاريخ اليمني القريب أو الأكثر بُعداً، ويضعها داخل مشغله السردي بهدف إعادة تركيبه (إن جاز التعبير) والتركيز على نقطة مفصلية في بنيته العامة.

على هذا نرى زين، في عمله الصادر حديثاً «ستيمر بوينت» (دار التنوير- بيروت، 2015)، وهو ينهب إلى نقطة الخلاص اليمني من فترة الاستعمار



البريطاني لمدينة عدن الجنوبية، في العام 1967، وعلى وجه التحديد في يوم الثامن والعشرين من نوفمبر فيه. هو تحديد لن يمنع من الذهاب -لاحقاً- إلى ما بعد هذا التاريخ أو العودةإلى ما قبله، في عملية استرجاع لفترة الاربعينيات أو ما واكبها من حرب عالمية ثانية كانت في ذلك الوقت.

سنرى -ونحن نستقرّ على هذا التموضع الزمني- اشتغال أحمد زين على مستويين: أوّلهما مكاني، حيث يبرز لنا بورتريهاً باهراً عن حالة عدن المدينة خلال تلك الفترة، وثانيهما الأحوال النفسية لشخصيات «ستيمر بوينت»، وهي تستعدّ لإعادة ترتيب حياتها العاطفية والمادية بناءً على لحظة اقتراب نهاية المرحلة بذهاب المُستعمِر، وخشية بعض الناس من وضع نقطة على نهاية سطر حالة الازدهار التي كانت تحيط بالساكنين هناك. خصوصاً، الهنود والمجوس والصوماليين واليهود والبريطانيين وغيرهم ممن أدركوا أن لحظة الرحيل قد حلّت وصارت واجبة، إضافة إلى خوف التجّار من انتقام أهل المقاومة المحليّين منهم.

على المستوى المكاني تبدو «ستيمر بوينت» (وهي التسمية البريطانية لمنطقة «التواهي» العدنية الشهيرة على ميناء المدينة)، المنطقة التي سيعتمد السرد عليها، وستُعَدّ الجغرافيا الرئيسية لآلية الحكي، بصفة عامّة، طوال السرد نفسه.

وصف المكان هنا بإظهار حالة الازدهار التي كانت تلّف مدينة عدن خلال تلك الفترة وهو ما سوف ينعكس -بالضرورة- على نفسيات بعض الأفراد المُستَعمَرين وظهورهم على حالة من الهلع والخوف فيما يخصّ القادم والمستقبل الظاهر، دونما حماية من قِبل المُستعمِر الذي اقترب موعد رحيله.

تبدو حالة «سمير»، هنا، مثالاً على قلق الفرد المحليّ، وهو يرى احتمال تلاشي حالة الازدهار تلك واندثارها بعد مغادرة راعيها الأول، أو السبب الذي كان وراء حالة «التحديث» التي صارت مُحقَّقة على الأرض: «جرّبت أن أكرههم (البريطانيين)، لم أقدر. أحبّ طريقتهم في الحياة. وأعثر على نفسي، في كلّ مرّة، أكثر شغفاً بما صنعوه في هذه المدينة».

تبدو حالة الوصف المكاني هنا وكأنها تذهب على نحو تضامني مع حالة سمير، وهو الوصف الذي يبدو كاتبه فيه مُجيداً، وهو يعكس -بقوة- تلك الحالة اللامعة التي كانت تبدو عليها المدينة. كأن المكان يسترد موضع البطولة في هذه الحالة وعلى مقربة من التاريخ الزاهي نفسه.

لكن، لن ينهب كل هذا بلا تعقيب، وهو يأتي بالتوازي مع حالة الافتتان تلك، وعن طريق ألسنة معارضين لتلك النبرة المُنشدة لـ«معجزات البريطانيين» التي صنعوها في ذلك الحيّ الأوربي

«ستيمر بوينت». من هنا نلمس حالة المرحّبين باقتراب موعد الاستقلال، على الرغم من النظرة السلبية المرميّة في حقّهم، وهم يظهرون في حالة استعجال وتأهُّب للذهاب إلى ذلك «الاستقلال»، ولم يستعدوا -على نحو جيّد- لمواجهة القادم الصعب، ودون مشاريع أو مناهج عمل واضحة ولا رؤية أو تخطيط، مما يعمل على إعاقتهم على إدارة أمر الحياة، على نحو مستقلّ ودون مساعدة خارجية. كأن الاستقلال هنا هدف بحَدّ ذاته، في حين لا تعنيهم الخطوات التالية له.

وسيبدو مجّانياً، هنا، قول أحدهم، كما لو أنه تلميح لفرضية انحياز الراوي، وقد تعمّد الذهاب مساناداً لفكرة بقاء المُستعمِر وواقفاً بجوار الرأي المساند لها. فنحن -في حقيقة الأمر- نرى الراوي وهو يقوم بوضع تلك الأفكار لا غير، ولم يعمد إلى ممارسة عملية تنظير مؤيِّدة لها، أو العكس. لا يمكن -والحال هذه- إغفال تركه باب الحكاية مفتوحاً على اتّساعه، وبلا نهايات محدَّدة، إضافة إلى جملة النقاشات التي استمرّت طوال العمل، وهي تبحث في تلك الأسئلة ذهاباً وعودةً ومداورةً وتقليباً، على ألسنة مختلف الشخصيات، وهي تسعى إلى حصولها على إجابات نهائية، لن يتم الإفصاح عنها بشكل واضح في نهاية الأمر.

هي نقطة لصالح أحمد زين، إضافة إلى توقيت صدور «ستيمر بوينت» الذي يأتي في هذا الزمن الصعب الذي تمرّ به عدن، واليمن بشكل عام، ليتحدّث بضمير الكاتب الذي يبدو معلّقاً بوطنه، على الرغم من إقامته على مسافة مكانية بعيدة عنه.

وقائع رجل اختار الهجرة

محمود حسني

تحيلنا رواية «الرجل الخراب» للكاتب السوداني عبد العزيز بركة ساكن (مؤسسة هنداوي - 2015) على قصيدة «الأرض الخراب» للشاعر الأميركي ت. س. إليوت، التي لم يكن استلهام بركة ساكن لها- فقط- على مستوى اختيار عنوان العمل، ولكن في محاولته لخلق شخصية مفرّغة من الهوية والمضمون، تعيش عالماً عدمياً، وتعاني من مشاعر متناقضة متراكمة تصيبها، في نهاية الأمر، بالرُّهاب.

هنا ما كان عليه «حسن درويش»، الذي مثّل أنموذج «الرجل الخراب». حسن درويش، هنا، ليس بطلاً روائياً كلاسيكياً كما في أعمال ديكنز أو هوجو، بل تظهر شخصيته خالية من أية بطولة حقيقية بالمعنى الكلاسيكي؛ فهو رجل يهرب من مصر بعد أن يمرّ بتجربة اعتقال من قِبَل الشرطة لانتمائه، في السنوات الأولى من الجامعة، إلى إحدى الجماعات الإسلامية.

يهرب درويش إلى فيينا، ويمكننا، من خلال تتبّع مسار رحلته إلى أوروبا، أن نلتقط تفاصيل الحياة التي عاشها، وأن نكون في مواجهة واقع يومي بائس متمثّل في إشكالية الهجرة غير الشرعية للأفارقة، و أوروبا بكل ما تحمله من مخاطر وواقع يجعل الكثير يواجه احتمالية الموت مفضّلاً إياها على استمرار الإهانة.

يحاول درويش الانسلاخ (ظاهرياً) عن ثقافته لينمج كلّيّاً في المجتمع الغربي، حتى أنه غَيَّرَ اسمه من حسن درويش إلى شولز هاينرش. حاول قطع علاقته بكل من هو مسلم أو عربي منذ أن استقرّت أوضاعه في أوروبا، لا يريد أن ينظر إليه الناس على أنه مختلف عنهم في القيم التي يحملها، لا يريد المجازفة باغتراب آخر، يحاول محو تاريخه بعملية واعية للغاية؛ لهذا نجد الراوي يدعوه «درويش» في الكثير من المواقع بعد أن يستقرّ في النمسا، وكأنه يشير إلى أن عملية المحو الواعية هاته لم تنجح بعد.



لم يكن حسن درويش نبت شيطاني، فطفولته التي عاش فيها حالة الاختلاف والتمييز لأنه سوداني لأمّ مصرية، يعيش مع والدته في مصر بعد موت والده، جعلته يجد نفسه أجنبياً. وبتراكم المواقف، التي واجهها وجدنا أنفسنا أمام شخصية مسلوبة الإرادة، ثقافته بسيطة تقترب من حدود معرفة عناوين الكتب الشهيرة ليس أكثر، حتى عندما سافر إلى أوروبا أصبح تابعاً لزوجته، ويخاف منها، رغم أنه المالك للبيت ولمجمل الثروة التي يعيشان منها.

يضعنا بركة ساكن، من بداية الرواية، أمام مشهد حيوي يقترب من قمّة النروة عندما تخبره زوجته نورا بأن ابنته ميمي، التي تجاوزت الثمانية عشرة بأيام قليلة، وجدت صديقاً ستأتي به إلى البيت، تظهر على وجهه ابتسامة عريضة، لكنه، في الواقع، يغضب حائراً: كيف سيقبل بهذا الأمر؟: «ولم تظهر شخصيته الإسلامية العربية إلا حينما أصبح عليه أن يدفع الثمن من لحمه ودمه، والمقصود هنا ابنته، فكل ما هو بعيد عن الشرف يمكن التعايش معه.». هذه الشخصية المتناقضة، مسلوبة القرار، هي التي ستودّي بنفسها إلى الهلاك، وهو ما يحيلنا إلى المشهد الأخير، حيث قرّر درويش قتل «تونى» صديق ابنته.

لم يستطع درويش أن ينمج مع المجتمع الأوروبي، وزوجته نورا لم تحبّه قَطّ، وإنما كان زواجها منه مجرّد مصالح ماديّة، تعترف أن درويش دمّر حياتها بالفعل، وسبّب عقداً نفسية لا حصر لها لابنته، وصنع منها مخلوقاً بائساً.

في هذا العمل الروائي تتشابك شعرية اللغة ،عند بركة ساكن، مع التجريب في البناء الروائي. حالة الفصل بين الكاتب والراوي تأتي مع الاستناد إلى شخصيات العمل التي تحكي، بلسانها، جزءاً من الأحداث.

«شهرة الترجمان»

أحوال الراوي الخَفِيّة

هيثم حسين



يقتفي اللبنانيّ شربل داغر، في روايته «شهوة الترجمان»، أثر الفرنسيّ أنطوان غالان (1646 - 1715) في يوميّاته وترجمته لـ«ألف ليلة وليلة»، وينبش في خفايا تلك الترجمة وملابساتها، عبر بطله الذي يكون ضليعاً في اللغات، ومتخصّصاً في علم الترجمة، فيتقصّى حياة غالان، ويفكّك علاقته باللغة العربيّة، ومدى الأمانة في ترجمته، وما إن كانت تلك الترجمة تقترب من التأليف، في بعض المواضع، أو من النقل بتصرُّف، كما يثبت في مواضع أخرى.

يستهلّ داغر- وهو صاحب عشرات المؤلّفات في البحث والترجمة والتأليف- روايته بمقولتين عن فنّ الترجمة: الأولى للجاحظ، من كتابه «الحيوان»، والثانية للأرجنتيني ألبرتو مانغويل، من كتابه «تاريخ القراءة». ثمّ يقسّم روايته إلى سبعة فصول، هي على التوالي: قتيل في غابة الأرز، عراك في جسد واحد، ليالي الأنس في فيينا، الترجمان قيد الامتحان، أكواز صنوبر للبروفسور، شهرزاد تنهي ليلتها الأخيرة، «سكايب» بين فيرا وأليس.

يختار الزمن بين عامي 2013 - 2014، يرصد أحوال العالم العربيّ من فرنسا، من منظور بطله الأكاديميّ الذي يرحل إلى ستراسبورغ في منحة بحثيّة، ليتعرّف هناك، أكثر، إلى ماضي أجداده وبلده وثقافته.

الباحث الأكاديميّ الشابّ، الذي يفترض به أنّه يترك بيروت بكلّ تجاذباتها وتخبّطاتها وجماليّاتها خلفه، تراه يسعى إلى اكتشاف الماضي وفكّ شيفراته، في الوقت الذي ينشد فيه البحث عن مستقبله في مدينة ستراسبورغ، وهو الذي فاز بمنحة جامعيّة، يقوم فيها بالتدريس بضع ساعات أسبوعياً، بالإضافة إلى إجراء بحث في قضايا الترجمة وشؤونها.

يقول إنّ الجامعة قَبِلَتْه في عدادها إثر مسابقة تقدمَ إليها أكثر من دكتور شابّ من المتعاملين مع «المكتب الإقليمي» للفرنكوفونية، وقضتْ باقتراح بحث يتمّ استكماله في فرنسا، خصوصاً في ستراسبورغ، فضلاً عن ثلاث ساعات تدريس أسبوعية وبعض المتابعات البحثية لعدد من الطلبة. ولقد اقترح على «دائرة الدراسات الشرقية» القيام ببحث يتناول سياسة الترجمة لدى المترجم الفرنسي أنطوان غالان، المترجم الأوروبي الأول لـ«ألف ليلة وليلة».

يُخصّص للباحث اللبنانيّ مكتب بروفيسور فرنسي راحل، مؤخّراً، في الجامعة، يُعثَر، بين أوراقه، على اعترافات بخَطّ يده، تفيد بإقدامه على قتل أحدهم ليلة السابع من نيسان في العام 1961، دون سابق إصرار أو تعمُّد، على مبعدة بعض الأمتار من أحد المداخل المؤدّية إلى غابة الأرز في شمال لبنان. ويعترف أنّه يكتب ذلك إثر عودته إلى باريس، في العاشر من الشهر نفسه، ومن السنة عينها، طالباً إجراء تحقيق عادل في الحادثة المشؤومة، والحادثة تقود الباحث الشابّ إلى أرشيف أسرته وبلده.

يُجري الكاتب، في روايته التي تقترب من البحث، تداخلاً بين مقاطع من عمله ومقاطع من رواية «التربية العاطفية» لغوستاف فلوبير. يعيد ترجمة بعضها، ويُجري إسقاطاً واقعياً على حياته والمنعطفات التي مرّت بها. يقول إنّه قام بـ«الدخول» إلى عالم غالان، من خلال أوراقه، وما كُتب عنه، وإنه خاصم غالان، وصالحه في أكثر من لحظة، في أكثر من مقطع، مثلما حصل له مع بعض شخصياته.

ينوّه الباحث إلى تصرّف غالان بالأصل، ويشير إلى «التنبيه»، الذي يتصدّر المجلّد الأوّل لترجمته، وهو اعترافه- صراحةً- أنه لجأ إلى تعديلات في ما ترجم: «ما ابتعدنا عن النص إلا لمّا اقتضت ذلك اللياقةُ، بلزوم عدم التقيُّد به. إنّ المترجم يتفاخر بأن الأشخاص الذين يعرفون العرب، والذين يرغبون في مقارنة الأصل بالنسخة (المترجمة)، سيقرّون بأنه عَمِلَ- بحذر ولباقة- على إظهار العرب للفرنسيين، أي ما تطلبه لطائف لغتنا وزماننا».

كما يشير إلى أنّ غالان كان مدركاً واعياً لما يقوم به، لما يحتاجه ويقتضيه، من جهتَيْه: جهة العربية، وجهة الفرنسية والفرنسيين. وما يدركه، هو ما يبنيه مثل خيار، مثل سياسة له في عمله.

إنه يراقب المشهد الواصل من جهتَيْه، وهو في ذلك صاحب قرار، يحسن فيه

النقل، ويحسن- خصوصاً- إيصال الحمولة بحسب مقتضيات الفرنسية، والفرنسيين، والليلاقات، والزمن الفرنسي نفسه.

يتساءل داغر على لسان بطله: «أهي واجبات مهنية للترجمان لازمة لمهنته، أم هي خيارات يطلبها الترجمان بوصفها ما يناسب الأصل، بل سياق الاتصال نفسه؟ وهو- إذ يكون كذلك- يكون في موقع المؤلّف العارف بعادات الكتابة وسياقاتها وشروطها، من جهة اللغة والنوق وحسن الاستقبال، أليس كذلك؟».

يتساءل الراوي عن حكايات «ألف ليلة وليلة»، وأنّ من يشغله فيها هو مترجمها، ومؤلّفها، وليس ما تقوله الحكايات نفسها. يقول إنّ شهرزاد لا تفيدنا عن مصادر حكاياتها، كما لو أنها لسان جماعي وذاكرة عمومية، بل هي «حيلة» يتصيّدها أي حكواتي لرواية ما يشاء، على العكس منه، إذ إنه نَقَل حكاياته وشارك فيها، ويؤكّد أن شهرزاد الإلكترونية سقطت، هي الأخرى، وأنّه كان يظنّها ستفعل مثل شهرزاد، ولكن بطريقة مغايرة، جديدة.

يكشف صاحب «بدل عن ضائع» انعطافة بطله وميله من الترجمة إلى الكتابة، يستقصي عن الأزمنة والأمكنة والشخصيات، ثمّ ينقلها مترجماً أحوالها كتابةً، ويعتقد أنّ المترجم كتوم، فيما الراوي يروي، يُعبّر، حتى في صورة صامتة، يُعبّر بمجرّد أن يقول، وأنّ الترجمان مشكوك في أمره دوماً، دائماً تحت المراقبة. يحتاج إلى إثبات أمانته وجدارته في كلّ لفظ، وبين لفظ وآخر تراه، وحده، تحت دائرة التشكيك أو العجز، وتراه ينقل رأياً لصديق له، يحدّثه عن ضرورة تربية الإنسان وتثقيفه بالفنون، يؤكّد له أنّ الترجمة تفتح شهواتنا ومداركنا على كل ما يحيط باللغة، ليس نقلاً وحسب، وإنّما تأليفاً لها أيضاً.



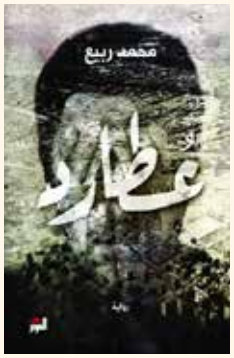
يؤكّد أنّه خرج من الترجمة إلى الكتابة، بدليل أنّه أعاد كتابة ما سمع، وما كتبه غيره. وجد نفسه يسبح في ماء اللغة التي كان ينهل منها. يصفها بماء ولادته الجديدة، ماء ولادته الغامضة. ويؤكّد لنفسه ولقارئه أنّ الكتابة تستعيد ما كان قد ضاع، ما قد تبدّد، بل تجعلها تحبّ حتى الموت نفسه، إذ يتيح لها أن تجمع ما لم تقوَ الأيّام على جمعه.

يتناصّ صاحب «وصيّة هابيل» في روايته مع الكاتب المغربيّ عبد الفتّاح كيليطو في روايته «أنبئوني بالرؤيا»، لاسيّما في الاشتغال على مسألة اقتفاء أثر «ألف ليلة وليلة»، وترجمة أنطوان غالان- بالتحديد- لها، كما أنّ بطليهما باحثان أكاديميّان ينبشان في خبايا التراث والفنون، وفي علاقة الترجمة والأدب والتاريخ والحقائق الروائية والبحثية والتاريخية، بعضها مع البعض الآخر، وكيف تمّ التعاطي مع عمل غالان من دون مساءلة واجبة أو مقاربة مفترضة.

«شهوة الترجمان» عبارة عن شهوات متناثرة، متناسلة، متسلسلة، تدور في حلقة من البحث عن إرواء الفضول، والاستلذاذ بالمعلومة، كما بالمتعة الحسية، هي جسور للعبور بين الروحي، والجسدي، والفكريّ، إكمال لبلورة الشخصية وإنضاجها على معارف وأسرار الداخل والخارج، الذات والآخر، اللغة وأفانينها، الكتابة وتجلّياتها، الكلمة وأصدائها، الصورة وآثارها، الصوت وتردّداته، التاريخ وتشعّباته، والهويّة وتداخلاتها وصراعاتها.

عطارد .. عندما نعيش الجحيم دون أن ندري

محمود حسني



رواية «عطارد» للكاتب محمد ربيع (دار التنوير- 2015)، هي العمل الثالث له بعد رواية «كوكب عنبر»، 2010، الفائزة بجائزة ساويرس للشباب، ورواية «عام التنين»، 2012.

«عطارد» عمل ينتمي إلى أدب الفانتازيا السياسية، يتناول حياة المجتمع المصري عام 2025، وقد وقعت البلاد تحت محتلّ غامض ليس له وطن، فقرّر أن يجمع كل المنتمين إليه، يغزو مصر للاستقرار فيها. الغريب الذي يبرزه ربيع هو عدم وجود أي نوع من المقاومة عند المصريين نحو هذا العدوّ، بل، على العكس، يتعاونون معه لكي تستقرّ الأوضاع، ويعود إيقاع الحياة كما كان.

ولكن، ليس هنا- فقط- هو الخطّ الزمني الوحيد الذي تسير فيه أحداث العمل، فبجانب الأحداث التي تدور في المستقبل، هناك خطّ زمني يدور في الأيام الأولى لثورة يناير 2011، من زاوية لها خصوصية شديدة للغاية: تدور الأحداث فيه حول طفلة تدعى زهرة، يحتضنها أستاذ في مدرستها يدعى إنسال، بعد أن فقدت أباها أيام الثورة، ثم تصاب البنت بمرض غريب، ولكنها ليست الحالة الأولى من هذا المرض، فسيتّضح أن عمّتها التي ستأتي لتأخذها من عند إنسال- مصابة- أيضاً بالمرض نفسه.

وما بين هذين الخطّين يتناقل ربيع، في بناء روائي متماسك، وبلغة ناضجة للغاية، فيظهر لنا كيف يمكن أن يعيش الناس جحيماً دون أن يكونوا مدركين لذلك. يصف لنا على لسان أحمد عطارد، ضابط الشرطة الذي سوف ينضمّ إلى المقاومة ضدّ هذا المحتلّ، ما سيقع في إحدى المرّات من قصف مدفعي على القاهرة الغربية: «وسمعت صوت الهدم وهبَّات الغبار الناعم وشهقات القتلى، والأرواح تُنزع من الأجساد، ولا أعلم من فيهما يمزّق الآخر، وبكاء النساء وأكفّهن تلطم وجوههن، والنار تأكل أولادهن، والسيارات تسرع ثم تتوقّف، والسائقون يركضون بلا وعي نحو البيوت المحطّمة، يحرّكون الأنقاض فَزِعين، والآلاف تحت الأنقاض يطلبون الماء أو الموت، والأطباء يصرخون طالبين أشياء لا أفهمها، والصّبْية على الموتوسيكلات يرفعون الأجساد النازحة، ويسرعون، بوجوه جامدة، باحثين عن مسعف، وعمّال صعايدة يصرخون، ينادون أصحابهم وهم يزيلون الأنقاض بأيديهم العارية، ورجل شارع يشعل سيجارة، ثم يدخّنها بهدوء واستمتاع، وجسده تحت أطنان الخرسانة المحطّمة والطوب والخشب، لا أمل له، وقد قال: «لِمَ لا أستمتع قبل الموت؟»، وامرأة قالت: «أخيراً!». وهي مستسلمة لسقوط حرّ بسرعة. باب الغرفة وسقفها وأرضيّتها، كلّهم هوى، وأحدهم نادى من مئذنة الجامع، ولم يفهمه أحد، ولكنهم تركوه يهذي، والكلاب تعوي ولا تفهم، وتنبح ولا تفهم، وتجري ولا تفهم، ولا أفهم.».

تظهر قدرة صاحب «كوكب عنبر» على الوصف المشهدي بشكل ملحمي، ليترك، في القارئ، صورة من الصعب محوها. حيث «عطارد» في النهاية هو بشر، ولكن إدراكه لكل هذه التفاصيل أضفى عليه قدرة فوق بشرية. تؤكّد هذه اللامباشرة حتمية كون عالم رواية «عطارد» هو جحيمي بامتياز. هذه ليست فقط كل صور الجحيم، فعطارد سوف يقابل زهرة بعد أن تصبح شابّة لتخبره، بإيحاء غامض، أنهم في الجحيم، وأن عليه أن يقتل الناس كي يذهب بهم إلى الجنّة.

يتلقّى الضابط ما يمكن أن تسمّيه «وحياً إنسانياً»، ليبدأ مهمّته المقدّسة في قتل كلّ من يقابلهم؛ يفعل ذلك مع الرجال والنساء، الشيوخ والأطفال، دون تفرقة. لا يجد مقاومة، ولا يتصدّى له أحد، وكأن الناس يريدون أن يتخلّصوا من هذا الجحيم الذي يعيشونه، حتى وإن لم يكونوا يدركون حقيقته.

هذا العمل الاستشرافي الكابوسي، ليس من السهل كتابته بكل ما فيه من ألم ومشاهد مفزعة. هذه الدرجات المتصاعدة من الوحشية والقتل بامتداد صفحات العمل تجعلنا نتساءل: إن كان الأمر مؤلماً بهذا الشكل على نفس القارئ، فكيف تمكّن الكاتب من تحمُّل كتابة العمل والتعامل مع تفاصيله، بل تنقيحه من مُسَوَّدة إلى إخرى حتى وصل إلى المخطوط النهائي؟!

جمع الأمثال النوبيَّة

فيصل الموصلي

عندما كنت في أسوان الشهر الماضي، أهداني صديقي الباحث الدؤوب «ماهر حبّوب» كتابه القيّم الصادر في ديسمبر/كانون الأول الماضي بعنوان «معجم الأمثال النوبية» (الجزء الأول).

يبدأ الكتاب الذي يقع في (304 صفحة) بالإهداء لوالدته وأفراد الأسرة والأبناء والأصدقاء، ثم تأتي بعد ذلك كلمة الشكر في صفحتين، وقد توجّه الكاتب بالامتنان إلى كلّ من جمَع منهم عدداً من الأمثال التي أتت بين دفّتي هذا الكتاب، وتقدّم فيه بالشكر والامتنان لكلّ الذين عاونوه وساندوه وقدّموا له بعض الكتب والمراجع، وبعدها تأتي مقدّمة الكتاب التي كتبها الشاعر علاء خالد، مؤسّس مجلّة «أمكنة»، تليها مقدّمة أخرى للروائي النوبي يحيى مختار، ثم استهلال يوضّح فيه الباحث متى بدأ بجمع هذه الأمثال، والمراجع التي رجع إليها، ثم يقول: «هذا الكتاب المكوَّن من جزأين مكتوب بطريقة الدكتور خليل كبارة، التي كان يتمّ تدريس اللغة النوبية بها في مركز الدراسات النوبية والجمعيات النوبية وبـ«فونت» (Sophia Nubian)، متّبعاً نصيحة الباحث الألماني في اللغة النوبية «ماركوس جيجر» بعد أن كانت مكتوبة بـ«فونت» الكمبيوتر (Nubian New 1) مع تعديل واجتهاد شخصي، فقد رأيت أن أكتب الأمثال كما تُنطق بالضبط، ودون أيّ فواصل أو تقسيم للكلمة؛ لذا قمت بحذف الشرطة أو «الداش» (-)، وهي الفاصل بين جزع الكلمة والإضافات القواعدية (لواحق أو نهايات أو واسطات)، وكرّرت ذلك في



كتابة منطوق المثل بالأحرف اللاتينية مستخدماً الأقرب إلى النطق، وليس القياسي.».

وترجع أهمّيّة هذا الكتاب من أنه تبنّى منظوراً محدَّداً هو تتبّع الأمثال التي تدور في منطقة النوبة وتقديمها بأكثر من لغة (النوبية، العربية، اللاتينية)، بما يكشف، في معظم الوقت، الفوارق بين هذه اللغات، فالكتاب يقدِّم مادة شائقة من خلال الأمثال والتعليقات المباشرة عليها.

ويُعدّ موضوع البحث/الكتاب، الذي قدّمه لنا ماهر حبّوب، من الكتب الفريدة في مجال اللغة، وإضافة جديدة إلى المكتبة العربية، والنوبية على وجه الخصوص. وقد سبقه إلى هذا الاتّجاه الدكتور خليل كبارة، ومحمد متولي بدر. كما تأتي أهمّيّة هذا الكتاب- أيضاً- من أنه مكتوب- ولأوّل مرّة- بالخطّ النوبي؛ مما يتيح مادّة ثرية للباحثين في اللغات المقارنة والأنثروبولوجيا والفولكلور، ويساعدهم في إجراء عملية المقارنة من ناحية، والتعرّف إلى خصوصية الهويّة الثقافية المصرية المتعدّدة من ناحية أخرى. ونستطيع أن نؤكّد أن غالبية الأمثال التي وردت في الكتاب لها طابعها النوبي، وإن لم تكن خرجت من البيئة نفسها، فقد دخلت عليها، بمرور الزمن، بعض الألفاظ العربية.

ماهر حبّوب الحاصل على بكالوريوس الخدمة الاجتماعية من جامعة جنوب الوادي في أسوان، وعلى دبلومَيْ إدارة المنظمات غير الحكومية، وإدارة البيئة كلّيّة الاقتصاد والعلوم السياسية، جامعة القاهرة، وضع جلّ همّه ووقته لهذا البحث المتعمّق، ووضع نصب عينيه قيمة تراث أجداده ومكانته، وارتبط به ارتباط الباحث المتأمّل في مكوّنات هذا التراث، فاكتشف- وهو يقرأ تراث ماضيه- أنه يجب ألا يغضّ الطرف عن هذا الإرث الغني والمليء بالبعد الفلسفي، والمتدفّق بالحكمة، كما كرّس وقته للعمل الميداني والمكتبي لسنوات عديدة (1995 - 2009) ليُخرِج لنا هذا العمل إلى النور. ويُعدّ الكتاب، الذي يضمّ حوالي (500) مثل شعبي، دراسةً عميقة تحتوي على تحليل مقارن، ومرجعاً هامّاً للباحثين، فالكتاب يهتمّ بتنمية الوعي بأهمّيّة التراث الثقافي المصري/ النوبي، والحفاظ عليه لتأكيد الهوية الذاتية وتقوية الانتماء، كما يضيف إلى المكتبة المصرية رافداً من ثقافة الوطن، تَمّ أغفاله لفترة طويلة.

حين يُفلِس النقد الأدبي

بلال رمضان

صدرت، مؤخّراً، الترجمة العربية لكتاب بعنوان «من قتل روجير أكرويد؟» للناقد الفرنسي بيير بيار، المحلّل النفسي، وأستاذ الأدب في جامعة باريس.

الكتاب صدر عن دار رؤية للنشر، في القاهرة، بتوقيع المترجم حسن المودن، وهو عبارة عن دراسة نقدية، حول رواية أجاثا كريستي الشهيرة «مقتل روجير أكرويد»، تُسائل النقد «البوليسي» التقليدي في أسسه ومنطلقاته، ويدعونا مؤلّفه إلى اكتشافات جديدة، لا في سُبل القراءة والتأويل فحسب، بل في السبل التي تقود إلى إعادة البناء وإعادة الكتابة.

ينطلق الباحث من الاعتراف بكون الرواية البوليسية، اليوم، قد أصبح لها وجود مستقلّ، بوصفها جنساً أدبياً له ما يميّزه شكلاً وموضوعاً، كما تبيّن ذلك العديد من الدراسات الأدبية النظرية، والتطبيقية: (بورخيس، كايوا، ولسون، تودوروف، بيار،..) وقبل ذلك- أيضاً- من المعروف أن تبلور هذا الجنس الأدبي تَمَّ في القرن التاسع عشر بفضل التطوّرات التي عرفتها المدينة الأوروبية ومعارفها وفنونها وتقنياتها ومناهجها، في التحقيق والبحث عن الحقيقة؛ مما جعل الدارسين- لاحقاً- يعملون على تصنيفه إلى أنواع وأشكال. لكن بيير بيار ينبّهنا إلى أنه غالباً ما يختزل تعريفه في كونه شكلاً فنياً يطرح لغزاً جرمياً واحداً أو أكثر للحلّ، ويتألّف من مجموعة عناصر أساس: جريمة مستعصية على التفسير، ضحيّة،



محقّق، استدلال افتراضي استنباطي، حلّ نهائي.. إلخ.

وإذا كان صحيحاً أن هذا الجنس قد طاله التهميش النقدي والأكاديمي مدّة طويلة، حتى في دياره الغربية، بالرغم من انتشاره وشعبيّته الواسعين، فإن الأصح أنه نال اهتماماً لافتاً، نهاية القرن العشرين وبداية الألفية الجديدة، وعلى الأخصّ في النقد، والفلسفة، والتحليل النفسي.

لكن، وفي مقابل ذلك، إذا استحضرنا الأدب الروائي العربي فإن اللافت للنظر هو قلّة الانتاج في هذا الجنس من الرواية في البلاد العربية، فكُتّاب الرواية البوليسية قلّة قليلة في بلادنا، ونقّادها أقل بكثير، إلا أنه، في السنوات القليلة الأخيرة، ظهرت مقالات وكتابات نقدية تطرح، بإلحاح، أسئلة مثل: لماذا لم تظهر الرواية البوليسية، في البلدان العربية، بالقوّة والنوعية اللتين ظهرت بهما في أكثر من منطقة في العالم، ومنذ مدة بعيدة في بعض مناطقه؟ ماذا عن نقد الرواية البوليسية في النقد العربيّ المعاصر؟ لماذا طال الإهمال الكتابات النقدية «البوليسية»، بالرغم مما حقّقته من تراكمات وتحوُّلات في المنهج والرؤية وتغيُّر النظرة إلى الرواية البوليسية؟

إن الأهمّية التي يضيفها هذا الكتاب، بنقله إلى اللغة العربية، لا تتوقّف عند ما يمثّله من قراءة للرواية البوليسية من منظور نفساني جديد فحسب، بل تعود إلى كونه لا يكتفي بالتحليل والتفكيك والنقد والتقويم، بل إنه يتعدّى ذلك إلى إعادة كتابة رواية بوليسية من زاوية نظر جديدة مغايرة للتي كُتبت من خلالها في الأصل، فكأنما الناقد يتحوّل إلى كاتب ثانٍ لهذه الرواية.

وإذا ما عدنا إلى الناقد الفرنسي بيير بيار (1954)، ونظرنا إلى العديد مما ألّفه من الدراسات، سنجد أنه منذ العام (1978) وحتى (2014) يسأل - دائماً- عن الروابط بين الأدب والتحليل النفسي، كما أنه يوظّف السخرية والمفارقة لصالح تحليل أدبي متجدّد، ففي كل عمل يأتي المؤلّف بشيء مثير وغير منتظر، فيفاجئ القارئ باكتشافاته ومراجعاته وتحقيقاته وتعديلاته وتنقيحاته ومساءلاته للأحكام والمُسَلَّمات.

إن بيير بيار مختصّ في التحليل النفسي والأدب، وهذا ما يفسّر لماذا يجمع أسلوبه بين الجدّ واللعب، وكيف يقلب العبارات، لا من أجل بناء منهج جديد يدّعي الكمال، ويطمح إلى الهيمنة، بل من أجل فتح آفاق جديدة

للتفكير في الأدب بسخرية لاذعة، تؤمن كثيراً بالأسس الصلبة التي يقوم عليها النقد أو النظرية.

وفي إطار هذا الأسلوب الجديد في التحليل والتفكير، يندرج كتابه الذي أصدره في عام (2004) تحت عنوان «هل يمكن تطبيق الأدب على التحليل النفسي؟»، ويقترح فيه- وبغير قليل من السخرية- نظرية جديدة، هي تطبيق الأدب على التحليل النفسي. فإذا كان المألوف هو تطبيق التحليل النفسي على الأدب، فإن بيير بيار يدعونا إلى قلب الأدوار، وذلك لأن أحد أهمّ الأسباب التي تدعوه إلى مراجعة العلاقة بين الاثنين، هو أنه يرى أن النقد الأدبي أصابه الإفلاس؛ لذلك إذا تَمَّ الاعتماد على منهج قلب الأشياء يكون بإمكان الأدب أن يقول أشياء عديدة للتحليل النفسي.

يعيد بيير بيار البحث والتحقيق، غير مقتنع بأن الكاتبة تَعْلَم كل شيء، وواضعاً يده على تناقضات المحكي، والشخصيات، وكاشفاً ما أصاب المحقّق والقارئ- أيضاً- من عمى أمام أمور وقرائن واضحة وبديهية، ومتسائلاً في النهاية ما إذا لم تكن الـ«أنا» هي الـ«آخر».

وهكذا، وتبعاً للتحقيق الذي أجراه بيير بيار، واستناداً إلى حجج واضحة في النص، فإن القاتل الحقيقي هو كارولين شبارد، شقيقة الدكتور شبارد الذي اتَّهمه المحقِّق هركيول بوارو؛ فهي- مقارنةً بأخيها- العنصر الأقوى في العائلة، كما أنها تلعب دور الأمّ بالنسبة إلى أخيها، ومستعدّة للقتل من أجل حمايته، ثم إن شخصيتها أقرب إلي شخصية القاتل... ولهذا فإن الحقيقة الوحيدة، في رواية أجاثا كريستي، هي مقتل روجير أكرويد، وتبقى البقيّة موضع تأويل، والتأويل الذي تبنّاه المحقّق بوارو ليس خاطئاً فحسب، بل هو جريمة قتل؛ ذلك لأنه التأويل الذي دفع الدكتور شبارد إلى الانتحار. وفي نظر بيير بيار، ليست هذه هي المرة الأولى التي يقتل فيها هركيول بوارو، ففي رواية «الستارة» قتل رجلاً ببرودة دم بعد أن عرف أنه المجرم، لكن الجديد في رواية «مقتل روجير أكرويد» هو أن تأويل المحقّق بوارو لم يكن محكماً وصارماً، كما يّدعي، بل إنه كان نوعاً من الهذيان العنيف الذي أجبر الدكتور شبارد على الانتحار.

أهمّيّة كتاب بيير بيار «من قتل روجير أكرويد؟» لا تعود إلى كونه يكشف الاسم الحقيقي للقاتل في رواية أجاثا كريستي «مقتل روجير أكرويد»، بل لأنه، من خلال ذلك، يدعو إلى التفكير، من جديد، في عمل المؤوِّل أو القارئ، وطريقة اشتغاله، لافتاً إلى موضوع نظري مهمّ: هو« التأويل بوصفه هذياناً».

ولا يكتفي الباحث بالوصول إلى هذه النقطة فحسب، بل يطرح سؤالاً مفاده: هل الحقيقة التي انتهى إليها هذا المحقّق الجديد، بيير بيار، هي الحقيقة، الحقيقة كلّها؟، ويجيب، بالإشارة إلى التصوّر الفرويدي الذي يقول إن الهذيان هو أقلّ من الجنون، أو إنه نقيضه وضدّه، فهو



محاولة في تنظيم الجنون، وبهذا المعنى، فما من هذيان إلا ويتأسَّس على صوغ نظري ما، كما أنه ما من عمل نظري إلا وينتظم بجزء من الهذيان.

وإذا كان الأمر كذلك، تبعاً لهذا التصوُّر، نسأل بيير بيار: أليس في بحثه، وفي تحقيقه المصاغ صوغاً نظرياً محكماً، جزءٌ من الهذيان الذي اتَّهم به بوارو في تأويله؟ ولكن، مع ذلك، يبقي بيير بيار هو ذلك الناقد الذي يجمع بين التخييل والتنظير بطريقة مدهشة، ويزاوج بين الشكّ والإصغاء الحكيم للكلمة، كلمة الآخر، ويدعونا- في كل مرّة- إلى عدم التسليم بسهولة، وعدم الاقتناع بالحقائق التي تُقدَّم إلينا، وأن نتعلَّم البحث عن الحقيقة بأدوات مغايرة.



شارع سباركس، أوتاوا

المبدعون العرب في كندا
أصوات لا تصل

أسامة علّام

الهجرة إلى الغرب قرار حياتي مُعقّد ومُربك. تنازُل بطيب خاطر عن مودة الأهل والأصدقاء. تحدٍ مجحف لقدرات الشخص على اختبار قدرة جذوره على النمو في أرض قد لا تحبه، أو تحتفي به. تأقلم مجتمعي صارم يجب أن يفرضه المهاجر على نفسه ليتعلّم لغة جديدة، وتقاليد جديدة وربّما أحلاماً لم تخطر في باله. ورغم أن الأرض الجديدة، قد لا تؤمن بتاريخك الشخصي الذي ربما أمضيت نصف عمرك في تشكيله بصبر وفرح، إلّا أن هناك دائماً ترف البدايات الجديدة. وإذا كان هذا هو حال المهاجر الاعتيادي إلى بلاد لا تقبل إلّا بخلاصة صفوة المجتمعات العربية، فللمثقف العربي إشكاليته الخاصة في مشروع الهجرة، إشكالية أساسها قدرته على التنقُّل بين ثقافتين، لا يؤمن بسيادة إحداهما على الأخرى: ثقافة عربية عريقة شكّلت وجدانه. وثقافة غربية مقروءة وسمعية تحاور مثقفيها عبر الورق أو أفلام هوليوود، لتبقى مغامرة الهجرة إلى بلد أسسه المهاجرون بجدارة ككندا، مغامرة شائقة وشاقة للمثقف العربي الذي ضاق به هامش الحرّيّة الضنين الذي يفرضه عليه مجتمعه وغالبية أنظمة بلاده السياسية.

وللوهلة الأولى، يبدو - تاريخياً - التراث الثقافي لهجرات العرب الأوائل للغرب انحساراً بين عالمَي الدهشة والحنين:

دهشة من حضارة برّاقة، نظيفة ومنظمة، لا تخلو إبداعات أصحابها من نقمة على الواقع العربي المعاصر حينها ومحاولات إصلاحه، دهشة سجّلتها كتابات روّاد الثقافة العربية، كرفاعة الطهطاوي وبيرم التونسي وطه حسين وتوفيق الحكيم. وحنين مُجحف إلى الأوطان سجّلته بمكاشفة واضحة كتابات جماعة الرابطة القلمية في نيويورك، ككتابات جبران وميخائيل نعيمة ونسيب عريضة، في عصر كانت زيارة البلد الأم حلماً لا يحققه إلّا ركوب البحر بمخاطره، وتبادل الأخبار العائلية التي لا تحملها إلا خطابات مليئة بالأشواق والأخبار القديمة.

ولأن العالم كله يعاني من مرض تسارع الأحداث مستفيداً من مارد التكنولوجيا الحديثة، فلقد أصبحت هجرة العرب إلى كندا، وإلى الغرب عامة، ظاهرة تستحق المتابعة، كمجموعة عرقية لا يمكن التغاضي عن دورها المهم في التاريخ البشري. فكندا تستقبل كل عام آلاف المهاجرين العرب ليصنعوا عالماً موازياً لبلادهم على هامش حياتهم الجديدة. وبعيداً عن الضجيج الاعتيادي لثورات وحروب وأحلام متحققة أو مغدورة في أرض الأجداد، بدأت جذور ثقافة عربية وليدة النمو في تلك البلاد التي لا تعترف إلا بالثلوج شتاءً، وبالأمطار صيفاً. ربما ليتكوّن- ببطء- منتج ثقافي مغاير وغير نمطي لا تهتم به الدوائر الثقافية والعربية إلّا على استحياء، ربما لجسامة الأحداث في أرض الوطن، أو لتكاسل من وسائل إعلام لم تكن معركتها أبداً ثقافة المواطن العربي.

وعملاً بمبدأ «الحاجة أمّ الاختراع» فلم يكن أمام المثقفين العرب إلا تكوين عالمهم الخاص، مستحضرين عوالم تراثهم الغني إلى كندا، ليعاودوا البحث من جديد في جذور ثقافتهم عن تعريف وهوية خاصة يقدمونها لأبنائهم، أو- ربّما- لأنفسهم كعلامة على الوجود والتميز. لذلك لن يكون غريباً للمتابع عن قرب ذلك الزخم الباحث عن الهوية في اختيار أسماء المجموعات الثقافية في كندا، أسماء كجمعية جلجامش، الصالون الأندلسي، أقلام عربية في مونتريال، والمجموعة الثقافية العربية الكندية. جمعيات نشطة في مجالات ثقافية مختلفة بتنوّع طيف الثقافة العربية. بين اهتمام خاص بتاريخ الإنسان العربي وتراثه الفكري قبل دخول الإسلام وبعده، وبين إبداع العرب الكنديين والمهاجرين في الكتابة ومحاولة فك شفرة وجدهم في عالمهم، ليصبح العالم العربي ومفكروه، على بعدهم الجغرافي، في متناول الحضور، لتتم دعوة كل عام الكثير من الأسماء المهمة في مجال الثقافة العربية، كل عام. تحضرني منها زيارات العام الماضي في مدينة واحدة كمونتريال، بعض أسماء كالشاعر العراقي سعدي يوسف، الروائي المصري صنع الله إبراهيم، الروائي الفلسطيني إبراهيم نصر الله، الشاعر المصري زين العابدين فؤاد، ليصنع ذلك حِراكاً ثقافياً، لم يكن بعيداً عن عين الحكومة الكندية التي تحتفي دائماً بالتعدّدية كأساس وحيد لتعايش شعب، أصوله من جهات العالم الأربع.

ربّما من المفيد، لإيضاح النتاج المختلف للمبدعين العرب في كندا، تسليط الضوء على بعض هذا الإبداع على كثرته، لأسماء لمعت في سماء الثقافة العربية كإيمان مرسال، ومي التلمساني، أو أسماء لم تعرفها دوائر الشهرة عربياً، على أهمية إبداعهم الذي يثري تجربة الإنسان العربي الثقافية، فشريف رفعت المهاجر إلى كندا في أوائل السبعينيات من القرن المنصرم يقدّم للقارئ العربي خلاصة حياتية مهمة في مجموعته القصصية «أشجان من المهجر» عن تفاصيل حياة المهاجر العربي إلى مونتريال قبل بداية الألفية الجديدة. وأنيس بن عمار بروايته «الغائب» يدخل عوالم الهجرة غير الشرعية بخبرة مَنْ عايش مرارة المغامرة واستمع إلى العشرات من ضحاياها. ولأن الأوطان لا تبتعد كثيراً عن القلب يفتح الطبيب خالد ذهني، المقيم بين عالمي طب النساء في كندا ومصر، جرح، ملفّ العناية الطبية الشائك، في عالمنا العربي في روايته «سيزيرين». رواية بديعة قَدّمَ لها الأديب المصري محمد المخزنجي، ليكمل الصورة إنتاج سينمائي عربي يحاول أن يُقدّم هموم العرب للكنديين. فتجربة المخرج مجدي العمري وفيلمه الناطق بالإنجليزية «طريق مسدود» رسالة واضحة على قدرة العرب في الدفاع عن قضاياهم. الفيلم الذي عُرِضَ رسمياً بكندا وتحدّثت عنه «الجارديان» اللندنية يربط في رسالة سينمائية ممتعة مأساة فلسطين بقضية الهنود الحمر التي لا تكف وسائل الإعلام عن التحدّث عنها. تجربة أخرى للمخرج الشاب نديم محمد فتيح وفيلمه الناطق بالإنجليزية أيضاً «حكاية ثورتين» عن الثورة المصرية والثورة البرازيلية ضد نفقات كأس العالم لكرة القدم، دليل مبهج على تنوّع ذلك الإبداع المغاير لمجموعة من العرب الذين لم يسمع عنهم الكثيرون. لتصبح تجربة امتلاك دار نشر تنشر باللغة الفرنسية ليست مستحيلة، بعد أن قام كاتب عربي طليعي وهو صالح بدياري بإنشاء دار نشر توّلت نشر العديد من الكتب لكتّاب عرب يكتبون بالفرنسية.

بالتأكيد، يطرح ذلك الزخم تساؤلاً عن انعكاسات هذا الحِراك في هذا المكان النائي من العالم على ثقافتنا العربية، فهل يستطيع بعض العشرات من المهاجرين العرب التأثير على ثقافة ملايين، بين حركة نشر محمومة ومشكوك في أهميتها ثقافياً لمئات الكتب كل عام، وصراع إعلامي لجذب المشاهد العربي في دوامات طائفية واستهلاكية لا تنتهي؟. تبدو الإجابة مُحيّرة، لكن المتابعة السريعة لنتاج العرب المعاصرين في كندا تُقدّم رؤية مغايرة عن المُعتاد. فبالإضافة إلى تقديم وجهة نظر عربية للغرب في بلاده وبطريقة تفكيره. مما يفيد العرب في إماطة لعنة الإرهاب والتشدُّد الاعتيادية، يلعب الإبداع المهجري دوراً في مكاشفة الشعوب العربية عن أوهام تَمّ تسويقها له عبر آلة الإعلام الغربي. لتنتهي فترات الدهشة والحنين التي عاناها الإبداع العربي سابقاً، إلى عوالم أكثر ارتباطاً بالمعاصرة، وكاشفة لمجتمعات لا تكفّ عن تقديم نفسها في صورة نمطيّة برّاقة.



ألوان
القارة السمراء

مَنْ يقصد الدخول إلى عوالِم الفنّ الإفريقي المعاصر، كَمَنْ يختار الدخول إلى بيت عبر النافذة؛ فقِلّة الاهتمام بإفريقيا جنوب الصحراء، تطال جميع النواحي.. في هذا الملف الخاص عن فنّها المعاصر، ندعو القارئ إلى ولوج هذا الباب المسدود- غالباً- في تعاطينا نحن العرب مع الثقافة الإفريقية، التي يسبقنا الانكباب الغربي عليها في اكتشاف أدغالها العميقة ولا يزال يُعبّد طرقاتها بالدراسة والتحليل النقدي.

اشتغال الآلة النقدية الغربية مع فنّ إفريقيا المعاصر يشوبه الكثير من الاختلالات المُتسلّلة من ترسُّبات الناكرة الاستعمارية، بالشكل الذي يجعل العمل الفني الإفريقي مرآة استيهامية وفرجوية.. هل تكسّرت هذه المرآة إلى قطع قابلة لإعادة التركيب لتعكس ألوان القارة السمراء في تعدُّد تعبيراتها وطموحها كسائر القارات؟.. هذا ما تطرحه مقالات الملف.



العمل الفني: Ephrem Kouakou - ساحل العاج

هل يوجد «فنّ إفريقي معاصر»؟

لوك رويتر

ترجمة: محمد مروان

نظّمت النسخة الثامنة للفنّ الإفريقي المعاصر «داك آر»، والتي تُعقد مرة كل سنتين، خلال الفترة الممتدة من 9 مايو/أيار إلى 9 يونيو/حزيران 2008 في العاصمة السينغالية داكار. ومنذ تأسيسها سنة 1994، لم تتوقف تظاهرة «داك آر» عن الامتداد والتوسع، وأصبحت أحد أكبر الأحداث الثقافية وأهمها في إفريقيا. إنها الآن أضخم تظاهرة مُخصّصة للفنّ التشكيلي الإفريقي المعاصر، فهي فضاء حقيقي لالتقاء المشاريع الفنية التي تساهم في التعريف بالفنانين الأفارقة والارتقاء بهم على الصعيد العالمي، مثلها في ذلك مثل تظاهرة «دوكيومنتا كاسيل» (ألمانيا) أو تظاهرة «هافانا» (كوبا) التي تُعقد، هي الأخرى، مرة كل سنتين.

أي تعريف لـ«الفنّ الإفريقي»؟

في كل نسخة من تظاهرة «داك آر» تطرح للنقاش مسألة هويّة الفنّ «الإفريقي» و«الفنانين الأفارقة». متى نتحدّث عن فنّ «إفريقي» بالفعل؟ ما الذي يجعلنا نعدّ عملاً أو إبداعاً ما «إفريقياً»؟ هل يتحدّد الفنّ «الإفريقي» بتقابله مع الفنّ «غير الإفريقي»؟ وهل يتعلّق الأمر بالفنّ «الإفريقي» كنوع خاص قائم بالذات أم كفئة جزئية وفرعية من الفنّ؟ هل هناك معايير تمكّن من معالجة مسألة هوية الفنّ وتسمح بتحديده وتصنيفه؟

إن تحليل بعض المعايير -المنتقاة بطريقة ذاتية طبعاً- سيمكننا من تبيان مدى رضانا واقتناعنا بتصنيف الفنّ إلى «إفريقي» و«غير إفريقي».

لنتناول بالدرس عدداً من المفاهيم المترابطة والمتواترة في كل تفكير بصدد ما يمكن أن يكونه هذا الفنّ الذي يريد أن يكون «إفريقياً» أو ما نعدّه نحن كذلك:

أصل العمل الفني: سيكون من المنطقي جداً لعمل يمثل «الفنّ الإفريقي» أن تكون أصوله من إفريقيا، لكن، عن أية أصول نتحدّث؟ هل يجب أن يكون الفنان من أصل إفريقي؟ وهل يجب أن يكون عمله قد انبثق وتمّ تمثّله وإبداعه في إفريقيا، أم هل يجب أن يمثل إفريقيا ويعبّر عما هو إفريقي؟ من سيلعب دور القاضي المقرّر، بضمير ومسؤولية، بصدد ما هو إفريقي وما ليس كذلك؟ هذا التساؤل سيرافق مسيرتنا في مختلف مراحلها، لأنه من المشروع أن نتساءل، ماذا نفهم من صفة «إفريقي» أو حتى من كلمة «إفريقيا»؟ هل نتحدّث عن القارة الإفريقية؟ وعن أية قارة؟ فقد أوضح الناقد الفني سيلفان سانكالي في مقاله «نظرة على الفنّ المعاصر في السينغال»(1) أنه يجب الأخذ بعين الاعتبار التمييز بين إفريقيا السياسية وإفريقيا الجغرافية، في إشارة إلى جزيرة لاريونيون التي تنتمي جغرافياً إلى إفريقيا، لكنها، سياسياً، إقليم فرنسي من أقاليم ما وراء البحر الفرنسية، ومن ثَمّ هي أوروبية؛ إن مثل هذه المفارقات تظلّ حاضرة ضمنياً في «الفنّ الإفريقي»، كما سنرى لاحقاً في هذا المقال.

جنسية/مواطنة الفنانين: هل يجب أن يكون الفنان من أصل إفريقي، من دولة إفريقية، لكي يكون عمله «فناً إفريقياً»؟ هل يكفي انتماء المواطنة إلى دولة إفريقية كي يُعَدّ الفنان مبدعاً لـ«الفنّ الإفريقي»؟ هل الانتماء إلى تيار أو أسرة فنية ينحصر ويتوقّف على وثيقة رسمية كيفما كان نوعها؟ ألا نجازف، بهذه الطريقة، ونخلق فئة من «غير المتوافرين على وثائق» ضمن مجال «الفنّ الإفريقي»؟ في أية خانة سيكون فنانو الشتات الإفريقي، وهم في الغالب أفارقة من الجيل الثاني، و«غير أفارقة» من جهة المواطنة أو الجنسية؟ هنا دون أن ننسى الفنانين من أصول قارية أخرى، والذين يطمحون إلى الانتماء لأسرة «الفنّ الإفريقي». هل يمكن لانتماء المواطنة أو الجنسية أن يكون بديلاً للانتماء الثقافي أو الاجتماعي؟

الانتماء إلى عرق أو إلى مجموعة إثنية: تطرح أسئلة مشابهة أيضاً حين نحاول اعتماد معيار الانتماء إلى عرق أو إلى إثنية. إن مصطلحات «العرق» و«الإثنية» تحضر وبقوة في مجال الفنّ عموماً، وفي مجال «الفنّ الإفريقي» بشكل خاص، إلّا أن التاريخ كشف لنا أن أية محاولة لتصنيف الأشخاص وتمييز المجتمعات على هذا الأساس وبهذه الطريقة، يؤدي حتماً إلى المآسي الكبرى لوعينا (الشقي) بإنسانيتنا (رواندا، بوروندي، الكونغو، ناميبيا، جنوب إفريقيا، وطبعاً، أرمينيا، ألمانيا ودول البلقان...). إنه معيار يُقصي ذاته بذاته.



جون ميشيل باسكيات

الانتماء إلى ثقافة أو إلى مجتمع «إفريقي»: أوضحنا للتو، أن معيار الانتماء إلى إفريقيا جغرافياً أو سياسياً، لا يمنحنا أي تقدّم في بحثنا عن توافق أو إجماع حول تحديد «الفنّ الإفريقي». فهل يمكن أن نتفادى أنواع سوء الفهم التي أدى إليها، باعتمادنا معيار الانتماء إلى ثقافة «إفريقية» أو إلى مجتمع «إفريقي»؟ الفنان الذي تلقّى تربيته الفنية والمدنية خارج قارة أجداده، إلى جانب رفاقه الأجانب من بروتون ودنماركيين وبرازيليين، هل لا زال يبدع فناً «إفريقياً»، أم أنه ينتج حتماً «فناً غربياً»؟ هل الانتماء إلى ثقافة أو مجتمع «إفريقيين» انتماء إرادي ومفتوح، بدون قيد أو تمييز قائم على الأصل والجنسية او العرق، وبوثائق أو بدونها، هل يتيح إبداع «فنّ إفريقي»؟

مكان/فضاء الإبداع: الفنّ الإفريقي هو ذاك الذي يصمم وينجز في إفريقيا. فكرة واسعة الانتشار بكل تأكيد، لكنها مبسطة نوعاً ما، إن لم نقل إنها فكرة تبسيطية. وبالفعل، فإذا وجد «فنّ إفريقي»، فإنه يعاش كتجربة، ويتم التفكير فيه وإنجازه في إفريقيا كما في أي مكان آخر. من منا ما زال يعتقد في كفاية معيار جغرافي، في ظِلّ عالم معولم يخترق كل الحدود والآفاق؟ كيف سننظر إلى إبداعات فناني الشتات الغنية بفعل الالتقاء والتلاقح مع ثقافات وتجارب أخرى ملهمة؟ أين سنموضع الأعمال المنجزة من طرف فنانين خارج مقارّ إقامتهم، في أثناء زياراتهم أو إقامة معارضهم أو مجرد سفرهم خارج القارة الإفريقية؟ كيف سنتعامل مع سيرورة إبداع عمل فني ما، بدءاً من ملاحظة، إحساس، نظرة، وصولاً إلى تأمل هذه الفكرة والنظرة والرغبة في شكل مادة مُحدّدة؟ ألّا يبدأ الإبداع في أثناء الأسفار الثقافية والرحلات الوجدانية المتخيلة في الغالب؟ هل هناك جغرافية للفكر؟ للخيال؟ للأحلام والرؤى؟

الموضوع أو الرسالة: كيف نحدّد موضوع عمل فني ما، لوحة مثلاً، أو منحوتة، أو عمل كوريغرافي؟ هل سنحدّده بالنظر إلى عنوانه؟ كيف نحدّد موضوع الإبداعات التجريدية الخالصة؟ من يحدّد الموضوع أو الرسالة؟ هل هو المبتدئ في مجال الفن، أم صاحب العمل، أم الملاحظ، أم الهاوي، أم الزائر؟ ولنفترض أن العنوان يسعفنا في تبيُّن هل الفنّ «إفريقي» أم لا، كيف سنفهم الموضوع» الإفريقي» مقابل الموضوع «غير الإفريقي»؟ من البديهي أنه لا يمكننا أن نقتصر على «إفريقيا» كما نشأت في المخيال المنمَّط، الأبوي في الغالب، بل وحتى النيوليبرالي، الصادر عن استيهامات حول القارة السوداء.




كريس أوفيلي

إن تصنيف الفنّ بناء على الثيمات أو «الموضوعات» هو اختزال مبالغ فيه.

نفس الأمر يُقال عن الرسالة أو الرسائل الموجهة من طرف عمل فني ما. ماهي هذه الرسالة؟ هل هي تلك الموجهة من طرف المبدع، أم تلك التي يقرؤها الملاحظ/المتلقي؟ هل نتحدث عن رسالة إيجابية فاعلة، أم عن رسالة سلبية ومنفعلة؟ كيف نجعل الرسائل الإفريقية غير خاضعة لتأثيرات أو توجيهات «الدول الراعية أو المؤسساتية»؟ بالنسبة للعديد من «المعجبين/الفضوليين» (خاصة الغربيين منهم)، يجب أن تنحصر الرسائل النموذجية في الموضوعات النمطية التي تهم القارة الإفريقية، من قبيل: محاربة فيروس السيدا، أطفال الشوارع، المجاعة، الكوارث الطبيعية، الحروب الأهلية... إلخ، في حين إن موضوعات الحداثة، الإبداع، التجديد، التفاؤل، النمو والتقدّم، لا تُعبّر عن الرسائل المنتظرة، ولن تكون، بالتعريف، رسائل أو موضوعات «إفريقية»، بحيث يمكن لـ«الفنّ الإفريقي» مقاربتها.

الجمهور المستهدف: هل للفنّ جمهور واحد، أم أنواع مُتعدّدة من الجمهور؟ هل يجب أن يتوجّه «الفنّ الإفريقي» لجمهور خاص أم لسائر أنواع الجمهور؟ إذا نحن اعتمدنا على معيار الجمهور المستهدف، ألا نجازف بخنقة هذا الجمهور وهذا النوع من الفن، حارمين جمهوراً «جديداً» من فرصة الاحتكاك بهذا الشكل التعبيري الفني الخاص؟ رغم اعتقادنا وتحديدنا لجمهور مستهدف، فإن الفنّ يخبئ لنا مفاجآت جدّ سارة؛ يكفي أن نشير إلى أن ما يفوق الثلاثة ملايين من الزوّار شاهدوا معرض النحات السينغالي عثمان سو على جسر الفنون بباريس في ربيع 1999.

المادة: هل توجد مواد أكثر إفريقية من غيرها؟ سيجيب «غير الإفريقي» بدون تردُّد بالقول: إن «الفنّ الإفريقي» هو فنّ قائم على استعادة المواد وإعادة استعمالها من جديد، مثل جمع الأخشاب من السواحل، أو قطع معدنية من سيارات قديمة أو متلاشية، دون نسيان الطين والرمل والنقود الصدفية، بل وحتى فضلات الفيلة، كما هو الأمر عند الرسام كريس أوفيلي. هنا الرأي لا يخلو من اختزال في نظرنا المتواضع. فنحن- عادة- نربط هذه المواد ضمنياً بتخيلاتنا، وأحلامنا، واستيهاماتنا عن إفريقيا. قد نقبل، إلى حد ما، بوجود مواد معينة في أغلب الأعمال الفنية الإفريقية، لكن ألا نجد هذه المواد نفسها مستعملة وبالطريقة نفسها في أعمال تنتمي إلى أنواع وتيارات أخرى من الفن؟

بعض الفنانين «الأفارقة»

إن تحديد «الفنّ الإفريقي» هو محاولة شبه مستحيلة، تماماً كما هو الأمر بالنسبة للبحث عن فنانين ينتجون «الفنّ الإفريقي». لندرس -باختصار- هذه «الإفريقية» المفترضة/المحتملة لدى بعض الفنانين، أمثال: جان- ميشيل باسكيات، كريس أوفيلي، عثمان سو، واتارا واتس، وليام، أو حتى بابلو بيكاسو.

جان- ميشيل باسكيات، من مواليد سنة 1960 في الولايات المتحدة الأميركية (توفي سنة 1988)، من أم بويرتوريكانية، وأب هايتي، أصبح، خلال حياته القصيرة وفي ظرف وجيز، ذا شهرة إعلامية واسعة، وبرز نجماً على الساحة الفنية الطليعية. كان يحس أنه قريب من إفريقيا ومن الفنانين الأفارقة، رغم انعدام أية رابطة تربطه بهذه القارة وبـ«الفنّ الإفريقي». لا يمكن أن يُعَدّ فنه- مبدئياً- كجزءاً من فنّ الشتات الإفريقي رغم أصوله الهايتية، أو كجزءاً من «الفنّ الإفريقي» عموماً. حَلّ أول مرة بإفريقيا في أغسطس/آب من سنة 1986 في إطار معرض نظّمه المركز الثقافي الفرنسي بأبيدجان. أدرك باسكيات، من خلال لقائه الأول بالفنانين الإيفواريين، أن فكرته عن المشهد الفني الإفريقي مُشوّهة بفعل مرجعياته الغربية. لقاؤه، في باريس سنة 1988، مع الفنان الإيفواري واتارا سمح له باكتشاف الثقافة الإفريقية عن


وليام كينتريدج

قرب وبدقة وتفصيل أكبر. كما برمج الصديقان رحلة إلى ساحل العاج تتخللها حصص أو جلسات روحية/دينية كمحاولة لعلاج باسكيات من حالات الإدمان التي كان يعانيها، إلّا أن هذه الرحلة التي كانت مبرمجة في 18 أغسطس/آب 1988 لم تتم، لأن باسكيات توفي قبل الموعد بستة أيام، أي في 12 أغسطس/آب 1988.

واتارا أصرّ على إحياء الزيارة المجهضة، ولكن كتأبين للراحل. هل كان باسكيات أحد رموز «الفنّ الإفريقي»؟

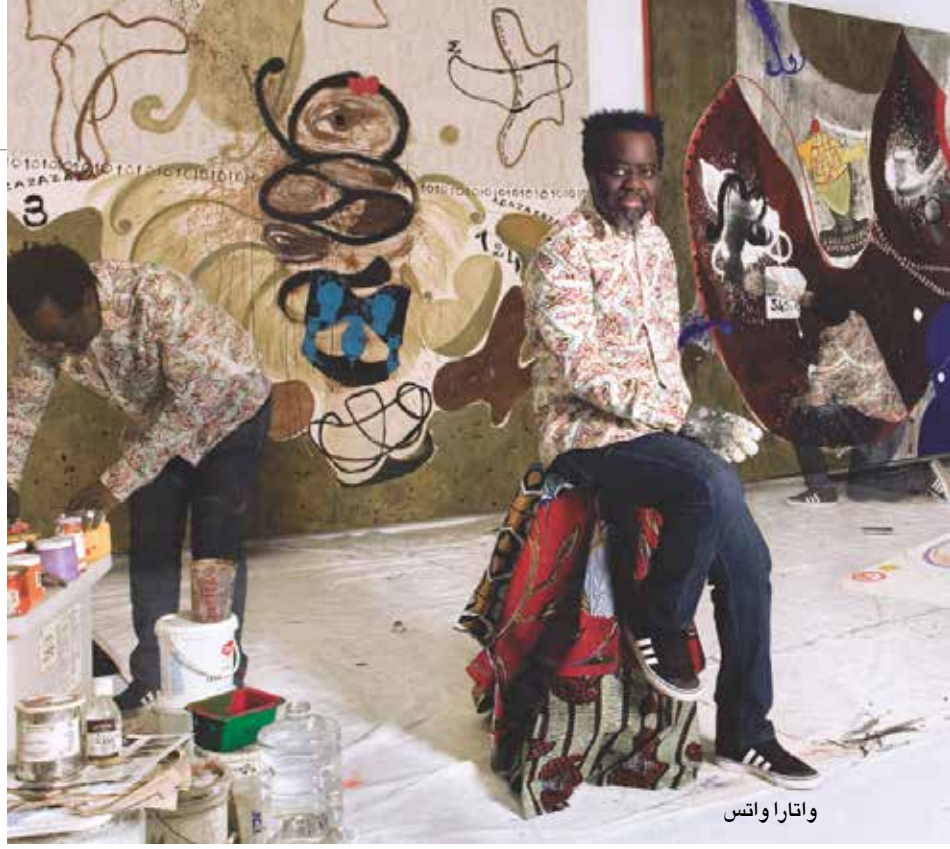
كريس أوفيلي: فنان بريطاني من أصل نيجيري، حقق مجداً فنياً كبيراً سنة 1999 حين عرض أعماله بالمتحف الفني في بروكلين بنيويورك. ولما جمع في إحدى لوحاته الفنية المعنونة بـ«القديسة مريم العذراء» بين شخصية العذراء والمادة (الفنية) المختارة (فضلات الفيلة)، صدرت في حقه فتوى سوسيو-فنية من طرف عدد كبير من الزوار، ومن غيرهم. قام أوفيلي بأول رحلة إلى القارة الإفريقية في إطار منحة فنية، حيث توجّه إلى زيمبابوي، وكان عمره آنذاك أربعاً وعشرين سنة. منذ ذلك اللقاء الأول بقارة أسلافه تعوّد أوفيلي استعمال فضلات الفِيَلة في لوحاته، وهو ما يسمح له، على حَدّ تعبيره، بإقحام إفريقيا في أعماله الفنية. أوفيلي الفائز بجائزة تورنر الكبرى سنة 1998، هل يمكن أن يُعَدّ مبدعاً لـ«الفنّ الإفريقي»؟

النحات عثمان سو: تم «اكتشافه» من طرف أزيد من ثلاثة ملايين زائر، بمناسبة معرضه الذي أُقيم على جسر الفنون بباريس، في ربيع 1999. منذ هذا المعرض الضخم الذي عرضت فيه خمس وسبعون منحوتة عملاقة، أصبح عثمان سو معروفاً ومعترفاً به في أوربا واحداً من أفضل السفراء الممثلين للمشهد الفني الإفريقي، إلّا أن العمل الذي به حظي باعتراف الجمهور العريض والشهرة الكبيرة هو المعنون بـ«ليتل بيغ هورن» والذي يحيل على الحرب الشرسة بين قبيلتي السيوكس والشايين، وعلى سيتينغ بول، وكرايزي هورس. ألا يتعلّق الأمر، رغم ذلك، بـ«فنّ إفريقي»؟ يمكن أن نحصل على جواب من موقع الفنان على الإنترنت: « هل عثمان سو (فنان) غربي؟ بكل تأكيد، ما دام قد درس في المدرسة الفرنسية بداكار، وعاش حوالي عشرين عاماً في باريس (...) لكن، هل هو إفريقي؟ نعم، بالفطرة والغريزة».

الرسام واتارا: إيفواري الأصل، أميركي الجنسية، هو مرجع في العالم الفني، وأعماله تُشكّل جزءاً أساسياً من أهم المجموعات الفنية الكبرى في العالم. واتارا واتس، كما يُسمى منذ استقراره في الولايات المتحدة الأميركية، شارك في تظاهرة الشباب المبدعين الأميركيين بمتحف بريتني بنيويورك سنة 2002، وهي التظاهرة التي تقام مَرّة كل سنتين والمخصصة- تحديداً- للفنانين الأميركيين. هل يكون بذلك قد أقصى ذاته بذاته كمبدع لـ«الفنّ الإفريقي»؟ عن هذه المفارقة، يقول هو نفسه: «إن رؤيتي لا تنحصر في بلد ما أو في قارة معينة؛ إنها تتجاوز الجغرافيا، أو كل ما يمكن رؤيته على الخريطة. ورغم أني أحدّدها حتى تكون مفهومة بطريقة أفضل، فإنها أوسع من ذلك بكثير. إنها رؤية تحيل على الكوسموس/الكون». هل واتارا- إذاً- «فنان إفريقي»، أم «فنان أميركي»، أم الاثنان معاً؟

وليام كينتريدج: هو أحد الفنانين الجنوب-إفريقيين الأكثر شهرة في العالم، تعرض أعماله في أبرز التظاهرات الفنية المقامة مرة كل سنتين مثل: هافانا، داكار، كاسيل وأيضاً موما بنيويورك. ميزة كينتريدج الأساسية، استخدامه للفحم في رسوماته، كما في إنتاج أفلام للرسوم المتحرّكة. ورغم أنه جنوب- إفريقي المولد، حيث وُلِد سنة 1955 بمدينة جوهانسبورغ، في كنف أسرة ميسورة أغلبها قضاة بيض غربيو الثقافة، فهو لا يعتبر نفسه ممثلا لبلده. يقول: «لديّ وعي بالطابع المزدوج لهويّتي: فأنا شخص له جذور في أوروبا الشرقية، ولكن له، أيضاً، قرن من التاريخ في جنوب إفريقيا. وعلى غرار الجيل الذي أنتمي إليه من البيض، فأنا لم أتعلّم أية لغة إفريقية، علما بأنني لا أفهم اللغات العامية التي يتكلمها أربعة أخماس الشعب». هل وليام كينتريدج فنان إفريقي، لا يبدع «الفنّ الإفريقي»؟

كان بابلو بيكاسو، في مختلف مراحله وأطواره الإبداعية، يبحث عن مصادر للإلهام؛ وفي إحداها سيكون لقاؤه بالثقافة الإفريقية حاسماً ومصيرياً. كان ذلك خلال معرض للأقنعة بمتحف تروكاديرو في باريس، والذي شكّل «صدمة» للفنان ومصدر تأثير خاص على الإبداع الفني المعاصر. إن القوة والتعبيرية الخاصة والتجريد في أشكال هذه الأقنعة وغيرها من



واتارا واتس

المعروضات ذات الطابع الطقوسي الإفريقي، فتحت له أفقاً جديداً لممارسته الفنية. وقد نتج عن هذا اللقاء رسم لوحة «آنسات أفينيون» كواحدة من اللوحات المؤسسة لتيار التكعيبية. إن الأوجه المشوهة والممشوقة، والأجسام ذات الخصائص الشكلية المتميزة، والغرابة والأسرار المحيطة بالأصنام والتمائم، كل هذه العناصر التي اكتشفها الفنان في مجموعات الفنّ «البدائي/الفطري»، كان لها تأثير على تطوّره الفني. وعليه، فإذا نحن رأينا أن الفنّ يكون «إفريقياً» بالنظر إلى جنور ومصادر إلهامه، فإننا سنعدّ بيكاسو مبدعاً لـ«الفنّ الإفريقي». كما أن تصنيف لوحة «آنسات أفينيون» من روائع «الفنّ الإفريقي» سيكون مستساغاً منطقياً، رغم صعوبة الدفاع عن ذلك من الناحية الفنية، ما دام مصدر إلهام هذه اللوحة «إفريقيا». إن علاقة بيكاسو بالثقافة الإفريقية، وهو الذي لم يزرْ القارة قط، سيتم عرضها والكشف عنها خلال معرض (بيكاسو وإفريقيا) سنة 2006 في كل من جوهانسبورغ، وكاب (تاون) بجنوب إفريقيا. ما يفوق الثمانين من لوحات ورسومات ومنحوتات الفنان أثبتت، بوضوح، هذا التأثير الذي مارسه «الفنّ الإفريقي» على إبداعيته. هذا المعرض شكّل عودة فنية لهذا الهرم الفني، بعد ثلاثين عاماً من تكريمه من طرف الرئيس- الشاعر ليوبولد سيدار سنغور، صديق الفنان، سنة 1972 بداكار. هل يكون بيكاسو أحد عباقرة «الفنّ الإفريقي»؟

ماذا لو كان «الفنّ الإفريقي» غير موجود؟

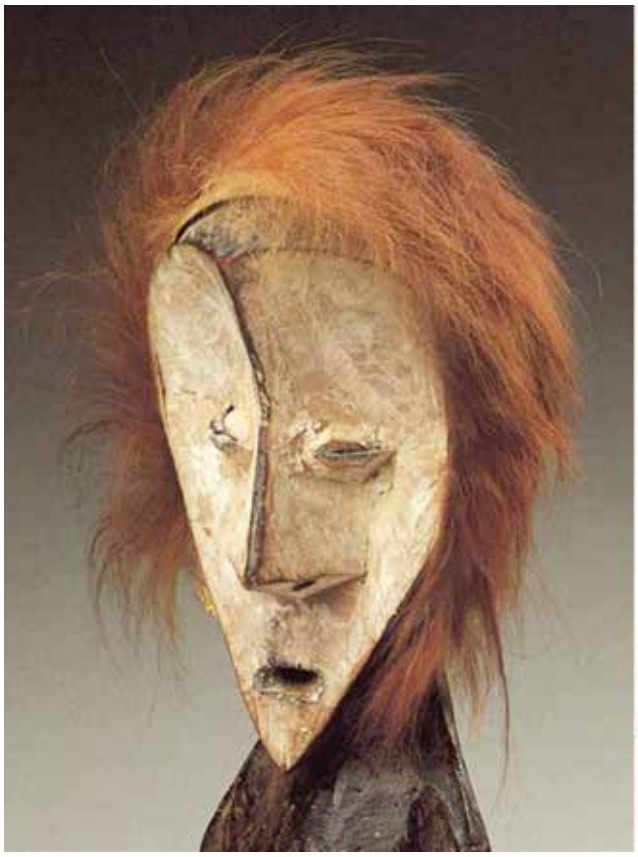
لكل منا معاييره الخاصة لكي يحدّد، بطريقة ذاتية وشخصية، ما يعتبره «فناً إفريقياً». ومن السهل جداً تمطيط ومراجعة أو تغيير لائحة المعايير، بحيث إن مفاهيم العفوية، الإلهام، المقاربة، الأشكال أو الألوان تعتبر هي الأخرى معايير للحديث عن «الفنّ الإفريقي». ينشأ كل عمل فني عن عفوية وإلهام مبدعه، وكذلك عن قراءة الملاحظ/المتلقي. إن المعيش وتصوّر العالم والعالم الشخصي، والحالة النفسية أو المزاج اللحظي، هي أيضاً عناصر تتدخل أثناء القراءة أو الملاحظة أو استحسان عمل فني ما، سواء كان «إفريقياً» أو لوكسمبورياً (نسبة إلى اللوكسمبورغ).

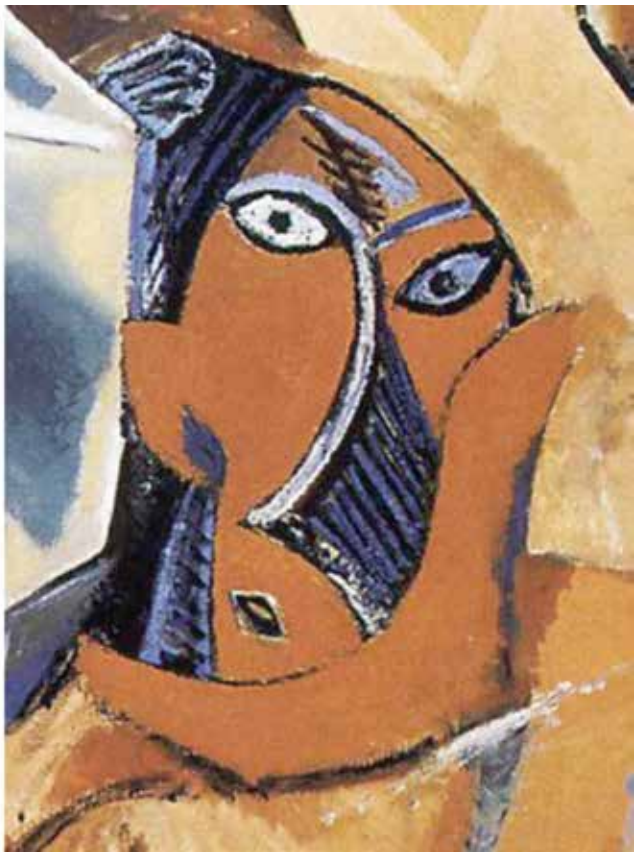
إن «الفنّ الإفريقي» موجود في كل مكان، وانتماؤه أكثر عمقاً وإحساساً وعاطفة من مجرد الانتماء الجغرافي أو القومي. يوجد «الفنّ الإفريقي» كإرادة منفتحة للفنان ولجمهوره، وكفئة منفتحة ومرنة، وأيضاً كطبقة وجزء لا يتجزأ من عائلة الفن؛ ورغم أن انتماءه فردي، إلا أنه يستجيب في الوقت نفسه لقرار وإرادة مبدعه، كما للمحبين والمعجبين. إن عملاً فنياً ما، يمكن إن ينتمي إلى أسر فنية مُتعدّدة، كالفنّ الفطري، الفنّ التجريدي، الفنّ المعاصر و«الفنّ الإفريقي». وتظاهرة داكار أكدت الوجود الحي والواقعي لـ«الفنّ الإفريقي» كفئة منفتحة.

لكن «الفنّ الإفريقي» غير موجود كنوع خاص، فهناك من يصنفه في أسفل درجات الفن، ولا يرى فيه إلّا غرابته، معتبراً إياه موضوع مرح واستمتاع أو اندهاش لا غير، كما هي النظرة «الأبوية» والنيوليبرالية. إلّا أن هنا الفنّ سرعان ما يفاجئ دعاة ورعاة الفنّ وأحباره الذين يرون أن الفنّ الحقيقي هو الفنّ «غير الإفريقي». في هذا السياق حدّد أستاذ الفنّ والمتخصّص في «الفنّ الإفريقي» أولو أوغيلب بعض التشابهات في العلاقة بين «الفنّ الإفريقي» و«الفن» من جهة، وبين السينما البورنوغرافية والسينما من جهة أخرى(2). ينظر إلى «الفنّ الإفريقي» والبورنوغرافيا، من طرف الغربيين خاصة، كمواضيع للمرح والاستمتاع والترفيه، أو للتزيين الذي لا يخلو من إعجاب إثني، لكن دون أن ينظر إليه على أنه في مستوى «الفنّ الأوروبي» نفسه. إن الرأي العام والغالبية العظمى من المتخصصين ينظرون إلى الفنان الإفريقي نفس النظرة التي ينظر بها إلى الممثل البورنوغرافي مقارنة مع غيره من الممثلين. إن «الفنّ الإفريقي» موجود، لكن ليس بوصفه غيتوهاً فنياً. وزمن الأبارتايد الثقافي يجب أن يُولّي إلى غير رجعة، سواء في الوعي أم في الممارسة.

1- Sylvain Sankalé , « Regard sur l'art contemporain au Sénégal »,in Sénégal Contemporain ,Musée Dropper, Avril 2006, Paris.

2- Olu Oguible. « Art ,Identity, Boundories :Postmodernism and Contemporary African Art» in Reading the contemporary, Art from Theory to the Market place.





الفنّ الإفريقي

بنيونس عميروش

يُعدّ الفنّ الإفريقي من أهم أنماط التعبير الإنساني وأعرقها (غرب ووسط إفريقيا من المحيط الأطلسي إلى منطقة البحيرات، ومن جنوب الصحراء إلى روديسيا وأنغولا)، لكونه لا يمس «الجمال»، في حَدّ ذاته، بمعزل عن المعتقد، بل يظلّ الفنّ الإفريقي انعكاساً لصور الهويّات ذات الصلة بقوى الطبيعة ومواجهة قوى الشر، وكذا بممارسات العيش المتمثلة في الحِرَف والصيد والقنص وغيرها من الأنشطة الإنسانية المرتبطة بجوهر الطبيعة. ولذلك، تتضاعف قيمته ضمن أصناف الفنون «التراثية» المتماهية، بشكل جذري، مع الثقافة المحلّيّة التي تتداخل فيها الأبعاد الدينية والسياسية والاقتصادية والمجتمعية عموماً في (أنغولا، غرب السودان، غينيا، نيجيريا، البينين، السينغال، الكاميرون، الغابون، الكونغو كينشاسا...). مما يجعل أية قراءة للفنّ الإفريقي «التراثي»، من حيث الشكل والمضمون، موازياً لمقاربة ميثولوجية تستحضر مدارك المعتقدات والشعائر والهويّات إضافة إلى مبادئ علوم الآثار.

تُختَزَل قوة الفنّ الإفريقي في النحت بالأساس، وضمنه الأقنعة التي تنحدر إلى حوالي خمسة قرون قبل التاريخ، بوصفها وسائل تجمع بين الوظيفة الرمزية والسحرية الرامية إلى حماية القبيلة، والوظيفة التعبيرية المتوغلة في الطقوس والتقاليد الشعبية التي تُعَدُّ ضرورة بشرية تتأرجح بين عالمي الأحياء والأموات، تنمو وتتطوّر وتتفاعل بحسب السياق والوضع والحاجة. من ثمة، وجد القناع، كغلاف «عَظْمي» يحاكي الوجه (إنسان أو حيوان) في شكله البنيوي والعام، مما يتيح إفراغه من الجزئيات «الحية» كالعَيْنَيْن والأسنان، ويضفي عليه طابعاً رمزياً ينزاح عن النقل التشخيصي الصرف، بينما يتخذ القناع كيانه من مواد الطبيعة: جلود الحيوانات، أوراق الشجر، الورق، الخشب، الحجر، العاج، البرونز والخامات اللونية المحلية. كأن القناع الإفريقي ينتصر لـ«الجمال» الكلي في مقابل «الجمال الجزئي»، لذلك ترتسم «الوجوه» في الثقافة البصرية الإفريقية عبر تجسيدية تتنوّع عبرها الأنماط والأساليب بحسب التجمعات والإثنيات، فيما تتأسْلَب إلى حد التجريدية الهندسية كما لدى قبائل «بامبارا» و«بوبو» في الغرب الإفريقي باعتماد تماثل أشكال هندسية بسيطة كالمربع والمثلث. وكل مادة تثبت على القناع- يوضح غازي انعيم (2007)- لها دلالاتها الرمزية سواء من حيث قيمتها المعنوية في القدرة الإيحائية أم من حيث موقعها، مضيفاً أن مرتدي القناع «يشعر بأن إنسانيته ليست بأكثر من مظهر من مظاهر الروح الكونية التي تتغلغل عميقاً في كل الكائنات الحية وفي كل الأشياء التي تفرزها الطبيعة (...) وباستحضار الحيوانات وظواهر الطبيعة عبر القناع الذي يرتديه يؤكد حضوره في العالم الشامل، لا كمركز له بل كجزء لا يمكن أن يكون العالم من دونه».

يبقى تحوُّل النِّسب Proportions مقارنة بالجمالية الإغريقية، من بين



كازادي سيكاسو

أهم مميزات النحت الإفريقي الذي أقام نِسَبَهُ الخاصة بالتركيز على تمفصلات الجسد الرئيسَة والكامنة في الرأس والجذع والرجلين بمعيار التساوي عموماً. علماً بأن القطعة النحتية، وبترخيص حاكم القبيلة، تُصاغ من لدن الفنان الذي يحظى بمرتبة اجتماعية راقية، مما يخوّل له تحوير النموذج التقليدي طبقاً لتلاقح الثقافات المجاورة، دون المساس بجوهره التقليدي الذي يستجيب لمقومات العرض وطبيعته الشعائرية على وجه الخصوص، فيما تتضاعف قيمة التمثال في الملحقات المادية كالشعر والعظام والريش والدم، إضافة إلى أشياء دخيلة كالدبابيس التي تُستعمَل لوَخْز الأرواح الساكنة، بينما ترتبط قيمة الصنم بالأبعاد العقائدية والأسطورية، بقدر ما ترتبط بالمادة التي صُنعت منها، كالحديد والبرونز والطين والعاج والصخر، وضمنها يحتل الخشب مركز الصدارة لكونه مشتقاً من روح الشجرة وسلطان دائريتها (جنوع أسطوانية). من ثمة، يمكن أن نخلص إلى أن الفنّ الإفريقي يتوق إلى التماهي المطلق مع الأرواح ومع الطبيعة وقواها الخارقة لتحقيق التوازن النفسي، و«تحقق هذا الانسجام عن طريق الشعائر المناسبة التي كان للفنّ فيها مهمة فعالة، ليس من خلال إضفاء صفة الواقع على الروح، بل من خلال إعادة انسجامها من أجل الإسهام في فعاليتها وقوتها. وبالنسبة للعمل الفني، فإن الانسجام هو الإعادة المتساوية للأجزاء»، كما يقول حسين هداوي (1982) الذي يعدّ الفنّ الإفريقي تجسيداً لروح الطبيعة بخلاف الفنّ الإغريقي بوصفه محاكاة للطبيعة.

ما موقع الفنّ الإفريقي من تاريخ الفنّ، لا سيما أن مهندسي الإبداعية الغربية، ظلوا يصنفونه ضمن خانة التحف الإثنوغرافية؟ باتت نظرتهم كذلك، رغم حدوث تبادلات بين الأفارقة والأوروبيين، إلى حدود القرن التاسع عشر، حيث نتجت عن الحركية الاستعمارية، عملية استحواذ لأجود القطع الفنية الإفريقية التي جلبت أنظار المهتمين والسماسرة والمتحفيين، مما دفع فناني القارة الشقراء إلى الاعتراف بقيمها الجمالية أخيراً، بعد أن استنفدت أساليبهم



جيرار كينوم

المتأنقة والحديثة. وسرعان ما تَمّ الاستناد إلى تبسيطية واختزالية الفنّ الإفريقي لتوليف أسس التكعيبية Cubisme من لدن براك وبيكاسو وآخرين، إذ أدركوا البعد التعبيري في عملية هدم وتكسير «النموذج» Model، وإعادة بنائه باعتماد مبدأ التنضيد Superposition والأشكال الهندسية البسيطة، متجاوزين بذلك قواعد المنظور Perspective من خلال مستويات الأشكال التي صارت تمثل لديهم جوهر الجمالية في اتجاه التجريد Abstraction، على نقيض الانطباعية التي اهتمت باللون. وإذا كانت هذه الأخيرة قد مجدت ألوان الطَّيْف الصافية (الأساسية والثانوية) في ارتباطها بالنور الشمسي، فإن التكعيبية ردت الاعتبار للونيْن المحايِدَيْن، الأبيض والأسود الذي يرسمُ إحاطة الشكل Forme، وكذا الألوان الرمادية Les gris colorés (البُني والأوكر)، ما يشي باستثمار ألوان فنّ القارة السمراء المقرونة بتربة الطبيعة وأرواحها، فيما تم تسجيل نزوع التكعيبية نحو الطوطميات في تعبيراتها النحتية. ولَعلّ هذا «التناص» الجلي بين الفنّ «العالِم» والفنّ «التراثي»، هو ما سيقلب موازين الفنون الحديثة والمعاصرة، ويدفع الدارسين إلى إعادة النظر في مفاهيم من قبيل الفنّ «البدائي»، «الساذج»، «الفطري»، «الخام»، «الفولكلوري»...، والأخذ بتفعيل الأحكام المعيارية بالنظر إلى القطعة الفنية كونها عملاً Oeuvre مستقلاً في حَدّ ذاته.

بعد استقلال الدول الإفريقية، عملت نخبها على تجميع قواها الفكرية والإبداعية لتثبيت الهوية الإفريقية وتراثها النابع من المَعيش، فتم الاعتزاز الواعي بـ«الزنوجة» كمفهوم تأصيلي يؤكد على أن المبدع والفنان الإفريقي ليس فناناً فطرياً بقدر ما هو فنان بالفطرة. في هذا المنحى سيعمل الشاعر ليوبولد سيدار سنغور على دعم «مدرسة السينغال» لتنمية الإبداع التشكيلي. وتماشياً مع هذه الأخيرة، ستلعب «مدرسة داكار» دوراً مهماً في تطوير وانفتاح الإبداعية الإفريقية والاحتفاء بالناكرة الجماعية، إلى أن أمست داكار من بين أهم عواصم الفنّ المعاصر الذي بات الفنّ الإفريقي من بين مراجعه الأساسية، بل من أوثق الآفاق التي ما زال يتيحها لاستكشاف الأساليب والأنماط التعبيرية الجديدة. وإذا كان الفنّ المعاصر اليوم يعدّ اللوحة من الأسناد التقليدية، وأضحى يعتمد أشكالاً مبتكرة في العرض، كالأداءات المشهدية أو المنجزات Performances، فإن التشكيل الإفريقي، لطالما التحم بالإيقاعات والموسيقى والرقص ضمن مشهَدية متناسقة تُشكّل العمل الفني كوحدة



زخرفة إفريقية



تمثال بامبارا

بصرية متكاملة.

على مدار القرن العشرين، تمكن الفنّ الإفريقي من التوغل عميقاً في الحداثة العالمية، كونه من أقوى الجماليات البصرية المحكومة بالذائقة الإنسانية المنورة لقوانين الشكل واللون والحجم وللانزياحات النفسية والشعورية والأسئلة الوجودية. في زمننا المعاصر، وكما هو الشأن بالنسبة للأدب والسينما الإفريقيين، والموسيقى التي ارتقت معها إيقاعات القارة السمراء (الروك، الجاز، البلوز...)، برزت طاقات تشكيلية إفريقية مواكبة للحساسية المعاصرة بمعارفها وأدبياتها، دون الانسلاخ من جلدها (كينفاك، تشيبيتشو، جويل مْبادو، ساليفو لينْدو، إيرفي يامغيم، كازادي سيكاسو...).

مع أمَهيكر بايْسَمبي دولو (مالي) يقوم النحت (خشب بأحجام عضوية طبيعية) على استكشاف الذات والطبيعة والعائلة والثقافة المحلية. مع هنري كْويدي (الكاميرون) يتحقق الحلم بالأشياء الملونة، عبر كولاجات وتصاوير مُحَوَّرة ومُدْمَجَة داخل رسوم وألوان طفولية مفعمة بالتعبير الذي يُحوِّل غرفته إلى علبة مشاعر. فيما يعمل غابرييل تاتْسينكو على تجميع أشكاله المنحوتة في الفضاء العمومي لإشراك الجمهور في الفعل



نحت من الفن الإفريقي

الإبداعي. ومن خلال تركيباته، يمنحنا كافين يونغ (إفريقيا الجنوبية) Gavin Young نظرة طريفة لحالة الأمكنة والوضعية النفسية لبلده الذي يعيش أقصى تحوّلاته. أما تشيف بنين (البنين- كوتونو) الوفي لـ«مدرسة داكار»، فيشكّل قماشاته من التراب وقصاصات الجرائد ومن العلامات والرموز التقليدية الإفريقية، لـ«تأليف سرد يعكس حكاية»، وقد سبق أن عرض «حكاية» بعنوانة «نقد ذاتي». وحول «المعاناة»، يشتغل جيرار كينوم (البنين) انطلاقاً من أشياء مسترجعة وخاصة الدُّمى المهملة التي يُغَنّيها بحياة ثانوية. بينما تقترب أجساد نْداري لو (السينغال) Ndary Lo النحيفة من السويسري ألبرتو جياكوميتي، غير أن منحوتاته السَّلْكِية/ الحديدية تعكس خَطِّية الجسم الإفريقي بوضوح من خلال حركة العنق وانحناء الرأس، انطلاقاً من سؤال الأصل، كأنه يقيم مغايرة تعبيرية بين الإنسان الإفريقي ونظيره الغربي ضمن المفارقات الشكلية التي تحدّد، بدورها تباينات العالم.

هي، إذاً، أمثلة من الأسئلة والمنجزات البصرية الإفريقية المعاصرة، التي تؤكد- بجلاء- مدى وعي فنان القارة السمراء بقيمة تراثه وحضارته التي تمنحه إشباعاً ذاتياً، يُمَكِّنُه من الانفتاح على الآخر، ومن ثمة، الانخراط السلس في صنع سحر الفنّ الكوني الذي ذابت فيه معالم الحدود الجغرافية.

رهان المثاقفة

د. محمد بن حمودة*

بعد استقلال إفريقيا في الستينيات ظهر عدد من الأدباء والشعراء والروائيين والسياسيين والمفكرين الذين يستخدمون لغاتهم الوطنية في التعبير عن موضوعات إفريقية خالصة يستوحونها من الحياة الإفريقية ذاتها ومن التراث الإفريقي الأصيل. هكذا ارتبط رفض الاستعمار برفض ومقاومة الانسلاخ الثقافي بتعلّة التطوّر الحضاري. وقد اشتهر أمر هذا الحراك عندما انتقلت إلى إفريقيا كلمة «الزنوجية» التي صاغها الشاعر المارتنيكي إيميه سيزير Aimé Césaire ووجدت استجابة سريعة لدى عدد من الشعراء والأدباء الأفارقة الذين قيّض لبعضهم أن يتولّى مناصب سياسية مرموقة، أو أن يصبح من الزعماء السياسيين المشهورين، مثل الشاعر ليوبولد سنغور الذي أصبح رئيساً لجمهورية السينغال، والذي وفّر الدعم الضروري لمؤسسي «مدرسة السينغال» لكي تنهض، بدورها، في تطوير الإبداع الفني. ويُعدّ الرسام (إيبانديايي) خير من توافر على نبرة (سنغورية) ولطالما ردّد «أنا إفريقي ورسام ولست رساماً وإفريقياً، لأن الرسم الإفريقي يعني الرسم الساذج والفولكلور. وهذه المدرسة الفولكلورية كان وراء ظهورها الأوروبيون. فالزنجي في رأي هؤلاء فنان بالفطرة وليس من شأنهم أن يحدّدوا مدى مساهمة الزنجي في الفن». بل لا يمكن أن يكون وراءها إلّا الأوروبيون بما أنّ الفنّ هو وجهة نظر غربية قوامها تحويل المواد الثقافية إلى منتوج إبداعي يخضع لمقياس القطعة المفردة La pièce unique. وما حِرصُ الغرب إلى اليوم على تأطير المواد الثقافية الإفريقية تحت ملصقات التسمية (فن بدائي) إلّا لأنه يعول على أن يكون ذلك كافياً لاستدراج النائقة الإفريقية نحو استنساخ النقلة التاريخية والحضارية التي أنجزها عصر النهضة. وعلى ما ينكر ديفيد إنجليز، فإنه «في عالم العصور الوسطى، لم تكن هناك مؤسسة مستقلّة تدعى (الفن)، وإنما كان مجال الإنتاج الثقافي مرتبطاً مع بقية المجالات الثقافية، خصوصاً الدينية». (ديفيد إنجليز، التفكير في الفنّ (سوسيولوجيا) ومن نافل القول أن تلك القطع لم تتحوّل إلى فن إلّا بعد انفصالها عن عالم الناس ودخولها في علاقة تباعد، على أساسها يمكن لها أن تنخرط في (عالم الفن) ومؤسّساته.

في ضوء هذه الإيضاحات الاعتبارية العامة يتبين أن تمسك المجتمعات الإفريقية بالمقاربة الثقافية والاشتباه في المقاربات الصورية بأصنافها إنما هو رفض عفوي لما يفترضه تأسيس الفنّ على قيمة (القطعة المفردة) من فصل للاجتماعي عن الثقافي، ولما يقيمه من تعارض بين عملية الدمج الفكري وعملية الدمج الثقافي، ومن ثم تحويل العلاقة الأفقية بين مختلف شرائح المجتمع إلى علاقة عمودية بين أفراد متوحدين توحد القطع المفردة. ومن هذا المنطلق يمكن الجزم بأنه انتقلت إلى إفريقيا كلمة (الزنوجية) التي صاغها الشاعر المارتنيكي إيميه سيزير لمقاومة الاستعمار، ولكن من خلال رفض الانسلاخ الثقافي. وليس عبثاً أن تتمحور فكرة (الزنوجية) حول رفض بلاغة القطعة المفردة وما تستتبعه من إعلاء لمنزلة الأغراض ولفاعلية إنتاجها ولإغراء امتلاكها؛ بل ارتبطت بالدفاع عن (حس



الأرض) و ما يستتبعه من احتفاء بهناءات الحضور الحسي في العالم، ومن تمجيد لقيم الحياة والتضامن. أليس هو القائل:

«إنّ زنوجتي ليست برجاً، ولا هي كاتدرائية ترتفع

نحو السماء

إنما هي تغوص عميقاً في لحم الأرض الأحمر القاني».

ولعلّه لهذا السبب كان التصوير المعاصر يرد الاعتبار للسائح وللفطري، وهو ما جعله يسمح للثقافات بأن تدخل العصر وتغنم الراهنية دون أن تغترب في الحضارة السائدة. (وحس الأرض) المنوه به هو تحديداً ما يربط بين (الزنوجية) و«مدرسة داكار»، وهو كذلك ما باعد، في المقابل، بين «الزنوجية» «ومدرسة تونس». الأخيرة رفعت لواء الفنّ ولواء «الجرأة في المعالجة الفنية» إلى غير ذلك من مقولات الكلاسيكية الفنية المؤسسة لجداراتها على رفض ما هو تقليدي. وبحكم التمسك بصلاحية المقاربة الصورية فقد حافظت مدرسة تونس على مسافة تفصلها عن الشعر والشعرية، وبذلك حافظت كذلك على مسافة تفصلها عن القرن العشرين الذي هو قرن الشعر. أليس الشعر في القرن العشرين هو ذلك النوع الأدبي الأكثر ذيوعاً وانتشاراً، كما كانت القصة في القرن التاسع عشر، وكما كان المسرح في القرن السابع عشر؟

في المقابل، وجدت «مدرسة داكار» لدى الشعر منوالها الإبداعي، لأن سنغور ربط الزنوجية بالشعرية بشكل عام «أي بالشعر وقد صار مُعمماً» وعلى هذا الأساس نفصل بين تصوراته السياسية وسياسته الثقافية. وعند هذا الحدّ يصبح من المهم أن نعرف ما الذي يجعل من تعبيرة ما (شاعرية)؟ ولماذا وجب علينا أن نتكلم عن الشعرية، وعن الشعر الشفهي تحديد؟

مرة أخرى يأخذنا الجواب عن السؤال إلى الموقف من مسألة «القطعة المفردة» والرهانات الحافة بها. ومعلوم أنه، بقدر ما يتطابق الفكر الكتابي مع بلاغة المتوحد تميل الشعرية لإحياء العلاقة الثقافية القائمة على التضامن. فحتى تكون هناك شعرية يجب أن يحترم الصوت والتعبيرة الحسية بناءً معيناً، وأن يتم التوجه إلى الضمير الثقافي، إلى الذاكرة الجماعية. وضمن السياق المفتوح على الجماعة فإن الشعرية لا تخضع للأساليب النحوية كما يحدث في الشعر المكتوب، بل هو يعتمد أساساً على الأثر الدرامي للخطاب، فالشاعر المؤدي يستخدم كل جزء من جسده للتأثير على جسد الجماعة، ولهذا، فحتى الكلمات المكتوبة، يحاول الصوت أن يخترقها، وأن يبرهن على مقدرته الفائقة في التعبير والتأدية. نرى مثال ذلك في الشعر الإفريقي المكتوب باللغة الفرنسية. هكذا يُسمعنا ليوبولد سيدار سنغور، وسط أشعاره المكتوبة، صوت الطبول وترنيمات أجداد السنغاليين. ويجب أن نؤكد أن الكتابة لم تضع حداً للشعر الشفهي، كما أن القصائد الشفهية قد تأثرت- بالفعل- بأساليب الكتابة، لذلك فإن التداخلات هنا مُتعدّدة فعلاً. وطلباً لهذا التداخل على مستوى السجلات التشكيلية وغيرها استقدم سنغور أندريه لود الذي كان له دور مباين تماماً للدور الذي اضطلع به بوشارل ضمن (مدرسة تونس)، فقد كان أندريه لود قصوياً في رفضه للصورية، ويعتمد اعتماداً مطلقاً على الحدس وعلى العفوية وعلى المصادفات الموضوعية. ثم إن سنغور كان يعرف- شخصياً- شاغال وبيكاسو وسولاج، ونظّم لثلاثتهم معارض في داكار. الإشكال بالنسبة لسنغور هو أنه تعامل مع الظاهرة «الهاوية»، أو «العفوية»، بـ«المفرق»، لو جاز التعبير، في ما يجب درسها بـ«الجملة»، كما يجزم بذلك شربل داغر. فلو تعهّد سنغور بمثل هذه المراجعة الشاملة لما أراد للسينغال أن يكون لإفريقيا على شاكلة اليونان بالنسبة لأوروبا.

حقاً تميزت داكار وحظيت بمنزلة محترمة ضمن الفنّ المعاصر، ولكن، بوصفها أحد تعبيراته العالمية.

ومن ناحيتي أفضّل نجاحاً آخر ليس له علوّ الكعب العالمي نفسه، ولكن حضوره في سياقه المحلي قادر على بذل أهم الدروس، عنَيْتُ



نداري لو - السنغال



وانجا كيماني

بالحديث (مدرسة الخرطوم). وخلال الندوة الموازية لمهرجان المحرس لسنة 2001 تحت عنوان: هل عرف التصوير العربي حركة طلائعية؟ تحدث إبراهيم الصلحي عن مدرسة الخرطوم فقال: «منشأ هذه المدرسة جاء نتيجة لمواجهة خاصة مع واقع محلي بحت». ويذكر كيف أنه بعد فراغه من الدراسة في لندن وعودته إلى بلده عزم على إقامة معرض استعادي. ولكن المعرض لم يلقَ تجاوباً من الناس، فأعدّ معرضا آخر خلال السنة التالية ولكن النتيجة كانت واحدة، وهو ما صدمه ودعاه لمراجعة نفسه. ويواصل سرد القصة فيقول: «وقد انقطع حبل إنتاجي قرابة عامين طفت خلالهما بربوع وأنحاء السودان المختلفة، برفقة رحلات طلاب المدرسة، وبمفردي أحياناً لمعاينة واستقصاء ما يشتمل عليه البيت السوداني من أعمال فنية. وحينها تفتحت عيناي، وقد هالني عِظم ما كنت أراه منذ الصغر في كل مكان من حولي، ولجهلي لم أستوعب قيمته أو أدرك سر مصدره ومعناه. وما كنت لأعلم، لولا البحث، ومبعثه صدمة، أن بديلاً جمالياً وحضارياً بحوزتنا لا يقل قيمة ومعنى عمّا نتمثله خارج دائرة الوطن». صدمة القطيعة التي تفصله عن جماعته المحلية فتحت عينيه على واقعة أنه «منذ أن انتشر الإسلام بربوع شمال السودان، وتوقف مدّ الفنّ التصويري، ازدهر في بيئتنا شبه الرعوية فن آخر تطبيقي، فيه كثير من تجريد وتبسيط لأشكال المرئيات، وبحيث توارى رسم نوات الأرواح وراء حجاب وقناع من زخرف، متشحاً بأصباغ يغلب في أكثرها لون الدم، وقد شمل أثاثات الدور، وأواني وأغطية الأطعمة والمأكل، وحلي المرأة، وطنافس لطقوس الأفراح، لا زالت تمارسها عادات وتقاليد، ظلت تتوارثها، منذ قديم الزمن، الأجيال». وفعلاً، يلاحظ الفنان الصلحي أن الحِرَفي الصانع وجد عند ذلك التراث المحلي «فرصته بتواصل مهنته، لحفظ تراث شعبي يكمن فيه سر الصنعة والعمل على الإبداع». ومن ناحيته، يجزم إبراهيم الصلحي أنه «من هنا المنطلق المحلي البحت، وهدفاً منا لسد تلك الفجوة القائمة بين الفنان وجمهوره، والتي ترسّبت نتيجة لتراكم عدة عوامل تاريخية واجتماعية وثقافية، بدأت تجربة ما سُمّي (مدرسة الخرطوم)، بإخضاع العامل المشترك، وهو الرمز المجرد للحرف العربي، ذي اليد السودانية، إلى دراسة شبه معملية: وذلك في محاولة للكشف عن مكوناته الأساسية، تفجيراً لطاقات كامنة، وتطويعاً لها في مجال التصوير والعمل التشكيلي». هكذا، قام إبراهيم الصلحي بتنويب الفاعلية التشكيلية في ثنايا الممارسة الثقافية الخاصة بجماعته المحلية.

في ضوء هذه المقدمات، يمكن الحديث عن ضرورة بناء علاقة بيننا وبين الغرب على أساس انخراطها في ما يمكن تسميته بـ(المثاقفة بالمقلوب)؛ فعلى رأي شربل داغر «لا يكفي إظهار الجانب العنفي فقط من ثقافة الاستشراق، بل ينبغي أن يتمّ أيضاً إظهار هذه العلاقة التي أقامتها مع موضوعها، مع ثقافة الأصل، أو المنشأ بالأحرى، أي هذا البناء المركّب لـ(المثاقفة بالمقلوب)». شخصياً، أربط (المثاقفة بالمقلوب) بجملة المطالب التي أشار إليها بانوفسكي عندما تحدّث على دأب الحداثة على استبدال العلاقة المباشرة بين الروح والطبيعة بالعلاقة بعالم العين، والذي هو- أساساً- عالم تاريخ الفنّ الكلاسيكي. ألّا يجد المبدع نفسه اليوم- سواء أكان إفريقياً أم كان غيره- مسوقاً لمعاينة الوضع الآتي: «نتوافر على الأغراض والأشياء لكن، نفتقد المشاريع»؟ On L'objet, mais pas le Projet.

---

* باحث في الجماليات/ مدير المعهد العالي للفنون والحرف، صفاقس، تونس

تلقّي الفنّ الإفريقي

من الرؤية الاستيهامية إلى الاعتراف الكوني

د. محمد الشيكر*

يرى المفكر الكونغولي «فالانتان ييف موديمبي، V.y.Maudimbè» أن صورة السواد الأعظم من الأوروبيين ومن غير الأوروبيين عن إفريقيا، ونمط تصوّرهم لعالمها الذهني والإثنولوجي ولمنجزها الجمالي لا ينفصل عما يدعوه بـ«المكتبة الكولونيالية»، ويقصد بهذا التعبير البورخيسي مجموع التمثلات التي صاغها الأنثروبولوجيون والجغرافيون والمستكشفون الغربيون عن إفريقيا، وشكّلت قاعدة أيديولوجية لبسط هيمنتهم عليها، واستيلائهم على مقدراتها وثرواتها. كما يفيد بذلك أن إفريقيا، بغورها الثقافي والأنثربولوجي والإستتيقي، كانت بمثابة «ابتكار»(1) من «صنيعة» المخيال الأمبريالي الغربي. ويلخص موديمبي هذا المتخيل الأوروبي عن إفريقيا في تصورين متقابلين:

- تصور هوبزي (نسبة إلى طوماس هوبز) يرى أن إفريقيا تمثل معادلاً موضوعياً لعالم ذهني ما قبل أوروبي يفتقر إلى فلسفة للكينونة والزمن، وإلى تمثُّل للفن والآداب، عالم يشكل في ماهيته مثالاً لحالة الطبيعة التي يسود فيها حق القوة، ويرين عليها ناموس الحرب الدائبة الدائمة.

- تصور روسوي (نسبة إلى جان جاك روسو) يجعل من إفريقيا أنموذجاً للطبيعة الخَيِّرة ومثالاً للحرية الخلاقة والسلام الدائم.

ولا جرم أن هنين التصوّرين المثاليين والمصطنعين عن إفريقيا لا ينفصلان عن التمثل الغربي المشترك عن الفنّ الإفريقي بوصفه تجربة أنطولوجية لصيقة بحالة الطبيعة، في بدائيتها وتوثبها الغريزي وسورتها المتدفقة وأوارها الفطري المهتاج.


هنري كويدي

ولَعلّ المدهش في هذا المقام أن هيجل نفسه، وهو المُنظِّر النسقي للإستتيقا، لم يمنح في معرض حديثه عن الفنّ كنمط من أنماط تجلّي الروح المطلق، وتجاوز التناقض الجدلي بين المادة والصورة والحسي والروحي، أي محل مخصوص وأي موطئ قدم للفن الإفريقي في هذه الصيرورة الجدلية الخلّاقة، ولم يربطه بالأشكال الثلاثة لتمظهر مثال الجمال في تاريخ الفنّ الكوني؛ نقصد الفنّ الرمزي، والكلاسيكي، والرومانسي. ففي هذه الأشكال الفنية الثلاثة يرنو الخيال الإستتيقي إلى التحرُّر، بصورة متدرجة، من أحابيل الطبيعة والفكاك من إسار الحدوس الحسية المباشرة، والمضي نحو تشخين تعبيرات جمالية تجسد الروح المطلق من جهة، وتقبض على لحظة التطابق المثلى بين الشكل والمحتوى من جهة ثانية، وتمثل من جهة ثالثة لحظة بناء وعي إستتيقي ذاتي مستقل. لا محل- حسب هيجل- للمنجز البصري الإفريقي في منظومة



الفنّ الكوني، ولا وجود لواشجة إستتيقية تصله بتعبيراتها الرمزية والكلاسيكية والرومانسية. يقول هيجل «إن أسوأ فكرة تخطر في فكر الإنسان لهي أروع وأسمى من أعظم منتجات الطبيعة وذلك، بالضبط، لأنها فكرة تنبثق من الروح، ولأن الروحي أسمى من الطبيعي»(2). وتعبيرات الإنسان- حسب هيجل- لا تتسنم معارج الجمال ولا تدرك مراقي التعبير الفني الحق إلا حين تعكف على الإصغاء لوجيب الروح والإفصاح عن تجلياته، مُتحرّرة من كل محاكاة أو مماهاة مع الطبيعة. وإفريقيا السمراء عجزت- حسب فيلسوف الديالكتيك- عن تدشين أثر ملموس يرقى إلى ذروة الإبداع الفني الكوني، لأنها ظلّت في تصوّره «منكفئة على نفسها، ضالعة في هذه الخاصية التي تتمثل في التمركز حول الذات»(3)، بحيث لا تكاد تطالعنا في جنوب الصحراء، في نظره، غير «حالة من البربرية والتوحش تمنع إفريقيا من أن تكون جزءاً لا يتجزأ من الحضارة»، بل توغل بها في الدياجير المطبقة، حيث ينتفي التاريخ، وتنمحي الذات وتغيب الدولة بتنظيماتها ومؤسساتها، وحيث تنعدم كل صور التعاقد الاجتماعي المدني والمواثيق الجمالية والمعيارية. ولأن الإنسان الإفريقي لم يستطع- حسب هيجل- أن يدشن وعياً ذاتياً مستقلاً، وأن يتحرّر من وجوده الطبيعي الخام، المتوثب والمباشر، وأن يتاخم حدود الروح، ولأنه ظَلّ مشدوداً إلى «عالم البراديسوس بما هو مثال لعالم الأهواء البدائي والفيتيشي، فإنه لم يُقيّض له أن يرقى إلى «مملكة الجمال الفني» بملامحها الكونية ومعانيها الإنسانية السامية.

لا يخفى على القارئ ما يطفح به هذا الخطاب من نزعة إثنولوجية مركزية تبخس الشعوب غير الغربية حصتها في رفد الحضارة الإنسانية، والإسهام على نحو خلاق في إغناء نظمها المعرفية وسجلاتها الجمالية، بل إن هيجل لا يتوجس في الجزم بأن «أوروبا تمثل بلداً للوحدة الروحية»، وأنموذجاً للانتقال من التوفز الغريزي شطر الحرّية العقلانية، ومثالاً للعروج من الفردي نحو الكوني، ومن الطبيعي شطر الروحي.

ضد هذه الرؤية الاستئصالية الهيجلية للروح الإستتيقية الإفريقية ظهر مع نهاية القرن 19 وإطلالة القرن العشرين اهتمام أوروبي زائد بلغ حد الافتتان بالمنجز البصري الإفريقي الزنوجي، وانتقل كثير من الفنانين الغربيين المعاصرين من الاحتفاء بفنون إفريقيا إلى الانجذاب إليها واستبطان جانب من لغتها الإيقونوغرافية وبلاغاتها الكروماتية في آثارهم الفنية. ويتبدى هذا التأثر الفني جلياً في جُمَاع غير يسير من الأعمال التشكيلية التي يحبل بها الريبرتوار البصري الغربي، ويمكن أن نومئ هنا- على سبيل المثال لا الحصر- إلى لوحة «بورتريه السيدة ماتيس» لهنري ماتيس H.Matisse و«شابة بعينين زرقاوين» لأميديو موديغلياني A.Modigliani و«أوانس أفينيون» لبابلو بيكاسو P.Picasso و«العاري الضخم» لجورج براك G.Braque و«الأقنعة» لأندري ديران A.Derain، وسواها من أعمال هؤلاء الأساطين وغيرهم من الفنانين الغربيين الكبار على اختلاف تجاربهم ومشاربهم الفنية التعبيرية والتكعيبية والسريالية وما إليها.


دولو

لكن، هل ما استعاره الأوروبيون من الثقافة البصرية الإفريقية، من ريبرتوار الأقنعة والمنحوتات ومن موتيفات النقش والوشْي والتواريق والتطريزات، يمثل- بحق- نواتها الهويّاتية الصلبة، ويترجم- في الآن ذاته- خصوصية مشروعها الجمالي الحداثي؟

أليس ديدن الغرب الثقافي هو المقاربة التراتبية والفارقية للأنساق الثقافية الأخرى، والنزوع إلى اختزالها في مقومات ما قبل حداثية، غرائبية، فطرية واستيهامية؟.

الحق، أن أغلب ما انجذب إليه الأوروبيون من فنون إفريقيا، كان يُعبّر، في العمق، عن ردة فعل الغرب الثقافي نفسه ضد الحضارة المادية بمرجعياتها العلمية الوضعية ومصادراتها العقلانية الأداتية. لهذا تبآرت نظرة الغرب على ما هو طفولي وفيتيشي وطقوسي وميثولوجي في المنجز البصري الإفريقي، وما لبث أن أصبح الفنّ الإفريقي في المخيال الغربي، رديفاً لعالم الميثوس والخرافة والطفولة والسحر، وعنواناً على انمحاء الذات الجمالية إزاء طقوس العشيرة ووعيها الإثني الفارق. وأصبح ينظر «إلى جميع الناس، في إفريقيا، كما لو كانوا سحرة»(4) على حد تعبير هيرودوت، وإلى منتجاتهم الفنية كما لو كانت قرابين للمقدّس وتمائم وطقوس عبور شطر العالم الآخر، وتعويذة ضد النافثين والنافثات في العقد.

وما زالت هذه الأحكام الجمالية القبلية مكرسة إلى اليوم، فحين يطرح سؤال من قبيل: ما هو الوجه المائز



للمنجز البصري الإفريقي المعاصر؟ فلا توظف «شبكة القراءة التي يقارب من خلالها الفنّ الأوروبي والأميركي نفسها، بل يجري حصر ذلك المنجز داخل دائرة من التوصيفات والمفاهيم الخاصة»(5)، كما تجري استعادة القبليّات المسبقة، المجترَّة والمكرورة نفسها، وذلك من قبيل اعتبار أن جاذبية الفنون الإفريقية لا ترجع إلى فرادة في مناحيها الأسلوبية أو جدة في رؤاها الإستتيقية، إنما تتبدى، على نحو مخصوص، في ملامحها الأنثربومورفية، وذاكرتها الإثنية وتعبيراتها الفيتيشية؛ أي في غرابتها عن النسق الأكسيولوجي والمعياري الغربي القائم. وفي الاتجاه نفسه أرجع لفيف من النقاد الجماليين عناصر الإثارة والفتنة في الفنّ الإفريقي المعاصر إلى خصوصياته الكروماتية، وإلى معجمه الإيقونوغرافي الذي يتكئ على سنن إشارية ميثولوجية، ويمتح عالمه الرمزي من كوسموغونيات بدائية، بل إن هذا الفنّ لم يعد في نهاية التحليل «غير وساطة للدين» أو محض وسيلة إثنية للتعبير عن المقدس. كما عَدَّ ذلك الفنّ محض ممارسة فيتيشية





كافين يونغ

لا وجود فيها لفيصل جمالي واضح بين الصنعة والفن، وبين الطقوسي والإبداعي، ولا محل فيها لذاتية الفنان، بما هو كوجيطو خلاق.

إن ما تغفله مثل هذه التمثلات الوثوقية التي يتعيّن تقويضها، هو أن الفنّ الإفريقي قد خرج، منذ عقود خلت من شرنقة الإثني والميثولوجي والفيتيشي وعانق مشروع الحداثة الجمالية، وفرضت عليه رياح العولمة أن يغدو أكثر معاصرة وأن ينتظم في تيار الكونية. بحيث لم يعد من السائغ الاستمرار في ربط الفنّ الزنجي بسجل المنحوتات والأقنعة والتماثيل والمشغولات اليدوية الغفل من الأصل والجينيالوجيا، مثل منحوتة جانوس توما (ليبريا) وجانوس ياكا (الكونغو) وملعقة دان (ساحل العاج) وقناع بامبارا (مالي) وتميمة جانوي والطائر وتمثال إيغبو (نيجريا).(6)

لقد فرض المنجز البصري الإفريقي نفسه، اليوم، كمنجز جمالي حداثي وجعل إفريقيا تنخرط في «الحضارة الكونية» منذ ما ينيف على خمسة عقود. ويمكن أن نعدّ مهرجان الفنون الزنجية بداكار، سنة 1966، بمثابة طقس حقيقي لميلاد وتعميد الفنّ الإفريقي المعاصر. فابتداءً من هذه اللحظة المفصلية أصبح للإنتاج البصري الإفريقي موعد مع التاريخ الكوني بعد أن كان يرتدُّ إلى دائرة إثنية وعشائرية شديدة الانغلاق، وغدا جزءاً من الحداثة الجمالية التي تنتفض على البراديغم الأكاديمي وتفكك علاقته الميمية والتمثيلية بالواقع، وتحتفي باللون بجميع شعرياته الكروماتية، وتحتفل بالتجريد بسائر بلاغاته التعبيرية والهندسية والغنائية والمينيمالية، ومن الفنانين الأفارقة المعاصرين من مضى بعيداً في تفكيك الثوابت الأكاديمية للفن، ونقد النظام الأكسيولوجي القائم مثل عبد اللاي كونتاي في إرساءاته الجريئة كـ«دفاع» و«تهديد» سنة 1995، والعاجي أوطارا Outtara الذي «طوّر لغة بصرية مائزة تستدعي نظاماً فكرياً مخصوصاً ذا صلة بمنظومات متأبية على الغربيين»(7) والأخوين داكبوغان Dakpogan في تركيباتهما المثيرة على منوال الرايدي مايد عند مارسيل دوشامب.

مع هؤلاء ومع سواهم من فناني إفريقيا السمراء يستوي عالم بصري مخصوص، بقدر ما يتعولم وينخرط في فتوحات الحداثة الجمالية يعانق في الآن ذاته الهويّة الإفريقية، ليس في تجانسها ووحدتها وانغلاقها، بل في ملامحها الخلاسية وفي صيروراتها الدينامية وأبعادها البوليفونية، مما يخلع على الفنّ الإفريقي ميسماً إنسانياً أبعد غوراً وأشد فتنة وجاذبية.

الهوامش:

1- V.y. Mudimbé, The Invention of Africa : Gnosis, philosophy and the order of knowledge, Indiana University Press, 1988.

2- G.W.F.Hegel, Esthétique, trad fr, ed. Aubier, Montaigne, 1944, T,I, p 8.

3- G.W.F.Hegel, la Raison dans l'Histoire, trad.fr, éd, 10/18, Plon, 1965, p 245.

4- Cité par Hegel, opcit, p 253.

5- Joëlle Busca, Perspectives sur l'art contemporain Africain, l'Harmattan, 2000, p 5.

6- E.Pienat, comprendre l'Art africain, éd chêne, 2008 ; p 19.

7- Joëlle Busca ,Op.cit, p 93.

* أستاذ باحث في الجماليات

في موضع النّديّة مع الغرب

فاتح بن عامر

تُعدّ فكرة النّظر في جاذبيّة الفنون الإفريقيّة، إذا ما قبلنا بالاصطلاح في حيّز المعالجة الثّقافيّة أو السوسيوثقافيّة والجماليّة الحديثة والمعاصرة، فكرة إيجابيّة قادرة على رفع النّظرة الانبهاريّة ذات الأصول الاستشراقيّة أو الولع بالغرائبي والعجائبي، الّذي مضى فيه العالم الغربي في تعامله مع المنتجات القادمة من جنوب المتوسّط ومن عمق السّاحل الصّحراوي ومن عمق إفريقيا وآسيا. فالمسألة تندرج- حسب اعتقادنا- في ردّ الاعتبار لهذه الثّقافات القادمة من خارج الحداثة وما أسقطته على الآخر من رؤى مُتداخلة بين الإيجابي ذي الموضوعيّة الأصيلة والسّلبي ذي الشّوفينيّة المتسلّطة. ومهما يكن من تقييم لمؤثّرات هذه الفنون على الفنون الغربيّة في أوْج صراعاتها النّافعة إلى ابتداع أساليب حداثيّة وبعد حداثيّة مهمّة للغاية، فإنّه علينا الإقرار بأن الفنون الإفريقيّة من تشبيهيّة تشخيصيّة ومن رمزيّة تجريديّة كانت دليلاً إلى تغيير وجه اللّوحة والمنحوتة الغربيّة وإلى دفع التّصوّرات المعاصرة من فنون البودي أرت والتّنصيب والبرفورمونس إلى اكتشافات جديدة وأوجه من الجدّة على نحو غير مسبوق. كما علينا أن نوضّح أنّ الفنون الإفريقيّة المعاصرة أضحت رافداً مهمّاً من روافد الحراك الفنّي العالمي المعاصر انطلاقاً من خصوصيّاته المحليّة ومن قدرات الفنّانين الأفارقة على إحداث الفارق النّوعي في التّشكيل المعاصر اعتماداً على الموروث والبيئة المحلّيين، حتى صار دلالة على أنّ المحلّي طريق نحو العالمي.

الأصول في الرّواج

تتواتر الحكايات عن الفنّ الإفريقي وعن تأثيره في الفنون الأوروبيّة الحديثة والمعاصرة، بمثل ما تتواتر روايات وتفاسير أخرى عن تأثير الفنون العربيّة الإسلاميّة في الفنون الغربيّة والعالميّة. لكن، بين الواقع والخيال، وبين حقيقة جاذبيّة الفنون الإفريقيّة وأهميّة أبعادها الإثنوغرافيّة والثّقافيّة وارتباطها بنمط العيش الإفريقي في عمق نقائه وابتعاده عن مؤثّرات الحداثة الغربيّة ذات المنحى الاستهلاكي الّذي يوظّف جميع طاقات الشّعوب لفائدته في ظِلّ هيمنة العالم الغربي وتوحيده للأنماط الحضاريّة والثّقافيّة، بون شاسع. إنّ الفنون الإفريقيّة كباقي الأنشطة الفنّيّة الّتي أطلق عليها مصطلح فنون من طرف الأنثروبولوجيّين والمؤرّخين الغربيين، رغم ما تختلف به في عمقها عن المفهوم الغربي للفنون وبخاصّة الفنون التّشكيليّة، تختلف عن كلّ ما يمكن أن ينضوي تحت طائلة الفنّ على أساس أنّه رؤية مخصوصة للعالم. وعلى هذا الأساس لا يمكن أن نتعامل فكريّاً ولا سوسيوبوجيّاً مع المنتجات الإفريقيّة من المصنّف فنوناً بالمنظور الغربيّ الّذي نحت في السّوق الفنّيّة المعاصرة اصطلاح الفنون اللّاغربيّة والّتي أصبحت مجالاً كبيراً للمعاملات الماليّة في تجارة الرأسمال الرّمزي في العالم. وقبل أن نتفحّص أعمال التّعبيريّين الألمان في تعاملهم مع الأقنعة الإفريقيّة وتعامل بيكاسّو مع ذات الأقنعة أو القطع الإفريقيّة المنحوتة على الخشب خاصّة وبقيّة المواد الطبيعيّة المتعارف عليها، علينا أن ننظر إلى واقعها في أطرها الثّقافيّة والسوسيولوجيّة الّتي تمّ إنتاجها فيها. واقع أطلق عليه الغرب النّمط البدائي أو- بالأحرى- الخام والسّاذج وغيرها من مناظير الاستنقاص والرؤية اللّونيّة.

لقد استبق الأفارقة الأوروبيين في تناول العلامات المجرّدة المخطوطة والمرسومة والموشومة على المحامل العديدة المتوافرة في البيئة الإفريقيّة، وليس من الغريب أن تكون الثّقافة الأمازيغيّة من الثّقافات القليلة في العالم الّتي خلقت لإرثها التّصويري مدوّنة من الرّموز والأشكال التّجريديّة الرّائعة الّتي أضحت بمثابة الحصن المتين لتعبيرة عديد من الفنّانين المعاصرين في العالم العربي من بلاد المغرب، على غرار أحمد الشّرقاوي، ومحمد خدّة، وفريد بلكاهية. وهو ما ينسحب على عديد التّعبيرات التّشكيليّة لفنّانين سودانيين أو مصريين من جنوب مصر، أولئك الّذين استثمروا الهيئات البشريّة الطويلة والمنمنجة والمؤسلبة وفق ما توافر لهم في إرثهم الإفريقي، متقاطعين في ذلك مع فنّاني التّعبيريّة الألمانيّة، أمثال كيرشنر أحد أبرز فنّاني جماعة الجسر الموازية لجماعة الفارس الأزرق في بدايات القرن العشرين، والمتزامنة مع تعبيرات هنري ماتيس، وبيكاسو في باريس.


تنصيب ليونكا شونيبار

لقد عمّت موجة التأثّر بسحر التّعبير الفنّي الإفريقي (ليس إفريقيا السّوداء فقط)، بحضارة الفراعنة وثقافة البربر وعروبة شمال إفريقيا وبلدان السّاحل الجنوبي، كموريتانيا وساحل العاج ومالي والسينغال وغيرها من البلدان المستعمرة من طرف الغرب، إلى حدّ أصبحت فيه هذه التّعبيرات الفنيّة نماذج ومنطلقات لأساليب جماليّة تدخل تحويرات على تمثّل النّموذج البشري من صور وهيئات. والنّماذج في ذلك كثيرة كأعمال موديغلياني أو سابقه فان غوخ وغيرهما من الفنّانين الّذين وجدوا ضالّتهم في هذا البعد المنعوت بالبدائي أو بالسّاذج أو- بالأخصّ- بالعفويّة لأنّهم أرادوا الاحتماء من سلطة النّموذج الانطباعي الّذي بدأ يفقد بريقه مع منعطف بدايات القرن العشرين ومن تكريس الحداثة للهيمنة على الذّاتي والفردي. وألهمت هذه الفنون عديد الفنّانين الأوروبيّين والأميركيين- لاحقاً- أسس تعبير تشكيلي مُتحرّر من النّموذج الأكاديمي المكرّس مؤسّساتيّاً والمنصوص عليه في السّوق الأوروبيّة والأميركيّة الجديدة. لذلك يمكن أن نسمّيها فتنة الآخر في عيون الغرب، ويمكن أن نفسّر نموّ عدد جامعي القطع الفنيّة والمتحفيين والتّجار في الفنون ذات الأصول الإفريقيّة بالمضاربين الجدد في مجال التّجارة في المنتوج الرمزي للشّعوب.

المحلّيّة عنوان التّميّز

تتميّز منتجات الفنون الإفريقيّة بقيم جماليّة تتجاوز سقف المعتاد والمتداول ضمن الأحيزة الغربيّة والحداثيّة للفنون، فهي لا تنضبط بمعياريّة الغرب ولا لأساليبه الكلاسيكيّة ولا تعرف للمنظور وقواعده سبيلاً، بما أنّها كانت نتيجة لتفاعل الحياتي بالمقدّس والطّقوسي وبالعادات والمعتقدات لهذه الشّعوب في بساطة عميقة المعنى وقويّة المغزى، كما تتميّز بحضور كثيف لعديد الخامات المحليّة الّتي لها جماليّتها الماديّة الثّريّة بالألوان والغرافيزمات المثيرة للعين والّتي تحرّك في النّاظر إليها أحاسيس جماليّة ولذّة بصريّة ممتعة. وهذا ما يتوافق- وبشكل كبير- مع التّوجّهات الطلائعيّة في مستوى التّجريد التّشكيلي الّذي يعتمد على القراءة الشّكلانيّة للآثار- قاطعاً وبصفة كلّية- مع المعنى أو التّاريخ أو المرجعيّة الفكريّة للأثر ولمنتجه. وليس بغريب أن تتوافق لذّة الإبصار الغربيّة مع عديد المنتجات الإفريقيّة، لأنّ ذلك مردود إلى التّطوّرات الحاصلة في مستوى المقاربات الإنشائيّة الحديثة، الّتي تتناول الأعمال الفنيّة من مناظير مختلفة، لعلّ أهمّها القراءة الخارجيّة للأثار المنتجة لخطاب نقدي وجمالي موكول إلى إنشائيّة المادّة. وقد استطاعت المنتوجات اليدويّة الإفريقيّة أن تفرض حضورها على النّائقة الغربيّة وعلى مستوى السّوق الفنيّة من خلال هذه المقاربات الحديثة ومن خلال قدرتها على أن تكون محلّية أوّلاً ومنعطيّة للرؤية ثانياً واستثنائيّة ثالثاً، وهو ما وفّر لها أهليّة الجنب إليها بقوّة حضورها. هذه هي المسألة الّتي رفعت من قيمة المنتجات اليدويّة، من مشغولات حرفيّة يتمّ تداولها ضمن نسق من التّعاطي الحياتي البسيط المردود إلى الفطرة وإلى البداهة والمرتبطة بالطّقوس وممارسة الحياة. بهذه النّظرة، من الخارج طوراً، ومن الدّاخل المادّي طوراً آخر ومن الأبعاد التّقنيّة اليدوية حيناً ومن القيمة الإنسانيّة والحضاريّة لثقافة يعدّها عبد الكبير

الخطيبي ثقافة الإيقاع أحياناً، تنبثق جاذبيّة القطع الإفريقيّة. وتتضافر في هذا المستوى عديد العوامل الّتي من أهمّها تطوّر نسق المبادلات التّجاريّة منذ انتصاب الاستعمار وانبهار الغرب بالبعد الحرفي لهذه المنتجات والفنون وسطوة الآلة على حياة الغرب بحداثتهم وتقدّمهم ونزوع الفنّانين والقائمين على الوسط الفنّي إلى تصنيف المنتجات الحرفيّة قطعاً فنيّة.

وعي ومقاومة

نعتقد أنّ الفنون الإفريقيّة، المتداولة منذ متوسّط القرن التّاسع عشر، هي الّتي وهبت الفنون المعاصرة في إفريقيا دفعها نحو البناء الحقيقي لتعبيرة خالصة لشعوب تتوق إلى حريّتها الثّقافيّة والاقتصادية، وترغب في نحت هويّتها الّتي تمّ استنزافها وتوظيفها جماليّاً وسلعيّاً وهو ما سعت إليه فئة غير قليلة العدد في بلدان المغرب العربي وفي مصر والسّودان وبلاد السّاحل الإفريقي، وليس من الغريب في شيء أن تتسابق لندن وباريس في السّعي إلى استقطاب الفنون الإفريقيّة المعاصرة، خاصّة السّمراء منها، ولأجل نسج علاقات مع رجال الاقتصاد المحليين قصد دفع الاستثمار في الميدان الفنّي نأخذ مثالاً على ذلك معرض «لنعرف إفريقيا أكثر» الّذي تشرف عليه الأميركيّة «فيكتوريا مان» على غِرار معرض «سحرة الأرض» المقام في باريس، أو ما يقوم به رواق «خارج إفريقيا» الّذي ينظّم أربعة معارض سنوياً في أوروبا لفنّانين أفارقة يتميّزون بالطّابع الإفريقي وبالطّرافة والجدّة مثل «صامبو بولاي» من «بوركينا فاسو» أو مواطنه النّحّات «بوكار بونكونقون» والفنّان «أكوي أنزازور» مؤسّس مجلّة «الفنّ الإفريقي المعاصر»، والّذي تحمّل عديد المسؤوليّات في مجال الفنون كرئاسة الدوكيمونتا بمدينة «كاسال» الألمانيّة بين سنتي 1998 و2002، ورُشِّحَ لرئاسة بينالي باريس. ولا يختلف


تنافذ مع الآخر لمار سيبوند الحلم بقيادة أوركسترا

هذا الفاعل في الفنون الإفريقيّة عن «سيمون نجمي» الكاميروني الّذي وفّر للفنون الإفريقيّة مجالات عديدة من الانتشار في أوروبّا، أسماء عديدة من بينها منير الفاطمي المغربي الّذي حيّرت أعماله المستقاة من الأوضاع السّياسيّة العربيّة والإفريقيّة والعالميّة فكر النّقاد بين قادح ومادح. غير أنّ هذه الفنون المعاصرة قد وجدت طريقها إلى الانتشار بمعطيات انتشار سابقاتها نفسه من التّعبيرات الفنيّة التّقليديّة، وخاصّة اتّكاءها على معطى الحياتي واليومي والمحلّي في صياغاتها التّشكيليّة المعاصرة. وهو أمر مهم للغاية في ما نعتقد من تفسير لظاهرة الإقبال عليها من طرف الغربيين أنفسهم.

حملت الفنون المعاصرة صورة الحياة في إفريقيا ومشاغلها ومشاكلها، وعكست أبعاداً من الواقعيّة السّحريّة الموصومة بالتّخييل، رغم أنّها لا تمثّل بل تقدّم الأشياء على ما هي عليه بتأطير تشكيلي أو- لنقل- بصري محترم ونكي. وقد توافرت أعمال الجنوب إفريقي الأبيض «برات بايلي هوس» الّذي تعامل مع قضيّة الميز العنصري ببلاده، ضمن سلسلة من العروض القياسيّة الّتي جسّمها عديد من السّود، منذ سنة 2010 على عديد الإشكاليّات المثيرة للرأي العام الدّولي والحقوقي، لأنها تطرح واقع الميز العنصري برؤية رجل أبيض. تولّت الفنون البصريّة الإفريقيّة المعاصرة دور التّعبير عن قضايا القارّة السّمراء وعن أسرارها دون أن تسقط في عديد من فخاخ التّبعيّة أو الانصياع إلى الأنموذج الغربي الموحدّ وصارت هي الأخرى مموّلة للفنون العالميّة بالجديد من التّعبيرات والتّقنيات والمقاربات، حتّى وإن شابت بعض نماذجها صيغ الاستجابة إلى طلب الاستزادة من صورة الغريب والعجيب عن الإفريقي وغيره من الجنسيات الأخرى لدى الغرب. وتبقى هذه الفنون أنموذجاً للوعي المقاوم لسيطرة الغرب ولتوجّهات العولمة لأنّها تحمل في طيّاتها روح التّفرّد وصدق التعاطي.

لا بدّ أن نشير في آخر تناولنا هذا إلى الأهميّة الكبرى الّتي وجدها بينالي داكار للفنون المعاصرة أنموذجاً عن المؤسّسات الفنّيّة الإفريقيّة الكثيرة العدد، وقد أصبح هذا البينالي وجهة للفنّانين العالميين إلى أن صار علامة فارقة في الفنون المعاصرة والذي أكّد على القدرات الفنّيّة المهمّة لدى مواطني القارّة السّمراء، ما أهّلها كي تكون في موضع النّديّة مع الغرب. وهذا ما جعل عديد الأفارقة يتألّقون في المحافل الدّوليّة، ويتبوأون أهم المراتب وأعلاها في إدارة شؤون الفنون المعاصرة بما في ذلك مهرجانات أوروبّا وأميركا.

مناجم الفنّ الإفريقي

أحمد لطف الله



الفنان النيجيري أولي أمودا وعمله الفني الموسوم بـ«عباد الشمس»

من بين الأمور المدهشة في الفنّ الإفريقي، تلك القدرة الخارقة التي امتلكها الفنان في ترجمة الملحوظ إلى أشكال صامتة، تُعبِّر بصمتها البليغ عن واقع القبائل والتجمعات البشرية في مناطق جنوب الصحراء، ولأن منبع الفكرة في الفنّ هو الملاحظة، ملاحظة كل ما هو مثير في الواقع أو في الشعور، فإن الفنان الإفريقي الذي ينتمي لقبائل مجبولة على الصيد استطاع أن يخلق ثقافة فنية أسطورية ترتكز على فعل اصطياد الإنسان للصورة، حيث اشتغلت أسطورة الفنّ الإفريقي على عكس أسطورة نرسيس الإغريقية، والتي تصيَّدت فيها الصورة الإنسان. ففي داخل الفنان الإفريقي هناك دائماً، توق جامح إلى تجسيد أشكال تتميز بالأصالة والمنحى السحري.

ارتبطت المنحوتات الإفريقية القديمة بمختلف نواحي التفكير والعمل اللذين عرفتهما الحياة اليومية للتجمعات القبلية، سواء في إفريقيا الغربية (مالي والغابون وبوركينافاسو والزائير وغانا وساحل العاج، وغيرها)، أم في إفريقيا الجنوبية أم إفريقيا الشرقية الشرقية (زيمبابوي وموزمبيق وتنزانيا، وغيرها)، فقد مثلت المنحوتات (المصنوعة- في الغالب- من الحجارة أو الخشب أو الحديد) مختلف الأنشطة الإنسانية كالزراعة، وسحق الحبوب في الهاون، أو بعض الإيماءات الطقوسية أو وضعيات الجلوس الهادئ ولحظات التأمل، أو جاءت تجسيداً لبعض الأفكار



سيراليون، وعاء الملح، القرن السادس عشر، منحوتة من العاج، متحف الأجناس البشرية، لندن



رأس امرأة ، منحوتة من البرونز، بيكاسو

العليا كفكرة الوحي أو الإلهام، وفكرة الخطيئة الإنسانية، إلى غير ذلك مما كان يستقر في الشعور الإنساني من الرؤى والأحلام.

غير أن أمر تذوق العمل الفني الإفريقي مرهون دائماً باستشعار الطقوس والشعائر المرافقة للفنّ، فإذا كان الفنّ الإفريقي قد ولد من التلقائية، أو كما يؤكد العديد من الباحثين، من دوافع نفسية Impulsions لا تمكن مقاومتها، فإن الاحتكاك الدائم والمباشر للإنسان بالأدغال، خلق لديه هاجس الرهبة من القوى الخفية للطبيعة، ومن ثم كان ملجؤه إلى السحر لمحاربة تلك القوى الجبارة أمرا طبيعياً، هكذا أضحت قبائل الرعاة في إفريقيا تتحوم حول النُصُب الفنية، وتحتفل بصورة طقوسية غاصة بتجليات السحر، عبر الرقصات والأناشيد، وهكذا عُدَّت تلك المنحوتات الفنية التجسيد المادي للسحر، ورمزاً للانتصار على الطبيعة.

إن المنحوتة الإفريقية تخضع للشعائر المجتمعية، فهي تنبع من روح الجماعة التي تتفاعل داخلها المتطلبات الحياتية من أكل ولباس وغيرها مع الحاجيات الثقافية والحاجيات الروحية. ولذلك فإن مصدر ذلك الصنم هو، كما يعبّر ريجيس دوبري في كتابه «حياة الصورة وموتها»، هو الضغط الاجتماعي الذي يتخذ شكل الرغبة اللاواعية. ومن هنا نفهم ذلك الثراء الفني الذي يميز تحف إفريقيا، فالقناع في المعتقد الجمالي الإفريقي ليس فقط غطاء الوجه كما يعتقد الكثيرون، بل هو البنلة التنكرية ومجمل الحلي والأساور والعقود، ثم الموسيقى والرقص الذي تؤديه الطائفة التي تتراوح بين المقدس والمدنس. وقد جاء في «كتاب الرموز» الذي أعده آمي رونبيرغ Ami Ronnberg بأن القناع ساعد الإنسان على التعبير عن عشقه للآلهة، وعلى الاستشفاء، وعلى تلقين المبادئ، والحفاظ على قيادة المجموعة وعلى التقاليد الجماعية، لكن في الوقت نفسه فالقناع يعين على الهروب والانفلات من تلك السُلط ، التي تمتد من سلطة قائد الجماعة إلى سلطة المستعمر الذي نهب خيرات الشعوب الإفريقية.

يؤكد الباحث الفرنسي وأستاذ تاريخ الفنّ لوريك زيربيني Laurick Zerbini في كتابه «أبجدية الفنون الإفريقية» على أن القرن التاسع عشر لم يكن منصفاً في حق إفريقيا السوداء، فقد تميزت أبحاث العلماء الغربيين بإجحاف كبير في حق الإنسان الإفريقي الذي اتهم بالبلادة، وذلك من أجل الرفع من مركزية الأنموذج الأوروبي للإنسان الأبيض، ففي مادة «الزنجي Le nègre» ألحَّ بيير لاروس Pierre Larousse عام (1817 - 1875) على الضعف الثقافي و«البهيمية» لشخصية الإنسان الإفريقي الأسود، ملاحظاً أن دماغ هذا الإنسان يتطوّر على شاكلة تطوّر دماغ القرد نفسه.



سيكير كمبير ، أقنعة ، القرن العشرون، خشب ، متحف التاريخ الطبيعي، ليون

وقد صاحبت هذه النظرة الغربية الازدرائية لعالم جنوب الصحراء، رغبة قوية في معرفة ثقافات شعوب هذا العالم، وفهم سلوكياتها وعاداتها، وقد شكّلت فنون هذه المجتمعات المصدر الوحيد لتحصيل تلك المعرفة، ومن ثم اكتسبت القطع الفنّية الإفريقية قيمتها العالية، ولَعلّ هذا ما جعل أوروبا تفكر جدياً مع منتصف القرن التاسع عشر في إنشاء متاحف إثنولوجية تضم المجموعات الفنية المسماة «بدائية» لتلك الشعوب التي كانت تعدّها شعوباً «متوحشة».

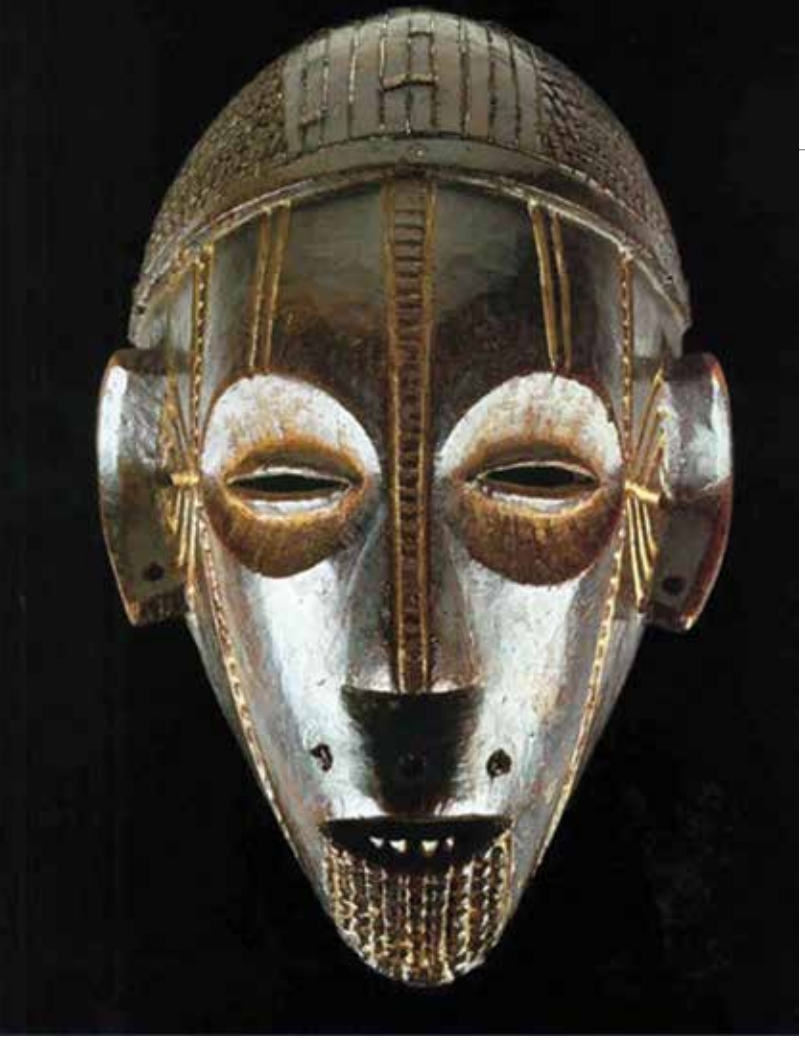
وبما أن أصل الفنّ هو الانفتاح على الوجود، حتى ينتشر الإشعاع الجمالي على كل بقاع الأرض، فقد كان من البديهي تخطي الفنّ لهذه النظرة الدونية لإفريقيا أو يعمل على قبرها مؤثراً استعارة جوهر الإبداع الإنساني الحضاري طالما أن الحضارة فعل وُجد مع الإنسان منذ البدء. ولقد جسّد الفنانون الرومانسيون الخيال الاستشراقي في أعمالهم، حيث تفوح روائح حياة القصور والحمّامات المشرقية، وينبعث نقع الفروسية في لوحات دولاكروا، وجيريكو، وغويا، وتيرنر، وغيرهم، وعلى غرارهم انتبه التكعيبيون والسرياليون للفن الإفريقي ولَعلّ تأمل منحوتة «رأس المرأة» لبيكاسو يكفي لفهم استيعابه لاستعارة الفنّ الإفريقي. وقد لقي هذا الفنّ في عقود متأخرة اهتماماً واضحاً من طرف العديد من الفنانين العرب، ولَعلّ الحس بالانتماء القاري المشترك للفنان المغربي كان أساس استلهامه لرموز هذا الفنّ، نعثر على ذلك- خصوصاً- في أعمال فريد بلكاهية، وفي التقابلات اللونية في أعمال محمد شبعة الأخيرة، وفي هيئة الأجساد المقتحمة للصحراء في أعمال محمد القاسمي، الذي كان كما يقول الشاعر محمد بنيس: «يتجه نحو الجنوب، من صحراء إلى صحراء، في إفريقيا. في التوجه نحو الجنوب رغبة لمس المنفتح الذي يظلّ منفتحاً. عتمة أو لا نهاية. والصحراء الإفريقية مكان عود إلى البدئي، في الوعي الجمالي العربي المتجسدن في العصر الجاهلي» (كاتالوغ محمد القاسمي أو معادلة المعنى).

ولم يكن تأثير الفنّ الإفريقي في الفنون العالمية على مستوى الإبداع فقط، بل على مستوى تداول العمل الفنّي أيضاً، حيث يعلمنا درس الفنّ الإفريقي أن العيش مع الفنّ يخلق أنواعاً من الاستجابات المتفاوتة، وهي استجابات تخص ملكة الذوق، وترعى نمو الخبرة الجمالية، ولذلك حاول فنانو العصر الحديث إدخال العمل الفنّي (اللوحة والمنحوتة) إلى البيوت والشوارع والمصانع والمؤسسات.

ولقد ظلّ العديد من فناني إفريقيا إلى عهود متأخرة أوفياء للأصل، مطوّرا للأشكال التقليدية، ومن بين هؤلاء الفنّان سيكير كامبير Sikir Kambire (1896 - 1963) وهو من أبرز فناني بوركينافاسو، والذي بدأ النحت في سن مبكرة، واستطاع أن يخلق أسلوبه المتميز في نحت الأقنعة، وفق مورفولوجية للوجه محدّدة بدقة. إيماناً منه بأن التقنية هي أصل العمل الفني، وأن ليس اعتباطاً أن يطلق اليونان كلمة التقني على الصناعة، والفنّ معاً، ولذلك اعتنى بما يدعوه هايدغر بنية الشيء التحتية، والتي هي الحقيقة الأولى في العمل الفني، والتي تتأسس عليها البنية الفوقية للعمل، والتي تتضمن ما هو فني.

والآن، وقد مرت حقب تلو أخرى على عهود الماضي الفني الإفريقي الساحر، نجد، من الفنانين الأفارقة، من أقام قطيعة مع التقليدية الفنية معتنقاً روح الثقافة الجديدة، والانخراط في موجة ما بعد الحداثة الفنية، وقد قَدّمَ بينالي داكار الإفريقي في دورته الحادية عشرة (DAK'ART 2014) تشكيلة من هؤلاء الفنانين، تراوحت أعمالهم بين النحت والتصوير وأشكال البيرفورمونس، وغيرها من أنواع التعبير الفني. ومن بين هؤلاء الفنان النيجيري أولي أمودا Olu Amoda، الذي تتجسد لديه فكرة الشكل كمعطى بلاستيكي ذي أهمية خاصة، وقد نال الجائزة الكبرى للبينالي مناصفةً مع الفنان الجزائري إدريس وضاحي.

إذا كان الاقتصاد العالمي قد انتبه متأخراً لمناجم الثراء الإفريقية، خاصة فيما يتعلّق بالثروة البشرية، فإن الفن، وعلى نطاق شامل، قد اهتدى مبكراً إلى أن ما عَدّه البعض أشكالاً فنية إفريقية «بدائية»، هي- في جوهرها- نماذج خارقة للتمثل الفني الحسي، تُعَدّ ثروة حقيقية لشعوب خلّدت، عبر أشكال الفنّ، تاريخها المجيد في صمت كئيب.





الأقنعة الإفريقية

إبراهيم الحَيْسن

ينتشر القناع الإفريقي على نحو واسع في أقصى شمال وغرب وجنوب وشرق القارة السمراء، ولكل بلد إفريقي أقنعته الخاصة التي تمتح كثيراً من تراثه، وتحمل معاني إنسانية وثقافية، وتجسّد العديد من طقوسه المتنوّعة. وتختلف أنواع وأحجام الأقنعة باختلاف الوظائف التي تقوم بها، فهي قد تظهر في شكل وجوه آدمية مُتفرّدة ومُركّبة، أو في هيئة رؤوس حيوانية مخيفة ومرعبة.

يُصنع القناع الإفريقي من مجموعة مواد وأسندة مُتنوّعة، في مقدمتها الخشب والجلود (المدبوغة وغير المدبوغة) ورؤوس الحيوانات والأعشاب والألياف وأوراق الأشجار والقش والريش.. فضلاً عن العاج والقواقع والمحاريات والعظام والمعادن والأحجار الكريمة وجلود الوعول اللامعة، كما هو الحال عند قبائل الإيكوي في نيجيريا، وأيضاً من لحاء الأشجار المطروقة والزجاج، وغير ذلك كثير.

يعترف الروائي والمُفكّر الفرنسي أندريه مالرو، A. Malraux: «عندما يشاهد أحد منا قناعاً إفريقياً مصنوعاً من الخشب (أو غيره)، يلمس فيه براعة يدوية قَلّ نظيرها ممزوجة بروحانية تعبيرية تسيطر على ملامحه.. وهذا ما منح فن النحت الإفريقي مسحة خاصة من الروعة والإتقان».

يكون الهدف من وراء صناعة القناع الإفريقي وارتدائه، إيقاظ مجموعة من العواطف والمشاعر المفترض توافرها في العشيرة أو القبيلة، كالشجاعة والقوة والغرور، كما قد يكون التحصين بواسطته هدفاً ضد القوى الخفية والأرواح الشريرة، حيث يُتّخذ القناع وسيلة للاحتماء والعلاج والمداواة وتحقيق التوازن النفسي.. هذا بالإضافة إلى استعماله للحفاظ على المغروسات..

وهذه الأقنعة نوعان: أقنعة الرقص التي تستعمل خلال المناسبات الدينية والطقوس السحرية والأعياد الشعبية، وأقنعة الوجه التي تستعمل

في العروض الدرامية وتقمص أدوار تحيل على عالم الشياطين والعفاريت والجنون والأرواح الشريرة، فضلاً عن طقوس السحر والتطبيب والتطهير والخصوبة ومراسم الموت والفن.. وغير ذلك.

تُستعمل الأقنعة في إفريقيا لتعزيز مشاعر الرجولة والاحتفال ببعض الظواهر الطبيعية، كزفاف القمر إلى الشمس أو تستعمل كرقية للاحتماء من أضرار الشر والحسد ومطاردة النحس وسوء الطالع.. فضلاً عن الاحتفال بانتقال الأطفال من مرحلة الطفولة إلى مرحلة المراهقة وانخراطهم ضمن جماعة الراشدين، كما قد تستعمل الأقنعة للاستجابة لنوازع داخلية ما وتفريغ المكبوتات وتصريف الانفعالات وتجسيد أفكار بدائية لمجتمع بدائي تنمو فيه المعرفة بوتائر من الخبرة المتوارثة والمتناقلة. فالأقنعة «تلعب دوراً مهماً وأساسياً في الطقوس الدينية والسحرية. إنها- بصورة عامة- وجوه مصنوعة فنياً من مواد مختلفة تلبس على الوجه أو الرأس، وتمثّل الأجداد والأرواح والشياطين وطوطم القبيلة وغيرها»(1)..

وكما لأنواع الأخشاب وجنور الشجيرات الصغيرة والقش التي تصنع منها الأقنعة البعيدة في الرموز التي تشير إلى نسب القبيلة أو نسب الراقص أو قدسية الشجرة، فإن لكل مادة تثبت على القناع دلالتها الرمزية من حيث قيمتها المعنوية في القدرة الإيحائية ومن حيث موقعها من القناع، كالأحجار بأنواعها أو عظام الحيوانات أو الخرز الملون، وذلك بالإضافة إلى أهميتها التزيينية ذات الطابع التوظيفي في سلّم القيم الاجتماعية(2).

يندرج القناع الإفريقي، بمداليله ومفاهيمه الكثيرة، ضمن خانة الفنّ الخام brut Art القائم على الفطرة والبساطة، كما ينطوي على مجموعة من الطقوس والحكايات والأساطير الشعبية التي ترسم تاريخ إفريقيا العريق والحافل بالتعدّد والتنوُّع الثقافي. وإضافة إلى ذلك، يُشكّل القناع الإفريقي رمزاً خالداً للطقوس والمعتقدات الروحانية ومظهراً من مظاهر الاحتفال الشعبي الجماعي.

تتفاوت الأقنعة الإفريقية على مدى المعاني والرموز التي تنطوي عليها، ويبدأ الاحتفال بها انطلاقاً من نوعية المواد التي تصنع منها، خاصة مادة الخشب، إذ يسود الإيمان لدى الكثير من القبائل الإفريقية بفعالية الشجرة التي يقطع منها (مصدر الحياة).. ويرافق هذا الاحتفال استشارة المرشد الرُوحي وإقامة طقوس خاصة لتطهير الذات وتقديم القرابين تقرباً إلى روح الشجرة.

ففي إفريقيا الشرقية، تستعمل الأقنعة احتفالاً بانتقال الأطفال إلى مرحلة البلوغ (أنموذج قبيلة الماكوندي). أما بإفريقيا الوسطى والكونغو، فتستعمل لغايات زراعية وتجارية بحتة، حيث تعكس اهتمام القبائل بهذين القطاعين الحيويين، كما هو شائع لدى قبائل البينالولوا والبونجوي. فهذه الأقنعة، تظهر على نطاق واسع من التلوين والزخرفة خصوصاً في انسجامها مع أجساد الراقصين المزينة بالطين والرماد والصلصال والفحم النباتي، فضلاً عن الحلي والقماش وألياف الرافيا.

وعلى امتداد القارة الإفريقية من شرقها إلى غربها إلى جنوبها إلى حوض الكونغو وأطرافه، يظلّ فن صناعة القناع، بالنسبة لمواطني تلك المناطق، من أكثر الفنون المتداولة إثارة للإعجاب، وذلك لبراعتهم الفائقة في صنعها وغزارة مداليلها(3).

القناع الإفريقي حقل أنثروبولوجي وإثنوغرافي خصيب يرسم خصائص المجتمعات التي تبدعه، ونتاج إبداعي إنساني يقوم على الارتباط الروحي بالمقدّس والاعتراف الرمزي بالجسد الموسوم بطقوس احتفالية يمتزج فيها السحري والغرائبي والجمالي. ولذلك، فمن الخطأ أن نعدّه إبداعاً ساذجاً وتلقائياً يقوم على الغرابة والتخلف بمعناهما السلبي، فهو فن بسيط، غير معقد، يعكس الحس الجمالي والتعبيري الصادق والحصيف عن المشاعر وخلجات النفس البشرية لدى الإنسان الإفريقي. وفضل القناع الإفريقي (أو النحت الزنجي عموماً) في تطوُّر الكثير من الفنون الحديثة لا ينكره أحد، وذلك باعتراف كبار المبدعين، أبرزهم بيكاسو، وسيزان: الأول في استعماله للتسطيح اللوني زمن المرحلة الممهدة للتصوير الانطباعي، والثاني في اكتشافه لأسلوب التشريح الشكلي في الرسم التكعيبي، بحيث عبَّر العديد من اللوحات عن اهتمام بيكاسو بالنحت الزنجي، أبرزها لوحة «آنسات أفينيون» (Demoiselles d'Avignon) 4) التي رسمها عام 1907.. وبعد ذلك بسنوات أصبح الفنّ الإفريقي فناً رسمياً في سوق باريس للفنون الجميلة، خصوصاً عقب المعرض الذي أقيم في قاعة «بول غليوم»، أضف إلى ذلك تأثر الرسام الإنجليزي فرانسيس بيكون F. Bacon بالأقنعة الإفريقية من خلال وجوهه الكاريكاتورية الممزقة تمزيقاً، والنحات برانكوزي Brancusi بقطعه الحجرية ذات الكتل والبنيات المصاغة على طريقة النحت الزنجي.

هوامش وإحالات:

1 - إبراهيم الحيدري، إثنولوجيا الفنون التقليدية/ دار الحوار للنشر والتوزيع- اللاذقية/ سورية- الطبعة الأولى (ص. 72).

2 - بلند الحيدري، زمن لكل الأزمنة/ نظرات وآراء في الفن، المؤسسة العربية للدراسات والنشر- الطبعة الأولى 1981 (ص. 80).

3 - زمن لكل الأزمنة/ نظرات وآراء في الفن/ م. م. (ص. 77).

4 - لم تظهر لوحة «آنسات أفينيون» إلى الوجود سوى في صيف 1937، بعد مرور ثلاثين سنة على إنجازها، ولم يشاهدها قبل ظهورها سوى بعض الأصدقاء المقربين للفنان بيكاسو، أبرزهم جورج براك المنشق عن الحركة الوحشية، وأندريه بريتون عرّاب المدرسة السريالية.

آنسات أفينيون «الإفريقيات»

عزيز أزغاي*

علاقتي بالفنّ الإفريقي- هكذا، في عموميته- ترتبط، في جزء كبير منها، بوجداني، بأحاسيسي، بمشاعري الخاصة، وبتلك الذاكرة البعيدة التي تعود إلى مرحلة الطفولة، حينما كنت أتلقى الأصوات والمشاهد والألوان والحكايات من خلال حواسي البدائية، التي لم تصغ ميولاتها ونضجها بعد آلة الثقافة والفكر والمعرفة وقوانين الإبداع.

أول تلك اللقاءات الباكرة كانت موسيقية بالدرجة الأولى، حين كانت بعض فرق «كناوة» الموسيقية، ذات الأصول الإفريقية، الغريبة الملبس والإيقاعات والأصوات الحارة القريبة من الهمهمات المتألمة، تجوب أزقتنا وحوارينا وأسواقنا الشعبية، طلباً للرزق، وهي تعزف على آلات - مثل الطبل و«القراقب» و«الهجهوج أو السنتير»- تنبعث منها موسيقى يمتزج حزنها الواضح بضوضائها المحببة.

حالة من الرهبة والغموض كانت تتملكني وأنا أتأمل ملابس أولئك العازفين المغاربة السود، المُتعدّدة الألوان، المزينة بالأصداف البحرية والخطوط والرسومات الهندسية الغريبة. الرهبة نفسها والغموض نفسه كنت أحسهما كذلك وأنا أنصت إلى إيقاعات موسيقاهم السحرية، التي تمتزج فيها نغمات الموسيقى بتلك الأصوات الحارة وهي تتغنى بأسماء بعض الأولياء الصالحين، وببعض «ملوك الجن» الذين اشتهروا بألقاب معلومة في ثقافة هذا النوع الموسيقي الروحاني بامتياز.

هذا التمثل الأول الساذج لفن «كناوة» سرعان ما سيتعمق في وعيي مع مرور السنوات؛ وعي أضاءت بعض جوانبه محكيات التاريخ، المرتبط بتجارة العبيد التي كانت تنشط في مراحل معينة من التاريخ؛ وفي بقاع مُتفرّقة من جغرافيات العالم الأبيض. لذلك، لم يكن ليترسخ في ذهني هذا اللون الموسيقي دون استحضار لتلك اللمسة التراجيدية التي يحاول إسباغها على إيقاعاته، وعلى كلماته التي تتغنى بذلك الأصل البعيد، أرض الميلاد، بما تحمله من تنكر يوظف تفاصيل بعض الخرافات المجروحة.

كانت تلك، إذاً، بعض منطلقات ذلك الفهم الناضج والوعي القاسي، اللذين تحصلت عليهما بالبحث والقراءة، مما قادني إلى الوقوف على حقيقة تجذُّر الشعوب الإفريقية في تربة حضارة هي أصل العالم وأمه. حضارة كانت - وما تزال - لها تقاليدها الموسيقية والإبداعية والفنية والجمالية العريقة، كما لها لغاتها وأساطيرها ومتخيلها الخاص بها، وكلها مقومات حضارية ظلّت، لقرون طويلة، تُصنَّف في خانة مهملات الوعي أو الإحاطة «الناضجين» و«المتقدمين»، سواء لدى العرب والمسلمين أم في تقدير الغرب الأوروبي بالدرجة الأولى.

هذه الوضعية التي اتسمت بغير قليل من التهميش واللامبالاة، اللذين كان يقابلهما استنزاف لخيرات الرجل الأسود الطبيعية والبشرية، سرعان ما ستتخذ- ارتباطاً بالفنّ وبالتصوير تحديداً- منحى آخر، مع نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، حين وجد الفنّ الغربي- الأوروبي نفسه- وجهاً لوجه- أمام حاجز انحسار ملكة الخلق والإبداع الفنيين، نتيجة استنفاد موضوعاته الأثيرة، التي بنى عليها مجده التصويري الجمالي، لقرون طويلة. إذ كانت البداية في مطلع القرن العشرين، مع تلك العودة التاريخية الجريئة التي دشنها روّاد المدرسة الوحشية، أمثال موريس دو فلامانك- Vlaminck Maurice de وأندريه ديران - Derain André وهنري ماتيس Henri Matisse، ممن «اكتشفوا» الفنّ الإفريقي وفن منطقة الأوقيانوس، وقدموهما على أسس جمالية لأول مرة.

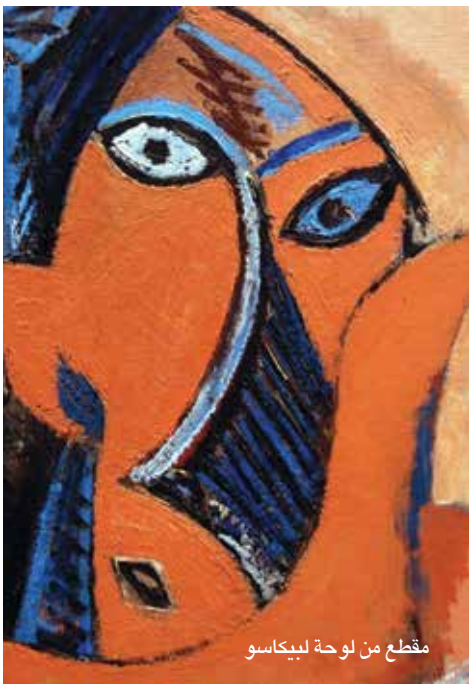
إلّا أن الاستفادة الكبرى والمفصلية من الفنّ الإفريقي - تحديداً - كانت مع بعض روّاد المدرسة التكعيبية- خاصة جورج براك - Georges Braque، وبابلو بيكاسو -Pablo Picasso ، الشخصيتان المركزيتان داخل هذه الحركة الفنية - اللتين قاموا بإعادة توظيفه، عبر دمجه مع فن النحت الفطري الإيبيري، من أجل بناء تصوراتهم الجمالية الجديدة، التي راهنت على تجاوز سمتين مركزيتين من سمات الرسم الأوروبي منذ عصر النهضة وهما: النمط التقليدي لشكل

الإنسان وتعبيراته الجسدية، عبر اختزال الهيكل البشري والتخلّي عن خواصه التشريحية الاعتيادية. وأيضاً عنصر الإيهام الفضائي للمنظور، المبني على نقطة التلاشي، من خلال إيجاد نظام جديد يؤشر على العلاقات ذات الأبعاد الثلاثية دون الاعتماد على تقليد الإيهام الكلاسيكي. ولعلّ هذه التوليفة الفنية الجديدة هي ما شكّلت الركيزة المحورية التي تأسست عليها حداثة الفنّ خلال القرن العشرين ليس داخل أوروبا وحسب، ولكن في العالم أجمع.

لذلك، وعلى الرغم من ذهاب بعض الدارسين الغربيين إلى أن هذه الفنون، وخاصة الفنّ الإفريقي، لم تحز أهميتها وشرطها الجماليين، لكي تصبح أسلوباً فنياً معترفاً به وقائم الذات، إلّا مع المدرسة التكعيبية - ومع بيكاسو تحديداً- فإن هذا الرأي يضمر غير قليل من التجنّي وسوء التقدير، وهو إلى ذلك مجانب للصواب.

فالمقومات الفلسفية والجمالية التي صنعت تاريخ الفنّ الإفريقي مثلاً، تُعد حصيلة مسار من الخلق والإبداع، كما أنها تلخص، وتجسد سلسلة من الاجتهادات التي كانت تستثمر في تنويع الحوامل والسنادات، وتمعن التجريب في الأشكال الطريفة والموضوعات الأصيلة، من خلال استنادها إلى فهم وتفكير تمتزج فيهما الجوانب الغيبية - السحرية والأسطورية بالجوانب التاريخية، كما أنها تعكس بعض المظاهر والممارسات الاجتماعية اليومية في علاقتها بعدد من العادات والتقاليد والأحلام التي تجسد معاناة الإنسان الإفريقي الفردية والجماعية.

هذا المسار الموغل في القدم، هو ما يحيل- في نهاية الأمر- على تاريخ القارة الإفريقية التي لم تبدع ما أبدعته، من أعمال فنية تشكيلية ومن حكايات، ومن موسيقى وأهازيج، دون استحضار لما يعضدها من خصوصيات فنية؛ لها مرجعياتها وخلفياتها وأصولها المعرفية والجمالية


مقطع من لوحة لبيكاسو





في تاريخ وفي ثقافة وفي متخيل شعوب القارة الإفريقية، هذه الثقافة التي لم تكن قد تلوثت بعد بما كرسته الحضارة الغربية من قوانين ومن أفكار وأساليب في الحياة كما في الفنّ والإبداع.

من هنا ضرورة التأكيد على أصالة هذا الفن، على خصوصية منطلقاته وأسسه الجمالية، وعلى نضجه الاستطيقي، الذي تحقّق عبر سلسلة من النقلات الجبارة والقطائع الحاسمة، التي فرضها تماسّه مع الآخر: المستعمر الغريب والوافد، إن التحول من تلك اللمسة الفطرية الأولى إلى إبدالاتها المتنوّعة الناضجة، أو في إعطاء مفردات وعناصر اللون والشكل والعلامة المحلية بعداً جمالياً كونياً، أغني رصيد هذه التجربة وفتح أمامها آفاقاً أخرى جديدة.

لقد انتهى الزمن الذي يُعدّ فيه الفنّ الإفريقي- سواءاً كان تشكيلاً أم موسيقى أم رقصاً أم حكايات - مجرد حالة وجدانية تعكس نوعاً من التفكير العجائبي- الغرائبي الغيبي، الذي يميل إلى الإثارة المجانية وإلى التعبير الساذج، أكثر من ميله الناضج والصريح إلى التعبير عن مكنونات الذات: الفردية والجماعية، وعن خوالجها ومعاناتها ومآسيها التاريخية. فلطالما كان الإنسان الغربي يبني آراءه وتصوّراته عن هذا الفنّ عبر إسقاط حمولة ذاته المعتدة بتاريخها والمكتفية بسامتها الحضارية، واتخاذها أداة قياس لتقييم كل ما ينتجه هذا الآخر: البدائي، المتوحش، الغامض والمتخلّف، أو كل من يتموقع خارج جغرافية العالم المتحضر، عالم الرجل الأبيض. ولنا في ما أبدعته الموسيقى الغربية الحديثة والمعاصرة، من خلال تلك التوليفة العجيبة التي مزجت الإيقاعات الموسيقية الإفريقية، خاصة موسيقى كناوة وبعض الموسيقات المحلية، بأنواع موسيقية شهيرة، مثل موسيقى الروك والبلوز والجاز، على سبيل المثال لا الحصر، ما يؤكد هذا التصوّر، الذي يؤكد أهمية ونضج وغنى الثقافة الموسيقية الإفريقية.

الشيء نفسه يسري، كما سبقت الإشارة إلى ذلك من قبل، على الفنّ التشكيلي الإفريقي، خاصة في مجالي النحت والتصوير الصباغي. حيث يبقى الأنموذج الأكثر بروزاً، في هذا الإطار، لوحة «آنسات أفينيون» (1907)، الشهيرة لبابلو بيكاسو، التي استعانت - من بين ما استعانت به- بفلسفة القناع الإفريقي وبجماليته، وهو ما نعدّه تكريماً لهذا الفنّ وتأكيداً على أصالته وفرادته الجمالية.

---

* شاعر و فنان وباحث تشكيلي

تسعة أيام في
بلد التناقضات

عبدالكريم الشطي

كلّما برز وجه المكسيك على الخريطة، أشحت بوجهي، وسارعت بالبحث عن دولة أخرى!

عامَلتُ المكسيك بهذا الجفاء والصدود اعتقاداً مني بأن هذه الدولة «متأمركة ثقافياً» نتيجة مسكنها الجغرافي المتاخم لأميركا، ونتيجة المسلسل الاستعماري الأشقر الطويل، بدءاً بالمستعمرات الإسبانية، وانتهاءً بحكم «المستوزوز» (وهم أبناء الإسبان الذين وُلدوا في المكسيك لأمّهات من السكّان الأصليين) بعد طرد الإسبان واستقلال المكسيك، لذا وقر في قلبي أن هذا البلد ممسوح ثقافياً واجتماعياً، ولا جدوى من زيارته.





إلا أن الحقائق كانت تتّهمني، فكل شيء عن تاريخ أميركا الشمالية و أميركا الجنوبية، يقودني- بشكل أو بآخر- إلى المكسيك: الحضارات الأميركية القديمة (الأزتك، والمايا)، الاستعمار الأشقر، الثورات التحرُّرية، الاقتصاد الجديد، الكاثولوكية الأميركية، الفنون، الروايات... فأنّى وجّهت وجهي كانت المكسيك قبالتي تبتسم في وجه جفائي، وتدفع بالّتي هي أحسن! وجدتني منجذباً إليها بحنين داخلي غريب، لأحجز تذكرة إلى مكان لا أكاد أعرفه.

هل ستكون المكسيك أميركيةً كما أؤمن؟

***

ودون سابق إنذار، وجدتني في مطار كانكون الدولي، كان المطار كبيراً ومنظّماً بطريقة أميركية منهلة، هذا المطار يستقبل 17 مليون راكب سنوياً، بينهم أكثر من 4 ملايين سائح. استأجرت سيارتي، وخرجت أجول في المدينة صباحاً. تنقسم كنكون إلى: جزء بحري فندقي ضخم، ومركز مدينة صغير يشبه المدن اللاتينية البسيطة التي نعرفها، غير أنه محاط بالمجمّعات الأميركية الضخمة. الفنادق في الجانب البحري ضخمة بحيث يشكّل كل فندق حياة متكاملة في داخله، وتقدّم هذه الفنادق ما يسمّى «All Inclusive»، وهو نظام (بوفيه) مفتوح طوال اليوم، مما يجعل الأجانب في غنى عن اكتشاف الحقيقة خارج أسوار فندقهم، فهم بين الملح والكلور طوال اليوم.

منطقة كنكون عبارة عن كعكعة قسّمتها المكسيك بين الشركات


مطار كنكون

الأميركية والألمانية في السبعينات، لتحويلها إلى منتجعات بحرية، وقد وعدت الحكومة السكّان المحلّيين (الذين ينتمون إلى قبائل المايا العريقة) بتحسين مستواهم المعيشي بعد نشر الاستثمارات على شواطئهم، وعليه تَمّ إخلاء المنطقة وإعادة تركيبتها السكانية، وفي عام 2005 أصيبت المنطقة بزلزال دَمَّرَ أغلب الفنادق، وتَمّ إعادة بنائها من جديد.

كنكون حقّقت فرضيّتي عن أمركة المكسيك، فهي تعجُّ بالسياح، والفنادق تكاد تغصُّ بهم طوال العام، وهو ما يضايقني، فمثلي يسافر من أجل الناس والاكتشاف، لا من أجل الاسترخاء والتمدُّد، فأنا أفضّل أن «أسوح» في الأرض على أن «أسيح» من الشمس، لم أحتمل كنكون التي تغصّ بالسيّاح، لذا سارعت بالخروج من الفندق، لكن، بقيت أمنية كنكونية في داخلي أودّ تحقيقها، وهي زيارة متحف «موسا MUSA»، وهو حالة نادرة بين متاحف العالم، إذ لا يمكنك زيارته دون بدلة غطس وأوكسجين! لأن المتحف في قاع البحر، وهو عبارة عن قطع ومنحوتات وسيارات كلاسيكية، وُضِعت في خليج المكسيك، وتُزار من قِبَل الغطّاسين تحت الماء. ولأن درجة كريستالية الماء عالية جداً، والبيئة البحرية ملوّنة بأطياف ربّانية غريبة، فإن المتحف- في حَدّ ذاته- تجربة فريدة لا يمكن أن تتكرَّر؛ لذا زرت المتحف، وعشت تجربتي الخاصّة، وهجرت بعدها كنكون.

قصدت مركز المدينة، وكنت قد قرأت عن مطعم «تاكو» شعبي مشهور، توجّهت إليه لأجرب «التاكو» الحقيقي لأوّل مرّة في حياتي، وهم يقدّمونها صغيرةً لذيذة تنتهي في قضمتين، طلبت واحدة تلو الأخرى وأنا أسأل من حولي من السكّان المحلّيين عن ألذّ خلطات التاكو، وماذا يجب أن أضيف إليها، و«تاكو» بعد «تاكو» سقطت الكلفة مع روّاد المطعم، فقلت لهم إنهم محظوظون بحجم الاستثمارات التي تدفّقت على شواطئهم، وفوجئت بردّة فعلهم الساخطة الناقمة، إذ إنهم لم يروا الخير من هذه الفنادق، فأقصى ما


كاتدرائية في مدينة «بلد الوليد»


أسواق شعبية في «بلد الوليد»

يحصلون عليه أن يعملوا في البناء أو نظافة الفنادق!، ولا زالوا يعيشون في قرى بعيدة عن المنتجعات في حالة يرثى لها، والحكومة لا تقدّم لهم أيّ شيء يُذكَر. حتى أنهم، في بعض الأحياء، اضطرّوا إلى أن يتشاركوا في بناء مدرسة خاصّة لتعليم الأطفال، البناء عليهم والمدرسون من الدولة. يكتفون بالمرور في الفنادق الكبيرة ليروا كيف يستمتع الجرينجوز Gringos (الأميركان) بالفنادق الضخمة والشواطئ الأرتكوازية.

الجرينجوز، كلمة واسعة الاستخدام في كل المكسيك، وأحياناً تسمعها في أميركا الوسطى (سمعتها كثيراً في كوستا ريكا)، وتطلق على الأميركان بنغمة تهكُّم أو تبرُّم، ويقال إن أصلها يعود إلى الحرب الأميركية المكسيكية حيث كان الأميركان يغنّون أغنية إيرلندية: Gross the Green Grace، فسمعها المكسيكيون، ولم يعرفوا لها نطقاً، واختصروها بالـ«جرينجوز». ولا يحبّ الأميركان أن تطلق عليهم هذه الكلمة.

كنكون أكّدت نظريّتي: المكسيك هي مجرّد وجه أميركي آخر!.

الآن وقد تركت كنكون ورائي، أين يمكن أن أذهب؟

***

وجدت نفسي في الشام، بيوت عربية يزيد عمرها على أربعمئة سنة، بَحُرات تتغنّى بمقامات من الخرير، ونخيلات باسقات لها طلع نضيد، كيف يمكن للشام أن تُزرع في قلب المكسيك؟ بل حتى اسم المدينة كان عربياً، كان اسمها «بلد الوليد- Valladolid». هذه المدينة يفصلها عن كانكون ما يسمّى «مايا ريفييرا»، وهي أحراش كثيفة تمتدّ مئات الكيلومترات، تمتلئ بالغرائب من المدن والناس والأساطير. سكنتها قبائل المايا، ودفنت فيها أسرارها وطقوسها. وبلد الوليد هي أول مدينة بناها الإسبان عند وصولهم إلى المكسيك، أي بعد سقوط الأندلس مباشرة، لذا فإنهم نقلوا الأندلس كاملة، بشاميّتها وعروبتها، إلى هذه الأرض. مما يجعل السائح العربي مشدوهاً وهو يرى تراثه أمامه في المكسيك، وإن كان تراثه هنا يسمّى باسم إسباني هو «الكولوني».

وصلت بلد الوليد ليلاً، لأجد المدينة سهرانةً تنتظرني، عشرات من الشباب يلفّون شوارع المدينة يغنّون أغاني جماعية. منصّة خشبية في الساحة الرئيسية، وأمامها عشرات الكراسي تمتلئ بالعجائز، يستمعون إلى مغنّين محليّين يقدّمون وصلات غنائية مختلفة. عشرات من عربات الباعة المتجوّلين، اشتريت لنفسي بوظة مانجا من البائع، ليضع لي عليها فلفلاً أحمر مطحوناً وبعض البهارات المكسيكية!

الآن أُحِسُّ بالراحة، أُحِسُّ بأني، فعلاً، في أميركا اللاتينية، التي أعرفها منذ خمس عشرة سنة. بدأت


كهوف السينوتي


شوارع مدينة «واهاكا»

عملية التسكُّع بين البيوت والتحدُّث مع الناس، وجدت امرأة تقف أمام منزل معتَّق، طلبت منها الدخول، رحَّبت بي وأدخلتني بيتاً يزيد عمره على ثلاثمئة سنة، بصالون طويل مملوء بأثريات لها لون جنوع الشجر، سقف مرتفع مقوَّس مدعَّم بأخشاب، وعجوز تجلس في آخر الصالون على كنبةٍ خمسينية مزخرفة، استفززت ذاكرة العجوز، فحدَّثتني طويلاً عن المدينة والساحة والحبّ والكنيسة والطبخ والتربية وغرناطة، نعم.. غرناطة، حيث يعود أصلها. سألتها إن كانت لها أصول عربية، بحثت في ملفّات ذاكرتها، وقالت:

أمّي من أصول عربية قطعاً، اسماً وشكلاً ودلالاً. أما والدي فمشكوكٌ في عروبته، لأن له جَدّاً غائراً يحمل اسماً عربياً.

كعادتي، أقومُ بعمل مسح إحصائي في كلّ مدينة، فأسأل عشرةَ أشخاص يشترط فيهم السمنة والشحم، عن مطعمهم المفضَّل، فدلّوني على مطعم محلّي، أكله لذيذ، جرَّبت لديهم شوربة بيض النمل «أسكمالتو» (يسمونه أحياناً -الكافيار المكسيكي، وهو طعام فاخر) وتاكو البطاطا في القصير، كان لذيذاً بحقّ.

***

منذ زمن بعيد وأنا أحلم بشيئين: السينوتي، وتشيتشين إيتزا Cenote & Chichin Itza، وقد حقّقت هذين الحلمين في يوم واحد: السينوتي هي كهوف طبيعية مائية تصلح للسباحة، تفجّرت فيها الآبار أو تجمّعت فيها مياه عذبة، فتحوّلت إلى مسابح طبيعية عمرها آلاف السنين، وفي الـ«مايا ريفييرا» توجد مثل هذه الكهوف، فاخترت أحدها، وانطلقت للسباحة فيه. الكهف كان كبيراً من الداخل، دائري الشكل، قطره يزيد على الثلاثين متراً، في أعلاه فتحة كأنها ثريّا تتدلّى منها جذور الأشجار وتَقْرِضُكَ منها الشمس، وماؤه أزرق فاتح عذب بارد، شعور السباحة فيه غريبٌ على حواسي وإحساسي.

أما تشيتشين إيتزا، فهي أحدى أشهر الأهرامات التي تقع في مناطق المايا، بناها أحد ملوك الإزتك الأسطوريين، يقال إن هذا الملك ترك مضارب الإزتك لأسباب غريبة، وهاجر إلى وسط قبائل المايا، ونقل إليهم فنون الأزتك، ومنها هندسة بناء الأهرامات، ثم اختفى هذا الملك في البحر، ولا يعرف أحد مصيره، وقد كان أبيضَ ملتحياً طويلاً، لذا حينما وصل المستعمرون الإسبان إلى المكسيك، سرت شائعةٌ بين الناس؛ أن ملكهم الأسطوري قد عاد إليهم من جديد.

***

الآن، ننتقل إلى عالم آخر من عوالم المكسيك: «واهاكا Oaxaca». وهي مدينة تراثية في جنوب البلد، مطوّقة بجبال، وقريبة من المحيط الهادي. حمتها الجبال من الإسبان لأكثر من مئتي سنة، لذا احتفظت بنكهتها الأصلية وبتوابلها الحضارية.

حين وصولي إلى ساحتها الرئيسية، لفت انتباهي كلمات يطلقها الأطفال، لم أستطع لها فهماً، وحين سألت مَنْ حولي تبيَّن بأنهم يتحدَّثون بلغة الزباتيس، ثم تبيَّن لي بأن واهاكا محاطة بخمس عشرة قبيلة مكسيكية تعيش حولها أو فيها، ولديهم لغاتهم وتراثهم وأكلهم الخاصّ؛ مما جعل واهاكا غنية بتراث فريد من نوعه لم تدنّسه خيول الإسبان. ومن أشهر قبائلهم الزباتيكوز، والمكستيكوز. وهذه القبائل لها ملابسها وأطعمتها ومشاريبها وأسلوب حياتها الخاصّ، وقد اندمج بعضهم في الحياة المدنية الحديثة، ولا زال بعضهم يفضِّل الاحتفاظ بخلطته التاريخية. من الطريف أن حاكم المدينة السابق كان لبنانياً، واسمه جوسيه قصّاب، وعموماً، يشكّل المهاجرون العرب

نخبة محترمة في المكسيك مثل سلمى حايك، وكابولينا..

دلّتني قدماي إلى سوق مسقوف قديم اسمه «20 نوفمبر»، سوقٌ مُعَتَّقٌ تجبى إليه ثمرات كل ما حوله من قبائل وشعوب. هناك، عليك أن تتنازل عن عاداتك ونكهاتك، وأن تغامر في تجربة أشياء لا تعرفها: جراد بالفلفل، آيس كريم بالبهارات، بيتزا بطبقة الفول المدمّس، عصير بنور الكاكاو بالنرة، شرائح رقيقة من مؤخِّرة البقر، تورتيا البطاطا المتفجِّرة! الكل يُجمِع على ضرورة تنوُّق «المولي»، وهي مرقة تتكوَّن من 36 خليطاً طبيعياً، وتأتي متدرّجة بسبعة ألوان، وتُقدَّم مع الرز والدجاج أو اللحم. حينما ذقتها بدا لي طعمها أقرب إلى «مرق الشبزي» المخلوط مع التمر الهندي.

في صباح اليوم التالي، قررت أن أصعد أحد الجبال وصولاً إلى ما يسمّى (المياه المغلية)، وجدت مُسِنّاً يعرف الطريق، أخذني في رحلة صعود استمرّت أربع ساعات عجاف، كان في آخرها جزء من الفردوس الأرضي المجهول: بحيرة عذبة فوق حافّة جبل يزيد ارتفاعه على ألفَيْ متر، وأحواض جاكوزي طبيعية، تغمس جسدك فيها، يظلّك جناحُ نسر، وتحتك وادٍ سحيق!

واهاكا عالمٌ منهلٌ، ومعادلات غريبة بالنسبة لنا، لكنها ثريّة، وتستحقّ التجربة.

***

في بداية القرن الخامس عشر، وقفتْ خيولُ الإسبانِ على قمّة الجبال المطلّة على منطقة الوادي الخصيب (مكسيكو العاصمة اليوم)، حَبَس الفرسان أنفاسهم، فَلَمْ يسبق لهم أنْ شاهدوا- من قبل- مدينةً بهذا السحر والجمال والضخامة. مدينة قبائل المشيكا والتي يحكمها الإزتك، كانت عبارة عن جزر كبيرة داخل بحيرات وأنهار، متّصل بعضها بالآخر بجسور وقنوات لنقل الناس والمياه العذبة، تحيط بها مئات القوارب والمجاديف التي تنقل الناس والبضائع. كانت الجزر تشبه فينيسيا إلا أنها أكبر بكثير، فعدد سكّان فينيسيا - وهي أكبر مدن أوروبا آنذاك - لم يتجاوز المئة والسبعين ألف نسمة، بينما كان يعيش في مدينة مكسيكو أكثر من ربع مليون إنسان (ضعف سكّان روما أو لندن في ذلك الوقت). انبهر الإسبان بالأهرامات التي تتوسّط الجزيرة، وبالألوان الفاقعة التي طُلِيَت بها البيوت، وبعدد عمّال النظافة الذين يجوبون القنوات المائية لتنظيف المدينة على مدار اليوم.

اليوم، أُكرّرُ الدهشة ذاتها، وأنا أزور مكسيكو العاصمة، فهي مدينة كوزموبوليتان من الدرجة الأولى، وهي ضخمة بشكل لا يُصدَّق، تسكنها عشرون مليون نفس(نيويورك يسكنها 8 ملايين فقط، وموسكو 12 مليون فقط). مما يعني ازدحاماً في السلوك والنفوس، إلا أن أريحية الناس وانبساطهم (عدا سائقي التاكسي) كانت مفاجأة بالنسبة لي؛ إذ إن الابتسامات كانت ملقاة على قارعة الطرق، والبشاشة كانت تسبق السلام، والتودُّد إلى الغرباء والحديث معهم كان سليقة وطبعاً، إلا أن المدينة كانت تعاني من ثلاث مشاكل أساسية: الأولى هي الأمن؛ حيث تكثر الجرائم، لكن، قبل سبع سنوات، بدأت الدولة في إحكام قبضتها الأمنية، وهي اليوم آمنة نسبياً، وقد تمشَّيت في شوارعها عدّة مرّات، وبعد الثانية عشر ليلاً كانت آمنة تماماً، والتحذير، فقط، من زيارة بعض الأحياء على أطراف المدينة في أوقات متأخِّرة ليلاً. والمشكلة الثانية هي التلوُّث، وسببه الصناعات الضخمة (السيارات والقطن) في المدينة، وقد تَمَّ حَلّ جزء كبير من المشكلة بنقل أغلب المصانع إلى خارج المدينة، مما خفَّف من حدّة تلوُّثها. أما المشكلة الثالثة فهي الزحمة؛ فما الذي تتوقّعه من تكدُّس عشرين مليون شخص في مدينة واحدة؟ لذا فإن الحَلّ الأمثل أن تخطِّط ليومك بشكل جيّد، بحيث لا تنتقل من الجنوب إلى الشمال في يوم واحد، وقد استخدمت المترو عدّة مرات، كان مزدحماً، لكنه لم يكن سيّئاً.

التجوُّل بين ناطحات السحاب، في شوارع مملوءة بعربات التاكو، هو الوصف الصحي لمدينة التناقضات، مدينة يتجاور فيها أثرى أثرياء العالم (منعم كارلوس: 74 مليار دولار) بأحياء جبلية كاملة مبنيّة من الطين والصفائح. الغريب أن وصف هذه البلد بـ(بلد التناقضات) جاء في القرن التاسع عشر من قِبَل البارون إلكسندر هامبلوت، أحد أَهمّ الذين كتبوا عن هذه القارّة في تلك الحقبة، فقد تحدَّث عن الفرق الكبير بين النخبة الإسبانية والسكّان الأصليّين، من حيث الثروة والنفوذ، ولا يزال الناس يردِّدون عبارته: بلد التناقضات.

الفقر لا يمنعهم من الأكل أو الفرح!

وهنا أكبر معدّل نسبة سُمنة في العالم، والسبب هو التاكو والكوكاكولا (المسكيكي أكبر مستهلك للنرة وللكوكاكولا في العالم!). ويستهلك المكسيكي النرة بـ23 ضعفاً لاستهلاكه للرز، هم يصنعون كل شيء من النرة: الحساء، الخبز، المشروبات الباردة، المشروبات الكحولية، السلَطات...فهناك 700 طبق ومشروب مكسيكي تدخل فيها النرة! وبالرغم من تنوُّع الأطباق المكسيكية جغرافياً، إلا أنها تتَّفق جميعاً على النرة، وإن كانت ألوانها تختلف بحسب المنطقة: بيضاء، وصفراء، وبنفسجية، وحمراء، وسوداء، إلا أن أغلب عجينة التورتيا تُصنع من خلط النرة الصفراء بالبيضاء. وحينما وصل المستعمرون الإسبان إلى المكسيك، استغربوا من استخدامهم للنرة في الأكل، إذ كانت النرة في أوروبا لا تؤكل، وتستخدم للسماد فقط؛ لذا فقد أثَّرت المكسيك على العالم كلِّه في مفهوم النرة، وخصوصاً أميركا، حيث أصبحت النرة هي المنتج الأكثر زراعةً في


تصوير: حمود الجلامدة

أميركا، وهي قاعدة الهرم الغذائي، حيث تُستخدَم علفاً حيوانياً، وسماداً نباتياً، وغذاءً بشرياً، وبذلك تكون المكسيك هي من أثّرت في أميركا، لا العكس.

بالرغم من زراعة الذرة في كافة أنحاء المكسيك، إلا إنها لم تعد تكفي الاستهلاك اليومي للأفراد، وهناك ضغط من الشركات الأميركية لاستيراد الذرة من أميركا، إلا أن المكسيك ترفض ذلك لما تعلمه من عملية تهجين لجينات الذرة في أميركا، لذا فضّلوا استيراد الذرة من جواتيمالا.

لاحظتُ أن المكسيكيين فخورون بأكلهم كثيراً، ويتضايقون من النسخة المشوّهة من الأكل الأميركي المكسيكي، والتي تسمّى «تكس مكس Tex-Mex» (تكس= اختصار لتكساس)، والتي تحمل شكل الأكل المكسيكي، ولا تحمل مضمونه، بسبب اختلاف المكوّنات المكسيكية عن الأميركية؛ مما دعا حكومة المكسيك في (2007) إلى إرسال طبّاخين مكسيكيين إلى أكبر خمسين مطعماً أميركياً يقدّم الـ(تكس مكس)، لكي يشرحوا لهم حقيقة الأكل المكسيكي. وبشكل عام يرتكز المطبخ المكسيكي على 3 مكوّنات رئيسية: الذرة، الفول، والفلفل. (هناك محافظة كاملة اسمها تباسكو).

***

منذ مئة سنة تقريباً، كان بعض عمّال السكك الحديدية يحفرون شمال مدينة مكسيكو سيتي، ليصطدموا بمبنى صخري صلد، أرسل طاغية المكسيك، في وقتها «بورفوريو» (وكان مهتمّاً بالتاريخ)، فرقةً علميةً للتنقيب، ليكتشفوا أنهم يقفون على مدينة ضخمة مطمورة بالتراب ومتنقّبة بأشجار ضخمة عمرها مئات السنين. اضطرّوا إلى حفر لأكثر من سبعين متراً، ليكشفوا عن وجه المدينة الحقيقي، ويُظهِروا لنا- لأوّل مرّة في التاريخ- «تيتوهواكان» أي (مدينة الآلهة). وسمّيت بهذا الاسم، لأنهم وجدوا في كتب قبائل الإزتك أنهم مرّوا بهذه المدينة منذ مئات السنين، وكانت عظيمة البناء، مهجورة من البشر، فتوصّل الأزتك - في وقتها- إلى أن هذا البناء لا يمكن أن يقوم به بشري، لذا سمّوها (مدينة الآلهة)، وهي عبارة عن مدينة كبيرة، فيها هرمان كبيران: هرم الشمس، وهرم القمر، يعود بناؤها إلى مئة سنة قبل ميلاد المسيح، مساحتها تزيد على الثمانين كيلو متراً مربعاً، وهي مدينة محيّرة جداً، لا يُعرَف- قطعاً- مَنْ بناها، ومَنْ سكنها، ولماذا هجرها أبناؤها. تشير الدراسات إلى أنها كانت تستوعب قرابة مئة وخمسة وعشرين ألف نسمة، مما يجعلها من أكبر مدن ذلك الزمان. وبمقارنتها بـ«تشيتشن إيتزا»، فإنها أكبر وأجمل بكثير، لذا فهي تُعَدّ أكثر موقع أثري يُزار في المكسيك.

***

استمرّت جولتي في المكسيك تسعة أيام، زرت فيها ثلاث محافظات، وكان ذلك غيضاً من فيض، فالبلد ضخم ومتمدّد باستمرار، وهناك مئات الأماكن التي تستحقّ التوقُّف عندها وزياراتها. تعرّفت في رحلتي إلى عدد من الأشخاص من أعمار مختلفة، وزرت بقاعاً غريبة، جعلتني أعيد النظر في عقيدتي تجاه المكسيك، وأرتّب، الآن، لرحلة أشمل، تضمّ بقاعاً جديدة. وفي تقديري إن المكسيك تحتاج إلى ستّة أسابيع لزيارة بقاعها الأساسية، وإلى ثلاثة شهور للرحلة فيها كاملة.

البشر هنا ودودون وقابلون للصداقة بشكل لا يُصدَّق. وجدت سهولة كبيرة في التعرُّف إلى الناس والانخراط بينهم، وهو ما ذكّرني- كثيراً- بتجربتي في فنزويلا وكولومبيا؛ وهذا الشيء يسهّل عليك دراسة البلد والغوص في نسيجها الاجتماعي.

***

خلاصة القول هي بطلان عقيدتي في «تأثُّرك» المكسيك؛ فالثقافات القديمة لا تزال راسخة وقويّة فيها، وبخلاف كانكون ومكسيكو العاصمة، فإن باقي البلد (التي تبلغ مساحتها مليوني متر مربّع) لا تزال بعيدة كل البعد عن الثقافة الأميركية. المفاجئ أن المكسيك قد غزت الولايات المتحدة في الكثير من مناحيها الاجتماعية والثقافية. يبدو أن الاستعمار والجوار الأميركي قد أضافا إلى المكسيك خلطات جديدة، وطرّزا فيها فسيفساء مميّزة عن باقي العالم، دون أن يَسلُباها جوهرها المعتّق؛ لذا أستغفر المكسيك من ظلمي لها طوال هذه السنوات، فالأرض تعبق بالتراث والتاريخ والأساطير والتطوّر والشواطئ...والبشر الممتعين.



مسلسل «وعدي» إخراج ياسين فنان

حبكات سريعة

عبد الكريم واكريم

كلما أَهَلَّ هلال شهر رمضان من كل عام تجدَّد النقاش في شبكات التواصل الاجتماعي، ودُبِّجت المقالات في الصحف حول مستوى الدراما التلفزية المغربية، خصوصاً منها الكوميدية التي تُعرض في ساعة الإفطار. فباستثناءات قليلة نالت الإجماع في السنوات الماضية كسلسلة «الكوبل» للكوميدي المُتميّز حسن الفذ ،التي اعتمد فيها، متناولاً قضايا مجتمعية، على كوميديا الموقف، فإن الأعمال الكوميدية الأخرى لم ترقَ لتطلعات المتتبعين والجمهور.

لكن، بالمقابل، كانت (ومازالت) بعض الأعمال الدرامية من مسلسلات وأفلام تليفزيونية تنال رضى كل فئات المشاهدين، خصوصاً أن مستواها شهد تحسناً تقنياً وفنياً ملحوظين، لأنها استقطبت مخرجين لديهم رصيد لا يستهان به سينمائياً وتليفزيونياً، وتقنيين اشتغل كثير منهم في أعمال أجنبية صُوِّرت في المغرب ،وممثلين خليطا من عِدّة أجيال.

إذا قارنّا الدراما التليفزيونية المغربية الحالية بما كانت عليه منذ بضع سنوات (كمّاً وكيفاً) وما أصبحت عليه الآن، فسيتبيَّن لنا أنها عرفت تطوّراً ملحوظاً، لكن متطلبات المشاهد المغربي المتتبع للأعمال التليفزيونية شهدت - بدورها- تطوّراً، إذ أصبح، مع مرور السنين أكثر تطلُّباً، وهو يضطر لمقارنة هذه الدراما بنظيراتها العربية، خصوصاً السورية والمصرية، إضافة للدراما التركية التي غزت القنوات الفضائية في السنوات الماضية، والتي أصبح المُشاهد المغربي يُقبل عليها بكثرة طيلة أيام السنة.

من بين الأعمال الدرامية التلفزية التي احترم فيها أصحابها الحدّ الأدنى من الشروط التي يجب توافرها في عمل درامي ناجح، مسلسلا «وعدي» للمخرج ياسين فنان، و«حبال الريح» للمخرج والممثل إدريس الروخ، إضافة لبعض الأفلام التلفزية المعروضة خلال شهر رمضان، والتي قام بإخراجها مخرجون سينمائيون مُتمرّسون.

المسلسل الأول دراما اجتماعية تتبَّع فيها مخرجها مسار شابة يتم اختطافها، وهي صغيرة السن، من طرف عصابة تستغل الأطفال، لتهرب بعد ذلك وتلجأ إلى امرأة غنية ستربيها، لكن سيظلّ عضو من العصابة وزوجته يدّعيان أنهما والداها، لتصبح بالنسبة إليهما مورداً مالياً مهماً، فيما يستمر والداها الحقيقيان في البحث عنها، وخلال ذلك تعيش هي تجربة حب فاشلة.

رغم أن قصة المسلسل تقليدية وكلاسيكية في بنائها العام، وسبق لنا أن شاهدنا مثيلاتها في العديد من الأفلام السينمائية على الخصوص، فإن الجديد فيه هو الأسلوب الإخراجي لياسين فنان الذي استطاع، خلال السنوات القليلة الماضية، أن يكسب ثقة جمهور الدراما الرمضانية في المغرب بإخراجه لمسلسلات ناجحة جماهيرياً ومحترمة فنياً، حققت نسبة مشاهدة مرتفعة، أهمها مسلسل «بنات لالة منانة» في جزأيه اللذين عُرضا تباعاً خلال شهر رمضان من السنتين الماضيتين.

يتميز أسلوب ياسين فنان بإعطاء الحرّيّة للكاميرا لكي تتتبَّع حركات الممثلين، بحيث لا يظلون محجوزين في فضاء ضيق يكبِّل طاقاتهم التمثيلية، الأمر الذي يجعل أغلب الممثلين الذين يشتغلون معه يظهرون بشكل مُتميّز عما ظهروا

به في أعمال أخرى، كونه يحسن إدارتهم وتوجيههم أيضاً.

وأهم ما يُمكن ملاحظته في هذا المسلسل هو التطوّر الجيد للشخصيات، رغم عدم الغوص العميق في بواعثها النفسية لكي تُصبح أكثر أهمية وعمقاً. لكن الأداء الجيد للممثلين استطاع التغطية والتعويض، نوعاً ما، على هذا الجانب.

أما المسلسل الثاني «حبال الريح» فهو فانتازيا تاريخية بشخوص وأحداث خيالية تَمّ تجسيدها في فترة متخيلة وغير مُحدّدة زمنياً ومكانياً.

ومما أضفى نوعاً من الغرائبية على هذا المسلسل- إضافة لأحداثه المُتخيّلة على منوال الحكايات الشعبية الشفوية الأسطورية وحكايات ألف ليلة وليلة- أسماء شخصياته الغريبة كـ«تاج النخلة»، «عود الريحان»، «حافر الغزال»، «نور النار»، «جناح السيف»...

وقد كان من بين نقاط القوة في المسلسل- إضافة إلى الأداء الجيد للممثلين- ذلك التوازن الإيقاعي الذي اعتمده المخرج في الانتقال بين المشاهد الداخلية والمشاهد الخارجية، الأمر الذي جعل العمل لا يسقط في الرتابة والملل اللذين نجدهما في بعض الأعمال الدرامية التاريخية العربية، والتي يُوظف مخرجوها المشاهد الداخلية بشكل كبير. إلى جانب أن الاختيار الجيد والدقيق لمواقع التصوير، الأمر الذي أضفى رونقاً على السلسلة، كان نابعاً بالأساس من جمالية التصوير، الذي اضطلع به مدير تصوير إيطالي محترف. لكن يبدو أن السرعة في إنجاز العمل، بغرض عرضه خلال رمضان، جعل صانعيه يسقطون في أخطاء بخصوص «الراكور» وتسلسل الأحداث، بحيث يمكن للمتتبع المُتمعّن أن يلاحظ بعض الهفوات في هذا الجانب.

ويبقى أهمُّ ما في الدراما المغربية التلفزية لهذا العام هو الأداء المتمكن للعديد من الممثلين المغاربة من جميع الأجيال، الأمر الذي جعلنا -كمشاهدين- نكتشف ممثلين شباباً، ونعيد اكتشاف آخرين محترفين أو من جيل الروّاد في أدوار أضافوا إليها من خبرتهم وتمرُّسهم. فحتى بعض الأدوار التي لم تُكتب بعناية فائقة ولم يُبذل فيها مجهود من حيث العمل على تطوّر الشخصية وبناء بعدها النفسي، استطاع هؤلاء أن يُضفوا عليها تلك الروح التي نجدها عند كبار الممثلين والتي تجعلهم يصنعون من دور عادي شخصية قد لا تُنسى بسهولة. وهنا يمكن لنا ذكر طارق بخاري، والسعدية لديب في مسلسل «وعدي»، ومحمد خيي، وجميلة الهوني في مسلسل «جناح الريح»، ومحمد الشوبي في بِضع أدوار بأفلام تلفزية، إضافة إلى ممثلين آخرين.



من مسلسل «حبال الريح» إخراج إدريس الروخ

ومما يُلفت انتباه المتتبع للدراما الرمضانية في المغرب، ذلك الحضور، بكثرة، للممثلين أنفسهم في العديد من الأعمال، إذ لايمكن لعين المهتم أن تخطئ الحضور الطاغي والواضح للممثلة دنيا بوطازوت- على سبيل المثال- في العديد من الأعمال الكوميدية ، بل إن حضورها يتجاوز ذلك إلى الإعلانات التلفزية، الأمر الذي قد يكون في غير صالح موهبتها التمثيلية، خصوصا أنها تُعيد الاشتغال على الشخصية نفسها مع تنويعات بسيطة عليها فقط. نفس الأمر يمكن أن يندرج على الكوميدي عبدالله توكونة الملقب بـ«فركوس» إذ خُصِّصت دورة كاملة لأفلامه القناة العمومية الثانية مع حضوره في مسلسلات تلفزية.

من بين أهم الملاحظات التي يمكن لنا أن نسجلها على الدراما الرمضانية المغربية عموماً مع بعض الاستثناءات، غياب نص قوي، محبوك ومكتوب بشكل جيد. إذ يُشكّل السيناريو نقطة ضعف كبرى وأساسية في المادة الدرامية الرمضانية لهذه السنة، بحيث يضطر المخرجون وفي محاولة لتعويض هذا النقص اللعب على الجانب التقني ومحاولة الإبهار بالصورة، الأمر الذي نجح فيه بعضهم بحكم تمكّنهم من الحرفة السينمائية، لكن يبقى جانب الكتابة مطروحاً بقوة رغم الجهد المبذول من طرف هؤلاء المخرجين، يُساندهم في ذلك الممثلون بأدائهم للتغطية عليه.

وتجدر الإشارة إلى أن تطوّر الدراما التليفزيونية المغربية رهين بتخلّي مُنجزيها عن تلك النظرة الدونية التي يُكنُّها بعضهم للعمل الدرامي التلفزي، بحيث تراهم يشتغلون بمعايير مختلفة حينما يتعلّق الأمر بهذا الأخير، عكس ما يفعلونه حينما يُنجزون عملاً سينمائياً، وكأنهم يخافون من عدم قدرة جمهور التلفزة على مسايرة أعمالهم لو أنهم اشتغلوا بمستوى فني أعلى وأرقى.

دراما غريبة وخادعة

ناهد صلاح

المتأمِّل في دراما رمضان هذا العام يجد من بينها ما يقترب من فكرة الخداع كما يُلخِّص ذلك د.أحمد خالد توفيق بقول: «دعني أخدعك .. دعني أنخدع»، حيث يقبل المشاهد أن ينخدع ويعيش حالة الإيهام كي تدور عجلة الخيال. وقد وصلت حالة الإيهام هذه إلى أوْجِها مع «العهد، الكلام المباح»، فالجو الغرائبي والأسطوري الذي قدّمه المؤلف محمد أمين راضي، استولد الكثير من التأويلات حول مقصده من هذه الحالة التي يختلط فيها نسق (الحدوتة) القديمة الأقرب إلى «ألف ليلة وليلة» مع الواقع المعاصر، ما تَمّ تفسيره على أنه حيلة المؤلف لصنع إسقاطاته على الوضع السياسي الراهن وهذا أمر يستدعي الجدل. لكن استخدام الخيال المفرط في تشكيل الأجواء الميتافيزيقية وعالم ما وراء الطبيعة مع اللوحات الفنية التي صنعها المخرج خالد مرعي وموسيقى هشام نزيه المصاحبة، زادت من صخب الجدل وربما وجهّته في اتجاه آخر يبعد عن الاتهام الذي صادفه المسلسل في بدايته وهو أنه مُستلّ عن دراما الفانتازيا التاريخية الأميركية Game of Thrones «صراع العروش» المأخوذ عن روايات الكاتب الأميركي جورج آر. آر مارتن، والذي بدأ عرضه عام 2011. وعلى أي حال فإن المسلسل يظلّ حالة فنية تستحق التأمل والجدال.

وبصرف النظر عن أن حالة الإيهام هذه كانت تنكسر على حدود الفواصل الإعلانية التي تنقل المُشاهِد من الأجواء المخملية داخل القصور والبيوت الفخمة إلى التبرعات من أجل مجتمعات الفقر وأمراض القلب والسرطان وفيروس سي، فإن معادلة الخداع تبدو عادلة للجميع: فنانين يبنون مجدهم حسب «ترافيك» المُشاهَدة، ومنتجين يجنون المزيد من الأموال، ومُشاهِد أيريد أن يُصدِّق. وفي ظِلّ هذه المعادلة واصلت الدراما الرمضانية المصرية حضورها هذا العام وسط أجواء غرائبية شكلاً وموضوعاً، وفي أحوال أخرى تكرّس صوراً متنوّعة للكآبة والميلودراما في أكثر أحوالها مبالغة ومزايدة على المعنى ذاته، ما يهدم حتى كلاسيكية الفكرة تحت شراع جَمَعَ الأضداد وغاب عن ظِلّه النجوم التقليديون كـ: (يحيى الفخراني، نور الشريف، يسرا، وليلى علوي) وحضر بخيال باهت أحمد السقا في مسلسل «ذهاب وعودة» تأليف عصام يوسف وإخراج أحمد شفيق، وكريم عبدالعزيز في «وش تاني» تأليف وليد يوسف وإخراج وائل عبدالله، ومصطفى شعبان في «مولانا العاشق» تأليف أحمد عبدالفتاح وإخراج عثمان أبو لبن، وخالد الصاوي في «الصعلوك» تأليف محمد الحناوي وإخراج عبدالعزيز حشاد، بينما برز أكشن طارق لطفي في «بعد البداية» تأليف عمرو سمير عاطف وإخراج علي إدريس، وبوليسية حسن الرداد في «حق ميت» تأليف باهر دويدار وإخراج فاضل الجارحي، فيما رسمت المطربة شيرين لنفسها مساراً جديداً في «طريقي» تأليف تامر حبيب وإخراج محمد شاكر، وظهر مسلسل «بين السرايات» تأليف أحمد عبدالله وإخراج سامح عبدالعزيز، كمسلسل كلاسيكي متماسك ومصنوع بحرفية.

كتابة الدراما التليفزيونية أصبحت ملمحاً بارزاً في السنوات الأخيرة، وصارت هناك مسلسلات تنسب لمؤلفيها، وهذا أمر كان في السابق يخصّ القليلين، كالراحل أسامة أنور عكاشة. وإن غابت في هذا الموسم أسماء مثل الكاتب عبدالرحيم كمال، الذي صنع نقلة نوعية في الكتابة عن مجتمع الصعيد، فمن السينما إلى التليفزيون ظهر السيناريست ناصر عبدالرحمن على الشاشة الرمضانية، للمرة الثانية، من خلال


من مسلسل «حارة اليهود»

مسلسل «أرض النعام» إخراج غادة سليم، وكان «عبدالرحمن» قدّمَ في العام الماضي «جبل الحلال» مع النجم محمود عبدالعزيز، ليعود في «أرض النعام» بطرح آخر يسير على نهج إنساني مُغاير يكشف مساحات عميقة في النفس البشرية من خلال ثلاث حكايات متوازية.

مسلسل «حارة اليهود» الذي أراد أن يرجع بآلة الزمن إلى مصر في نهاية الأربعينيات على جناح الـ«نوستالجيا» إلى المجتمع المتسامح، اصطادته مجموعة من الأخطاء التاريخية المتعلّقة بالمرحلة التي تدور فيها أحداثه من العام 1948، مروراً بثورة يوليو، وحتى العدوان الثلاثي على مصر في العام 1956، مما زاد من الضجة حوله، خصوصاً أنه تطرّق لموضوع استثنائي يعود بنا مؤلفه د. مدحت العدل إلى الماضي ويفتح أبواباً مجهولة في الزمن المكسور على التجهيل أو النسيان. لكن الأخطاء التاريخية في المسلسل أمر يثير الدهشة، خاصة أن هذه الأخطاء جليّة، سواء في ما يخص ملاءمة الأزياء والديكور والفضاء السكني أم ما يتعلّق بالفترة الزمنية، حيث طالعتنا، منذ الحلقة الأولى، غارة جوية على مصر في العام 1948


من مسلسل «مولد وصاحبه غايب»

فيما أن الحرب العالمية الثانية انتهت في العام 1945. كما لم ينجُ مدحت العدل من خطأ أن تظهر إحدى بطلاته لتغني أغنية ليلى مراد «يا مسافر وناسي هواك» التي غنتها في فيلم «شاطئ الغرام» في العام 1950 بينما أحداث هذه الحلقة تدور في العام 1948، أما ما أثار العجب أكثر فهو أن نرى أنموذجاً للشخصية الفلسطينية في الحلقات الأولى تظهر على صورة الخائن الموالي للصهاينة، وهي الصورة التي ناضل الكثيرون عمراً طويلاً لإنكارها، فضلاً عن مشاهد مهمة، مثل حرب فلسطين 1948 وبناء المستعمرات التي جاءت باهتة وضعيفة كأن مجموعة من البشر خرجوا في رحلات تخييم.

وفي صورة معلنة ومقصودة تَمّ استنساخ فيلم سينمائي معروف إلى مسلسل تليفزيوني بعنوان «مولد وصاحبه غايب» تأليف مصطفى محرم وإخراج شيرين عادل. المسلسل نسخة عن فيلم «تمر حنة» الذي قامت ببطولته الاستعراضية


من مسلسل «أستاذ ورئيس قسم»


من مسلسل «العهد»

نعيمة عاكف مع رشدي أباظة وأحمد رمزي. في النسخة حلّت هيفاء وهبي محل نعيمة عاكف، كما حَلّ باسم السمرة محل رشدي أباظة، وحسن الرداد محل أحمد رمزي وفيفي عبده بدلاً من فايزة أحمد والمغنية أمينة تلعب دور زينات صدقي. قد لا تكون المقارنات في محلها ،لاسيما مع التفاصيل التي أُدخلت على النص التليفزيوني لتستدعي الإطالة الزمنية كسمة تخصّ الدراما التليفزيونية، وربما لتبعد فكرة التشبيه بالفيلم القديمة، لكن، يبقى الهيكل الرئيسي يخصّ «تمر حنة» والتفاصيل تلتئم لتصنع «مولد وصاحبه غايب». وإذا لم تكن هيفاء وهبي قد حصلت على مساحة كبيرة في «مولد وصاحبه غايب»، فإنها حاولت أن تخطف حضوراً أكثر في مسلسل «مريم» تأليف أيمن سلامة وإخراج محمد علي، والذي لعبت فيه دور شقيقتين توأم (مريم وملك) جسدتهما هيفاء بما فيهما من تناقضات صارخة؛ فإحداهما سيدة أعمال قوية ومستقلّة والأخرى مُدلَّلة تجلب المشاكل والكوارث، عبر أحداث تدور في عالم رجال الأعمال والصفقات الكبرى.

حضور الدور المزدوج كان لافتاً في أكثر من مسلسل، فيوسف الشريف جَسّدَ هو الآخر شخصيتين لتوأم متناقض في مسلسل «لعبة إبليس» تأليف إنجي علاء، عمرو سمير عاطف، وإخراج شريف إسماعيل بأسلوبه التشويقي الذي لم يبعد كثيراً عن دراما الغموض والإثارة التي سادت بدورها في مسلسلات هذا العام، كما بدت واضحة في «حالة عشق» تأليف محمد صلاح العزب وإخراج إبراهيم فخر، والذي واصلت فيه مي عز الدين حضورها الرمضاني بأداء دور توأم مثير ومربك (ملك وعشق)، في مسلسل، رغم استدعائه لرواية «بئر الحرمان» لإحسان عبد القدوس، إلّا أنه كان يسير من حلقة إلى أخرى في عوالم متباينة بين الثراء والفقر والنمطية.

وبما أنه صار للكوميديا على الشاشة الرمضانية ملمح موازٍ، فإن مسلسل مثل «الكبير أوي» إخراج أحمد الجندي تصدَّر معدلات المشاهدة وإن هجر أحمد مكي الكثير من رفاقه، وفي مقدمتهم دنيا سمير غانم، التي ظهرت في مسلسل «لهفة» إخراج معتز التوني، بأشكال متباينة استعرضت إمكانياتها التمثيلية في موضوع خفيف، بينما جاء حضور مختلف للثنائي فيفي عبده وسمية الخشاب في «يا انا يا انتي» إخراج ياسر زايد، ويظلّ الحضور الأبرز لعادل إمام في «أستاذ ورئيس قسم» تأليف يوسف معاطي ووائل إحسان، المسلسل الذي هزم فيه الخيال الواقع وتجاوز الوهم والإيهام وكل مشتقاتهما، فالزعيم الذي لم ينزل ميدان الثورة المصرية في الواقع نزله في المسلسل، وصار أحد زعمائها وأحد وزراء الثورة الطيبين في صورة عَدَّها المتتبعون أقرب إلى (المسخرة) منها إلى الكوميديا، طالت أساتذة الجامعة ورموز اليسار المصري، وقامت بتسطيح القضايا المهمة بصورة مستفزة تجلب الملل، كما تستدعي وجع الليالي في محاولات فاشلة لقطع الشعرة الفاصلة بين الوهم والحقيقة.

الدراما اللبنانية
تستفيد من نكبة جارتها السورية

رنا نجار

في لبنان جار «الرضا»، خلطت الأزمة السورية الأوراق في الإنتاج الثقافي كما في السياسة. وعلى نقيض الفوضى والتوترات الأمنية والاقتصادية والتهجير والفقر والانقسامات التي تحدثها السياسة، يأتي الإنتاج الثقافي اللبناني-السوري المشترك (مسرح، تشكيل، سينما، دراما، برامج تليفزيونية، موسيقى) بعد الثورة، إيجابياً. ومما لا شكّ فيه، أن الدراما اللبنانية التي تعاني أزمات تشرذم عِدّة، منذ سنين طوال، هي الأكثر استفادة من «نكبة» الدراما السورية المتأثرة بالأزمة السياسية والأمنية منذ 4 سنوات. وقبل الدخول في تشريح الدراما اللبنانية، لا بدّ من الإشارة إلى أن نزوح ممثلين ومخرجين وعاملين في الحقل الدرامي السوري إلى بيروت، أثّرُوا في هذا القطاع الذي كاد يموت قبل ارتفاع أسهمه مع مسلسل «روبي» اللبناني-السوري- المصري المشترك قبل 3 سنوات. وهذا الثراء، وإن كان تأثيره محدوداً، استطاع انتشال المسلسلات اللبنانية وردّها إلى حلبة المنافسة مع «لو» و«الأخوة» و«لعبة الموت» و«روبي»، وغيرها.

هذه السنة، كان التأثير مضاعفاً مع أعمال مشتركة تحصد جماهيرية عالية مثل «تشيللو» و«24 قيراط» و«العراب» بنسختيه، و«بنت الشهبندر» و«درب الياسمين» و«عين الجوزة». وبهذه الحالة، بات من غير المنطقي تُصنيف غالبية المسلسلات التي تصوَّر في لبنان، على أنها لبنانية محض أو سورية محض. فمسلسل «غداً نلتقي» لرامي حنا الذي يتربّع هذا العام على عرش المسلسلات العربية الأكثر صدقاً وتجسيداً للتغريبة السورية، يُصوَّر في بيروت مع فريق عمل لبناني-سوري مشترك، وإن كان الممثلون كلهم سوريون. من هنا، تأتي «وحدة المسار والمصير» متلاحمة بين البلدين على الصعيد الدرامي، ولصالح لبنان، ربما، من حيث تحريك سوق الدراما وإيجاد فرص عمل أكبر للتقنيين والمصورين والمديرين الفنيين، هذا ما عدا استفادة الممثلين اللبنانيين من خبرة السوريين الذين لمع نجم مسلسلاتهم عالياً.

ليس للدراما جنسية

إذاً، لم تعد «جنسية» المسلسل واضحة أو مهمة، إذ تشترك في طبخته أيادي البلدين المتجاورين في الجغرافيا والثقافة والعادات والتقاليد. وبات اللبناني في الدراما يشكّل عكازاً مهمة لجاره وزميله السوري، والعكس بالعكس. فيا ليت هذا التعاون المثمر يظهر في شتى المجالات، وخصوصاً الإنسانية والاجتماعية، حيث يعيش ملايين النازحين السوريين في مخيمات تفتقر إلى الحدّ الأدنى من حقوق الإنسان! ولكن هذا الموضوع ليس للبحث على هذه الصفحات، خصوصاً أنه مُتشعّب، وتدخل فيه دول وأمم كثيرة.

ولكن، تبقى ملاحظة هنا، أن هذا التعاون المشترك الموقت، لم يضاهِ أو ينافس الأعمال السورية البحتة التي وصلت إلى العالمية، في سنوات ما قبل الثورة. فتلك الدمشقية، تميّزت بالهارموني والتماسك والنص المحكم والسيناريو الدقيق والأداء التمثيلي البديع والإخراج القادر على جذب المُشاهد ولو بمشاهد بسيطة كما في مسلسل «الفصول الأربعة» أو «سيرة آل الجلالة» أو «الولادة من الخاصرة» أو «بقعة ضوء»، على سبيل المثال.

وهذه الأعمال اللبنانية- السورية المشتركة، لم تصل بعد إلى ما وصلت اليه السورية البحتة من مهنية وجماهيرية في السنوات العشرين السابقة، ومن ثمّ فهي لا تؤسس لسوق درامية لبنانية بما للكلمة من معنى. ولكن، يمكن لشركات الإنتاج اللبنانية وصنّاع هذا القطاع، استثمار هذا النجاح «الموقت» أو هذه السحابة الإيجابية، للانتقال إلى مرحلة النجومية وتصدير هذه الدراما لتكون جزءاً من الاقتصاد اللبناني.

ولا ننسى، هنا، أن القطاع الدرامي السوري كان مدعوماً من الدولة وكان يشكّل جزءاً من الاقتصاد السوري في مرحلة ما. أما في لبنان، فهو لا يزال فقيراً وغير مدعوم، ويعتمد على المبادرات الفردية وعلى شركات إنتاج، معظمها يتوخى الربح السريع. وقد زاد الطين بلّة، تحجيم دور تليفزيون لبنان، وهي القناة الرسمية الناطقة باسم الدولة والتي يقع على عاتقها إنتاج أعمال


من مسلسل «بنت الشهبندر»


من مسلسل «الفصول الأربعة»

درامية محلية كما كان يحصل قبل الحرب الأهلية. هنا عدا غياب وزارتي الثقافة والإعلام اللبنانيتين عن دعم الدراما التليفزيونية ووضع استراتيجيات للارتقاء بها. ناهيك عن ضعف دور نقابة الممثلين والفنانين اللبنانيين التي تحتاج هي نفسها إلى دعم مادي وآخر معنوي، إذ يموت معظم الممثلين والمخرجين والكتّاب على أبواب المستشفيات، ولا أحد يرأف بتاريخهم الفني أو بما قدموه للوطن والذاكرة الجماعية اللبنانية!!!

تجريب.. ممارسة.. تطوير

على رغم كل شيء، لا تزال الدراما اللبنانية تتنفس الصعداء. ولا تزال تجذب المشاهدين. فالناس في أي بلد كان، يحبون الحكاية ويحبون متابعة المسلسلات. وينتظرون منها أن تحقّق شيئاً ما: المتعة، التسلية، التماهي مع البطل أو البطلة، استعادة الذكريات، استعادة حب مفقود... ينتظر الناس متابعة الأحداث ليعرفوا ماذا سيحصل في نهاية القصة؛ وهو ما بدأت الدراما اللبنانية تلتفت إليه لتجذب المزيد من جماهيرها، مع العلم أنها عانت (ولا تزال) من نص واقعي ينقل يوميات الشعب اللبناني وروح الشارع وتناقضاته. فهذه السنة، دخلت حلبة المنافسة، ليس فقط بالأعمال المشتركة مع السورية، بل بأعمال مثل «بيروت واو» و«أحمد وكريستينا» و«قلبي دق». وهذه نقطة إيجابية، إذ إن مجرد إنتاج مزيد من الأعمال يعطي دفعة إلى الأمام، حيث التجريب والممارسة يقودان إلى التطوير. وعلى رغم افتقار الدراما اللبنانية إلى أفكار مبتكرة أكثر واقعية، وإلى نصوص ذكية تلمس مشاعر كل إنسان على هذه الأرض، وتحكي لغة اللبناني كإنسان قبل كل شيء، وإلى ثراء في تفاصيل السيناريوهات التي تميل في غالبيتها إلى المثاليات والمبالغة في الكمال والثراء والجمال الذي لا مثيل له والأناقة المفرطة، لا تزال تستطيع استعادة ماضي «ألو حياتي» و«المعلمة والأستاذ» و«أبو ملحم» و«الدنيا هيك» و«الكابتن بوب»... إلا أن الزمن تغيّر، ولم تعد نائقة المشاهد واحدة. وبات كل شخص بمثابة ناقد بحدّ ذاته، يمكنه محاكمة أي عمل على «فيسبوك» و«تويتر»، ومقارنته مع مسلسلات عالمية. ومن ثَمّ، لا يمكن التعامل بعد اليوم، مع المشاهد كأنه متلقٍ سلبي يعيش في بيته معزولاً عن مجتمعه وعن العالم. لذا بات من الضروري أن يلتفت كتّاب السيناريو والنصوص الدرامية، إلى اللغة الحيّة التي تنبع من الواقع لا من الأبراج الثقافية النخبوية. وبات عليهم الالتفات إلى تيمات ومواضيع تحاكي هموم الناس ومشاغلهم ويومياتهم. بات عليهم اتخاذ موقف حاد ضد الفساد وانقطاع الكهرباء والغلاء المعيشي والفقر والتهجير والقتل والعنف الأسري والعنصرية وتحقير عاملات المنازل الأجنبيات والانقسام الطائفي والطبقي، وضد السياسيين. لم تعد مراوغة صُنّاع الدراما ومسايرة الأقطاب السياسية، مسموحة في ظِلّ الثورات وكشف المستور. لم يعد مقبولاً أن تكون أسماء الشخصيات بلا هوية ولا طائفة ولا لون، كأن كل اللبنانيين علمانيون ولا يوجد بينهم علي ومحمد وحسين وجورج وجويل وحنا. لم يعد مقبولاً أن تتجاهل الدراما اللبنانية التي استعادت اليوم أنفاسها، ما يدور حولها وتخترع مجتمعاً وهمياً أو افتراضياً بعيداً عن الواقع وأبطاله كالدمى المتحرّكة الفائقة الجمال والرقة والبراءة.

لقد مرّ لبنان بويلات وحروب بالجملة والمفرّق، وهُجِّر مواطنوه وشُرّدوا. لكننا لم نرَ مسَلسلاً واحداً يتناوَل هذه اليوميات الإنسانية وقصص التهجير والخطف على الهوية والمجازر الجماعية، بإبداع وموضوعية وإحساس إنساني مرهف، كما رأينا مثلاً في «التغريبة الفلسطينية» (وهو مسلسل سوري) أو في «غداً نلتقي» الذي يتناول التغريبة السورية. لقد أنتجت قناة «المنار» التابعة لحزب الله، أكثر من مسلسل يتناول المقاومة والاحتلال الإسرائيلي للجنوب اللبناني مثل «الغالبون»، وهذه السنة تعرض «درب الياسمين». لكنها كلها لم تأتِ على قدر المأساة والتفاصيل التي عاشها الجنوبيون، ثم إن شركات الإنتاج التابعة لحزب الله قرّرت حصر السيناريوهات بعملياتها الاستشهادية والعسكرية فقط، وتسليط الضوء على «إنجازاتها الإلهية». طرحت هذه المسلسلات نفسها على أنها تُؤرّخ لمرحلة ما، وإذ بها تهمّش فئات وأحزاباً وجماعات كان لها دور كبير في مقاومة العدو كالحركة الوطنية. وفي الأعمال التاريخية لا يجوز «التناكي». على أي حال، مرّت هذه المسلسلات كغيرها، ولم تحفر في ذاكرة اللبنانيين عامة.

فكّ الاقتباس

كما هرب معظم صُنّاع الدراما السورية، في مرحلة من المراحل،


من مسلسل «24 قيراط»


من مسلسل «تشيللو»

من انتقاد الواقع ومحاكمة النظام واتخاذ موقف واضح ضد الفساد والقمع والظلم، إلى المسلسلات التاريخية، يهرب صُنّاع الدراما اللبنانية إلى الاقتباس والتسطيح وقصص الحب والخيانة المبالغ بها. وهو هروب، أيضاً، من البحث والتوثيق والاستقصاء، لكتابة قصص آنية.

90 في المئة من المسلسلات اللبنانية التي تعرض هذه السنة في شهر رمضان على الشاشات، تتناول الخيانات الزوجية والطمع والجشع والمافيا بشكل أو بآخر. وهي، في معظمها أيضاً، مقتبسة عن أفلام أو مسلسلات أجنبية وإن لم يعترف كاتبها بذلك. والحال هنا مع «تشيللو» (عن فيلم Indecent Proposal للمخرج البريطاني أدريان لين)، و«العراب» و«العراب - نادي الشرق» (عن فيلم The Godfather للمخرج الأميركي فرانسيس فورد كوبولا)، و «24 قيراط» الذي يشبه في قصته- إلى حدّ كبير- المسلسل المصري «الرجل الآخر» (1999) للكاتب مجدي صابر والمخرج مجدي أبو عميرة. وقد سبقتها في السنوات الماضية، أعمال مقتبسة مثل «روبي» و«لعبة الموت» و«سنعود بعد قليل»، وغيرها. وهذه العملية المتكرّرة وإن كانت تجنب كل سنة مزيداً من المشاهدين، تؤكد، ليس فقط، الهروب من اتخاذ موقف، بل الاستسهال والاعتماد على الأجنبي في كل شيء.


من مسلسل «عين الجوزة»

ممثلات أم عارضات أزياء؟

على الأرجح، أن سلّم الدراما اللبنانية بات ينحدر، ليس فقط عندما غاب الدعم، واستقال تليفزيون الدولة من دوره، بل عندما بدأت تصنع المسلسلات على مقاس عارضات الأزياء وملكات الجمال. ومنذ ذلك الحين، صارت النصوص تكتب لأصحاب الأجساد الممشوقة والوجوه المرسومة بريشة أطباء التجميل والبوتوكس والتاتو، لتناسب مستواهن الفني، ولتجنب مزيداً من المعلنين، على أساس أن الجمهور «عايز كده». وباتت المسلسلات اللبنانية تشتهر بالبطلة الواحدة المطلقة. فلا يجوز لجميلة، منحوت جسدها كاللعبة، وشفتاها أكبر من وجهها، ووجنتاها منتفختان كالبالونات، أن تنافسن ممثلة قديرة مثل عايدة صبرا أو جوليا قصار أو كارمن لبس أو كارول عبود أو غيرهنّ. لذا احتلت الساحة نادين الراسي وسيرين عبد النور ونادين نسيم نجيم وغيرهن كثيرات، ممّن اتّخذن من المسلسلات الضخمة حقل تجارب وتراكم لخبراتهن التي لا تزال تخضع لمعايير الشكل على حساب المضمون. لذا تفتقد مسلسلاتنا اللبنانية، حتى اليوم، نجمات حقيقيات يطبخن ويغسلن ويحزنّ ويبكين، ويظهرن بثياب رثة أو بوجوه من غير ماكياج باهر وساهر. وقد تكون سيرين عبد النور ونادين نجيم الأفضل بين النجمات المتمرنات حتى اليوم، إذ استطاعتا تطوير أدائهن سنة بعد سنة. لكنهما لا تزالان تحت التمرين، ومن ثَمّ على صُنّاع الدراما البحث عن ممثلات قديرات لا عن جميلات البوتوكس. وعلى العموم، يدخل غالبية الممثلين اللبنانيين في أدوار ينجحون فيها، ولكنهم يعجزون عن الخروج من كنفها لابتكار شخصيات جديدة وطاقات تمثيلية مُخزَّنة في داخلهم. هؤلاء مثل ديامان أبو عبود في «بنت الشهبندر»، وسيرين عبد النور وباسم مغنية في «24 قيراط»، ونادين نجيم ويوسف الخال في «تشيللو»، ويوغو شلهوب وكارين رزق الله في «قلبي دقّ»، لديهم الموهبة ولكنهم يحتاجون إلى مزيد من البحث والجهد والتحضير لأدوارهم كمن يرسم وينحت عملاً فنياً أو كمحقق يستقصي عن حقيقة مفقودة.

آدالين..

حينما يفقد الزمن سطوته

أحمد ثامر جهاد

ماذا لو توقّف عمر الإنسان عند مرحلة زمنية مُحدّدة، وبدت حيوات الآخرين من حوله سائرة في نواميسها المعتادة؟ كيف ستكون أحاسيس المرء، إذا ما أيقن أنه على عتبة الخلود، وأن لا مستقبل ينتظره، فيما الماضي بات عصيّاً على العودة مثل طيف بعيد؟ هل ستبدو الحياة حينها كما لو أنها مؤبَّدة في حاضر مديد؟ يمكننا القول إن موضوعة فيلم (The Age of Adaline) للمخرج «لي تولاند كريجر» ليست جديدة، فقد سبق تناولها في أفلام عِدّة، وإنْ بمعالجات مختلفة، منذ فيلم «آلة الزمن» عن رواية الكاتب «أي. ج. ويلز» وحتى فيلم «حالة بنجامين الغريبة»، مروراً بسلسلة أفلام «العودة إلى المستقبل».

إذا كان ممكناً لنا أمام الشاشة أن نغفل، للحظات، عن قوانين الفيزياء والطبيعة، ونتريّث قليلاً في إطلاق أحكامنا القطعية، سيستدعي هنا الفيلم استقبالاً هادئاً، يقبله على عِلّاته، بوصفه استراحة رومانسية تنأى بنا، إلى حين، عن ضجيج أفلام العنف الهوليوودية التي بلّدت أحاسيس المشاهدين، وشوّشت ذائقتهم.

في الغضون سنرى أن ثمة مسارين تقليديين طرحتهما السينما عبر تاريخها الطويل، في التعامل مع نسبية الزمان، وكنا الأفكار والطموحات المرهونة به. وعبر تبسيطات غير علمية قد نختار: إما العودة إلى الماضي وتغيير مسار أحداث مأساوية كان يجب ألا تقع، والتدخل في إعادة صياغتها لمنع أمر خطير سيحدث مستقبلاً، وإما الإبحار نحو مستقبل



مجهول بهدف استشراف خباياه. في الحالتين يحتاج الفيلم إلى كتابة جيدة وطموحة تطرح مسوغات مقنعة للقيام بالرحلة المنشودة عبر الزمن. لكن الأمر الطريف في فيلم (The Age of Adaline) الذي كتبه «جي ميلز جودلوي» و«سلفادور باسكويتز» ابتعاده عن كلا المسارين، وعدم انشغاله كثيراً بالأسباب التي حتّمت توقّف عمر «آدالين» المولودة أوائل القرن العشرين، كما لم يتوسل الفيلم المؤثرات الخاصة لإقناع المشاهد بصدقية حكايته، قدر انشغاله بتمرير قصة رومانسية تنحاز إلى العواطف الإنسانية، إذا ما أُعيد طرح التساؤل المشروع حول الرغبة في الخلود، الشباب الدائم مقابل حياة تمضي في خطها المعهود صوب نهايتها المحتومة.

عقب انقضاء أشهر على وفاة زوجها كلارينس تتعرّض آدالين بومان، (29 عاماً)، لحادث سير يؤدي إلى غرق سيارتها في شاطئ مجاور، كاد قلبها يتوقّف عن الخفقان، لولا صاعقة برق تلامس جسدها، في مصادفة كونية ثقيلة، تعيدها إلى الحياة وتجعلها عصيّة على الموت. كانت تلك الانعطافة الدرامية الأولى للفيلم التي ستغيّر مسار الأحداث بعد أن نالت آدالين (الممثلة بليك لايفلي) شباباً دائماً يحلم به الكثيرون، إلّا أن هذا الخلود، كما سنرى، لن يجعلها -من دون حب حقيقي- إنسانة سعيدة.

يشي سيناريو الفيلم بحس أدبي ملحوظ، ليس، فقط، لأنه مقتبس عن نص قصصي جعله منحازاً، إلى حَدٍّ ما، لاستعارات شعرية في رسم الأحداث والشخصيات، بل لأنه حاول خارج الصرامة الشكلية للصورة (كحدث) أن يُلخّص ويُحلّل مغزى المشهد وفعل الشخصية. فنراه يعوّل، منذ بدايته، على التأثير الحسي المفترض لصوت الراوي العليم الذي يسرد الحكاية من خارج الكادر، وهي حيلة أدبية من شأنها إضعاف البناء الدرامي للفيلم. يُسمَع صوت الراوي من حين إلى آخر، موضحاً أو مُعلّقاً أو سارداً لأهم محطات الحدث.

في مستهل الفيلم ثمة لقطة بعيدة ترصد، من علوّ، كوكب الأرض، عالم آسر تمتزج فيه ألوان اليابسة بزرقة البحار الشاسعة، مثل أحجية كونية يمكن أن تخفي ما لا يمكن توقُّعه. سيفكّر أحدهم أن إرادة مطلقة وضعت حياة آدالين أمام اختبار مصيري. ليس ثمة شيء مؤكد حتى



مشهد من الفيلم

اللحظة. آدالين تتصل بأحد الأشخاص لتبديل بطاقتها الشخصية، تمهيداً لتغيير محل إقامتها، وهو ما درجت عليه، خشية اكتشاف سرها، بعد أن أصبحت عصيّة على التغيير والنمو، وأنها لن تتقدّم بالسن يوماً آخر. تزداد مخاوفها من الناس بسبب هذا الوضع المربك، وتبدو مضطرة للانتقال من مكان إلى آخر، الأمر الذي أكسبها ثقافة واسعةً وخبرة حياتية استثنائية.

في لحظة ما يصدق حدس آدالين، حينما تتعرّض للاقتياد من قِبَلِ عناصر الشرطة الفيدرالية للتأكد من هويتها. تنجح في الإفلات من قبضتهم وتتعرّف، في الغضون، إلى شاب وسيم يجهد بكل السبل لإسعادها. وبعد تمنُّع استغرق وقتاً طويلاً على الشاشة، ينجح الشاب أليس (الممثل مكيل هاوسمان) في كسب ثقة آدالين، فيدعوها لاحقاً إلى زيارة عائلته والتعرف إليهم. المفارقة أن الأب الكهل «الممثل هاريسون فورد» يصدم بحقيقة أن عشيقة ابنه هي ذاتها الفتاة التي أحبها قبل نحو أربعين عاماً. إذا اعتبرنا تلك الواقعة هي الانعطافة الدرامية الثانية للفيلم، فلا مناص من القول إنها حيلة درامية غير موفقة، جعلت الإخراج متواضعاً، وإن كانت أسهمت في تصعيد منحى الأحداث نحو نهايتها. تهرب آدالين من هذا المأزق المعقّد، وتتعرّض في طريق عودتها إلى حادث سير مميت آخر، إذ تحدث المعجزة ثانية (انعطافة أخيرة)، وتستعيد آدالين حياتها الطبيعية، من دون خلود هذه المرة.

حنين إلى الماضي

ربما يرى البعض في شخصية آدالين انحيازاً لزمن جميل مضى، مثّل، لمعظم الأميركيين، عصرهم الذهبي، في خمسينيات القرن المنصرم تحديداً. فلم تظهر آدالين طوال أحداث الفيلم مرتدية ملابس عصرية، وإنما بقيت محافظة على أناقتها الكلاسيكية. كما ليس اعتباطياً أن تنقّب آدالين، وقد بلغ عمرها 107 سنوات في أرشيف الماضي، تعاين شريط حياتها والآخرين، تقلّب وثائق مصورة بالأبيض والأسود تعزّز لديها حس الحنين إلى الماضي والشعور بالوحدة، لا سيّما أن الزمن نسيها على ما يبدو، وأن من أحبتهم يوماً ما رحلوا الآن، في حين بقيت هي مؤبّدة في ثبات مُقلق.

في كل الأحوال، ليست آدالين مسرورة بخلودها، فمئة عام من الجمال ستكون مُملّة لشخص مُتعقّل، وإن تكيفت الشخصية بشكل أو بآخر، مع واقع ثباتها العمري. لكن، لو افترضنا أن آدالين كان لها الحق في اختيار مرحلة عمرية من سيرة حياتها، فليس مستبعداً تفضيلها عيش طفولتها ثانية. كما لن نكون متيقنين من أن آدالين ستسر بحياة شاذة تعوزها العاطفة بشكل أعقد من مجرد استمتاعها بالجلوس مع ابنتها العجوز في مفارقة غريبة. رغم ذلك، وبالنظر لفكرته التي سبق تناولها برؤى مختلفة، حقّق فيلم آدالين الذي بلغت كلفة إنتاجه نحو 25 مليون دولار نجاحاً تجارياً يُحسب لصالحه.

حلم ضد الحقيقة

حكاية آدالين، عبر صوت ساردها العليم، ترتكز على ما يمكن تسميته فرضية الارتحال السردي، الاتكاء على حدث خارق ينقل الأحداث إلى نطاق غير مسبوق. هذا الارتحال سيحكم بدوره مسارات القصة ويوسّع مَدَياتها جمالياً، وإن اقتضى ذلك الالتفاف على منطق السبب والنتيجة المنتجين للمعنى. أي أننا- كمشاهدين- إذا ما سلّمنا منذ البداية بفرضية الحدث الخارق الذي تعرّضت له الشخصية لن يكون بوسعنا، بعدئذ، اجتراح حكم ما خارج فرضية السرد الفيلمي التي تستخدم منطقها الخاص في إزاحة الغموض والالتباس عن تناقضاتها الفرعية.

وعلى الدوام يمثل هذا النوع من القصص تحدياً ممكناً لظلامنا الدنيوي، ولحتمية مصائرنا ككائنات فانية منقوصة الإرادة.


مشهد من الفيلم

«45 عاماً»

نهاية عِشْرة

محمد هاشم عبد السلام

فيلم «45 عاماً»، هو ثالث الأفلام الروائية للمخرج البريطاني المتميز «أندرو هاي»، وبطولة الممثلة شارلوت رامبلينج (68 عاماً) في دور «كيت»، والممثل المتألق «توم كورتيناي» (77 عاماً) في دور «جيف»، وكلاهما أدّيا مباراة تمثيلية جدّ راقية، تعطي درساً في كيفية تفهم الممثل لدوره ومعايشته له حَدّ التشبع، وكيف أنه بالإمكان أداء أقوى وأصعب وأقسى المواقف الدرامية والحزينة والانفعالية فقط عن طريق التغيير في نبرات الصوت وتعبيرات الوجه وحركات الجسد، بعيداً عن أي تشنُّج أو صراخ أو ميلودرامية مفتعلة، وهذا الأداء وصل إلى ذروته مع المشهد الختامي المبهر للفيلم. ولذلك لم يكن غريباً - إطلاقاً - فوز شارلوت رامبلينج، وتوم كوتيناي بالدب الفضي لأحسن ممثل وممثلة في الدورة الفائتة من مهرجان برلين.

على امتداد خمسة أيام تسبق احتفالهما بعيد زواجهما الخامس والأربعين، يرصد لنا أندرو هاي في «45 عاماً»، وعلى نحو مكثف، حياة زوجين تنقلب رأساً على عقب بعد وصول رسالة إلى الزوج، الذي يقول- قبل وصول الرسالة، مُتحدّثاً إلى زوجته عن كتاب قرأه عن التغيرات المناخية- إنه عندما ينوب النهر الجليدي، يُحدِث فوضى عارمة من المياه التي تندفع وتتجمع وتتراكم هنا وهناك فيما يشبه التسونامي الذي يُدمّر الصخور وكل ما في طريقه. تلك الرسالة التي وصلت إلى الزوج، والتي كان من الممكن أن تمر مرور الكرام، اتخذها المخرج تكئة ليطلق منها تسونامي قادماً من الماضي بكل قوة واندفاع ليلقي بآثاره المدمرة على زواج جيف وكيت. هل كان هنا التسونامي متجمداً طيلة تلك السنوات، في انتظار أن ينطلق لسبب أو آخر، أم أن زواجهما نفسه هو الذي كان متجمداً وسرعان ما ذاب؟

من بين ما تطرحه قصة الفيلم، مسألة الزواج والعلاقة الزوجية أو المؤسسة الزوجية بصفة عامة. وهل من الممكن أن ينهار ما نطلق عليه «العِشْرة» أو الحب والتفهُّم والتعوُّد بين زوجين استمرت العلاقة بينهما لأكثر من أربعة عقود؟ ولتعميق مثل هذه الأسئلة المطروحة ضمنياً في ثنايا الفيلم، لجأ المخرج عن عمد، دون شك، لجعل الزوجين بلا

أطفال أو حتى أقرباء حميمين أو جيران ملاصقين، هم لديهم أصدقاء عمل أو رفاق عابرون وكلب. وهنا يعني أن هذين الزوجين، اللذين يتناول الفيلم عدة أيام من حياتهما، شديدا الالتصاق جداً على امتداد حياتهما. إلى جانب هذا، أضاف المخرج، عامل التقدُّم البالغ في السن. فلو كان كيت وأندرو في شبابهما لاختلف الأمر كثيراً، وبدت قصة الفيلم عادية، وفقدت قوتها إلى حَدٍّ بعيد.

مثل هذه التفاصيل الشديدة الصغر التي حفل بها الفيلم وتعمّد المخرج، بوصفه كاتباً لسيناريو الفيلم، بثها في ثنايا الحبكة، والاعتناء بها لأقصى درجة عند اقتباسه للقصة القصيرة التي تحمل عنوان «في بلد آخر»، للكاتب والأديب البريطاني المخضرم ديفيد كونستانتين، من مجموعته «تحت السد» (2005)، هي التي شكّلت في النهاية الكيان القوي لبنيان الفيلم الشديد التماسك والتكثيف، والذي امتد لساعة ونصف الساعة تقريباً، وجعلتنا كذلك منغمسين لأقصى درجة ومتفاعلين مع معاناة بطلي الفيلم، والأدهى أننا متفهمون تماماً لموقف كل منهما.

جيف لم يخن كيت، لم يكذب عليها، لأنها كانت على علم بعلاقته السابقة بكاتيا وبملابسات وفاتها. كانت كاتيا قد توفيت قبل خمسين عاماً في أثناء إجازة رومانسية لهما، كاتيا وجيف، في جبال الألب للتزحلق على الجليد، وهناك في أحد الأنهار الجليدية طمرت الجثة، ولم يعثر لها على أثر، إلى أن اكتشفت مؤخراً بعد ذوبان مفاجئ للجليد، الأمر الذي استدعى إخبار جيف حبيبها ورفيقها السابق، والذي نجا وقتها من المصير نفسه الذي لاقته كاتيا. وكان جيف قد وَقّعَ على وثيقة وفاة كاتيا آنذاك بوصفه أقرب الناس إليها، وهو الأمر الذي جعل السلطات السويسرية ترسل له تلك الرسالة كي يأتي للتعرُّف إلى الجثة والإشراف على دفنها، إن أراد.

وعلى طريقة ما تتعامل معه باستخفاف واستهتار، ونعدّه هيّناً، ينقلب في أحيان كثيرة وحشاً مُدمِّراً، تعاملت كيت وحتى جيف نفسه، في أول



الأمر، مع الرسالة ومع ما حدث على أنه ماضٍ مات ودُفِنَ مع تلك المرأة وسط الجليد قبل خمسة عقود. وفكّرت كيت كثيراً أنه ليس من المعقول ولا يصح أن تغار من امرأة لم تعرفها قط، ولن تقابلها أبداً، امرأة ماتت ودفنت. لكن، تدريجياً، ومع تيقُّظ الأنثى وإعمال كامل حواسها وقرون استشعارها، سرعان ما تتطوّر الأمور وتتخذ منحى خطيراً تتزايد وتيرته تدريجياً مع توالي الساعات التي تسبق الاحتفال؛ إذ تتبين كيف أن اسمها يتماس مع اسم كاتيا، وكذلك رائحة العطر الذي يحب زوجها أن تضعه، ولون شعرها، وطبيعة الموسيقى التي يستمعان إليها، ونوعية الأغاني التي يفضلانها.. إلى آخره من التفصيلات، التي كانت تظن أنها تخصها هي وجيف، واتضح أنها تخص جيف وكاتيا.

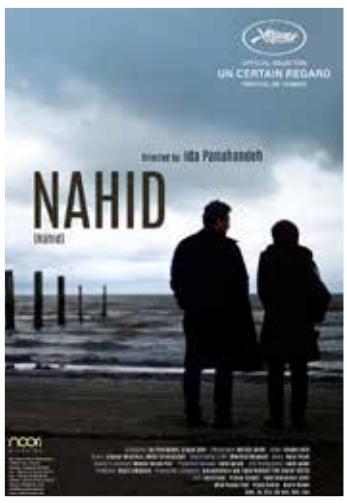
وعلى النحو الذي يضرب به تسونامي ويزلزل كيان كيت، كذلك يفعل في جيف، الذي يأخذ بالتدخين ثانية ويتوتر ويميل للعزلة، وينهب لشركة سياحة ليستفسر عن الرحلات، أي يُفكّر أو (فَكّرَ) في السفر بالفعل، ومن ناحية أخرى يعترف لزوجته أن كاتيا كانت خطيبته وليست مجرد حبيبته، وأنه اعتقد أن أمر الخطبة من عدمه لن يؤثر على علاقتهما. أيضاً يحاول التنفيث عن حالته، أو- ربما- التواصل مع كيت جنسياً كي يستعيدها إليه، أو ربما يستعيد ماضيه مع كاتيا، لكنه يفشل. بدورها، وبعدما انتبهت إلى كل هذا، وفي غمرة تجهيزها لترتيبات الحفل بمنتهى الدقة، تخطو كيت خطوة جسورة نحو الماضي، إذ تفتح السندرة وتطّلع على ألبومات وصور زوجها، لتتعرف- للمرة الأولى- إلى صورة كاتيا، وتصدم بأنها أيضاً كانت حاملاً.

ثمة أسئلة كثيرة وعميقة، يمكن أن تمتد بنا إلى ما لا نهاية، يطرحها علينا فيلم «45 عاماً»، ومن بينها، التعايش والصدق مع الآخر في هذا التعايش، أيضاً، الماضي، ذلك الغول المرعب، وأشباحه الكارثية التي قد تطل بين الحين والآخر أو تنبعث لتؤدي إلى تبعات تقلب كل شيء رأساً على عقب. وهل من الممكن أن نُعيد تقييم الحاضر ونتخذ قراراً بشأنه بناء على الماضي؟ كذلك عن الحب الأول في حياة الإنسان، هل يُنسى، يموت، تخبو جذوته على مَرّ السنين؟ وهل يقوى المرء على الاستمرار في الحياة والمواصلة مع شريك آخر كأن الماضي لم يكن؟ هل من الممكن أن يكتشف المرء بعد سنوات طويلة، أنه لم يبرأ بعد من حبه الأول، حتى وإن لم يكن الطرف الآخر على قيد الحياة؟

أبعدَ أن يصل المرء إلى أرذل العمر، من الممكن أن يكتشف، فجأة، أنه لا يعرف الكثير عن نفسه التي بين جوانحه؟ وإن تسنى له هذا، فهل يمكن أن يكون على يقين من معرفته بالآخر، حتى لو كان الآخر هو محبوبه أو شريك حياته على امتداد عقود طويلة؟ والأدهى من هذا، بعد ذلك الاكتشاف، هل من الممكن أن يُقرّ المرء أنه كان على خطأ في معرفته بالآخر وفي حبه له؟ وعندئذ، هل يعترف لنفسه وللآخر أنه قد خُدِعَ أو مارس هو الخداع، ويجسر، في- النهاية، وبعد كل هذا العمر- على اتخاذ قرار حاسم يصلح به الأمر ويضع حَدّاً لكل هذا؟ هل بعد كل هذه السنوات يمكن للإنسان أن يراجع نفسه ويكتشف ويرفض زيف المشاعر والاستمرار فيها، حتى لو كان هذا معناه تقويض كل شيء؟ أسئلة كهذه بدت لنا إجاباتها الحاسمة من جانب كيت وجيف، في المشهد الختامي البديع بالفيلم لحظة انعقاد الحفل، لكن، كل على طريقته.



مشهد من الفيلم



«ناهد»..

اختيار ضد العاطفة

أمير العمري

كثير من التعليقات دارت مؤخراً حول الفيلم الإيراني الجديد «ناهد»، بعد عرضه في قسم «نظرة ما» بمهرجان كان السينمائي، وتركّزت هذه التعليقات حول مدى تشابهه مع الفيلم الإيراني الشهير «انفصال» (2011) للمخرج أصغر فرهادي، الذي شقّ طريقه بنجاح كبير وصولاً إلى حصوله على جائزة الأوسكار لأحسن فيلم أجنبي. والحقيقة أن «ناهد، Nahid»، أول أفلام المخرجة والكاتبة إيدا باناهنده، يمكن مقاربته مع كثير من الأفلام الإيرانية التي تدور عادة حول الموضوع الاجتماعي مع بعض الإسقاطات المحسوبة جيداً، على الواقع السياسي القائم، الذي يفرض على المرأة بوجه خاص، الكثير من القيود المشدّدة.

ينتمي فيلم «ناهد»- إذاً- إلى تيار الواقعية النقدية الحديثة في السينما الإيرانية، التي تتجاوز شكلانية كياروستامي، فهو يشق طريقاً أكثر انسجاماً مع ذهنية المشاهد داخل إيران وخارجها، دون أن يبتعد عن التأثير الراسخ للواقعية الإيطالية على السينمائيين الإيرانيين. فالفيلم يميل إلى تناول المألوف، اليومي، العادي، في مسار حركة البشر في المجتمع، وما تواجهه المرأة- بوجه خاص- من قيود على حرّيتها في الحركة والاختيار والعيش، سواء ما يتعلّق بالتقاليد التي ترتبط بالعائلة، أو بسبب ما هو مفروض من قوانين وتشريعات صارمة.

تستخدم المخرجة- المؤلفة، تفاصيل الموضوع الذي يتم الكشف عنها تدريجياً، وبدرجة عالية من المهارة الحرفية في كتابة النص، مع القدرة على تطوير

الحدث ودفعه إلى الأمام، للتعبير، بشكل مجازي، عن واقع الكبت والقهر والصمت المفروض، والكشف- خلال ذلك- عن بعض السلبيات والانحرافات الاجتماعية التي كانت من ضمن «المحرَّمات» في السينما الإيرانية منذ وصول «آيات الله» إلى السلطة.

بطلة الفيلم امرأة شابة، مليئة بالحيوية والحركة، تتحرّك من أول الفيلم إلى آخره وكأنها تعاني من «عصاب» بفعل الضغوط الواقعة عليها، فهي مطلّقة، انفصلت عن زوجها «أحمد»، بسبب إدمانه المخدرات والقمار، ومن ثَمّ انغماسه في أعمال منافية للقانون وسط عصابات مافيا المخدرات في العالم السفلي. هنا تكشف المخرجة الوجه الآخر الذي ترغب السلطات الإيرانية- عادةً- في إبقائه مخفياً، فنحن نشاهد الكثير من التفاصيل التي تشبه ما نشاهده- عادة- في أفلام العصابات الأميركية، بما تحتويه من عنف ودماء.

أنجبت ناهد من زوجها السابق ولداً هو «أمير رضا»، الذي يشبه والده في ميله إلى العناد والشغب والمراوغة، وقد تم ترتيب الطلاق بين ناهد وأحمد على أن تحتفظ هي بالطفل الذي يبلغ الثامنة من عمره، شريطة ألّا تتزوج، فإذا تزوجت يسقط الاتفاق، ويعود الطفل إلى والده. ولكن ناهد وقعت في حب «مسعود» صاحب الفندق، الثري الذي يرغب في الزواج منها، لكنها تخشى ضياع حضانتها لولدها، فيتوصل الاثنان إلى الاتفاق على الزواج المؤقت (أو ما يعرف بزواج المتعة) لمدة شهر واحد، بعده يمكنهما أن يقررا ما يريدان فعله، حسبما تقتضي الظروف؛ وبهذا يكون هذا الفيلم الإيراني الأول الذي يتناول، بوضوح، موضوع «زواج المتعة»، الذي ترفضه العائلات في إيران وتعدّه «فضيحة» اجتماعية، كما نرى في الفيلم بالفعل، بينما تقننه السلطات الدينية الإيرانية كحل لمشكلة حظر العلاقات الجنسية خارج نطاق الزواج، وتعذر الزواج في الكثير من الأحيان!

ناهد موظفة في مكتب للترجمة، لكنها تتغيّب كثيراً عن العمل لرعاية طفلها، وهي تعاني من تراكم الديون، تقترض من صديقاتها وشقيقتها، تتردّد إلى منزل والدتها التي ترقد على فراش المرض، تتهرّب من صاحب المنزل الجشع الذي يطاردها بسبب تأخرها في دفع القيمة الإيجارية، لكنها أيضاً تتورّط في شراء أريكة حمراء تبدو غريبة تماماً على الأثاث الموجود في المنزل، كأنها تريد أن تشعر بلمسة تفاؤل ومرح غائبة، تكذب وتخفي حقيقة مشاكلها عن مسعود الذي يبدو مستعداً للوقوف بجانبها، لكنها لا تريد أن تعتمد على أحد. تتعقد حياتها أكثر بعد أن يصل خبر علاقتها بمسعود إلى زوجها السابق أحمد الذي يريدها أن تعود إليه بأي ثمن، مكرراً تعهده بالكف عن الإدمان، وهو يبدو حانقاً على فكرة تمرُّدها عليه وخروجها عن طاعته، يريدها متاعاً خالصاً له، يرفض تحرُّر إرادتها كما يرفض حقها في اختيار رجل آخر تتزوجه وتعيش معه.. لذلك هو يحتجز ابنهما في منزل أسرته الذي يقيم فيه، وينهب ليهدّد مسعود بالويل والثبور إن لم يتركها له، وبعد أن ينتهي شهر زواج المتعة، تضطر ناهد لمغادرة المسكن بعد أن يطردها منه صاحب المنزل، والإقامة في منزل والدتها، وتموت الأم بعد قليل، وتنتهي القضية التي رفعتها ناهد ضد أحمد للحصول على حق رعاية طفلها، طالما أن أحمد مسجّل لدى السلطات كرجل مثير للمتاعب، لا يمكنه -من ثَمَّ- رعاية ولده بسبب إدمانه وعنفه، لكن المحكمة تقرّر ترك الأمر إلى الطفل نفسه لكي يختار مع من يعيش (في تشابه مؤكد هنا مع نهاية فيلم «انفصال» وإنْ في سياق مختلف). فهل ستعود ناهد إلى مسعود؟ وهل سيعود أمير إلى ناهد؟

الفيلم، كعمل أول، شديد الإتقان من جوانب عديدة: اختيار أماكن الأحداث في بلدة تقع على بحر قزوين في شمال إيران، إدارة الممثلين وعلى رأسهم الممثلة الموهوبة سارة بايات التي سبق أن تألقت في دور صغير هو دور الخادمة في فيلم «انفصال»، ولكنها هنا حاضرة في معظم مشاهد الفيلم، تتحرك من الداخل إلى الخارج وبالعكس، ثم تعود لرعاية ابنة زوجها المؤقت مسعود، ثم لاصطحاب ابنها بعد نهاية اليوم الدراسي، يتشاجر الطفل معها رافضاً وصايتها عليه، تبدو حيناً ضحية واقع اجتماعي يعاني من الازدواجية والنفاق، وتبدو حيناً آخر، وكأنها تتعمد نسف كل الجسور التي يحاول «مسعود» مدّها معها. هي نافذة الصبر، محاصرة، تختنق، تريد أن تواجه، لكنها عاجزة عن المضي قدماً في طريق العناد الفردي أمام تراكمات تاريخية بائدة.

الشخصيات الأخرى في الفيلم شخصيات مركبة، فشخصية الزوج السابق «أحمد» يمكن تفهم كيف أنه يريد استعادتها إليه، وكأنه اعتاد على وجودها في حياته، كأم أكثر منها زوجة، لكنه من ناحية أخرى، يمضي في طريق تدمير الذات وكأنه ينتقم منها عن طريق تدمير نفسه. ويرغب مسعود الطيب القلب في مساعدتها والوقوف معها، لكنه لا يستطيع أن يفهم رغبتها في أن تعيش بمفردها حتى بعد زواجها منه خشية من «الفضيحة» رغم مشروعية زواج المتعة المؤقت!

في الفيلم الكثير من المشاهد التي تدور عند شاطئ البحر، مُصوّرة من خلال كاميرات المراقبة المنتشرة في المنطقة، وربما تكون تلك اللقطات العامة المصوّرة من بعيد للقاءات مسعود وناهد، هي الوحيدة من نوعها في الفيلم، ورغم أننا لا نستمع إلى ما يدور بينهما من حوارات، إلّا أننا نكتشف تفاصيل العلاقة التي تربط بينهما، خصوصاً المشهد الأخير عندما تذهب ناهد للبحث عن مسعود في البقعة نفسها التي اعتادا أن يتقابلا فيها.

بعيداً عن مشاهد الشاطئ العامة، تحصر الكاميرا ناهد معظم الوقت في لقطات متوسطة تكثف حالة الاختناق التي تعاني منها في واقعها اليومي الصعب، ومن ناحية أخرى، يبدو الفيلم وكأنه مُصوّر في زمن واحد مُتصل، وهو إحساس يصل إلينا بفضل التحكم الجيد في الإيقاع العام للفيلم.

مسرحية «بتول»

من البصرة إلى كل العالم

صفاء ذياب


مشهد من مسرحية «بتول»

لم يتوقّف المسرح العراقي عند تقنية معينة، فمع كل مرحلة يبتكر الفنانون العراقيون آليات سردية جديدة يمكن أن تضيف، إلى العرض المسرحي، أبعاداً مُغايرة، فضلاً عن السينوغرافيا التي من شأنها أن تكون نصاً موازياً لنص الخشبة.

منذ أعماله الأولى، حاول المخرج الشاب مصطفى ستار الركابي أن يشتغل على ثلاثة عروض في مسرحياته. في عمله الذي شارك به في مهرجان مسرح الشباب في مدينة البصرة «تحوير».

كانت الكاميرا حاضرة على خشبة المسرح، وهو ما دفع المتلقي للبحث عن الرابط بعرضين في آنٍ واحد: عرض الممثلين وعرض الداتا شو (Data Show)، فقدّم زوايا أراد إظهارها، لم يكن المتلقي لينتبه إليها من دون العرض الموازي، في حين أراد في عمله الجديد «بتول»، الذي عُرِضَ مؤخراً في مدينة البصرة، أن يُقدّم ثلاث تقنيات على الخشبة: الأولى أداء الممثلين، والإضاءة والموسيقى المصاحبة، فضلاً عن نص الحوار الذي كان احتجاجاً في كل مفاصله، والثانية تقنية الداتا شو، والتي ابتكر من خلالها؛ هذه المرة، عرضاً ثلاثي الأبعاد، إذ وضع كاميرتين في زاويتي المسرح، تبرز كل واحدة منهما جانباً من جوانب الممثلين، فضلاً عن واجهة المسرح التي يطل عليها المتلقي، أما الثالثة فكانت

عبارة عن خمس شاشات تليفزيون، شاشة واحدة كبيرة، والأربع الباقيات متوسطة الحجم. الكبيرة تعرض صوراً ومشاهد تليفزيونية عالمية، تقترب كثيراً من فكرة العمل المسرحي، وهي الوحيدة التي كانت تقدّم الصورة كما هي، بوضوحها وألوانها الطبيعية، في حين كانت الشاشات الأربع المتوسطة الحجم تقدّم العرض نفسه، لكن بألوان مختلفة، أحمر، وأصفر، وأخضر، وأزرق.

«بتول» امرأة من مناطق دخلها الإرهاب، كانت مرعوبة من تمكن بعض الرجال من اقتحام بيتها، غير أنها، تدعو الله لكي ينقذها. وبالفعل، تتحقق المعجزة ويحوّلها الله إلى رجل بلحية كثة يصدم على إثرها زوجها، وتبدأ أحداث المسرحية.

المسرحية من تأليف علي عبد النبي الزيدي، وتمثيل كل من: علي عادل بدور (الزوج)، ستار الحربي (بتول الرجل)، وسجى ياسر في دور (بتول الأنثى). تتحدّث المسرحية عن تناقضات وأزمات يمرّ بها وطن استبيحت أراضيه بين يوم وليلة، وفي هذا السياق يؤكد الزيدي لـ«الدوحة» أن العراق يعيش جملة من التناقضات الكبيرة، معتقداً أن الجمهور العراقي، الآن، يحتاج إلى مناخ «مستفز للمتلقي»، ويوضح الزيدي ذلك بقوله: «أعتقد أن موضوعة «بتول» مستفزة للآخر، للعراقي أو العربي أو العالمي. هنا الانقلاب الكبير في بنية هنا الوطن الذي تحوّل من شيء إلى شيء آخر، على مستوى الأفكار والعلاقات وأشياء كثيرة، لذلك أرى أن تحوُّل بتول، في العمل، من فتاة إلى رجل ليس تحولاً بيولوجياً، بل فكرياً، ومع هذا التحوّل الفكري نجد أن الواقع السياسي نائم، ولا يعلم ماذا حدث داخل الوطن».

محاولاً قراءة الواقع بطريقته الخاصة، كانت الفنتازيا هي التقنية السردية الواضحة لدى الزيدي في أغلب أعماله، مبتكراً من خلالها ملاذه الآمن، خاصة في النصوص التي كتبها بعد العام 2009، ويعلل الزيدي اتجاهه هذا بأن اختياره متعلّق بالمتلقي الذي شاهد ويشاهد كل شيء، وعاش ويعيش الحياة المؤلمة والكارثية، بما يجعل



السؤال عن أساليب التوجه إلى هنا المتلقي ومناقشته رهينة في المحصلة المعتادة بقضاياه والأحداث التي يعيشها في كل لحظة.. لكن، هل من الضروري، في العمل الفني، نقل الواقع كما هو، ووضعه على الورقة أو على الخشبة؟ هنا هو السؤال المهم الذي ينطلق منه الزيدي: «أعتقد أني وجدت ملاذي في جعل الواقع غريباً إلى حَدٍّ كبير، وفي الوقت نفسه تجد أن هذه الغرابة هي واقع يومي، وكأننا نشاهد عرضاً واقعياً اتخذ شكلاً غرائبياً ينطلق من هذه الأساسيات التي أراها مناسبة لمتلقٍّ عراقي عاش الضيم والحزن والحروب والديكتاتوريات، وهنا تكمن صعوبة المؤلف العراقي، وكيف له أن يخاطب المواطن الآن، ويؤثر فيه، ويجعله متوثباً ومستفزاً كثيراً».

ومثلما حاول الزيدي أن يكتب نصاً يقدّم فيه آخر ما آلت إليه المرأة العراقية، سعى المخرج مصطفى ستار الركابي إلى إعادة قراءة النص وتقديمه كعمل حي على خشبة المسرح. الركابي يشير لـ«الدوحة» إلى أن نص المسرحية كُتِبَ بالتفاهم مع الزيدي، ثم حاول فريق العمل القفز بنمط التلقي إلى بعد آخر، يعتمد على تأثيرات التقنية وجاذبيتها وسلطتها على الجمهور، خاصة (يوضح الركابي) مع طبيعة النص الذي كان يجب أن يقسم إلى شكلين: الأول سينما مباشرة، حيث تنطلق اللقطة الآنية ليتلقاها المشاهد مباشرة، ثم تحوُّل الشخصية في العرض إلى شخصية أخرى. ويعلل الركابي: «سابقاً كنا نعالج وجود شخصيتين على المسرح بتشخيص واحد، لكننا تمكنا من شطر الشخصية، بجعل واحدة من خلال التقنية، وأخرى موجودة على المسرح. والاثنتان مارستا سلطة مختلفة على المتلقي، وكشفتا أن بإمكان التقنية التأثير على المتلقي وكسر المألوف الذي أصبح غير محبب للمتلقي». لكن بعضاً من جمهور المسرحية علّق على استخدام (الداتا شو) وشاشات عرض جانبية، بكونها تسببت في تشتت تلقيهم للعمل، في حين وضّح المخرج الركابي؛ أن التقنية السينمائية مستخدمة منذ زمن بعيد، لكنه أيضاً أدخل التقنية التليفزيونية ولقطتها الخاصة ودمجهما مع بعض، فضلاً عن المشهد المسرحي نفسه.

إذاً، هنا العمل- كما وصفه مخرجه- ينتمي لمسرح ما بعد الدراما، ويعتمد على تداخل الفنون فيما بينها، والركابي نفسه يعترف ويوضح: «نعم هناك تشتت.. لكن المهم أن يصل الخطاب للمتلقي، سواء أذهب إلى المسرح أم ذهب إلى السينما، ويستقبله من وجهات نظر مختلفة.. حاولت أن أعطي ثلاثة خطابات في اللحظة ذاتها، لكن هذه الخطابات تؤدي إلى النتيجة نفسها».

أزياء المسرحية عربية ومتنوّعة تخرج أزمة العراق من محلّيته. فهل يربح المسرح العراقي رهان تكسير جدار العزلة والنسيان عبر توسيع الفكرة المحلية الضيقة إلى فكرة إقليمية وعالمية؟.

هكذا يضع المخرج كاميرتين في زاويتي المسرح، تعكس كل واحدة منهما تصوراً مختلفاً عن الثانية، وتتضاعف المشاهد وتنمو -إيحائياً- من خلال شاشات التليفزيون الخمس. في نظر الركابي أنه توخّى جمع مشاهد من كل العالم لتؤدي إلى خطاب واحد: «هناك اغتصاب موجود في كل العالم، النظرة المحلية بائسة، لهذا لم أشأ أن أبكي حياتنا كما بكيناها منذ العام 1958 وحتى اليوم».

لماذا الموسيقى؟

فرنسيس وولف

تقديم وترجمة: محمد مروان

ما هي شروط إمكان التعبير الموسيقي؟ هنا السؤال الذي يشغل مكانة أساسية في الاستتيقا الفلسفية، يستهدف، بالدرجة الأولى، ماهية الموسيقى، حين تكون قد حققت غايتها وتجاوزت مجموع القواعد والبنيات التي تحدّدها نظرية الموسيقى، وبشكل خاص نظرية التناغم أو الانسجام. والواقع أنه بعد «ليست» و«فاغنر»، وغيرهما من الروّاد، أصبح من الملحّ والمستعجل فهم منابع ومصادر التعبير الموسيقي من الداخل، بدل أن يكون، فقط، موضوعاً للحكم النوقي أو الجمالي. ولعلّ بعض كتابات شوبنهاور ونيتشه مثلت نقطة ارتكاز لمحاولة كهنه، بعيداً عن فلسفات الموسيقى التقليدية، من أفلاطون إلى هيغل. لكن هل لازالت هناك حاجة للتساؤل = ما الموسيقى؟ = أم الأهم من ذلك التساؤل: لماذا الموسيقى؟ يبدو أن فرنسيس وولف، حين وضع هذا السؤال الأخير عنواناً لكتابه، يدعونا- صراحةً- إلى الوقوف على مفعولات الموسيقى علينا، جسدياً وذهنياً، وليس، فقط، الاهتمام بالبحث في ماهيتها وجوهرها.

فرنسيس وولف

ما الفكرة الموجّهة لتصوّر هنا الكتاب؟

- نشأت فكرة هذا الكتاب عن كتاب آخر كنت قد كتبته سنة 1997 والمعنون بـ«قول العالم». في هذا الكتاب عن الميتافيزيقا وفلسفة اللغة، ميّزت بين ثلاثة عوالم بالمعنى الميتافيزيقي: عالم ندركه من خلال الكلمات ونسميه عالم الأشياء، وعالم ندركه بواسطة الأفعال ونسمّيه عالم الأحداث والوقائع، وعالم الأشخاص الذي ندركه عبر الضمائر والأسماء. وحين عرضت هذا التمييز في محفل أكاديمي سُئِلت هذا السؤال: عالم الأشياء نعرف ما هو، لكن ماذا عن عالم يتشكّل من أحداث ووقائع فقط؟. وكان أن أجبت بعفوية: إنه عالم الموسيقى. بناء على هذا الجواب أصبحت أُميّز بين ثلاثة عوالم للتمثُّل عند الإنسان: تمثّلات الأشياء التي نسميها صوراً، وتمثّلات الأحداث المترابطة بشكل ما بواسطة الموسيقى، ثم تمثّلات الأشخاص الفاعلين، وهي عالم الروايات والحكايات وغيرها من النصوص السردية. هذه الفكرة هي موضوع الفصل الرابع من كتابي، حيث تساءلت، من زاوية أعمّ، لماذا هناك صور؟ لماذا هناك مرويّات؟ لماذا هناك موسيقى؟. من هنا بدأت الفكرة الأولية لهذا الكتاب، لكن تأسيسها وبناءها على تحليلات موسيقية تطلّبا مني العمل المتواصل طيلة خمسة عشر عاماً.

قدّمْ لنا - لو سمحت - نظرة موجزة عن هذا الكتاب، وعن القضايا التي أشرنا إليها.

- إذا انطلقنا من التقسيم العام للكتاب، يمكننا تلخيصه بسهولة: فالقسم الأول خصصته للسؤال الخاطئ والساذج: «ما الموسيقى؟»، لكن هنا التحديد النظري الخالص يظلّ ناقصاً، لذلك انتقلت إلى القسم الثاني الذي أسمّيه «مفعول الموسيقى»، مفعولها على الإنسان جسدياً وذهنياً. ثم عالجت، بعد ذلك، سؤالاً تقليدياً آخر يتعلّق بالعلاقة السيمانتيكية أو الدلالية بين الموسيقى والعالم: هل الموسيقى الخالصة، المعتمدة فقط على الآلات ومن دون أي برنامج تقول شيئاً ما، أم أنها صورية ومجردة بشكل خالص؟، هنا هو موضوع القسم الثالث. ويبقى القسم الرابع في العمق هو: لماذا الموسيقى؟. كما حاولت (على المستوى المنهجي) إقامة نظام استنتاجي أو استنباطي، حيث تتوقف كل النتائج على التحديدات التي قدّمتها عن الموسيقى في القسم الأول، فقد انطلقت من التعريف العامّي والمبتذل الذي تلقّيته عندما كنت طفلاً، والقائل بأن «الموسيقى هي فن الأصوات». كنت آنذاك منبهراً بهذا التعريف الذي يقول كل شيء في ثلاث كلمات. وكنتيجة لذلك تساءلت لمدة طويلة: ما الفن؟. طبعاً، لم يكن ذلك هو التساؤل المناسب والصحيح،


فرنسيس وولف

وإنما هو السؤال: ما الصوت؟. من هنا بالذات أصبحت أعرّف الصوت على أنه علامة دالّة على حدث. ولذلك فالسؤال الذي يُطرح هو: متى تتحوّل متوالية من الأصوات إلى موسيقى؟. يبدو الجواب سهلاً في بداية الأمر، حيث إنه لا بد من توافر شرطين: الأول هو أن تنتمي الأصوات إلى ما أسمّيه عالماً موسيقياً، وليس فقط إلى ما هو صائت، أي أن تظهر الأصوات كوحدات منفصلة تنتمي إلى سلّم أو مقام، هو عبارة عن شكل مُحدّد لتقسيم الصائت، وهو ما أسمّيه العلامات الموسيقية أو النوتات. أما الثاني فهو أن يكون هناك تقسيم للمدة الزمنية بشكل عقلاني، فبدون ذلك لا وجود لعالم موسيقي. ولكي تصبح الأصوات المنتمية إلى هذا العالم الموسيقي جديرة باسم الموسيقى، يجب أن تتعاقب بطريقة تسمح بالتنبؤ بها بعد سماعها، رغم أننا لا نستطيع ذلك قبل سماعها وإنجازها بالفعل. هذا ما أسمّيه (العلاقة السببية)؛ أي أن هناك شيئاً ما يحكم علاقة الأصوات فيما بينها، وهو نسبي، يختلف باختلاف البيئات الموسيقية. توجد الموسيقى عندما تنتج الأصوات بواسطة الأصوات نفسها لا بواسطة الأحداث الخارجية. بعبارة أخرى: توجد الموسيقى عندما يكون الصائت مكتفياً بذاته.

هنا يطرح في رأيي سؤالاً هو: هل يمكن اعتبار تغريد عصفور- مثلاً- موسيقى، مثله في ذلك مثل إحدى رباعيات أنطون فيبرن؟

- قد يحدث أن نسمع، من حين إلى آخر، متواليات من الأصوات الطبيعية التي تشبه الموسيقى، إلا أنه، في هذه الحالة يكون الفنّ غائباً. وبالإضافة إلى مثال العصفور، فنحن حين نركب قطاراً مثلاً، تأتي لحظة نكفّ فيها عن سماع الضجيج، لنسمع، بل ذلك، إيقاعاً ثابتاً ومنتظماً. إذاً، هناك حالات يمكن أن نقف فيها على ما أسمّيه (عناصر إيقاعية من خارج الموسيقى). لكن الموسيقى، بما هي كذلك، تحتاج إلى علل صورية، على أساس أن الأصوات تبدو شاهدة على ميلاد بنية صورية، وهذا ما يجعلني أتحدّث عن العلل الأربع للموسيقى، العِلّة المادية، العِلّة الصورية، العِلّة الفاعلة والعِلّة الغائية.

هنا يعني، كما يتجلّى من خلال كتابكم، أن الموسيقى ترتبط- جوهرياً- بالإنسان.

- بالتأكيد، هذا ما نفهمه ضمنياً. فالإنسان والموسيقى، كل واحد منهما يحدّد الآخر، إذا جاز لي التعبير. فنحن نلاحظ أن الطفل، منذ لحظة مبكرة جداً، يحتاج إلى إنتاج أصوات اعتماداً على ذاته، وبشكل يكون فيه قادراً على ضبطها والتحكّم فيها، حتى قبل اكتساب اللغة المنطوقة وتعلّم التفكير العقلاني. إذا كانت الأصوات التي تحيط بنا من كل جانب تتشكّل اعتباطياً، فالإنسان، عكس ذلك، يضفي نوعاً من الموسيقى على أصواته، بحيث يجعلها مألوفة لديه. فلا إنسانية بدون موسيقى، وبالمثل، لا موسيقى بالمعنى الشامل، من دون إنسانية تعرف شكلها وعلامتها الخاصّة.

يبدو هنا الكتاب حصيلة عامة أو خلاصة لحياة كُرّست للفلسفة ولاهتمامكم بالموسيقى. لكنكم أوليتم عناية خاصة لاهتمام آخر، هو الكوريدا أو مصارعة الثيران، وألّفتم في هذا المجال كتباً ذات طابع فلسفي. أية علاقة يمكن أن تقوم، في نظركم، بين الكوريدا والموسيقى؟

- قد تعود هذه العلاقة- مبدئياً- إلى اعتبارات ذاتية أو شخصية كلية، يتعلّق الأمر بشغفي الكبير بهذين المجالين. لقد خصصت جزءاً من عملي الأدبي للكتابة عن مصارعة الثيران، مثل كتابي «فلسفة الكوريدا»... ويبدو لي أن علاقة الكوريدا بالموسيقى تظهر في كون هذا الفن، لحظة التعبير الشخصي للمصارع حين يواجه الثور، يكشف عن شيء ما مشترك، وينتمي إلى جميع الفنون، أي الإيقاع والانتظام، التناسق والانسجام، تماماً كما هو الأمر في الموسيقى. إن ثراء الكوريدا يكمن في إحالتها على جميع الفنون، سواء الفنون التشكيلية وفنون السرد والمرويات، ما دام الأمر يتعلّق بالحكاية نفسها، حكاية الموت والحياة. وإذا نظرنا إلى هذه العلاقة من الزاوية المقابلة، أي من زاوية حضور الكوريدا في الموسيقى، فأنا أرى، من خلال تجربتي، أنها تتمثل في لحظات الأداء الراقي والمبهر في الغناء. حين يُقْدِمُ أحد كبار المغنين على أداء لحن في غاية الصعوبة، تتملكنا مشاعر خاصة مثل الخوف من أن ينكسر صوته، والإعجاب الكبير بمهارته وبراعته في الأداء، وهي المشاعر نفسها التي نحسها حين يلامس قرن الثور المصارع، ويعمل على تفاديه بمهارته الخاصة... إن انتصار ما هو إنساني، هو في نظري- القاسم المشترك بين التعبير الموسيقي والكوريدا.

CONCERTCLASSIC.COM

PROPOS RECUEILLIS PAR PIERRE REN SERNA ; LE 2 AVRIL 2015

الجمعيات الثقافية والفنية في المغرب

الحاجة إلى المَأْسَسة

الدار البيضاء: عبد الهادي روضي

يعيش المغرب، منذ الاستقلال حتى الآن، على مستوى حضور الجمعيات دينامية لا تخطئها العين يبلورها معطيان أساسيان، أولهما عدد الجمعيات الذي تضاعف عشرات المرات قياساً بما كان عليه الأمر خلال العقدين الأخيرين، وهو ما تؤكده الأرقام الصادرة، مؤخراً، عن أحدث دراسة أنجزتها المندوبية السامية للتخطيط، الكائن مقرّها بالرباط، حيث بلغ عدد الجمعيات بالمغرب ما مجموعه (44.771) جمعية، أي بمعدل 145 جمعية لكل مئة ألف نسمة.. وثانيهما كثافة الأنشطة الإشعاعية التي تطلقها تلك الجمعيات من حين لآخر، واللافت للانتباه أن الجمعيات ذات الانشغال الثقافي يبقى عددها لا بأس به قياساً بالجمعيات المشتغلة في مجالات اجتماعية أخرى كالبيئة، والصحة، والرياضة، والسكن، وغيرها، وهي تتباين من حيث مستوى الأطقم والكفاءات التي تشتغل ضمنها، وكذلك من حيث الإمكانيات المرصودة لها، وفي هذا الصدد يجب الإشارة إلى أن من تلك الجمعيات الثقافية- حصراً- من تشتغل وفق إمكاناتها الذاتية، التي تستقيها من المنضمين إليها والأشخاص المعنويين المتعاطفين معها، ومنها ما يحظى بدعم المجالس السياسية المنتخبة للمدينة أو البلدة التي تؤويها، ومنها ما يحظى بدعم وزارة الثقافة بوصفها الجهة الوصية على الثقافة في البلد، عبر منحة دعم سنوية تمنحها وزارة الثقافة للجمعيات النشيطة، وفق مقترحات الدعم الذي تتقدّم به إلى الجهة الوصية، وفق أجندة مُحدّدة زمنياً.

عوامل الكثافة العددية

ومن جملة العوامل التي ساهمت في تنامي الجمعيات الثقافية في المغرب، وكثافتها، سعي الجهات الحكومية إلى امتصاص الانزلاقات الناجمة عن هشاشة التنشئة الاجتماعية في صفوف الشباب، ومحاولة إدماجهم في سيرورة المجتمع ومراميه، وانتشالهم من كل ما من شأنه أن يفضي بهم إلى مهاوي الانحراف والتطرّف بشتى أنواعهما، وامتصاص رفضهم الانخراط في الحياة الجمعوية، وعزوفهم عن الانخراط في الأحزاب السياسية، بالإضافة إلى انخراط عدد من المبدعين والمبدعات، ممن أخنوا على كاهلهم النزول إلى معترك المجتمع، وتأطير شبابه بكل الوسائل الممكنة، مستفيدين من تليين مساطير تأسيس الجمعيات، الذي ظلّ إلى وقت وجيز تتحكم فيه عوامل سياسية وانتخابية في الأساس، ناهيك عن الدور الذي لعبته المبادرة الوطنية للتنمية، بوصفها شريكاً فاعلاً في سيرورة الحركية الثقافية في البلد.

الأنماط والدينامية

وبموجب ذلك، لاحت في أفق الممارسة الجمعوية عِدّة جمعيات منشغلة بالسؤال الثقافي تنتمي إلى مدن وجغرافيات متباينة سكانياً ومادياً، ومترامية بين مدن المركز ومدن الهامش على حد سواء، منها من يصل عمرها إلى نصف قرن من الحضور والعطاء والاستمرارية، مثل جمعية أصدقاء المعتمد بن عباد في مدينة شفشاون، التي تحتفل سنوياً بملتقاها الشعري المحتفي بالشعر المغربي الحديث، وهي جمعية قدّمت خدمة للشعر المغربي ولشعرائه طيلة هذه السنوات، ثم جمعية الأوراش في مدينة مولاي زرهون قرب مدينة مكناس، التي تواصل مهمّة الاحتفاء بالشعر والشعراء منفتحة على الشعر العربي والشعر الكوني، وجمعية البلسم في مدينة أبي الجعد التي دأبت طيلة تسع عشرة سنة على تخليد ملتقاها الشعري كموعد ثقافي سنوياً، وخيمة أدبية تستضيف ثُلّة من



المبدعين المغاربة والعرب دعماً لتلاقح التجارب الشعرية والإنسانية، وبموازاة هذه الجمعيات المهتمة بالشعر، هناك جمعيات أخرى أخذت على عاتقها لفت الانتباه إلى التشكيل واللوحة وعلاقات التشكيليين بها، وبالإنسان والطبيعة والعالم، ونشير هنا إلى بعضها تمثيلاً لا حصراً، كحلقة 1965 التي ضمّت نخبة من أبرز التشكيليين المغاربة من جيل التأسيس أمثال فريد بلكاهية، ومحمد شبعة، ومحمد المليحي، ومحمد المنصوري، وغيرهم، وجمعية الفكر التشكيلي التي أسّسها بالرباط منذ تسع سنوات زمرة من الفنانين التشكيليين والكتّاب والنقّاد والشعراء، بهدف تخصيب أراضي البحث في التشكيل ومداراته، وبلورة متنفس للكتابة الجمالية، وخلق حوار هادف من داخل اللوحة، وجمع شتات التشكيليين المغاربة، والعمل على طبع المؤلفات عدداً من الإصدارات المهتمة باللوحة والألوان، حيث بلغ عدد إصداراتها التشكيلية أحد عشر كتاباً، غير أن هذه الجمعيات تعاني من غياب الاهتمام الكافي من الجهات الوصية، ومحدودية الكتابات النقدية الموازية، والمتابعات الإعلامية المُتخصّصة، وكذلك عدم تكريس ثقافة إقامة المعارض الفنية وتقريبها من العامة، وانحسارها في فضاءات نخبوية ضيقة.

وهناك أيضاً جمعيات أخرى ثقافية أخذت على كاهلها مهمة الاعتناء براهن السينما المغربية والشاشة الكبيرة ومستجداتها، كجمعية نقاد السينما، التي تُعنى بتتبع المشهد السينمائي المغربي وخدمته عبر بوابة النقد، ودعم ورشات التكوين والتأطير، وقد تمكنت بفضل هذه الجمعية من تجاوز وقهر إمكانياتها المحدودة، وأخرجت إلى الوجود الثقافي مجلة المجلة المغربية للأبحاث السينمائية، وغيرها من المبادرات التي تحسب للجمعية وأطرها الفاعلة.

إن الدينامية التي تعيشها الجمعيات الثقافية في المغرب كماً وكيفاً، لا تعني بأي حال من الأحوال أن الوسط الجمعوي الثقافي في أبهى حلله، إذ تطفو على السطح جملة ظواهر سلبية تعيق سيرورة الفعل الثقافي الجاد، وتحيد به عن أهدافه وغاياته، فكثيرة هي الجمعيات الثقافية التي تصطاد في المياه العكرة، وتستفيد من حوافز مادية ومعنوية دون أن تتمكن من تحقيق الارتقاء النوعي في أنشطتها المقدمة للعموم، بل صارت مرتعاً سنوياً لسلوكيات غير ثقافية البتة، كمراكمة الثروات وبناء الشقق، وحجب التعويض عن المشاركين في أنشطتها الثقافية، والحرص على استدعاء أسماء مقرَّبة تفادياً للمساءلة والإحراج، أسماء لم ترتقِ بتجاربها ومشاريعها الثقافية والإبداعية، ناهيك عن التطاحنات والمشاحنات، وغياب سياسة التخطيط الثقافي على المدَيَيْن: المتوسط، والبعيد، ومحدودية الأفق الثقافي المراهن عليه، مما أقبر تجارب جمعوية رائدة، مثل جمعية الحواس الخمس في الدار البيضاء، وجمعية بيت الأدب في مكناس، بالإضافة إلى ظواهر أخرى لا يتّسع المجال للتفصيل فيها.

الجمعيات الثقافية وضرورة المَأْسَسة

إن الظواهر المرتبطة بالممارسة الثقافية الموماً إليها سلفاً، تستدعي ضرورة إعادة النظر في كيفية تأسيس الجمعيات الثقافية والفنية، وتخليق المشهد الجمعوي، عبر سَنّ قوانين واضحة، تضمن مأسسة الجمعيات وتمتيعها بالإمكانات الضامنة شروط المحاسبة والمردودية، فمن غير المعقول أن يبقى المجال على ما هو عليه، فكثافة الجمعيات لا يوازيها اشتغال نوعي في الخدمات المُقدّمة، والأنشطة غالباً ما تبقى أسيرة مناسبات بعينها، مما يحوّل المشهدين الثقافي والفني في ناتهما إلى فراغ قاتل، يجليه غياب أنشطة نوعية وازنة تعكس طموحات المعنيين والمتابعين للأنشطة ذات الصبغة الجمعوية، وتحوُّل الكثير من تلك الجمعيات إلى مشتل لتوليد الصراعات الجانبية، والتهافت نحو الامتيازات المادية من تعويضات وسفريات وغيرهما، ولا أدلّ على ذلك مما يعيشه اتحاد كتاب المغرب، بوصفه جمعية ثقافية عمومية، من صراعات وتجاذبات تولّدت في ظِلّ التسابق حول غنائم هذه المؤسسة، وصراع المصالح والمنافع بين أطراف الصراع، وهي كلها ظواهر تُجسّد حَدّ الأزمة التي تعيشها جمعياتنا الثقافية والفنية، مما يدعو الجهات الوصية للتدخّل والحدّ من تفشي مظاهر الأزمة، وافتقار الحسّ الثقافي والحسّ الفني، ولدى مَنْ هم محسوبون على الثقافة والفنّ في البلد.

طه حسين ومعاركه مع الشّباب

شعبان يوسف

بعدما كان طه حسين وزيراً للمعارف، في آخر حكومة وفدية قبل ثورة 23 يوليو/تموز 1952، ثم أطيح بهذه الحكومة، وجد نفسه خارج السياق الوزاري، وبدأت معاركه مع تيّارات واتجاهات فكرية وثقافية وسياسية تشتدّ، وتتّسع، وتزداد. وإذا كانت معارك طه حسين التي سبقت هذا التّاريخ مع مَنْ جايلوه، ومن هم يطاولونه في القيمة الفكرية والثقافية، مثل محمد حسين هيكل وزكي مبارك ومحمود محمد شاكر وأحمد أمين وتوفيق الحكيم، وغيرهم، فإن الفئة المتعارك معها في المرحلة الجديدة اختلفت، وهبطت، في الأعمار، إلى دون عمره بأكثر من جيل:

منها معاركه مع عبد الرحمن الشرقاوي الذي يصغره بثلاثين عاماً، ولم يكن حينها قد أصدر أكثر من كتابين، ولكنه وجّه له رسالة حادّة على صفحات مجلّة «الغد»، عام 1953، وفعل الصحافي الكاتب صلاح حافظ الشّيء ذاته، ولم يكن قد أصدر شيئاً على الإطلاق، ومن بعدهم أحمد بهاء الدين، وكان في السّابعة والعشرين، بينما كان طه حسين في الخامسة والستّين، وكذلك محمود أمين العالم، وعبد العظيم أنيس، وعبد المنعم السباعي، وغيرهم.

وهنا نستطيع القول إن طه حسين كان مستهدفاً بالفعل، ليس لأنه لم يصبح صاحب سلطة حكومية، فطه حسين قبل الحكومة هو طه حسين نفسه بعد الحكومة، فأمثاله لا تُقاس قيمتهم بالمنصب، بل العكس هو الصحيح؛ أي إن المنصب هو الذي يُقاس بهم. ولكن ما حدث هو أن سلطة الرّجل الثقافية هي التي ازدادت، ولم يكن مدركاً أن تطوّراً يحدث في الحياة الفكرية، والسياسية، والثقافية، فاختلفت نائقته، بل كأنها فوجئت بما جَدّ على الحياة الأدبية، فكتب مقالاً عنيفاً في مجلّة «المواهب» في عام 1952، أي قبل ثورة 23 يوليو/تموز مباشرة، عنوانه «محنة الأدب»، وكانت الأحوال في مصر، آنذاك، مربكة ومرتبكة بشكل كبير.

وكان طه حسين والحكومة التي كان ينتمي إليها والحزب الذي استوزره، محلّ سخط وانتقاد من الناس والكتّاب والصّحافيّين، كانت مرحلة تترنّح فيها كل السلطات أمام الروح الجديدة الصاعدة، والتي لم يستطع الجيل القديم تلمُّس نبضها، وعلى رأسهم طه حسين،الذي راح يضرب يميناً ويساراً، غاضباً وساخطاً على الكتابة الجديدة والأدب الجديد.

وكان مقال «محنة الأدب» فاتحة لسلسلة مقالات، أراد الدكتور طه حسين أن يعبّر فيها عن سخطه وغضبه على الأجيال المعاصرة آنذاك، فبدأ مقاله قائلاً: «حياتنا الأدبية، فيما ظهر من أمرها، راكدة خامدة، ما في ذلك شكّ، فقد أصبحت الكتب القيّمة نادرة، يمرّ العام دون أن يظهر منها كتاب واحد، فضلاً عن كتابين أوثلاثة كتب، والصّحف اليومية والأسبوعية لا تكاد تحفل بالأدب، وقد تمرّ الأسابيع، وقد تمرّ الشهور دون أن نقرأ، في صحيفة يومية أو أسبوعية فصلاً أدبياً ذا بال، والمجلّات الشهرية تُعنى بلون من الأدب يسير، لايكلّف كاتبه عناءً طويلاً، ولا يكلّف قارئه جهداً ثقيلاً».. واستطرد طه حسين ناعياً الأدب في مرثيّة طويلة، مترحّماً على زمن فات حيث يقول: «رحم الله تلك الأيام، فقد مضت، ومضى عهدها حتى كأن أصحابها قد مضوا معها، وهم، مع ذلك، أحياء يلقى بعضهم بعضاً بين حين وحين، ولكنهم لا يكتبون، أو لايكادون يكتبون، ولايختصمون في الأدب والنقد، وإنما يختصمون في السياسة والمنافع العاجلة».

وعقد طه حسين مقارنة بين أن يختلّ الإنتاج الزراعي أوالصناعي، فيحدث شعوراً مخيفاً لدى الناس، واختلال الأدب، الذي لو اختلّ إنتاجه فلن يشعر به أحد، وعزا ذلك إلى أن الأدب افتقد، في مصر، قرّاءه، حيث الرقيب الذي يمنع ويمنح، في تعسُّف شديد، كما أنه حَمَّل مسؤولية لدور النشر التي تخشى على رأس مالها، فتحجم عن نشر الآداب، مما يدفع الشباب إلى



طه حسين

الإحباط، وهناك سبب ثالث ذكره طه حسين يتعلّق بأن (الآباء) الكبار من الأدباء لاينشغلون بالكتّاب الشباب.

حرّك هذا المقال الحادّ ردود عدد من الكتّاب الشباب آنذاك، وعلى رأسهم إحسان عبد القدوس، رئيس تحرير مجلّة «روز اليوسف» وقتها، والذي كان قد نشر بضعة كتب أدبية في ذلك الوقت،ونشر مقاله في العدد الصادر من مجلّة «روز اليوسف» في 9 يونيو/حزيران، 1952، وبدأه هكذا: «إني أحتفظ برأيي في الدكتور طه حسين باشا كوزير سابق وكرجل من رجال التعليم، وهو رأي لن يُغضِب سعادته، إن لم يسرّه!. ولكني، اليوم، لاأستطيع أن أحتفظ برأيي فيه كأديب، بعد أن أبدى سعادته رأيه في جميع الأدباء، فقال إن الأدب في محنة، وإنه أصبح أدباً رخيصاً، وكان بالأمس غالياً!!.

الأدب في محنة! رغم أن سعادته لا يزال يعدّ نفسه أديباً، وطه حسين- كأديب- لا يزيد في نظري عن رجل موسيقى، تقوم موسيقاه على ترديد اللّفظ ترديداً طويلاً «موزوناً»، إن لم يفقد حلاوته فهو يجرّ السأم والملل، لأنه لا يصل بك إلى المعنى إلا بعد أن تفرك عينيك عشر مرات لتطرد عنهما النعاس... وقد يكون المعنى الذي يرمي إليه طه حسين، في مقاله، معنى راقياً جيداً، وقد يكون حدثاً في عالم المعاني، ولكنه يضيع وسط الترديد اللّفظي الجميل، الذي يبلغ في جماله حدّ الملل والسأم!

إنه، في الأدب، كصالح عبد الحيّ في الغناء، وصالح يمتاز بحلاوة الصوت وبدقّة الإيقاع، ولكنه يتمادى في الترديد اللفظي، فتمرّ الساعات وهو يكرّر- مثلاً- مقطع (ياسيدى زعلان)، ويترك السامع معلّقاً طوال هذه المدّة دون أن يقوله له: (زعلان ليه؟!)».

ويسترسل إحسان عبد القدوس في تقريع الدكتور طه حسين، والنيل من أسلوبه الأدبي، الذي أصبح- من وجهة نظره- لا يناسب العصر، بأيّ شكل من الأشكال، ولايستطيع القارئ العصري أن يتحمّله، وعلى طه حسين- كما يقول إحسان-أن يعتصم بدوره كرجل تعليم، ويترك الأدب للأجيال الحديثة.

ورغم أن طه حسين كان ينازل من يختلف معه، إلا أنه ترك هذه المهمّة لصديقه المفكّر والدكتور منصور باشا فهمي، الذي كتب تعليقاً مطوّلاً في العدد التالي من المجلّة، محاولاً تخفيف حدّة الخلاف بين صديقه طه حسين، وإحسان عبد القدوس وجيله، ولكن كلمات فهمي لم تستطع أن تلعب هنا الدور، لأن طه حسين أعاد نشر هذا المقال «الأزمة» في مجلّة «الآداب» في عددها الثالث، عام 1953، وواصل مقالاته في نقد الأدباء الشباب وتقريعهم، والذين- بدورهم- ثاروا عليه، وأصبح لكلّ واحد منهم معركة معه عند كل مقال يكتبه، واستمرّ هذا الأمر على مدى عقد الخمسينات من القرن العشرين، وتكتسب هذه المعركة بينه وبين إحسان عبد القدوس أهمّيّة خاصّة، لأنها كانت فاتحة المعارك بينه وبين الجيل الشاب كلّه، في ذلك الوقت.



حمد فرج العزران

الربيع العربي..
هل قتل الأدب والثقافة العربيَّيْن؟!!!

رغم أن الربيع العربي شهد طفرة كبيرة في صدور العديد من الدراسات الأدبية والقصائد والروايات التي تناقش الوضع العربي الراهن، إلا أن الثقافة والأدب - بشكل عام - بدأا يفقدان هويتهما ومكانتهما على كافة الأصعدة، فلا يعني أن هذا الكَمّ من الإغراق الفكري يجعل الثقافة والأدب في ارتقاء تصاعدي، بل أصبح الوضع، في الحقيقة، شحيحاً، وأصبح البعض يزمّر، ويحاكي بعض الأطراف السياسية، كتسخير القصائد (كقصائد المدح) والروايات، من أجل حزب مُعيّن أو حكومة جديدة.

ومنذ مدة طويلة لم نعد نسمع عن الصالونات والمقاهي الأدبية: بدءاً بالحركة التشكيلية، مروراً بالرواية والقصة، حتى الأندية الأدبية لم تعد تقوم بدورها المعهود، فالصورة الأدبية والشعاع الفكري اغتالتهما السياسة في العراق وسوريا واليمن ومصر وتونس، وحتى الدول التي لم تدخل في معمعة الربيع العربي، ومنها دول الخليج ولبنان ودول المغرب العربي، تحوَّلت إلى صمت وسكون وطاقات مدفونة ومنسيّة، والسبب -ربّما- يكون واضحاً وجليّاً لدى المتابعين والمهتمّين، وحتى المتذوّقين للحركة الأدبية العربية.

وهل من المعقول أن نتحوّل إلى أدب الثورة؛ ذلك الأدب الذي تحدَّث عنه الكاتب الإسباني خوان غويتيسيللو بعد الثورة العربية في كل من مصر وتونس، الأدب الذي حظي باهتمام شعبي وبما يحدث في العالم العربي بسبب تلك الظروف، ذلك الأدب القادر على تحويل المادة الخام القادمة من حناجر الجيل الجديد (ومعه الجيل القديم) إلى ميادين الحرّيّة، إلى مادة أدبية تتجسّد في الأدبيات والروائيات والقصائد لتصبح مطويّات جيدة انبثقت من الثورات العربية؟

لا ينبغي أن نصاب بإحباط ونتأثر بما حولنا من هموم ومعاناة وقتل للمشاعر، فيجب أن نعود إلى وضعنا القديم، وأن تتلألأ أيامنا ومنتدياتنا وأنديتنا الأدبية، كما عهدناها، جوهرةً مضيئة في سماء الفكر العربي بدءاً من المقاهي الأدبية والأندية وصولاً إلى المؤتمرات العملاقة المتخصّصة في الثقافة والأدب، لكي نجعل إرثنا في أبهج صوره.

الدوحة

ملتقى الإبداع العربي



www.aldohamagazine.com

www.twitter.com/alDoha_Magazine

www.facebook.com/alDoha.Magazine



العمل الفني: Gibril Bangura- سيراليون