11 سبتمبر
الحرية أو الأمن!

مصطفى حسين
30 عاماً من الكاريكاتور

أزرار اللغة
حدود الترجمة الآلية

رحلة
درنة الصابرة

www.aldohamagazine.com

# الدوحة

ملتقى الإبداع العربي والثقافة الإنسانية

العدد 83 - سبتمبر 2014

مجاناً مع العدد كتاب:
**نماذج بشرية**
أحمد رضا حوحو



## غـــزة
## بريد لم يرسل

## السياسات الثقافية
## العقدة و الحل

Al Doha Magazine No 83

# صدر في سلسلة كتاب الدوحة



















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

# السياسات الثقافية في الوطن العربي

في هذا العدد من «الدوحة» نسلّط الضوء على قضية بالغة الأهمية في حياتنا الثقافية، وهي السياسة الثقافية التي تضبط الشؤون الثقافية في بلادنا العربية، ويحقّ لنا أن نتساءل:

هل هناك سياسة ثقافية؟ وما طبيعتها؟ ومن يضعها؟ وكيف تُنَفَّذ؟ وما أثرها في الواقع الثقافي الذي نعيشه؟

السياسة الثقافية- عادة- جزء من السياسة العامة للبلد، تحكم الأنشطة المتصلة بالثقافة والفن بما يسهم في تنمية الحياة الثقافية وتطويرها. ولإعداد سياسة ثقافية لابدّ من تحديد القيم والأهداف والأولويّات الثقافية من خلال دراسة الواقع الثقافي ومعرفة احتياجاته ووضع خطّة برامج تتضمّن مبادرات ومشروعات، وتضمن نفقات تلبّي تحقيق تلك الأهداف، ثم اختيار أنسب الطرق لتنفيذ تلك الأنشطة بما يعود بالنفع على المجتمع كله، كما ينبغي العمل- باستمرار- على تقييم تلك السياسة وتجديدها بما يتلاءم وحاجات المجتمع ومستجدّات العصر ومتطلّبات المستقبل.

لقيت السياسات الثقافية اهتماماً عالمياً كبيراً منذ أواخر القرن العشرين، فقد نظّمت اليونسكو المؤتمر العالمي المعني بالسياسات الثقافية (1982) في مدينة مكسيكو، وكان الهدف منه استعراض المعارف والخبرات بشأن السياسات والممارسات الثقافية منذ مؤتمر البندقية (1970)، كما عقدت مؤتمر السياسات الثقافية من أجل التنمية (1988) في مدينة استكهولم، ودعت الدول إلى ضرورة تنمية قطاع الثقافة وضمان موضع لائق بها بين السياسات الأخرى.

وحثّت كل الدول على الأخذ بمنهج تخطيطي تنموي يلبّي الاحتياجات الثقافية من خلال الاستخدام الأمثل للقدرات البشرية والمادّية مع الاستفادة من الخبرات العالمية في هذا المجال. وأكّدت ضرورة مشاركة الحكومات والمجتمعات في تنمية السياسة الثقافية.

أما عن السياسات الثقافية في المنطقة العربية فتشير الدراسات التي أجريت حولها إلى أنها معنومة بالمعنى العلمي المنهجي أو مُعَدّة من قِبَل الدولة في إطار نظري غير مؤسَّس على خطّة متكاملة، وغالباً ما تكون الثقافة بهذا الشكل في خدمة السياسة، وليس العكس.

ويقدّم كتاب «مدخل إلى السياسات الثقافية في العالم العربي» الذي أصدرته مؤسَّسة المورد الثقافي (إبريل/نيسان 2010) صورة عن واقع السياسات الثقافية في ثماني دول عربية.

وفي ظل ما تتَّسم به السياسات الثقافية في الوطن العربي من قصور وتعثُّر وتنبذب وغياب التخطيط في كافة أوجه الحياة الثقافية يصبح من الضروري إعادة النظر في هذه السياسات وتجديدها وفق الأسس العلمية والمنهجية المُتَّبَعة في وضع تلك السياسات، واعتماد التخطيط الثقافي لرسم سياسة ثقافية قادرة على مواجهة التحدّيات وتقدير المشاركة المجتمعية في صنع ثقافة مبدعة باعتبار التنمية الثقافية ركيزة أساسية من ركائز التنمية الشاملة.

رئيس التحرير


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

رئيس التحرير
د.علي أحمد الكبيسي

سكرتير التحرير
سعيد خطيبي

هيئة التحرير
ديمة الشكر
محسن العتيقي

رئيس القسم الفني
سلمان المالك

الإخراج والتنفيذ
علاء الألفي
رشا أبوشوشة
هند خميس

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



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

البريد الإلكتروني:
aldoha_magazine@yahoo.com

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



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

# الدوحة

ثقافية شهرية

العدد 83

السنة السابعة - العدد الثالث والثمانون
ذو القعدة 1435 - سبتمبر 2014

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 تحرير الدوحة إبراهيم أبو ناب، د. محمد إبراهيم الشوش و رجاء النقاش.

## الاشتراكات السنوية

### داخل دولة قطر

| | |
|---|---|
| الأفراد | 120 ريالاً |
| الدوائر الرسمية | 240 ريالاً |

### خارج دولة قطر

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

## رئيس قسم التوزيع والاشتراكات

**عبد الله محمد عبدالله المرزوقي**

تليفون : 44022338 (974+)

فاكس : 44022343 (974+)

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

الموقع الإلكتروني:
www.aldohamagazine.com

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

## الموزعون

**وكيل التوزيع في دولة قطر:**

دار الشرق للطباعة والنشر والتوزيع - الدوحة - ت: 44557810 فاكس: 44557819

**وكلاء التوزيع في الخارج:**

المملكة العربية السعودية - الشركة الوطنية الموحدة للتوزيع - الرياض - ت: 0096614871262 - فاكس: 0096614870809 / مملكة البحرين - مؤسسة الهلال لتوزيع الصحف - المنامة - ت: 007317480800 - فاكس: 007317480819/ دولة الإمارات العربية المتحدة - المؤسسة العربية للصحافة والإعلام - أبو ظبي - ت: 4477999 - فاكس: 4475668 / سلطنة عُمان - مؤسسة عُمان للصحافة والأنباء والنشر والإعلان - مسقط - ت: 009682493356 - فاكس: 0096824649379 / دولة الكويت - شركة المجموعة 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 |


الغلاف:



العمل الفني للغلاف:
سليمان منصور
فلسطين

مجاناً مع العدد:




نماذج بشرية
أحمد رضا حوحو


## متابعات 4

مفارقات الدخول الثقافي (الرباط: عبدالحق ميفراني)

وهم الدخول الأدبي! (الجزائر: نوّارة لحرش)

غياب الثقافة (بنغازي – محمد الأصفر)

## ميديا 14

مدوّنون موريتانيون (نواكشوط: عبد الله ولد محمدو)

«تويتر» تتخلّى عن «بنغ»

المواقع الإخبارية في ورطة !

دعوى قضائية ضد الموقع الأزرق

80
من درنة الزاهرة إلى درنة الصابرة




قضية

## غـــزة
## بريد لم يُرسل


16

(عبدالله عمر)
(ســما حسن)
(سليم البيك)
(عبدالله كرمون)
(أحمد دلباني)
(علاء صادق)
(محمود حسن)






ملف

# السياسات الثقافية
## العُقدة والحل

46

عبد الرحيم العلام
د. رياض عصمت
د. بنسالم حِمِّيش
سعيد خطيبي
د. حبيبة العلوي
محسن العتيقي

طه عبد المنعم
صبحي موسى
وجدي الأهدل
د. عمار كساب
محمد بنيس
عمار النجار

## مقالات


جدليّة الرقمي والورقي... (مرزوق بشير بن مرزوق) 11
قميص الليل وكتابة المأساة ..... (أمير تاج السر) 41
الحاضر.. ماضياً ..... ..... .....(أمجد ناصر) 77
الفلسفة البُوبْ ..... (عبد السلام بنعبد العالي) 131
غواية الكلمات ..... ..... .(عبد الوهاب الملوح ) 160



حوار 86
رفعت سلام .. غابة من الأصوات المتشابكة ... (خالد بيومي )
استطلاع 90
الأدب والبحر .. المُجَرّد والمحسوس .....(عبدالحق ميفراني)
ترجمات 95
ثلاث أقاصيص (خابيير تومِيو - ترجمة: كاميران حاج محمود)
قصص قصيرة..... (ليديا ديفيس - ترجمة: أماني لازار)
حدود الترجمة الآليّة * (جان فرانسوا دورتيي - ترجمة: محمد مروان)
نصوص 106
خبْطُ الأجنحة المائية..... (نمر سعدي )
وجه واحد يكفي للبكاء ..... (فاروق الحبالي)
طَرْفة عين ..... (بوشعيب عطران)
مُثَّقَف عليه ..... (وائل السمري)
مقال 114
ليس أفضل من نفسك لنصحك ..... (نويمي فيرو)
كتب 116
سيرة التعايش والحرب..... (عامر أبو حامد )
هايدغر والنازيّة ..... (بدرالدين عرودكي)
«جيد» و«جون بيرس» .. صداقة في فَلَك الأدب (أوراس زيباوي)
استعادة المازني..... (آمال عبد الحليم)
ألوان كثيرة في لون واحد..... (علي جازو)
سندباد القصّة المغربية ..... (عماد إستيتو)
ترميم الناكرة والتوهُّج ببريقها ..... (عبد السلام دخان)
ناكرة العبودية ..... (سعيد بوكرامي)
شِعريّة الغواية والإدهاش..... (عماد الدين موسى)
أسئلة العرب الجوهرية..... (عبد الكريم قادري)
مختاراتنا


سميح القاسم
قصائد في ألبوم الحياة



15

مصطفى حسين
.. يرسم وجهه ويرحل



12


رحيل 148
مصطفى حسين .. يرسم وجهه ويرحل (د. سامي البلشي)
سميح القاسم .. قصائد في ألبوم الحياة
سينما 124
السيناريو* ...(أندريه تاركوفسك - ترجمة محمد الميسي )
البوكر تغزو السينما المصرية .....(محمد عاطف)
بين الواقع والهلوسة ..... (عصام زكريا)
روبن ويليامز ..ضَحِك لمهادنة الموت!.... (خاص بالدوحة)
غودار.. في وداع اللغة .....(عزالدين الوافي)
من الحرب إلى الفن .. بروباجاندا الإنقاذ (سليمان الحقيوي)
«سجن النسا» .....(لنا عبد الرحمن)
مسرح 120
«العساس» .. حراسة خارج الخدمة .....(د.أنس العاقل*)
تشكيل 142
خالد زكي: من السواد إلى الضبابية (حوار: د. أحلام فكر)
تجارب ورؤى .. في ضيافة المتحف الأردني (خاص بالدوحة)
عمارة 142
الإسكندرية ..تاريخ يقلقه ضعف الناكرة ! (د. محمد عادل دسوقي*)
علوم 158
الماء .. مخاطر متنامية يعيشها العرب .... (أحمد مصطفى علي)
صفحات مطوية 158
معركة الشعر الحديث .....(شعبان يوسف)

# غياب الثقافة

**بنغازي – محمد الأصفر**

قبل سقوط نظام القذافي، في ليبيا، كانت الثقافة تلعب دوراً أيديولوجياً مؤثراً، تديرها عناصر مُقرَّبة من النظام، مُؤمنة بأفكار الكتاب الأخضر، وأغلبيتها عناصر محسوبة على حركة اللجان الثورية، لا تختلف عن البوليس السري الثقافي، الذي من مهامه تأمين الدولة ثقافياً من خلال الرقابة على أي نفس حر، ووضعه تحت السيطرة، وكانت الدولة توفر لهم الإمكانات المادية والمعنوية، من أجل احتواء الأدباء وتحييدهم، ليكونوا مع النظام وقتذاك وليس ضده.

بعد ثورة فبراير لم يختلف الأمر كثيراً، ولم يحدث تغيير في الثقافة، فالمنظومة الثقافية القديمة استمرت في ممارسة عملها، والمسؤولون الذين شغلوا مناصب أمامية أخفقوا في إنتاج خطاب تنويري وسطي يجمع شتات الوطن ومكوناته الثقافية في سياق واحد، هدفه بناء ليبيا، حيث عَوّلَ الكثير من المثقفين، في بداية الثورة، على أن تكون الثقافة رمانة ميزان المجتمع والقيمة التي يمكنها أن تسير دفة البلاد نحو السلام والوفاق الوطني.

الحالة الثقافية المربكة جداً التي تعيشها البلاد حالياً، والتي فشلت في أن تلملم شتات الوطن، ولو على المستوى المعنوي، حيث بلغت الأمور للأسف الشديد حدّ التشكيك في نضال عدة مجاهدين أجمع العالم على بطولتهم كشيخ الشهداء عمر المختار، هذه الحالة من انعدام الوزن عبر عنها الصحافي والأستاذ الجامعي بمانشستر د.سالم بوظهير، بقوله: «ما حصل للثقافة في ليبيا من تخبُّط بعد فبراير، كما في كل المجتمع ومؤسساته كلها، ربما باستثناء الرياضة، سببه هو عدم توافر مرجعية واضحة المعالم لتستند إليها وتنطلق منها لتكون داعماً لها. فقبل فبراير/شباط 2011، كانت الثقافة حكراً على الصفوة ربما القريبين من الخيمة وهدفهم كان واضحاً: نظام جماهيري سعيد يشد حبال الخيمة ويحافظ على ثبات أوتادها كلما هبت رياح التغيير، مقابل نثريات وسفريات وشقق وسيارات وما شابه، فالكل كان يكتب ويغني ويرسم ويرقص للخيمة».

ويضيف د. بوظهير، وهو المعروف بمواكبته للحراك الثقافي عن كثب منذ سبعينيات القرن المنصرم، مُعبراً عن ما تعيشه حالياً ليبيا من وضع ثقافي جد صعب بقوله: «الثقافة فعل كما السير في الشارع، كما البحث عن ظِلٍ يقينا الحر أو البحث عن شعاع شمس نتدفأ به، هرباً من غيمة، لذلك، من يمسك البلد ليخرجها مما هي فيه عليه أن يمسك بمفاتيح أهمها الثقافة.. الابتعاد عن الجهوية والمناطقية، أن يمتلك نية القيام بمنشط ثقافي. المسؤول على الثقافة عليه أن يتحلّى بالصبر ويترك التفكير في الكرسي والتفكير في السيارة والنقال وحتى حاجيات السوق التي يحتاجها بيته. لو المسؤول تخلّص من حبه للمال الحرام وعشقه لكرسي سنقترب كثيراً من أن نكون دولة ثقافية وشعباً مثقفاً مثل العالم المُتحضِّر».

في سياق آخر، سألنا الصحافي والشاعر فرج العربي عن أهمية الثقافة وما يمكن أن تلعبه من دور في هذا الوقت الراهن الذي تعيش فيه ليبيا ظروفاً حالكة جداً، وعن تغييب الساسة للملف الثقافي لتضميد الجراح ورأب الصدوع فأجاب: «الثقافة هي جوهر الفعل.. حلمنا بأن يكون لنا الحق في حياة كريمة.. بدون أن ينعتنا أحد بالكفر أو المروق أو الخروج عن الدين، نريد حياة مُستقرّة تحكمها





دولة لها سيادة وقوانين نحترمها. نريد هدوءاً يفضي إلينا ويشعرنا بالسلام، نريد غداً ينتظرنا بدون خوف.. لقد حلمنا كثيراً، والثورة التي قمنا بها من أجل رفض الاستبداد دفّعتنا ثمن ذلك باهظاً من دموع وجروح ودماء، ونرفض بعنف أي شكل جديد يسعى إلى الإقصاء والطغيان.

لذلك لا معنى لهذا العبث.. لقد صار للأسف دمنا رخيصاً والصراع في شكله العام أيديولوجياً، ولكنه في جوهره صراع على الغنائم والسلطة ولن يصل مهما امتد به الوقت إلا إلى مزيد من الخراب والدمار، والحل هو الجلوس إلى طاولة الحوار».

معتوق بوراوي، تشكيلي ليبي مقيم في إسبانيا، خصنا بحديث حول أهمية الفن التشكيلي في الرفع من النائقة والمستوى الفني للبلاد عامة، والحد من دائرة الظلام، فمن الجمال تنطلق الحياة، سألناه برأيه: لو كنت مسؤولاً في الثقافة عن الفن التشكيلي ما المقترحات التي تسعى إلى تنفيذها؟ فأجاب مُبتسماً: «بالطبع هذا الأمر لن يحدث، فالفنان فاشل بامتياز في أي عمل إداري، خاصة إن كان لم يتقاعد بعد أو يعيش أَوْجَ نشاطه الفني، لكن دعني أقل لك: سأسعى لإنشاء متحف وطني، نشاطاته متعددة، منها المبادرة باقتناء لوحات من الفنانين الليبيين المعروفين، ومن ثم هذا المتحف سيكون له دور مهم للرقي بالحركة الثقافية الليبية، إضافة لدوره في ترسيخ مفهوم الفن التشكيلي للفنانين القادمين. عدم وجود اهتمام من الدولة بالفن التشكيلي، سواء أكان الآن أم سابقاً جعل الشريحة العامة من الناس في ليبيا غير قادرة على فهم اللوحة، لعدم وجود متاحف في بلادنا، دائماً الدوائر الحكومية مُغيَّبة عن التشكيل، والتشكيل في ليبيا هو خلاصة مجهود فردي بحت من تشكيليين ضحوا لرفع اسم ليبيا عالياً».

وعن دعم وزارات الإعلام والثقافة ومراكز الثقافة العليا في البلاد، يقول بوراوي: «عادة الإعلام أو الثقافة أهملا هذا الجانب الكبير من التراث الوطني الليبي، الآن في المرحلة الانتقالية، الوزراء أو المسؤولون لا أعتقد أنهم على مستوى عالٍ، وإن كانوا يهتمون بالفنون التشكيلية، فاهتمامهم ضئيل، وعادة ما يتسلّق الآخرون للاستفادة من الوزير أو يطرح أسماء غير معروفة، مثلما رأيت في المرحلة السابقة، أنهم يعرضون معارض تشكيلية لهواة وليس لفنانين تشكيليين محترفين معروفين لدينا».

# وهم الدخول الأدبي!

## الجزائر: نوّارة لحرش

في السنوات الأخيرة صار الكُتّاب والأدباء في الجزائر يعتبرون مناسبة الصالون الدولي للكتاب بمثابة «موسم الدخول الأدبي الجديد»، الذي له تقاليده المعروفة في بلدان الغرب، وهذا ما جعل المشهد الثقافي الجزائري لا يتحرّك إلا مع تظاهرة الصالون الخريفية، كما تحرص أسماء أدبية كثيرة على إصدار كتبها الجديدة تزامناً مع المعرض، وهذا من أجل تسجيل بعض الحضور ليس إلا، حتى وإن كان حضوراً بمعناه الرمزي أو الاستعراضي لا أكثر. الغريب في الأمر أن معظم الذين يهللون لموسم الدخول الأدبي المزعزم يلجأون إلى إعادة طبع كتبهم في طبعات ثانية وثالثة ورابعة، رغم أن الطبعات الأولى مازالت مُكدّسة في مخازن المطابع ودور النشر، وحتى في بيوت أصحابها، فوهم موسم الدخول الأدبي في الوسط الثقافي الجزائري يوازيه ويقابله وهم الحضور الذي يعاني منه بعض الكُتّاب والأدباء، وهذا خلل أو لبس يحيط بتظاهرة الصالون الأدبي ويحولها في نظر الكثير من الكتاب إلى موسم للدخول الأدبي الجديد بشكل أو بآخر. هنا ما جعل مفهوم موسم الدخول الأدبي في الجزائر يختلف عنه في بقية البلدان الأخرى التي تعيش دخولاً أدبياً حقيقياً.

الشاعر خالد بن صالح يصرح قائلاً: «لا أظن أنه يوجد عندنا ما يسمى حقيقة دخولاً أدبياً. لطالما أوهمنا أنفسنا بذلك ونحن في كل مرة نرمم مشهداً مُترهلاً يزداد انغلاقاً على ذاته عاماً بعد عام».

صاحب «سعال ملائكة متعبين»، يضيف: «شخصياً لم أعد مُتحمساً لنشر مجموعتي الثالثة والتواجد بها في المعرض الدولي للكتاب. القرار لا يزال شائكاً خاصة في ظِلّ سياسة الإقصاء المستمرة من طرف المؤسسة الرسمية، وعدم وجود مبادرات فعلية من طرف دور النشر أولاً وكل من يؤمن بالإبداع الحقيقي من أجل خلق فضاءات للتواصل وإيجاد حلول لمشكلة التوزيع في الجزائر، كواحدة من مشكلات صناعة الكتاب عندنا».

بن صالح الذي لا يعتقد بوجود ما يسمى بـ «الدخول الأدبي في الجزائر»، والذي لم يعد يهتم بمعرض الكتاب الدولي بنفس الشغف الذي كان في سنوات مضت، قال مُختتماً تصريحه: «ما يدفعني هذا العام لزيارة المعرض ربما شغفي بالكتب، سيما الترجمات وأعمال مُحدَّدة لعدد قليل جداً من الكتّاب المحليين والعرب. ليس انسحاباً ولا تباكياً، وإنما هو قناعة بأنني كشاعر لن أقحم نفسي في ما لا يضيف لنصي شيئاً ولا لشغفي بالكتابة، مُتمسكاً بإيماني أن الشعر الجيد سَيُقرأ وإن كُتِبَ على رمل البحر».

من جهته الروائي سمير قسيمي، يرى أن تعبير الدخول الأدبي ليس وصفاً دقيقاً يصلح أن يطلق في الجزائر بوجه خاص. وأضاف: «في الحقيقة نحن نربط ذلك بالمعرض الدولي للكتاب، الذي ليس في نظري إلا فرصة مواتية لاقتناء الكتب أو لقاء زملاء كتابة، حتى النشاطات التي تنظم خلاله ليست بتلك الأهمية التي نعتقد، نظراً لأن الدعوات توجه وفق معايير لا يعلمها إلا الله، وليست بالضرورة إلى من يصنع الحدث».

صاحب رواية «الحالم»، اختتم قائلاً: «أصدرت هذه السنة رواية بعنوان (حب في خريف مائل) وسأعقبها برواية ثانية، من غير أن أتخذ المعرض الدولي موعداً للإصدار، بل هي متواجدة قبل المعرض بأشهر في السوق العربية، وهو أمر اعتمدته ليقيني أنني غير معني بالمعرض ولا بحركة البيع والقراءة البطيئة في الجزائر».

أما الشاعرة نصيرة محمدي، فقالت بنوع من اللاجدوى: «لا أتصور أننا حقاً نمتلك تقاليد الدخول الأدبي في الجزائر بزخمه وثرائه وإصداراته وعناوينه التي نستطيع القول بأنها تتصدر الموسم الأدبي وتعزّز حضور الكاتب وفاعليته للمساهمة في الحِرَاك الأدبي والفكري وتطوير المشهد الثقافي. ما زال الكاتب




رهين مزاجيته ورهين المؤسسات التي تستلبه وتدجنه وتقصيه في الكثير من الأحيان. ورغم ما يُقال عن الأزمات الاقتصادية التي تعاني منها بلداننا إلا أن ذلك لا يمكن أن يكون سبباً حقيقياً في كل هذا التخلف الذي ترزح تحته المؤسسات الثقافية وتطحن معه جهد الكاتب وتكبل نشاطه وفاعليته حتى الرضوخ لمنظومة عمى وعطالة كرستها ذهنية غارقة في حساباتها العابرة وأوهامها الراسخة.

صاحبة «كأس سوداء»، تتساءل بنبرة يائسة: «هل بعدما يتطاحن حولي ويتضارب من مزاعم عن دخول أدبي تزدهر فيه الكتابة وتزدهر معها وسائط أخرى ضرورية كالإعلام يمكن القول بأن هذا البلد حاضنة ثقافية ومعرفية تصاحب ما يأتي من جهات العالم كتابة وإبداعاً؟، كيف لا أعترف بأن هذا العالم سيكون حزيناً حقاً بدون كتاب أو أدب أو فن، لدي مجموعتان شعريتان لم أملك جرأة نشرهما إلى غاية اللحظة، حالة الإحباط العام والعلاقات غير الصحية بين دور النشر والكاتب وأشياء أخرى كثيرة علينا أن نعري عليها حتى نتشرب نور العالم».

في حين يتساءل الكاتب والباحث لونيس بن علي، هل حان الوقت فعلاً لكي نتحدث عن دخول أدبي في الجزائر؟ لونيس استطرد قائلاً: «شخصياً، أرى في معرض الكتاب المظهر الوحيد الذي يعطي انطباعاً بأن الكتاب مازال بخير في الجزائر، وهو بالمناسبة ليس دليلاً قطعياً على أننا نحتفي بما يسمى منذ سنوات قليلة بدخول أدبي. إصدار بعض الأعمال الأدبية التي تظهر في غفلة منا، وفي بعض الأحيان من دون علم أصحابها لا يعني أكثر من تسويق إعلامي مفرغ من حقيقة الظاهرة. أظن أن الدخول الأدبي يرافقه احتفاء إعلامي ونقدي بما يستجد من منشورات، لنتفق على الفكرة التالية: الدخول الأدبي هو احتفال أدبي بالدرجة الأولى، احتفال يتجسد فيما يُكتب من مقالات حول النصوص الجديدة التي من المفروض أن يكشف عنها وتكون في متناول الإعلام الثقافي (إن كان موجوداً أصلاً) وفي متناول النقاد المتخصصين، في غياب هذا لست متشوقاً قدر الكفاية لمثل هذا الدخول».

صاحب كتاب «تفاحة البربري»، أنهى كلامه قائلاً ومتسائلاً: «ما يهمني الآن أن نصنع مشهداً ثقافياً سليماً، أن نعيد للكاتب مكانته اللائقة به. ما الفائدة من دخول أدبي إن كان الكاتب ذاته هو آخر من يستفيد من ذلك الدخول؟».

# مدوّنون موريتانيون

نواكشوط: عبد الله ولد محمدو

التدوين فضاء للرأي والفكر ومساحة للنقد ومركب للتغيير، يهيم في شعابه كثير من الشباب الموريتانيين، وقليل من نخب الفكر والسياسة، لذا كان من أهداف اتحاد المدونين الموريتانيين - كما يقول مؤسسه المدون أحمد ولد إسلم «إشاعة ثقافة التدوين في صفوف النخبة الموريتانية، واستقطاب كبار المثقفين والكتّاب للتدوين أولاً، ثم للاتحاد ثانياً». وفي السنوات الماضية جمحت تدوينات وتغريدات ومقالات كثير من الناشطين الموريتانيين على شبكة الإنترنت في ظل فرص الفضاء المفتوح والحرية الممنوحة للصحافة في بلد يصنف بأنه الأول عربياً في حرية الصحافة، وقد ألهبت بعض هذه الكتابات المُتعلّية على القيم السامية للأمة الضميرَ الجمعي، فمهّدت لظهور تشريع عُرف بقانون الميمات الثلاث (مجتمع المعلومات الموريتاني)، نغّص على المدونين والمغردين عالمهم، فاحتجوا عليه في وقفة رفض واستهجان أمام البرلمان، وخصصوا تدوينات موحدة لمكافحة قانون يرى مناصروه أنه ضروري لحفظ وتشجيع وتنظيم الإنتاج الإلكتروني وحماية حقوق الحياة الخاصة، وكبح جماح مثيرات الفتنة وزعزعة السلم الاجتماعي، بينما يرى فيه معارضوه من المدونين والمغردين تكميماً للأفواه وتحكماً في آرائهم الحرة، لذا غنوا حملة بعنوان (لا لقانون مجتمع المعلومات الجائر).

ويلاحظ المتتبع للمدونات الموريتانية اعتماد طائفة معتبرة من المدونين - على اختلاف مشاربهم الفكرية واتجاهاتهم السياسية - تدوينات موحدة بشكل دوري في موضوع معين، تعالج في الغالب قضايا تشغل الرأي العام، أو تعبّر عن رؤية سياسية أو موقف من حدث وطني بارز، أو تعرض لهموم التدوين، ويقوم مدونون بالتزام الكتابة عن هذا الموضوع على صفحاتهم بشكل متزامن، ويُعتمد في هذه التدوينة الموحدة شعار مصمَّم يوحي بمحتوى الموضوع، ويظهر معه على صفحات المشاركين فيه.

وقد اختار المدونون الموريتانيون في أوج هذا الصيف، وفي المناطق الداخلية من الوطن تدوينة موحدة تحمل شعار (الداخل في أزمة عطش)، تضيء جوانب من مأساة مجتمعات، تعاني شحاً في المياه عاتبة على الدولة وجود مدن وقرى ظامئة إلى الماء رغم مجاورة بعضها النهرَ أو وقوعها جنب بحيرات جوفية! كما آثرت مجموعة من الشباب القروي اعتماد شعار لمدونتهم، يُصوِّر هَمَّ العطش الذي تعاني منه قريتهم.

ولعل الظاهرة البادية في التدوين الموريتاني إنشاء جماعات شبابية عديدة مدونات خاصة بمعالجة القضايا الثقافية والتنموية لقراهم، مثل مدونة شباب (أوجفت) الثقافية، ومدونة التجمع الشبابي لقرية (توروكيلين)، ويعرف ذا التجمع بأنه «جمعية ثقافية تنموية تسعى إلى خدمة مجتمع قرية توروكيلين من خلال التكاتف والتنسيق والعمل المشترك بين كافة فئات المجتمع وذلك بغية النهوض بالقرية تنموياً وثقافياً واجتماعياً».

وإذا كانت التدوينة الملتزمة بقضية معينة قد شكلت ناظماً مشتركاً بين المدونين الموريتانيين فإن لبعضهم

خصوصياته المميزة واهتماماته الخاصة، فمنهم على سبيل المثال مَنْ يهتم باللغة العربية وبحوثها جاعلاً من مدونته منبراً لبحث دقائق اللغة وتتبع أساليب اللغات في أداء المعنى مورداً جملة بحوث ومقالات تعالج بعض قضايا اللغة العربية والتعريب والترجمة والمصطلح وصناعة المعجمات المتعددة اللغات، كما هو شأن مدونة إسلمو ولد سيدي أحمد ومدونته (اللغة العربية أمُّ اللغات).

ولمدونين آخرين اهتمامات فكرية، إذ نجد أن المهدي بن أحمد طالب يورد بمدونته (الصرير) موضوعاً بعنوان (نحن والاستلاب الحضاري) يقول فيه «إنّ ظاهرة الاستلاب الثقافي لا يمكننا أن نحمّلها للغرب وحده، ذلك أنّنا نحن هم من رضي للغرب بالاستعلاء على ظهورنا، وحين نحاكم أنفسنا بأنفسنا نُدرك أنّنا انسلخنا من قيمنا الدينية وبقينا نتقلب ونتخبط في اللاشيء، ونترجى من الغرب حصول كل شيء؛ (الدواء وحجرة الكبريت) غير ساعين إلى الاستقلال عنه، وحتى إن استقلّ




البعض منا يبقى البعض الآخر يلوّح بيده لا أريد غير الاستغلال، يكفيني أنّك أنت أيها الغربي قدوتي في كل شيء وسيدي في كل شيء وأنا عبدك ومولاك في كل شيء !!».

ويعالج المدون حبيب الشيخ محمدو في مدونة (رؤية أخرى) ظاهرة التطرف والغلو من زاوية إنسانية متوقفاً في موضوعه: (المنسيون من متن الكتاب) عند معاناة آباء وأمهات وذوي ضحايا التطرف، فقد وقع أبناؤهم في شرك التطرف، وألقي بهم في غيابات السجون، ليعيشوا هم على وقع الألم والحسرة على مصير فتية انجرفوا في تيار الغلو مُبرزاً هنا المدون «أن هؤلاء الأهالي منسيون بشكل كبير من طرف السلطات المعنية، ولذلك فهم يواجهون ظروفهم الحياتية الصعبة، وينشغلون بذلك عن مراعاة وفهم التأثيرات الفكرية والاجتماعية والاقتصادية... وحتى السياسية التي تكتنف أبناءهم».

إن التدوين في موريتانيا رغم قلّة انشغال الشخصيات السياسية والفكرية به يبقى مُتنفساً لنخبة شبابية، ترسم فيه أحلامها، وتبوح برؤاها في عالم مفتوح لا يعرف القيود، فهل ينجح المدونون الصغار في استمالة الكبار إلى أسلوبهم الكتابي المُتحرّر أم أن حجاب الرزانة وحب الأسلوب الحياتي الرتيب والمألوف في التعبير سيُبقي التدوين صناعة شبابية؟

# فيسبوك يمني

**صنعاء: جمال جبران**

في اليمن، لا وظائف ولا ابتعاثات جديدة للدراسة في الخارج بتمويل حكومي. هيّ حالة اقتصادية قاسية أجبرت الدولة على اتخاذ مثل هذه القرارات من أجل اختزال النفقات في الموازنة العامّة في مُحاوَلة منها لاجتياز الأزمة التي يبدو أنها لن تنتهي قريباً. هذا إضافة لإجراءات أخرى شملت نواحي عديدة في حياة اليمنيين، وهي إجراءات تم الإعلان عنها بشكل تدريجي قبل عامين وبلغت مداها الشهر الماضي. وبطبيعة الحال خرجت احتجاجات غاضبة، لكنّ سرعان ما هدأت، في وقت كانت فيه مجموعة من الشباب تسعى لإيجاد حلول شخصية لذاتها، كي تقدر على النجاة من الحالة الصعبة التي وصل إليها الوضع الاقتصادي. تحت هذه الظروف الصعبة وجد بعض الشباب أنفسهم مجبرين على النحت في وجه الحياة، كي يقدروا على اختراع وسائل تتيح لهم الحصول على مصادر دخل تعينهم على مقاومة الصعوبات. من هؤلاء يظهر الشابّ ماجد الجمعاني، يمنيّ لم يقدر على إكمال دراسته الجامعية لصعوبة حالته المادية فلجأ إلى التعلّم عبر الإنترنت وبشكل مباشر أحياناً مع بعض المواقع المُتخصّصة في تقديم الدروس التي تساعد على التعمُّق في مجال الدراسة بأقصر الطرق، في الوقت الذي كان مُجبراً على العمل كمندوب في مجال التسويق العام لا يتعلّق بمجاله اهتمامه الإلكتروني، لكنه فعل ذلك كي يجد دخلاً مادياً يساعده على العيش. وفي نهاية العام 2011، وبحسب حديثه مع «الدوحة»، فكّر الجمعاني في طريقة لجعل صفحات الويب وسيلة لتقديم خدمات إيجابية في إطار المجتمع الذي يعيش






في وسطه والانتقال بعد ذلك لخدمة مجتمعات أخرى. وكان له أن سعى لابتكار صفحات تواصل اجتماعية على نسق الفيسبوك، بطريقة تتناسب مع المجتمع المحلي والعربي، وخدمة للعاملين في المجال الصحافي بشكل خاص وفي زاوية محددة بداخل الموقع، الذي أطلق عليه اسم «أودل». حرص فيه على فتح مجال المناقشات العامّة للمجموعات وتصنيفها بحسب التوجهات المختلفة للأشخاص. وكذلك إتاحة وضع توقيتات محددة بحسب اختيار المشترك ورغبته في الزمن المناسب لظهور منشوره على الصفحات وكذلك إمكانية التحكم في نوعية الشخصيات التي يمكنها رؤية ذلك المنشور بما في ذلك حماية المشترك من دخول أي جهات لايرغب في أن تقرأ ذلك المنشور. كما يتيح «أودل» إمكانية المناقشات الصوتية الجامعية وفتح مجال للمنتديات الشبابية لإقامة ندوات عامّة بشكل مباشر. كما يسعى الموقع لتحديث برنامج بإمكانه القيام بترجمات مباشرة للنصوص المكتوبة، بحيث يمكن لأي مشترك قراءة كافة النصوص بأي لغة كانت.

واستطاع الموقع الحصول على نسبة اشتراك، لم تكن مُتوقّعة أبداً، وهو ما دفع ببعض الشركات إلى تقديم اقتراحات للدخول فيه بنسب مُحدّدة مسبقاً. وهو الأمر الذي عمل على وضعه في مساحة جيّدة للاستثمار وصولاً لدخول وزارة الشباب اليمنية، التي رأت نفسها مضطرة لتقديم دعمها للموقع، وهو ما سوف يُحسب لصالحها كمحاولة لتشجيع الشباب اليمني.

وبشكل عام يمكن القول إن أمام موقع «أودل» الكثير من الجهد الذي ينبغي عمله كي يصبح موقعاً حاملاً لمقومات مُنافَسة مواقع عالمية شهيرة وإن كان ما وجده حتى الآن يبقى جيداً بالنظر للظروف التي يمرّ بها الواقع المحلي اليمني إلا أن هذا يمكن اتخاذه عاملاً مساعداً في التقدم خطوات أخرى وإضافية إلى الأمام، ودعوة إلى الشباب بعدم التوقف وانتظار الحلول الرسمية، وأن يبحث كل شابّ عن حلّه الشخصي.



مرزوق بشير بن مرزوق

# جدليّة الرقمي والورقي

في شهر يونيو/حزيران الماضي عقد بمدينة نيويورك الأميركية (إكسبو أميركا للكتاب) وهو واحد من أهم معارض الكتب في أميركا وفي العالم، وما يلفت النظر في مهرجان هذا العام هو تركيز دور النشر الأميركية، وكذلك الندوات المصاحبة للمعرض على موضوع مستقبل الكتاب الورقي في ظِّل تزايد وتصاعد وانتشار الكتاب الرقمي.

لقد خصصت للعارضين الرقميين (نسبة إلى الكتاب الرقمي) منافذ خاصة مماثلة لعارضي الكتب الورقية، حيث عرضوا فيها أحدث الطرق التقنية من تحويل الكتب الورقية إلى كتب رقمية، بدءاً من تصميم الكتاب إلى نشره على المواقع الإلكترونية وكذلك من خلال الأشرطة الممغنطة، بل ذهب بعضهم أكثر من ذلك بالاتفاق مع الكتّاب ومع الناشرين على نشر كتبهم إلكترونياً بشكل مباشر دون الحاجة إلى نشره ورقياً من البداية، ولم يقتصر الأمر على الجانب التقني فقط، بل لوحظ انخفاض أسعار النشر الإلكتروني بشكل كبير، من جانب آخر أقامت لجنة المعرض على مدى يومين كاملين حوارات ومداخلات حول التطوُّر المتسارع في صناعة الكتاب الورقي، وعرضت الفرص الكثيرة المتاحة لنشره ومستقبله.

وكما هو الجدل القائم بين مؤيدي ومعارضي الكتاب الرقمي في الوطن العربي، يدور نفس الجدل بين المهتمين في أميركا حول هذا الموضوع، فبينما يرى المدافعون عن الكتاب الرقمي التحوُّل الجديد قابلاً للانتقال، والحمل، والتوزيع، والنشر، بشكل أفضل وأسرع من الكتاب الورقي، ولا يشغل مكاناً، أو حيزاً في المنزل، أو المكتب، أو حتى في حقيبة السفر، يرى المدافعون عن الكتاب الورقي، بأن الكتاب الورقي يتيح للقارئ فرصة أفضل وتفكيراً أعمق في تصفُّح الكتاب يدوياً، والجلوس لوقت طويل معه، دون أن يجهد عينيه أمام شاشة الكتاب الرقمي، كما يرى مؤلفوا الكتب الورقية بأن الحماية الفكرية والأدبية للكتاب الورقي أفضل من الحماية الفكرية للكتاب الرقمي، حيث تسهل سرقته وإعادة نشره وطباعته، ويقرِّر مؤيدو الكتاب الرقمي أن انحصار الكتاب الورقي واستبداله بالكتاب الرقمي هو مسألة وقت، ويدللون على ذلك بتمكن الأجهزة الإلكترونية من الحواسب والألواح والتليفونات الذكية من حلها محل الشريط الموسيقي الممغنط وفيديو الأفلام وأجهزة التلفاز، كما يدللون بخروج العديد من ناشري الصحف من الأسواق، أو التقليل من عدد أوراق صحفهم مقابل نشرها إلكترونياً، ويؤكد المناصرون للكتاب الورقي بأن هناك دراسات علمية ميدانية أثبتت بأن الكتاب الورقي أكثر إفادة وتأثيراً على الأطفال لأن هذا النوع من الكتب يركز على مضامين القصص، ويعطي فرصة إنسانية عندما يتفاعل الأطفال مع آبائهم الذين يقرؤون لهم القصص من الكتاب الورقي، حيث يجري نوع من الحوار وتفسير للقصص مما يؤدي إلى إثراء الحصيلة اللغوية للطفل.

طبيعياً سوف يستمر هذا الجدل بين الكتاب الرقمي والورقي لمدة قادمة، ولن يحسم الأمر لجهة دون أخرى، كما حدث سابقاً عندما كان يظن البعض بأن أية تقنية جديدة سوف تزيح ما قبلها، لكن ما حدث هو تمكن الوسائل بالتعايش والتكامل فيما بينها.

الأمر المُهم هو ليست وسيلة القراءة، وإنما القراءة ذاتها هي التي يجب أن تنتصر وتستمر بأية وسيلة كانت.

د. سامي البلشي

مـذ أن كان عمـري اثني عشـر عاماً، لم أبت فـي البيت أكثر من أسـبوع متواصل، فحياتي تحوَّلت إلى سـفر دائم، دراسة في قسم داخلي، معسكرات شبابية، رياضة، ترحال على خط تركيا وتايلند والصيـن والمغـرب، سـياحة، تسـكُّع بطريقـة خطوات خبط عشـواء، موهبتي لا بأس بها في تكوين صداقات جديدة والظفر بإعجابات حقيقية لا إلكترونية.

# مصطفى حسين
# يرسم وجهه.. ويرحل



رسوم: إسماعيل عزام - العراق

فـي وداعـه الأخيـر، تزاحمـت شـخصياته التـي تناولهـا فـي رسـوماته الكاريكاتيريـة.. فمنهـا مـن شـارك فـي حملـه، ومنهـا مـن بكـى عليـه، وآخـر اسـتخفّ بالمشـهد، أمـا شـخصية «الكحيـت» فقـد اسـتكثر عليـه عـدد المشـيعين، و«عزيـز بيـه الأليـت» بسـيجاره الشـهير وكبريائـه المفتعـل، فقـد انشـغل بتوجيـه عبـاد الله فـي حركاتهـم، وإعطـاء أوامـره بمنـع الـكلام الجانبـي بالجنـازة، وظهـر «فـلاح كفـر الهنـادوة» يحمـل حـذاءه تحـت إبطـه ويهـرول فـي جميـع الاتجاهـات مُعلناً اليتـم بعـد رحيـل مـن صيَّتـه، وأجلسـه مـع رؤسـاء الـوزراء ينتقدهـم ويوجههـم طيلـة خمـس عشـرة سـنة أو يزيـد. رأيـت جميـع الشـخصيات فـي وداع أشـهر رسـام كاريكاتيـر بمصـر والوطـن العربـي، رأيتهـم بملامحهـم التـي وصفهـا لنـا الراحـل مصطفـى حسـين (1935 - 2014).

لـم يحـظَ فنـان مصـري بشـهرته.. تفاعـل المجتمـع بـكل طوائفـه مـع نكاتـه، وتهكُّماتـه.. لـم أرَ جريـدة يبـدأ قراؤهـا بتصفُّحهـا مـن الصفحـة الأخيـرة إلا جريـدة أخبـار اليـوم ليتعرَّفـوا مـن خـلال رسـوماته علـى وضـع البـلاد سياسـياً أو اجتماعيـاً مـن وجهـة نظـره.. ولـم يجـد غضاضـة فـي ترجمـة أفـكار تطـرح عليـه مـن شـخص آخـر يشـترك معـه فـي صياغـة الفكـرة، هـنا يكتـب بأسـلوبه السـاخر، وهـنا

يترجم السخرية المكتوبة بسخرية خطيّة ولونيّة مرسومة.

فقد ألّف الكاتب الساخر أحمد رجب العديد من الشخصيات الكاريكاتيرية ورسمتها ريشة الفنان مصطفى حسين لتساعده في تسهيل مهمته للتفاعل مع القارئ والمشاهد البسيط، وحتى الأمي مثل «قاسم السماوي - عزيز بيه الأليت – مطرب الأخبار – عباس العرسة – علي الكومندا – الكحيت، وغيرهم» هذه الشخصيات تحركت في المجتمع وأحسّها الناس باعتبارها شخصيات من لحم ودم، أصبحت معروفة بصفاتها لدى جميع المصريين، يتفاعلون معها ويستلهمونها في حياتهم وتعليقاتهم، وسخريتهم بعضهم من بعض – انت عامل زي قاسم السِمَّاوي – وهذه الشخصية ظهرت بالقرية المصرية في الخمسينيات والستينيات من القرن الماضي، وهو موظف بالصحة مهتم بقتل الكلاب الضالة بالسم، إلا أن رجب وحسين تناولاه للسخرية ممن يعارضون التفاوت الطبقي بشكل عام، وأخذت عليهما هذه الرؤية لوجود تفاوت طبقي يحتاج إلى من ينتقده، ولكنهما كانا يتبنيان الدفاع الكامل عن التفاوت الطبقي والهجوم على من يعارضه من خلال شخصية السِمَّاوي الحقودة على الآخرين دائماً.

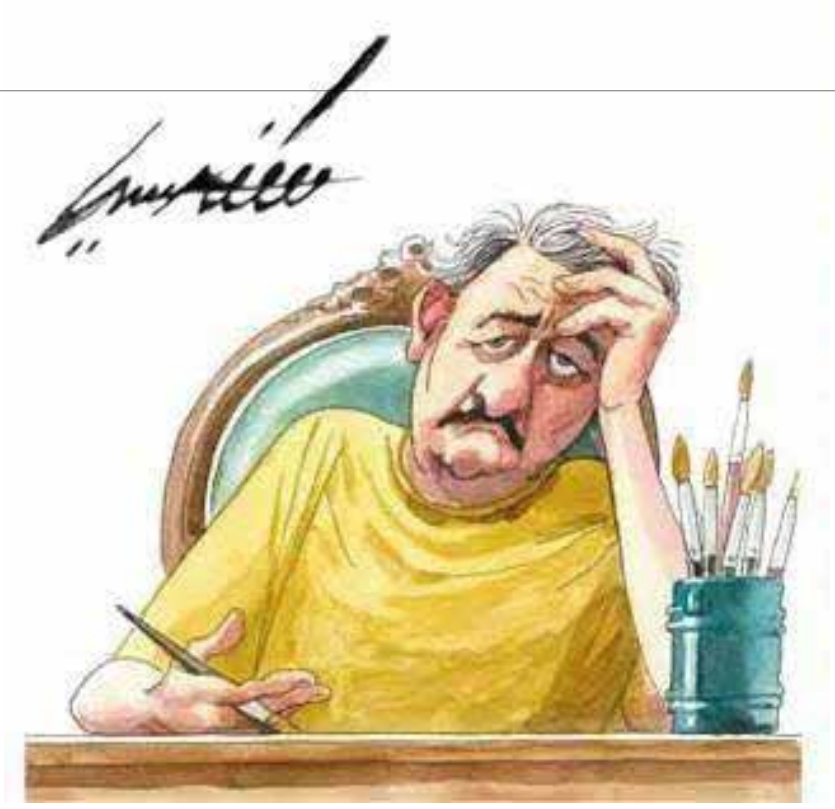
من الشخصيات الساخرة اللافتة للانتباه شخصية «الكحيت»، خاصة عندما يلتقي مع المدعو «عزيز بيه الأليت» فهو لا يجد قوت يومه وشعره مُتجعِّد ونقنه طويلة وملابسه رَثّة، لكنه يعتز بنفسه ويمارس بالكلام حياة المليارديرات، يشرب سيجاراً وفي قدمه الشبشب البلاستيك، أو الشراب الممزق الذي يخترقه بأصابع قدمه، ويمارس أحلام اليقظة بتطلعاته الطبقية، لكنه مستكين لا يحاول أن يجهد نفسه، يظهره حسين ورجب طبعاً بالشخصية السلبية، والمنشغلة بقضايا ومشاكل الأغنياء، وكأنه واحد منهم.

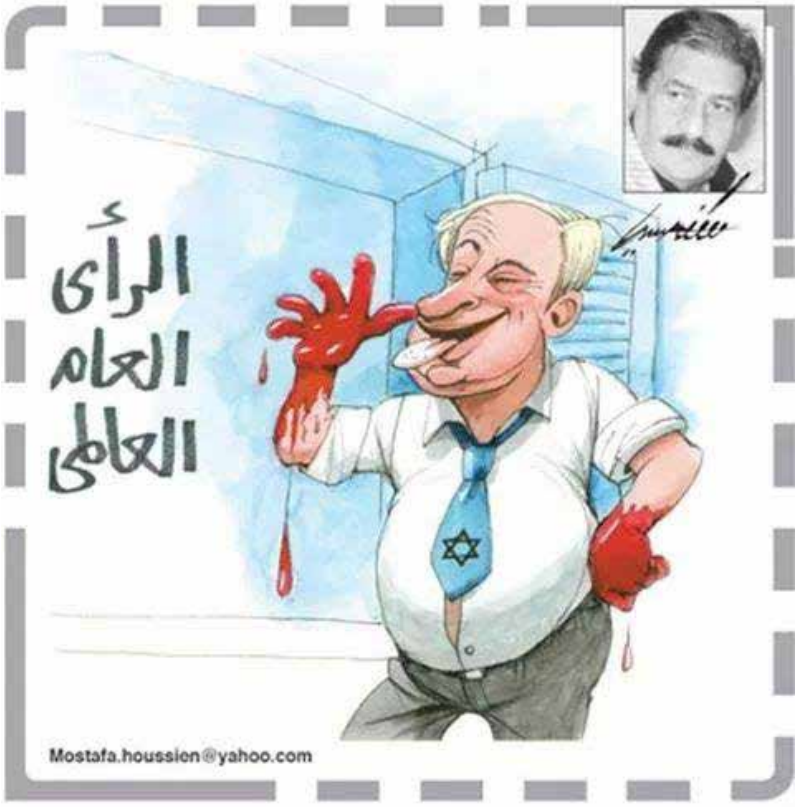



من الشخصيات التي ظهرت بالمجتمع المصري وقبض عليها أحمد رجب، وسلمها لريشة مصطفى حسين، شخصية «كمبورة» عضو مجلس الشعب وصاحب الحصانة، في عصر الانفتاح، كمبورة الذي أدخل لغة اللصوص إلى الشارع المصري، فهو الذي ابتدع (الأرنب – والنص أرنب – الباكو – الأستك – الخنزيرة – التمساحة). وفي حضرة كمبورة لا نستطيع أن نتجاهل مساعده، فلكل مجرم من يساعده ويدفعه ويزيِّن له الحرام، إنه عبعزيز برأسه وأنفه الطويلتين. يساعده عبعزيز منذ اللحظة الأولى حين يتقدّم لانتخابات مجلس الشعب، فيجهز له الدعاية، ويوزِّع الرشاوى الانتخابية لحصد الأصوات، ويحدِّد له المواعيد الصحافية والغرامية، في حين يظهر كمبورة كرجل ورع تقي، في حين تظهره ريشة حسين وكلمات رجب «يا عبعزيز عايزك تقعد جنب الراديو وتحسبلي كام خرونج من أهل الدايرة اداني صوته وتئِب وتغطس وتعرفلي مين هبد الزغاليل وخلي بيا وانطرني عشان ناوي الفّق قضية مخدرات».

تناول مصطفى حسين القضايا السياسية والاجتماعية على مدار أكثر من ثلاثين عاماً في داخل مصر وخارجها، وتميز أسلوبه بالسخرية القريبة إلى حسّ الشارع والبيئة المصرية، وكانت شخصياته تعيش معه فترات طويلة ولا تشعر بملل منها، فهذا «فلاح كفر الهنادوة» الذي استمرّ أربعة عشر عاماً يحاور رئيس الوزراء ويلاعبه منذ تولي عاطف صدقي ومن تلوه من رؤساء وزراء حتى أصبح يمثل كل المواطنين في انتقاداتهم للحكومة.

احتلّ مصطفى حسين مكانة كبيرة






في نفوس المصريين وكان له دور مهم بلغته الخطية الساخرة وقدرته التعبيرية في تجسيد المشكلات التي ينجذب إليها المواطن المُتخصِّص والبسيط للكاريكاتير باعتباره المقال السريع المُلخِّص والمُعبِّر عن قضايا الوطن.

وبرغم اتفاق جميع الفنانين والنقاد، ومتنوقي الفن على أستاذيته وتمكنه الاحترافي في التشكيل البسيط بليونة الخط، والالتزام بقواعد الظل والنور، والإيقاع، والتناغم. فإن هناك من اختلف معه في رؤيته السياسية، واتهمه البعض بأنه رسام السلطة الحاكمة يواجه أعداءها ويمتص غضب الشارع بمساحة من الحرية المعطاة له من قبلهم، وظهر هذا الموقف الخلافي في السنوات الأربع الماضية، خاصة أنه انحاز في بعض من رسوماته للنظام القديم، وقد تسبّب هذا في إجباره من قبل شباب الفنانين على التنازل عن منصبه كنقيب للفنانين التشكيليين. كذلك ضعفت أفكاره ووجهة نظره بعد خلافه مع صديقه أحمد رجب لمدة ست سنوات منذ 2003 بعد أن التزما في تبادل الأفكار تسعة وعشرين عاماً.

واجه أيضاً الرسام الكبير العديد من التهديدات من قبل المتشددين بسبب تناوله لموضوعات سياسية تسخر من تصرفاتهم ومن أفكارهم وفتاواهم الغريبة فاعتبروه منافقاً ومحرضاً على القتل وتبادلوا التهاني والدعاء عليه عبر شبكات التواصل الاجتماعي «تويتر» و«الفيسبوك».

رحل أشهر رسامي الكاريكاتير بمصر يوم 16 أغسطس/آب الماضي، الذي التحق في بداية حياته الصحافية بدار الهلال بعد تخرجه في كلية الفنون الجميلة عام 1959، وتنقل في أكثر من مؤسسة صحافية حتى استقرّ بجريدة الأخبار. حصل على العديد من الجوائز منها الجائزة التشجيعية، ونوط الامتياز من الدرجة الأولى، والجائزة الذهبية لدوق إدنبرة عام 2009، وحصل على الجائزة الفضية في مهرجان «إكشير» بتركيا عام 1974، وذكر اسمه في موسوعة أبرز الشخصيات المصرية. له العديد من المقتنيات الفنية في فن الرسم بمتحف الفن الحديث، ومركز الإبداع بالإسكندرية، والهيئة العامة للكتاب، والمحكمة الدستورية العليا، والمعهد العالي للموسيقى.

# سميح القاسم

## قصائد في ألبوم الحياة

كان صوتاً يتردَّد صداه من بيروت إلى الرباط، قصيدة غضب وصاحب سيرة «منتصبة القامة».. سميح القاسم (1939 - 2014) قاوم الصمت وسنوات الاحتلال الطوال، كتب السياسة ومارسها، ولم يهزمه -في النهاية- سوى المرض، وغادرنا الشهر الماضي، في أغسطس تعوّدنا فيه على توديع شعراء المقاومة (من مفدي زكرياء إلى محمود درويش). هو شاعر لا يُختصَر في قصائده، فحياته كلها كانت قصيدة ممتدّة في الزمن، لم تتوقّف فقط عند القضية الفلسطينية، رغم أنها القضية الأهم في تجربته، بل بلغت حدوداً أبعد، دفاعاً عن الإنسان، وعن العدالة الكونية.

رحل سميح القاسم في وقت كانت فيه غزة تجابه العدوان الإسرائيلي بالنار والحديد، مستحضرة كلماته: «كل شهيد غيمة.. تصعد من ترابنا».. من نكبة 1948 إلى العدوان الأخير على القطاع، جرح القسّام لم يندمل، وأحلامه تشتتت، لكنها ظلت تنبض حياة، لتستمر بعده، ويحملها خلفه.

توفّي سميح القاسم بعد تجربة مريرة مع سرطان الكبد، عاشها في السنوات الثلاثة الماضية، أغمض عينيه في مستشفى مدينة الصفد، لكنه لم يتخلَّ، في أصعب الأوقات، في المستشفى، عن عاداته الشعرية: التدخين، والتأمُّل، فقد كان الشعر حاسته السادسة، ينظر من ثقب القصيدة إلى الحياة، ولا يتخيَّل العالم سوى في شكل قصيدة.

بين السياسة والشعر، عاش صاحب «الموت الكبير» متمسِّكاً بقضيّته، كمثقِّف غرامشي، منخرط في قضايا وهموم المجتمع، في صدام مستمرّ معها، ظل متمسِّكاً بالعيش في الداخل الفلسطيني، منتشياً ببطولات البسطاء، ومقاومتهم تحدّيات العيش اليومية. عرف السجن والاعتقال، ولم يزده إصرار الاحتلال على إخماد صوته سوى رغبة في البوح عالياً، وفي فضح المستور، انخرط في الحزب الشيوعي، وعمل في الصحافة، في «الغد» و«الاتحاد» و«كل العرب» وأسَّس دار نشر، وملأ عواصم عربية شعراً، وترجم إلى عديد اللغات، منها الفرنسية، والإنجليزية، والإيطالية، والألمانية، والتشيكية.

ومن فلسطين إلى مختلف أرجاء العالم، نقل سميح القاسم جزءاً من معاناة شعبه، وعايش معاناة شعوب أخرى، جاعلاً من نصّه بيان غضب عالمي في وجه الاضطهاد، وكتب قصيدة عن أبي الاستقلال في الكونغو، المناضل باتريس لومومبا:

«أيهذا النسر الذي راعه
العيشُ بواد كاب.. نليلِ..
مقيّد/فتلوّى في بؤرة
الوحل والشوك.. بشوقٍ
إلى السنى
متو قّد / و
أضاءت أحلامُه
برؤى موسى،
و عيسى ،
وأمنيات محمد/
وأضاءَ الحنينَ
للذروة الشماءِ..
بين النجوم..
أعلى وأبعد/فنَزاه للعلاء.. ميناؤه
الشمروخ، في قمة الإباء الموطّد/يا
هتافا، لوقعه زُلزِلَ الكونغو الحزين
المعذَّبُ المستعبَد».

هكذا -إذاً- غادر سميح القاسم عالمنا، مخلِّفاً إرثاً سيظل يردِّد عالياً، قصائد من ألبوم حياة عامرة بالمقاومات، ستبقى ملهمة، سيعيد الناس بعده فتح سجلّاته ودواوينه: «سقوط الأقنعة»، «أحبك كما يشتهي الموت»، «الجانب المعتم من التفاحة، الجانب المظلم من القلب»، «قرابين» و«لا أستأذن أحداً» وغيرها..سيظل سميح القاسم الحاضر - الغائب في المدوَّنة الشعرية العربية.








# بريد لم يُرسل

في غزة حياة تتحدى الموت. هناك، لا شيء يقف في وجه الحلم، وبراءة أطفال يملأون القطاع ضحكات وسط دوي القصف وصواريخ العدوان الإسرائيلي. بعد أسابيع من محاولات فاشلة لزرع الخوف فيها، قامت غزة، مُنتفِضَة، مُردِّدة كلمات محمود درويش: «إن غزة لا تباهي بأسلحتها وثوريتها وميزانيتها، إنها تُقدِّم لحمها المُرّ وتتصرّف بإرادتها وتسكب دمها.. وغزة لا تُتقن الخطابة.. ليس لغزة حنجرة.. مَسام جلدها هي التي تتكلّم عرقاً ودماً وحرائق».. لغزة أسلوب حياة، ولغزة حكايات وأُحْجِيّات من خلف الأسوار العالية، وبريد تُريد أن تُرسله إلينا، وإلى مَنْ سيأتي بعدنا..

العدوان الإسرائيلي على غزة لم ينته، وقصص الشهداء وعائلاتهم تشهد على تراجيديا، لم تخل من لحظات حب وأمل.. وراء كل قطرة دم فلسطينية قصة إنسانية، في قطاع غزة (360 كم2)، الذي يعيش فيه حوالي مليون و800 ألف نسمة، مما يجعله إحدى أكثر المناطق اكتظاظاً بالسكان في العالم، حكايات ترويها معاناة الأهالي..

غزة - عبدالله عمر

# غرنيكا عربيّة..
# تداوي نفسها بنفسها

لم يبق أحد على قيد الحياة، عبارة قد نسمعها فور وصولنا إلى أحد المنازل، الذي قصف للتو دون إنذار، مع تواجد كل أفراد الأسرة بداخله، سيموت لحظتها الأب والأم والأبناء، وتنتهي رحلة عائلة كاملة في الحياة.

ربع قرن من الانتظار كانت المسافة التي تفصل بين «أحمد النيرب» (66 عاماً) وبين فرحة ضم أول مولود له، بعد صبر طويل ومشقة في التنقل بين الأطباء، وفشل كثير من المحاولات لعمليات الإخصاب المجهري، وبعد سنوات عجاف رزقه الله ثلاثة أبناء، ليقروا عينه وفؤاد زوجته «سهيلة».

كبر الثلاثة ليحولوا البيت العائلي إلى واحة حياة، تملؤها ضحكات الأطفال وألعابهم الصغيرة، محمد(13) عاماً، محمود (10)أعوام، ومؤمن (7)أعوام.

في لحظة ما، اختفت هذه الضحكات الثلاث؛ إلى الأبد، فآلة الحرب الإسرائيلية أبت إلا أن تنتزع من الفلسطينيين فرحتهم، وتسلب أمنهم وأمانيهم، وتقتل أحلامهم، مسلطة صواريخ حقدها على الصغار الثلاثة وعلى والديهم، لتحول الأسرة السعيدة بكاملها، إلى كومة من الأشلاء، والأجساد المتقطعة، ويموت الفرح دفعة واحدة، كأن لم يكن يوماً.

رحل الصغار والكبار ليدوّن التاريخ «جريمة حرب» جديدة تسجل في قاموس الاحتلال، الذي يستهدف المدنيين الآمنين في بيوتهم بلا سبب، وتمحو صواريخ حقده اسم عائلة أحمد النيرب الصغيرة من السجل المدني بالكامل.

## حرب ضريرة

خُلقت الحرب ضريرة، كي لا ترى قبحها وقسوتها وبشاعة ما تخلفه، فكم من أرواح بريئة أزهقتها، وكم من أجساد بريئة اخترقتها القنائف والشظايا ومزقت براءتها، وكم من سنين كبرها الأطفال الذين نجوا منها بشكل مباشر ليبقوا يعايشون واقعاً أليماً خطف أحلامهم الصغيرة بالعيش في مجتمع آمن.

حتى الأجنة في أرحام أمهاتهم شكلت أهدافاً للعدوان، فقد توفيت الرضيعة «شيماء قنن» بعدما أخرجت من رحم أمها (23 عاماً) بعد مقتلها في غارة إسرائيلية، وذلك بسبب نقص الأوكسجين.

هذه الحالة رصدها الطبيب عبد الكريم البواب، رئيس قسم الحضانة في مستشفى ناصر، الذي أوضح



قائلاً: «كانت الطفلة شيماء تعاني من نقص الأوكسجين الذي حدث معها بسبب توقف قلب الأم ووفاتها قبل ولادة الجنين، مما تسبب في اختناق الطفلة وموت خلايا الدماغ لديها ووفاتها».

وأضاف البواب أن بقاء الأم أكثر من ساعة تحت ركام منزلها الذي دُمِرَ بالكامل، أثرّ على حالة المولودة شيماء، ورغم محاولات إنعاشها يدوياً إلا أن هذه المحاولات باءت للأسف بالفشل.

## النجاة مرة لا تكفي

النجاة من الموت مرة لا تعني أنك أصبحت في مأمن. فكل يوم كان الغزوي يجد نفسه مرشحاً للالتحاق بقوافل الشهداء.. أن تسكن غزة يعني أنك مستهدف على الدوام.

الطفل إبراهيم الدواوسة نجا من الموت المحقق بأعجوبة، في أول أيام عيد الفطر، بينما كان برفقة مجموعة من أقرانه، يلهون في متنزه مخيم الشاطئ، استشهد حينها 10 أطفال، وأصيب كثيرون من بينهم إبراهيم بشظايا في ذراعه اليسرى.

وبعدما تماثل للشفاء من إصابته الطفيفة، سقط شهيداً تحت غارة أخرى بالقرب من مسجد «النور المحمدي» القريب من منزلهم، في حي الشيخ رضوان، شمالي مدينة غزة، أثناء ذهابه لأداء صلاة الجمعة، بينما أصيب في الغارة نفسها 5 أطفال آخرين.

إبراهيم، ابن العاشرة، كان أول الشهداء بعد انتهاء الهدنة المؤقتة التي أبرمت للتوصل إلى اتفاق لوقف إطلاق نار، رحل كغيره من الفلسطينيين غدراً دون ذنب، ويتساءل والده أبو جمال والدموع تحتبس في عينيه: «بأي ذنب قتل إبراهيم؟ وما الذنب الذي اقترفه مئات الأطفال الآخرين الذي خسروا حياتهم وأرواحهم في هذا العدوان المجنون»، سؤال لم يجد أحد إجابة له!.

## حياة بين الركام

في ظل الماساة، تبزغ صور للكرامات التي يمنحها الله للسكان، فهناك من تمكن من التشبث بالحياة، وقصة معتز بركة إحدى هذه القصص التي يتناقلها المواطنون، عن انتشال صبي لم يتجاوز الخامسة عشرة من تحت

ركام منـزل مدمـر.

بقـي معتـز ثلاثـة أيـام متمسـكاً بالحيـاة، كان يتنفـس مـن فتحـة غيـر مرئيـة طـوال الوقـت، علـى حـد وصفـه، متابعـاً القـول: «سـمعت صـوت أمـي تنـادي علينـا بالاسـم وتبكـي بحرقـة، كنـت أرد عليهـا لكـن صوتـي لـم يكـن يصلهـا».

ويضيـف: «حضـر المسـعفون وبـدأوا بإزالـة الأنقـاض. رفعـت إصبعـي لأنـي لـم أسـتطع الإشـارة لهـم أو الحديـث؛ لأقـول لهـم إنـي علـى قيـد الحيـاة، وهـا أنـا لازلـت حيـاً بعدمـا قضـى والـدي واثنـان مـن إخوتـي فـي قصـف منزلنـا بمدينـة ديـر البلـح، وسـط قطـاع غـزة».

الألـم الـذي تشـعر بـه والـدة معتـز علـى زوجهـا وأبنائهـا لـم ينسـها الفـرح الـذي خلـط مشـاعرها بمعتـز الـذي خـرج علـى قيـد الحيـاة، وتقـول «فقـدت عائلتـي ولكـن بقـاء ابنـي الصغيـر علـى قيـد الحيـاة خفـف مصابـي وهـوّن علـيّ مصيبتـي وأسـال الله أن يعوضنـي خيـراً عـن مـا فقدتـه».

## لا تمت..

ترتمـي الأم علـى ولدهـا تحدثـه: «قـم بنـا لنذهـب إلـى المنـزل» لا يجيبهـا، فتزيـد نبـرة صوتهـا: «قـم يـا صغيـري فقـد تأخرنـا علـى المنـزل». لكـن الصغيـر لا يجيـب. يعلـو الصـوت الـذي انتابتـه بحـة «أقـول لـك قـم واسـمع كلام أمـك»، الصغيـر لا يـرد لأنـه استشـهد والأم لازالـت تناديـه لأنهـا ترفـض تصديـق أن ابنهـا قـد رحـل ولـن يعـود.

يتحـول الصـوت إلـى نحيـب وتسـتمر والـدة الطفـل أحمـد القايـض فـي محادثـة ابنهـا: «أختـك شـيماء ماتـت وأنـت كمـان؟ يمـا قـوم ورد علـيّ حـرام عليـك، مـا تـروح وتسـيبني»، بكـى كل الحاضريـن بمدرسـة تضـم عشـرات النازحيـن فـي ديـر البلـح، وسـط قطـاع غـزة.



أحمـد كان واحـداً مـن الأطفـال الذيـن قضـوا أثـر اسـتهداف مدرسـة لإيـواء النازحيـن عـن بيوتهـم قصـراً بسـبب الاعتـداءات الإسـرائيلية، والتـي استشـهد علـى أثرهـا تسـعة أطفـال وامـرأة، وعلـى عجـل يضـع المشـيّعون جسـد الصغير فـي المدرسـة لتـراه أمـه وتطبـع علـى جبينـه قبلـة الـوداع الأخيـرة، ويّدفـن الصغيـر ليُسـجل ضمـن قائمـة الأطفـال الذيـن استشـهدوا تحـت قنائـف وقنابـل العـدوان الإسـرائيلي.

## جديرة بالحياة

ليسـت قصـص المـوت فحسـب هـي التـي تصـل مـن غـزة، وإنمـا أيضـاً أسـلوب غـزة فـي إثبـات جدارتهـا بالحيـاة، وهـنا مـا تؤكـده وزارة الصحـة الفلسـطينية بتسـجيل 4500





مولود جديد في غزة خلال فترة العدوان الصهيوني على القطاع، وتشير هذه الإحصائيات إلى أن أعداد الذكور تغلب على الإناث.

«راما» هي واحدة من أولئك المواليد الذين أبصروا النور، غير آن لراما قصة فريدة، حيث شهد مركز الإيواء للنازحين مولدها بعدما فقدت عائلة سحويل بيتها في بلدة بيت حانون، وأصبحت تقيم داخل مركز لإيواء النازحين.

تقول الأم أسماء سحويل مبتسمة وهي تحتضن «راما» بين يديها: «انتظرت راما كل هذا الوقت لتختار الولادة داخل مدرسة وكالة غوث وتشغيل اللاجئين الفلسطينيين، وتضيف، لكني لن أستطيع وضعها في سرير كنت قد جهزته لها في منزلنا الذي تركناه بسبب القصف الإسرائيلي على مكان سكننا، كما أنها لن تستطيع ارتداء الملابس الجديدة التي اشتريتها لها قبل مولدها».

أسماء لا تشعر بالحزن على فقدان منزلها، وتؤكد أنه طالما بقيت أسرتها بخير فإن البيت يمكن أن يبنى غيره، وكل شيء يمكن تعويضه.

## اسمي: «غزة تقاوم»

قصة أخرى لطفل ولد في مركز للإيواء، بعدما نزحت عائلة أبو رجيلة من حي الشجاعية شرقي مدينة غزة إلى إحدى المدارس القريبة، بعدما تقطعت بهم السبل في إيجاد مكان آمن داخل الحي الذي تعرض لحملة إبادة جماعية، وقصف جوي ومدفعي كثيف على مدار أيام طويلة.

كان الوضع صعباً على امرأة في شهرها التاسع كما يصف زوجها نضال أبو رجيلة (30 عاماً)، والذي تابع قائلاً: أوشكت زوجتي على وضع مولودها، بعدما هاجمتها آلام المخاض بعد وصولنا إلى مدرسة الإيواء بعده أيام، كانت الظروف صعبة والوقت متأخراً لنقلها إلى المستشفى، بالإضافة إلى أن الاحتلال كان يستهدف عربات الإسعاف، لهذا اضطرت للميلاد داخل المدرسة.

«غزة تقاوم» هو الاسم الذي اختاره نضال لمولدته التي أبصرت النور في ظروف خاصة جداً، وقد اختار لها هذا الاسم من واقع الحال الذي يعيشه السكان، على حد تعبيره.



أعيش مع أولادي الأربعة في غزة، نمر بظروف قاهرة، ولكننا لا نتخلى عن الأمل رغم الألم، عشنا أحداثاً مشحونة بكل المشاعر، ولكننا رغم ذلك جاهدنا لكي نبقى أحياء.
في ما يلي جانب من يومياتي، يوميات أم مع أولادها، في غزة الصمود خلال عدوان 2014.

# يوميات الألم والأمل

سما حسن



في اليوم الثاني من العدوان على غزة، تعرّض بيت جيراني في الشارع الخلفي للقصف بصواريخ الـ إف 16، وانهار المنزل مُخلفاً الغبار والركام الذي تناثر على مساحة واحدة فأصاب نوافذ شقتي وتهشمت جميعها. وكنا قد هرعنا أنا وأولادي الأربعة للهرب من الشقة ونزلنا الدرج بسرعة جنونية فهناك ثلاث دقائق تفصل بين إطلاق طائرات العدو صاروخاً تحذيرياً للسكان لإخلاء البيت، وإطلاق الصواريخ المدمرة والتي تدمر البيوت المجاورة وتصيب الأشخاص في البيوت والشوارع.

عرفنا معنى الحياة والموت في لحظة، حين كنا نهرول جميعاً لنختبئ تحت درج البناية، قاطعين 22 درجة سلم وكأنها درجة واحدة، وفي لحظات أخرى انتهى كل شيء ولم نعد نسمع سوى صوت صافرات الإسعاف تدوي وصعدنا ثانية لشقتنا لنكتشف أن كل نوافذ الشقة قد تهشمت، وأننا قد أصبحنا نعيش في شقة في العراء.

## غرفة واحدة

أصبحنا ننام في غرفة واحدة، ونرتدي ملابسنا أنا وابنتي كاملة، ونضع حاجياتنا الأساسية في حقيبة واحدة، جمعت الأدوية وأوراقنا الثبوتية وشهادات أولادي المدرسية والجامعية، وآخر راتب تلقيته، وخاتم زواج أمي رحمها الله، وهو كل ما أملكه من مصاغ ذهبي، جمعت كل ذلك في حقيبة واحدة ووضعتها على الأريكة القريبة من باب الشقة استعداداً لهروب مفاجئ، ما أصعب أن تهرب وتترك كل شيء خلفك، بيتك الذي تعبت في تأثيته، وذكرياتك مع أحبتك بحلوها ومرها، تترك كل شيء وتقرّر الهرب بروحك، وربما لا تفلح في الهرب بها وتلقى حتفك.



## النوم انبطاحاً

لا أخفيكم سراً أني وأولادي وبعد تحطم نوافذ شقتنا وتصاعد وتيرة العدوان، حيث أصبح القصف براً وجواً وبحراً، وقد بدأت البوارج البحرية القريبة تطلق قنائفها نحو البيوت الآمنة، بدأت أنا وأولادي نتعامل أسلوب الانبطاح أرضاً والزحف على الركبتين للتنقل داخل الشقة، لأن النوافذ المرتفعة المهشمة هي أقرب وأسهل الطرق لدخول وسائل الموت المختلفة، وأصبحنا ننام على البلاط طلباً لبعض البرودة، خاصة في ظل الأجواء الحارة المشبعة بالرطوبة، وانقطاع الكهرباء المتواصل مما يؤدي لعدم قدرتنا على تشغيل أجهزة التكييف ومراوح السقف، وهكذا ننام متقاربين في أضيق مساحة ممكنة وبالقرب من باب الشقة. والحديث عن النوم يبدو غير صادق لأننا نمضي ليلنا ونحن نتحدث ونستمع للأخبار من خلال هواتفنا النقالة، ونتابع بحاسة سمعنا بعد أو قرب القصف، فقد أصبحت لدينا القدرة على تمييز اتجاه إطلاق الصواريخ، وهل هي قادمة من البر أم الجو أم البحر.

## الحياة في جحيم الموت

مع مرور الأيام بدأت الأطعمة تفسد في الثلاجة بسبب انقطاع الكهرباء، ولم يعد باستطاعتنا الخروج لشراء أطعمة بديلة، فكل جسم يتحرك في الخارج هو لقمة سائغة لآلة الموت حولنا، وأصبح شراء الخبز مغامرة كبيرة، ولكن الخبز هو أدنى مقومات الحياة بالنسبة لنا، وبعد مرور ما يقارب العشرة أيام من العدوان تم الإعلان عن هدنة لخمس ساعات، فخرجت لشراء بعض المعلبات واحتفظت بها كأغلى ما أملك.

حين قررت الخروج من البيت بكت ابنتاي، واعترض الولدان بشدة، واقترحوا علي خروج ابني الأكبر بدلاً مني، ولكني اعترضت بشدة. وقال ابني معلقاً: أنت يا أمي العقل المدبر لهذا البيت، فلو حدث لك مكروه فما جدواي أنا لإخوتي، فأنت التي تعملين وتنفقين علينا، وتسيرين أمورنا.

وهكذا خرجت ووجدت الناس في الشوارع في سباق مع الموت، ينظرون نحو السماء ولسان حالهم يقول: متى سنموت؟، وابتاعوا الأشياء الضرورية لهم رغم عدم توافر البضائع في الأسواق.

## اتصالات مستمرة

لم أتوقف لحظة عن الاتصال بصديقاتي ومعارفي، وكل من أتنكره للاطمئنان عليه، وكلما سمعنا عبر الأخبار عن مكان القصف، نتذكر أن هناك صديقة تسكن هناك، أو قريباً أو قريبة فنسارع بالاتصال بهم والاطمئنان عليهم.

## الضحك حتى البكاء

لا تخلو حياتنا من الفكاهة، والكوميديا السوداء فقد اتصلت ابنتي الجامعية بزميلتها تسألها عن أحوالها فكان ردها كالتالي وهو الرد الذي أضحكنا طويلاً: تخيلي منذ بداية العدوان تمر القنائف من فوق بيتنا لتصطدم بالشارع الرئيسي وتنفجر على الرصيف، حيث يقع بيتنا على الحدود الشمالية لغزة، ولذلك فنحن نعيش في حالة فزع مستمرة، وقد كان أكثرنا فزعاً هو أخي الأكبر والوحيد فنحن خمس بنات وولد واحد، وهنا قررت أمي أن ترسل بأخي على بيت خالتي لعله يرتاح نفسياً، حيث لم يعد يحتمل جو الرعب الذي نعيشه وهو «الدلوعة الحيلة»، وبصعوبة استطعنا إخراجه من البيت ووصل لبيت خالتي في قلب المدينة، والتقطت الصديقة أنفاسها ثم ضحكت قائلة: تصوري بمجرد خروجه من البيت بدأت القنائف تغير طريقها فهي لا تمر من فوق بيتنا، بل تمر من فوق أرض زراعية فارغة بجوار البيت وتصطدم بالشارع الرئيسي، فشعرنا ببعض



الراحة، ولكن مكالمة من خالتي أزعجتنا، حيث كانت تبكي وتقول: تخيلوا منذ بداية الحرب لم يتعرض بيتي لأي ضرر، ولكن بمجرد دخول ابنكم «محمد» من باب البيت أصابت قنيفة ضخمة شرفة البيت وانهارت كلها.

هنا ضحكنا وقلنا لأمي: هذه «بركات ابنك» يا أمي، وعرفنا أنه يقوم بدور «شرارة» كما قام به قديماً الفنان الراحل محمد عوض في مسلسل برج الحظ.

## جاري البصباص

أما جاري البصباص والذي لا عمل له في الأيام العادية سوى الجلوس أمام باب بيته ومراقبة تحركاتي أنا وأولادي سواء أكانت من خلال شرفة بيتي أم من أمام البيت، وقد فرحت كثيراً حين بدأ الشهر الفضيل وبدأ يدس رأسه في المصحف ليقرأ القرآن، ولكن بعد بدء العدوان على غزة بدأ ينظر للسماء باستمرار ليراقب الطائرات والصواريخ لدرجة أنه يسير للمسجد القريب وهو يرفع رأسه عالياً، مما أثار ضحك الجيران خاصة حين اصطدم بأحد المارة ووقعا أرضاً سوياً.

## أرض الرباط

قالت ابنتي البكر الجامعية وبعد دخول العدوان أسبوعه الثالث، واقتراب شهر رمضان من نهايته: هل يعقل يا أمي أن نمضي لياليا ونحن نركض من غرفة لغرفة وننتقل من أعلى لأسفل هرباً من القنائف والصواريخ بدلاً من أن نمضي أوقاتنا في قراءة القرآن وقيام الليل، كان تساؤل ابنتي موجعاً ولكن ابني الذي نجح في التوجيهي قبل أسبوع ولم أحتفل بنجاحه بالطبع، رد على تساؤلها بقوله: يكفي أننا في رباط في سبيل الله لأننا في حالة خوف دائم من عدونا المتربص بنا، والمرابط في سبيل الله لا ينقطع عمله حتى بعد موته، ماذا تريدين من فضل أكثر من هنا؟

## ابنتي الصغيرة

بين هذه الأجواء المشحونة لا تتوقف صغيرتي «آخر العنقود» عن البكاء وترديد نفس السؤال:

ماما يلا نهرب

ماما مابدي أنقطع لأشلاء

ماما مابدي يطلعوني من تحت الأنقاض

ولكن يا ماما ..... بدي أموت

## ابني وصديقه

أما ابني الذي أنهى التوجيهي هذا العام وكنت أعده باحتفال كبير بمناسبة نجاحه فقد اكتشف استشهاد زميله في المدرسة، كانت الصدمة عنيفة وظل يبكي طويلاً، خاصة حين علم أن صديقه قد مات مختنقاً تحت الأنقاض، وقال لي وهو يبكي: لماذا نكبر، لكي نموت وتبكينا أمهاتنا، ونتركهن يتوجعن ويتألمن حتى آخر عمرهن، ما جدوى أن ننجح ونتفوق والحرب تلو الحرب تحصد أحلامنا وشبابنا وتصطاد براءتنا.

## بيوت مُدمَّرة وخاوية

سرحت كثيراً بكلام ابني، واستعرضت أسماء العائلات المحيطة ببيتي والتي دمرت فوق رأس سكانها، وكيف محيت عائلات بأكملها عن الوجود، هذه العائلات كانت تتناول السحور والإفطار مثل عائلتي، وكان لديها أحلامها بأولادها مثلي، وربما لديها ابنة ستصبح طبيبة بعد عامين مثل ابنتي، وربما لديها ابن قد نجح في التوجيهي مؤخراً وكان يستعد لدخول الجامعة مثل ابني..

أي مصائر تنتظرنا، لماذا يحصدون أحلامنا حين يهدمون بيو تنا ؟

كانـت اللغـة من بين ما غيّـره العدوان على غزّة هـذا الصيّف. اللغة التي يَفهم العالمُ بها القضية الفلسطينية ويبني تضامنه على أساسها، واللغة هذه بوجهَين يُكملان الصورة إنما يختلف حضور كل منهما إذ لطالما طغى توصيف «الضحية» على شعبنا، على توصيف «المقاوم».

سليم البيك

# قاموس غزّة الجديد





أن تكون ضحية لقوة احتلال فهذا، بما تحمله الكلمة من استضعاف، توصيف آلي دائم لأي شعب محتل، ولذلك تبقى الصورة المُسيطرة له في أذهان العالم أنه المُستضعَف والمُستحِق، لذلك، تضامنَ أصحاب الضمائر في العالم، وهذا الغالب على اللغة التي يتعامل العالم بها معنا، كفلسطينيين، فنحن إما لاجئون في المخيمات والشتات وإما قابعون تحت الاحتلال وفي سجونه في الضفة وغزة، وإما خاضعون لقوانين ومؤسسات عنصرية في أراضي الـ 48. هذه هي اللغة الغالبة في التعامل مع الفلسطيني، وهذا المبرّر الأساسي لتضامن الآخرين معنا، معظمهم على الأقل، وهذه الصورة المُسيطِرة للفلسطيني في العالم: المُستَضعَف الذي، لذلك، نتضامن معه.

لكن إن كنّا أقوياء في مرحلة تاريخية ما، هل نفقد مبررات التضامن، تضامن لعدالة قضيّتنا ولحقّنا في مقاومة محتلّنا دون أن يحمل هذا التضامن رواسب الشفقة المُمتدّة للآن منذ النكبة؟

منذ الخمسينيات، بدأ الفلسطينيون بتنظيم حركات مقاومة بدأت تتخذ شكلها الأكثر تنظيماً مع جورج حبش وياسر عرفات، لتتأسس لاحقاً الفصائل الفلسطينية، وبدأت تحفل اللغة الفلسطينية بمفردات كـ «الفدائي» و«الثورة» و«التحرير» معلنة لغة جديدة في التعامل مع القضية، غير تلك المثيرة للشفقة. لم تنقطع هذه اللغة عن تاريخ قضيتنا حتى يومنا هذا، تراوحت بين هبّات وانتفاضات وعمليات فدائية واشتباكات مسلّحة لنصل اليوم إلى صواريخ المقاومة في غزّة، والتي مالت فيها الكفّة، للمرّة الأولى إن لم أكن مخطئاً، لصالح هذه اللغة، على حساب لغة «الضحية»، لتصير «المقاومة» هي الكلمة الأكثر حضوراً وألقاً في المرحلة الحالية، فالتضامن مع غزّة اليوم لا يجب أن يكون لما قدّمته من شهداء خلال هذه الحرب وحسب، بل لمقاومتها التي فاجأت مؤيديها قبل أعدائها.

المقاومة اليوم في غزّة لا تنفي كل حالات الصمود والمقاومة التي شهدها الشعب الفلسطيني، بل تستكملها، تتراكم عليها، هي نقلة نوعية فيها، مرحلة جديدة من هذه المقاومة التي صارت، بنسختها الغزّية في 2014، تفرض شروطها على المحتل وتقاتله كندّ.

فلسطينياً وعربياً، سيطرت «المقاومة» على لغتنا في تناول العدوان على غزّة، وقد انعكس ذلك على الإعلام الذي وزّع لغته بين «شهداء القصف الإسرائيلي» وبين «مقاومة الكتائب المقاتلة» في غزّة.

لكن ماذا عن الآخرين؟ شهد العالم أجمع مظاهرات لفّت مدناً وعواصم معبّرة عن تضامنها مع غزّة الخاضعة لقصف إسرائيلي شهدت الأرقام والقصص والصور

والفيديوهات على وحشيته. وهذا ما لمسته شخصياً في تعاطف فرنسيين كان ما رأوه في غزّة هو القصف الإسرائيلي والشهداء الأطفال. وحين أخبرتهم أنه في المقابل هنالك مقاومة وهذا أمر جدير بالتوقف عنده وتأييده، تلعثموا.

المقاومة في غزّة فرضت نفسها على المحتل بالشكل الأكثر إثارة للإعجاب، وفرضت نفسها فلسطينياً، حيث ظهرت جليّة اللغة الأخرى في التعامل مع القضية الفلسطينية، بين الفلسطينيين: أنّنا وإن كنّا ضحايا، إلا أننا نقاوم. وهذه نقطة لا بدّ من التوقّف عندها.

يبقى السؤال: إلى أي مدى يمكن للآخرين أن يتضامنوا مع الفلسطينيين كمقاومين، دون الرواسب المتجدّدة للشفقة تلك؟ لا أعتقد بأن أي تضامن مع شعب محتل لكونه الضحية، ستكتمل صدقيّته وديمومته (لا موسميّته «الإنسانية») إن لم يترافق ذلك بتضامن صريح مع حق هذا الشعب بالمقاومة، أما أسلوبها فهذا شأن الشعب المحتل / المقاوم، لا الآخرين. إن كان التضامن مبدئياً، فليكن مفتوحاً.

اللغة المرفقة بالتحرّكات التضامنية في العالم لا بدّ أن تتغيّر، لأن اللغة أساساً تغيّرت فيما يخص القضيّة الفلسطينية لدى أصحابها. أي أنّ التضامن بداعي الشفقة أو الوقوف مع الضعيف المحتل المعاني لن تكون مقنعة تماماً لدى الفلسطينيين، ستظل قاصرة ما لم تتكيّف مع اللغة الجديدة التي أوجدتها المقاومة في غزّة. فمظاهرات تكتفي بمفردات كـ «مجزرة» و«احتلال» و«اجتياح» و«F16»، وغيرها، لن تتكيّف مع اللغة الفلسطينية كما هي الآن ما لم تدخل إلى معجمها مفردات كـ «مقاومة» و«صواريخ»، و«القسّام» وحتى «R160» وهو الصاروخ الذي ضربت به «القسامُ» حيفا.

إن لم تدخل اللغة الجديدة بمفرداتها إلى حركات التضامن في العالم، سيبقى التضامن ضمن الحدود الإنسانية الشفوقة، في الوقت الذي يحتاج فيه الفلسطينيون تضامناً سياسياً واعياً، وتضامناً كهذا مع الشعب المحتل يتعدّى الحدود الإنسانية، ما يجعله تضامناً كذلك مع حق هذا الشعب بالمقاومة، وبالشكل الذي يختاره، ومن ثم يتبنّى لغته ذاتها، فاللغة الأشد تعبيراً عن الشعب المحتل هي النابعة من بين أفراده، مقاتلين ومدنيين، والتضامن مع هذا الشعب لن يكتمل ما لم يتبنّ لغة هذا الشعب، والآن المفردة الأشد حضوراً لدى الفلسطينيين هي «المقاومة»، وأي تحرّك تضامني اليوم مع غزّة لا يولي اعتباراً أساسياً لهذه المفردة لن يكون تضامناً سياسياً واعياً.

كما أن اللغة انعكاس للواقع، فإن للغة والواقع انعكاسهما على الثقافة الفلسطينية، تحديداً على إحدى مراحل التراكمات الثقافية للشعب الفلسطيني. فالمقاومة الحالية هي امتداد لأشكال أخرى منها كان لها انعكاسها ثقافياً، بيّن ذلك غسان كنفاني في كتابَيه «أدب المقاومة في فلسطين المحتلة» و«الأدب المقاوم تحت الاحتلال»، لكن شكل المقاومة في حينها كان بالصمود والتمسّك بالأرض والإجهار بالانتماء للشعب









الفلسطيني واللغة العربية، ومنها وحتى يومنا توالت أشكال المقاومة، وتراكماتها الثقافية المساهمة في تأسيس صورة الفلسطيني لدى الآخرين. لكن اليوم، هنالك الجديد، فلم يعد يليق بالمقاومة استضعافها، فقد صارت مؤذية ومحرجة لجيش الاحتلال ومؤسساته بالمعنى المباشر، ومن أراد اليوم التضامن مع القضية الفلسطينية بمعزل عن تأييد مقاومته، الشكل الجديد لسيرورة المقاومة الفلسطينية، سيجد نفسه متضامناً مع صورة المستضعَف للفلسطيني، متضامناً معه كـ «ضحيّة» لا كـ «مقاوم»، طالما يتلقّى الضربة ولا يردّ عليها، أي تحديداً متضامناً مع الصورة التي يريدها هو للفلسطيني أن يكون عليها، وهي الصورة الكلاسيكية للشعب المحتل، ولا يخلو ذلك من نظرة استشراقية لا ترى في شعبنا غير ضعفه ودونيته بالمقارنة مع محتلّه، شعب لا تليق به القوّة وإيذاء المحتل.

مفردة المقاومة نفسها اكتسبت معنى جديداً في غزّة هنا الصيف، اللغة الفلسطينية اختلفت. ثقة الفلسطينيين بلغتهم الجديدة وبصانعيها، المقاومين، اكتسبت حضورها بين الناس. سينعكس ذلك على ثقافتنا التي بُنيت لزمن طويل على أشكال من المقاومة غير التي تصنعها غزّة على الأرض الآن، وانعكست على لغتنا ولا بد أن تنعكس على الآخرين. أي تضامن مع أساس القضية ومع حق الفلسطينيين في المقاومة وبالأشكال التي يختارونها، لا بدّ أن يكتسب لغة الفلسطينيين الجديدة نفسها، وأساسها: «المقاومة».

صَدَعَ المثقفون في العالم بأسره، بإدانتهم الشديدة للجرائم التي اقترفتها إسرائيل في حق أبناء غزة، منذ بدء الغارات عليها في مستهل يوليو/ تموز الماضي، لكن مثقفي فرنسا لانوا بالصمت إلا قليلاً منهم. فما هي الدواعي الحقيقية المحيطة بهذا الصمت؟ وما هي مبررات هؤلاء الذين رفعوا عقيرتهم بالصراخ تأييداً، وأولئك الذين ضجوا استنكارا؟

باريس- عبد الله كرمون

# جدل في صالونات سان جيرمان

لا أحد يجهل بأن الحديث عن إسرائيل في فرنسا موضوع شائك. ولعلّ ذلك ما يفسر لأول وهلة تجنب كثير من المثقفين الخوض فيه، وخاصة إذا تعلّق الأمر بالإدلاء بآرائهم الصريحة من القضية، فتراهم يتوارون خلف دروع من التقية الحربائية. و ذلك:

أولاً: لأنهم يخشون من اهتزاز صورهم الاجتماعية في مرآة الآخر.

ثانياً: لأن معظم المثقفين الفرنسيين يمنحون لإسرائيل مشروعية كاملة كدولة شرعية.

ثالثاً: لأنهم يرون بأن خصم إسرائيل الأوحد هو «تنظيم حماس»، فيقرون بالتالي بأنه عدوٌ للجميع.

من هنا نخلص بأن شبكة تحليل علاقات المثقف الفرنسي بدولة إسرائيل ليست بسيطة البتة.

لم أشر حتى اللحظة إلى المثقفين الفرنسيين اليهود، الذين يدافعون باستماتة عن دولة إسرائيل، وهم طائفتان:

الذين يتعلقون تعلقاً بـ «أرض الميعاد»، لكنهم يدينون الاعتداءات السافرة على مدنيّ غزة.

ثم الذين يحبون إسرائيل حباً جمّاً، ويعتبرون بأنها في خطر دائم، وأن «حماس» هي المسؤولة بالتالي، في نظرهم، عما يحدث هناك.

ولفهم المناخ السياسي السائد في فرنسا تجاه إسرائيل، ليس هناك أفضل من الرجوع إلى التصريح الأول الصادر من قصر الإليزيه بداية شهر يوليو/تموز، باعتباره التعبير السياسي الأهم عن سياسة الدولة العامة تجاه الخارج، حيث أبرز فيه الرئيس الفرنسي فرانسوا هولاند تضامنه مع إسرائيل وتأييده لخطتها، في تثبيت حقها- حسب هولاند-في حماية كيانها.

يشكل هذا التضامن السياسي من طرف رئيس الدولة التوجه العام للسياسة الفرنسية تجاه إسرائيل. ولا تعدو التصريحات التي تلت، من طرف أو آخر في الدولة، سوى ذر للرماد في العيون، ولياقة أيديولوجية.

باستثناء بعض الجمعيات وعدد من الفنانين، وجلّ التنظيمات السياسية اليسارية الجذرية، التي خرجت إلى الشارع في تظاهرات عارمة مُشكّلة من غالبية ساحقة من أفراد الجاليات العربية والمسلمة، بل حتى من بعض اليهود الحريديين، فإن السمة الغالبة على الرأي العام الفرنسي هذه المرة هي، على غير العادة، الصمت المُطبق.

رجل سياسي من الدرجة الأولى، نشر مقالة في جريدة الفيغارو، وهو دومينيك دو فيلبان، وقد تقلّد مسؤوليات وزارية في حكومتين يمينيتين، وهو يُقدِّم نفسه أيضاً كمثقف وشاعر- وقد «ترجم» أدونيس منذ سنوات بعضاً من «شعره»- يُندِّد بما اقترفته إسرائيل من هجمات، غير أن خطابه لم يذهب أبعد من ذلك، ما يمكن فهمه تماماً. غير أنه خالف الكثير من النخبة الفرنسية، من فصيلته، التي أصيبت بالصمم لدن هذا العدوان المتكرر.

ومادمنا بصدد الحديث عن رجال السياسة ومواقفهم حول ما يجري في غزة، فلن نجد أشجع من موقف النائب البرلماني لجهة الشمال جان جاك كوندولييه من تجمع اليسار الجمهوري الديموقراطي، وهو من الحزب الشيوعي حقاً. إذ طرح سؤالاً في صلب القضية في البرلمان الفرنسي موجهاً إلى كريستيان توبيرا وزيرة العدل الفرنسي حول الوضع في غزة وعن موقف فرنسا من الأمر، ما




جعلها، تتردّد في الإجابة، هلوعة من مخالفة الأوامر المملاة عليها، فتراها تتلكأ تلكؤ وتلوك كلمات بعينها كي لا ينفضح أمرها فضحاً؛ وهو ما حدث با لفعل .

إن جان جاك كوندولييه هنا، إضافة إلى فضحه سياسة إسرائيل التي تسعى إلى استئصال الفلسطينيين، وقتلهم جميعاً، فهو الفرنسي الوحيد تقريباً الذي يتحدث بصراحة دون خوف عن المحتل الإسرائيلي، وعن الشعب الفلسطيني الرازح تحت الاحتلال.

وقد كتب في نهاية الأسبوع الأول من أغسطس/آب الماضي رسالة إلى رئيس الجمهورية الفرنسية فرانسوا هولاند في هذا الشأن، بعدما تحدث هذا الأخير في خطابه بمدينة لييج البلجيكية بمناسبة الاحتفال بالذكرى المئوية لبداية الحرب العالمية الأولى، مُستدركاً عن تصريحاته الأولى، بأن على أوروبا أن تتفادى الحياد وتتخذ موقفاً مما يحدث في غزة.

لعلّ هذا الرجل نادر من طرازه في السياسة الفرنسية تجاه إسرائيل، فهو الوحيد الذي جهر علناً بكون إسرائيل دولة مُستعمِرة، ما لا يخطر البتة الاعتراف به على مخيلة الآخرين!

كما أن الباحث باسكال بونيفاس هو أيضا من العناصر النشطة التي تقلق راحة إسرائيل في فرنسا، بكتاباته المناوشة والمؤيدة للفلسطينيين، الشيء الذي جَرّ عليه متاعب كثيرة، آخرها تعقُّبه من طرف أحد الأشخاص وتهديده بالقتل في الأيام الأخيرة.

غير ذلك، لن ننسى تلك الرسالة الموجهة إلى الرئيس هولاند أيضاً من طرف مجموعة من المثقفين، والمنشورة على صفحات جريدة لوموند، وقعها، رونيه برومان، ريجيس دوبريه، إدغار موران، كريستيان هيسيل (أرملة ستيفان هيسيل)، يأخذون فيها على الرئيس عدم اضطلاعه بمسؤولياته كرئيس دولة فرنسي، ضد ما يحدث في الشرق الأوسط، بالرغم من أن خطاب الرسالة، مع لهجته الحادة، لم يطعن في مشروعية إسرائيل، وإنما دعا إلى وقف الاعتداءات على الأبرياء ومعاقبة المعتدين فحسب.

لا يمكن أن ننسى الباحث العلمي برنار ديغيي، الذي سبق له أن ندّد بالعدوان الإسرائيلي سنة 2008 على غزة، وفضح حينها موقف الكاتب الفرنسي جاك أتالي الذي دافع ويدافع باستمرار عن دولة إسرائيل، وقد أورد حينئذ مثال هذا الأخير حول ماذا كان على فرنسا أن تفعله لو عمدت دولة لكسمبورغ الجارة بإطلاق صواريخ على مدينة نانسي المجاورة. رأى بأن فرنسا سترد عليها بما أوتيت من قوة! ما برّر به جرائم إسرائيل في حق ا لفلسطينيين .

أحد المثقفين الفرنسيين اليهود، دانييل سالباتور شيفر، وهو من أصل إيطالي، كتب رسالة موجهة إلى أقرانه، فينكلكروت، برنار هنري ليفي وآخرين، مُؤنباً إياهم، حول عدم تعاطفهم مع ضحايا العدوان الإسرائيلي على غزة. غير أنه مساند صرف لدولة إسرائيل.

فبغض النظر عن مواقف الغرب وبعض المثقفين الفرنسيين المساندة لإسرائيل «ظالمة أو مظلومة» كأخ شقيق، فإن وضعها كدولة محتلة، لابد أن يزول يوماً، تُحَلّ فيه دولة إسرائيل المُستعمِرة والعنصرية، مع إنشاء دولة فلسطينية كاملة مُستقلة. وفي انتظار ذلك، فلنكرر، رغماً عنا نفس الشعار، تكريماً لناظم حكمت، فلنشعل شمعة بدل أن نلعن الظلام!

يتحدَّدُ دورُ المُثقف، كما هو معروفٌ، بمدى قدرته على التدخُّل في الشأن العام. هنا يعني أن المُثقفَ بوجهٍ عام يتميز بامتلاكه للمعرفة النقدية وأخلاقية الحضور في الفضاء السوسيو - سياسي انتصاراً للقيم الإنسانية وجهراً بالموقف الذي ينحاز إلى الحقيقة والعدالة. ونحنُ نعرفُ أنَّ ميلادَ المُثقف الحديث – كما تحدّده الأدبياتُ الغربية والفرنسية بخاصة – يرجعُ إلى لحظة تدخُّل الكاتب إميل زولا في نهاية القرن التاسع عشر بخصوص قضية الضابط درايفوس.

أحمد دلباني

# مُجابهة سرديَّات القوة

والكل يعرفُ وَقْعَ المقال الشهير «إني أتهم»، الذي دبَّجه الكاتبُ مُدافعاً عن براءة الضابط المُتّهم بالعمالة والخيانة كاشفاً عن لعبة «مُعاداة السامية» التي كانت تنخرُ الجسم الحضاريّ الغربيَّ آنذاك. هذا يدل على شيء عظيم الأهمية في تعريفنا للمُثقف: هو أنَّ زولا الروائيَّ المعروف لم يتدخل باسم الكتابة والفن، وإنما باسم الدفاع عن قيم إنسانية رأى أنها تُنتهكُ في المُجتمع في فعل تعصّب وشوفينية قومية وعنصرية مَقِيتة. وربما وجدنا وجهَ هذا المُثقّف التقليدي ينتفضُ قبل ذلك بكثير عند فولتير – مالئ الدنيا وشاغل الناس في فرنسا «الأنوار» والكاثوليكي المولد – حينما تصدَّى للتعصب الديني مُدافعاً عن براءة كالاس البروتستانتي المُتهم ظلماً وعُدواناً بقتل ابنه. هذا ما يدفعُ بنا دفعاً إلى ضرورة التمييز بين المُبدِع والمُثقف. فإذا كانت قضية المُبدِع هي العمل الفنيّ، فإنَّ قضية المُثقّف هي الإنسان.

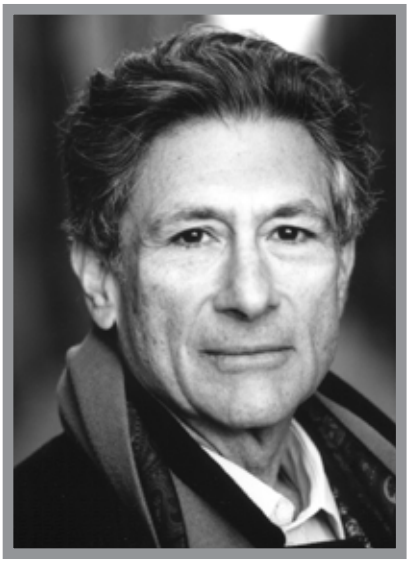
من هنا اعتقادُنا أنَّ المُثقفَ وجهٌ نضاليّ يسعى دوماً إلى أن يُحققَ شرطَ الاستقلالية في الفكر والنظر والموقف باعتباره مرجعية معرفية وأخلاقية. إنَّ همَّ المُثقف الحقيقي لا يخرجُ عن هاجس التحرُّر من أحابيل الهيمنة التي تتربصُ بحرية الفكر والنظر، ومن سلطةِ النظام الثقافيّ السائد وإغراءاتِه التي تُريدُ تحويل الكلمة العذراء إلى جارية تُسفحُ في سرير السيّد. إنَّ «مُواجهةَ خطابَ القوة بخطاب الحق»، كما يقول الرَّاحل إدوارد سعيد، هو ما يُميز المُثقف الحقيقي، نعني بذلك المُثقف النقديّ الذي تُتيحُ له المعرفة الطليعية تفكيكَ أنظمة المعنى المُتواطئ مع القوة، وفضحَ الواقع الشامل القائم على الهيمنة الرمزية والمادية. وهذا لا يكونُ إلا بتحرير أصواتِ الهامش المخنوقة وإعطائها حقَّ الكلام والحضور بعيداً عن مشهدٍ يحتله ضوءُ المركز والعسفُ الثقافي والسياسيّ. إنَّ هاجس العدالة، برأينا، يمثل بؤرة انشغال المُثقف باعتباره وجهاً معنيّاً بالإنسان. هذا ربما ما يجعلُ منه شخصاً كونياً يُمكنهُ تجاوز كل أشكال الانتماء التقليدية ليحتضنَ قضية الإنسان.

نعتقدُ، انطلاقاً من ذلك، أنَّ تدخل المُثقف ضروريّ من أجل إحراج «الأمر الواقع» الذي تسعى كل أنظمة العَسف إلى ترسيخه بوصفه وضعاً يتمتعُ بالمعقولية أو بمباركة الآلهة والمرجعيات الثقافية التي تحمي «اختلال العالم»، كما يُشيرُ إلى ذلك عنوانٌ شهيرٌ لأمين معلوف. على المُثقف أن يجعلَ «اختلال العالم» مرئياً وكاشفاً عن عنابات الهامش القابع خارج دائرة العناية التاريخية. على المُثقف أن يقفَ، اليوم، شاهداً على انحراف التاريخ وهجرته بعيداً عن وعُودِه التي طالما سحرت من اعتقدُوا بمعقوليته وفراديسِه الآتية. وهل هناك شاهدٌ أكثر نصاعة على تراجيديا سقوط التاريخ من شرفة الفلسفات المثالية الحالمة من الوضع في غزة؟ هل هناك شاهدٌ أكثر دلالة على تعثر التاريخ وكبوته من وضع الشعب الفلسطينيّ الذي عانى التهجيرَ

والاحتلال والقمعَ والعنصرية منذ أكثر من ستين عاماً؟ هنا ما يدفعُ بنا إلى إبراز دور المُثقف النقديّ في أوضاع مُشابهة تتطلبُ الجهرَ بحقيقة الظلم التاريخيّ، وإسقاط ورقة التوت التي ظلت تستُرُ عورة الإمبريالية ومُخططاتها في منطقتنا العربية منذ العهد الإمبراطوري - الاستعماري. إننا نُشدّدُ، أيضاً، على أنَّ النقد السياسيَّ الذي يلتزمُ به المُثقف لا يقفُ عند عتبة مُمارسة التنديد الجاهز وإنما يتحرَّى، كذلك، إسقاط القناع عن الحكايات التأسيسية التي قامت عليها سرديات القوة. هنا يتجلى، أكثر، عملُ المُثقف باعتباره مالكاً لمعرفة طليعية وأسلحة نقدية بإمكانها تفكيكُ البناء الثقافي الذي يضمنُ معقولية خطاب المُهيمِن. على مُثقف الهامش أن يخلصَ «خطاب الحقيقة» من ارتهانه الطويل في يد سيّد الخطاب، إذ لا يُمكنُ أن تبقى الحقيقة عذراءَ في يد المُنتصِر. عليه أن يجعل الحقيقة «أرضاً موعودة» بعذرية المعنى تفضحُ أساطيرَ «الأرض التاريخية الموعودة»، وهي تنقادُ كجاريةٍ إلى مالك القوة في العالم المُعاصر.

لقد حاولتُ من جهتي، بعد أحداث غزة الأخيرة، أن أكتبَ شيئاً في هذا انطلاقاً من موقعي كمُثقفٍ جزائريّ - عربيّ أرى نفسي معنيّاً بقضية العدالة والحق في العالم. ولكنني لم أشأ أن أنضمَّ إلى صفٍّ من يُمارسون «الشجبَ والتنديد» الجاهزيْن دوماً على أفواه العاطلين عن العمل النقديّ الكبير الذي ينتظرنا في مجال «نقد الشرعيات» المختلفة التي يقومُ عليها واقعنا الشامل. لقد آثرتُ أن أوجهَ رسالة إلى الفيلسوف اليهوديّ الفرنسي المعروف برنار هنري ليفي بغية فتح نقاش حول القضية الأبرز في العالم باعتبارها قضية احتلال وظلم تاريخي عانى منه شعبٌ أعزل بمُباركة من أقوياء العالم ومن آلهة الأساطير المُنتعشة، من جديد، على يد من يكتبون التاريخ بالحديد والنار في عهدِ شيخوخةِ العقل. لقد أردتُ، من خلال ذلك، أن أفضحَ من ظَلّ يكتبُ عرائض الدفاع عن قايين مُبرّراً تكرارَ سيناريو الهندي الأحمر في طبعة جديدة. أعتقدُ أنَّ كل أحرار العالم لم يعودوا مُقتنعينَ بسردية القوة مهما تقنَّعت بالشرعية ومهما حاولت أن تحجبَ الواقع بجلبة الماضي وعنابات من تشرَّدوا في الأرض لقرون. لقد رأيتُ أنَّ عمل المُثقف الحقيقي لصيقٌ بالحاضر ولا يُمكنهُ أن يُنصفَ هنا الحاضرَ البائس من وراء حجاب الذاكرة الألفية وقد أصبحت ذريعة لعودة الآلهة إلى مسرح العالم من أبواب كنا نظن أنَّ الحداثة أحكمت إغلاقها، جيّداً، منذ زمن بعيد.

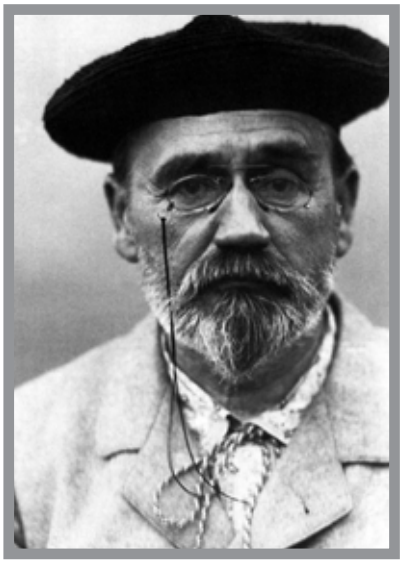
يتحدَّدُ عمل المُثقف، بالتالي، بمدى نجاعة الوسائل التي يستخدمها في تدخله من أجل القضايا الإنسانية المُختلفة. وفي مرحلتنا الرَّاهنة يبدو لي أنَّ هذا التدخل يجبُ أن يشمل الحضور العملي / السياسيَّ من جهة أولى، والنقد الفكري الجذري من جهة أخرى. لا يكفي النقد السياسي والانخراط في النضال الذي يعتمدُ الشعارَ ونقدَ المُمارسة القمعية في مناهضة بنياتِ السيطرة المادية والرمزية، لأنَّ ذلك لا يُمثلُ إلا الجزء الظاهر من الجبل الجليديّ. فالسياسة القائمة على الهيمنة تستندُ إلى أساطير وسرديات فكرية وأساس ثقافي يضمنُ لها نوعاً من المعقولية والشرعية. هنا ما يجعلنا نفهمُ كيف أنَّ «الإمبراطورية تتكلم» أيضاً كما يقال. على المُثقفين أن يمسحُوا المساحيقَ عن وجه العالم الذي يقومُ على معنى القوة حاجباً التناقضات الفادحة واتساعَ الهامش الهادر بالمظالم.



إدوارد سعيد



فولتير



إميل زولا

يتحدَّدُ دورُ المُثقف، كما هو معروفٌ، بمدى قدرته على التدخُّل في الشأن العام. هذا يعني أن المُثقفَ بوجهٍ عام يتميز بامتلاكه للمعرفة النقدية وأخلاقية الحضور في الفضاء السوسيو-سياسي انتصاراً للقيم الإنسانية وجهراً بالموقف الذي ينحاز إلى الحقيقة والعدالة. ونحنُ نعرفُ أنَّ ميلادَ المُثقف الحديث – كما تحدّده الأدبياتُ الغربية والفرنسية بخاصة – يرجعُ إلى لحظة تدخُّل الكاتب إميل زولا في نهاية القرن التاسع عشر بخصوص قضية الضابط درايفوس.

علاء صادق

# غزة خلف الجدران



سواء أكانت غزة حرة أم محتلة.
سواء أكانت غزة تحت السيادة المصرية أم الفلسطينية.
شاءت الأقدار أن تعلو الأسوار دائماً بين أهلها وبين جيرانهم المصريين.

## جدران حقيقية تارة وزائفة تارة

ما بين جدران حدودية مُدجَّجة بالحرس صنعها نظام جمال عبد الناصر في عقدي الخمسينيات والستينيات لمنع دخول السلع المهربة من غزة إلى مصر. أو جدران مماثلة حافظ عليها نظام أنور السادات في السبعينيات، ولكن لمنع تهريب السلع المصرية إلى غزة.
أو جدران فولانية أميركية الصنع ويهودية الفكرة نفذها حسني مبارك في الألفية الثالثة تحت الأرض عبر الحدود لمنع حفر الأنفاق من غزة إلى سيناء، لإدخال الاحتياجات الأساسية للحياة.
وأخيراً جدران من أوهام عبر شائعات وإفك وبهتان صنعها وروجها جانب من الإعلام المصري لشيطنة أهل غزة في عيون البسطاء من المصريين.
يالها من قصة مُؤلمة لأربعة جدران شاهقة عبر أربعة عصور مختلفة منعت المصريين دائماً من الالتحام مع أقرب جيرانهم العرب رغم وحدة الدين واللغة والأصل والطباع والتقاليد.

## جدار ناصر

زيارة مدينة غزة كانت حلماً لكل شاب مصري طموح في زمن الرئيس جمال عبد الناصر منذ عام 1957 إلى 1970.. وكان المصري المسافر إلى غزة يتعرّض عند عودته إلى بلده لتفتيش دقيق من قوات حرس الحدود على الجانب المصري.. لكن المسافر كان يتفنن في إخفاء مشترياته عند عودته مُحمَّلاً بالبضائع الأجنبية غير المسموحة في مصر.. وما أكثر المرات التي انتظرنا فيها زملاءنا الكبار الذين نالوا شرف السفر إلى غزة لنشتري منهم الراديو الترانزيستور الصغير في حجم قبضة اليد.. أو القمصان فرنسية وإيطالية الصنع أو الحذاء الرياضي الراقي من الماركات العالمية الممنوعة أو المحظورة في مصر.. أو كما ينتظر أمثالي من أصحاب السقف المتواضع في طلباتهم للكتب والمجلات القادمة من أوروبا والصادرة بلغات أجنبية تحمل ثقافة صادقة وحقيقية ومتنوّعة في زمن الزيف الإعلامي والثقافي.
ولا أنسى أبداً أن أول مجلة أجنبية باللغة الإنجليزية قرأتها في حياتي عن نهائيات كأس العالم لكرة القدم كانت عن مونديال 1966 في إنجلترا، ولم تقع بين يدي إلا في عام 1967، وحملها طبيب أسنان من جيراننا كان عائداً من غزة.

## جدار السادات

مرت السنوات وخضعت غزة للاحتلال الإسرائيلي بعد حرب الأيام الستة ونكسة يونيو 1967، وتوقفت الزيارات ورحل عبد الناصر.. ومع انتهاء زمن الانغلاق التجاري وسقوط الأسوار العالية التي أقامها ثقافياً وإعلامياً وتجارياً عرف المصريون انفتاحاً هائلاً مع الرئيس أنور السادات وقلت حاجتهم للمنتجات القادمة من غزة.. ولكن الزيارات إلى غزة نشطت جداً عقب عودتها إلى السلطات المصرية بعد اتفاقيات كامب ديفيد.. والعجيب أن الطابع المصري الأصيل القائم على ضرورة الشراء المكثف عند السفر إلى الخارج وإمطار الأهل والأصدقاء بالهدايا كان سبباً في تجدُّد نشاط شراء المنتجات الغزاوية وعلى رأسها زيت الزيتون لكل من يسافر إلى المدينة الباسلة.
وبعد اغتيال أنور السادات وتولي حسني مبارك الرئاسة تحولت العلاقة بين المصريين وقطاع غزة من أقصى اليمين إلى أقصى الشمال مع نهاية حقبة الثمانينيات وأصبح الأمر معكوساً.. وينهب الزائرون من المصريين البسطاء محملين بالبضائع والمنتجات المصرية والأجنبية لبيعها لأهل غزة المحرومين من تلك المنتجات بسبب الحصار الإسرائيلي وانعدام صلة القطاع المباشرة بالعالم الخارجي.. وتحوّل العشرات من المصريين من هواة السفر والتجارة إلى أثرياء.. لكن جانباً جيداً من السفر والتضامن والتكافل الاجتماعي طفا على السطح مع رحلات كثيرة بهدف توفير المنتجات لسكان القطاع وبيعها بأسعار معقولة.. وعرف المواطنون المصريون للمرة الأولى ظاهرة السفر للمساهمات الدولية وانتشرت القوافل الخيرية من مصر إلى القطاع في التسعينيات والألفية الثالثة دعماً لأهل غزة.. وقفز إلى ذهني في تلك الفترة كلمات صديقي الطبيب المصري الذي تخرجنا معاً في كلية طب الإسكندرية عام 1977 وهو زار غزة غير مرة، وكانت له عبارة شهيرة بعد عودته من كل زيارة خيرية ضمن القوافل الطبية.. كان يقول «الناس دي هتدخل الجنة حدف».. ويقصد من قوله إن حجم المعاناة والضغوط التي يتحملها الفلسطينيون من أهالي القطاع تفوق حدود التحمُّل البشري.. وهو ما يجعلهم أصحاب مكانة عليا عند الله



عـزّ وجلّ.

ولعلّنـي نـادم الآن أشـد النـدم مرتين أولاهـا لعدم انضمامـي للقوافل الطبية التي سـاهمت في أعمـال الخير هنـاك.. وثانيتهمـا على عـدم تلبيتي لعشـرات الدعوات الرقيقة مـن الأخوة الرياضييـن والإعلاميين في فلسـطين لزيـارة القطـاع خـلال التسـعينيات والسـنوات العشـر الأولى مـن الألفية الثالثة.

## الجدار الفولاذي

لا تمتلـك غـزة مطـاراً ولا ميناء ولا أي سـبيل لاسـتلام احتياجاتها إلا عبر معبريـن أحدهما مع إسـرائيل والثاني مـع مصـر ومـع التضييـق الهائل من الجانبيـن علـى القطاع لم يجد سـكان غـزة حـلاً سـوى حفـر الأنفـاق بين القطـاع وبيـن شـبه جزيرة سـيناء.. وبرعـوا بامتيـاز فـي حفـر عشـرات الأنفـاق التـي وصل طـول بعضها إلى أكثـر من عشـرين كيلومترا واتسـاعها إلـى عـدة أمتـار لنقـل البضائـع والاحتياجـات الأساسـية والمحروقات من مصر.. ومع اتسـاع دائـرة التفاهم والتعـاون المصـري- الإسـرائيلي في زمـن الرئيس السـابق حسـني مبارك علـى حسـاب أهـل القطـاع.. ارتفعت الأصـوات فـي إسـرائيل باتهامـات للحكومـة المصريـة بالتخـاذل فـي رقابـة حدودهـا ما يسـمح لأهـل غزة بتهريب الأسـلحة عبر الأنفاق.. وتفتق ذهـن الحكومة الإسـرائيلية عـن فكرة جهنميـة تتكلـف عشـرات المليـارات مـن الـدولارات وتحتاج تقنيـات هائلة فـي تنفيذهـا، ولكنهـا تضيـق الخناق تمامـاً علـى أهـل غـزة.. وهو إنشـاء جـدار مـن صفائـح الحديـد الفولاذي بالـغ القـوة والصلابـة ويبلـغ طول الصفيحـة الواحـدة وهـي على شـكل مربـع 18 متراً وسـمكها نصـف المتر.. مـع زرعهـا تحـت الأرض علـى طول الحدود لمسـافة عشـرة كيلومترات بين مصـر وقطـاع غزة فـي شـبه جزيرة سـيناء.. وتطوعـت الولايـات المتحدة بتقديم تلك الصفائـح العملاقة للجانب المصـري مـع المسـاهمة فـي تركيبها بتقنيـات خاصـة فـي أعمـاق تتراوح بين عشـرين وثلاثين متراً تحت سـطح الأرض بمعرفـة خبـراء مـن المخابرات الأميركيـة والفرنسـية.. وبالفعـل بدأ العمـل فـي التركيـب من عـام 2009، ولـم ينتـه حتـى الآن، ولكنـه تجاوز أكثـر مـن 80 بالمئـة مـن المسـافة المقررة.

## جدار الإعلام

ورغم كل أنـواع القهـر والقتل التي تمارسـها إسـرائيل علـى أهـل القطاع وكل أنـواع التضييـق مـن الحكومـات المصريـة المتتاليـة وآخرهـا بنـاء الجـدار الفولاذي.. إلا أن جـدار الأوهام الذي صنعـه الإعلام المصـري الموالي للنظام الحالي في الأربعة عشـر شـهراً الأخيـرة كان أعلـى مسـافة وأوسـع انتشـاراً وأقـوى تأثيراً لتعميـق الهوة وتفرقـة المصرييـن عـن جيرانهـم من أهـل غزة.

ونظـراً لأن الإعـلام المصـري هـو الأقـدم فـي المنطقـة بحكـم تاريخـه



وله ملايين المتابعين خارج الحدود المصرية ولديه كتيبة هائلة من الصحف والمجلات تزيد على المئة مع عشرات القنوات الفضائية التي تجوب سماء المنطقة.. لعب الإعلام المُسيَّس دوراً غريباً وخطيراً في شيطنة قطاع غزة كاملاً وتحويل الفلسطينيين من سكانه إلى إرهابيين يشكلون خطراً على أمن المنطقة.. بل ووصلت شائعاتهم إلى أن حكام غزة من حركة حماس يخططون لنشر الخراب والدمار والفزع والإرهاب في مصر.. وأن حركة حماس هي التي خططت مع جماعة الإخوان المسلمين لتدبير المؤامرة للإطاحة بحسني مبارك في ثورة 25 يناير.

وتواصل الإسفاف ببعض الصحف والقنوات (وتحوّل الأمر رسمياً إلى اتهام من النيابة في إحدى القضايا التي يحاكم فيها الرئيس المعزول محمد مرسي أن أربع سيارات تحركت من رفح الفلسطينية يوم 28 يناير 2011 إلى داخل الحدود المصرية وسارت حتى القاهرة لتساهم في عملية اقتحام السجون وتهريب مرسي وعدد من قادة الإخوان).. أي أن السيارات الغزاوية المحملة بالسلاح والإرهابيين دخلت عبر الحدود التي يسيطر عليها الجيش المصري دون معاناة.. وسارت لمسافة تعادل 500 كيلومتر في مصر، ثم اقتحمت السجن المحدَّد وحررت مرسي وزملاءه، ثم عادت إلى رفح.. وللأسف يجد هؤلاء الإعلاميون من يصدقهم حتى تحولت شائعاتهم إلى اتهامات رسمية في محضر النيابة.

ورغم أن المصريين عاشوا عشرات السنين على عدد من الثوابت في حواراتهم.. وكان المساس بالأديان السماوية إحدى الكبائر التي يُعاقَب صاحبها بلا محاكمة.. كذلك كانت إشادة أي مصري بدولة إسرائيل أو أي شخص منها نوعاً من الكبائر التي تستوجب عقاباً فورياً.. ولكن شهور الانقلاب شهدت سقوطاً للكبائر وسرت في الإعلام المصري موجة من التهويد.. وبات طبيعياً أن تكتب صحافية لها منصب كبير في إحدى الصحف القومية زاوية رأي للإشادة برئيس الوزراء الإسرائيلي بنيامين نتانياهو.. ولكن الذي لم يصدقه أحد هو دعمه الكامل في خطواته لقتل الفلسطينيين في غزة دون تفرقة مع دعوته لتصفية حركة حماس وأنصارها وكل من ينتمي إليها فعلاً وقولاً.. وهكذا تعدّدت المقالات والبرامج التي تعلن بسفور أن الفلسطينيين من سكان غزة إرهابيون وأن الجيش الإسرائيلي الذي اقتحم القطاع ومارس عمليات القتل الجماعي إنما يدافع عن نفسه عن موا طنيه.

وللأسف تحوّل عديد من المصريين بمشاعرهم، لأنهم لا يسمعون ولا يشاهدون ولا يقرأون ولا يجدون في الإعلام المصري إلا صوتاً واحداً ورأياً واحداً واتجاهاً واحداً يشيطن غزة وأهلها.. ولا يجد المصريون البسطاء غير المهتمين بالسياسة ولا التجارة والذين أحبوا غزة من قلوبهم من يخرج ليقول لهم الحقيقة أو ليعيدهم إلى الوضع الأول الذي تعاطفوا فيه مع غزة على مدار السنوات الماضية التي تعرض فيها القطاع لكل أنواع القتل والتدمير والإبادة الجماعية.

الجدران الأربعة هي العنوان العريض الذي كتبه الحكام والإعلام للعلاقة بين المصريين وأهل غزة.

ولكن عناوين أخرى تفرض نفسها الآن على الساحة.

للصمود عنوان.. اسمه غزة.

وللخيانة عنوان.. اسمه صمت العالم على قصف غزة.

وللصمت عنوان.. اسمه العالم العربي والإسلامي والانقلاب في مصر .

وللنكريات العظيمة عنوان: اسمه المنتجات والمجلات القادمة من غزة.

لكن العبقرية الكامنة داخل الإنسان العربي تمكّنت دوماً من اختراق الجدران وتقريب الأوطان بالتحايل على حرس الحدود أو بحفر الأنفاق في مرات أخرى.

طالما احتاج الفنان إلى مصدر إلهام لإبداعه الفني، غير أن العدوان الإسرائيلي المتتالي، على قطاع غزة، بدءاً من 2008، وما تلاه من خراب، شكل مصدر إبداع لفنان تشكيلي فلسطيني شاب، اختار لنفسه طريقاً خاصاً، بتحويل مخلفات قوات الاحتلال «الإسرائيلي» إلى لوحات فنية.

غزة: خاص بالدوحة

# فن من تحت الأنقاض

يمضي محمد الزمر (31 عاماً)، ساعات طويلة وهو يبحث بين الأنقاض، وفي ركام البيوت المُهدَّمة، عن بقايا من صواريخ الطائرات، وقنائف المدفعية، وقنابل الغاز السامة، وفوارغ الأعيرة النارية المختلفة لاستخدامها في أعماله الفنية.

رحلة البحث عن الشظايا والمخلفات هي أصعب مرحلة في عمل الفنان نفسه ، فهو لا يترك مكاناً أُستُهدِفَ من قبل دون زيارته بحثاً عما تبقى هناك من آثار العدوان، مما يعني تحمله مشقة الانتقال إلى مناطق ربما لم يزرها من قبل.

وعن رحلة البحث عن أدوات فنه يقول محمد: «تعد المرحلة الأصعب خلال عملي، لما تحمله من مشقه وخطورة في آنٍ واحد، فالتنقل بين البيوت المُدمَّرة ليس بالأمر الهين، خصوصاً إذا كانت هناك صواريخ لم تنفجر والاقتراب منها يشكل تهديداً حقيقياً على النفس، أو البحث في ركام منازل تعتبر على خط المواجهة الأول، أو أن تحتوي هذه المخلفات على مواد مشعة مثلاً، كلها أسباب تعني إما أن تعود ميتاً أو أن تعود بلوحة فنية».

غير أن هذا وَفّرَ له فرصة سماع شهادات حية من المواطنين الذين تعرضوا للعدوان بشكل مباشر وقد ساعده هذا الأمر في إيجاد أفكار لأعماله ولوحاته.

## رسالة حب وسلام

يحضر محمد ما يجمعه إلى فناء خلفي في منزله بمخيم البريج للاجئين، وسط قطاع غزة، فناء خصصه لنشاطه الفني، ويبدأ في تصنيفه، ويختار لكل ما وقعت عليه يده لوناً خاصاً، لتخرج من بين أنامله تحفة فنية، تعبر عن إبداع حقيقي من وسط الدمار.

شهرة واسعة حققها الزمر في الفترة الأخيرة، خصوصاً بعد افتتاحه معرضه الصغير بمنزله وسط مخيم البريج للاجئين. فهو لا يحول مخلفات الاحتلال إلى لوحات عبثاً، وإنما يريد منها رسالة «حب وحياة وسلام» إلى العالم، كما يصفها، تنقل معاناة الشعب الفلسطيني وتجسد صورته الحقيقية المحبة للحياة، وبأن غزة التي تتعرض لعدوان متواصل هي مساحة للأمل، تقاوم جرائم المحتل بالفن والإبداع.

ويصف محمد شعوره وهو يحاول الخروج بلوحة فنية من أدوات صنعت للموت قائلاً: «تبدو الفكرة ضرباً من جنون أن يحاول الواحد منا رسم الحياة من هذه الأدوات التي ألقيت علينا بغرض قتلنا، وكم هو مؤلم تخيل أن هذه الصواريخ والقنائف قد سلبت أرواحاً بريئة، وقطعت أطرافاً صغيرة لأطفال كانت تحلم بحياة طبيعية كبقية أطفال العالم».

## ألوان وأشكال

بتجميع الشظايا، مع بعضها



البعض، يحاول محمد الخروج بخارطة فلسطين أو طائر العنقاء الأسطوري الذي ينهض من وسط الركام معبراً عن القوة والجمال، لتبقى أداة الجريمة شاهداً على فظائع الاحتلال.

التعبير عن الانتماء وحب الوطن له أشكال متعددة، والفن التشكيلي الذي يمارسه محمد واحد منها، فهو يحاول أن ينقش خلال عمله على قذيفة مدفعية عبارة «على هذه الأرض ما يستحق الحياة» للشاعر الفلسطيني الراحل محمود درويش، المحفورة كلماته في ذاكرة الشعب الفلسطيني، وخلافاً لتلوين المخلفات بالألوان الزاهية يقوم الزمر بكتابة عبارات مأثورة لكبار الشعراء والكتاب الفلسطينيين آخرين ، أمثال سميح القاسم وتوفيق زّياد، تعكس صمود الشعب العربي على أرضه، ومقاومته للمحتل الغاصب، وفق تعبير الزمر.

النوتة الموسيقية التي تحتوي على ريشة رسم ومفتاح العودة وقلم الخط العربي مع فوارغ الأسلحة النارية الثقيلة، شكلت سوياً «سيمفونية البقاء»، كما يسميها محمد، ترمز إلى الجمع بين النقيضين، حيث تعبر الموسيقى عن الحياة والمفتاح بالعودة وريشة الرسم بالإبداع.

رسالة محمد إلى العدو الإسرائيلي تتلخص في قوله: «إننا باقون ولن نرحل عن هذه الأرض، وسننتزع حقنا مهما بلغت قوتكم».

## طموح وصعوبات

لم يلتحق الزمر بكلية الفنون الجميلة كما كان يحلم، بسبب الظروف المادية الصعبة، ولكنه بالرغم من ذلك يستقطع من أجره البسيط في عمله ؛ لشراء الألوان والأدوات اللازمة، والتي تشهد أسعارها ارتفاعاً كبيراً بسبب الحصار الخانق المفروض على القطاع، مكملاً الدور الذي بدأه عبر الهواية التي يحبها ويرتبط بها كثيراً.

رحلة فنان طريقها صعب ومرهق، أصعبها قدرته على توفير المواد اللازمة لإنجاز لوحاته، وعدم قدرته على إقامة معرض لتلك اللوحات التي ضاقت بها الساحة الخلفية لمنزله، فما ينتجه يحتاج إلى مكان يبرز أهمية ما يقوم به لتصل الرسالة حقاً إلى العالم كما يريدها محمد.

ويطمح الفنان الشاب أن يجد مؤسسة تتبنى فكرة إقامته معرضه الدائم، وافتتاحه أمام الجمهور سواء أكان المحلي أم الخارجي، عبر الوفود العربية والأجنبية الزائرة للقطاع، لفضح جزء من جرائم الاحتلال وكشف حقيقة ادعاءاته الباطلة بحق السكان المدنيين، الواقعين في دائرة استهداف الآلة الحربية الإسرائيلية، ذنبهم أنهم شعب طامح للعيش بحرية وكرامة.

# شباب مصر يعدّل البوصلة

محمود حسن

بينما كانت غزة تتعرض للعدوان الاسرائيلي، وكان الشهداء يتساقطون في كل أنحائها، وقف بعض وجوه الإعلام المصري على الضفة الأكثر سلبية، وفضلوا إعلان معركة إعلامية، ووصلت الأمور إلى حد تصريح إحدى المذيعات على التلفاز الرسمي مُتحدِّثة عن أهل غزة: «ما يموتوا.. وإحنا مالنا بغزة».

من ذاك القول تحديداً انطلقت الحملة المضادة، التي شنها نشطاء على الفيسبوك وتويتر حين دشنوا هاشتاج (#وإحنا_مالنا_بغزة) يردون فيه على تلك المزاعم التي يحاول الإعلام نشرها في أوساط بسطاء من المصريين.

استهدف الهاشتاج في البداية شرح قضية غزة وإعادتها إلى مربعها الإنساني والعروبي بالمقام الأول، وإبعادها عن المنحى السياسي والخلاف بين حركة حماس والنظام المصري، في ذاك الهاشتاج أعاد المغردون نشر العديد من الصور التي يقوم ببثها نشطاء التواصل الاجتماعي في غزة للواقع الذي حاول الإعلام الرسمي تجاهله عن حجم المأساة، بالإضافة إلى محاولة إيصال رسائل دعم معنوية إلى المحاصرين في غزة بأن موقف الشعب المصري يختلف اختلافاً قوياً وجذرياً عن موقف الإعلام الرسمي.

التظاهر الذي تم منعه بقانون حاسم في مصر خلال الأشهر السابقة، استُبدِل مؤخراً بالتظاهر الإلكتروني، حيث دعت صفحة «الحملة الشعبية لدعم انتفاضة الشعب الفلسطيني» إلى مظاهرة




صفحة- #يا_أنا_يا_أفيخاي

إلكترونية على الصفحة الرسمية لوزارة الخارجية المصرية مطالبة بفتح معبر رفح، صفحة «الحملة الشعبية لدعم انتفاضة الشعب الفلسطيني» كانت أيضاً الوسيلة- ربما الوحيدة - لتوجيه الدعوات لجمع التبرعات من أجل تجهيز قافلة شعبية تتجه إلى القطاع حاملة أدوية وأغذية، تلك القافلة التي أوقفتها السلطات لاحقاً وأعادتها أدراجها.

كما دشن نشطاء آخرون حملة رفعت شعار «أنا أو أفيخاي»، وهي حملة موجهة للأصدقاء على الفيسبوك تخيرهم بين إلغاء الإعجاب بصفحة المتحدِّث باسم الجيش الإسرائيلي بالعربية «أفيخاي أدرعي» أو حذفهم من قائمة الأصدقاء.

أما الأكثر إثارة فكان حملة قوية تم شنّها ضد مجموعة يمينية متطرفة تنشط على صفحات الفيسبوك، تلك المجموعة التي قامت طوال فترة العدوان بكتابة منشورات على مواقع التواصل تدعو لعدم اعتبار إسرائيل عدواً، الحملة التي شنت ضد تلك المجموعة والتي اتصفت بالحدة، بل وبالخروج عن النص، أسفرت في النهاية عن إجراء تحقيق داخل أحد الأحزاب لقيادي ينتمي للمجموعة نفسها حول ما نشره تحت ذاك المغزى، واكتسبت زخماً قوياً وضاغطاً دفع الكثير من الإعلاميين ذوي المواقف المعتدلة على الشاشات من الوقوف في وجه ما تنشره تلك المجموعات، والمطالبة بإعادة الأمور إلى نصابها، كون إسرائيل هي العدو التاريخي لكل شعوب المنطقة.

مواقع التواصل الاجتماعي التي بلغ عدد مستخدميها في مصر حسب الأرقام الرسمية نحو 16 مليون شخص بدت إذاً وكأنها القوة الوحيدة القادرة على تعديل البوصلة ومواجهة التوجهات الإعلامية السائدة، وتصحيح الكثير من المفاهيم التي يبثها الإعلام التقليدي، بل وكانت بمثابة قوة ضاغطة لإجبار الإعلام على تعديل خطابه تجاه العدوان الإسرائيلي على غزة.

ومن جديد يذهب نهن المتابع بعيداً.. ماذا وفي ظل تلك الظروف لو لم تكن وسائل التواصل الاجتماعي موجودة؟! .. كانت الأمور ستبدو أكثر اختلافاً بكل تأكيد.



أمير تاج السر

# قميص الليل وكتابة المأساة

استمتعت كثيراً في الفترة الماضية بقراءة عدد من الكتب المميزة، في الرواية والتاريخ والأدب عموماً، وشخصياً أعتبر أن القراءة المُنتظِمَة، من أهم أدوات الكاتب، في نحته لكتابته الخاصة، وأيضاً تدريب الناكرة على التدوين.

رواية «قميص الليل»، للكاتبة السورية سوسن حسن، من تلك الكتب المميزة، ولا تأتي أهميته من كونه نصاً راقياً كُتِبَ بلغة أدبية شفافة، تُجبر القارئ على المتابعة فقط، ولكن كونه يقود القارئ بيد حديدية إلى كل دروب المأساة السورية، وأعني تلك الأزمة التي عصفت بشعب من أعرق الشعوب وأرقاها، لتهبه للمنافي والحزن والموت، وكل ما هو بعيد عن الإنسانية.

من خلال موت جيكا، المُتشرِّد، الذي يعرفه الجميع في المنطقة، ينفتح الباب مواربا أولاً، لنتساءل جميعاً عن هوية جيكا، وأهميته في الحكاية الواقعية أو المكتوبة، ليجر كل تلك الحسرات؟، جيكا كان هوية ما ذات يوم، وانمحت أو غُيِّبَتْ، وما ذلك الحزن إلا حزن فقدان الهوية. التي تصعب استعادتها مرة أخرى، لأن الموت كما هو معروف، هو قرار نهائي فيما يختص بالحياة.

لقد كانت هند تكتب رواية، تكتب يوميات أشبه بالرواية، ولأن هند كانت داخل الموقد المُلتَهِب، كانت يومياتها عاصفة. كل شيء بعيد وصعب المنال، كل ما هو تحت اليد، مفقود ولن تعثر عليه اليد، وتبدو بين حين وآخر رغبات محمومة لمواصلة الحياة بخيرها وشرها، تقوى وتضعف.

من الأشياء التي تلفت النظر حقاً، ذلك الهرج الكبير الذي حدث، ساعة أرادوا أن يدفنوا جيكا في نهاية الرواية، ولأن الرجل لم يكن معروف الدين أو الطائفة، حدث نزاع كبير على طريقة دفنه. هذا المشهد ليس عبثياً بقدر ما هو كتابة حيّة لما يحدث في أي مكان، تشتعل فيه الطائفية، وتسيطر عليه الأفكار المُظلِمة. جيكا أو الهوية، بجميع أشكالها مُغيَّبة ولكن ما تزال تجرّ النزاع.

الرواية كما هي عادة رواية سوسن، جميلة، مكتوبة بلغة أدبية رفيعة، وتقنية أشبه بتقنية السينما حين تقطع المشاهد وتعيد تكملة مشهد ما، توقف، وحفلت بشخصيات بعضها يحاول أن يعكس الوطنية أو بالأحرى، يتفانى ليبدو وطنياً، وبعضها ينساق لتيار العنف والفساد، مغمض العينين.

من الشخصيات الغريبة، والجاذبة للحزن، شخصية شقيق الراوية، الذي انعزل في مكان مظلم، بعيد كل البعد عن صخب الحياة وعنفها، إنه يدخن بجنون، يترنح، يغيب عن الوعي، ولا يبدو حياً من الوهلة الأولى. هذه الشخصية، تبدو لي هي ناضجة جداً، برغم ما يبدو عليها من سلبية، فنحن هنا إزاء شخصية لها رأيها الذي لن تبوح به مباشرة، ولكن من خلال فعل الغياب المقصود.

أخيراً، فإن رواية «قميص الليل»، تبدو عادلة من ناحية تقسيم اللظى على الموتى والأحياء الموتى، على الذين فقدوا هوية الوطن وما زالوا غير قادرين على الاعتراف بذلك، وهي في النهاية من الكتابات الناجحة، التي كُتِبَتْ بعد ثورات الربيع العربي، خلافاً لكتابات أخرى، كانت مُتعجِّلة في رأيي. الليل هنا ليس ساتراً وهو يمنح قميصه، بقدر ما هو فاضح للمأساة.

# 1914 - 1918
# العرب .. أيام الحرب

حميد عبد القادر

نظّمت مدن أوروبية، في الأيام الماضية، فعاليات وتظاهرات سياسيّة وثقافيّة، تخليداً لمئوية الحرب العالمية الأولى (1914 - 1918)، وتنكراً لضحاياها، وأيضاً مكاسبها، ولكن، قليلاً جداً ما كانت تذكر انعكاسات تلك الحرب على المنطقة العربية..

أوقعت الحرب العالمية الأولى (أو الحرب الإمبريالية، في تعبير الأدبيات اليسارية) ضحايا بشرية قلّما شهدها التاريخ من قبل (حوالي 9 ملايين ضحية)، وكانت لها انعكاسات جذريّة على الخريطة السياسية، حيث سقطت السلالات الأرستقراطية والملكية الحاكمة والمهيمنة على أوروبا، وتم تغيير الخارطة السياسية للعالم، وزرعت بذرة الشيوعية مع قيام الثورة البلشفية، وصراعات مستقبلية أدت إلى الحرب العالمية الثانية، ثم الحرب الباردة بسبب التناقضات الأيديولوجية، كما كانت لها انعكاسات وخيمة ومأسوية على المنطقة العربية.

ارتسمت ملامح الحرب العالمية الأولى على المنطقة العربية بمجرد انضمام الدولة العثمانية إلى دول المركز يوم 2 أغسطس/آب 1914، ودخولها مسرح المعارك يوم 29 أكتوبر/تشرين الأول. وضمت دول المركز كلاً من: الإمبراطورية الألمانية والإمبراطورية النمساوية المجرية والدولة العثمانية ومملكة بلغاريا. وشَكّلَ هذا التحالف تهديداً حقيقياً للمستعمرات البريطانية في الهند والشرق، وتحدياً لا يقلّ خطورة بالنسبة للنفوذ الروسي في أرمينيا. وجاء تحالف العثمانيين مع دول المركز بغية استرجاع أراضي شرق الأناضول التي استولت عليها روسيا خلال الحرب الروسية العثمانية (1877 - 1878). وقبل هذا التاريخ، جرى اتفاق سري بين الدولة العثمانية والإمبراطورية الألمانية عُرِفَ باسم «الحلف العثماني الألماني» أدى إلى قيام هذه الأخيرة بقصف أراضي القوقاز الروسية، وشبكة الطرق البريطانية في الهند بواسطة استخدامها لقناة السويس.

وفي خِضَمّ هذه الظروف والتحالفات، كان الوطن العربي عشيّة الحرب العالمية الأولى مُنقسماً بشأن المواقف الواجب اتخاذها من ألمانيا والانحياز العثماني لها، بين من كان ينادي بالبقاء تحت الهيمنة العثمانية والخلافة الإسلامية، إيماناً بالإصلاحات العثمانية التي تمنح العرب قدراً من الديموقراطية والحكم الذاتي، عقب العودة إلى الحياة الدستورية سنة 1908، وإنشاء برلمان يضم ممثلين عن كل مقاطعات الإمبراطورية العثمانية، وبين من كان ينادي في المقابل بعودة الخلافة للعرب، وتوجيه نقد



القوات العثمانية تستعد للهجوم على قناة السويس عام 1914

لانع للحكم العثماني. كما وجد فريق ثالث كان يدعم تكوين دول حديثة، وكان موزعاً بدوره بين ميول جمهورية تأثيراً بالفكر السياسي الفرنسي لما بعد الثورة الفرنسية ونظريات العقد الاجتماعي، وميول ملكية تأثيراً ببريطانيا، ويندرج تصوُّر هذا الفريق الثالث ضمن تصورات قوميين عرب في سورية، العراق، فلسطين ومصر، الراغبين في تحقيق الاستقلال.

وجاءت هذه المواقف المتباينة كانعكاس لسياسة «التتريك»، ومحاولة تحويل العرب من ثقافتهم الأصلية إلى الثقافة التركية ، في ظل هذه الظروف برزت النهضة العربية بتأثير من الحداثة الغربية، وبدأت تتشكّل ملامح ثورة عربية، تجسدت عقب الاتفاق ما بين الحسين بن علي، وقادة الجمعيات العربية في سورية والعراق على تحقيق استقلال العرب عن الإمبراطورية العثمانية، وإنشاء دولة عربية واحدة.

وفي السياق ذاته، كانت اتصالات الشريف حسين بالإنجليز قد تمت قبل قيام الثورة، حيث جرى لقاء بين الأمير عبد الله بن الحسين باللورد كيتشنر، المفوض السامي في القاهرة، في فبراير/ شباط 1914. اتفق الطرفان على استمرار الاتصالات بينهما. وتوالت المفاوضات، واتخذت صبغة مراسلات بين الشريف حسين وبين المعتمد البريطاني في القاهرة مكماهون. تضمنت الرسالة الأولى التي بعثها الشريف حسين نصوص بروتوكول دمشق (وهي وثيقة أعطاها الملك فيصل بن الحسين بواسطة زعماء الجماعتين العربيتين (العربية الفتاة، العهد) في زيارته الثانية إلى دمشق خلال مهتمه للتشاور مع المسؤولين الأتراك في القسطنطينية عام 1914. وتتضمن خريطة للحدود العربية التي تم الاتفاق عليها للمطالبة بالاستقلال. وشكلت الوثيقة قاعدة للتحالف بين بريطانيا والعرب ضد الأتراك ومطالبة بريطانيا بالاعتراف بخليفة عربي للمسلمين. وفي المغرب العربي، كانت الأمور مختلفة تماماً، إذ وقعت ليبيا تحت السيطرة الإيطالية وفق المعاهدة المُبرَمة بين تركيا وإيطاليا عام 1912، بَيْدَ أن تركيا التي لم تسحب قواتها من ليبيا نهائياً لما نشبت الحرب سنة 1914، تعاونت مع السنوسيين ضد إيطاليا. وفي الجزائر، قامت السلطات الاستعمارية التي تحتل البلاد منذ سنة 1830 بتجنيد الشباب الجزائريين في صفوفها، رغم مقاومة السكان الخاضعين لنظام أنديجينا (أهالي)عنصري وغير إنساني، مما أدى بكثير من العائلات الجزائرية للهجرة إلى بلاد الشام. ورغم هذا تمكنت فرنسا





من تجنيد أكثر من أربعمئة ألف جزائري شاركوا في ميدان القتال.

أما العثمانيون فقد كانوا واعين أن العرب يتحينون فرصة التخلص من سيطرتهم نهائياً، وأن الإنجليز في مصر غرب قناة السويس، مستعدون للوقوف إلى جانبهم، فقام جمال باشا قائد الجيش العثماني الرابع في الشام بمحاولة لكسر شوكة الإنجليز في مصر إثر هجومين اثنين، الأول سنة 1915، والثاني سنة 1916، بهدف قطع الطريق على إمدادات الحلفاء المار عبر قناة السويس في مصر، وشرعوا بغزو سيناء التابعة للمملكة المصرية التي كانت آنذاك محمية بريطانية ولها أهميتها الحيوية للبريطانيين وأسطولهم البحري. أمام هذا الفشل اضطر العثمانيون للتراجع إلى الوراء، وأخلوا شبه جزيرة سيناء، وأصبحت غزة خطاً للدفاع. ووسط هذه الأوضاع أعلن الشريف حسين الثورة بمكة على العثمانيين، انضم إليها متطوعون من كامل البلاد العربية وكَوّنَ منهم جيشاً قاده أبناؤه الأربعة: عبد الله، فيصل، علي وزيد، وحاربوا الأتراك في الحجاز وسورية، فضعف تواجد الأتراك نهائياً، مما سَهّلَ على الجيوش الإنجليزية دخول غزة منتصرين ومن ثَمّ بلوغ يافا والقدس، فتكسرت شوكة الأتراك نهائياً في بلدة طول كرم، الأمر الذي سَهّلَ للحلفاء بلوغ دمشق عام 1918. وفي مرحلة ما بعد الانتصار العسكري للثورة العربية، برزت فكرة إقامة اتحاد أو تحالف دول عربية بدلاً من دولة عربية واحدة، على أن يرأسها هاشميون، فيكون الحسين ملكاً لنجد والحجاز، وفيصل ملكاً لسورية، وعبد الله ملكاً للعراق، إلا أنّ عداء الفرنسيين لفيصل، واحتلالهم سورية، حال دون تحقيق غايته، فُتوِّجَ ملكاً على العراق.

استطاعت الثورة العربية طرد الجيش التركي من الحجاز، ومن مناطق في شرق الأردن، فبدأت تتضح ملامح تمكّن العرب من إقامة الدولة العربية الموحدة في الجزيرة والمشرق، بيد أن بريطانيا لم تكن عند وعودها فشرعت في تنفيذ مخطط التجزئة والاحتلال المشؤوم، فقامت بتقسيم البلاد إلى ثلاث مناطق عسكرية، جنوبية وتشمل فلسطين تحت الإدارة البريطانية، وشرقية تمتد من العقبة جنوباً حتى حلب شمالاً تحت إدارة فيصل، وغربية تضم المنطقة الساحلية من سورية ولبنان، من صور جنوباً إلى كليكيا شمالاً تحت الإدارة الفرنسية. ونتج عن ذلك الغزو العسكري الفرنسي وفرض الانتداب البريطاني على فلسطين (وشرق الأردن) والعراق، كما فرض الانتداب الفرنسي على سورية ولبنان.

وعلى الرغم من تعهدات الإنجليز للعرب بقيام دولة عربية كبرى، فقد أجروا مفاوضات واتفاقيات سرية مع فرنسا، وروسيا بغرض التوصل إلى اقتسام الأملاك العثمانية بما فيها البلاد العربية. ثم انفردوا بمعية الفرنسيين باتفاقية سرية عرفت باتفاقية سايكس بيكو سنة 1916 ، نسبة إلى كل من المندوب البريطاني مارك سايكس، والمندوب الفرنسي فرانسوا جورج بيكو. وقد قاما بهذه المفاوضات التي فضح أمرها بعد الثورة البلشفية في روسيا سنة

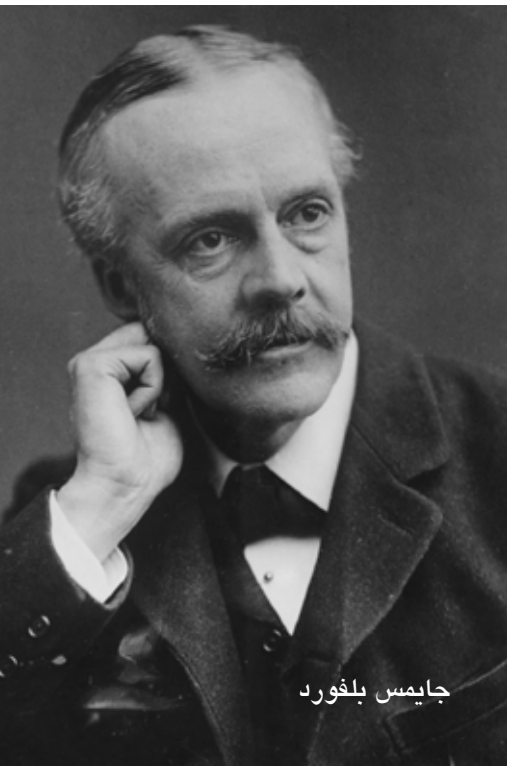
> على الرغم من تعهدات الإنجليز للعرب بقيام دولة عربية كبرى، فقد أجروا مفاوضات واتفاقيات سرية مع فرنسا، وروسيا بغرض التوصل إلى اقتسام الأملاك العثمانية بما فيها البلاد العربية

1917 ، وفي السنة نفسها غدرت بريطانيا بالعرب مرة أخرى، إذ وعدوا الزعماء الصهاينة بإقامة وطن قومي لليهود في فلسطين من خلال ما عرف بوعد «بلفور» الصادر يوم 2 نوفمبر/تشرين الثاني 1917، كإحدى النتائج الوخيمة التي حملتها الحرب العالمية الأولى على العرب، تضاف لخيبة عدم القدرة على تكوين دولة عربية موحدة.

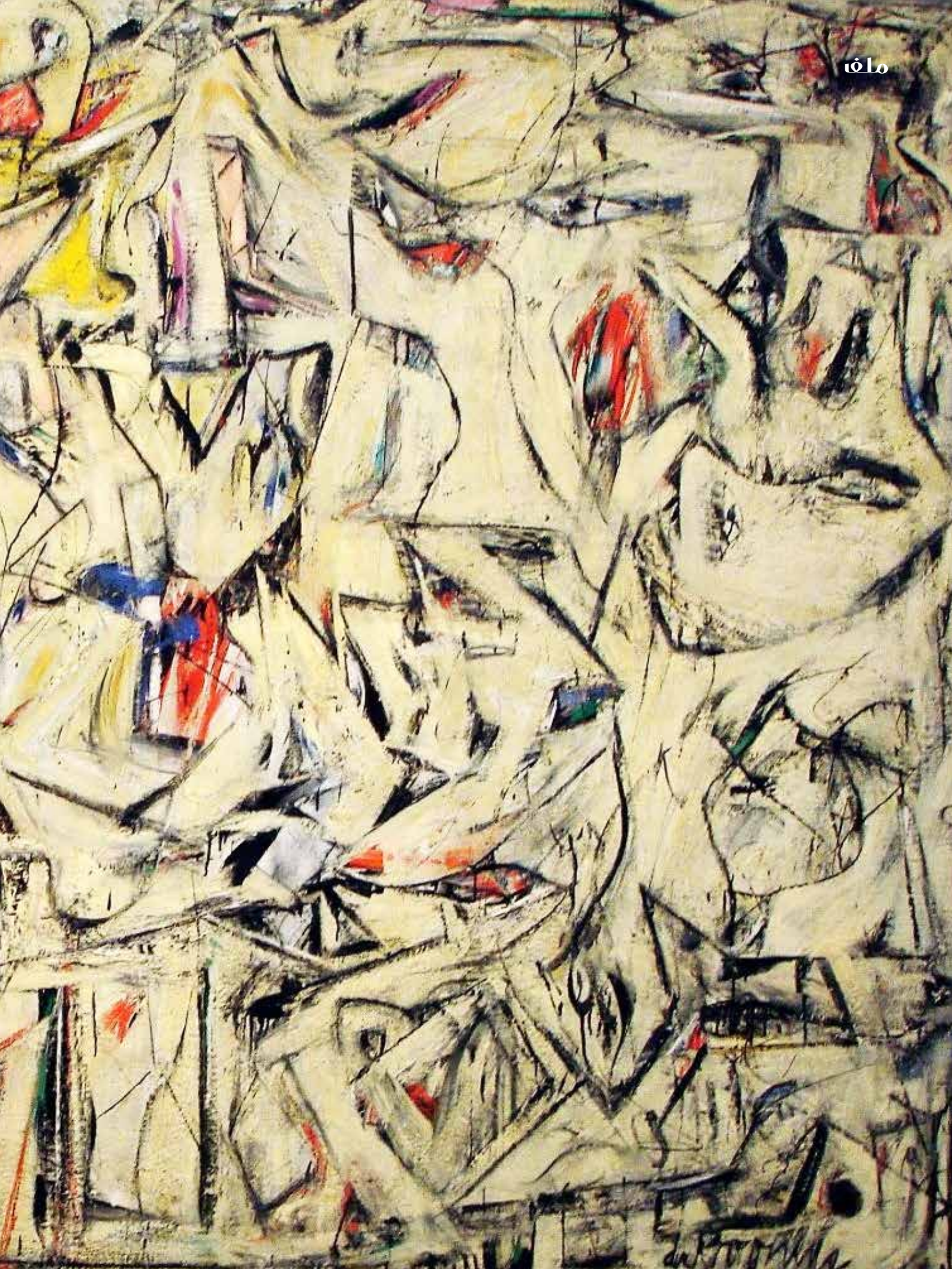
وطرح مؤتمر الصلح لسنة 1919، وهو اجتماع نُظِمَ في باريس من قبل الدول المنتصرة في الحرب العالمية الأولى للتباحث في أمور السلام بين الأطراف المنتصرة في الحرب (فرنسا وبريطانيا والولايات المتحدة والإمبراطورية الروسية) من جهة والخاسرة (الإمبراطورية الألمانية والإمبراطورية النمساوية المجرية والدولة العثمانية وبلغاريا) من جهة أخرى. وبرز خلال المؤتمر مفهوم جديد للاستعمار أخذ شكل الانتداب الذي اقترحه الرئيس الأميركي ويلسون، وكان ينص على تولي دولة كبرى شؤون الدولة التي لا عهد لها بالحكم، والتي خضعت لفترة طويلة لإحدى الإمبراطوريات المتداعية كالدولة العثمانية فتساعدها الدولة المنتدبة حتى تصبح قادرة على إدارة شؤونها بنفسها، والحصول على استقلالها لاحقاً. وهو ما أدى إلى بروز خلافات واضحة بين فرنسا وبريطانيا من جهة، والولايات المتحدة الأميركية من جهة أخرى، بعد أن أدرك الرئيس ويلسون أن لندن وباريس ليست لهما نوايا حسنة تجاه المنطقة العربية، فانسحب من عصبة الأمم، وظَلّ متمسكاً بفكرة السلام فحاز جائزة نوبل للسلام سنة 1920.

وكرد فعل، عقد العرب مؤتمراً لهم في دمشق، بمشاركة ممثلين عن كافة مناطق سورية العثمانية، رفضوا من خلاله اتفاقية سايكس بيكو، ووعد بلفور، وأعلنوا قيام المملكة السورية، ونُصِّبَ الأمير فيصل ملكاً عليها. ومن بين ما ورد في بيان المؤتمر ما يلي: «اشترك العرب في الحرب العامة مع الحلفاء، استناداً إلى ما جهروا به من الوعود الخاصة والعامة في مجالسهم الرسمية وعلى لسان ساستهم ورؤساء حكوماتهم، وما قطعوه خاصة من المبادئ السامية القائلة بحرية الشعوب الكبيرة والصغيرة واستقلالها على مبدأ المساواة في الحقوق وإنكار سياسة الفتح والاستعمار، وإلغاء المعاهدات السرية المجحفة بحقوق الأمم، وإعطاء الشعوب المُحرَّرة حق تعيين مصيرها التي وافق عليها الحلفاء رسمياً».

وفي المقابل عُقِدَ المجلس الأعلى للحلفاء في «سان ريمو» بإيطاليا في إبريل/نيسان 1920،


جايمس بلفورد

وقرروا بدورهم الرد على المؤتمر السوري وتطبيق اتفاقية سايكس بيكو التي تقضي بوضع سورية ولبنان تحت الانتداب الفرنسي، والعراق وفلسطين وشرق الأردن تحت الانتداب الإنجليزي. وتعهد الحلفاء خلال ذات المؤتمر بالعمل على تطبيق وعد بلفور.. ومن ثَمّ، الإبقاء على خنجر مغروس في جسد المنطقة العربية إلى اليوم.



# السياسات الثقافية

## العقدة والحل

التأسيس لسياسات ثقافية فَعّالة، في الوطن العربي اليوم، يبدو مَطلباً ضرورياً، للمساهمة في الحِرَاك الاجتماعي، ومواكبة مخططات التنمية، خصوصاً إتاحة الثقافة للجميع، بتخليصها من رواسب المركزية والاحتكارية، ثم تسويقها في الخارج، وتخليص الفرد من الكليشيهات السلبية التي يلصقه بها الغرب.. فما هي أسس هذه السياسات الثقافية، والعوامل التي يمكن أن تُعيّقها؟ هل يمكن أن تستجيب لتطلعات المجتمع؟ وكيف يمكن تطويرها تلائماً مع التحوّلات التي عرفتها المنطقة منذ 2011؟

هي أسئلة وأخرى تطرحها «الدوحة» في هذا العدد، وتناقشها مع عدد من المسؤولين والمختصين والناشطين الثقافيين، من القطاعين: الحكومي والمستقل.



الأعمال الفنية للملف: willem de kooning - هولندا

# السياسات الثقافية في العالم العربي

عبد الرحيم العلام

من الصعوبة، في حالة العالم العربي، أن نتحدَّث عن شيء اسمه السياسات الثقافية.. فكل شيء يبقى، في معظم الأحيان والبلدان، متروكاً للمصادفات، على اعتبار أن الثقافة في بلداننا العربية هي آخر شيء تُفكِّر فيه الدولة، مع استثناء بعض نقاط الضوء التي أَضْحَتْ تظهر، هنا وهناك، وخاصة في بعض بلدان الخليج العربي، بل إننا نجد أن الدولة نفسها كثيراً ما تتوجَّس من الثقافة ومن ممارسيها والمتعاطين لها، أمام انشغالات واهتمامات أخرى، ربما تراها الدولة ذات أولوية، وذات مردودية أكبر، وبذلك تبقى الثقافة هي الحلقة الأضعف في كل السياسات والبرامج والتخطيطات التي تعتمدها الدولة، في وقت كان من المفروض فيه على دولنا العربية الساعية إلى تحقيق نهضة ما لمجتمعاتها، أن تبادر إلى اعتماد سياسة دمج الثقافة في هذه المجتمعات، وخصوصاً في برامج التعليم والتربية والتكوين والتنوير.

وهذا الموقع الذي أضحى للثقافة اليوم في آخر سُلّم الأولويات، لا تتحمل مسؤوليته الدولة، فقط، بل نجد أن الأحزاب السياسية نفسها، لا تزال تستبعد الثقافة من برامجها السياسية، حيث كثيراً- بل غالباً- ما تأتي الثقافة في نهاية برامجها السياسية، أي في صيغة مُكمِّلة، لصورة الحزب ولبرنامجه ومشروعه السياسي والاجتماعي المستقبلي.. نفس الأمر نجده في برامج حكوماتنا الاستشرافية، والتي غالباً ما تأتي خلواً من أي تصور واضح عن المسألة الثقافية، أو التنصيص فيها على أية سياسة ثقافية مستقبلية لهذه الحكومة أو تلك، أو تضمينها لمخططات استراتيجية لدعم قطاع الثقافة والفنون، والنهوض به، في هذا البلد أو ذاك، على غرار باقي المخططات القطاعية الأخرى، التي تحظى عادة بالأولوية.

لقد اعتدنا أن تأتي برامج حكوماتنا ضعيفة، على مستوى حصة السياسة الثقافية فيها، حيث تحتل، دائماً، موقعاً متدنياً في سلم الأولويات، وهو ما تبرره، من ناحية أخرى، هزالة الميزانيات المخصصة لوزارات الثقافة عموماً، في الميزانية العامة للدول، رغم النداءات المتكرّرة، حتى من قبل المجتمع المدني الثقافي، بضرورة مراجعة نسبة الميزانية المخصَّصة للثقافة، عبر رفعها في إطار الميزانية السنوية للدولة.. يحدث هذا في بلداننا، في وقت تلجأ فيه المنظمات الدولية، عند تقديمها لمساعداتها للشعوب المحتاجة، إلى تخصيص جزء من تلك المساعدات لإنعاش الثقافة وتشجيع البحث والتكوين في الدول المحتاجة.

كما يحصل هنا، في وقت يعرف فيه جُلّ البلدان العربية، للأسف، غياباً مطلقاً لتشجيع الاستثمار في الثقافة والفنون، وتوجيههما نحو الصناعات الخلّاقة، ونحو الأنشطة الإنتاجية ذات المحتوى الثقافي، ومن ثَمّ عدم قدرة هذه الدول على جعل الثقافة ضمن الاختصاصات ذات الأولوية في سياساتها العامة، بما ينمي التنوّع الثقافي، ويعزّز تماسك الوحدة الوطنية لهذه البلدان، ويدمج الثقافة والاقتصاد الثقافي في معادلة



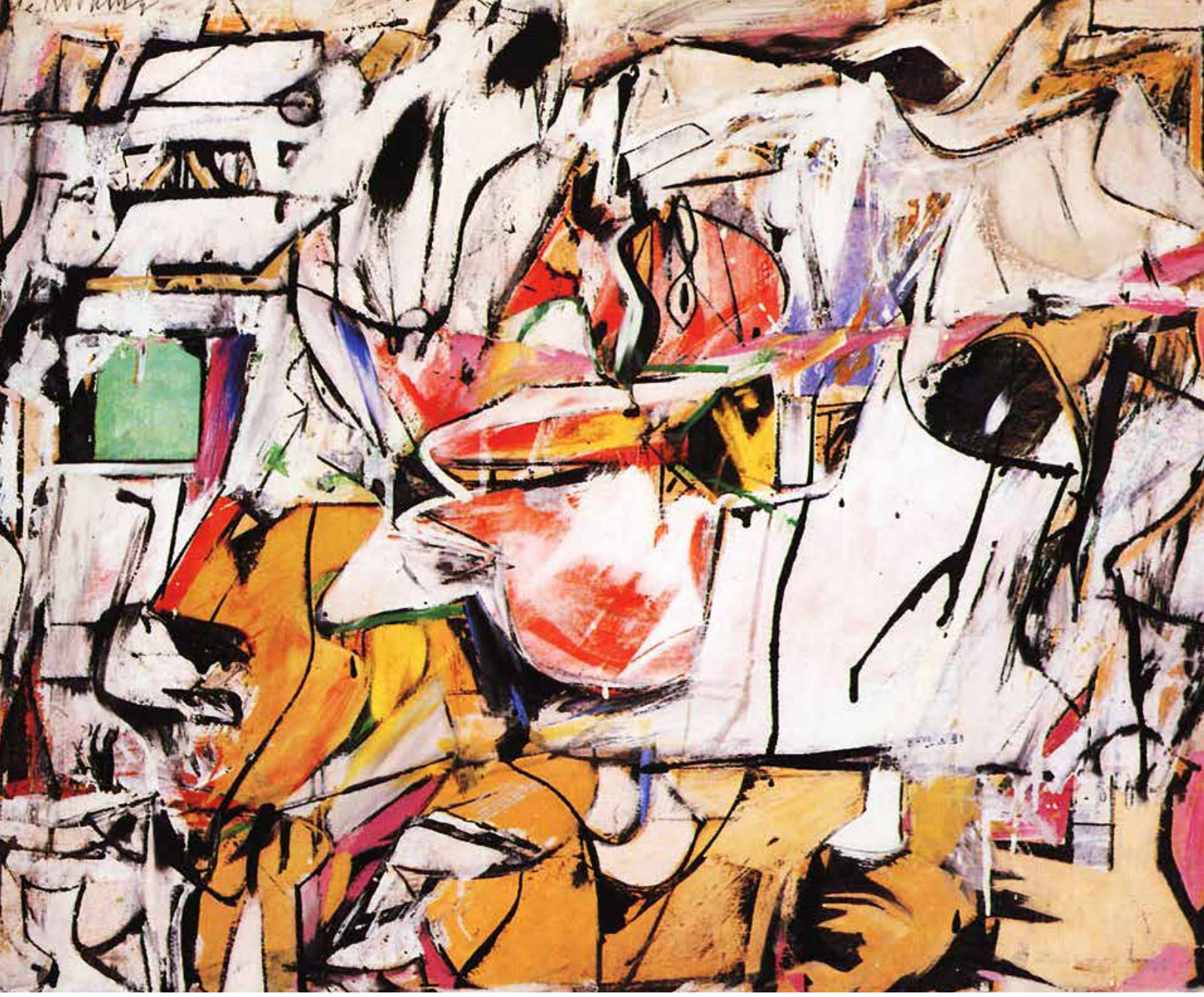
ا لتنمية .

في عالمنا العربي، ما هو مؤكد هو فشل المشاريع الثقافية والخطط التنموية، فضلاً عن غياب سياسات خاصة بالكتاب والقراءة، حتى لا نقول غياب أية صناعة ثقافية في عالمنا العربي برمته، ما يجعل المهمة اليوم أعقد مما كانت عليه من قبل، خاصة وأننا نعيش في خِضَم تحولات كونية رهيبة، تفرضها الثورة التكنولوجية والرقمية الجديدة، ما سيضاعف من نسبة الأمية، ويقوي أزمة القراءة في مجتمعاتنا، إذ سرعان ما تصاب كل المبادرات والتجارب والبرامج العلمية الجميلة والهادفة بالفشل، لعدم استنادها إلى مخططات محكمة ودقيقة.

فبالنسبة للمغرب، على سبيل المثال، نجد أن ملك البلاد، سواء أكان في خطبه أم على مستوى المشاريع الثقافية التي يشرف عليها، هنا أو هناك، بهذه المناسبة أو تلك، يكون دائماً سباقاً إلى إطلاق عديد المبادرات الاستراتيجية المتعلّقة بالنهوض بالثقافة خصوصاً، وذلك بمستوى مُتقدّم جداً على الحكومة وعلى الأحزاب السياسية، وغيرها.

وفي هذا الإطار، نجد، على سبيل المثال دائماً، أن الدستور الجديد للمملكة المغربية، ينص في بعض فصوله المُتقدّمة، على إحداث بعض المجالس الدستورية، وخصوصاً تلك المجالس التي تُعنى بالثقافة واللغات، والشباب، وغيرها، لكن، في المقابل، نجد أن الحكومة، وإلى يومنا هذا، لم تتمكن بعد من تنزيل هذه المجالس على أرض الواقع، رغم أنه قد مَرّ على صدور الدستور أزيد من ثلاث سنوات (صدر عام 2011)، ورغم العديد من النداءات التي أطلقت، والكتابات واللقاءات التي أنجزت وعقدت بهذا الصدد، ومن بينها مطالب اتحاد كتاب المغرب، الرامية إلى ضرورة التعجيل بتنزيل «المجلس الوطني للغات والثقافة المغربية»، كان آخرها ندوة نظمها بمقر البرلمان المغربي، حول الموضوع نفسه، بتعاون مع حزبين وطنيين معارضين في مجلس النواب. لكن يبدو أن الحكومة لازالت مُنشغِلَة بترتيب أمورها، إلى أجل غير مُسمى، أما الثقافة التي يعتبرها العالم اليوم من بين أهم المداخل الأساسية لتحقيق أية تنمية شاملة في المجتمعات، فيبدو أن حكوماتنا العربية، ربما هي غير مُهتّمة وغير مُنشغِلَة بهذا المعطى الكوني المجرب، وذي النتائج الناجعة والمؤثرة في عديد الجغرافيات والبلدان المُتقدّمة.

يحدث هذا، دون أن ننكر أن ثمة تراجعاً أيضاً طال اليوم دور المثقف في مجتمعاتنا، بحكم تضافر عديد العوامل التي ساهمت في هذا التراجع، بشكل سلبي وأقل مردودية، من ذلك مثلاً انكماش دور النخب التقليدية، وتقوقعها على ذاتها، وتبعيتها المبالغ فيها للسياسي والظرفي، وانحسار دور المقاومة والمواجهة والانتقاد لديها، فضلاً عن تراجع دور الجامعة، وتدني مستوى التعليم والبحث في عالمنا العربي، وغيرها من الإكراهات الموازية، والتي ساهمت، بشكل أو بآخر، في فشل السياسات الثقافية في بلداننا العربية، متى اعترفنا بأن ثمة فعلاً سياسات ثقافية قائمة فيها.



# ماذا قدَّمت الحكومات العربية للثقافة؟ وماذا يمكن أن تقدِّم أكثر؟

يضع السـؤالُ الكاتِبَ أمام إشـكالية حقيقية، فليس ممكناً إنكار أن تكون الحكومـات العربية التـي تموِّل وزارات الثقافة والفنـون قد قدّمت للثقافة أشـياء مهمة عبر عقود من السـنين التي أعقبت استقلال تلك الدول، لكن التفاوت طبيعي ومؤكد في حجم هذا التقديم، وفي هويته ومستواه، كما في دوافعه وغاياته. من ثَمّ، يصبح السـؤال الثاني هو الأهم: ماذا يمكن للحكومات أن تقدم أكثر؟ وفيمَ قصرت عن أداء مهمتها المنشودة؟

**د. رياض عصمت**

**وزير الثقافة الأسبق - سوريا**

أجزم أن بوسع الحكومات العربية عامةً أن تقدم أكثر للثقافة حين تنتقل من مفهوم «الوصاية» إلى مفهوم «الرعاية»، وحين تثق بموقف المُبدِع النقدي من أجل هدف البناء والإصلاح، بدل أن يعتبر بعضها انتقاد المبدع موقفاً سلبياً وهداماً ومريباً. إننا نحتاج في مختلف أرجاء وطننا العربي الكبير إلى الاقتداء بالدول المتقدمة ثقافياً في العالم، تلك التي تتيح لمبدعيها حرية واسعة، وتتعامل معهم بأريحية، معتبرة إشعاعاتهم منارات توجه وتهدي إلى شاطئ الازدهار، لا إلى صخور الدمار. الثقافة ملكوت واسع الطيف، يرحب بالتعدّدية والاختلاف، ويكرس التسامح بين الأقليات التي يفترض أن تتعايش مع بعضها في تنوع أشبه بلوحة موزاييك متكاملة.

قد يتساءل أحدهم: ولكن، أليس الأدب والفن سياسيين بامتياز في جوهرهما؟ الجواب، نعم، لكن أهداف الموقف السياسي في الآداب والفنون، ليست تلك الآنية الراهنة، بل هي بعيدة المدى، عميقة واستشرافية للمستقبل. صحيح أن معظم الآداب والفنون تملك دوافع وغايات سياسية، حتى تلك التي ظاهرها اجتماعي أو تاريخي أو نفساني تشكل السياسة عنصراً كامناً خفياً فيها، لكنها لا تسير حسب مفهوم السياسة نفسه الذي تروجه وسائل الاتصال الجماهيري. كثيراً ما تكون المسرحيات والأفلام السينمائية والمسلسلات التليفزيونية العربية مناوئة أو مشاغبة، وفي أقلّ الأحوال مثيرة للجدل، بدل أن تكون ذات هدف دعائي. في الواقع، فإن الجمهور ملَّ منذ زمن الأعمال المهادنة التي لم يكن لها لون ولا طعم ولا رائحة، فبقيت مجرد صناعة بغرض التجارة، لكنها لا تخوض منافسات على جوائز، ولا تحظى بتحليل النقاد. من جهة أخرى، نجد عدداً من الروائيين العرب قد قارب «أدب السجون»، وكتب عن إجراءات القمع والتوقيف الاعتباطي دون محاكمة وإخضاع الموقوفين إلى الاستجواب تحت وطأة التعذيب وامتهان الكرامة. كما نحت القصص الأدبية العاطفية إلى مزج الهوى بالسياسة، فصورت الحب أشبه بحمامة خائفة تطاردها طيور الظلام، سواء أكانت نسور الأمن أم صقور التطرف. كذلك، نجد معظم الأعمال الأدبية العربية المستلهمة من التاريخ أو التراث حافلةً بالإسقاطات المجازية أو الرمزية، بحيث تعرض موارباةً ما لم تجرؤ عن الإفصاح عنه جهاراً من مآسي الواقع المعاصر. رغم ذلك، فإن السياسة بغاياتها الآنية النفعية، والثقافة بأهدافها الأزلية السامية، تبقيان على اختلاف في الدافع والقصد. إن الثقافة تحتفي بالسياسة بمعناها الإنساني العميق والمطلق، وليس بمعانيها الوقتية الراهنة الساعية إلى الدعاية والوعظ. من الجدير بالملاحظة لدى التصدي لما يسمى «السياسة الثقافية» هو وجود أكثر من تناقض بين مصطلحي «سياسة» و«ثقافة». إن هدف السياسة دعائي، أما هدف الثقافة فتنويري، بل أحياناً كثيرة يكون دور الثقافة «تثويرياً». لذلك، نلاحظ أحياناً ريبة من السياسيين تجاه الثقافة، لأنها تتضمن في جوهرها بشكل عضوي فعلاً ثورياً، مما يجعل الساسة ينوسون بين زعمهم السعي إلى دعمها وتشجيعها وتطويرها، وبين العمل خلسةً على تهميشها وترويضها وتدجينها. إن ذلك التناقض بين المعلن والمضمر يصادر من الثقافة دورها الحقيقي في المجتمع.

بالمقابل، من الملاحظ أن عدداً من المبدعين في أقطار عربية شتى ينحون إلى مقاطعة المؤسسات الحكومية، آخذين منها موقفاً مسبقاً ناجماً عن معارضتهم لهذه السلطة أو تلك. يشكل هذا، في الواقع، إجحافاً بحقوقهم نفسها، وتنازلاً عن التواصل مع قطاع مهم من جمهور بلادهم، لأن ما تتيحه الدولة قد لا تتيحه جهات أخرى. في الواقع، هناك فارق بين الدولة والنظام، وما تقدمه إدارات الثقافة في الدولة للمبدعين لا يعتبر مكرمةً ولا فضلاً، بل هو واجبها إزاء الإبداع والمبدعين. إن هذه الإدارات ليست ملكاً لأشخاص، بل هي ملك للشعب، كما هي جزء من كيان الدولة الواسع، محايد ونزيه وموضوعي، بغض النظر عن سلطة النظام التي تحكم لحقبة من الزمن.

أحياناً، تقارب السياسة الثقافية الإبداع الأدبي أو الفني على نحو نظري دون أن تتمكن من تحويل الحلم إلى واقع، أو وضع «خطة طريق» عملية لتحقيقه بشكل سريع وفعال خلال جدول زمني محدد. غالباً ما توضع «الخطط الخمسية» من قبل لجان وخبراء نظريين لا يدركون جيداً واقع العوائق التنفيذية والصعوبات العملية ميدانياً، ولا ينظرون بعين الاعتبار إلى نقص الكوادر البشرية ووجوب إخضاعها للتأهيل قبل الأمل بالوصول إلى



الأهداف والغايات البعيدة. لذلك، صدق من قال: إن الإنسان يصنع المنصب، وليس المنصب من يصنع الإنسان. في الواقع، إن مصطلح «السياسة الثقافية» تعبير واسع ومبهم، قد لا يملك معظم المسؤولين عن الثقافة تعريفاً عملياً واضحاً له. من جهة أخرى، كثيراً ما تُقيِّم السياسة المبدعين حسب الولاء، في حين تُقيِّم الثقافة المبدعين حسب الكفاءة. المفترض أن يتم تكريم المبدع والمثقف والحفاوة به نتيجة تميزه، وليس على أنه حق مكتسب من كونه في عداد المثقفين من أدباء أو فنانين. إن من مهمات المؤسسات الثقافية وواجبها أن تغربل الصالح من الطالح في موضوعية بعيدة عن اعتبارات التحزب والانحياز، وتمنح الجوائز التقديرية والتشجيعية لمن يستحقها فعلاً عبر سنين طويلة من العطاء الأصيل الذي يسهم في تطور المجتمع وتفتح وعي الناس.

في زمن الأزمات والحروب الأهلية، كثيراً ما تفرّق السياسة بين البشر، أما الثقافة فواجبها أن توحّد بين البشر. السياسة تعنى بالمصالح، أما الثقافة فتعنى بالمبادئ. السياسة تهتم بالمتغيرات، بينما تهتم الثقافة بالثوابت. السياسة تنظر إلى الراهن المحدود، أما الثقافة فتنظر إلى المستقبلي المطلق. تأمل السياسة في حسن الأداء، أما الثقافة فلا تقبل بما هو أقل من الإبداع. تكمن أهمية الثقافة في أنها خط الدفاع الأول عن الحق والمشروعية، لأنها المسؤولة عن تأسيس الوعي لدى أجيال الشباب، والوعي هو الدعامة الأساس لتماسك المجتمع. في أوقات الحروب، لا تتوقف الثقافة عن العطاء. خلال الحرب العالمية الثانية، بينما كانت الطائرات الألمانية تغير على لندن، كان لورنس أوليفييه يمثل على المسرح لجمهور محتشد، يلتجئ أحياناً إلى الملاجئ ثم يعود لمتابعة مسرحية شكسبير. إن في قيام الثقافة بدورها رفعاً للروح المعنوية، وراحة للنفوس القلقة من الموت والخراب. أما خلال الأزمات الأهلية، فإن واجب الثقافة الأول ليس الصمت والانزواء، بل هو التواصل مع فئات المجتمع كافةً، لتنكّر بوحدة الأمة، تعدد أطيافها الاجتماعية، وإحياء القيم النبيلة المستخلصة من تاريخها. ليس هذا الموقف انحيازاً لأية جهة من جهتي الصراع، وإنما تمسك بكل ما هو وطني شريف وكفيل بلئم الجراح عقب انتهاء الأزمة.

يتحقق وعي أي مسؤول ثقافي ناجح عبر الانفتاح على الرأي الآخر، ومد اليد لتبني الإبداع الجيد حتى لو أتى من معارضين، ورفض الإبداع الرديء وإن أتى من مؤيدين. الثقافة الحقيقية قائمة على الجدل والاختلاف والتنوع، ولا تسيَّر وتتطور حسب توجيهات وأوامر أو وصفات جاهزة. إن وزارات الثقافة لا تصنع ثقافة، وإنما واجبها أن تمهد تربةً خصبة لإنتاجها. والإبداع لا يطوَّر بقرارات، بل يسوَّق ويروَّج ويُحتفى به من قبل أصحاب قرار منفتحي الأفق، وربما أصحاب قضية، قادرين على استيعاب التنوع والتعددية وروعة الاختلاف. إن نجاح أية إدارة ثقافية يكمن في وضعها الأطر الملائمة لتشجيع المبدعين وخلق مناخات إبداع مناسبة لهم عبر إتاحتهم فسحة واسعة من الحرية، كما يكمن تكريم الإبداع في احترام جرأته وصراحته ونقده البناء. يخطئ من يعتقد أنه يمكن أن توضع للثقافة قوانين صارمة، فهنا نتيجته الحتمية تهميش الثقافة وتبعيتها وغرضيتها. إن الثقافة الحقة كانت وستبقى «فاعلاً»، وليس «مفعولاً به». إن الفارق شاسع بين «الإبداع» و«الاتباع». يدرك المسؤول الواعي الخطأ في مقياس الربح والخسارة، لأن واجب إدارة الثقافة أن تضحي من أجل رسالة الإصلاح السامية والنبيلة، التي تستحق بذل كل جهد ومال، وبالأخص عبر الأعمال الطليعية والرائدة، التي تستشرف المستقبل وتتوجه إلى الجيل الجديد من الشباب بالإمتاع والتنوير والجمال.

الثقافة كمفهوم: تعدَّدت تعاريفها التي يتوافق أغلبها ويتكامل. ولعلّ التعريف الصوري المشهور لإميل هنريو: «الثقافة هي ما يبقى لإنسان حين ينسى كل شيء» قد يُلخِّص معاني كثيرة من حيث إنه يصهرها في هذه البقية المحصلة، المقاوِمة للنسيان الملازم لفترات التلقي وأطوار التعليم والمستحيلةِ إلى كفاءات واستطاعات.

**د. بنسالم حِمِّيش**

وزير الثقافة الأسبق - المغرب

# عن السياسة الثقافية

وبصفة أوسع وأدق نقول إن الثقافة تكمن في اكتساب القدرة على الاضطلاع بالإرث التاريخي والالتزام أيضاً بمهمة صعبة بقدر ما هي ضرورية، ألا وهي الانضواء الفاعل الإيجابي في الحداثة المبدعة والمعرفة من أجل صون الحياة ترقيتها. توفي أجواء العولمة المهيمنة، يحسن الإتيان بهذه التكملة البليغة المفيدة لجاك أتالي: «الثقافة: أوّل معدن لخلق الخيرات وآخر حاجز أمام التساوي العام للسلع».

إن الثقافة ككل منظومة حية تعرف تطورات وطفرات نوعية في الوضع والوظائف، إذ إنها في أزمنتنا هاته أمست أكثر فأكثر حقلاً للاستثمار في التنمية البشرية وقطاعاً للإسهام في خلق مناصب الشغل والتقدم الاقتصادي والاجتماعي، ومن ثَمَّ فقد ولّى زمن اعتبارها نشاطاً ثالثياً غير منتج أو ترفاً لتزجية فترات الفراغ و«قتل الوقت».

بناءً على التصور المنكور، الذي لا يجعل من الثقافة كل شيء، وإنما هي في كل شيء، فلابدّ وأن تقوم على ركائز مؤسّسة ومبادئ موجهة ذات قوة ونجاعة في حرث الحقل الثقافي وبذره وريّه، أي بمقتضى سياسة ملائمة متزنة، تتوخى المحاصيل والعائدات الملموسة النافعة، ومن أبرز خطوطها العريضة التي لا إصلاح للقطاع الثقافي إلا بالسير على نهجها:

- ضرورة الوقوف باستمرار على أحوال القطاع الثقافي ومرافقه من حيث رصد واقعه وحاجياته: وهنا ما يبرز ضرورة تحسين هيكلة الإدارة الثقافية وتعزيز المقدرات والكفاءات المتوافرة لديها، وذلك باعتماد منظومة جديدة، مواكبة لسياسة الجهوية الموسعة، يُخَول بموجبها مزيدٌ من الصلاحيات للمديريات الجهوية، وتجديدُ الترسانة القانونية للقطاع وتحيينُها، والرفعُ التدريجي من الاعتمادات العمومية المرصودة له، فضلاً عن مواصلة سياسة التكوين والتكوين المستمر للأطر والموظفين.

- علاوة على الوظائف الإدارية والمالية، المطالبة أكثر فأكثر بإعمال الحكامة الجيدة وترشيد النفقات وتقوية المداخيل، يلزم أن تُعهد إلى المديريات المركزية مهام على نحو متنام ومعقلن: دعم الكتاب والنشر والقراءة العمومية، حماية وإنعاش التراث بشقيه المادي واللامادي، دعم الفنون والإبداع، السعي إلى تحديث الإدارة وتشجيع ذوي المهارات والمعرفة التدبيرية المتوافرة بين أطر الوزارة الوصية واستقدام آخرين... ونعتبر البرامج المجسدة لهذه القطاعات ذات طبيعة أفقية تستهدف الارتقاء بمستوى المواطن الثقافي وإثراء معارفه، وذلك لكونه العنصر الحاسم في إنجاح المشروع التنموي المستدام.

- إذا كانت الدولة لم تعد الجهاز الوهاب الرزاق État providence، فلا سبيل إلى تقوية ميزانية القطاع الثقافي السنوية إلا بتنويع مصادرها، وذلك من خلال محاورة الفاعلين الاقتصاديين والقطاع الخاص والراعين، وتحسيسهم بوظيفة الثقافة وإسهامها في التنمية البشرية ؛ هنا فضلاً عن مضاعفة الجهود لاستثمار علاقات التعاون الثنائي والمتعدّد الأطراف، قصد جلب مصادر تمويل إضافية لفائدة المشاريع

والبرامج الثقافية الوطنية والجهوية والإقليمية، كالصندوق العربي للتنمية الاقتصادية والاجتماعية (FADES)، وكذلك حكومة الأندلس عبر وكالتها La Junta، واليونسكو في إطار البرنامج المشترك حول التكوين والتجهيز، وكذلك أوروميد هيريتاج، إلخ.

- إنشاء بنك للأفكار المحركة الفاعلة القابلة للإنجاز على المدى القريب والمستقبل المنظور، وذلك من باب الاقتناع بأن الفكر كطاقة باحثة مبدعة ومتجددة جدير بتحريك السواكن ووضع النبوغ الوطني على محك التنافسية المنتجة الرافعة. ويستتبع ذلك فتحُ صندوق أدوات وآليات الأجرأة والتنفيذ، وتكليف المديريات الجهوية والمندوبيات الإقليمية بالأخذ بها وتشغيلها، حسب برامج عملية دقيقة هادفة.

- إجراء لقاءات تشاورية قطاعية مع المثقفين والفنانين للتعرُّف على ما يرونه مكتسياً صفتي الضرورة والاستعجال في مجال تحفيز الطاقات الفكرية والإبداعية وتأهيلها، وتنظيم سلسلة من الندوات المفيدة، التي من شأنها إمداد القطاع الثقافي بقيم مضافة ورؤيوية أكثر فأكثر اتساعاً وإضاءة. كما يلزم تحفيز ومصاحبة الطاقات المبدعة عبر الدعم والمتابعة، وتعبئة كل الوسائل من أجل اكتشاف المواهب الشابة الواعدة في الأجناس الفنية والأدبية والتراثية أو في مختلف وظائف الشغل والخدمات في سوق الثقافة.

- التوجه إلى جيل الشباب لتحسيسه بضرورة أخذ الكتاب والقراءة بقوة الشغف المعرفي ومحبة الفكر التنويري. ومن ثمّ يتوجّب دعم مجال الكتاب والنشر وتشجيعُه، عبر إنشاء شبكة دور الثقافة وأمكنة القراءة، وتمكين مختلف مكتبات الوزارة الموجودة والعاملة من الكتب الجيدة النافعة والتجهيزات اللازمة، هنا إضافة إلى تنفيذ خطط عمل مشتركة في هذا الشأن مع قطاعات حكومية، تتقدمها وزارة التربية والتعليم، وذلك لكون تغطية التراب الوطني تتطلب المزيد من التقوية وتضافر الجهود كمّاً ونوعاً؛ لكننا واعون أن حب الثقافة وبناء مجتمع المعرفة مشروطان باطراد نسبة النمو الاقتصادي وبإنعاش سوق الإنتاج والشغل.

- سن سياسة الشراكات مع جمعيات ومؤسسات ثقافية أو راعية للثقافة، ومع الجماعات المحلية داخل البلاد، علاوة على «المبادرة الوطنية للتنمية البشرية» ووزارات الجوار وهي إضافة إلى التربية والتعليم: الشباب والرياضة، السياحة، الصناعة التقليدية، الهجرة؛ أما خارجياً فالشراكات، كما سبقت الإشارة، قائمة بالفعل مع منظمات ثقافية وتربوية، عربية ودولية، ويلزم تأثيلها وتطويرها.

- إنشاء ورعاية مؤسسات ثقافية فاعلة تحظى بمواصفات عالمية، وتضع البلاد على طريق التحوُّلات الثقافية للقرن الراهن، ومن أهم هذه المنشآت: المكتبة الوطنية للمملكة المغربية التي هي الآن معلمة يتوجب العمل على تحسين خدماتها وتنمية مردوديتها الخاصة أكثر من أنشطتها الإيوائية؛ المتحف الوطني للفنون المعاصرة والمعهد الوطني العالي للموسيقى والكوريغرافيا. وينضاف إلى هاتين المنشأتين متحف المغرب الذي هو في طور البناء على ضفة أبي رقراق، قريباً من مسرح الرباط الكبير الوشيك هو بدوره على دخول طور الإنجاز والتشييد.

- صيانة الهوية الثقافية الوطنية من خلال الرعاية الدائمة لمختلف أصناف التراث الوطني، المادي منه واللامادي، مع العمل على توسيع دوائر تداوله وإنتاجه. وهذا يستلزم سن سياسة ثقافية لا ممركزة، تروم إدماج كافة الخصوصيات المحلية والجهوية، وتتوخى القرب بإنشاء مكتبات وسائطية وأخرى متنقلة ودور الثقافة ومتاحف، منها التي تتكفل بها الوزارة الوصية بإمكاناتها الذاتية عبر مديرياتها الجهوية ومندوبياتها الإقليمية، أو في إطار الشراكات الوطنية والدولية. غير أن الجهوية الصحيحة المنتجة هي التي تعني أيضاً وباللزوم صيانة الهوية الثقافية المشتركة، الجامعة اللاحمة، ورعاية وتنمية التراث الوطني، بغية تقوية حياته واستثماره اقتصادياً واجتماعياً من خلال التدخل في العديد من المواقع والبنايات التاريخية على ضوء خريطة للأولويات، مع العمل على إدراج التراث المادي واللامادي في لائحة التراث العالمي لليونسكو، كما حصل بالفعل لمواقع ثمانية وللمعالم التاريخية والعمرانية لمدينة الرباط، أو كما حصل لمهرجان طانطان من قبل. ومن حيث إن تدبير التراث الثقافي تدبير معقد، مُتعدِّد المقاربات والتدخلات، فلابد من تنظيم مناظرات وطنية حول التراث الثقافي، تروم صياغة رؤية مشتركة للنهوض بالرصيد المتوافر حالياً، ومحاولة بسط الإشكالات المرتبطة بتدبير وصيانة ورد الاعتبار لهذا الرصيد. ويحسن بالتالي أن تكون هذه المناظرات على شكل لقاءات جهوية وموضوعاتية غايتها الكبرى وضع استراتيجية وطنية لحماية وتثمين التراث الثقافي واستصدار تشريع مناسب فعال لصيانته وحمايته، يصلح ثغرات التشريع القائم، ويستأنس بأحدث التجارب والقوانين الدولية في مجال حماية التراثات، منها مثلاً شرطة التراث، توكل إليها مهمتان: السهر على سلامة التحف واللقى الأثرية والفنية، وملاحقة المتاجرين بها ومهربيها خارج الوطن ومقاضاتُهم.

- من واجبات تلك السياسة الثقافية الإصلاحية ما يتمثل أيضاً في الاهتمام الجاد المطرد بالعالم القروي والمدن الصغرى، أي- إضافة إلى إدخال الماء الشروب والكهرباء إليه ورفع العزلة الطرقية والتواصلية عنه- تيسير إدراجه في مسالك التمدرس والتعليم، ومدّه بقنوات الثقافة وجسورها، حتى ينال نصيبه من التمدن وأنماط الحياة الحديثة الكريمة، وذلك ما يجب أن تعمل السياسة الثقافية على



الإسهام فيه من خلال تجربة الحافلات المكتبية ورد الاعتبار لمكونات الثقافة الشفوية والتعبيرات الشعبية أي الثقافة اللامادية، ومن خلال تبني شبكة وطنية من المهرجانات الفصلية، يلزم تقويتها والحرص على مردوديتها وجودتها.

- تعزيز الحضور الثقافي في الخارج تبعاً لاختطاط الدبلوماسية الموازية وإقامة أيام ثقافية والمشاركة في معارض الكتاب والنشر الدولية.

- تقوية النسيج الثقافي اللاحم المنتج، أي توحيد التوجهات وتنسيق الأعمال الهادفة إلى تقوية النسيج الثقافي الوطني؛ وهذا النسيج المتماسك القوي، الشبيه بالسيمفونية أو بقوس قزح، هو وحده القمين بتمنيع الجسم الوطني ضد ما أسماه ابن خلدون العصبية والعصائب، والباحثون الأنجلو-ساكسون الانقسامية segmentarism، التي ما أنهك في الماضي القريب القوام القومي سواها، كما تدل عليه خارطة المغرب الممزق مع الوطاسيين المتأخرين، أو مع جيش عبيد البخاري مدة ثلاثة عقود، أي بعيد وفاة السلطان المولى إسماعيل حتى استعراش السلطان محمد الثالث بن عبد الله، الذي أدخل المغرب في مدراج الإصلاح والتحديث إبان النصف الثاني من القرن الثامن عشر، وكان عمله الإصلاحي سيسترسل ويتقوى لو لم تتدخل بعد وفاته قوى استعمارية لإيقافه وإجهاضه.

ختاماً: إن على كل سياسة ثقافية أن تقوم دوماً على اختطاط مشروع الإصلاح الثقافي كرؤية وإنجاز، يخدم الأصالة المؤسِّسة والحداثة المنمية، أي السعي المثابر الحثيث إلى جعل الثقافة عصباً للتنمية البشرية ومعياراً للنهضة والتقدم في وطن كله نافع، وكله متضامن ومتحرك نحو الأحسن والأجدر والأجمل؛ وفي هذه العناصر، مجتمعةً متفاعلةً، تكمن شروط تفعيل النبوغ الوطني وربح رهانات التحديث والترقية الاجتماعية، ومن ثم أهداف الألفية للتنمية (OMD) المشار إليها، وهي ثمانية سطرتها وتبنتها هيئة الأمم المتحدة، ودعت إلى توخيها وتفعيلها كلّ البلدان الأعضاء، إذ عقدت في موضوعها قمةَ نيويورك يومي 20 - 22 سبتمبر/أيلول 2010؛ وهي الأهداف ذاتها القائمة إجمالاً في إطار الخطة الوطنية للتنمية البشرية بالمغرب.

وحول بوابة الثقافة والتنمية في الوثيقة الأممية، وللتذكير فقط، انعقدت بخرونا يومي 4 - 5 مايو/أيار 2010 ندوة عالمية نظمتها إسبانيا بصفتها رئيسة الاتحاد الأوروبي إذناك بشراكة مع PNUD، محورُها «دور الثقافة في إنجاز أهداف الألفية للتنمية»، وتلتها ندوة أخرى في برشلونة نظمها الاتحاد الأوروبي واليونسكو مطلع 2011 حول «اتفاقية التنوع الثقافي»، واقتصرت المشاركة العربية على المغرب الذي شُرفت بتمثيله.

إن مكونات سياسة الإصلاح الثقافي المنشود لهي إذن من صنف التي تم تحديد معالمها في إطار اختيارات البلاد الأساسية، المعتزة بهويتها الثقافية والحضارية، المنطبعة بالانفتاح اليقظ على الثقافات الإنسانية، المتجاوبة مع تطلعات مغرب الحداثة والديموقراطية، المؤمنة بقيم التنوع الدينامي الخلاق والتسامح ومحاورة الآخر نديّاً بالتي هي أوفق وأحسن.

يعبر د.عبد الله حمد محارب، المدير العام للمنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، عن نظرة مُتشائِمة إزاء واقع السياسات الثقافية في الوطن. يرى أنها ما تزال في مواجهة تحديات صعبة، والطريق أمامها سيكون طويلاً. يحاول في هذا اللقاء السريع البوح ببعض المعيقات التي تعترضها في الوقت الراهن، وأخرى ستجد نفسها في مواجهتها مستقبلاً.

حوار: سعيد خطيبي

## د. عبد اللّه حمد محارب، المدير العام للمنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم (ألكسو) لـ «الدوحة»:

# سياسات ثقافية قاصرة

**أين يكمن الخلل في السياسات الثقافيّة، المنتهجة عربياً؟**

- ما تزال السياسات الثقافية في الوطن العربي مَعِيبة قاصرة عن تحقيق الأهداف الرئيسية للتنمية على مستوى الفرد والجماعة، وعيوبها تكمن في أنها سياسة تعتمد على واقع علمي وتربوي متخلف، يحتاج إلى مزيد من الدعم السياسي على مستوى القيادة في البلدان العربية. ونحن نعلم أن الثقافة هي نتيجة نهائية لحركة المجتمع في مجال التربية والتعليم والبحث العلمي، وهذه الميادين تعيش في مجتمعاتنا العربية حالة مزرية تحتاج إلى إعادة بعث وتغيير في الأنظمة المُحرّكة لتلك الميادين، ولأنها في هذه الحالة أنتجت لنا ثقافة فوقية لا علاقة لها بالواقع الذي يعيشه الإنسان العربي؛ ثقافة تقوم في جُلّها على التقليد الأعمى، وتهزأ بأصولها، بل تجهلها، وقد تعاديها (فمن جهل شيئاً عاداه).

**من ثَمّ، فهي لاتستجيب لتطلعات مختلف شرائح المجتمع؟**

- هذه السياسات لا يمكنها أن تستجيب لتطلعات وآمال شرائح المجتمع، فهي بالحالة تلك قد تحقّق شيئاً من هوى بعض الطبقات، لكن الإنسان العربي العادي مُهمَّش منسي!

**هل ترون تكاملاً أو تنافراً بين السياسات الثقافية الرسمية، وسياسات بعض المؤسسات الثقافية المستقلة؟**



- ما يميز بعض المؤسسات المُستقلّة في العمل الثقافي أن هامش الحريّة في أعمالها عريض، ويسمح بكثير من الرؤى والتجارب دون خوف من سلطة أو رقيب، عدا الضمير الأخلاقي. ولضعف السياسات الرسمية الثقافية ظهر عدد لا بأس به من المؤسسات الثقافية المُستقلّة التي تحاول أن تنأى بالنشاط الثقافي عن التقليد والركاكة والضعف، غير أن ما أخشاه أن تتحوّل تلك المؤسسات إلى مؤسسات ربحية، وهنا ستفقد مصداقيتها وأصالتها. وعلى كل حال فإن الضعف التربوي والعلمي الذي تعيشه البلدان العربية سيقف حائلاً بينها وبين تبني سياسات ثقافية ذات مصداقية، ولهذا يجب أن تتجه تلك السياسات في الوطن العربي إلى التنبيه إلى هذا الضعف أو محاولة علاجه.

أما عن التكامل أو التنافر، فإن الوضع الخاص للوطن العربي لا يسمح بوجود تنافر، خاصة بين المؤسسات الرسمية والمستقلة داخل الوطن العربي. أما المؤسسات الرسمية والمستقلة خارج الوطن العربي، وأعني تلك المؤسسات التي تُعنى بالشأن العربي فسوف تكون في وضع أكثر رحابة في تجربتها الثقافية، وقد تنتقد بعض السياسات الثقافية الرسمية داخل الوطن العربي.

**هل حملت ثورات الربيع العربي إضافة على مستوى السياسات الثقافية المنتهجة في بعض الدول، أم أنها بقيت على ما كانت عليه سلفاً؟**

- بشكل عام لم يتغير شيء، خاصة أن الربيع العربي كان خادعاً ومضللاً، فهو حراك أمة مُتخلّفة تبحث عن الحرية والديموقراطية قبل علاج مرضها الرئيسي وهو التخلّف.

**برأيكم، على أي أسس يمكن تقييم نجاح أو عدم نجاح السياسات الثقافية العربية؟**

- يجب أن نبدأ بعلاج مصدر التخلّف في مجتمعاتنا العربية وهو التربية والتعليم، هذا أولاً، ثم إن نجاح أية سياسة ثقافية في أي مجتمع لابد أن تصدر من واقعه المعاش، ومتى ما كانت السياسات الثقافية في أي بلد ترتبط بنظامه التعليمي في الأساس سوف تكون ناجحة.

**هل تعتقد أن القطاع الثقافي المستقلّ، في الوطن العربي، قادر على فرض مكانة له، كما عليه الحال في الغرب؟**

- لا أظن أن باستطاعة القطاع الثقافي المستقلّ فرض أي شيء في الوطن العربي، ولا مجال بمقارنته بما يحدث في الغرب، فتلك أمم قد تجاوزت (خط التخلّف)، أما نحن فمازلنا في قعره، ولن يتمكّن هذا القطاع من التحرك خارج السياسة الثقافية الرسمية في أي بلد عربي.

مازال العالم العربي يفتقرّ إلى سياسة ثقافيّة واضحة المعالم على التنوّع والثراء الثقافي الذي يزخر به، والذي كان من المُمكن أن يستثمر كدعامة رئيسية لضمان سلمه القومي ووئامه الاجتماعي ورخائه الاقتصادي.

د. حبيبة العلوي

# الثقافة كأسلوب حياة

وعلى الرغم من كون عديد الدول العربيّة قد انخرطت في اتفاقيّة اليونسكو 2005، لحماية وتعزيز تنوّع أشكال التعبير الثقافي، هذه الاتفاقيّة الملزمة لأعضائها بتبنّي سياسة ثقافيّة محدّدة قابلة للقياس والتقييم، تبقى أغلب الدول العربيّة تتعامل مع الملف الثقافي بصفته واجهة إشهاريّة للنظام متى شاء أغدق، ومتى شاء حرم، لتسيطر ثقافة المهرجانات التي تعلي من شأن الحاكم ولا تلبّي حاجة المواطن، بما أنّها في الأصل غير موجّهة إليه.

ليس من قبيل المبالغة إذن بأي حال القول بأنّ فشل الاستراتيجيّات الثقافيّة العربيّة وعدم الاهتمام بكتابة سياسات ثقافيّة نابعة من حاجات المواطن العربي؛ تثري من بناه الثقافيّة وتعلي من شأن قيم هويّاته، كانا من الأسباب الرئيسية لاختلال السلم القومي في الدول العربيّة ولخيبة كلّ خطط الوحدة سواء أكانت السياسيّة أم الاقتصاديّة أم غيرها.

فالسياسة الثقافيّة كفيلة بوضع معالم لطريقة استثمار الثورة الثقافيّة للمنطقة وانخراطها في مشروع التنمية الشامل، بحيث يدعم القطاع الثقافي القطاعات السياحيّة والتعليميّة والاقتصاديّة، وحتّى الصحيّة والأمنيّة، ولنا في برنامج (Viva Cultura) «الثقافة الحيّة»، الذي أطلقه وزير الثقافة البرازيلي الموسيقار جيلبرتو جيل* سنة 2003 خير مثال عن إمكانيّة إشراك الثقافة في مشروع التنمية الشامل للمجتمع، بحيث تصبح الثقافة أسلوب حياة، بل ودعامة حقيقيّة لتحسين مستوى الحياة للطبقات الأكثر ضعفاً بالمجتمع وللأقليّات المهمّشة، بل ولدمقرطة الحق في الفرح بدمقرطة الحق في ممارسة الثقافة الأصيلة لكلّ مواطن.

والسياسة الثقافيّة لا يمكن بأي حال أن تُفرَض من فوق دونما استشارة للفاعلين الثقافيين وللمواطنين، إذ يفترض أن تكون هذه العمليّة نتاج مشاورات بين الحكومات والمجتمع المدني المراقب والمستفيد الحقيقي من كلّ السياسات، فوحدها هكذا سياسة



ستكون كفيلة بتحقيق برنامجها على الأرض، بخلق معاييرها القادرة على تقييم الأداء وقياس النتائج.

ويبقى الوطن العربي مُفتقِداً لمثل هذه الحركيّة التواصليّة التي تجعل الحكومات في تماس حقيقي ومجتمعها المدني، ولهذا السبب الرئيسي ارتأت مجموعة من الفاعلين الثقافيين -وبدعم من مؤسسة المورد الثقافي- في بلدان كالجزائر ومصر واليمن والمغرب وتونس وموريتانيا والأردن وفلسطين.. أن تطلق مبادرات مدنيّة لكتابة سياسات ثقافيّة لبلادها، مستندين إلى عمليّة تشاور عميقة وكل الفاعلين في الميدان الثقافي ولأبحاث في واقع السياسات والتدابير الثقافيّة المطبّقة، وكان أن نجحت بعض المبادرات بالخروج بسياسات ثقافيّة مكتوبة بعد سلسلة من اللقاءات المفتوحة وجمهور المهتمين على الرغم من حملات التشويه والتخوين التي طالتها، ورغم التحديّات التي اعترضتها.

يبقى أنّ تبنّي أو كتابة سياسة ثقافيّة لا يعنيان حتماً تطبيقها والوفاء لمبادئها، خاصّة في ظِلّ أنظمة لا تمنح للمجتمع المدني فرصة مراقبة أدائها أو انتقاده، لهذا يبقى على كاهل الناشطين الثقافيين والمؤمنين بضرورة إرساء تقاليد ثقافيّة جيدة بالمنطقة المضي قدماً في حشدهم للتأييد، سواء أكان الحكومي أم الإعلامي أم المجتمعي ...، وفي بنائهم للقدرات في مجال التسيير والإدارة الثقافيّتين الذي سيكفل خلق جيل متمكّن من طرح البديل والمراهنة عليه.

وفي ظِلّ غياب أي اهتمام رسمي بالتكوين أو البحث الأكاديميين في مجال السياسات الثقافيّة بالمنطقة، لتخريج الإطارات القادرة للتخطيط لمستقبل الثقافة العربيّة مع كلّ ما يتحدّاها من عقبات.. تبقى مبادرة مؤسسة المورد الثقافي الأخيرة الساعية لإطلاق ماجستير للإدارة والسياسات الثقافيّة في مشروع تعاون بين كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة بنمسيك المغربيّة وجامعة هيلديسهيم الألمانيّة (University of Hildesheim) المتخصّصة في مجال السياسات الثقافيّة أول مبادرة جديّة لخلق مناخ أكاديمي متخصّص في مجال الإدارة والسياسات الثقافيّة في المنطقة العربيّة، هذا المشروع الذي تخطط له مؤسسة المورد الثقافي منذ سنوات من المفترض أن يرى النور قريباً، ليعمل على تكوين باحثين وإطارات مُتخصّصة في هذا المجال مُستفيداً من التجربة الألمانية المتميّزة في تسيير القطاع الثقافي، القطاع الذي استندت إليه ألمانيا في دعم مشروع تصالحها مع ذاتها.

وفي انتظار إطلاق هنا المشروع وشهود أولى دفعات هذا الماجستير، ستبقى الجهود التي يبذلها الفاعلون الثقافيّون المستقلّون المؤمنون بضرورة الترسيخ لتقليد تبنّي سياسات ثقافيّة شفافّة قابلة للمراجعة والتقييم والنقد كلّ فترة تطبيق، كفيلة بأن تسهم في خلق مناخ يعمل ويطالب بتحديد الاستراتيجية الثقافيّة المستقبليّة لمنطقتنا باعتبار الثقافة رابع عمود من أعمدة التنميّة المستدامة.

---

* شغل جيلبرتو جيل منصب وزير الثقافة بالبرازيل من 2003 إلى 2008، وأطلق هنا البرنامج المبدع كترجمة عمليّة لانخراط البرازيل في اتفاقية اليونسكو 2005، يقوم هنا البرنامج بالأساس على اعتبار الثقافة تعبيراً رمزياً سواء أكان جماليّاً أم أنثروبولوجيّاً، وعلى الاستناد إلى مبدأ دمقرطة الحق في ممارسة الثقافة والمواطنة لكلّ البرازيليين، وعلى استثمار الثقافة كمورد اقتصادي وإنتاجي للتنمية، وقد عرف هنا البرنامج نجاحاً باهراً لدرجة أن عديد الدول الأوروبيّة شرع في استنساخه على بلاده.

الثقافة تقوم بدور الثلاجة في المطبخ، تحافظ على طراوة المجتمع وباقي السياسات ويتحقّق هذا المفعول حينما يتحقّق للثقافة الشرط التداولي، ليس فقط محلياً وإنما على امتداد خرائط الثقافة العالمية. في وقت مبكر حقّقت الثقافة الاسلامية هذا لما كانت مُنخرِطَة في إنتاج المعرفة قبل ظهور ما نسميه الآن بـ«السياسات الثقافية». ونحن نشعر في الكثير من الوقائع بأن العالم يعرف تاريخ العرب، لكنه يختزل ثقافة حاضرهم أو يجهلها.

محسن العتيقي

# عجز الميزان الثقافي!

لا يمكن القول إننا توقفنا عن إنتاج المعرفة وإبداع الوثائق الإنسانية، لكن الإشكال في تسويق المنتوج الثقافي والتعريف به وجعله متداولاً بين الأمم. وإذا جاز التعبير؛ فإن أنبل الحروب هي التي تكون بمعارك ثقافية، حيث لا منهزمين ولا منتصرين غير الثقافة نفسها المُؤَسِسَة لمجتمعات السلم والحوار والاختلاف المؤنسنِ للأيديولوجيات والصراعات.

في حاضرنا، حيث على السياسة توفير أماكن ومسببات إنتاج الثقافة، فإننا لا نزال في بحث متعب عن ثقافتنا، ونتساءل كل مرة أين هي؟ في أي مكان توجد؟ وهل هناك اكتفاء ذاتي منها؟ هل هي قابلة للتصدير حتى نغتنم من عائداتها الحضارية؟ والحال أن الرصيد الثقافي بات اليوم ثروة وطنية تتصدّر مقاييس النمو قبل الدخل الخام والثروات الطبيعية. إن المقاربة التداولية للثقافة أساسها التعدُّد، والاعتراف بالتعدُّد هو الضمانة الطبيعية للحرية والإبداع. وإذا كنا من خلال الثقافة نتمثل الذاكرة والهوية بحيث تصبح لنا صورة تاريخية وخيالية يستحيل محوها لاحقاً، فإن البصمة الثقافية لكل مجتمع تكتسب مناعة الاستقبال والتلاقح دون أن تُصاب بداء الاستيلاب والتنميط الذي تشتهيه رياح العولمة.

هذه مقدمات يرددها الجميع، ويتفق حولها السياسيون والمثقفون، وكثيراً ما كانت عنوان بيانات طلائعية فردية وجماعية. واليوم، السياسات لا تنقصها المشاريع النظرية أو بيانات جديدة تدق نواقيس الحاجة بإلحاح، ولعلنا قد اكتفينا أو مللنا من ذلك. لابأس بالقول مرة أخرى بأننا تركنا مكتسباتنا الثقافية دون عناية، فبالأحرى التجديد من داخلها، خيال واسع لا يُمحَى لأن الذاكرة الثقافية وإن أهملتها السياسات فإنها تعيش في المخيال المجتمعي وتصير مستحثات إنسانية خامة، وتبقى على حالها الراكد ما لم تخرج من طقوسيتها ورؤيتنا الفلكلورية لها. ومن ناحية، هي الموضوع هنا، فإن أدب ثقافة ما لا يصير أدباً مكتملاً قابلاً للتأريخ العلمي والمختبري إلا حينما يكرس جزءاً مهماً من نصوصه من أجل بث الروح في المدخرات الرمزية لشعب من الشعوب. ولعلّ هنا التحدي هو واسطة العقد المفقودة في إبداعنا؛ ما لم نتخطى الوثيقة الاجتماعية إلى الخيال الأدبي المحض الذي يكتفي بنفسه، أدب (لازم وليس متعدياً) لا يحتاج إلى وقائع آنية بقدر ما يكرس هموم وأحلام الأفراد والمجتمع



ويتجاوز متطلبات الاعتراف السريع والشخصي في بورصة سياسة الثقافة العالمية. والمنفعة من الثقافة عامة تكون باعتراف جماعي؛ شعوب تعترف بثقافة شعب يعترف بثقافة شعوب.

ولا بأس كذلك، في خضم الحديث عن السياسة الثقافية، والسؤال عن الجدوى من عدمها حين نسرب الثقافة داخل ما يمكن تسميته بالنظام الثقافي العالمي، من انتقاء ملاحظات وقصص هي غيض من فيض: إدوارد سعيد، عبد الفتاح كيليطو، ومحمد الدكالي.

## دمج فوري

كتب إدوارد سعيد (1935 - 2003) مقالة مهمة بعنوان «السياسة الثقافية» نشرت في الأهرام ويكلي بتاريخ 10 مايو/أيار 2000، وسجل فيها ملاحظتين: الأولى تنطلق من تأمل الإنتاج الأدبي خلال نصف القرن العشرين، حيث شهدت هذه المرحلة حراكاً فنياً مهماً في العالم العربي. يقول إدوار: «لم يكن هناك روائي عظيم غير واحد (نجيب محفوظ) وإنما سلسلة كاملة في التأليف والدراما والسينما والنحت والرسم والموسيقى والإنتاج الفني الهائل...» والملاحظة الثانية وهي استنتاجية عن الأولى خلص فيها إلى أنه: «رغم ذلك يشعر المثقفون العرب بعدم وجود اعتراف كامل في هذا الواقع الثقافي العظيم في بقية العالم...». يبرر صاحب «الاستشراق.. المعرفة، السلطة، الانشاء» بقوله: «يستخدم الغرب الأنكلوساكسوني والفرانكفوني ترجمات أغلبها رديئة وليس كلها، ومن الواضح (أنه لا يعرف) الكثير عن البيئة والتقاليد التي يعمل فيها الكتّاب والمثقفون العرب... هل يدرك العالم الغربي البيئة والتقاليد العربية بالشكل الذي يجعل تلقيه أدبنا وثقافتنا بالفهم الدقيق والموضوعي؟» وفي مقابل ذلك، وهو مبرر ثانٍ، يلخص إدوار سعيد الحالة العربية في «العداء الثقافي والديني الموجود بين الغرب والعرب وتاريخ الاستشراق ومشكلة إسرائيل وغياب أي سياسة ثقافية جادة للدول العربية والحالة البائسة للديموقراطية في العالم العربي والجهل المتبادل الصاعق بين الثقافات الذي يؤدي بكل منها إلى العيش لوحدها. كانت النتائج بالنسبة للعرب أن فهمت ثقافتهم بشكل رديء وبخست قدرها وهذا غير مقبول أبداً آخذين بعين الاعتبار تلك الأعمال الممتعة والأصيلة والهادفة التي أبدعها شعبنا في العصر

الحديث».

لا شك بأن ما أورده إدوارد سعيد في المقالة المرجعية، يجعلنا متأكدين من إقراره بوجود ترجمات لائقة في دور نشر محترمة، لكنها متقطعة ومتفاوتة وغير منتظمة، وهو يحكم عليها من منطلق قراءاته كما يمكن أن نصادف نلك بدورنا. والحالة نفسها متذبذبة في مثال آخر متعلق بالسينما، يعود إليه إدوارد ليخبرنا بأن الأفلام العربية لا تُعرض في مسارح لندن أو نيويورك بشكل مُتكرّر، وهنا واقع إلى اليوم. فالأفلام التي تجد لها صدى تقدم، كما يمكن أن نعاين ذلك في مهرجانات عالمية، لوناً محلياً عن فئة مجتمعية عربية قابلة للفهم في سياقات بنيوية وثقافية مختزلة في انتقاد الطابوهات وكشف أسباب التطرف الديني مثلاً، مع بهارات الجاذبية السينمائية الذي يضمن ما سماه إدوارد «مشاهدين أكثر كونية». هكذا نمتثل للكونية التجارية فنسمي هذا الفيلم فيلماً عالمياً!

وبذلك لن نتردد في دعوة إدوارد سعيد إلى حاجة «دمج فوري للإنتاج الثقافي العربي المعاصر»، ليس فقط في العالم الناطق بالإنجليزية، كما في المقالة، بل نضيف إليه كل لغات العالم وعليه بالضرورة أن يتسم باستيعاب التحديات وعمليات التطويق المتربصة من الداخل، كما عليه أن يكون منتوجاً ثقافياً مُنصفاً في تعدده وتمثيله وتمثله. سبب جوهري يحتم هذا الدمج الفوري، ولا ريب سببه، إذا جاز التعبير، عجز الميزان الثقافي؛ يقول إدوارد في مقالته: «ينظر للعرب إما كمشكلة أو كمرشحين محتملين لعملية سلام مشكوك بأمرها».

استحضر إدوارد أسماء عربية فعلت مثل نظرائها في الغرب «بنفس التأكيد الذاتي وبنفس الإحساس بالإنجاز، طالما ينظر إلى عملهم كعمل فني وليس كمنتج غريب لمجتمع شرقي أو شيء يحتاج إلى شرح وتبرير... مهندسات معماريات وفنانات وكاتبات دون أي مؤهل إلا أنهن عربيات... ربما كان السبب أنهن فنانات يعشن في الغرب واستخدمن لغته ولهجته... الحقيقة أنهن عضوات في المجتمع الثقافي الذي لم يخترقه الجيل العربي السابق سابقاً». والسبب بديهي؛ فما أحرزته أعمال منى حاطوم وزها حديد وأهداف سويف ومثيلاتهن من مقامات رفيعة يبرهن فعلاً كيف تخطين عقبات وضعت في سياسات أوطان يصفها إدوارد بسخرية أنها ترينا مدى نجاحنا حين تتوافر لنا الفرصة بعيداً. وهي حالة مرعبة تضعنا أمام قضية الثقافة كسياسة، قضية إثبات الثقافة كطريقة لتحقيق مكاسب سياسية، ويقصد إدوارد؛ الثقافة بوصفها مصيراً؛ فلا تزال القضية الفلسطينية قضية مغنية للهوية العربية والإسلامية ولمصير العدالة الإنسانية برمتها.

## الآخر لا يهتم!

وضع مؤسف ولا تزال الثقافة عندنا تتخبط فيه. حالة من الانعزال والانبهار في الوقت الذي يشكل فيه العرب أكثر الشعوب تحدثاً باللغات الأجنبية وأكثر قراءة واستهلاكاً للآداب والفنون العالمية. ينكر عبد الفتاح كيليطو في كتابه «أبو العلاء المعري أو متاهات القول» أنه عندما نشر «الكتابة والتناسخ»، وهو كتاب خصصه بعضاً من متنه للجاحظ، راسله أستاذ فرنسي يسأله: هل مؤلف البخلاء عاش فعلاً أم هو من ابتكاره ونسج خياله! ويعلق كيليطو: «لا أعتقد أنه كان يمزح تماماً، أو لنقل إن لهجة سؤاله يمتزج فيها الجد بالهزل. وأغلب الظن أنه قرأ اسم الجاحظ لأول مرة في كتابي، وارتاب في وجوده بسبب حديثي المطوّل عن الوضع والتزييف الأدبيين». بعد سنوات من توصله بهذه الرسالة، يخبرنا كيليطو بزيارة روائي ألماني المغرب، وعلى شرفه نظمت مائدة مستديرة، ساهم فيها كيليطو بورقة عن أبي العلاء المعري: «وعندما انفض الجمع، اقترب الروائي مني، وسألني بشيء من التردد هل المؤلف الذي تحدثت عنه -فضل عدم ذكر اسمه بسبب حرفي العين والراء - عاش فعلاً أم... لم يكمل سؤاله ونظر إليّ كالمستغيث. أوضحت له، بنبرة بيداغوجية، أن المعري شاعر عربي عاش ما بين القرن العاشر والحادي عشر الميلاديين، في بلدة سورية اسمها معرة النعمان، وأنه صاحب مؤلفات في مواضيع أدبية ولغوية مختلفة، وأن رسالة الغفران ترجمت إلى الإنجليزية والفرنسية، وكذلك منتخبات من شعره، ولكي لا يبقى أي مجال للشك ودرءاً لكل شبهة، ختمت بالإحالة على المقالين اللذين خصصتهما موسوعة الإسلام وموسوعة أونيفير ساليس لشيخ المعرة».

وينكر الفيلسوف المغربي المغمور محمد الدكالي في محاضرة له ألقاها بمدينة تازة مؤخراً، أنه في بداية التسعينيات شارك في مؤتمر بستارسبورغ وألقى كلمته التي تضمنت في سياقها قراءة بيت شعري للمتنبي، لكنه عِوَضَ أن ينكر اسم الشاعر الحقيقي قال للحضور من الأجانب: سأقرأ لكم بيتا لشيكسبير!، ولما فرغ من قول البيت وكان «أنا الذي نظر الأعمى إلى أدبه وأسمعت كلماتي من به صمم» استدرك عمداً: إنه ليس لشيكسبير وإنما للمتنبي، ثم عَلّقَ: خفت من ذكر اسم الشاعر صاحب البيت فلا يسمعون البيت الشعري لأنه لشاعر عربي. بهذا التحايل الظريف طلبوا من الدكالي ديوان المتنبي. وتحدث قصة واردة في حوارات صحافية عديدة فيما يشبه دغدغة للثقافة العربية، فما أن يسأل محاور عربي أديباً عالمياً: من تقرأ للكتاب العرب؟ حتى يكون الجواب في غاية الخيبة؛ روائي يستلهم عملاً كاملاً من الثقافة العربية لا يستطيع ذكر اسمين أو ثلاثة في الغالب.

«بالجهود الذاتية» هكذا بدأ تمويل العمل في مصر، ويكفيهم مع صدور العمل المكسب الثقافي وتعويض ولو جزءاً من رأس المال، لم تؤدِ هذه الطريقة، والتي كانت تعتمد بالأساس على العمل التطوعي وفريق عمل صغير، إلى نتائج ملموسة، وإن كانت بعض التجارب قدمت نتائج مؤثرة وقوية ولها فضل الريادة. في ذلك الوقت كان العمل الثقافي يحمل بين طياته رائحة شك وتشكك وريبة. فقد كان أي «منتج» يخرج من خارج سياق المؤسسة الثقافية الرسمية، يثير التساؤلات من حوله.

طه عبد المنعم

# تمويل العمل الثقافي في مصر
# الميزانيات

بعدها في بداية الألفية الجديدة، بدأ ظهور مصطلح آخر هو «مستقل»، «فرقة مستقلة»، «مجلة مستقلة»، مع بدء تدفق الدعم الأجنبي للمجال الثقافي، والذي لم يكن مُعتاداً من قبل. في البداية وقع كثير من الجهات المانحة في فخ النصب وعدم جدوى أو تأثير المردود الثقافي في مقابل المنح المُقدَّمة، ولكن التدفق الأجنبي لم يتوقف وابتكر قنوات وأساليب جديدة لصبّ الدعم في الأماكن الصحيحة ومراقبة عملها، فظهرت مؤسسات مثل «التاون هاوس» و«المورد الثقافي».. لم تتدخل تلك المؤسسات في صلب العمل الثقافي، ولكن تدخلت في طريقة عمله، والذي بالأساس كان يتسم بالعشوائية. هذه الطريقة أحدثت طفرة في العمل الثقافي ولكنها لم تكن كافية لتلبية طموح جيل جديد من الشباب العاملين في المجال الثقافي المستقل. بدأ الاتجاه لإعداد مديرين ثقافيين ليتكفلوا بصنع مؤسساتهم الثقافية المستقلة وهو قائم على علم «الإدارة الثقافية» المنتشر في العالم أجمع. ويقول الشاعر السكندري علاء خالد(1) صاحب مجلة «أمكنة» المستقلة: (كل هنا كان يحدث تحت سمع وبصر ثقافة ضعيفة اختلط فيها الحابل بالنابل منذ زمن، ولم تعد بها أي أشكال للمقاومة أو حتى للجدل مع أي مستجد حديث، ولم يعد لديها أي طموح لخلق «ثقافة بديلة». وبمرور الوقت اختفى مصطلح «بالجهود الذاتية» الذي كان عبارة عن تضحية شخصية من مجموعة من الأفراد).

الكل يعمل في ظروف غاية في الصعوبة، الدولة التي تحاول أن تسيطر على المجتمع المدني أيام مبارك، الآن تحاربه، والاتهامات بالتخوين والعمالة تملأ أروقة المؤسسات الرسمية، وهذه الصور هي بالأساس التي ساعدت على صنع «ثقافة ضعيفة يختلط فيها الحابل بالنابل» كما يصفها علاء خالد. وعموماً سنتطرق هنا للمؤسسات التي تتلقى دعماً وتمويلات والتي تعمل في المجال الثقافي فقط.

في ظل ترهل المؤسسات الثقافية الرسمية وعجزها عن تقديم أي خدمة أو حقوق ثقافية تليق بالمواطن، ظهر فراغ يستدعي من يملؤه، حاول فنانون ومثقفون ملأه بالجهود الذاتية، ولكنه لم يكن كافياً وظهرت الحاجة لبناء مؤسسات ثقافية تقوم بدور غائب وهو ما يستدعي أولاً تأهيل مديرين ثقافيين من النشطاء في المجال الثقافي على نظم وعلوم الإدارة الثقافية.

نشأت مؤسسات ثقافية تتلقى تمويلات أجنبية ومحلية ولديها استعداد للتعاون مع المؤسسة الثقافية الرسمية والحكومية وتنفذ برنامجها الثقافي الخاص بناء على رؤية وأهداف مؤسسيها مثل «درب 18/17» و«أرت اللوا».

أول شيء يجب الحرص عليه أثناء إنشاء مؤسسة ثقافية هو الشفافية والمحاسبة، فيجب أن يكون لها موقع إلكتروني حريص على نشر كافة مصادر التمويل وقيمتها وتواريخ الحصول عليها ويجب أن تكون القائمة مُحدَّثة بشكل مناسب ويجب أن تقدم كشف حسابها للجمهور والعملاء قبل



الجهات المانحة.

فاحتفالية «الفن ميدان» وهي مؤسسة تحت التأسيس وتعمل منذ إبريل/نيسان 2011 في السبت الأول من كل شهر، على سبيل المثال: تحرص على نشر كشف حساب تتداوله الصحف شهرياً يبين كم التبرعات والمنح (حتى الآن لم يتلق تمويلات خارجية) وكافة التفاصيل الفنية الخاصة بالمصاريف والمعدات والأجور وتنشر وتعلن عن دعم المؤسسة الرسمية في حينه. لن ندعي مثالية مؤسسة الفن ميدان فهناك مشاكل في التنظيم والعمل، ولكنها تلزم نفسها بنظام محاسبي بسيط، كما يضع منظمو ومؤسسو الفن ميدان الذين يتولون تنظيم الفاعلية في القاهرة بميدان عابدين مجموعة من الضوابط لتلقي الدعم والتبرعات لفرق العمل التي تعمل على إقامة الفاعلية في المحافظات وهي أيضاً منشورة. عامل الشفافية في ميزانية الفن ميدان يساعد ويزيد ثقة المتبرعين والمانحين.

في دراسة (2) مقارنة عن بعض جوانب السياسات الثقافية في الجزائر، وتونس، والمغرب ومصر (سنتناول الجزء الخاص بميزانية الثقافة)، تقع مصر في أسفل الدول التي لا تفصح عن ميزانية الثقافية لديها. رغم ما يقال؛ «الحال من بعضه» في تردٍ في حال تمويل الثقافة في دول العالم العربي كله، وبالرغم من أن مصر تحصل في الثقافة من ميزانية الدولة على أضعف ميزانية. ولمعالجة هنا الضعف في الموارد، أنشأت الوزارة صندوق التنمية الثقافية الذي يُحصّل 10٪ من إيرادات لجنة الأبنية الأثرية (والتي بدورها اختفت بعد فصل المجلس الأعلى للآثار عن وزارة الثقافة بعد ثورة 25 يناير). تسمح هذه النسبة بدعم المشروعات الثقافية (خارج أنشطة الوزارة)، حتى وإن ظل ذلك في الحقيقة غير كافٍ. بداية: ميزانية الثقافة في مصر ليست منفصلة ففي الموازنة العاملة للدولة تقع تحت باب واحد يضم ثلاث وزارات، (الشباب والثقافة، الشؤون الدينية) مما يجعل من الصعب معرفة النصيب الصحيح المخصص للثقافة. ثانياً: الإحصاء الرسمي الوحيد الذي تمكّنت الدراسة من الحصول عليه هو إحصاء عام 2011 (لا يوجد لدينا أي إحصاء دقيق ورسمي للميزانية المخصصة للثقافة قبل الثورة؛ في الواقع كانت الضبابية تامة)، حيث كانت ميزانية الثقافة تصل إلى حوالي 147 مليون دولار، أي 5.6 % من الـ 2612.9 مليون دولار المخصصة لباب «الشباب، والثقافة والشؤون الدينية» طبقاً لقانون المالية لعام 2011. ثالثاً: حقيقة أن تشغيل الإدارة، خصوصاً أجور الموظفين والمعدات تلتهم أكثر من 80 % من ميزانية الوزارة تثبتها الدراسة المنشورة على موقع المورد الثقافي؛ فتجدر الإشارة إلى أنه في 2011، خصص حوالي 58 % من ميزانية الثقافة (أي 93.7 مليون دولار) لدفع أجور 32041 موظفاً (للموظفين فقط) يعملون في الهيئات المختلفة التابعة لوزارة الثقافة، فمثلاً الهيئة العامة لقصور الثقافة تحصل على 23.7 % من الميزانية القومية المخصصة للثقافة، تليها الإدارة المركزية لصندوق التنمية الثقافية بـ 13.9%. طبقاً لجدول منشور في الدراسة.

تبين تلك النقاط حول تمويل العمل الثقافي الحكومي في مصر غياب الشفافية والضبابية في حين تجبر الجهات المانحة الأجنبية المؤسسات الثقافية المستقلة تقديم كشوف حسابات والإعلان عنها لاستكمال مشوارها في الدعم. وهو ما يمثل عائقاً في التعاون مع المؤسسات الثقافية المستقلة، بالإضافة لعائق لصعوبة محاسبة هذه الهيئات على دورها الثقافي.

فالأساس الذي يُمكّنك من سؤال على أي مردود ثقافي تقدمه مؤسسة ما (مستقلة أو حكومية)؟ هو حجم تمويلك وكيف تم صرفه؟

هامش:
1- على صفحتة بموقع التواصل الاجتماعي الفيسبوك.
2- دراسة مقارنة عن بعض جوانب السياسات الثقافية في الجزائر، وتونس، والمغرب ومصر ميزانية الثقافة (اللامركزية) التبادل الثقافي بقلم: عمار كساب ودنيا بن سليمان الصادرة عن كراسات سياسات ثقافية الصادرة عن المورد الثقافي والمنشورة على موقعه.



# ثورة على الشيخوخة

صبحي موسى

في بلد بحجم وتاريخ مصر، يصبح للسياسات الثقافية في صناعة استراتيجية تليق بهذا الثقل الفكري والفني والتاريخي أهميتها القصوى، لكن، منذ سقوط نظام مبارك، والبلد يدور في فلك الإبقاء على كل شيء كما هو عليه، فلا خيال ولا طرح جديداً يُعوَّل عليه، ولم يختلف الحال مع مجيء وزير الثقافة الجديد، ورغم اتفاقنا على أن الوزير قامة ثقافية مُهمة، إلا أن خياله الإداري تربى ونشأ وعاش في ظِلّ فترة الحكم الشمولي، فضلاً عن أن فترة فاروق حسني كانت المجال الأخصب لازدهاره ونبوغه، ومن ثَمّ ففكرته عن الثقافة تنتمي للمرحلة التي من المُفترض أنها ثبت انتهاء صلاحيتها للحياة بسقوط النظام الذي تبناها، وعمل لصالحها مثلما عملت هي أيضاً لصالحه، وهو ما يضع علامة استفهام كبيرة حول اختيار النظام الحالي لجابر عصفور، أحد مهندسي مرحلة مبارك الثقافية على قمة الجهاز الثقافي في مصر، ليس لانعدام كفاءة من الرجل، ولكن لأن الطموحات والأحلام تخطت قدراته على الخيال العامل نحو عالم ودولة جديدة.

لا نختلف كثيراً حول أن لكل دولة رجالها، ولكل رجل معاونوه القادرون على تنفيذ طرحه ورؤيته، وهو يثير تساؤلاً عن رؤية الدولة الجديدة نفسها للثقافة، والخطوات الاستراتيجية التي ستتخذها للنهوض بهذا المجال. كان الكل يبحث عن اسم وزير من خارج النظام القديم، لا لشيء سوى أنه سيقدّم طرحاً مختلفاً عن الطرح

القديم، فضلاً عن أن أواصر المحبة والقرابة والزمالة والتلمذة لن تكون موجودة بينه وبين العاملين معه، ومن ثَمّ فإنه لن يتواطأ على أخطاء المسؤولين، ولن يبحث عن الخروج المُشرِّف لهم، مما يسهم في كسر حالة التكلُّس التي أصابت الجهاز الثقافي وأفرغته من وجود كوادر حقيقية يمكنها أن تعيد الالتحام بين المثقفين والشارع، تعيد للمثقف قيمته وهيبته في دولة أصرّ مبارك لسنوات طويلة أن يُهمّش فيها كل من لديه قدرة على صياغة خطاب أو طرح أفكار، وكانت النتيجة أنه لا الشارع يعترف بالفعل الثقافي وأهميته في حياته، ولا العالم العربي أو الغربي يعرف شيئاً عن الثقافة المصرية، وبلغت ذروة الانهيار أن أصبح الكتب العام قيمة مُبرَّرة لدى الشارع، وأصبح التوريث سوساً ينخر في كل عروق الدولة بلا قيمة ولا مبرر له، وتصبح الثقافة تهمة لدى العاملين بها من قبل ذويهم والمتعاملين معهم.

في الثورات الشعبية يرتفع الخيال إلى أقصى حد مثلما ترتفع المطالب الفئوية والطموحات الإنسانية في الترقي، ومع بدء مجيء دولة جديدة يصبح عليها أن تضع كل هذه الأبعاد في استراتيجيتها للتعامل مع الجماهير الغاضبة، ومن ثَمّ ففي حالة الحديث عن استراتيجية ثقافية لا ينبغي تكرار نفس المقولات والكليشيهات المعتادة في الأزمنة القديمة، ولا اتخاذ نفس الخطوات التي دَرَجَ عليها المسؤولون في تعاملهم مع الشارع، فالأمر يحتاج إلى خيال جديد، وإيمان واضح بالرغبة في العمل مع ومن أجل الناس لا التعالي عليهم أو الاستسلام للتردي الذي أصاب الجميع، لذا كان ينبغي وضع قائمة بالمطالب الحيوية للناس وأحلامها في الثورة، تلك التي لم تطلب أكثر من إعادة مصر إلى مكانتها ووضع المواطن في قمة الأولويات.

كان يمكن للمسؤولين الجنوح بخيالهم إلى أكثر مما يحلم به الشارع الثائر لوضع أحلام تتطلب التنفيذ العاجل، وكان الكل سيعتبرها أجندة عمل عليهم طرح آليات جديدة لتنفيذها، لذا كان ينبغي اختيار مسؤولين من خارج دائرة وفكر النظام القديم، مسؤولين لديهم فكرة محملة بالخيال والحماس القادر على تغيير القوانين والأفكار القديمة عن العمل، وكنت أتوقع أن يخرج علينا وزيراً واحداً من وزراء الثقافة الذين تناوبوا عليها بعد الثورة ليقول إنه يحلم بأن يكون هناك مئة مثقف مصري لديه القدرة على التعامل مع الثقافات العالمية عبر النشر والترجمة والمشاركة في الفعاليات والاحتفاء به في المحافل والقدرة على توصيل انطباع راقٍ عن زخم الثقافة المصرية وخصبها، أو أنه يحلم بترجمة عشرة آلاف كتاب في مصر سنوياً، ومشاركة رأس المال الخاص في الدعاية للثقافة المصرية في الخارج والداخل، سواء أكان بمنح الجوائز أم الإسهام في إقامة مؤتمرات وفعاليات دولية وإقليمية، أو أن يتخذ قراراً بأن تكون كل أنشطة وزارة الثقافة متاحة للجميع في الشارع، حيث يتم تنفيذها على المقاهي وفي النوادي والميادين والحدائق العامة وعلى نواصي البيوت وفي كل مكان يتاح فيه جمهور، وألا تعتمد دار الكتب المصرية أي كتاب لا يطبع منه عشرة آلاف نسخة على الأقل، أو أن يوقع بروتوكولاً مع وزارة التعليم والتعليم العالي على أنه لا يصرح لأي مدرسة أو جامعة خاصة أو حكومية بالعمل إلا حين تقيم ندوة ثقافية لشاعر أو كاتب أو مفكر في حضور كل الطلاب ومناقشتهم له في أعماله وأطروحاته، حينها كنت سأتصور أن هذا الوزير لديه رغبة على الأقل في أن تصبح الثقافة وأبناؤها عنصراً أساسياً في الحياة المصرية، وما كنا سنجد من يعتقد أن العلم شيء والثقافة شيء آخر، لأن الثقافة هي أسلوب ونظام حياة يبدأ من القدرة على تخيل الشيء وصولاً إلى التعامل مع الشيء نفسه بدءاً من الزي والمأكل والمشرب وصولاً إلى العادات والتقاليد والقيم والأفكار والمفاهيم والأحلام، وهنا يكمن دور وزارة الثقافة، ليس في التعامل مع الكتّاب والشعراء والموسيقيين والتشكيليين، ولكن في خلق بيئة صالحة لعملهم، عبر رعي المستوى الثقافي في الشارع وتحفيز الجمهور لتلقيه وفهمه والتعامل معه. فالثقافة هي الإنسان ذاته وليست المبنى الذي يقيم حسبما درج عصر مبارك على تصوير ذلك.

كي يتحقّق ذلك فلابد للسياسات الثقافية أن تتغير، والأمر هنا لا يحتاج وزير ثقافة يعرف المطبخ الثقافي مثلما يعرف كفّ يديه، لكنه يحتاج إلى رجل يمتلك من الخيال والرؤية وتحديد الهدف الذي يسعى إليه من إقناع غيره من المسؤولين بأن دولة لا يتمتع أبناؤها بالخيال والمعرفة العلمية لن تنهض من مكانها، وأن عملهم نفسه متوقف على مدى إنجازه لعمله، حينها ستتحول الثقافة من عبء على كاهل الدولة إلى مشروع إنتاجي لا يقلّ ربحية عن استصلاح الأراضي وبناء المدن، بالتأكيد ليس ثمة حلم دون معوقات لتحقيقه، لكن مصر كدولة راسخة ومتنوّعة لديها مؤسسات هائلة، وقدرات بشرية لا تحد، الأمر لا يحتاج إلا إلى شفافية من المسؤولين في التعامل مع الناس، فقد انتهى عهد الوصاية والنخبة العالمة ببواطن الأمور، هذه الشفافية ستبني من جديد جسور الثقافة بين المسؤولين والمثقفين والشارع العام، وستفتح الأفق نحو ابتكار آليات ومساهمات للتنفيذ، وتضيف قوائم جديدة من الأحلام والطموحات، وطرائق للاستثمار الثقافي وتطوير الإبداع وتحفيز المفكرين والكتّاب والمبدعين، وسوف تنهي على خيال الحظيرة الجاثم على القلوب والمعطِّل للقدرات والمُهمّش للفعل الجاد.



أحياناً تخطر ببالي أمورٌ حمقاء، منها أنني في العقد الماضي، وتحديداً في آخر يوم من أيام شهر شعبان دلفت إلى مكتب وزير الثقافة، بعد أن خضت معركة تَدَافُع عند الباب المُفضي إلى مكتبه، وانحشرت بين الحرس وطالبي الدخول، فلكزني أحدهم بين ضلوعي، وتعرّضت للدوس على أصابع قدميّ، وأما الأغرب فهو تعرضي لضربة في رأسي لا أعرف من أين، وتساءلت إن كان الحشد قد رفعني عالياً حتى ارتطم رأسي بالسقف!

وجدي الأهدل

# رحلة غير مأمونة في المنطاد الثقافي

على كل حال وصلت بسلامة الله، مُتحاملاً على نفسي وأنا أعرج وأتنفس بصعوبة والدموع تملأ عينيّ! جلست على كرسي وثير، ومكثتُ ثلاث ساعات رأيت فيها ما لا عينٌ رأت ولا أذنٌ سمعت! كان جميع المراجعين يبتغون الحصول على المال، وكانت مهمة الوزير الأبدية هي مساومتهم وتخفيض المبالغ التي يطلبونها قدر المستطاع. كان أحدهم شاباً يرتدي نظارة جاحظة كعيني ضفدع، قال إن لديه منطاداً، ويريد أن ينظم رحلات ترفيهية للأدباء، ثم أبرز رخصة دولية في قيادة المنطاد حصل عليها من مالطا. ضحك الوزير وقال له إن الأدباء يخافون من المرتفعات ولن يضعوا قدماً في منطاده حتى ولو أغرتهم الوزارة بالجنيهات الذهبية! ثم أمر له بمبلغ من المال ليدع أدباء اليمن في حالهم! وأتى آخر وزعم أنه أنفق كنا وكنا من جيبه الخاص لإقامة احتفال بالمولد النبوي باسم وزارة الثقافة، وأخرج قائمة بالنفقات. سأله الوزير متى تم الاحتفال؟ فقال الرجل «قبل أسبوع». ضحك الوزير – وهو

بالمناسبة رجل يحب الضحك- وقال ساخراً: «احتفلتم بالمولد النبوي في شهر شعبان.. ألا تعلمون أن الرسول عليه الصلاة والسلام ولد في شهر ربيع الأول؟». غضب الرجل غضباً شديداً وأقسم أن الرسول من مواليد شهر شعبان، وأن لعنة الله عليه إن كان من الكاذبين! دخلنا جميعاً في جدال مع الرجل، ولكنه لم يتزحزح عن موقفه، ولم يخرج إلا وقد نال مراده، ولو كان المؤرخ الشهير ابن كثير معنا لما استطاع أن يُغيّر من الأمر شيئاً. ثم جاء الدور على فنان له سحنة بطيخة، وقدّم للوزير ورقة، فضحك الوزير ورد بالاعتذار، فما كان من الفنان المنكور إلا أن أقدم على فعل فاضح وأنزل بنطلونه! كف الوزير عن الضحك واصفرّ لونه، واستجاب لمطالب الفنان المُجاهِر بعُريه ليخرجه في أسرع وقت ممكن من مكتبه!

عادة لا يميل المثقفون في اليمن إلى اتخاذ هكذا أساليب لتلبية مطالبهم، مع أن الحكومة ومنذ قيام الوحدة بين الشطرين في عام 1990 أهملتهم تماماً وما عادوا في دائرة اهتمامها.. النشاط المسرحي تراجع وصار موسمياً، ولم تُبن مسارح جديدة. دور السينما أخذت تغلق أبوابها واحدة تلو الأخرى حتى اندثرت. (دار الهمداني) وهي دار النشر الحكومية الوحيدة في اليمن، وكان مقرها في عدن، تمت تصفيتها عن طريق دمجها في المؤسسة العامة لمطابع الكتاب المدرسي. قبل الوحدة كانت تصدر من عدن مجلة «الثقافة الجديدة»، ومن صنعاء كانت تصدر مجلة «اليمن الجديد». وبعد قيام الوحدة تم دمج المجلتين في مجلة واحدة حملت اسم «الثقافة»، ثم حدث إلغاء الميزانية المعتمدة لإصدارها، فصارت وزارة الثقافة تمول إصدارها من بند القرطاسية! وبصورة عامة كانت وزارة الثقافة تحصل على أدنى موازنة بين جميع وزارات الدولة، مع ميل لخفض المخصصات كل بضع سنوات. باستثناء عام واحد، هو عام 2004، حينما كانت صنعاء عاصمة للثقافة العربية.

نعم حدث ازدهار في الإصدارات الأدبية والثقافية، لكن النهر الذي جلب النماء لحركة الإصدار النشطة لم يأت من المؤسسة الرسمية، ولكن من دار نشر خاصة صغيرة: (مركز عبادي للدراسات والنشر) لمالكها نبيل عبادي، الذي أسهم لوحده في نشر ثلاثة آلاف عنوان.

عندما أغدقت الدولة بالمال على وزارة الثقافة في عام 2004 بمناسبة صنعاء عاصمة للثقافة العربية حدث انتعاش فني وأدبي منهلين، فصدرت المئات من العناوين الجديدة، وأقيمت العشرات من المعارض التشكيلية، وصارت أمسيات العاصمة عامرة بالحفلات المسرحية والموسيقية والندوات الفكرية والنقدية والقراءات الشعرية والقصصية. كما ظهرت موجة عملاقة من المواهب الشابة في جميع المجالات دون استثناء، وبدا وكأن اليمن يصدق عليها المثل السائر: «اقلب حجراً تجد مبدعاً».

لكن بانتهاء المناسبة، توقفت الدولة عن ضخ المال، فتباطأ المشهد الثقافي وركد. وتراكم الغبار على المخطوطات الأدبية واللوحات التشكيلية، ونسج العنكبوت شباكه على بوابات المسارح وقاعات الندوات.

وأخيراً جاءت ثورة الشباب في عام (2011) لتفتح صفحة جديدة في تاريخ اليمن، وتنعش آمال اليمنيين في التغيير نحو الأفضل. وحقّق المثقفون مكاسب كبيرة في «مؤتمر الحوار الوطني الشامل»، الذي انعقدت جلساته من 18 مارس/آذار 2013 وحتى 11 يناير/كانون الثاني 2014، وهو الذي يعد بمثابة عقد اجتماعي جديد بين الدولة والمواطنين. وتضمنت وثيقة الحوار نحو 1800 قرار تعتبر الدولة ملزمة بتنفيذها، ومنها فيما يتعلق بالجانب الثقافي الذي يعنينا هنا:

- إنشاء مجلس أعلى للثقافة والفنون والآداب.
- إنشاء أكاديمية عليا للفنون بمختلف أشكالها.
- إنشاء مجلس أعلى لحماية الآثار والمدن التاريخية.
- بناء مسرح في كل محافظة.
- إدراج الثقافة الفنية ضمن المناهج الدراسية، وتشمل مادة التربية الفنية والموسيقى والمسرح المدرسي.
- التوسع في إنشاء المكتبات العامة والمراكز الثقافية، لتشمل المدن والأرياف.
- تكفل الدولة للشباب حرية البحث العلمي والإنجازات الأدبية والفنية والثقافية، وتوفر الوسائل المحققة لذلك، وتقدم الدولة لهم كل مساعدة لتقدم العلوم والفنون. كما تشجع الاختراعات العلمية والإبداعات الفنية والأدبية، وتحمي الدولة نتائجها.
- إصدار التشريعات التي تكفل وتضمن نمو وازدهار حرية الإبداع الثقافي، وتدعم وتحمي المبدعين في شتى المجالات الثقافية.
- تلتزم الدولة بتوفير الأطر التنظيمية والبنى التحتية والوسائل والأنشطة الحاضنة والإمكانيات المادية الكافية لدعم وتطوير: فن المسرح، السينما، الموسيقى، الفولكلور الشعبي، الفن التشكيلي، الخط العربي. وإيلاء عناية خاصة بالموروث الشعبي الغنائي والموسيقي.

وبرغم الصورة الزاهية التي ترسمها «وثيقة الحوار» للسياسات الثقافية التي ستلتزم بها الدولة خلال السنوات المقبلة، فإن طائفة من المتشائمين يرون أن هذه الكلمات لن تصدق، وستظل حبراً على ورق.. لكن هناك إرهاصات قد تبعث على التفاؤل، ومنها صدور قرار جمهوري باعتماد مدينة (تعز) عاصمة للثقافة اليمنية، وتخصيص مبلغ مئة مليون دولار للإنفاق على البنية التحتية التي تحتاجها المدينة. كذلك قيام جهاز الأمن السياسي (الاستخبارات) بالإفراج عن جميع العناوين وعددها 671 عنواناً التي صادرها الجهاز خلال الثلاثين عاماً الماضية، وتسليمها لدار الكتب الوطنية.. وهي خطوة غير مسبوقة، وتعني أن حقبة المصادرات والحجر على حرية الكلمة قد وَلّتْ، وأن عهداً جديداً من القبول بحرية الرأي والرأي الآخر قد بدأ.



حققت منظمات المجتمع المدني حضوراً ثقافياً بارزاً بعد ثورة الشباب، وتفوقت على المؤسسات الحكومية في الحشد والتنظيم ونوعية البرامج. فظهرت في صنعاء مؤسسة (البيسمنت) و(مركز الإعلام الثقافي)، وفي مدينة عدن (البيت الثقافي العدني) و(نادي عدن للتصوير). ومؤخراً رعت منظمة (صحفيات بلا حدود) التي ترأسها الحائزة على جائزة نوبل للسلام توكل كرمان حفل توقيع رواية «جائل صعدة» للروائي الشاب مروان الغفوري. وكانت هذه واحدة من أنجح الفعاليات الثقافية خلال هذا العام.

ونتيجة لارتفاع سقف الحريات، تمكّن السينمائيون في اليمن من تحقيق طموحاتهم وإنتاج العديد من الأفلام الوثائقية والأفلام الدرامية القصيرة. بعض هذه الأفلام حقق حضوراً دولياً، ومنها على سبيل المثال فيلم «ليس للكرامة جدران» للمخرجة سارة إسحاق، الذي نجح في دخول القائمة المختصرة للأفلام الوثائقية القصيرة المرشحة لجائزة الأوسكار، ويوثق الفيلم لمجزرة جمعة الكرامة، التي شكّلت تحولاً تاريخياً في الانتفاضة الشعبية ضد نظام الرئيس السابق علي عبدالله صالح. ومخرجة يمنية أخرى هي سوسن العريقي، التي حصل فيلمها «بنت البحر» على جائزة لجنة التحكيم في مهرجان مكناس الدولي لسينما الشباب بالمغرب عام 2012، وكذلك حصل فيلمها «صورة» على جائزة أفضل فكرة في مهرجان طيبة للأفلام القصيرة بالقاهرة عام 2014.

وواكب هذا النشاط السينمائي، الذي يتصدره جيل جديد من المخرجات والمخرجين الشبان إقامة مهرجانات سينمائية، فاحتضنت صنعاء مهرجانين للأفلام عامي 2012 و2013، كما أقامت مدينة عدن مهرجانها السينمائي الأول في شهر مايو الفائت (2014) فتسنى للجمهور مشاهدة باقة من الأفلام المحلية التي تتعذر مشاهدتها خارج هذه العروض المهرجانية.

غالباً ما يتدبر السينمائيون تمويل أفلامهم عبر منظمات المجتمع المدني أو المنظمات الأجنبية. بينما تقف المؤسسة العامة للمسرح والسينما مكتوفة الأيدي، وعاجزة عجزاً فاضحاً عن إنتاج الأفلام السينمائية، والقيام بالدور المنوط بها. والميزانية المخصصة لإنتاج الأفلام مخجلة، ونفس الكلام ينطبق على المسرح، فما يُصرف على إنتاج العروض المسرحية هزيل للغاية، والأجور التي يتقاضاها الممثلون المسرحيون جد هزيلة، ولولا حبهم للمسرح لعجزت وزارة الثقافة عن إقامة مهرجانها السنوي المسرحي اليتيم.

من المُفترض أن تبدأ الدولة اليمنية بتنفيذ قرارات «مؤتمر الحوار» بعد الانتهاء من صياغة الدستور وطرحه للاستفتاء العام.. لا يوجد جدول زمني واضح، وهذا قد يعطي الدولة مهلة مفتوحة للمماطلة في تنفيذ ما اتفق عليه اليمنيون في «مؤتمر الحوار».

اقترح أحد زملاء الكلمة أن نخرج في مظاهرة لنطالب بتحسين أوضاع الفنانين والأدباء، وأن نستعير أسلحة خفيفة ونخرج إلى الشارع مسلحين بالبنادق الآلية وأحزمة الرصاص وقاذفات الآر.بي. جي، ثم ننصب خيمة في ميدان التحرير ونعتصم بها إلى أن تلبي الدولة مطالبنا. قلت لصديقي المتحمس إن إعلان الكفاح المسلح ضد الدولة لن يقودنا إلا باتجاه السجون. وأضفت من باب المزاح إنه يمكننا أن نقوم بمظاهرة سلمية تنتهي بإنزال بنطلوناتنا لعل وعسى يحمرّ وجه الدولة خجلاً!

في السابع من يناير 2010، نظمت مؤسسة المورد الثقافي في بيروت المؤتمر الأول حول السياسات الثقافية في المنطقة العربية. هدف المؤتمر تَمثّل في مناقشة الوضع في مجال السياسات الثقافية في الوطن العربي وانعكاساته على العمل الثقافي في المنطقة، وكان ضمن حضور المؤتمر مجموعة مهمة من المسؤولين في قطاع الثقافة بالدول العربية، وممثلين من الجهات الحكومية وغير الحكومية المعنية بالثقافة، في الجزائر ومصر والأردن والمغرب وفلسطين وتونس وبلدان عربية أخرى، وبعض المنظمات الثقافية الدولية والإقليمية.

د. عمار كساب

# في قبضة الهيمنة الرسمية

جاء المؤتمر نتاجاً لمشروع إقليمي بدأ في إبريل/نيسان من العام 2009، بمبادرة من مؤسسة المورد الثقافي، ويهدف المشروع إلى بناء قاعدة معرفية من شأنها دعم التنمية والتخطيط والتعاون الثقافي في المنطقة العربية. بدأ المشروع بمسح استكشافي للسياسات والتشريعات والممارسات المُوجّهة للعمل الثقافي في ثمانية بلدان: لبنان، سورية، الأردن، فلسطين، مصر، الجزائر، تونس والمغرب. وصدر بعدها أول كتاب حول السياسة الثقافية في المنطقة العربية باللغة العربية في القاهرة، ثم تُرجِم للغة الإنجليزية ليصدر في أمستردام.

وجاء في توصيات المؤتمر إطلاق مجموعات عمل على السياسات الثقافية، تضم خبراء مستقلين وحكوميين في البلدان الثمانية لتقوم برصد وتوثيق التطورات والممارسات الإيجابية على صعيد السياسات الثقافية وتمثل تقارير مجموعات العمل مرجعاً مهماً لكل المناقشات والفعاليات حول السياسات الثقافية في البلاد العربية.

ووفقاً لهذه التوصية قام عدد من الناشطين والباحثين الثقافيين الجزائريين بتشكيل «مجموعة العمل حول السياسة الثقافية بالجزائر»، التي نظمت نهاية سنة 2011 اللقاء الأول حول السياسة الثقافية بمقر جمعية الجاحظية بالجزائر العاصمة، تبعتها أربعة لقاءات أخرى وسط وغرب وشرق البلاد، هدفها في كل مرة تناول موضوع يتطرّق للتحديات والعقبات التي تواجه تطوّر القطاع الثقافي في الجزائر والبحث عن طرق تسيير حديثة تسمح للثقافة أن تلعب دورها كاملاً في المجتمع.

وتشكّلت مجموعة العمل هذه في ظرف غياب سياسة ثقافية وطنية، فالمنظور الذي تحدّد وفقه الهيئات الدولية كاليونسكو وجود من عدم وجود سياسة ثقافية في أي بلد هو توافر نص قانوني مُصادَق عليه من طرف الحكومة يُعرف الثقافة الوطنية، يُحدّد أهداف الفعل الثقافي والوسائل المتاحة لتحقيق هذه الأهداف. للتذكير فإن السياسة الثقافية هي تعريف وتجسيد مفهوم



الثقافة حسب ما تمليه الحركة الثقافية الوطنية، من طرف الدولة، بما يخدم المواطنين، ويحترم حقوق المبدعين، إذ هي مجموعة الوسائل التقنية التي تسمح بتجسيد مفهوم الثقافة الوطنية وتحقيق أهداف الدولة في المجال الثقافي بما يمليه المجتمع المدني بهدف تنشيط القطاع الثقافي. يعرف كذلك أن وضع سياسة ثقافية قد «يُورّط» الجهة العمومية، أولاً لضرورة الاعتراف الرسمي بالتنوّع الثقافي، وكذلك أهمية وضع معايير دقيقة لتحقيق أهداف تتطلب التدقيق في المال العام.

ونشطت مجموعة العمل حول السياسة الثقافية بالجزائر في ظروف تهيمن فيها الدولة على الشأن الثقافي في الجزائر بصورة مطلقة، حتى أصبحت المبادرات المستقلة تكاد تنعدم. وتعتمد الدولة في ذلك على وزارة الثقافة، والتي تستفيد كل سنة من ميزانية تقارب 500 مليون دولار تصرف معظمها في تنظيم مهرجانات فلكلورية تعد بالمئات لا تستقطب من الجماهير إلى القليل أو في تمويل أفلام أو كتب، إذا رأت النور، لا توزع. وتعتبر استراتيجية الهيمنة على القطاع الثقافي تكريساً للسياسة الثقافية الاستعمارية الفرنسية، والتي كانت تعتمد على «فلكلرة» الثقافات المحلية وتقييد حرية التعبير الفني وقمع حرية العمل الثقافي للجزائريين إبان الحقبة الاستعمارية، وذلك بغرض طمس مقومات الهوية الجزائرية.

وبعد سنتين من اللقاءات والندوات والمشاورات مع الفنانين والكتاب والفاعلين الثقافيين في كافة أنحاء الوطن، طرح أعضاء مجموعة العمل، والذي فاق عددهم المئة عضو، مشروع سياسة ثقافية للجزائر نهاية 2013، سيتم إصداره في شكل كِتاب خلال هذه السنة. ويتكون هذا المشروع من ثلاثة عشر محوراً، يراد من خلالها إعطاء تصوُّر واضح للسياسة الثقافية للبلاد، من تعريف لمفهوم الثقافة وتحديد لواجبات وحقوق الفنان ورسم لحدود مجال تدخل الدولة في الميدان الثقافي. ويأتي في مقدمة النص تعريف صريح للثقافة الجزائرية على أنها «تشمل مجموع التعبيرات المختلفة الفنية واللغوية والمعرفية، وتستمد قوتها من الانتماءات الجغرافية للبلاد، فالانتماء العربي، والأمازيغي، والإسلامي، وكذلك المغاربي، والإفريقي، والمتوسطي تشكل كلها مكونات تلك الثقافة الأساسية».

ولاتزال مجموعة العمل حول السياسة الثقافية بالجزائر تعمل من أجل تحسين طرق تسيير القطاع الثقافي وفتح المجال للمبادرات المُستقلّة، وتقوية قدرات الناشطين الثقافيين. فقد قامت مؤخراً بتنظيم دورتين في تسيير المشاريع الثقافية بالجزائر العاصمة ثم قسنطينة، كان هدفها تعزيز قدرات الفاعلين الثقافيين المستقلّين لتتيح لهم فرص الإحاطة والتحكّم الأكثر فعاليّة بمشاريعهم الثقافيّة والفنيّة. كما سينظم أول ملتقى مغاربي حول السياسات الثقافية قبل نهاية السنة الجارية وسيكون بمثابة الانطلاقة في العمل على المستوى الإقليمي لتبادل الخبرات مع مجموعات العمل حول السياسات الثقافية في تونس والمغرب وموريتانيا.

# ثقافة الفرجة والأشباح

محمد بنيس

(1)

عملت السياسات الثقافية العربية، عبر البلدان والأنظمة، على إبعاد الثقافة عن فعلها. خافت من الثقافة فوضعت لها الأسوار، منعتها باسم الدين، وباسم الأمن، وباسم الأخلاق. خوف مُعمَّم، لأن من معاني الثقافة الحرية، الإبداع، النقد، التجديد، المغامرة. ومثل هذا المعجم يناقض الأسس التي تقوم عليها السلطة العربية، وتتمثل في الخضوع، الجمود، القبول، التقليد، الانكفاء. معجم بكامله يمكن أن يتسع ويتسع، حتى لا حدّ لسلسلة الكلمات التي تتوحد في جذر واحد هو العبودية.

عادة ما نذهب في قراءة السياسات الثقافية نحو مظاهر شكلية، منها البنايات، مثل المكتبات أو المسارح والمعاهد الفنية والمتاحف؛ ومنها الأنشطة، مثل المهرجانات، والمعارض، والندوات، والأعياد والأسابيع الثقافية؛ أو المؤسسات، مثل الجمعيات والأندية؛ أو دعم الكتاب والفنون وإعطاء المنح والجوائز. لا شك أن هذه كلها وسائل تدل على وضع إمكانيات في خدمة الثقافة، منها ما ورثناه عن حضارتنا ومنها ما تعلمناه من أوروبا الحديثة. وفي هذا المستوى تحققت إنجازات تتفاوت في عددها وقيمتها من بلد إلى آخر. من البلدان العربية ما خصّص أكثر من سواه لبناء حياة ثقافية. لكن ما يهم ليس المظاهر وحدها، بل أيضاً الفكرة الموجهة للمجال الثقافي، والعناية المرصودة للثقافة في عموم البلاد العربية.

(2)

قامت فكرة العالم العربي، في العصر الحديث، على الثقافة. بدءاً من تحديث اللغة، ثم اتسعت الفكرة فشملت الكتاب والصحافة والفنون. تمت المبادرة، في البداية، على يد الكتاب والأدباء والفنانين والنخبة المتنورة من المجتمع. ثم جاءت الدولة لاحقاً، بعد الاستقلال، لتستلم الثقافة. وعندما استلمت



الثقافة، من خلال إنشاء وزارة الثقافة بالأساس، أخذت السلطة ترسم، شيئاً فشيئاً، سياستها الثقافية. لم تجعل من مؤسسة الدولة داعماً للفعل الثقافي، الذي بادر المثقفون إلى وضع دعائمه وممارسته، بل وجهت سياستها نحو إخضاع الثقافة لأغراضها ومصالحها في استدامة سيادتها على المجتمع. من هنا أخذ الخلل يتسرَّب إلى الجسم الثقافي، والتناقض يحتدّ بين انطلاقة الفكرة ومآلها على يد السلطة.

نادراً ما توافرت للنخبة إمكانيات مادية تسمح لها بإقامة مشروعها الثقافي باستقلال عن الدولة، ثم لم تتوافر لدينا دولة تعتبر البناء الثقافي مشروعها، أو من ضرورات وجودها، على غرار ما تم في روسيا واليابان والصين. ثمة تفاصيل جزئية تميز هنا البلد عن ذاك، أو أسبقية بلد على آخر. وما يعنينا، هنا، هو المشترك في السياسة الثقافية للدولة العربية. الذي أقصد هو أن الدولة قائمة لدينا على أسس دينية، باختلاف درجة تلك الأسس. وللدين تعطي كامل عنايتها. هكذا، كلما عثرنا على اجتهاد في تأويل الديني وجدنا إلى جانبه قبولاً ببعض مبادئ الفكر السياسي الحديث، وخاصة اعتماد دستور ونظام برلماني، وانفتاحاً على الثقافة. لكن هذا الإطار القانوني الحديث وذاك الهيكل الثقافي، يخفيان معاً، يد الدولة الضاغطة بقوة على الحدود المسموح بها للثقافة.

إن النفاذ إلى هذه الصورة وقراءتها، تحليلاً ونقداً، هو ما شَغَلَ النخبة الثقافية، بقدر ما شَغَلَ البناءُ الديموقراطي الشكلي النخبة السياسة. ورغم صعوبة العثور على المشترك في السياسات الثقافية العربية، بحكم التاريخ والجغرافية والمجتمع، فإن السلطة العربية تتقاسم النظر إلى الثقافة بعين الشك واللا ثقة. ذلك أن مصلحتها تتعارض مع أعلى مبادئ الثقافة الحديثة، التي تلخصها حرية التعبير والتفكير والاعتقاد. من هذا المنظور تحدّدت السياسات الثقافية والعلاقات مع المثقفين.

(3)

أولئك المثقفون، الذين عملوا على تحديث الثقافة العربية، هم الذين كانوا تمكنوا من الاطلاع على أوروبا وثقافتها. أخذوا يدركون عوائق جمود الثقافة العربية التي كانت لها في قديمها المساهمة في تطوير وإبداع الثقافة البشرية خلال العصور الوسطى. ومن ثم نزعوا إلى تحديث هذه الثقافة. أفعال عديدة يعرفها اليوم كل من أخذ بالقليل منها. مؤلفون وأعمال أصبحت من سماتنا. كان هؤلاء راغبين في تحرير ثقافة ومجتمع بقدر ما هم كانوا متشبثين بحريتهم كأفراد وحرية سواهم من الأفراد. إنهم الذين يطلق عليهم اسم الطليعة الثقافية. نشأوا في جميع البلدان العربية، حسب الشروط التي عاشوا فيها. منهم من لم يفارق بلده، فكان له ما كان، ومنهم من غادره إلى المنفى. ويبقى عددهم قليلاً، لكن تأثيرهم كان حاضراً.

وجاءت الدولة، بعد الاستقلال، لتجعل من الثقافة حقلاً تلبي في أحسن الأحوال احتياجاته الأولية، لكنها، في المقابل، سعت إلى ضبطه وفق احتياجاتها هي الأخرى. لقد نزعت عن الثقافة فعلها الحرَّ في إعادة صياغة الرؤيات والقيم والتصورات والجماليات، ومكنتها، في المقابل، من وسائل شكلية، لتصبح الثقافة فرجة والمثقفون أشباحاً.

(4)

هذه السياسة الثقافية عمياء. فهي لم تستطع أن تفهم معنى الثقافة في العصر الحديث ودورها في بناء إنسان جديد ودولة جديدة، في علاقتها بذاتها وبالآخر. لم تتجرأ على تبني قراءة جديدة للدين، أو العلم، أو القيم، أو السلطة ذاتها. سياسة تضع مصالح الفئة فوق مصالح المجتمع. لا تجاوب بينهما ولا تفاعل. وهي، في أحسن الأحوال، سياسة تعامل الثقافة كممارسة مجانية، تنحصر قيمتها في وظيفة إرضاء نزوات بعض الأفراد أو إنتاج أدوات التزيين وأنشطة لتزجية الأوقات بالترفيه.

وما وعيها، اليوم، بما اختارت أن تكون عليه، منذ عقود؟ أقصد باليوم ما نعيشه من تفشي الانغلاق في التعامل مع الدين، واتساع دعوات التكفير، وتبني التطرف والعنف باسم الدين. جميع الوسائل الشكلية التي أقامتها الدولة لنشر الثقافة لم تعد مقبولة من لدن المتطرفين. فالفرجة محاكمة والمثقفون موجودون كأشباح لا أحد يراهم أو يلتفت إليهم. ولا أتخيل السلطة العربية قادرة على طرح السؤال عما قامت به لتسلب الثقافة من الثقافة، ولا عن الفشل الذي وصلت إليه سياستها في تدجين الثقافة والمثقفين بدلاً من فتح الأبواب على حرية الإبداع والتعبير.

(5)

لا يمكن للسلطة أن تفكر في السؤال، لأنها لا تعتقد أن من مهمتها ذلك. لا تحيد عن اختياراتها. وما جاء به الربيع العربي من إمكانيات التغيير في المجتمع والدولة على السواء كان أقوى من زمننا ومن خيال السلطة والمؤسسات السياسية. تلك مأساتنا التي نعيشها جميعاً. وما يبدو، اليوم، اهتماماً بالثقافة، سيؤدي إلى المزيد من الفشل الذي أصبح يعتقلنا. فالمنطق الذي اختارت السلطة أن تتعامل به مع الثقافة من قبل هو نفسه اليوم، بل وربما صارَ أسوأ. إن السياسة التي لا تسمح للثقافة أن تتكلم جهراً في ساحات المدينة، ولا تتركها تدخل إلى المدرسة والبيوت، لا يمكن أن تكون في خدمة الثقافة.

تمرّ المنطقة العربية بتحولات حرجة، طغت على الفضاء السياسي بفعل انعكاسات الربيع العربي، والذي تأثر بدوره بتأججات الفضاء الثقافي، تحت عصف العولمة منذ تسعينيات القرن الماضي، تحولات عارمة تركت آثارها على كل المجالات، ومنها المجال الثقافي الذي يتماوج بين حالات النقد للسياسات الثقافية في الفترات السابقة، ومحاولات فهم الرمال المتحركة للراهن الثقافي في مسعى لتجاوز انسداد أفق الرؤية وضبابية الخيارات إلى تلمُّس مسارات مستقبلية لحِرَاكِ الثقافة العربية.

عمار النجار

# مسارات مستقبلية

وإذا كانت الصورة المستقبلية للثقافة العربية قد تعسَّرت ولادتها بفعل جملة من العوامل، من داخل الفضاء الثقافي أو من خارجه، فهذا يجعلها نهب التفتت والنوبان ما لم تخضع لعملية قيصرية عبر استراتيجيات جديّة لإدارة الثقافة وفق وعي وأساليب جديدة، تتلافى عيوب الماضي وتلتقي مع توجهات التغيير داخل المجتمعات العربية وتتوازى مع التحولات المُطرِدَة في العالم.

وسنحاول في هذه المقاربة الخاطفة استكناه أبرز التحولات المحتملة في السياسات الثقافية العربية، واستشراف أهم مساراتها واتجاهاتها في المرحلة القادمة، مع التأكيد على صعوبة التعميم والتنبؤ الدقيق بسبب التفاوت بين البلدان العربية في سياساتها الثقافية.

## الثقافة كحق إنساني

ما تزال النظرة للثقافة باعتبارها ترفاً هي السائدة لدى الشعوب العربية، والأدهى من ذلك أن هذه الفكرة مازالت تغلب على صناع القرار وواضعي السياسات الثقافية، فظل العمل الثقافي هو الأقل أثراً في المجتمعات العربية يراوح في مهمة إنتاج أو إعادة إنتاج النخبوية.

ولكن نظراً لتصاعد الوعي الحقوقي في مختلف مناحي الحياة صار يتحتم على السياسات الثقافية المستقبلية التعامل مع الثقافة كحق مُلزِم من حقوق الإنسان ومن شأن هذا الفهم أن يُحوِّلَ الثقافة من مجرد ترف فائض إلى حاجة ضرورية ويدفعها لتكون مطلباً جماهيرياً لا مجرد هبة من الدولة أو المؤسسات الثقافية وهو ما سيغير بشكل جذري طريقة تخطيط وتمويل وإدارة العمل الثقافي.

## التطور الوظيفي للثقافة عبر تجديد مفهوم الهوية

من ناحية المحتوى كانت الثقافة تُطرَح باعتبارها تجسيداً لهوية وطنية أو قومية ذات بنى ساكنة، تستمد ملامحها من التاريخ غالباً، ويتركز الكثير من المجهود الثقافي للحكومات أو المجتمعات على تفعيل الفلكلور وإحياء التراث، ورغم أهمية هذه المجالات في حياة الأمم فإن التوقف عندها قد ينتج الانسداد الزمني للهوية وتضخم الأنا الجمعية



كفكرة وانكماشها كفعل وتأثير وإضعاف الأثر الحضاري للشعوب.

ولا مخرج للقائمين على الثقافة من هذا المأزق في ظِلّ تحديات الواقع وتراكمات الفشل للمشاريع الثقافية القومية والدينية، إلا بإعادة صياغة مفهوم عملي للهوية من منحى زمني باعتبارها دينامية حثيثة من الماضي إلى المستقبل ومن منحى إنساني باعتبارها إطاراً حضارياً لا يرتكز على مجرد الانتماءات القومية أو الإثنية أو الدينية، ولكن على قدرة مجتمع ما على التأثير الفاعل والمستمر في الحضارة الإنسانية وسيساعد تجديد مفهوم الهوية مصممي السياسات الثقافية في تخليق السُبل لاستعادة الدور المحوري للثقافة في الاستنهاض الحضاري للشعوب العربية.

## استهداف المجتمع ثقافياً

ستنحو السياسات الثقافية إلى توسيع مجال المستهدفين من الخدمات والمنتجات الثقافية لتشمل المجتمع بأكمله، فتخطيط الثقافة من أجل الحكومات أو النُخب أو المراكز الحضرية بحد ذاتها لم يعد يحقق الجدوى ولا يجسد العدالة الاجتماعية، ومن أجل إيصال الثقافة للمجتمع ستتعاظم الحاجة للدراسات والمسوحات الاجتماعية لمعرفة الاحتياجات الثقافية لمختلف الشرائح والفئات والمناطق وتخطيط الثقافة انطلاقاً من قواعد بيانات شاملة ودقيقة.

ولإعادة صياغة المجال الاجتماعي للبيئة الثقافية ستوضع برامج خاصة تستهدف السكان الذين لا يمتلكون القدرة على الفهم أو التمتع بالفن والثقافة بسبب خلفياتهم المعرفية والثقافية أو نتيجة لأوضاعهم الاقتصادية والاجتماعية.

ولن تتوقف أهداف هذا النمط من السياسات على إيصال ونشر الثقافة والفنون إلى أوسع قدر ممكن من السكان، بل يجب أن تتيح الفرص لكل الموهوبين وأصحاب الملكات والقدرات لتقديم فنهم وإبداعاتهم وتوسيع شريحة منتجي الفنون والثقافة، بحيث تشكل قطاعاً ينمو باستمرار ويصبح جزءاً من سوق العمل.

ومن الضروري الاستفادة من دور التنمية الثقافية لتعزيز التنمية الاقتصادية والاجتماعية واستثمار



النشاطات الثقافية لمعالجة بعض الظواهر الناتجة عن التحوُّل من المجتمعات التقليدية إلى الحداثة كالتطرف والإرهاب.

## التحوُّل في أدوار الفاعلين الثقافيين

تكاد النخب التقليدية الموجهة للثقافة تنوب تماماً تحت ضغط التحولات السياسية وتطور وسائل الاتصال، متيحة المجال لصعود فاعلين ثقافيين جدد لتجاوز جمود النخب التي عادة ما كانت تنشأ داخل أطياف سياسية أو أيديولوجية أو عبر الارتباط بسلطة ما سواء أكانت اجتماعية أم سياسية أم أكاديمية، فالفاعلون الجدد في الثقافة غالباً ما يتشكلون في كيانات أو مجموعات أو مؤسسات تنطلق من رؤى فنية أو فكرية خاصة أو من أجل تحقيق هدف ثقافي محدد، وأكثر هذه الكيانات تتحرك في إطار جغرافي أو سكاني محدود وتسعى للتغيير من القاع إلى القمة على عكس طريقة عمل النخب التقليدية.

والمنطقة العربية تشهد حالة ازدهار للقطاع الثقافي المستقل، وهذا من شأنه أن يمثل التحدي الأكبر للسياسات الثقافية مُستقبلاً في حال عدم استيعاب الحكومات لهذا القطاع في عملية تخطيط الثقافة بما يتناسب مع حجمه وتناميه.

وسيكون القطاع المستقل فاعلا رئيسياً في العمل الثقافي سواء أكان في حالة تناغم أم تعارض مع استراتيجيات القطاع الثقافي الرسمي، وخلال السنوات القادمة ستتنامى حالة التشبيك والتعاضد داخل القطاع المستقل ليصبح أداة ضغط مهمة تؤثر على القرارات والتشريعات.

أما الحكومات فستظل هي الفاعل الأهم في المجال الثقافي، ولكن الحاجة إلى تجاوز الغبار المتراكم على طريقة عمل المؤسسات الثقافية الرسمية تزداد وضوحاً كل يوم.

في المستقبل القريب ستضطر المؤسسة الرسمية إلى توسيع مجال الشراكة وعدم الانفراد بصياغة السياسات الثقافية وإدارة الحراك الثقافي، كما سيتعين على الحكومات مراجعة ترتيب الثقافة لتتجاوز موقعها الحالي في أدنى سُلّم الأولويات في البرامج الحكومية وفي التمويل.

وستتعزّز مطالب مثل الحوكمة والشفافية والتخطيط الاستراتيجي والشراكة وحرية التعبير وحماية الملكية الفكرية والانفتاح على الثقافات الأخرى، كما ستزداد الحاجة إلى تقليص النزعة المسيطرة والتوجيهية للحكومات على الفضاء الثقافي، وتدريجياً وتحت ضغط المطالب ستقحم العقلية والطرق التي ترسم بها السياسات الثقافية العربية في مصهر التغيير.

أخيراً، فإن الحكومات وصناع القرار في المنطقة العربية بحاجة للمزيد من التفتح والتفهم من أجل مُعالجة سخط الأسئلة، وامتصاص حدة المطالب كونها نتجت في خضم تحولات استثنائية فتحت المجال لمن يرفضون الكثير مما هو كائن ليكونوا شركاء في صياغة واقع يفتقر للكثير مما يجب أن يكون.



أمجد ناصر

# الحاضر.. ماضياً

سمعتُ رجلاً يقول: تظنون أن الناكرة هي الماضي فحسب! هنا خطأ. إنها الحاضر أيضاً. فأيدته امرأة ذات نبرة أكاديمية صارمة: بالتأكيد. إنَّ الكلمات التي نطقتَها أنت، الآن، لم تعد تنتمي إلى الحاضر، بل إلى الماضي. هناك مَنْ سيتذكرها مِنْ المستمعين، وهناك مَنْ سينساها. كلماتي هذه ستكون، أيضاً، بعد ثوانٍ قليلة، من الماضي، وستستقرُّ في ذاكرة شخص ما.

كنت أنا الشخص الذي استقرّت في ذاكرته تلك الكلمات التي سمعتها من برنامج إذاعي ليلي. لم أعرف أسماء الأشخاص المشاركين في البرنامج، الذي كان في منتصفه، تقريباً، عندما أدرتُ مفتاح الراديو وانطلق الصوت. لكنَّ النقاش، الذي أثار فيَّ فضولاً وأشجاناً، استمرّ متراوحاً بين العلم والأدب، الألم والنجوى.

أظن أن المنيع هو الذي نسب إلى ألدوس هيكسلي قوله: إنَّ الناكرة هي المدوَّنة الأدبية للبشرية. فأضافت المرأة ذات النبرة الأكاديمية: كلّ كتابة هي فعل ناكرة حتى تلك التي تتحدث عن المستقبل، حتى عندما نتصور المستقبل ونكتبه، أو نرسمه، إنما نفعل ذلك بأدوات الماضي وخياله. تدخَّل شخصٌ له صوت يشدِّدُ على الكلمات كأنه يهرسها هرساً، صوتٌ، أو طريقةٌ في الكلام، ذكرتني بشاعر أشاد مدفناً زجاجياً لأشباح حياته، قائلاً: إنَّها جهاز شديد التعقيد، أقصد الناكرة. تصوروا، مثلاً، أنَّ فعلاً بسيطاً مثل رفع «شاكوش» من على طاولة، يستدعي عمليات متضافرة بين جوانب متعددة من الدماغ. فاسم الأداة (كلفظ، ككلمة) في جهة من الدماغ، صورتها في جهة أخرى، رفع الأداة يصدرُ بأمر دماغي مختلف، كل ذلك يحدث، في اللحظة نفسها، في دماغنا عندما نقومُ بفعل بسيط كهذا. فلو لم تكن لدينا ناكرة لما استطعنا رفع «شاكوش» من على منضدة!

صار النقاش حاراً مُحتدماً، واختلطت أصوات المشاركين بعضها ببعض، فقاطعت المرأة ذات النبرة الأكاديمية «رجل الشاكوش»، وهي عادة غير مستحبَّة في البلاد يُبَثُّ منها البرنامج، قائلةً: من دون ناكرة، نكون كأننا نولد كل لحظة من جديد. نولد كصفحة بيضاء. نولد ونولد ونولد إلى ما لا نهاية ولكن بلا ذِكْر. بلا أثر.

حاول المنيع، الذي حزرتُ موقعه في النقاش من خلال فضّه للاشتباك وتسنّمه زمام القيادة المنتزعة منه عنوةً، أن يعودَ بالنقاش إلى الناكرة والاجتماع، وهو، على ما يبدو، كان مستهل الحديث الذي فاتني، فقال: هل ينطوي عمل الناكرة على ما هو اجتماعي.. ثم أضاف: دعوني أحدِّد سؤالي أكثر: تعرفون، بالطبع، أننا نلجأ، أحياناً، إلى الأهل أو الأصدقاء لنتأكد من حادثة ما. هذا يعني أن الناكرة ليست شيئاً فردياً بل لعلها معادلة اجتماعية لا تكتمل إلاّ بوجود آخر. فهي، بهذا المعنى، أرضٌ مشتركةٌ بين كثيرين.

لم يتفق المشاركون في البرنامج الإذاعي على البعد الاجتماعي للناكرة، ولا على تحديد تعريف لها. فهي أكثر من وعاء لخبرات الماضي، أو مخزن للحفظ، أو أداة استدعاء للثاوي في تلافيف غامضة جاهزة للاستخدام في كل حين. كان بين المتحدثين شاعرٌ، لأن المنيع سأل شخصاً لم يتكلم كثيراً حتى الآن، قائلاً: وصفك بعض نقادك بأنك «شاعر حنين».. يعني شاعر ناكرة، هل يزعجك هذا الوصف؟

أبدى الشاعر تبرّماً من الوصف. كان كأنَّه يدفع تهمةً عن نفسه. كأنَّ كلمة «حنين» أصابت منه مقتلاً، أو كأنَّها حطّت من قيمة عمله الشعري وربطته بعاطفة طالما حاول تجنبها أو إخفاءها، فقال ما معناه: الذين يرون قصيدتي مغمورة بالحنين، يريدون ربطي بوثاق الماضي، أو القول إنَّ قصيدتي وكتابتي لا تفعلان شيئاً سوى النبش في طيات ذلك الماضي وتقليبه على وجوهه باعتباري أسيرهما المقيم. أن تكون شاعر حنين يختلف عن أن تكون شاعراً يعيش في الماضي فقط.

أيده «رجل الشاكوش» وقال: طبعاً، طبعاً، إنهم يخلطون بين عمل الناكرة في الكتابة والعيش في الماضي. لا يدركون أن الحنين «غريزة» إنسانية، اسمحوا لي أن أجرؤ على هذا الوصف غير المؤصل علمياً.

كان الشاعر هو الذي ختم البرنامج الإذاعي بكلماته التي تكتم غضباً، أو غصةً، حيال ما سماه «سوء القراءة» المتفشي في الساحة الأدبية وسرعة إطلاق الأحكام واستسهالها، فقال:

معظم الأفعال البشرية الكبرى، أو الصغرى، هي ابنة ماضٍ ما. فالماضي أكثر الأزمنة يقيناً في ناكرتنا، وهو الذي نعرفه أكثر من غيره. قد يكون الماضي المتصل هو الذي يغري شهوة الكتابة عندي، وهو، على كل حال، ورغم معرفتنا به، لا يقلُّ غموضاً والتباساً عن الحاضر.

## في ذكرى أحداث الحادي عشر من أيلول 2001

# الحرية أو الأمن !

إميل أمين

من بين القضايا الحقوقية والإنسانية التي أطلت برأسها من نافذة الأحداث الدولية، وبقوة منذ بداية الألفية الثالثة، كانت إشكالية المفاضلة - غير الواجبة أو الجائزة - بين الحرية والأمن، وقد تعمق الخلاف على عتبات الحادي عشر من سبتمبر/أيلول، رغم أن له جذوراً تاريخية تعود إلى عقود سابقة.

هل عدنا إلى الدائرة التي تحدث عنها عالم النفس والفيلسوف الإنساني الألماني الأصل، الأميركي الجنسية «إريك فروم» (1900 - 1980)، والتي تناولها في كتابه الشهير «الهروب من الحرية» (1941)، الذي حاول استكشاف العلاقة بين التحوُّل الإنساني والحرية، مع الأخذ بعين الاعتبار النتائج المترتبة على غياب الحرية في سلوك الفرد؟

باختصار غير مخل، ينهب «فروم» إلى أن الأمم غالباً ما تتنازل عن مساحات عريضة من حرياتها لصالح البحث عن الأمان المفقود، وهذا ما صنعه الألمان بعد الحرب العالمية الأولى، فقد سلموا زمام القيادة لهتلر، في تفضيل واضح للأمن على الحرية.

يمكننا الحديث دائماً عن حريات أربع تمثل ركائز أساسية وحقوقاً أولية للكائن البشري: حرية التعبير، حرية الدين، التحرُّر من الخوف والتحرُّر من الحاجة.

غير أن محاذير الحالة الأمنية دائماً ما تمثل عائقاً أمام تحقيق منظومة الحريات المتقدمة، لاسيما وأن الأمن والحرية صنوان لا يفترقان، إذ لا أمن ولا سلام اجتماعياً بدون الحرية والديموقراطية، وبدون الأمن كذلك تضحى الحريات والديموقراطيات فوضى غير خلاقة.

يعن لنا هنا أن نتساءل: «هل أحاديث المفاضلة بين الحرية والأمن التي ملأت الأجواء العربية في الأعوام الأخيرة، والتي واكبت زمن الربيع العربي هي نموذج غير مسبوق حول العالم، إذا استثنينا التجربة الألمانية في النصف الأول من القرن المنصرم؟

المدهش بل والمثير أنه وبعد ثلاثة عشر عاماً من أحداث نيويورك وواشنطن، في سبتمبر/أيلول 2001، لا يزال هذا النقاش مستعراً أميركياً ما بين العوام والنخبة على حد سواء، وعلى بعد خطوات من أيامنا هذه ينتظر أن يخرج للعلن تقرير لجنة الاستخبارات في مجلس الشيوخ الأميركي عما جرى من تجاوزات وانتهاكات، من جراء الدائرة المحيرة حول من يجب أن تكون له الغلبة والأولوية، الحفاظ على أرواح الناس أم صون حرياتهم وخصوصياتهم.

من بين أفضل الأقلام التي حاولت إنهاء هذا النزاع مؤخراً كان البروفيسور ميرابيلي أستاذ القانون الكنسي في جامعة روما «تورفرغاتا»، وقد عمل في القضاء والمحاماة كما شغل منصب رئيس المجلس الدستوري الإيطالي، ويرأس حالياً محكمة التحكيم التابعة لجمعية التحكيم الإيطالية.

يضعنا البروفيسور «ميرابيلي» أمام طائفة من الأسئلة المحفزة للتفكير في هذه المعضلة الإنسانية، فيقول: «إذا كانت الحقوق الأساسية تمثل تراثاً حقوقياً للشخص لا تقدمه له الدولة، بل يجب على أي نظام حقوقي أن يعترف به ويضمنه كملازم لكرامة الإنسان فكيف يمكن حد هذه الحقوق وتقييدها دون المس بكرامة الشخص عينه؟».

الشاهد أن السؤال يحملنا من جهة ثانية على التفكير في الأوضاع التي تنشأ على نحو طارئ في بلاد ما، سواء من جراء الحروب أو الكوارث الطبيعية، وقد مثل الإرهاب المنظم بدوره عاملاً مثيراً في هذا السياق الاستثنائي في العقد الماضي ومنتصف العقد الحاضر،



وجميعها تدفع صناع القرار إلى تدابير استثنائية من أجل الصالح العام، وحتى لا يتعكر الأمن العام.. هل تلك التدابير هي الحل، بما يعني التنازل عن الحقوق والحريات الشخصية، لصالح ضمان السلامة العامة وصيانة المجتمع وحياة المواطنين وسلامتهم وأمنهم؟

المعضلة الحقيقية التي يراها التنويريون والليبراليون حول العالم هي أن «التدابير الاستثنائية» غالباً ما تكون بمثابة «تربة انزلاقية»، والمفارقة العجيبة أنها قد لا تقود إلى صيانة الدستور، بل إلى القضاء عليه، وإلى الإساءة إلى الحقوق الأساسية التي يضمنها ويحميها لئلا تحدث هذه النتيجة السلبية.

لقد علمتنا تجربة الحادي عشر من سبتمبر/أيلول، أن ضرورة ضمان سير الحياة الاجتماعية وحمايتها من الاعتداء الخارجي، تُعرّض للخطر التمتُّع بتلك الحقوق عينها المراد حمايتها، ولعل الإرث المكارثي الأميركي قبل الحادي عشر من سبتمبر/أيلول بعدة عقود خير دليل على ذلك، عندما تطايرت لوائح الاتهامات لتصيب شخصيات أميركية بارزة فنية وسياسية، اقتصادية وعلمية، بتهمة الانتماء إلى الشيوعية إنْ سراً أو جهراً.....

أما من دواء ناجح لهذا الخيار المزيف؟

البروفيسور «شيزاري ميرابيلي» ينصحنا بأنه من الضروري أن تحصر التدابير المتخذة سواء أكانت في الوقت أم في المحتوى للخروج عن النظام العادي، بحيث تحدد في مدة طارئة فقط، انطلاقاً من أن الأمر الطارئ بطبيعته مؤقت.

كما يجب أن يكون التدبير المعتمد متناسباً مع جسامة الخطر أو التعدي، عطفاً على حتمية وجود رقابة قانونية في هذه الحالات، يقوم عليها قاضٍ مستقلٍ عن السلطة التي تأمر بالتدابير المقيدة وتطبقها.

في الإطار عينه وبالقطع يمكن الزعم أن ليست جميع الحقوق الأساسية قابلة لفرض قيود عليها أو تجد تبريرات لمثل هذه القيود، فعلى سبيل المثال لا يجوز في أي حال من الأحوال فرض التضحية بحياة الشخص وسلامته الجسدية ، وهما حقان يشكلان خيرات سامية وغير قابلة للاستبداد.

لكنه من الصعب أيضاً تصور أنه بالإمكان تبرير تدابير تؤثر على عدم قابلية الانتهاكات الأخلاقية لشخص، أي على هويته وكرامته وحرية ضميره وحرية دينه وحرية فكره وعلى المساواة وأمام القانون وعلى المسؤولية الجزائية الشخصية وعلى الحق في محاكمته محاكمة عادلة تؤمن فيها ضمانات الدفاع.

الأمر مختلف جزئياً بشأن الحقوق الخاصة بعلاقات الأشخاص، ففي هذا الإطار يمكن للأوضاع الطارئة أن تبرر قيوداً معينة ومؤقتة على ممارسة بعض الحقوق مثل القيود على حرية الانتقال والتجمع أو الاجتماع، وسرية المراسلات والاتصالات.

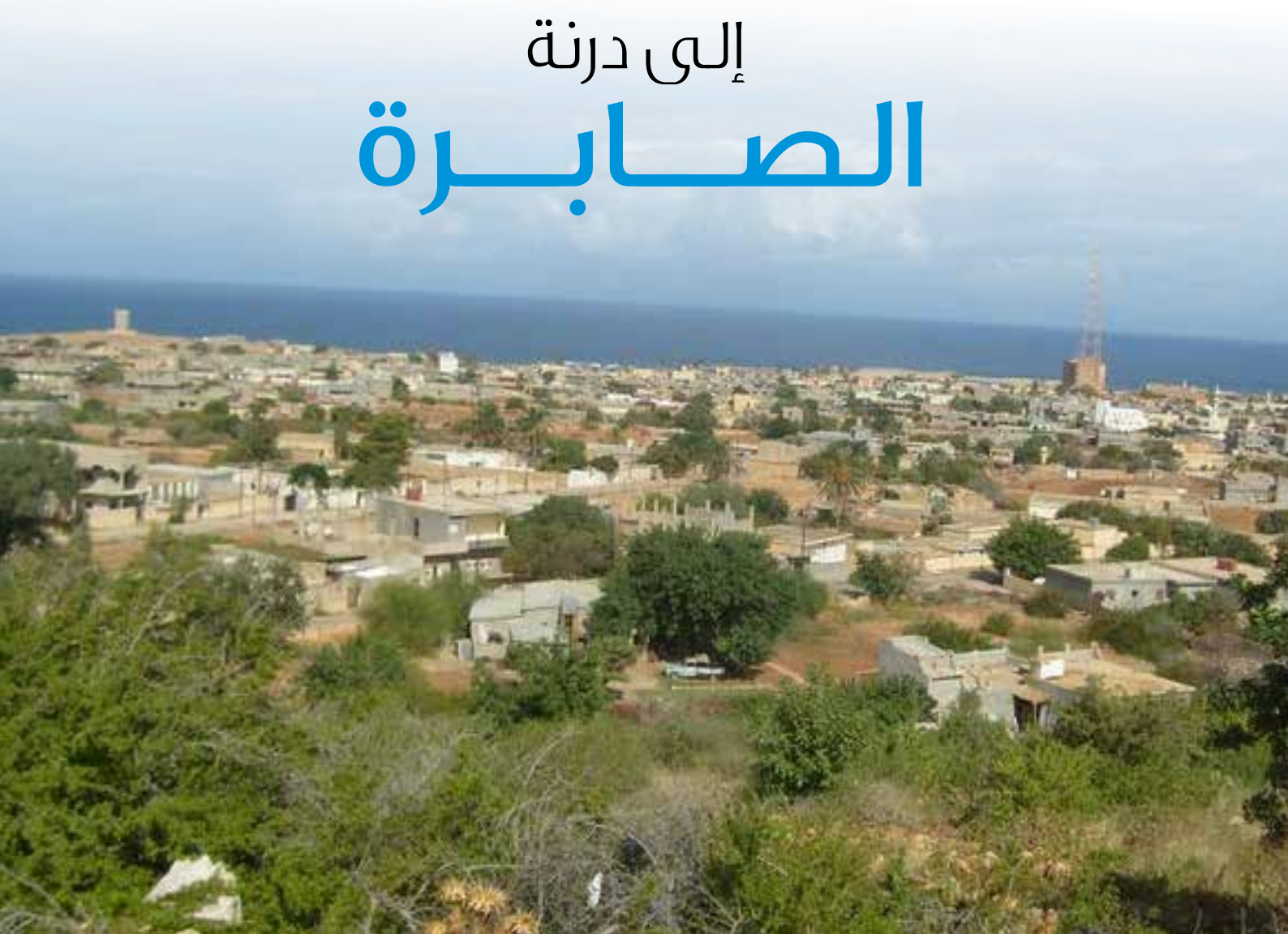
هنا يمكن وفي حالات الضرورة القصوى وضعها تحت الشروط السابقة للاستثناءات، التي لابد وأن تنتهي بأسرع وقت، وذلك لتحاشي أن يكون الطارئ فرصة لاتخاذ تدابير تتجاوز ما هو لازم بالضبط للغاية التي بررها أو التي لا تساندها الضمانات الرسمية المنصوص عليها من أجل تطبيقها.

المفاضلة بين الخيارين أي بين الأمن والحريات الخاصة هو خيار زائف، فلا يمكن وضع الأمن وضمان الحريات والحقوق في تعارض، ذلك لأنهما لا يمثلان خيارين منفصلين، بل هما خياران متكاملان. هما متكاملان في ضمان السير الحرّ لشخصية كل واحد ضماناً فعلياً.

محمد الأصفر

مـذ أن كان عمـري اثني عشـر عاماً، لم أبت فـي البيت أكثر من أسـبوع متواصل، فحياتي تحوَّلت إلى سـفر دائم، دراسة في قسم داخلي، معسكرات شبابية، رياضة، ترحال على خط تركيا وتايلند والصيـن والمغـرب، سـياحة، تسكُّع بطريقـة خطوات خبط عشـواء، موهبتي لا بأس بها في تكوين صداقات جديدة والظفر بإعجابات حقيقية لا إلكترونية.

# من درنة الـــــزاهـــرة إلى درنة الصـــابـــرة




سوق الظلام


مسجد الصحابة


الجامع العتيق


شاطىء درنة

لعبتي الأثيرة هي السفر، داخل ليبيا أو خارجها: سفر واقعي، أسفار داخل الذات أو الفلسفة أو غيرهما من أسفار المجاز لا أقترفها. سأسافر الآن إلى المدينة التي فجّرتني، درنة.. درنة.. سأتغنّى بها قليلاً حتى أرتوي. ومجنون من يرتوي من الغناء: درنة.. درنة.. سيدة الماء.. ما أروع أن تبحر في رحم كلُّه من الماء، أساسه صوار، وسقفه سماء، جدرانه من المسك والعنبر، وبابه قمقم ممسوس بمفتاح سليمان.. مملوء بالأصداف والمحار، زاخر بالياقوت واللآلي، ممزوج بصخب الأمواج! أنا الآن على شاطئ بحرها. حقيقتي التي أحبّ تركتني، والنوارس في الأفق تواسيني.. تصبّرني بخفق أجنحتها. ما أمرّ أن تتركك حبيبة حقيقية! لكن، آه.. لقد تعوّدت على تجرُّع المرارات، حتى صارت المرارات تعتبرنا حلاوة.. ها هي تهزهز رأسها، وترفع خصلتها من أمام عينها اليسرى، تحملق بي هادئة. آه من كرمشة الجنون بين حاجبيها! تتأملني ذاهلة من تأثير غيابها، تتأمّلني راضية متفهّمة جنوني الخلّاق. ها هي ترتق ضعفي بنظرة تجاوز، فيما رذاذات الأمواج العالية، تتغنّى بنزف صديقي الشاعر الرقيعي الذي يقول لي: لا تزعل. ليس الحبيبات من يجرحن فقط، حتى النوارس أيضاً.

الوصول من بنغازي إلى درنة لن يكلّف سوى عشرة دنانير، 300 كيلو متر شرقاً في سيارة أجرة وتجد نفسك في قلب درنة، قرب مسجد الصحابة، يمكنك أن تترنّم قائلاً: وها أنا ذا في درنة، مطرقاً أسير على التراب، يداي في جيبي، السماء زرقاء فوقي.. مقطفي على كتفي، أسلاك الكهرباء تلسع الفضاء، أسير في ظل اليسار، في زنقة الحب العتيقة، يميني حائط مشمس متقشّر، أمامي باب أسود يفضي إلى سوق الظلام، أرتدي سروالاً أزرق و(تي شيرت) بطاطسي وحذاء بلون القار. السروال من دون حزام، والحذاء من دون جورب.

ولابد من زيارة مسجد الصحابة، وقراءة الفاتحة والدعاء، والتأمُّل في لوحة تسرد تاريخ المسجد وقصة الشهداء الصحابة المدفونين فيه. تقول القصة إنّ مدينة القيروان تعرَّضت إلى غزو من الوثنيين، فأرسل لهم خليفة المسلمين قائده الصحابي زهير بن قيس البلوي في كوكبة كبيرة من رجاله، هزموا الوثنيين البربر وعادوا إلى المشرق. في طريق عودتهم تعرَّضت درنة لغزو من أسطول بيزنطي، فهرع زهير وصحبه السبعون إلى نصرتها، أبلوا البلاء الحسن، واستشهد زهير صحبة رفيقيه الصحابيين أبي منصور الفارسي، وعبد الله بن برّ القيس المُلقَّب بالزوّام، مع سبعين من الصحابة الأتقياء رضوان الله عليهم جميعاً.

مسجد الصحابة منارة كبيرة للعلم والعبادة، فيه مكتبة إسلامية تحوي العديد من المخطوطات والكتب القيمة. المسجد وملحقاته الشريفة مزار يومي، تُقرأ فيه صلاة دائمة على أرواح الموتى والمواليد، وتُكتب فيه عقود القِران، وتُعقَد فيه مجالس الصلح، كذلك تُقدَّم فيه التعازي لأهل كل موتى المدينة، وتنتظم داخل أروقته الاحتفالات الدينية والمشاورات فيما ينفع البشر في دنياهم وآخرتهم في داخله.


ذكريات درناوية بعدسة حكيم عامر الطويل

لكن، بعد ثورة 17 فبراير، بدأت المدينة تكتسي بملامح جديدة، الحرية التي نَشَدَها الناس من خلال الإطاحة بحكم القنافي ليس هي المتوافرة الآن، درنة المدينة الوحيدة في ليبيا التي سيطرت عليها الجماعات الإسلامية سيطرة كاملة، لا محاكم، لا مراكز شرطة، لا معسكرات جيش، لا مراكز انتخابات، حرمت المدينة من ممارسة واجبها في الانتخابات، اغتيالات كثيرة حدثت بها، تَمَّ هدم الأضرحة في المدينة، حتى روضات الصحابة تَمَّ هدمها وتسويتها بالأرض، أزورها الآن لأعيش الكآبة والحزن. الأصدقاء كما هُمْ، غير أن المدينة ليست هي، في النهار الأجواء هادئة، في الليل تسمع أصوات الانفجارات، في ساحة البياصة الحمراء. الأجواء جميلة. قهوة عربية لذيذة، تنسيك الحزن، وتُسرِّب لك اطمئناناً دافئاً، ينكّرك بعبق درنة القديم، برائحتها الحاضرة في كل شيء، درنة مدينة الأزهار والتاريخ، المدينة الوحيدة التي ينبت فيها الموز، المدينة الشهيرة بشلّالها العذب، أكتب الآن في مقهى صغير اسمه مقهى العتيق في ساحة وكالة الطرابلسي، ساحة جميلة على الطراز الأندلسي، تتوسَّطها نافورة ماء، وتحفّ بجوانبها شجيرات البرسيانا والدفلي، تفتح إلى داخل الساحة حوالي عشرة دكاكين، أغلبها مقفل. ما يعمل منها ثلاثة محلات فقط. مطعم سيدي عبد الكريم الطرابلسي، هو رجل كهل، أبيض الشعر، وسيم الوجه، صارم الملامح، يُعِدّ للزبائن شطائر لذيذة محشوّة بالتونة وجبن الشرائح ومهروس الفلفل وحبيبات الزيتون. بين المقهى والمطعم يوجد مَحَلّ أثري قديم بابه أخضر من النوع المسمّى بوخوخة. مدخله على هيئة قوس، وهو مَحَلّ للطب الشعبي. صاحبه الدوّاء الحاج محمد كحّيل، يرتاده عدّة شيوخ وحتى شباب رياضيون.. يعرّون ظهورهم المنهكة من البرد، فيضع لهم الحاج (المغائث) وهي علب معدنية بحجم طاسة الشاي توقد داخلها نار، وتُكفأ على الظهر بإحكام، فيمتصّ اللهب المحتضر داخلها، قبل أن يخبو، بعضاً من فسادة الدماء.

تناولت شطيرة تونة حارة ساخنة، وطلبت من النادل قهوة مزبوطة وكوب ماء، وعشت أتأمّل مشهد المطعم. الدكان مزدحم، وصاحبه يعمل وحده، يقطع قليلاً من رأس رغيف الخبز، يشق بطنه، يلحّسه بمهروس الفلفل، يحشوه بالتونة المخلوطة بزيت الزيتون وشرائح الطماطم، ثم يزيل غشاء البلاستيك عن شريحة الجبنة، ويضعها في الرغيف.

الزبائن كثر.، لكنه لا يعطّل أحداً. صاحب شطيرة واحدة لا يجعله ينتظر طويلاً. يمنحه شطيرته ونظرة شهامة للآخرين، يعمل بخفة ومهارة ما شاء الله، يعمل كعاشق يعامل حبيبته بودّ. لا زيت يسيل من الشطيرة، لا اعوجاج في شقّ بطنها، البنطلون أبيض نظيف، القميص أزرق بلون السماء، الشعر حليق، النظارة بنية شفافة، الأظافر مشذّبة، محارم الورق مصطفة بعضها فوق الآخر، سُفَر التقديم لامعة موردّة، ترى فيها وجهك.

الزبائن يتناولون إفطارهم، ثم يغسلون أيديهم بماء النافورة الظليلة بفروع برسيانة الورد الأحمر الممتدّة دونما انتظام. أترك المطعم متوغّلاً في شارع الكنيسة القريب، حيث يوجد بيت درنة الثقافي: مبنى أثري من طابقين، سابقاً كان كنيسة، ساحة العبادة حوّرت إلى مسرح. في الشارع نفسه توجد الزاوية العيساوية المُشَيَّدة عام 1625. بجانبه مغسلة، وخياط، ومعطرة، ومحلّ عصافير. في أحد الشوارع الفرعية المقابلة يوجد كنيس اليهود. الآن حُوِّر إلى زاوية تتبع الطريقة التيجانية. في شارع آخر يتفرَّع من شارع الكنيسة يوجد الجامع العتيق أو الكبير الذي فيه شعرة من شعرات رسول الله صلى الله عليه وسلم، أهديت إليه من السلطان في إسطنبول. اختفت الشعرة في العقود القريبة الماضية. الفاشي موسيليني سبق أن زار هنا الجامع الكبير وأهداه ساعة حائطية وبعض المال. الجامع الكبير مسجد جميل تعلوه عدة قباب، أعتقد أن عددها ثمان أو عشر. لم أتعود عَدّ القباب الأكثر من اثنتين. بنيانه عالٍ شامخ رُفِع على أعمدة إغريقية ورومانية جُلِبت من مدينة سوسة أبولونيا القريبة.

زنقة سيدي علي الوشيش، وزنقة الجامع العتيق، وزنقة كنيس اليهود، وزنقة زقاق صوّان كلها تفضي إلى سوق الظلام. في هذه الشوارع بقية باقية من بيوتات قديمة مصانة حديثاً. عرائش العنب القديمة مازالت تدلي بسوالف حكاياتها من واجهات وشرفات المباني. أشجار التين الضخمة تجدها


أحد أزقة درنة

في كل شارع. فروعها المورقة تمتد بغنج التمطّي، وتتمايل صانعة للمارّة سحابة ظلّ معطّر، ولبلبة شجر مرغّبة في المسرّات.

في درنة حَطّ الأندلسيون رحالهم، هي جبل ووادٍ وبحر، كما بلاد الأندلس، جلب إليها الأندلسيون معمارهم المتميّز بالنوافير والشرفات الخشبية، واستغلّوا ماء شلالها في الزراعة عبر نُظُم رَيّ، ما كانت ليبيا تعرفها من قبل، نظام السواقي الذي يمر على كل البيوت وعلى كل المزارع، ليمنحها الحياة، كان العشاق يرسلون رسائلهم ورموزهم وتمائمهم عبر الماء، فتصل بأمان، لا عاشقة تمسّ بريد ماء أخرى ولا عاشق يمسّ بريد عاشق زميل. في بطن الوادي الذي يشق درنة نصفين يمكنك أن تشاهد مغارة كبيرة تتوغّل داخل الجبل مسافة طويلة تسمّى الجباخانة، كانت مخزناً للبارود في العهد العثماني، وملجأ من الفيضانات ومن القصف في أثناء الحرب العالمية الثانية، والآن يستخدمها الفتيان لتعلّم العزف على المزمار، حيث تطلق جدرانها صدًى شجياً لصوت المزمار، وكل عازفي المزمار الماهرين في درنة كانوا قد تعلّموا العزف في هذه المغارة التي تُعَدّ أكاديمية للموسيقا الشعبية دون أساتذة أكاديميين.

درنة المدينة التي اتخذها الجمال موطناً له: الأكلات جميلة، الزهور جميلة، الفتيات جميلات اللكنة، المسرح جميل، الغناء جميل، كرة القدم جميلة حيث طريقة التيك تاكا التي اشتُهر بها (برشلونة) هي طريقة لعبهم منذ الستينيات، حيث يلعبون الكرة للمتعة أكثر من الفوز، الفرق الأخرى تسميهم (الزرادة)، أي الخارجين في رحلة بحر أو ربيع، تاريخ المدينة عريق جداً، ولها انتصارات على البحرية الأميركية في حقبة القره مانلي (حرب السنوات الأربع). مدينة لا تحتاج إلى فخر، بل إن الفخر هو الذي يحتاجها.

الشِّعْر كذلك على درجة عالية من الجودة والعنوبة والألم. أجدني أتغنّى- لا شعورياً- بقصيدة شاعرها عبدالسلام العجيلي: «هو ظل فاجأه النداء/ تركه معلقاً في آخر الزقاق/ وهي عاصفة هودجها الغبش/ غناؤه خيط من الرمل/ وسعال قديم/ فاقتربي أيتها العاصفة/ هنا النافر وطن لأصابعي/ وذلك القرمزي الصغير نهر لمراكبي/ أنا المشواشي التعيس/ سليل آلهة الرماد/ أعرف كيف أنضج فاكهتك العنيدة!/ وكيف أرسم الأدغال/ والطبول على أغطيتك الشتائية/ أدعوك للرقص في مواسم الجدب/ وأرتديك في ظلام الجوع/ وجهاً ورغيفاً/ صدري تابوت لألوانك البعيدة/ بيني وبينك ملح بليغ/ آه/ كيف أكمل فيك أغنيتي؟!/ والمدينة أهدرت قميص نومها/ ووهبت نعاسها للريح».

عند الأصيل لابد من جولة في الشارع الرئيسي بالمدينة، شارع الشاعر إبراهيم الأسطى عمر والمُسَمَّى- شعبياً- شارع (وسّع بالك)، شارع اتجاه واحد، والسيارات تسير فيه ببطء بسبب المحلات التجارية الكثيرة. كل من يطلق منبّه سيارة مستعجلاً السيارة التي أمامه يقول له سائق السيارة الآخر: وسّع بالك. الآن المدينة مازال بالها يَتّسع، لا ندري متى ينفجر أو يضيق؟ لقد اتّسع لـ 42 عاماً من الديكتاتورية، وها هو يتّسع 4 سنوات لثورة لم تحقّق أهدافها، وباتت تضيع وتتلاشى بسبب العنف، أتّكئ على سور تاريخي في الشارع، تحته دُفِن رأس زعيم قبيلة العبيدات، كان قد قاوم الأتراك، وامتنع عن دفع الضرائب لهم. أتمتم ببيت شعر يخلّد السور والزعيم والمدينة للشاعر البانكة يقول:

سلامات يا درنة حلال مزارك..

رأس جدنا مبني عليه جدارك

أترك شارع (وسّع بالك)، وأدخل يميناً إلى شارع حشيشة الذي فيه البريد، والذي ينتهي إلى البحر حيث ضريح سيدي بوعزة، والمنارة البحرية أوالفنار. سيدي بوعزة هُدِم تطبيقاً لفتاوى دينية توصي بتسوية القبور مع الأرض. أقطع طريق الأسفلت مواصلاً المشي حتى توقفني مسدّة صخرية ذات رؤوس ثلاث، يصفعها موج قاسٍ. وجدتني جلست على مسدّة صخرية، أنفث سيجارتي، أقايض بهار الرناذ بالزفير المتبوغ. وكان البحر يتألم، ويرطم المسدّات، رغم أنّ قدمي لا تدوسانه، وعندما قاربت سيجارتي على الانتهاء لم أكوِ البحر، وكويت نفسي.. على مرأى من أفروديت.



# أدب

مقالات

114

ليس أفضل من نفسك لنصحك

انطباعات نويمي فيرو، أستاذة الأدب الإسباني في طرابلس-ليبيا

نصوص

106

خبْطُ الأجنحة المائية ..... نمر سعدي

وجه واحد يكفي للبكاء ..... فاروق الحبالي

طرفة عين ..... بوشعيب عطران

مُتَّفَق عليه ..... وائل السمري

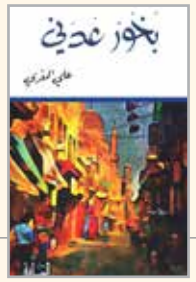
حوار



رفعت سلام .. غابة من الأصوات المتشابكة

رفعت سلام حريص على ترويض الحساسية العربية لتلقّي القصيدة الجديدة من خلال "تخلص من الثرثرة تبني المفارقات لاذعة واستحضار ماليات بعض الفنون مجاورة، مثل الفن تشكيلي والتصوير، غذي بها تقنياته وهو نهر الأصوات المصرية شعرية، لنا كان لا بدّ من زيارته والتحاور معه لمعرفة تجربته عن كثب، خاصّة وأنها تجربة طويلة وغنية.

86

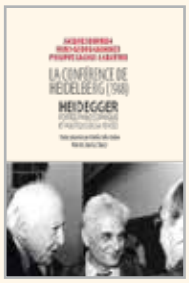



كتب

## سيرة التعايش والحرب

116

«بخور عدني» هي الرواية الأخيرة الصادرة للروائي اليمني علي المقرّي، وفي هذه الرواية نتعرف إلى فرانسوا أو ميشيل الذي وصل إلى عدن عبر البحر ودخلها من دون أوراق ثبوتية، و بقي إلى آخر الرواية غير محسوم الهوية.




## هايدغر و النازية

يوثّق كتاب «محاضرة هيدلبرغ (1988) »، هيدغر، دلالة فكره الفلسفية والسياسية حدثاً شديد الأهمية على الصعيد الفلسفي، إذ يرصد الخطاب الشهير لهايدغر الذي يشي بالتزامه الفكري والسياسي، حيال نظامَ الوطنية الاشتراكية النازي، ومآلات ذاك الخطاب من خلال ثلاثة مفكّرين.

استطلاع

## الأدب والبحر

تمتد علاقة البحر بالأدب والفن عموماً إلى فترات بعيدة في التاريخ الإنساني، وتجسدت كصراع بين الإنسان وقوة هلامية ظلت على الدوام تحتفظ بأسرارها.

90



ترجمات

95

## ثلاث قصص لخابيير تومِيُو

ترجمها عن الإسبانية كاميران حاج محمود

## قصص لليديا ديفيس

ترجمتها عن الإنكليزية أماني لازار

## حدود الترجمة الآلية لجان فرانسوا دورتيي

ترجمها عن الفرنسية محمد مروان

خالد بيومي

رفعت سلام شاعر ومترجم ينتمي إلى جيل السبعينيات، وهو صاحب تجربة ثقافية من طراز خاص، يطارد خلالها إشارات الأقدمين، ويشكّل مجازاته من نسيج لغتهم، ويختار من عوالمهم ما يتوافق مع همومه الذاتية، كما أنه حريص على ترويض الحساسية العربية لتلقّي القصيدة الجديدة من خلال التخلّص من الثرثرة وتبنّي المفارقات اللاذعة واستحضار جماليات بعض الفنون المجاورة، مثل الفن التشكيلي والتصوير، ليغذّي بها تقنياته الفنية.

التقته «الدوحة» مؤخّراً في القاهرة، فكان هنا الحوار:

# رفعت سلام .. غابة من الأصوات المتشابكة

**انطلقت تجربتك الشعرية قبل أربعين عاماً.. كيف تتأمّلها اليوم؟**

ربما يكون لديّ بعض الملاحظات الجزئية، لكني لم أعكف على تطويرها، فكانت البداية بديوان «وردة الفوضى الجميلة» عام 1987، وكانت تجربة متميِّزة عن تجارب باقي أقراني في ذلك الوقت، وتحمل بنوراً لما سوف يتحقَّق فيما بعد. فكنت أبحث في منتصف السبعينيات - بشكل مستقلّ - عما أسميته فيما بعد «تعدُّد الأصوات في النص الشعري» وكيف تنكسر أحادية النص الشعري التي ورثناها عن أسلافنا القدماء وعن المحدثين، لكي يتحوَّل النص إلى غابة من الأصوات المتشابكة والمتداخلة، وفي الوقت نفسه لا يفقد فيها كل صوت سماته الحميمية، ومن غيرأن يصرف النص إلى مسرح شعري. وهنا هو ما قادني في الديوان الثاني «إشراقات رفعت سلام» 1987، حيث ظهر الديوان كنص واحدٍ ليتوزّع إلى أقسام داخلية، لكنه ليس تجميعاً لقصائد كما حدث مع الديوان الأول، فهو بنية شاملة ومتكاملة كما يبني الروائي روايته الكاملة. فانقسمت الصفحة في هنا العمل إلى متن وهامش، أي أن تلك الأحادية التي انكسرت شعرياً، انكسرت طباعياً في الوقت نفسه، فانقسمت الصفحة إلى عمودين : عمود الهامش، يحفّ به عمود المتن على امتداد العمل كله.

ولقد تحددت في هنا النص، وفي ما سوف يعقبه من أعمال، الأزمنة والتواريخ والأساطير والمستويات اللغوية والإيقاعات، ليصبح النص منفتحاً عن آخره، قابلاً للتمدُّد والانكماش في كل الاتجاهات بلا أسلاك شائكة أو خطوط حمراء أو أفكار مسبقة وصولاً إلى ديوان «حجر يطفو على الماء» حيث اقتحمت الرسوم والأيقونات البصرية مساحة النص الشعري، فتداخل المكتوب والمرسوم معاً ليشكّلا النص الشعري.

في تقديري هي رحلة من أجل فتح حدود النص الشعري عن بكرة أبيها بلا نمطية أو سعي لتأسيس نمط جديد.

**لكن، يُلاحَظ غياب الاهتمام**



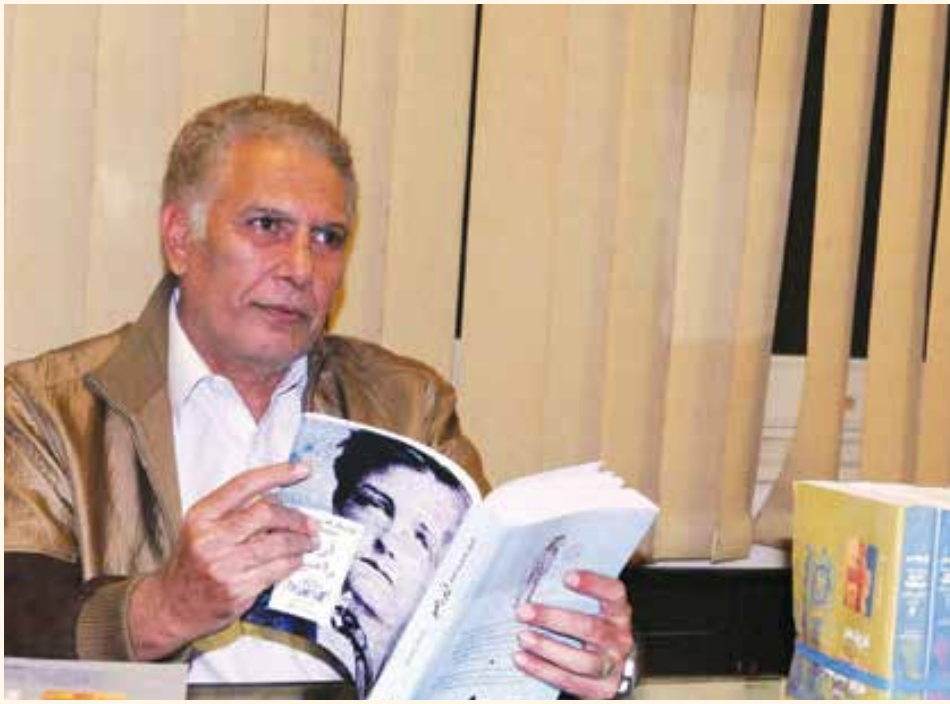
بالقضايا الكبرى في قصائدك رغم تعدُّد الإكراهات والصراعات والتحوُّلات المتسارعة.

لكنني مُتَّهمٌ من قبل بعض شعراء الأجيال التالية بأنني لا أزال أتمسّك في أعمالي الشعرية بما يسمّونه القضايا الكبرى، التي استنفدت أغراضها - حسب رأيهم - في النص الشعري. لأن الحداثة الحالية لم تعد تتحمَّل مثل هذه القضايا.

وفي رأيي، أن الشعر يتَّسع لكل هموم الإنسان الكبرى والصغرى معاً، وديواني الأخير «هكذا تكلَّم الكركدن»، انتهيت منه قبل ثورة 25 يناير، وفي المركز منه صوت الكركدن، هذا الكائن الخرافي الذي هرب من الزمن، ولا يريد أن يستسلم لمصيره المحتوم ؛ ليضطر في النهاية إلى أن يحفر قبره بيده، يتداخل صوته مع أصوات أخرى، متألمة ومحتجة وحالمة ومعذّبة وصارخة وهامسة، في غمرة هذا العالم الذي يئنّ تحت وطأة وأجواء ذلك الكركدن الخرافي. كما أنني أتناول الإيماءات الصغيرة والعابرة التي تتجلّى في حياتنا اليومية، ونعايشها كل يوم، فالحياة نفسها لا تقتصر على هذا أو ذاك.

هل أنت موجود في قصائدك بشكل ما؟

بالتأكيد، رؤيتي للعالم، بشكلٍ أعمق، تتجسّد في قصائدي التي لا تقف عند حدود الحاضر، بل تدرك شروط المستقبل، وتشكِّل ملامحه التي لا يمكن اختصارها في مقال أو دراسة أو كتاب ؛ بل هي رؤيتي السرّية أيضاً، التي قد لا تسمح الاوضاع الاجتماعية بالبوح بها بشكل أو بآخر. فلا توجد مسافة كبرى بيني وبين أعمالي الشعرية، ولكل مجتمع سماته وخصائصه الاجتماعية والسياسية والحقوقية، التي تفرض عليك - أحياناً - نوعاً من التحفُّظ. وقد يصل الأمر إلى نوع من المواءمة التي لا تصل إلى الانتهازية بأي معنى. أمّا في الشعر فلا مواءمة أو صمت أو خطوط حمراء ؛ ولهذا السبب تعرّضت بعض دواويني إلى العرقلة قبل النشر، حيث كُتب تقريران مضادان لاثنين من دواويني في الهيئة العامة للكتاب. والديوان الأول



«هكذا قلت للهاوية» مَرَّ بسلام، أما الديوان الثاني «إلى النهار الماضي»، فتمّ تعطيله لمدة عام كامل، وتمّ تمريره كما هو، فالأعمال الشعرية لا تعرف الحلول الوسط أو إغماض العين.

**الملاحظ أن شعراء جيل السبعينيات لا يتحدّث أحدهم عن الآخر بشكل جيد. لماذا؟**

هذا صحيح، وهذه الظاهرة موجودة في الأجيال الإبداعية على مستوى العالم. وجيل السبعينيات بدأ متماسكاً ومتآزراً ؛ لأن هنا التماسك كان ضرورة لمواجهة الأطراف الأخرى المضادة، ويظلّ هذا التماسك مستمرّاً حتى يحقّق الجيل مكانةً ما في الحياة الثقافية. فإذا ما تمّ الاعتراف به، وفرض نفسه على الواقع الثقافي، انتفت الضرورة الموضوعية لهذا التماسك، وأصبح على كل شاعر أن يقدّم تجربته الإبداعية بشكل منفرد ومستقلّ، ويحدث كما حدث معنا: أن يصمت البعض، أو أن يخرج البعض عن الإبداع الشعري برمّته، أو أن يكرر البعض تجربته أو ما كتبه في الديوان الأول، ويصبح الأمر مرهوناً بالطاقة الإبداعية لكل شاعر، وهي ليست متكافئة لدى الجميع. ولذلك نشأ نوع من الصراع الخفي والظاهر معاً، لأن هذا الجيل بدأ بحوالي خمسة وعشرين شاعراً، وانتهى به الحال إلى خمسة شعراء أو أقل، وانفرط عقده بمرور الزمن، ونضوج وتباين تجارب أبنائه.

**رغم كثرة أسفارك وتنقُّلاتك ما بين القاهرة والجزائر وفرنسا واليونان.. إلا أنك لم تتناول هذه الأماكن في شعرك.. لماذا؟**

كما قلت لك، أنا لا أكتب قصائد منفردة، أو مستقلاً كل منها عن الآخر، فحتى ديواني «حجر يطفو على الماء» كتبت مسوّدته كاملة في أثناء إقامتي بمرسيليا خلال استضافتي من قبل المركز الدولي للشعر. لكنني في أثناء إقامتي هناك كنت مشغولاً - كوني شاعراً مصرياً - بهموم وطني الداخلية والاجتماعية التي نعرفها، ومحاولة البحث عن مخرج، ولم يكن يعنيني المكان الفرنسي من أية زاوية، وربما أحتفي بالمكان الفرنسي أو الجزائري أو اليوناني أوالبلجيكي... في نص قادم، لكن حتى الآن لم يحدث ذلك.

ثمة إشارة في ديواني «هكذا قلت للهاوية» إلى الدار البيضاء، لكنها إشارة عابرة، قد لا يلتفت القارىء إليها ؛ لأني أحمل القاهرة في داخلي أينما ارتحلت أو حللت، ولا أستسلم تماماً إلى تلك المدن، رغم كل ما فيها من فتنة وإغواء.

**لماذا ترجمت الشعر؟ هل لأنك شاعر؟**

لم يخطر ببالي يوماً ما أن أصبح مترجماً، لكني عكفت على بوشكين في البداية خلال فترة السبعينيات، ولم يكن هناك ترجمة عربية لأشعاره، كما أن الترجمة الروسية التي كانت لديّ صعبة المنال، ولا تسمح بالاستمتاع الشعري، فقرّرت ترجمتها لنفسي لكي أتعرف إلى هذا الشاعر الكبير، مؤسّس الحداثة الروسية، ولم يكن في نيّتي -بأية حال- أن أقوم بنشرها، فترجمت «الغجر.. وقصائد أخرى»، لكني فوجئت بعد عام من العمل بأنه قد تجمّعت لديّ قصائد كثيرة لا ينقصها سوى المقدمة، فكتبت المقدمة، وكتبت الإضاءات والكشافات المتعلّقة ببعض الشخصيات والرموز، وأصبح هناك كتاب من غير أن أسعى لذلك في البداية.

لكنني عندما اطّلعت على تجربة «ليرمنتوف» أدركت الخطأ الذي وقعت فيه الثقافة العربية، إذ قدّمته لنا باعتباره روائياً، في حين إن كل الدراسات الروسية التي كنت أقرؤها خلال انخراطي في ترجمة بوشكين، كانت تتعامل معه باعتباره وريثاً لبوشكين في الشعر، وبدا لي

أن تصحيح هنا الخطأ أمر مهم، وهنا ما دفعني إلى ترجمة أشعار «ليرمنتوف».. وهكذا، خطوةً خطوة، وجدت نفسي أستمتع بهؤلاء الشعراء الكبار واحداً وراء الآخر، وكلّ منهم فتح أمامي أفقاً جديداً قادني إلى ترجمة الشعر.

ذات مرة قالوا للشاعر التركي ناظم حكمت: إن أشعارك قد ترجمت إلى لغة أخرى. فعلّق قائلاً: «إنها أشعار المترجم»..برأيك هل الترجمة كتابة جديدة للنص؟

نعم، هي كتابة جديدة للنص، وهنا النص المنسوب إلى ناظم حكمت في اللغة العربية مثلاً، هو جهد مشترك بين الشاعر الأصلي والمترجم، فلولا المترجم ما كان لهذا النص التركي أن يظهر في اللغة العربية، وهذا الفضل لا ينتبه إليه الكثيرون الذين يرمون المترجمين بالحجارة.

برأيك.. هل الشعر يفقد شيئاً من جماله في أثناء الترجمة؟

بالتأكيد يفقد الشعر شيئاً ما رغم أنف المترجم، نظراً إلى عدم تكافؤ الكلمات فيما بين اللغات، فالجناسات الصوتية لا يمكن ترجمتها بالكفاءة نفسها إلى اللغة الأخرى، وكل ما يعتمد على الإيقاع أو التلاعبات اللفظية، ومن ثَمّ مثل هذه الخسارة إجبارية مهما كانت كفاءة المترجم. لكن المترجم الكفء يمكنه أن يقلّص هذه الخسارة إلى الحدود الدنيا ولا يوسّعها، فكلما ضاقت الفجوة مع النص الأصلي، اقتربت الترجمة من الأصل. وهنا تلعب قدرات المترجم الدور الثاني في الأمر لا الدور الأول. بالطبع هناك مترجمون يدمّرون الأعمال الإبداعية أو يخرّبونها ولكن -للأسف- لا يوجدهناك قواعد تمنع هذه الفئة من التخريب.

بدأت رحلتك مع الترجمة مع كبار الشعراء الروس أمثال بوشكين، وليرمنتوف، وانتهيت إلى ترجمة أساطين الشعر الفرنسي أمثال بودلير ورامبو.. لماذا هذه النقلة بين مدرستين: شرقية، وغربية؟

في ما يتعلّق بالشعراء الروس، فقد اخترت أهمّ شاعرين في القرن التاسع عشر، أسّسا الحداثة الشعرية الروسية، بالإضافة إلى أهم صوت شعري في بدايات القرن العشرين «مايكوفسكي»، وقد تشبّعت بالشعر الروسي، ولم يعد لديَّ مُتَّسع لشعراء آخرين. وفي عام 2001 توجَّهت إلى الجزائر مديراً لمكتب وكالة الشرق الأوسط هناك لمدّة أربع سنوات، وشعرت أنني بدأت أبتعد عن كتاباتي الشعرية، كما أنني لا أملك ترف إضاعة الوقت، كما أن الفرنسية ذات حضور قوي في الجزائر، وكانت الظروف مواتية لكي أعرّج على الشعر الفرنسي. وتنكّرت أن شاعراً بحجم بودلير، وتأثيره في أشعار العالم كله، لم يحظَ حتى الآن بترجمة شعرية لأعماله الكاملة. وبدا لي ذلك نوعاً من التقصير في حقّ الثقافة العربية، فقمت بشراء أعماله كلها من فرنسا، وعكفت على ترجمتها طوال السنوات الأربع في الجزائر. وبعد انتهائي من ديوان «حجر يطفو على الماء» ، 2008، وجدتني منجذباً إلى ترجمة أعمال آرثر رامبو، رغم علمي بوجود ترجمات مختلفة لأعماله، وقد استغرقت ترجمة أعماله الكاملة خمس سنوات، وصدرت العام الماضي عن الهيئة المصرية العامّة للكتاب.

رغم وجود شعراء كبار في العربية أمثال المتنبي، وأحمد شوقي، ونزار قباني، ومحمود درويش، إلا أنه لا يوجد شاعر تحوَّلَ إلى أيقونة على مستوى الشعر العالمي أمثال بوشكين ورامبو وبودلير وشكسبير.. لماذا؟

- هذا ليس مرهوناً بقدرات الشاعر الفنية فحسب، ولكنه مرتبط بمدى تأثير ثقافته وثقافة أمّته في الثقافة العالمية والإنسانية، وقوة اللغة تنبع من قوّة أهلها والمتحدثين بها. وتأثير اللغة العربية - للأسف - لا يرقى إلى مستوى تأثير الانجليزية أو الفرنسية أو الإسبانية ولا حتى الإيطالية، وهذه الوضعية تؤثّر سلباً على حضور الشاعر العربي في السوق العالمي للشعر؛ ففي باريس مثلاً هناك شاعران تُرجِمت أعمالهما بشكل معقول، هما محمود درويش وأدونيس، أما بقية الشعراء الآخرين فغير مطروحين للقارىء العادي. ولم يُترجَم نجيب محفوظ بشكلٍ موسَّع إلا بعد حصوله على جائزة نوبل عام 1988.

مَن الشاعر الذي وقفت أمام نصوصه منهولاً؟ وهل يمكن أن تتراجع عن ترجمة نص ثقيل وملغز إلى حَدّ التعمية؟

حدث هنا مع نصوص رامبو، وأظن في «فصل الجحيم» و«إشراقات». وأحياناً كانت ترجمة الصفحة تستغرق مني أياماً لأنها تستعصي على القبض عليها ذهنياً وخيالياً كخطوة أولى لصياغتها لغوياً، ولا بدّ من فكّ الرموز أو الشيفرة داخل الذهن، قبل إعادة صياغتها بالعربية ولأنني كنت قد قطعت شوطاً كبيراً لا يمكن التراجع عنه في ترجمة أعماله الأخرى، فلم يكن وارداً التراجع عن استكمال الترجمة، بعد الصبر على النص، وخاصة أنني حينما أشرع في الترجمة لا أتفق مع أحد على النشر في أثناء الترجمة، لكي أعطي لنفسي الوقت الكافي لمعالجة تلك الصعوبات، والتأمّل، وإعادة النظر حتى أشعر أن النص نضج بما يسمح بنشره.

## الأدب والبحر

# المُجَرّد والمحسوس

عبدالحق ميفراني

يمثّل كتاب «البحر في الأدب الفرنسي، من فرانسوا رابليه إلى بيير لوتي» (2003) للناقد سيمون ليس، مرجعاً مهمّاً لاستقصاء علاقة البحر بالأدب الفرنسي ورصد لصور حضوره. لقد ظل البحر نقطة جنب وإلهام للعديد من الكتّاب. ورصداً لهذا المسار يتتبّع الناقد سيمون ليس هذه العلاقة في الأدب الفرنسي خصوصاً، من خلال مجلّدين: الأول يمتد من فرانسوا رابليس إلى ألكسندر دوما، والثاني من فيكتور هيغو إلى بيير لوتي. يشير ليس إلى أن البحر أصبح ذريعة لكتابة النص الأدبي عند فولتير، كما تحوّل إلى مكوّن درامي للتشكيل الفني، ويشير إلى أنه بفضل كتاب الرواية تمكّن البحر من أن يصبح موضوعاً أدبياً.

يبحر ليس في العديد من التجارب الإبداعية التي استحضرت البحر موضوعاً رئيسياً لها، ففي سنة 1780 تحوّل «المحيط» إلى موضة حتى قبل ظهور أعمال برنادت سانت بيير. في الشعر- أيضاً- مع روشييه وشانييه؛ إذ أمسى البحر يشير إلى الامتداد والرهبة ويوحي بالمغامرة. عند روشيه في عمله الإبداعي «الشهور» وصف للبحر الميتولوجي المخادع. مع شاتوبريان أمكننا الحديث عن شعرية البحر، إذ أمسى «المحيط» استعارة لقوة مخيفة وغامضة في أشعاره، صوت مخيف يثير الرعب بألوانه الداكنة، هو «بحر لا يضحك..».

عموماً تحوّلت صورة البحر مع المتن الإبداعي والفني، كي ترادف دلالات متعدّدة: الألوان، الظل، لعبة الضوء، الصوت، الأشكال، بل أكثر لقد حاول «شاتوبريان» أن يدرج عالم الإنسان والبحر كي يشكل بورتريهاً نفسياً.

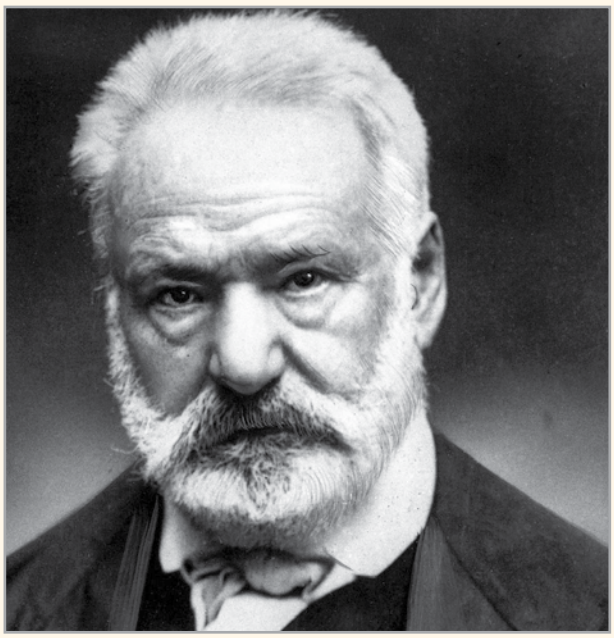
وتمتدّ علاقة البحر بالأدب والفن عموماً إلى فترات بعيدة في التاريخ الإنساني، وتجسّدت كـ«صراع» بين الإنسان وقوة «هلامية» ظلت على الدوام تحتفظ بأسرارها. فالإغريق قدّموا صوراً «أسطورية» أضفت على الأدب صوراً أكثر إخصاباً: نتنكّر ملحمة «الأوديسة» لهوميروس حيث صراع أوديسيوس ونبتون. لتتوالى بعدها، وعبر التاريخ الإنساني، روائع من الأدب كان البحر موضوعها الملهم، كما نتنكّر رواية الروائي الأميركي هرمان ملفل (1819 - 1891) «موبي ديك»، مجموعة موبسان «في البحر» نشرت 1883 والتي يتعرّض فيها لسفينة غرقت في مدخل ميناء بولون، «عمال البحر» لفيكتور هيغو (1866)، «جزيرة الكنوز» للكاتب الاسكتلندي روبير لويس ستيفنسون (1833)، رواية «الشيخ والبحر» للأميركي ارنست همنغواي، الذي حاز على جائزة نوبل 1954. ويعدّ كثير من النقاد هذه الرواية تمثّل «أعظم ما كُتِب في أدب البحر، وديوان «أوراق العشب» للشاعر الأميركي والت ويتمان، هنا إلى جانب أعمال هنري دومنفرد أو الملقّب بـ «عبدالحي» المغامر والكاتب والبحّار والفوتوغرافي والرسام الذي تعلّم اللغة العربية، وتحوّل إلى بحّار يتاجر بالأسلحة واللؤلؤ، كتب ما يقارب 75 مؤلّفاً يتعرّض فيها لمغامراته. وقد ترجمت أعماله إلى 12 لغة.

ومثّل البحر لدى العرب موضوعاً أثيراً انبثق في الشعر الجاهلي مع طرفة بن العبد وامرئ القيس، وامتدّ إلى أدب الرحلة. نتنكّر «ألف ليلة وليلة» في محكيّاتها العجائبية من سندباد إلى مغامرات البحر العجيبة.

وظل البحر يشغل البشرية إلى الحَدّ الذي نتج عنه صور ترتبط- في الأعم- ببلدان وإثنيات وشعوب وفق عادات وتقاليد تتحكّم في مخيالها الشعبي. والتراث العربي القديم حافل بأمهات الكتب التي تناولت البحر، من كتب الرحّالة البحريين، وهو ما أُطلق عليه «أدب الرحّالين العرب»، من أمثال: المسعودي (المتوفى سنة 346هـ) الذي كان أديباً ورحّالة ومؤرّخاً وجغرافياً، قام برحلاته في النصف الأول من القرن الرابع الهجري (العاشر الميلادي)، وخَلّفَ «مروج الذهب ومعادن الجوهر»، ودوّنَ الرحالة المغربي (ابن بطوطة) في مؤلّفه «تحفة النظّار في غرائب الأمصار وعجائب الأسفار» رحلاته البحرية من البحر المتوسط إلى الصين، وأيضاً كتاب الطبري «تاريخ الرسل والملوك».

في جنس الرواية العربية، أغرت عوالم البحر الروائيين العرب، وعلى رأسهم روائي البحر حنا مينا صاحب «الياطر» و«الشراع والعاصفة» و«ثلاثية حكاية بحار» وغيرها، إلى جانب رواية «السفينة» للفلسطيني جبرا إبراهيم جبرا، وروايتَيْ «حين تركنا الجسر» و«مدن الملح» للروائي السعودي عبد الرحمن منيف، ورواية «الشراع الكبير» للروائي العماني عبدالله بن محمد الطائي.

وفي عالم الفن، تظهر صور البحر أكثر تجريداً وحضوراً بشكل تشير فيه إلى التوجُّه المدرسي. نشير هنا إلى الموجة الكبيرة في كاناغاوا اليابانية، وهي لوحة يابانية للفنان هوكاساي رائد مدرسة التصوير الحديث «كاتسوشيكا هوكوساي»



فيكتور هيغو



حنا مينا

1760 - 1849(Katsushika Hokusai) عام 1832م خلال فترة الإيدو، وتُعَدّ لوحة هنا الفنان واسمها «تحت موجة كاناغاوا» رمزاً مصوّراً لمواجهة الإنسان لقوة البحر وجبروته، وقد ألهمت اللوحة العديد من الفنانين التشكليين، وأثرت تجربتهم الفنية على امتداد الحركة التشكيلية في أوروبا والعالم.

وكما التشكيل والمسرح والسينما، توسَّعت مجالات حضور البحر في أنواع الكتابة الإبداعية. ليتحوَّل السؤال أخيراً إلى: كيف يحضر البحر في الكتابة الإبداعية عموماً؟ وما هي تمظهرات هنا الحضور للبحر في الكتابة؟

فيما يلي آراء بعض النقّاد والباحثين المغاربة حول حضور أدب البحر، في الأعمال والنصوص الأدبية. من كشوفات المستشرق كراتشكوفسكي الذي عنى عناية فائقة بالتأريخ للأدب.

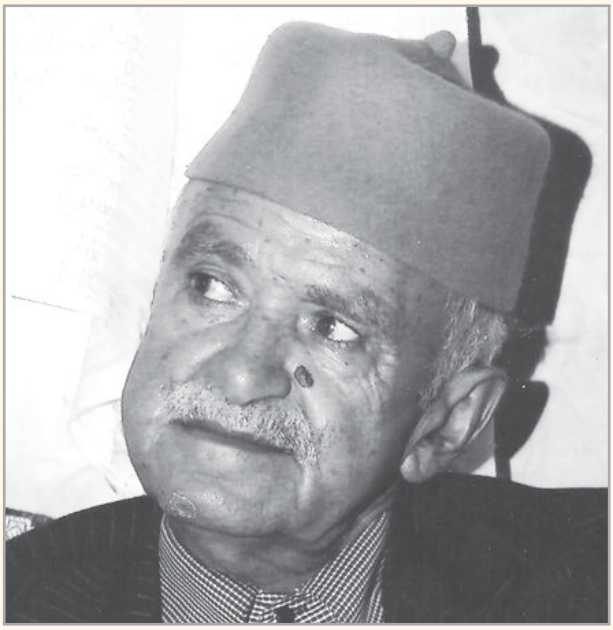
## إبراهيم أولحيان: لكل نص روائي «بحره»

في تقديمه لتجلّيات البحر في الرواية، يشير الناقد إبراهيم أولحيان إلى أن البحر يشغل مكانة أساسية في الكتابة الإبداعية منذ القدم. حيث تَمَّ توظيفه، بشكل كبير، في الكتابة النثرية والكتابة الشعرية.

بخصوص الرواية العربية نجد البحر قد شغل مكانة هامة في فضائها، ويمثّل لذلك برواية جبرا إبراهيم جبرا «السفينة» التي تعاملت مع البحر بشكل مباشر، حيث عزل الروائي شخصياته في سفينة كمواجهة من قِبَل بعضهم للبعض الآخر. ولمواجهة أنفسهم أيضاً، ويقول عنها الدكتور نجم عبدالله كاظم: «السفينة» رواية وعنصر وأداة رئيسية تتحول عليها الشخصيات، وتقع الأحداث فوقها...إنها صدى للوضع العربي أو الأوضاع السياسية، التي سادت الوطن العربي، قبل نكسة حزيران 1967». وهناك أيضاً رواية العراقي غائب طعمة فرمان بعنوان «المركب» وهي رحلة إلى جزيرة أم الخنازير، وصفها محمد برادة في إحدى دراساته بـ «رحلة الدولة المتعثّرة نحو التحديث» بالإضافة إلى روايات السوري حنا مينا التي تحتفي بالبحر جاعلة إياه الفضاء المميّز لأحداثها. بالنسبة للرواية المغربية نجد «الأفعى والبحر» لمحمد زفزاف، «الوردة والبحر» لإدريس بلمليح، «رحيل البحر» لمحمد عزالدين التازي، «بحر الظلمات» لمحمد الدغمومي، و«عشاء البحر» لأبي يوسف طه.

وعن سؤال: كيف وُظِّف البحر في الرواية؟، يحدِّد الناقد إبراهيم أولحيان أنه من خلال قراءات لمجموعة من النصوص الروائية، وجد أن لكل نص روائي «بحره» الخاص، لكنه يجمل ذلك- على المستوى المنهجي- في أربعة مستويات:

- البحر كاشتغال فضائي، بمعنى أنه يوظّف بوصفه مكوّناً من مكوّنات العالم الروائي؛ فهو فضاء تجري فيه الأحداث، وتتنفَّس فيه الشخصيات. وتوظيف فضاء البحر في الرواية يسهم في «الإيهام بالواقع»، وإحداث وقع في القارئ والتأثير فيه، وأيضاً يساعد في بناء المعنى، وفي تشكيل موقف الشخصيات من العالم.
- البحر بوصفه رمزاً من الرموز، أي يشتغل في النص كمتخيَّل لا يمكن القبض عليه إلا في ارتباطه بكل أجزاء النص، ولا يمكن فصل البحر عن رمزية الماء بشكل عام، لأن دلالات هذه الأخيرة تنبثق من رمزية البحر. فالبحر رمز لحركية الحياة وفعّالياتها، فهو مكان الولادة والتحوُّلات والبعث. إنه رمز الخصب. ويدلّ- أيضاً- على واقع «الارتياب والشك والحيرة الذي يمكن أن يؤول إلى خير أو شر. من هنا كان البحر صورة الحياة وصورة الموت».



عبدالكريم الطبال



محمد زفزاف

- البحر بوصفه صورة روائية، ويتمّ القبض على الصورة الروائية بالبحث في التشبيهات والاستعارات التي يستعملها الروائي، وغالباً ما تكون منغرسة في البنية السياقية للرواية.
- البحر بوصفه تيمة. قد يكون البحر تيمة مركزية في عمل ما، لكن يجب ألا نخلط بين التيمة والرمز والصورة، رغم التفاعل الموجود فيما بينهم في نسيج العمل الروائي، كما لا تنبغي أن نخلطها مع اللفظة، بل لابد من البحث عنها في هندسة العمل الأدبي.

## عبدالرحيم مؤذّن:
## في الاسم والمسمّى

المتصفِّح للمعجم البحري التراثي، سيصطدم بالنعوت والصفات المنتشرة في المتن الرحلي، وكتب الجغرافية، والأطوال والعُروض، وكتب الخطط، ومعاجم البلدان، أقول سيصطدم بالنعت القائم على التوجُّس والغرابة والعجز والجبروت. في العجز نجد الاستسلام أمام سلطته القاهرة. يقول أحد المتصوِّفة الذي تأمَّل البحر:

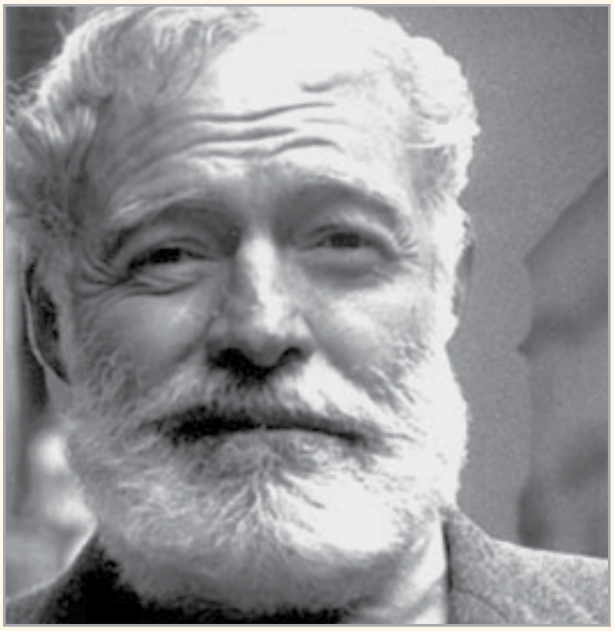
لا أركب البحر أخشى عليَّ فيه من المعاطب
طين أنا وهو ماء والطين في الماء ذائب

وفي الغرابة، يصبح البحر حاملاً لهوية الذي يعتلي أمواجه محتكراً فضاءه بكافة الوسائل. فالبحر المتوسّط رادف، بعد غزو الغرب، بحر الروم كمرادف للعدو، أو الأجنبي. فمنذ القرن التاسع عشر، إن لم يكن قبل ذلك، على حد تعبير عبد الله العروي، لم يعد هذا البحر بحراً عربياً.

وفي الجبروت لا يتردَّد الرحّالة في تبنّي مفردات الجغرافي العربي، ناعتاً البحر الأحمر باسم مميَّز هو «بحر القلزم» الذي لايتردَّد في التهام- على حَدّ تعبير ابن خالويه- «كل من ركبه، فهو المكان الذي غرق فيه فرعون وآله». وفي التوجُّس لايتردَّد والد المختار السوسي في القول، في أثناء رحلته، في إطلاق هذا النظْم الحِكَمي القائم على التجربة: «ثلاثة ما منهم أمان: البحر، والسلطان، والزمان». هكذا فضَّل الرحّالة العربي عامة، والمغربي خاصة، السفر براً، عوض السفر بحراً، بالرغم من وجود العنقاء، والغول، الجن، والإنس،- دون أن يتعارض ذلك مع الإحساس بالأمن والأمان، رفقة سفينة الصحراء (لاحظ الصورة البحرية البرية) مصحوباً برفقة تدعم هذا الإحساس الذي يفتقده البحر الموسوم بالمفاجأة والكائنات الغريبة، والعوالم المستعصية على الفهم والتحديد. فالبحر «لايعلم أحد ما خلفه، ولا وقف بشر على خبر صحيح عنه، لصعوبة عبوره وظلام أنواره، وتعاظم أمواجه، وكثرة أهواله، وهيجان رياحه. وأمواج هذا البحر تندفع كالجبال لاينكسر ماؤها» (نقلاً عن حسين فوزي: حديث السندباد القديم 1967).

وإذا كانت الرحلة المغربية قد ألحَّت على هذا التوجُّس الدائم من البحر وأهواله، فإن ذلك لم يمنع الرحّالة من ركوبه اضطراراً لسبب أو لآخر.

وبحكم الضرورة الدينية، أو المعاشية، سجَّل العديد من الرحّالة العرب، في كتاباتهم، بعض انطباعاتهم عن البحر (خاصة الرحلة الخليجية الشراعية)، وسجلّوا تحوّلاته من جهة، ودوره في التواصل مع الآخر من جهة ثانية، شرقاً وغرباً، عبر أحاسيس البحّارة، أو المرتحلين في فضاء ظل عصيّاً على الترويض، لكنه يغري بالكشف والاكتشاف والمغامرة..



هيمنغواي

## محمد زهير: البحر في الشعر

يشير الناقد محمد زهير إلى تجلّيات البحر في الشعر من خلال اشتغاله- خاصة- على ديوان الشاعر عبدالكريم الطبال «عتبة البحر»، وذلك من خلال اشتغاله على رمزية البحر في الديوان، بدءاً من العنوان، المؤشِّر الأول على حضور هذه الرمزية ذات الحس الصوفي. البحر في نصوص الشاعر الطبال يرتفع إلى مستوى القيمة الرمزية الجوهرية. إن عالم البحر بمظهره ومخبره، بأسراره وغموضه وإيحاءاته، يجتذب الذات الشاعرة، ويشدّها إليه بقوة خفية، ويتيح للخيال الشعري آفاقاً لا محدودة. للكشف وبناء العلاقات الشعرية المجازية وتوالدها. فالبحر لهذا رحم رحيب لتوليد العلاقات الخيالية، وتوليد الاستعارات المفتوحة الأساسية والمتفرّعة.

البحر في الشعر رمز المطلق الذي تحنّ الذات إلى العودة إليه، والنوبان فيه، ومن ثم انشدادها إليه. ورحيلها الرمزي في عوالمه، والإصغاء العميق إليه لعله يمنحها من أسراره. لكنه، بقدر ما يمنحها، يتمنّع عليها، فتتمزّق بين الرغبة فيما تريد وما تحصل عليه. ومن بؤرة هذا التمزُّق تتولّد مجازات شعرية جديدة محمّلة بتوتُّرات الشوق والخيبة.

## حسن المودن: سعة وانبساط

يؤكّد الناقد حسن المودن أننا عندما نسمع البحر تحضرنا سعته وانبساطه، عظمته وخطورته. لكنه استعارة شعرية قديمة تدلّ على رجل كثير الكرم.

يقدّم الناقد المودن رؤيته ل أدب البحر من خلال نماذج محدّدة اختار منها رواية «الأفعى والبحر» للكاتب محمد زفزاف، حيث رؤية زفزاف البحرانية الشديدة التعلُّق بالبحر. أي بالحياة، ولكن الحياة التي يقصدها زفزاف هنا هي تلك الحياة الأولى، تلك الحياة التي نعود معها إلى الطبيعة بعيداً عن الثقافة والحضارة والمدينة. مع البحر ينتقل الإنسان إلى عالم آخر، عالم سحري هو أشبه بعالم الحلم، حيث تتحرَّر الرغبات الدفينة. البحر بهذا المعنى، هو «الاستمرار في الرحلة إلى العالم الفسيح». كما أن البحر يسمح بالعودة إلى الطبيعة الأولية للإنسان، لاستعادة الإنسان الأول.

في رواية محمد زفزاف «الأفعى والبحر» احتفاء بعالم البحر، ودعوة للعودة إلى عالم الرحم/ البحر. ذلك العالم الأولي الطبيعي حيث السكون والحرية والحبّ الأوّلي والتناغم التام. إجمالاً، يمكن القول إن البحر يعني عودة المكبوت والانفتاح على اللاوعي، والانفلات من مراقبة الوعي. البحر عند زفزاف إحالة إلى صورة استعارية تنسج الرغبة في عالم الحلم، عالم السعادة، عالم تتحقَّق فيه الرغبات. أدب البحر، بهذا المعنى- أدب يدفعنا إلى أن نكتشف في نواتنا إزاء العالم الواقعي الحضاري كائناً حائراً وقلقاً، كائناً مقنوفاً به في عالم ينحو يوماً بعد يوم نحو السلبية واللاإنسانية.

## محمد آيت لعميم:
## البحر يجتذب الإنسان نحو المغامرة والمقامرة

يخلص الناقد محمد آيت لعميم إلى أن الرواية استطاعت أن تقتحم عوالم عديدة، ومجاهل الحياة، والنفس البشرية، وبذلك قدَّمت لنا، عبر تاريخها الحافل بالروائع، معرفة عميقة بالذات والوجود، في تنوُّعاته وتشعُّباته. ويُعَدّ الفضاء البحري من الفضاءات الخصبة التي تَمَّ استثمارها في روايات خالدة خلود البحر في إغرائه ومجهوليته. فهذه الكرة المائية التي يدعوها الجغرافيون- خطأ- الكرة الأرضية، لا تشكّل فيها اليابسة سوى نزر يسير، هي شبيهة بكثبان ملقى في صحراء، أو لنقل إننا نمتلك اليابسة في حين أن البحر يمتلكنا؛ وبذلك فالبحر- بنشيده الذي لا يملّ من تكراره، وبكائناته الحقيقية والأسطورية- يجتذب الإنسان نحو المغامرة والمقامرة كما فعل سندباد وأوليس. ولذلك نجد البحر قد تشكَّل في مخيال الإنسان برموز عديدة، ودلالات كونية.

إذا رجعنا إلى معجم الرموز نجد أن مؤلّفَيْه استطاعا أن يستقصيا أهمّ رمزيات البحر في الثقافات، والصور النمطية حوله. فقد ذهبا إلى أن البحر رمز لدينامية الحياة، فالكل خرج من البحر وإليه يعود: إنه مكان للولادات والتحوُّلات والانبعاثات. ويرمز إلى الحالة الانتقالية بين الممكنات التي مازالت غير متشكّلة والحقائق المشكّلة. إنه وضعية متحرّكة، وضعية اللايقين والشك، من هنا يكون البحر- في الآن نفسه- صورة للحياة وصورة للموت، فالقدماء كانوا يهبون للبحر أضحيات من الخيل والثيران، وهذه نفسها رموز للخصوبة، لكن، من قاع البحر تطلع وحوش هي رمز لصورة العقل

الباطني (معجم الرموز، باب البحر، ص 420).
في الميثولوجيا الأيرلندية، مثلاً، جاءت الآلهة عبر البحر، وعبر البحر سنذهب إلى العالم الآخر. وفي القرآن الكريم، هناك حديث عن البحر المسجور، أي المحترق، كعلامة على الدخول إلى العالم الآخر. ويرمز البحر عند المتصوّفة للعالم، وللقلب الإنساني، كونه مقرّاً للعواطف. فالبحر رمز للحياة العليا، للجوهر الإلهي. يقول الصوفي المغربي الشهير عبد السلام بن مشيش: «لقد ارتبطت دلالة البحر بالخصوبة والعطاء، فاشتقت للبحر كلمة في العربية تشير إلى الأمومة وهي كلمة اليم، وبالفرنسية هناك جناس بارز بين Mere (أم) و Mer (بحر)».
إن هذه الرمزيات المتعدّدة والمتنوّعة، كانت لها جاذبية خاصة في الإبداع، بصفة عامة، وفي الكتابات الروائية، بصفة خاصة. فنماذج عديدة من الروايات العالمية استثمرت هذه الرمزيات، ولعل رواية «الشيخ والبحر» رائعة هيمنغواي، هي الرواية التي استأثرت باهتمام النقّاد، وهي تحكي عن خروج الملّاح سنتياغو إلى البحر منفرداً، بعد أربعة وثمانين يوماً استعصى عليه الصيد فيها، وهو يقرّر -كبطل في مأساة إغريقية قديمة - أن يتوغّل في البحر، متعدّياً حدود الآمن والمألوف، وهو شيخ يحمل على وجهه وجسده خاتم البحر الذي عركه: التجاعيد العميقة، والقروح، والندوب. كان كل شيء فيه عجوزاً خلا عينيه، كان لونهما مثل لون البحر، وكانتا مبتهجتين باسلتين. ولسانتياغو مريد صغير، يحبّ معلّمه الشيخ، ويرغب في مصاحبته، لكن أهله يمنعونه، وينقلونه على ظهر مركب أوفر حظّاً.
لقد أفاض نقّاد هيمنغواي في الحديث عن الرمز والمفارقة في «الشيخ والبحر»، وعن مبناها الذي يشبه القصص الرمزية في العهد الجديد. فالهيكل العظمي الممدَّد في نهاية الكتاب والرحلة، يوحي للوهلة الأولى، بأن حصاد التجربة لا يختلف كثيراً عن حكمة سِفْر الجامعة، في العهد القديم، على لسان النبي سليمان عليه السلام: «الكل باطل وقبض ريح». فالرحلة انتهت باللاشيء، ولكن سلوك سنتياغو المتمثّل في عناده وإصراره علي العودة إلى البحر مرة أخرى، هو ما رجّح كفة الوجود على كفة العدم (صيادو الناكرة، رضوى عاشور، ص 29). إن رواية هيمنغواي، لبساطة سردها وعمقها الفكري والفلسفي، كانت محطّ اهتمام النقّاد والمترجمين والمبدعين، فتمّت محاكاتها ومعارضتها في نصوص بارزة، ومن أهم النصوص التي عارضت هذه الرواية رواية الكاتب الروسي جنكيز أيتماتوف «الكلب الأبيض الراكض على حافة البحر»، وقصة الكاتب الإيطالي الشهير دينو بوزاتي «ale ka». وفي الاتجاه المعاكس تذهب الروائية المصرية رضوى عاشور إلى أن رواية «الشيخ والبحر» هي، من إحدى الزوايا، معارضة لنص الشاعر الإنكليزي كولريدج، «الملّاح القديم»، وهي من أبرز القصائد الإنكليزية التي ترتكز إلى مفهوم وحدة الوجود.

## محمد أنقار:
## التقابل بين الصور المطبوعة بالجمال

يشير الناقد والكاتب محمد أنقار إلى واحدة من شخصيات رواية بروست «في البحث عن الزمن الضائع»: Albertine Simonet ألبرتين «في ظلال ربيع الفتيات». ثمة فتيات رآهن مارسيل عن بعد، وأعجب بهن زمناً، إلى أن جاءت الفرصة بالتدريج فتعرّفَهُنّ، وأصبحت ألبرتين، من بينهن، خليلته. في إحدى الصور الروائية المقتبسة من الجزء الثالث، يسترجع مارسيل جوانب من ذلك الماضي الذي كانت فيه ألبرتين مع صويحباتها مجرد أطياف غير قابلة للَمْس. يسترجع صورتها رسماً، لوحةً في خلفيتها بحر «بالبيك Balbec». ولكي يعمّق مارسيل في أذهاننا طبيعة الطيف الحاضر/الهارب لألبرتين اعتمد تشبيه الممثلة المسرحية التي نشاهدها مرة فوق الخشبة فنشكّ، آنذاك، إن كانت هي الممثّلة الحقيقية التي نحن معجبون بها أم هي بديلة عنها. هذا الشكّ المشروع من شأنه أن يكسر قوة الطيف، وينهكها مثلما سبق أن كسّرها استحضار صورة ألبرتين رسماً. لكن مارسيل- إذ يفعل ذلك- يعمل، في الوقت نفسه، على تثبيت قوة الصورة وترسيخها. ذاك تخريج ليس جديداً ما دام مارسيل نفسه يعترف بأن ما يشغله- أساساً- هو «التقابل بين الصور المطبوعة بالجمال». تلك- إذاً- هي المفارقة، وتلك هي- أيضاً- أطروحة الصورة الروائية التي اقتبسناها في صدر هذا الكلام؛ أي إضفاء القوة الكافية على الذكرى، والطيف، والانطباع الهشّ، من أجل الإبقاء على العاطفة الإنسانية متأجّجة، ثم خالدة. لذلك لم يقبّل مارسيل ألبرتين بعد ما أصبحت سهلة، وفي متناول يده. يكفي الآن أن يستمتع بكلامها الشهي، ويتلذّذ بها وهي طيف مستعص، ومجرّدُ ذكرى بخلفية البحر. ولكي نستحضر الأبعاد الأخرى للأطروحة ذاتها لا بد أن نعاين كيف حاول مارسيل السموّ بما هو مُجَسَّد، على حساب ما هو محسوس. ذلك أن ذكرى ألبرتين بخلفية البحر ليست مُجَرَّد ذكرى امرأة واحدة أو كائن بشري أو شعور فحسب، بل هي حزمة كل تلك الانطباعات التي يمكن أن تثيرها مرتبطة بشاطئ «بالبيك» الجميل. فأن تقبّل وجنتي ألبرتين يعني أن تقبّل الشاطئ بكامله.
إن صورة ألبرتين، وهي على شاطئ البحر، رسمها بروست بتفريعات بلاغية شتى. تلك خطّته المعهودة في رسم كل صور رائعته «في البحث عن الزمن الضائع»، لكن ذلك لا يعني أن تلك التفريعات والاستطرادات الجزئية تخلو من أية وظيفة بلاغية. إنما الأنسب أن نقول: تقوم صورة بروست البحرية على «التقابل» بين الذكرى والحاضر الآني، وبين المُجَسَّد والمحسوس، وبين الواقعي والمتخيَّل. كما أن تكوينها الجمالي اعتمد، كذلك، على بلاغة التفريعات والتشبيهات الجزئية: الذكرى أقوى من الواقع، الرسم بوصفه مساعداً على التصوير، الشك في أن الممثلة حقيقية أم غير حقيقية.
وتجميعاً لكل تلك الملاحظات يستخلص الكاتب والناقد محمد أنقار أن بروست يستحضر صور الأشياء والمعطيات من أجل أن يشتغل بها عوض اشتغاله بالواقع مباشرةً، وأن متعة المتخيَّل لديه أكبر من متعة المحسوس. وأخيراً، أنه لا يرسم، بل يُشكِّل.

# ثلاث أقاصيص

خابيير تومِيُو
ترجمة كاميران حاج محمود

## ربطةُ العُنق

ليلـة حالكة. القطار يسـير ببـطء مُخترقاً أرض كاليسـوف (Kalisoff)الفسيحة المُقفرة، غربَ تواسلكي (Tuwaslki).
فـي إحدى عربات الدرجة الأولى يُقرّر المسـافر (1) – بعد أن أمضـى سـاعةً غارقاً في تأمـلاتٍ عميقة- أن يبـدأ حديثاً مع المسافر (2).
المسـافر (1) (بابتسـامة ارتضاءٍ خفيفةٍ) أحيانـاً يتكوّن لديّ انطباع بأنّ هذا القطار بالكاد يتحرّك.
المسـافر (2): حضرتُـك محـقّ. ليـس، في الحقيقـة، قطاراً سريعاً.
المسـافر (1): هـل أخبـروك -قُبيـل مغـادرة المحطّـة- أنّنا سنكون المُسافرَيْن الوحيدَيْن؟
المسـافر (2): كلّا، عرفـتُ ذلـك فيمـا بعـد. أخبرنـي بالأمر مفتّـش التذاكر عندما وضعت قدمي على مِرقاة العربة. لكنّي لـم أسـتغرب كثيـراً، ففي هذه الأيـام بات النـاس يُفضّلون الطائرة.
المسافر (1) (مُقدّماً للآخر لُفافة تبغ): أتسافرُ إلى مكان بعيد؟
المسافر (2): إلى ماغبورغو (Magburgo).
المسافر (1) (بنبرةٍ ناعِسة): أعرف ماغبورغو. مدينة جميلة، سيّدي العزيز. فيها كاتيدرائيّة قُوطيّة قديمة، وبحيرة زرقاء تسبح فيها بجعات لوهينغرين (Lohengrin). (مُبدّلاً نبرة صوتـه، وناثراً بكلّ قسـمات وجهـه تعبيراً يُعلـنُ إذعانه): أمّـا أنـا فذاهب إلى لويـك (Loyk)؛ مدينـة صناعيّة، قاتمة وحزينة.
المسافر (2): لا أعرف لويك.
المسافر (1) (بعد فاصلٍ قصير): أهي رحلة عمل؟
المسـافر (2): لا، لا. ذاهب إلى ماغبورغو في زيارة خاصّة إلـى خالـة طاعنة في السّـن –وهي خالـة أكنّ لهـا احتراماً اسـتثنائياً- تحتضـرُ في كرسـيّها المتحرّك. المرأة التّعسـة ترغب في رؤيتي للمرّة الأخيرة قبل أن ترحل.
المسـافر (1) (مُقطّبـاً حاجبيه فجأةً، بعد أن اسـتقرّت عيناه على ربطة عنق رفيقه في المَقصورة): أكانت هي مَن أهدتك ربطة العنق هذه؟
المسـافر (2) (باعتـزازٍ وهو يداعب عُقدتها بأُنمُلة سـبّابته): نعم، كانت هي. لكن، كيف عرفت؟
المسـافر (1): ليـس صعباً التكهّن بذلـك، فقط، خالة تعاني من سكتة دماغيّة، يُمكنها أن تهدي ربطاتٍ عنق مُماثلة.
المسـافر (2) (مُندهشـاً): أتريـد أن تقـول إنّ ربطـة العنـق خاصّتي لا تُعجبك؟
المسـافر (1): إنْ أردت أن أكـون صادقاً معـك، فإنّها تجعل بدني يقشعرّ.
المسافر (2) أأنتَ جادّ فيما تقوله لي؟


الأعمال الفنية : chagall - روسيا

المسافر (1) في منتهى الجدّيّة.
صمْت. شـاعراً بشيءٍ من الحزن، يُشيح المسافر (2) بوجهه نحو النافذة.
المسافر (1) (مُصرّاً): نعم. خالة -فقط- هي قادرة على إهداء ربطة عنق كهذه.
المسـافر (2) (مجروحاً في عاطفته الشخصيّة) لمعلوماتك، إذاً، إن خالتي إمرأة رائعة تُثير الإعجاب.
المسـافر (1): أمـا أنا، فعلـى قناعةٍ بأنّ خالتـك هي واحدة من أولئك العجائز العوانس اللواتي يعشنَ محاطات بالدمى الخزفيّـة وأزهـار الكاميليـا، ولكنّهـنّ يمُتـن دون أن يرَيـن أنفسهنّ مُنعكسات في عيون رجل أبداً.
المسافر (2): لا أسمح لك أن تتكلّم على خالتي بهذه الطريقة.
المسـافر (1): انـزعْ ربطـة العنـق هـذه إذاً. أنقذنـي من هنا العذاب، وأُقسم لك إنّي سأغلق فمي نهائيّاً.
المسافر (2): آه! بالطبع لا، لن أفعل.
المسـافر (1): ألا تخشـى أن ينتهـي بي الأمر إلـى أن أُصاب بالجنون؟
المسافر (2): لا تعنيني أنت وجنونك، هذا شأنك.
المسافر (1) (بنبرةٍ يعتريها شعور صادق بالكرْب): إنّها تلك المثلثات الفظيعة، وخاصّة، ذلك اللون التُوتيّ المأسـوي. أتظنُ حضرتـك أنّ شـخصاً طبيعيّـاً –وأنا بالطبـع كذلك- يسـتطيع تحمُل رؤية ربطة عنق كهـذه دون أن تكون عقاباً له؟
المسـافر (2): يمكنـكُ أن تطفـئ النـور إذا بـدا لك هـذا حلاً مناسباً.
المسافر (1): ونسافر في العتمة؟
المسـافر (2): إنّه الحل الوحيد. أقترح، على الرغم من كوننا المسـافَريْن الوحيدَيْن على متن القطار، أن يرى أحدنا الآخر كصـورة ظليلـة. وهكـذا لـن تسـتطيع رؤيـة ربطـة العنق خاصّتي.



المسافر (1): لن أسمح بأن تطفئ الأنوار. الظُلمة تُخيفني.
المسافر (2): أدِرْ ظهرك إذاً. أغمِضْ عينيك. تجاهلني.
المسافر (1): مستحيل.
المسافر (2): اِقبَلْ، إذاً، بمحادثةٍ سطحيّة وتافهة كهذه.
المسافر (1) (مُغطيّاً عينيه بيده): لا فائدة أبداً! هذه الخِرقة المُفزعة تقودني إلى الجنون!
المسافر (2): (مادّاً يده باتّجاه مفتاح النور) دعنا لا نفكّر في الأمر أكثر، فلنطفِئ الأنوار.
المسافر (1): آه..لا! حضرتُك من يجب عليه أن ينزع هذا الوحش!
المسافر (2): أبداً!
المسافر (1): انزعْ هذه الخرقة الرثّة عن رقبتك!
المسافر (2): على الإطلاق!
المسافر (1): اِكشفْ صدرك!
المسافر (2): الموتُ قبلَ ذلك.
المسافر (1): آه... أيّها الحقير!
فاصل. المسافر (1) مُزمجراً ينقضّ على المسافر (2). أسنانهما تَصُرّ، وأصابع كلّ منهما المُنعَقِفة مثل كلاليب، تحاول جاهدة التمكُّن من الأوداج في عنق الآخر. في أثناء ذلك، يستمرّ القطار قاطعاً الأرض المقفرة. والقرويون الذين يرونه يمرّ من بعيد، يحنون رؤوسهم، ويرسمون -بتُؤدة- إشارة الصليب.

## الشاعر والكلب

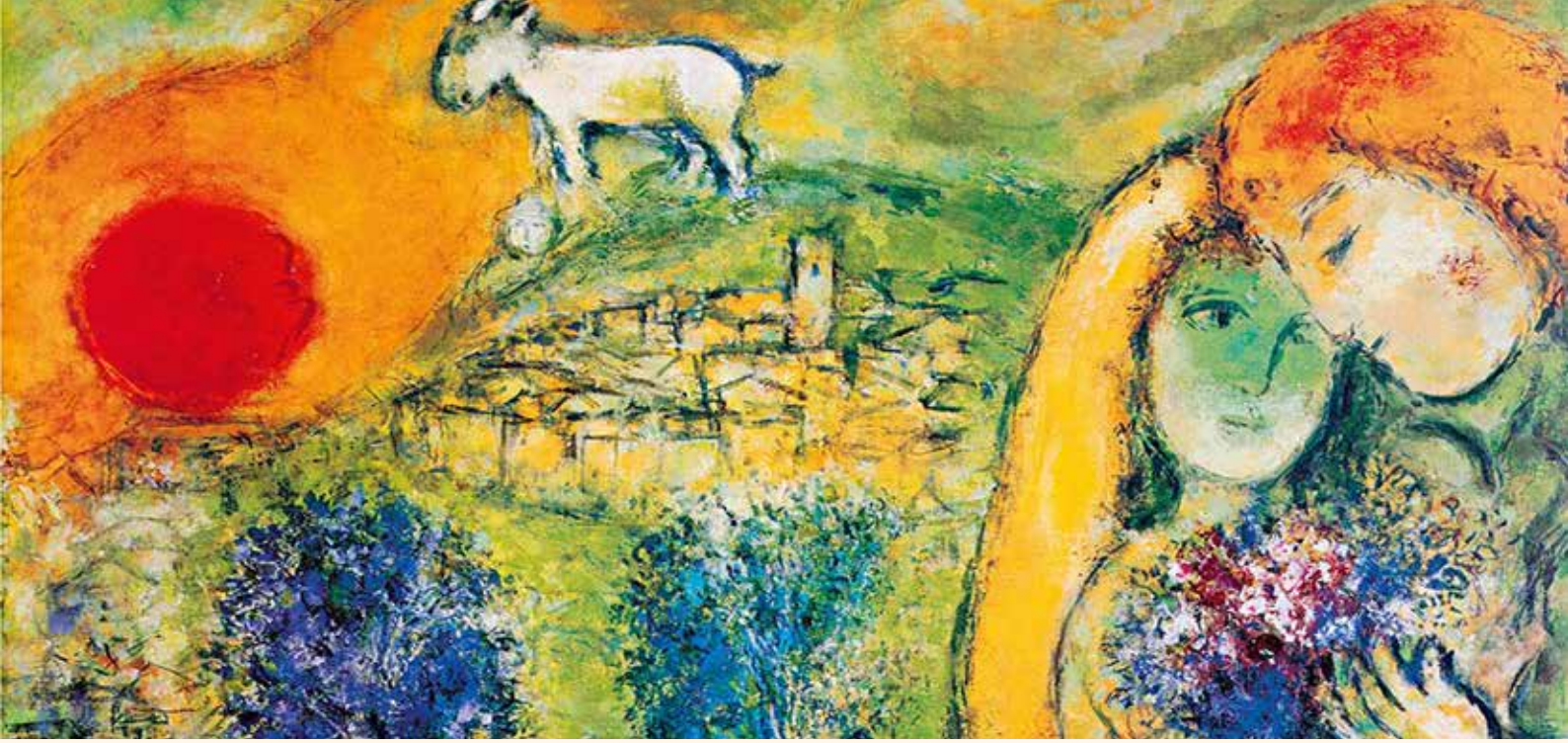
داخل علّيّةٍ. الشاعرُ مُستلقٍ على فراشٍ مُتواضع، يتأمّل بعينين شبه مغمضتين. في الكرسيّ الوحيد يجلس الكلب. خلف الباب يتدلّى قفص، وفي داخله يقبع الكناريّ هزيلاً. طوال الوقت الذي سيستغرقه هذا المشهد الأوّل والوحيد والقصير جدّاً، سيكون ضروريّاً، للغاية، ألّا يُغرّد العصفور، ولهذا فيُوصى باستخدام كناريّ مُحنَّط أو آخر من قماش.
الكلب: إيه..
الشاعر: (دون أن يُبدّل وضعيّته) ماذا هناك؟
الكلب: إنّي جائع.
الشاعر: وأنا أيضاً، لكنّي لا أفكّر بالأمر.
الكلب: ماذا عن عظام البارحة؟
الشاعر: لقد رحَلَتْ.
الكلب: بمفردها؟
الشاعر: بمفردها.
الكلب: وكيف حصل ذلك؟
الشاعر: لقد حدث في الصباح، بينما كنتَ في الشارع. فعندما أخذ ابن البوّابة يقرع طبله، المصنوع من صفيحِ الحديد المُقَصْدَر، نهضتِ العظام وراحت تسير ثلاثاً، مُصطفّةً في أرتال.
الكلب: لا بدّ أنّها كانت عظام جنود.
الشاعر: هذا هو بالضبط ما فكّرت فيه. يبدو لي أنّ حرباً وقعتْ، ليس منذ زمنٍ بعيد.
صمْت. الكلب يعود إلى جِلسته واضعاً رأسه بين قدميه، والشاعر يتنهّد بعُمقٍ.

## ابتسامة الموت

ميدانُ معركةٍ، وخمسة آلاف محاربٍ قتيل. أولى أسراب النسور بدأت تحلّقُ بانسياب في الأعالي باسِطةً أجنحتها، لكنّها -بعد- لا تجرؤ على الهبوط. في المشهد الأقرب، محاربان مُغطّيان بالدماء.
المحارب (1): هيه أنت..
المحارب (2): ماذا؟
المحارب (1): هل أنت ميّت؟
المحارب (2): نعم.
المحارب (1): للوهلة الأولى، عندما رأيتك تبتسم، اعتقدتُ أنّك على قيد الحياة.
المحارب (1): كما ترى -إذاً- فأنا ميّت.
المحارب (2): وأنا -أيضاً- ميّت.
المحارب (1): إذا كنتَ ميّتاً، فكيف استطعتَ رؤيتي أبتسم إذاً؟
المحارب (2): وأنت؟ كيف استطعت الابتسام إنْ لم تكن حيّاً؟
المحارب (1): لا أعرف. ربّما يكون الموت مجرّدَ نصف ابتسامة.
المحارب (2): (مُكتفياً بتلك الإجابة) نعم، لعلّه كذلك.
صمْت. في البعيد، رجل عجوز يبحث عن ولده بين الموتى، وفي أثناء تنقّله، يُدير، بعَطف، رؤوس أولئك الذين سقطوا صَرْعَى على وجوههم.

---

(1) خابيير توميو (1932 - 2013)، روائيّ وقاصّ إسبانيّ، ولد في ويسكا، ثم انتقل إلى برشلونة ليدرس ويستقرّ فيها نهائياً حتى يوم وفاته. ترك عدداً كبيراً من الروايات والمجموعات القصصيّة، تُرجم الكثير منها إلى لغات مختلفة، ونُقِل بعضها إلى خشبة المسرح، محقّقةً نجاحاً استثنائياً في بلده وفي فرنسا وفي ألمانيا. استقى خيال توميو المسكون بالغرابة المُتوحّدة اتّساعه من سينما بونويل ولوحات غُويا وأعمال كافكا، تارةً يتكئ على السخرية وتارةً أخرى ينفتح -بحذر- على الشعريّة، لينحرف فجاءةً نحو العبث المسيطر.
في مجموعته «أقاصيص صُغرى»، (1988) التي ضمّت هذه النصوص الثلاثة، تدور الحوارات المُقتبضة بين شخصيات قليلة جداً، في أمكنة محدودة، لتبدو مُعدّة للمسرح مسبقاً. هم مهرّجون وشعراء وبحّارة وحيوانات مختلفة وظلال وموتى ومشرّدون ومجانين و(..) هم أبطال هذه الحكايات المتجوّلة بين الغموض والقسوة والهزليّة وصولاً دوماً إلى عبثٍ يستعيض به الكاتب كُليّاً عن الواقعيّ اليوميّ.



# قصص قصيرة

ليديا ديفيس
ترجمة: أماني لازار

## قصة سلامي مسروقة

احتفظ مؤجِّر ابني، الإيطالي، في بروكلن، بسقيفة في الخلف، يقدِّد ويدخِّن السلامي فيها. في إحدى الليالي، في خضمّ موجة تخريب وسرقة تافهة، تم اقتحام السقيفة وسُرِق السلامي. تحدَّث ابني إلى مؤجِّره بشأنها في اليوم التالي، مواسياً لاختفاء النقانق. كان المؤجِّر مذعناً ورابط الجأش، لكن، صحَّح له: «لم تكن نقانق. لقد كانت سلامي.». كُتِب عن الحادثة، في حينه، في واحدة من أكثر مجلات المدينة أهمّية باعتبارها حادثة حضرية مسلّية ونابضة بالحياة. سمّى الصحافي، في المقالة، البضائع المسروقة «نقانق». عرض ابني المقالة على مؤجِّره، الذي لم يكن يعرف بأمرها. كان المؤجِّر مهتمّاً ومسروراً كون المجلة رأت أنه من المناسب التطرُّق للحادثة، لكنه أضاف: «لم تكن نقانق. لقد كانت سلامي.».

## وبر الكلب

مات الكلب. نحن نفتقده. عندما يرنّ جرس الباب، ما من أحد ينبح. عندما نصل إلى البيت متأخِّرين، ليس هناك من أحد في انتظارنا. لا نزال نجد وَبَره الأبيض هنا وهناك في أرجاء المنزل، وعلى ثيابنا. نلتقطه. علينا أن نتخلَّص منه. لكنه كل ما بقي لنا منه. نحن لم نرمِه. لدينا أمل جامح؛ أنه إذا ما جمعنا قَدْراً كافياً منه، سنكون قادرين على استعادة الكلب من جديد.

## فكرة عن لافتة

يبحث الناس، في بداية رحلة في القطار، عن مقعد جيد، والبعض منهم يلقون نظرة متفحِّصة على من يجاورونهم ممن اختاروا مقاعدهم، ليروا إذا ما سيكونون جيراناً جيِّدين.
ربما يكون مساعداً أن يحمل كل منا لافتة صغيرة عن العادات التي ستجعل منا مزعجين محتملين، أو غير مزعجين للمسافرين الآخرين من مثل: لن أتكلَّم بالهاتف الخلوي، لن آكل طعاماً كريه الرائحة.
سيكون متضمّناً في لافتتي: لن أتحدث بالخلوي على الإطلاق، عدا اتصال قصير ربما بزوجي في بدء رحلة العودة، ملخّصةً زيارتي للمدينة، أو بشكل أقل، تنبيه سريع أخبر به صديقاً لي عن تأخُّري، لكني سأحني مقعدي إلى الخلف بقدر ما يسمح به معظم وقت الرحلة، فيما عدا وقت تناولي وجبة غدائي أو وجبتي الخفيفة، ربما في الواقع أضبطه قليلاً إلى الخلف والأعلى. من وقت لآخر خلال الرحلة، وآجلاً أو عاجلاً سآكل شيئاً، عادة سندويتش، سلطة أحياناً أو وعاء يحتوي على الأرز بالحليب، في الواقع هما وعاءان من الأرز بالحليب، إلا أنهما صغيران، السندويتش، في الغالب، جبنة سويسرية، إلا جبنة صغيرة جداً حقيقة، فقط شريحة واحدة، وخس وبندورة، لن تكون ذات رائحة ملحوظة، على الأقل بقدر ما يمكنني أن أتوقَّع، أنا مرتّبة قدر استطاعتي مع السلطة، لكن تناول السلطة بشوكة بلاستيكية صعب و أخرق، أنا مرتّبة أيضاً مع الأرز بالحليب،

أتنـاول لقيمات صغيرة، مع أنه عندما أنزع غلاف الوعاء يمكن أن يحـدث صوت تمزُّق مرتفع للحظة فقط، ربما لن أنزع غطاء قنينـة المـاء وأطلب كاسـاً من المـاء، بخاصة في أثنـاء تناول سندويشتي وحوالي ساعة بعد ذلك، ربما أكون أكثر تململاً من بعض المسـافرين الآخرين، وقد أنظّف يدي عدة مرات في أثناء الرحلة بقنينة صغيرة من معقّم اليدين، أحياناً أستعمل غسولاً لليـد بعده، مما يترتّب عليه تنـاول حقيبة يدي، مُخرجةً حقيبة الزينـة الصغيرة، فاتحةً سـحّابها، وعندمـا أنتهي، أعيد إغلاق سـحّابها ثانية، وأعيدهـا إلى حقيبتي، لكن ربمـا أيضاً أجلس هادئة تماماً لبضع دقائق أو أكثر أنظر من النافذة، ربما لا أفعل شـيئاً سـوى قراءة كتاب معظم وقت الرحلة، ما عدا عبور الممرّ لمـرّة واحدة نحو غرفة الاسـتراحة، ثم أعـود إلى مقعدي، لكن فـي يوم آخر، ربما أضع الكتاب جانباً كل بضع دقائق، أتناول مفكّرة صغيرة من حقيبتي، أنزع الشريط المطّاطي من حولها، وأكتـب ملحوظة فـي المفكرة، أو عندما أقرأ في عدد سـابق من مجلـة أدبيـة، ربمـا أشـقّ الصفحات رغبـة في الاحتفـاظ بها، مـع أني سـأحاول أن أفعل ذلك عندما يكـون القطار متوقّفاً في المحطـة. أخيراً، بعد يوم في المدينـة، ربما أحلّ أربطة حذائي لمـدّة قصيرة من الرحلة، بخاصة إذا لم يكن الحذاء مريحاً جداً، عندها أريح قدمي الحافية أعلى حذائي بدلاً من أن تكون مباشرة على الأرض، أو لماماً جداً، ربما أخلع الحذاء و ألبس الخفّ، إذا كنـت أحمل معي زوجاً، أبقيه إلى أن أصل تقريباً إلى وجهتي، لكـن قدمـيَّ نظيفتان تمامـاً و أظافري مطليّة بطـلاء أحمر داكن ظريف.

## متنوِّرة

لا أعلم إذا ما كان بإمكاني أن أبقى على صداقة معها. لقد فكّرت وفكّـرت بذلـك. هـي لن تعرف أبـداً كم مـرّة فعلت. لقـد منحتها فرصـة أخيرة. اتصلت بها بعد عام، لكني لم أحبّ الطريقة التي جرت بها المحادثة. المشكلة هي أنها ليسـت متنـوِّرة كثيراً. أو عليَّ القول، إنها ليست متنوِّرة بالقدر الكافي بالنسبة لي. يناهز عمرهـا الأربعيـن عاماً، وليسـت متنوِّرة أكثر، كمـا بإمكاني أن أرى، مـا كانـت عليـه عندما عرفتهـا أول مرة منذ عشـرين عاماً مضت، عندما تحدَّثْنا، بشـكل أساسـي، عن الرجال. لم ألقِ بالاً على درجة قلّة تنوُّرها في حينه، ربما بسبب أني لم أكن متنَوِّرة أنا نفسي. أؤمن أني أكثر تنوُّراً الآن، وبالتأكيد أكثر تنوُّراً منها. مـع أني أعلم أنـه ليس من التنوُّر كثيراً قول ذلك. لكني أريد أن أقولـه، لذا أنـا أرغب في تأجيل كوني أكثر تنـوُّراً حتى يمكنني قول شيء مثل ذلك عن صديق.

## مسابقة الذوق الجيِّد

كان زوج وزوجة يتنافسان في مسابقة الذوق الجيّد التي تتولّى التحكيـم فيها لجنـة مكوّنة من أقرانهما: رجال ونسـاء من ذوي الذوق الجيد، بمن فيهم مصمِّم أقمشـة، بائع كتب نادرة، طاهي معجّنـات، وأميـن مكتبـة. كان قد حُكِـم للزوجـة أن لديها ذوقاً أفضـل في الأثاث، وبخاصة الأثاث العتيق. كان قد حُكِم للزوج أن لديه ذوقاً تعسـاً إجمالاً في تركيب الإضاءة، أدوات المائدة، والأواني الزجاجية. كان قد حُكِم للزوجة أن لديها ذوقاً لا مبالياً فـي التعامل مع النوافذ، لكن حُكِم لـكل من الزوج والزوجة بأن لديهما ذوقاً جيداً في أغطية الأرض، بياضات السرير، بياضات الحمّـام، الأجهـزة الكبيرة، والأجهزة الصغيـرة. كان بادياً على الـزوج أن لديـه ذوقـاً جيـداً فـي السـجاجيد، لكن، فقـط، ذوقاً متوسـطاً في أقمشـة التنجيد. كان يبدو أن للزوج ذوقاً جيداً في كل من الطعام والمشروبات الروحية، في حين أن للزوجة ذوقاً يتـراوح بين الجيِّد والتعس فـي الطعام. لدى الزوج ذوق أفضل من ذوق الزوجة في الألبسة، ولو أن لها ذوقاً متقلباً في العطور والكولونيا. في حين حُكِم أنه ليس لدى كل من الزوج والزوجة سـوى ذوق متوسّـط في تصميم الحدائق، كان قد حُكِم لهما أن لديهمـا ذوقـاً جيـداً في عدد من أنـواع النباتات دائمـة الخضرة. وكان بادياً أن للزوج ذوقاً رائعاً في الأزهار، لكنَّ له ذوقاً تعساً فـي الأبصال. بـدا أن للزوجة ذوقاً أفضل في الأبصال، وبشـكل عـام، ذوقـاً جيِّـداً فـي نباتات الظل باسـتثناء الزنبـق. بدا أن ذوق الرجـل جيِّـد في فرش الحديقة، لكنه متوسّـط في الغراس التزيينية. حُكِم على ذوق الزوجة بأنه تعس على النهج نفسـه بالنسـبة لتماثيل الحديقة. بعد مناقشـة قصيـرة، أعطى الحكّام القرار للزوج بسبب مجمل المجموع العالي لنقاطه.

## البساط

كان كلاهمـا يحملان اسـم ديفيس، لكنهما لـم يكونا متزوجين، ولم تجمعهما رابطة الدم. كانا جيراناً، بأية حال. كان كلٌ منهما مـن المتردِّدين، أو بالأحرى، يمكن أن يكونا متردِّدين جداً حول بعـض الأمور، أمور هامة، أو أمور تتعلّق بعملهما، لكن، يمكن أن يكونا متردِّدين جداً بشـأن أمور صغيرة، ويغيِّرا رأييهما من يوم إلى آخر. مراراً وتكراراً، يتَّخذان قراراً حازماً بشـأن شـيء مـا في أحد الأيام، ثم يتَّخذان القـرار الحازم المعاكس في اليوم التالي.

لـم يعـرف أحدهما هنا عن الآخـر إلى أن قرَّرت هـي أن تعرض بساطها للبيع.

كان بسـاطاً من الصوف مزخرفاً زاهياً، أحمر، أبيض، وأسود، بتصميم جريء من الماس وبعض الأشـرطة السـوداء. اشترته مـن متجر صغير للأميركيين الأصليين حيث كانت تقطن، لكنها اكتشفت الآن أنه لم يكن أميركي أصلي. لقد أصبحت ضَجِرة منه قليـلاً حيث يفتـرش أرض غرفة ابنها الغائب، لأنه كان مُتَّسـخاً قليـلاً ومجعَّـداً قليلاً عنـد الزوايا، وقـرَّرت أن تبيعـه في حلقة البيع التي كانت تُعقَد لجمع المال من أجل قضية إنسانية. لكن، عندمـا لاقى إعجاباً في المزاد أكثر ممـا توقَّعت، وعندما تَمَّ رفع العشـر دولارات ، السـعر الذي وضعته له من قبل منظِّم المزاد، إلى خمسـين دولاراً، غيَّرت رأيها، وأملت ألا يشتريه أحد. ومع انتهاء النهار، لم تخفض سـعر البسـاط، في حين كان الآخرون يخفضـون أسـعارهم من حولها، ومع ذلك واصـل الناس إبداء إعجابهم به، وما اشتراه أحد.

جان فرانسوا دورتيي
ترجمة: محمد مروان

«هل اللغة قابلة للتحليل بواسطة الآلة؟ هل أوفت الترجمة الآلية بوعودها بعد خمسين عاماً من انطلاقها؟ في الواقع ، الحصيلة متواضعة، فالمعالجة النحوية شكّلت موضوعاً لنمنجات عديدة، كل واحدة منها لم تعمل على حلّ سوى جزء يسير من مشكلات النظام التركيبي»

# حدود الترجمة الآليّة *

يصطدم الباحثون في المعالجة الآلية (الأوتوماتيكية) للغة بنوعين من العوائق: الأول يتمثّل في إنشاء نحو كونيّ قادر على إعادة بناء نظام الجملة. والثاني يتعلّق ببلوغ معنى الكلمات. هذه الصعوبات تسمح لنا- بشكل لا يخلو من مفارقة- بإدراك أبعاد التركيب الغريب للغة، وكذلك ارتباطها بالفكر.

إن الترجمة الآلية، والمعالجة الآلية للغة الطبيعية، بشكل أعمّ، هي برنامج ضخم للبحث، عَبَّأ- منذ خمسة عقود من الآن- المتخصّصين في العلوم المعرفية: اللسانيين، علماء المعلوميات، علماء النفس، في العالم بأسره.

لقد احتدّت الرهانات الاقتصادية، الاستراتيجية، والعلمية مع تضاعف التبادلات الثقافية، الاقتصادية، والتكنولوجية بين الدول. والترجمة الآلية هي إمكانية خفض التكاليف المرتبطة بالمبادلات التجارية، ومضاعفة بثّ بعض المعلومات (برقيات الوكالات، نصوص علمية، مجلّات، وجرائد)، وإدماج قوالب للترجمة في معالجات النص. هذا الرهان أصبح مركزياً مع الإنترنت، حيث أصبحت المعلومات في المتناول، من أي نقطة في المعمورة، وبجميع اللغات تقريباً.

إننا نتوافر- منذ الآن- على أنظمة معلوماتية للترجمة معروضة في السوق. هذه الأنظمة يستخدمها أصحاب الوكالات والمؤسّسات التجارية لترجمة توثيقهم التقني، أو بيانات الأرصاد الجوية، وبرقيات الوكالة، أولأهداف العناية والمراقبة التقنية أيضاً. هل يعني هذا أنه، بعد فترة قصيرة، سيتمّ حلّ المشكل بشكل تامّ؟ يجيب المتخصّصون بالنفي. فبعد خمسين سنة من بداية الأبحاث في الترجمة الآلية، مازلنا بعيدين عن الهدف. ولعل تجربة بسيطة، يمكن أن نقوم بها نحن أنفسنا على الإنترنت، تكشف عن ذلك بوضوح. لقد أدّت المعالجة الآلية للغة إلى مآزق غير متوقّعة. وخلف الصعوبة التقنية ظاهرياً لمكننة أو (تآلية) اللغة طرحت مجموعة من القضايا والمشاكل النظرية التي تمسّ طبيعة اللغة الإنسانية ذاتها وعلاقاتها بالفكر.

## المحاولات الأولى للترجمة الآلية:

ترجع المحاولات الأولى للترجمة الآلية إلى أكثر من نصف قرن. فبعد الدراسات الرائدة التي قام بها الروسي سمير نوف تروجانسكي منذ الثلاثينيات (من القرن العشرين)، كان لابد من انتظار ما بعد الحرب العالمية في الولايات المتحدة حتى نرى استخدام المعلوميات الناشئة في أهداف الترجمة.

كان الهدف عادياً، فالأجهزة السرّيّة الأميركية كانت تحلم، آنذاك، بنظام قادر على الترجمة السريعة، وبأقلّ تكلفة للاتّصالات المرصودة لدى السوفيات. وفقاً لهذا المنظور في التجسُّس، ساد الاعتقاد بأن الترجمة تصدر عن المنطق المتعلق بفكّ الشيفرات السرّية نفسه. وكانت فكرة المهندسين المفتقرين لأي تكوين في اللسانيات تستند إلى مبدأ بسيط: يكفي تزويد الحاسوب بقاموس مزدوج جيّد وبنحوَيْن: نحو اللغة المصدر (اللغة موضوع الترجمة)، ونحو اللغة الهدف (اللغة المتلقّية)، حتى نصل بسهولة إلى إنجاز ترجمة جيدة. إن ترجمة جملة من قبيل «الرئيس منشغل الآن، إنه يستقبل متدربة» لا تطرح حالياً صعوبة



الأعمال الفنية : علي حسن - قطر

كبيرة بالنسبة لآلة ما. يكفي استبدال كلمة بأخرى، ثم، عند اقتضاء الحاجة، إعادة ترتيب الكلمات داخل الجملة. هذه هي الطريقة المُطَبَّقة، طبعاً، على بنيات جمل بسيطة جداً. كشفت- مع ذلك، وبسرعة- عن نواقص بما نسبته 98٪ من الجمل المتداولة: تلك التي نقرؤها في الجرائد أو المقالات الصحافية، أو التي نسمعها في المذياع أو الهاتف، وبالفعل، ستظهر، سريعاً، مشكلتان خطيرتان حقيقيتان: الأولى ذات طابع نحوي، والأخرى تتعلّق بالدلالة.

إن المثال التالي يكفي لتوضيح طبيعة الصعوبات التي تعترضنا في أثناء ترجمة جملة بسيطة من الفرنسية إلى الإنجليزية:

هذه قصة حب = C'est une histoire d'amour=That' s a love story

سيصطدم مترجم آلي بكلمة «histoire» التي لها مرادفان في الإنجليزية: «story» (قصة) أو «history» (تاريخ). هنا، فإن كلمة Story (قصة) هي المناسبة. إلا أن الاختيار السليم والأنسب يفرض بلوغ معنى الجملة. وهنا هو التحدّي الأول المطروح على المتخصّصين في اللغة: كيف نُعَلِّم الآلة أن تتعرَّف معنى الكلمات، وأن تختار الكلمة المناسبة في الحالات التي فيها خلاف أو التباس؟ مشكلة كبيرة أخرى تنضاف إلى ذلك، وتتعلَّق بالترتيب النحوي السليم لجملة من قبيل: «Pour qui tu voteras?» أي «لصالح من ستصوِّت؟». بالإنجليزية: «who will you vote for?» فهي تفرض قلباً شاملاً لترتيب الكلمات، ومعلوم أن عملية كهذه لا تكون ممكنة إلا بعد تحليل مختلف مكوِّنات الجملة ووظائفها. هذا العائق الثاني يرتبط بالتركيب (la syntax). سيتمّ التوجُّه- إذاً- نحو اللسانيين، اعتقاداً بأنهم سيتجاوزون بسهولة، صعوبات من هذا النوع. ألن يكفي أن نكشف عن المبادئ التي تحكم تركيب دلالة الجملة حتى نحلّ هذه المشكلة؟ كانت اللسانيات آنذاك قد دخلت مرحلة جديدة: إنها مرحلة النحويات الصورية التي ستحدث ثورة في المجال.

في منتصف الخمسينيات (من القرن العشرين) انكبَّ عدد من اللسانيين مثل ييهوشوا بار-هيلل، وزيليغ هاريس، وأحد ألمع تلامذته نعوم تشومسكي الشاب، على إنشاء نحويات بهدف اقتراح تحليل منطقي مطابق وصحيح للجملة.

هذه اللسانيات الجديدة تقوم على فكرة وجود بنية عميقة تحكم إنشاء الجمل، وتسمح بفهم نظامها. وهذه البنية العميقة لا تتناسب مع تلك التي تصفها النحويات المتداولة والمسمّاة «نحويات السطح». إن الجمل- تبعاً لهذه النحويات التحويلية- تُبنى على بضعة مكوِّنات أساسية (مركَّب فعلي، مركَّب اسمي...) تتسلسل، تنتظم وتتغيَّر بحسب نظام تراتبي من أجل تركيب جميع الجمل الممكنة. هدف النحويات الجديدة- إذاً- يمكن أن يقارن بالتحليل الكيميائي: نحلّل الجملة تماماً كما نحلّل جسماً كيميائياً إلى جزئيات وذرّات مترابطة ببضعة قوانين فيزيائية.

هذه الفرضية تقوم على مجموعة من المُسَلَّمات: الأولى،

إن العديد من الجمل مبنيّة على أساليب مشتركة في البناء. وهكـذا فجمل مثل «يقرأ بيير كتاباً في التاريخ» و«يقرأ أخ بيير بعنايـة كتاباً فـي التاريخ أعاره إيـاه صديقه جان» تنتظمان وفق البناء المنطقي نفسه. المُسَلَّمة الثانية تتمثّل فـي أنه يمكـن، عن طريق القلـب والاسـتبدال أو التحويل لمكونـات جملـة معينـة، الحصـول على قضيـة أو عبارة أخـرى، مثال ذلـك الجملة «يغني بـول أغنية» نحصل من خلالهـا علـى الجملة «غُنّيت الجملة من طـرف بول» والتي ليست إلا بديلاً عن الأولى.

لقـد أضاف نعوم تشومسـكي إلـى هذه النظريـة النحوية فرضيـات أخـرى. ففـي كتابـه الأول «البنـى التركيبيـة» (1957) أكّد- مبدئياً- اسـتقلال النحو إزاء علم الدلالة، أو، بعبـارة أخـرى، أكّد أن إنشـاء أو تركيب الجمـل لا يرتبط بمضمـون الكلمات، دليل ذلك أن جملة مثل «ينضج الطين جيـداً على حقيبتك» هـي جملة صحيحة نحويـاً رغم أنها خِلـوٌ من المعنى. وعكس ذلـك صحيح أيضاً، حيث هناك جمل خاطئة نحوياً، لكننا مع ذلك نفهم معناها. مثال ذلك الجملة «الشرس الكلب نبح».

كان تشومسـكي يفتـرض- أيضـاً - ضـرورة وجـود نحو كونـي فـي الأصـل يقـوم علـى عـدد مُحَـدَّد مـن القواعـد الأساسـية، ويقدر على توليد جميع المنطوقات في جميع لغات العالم. هذا النحو الكوني سيكون نتيجة قدرة فطرية خاصّة بالدماغ البشري.

إننـا نقـدر أهمّيّة هذه النظرية من حيث مـا يمكن أن تقدّمه للترجمـة الآلية. ذلك أنه، إذا تَمَّ الكشـف عـن هذه «البنية العميقة» سيكون من اليسير جداً صياغة برامج معلوماتية قـادرة علـى فـكّ ونسـخ وترجمـة جميـع عبـارات اللغة «الطبيعية».

ومنذ السـتينات(من القرن العشـرين) انخرط عدد كبير من الباحثيـن في هذا المسـار، حيث سنشـهد ازدهار عدد كبير من النحويات الجديدة.

## مقاومات غير مُتَوَقّعة:

سـيظهر المشـكل- بالفعـل- أعقـد ممـا تَـمَّ توقُّعـه. كانت النماذج المسـتوحاة من النحويات التوليديـة والتحويلية قادرة،طبعـاً، علـى الأخـذ بعيـن الاعتبار بعـض مظاهر «البنية العميقة» لكن، كانت هناك دوماً جمل متمرّدة وأمثلة مضـادّة لا تندرج ضمن إطار الأنمـوذج المقترح (1). ولعل هـذا مـا أدى بنعوم تشومسـكي إلى تعديـل نظريته مرات عديـدة: فبعـد أن صاغ نظريتـه المعيار خلال السـتينيات (مـن القرن العشـرين)، اقتـرح نظرية معيار موسَّـعة بعد عقـود من ذلـك، ثم نظرية المبـادئ والمعلمات، وحديثاً، حَـدَّد برنامجاً جديداً يسـمح- في حـدوده الدنيا- بتقليص الطموحات وتبسيط أنموذجه الأصلي.

بالتوازي مع برنامج تشومسكي، انخرط باحثون آخرون فـي نمـاذج بديلة مثـل النحويـات التوحيديـة. إلا أن هذه الأخيرة، اصطدمت هي الأخرى بمشـاكل مماثلة: صعوبة إيجاد نحوٍ موحَّد بالنسبة إلى مختلف اللغات.

واليوم، وبعد أربعين سنة من الأبحاث الحثيثة والعنيدة، لا زال المشـكل قائمـاً. لا يوجد نحوٌ كونـيّ (صالح لجميع أنـواع اللغـة والمنطوقات). هـل يعني ذلـك، أن برنامج البحث هنا هو مأزق لا مخرج له ؟ ليس تماماً. كل ما هنالك أن جميـع النمـاذج المتوافرة تبقى جزئيـة: إنها لا تحلّ إلا جـزءاً محدوداً مـن المشـاكل المطروحة. «رغـم التطوُّرات التي حصلت خلال السنوات الأخيرة، فإنه لا وجود، بعد، لآلـة مُحَلِّلـة للغة عامـة، أي آلـة تكون تغطيتها واسـعة بمـا يكفـي. بحيث نكـون متأكّدين من أن جميع الأسـاليب والصيغ اللغوية تكون قابلة للمعالجة بواسـطة الوسائل المتوافـرة» تقـول كاثرين فوش المتخصّصـة في المجال : النتيجـة: إننـا نتوافر على ترسـانة من النمـاذج والقواعد ذات قيمة غير كونية.

## في البحث عن معنى

من بين الفرضيّات المربكة التي صاغها تشومسكي، والتي شكّلت عائقاً في وجه النحويات الصورية، أن هذه الأخيرة كان يجب أن تكون مسـتقلّة عـن علم الدلالة. ومعلوم أنه، منـذ السـتينيات(من القـرن العشـرين) ظهـرت اعتراضات قوية لدى تلامذة تشومسكي على هذه الفرضية.

إن البحـث الدلالـي، بالنسـبة للمتخصّصيـن فـي الترجمة الآليـة، مَثَّلَ مشـكلة نوعية يجب حلّها في سـائر الأحوال. فسـواءأ تمكّنّا مـن التعرُّف إلـى قوانين التركيـب النحوي للجملـة والمسـتقل عـن المعنـى أم لـم نتمكّـن، فإنـه من الواجب- أيضاً- ترجمة الكلمات بشكل سليم. وهذا يفترض إدراك معانيها. كيف يمكن- مثلاً - ترجمة الكلمة الإنجليزية «language» واللغـة الفرنسـية تتوافـر علـى مرادفيـن: langue (لسـان) وlangage (لغـة)، دون معرفة المعنى الحقيقـي؟ الجـواب هـو أنه كان يجـب تزويد الآلـة بمحلّل للمعاني، قادر على إفهام الآلة دلالة الكلمات.

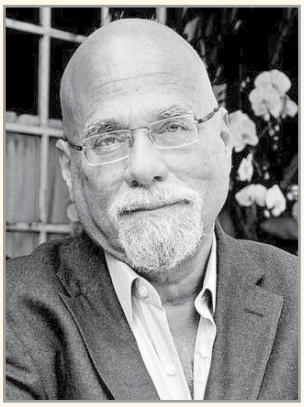
هكذا ستتّجه الأبحاث في هذا المسار ابتداء من السبعينيات (مـن القـرن العشـرين)، فـكان أوّل مـن اقتـرح حـلاًّ أمام



زيليغ هاريس



إليونور روش



روجي شانك



روس كيليان

هـذا التحـدّي هـو روس كيليان، باحث شـاب فـي جامعة كارنجـي- ميلون. هذا الطالب من شـعبة السوسـيولوجيا كان- بالفعل- شـغوفاً في اهتمامه بالحواسـيب. ما حلمه؟ اسـتخدام الآلة على شـكل شـبكة شاسـعة جـداً، من أجل برمجـة ملايين التداعيات التي تربط المفاهيم في ذاكرتنا. وفـي أطروحتـه المنجزة تحت إشـراف هربرت سـيمون، والمخصَّصـة للترجمة الآلية، سـيظهر الحل للمرة الأولى: يتعلّق الأمر بالشبكة الدلالية. إن الهدف من شبكة دلالية ما هو أن نزوّد الحاسـوب بمعـارف مرتبطة بالنصوص التي عليه أن يعالجها. تكمن هذه التقنية في أن نقرن مفهوماً ما (إنسان، شجرة، مفتاح...) بعدد من الخصائص المرتبطة به (مفتاح، قطعة معدنية، ترتبط بالباب...) والتي تمنحه معنـى محدَّداً. هكذا نتمكّن من أن ننسـج حول كل مفهوم- مفتاح مجموعة من السـمات التي تمثّـل إحدى خصائصه. هـذه السـمات(مثلاً: عصفور هي سـمة مقترنـة بالببغاء) ترتبـط بدورهـا بمجموعة مـن المعلومـات. ومجموع هذه الشـبكة مـن المعلومـات- كما تَمَّ إنشـاؤها- يعكـس تمثُّلاً معيَّناً للعالم: نتحدَّث في اللغة التقنية عن تمثُّل المعارف. تسـمح هذه الطـرق برفع بعـض الالتباسـات وازدواجية المعنـى بالنسـبة للترجمـة، وببلـوغ المعنـى بالنسـبة للحاسـوب. هكذا، فإن تقنية الشبكة الدلالية تمكّن من حلّ مشـكل الازدواجية أمام جملة من قبيـل: je mange une salade d'avocats» (أتنـاول سَـلَطة ثمـرة المحامـي)، حيـث كلمـة avocat تُتَرْجَـم هنـا فـي الإنجليزيـة إلـى avocado (الثمـرة) ولا lawyer (المحامـي). يكفـي أن نـزوّد الحاسـوب بمعلومـة أن avocado فاكهـة تـؤكل، وليست المحامي (رجل القانون).

لقد نظر إلى الشـبكات الدلالية، منذ أواسـط السبعينيات، علـى أنها حـلّ ممكن لمعالجة مسـائل الدلالـة أو المعنى، لكن هنا- أيضاً- سـتظهر سريعاً مجموعة من الصعوبات.



موريس غروس



نعوم تشومسكي

وبالفعل، تبيّن توّاً أن الشـبكات لا تستطيع صياغة جميع الترجمات الممكنة لأنه كان لا بدّ من خلق عدد من العلاقات اللانهائية بين كلمات اللسان.(2)

## ما العصفور؟

إن الفرضية الضمنية التي تقوم عليها الشبكات الدلالية في الواقع، هي أنه يمكننا تجزيء العالم إلى مقولات محكمة، حيـث يمتلـك كل مفهـوم شـيء مجموعة مـن الخصائص المحـدَّدة التـي يمكن تمييزها ببعض السـمات. إلا أن الأمر لم يكن دائماً كذلك.

من السـهل أن نعلِّمَ آلةً أن «العصفور» حيوان، له أجنحة، يطيـر، لـه منقـار، يبيض...إلخ. لكن هـذا لا ينطبق على تعريف الكتكوت الذي ليسـت له أجنحة بعد ولا يطير. كما أن الكيوي لا أجنحة له، والنعامة لا تطير.

مـن أجل ترجمة عبـارة بسـيطة ظاهرياً مثـل «il prend la balle et la Lance» (يأخـذ الكـرة ويرميهـا)، نواجه مشـاكل صعبة على مسـتوى الازدواجيـة الدلالية، والتي

لا تستطيع منهجية الشبكات الدلالية حلّها. والواقع أن الترجمة الإنجليزية البديهية «he takes the ball and throws it» تفترض ترجمة «la lance» بـ «throws it» وليس بـ «the spear» (رمح المحارب)، وهي ترجمة أخرى ممكنة، والحال أن الفهم الجيد لهذه الجملة يفترض إحالة إلى سياق معطى أو محدَّد: فنحن نوجد في مجتمع غربي، حيث الرماح (javelots- الرماية) ليست أشياء مألوفة ومتداوَلة. في سياق آخر (رواية مغامرة مثلاً)، يمكن أن تأخذ الكلمة معنى آخر. إن هنا السياق الاجتماعي والثقافي هو- بالضبط- ما يمنح معنى معيَّناً لبعض الكلمات، والذي يصعب استنباطه عن طريق الشبكة الدلالية.

من أجل مواجهة هذا النوع من الحالات المرتبطة بالحياة العادية، تَمَّ الاهتداء إلى تقنيات أخرى: تقنية الأطر (المرجعية)، الخطاطات النموذجية الأصلية، البيانات، المخطوطات المفاهيمية. إن النماذج الأصلية التي ابتكرها إليونور روش- أواسط السبعينيات- هي أنماط لتمثّل المعارف من خلال ربط كلمة (عصفور، مثلاً) بأنموذج نوعي(الطير الجاثم أو الصقر) له خصائص معروفة. أما البيانات التي أنشأها، في المرحلة نفسها، اللساني روجي شانك فهي مجموعة من المعلومات التي تختزل الخصائص المرتبطة بوضعية جارية معروفة: هكنا، فـ les garÇons النين نجدهم في المقاهي هم نوادل (serveurs) =(waitres)، وليسوا les Boys (الأطفال) النين نجدهم في الحضانة. والأُطر، في المؤسّسات أو المقاولات، هم مسؤولون عن مصلحة وليسوا أُطر لوحات...إلخ. نظرية البيانات هذه، تفترض- إذاً- تبعية مفاهيمية لمعنى كلمة ما بالنسبة للسياق، والنحو بالنسبة للدلالة. كما ظهرت حديثاً نماذج أخرى، مثل المخطوطات المفاهيمية مع ج. صوا sowa.j، وكذلك عدد كبير من التغييرات في أنساق تمثُّل المعارف.

رغم هذه النماذج الجديدة، ظل المشكل قائماً، فتعلُّم معاني الكلمات لم يكن ليتمّ إلا في إطار محدود لعالم مصغَّر، أي مجال خاص. أصبح من الممكن أن نترجم نصاً بشكل سليم، لكن شرط التقيُّد بالعالم الدلالي الشحيح لمجال خاص، مثل بيان الأرصاد الجوية، توثيق تقني، أو أيضاً عقد قانوني مكتوب بلغة إدارية.

يمكن القول أخيراً، إن البحث الدلالي قد عرف- إذاً- تطوُّراً موازياً لتطوُّر النحو: هناك تناسل للنماذج، حيث كان كل واحد منها ينتج عن مشاكل جديدة، لكنها كانت جميعها محدودة.

لقد أصبح المتخصّصون، شيئاً فشيئاً، مرتابين إزاء القدرة على إيجاد محلِّل عام للمعنى. خاصة وأن اللغة ملفوفة بالتعبيرات المجازية، والكلمات المحرَّفة عن معناها أو التي يتطوَّر معناها، ويتغيَّر تبعاً للسياق.

هل اللغة قابلة للتحليل بواسطة الآلة؟ هل أوفت الترجمة الآلية بوعودها بعد خمسين عاماً من انطلاقها؟ في الواقع، الحصيلة متواضعة. فالمعالجة النحوية شكَّلت موضوعاً لنمذجات عديدة، كل واحدة منها لم تعمل على حَلّ سوى جزء يسير من مشكلات النظام التركيبي.

أما في مجال علم الدلالة، وبفضل أنساق تمثّل المعارف



(الشبكات الدلالية، البيانات، النماذج الأصلية...الخ)، فقد تَمَّ اكتشاف طريقة لبلوغ نوع من العمق الدلالي. لكن، مع ذلك، لا تكون الترجمة سليمة إلا في مجالات خاصة للتطبيق (نصوص تجارية، قانونية، تقنية)، وانطلاقاً من صيغ نحوية ابتدائية وبسيطة. إن اختلاف المعنى ومرونته في اللغة العادية، وبالأحرى في النصوص الأدبية، سرعان ما يكشفان عن نقص الآلات.

يمكن أن نتساءل حول ما إذا كان الجمع بين مختلف النماذج النحوية والدلالية محدودة التطبيق، هو الطريق الذي يجب اتِّباعه للدفع قُدُماً بالترجمة. بعبارة أخرى، ألا يجب البحث عن تمفصل لمختلف المناهج (تقنيات تمثُّلات المعارف والقواعد النحوية)، بدل السعي وراء خلق محلِّل شرطي عام للدلالة أو النحو الكوني؟ إنها فرضية مقبولة ظاهرياً، إلا أنها تفترض أن نكون على علم بالقاعدة التي سنستدعيها بكل دراية وتبصُّر، وهذا ما نعجز عن القيام به. إن صعوبات الترجمة الآلية تطرح قضايا أساسية حول طبيعة اللغة ذاتها. هل مَكْننة أو (تألية) الخطاب مُمْكنة؟ الجواب ليس حاسماً. فقد كتب موريس غروس، أحد المتخصّصين الفرنسيين المتميّزين في الترجمة الآلية، يقول «بعض الأنشطة العقلية العليا تحتوي على مظاهر آلية» وهي التي نستطيع- فعلاً، وبسهولة- إنجازها بواسطة آلة ما. لكن، هل سنتمكَّن من مَكننة أو (تألية) جميع الأنشطة اللغوية؟ بعد نصف قرن من الأبحاث «لا يوجد أي دليل نظري يسمح بالتفكير في ذلك، اليوم» ،يستنتج الكاتب نفسه. إذا كانت الترجمة الآلية قد عجزت عن بلوغ أهدافها، فإن أول مكسب حقَّقته، مع ذلك، هو أنها أخضعت النظريات اللسانية لاختبارات تجريبية محرجة. لقد مكَّنتنا خمسون سنة من الأبحاث والتجارب من أن نعرف الكثير عن الطابع المعقَّد لنظام اللغة، وارتباطاتها التي لا تقبل الفصل مع الفكر، وسياقات استعمالها، وعلى الخصوص، مناطق الظل الكثيرة التي يجب الكشف عنها وتوضيحها.

## الثورة اللسانية مستمرّة:

سنة 1957، عمل تشومسكي، على تثوير اللسانيات ببرنامجه في النحو التوليدي، وهو نوع من (علم) جبر كوني للغة الإنسانية. إلى أين وصلنا بعد ذلك؟ لقد شاءت الأقدار أن يكون نعوم تشومسكي، وهو في سنّ الخامسة والعشرين، على متن باخرة حين خطر له الحدس الأساسي الذي سيقوده إلى صياغة نظريته في النحو التوليدي.

تصرّح نظرية تشومسكي، التي صاغها أول مرّة في «البنى التركيبية» (1957)، بأن هناك نحواً عميقاً للغة، صالحاً لجميع اللغات، وقابلاً للاختزال في عدد صغير من قواعد الإنتاج. إن الطفل لا يتعلم قواعد النحو. فهو ، بفعل تشكُّله بواسطة الثقافة، لا يعمل إلا على تجسيد قدرة خاصة بالنوع البشري في إطار لغة معينة: تتمثَّل هذه القدرة في إنتاج منطوقات صحيحة نحوياً.

وأخذاً بعين الاعتبار لبعض الانتقادات ومآزق هذا الأنموذج، وأيضاً ما استفاده من خلال تطبيقه على عدد من اللغات، اقترح تشومسكي، خلال الثمانينات، نظرية جديدة هي «نظرية المبادئ والمعلمات» المتمركزة حول «النحو الكوني».

في مطلع التسعينيات سيطرأ تحوُّل جديد في فكر تشومسكي، وذلك مع «البرنامج الاختزالي» الذي يهدف إلى تبسيط أنموذج أصبح معقَّداً نوعاً ما، لأنه يفرض عدداً من الفرضيات التكميلية وقوالب خاصّة على درجة كبرى من الأهمّيّة. إن الطابع التقني المفرط للتطوُّرات، وصعوبة إنشاء نماذج صالحة للعديد من اللغات، وتوالي التعديلات في الصيغ، كل هذا أدّى بعدد من الباحثين المتخصّصين في الترجمة الآلية إلى التخلّي عن النحو التوليدي لصالح النماذج المعلوماتية أو قواعد النحو المُسَمّاة (توحيدية). هكذا، أصبحت اليوم الأعمال التي دشَّنها تشومسكي حبيسة مجال البحث النظري. لكن تشومسكي، من حيث هو كاتب غزير الإنتاج ومثقَّف ملتزم، وفي الوقت نفسه الذي كان فيه ينقّح ويطوّر أنموذجه اللساني، لم يكفّ عن مناظرة وسائط الاتّصال، والإمبريالية الأميركية، وأضرار الاقتصاد الليبرالي. ومؤلّفاته، تجاوزت اليوم خمسين كتاباً.

---

هوامش:

*العنوان الأصلي للمقال والمصدر:

Les limites de la traduction automatique. JEAN-FRANÇOIS DORTIER. Article de la rubrique «Enjeux Pensée et langage». L'imaginaire contemporain. Mensuel N° 90 - Janvier 1999 scienceshumaines.com

1- هكذا توجد جمل عنيدة ومستعصية مثل الجمل التي لافعل لها «Attention Petit» (حذار أيّها الفتى)، أو الجمل ذات الفعلين «المعلومياتي يأكل وينهب إلى بيته» = «linformaticien mange et Part chez lui». حيث إن تنضيد الفعلين لا يسمح بإعادة بناء نظام تراتبي على أساس قواعد النحو التحويلي.

2- لا يزال هذا المشكل قائماً رغم النتائج المتقدّمة التي تقترحها برامج الترجمة الآلية المتوافرة حالياً، سواء البرمجيات المستقلّة أو خدمات الترجمة المدمجة في قوائم محرّكات البحث الشهيرة. (المترجم).

# خبْطُ الأجنحة المائية

نمر سعدي

بعيداً عن الشعرِ.. بعيداً عن قلقِ الشعرِ- تحديداً- أهمسُ لنفسي: جمالكُ الكاريبيُّ لم يكُ عبئاً عليَّ. الآنَ ماذا جنيتُ منكِ سوى الحرائقِ المطيرةِ؟ بعدما أحرقتِ دمي انسللتِ بخفة النورس الأزرق، وتركتِ فيَّ شتاءاتٍ يتيمةً تبحثُ عن مخرجٍ من جسدي.. بينما دموعُ الطبيعةِ تتكوَّر في قلبي الصغير.

****

إلغاءُ غربتك عني عبادة.

التسكُّع بالقرب منكِ عبادة.

الحبُّ الذي تسميّنه تافهاً عبادة.

كل عمل صغير جداً عبادة.

حتى التفكير السريع العشوائي بكِ عبادة.

واستحالةُ لَمْسِك عبادةٌ أيضاً.

****

كارولين طالبة أدب مقارن ، أميركية بيضاء، جميلة ذات شعر ذهبي ، لا تفارق البسمة وجهها الناصع.. كانت تدرس الأدب الإنجليزي في جامعة كولومبيا في مدينة نيويورك. جاءت عام 2007 في بعثة دراسية صيفية إلى جامعة حيفا، كانت تعطي دروساً خصوصية في اللغة الإنجليزية، وقد درّستني عدة دروس، فبدأت معي بسونيتات شكسبير قراءة وتفكيكاً وشرحاً.. كنت أودُّ لو بدأت من الشعر الأميركي المعاصر.. تشارلز بوفوسكي مثلاً، أو آن سكستون.. ولكنها أصرَّت على شكسبير ولغتهِ العالية.. كارولين- وأظنها كانت من أصول يهودية- فتاة جداً لطيفة، ومُحِبّة للشعوب الأخرى، وإنسانية إلى حدٍّ مرهَف.. كانت تحبّ حيفا، وتتنزَّه بشكل يومي في حي وادي النسناس الشهير، وتتناول الفلافل.. قالت لي مرَّة في أثناء تدرسيها لي إنها تحب الشعب الفلسطيني ومعلّمها الحيفاوي الأصل المدرّس في جامعتها النيويوركية العريقة البروفيسور بشير أبو منّة، وتعدّه أحد عباقرة هذا العالم، وإنه يملك عقلاً من أصفى العقول على مستوى العلوم الإنسانية في العصر الحاضر.

المهم في الأمر أنني بعثت ،في الماضي إلى مكتبة جامعة كولومبيا كتباً شعرية لي ظلت لسنوات لا تظهر في كتالوج المكتبة الإلكتروني، حتى يئست من البحث عنها.. إلى أن جاءتني رسالة من مدرّستي، عاشقة الشعر، تخبرني فيها عن وجود الكتب ورابط البحث .

شكراً لكِ عاشقة الشعرِ، والحياة، والفراشات الصفراء، والخضرة.

أي إنسان يمكنه أن ينسى سونيتات شكسبير بعد سنوات طويلة، ولكنه لن ينسى فتاة مثل كارولين.

****

لم تلتصق به صفةٌ طوال حياتهِ كما التصقت بهِ صفة حالِم، لا عاشق للسراب، لا شاعر.. لا أي لعنة أخرى.. كان الجميع يقولونها له وكأنهم يقيّمون شخصيَّته، بعد خبرة، بفرح من اكتشفَ كنزاً.. مئات البشر قالوها له، حتى آنيتا عاملة المطعم نادته مرَّة بها مطلقةً ضحكةً مجلجلة كأنما أصيبتْ بمَسّ.. لا أدري كيفَ اصطلحوا عليها، ولم يصطلحوا على أي كلمة أخرى؟ حالم؟!

****

في الزمن الإلكتروني لا أحد يهتمّ، ولا أحد يتكلَّم مع أحد.. حتى قهوة الصباح لا تُشرب بمعزل عن نقر الهاتف أو اللابتوب... الزوج والزوجة والأولاد والبنات، على مدار الساعة، مشدودون بجاذبية غريبة عجيبة إلى الفيسبوك، أو تويتر، أو الواتس أب، أو الفايبر. أصبحت عواطف الناس كالزهور الاصطناعية وكالزجاج.

****

سحر البيان الذي في سورَتَي «الرحمن» و«الملك» لا حدود له... ما عليك إلا الانصات بهدوء.الطاقة الجمالية في القرآن



الرسوم: william kentridge - جنوب إفريقيا

لا يقوى كلُّ قلبٍ على استيعابها.

انسيابية هذا النثر المركَّب تنهلك. موسيقى الألفاظ تحاول تسكين الموج المتلاطم في مكان ما من روحك.. كل شِعر عظيم متأثّر -بشكل أو بآخر- بلغة القرآن الكريم.

****

هناكَ أزمة قراءة. الآن، ما فائدة أن يطبع الشاعر أو الروائي مثلاً ألف نسخة من كتابه؟ أظن أنه يكفيه ربع هذا العدد إن كان هو الوحيد من سيقوم بتوزيع كتابه على الأصدقاء أو على المكتبات العامة أو الجامعية؟

باعتقادي ألف نسخة كثير وفائض عن الحاجة، في وقت لا أحد فيه يقرأ، وليس مستعداً أن يقرأ أي شيء.. العالم الافتراضي يشدُّ الناس بحبال سحرية حتى أن عدد الذين لا يزالون يتمتعون بنعمة القدرة على القراءة الورقية قد أخذ بالتقلّص، حتى لم يعد مجدياً أن يقاس بعدد الجمهور الافتراضي. لا أظن أنه سيقوم بتوزيع أكثر من مئة نسخة على أصدقائه، ومثلها على المكتبات. وكل ذلك مجاناً لوجه الله تعالى.

مرةً لفت نظر صديق لي وجود كَمّ لا بأس به من كتبي عندي في البيت ، فقال مازحاً ماذا تفعل بها؟ قلت: له لا شيء. أي صاحب مكتبة محلّية إذا قلت له إنك تريد أن تهدي مكتبته عدة نسخ فإنه يشط، ويولول كمن أصابه مَسّ من الجنون، أو عبرت أمامه أفعى.!.

لا أحد يقرأ الشعر. الناس يعنّونه هنياناً وكلاماً فارغاً لا أكثر.

قالَ لي: أفضل شيء تفعله أن تعطيها لمن يشحذ عليها، وقهقه بسخرية مستغرباً أني لم أَجْنِ من الكتابة، طول عمري، قرشاً واحداً، ويعاتبني بشدة على أنني وزّعت قسماً منها على الأصدقاء والمكتبات العامة على نفقتي. قلت له: هذه طريق شاقة. لا تقاس بالمال بل بالمتعة. عندما كنت صغيراً كنت أحلم دائماً في النوم وفي اليقظة أن أطبع كتاباً. والآن تجيء أنت وتقول لي :(وبعدين مع هاي الكتب شاغلة مساحة من البيت..؟ ارميها أو اعطيها لمن يشحذ عليها).

****

أنكيدو لم يكن من أصدقائها، ولم يكن يعرفها، أو لمحها يوماً تملأ الجرارَ من منابعِ البلّور الحديثة، لكنه عندما تفتَّحت الزهرةُ البريَّةُ المتوحّشةُ الزرقاءُ عن وجهها القمريِّ الناصع تجرّأ وقالَ لها، كمن يحدِّثُ نفسَهُ، أو يهمسُ للهواءِ المراوغ: أنتِ أشبهُ النساءِ بأفروديتَ الجديدةِ، يا من قددتِ قميصي بقبلة.

أنكيدو لم يكن أنكيدو.

****

تتسع اللغة أحياناً، تتسعُ كثيراً، حتى أننا إذا نقلنا كتاباً عن لغة أخرى فغالباً ما تلتبس علينا ألفاظ كثيرة نظراً لتأدية

الكلمة عدة معانٍ، حتى أنه لفت نظري، قبل عدة أيام، أن عنوان رواية الكولومبي جبرييل غارسيا ماركيز الخالدة «مئة عام من العزلة» هو في اللغة الأصل وفي اللغة الإنجليزية (مئة عام من الوحدة)، وأظن أن للعزلة معنى آخر.. العزلة في نظري لا تعني الوحدة. ممكن أن تكون معزولاً أو معتزلاً مع من تريد ،ولكن للوحدة معنى مختلفاً ليس المعنى نفسه الذي تؤدّيه العزلة. أيضاً ترجمة صالح علماني لرواية أخرى لماركيز حملت عنوان «ذاكرة غانياتي الحزينات» بينما ترجمة المترجم الأستاذ رأفت عطفة الرائعة حملت عنوان «ذكرى عاهراتي الجميلات».. هنا التبس الأمر عليَّ، ولم أعد أعرف من أصابَ ومن أخطأ! ولا أظن أن الغانية هي بالضرورة عاهرة أو العكس. وهل الذكرى هي الناكرة؟ لا، الناكرة شيء والذكرى شيء آخر. هكذا أعرف. وهنا الشيء لا يمسّ هذين المترجمين الفنّين، أو يقلل من أهمّيتهما. أيضاً هناك عنوان آخر لمجموعة قصصية هو «ايريندير‌ا البريئة»، فكيف تتحوّل هذه الايريندير‌ا في ترجمة أخرى أو مقال لأحد الروائيين المهمّين إلى «ايريندير‌ا الغانية»؟ كما أن هناك ترجمة لرواية مهمّة للكاتب نفسه ينشرها أحدهم بعنوان «خريف البطريق» بينما هي في ترجمة المترجم التونسي البارع محمد علي اليوسفي «خريف البطريرك».. فأين البطريق- وهو اسم لطائر بحري- من البطريرك؟

اليوم اطّلعت على كتاب «مئة عام من العزلة» مترجَماً إلى اللغة العبرية، وقد وجدت كلمة الوحدة بدل العزلة. هذه اللغة العبرية التي انطمست، وذابت أكثر من ألفي سنة. العبرية لغة بسيطة ومختصرة ومحدودة إذا قيست بلغة جبارة كاللغة العربية، ولكن هناك من بعثها من غياهبها، ومن اشتغل على إحياء ألفاظها بعد أن كانت لغة عنقائية (من عنقاء) ولغة توراة منقرضة وبائدة، أما نحن فنعمل على طمس وتغييب ومحو لغة هي من أروع اللغات الحية في الوجود.

****

بالنسبة له لم يفعل أيَّ شيء منذ عشرين عاماً سوى تربية هشاشته كما تُربَّى الورود في القوارير.. أو الطيور في القفص الذهبي. حتى وهو يحلمُ بالفراشاتِ أو يدخِّنُ سيجارة الصباح كانَ يربِّي الهشاشة في الغابة البشريَّة. كانت ذاكرته مقبرة للروايات. هكذا قالَ لي شقيقهُ قبل شهر، ومنذ ذلك الحين وأنا أفكِّر بكلامهِ الهلامي.

هل تربيةُ الهشاشة وظيفةُ الإنسان الحديث؟

****

حياة جابرييل غارسيا ماركيز الشخصية والأدبية لم تكن بمعزلٍ عن الفانتازيا السحرية أو العجائبية، وإلا فكيف نفسِّر نجاحَ كاتب مغمور حتى مطالع السبعينات، كانَ يبيع علب الكولا بيبسي، وباعَ سيارته لينفق على نفسهِ وأسرتهِ في وقت كتابتهِ لرائعته «مئة عام من العزلة»، بينما كانت زوجته تشتري الحليب والخبز بالدَّيْن..؟ النجاح بعد ذلك كانَ منقطع النظير: بَيْعُ 30 مليون نسخة من الرواية، وتتويجٌ عالميٌّ بنوبل! الشيء الأغرب واللافت في حياتهِ هو ثقته العمياء بعملهِ. كانَ يعرف أنَّ مشروعه الأدبي سينجح؛ آمن بهذا منذ البداية.

نجاح كنجاح ماركيز يسمَّى في أدبنا العربي «فانتازيا».

****

أسعى دائماً إلى توريةِ شمسٍ صغيرةٍ عاشقةٍ في ثيابِ امرأة.

شمسٍ صغيرةٍ لا تُرى، ولكنني أسعى إليها على عينيَّ.

****

ما قبل عصر الفيسبوك غفوت قليلاً في قطار صباحي ينهبُ مسافةً زرقاء ما بين مدينتين ساحليتين في فلسطين: حيفا، وعكا. حلمتُ بأنني أكتب كتاباً ينتمي إلى تيار الكتابة عبر النوعية كله، مكوَّنٌ من فقرات نثرية مرقَّمة لا تزيد الواحدة عن خمسةِ أسطر، ولا تخضعُ إلى وزنٍ أو قافية، ولا هي قصة أو قصيدة أو مقالة أو خاطرة بالمعنى الحرفي، بل هي مزيج مبتكر وكوكتيل من أجناس أدبية كثيرة. فقرات مثل نقاط الماء، صغيرة ومدوَّنة على حائط الحياةِ الرمادي، تحملُ حديث الروح لا أكثر، وتعجُّ بصخب القلب البريء. الفيسبوك- الآنَ- يؤَسِّسُ لمثل هذا النوع من الكتابة.

****

خمسة أيام أو أكثر وأنا أكتب- ذهنياً، لنفسي- أفكاراً متحرِّرةً لقصائدَ قادمة، حارَّة وحادَّة وثائرة ومنفعلة تارةً، وفَرِحة ورومانسية وشفَّافة وبسيطةً تارةً أخرى. في النهاية محوتها كلها من ذهني. لا أعرف لماذا! ولم أندم عليها.. هل لأنني أعيش التحرر فقط في ذهني؟ ربما لأسباب كثيرة أخرى. مرَّة قلت في قصيدة: كل الذي أعنيه لا أرويه. وكل الذي أرويهِ لا أعنيه. هذا تدريب أوَّلي على تماهي الوجه مع القناع. يقولُ لي صديقي: جرِّب أن تقول ما تريد، وسترى كم مقصلةً ستُنصبُ من أجلك، أو كم صليباً سيُرفعُ لك. الأفضل أن تحلم بالحداثةِ نائماً في خيمةِ أبي سفيان.

****

دائماً أتفاجأ بلفظة (محبرة) عندَ قراءتي لديوان جديد. كنت أعتقد أنها سقطت من قاموس القصيدة الحديثة هيَ لفظةٌ رومانتيكية تعني دَوَاة، قِنِّينَة صَغِيرَة فيهَا حِبْرٌ. لا أظنها تحمِّل القصيدة الواقعية دلالةً مهمَّة في نظري. لا أعرف ما الذي تفعلهُ، بعدُ، في قواميس شعراء حداثيين؟

# وجه واحد يكفي للبكاء

فاروق الحبالي

« كيف تتحمَّل كل هذه القسوة؟ من حقِّك أن تُدين هنا العالم، يكفي أن تكون إنساناً فقط».

كتب هذه الكلمات وهو يحتضر، رأسه أصبحت كقنبلة موقوتة، سوف تنفجر حتماً في وقت قريب جـدّاً حين لم يحصل من صديقه على ثمن سيجارة، أو وجبة طعام تطفئ الجوع الذي يؤلمه. خجله يحيط به من كل اتجاه، صاحب المحلّ الذي يصوّب عينيه على شباك مسكنه، وأيضاً جاره الذي لا يطيق أن يرى وجهه. يبحث عن وسيلة تبعده قليلاً عن هنا الجو المعبّأ برائحة الموت، ارتدى ملابسه ورحل إلى منزل أخيه، يلمح سيارته من بعيد فيطمئنّ لوجوده، يصعد ويضغط جرس الباب، فينفتح ليكشف عن شقة فسيحة وأجهزة كهربائية متعدِّدة، في كل مكان تقع عليه عيناه، لكن وجهه الغاضب حين رآه يقف أمامه، لم يجعله يرحّب به رغم وحدته الشديدة، إذ إنه لم يرزق بمولود طوال عشرين عاماً مضت.

- توقَّف، لا تُرِني ابتسامتك أيها الشيطان.

لم يبق له سوى غرفته التي تحميه من العراء، الرطوبة التي أسقطت البياض ترسم أشياء مخيفة، وأيضاً لونها الذي اكتسى بالتراب.. كل هذا لا يعنيه، ما يعنيه فقط هي الجدران التي تكتسي بخجله الشديد.

- لِمَ كل هذا الصمت أيها الملعون؟ أتسمعني؟

السماء، الليلة، صفاؤها غريب لم يُرَ مثيله من قبل، ولكن، أين ذهبت السحب المتقطِّعة التي تحتجز ضوء القمر؟ أين أدخنة المصانع التي تغطّي سماء القاهرة؟ نفير القطارات- فقط- هو الذي ازداد هنا. الناس في الشوارع يحملون حقائبهم ويرحلون، المقاهي وسط المدينة أغلقت أبوابها، السيارات الحمراء أصبحت بلا ناس، فارغة.

تأمَّل كل الأشياء من حوله هادئة ومريحة، لم يصدق ما يجري فوق أرصفة القاهرة، لكنه سمع صوت السائق يهنِّئ صديقه الكمساري، بحلول عيد الأضحى. قرابة صلاة العصر، مكبِّرات الصوت تبعث التكبيرات إلى الآذان.

صرخ:

- لماذا دفعني أخي بقوة حين طلبت منه خمسة جنيهات؟

عاد إلى غرفته، تأمَّل الأقفال بالغرف الأخرى التي تشاركه الشقة، الصمت يرسم فوق الحوائط حزناً قديماً. وضع مفتاحه في القفل وأزاح الباب، تأمَّلَ مكتبته وهجم عليها غاضباً، حمل بعض الكتب لتشيكوف، ونجيب محفوظ، والبعض من موسوعة مصر القديمة، حملها جميعاً ورحل بها إلى سور الأزبكية... لكنه فوجئ بأن السور كله مُغلق، وليس هناك غير لافتة ورقية فوق كل باب:

- كل عام وأنتم بخير.

عاد إلى الغرفة ليعيد ترتيب الكتب مرة أخرى. وأحسّ بالتعب... فنام.



# طَرْفة عين

بوشعيب عطران



تذرع مكتبك طولاً وعرضاً، سيجارة تلو الأخرى، أفكار مشوّشة تعبث بداخلك.. برقية عاجلة تسلّمتها هنا الصباح تربك اتّزانك، ولا تشفي غليلك:

«إلى السيد (س)، استغنينا عن خدماتك.. قريباً تصلك مستحقاتك.»

هاتفت الجهات المعنيّة دون جدوى.. في طرفة عين استغنوا عن خدماتك دون مبرّر يذكر، في أرذل العمر يتهاوى مجدك، تغادر مكتبك الفسيح مرغماً تحت نظرات موظّفيك الشامتة الممزوجة بالفرح، هؤلاء من كنت تحتقرهم، تستخف بأفكارهم، لا تأبه لشكواهم، تتجنّب الاختلاط بهم، تتعالى عنهم بسلطتك الزائفة. ورثت النعمة والنفوذ عن أبيك، تسلّطت على رقابهم بقبضة من حديد. كل شيء يأتيك طوعاً فتنتشي غروراً عندما تراهم بين يديك خانعين، وعلامات الإذلال ترتسم على محياهم، لا شيء يرضيك سوى أن



يتملّقك الجميع، حتى الأسرة تنكّرت لها، وفضّلت أن تعيش وحيداً تظلّلك السلطة والجاه، لتستهتر في مجونك دون حسيب أو رقيب..زمنك يجري كما تشتهي دون فزع أو خوف، منحتك الحياة كل شيء: الحظ، السلطة، المال والجاه، لكنها تفوح برائحة العفن والقسوة.. ترى مَنْ دَبَّرَ مكيدة إزاحتك، وأنت الذي كنت بارعاً في حياكة الدسائس؟

تصل إلى إقامتك الفاخرة فارغاً من جاهك ضامّاً فشلك، تأبى أن تصدق ما يجري، لأول مرة تشعر بالوحدة تخنقك، ومشاعر الغضب تسيطر عليك، يفيض صدرك بالكآبة، تصفق الباب وراءك وتسير على غير هدى.. تجد نفسك في الشارع الصغير الذي طالما احتقرته وأصحابه، لقنارته وازدحامه، ها أنت تختلط بهم، تخترق الجموع لا أحد يأبه بك، تنظر إليهم ببلاهة، لا تصدق أن هناك حياة أخرى تجري خارج مدارك، أهلها راضون بها رغم ضنكهم، سعداء رغم فقرهم، لأول مرة تحسّ بالذنب تجاههم.. تواصل سيرك. شيئاً ما يجذبك، صور الماضي والحاضر تشوّش ذهنك..ها أنت أصبحت خارج المدينة، تبدو أمامك آفاق واسعة يسبح فيها نظرك لعلّك تنسى ما حاق بك، تجلس القرفصاء على أديم الأرض، تتطلّع بشغف إلى الفضاء حيث الشمس الغاربة تودّع الكون، تراقب بتأنٍّ سدول الظلام، سكون رهيب يثير نبضات قلبك، تلتهب أنفاسك، تنتابك المخاوف، تحسّ بظمأ شديد، تلتفت هنا وهناك تنشد جرعة ماء، تصيح بأعلى صوتك فيرتدّ خائباً، تسير دون هوادة، الإعياء والعطش ينالان منك، تريد أن تعود أدراجك، تضيع منك الطريق في الظلام.. تعاود الجلوس. الندم والأسى يعترياناك.. فجأة، تبدو لك الأيام التي قضيتها وراء مكتبك مملّة وبليدة، وحياتك مَرّت كلها بائسة، لم تحقق فيها سوى سخط الآخرين..جرى زمنك بسرعة، في طرفة عين، هويت من أعلى مرتبة إلى ال حضيض.

بزغ القمر في كامل استدارته كأنه أتى لنجدتك، سطع نوره على طريقك، واصلتها والفرحة تغمرك، لكن العطش اشتدّ بك، شيء ما يتلألأ تحت نورالقمر أمامك، تسارع الخطو.. إنه جدول ماء انعكست عليه صورتك، تفرّست طويلاً في ملامحك، لا شيء يشبهك! حتى ملابسك أضحت غريبة عنك، يبدو أنها تنصهر مع هيئتك الجديدة في بوتقة واحدة، لكنها لاتشبه دواخل من يحملها.. في طرفة عين، أحسست بأنك انفصلت عن كل الموجودات، تنأى بنفسك بعيداً عن جبروتك وقسوتك، مشاعر غريبة متدفّقة تزلزل كيانك، لأوّل مرة تدمع عيناك رأفة بروحك الهائمة.. يعاودك العطش، تجثو على يديك وركبتيك قرب الجدول تعبّ ما تشاء من ماء. عندما ارتويت أحسست بارتخاء مفاجئ، وخواء يحتويك، حاسّتا السمع والبصر شبه مخدّرتين، لا تستطيع الكلام حتى مع نفسك، تمدّدت في مكانك على بطنك، ومغص حادّ يشقّ أسفلك.

نهاية الأسبوع تناقل الناس- باستغراب- خبر وجود جثة السيد (س) ملقاة في بركة ماء على مقربة من مزرعته.

# مُتَّفَق عليه

وائل السمري

كل شيء في سماء الحرف
«مُتَّفَق عليه»
لا اختيار
بين صنوين
ولا أمل
سيتبعه الشراع

والنقاط على الحروف
نجومها
تهدي..
تُضِلّ..
تراوغ المعنى
وتمنحه القناع.

والوضوح
هو الغموض بعينه



لكنه سئم التخفي
واستراح من الهروب
وقال للرؤيا:
وداعْ.

والدليل
هو المتاهة
غير أن التابعين
استأنسوا
ببريقه
فتزاحموا حول
الضياعْ

واللغات هي المليكة
تحكم الدنيا
بلا قلق
ولا خوف

متى نصبوا العروش
تجئ ملء عيونها
زهواً
وتيهاً
والتياعْ

ومعي دواة الحبر ..
أنثرها
على الفوضى

فتغدو ..
ملحمة
ومعي جناح السرّ
أطلقه
فتُنصَب
محكمة
والحضور
هم الشهود
والحقيقة
في القيود
وأنا أدوِّن
كل ما قالوه
أو سمعوه
أو عرفوه من دمع
ودم
وأنا
الحكم
والمتَّهم
وأنا رسول الحرف
أرسلني
لأحرس نجمه
وأزفّ أوراقي إليه
فـ«كل شيء»
في
سماء
الحرف
«مُتَّفَق عليه»

# ليس أفضل من نفسك لنصحك

نوبمي فيرو
أستاذة الأدب الإسباني في طرابلس

أعتقد أنّ المشوار في شوارع مدينة جديدة -خاصة عندما تكون وحيداً- هو الطريقة الأعمق لاكتشاف كيف يتنفس المكان.
وصلت الى مطار طرابلس بحقيبة ممتلئة بالأمل وبوزن زائد. صراحة في ذلك الحين(نهاية سبتمبر 2013) لم أكن مهتمّة بسياسة البلد ومجلس النواب والمليشيات وتشكيل نظام جديد بعد اكثر من أربعين سنة من نظام قديم؛ لأن كلنا نعرف أن بلداً جديداً لا يظهر كنبات فضائي في ثانية ولو بمساعدة جين مميّز، وأنا -أيضاً- كنت أعرف أنني لن أصبح مشاهدة لكل هذه التغيرات المرجوّة خلال فترة قصيرة ،هي سنة وقتي المسطّر لتدريس اللغة الإسبانية في الجامعة. إن طموحاتي كانت بسيطة للغاية، أهمّها أن أترك نفسي هبة لمدينة تحكي معي بدون مترجم يروي إحساسها.
نرعت شوارعها دون هدف، مشيت ومشيت كثيراً، وقالوا لي لا تمشي وحيدة بالشوارع، فهذا خطير ،وقالوا لي لا تدخّني، ودخّنت كثيراً في المقاهي. أحياناً لا يوجد أفضل من نفسك لنصحك. بفضل المشوار وجدت مسجداً عظيماً في ميدان الجزائر، كان في الماضي كنيسة. ومقابل بابه الرئيسي بقيت ساعات طويلة، فقط لأستمتع بالمنظر العجيب، بالمعمار المنهل. وواصلت المشي لأجدني أمام مكتبة الفرجاني، قضيت وقتاً أطول أمام الكتب والروايات، فقط لأستمتع بالمنظر وبحوار صاحب المكتبة الذي عرّفني أكثر بثقافة ليبيا وتاريخها.
كان الأدب الليبي بالنسبة لي شيئاً يشبه البلد، أي أمراً شبه مجهول. كانت معلوماتي عن الكُتّاب الليبيين تنحصر في أسماء قليلة سمعت عنهم، وأنا جالسة على كرسي داخل قاعة جامعة إسبانية أيام دراستي للغة العربية آنذاك، ولكن -الآن- قد ظهرت الفرصة كنبات فضائي لأدخل بعيني إلى كل هنا العالم الجديد والقديم. صدفة توقفت نظرتي عند عنوان رأيته على رفّ المكتبة: ملح.. من هنا بدأت القصة. ذكرياتي الأسعد، منذ طفولتي وحتى الآن، مرتبطة بشاطئ البحر والملح؛ ولذلك فكرت: هل هناك احترام أستطيع أن أقدّمه لشعب مجهول، أكبر من قراءة شعور وأفكار أدبائه؟
تساءلت، فأجبت بالنفي. هل هناك احترام أكبر قد أقدمه لشعب مجهول من استماع طموحات جيل الشباب وهم يدرسون لغتي بالجامعة؟ تساءلت، فأجبت بالنفي. وبهذه الطريقة، مأخوذة من مشوار طويل، قررت، من غير حاجة إلى تحليل عميق مع نفسي ومن غير بذل جهود ،أن أترك صوتهم عند صخبهم يرتقي وينخفض إلى حَدّ الهمس، وأنا لا أفعل شيئاً سوى أن أسمع، عربيتهم المخلوطة بالدارجة الليبية، والتي يمكن فهمها بقليل من التركيز، كما يحدث لنا مع جيراننا في المغرب... من خلال ترك سمعي لصخبهم وهمسهم، عرفت أن الشعب الليبي حكّاء بامتياز، وأن لديه حكايات عديدة، شائقة معبّرة عن معاناة الحياة، فرحها حزنها، ضحكها، دموعها التي بطعم الملح.
حقاً سمعت الكثير عن الأدب الليبي، سمعت الكثير من مختلف الأطراف. سمعت كلاماً عن محمد العريشية كاتب ونائب في المؤتمر الوطني آنذاك، سمعت عن معنى روايته «الأيام الاخيرة في علاج»، قابلته، وشرح لي وجود العنف في روايته



العمل الفني : عمر جهان-ليبيا

المنكورة. سمعت كلام البائع التونسي الذي كان يحكي معي عندما كنت أزور دكانه ( القرطاسية ) لشراء الأقلام للسبورة. وأتنكّر -بشكل واضح، حتى الآن- ضحكه الذي كان يجعلك تطمئنّ وتثق بأن كل الأمور على ما يرام، والبلد -إن شاء الله- يمشي حاله على الرغم من أخبار التلفاز المخضّبة بالدماء.

سمعت الكثير ولم أشبع. سمعت كلام محمد الأصفر حين تعرفت عليه أخيراً في طرابلس، كان ذلك منذ ستة أشهر، وقد جاء من بنغازي عبر رحلة بريّة منهكة. سمعت اقتراحاته، حماسته، تأمّلت عرقه الذي لا توقفه أي مناديل، اتفقنا على التعاون، وسمحت إمكانياتي باختيار رواية من بين روايتين له لكي أترجمها. اتفقنا بين فنجاني قهوة في ساحة ميدان الساعة، كان بصحبته صديقه الفنان التشكيلي رضوان بوشويشة الذي كان يحكي معي باللغة الإسبانية بطلاقة!! رغم أنه يعاني مشاكل في الصوت بسبب مرض في حنجرته، لكن روحه تجعل كل ما ينطق به يصل إلى مواضع الإدراك، استغربت كيف يتفاهم الأصفر الذي يعاني من ضعف السمع مع صديقه بوشويشة الذي يعاني من ضعف النطق، لكن ،بمراقبتهما- قليلاً- عرفت أنهما أحياناً يستعينان بورقة وقلم أو بشاشة الموبايل، وأنّ بعض اللحظات التي لا تعوَّض، مثل هذه، سمحت لي أن أدرك أني لن أعرف إن كان البلد سينهض من كبوته أم لا.. المشاهد التي أراها في الشارع تجيبني.. الشعب الليبي لم يتوقّف عن الحياة.. أحسست بلطف الرجل المسنّ ،يصرف اليورو إلى الدينار الليبي ويتشمّس عند باب محلّه الخاص ببيع اللؤلؤ والفضّيات. كَلّمته باللغة الإيطالية، فانتبه من أول نظرة: أهلاً بجارتنا في الخريطة.. أهلاً وسهلاً، وقَدّم لي الماء البارد المنعش، فاستأذنته كي أشعل سيجارة فسمح لي بلطف، وقدم لي منفضة السجائر الزجاجية النظيفة جداً.

سمعت نبذة دسمة عن تاريخ ليبيا المعاصر من خلال محمد الخروبي، فنّان الخطّ العربي، وهو يسوق سيارته الصغيرة باحثاً معي عن شقة للإيجار. من حسن الحظ نجحنا في الحصول عليها بعد عدة مشاوير متعبة، البحث عن مأوى في العاصمة طرابلس لم يكن سهلاً، بل شبه مستحيل، لتوافد أعداد كبيرة من النازحين إليها، وهنا أعطاني الفرصة لتدوير الكلام والسيارة معاً. تعرّفت إلى زميله محمد بركة في الورشة حيث كانا يعملان في المدينة القديمة، حارة اليهود، في مكان كانت تشغله القنصلية البريطانية سابقاً.

التسكُّع دون وجهة في شوارع مدينة هو أفضل طريقة لاكتشاف كيف يتنفَّس المكان. والمعاملة مع الناس مباشرة تمنحك الحميمية التي تشعرك أن وطناً جديداً بدأ يشيِّد نفسه داخل وجدانك.

وعندما تمنع الظروف الأمنية الخارجية عنا المشي بزنق المدينة وميادينها وشوارعها، لا شيء أفعله سوى أن أفتح الشرفة، وأجلس على كرسي بلاستيك أبيض، أستمتع بالقراءة، وأكتشف ليبيا أكثر من خلال ما يكتبه كُتّابها وكاتباتها، وأنا أقرأ في متعة، لا أكترث لأصوات القصف والمفرقعات ورائحة البارود التي تغزو المكان، في حضرة الأدب أنسى الدمار، فأنا -ذاك الوقت، في أثناء فعل القراءة - أشيّد ما تهدَّم داخلي.. جميلة هي ليبيا.. خاصة إذا ابتسمت.

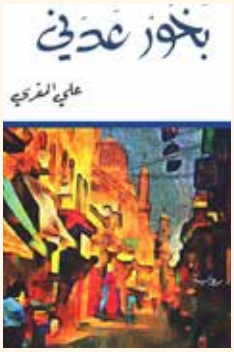
# سيرة التعايش والحرب

عامر أبو حامد

«أيّ شيء» هكذا يعرّف بنفسه الشاب الفرنسي القادم حديثاً إلى عدن في رواية «بخور عدني» للروائي والشاعر اليمني علي المقري. الرواية الصادرة حديثاً عن (دار الساقي، بيروت) تمتد على ما يقارب الثلاثمئة صفحة حاملةً للقارئ روائح الأبخرة والعطور العَدَنية، وصاخبةً بضجيج الحيوات الكثيرة التي تتفاعل فيما بينها في المدينة الساحلية شديدة التنوُّع والتمايز المذهبي والإثني، في أواسط أربعينيات القرن الماضي.

ليست رواية «بخور عدني» غريبةً عن أعمال المقري الروائية، إذ يمكننا عدّها امتداداً لثلاث روايات سابقة تُعنى بتقصّي المهمّشين والمنبوذين على أساس الهوية في المجتمع اليمني، بل أيضاً استعارة منظورهم للمحيط، وإحالتهم من الهامش إلى المتن، وتطبيق رؤاهم وأهوائهم ومشاكلهم روائياً بألسنٍ متعدّدة تنتصر لهم، هم الذين ابتلعهم بحرُ الأكثرية العددية والفكرية والثقافية عبر التاريخ. لكن «رواية بخور عدني» تختلف عن سابقتيها «اليهودي الحالي» و«طعم أسود... رائحة سوداء» بأن الذي يبصر ويقول ويختبر الاجتماع العدني هو أجنبي هاربٌ من الخدمة العسكرية في بلده إبان الحرب العالمية الثانية. بشكلٍ أو بآخر فإن هذه الرواية هي معكوس أحد المواضيع السائدة في الرواية العربية، أي الشاب العربي الهارب من ظروف العالم الثالث إلى الغرب.

فرانسوا أو ميشيل الذي وصل إلى عدن عبر البحر، ودخل مجتمعها من غير أوراق ثبوتية، يبقى إلى آخر الرواية غير محسوم الهوية. قد يكون فرانسوا الذي تسلّل ليلاً إلى غرفة صديقه ميشيل الأعرج ليبادل أوراقه بأوراق الإعفاء من الخدمة العسكرية هو من وصل إلى عدن، وقد يكون ميشيل ذاته استغنى عن أفكاره الوطنية، واستسلم لعرجه وإصرار أهله على السفر إلى عدن حيث يدير قريبٌ له شركة كبيرة. ما يتبين لاحقاً أن موضوع الهوية بقدر ما يحمل من جوهرية في حمل أحداث الرواية والدفع بها قُدماً، هو يمكننا أن نعدّه تفصيلاً أمام فعل الهرب. فسواء أكان ميشيل أم فرنسوا فإنه هو الشاب الذي سيصبح جزءاً من ذكريات المدينة وأهلها، وسواء أكان العرج الذي رافقه حقيقياً أم عادةً مكتسبة، فإن الهرب هو الفعل المحرّك.




هنا ما نلاحظه من خلال اشتغال الروائي المقري في الثلث الأول من «بخور عدني» على بناء الشخصية بجعلها تسأل عن الهوية، وتحاول أن تبحث في الناكرة، ليظن القارئ أنه أمام بناء تصاعدي يكتشف في آخره حقيقة هوية الفرنسي-العدني. إلا أن البطل يستغني، مع تصاعد الحدث وتفاعل الشخوص المحيطة به، عن الناكرة وعن هويته السابقة كُلّياً. هنا لأن الهرب- كفعل محرّك في مضمونه- استند في الأصل إلى سؤال الوطن في ظل الحرب. الوطن الفرنسي بعد أصبح حملاً ثقيلاً على ميشيل أو فرنسوا، قرر أن يدمره كفكرة، وأن يستغني عن المفهوم بحد ذاته بأن يتّجه إلى عدن، حيث «لا وطن» أو بديل للأوطان.

على أربعة فصول «نفحات» يقسّم المقري السرد مزاوجاً بين الـ (أنا) الداخلية على لسان البطل الذي يدوّن الحدث بقلمه، والـ (هو) الخارجية التي تراقبه وتواكبه بأسلوب القص. وإذ نلاحظ الإفاضة السردية المطوّلة لحياة الشخوص في عدن بين الحرب العالمية الثانية وبدايات السبعينات، فإن تبريرها روائياً يكون بأن الكاتب لا يسعى للتأريخ بقدر ما يسعى لتوثيق حيوات العدنيين في فترة محددة بالتفاصيل واليومي، مركّزاً- بكثافة- على إشكاليات التعايش الطائفي والإثني، الوطنية، السياسة، الاستبداد العقائدي، التمييز، والحب.

تكمن حيلة المقري الروائية برصد التنوُّع المذهل الموجود في المدينة التي كانت عبارة عن مستعمرة بريطانية مستقلة، يقطنها المسلمون واليهود، والمسيحيون، والزرادشتيون، والبهائيون، والبوذيون، والكونفوشيسيون، والهندوس من مختلف الجنسيات.

لا يشتغل المقري على إنضاج الشخصيات في النص، فلا نمرّ ببناء كلاسيكي للشخوص. يتمّ الاكتفاء بالتدليل الوصفي البسيط على عدد كبير نسبياً من المحرّكين لمجرى السرد، ويُترك لهذه الشخصيات مجال واسع للتفاعل فيما بينها لإنتاج سير متنوّعة يضبطها ميشيل بمنظوره ومسيرته في عدن. بهذا الشكل تبدو الشخصيات وظيفية في تظهير مزاج المدينة وتحوّلاتها، ويخدم بروز بعضها واختفاء بعضها الآخر عبر عقدين ونصف من الزمن في رسم الخط البياني للمجتمع العدني. ويبدو أن نهاية الاستعمار هي بداية الانحطاط من الذروة، وليس تحطيم

الشخصيات وإنهاؤها دراماتياً إلّا انعكاساً لهبوط الاجتماع العدني وتقهقره.

ما إن تقوم ماما، رمز التعايش في المدينة ودليل قادميها الجدد، بإمساك ميشيل من يده في الفندق لحظة وصوله، حتى تأخذه في رحلة مليئة بالحب والفن والموسيقى والأدب والبخور العدني. البطل الذي اعتمد- أخيراً- اسم ميشيل، يدخل مجتمع الطبقة الوسطى حاملة الفن والثقافة في عدن. يبدأ بتعلُّم اللغة العربية على يد العارف، وفي الكازينو يجتمع مساءً بفرانسيسكو، وسعيد، وميجي، والقالي، وفيلسوف عدن، وأبرز الشخصيات العَدَنية، على أنغام الموسيقى وصوت المغنية شمعة التي تأسره بموسيقاها التي هي مزيج من الهندية والعربية، وتقع بين الصوفية واليهودية. هكذا يعايش ميشيل يوميات العدنيين وقصصهم. يصبح كاتب الرسائل للذين لا يجيدون القراءة والكتابة، ويصبح جزءاً من قصص الحب الممنوع بين الأديان والإثنيات. يحفظ أسرار المدينة وخباياها ومحلّاتها، ويتأقلم مع مزاجها العام، ناسياً- بشكل تدريجي- ماضيه الفرنسي وحبيبته شانتال.

عدن الكوزموبوليتية تصبح «لا وطن» ميشيل وانتمائه وهويّته ومجتمعه. مع ابتدائه بالعمل مع شمعة وشركات الموسيقى واستقراره في غرفته فوق دكان اليهودي، يُقبل ميشيل على معايشة التغيُّرات السياسية والاجتماعية التي تطرأ على المدينة بعد نهاية الحرب العالمية، فبعد إعلان تقسيم فلسطين تبدأ الحملات العنفية ضد اليهود العدنيين. الست ماري والعم شمعون صاحب دكان اليهودي الشهير في عدن، أصدقاء ميشيل، كلهم يصبحون ضحايا العنف والتهجير. «شمعة» اليهودية، فاتنةُ عدن ورمزها الموسيقي، تغادر مع يهود المخيمات إلى «إسرائيل» بلا رجعة.

على الرغم من انتهاء الحرب فإن ميشيل كان يشعر أنها- للتوّ- بدأت في عدن. تهجير اليهود العدنيين كان بداية لسلسلة من التغيرات السياسية والاجتماعية التي تقلب وجه المدينة راديكالياً. هكذا بدأت تزداد موجات العنف في المدينة على شكل اشتباكات بين الإثنيات والأديان المختلفة مع ازدياد التطرف الديني. فبعد أن كان المثقّفون والفنانون العدنيون يناقشون الهوية العدنية بوصفها مستقلةً بذاتها محاولين تعريف «العدني»، بدأت تظهر نزعات مقاومة الاستعمار ونداءات القومية العربية، في مجتمع يكاد أبعد ما يكون عن الأفكار الجاهزة والجامعة.

لا يخفي المقري ميله إلى عدن في ظل الاستعمار، فيبدو جليّاً، في الرواية، أن الإنكليز هم من حفظوا للمدينة تنوّعها وبريقها. كان مجرّد خروج الاستعمار من عدن بداية لفصل جديد من التعصُّب ورفض الآخر. عدن ستصبح خاليةً من الغريب، يُحاكَم فيها البشر بناء على مفهوم جاهز للثورة. حتى ميشيل الذي ألفه العدنيون وأحبّوه، والذي حرص تماماً منذ دخوله المدينة على أن لا يجرح حياءها، سيأتي إليه من يسائله عن وجوده بعد أن رحل الجميع، انفجر الكازينو، وماتت ماما.

على العكس من اشتغاله على الشخوص، يعطي المقري أولوية لسبر المكان بالأسماء والتفاصيل. بلغة سلسلة ومرنة محمّلة بالأدب والشعر والأغاني، نشعر أنه يخبرنا، بدقة، عن مكان دكان اليهودي وشكله ومحتوياته، كما بالنسبة لبقية معالم المدينة. الدكان مثلاً هو الإنابة عن وجود اليهودي، وهو النكرى التي تدلّل على محو الوجود التاريخي لشريحة واسعة من المجتمع العدني. كذلك أسماء الساحات والمقاهي والكازينوهات التي تعرَّضت للتخريب والتدمير لاحقاً باسم الثورة، يوثّقها المقري، ويستخدمها كدليل تاريخي على وجود التنوُّع والتعايش سابقاً في عدن. يحاول المقري أن يصنع سيرة واحدة للشخصيات من خلال سيرة المدينة، ذلك يتمّ بربط الشخصيات بشكل وثيق بالمكان (الكازينو، الدكان، ساحة كريتر...)، بحيث تبدو كل السير الصغيرة هي مرويّة واحدة متكاملة عن المدينة. سيطرة المليشيات المتقاتلة على المدينة كانت مقتلة تلك السير الصغيرة، ومن ثَمَّ كانت نهاية المكان أيضاً، الذي تتغيَّر ملامحه وشوارعه تحت حكم الثوريين.

عدن، المدينة اليمنية الجنوبية كانت في يوم من الأيام وطن الذين لا وطن لهم، أو بديلً الوطن لكارهي الأوطان مسبّبة الحروب والقتال والنزاعات والخسارات. هكذا كان هروب ميشيل والعديد من شخصيات «بخور عدني» إلى عدن، حيث المجتمع الذي لا تحكمه الهوية ولا يجتمع قاطنوه على صفة واحدة. التطرُّف الديني والأيديولوجية العروبية حوّلا المدينة إلى مرتع للفوضى والخراب. على العكس من الرواية المُكرّسة في الأدبيات العربية عن الاستعمار الذي يُجزّئ الكُل، ويكرّس الجماعات الصغيرة، فإن الإنكليز في رواية «بخور عدني» كانوا صمّام الأمان للتنوُّع والتعايش الديني والإثني. وعلى العكس أيضاً، خطابات عبد الناصر عن العروبة والوحدة، القادمة من مصر، هي من فتّتت الاجتماع العدني وقَسَّمته.

# هايدغر والنازيّة

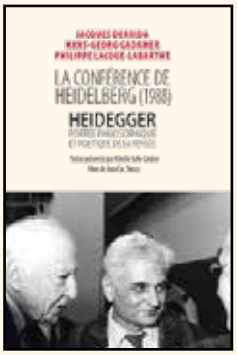
بدرالدين عرودكي

يستعيد كتاب: «محاضرة هيدلبرغ (1988)»، لهايدغر، دلالات فكره الفلسفية والسياسية (منشورات لينيو/إيميك باريس) بعد نيف وربع قرن (1988). محاضرة بثلاثة أصوات (هانز غيورغ، غادامير جاك دريدا، فيليب لاكو لابارت) أُلقيت في القاعة نفسها التي كان هايدغر (وكان عميد جامعة فريبورغ آنئذ) قد ألقى فيها، قبل أكثر من ثمانين عاماً (30 حزيران/يونيو 1933) - أي في بداية العهد النازي - خطابه الشهير «الجامعة في الرايخ الجديد»، الذي استدعى وحمل ثلاثة من كبار فلاسفة القرن العشرين على العودة ثانية وثالثة إلى فكر الفيلسوف الكبير، من خلال دلالاته الفلسفية والسياسية، ولاسيما بعد أن صدر في فرنسا كتاب فيكتور فارياس تحت عنوان مثير «هايدغر والنازية» عام 1987.

على أنه بمعزل عن الصدى الإعلامي الواسع الذي حظي به في فرنسا، لن يكون لهذا الكتاب من أهمّية تُذكَر في نظر المحاضرين الثلاثة، ولن يتعرضوا له بالنقاش، لاسيما وأن أولهم، هانز غيورغ غادامير، لم يكن يرى فيه إلا كتاباً إعلامياً كل ما فيه معروف من قِبَل الجمهور الألماني على صعيد الوقائع، فضلاً عن فجاجته على الصعيد الفلسفي المحض. طرح المشكلة، موضوع هذه المحاضرة، كان بالتأكيد سابقاً زمنياً على صدوره كما أنه لم يكن في الحقيقة يمتّ إليه بصِلة.

يوثّق الكتاب - إذاً، حدثاً يبقى شديد الأهمّية على الصعيد الفلسفي. هو ذا فيلسوف كبير يُعَيَّن عميداً لجامعة عريقة، ويلقي خطاباً بات، منئذ، شهيراً يشي بالتزامه الفكري والسياسي بنظام الوطنية الاشتراكية النازي الذي قدّم له دعماً مفاجئاً وغير مفهوم.

حضر تلك المحاضرة عدد كبير من الأساتذة والطلبة. وكان من بينهم فيلسوف ألماني كبير آخر، كارل ياسبرز، الذي سَجَّل انطباعه عما سمعه، ونشره - من بعد - في كتابه «السيرة الفلسفية»: «كان خطاباً أستانياً في الشكل، وبرنامج تجديد وطني اشتراكي للجامعة في المحتوى. كان يطلب تغييراً كلّيّاً في جوهر العقل. وكان الأساتذة الحاضرون آنئذ على رأس عملهم، عاجزين في غالبيتهم عن إنجاز المهمّة الجديدة. سيتكون، خلال عشر سنوات، جيل جديد من الجامعيين المختصّين. وبانتظار ذلك، ستكون تلك مرحلة انتقالية. استنكر عدداً من مظاهر الحياة الجامعية بما فيها الرواتب المرتفعة. وتلقّى - شكراً على ذلك - تصفيقاً رائعاً من قبل الطلبة ومن بعض الأساتذة النادرين. كنتُ جالساً في الأمام، على الحافة، وساقاي ممتدتان، ويداي في جيبيَّ لا أتحرّك.».




يسجّل هنا الوصف - بوضوح - تورُّط هايدغر إزاء ديكتاتورية الرايخ الثالث الذي صمت عنه طوال حياته، وفي الوقت نفسه الجوّ السائد آنذاك. هكذا، سيكون هذا اللقاء بين ثلاثة فلاسفة معنيين مباشرة بهذا الموضوع لا لأنهم يدينون لمبدَع هايدغر فحسب بل لأنهم قرؤوه وفسّروه كما لم يقرأه ويفسّره سواهم من معاصريه أو من التالين له. غير أن القراءة التي قاموا بها في هذين اليومين من عام 1988 لم تكن صدىً لمحاضرة 1933 فحسب، بل تستجيب لمطلبها المُلِحّ و«الباهظ»، كما تقول ميري كول غروبر في مقدّمتها للكتاب.

يمكن أن نقسم السؤال الذي شغل الجميع إلى أسئلة ثلاثة: الأول، كيف استطاع أكبر فيلسوف في عصرنا أن ينخرط فكرياً وسياسياً في الحزب الوطني الاشتراكي (النازي)؟ والثاني، ألم يشعر بنفسه مسؤولاً عن النتائج الرهيبة لاستلام هتلر للسلطة، وعن البربرية الجديدة، وعن قوانين نورمبرغ (حماية الدم والشرف الألمانيين)، وعن الإرهاب، وعن الدم المُراق، ولكي ننتهي، عن العار الذي لا يمّحي لمعسكرات الإبادة؟ والثالث، هل يعني أن علينا إزاء صمته المطلق عن كل ما سبق أن نكفّ عن الحوار معه؟

كان أول المتحدّثين الثلاثة (بالفرنسية وأمام جمهور ألماني!) هانز غيورغ غادامير (1900 - 2002)، أكبر الثلاثة سناً، وتلميذ هايدغر (1889 - 1976)، ثم زميله خلال عشرينيات القرن الماضي. كان هناك نقاش بين غادامير ودريدا جرى في باريس عام 1981 حول «النصّ والتأويل» لم يؤدِّ إلى اتّفاق بينهما، وكان البعض يتساءل عما سيكون عليه النقاش بعد سبع سنوات حول موضوع آخر، لكنه ليس بعيداً عن ذلك الذي ناقشاه آنذاك. تحدّث غادامير عن المفاجأة التي شكّلها انضمام هايدغر إلى الحركة الوطنية الاشتراكية، ورأى أن على هذا الالتزام أن يسمح بطرح المشكلة الجوهرية التي هي مشكلة النازية الألمانية من خلال هايدغر على وجه الدقّة. ذلك يعني ضرورة محاولة فهم موقفه الحقيقي، لاسيما أن الجميع في ألمانيا، بخلاف فرنسا، لا يمكنهم الزعم أنهم اكتشفوا بقاء هايدغر في الحزب النازي بعد تركه منصب العمادة عام 1934 في جامعة فريبورغ. إذ لم يكن الأمر بهذه البساطة، لاسيما أن الناس

ظنوا أن معاداة السامية لم تكن إلا حجة انتخابية استخدمها «الطبل» وهو لقب هتلر آنئذ، وأنها سرعان ما ستتلاشى. على ذلك أن يحملنا- إذاً- على ألا نرتكب خطأ الفصل أو التمييز بين ما عُدَّ ضلال هايدغر السياسي وبين فلسفته، كي لا نرتكب- أيضاً- خطأ «إهانة مفكّر من مستواه»، لاسيما أن مثل هذا الفصل لا يمكن أن يستقيم مع التنبؤات التي قدمها هايدغر منذ 1950 حول الثورة الصناعية والتكنولوجية التي تبدو، ونحن نشهد آثارها، اليوم، منهلة بكل المعايير.

لم يكن التزام هايدغر السياسي- رغم أنه كان يؤمن بهتلر- ذا علاقة بالواقع السياسي. ذلك أنه كان يحلم بدين شعبي، وظنَّ أنه سيسهم في تحقيق هذا الحلم خلال عامي 1933 و 1934، من خلال تثوير الجامعة تنفيذاً لعقده الفلسفي. ومن ثم فإن فعله، مما أثار ولا يزال يثير السخط اليوم كان يهدف في نظر غادامير إلى تحطيم تأثير الكنيسة السياسي وجمود المثقّفين الأكاديميين. ولذلك فإن جوابه حول مسؤولية هايدغر عن نتائج وصول هتلر إلى السلطة كان واضحاً: لم يكن كل ما حدث إلا تعبيراً عن الثورة المشوّهة، وليس عن التجديد المنبثق من القوة الروحية والأخلاقية للشعب الذي حلم به، والذي كان يتطلّع إليه من أجل دين جديد للإنسانية. ومن هنا فإن السؤال عن التوقُّف عن الحوار مع فلسفة هايدغر يستدعي للإجابة عنه سؤالاً آخر: «هل كل ما اعتبره العالم تقدُّماً جذرياً في الفكر حقَّقه هايدغر في مجالات تأمُّله في اليونان، وكذلك هيغل، وأخيراً نيتشه ،صار فجأة مزيفاً؟ أم أننا انتهينا من ذلك منذ زمن بعيد؟» يحمل ذلك على التدبُّر قليلاً، إذ ليس من السهل الالتفاف على الفكر كما يقول غادامير، «فحتى الذين أربكتهم مغامرة هايدغر السياسية، ووقفوا طوال سنوات على مسافات منه لم يجرؤوا على إنكار الحافز الفلسفي الذي نفثه هايدغر فيهم منذ البداية». ومن ثم، سبق أن كتب غادامير في ختام مقالة نشرتها مجلة «النوفيل أوبزرفاتور» الفرنسية، جملة لم تشأ المجلة نشرها: «من يظن أنه ليس من الضروري اليوم الاهتمام بمارتن هايدغر لا يقدِّر إلى أي حدٍّ سيكون من الصعب علينا النقاش معه وألا نسقط في سخف اتخاذنا إزاءه مظاهر الاستعلاء».

كان سلوك هايدغر- إذاً- نتيجة إخلاصه لأفراد ومقاصد. فقد كان متضامناً مع من شاركوه خطأه وانسحابه، ولم يعد للتجديد الذي حلم بانبثاقه بعد عام 1934 أيّ واقع، كما أنه لم يجد بعد أوشفيتز جواباً ذا معنى، لكنه برهن، دون أن يصوغ عدم موافقته بسهولة، على اتّجاهات التقنية على درب التوسُّع العالمي، توسُّع كان موضع نقده، وهو ما جعله سابقاً لعصره.

أبقى غادامير في ما قاله، كما نرى، نواة المشكلة خلافية ودون منظور اتّفاق ما. ولن يتقدَّم الأمر كثيراً خلال هذه الأمسية مع جاك دريدا الذي تلا غادامير. فقد رأى بادئ ذي بدء أن من الواجب، عند البحث عن التجريم، الأخذ بعين الاعتبار الهيئة التي تحكم. وعلى هذا النحو فَضَّل في الردّ على التساؤل حول صمت هايدغر أن يمضي بافتراض عكسي في صيغة سؤال أيضاً: «ماذا كان سيحدث لو أن هايدغر كان قد قال شيئاً ما؟ افترضوا أنه قال: أوشفيتز هي الرعب المطلق (...) الشيء الذي أدينه جذرياً. (...)، كان سيُغفر له بسهولة أكبر (...)، وكان سينهي الأمور بجملة في اتجاه إجماع سهل، وما كنا في طريقنا للتساؤل عما يمكن أن يجمعه بالنازية (...). أعتبر أن الصمت الرهيب الذي لا يمكن غفرانه لهايدغر يترك لنا ميراثاً: الإيعاز بتفكير ما لم يفكربه».

هكذا ينهب دريدا بعيداً في مجال البحث عن التجريم: فلأن هايدغر صمت ولم يشأ الحصول على غفران سريع ،لقاء بعض الاستنكار الروتيني وتسمية المجرم إنما كانت« أوشفيتز»، ولا تزال- على الدوام- موضع نقاش.. صمت هايدغر- إذاً- على رهبته واستحالة غفرانه، ميراث يسمح بالتفكير..

تلك قناعة ستزداد حدّة بما سيقوله الصوت الثالث، فيليب لاكو لابارت. ذلك أن ما كان من صمت هايدغر أو في كلامه الإشكالي، وبقي غير مفكّر به من قبله، إنما يتوارى في تاريخ الغرب العام الذي تجلّى اتجاهه في استبعاد ما كان يُعَدّ يهودياً في أوشفيتز بوصفه جوهره. يستنكر النقد الهايدغري للتقنية كيف أن «الإنسان صار بالنسبة إلى الإنسان- بطريقة مرعبة- المادة الخام لإنتاج صناعي للجثث. لكن ما بقي غير مفكّر فيه هو خصوصية الضحايا». لم تكن أوشفيتز استجابة لضرورة سياسية أو اقتصادية أو حتى عسكرية، وإنما كانت «منطقاً عقلياً» يحقّق- بصورة جذرية- الفصل بين الغرب واليهودية بوسائل تقنية وبلا أي أساس ديني أو مقدس، سوى هدف إثبات تفوّقه. والمفارقة تتجلّى بالفعل في أن «النازية نزعة إنسانية، بوصفها تقوم على حتمية الإنسانية الأقوى في نظرها»كما يقول لاكولابارت.

صحيح أن النقاش قد أفصح عن اتجاهات متقاربة رغم ما يمكن أن يبدو من اختلافها في تناول موضوع التزام هايدغر النازي، والأهم: صمته إزاء الجرائم التي ارتكبها هذا النظام، إلا إنه لم يؤدّ- على كل حال- إلى ضرب من رقابة جديدة على فكر هايدغر أو إلى تحريم الاستمرار في الحوار مع فكره، كما حاولت بعض الصحف والمجلات الترويج له إثر نشر كتاب فارياس المشار إليه.

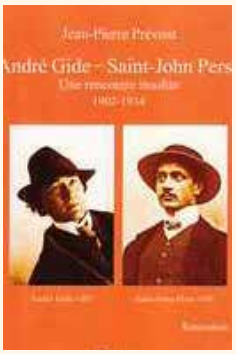
# «جيد» و«جون بيرس» .. صداقة في فَلَك الأدب

أوراس زيباوي

«لقاء متفرّد بين أندريه جيد، وسان جون بيرس 1902 - 1914» عنوان كتاب جديد صدر عن دار (أوريزون orizons) الباريسية للكاتب جان بيار بريفو، ويضمّ بين دفّتيه سيرة علاقة إنسانية وأدبية جمعت بين أديبين معروفين، وبه تفتتح الدار سلسلة كتب ترصد لقاءات مهمّة جرت بين شخصيات أدبية وفنية وفكرية، وتركت أثرها في المشهد الثقافي العالمي.

يحاول الكتاب، من خلال الاعتماد على وثائق ورسائل ونصوص مختلفة وصور فوتوغرافية لوجوه ومخطوطات، الإضاءة على كاتبين التقيا معاً في مكان واحد، في مرحلة زمنية محدّدة، وطبَعا، من خلال نتاجهما، المشهد الأدبي الفرنسي، وحضرا في عدد من الآداب العالمية، في النصف الأول من القرن العشرين. غير أنّ السؤال الأول الذي يُطرح: ما الجامع بين أندريه جيد، وسان جون بيرس؟ الأول، أي «جيد» (1869 - 1951)، كاتب متنوّع الاهتمامات وصاحب حضور ثقافي كبير، وقد كتب الرواية والمسرح والبحث واليوميات، وأشرف على «المجلة الفرنسية الجديدة» التي عُرفت بطليعيتها، وشارك فيها عدد من الكتّاب والشعراء الطليعيين... أما سان جون بيرس (1887 - 1975) فلقد اقتصر نتاجه بصورة أساسية على الشعر!

وبينما يتحدّر جيد من عائلة بورجوازية، ينتمي الثاني إلى عائلة متواضعة، فضلاً عن أن الاثنين ليسا من جيل واحد، وهناك نحو عشرين سنة تفصل بينهما، كما يفصل بينهما المزاج والسلوك والتطلّعات المختلفة. ومع ذلك فلقد التقى الاثنان حول أمور ومسائل عدة، لا سيما الموضوع الأدبي، وأبدى واحدهما إعجابه بالآخر، ونسجا معاً علاقة صداقة قائمة على الاحترام المتبادل.




بدأت هذه العلاقة فعلياً عام 1912، وكان ألكسي ليجيه الذي سيتحوّل اسمه، لاحقاً، إلى سان جون بيرس قد قرأ كتاب «قوت الأرض» لأندريه جيد والذي صدر عام 1897، وكتاب «اللاأخلاقي» الذي صدر عام 1902، وعبّر عن إعجابه بهما، بل إن أحد الباحثة المتخصّصين في نتاج بيرس وجد أنّ هناك تماثلاً بين كتاب «مدائح» الذي نشره بيرس في تلك الحقبة وكتاب جيد «قوت الأرض».

من جهته، عَبَّرَ جيد، أيضاً، في رسالة بعث بها إلى صديقه الكاتب الفرنسي جاك ريفيير عام 1911، عن إعجابه بديوان بيرس. وجاء في الرسالة «إنّ كتاب «مدائح» تقطر منه، بالنسبة إليّ، عصارة تصعد نحو رأسي وقلبي. إني أقرئه بلا ملل وبسعادة كبيرة». وكان جيد، وحتى قبل أن يتعرّف إلى سان جون بيرس، منجذباً نحو تلك الشخصية الغريبة التي كان يصفها له أصدقاؤه، ذلك الشاعر الغامض والفاتن في الوقت نفسه. بالإضافة إلى ذلك كان جيد يسعى آنذاك إلى أن يستقطب بعض المواهب الصاعدة والبارزة للمساهمة في مجلته الأدبية «المجلة الفرنسية الجديدة»، وكان بيرس، بالنسبة إليه، في عداد تلك المواهب.

ما يجمع بين جيد وبيرس، في حياتهما كما في نتاجهما الأدبي، هو هذا التوق نحو استقلالية الفكر والنزعة إلى الحرّية، غير أن هذه القيم تَمَّ التعبير عنها من قِبَل الاثنين بأساليب مختلفة: فأندريه جيد كان قريباً من قارئه، وكان يعنيه أن يكون مكشوفاً أمامه، أما سان جون بيرس فكان منكمشاً على نفسه، غامضاً وضبابياً. أندريه جيد كان مسكوناً بهاجس الانتصار للحقيقة ولم يكن يركن إلى الأفكار الثابتة التي لا تتزحزح، وهذا ما يشير إلى حسّه النقدي وإلى طواعية تفكيره ومواقفه حتى لو ظهر أحياناً في موقف المتناقض مع نفسه. أما سان جون بيرس فكان يخفي خجله وراء شيء من الادّعاء والاعتداد بالنفس، بل إنه كان يلجأ، أحياناً، إلى الخدعة يحتمي بها من العالم الخارجي، وكان يغوص في بناء نتاج مستقلّ، له صوته الخاص المتميّز، وله موقعه في النتاج الأدبي الحديث في القرن العشرين. هذا بالإضافة إلى أن بيرس، على غرار عدد من مجايليه، عمد إلى بناء أسطورته الشعرية بنفسه حتى أنه لجأ أحياناً إلى تزوير بعض الحقائق والتواريخ والأحداث، كأن يقدّم، مثلاً، تاريخ ميلاد مغاير لتاريخ ميلاده الحقيقي، أو يروي مثلاً أنه أتلف جزءاً من كتاباته الشعرية خوفاً من أن يتحوّل النتاج إلى صنم لا يمكن تجاوزه، أو حتى في تعامله مع النساء وما يحيط بعلاقاته العاطفية الملتبسة، وهذا ما كشف عنه كتاب جديد صدر في باريس عن دار «فايار» تحت عنوان «سان جون بيرس» للباحثة الفرنسية هنرييت لوفيلين.

من نقاط الالتقاء الأساسية بين جيد وبيرس أيضاً هو ارتباطهما باللغة وجمالياتها وطريقة التعاطي معها، كلّ بأسلوبه الخاص. إلى ذلك، يجمع بينهما حبّ السفر والبحث عن آفاق جديدة

وتـنوّق الموسـيقى وقـراءة النصـوص المهمـة والمؤسّسـة للحضـارات، شـرقية كانـت أم غربيـة. هنـاك أيضـاً تعلُّقهمـا بالفيلسوف نيتشـه وعدم الانغلاق داخل نظرية جمالية أو أخلاقية أو دينية واحدة. وهما إذ وضعا مسافة بينهما وبين الشاعر الفرنسي بـول كلوديـل، الـذي يأتـي مـن جهـة ثقافيـة وشـعرية مغايـرة، فهذا لـم يؤثّر أبداً علـى إعجابهمـا بنتاجـه.

لا بـدّ مـن الإشـارة إلـى أنّ اللقـاء بيـن الاثنيـن جـاء امتـداداً لحـوارات ومبـادلات طويلـة، ولقـد نشـر بيـرس عـام 1909 نصوصاً في «المجلة الفرنسـية الجديدة» التي تولّى جيد الإشراف عليها كما أشرنا. هكنا- إذاً -جاء اللقاء بينهما بمثابة تأكيد على هـذه العلاقـة وليـس بدايـة لها.

لا يركّز الكتاب فقط على نقاط الالتقاء بيـن الكاتبيـن، بـل يسـعى إلـى إعطـاء صـورة عـن كل منهمـا علـى حـدة، وهـذا ما يجعل القارئ يستكمل صـورة الاثنين معاً في ما يجمع، ويفرّق بينهما في آن واحـد. وقـد سـاعد علـى ذلـك أنّ مؤلّـف هـذا الكتـاب هـو سـينمائي، بالإضافـة إلـى كونـه كاتبـاً، وقـد أنجـز أفلامـاً عـدة للسـينما والتليفزيـون كانـت، بمجملهـا، مكرّسة للحديث عن أندريه جيد في حياته ونتاجه. فـي هـذا السـياق، جمـع الكتاب مجموعة كبيرة من الصـور الفوتوغرافية وكذلك من الرسوم التي تمثّل كلاً من جيد وبيـرس، وبعضهـا يحمـل توقيـع بيرس الذي رسـمَ أيضاً صورة لإدغـار آلان بو. وهنـا، لا بـدّ مـن الإشـارة إلـى أنّ بيـرس كان مأخـوذاً بـآلان بـو، ويكنّ لـه إعجاباً كبيراً، لدرجـة أنه حـاول أن يتماهى معه فـي بعـض المسـائل، ومنهـا طريقتـه في اللباس. إلى جانب هذه الصور والرسوم، هنـاك صـور ورسـوم أخـرى تمثل كتّاباً كانـوا مـن الأصدقـاء والمقرّبيـن للكاتبين الفرنسيين، ومنهم جاك ريفيير، فاليري لاربـو، وفرنسيس جيمس. هنـاك أيضاً صـور لرسـائل بيـن بيـرس وجيـد، كمـا تطالعنا صورة لغلاف أحد أعداد «المجلة الفرنسية الجديدة» الصادر مطلع حزيران/ يونيـو 1911 متضمّنـاً قصيـدة «مدائـح» لسـان جون بيرس والتي كانت قد نُشِرت للمـرة الأولى.

هكـنا- إذاً- يغطّـي الكتـاب، انطلاقـاً من هاتين الشـخصيتين الأدبيتيـن اللتين طبعتا المشهد الثقافي الفرنسي في القرن العشرين، مرحلـة بأكملها، ويكشـف عن لقاءات تركـت أثرها فـي ذلك الزمـن. أحد تلـك اللقـاءات ذاك الـذي جمـع بين سـان جـون بيـرس وشـاعر الهنـد طاغـور فـي لنـدن عـام 1912. وكان طاغور الـذي نال جائزة نوبل للآداب بعد عام من لقائهما، مـن السـاعين إلـى التوافـق بيـن الشـرق والغـرب. مـن جانـب آخـر، كان بيـرس مـن المولعين بنتـاج طاغـور، وهـو الذي اقترح على طاغور اسم أندريه جيد ليكون مترجماً لبعض كتبـه. ولقـد كان نقل جيد لطاغـور إلـى اللغـة الفرنسـية وتعريفـه للقارئ الفرنسـي أشـبه بما فعله الشـاعر شارل بودلير عندما ترجم إدغار آلان بو.

يركّـز الكتـاب أيضـاً علـى الرسـائل المتبادلـة بيـن بيـرس وجيـد، أو بينهمـا مـن جهـة، وبيـن أصدقائهمـا مـن جهـة أخـرى، وهـذا مـا يضفـي قيمـة توثيقيـة على العمل. في إحدى تلك الرسـائل التي كتبت عام 1912 يعبّر بيرس، مرة أخرى، عن إعجابه بأدب جيد. ولا يقتصر الحديث هنـا عـن جيـد، بـل ينهـب أبعـد مـن ذلك، كأن نقـرأ فـي رسـالة ثانيـة أرسـلها إلـى جاك ريفيير موقفاً من قصيدة «إشراقات» لرامبو: «في لغة رامبو المقتضبة العالية يتجلّـى المجـرّدُ بصمتـه وجبروتـه». تطالعنـا هـذه الكلمـات، بالإضافـة إلـى رسـائل أخـرى، ضمـن الأعمـال الكاملـة لسـان جـون بيـرس والتـي صـدرت عـن دار (غاليمـار) ضمـن سلسـلة «لابليـاد»، وهـي رسـائل تـؤرّخ أيضـاً، فـي جانـب منهـا، للعلاقـة بيـن الكاتبيـن وللحظـات مـن الحيـاة الأدبيـة الفنيـة فـي النصـف الأول من القـرن التاسـع عشر.

هنـاك رسـائل أخـرى تـمّ تبادلها بين كتّـاب وفنانين وأصحاب صـالات عرض فنية، وهي تأتي علـى ذكر بيرس وجيد.

فـي رسـالة موجّهـة للفنـان أوديلـون رودون، يتحـدث غبرييـل فريـزو، أحـد مقتنـي الأعمـال الفنيـة، عـن أندريـه جيد ويصفه بأنه: «شخصية لافتة. فمن خلال حركاتـه وتعابيره تخيّلتُ الحيـاة الأدبية الباريسـية كلّها منـذ مالارميه. فهـو يتميّز بأناقـة روحـه، وكلّ مـا فيـه يرتفـع نحـو الجمـال عبر الفنّ»...

لقـد كان آخـر مـا نشـره بيـرس فـي «المجلة الفرنسية الجديدة»، عام 1924، قصيدتـه الشـهيرة «آنابـاز» فـي صيغتها الكاملـة، كمـا عـاد وشـارك فـي التكريـم الذي خصّصته المجلة للكاتب جاك ريفيير الذي توفّي عام 1925. ومنذ ذلك الحين، أصبحـت العلاقة بيـن الرجليـن متقطّعة، ولم تعـد تتحلّى بالزخم نفسـه الذي بدأت به، دون أن يدخل الكتاب الذي بين أيدينا في تفاصيـل تعثُّر هـذه العلاقـة، غير أنه يشـير إلـى أن الكاتبيـن عـادا إلـى تبـادل الرسائل واللقاءات منذ نهاية الأربعينيات مـن القـرن العشـرين وحتـى وفـاة جيـد عام 1951.

تجـدر الإشـارة، أخيـراً، إلـى أنّ هـذا الكتاب هـو الجـزء الأول من سلسـلة كتب تصدرها دار «أوريزون» في باريس بعنوان «لقاءات»، وسـيتبعها كتب أخرى تتناول عـدداً مـن الشـخصيات التـي تنتمـي إلـى مجـالات وميادين مختلفـة، من القرنين التاسـع عشـر والعشـرين. أمـا عنـوان السلسـلة فمأخـوذ من عبـارة لأندريه جيد يقـول فيها «لا أحبّ إلاّ أفراح اللقـاءات».

# استعادة المازني

آمال عبد الحليم

في مبادرة من المجلس الأعلى للثقافة بالقاهرة، للاحتفاء بكبار أعلام كُتّاب القرن العشرين، تُطبع الأعمال الكاملة المنشورة وغير المنشورة للكاتب الكبير إبراهيم عبد القادر المازني. وتحتوي الأعمال المنشورة على خمسة أقسام، قسّم فيها المحقق د. عبد السلام حيدر أعمال المازني على أساس موضوعي لا على أساس تاريخي، القسم الأول يشمل «الرحلة والسيرة»، والقسم الثاني للأعمال النقدية، والثالث للأعمال القصصية، والرابع للأعمال الروائية، والأخير يشمل الأعمال الشعرية. ويقوم المجلس بطبع هذا الأقسام تباعاً في عدد من المجلدات (صدر منها حتى الآن ثلاثة مجلدات). والسمة المميزة لهذه الطبعة أنها اعتمدت الطبعات التي نشرها المازني في حياته، دون تلك الطبعات التي تعرَّضت لبعض التشوُّهات بعد وفاته.

ويضمّ المجلد الأوّل من الأعمال المنشورة ثلاثة كتب للمازني هي: «رحلة الحجاز»، و«قصة حياة»، و«سبيل الحياة». والعامل المشترك بين الكتب الثلاثة أنها مجموعة مقالات نشرها المازني في حياته متفرّقة أولاً، ثم جمعها في كتب طُبعت في حياته.




## الكتاب الأول: رحلة الحجاز

نشر المازني نص هذا الكتاب في جريدة «السياسة الأسبوعية» في الفترة من يناير/كانون الثاني إلى مارس/آذار 1930، ثم أصدره كتاباً في شهر أكتوبر/تشرين الأول من العام نفسه. عن مطبعة فؤاد الأول بالقاهرة تحت عنوان «رحلة الحجاز»، وأهداه إلى أمه.

وتنتمي رحلة الحجاز إلى ما يسمّى (الرحلات الحجازية) التي يكون هدفها الزيارة وتأدية مناسك الحج. وإن كانت هذه الرحلة تمّتْ بدعوة من أصحاب الشأن لرؤية المملكة الجديدة، بما يحتمل أن يجعلها رحلة دعائية، إلا أن المازني أضفى عليها، ككل كتاباته، حسّه الساخر ونظرته الخاصة جداً في رؤية الأماكن والأحداث. فهو يمزج ما يراه بتأمُّلاته وخواطره عن ذاته وعوالمه، في لغة تهكُّمية بسيطة وتلقائية، حيث يصف حاله وحال أصحابه في الرحلة، وما يحلُّ بهم من المكاره أو المهالك أو المواقف الساخرة.

ومن عادة المازني، حين كان يقوم برحلة، أن ينكر في مفتتح نصوصها نوعية الدعوة التي تلقّاها بالرحلة وطريقة استجابته لها، ويشير إلى بعض أهدافه من القيام بها. ويسرد- في أريحية- أخطاءه وهفواته في الرحلة، وما يكابده من الجغرافيا، ويقدّم اللمحات التاريخية للأماكن التي يمرّ بها. وهنا يتبدّى دور ثقافته وفكره الخاص وموهبته وحسّه الداخلي، في تعميق وتكثيف ما يرى مما يلفت انتباهه.

وما تتميّز به رحلات المازني أيضاً أنها تُعَدّ نوعاً من التأريخ الاجتماعي للمناطق التي يزورها، ويلقي الضوء على بعض عادات وطبائع أهلها، في جَوّ لا يخلو من السخرية والتهكُّم والحكاية، بأسلوب رائق ولغة سهلة في غير ابتذال.

ولا يخلو الأمر من بعض الإشارات إلى مظاهر الفقر وإلى وهّابية السعوديين وبعض مظاهرها، مثل هدم المزارات كهدم قبر حواء، وقد هدمه السعوديون، ولم يبقوا من قبابه شيئاً، ومنعوا الناس من أن يزوروه. وكذلك تطبيقهم القاسي للشريعة، وهي- كما يقول المازني- غير القانون المدني، ولكنه يشير- بشكل أكبر- إلى ما لاحظه من تقدُّم في العمارة والتخطيط.

يقول المازني بلغته الساخرة البسيطة في وصف حاله بمكة: «لا أدري ماذا أصابني في مكة، فقد كنت أحسّ أن عفريتاً من الجنّ ركبني، وبلغ من شدة إلحاح هذا الشعور أني كنت أقف في الطريق، وأثبّت قدميّ في الأرض مباعداً بينهما، وأرفع ذراعي إلى ما

وراء كتفي كمن يريد أن يسند شيئاً، ثم أرفع كتفيَّ وأحطمهما كأني أريد أن أردّ ما فوقهما إلى الاتّزان والاعتدال كما يفعل من يحمل طفلاً أو غير ذلك؛ فذكرت قصة السندباد البحري الذي ركبه ما ركبني، فلم يزل مستقراً على كتفيه حتى سقاه السندباد البحري خمراً أدارت رأسه وأرخت أعصابه وفكّكت أوصاله، فطرحه عنه. ولقد تمنيت لو أتيح لي أن أسقي عفريتي كأساً من الوسكي أو حتى من الزيت لأتخلّص من ثقل هذا الكابوس، ولكنا كنا في مكة، ولا سبيل فيها إلى شراب غير ماء زمزم، وهو ماء قد يغشى النفس، ولكنه لا يُسكِر.».




## الكتاب الثاني: قصة حياة

هذا الكتاب أعدّه المازني في حياته، ولكنه لم يُنشَر إلا بعد وفاته. وهو يحتوي على فصول نشرها في سلسلتين في نهاية الثلاثينيات في «البلاغ»، و«الرسالة» والراديو المصري. وقد نشر المجموعة الأولى منها (الفصول العشرة الأولى) تحت عنوان «حياة الخوف من الخوف» في الفترة من نوفمبر/تشرين الثاني 1973 وحتى فبراير/شباط 1938، وهي توجد في الكتاب بترتيب نشرها نفسه. وبعد هذه السلسلة مباشرة نجد المقال الحادي عشر بعنوان «ذكريات مدرسية» كان قد نشره مرة في «الراديو المصري» في يوليو/تموز 1938، ثم أعاد نشره بـ «الرسالة» في أغسطس/آب من العام نفسه. أما السلسلة الأخرى فنشرها بعنوان «كيف، ولماذا أعتزل الناس؟» في الفترة ما بين ديسمبر/كانون الأول 1938، ومارس/آذار 1939، وقد غيَّر في ترتيبها حين جمع الكتاب، ولم يلتزم بالتسلسل الذي نَشَرَ به المقالات متفرّقة.

وأكثر ما يلفت النظر في هذا الكتاب أنه يحوي الخط الرئيسي في ترجمته الذاتية. وسيرة المازني تنتمي إلى تصوُّر تقليدي للسيرة الذاتية، فهو يستخدم ضمير المتكلم، ويدفع السرد بشكل طولي في الكتاب، ويدور حول ذاته المفردة في طور اكتمالها، ويبدأ من لحظة الميلاد، وينتهي بلحظة الكتابة، وهو في الغالب يقدّم خبرة حياتية يغلب عليه فيها الاجترار والانتقاء وربما التوهُّم، وكأنه يستكشف تاريخه ويفلسفه على الورق بهدف البحث عن المعنى وتقديم العبرة للأحياء، وربما بهدف تسلية القارئ. وهناك ملاحظة مهمة عند المازني نفسه غلبت كثيراً على ما يكتب، وتركت أثراً لا يُغفَل، وهو أنه كان شخصاً ضعيف الذاكرة، مما جعله يكتب في بعض الأحيان أفكاراً تشبه آخرين، يكون قرأها، واختزنتها ذاكرته، ثم يخرجها على أنها أفكاره الخاصة دون أن يتنكَّر عند من قرأها، وهو ذلك القارئ النهم الذي لا يترك شيئاً يقع تحت يده دون قراءة، وهذا أيضاً جعله يكرّر بعض المعلومات في عدد من الكتب التي نشرها.

وفي هذا الكتاب معلومات عن حياته الشخصية كتخرُّجه في مدرسة المعلّمين العليا سنة 1909، وطموحه للعمل بالصحافة واضطراره إلى التدريس بسبب الظروف الضاغطة التي كان يمرّ بها. كما حكى، في هذا الكتاب، قصة مرضه وإصابته بالعرج وتَلَف الأعصاب، كما حكى تجربة اضطراره إلى بيع مكتبته ليستطيع أن يواصل العيش، ورغم هذا الأثر النفسي الذي تركه عليه بيع المكتبة فقد تحرَّر- أخيراً- من محاصرة الكتب له، وبدأ في مرحلة جديدة من التأمُّل والملاحظة صقلت شخصيته.

وتُعَدّ ثورة 1919 من أكبر الحوادث السياسية في حياة المازني، ولذا حازت قدراً كبيراً من كتاباته، لا سيما أنها كانت السبب وراء إدراكه لحلمه العزيز بالتحوُّل إلى الصحافة، مودّعاً التعليم إلى غير رجعة. عمل مع عبد القادر حمزة في جريدة «الأهالي»، ثم مع أمين الرافعي في جريدة «الأخبار» التي بدأت فيها شهرته العريضة في دنيا الأدب والسياسة.

يقول المازني في تقديمه للكتاب بدلاً عن الإهداء: «ليست هذه قصة حياتي، وإن كان فيها كثير من حوادثها. والأَوْلى أن تُعَدّ قصة حياة.».

وكأنه يحترز من إحالة ما ورد فيها إلى حياته وعلاقاته مع المحيطين به.




## الكتاب الثالث: سبيل الحياة

ألّفه ونشره سنة 1962، وهو يحتوي على مجموعة من المقالات والصور نشرت في الفترة بين 1928، و1947، وهو من قبيل الرتوش التي لا تضيف شيئاً جديداً، ولكنها تؤصّل لحالة موجودة مسبقاً، ففيه يشير المازني إلى تواريخ ومعلومات أخرى تؤكد ما قاله من قبل في «قصة حياة» وتتضافر معه دون إضافات جديدة، حيث تحدَّث عن أصوله وعن أبيه وأمه ببعض التكرار مما ورد في الكتاب السابق.

ومن أجمل ما وصف به المازني التواصل بين الناس ما قاله في مقال بعنوان «اللغة والقوالب الموروثة: «وغير منكور أننا لا نستطيع أن نفكّر إلا بالألفاظ. وقد يجيء زمان يستغني فيه المرء عن الاستعانة بالألفاظ على التفكير، بل أومن بأن هذا الزمان لا محالة آتٍ، وأن الإنسان سيستغني عن الكتابة والكلام في نقل ما يدور في نفسه من المعاني والخواطر والآراء والإحساسات... إلى آخر ذلك، إلى نفس أخرى، ويكتفي بإرسال موجات يتلقّفها غيره، ويترجمها كما ترسل محطات الإذاعة موجاتها فتتلقفها آلات الراديو. ولكن إلى أن يجيء ذلك الزمان الذي يتيسَّر فيه الاتّصال اللاسلكي بين نفوس الأفراد لا يسعنا إلا أن نفكّر بواسطة اللفظ.».

# ألوان كثيرة في لون واحد

علي جازو

«رينوار... أبي»، (ت: عباس المفرجي، دار المدى، بغداد)، عنوان الكتاب الذي يقدّم فيه المخرج السينمائيّ جان رينوار خلاصة مكثّفة عن ذكرياته مع والده الرسام الفرنسي الشهير، ورائد المدرسة الانطباعية، أوغست رينوار (1841 - 1919).

اشتهر رينوار الأبُ برسم زوجته وأولاده في لوحات كثيرة، ناهيك عن رسمه لمشاهد طبيعية وساحات شهدت احتفالات عامة أو حفلات رقص، بالإضافة إلى كثير من البورتريهات النسائية، كلوحته عن عازفة البيانو، أو راقصات الباليه، أو المستحمّات.

تزوّج رينوار من أليـن فيكتورين عام 1890، وكانت تعمل (موديل) رَسْم لديه، وبعد الزواج بدأ برسم زوجته في أكثر من لوحة، وظهر أولاده في أكثر من لوحة أيضاً إضافة إلى ممرضته، وابن عم زوجته.

وربما هنا هو السبب الذي دفع الابن إلى استعادة الكثير من تعليقات والده وأفكاره حول الألوان، والطبيعة، والشخصيات التي رسمها، لا سيما النساء اللاتي يقول عنهن رينوار: «لا أطيق أن يكون حولي سوى النساء، لقد أحببتهنّ حتى قبل أن أتعلّم المشي».

ولعله من المفاجئ، لدى قراءة كتاب المنكّرات هنا، أن نسمع من رينوار أوصافاً غريبة كقوله عن اللون الأسود إنه «ملك الألوان» رغم شهرة رينوار بألوانه المشرقة التي توحي بأجواء من البهجة والفرح، أو حينما نصادف تقييمات أشبه بالحكم البات على طبائع الأشخاص من خلال حركات بسيطة، أو بسبب طريقة أحدهم في تناول الطعام مثلاً، كأن يقول: «هل رأيت هذا الرجل كيف يفتح علبة سجائره» أو «هل لاحظت تلك المرأة كيف تصفّف شعرها؟ يدان حمقاوان..، يدان مبتذلتان..».




أَحَبَّ رينوار الترحال إلى المدن والبلدان، فزار الجزائر عام 1881، ثم إسبانيا كي يتعرّف، في مدريد، إلى أعمال دييغو فلاسكيز صاحب اللوحة المشهورة «الوصيفات» التي كتب عنها الفيلسوف ميشيل فوكو أحد أجمل مقالاته الفنية. ومن إسبانيا ينتقل رينوار إلى إيطاليا كي يتعرّف إلى نحّاتيها ورسّاميها الكبار.

يشتمل الكتاب على وصف متعدد لمختلف جوانب حياة رينوار، وعن علاقاته مع كبار الكُتّاب والرسّامين الذين أَحَبَّهم وتأثّر بهم، أمثال سيزان، وديغا، وغوغان، وأوسكار وايلد، وموباسان، وللأخير تعليق يتناول شخصية رينوار بأنها ظلت «تتناول الجانب المشرق من الأمور».

وقد عُرف عن رينوار كذلك رفضه وكرهه للتغيُّرات السريعة من حوله، فقد كان يرى أن الميل المبالغ فيه إلى تفضيل قيم الحياة المادية، وطغيان نمط الآلات الحديثة ذات الإنتاجية الضخمة هما من الأمور التي تؤذي الميول الفردية، وتطفئ من شعلة الإبداع الشخصية، كما أنها سببٌ يفسد الطبيعة وعلاقة الفن بها تالياً، مما يترك أثراً سيئاً على العلاقة العضوية واليومية بين الفنان من جهة ومحيطه الاجتماعي والطبيعي من جهة مقابلة، ويحوّل عمله إلى محض تقنية عزلاء عن عناصرها الأولى والأساسية.

تحمل ألوان رينوار تعابير قوية عن الفرح والمتعة، ذلك أنها مضاءة بضوء عذب وتموُّجات مرهفة، لا أثر للتعب فيها، ولا هي ملطّخة بالثقل أو القتامة.

والحقيقة أن رينوار قد قرن القول بالفعل، فلم يركض وراء مجد الثروة الزائف قدر ما سعى إلى التشبُّع بالقيم الجمالية، فقد عاش حياة حُرّة وبسيطة، فيها الكثير من المعاناة والصبر والانتظار، إلى أن حَظِيَ- أخيراً- بفرصة أن يرى لوحاته معلّقة في متحف اللوفر، إلى جانب لوحات كبار الفنانين الذين طالما درس لوحاتهم، ونظر إليهم بكل احترام وإجلال.

عندما كان كاتب المنكّرات جان رينوار طفلاً صغيراً، كان والده الشاب أوغست رينوار يبادر إلى رسمه في أكثر من وضع وحالة، ومن لوحاته حول ابنه «جان مع صف من الأبنية» و«جان يتناول الحساء»، و«جان ينظر إلى كتاب مصوَّر». وها نحن الآن، كما لو أن الابن يردّ الجميل إلى والده، مع كتاب منكّرات مليء بالتفاصيل الشائقة عن رحلة واحد من أهمّ رسّامي أوروبا والعالم.

وللقارئ والمتابع أن يعدّ هذا الكتاب نوعاً من التنافس الجمالي بين أب كان يحبّ رسم كل شيء يصادفه، وابن يريد أن يعكس انطباعه عن مجمل أعمال والده ومحطّات حياته؛ فهذه المنكرات ليست فصلاً من تاريخ شخصي أو عائلي وحسب، بل إنها عمل فني مرهف عن فنان ظَلَّ يؤمن أنه «ما من إنسان، أو منظر طبيعي، أو أي موضع لا يمتلك شيئاً من التشويق، رغم أنه قد يكون مطموراً أحياناً، وحين يكتشف الفنان هذا الكنز، فإن الآخرين سيهتفون بجماله.».

# سندباد القصّة المغربية

عماد إستيتو

شائق وممتع، هو ذلك الحوار الذي جمع بين مبدعَيْن مغربيَّيْن، ثم خرج للقارئ في صورة كتاب حافل بالأسرار والبوح. إذ التقى الشاعر المغربي الموسوعي عبد القادر وساط (أبو سلمى) بعميد القصة القصيرة في المغرب أحمد بوزفور، فكان لنا أن نسبح في عوالم «الخيول لا تموت تحت السقف»، وهو حوار أدبي مثير جمع بين الرجلين، (منشورات عكاظ).

يضمّ الكتاب سبعة محاور، ويطرح أسئلة نكية تمتح من نصوص عالمية استطاعت أن تستدرج بوزفور إلى نوع من التلقائية غير المسبوقة في سرد مساره، لم نعهدها في حواراته ولقاءاته السابقة. فهي المرة الأولى التي يتحدَّث فيها بوزفور عن تجربة اعتقاله حينما كان طالباً جامعياً في سنوات الستينيات في المغرب في مدينة فاس، يصف بوزفور هاته التجربة التي أخفاها بعناية حتى الآن، بالتدقيق وبلغة ساحرة: «لا أحب الحديث عادة عن هذه التجربة. لماذا؟ الآن وقد حشرتني في الزاوية.. يبدو لي أنني كنت أهرب من شبهة استغلال اعتقال قصير وقديم، لكي أنخرط في سلك المعتقلين السياسيين وضحايا سنوات الرصاص، هؤلاء الذين أحبهم وأحترمهم وأعدّهم (الشهداء منهم خاصة) نجوماً أهتدي بها في قناعاتي ومواقفي. ومع ذلك، وبغضّ النظر عن الجانب السياسي للتجربة، يمكنني أن أستكشف الجانب النفسي منها.»، ويتابع بوزفور جوابه على السؤال الذي حاصره به وساط برواية تجربة السجن في طانطان تحت إمرة العسكر: «أصبحنا ضيوفاً معتقلين، عاملنا الجيش باحترام، حتى لقد فكّرنا أنه من الممكن استقطاب بعض الضباط والجنود منهم، ولكنه فرض علينا حياة عسكرية. كنا نفيق في الفجر نمارس الرياضة.. نعمل مع العسكر في بناء الثكنة بالطريقة الصحراوية.. قضينا في ضيافة الجيش شهرين أو ثلاثة، ثم أطلقوا سراحنا».

كذلك، يحملنا الكتاب إلى تلك البدايات الأولى لأحمد بوزفور في عالم القصة القصيرة، والمجهود الكبير الذي بذله لإثراء هنا الجنس الأدبي، فتبدأ الأسئلة من ينبوع البداية في سنوات الطفولة المشاغبة في مدينة تازة، طفولة خصبة بالصور وملهمة لخيالات الطفل الذي سيغدو قاصّاً كبيراً. من بين هاته الصور، يتنكَّر بوزفور شخوصاً ومشاهد كثيرة مثل: العم «ملك الحكايات»، الجارات العجائز، الخال عبد العزيز وهابي، خزانة القرويين، الأستاذ تأبَّط شراً، وحصان والده: «أتنكَّر حصان أبي الأدهم وهو يموت، ونحن جميعاً نتحلَّق حوله، ونسهر معه إلى الفجر. وأنا أنظر إليه بحبّ واحترام.. ومات، عجباً، حتى الخيول تموت! نعم حتى الخيول تموت».




يخصِّص الكتاب فصلاً للعلاقة بين أحمد بوزفور ومدينة الدار البيضاء. فحياته في المدينة العملاقة «كازابلانكا» أشبه بحياة سمكة كما يشبِّهها بنفسه، فهو لا يكاد يغادرها حتى يعود مسرعاً إليها من جديد رغم اعترافه بأنها مدينة صعبة جداً، ويعترف بأنه يحتفظ بعلاقة ملتبسة معها: «لا أستطيع السهر في حاناتها ليلاً، لكنني أسير في شوارعها نهاراً، وأسير أحياناً بصعوبة: الأرصفة امتلأت بالسلع وبالعربات والدراجات وعمال المتاجر.. فأضطرّ إلى السير على الإسفلت بين السيارات متعرِّضاً للحوادث في أي لحظة... أصبحت كرة حمراء في دمي، لا فائدة من الهرب، عمري كله مرسوم على حجارتها».

لكن طقوس القصة تسيطر على الحوار، فإذا كانت أسئلة عبد القادر وساط غنية بالتشبيهات التي تجد امتداداً لها داخل نصوص أدبية عالمية، فإن أجوبة أحمد بوزفور كانت بالقدر ذاته من التميُّز والتفرُّد من حيث إحالاتها المتعدِّدة، سواء على الثقافة الشعبية المغربية أو على الثقافة الأدبية في كونيتها.

فنقرأ مثلاً جوابه على سؤال طريقة الكتابة: «ليس لدي طريقة معينة للكتابة، أكتب بكل الطرق الممكنة، وترجح الظروف والمزاج والمرحلة والسِّن والصحة هاته الطريقة أو تلك. ذات مرة كتبت في جلسة واحدة، ودون مخطّط، قصة كاملة. كنا في بداية السبعينيات، في سهرة خاصة في بيت صديق. تركت الدراري (الأصدقاء)، واعتكفت في غرفة أغلقتها عليّ بالمفتاح.. وحين خرجت بعد حوالي ساعتين، كانت قصة «الغراب» قد اكتملت. قصة «الكأس المكعبة» استغرقت كتابتها أكثر من عامين، لكن في المرحلة الأخيرة أصبحت أكتب بـ «القطاعي»، أكتب مقاطع أو مشاهد أو حالات أو وقائع، أو ملامح صغيرة، معزولة منفردة.. وأنساها، ثم أكتب أخرى وأخرى، وفي مرحلة القراءة الواعية، أركِّب من هذه المقاطع أو من بعضها قصة، كأنما أخلق واقعاً آخر فنياً منثوراً، ثم أخلق منه، بعد ذلك، فناً آخر شعرياً خالصاً. لماذا؟ لماذا ماذا؟ لماذا هكذا؟ أعتقد، ربّما لأحكام السن. نَفَسي أصبح قصيراً».

# ترميم الذاكرة والتوهُّج ببريقها

عبد السلام دخان

منذ البداية يظهر ثقل التاريخ ودوره في توجيه العمل المسرحي الجديد للكاتب محمد زيطان «إكليل الجبال الريفية» الحاصل على جائزة اتحاد كُتّاب المغرب للأدباء الشباب 2014 (منشورات اتحاد كُتّاب المغرب، الرباط). إذ اختار الكاتب الانطلاق من مشهد مسرحي يتَّسم بهيمنة الوصف الدقيق من خلال لون الستائر، والأثاث، وشكل ماركيزة. وكأن الكاتب يراهن على التمثُّل البصري من أجل تشكيل الممكن الدلالي هروباً مما سمّاه كارل مانهايم (التاريخية المطلقة).

وتخلق الشخصيّات توتُّرات ميلودرامية داخل حياة النص انطلاقاً من تراجيدية الصراع من أجل الحرية؛ أي النضال والمقاومة مقابل الغطرسة الكولونالية للقوى الاستعمارية؛ مما ساهم، عبر لحظات التوتُّر والانفراج، في تعالق التاريخ والتخييل، الحب والكراهية، الحلم والسراب، الحقيقة والوهم، آجال ومآل الوعود التي أطلقها المقيم العام بمعية الجنرال سلفستري.

وارتباطاً بالخطة السردية يتجاوز النص الفضاء الجغرافي والزمن الجامد وفق أنساق جديدة تكشف أغوار الذات وقوة العلاقات الإنسانية المتَّسمة بالانسجام والوفاء على نحو ما نجد لدى الخادمة والشاب الريفي، وعلاقات أخرى يطبعها انعدام الانتظام والتبعثر والهوس والرغبة في تحقيق نصر ميداني على القائد الريفي محمد بن عبد الكريم الخطابي. ولعل الحوار الذي تضمَّنه المشهد الأول بين الخادمة مسعودة المدافعة عن القائد محمد بن عبد الكريم الخطابي وبين الجنرال سلفستري يكشف انعكاساً مقلوباً لثنائية القوة والضعف؛ حيث الخادمة هي المالكة لسلطة الخطاب، لذا يلجأ الجنرال المستبدّ إلى تعويض الفشل عبر مكر التحرُّش بها. وفي السياق نفسه يكشف المشهد الأول من النص المسرحي طبيعة التأويل الكَنسي في المرحلة الكولونيالية للغواية




والمتعة، بوصف الأخيرة شرعية دينياً، فضلاً عن الحيثيات التاريخية والثقافية والمجتمعية التي شكَّلت هوية النص المسرحي بمكوِّنات الوحدة والانسجام، إذ إن هذا النص مرتبط- بشكل أساس- بسيرة محمد بن عبد الكريم الخطابي قائد ثورة الريف ضدّ الاستعمار الإسباني في شمال المغرب، وبطل معركة أنوال في 21 يوليو/تموز 1921م، حيث كان عدد رجاله لا يزيد على ثلاثة آلاف مقاتل، في حين كان عدد جيش الاحتلال ستين ألف جندي مُدجَّجين بأحدث الأسلحة الفتَّاكة.

لا يتوانى الكاتب في تكسير خطّيّة الحكي والسرد وتفعيل الدينامية المسرحية عبر الحركة، وعبر توظيف الموسيقى واستحضار حركية الحياة، وهو ما يفسر تعدُّد الأصوات في مسرحية تراهن على الأبعاد البصرية، كما هو الحال في المشهد الرابع حيث محمد بن عبد الكريم الخطابي في بيته يستحضر السيرة المنسيّة لأبيه القاضي النزيه.

وقد ساهمت الإشارات المسرحية في تشكيل الدلالة فضلاً عن المشاهد الدائرية التي تكشف طبيعة البناء النصي للمسرحية. ونقصد بذلك المشهد السابع الذي يعود إلى زمن المشهد الأول، ومزاوجة الكاتب بين الفضاء المغلق والفضاء المفتوح، الأمر الذي ساهم في تحرير هذه السيرة من سطوة المكان، والربط بين أماكن متباعدة جغرافيا، ومتقاربة دلالياً.

ولا يرتبط الغنى الدلالي لهذا العمل بثقل التاريخ فقط، بل بالأسلوب السردي المكثَّف، وبالذكاء في خلق صور مسرحية تَتَّسم بالجدّة، مادام الأمر يرتبط بكتابة مسرحية صبورة تخرج عن التجانس المألوف في المسرح التاريخي لصالح جمالية الاختلاف. يقول الخطابي مخاطباً سلفستري «أغلب جنودك لا يزالون يافعين، حتى أنهم يضعون في جيوبهم صور أمهاتهم عوض صور حبيباتهم، المساكين لم يعلموا بأنهم يشاركون في مهزلة.».

ويتّخذ الوصف صيغة التحديد الطوبوغرافي لكثير من الأماكن، مثل بيت الجنرال وبيت الخطابي، مما يبرر غياب الديكور في المشاهد العشرة لهذا العمل المسرحي الذي يفضي إلى صورة مشرقة عن الخطابي في دقّتها وصرامتها واختلافها. ألم يعدّ بورخيس سيرة الدون كيشوت تخييلية في وقت عَدّها بيار منيار واقعية صرفة؟ لذلك فقد كان محمد زيطان معنيّاً بالإيجاز، بعيداً عن الشمولية، لتقديم رسم دقيق لملحمة الريف، ولشخصية الخطابي في أبعادها النفسية والاجتماعية والمعرفية والأخلاقية.

مسرحية «إكليل الجبال الريفية» تكسير لأحادية الرؤية الممجّدة لسيرة محمد بن عبد الكريم الخطابي، وتوسيع للزمن عبر الانمحاء والتكثيف وخلق فاعلية مسرحية تستدعي الماضي للمثول في الحاضر في فضاء مفتوح، وفي مراوحة نكية بين المطابقة والاختلاف من أجل ترميم الذاكرة والتوهُّج ببريقها؛ بريق ملحمة أنوال. ومن ثمة فهذا العمل المسرحي لا يكفّ عن كشف هذه الفاعلية اقتراباً مما يسمّيه هيجل (روح الأمة) والإعلاء إبداعياً من النزعة الإنسانية لشخصية الأمير عبدالكريم الخطابي، واقتراباً مما يسميه بول ريكور (الدوام في الزمان).

# ذاكرة العبودية

سعيد بوكرامي

أصبحت الكاميرونية ليونورا ميانو (ولدت في دوالا عام 1973) أول كاتبة إفريقية تفوز بجائزة «فيمينا» عن روايتها «موسم الظل»، الصادرة عن (دار غراسيه). وهي الرواية السابعة في مشوارها الأدبي.

تسرد الرواية حكاية عن منطقة إفريقية تدعى: المولانغو، حيث النهار يوشك على طرد الليل، والنسوة يقضّ مضاجعهن الخوف والحذر، لأنهن يعلمن أن تهديداً حقيقياً من مجهولي الهوية يوجد في الأنحاء المجاورة. لسنَ متأكّدات تماماً، لكن المصيبة الكبيرة ستهبّ على القرية مقتلعة طمأنينتهن إلى الأبد... ستندلع النار بفعل فاعل، فيضطررن إلى الهرب خارج القرية، لكن الصباح التالي لن يكون أبداً مثل الصباحات السابقة. ومن هنا ستبدأ الحبكة النفسية بعد عودة النساء إلى قريتهن بعد مغادرتها بسبب اندلاع الحريق، إذ سيكتشفن اختفاء (عشر شبّان، وحكيمين عجوزين).

لا تحدّد الرواية زماناً ومكاناً معيّنَيْن. نحن في إفريقيا جنوب الصحراء، في مكان ما، اختفى الأبناء الاثنا عشر فجأة، والأمهات مفجوعات ينتحبن بعيداً عن القبيلة.

ما هذه الكارثة بالتحديد؟ أين هم المختطفون؟ ما نوع المسؤولية التي تتحملها الأمهات؟ هل يجب البدء بالبحث عن المفقودين؟ وكيف؟ هل ينبغي القبول بفقدان نهائي من غير جنازات؟ لا يريد رجال قبائل المولونغو القتال، إذ هم مسالمون بطبعهم، لأن ثقافتهم تحترم الحياة. ومع ذلك فإن الشرّ موجود، ويجب مجابهته. وشيئاً فشيئاً، ومن خلال المبعوثين لاستكشاف وتفسير لغز اختفاء الأبناء، سيعلم قائد القبيلة والنسوة :إيابي، إبيس، وإبيسي، أن جيرانهم البوليي المسلحين والحاقدين هم المسؤولون عن اختفاء أبنائهم الذين قُيّدوا بالسلاسل، واقتيدوا إلى الساحل لبيعهم لرجال يُلَقّبون بـ «أقدام الدجاج»، هؤلاء الأجانب قدموا من الشمال ليتاجروا بالسود.

رواية ليونورا ميانو ملحمية وحزينة تستعرض تاريخاً مؤلماً من العبودية، ولأول مرة تكشف الروائية تواطؤ بعض القبائل الإفريقية في تجارة الرقيق بدافع الجشع.

هل كتبت ليونورا رواية تاريخية حول تجارة الرقيق عبر المحيط الأطلسي؟ ليست المعالم واضحة، فالحكاية تروي التاريخي والإنساني، جنباً إلى جنب، في إفريقيا جنوب الصحراء الكبرى. تكتبها بنثر جميل وغامض يجمع ما بين التاريخي والمُتَخيَّل، الحسّي والروحي. تروادها فكرة أساسية تبثّها في طيّات الرواية، وهي ضرورة الالتزام والإيمان للبقاء على قيد الحياة.




هذه الرواية المهداة «إلى المقيمين في الظل الذي يغطّي الكفن الأطلسي» تخطف اللب، لأنها تستدعي المجتمع الإفريقي جنوب الصحراء.

المنظور السردي الذي اختارته ليونورا ميانو أصيل وفريد، فهو يتحدّث عن العبودية التي تمثّل ذاكرة جريحة للأفارقة المغلوب على أمرهم، وذاكرة عار للمجتمعات الأوروبية التي فرضت قروناً من الاستعمار والاستغلال، موظّفة قبائل إفريقية محاربة ومتسلّطة ومتآمرة. يتجسّد هذا التاريخ المؤلم في حدث اختطاف الأبناء وبيعهم عبيداً ومكوث الأمهات سجينات وجع الفراق. ستحاول الكاتبة أن تستردّ أصوات أمّهات صرخن، وآلام الفقدان، ومن ثم صوت إفريقيا المفجوعة بالغزو الداهم. ومن خلال الأحداث المتسارعة تسلّط الكاتبة الضوء على مجموعة من القبائل عامة، وعلى قبيلة المولونغو خاصة، وهي مجموعة من الناس صغيرة مسالمة منطوية على نفسها. أجبِر أجدادهم على الفرار من وطنهم هرباً من موت محقّق، ثم هناك قبيلة بويلي الشرسة، التي أصبحت تحترف صيد البشر لبيعهم للأجانب الرابضين على السواحل.

شخصيات الرواية ما هي إلا رموز عن تاريخ إفريقي مُعَقَّد. ولكن لا ضرورة للاعتقاد أن الرواية حكاية تاريخية، لأن «موسم الظل» لا تقدّم لنا تأريخاً لتجارة العبيد؛ فهذا الجانب يكاد يتمّ استدعاؤه لأن الكاتبة تعطي الأولوية للصراع بين الأفارقة أنفسهم، بل أكثر من ذلك، فهي تكشف همجية ووحشية قبائل إفريقية لديها رغبة متغطرسة لاستغلال أفارقة آخرين.

تسعى «موسم الظل» لالتقاط لحظة تحوُّل تراجيدية ما بين اختفاء العالم المعروف وظهور عالم جديد، ما بين عالم مسالم وعالم عدواني، وما بين عالم مستقلّ وحُرّ إلى عالم مستسلم ومقيَّد ومدجَّن على الكراهية والمؤامرة.

تقدّم الرواية وجهة نظر عن جنوب الصحراء الكبرى، وعن هزائم الإنسانية، وأيضاً عن انتصاراتها الهشّة. هي رواية عن الموت والحياة بعد الموت، بطريقة مجازية. حكاية يحكيها الأفارقة المستعبدون وأحفادهم المنتشرون في أنحاء العالم، منذ خمسمئة سنة تقريباً. حكاية النين عاشوا في الظل وفي الاستعباد.

# شِعريّة الغواية والإدهاش

عماد الدين موسى

منذُ غَضاضة قصائده، أزاحَ الشاعر السوري منذر مصري هالة القداسةِ المرسومةِ حول «فنّ الشِعر» كسورٍ عالٍ ومُحكم الإغلاق، بينما عمل- مقابل ذلك، وبالتزامن- على جعل الشِعر ضرورةً لا بدّ منها، وفي مُتناول الجميع، تماماً كالماء والهواء أو أيّ شيء وجوديّ آخر. متتبّعاً بذلك الطريق التي رسمتها تجربةٌ سوريّة أخرى، هي تجربة الراحل محمد الماغوط الثريّة والإشكاليّة في آنٍ واحد. مع الاعتناء بخصوصيّة لغته الشفافة، والبعيدة عن الصراخ والعويل الجارح لدى الأخير. ليتجلّى بوضوح التفاوت في الأسلوب وطريقة تناول المفردات، وكذلك زاوية التقاط الفكرةِ أو الحدث من شاعرٍ لآخر، نظراً للجهة التي قَدِمَ منها كلٌّ من الشاعرين، حيثُ الماغوط ابن قرية «السلميّة» فيما المصري ابنُ مدينة «اللاذقيّة». وإذا كانت حياةُ القريةِ أشبه بالحلم، فإنَّ المدن بدائل ناقصةٌ عن الأحلام، وما القصائد سوى «توثيقٌ دقيقٌ للأكاذيب»، كما يقول المصري نفسه.

في مجموعتهِ الشِعريّة «داكن»، (دار أرواد للطباعة والنشر والتوزيع، طرطوس)، يتابعُ الشاعر منذر المصري ميلهُ الشديد إلى التلقائيّةِ في الكتابةِ، بقولِ كل ما هو عفوي وبديهي، وبشكلٍ آلي، فتأتي قصيدته أشبه برَمْيَةِ نَرْدٍ، تجعل قارئها أمام احتمالات عدّة لتفسير ماهيّة العمليّة الإبداعيّة وجدوى التلقّي.

قصيدةٌ تحتفي بالحياة الصرفة، دون رتوش، نشتمّ منها رائحة الخيبة أو الخسارة في بعض الأحيان. «يسرُّني أنَّكَ قد أتحتَ لي الفُرصةَ/ لأخبرَكَ لماذا أُكابدُ كُلَّ هذا العناء/ كي أكونَ شاعراً/ أو فقط لأكتُبَ/ هذهِ القصيدةَ/ واسمح لي أن لا أُبيِّنَ لكَ/ الفَرق./ وسوف- بالمُقابل- أجيبُكَ/ بما أظُنُّهُ سيُرضيكَ/ وما كانَ باستطاعتي/ أن أُبرِّرَ بهِ كُلَّ جرائمي: (إنّي أفعل ذلكَ بدافع/ الشفقة/ فلقد خُلِقَ الغناءُ/ لمساعدةِ البشر)./ لكنَّ هذا لا يزيدُ عن/ نِصفِ الحقيقةِ العاري/ وهي تمضي بقدميها/ الداميتَين/ على الطريقِ التي/ يراها بها الجميع/ ويسمعُها بها الجميع/ ولا يُصدِّقُها/ أحد..».

في قصائد هذه المجموعة، كما في مجموعاته السابقة، يتبع مصري «طريقته التقليدية في الكتابة، الطريقة التي أستطاع بها- بسهولة- الكتابة عن أي شيء». في قصيدة (يقعُ صوتٌ وينكسِر) ثمّة تحوير حقيقي للصوت بجعله من الأشياء القابلة للتلف والانكسار، أو النوبان، دونَ أنْ يدعه وشأنه، بل يلتقطه حتى لو تشظّى رماداً، فيتجدّد كطائر الفينيق، وينهضُ من رماده بعد كلّ حريق، حيثُ يقول: «يقعُ صوتٌ وينكسِر/ فألتقطُ بإبهامي وينطفئ/ فألُمُّهُ كرمادٍ/ بإصبعٍ/ مُبلَّل».



وفي قصيدةٍ أخرى نجد سرداً لعمليّة الكتابة من وجهة نظره، غايةً في الوضوح. كاشِفاً أسرار «المهنة»، خاصّة فيما يتعلّق بشِعريّة التفاصيل اليوميّة المعيشة ولملمة المهمل منها وشعرنتها، كدبّورٍ يجني رحيق الأزهار ليصنع عسلاً، وكَوْنَهُ أحد روّادها السوريّين منذ ثلاثة عقودٍ ونيّف، «تستطيع أن تبدأ القصيدةَ/ بأيّةِ كلمةٍ/ بأيّ إيحاء/ بأيّةِ إشارة/ ثُم اكتُب في الوسَطِ عن أيِّ شيء/ عمّا حصلَ معكَ البارحة/ عمّا تقرأ في الجريدة/ عن ثلاث مُثلثاتٍ من الجُبنِ الأصفر/ أكلتَها لتوّكَ/ عمّا تراهُ وأنتَ تحلُمُ هذهِ اللحظة»، لينتهي إلى القول: «قُل ما تريدُ- حقيقةً- أن تقولَه/ لا بل قُل ما تريدُ حقيقةً/ أن تفعلَه».

مصري أرسى قواعد اللعبة الإبداعيّة، منذ أولى خطواته في أرضِ الكتابة، جاعلاً من البساطة في التعبير والعفويّة جناحينِ للتحليقِ في فضاءات الجديد والمُبتكر والمُغاير من الانزياحات والصور الشِعريّتين، دون التواطؤ كنفرٍ غير قليل من الشعراء ممّن تشبّهوا بالبهلوان في التأرجح المُملّ على حبلَي البلاغة اللغويّة، والإيقاع الموسيقيّ، ما أفقد كتابتهم شرط عبورها إلى المُتلقّي؛ من حيثُ الإدهاش وما لها من غوايةٍ آسرةٍ. يقول: «ها أنتَ تبذُرُ الوقت/ ها أنتَ تحرُثُ الطاولة/ ها أنتَ تُراقصُ الخِزانة/ ها أنتَ تمتطي صهوةَ حائط/ ها أنتَ تقعُ في هاويةِ السرير/ ها أنتَ ترتمي في أحضان النافذة».

يُذكر أنَّ الشاعر مصري قد فاز مؤخّراً بجائزة حامد بدرخان الشِعريّة في دورتها الثانية، أصدر- عدا «داكن»- تسع مجموعات شِعريّة ما بين عامي (1978 - 2011)، إضافةً إلى مجموعة مشتركة مع الشاعرين محمد سيدة ومرام المصري، وأربع كتب مختارات من شِعره صدرت في كلٍّ من فرنسا، وألمانيا، ومصر، واليمن.

# أسئلة العرب الجوهرية

عبد الكريم قادري

صدر- مؤخّراً- كتاب جديد للباحث الجزائري إسماعيل مهانة بعنوان «العرب ومسألة الاختلاف... مأزق الهوية، والأصل، والنسيان»، (منشورات الاختلاف، منشورات ضفاف، بيروت). وهو كتاب مهمّ يلج ،من خلاله، إسماعيل مهانة أستاذ الفلسفة في جامعة قسنطينة إلى عوالم ضبابية، في محاولة منه للوصول إلى كنه الأشياء التي شغلت العرب على مدى أكثر من 14 قرناً من الزمان، يرشده في هذه الرحلة تكوينه الفلسفي وحفرياته المعرفية، وإذ ذاك يستعين، كل مرة، ببوصلة النين سبقوه من النين يوصفون بـ «العقلانيين العرب» النين وضعوا اللبنة الأولى لأسئلة جوهرية حول مسألة فهم التاريخ والمنطق وقراءة النصوص واستنطاقها معرفياً، من خلال تثبيتها تحت «تلسكوب» الأبحاث المعرفية والمدارس المعرفية التي تستند إلى السبل العلمية.

ويرى الباحث أن من أهمّ الأسباب التي جعلت العرب أمّة متخلّفة معرفياً، هو رضاها المطلق بالموروث وعدم تجرُّئها على طرح الأسئلة المعرفية، التي من شأنها أن ترسم خارطة طريق توصل إلى الجوهر المعرفي، بدل البقاء تحت رحمة الموروث التاريخي، وما تحويه هذه الكلمة من تشعُّبات توصل إلى قناعات يصعب الخوض فيها، كونها تُعَدّ من «المحظورات» التي لا ينبغي الاقتراب منها، أو الحديث فيها. يحاول مهانة التحريض على السؤال للوصول إلى ما يسمّيه «الفكر السؤول»، وفي هذا المنحى يقول «إننا نعتقد هنا أنه آن الأوان لفتح نقاشات فلسفية عالمية وجدّية حول النص/ والأصل/الهوية، بدل التخندق والنزاعات السياسية حول الحقيقة، وبدل تلك الشعارات السمجة والمنافقة حول «حوار الحضارات» أو «حوار الأديان»، التي يراها الباحث مجرّد فقاعات وشعارات موجّهة للاستهلاك، من أجل الابتعاد عن الجوهر واستقراء التاريخ لمعرفة الهوية الحقيقية والسياقات والظروف التي مَرّت عليها لتكوين نظرة شاملة وحقيقية . ويرى أن الشعارات مجرّد وهم يتمّ من خلاله تغليف الحقيقة والتي يأبى المثقّف والسياسي والمتديّن فهمها، إنها العودة إلى القراءة المتأنّية للنص التراثي لفهم مكمن وجوهر المعنى في سياقه التاريخي، كما يحاول بسط مفهوم حول الثقافة وماهيتها ليراها من منظوره الخاص، فيقول «لكن الثقافة هي أيضاً ما يسبح فيه الجميع من قناعات واعتقادات وعادات وأفكار، والسياسية هي أيضاً تضارب للمصالح والرؤى والانتماءات الطبقية، والهوية، والدينية، ولهذا كان على الفلاسفة والمثقّفين، أن يصيخوا السمع ،بكل اهتمام، إلى صوت المجتمع، وتطلعات الجماهير، وبؤس الطبقات. كان على المنطق أن يصبح جدلاً».




قسم الباحث كتابه إلى ثلاثة فصول والعديد من المباحث، فتناول في الفصل الأول أسئلة الفكر والكينونة، الأصل، النص ،والتاريخ، أما الفصل الثاني فيناقش فيه قلق الحداثة والهوية والتأويل، وفي الفصل الأخير يتناول إسماعيل فضائل الاختلاف ومقاومة الشمولية، ناقش من خلالها وقارع العديد من المفاهيم والمسائل الجوهرية التي كابد أصحابها هَمّ السؤال، من بينهم الفيلسوف الجزائري محمد أركون، والألماني مارتن هايدغر، وعبد الله العروي، وفتحي بن سلامة، وإدوارد سعيد.

ومن أجل تجنُّب المساجلات التي لا تسمن البحث المعرفي ولا تغنيه، كان الباحث يدافع عن رؤاه المعرفية، وعن المواضيع التي تناولها هنا بقوله «يجب التنبيه إلى أن طرح مثل هذه الأسئلة طرحاً علمياً لا يمسّ بجوهر الإيمان الديني الذي يجب أن يبقى بعيداً عن المساجلات الفيلولوجية، كقناعات شخصية لا ترتهن لأية ثورات معرفية» ويضيف معلّقاً حول المسألة الدينية «لم تعد معزولة عن بقية الشظايا التي أسفر عنها انفجار السرديات الكبرى للثقافة الإنسانية، انفجار ما بعد الحداثة، لم يعد بالإمكان فصل الإسلام المعاصر عن مأزق الهويات ما بعد الكولونيالية، ولا فصل الديني عن السياسي في الإسلام السياسي، لم يعد ممكناً أيضاً الفصل بين العنف أو الإرهاب».

كتاب «العرب ومسألة الاختلاف... مأزق الهوية، والأصل، والنسيان.» نص فكري وفلسفي يناقش من خلاله صاحبه العديد من الزوايا المعرفية التي كان من الصعب التطرُّق إليها، للعديد من الأسباب، أهمّها التطرُّف المعرفي، ومصادرة كل رواية تعاكس المتداول والمتعارف عليه، وقد جاء هذا الكتاب ليكسر هذا الجدار، ويفتح الأبواب أمام «العقلانيين العرب»، للبحث في قضايا الحداثة وما بعدها، والعديد من المسائل الجوهرية الأخرى، ومساءلة أي نص بالمنظور المعرفي المناسب، من أجل كسر المفاهيم الجاهزة والفكر المتكلّس مسبقاً، طبقاً لأسس علمية حديثة، يُسابق من خلاله الزمن لبسط نفوذ المعرفة ومحاربة كل أشكال مصادرة حق الآخر في الاختلاف بالاعتماد على الاتهامات الجاهزة التي قضت على العقل العربي، وكانت هي السائدة خلال عقود من الزمن.

## وقائع بوليسية في السينما




طرح كتاب «وقائع بوليسية في السينما.. فك الاشتباك بين الأمن والإبداع»، للباحث ناجي فوزي، قضايا شائكة تتعلق بنظرة المجتمع إلى الأمن وسلوكيات أفراده وممارساته المختلفة الإيجابية، والسلبية، من خلال منظور الإبداع السينمائي.

ويبحث الكتاب الصادر عن «الهيئة المصرية العامة للكتاب»، في مدى استخدام السينما المصرية للمعالجات الفنية الخاصة بالأعمال الأمنية والأجهزة القائمة بها في نقد السلطات العامة من خلال فصلين: الأول «مدى اقتراب السينما المصرية من الموضوعات ذات الصبغة السياسية»، ويبحث في السينما منذ تاريخ نشأتها حتى قيام ثورة يوليو/تموز 1952 ,ثم من قيام الثورة حتى1970، والثاني بعنوان «من القيود الرقابية عن هيبة الدولة إلى الانفراجات ذات الطابع النقدي» ويبحث في السينما المصرية، وهيبة الدولة وأجهزتها الحكومية، ورجال الشرطة على الشاشة، من الأنماط المثالية إلى النماذج الواقعية، وأخيراً الإرهاصات الأولى للانفراجات القدرية المباشرة.

الاجتهاد البحثي في هذا المجال من شأنه أن يمهّد الطريق حول فكّ الاشتباك التقليدي بين الأمن والإبداع الذي يمكن ملاحظته في أغلب بلاد العالم، وخصوصاً بلاد العالم الثالث، وشرح رؤية كلا الطرفين للآخر في ظل الإبداع السينمائي، مثل فيلم «زوجة رجل مهمّ» للمخرج محمد خان، من بطولة أحمد زكي وميرفت أمين.

## القاص الأمهر

تحت عنوان «لذّة القصّ في روايات يوسف إدريس» يقدم د. مجدي العفيفي دراسة نقدية وتحليلية لأعمال روائي بارع في قامة يوسف إدريس، صاحب روايات «العيب» و«الحرام» و«البيضاء»، وقصص «أرخص ليالي» و«العسكري الأسود» و«بيت من لحم».

تطمح هذه الدراسة الصادرة عن الهيئة المصرية العامة للكتاب إلى تقديم طرح نقدي لمعرفة مدى تحقّق الأبنية الفنية، وشواهد المعمار الأدبي في عالم الروائي يوسف إدريس عبر القراءة الكاشفة لرواياته التسع، والتي تشكّل أحد أضلاع المثلث الإبداعي ليوسف إدريس: (فن القصة القصيرة، وفن الرواية،




وفن المسرح) الذي يرتكز على منظومة تتجلّى في وحدة إبداعية متجانسة، وحدة وجود، ووحدة فن، ووحدة فكر، تحكمها رؤية شاملة تنتظم أعماله الإبداعية بما تطرحه من رؤى عميقة ومتطوّرة للإنسان والعالم والكون، وبما تحمله من معطيات فكرية ذات مرجعيات معرفية وجمالية، وبما تصوّره من أنساق فنية يفضي بعضها إلى بعض عبر استراتيجية متناسجة في تجلّياتها السردية، على تباين أشكالها وتعدُّد مستوياتها.

وينقسم الكتاب إلى أربعة أبواب يتناول الباب الأول «استراتيجية العتبات: البنية والدلالة»، والباب الثاني يتحدث عن «بنية الشخصية: الأزمة والتصوير الفني»، والباب الثالث «الراوي والمروي له وتشكيل الخطاب»، وأخيراً الباب الرابع «تضافر الأبنية السردية: الحدث، والزمان، والمكان».

## صراع الهوية في «سانت تريزا»

أصدرت دار «اكتب» للنشر في القاهرة، طبعة جديدة من رواية «سانت تريزا»، للكاتب بهاء عبدالمجيد.

تدور أحداث الرواية، حول عالم الأقباط واليهود والمسلمين في حي شبرا من خمسينيات القرن العشرين وحتى عقد الثمانينيات، وعنوان الرواية مُستمَدّ من اسم




كنيسة شهيرة في حي شبرا القاهري العريق. والعمود الفقري الذي يقوم عليه السرد الروائي في هذا العمل، هو امتداد التيار الإسلامي والفتنة الطائفية.

ترجمت الرواية إلى اللغة الإنجليزية بدار الجامعة الأميركية في القاهرة. ومن أجواء الرواية: «أذاعوا في القرية أن هذه العائلة ملعونة، وأنه يجب على الجدة أن تدخل القصر وتستسمح الجن والشياطين، سكانه؛ أن يرفعوا عنها وعن عائلتها هذا البلاء، ولكن الجدة لم تعد كما دخلت، فأخذت تصعد إلى سطح المنزل، وتتحدث إلى القمر ليلاً وإلى الشمس ظهراً، وأحياناً تجري نحو انعكاس ضوء القمر على مياه البحيرة وتقول إنها تسمع أصوات أجدادها، وإنهم- الآن- يصعدون إلى الشاطئ بعد أنا نالوا حظهم من العقاب، وعندما تُسأل: أين هم؟ تقول: إنهم لن يظهروا لكم قبل أن يخلعوا دين اليهود ويتنصّروا، وأخذت تجلب لهم الطعام من بيض وخس وأسماك مملحة، وتفرشها على الشاطئ، وتفرد شعرها وتقول لهم: «هيا إلى مائدة السماء».

## وثيقة وجدانية شفّافة

عن دار الكتب الوطنية في «هيئة أبوظبي للسياحة والثقافة»، صدرت الترجمة العربية لكتاب «رحلتي إلى مكة المكرمة في عام 1894»، للرحّالة الفرنسي جول جرفيه كورتيلمون.

الكتاب صادر ضمن سلسلة «روّاد المشرق العربي»، وقد قام بترجمته والتعليق عليه الدكتور أحمد إيبش، المتخصّص في التاريخ الإسلامي والتاريخ الحديث لجزيرة العرب.

يسرد المترجم في المقدمة سيرة حياة المؤلف، مشيراً إلى أنه مصور فوتوغرافي فرنسي، كان مقيماً في الجزائر في أواخر القرن التاسع عشر، وكان واحداً من الفرنسيين الذين هاموا بالمشرق، وأحبوا حياته الرومانسية العابقة بصدق المشاعر وأصالة الأخلاق والقيم الإنسانية، أثاره قيام القنصل الفرنسي ليون روش في عام 1891، برحلة حج من الجزائر إلى مكة المكرمة، فقرّر في عام 1894 القيام برحلة مماثلة على خطاه، ليختبر بنفسه هذه التجربة




الروحية الفريدة، وسافر بجواز سفر يحمل اسم عبدالله بن البشير.

يروي كورتيلمون وقائع رحلته إلى مكة لأداء الحج، وكذلك إلى المدينة المنورة للصلاة في المسجد النبوي. ويصف إعجابه بالإسلام وفضائله، فأشهر إسلامه، ومارس شعائر الصلاة والصيام والحج، وتفاعل مع أصدقائه من الجزائريين ومن أهل الحجاز بكمل مودّة، وإن كان خشي من الاعتراف بإسلامه في كتابه هذا الذي نُشر بفرنسا عام 1896، فادّعى أنه «يحبّ الشرق، ويحبّ الإسلام ببساطته ومعتقداته الراسخة دون أن يكون له الجرأة على اعتناقها».



عبد السلام بنعبد العالي

# الفلسفة البُوبْ

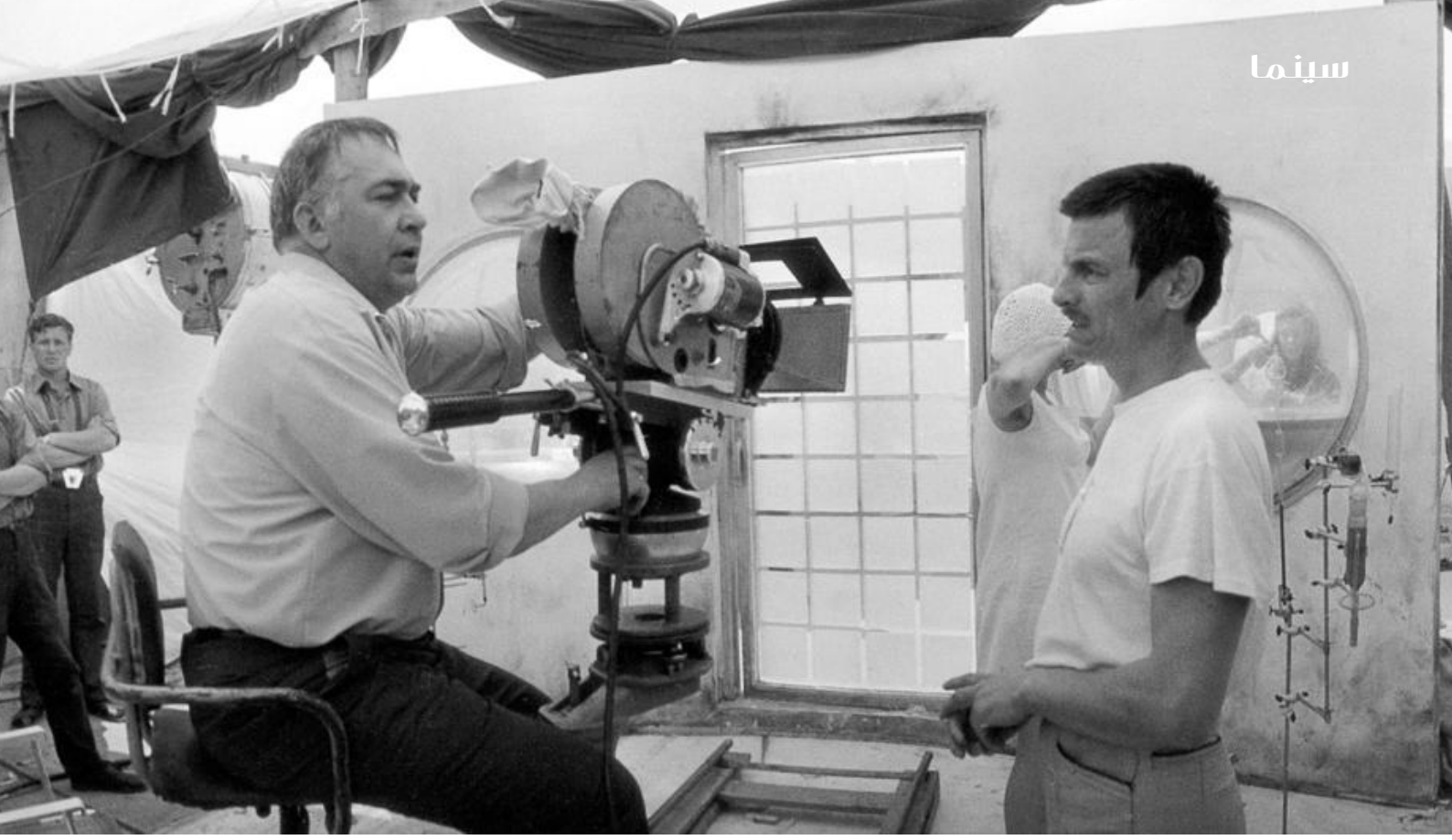
رغم أن العبارة قد اُستعمِلت في البداية قياساً على العبارتين: الفنّ البُوبْ، والموسيقى البُوبْ، إلا أننا لن نتمكن من تحديد دلالتها بالوقوف عند معناهما، ذلك المعنى الذي يتعذر ضبطه هو كذلك. والظاهر أن تحديد تلك الدلالة لن يكون بالأمر الهيّن، فنحن لا ندري ما إذا كان المقصود بالبُوبْ pop إيجازاً للنعت populaire، فتكون الفلسفة البُوبْ هي الفلسفة الشعبية الوضيعة في مقابل الفلسفة «الرفيعة» «الراقية»، أو ما إذا كان المقصود فلسفة تتميز بغزارة موضوعاتها المطروقة، أو كثرة المتلقين لها. وقد يذهب البعض إلى الزّعم بأن المسألة لا تتعلق إلا بتغيير الموضوعات، وأن المقصود هنا فلسفة تهتمّ بموضوعات لم تكن الفلسفة التقليدية لتأخذها بعين الاعتبار.

ظهرت عبارة pop'philosophie أوّل مرّة ضمن رسالة ردّ فيها جيل دولوز سنة 1973 على «نقد لانغ» وُجّه إلى كتابه «ضد- أوديب»، مُحاولاً النهاب بهذا النقد إلى مدى أبعد فَكَتَبَ: «ما من شك في أننا لا نستطيع أن نزعم أن كتاب «ضد-أوديب» قد تحرّر من الجهاز المعرفي، فهو قد حافظ على الطّابع الجامعي، وعلى حدّ معيّن من التعقّل، فلم يعمل على تحقيق الحلم بالفلسفة البُوبْ، أو التحليل البُوبْ المنشودين. إلا أنّ أمراً أثار انتباهي، فأولئك الذين لاقوا صعوبة في هذا الكتاب هم الذين يحظون بقدر كبير من المعرفة، والمعرفة التحليلية على الخصوص. فقد تساءلوا: ما المقصود بـ «الجسم من غير أعضاء»؟ وماذا تعني «الآلات الراغبة»؟ وعلى عكس هؤلاء، فإن من لا يتوفرون إلا على نزر يسير من المعرفة، أي أولئك الذين لم يُتخموا بمعارف التحليل النفسي، لا يواجهون صعوبات، ولا يتعذر عليهم فهم الكتاب. هذه القراءة المغايرة هي قراءة تركز على الشدّة، فإمّا أن يمرّ التيّار أو لا يمرّ، وليس هناك ما ينبغي تفسيره أو فهمه أو تأويله. فالأمر مثل الوصل الكهربائي.. المشكلة الوحيدة هي: هل يعمل وكيف يعمل؟... هذه الطريقة المغايرة في القراءة تنقل الكتاب خارجاً. كل كتاب عبارة عن دولاب داخل آلة ضخمة. الكتاب دفق بين تدفقات أخرى. وهو لايفضلها في شيء. إنه يتشابك في علائق، تيارات سارية وتيارات معاكسة.. تركز هذه الطريقة في القراءة على الشدّة، وتدخل في علاقة مع الخارج مقيمة تياراً ضدّ تيّار، وآلة ضدّ أخرى، وتجريباً ضدّ آخر».

أوّل ما يثير انتباهنا في هذا النقد النّاتي هو مصطلحاته الفزيائية المتعلّقة بالكهرباء كالتيّار والشدّة والوصل branchement. تذكرنا هذه المصطلحات بمثيلاتها المذكورة في «الأبجدية»، حيث يتحدث دولوز عن «فرق الجهد» différence de potentiel، مشيراً إلى ضرورته لكي يمرّ التيار ويكون هناك فكر.

إلى جانب هذه «الكهْربة» يتضمن هذا النقد مفهوماً أساسياً هو مفهوم «الخارج». الفلسفة البُوبْ هي الفكر خارجاً la pensée du dehors، الذي تحدّث عنه بلانشو. نعلم أن دولوز يتحاشى الحديث، على غرار الهايدغريين، عن «تجاوز الفلسفة»، إلا أنه يشدّد على كلمة الخروج، الخروج من تاريخها.

الفلسفة البُوبْ إذاً سعي للخروج بالفلسفة من أسوار الجامعة وإنقاذها من مرض التأويلات والشروح والتعليقات، وجرّها بعيداً عن التقاليد الفلسفية التي رسّخها تاريخ الفلسفة بما يعطيه من قسية للنصوص، مع ما تستدعيه من مرور عبر «الدواخل»: دواخل الوعي و«دواخل» المفهوم. فلا يتعلّق الأمر باستبدال موضوعات بأخرى، وإقامة «فلسفة شعبية» مقابل الثقافة «الرّاقية»، وإنما بنهج أسلوب تفكير يخترق جميع الأشكال «الوضيعة» منها و«الرّاقية». فما يهمّ ليس الموضوع الذي ينصبّ عليه التفكير، وإنما شدّة الفكر، تلك الشدّة التي لا تتحدّد بما يخزّنه من معارف، وإنما بالخارج الذي «يُوصل به»، وبقوة التيّار الذي يمرّ، وبما يتولّد عنه من مفعولات مغناطيسية وحرارية قد تحوّل الفكر عندما يعمل، فتقيم «تياراً ضد تيار، وآلة ضدّ أخرى، وتجريباً ضد آخر».



# السيناريو*

أندريه تاركوفسكي

من الشائع اعتبار السيناريو نوعاً أدبياً، وهذا خطأ شائع، السيناريو لا يمت للأدب بصلة، ولا يمكن أبداً أن يكون نوعاً من الأنواع الأدبية. إذا كنا نريد للسيناريو أن يكون قريباً من الفيلم، فإننا نكتبه كما سنصوره، أي أننا نكتب بالكلمات ما نريد أن نراه على الشاشة، ذلك هو السيناريو العادي بمفهومه الصحيح، وهذه الطريقة في الكتابة ليست أدباً على الإطلاق، إلا أن ضرورة تقديمه إلى الجهات المختصة، تفرض كتابته بشكل مقبول ومفهوم للجميع، مما يعني أننا نكتب شيئاً بعيداً عن الرؤية السينمائية، إذ إن الكتابة السينمائية لا تلائم الطريقة الأدبية، وذلك ما ينطبق عليه المثل المعروف وإن بصيغة أخرى: تكفي مشاهدة واحدة لفهم الفيلم بينما يحتاج السيناريو لعشرات القراءات.

يستحيل تحويل الرؤية السينمائية إلى كلمات، فكأننا نقوم بوصف الموسيقى عن طريق النحت، أو نقوم بإنجاز منحوتة لوصف مقطوعة موسيقية، تبدو العملية مستحيلة، السيناريو الحقيقي لا يهدف إلى أخذ مكانة عمل أدبي جاهز، يجب أن يكتب منذ اللحظة الأولى كخريطة لإنجاز الفيلم في المستقبل، في رأيي كلما كان السيناريو دقيقاً كان الفيلم سيئاً، عادة ما نسمي تلك السيناريوهات الدقيقة «قوية»، الأبطال في هذه الأعمال دائماً ما «يتحولون»، كل شيء فيها «يتحرك».. إلخ، هنا مبدأ العمل على سيناريوهات تجارية، الأمر يختلف في سينما المؤلف، إذ لا يمكن تحويل الرؤية السينمائية إلى لغة أدبية، فمهما بذلنا من جهد فإن الفيلم سيكون

مختلفـاً، من الأفضـل أن يقوم المخرج شـخصياً بكتابة السـيناريو، السينما الحقيقية تتخيل من البداية إلى النهاية، صفحة واحدة كانـت كافية لتحرير كل سيناريو فيلم «vivre sa vie» لغودار، وكانت الصفحة عبـارة فقط عن ترتيب تتابعي للأحداث كما سـتبدو الشاشة، إذ لم يكن هنـاك حوار، فكان الممثلون يعمدون أثنـاء التصوير علـى ارتجال مـا يقال عادة في تلـك الحالات. هناك فيلم آخر «الظلال» «shadows 1959» لجـون كاسـافيتس، وهو عمـل فريد من نوعـه، فهو ارتجال بـكل ما تحمل الكلمـة من معنى، دراما الفيلم جاءت كنتـاج لما صـور من لقطـات، وليس العكس، هنـا كل لبنة بني عليها الفيلم لتطوير الحكـي الدرامـي كانت عفوية ولم تكن مُقرَّرة مُسـبقاً، قامت اللقطات المُصوَّرة بكسر قاعدة البناء الكلاسيكي للسـيناريو، كل شـيء يبـدو متينـاً، وقابـلاً للتوضيب مادامـت كل اللقطات من طبيعـة واحدة.

وهـذا لا يعني أنـه بالإمـكان حمل كاميرا والخروج إلى الشـارع وتصوير فيلم، سـيحتاج الأمر إلى سـنوات من العمـل والتجريب، السـيناريو شـيء مهـم، يجعلنا نتنكر الفكرة الأساسـية ونقط الارتـكاز لأي عمل، السـيناريو شـيء عظيـم، ولكنـه لا يعـدو كونه فكرة علـى الورق.

لا أفهـم كيف يمكن أن نصنـع فيلماً عـن سـيناريو كتبه شـخص آخر، إذا قـام المخـرج بتصويـر فيلـم معتمـداً اعتمـاداً كلياً على ما كتبه إنسـان آخر ليصبح كمجـرد مزين للكتـب. إذا كان السيناريست يقترح شـيئاً جديداً، فإنه هنـا يتقمـص دور المخرج، عـادة ما يعمل السيناريسـت كوسـيط، ويبقى أفضل اختيار هو أن يعمل السيناريست والمخـرج يـداً في يد.

سـأحاول بتفصيـل طـرح أفكاري حول السيناريو ومفهوم «السيناريست» وليسـامحني كتّـاب السـيناريو المحترفـون، في رأيـي لا يوجد هناك كتاب سـيناريو، فالنيـن يقومون بهذا العمـل إما كتّـاب يفهمون في السـينما أو مخرجـون يعـنّون بنفسـهم المادة



الأخوان ستروغاتسكي

الأدبية، وكما سـبق وقلت فليس هناك نوع أدبي اسـمه السـيناريو.

عمومـاً دائمـاً مـا نقع فـي ورطة، المخرج حينما يقوم بكتابة السـيناريو فهو يكتب فقط تلك الوقائع أو الأحداث التي يتصورها كجزء من الزمن الفيلمي الـذي سـيثبته على الفيلـم الخام، من الناحيـة الأدبية سـتبدو هـذه الكتابة غامضة، ركيكـة وغير مفهومة للعامة، لا أتحـدث عن القـراءة فحسـب، فهي أيضـاً لا تصلح حتى للنشـر.

مـن جهة أخـرى فإن السيناريسـت إذا حـاول أن يطـرح أفـكاره الأصلية بطريقـة أدبية أو ككاتـب، فإنه هنا لا يقوم بكتابة سـيناريو؛ بل يقوم بإبداع عمـل أدبي، كأن يكتـب مثلاً حكاية في 70 صفحة، وإذا قام بوضع ملاحظات حول الانتقالات التوضيبية للفيلم، فما عليه إلا أن يقف وراء الكاميرا وأن ينجز الفيلم بنفسه، لأنه لا أحد سيستطيع أن يتصور الفيلم أحسـن مما سـيفعله هو نفسـه، سيكون السـيناريو هنا كفكرة تم العمل عليها بشـكل كامـل ونهائي، تبقى فقـط عملية التصويـر أي إنجاز الفيلم.

إذا كان السـيناريو في هـذه الحالة جيـداً وسـينماتوغرافيا فلـن يبقـى للمخـرج شـيء يضيفه، أمـا في حالة إذا كان السـيناريو عبارة عن عمل أدبي محض فإن عمـل المخرج هنا هو إعادة صياغتـه من جديد سـينمائياً.

وهكذا، حينما يحصـل المخرج على سـيناريو بين يديـه ويبدأ فـي العمل عليه، مهما كان السيناريو جيداً وعميقاً فـي فكرتـه فإنـه يبـدأ بإخضاعه إلى تغييرات، ولن نرى أبداً ذلك السيناريو بشـكله الأصلي يتجسّـد حرفيـاً على الشاشـة، دائماً تحدث تغييرات، لذلك فـإن عمل المخـرج والسيناريسـت معاً دائماً ما يتسـمم بالصـراع والبحث عن تسـويات للخروج منها، من الممكن أن تكـون النتيجة فيلمـاً متكاملاً، رغم أن ذلك الصـراع الثنائي بينهمـا قد يخلق لنا أفكاراً ورؤى سينمائية جديدة تُبنى على أطلال السـيناريو الأصلي.

نـرى أن أحسـن طريقـة للعمل في سـينما المؤلـف، هي حين لا تتكسـر الفكرة الأساسـية للعمل وإنما تتطور، ويحـدث ذلك عادة حينما يقوم المخرج نفسـه بكتابـة السـيناريو أو يقـوم السيناريسـت نفسـه بإخراج الفيلم.

في آخـر المطـاف لا أرى فائدة في عزل مهنتي المخرج والسيناريسـت عن بعضهما، السيناريو الحقيقي لا يمكن إلا

أن يكـون عملاً للمخـرج أو حين يكون التعاون مثالياً بيـن المخرج والكاتب.

إلا أن الكاتـب لا يمكن أن يتحوّل إلى سيناريسـت، يمكنـه فقط أن يوسـع حدود اشـتغاله، وتقمـص الكاتب لهذا الدور ليـس مثمراً.

باختصـار، أعتقـد، أن المخرج في تعاونـه مـع السيناريسـت لا يمكن أن ينجح إلا مـع كاتب جيـد، لأن العملية تتطلّـب موهبـة كبيـرة فـي الكتابة، حينمـا تتعلّـق المسـألة بالمتطلبـات السـيكولوجية، هنا تسـتفيد السـينما حينمـا تتأثـر بالأدب، مـا دام الأدب لا يؤثـر ولا يحور خصوصياتهـا، أتكلم عن فهم وسـبر أغوار الحالة النفسـية للشـخصية وعمقها، تتطلّب السينما من المخرج والسيناريسـت معرفـة كبيرة بالإنسـان، ودقة في هـذه المعرفة في كل حـدث على حدة، مؤلف الفيلم يجب أن يكـون كاختصاصـي أو طبيـب في علم النفس، لأن التشـكيل السـينمائي يعتمد وبشكل كبير على الحالة النفسية للشـخصية فـي إطـار كل حـدث على حـدة، إن معرفة السيناريسـت بالعالم الداخلـي للشـخصيات تفيـد المخرج، لأجـل هذا يجـب على السيناريسـت أن يكون كاتبـاً حقيقياً.

إن تحـوُّل كـم هائـل مـن كتّـاب السـيناريو إلى الإخراج يجـب ألا يثير الاسـتغراب، والأمثلة على ذلك كثيرة في سـينما «الموجة الجديدة» أو بشكل أكبر في «الواقعيـة الجديدة» الإيطالية التي تكوّنت من نقاد وكتاب سـيناريو سابقين، فمعظم مخرجيها المعروفين، وكقاعـدة، إمـا يكتبـون لأنفسـهم أو بشـراكة مع كاتب.

فـي حقيـقـة الأمـر، كتـابـة السـيناريوهات ومناقشتها في مجالس التحرير شـيء رجعي ومـن الماضي، سـيأتي الوقت الذي نتخلّـى فيه عنه، لأنه من العبث الحكم على مشـروع فيلم ما انطلاقـاً من السـيناريو، كثيرة هي الأفـلام التـي كانـت تعقد عليهـا آمال كبيـرة فـي أن تكون جيـدة لاعتمادها على سـيناريو جيـد، ولكنها فشـلت، بينمـا أفـلام أخـرى أصبحـت روائع عالميـة رغـم أن أحـداً لـم يثـق فـي السـيناريوهات التـي صـورت عنها، ليـس هنـاك أي منطق فـي العملية.

إذا كان هناك مـن يعتقد أن بإمكانه الحكم على فيلم ما انطلاقاً من سيناريو مكتـوب على الورق، فصدقوني إذا قلت لكم إنه يرتكب خطأ جسـيماً.

للأسـف، في الغرب، هناك المنتج الـذي يريـد أن يعـرف أين سيسـتثمر أمواله، وعندنـا مؤسسـة السـينما التـي هـي الأخرى تريـد أن تعرف أين سـتصرف أموال الدولة، إلا أن ذلك ما هو إلا كـذب على الذات، كـذب متبادل بين الطرفين، نحن نكذب على أنفسنا، والذيـن يعملـون فـي لجـان اختيـار السـيناريو يكذبون على أنفسـهم.

ويبدو أنه مـا دمنا نحتاج إلى منتج في صـورة ذلك الرجـل الغني، أو في صورة مؤسسة السينما، سنكون دائماً في حاجة إلى مهنة «السيناريسـت».

تبقى علاقة الشـراكة بيـن المخرج والكاتـب، كأعقد معضلة فـي العملية، ولكي يكـون عملهمـا مثمراً مـن المهم أن يفهـم الكاتـب أن الفيلـم لا يمكن أن يكون كرسـومات لتزيين الكتب، الفيلم بمثابة عملية قـراءة فنية جديدة للعمل الأدبـي، والعمـل الأدبي بحـد ذاته لن يكـون سـوى أداة بيـن يـدي المخرج تدفعـه وتلهمـه لإبداع أشـياء جديدة، لقد اصطدمـت أثناء عملي كمخرج بعدم فهم كتاب كبار أمثال ستانيسـلاف ليم أو فلاديمير بوغامولوف لهذه المسـألة البديهيـة فـي التعامـل مـع النص، إذ كانـوا لا يسـمحون بتغيير ولـو كلمة في أعمالهم.

ويبقى عدم فهم خصوصيات السينما بالنسبة لعدد من الكتاب شيئاً مُنتشراً، مـن جهـة أخـرى فـإن تعاونـي مع الكاتبيـن الأخوين ستروغاتسـكي كان عمليـة مثمرة، باختصـار ليس بإمكان كل كاتب جيد أن يصبح كاتب سـيناريو بسـبب بعـض الأشـياء التـي ذكرتها سـابقاً، وهنا لا يعتبر بخسـاً لقيمتهم كمبدعيـن، ولكن بسـبب الاختلاف بين الأدب والسينما.

ما هو «موضوع» السـيناريو؟ ليس هناك جواب مطلق، لنتنكر ما سـردته سـابقاً عن أفلام غودار وكاسـافيتس، لذلـك سـأقف عنـد وجهة النظـر التي أراها أقرب إلـى الواقع، أي ماذا يعني بالنسـبة لي «السيناريو».

تصوري لما يجب أن تكونه السينما، إمكانياتها وقدراتها كفن، فإن أهم شيء بالنسـبة لـي هـو أن يكـون موضوع السـيناريو ذا وحدة في الزمن، المكان والحدث كما في السـينما الكلاسيكية، في الماضي، كان أمراً مهماً بالنسبة لي اسـتعمال الإمكانيات الشاملة لتوضيب كل شيء بشـكل كرونولوجي، الأزمنة المختلفـة، الأحلام، ارتبـاك الأحداث التي تقف فجأة في طريق الشـخصيات الأساسـية ومعاناتها وتساؤلاتها. الآن أريـد أن يتدفـق الزمـن بسلاسـة في اللقطة دون اللجوء إلى عمليتي اللصق والقـصّ، أريد لعميلة لصق اللقطات أن تكـون فقط اسـتمرارية لعـرض حدث ما ولا شـيء أكثـر، أن لا تكون عملية لكسـر التدفق الزمني، أو إعادة ترتيبه ورصّه دراماياً.



سولاريس (1972) اندريه تاركوفسكي



فرسان النار- سيرجي باراجانوف

أعتقد أن هذا الحل العادي والبسيط يعطينا إمكانيات أكثر.

## مسألة الحوارات

لا يمكن أن نختزل فكرة لقطة ما في الحوارات «كلمة، كلمة، كلمة»، في الحياة العادية نادراً ما نشاهد تطابق الكلمات مع الحركات، الكلمات والأفعال، الكلمات والأفكار، عادة الكلمات والحالة النفسية والتصرفات الجسدية تتطوّر على مستويات مختلفة، إنها تتفاعل فيما بينها، أحياناً تكرّر الواحدة معنى الأخرى، أحياناً تتعارض، وقد يحصل بينهما صراع، وقد تفضح إحداهما الأخرى، وفقط حينما ندرك المعنى الحقيقي لما يحدث على هذه المستويات يمكننا الوصول إلى مسألة عدم التكرار، فقط عند مواجهة الحدث للكلمة المنطوقة، وسيرهما في اتجاهين مختلفين يولد ذلك النموذج الفريد الذي أسميه نموذج الملاحظة.

في الأدب أو المسرح نعبر بواسطة الحوار عن الرؤية الفنية (عادة وليس دائماً)، في السينما يمكننا أيضاً أن نعبر عن الأفكار بالحوار، كما يحصل في الحياة اليومية، ولكن السينما تعتمد على مبدأ آخر في استعمال الحوار، على المخرج أن يكون دائماً كشاهد لما يقع أمام الكاميرا، الكلام في السينما يمكن أن يستعمل كمؤثر صوتي (ضجيج) أو كخلفية صوتية.. إلخ، فعلى سبيل الذكر هناك أفلام رائعة ليس فيها حوار إطلاقاً.

حوارات الشخصيات في السينما لا تعبر عما تقوم به، وهذا شيء جيد، لذلك فإن طريقة كتابة حوار لسيناريو تختلف عن نظيرتها في المسرح أو الرواية أو القصّة، فحتى حوارات هذه الأنواع الأدبية تختلف فيما بينها.. خلاصة القول، طبيعة الشخصية، دورها وحوارها في السينما تختلف عن باقي الفنون الأخرى.

ما هي طبيعة الشخصية في السينما؟ عادة هي شيء تقريبي، جد مجازي، لا يشبه كثيراً ما يقع في الحياة، وقد عُولِجَ هذا المشكل بنجاح مرات عديدة في السينما.

لنأخذ مثلاً فيلم «تشاباييف»، إنه فيلم غريب، فلقطاته تبدو رائعة، ولكن توضيبه كان مُقرفاً، تحسّ وكأن اللقطات صورت لتوضب بطريقة أخرى غير هذه، إذ يبدو الفيلم كخط مستقيم به فراغات.

بابوتشكين (إحدى شخصيات الفيلم) يبدو مقنعاً وشاعرياً، ولكنك تحسّ وكأن اللقطات المصوّرة لا تكفي لبناء الشخصية، النتيجة شخصية ضعيفة ومباشرة، معالجة بدائية، بما في ذلك الفيلم ككل، اللقطات تبدو مقطعة ولا علاقة لبعضها ببعضها الآخر، أعتقد أن النتيجة جاءت عكس ما خَطّطَ له مؤلفو الفيلم.

في فيلم «المدير العام» (فيلم روسي من إخراج ألكسي سالتيكوف سنة 1964. المترجم) نجد هذه الطريقة في بناء الشخصية، طريقة تعتمد على مبدأ «البطل، إنسان يشبهنا»، غير أن هناك طرقاً أخرى، نتذكر على سبيل المثل فيلم «Umberto D» (من إخراج فتوريو دي سيكا سنة 1952- المترجم).

عادة ونحن نشاهد بعض الأفلام نصطدم بذلك التخطيط في بناء الشخصية، ونجد أنفسنا وبشكل عفوي نتخيل ذلك المؤلف جالساً إلى مكتبه يفكر في طريقة مثلى لحكاية قصته بطريقة جذابة وممتعة، نحس بذلك الجهد الخارق الذي يبذله مهما كلفه الأمر لكسب المتفرّج، وهنا مبدأ من مبادئ السينما التجارية، حيث تعتبر الفرجة هي أساس العمل السينمائي، وليس حقيقة وواقعية الشخصية، يتم التخطيط لتلك الشخصيات في تلك النوعية من الأفلام بطرق معروفة، فمثلاً لكي نجعل من البطل الإيجابي شخصية «حيّة»، من الضروري أولاً أن نصوره في وضع مُقرف وغير جميل.

وحينما يتعلّق الأمر بعمل سينمائي حقيقي، بعمل رائع، فإننا نعمل بمبدأ «الشيء في ذاته»، فالشخصيات عادة غير مفهومة كما في الحياة، إذ إننا كلما تحدثنا عن الأساليب والطرق التي قد تساعدنا على جعل العمل «ممتعاً» لامسنا واقتربنا من حدود السينما التجارية، العمل الفني الحقيقي لا يهتم بردة فعل المتفرج.

أحياناً نستمع إلى عتاب من هذا النوع: الفيلم الفلاني لا يمت للواقع بصلة، هذا شيء لا أفهمه، نوع من العبث، لأن كل إنسان يعيش هو وأفكاره وسط أحداث تقع في زمنه وحاضره المعاش، فكرة «لا يمت للواقع بصلة» يمكن أن يقولها فقط



فتوريو دي سيكا_Umberto D. (1952)



John Cassavetes shadown



Ivan's Childhood_Decade- 1960
سيناريو فلاديمير بوغامولوف



Aleksei German (1938 – 2013)

مخلوق قادم من المريخ.

كل الفنون تهتم بالإنسان، حتى في اللوحات التي تصوّر فقط مناظر طبيعية، أحياناً نستمع إلى أن هناك نقصاً في تناول الإنسان في السينما، أو عدم اهتمام هذا الفن بمواضع تعود على المجتمع بالفائدة، أرى أن ربط السينما بموضوع ما وبشكل مباشر بغية التأثير في ميدان ما أو الحصول على نتيجة ما لا يجدي نفعاً. أعتقد أن الفن الحقيقي يضع دائماً الإنسان نصب عينه، الإنسان أهم موضوع في السينما.

أريد أن أنكركم بمقولة رائعة، شهيرة ومنتشرة ولكننا دائماً ما نتناساها، قال إنجلز مرة «كلما أخفى المؤلف وجهة نظره، كان ذلك أفضل للعمل الفني».

ماذا يعني هنا؟ حسب فهمي، فإن الحديث هنا لا يتعلّق بانعدام النزعات في المعالجة كل عمل فني يحمل بين طياته نزعة ما- بقدر ما يتعلق بضرورة إخفاء المؤلف للفكرة وتبطينها، لكي يحصل العمل الفني على بعد حي وإنساني وذي شكل إبداعي يُخفي بين طيّاته الفكرة المباشرة، وجهة نظر الكاتب يتم توظيفها مع مكونات أخرى، وهي تعتبر نتاجاً لعملية تفكير طويل ومعاينة للواقع، يجب التنكير بأن الفنان يفكر عادة عبر صور بلاغية، وفقط بهذه الطريقة يمكنه أن يوضح علاقته بالحياة.

السينما تهتم بالإنسان، ولا يمكن لها أن تهتم بشيء آخر غير الإنسان، وهذا يعني أنه لا يمكن لها أن تخرج عن النظرة الإنسانية، بمعنى النظر إلى الإنسان من خارج الإنسان، أو من وجهة نظر غير إنسانية، لقد واجهت ذلك مرتين في حياتي العملية، في فيلم «Solaris» (فيلم أخرجه تاركوفسكي سنة- 1972 - المترجم) رأيت أنه يجب عليّ أن أصوّر إحدى اللقطات بنظرة غير إنسانية، مُتخلياً عن الحسّ الإدراكي البشري التقليدي، أقصد لقطة محاولة انتحار «Khari» وعودتها التدريجية، إلا أن ذلك لم ينجح، وبدا لي أنه لا يمكن فعل ذلك إطلاقاً.

هناك قوانين تتحكم في البناء الدرامي للشخصية في الأدب، الشعر وحتى الرسم، ما قام به شكسبير في مسرحياته كان من المستحيل القيام به في الأدب، ففي المسرح الكلاسيكي تتحكم المفاهيم والرؤى الفلسفية في الشخصيات، فشخصيتا هاملت وماكبث مثلاً لا يمكن اعتبارهما شخصيات بقدر ما يمكن اعتبارهما نسقاً ورؤية فلسفية ووجهة نظر، وهنا لا يمكن القيام به في الأدب أو الشعر لأن ذلك سيبدو تخطيطاً نمطياً للشخصية، وهذا لا يخصّ فقط شكسبير، بل يخصّ أيضاً بن دجونسون، بيراندللو، أستروفسكي، ذلك أن هذه الطريقة تبقى هي الطبيعية في بناء الشخصيات في المسرح. حاولوا أن تجربوا انطلاقاً من هذا المبدأ، أي أن تكتبوا عملاً أدبياً دون أن تكون عندكم شخصيات، وستفهموا أن ذلك مستحيل، شخصياً لم أصادف قصة ولا رواية سواء أكانت من العصور الوسطى أم الحديثة لم تعتمد في بنائها على البعد الإنساني (شخصية ما)، إذا بدأنا في السينما بالاشتغال على الشخصيات بالطريقة المستعملة في الأدب، فلن يحالفنا النجاح، أقصد هنا طريقة أولئك الذين يتعاملون مع الفيلم كمجرد رواية. وأعتقد أن هذا خطأ كبير والمسألة لا تعدو كونها محاولة لاستلهام طرق بناء الشخصيات في الأدب ونقلها إلى السينما.

هذا سيكون أدباً مثبتاً على الفيلم الخام، وإذا حاولنا كذلك نقل الطبيعة المسرحية للشخصيات إلى السينما فلن ننجح أيضاً لأن الشخصيات ستبدو مصطنعة ونمطية. من هنا يجب أن تكون للسينما طريقتها الخاصة في طرح المواضيع، وهذا لا يعني أنه يجب على المخرجين العمل بطريقة واحدة، هذا فقط يعني أن للسينما موادها الخاصة، وعلى كل مخرج أن يتعامل مع تلك المادة بأسلوبه الخاص، وتلك المادة هي الزمن.

لاحظوا أنه كلما لامس المخرج أنواعاً أخرى من الفنون واستغلها في عمله، نصل إلى نقطة جمود، أو منطقة ميتة، ويتوقف الفيلم عن الحياة، إن استخدام كل ما هو غريب عن السينما يخل بتماسك العمل، لا تصمد تلك المقاطع من الفيلم التي تستعمل كل ما لا يدخل في السينما كفن قائم بذاته.

غالباً، وأثناء المناقشات التي تُعنَي بالسينما، ما نسمع بـ «الحدث» كأساس من أسس العمل الدرامي، ماذا يقصد بـ«الحدث»؟ الحدث شكل من أشكال وجود الأشياء والوقائع في الزمن، ويجب ألا يلعب دوراً أكبر من ذلك، الحدث ليس سيخاً ندخل فيه كل وقائع الفيلم لإنجاح الفرجة، سيكون الأمر أقرب إلى المسرح.

نحن نادراً ما نتأمل الحياة، لا نعيرها الانتباه الواجب، رغم أن الحياة أساس ونبع الفنون، نمارس الفن في المكاتب على طريقة جول فيرن، مما تتولّد معه مجموعة كبيرة من الكليشيهات واللغات المصطنعة،



فتوريو دي سيكا_(1952) .Umberto D

أصبحنا نحكي قصصاً وأقاصيص بلغة غير لغتنا، لغة لا تناسبنا، نكرّر لبعضنا البعض حكايات لا تفيدنا ولا تفيد الآخرين.

يمكننا بهذه الطريقة أن نجذب فئة من المتفرجين، وأن نُحصّل أرباحاً من العروض، حُكي لي مرة عن قصة وقعت لرجل محكوم بالإعدام زمن الحرب، بتهمة الهرب من الخدمة العسكرية أو الخيانة، لا أذكر التفاصيل، حُكِمَ على الرجل ومجموعة أخرى بالإعدام رمياً بالرصاص، أوقفوهم إلى سور مدرسة ابتدائية، وكان الجو ربيعاً ولم ينب كل الثلج الذي كان يغطي الأرض، فانتشرت برك من الماء هنا وهناك، وقبل أن يتم إطلاق الرصاص، طلب منهم أن يخلعوا معاطفهم وأحذيتهم، قام كل الرجال بنزع ملابسهم وأحذيتهم وألقوها على الأرض، أما رجلنا فقد نزع المعطف، طواه بشكل جميل، بدا وكأنه يفكر في شيء ما، ثم بدأ يمشي هنا وهناك إلى أن وجد مكاناً جافاً فوضع فوقه المعطف وانصرف إلى الصف ينتظر تنفيذ الحكم، بعد لحظات بدا ملقى على الأرض وقد فارق الحياة، وبدا أنه لن يحتاج إلى معطفه مرة أخرى، لم يكن الرجل لحظات قبل ذلك يفكر في شيء آخر غير الموت، ولكنها العادة الأوتوماتيكية التي تدفع بعض الناس إلى القيام بمهامهم مهما كانت الظروف.

في آخر المطاف، فمن أهم مميزات السينما الدقة، في الأيام القليلة الماضية، ظهر مخرج موهوب من مدينة لينينغراد، اسمه ألكسي جيرمان، أخرج فيلماً رائعاً «عشرون يوماً بلا حرب»، في هذا الفيلم، ورغم غياب الكمال، هناك مقاطع تنبؤنا بميلاد سينمائي كبير، ورغم أنه يحتاج إلى مزيد من الوقت ليتعلم، يمكنني أن أعدّد أسماء معلمين كبار في السينما لا يضاهون موهبته، يجب أيضاً ألا نبخس مؤلف الفيلم حقه، هناك مقاطع جد رائعة في الفيلم، مشهد المظاهرة في مصنع مدينة طشقند، مشهد جد رائع، صُوِّرَ بحرفية كبيرة، تصيبك الدهشة وتتساءل كيف أمكن لإنسان أن تخطر بباله تلك الفكرة وهو لم يعش الحرب، المسألة ليست مسألة معايشة حرب من عدمها بقدر ما هي عملية إحساس وكيف سننجزه على أرض الواقع.

من المفيد أن تشاهدوا فيلمي المخرج سيرجي بارادجانوف، فيلمه الثاني على الخصوص، أفلام المخرج أوتار يوسيلياني الثلاثة، هؤلاء كلهم مخرجون يتميزون بـ«الحفر»، لأنهم يفهمون مدى أهمية عمق الأفكار في السينما، وستفهمون أنهم لا يتشابهون فيما بينهم، وأن أساليبهم تختلف، ومواضيعهم كذلك.

لكي تقتربوا من الكمال في أفلامكم، عليكم أن تفهموا الأشكال الموسيقية: الفوغا (صنف من التأليف الموسيقي يعطي الانطباع للمستمع بمشهد هروب أو مطاردة - المترجم)، السوناتا، السيمفونية... إلخ، فالفيلم أقرب إلى البناء الموسيقي، ليس مهماً منطق تسلسل الأحداث بقدر ما هو مهم شكل تسلسل تلك الأحداث على الشاشة، الزمن شكل من الأشكال.

النهاية مهمة في العمل السينمائي، كالمقطع الختامي في القطعة الموسيقية، تتابع الأحداث والشخصيات بشكل كرونولوجي ليس مهماً، الأهم هو منطق القوانين في تتابع الجمل الموسيقية وتصادمها.. إلخ، في فيلم «المرآة» استخدمت هذه القواعد.

الدراما السينمائية تشبه الشكل الموسيقي، لا تعتمد الموسيقى على المنطق، بل تلعب على التأثير في المشاعر والعواطف، والتأثير فيهما لا يتم إلا بكسر التسلسل في الحكي، وهذا ما تمثله الدراما السينمائية. لعبة التتابع وليس التتابع بحد ذاته.

ليست مهمة المخرج البحث عن المنطق أو الحكاية، وإنما تطوير الأحاسيس، ليس من قبيل الصدفة أن تشيخوف حينما كان ينتهي من كتابة قصة كان يلقي بالصفحة الأولى في صندوق المهملات، كان بذلك يحرّر الموضوع من «الدافع» ويتحرّر من «المنطق العقلاني»، فتمضي الأشياء في إطارها وتحولاتها الطبيعية، كلما كانت المادة الفيلمية المصورة جيدة تكسرت الدراما وابتعدت عما خُطط له.

الصورة الفنية الحقيقية لا تخضع لتفسير عقلاني، ولكنها تمتلك خصائص حسية لا تقبل التفسير الواحد، لذلك فإن لا منطقية البناء الموسيقي أكثر دقة وفنية من المنطق العقلاني.. خلاصة القول، الفن هو خلق معادلة بين اللانهاية والصورة.

على العمل الإبداعي أن يكون قادراً على خلق الصدمة، على تطهير الروح وتنقية نفس المُشاهِد، أن يكون قادراً على لمس المعاناة الإنسانية، ليس من أهداف الفن تعليم الناس كيف يعيشون، الفن لا يجيب عن الأسئلة، بل يطرحها، الفن يحوّل الإنسان، يجعله قادراً على تقبل الخير، يحرّر طاقته الروحية، تلك هي رسالة الفن.

*نص محاضرة مُرتجلة ألقاها أندريه تاركوفسكي سنة 1982، أمام طلبة قسمي الإخراج والسيناريو بمؤسسة السينما في الاتحاد السوفياتي، ولم يتم طبعها آنذاك.
ترجمة محمد الميسي، عن مجلة «فن السينما»، العدد السابع.

استطاعت رواية «الفيل الأزرق» التماس مع متطلبات كثير من شباب الطبقة الوسطى في مصر. حيث اتسمت لغة كاتبها بالمزج بين العامية والفصحى، فضلاً عن بساطة السرد والبناء التشويقي. لكنها لم تحرك الكثير من نقاد الأدب للاشتباك معها. مثلما لم تحركهم باقي أعمال كاتبها أحمد مراد السابقة عليها، أو التي تبعتها. ربما يرجع ذلك لانغلاق الحركة النقدية على نماذج بعينها في القصة والرواية، وربما أيضاً لعدم اهتمام كاتبها – وأغلب كتّاب هذه النوعية من الأدب الجديد- بآراء النقاد، على اعتبار أن اهتمام هؤلاء الكتّاب ينصب بشكل أساسي على القارئ، بالإضافة إلى إحساسهم بأن أغلب الانتقادات الموجهة إليهم لا يدفعها سوى الغيرة من حجم مبيعات كتبهم، وقد يكونون محقين بقدر ما.

# البوكر تغزو السينما المصرية

محمد عاطف

وتشكّل ثقافة «البيست سيلر» عقلية الكثير من الذين يكتبون الرواية إلى شباب الطبقة الوسطى في مصر. فمع تقلّص الاهتمام بجوائز الدولة، نظراً لتقلّص اهتمام الدولة ذاتها بالجوائز، أو بزيادة قيمتها الهزيلة، سعت مجموعة من المؤسسات الخاصة في مصر والمنطقة العربية إلى تقدير أعمال هؤلاء الكتّاب، ومنح الجوائز لها بشكل يقوم على معيار «الأكثر مبيعاً» كمعيار أساسي، وهنا أمر بديهي إذا ما علمنا أن كبار ملاك دور النشر في المنطقة العربية يتحكمون بدرجة ليست بقليلة في اتجاهات الجوائز. ويطغى ذلك بالطبع على المعيار النقدي والقيمة الفنية في حد ذاتها لتلك الأعمال. وتعد جائزة «البوكر العربية» وما يحيط بها من انتقادات مثالاً حياً لتلك الظاهرة، بل ولمزيد من تفاقمها بسبب وجود معايير سياسية أيضاً، إضافة إلى المعايير التجارية.

وسرعان ما انتقلت ثقافة «الأكثر مبيعاً» بكامل ثوبها ذاك إلى السينما المصرية، حيث قدّمت هي الأخرى المعايير التجارية المعتمدة على شباك




التناكر أولاً، لكن – وللحق- أقلّ ابتذالاً من السينما التجارية السائدة، وتتماشى أيضاً مع نائقة مشاهد السينما الشاب ابن الطبقة الوسطى الذي لا يطرب لصوت أمينة، ولا يمثل لديه اهتزاز سعد الصغير أي متعة بصرية. ويعتبر فيلم «عمارة يعقوبيان» إنتاج 2006 باكورة تلك الظاهرة، وتتجلى اليوم بشكل أكثر وضوحاً مع فيلم «الفيل الأزرق» لنفس المخرج مروان حامد. وسواء أكان ذلك للصدفة، أم لتأكيد أسبقية الحجز واحتكار تلك النوعية من أفلام «البيست سيلر»، فإن نمط التسويق الحالي الذي اعتمدت عليه هذه الأفلام سيظل محل انتقاد مبدئي، وقد يُنظَر إليه بعد فترة من الزمن كجريمة – حتى وإن كانت بحسن نية- ليست أقل من السينما التجارية بوجهها «السبكي».

موهبة المخرج الشاب مروان حامد، وتميز أعماله، واهتمامه بإدخال آخر التقنيات الحديثة إلى صناعة الفيلم المصري ليست بمحل جدال. كما لا يمكن إغفال دوره في تحويل مسيرة سينما الأكشن في مصر بفيلمه «إبراهيم الأبيض» إنتاج 2009، كما يضع مروان اليوم - بعد ما قدّم من تجربة بصرية مبهرة في فيلم «الفيل الأزرق»- أي مخرج على المحك إذا ما أراد صنع فيلم رعب أو بوليسي، لكن هل تغني حرفية مروان حامد كمخرج عن مناقشة جنون التسويق الحالي الذي تعيشه السينما المصرية؟ وهل أسلوب التسويق الجديد ذلك من


مشهد من الفيلم

الممكن أن يؤدي إلى انتعاش الصناعة مثلاً؟ ألا يتحكم أسلوب الدعاية والنوق العام للجمهور اليوم في نجاح تلك الأعمال؟

يتبنى كثير من المتحمسين لفيلم «الفيل الأزرق» نهنية عدم الوقوف على ضعف النص المأخوذ عنه الفيلم، ومن ثَمّ السيناريو باعتبار أن النجاح الجماهيري الذي حققه الفيلم في أسبوع العيد الأول من شأنه أن يحرك المياه الراكدة ويساهم في خلق حالة تضخ المزيد من الأفلام، ومن ثَمّ تنعش الصناعة. لكنني لا أستطيع شراء تلك التنظيرة المحبوكة شكلاً، البعيدة تماماً عن أرض الواقع. حيث إنها تشبه نظرية تاجر شارع عبد العزيز – أشهر شوارع الأدوات الكهربائية في القاهرة- الذي يهتم ببيع جميع الكمية الموجودة لديه من الأجهزة كي ينال رضا المنتِج، ويتمتع بتسهيلات أفضل مع الصفقة القادمة. ولا أدل على غرائبية ذلك الادعاء أنه بالرغم من النجاح الجماهيري المدوي الذي حققه فيلم «عمارة يعقوبيان»، لم نشاهد فيلم «إبراهيم الأبيض» إلا بعده بثلاث سنوات. ولن أخوض بالطبع في أن «الفيل الأزرق» يفصله خمس سنوات عن «إبراهيم الأبيض»، نظراً للكارثة التي حلت بصناعة السينما في مصر.

إن التسويق الحالي للأفلام المصرية يعد كارثة إذا استمر على هذا المنوال، ويضع هدف المال من أجل المال نصب عينيه. فقد أصبح الآن الاعتماد على أسلوب تسويق الفيلم عبر الفضاء الإلكتروني غاية في الفجاجة، حيث لم تعد المرجعية هي عمق ما يطرحه العمل، بل مدى التهليل الذي يحركه صناع الرأي العام على شبكات التواصل الاجتماعي.

إن خطورة هذه الظاهرة تكمن في أنها تروج لوهم مفاده أن السينما المصرية تخترق العالمية من خلال فيلم مصنوع بطريقة جيدة، لكن دون النظر لمدى التماسك الدرامي، وعمق فكرة العمل. وليس هناك مثال أكثر فجاجة من تفوُّق تقييم فيلم «الفيل الأزرق» على أيقونات السينما العالمية في أشهر قاعدة بيانات سينمائية إلكترونية في العالم .imdb com، بفضل التسويق المحموم الذي قامت به كتائب السوشيال ميديا التي ترعى «الفيل الأزرق».

إن الكيانات الإنتاجية الجديدة تدرك جيداً دور الإعلام الاجتماعي في تسويق أعمالها، وتتعامل مع كبرى شركات العلاقات العامة الخبيرة في ذلك. لكنها تتناسى أن الفيلم المباع استناداً إلى قوة الإعلام الاجتماعي بالطبع زائل، ولن يبقى سوى الفيلم ذاته. ويثبت تاريخ الأدب والسينما أن مدى مقروئية عمل أدبي ما، أو نسبة مشاهدة عمل سينمائي في دار العرض السينمائي في موسم العيد ليس معياراً للقيمة الجمالية التي يحملها. ولا يمكن بسهولة لصانع أفلام - مع معطيات النائقة العامة الحالية- مهما بلغت إبداعيته تقليص الفجوة بين ما هو جمالي، وبين ذلك الذي يجذب الجماهير ويحقّق أرباحاً تجارية.

# بين الواقع والهلوسة

عصام زكريا

حقّقت رواية «الفيل الأزرق» أرقام مبيعات قياسية ووصلت إلى القائمة القصيرة لجوائز البوكر العربية، كما اقتبست في مسرحية ناجحة عُرِضَتْ قبل أسابيع، وحقّق الفيلم المأخوذ عنها نجاحاً كبيراً في موسم عيد الفطر الماضي، الذي لا ينجح فيه عادة سوى الأفلام الكوميدية الشعبية.

الفيلم أخرجه مروان حامد صاحب فيلمي «عمارة يعقوبيان» و«إبراهيم الأبيض»، وهو إنتاج ضخم شاركت فيه ثلاث شركات وتكلّف- حسب صناع الفيلم- 25 مليون جنيه، ويقال في الأوساط الفنية إن هنا أجر بطل الفيلم كريم عبد العزيز فقط، وأن ميزانية الفيلم تجاوزت 35 مليوناً!

الفيلم يشارك في بطولته، بجانب كريم عبد العزيز، خالد الصاوي ونيللي كريم ولبلبة وشيرين رضا واللبنانية دارين حداد، ويحتوي على ديكورات متنوّعة ومؤثرات خاصة مكلّفة تم تنفيذها في أوروبا، كما يصل زمن عرضه إلى ما يزيد على الساعتين ونصف الساعة.

يدور الفيلم، مثل الرواية، حول طبيب نفسي اسمه يحيى يعود إلى العمل بعد خمس سنوات من العزلة عقب وفاة زوجته وابنته في حادث سيارة يحمل مسؤوليته، وتكون أول حالة يقوم بتشخيصها لرجل يدعى شريف قام بقتل زوجته في نوبة جنون، وهو أيضاً طبيب نفسي سابق، وبالصدفة أيضاً هو صديق قديم للبطل. شريف كان قد رفض تزويج أخته ليحيى، بالرغم من قصة الحب الكبيرة بينهما، وتظهر الأخت مرة أخرى لتطلب من يحيى أن يساعد أخاها المهدّد بالإعدام.

تُروَى القصة على لسان يحيى، ولأنه مدمن خمر ومخدرات ويعاني من أزمة نفسية شديدة تدخل الرواية منذ الصفحة الأولى منطقة يتلاشى فيها الواقع وتسيطر عليها الهلاوس وفي لحظة متأخرة من الرواية يصبح

جنون يحيى، وليس شريف، هو التفسير الوحيد للأحداث، ولكن الأمور تزداد تعقيداً عندما تنتقل الدراما إلى التفسير السحري للأحداث من خلال قصة جن «نكاح» يتبين أنه ركب زوجة شريف، ثم شريف، وربما يحيى، والمؤلف، أيضاً!

تضيع في الرواية المسافة بين الواقع والهلوسة وبين المنطق والخرافة، وبما أن كل شيء يُروَى على لسان يحيى السكير المُخدَّر المهووس طوال الوقت، فإننا لا نستطيع أن نغادر رأسه أو أن نتخذ نظرة موضوعية إلى الأحداث والشخصيات، وعندما يتعاطى مُخدراً جديداً للهلوسة اسمه «الفيل الأزرق» يصبح النص بالكامل تحت تأثير هذه الهلوسات الجنونية التي تنتهي الرواية دون أن تحسم أيها الحقيقي وأيها الخيالي.

هنا تظهر العقبة الأساسية التي تواجه الفيلم، فالسينما حتى الآن لم تستطع أن تجد مُعادلاً بصرياً لأسلوب «تيار الوعي» الذي اخترعه عدد من الأدباء مثل فرجينيا وولف ومارسيل بروست وجيمس جويس منذ حوالي قرن. في السينما، خاصة الروائية المصنوعة للاستهلاك الجماهيري العريض، ووفقاً لتقاليد الحكي السائدة، هناك عشرات الطرق والأساليب التي اخترعها السينمائيون لإيجاد معادل لفكرة «تيار الوعي»، الذي تُروَى فيه الأحداث من وجهة نظر شخص مشكوك في صحته العقلية، وكل هذه الطرق تعتمد على خلق مناخ غير واقعي يعلق فيه المنطق الذي نعرفه ليسود منطق آخر خاص بالفيلم.

العقل الحديث مُتعدِّد الطبقات، مُتدرِّب جيداً على التفكير بطرق متوازية، وعلى فكرة الأنواع الفنية Film Genres التي تحتم على القارئ أو المشاهد أن يضبط موجة استقبال عقله على النوع الفني المعروض عليه.

ولكن ماذا يحدث إذا لم يحترم صناع العمل هذا الاتفاق، وفرضوا على المشاهد فرضاً أن يتوقف عن التصديق ويتساءل هل أنا بصدد عمل «فانتازي» عن الجن الذي يركب النساء، أم بصدد «سايكودراما» تفسر الجنون بأسباب نفسية وعقلية؟


مشهد من الفيلم


مشهد من الفيلم

مروان حامد يُبدع في تجسيد الهلاوس بصرياً. والمشهد الذي يعقب ابتلاع يحيى لقرص «الفيل الأزرق» لأول مرة رائع، وكذلك تنفيذ مشاهد الرعب بشكل عام. ينبغي الإشارة أيضاً إلى قدرة مروان حامد على إدارة الممثلين. الممثلون هنا يفهمون طبيعة الفيلم ويؤدون من منطقة واحدة باردة تليق بموضوعه والتأثير الكلي المُراد.

الشخصيات كلها تبدو على حافة المرض النفسي، أو أنها عبرته بالفعل، ولكن فجأة يتغير مسار الدراما ليصبح الجميع ضحايا جن شرير.

لو افترضنا أن الجن فعلاً هو المسؤول عن جرائمهم، فلماذا الإفراط في المشاهد الحوارية الطويلة التي تحكي فيها الشخصيات عن مشاكلها النفسية وعلاقاتها الأسرية والجنسية وقصص حبها الفاشلة؟ ولماذا الإفراط في التركيز على تأثير المخدرات على عقل البطل؟ ولماذا هنا التصور العجيب أن حقائق الغيب تتكشف للمرء تحت تأثير المخدرات؟

ولو افترضنا أن الفيلم يعرض لنا تصوُّر الشخصيات عن مشاكلها، وليس حقيقة هذه المشاكل، وأنه لا ينفي وجود الأمراض النفسية والعقلية، فلماذا يغلق الفيلم على التأويل الوحيد الممكن للقصة، وهو وجود جن مسؤول عن كل ما حدث؟

# روبن ويليامز

# ضَحِك لمهادنة الموت!

خاص بالدوحة

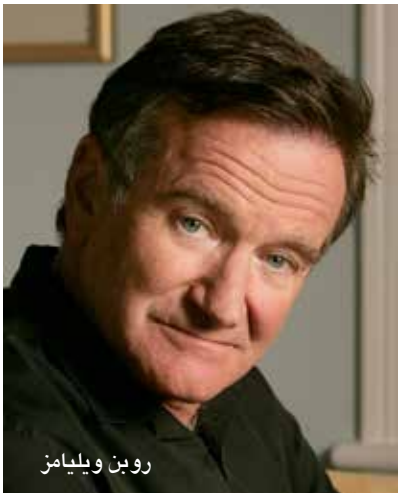
مؤخراً ودّعنا سعيد صالح الذي أضحك العرب دون أن تُضحكه الحياة، وبعده مباشرة نودّع كوميدياً آخر في مأثم ينبئ بموت الملهاة!. روبن ويليامز (1951 - 11 أغسطس/آب 2014) قلب الأب، أضحك القلوب قبل الأفواه، وما كان لوجهه قناع، ولم يحجب ملامح الهدوء والرضى، لكن ابتسامة المُطمئِن كانت مضللة.

برحيله هكذا؛ ترك حُزناً كان مختبئاً في أفلامه. قال كلمة في وجوده الشخصي بعد كلام كثير تركه في وجودنا.. وبرحيله هكذا؛ جعلنا نضع سطوراً يلهمنا إياها الموت نفسه: ففي قلب كل بهلوان حقيقي ثمة حزن خامد.

كان اسمه السيد ساي باريش في فيلم «One Hour Photo» عام 2002 ، حيث يضيع ساي بين نيغاتيف صور أدمن انتحاله من ذاكرة الآخرين، كانت هذه جريمته السريّة في الحفاظ على ابتسامات لم تعد موجودة بالنسبة له، فتحوّل إلى سارق صور عائلة من زبائن مختبره الفوتوغرافي، كان يفعل ذلك ليبتسم لصور العائلة السعيدة في خلوته كأنه الأب، إلى أن آلت الأمور إلى انكشافه الفُصامي في خضم وحدته. لكن الفيلم ينتهي بابتسامة ساي باريش، بل بابتسامة غير مُلتبسة للصورة نفسها، وهي نهاية تأويلية استمرّت فيها حياة البطل على كل حال.

وحياة حقيقية انتهت برمي ويليامز كل شيء خلفه، كل النهايات الممكنة لبطولاته تعطلت عن التأويل. توقف ارتجاله ولم يكن أحد بالجوار ينكره بجملة مفصلية واستراكية من السيناريو، مشهد واحد لم يكن بالوسع إضافته. انتهى نص ويليامز هنا دون أن تتوافر كلمة!.

كان أيضاً المُعلّم المُلهم، أستاذاً للغة الإنجليزية اسمه جون كيتينغ في «Dead Poets Society» عام (1989)، يسافر بطلابه وسط الكلمات والأشعار


روبن ويليامز

ويعلمهم حياة طليعية تغتنم من طاقة الحياة نفسها، ويوصيهم بالتنقيب عنها في تجارب الأيام وفي أعماق الأدب.. كان درس جون كيتينغ؛ امتلاك الإرادة في القول وتغيير ما يُقالأفلام ويليامز العديدة التي توجته كوميدياً بارعاً في دغدغة الأفكار والإضحاك الثقافي وسط غابة هوليوود الكثيفة، وكذلك برع في تمثيل هواجس الحياة، يبدو أنها أفلام، وعلى عكس ما نعتقد في الغالب، لم تكن السؤال المهم في فلسفة السينما وهموم الحياة، ولعلها طريقة هادن بها أسئلة أقسى من الحياة نفسها، كان في طريقه، ومن فيلم إلى آخر، حتى تعب من ذلك، يفكر في جملة لم يرددها من قبل علانية، كان يكتمها ويظهر في العلن نقيضها، النقيض الذي تركه له ألبير كامو في هذه الحالة، فوضعنا الاثنان في مشكلة لم يجد لها العقل حلاً بعد، وآخرون كثر هكذا ينهبون، فيكون حزن الناس على الميت حزناً على أنفسهم، لأنهم يشعرون بخذلان الهارب منهم ومن الحياة. هكذا طبّق ويليامز مقولة ألبير كامو: «الانتحار هو المشكلة الفلسفية الوحيدة»، بعدما لم تلح له في الأفق منارة تضيء مساحات من اليابسة يكمل مهادنة مشاكلها بحسه الكوميدي المعتاد. في السينما وجد ويليامز حلولاً كثيرة لقضايا الحياة، أو تركها مشرعة على الفهم النسبي والحلم المستمر، في حياته لم يتقمص شخصياته المتباينة، ولم يكن متاحاً انتقاء خليط منها في قناع حربائي يجعل الحياة تستمر أو تنتهي من تلقاء نفسها.

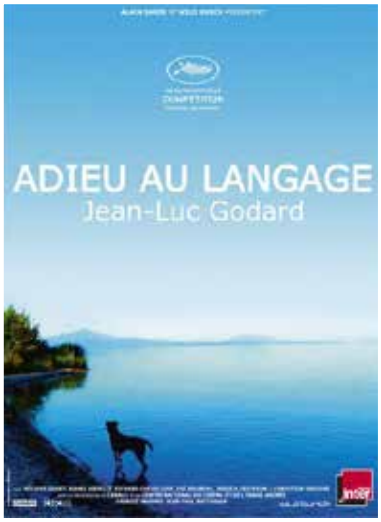
هكذا رحل صاحب حنجرة «Popeye» عام (1980) وبطل «Good Morning Vi-etman» (غولدن غلوب - 1988) و«Good Will Hunting» (أوسكار - 1998) و«Mrs. Doubtfire» (غولدن غلوب - 1993)... وصاحب أصوات العديد من أفلام الإنمي الشهيرة منها: «Aladdin and the King of Thieves» عام (1996) الذي أخرجه ستيفن سبيلبرج.

سبيلبرج كان قد أخرج فيلمه «Hook» عام (1991)، وأسند فيه دور بطله «بيتر بان» إلى ويليامز، وأخيراً صرح سبيلبرج بعد سماعه نبأ رحيل صديقه: «عبقرية روبن الكوميدية كانت بمثابة عاصفة صاعقة، وكان ضحكنا هو الرعد الذي كان يبقيه مستمراً.. لا استطيع تخيل أنه رحل». وفي تغريدة كتب الساخر جيمي كيمل: «روبن كان إنساناً لطيفاً بقدر ما كان كوميدياً. إذا كنت تشعر بالحزن من فضلك أبلغ شخصاً ما بذلك».

اختلط كل شيء وتوقف حس الفكاهة. كان ميكانيكي السيارات تشاك بولانيك (1962) محقاً في كلامه بعدما لاعبَ الحياة ثلاث مرات بتبديل مهنته إلى صحافي، ثم إلى متطوع في دار عجزة، وبعد موت أحد المرضى أصبح روائياً، فكتب «من ينوي الانتحار لن يبقى له حس فكاهي». هل كان على ويليامز في فترة ما، تغيير مهنته ومن ثَمّ تفادي الحافة؟ لم يحصل ذلك، وسنبقى نرى مهنه العديدة في حياته السينمائية الباقية.



مشهد من الفيلم




## غودار..

# في وداع اللغة

عزالدين الوافي

عندما يعلن المخرج الفرنسي جان - لوك غودار أنه يودّع اللغة، ترى لغة من يقصد؟ هل لغته هو كمواطن فرنسي سويسري أم لغته الفرنسية؟ أم اللغة كمفهوم يختزل كينونة الكائن من خلال الإشارات المعتادة للكشف عن مفاهيم مجردة؟ أم لغته كسينمائي مُتفرّد في كيفية صياغته لأدواته التعبيرية عبر السينما كلغة عالمية؟

يقول بول ريكور: «إنّ فهمَ الإنسان لنفسه وللعالم من حوله يرتكزُ أساساً على اللغة التي تعبرُ عن هذا الفهم». يحسّ المشاهد بمرجعية هيدغر في ثنايا الفيلم من خلال البحث عن المعنى المستتر للوجود، والذي بات لغزاً تتقاذفه رحلة الإنسان التائه والباحث عن كينونة أصيلة كما نلمس من بعض القضايا التي يطرحها الفيلم.

لكن ما علاقة مقولات هيدغر الفلسفية حول اللغة بالفيلم وباللغة الفيلمية التي اختار لها غودار كعنوان وداعاً للغة أو نهاية اللغة؟ لا يمكن فهم قصد غودار دون المراهنة على أن اللغة هي مسكننا الذي قصده هيدغر. بقوله في «الطريق إلى اللغة» إنّ اللغة هي إحدى وسائل التعبير الأكثر تعقيداً؛ فالكلام يعتمد على الأصوات التي تقوم ببيان الحالات المُختلجة في النفس وتكشف الحالات بورها عن الأشياء التي تثيرها. هنا يكمنُ فعلُ اللغة؛ في القدرة على الإبانة والكشف والحجب، إضافة إلى قدرتها على ابتكار الرموز وتحويلها؛ فهي تحوّلُ المحسوسات إلى مدركاتٍ، وتحوّلُ المُدركات إلى محسوسات.

لذا يضع غودار اللغة كأرقى وأخطر وسيلة للتواصل الإنساني، والتي تبقى حسبه مجرد وهم، وذلك من خلال قضم وظيفتها. وهذا نوع من الإعلان الاستباقي عن موت في الأفق طالما رأى فيه المخرج

المشاكس مكوناً ملازماً للحياة والحب. هو طلاق نهائي أو شبه نهائي للسينما التي كانت دوماً لغة غودار بامتياز وطريقته المثلى في التفكير.

سيحتفل غودار في شهر ديسمبر المقبل بعيد ميلاده الثالث والثمانين، وبالرغم من ذلك لا زال الرجل يحتفظ بطبيعته الطفولية في التعبير عن الدهشة والرغبة في الابتكار والمغامرة، حيث استمرت معه طوال حياته لتجعل من السينما معنى لحياته لكونه عاش من أجلها وتنفسها حتى أعمق نقطة فيه.

ليس من السهل أن يتخلّص غودار الإنسان والمفكر السينمائي من إرثه الثقافي وصورته التي ترقى لمستوى الأسطورة، وكرائد من رواد السينما الحديثة التي بصمت تاريخها المعاصر وشكلّت مرجعاً بالنسبة للكثير من التيارات الفنية في عالم الفن السابع، والتي لا نجد حرجاً في نعتها بسينما المؤلف أو السينما الفكرية. وإذا ما كان هناك من تقاطع بين الفلسفة والسينما فسيكون على مستوى بسط العالم وقضايا الإنسان كمحطات للتأمل بواسطة قرائن استدلالية تشير بالصور للمفاهيم.

السينما والفلسفة تلتقيان أيضاً في كونهما ممارسة، ولو من طبيعة مختلفة في عرض واقع افتراضي لا يرقى إلى نسخته الأصلية. الفلسفة تفكر في العالم من خلال مداخل الفرضيات ومحاولة طرح أفكار قابلة للتحقق، فيما تحاول السينما تجزيء العالم إلى لحظات سردية تحيل على قطع نموذجية داعية المشاهد لإعادة بنائها وفق أدوات الحدس والمؤانسة.

في سن غودار، حيث النضج الفني المرتبط بالتجربة في الحياة، تتداخل مواقف الرجل السياسية والفلسفية والفنية بشكل يصعب التفريق بينها حيث شكّلَ بمعية كتاب وفلاسفة آخرين ما سُمي بجبهة المقاومة الثقافية ضد أشكال مُتعدّدة من المسخ السياسي وتحول المجتمع نحو نوع من الهمجية التي انخرط في إدانتها على سبيل الحصر كل من فوكو وسارتر وأدورنو وغيرهم كثر.

غودار كرائد للموجة الجديدة في السينما العالمية لا يمكنه الرهان على فبركة الطرح الفني من خلال تشابك الحكاية أو الرهان على التعقيد، فالرجل يبسط الحياة والعالم بأسلوب يعكس اهتماماته الأدبية والجمالية وبالفوتوغرافي وعالم الفنون التشكيلية، والأفلام والكتب والشعر، حيث برز المكان الذي «يشكل الطوبوغرافية المجالية التي تمثل العمق الفكري للإنسان ثم الزمان في بعدهما المجازي وخصوصاً حضور العلاقة الطبيعية بين الأنثى والذكر والتي تلتقط بعيون ثلاث: عينا الكاميرا الثلاثية الأبعاد والعين الباطنة للمخرج وهي تقوم بالتوليف انطلاقا من تجربته الشخصية في الحياة والفن».

لم يهتم غودار بالسرد الخطي للفيلم، بل جعل منه مرآة للتشويش الذهني الذي يعيشه السينمائي وهو يحاول القبض على تجليات النفس من خلال المزج بين الروبرتاج، والشذرات الأدبية، والكتابة المرافقة للصورة وللكلمات المصورة كسند يفجر المعنى ليرمي به في تخوم الترادف والازدواجية، بل المتاهة التفسيرية ذات المعنى المعتاد أو الواحد:

جوزيت وجديون البطلان الرئيسيان في فيلم «في وداع اللغة»، وهما قطبان رمزيان للجنس منذ آدم وحواء، بل هما إحالتان عليهما، لكن في سياق حداثي يطرح جملة من القضايا المعاصرة التي امتدت من السينما إلى الأدب الغربيين بدءاً من المسرح الإغريقي حيث الصراع بين الكائن الهش وعالم الآلهة.

نلمس تنمر الشخصيتين من خلال حياة تُركَا فيها ليواجها مصيرهما والمتجلية من خلال أدبيات المسرح الغربي الواردة في أعمال يونيسكو وبيكيت وجُلّ أفلام تاركوفسكي وبرغمان وبروسون، حيث بات العالم خالياً من كل تواصل إنساني، بل صار مشوهاً بالمعنى الكافكاوي.

يرمي غودار بالعلاقة الآدمية في ظلمات التيه والخيانة حيث، الكلاب وحدها هي الجديرة بالحب وهي تبادلنا الوفاء. النباح يؤثث الأمكنة في دلالة على تراجع الكلام وحلول صنف جديد من اللغة. الكلب بالنسبة لغودار أساسي، لأنه الأقرب للكائن من كل الأخلاق الزائفة.

هو هنا لا يفوته أن يحتفي في نوع من التأبين الختامي بالجسد كمنتج للمعنى وللحياة في معناه الديونيسي وبالحيوان وهو درجة خلقية بين الملاك في تصرفه البريء والإنسان في انحطاطه القيمي.

يُقدّم الفيلم الجسد الأنثوي في أدق تفاصيله الحميمية بين المطبخ والمرحاض وممارسة الطقوس اليومية الاعتيادية التي تشكل مقبرة الإنسان المعاصر والموزّعة بين الخارج الهارب، والحب والأكل، ومشاهدة التلفاز التي طالما أدانها غودار واعتبرها آلة جهنمية أفرغت الإنسان من قيمته التواصلية ومن ذاكرته الآدمية.

في هذا الفيلم تحاور سينما غودار اللغة البشرية في تحدٍ سافر للقبض على معاني الثقافة والموت والحب، والوجود لكنهما سرعان ما يتناثران دون أن يتحولا أصلاً إلى خطاب متجانس، ذلك أن الأصل في الفيلم هو التشظي والقول دون الإفصاح عن شيء محدد، ومن ثمَّ كل محاولة الفهم السريع تنهب سدى إذا لم ندرك سياق تجربة الرجل.

المعروف أيضاً أن غودار لم يرتح أبداً للتفسيرات الأحادية، لذلك ظلّ يراوغ الجمهور كما في وداع اللغة، تارة باللعب على الكلمات، وتارة أخرى بالمزج بين أصوات وصور غير متطابقة، بل فتح المعنى على مصراعيه من خلال ما يوجد خارج حقل الإطار المصور.

يخرج غودار عن التوظيف المنفعي والمنساق مع الموضة السينمائية لتقاليد هوليوود كي يسمح لنفسه بقلب المعادلة من أجل تسخير التكنولوجيا الرقمية لأغراض تجريبية شعرية، لأننا بنهاية المطاف أمام شعيرة جنائزية نودع فيها شيئاً ما على إيقاع تشاؤمي مَيّزَ مسيرة المخرج بين الثقافة والطبيعة. ومن ثَمَّ طقوس الموت حاضرة ليست كمظهر، ولكن كإقرار ضمني بنهاية المؤلف، نهاية الإنسان، ولكن نهاية السينما والحياة ذاتها. إنها إعلان الموت الفاجع لسينما ماتت أصلاً ولم تعد ممكنة، كما كنا نحلم بها، غير أن غودار لا يقول فقط وداعاً، ولكنه يقول أيضاً مرحباً بكم في عالم الاستفزاز والإثارة، حيث الأشياء تظهر لتبقي على حفنة من الأسئلة العالقة والمُنذرة بفوضى في الأفق البشري.

## من الحرب إلى الفن

# بروباجاندا الإنقاذ

سليمان الحقيوي

تنطوي أغلب أفلام الحرب على الدعاية لبلد ما، لكن فيلم (رجال الآثار Mounuments Men)، الذي هو بصورة ما يمكن تصنيفه في هذا المضمار، يقدم هذه الدعاية في قالب جديد، لا يمجد الانتصارات والحماية العسكرية لشعب مقهور أو ما شابه ذلك، وإنما أقحم الفيلم، شعار الفن كسلاح يحافظ على حضارة الشعوب، ضمن قائمة الانتصارات التي يمكن أن تسعد بها أميركا بقية العالم.

الفيلم اعتبره جمهور الصناعة السينمائية في هوليوود اختياراً غير موفق من طرف الممثل والمخرج الأميركي جورج كلوني، بدعوى أنه خرج عن خطه السينمائي؛ فبعد تقديمه مجموعة من الأعمال السينمائية كمخرج وكممثل، وبعد اعتياد جمهوره على اعتداله في اختيار النصوص، سواء أكان أمام الكاميرا أم خلفها، راح جورج كلوني يتبع خط الدعاية وتسويق صورة أميركا التي طالما سارعت إلى إرسال جنودها تحت شعار الدفاع عن حرية البلدان وحفظ أمنها.

في هذا الفيلم الفكرة نفسها أكثر مكراً، وتبرز أميركا في دور الخائف على تراث البشرية. تبدأ القصة عندما يلفت الخبير الفني (فرانك ستوكس/ جورج كلوني) الإدارة الأميركية إلى أن القوات النازية تعمد إلى سرقة الآثار




الأوروبية وحرقها، من أجل محو أثر وحضارة هذه البلدان، وسيبدو هتلر -من خلال الفيلم- عازماً على تحقيق هذه الغاية، إلى حين وصول الفرقة التي شكلها ستوكس والمتألفة من (جيمس غرانجر/ مات ديمون، وريشارد كامبيل/ جيل موراي، ووالتر غراندفيلد/ جون غودمان، وجون كلود كليرمونت/ جون ديجادان)، هذه الفرقة ستعمل بتفانٍ على البحث عن الآثار الأوروبية المسروقة من تماثيل ولوحات، وإرجاعها إلى البلدان التي سرقت منها.

استند جورج كلوني في «رجال الآثار» إلى كتاب رجل الأعمال الأميركي روبرت رادسل، الذي عُرِفَ إبان الحرب العالمية الثانية بحيازة وتجارة التحف الفنية المختفية، وضمّن ذلك مجموعة من الكتب يعد (رجال الآثار) أهمها، والكتاب يحكي عن إرسال الرئيس الأميركي روزفلت لسبعة من مديري أهم المتاحف الأميركية، لإنقاذ التراث الأوروبي من يد هتلر.

بحسب رؤيته كمخرج فقد تصرف جورج كلوني في النص الأصلي، لكنه حافظ على التصوُّر الذي يطرحه الكتاب؛ أميركا تنقذ التراث الفني من الاندثار، وخلف هذا الادعاء حقيقة رجال المتاحف الذين أُرسِلوا إلى أوروبا بغاية أخذ نصيب من الكعكة الفنية التي كانت روسيا تهدف إلى الاستحواذ عليها بعد تراجع القوات الألمانية واستسلامها. إجمالاً؛ إن فكرة البطل الأميركي المُنقِذ بادية وواضحة في الفيلم، بل أخذت بعداً آخر ومستحدثاً.

من ناحية أخرى، لا بد من الاعتراف بما تضمنه العمل من جهد فني كبير وعناصر جمالية قوية، وفي هذا السياق أظهر المخرج براعة كبيرة في التحكم في أطوار الفيلم واختزال مدة طويلة من الزمن في أقل من ساعتين، وظهر ذلك بشكل كبير في عدم وقوفه عند الأحداث واستنطاقها، بل كان يمر عليها دون الالتفات إلى تداخل الأحداث وتشابكها، وهذا نتيجة تحكم كبير في النص الذي



مشهد من الفيلم



أعاد كتابته جورج كلوني بنفسه.

ذكاء المخرج في اختيار طاقمه اعتمد على الجمع بين الجاذبية والشهرة والأداء المتقن، وقد استدعى في البداية صديقه (مات ديمون)، الذي كان دوره في القصة محورياً في إقناع مديرة متحف بمساعدتهم في العثور على التحف المُهرّبة، هذه المديرة هي العملاقة (كيت بلونشيت)، التي زاد حضورها من وهج الفيلم. ولا ننسى قيمة بيل موراي كذلك، وهي أسماء كفيلة برفع قيمة أي عمل تشارك فيه. وهنا ما تحقق في هنا الفيلم بحرفية عالية تفوق ما ألفناه في العديد من أفلام الحرب والدعاية السياسية، خصوصاً دقة التعبير عن الفترة التي تناولها. ثم إن فرقة رجال المتاحف كانت دائمة الحركة من أجل البحث عن مخابئ التحف، وهذه الحركة في التنقل جعلت الأمكنة تسرع زمن الانتقال من حدث تلو آخر في سياق زمن عام ورئيسي الذي هو زمن الحرب العالمية الثانية.

وعلى الرغم من هذه الدقة، فالفيلم له زلاته، فعطفاً على ما تقدم، بدا واضحاً أن مشاهد الفيلم تفتح عنوة منافذ للعاطفة الزائدة؛ بدءاً من تضحية أفراد فرقة البحث من أجل إنجاح المهمة، بل وتضحيتهم بأرواحهم في سبيل ذلك، كما جاء في حديث فوكس لزملائه: «إن هذه التحف تستحق الموت من أجلها، لأن هتلر يريد أن يمحوها ونحن لا نريد».

من المصادفات العجيبة، أنه في نفس الفترة التي شهدت العرض الأول للفيلم في مهرجان برلين، ثم العثور على أكثر من 1400 تحفة في شقة شخص في برلين، وربما من هذه الزاوية يكتسب الفيلم وجهه الإيجابي، في لفت الانتباه إلى ظاهرة سرقة الآثار، وهي ظاهرة قديمة على أساسها كانت حضارة تمحو سابقتها، وتحذفها من سجلات التاريخ.

وإذا كان جانب من الجمهور قد أدار ظهره لهذا العمل، وامتعض من موضوعه، فإنه على الصعيد الرسمي لاقى إشادات سياسية تمثلت في دعوة الرئيس الأميركي باراك أوباما للمخرج جورج كلوني من أجل مشاهدة «رجال الآثار» في البيت الأبيض، إضافة إلى إشادة منظمة اليونيسكو الكبيرة به، باعتبارها أعلى هيئة دولية تهتم بصون التراث العالمي.


مشهد من المسلسل

# «سجن النسا»

لنا عبد الرحمن

ليس بعيداً عن فكرة السجن بمدلولاتها المختلفة، فإن مقولة «الضحية هي الجلاد القادم»، صحيحة في كثير من الحالات، لكن في أحيان أخرى يتحوّل الجلاد إلى ضحية؛ وفق لعبة تبادل الأدوار التي تحرك المصائر من أعلى إلى أسفل، والعكس.

هذه الحركة التبادلية في المصائر هي المحور الأساسي لمسلسل «سجن النسا»، الذي عُرِضَ مؤخراً على شاشات التليفزيون، وهو من إخراج كاملة أبو ذكري وبطولة كل من: الفنانة نيللي كريم ومجموعة من الفنانات مثل: درة، روبي، سلوى خطاب، ريهام حجاج، وغيرهن.. والنص الدرامي مأخوذ عن مسرحية للكاتبة فتحية العسال -التي غيبها الموت مؤخراً عن عالمنا- مع معالجة درامية اختلفت عن النص الأصلي للمسرحية، حيث اعتمدت كاتبة السيناريو مريم نعوم بمشاركة هالة الزغندي على نفس الفكرة المحورية للمسرحية، لكن مع كثير من الإضافات.

الخط الأساسي في مسلسل «سجن النسا» هو حكاية غالية (نيللي كريم)، التي تأتي للعمل في السجن بعد وفاة والدتها التي عملت سجّانة أيضاً في نفس المكان (سجن القناطر)، وفي يومها الأول تكون غالية رافضة تماماً لمهنتها الجديدة، لكنها سرعان ما تعتادها مع مرور الوقت. راهنت المخرجة أيضاً على شخصية والدة غالية السجّانة الميتة، التي لا تحضر جسدياً، بل تدور الحوارات عن طبيعة علاقتها بالسجينات، وتبدو النقطة المثيرة إبداعياً في تقديم شخصية غائبة - حاضرة في آنٍ واحد-، فالأم- دون أن تدري- أورثت الابنة مهنتها، والوسط الاجتماعي في السجن يُطالب غالية بأن تكون مثل أمها التي يُقال إنها كانت حنونة وعطوفة على السجينات،

في مقابل هنا تبدو غالية وكأنها تجهل كل شيء عن أمها وحياتها المهنية، حتى أنها في الحلقة الأولى تسأل سجّانة أخرى: «أمي كانت بتشرب سجاير؟».

إلى جانب حكاية غالية هناك عدة خيوط وحكايات تتقاطع في فضاء جغرافي واحد هو السجن بمعناه المادي؛ نساء من مختلف الطبقات الاجتماعية يلتقين في عنبر السجن، بعضهن ارتكبن جرائم يُعاقبن عليها، وأخريات يكشفن عن معاناتهن في ظِلّ نظام اجتماعي مُتسلّط يهيمن على النساء من جانب حقوقهن، وفي الوقت عينه يجبرهن على تحمل أعباء تفوق قدراتهن المادية والجسدية والنفسية؛ ولكل حالة نموذج يجسد حكاية خطيئة أو ظلم أو ضغينة أو انتقام أودى بالمرأة إلى السجن؛ أي أن المسلسل لا يكتفي بتقديم حياة النساء داخل السجن الواقعي، بل داخل سجن المجتمع والأفكار والرغبات، حيث تنتهي كل الخيوط مع فعل عنف أو موت فعلي أو معنوي.

اختارت المخرجة الشكل الهرمي في تدرج ظهور أبطالها، وإذا كانت القاعدة العريضة للعمل هي حكاية غالية، التي ترفض لقبها كسجّانة وتطلق على نفسها لقب «الحارسة»، فإنها منذ الحلقة الثانية وعبر تحوّلات واضحة وسريعة تتكشف التحوّلات النفسية التي تطرأ على البطلة، فالسجّانة التي وصلت مُتعثِرة ومُرتبكة في يومها الأول واستمعت إلى حكايات السجينات وبكت معهن، لن تلبث أن تتحوّل إلى نموذج آخر للسلطة والفساد، رغم أن فساد غالية لا يبدو أصيلاً فيها، بل دخيلاً وإلزامياً، كجزء من مهنتها، فهي مضطرة لاجتناب إحدى السجينات لتنقل لها ما تفعله المسجونات في غيابها، كما أنها تأخذ رشوة من السجينات مقابل بعض التسهيلات، ونراها تقوم بأخذ ما يحلو لها من حاجياتهن من ثياب وماكياج، بل إنها في الحلقة الرابعة تقوم بسرقة قميص نوم أعجبها بأن تنسه بين طيات ثيابها الرسمية، ولا تبدو شخصية «غالية» فقط هي الشخصية الإشكالية والمركبة نفسياً فقط، بل إن معظم البطلات يقدمن ما يُمكن من إدانتهن والتعاطف معهن في آنٍ واحد، تؤدي درة دور بائعة في محل تقع تحت


مشهد من المسلسل

ضغط الفقر والإغراء المادي، حتى يتم القبض عليها من طرف مباحث الآداب. أما جمالات (نسرين أمين) فحياتها داخل السجن أفضل من داخله، وتبدو شخصية رضا التي تؤديها الفنانة روبي من أكثر الشخصيات الدرامية تعقيداً في اختيارها الانتقام من مخدومتها عبر قتلها حرقاً من دون تقديم أسباب درامية كافية للفعل.

وإذا كان لا يوجد ما يمنع النساء من الأحلام، فإنه لا يوجد ما يمنعهن من الانتقام أيضاً حتى السجن بتنوعات وجوده المختلفة، كواقع صلب محدد بجدران تسيطر على حركة الجسد، أو السجن الاجتماعي الكبير، بكل قيوده وأفكاره والأدوار التي تجد المرأة نفسها فيها رغماً عنها، فتكون مسجونة رغم أنها حرة، تنطبق هذه الفكرة على شخصية غالية التي تدور عليها الدوائر فتتحوّل من سجّانة إلى سجينة بعد أن تُتهم بارتكاب جريمة قتل، تتعرض غالية أول مرة لخديعة من خطيبها الذي يستولي على أموالها ويتزوج من فتاة أخرى بسبب طمعه بأموال والدها، وفي المرة الثانية يقوم نفس الشخص بارتكاب جريمة قتل (لوالد زوجته) تتورط هي فيها وتدخل السجن، بعد أن تشهد صديقتها ضدها.

ثمة عالمان يتجاوران في «سجن النسا»: خارجي وداخلي؛ حيث يجسد الأول عالم الأبطال وتحركاتهم خارج السجن، فيما يتوغل العالم الداخلي في التفاصيل اليومية للسجينات ليقدم إجابات عن حيواتهن السابقة والحالية، لماذا دخلن السجن؟ ما هي خلفيتهن الاجتماعية؟ والأهم ما هي الوسائل التي يمتلكنها للحفاظ على توازنهن داخل السجن؟ وإذ يكشف المسلسل عن كل هذا فإن الأهم هو التأكيد على وجود نسخة أخرى من العالم الخارجي داخل عالم السجن المُصغَّر، في مختلف الأوجه، هناك القسوة والسلطة والمحسوبية، والفساد، والرشوة، وهناك المتع والرفاهية، والطبقية والتفاوت الفكري والنفسي والأخلاقي.



مشهد من المسرحية

## «العساس»

# حراسة خارج الخدمة

د.أنس العاقل*

قدمت فرقة «إيسيل» مؤخراً بسينما «ريالطو» بمدينة الدار البيضاء مسرحيتها «العساس»، وذلك في إطار جولتها المسرحية التي شملت كلاً من مدن مراكش، فاس، طنجة، أكادير والدار البيضاء.

المسرحية سبق لها أن حازت جائزة الإخراج وجائزة أحسن ممثل برسم الدورة الخامسة عشرة للمهرجان الوطني للمسرح الاحترافي بمكناس، كما حازت الجائزة الأولى أثناء فعاليات الدورة الأولى لمهرجان «عروض الكوميديا» الذي نظمته مؤسسة المسرح الوطني محمد الخامس بالرباط.

ويرتكز النص المسرحي «العساس» الذي كتبه د. عصام اليوسفي، وأخرجه عبدالعاطي لمباركي في تركيبته الدرامية على أسلوب «فرجة الممثل الواحد»، والتي تمزج بين الحكي والتشخيص، لتقدم نصاً مُركباً من ثلاث حكايات على لسان ثلاثة حراس (حارس المدرسة، حارسة العمارة وحارس السيارات).

فحارس المدرسة قد حان وقت تقاعده، لكنه يرفض مغادرة السكن الوظيفي الخاص بالمدرسة، بعدما قضى فيها أكثر من خمسة وثلاثين عاماً، وهو يود أن تحلّ زوجته الصغيرة في السن محله كحارسة للمدرسة لكي يستطيعا أن يستمرا معاً في الاستفادة من السكن الوظيفي. إنه يحكي لنا عن تاريخه مع المكان وعلاقته به، ومختلف المديرين الذين عاصرهم. فلقد أقام حفل زفاف ابنته من (حارس عام) المدرسة في الهواء الطلق بملعب كرة السلة بالمدرسة، وَقَسَّمَ المدعوين إلى فريقين حضروا الحفل باللباس الرياضي للاعبي كرة السلة، فانقسموا إلى فريق أقارب العروس وأقارب العريس. كما استطاع الترامي على قطعة أرضية مجاورة لسكنه الوظيفي جعل فيها مزرعة صغيرة، وخم دجاج وحظيرة أرانب إلى أن وقعت حادثة هروب دجاجة من الخم، وهرولتها في ساحة المدرسة خائفة أثناء حصة الاستراحة، ثم فرارها إلى قسم اللغة الفرنسية، حيث أشاعت جواً من الفوضى ليتم حرمانه من ذلك الامتياز.

أما حارسة العمارة فهي مكلفة بالسهر في نفس الوقت بمهام التنظيف، وهي تقطن في شقة صغيرة مكنها منها صاحب العمارة «الحاج» الذي يكتريها لمجموعة من المكترين. وتقطن داخل العمارة بائعة هوى سقط الحاج في شرك غوايتها، لذلك يأتي في بعض الأحيان بذريعة الاطلاع على أحوال العمارة وساكنتها، أو قبض ثمن الكراء..

وتتمثل مشكلة حارس السيارات في حلول شركة نصبت شبابيك آلية من أجل قبض ثمن استعمال موقف السيارات، مما غيّر حال العساس وقلل من فرص اشتغاله، كما غَيّر من نظام حياته وجعله يضطر إلى انتظار حلول الليل من أجل مباشرة عمله، فاصبح كائناً ليلياً يعيش استيهامات وهلوسات في أحلام غفوته.

يقوم العرض أساساً على تقنية



مشهد من مسرحية «العساس»



اللعب المسرحي، فيتم تقديم الشخصيات بطريقة ممسرحة، ثم تندمج في إطار لعبة مسرحية الغرض منها تحديد مَنْ سيبدأ بتقديم فرجته ومن سيتلوه بعد ذلك، ويتم الأمر وفق قالب موسيقي وأداء مؤسلب يجمع بين اللعب الطفولي وقواعد الدراما. كما يوظف العرض تقنية خيال الظل، لكي يشخص بعض خصوصيات المدينة موضوع العرض المسرحي، ويستعمل أيضاً تقنية مسرح العرائس من أجل استحضار بعض الشخصيات موضوع الحكي وتقديم أفعالها الدرامية على الخشبة.

يقوم العرض أيضاً على أساس مشاركة المتفرج، حيث يستدرجه من أجل الصعود إلى الخشبة وتشخيص بعض الشخصيات الواردة في سياق الحكي المسرحي، مما يجعل العرض ينتقل من شكل الـ «وان مان شاو» إلى الشكل الدرامي، ويخلق فرجة مسرحية شاملة تستغل مختلف الأنواع التعبيرية التي يتيحها فن العرض المسرحي. أما السينوغرافيا التي أنجزها «رشيد الخطابي» فتركز على المساحة الفارغة التي لا تشكل فيها قطع الديكور إلا تحديدات سردية توحي لنا بطبيعة المكان دون أن تصفه، فتترك للمتفرج مساحته التخييلية من أجل تأثيث الفضاء المسرحي بطريقته الخاصة. أما الموسيقى المصاحبة للعرض، وهي من إعداد علي كينغ، فتم توظيفها بشكل حي يتفاعل مع أداء الممثل، فتؤدي تارة وظيفة تغريبية، وتارة تلعب دور المؤثرات الصوتية، وتارة أخرى تصاحب الغناء الجماعي للممثلين، خصوصاً في أغنية البرولوغ والختام، مما يجعلها مفردة من مفردات العرض المسرحي تقوم مقام الجوقة في المسرح البريشتي.

أما على مستوى الأداء المسرحي فقد أبان الممثلون عن علو كعبهم وقدرتهم على المزج بين التقمص الدرامي واللعب المسرحي، والانتقال بشكل سلس بين الأساليب المسرحية، رغم أن هذا الأمر برز بشكل متفاوت بينهم، ففيما تألق الممثل «سعيد آيت باجا» واستطاع التناغم مع إيقاع المتفرجين في الحكاية الأولى من المسرحية، فإن الممثلة «جميلة الهوني» كان لديها إيقاعها الخاص، حيث انغمست في التقمص على طريقة «المونودراما» وخرجت عن إطار فرجة الـ «وان مان شاو» التي قام على أساسها التعاقد الدرامي منذ بداية العرض المسرحي، ويبدو أن حبكة الحكاية الثانية لم تساعدها على إبراز قدراتها التشخيصية بشكل جيد؛ فلقد افتقدت لعنصر التشويق والمفاجأة، مما جعل العرض المسرحي يسقط في بعض الرتابة لم تنقذنا منه إلا حنكة الممثل «عبد النبي البنيوي» الذي أبدع في تقديم الحكاية الثالثة عبر شخصية حارس موقف السيارات، إذ مزج في نفس الآن بين تكنيك الـ «وان مان شاو» والتقمص الدرامي، كما استطاع أن يعيد تناغم الإيقاع بين الممثلين والمتفرجين.

يبرز من تصور العمل شكل هندسي جديد على مستوى الفرجة المسرحية المغربية، فهذا التقاطع بين القصص الثلاث وتقديم كل منها في إطار فرجة الـ «وان مان شاو» يفتح العرض على جمهور جديد يتكون أغلبه من الشباب المتمرسين جمالياً بفرجة مغايرة أساسها عروض الـ «وان مان شاو» الأميركية، والفرنسية، والمغربية. أما التركيز على شخصية «العساس» فقد أعطى للعرض بعداً إنسانياً جعلنا نلمس الطابع الكوني للمأساة الإنسانية المغرقة في محليتها.

إن فرجة «العساس» تطمح أن تتجاوز منطق «السكيتش» بمفهومه القدحي المرتبط بمفعول النكتة المفتعلة، فهي تقدم مجموعة من الحكايات المركبة التي ترصد بعض السلوكيات الاجتماعية المتناقضة التي نعيشها في حياتنا اليومية دون أن تقوم بالحكم عليها، كما تقدم لنا وجهة نظر مختلفة عن شخصية «العساس» الذي يتم تجريده من بعده الإنساني كحارس أمين على ممتلكات الناس والدولة، لجعلنا ننظر إليه كمجرد كلب حراسة دون أدنى وازع إنساني تجاهه، مما يخلق لدى المتلقي صراعاً معرفياً يجعله ينتج دلالته المسرحية الخاصة، ويتم هنا الأمر وفق رؤية ساخرة يتواطأ معها الجمهور من أجل تحصيل لذته الجمالية والمعرفية.

*ممثل وأستاذ باحث متخصص في الفنون البصرية

عندما نقف أمام مسيرة الفنان خالد زكي فنحن أمام مُنجَزات نحتية تتجاوز الحجر والرخام لتصل بنا إلى جوهر الأشياء. تنطوي تجربته على حَسٍّ عاطفي يَهدِم حدود الحواس والأشياء مُختزِلاً الشكل في صورة شعرية تتسم بوحدة داخلية وروحية مُتفرّدة تعبر عن ذات تنتصر للجنور الأولى وسط مقترحات الحداثة وعسر التغيير الديموقراطي.

عنصر التجريد والمقاربة التاريخية، والأبعاد الصوفية محاور يمكن الولوج عبرها إلى المعادلة النحتية التي يقدمها خالد زكي في مشواره الفني.. في هذا الحوار لـ«الدوحة» يحكي عن سيرته وتجربته ومواقفه.

حوار: د. أحلام فكري

## خالد زكي:

# من السواد إلى الضبابية

**لنطرح في بداية هذا الحوار ذلك السؤال البديهي عن اكتشاف الموهبة ومراحل الدراسة، والأشخاص الذين ساعدوك في انطلاقتك؟**

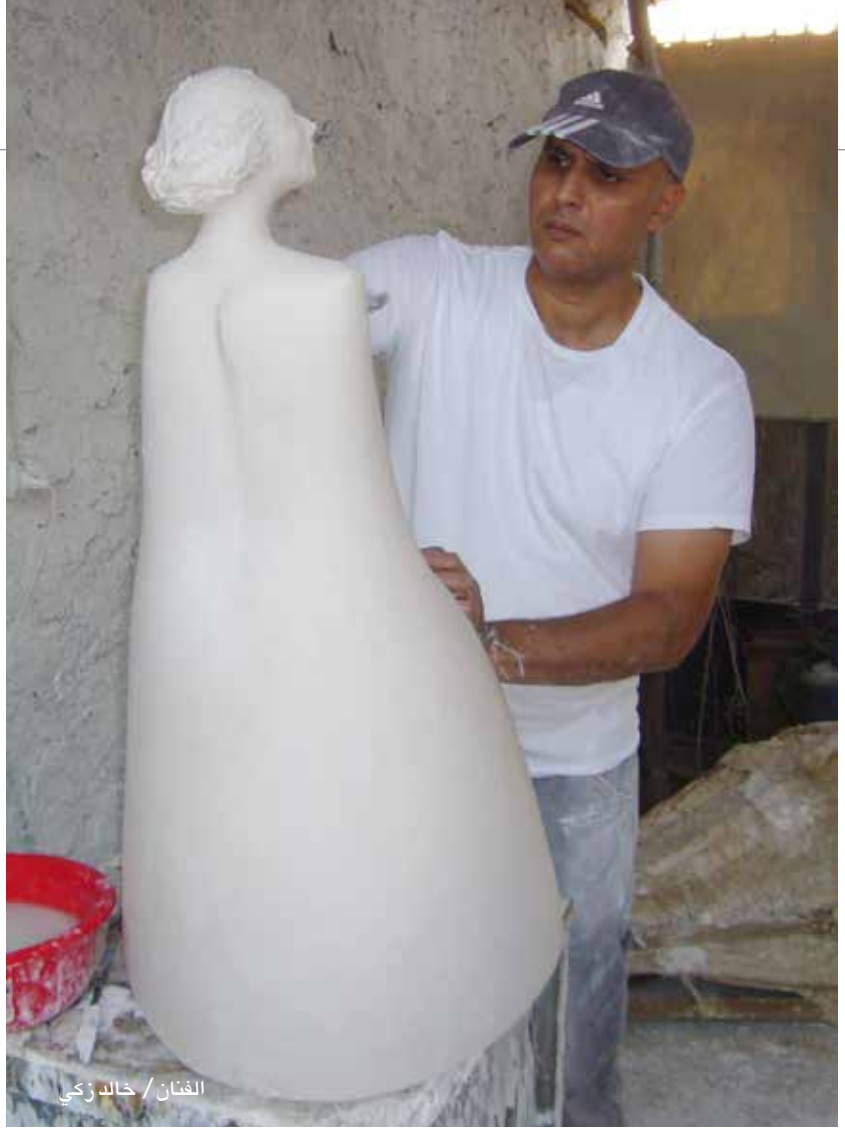
بدأت الرسم قبل أن أدخل المدرسة الابتدائية، وظلّ الرسم ينمو داخلي في جميع المراحل العمرية والدراسية، خاصة بعد أن تَردّدت على قصر ثقافة السويس ومارست فن التصوير هناك، وحصلت على العديد من الجوائز من وزارة التربية والتعليم والشباب والرياضة منها السفر إلى ألمانيا الغربية، وكنت حينها في الثانوية العامة وبعدها بدأت ممارسة النحت ولكن بشكل مبسط. كان الفن دائماً عزائي وملاذي، وفيه كنت أجد تميزاً وخصوصية عن باقي أصدقائي، وأعتقد أن الفن مازال ينمو داخلي حتى الآن، خاصة بعد أن احترفته وتفرّغت له تماماً.

كنت أود أن أدخل كلية الفنون الجميلة قسم العمارة، ولكنني سافرت إلى ألمانيا الغربية وأنا في الثانوية العامة، وبقيت لفترة كبيرة مهموماً بالفارق الحضاري الكبير الذي لامسته في ألمانيا الغربية. حين عودتي، وبعد الامتحان كانت درجاتي أقل بنصف في المئة برغم اجتيازي اختبار القدرات لم أستطع دخول قسم العمارة وبعدها رفض والدي تماماً دخولي كلية الفنون، حيث إنه قال حينها (أنا مش قلقان عليك كفنان ولكن عاوزك يبقى معاك شهادة تانية تساعدك في الحياة الصعبة): ولكن مع مرور السنين عرفت أن والدي كان له وجهة نظر غاية في الأهمية، فالفنان التشكيلي الذي لا يجيد التخطيط والتنظيم والتدريب سوف يفقد كماً هائلاً من طاقته دون تحقيق نتائج إيجابية.

دخلت كلية التجارة جامعة القاهرة. ويشاء القدر أن أقابل الدكتورة عايدة عبد الكريم والفنان زكريا الخناني وأنا أنحت على شاطئ العجمي بالإسكندرية، وقد رحبوا بي في متحفهم بالحرانية، حيث كنت أذهب إليهم نهاية كل أسبوع. وهناك صنعت أول عمل من الفخار وكان عبارة عن (سمكة) مازالت تحتفظ بها الدكتورة عايدة حتى الآن وقد كنت محظوظاً لمقابلتي بهم وتبنيهم لي فقد تعلمت منهم الكثير وأنا مدين لهم بجزء كبير مما وصلت إليه اليوم.

**بالنسبة للهجرة إلى الخارج، ماذا أضافت لك، وكيف وفقت بين العمل المهني والعمل الفني؟**

عام 1988 انتهى بي المطاف إلى إيطاليا وبالضبط إلى مدينة بيترا سانتا، حيث اشتغلت كمساعد فني نحت. كانت تجربة شاقة ورائعة ومفيدة عملياً وتقنياً، بحيث كانت معظم المنحوتات عبارة عن مستنسخات لأعلام فناني عصر النهضة (مايكل أنجلو وبرنيني، بالإضافة إلى أعمال الفنان أنطونيو كانوفا ومستنسخات الفن الإغريقي والروماني)، وكان لابد من الوصول إلى مستوى أداء يسمح لي بأن أستنسخ عملاً مثل تمثال داود (لمايكل انجلو) أو العذراوات الثلاث (لانطونيو كانوفا)، كنت أعمل في الصباح حتى الخامسة مساء في الاستنساخ وبعدها


الفنان / خالد زكي

أعمل ساعتين كل يوم لأعمالي الخاصة، حيث صنعت أول عمل لي على الرخام باسم (ماريا روزا) بيع في بلجيكا بعد أسبوع من عرضه.

في أثناء عملي في صناعة الرخام حققت نجاحات لها أهمية خاصة عندي: مثل حفر عينات واجهة مكتبة الإسكندرية. وبعد دراستي الترميم في كلية الآثار جامعة القاهرة استطعت أن أقوم باستكمال (مقبرة برنب - سقارة) الموجودة في متحف متروبوليتان نيويورك وتصنيع العمل من أحجار جديدة وبنفس التقنيات القديمة في البناء وتم شحنها وتركيبها في الموقع بالمتحف عام 2003 بنيويورك). ولكن انشغالي بالصناعة أثر على تواجدي الفني كنحات لفترة ليست قصيرة وبرغم ذلك كنت على يقين من أنه سوف يأتي اليوم الذي أتفرّغ فيه تماماً لفني.

**يطور الفنان تجربته من خلال التأثر بعدما يكون قد مَرّ -وهذا أمر طبيعي- بمرحلة التقليد، لكن الرهان الأخير هو تكوين أسلوب خاص. كيف تنظر إلى هذه الانتقالات؟**

- اسمحي لي في سياق سؤالك أن أشير إلى إشكالية في غاية الخطورة وتتلخص في تقديس نظريات الغرب في الفن الحديث وتنسيب أي تجربة مصرية إليها، وهذا في حقيقته داء أصابنا، وفي المقابل إذا قَلّدَ فنان غربي - بشكل شبه مباشر- الفن المصري القديم، أو الفارسي، أو البابلي أو الإفريقي أو المكسيكي فإنه طبقاً لمعايير (مركزية الثقافة الأوروبية)، والتي ورثها فنانونا ونقادنا يعتبر هذا الفنان الغربي مبدعاً في زمنه ومتمرداً وثائراً على التقليدي، بل وعميق الرؤية ومتحركاً في مناطق بعيده غير معهودة من قبل. أما إذا قام نحات مصري باستلهام فنون الحضارة المصرية العتيقة والتي غالباً ما تكون أول ما ينفعل به في مساره الفني فإنه طبقاً لمعايير (مركزية الثقافة الأوروبية) سوف يعتبر هذا المصري إما تقليدياً متغيباً عن الحداثة أو مقلداً للفنان الأوروبي الذي كان قد استلهم الفن المصري القديم في إحدى مغامراته الفنية.

بدون شك، لقد تأثرت في بداياتي بمنحوتات الفنان الكبير محمود مختار، وأعمال الأستاذ زكريا الخناني الذي كنت أساعده في نحت بعض قطعه الموجودة في متحفه الآن، وفي إيطاليا تأثرت بالفنان جياكومو مانزو، وعملت بجوار جيوليانو فانجي، خاصة في أعماله التي تأثر فيها بالفن المصري القديم. كذلك الفنان فرانشيسكو ميسينا الذي عملت مساعداً له في (استوديو جاليوتي)، وعموماً كل مَنْ تأثرت بهم كانوا شديدي التأثر بالفن المصري القديم وأخرجوا أجمل ما عندهم سيراً على قواعده. وقد قال لي فرانشيسكو ميسينا إنه لم يشعر بضآلة حجمه كفنان إلا عندما سار بين الآثار المصرية في الأقصر وأسوان.

**في الأخير، كيف ترى الحركة التشكيلية في مصر؟**

- لم تكن هناك فلسفة واضحة على أساسها قامت الثورة المصرية. كانت مجموعة من المطالب المشروعة التي طالب بها الشعب لإحساسه بعدم وجود أي رؤية لحاضره ومستقبله ومستقبل أبنائه، وبشكل مفاجئ رفع شعاراً يلخص هذه المطالب وهو شعار (عيش، حرية، عدالة اجتماعية)، ومعظمنا عرف الشعار بعد أن كان قد انضم بالفعل للزخم الجماهيري وليس بناء على فلسفة آمن بها قبل انفجار الموقف. ومن ثَمَّ فإن تحقق الثورة المصرية من خلال مفهوم ثوري واضح الملامح لم يحدث. وفي مقابل أن تستند الثورة بشكل واسع إلى فيلسوف أو شاعر أو مجموعة من المثقفين ينورون الشعب.. استباح الثورة والتحدث بها كل من هَبّ وَدَبّ.

وعليه فإن عدم وضوح فلسفة جديدة يتبناها المثقفون المصريون أدى إلى عدم وضوح الرؤية الفلسفية ومن ثَمَّ الفنية بشكل عام والتشكيلية بشكل خاص سواء أكانت لدى الفنان أم الناقد. ولذلك قد لا نشعر بنوع مما يمكن أن نطلق عليه (صحوة) حتى وإن حاول الكل أن يعيش المناخ الثوري في رموزه وإسقاطاته الفنية. نحن نعيش في مرحلة انتقلت من السواد إلى الضبابية ونأمل في كل يوم أن يأتي مزيد من الضوء.



## تجارب ورؤى

# في ضيافة المتحف الأردني

خاص بالدوحة

في إطار برنامجه «فنانو الشهر»، احتضن مؤخراً فضاء المتحف الوطني الأردني للفنون الجميلة إبداعات من الفن التشكيلي المغربي المعاصر، ويتعلّق الأمر بأعمال كل من عزيز أبو علي، فريد بلكاهية، المهدي قطبي، نجية مهادجي، محمد مرابطي، عبد الله صدوق، الهاشمي عزة، سعاد العشيري، وعمر يوسفي. جاذبية هذه التجارب المتنوّعة الرُّؤى، والتي تعتبر من بين المجموعة الفنية الدائمة بالمتحف، جعلت إدارة المتحف تقرّر تمديد تاريخ المعرض إلى غاية مَتَمٍّ شهر أغسطس/آب، اعتباراً للإقبال الملحوظ الذي عرفه منذ يوم الافتتاح الذي كان خلال شهر يوليو/تموز المنصرم.

يظلّ الفنان عزيز أبو علي (1935 - 1994) من أبرز المتخصصين في الطباعة الحفرية التي خَبِرَ تقنياتها وإمكاناتها التعبيرية في مدرسة «سان فرناندو» بمدريد، بعد أن تخرّج في المدرسة العليا للفنون الجميلة «سانتا إيزابيلا» بإشبيلية، والذي قَدِم إليها من مدرسة تطوان للفنون الجميلة في 1968. لعلّ ذلك ما جعله مشدوداً إلى الورق كأسناد، بما فيها أعماله التي تدخل في صنف التصوير la pei-nture. فيما دفعته مهاراته في الحفر إلى تبني أسلوب مُختزَل على مستوى اللون الذي ينحصر بين الأزرق والأحمر، اللّذيْن يعمل على تنويع تكامُلهما من خلال التّدَرُّجات الموصولة بالتفاعلات الضوئية التي تمسي أكثر جاذبية في الأعمال المُفرَغة من اللون تماماً، حيث ترتَسِم شخوصه ذات الأعضاء المبتورة، والمنزوعة من تقاسيمها، برؤوس مُطأطئة، داخل جَوّ يبعث على الأسى والكآبة والوحدة التي عاشها بإسبانيا. هي الشخوص المرمرية الثابتة كالتماثيل، والمحكومة بالتصلّب واليأس. هكذا يكشف عزيز أبو علي دواخله المشحونة بحساسية وجودية نابعة من هشاشة الحياة في عالم يفتقر للأمل الذي ظَلّ يلاحقه إلى أن اسْتَحال جثة هامدة في حجرته بالعاصمة الإسبانية.

بعد رحلته إلى باريس لمتابعة تكوينه بمدرسة الفنون الجميلة بين 1954 و 1959، اكتشف الفنان فريد بلكاهية انشداده لأجواء روال Roual المُعْتَمَة، وبعده لأشكال بول كلي البسيطة والعميقة. بعد هذا الاستكشاف سيسافر إلى شيكوسلوفاكيا ليدرس الديكور المسرحي. بعد عودته إلى المغرب سنة 1962، شغَل منصب مدير مدرسة الفنون الجميلة بالدار البيضاء، حيث عمل مع رفاقه على إعادة هيكلة البرامج البيداغوجية، ضمن العودة إلى التراث، في اتجاه تفعيل فنٍ تَقَدُّمي، دفعه إلى تنفيذ أولى تجاربه المُتعلّقة بالنحاس في أواخر الستينيات، من خلال التوليفات التجريدية الموسومة بحركية مُتجدّدة، كأن بلكاهية ينتقل إلى التعبير الحَجْمي ليقوم بنحت الأشكال الناتئة ويعمل على تحويل معدن النحاس: النحاس المطروق، النحاس

المدعوك froissé، النحاس المُلَوَّن بمختلف المحلولات الحمضية.. بذلك يستعير مهارة الصانع التقليدي، وينقلها من صبغتها التقليدية إلى أفق فني، تتسامى فيه الأشكال المُتَمَوِّجة واللَّوْلَبية التي تخضع باستمرار للاستدارات والانحناءات ذات الفصيلة العُضوية الخاضعة للتكوينات الثنائية التي تُؤَلِّف الزواج، بإيقاع يثير نوعاً من الاتحاد المُتنامي عبر ديمومة العِناق والتداخل الشَّكْلي. في السبعينيات، سيتناول بلكاهية مباحث أخرى ذات أهمية بالغة، مُستعملاً مادة الجلد، الذي يباشره في طبيعته الرخوية، ويعمل على تجفيفه وحَكِّه لجعله على درجة من الشفافية، وتمديده على صفائح الخشب المُشَكَّلة، ليتدخل بنقشه مُستعملاً الحناء التي تتفاعل مع الجلد وتُخَلِّف الوشم الأسمر والمتدرج بعناية فائقة، حيث تتراقص الخطوط بتموجات أنثوية، ليتم تقديم اللوحات بدون إطار، فيُمْسي الخارج مُكَوِّناً من مُكَوِّنات الداخل وامتداداً له. في هذه الجدلية البصرية يعمل الخارج على تخصيب الداخل الذي لا يكف عن توليد الاستدارات لتلطيف الأشكال النكورية. فعبر توليفاته القائمة على شكلانية عضوية بالأساس، ظَلّ جسد المرأة عند بلكاهية الذي يُعَدُّ من أهم الوجوه التشكيلية المعاصرة في العالم العربي وإفريقيا، يتشَزّر ويتمدّد في آنٍ، ينتزع خصوبته من داخله، ويتوالد عبر الأشكال الفَجْوِيَّة التي تعيد بناء الخطوط باستمرار. فيما اعتماد الورق والجلد، يبقى اشتغالاً على مواد مفعمة بالحياة، وموشومة بأبعاد قدسية. ومن خلالها ينطبع الكل بمواد وسَوائِل نابعة من صُلب الطبيعة والتقاليد: الحناء، الصمغ، الأحماض، الكوبلت، الزعفران، الحبريات، مختلف الأصباغ الطبيعية.

التحق الفنان المهدي قطبي بمدرسة الفنون الجميلة بتولوز في 1968، واستكمل تكوينه بمدرسة باريس العليا للفنون الجميلة إلى غاية 1972. وبعد أن مارس مهنة التدريس، تفرَّغ لإبداعاته التي عُرِفت باستثمار الخط العربي كرمز تعبيري وحضاري عريق. وضمن اهتمامه بالموروث الثقافي وملاحقة الحداثة، عمل على توليف الخط والعلامة والأشكال التقليدية في مقاربة تشكيلية حول السجاد المغربي، وذلك ضمن معرض عنونه بـ«نَسْج الكتابة» (سو آرت غاليري، الدار البيضاء، 2013). في جل تجاربه، تندلع الحروف والكلمات في متوالية تشي بكتابية أوتوماتيكية كاسحة، تغطي مساحة السند بكامله، استناداً إلى إيقاع داخلي مُتَوَزِن. لذلك توحي حركية الحروف المتناسلة عبر سطور أفقية بسُرود مدفوعة من الباطن، إلى أن تتشابك وتتداخل في مقامات أخرى. من ثمة، تتخذ مُدَوَّنات قطبي صِبْغَة نَغَمِيَّة مقروءة في كُلِّيَتها التَّكوينية، وغير قابلة للتجزيء، من حيث لسنا بإزاء التنميق الكاليغرافي. وذلك ما يبرِّر انعدام الفراغات والحروف والكلمات المستقلة والمعزولة. بينما يتوزع اللون المُسَيْطر بين المملوء والفارغ بإيوالية مزدوجة محسوبة بمعيار الإشراق والتضادات اللطيفة. وهنا الشغف الدائم بالكتابة، قاد المهدي قطبي رئيس المؤسسة الوطنية للمتاحف بالمغرب ومؤسس دائرة الصداقة الأوروبية المغربية، إلى إنجاز «لقاءات مكتوبة» عبر لوحات مزج فيها بين الرسم ومقاطع من نصوص مشاهير الأدب المعاصر من أمثال أدونيس ومحمد بنيس ومحمد خير الدين ومحمد شكري والطاهر بنجلون وميشيل بيتور وليوبولد سيدار سانغور.

الفنانة نجية مهادجي التي تعيش وتشتغل بين باريس والصويرة، الحاصلة في أواسط سبعينيات القرن الماضي على دبلوم الفنون التشكيلية وتاريخ الفن (maitrise)، والإجازة في المسرح بباريس، حيث اشتغلت إلى جانب بيتير بروك Peter Brook ومجموعة مسرح «ليفينغ» الطلائعية (Living Theatre)، تهتم خاصة بحركية «النو» اليابانية والطقوس الصوفية المرتبطة بالدراويش ودورانهم الذي تنقله إلى لوحاتها باستعمال الفحم والحبر. بل ذلك ما يُبرِّر طبيعة أشكالها الحركية (gestuel)، والدائرية في لوحاتها الزيتية التي تقتصر على أحادية اللون (القاتم)، أو اللون الثنائي باحتساب الخلفية le fond، ضمن تكامل يخدم التضادات القوية. حركة واحدة لولبية ومسترسَلة كافية للسماح لها بالتوقيع. في مقابل هذه النزعة الإقلالية minimaliste، وابتداءً من 1996، ستتخذ توجهاً تخطيطياً أكثر نحو اختزالية انتقائية للطبيعة، من خلال توليف أشكال نباتية وزهرية باعتماد قماشات عذراء ذات المقاسات الكبيرة. ومنذ 2005، ستتخذ موقفاً ضد عنف الحروب المعاصرة، عبر إبداعات رقمية، بإدماج تفاصيل مكبرة من الرسوم الحفرية المتمحورة حول موضوع الحرب للفنان غويا Goya في أشكالها الزَّهْرية.

استطاع الفنان العصامي محمد مرابطي أن يسطر لنفسه مساراً غنياً ينهل من مقومات الفن الحديث، عبر سلسلة من التجارب التي تتقدم وتتحول على صعيدَيْ الشكل والتركيب composition، دون المَساس بجوهر الأسلوب. وإذا كانت النفحة الصوفية تَسِم أجواء أعماله كما تناول ذلك العديد من القراءات النقدية، فإن أعماله – تبعاً لذلك - تبقى مرتبطة بسحر مراكش (المولود بها في 1968)، المدينة الحمراء التي طبعت أعمال عدد من الفنانين برؤى متباينة، مثل عباس صلادي صاحب المشاهد الفانطاستيكية، ومجايله صلاح الدين بنجكان المعروف بأسلوبه اللعبي ludique. من ثمة، نتلمس في ألوانه المتقشفة مَصْدَر الحَرارة الكامنة في الأحمر الأجُري والبني والأوكر، في رباط رمزي بالمكان وبالأرض المحدودة بزرقة السماء. بينما فساحة الأبيض الجيري الذي يَفْتَحُ على الفراغ والصفاء، يحيل على الأولياء والمزارات (مدينة السبعة رجال)، فمنها يشتق مرابطي أشكاله البسيطة وموتيفاته، وعلى رأسها القِباب.

بعد تخرجه في مدرسة تطوان للفنون الجميلة، سيستأنف الفنان عبد الله صدوق دراسته بالمدرسة الوطنية للفنون الزخرفية والمدرسة الوطنية للفنون الجميلة، إلى أن حصل على الإجازة في الفنون التشكيلية في 1980 (السربون) بباريس، حيث يقيم. هناك دائماً لون طاغٍ في لوحاته التي باتت وفية لموضوعة المدينة عامة، كفضاء زاخر بالخطوط والأشكال المعمارية. في متوالية مدن صدوق المفرغة من الشخوص، ومنها الزرقاء والحمراء والخضراء والرمادية والمظلمة أيضاً، يمنحنا فضاءات وكُتَلاً مُغايرة، بإعادة البناء، استناداً إلى تَراكُب وتداخل الخطوط، بالشَّاكِلَة التي يزرع بها اهتزازات وارتجاجات بصرية في منطق التشييد، ويُربِك بها نظام المستويات les plans، مما يحيلنا على حركية الأوبتك آرت (أو الفن البصري) بقدر معين. هكذا تظلّ مدائنه الخَلَوِية مبعثاً لتفعيل المتخيل والمتأمل على حد سواء.

# الإسكندرية
# تاريخ يقلقه ضعف الذاكرة !

د. محمد عادل دسوقي*

تحتفي النصب التنكارية بحدث تاريخي بعينه أو بشخصية تاريخية أو بمزيج من الاثنين. في كل الأحوال، يكون للنصب التنكاري دَوْران متلازمان، فهو من ناحية عمل فني جمالي يخضع لمعايير الفنون البصرية التشكيلية وتطورها، ومن ناحية أخرى هو أيضاً رمز أو مرجع اجتماعي وسياسي مُحمّل بالمعاني والقيم. وبينما تجسّد بعض النصب أفكاراً وأحداثاً مُتعلّقة بالانتصارات والإنجازات، تعنى نصب أخرى بمعاني الفقد أو الحداد. في كلتا الحالتين تعتبر النصب التنكارية رسائل موجهة للمجتمع تحتوي ما ينبغي أن يظل قائماً في ذاكرته، ولذلك فإن النصب التنكارية كانت ولا تزال وثيقة الصلة بتكوين الهوية القومية للشعوب، ولذلك أيضاً طالما كانت هذه النصب وسيلة في يد الحكام، أو النخب ذات النفوذ، لإظهار الماضي بالشكل الذي يتوافق مع مصالحها وأهدافها الآنية والمستقبلية.



تحمل مدينة الإسكندرية المصرية علامات وطبقات من عصور عدة تعاقبت عليها منذ تأسيسها عام 331 ق. م على يد الإسكندر الأكبر وحتى اليوم. الإسكندرية أصبحت اليوم مدينتين إحداهما حقيقية والأخرى متخيَّلة، الأولى مدينة الواقع بوجوهها المتعدِّدة ونجاحاتها وإخفاقاتها، والثانية هي صورة أو صور ذهنية مثالية لعصور ذهبية تأتي من ماضٍ يفتقده المغرمون بها ويرتبطون به. ويوماً بعد يوم، تزداد الفجوة بين المدينتين. يصف «لورانس داريل» صاحب «رباعية الإسكندرية» المدينة التي حاول جاهداً أن يفهمها ويكشف بعض أسرارها بقلمه بأنها «عاصمة الناكرة».

في تاريخها القديم عرفت مدينة الإسكندرية أمثلة عدة لأعمال ميدانية عظيمة كان الهدف وراء إقامتها هو تحدي الزمن والنسيان، لعلّ أهمها هو «عمود السواري» العمود الروماني الشاهق الذي صُنِعَ جِزعه من قطعة واحدة من الجرانيت الوردي بارتفاع يزيد على 28 متراً، والذي أقيم تخليداً لذكرى الإمبراطور «دقلديانوس» Diocletian في القرن الثالث الميلادي.

أما الإسكندرية الحديثة، فقد عرفت النصب التنكارية الميدانية بشكلها المعاصر، كأعمال فنية

ورموز اجتماعية، في أَوْجِ فترة ازدهارها في النصف الثاني من القرَن التاسع عشر والنصف الأول من القرن العشرين، تلك الفترة التي كانت فيها الإسكندرية مدينة كوزموبوليتانية (أو كونية) يسكنها العديد من الأعراق والجنسيات. كانت النصب التذكارية عنصراً مهماً من عناصر تكوّن وتطور هذا المجتمع المُركّب. وكانت إقامة هذه النصب، (وإزالتها أيضاً) انعكاسات مباشرة لطبيعة الروابط والصراعات الاجتماعية بالمدينة، وكانت أيضاً انعكاساً لمدارس فنون النحت والعمارة السائدة في العالم في ذلك الوقت. لقد تغير عمران الإسكندرية كثيراً في النصف الثاني من القرن العشرين (وبالأخص في العقد الأخير) مع الهدم المستمر للمباني المميزة التي أقيمت في عصر الكوزموبوليتانية، واستبداله بعمران آخر بالغ الرداءة. ووسط غابات الخرسانة المتنامية في الإسكندرية اليوم، لا تزال بعض الأمكنة ثابتة (حتى الآن)، حافظة لذاكرة المدينة. ولا شك أن نُصب الإسكندرية التذكارية هي أهم هذه الأمكنة.

كانت البداية على يد «إسماعيل باشا»، الخديوي أو الوالي الذي تولى حكم مصر بين 1863 و 1879، فترك في مدنها بصمات لا تزال واضحة إلى اليوم. تعلّم إسماعيل في فرنسا، وسعى سعياً دؤوباً كي تصبح مصر «قطعة من أوروبا»، التي رأى إسماعيل فيها تماثيل الملوك والحكام تزين ميادين المدن العظيمة التي تنقّل بينها. كان اهتمام إسماعيل بالبناء والعمارة كبيراً، واستعان في مشروعاته بعدد كبير من المعماريين الأوروبيين، وأنفق الكثير على التوسعات وشقّ الطرق الجديدة وإقامة القصور وتجديدها في القاهرة والإسكندرية. وفي إطار خططه المحمومة نحو «تغريب» أو «أوْرَبة» المدن المصرية، برزت فكرة إقامة نصب تذكارية مماثلة لما رآه لأهم حكام مصر من أسرته، تحديداً جده الكبير «محمد علي باشا» ووالده «إبراهيم باشا» بالشكل الذي يعزز من سلطته، كونه سليل هذه الأسرة العريقة الحاكمة للبلاد. النصب التذكارية كانت هنا لإسماعيل وسيلة أكثر منها غاية، وسيلة لترسيخ السلطة بتأكيد جنورها في ذاكرة المجتمع.

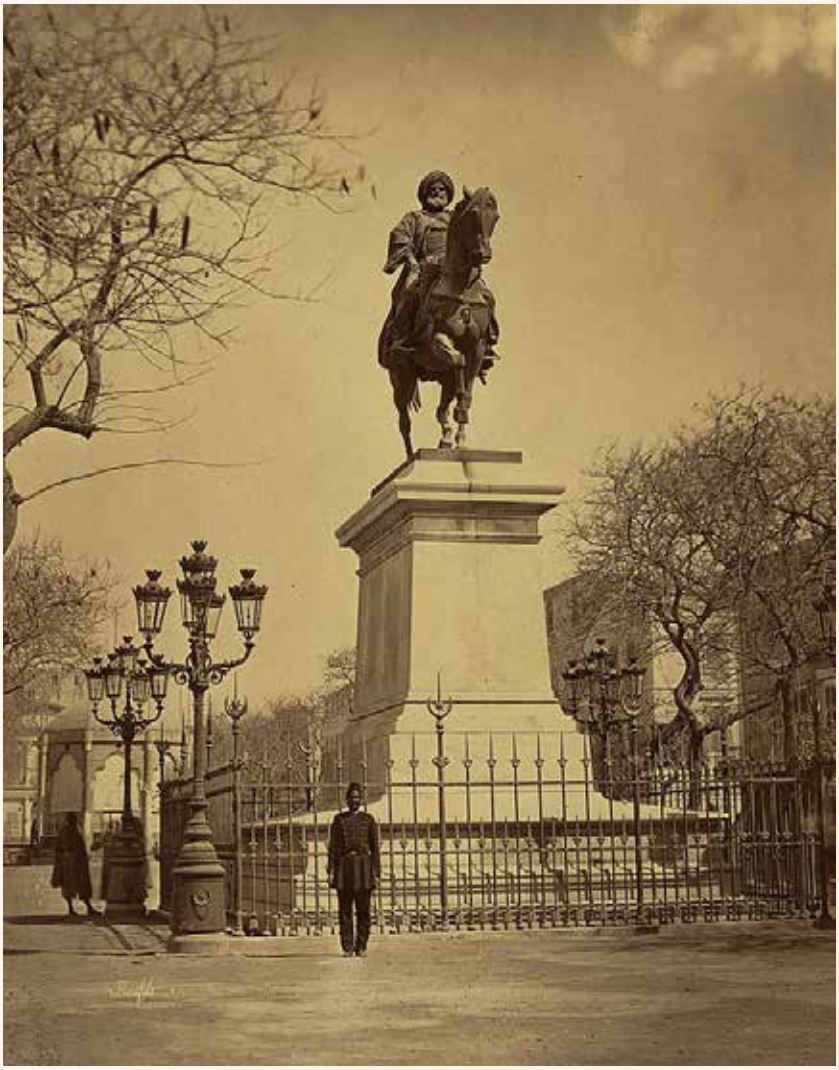
في عام 1873، أزيح الستار عن تمثال



محمد علي باشا في «ميدان القناصل»، أهم وأكبر ميادين الإسكندرية، التي كانت بلا شك مدينة محمد علي المفضلة وميناء دولته الكبيرة ومكان إقامته في آخر أيامه ووفاته، وتأكيداً أيضاً لدوره في نهضتها الحديثة. فمحمد علي يُعَدّ مؤسس مدينة الإسكندرية، الحديثة، أولاها اهتماماً كبيراً وأقام بها الميناء والقصر وجلب لها ماء النيل العذب عبر قناة «المحمودية». فقفزت المدينة في وقت قياسي من بلدة صغيرة يسكنها بعض الصيادين والتجار في بايات حكمه، إلى مدينة مزدهرة يسكنها الآلاف من مصر وكل أركان البحر المتوسط. أسس الباشا سلالة حاكمة شبه مستقلة تحت مظلة السلطان العثماني لمصر، وكان حفيده «إسماعيل» خامس حكام مصر من هذه الأسرة.

لفترة ظلت فكرة النُّصب التذكاري قائمة، وتبناها نوبار باشا، رئيس وزراء إسماعيل، أول من شغل هذا المنصب في مصر، واقتُرح له أماكن في الإسماعيلية أو القاهرة أو الإسكندرية. وعُرضت على إسماعيل بعض الأفكار للنّصب من بينها اقتراح تَقدَّم به النحات الفرنسي الكبير «فريديريك بارتولدي Frédéric Bartholdi» (الذي قام فيما بعد بنحت «تمثال الحرية» الشهير بمدينة نيويورك)، والذي تصوَّر النصب في شكل بناء كبير، وليس نصباً تذكارياً فقط، هو ضريح يعلوه تمثال شديد الضخامة لمحمد علي مُتكِئاً على قبة الضريح، وهو اقتراح رفضه إسماعيل؛ ربما لتكلفته الباهظة، أو لغرابته، أو ربما لأنه فضل أن يكون النُصُب تمثالاً يجسد محمد علي في أَوْجِ انتصاراته مثل تماثيل المحاربين العظماء، يوضع في ميدان عام، وليس ضريحاً يقام في مقابر الأسرة الحاكمة بعيداً عن أعين الناس في الميادين العامة.

ثم حسم إسماعيل الأمر وقرّر أن يقيمه بميدان القناصل (المعروف أيضاً باسم المنشية) بالإسكندرية. الميدان المُتسِع بفراغه المستطيل وأبنيته المبهرة كان قلب المدينة الحديثة التي يغلب فيها



الطابع الأوروبي على الطابع الشرقي، وكان أيضاً بقعة لتجمع الأثرياء وقناصل الدول الأوروبية الكبرى. تقدمت مصر بطلب رسمي لفرنسا لصنع تمثال محمد علي في إبريل/نيسان من سنة 1869، نفس العام الذي شهد الحفل الأسطوري الذي أقامه إسماعيل بمناسبة افتتاح قناة السويس. وتم تكليف النحات الفرنسي «أنري ألفريد جاكومار» Henri Alfred Jacquemart بصنعه عن طريق مدرسة الفنون والصنائع بباريس. كان «جاكومار» من أبرز نحاتي القرن التاسع عشر في فرنسا، تخرّج في مدرسة «البوزار» (الفنون الجميلة)، ونال عدة جوائز عن أعماله النحتية، وكان بالفعل قد صنع تماثيل مهمة لشخصيات فرنسية بارزة لعلّ أهمها تمثال لنابوليون الثالث وآخر للويس الثاني عشر.

استغرق تصميم التمثال وصنعه عدة أشهر. صوّر جاكومار محمد علي، كما أراد إسماعيل تماماً، فارساً ممشوقاً على صهوة جواده في كامل أبهته وعنفوانه. اعتنى النحات الفرنسي بإبراز أدق ملامح وجهه الصارم ونظرته الحادة الثاقبة، وأدق تفاصيل عمامته وزيه الشرقي الموشّى بثنياته وأزراره وزينته. لم يصور النحات الفارس مُشهراً سيفه، كما جرت العادة في الكثير من التماثيل التاريخية المماثلة، بل جعل سيفه مُعلّقاً جانبه، ولكنه في المقابل زوده بمسمارين مزخرفين وضع كل منهما في غمده الموشّى في متناول يد الفارس على جانبي الجواد.

كان «جاكومار» واحداً من أبرز «فناني تصوير الحيوانات» Animaliers، وهو تصنيف برز في القرن التاسع عشر لوصف قطاع من المصورين والنحاتين الذين اهتموا بشكل خاص بتصوير الحيوانات بتفاصيل أجسامها في أعمالهم الفنية. وقد تجلت هذه المهارة بكل وضوح في نحت جاكومار للفرس الذي يمتطيه محمد علي. جعل «جاكومار» الفرس في وضع حركة، فأصبح التمثال بأكمله مرتكزاً على نقطتين فقط هما واحدة من ساقي الفرس الأماميتين وواحدة من الخلفيتين، وهو تحدٍ كبير أن يظل التمثال الضخم مُحتفظاً باتزانه ورسوخه حتى يومنا هذا وهو يقف على نقطتين فقط.

ولم يقتصر الأمر على الجواد فقط، بل كانت فكرة «جاكومار» الأصلية تتضمن أن يقوم أيضاً بنحت أربعة أسود لتقف حارسة لتمثال محمد علي من جميع الاتجاهات. لكن الأسود الأربعة لم توضع في النهاية حول التمثال، بل قام النحات الفرنسي بتنفيذها من البرونز بحجم أكبر ونقلت إلى القاهرة لتوضع عند مدخلي «كوبري قصر النيل» الشهير الذي شيده إسماعيل لربط مركز المدينة الجديد بالجزيرة بقلب نهر النيل، والذي كان قيد التنفيذ آنذاك، كل زوج من ناحية. وبسبب أسود جاكومار الأربعة هذه يُكنى كل من يحمل اسم «إسماعيل» إلى اليوم في مصر بكنية «أبي السباع».

عند الانتهاء من تنفيذه، عُرض تمثال محمد علي في «الشانزليزيه» بباريس قبيل شحنه إلى مصر. وطبقاً لما ذكره «علي باشا مبارك» في موسوعته «الخطط التوفيقية»، فقد بلغت تكلفة التمثال البرونزي في ذلك الوقت نحو مليوني فرنك فرنسي، وهو رقم كبير للغاية. وصل التمثال إلى ميناء الإسكندرية في يوليو 1872، ووضع في مكانه في أغسطس من نفس العام على قاعدة من الرخام الإيطالي الأبيض صممها المعماري الفرنسي «لوي فيكتور لوفيه» Louis-Victor Louvet، وتم تنفيذها (وربما تعديلها) بواسطة المعماري الفرنسي المقيم بمصر «أمبروا بودري» Ambroise

Baudry. أقيم النصب التذكاري بدقة في مركز الميدان. اقترب ارتفاع التمثال البرونزي من خمسة أمتار، بينما بلغ ارتفاع القاعدة وحدها ستة أمتار.

لم تمر إقامة التمثال في هذا الموقع البارز مرور الكرام. فمن ناحية كان تمثال محمد علي هو الأول من نوعه، كونه تجسيداً لإنسان مقام في مدينة عربية مسلمة، وهو ما رفضه بعض المحافظين من علماء الأزهر، بل يعتقد أن الشيخ «عليش»، أحد مشايخ الأزهر آنذاك، قد أفتى بمروق الخديوي إسماعيل. ومن ناحية أخرى أثارت تكلفة إقامة التمثال الباهظة حفيظة الكثير من المصريين الذين لم يروه ضرورة تستحق هذه التكلفة. وفي النهاية لم يزح الستار عن التمثال إلا بعد نحو عام من الانتهاء من إقامته، تحديداً في 16 أغسطس/آب 1873، ولم يحضر احتفال الافتتاح سوى محافظ الإسكندرية وضابط بارز. ومع تدشين النصب التذكاري بميدان المنشية تم تغيير اسمه ليصبح «ميدان محمد علي».

بمجرد اكتماله، وتقبل المجتمع المحلي له، أصبح النصب التذكاري لمحمد علي معلماً وعلامة مُميزة لمدينة الإسكندرية، تشير إليه كل الكتيّبات السياحية وتسرد قصته في أول صفحاتها، وتُطبع صوره على آلاف البطاقات البريدية من مختلف الزوايا من أرجاء الميدان المُتسِع. تغيرت ملامح الميدان أكثر من مرة، لكنه ظل البؤرة البصرية للميدان. وشكّل مبنى البورصة الملكية خلفية بصرية فريدة للتمثال.

توالت على الميدان وتمثاله خطوبٌ عديدة. ربما كان أعنفها وقت أن قام الأسطول الإنجليزي بقصف الإسكندرية في 11 يوليو/تموز 1882. دكت قنائف بريطانيا مركز المدينة، ثم تلا القصف سلسلة من الاشتباكات العنيفة وأعمال النهب الواسعة، واحترق ميدان محمد علي بالكامل، انهارت كل المباني المحيطة به باستثناء مبنيين فقط، وباستثناء نصب محمد علي. لا شك أن التمثال قد تضرّر من القصف والحرائق، ولكنه لم ينهر وظل قائماً فوق قاعدته وسط مساحة شاسعة من الأطلال. وبعد احتلال بريطانيا لمصر، أعيد بناء الميدان بالكامل مرة أخرى في غضون سنوات قليلة بأموال تعويضات دفعتها الحكومة المصرية، ليعود التمثال مركزه الرئيسي في قلب الميدان.

كما أفلت التمثال مما جرى لنظرائه تمثال إبراهيم والأسُود الأربعة التي استهدفتها جموع حاشدة، بإيعاز من الشيخ عليش المعارض لفكرة التماثيل الميدانية، فأطاحوا بالتماثيل الخمسة من أماكنها وأنقنتها السلطات بصعوبة ووضعت لسنوات في مخازن متحف إمبابة. ربما لم تطل هذه الغضبة تمثال محمد علي لبعد الإسكندرية ذات الأعراق والمذاهب المختلفة عن هذه الأحداث.

بعد ثورة يوليو/تموز 1952، تم نفي «الملك فاروق» آخر حكام أسرة محمد علي خارج البلاد من ميناء الإسكندرية، ثم تصاعدت موجة الهجوم على محمد علي حتى أصبح يوصف في إعلام الثورة بـ «الجندي المرتزق». تم تغيير أسماء الميادين والشوارع بالإسكندرية وغيرها من المدن المصرية لتحقيق هدف واحد فقط: محو كل ما يمت بصلة لعائلة محمد علي من ذاكرة المصريين. في الإسكندرية لم تتوقف جهود المحو عند الأسرة العلوية، بل امتدت لتطال أسماء رموز المجتمع الكوزموبوليتاني الذين كانوا شركاء أساسيين في نهضة المدينة. أزيلت أسماء الجميع بغض النظر عن جنسياتهم الأصلية أو مواقفهم السياسية. وسرعان ما اختفت ملامح هنا المجتمع المُتنوّع من الإسكندرية، وبسرعة مدهشة، مع قرارات التأميم والترحيل القسري والتضييق على «الأجانب». ثم امتدت المحاة إلى النُصب التذكارية التي أقيمت في هذا العصر، مثل تمثال نوبار باشا رئيس الوزراء الذي أشرنا إليه، وتمثال إسماعيل نفسه الذي أقيم في عهد الملك فاروق عام 1938. أطاح نظام يوليو بهذه التماثيل من فوق قواعدها وسط هتافات الجماهير المؤيدة، وألقى بها في المخازن المغلقة.

وحده تمثال محمد علي باشا الذي أفلت من الإطاحة! التاريخ الشفوي الذي يتناقله بعض السكندريين يشير إلى محاولة فاشلة لإزالته لا يوجد ما يؤكدها أو ينفيها من مصادر أخرى. ويتحدث آخرون عن



أنه قد تمت تغطيته لفترات طويلة، خاصة مع اتخاذ «جمال عبد الناصر» الميدان المتسع ساحة يلقي فيها خطاباته الجماهيرية من شرفة مبنى البورصة في أعياد الثورة. المؤكد أن نظام يوليو ترك التمثال في النهاية لسبب أو لآخر، لينجو من الإزالة. واكتفى النظام بتغيير اسم الميدان ليصبح اسمه الرسمي إلى اليوم «ميدان التحرير»، وبإزالة اسم محمد علي الذي كان مكتوباً بحروف نحاسية على جانبي القاعدة الرخامية. وتُرك التمثال بعدها وإلى اليوم بلا أي إشارة لهوية صاحبه.

* أستاذ مساعد للعمارة بجامعة الدمام

# معركة الشعر الحديث

شعبان يوسف

في أواسط الأربعينيات من القرن الماضي، وبعد أن وضعت الحرب العالمية الثانية أوزارها، وراح الشرق العربي يجدِّد روحه ودماءه، كان نصيب الأدب والثقافة والشعر كبيراً ولافتاً في ذلك الوقت، ففي القاهرة كان نجيب محفوظ يؤسّس لفن الرواية، وقد أصدر بالفعل رواياته الاجتماعية (زقاق المدق والقاهرة الجديدة والسراب وخان الخليلي، وغيرها من روايات وقصص قصيرة)، بالإضافة إلى اشتعال الحركة الوطنية والنزوع القوي للسعي نحو مستقبل مشرق وجديد.

وفي العراق ولبنان وسورية كان الشعر ينفض عن كاهله رتابة القرون السابقة، فكتب بدر شاكر السياب قصيدته «هل كان حباً»، وكتبت نازك الملائكة قصيدتها «الكوليرا»، وبدأت تسري في الروح العربية أشكال ومعانٍ جديدة في الشعر، وكانت القاهرة، كذلك، تشارك في هذا التجديد الشعري، ففي الخمسينيات أصدر الشاعر المجدِّد محمد صلاح الدين عبدالصبور ديوانه «الناس في بلادي»، مع مقدِّمة نقدية مستفيضة للناقد بدر الديب، وذلك عام 1957، وصدر الديوان في بيروت، كذلك صدر ديوان«مدينة بلا قلب»، وقدَّمه الناقد الشاب رجاء النقاش بدراسة طويلة، أوضح فيها الركائز التي تنبنى عليها حركة الشعر الحر، وذلك كان عام 1959. وفي بيروت صدرت مجلة «شعر»، وأشرف عليها الشعراء: يوسف الخال، وأنسي الحاج وأدونيس، وكانت مجلة شعر قفزة بعيدة المدى في مياه الثقافة العربية، ورغم أن القاهرة كانت تمور بحركة مؤثِّرة وفاعلة في مجال الشعر، إلا أن موجة العداء لهذه الحركة كانت قوية وشديدة الحضور على المستوى الرسمي، وكانت قامات ثقافية وفكرية تقف بالمرصاد للشعراء الجدد، وعلى رأس هؤلاء الكاتب الكبير عباس محمود العقاد، الذي بدأحياته متمرِّداً على أمير الشعراء أحمد شوقي، وكتب فيه مطوّلات نقدية لتخرجه من بيت الشعر تماماً، والجدير بالذكر أن قوة العقاد في تلك الفترة التي كان يمارس فيها جبروته على الشعراء الجدد في أنه لم يكن مُجَرَّداً من السلطة، بل كان مقرَّراً للجنة الشعر التي دأبت على استبعاد الشعراء الجدد، وكذلك استبعاد ونفي أشعارهم إلى لجنة النثر، وكان في صحبة العقاد فريق كبير من حرّاس العمود الشعري وتقاليده، ومنهم عزيز أباظة وصالح جودت، والعوضي الوكيل، وعامر بحيري، وغيرهم من شعراء متوسِّطي القيمة والموهبة، وكان يناصر هؤلاء الشعراء نقّاد ومفكّرون كبار، وعلى رأسهم المفكّر الدكتور زكي نجيب محمود الذي كتب- آنذاك- سلسلة دراسات ينتقد الحركة الشعرية الجديدة، ومنتصراً للشعراء التقليديين، وبعد أن خمدت نيران المعركة النقدية قليلاً، أرادت وزارة الثقافة المصرية أن تحدث قدراً من التوازن في الحياة الثقافية، فأصدرت، ضمن ما أصدرت، مجلة «الشعر»، وأوكلت رئاسة التحرير لناقد من أنصار الشعر الجديد وهو الدكتور عبدالقادر القط. وبالفعل صدر العدد الأول في يناير عام 1964، وكتب «القط» مقدمة طويلة جاء فيها: «إن صدور مجلة للشعر لا يُعَدّ ثمرة طيبة فحسب، من تلك الثمار الطيبة التي تقدِّمها وزارة الثقافة إلى حياتنا الأدبية والفنية، ولكنه إلى جانب ذلك بشير بنهضة كبيرة لهذا الفن الرفيع تردّ إليه بعض ماكان له من مكانة مرموقة في مجتمعنا العربي، وتتيح للشعراء أن تصل أصواتهم في يسر إلى دائرة أوسع من القرّاء، بعد أن ضاقت هذه الدائرة في السنوات الأخيرة حتى أحسَّ الناس أن الشعر يعاني لدينا من أزمة حقيقية لا بدّ لها من حَلّ... لقد تعرَّض الشعر في السنوات الأخيرة لكثير من الحملات الظالمة التي تصرف الناس عنه، وتثير الشك في قيمته وفي قدرته على مجاراة الحياة العصرية ومشاركته في نهضة مجتمعنا الجديد، وهي حملات تقوم على المفهوم السطحي الشائع عن الشعر

من أنه ضرب من الخيال المهوّم والصنعة اللفظية والأحاسيس الجامحة البعيدة عن واقع الحياة».

وفي هذا العدد نشرت المجلة للشعراء: بدر شاكر السياب من العراق، وإبراهيم الحضراني من اليمن، ومن الشعر العالمي نشرت لطاغور الهندي، ولمحمد إقبال الباكستاني، وهكذا أرادت المجلة أن تكون- إلى حَدّ كبير- قادرة على نقل التيارات الفاعلة في واقع الشعر المصري، والشعر العربي والشعر العالمي، ولكن كل هذا لن يخفي النزوع الطبيعي والجامح للانحياز للحركة الشعرية الجديدة، وسارت المجلة على هذا النحو بضعة أعداد، وبدأت تحقق حضورها المنتظر، وذلك ما أثار حفيظة لجنة الشعر التي شعرت بأنها «مجرَّد كيان رسمي لا قيمة له، فاجتمعت بكامل أعضائها، وأصدرت بياناً شديد اللهجة. وكان ذلك بعد أن رحل العقاد عن اللجنة وعن دنيانا كلها». وتبنَّت مجلة الثقافة التي كانت تصدرها وزارة الثقافة هذا البيان ونشرته في العدد الصادر بتاريخ 17نوفمبر/تشرين الثاني 1964، وجاءت لهجة البيان، محرِّضة بطريقة لافتة للنظر، إذ جاء البيان مستنداً إلى مواد لائحية وقانونية متعسِّفة، وبدأب: «تنصّ المادة الثانية من قانون المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية على أن يكون من مهام المجلس وواجباته أن يبحث عن الوسائل التي تؤدّي إلى تنشئة أجيال من أهل الآداب والفنون، يستشعرون الحاجة إلى إبراز الطابع القومي في الإنتاج الفكري المصري بشتى صنوفه، ويعملون على التقارب في الثقافة والذوق الفني بين المواطنين، مما يتيح للأمة أن تسير موحَّدة في طريق التقدُّم، محتفظة بشخصيتها وطابعها الحضاري المميَّز. ولقد حرصت لجنة الشعر -منذ نشأتها- على العمل مهتدية بهذه المادة من قانونه»، وبعد أن يستعرض بيان اللجنة كافة إنجازات هذه اللجنة، مستخدماً كل عبارات التفخيم والتكبير والتعظيم، ومستخدماً كل عبارات ومفردات التقزيم لما عداها، راح البيان يحرِّض- بشكل واضح وصريح- على إنهاء وإيقاف صدور مجلة «شعر» متذرّعاً بأن إصدارها يعمل على هدم ما تكبَّدته من مشاق الالتزام بما سَنَّته القوانين، لأن المجلة لم تلتزم بإبراز الطابع القومي، وانحرفت عن المسار العام، وذلك مما يفسد الذوق العام.


أمير الشعراء أحمد شوقي

ولأن اللجنة لا تدرك أن التطوُّر لا يلتزم بقوانين ولوائح، فقد اشتعلت المعركة من جديد، وكتب كثيرون من شتى الأطراف المعنية، وفي العدد الصادر في 24 نوفمبر من المجلة ذاتها كتب الدكتور عبدالقادر القط رداً عنيفاً، وبعد أن استعرض تحفظاته على صيغة هذا البيان وتوجُّهه وخلوّه من أي نزاهة قال: «حين أقرأ هذا الكلام تستبدّ بي الدهشة والعجب أن يكون من بين من يتصدّون لمراكز القيادة الفكرية لدينا من يعزل نفسه هذا العزل الغريب عن حقائق الحياة والحضارة والفن إلى هذا الحَدّ، فيعتقد أن هناك إطاراً يمكن أن يدوم «على مَرّ التاريخ»، ويرى في ذلك بديهة من البديهيات، ولكني مع ذلك سأحاول أن أفكّ ألغاز هذه البديهية العجيبة، فالإطار في الشعر، وفي أي فن آخر، لا تفرضه تقاليد ثابتة على مَرّ العصور، وإنما ينبع من عرف عصر معيَّن، وتفرضه طبيعة التجربة الشعرية وطريقة إدراك الشاعر لها وخضوعه لسائر مقومات الحضارة في عصره، وكل تغيُّر في هذه الحقائق لا بد أن يفرض بالضرورة تغيُّراً في الصورة الفنية أو ما تسمّيه اللجنة (الإطار)، تلك هي البديهة الثابتة باستقراء تاريخ الفنون عند كل الأمم المتطورة الناهضة، فقد تعاقبت على الآداب والفنون الأوروبية في القرون الأربعة الماضية من المذاهب المختلفة: الكلاسيكية، والرومانسية، والرمزية، والواقعية، والطبيعية، والتجريدية، والسريالية، وغيرها؛ مما باعد بينها وبين أصولها، وغيَّرَ من أشكالها تغييراً جوهرياً لا سبيل إلى إنكاره»، ويسترسل عبدالقادر القط في تفنيد الحجج الواهية والمغرضة للجنة، ثم يقدِّم مناظرة دفاعية نقية عن الشعر الحر الذي أخذ بالتطوّر، أمام كل جمود وأمام كل اللجان التي حاولت إيقاف عجلة الزمن.



عبد الوهاب الملوح

# غواية الكلمات

الكتابةُ فَنّ. إنَّها فنُّ ترويض الكلمات بحثاً عن الحقيقة فيها. الكلمة مستودع للحقيقة وخزينتها؛ إنَّها سرُّها وبهاؤها؛ قدرتها على التجلّي والتخفي؛ الكلمة: استعارة الحقيقة؛ مجازها؛ وصورتها؛ كثافتها وبساطتها؛ بل إنّها عند بعضهم الحقيقة «في البدء كانت الكلمة» ولأنَّ الإنسان منذ قُذِفَ به إلى هذه الأرض يبحث عن الحقيقة، الكتابة محاولة فنية بالكلمة بحثاً عن الحقيقة، فالكتابة ضرورة.

إنها فن الضرورة؛ الضرورة للحقيقة وللوعي بالأشياء وفهم العالم.. الكتابة تجربة وعي؛ إنها لا تحتاج لأي مبرر طالما إنها حاجة حيوية؛ حاجة من حاجات الوجود الإنساني؛ إنَّها فعل جوَّاني يتكثف انفعالاً حاداً لا يهدأ كنار على تل ضارب في العلو، يزداد اتقاداً؛ يتغذى من جوع كافر يعتصر الأشياء يفتتها قطعاً من حجر باك يتوسل ظله من صدى «حشرجة» تشرح فتات معناه.

الكلمة حرف والحرف ظاهر يطعن بالشك؛ إنه موطن احتمال قاتل. موطئ شك أنه صورة تفتن فتعمى: مسافة خدعة تسلب الروح نضارتها وبعض يقينها بالامتلاء والاكتمال تغاويها وتطعنها بالنهول فتستنزف وعيها بالأشياء. الحرف بهو عامر بالارتجال. فسيح كصوت يتأرجح صداه في الخلاء يؤثث صداع الفراغ بالمهول والمرعب. إنه فسحة الملهوف يخدعه السراب يحسبه مقعد الارتياح وساعة ارتواء من صدى حاد؛ فيتضح مهوى للريح. الحرف جواد أرعن شرس الطبع لا ينقاد طوعاً إلا بالترويض. الكتابة ترويض للكلمات. فن امتطاء الحرف، من لا يعرف كيف يسوس الحرف تهلكه الكتابة. الحرف مرقى من مراقي التألق؛ موطئ قدم للوجود. لا معنى إطلاقاً للكتابة طالما إن «الحرف فج إبليس»، كما قال الشيخ عبد الجبار النفري. النفري رائد في التشوف للذات الكاملة؛ أشرقت فيه الذات الإلهية فارتوى من سكره بها؛ أدركه جرح الإيمان في صفائه المتألق فعرف حقيقة الحرف حين يؤخذ على ظاهره؛ فيُطلُّ على باطنه وأعماق أسراره. أسرار الحرف عديدة وجميلة؛ بهية وفاتنة؛ لكنَّها قاتلة. النفري تجلّت له أسرار الحرف حتَّى جعل له من خلاله مواقف ومخاطبات لا يدركها غير من أدركته الذات الإلهية بسرّها. تجلت له المراتب فاختلى في ذاته. الجسم حرف ومن لا يدرك دواخل الحرف ضَلّ عن سواء السبيل وتاه في ممالك الغيّ. الكتابة سياسة للحرف والسياسة دهاء ومكر كما عاشها الأولون. الكتابة سهلة طالما إن الحرف ظاهر وصورة؛ شكل ورسم؛ وانسياق مطعون بالنهول خلف معنى شتته الغياب، تربكه غيبوبة الصوت في تهشم حلمه شظايا رغائب وأمنيات لم تكتمل؛ لن يكتمل الحرف بما أنه لا معنى للمعنى فكيف إذا أتم تدوينه جرحاً على بياض يفتق براءة وعفافاً؛ وليست كل كتابة تسلق للعفاف إن بعضها وهم ينجز الخراب ويؤذن للفناء بما إنها لا تتقشف وتقتصد في الحرف وتعرفه. إن الكلمات حمالة أوجه فيها من الرعب ما يقتل ويجرح ويؤبن كذلك.

كل كتابة جنون.

وفي الجنون حالة من حالات الوعي المصطفاة.

إنها غواية تبحث عن معنى تهشَّم غموضاً فتبدى غلالة أفكار، هي خواتم من رمل تعقد الريحُ سوالفها وتصهرها فصوصاً تومض فتغشى الأبصار فإذا الكل عمى.

قيل لبشار بن برد؛ ما مهنتك يا هنا؟ قال بعد أن تنحنح كعادته وضرب كفّاً بكفٍّ وقهقه بصوته الجهر: أعقد اللؤلؤ. كيف يعقد اللؤلؤ من كان أعمى. قال الشيخ عبد القاهر الجرجاني: إنه يقصد باللؤلؤ؛ الحروف. غير أن عمى سائله كان أشد من عماء بشار. الحروف تفتح بصيرة الأعمى وتجعل غشاوة في عين من يرى. ليس مجنوناً ولكنه ليس عاقلاً من يمجد ما في الكتابة من عمى نافذ البصيرة مشرق المحيا.

# الدوحة

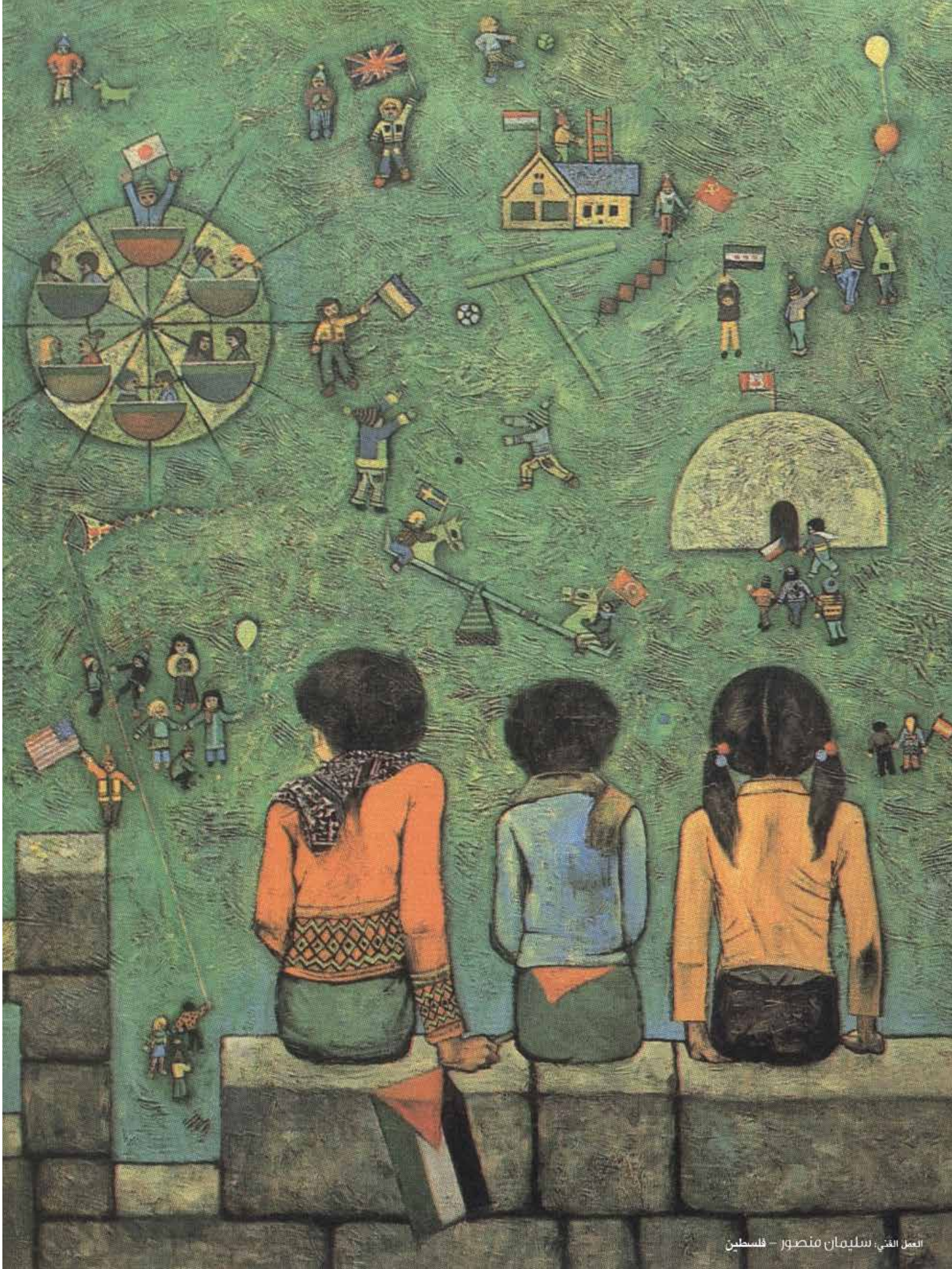
## ملتقى الإبداع العربي




**www.aldohamagazine.com**

www.twitter.com/alDoha_Magazine

www.facebook.com/alDoha.Magazine



العمل الفني: سليمان منصور – فلسطين