يمنى العيد:
مضى
زمن النقد

آسيا جبّار
خطاب
فرانكفورت بالعربية

الأدب والحرب
الكولومبية
نصف قرن من الانتظار

ميشال بوتور
كواليس الرواية
الجديدة

www.aldohamagazine.com

الدوحة

ملتقى الإبداع العربي والثقافة الإنسانية

العـدد 108 - أكتوبر 2016



البوركيني..
لباس أم فزّاعة؟

جبران الرسّام

ألف ليلة وليلة..
كتاب غير موجود!

مجّاناً مع العدد كتاب
«التلمِيذ»
پول بُورجيه

كنوز مفقودة

في كلِّ عام تفقد الساحة العلميّة والفكريّة والثّقافيّة، سواء كانت العربيّة أم العالمية، العديد من رجالاتها. ويُشكِّل فقدان أصحاب الخبرات والقدرات المعرفية في التخصُّصات المختلفة، وبالأخص في المجال الثقافي، خسارةً كبيرة للوطن وللعالم بأسره، مادامت العلوم والمعارف عائدها على البشرية جمعاء.

وبدرجاتٍ متفاوتة، ترجع لإمكانيات وأولويات كل دولة وظروفها، كما ترجع لتواضع المُفكّرين والمثقّفين الحقيقيين الذين عادةً ما يفضلون منطقة الظِلّ والابتعاد عن الأضواء، لا يتم توثيق كل ما يتعلّق بحياة العلماء والمُفكّرين العلميّة والعمليّة أثناء تواجدهم على قيد الحياة. وهكذا يتم فقدانهم مرّتين؛ مرةً برحيلهم عن الدنيا، ومرةً بإهمال تركتهم المعرفية التي لا يتم أرشفتها حتى تكون للأجيال القادمة المنطلق والمرجع في البحث والتطوير.

ويحدث، بعد فوات الأوان، الانتباه لهذه الخسارة بعد رحيل عالم أو مُفكّر لم يحظَ بالاهتمام والرعاية ولا حتى التكريم قيد حياته. كما يحدث أن تتسابق الجهات المختلفة إلى ذويه بعد رحيله للحديث عنه وعن إسهاماته وإصداراته وإنجازاته، أو تكريمه بإطلاق اسمه على شارع أو ساحة عامة، وهذا أمر جيّد وإيجابي وتُشكَر عليه الجهات التي تقوم بذلك. لكن أليس من الأفضل أن يتم تكريم العالِم والمُفكّر والاحتفاء به أثناء حياته وتواجده؛ حتى يشعر بالقيمة الفعلية لما قام به طوال مسيرته العلميّة؟! والحال أن هذا التكريم والاعتراف هو مطلب وغاية عظيمة في نفس العالِم والمُفكّر والفَنّان وهو على قيد الحياة، وما دموع الفرح التي نعاينها في حالة حصول ذلك إلّا دليلٌ مؤثّر على شعوره بالاعتراف والتقدير الذي يستحقه. وعلى عكس ما يتردَّد أحياناً بكونه تقاعد عن العطاء، فإن التكريم يكون مُحفِّزاً ومُنشِّطاً للمعني به حتى يواصل العمل في مجاله بكامل الحيوية والتجدُّد.

إنّ تكريم أصحاب العلم والثّقافة والفِكر رسالة سامية تجاه المجتمع بكلّ أطيافه، ودعوة لاقتفاء النموذج الناجح والطريق السليم والمرغوب فيه، كما يوجّه هذا التكريم دعوة تحفيز للأجيال الناشئة، حتى تتَّبع مسار النجاح الذي سلكه مَنْ سبقها ولتكمل المسيرة بعده بكامل الثقة والطموح.

وإذ يتضح ما في التكريم من تحفيز، وهذا هو المقصد والمغزى منه، فإننا نرى في المقابل ما يحدث من فتور للذين لا يحظون به، فتكون النتيجة انقطاع المشوار العلمي، كما يضاف إلى الإهمال، وعدم الالتفات للعطاءات والأبحاث التي يقومون بها، سبب آخر يكمن في اليأس الذي يُصيب العالِم أو المُفكِّر أو الفَنّان عندما يلاحظ مآلات السابقين الذين طالهم النسيان، بل ويصل بهم إلى الفقر والحاجة أحياناً... والأمثلة على ذلك في عالمنا العربي كثيرة ولا داعي لذكرها في هذا المقام. وحسبنا الإشارة إلى أن منهم مَنْ مات على قارعة الطريق من البرد والجوع!! ومنهم مَنْ انتهت حياته إلى واقع مأساوي ولم يتم الالتفات إليه إلّا بعد الرحيل، وجاء التكريم والشهرة والمال في الوقت الضائع الذي لم يسعد به صاحب الشأن ولم يشعر به أهله وأقاربه وأصدقاؤه.

وأخيراً لابد من الإشادة بما يتحقّق في هذه المسألة، فهناك جهات وقفت مشكورة على تكريم شخصيات عربيّة في مجالات الأدب والثّقافة والعلوم بأشكالها المختلفة، سواء أثناء حياة المُكرَّم أم بعد وفاته، ولكننا ندعو للاهتمام بأكبر عدد ممكن حتى لا نتفاجأ برحيل مَنْ يستحق التكريم بعد رحيله.

رئيس التحرير

رئيس التحرير

فالح بن حسين الهاجري

مدير التحرير

خالد العودة الفضلي

التحرير

محسن العتيقي

الإخراج والتنفيذ

عمرو الكفراوي

رشا أبوشوشة

هند آلبنسعيد

فلوه الهاجري

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:

editor-mag@moc.gov.qa

aldoha_magazine@yahoo.com

مكتب القاهرة:

وحيد الطويلة

البريد الإلكتروني:

aldoha.cairo@gmail.com

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

الدوحة

ثقافية شهرية

العدد 108

السنة التاسعة - العدد مئة وثمانية
ذو الحجة 1437 -أكتوبر 2016

تصدر عن
إدارة البحوث والدراسات الثقافية
وزارة الثقافة والرياضة
الدوحة - قطر

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

الاشتراكات السنوية

داخل دولة قطر

الأفراد	120 ريالاً
الدوائر الرسمية	240 ريالاً

خارج دولة قطر

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

الموقع الإلكتروني:
www.aldohamagazine.com

التوزيع والاشتراكات
تليفون : 44022338 (974+)
فاكس : 44022343 (974+)

البريد الإلكتروني:
distribution-mag@moc.gov.qa
doha.distribution@yahoo.com

الشؤون المالية والإدارية
finance-mag@moc.gov.qa

ترسل قيمة الاشتراك بموجب حوالة مصرفية أو شيك بالريال القطري باسم وزارة الثقافة والرياضة 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 عمان - مؤسسة عمان للصحافة والأنباء والنشر والإعلان - مسقط - ت: 009682493356 - فاكس: 009682649379/ دولة الكويت - شركةالمجموعة التسويقية للدعاية والإعلان - الكويت - ت: 009651838281 - فاكس: 0096524839487/ الجمهورية اللبنانية - مؤسسة نعنوع الصحفية للتوزيع - بيروت - ت: 009611666668 - فاكس: 009611653260/ الجمهورية اليمنية - محلات القائد التجارية - صنعاء - ت: 00967777745744 - فاكس: 009671240883 / جمهورية مصر العربية - مؤسسة الأهرام - القاهرة - ت: 002027704365 - فاكس 002027703196/الجماهيرية الليبية - دار الفكر الجديد لاستيراد ونشر وتوزيع المطبوعات - طرابلس - ت: 0021821333260 - فاكس: 00218213332610/ جمهورية السودان - دار الريان للثقافة والنشر والتوزيع - الخرطوم - ت: 0024915494770 - فاكس: 00249183242703 / المملكة المغربية - الشركة العربية الإفريقية للتوزيع والنشر والصحافة، سبريس - الدار البيضاء - ت: 00212522249200 - فاكس:00212522249214/ الجمهورية العربية السورية - مؤسسة الوحدة للصحافة والطباعة والنشر والتوزيع - دمشق - ت: 00963112127797 -فاكس:00963112128664

الأسعار

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

الغلاف:



لوحة غلاف المجلة:
أولجا دوجينا

مجاناً مع العدد:



لوحة غلاف الكتاب:
صورة لباريس في القرن التاسع عشر

رسالة من المهجر 4
يوسف وصحن الفول (عبدالوهاب الأنصاري)

تقارير 8
صورة متوقّعة للتفقير الثّقافي (بنغازي: أحمد الفيتوري)
تاريخ تحت القصف (بيتر ستون)
هل هناك «كُسوفٌ» للمثقّفين في فرنسا؟ (محمد برادة)

استطلاع 15
شباب فلسطينيون.. شهرة عائدها على الشبكة (الدوحة)

تحقيق 18
«المثقّف السُوري».. مواقع ومواقف (طالب عبد الغفار الدغيم)





إعادة جبران إلى سياقه
لقب النابغة كان يسبقه
قلم الرصاص..من بوسطن إلى باريس
مشاهير في المرسم
باحثاً عن لوحته الزيتية
في متحف جبران
بدون نسبٍ فَنّي!

أدب 66
الحرب والأدب الكولومبي.. نصف قرن من الانتظار (خالد الريسوني)
آسيا جبّار .. خطاب فرانكفورت (ترجمة وتقديم: عبد الحميد بوار يو)

إصدارات 88
«استبانة»محطّات ومواقف لعبد الله العروي (المهدي مستقيم)

كتاب 124
«اللا منتمي» أشبه بالقفز في لحظة سقوط! (يوسف وقاص)

قراءات 93
«هنا الأزرق» لمحمد بنيس (عبده وازن)

ترجمات 96
نصوص معاصرة من الهند (ترجمة: محمد عبد ابراهيم)

نصوص 110
المقبرة الجديدة (حسن بحراوي)
الركيّ (نزار شقرون)

سينما 128
السينما والحرب الأهلية في لبنان (نبيم جرجوره)
توم هانكس وبطاقتنا الاستشراقية! (نورة محمد فرج)
«سولي»..هبوط اضطراري (د. رياض عصمت)
وودي آلن يواصل فوضاه الفلسفية (أمجد جمال)

رحيل 138
مارك ريبو: العين التي وثّقت القرن الـ 20 (عبد الله كرمون)

معارض 140
المكان ناته..«الكرادة» بغداد توثيق بصري بمثابة بيان (سعد القصاب)

الدوحة زمان 154
تفاصيل الليلة الأخيرة في حياة الشاعر صلاح عبد الصبور (مجلة الدوحة 1984)

صفحات مطوية 156
معركة الواقعية بين منظور وأستاذه طه حسين (شعبان يوسف)

حوار

يمنى العيد
مضى زمن النقد



62

أدب

«الرواية الجديدة»
ميشال بوتور وجماعته



80

مقالات

دروس إنسانية (إيزابيللا كامير افاليتو) 31
فالنسيا..مدينة الحرير «2016» (نويمي فيرّو) 32
الثّقافة.. ترف أم ضرورة؟ (مرزوق بشير بن مرزوق) 61
شخصيات مهمّة (أمير تاج السر) 65
منابر القراءة والكتابة (عبدالسلام بنعبدالعالي) 126
حنين إلى دمشق (عبد العزيز المقالح) 144
تتارستان في مخطوط ابن فضلان (محمد التاوي) 146
بين مشرق ومغرب (بنسالم حِمّيش) 150
الكتابة..أوّلاً وأخيراً (سعيد الكفراوي) 159

ملف خاص

كتاب غير موجود!



- بييترو سيطاتي
ت: محمود عبد الغني
- تيم آشلي
ت:أنور الشامي
-صالح علماني

116



مهرجان شارع الأطعمة بسياتل

يوسف وصحن الفول

سياتل: عبدالوهاب الأنصاري

يغترب المرءُ لأسبابٍ عديدة: للبحث عن فرصٍ اقتصادية وطلب الرزق، أو لكسر طوق الضيم السياسي أو الاجتماعي أو الديني، أو للحاق بآخرين اغتربوا للانضمام إليهم.. إلخ. لكن في كلّ الأحوال يجد المرء ما يسميه نوعيةً أفضل من الحياة. قد تكون النوعية ليست أكثر من أن يبقى الإنسان قريباً من أهله أو أن يمارس حياته وفق أهوائه ومعتقداته في أرض الله الواسعة بالتعبير القرآني، دونما تدخلٍ من الآخرين، أو أن يتنفس هواء الحرّية في التعبير عما يضمره دون وجل. وهو يسمي كلّ هذا نوعيةً أفضل من الحياة. على أي حال فالاغتراب مما كان يستحسنه الأولون وينصحون به، كقول أبي تمام:

وطولُ مُقامِ المرءِ في الحَيِّ مُخْلِقٌ ...
لَديباجَتَيْهِ فاغْتَرِبْ تَتَجدَّدِ
فإنِّي رَأيتُ الشَّمسَ زِيدَتْ مَحَبَّةً ..
إلَى النَّاسِ إذْ لَيْسَتْ عليهم بِسَرْمَدِ

بيد أن ما تقدَّم كلامٌ نظري، إذ قلّما تجري الأمور مثل ذلك في واقع الحياة. لا يختار أحدنا فرص الحياة كما لو كانت معروضةً في كتالوج مُصنّف. كما لا يختار المغترب أن تقبله طوعاً بلادٌ ما يظن هو أنها هي الأفضل له. أكثر المغتربين يشدّ بهم الحنين للرجوع إلى موطنهم الأصلي، خاصةً عندما يكابدون مشقات الحياة في بيئتهم الجديدة وينتهي «نقل فؤادك» إلى «الحنين لأول منزل». لكنهم عندما يرجعون فإن المغترب يرجع إلى ذكريات قد ولّت وأصدقاء مضوا في طرقهم وطفولةٍ لم يعد لها وجود، ووجوهٍ جديدة في حارات ليست كما يتذكّرها تماماً، وأقارب قد تقدَّموا في العمر، فهم ليسوا كما صوَّرهم له حنينه إليهم. وهذه مرحلةٌ مؤلمةٌ يمرّ بها المغترب تتعلّق بالانتماء وبالهويّة. عندئذٍ إما البدء من جديد في الموطن الأصلي أو استئناف الحياة في الموطن المُتبنّى.

إليكم ما هو مجمل قصة يوسف، الفلسطيني الأصل، الكويتي المولد. كان والده ضمن من نزحت بهم نكبة عام 1948 إلى الكويت، حيث وُلِد يوسف وإخوته وترعرعوا وكبروا وعاشوا في أرضٍ عربيةٍ شعروا فيها أنها موطنهم باحتضانها الآلاف مثلهم. التحق يوسف بعد تخرجه في منتصف ثمانينيات القرن الماضي بالشركة الدولية للحوسبة في الكويت والتي كانت إحدى أكبر شركات البرمجة في العالم العربي في تلك المراحل الأولى من بزوغ فجر الكمبيوتر . وكانت للشركة ارتباطاتها بمراكز تصنيع الشرائح الحاسوبية في اليابان، حتى أنها كانت تنتج الحواسيب الخاصة بها، وبمراكز تقنية المعلومات في الجامعات، وكذلك بشركات البرمجة في أرجاء مختلفة من العالم، وبفروعٍ لها في أرجاء العالم العربي.

لم يكن مستغرباً إذن أن طلبت مايكروسوفت حينما عزمت تطوير برامجها بالعربية، ضمن لغات أخرى، من الشركة الدولية تحديداً أن تبعث ببعض مبرمجيها لتعين مايكروسوفت على تطوير ما سُمي بلغات اليمين إلى اليسار (العربية والعبرية). كان يوسف ضمن فئة صغيرة توسَّمت الشركة الدولية فيهم النجابة لتبعث بهم إلى مايكروسوفت، والتي كانت هي الأخرى على وشك أن تبدأ اكتساح العالم أجمع ببرمجياتها. كان ذلك في أواخر ثمانينيات القرن الماضي.

مضت الأمور كما ينبغي ليوسف وزملائه المبتعثين وتمّ لهم التعرُّف إلى أصدقاء جدد في بيئتهم الجديدة في الشمال الغربي للولايات المتحدة التي أعجبتهم فيها طبيعتها الساحرة، حتى أنهم كانوا لا يطيقون الانتظار إلى عطلة نهاية الأسبوع للذهاب إلى موقعٍ جديدٍ لاكتشافه بين الجبال والغاباتٍ والأنهار. لكنهم لم يدر بخلد أي منهم التفكير بالاستقرار: ما هي إلّا أشهر أخرى لاتمام البرمجيات والرجوع إلى الكويت، حيث الأهل والأصدقاء والمسلسلات العربية والصحون اللذيذة مما تطبخ الأمهات، والقيادة دون خوف من تعدي السرعة المحدودة، وكلّ ما ليس في الولايات المتحدة. ذلك حتى أن أحداً منهم لم يفكّر في امتلاك سيارةٍ مثلاً في مقابل الاكتفاء بتأجيرها للفترة التي كانوا سيمضونها في الولايات المتحدة.

لكن الأمر أشبه بقول «أنت تشاء وأنا أشاء والله يفعل ما يشاء». إذ إن في الثاني من أغسطس/آب عام 1990 غزت القوات العراقية الكويت. لم تكن المتطلبات البرمجية في الولايات المتحدة قد انتهت بعد. خلال أشهر الاحتلال، بالرغم من أن الشركة الدولية تمكّنت آخر الأمر من نقل أنشطتها إلى القاهرة، فإنها لم تتمكّن من ممارسة الأعمال الإدارية بشكل عادي بطبيعة الحال. ومن ذلك مثلاً أنها عجزت عن إيصال رواتب أفراد بعثتها التي منها يوسف إليهم. خلال هذه الفترة رأت مايكروسوفت أن الحلّ الأمثل هو أن توظف يوسف وأصدقاءه ليعملوا لديها إذ لم يكن معلوماً متى يمكن أن ينتهي الاحتلال. اتخذت مايكروسوفت الإجراءات القانونية الكفيلة بتغيير وضع هؤلاء من حيث قوانين الهجرة الأميركية والإقامة بعد موافقتهم على الانضمام إلى مايكروسوفت، ومن ثَمّ باشروا متابعة أعمالهم.

بين ليلةٍ وضحاها أصبح ليوسف واقعٌ جديد: هجرةٌ لم يكن انتواها ولم تدر بخلده فيما سبق، بالرغم من إعجابه بمقرّ إقامته. ما معنى ذلك وما موقف أهله من ذلك وهل سيباركون وضعه الجديد أم هل ستلح عليه والدته بالرجوع؟ لكن الواقع أن الكثير لم يتغير إذ هو استمرار لوضع كان قد بدأ فعلاً لعامين مضيا. لم يتغير إلّا وضعه القانوني من حيث الإقامة، الأمر الذي سيسمح له قريباً بطلب الجنسية إن هو أراد ذلك. الجديد هو تناوله الأمور من منظارٍ جديد: لم يعد مجدياً تأجير سيارةٍ لفتراتٍ طويلة، فسرعان ما اشترى يوسف سيارةً خاصة. لم يعد للأمور لديه الصفة المؤقّتة والتي اُستبدلت بالدائمة. لم يعد زائراً عابراً يتجاوز عما لا يروق له لا شأن له به، إنما مقيم من أهل البلد له ما لهم وعليه ما عليهم، يتفاعل مع قضاياهم.

مرّت أعوام طويلة متئدةٍ وتزوَّج يوسف خلال تلك السنوات من قريبة له ورُزِقَ بأبناء كبروا الآن. فما الذي يقوله الآن عندما تسأله عن تجربته في المهجر؟ يقول يوسف إنه لا يفكر بالعودة، ولا يعرف أبناؤه غير البيئة التي وجدوا أنفسهم بها، بالرغم من اعتزازهم بكونهم عرباً إلّا أنهم يعتبرون أنفسهم أميركيين. كما أن للجالية العربية حواليه كلّ ما يحتاج إليه من مؤنٍ شرق أوسطية مثلما يجد أصدقاء عرباً يتحاور معهم بشأن الأمور السياسية في العالم العربي. يقول يوسف، الذي يحب الفول، إن صحن الفول الذي يجده في المطاعم التي حواليه تضاهي بجودتها ولذتها الفول لدى أفضل المطاعم في العالم العربي. فلماذا عساه يحن إلى صحن الفول؟ وبالنسبة ليوسف فهو يجد أن وضعه في المهجر يُهيئ له نوعية حياة أفضل، له ولأبنائه. نعم، فهو قد يرى عنصرية بين الحين والآخر، لكنها عنصرية فردية، ليست مؤسَّسيّة أو حتى إثنية. يُثني يوسف خاصةً على الأميركيين في الشمال الغربي، بل والغرب الأميركي عموماً، على أنهم أكثر تفتُّحاً وتقبُّلاً للآخر من غيرهم ولم يشعر أنه أجنبي دخيل يوماً حتى خلال أحداث الحادي عشر من سبتمبر/أيلول، والذي يذكر يوسف منه مدى تعاطف الأميركيين معه خلال الأسبوع التالي لذلك اليوم، وكأنما كانوا يسعون إلى طمأنته.

واليوم يمارس يوسف حياته بمسؤوليةٍ تجاه مجتمعه وجاليته كأي إنسان سوي. فهو لم يزل على اتصال بأصدقاء في العالم العربي عرفهم إبان مراهقته، وفي الانتخابات الأميركية المنتظرة سيُدلي بصوته.

صورة متوقَّعة للتفقير الثّقافي

بنغازي: أحمد الفيتوري

تأسَّست ليبيا الحديثة، مع الحركة «السنوسية» التي أسّسها الجزائري «محمد بن علي السنوسي» في منتصف القرن التاسع عشر.. هذه الحركة المعروفة عند المؤرّخين، تمكّنت من صوغ رؤيةٍ دينيةٍ تقويمية تقوم على الاتّباع من جهة، وعلى النظرة الخصوصية الإصلاحية لعلاقة الدين والحياة لمؤسّسها الذي نجح بالتمترس في الصحراء الليبية في الابتعاد عن أي نفوذ للقوى النافذة حينها من جهة أخرى، ومن ثَمّ نجح حفيده، مَنْ رَأَسَ الحركة- بعد وفاة والده المهدي- في تأسيس المملكة الليبية المتحدة بعد خوض معركة جهادية تحريرية ضد الاستعمار الإيطالي بين عامي 1911 و1944، أي نهاية الحرب العالمية الثانية، واستقلّت ليبيا بقرار من الأمم المتحدة في ديسمبر/كانون الأول 1951م، كدولة حديثة ناتجة بمعنى ما من حركة دينية إصلاحية.

بين عامي 1951م، و1969م تاريخ الانقلاب العسكري على الملك السنوسي، نجحَ النظامُ الملكي في إرساءِ دعائمِ دولة حديثة، هذه الدولة المُنفتحة علَى محيطها، وقبل ساعة إنشائها جعلت من انتمائها للجامعة العربية تعبيراً عن رؤية المُؤسّسين لبعدها الثّقافي العربي والديموغرافي حتى، ولذا كانت المناهج التعليمية في البدء ذات المناهج المصرية، وكذا كان جزء من المعلمين بها من المصريين في كافة المستويات التعليمية، وعلى هذا تأسّست الجامعة الليبية مطلع خمسينيات القرن الماضي، وعُقدت مؤتمرات فكرية دولية شارك فيها أشهر المفكرين والباحثين حينها كالمؤرّخ الإنجليزي «أرنولد توينبي» ونخبة من الأساتذة العرب كما «عبدالرحمن بدوي» الذي أصدرت له الجامعة الليبية العديد من الكتب، كما فُتحت مراكز ثقافية عربية، وغصت المراكز الليبية بالكتب للمؤلفين العرب والأجانب وبكلّ اللّغات، بل حتى الكتب الممنوعة في بلدانها توافرت في هذه المكتبات وفي الأكشاك حينها كرواية «أولاد حارتنا» لنجيب محفوظ...

تكرَّس إذن، مفهوم وحدة الثّقافة العربية في المملكة الليبية في التعليم وفي الحياة الثّقافية، وعليه تم إنشاءُ المؤسّسات الثّقافية، لكن إذا كانت الثّقافة في الدولة الناشئة تُنشأُ لها مُؤسّسات مُنفتحة، وإن كانت الحركة السنوسية قد ساهمت في التأسيس، فقد تأصل في الدولة بُعدها الإصلاحي ومُنطلقها كحركةٍ ثقافية، وجعل هذا من اللّغة العربية كمنزلةٍ للروح فغدت لا حدود في وجه الثّقافة العربية التي كانت ساعتها في أَوْجِ نهضتها، وتم انشاءُ مكانةٍ للثّقافة في المؤسّسات التعليمية، فـ «أيام» طه حسين هي أيام طلبة التعليم الأساسي، وأُنشئت مؤسّساتٌ ثقافية كالمسارح ودور السينما ونوادي الفكر، وحتى النوادي الرياضية كانت من صروح الثّقافة، لكن مع هذا فإن النظام الملكي في ليبيا - كما غالبية الأنظمة الحاكمة حينها- منع إنشاء الأحزاب والمنظمات السياسية فكان من هذا مقتل هذا النظام الذي فصل



بنغازي

بين الثّقافة ومؤسّساتها وبين العمل السياسي.

مع الانقلاب العسكري في سبتمبر/أيلول 1969م ازداد الوضع حِدّة. اتّخذ الإقصاء منهجاً يقوم على القمع والتعسُّف، وغدت الثّقافة في عرف الملازم معمر القذافي أداةَ تغريبٍ وسلب، وشاع مفهوم الغزو الثّقافي البلاد، وجعل الثّقافة مُرادفاً للاستعمار، تارةً باسم الدين، وتارةً أخرى باسم القومية- حسب النظرية القذافية-، حيث سيعلن صاحبها (أمين القومية العربية كما صرح جمال عبد الناصر في خطاب له بطرابلس في ديسمبر/كانون الأول 1969) الثورة الثّقافية في إبريل/نيسان 1973 التي أغلقت المراكز الثّقافية!. تمَّ تكريس ثقافة التليفزيون الشفاهية، والكراسات والكُتيبات التعليمية التي كانت وسيلة التنظيمات والأحزاب الشمولية للتثقيف، فيما أُحرقت الكُتب في الساحات العامة والآلات الموسيقية الغربية ومنع تداول دواوين الشعر، وتمَّ نعت محمود درويش بشاعر الشيوعية العالمية المُلحدة. وكان القذافي في أول خطاب له بعد الانقلاب أي في 16 سبتمبر/أيلول 1969م، وهو اليوم الذي يوافق ذكرى إعدام شيخ الشهداء عمر المختار من قِبَلِ الفاشية الإيطالية عام 1931م، قد أعلن أن مَنْ تحزَّب خان، وعليه مُنعت الحزبية وما في شاكلتها من مؤسّسات ثقافية واجتماعية غير حكومية، فالمجتمع المدني بهذا عمل من عمل الاستعمار. كرَّس هذا المنحى الديماغوجي العداء للعقل والعقلانية، وكان من انعكاسات التضخُّم النفطي، بعد ارتفاع سعره عقب حرب 1973، تضخُّم شخصية الزعيم القائد المفكّر والمعلّم القائد، وكذلك ساهم النفط في تغطية معايب المرحلة عن النُخب، بينما قُمِعَ المثقّفون الليبيون بالجملة منذ إبريل/نيسان 1973م، وأُغلقت المؤسّسات الثّقافية كالمركز الثّقافي البريطاني والأميركي ثم المصري... وغيرها، كما تمَّ اعتبار محو الأمية مفسدة، بدعوى تعريف مستحدث للتعليم الحق والذي لا يقوم في نظر النظام داخل دور العلم، بل في الحياة. لقد تمَّ توظيف الثروة النفطية في شراء كلّ ما يُكرّس الفوضى واللّاعقلانية وتكريس البلاد كإمبراطورية للفراغ، والكثير من المثقّفين العرب وحتى من العالم كروجيه غرودي يُدعون ويحضرون

محافل «الكتاب الأخضر»، وكـ«غالي شكري» الذي ساهم في إنشاء «مركز الكتاب الأخضر»، وبهذا تمَّ حصر الثّقافة في كُتيب وبه تمَّ دحر الحياة الثّقافية، بل الحياة نفسها في ليبيا ولعقود (1 سبتمبر/أيلول 1969 - 17 فبراير/شباط 2011).

أمام هذا الوضع جنحت المؤسّسات الثّقافية الليبية لخيارات تنأى بها عن المُجابهةِ المُباشرة مع السلطة الغاشمة، وكان لهذا نتائج في المحصلة: فـ«مركز الدراسات التاريخية الليبية» أنتج موسوعة تاريخية ليبية شفاهية وثّقت فترة مقاومة الاستعمار الإيطالي، كذلك تمّ تحقيق إصدار يوميات الفقيه حسن في مجلدات والتي كُتِبَتْ بعامية مدينة طرابلس الغرب خلال منتصف القرن الثامن عشر، وكذلك أصدر «مركز الدراسات الإفريقية»: «الموسوعة الإفريقية»، فيما أنشأ الكاتب والباحث الليبي المعروف «الصادق النيهوم» داراً لتحرير وترجمة وإصدار الموسوعات العلمية، ومنها موسوعة «بهجة المعرفة»، وموسوعات تعليمية علمية ومهنية مُتخصّصة للنشء، وموسوعات تاريخية مُصوَّرة، أما الكاتب يوسف الشريف فقد تخصَّص في ثقافة الطفل، وبمجهود ذاتي أصدر «معجم اللّغة العربية للأطفال» و«الموسوعة العلمية الميسرة»... والقائمة تطول، وينبغي الإشارة في هذا السياق إلى الجانب الإبداعي، حيث حقَّقت فيه الرواية الليبية بروزاً على الساحة الأدبية عبر مدوّنة سردية صدر أغلبها في الخارج مثل روايات إبراهيم الكوني التي تُرْجِمَتْ للكثير من لغات العالم، والروائي هشام مطر الذي يكتب بالإنجليزية، والروائي أحمد إبراهيم الفقيه وغيرهم.

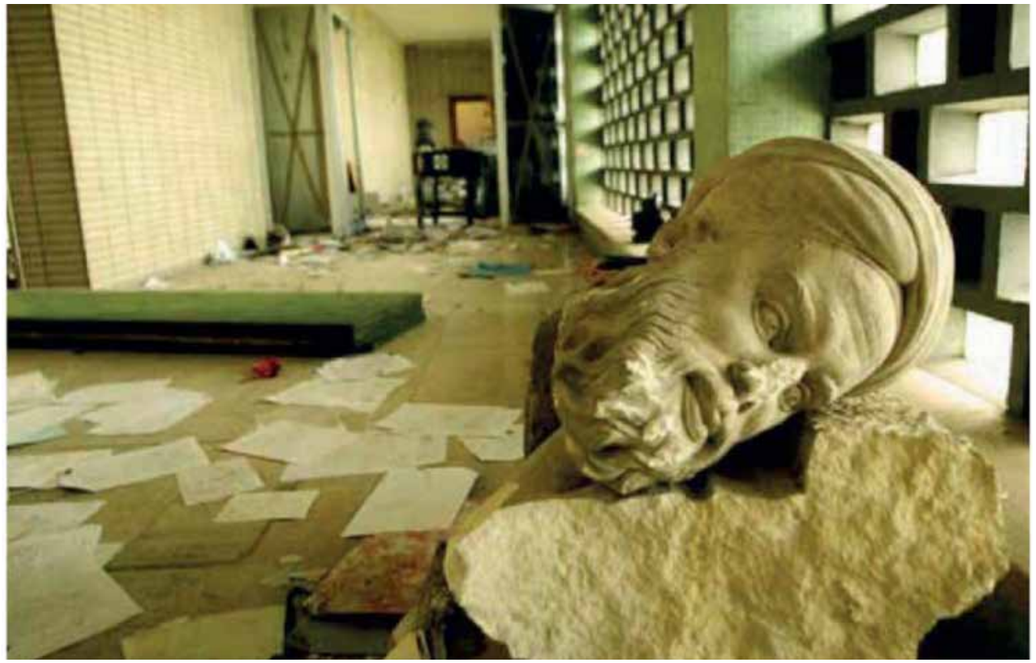
ما وقع في ليبيا غداة انتفاضات «الربيع العربي»، كان استثنائياً؛ النظام المسيطر على فواصل ومراكز البلاد، أمنياً وعسكرياً، أعلن الحرب على شعب أراد إسقاط النظام عبر ثورة شعبية سلمية. ساهم الإجماعُ الدولي بدعم تدخلٍ عسكري في ليبيا، ومن خلال حربين: ليبية أهلية، وحرب دولية أسقط النظام. وكما أن ليبيا مُستبعدة من عين الباحث العربي، اُستبعد هذا «الاستثناء» من النظرة العربية بالمرّة، وتمَّ التركيز على انهيار الدولة دون البحث في مسبباته ودواعيه.

بعد إسقاط نظام القذافي تحرَّرت الثّقافة في ليبيا من أسرها، انبثق المجتمع المدني، وتكوّنت جمعيات ومراكز ثقافية وبحثية؛ ففي مدينة بنغازي وحدها تجاوز عددها الثلاثمئة، وصدرت صحف خاصة وأخرى مُتخصّصة، وأُقيمت ملتقيات ثقافية وفَنّية عديدة وتأسّست مؤسّسات وتنظيمات ثقافية وسياسية ومراكز بحثية ونوادٍ للكتاب، وعُقِدَتْ مؤتمرات وندوات واكبت المستجدات... كما مَكّن هذا الحِراك المدني والثّقافي الإثنيات كالأمازيغ والطوارق والتبو لأول مرّة في ليبيا من أن يكونوا من المكوّنات الاجتماعية الثّقافية والسياسية الناشئة، فخلال السنتين الأوليين للثورة أُقيمت مراكز تختص بالشأن الثّقافي والمجتمعي لكلّ منها، بل وصدرت معاجم ومجلات في اللّغات الأمازيغية، والتباوية التي لأول مرّة يسمع عنها العالم، ولهذا اعتبروا قبيلة ليبية وهم قوم لهم تاريخهم ولغتهم ومن سكان الصحراء القدماء وممن ساهموا في حضاراتها القديمة. وثمّة مُؤشرٌ مهم رصدته مؤسّسة BBC الدولية في دراسة ميدانية لدول الربيع العربي في الشمال الإفريقي يؤكّد: أن الإنجاز الذي تم في مجال المجتمع الأهلي، وخاصة الثّقافي منه، فاق ما حصل في مصر وتونس، وأنه انطلق من الصفر تقريباً، وقد كشف أن المبادرات المجتمعية أنشأت مراكز بحثية مستقلّة وإصدار تقارير دورية وإقامة ورش عمل في القضايا الثّقافية، خاصة السياسية منها.

في رواية «من مفكرة رجل لم يولد» للكاتب الليبي يوسف القويري التي نشرت عام 1965، وهي من روايات الخيال العلمي والمستقبليات كيوميات مُتخيّلة بين عامي 2565 و2567م. يتخيّل فيها الكاتب أن خليج سرت، وهو أكبر خليج في البحر المتوسط، قد أُنشئت في صحرائه أكبر بحيرة ماء عذب اصطناعية، وجعل من مدينة «سرت» أكبر مختبر دولي في علم الصحراء والمياه، والعلماء سكان المدينة وبقية السكان يعيشون في حديقة وافرة، ويتنقلون بالطيران الذاتي في قبة سماوية اصطناعية تحوط أجواء المدينة. «سرت» الآن هناك من يحاول جعلها إمارة، ولا ننسى أن هذه المدينة في هذا الخليج كانت مسقط رأس معمر القذافي.

تبيَّن أثناء الربيع العربي المغدور أن «القوى الناعمة» تستخدم «رأسمالها الرمزي» بطرائق اجتازها شارع «الشعب يريد إسقاط النظام»، لحظتها كان هذا الشارع العربي يرسم بلغة «الجرافيتي» ويغني الراب، أما الفلسفة التي يتعاطاها فهي الواقعية، ولذا شاهدنا عطالة فكريّة عند النخبة التقليدية المتحصّنة بنظرياتها. انتشرت لغة تبادل التهم وخاب أمل الشارع في النخب، ومن ثَمّ في نفسه، فتُركت الساحة للغة الرصاص... وغدت الثّقافة ردود أفعال وفتاوى مضادة وتفسيرات تدحضُ أخرى.

واكبت كمواطن ليبي بزوغ الربيع العربي. من مدينة بنغازي، حيث بيت النار، المهجر القسري، الكلاشنكوف للجميع، وحيث لا صوت إلّا صوت معارك جبانة، نكتب هذا الوضع بألم معلن، للتفكير في أزمة الثّقافة العربيةً وتأمُّل أبشع صورة لغيابها.



تمثال محطم بالمتحف الوطني العراقي

تاريخ تحت القصف

بيتر ستون*

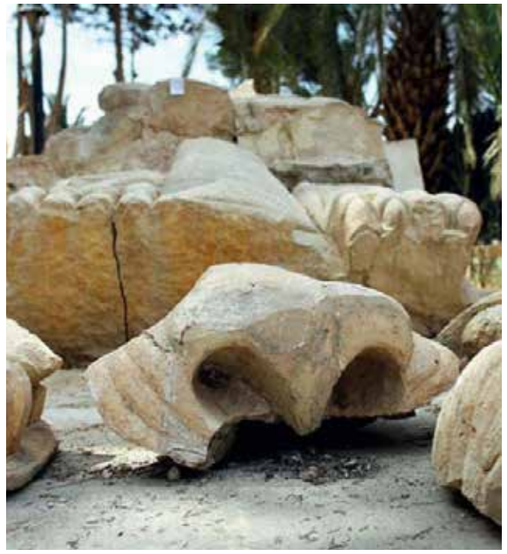
ألحقت الصراعات الدائرة في الشرق الأوسط دماراً في جزء كبير من الآثار التاريخية المهمّة في المنطقة. في هذه الدراسة يعرض البروفيسور بيتر ستون(1) سبل الحد من الخسائر في الكنوز التاريخية مستقبلاً.

لم تكن البداية مبشّرة. «هل توجد بعض الآثار التي ينبغي علينا تجنبها هناك؟»، «نعم، أعرف رجلاً، وسأتصل به خلال عطلة نهاية الأسبوع» - هكذا كان الحوار في صلب وزارة الدفاع في 29 يناير 2003، قبل شهرين فقط من غزو قوات التحالف الغربية بقيادة المملكة المتحدة والولايات المتحدة الأميركية العراق «لإسقاط النظام». كنت أنا ذلك الرجل المقصود، الشخص الخطأ - كنت أعرف القليل عن الآثار بالتفصيل هناك - في الوقت الخطأ. كانت معظم قوات التحالف قد دخلت فعلاً «أرض المعركة»، الأهداف محدّدة والخرائط جاهزة (دون التنصيص على أماكن تواجد المتاحف والمكتبات والمحفوظات أو المواقع الأثرية)، ودون رغبة كبيرة في القيام بمهام إضافية، ناهيك عن التدريب.

بدعم من زملائي بالمملكة المتحدة والعراق - دون ذكر أسمائهم، ضماناً لسلامتهم - حددنا قائمة ضمت 36 موقعاً، من العصر الحجري القديم إلى التاريخ الإسلامي، من بين أكثر المواقع أهمية بهدف حمايتها من الدمار. وقد شددنا على ضعف هذه المواقع في ظلّ فراغ السلطة، وأكدنا على ضرورة تقيد قوات التحالف بالقانون الإنساني الدولي. لسوء الحظ، لم تصادق الولايات المتحدة وبريطانيا على القانون الدولي الإنساني الأساسي ذي الصلة - اتفاقية لاهاي لعام 1954 بشأن حماية الممتلكات الثّقافيّة أثناء النزاعات المسلحة، وعلى البروتوكولين



جنود أميركيون بألمانيا عام 1945 يستعيدون لوحات فنّيّة استولى عليها النازيون



بقايا قطعة أثرية تم تدميرها في تدمر

الملحقين بها لعامي 1954 و1999.

في عام 2009 صادقت الولايات المتحدة الأميركية أخيراً على الاتفاقية، لكن المملكة المتحدة لم تصادق عليها بعد وكذلك البروتوكولات بتعلة عدم وجود وقت للبرلمان منذ عام 2004. للأسف، نعلم جميعاً ما تعرضت له المتاحف والمكتبات والمحفوظات والمواقع الأثرية من نهب عقب غزو العراق. وعلى الرغم من تحذيراتنا، نهبت جميع المتاحف والعديد من المؤسّسات الثّقافيّة الأخرى. لكن ربما ما خفف إلى حد ما من آثار الغزو كان القرار الذي اتخذته معظم قطاعات الجيش العراقي بعدم الاستماتة في الدفاع، إلى جانب شجاعة موظفي تلك المؤسّسات الذين رفضوا، في بعض الحالات، التقيد بالأوامر المباشرة لصدام حسين، وقاموا بتحويل أو إخفاء كلّ ما أمكن من القطع الأثرية، وقد ساء حال المواقع الأثرية كثيراً. انهيار القانون والنظام شجع على عمليات النهب الواسعة التي أتت على معظم المواقع في أنحاء البلاد.

وأعتقد أن التحالف يجب أن يتحمل جزءاً من المسؤولية عن ذلك، كان يمكن أن يحمي المتاحف وغيرها من المؤسّسات، مثلما حمى المنشآت الحساسة الأخرى، كالبنك المركزي والوزارات الحكومية المختلفة. صحيح لم يكن ممكناً نشر قوات لحماية جميع المواقع الأثرية، لكن كان يمكن للتحالف اتخاذ تدابير عملية للحد من عمليات السلب والنهب- على سبيل المثال- عن طريق شراء المحاصيل التي من شأنها أن تمنح السكان المحليين قدراً أكبر من العائدات المالية، أو مواصلة دفع رواتب حراس المواقع من القبائل لردع اللصوص.

حصيلة الخسائر

ما حدث في العراق لا يتحمل مسؤوليته الجيش وحده، لكن كذلك عجز الساسة والمخططين عن فهم مكانة الملكية الثّقافيّة والتراثية، وخاصّة في سياق تحالف غربي لغزو بلد بالشرق الأوسط، علاوة على فشل قطاع التراث، الذي سمح بتراجع العلاقة الوثيقة التي طورها مع الجيش خلال القرن العشرين. وقد لا نعرف حجم الخسائر بالتحديد أبداً، ولن نعرف أبداً حجم المعرفة التي كان يمكن أن نتعلمها.

يبدو بديهياً أن التراث الثقافي سيكون عرضة للتخريب والدمار خلال النزاعات المسلحة، ورغم ذلك أجمع أصحاب النظريات العسكرية، من صن تزو بالقرن 6 قبل الميلاد بالصين إلى فون كلاوزفيتز بالقرن 19 بأوروبا، على أن السماح بتدمير الممتلكات الثّقافيّة لعدوك - أو ما هو أسوأ من ذلك، تدميرها عن قصد - هو من الممارسات العسكرية الدنيئة، لأن ذلك قد يشكل تحدياً لحكم السكان المحليين ويمثّل الشرارة الأولى للصراع المقبل. وقد ضمن القانون حماية الممتلكات الثّقافيّة أثناء الحرب أول مرة سنة 1863 من خلال تعليمات لقادة جيوش الولايات المتحدة الميدانيين، تنصّ على أن «القطع الفنّيّة القديمة للفنّ والمكتبات والمجموعات العلمية.. يجب أن تؤمّن

ضد كلّ ضرر يمكن تجنبه... ».

وبالانتقال سريعاً نصف قرن من الأحداث، شهدت الحرب العالمية الأولى نقلة إيجابية. بعد الاستيلاء على القدس في عام 1917، أصدر الجنرال البريطاني إدموند اللنبي أوامره بضرورة «الحفاظ على كلّ مبنى مقدس، أو نصب، أو بقعة مقدسة، أو مزار، أو موقع قديم... في الديانات الثلاث وحمايتها». وبعد أن أظهر فهماً للحساسيات الثّقافيّة، أمّن الجنرال اللنبي نشر جنود مسلمين من الجيش الهندي لحماية المواقع الإسلامية المهمّة. لكن رغم كلّ الجهود، خلفت الحرب العالمية الأولى أضراراً جسيمة بالتراث الأوروبي، مما دفع المجتمع الدولي إلى مناقشة أفضل السبل لحماية الممتلكات الثّقافيّة زمن النزاعات عشية الحرب العالمية الثانية.

وفي الفترة الممتدة بين 1939 و1945، أدرجت حماية الممتلكات الثّقافيّة ضمن مسؤولية المتحاربين - وقد أخذ الحلفاء (وبعض عناصر قوات المحور) المسؤولية على محمل الجد، وبذلت فرق الآثار ضمن الحلفاء (المعروفة رسمياً «بوحدة الآثار، والفنون الجميلة والمحفوظات») جهوداً جبارة لحماية الممتلكات الثّقافيّة في جميع مسارح الحرب. وكانت الفرق تتلقى الدعم الكامل من دوايت ايزنهاور، القائد الأعلى لقوات التحالف، الذي كتب قبل إنزال النورماندي، منكراً قواته بما يلي: «حتما، في مسار تقدمنا سنعثر على معالم تاريخية ومراكز ثقافية ترمز إلى كلّ ما نقاتل من أجله. إنها مسؤولية كلّ قائد لحماية تلك الرموز واحترامها قدر الامكان...». في الواقع دمرت عديد المواقع الثّقافيّة والمباني والمجموعات، رغم مساعي الحلفاء الحد من حجم الدمار.

لسوء الحظ، لم تُبذل جهود كبيرة بعد الحرب حتى يواصل هؤلاء الجنود المجندون إلزاماً عملهم، ورغم التوقيع على اتفاقية لاهاي لعام 1954، كان هناك عدد قليل فقط من القوات العسكرية ممن لديهم خبرة سطحية، أو التزام بحماية الممتلكات الثّقافيّة سنة 2003 إبان الغزو، وكانت الأحداث في العراق خير دليل مأساوي على ذلك. الممتلكات الثّقافيّة تتعرض للتلف والدمار خاصة زمن الصراعات لأسباب متنوّعة؛ في بعض الأحيان لا تعتبر الحماية من الأهمية بمكان حتى تدرج في التخطيط المسبق للصراع، وفي أحيان أخرى ينظر إلى الآثار «كغنيمة حرب» مشروعة، أو يصنف دمارها ضمن الأضرار الجانبية فقط. وفي ظلّ نقص الوعي العسكري وعمليات النهب و«الإهمال القسري»، والاستهداف الممنهج، تصبح آثار الإنسانية إزاء مزيج قوي من التهديدات.

قد لا يمكن القيام إلّا بالقليل لمنع السببين الأخيرين، على الأقل في إطار البروتوكول الثاني لسنة 1999 الملحق باتفاقية 1954، والقانون الأساسي للمحكمة الجنائية الدولية لسنة 1998، إلّا أنه أصبح بالإمكان اليوم اعتبار الضرر المتعمد وتدمير الآثار جريمة حرب. أما بالنسبة للتهديدات الخمسة الأولى، فإنه يمكن، بل يجب، الحد منها عبر إقامة علاقة أوثق بين مهنيي التراث والمجموعات الأكثر تأثيراً في الصراع: السياسيين والعسكريين ووكالات الطوارئ الأخرى، يجب أن تعي جميع الأطراف أهمية القيم المتعددة للممتلكات الثّقافيّة.

تعزيز دور فرق الآثار

من أجل كلّ ذلك، اتخذت خطوات إيجابية بإشراف اليونسكو والدرع الأزرق، المنظمة التطوعية التي يشار إليها عادة بأنها «المعادل الثقافي للصليب الأحمر والهلال الأحمر». على سبيل المثال، يدرس الناتو تطوير عقيدة الممتلكات الثّقافيّة؛ بينما تسعى المملكة المتحدة والولايات المتحدة إلى إعادة إنشاء وحدات مماثلة لفرق الآثار. وسنوياً يجتمع قادة الجيوش الأوروبية على مدى السنوات الست الماضية في مؤتمرات «التعامل مع الثّقافة»، ونظّم البريطانيون ندوتهم الخاصة «الثّقافة في زمن الصراعات» لمدة ثماني سنوات. مؤخراً نشر مركز التدريب الرئيسي التابع لحلف شمال الأطلسي وثيقة (حماية الممتلكات الثّقافيّة عمل أساسي ومنطقي)، وتعمل القوات المسلحة من مالي إلى كمبوديا إلى نيوزيلندا وكافة أنحاء أوروبا على إدراج حماية الممتلكات الثّقافيّة في التدريبات.

وفي تطوّر مشجع آخر، تمّ إعداد قوائم للكنوز الثّقافيّة بالعراق وليبيا ومالي وسورية واليمن - ساعدت بشكل واضح على حماية مواقع تراثية مهمة في ليبيا. وفي الوقت نفسه، حكم بالسجن على ضابطين صربيين لقصفهما (غير المبرر) لموقع دوبروفنيك للتراث العالمي سنة 1991. ويخضع أحمد المهدي، العضو المزعوم بجماعة أنصار الدين المتشددة، حالياً، للمحاكمة بالمحكمة الجنائية الدولية بتهمة تدمير الممتلكات الثّقافيّة في تمبكتو عام 2012، بطبيعة الحال، لا يزال التراث مستهدفاً على وجه التحديد على غرار الصور المروعة لتدمير أجزاء من مواقع «تدمر» للتراث العالمي من قبل عناصر ما يسمى بالدولة الإسلامية.

في عام 2015، أعلنت الحكومة البريطانية، بعد إقرارها بخطورة وضع الممتلكات الثّقافيّة في منطقة الشرق الأوسط وأهميتها الوطنيّة والدولية، عن إنشاء صندوق للحماية الثّقافيّة. نحن بحاجة للتأكد من أن هذه الأموال تنفق بطريقة استراتيجية ومحكمة، ونأمل أن تفي الحكومة مستقبلاً بالتزامها عبر التصديق على اتفاقية لاهاي. صحيح ليس بوسع خبراء التراث الثقافي وقف الحرب أبداً، ولكن يمكننا المساعدة في توفير حماية أفضل للتراث الإنساني المشترك.

---

*البروفيسور بيتر ستون: أستاذ كرسي اليونسكو لحماية الممتلكات الثّقافيّة والسلام بجامعة نيوكاسل.

نشر المقال بمجلة BBC Knowledge عدد أغسطس 2016.

ترجمة: عبدالله بن محمد

هل هناك «كُسـوفٌ» للمثقَّفيـن في فرنسا؟

محمد بـرادة

منـذ مـطلع الألـفية الثالثة، على الأقل، كثـرتْ التـساؤلات عن الوضع الـثّقافي بفرنسـا، واقتـرنَ التشكيك في دوْر الثّقافة والمثقفيـن برحيـل كـوْكبة من أهـمّ الفلاسفة والمفكرين الّذين واكبوا ترميـمَ المجتمع الفرنسي عـقبَ الحرب العالميـة الثانيـة، مثل مالرو، سارتر، سيمون دو بـوفوار، كـامـو، ليفي ستروس...ثـم رحيل جيل الستينيات (بورديو، فـوكو، دولـوز، دريـدا، بـارتْ...). وتطابَـق ذلك مـع تحولاتٍ جذرية مـتسارعة مـنذ سبعينات القرنِ الماضي، جـعلت ميشال فـوكو يصـرّح بأن نـموذج المـثقف «الشامل»، الرمز، قد انتهى، وخلـّفهُ نموذج «المثـقف النوْعـي» الذي يمـلأ حـيزاً داخـل تـخصصه ويضطلـع بدوْرٍ في إبـراز التـعارضات والتنـاقضات المصاحبة لابتكارات التـكنولوجيا والعلوم وانعكاساتها على سـلوك المجتمع والنـاس...

في هذا السياق، تعيش فرنسا وأوروبا أيضـاً، تحـولات كـبيرة بالغة التـأثـير، مُؤطـرَة للـعوْلمة، من دون أن تـتوافر على مفكرين وفلاسفة لـهم صـوت مسموع وراجـح لدى الرأي العام. من ثَمّ الشعور بفراغ ثقافي تملؤه التأويلات المـتنـاسلة والمداخـلات التلفزية المـكرورة التـي تضبّـب الصورة أكثـر مما توضحها. هذه الوضعية الملتبسة شجعت الكثيـرين على انتـقاد الأزمة التي يـمرّ بها الحـقلُ الثقافي الفرنسي، خـاصّـة من لدن باحـثين في بريطانيا والولايات المتحدة الأميركيـة...

الواقع أن فـقدان البـوصلة في المجال الثقافي يـتزامَـنُ مـع أزمة سياسيّة تتمثل منذ تسعينات القرن الماضي في تضاؤلِ الثقة تجاه الحزبيْـن الكبيـريْن الممـثليْن لليمين واليسـار، وصعـود أقصى اليمين؛ ثم ظـهور الإرهاب.. هـذه العنـاصـر، وأخـرى، طـرحتْ أسئلة كـثيرة تـتصل بالـهويّة وفـعالية الديموقراطية التـمثيلية ودوْر التـعليم والثقافة في حماية مبادئ الجمـهورية المـتحـرّرة من صلب عصـر الأنوار وثورة 1789.

خـلال هـذه السنة، تـحـديداً، عـرفت الساحة الفرنسية سلسلة من اللقاءات والنـدوات والحوارات المفتوحة، تـتناولُ جـميعها أوضاع الثّقافة ودورها راهنـاً في مواجهة الانحدار والبلبلـة اللـنيْن يشملان الفكر والسياسة على السواء. وقـد اضطلع البرنامج الثقافي الشهير (فرانس كيلتـيـر) بـتعاون مع صحيفة لوموند، بتـنظـيم ونشـر الحوارات والجِـدالات التـي شارك فيها نـخبة من المثقّفين والمفكرين الفرنسيين البارزين. وسنتـوقف هنا عـند حوار لافتٍ للنظر، نشـرته صحيفة لوموند بتاريخ 2016-7-8، بين عالم الاجتماع مارسيل كوشي والمؤرخـة ميـشيل ريو-سـارسي. تـتجـلى أهمية هـذا الحوار في اختلاف وجـهة نظر المُتحاوريْن: كوشي يـبدو مـتشائماً، حذراً تـجاه المستقبل؛ بينما تـتوقـع سارسي يـقظة للفكر الفرنسي قِـوامُـها انبـثاق الحاسة النـقدية والإنصاتُ إلى التـململ الاجتماعي الذي يشمل كـلّ مجالات الحياة...

يـبدأ خـلاف المـتحاوريْـن من تحديد مفهوم «اليـقظة»: يرى كوشي أن اليقظة لا تـعني الوعي الذاتي للأفراد والجماعات من أجل فرض تصور آخـر، وإنما هي يقظة على إيـقاع الخراب الشاسع النـاتج عن تـهاوي جميع الأنماط والأطروحات الثّقافيّة الكبرى التي عاشت عليها فرنسا خـلال العقود الأخيـرة. بعبـارة ثانية، هـو يـرى أن فـكرة التاريـخ الحـامل لضرورةٍ داخلية تـقود إلى التـحرر، قد انـتهـت ولم يـُعدْ بإمكان الفكر النـقدي أن يـنطلق من تـراث الثالوث: ماركس، فـرويْد، نـيتشـه. وإذا تحدثنا عن يقظة فهي تـعني، في نظره، وعـيَ شـساعة الخرائب التي تـكبّـل فرنسا، وتـقتضي التفكير في إعـادة البـنـاء... في حين، تـرى سـارسي أن القرن العشرين قد حرف السيرورة التـاريخية المـبنية على مبادئ الأنوار، وجـعل الغـربَ يـسقط في مجازر الحروب الوحشية والعنصرية. من ثَـمّ يغـدو طريق الأمل، في نظرها، مرتبطاً بمناقشة القضايا المسكوت عنها والتي هي استكمـال ضـروري لـتحقيق فكر الأنـوار على الأرض. وفي طليعـة هـذه القضايا، الاستعمار وعـواقبه، تحرير المواطنين من البؤس، محاربة العنصرية واللاسامية، ومراجعة النظام الديموقراطي...وفي رأيها، أن الشـروط تـتوافـر اليوم لإنـجاز هذه اليـقظة، لأن سـلطة الإيديولوجيات المحتـوية للرأي العام قد تلاشت، وأصبح المجال مُسعفاً على تأسيس مجـموعات غـُفل تـتولى التفكير وصوْغ الانتقادات والبدائل...

وعـن سؤال يتعلّـق بتحديد «الـعدوّ» الكامـن وراء أزمـة فـرنسا، أجابت الأستاذة سـارسـي بـأنه يـتمثـل في «خـطاب الحقيقة» الذي ينشر فـكراً خـاطئـاً، ليُـوهمـنا بأنـنا نعيش في الديموقراطية. من ثَـمّ ضـرورة فضح هـذه الحقائـق الخاطئـة. وعـلى عكس ما يـراه زميلي، تقول سارسـي، أرى أن فكرة الثورة في فرنسا الآن، هـي بصـدد تكويـن قـوّى من أجل تحقيق التـحويل الاجتماعي المطلوب، وإنجاز القطيعـة مـع «المثـقفيـن النـوعيـيـن» الذين تـحولوا إلى خـبراء لـخدمةِ الفكر المُسيْـطِر، مُحاولين أن يـوهـمـونـا، تحت ستـار العلم، بحقائـق تـنتـمي إلى التـخييـل البـعيد عن واقع الأزمـة.

أما مارسيل كوشي فيـرى أن الإجابة



ميشال ريو-سارسي ومارسيل كوشي



عن هذا السؤال تقتضي التمييز بين المناضلين الذين يدافعون عن قضيّة خاصة، وبين المفكرين الذين يسعون إلى بلورة تصوّرٍ واضح يمكن استعماله وتنفيذه من لَدُنِ الجميع وحتى من طرف الذين لا يتفقون مع أفكارك. وهو لا يعتقد في إمكان صياغة تصورٍ لمجتمع بديل، ينسف ما هو قائم. بدلاً من ذلك، يطرح السؤال على هذا النحو: ما هو التحويل الاجتماعي الذي سيكون، في الشروط الراهنة، أكثر ديموقراطية وتحريراً للبشر؟ من ثَمّ، تغدو مهمة المثقفين هي أن يصححوا هذا الخلل عن طريق العقل.

وعن سؤال: هل من الممكن لهذا التصور الواضح، الشامل، أن يتحقق على يد أفراد أم على يد مجموعات، أجاب كوشي بأن العمل الثقافي لا يعني إنتاج حقائق كاشفة، غير مسبوقة، وإنما يتمثل في نشر مقترحات هادفة إلى صوغ تصور واضح يمكن أن يتبناهُ آخرون ويسعون إلى تحقيقه. لكن مارسيل سارسي ألحّ على ضرورة تكوين مجموعات مُنتقِدة لأنه، في عصرنا، يصعب على كلّ واحد بمفرده أن يتوفر على رؤيةٍ شاملة عن العالم، مثلما كان عليه الحال في القرن التاسع عشر. وقالت إنها تشارك في مجموعة تمارس النقد الاجتماعي والثقافي وتتناول الرهانات اللصيقة بالواقع؛ وبعد نشر النص المنبثق عن الحوار فإنه يظلّ غُفلاً من دون توقيع ليصبح مِلكا لأي قارئ يقرؤه. ويمكن لكل واحد أن يقترح رأيه، وبذلك يصبح النص الجماعي نواة لحوارٍ في الفضاء العمومي. بتعبير آخر، هي ترى أن الأسبقية يجب أن تكون لِنقلِ المعارف المتاحة، لا لِمَا ينتجه أصحابُ الاختصاص.

وبالنسبة للتعليم ومستوى الجامعة بفرنسا، اتفق المُتحاوران على وجود أزمة عميقة، مصدرها أن البرامج المطبقة في العقود الأخيرة عملتْ على إيجادِ «مجتمع للجهل» بدلاً مِنْ تثبيت أسس «مجتمع للمعرفة»... شخصياً، وجدتُ في هذا الحوار نموذجاً للاختلاف المُخصِب الذي يرافق الآن حوار المثقفين والمفكرين في فرنسا. ذلك أن الأزمة تطرح أمامهم اختياريْن في المنهج والتحليل: إمّا اللجوء إلى العقل بحثاً عن الوضوح والإجماع عند صياغة البدائل، على نحو ما يدعو إليه مارسيل كوشي؛ وإمّا الانطلاق من الأعطاب والانحرافات التي حالت دون استكمال تحرير المواطنين، والاعتماد على تكوين مجموعات للحوار تنشر آراءها من أجل تكوين فضاء عمومي ينشر المعرفة الملموسة من منظور نقدي يفضي إلى بلورة رأي عامّ قادر على حلّ الأزمة ، كما اقترحت الأستاذة سارسي.

ولا شك أن بقية الحوارات والدراسات التي تتوالى هي- في نهاية التحليل- علامة على الحيوية والرغبة في التجدّد لدى مثقفي ومفكري فرنسا، وليست بأي حال دليلاً على الانحدار والاستسلام لمنطق السياسة التي فقدتْ البوْصلة.

> الرقابة على المواقع، انقطاعات الكهرباء، معوقات تواجه مستخدمي الإنترنت في قطاع غزة وبعض مناطق الضفة الغربية، ورغم ذلك تبقى مواقع التواصل الاجتماعي المؤثر الأكبر على الرأي العام في الشارع الفلسطيني. لكن الجلوس أمام شاشة الحاسوب لساعات متواصلة لم يعد فقط إدماناً على الإبحار في ملكوت الشبكة العنكبوتية، وإنما بات مصدراً للربح المادي السريع والذكي، بالنسبة للكثير من الشباب الفلسطيني في ظل تنامي العطالة وصعوبة الحصول على عمل، حيث تفيد إحصاءات قام بها المركز الفلسطيني عام 2015 أن نسبة العطالة بلغت 47 في المئة بين صفوف الشباب الفلسطيني.

شباب فلسطينيون

شهرة عائدها على الشبكة

استطلاع: الدوحة

حسب تقرير وسائل التواصل الاجتماعي في فلسطين لعام 2015، فإن نسبة مستخدمي مواقع التواصل الاجتماعي في فلسطين بلغ 2.4 مليون مستخدم، من أصل 6.7 مليون فلسطيني في الضفة وغزة والقدس والداخل الفلسطيني، وبلغ استخدام موقع الفيسبوك المرتبة الأعلى بنسبة 84 بالمئة أي ما يعادل مليوناً و780 ألف مستخدم، وفي المرتبة الثانية الواتساب بنسبة 47 بالمئة أي مليوناً وسبعة آلاف مستخدم، وجوجل بلس في المرتبة الثالثة بنسبة 18 بالمئة، وعدد مستخدميه 385 ألف مستخدم، ثم توتير بنسبة 16 بالمئة وعدد مستخدميه 342 ألفاً، يليه أنستغرام بنسبة 16 بالمئة بنفس عدد مستخدمي توتير.

وبالنظر لهذه الأرقام، لم يعد النشاط التجاري حصراً على الأسواق والدكاكين؛ ففي الآونة الأخيرة أصبح توجه الشباب الفلسطيني إلى التجارة عبر مواقع التواصل الاجتماعي. التسويق للبضائع يتم بإعلانات ممولة لعروض توصف بالحصرية وبالأسعار المعقولة. شجع هذا التوجه على تأسيس شركات خاصة في مجال التسويق عبر مواقع التواصل الاجتماعي والاستشارات وتطوير الأعمال، يديرها شبان لهم خبرة في التكنولوجيا الرقمية.

سعدي حمد، مقدّم برنامج في عالم التكنولوجيا ووسائل التواصل الاجتماعي في قناة فلسطين اليوم، ومتخصص في التسويق عبر مواقع التواصل الاجتماعي.. في ظل شغفه الموزع بين عمله وهوايته، ساهم بتأسيس شركة خاصة بالتسويق والاستشارات وتطوير الأعمال ويشغل منصب المدير التنفيذي فيها، وتتوجه الشركة إلى إبراز الميزة التنافسية في التسويق عبر مواقع التواصل الاجتماعي لشركات فلسطينية وعربية ودولية.

وتشير الأرقام إلى أن 3 إلى 4 ساعات يومياً يقضيها المستخدم على مواقع التواصل الاجتماعي، وحوالي 18 بالمئة من الفلسطينيين يصل استخدامهم ما بين 7 إلى 8 ساعات يومياً. ويتم الترويج للمنتوجات والخدمات الموجهة لإغراء أكبر نسبة من المستخدمين، اعتماداً على زيادة عدد المشاهدات، وإنشاء إعلانات ممولة مع ضبط إعدادات الإعلان حسب الفئة المستهدفة وزمن ومنطقة العرض.

إلى جانب مواقع التواصل الاجتماعي، يحتل موقع اليوتيوب العالمي، المتخصص في عرض ومشاركة الفيديوهات، المرتبة الثانية، من حيث الاستخدام في فلسطين. ويتيح



المغامرات الأربع

اليوتيوب تقاسم الأرباح حسب عدد المشاهدات التي يحصل عليها محتوى جناب يثير فضول المستخدمين. عربياً، شركات تجني ملايين من الدولارات عبر الموقع من خلال عرض محتويات منوعة وشبابية، تتخللها إعلانات يتم اختيارها من إعدادات جوجل أدسنس (Google AdSense) وهو برنامج إعلاني تابع لشركة جوجل، يتيح إنشاء إعلانات مبوبة تخدم معلنين تعاقدوا مع جوجل مسبقاً، ويقوم جوجل بعرض إعلاناتهم بمقابل مادي يقتسمه مع أصحاب المواقع التي تظهر فيها الإعلانات، بحيث يتم الدفع، إما باحتساب عدد الضغطات التي قام بها الزوار، أو باحتساب عدد المرات التي ظهر فيها الإعلان على الموقع المعلن.

فرق شبابية عديدة في فلسطين، تنشط على اليوتيوب بغرض تقديم محتوى يستقطب نسباً أعلى من المتابعين، الذين يشكلون ضمنياً العامل الحاسم في موضوع الربح من إعلانات جوجل أدسنس، ومن خلال البحث تبين أن أكثر القنوات المشاهدة على اليوتيوب هي قناة «بس يا زلمة»، الخاصة بفريق «تشويش» الكوميدي؛ بحيث تحظى بأكثر من 70 ألف مشترك، فيما تصل نسبة مشاهدة بعض الحلقات لأكثر من مليون مشاهدة، إلى جانب صفحة القناة على الفيسبوك التي تتوفر على أكثر من 217 ألف معجب. وعلى غرار تجارب عديدة في العالم العربي، حيث يتم استقطاب البودكاستر الأكثر استقطاباً للمتابعين على اليوتيوب، فقد انتقل فريق العمل في قناة «بس يا زلمة» من تقديم محتوى مصور يتناول قضايا اجتماعية في قالب ترفيهي، إلى محتوى مبرمج بالتعاقد مع شركات فلسطينية تقوم برعاية وتمويل نشاطهم على اليوتيوب، مقابل الدعاية لها في مجال معين. ويصرح مدير الفريق، الفنان محمود زعيتر أن العلاقة بين الفريق وشركات القطاع الخاص الراعية، هي علاقة تكافلية تقوم على المصلحة المشتركة، دون أن يكون لذلك انعكاس سلبي على جودة المحتوى. ويقول زعيتر في هنا السياق: «المحتوى الذي نقدّمه يحاكي الواقع المجتمعي، وقد سمحت لنا مواقع التواصل، وخصوصاً اليوتيوب، قبل أربعة أعوام إظهار محتوانا لكلّ الناس، واليوم أصبحت مواقع التواصل منصة لنا ولكلّ من يود أن يدعمنا مقابل ظهور علامته التجارية».

في الضفة الغربية يظهر تنافس جلي بين أكثر من قناة على اليوتيوب، فهناك فريق «وطن ع وتر» الكوميدي، والذي يقدّم برنامجاً يحمل نفس اسم الفريق، وتحظى القناة بأكثر من 50 ألف مشترك وتتجاوز بعض حلقاتها أكثر من 900 ألف مشاهدة، وفريق «فنجان البلد» الشبابي الذي يقدّم برنامج «بالشكلوب»، ويحظى بمتابعة أكثر من 39 ألف مشترك، وتصل بعض حلقاته لأكثر من نصف مليون مشاهد. لكن استفادة الشركات من جماهير أصحاب القنوات على اليوتيوب لا يقتصر على الفرق الشبابية فقط، بل يضاف إليهم فنانون يطرحون أعمالهم المصورة على اليوتيوب، مثل الفنان مؤمن شويخ الذي يقدّم برنامج الكاميرا الخفية «طول بالك» وأعمالاً أخرى ذات طابع إنساني، ويبلغ نسبة المشتركين في قناته 30 ألف مشترك، فيما تحظى صفحته الشخصية بأكثر من 331 ألف معجب.

الربح عبر مواقع التواصل الاجتماعي هو أيضاً وجهة العنصر الأنثوي في فلسطين، فرغم احتكار عنصر الشباب والرجال لهذا الفضاء بشكل أكبر، إلّا أن فريق «المغامرات» في غزة له تجربة فريدة من نوعها، خصوصاً عبر موقع التواصل «انستغرام» واليوم يصل مجموع المتابعين عبر حسابات عضوات الفريق أكثر من 200 ألف متابع. أعضاء فريق المغامرات هن: إنصاف حبيب (21 عاماً) وهي طالبة صحافة في الجامعة الإسلامية، وبراءة الغلاييني (21 عاماً) طالبة إعلام واتصال جماهيري في جامعة الأزهر، وفاطمة أبو مصبح (20 عاماً) طالبة هندسة في جامعة الأزهر، وروان الكباريتي (22 عاماً) خريجة علاقات عامة واعلان من الكلية الجامعية.

«المغامرات» كسرن جدار العادات والتقاليد، وخضن تجربة مواقع التواصل. يستخدمن هواتفهن بتلقائية لتصوير اللقطات ومقاطع الفيديو وينشرنها عبر حساباتهن ليكسبن الكثير من الإعجاب والثناء يومياً. مواضيع الصور التي يقدّمها الفريق تزرع الأمل في النفوس، إذ تعكس الجوانب الجميلة في قطاع غزة المحاصر منذ 10 أعوام، الأمر الذي يجذب عشرات الآلاف من المتابعين، إلى أن أصبحن محط اهتمام الشركات المحلية الفلسطينية. في هنا الصدد عضوة «المغامرات» أبو مصبح تقول: «اليوم دخلنا عالم الربح وأصبحنا مصدر ثقة لترويج عدد من المنتجات المحلية وخدمة القطاع الخاص بما يعود بالفائدة للمنتجات الوطنية، من خلال حساباتنا التي تكسوها صور منوعة وجميلة، وهذا ما يزيد نسبة متابعينا».

لكن ظاهرة الربح من الإنترنت لا تخلو من انتقادات ومعوقات. خبراء التواصل في نادي الإعلام الاجتماعي الفلسطيني، يلحون على أهمية الفكرة وقوتها حتى يمكن إقناع المستخدم الفلسطيني الذي بلغ من النضج ما يكفي في تعامله مع مواقع التواصل الاجتماعي. إلى جانب ذلك تبقى تكلفة إنتاج محتوى عائقاً عند البعض لما تتطلبه من وسائل في التصوير وتكاليف الإعلانات الممولة على شبكات التواصل الاجتماعي. كما أشار رئيس نادي الإعلام الاجتماعي الفلسطيني علي بخيت أن هنالك بعض المستخدمين في فلسطين يلجؤون لطرق غير مشروعة للربح عبر الإنترنت، منوهاً بدورهم كنادٍ مهتم بوسائل التواصل في الحد من توجه بعض الشبان لتلك الطرق وتغيير مسارهم للكسب المشروع. ويبقى المعوق الأكبر في ثقافة المجتمع نفسها، حيث إن هنالك نسبة كبيرة لغاية الآن لا تفهم الترويج لأي محتوى عبر مواقع التواصل الاجتماعي، والبعض يعتبرها سلبية في ظل الحالة السياسية التي تقوم على عمل إعلانات ممولة لبث الخلافات السياسية مع أحزاب مختلفة في ظل الانقسام الفلسطيني.



فريق «بس يا زلمة»

> ملتحماً بمنظومة السُلطة والمؤسَّسات التابعة لها، متخفّياً خلف كواليس الصمت والخوف، أو منفياً خارج حدود وطنه، يَحلُم بفجر وطنٍ جديد... كانت هذه حالات المثقَّف السوري قبل الثورة. لكن الحِراك الشعبي في سورية منذ مارس/آذار 2011، شَكَّلَ اختباراً وتحدياً أسقط أقنعة كثيرة، فيما يواصل تغنية الحلم عند مثقفين آخرين. التحقيق التالي يرصد دور المثقَّف السوري في سياقات الثورة والسجالية التي رافقت هنا الدور، على ضوء طبيعة مشاركته في الهبَّة الشعبية أو معاداته لها.



مسرحية الأخوين ملص عن الثورة السورية

«المثقَّف السُّوري».. مواقع ومواقف

طالب عبد الغفار الدغيم

جاءت ثورات الربيع العربي تعبيراً عن انفجارات اجتماعية في منظومة القيم، وطرحت هذه الثورات أسئلةً مصيرية عن دور المثقَّف زمن التحوُّلات التاريخية العربية؛ فالنُخب الثّقافية العربية لم تكن شرارة الثورة، إلّا أن عدداً ليس بالقليل من المُثقَّفين العرب وجدوا في حركية الشعوب العربية رسالةً سامية، فيما تنطعت ثُلةٌ من المُثقَّفين، وهم أولئك الذين لم تكن تطلعات الشعوب آتية وفق تصوراتهم وآرائهم؛ فساندوا استبداد السُلطة، وأشهروا سلاحهم المعرفي في وجه الثورات، ووقفوا في وجه التغيير العربي(1).

قُبيلَ الثورة

بعد وصول حزب البعث إلى السلطة في سورية؛ خفَّ صوت المُثقَّف السوري الذي صاغ البناء السياسي بعد الاستقلال، ومع انسداد الحلول الديموقراطية في أواخر القرن العشرين، اتجه الإسلاميون السوريون إلى العنف (الطليعة المقاتلة)، ولكن في موازاة ذلك برز تيار طالب بدولة الحريات، وقاده المثقَّفون وطلبة الجامعات وأعضاء النقابات المهنية (كالمحامين والأطباء..)، وفي تلك الأثناء صدر من بلاد الغُربة (باريس)، كتاب برهان غليون «بيان من أجل الديموقراطية»، ليُعلن عن مرحلة جديدة من تاريخ الفكر الديموقراطي، ولكن انتصار السُلطة على الإخوان المسلمين، وعلى القوى الديموقراطية؛ جعل المثقَّف السوري يخلد إلى مملكة الصمت(2)، وخير مُعبر عن ضبابية المشهد السوري آنذاك رسالةُ المفكر السوري سعد الله ونوس إلى الناقدة المصرية عَبلة الرويني، التي جاء فيها: «سأعود إلى توقعتي وحياتي اليومية، وأوهامي التي أنسُجها وحيداً في غرفتي وبين كُتبي، وهناك يبدو للعالَم كثافة، وتبدو للأفكار أهمية، وتتخذ الثّقافة بُعداً مصيرياً، أما هنا فلا شيء إلّا الكذب، والفساد، ومَوتُ الأمل.. إننا نحن المُثقَّفين سُلطة ظل شاغلها الأساسي أن تُصبح فعلية.. إننا قَفَا النظام، ولسنا نقيضه أو بديله، يا للخيبة! ويا للحزن!»(3).

لم يصمت المُثقَّفون السوريون عن النُخبة العسكرية الحاكمة منذ وصولها إلى الحكم، فتوجهوا إلى المُجتمع من خلال دعوة إلى بناء الحياة المدنية، وجرى استخدام صيغة البيانات الموقعة كطريقة للتأثير والتواصل مع الرأي العام، فعند دخول القوات السورية إلى لبنان سنة 1976 ومحاصرتهم تل الزعتر، وقَّع مُثقَّفون، وكان من بينهم سعد الله ونوس، بياناً أدانوا فيه التدخل السوري في لبنان، وكانت بداية رفع المثقَّفين السوريين صوتهم المعنوي والرمزي، وكذا الأمرُ في سنة 1999 وقَّع عدد من المثقَّفين السوريين البارزين «رياض الترك ومحمد ملص وعمر أميرالاي ونبيل المالح...»، بيانا عرف بـ«بيان الألف» أدانوا فيه تدخل المؤسَّسة العامة للسينما التابعة للحكومة في عملهم. اخترق البيان جدار الصمت الذي ساد سنين طويلة، وأعاد التنكير مجدداً بالمثقَّف السوري العضوي، ودوره في التأثير في الفضاء العام(4)، وكما ازدهر في أواخر القرن الماضي ما سُمي بـ«أدب السجون»؛ الذي كان يُنشر خارج الوطن ويُسرب سراً إليه، ومن ثم برز دور مثقَّفي ربيع دمشق في 2001؛ ذلك عندما أطلق الأسد الابن وعوداً بالإصلاح والتغيير، وفتح باب الحريات(5)، ولكن الأنشطة الاجتماعية والاعتصامات قُوبلت بشدة من السلطة، فنتج عن هذا السعي الانتقال من المعارضة المطلبية إلى السياسة المنظمة، فكان صدور إعلان دمشق للتغيير الوطني الديموقراطي في أكتوبر/تشرين الأول 2004، وتَشكَّل تكتل جمع قوى ثقافية وسياسية متنوعة وأحزاباً كردية وآشورية ويسارية وقومية وإسلامية؛ وجميع هؤلاء المثقَّفين اجتمعوا على فكرة «الإيمان بمفهوم الديموقراطية والحريات»، إلّا أن الأمر لم ينجح، فطالت الجميع حملة من الملاحقات الأمنية، والاعتقالات، والتهجير، فتوزع مثقَّفو سورية داخل وخارج الوطن، واستمرت حالة التوتر والصراع أو التناغم بين فئة المُثقَّفين والسلطة إلى أن انفجر الشارع السوري في مطلع العام 2011(6).

الفنان والأديب

كانت الحياة الفَنّيّة في سورية قبيل الربيع العربي متوائمة في الغالب مع السلطة الحاكمة، فكان عالم الفنانين الأكثر ارتباطاً بالسلطة من غيره، واستثمرت فيه أجهزة الحاكم السطوة والوجاهة؛ لامتلاكه القُدرة على التأثير في الرأي العام، ومن ناحية ثانية استفاد الفنانون بتحقيق مكاسب شخصية ونفوذ سياسي، فلم يكن العالم الفَنّي بعيداً عن التأثُّر والتفاعل والتأثير(7). وارتفع صَوت مُثقَّف السلطة الذي اعتاد أن يستثمر عُدته الفكرية؛ لتبرير خيارات النظام وأفعاله مهما كانت، حيث ناصبت فئة من المثقَّفين السوريين العداء للثورة من الشيخي إلى العلماني من أحمد حسون إلى الأديب نبيل فياض؛ بتُهمة التآمر والسلفية، وكما أن الفئات الأخرى من المثقَّفين توزعت مواقفها بين الصمت، إلى موقف نزع إلى عدم القطيعة مع النظام والبحث عن تسوية معه، فنرى الشاعر نزيه أبو عفش وهو الذي يَحتجُ على الثورة بالقول: «فهُم لم يمهلوا النظام السوري للقيام بإصلاحات، فهذه لا تكون في يوم وليلة»، إلّا أن فئة واسعة من المثقَّفين وقفوا مع حراك الشارع السوري، ودعموه بشتى الوسائل، واتجهت هذه الفئة إلى محاولة إيجاد طريقة للتغيير الجذري، وإقامة نظام ديموقراطي على أسس المواطنة السوريّة(8)، وظهرت كتاباتُ السوريين من عُمق الحراك.

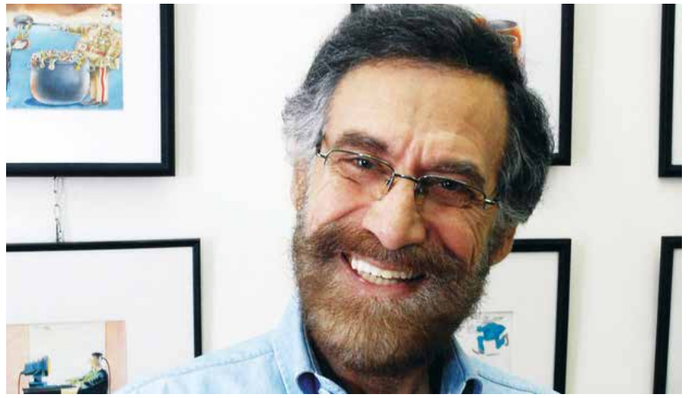
أحدثت مشاركة الفنانين أثراً بالغاً في حراك الشارع السوري، وهؤلاء تعرضوا منذ البداية للتشهير والتهديد، وكانت أول مشاركة للمثقَّفين السوريين بشكل علني عند إصدار بيان إنساني سمي بـ«بيان الحليب»، والذي أطلقته الكاتبة السورية ريما فليحان، عبر صفحتها الشخصية على فيسبوك، ووقع عليه 1200 مثقَّف سوري (مُنى واصف، يارا صبري، عزة البحرة، كندة علوش، عبدالحكيم قطيفان، فدوى سليمان، سميح شقير، ياسر العظمة، مي سكاف...)، وطالبوا السُلطة بإدخال الغذاء والدواء لأطفال درعا، وجرى توقيع البيان في 28 مارس/آذار 2011، لكنه قُوبل بالعنف، وبحملة واسعة من التخوين من طرف الإعلاميين والفنانين المؤيدين للنظام السوري(9)، ورد الفنان زهير عبدالكريم على الموقعين على البيان بالقول: «تفاجأت بهذا البيان الذي لا يلق بفنانين عاشوا في هذا الوطن وكبروا فيه»، وأعرب الفنان عارف الطويل عن سعادته بوضع اسمه على قائمة العار السورية، وقال إنها قائمة «كرامة»(10). وتحدثت الممثلة السورية عزة البحرة وهي إحدى الموقعين على بيان الحليب، على تبعات هذا البيان، وما أعقبه من حملات التخوين والإقصاء، فقد أصدر المُخرج نجدت أنزور ما سُمي «بيان الشركات»، والذي وقعت عليه نحو 26

شركة منتجة للأعمال الدرامية، وقضى بمقاطعة فناني الثورة والمتعاطفين معها، وكان فريق ثالث من الفنانين «محايدين» أقرب للفئة الموقعة، فقد قرر المنتج المرحوم أديب خير ألّا يتدخل في السياسة، وأن يأخذ موقفاً محايداً، وهو المنتج الوحيد الذي رفض التوقيع على بيان الشركات بمقاطعة الفنانين، فاستمر الفنانون معه بأعمال الدبلجة إلى أن اضطر أكثرهم للخروج خارج الوطن(11).

ولعل العلامة الأبرز لمشاركة الفنانين كانت التظاهرة التي أُطلق عليها «مظاهرة المثقّفين» التي اتُفق على خروجها من أمام جامع الحسن، فوجدوا الأمن في انتظارهم، فقام باعتقال 29 فتاة و10 شباب، ومنهم الفنانة مي سكاف ورئيس تحرير مجلة شبابلك إياد شربجي، والأخوان المسرحيان ملص، والموسيقي رامي العاشق، والمخرج نضال حسن، والمصورة ساشا أيوب، والكاتب فايز سارة، والممثل فارس الحلو وغيرهم(12).

كان إجماع المثقّفين السوريين على موقف واضح تجلى في توقيع بيان «تجمع فناني ومبدعي سورية من أجل الحرية» في 27 ديسمبر/كانون الأول 2011، ونص البيان: «لقد حاول بعضُنا أو كُلنا المقاومة بالفَنّ، وصون حق الرأي.. لقد حُوصرت مُخيلة المُبدعين السوريين لعقودٍ طويلة في مؤسّسات فاسدة ووزارات فاسدة ونقابات فاسدة.. إنّ فقدانَ المؤسّسات شرعيّتَها الأخلاقية والمِهَنيّة تَجْعَلُنا نَبْحَثُ عن إنسانيتنا خارج هَذِهِ «الشرعية» المُلطخة بدماء السوريين. لقد أيقظت حُريّة الشارع حريّتنا، نحن لا نستطيع إعادةَ شُهدائنا للحياة، لَكنّنا نستطيع تَمْجيدَ الحياة بالعملِ يداً بيَدْ وقَلباً بِقَلْبْ مع ثورة السوريين لبناء وطنٍ جديد»(13).

وقف بجانب الثورة والحراك الشعبي عدد غَيْرُ قليل من المُثقّفين السوريين، من فنانين وصحافيين، وكُتاب، وموسيقيين، وشُعراء وغيرهم، فالمعارضة للنظام السوري امتدت إلى



علي فرزات

الفَنّ التشكيلي بريشة الفنان السوري علي فرزات، أحدُ أبرز فناني الكاريكاتير في العالم، ويَجنحُ في رسومه نحو السُخرية المريرة، فكان أن أصدر سنة 2003 صحيفة الدومري الأسبوعية، إلّا أنه تم إيقافها بقرار حكومي، وبعد انطلاق الثورة تفاعل مع الحِراك وهو داخل دمشق، فبدأ يَرسُم صُوراً ساخرة لمسؤولين كبار، وطالت رسوماته رأس السلطة «بشار الأسد»... وكان أن أوقفته سيارة أمنٍ ومؤيدين تابعين للنظام السوري بدمشق في 25 أغسطس/آب 2011، فقاموا بكسرِ أصابع يديه وسيارته، وقالوا له «حتى ما تتطاول على أسيادك»، ورداً للجميل رُفعت رُسوم الفنان في مظاهرات المُدن والبلدات السورية وقوفاً معه، وعندما سُئل فرزات، من أين تُطل اليوم على الثورة السورية؟، أجاب: أُطلُّ على المشهد انطلاقاً من انسجام الفنان مع نفسه؛ أيّ فنان يُفكر كما يُعبر تماماً(14).

أما النموذج الثاني للفنان المُنحاز للثورة، فهو المسرحي هُمام حوت، والذي كان من أكثر الفنانين قُرباً من الرئيس الأسد، وفي متابعتنا برنامج «تغيرنا» على قناة أورينت، نراه يتعمق بشرحه حول دور المثقّف السوري، وطبيعة علاقته السابقة بالنظام السوري، فقد كان يطلب منه الرئيس شخصياً أن يُوصل رسائل عن الممانعة والمقاومة إلى الشارع السوري، ويبتعد عن المشاكل الداخلية، فاتهم الكثيرون همام حوت بأنه فنان سُلطة، فهو كان يتولى أُسرة المتحدين الفَنّيين، وسُخرت له المسارح القومية في كلّ سورية، فكانت مسرحياته تحمل شعارات مشروع ممانعة «ليلة سقوط بغداد، وطاب الموت يا عرب...»، وكان يحضر في مسرحه كبار المسؤولين السوريين بمن فيهم رئيس الجمهورية ورؤساء فروع الأمن ورئيس الحكومة، ولكنه منذ بداية 2009 وجد ضرورة توجيه مسرحه لمناقشة قضايا داخلية محلية، فجاءت مسرحيته «فساد أكاديمي» لتكشف عن الفساد الحكومي والقبضة الأمنية على مؤسسات الدولة، ومع بداية الثورة طُلب منه الخروج على شاشة التليفزيون السوري ليعمل على تغيير مزاج الشارع الحلبي، وجرى تهديده وأسرته بالقتل؛ لأنه رفض الظهور على الشاشات، فخرج إلى تركيا، وقبل خروجه وجه رسالة إلى الرئيس الأسد يطالبه بالتنحي، وأن يحقن دماء الشعب السوري باسم الصداقة القديمة بينهما، إلا أنه تم الحجز على أمواله، واتهم بالخيانة من قبل النظام والمسرحيين المؤيدين له، وعندما سُئل عن موعد عودته إلى المسرح، فأجاب: «لا مسرح، والدَّمُ السُوري يَسيل بشكل يومي»(15).

مواقف مضادة

من أبرز المواقف التي أثارت اتجاهاً معادياً للثورة، موقف الفنان السوري المعروف دريد لحام الذي كان من أكثر المؤثرين في مسرحياته وأعماله الفَنّيّة بالشارع السوري قبيل الثورة (كانت أعماله تحتوي على نقد ضمني للأنظمة المستبدة وتغول الأجهزة الأمنية في حياة الناس)، إلّا أنه ومع بدء الحراك الشعبي في سورية أخذ اتجاهاً مختلفاً، ودعا لإعادة انتخاب الرئيس السوري لدورة رئاسية جديدة، وفي أكثر من لقاء إعلامي دعا إلى ضرورة نزول الجيش السوري إلى الشارع لينشر الأمان حسب قوله، وآخر تصريح له كان في مهرجان الإسكندرية السينمائي في أواخر 2015؛ حيث رأى أن ما يجري في سورية معقد، ولا يزال الوقت مبكراً لمناقشة ما يجري سينمائياً، في الوقت الذي كان فيه أحد الأفلام المشاركة في المهرجان يحكي مرثية لأم تعيش وحيدة في أطراف دمشق، وتموت في غياب أبنائها، ويصبح لحاقهم بها مُخاطرة، وفيلم الأم هذا له طابع إنساني، ويُمثل الانتصار لإرادة الحياة عند الإنسان(16)، ولا ننسى أن دريد لحام هو الفنان الذي نذر نفسه لقضايا حقوقية قومية ووطنية، فكان يعمل سفيراً للنوايا الحسنة لدى اليونسييف في سورية والعالم العربي. ويُشابه موقفه هذا موقف مرتبك للشاعر أدونيس الذي يُقدم لنا في كتابه الثابت والمتحوّل مُعنوناً «الثورة حركة شاملة، والهدف الجوهري لكلّ مثقّف ثوري مُبدع، ليس الوصول إلى السلطة، وإنما خَلقُ الوعي الثوري الذي يُحطم البنية اللاثورية في المجتمع»(17)، فأدونيس شاعر الحريات لم يجد شططاً في مساواة الحِراك الشعبي بالسلطة الحاكمة في سورية، فمن خلال كلامه لوكالة الأنباء الفرنسية يقول: «إن مشكلة تغيير النظام في سورية ثانوية، فيما المشكلة الجذرية التي نحتاج حَلّها هي تغيير المجتمع»، وبدل أن يُخاطب الشارع كظهيرٍ ثقافي



برهان غليون



أدونيس

خاطب الرئيس السوري باعتباره رئيس جمهورية مُنتخباً، وأوكل إليه نقل سورية إلى الديموقراطية، ونرى تناقضاً مخيفاً في شخصية المثقّف المكرس، فهو ينتقد المتظاهرين لخروجهم من المساجد فيما سماه أدلجة الثورة، وهو صاحب المديح الوافر للثورة الإيرانية «الإسلامية» والإمام الخميني(18)، وقد وجهت له انتقادات واسعة من المفكر السوري صادق جلال العظم وعدد لا يستهان به من المثقّفين الداعمين لحركة التغيير العربي، فهل كان مطلوباً من السُوريين أن يَتغيَّروا قبل أن يُطالبوا بحل إشكالية مكوث عائلة الأسد في السُلطة أربعة عقود من الزمن؟

ومن المواقف المساندة للنظام السوري كذلك، كان موقف الفنانة رغدة التي وصفت المتظاهرين بالعُملاء، واحتقرت الفنانين الذين وقفوا مع الثورة، وطالبت الأسد باستخدام الكيماوي، مصرحة: «أما آن للكيماوي أن يستشيط»، كما طالب فنان آخر، وهو بشار إسماعيل بمصادرة أراضي الثوار والتركمان في اللاذقية وبانياس، وتوزيعها على أُسَرِ الفُقراء والشهداء من العسكر(19).

وتجدر الإشارة إلى أن فئة ثالثة من المثقّفين لم تشترك بالأحداث؛ فلا هي والت النظام، ولا هي عارضته، وهم المثقّفون الحياديون، وتُنعت هذه الفئة في سورية بـ «الرمادية»، وتجمع عددا ليس بالقليل من الفنانين والكُتاب والأكاديميين والصحافيين والفقهاء الذين بقوا على حيادهم بعيداً عن طرفي الصراع...



البوركيني.. لباس أم فزّاعة؟

على إثر قرار حظر لباس السباحة المعروف بـ «البوركيني» في بعض جهات فرنسا خلال أغسطس/آب المنصرم، صرح الناطق باسم المفوضية الأممية العليا لحقوق الإنسان التابعة للأمم المتحدة ريبرتْ كولْفيلْ: «إنه بصراحة ردّ فعل غبي على ما نواجهه فيما يتعلّق بالهجمات الإرهابية. فهو لا يُعزِّز الأمن، ولا يضيف شيئاً في مجال النظام العام أو أيّ شيء آخر، بل يُحفِّز التصادم، ومن ثَمّ يقوِّض النظام العام، ويتسبَّب في آثار معاكِسة».

القضاء الفرنسي، رأى في قرار منع الـ «بوركيني» الذي رفعته إحدى بلديات جنوب شرق فرنسا، تهديداً للحرّيات التي تَضْمنها القوانين الفرنسية. فيما رحَّبت المفوضية الأممية بقرار مجلس الدولة الفرنسي تعليق حظر ارتداء «البوركيني» في شواطئ فرنسا. ودعت السلطات المحلية التي تبنّت الحظر إلى إبطاله، واتخاذ إجراءات لمعاقبة الذين يحضّون على الحقد والكراهية وتأجيجها بين مختلف الأعراق والجاليات بدلاً من المساس بحقوق النساء اللواتي يرغبن في ارتداء البوركيني وهن راضيات به.

بين قرار الحظر وإبطاله، تحوَّل «البوركيني» إلى موضوع جدل سياسي كبير في فرنسا انخرط فيه المثقفون وكبار الساسة في فرنسا..

أدوارٌ جديدة

دفع المُثقَّفون المعارضون أثماناً باهظة؛ فالاعتداء على عائلة الموسيقار السوري الأميركي مالك الجندلي، وتهشيم أصابع رسام الكاريكاتير علي فرزات، واقتلاع عُيون المصور فرزات يحيى جَربان، وقتل السينمائي الشاب باسل شحادة بقنيفة دبابة، والتصفية الجسدية للروائي إبراهيم خريط، ورامي السيد، وبراء البوشي ممن قضوا اغتيالاً، ونهاية الفنان التشكيلي وائل قسطون في السجون تحت التعذيب، والقيام بعمليات الاختطاف لمثقّفين اختفى الكثير منهم، كالناشطة الحقوقية رزان زيتونة وزوجها المحامي وائل حمادة منذ يناير/كانون الثاني 2013، وعملية تهجير مئات المثقّفين السوريين خارج البلاد(20).. لا شك أن هذه المآلات هدفها إضعاف دور المثقّف السوري خاصة في توجيه الحراك الشعبي لكن ذلك لم ينجح مع الشبكية الافتراضية التي جعلت الناس يُصعّدون من الثورة، ويُخطّون طريقهم في المظاهرات العفوية دون قيادة منتظمة، يتولاها مثقّفون منذ البداية.

كما برز مثقّفون سوريون تبنوا عملية النقد الثوري، كالشاعرين أنس الدغيم ومصطفى عكرمة، حيث تولى كلّ منهما إثارة الروح الوطنية في نفوس المتظاهرين منذ بدايات الثورة، ولم يكتفيا بذلك، بل نددا بتجاوزات الأطراف الثورية، ووجها نقداً لبعض قادة الحراك عبر صفحتهما على الإنترنت، وفي الأمسيات والفعاليات داخل وخارج سورية(21)، وكذلك يُمثل ياسين الحاج صالح المثقّف ذا العُمق الثوري الناقد، الذي قضى في سجون النظام السوري ستة عشر عاماً؛ بسبب فكره، وانتمائه اليساري، وهو اليوم يعيش فاجعة مُستمرة باعتقال أفرادٍ من عائلته، واختفاء زوجته، ومع هذا لم ينفك عن محاكاة وقراءة سياقات الثورة السورية، ورصد تحوّلاتها، ويُحنر من كبواتها من خلال كتاباته الغزيرة.

ما أنتجه المثقّف السوري في عملية الحراك يُعيدنا إلى ذاكرة الخمسينيات من القرن الماضي، فقد أسس المثقّفون السوريون عشرات الصحف والمراكز البحثية، والقنوات التليفزيونية بالرغم من كلّ مشاهد الدمار والأخطار التي تعرضوا لها، فشرعت الثّقافة بالانطلاق من جديد وكان هنا جزءاً من الدور الذي تحمّله المثقّف الثائر، وصدرت الصحف السورية المطبوعة والإلكترونية : مجلة عنب بلدي (داريا)، وبانوراما الثورة (طرطوس)، والفجرالأحمر (اللاذقية)، وطلعنا على الحرية (دمشق)، وضوضاء السوياء، وبرزت العديد من الكُتل والتجمعات الثّقافية والحقوقية والعشرات من مراكز الدراسات نواة للمجتمع السوري الجديد (رابطة الكُتاب السوريين، ورابطة الصحافيين، ورابطة المحاميين الأحرار، ومكتب التوثيق الحقوقي في سورية، وتجمع الفَنّ والحُرية أماجي، ومركز الجمهورية للدراسات...)، إضافة إلى المواقع الإعلامية الإلكترونية (شبكة شام، وأغاريت، وزمان الوصل، وقناة حلب اليوم، ومجلات الثائر السوري...)، ومجلات شبابية أخرى مثل أحرار سورية، وأحرار قاسيون، وسورية بدا حرية(22).

بالرغم من تحوّل الثورة من حراكٍ سلمي إلى طور العسكرة بفعل الظروف الداخلية والخارجية، فإن كثيراً من المثقّفين لم يناصبوها العداء، بل حَمّلوا النظام مسؤولية هذا التحوّل، وشكّلوا مع الثورة جمهوراً ثالثاً يعيش بين النظام والقوى المتطرّفة، كالكاتب حسين عودات، وأعرب عن ذلك برهان غليون بالقول: «في النهاية نحن ماضون إلى هدفنا لأنه من غير الممكن العودة إلى الوراء، ولكن إقامة الدولة الجديدة لن تكون كشُربة ماء؛ يتوجب علينا جميعاً العمل ليل نهار من أجل لملمة أشلائنا وتضميد جراحنا، وسنخرُج من هذه الحرب كُتلةً من الدمار المادي والنفسي والسياسي، كما خرجت أميركا من حربها الأهلية، ولكننا سنخرج شعباً جديداً صاحبَ رأي ومبادرة، وسنبني مجتمعاً حراً كريماً على مستوى طموحاتنا، ويليق بدماء الشهداء والجرحى والمنكوبين»(23).

هوامش:

1 - حمزة مصطفى، «المثقّف العربي ومراحل التحوّل التاريخية»، العربي الجديد، 16 مارس/آذار 2015.

2 - شمس الدين الكيلاني، «دور المثقّف في الثورة السورية بين شهيد ومتفكر»، (ورقة بحثية في مؤتمر العلوم الإنسانية والاجتماعية في مراكش، 19 - 21 مارس/آذار 2015).

3 - سعد الله ونوس، «نحن المثقّفون قفا النظام ولسنا نقيضه»، ملحق السفير الثّقافي، 15 مارس/آذار 2016.

4 - رضوان زيادة، السلطة والاستخبارات في سورية، (بيروت: دار الريس، ط1 2013) 165.164.

5 - الكيلاني، المرجع السابق. 6.

6 - زيادة، المرجع السابق، 186.185.

7 - محمد كريم. «الفنانون والسلطة: الثورات تفرزهم إلى فريقين». العربي الجديد، آخر تحديث 17 يناير/كانون الثاني 2016.

8 - الكيلاني، المرجع السابق، 12.

9 - تقرير «مقتل 22 فنانا واعتقال 57 من بيان الحليب إلى حملات الترهيب»، الحياة، لندن، 2015/6/22.

10 - نظّم نشطاء ومثقّفون سوريون وعرب قوائم للفنانين والمثقّفين ضد أو مع الثورة السورية باسم «قائمة العار. قائمة الشرف».

11 - عدنان عبدالرزاق، «عزة البحرة: نظام بشار الأسد عاقبني لتأييدي الثورة»، العربي الجديد، 10 سبتمبر/أيلول 2014.

12 - الكيلاني، المرجع السابق، 16.

13 - بيان تجمع فناني ومبدعي سورية من أجل الحرية، موقع أماريجي، سورية، 2011/12/27.

14 - فاطمة ياسين، «علي فرزات: رسمتُ كلّ الديكتاتوريين في واحد لأنهم متشابهون»، العربي الجديد، 2116/2/15.

15 - همام حوت، «من مسرح الممانعة إلى صفوف الثورة»، برنامج تغيرنا، قناة أوربنت، اسطنبول، 10 أكتوبر/تشرين الأول 2014.

16 - وكالة رويترز، مقابلة «دريد لحام: الوقت مبكر لمناقشة ما يجري في سورية سينمائياً»، العربي الجديد، آخر تحديث 6 سبتمبر/أيلول 2015.

17 - صاحب الربيعي، المرجع السابق، 14.

18 - معن البياري، أدونيس.. ما هنا البؤس؟، العربي الجديد، آخر تحديث 2014/5/22.

19 - الكيلاني، المرجع السابق، 13.

20 - الكيلاني، المرجع السابق، 20.

21 - أنس الدغيم، أمسية ماضون على خطاكم، قناة يوتيوب، إدلب، في أغسطس/آب 2012.

22 - الكيلاني، المرجع السابق، 21.20.

23 - برهان غليون، «حوار برهان غليون»، مجموعة الجمهورية، بتاريخ 18 فبراير/شباط 2013.



«البوركيني» بيد القضاء الفرنسي

مروى بن مسعود

تداولت مواقع اجتماعية في الآونة الأخيرة صورة من الأرشيف تعود إلى العام 1957، ويظهر في الصورة ضابط شرطة بصدد تحرير مخالفة ضد امرأة خالفت القانون بارتدائها «البيكيني» على شاطئ ريميني، بالساحل الأدرياتيكي الإيطالي. ففي ذلك الوقت، كانت إيطاليا ومعظم الدول الغربية تحظر ثوب السباحة المكشوف والأزياء غير المحتشمة في الأماكن العامة.

ونحن في خضم معركة فرنسا لحظر «البوركيني» (لباس السباحة المحتشم)، لا يسعنا إلّا القول: ما أشبه اليوم بالبارحة. في نفس الوقت، يحتفل «البيكيني» هذه السنة بالذكرى السبعين لتصميمه، حيث تعرض حالياً إحدى صالات العرض الأنيقة بمدينة باريس صوراً تعود لسنوات 1940 و1950 و1960، أحدثت عبر التاريخ ضجة مماثلة للبوركيني اليوم.

ملابس السباحة النسائية أثارت الجدل في المجتمعات منذ القدم، ودفعتها لسن قوانين منظمة لخيارات المرأة الشخصية. كما كانت ملابس السباحة النسائية موضوعاً للنقاش بين المؤرخين وعلماء الاجتماع وعلماء الأنثروبولوجيا منذ عقود، ومثّلت أجساد النساء ولا تزال ساحة للنقاش والجدل، بشكل رسمي أو غير رسمي. وضع الرجل (في المقام الأول) ضوابط الملابس النسائية منذ فترة طويلة جداً، وخلال مراحل متفاوتة أثار الموضوع تساؤلات متعدّدة حول مدى الحريات الشخصية والمخاوف بشأن الحد منها تحت طائلة القانون. وبطبيعة الحال، لم يكن النقاش حول «البوركيني» خاصاً بالحركة النسوية فقط؛ فحسب الأصوات المعارضة فإن أساس هذا الجدل يكمن في خوف المجتمع الفرنسي من ضياع هويته العلمانية، خاصة بعد العمليات الإرهابية الأخيرة في نيس، على ساحل البحر المتوسط، حيث- بعد الهجوم بأقل من شهر- صدر قرار الحظر الأول- من جملة ثلاثين قانوناً على الأقل- على الملابس «غير المناسبة» على الشواطئ في مدينة كان، على بعد 20 ميلاً من نيس، ونص القرار على الحد من انتشار «اللباس الإسلامي». لكن، ورغم أن المحكمة الإدارية العليا في فرنسا قد ألغت حظر «البوركيني» الذي أصدرته إحدى البلدات- وهو الأمر الذي كان من المنتظر تعميمه في حال صدور قرارات بالحظر في مدن أخرى تلقت دعاوى قضائية بخصوص «البوركيني»- إلّا أن المعركة لم تنته بعد، خاصة وأن فرنسا مقبلة على انتخابات جديدة، ومن المحتمل أن يشرّع البرلمان قانوناً يمنع ارتداء «البوركيني» بعد أن تعهد بعض مرشحي الرئاسة الفرنسية لسنة 2017 من اليمين وأقصى اليمين بسن إجراءات لحظر الحجاب الإسلامي في الجامعات والشركات ومنع جميع الملابس

الدينية في الأماكن العامة.

على مرّ التاريخ، أثّرت التشريعات والتنظيمات المحلية والضغوط الاجتماعية في طبيعة وشكل ملابس النساء، من الكورسيهات والدكولت، والتنانير والفساتين، إلى السراويل المثيرة للجدل، وتحوّلت فرنسا إلى مجتمع متحرّر يدعو إلى التعرّي في الأماكن العامة. وفي تبريراتهم لحظر «البيكيني» و«البوركيني»، كرّر المسئولون القول إنهم: «يضعون تلك القواعد لصالح المرأة». ويعقّب ديردري كليمنتي، أستاذ التاريخ في جامعة نيفادا الذي بحث في رموز اللباس النسائي «هنا يعني أن المرأة غير قادرة على تنظيم مظهرها بنفسها». في الماضي، وإلى حدود سنوات 1980، سنّت عديد الشركات الأميركية الكبرى قواعد واسعة لشكل اللباس النسائي في قائمة من أربع صفحات لما يمكن للمرأة أن تلبسه أثناء للعمل.

ولم يكن «البيكيني» ممنوعاً تماماً في بعض البلدان فحسب، بل مع إجبار النساء على دفع الغرامات وترك العديد من الشواطئ إذا خالفن ذلك، وكان يعتبر تصرفاً هاماً وعلامة على التدني الأخلاقي. وذكر غيسلان راير، المؤلف المشارك في كتاب «البيكيني»: الأسطورة، تاريخ مصغر لملابس السباحة» أن إيطاليا وإسبانيا وبعض الشواطئ على ساحل المحيط الأطلسي في فرنسا حظرت ارتداء المايوه في السنوات القليلة الأولى من بيعه في الأسواق. في بعض البلدان المعروفة بشدة تدينها، مثل إيطاليا، كانت السيطرة على جسد المرأة جزءاً من الأخلاق الدينية في البلاد. أما اليوم في فرنسا فيسيطر النظام المدني والعلماني الذي لا يختلف عن السابق في ما يتعلّق بالسيطرة والتحكم في أجساد النساء، حيث يؤمن المجتمع كثيراً بالزامية خلع الملابس، تماماً على غرار إيطاليا، تحت تأثير الفاتيكان، الذي يشدّد على ضرورة تغطية أجساد النساء.

لم يكن الأمر على هنا النحو دائماً؛ عندما صاغ مصمم «البيكيني» الأول، لويس ريار، التسمية (نسبة لجزيرة المرجان الصغيرة بيكيني، التي أجرت فيها الولايات المتحدة اختبار القنبلة النرية) وعرض ملابس السباحة الجديدة في مسبح موليتور



بباريس يوم 5 يوليو/تموز 1946، لم يجد عارضات أزياء على استعداد لإرتدائه، فاضطر للاستعانة براقصات من كازينو باريس، لم تكن موضة مألوفة بل سابقة لأوانها. في تلك الحقبة، كان المجتمع لا يزال صارماً. ورغم أن «البيكيني» سرعان ما أصبح مألوفاً في الأفلام، فقد استغرق أكثر من 15 عاماً ليقتحم عالم الموضة بشكل رسمي، وسبقت فرنسا عديد البلدان الأخرى، وسمحت في نهاية المطاف حتى للعاريات بالسباحة. ويرى دجيان والاتش سكوت، أستاذ العلوم الاجتماعية بمعهد الدراسات المتقدمة في برينستون، أن موافقة فرنسا على ارتداء ملابس السباحة، فضلاً عن حظر «البوركيني» اليوم، هي من منتجات الأفكار المستمدة من مبادئ الثورة الفرنسية عام 1789.

وقد صوّر الرسّام أوجين ديلاكروا «الليبرتي» (الحرية) في شكل امرأة عارية الصدر تقود الفرنسيين الصالحين. ويمكن العثور بسهولة على منحوتات ونقوش ماريان عارية الصدر أو شبه عارية، رمز الثورة والحرّية بفرنسا، على الوثائق الحكومية والمباني والطوابع البريدية. في الواقع، أشار كريستيان استروسي، نائب رئيس بلدية نيس، والوسيط السياسي في كوت دازور، مراراً إلى أن النساء المحتشمات على الشاطئ - سواء عبر بوركيني أو تي شيرت فضفاض وسراويل وحجاب - يشكلن «استفزازاً»، ملمحاً إلى أن لباسهن يشكّل تحدياً للنمط الفرنسي، في تعارض مع أفكار مصممي «البوركيني»، على غرار فانيسا لورينسو، التي أكدت أنها قرّرت تصميم وصنع «البوركيني» حتى لا تحرم المرأة المسلمة من فرصة المشاركة في كلّ الأنشطة مثل بقية فئات المجتمع، ووصفت حرمان المسلمات المتدينات أو غيرهن من الأشخاص من السباحة بالأمر غير المقبول.

وفي جانب آخر اعتبرت الأمم المتحدة القرارات البلدية التي تحظر لباس البحر (البوركيني) في فرنسا دافعاً للتعصب وللتمييز ضد المسلمين. وعبّر المفوض الأعلى لحقوق الإنسان في الأمم المتحدة عن ترحيبه بالقرار الذي اتخذه القضاء الفرنسي لوقف قرارات بحظر «البوركيني»: «هذه القرارات لا تحسّن الوضع الأمني، بل هي على عكس ذلك تميل إلى تغذية التعصب الديني ووصم الأشخاص من الديانة الإسلامية في فرنسا وبخاصة النساء». وأضاف «القوانين المتعلّقة بالملابس مثل القرارات التي تحظر «البوركيني» تؤثر بصورة غير متجانسة على النساء والفتيات وتقضي على استقلاليتهن من خلال إنكار قدرتهن على اتخاذ قرارات مستقلة حول طريقة ملبسهن».

وبموجب المعايير الدولية لحقوق الإنسان، فإن حدود حرّية أي شخص لإظهار ديانته أو معتقداته، بما في ذلك خيار طريقة ملبسه، «لا يُسمح بها سوى في ظروف محدّدة جداً، بما في ذلك لحفظ الأمن العام والنظام العام والصحة العامة أو الأخلاق»، ويجب أن تكون بموجب القانون الدولي لحقوق الإنسان ملائمة وضرورية ومتناسقة.

البوركيني.. لباس كباقي الألبسة*

إدوي بلينيل

ترجمة: محمد الإدريسي

تتّسم المراحل الانتقالية في العديد من الدول، من بينها بلدنا (فرنسا)، بالفوضى وعدم اليقين، حينما يكون العالم القديم يحتضر ببطء والعالم الجديد في طور النشوء، لكونها تفقد علاماتها الأولية، وبخاصة نسيان الحرّيّات الأساسية.

من أجل هاته الحرّيّات الأساسية، ومنذ عام 1789 (وبعده 1830، و1898، و1936، و1968... لننكر بتواريخ الثورات الخلّاقة)، واجه شعبنا القوى التي تخدم الأقوياء والمهيمنين، وتولد الظلم واللاعدالة الاجتماعية. من بين هذه المبادئ، والتي تتماشى مع مصالح الجمهورية الديموقراطية والاجتماعية، هناك الحرّيّة الفردية: المساواة في الحقوق بين الجميع، بغض النظر عن الأصل، أو الظرف، أو الانتماء، أو المعتقد، أو الجنس أو النوع، بشرط ألا يتعدوا على حقوق الآخرين، سواء من خلال أيديولوجيا (سياسية) أو دوغمائية (دينية).

كما هو الحال على الشاطئ، وجب على كلّ واحد منا أن يفكر في المواقف التي اختارها باقي المصطافين (وفقاً لثقافتهم، ومعتقداتهم، وأديانهم...)، ولكن لا أحد منا له الحق أن يفرض على الآخر- سلطوياً- اختياراته من خلال زي إلزامي. وهكذا، فعندما كنت بالأمس أعارض بكلّ قواي أي سلطة تجبر المرأة على تغطية جسدها في المجال العام، فإنني سأعارض اليوم منع ارتداء لباس السباحة على الشاطئ، بحجة أنه مرتبط بالدين. في كلتا الحالتين، نحن نتنازل عن حرّيّاتنا الفردية لصالح منطق سلطوي وتمييزي والذي، في الحالة الأولى، يستهدف النساء من خلال الاستمرار في تقديمهن كأقلية سياسية مضطهدة، وفي الحالة الثانية، يستهدف المسلمين ويجعلهم بمثابة أقلية مستبعدة.

إن الحرّيّة غير قابلة للقسمة، وهي تعني أيضاً ألا نتشارك في نفس الأفكار والأحكام المسبقة. بشرط ألا نسعى، في المقابل، لفرضها سلطوياً - وهذه بالتأكيد ليست حالة المسلمات، كما تدل على ذلك العديد من التقارير، اللواتي يرتدين البوركيني في الشاطئ مع صيقاتهن اللواتي لا يرتدينه بورهن، ويعلن عن احترامهن للتنوع والتعدد الذي يناجيه مسلمو فرنسا. هل يجب علينا أن ننكر بتعصبنا الديني خلال سنة 1905، في إطار عملية التصويت على قانون الفصل بين الكنيسة والدولة، حينما أراد بعض الجمهوريين المحافظين فرض حظر ارتداء ثوب الكهنوت في الفضاء العام؟



من الواضح أن «أريستيد بريان- Aristide Briand» (الذي تبنى القانون بدعم قوي من «جان جوريس- Jean Jaurès») قد عارض الأمر باسم الحرّيّة، وعمل على الجهر بآرائه (وأيضاً اعتقاده)، بدعم تدريجي من قبل الجمهوريين (لكن للأسف، كما الآخرين، ينسى النساء اللواتي ليس لهن صوت ولا الحق في التصويت- في بعض الأحيان، لا تخلو هذه النريعة من سخرية ذات أثر رجعي، وتظل حبيسة الظلامية الدينية).

زعم أنصار منع ارتداء «الزي الكنسي» (كما يفعل آخرون اليوم، والذين يريدون منع ارتداء أي «زي إسلامي) أن الأمر يتعلق بعادة رضوخ، وأن من واجب الدولة أن تحرُّر باسم القانون (وبالتالي بالقوة...) الكهنة من الزي الكهنوتي. بالمناسبة، أكد بعض الرجوليين أن زي الكهنوت، والذي يشبه التنورة، ينتهك «الكرامة الرجولية». وهنا أجابهم أريستيد بريان، برفضه للقانون الذي يعتزم «إقامة نظام للحرّيّة» يفرض على الكهنة «ضرورة تعديل جزء من ملابسهم»: «إن لجنتكم، أيها السادة، تعتقد بأن نظام الفصل الخاص بمسألة اللباس الكنسي لا يجب أن يطرح للنقاش. إن هنا الزي لم يوجد في الأصل من أجلنا في صفته الرسمية (...) لقد أصبح الزي الكهنوتي، بعد اليوم التالي من الفصل، لباساً كباقي الألبسة، ومتاحاً لجميع المواطنين، سواء كانوا كهنة أم لا».

وبعبارة أخرى (وبعيداً عن إعلان بريان، الاستفزازي، حول هنا التجمع النكوري الذي يجعل من حق أي شخص، ضمن نظام الحرّيّة، التنزه بـ«التنورة» إن أراد ذلك) إذا أراد الناس (أياً كانوا)، غداً، أن ينهبوا بثوب الكهنوت إلى الشاطئ، ويسبحوا به، فلهم كامل الحق في ذلك.. وبالمثل، وعلاوة على ذلك، يمكننا أن نلتقي، كما حدث في تصفحنا لـ«باري ماتش- paris match» هنا الأسبوع، رجلاً عارياً يمشي على الشاطئ، فضلاً عن عراة (بياريتز- Biarritz) والذين، نجدهم، ضمن لقائهم مع «إيمانويل ماكرون- Emmanuel Macron» وزوجته، يحيون الوزير وزوجته بابتسامة عريضة. لكن نفس الناس الذين يشعرون بالقلق من وجود المسلمات المرتديات لملابسهن بالبحر، لا يحركون ساكناً ضد هنا الانتهاك الذي يطال حرّيّتهن. في كلتا الحالتين، نجد أنفسنا في مواجهة خيارات ترتبط بالحرّيّة الفردية. إذا كان درسنا لا يقترن بأي تبشير (البحث عن محاولة تقييد حرّيّة الأفراد الآخرين)، وقبول السلطة المفروضة، فإن ذلك يمهد الطريق أمام أخلاقيات الدولة التي رافقت دائماً النظم الاستبدادية، أياً كانت ومهما كانت حجتها.

إنّ كلّ هذه الخلافات، والتي كان من نتائجها الوقوع في الفخ الذي نصبته «داعش» (وصم المسلمين ككبش فداء يبعث على مخاوفنا)، تبدو سخيفة للغاية عندما نجابهها بالتفكير المنطقي. هل يمكن أن نقوم غداً، وباسم رفض رؤية المعتقدات والرموز الدينية في الفضاء العام، بحظر ارتداء غطاء الرأس الذي ترتديه الراهبات الكاثوليكيات حينما ينهبن إلى الشاطئ؟ أو منع اليهود المتدينين من ارتداء الـ«كيبا» فوق رؤوسهم أثناء تجولهم في الشارع؟ لكن، هل سنقوم غداً أيضاً، وباسم «حياد» الفضاء العام، بمنع ارتداء القمصان التي تحمل كتابات عن آراء يفترض أنها تخريبية أو الملابس الشبابية التي من المفترض أنها تدل عن انشقاقهم؟ هل سنعمل على منع و«اصطياد» الشعر الطويل، الثقوب، والأوشام.. إلخ؟

عندما تبدأ الحرّيّة في التراجع، تحت نريعة أيديولوجية تحميها، في هذه الحالة لا تصعب استعادتها فقط، ولكن قبل كلّ شيء فإنها تظل مفقودة من قبل الجميع، وليس فقط من قبل أولئك المقيدين والذين يظهرون على أنهم الهدف. غداً، ووفقاً لتقلبات حياتنا السياسية، فإن البلديات، والحكومات، والشركات ستتخذ نريعة أيديولوجية لتقييد الحرّيّة المرتبطة بالجسد والمظاهر لمهاجمة المواقف الأخرى التي تعتبر غير متوافقة مع أهوائها، وعقائدها ومصالحها. إن الدفاع عن حرّيّاتنا الفردية (بما في ذلك أجسادنا، وملابسنا أو عرينا) هو دفاع عن حرّيّة النضال من أجل حقوقنا، وعدم التعرض لعبودية السلط (سواء تلك المرتبطة بالدولة، والاقتصادية، والأيديولوجية، والدينية، والجنسانية.. إلخ).

ينص الإعلان الثاني لحقوق الإنسان، الأكثر نجاحاً والأكثر زوالاً، والمرتبط بالسنة الأولى للجمهورية (1793) في المادة السادسة على ما يلي: «الحرّيّة هي القوة التي تجعل الإنسان يفعل أي شيء لا يضر بحقوق الآخرين؛ إنها ذات مبدأ طبيعي؛ من



راهبات العزاء أثناء حضورهن لمسابقة ركوب الأمواج في انز- فرنسا



أجل تسطير العبالة؛ من أجل الحفاظ على القانون؛ ويكمن حدها الأخلاقي في القاعدة التالية: «لا تعامل الآخرين بما لا تحب أن يعاملوك به».

أود أن أشير إلى المنشور الذي تم تناوله في الآونة الأخيرة على الشبكات الاجتماعية، بناء بسيط حول السبب الكامن حول عدم معالجتنا لقضايا أخرى (ديموقراطية، واجتماعية، وايكولوجية، وجيو-سياسية، وعلمية.. إلخ) والتي تفرض علينا ضرورة تعبئة جهودنا لمجابهتها، كما يتضح ذلك ضمن أولويات خط تحرير مجلة «ميديا بات» على طول فصل الصيف:

في صيف سنة 2014 (سنتين قبل هجمات 2015 و 2016) كتبت عن ذلك في كتابي «دفاعاً عن المسلمين» (Pour les musulmans) «منشورات لا ديكوفير»(1). هل من الضروري التأكيد على كون هنا التحنير لا يزال قائماً أكثر من أي وقت مضى؟ وهل من واجبنا أن ندعم كلّ أولئك النين وصموا لا لشيء سوى لمعتقداتهم أو مظاهرهم؟ إليكم هذه المقتطفات: «في ظل جميع المواقف، هنا هو مصير أقلية صرحت بالحالة الأخلاقية للمجتمع (...) في ما وراء بلدي، كتبت ضد هذه الحرب بين العالمين، والتي ندفع من خلالها الشعوب إلى بناء كراهية هوياتية تجعل من الدين حجة لها. لكن أنا في فرنسا، حيث أعيش، وأعمل، ومن هنا، وبالنسبة لنا، انطلقت شرارة هنا الوعي. إن الجرائم التي يزعم أن المسلمين من يرتكبها، والنين أسقطوا أنفسهم في مثل هذه الحروب التي لا تنتهي، لا تبرّر أبداً اضطهاد المسلمين في فرنسا. ولا تسمح التجاوزات الفردية أو البعيدة، في بلدنا، سوى في وضع كتلة الرجال، والنساء والأطفال في خطر يهدّد السلامة، وحتى نقاء مجتمعنا الوطني، تحت ذريعة إيمانهم، أو معتقدهم، أو دينهم، أو أصلهم، أو ثقافتهم أو انتمائهم أو مظهرهم. لا يمكن بأي حال من الأحول أن تكون الاضطرابات التي يعيشها العالم مبرّراً لإهمال العالم، في تعقيداته، وتنوعه وهشاشته.

المصدر:

* https://blogs.mediapart.fr/edwy-plenel/blog/140816/un-vetement-comme-les-autres.

1 - انظر مقال إدوي بلينيل موسوم بـ«ضد الكراهية (مع رومان رولاند)» (Contre la haine (avec Romain Rolland)»:
https://blogs.mediapart.fr/edwy-plenel/blog/200116/contre-la-haine-avec-romain-rolland.

الفيسكيني..
حكاية أخرى في الصين



علي فاضل

قبل أن يتصدر موضوع البوركيني (burkini) عناوين الصحف العالمية، كان هناك الفيسكيني (facekini) في الصين، قناع كامل للوجه وبأشكال متعدّدة وملونة، ولا يزال يغزو الشواطئ الصينية المزدحمة في كل صيف، مشكّلاً تجارة جيدة رابحة على الإنترنت. في الأشهر الأخيرة، شهد تويتر وغيره من منصات وسائل الإعلام الاجتماعية تعليقات ساخرة حول قرار حظر البوركيني في عشرات المدن والبلدات الساحلية الفرنسية متسائلين عن طبيعة ردود فعل المسؤولين الفرنسيين تجاه مرتادي الشواطئ الصينية، ومعظمهم بقناع الفيسكيني. الجدل في فرنسا حول قرار حظر البوركيني، لباس بعض النساء المسلمات في البحر، الذي اتخذته حوالي 30 بلدية فرنسية، لم ينته بعد، واتسعت رقعة التعليقات بشأنه، خاصة وأن المحكمة العليا الفرنسية عارضت الشهر الماضي حظر إحدى البلدات ارتداء البوركيني على الشاطئ.

في الصين هناك حكاية أخرى؛ النساء على الشواطئ يرتدين الفيسكيني لحماية أنفسهم من الشمس. في بعض البلدان الآسيوية، لا تخشى معظم النساء التجاعيد التي تسببها الأشعة فوق البنفسجية فحسب، ولكنهن يفضلن البشرة الفاتحة قدر الإمكان، وكريمات تفتيح البشرة تحظى بشعبية وإقبال كبيرين في اليابان وكوريا الجنوبية وتايلاند، على سبيل المثال. النساء الصينيات بتفضيلهن الفيسكيني يرتدين أيضاً في بعض الأحيان ملابس للسباحة تغطي معظم بدنهن، على غرار البوركيني والملابس الرطبة المألوفة بين راكبي الامواج، والمطلوب من المرأة الصينية أن تكون فاتحة البشرة دائماً حتى لا تعتبر إحدى الفلاحات.

ورغم طرافة شكله المنهل وغرابته في البداية، أصبح الفيسكيني بسرعة لباساً شعبياً في الصين. ولكن ماذا عن فرنسا؟ كيف يمكن أن يتصرف نفس المسؤولين وضباط الشرطة النين أجبروا النساء المسلمات على خلع البوركيني في الشواطئ



تجاه هنا الزي الصيني المماثل؟ في الواقع خلف حظر البوركيني مجموعة من ردود الأفعال والمواقف الصينية عبر وسائل الإعلام والتواصل الاجتماعي، ولكنه لم يكن موضوعاً رئيسياً للنقاش ولم يخضع لأي قانون. وقد كتب أحد المفكرين الصينيين على موقع ويبو (Weibo) الصيني: «هذه ليست خطوة نحو الحضارة، ولكنها خطوة إلى الوراء، إلى وحشية التدخل في الشؤون الشخصية. إذا كنتم قد سمحتم بالتعري، فيجب أن تسمحوا لهن بحرية الغطاء أيضاً». وفي الأسبوع الماضي، جاء في موقع (ويبو)، النسخة الخارجية لصحيفة الشعب اليومية، وهي الصحيفة الرسمية للحزب الشيوعي بالصين، تعليق ساخر على الحظر الفرنسي والغربي على البوركيني، وهجوم على ممارسات الحكومات الغربية التي تنتقد الصين باستمرار بسبب انتهاكاتها لحقوق الإنسان. وكتب موظف بجريدة الشعب اليومية «الشرطة المسلحة في فرنسا أجبرت امرأة مسلمة على خلع ملابس السباحة المحافظ، أين حقوق الإنسان؟»

في عام 2014، أصبح تشانغ تشيفان، رجل الأعمال الصيني من مدينة تشينغداو الساحلية يتصدر عناوين الصحف في جميع أنحاء العالم بفكرة الفيسكيني أو القناع اللاصق والمصمم لحماية مرتادي الشواطئ من الشمس في الصين، حيث



البشرة الفاتحة مطمح الجميع. في البداية حظي بإقبال السيدات في منتصف العمر والشابات، قبل أن يقبل حتى الرجال على شرائه. ويتضمّن الفيسكيني صوراً لأكثر الحيوانات المهدّدة بالانقراض في العالم، بما في ذلك الباندا العملاقة، والتماسيح والنمور السيبيرية. وكان الجيل الأول من الفيسكيني عبارة عن غطاء رأس بالأساس، قبل أن يتطوّر القناع لاحقاً ويغطي كامل الجسم في مجموعة متنوعة من الألوان والنقوش. ويستقطب المصمم «تشانغ تشيفان» عملاء بالآلاف وإقناعهم بضرورة حماية أنفسهم من الأشعة فوق البنفسجية ومن قنديل البحر الخطير. ويتضمّن قناع الفيسكيني أيضاً ثقوباً في نسيج الجلد الضيق والمرن للعيون والأنف والفم، وفي بعض الحالات، لنيول المهر. ورغم ما أثاره الفيسكيني من سخرية عالمية بسبب طرافة شكله وألوانه، أصبحت هذه الأقنعة البحرية- النسائية في البداية بالأساس- شعبية بين النساء والرجال الأصغر سنّاً اليوم. وقال صاحب الفكرة تشانغ «سأبقى أصمم وأحاول أن أجعل منها رمزاً للموضة في الداخل والخارج على حدسواء».



ايزابيللا كاميرا دافليتو

دروس إنسانية

نعرف جميعاً أن أهل نابولي يتمتعون بقلب كبير، ويُقال إنهم الأكثر سخاءً بين الإيطاليين، لأنهم رغم معاناتهم في الماضي من فقر وبؤس إلّا أنهم كانوا وما زالوا، في طليعة من يُقدّم يد العون للمحتاجين من أهليهم. كما نعرف أيضاً العادة القديمة لـ«القهوة المدفوعة»، والتي تحدّثت عنها- أنا نفسي- على صفحات هذه المجلة قبل بضع سنوات. ووفقاً لهذه العادة فإن من يدخل إلى مقهى يطلب فنجاناً من القهوة، وبدلاً من أن يدفع ثمن الفنجان الذي شربه يدفع ثمن فنجانين، ينهب الآخر لمجهول يرتاد المقهى ولا يجد معه نقوداً. أتذكّر جيداً عندما كنت أعمل في نابولي، وكنت أذهب مع الزملاء لتناول القهوة في مقهى في منطقة الجامعة، كنا غالباً ما نعيش مشاهد مثل هذه: شخص عادي يدخل ويسأل: «هل دفع أحد فنجاناً من القهوة لي؟» يقدّم النادل القهوة له، فيشرب ويدعو لمن دفعها له، ويمضي بين عيون الزبائن الآخرين المملوءة بالدهشة. الشيء نفسه يتكرّر أيضاً مع البيتزا، وإن كان بدرجة أقلّ.

الآن هناك مبادرة أخرى أعجبتني، وأريد أن أرويها لكم، لأننا قد نحتاج، وسط الأشياء الكثيرة السيّئة التي تحدث في العالم، إلى أشياء بسيطة وصغيرة جداً، ربما لا تكون لها أهمّية، ولكنها تكشف عن إنسانية كبيرة تجعلنا جميعاً نشعر بأننا أفضل. فقد أبرزت جميع الصحف الإيطالية قصة أثارت ضجة كبيرة: قصة صاحب بقالة، في نابولي، يضع صباح كلّ يوم خارج المحل كرتونة كبيرة بها أكياس تحتوي على الخبز الطازج. وفوق هذه المأدبة المرتجلة، كتب يقول: «هذا الخبز ليس للبيع.. إذا كنت بحاجة إليه خذه». وهكذا بدأ اعتباراً من شهر إبريل/ نيسان يمنح الخبز لمن يحتاج إليه، وأضاف إليه غيرها من الفوائض الغذائية لم يكن قد باعها حتى نهاية اليوم، لتصبح منتجات مُخصّصة لأولئك الذين لا يستطيعون حتى الدخول إلى متجر. لم تكن بالتأكيد منتجات منتهية الصلاحية، ولكنها سلع ذات جودة عالية، بما في ذلك المنتجات البيولوجية غالية الثمن، ومعها المعكرونة والأرز وأكثر من ذلك. والشيء المدهش هو أن من اقتربوا من هذه الوليمة لم يكونوا فقط من الفقراء، بل كان بينهم العديد من كبار السن من أرباب المعاشات والذين لا تكفيهم معاشاتهم للوصول إلى نهاية الشهر. وهؤلاء كانوا يقتربون بحياءٍ شديد من المتجر ويأخذون شيئاً واحداً ثم ينصرفون بعد أن يشكروا صاحب المتجر. لم يستغل أحد، حتى الآن، الموقف و«ينهب» هذا الكنز الصغير. وربما كانت هذه هي المعجزة الأعظم التي تمخّضت عن مبادرة نابولي هذه.

أثارت فكرة هذا التاجر ضجة كبيرة، لأنه في الوقت الذي تزيد فيه الفجوة بين الأغنياء والفقراء أكثر وأكثر، يصبح من المثير للإعجاب أن تجد من الناس من يهتم بالمحتاجين بمبادرات من هذا النوع. ولكن هناك مبادرة أخرى، مثل «الآيس كريم المعلّق»، التي تنتشر على الصعيد الوطني، وأريد أن أرويها لكم أيضاً.



في عام 2015 ظهرت جمعية تُسمى «انقذوا الأمهات» وابتكرت المشروع التالي: كلّ من يدخل محل آيس كريم طيلة شهر أغسطس، من تلك المحلات التي تحمل علامة الجمعية، يمكنه، إذا أراد، أن يدفع ثمن الآيس الكريم الخاص به، ومثله لمن لا يستطيع أن يدفع المقابل. هذا الزبون عندما ينهب إلى الخزنة يترك ثمن «الآيس كريم المعلّق» الذي سيقدُّم لطفل لا يستطيع تحمُّل ثمنه. ومن المعروف أن جميع الأطفال، خصوصاً في فصل الصيف، يعشقون تناول الآيس كريم، ولكن والديهم لا يستطيعون بسبب الأزمة الاقتصادية، للأسف، إسعاد أطفالهم دائماً بشرائه لهم. وهكذا وُلِدَتْ هذه المبادرة «اترك آيس كريم مدفوعاً لطفل» أو «شهر الآيس كريم لإنقاذ الأمهات»، وقد انطلقت هذه المبادرة من نابولي، ووصلت إلى روما، حيث انضمت وللسنة الثانية العديد من محلات الآيس كريم للمبادرة التي تلقى إقبالاً يزيد شيئاً فشيئاً ليعم إيطاليا كلّها. ونشر موقع الجمعية خريطة بالمحلات التي انضمت للمبادرة. ونفهم من هذه الخريطة أن المنضمين في العام الماضي بلغوا أكثر من 200 محل آيس كريم في جميع أنحاء إيطاليا، منحوا أكثر من 20.000 آيس كريم مجاناً. المشكلة الوحيدة هي أن الفقراء لا يحاطون علماً بمثل هذه المبادرات، فليسوا جميعاً ممن له حسابات على الفيسبوك، أو اشتراكات في الإنترنت، وليسوا جميعاً ممن يتنزهون في الشوارع الواسعة في وسط المدينة التي تُوجد فيها محلات الآيس كريم المانحة، ولهذا فإن المبالغ المودعة لحساب الآيس كريم المجاني فاقت كثيراً ما تَمّ سحبه منها. لهذا استخدمت جمعية «إنقاذ الأمهات» المبلغ الذي لم يستخدم لشراء ألعاب لتوزيعها على الأطفال المرضى في أقسام الأطفال في بعض المستشفيات الإيطالية.

ومع ذلك بادر بعض الخبثاء لطرح أسئلة لا تقلّ خبثاً، من نوعية: هل الأسرة فعلاً في حاجة حقيقية، أم تستغل الفرصة لا غير؟ أو يثيرون الشكوك حول نزاهة بائع الآيس كريم الذي يمكنه سرقة المال بسهولة، فلا أحد رقيباً عليه! بالطبع لا يمكننا أن نعرف هذا ولا ذاك، فالعالم منذ نشأته قوامه هذا وذاك، يتكوّن من أهل الخير وأهل الشر، من الطيبين والماكرين، الكرماء والجشعين، الصادقين والمحتالين، ولكننا لا يمكن أن نقتل في أنفسنا الثقة والأمل في عالم أفضل، وإذا كانت القهوة، والبيتزا، وقطعة من الخبز والآيس كريم تجعلنا نشعر بأننا أفضل، بإهدائها لشخص آخر، فلماذا لا نفعل ذلك؟ التكلفة في واقع الأمر قليلة، يكفي فقط ألّا نركن إلى هذه المبادرات البسيطة لكي نريح ضميرنا ونطمئن إلى أننا قد أصبحنا طيبين، فنتعامى عن باقي أشكال الظلم التي تقع في العالم تحت سمع وبصر الجميع.



متحف الحرير. فالنسيا

فالنسيا..

مدينة الحرير «2016»

فالنسيا : نويمي فيرّو

بانقضاء زيارة أفواج السيّاح المُقدَّر عددهم بستة آلاف سائح خلال شهر يونيو/حزيران 2016 إلى متحف الحرير في مدينة فالنسيا الإسبانية يعود المتحف مع قدوم فصل الخريف إلى هدوئه المعتاد، مما يتيح لنا الإبحار قدر الإمكان بخيالنا إلى القرون الوسطى وبداية العصر الحديث. في حقيقة الأمر تُعَدّ رحلتنا عبر التاريخ في القرن الثامن أول محطة عند وصول العرب إلى شبه الجزيرة الأيبيرية وتأسيس مدن الأندلس ومعهم أسرار صناعة الحرير.

يفتخر هذا المتحف بكونه أقدم وأوسع قاعدة لطائفة حرفية في أوروبا، والذي يُعَدّ بما يحويه من المخطوطات والكتب والصناديق أرشيفاً كبيراً يوثّق تاريخ المكان وما يتعلّق بمجال صناعة الحرير، فكمية الوثائق القديمة الفريدة تثبت أهمّية هذه المادة وصناعتها منذ القرن الخامس عشر إلى نهاية القرن الثامن عشر مختزلة بذلك أربعة قرون بنورها وظلمتها في رحلة عبر التاريخ.

إن زيارة المتحف تبدأ في الحقيقة من الشوارع المحيطة به، وهو يقع عند حي Velluters اسم محلي باللّغة البلنسية مأخوذاً من الكلمة الإيطالية velluto ومعناها «مخمل». يعود بناء المبنى إلى القرن الخامس عشر عندما ازدهرت بصورة مميّزة

صناعة الحرير وتقنيتها في المدينة على يد التجار القادمين من جينوا في الشمال الإيطالي، والذين اشتهروا فيما بعد بالإنتاج الحرفي للمخمل الموجود في المدينة الساحلية الإسبانية، والذي يُعَدّ شاهداً على ما تركه العرب في فالنسيا. هذا المبنى المؤرّخ في القرن الخامس عشر يحتوي أيضاً في داخله على ثروة أثرية فريدة من نوعها، خاصة من الفسيفساء التي تضفي جمالاً فريداً لمن يرغب الغوص في رحلة عبر الثّقافات.

مدينة فالنسيا الإسبانية سُميت هذا العام من قِبَل منظمة اليونسكو «مدينة الحرير 2016»، وهذه التسمية قد منحت إسبانيا العضوية الثانية والثلاثين في طريق الحرير داخل برنامج منظمة الأمم المتحدة للتربية والعلوم والثّقافة، والتي تهدف بهذه المناسبة إلى انتشار التراث الثّقافي والفَنّي على مدى طريق الحرير، (والجدير بالذكر أن أعمال إعادة تأهيل مبنى المتحف قد استغرقت قرابة عامين و68000 ساعة عمل وحوالي مليوني يورو من قِبَل مؤسسة خاصة). إن الزائر المهتم يمكنه أن يحظى بمعرفة مسار تطوُّر إنتاج الحرير مروراً بكلّ مراحله ابتداءً من تربية دودة القَزّ وحتى الحصول على القماش الملوّن النهائي. إضافة إلى هذه المعلومات التقنية ومراجعة تاريخ هذه المادة بين الشرق الأقصى والغرب، فإن متحف الحرير في فالنسيا يُتيح للزائر إمكانية رؤية وتعلُّم فَنّ النسيج المعقّد بفضل آلة مصنوعة من الخشب وهو النول الذي يعود اختراعه إلى القرن الثامن عشر على يد المهندس الفرنسي الذي ابتدع طريقة ثورية للحصول على رسومات خاصة في صناعة النسيج المطبوع. وهذه الرسومات صُنعت بواسطة اليد بدايةً، ومن ثَمّ باستخدام لوحات خشبية مربعة على طراز قوالب كبيرة الحجم وفيها شكل الرسم المحفور الذي كان يُطبع بقماش



من معروضات المتحف



الحرير، ولكن الحاجة أم الاختراع، كما يُقال، وبذلك لم يحتج العامل الفَنّي إلى الكثير من الوقت ليدرك أن الأصبغة المستعملة لطبع الرسومات كانت تسبّب انتفاخ خشب اللوحات، ومن ثَمّ اُستبدلت هذه المادة الثمينة بأسطوانات من الحديد للحصول على طباعة بلا أخطاء في القماش.

زيارة متحف الحرير تساعدنا كذلك على فهم مدى أهمية هذا المنتج عبر التاريخ وطبيعة التبادل التجاري الذي كان سائداً بين الحضارات، كما أنها زيارة قد تطبع في قلب الزائر أثراً مفعماً بالحنين إلى الماضي ولو كان لمجرد برهة قصيرة ليصبح شاهد عيان على ازدهار مدينة وميناء على الساحل الغربي للبحر الأبيض المتوسط.

قد يبدو من الطريف لنا التأمُّل في قرننا الحادي والعشرين مع كلّ تطوُّره وتقدُّم التكنولوجيا أن نرنو بنظرة عاطفية إلى ذلك الماضي الغابر لنكتشف في نهاية المطاف أننا لسنا متواصلين مع بعضنا البعض بطريقة أفضل من تلك التي تواصل بها مَنْ عاش قبل سبعة قرون.

شرق صغير

طريق الحرير طريقٌ معروف؛ انتشر من الصين إلى الأندلس مروراً بعواصم «الشرق الأوسط»، وهو يسلّط الضوء على تاريخ التجارة منذ بدايته في القرن الثاني قبل الميلاد وصولاً إلى

مدن الأندلس عند دخول العرب خلال القرن الثامن بعد الميلاد.

وتروي الأسطورة أن الإمبراطور جستينيان الروماني، الذي لُقّبَ بـ«الإمبراطور الذي لا ينام»، والذي حكم الإمبراطورية الرومانية في بداية القرن السادس، كان مهووساً باكتشاف أسرار إنتاج الحرير، وأنه أرسل راهبين إلى الصين وعادا من هناك ببيض دودة القَزّ مخفياً في عصاهما ليتجنبا مخاطر الطريق المتعدّدة حتى القسطنطينية. بعد العثور على هذا السر الخفي الذي كان من الصعب للغاية الحصول عليه كانت تنمية صناعة موازية للحرير مجرد مسألة وقت ومعها فقدت الصين احتكار تجارة الحرير. وسرعان ما أُنشئت وانتشرت مصانع الحرير وأهمها موجودة في القسطنطينية، ولكن ثمّة مراكز أخرى بالغة الأهمية أيضاً في مدن بلاد الشام مثل بيروت وصور وأنطاكيا على حدود الشمال، ومن ثَمَّ في اليونان، خاصة في مدينة طيبة، كما لابد أن نذكر مصنع الحرير الموجود في الإسكندرية آنذاك فـ«الحرير المصري» كان يُباع في القسطنطينية أيضاً. كما أصبحت تجارة الحرير احتكاراً مما أعطى للدولة البيزنطية دخلاً اقتصادياً لا بأس به سمح باستمرار ثقافة الحرير وعُمّمَ استخدام هذا النوع من القماش إلى أبعد نقطة في العالم من منطقته الأصلية في الشرق الأقصى.

العرب وحرير المتوسط

كان العرب أول من بدأ بتربية دودة القَزّ عبر البحر الأبيض المتوسط وصولاً إلى شبه الجزيرة الأيبيرية في القرنين الثامن والتاسع إلى قرطبة وغرناطة كأول محطة وطليطلة وفالنسيا في المرحلة الثانية. فتح حكم عبد الرحمن الأوسط أو «عبد الرحمن الثاني»، كما كان معروفاً في المصادر الأجنبية، وهو رابع أمراء الدولة الأموية في

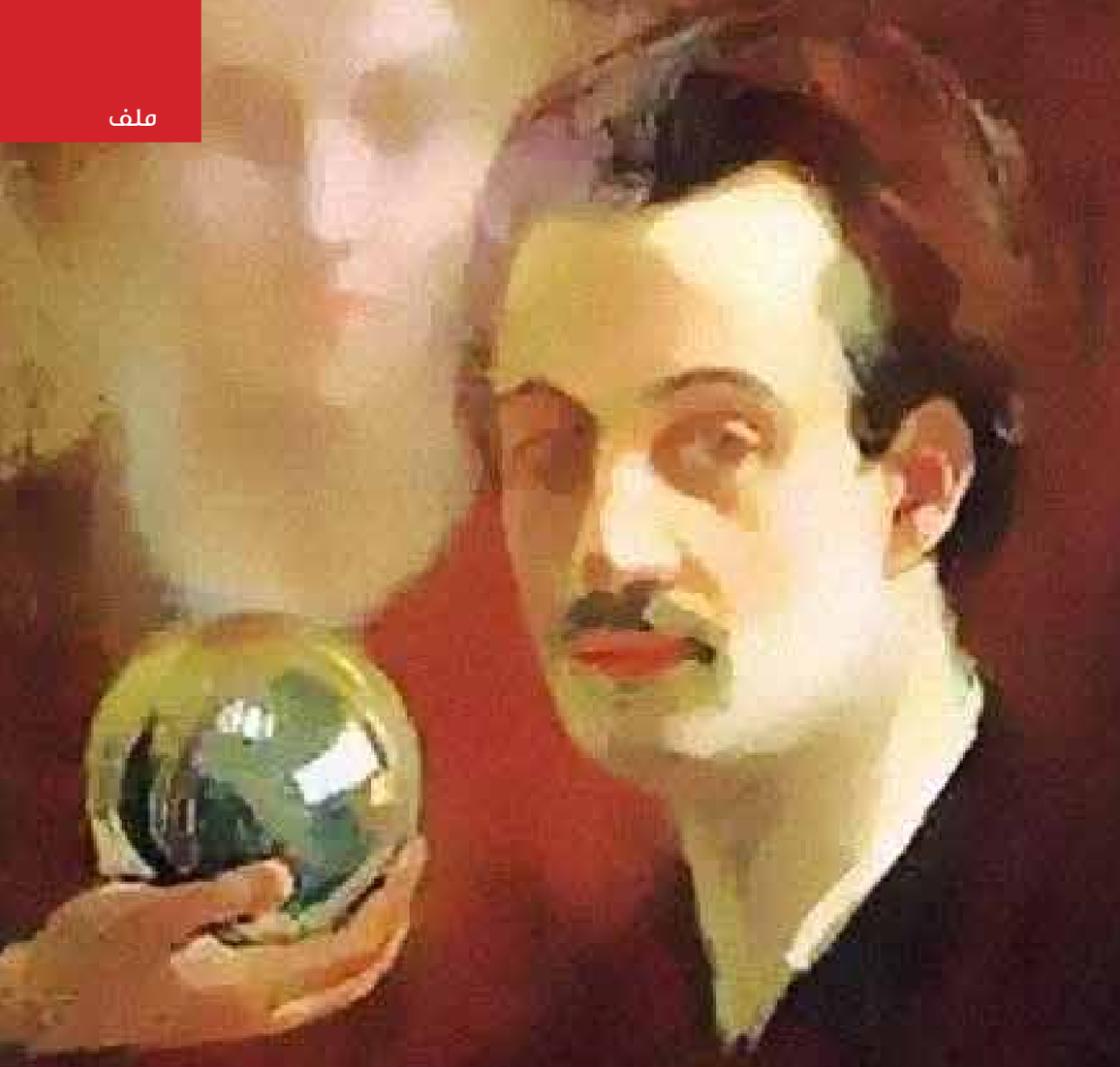


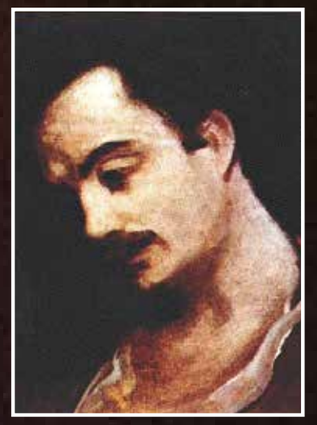


الأندلس، النهضة الثّقافية والحضارية التي شهدتها المنطقة. أما في سياق الازدهار فصناعة الحرير لم تخلُ من البدخ آنذاك، لكن مدن الأندلس لم تكن في ذلك الوقت بنفس السوية على صعيد التقدُّم والنمو، ومثال على ذلك اللفظ المستخدم في المصادر العربية لفالنسيا وهو «مدينة التراب». في حقيقة الأمر لم تعش المدينة نمواً مرموقاً حتى مرحلة ملوك الطوائف في القرن الحادي عشر، ودليل على ذلك بناء سور جديد للمدينة ما زال يحتفظ بجزء منه حتى أيامنا هذه.

ومع مرور الأيام وما حملته معها من وقع سيوف المعارك والأحداث وملوك جدد لمدن عتيقة بقيت صناعة الحرير على الرغم من التغيُّرات والتحوُّلات السياسية والاقتصادية والاجتماعية في المكان نفسه كما كانت دائماً متواجدة.

بعودتنا لطريق الحرير نكتشف أنه ما من سبب سياسي أو تجاري أو اقتصادي كان قادراً على نفاد استهلاك هذا المنتج الطبيعي منذ ظهوره، وأن مرور الوقت والحروب والحوادث التاريخية المختلفة لا يدل إلّا على ذوق رفيع مشترك بين الثّقافات...



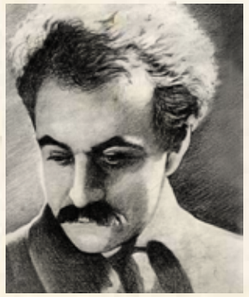


جبران.. الرسّام

جبران الفنّان قلما يحضر في كتب الفَنّ، بين تاريخها وممارسها وفنّانيها وأساليبها، ولا سيما في الكتب العربية منها. ما سبب هذا التغييب؟ ما دواعي هذا النقص؟ أكثر من كتاب وكاتب يتحدَّث عن جبران، بوصفه أحد أركان «النهضة العربية»، وهو ما يناسب إنتاجه بطبيعة الحال. إلّا أن ما قام به يتعدّى ذلك.

هذا الملف دراسة أعدها الناقد اللبناني شربل داغر، يتوخَّى فيها الإجابة عن هذه الأسئلة.

أعد الملف: شربل داغر



حظي جبران بدرس «أدبي» فائق ومتوسع، فيما لم يحظَ بقسطه من الدرس الفنّي، حتى إنه يغيب أحياناً عن كتب التاريخ الفَنّي العربية. ومنها أيضاً أن جبران «دخل» إلى عالم اللوحة دخولاً مختلفاً (على ما سيتمُّ تبيُّنه في هنا الملف) عن أقران جيله، ووفق علاقة مميزة (لا نجدها عند غيره) بين الأدب والفَنّ. ومنها كذلك أن جبران سلك إلى اللوحة سلوكاً «مبتكراً» حادَ به عن سبيل أقرانه من «رواد» الفَنّ العربي الحديث، إذ قرن الفَنّ بشواغل فلسفية، بل خاصّة بمنظوره الرؤيوي.

إعادة جبران إلى سياقه

سلك جبران إلى الصورة سبيلاً مشابهاً لغيره من أوائل المصورين العرب، غير أنه اتجه، في إنتاجها، سبيلاً مختلفاً، مرتين: مختلفاً مع ما كانه التصوير في أوروبا (حيث درس) وفي الولايات الأميركية (حيث أقام وعرض وباع أعمالاً فَنّيّة)؛ ومختلفاً- ثانية- مع ما اندرج فيه فَنّ البدايات العربية. لهذا فإن درس فَنّ جبران له أن يستكمل الفحص المتعدّد لمرحلة التشكّلات والانطلاقات في التصوير العربي الحديث، إذ يظهر قربَ جبران من أقرانه «الرواد» العرب (داود القرم، حبيب سرور، محمود مختار...)، بعد أن انتقل مثلهم للدرس في معاهد أوروبا؛ كما يُظهر ابتعاده عنهم، في القسم الأبرز من إنتاجه، إذ سلك سبيلاً مخصوصاً به، ما جعله مستقلاً بفَنّه، وإن يستند إلى «النهضتين»: النهضة الإيطالية، والنهضة العربية، وهو الشريك والفاعل فيها.

قلّة قليلة من الأدباء، أو من الفَنّانين، العرب والأجانب، انصرفت إلى الأدب والتصوير في الوقت عينه. هنا ما يصح في وليم بلايك (William Blake)، وله في حياة جبران وفَنّه أثر كبير (على ما سيتضح)، أما في العربية فإننا لم نعرف ذلك قبل القرن العشرين، مع: جبرا إبراهيم جبرا (الذي ما لبث بعد خمسينيات القرن العشرين أن تخلى عن التصوير وانصرف إلى نقد الفَنّ، كما تخلى أيضاً عن الشعر، وانصرف إلى نقده، مركّزاً جانبه الإبداعي على الرواية تحديداً، فضلاً عن الترجمة)، وإيتيل عدنان، التي جمعت بين التصوير والشعر والرواية (باللّغتين الإنجليزية والفرنسية).

جبران هو أحد هذه القلة، وإن كان دارسو أدبه- وهم كثرة- يكتفون به وحده، ودارسو فَنّه- وهم قلة- يكتفون بفَنّه حصراً. له سيرة منفصلة، وإنتاجان متباعدان. فهل كان جبران اثنين في واحد، أي ممارساً لمهنتَين في الوقت عينه؟ أم أنه واحد في اثنين، أي مبدع يكتب- يصور باليدين (إذا جاز التشبيه)؟ وهو ما يتعين في أسئلة متفرعة من السؤال الإشكالي: هل يصدر أدب جبران مثل فَنّه عن «منهب»، أو عن «منهبَين» في المنظور الجمالي؟ ما صلة ما يكتب بما يصور؟ ما صلة ما يصور بما يكتب؟ أهناك تشاركات بين الكتابة والصورة (الفَنّيّة) في إنتاج جبران؟ ماذا عن الكتابة في التصوير؟ ماذا عن التصوير في الكتابة؟ هل يمكن استخراج أو تبين منظور جمالي ماثل في الإنتاجين؟ وما هو (في حال وجوده)؟

أكثر من كتاب وكاتب يتحدث عن «النهضة» بوصفها ناتج الاتصال بمصادر المعرفة والأدب والفنون الأوروبية («التمدن» عموماً وبكلّ أصنافه)، وهو ما تعيّن في «نفاذ» هذه المصادر إلى النخب والبيئات العربية، بفعل مباشر أو بأثر من سياسات محلية مشجعة لها، إلّا أن جبران (و«المهجريين» عموماً) خرقوا هذه القاعدة، إذ ذهبوا وانتقلوا إلى منابع هذه الثّقافة، بل إلى رابطتها ومحطتها التي جعلت

> هل كان جبران اثنين في واحد، أي ممارساً لمهنتَين في الوقت عينه؟ أم أنه واحد في اثنين؟



من هذه الثّقافة، لا أوروبية مثلما كانت، وكما تعرف عليها «النهضويون» العرب، بل «غربية»، كما باتت تسمى منذ ذلك الوقت.

جبران هو الذي ذهب أبعد في هذا المسعى (كما فعل ذلك أمين الريحاني وميخائيل نعيمة، وإن بحدود أقل): انتقل إلى الكتابة بالإنجليزية، فيما صرف لها الريحاني ونعيمة مجهودات معدودة؛ وما أنتجه جبران من أعمال تشكيلية اقتصر عند زميليه على محاولات محدودة، لم ترقَ إلى الإنتاج الاحترافي، فاكتفى نعيمة ببضعة رسوم، فيما ضمَّن الريحاني بعض رحلاته رسوماً معدودة، وصرف مجهودات طيبة في «متابعة» و«نقد» بعض العروض التشكيلية.

ومن يتتبع فقرات حياة جبران وصلاته يتحقّق من أنها جمعت بين «أوروبيته» و«غربيته» (بوصفها «أميركيته»)، فيما وجد صلات بينة، في الفكر، مع الفكر الهندي والشرقي القديم، وفي الفَنّ، مع الفَنّ الإيطالي «النهضوي» والإنجليزي والفرنسي طبعاً، فضلاً عن صلاته الإنسانية المتعدّدة بين شعب وآخر...

هذا ما يتنبه إليه الدارس في «صورة» المبدع، حيث إن جبران عايش تجليات الصورة «النجومية» للمبدع بين أوروبا والولايات المتحدة الأميركية، ما ظهرَ في نداءات الصورة الفوتوغرافية الأولى، وفي طلبه لأن يكون منتجَها لغيره (رسوم «المشاهير»)، وهو ما بلغه في صورته لنفسه: لا في ما صوره لنفسه، وإنما في إنتاجه صورة عن نفسه، عبر الكتابة و«المراسلات»، تقيم صلة خصبة بين المعاينة والمخيلة، بين ما هو عليه وما يريده لنفسه. وهو أمر يتحقّق الدارس من «نجاحاته» حتى في حياة جبران نفسها، ومع أقرب أقربائه، ولا سيما مع ماري هاسكل، ومع ميخائيل نعيمة في كتابه عن جبران، أو ما أذاعته «مراسلاته» مع مي زيادة من صورة مرغوبة، ولا سيما عبر الصحافة العربية والألسن في أوساط النخبة.

يبدأ وهيب كيروز كتابه عن جبران الفَنّان، بهذا القول: «يصعقك تساؤل جلّ زائري متحفه: وهو فَنّان أيضاً؟»(1)؛ ويتبعه بالقول: «ظلّ مادة موصوفة، ولم يُكتنه كحالة إبداعية، كموضوع مقصود بحد ذاته» (م. ن.، ص 8 - 9)، وهو ما يعترف به كثير من دارسيه. وقد يعود الأمر إلى أن إنتاج جبران الفَنّي لم يعد قيد التداول والملكية والتنافس منذ عقود بعيدة، طالما أن «متحفه» يحتوي على قسم واسع من هذا الإنتاج، فيما قامت كتب الفَنّ عربياً وتقوم ابتداء من احتياجات مجموعات خاصة أو متحفية، في التوثيق والتقييم والتثمين لها.

ولو شاء الدارس تفقدَ مدونة جبران الفَنّيّة لوجد الكثير فيها، ولأعانته في درس جوانب مختلفة من شخصيته الفَنّيّة، ومن تعابير إنتاجه الفَنّي. وهو ما لا يتوافر بالضرورة لكثير من أوائل ورواد الفَنّ الحديث في البلدان العربية. إلّا أن ما يربك في فحص هذه المدونة، هو أنها

> إنتاج جبران الفَنّي لم يعد قيد التداول والملكية والتنافس منذ عقود بعيدة، طالما أن «متحفه» يحتوي على قسم واسع من هذا الإنتاج



تعود إلى «شهادات» في الغالب، وفي بعضها، إلى من صنع «نجومية» جبران وساهم في رسم تقاطيعها. هنا ما يجعل الدارس أو يدفعه إلى الاحتراس والتحوط من مفاعيل هذه الكتابة الاحتفائية؛ ويزيد من لزوم هنين الاحتراس والتحوط أن ما كُتب عن جبران الفَنّان، وعن فَنّه، من اللبنانيين، قبل موته، ولا سيما بعد موته، تحكمَ به الخطاب الاحتفائي عينه، أي: الخطاب عن «النابغة». وفي هذا الخطاب ما هو مدعاة لتجهيل تاريخية الفَنّ، وهو وجهُ «عجائبية» الفَنّ أيضاً (حسب عالم الاجتماع الفرنسي بيار بورديو)، الذي يجعل أعمال الفَنّانين أعمالاً «خلّاقة»، «خارقة»، خارجة بمعنى ما على مسار التاريخ، ولا تتنزل بالتالي في منازل المجتمع وتعبيراته.

تفردَ جبران بمكانة أدبية عالية في الأدب العربي الحديث، بل عدّه البعض «أول» الحداثة، فيما اختفى تقريباً من الفَنّ العربي الحديث، واقتصر البعض من الدارسين والمؤرخين على ذكره، ما جعل ميخائيل نعيمة يتنبه لمثل هذه المفارقة، ودرسها كما يلي: «يعلّم (جبران) أن في روحه توأمين- الفَنّان والشاعر. وقد حمل إلى الأميركيين فَنّه من دون شعره، وإلى أبناء لغته شعره دون فَنّه. فلا العرب يفهمون شيئاً من فَنّه، لأنهم لا يفهمون الفَنّ التصويري. ولا الأميركان يعرفون شيئاً من شعره، لأنهم لا يعرفون العربية (نعيمة، م. س.، ص 157). إلّا أن الأكيد هو أن جبران أحدث في الأدب نقلة واسعة، وأجرى فيه تأثيرات واسعة وعميقة، فيما لم يعرف فَنّه مثل هنا الأثر، لا هنا ولا هناك (بخلاف ما قاله نعيمة، والذي قد صح على الأرجح في زمن جبران ونعيمة في الولايات المتحدة الأميركية). أيعود أثره الخفيف إلى كون جبران، بعد رحيله، خرج من التداول الفَنّي، ومن التنافس والعرض؟ أم أن في الأمر سبباً يتعيّن في لحظة جبران المباينة مع سياق الفَنّ العربي الحديث، إذ هي لحظة لم تتقيد باحتياجات الفَنّ محلياً، عدا أنها تبرت لفَنّها صيغة مخصوصة بعيدة عن المدارس والأساليب المتبعة هنا وهناك؟

في أي حال، ينتمي جبران إلى الدفعة الثالثة من المصورين اللبنانيين الحديثين، بعد دفعة أولى تتمثل في الفَنّانين- الهواة، سواء من الكهنة والرهبان، أو من المتأثرين المحليين ببدايات التصوير العثماني؛ ودفعة ثانية، تتعين في فناني الاحتراف الأوائل، من أمثال: داود القرم، وحبيب سرور، وخليل صليبي وغيرهم. أما هذه الدفعة الثالثة، فتتشكّل في مطالع القرن العشرين، مع: جبران بطبيعة الحال، وشكري المصور (1865 - 1935)، المهاجر بدوره إلى الولايات المتحدة الأميركية، ويوسف الحويك (1883 - 1962)، كما سبق القول، وغيرهم، فيما يلتحق بهؤلاء فنانون من أمثال: يوسف غصوب (1898 - 1967)، وجورج داود القرم (1896 - 1971) وغيرهما.

يقع جبران في هذا السياق، إلّا أنه يمثل

> يعلّم (جبران) أن في روحه توأمين- الفَنّان والشاعر. وقد حمل إلى الأميركيين فَنّه من دون شعره



> تخيرَ جبران لحظة لنفسه في تاريخ الفَنّ الأوروبي، وبنى عليها، وهي لحظة غير مطابقة لما عمل عليه وتعلّمه أوائل الفَنّانين العرب والرواد منهم خصوصاً

لحظة مباينة فيه: يشبهُهم في أكثر من وجه في تعلّمه وفَنّه، وفي بعض ما رسمه، إلّا أنه يختلف عنهم في كثير من أوجه ممارسته. فهو ليس ممتثِلا لقيم الفَنّ، كما سعوا إليها، وتمثلوها، في محترفات الدرس أو في أعمالهم الفَنّيّة. ويختلف عنهم في ما طلبه من الفَنّ، وفي ما أنجزه فيه خصوصاً.

تخيرَ جبران لحظة لنفسه في تاريخ الفَنّ الأوروبي، وبنى عليها، وهي لحظة غير مطابقة لما عمل عليه وتعلّمه أوائل الفَنّانين العرب والرواد منهم خصوصاً. فهؤلاء وأولئك طلبوا الفَنّ الكلاسيكي بكلّ متعلقاته وشروطه، وجنحوا صوب المعاينة أو الوصف أو التوثيق، فيما طلب جبران التخيل التام، ما يعكس تباعداً شديداً بين المسعيَين. وإذا كان هناك من جامع بينه وبينهم فهو يتمثل في رسم «المشاهير»، مثلما قام به الكثير منهم.

هامش:

1 - وهيب كيروز: «عالم جبران الرسام: مدخل إلى أبعاده الفَنّيّة»، لجنة جبران الفَنّيّة، بشرّي (شمال لبنان)، 1982، ص 8.

لقب النابغة كان يسبقه

يستعيد نعيمة، في كلامه عن «فَنّ» جبران، صوراً أولى حفظتْها الذاكرة العائلية عن ميول الفتى الفَنّيّة، فينقل ما رواه بطرس عن أخيه، جبران، أثناء الدراسة الابتدائية في بلدتهما بشري: صورَ جبران في دفتره المدرسي «شبه حمار نائم، وعلى رأسه قلنسوة سوداء، وفي إحدى أذنيه قد عُلق كتاب، وفي الأخرى مخلاة. وكان قبل ذلك بأيام قد دخل أبو جبران البيت، فوجد ابنه، وفي يده فحمة، يرسم بها على الحائط أشكالاً لم يفهم الوالد لها معنى- كأنها بيت وليست بيتاً، وكأن أمام البيت فتاة كئيبة، وليست فتاة كئيبة. فضربه وعنّفه»(1). منذ هذه الصورة، لا يجد بطرس (كما جبران في أقوال له) سبباً واعياً لإقباله على الفَنّ، فضلاً عن أن ميله التلقائي (إذا جاز القول) يلقى عدم الرضا من والده...

لا يجد الفتى تفسيراً لهذا، حتى إثر هجرته مع أفراد من عائلته إلى بوسطن، فيما تنتبه معلمته إلى موهبته، بخلاف والده. هذا ما يرويه جبران بنفسه: «جاءت اليوم (المعلمة الإنجليزية في بوسطن) برجل قالت إنه مصور - مصور بيده، يا أمي، لا بالآلة (الفوتوغرافية)، وأرتْه بعض رسومي. فقال لي: «أنت فرخ مصور...»، ودعاني لزيارته بالغد» (م. ن.، ص 40). في اليوم التالي ينتقل جبران إلى بيت المصور، الذي يسميه نعيمة بـ«الرجل المقدور» لجبران خليل جبران، وهو «ملاكه الحارس الذي سيفتح له أبواب الأرض والسماء» (ص 41). كان جبران في الرابعة عشرة من عمره، فيما يقول فيه المصور للسيدة التي استقبلت جبران معه: «رأيت في رسومه قوة خيال غريبة، وذوقاً فَنّيّاً دقيقاً» (ص 42).

هذا «الانبثاق» المفاجئ للصورة الفَنّيّة تسبقه أو تفسرُه سياقات مؤاتية له، على ما تفيد شهادات أخرى تربط بروز ميل جبران الفَنّي بما كان يألفه في حياته اليومية في بشري قبل بوسطن. تكتب بربارة يونغ: «في السادسة من عمره أعطته والدته مجلداً من تصاوير ليوناردو دي فنشي، وبعد أن قلَّب صفحاته لبضع لحظات انفجرَ باكياً، وخرج من الغرفة هارباً يطلبُ الوحدة. ومن تلك الساعة تملّكه كلف كبير بليوناردو، حتى إذا ما انتهرَه أبوه لسوء سلوكه الصبياني ثار صارخاً: «ما لك ولي؟ أنا إيطالي»»(2). هذا ما نتعرف إليه أيضاً في حاشية وضعَها جبران في رسالة لمي زيادة في 28 يناير/ كانون الثاني من سنة 1920، ويقول فيها: «بعد أن ختمتُ هذه الرسالة، فتحتُ نافذتي، فوجدتُ المدينة متشحة برداء أبيض، والثلج يتساقط بهدوء وعزم وغزارة، فتهيبتُ لهذا المشهد الجليل بطهره ونقاوته، وعدتُ بالفكر إلى شمال لبنان، إلى أيام حداثتي، عندما كنت أصنع التماثيل من الثلج، ثم تطلع الشمس فتذيبها»(3).

الأكيد هو أنه كان لجبران قريب، هو: لحود جبران (المتوفّى في العام 1878)، الذي صنع تمثالين معروفين في بشري للسيد المسيح مصلوباً: واحداً في كنيسة مار سابا، وآخر في كنيسة مار يوحنا؛ كما له لوحات تمثل قديسين، على ما ينكر كيروز في كتابه المذكور (م. س.، ص 225 - 226). يكتب جبران إلى ماري هاسكل في يوميات 29 أغسطس/آب من سنة 1913: «عندما كنت حدثاً ابن خمس أو ست أو سبع سنين، كانت لي غرفتي الخاصة، وكانت تلمؤها أشياء جمعتُها. كانت أشبه بحانوت للخردة من «براويز» قديمة ومجموعة حصى(4) أملس وخواتم ونباتات وأقلام. وكان عندي مئات الأقلام، والصغير منها حرصتُ على عدم رميه. وفي زمن لاحق درجت الأقلام الملونة، فرحتُ أرسم بسرعة حتى ملأت دزينات من صحائف الورق. وإذ نفدَ الورق أخذت أصور على جدار الغرفة»(5).

هناك شهادات غيرها تُظهر بأن ما برز «فجأة» في سلوك الطفل في بشري كان مسبوقاً بمعنى ما: من قريب جبران، الذي أقبل هاوياً على بعض تقنيات التصوير، ولا سيما من الثّقافة الدينية المصورة المعروفة منذ قرون سابقة في الكنائس والأديار المشرقية، ولا سيما في الطائفة المارونية (التي تنتسب إليها عائلة جبران). ففي بلدة جبران لوحة دينية شهيرة ترقى إلى قرون قبل ميلاد جبران؛ والزيارات الكثيرة (التي كان يحرص فيها موفدون بابويون على إيصال لوحات وصور مطبوعة إلى أجهزة الطائفة) حصلت في جانب كبير منها في منطقة أجداد جبران، إذ شكلت بلدته (وما يحيط بها) مقر بطريرك الطائفة المارونية الدائم (قبل أن تتحول إلى «مقر صيفي»). وهو ما يمكن قوله- حسب شهادات أخرى- في ألفة جبران، في الكنيسة خصوصاً، مع اللوحات الدينية الزيتية ومع التماثيل وغيرها، فلا يقوى الدارس على التمييز تماماً بين «الانخطافين»: انخطاف المؤمن إلى ما تشير إليه اللوحة في المعتقد الديني، وانخطاف الفتى إلى اللوحة نفسها، بأشكالها وألوانها؛ بل قد يكون الانخطاف الثاني هو الأرسخ والأعمق في نفسية الطفل، ولا سيما في تجليات فَنّه بعد وقت.

ومن يعد إلى شهادات أخرى، يتحقّق من أن بروز هذا الميل الفَنّي هو حاصل التربية الدينية المسيحية لدى كثيرين من الفَنّانين- الهواة، سواء في جبل لبنان أو في القدس أو في حلب وغيرها، إذ عنى التصوير جانباً عبادياً، من جهة، كما عنى التخيل المصحوب بالسفر أحياناً، من جهة ثانية.

قد يرى البعض في هذا الانشداد الطفولي ملمحاً خفيفاً في تكوين جبران، فيما هم يجانبون الصواب، على ما يمكن التحقّق في الدرس، إذ إن هذا الانشداد إلى المنبت المحلي يبقى قوياً عند جبران، سواء في ميوله الفَنّيّة، أو في كتابته الأدبية خصوصاً، التي ما انقطعت عن استمداد معانيها من مشاهد ريفية، ومن مبانٍ كتابية دينية الصيغة، فيما كان يعايش واقعاً، في سنوات الإنتاج الأدبي والتشكيلي هذه، مظاهر التصنيع الشديد في الولايات المتحدة الأميركية. أيعود هذا إلى



قد تكون «شهادة» نعيمة في جبران من «أقرب» الشهادات إليه، بمعنى أن غيرها انطلق من كون جبران «نابغة» أو «عبقريا» أو «شهيراً» وغيرها من الصفات. ذلك أن نعيمة عايش جبران عن قرب، وكان زميلاً ونداً له، ما يخفف من الميل «التعظيمي» في الكتابة عنه. واللافت في شهادة نعيمة أو بربارة يونغ أو غيرها هو أنها جنحت صوب الطفولة مباشرة، قبل مرحلة التعلّم في باريس، أو الإنتاج الفَنّي في الولايات المتحدة الأميركية، فيما لا نجد ذلك في سيرة الأديب لدى جبران. أيعود ذلك إلى كون جبران تباسط في الكلام حول نعومة أظفاره الفَنّيّة، فيما لم يعنَ بأمر ذلك في سيرته الأدبية أم أن ميله الفَنّي بقي متمكناً منه في سنوات استعادة السيرة؟ أم أن هذا يعود إلى كون جبران أراد تأكيد صورته الفَنّيّة، وإيجاد سند سِيَري لها، فيما كان لا يحتاج ذلك في الأدب؟

> دخل أبو جبران البيت، فوجد ابنه، وفي يده فحمة، يرسم بها على الحائط أشكالاً لم يفهم الوالد لها معنى

> في السادسة من عمره أعطته والدته مجلداً من تصاوير ليوناردو دي فنشي، وبعد أن قلَّبَ صفحاته لبضع لحظات انفجرَ باكياً



في شعر جبران
كما في نثره،
في لوحاته كما
في رسومه، لا
نلقى علامة
مدينية واحدة
(مما كان
يعايشه في بيته
ومحترفه، ومما
يقرأه في الكتاب
والجريدة)

انشداد الطفل إلى ما انقطع عنه، نازعاً إلى الحضن الأول؟

في شعر جبران كما في نثره، في لوحاته كما في رسومه، لا نلقى علامة مدينية واحدة (مما كان يعايشه في بيته ومحترفه، ومما يقرأه في الكتاب والجريدة)، وإنما نتابع مشاهد وصور الطبيعة، في المقام الأول، الطبيعة الرعوية، التي قد تبدو للبعض- وهي كذلك- «ملاذاً» رومنسياً، إلّا أنها، قبل هذا، وبالمعنى التكويني والنفسي، صورة المنبت المفتقد بحكم الهجرة الاضطرارية: صخور وغمام وتلال ومنبسطات من دون بناية واحدة أو شقة أو شارع!

هكذا يلتقي المشهد «التوراتي»- مشهد «التكوين»- بمشهد الحضن الريفي، في نوع من «التنافذ» والتكافل بينهما، من دون أن يُنكر ذلك الخطاب الرومنسي نفسه، بل أوجد له أسانيد جمالية أكيدة. هذا يعني أن انصراف جبران إلى التصوير، بشكل هاو، يتعين في سياق محلي قبلَ الصورة، بل اشتدَّ طلبُه عليها؛ وهو سياق «نهضوي» كذلك، إذ عنى، عند لبنانيين وفلسطينيين وغيرهم، من هواة التصوير، الإقبالَ على تقنيات اللوحة الزيتية،



كانت لي
غرفتي الخاصة،
وكانت تملؤها
أشياء جمعتُها.
كانت أشبه
بحانوت
للخردة من
«براويز» قديمة
ومجموعة
حصى

كما تبلورت في موضوعاتها وأساليبها في المدن الإيطالية، كما عنى توليدَ لوحة أخرى، إنسانية الملامح، لا دينية وحسب.

هوامش:

1 - ميخائيل نعيمة: «جبران خليل جبران: حياته، موته، أدبه، فنّه»، مؤسّسة نوفل، طبعة 11، بيروت، 1991، ص 32.

2 - بربارة يونغ: «هذا الرجل من لبنان»، ترجمة وتحقيق: سعيد عفيف بابا، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 1905، ص 38.

3 -مي زيادة: «الشعلة الزرقاء» (رسائل جبران خليل جبران إلى مي زيادة)، تحقيق: سلمى حفار الكزبري وسهيل بشروئي، 1979، ص 98.

4 -هذه العادة لم تفارقه في حياته، حيث وجدت في محترفه إثر وفاته مجموعة حصى، وهو ما احتفظ به «متحف جبران».

5 - ماري هاسكل: «نبي الحبيب» (رسائل الحب بين ماري هاسكل وجبران مع منكرات ماري هاسكل)، تحقيق: فرجينيا حلو، دار الجريدة، بيروت، 1974، الجزء الأول، ص 160.



عـاد جبـران مـن هجرتـه الأميركيـة، وهو فتـى، للتعلّـم فـي مدرسـة «الحكمة» في بيـروت، مثلمـا اتصل، بفضل إحدى قريباته، بالفَنّان حبيب سـرور (1863 - 1938) لتعلّـم تقنيات التصوير في محترفه(1). أتى إلى بيروت لدراسـة العربية والفرنسـية (أغسـطس/آب 1898 - 1901)، فنشـط في المدرسـة، وأصدر مجلة «النهضة»، وزيّنَها برسـومه (منها رسما: الملكة فيكتوريا وعبد القادر الجزائري)، كما التقى فيها بيوسف الحويك، رفيق إقامته اللاحقة بباريس للدراسة الفَنّيّة، والنحات المعروف بعد وقت.

قلم الرصاص.. من بوسطن إلى باريس

وهـي عـودة ثنائية جعلته يندرج في تدافعات «النهضـة» بأوجهها المختلفـة، وفـي مصادرهـا الأكثـر قربـاً مـن ثقافتـه المحليـة. وهـي نهضـة التثاقف قبل أي شيء آخر، التـي تعني الاطلاع والتأثر بفنون وأساليب وقيم وسلوكات متأتية مـن تجـارب وبيئـات أخـرى، باتـت أقـرب إلـى «النموذج الحضاري»، الـذي يُطلب اللحاق بركبه، مخافـة البقـاء في الغفلـة.

هـنا مـا سيسـتكمله جبـران فـي باريـس نفسـها، إذ سـينتقل إليهـا لكـي يتابـع مسـاراً عصاميـاً، سـواء فـي الكتابـة أو فـي التصويـر، بيـن بوسـطن وبيـروت، خصوصـاً وإنـه لـم يعـرف مساراً دراسياً «نظامياً»، إذا جاز القول، بـل مساراً متقطعـاً، لـم يحصّـل فيـه أي شـهادة تعليميـة، مكتفيـاً بسـنوات دراسـية معـودة فـي بيـروت، وبخبـرات تقنيـة كـ«طالـب حـر» فـي محترفـات بعـض الفَنّانيـن فـي باريـس.

أتـتْ دراسـته فـي باريـس لتعـوض وتسـتكمل مـا كان قـد بـدأ يطلـع عليـه فـي الكتـب والمعـارض فـي بوسـطن: رأى فـي «مكتبـة بوسـطن العامـة» الأعمـال الفَنّيّـة لبوفيـس دو شـافان (puvis de chavanne) (1824 - 1898)، وأدون أوسـتن (edwin austin abbey) (1852-1911)، وجـان سنجر سرجنت (john singer sargent) (1925-1856) وغيرهـم. واسـتوقفَه خصوصـاً تمثـال «الباخوسـيات» الـذي أثار أهل بوسطن بورهم، وهـو للنحـات فريدريـك ماكمونيز، فأقبل جبران علـى رسـمه أكثـر مـن مـرة، وهـو فـي الثالثـة عشـرة مـن عمـره. هـنا مـا لفـتَ معلمتـه جسـي فريمونـت إليـه، وشـجعته علـى اللقـاء بالمصـور الفوتوغرافي فرد هولند داي (fred holland day) (1864 - 1933)) الـذي يصـدر كتبـاً فَنّيّة، تقوم على جمـع شـعر أحدهـم بصـور تعبيريـة مـن إنتاجـه. ولـم يتأخـر داي عـن تصويـر جبـران مثـل غيـره مـن الهيئـات غيـر «البيضـاء»، «الملونـة» بالتالـي، ولا سـيما فـي بوسـطن.

> أتتْ دراسته في باريس لتعوّض وتستكمل ما كان قد بدأ يطلع عليه في الكتب والمعارض في بوسطن

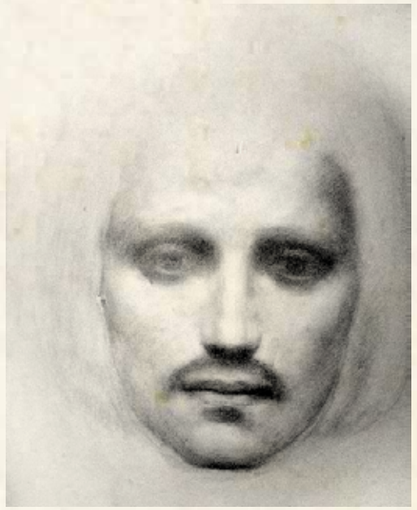


تأثر جبران بالشاعر ماوترلنك، في مراهقته، ولا سـيما فـي سـعيه لتجديـد الأشـكال، وبوليـم بلايـك خصوصـاً، الـذي راح يطالـع أعمالـه فـي المكتبـات والنـوادي وغيرهـا فـي بوسـطن، ولا سـيما فـي الفتـرة الواقعـة بيـن عامـي 1897 و1898، فيقـول فيـه: «بليـك هـو أعظـم رجـل إنجليـزي منـذ شكسـبير. ورسـومه أعمـق بمـا لا يقاس من أية رسوم أنتجتها إنجلترا. ورؤياه، بصرف النظر عن رسومه وقصائده، أكثر الرؤى إلهية. لكن لا يتسنى لأي امرئ، أن يتفهم بليك، عـن طريـق العقـل. فعالمـه لا يمكـن أن تـراه إلّا عين العين، ولا يمكن أن تراه العين ناتها»(2).

فـي هـنا القـول مـا يدحـض معرفـة جبـران ببلايـك بعـد تلـك السـنوات، فـي باريـس تحديـداً (مثلمـا ذهـب نعيمـة إلـى القـول: م. س.، ص 106 - 107)، كمـا تحضـه الكتـب المحفوظـة فـي مكتبـة جبـران. كتـب نعيمـة: «حقـاً إن الأمـور مرهونـة بأوقاتهـا. فـلا يحـدث شـيء إلّا عندمـا

> تأثر جبران بالشاعر ماوترلنك، في مراهقته، ولا سيما في سعيه لتجديد الأشكال، وبوليم بلايك خصوصاً، الذي راح يطالع أعماله في المكتبات والنوادي وغيرها في بوسطن





تقضي الحاجة بحوثه. كنت أظنني غريباً في الأرض. واليوم جاءني بلايك ليؤنس غربتي. كنت أظنني تائهاً. وها بلايك يسير أمامي. ترى ما هي القرابة التي تجمعنا؟ ألعلي روحه عادت إلى الأرض وارتدت جسدي ثوباً؟» (م. ن.، ص 107). والتدقيق في سيرة جبران لازمٌ، إذ يفيد بأن معرفة جبران ببلايك سابقة على باريس، وتعود إلى سنوات بوسطن الأولى، التي تنبني فيها ثقافة جبران، واجدة في بلايك- وسط تأثرات كثيرة أخرى- مثالاً تشوف إليه جبران، مثلما يتضح بجلاء في قول نعيمة عنه.

ما يَظهر، في شهادة نعيمة وغيره، أن جبران كان يعيش حالة غريبة ومزدوجة: يرسم لأناس (أي الأميركيين) من دون أن يكونوا من أهله، فيما يكتب بالعربية لأهله ولبعض المهاجرين العرب في جرائدهم. وهو ازدواج بين فَنّين، بل بين ممارستين، تجلب الأولى منهما (أي التصوير) حضوراً لجبران في المجتمع الذي يعيش فيه، ما يجعله متواصلاً معه، وفاعلاً فيه (في حدود ضيقة بطبيعة الحال)؛ كما يجلب له التصوير عائداً مادياً، وإن يبقى محدوداً في سنوات احترافه الأولى. والأكيد أيضاً هو أن جبران، إذ يُقبل على التصوير، يُقبل على ممارسة عمل له شروطه وموادّه وتقنياته وخبراته، ما يحتاج إلى مقادير من التعلّم والتمرس والتدريب.

وإذا كان جبران يخاطب، في الأدب (في أدب المقالة خصوصاً)، جمهوراً عن... بُعد، إذا جاز القول، فإنه كان، في التصوير، يحاور ويتعامل مع جمهور ماثل أمام عينيه، في علاقاته، في ما كانت تتيحه المعارض (من فرص عرض وبيع) أو دور النشر أو الجرائد (من نشر رسوم) وغيرها، في بوسطن أو في نيويورك. ولقد وجد جبران حلاً ميسراً لتأكيد حضوره الفَنّي هنا، ولإشباع رغبته المتوقدة في الشهرة، وهو رسم المشاهير، ومَن هم أقل منهم شهرة، أي كلّ من يرغب في إثبات رسمه بخطوط القلم. هنا ما يفسر إقباله على الرسم، بداية، وبالقلم الفحمي تحديداً، ما يناسب تحديداً رسم الوجوه والهيئات؛ وهو ما يخبرنا به نعيمة بنفسه: «أخذ يصور بعضهم بقلمه الرصاصي (...). ويبيع من بعضهم شيئاً آخر من نتاج ريشته» (ص 157).

وهو تقليد فَنّي، ثم فوتوغرافي، متقادم. بل يمكن القول إن احتناء جبران هنا الرسم بعينه محاكاة لما كان قد شرع فيه المصور الفوتوغرافي الفرنسي كاسبار فيليكس تورناشون (Gaspard Félix Tournachon)، المعروف بـ: نضر (1820-1910)، (Nadar)، الذي اعتنى بتوظيف ممكنات الوسيط المادي الجديد: من صورة الهوية ووثائق السفر (التي احتيج إليها، ولا سيما مع دفعات المهاجرين في غير اتجاه، ولا سيما صوب «العالم الجديد»)، إلى احتياجات الشرح والتمثيل للهيئات الإنسانية المشهورة والمعروفة في الجرائد والمجلات الناشئة كما على أغلفة الكتب، مروراً بصور الأعيان و«الأفنية» بعد الأباطرة والملوك

> وجد جبران حلاً ميسراً لتأكيد حضوره الفَنّي هذا، ولإشباع رغبته المتوقدة في الشهرة، وهو رسم المشاهير





والرؤساء والوجهاء وغيرهم. ومن يتفقّد صور نضر للمشاهير، و«الوضعيات التصويرية» التي كان يرتبها في مشغله، في باريس ثم في مرسيليا، يرى فيها صيغة مجربة لما سيعمل عليه جبران، وإن اتخذ من فَنّ الرسم أو التصوير الزيتي للهيئة الإنسانية نموذجه التأسيسي.

سيكون لجبران معرض أول لأعماله، في ربيع 1904، في «محترف داي»، لكن الأخبار عنه ليست مشجعة: «مضى على معرض جبران بضعة أيام، ولم تنكره الصحف إلّا تنويهاً. ولا ازدحمَ فيه المتفرنجون، كما كان يتوهم صاحبه أنهم سيزدحمون، ولا بيع من رسومه رسم واحد. هو الفشل بعينه، والفشل الذي ما بعده فشل» (م. ن.، ص 73).

اشتمل المعرض على أعمال فَنّيّة منفذة بالقلم الفحمي، واستثارت دهشة كثيرين، لما فيها من غرابة تخييلية غير مألوفة: «إن جبران شاب لبناني يُظهر في رسومه مزاجَ شعبه الخيالي وخيالهم الشعري، كما يُظهر ميلاً مفرداً عجيباً للخلق. إن جمال أخيلته التصويرية لجمال منهل، ونبلها نبل مدهش، كما إن مولدات تخيلاته المفجعة مدلولات مخيفة مرعبة. بيد أن رسومه على العموم تترك في النفس أثراً عميقاً. وإذا ما أخذنا في عين الاعتبار سنه (21 عاماً)، فإن القيم التي ظهرت في صوره لقيم رائعة في أصالتها وعميق أهميتها الرمزية. إن الرغبة في التعبير عن الأفكار الميتافيزيقية انتصرت على القيود التكنيكية انتصاراً واضحاً، فيسرت لجمال الفكر المعنوي المجرد أن يثير الخيال إثارة كبرى»(3): سيقضي الحريق على هذه الأعمال، وعلى أعمال أربعين فناناً مشاركاً في المعرض عينه. تحترق الأعمال، إلّا أنها كانت كافية لكي تستثير إعجاب ماري هاسكل، ما جعلها تشتري لوحتين منها (بمئة دولار)، وتتكفل بدراسته الفَنّيّة في باريس، وتصبح سنده المادي والروحي في الحياة والإبداع.

ستعجب هاسكل، حسب نعيمة، بقوة خيال جبران، وتغرق في نقاش مستفيض معه على مدى أكثر من ساعتين، حول فَنّه عموماً. وينقل نعيمة بعض آراء جبران الفَنّيّة، في حواراته معها، ما يكشف عن عقيدته الفَنّيّة.

> سيكون لجبران معرض أول لأعماله، في ربيع 1904، في «محترف داي»، لكن الأخبار عنه ليست مشجعة: «مضى على معرض جبران بضعة أيام، ولم تنكره الصحف إلّا تنويهاً

هوامش:

1 - يُعد سرور، بعد داود القرم، أحد رواد التصوير الزيتي في جبل لبنان وبيروت، الذي جمع في موضوعات تصويره بين الديني والمدني: جميل جبر: «جبران: سيرته، أدبه، فلسفته ورسمه»، دار الريحاني، بيروت، 1958، ص 24.

2 -توفيق صايغ: «أضواء جديدة على جبران»، الأعمال الكاملة، رياض الريس للكتب والنشر، لندن، 1990، ص 162، وتاريخ القول: 6 تشرين الأول، 1915.

3 - ورد في كتاب «هنا الرجل من لبنان»، ص 103، نقلاً عن مجلة أميركية (Transcript)، وأخذته من كتاب وهيب كيروز، م. س.، ص 102 و104.

جبران فنان على حدة من دون شك في بدايات التصوير العربي، إذ إننا لا نعرف أحداً حمل معه، أو دافع عن منظور مثل هنا أو غيره، بين الفنّانين المصورين العرب، عدا أن منظوره هنا يضعه حتى في أوروبا وفي الولايات المتحدة الأميركية في خانة خاصة، خانة الفنّانين المعتنين بالرموز والرؤى الروحية، ولا سيما الشرقية منها. وإذا كانت مواقف جبران هذه تغتني من فكره، فإنها كانت تغتني أيضاً من أدبه، ومن ثقافته الدينية البعيدة ولكن المتمكنة منه، من دون أن يعني التبلور النظري خبرةً أكيدة، هي الأخرى، بأدوات الفَنّ. فالاتكال على القلم الفحمي لا يعدو كونه قلم التمرس الأولي والتخطيط الأولي في أي مشروع تصويري، ولا يبلغ الفَنّ بالتالي.

مشاهير في المرسم

جبران هو ابن زمنه الفَنّي، الذي اعتاد على صنع «المشاهير»، وتخليدَهم في لوحات تتصدر الدُور ثم المتاحف، أو في رسوم لا تلبث أن تتوارد فوق صفحات الجرائد والمجلّات. يكفي أن نتأكد من كونه عمل على تصوير العديد من «مشاهير» زمنه، إذ إن الجامع المشترك بينها لا يقع في هذا الفَنّ أو في ذاك الأدب، وإنما في كون هذه وتلك تلتقي في كونها باتت «علماً» معروفاً ذائع الصيت، ويحتاج إلى صيت تصويري مماثل. فهو قد صور الشاعر والممثلة والراقصة وغيرهم الكثير، بل كان «يخطط» لجمع تصاويره هذه في كتاب (ما لم يتحقّق في حياته).

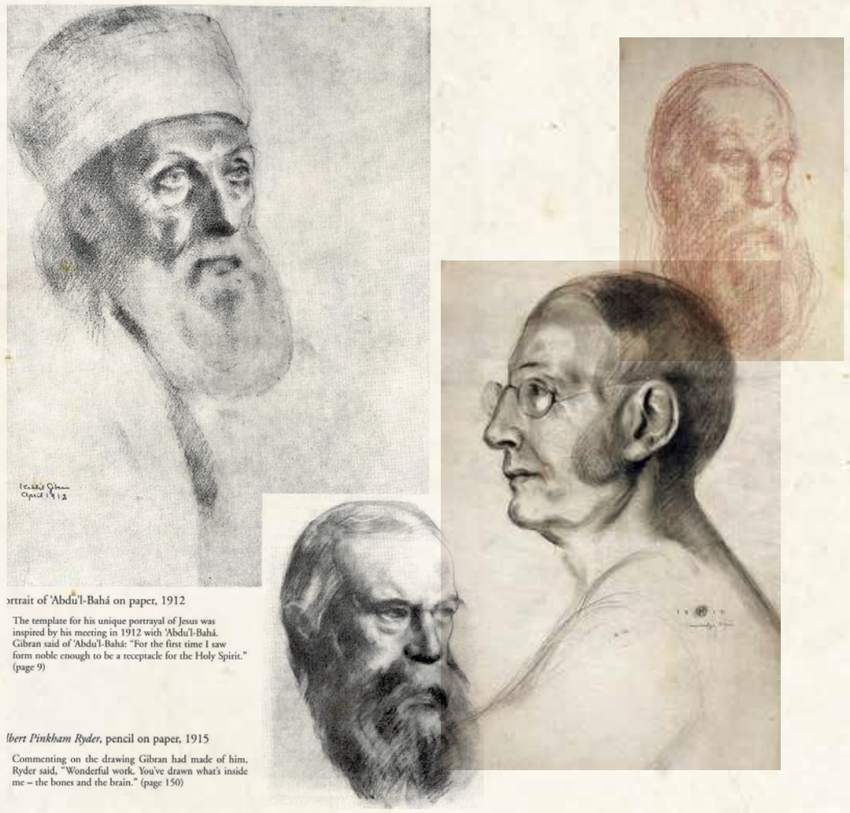
يقوى الدارس على الجمع، في هذه اللحظة التاريخية والفَنّيّة، بين الصورة الفوتوغرافية واللوحة الفَنّيّة، وابتداء من «الجلسة» عينها التي يحتاجها كلُّ فَنّ: فكان المصور الفوتوغرافي يتأنى في بناء «إطار» ووضعية للتصوير مناسبَين للشخصية التي يرسمها، وهو ما كان يفعله قبله المصور في الكاتدرائيات أو في الأديرة أو في القصور ثم الدُور.

أصرَّ جبران على رسم الشاعر وليم بطر ييتس (Yeats) وجاهاً في العام 1909 (ما استغرق ساعة واحدة)، حسبما ورد في كتاب توفيق صايغ (م. س.، ص 217). كما صور الممثلة المسرحية الفرنسية سارة برنار (Sarah Bernard) وجاهياً في العام 1913؛ وعرفَ الشاعر الهندي طاغور (Tagore) وصورَه، من دون أن نعلم ما إذا كانت الصورة عملاً وجاهياً، فيما رسم الشاعرة الأميركية إيمي لويل من «صورة عن الناكرة»... وممن صورهم وجاهاً: كلود دوبيسي (Claude Debussy)، وإدمون روستان (Edmond Rostand)، والليدي أوغست غريغوري (Lady August Gregory)، ويونغ (Jung)، وأرثور فارويل (Arthur Farwell)، وألبرت رايدر (Albert Ryder)، وجورج راسل (Georges Russel) وغيرهم... إلّا أنه لم ينجح، بالمقابل، في استحصال إذن لرسم النحات الفرنسي أوغست رودان وجاهياً.

ولقد وجدت، في المدونة، أخباراً متناثرة عن كيفية عمل جبران في هذا النوع من الرسم، إذ يقول في رسالة عن رسم الريحاني: «لقد عملتُ رسماً لريحاني، وهو أفضل أثر عملته إطلاقاً منذ عودتي من باريس. ينبغي ألا أتحدث أكثر عنه! إنه في الواقع أكثر من رسم لرأس» (صايغ، م. س.، ص 237)...

يستعيد نعيمة الكلام بنفسه عن جلسة التصوير فيقول: «كنت جالساً في كرسي على دكة التصوير. وعلى مقربة مني المنصب. وعلى المنصب لوحة من الكرتون الأبيض بقياس 55 x 42 سنتمتراً. وجبران يصورني عليها بقلم من رصاص حسب عادته مع كلّ من صورهم في حياته من الرجال والنساء. ومنهم رودين، وطاغور، وميسفيلد - شاعر بريطانيا-، والمصور الأميركي ريدر، والكاتب الأسوجي سترندبرغ وسواهم، مكتفياً بتصوير الرأس لا غير» (م. س.، ص 208-3207). ثم يستكمل نعيمة الكلام بنفسه عن الجلسة عينها: «كنت

> عرفَ الشاعر الهندي طاغور (Tagore) وصورَه، من دون أن نعلم ما إذا كانت الصورة عملاً وجاهياً



أرقب حركات جبران وهو يصورني فتدهشني بسهولتها ورشاقتها. فكان بعد أن يحدقني هنيهة يهجم على المنصب بقلمه الرصاصي الذي لم يكن يتجاوز أربعة قراريط ويعمله في لوحة الكرتون. ثم يأخذ ينقل بصره من اللوحة إلى وجهي، ومن وجهي إلى اللوحة. ثم يبتعد قليلاً عن المنصب، ويأخذ يزورني تارة واللوحة أخرى. ثم يعود إلى اللوحة بقلمه أو بالماحي (الممحاة) الذي لم يكن أكبر من حبة الفول. وبعد أن يفركه بين إبهامه والسبابة حتى يتكون له رأس كرأس القلم يأخذ يصلح به بعض الخطوط أو الظلال. وكثيراً ما كان يستعيض عن الماحي بإصبعه- بالسبابة أحياناً وأحياناً بالوسطى- ليخفّف من ظل أو ليمد ظلاً. كلّ ذلك ووجهه مشرق بلذة العمل. ولسانه جذل يجاري بالسرعة قلمه. وأنا، إذ آنست منه تلك الرغبة في الكلام، تركت له كلّ الحديث. فما كنت أقاطعه إلّا لأستزيده» (م. ن.، ص 207 - 208).

ثم يستكمل نعيمة السرد ناسباً الكلام إلى جبران: «ليس يتعبني من كلّ من أصورهم مثل النساء، يا ميشا. فقلما ترضى الواحدة منهن بصورتها، كما تراها عيني، ويبرزها قلمي. لأنها، إن تكن عليها مسحة من الجمال، تتوقع مني أن أصورها أجمل من فينس (فينوس). وإن تكن خلواً من الجمال، تحسب من واجبي أن أجعلها جميلة. وأنا لا أسخّر فنّي لأحد. فالمعاني التي أراها في الوجه الذي أمامي هي التي أصورها. والوجه يعكس كلّ معاني الروح لمن يعرف كيف يستجلبها. والفَنّ كلّ الفَنّ في تصويرها، فهي مركبة من دقائق لا تحصى. تبصرها عين الفنان إذا كان أهلاً لأن يدعى فناناً وقلما تبصرها حتى عين صاحبها. أما الآلة الفوتوغرافية فعمياء عن الكثير منها. ولو لم يكن الأمر كذلك لقامت الآلة الفوتوغرافية مقام الفنان. لكنها لا ولن تقوم مقامه» (م. ن. ص 208).

> لا أسخّر فنّي لأحد. فالمعاني التي أراها في الوجه الذي أمامي هي التي أصورها

في 13 يونيو/حزيران من سنة 1908 ينتقل جبران إلى باريس، ويعود منها في 31 أكتوبر/تشرين الأول من سنة 1910. ومن المعروف أنه كان يرسم بالقلم الفحمي قبل العام 1908، ثم ينتقل، إثر دراسته في باريس، إلى التصوير الزيتي، بين العام 1908 والعام 1915، فيما سيعرف بعد وقت الألوان المائية، ولا سيما في رسوم كتاب «النبي».



باحثاً عن لوحته الزيتية

يوسف الحويك، طالبُ الفَنّ، رافقَ جبران في عيشه الفَنّي الباريسي، بعد أن التقيا فوق مقاعد الدراسة في مدرسة «الحكمة» في بيروت، وهو ما استعاد بعض أخبارها في صيغة «ذكريات»(1). لشهادة الحويك فائدة بينة، إذ تخفف من بعض معالم «النبوغ» التي تصاحب سيرة أي نقلة من نقلات جبران، فيصحح الحويك بعضها: «كلُّ ما قيل عن علاقته وتتلمذه على النحات الشهير (رودان)، وشهادة الامتياز في كلية الفنون الإفرنسية، وعضوية الشرف في جمعية المصورين الإنجليز، ليس إلّا ضرباً من الأباطيل» (م. ن.، ص 210). إلّا أن الشهادة تبقى محدودة الفائدة، وتخص الحويك، وإن تحدثت عن جبران في غالب أخبارها. تنقل الشهادة أحوال الحويك وجبران وغيرهما في التتلمذ الفَنّي «الحر»، إذ التحق جبران بـ«أكاديمية جوليان» لبعض الوقت، ثم خرج منها، من دون أن يحصل شهادة منها، فانصرف، هو والحويك، إلى التعلّم في محترفات الفَنّانين؛ وهو تقليد دراسي وعملي معروف ومتبع من قبل بعض هواة التخصص الفَنّي. فقد كانوا يتبعون - لقاء رسم مالي - درسَ أحد الفَنّانين المحترفين في محترف خاص، مع «موديل» نسائي للتصوير، فيتعلّمون ويتقبلون نصائحه وتوجيهاته في الرسم...

كانت جلسات التصوير لازمة، بل تعتبر البداية الطبيعية لأي فنان محترف ومتمرس؛ وهو ما تدرب عليه بعدهما فنانون وفنانون، مثل صليبا الدويهي اللبناني وفائق حسن العراقي وغيرهما الكثير من الفنانين العرب اللاحقين، سواء في باريس أو روما أو لندن وغيرها. وهو ما كان يناسب حاجات التعلّم لدى جبران، إذ كان هاوياً وممارساً لرسم الوجوه والهيئات، حيث كانت تقضي الجلسة بجلوس الفتاة جلسة بعينها، لا يلبث الفَنّان المتعلّم أن يصورها

> كلُّ ما قيل عن علاقته وتتلمذه على النحات الشهير (رودان)، وشهادة الامتياز في كلية الفنون الإفرنسية، وعضوية الشرف في جمعية المصورين الإنجليز، ليس إلّا ضرباً من الأباطيل



بدقة ابتداء من المكان الذي يجلس فيه ويرى إليها منه. إلّا أننا نلحظ، في ما قاله الحويك عن بعض هذه الجلسات، أن جبران كان يبتغي شيئاً مختلفاً من عارضة جسمها للتصوير، وهو أن تجلس فَنّيّاً، لا لرسم أو تصوير وجهها، وإنما لتصويرها وفق مشهد يتعدى جسمها وتقاطيعه. وهو ما يشير إلى رغبة أولى عنده في تمثل أجساده الطائرة وتصويرها، كما نلقاها في لوحاته الزيتية؛ وهو ما يُلمح إليه بحديثه عن «الملائكة»... سيتعلّم جبران في باريس فنّ اللوحة الزيتية، وما تحتاجه من بناء «مشهد»، له «حكاية»، أو يشتمل على رمز؛ وهو ما يشكّل نقلته الفَنّيّة الثانية، بعد «رسم المشاهير». فما يمكن القول فيها؟

يقول الحويك: «كانت حركة التحرير الفَنّي في الجو الباريسي قد شارفت النضج، لكن جبران لم يتأثر بها، ولم يُعرها اهتماماً (...). كانت مخيلته تضج بالفلسفة والتعاليم والرموز (...) وأشياء مبهمة لم يكن هو نفسه قد استوضح معانيها، ووعاها بعد. فقد طغى «الأديب» فيه على «الفَنّان»، وبقي الرسم بين أصابعه حائراً، يتلمس طريقه بجهد إلى إثبات الذات (...) وهكذا لم تكن فائدته الفَنّيّة من وجوده بباريس بنات أهمية كبيرة» (الحويك، ص

> سيتعلّم جبران في باريس فَنّ اللوحة الزيتية، وما تحتاجه من بناء «مشهد»، له «حكاية»

210). وفي ما قاله الحويك شيء من الصحة، ولا يشمل جبران وحده بل الحويك أيضاً، إذ إن ما انساق إليه الطالبان- وهو ما انساق إليه صليبا الدويهي وفائق حسن، بعد عقدين، في باريس نفسها- تقيد بالدروس الكلاسيكية للتصوير، ولم يبلغهما ما كان قد تبلور خارج جدران الأكاديمية أو المحترفات التي اعتادوا على زيارتها، أي موجات «التحرير الفَنّي» (كما يسميها الحويك)، وتعني أساليب الانطباعية والتكعيبية وغيرها. وما يتوجب قوله، في هذا السياق، هو أن الطلاب الوافدين للتعلّم الفَنّي (بعد سابقيهم، من أمثال: داوود القرم اللبناني في روما القرن التاسع عشر، ومحمود مختار المصري في باريس) كانوا مسبوقين بتوجيهات كلاسيكية بالضرورة، ولا سيما من «رعاتهم» الفَنّيين، البينيين أو الحكوميين، وما كان لهم بالتالي أن يخرجوا عليها، عدا أنهم ما كانوا يعرفون بوجودها بالضرورة. إلّا أنهم كانوا مسبوقين أيضاً باحتياجات التصوير التي انتُبوا لتعلُّمها، وهي حاجات المؤسَّسة البينية أو الحكومية، ما يجد مثاله بطبيعة الحال في التصوير الأكاديمي والكلاسيكي. والأكيد أيضاً هو أنه كان يصعب على هؤلاء «المبعوثين» أو «الطلبة الأحرار» (مثل جبران) أن يتابعوا مجمل الدروس والخبرات إن لم يكونوا قد حصلوا المستوى التمهيدي والإعدادي لها في مدارس سابقة ومستويات دراسية تؤهلهم إلى الانتقال إلى مستوى دراسي، جامعي.

لم تكن دراسة جبران نظامية، وهو ما يقوله جميل جبر في هذه العبارات: «بعد هذه المرحلة التمهيدية (في «الحكمة») لم يدخل جبران في معهد، ولم يتبع أي درس نظامي مدة طويلة، فإذا ثقافته العامة مزاجية، بعيدة عن المنهجية الأكاديمية» (ص 66). هنا ما جعله يختار، ويطلب خبرات بعينها، ومن دون غيرها، فيما للطالب أن يتعلّم فنون: التشريح، و«البورتريه» (اللوحة الوجهية) و«الطبيعة الصامتة» واستنساخ أعمال فَنّية شهيرة (ابتداء من لوحاتها أو تماثيلها في المتاحف غالباً) وغيرها من دون تمييز بينها. وما عنى جبران من خبرته الفَنّية الباريسية تعين تحديداً في تعلّم تقنيات اللوحة الزيتية، ما سيظهر، إلى جانب رسوم الوجوه والهيئات، في أعماله الفَنّية اللاحقة بعد عودته إلى بوسطن. فبعض من صوَّرهم، وتمّ ذكرُهم أعلاه، يعودون إلى ما بعد عودته من باريس، فيما راح يعمل بصورة ستبدو أكيدة أكثر فأكثر على بلورة نموذجه الخاص في التصوير.

فما قام به جبران من رسوم فحمية انطلق من المعاينة (الجلسة الوجاهية)، أو من التذكر، إلّا أنه قام أحياناً واتكل على مطالعاته الأدبية، مثلما فعل في رسوم كثيرة لـ«مشاهير» الأدب العربي القديم (أبي نواس، أبي العلاء المعري، المتنبي وغيرهم)، إذ عاد إلى ما كُتب عنهم في المتون، لكي يعوّض به عما فاتتْه معاينته. فيما لم يقصّر في رسم معاصريه من الأدباء، من أمثال: فرنسيس مراش، أمين الريحاني، ميخائيل نعيمة وغيرهم.

ينتقل إلى باريس للدرس الفَنّي، بعد أن أصدر كتابه الأول، «الموسيقى»، في العام 1905، فيما نشرَ قبل هنا مقالات كثيرة، ما سيجتمع تحت عنوان كتاب: «دمعة وابتسامة»، قبل أن ينشر روايته «الأجنحة المتكسرة» في نيويورك، بعد انتقاله إليها في العام 1911. هذه الصلة بين الأدب والفنّ سترافق جبران في فقرات حياته ومراحل إنتاجه، فيصور ويكتب، «باليدين»، إذا جاز القول(2)، من دون أن تتخلى الواحدة عن الأخرى(3). هنا ما تجلى في أدبه ذي الصورية العالية، ما مكّن الخيال نفسه من أن يكون شريكاً صانعاً، فما عاد الأدب يطلب «إصابة المعاني»، ووفق «مقاديرها» (حسب البلاغيين القدامى)، وإنما بات يجعل من سعة الخيال، من قوته، مولداً للأدب. وهو ما تجلى في الفَنّ نفسه، حيث إنه يبقى مشدود الصلة والنسب بمقترحات الأدب (ما سيتم التعرض له أدناه). هذه التجليات أشبه بـ«أوعية متصلة» لإبداعات جبران المختلفة، وهو ما يجد في بعض إنتاجه صورة «تنفينية» (إذا جاز القول) عنه. فغير جهة نشرية، وغير كاتب من معارف جبران، ستطلب منه رسوماً تصاحب إنتاجات الأدب: بعد عودته من باريس، تكلفه إحدى دور النشر («كوبلنوداي») بتزيين كتب شعرية برسوم من فَنّه؛ كما نفذَ أكثر من رسم خاص بـ«كتاب خالد» لأمين الريحاني في العام 1911 (4).

هنا ما فعله بنفسه لإنتاجه، وهو ما يكتب عنه نعيمة بهذه العبارات: «وضع جبران لكتابه «النبي» اثني عشر رسماً. عشرة منها بالأدهان (الألوان) المائية، واثنان بالرصاص، وهما رسم «المصطفى» في أول الكتاب، و«اليد المبدعة» في آخره.

هوامش:

1 - يوسف الحويك: «نكرياتي مع جبران، باريس 1909 - 1910»، حرّرتها: إدفيك جريبيني شيبوب، مؤسّسة نوفل، بيروت، طبعة ثانية، 1976.

2 - نقع في كتاب د. نسيم نعيمة: «ميخائيل نعيمة: طريق الذات إلى الذات»، بيروت، 1978، على رسمَي نعيمة بقلم جبران: ص 41 و42؛ كما رسم نعيمة جبران بدوره: ورد الرسم في كتاب نعيمة عن جبران، ص 220.

3 - تمنى جبران أن يكون ثلاثة أشخاص معاً: أحدهم يقابل الناس، والآخر «يبقى لوحده، ويعمل ويعمل»، والثالث «يرتاح». ثم يقول: «ينبغي على خليلك (متوجهاً إلى هاسكل) أن يغوص إلى أعماق الفرح وأعماق الألم كيما يعرف كيف يرسم صورة، أو يكتب شعراً».

4 -تقاضى عليها 50 دولاراً، حسب منكرات هاسكل.

> ما قام به جبران من رسوم فحمية انطلق من المعاينة (الجلسة الوجاهية)، أو من التذكر، إلّا أنه قام أحياناً واتكل على مطالعاته الأدبية، مثلما فعل في رسوم كثيرة لـ«مشاهير» الأدب العربي القديم



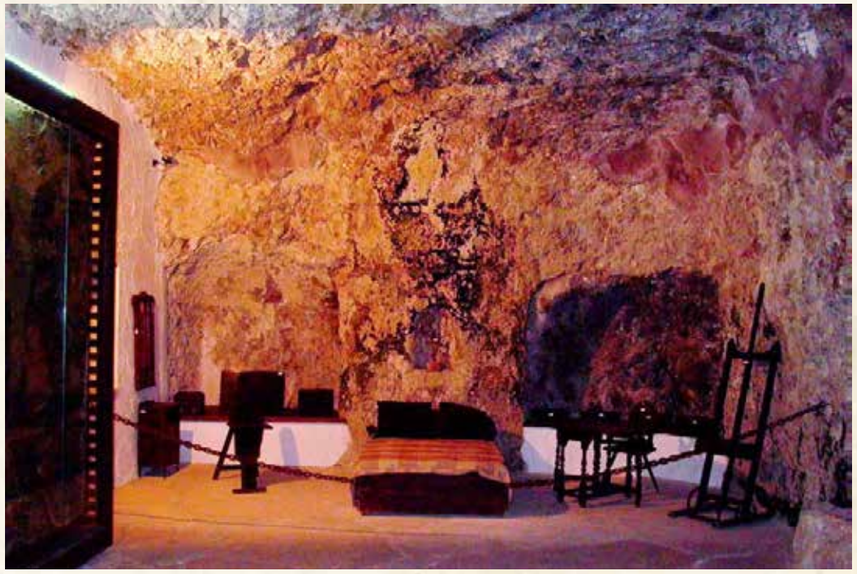
> يجمع «متحف جبران»، في بلدته بشرّي (شمال لبنان)، غالب أعماله الفَنّية، ومقتنيات محترفه الأميركي، فضلاً عن مدونة صحافية ونقدية واسعة عن أعماله ومعارضه وكتابات النقاد والدارسين فيه. ولا يحتاج الدارس إلى كثير من الفحص والتمحيص للتعرف على المواد الأولية التي يقوم عليها بناء لوحاته الزيتية، إذ تشتمل على مواد معدودة: غمام، صخور، أفق، شعلة نار، طيور، أجساد بشرية... هذا ما يقرّب التصوير من عناصر الكون المكونة له، فيكون الفنان أشبه بمن يصور «سفر تكوين».

في متحف جبران

ومن يَعُد إلى آخر المعارض الكبيرة التي خصصت له(1)، يتحقّق من الحاصل التالي: 440 عملاً محفوظاً في «متحف جبران»، منها 180 عملاً معروضاً. كما يمكن تتبع معارضه في حياته كما يلي: معرض أول في بوسطن، في العام 1904 (المذكور أعلاه)، (Fred Hollande Day, 1904)، ومعرض تالٍ في العام 1909 في(2) «معهد ويلسلي» (Wellesley College)، ثم معرض ثالث في نيويورك، في العام 1914، في «غاليري مونتروس» (Montross Gallery)؛ ومعرض آخر بعد ثلاث سنوات، في العام 1917، في صالة عرض «دول أند ريتشارد» (Doll and Richards)؛ وفي السنة عينها في صالة عرض «نويدلر» (Galerie Nuidler)... كما اختار جبران رسوماً لكتاب أصدره الناشر ألفرد كنوف، في العام 1919، وهو بعنوان: «عشرون رسماً»: Twenty drawings: Alfred Knopf.

إلّا أن هذه المعلومات- على لزومها- معالم في مسار، من دون أن توفر للدارس معرفة مزيدة بالإنتاج وبمراميه. فهي معالم تدلُّ على مراحل في إنتاجه، ما يعكس تنقلاته وتتابعاته، فيما تعكس كذلك مقادير التفاعل بين أعماله وأنواق الزوار والشراة والجامعين. وما يمكن قوله في هذا المجال هو أن المعلومات شحيحة لجهة

> 440 عملاً محفوظاً في «متحف جبران»، منها 180 عملاً معروضاً



التعرف على المزيد من هذه المعالم ومعانيها، إذ لا نمتلك صورة وافية عن معروضاته، من جهة، ولا عن علاقاته مع عالم الفنّ المحيط، من جهة ثانية.

هذا النقص الأكيد تخفف منه معلومات ومعطيات توافرت- في المراسلات خصوصاً- عن فَنّ جبران في نطاقه الخاص، بينه وبين نفسه، بينه وبين أعماله نفسها. بل يبدو جبران في ذلك أشبه بناقد نفسه، مثلما هو الروائي (فلوبير خصوصاً) حين يكتب في «يومياته» عن علاقته بالعالم السردي الذي يكتب عنه، ويتقدم في أمكنته وعوالمها.

إذا كان كتاب نعيمة في جبران يفيد في توفير شهادة باكرة عن جبران، ولا سيما عن قسم بعيد عن طفولته، أو عن أخباره الفَنّيّة الأولى، فإن كتاب توفيق صايغ: «أضواء جديدة على جبران» يفيد في التعرف المقرب على عالم جبران الفَنّي، ولا سيما في مراسلاته مع ماري هاسكل نفسها. فالكتاب يشتمل على رسائل لم تكن معروفة، ولا منشورة، ما يمنح الكتابة جانباً بوحياً، اعترافياً بمعنى من المعاني. تحفل هذه المراسلات بـ«أضواء جديدة» فعلاً، وتفيد أن جبران، على سبيل المثال، اطلع على أعمال فنانين مختلفين، من أمثال: ميكيلنجلو، وتيتيان، ودولاكروا، وماتيس، وتيرنر، ودوشان وغيرهم، ما له قيمة بالغة، إذ يعني اطلاعه على «مدارس» التصوير المتأخرة، من النزعة الاستشراقية (دولاكروا) إلى النزعة الانطباعية (ماتيس)، ما لا يجد الدارس أثره أبداً في تصوير جبران.

كما ترد في الرسائل التفاتات سريعة ولكن مركزة حول أعمال بعض الفنانين: يقول عن دافنشي إنه يصعب التمييز في لوحاته بين الذكر والأنثى، وهو ما يصعب كذلك في بعض أعمال جبران الفَنّيّة. كما يتحدّث عن لوحة لدوشان (ص 256) وغيره، فيما يصرف كثيراً من الكلام عن «الموديلات» (ص 264)، التي خبرَها في باريس. ويُستفاد من هذه الرسائل أنه تولع باللون في فترة متأخرة (بعد العام 1911)، بعد أن كان «جباناً» (حسب لفظه) في التعامل معه؛ كما يعترف بأن ما فعله بداية رسوم، لا لوحات (ص 272). ونتعرف في الرسائل على أنه ما كان يحب تصوير المناظر الطبيعية، ولم يكن يستطيع رسمَها، وعوّل على ألّا يرسمها قط؛ كما كان لا يحب إطلاق عناوين على أعماله الفَنّيّة، إذ كان يقول: «هل يمكن حصر رؤية فنان في عنوان؟».

يمكن التأكّد، بالعودة إلى إنتاج جبران الفَنّي (لا ما قيل فيه، منه أو من غيره)، من أنه يتوزع بين أدوات ووسائل صريحة في تتابعها: بين قلم فحمي، وألوان زيتية، ثم ألوان مائية، جامعاً بين أنواع فَنّيّة مختلفة: الرسم الوجهي (بما فيه رسمه لنفسه بالألوان الزيتية) بين وجاهي ومتخيل، اللوحات المتخيلة، اللوحات والرسوم

> كان لا يحب إطلاق عناوين على أعماله الفَنّيّة، إذ كان يقول: «هل يمكن حصر رؤية فنان في عنوان؟»





المتصلة بكتب الأدب، فضلاً عن رسم تكعيبي واحد له (صايغ، م. س.، ص 255)، في ما توافر من إنتاجه. ويستطيع الدارس التوقف بالمقابل عند أنواع فَنّيّة رائجة في زمنه، أو مستمرة فيه، من دون أن يقترب جبران منها أبداً، ولا سيما لوحات المشاهد المبنية أو التاريخية أو الطبيعية (التي عاد إليها أكثر من فنان عربي في مرحلة البدايات، مثل داوود القرم وحبيب سرور وصليبا الدويهي وغيرهم).

ما يمكن ملاحظته في عدد من أعمال جبران، هو أنها تمتاز بقياساتها القصيرة، ما يشير خصوصاً إلى كونها وليدة المحترف- الصغير في حالته، وإلى ضيقه بالتالي. كما يمكن ربط عدد من أعماله بالمطبوعة نفسها، بين جريدة وكتاب، إذ إن اللجوء إلى رسم «المشاهير» كان يلبي حاجات زمنية، إخبارية، بينة؛ وهو ما يعني علاقة تواكلية بين الصورة الفوتوغرافية (والمحفورة الطباعية- الزنكوغرافية) وبين الرسم الفَنّي. بل يمكن القول إن علاقة جبران بالرسم، أي بالتدوين الفَنّي فوق ورقة، بقيت تتحكم بفَنّه، حتى حين ابتعد عن الورقة كحامل مادي، صوب القماشة الزيتية: من يراجع الخلفيات التصويرية في عدد من لوحاته يتحقّق من كونها سديمية أشبه بخلفية ورقة، بمعنى من المعاني؛ كما في إمكانه ملاحظة أمر أهم، وهو أن الأجساد التي ترتسم في اللوحات لا تحلُّ في أمكنة ذات مواصفات طبيعية (ما خلا بعض التضاريس الطبيعية أحياناً)، بل تحلُّ فوقها حلول الرسوم على الورق. وهو ما يتضح في علامات فَنّيّة أخرى، مثل اختفاء لعبة الضوء فيها، إذ تقع الأجساد في فضاء لوني، لا يشير إلى انعكاسات أو ظلال، وهو ما يقوم عليه الرسم بالقلم الرصاص أو الفحمي في الغالب، وفوق الورق. وإذا ما ظهرت في اللوحات جبال وصخور فإنها تظهر من دون انعكاسات الشمس عليها. هنا ما يظهر خصوصاً في الأجساد، القريبة من تصاوير الملائكة في التصوير الإيطالي «النهضوي»، حيث إنه يلونها بقلم من رصاص، مبقياً ومشدّداً على تقاطيع وخطوط الرسم فيها، لا على «عجينتها» المادية واللونية بالتالي. ولا نبالغ بالتالي بالقول إن جبران بقي مشدوداً إلى قلمه، حتى حين انحاز إلى اللوحة الزيتية أو المائية.

> جان ماري امرأة مناضلة، لها «يدان قويّتان»، يصفهما رامبو بـ«الشاحبتين»؛ من فرط العمل أو نقل الأسلحة

هوامش:

1 - «جبران خليل جبران: في آفاق الرسم»، متحف نقولا سرسق، بيروت، 2000.

2 - وجب نكر مشاركة فَنّيّة له، أثناء إقامته في باريس، في العام 1909، في «معرض الخريف» المعروف، إذ عرض فيه عمل «الخريف» من ثلاثة أعمال للعرض.

بـــــدون نســـــبٍ فَنّـــــي!



إذا كان للدارس أن يجد لجبران نسباً فَنّيـاً، فإنه لن يجده في زمنه، على الرغم من العلاقة القوية التي جمعته بشخص رودان وبفَنّـه. تقول ماري هاسكل، عند رؤيتها بعض مائيات جبران (على ما ورد في كتاب صايغ): «سيتحدث الناس عن رودان عندما يرون هذه المائيات. لكن رودان يعبر عن النفس فيما أنت تعبر عن نفس النفس...».

كما لم يجد جبران نسبه في الفَنّانين المستشرقين، ولا الانطباعيين، ولا مصوري اللوحات الدينية ذات الإخبار التوراتي والإنجيلي (كما تعرف عليها جبران في الكنائس اللبنانية منذ نعومة أظفاره)، وإنما سيجده في فنان «النهضة» الإيطالية الأول: ليوناردو دافنتشي (1452 - 1519). يقول فيه (في مراسلة في مايو/أيار من سنة 1915، واردة في كتاب جبر المنكور): «إنه أبدع شخصية في الدنيا. صورته- يسوع ومريم وأمها والحمل- أروع صورة» (ص 74): يكفي العودة إلى ملائكة دافنتشي الطائرة لكي نتحقّق من نسب الأجساد المتشكلة بحرية فائقة في لوحات جبران.

كما تلاحظ ماري هاسكل، في رسالة إلى جبران في العام 1915، شبهاً بين رسومه ورسوم وليم بلايك، ما يجعل جبران يردُّ عليها بالقول: «عالمُه (وليم بلايك) لا يمكن أن تراه إلّا عين العين، ولا يمكن أبداً أن تراه العين ذاتها» (صايغ، م. س.، ص 207). وهو نسب آخر لجبران، استجمعَ فيه الشخص والفَنّ في الوقت عينه.

تعرّفَ جبران على وليم بلايك في بوسطن، ووجدَ فيه رفيقه الروحي على أكثر من صعيد: شاعر ومصور، وله رؤى... وهو ما حلم به جبران منذ عمره الباكر: «جئت لأقول كلمة وسأقولها (...) جئت لأكون للكلّ وبالكل»(16). وكان بلايك يبني رسومه على استعارات، وعلى أجساد. ولقد تمَّ العثور، في محفوظات جبران الكتبية، على عدة كتب عن بلايك: كتاب اليزابيت لوتر عن «فن وليم بلايك»، الذي أهدته إياه هاسكل في العام 1911، وكتاب «تصاوير وليم بلايك» وكتب كثيرة غيرهما. ويستخرج جميل جبر من على ورقة أحد الكتب هذه العبارة لهاسكل تقول فيها: «شبهٌ منهل بين جبران وفنّ صديقه»، أي بلايك (م. س.، ص 72). كما يقول لها جبران: بلايك هو

> تلاحظ ماري هاسكل، في رسالة إلى جبران في العام 1915، شبهاً بين رسومه ورسوم وليم بلايك



الأعظم بعد شكسبير. لكنه لا يُفهم عن طريق العقل. عالمه لا تدركه العين بل عين العين، أي الحدس. عند بلايك يغلب الإدراك على التعبير، على عكس سوينبرن» (جبر، م. ن.، ص 72).

يفيد كتاب جميل جبر، في التعرف إلى مكونات جبران الثّقافية، منذ دراسته في مدرسة «الحكمة» في بيروت: حيث اطلع على الكتب الدينية، وكتابات رجالات «النهضة»، وبعض كتب الرومنطيقيين الأوروبيين. وأكد جبر هذه المعلومات، بعد أن اطلع بدوره على كتب محفوظة في مكتبة جبران، ولا سيما الكتب الدينية منها وبعض كتب الأساطير (التي أهداها له المصور داي قبل مجيئه إلى لبنان للدراسة). وقد كتب جبران عبارات على بعض هذه الكتب تدل على ملكيته لها، كما رسم فوقها رسوماً أحياناً، مثل: غروب الشمس ويوحنا الحبيب. ويؤكد جميل جبر (من دون غيره، ومن دون أن نعرف مصدر معلوماته) أن جبران: «كثيراً ما تردَّد إلى مرسَمَي حبيب سرور وداود القرم، وراقبَ أعمال الرائدَين البارزَين في الرسم اللبناني، المعجبَين مثله بروائع النهضة الإيطالية» (ص 76). كما اطلع جبران، أثناء عيشه في بوسطن، ومنذ احتكاكاته الأولى بوسط بوسطن الثّقافي، بعدد من الأدباء، من أمثال: موريس ماترلنك، الفيلسوف إمرسون، كارليل وغيرهم...

قد يكون البحث عن بناء النمط الفَنّي الغالب في فَنّ جبران أشبه بعمليات تفكيك لفسيفساء متعدّدة العناصر، وعلى مقادير من التداخل بين عناصره: فإذا كانت معرفة جبران بهذه الأساطير والآداب والفلسفات ترقى إلى قراءاته الأولى في بوسطن، فإنه انتقل إلى رسم الجسد في باريس، في تعلّمه الفَنّي، ولقد كان من دون شك للجسد المنحوت عند رودان أثره البين في خيارات جبران؛ وهو ما يجتمع بدوره مع «ملائكة» دافنتشي...

> كان من دون شك للجسد المنحوت عند رودان أثره البين في خيارات جبران

لفَنّ جبران صلة أكيدة بما قرأ، بما اطلع عليه فَنّاً وثقافة، على أن هنا وناك يُعيّنان في منظور أو رؤية للفَنّ لا تعدو كونها تواصلاً، بواسطة الكلمة والخط، بين معتقدات ورؤى تأكدت في تطلعات جبران. وهنا يعني كنلك أن نوازع جبران إلى الفَنّ لم تكن فَنّيّة بالخالص، ولم تصدر عن هوى تلقائي في الرسم، أو عن طلب مهني بالنات، وإنما تولدت في نوع من الاستحضار لعالم كان يتراءى له بقدر ما يسمو إليه.

لهنا يبدو كلام جبران عن فَنّه أشبه بلحظة تجلٍّ لهنا العالم، إذ يقول: «عندما أعكف على الرسم، وأنتج شيئاً جيداً قليلاً، أو يستحق التقدير، يجيء نلك على غير وعي مني. وعقب انتهائي من الرسم بثلاث أو أربع ساعات، لا أستطيع أن أقول لك شيئاً، وأنا على خلاف نلك في كتابتي. فأنا أعرف عما أكتب، في حين أني أجهل لما أنا أرسم أو أصور» (رسالة لماري هاسكل، في يوميات 20 أغسطس/آب من سنة 1920). وهو ما يشدّد عليه في أكثر من مقال ومخطوط: «إن العمل الفَنّي ضبابة تُجمع فتنقش صورة»؛ أو: «في الفَنّ كلّ أسرار الطبيعة مختبئة، وكلّ عناصرها رابضة» (مخطوطات جبران).

لهنا فإن الحديث عن تأثر جبران بدافنتشي، أو رودان، أو بعالم أورفيوس، لا يكفي أبداً لفهم المسعى الجبراني في الفَنّ... هنا ما قاله لماري هاسكل في هنه العبارات: «هل طرازك في الكتابة مثل طرازك في التصوير؟ ولماذا اخترتَ هنا الطراز؟»، فيجيب: «لعله اختارني ولم أختره. لقد وجدتني ماشياً في هنه الطريق دون علم أو قصد مني. ولكلّ طريقه في ما يعمل. عندما بدأت بالتصوير لم أقل لنفسي: - هوذا الطريق الكلاسيكية أو الحديثة أو الرمزية أو كثير سواها، اخترْ لك واحدة منها. بل ما شعرتُ إلّا وقلمي يرسم رموزاً لما يجول في خاطري من خيالات وأفكار وعواطف. يحسب البعض الفَنّ في تقليد الطبيعة، والطبيعة أعظم من أن تُقلد. ومهما تسامى الفَنّ لا يأتي بمعجزة من معجزاتها. ومن ثم فما الحاجة إلى تقليد الطبيعة، وهي محسوسة لكلّ ذي حس؟ إنما الفَنّ أن نتفهم الطبيعة، ونؤدي معانيها للنين لا يفهمونها. الفَنّ أن نؤدي روح الشجرة، لا أن نصور جنعاً وفروعاً وأغصاناً وأوراقاً تشبه الشجرة. الفَنّ أن نأتي بضمير البحر لا أن نرسم أمواجاً مزبدة أو مياهاً زرقاء هادئة. الفَنّ أن نرى



في المألوف ما ليس مألوفاً. لنلك أبتعد في التصوير وفي الكتابة عن كلّ مألوف لأتوصل فيه إلى ما فيه من معانٍ وألوان غير مألوفة (...). تلك هي طريقي. وهي تعرفني وأنا أعرفها. حتى ليخيل إليّ في بعض الأحايين أني سلكتها قبل أن ولدت. فأنا لا أكاد أبلغ عطفة فيها حتى أشعر بما بعدها. ولا أعرف عنها قيد باع إلّا أعرف أنني انحرفت قيد باع. فأعود إليها».

هامش:

1 - جبران خليل جبران: «المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران خليل جبران»، المؤلفات العربية، بيروت، 1964، ص 233.

> الحديث عن تأثر جبران بدافنتشي، أو رودان، أو بعالم أورفيوس، لا يكفي أبداً لفهم المسعى الجبراني في الفَنّ



مرزوق بشير بن مرزوق

الثّقافة.. ترف أم ضرورة ؟

كثيراً ما نستحضر السؤال التالي، خصوصاً عند وضع أولويات التخطيط الاستراتيجي أو في أوقات الأزمات الاقتصادية: هل الثّقافة ترف أم ضرورة؟، وتعتمد الإجابات على موقف المستجيب من الثّقافة وفهمه لها ولأهميتها في المجتمع، ويظهر نلك بوضوح في الاستراتيجيات والرؤى الوطنية التي أصدرتها معظم دول مجلس التعاون في السنوات القليلة الماضية، حيث ركّزت معظم تلك الاستراتيجيات على ركائز أساسية مثل البيئة والاقتصاد والتعليم والركيزة الاجتماعية، وتمّ استبعاد ركيزة أساسية وهي الركيزة الثّقافية، بدعوى أنها مرتبطة بالركيزتين الاجتماعية والتعليمية، ما يضع الثّقافة في مسار ثانوي أو ترفي ضمن مسارات التنمية الوطنية الأخرى.

دائماً ما تواجه الثّقافة التي تشمل الفكر والأدب والإبداع والفنون المختلفة، تحدّيات ومتغيّرات في النظرة إليها بين الحين والآخر، وهنه التحدّيات والمتغيّرات مرتبطة بالمتغيّرات الوقتية، مثل المتغيّر السياسي المعتمد على الانفتاح أو الانغلاق وهامش حرّية التعبير المسموح به، وعلى التغيُّرات والاجتهادات المتبدّلة في تفسير النصّ الديني، التي ترى في الفنون- على وجه الخصوص- مجالاً للتحريم المطلق أو التمسُّك بالوسطية فيه، أو انتقاء وحنف ما يساير التفسير الشرعي له. كما على الثّقافة أن تتحمّل الأزمات الاقتصادية عند النظر إليها على أنها ترف يمكن الاستغناء عن نشاطه وتوفير موازناته.

طرح الزميل الدكتور محمد الرميحي في مقال له في إحدى الصحف العربية استفهاماً: هل الحديث عن الثّقافة ترف؟!!، ويرجّح الكاتب بأن ظهور المشكلات المستعصية في الأصل هو غياب الثّقافة الكلية، أي القناعات والأفكار التي تجعل الواحد منا يفعل هنا ولا يفعل ناك من تصرُّفات، ولو عدنا إلى الركائز التي تطرحها الاستراتيجيات الوطنية في دول الخليج، سنتأكد بأنها وفي غياب البعد الثّقافي تصبح ركائز ناقصة وغير مكتملة، فلا يمكن أن ننجز ركيزة البيئة والمحافظة عليها، أو تطوير الاقتصاد الوطني، في غياب قناعات ثقافية من الأفراد، فالثّقافة هي التي تشكّل وعي الفرد وسلوكه وتصرُّفاته أو حتى قيمه وأخلاقه، وهي التي تنجز تلك الركائز وتتبنّاها وتصبح جزءاً من أهدافها وسلوكها، فإنا اعتبرنا ركائز الاستراتيجيات الوطنية هي خارطة الطريق لتطوُّر المجتمع، فالثّقافة الكلية هي المرشد لتلك الخارطة والمحفز للسائرين على دروبها.

لقد تمكّنت الكثير من البلدان، التي كانت تضع للثّقافة أولوياتها في مسيرة المجتمع، أن تجتاز الكثير من المحن، بفضل الوعي والسلوك اللنين شكلتهما الثّقافة في وعي ووجدان المجتمع، وكان رصيد الأمة الثّقافي هو الزاد الذي تتزوّد به الأمة عندما تضيق بها السُبل، فلقد عزّزت القيم والأخلاق والعادات الحميدة المجتمع الخليجي، وساعدته على تجاوز أزمنة الاختناقات وضيق العيش، فتمكّن بحرفه وصناعته التي أنتجتها ثقافته، وكنلك بفنونه، أن يحافظ على عِزّته، ويستثمر ثقافته في أبواب ومصادر بديلة لعيشه ورزقه.

وهنا تأتي أهمية الركيزة الثّقافية التي يجب أن تكون هي الأساس والمقدّمة للاستراتيجيات الوطنية، وهنا ما فعلته دول مثل ماليزيا، وسنغافورة، وكوريا الجنوبية، وقبلها اليابان الخارجة من حرب حصدت فيها الأخضر واليابس، عندما التفت الواضعون لاستراتيجيات نهضتها على ركيزة ثقافة الأمة واستدعائها وشحنها لبناء مجتمع جديد.

في الحقبة الاستعمارية المباشرة والحقبة غير المباشرة، كانت الدول الاستعمارية تبدأ مرحلة التغيير لشعوب مستعمراتها بالجوانب الثّقافية، بدءاً من إضعاف لغة تلك الشعوب، والتخطيط للتعليم فيها، وانتقاء ما يستوجب قراءته، وإضعاف العقيدة الدينية للمجتمعات بكافة الوسائل، لأن المستعمر يدرك الأهمّية الثّقافية للمجتمع، بأنها السد المنيع للتسلُّل إلى عقل الأمة ووجدانها، فمتى تمكّنت من إسقاط نلك السد يصبح ترويض الأمة وتوجيهها أمرين يسيرين.

لقد اعتبرت منظمة اليونسكو بأن الثّقافة هي العنصر الأساسي في منظومة التنمية المستدامة، لنلك تتحوّل كلّ الخطط الوطنية الاستراتيجية حبراً على ورق إنا غابت ركيزة الثّقافة، أو أُختير لها عنوان جانبي، فالثّقافة إذاً ضرورة وليست ترفاً.


يمنى العيد

السيرة الذاتية، عند الكاتبة والناقدة اللبنانية يمنى العيد، لا تنفصل عن سيرة لبنان وأحواله في مرحلة زمنية مليئة بالتناقضات السياسية والحروب. تروي هذه السيرةُ الذات بقدر ما تروي الآخر، لكن من غير أن تتماهى معه، وتكشف عن جوانب مهمّة من الواقع الاجتماعي، والواقع الثّقافي. وهنا ما يطالعنا في كتابَيْها الأخيرَيْن: «أرق الروح»، و«زمن المتاهة» الصادرَيْن عن دار الآداب في بيروت. وقد صدرت، مؤخّراً، عن دار «لارماتان» الباريسية، الترجمة الفرنسية للجزء الأوّل من هذه السيرة تحت عنوان «بعيداً عن الحجب»، وتحمل هذه الترجمة توقيع ليلى الخطيب توما.
«الدوحة» قابلت الكاتبة في باريس، فكان هذا الحوار الشامل:

يمنى العيد:
مضى زمن النقد

حوار: أوراس زيباوي (باريس)

بدايةً، ماذا يعني لك صدور «أرق الروح» باللغة الفرنسية؟

- صدور «أرق الروح» باللّغة الفرنسيّة تعبير عن رغبتي في التواصل مع الآخر، الفرنسي، بشكل خاصّ.

في قسم كبير من هذا الكتاب، تحكي السّاردة عن علاقتها بالحضور في بلدها؛ فهي ترفض هذا الحضور الذي له صفة الانتداب والذي أصابها برصاصه، وهي- أيضاً- ترغب، بل تشعر بحاجتها للتزوُّد بثقافته.

الروح المؤرّقة هي روحٌ حريصة على استقلال وطنها، وهي، في الآن نفسه، تشعر بحاجةٍ إلى الانطلاق أبعد من حدود هذا الوطن.



أعتقد أنّ القارئ الفرنسي معنيٌّ بقراءة هذا الكتاب.

يبدأ الكتاب بالبحث عن نفسك بين اسمَيْن: اسمك الأصلي حكمت، والاسم المستعار يمنى، هل يختزل التوقّف عند هذَيْن الاسمَيْن صراعاً بين الاسم الأوّل وموروثه والتقاليد، والاسم الثاني، الذي أردته أن يكون مرادفاً لمسارٍ شخصي منفتح على العصر والحداثة؟

- كنتُ أبحثُ عن ذاتي بما هي ذات مسكونة بهاجس الحياة والموت، وتعاني، في الآن نفسه، طعم الموت الذي عرفتُه باكراً.

كان طعم الموت هنا على علاقة وثيقة بوعي غيبيّ لا يحفل بالمعرفة، ويستند إلى تقاليد إيمانيّة موروثة. هكذا، كنت أرى الصغار يموتون في دارنا الكبيرة، قبل أن يروا الحياة. حين تركتُ اسمي كنتُ أشعر بأنّي أترك موروثه وكلّ ما يرتبط به من تقاليد، ولم يكن اسم يمنى سوى حلم لصياغة ذاتٍ تتمتّع بوعي معرفي منفتح- كما تقولين- على العصر والحداثة.

الطفولة حاضرة بقوّة في هذا الكتاب، وهي طفولة مفتونة بجمال مدينتك صيدا، وبحرها، وبساتينها، وهي، في الوقت نفسه، مطبوعة برصاص الانتداب الفرنسي الذي أصابتك منه رصاصة في أثناء مشاركتك في تظاهرة، هل ترك هذا الحدث أثره على توجّهاتك السياسيّة والثّقافية اللاحقة؟

- صحيح. إنّه المكان الأوّل الذي له، في مخيّلتي، جماليّته، ولقد ودْتُ أن أكون أمينةً لذلك الزمن، لبراءته ولتلك المسرّات الغامرة؛ لهذا كتبتُ عن ذلك الزمن بلغة تعبيريّة شعريّة تقارب لغة الطفلة، وتعبّر، في الآن نفسه، عن مشاعرها.

لكن رصاص الانتداب أصاب براءتي. كنت طفلة، ولم أشارك في مظاهرة. هي مجرّد صدفة جعلتني أصل متأخّرة، بعد أن أمرتْ مديرة المدرسة زميلاتي، في صفوف الحديقة، بالعودة إلى بيوتهنّ. هكذا اندسْستُ بين جمع من التلميذات، أهتف بحماس مثلهن، دون أنْ أدري إلى أينَ كنّ سائرات.

لقد عانيْتُ من هذه الإصابة، غير أنّ توجُّهاتي: السياسيّة، والثّقافية كانت بأثرٍ من أجواء التعصّب التي عاينتُها في محيطي، كما كانت بأثرٍ من رغبتي في التحرُّر والسعي لسيادة الوعي المعرفي. أجواء زملائي في الجامعة، اللّقاءات مع بعض المثقّفين اليساريّين، حضور الندوات، قراءاتي... كلّ ذلك كان سبيلي لتحقيق حلم التغيير الاجتماعي.

خصّصت حيّزاً مهمّاً، في الكتاب، عن تجربتك في ثانويّة صيدا الرسميّة للبنات، حيث كنت مديرة لها، وبدا كيف أنّ

التوجُّه الذي قمت به كان يرتكز على هاجس الخروج من الانتماء الطائفي والعصبيات المرضيّة. في رأيك، ما الذي حال دون خروج لبنان من نظامه الطائفي، على الرغم من حرب أهليّة دامت خمس عشرة سنة؟

- كان ذلك زمن البناء الوطني للبنان، واهتمام الدولة بفتح المدارس الثانويّة، وتعليم الفتيات. ولم يكن يومها قد مضى على تخرّجي في الجامعة أكثر في ثلاث سنوات. هكذا، وجدت نفسي أنخرط في هذا المشروع الوطني التعليمي، رغم أنّي لم أكن أحبُّ العمل الإداري، فخلال ما يقارب الخمس عشرة سنة (1963 - 1977)، تحوّلت الثانويّة من مدرسة تضمُّ صفَّيْن ثانويَّيْن إلى صرح يضمُّ ألفاً وأربعمئة فتاة. كانت الثانويّة أنموذجاً لوطنٍ صغير، قوامُه تحصيل المعرفة، والعمل المشترك، وتربية الذات على أسس العدالة في التحصيل، والاحترام المتبادل بين مختلف مكوّنات هذا الصرح.

مثل زهرة، كان لبنان يتفتّح على مزيدٍ من الرغبة في النموّ والتقدُّم. الحربُ الأهليّة، التي أشعل فتيلها باغتيال معروف سعد (1973)، ثم بحادثة بوسطة عين الرمانة (1975)، كانت ضدَّ خروج لبنان من نظامه الطائفي؛ كانت لتدمير ما انبنى تعليمياً، وثقافياً، واجتماعياً، من أجل إقامة نظام وطني بديل للنظام الطائفي.

كان ممنوعاً على لبنان، إقليمياً ودولياً، أنْ يشكّل مثالاً للتغيير في العالم العربي. لقد بدا التحرُّر الذي هدف إليه لبنان مرضاً معدياً، جرى السعي (إقليمياً ودولياً) للقضاء عليه. هكذا، اغتيل كمال جنبلاط زعيم الحركة الوطنيّة، ثم جرى تصفية مفكّري اليسار، وعدد من المثقّفين المناهضين للنظام الطائفي.

تابعت، في أعمالك النقديّة، (وماتزالين) رصد المشهد الروائي العربي، كيف تنظرين إلى واقع الرواية العربيّة، الآن؟

- متابعتي للرواية العربيّة كانت بهدف البحث في العلاقة بين المتخيَّل وبنيته الفنّيّة. أو- بكلام أوضح- البحث في العلاقة بين ما ترويه الرواية (أي الحكاية، التي غالباً ما تحيل على المعيش، أي على مرجع حيّ) وبين كيفيّة ما ترويه الرواية (أي عمليّة البناء الفنّي). وباعتبار هذه العلاقة، يمكنني القول إن الرواية العربيّة هي، اليوم، أكثر أنواع الأدب اهتماماً وشغفاً بالتعبير عن الذات، وعمّا نعيشه ونعانيه من ويلات الاقتتال والدّمار. هي ظاهرة، فقد عمَّ الإقبالُ على كتابة الرواية البلدانَ العربيّة، بل هي طفرة، لم يعد معها السرد الروائي يلتزم بما كان يلتزم به، قبل، من قواعد فنّيّة، أو يحاول التجريب لاستحداث قواعد بنائيّة أخرى، شأنه في الثلث الأخير من القرن الماضي. كأنَّ ثقل الأحداث وكثافتها، من جهة، وتعقُّدات الوضع المعيش وفداحته، من جهة ثانية، دفعاً إلى سردٍ مفتوح، يتجاوز قيود الشكل.

تميل الرواية العربية، اليوم، إلى تجاوز السرد المعهود. يسعى بعض هنا السرد إلى أنْ يرتقي، فَنّيّاً، ببناء عالم روايته، إلى مستوى إنساني عامّ، بينما لا يكترث بعضه الآخر- وهو الغالب- بعمليّة البناء الفنّي، و- بشكل خاصّ- بمقتضيات السّياق السردي من حيث علاقته بالزمان والمكان.

ويمكن القول إنَّ الرواية العربيّة، اليوم، بحاجة إلى التعبير عن الذات، وإلى ابتداع متخيّل، هو بمثابة حياة أخرى بديلة، تتغلّب بها هذه الذات على زمنها. ولئن كان للسرد الروائي العربي، اليوم، طابع الطفرة، فإنَّ الزمن سوف يغربل هنا النتاج الفنّي، شأنه مع بقيّة الفنون.

إلى أيّ مدى تواكب الحركة النقديّة في العالم العربي، اليوم، الأعمال الأدبيّة، شعراً ونثراً؟

- لقد مضى زمن طه حسين وعبّاس محمود العقاد، كذلك محمود أمين العالم، وعبد العظيم أنيس، ورئيف خوري... يوم كان النقد يتّخذ طابعاً فكريّاً، ويربط بين الأدب والثّقافة ونهوض المجتمع. ولعلّه مضى- أيضاً- زمن النقاش النقدي الحادّ حول الحداثة وقصيدة النثر والبنيويّة ومناهج النقد الحديث التي أولت أدبيّة الأدب أهميّةً أولى، وعزلتْ النصوصَ عن مرجعيّاتها الاجتماعيّة، وقالت بموت المؤلّف... لم يعد النقد يحفل بالتنظير وبدراسة النصوص الأدبيّة من منطلقات فكريّة ثقافيّة. ويمكن القول- إذا ما استثنينا الدراسات الأكاديميّة- إن ما يغلب على النقد، اليوم، هو قراءة النصوص قراءةً تقييميّة هي، أحياناً، بمثابة آراء وأحكام تجعل منَ النصّ رهينةً لها.

أعتقد أنَّ أهمّ الأسباب التي تفسّر حال النقد هذه، هو انتشار وسائل التواصل الاجتماعي، والنشرالإلكتروني، ووفرة النتاج الأدبي، ليس، فقط، بدافع الرغبة أو الحاجة للتعبير، بل- أيضاً- بسبب النشر المدفوعة تكاليفه، والذي تروّج له بعضُ دور النشر. ولعلَّ هناك سبباً آخر، هو انتشار ظاهرة الجوائز، فهي بمثابة تقييم نقدي من الدرجة الأولى، قد يُغني عن رأي النقد والناقد.

نحن نعيش، اليوم، فترة تحوُّل تاريخي ثوري، لها طابع الفوضى... لا الفوضى الخلّاقة كما يقال، بل التي تتراجع، بسببها، أهمّيّة بعض النتاجات: الأدبيّة، والفنّيّة، أو تتغيّر وظائفها وأهدافها لحساب نتاجات أخرى، وقد يكون ذلك مدعاة للنقد كي يبحث عن سبلٍ جديدة لممارسته!! لا أدري، وإن كنتُ واثقة بأنّه يبقى للنقدِ أهمّيّته، وأنَّ عليه أن يسعى ليتمنهج، معرفيّاً وثقافيّاً، كي تكون له فاعليّتُه التثويريّة، في عمليّة التحوّل التاريخي التي نعيشها إلى اليوم.



أمير تاج السر

شخصيات مهمّة

لطالما كنت مُغرماً بالشخصية الإنسانية عموماً بمختلف صفاتها وأمزجتها، وسعيت كثيراً إلى قراءة العالم المحيط بي والبعيد أيضاً عبر شخصيات صادفتها أو قرأت عنها، وعندي يقين أن الشخصية هي مفتاح العمل السردي، وكلما أتقن الكاتب رسم شخصيته، أتقن كتابة حركتها وتفاعلها في النصّ الذي يكتبه، وبناءً على ذلك تجدني أسير أعمال وروايات عِدّة كُتّاب مختلفين، فقط لأنني فهمت الشخصيات وأخذت أتابعها بشغفٍ داخل النصّ الروائي.

من هذه الشخصيات المؤثرة في رأيي شخصية «يمام»، الدليل التركي الذي صادفته «دسديرا» الإسبانية، أو «دسي» كما يختصر اسمها، في رواية «الوله التركي» للكاتب الإسباني أنطونيو غالا، ووقعت أسيرة عشقه حتى ضاعت حياتها. لقد رسم غالا «يمام» بريشة مبدعة، لم يرسمه وسيماً منسق الجلد وفتى أحلام، كما يتوقّع أن يكون لرجلٍ شرقي ستسقط شقراء إسبانية في حبه، وإنما رسمه رمزاً مختلفاً بتوافه لن تلتفت إليها فتاة في العادة، ولكن تلتفت إليها سائحة قادمة من بعيد. أعني هنا ما يشدّ من غير أن يبدو شاداً، وما يوقد الهوى في القلب من دون أن يكون ناراً لاهبة. ولذلك تبدو «الوله التركي» بهذه الشخصية وغيرها من الشخصيات الأخرى، رواية ذات طعم لا يمكن أن يُنسى. أيضاً فرناندو داثا في «الحب في زمن الكوليرا» للعظيم ماركيز، الشخصية التي تجعلك تتساءل طوال الوقت: بأي ريشة رُسمت هذه الشخصية؟ وبأي إزميل نُحتت؟ ولو عرجنا للأدب العربي نجد تلك النماذج موجودة بكثرة، وتزيّن النصوص كأبهى ما يكون التزيين. مَنْ ينسى «السيد» في «ثلاثية» محفوظ؟، مَنْ ينسى «نيقولا» في «فساد الأمكنة» لصبري موسى، وكذا شخصيات محمد مستجاب الساخرة المجنونة، وغير ذلك من الأعمال العظيمة للكُتّاب العظماء.

أنا أُجزم وبوصفي كاتباً أن الشخصية لا تُرسَم من الخيال إطلاقاً، وإنما هي شخصية موجودة تعرّف إليها الكاتب ذات يوم وركدت في خياله انتظاراً للبزوغ في نصّ سيكتبه. وغالباً ما تأتي حين يجيء وقت كتابتها بزي جديد وإضافات جديدة، وهكذا هي تصنع نفسها داخل النصّ.

سؤال: هل كلّ الشخصيات التي يصادفها الكاتب موحية؟

بالقطع لا، هناك شخصيات تبدو شديدة البريق، يُخيّل للكاتب أنها شخصيات مثالية للكتابة وما يحيط بها من بريق يوحي بأن كتابتها سهلة، لكن ربما لا تكتب قط وتأتي شخصيات معتمة، لتمنح الضوء بديلاً عنها. ومن تجربتي، فقد ظللت أتابع مسناً آسيوياً فيه كلّ خصائص الكتابة الناجحة، لسنوات طويلة وأدوّن ما يمنحه من إيحاء في كلّ مرّة أراه فيها، حتى اختفى، ولم يظهر في أي من الروايات التي كتبتها. كان الرجل قليل الحديث، لكن زيه الذي يرتديه، كان مُميّزاً جداً، زياً ملوّناً بالأخضر والأحمر والأصفر، كان يحمل حقيبة جلدية مُمزّقة، وخالية من أي شيء، وأيضاً مُسجّلاً قديماً بدا لي من تلك الأجهزة التي لم تعدّ تصنع الآن، وأغرب ما فيه، هو مشيه الطويل، يمشي ربما عشرين أو ثلاثين كيلومتراً في اليوم، ويأتي للعيادة يشكو بأن قدمه مكسورة، ولا يستطيع المشي.

كذلك جمعت مئات الوثائق والصور والتحقيقات الصحافية عن رجلٍ اشتهر منذ عدّة سنوات، وبدا لي موضوعاً شائقاً لكتاب، وحين جلست لأكتبه، لم تخرج كلمة واحدة.

إذن الكاتب لا يتبع هواه، في كتابة الشخصية، ولكن يفكّر وينتظر ما تمنحه شخصية ما، أراد كتابتها.

أخيراً، وبعد أكثر من نصف قرن، وضعت الحرب الأهلية الكولومبية أوزارها، وتَمَّ التوقيع، في سبتمبر/أيلول الماضي، على اتّفاقية سلام تاريخية بين رئيس البلاد خوان مانويل سانتوس وزعيم وقائد (القوّات المسلّحة الثورية الكولومبية FARC) «تيموليون خيمينيث» الملقّب بـ«تيموشينكو»، الذي صرّح قائلاً: «لقد حلّ وقت إغلاقِ البوّابة في وجه أنصار العُنف»، بينما اعترف الرئيس الكولومبي بقوله: «أنا متأكّد من أن الشعب الكولومبي يمتلك من النكاء ما يتيح له أن يفكّر بأنه ليس سلاماً في صورة الكمال، لكنه أفضل من 20 أو 30 سنة إضافية من الحرب».

الحرب والأدب الكولومبي

نصف قرن من الانتظار

خالد الريسوني



المتأمّل في تاريخ كولومبيا ما بعد الاستقلال يتوقّف، دوماً، أمام لحظات توتُّر وعنف وحروب أهليّة ممتدّة الجذور، حروب كانت تغذّيها، باستمرار، صراعات سياسية تاريخية بين أحزاب وحركات سياسية متباينة الرؤى والمواقف، اتّخذت من السلاح، عوض الحوار، وسيلةً لحسم خلافاتها وللاستيلاء على السلطة وممارسة الحكم. من هنا، يمكن اعتبار اصطلاح «جمهورية الموز» كنايةً ذات مغزى عميق وغنيّ بالدلالات في السياق الكولومبي، على وجه التحديد. ولعلّ الصراع المسلّح، للاستيلاء على السلطة في كولومبيا، تمتدّ جذوره إلى الحرب الأهلية الكولومبية الأولى سنة 1839، وهي الحرب المعروفة بحرب الأديرة أو حرب الزعماء، وستعقب هذه الحرب سلسلة من الحروب التي خاضتها كولومبيا؛ تضامناً بين الليبراليين والمحافظين ضدّ قوى الانقلاب العسكري على الشرعية، مثلما حدث مع انقلاب الجنرال «خوسيه ماريا ميلو» سنة 1854، ضدّ الرئيس الشرعي للبلاد «أوبانـدو»، حين رفض هذا الأخير مطاوعته في حلّ البرلمان وإعلان نفسه دكتاتوراً، فما كان منه إلّا أن اتّخذ المبادرة من تلقاء نفسه، واستولى على السلطة، وحَلّ البرلمان، وألغى الدستور، واعتقل الرئيس ووزراءه، وأعلن الدكتاتورية، وواجه الانتفاضة الشعبية المسلّحة العارمة التي أشعلت البلاد، بقيادة القوى الدستورية المضادّة للانقلاب.

ستتكرّر هذه الصفحات من العنف على امتداد تاريخ كولومبيا، خلال القرنين: التاسع عشر، والعشرين. ولعلّ أهمّ حدثَيْن من أحداث العنف السياسي شهدتهما البلاد، إبان هذا التاريخ، وتناولتهما الآداب الكولومبية بكثير من العناية والتأمّل والتدقيق، هما: (حربُ ألف يوم 1899 - 1902) التي تشغل جزءاً مهمّاً من السرد الروائي الكولومبي، خصوصاً عند «غابرييل غارسيا ماركيز» في رواياته: «مئة عام من العزلة»، و«ليس لدى الكولونيل من يكاتبه». والحدث الثاني هو «البوغوتاثو»، وما أعقبه من حرب عصابات طويلة الأمد، استنزفت البلاد والعباد، وقد قادتها قوى مسلّحة، بتسميات مختلفة، كان آخرها ما يسمّى (القوّات المسلّحة الثورية الكولومبية- FARC)، فما هو «البوغوتاثو»، الذي يعدّه المؤرخون والمحلّلون السياسيون الحدث الذي أفرز هذه الحرب الممتدّة على مدى عقود في كولومبيا؟

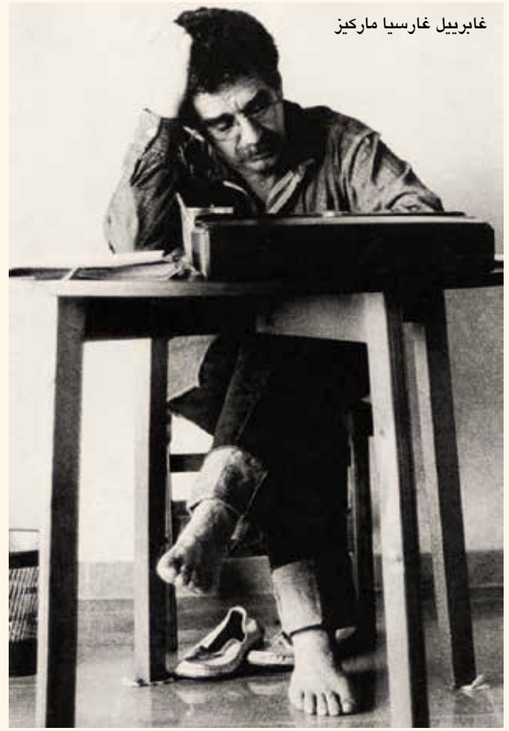
يقول «إدواردو غاليانو» في كتابه «الشرايين المفتوحة لأميركا اللاتينية»: «كانت ديموقراطية صغار المنتجين الزراعيّين المشتغلين بإنتاج البنّ قد حوّلت الكولومبيّين إلى رجال معتدلين وقنوعين»، «ويفترض أن أهمّ جانب لتطبيع الأداء في الحياة السياسية الكولومبية هو تحقيق استقرار اقتصادي مميّز، وقد أنتجه البنّ، وأنتج معه السكينة والرصانة». وبعد زمن يسير، انفجر العنف، ففي الواقع، لم تستطع مدائح البنّ أن توقف- كما لو كانت تملك عصًا سحرية- التاريخ الطويل من الانتفاضات وأحداث القمع الدموية في كولومبيا. هذه المرّة، وعلى امتداد عشر سنوات: بين 1948 و1957، بلغت الحرب الفلّاحية المزارع الصغيرة والمزارع الكبيرة والصحاري والحقول المزروعة، والوديان والغابات، والسهوب الأنديزية، وأرغمت جماعات، بكاملها، على الارتحال، وخلقت حروب عصابات ثورية وعصابات مجرمين، وحوّلت البلاد، بأسرها، إلى مقبرة: يُقدَّرُ أنها خلّفت مئة وثمانين ألف قتيل، وقد صادف حمّامُ الدم فترة انتعاش اقتصادي للطبقة المهيمنة: فهل من المشروع أن نخلط رخاء طبقة اجتماعية برفاه بلدٍ ما؟ لقد بدأ العنف كمواجهة بين الليبراليين والمحافظين، لكن دينامية الحقد الطبقي بدأت تُبرزُ ملمح الصراع الطبقي، كما يقول «غاليانو». كان «خورخي إليثير غايتان»، الزعيم الليبرالي الذي كانت أوليغارشية حزبه تسمّيه، بين ازدراء ورهبة، «النئب» أو «المخادع»، وكان قد كسب مكانة شعبية مهمّة، وصار يهدّد النظام القائم، ولمّا قتلوه رمياً بالرصاص، انطلق الإعصار. كانت البداية مدّاً بشريّاً لا يُكبحُ، في شوارعِ العاصمة، ثم المذبحة العفوية المعروفة بـ«البوغوتاثو»، وللتّوّ، انتقل العنف إلى الأرياف».

يُعَدّ هذان الحدثان التاريخيّان مفصليَّيْن في تاريخ كولومبيا؛ فهما يشكّلان المنطلق لكلّ ما سيحدث، فيما بعد، من عنف، بل إننا نجد من المؤرّخين من يرى أن الصراع تعود جذوره الأولى لسببَيْن أساسيَّيْن مرتبطَيْن بتأسيس كيان الدولة خلال القرنَيْن: التاسع عشر، والعشرين، والصراع المحموم على السلطة بين الحزبَيْن المهيمنَيْن آنذاك، وهما: الحزب الليبرالي، والحزب المحافظ، مع بروز عوامل أخرى، مثل الصراع المحتدم للفلّاحين من أجل امتلاك الأرض وتوزيع الثروات، بالإضافة إلى إنتاج المخدّرات وتهريبها. لقد غدا العنف ومظاهر الحرب الأهليّة، بين القوّات المسلّحة للثوار وقوات الجيش والمسلّحين، من الجماعات شبه العسكرية، مشهداً عاديّاً في الحياة اليومية للإنسان الكولومبي؛ لذلك كان من الطبيعي أن تتسلّل هذه الصور والمشاهد إلى إبداعات الكتّاب والشعراء الكولومبيّين، إذ نجد روائيّين كباراً قد رصدوا مشاهد العنف السياسي المترتّب عن الحرب الأهليّة في كولومبيا.

وبما أن الحرب الأهليّة كانت جزءاً من اليومي الذي عايشه الإنسان الكولومبي، نقدّم، هنا، بعض الأعمال الروائية التي تناولت هذه الظاهرة، و- خصوصاً- أعمال كلّ من: غابرييل غارسيا ماركيز، وألفارو ثيبيدا ساموديو، وإيبيليو خوسيه روسيرو. كما سنقدّم نماذج من قصائد الشعراء الكولومبيّين الذين صوَّروا- بشكل ما- متاهة الحرب ومأساويّتها في شعرهم، بحساب أن للشعر لغته الخاصّة وتَمَيُّزه في التعامل مع الواقع ومع اللغة.

سرد حرب الألف يوم

لعلّ أبرز اسم كولومبيّ، في عالم السرد، هو اسم «غابرييل غارسيا ماركيز» الذي طالما بهر العالم برواياته المتعدّدة والساحرة: «مئة عام من العزلة»، و«الحبّ في زمن الكوليرا»، و«خريف البطريرك»، و«ليس لدى الكولونيل من يكاتبه»، و«ساعة نحس»...، وبسيرته الذاتية المتميّزة «عشت لأحكي». ولأن ما يهمّ، هنا، هو إبراز حضور الحروب الأهليّة والعنف السياسي في الأعمال السردية للروائيّين الكولومبيّين، فإن ماركيز كان من السبّاقين إلى وصف حرب الألف يوم من خلال «مئة عام من العزلة»، ومن خلال «ليس للكولونيل من يكاتبه»، فشخصية الكولونيل أوريليانو بوينديا، الابن الثاني لخوسيه أركاديو بوينديا مؤسّس ماكوندو يشارك في مقاومة النظام المحافظ، وقتاله، بينما أركاديو بوينديا، الحفيد، يعيّنه عمُّه قائداً مدنيّاً وعسكريّاً، فيصير دكتاتوراً متجبّراً، ويلقى مصيراً مفجعاً؛ إذ يتم إعدامه رمياً بالرصاص، بعد أن تمكّنت القوى المحافظة من استعادة السلطة. يتمكّن الكولونيل أوريليانو بوينديا من النجاة من الموت في عدّة مناسبات، وعندما يحسُّ بالإرهاق من قتال ليس له معنى، يوقّع على اتّفاقية سلام، يستمرّ


غابرييل غارسيا ماركيز

حتى آخر فصول الرواية، رغم أنه حاول أن يطلق النار على نفسه إلّا أن قَدَره كان أن يستمرَّ على قيد الحياة. وبالإضافة إلى إثارته لتيمة حرب الألف يوم، نجد في «مئة عام من العزلة» وصفاً للمذبحة البشعة التي تعرَّض لها عمّال مزارع الموز، القريبة من ماكوندو، على يد قوّات الجيش الوطني بعد إضرابات احتجاجية، كانت تتوخّى تحسين أوضاعهم الماديّة، وبعد أن تَمّ تقتيلهم بالحديد والنار، أُلقِي بهم في البحر. إنها شهادات تتكرّر في أكثر من عمل روائي كولومبي؛ فعلى سبيل المثال، نجد حادثة مقتل عمّال مزارع في عمل روائي آخر مميّز يحمل عنوان «البيت الكبير» وهو للروائي الكولومبي ألبارو ثيبيدا سامودیو الذي يقول، في مقدّمة إحدى مجاميعه القصصية، بصيغة إنكارية: «ما الأدب، إن لم يكن حكاية العالم الكبرى محكيَّة بشكل جيّد؟»، فألبارو، في روايته «البيت الكبير»، يحكي- بشكل جمالي ممتع، في حوالي 120 صفحة- صور البشاعة والرعب والوحشية والظلم الذي تعرَّض له الفلّاحون المضربون الذين كانوا يشتغلون لدى إحدى الشركات الأجنبية (la United Fruit Company)، فمارسوا شكلاً من أشكال الاحتجاج على شروط العمل المجحفة؛ لأجل تحسينها، من خلال الإضراب، فكان مصيرهم التقتيل على يد الجيش، وذلك في ثيبناغا، في ديسمبر من عام 1928. إنها حادثة غدت شهيرة في تاريخ كولومبيا، لكنها ما تزال، حتى يومنا هذا، غارقة في التعتيم، إذ لا نعرف- إلى الآن- عدد القتلى الذين سقطوا، وهناك من يقول بأن العدد يتراوح بين 3 آلاف و9 آلاف، وقد أدان الحادثة حينها «خورخي إلييسير غايتان»، ليصير ضحيّة مؤامرة الحزب المحافظ، عشرين سنة بعد ذلك. إن رواية «البيت الكبير» لألبارو ثيبيدا سامودیو تُعَدّ- فضلاً عن قيمتها الجمالية- شهادة تاريخية مضادة للشهادة الرسمية، على العنف والظلم اللذين أنتجا أشكالاً من المواجهات والتمرُّدات والحروب الأهليّة؛ فهي تحكي عن معاناة آلاف من عمّال مزارع الموز، من الاستغلال البشع للشركة الأجنبية التي وجدت نفسها- نتيجة لسياستها الاجتماعية الفاشلة- في مواجهة إضراب آلاف العمال الزراعيّين المطالبين بحقوقهم. وأمام عجزها عن التحكُّم في الوضع للاستمرار في استغلال الموز الكولومبي بتكلفة بخسة، طالبت الحكومة بالتدخُّل، عبر القوّة، لإخضاع المتمرّدين، فأمر قائد القوّات المسلّحة لماجدلينا، الجنرال كورتيس بارغاس، بالقضاء على التمرُّد والعصيان، وبإطلاق النار على المضربين.

إن الرواية تتوزَّع إلى عشرة فصول، يمضي فيها الحكي بشكل يخرق التسلسل الخطّي، ويمتزج فيه الحوار بالموجز، والسرد على لسان أكثر من سارد، بالوثائق الرسمية، وبالتداعيات والاسترجاعات والتنكُّرات، واستحضار الأصوات، ووصف اللحظات السابقة على المذبحة، لبناء رواية تمزج بين التاريخي والشعري، وبين الشهادة والإدانة.

أمّا حدث اغتيال زعيم الحزب الليبرالي «خورخي إلييسير

غايتان»، فينقله «غابرييل غارسيا ماركيز» في الفصل الخامس من سيرته الذاتية المعنونة بـ: «عشت لأحكي»، إذ صادفت الحادثة المعروفة بـ«البوغوتاثو» وجود ماركيز في العاصمة للدراسة الجامعية، بل وجوده في المكان نفسه، مباشرةً، بعد سقوط غايتان مضرَّجاً بالدماء. يقول بصدد ذلك، في «عشت لأحكي»: «ومع ذلك، فقد كان خورخي إليسير غايتان، يوم الجمعة التاسع من أبريل، رجل اليوم في الأخبار، لأنه تمكّن من تبرئة الملازم خيسوس ماريا كورتيس بوبيدا، المتَّهم بقتل الصحافي أودورو غالارثا أوسا، كان قد بلغ مكتبه للمحاماة، وهو جِدّ مُنْتَش، في التقاطع الآهل بالمارّة، للطريق السابع مع شارع خيمينث دي كيسادا، قبل الساعة الثامنة صباحاً بقليل، رغم أنه كان قد بقي في المحاكمة حتى الفجر. كان لديه العديد من المواعيد خلال الساعات التالية، لكنه قُتِل، للتوّ، حينما دعاه بلينيو ميندوثا نيرا للغداء، قبل الواحدة بقليل، مع ستّة أصدقاء شخصيّين وسياسيّين كانوا قد ذهبوا إلى مكتبه لتهنئته على الانتصار القضائي الذي لم يتيسَّر للصحف نشره، بعد. كان من بينهم طبيبه الخاصّ بيدرو إليسيو كروث، الذي كان- أيضاً- عضواً في حاشيته السياسية.

في ذلك الجوّ المتوتّر، جلست لتناول الغداء في مطعم النزل، حيث كنت أعيش، على بعد أقلّ ثلاث كوادرات. لم يكن الحساء قد قُدّم إليَّ بعد، لمّا وقف ويلفريدو ماثيو أمام الطاولة. قال لي: لقد فسدت هذه البلاد، لقد قتلوا غايتان للتوّ، أمام القطّ الأسود».

يمتدّ، عبر الصفحات اللاحقة، وصف غارسيا ماركيز لأحداث الفوضى العارمة التي شهدتها العاصمة بوغوتا، بعد اغتيال الزعيم الليبرالي، وهو نقطة انطلاق للعنف الذي سيجدّد مسلسل حرب أهليّة تواصلت على امتداد السنوات الموالية، إلى حدود الإعلان الأخير عن اتّفاقية للسلام بين الحكومة والقوى المتمرّدة. وقد واصلت الرواية الكولومبية رصد الأحداث بإبداعية متميّزة، من خلال أعمال كبرى، مثل روايتَيْ ماركيز «خبر اختطاف»، وساعة نحس»، ورواية «نسور الكندور لا تدفن كلّ يوم» للروائي غوستافو ألفاريس غاردياثابال، و«ريح جافة» لانييل كابيثيو، و«الجيوش» لإيبيليو خوسيه روسيرو... وغيرها

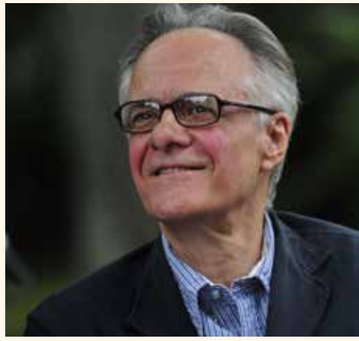
بيانات الشعراء

قصائد الشعراء الكولومبيّين لم تغفل عن التقاط صور مأساوية للحرب، مزجت فيها جانب الشهادة والإشهاد، بجانب التكثيف والتحويل، في صور مدهشة ومتألّقة تعكس معنى الحرب، بوصفها دماراً واقتلاعاً للإنسان من الفضاء ومن الوجود برمّته، فالحرب تحمل كلّ الدلالات القاتمة والسلبيّة. يقول «فيرناندو رينـدون» في قصيدته المعنونة بـ«حرب»:

ستمتلكُ كلَّ الأسبابِ والدواعي
أنتَ ستمتشقُ السيفَ
مثل ملاكٍ
لكنك لمّا جرَّدْتَهُ من غمدِهِ
ها قدْ صِرْتَ شيطاناً!

بينما يبعث الشاعر «خوان مانويل روكا» رسالة مشفَّرة تتوخّى أن تجد صداها في الريح، رسالة تُدين المنافي التي تفرض هجر الأوطان، وتصادر الأحلام الجميلة والتماعات الضحكة في المرايا. يقول روكا:

دُونَ أنْ أعْرِفَ لِمَنْ أبعثُ هذه الرسالة في صندوقِ بريدِ الرِّيح
رِجالٌ مُعتمّونَ طافوا ببابي
معاطفهم منتفخة بمُسدَّساتٍ «لاغِيْر»
وفي الليلِ، بينما كنتُ أقرأُ شُعَرائيَ القدامَى
المُصابين بلوْثاتِ جُنُونٍ،
كَسَرَ نافذتي فيلقٌ منَ الظلالِ
هُمْ ليسوا جنّيّين
سُكّانُ هذا الرُّكْنِ النَّمِلِ مِنَ العَالَمِ ليْسوا أشباحاً!
ومعَ ذلكَ،
وَجَدنَا أنفسنا نُطْلِقُ على الفَرَاغِ أسْماءً شخصيَّة:
ثَمَّةَ بَلْدَةٌ مِنْ رِجَالٍ مُخْتَفينَ
ومِنَ المألُوفِ سَمَاعُ النَّاسِ...
وهُمْ يتَحَدَّثُون عنْ هَجْرِ البِلادِ مِثْلَ مَرْكَبٍ
يَغْرَقُ.
دونَ أنْ أعلَمَ لِمَنْ،
أكْتُبُ هَذِهِ الرسالَة الموضوعَةَ في صُنْدُوقِ بَريدِ الرِّيحِ،
مِنْ أمَّةٍ، حيثُ شَخْصٌ ما يَمْنَعُ الحُلْمَ،
حيثُ يَقْطُرُ الزَّمَنُ مِثْلَ مَطَرٍ ذَلِيلٍ،
والضَّحْكَةُ مُدَانَةٌ بسَبَبِ خيانَةِ المَرايَا
لسْتُ أدْري مَنِ الذي سأَلْتَمِسُ مِنْهُ أنْ يَفْتَحَ نافِذَتَهُ
لِكَيْ تَلِجَ هَذِهِ الرِّسَالَةُ المَوضُوعَةُ في صُنْدُوقِ بَرِيدِ الرِّيحِ!



فيرناندو ريندون



غابرييل خايمي فرانكو



خوسيه مانويل أرانغو



فيرناندو شاري لارا



بييباد بونيت



خوان مانويل روكا

وبلُغةٍ سردٍ، وفي جملٍ قصيرةٍ تتألّقُ بلمعاتِ إدْهاشٍ، يتحدَّثُ الشاعر «خوسيه مانويل أرانغو» عن مواجهة عمّال غسلِ الشوارع لآثار الحربِ، وعن ردود أفعالهم المؤثّرة تجاه ما يخلّفه العنف السياسي من آثار فظيعة، فيقول:

الذين يمتهنون غسلَ الشَّوارع
(يستيقظون باكراً، كان الله في عونهم)
يعثرون، في الأحجار، من يوم إلى آخر،
على خيوطَ قطراتٍ منْ الدَّمِ،
فيغسلونها، أيْضاً: تلك مهنتهم.
أسْرِعوا..
لا ينبغي أن يدوسَها أوَّلُ العابرين.

أمّا الشاعرة «بييباد بونيت» التي تكتب القصيدة بأشكال متجدِّدة، فتفاجئ قارئها في كلّ لحظةٍ، بصُوَرٍ منتزعةٍ مِنَ الواقعِ، لكنها تضيفُ إليه ما يجعلُ لغتها تحقّقُ الانزياح. هنا، تنقل لنا صورة الحرب من خلال لغة الأرقام، لكنها لغة مختلفة، لغة تصوّر قتلى الحرب. تقول في قصيدة «مسألة إحصائيات»:

كانوا عشرين نفراً، تقول الأخبار:
سبعة عشر رجلاً، وثلاث نساء،
وطفلين بنظرات منذهلة!
ثلاث وستون طلقة، وأربع ديانات
ثلاث لعناتٍ عميقةٍ ومُنطفِئة
أربعةٌ وأربعون قدماً بأحذيتها
أربعة وأربعون يداً عزلاءَ
وخوفٌ واحدٌ، وحِقْدٌ يُدَوِّي،
وآلافُ مِنْ لحظاتِ الصَّمْتِ تمَدِّدُ
ضمَّاداتِها فَوق الروحِ المجدوعة.

ما الذي يستطيعه الشاعر إزاء الحرب سوى أن يطلق العنان لكلماته وأسئلته التي تلوم صنّاع الحرب، وتدينهم، هؤلاء الذين يطلقونها من عقالها لتحصد أرواحاً، وتلوّث براءة الفضاءات والأمكنة، فيغدو الوطن مهترئاً يستحقّ الشفقة، الوطن الذي لا يمنح الحبّ لأبنائه، الوطن الذي يُنبل أطفالاً بعمر الزهور، ويغدو وطناً مهترئاً في طابور الانتظار؛ انتظار أن يلج مطهر الأرواح، ويعلو إلى مرتقى فردوس مفقود، الوطن المغدور هو الفردوس المفقود ذاته. يقول غابرييل خايمي فرانكو، في قصيدته «نحن نطلق حروباً داخلية من عقالها»:

نحن نطلق حروباً داخلية من عقالها
والموتى موتانا.
النسائم في نقيع الملح
والعيون البريئة
تحت تراب من الإسرنج.
أنا لا أملك سوى كلمات وأسئلة،
لكني أعلنُ حرْباً
على وطني المهترئ.
أيُّها الحبُّ، ليس منا من ينحدرُ عبرَ النهرِ
بين الموتى والسرغس.
أيها الحبُّ، ها بلادٌ تنتظرُ،
وهي ترتقي بين الصلصال.

إن صورة الحرب تقترن، في الأذهان، بصور القتلى في كلّ مكان؛ قتلى في أوضاع قد تجلّي معاني مختلفة، أحياناً، هي أقرب إلى السوريالية، قتلى يتمدَّدون بلا حركة على التراب، تشتبك أجسادهم وأياديهم وأرواحهم، نساءً ورجالاً وأطفالاً، امتصَّهم العدم فصاروا مثل أكنوبة.. هكذا، يصوِّر الشاعر «فيرناندو شاري لارا» رجلاً وفتاة، فاجأتهما الحرب، في قصيدته «سهل تُولُوًا»، فيقول:

على حافّةِ الطريقِ جسَدانِ
قدْ كانَ ظلّاهُما رَشيقَيْن
يتَزَيَّنان بالوَهَنِ في المَسَاءِ.
وقد كان وجهاهما مرعبَيْن
أمام التهديداتِ والبُرُوقِ!
همَا حجرٌ، وهما عدمٌ،
جسدان من أكذوبةٍ، مُشَوَّهَانِ
يجْهلانِ مَصيرَهُما، موتَهُما،
الآن، وقد تمَّ تأمُّلُهُما عنْ قُرْبٍ،
صَارا فرصة سانحةً للطُّيورِ المفترسةِ السَّوداء.

وبعد، ماذا يقول القتيلُ من ضحايا الحربِ للجلّادين الذين يسقونه كأس الموت المرّة، أولئك الذين تتلطّخ أياديهم بدم الضحايا: أطفالاً، ونساءً، وشيوخاً؟ يقول هوراسيو بنابيديس، في قصيدته «أعِدْ إليَّ الرَّأسَ»:

أعِدْ إليَّ الرَّأسَ..
لنْ تنامَ، في طُمَأنِينةٍ،
إن لمْ تُعِدْها إليّ.

أعِدْ إليَّ الذِّراعَيْنِ أيضاً،
وسَلِّمْني السَّاقَيْن،
وإلّا لنْ تستطيعَ أن تمْحُوَ الدَّمَ عن يديْك.

أعِدْ إلَيَّ الأحْشاء،
وإلّا ستحِسُّ بِالغَثَيانِ إلى الأبد.

لا يَهُمُّ إلى أيْنَ تَمْضِي،
فدمي سَيتبعُكَ، دون مُهادنة.

هكذا، يتضامن القول الشعريُّ والسرد لإدانة حرب عُمّرتْ طويلاً، ورحلت غير مأسوفٍ عليها؛ حرب استنزفتْ طاقاتٍ، وخلّفت ضحايا، حرب أجّجتها السياسة والسياسيّون، ونَظَّرت لها الإيديولوجيات والمصالح الاقتصادية، والغنائم السياسية وغير السياسية، وكان حطبها ووقودها الناس والحجارة، والعباد والبلاد.. حرب أجمع الشعراء والروائيون والفلاسفة وأهل الرأي والحكمة على أنها لن تورّث إلّا الخراب... حرب كانت تحتاج إلى مبادرة وإرادة سياسية لرجال يضعون، نصب أعينهم، مستقبل الإنسان، ولذلك، ستظلّ كلماتُ الرئيس الكولومبي «خوان مانويل سانتوس»، وكلمات زعيم الثوّار «تيموشينكو»، الصانعة للسلام- مثلما كلمات الروائيّين والقصّاصين والشعراء الكولومبيّين الذين أدانوا الحرب- خالدةً في الذاكرة، إلى الأبد.



آســـيا جـــبّار..

خطاب فرانكفورت (22 أكتوبر 2000)

(ألقته بمناسبة نيل جائزة السلام الممنوحة من قِبَل الناشرين والكتبيّين الألمان)*

ترجمة وتقديم: عبدالحميد بورايو (الجزائر)

يُمَثِّلُ المُنجَز الفَنّي والأدبي عند الأديبة آسيا جبّار حقلاً خصباً من حيث غناه النوعي؛ كتابات أدبية وإنجازات فَنّيّة، ومن حيث تمثيله لفترة تاريخية عاشها المجتمع الجزائري منذ الحرب العالمية الثانية إلى اليوم. وهي فترة تبلورت فيها الحركة الوطنية السياسية ومعالم الثّقافة الوطنية بمختلف أشكالها التعبيرية، والتي أثارت أسئلة تتعلّق بالتاريخ والمجتمع والهويّة؛ وهي نفس الأسئلة المطروحة في أعمال آسيا جبار الروائية: (العطش، القلقون، أبناء العالم الجديد، القبّرات السانجة، كم هو شاسع السجن، نساء مدينة الجزائر في بيتهنّ، الحب والفانتازيا، ظلّ سلطانة، بعيداً عن المدينة، وهران.. لسان ميّت، ليالي ستراسبورغ، المرأة المفقود ضريحُها، لا مكان لي في بيت أبي...) وكذلك في الأعمال الأخرى السردية والشعرية والمسرحية والسينمائية: (أحداث صيف جزائري، بياض الجزائر، جمال يوسف، الأصوات التي تحاصرني، أشعار من أجل جزائر سعيدة، الفجر الأحمر (مسرحية)، نوبة جبل شنوة (شريط طويل)، الزردة أو حقول النسيان (شريط وثائقي).

تجمع أعمال آسيا جبار بين الصوت الحميمي للذات والتعبير الحرّ عن المكبوتات الجمعية، ومعاناة الإنسان، والتوق إلى الانعتاق من صنوف الإكراهات، واستحضار كلّ من التاريخ والذاكرة الجمعية، ليتجسّد كلّ ذلك في أشكال من الإبداع الموغِل في التجريب والمتجاوِز للكتابة النمطية الثابتة، فتستثير الأسئلة العميقة الباعثة على التأمّل أكثر مما تقدّم الأجوبة الجاهزة في ما يتعلّق بالتاريخ والمجتمع والهوية.

قمنا بترجمة الخطاب الذي قدمته في احتفال تكريمها وتسلمها لجائزة السلام الممنوحة من قبل الناشرين والكتبيين الألمان في 22 أكتوبر من سنة 2000؛ قبل رحيلها بعقد ونصف تقريباً (بداية 2015). يتميز هذا الخطاب بكونه يقدم صورة مختزلة للمسيرة الأدبية والفَنّيّة للكاتبة، رسمتها الأديبة آسيا جبار مقدمة مجموعة من الإجابات عن الأسئلة المثارة حول موقفها من قضايا الوطن واللّغة والمجتمع الجزائري. وهي إجابات تمثل في الحقيقة صورة واضحة للظروف التي أحاطت بحركة الكتابة الأدبية باللّغة الفرنسية في الجزائر المنبثقة في الفترة الاستعمارية. وهي صورة تختلف تماماً عن تلك المتعلّقة بكتاب عرب آخرين كتبوا باللّغات الأخرى غير العربية عن قصد، نابع من اختيار حرّ، دون أن تكون هناك ظروف قاهرة تجبرهم على ذلك، وعددهم كثير، وقد اختلفت دوافعهم باختلاف وضعياتهم. هدفنا من هذه الترجمة التعريف بقطب من أقطاب الأدب الجزائري المكتوب باللّغة الفرنسية، نالت حظوة عالمية، فقدتها الساحة الثقافية الجزائرية منذ سنتين، وقد حظيت بعناية أوساط مختلفة في الجزائر؛ وأقيمت حول أدبها الملتقيات، وتأسست جائزة باسمها في المعرض الدولي للكتاب الذي يجري كلّ سنة بعاصمة الجزائر تحت وصاية وزارة الثّقافة، من خلال نشاط مؤسّسات النشر والتوزيع العموميّة.

يمثل الخطاب بياناً أدبيّاً تطرّق لمجموعة من الطروحات المتعلّقة بوظيفة الأدب ودوره في فترات التأزم الاجتماعي والسياسي، من خلال تجربة رائدة في مجال الالتزام بقضايا المرأة والوطن والإنسان عاشتها الأديبة سواء أثناء ثورة الجزائر أو في فترة ما



بعد الاستقلال، وكان ذلك خلال نصف قرن (النصف الثاني من القرن العشرين). لاقيتُ بعض الصعوبات في ترجمة الخطاب، لأنه صادر عن أديبة كثيراً ما تلجأ في تعبيرها إلى المجاز، مما يصعّب مهمّة المترجم، لأنّ لكلّ لغة طريقتها في التعبير المجازي، ويصبح البحث عن معادل للصورة المجازية ضرورة ملحّة لتعويض الترجمة الحرفية للعبارات. كما أن النص مرتبط بظروف عاشها المجتمع الجزائري، كانت أحداثها وخلفياتها السياسية حاضرة في أذهان متلقّي الخطاب، فاكتفت الكاتبة بالتلميح إليها، وحاولنا في الهامش توضيحها، لكي لا يغيب عن القارئ فهمها. كما قمنا بوضع هوامش لمساعدة القارئ على فهم مفردات مألوفة في الثقافة الجزائرية، غير أن معانيها قد تكون غير واضحة بالنسبة لغير الجزائريين).

نصّ الخطاب:

«وأنا أتلقّى اليوم أمامكم، سيداتي سادتي، جائزة السلام من الناشرين والكتبيّين الألمان، أخشى أن ينوء كاهلي تحت الحمولة الرمزية لهذه الجائزة الممنوحة.

أريد أن أقدّم نفسي أمامكم على أني مجرّد امرأة كاتبة تنتمي لبلاد مضطربة وممزّقة. لقد تربّيت وفق عقيدة إسلاميّة، هي عقيدة أسلافي منذ أجيال، شكّلتني عاطفيّاً وروحيّاً، لكن، أعترف بأنها جعلتني أواجه نفسي بفعل المحظورات التي عجزتُ حتّى الآن عن التخلص منها تماماً.

أنا أكتب إذن، وبالفرنسية، لغة المُستعمِر التي أصبحت مع ذلك، وبالضرورة، هي لغة أفكاري، في الوقت الذي مازلت أحبّ، وأتألّم، وأصلّي (لما يحدث أن أصلّي أحياناً) بالعربيّة، لغتي الأمّ.

بالإضافة إلى أن لغة الجماعة التي أنتمي إليها، لغة البلاد المغاربيّة، وأقصد بها البربريّة، لغة تين هنان، ملكة الطوارق[1] حيث ساد النظام الأموسي[2] لفترة طويلة، وهي لغة يوغرطة[3] الذي رفع لواء المقاومة عالياً ضدّ الإمبرياليّة الرومانيّة، هذه اللّغة التي ليس بإمكاني أن أنساها،

وهي التي وسمتني وتحضرُني على الدوام، مع أني لا أتكلّم بها، وهي الصيغة، التي تجعلني، رغماً عنّي، ومن أعماقي، أن أقول «لا»: كامرأة، وبالخصوص، فيما يبدو لي، في جهدي المثابر ككاتبة.

إنّها لغة رفض الاختزال، إن صحّ التعبير. يمكن بالأحرى، بهذا الصدد، ذكر الرغبة في التجذّر أو إعادة التجذّر، أي العودة إلى الأصول، أريد أن أؤكّد بأني لو كنت سَلْتِيّة أو بَاسْكِيّة أو كُرْدِيّة[4] لكان نفس الأمر بالنسبة لي: القول «لا» لبعض المراحل الأساسية في مساري... وقول ذلك عندما ينبجس من ذاتك، ويرتعش فيها، في ظروف هيمنة سلطة ذات ثقل كبير لدولة، لدين أو لضغط ما يسعى بجميع السبل لمحو هذه اللّغة الأولى... فقول «لا» هكذا، يمكن أن يبدو «لا» للتعبير عن التعنّت، عن الصمت، عن رفض المشاركة في دفعة جمعية للإغواء- أو الموضة-. لم يكن هذا الميل الغريزي مجرّد تحفّظ فردي، لكنّه قد يكون أحياناً «لا» مجّانيّاً، أو هو اعتزاز خالص بالظلّ... عموماً إنّه كمال الأنا الثقافية والخلقية، هذا الانكفاء ليس دافعه الحذر ولا العقل، باختصار، هذا الـ«لا» المقاوم الذي ينبجس منك أحيانا حتّى قبل أن ينجح عقلك في تبريره، إنّه طبعاً، هذا الاستمرار لـ«لا» الباطنيّ الذي أسمعه في نفسي، في شكل وصوت بربريّين، والذي يبدو لي أنّه يمثّل قاعدة شخصيّتي أو استمراريتي الأدبيّة.

لا شكّ أنّ بربر التاريخ المكتوب، المكتوب بصفة خاصة باللاتينية من قِبَل سالوست[5] Seallust، السياسي المنحرف، والمؤرخ الرهيب، مؤلّف الكتاب المأثور «حرب يوغرطة»، قبل التاريخ الميلادي بقرن... هؤلاء البربر.. بربر التاريخ الغربي إذن الذين قدّموا دوماً على أنهم الأعداء الألدّاء.

لكن يكفي أن يقوم يوغرطة، غير المدجّن، بالذهاب إلى آخر الشوط في تحدّيه لروما التي لم تُقْهَر بَعْدُ وقتئذ - كان ذلك قبل 50 سنة من عهد جيل سيزار- ليتمّ في إفريقيا الشمالية، عند كلّ مقاومة ضدّ المحتلّين التالين (ضد العرب، الإسبان، الأتراك ثم الفرنسيين) استحضار شبح هذا السلف البطل.

II

تحدثت عن استمراريتي الأدبيّة، وهذا المفهوم الزمني يمكن أن يثير اللبس. أكتب وأنشر منذ أربعة عقود على الأقل.

مهما كان الأمر، كان بالأحرى أن أقدّم نفسي أمامكم بغياباتي، بأوقات صمتي، بتردّداتي، بامتناعاتي القديمة أو الجديدة، التي لا أفهمها على الدوام، على الأقلّ في هذه اللحظة، أضيف أيضاً هروبي (لأنني في حاجة فعلاً إلى فضاء للكتابة)؛ أقصد بالأحرى مَنَافِيَ.

لا أعرف سوى قاعدة، من الأكيد أنّها معلومة وجليّة، شيئاً فشيئاً، في العزلة بعيداً عن الانتماءات الأدبيّة: عدم ممارسة الكتابة للضرورة.

كتابة حفر، اندفاع في الظلام والعتمة! كتابة «رافضة» لـ«رفض» المعارضة، للثورة، أحياناً تكون خرساء، تهزّك وتخترق كيانك كلّه. رافضة، لكنها أيضاً كلية الرفض، أي كتابة للمقاربة، للإنصات، لحاجة إلى التقرُّب من.. إلى تطويق حرارة بشريّة، تضامن، إنها حاجة بدون شكّ مثاليّة لأني قادمة من مجتمع حيث العلاقات بين الرجال والنساء، خارج العلاقات الأسريّة، هي من القساوة، من الضراوة بحيث تجعلك فاقداً للصوت.

في المنطلق، قبل الانبجاس الأوليّ والْمُبَكّر لنشاطي ككاتبة، توفّر فضاء مُعطى، أفق انفتح فجأة، حظّ لم يكن منتظراً.

من الأكيد أنه في الواقع لن أكون أبداً كاتبة لو، أني في سنّي العاشرة والحادية عشرة لم أتمكّن من متابعة دروسي الثانوية؛ فهذه المعجزة الصغيرة التي أضحت ممكنة بفضل والدي المعلّم، رجل القطيعة والمؤمن بالحداثة في مواجهة الامتثاليّة الإسلاميّة التي، بدون أدنى شكّ، كانت ستدفع بي نحو انحجاب الفتيات البالغات.

نفس الشيء، بعد 5 أو6 سنوات، لم يكن من الممكن أن أقتحم ميدان الأدب بشغف لو أنّي (وهو أمر قد يكون مدهشاً) لم أحبَّ المشيَ في طرقات المدن بهوية مجهولة، كعابرة سبيل، كمتنبّئة، كمتشبّهة بالذكور، وكما هو الحال حتى الآن، مجرّد مُتَجَوّلة. إنّه بالنسبة لي أوّل الحرّيات، هي حرّيّة الحركة، الانتقال، الإمكانية المدهشة في أن أكون سيّدة نفسي في مجيئي وإيابي، من الداخل إلى الخارج، من المكان الخاص إلى الأمكنة العامّة، والعكس صحيح. كلّ هنا يبدو بسيطاً هنا، اليوم، في أوروبا، بالنسبة للمراهقات. هنا الأمر، بالنسبة لي، في بداية الخمسينيات، تَرَف لا يُصدَّق.

قد تقولون ما علاقة المشي في الخارج بكلمات الروايات، بالجموح الخاص بالمخيّلة وبكلّ خيال؟ لكن الأمر هنا يتعلّق بحركة الجسم الأنثويّ: هنا يرتسم الخطّ الأكثر صلابة للانتهاك لمّا مجتمع ما، باسم تقليد خادع ومُتَصَلّب، يحاول وينجح أحياناً اليوم، في سجن نسائه، أي نصف كيانه.

أن أكتب بالنسبة لي، محتفظة في الذهن بهذا الأفق الأسود، إنّه قبل كلّ شيء الخلق من جديد في اللّغة التي أسكن. إنّها الحركة التي لاتُقْهَر لـ«الجسم نحو الخارج»، ويمكن القول تقريباً إنها هي التي تسمح بإقْلاعِه.

في العهد الاستعماري للبلاد المغاربيّة- والتي كانت أكثر محافظة من المجتمع الحضري في مصر والشرق الأوسط-، بنات عمومتي، قريباتي، كنّ يعشن سجينات منذ سنّ البلوغ حتّى بداية الشيخوخة. فَحَجْبُ المجتمع للنساء عن العين، عن الاتصال وعن متناول الأجانب (لأنهم ليسوا بمسلمين)، ما كان يبدو استراتيجية حفاظ هويّاتي في جزائر القرن التاسع عشر أصبح اضطهاداً لا يُحْتَمَل لشخصية الأنثى.

في وطني، إذن، عِشْقُ كتابة الكلمات، إطلاقُها نحو الآخرين، أو فقط نحو السماء، ينبجس من أقدامي، من أطرافي، وكذلك من نظرتي الْحُرّة، التي ألقيها على الآخرين... إنّه بدون شكّ الثأر، لشخصي، لكلّ السلف الذي أنحدر منه، جدّات تمّ سجنهنّ منذ الثانية عشرة، ثمّ تزوّجن، اخْتَنَقْنَ من الأسى، من الضغينة في ظلّ «صحن»[6] البيت، حتى سنّ الخمسين أو الستين على التوالي!

ثمّ إنّه، في مساري ككاتبة، كان هناك ارتجاج، سؤال عميق أسكتني طويلاً: عشر سنوات دون أن أنشر، لكن خلالها ذرعت بلادي، من أجل القيام باستطلاعات، بتحقيقات، وأخيراً بتصوير للسينما، تملكتني الحاجة إلى الحوار مع الفلاّحات، مع قرويّات من مناطق ذات تقاليد متنوّعة، كانت هناك حاجة أيضاً إلى العودة إلى قبيلة أخوالي، كان ذلك بعد 12 سنة من الاستقلال.

«جالسة على طرف الطريق، في الغبار»، بهذا نعَتُّ هذه الفترة من حياتي، في عملي «هذه الأصوات التي تحاصرني» حيث، من خلال حوادث مرئية يومية للتحوّلات الملحوظة، أخرجت شريطاً معتمداً على إيقاع الذاكرة الأنثويّة- هي استرجاعات، لَمَّا روت لي جدّتي مقاومة الأسلاف المحاربين، ذكريات حديثة لمقاومة البارحة...

إنّه في هذه الفترة فقط استطعتُ أن أشتغل وأن أُبْدِعَ بالتفاعل مع أهلي: كتابة الفضاء والسماع، في وجوه الطفولة، غاصتْ الأذنُ في العربيّة الدارجة عبر الحوارات، عادت البربريّة في أَلَقِ معاناة امرأة «جبل شنوة»[7]، وأخيراً جرت مناجاة مع النفس بالفرنسية لدى تلك التي تجول في أرض حيث يتجاوب الماضي والحاضر...

كانت السنتان أو الثلاث الأروع في حياتي: البحث الحقيقي في الذاكرة لمعرفة هذه المواقع، أصبح هذا تعَرُّفاً على النفس، لُقْيَاهَا!

في 79/1978 استنكر سينمائيو الجزائر العاصمة شريطي الطويل[8] (لأنهم لم يعثروا فيه على تفاؤليّة «الواقعية الاشتراكية»)؛ حاز في ما بعد على جائزة النقد العالمي في بيينال فينيسيا Biennale de Venise. في انعطافة الأربعين، عدت إلى باريس، المدينة التي درستُ فيها. من هناك، قرّرتُ أن أكتب عن بعد من أجل أن أستكنه منتئذ قلبَ الجزائر نفسَه- خفاياها،



ناكرتَها الأكثر غموضاً- في تشابك معقّد جزائري- فرنسي: وكان عليّ أن أعثر على شكل وبنية سردية في مستوى هذه المساءلة، وهنا الطموح.

III

والتر بنجامين، الذي عرف باريس جيّداً التي اكتشفها منذ 1913 وحيث عاش، كلاجئ سياسي، قال إنّه «في باريس، يشعر الأجنبيّ بأنّه في بلده لأنّه يمكن أن يسكن هذه المدينة مثلما يسكن في مكان آخر بين جدران بيته الأربعة»...

فهو «مُتسكّعُ باريس» بالمعنى الأكثر امتلاء، والذي كان أوّل من كتب عن «رحلاته الباريسيّة»، كانت علاقاته بالفرنسيّين نادرة وسطحيّة: يشهد بذلك صديقه حنّا أرندت Hanna Arendt، الذي ظلّ كذلك حتى أخريات حياته.

من ناحيتي، في إقامتي منذ الآن فصاعداً في «قلب» الامبراطوريّة القيمة، بَقِيتُ بدوري بيني وبين المجتمع الفرنسي مسافة، والذي لم آخذ عنه سوى اللّغة! لغة الكتابة هذه أصبحت موطني الوحيد، حتى وإن كنت أنزل على هوامشه. وكأنّي غادرتُ وطني عارية، ألبسُ هذه اللّغة! إنّها دثاري الوحيد!

حتّى هنا ظلت الكتابة بالفرنسية بالنسبة لي نوعاً من الغطاء، خاصة بالنسبة لرواياتي الأولى، الخيالية، التي جنّبتني أن أكتب عن سيرتي، بحيث لم أرتد حقّاً سوى أماكن الطفولة، منبهرة بشمسها أو مقتربة من ظلّ البيوت التقليديّة. من الآن فصاعداً، قررت بعزم أن أكتب «أمام» و«من الداخل» بلدي، في نوع من المقاربة عن بعد، إنني في حاجة، مثل المُصَوّر الذي يتأخّر لكي لا يسحق موضوعه، إلى المنظور الأكثر شمولاً.

بواسطتها، أو برغم القول إنها لغة «أجنبيّة »، سأطرح على بلدي، جميع الأسئلة، التي أقررها! حول تاريخها، هويّتها، جراحها، طابوهاتها، ثرواتها الدفينة، وحول ما سلبه الاستعمار خلال قرن كامل- والأمر لا يتعلّق باحتجاج ولا بمحاكمة. لقد دفعنا ثمن الاستقلال غالياً! لا يتعلّق الأمر سوى بناكرة، بوشم الثورة والمعركة، التي أضحت لا تُمحى من أفئدتنا وحتّى من ألق نظرتنا، وعلينا تسجيلها، حفظها، حتى ولو كان ذلك بحروف فرنسية وبأبجدية لاتينية!

العودة إلى بدايات الثمانينيات في باريس والكتابة بهذا الحماس عن الناكرة، لاشكّ أنه يبدو ليس مرتبطاً بالحاضر الساخن- إذا ما قرنّا ذلك على الأقلّ بـ«المواسم الأدبية» للندوات الباريسيّة.

في مواجهة كتابات نقدية فرنسية تقليدية، إن جاز التعبير- لم تكن لتبحث في نصوص الكتاب «الذين كانوا مُستغْمَرين» سوى عن مفاتيح لتأويل سوسيولوجي آنيّ- ما الذي كان يدفعني إذن؟ هل هي وطنيّة متأخّرة؟ لا، طبعاً، إنها اللّغة فقط. وحدها اللّغة الفرنسية التي تغمُرُني آناءَ الليل والنهار. لكن لقول خصوصيتي الجزائريّة (عن طريق السيرة الذاتية، التي باشرتُها أخيراً)، كان عليّ بصفة ما أن أخفّف عن لغة الكتابة هذه ثقلَها مما يكتنفها، من ماضيها الملتبس والمضطرب في الجزائر، والذي تسبّب سابقاً في استبعاد العربية والبربريّة من المدارس والأماكن العامّة...

إذا ما كنتُ قد سعيتُ إلى تبليغ صمت النساء الجزائريّات الثقيل، حجب أجسادهنّ، الذي عاد مع عودة تقليد متخلّف متزمّت، من واجبي- لكوني كاتبة (واجب كل كاتب هو أن يعبّر باللّغة)- كان عليّ أوّلاً، اسمحوا لي بهذا التعبير الاستعاري، أن أتشبّث بهذه اللّغة الفرنسيّة التي ولجت إلى الجزائر مع غُزاة 1830 وأن أعتصرها، وأن أنفض عنها كلّ غبارها المشبوه... خلال الأربعين سنة العنيفة للغزو- التي أدعوها «حرب الجزائر الأولى»-، توغّلت هذه اللّغة حينئذ في دروب من الدم والمجازر وعمليات الاغتصاب. لابدّ عن طريقها وبكلماتها، أن تنقلب على نفسها بصورة ما.

ثمّ إنّه، في ما كان يبدو مرحلة خضوع بعدئذ، ما سُمّيَ حينذاك «الجزائر المستسلِمة» لسنوات 1920 و1930 ظهرت الكلمات والصور والإيقاع وجميع المحسّنات اللّغويّة للّغة الجميلة- لغة ديكارت الشفّافة، لغة راسين الصافية والرهيفة، لغة ديدرو التكراريّة السلسة، لغة فيكتور هيغو الفخمة- بدأت جميع هذه الجواهر في الولوج والسطوع في المدارس، التي خُصِّصَ عدد قليل منها للأطفال الذين كانوا يسمّون: «الأهالي»[9]، وكان من بينها قسم[10] والدي، المعلّم في إحدى قرى متّيجة...

كان كتابي «الحبّ والفانطازيا» سيرة ذاتية مُضاعَفة حيث تَبَدَّتْ اللّغة الفرنسية كشخصية رئيسيّة، تمّ تشخيصُها بصفة غير منتظرة ولم أتنبّه لذلك إلا في ما بعد. استحضرتُ مشاهد الصراع الجزائري- الفرنسيّ المنسيّ، مُجَلِّيَةً شذَراتٍ من طفولتي أين كانت الكلمات الفرنسية تنزلق حتى بين الحريم، وكأنها قَبَسَات من النور والثورة... حينها أحسستُ بالاختناق الذي تعيشه النساء، الثقيل جدّاً، القاتل أكثر من الدخان الذي أُجبِرَت قبائل ثائرة على الاختناق به من قِبَلِ المحتلّ، في الجبال القريبة من مدينتي..

كنتُ أردّد أنّه «عليّ أن أجيب عن جميع الأسئلة!»، أو بالأحرى، أحسست بالحاجة السريعة، بالنسبة لي، بالنسبة لمن كنّ مثلي عليهنّ بالمغادرة فقط من أجل استنشاق أكسجين حياتهنّ؛ كان ذلك أيضاً من أجل النساء الأخريات، الصامتات، المُضطهدات إلى حدّ الموت، وقلوبهنّ تحترق، لأنهن وعين بجميع المناكر...

تمّ ذلك في تواصل حميم مع التاريخ من خلال ما كتبته في «الحبّ والفانطازيا»، ثمّ «ظلّ سلطان» وما جاء فيما بعد من رباعية الجزائر الروائية.

لم أكن لأتوقّع، وأنا أعيش هكذا كمهاجرة في الضواحي الباريسيّة، بأنّي سوف أواجه، في السنوات الموالية، الذعر، المخاوف، الهنيان ثم... ثمّ العنف والقتل، كل يوم، وهو ما رأيناه ينكتب! في صفحات يوميات بلدي ويشوّهها!.

إنّه تحَرّ أعزل، لا حَوْلَ ولا قُوّة لَهُ، حملتْه كتبي؛ هي أسئلتي التي أَضْحَتْ مُلِحَّةً أكثر فأكثر...

IV

إنّها لغة الآخر تلك التي أكتب بها وأتنفّسها، غير أنّ أنني ظلّت، وتظلّ على الدوام خارج الحقل، خارج الحرف. ابتداء كيف تمكّنتُ من تطويع الفرنسية، في إيقاعها وفي نَفَسِهَا الأوّلين، إن لم أحتفظ، حتى وإن كنتُ في المنفى الأكثر امتداداً، بانغراسي في الأصوات الأكثر حميميّة، أصوات الرعب والعنوبة، الأصوات الهمجيّة والحلقيّة، الباطنيّة، تلك التي تنبعث من أماكن الطفولة، صارخة ومُرْتَجَلَةً، صادرةً عن زائرات المقامات[11]، سواءً كانتْ غنائيّة أو يائسة... كُنْتُ على الدوام طبعاً خارج اللّغة الفرنسيّة، متوحّشةً، في جميع الحالات متمرّدةً: «أمّيةً» على حدّ تعبير نساء مجهولات حولي، طفلةً، بدون حتّى الأبجديّة العربيّة، باستثناء ما هو موجود في الأحجبة التي كانت مُعَلّقةً في العُنق، تحت قميصي، تُلامِسُني، لكي تحميني، فيما كُنّ تَهْمسْنَ به. كان ذلك في المدرسة الفرنسية.

إنّه لهذا اعتقدتُ لمدّة طويلة بأنّ كلّ إبحارٍ في ليل النساء يمنحني القوة من جديد، الطاقة، إيمان الأسلاف الراسخ. حلمتُ بأنّهنّ نقلن لي سرّهنّ لمواصلة العيش، من أجل أن أتمكن من بذل هذا الجهد لركوب التيّار من جديد، في المياه المُنْحَسِرة، لنقل المُتَبَدّدة في الشفويّة.

نُسِيَ على الدوام بأنّ سرفانتيس Servantes عاش لمدة خمس سنوات في مدينة الجزائر، ابتداء من سنة 1575... لم يكن وقتذاك روائيّاً، لكنه كان مُحارِباً مِقْدَاماً، فقد ذراعه في معركة ليبانت Lépante، وقع في أسر قراصنة البحر الأبيض المتوسّط.

عاش طويلاً في بلادي في عالم كان على النقيض تماماً من العالم المسيحي. فـ«الهاربة» التي تخيّلها في ما بعد في روايته «دون كيشوط»؛ لعلها أول صورة أدبية لامرأة جزائريّة: وهي المرأة التي كان أبوها ممتّعاً بجميع الثروات، فيما عدا الحرّية، هربت وهرّبت الأسير المسيحي الذي يروي مغامرتهما في ملجأ، في إسبانيا...

بعد هذه الشخصيّة المدعوة زُرَايْدِي Zoraidé بطلة العمل الأدبي الإسباني الشهير، تجرأتُ على إدراج والدتي في روايتي «كَمْ هُوَ شاسع السجن». استحضرتُ مسار الأمومة، كانت تعيش في وسط حضريّ تقليديّ (مدينة سكنها المُرَحَّلون من الأندلس في سنة 1610)، لمدة تقارب الأربعين سنة، وجدت شيئاً من الطاقة، قبل 1960 بقليل، لكي تعبر البحر الأبيض المتوسط وتجول في فرنسا، متنقّلةً من سجن إلى آخر، باحثةً عن ولدها الشاب الذي اعتُقِلَ لأسباب سياسيّة... إن جرأة هذه الرحلات، ممّا يستدعي شجاعة صامتة، تكتنفها انطوائية خجولة، بالنسبة لامرأة مسلمة، بدا لي أنها تكرّر ما فعلته شخصية سرفانتيس.

لقد أضاء لي هنا النقل النسوي، بالرجوع أكثر إلى الوراء، السوابق المستحضرة لدى المريض والتي عادت إلى الحركة من جديد؛ والتي لم أعد أرى فيها سوى أنها راوية من السلف لملحمة القبيلة انبعثت من جديد عبر قلمي، لكنها كانت وقتئذ مراهقة، لمّا نزلت من الجبل لـ«تُسَلِّمَ»، في سنّ الثالثة عشرة، لأحد أعيان المدينة الأثرياء. بعد مدّة وجيزة أصبحت أرملة، فعادت إلى «الزاوية»[12] الأولى، وتزوّجت مرّتين أخريين، لكي تطلب في سنة 1920 من القاضي، الخُلْعَ وتمكينها من تسيير أملاكها، وهو ما كان يسمح به الإسلام منذ قرون. انطلاقاً من هذه اللحظة، في المدينة ذات الماضي الأندلسيّ أين أقامت، سوف تكون كلمتُها مسموعة، تُقْصَدُ للاستشارة، تُحَكَّمُ في المنازعات التي تحدث بين النساء الأخريات، وتقوم في هذه الأثناء بتربية أبنائها الخمسة...

V

في أكتوبر/تشرين الأول 1988 في مدينة الجزائر، أسبوع من العصيان قام به شباب ظلّ لفترة طويلة في عطالة، مؤطّر جزئياً، أو مُخْتَرَق من قِبَلِ إسْلَامَوِيّين[13]. بعد عدة أيام من الفوضى، سمح الرئيس الجزائري، الذي كان في حالة ضعف، للجيش بأن يطلق النار على المتظاهرين العزّل. كانت الحصيلة مئات من القتلى !.. كانت مأساة يُنْذِرُ جَرسُهَا بمستقبل غامض.

في الأيام الأولى، سارعتُ إلى الجزائر لأكون بجنب ابنتي، طالبة شابّة، مُحاصَرَة في شقّة موجودة في المرتفعات[14]. من شرفة، تملّيتُ خلال عدة ليالي من الأرق، الدبابات وهي تَنْزَعُ العاصمة، التي خضعت لمنع التجوّل!.

دون أن أدّعي بأني زرقاء اليمامة[15]، كان من السهل عليّ أن أتوقّع بأنّه في العام الموالي، سيعود الأصوليّون[16] إلى الساحة السياسية. بدون شك هم الذين يتحملون وزر موت هؤلاء الأبرياء، لكنهم كانوا مصممين على فرض رؤيتهم الكاريكاتوريّة لإسلام الأصول... في انتظار ذلك، كان من نتائج المأساة المرعبة نهاية حكم الحزب الواحد -«جبهة تحرير»[17] لم تعد قادرة على أيّ تحرير منذ ستّة وعشرين عاماً، لكن في نفس الوقت تم الاعتراف بحزب سياسي ديني[18]، وهو قرار كان يتعارض مع الدستور الذي يكرّس الحدّ الأدنى من العلمانيّة!.

عدتُ إلى باريس، ولكي لا أعيش حالة الانكسار، قررتُ أن أواجه، مُسَلَّحَةً بتجربتي وحدها كمؤرّخة،

إسلام الأصول هنا... عدتُ بنفسي، في مرّة واحدة، لأعيش في سنة 632 بعد الميلاد في المدينة، في اللحظة التي سيتوفّى فيها النبيّ محمد (ص): لمّا طُرِحَتْ مسألة الخلافة السياسية، بُذرة الشقاق، فعالجتُ دور زوجات الرسول (ص) وبناته والصحابة والخليفة الأوّل، بالخصوص البروز المفاجئ لفاطمة الزهراء بنت الرسول (ص)، وكأنّها أنتيغون[19] المُحتجّة بصوتها المعبّر عن الألم والغضب الصريح والمرّ. إنّه الاحتجاج العنيف لجميع النساء من خلالها!.

انغمستُ في فكّ رموز كتابات المؤرّخيْن العربيّيْن ابن سعد والطبري، كلمة فكلمة، وفصلاً ففصلا. هكذا كان عليّ أن أنصت للغتي الأمّ، في بنرتها، في إيقاعها وفي رصانتها، في فجواتها أيضاً... كما كتب ميشلي[20] العظيم بخصوص رؤيته لتاريخ فرنسا: «كان هناك حوار غريب بينه وبيني، بيني، أنا باعثه، والزمن القديم الذي تمّ بعثه من جديد».

هكذا كتبتُ «بعيداً عن المدينة» لكي أقترب من هنا «الزمن القديم الذي تمّ بعثُهُ من جديد»، لكن أيضاً من الأحاسيس، من الكلمات الحرّة والمتعدّدة لنساء المدينة، معروفات قليلاً أو مشهورات، لكنّهنّ ناقلات وصانعات لهذا التاريخ الإسلامي.

بعد سنتين تقريباً من الكتابة، أتذكّر: في بيت أبي، في منتصف يونيو/حزيران سنة 1990، حين كُنْتُ أكتبُ الكلمة الأخيرة في مخطوطي، صحوتُ فجأة على راهن مدينة الجزائر: بعد ثلاثة أيام نجح الأصوليّون في الانتخابات البلديّة!.

حلمي بإسلام متفتّح وعادل انبنى، فيما بدا لي، في كلماتي كقصر من الرمل!.. تم نشر كتابي في الجزائر في نفس الوقت الذي ظهرت فيه طبعة باريس (كان النشر وقتئذ قد بدأ يتخلص من وصاية الدولة)؛ ذهبتُ للدفاع عنه في عدة مدن وجامعات جزائريّة.

VI

كيف، منئذ، أتحدّث عن هذه السنوات الثماني من التحوّل الجزائري الذي حدث في ما بعد، والذي حملت صداه كتبي التي كُتبت حينذاك؟ عن حياتي التي أصبحت محكوماً عليها بالمنفى. حتى وإن كان الأمر يتعلّق بمنفى غير قارّ! .. هل في إمكاني أن ألخّص هذا الجزء من حياتي في عنوان تقديمي لمجموعة القصص «وهران، لغة ميّتة» التي أردتُ أن تكون سرداً لأخبار عن عمليات الاغتيال، الخوف، والدموع، ما كان ينقلُه لي بعضُ أقاربي، بعضُ أصدقائي الذين كنتُ قد فقدتُ الاتصال بهم أو عثرتُ عليهم. عرضتُ فيها- أو جسّدت فيها- خلال هذا الربيع وصيف 1996 هذه الكلمات القصيرة لهؤلاء الذين التقيتُ بهم على الدوام بالصدفة في شوارع باريس: إنها أخبار لاهثة أحياناً عن الموت العنيف، أو عن القلق، أو عن الوحشية (مثل تلك المتعلّقة بالمعلمة التي قُطِع رأسُها أمام تلاميذها)... وأنا أستعيد، بدوري، هذه الحوادث، تَأَوُّهْتُ من عجزي، لعلّ ذلك أيضاً من الدهشة أمام إصراري على تثبيتها، وتسجيل آثارها. غير أنّ صبري نَفَذَ في الواقع، فتملّكني السؤال: «لماذا يستمرّ الموت؟ لماذا أظلّ أكتب باستمرار عن الموت؟».

استنتجت بأنّ «الدماء لا تجفّ في اللّغة!..». واستوقفني هذا التعبير المجازي، لعلّ كان ذلك دون جدوى... من أجل الخروج، بطريقتي الخاصّة، من الشَّرَك: لا، حَتْماً، الكتابة في جميع الآداب، وكذلك الكلام المُلْهَمُ ليس طرفاً في محفل الجنازة، أو طرفاً في الجريمة؛ مُصَوّباً في الفضاء الخاوي، خلال نيوع بضعة آلاف من نسخ آثار أقدام النمل المسطّرة على الورق، وكأنّها هديّة مُغَلّبَة مَقْذُوفة في وجه الموت.

لا، الكتابة التي انقطعتُ لها، عن هذا الأذى الذي لحق الجزائر، أَهِيَ اَلْمُنَبِّه، أَهِيَ نداء الاستغاثة (طلب الإغاثة من الذات؟). إنّها الحوار المُعَلّق مع الصيق الذي هَوَى عليه الفأس، في رأس من رنّ فيه الرصاص، بينما نحن نعيش، نتساءل عن التفاصيل الصغيرة جدّاً، بالضبط قبل أن يصبح مَنْ عرفناه أو مَنْ عرفناها ضحيّة بدون جِرَاك، جُثْمَاناً، محكوماً عليه بالصمت!.

كتابتنا إذن ترقص مع الأشباح، ومادمنا مستمرّين في العيش، تجري في ذواتنا ضرورة السرد وكأنّها طاقتنا الكهربائيّة الوحيدة. إنها ليست نفس اللّغة، لغة بإمكانها أن تُخْبِرَ أو، لماذا لا، لغة العلامات الخاصّة بالصمّ- البكم، يكفي أنها تدعم خطّ الاستمراريّة، إرادة القول أو الرغبة المتوحشة في أن لا ننسى... يسميها البعض: مَعْدَنُ المقاومة الصلب.

لاحظ إدموند جابس، الكاتب المصري، الذي اقتُلِعَ من مسقط رأسه مصر، في أواسط عمره: «سُبُلُ الحبر هي سُبُلُ الدم». كتب هذا في باريس، وهو ما قلتُه بصوت خفيض.

هل سأظلّ أقدّم نفسي أمامكم بيدين خاويتين والقلم ينزلق من بين أصابعي؟ امرأة-كاتبة، تَجْهَرُ بانتمائها للعالم الثالث.

إنّها هذه القوة، قليلة الوضوح، غير المحسوسة، قليلة البروز في الأضواء الساطعة، فيما يبدو لي، التي عليها أن توجّهني: إنها القوة الوحيدة، الشفافة أو الهشّة، قوّة الكتابة. أو، أنّه في الحالة التي أنا عليها، الثقل الرازح لصمت النساء المسلمات هو منبع هذه الكتابة.

وفي الأخير، عزمتُ على تسمية السنوات الأخيرة بخصوص بلدي «سنوات يوسف» !.. لتتنكروا: أن يوسف، ادُّعِيَ عليه كذباً، وسُجِنَ في سجن فرعون، لعدّة سنوات. عُرِفَتْ عنه قدرته على تفسير الأحلام. إنّها موهبة التفسير- أو التأويل- هي التي جعلت فرعون يهتمّ به. فبعث إليه مَرْسُولاً يستقدمُه. حينئذ (إنها الرواية القرآنية التي وضّحتُها في قصّة «جمال يوسف»)، رفض يوسف الخروج من السجن، بحنكة، قال: «اذهبوا أولاً، لتبرئني النساء من التهمة!..».

أَحْبَبْتُ، بصفة خاصة، هذه اللحظة المشوّقة من الحكاية- لمّا كان يوسف في عتبة السجن ينتظر- لأن نص السورة 12 يتصف بجمال باهر...

في هذه الرواية، إنها محاكمة النساء (هنّ اللواتي كنّ واقعات في عشق يوسف وفي مواجهة تحريم هذا العشق) هي التي ستعيد ليوسف حرّيته وتسمح له بتبوُّؤ منزلة خارقة للعادة في مصر، وهو الغريب عنها!.

على العكس من سِفْر التكوين، لا تتحدث السورة القرآنية عن زوجة بوطيفار المدّعية والسيّئة. الأمر عكس ذلك، لأن الزوجة هنا، وكذلك صاحباتِها، يُبَرِّئْنَ يوسف ويترجّين «أن يعفو عنهن الله»، من خلال اعترافهن بالحقيقة، يقمن فعلاً بتحرير يوسف.

هكذا، استبدّ بي أمل كبير: من وحي هذه السورة القرآنية، أن تقوم النساء في الجزائر، من خلال آلامهنّ وبكلامهنّ عن الحقيقة، بتحريرنا من كَمَّاشَةِ[21] السنوات الرهيبة.

اليوم، من أجل أن يعود السلام قريباً، مقترناً بالعدالة وبالمحافظة على الذاكرة، أهدي «جائزة السلام لسنة 2000» هذه التي أتلقاها للكُتّاب الجزائريين المغتالين، الروائي الطاهر جعوط والشاعر يوسف السبتي والمسرحي عبد القادر علولة، لقد تم اغتيال الثلاثة سنة 1993 و1994.

أهديها أيضاً لرائدنا- نحن كُتّاب الأدب المغاربي المعاصرين- كاتب ياسين، الشاعر والروائي والمسرحي، المتوفي سنة 1989، قبل سنواتنا «سنوات يوسف» والتي أعرف أنه اسْتَشْرَفَهَا.

آسيا جبّار، باريس



* المصدر: وثيقة مُسْتَلّة من كتاب حول أعمال آسيا جبّار الروائيّة:
Beida Chikhi, Le Roman d'Assia Djebar, Office des Publications Universitaires, Alger, 2002, pp.225-242.

1 - تين هنان: شخصية تاريخية تُذكر على أنها كانت ملكة سكان منطقة الطوارق التي تقع في الصحراء الكبرى الإفريقية على تخوم الجزائر وليبيا ومالي والنيجر.

2 - الأموسي: نظام اجتماعي تحت سلطة المرأة (الأم)، يقابله النظام الأبوسي (النكوري).

3 - يوغرطة: من ملوك البربر القدامى، قام بثورة ضدّ الرومان الذين كانوا يحتلون شمال إفريقيا في عهده.

4 - نسبة لأقوام السلت (أوروبا الشماليّة)، الباسك (فرنسا)، الأكراد (الشرق الأوسط).

5 - مؤرخ روماني قديم.

6 - صحن الدار: الموقع الذي يتوسّط المنزل، تنفتح فيه أبواب الغرف. يمثل مكوّناً ثابتاً للفنّ المعماري التقليدي في أحياء المدن الجزائرية التي بُنِيَتْ في العهد العثماني.

7 - موقع جغرافي، غرب مدينة الجزائر، يبعد عنها بحوالي سبعين كلم، بمحاذاة البحر الأبيض المتوسط. تقطنه قبيلة أخوال الكاتبة آسيا جبار، تقع إلى جواره مدينة شرشال مسقط رأسها.

8 - عنوان الفيلم «نوبة نساء شنوة».

9 - الأهالي: مُصطلح تمييزي أطلقته الإدارة الفرنسية على السكان الأصليين المسلمين في مقابل المواطنين الفرنسيين المسيحيين واليهود.

10 - يعني قسم هنا صفّ دراسي، وهو وحدة من وحدات المؤسسة التعليمية الرسمية الفرنسية.

11 - المقام: مبنى متواضع، عبارة عن قبة وضريح مبني يكون دفينه ولياً صالحاً يقدسه سكان المنطقة، وتزوره النساء خاصة للتبرك وقضاء الحاجات والقيام ببعض الطقوس.

12 - الزاوية: مؤسسة دينية تقليدية تعليمية يتكفل بها السكان، دورها تعليمي، وتُطلق التسمية أحياناً على الموقع الآهل بالسكان الذي تقع فيه هذه المؤسسة، وهو المعنى المقصود هنا.

13 - المقصود هنا أصحاب النزوع الإسلامويّ؛ أي الذين يتخذون موقفاً سياسياً يدّعون أنه نابع من مفهوم مُطلَق للدولة في الإسلام.

14 - المرتفعات: المقصود بها مواقع في مدينة الجزائر.

15 - استعملت الكاتبة شخصية أسطورية من الأدب الغربي هي «كاسندرا»، التي يُنسب لها نفس ما يُنسب للشخصية الأسطوريّة «زرقاء اليمامة» في الأدب العربي.

16 - تقصد ذوي النزعة الإسلامويّة الذين أشرنا إليهم أعلاه.

17 - حزب جبهة التحرير هو التنظيم السياسي الذي قاد ثورة التحرير، وتم الاحتفاظ بالتسمية لتُطْلَقَ على الحزب السياسي الذي حكم الجزائر إلى غاية نهاية الثمانينيات من القرن الماضي، في فترة حكم الحزب الواحد ومنع التعددية الحزبية. ثم أصبح من بين الأحزاب المشاركة في السلطة بعد التحوّل إلى التعدّدية السياسية والاعتراف بالأحزاب الأخرى.

18 - المقصود هنا حزب الجبهة الإسلاميّة للإنقاذ، والذي تمّ حلّه في بداية التسعينيات من القرن الماضي.

19 - البطلة التراجيديّة اليونانيّة الشهيرة.

20 - كاتب فرنسي شهير من عصر النهضة.

21 - آلة يستخدمها الحداد لالتقاط قطع الحديد الساخن.

كيف انتصرت «الرواية الجديدة»

ميشال بوتور وجماعته

برحيل الروائي الفرنسي ميشال بوتور، في سبتمبر/أيلول الماضي، عن سنّ تناهز 89 سنة، تكون حركة «الرواية الجديدة» قد فقدت آخر حَبّة في عنقودها.

بواقع الحال، إن إشعاع هذه الحركة لم يقف عند تخوم الأدب الفرنسي، بل امتدّ إلى العالم بأسْره، منذ ستينيات القرن الماضي، عبر الترجمة والدراسات النقدية، سواء في الصحف والمجلّات أو من خلال المناهج المعيارية، داخل المدرَّجات الجامعية.

ينبهنا هذا الملفّ عن الرواية الجديدة، الذي نقدِّمه تزامناً مع رحيل آخر أعمدتها، ميشال بوتور، إلى أن «قسطاً كبيراً من المنجز السردي العربي، اليوم، ما يزال ينهل من ذخيرة «الرواية الجديدة الأمّ»، ويصوغ على شاكلتها، ويحوم حول أساليبها التي أضحت- بحكم التقادم- متجاوَزة فَنّيّاً!».

حيثيّات نشوء الرواية الجديدة، والجديد الذي جاءت به أطروحاتها، ومواقف كبار النقّاد، مثل رولان بارت، وبيير بورديو... هو ما يقدِّمه هذا الملفّ الأدبيّ.

أشخاص غير عاديِّين في سرد عاديّ

سعيد بوكرامي



ميشال بوتور مع فريدريك جينييت



من اليسار إلى اليمين: ناتالي ساروت، ألان روب جرييه،ميشال بوتور، كلود سيمون

أتى ميشال بوتور- Michel Butor (سبتمبر/أيلول، 1926 - أغسطس/آب، 2016) إلى الأدب والرواية من نبعَي الفلسفة وعلم اللّغة، اللذين تخصَّص فيهما في جامعة السوربون بباريس. زاول التدريس لرغبةٍ دفينة في نفسه؛ أن يخوض مغامرة السفر واكتشاف الأمكنة والشخوص. ولتحقيق هذا الهدف، واشتغل مدرّساً للّغة الفرنسية في كلٍّ من مصر، واليونان، وبريطانيا، وسويسرا. كما اعتمدته «دار غاليمار» العريقة محرّراً لمنشوراتها، ثم درَّسَ- أيضاً- في جامعة جنيف. وقد صُنِّف، في الأدبيات النقدية المهتمّة بتاريخ الرواية، ضمن مؤسِّسي حركة الرواية الجديدة إلى جانب صديقه آلان روب غرييه، خلال فترة الخمسينيات والستينيات من القرن الماضي. أحد أبرز أعمال بوتور رواية «التحوُّل» الصادرة عام 1957، وهي السنة الأدبية التاريخية والاستثنائية، التي ستعرف صدور ثلاث روايات أخرى بالنزوع التجريبي نفسه، وهي: «الغيرة» لآلان روب غرييه، و«الريح» لكلود سيمون، و«الانتحاء» لناتالي ساروت. لكن هذه الحركة التجديدية واكَبَها النقد، باحتفاء تارةً، وبازدراء تارةً أخرى، وقد دافع بوتور عن توجُّهاته الأدبية بقوّة، من خلال عدد مهمّ من المقالات والدراسات. ورغم ما يقال عن رواية «التحوُّل»، من آراء سلبية، إلا أن النقد الأدبي العالمي أجمع على أنها من بين أهمّ روايات القرن العشرين، التي أحدثت انقلاباً في بناء الرواية، بل إعلاناً بموت الرواية التقليدية. كما نال مؤلفها العديد من الجوائز عن استحقاق، من بينها جائزة «رونودو»، والجائزة الأدبية الكبرى من الأكاديمية الفرنسية.

«الرواية الجديدة»، مصطلح أطلقه النقّاد على تجارب مجموعة من الكُتّاب الفرنسيِّين الذين كانوا ينتقدون الرواية التقليدية، وقد حاول هؤلاء الكُتّاب، خلال الفترة ما بين 1950 و1960، أن يجدّدوا التقنيات الروائية، مُحدِثين قطيعةً مع التقليد البالزاكي حول الحبكة والشخصيات، كما عُرِف عند تيّار الواقعية خلال القرن التاسع عشر. وهكذا، لفظوا، في أعمال هؤلاء الروائيِّين الجدد، مفهوم البطل، والمعرفة المهيمنة للمؤلِّف، والانسجام النفسي للشخصيات، ومفهوم الانعكاس مع الواقع، كما تخلَّوا عن الخطّية الزمنية والحبكة التقليدية، واهتموا أكثر بالحياة الداخلية للفرد الذي أصبح مركز عمليّة السرد.

وقد شمل هذا التيار أسماء كبيرة مثل: ميشال بوتور 1926 - 2016، ومارغريت دوراس 1914 - 1996، وكلود أوليي 1922 - 2014، وروبير بينجي 1919 - 1997، وجان ريكاردو 1932 - 2016، وآلان روب غرييه 1922 - 2008، ونتالي ساروت 1900 - 1999، وكلود سيمون 1913 - 2005. فهؤلاء العمالقة لم يكتبوا رواية جديدة فقط، بل ساهموا بالتفكير فيها من خلال مقالات وكتب حول تصوُّرهم للرواية الجديدة. ويأتي، في مقدّمة هؤلاء، ميشال بوتور، وروب غرييه، وناتالي ساروت الذين خصّصوا فصولاً لتوضيح أفكارهم النقدية.

كان بوتور، عكس أنداده، الأكاديمي الذي يبحث عن آفاق أوسع للكتابة السردية، لأنه مؤهَّل للبحث عن الجديد وملامح التجديد، ليس في الرواية وحدها بل في الفنّ والفكر والموسيقى. وربّما، هنا، يكمن جوهر الخلاف الذي نشب بين بوتور وغرييه؛ بحيث كان هنا الأخير- بحكم قربه من ناشر «دار غاليمار»- مستفرداً، دون سواه، بالتنظير والحديث والخرجات الإعلامية، فيما كان بوتور يرى أن العمل الأدبي والتأمُّل في المنجز الجديد أهمّ من الندوات والورشات والحوارات الصحافية. لكن هذا الخلاف لم يؤثّر في إشعاع الحركة؛ إذ استشرت في جسم الثّقافة الفرنسية أوّلاً، ثم العالمية فيما بعد، لتعمّ الكتّاب المعاصرين في العالم، فوجدنا أثرها عند الروائيِّين العرب، وفي الأميركيَّتَيْن، وفي اليابان، وغيرها من البلدان. بل يمكن القول إنها عمَّت العالم بأسْره، فظهرت تجارب تقلِّد، وتتمثَّل، وتتجاوز، انطلاقاً من قناعتها بنداء أصوات الرواية الجديدة، سرديّاً وجماليّاً. لكن ما لم يكن في الحسبان أن بعض هذه التجارب سقطت في التجريب واللامعنى، ولم تستوعب، من الوعي الروائي الجديد، الذي ابتدعه بوتور، وغرييه، وساروت، غير مفهوم حرّيّة الكتابة، فكانت النتيجة نصوصاً كثيرة هجينة بلا تجنيس أدبيّ، ولا ملامح سردية؛ نصوصاً بلا رأس تارةً، وأخرى بلا ذيل. حكايات بلا حكاية، ولغة بلا روح وبلا معنى.

انطلقت الرواية الجديدة في البحث عن الحكاية غير العادية لأشخاص عاديِّين، يعيشون حياة غير عاديّة؛ وذلك من خلال رصد حضورهم الوجودي بين الحركة والفعل والأشياء. لكن، في الوقت ذاته، بدا تحكُّمهم في الكتابة ضمن بُنيات روائية تستشرف المستقبل وتراهن على التلقّي وتأويلاته المتعدّدة. أوْلت الرواية الجديدة اهتماماً خاصّاً بالأشياء التافهة، ولم تخضع لواقع مسبق، وبالقدر نفسه تفكَّكَ الإطاران: المكاني والزماني السرديّان فيها، حيث ينطلق الوصف من لا شيء، وبدون هدف واضح، و- في المقابل- تربك القارئ بالدقّة العالية. في هذا الصدد، نجد بيير بورديو يعرِّف الرواية الجديدة بأنها: «مفهوم مؤسّسي»، تمّ إنشاؤه من قِبَل نقّاد، وناشر لأغراض استراتيجية... مفهوم الرواية الجديدة يقع في جغرافيا الجماعات الأدبية، نقيضاً لجبهتَيْ مالارميه، وهوغو، وهي مجموعة بُنِيَت بدون تقارب ذهني، على أساس نفور متبادَل من الأدب الكلاسيكي السابق، وتوافُق على ضرورة التغيير الجذري، وقد خَطَّط لذلك ناشر «دار مينوي» جيروم لينن، والكاتب آلان روب غرييه المستشار لدى الدار نفسها.

بالنسبة إلى بيير بورديو، كانت الحركة مسرحيةً متقنة الإعداد، لكنها لا تقول شيئاً، خطاباتها متعالية، ونصوصها خالية من القضايا والدينامية التاريخية، بل إنه ينهب بعيداً ليتنزع عنها صفة الحركة أو الجماعة؛ لأن لا شيء يوحّدها غير البيانات والمقالات التنظيرية والاستعراض الإعلامي.

غير أن حركة الرواية الجديدة كان لها دور حاسم على مستوى صيرورة الأدب؛ فقد نجحت في إخراج الرواية الفرنسية من التيّارَيْن: الرومنسي، والوجودي، بطليعيّتها وتنوُّع كُتّابها وحساسيّتهم الأدبية وقوّتهم الابتكارية ومشروعهم الطموح لتجديد الشكل الروائي، وجَعْل السرد مجالاً للبحث الثريّ؛ ما مَكَّنَ الحركة من وضع معايير جديدة للرواية. كما أن هذا الابتكار المزدوج، للرواية وفي الرواية، عَبَّر عن رؤية نقديّة خلّاقة عصفت بالتمثُّلات التقليدية السابقة، وأفسحت المجال للتعبير عن تعقيدات حياة الإنسان وتمظهُرات تفاعُله مع العالم الجديد.

ورغم المجد الأدبي الذي حقّقته حركة الرواية الجديدة، لم يحظَ بالتتويج بجائزة نوبل سوى كلود سيمون، الذي وصفه تقرير الأكاديمية بأنه يجمع، في رواياته، بين إبداع الشاعر وإبداع الرسّام، مع وعي عميق بالزمن في تصويره للوجود الإنساني. ويمكن القول إن هذا التوصيف ينطبق على باقي روّاد الحركة، من بينهم غرييه، وساروت، وبوتور. وضمنياً، كان التتويج لحركة الرواية الجديدة، بطاقتها التجديدية للرواية، بصفة خاصّة، وللأدب بصفة عامّة. وحتى إن طالها الأفول، منذ نهاية الألفية الثانية، بحكم عودة الروائيِّين، عبر العالم، إلى الواقع والتاريخ والحبكة التقليدية؛ نظراً لضغوطات السينما والناشرين والقرّاء الذين يريدون رواية تلتزم بالقواعد التقليدية للحكاية، فإن طاقتها الخلّاقة ما زالت تنجب أدباء طليعيِّين لامعين، في مختلف أنحاء العالم.

قطيعة مع رواية.. يجب تصديقها

محمد معتصم

ما معنى الروايـة الجديدة؟ معنى ذلك أنهـا مختلفة عن الرواية «القديمة» أو «التقليدية»؛ لهذا لا يمكن فهم معنى الرواية الجديدة دون التعـرُّف إلـى ملامـح الروايـة التقليدية، و- أساسـاً- إلى الظـروف الاجتماعيـة، والسياسـية، والاقتصاديـة التـي دعت الروائيِّين إلى البحث عن أشكال جديدة تخلِّصهم من أثر الرواية القديمة، زمنياً.

لقـد بـدأ التفكيـر، عمليّـاً، فـي تخليـص الروايـة مـن الملامح التقليديـة، منـذ بدايـة القـرن الماضي (القـرن العشـرين)، في أوروبـا. ولم يأخذ صورتـه النهائية (العَلَنيّـة) المعترَف بها إلا خلال السبعينيات من القرن المنصرم، مع عدد من الكُتّاب الذين ارتبطـت الرواية الجديدة بأسـمائهم: ألان روب غرييه، وفيليب سـوليرس، وناتالي ساروت، وعدد من النقّاد والمفكّرين، على رأس القائمـة منهـم مشـيل فوكـو الذي وضـع مقدّمـة تنظيرية خاصّة بالرواية الجديدة لرواية فيليب سوليرس «الحديقة».

لقـد حقّقـت الثـورة الصناعيـة والتكنولوجية تطـوّراً كبيراً في أوروبا، لكن التطوّر الحاصل، على مسـتوى الاقتصاد والمال، كان لـه آثـارٌ علـى الحياة السياسـية والحيـاة الاجتماعية؛ أي أن التأثير شـمل «الإنسـان»، مفـرداً وجماعـة، خاصّـة تلـك الفئـات البسـيطة، والمتوسّـطة. فظهـرت قوًى جديـدة تتحكّم فـي الإنتـاج، واكتشـف الكُتّـاب والمفكّـرون أن حركـة التطوّر الاقتصادي، والمالي، تسـير بوتيرة أسـرع من تطوّر الإنسان/ المواطـن، بـل إن هـذه الحركة أدّت إلـى وقوع اختـلالات على مسـتوى الوعي، فالفئات المالكة والثريّة تـزداد ثراءً، والفئات البسـيطة والمتوسـطة تزداد بؤسـاً. وفي ظل الصراع المحموم حول امتلاك القوّة الصناعية والتكنولوجيا، من أجل السـيطرة والتمايـز، ظهر شـبح «الحـرب»، التي سـيؤدّي ضرائبها، في الأرواح والعمران، المواطن العاديّ، والفكر.

حربان عالميّتان، كانتا كافيتين لتعلن فرجينيا وولف، في العام 1924م، أن «الإنسـان قـد تغيَّـر»، ومن ثَـمَّ، فالعالم قـد تغيَّر، وتغيَّـرت نظمـه وقوانينـه، وعلـى الأدب (الروايـة خاصةً) أن يتغيَّـر، وأن الروايـة التقليديـة التي تنقل الواقـع، على اعتبار أنـه وحدة منسـجمة ومُحْكَمـة، وتنقل قِيَمـاً عامّـة، ومُثُلاً عليا «مشـتركة» ثابتة ويقينيـة، لم تتغيَّر. المعضلة التي اكتشـفتها فرجينيـا وولـف- إذن- هي أن العالم يتطوّر والإنسـان- أيضاً- يتغيَّـر، إلـى الأحسـن أو إلـى الأسـوء، أو أن العالـم يـزداد ثـراءً، والمواطـن فقـراً و«عزلـة»، بينما الأدب، بوصفـه واقعاً «موصوفـاً»- كما قال بوتـور- واقعاً متخيَّلاً يـراوح في مكانه، مـا زال يعيش على قوانين تقليدية موروثة، وعلى موضوعات مسـتهلكة، سـواء أتعلَّـقَ الأمـر بالترويـج لمتخيَّـل عقـدي أو «خرافي»، أو ما كان يسـمّيه هرمان هيسه، في روايته «دميان، قصّة شـباب إميل سنكلير»، القصص الإنجيليّة والكَنَسيّة، التي تنقل إلى المواطـن (القارئ) المؤمن حكاياتٍ غير محبوكة، لكن عليـه تصديقها والاعتقاد بها، أو تعلّقَ الأمر بالمتخيَّل التاريخي الذي داخلته كثير من الحكايات والأفعال الأسطورية التي تصوِّر القادة أبطالاً خرافيِّين، مثل أبطال الأساطير الخارقين.

إن ما كان يُعرَف بالرواية الواقعية، بالنسـبة إلى روّاد الرواية الجديـدة في فرنسـا، وفـي العالـم الغربي عامّة، ليسـت رواية حقيقية؛ إنها رواية غير واقعية، فمفهوم الواقع تغيّر بعد تطوّر الفيزيـاء الكوبرنيكية، ولم يعد الواقع كتلة منسـجمة، بل هو- فـي حقيقتـه- مجموعـة من الأجـزاء، وهنا أوّل ملامـح الرواية الجديـدة، فالعالم الروائي المتخيَّـل الجديد ينبغي له أن يعترف بمحدوديـة الرؤية، وأن الرواية لا يمكنهـا أن تنقل العالم جملةً وتفصيـلاً، بـل هي قـادرة، فقط، على حصر «جـزء» من العالم الذي تنقله، وهو المكان؛ لذلك نجد مشيل بوتور- مرّة أخرى- يشير إلى ذلك في التعبير الآتي: «إن العلاقات، عند بلزاك، بين المكان الموصوف والمكان الموجود فيه القارئ، تَتَّسـم بأهمّيّة خاصّة؛ فهو يحسّ إحساسـاً قويّاً بـأن القارئ هو، في الواقع، موجـود فـي مكان محـدّد؛ ولهـذا ينتظم هيـكل عمله وفقـاً لهذا الشـرط الأساسـي». في هنا المجتزأ، نجـد أن الرواية الواقعية التقليدية تحصر المتخيَّل الروائي في مكان مادّيّ محدَّد، يصعب علـى القـارئ فهمـه إذا لم يكن ينتسـب إليـه؛ أي أن بلزاك كتب عـن باريس، والقـارئ التقليدي- بدوره- لا يمكنـه التعرُّف إلى العالم المتخيَّل الأدبي إلا بزيارة باريس، وهذه ليست الحقيقة، لأن الوعـي؛ وعي القارئ الجيد للرواية الجديدة، ينبغي له أن يدرك، ويعي- في الآن ذاته- أن المكان الواقعي «الطوبوغرافي» شـيء، والمكان الروائي (المتخيَّل) شـيء آخر، قد يأخذ أجزاءً منه، لكنه ليس هو تماماً. وهنا، تتجلّى ملامح اشتغال الرواية الجديدة في:

- التمييـز بين الواقع المادّي الخارجي، في شـموليّته، والواقع الخيالـي المبتكـر الـذي يجمـع بيـن أجـزاءً مختلفة مـن المكان (الأمكنة).

- التمييز بين القارئ التقليدي الذي يؤمن إيماناً أعمى بما يقدّمه





ميشال بوتور مع ميريل جروبر

له كُتّاب الرواية التقليدية والقديمة، والقارئ المشـارك في بناء العالم الروائي، فالرواية الجديدة لم تهمل عملية الارتقاء بوعي قرّائها، وخيالهم.

- الزمـان ليـس وحدة منسـجمة، بل هـو في المتخيَّـل الروائي الجديـد أزمنة متعـدّدة، وهنا من تأثير الاكتشـافات الفلسـفية، والفيزيائيـة، والرياضية (النسـبية). وأصبح «شـرعياً» طرح سـؤال مشـيل بوتور حول مـا جاء فـي مقدّمـة «الأب غوريو»: «هـل يمكن فهم الرواية خارج باريس؟» ص (43). أي أن المكان الموصوف (المتخيَّل) يختلف، وينبغي له، في الرواية الجديدة، أن يختلف عن المكان في الرواية التقليدية والقديمة.

- الشـخصيات الروائية ليسوا أبطالاً خرافيِّين، يقومون بأفعال تعجيزيـة وفوق طبيعية، ولا هم قادة معارك وفتوحات بعض الإمبراطوريـات الغربيـة «لا تغـرب عنها الشـمس»؛ إنهم أناس عاديون «لا يعرفون الكتاب إلا أماني»، ويغلب عليهم الظنّ. وقد تأثَّرت الشـخصية الروائية، المختلفة عن الشـخص في الواقع، بنتائج بحوث التحليل النفسي، وتبيَّن أن الشخص ليس وحدة منسـجمة، بـل هو عقل ورغبة وأخلاق تتنـازع فيما بينها، وقد عَبَّـر عنها سـتيفان زفايغ، فـي روايته، بعنوان معبِّـر دالّ هو «فوضـى المشـاعر». وقد وظَّـف هرمان هيسـه نتائج معاصره «يونـغ»، أمـا كافكا فقد عَبَّرَ عن حالة الفرد العاجز الذي لا يدرك حقيقـة وجـوده، ولا يملك مصيـره بين يديه، وهـو متَّهم دون ارتكاب خطأ أو خطيئة.

- السـارد في الرواية التقليدية كان مهيمناً، سـواء أجاء بضمير الغائـب أم جـاء بضمير المتكلّم، وهو السـارد «كلّـي الحضور» والمعرفـة، كمـا هو معـروف؛ لذلك وجب أن يُسـتبدَل بـ«وجهة النظـر»، وبتعدّد الرواة؛ ومن ثَمَّ تتعدّد الأصوات داخل المحكيّ الإطـار، وتتفاعل المحكيّات وأسـاليب الخطاب (القول)، كذلك، في الرواية الجديدة.

- لقـد اسـتفادت الروايـة الجديـدة، كذلـك، من ملاحظـة وليم جيمـس: «لا يبـدو الوعي لذاته أجزاءً تقطَّعت بينها الأسـباب... وهـو ليس شـيئاً موصولاً، فهـو يتدفّق... دعنا نَصِفه بمسـيل الفكر، أو الوعي، أو الحياة الذاتية» ص (354). ومسيل الوعي هـو مـا نسـتعمله اليوم تحـت مسـمّى «تيّـار الوعـي» الجارف والمتدفّـق، حيـث تسّـاقط كل الحواجـز بيـن القـارئ والكاتـب والسـارد والشـخصية. يقول والتر آلان: «لقد سـقطت الحواجز القديمـة التي كانت تقف بين القارئ وبين شـخصيّات الروائيّ.

لقد اختفى دور الروائيّ، بوصفه وسيطاً، تقريباً» (ص. 355).

لـم تنتهِ مغامـرة الرواية الجديـدة، لأن أشـراطها كانت، فقط، الحافـز نحـو اكتشـاف الفـروق البيّنـة بيـن رحلتَيْـن زمنيَّتَيْن تاريخيَّتَيْـن، تحوّل فيهما مفهوم الإنسـان، ومـن ثَمَّ تحوّل معه الإدراك والوعـي، وتحوَّلـت، تبعـاً لذلـك، طرائـق التعبير عن الذات والعالم والوجود والمصير.

وبصـورة مختزلة، يمكـن القول: إن الرواية الجديـدة التي نَظَّرَ لهـا آلان روب غرييه، وجان ريكاردو، وغيرهما، اسـتمرَّت مع كاتبات وكُتّاب آخرين، ذكر من بينهم ناتالي سـاروت، وفيليب سـولرس، وإن مـا دَوَّنه ميشـال بوتور في كتابـه «بحوث في الروايـة الجديـدة»، يتعارض مع مـا دَوَّنه أيـان وات في كتابه «نشوء الرواية».

حكاية كتابة بدل كتابة حكاية

شكير نصرالدين



كثيرة هي الحركات الفكرية والمدارس الأدبية التي تُعرَف لدى الجمهور بمسمّى معيّن، دون أن يكون أهل تلك الحركات والمدارس على وفاق تامّ حوله. ومسمّى «الرواية الجديدة» لا يشذّ عن هذه القاعدة، فهو من التوصيفات التي تصر، في أغلب الأحيان، عن أقلام صحافية أو أكاديمية، وتصير، مع الوقت، مفهوماً معرفياً موحّداً لواقع متعدّد بل متنافر. والحال يزداد تعقيداً بخصوص «الرواية الجديدة»؛ هنا المسمّى الذي أطلقه إميل هنريو؛ فحتى فكرة حركة أو «مدرسة» لم تفلح في الحظوة بإجماع كُتّاب الرواية تلك أنفسهم، والنقّاد المنافحين عنها، أو الذين جابهوها بالنقد الهيّام، منذ البداية. لكن، لا محيد عن الاستناد- بدايةً- إلى «التاريخ الأدبي»؛ بغية استجلاء هنا التشكيل الخطابي الذي برز في الساحة الثّقافية، والأدبية الفرنسية، بعد الحرب العالمية الثانية، والذي ضمَّ- في البدء- أسماء كوكبة من الروائيّين هم على التوالي: آ.ر.غرييه، وكلود سيمون، وك. موريالك، وج. لينون، ور. بانجي، وصموئيل بكيت، وناتالي ساروت، وكلود أوليي. لكن، ما لبثت باقي الأسماء تتضاءل أمام سطوة اسمين أو ثلاثة، عرفت ما يشبه التكريس الذي حجب ضوءَه المبهر الكُتّابَ الآخرين، وأحالهم إلى دائرة النسيان؛ وحقيقة الأمر أن تفرُّقَ الكوكبة، وانصراف أعضائها إلى كتابة الرواية، دون الإحساس بثقل مسؤولية الوفاء لوثوقية التسمية المتداولة، كان تعبيراً عن أن الروائيّين جَمَعهم سياق فكريّ أيديولوجيّ ذي غايات جمالية واحدة، وإن اختلفت طرائق الكتابة وأساليب التأليف، عند كلّ واحد منهم. وتلك حال صمويل بكيت، وناتالي ساروت، وميشال بيتور، وأخرين.

وهنا رولان بارت، بخبرته القرائية التي لا تضاهى، يعلن، باكراً (1958)، أن الحديث عن «مدرسة»، سواء بالنسبة إلى الكُتّاب المومأ إليهم أو إلى واحد منهم، وهو الأكثر تعبيراً عن «الرواية الجديدة»، ويقصد بكلامه آلان روب غرييه، هو غير وارد- بتاتاً- بالمقارنة مع ميشال بيتور مثلاً (على سبيل التمثيل لا الحصر)؛ إذ يرى بارت أن «الجمع الاعتباطي لروائيّين مثل غرييه، وبيتور أضحى محرجاً لهنا وذاك. فبيتور لا يشكّل جزءاً من مدرسة غرييه؛ لسبب أوّل هو أن هذه المدرسة لا وجود لها، أمّا عن الأعمال الروائية لديهما فإنها على طرفَيْ نقيض» (لا وجود لمدرسة روب غرييه، مقالات نقدية، ص102).

فإذا كان بارت ينفي وجود مدرسة روب غرييه، بعَقْده مقارنةً بين الأعمال المنشورة حتى ذلك الحين، لكلّ من صاحب «المحاوات» وكاتب «التحوير»، فإن أغلب كُتّاب «الرواية الجديدة» نأوْا بأنفسهم، لاحقاً، عن الانتماء إلى مدرسة واحدة، وإن كانت طرائق الكتابة، عندهم، فيها من المشترك أكثر من المفترق، فهنا ميشال بيتور (1926 - 2016) يشدّد على أن الجوهري، في منجزه الإبداعي، لا يُختزَل في أربع روايات، هي: ممرّ ميلانو (1954)، واستعمال الزمن (1956)، والتحوير (1957)، ودرجات (1960)؛ روايات تنتمي إلى روح عصر الشك، الذي أنتج «الرواية الجديدة»، فتلك- في رأيه- مؤلّفات صادفت هوى لدى النقّاد الذين ربطوها بسياق الرواية الجديدة، أما حقيقة منجزه فتوزّعها الشعر، والتجريب الروائي، وكتابة المقالات النقدية والدراسات حول الرسم والسينما، وغيرها من الفنون المتاخمة. والابتعاد عن نهنية «المدرسة» أمر نرصده- أيضاً- عند صموئيل بكيت، وناتالي ساروت: الأوّل الذي يقترن أكثر بمسرح العبث، والثانية التي- وإن عملت في كتاباتها السردية الأولى على تفتيت الحبكة الحكائية- اهتمّت أكثر بالأبعاد النفسية لشخصيّاتها، على طريقة جيمس جويس، وفرجينيا وولف، ووليام فولكنر.

بينما الرواية الجديدة- كما هي عند روب غرييه، وجان ريكاردو مثلاً- تُعَدّ رفضاً للبواعث النفسية للحكاية، وللخبر، ولدلالات الأشياء. إذ تقوم الكتابة الروائية- بحسبها- على نفي المتعارف عليه، والموروث من الرواية التقليدية، وتجاوزه، الرواية التي يصفونها، من باب السخرية، بالرواية البلزاكية، نسبةً إلى

هونوري دو بلزاك، رائد الرواية الواقعية الفرنسية في القرن التاسع عشر، ورفض كلّ نزعة حسّيّة زائفة، وهي- أيضاً- لا ترمي إلى توصيل رسالة ما. فإذا كانت الرواية «التقليدية» تقوم على كتابة حكاية، فالرواية الجديدة هي (حكاية كتابة)، بحسب توصيف جان ريكاردو الذي جمع بين الإبداع الروائي والتنظير له، في كتابه النقدي المشهور «إشكالات الرواية الجديدة»، وهذه النزعة التجريبية هي القاسم المشترك بين المنتسبين، كرهاً أو عن طيب خاطر، إلى تيّار الرواية الجديدة التي يريدونها «رواية مُضادّة»، سواء فيما تعلّق بمعالجة الزمن: بدءاً بتكسير الترتيب الزمني المتسلسل والخطّي، أم فيما تعلّق بمقولة الموضوعية والنريعة الواقعية، أو الأدب الملتزم (أخذ مسافة من جان بول سارتر المهيمن، آنذاك، بوصفه فيلسوفاً وناقداً أدبياً وروائياً)، ثم قلب المسافة روائي- سارد متعال مدرك لكلّ التفاصيل، ثم تشويش هذه المسافة بالحكي بضمير المخاطب، مثلما هو الحال في رواية ميشال بيتور «التحوير» التي عُدّت بمثابة العلامة الفارقة في منجز «الرواية الجديدة»، وسارت، على هَدْيها، روايات فرنسية أخرى لاحقاً، وكان لها تأثير كبير في ممتهني الأدب: كتابةً، ونقداً، وتدريساً.

وتجدر الإشارة إلى أن هذه «الرواية» وجدت، في «النقد الجديد» الذي عُرِف- اصطلاحاً- بـ«البنيوية»، أكبر سند، بل لا يمكن للمرء عدم ملاحظة أنه كان ثمّة ما يشبه المصلحة المتبادلة بينهما، فالنقّاد مثل بارت، وجنيت، وريكاردو اعتمدوا تلك الروايات للتدليل على نظريّتهم الجديدة، و-بالمثل- عمل هؤلاء الروائيّين على النفخ بالتجريب إلى حدوده القصوى، بالاستناد إلى مقولات ومفاهيم من إبداع الأكاديميّين، بمنطق ربح الطرفَيْن!

إلّا أن كلّ ذلك النجاح الإعلامي الذي حقّقته هذه «الرواية الجديدة» لم يحجب مواقف نقدية، لم يرَ فيها سوى جمع، تمّ لمّ شمله- بالصفة- لشخصيات غير متجانسة، لم يربط بينها سوى دار نشر (منشورات «مِينْوي» التي كان يشرف عليها آلان روب غرييه!)، وجماعة «تِيلْ كِيل»، وعلى رأسها فيليب سوليرس، وشغفٍ بما هو جديد، وحبّ لخلق الجدال. إلى جانب هذه المؤاخذات، التي قد تبدو ملاحظات صادرة عن أقلام صحافية غير متخصّصة، هناك من تصدّى لها من داخل المؤسّسة الجامعية؛ نقداً لأسّسها الفكرية الأيديولوجية ومراميها الفَنّيّة والجمالية، وإبراز مغالاتها، إذ وصل الحرص على تقويض كلّ مكوّنات العمل الروائي حَدَّ التطرُّف، والإشباع، والغموض الذي بلغ الطريق المسدود، وصار البحث المفرط والتجريب الشديد عاملَيْن معيقَيْن للقراءة، فالروايات أضحت عصيّة، بل متعذّرة على القراءة «illisible». وبعدما خلقت هذه الرواية استراتيجيات جديدة للقراءة، ودوراً غير مسبوق للقارئ، وصلت منتهاها، وكانت- مثل سابقاتها- حاملةً لأسباب تجاوزها، بعدما عُمّرت لأكثر من أربعة عقود، لتهيأ فورة التجريب، وبهر النجومية، وتتغيّر العادات القرائية، فيقبل القراء على نمط قديم جديد، بالعودة إلى أُسُر الحكاية، مع التجديد في المواضيع، بداهة. وإذا كان صخب «الرواية الجديدة» قد هدأ في مسقط رأسها، مع نهاية السبعينيات ومطلع الثمانينيات، فإنها سوف تحيا حياةً جديدة في الفترة نفسها، لكن، هذه المرّة، تحت سماء جديدة عبر النقد الأدبي والترجمة، على وجه خاصّ؛ ونقصد بذلك حياتها الجديدة في لغة الضادّ، وتأثيرها على كُتّاب الرواية بالعربية. ولعلّ الأمثلة هي بالقدر الذي لا يحصيه عَدّ. وليس من المبالغة القول إن قسطاً كبيراً من المنجز السرديّ العربيّ، اليوم، ما يزال ينهل من ذخيرة (الرواية الجديدة الأمّ)، ويصوغ على شاكلتها، ويحوم حول أساليبها التي أضحت، بحكم التقادم، متجاوَزة فَنّيّاً!.

«استبانة»

محطّات ومواقف لعبد الله العروي

المهدي مستقيم

يَعرض عبد الله العروي، في كتابه الأخير «استبان»، الصادر عن المركز العربي للكتاب (2016)، مادّة مكثّفة ومركّبة وفق هندسة كتابية ليست كسابقاتها؛ إذ تتّخذ صورة حوار ذاتي، يسائل فيه العروي نفسه مجيباً عن مئة وأحد عشر سؤالاً، موزّعة على تسعة فصول، بدون عناوين. وجاءت أجوبة رائد التاريخانية، في الفكر العربي المعاصر، على شكل فقرات منظّمة وفق تسلسل متجانس، يرتبط فيه كلّ سؤال بسابقه، ويقود إلى السؤال الآتي بعده. الكتاب عصارة لما وزّعه عبد الله العروي، وما فصّله في كتب سابقة، ونخصّ بالذكر منها: «مجمل تاريخ المغرب»، و«الأصول الاجتماعية والثّقافية للوطنية المغربية»، كما أنه مرآة تعكس وجوه المؤرّخ المتعدّدة، فإذا حذفنا أسئلة الفصلين: الأوّل، والثاني، فسنجد أنفسنا أمام سيرة ذاتية قصيرة الحجم، بطلها مؤرّخ له باع طويل في لعبة السرد، كما سنكتشف، في الفصول اللاحقة، وجوه المؤرّخ الذي لا يكتفي بتقديم المعطيات التاريخية، بل يعبّر عن رؤيته إزاء مجريات الأحداث والوقائع التي عاشها، ويؤوّلها، بوصفه عالِم سياسة، وعالِم اجتماع، وعالِم أنثروبولوجياً، وعالِم



نفس، في بعض الأحيان؛ ويرجع ذلك إلى تشعُّب الموضوعات التي يتناولها بالنقد والتحليل: بدأ بحالة المغرب، قبل الاستعمار الفرنسي وبعده، ثم عقَّبَ بقضايا كلٍّ من التعليم، والأعيان، والشعب، والأمّة، ونفسية المغربي، والحركة السلفية، والنخبة السياسية... يُرجع عبد الله العروي خراب المنظومة التعليمية، في بلده المغرب، إلى ألفة المدرّس بمحيطه المجتمعي، إذ لم يتمكّن هذا الأخير من القطع مع منظومة القيم البالية السائدة في حقله الاجتماعي، بل لا يتوانى عن نقلها وتسريبها، بوعي أو بدون وعي، إلى محيط المدرسة، لتترسَّخ، من ثَمَّ، في أذهان المتعلّمين، وكأن المدرّس أصبح ماكينة في يد المجتمع؛ لحفظ معاييره وقيمه التقليدية البوية وإعادة إنتاجها، على أن مستوى التعليم، اليوم، أو- بالأحرى- مستوى المدرّس، يتأثّر بمستوى الثّقافة العامّة.

وإذا كانت هناك إرادة تتغيّا الإسهام في الانعتاق المجتمعي من أزمة التعليم ومخلّفاتها، فعليها أن تأخذ بالحسبان الارتباط الشديد القائم بين أزمة التعليم وأزمة المجتمع، ومن ثَمَّ أزمة الدولة، وهذه المستويات الإشكالية، في نظر العروي، متداخلة ومحبَطة: «نعلم اليوم، بعد التجارب المحبطة التي مرّرنا بها، أن الجميع يريد الإصلاح، أو- على الأقلّ- يدّعي ذلك، لكن كلّ فريق يريده موافقاً لمصالحه، فيرفض كلّ مشروع إصلاحي لا يساير تلك المصالح، وفي النهاية، لا يتحقّق أيّ شيء» (ص/24).

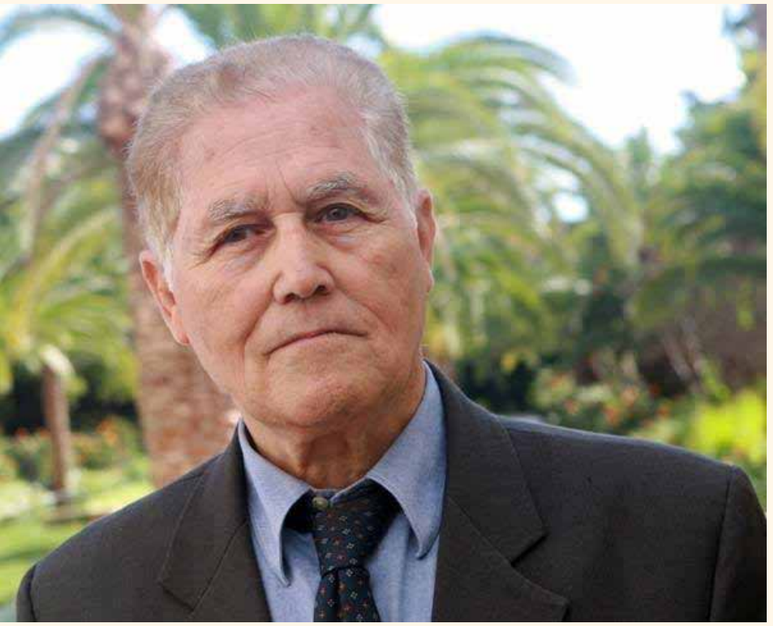
أمّا سياسة موالاة الأعيان، فشكّلت استراتيجية أساسية بالنسبة إلى كلّ إدارة استعمارية قرّرت غزو بلد ما؛ ومن ثَمَّ فإن هذا النهج لم يكن حكراً على الإدارة الاستعمارية الفرنسية، بل حاضراً لدى الإسبان في منطقتهم ولدى الانجليز، في البلدان التي استولوا عليها عن طريق الاتّفاق والتفويض، كالهند ومصر.

وبالنسبة إلى «الأعيان»، فقد قبلوا بفرض الحماية على المغرب مقابل

تقوية نفوذهم، وحفظ مصالحهم، وتوسيع دائرة صلاحيّاتهم. وقد وجدت الإدارة الفرنسية نفسها مرغمة على الالتزام بتحقيق مطالب الأعيان، لأنهم «لم يغادروا الميدان بعد الهزيمة كما حصل في الجزائر، لم يُسحَقوا سحقاً كما حصل في تونس، لم يُطَردوا إلى الأطراف، لم يُنْفَوا... بل ظلّوا في أماكنهم قاعدين. كيف التصرُّف معهم إلّا بتأليف قلوبهم وكسب ولائهم، بالوعد القاطع أن لا ضرر يلحقهم، وأنهم سيحافظون على وظائفهم، وأن أبناءهم سيخْلِفونهم، إن هم تكيّفوا مع الوضع الجديد، بتعلُّم لغة الرؤساء الجدد والتدرُّب على أساليبهم في السياسة والتدبير؟»(ص/50).

أما موظّفو الإدارة الاستعمارية فقد روّجوا لعوامل التشتُّت والتناثر، من خلال وصف المغاربة بالقبائل المتنافرة، لا يوالون السلطة المركزية إلا بهدف قهر جيرانهم: «وإذا مُنِعوا من ذلك انقلبوا على تلك السلطة، وحاربوها بشراسة. لم تكن لديهم الوسائل المادّية التي تقرّب بين السكان في الأمم المتقدّمة: لا طرق معبدة، ولا عملة واحدة، ولا مكاييل مستقيمة، ولا لهجة منظّمة. العامل الموحّد الوحيد هو الدين، وهو، بدوره، يختلف في التطبيق، من ناحية إلى أخرى، كما يختلف الوشم واللباس والطبخ... إلخ»(ص/57).

وقد تكون هذه الفكرة صحيحة في الماضي البعيد، لكنها لم تظلّ قائمة بعد ذلك، خصوصاً مع حلول الاستعمار الذي شرع هو نفسه في تشييد وسائل الوحدة والانصهار. وإن ما أسهم في هذا التماسك تجانس العنصر البشري المغربي، وهو ما دلّت عليه- في نظر العروي- «كلّ البحوث الأنتروبولوجية التي جاءت مناقضة لما كانت تروّج له الإدارة الفرنسية. لا يوجد فرق واضح بين السكّان، يشير إلى اختلاف في الأصول الإثنية. الفرق الوحيد الذي ظلّ قائماً، إلى يومنا هذا، هو المتعلّق باللسان؛ هناك مغاربة ناطقون بلهجات



عربية، وأخرون ناطقون بلهجات أمازيغية» (ص/59).

وفي موضع آخر من الكتاب، يؤكّد العروي على ضرورة التفريق بين السلَفية، بوصفها اتجاهاً مَهَّدَ لظهور الحركة الوطنية التي تُعَدّ، بورها، امتداداً لحركة سابقة، كان يغذّيها المخزن، ويقوم بها العلماء والموالون له، وكان هدفها توحيد الولاء: الربّ واحد في السماء، والسلطة واحدة على الأرض، وبين ظاهرة جديدة بات يطلق عليها الاسم نفسه: «السلفية» وهي حركة اجتماعية مدنية، ترفع شعارات غير سياسية مثل عدم إهدار ثروات المغاربة المسلمين، ومنع النساء من التبرُّج، وتوطيد سلوك الحشمة في بيئة، كَثُرَ فيها الكفار...

ولعلّ ما يعالجه عبد الله العروي، في هذا الكتاب، لا ينتمي كلّه إلى الماضي، إنما يتَّخذه معبراً للوصول إلى قضايا الحاضر، فهو لا يتردَّد في وضع مقارنات ذكية بين مغرب الأمس ومغرب اليوم، ليخلص، من خلالها، إلى نتائج مثيرة. في هذا الصدد، يتساءل العروي: هل النخبة المغربية الحاليّة أقلّ وطنيةً من التي سبقتها؟، ثم يجيب: «بالمعنى المقرَّر أعلاه، أستطيع أن أقول إن النخبة الحالية المسَيّرة لدواليب الدولة أقلّ «وطنية». لا أعني أقلّ غيرة على مصلحة الوطن، أو أقلّ تعلُّقاً برفاهية الشعب، لكنها إمّا جاهلة أو رافضة للتصوُّر الذي حدّدناه، وإن أقسمت بالثلاثي الشهير المنكور في النشيد الوطني. وهي، إن لم تتجاهله تماماً، فإنها- على أقلّ تقدير- تحبّ أن تعيد النظر فيه، خاصّة وهي تشتغل، يومياً، بلغة، وبحسب معايير موروثة عن عهد الحماية. لو طرحت على أعضاء هذه النخبة الحاكمة الأسئلة التي أحاول الإجابة عنها، الآن، لعجزت عن فهم المقصود منها، أو لاستخفّوا بها. لهذه النخبة تصوُّر آخر، وتعريف آخر للوطنية. هنا تخمين.. وتخمين بريء». (ص/138).



اللا منتمي

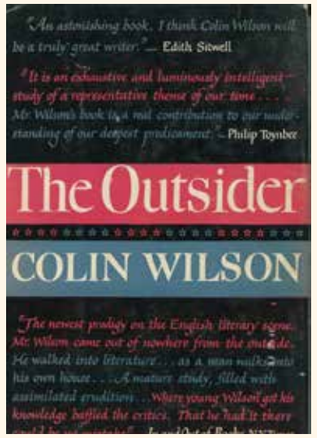
أشبه بالقفز في لحظة سقوط!

يوسف وقاص

في السبعينيات من القرن الماضي، كان كتاب «اللا منتمي» لمؤلّفه الإنكليزي كولن ويلسون، يتصدَّر معظم واجهات المكتبات، أو أرصفة الأقبية، حيث كانت تُباع، وتُتداوَل كتبٌ مستعمَلة، في حَيّ الجميلية في حلب. وكان هنا الكتاب، بالإضافة إلى توأمه «ضياع في سوهو»، يستأثر على اهتمامنا نحن، الطلاب، وكنا ننظر بإعجاب، وببعض الغيرة إلى مثقّف عابر وهو يشتريه، ويدفع ثمنه، ثم يضعه تحت إبطه، ويمضي مختالاً بين الزحام. في الحقيقة، نحن- أيضاً- كان بإمكاننا أن نشتريه. لكن، لسبب ما، ربّما لشعورنا بأن الوقت لم يكن قد حان لطالب في المرحلة الإعدادية الأولى أن يدخل في متاهة، لا يعرف، فيما بعد، كيف يخرج منها، كنّا لا نتردَّد لحظة واحدة في صرف تلك الليرات القليلة التي نحتفظ بها في جيوبنا لمشاهدة فيلم سينمائي. وخيارنا كان يقع على نوعين من الأفلام، فقط: أفلام الكاوبوي، والأفلام التاريخية التي تتحدَّث عن ملاحم الإغريق والرومان وأبطالهم الأسطوريّين. إلا أن هذه الكلمة، كثيراً ما كانت تشوّش أفكارنا، وتدفعنا للتساؤل - وإن على سبيل اللهو-: من هو اللا منتمي؟ وما الذي يدفعه لاتّخاذ قرار خطير كهذا، للبقاء خارج لعبة الحياة؟ ثم، بعد أن يحتدم النقاش، كان ينبري أحد زملائنا، ويعلن، بلهجة

مأساوية، أنه- ربَّما- سيختار هذا الطريق بالضبط، أي اللا انتماء، دون أن يتمكَّن من شرح الأسباب أو المعنى الذي تخبِّئه هذه الكلمة بين أحرفها التي كانت تبدو لنا معقَّدة وغامضة. ولم نكن نعلم أن فكرة اللاانتماء كانت قد واتت كولن ويلسون، في عام 1954، وأنه كان يعيش، في ذلك الوقت، في لندن، كمتسكِّع، لكنه منغمس في الثقافة حتى أذنيه؛ وهو ما دفعه لتأليف هذا الكتاب منطلقاً من سؤال، يبدو أنه كان يؤرّقه منذ زمن طويل: كيف يمكن للمرء أن يتابع الحياة بعد أن يكتشف أنه استوعب، تماماً، عدم واقعيّة الوجود؟ قبل فترة قصيرة، استجابةً لذكرى ذلك الجدال، طرحت هذا السؤال على أحد زملاء الدراسة، الذي التقيته صدفةً أمام معبر الحدود بين سورية وتركيا، في أواخر عام 2015، قبل أن نخطو خطوتنا الأولى نحو مجهول، كنّا نتوقّعه، بل كنّا نشاهد بوادره كلّ يوم، تقريباً، في طفرات العنجهية التي بدأت تتسلَّل إلى حياتنا اليومية، والاستبداد السافر إلى حَدّ الابتذال. كلانا كان يحمل بيده حقيبة يد صغيرة، ويتفادى النظر إلى الوراء، حيث الدمار وطابور طويل من مهاجرين جدد قادمين من كلّ المحافظات السورية. «لا أدري»، أجاب، «ولكن يبدو أننا- ربّما- حتى دون وعي منّا، كنّا نرى، ونحسّ بذلك، منذ زمن بعيد؛ أي منذ أن صادروا رسائلنا وكتبنا، هل تتذكر؟». ربَّما، كان يريد أن يقول: منذ أن صادروا عقولنا ووجودنا؟ جوابه هذا حفَّزني لكي أعيد قراءة هذا الكتاب مرّةً أخرى، بعد أكثر من أربعين عاماً من قراءتي الأولى لتلك الطبعة الملخَّصة، لكن، هذه المرّة، في مقهى صغير، في أحد أزقّة حيّ «تقسيم»، في إسطنبول.

والكتاب الذي تُرجِم إلى أكثر من ثلاثين لغة، منذ ظهوره الأوَّل في إنجلترا، عام 1956، كان ويلسون قد كتبه، وهو في سنّ الخامسة والعشرين، في إحدى صالات المطالعة من مكتبة المتحف البريطاني، في فترة كان المؤلِّف يقضي لياليه في حديقة عامّة، ويُعَدّ، الآن، أحد



أهمّ الكتب الكلاسيكية في القرن العشرين الذي أنجب ما يسمّى، في الغرب، أدب «العالم السفلي». فعبر أعمال فنّانين: كتّاباً، وفلاسفة، ومن خلال حيواتهم، مثل كافكا، وكامو، وهيرمان هيس، وإرنست هيمنجواي، ونيتشه، وفان كوخ، ووليم بليك، وسارتر، ودوستويفسكي، وكولن ويلسون، يسبر، بواسطة سيكولوجية الأشخاص ودورهم، أولئك «الذين يمتلكون بعدَ نظر أكثر بكثير من المعتاد»، ويصلون إلى إضافة أنموذج جديد من المعرفة والحرّيّة.

«فجأة، أيقنت أنني أعيش في الوضع نفسه الذي كان يعيش فيه كثير من أبطالي الأدبيِّين المفضَّلين: راسكولينكوف بطل رواية «الجريمة والعقاب» لدوستويفسكي، أو مالته لوريدس بريغه، بطل رواية راينر ماريا ريلكه اليتيمة «دفاتر مالته لوريدس بريغه»، أو المغامر الشاب في رواية «الجوع» للكاتب النرويجي كنوت همسون، التي كتبها بعد جولة مشؤومة في أميركا، في أواخر القرن التاسع عشر (الرواية صدرت في عام 1890). لم يكن وضعاً يمكنني أن أفتخر به، وكانت فكرة ألّا أقضي عيد الميلاد في البيت تحزنني، لكن شيئاً ما، في داخلي، كان قد دفعني لاختيار العزلة. بدأت أكتب عنها في مفكِّرتي، محاولاً البحث عن السبب. فجأةً، فهمت أنني أملك، بين يديّ، موضوعاً لكتاب. فتحت المفكِّرة وكتبت في رأس الصفحة: ملاحظات لكتاب «اللامنتمي»، ثم رسمت مخطَّطاً معقَّداً بما فيه الكفاية، على صفحتين، وفي ذلك المساء، غفوت بإحساس من سرور عميق، وبدا لي كأنني قضيت أجمل عيد ميلاد في حياتي».

ربَّما، لا يوجد كائن حَيّ يملك شذرة ضمير، ولم يجرب- ولو لبضع ثوان- الإحساس بوهميّة الواقع في أثناء حدث خارجي، أو عند بروز ذكرى مشوّشة، أو حالة من عدم الارتياح، حيث لا يعرف- بالضبط- إذا كان يجب عليه أن يُرجع أسبابها إلى العقل أم إلى الجسد. وبالفعل، يكفي القليل لكي نستوعب أن ارتباطنا الحسّي، وارتباطنا الوجداني، مع العالم، مثل كلّ الأشخاص الآخرين، هو نوع من العادة الموروثة والقناعة المتأصِّلة. إذاً، يجب أن يكون هنالك- لا محالة- مستوى من الحقيقة أكثر اتّساعاً وشمولاً، يتوافق مع نمط جديد من الحرّيّة، ومع درجة من الحياة السعيدة التي يبدو أن الإنسانية قد تخلَّت عنها نتيجة لعنة أو شعوذة غامضة. ولكن الإحساس العابر بأننا أُصبنا بالغبن، منذ الولادة، هو أمر لا يُعَدّ نادراً تماماً، ويجب أن نضيف، فوراً، أن الإنسانية لا تبدو أنها تعاني، بشكل مفرط، من هذا التقييد. العادة والضرورة تدعواننا إلى الاعتقاد بأن الحياة التي نعيشها هي الحياة الواقعية الوحيدة، وتجري في العالم الوحيد من العوالم الممكنة. وإذا ما أردنا أن نشكّ في طريقة ممنهجة، من شكلها الظاهري، فإن، قدرتنا الوجودية- بحدّ ذاتها عندئذ- ستُنسَف من أساسها. الإنسانية يمكن أن تمنح نفسها عدداً قليلاً جدّاً من الأفراد المزوَّدين بـ «حياة ثانية»، وهذه الأقلّيّة، من جهة ثانية، مؤلَّفة من رجال يعيشون منعزلين، ويزدادون عزلة كلّما توغَّلوا في طريق المعرفة، ونادراً ما يتعارفون، وسرعان ما يتملَّكهم الإحساس بأنهم الوحيدون الذين

يبصرون في عالم من العميان، الواحد منهم يمكن تعريفه بـ«اللا منتمي»، أي الشخص الذي يبقى خارج الإطار، والذي يجعل من اختلافه العنصر المحوري لوجوده.

عندما خطرت لكولن ولسون فكرة هذا الكتاب، لم يكن يتوقّع أنه سيلقى نجاحاً يجعله من أهمّ كتب القرن العشرين، وأنه سيفتح المجال أمامه ليتحوّل إلى اسم مشهور في عالم الأدب، حيث إنه، منذ ذلك الوقت، ولغاية وفاته عام 2013، لم يتوقّف عن كتابة مؤلّفات نقدية، وروايات واقعية وأخرى خيالية، وصلت إلى مئة كتاب تقريباً. حتماً، إذا أردنا أن نحكم على ويلسون من وجهة نظر أكاديمية، نستطيع القول إن منهاجه لم يكن مُحكماً تماماً، حتى أنه اتُّهم، في كثير من الأحيان، بالدجل والزيف. لكن ويلسون لم يكن في نيّته تأليف كتاب في النقد الأدبي أو الفلسفي، بل ما كان يريده هو التطرُّق إلى موضوع غير شائع حول تاريخ الأدب، ذي إشكالية كبيرة؛ إنه موضوع الحرّيّة، وكيف تتشكّل داخل الحياة لا عبر النظريّات. والكتب التي تعكس هذه الرؤيا لا أهمّيّة لها، بحدّ ذاتها، بل هي شذرات من تجارب أخرى، لحيوات عاشت وجودها على خطّ ضيّق جدّاً يفصل ما بين التنوير والتجهيل؛ لأن هذه هي حياة اللامنتمي، ذاك الذي يرى ما لا يراه الآخرون، والذي لا يمنح القيمة نفسها إلى كلّ تلك الأشياء التي يعدّها الآخرون قيّمة وثمينة. إنها حياة صعبة، وباب ضيّق لا يمكن ولوجه، مع ذلك، استطاع، ويلسون من خلال كتابه، أن يحدّد- بالضبط- التناقض الذي يجب أن يواجهه اللا منتمي؛ أي أنه يناضل من أجل ترسيخ حرّيّته. وفي الوقت نفسه، لا يملك ثقة في واقع العالم الذي يحيط به، وغالباً ما يتلافاه الآخرون. لكن، هل يمكن ترسيخ الحرّيّة في الواقع، فقط؟ اللامنتمي يجازف، دائماً، في أن يبقى حبيس ظروف مستحيلة، لأن «ممارسة الحرّيّة، في عالم خيالي ومستحيل، هي أشبه بالقفز في لحظة السقوط».

هذه الخاتمة، لويلسون، تبدو لي معاصرة، كما لو أنها كتبت في أيّامنا هذه، و- بالأخصّ- في عالمنا العربي، لأن اللا انتماء أصبح، منذ فترة طويلة، جزءاً لا يتجزّأ من حياتنا. لذا نجد من الغريب، حقاً، أن كولن ولسن قد حقّق شهرة كبيرة في بلادنا، رغم أنه يكاد لا يكون معروفاً في بلدان أوربية عديدة، ولم يُعترَف به، بوصفه كاتباً جادّاً، أبداً. في الوقت نفسه، ما بين عامَيْ 1956 و2016، لوحظ تغيير جذري، و- ربّما- مطلق، لا يقلّ أهمّيّة وفاعلية، في سلوك الأفراد والمجتمعات، بشكل عامّ. فلنأخذ النماذج المفضلة من اللا منتمي المذكورة في الكتاب، مثل تي. إس. إليوت، ودافيد هربرت لورانس، وفان كوخ وفلسفته المريرة التي سردها في رسائله إلى أخيه، وفاسلاف نيجينسكي، نجم الرقص الحديث، وهو روسي من أصل بولندي الذي ترك خلفه منكّرات تطفح بالصوفية، قبل أن يغرق في الجنون. يمكننا أن ننظر، بإعجاب، إلى ويلسون، وإلى قدرته الرائعة في التقمّص العاطفي، لكن تأتي- أيضاً- اللحظة التي نتساءل فيها: كيف انتهت هذه القصّة؟ من هم، اليوم، أولئك الأشخاص، مثل دوستويفسكي، وفان كوخ، ونيجينسكي؟

وجود اللا منتمي، حتماً، ليس من اختراع ويلسون، ويتطابق مع شيء راسخ، بعمق، في الطبيعة الإنسانية. وكلّ جيل ينتج أفراده من اللا منتمين، ولا شكّ في أنهم موجودون في أيّامنا هذه، أيضاً، حبيسين في حجراتهم، أمام الحواسب أو التليفونات الذكية، أو ضائعين في زحام مدينة ما، بينما يمارسون امتياز العزلة، ويعانون من عناب الحياة الثانية، يقظين في عالم نائم. لكن، كيف يعبّرون عن أنفسهم؟ وكيف ينظرون إلى عالمنا الحالي؟ تحديث كتاب ويلسون، في الحقيقة، هو أمر صعب جدّاً. فبالنسبة إليه، كان أمراً طبيعياً اصطياد مواضيعه، في الروايات، وفي الأعمال الفلسفية لسارتر، وكامو، وغيرهما. بينما، اليوم، تبدو منظومة الفنّ والفكر، في نسقها العامّ، كأنها خالية من اللا منتمين. هنا لا يعني أنه لا يوجد فنّانين استثنائيّين وعباقرة، أيضاً. لكن، في هذه العقود الستّة التي تفصلنا عن تاريخ صدور كتاب ويلسون، أصبح الفارق بين الفنّ والتجربة المعايشة كبيراً، لدرجة أن الأوّل لم يعد يعرف شيئاً عن الآخر؛ فأيّة رواية، أو أيّ فيلم، أو أيّة لوحة، تبدو وكأنها قادمة من وجود لا يمكن تمييزه، لأن كلّ الوجوديات، بفضل العولمة الفجّة، أصبحت متشابهة، تقريباً! الفنّ أصبح يتّخذ، دائماً، شكل احتفاء بانخ، وطقس اجتماعي مرتبط بالربح المادّي، وبمباركة طبقة معيَّنة من المجتمع، في صالات البيع بالمزاد العلني. طبعاً، المادّة- ربّما- تستطيع أن تنتج فنّاً ذا جودة عالية، ولكن من الصعب أن نجد اليوم في رواية أو في فيلم شهادة تعكس رؤية مستقبلية أو تحوُّلاً داخلياً، بالمعنى الذي يتكلّم عنه ويلسون.

«أنا حَيٌّ، وأنتم أموات»، هنا هو العنوان الذي اختاره إيمانويل كاريير(1) للسيرة الذاتية الخاصّة بـ«فيليب ديك»(2)؛ عنوان يبدو وكأنه يلخّص حياة كلّ اللا منتمين. وفيليب ديك- رغم أنه ترك بصماته في كلّ مجالات التعبير، تقريباً- لم يمتلك وريثاً حقيقياً، لأنه أغلق حقبةً بدلاً من أن يفتح أخرى، ولأن مساره كان تجربة حياة أصيلة؛ تجربة صوفي وحالم، وتجربة اللا انتماء، في شكلها العفوي، مُغلّفة من المهنة المتواضعة لكاتب خيال علميّ. اليوم، بقيت المهنة، فقط، بلا جذور في عمق المادّة- ربّما- للأبد، وربّما بشكل مؤقت؛ إذ إن اللا منتمي تخلّى عن قناع الفنّان الحالم، ومن العسير التعرُّف إليه، اليوم، في زحام المتنبّئين المزيَّفين، والمنادين بالخلاص وبالنقاء المستحيل.

هامش:

1 - Emmanuel Carrére.

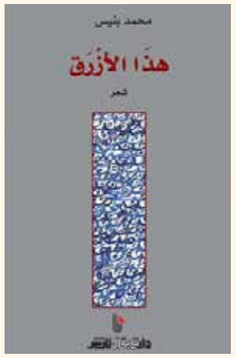
2 - Philip Kindred Dick (1928 -1982).

«هذا الأزرق» لمحمد بنيس

اللون متحرِّراً من أَسْر الحواس

عبده وازن

إذا كان العالم «وُجِدَ ليفضي إلى كتاب جميل»، كما يقول الشاعر الفرنسي ستيفان مالارميه، فلا شكّ في أن ديوان «هذا الأزرق» هو واحد من الكتب التي تعيد إلى العالم سحراً، يكاد يفقده، وهو- أوّلاً وأخيراً- سحر الشعر الذي لطالما مارسه الشاعر محمد بنيس. «هذا الأزرق» ليس ديواناً بحسب ما يُفهم الديوان الشعري، عادةً، بل هو «الكتاب» الذي انتهت إليه، في ما يشبه الخلاصة الجوهرية، تجربةٌ وحياةٌ، هما أعمق وأوسع من أن يحدّهما زمن أو نصّ. و- ربّما- لم تكن هذه الخلاصة لتنتهي إلى هذا «الكتاب» بمقدار ما غدت تبدأ به. وهذا ما يؤكّد أن ليس في حسبان محمد بنيس صاحب المشروع الشعري لا الشاعر، فقط، ما يُسمى انتهاءً؛ فالشعر لديه يبدأ من لحظة الانتهاء ما دام الانتهاء عوداً على بدء، خلقاً وإبداعاً. ولم أختر هنا الديوان الجديد لأطلّ، من خلاله، على عالم شاعرنا إلّا لأنه يختصر- بحقّ- كلّ محمد بنيس: شخصاً وشاعراً، كينونةً وتجلّيات. كلّ محمد بنيس هنا: الشاعر، والناثر، والمفكّر، والمترجم... المتصوِّف، والمثقِّف، العارف المتراوح بين الدنيوي والمقدّس، الجامع بين طيفَيْ أبولون وديونيزوس، سليل فاس، المشبع بجماليات الزليج والطين المستحيل فخّاراً... السندباد الذي جاب مدناً وحضارات، ثم الشاعر، أيضاً، وسارق النار ومضرمها، الملمّ بالسرّ،



الحافظ الأمانة، الرائي، لكن بقدمين راسختين وعينين مفتوحتين على الزرقة الشاسعة، الزرقة التي شاء أن يكتب ملحمتها في قصائد هي- في جوهرها- قصيدة واحدة تتوزّع أنفاساً وإيقاعات.

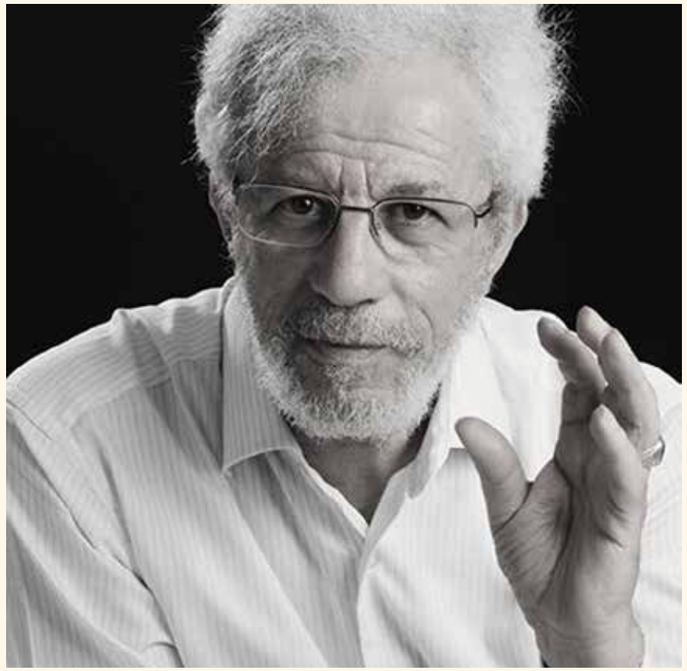
ملحمة الأزرق

ليست مصادفة أن يكتب محمد بنيس ملحمة الأزرق، في ما تعني الملحمة الحديثة من اقتضاب واستنباط واستيحاء وحفر في جوّانية اللّغة، وتشكيل بصري... كان الأزرق دين شاعرنا، رفيق عينيه منذ أن أبصرتا، سجنه الذي بلا جدران ولا أبواب، رآه و(ما يزال يراه) في كلّ ما حوله: لباس العمّال العابرين يوميّاً، والزليج، والأنسجة، والأواني، والدواة، والنار، والبحر، والسماء، ثم الداخل، وفي الداخل «لا حدود بين الأزرق واللاأزرق» كما يقول، ثم الأزرق الذي طالما «حفر فضاءه في القصيدة»، كما يعبّر. وبينما يعلن الشاعر أن هنا اللون لم يكن غريباً عنه، يعترف: «لم أعد أعرف متى جاءني الأزرق»، وفي صيغة أخرى، يقول: «نسيت الطرق التي أدّت بي إلى هنا الأزرق». وكلّما أوغل القارئ في سبر هذا الأزرق، في الديوان، اكتشف أنه ليس لوناً، مجرّد لون، بل هو حال ومقام، حضور بالغيب أو غياب بالحضور. وهنا، تكمن فرادة مقاربة الأزرق، شعريّاً ووجوديّاً. أمّا مظاهره الخارجية أو «الحواسية» فهي ليست إلّا علامات تخفي، في صميمها، كينونة، هي كينونة العدم الخلّاق والأبد اللانهائي والفراغ الممتلئ، والتي تنعدم فيها الثنائيات أو تتناغم الأضداد، تناغماً جوهرياً، وليس ظاهرياً.

لا غرابة في أن يمسي الأزرق حالاً أو مقاماً صوفيّاً في شعر محمد بنيس. الشاعر المتجذّر في النصوص الصوفية والعرفانية، ينجز نقلة بيّنة في ما يمكن وصفه بـ«تحديث» المعطى الصوفي داخل الصنيع الشعري. لا حجاب هنا ولا مستور ولا تعمية ولا إلغاز ولا إغراق في الرمزية المغلقة، بل كشف وإشراق أو بزوغ، كما يعبّر الشاعر، واضطراب وسكينة وصمت. حتى عندما يستخدم بضعة مفردات من المعجم الصوفي الكلاسيكي، فهو يدرجها في سياق

مفهوميّ حديث، منها- مثلاً- العروج، والجلال، والشطحة، والحضرة، والابتلاء، كأن يقول: «ابتليت بالأزرق» أو «شروع الحضرة يفتح لي/ طرقات الصمت»، أو « هل هي نبتة الهنيان/ تبلوني/ بقسط من الإشراق/يخطفني إلى سكينة». إنها صوفيّة الأزرق (إن أمكن القول)، صوفيّة الحلول الأزرق، التي تجمع بين ما يسمّيه مالارميه «غريزة السماء»، أو اللازورد الذي يختصره «منظر الفراغ التامّ»، وما يسميه بيار جان جوف «مادّة سماوية»، وما ارتأى بنيس تسميته «الانبساط اللانهائي». هذا الأزرق الذي يُعَدّ من أعمق الألوان، يغرق فيه النظر دون أن يواجه حواجز، ويتوه فيه حتى اللامنتهى. هو اللون الأقلّ مادّيّةً، اللون الأشف، الأصفى، الأدفأ، الأبرد، الأشدّ تشبُّعاً بالفراغ، فراغ الهواء، فراغ اللازورد، فراغ النار.

لا أعتقد أن ديواناً احتفل بالأزرق، شعرياً وصوفياً وفلسفياً، كما يحتفل به ديوان محمد بنيس. لو تحرّينا عن الأزرق، في الشعرالعربي والشعر العالمي، لألفيناه وقفاً على قصائد أو شذرات؛ فلم يُكتَب ديوان في الأزرق. كان بنيس سبّاقاً في خلق هذا الفضاء الشعري المرتكز على تاريخية الأزرق وكينونته وتجلّياته المتعدّدة في الرسم(فيرمير، فان غوغ، ماتيس...)، والفنون اليدوية الخلّاقة التي تميّزت بها من مغربية، منها فاس. وفي الطبيعة منبعه الأول، وفي النفس موئله الحميم، والمخيّلة المشرّعة التخوم. وكما حرّر رامبو الحواسّ من وظيفتها، عبر «الخلل» الذي أسبغه عليها حرّر بنيس الأزرق من أَسْر الحواس فإذا الأزرق يُسمع ويُلمس ويُرى ويُتنفَّس ويُشمّ، لكنّ كلّ هذه الفضائل ليست ناجمة عن «خلل» أو هذيان بمقدار ما هي فائضة من التوحُّد بالأزرق وسُكناه والامّحاء فيه. وما أكثر الدلائل الشعرية، في الديوان، على سحر هذا الأزرق وعجائبيّته: «جنر من النار يظهر/ حاملاً صوت هذا الأزرق/ يضيء كفا/ في عتمة»، أو: «لا تدري بأي يد / تلمس الأزرق»، أو: «انظر إلى الأزرق يشقّ صدري، ينفذ، لا في شكل ترانيم بل كلمعة». هو الأزرق الذي يعلن الشاعر



محمد بنيس

توحُده معه، الأزرق الذي يتكلّمه جسده، الذي «ينهب نحو الشطآن» منطلقاً من داخل نفسه، الأزرق الذي يتدفّق من بين الأضلاع «واثباً/جارفاً ما انكسر مني» كما يقول بنيس. ويستخدم الشاعر فعل «كن» الإلهيّ الذي جنب المتصوّفة المسلمين، لكنْ في سياق ميتافيزيقي غير ديني تماماً، أو وثني- ربّما- قائلاً: «كن من أزرق إلى أزرق»، ويُشفِع هذا السطر بسطر شعري آخر قائلاً، على طريقة الحلوليّين (البانتييست): «من يرى نفسه يرى الأزرق». ولم يشأ هذه الـ«مَنْ» اسم شرط ليجزم فعل يرى، بل جعلها اسماً موصولاً بمعنى «الذي»؛ ما يدلّ على ميتافيزيقية فعل الرؤية هنا. ويؤكّد أثر فعل الأمر هنا قائلاً- على سبيل المثل- : «أزرق الخليقة يمتدّ في عينيّ». وفي وسط الفيض الصوفي للأزرق، وتراسُله بين الذات والعالم، يتحرّر الشاعر من وطأة الأضداد وثقل الثنائيات التي تحدّ- عادةً- من حرّيّة الخلق، وتعيق الانطلاق خارج التخوم المفروضة قَدَرياً. بل إن الشاعر يلغي، في شطحه الأزرق، وجوه الاختلاف والتنافر بين هذه الثنائيات، منتصراً للأَحَدية التي هي الجمع، في آن معاً، وللصوت الواحد الذي هو متعدّد، كما يعبّر. هكذا، يتساوى الأسفل والأعلى وفق ما يقول المتصوّفة والسورياليّون (أندريه بروتون، في بيان السوريالية) لكن، كلّ منهم على طريقته، وبحسب مسلكه. وتتساوى- أيضاً- الـ«نعم» والـ«لا»: «نعم ولا سيّان»، يقول الشاعر، ويصبح الضمير «أنت» ضميراً مجهولاً هو «لا أنت». أما «الآن» و«الأبد» فيضحيان «ارتماء في الوجود- اللاوجود» كما يقول الشاعر. ولا تفوت الشاعر جدليّة الأنا والآخر، فالآخر يظلّ آخر الأنا، ولا قيام له من دونه مهما غَنَوا غريبَيْن، أحدهما عن الآخر: «هل نحن اليوم غريبان / الواحد منا/ عن آخره؟». إلّا أن الأضداد لن تتوحّد توحُّدها الحقيقي إلّا عندما تصبح هي الشاعر نفسه: «تناحر بين أضداد/ هي أنا».

رحلة إلى السماء!

في فاصل، سمّاه «مجالس في الجنة»، يتحرّى بنيس مفردة «الأزرق» في التراث العربي؛ سعياً منه إلى تجنير هذه المفردة التي اكتسبت معه أفقاً غير مألوف في الشعر العربي. لكنه يصاب بالحيرة- كما يقول- إزاء ندرة استعمال هذه الكلمة في اللّغة العربية. وتبدّى له، بعدما تتبَّع منازل الألوان عند العرب، أن الأزرق «غريب بين الألوان» التي لها الوجاهة لدى العرب القدامى، ويتقدّمها الأبيض ثم الأسود، يليهما الأحمر والأخضر والأصفر. وبغية بلوغ مأربه اللّغوي يتخيّل نفسه في رحلة إلى الجنّة، يكون مُرشده فيها أبو العلاء المعرّي، صاحب «رسالة الغفران». ومثلما خاطب الشاعر فيرجيليو نظيره دانتي في الرحلة التي رافقه فيها إلى «الجحيم»، في «الكوميديا الإلهية»، يحدّث أبو العلاء شاعرنا قبل الشروع في الصعود إلى الجنّة على فَرَسَيْن، وينبّهه، في لفتة أورفية (أورفيوس)، قائلاً: «انظر ولا تلتفت»، «انظر ولا تتكلّم». وفي انطلاقة شبه غرائبية تسترجع فانتازتيكية دانتي، يبلغان الجنّة بطابعها القرآني، فـ«على حافّة نهر، تجري في أصول الشجر مياهه» يلتقي أهل اللّغة، «متلذّذين بسكينتهم»، أمّا النهر فهو نهر الخلود الذي يمنح ماؤه الحياة الأبدية. يعبر الشاعران حقبات الحضارة العربية، من الجاهلية إلى العصر العباسي، متوقّفين عند نكر الأزرق أو ما يرادفه. ومن هذه الصفات: العنو الأزرق بحسب قول الشاعر رؤبة: «فقل لأعداء أراهم زرقاً»، و«الأزرق الشديد العداوة» وفق ابن السكّيت، صاحب «تهذيب الألفاظ» الذي يضيف قائلاً: «قالوا عن الأزرق: الصافي من كلّ شيء، وأضافوا من كلامهم: ماء أزرق، ونصل أزرق، ومن ذلك العدوّ الأزرق كأنه صافي العداوة». وفي هذا القبيل يحضر محمّد بن أبي بكر الرازي، وابن سيده، وابن منظور. أمّا الشعراء العباسيون فيحضر منهم، في أحد مجالسهم، بشّار برد، وابن المعتز، وكجاشم، وأبو القاسم الزاهي، وابن خفاجة... ويتلون جميعاً أبياتاً أو مقطّعات، وَرَد فيها الأزرق، منها: «والبدر في أفق السماء كدرهم /ملقى على ديباجة زرقاءِ»(ابن المعتز)، «أقبلت في غلالة زرقاءِ/ زرقةً لَقّبت بجَرْي الماءِ»، «ولازورديةٍ أوفت بزرقتها/ بين الرياض على زرق اليواقيت». إلامَ ترجع ندرة الأزرق في التراث العربي؟ طبعاً، ليس على الشاعر أن يجيب عن مثل هذا السؤال، في ديوان يحتفل بهذا اللون الرهيب، ولعلّ شاعرنا عوّض عن تلك الندرة بفيض، هو فيض الشعر ممزوجاً بفيوض اللّغة والذات والطبيعة.

كان لابدَّ من أن تطغى مفردة الأزرق على الديوان حتى تؤلّف معجمه الأساس، لكن تواتر هذه المفردة لم يوقع القصائد في شرك الاسترجاع أو الرتابة، بل هو ساهم في توسيع أفق القصائد التي يمكن أن تُقرأ في كونها قصيدة واحدة، ينتظمها نَفَس شعري متهادٍ ومتقطّع، غنائيّ، متعدّد الإيقاعات، بين تنوير عروضي، ونظام تفعيلي حرّ، ونثر خالص. والتنوير، غالباً ما أضفى شكل الكتلة الشعرية على صفحات من الديوان، بينما خضعت صفحات أخرى لنظام القصيدة الحرّة التي يتخلّلها البياض، وهو رجع البياض الذي يوحي به الشعر- وتحديداً- الأزرق نفسه، عندما يبلغ أوج امتلائه؛ أي فراغه. أما التنوير، وعلاوة على فرادة نسيجه الإيقاعي، فقد ساهم في بَلْوَرة لغة الديوان؛ هذه اللّغة التي تتوالد من نفسها في ما يشبه وقع المطلق؛ فاللّغة- كما يقول الشاعر- هي «لغة خارج اللّغة»، لغة «تشاهد ما يستعصي». وهنا، أودّ أن أقول إنها تشهد ما يستعصي، بل تعيش أو تجسّد ما يستعصي، فهي لغة الكينونة الشعرية. وأتنكّر، في هذا الصدد، ما قاله مالارميه: «الشعر هو التعبير، عبر اللّغة البشرية، وقد استعادت إيقاعها الجوهري، عن المعنى السري لظواهر الوجود».

الميلاد الثاني

وفي الفاصل البديع الذي سمّاه «الميلاد الثاني»، وهو من أجمل مسالك الديوان، يطغى البياض على مفهوم الزمن الذي يمضي ببطء، والذي «يحمله البياض / إلى بياض»، كما يقول الشاعر. لكن سماء الغرفة، وهي غرفة المستشفى، «تترك زرقة» لعلّها زرقة الأمل في غمرة مواجهة الموت، وهي الزرقة نفسها التي يسمع الشاعر موسيقاها، والتي تهبط منها غيمة، وَحْدَه الشاعر يبصرها، كما يعبّر أيضاً. ولا يغيب الليل عن الغرفة هذه، غرفة المواجهة والمكابدة والانتظار، كأن يقول: «في الليل لا تعرف: هل الانتظار؟ هل الأنين الواصل من مرضى مجاورين؟ هل غياب وجه يمكن أن تنظر إليه ممدَّداً في غرفة معقَّمة، تستقبل أقساط الألم التي ترهق الصدر تلك درجات الليل تقيسها برجاء أن تغفو؟ سقف يظلّ سقفاً.. بياض يسقط فوق جسدك.. حتى اليدان بيضاوان...». وفي ختام هذا الفاصل الشعري الرهيب، يشرق الفجر؛ فجر الحياة التي تبحث عن الشاعر لتجعل من نبضات قلبه طريقاً «إلى موسيقى يشبهها الأزرق».

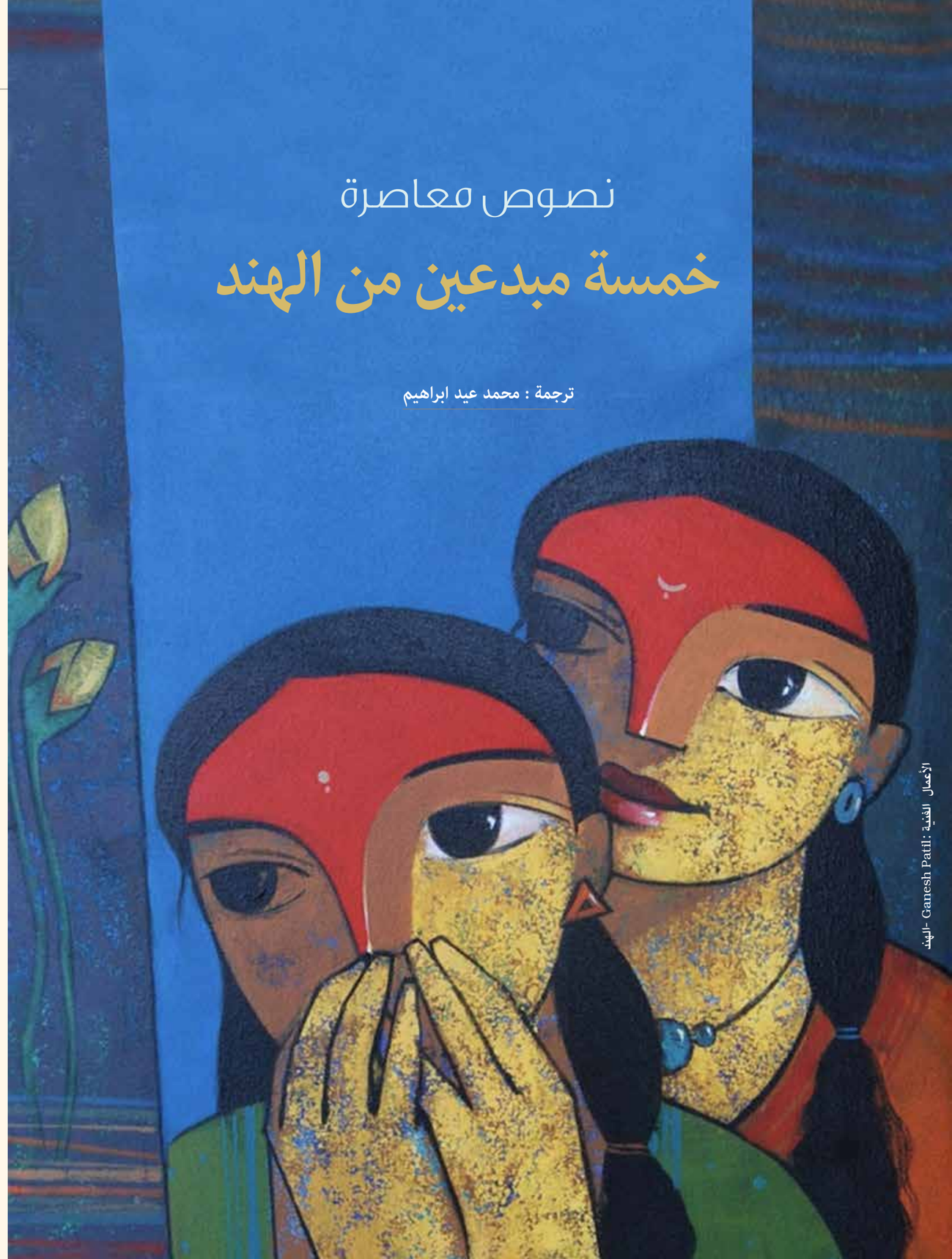
لا يمكن الخروج، بسهولة، من عالم ديوان «هذا الأزرق»؛ كلّ قصيدة هنا تغري، وكلّ إيقاع، وكلّ مقام، وكلّ صورة. عالم يتلاقى فيه اليومي العابر والماورائي، الحسّي والروحي، وفيه تحاكي العينُ السمعَ، والقلبُ الفكرَ، والجسدُ الروحَ. عالم الكلمة «الأكبر من الزمن»، كما يقول الشاعر، لأنها «أخت السماء وصديقة البحر»، وأضيف: لأنها السرّ وقد كشف نفسه.

وقد لا تخلو قصائد «هذا الأزرق» أو قصيدته المتواصلة، إيقاعاً ونسيجاً، ممّا يسمّى «هرمسية»، وهي أعلى مرتبة من الغموض، حتى ليشعر القارئ بأنّ عليه أن يتلقّى قصائد أو مقاطع بعينها، بحواسّه وفكره وحدسه، في آن معاً. لكن هرمسية بنيس عمادها البحث عن تعبير لا يهدف إلى نشر الغموض لذاته، بل يقتضي من القارئ قبول عالم من الصور والإيحاءات والرموز، وحده الشاعر يملك سرّها. «ما يحيا غامضاً لا يذوب»، يقول محمد بنيس. عندما قال الشاعر بول إليوار، مرّةً: «الأرض زرقاء مثل برتقالة» وجد نفسه يضيف إلى هذا السطر الشعري سطراً آخر؛ بغية تبديد الغموض الذي قد يعتري القارئ: «لا خطأ بتاتاً؛ الكلمات لا تكذب».

نصوص معاصرة

خمسة مبدعين من الهند

ترجمة : محمد عيد ابراهيم



الأعمال الفنية: Ganesh Patil- الهند

بـ ك. باراكادافو

P. K. Parakkadavu

(قصص قصيرة جدّاً)



بـ ك. باراكادافو: اسمه الأصلي أحمد، وُلِد في قرية باراكادافو، ولاية كيرلا. بعد تخرّجه، عمل في دول الخليج، وهو عضو أكاديمية ساهيتا، ويعمل، حاليّاً، محرّراً في الدوريات الأدبية. له (32) كتاباً، بين قصص قصيرة، وقصص قصيرة جدّاً، وحكايات للصغار، وترجمات أدبية.

مسألة الحرّيّة

حَلّقَ من الجنوبِ طائر
الطائرُ الذي لم يُحكّك منقارَهُ من أجلِ عالمٍ جديدٍ، مدانٌ.
أمسَكَ الطائرُ، بمنقارِهِ، حفنةً من عيدانِ الأَرُزّ.
الطائـرُ الذي جلَـبَ الأرُزّ، حيثُ تُفرَضُ عقوبـاتٌ على الغذاءِ،
مُجرِمٌ.
يوقظنا الطائر، فجراً، بأغاريدَ من عالمٍ آخرَ.
من نقصِ النومِ اللائقِ.. صحّةُ أولادنا العليلةُ
نحنُ- أهلَ البلادِ- احتشدنا، وحَكَمْنا:
الطائرُ إرهابيٌّ
فإمّا أن يُقيمَ داخلَ قفصٍ ذهبيٍّ بجناحَين منطبقَين،
أو يَخِرّ إلى الأرضِ بجسمٍ، ثَقّبَتهُ الرَصاصاتُ.
سنُخيّرُ الطائرَ بينَ هذا وذاكَ،
فنحنُ نؤمنُ بالديموقراطيةِ السمْحة.

جنون

عرفوا، فجأةً، أنهُ مجنونٌ إلى حدٍّ خطيرٍ،
فصَبّوا عليهِ سبعةَ آلافِ دلوٍ من سبعِ آبارٍ
ومعَ أنهُ كانَ شتاءً، إلا أنهُ لم يرتجفْ!
عرفوا، فيما بعدُ، أن جهودَهم باءت بالفشل..
فثمةَ جمرةٌ داخلَهُ، ساطعةٌ، حتى ليَصعُب إطفاؤها،
وإن بمياهِ المحيطِ.

النور والظلام

«افتحي النافذةَ قليلاً، دعي النورَ يدخل»، قلتُ.
فتحَت البابَ، فانصَبّ، من الخارجِ، النورُ.
«الآنَ، اكشِفيني قليلاً، دعي النورَ يدخلني كذلكَ»، قلتُ.
فكشفَتني.
لقد نِلتُ نوراً، تحرّرتُ،
وهي لا تزالُ وراءَ قضبانِ الظلامِ.

النهر

(وهـي تتأمّـلُ النهـرَ) قالـت: «ليسَ لـي أن أنامَ علـى صدركَ مرّتَيْن».
فردّ النهرُ بضَحكٍ مِمراحٍ:
«هيرقليطس[1]. لقد سئِمتُ من فلسفةِ ما قبلَ سُقراط»
فأبدلَت الخطّةَ، وهي تُفشي إلى النهرِ بالسرّ في أدنَيهِ:
«في انتظاركَ العزاءُ لكلّ روحٍ مُسهَّدَة»
لـم يؤخَـذ النهـرُ بتأمّلاتها اللطيفـةِ، وردّ حاسـماً: «جبران.. خليل جبران»
وذاتَ يومٍ، أخيراً، وهبَت نفسَها للنهرِ..
من ثَمّ قالَ النهرُ:
«هذهِ غيركِ. يوكيو مشيما، ألبرت كامي، راجا لكشمي[2]»
وهـي تفتحُ الأبـوابَ المزرقّةَ نحوَ أحشـاءِ النهـرِ، صُمّت عن سَماعهِ.

الثمن

حكاها لي رجلٌ طاعنٌ في السنّ.
فقد ضجرَ من تناولِ الخضراواتِ، فحَسبُ،
وقرّرَ أن يبتاعَ لحماً لوجبتهِ.
كانَ ثمةَ زحامٌ على دكّانِ بيعِ الضأنِ،
لكنهُ عادَ أدراجهُ، وهو يعلمُ أن ادّخارَ ستةِ أشهرٍ
لا يكفيه أن يبتاعَ كيلو من اللحم!
لاحظَ، في دربِ عودتهِ، حشداً بالشارعِ
وبينما يشقّ طريقهُ خلفَ الآخرينَ، مدّ شخصٌ إليهِ لفّةً،
تشي الدماءُ على الورقةِ الملفوفةِ بأنهُ لحمٌ طازَج
فأدهَشهُ أنهُ لم يطلب.
قالَ بعضهم، كمن يقرأ خيالَهُ:
«لا يهمّ مَن يطلبُ»
فسألَ: «وما سِعرها؟»
«تباً! فلتمضِ بمالكِ الملعونِ، إنكَ...»
أومأ برأسهِ، وهو يمضي عائداً باللفّةِ.
وللمرّةِ الأولى، ذاقَ طعمَ لحمٍ بشريٍّ.

جائزة

شفقةُ الأمّ
الحبّ الخصيبُ
حليبُ الثدي
أطعمَت الوليدَ بكلّ ما فيهِ، عن قناعةٍ،
ثم فتحَت، بحنانٍ، كلّ إصبعٍ مطويّةٍ.. ويا لدهشتها!
وجدَت مبلغاً:
ثمنَ حليبِ الثدي.

هديّة قدسيّة

دقّةُ خطوةِ قدمٍ،
ثم هلّت صرخةٌ وحشيّةٌ من جرسِ بابٍ،
برقَ وجههُ من شقِّ البابِ
وهو يسلّمهُ ورقةً، قالَ:
«فاتورةُ الهواءِ الذي تنفّسْتَ».

الكلمة

قالت الكلمة:
«زُمّ شفتيكَ، وأرخِ لِسانكَ لينامَ»
«لِمَ؟»، سألتُ
«لقد تعبتُ من الوقوفِ مهنئمةً أمامكَ».

اللصّ

وصلَ عندها، قُربَ النافذةِ، ثم فرّ بأُذنها المصلومةِ. قالَ اللصّ:
«عِوضاً عن تلكَ التي وهبتكِ ذاتَ يومٍ»،
واختفى بينَ عبّادِ شمسٍ.

ليلة الزفاف

اكتسَى الفِراشُ بالياسَمينِ، وخارجاً في السماءِ، أنجمٌ مزدَهرةٌ.
كوبٌ مضلّعٌ من حليبٍ، فوق سطحِ الطاولةِ،
يقفُ على وشكِ أن يفيضَ كطيّ الشبابِ.
همسَ في أُذنَيها: «هذهِ ليلةُ زفافنا».
فلاطفَت يداها وجهَهُ،
ثم ثقبَت عينَيهِ، وهو لا يزالُ يقلعُ لسانَها، من دونِ أن تحسّ بأدنى ألمٍ!
منذئذٍ، تعطّرت أيّامهما ولياليهما بالياسَمينِ والأنجمِ البرّاقةِ.

لون الأسى

كانت تخبزُ الكعكَ في المطبخِ،
والمطبخُ نصفُ مفتوحٍ.
وهي تميلُ على الفرنِ، كي تضبطَ الشُعلةَ، قالت:
«احترس، أرجوكَ، من الغرابِ؛ فقد يخطفُ ويجري»
فانصَبّ اهتمامهُ على الكعكِ في الصّينيةِ.
وأنّى لغفوةٍ من البالِ والعينِ! فقد يطيرُ
غرابٌ ماكرٌ ليدخلَ من شقوقِ البابِ
لكن، يبدو أن الكعكَ كانَ بالعددِ ذاتهِ،
فهو حارسٌ مكينٌ.
وبعيداً، وهي تصارعُ بين فَكّيْ الغرابِ،
لوّحَت لهُ بيدَيها تومئُ بالوداعِ.
منئذٍ، صارَ الغرابُ السّحيمُ رمزَ الأسى.

هي

قد لا تبتلّ عيناها من النفخِ في النارِ،
فتخلُ عنها؛ هي الحطبُ الذي يحترقُ بالنارِ.
قد لا تلينُ ذراعاها من ضغطِ حجرِ الرّحَى،
فاجتنبها؛ هي التي سوفَ تُسحَنُ تحتَ الرّحَى.
ولا تلمُها حينَ لا تبدي لك النورَ في العتمةِ؛
فهي التي ستُشعلُ مَحرقةَ الجثثِ التي ستصرفُ عنكَ عتمتكَ.

الشعلة

للوهلةِ الأولى، عثرَ على جمالِها الحارقِ، البارقِ كمصباحٍ بسبعِ فتائلَ.
في الزفافِ، خَبِرَ جمالَها الحارقَ، البارقَ أشدّ من مِصباحِ الشعائرِ.
وفكّرَ أن يساومَ على تجارةِ المرأةِ، فيصبّ الكيروسينَ، ويشعلَهُ:
سيكونُ جمالُها الحارقُ، البارقُ أكثرَ من أيّ شيءٍ عداهُ.

برق

تلمّسَ دربَه حينَ تاهَ في آخرِ العتمةِ،
فأنقذهُ شعاعٌ من البرقِ من أن يزلّ على حَجرٍ.
تلمّسَ دربَه حينَ تاهَ في آخرِ عتمةِ الحياةِ،
فأنقذهُ برقٌ ساطعٌ بعدَما احتضنَه.
وهو يصلّي، عموماً، على الدوامِ:
قُدْني برفقٍ إلى النورِ.

كيرالياما

تسنّم ثانيةً، طالعُ شجرةِ جَوزِ الهندِ..
علبتا بيبسي،
واحدةٌ سفن آب،
ثلاثٌ كوكا كولا؛
هي ما تساقطَ.

الشجرة والشاعر

قالَت الشجرةُ للشاعرِ:
«عندكَ الشهرةُ. قد لا تكونُ عندي شهرةٌ، لكنّ عندي جنوراً».
وواصلَت الشجرةُ:
«بأحسنِ حالٍ، قد تصبحُ إنساناً طيّباً»،
فسألَ الشاعرُ:
«ألَم أكُن، من قبلُ، إنساناً طيّباً؟»
ردّت الشجرةُ:
«لا، كنتَ مجرّدَ حَطَبٍ. مجرّد حَطَبٍ لا يحسّ بشيءٍ»،
فسألَ الشاعرُ:
«لكن، ماذا عنكِ؟ ألم تكوني مجرّد حَطَبٍ، أيضاً؟»
شرحَت الشجرةُ:
«لا، بجنوري العميقةِ تحتي،
وأغصاني التي قد تُداني النّجومَ،
أنا الشاعرُ الحقّ. أنا الفنّانُ».
وبعدَ كلمةِ الشجرةِ، اهتزّت بالضّحكِ.
وهي تُكلّلُ الشاعرَ بالأزهارِ.

الزمن

ظلّت تثرثرُ، وتثرثرُ عن البعثِ.. كانَ أمراً مُمِضّاً.
تدخلُ ريحٌ رَطبةٌ صَرصَرُ،
وكنتُ أهمهمُ مضطجِعاً على الكرسيّ.
مطرٌ على ألواحِ السقفِ ينقّط كحَصباءَ مقذوفةٍ.
هل أخذتْني بينَها سِنَةٌ من النوم؟
حينَ فتحتُ عينَيّ، كانت إزائي، على الكرسيّ، قطّةٌ.

صرخات الصمت

يهدرُ في بالي البحرُ.
وما من كلمةٍ تتفتّحُ في صيفِ الأسَى.
تَزهَقُ الأحرفُ وهي تخرجُ
مخبوزةً من حرارتي الباطنيةِ،
فتتبخّرُ لتتجمّعَ فوقي، في مكانٍ ما.
صِرتُ أنا، بنفسي، قصّةً
فحُشِرتُ ككفّارةٍ ضمنَ صمتٍ ساجٍ.
أتسمعُ صرخاتِ الصمتِ!



يونيس دي سوزا
Eunice de Souza

(قصائد)



يونيس دي سوزا: ولدَتْ في بونا، وهي مدينة في ولاية ماهارشترا، تخرّجت في بومباي. لها أربعة دواوين شعرية، وأربع مجموعات قصص للصغار، وعدّة كتب في الشعر النسائيّ الهنديّ.

نساءٌ بلوحةٍ هولندية

شمسُ الظهيرةِ في أوجههنّ.

كنّ راسياتٍ، لا يتغابَين،

حواملَ، غيرَ بليداتٍ.

أعرفُ نساءً على هذهِ الشاكلةِ،
لا باللوحاتِ، فقط:
خالةٌ لم تردّ على زوجها
ليسَ لأنها واضحةٌ.
و«آنّا» التي تسطّر قصائدَ،
وتأملُ أن تُربّي ثمراتِ
الأفوكادو، بمَطبخها.
صوتها كعصيدةِ الشوفانِ والعسلِ.

هي وأنا

أبداً، لم يمُت.
وتفجّعنا عليهِ منفصلتَيْن،
في صمتٍ،
هي وأنا.

فجأةً، في الثامنةِ والسبعين،
حكَت لي عن نِكاتهِ،
قَصَصهِ، أسماء ما يحبّ
من لوحاتهِ،
وعن أماكنَ منسيّةٍ
تتدلّى منها أزهارٌ زرقاءُ.

أخافُ
عليها، وعليّ،
لكن، لا نقولُ شيئاً.

نصيحةٌ للنساء

ربّي قططاً،
لو أردتِ أن تعرفي كيفَ
تتّسقينَ معَ غرائبِ العشّاقِ.
والغرائبُ لا تُهمَلُ عادةً،
فالقططُ تعودُ إلى صواني نفاياتها
كلّما تحتاجُ.
ولا تُهينُ من النوافذِ
أعداءها.
ذلكَ التحديقُ، بدهشةٍ ملازمةٍ،
من عينَيْن خضراوَيْن كبيرتَيْن،
قد يُسرّي عنكِ
أن تموتي وحيدة.



إلى ابنة «ريتا»، المولودة حديثاً

ورقةُ شجرٍ مستَجدّةٌ زاهرةٌ
ستنهضُ الشمسُ ناعمةً
باديةً للعَيانِ.

تتمهّلُ دائماً، في الفِناءِ،
رائحةُ الأرضِ بعدَ المطرِ..
صلابةُ تلكَ الخطواتِ
تلبثُ رَطبةً وقديمةً.

أربابٌ في الزوايا
نحاسٌ بالٍ على الحوائطِ
ولا صراخٌ حادٌّ من الحدأة.

لقاء الشعراء

لقاءُ الشعراءِ يُحبِطُني، أحياناً،
لونُ جَواربهم،
الرّيبةُ من شَعرِهم المستعارِ،
الضغينةُ في أصواتهم،
وجَوّ المخدّراتِ، أحياناً.

يُفضَّلُ أن تلقاهُم بالقصائدِ:
كأصدافٍ مبقّعةٍ رَطبةٍ
قد يسمعُ المرءُ فيها
بحراً حزيناً، لكنهُ بعيدٌ.

آ. ك. رامانوجان
A. K. Ramanujan

(قصائد)



آ. ك. رامانوجان: وُلِد في ميسوري، في ولاية كارناتاكا، تخرّج في جامعة شيكاغو، وهو أستاذ أدب مقارن بثقافات جنوبيّ آسيا، أصدر 15 ديواناً، وعدّة ترجمات. يصوّر في شعره الطبيعة ضمن صراعها مع الإنسان، كما تأثّر بالثقافات الغربية.

بقّة الماء

وابحَثْ عن
بقّة الماءِ، بعينَيها الفُقاعتَيْن، المحقونتَيْن
النحيلتَيْن.
انظرْ إليها وهي تحطّ
بساقَين مُشعِرتَين جافّتَين،
من غيرِ وزنٍ يُذكَر،
على سطحِ الغديرِ المُموّج.

لا، لم يمشِ الأنبياءَ،
وحدَهم، على الماءِ. فهذهِ البقّةُ تجلسُ
فوقَ جُرفِ الضياءِ
والأعينِ الغريقةِ
نحوَ عُري السماءِ،

عميقاً،
بجُرمها الدقيقِ.

سمك مقدَّد

جلبَت لي، خصوصاً،
سَمكاً مقدّداً، وقد حشرَت في فمي
رائحةً فظّة.

طالعَتني، في ألم، حينَ لم
أستطع الجلوسَ أو آكل، كأن رداءً
من الذكرياتِ بلفّةِ ثعبانٍ على أرضٍ سَبخة!

كُشِفت أمامَ عينَيّ: امرأةٌ طويلةٌ داكنةٌ
نصفُ عاريةٍ، ميّتةٌ
على شاطئٍ، ضمنَ أمتارٍ من قماشٍ،

جافّةٌ، قد كَرّها المدّ، مقدّدةٌ
بلا مبالاةٍ معرّقةٍ من الرملِ. اتّجَهتُ
إلى الشطّ، وقلبي في فمي يدقّ.

صورة شخصيّة

أُماثِلُ الجميعَ
إلا نفسي، وأرى، أحياناً،
بواجهاتِ المَحالّ
ـ على الرغمِ من قوانينِ
البصرِ المعروفةِ-
صورةَ غريبٍ، تاريخهُ مجهولٌ،

يوقّعُ، غالباً، في الركنِ،
باسمِ أبي.

توتُّر

من دونِ أغصانٍ، كشجرِ الخوفِ،
بجذورٍ عاريةٍ وأماليدَ مستورةٍ.
لا يتّسقُ كقُطوعِ الأملِ
المتكافئةِ، بأطرافٍ رخيّةٍ
معَ عُقدةٍ أعلاهُ؛
ذاكَ أنا.

غيرُ مُسَهّدٍ في دروبهِ
البيضاءِ، الزجاجيةِ كالثعبانِ، كمسرّاتِ المياهِ الهاربةِ،
فهو ينعسُ، دبقاً، متليّفاً، في مَصرف.

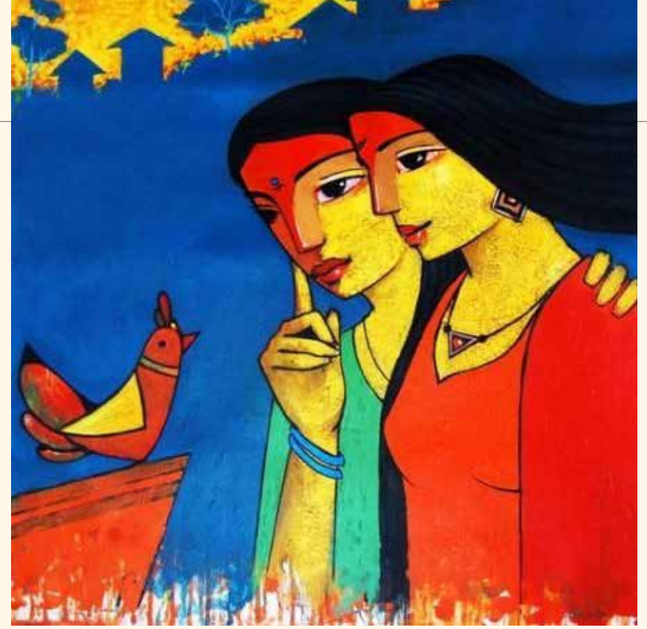
للمشاعلِ رئاتٌ فقط. والماءُ كلّهُ عيون.
للأرضِ عَظمةٌ بالعَضَلِ. والهواءُ
سِربٌ من يمامٍ غيرِ مرئيّ.
أمّا التوتُّرُ
فليسَ ثمةَ مجازٌ نقضي عليهِ بهِ.

عند موتِ قصيدة

تستشيرُ الصورُ،
واحدةُ الأخرى،

هيئةُ محلّفينَ
مكروبةٌ،

فتستهلّ،
بطيئاً، الجُملةُ.



سلالمُ وثعابين

أخسرُ كلّما أكسَبُ، أصعدُ
سلالمَ، ثَمّ أهبطُ إلى القاعِ معَ الثعابينِ،
فأهتاجُ:

في غضبي، أهشّمُ كلّ شفّافٍ؛
بلّورٍ، ألواحِ زجاجٍ، مرايا ذاتَ وجهٍ واحدٍ،
وكؤوسي،

تَعمَى نفسي، فأخبطُ رأسي
فـي حوائطَ بيـضٍ، وأغلقُ الباب على نفسـي، في
الحمّام،
وأنا ألعَبُ بشَفراتِ المُوسَى،

حتى أرى الدمَ فوقَ إبهامي، حينما
يسوَدّ حالي، ينهارُ طفلٌ من جديدٍ،
بمِصعَدٍ زجاجيّ،

إلى الأرضِ، من الطابقِ الخامسِ، في ثانيةٍ،
متّخذاً سَمائي، وقد غامَت، فتهبطُ أرضاً
«سان فرنسيسكو»،

حيثُ، تمرَضُ معدتي، أصحو
بعينَينِ مفتوحتَينِ، محتضناً نونيةَ الحمّامِ البيضاءَ،
أختي المرمريةَ الباردة.

«زن[3]» «شيكاغو»

1

رتّب الآنَ منزلكَ،
فالغبارُ، خاصّةً، يفعمُ غرفةَ معيشتكَ

ولا تنسَ أن تُسمّي
كافّةَ أولادكَ.

2

راقِبْ خطوتكَ. قد يوقعكَ المنظرُ،
كأعمىً، في أماكنَ غيرِ مطروقةٍ.

شارةُ المرورِ تستحيلُ برتقاليةً
في شارعِ 57 «دورشستر[4]»، وأنتَ تكبو،

فتسقطُ في رؤيةِ حرائقِ غابةٍ،
خُضْ قُدُماً في نهرِ «هيمالايا[5]»،

حلّ الصمتُ، مُعجِلاً.

في الطابقِ 14،
تدبّ بحيرةُ «ميتشجانَ» حثيثاً

إلى النافذةِ. ظُفرُ الإبهامِ
يشقّقُ قملةَ سرطانِ البحرِ على لوحِ الزجاجِ.

من شَعرِ ابنتكَ
وأنتَ تغرقُ، بعينَيْن مفتوحتَيْن،

نحوَ جُزرِ الهندِ، وما يقابلها.
بينما أنتَ، دائماً، متعقّلٌ حكيم.

3
تعرفُ، الآنَ، ما دائماً تعرفهُ:
ليسَ لكَ أن تبلغَ بلدتكَ

بالنفّاثةِ، ولا بقاربٍ في نهرِ أدغالٍ،
فالحشيشُ وراءَ معبدِ القردِ،

ولا برحلةٍ قمريةٍ نحوَ بحرٍ متهالكٍ
من الطمأنينةِ، بناتُ سيركٍ نحيفاتٌ

على حَبلٍ مشدودٍ بينَ شجرةٍ وشجرةٍ
بمِظلاّتٍ بيضٍ، أو بتلكَ القيثارةِ

الوحيدةِ، الزرقاءِ وحَسبُ.

ولا بأيّ
وسيلةٍ أخرى من التنقّلِ،
تهاجرُ بجوازِ سَفرٍ صالحٍ نظيفٍ،
لا، ولا حتى بالهجرةِ

من غيرِ جوازِ سفرٍ.. مطلقاً،
بل بالردّ المألوفِ على

هواتفَ سودٍ، وأسئلةٍ
يجاوبها الحوائطُ وصغارُ الأولادِ،

والردّ على نداءاتِ الطبيعة.

4
راقِبْ خطوتكَ.. أقولُ: راقبْها،
خاصةً عندَ أولِ عتبةٍ عاليةٍ،

وتلكَ الواطئةِ بغتةً،
قُربَ آخرِ دَرَجِ السلَّمِ،

وراقِبْ
خطوتكَ الأخيرةَ، فلن تكونَ هناكَ.



ب. م. زُهَرَة
B. M. Suhara

(قصص قصيرة)



ب. م. زُهَرَة: وُلِدت في ثيكودي، في ولاية كيرلا، من أعمالها الروائية: (حلم، ظلمة، ظلّ، صيف، جنون)، بالإضافة إلى مجموعة قصص قصيرة. وقد نالت أربع جوائز أدبية رفيعة عن كتبها الإبداعية، تتميَّز برصد ظواهر الأسى الشائعة في الريف الهنديّ.

فكّ الخطّ

استيقظ محمد من الهدير على شاطئ البحر. الفجر قد شقشق، فتساءل إن بقي له سمك. كلّ ما يملكه 140 روبية. ربح أمس 25 روبية، وحينما وصل البيت، كان ابنه يغلي من الحمّى، فاندفع بالولد إلى الدكتور سلام، في البيت المجاور. كلّفه الدواء ورسوم الطبيب 25 روبية. لم تكن في البيت حبّة أرزّ، فراح إلى المخزن ليُطعم عائلته. يعلم الله ماذا بقي لهم اليوم. يبدو أن أمينة تركت فِراشها مبكّرة؛ فلا يزال الأولاد الثلاثة نائمين على الحصير. جبين الطفل بارد. من نِعَم الله أن راحت الحمّى. يندفع الهواء المُحمّل بملوحِ البحر عبر الكوخ القشيّ الصغير. وجدَ خِرقة قديمة فغطّى بها ابنه. يريد، منذ زمن طويل، هدم السقف القشيّ واستبداله بألواح خشبية. ابنتهم في العاشرة، وإحساسه أن الكوخ لم يعد آمناً لها كان مصدر قلق دائم. منذ سنتين يعيشون تحت هذا السقف القشيّ. اشتروا هذه الأرض بعد بيع أقراط أمينة وحِليّها. باعوا ما يملكون، واستدانوا قروضاً ثقيلة لرفع الكوخ، لكن إصلاحه مستحيل. لم يعد ثمّة وقت لأفكار قلقة شغوفة. غسل وجهه مستعجلاً، نظّف أسنانه بالماء من إبريق الطمي في المطبخ، ثم تناول المنشفة الخشنة الرقيقة، من فوق الحبل، ليمسح وجهه. جاء ببرّاجته من الداخل، وربط سلّة السمك على الحامل. البرّاجة كحطام منشار؛ الفرامل ضعيفة منذ زمن، ويعلم الله متى تصدمه عربة مسرعة أو شاحنة. عائلته تبيع السمك، أصلاً، وكان جدّه يحمل السلّة على رأسه ويدور، وهو؛ محمّد، معه درّاجة. الفقر المدقع هو الشيء الوحيد الذي يعرفونه منذ سنين. لم يعرفوا تجارةً غيره. لو وجد مهنة أخرى لتخلّى عن هذه من زمان. كان يجرّ نفسه هنا وهناك، تحت الشمس الساطعة، من الصبح حتى وقت الغداء، ولا يملك شراء حصّة من الأرزّ بحصيلة عمله.

تأخّر الوقت.. سيسعده الحظّ إن صاد سمكةَ ماكريل أو أيّة سمكة أخرى. يلفّ ساميكوتي على زبائنه الآن. لديه الكثير.. ويمضي أسرع. أمّا محمّد فيعود من دون أن يبيع شيئاً. ملّت زبائنه من نوعيّة أسماكه الرديئة. أسعاره مرتفعة، وهو يخسر معظم الأيام. لا يتحمّل أن يظلّ زبائنه ساخطين، فكان يُجبَر على البيع بخسارة، أو يتقبّل أيّ مقابل يعرضون عليه. تكلّفه سلّة الماكريل 140 روبية، ولو باع السمكة بـ 50 بيزة لظلّت هناك خسارة. ساميكوتي ينافسه، ويبيع بسعر أقلّ منه، فهو يتحمّل؛ لأن أخاه عنده قارب وشبكة، فيستطيع بيع السمك بسعر أقلّ نوعاً ما.

وضع الدرّاجة في موقفها، ودخل ليلبس قميصه الذي أصبح رثّاً. يأمل بشراء قميص جديد هذا العام، لكنه لن يستطيع الآن. قد يطلب- طبعاً- من فاكيل، زوجة «سيّده» وإحدى زبائنه، أن تعطيه أحد قمصان زوجها القديمة، لكنه يتردّد في الطلب. يحرجه أن يطلب فضلاً من أحد. بالأمس، علّقت، وهو يعطيها السمك: «قميصك ممزّق، يا محمّد، سآتيك بأحد قمصان السيّد». ربط القماش المتّسخ حول رأسه. ماذا حصل لأمينة؟ لِمَ لمْ يعد لها أثر؟ أين راحَت؟ كانت تأتيه- عادةً- بالشاي السادة، قبل رحيله للعمل. ألن يحصل على مثل هذا اليوم؟

«أمينة، أين أنتِ، يا صعلوكة...؟»

«أنا هنا. قادمة».

وظهرت مع الشاي. تناوَلَه منها واحتَساه.. طعمهُ شنيعٌ. ليس به سكّر. لم يعقّب؛ فلا فلوس لشراء السكّر. نظرت إليه أمينة، وبدا أنها تريد قول شيء:

«أريدك أن تعطيني خمسَ روبيات».

- «لماذا؟»

- «لشراء لوح إردواز وكُتب».

- «لكني أعطيتُ الولد الفلوسَ لأجل كتبهِ الأسبوع الماضي».

- «الفلوس ليست له.. هي لي».

- «ولماذا تحتاجين لوحَ إردواز وكتباً؟»

- «لأدرسَ».

- «ومن جعلكِ تلتحقين بالمدرسةِ وأنت في هنا العمر؟»

- «آه، أنت لا تعرف؛ يأتي ناسٌ هنا ليعلّمونا، وقد التحقَت بهم نسوةُ الحيّ. سيأتون في الحادية عشرة. النسوة معهنّ ألواحُ إردواز وكُتب، وأنا وحدي ليس عندي شيء».

«يُستحسن ألاّ تضيّعي وقتكِ. حاولي أن تعاوني ابنكِ بالمدرسة؛ فلو تعلّم القراءة والكتابة، فسيعمل لنا- على الأقلّ- حساباتِ السمك. أمّا أنتِ، فما جدوى تعلّمكِ أيّ شيء؟»

«إنه يذهب إلى المدرسة كلّ يوم، وسينجح، سواء أتعلّم أم لم يتعلّم. اسمعْ.. إنه سيتمّ الصفّ العاشر. هكذا هي القاعدة، لكنه يرفض الدراسة. سأساعدكَ بكلّ ما لدينا من مالٍ، حين

أتعلّم القراءة والكتابة. أمس، أمسكَ بيدي، وجعلني أكتبُ بإصبعي على الرمل».
«من أمسكَ بيدكِ؟ ولد أم بنت؟»
«أولادٌ كبار يأتون ليعلّمونا القراءة والكتابة».
«أيُّهم؟»
«ابن سيّد لافي، آفاران، ومعه اثنان أو ثلاثة».
«يا فاجرة! الآن، عرفتُ لماذا تُلحّين في النهاب إلى هذه الفصول. تتركين الأولاد يمسكون بيدكِ حين يغيب رجال القرية، ولا يعود هناك أحد. صحيح، يا فاجرة؟ سأوقف الدروس كلّها اليوم.. الآن!»
راح محمّد يرتجف من الغضب، فصفعَ أمينة مرّةً ومرّةً، قبل أن يدفعها جانباً في عنف. حين رفع ذراعه للضربة التالية، احتمَت أمينة، مدافعةً عن نفسها، وهي تصرخ: «لا، أرجوكَ، آي، لا! لا تضربني! لن أذهب إلى شارعِ فلّ الخطّ ثانية».



غيتا هاريهاران

Githa Hariharan

(قصص قصيرة)



غيتا هاريهاران: وُلِدت في بلدة كويم باتور، في ولاية تاميل نادو، تخرّجت في جامعة بومباي، وتعمل محرّرة في دور للنشر، في أميركا والهند، من أعمالها: «زمن الحصار حين تسافر الأحلام فن الموت». نالت جائزة الكومنولث عام 1993.

بعد موت أمّي

حينَ بلغتُ آخرَ الفصل، أغلقتُ الكتابَ، ورحتُ أتطلّعُ من النافذة. رأيتُ شكلاً أليفاً، ملفوفاً، في غيرِ هندمة، في ساري رماديٍّ، تحتَ شجرةِ تين.
وكانت تمطرُ. إنه مطرٌ عنيدٌ شحيح، من تلكَ النوعيةِ نصفِ الشفوقةِ التي تهمي في نهاياتِ الموسم. ثمّة ملمَسٌ رطبٌ بليلٌ في الهواءِ، كرائحةٍ لا مفرّ منها لشيءٍ مشحّمٍ، تُرِكَ أيّاماً من غير غسيل.
عبرَ شاشةِ المطرِ الشفّافةِ الهشّة، رأيتُ أمّي من نافذةِ غرفتي. كانت تنظرُ بدقّةٍ، كما تنظرُ دائماً من تسعِ سنين؛ كتلك الصورةِ المؤطّرةِ المعلّقةِ على حائطِ غرفةِ معيشتنا. مطرٌ واهنٌ.. أمّي تحتَ الشجرةِ، وأنا عند النافذة. انكمشَ كلّ شيءٍ للحظةٍ، وتقلّص إلى ثلاثةِ أجزاءَ مرئيّةٍ من صورة مُغوية تثير الانتباه. كانت تبدو كفتح بابٍ على غرفةٍ منسيّةٍ، غير مستعمَلة، بعد حادث، قد تعثرُ فيها على كَشفٍ ملغز.
أمّي تجلسُ على الأرض، تحت شجرةِ تين ضخمةٍ ظليلة، لا تفعلُ شيئاً. لم تكن تحتَق في فضاءٍ صريح، وهي نظرةٌ لم أكن أفصِلُها، بسهولةٍ، عن وجهها. كانت تجلسُ مستغرقةً في سَكينة، يدور في بالها نمطٌ من تلك الأفكارِ الأليفةِ التي قد تُظَنّ لدى أيّة امرأةٍ، وهي ترتاحُ- باختصار- تحتَ شجرة، في فنائها.

التقطتُ الكتابَ بسرعة، وغصَبتُ نفسي على أن أبدأَ الفصلَ التالي. إنه الامتحانُ النهائيّ لمن لم يحصّله في مايو، ولمَن حصّلَه ورسَبَ، يؤدّى في أكتوبرَ، بعدَ المطر. يقول البعضُ إنكَ تجلسُ للامتحانِ، أو يقول آخرون إنكَ تحصّله؛ أو تقرأ من أجله. ويبدو أنكَ في حالة امتحانٍ، لكني لا أظهر هكذا.
أختي الصغرى، غوري، التي تحتاجُ إليّ دائماً لرعايتها كأمّ، حضنتني بين ذراعيها، حين دفنتُ وجهي برقبتها، وأنا أبكي بضعفٍ، فأرسلَت إلى البيتِ تقريرَ الطبيبِ، وحزمت حقيبةَ سفري بغرفتنا في نزُلِ الشباب.
كم عليّ أن أُبعدَ نفسي عن النظرِ من النافذةِ القريبةِ من طاولةِ المذاكرة؟ ألقيتُ نظرةً خاطفةً فرأيتها لا تزالُ هناك. كانت، الآن، ترفع بصرها نحو الأوراق المسنّنةِ التي تنقّط من مطرٍ ثانٍ على وجهها، نقطة مطر قياسية تنسلّ على أطراف الأوراق.
لو كانت غوري في المنزل، لذهبنا معاً. نادينا أمّنا، وأتينا بها إلى المنزل، بعيداً عن المطر، لكني وحدي في الطابقِ العلويّ. وفي غرفةِ المعيشةِ، في الطابقِ الأرضيّ، أبي، الذي اختار المعاش المبكّر. قد يكون جالساً إزاء رقعة شطرنجهِ، يجرّب الحركاتِ التي يتنكّرها من الليلة الفائتة. وعلى الطاولةِ، لصقه، لعبةُ الصبر التي مَهّد لها باكراً استعداداً لشطرنج فترة منتصف النهار. في غرفة الضيوفِ، قُرب البابِ، أمّ أمّي، رأس العائلة، تأخذُ غفوةً، وهي تشخّر كوليدٍ، بعدما حمّمتْها آية بالإسفنجة.
لم أنزل لألقي نظرةً فاحصةً أكثر على أمّي. ولا تساءلتُ لماذا جاءت. بدلاً من ذلكَ، رحتُ أراقبها من بينِ قطرات المطرِ الواهنِ، متعجّبةً من اختيارها شجرةَ التين[6]، لا شجرةَ البونسيانا[7]، التي تدين- إلى حدّ ما- بحياتها إليها. فكّرتُ أنه قد يجلب لها السعادة، أن ترى شجرة البونسيانا لا تزالُ على قيد الحياة، بل مزدهرة، على الرغم من غارة اليرقات عليها، من سنين.
أظنّني كنتُ قرابةَ الثامنة، حين هاجم شجرةَ البونسيانا، بدايةً، قطيعٌ من اليرقاتِ السودِ المشعرة. فتغطّت الشجرةُ الضخمةُ، في الليل، ببوصاتٍ مشعرة، كلّها حركةٌ. ومجرّد النظر إليها كان يجعلنا، أنا وغوري، نودّ حكّ جلدَيْنا من كلّ مكان. لم تلبث اليرقات على الشجرةِ فقط، فبعضها تساقطَ عن الأوراقِ مع هبّةِ الريحِ، وزحفَ هؤلاء عبر الفناء كلّه. بدا الجدار خلفَ المنزلِ مصاباً بشرائطَ سودٍ قبيحة ملصقة هنا وهناك، كطفحٍ جلديٍّ خشن.
كانت الشجرةُ قريبةً من الجدار الذي يقسم فناءنا عن فناء الجار، وكثير من الأغصان معلّقةٌ على الجدار، تتقوّس عليه، فتظلّل زاويةً من فناء الجار.
وكان الجدار لعمّي، وهو رجل عجوز يحبّ أن يحتفظ بفنائه مرتّباً، ويشكو من اليرقات. وَدّ منا أن نقطعَ البونسيانا، أو نقلّمَ- على الأقلّ- أغصانها، بشكل حاسم. كان مهذّباً، وقد اعتذر في البداية. لكن، مع مرور الأسابيع (خاصّة أن الشجرة واليرقات لم يمسَسها أحد) كنّا نسمع- غالباً- جدّتي والجار يتصارخان ويتبادلان الشتائم من وراء الجدار. ولم يكن أمام الرجل العجوز البائس الكثيرُ ليفعله. تبدو جدّتي، الآن، مختلفة، لكنها، في ذلك الوقت، امرأة بجُرْم ضخم ذي عزم. كان وجهها فاتناً كقناع كاثاكالي[8]. وينسدل، على جلدها الداكن، شعرٌ سِلكيٌّ معقوصٌ أبيضُ، مفضّض تماماً، ولها حاجبان بلون الرماد، كثيفان، قاسيان، ومتقلّبان.
لم تكن جدّتي تتفادَى أيّ تحدٍّ، قطّ. وقد اختارت- على المثالِ- صِهرَيْن متينَيْن. وهي، كأمّي، لها بنتان: الكبرى بدينة كأمّي، لكن بظلّ أقلّ ومنسَحبة، تزوّجت وهي صغيرة، وأنجبت ستّة أطفال، أربعةٌ منهم نكور. أمّا ابنتها الصغرى فرعديدة، لكنها حظيت بنصيب، لا يُصدّقه أحد.
وكان أبي، وهو شابّ، نحيلاً وسيماً، بملامح هازئة، هادئٌ، يتحدّث بكلام ناعم كما ينبغي للعريس أن يكون. لا أعرف كيف توصّلا إلى اتّفاق، لكن الأمر كان متوافقاً على أيّة حال. كان لجدّتي المنزل، وابنتها فتاةٌ بريئة ومنصاعة، على استعداد أن تبكي فجأةً، وفي أمَسّ الحاجة إلى رعاية، كما هي حاجتها إلى عريس. وقد انتقل أبي إلى المنزل فكسبوه ابناً مطيعاً ليّن العريكة، لا صهراً مستبدّاً.
من الصور التي في خيالي أن والديَّ كانا غريبَيْن معاً؛ فهو ناعم ووسيمٌ، بينما هي قصيرة بدينة، ببشرة طينية، ذات حاجبين ملتقيَيْن غيرِ مهذّبَيْن، وشعر زيتيّ. لا أذكر سماعي صوتاً مرتفعاً، ولا كلمة غضب واحدة بينهما. فقد رضخا كلاهما لجدّتي، في كلّ شيءٍ. كان ثمّة ما هو مستقلٌّ فيهما: ساعاته الهادئة في ألعاب عزلته، وساعاتها اللامنتهية، وهي راقدةٌ في الفِراش، في تلك الغرفة، ساكنةً، تُحدّق.
بعد سنين من موت أمّي، قرّر أبي أن يستقيل. وهو ينفق يومَه، الآن، كلّياً، في لعبة الشطرنج: يتعلّم الألعابَ القياسية عن ظهر قلبٍ، ولا يزالُ يلعبُ وحده، أو مع ذاتٍ أخرى، لم نصادفها، وهو يصرفُ ساعاتٍ في كلّ حركة؛ لتنفيذ خطّة إستراتيجية.
لا يمضي أحدٌ إلى فناء المنزل الآنَ. عموماً، هو لم يكن بحديقة حقيقية، إذ لم يهتمّ بها أحد، وظلّت هكذا؛ مساحةً تنتمي إلينا، بمجرّد شَجرتَيْن، وبقعتَيْن ناميتَيْن بالخضرة والأعشاب، من الجانبين. لم يفكّر أحدٌ منّا أن يقوم بتغنية أو تجميل هذه البقعة من الأرض. كانت مجرّد ملكيّة. بعد تلك المشاجرة المستوعَبة القصيرة، عن شجرة البونسيانا، عاد الفناء إلى طبيعته مُهمَلاً ومهجوراً. كانت اليرقات تأتي وتروح كلّ عام، لكننا لم نسمع نأمة من الجار، بعد تلك الزيارة المفاجئةً، التي قامت بها إليه، أمّي الحييّةُ معقودةُ اللسان، ذات يوم.
كانت أمّي مختلفة كلّياً عن عموم الأمّهات. أعترف بهذا في خفوت، كما ينبغي لطفلٍ. لكن، في العام الذي ضربَت البونسيانا اليرقاتُ، غرقَت في الأمر، بكلّ ثِقَلها. أعترفُ مع

نفسي بهذه الحقيقة، على الرغم من أنني لا أستطيع أن أتنكّر تفصيلاً.

بين نوبتَيْ مطر، كانت السماء تتلوّث بتنير رماديّ، بغياب مرئيٍّ للنور الواضح، ثم يعود المطر، وتعود أمّي إلى مَهَمّتها المعتادة، وقتها، تحت شجرة التين.

كان المطر يثبّط كلّ شيءٍ، فيُخلِّف أثره الدامعَ حيث يهمي. لم يعد صَبِيباً، لكنه- مع ذلك- مطرٌ يجتاح كلّ ركنٍ من المنزل، والسماء، والفناء، بصوتٍ عنب هيّن الشأن. كلّ شيء كان أخضر بالغ النضج، وظليلاً، أيضاً، كأنه الموسم الصحيح لظهور الأشباح.

حين كنّا، أنا وغوري، صغيرتَيْن، اعتدنا اختراعَ حكاياتِ الأشباح كي تُخيفَ إحدانا الأخرى. ليلةً بعد ليلةٍ، نتحاضَنُ معاً، ملتصقتَيْن بالفِراش، ونتبادل الدور في سرد حكايات حقيقية غريبة: عن ذراع دامية تبرز من الحائط الإسمنتيّ، وامرأة هَرِمة للغاية درداء، بمجرَّد نابَيْن، ترقبنا من وراء باب الغرفة المغلقة.

لكن أفضل حكاياتنا كانت عن شبحَيْن آخرَيْن؛ ينهض أحدهما من بركةٍ، منتفخاً بماء موحل، وهو ينقّط، وهو عديم الشكل، برؤية شحيحة، من عالم ما فوقنا. وقد قرّرنا معاً ألاّ يكون بمستطاع هذا الشبح أن يغادر تلك البركةَ السَبخة، فحكَمنا أن نُدينَه بحياة أبديّة في ذلك الماء الموحل، لكننا سمحنا له أن يدفعَ نفسه ليتبدّى على سطح الماء ببطء، بوصة بعد بوصةٍ، منبعثاً حتى وسطه، مرّة، فقط، كلّ سنة.

أمّا الآخر فكان روحَ شجرةٍ، شبحاً يستحوذ على شجرة، وكان هنا أصعب شيء على الرؤية، حتى ليستحيل أن نصفَه. فروح الشجرة كشبح البركة، شبحٌ رطبٌ، لكنه لم يكن محمّلاً بالطين، أو منبعثاً من الماء. تعرف أن الشجرة قد تُستحوَذ، لو أنها استحالت، فجأةً، مبلّلةً أو دامعةً. كانت تنقّط من المطر، بدموع شَجِيّة، من دون مبرّر.

لقد اعتدتُ رؤية المرأة تحت الشجرة، غالباً؛ فهي تذهب إلى هناك عدّة مرات، أسبوعياً، ودائماً، في نورِ النهار العريض، وكما نظنّ، حين تمطرُ الدنيا فحسبُ.

كانت ترفع بصرها مرّات عدّة، فتلتقي أعيننا. لم يكن بها أيّ شيء مميّز، لكنها وهبتني، مرّةً أو اثنتَيْن، ابتسامةً ودّيّة مرحّبة، ومن ثمّ لم يكن أمامي سوى أن أستجيب.

جاءت إلى المنزل مرّةً واحدة. كان ذلك مؤخّراً، حين لم تعد تبتسم لي، أو تجلس ساكنةً مستغرقة. في تلك المرّة كانت تبدو غامضةً، أكثر قليلاً ممّا اعتادت أن تكونه وهي حيّة.

حين رأيتها تنهضُ ذات ظهيرة مطيرة، وتسير ناحية المنزل، تتحرّك صوبي لرؤيتي، نزلتُ، توّاً، إلى الطابق الأرضيّ. رحتُ إلى غرفة الضيوف، حيثُ اعتادت أن تقيمَ، وحيث تجلسُ، الآن، أمُّها مسنودةً بالمِخدّات، في الفِراش، طيلة اليوم. رأيتُ المرأة العجوز جالسةً هناك، ملفوفةً كلّها، كالكُنْبة أو اليرقة، تمضغُ وتمضغُ، مع أن أسنانها الصناعية ترقد في علبةٍ جنب فِراشها، ولم يكن في فمها غيرُ البصاق.

تجاهلتها، كما نفعل، الآن، بالضبط. فقد رتّبَت أن تُعين نفسَها قبل أن تمرض، ولم يكن لأحدٍ أن يدخلَ الغرفةَ، لو أراد. فتحتُ خزانةً، مع أنني لم أكن على يقين ممّا أبحثُ عنه. كانت الخزانة الفارغة كالغرفة المعتمة، وكنت أقفُ خارجَها، حيث النور، أنظر إليها.

ثم شممتُ الرائحةَ العفنة لزيت جوز الهند المتروك على شَعر غير مغسول، منذ أيام. استدرتُ فرأيتها تقف ورائي.

يوم ماتت جئتُ إلى الغرفة، كهذه المرّة، مصادَفةً تقريباً، لا أنظر إلى شيء على نحو خاصّ. وكانت ترقد في الفِراش، كالمعتاد، لكنها وهبتني نظرةً متفحّصة طويلة.

نادتني، تقولُ: «أنا تعبانة للغاية.. ليس بمقدوري أن أواصل بعد». كانت تتحدّث بهدوء، وعلى نحو منطقيٍّ، كما كانت تخبرني عن حبوب الدواء، وعن محلّ العلبة الفارغة، من الخزانة. لم أظنّ- حتماً- حدوث شيءٍ خطأ؛ فقد كنتُ في الحادية عشرة وقتئذٍ، أومن، فحسبُ، بأن ثمّة حدثاً خطيراً، كالموتِ أو الحياة، فقط، لو كان صاخباً أو درامياً؛ شيئاً كبيراً يكفي أن يكون واقعياً.

بعد موتها بشهرٍ تقريباً، أوقفْنا، غوري وأنا، سردَ حكاياتِ الأشباح. لم أتخيّل قطّ، للحظة، أن أمّي تنتمي، الآن، إلى ذلك العالم العريض شبه المقيم، أو أنها صارت نبعاً من الفزع لمن لا يزالون على قيد الحياة.

حدّقت بها، وهي واقفة في تلك الغرفة، واستحال عليّ أن أحسّ بالخوف أو حتى الحبّ من هنا الشبح الأليف الذي كان يمشي ورائي متثاقلاً بنعومة، وهي تحدّق بي كلّما درتُ حولها، بشوقٍ مرتبك، رأيتُ بعضاً منه على وجهها، من قبلُ. تبعتني إلى الطابق العلويّ، وكنتُ وحدي في تلك الغرفة، فحاولتُ أن أتبادل معها الكلام، لكني لم أستطع سؤالها عن نفسِها. رحتُ أخبرها نُتَفاً قليلة عن أخبارنا الحالية: غوري وأنا صرنا في الجامعة، في نزلٍ شبابيّ، وأن أبي قد استقالَ، وأني مريضة، وأن أمّها قد تقضّي نَحبها، قريباً.

فابتسمَت وهي تومئ، ثم جلسَت على فِراشي. بعد وهلةٍ، غيّرتُ ملبَسي ودخلتُ في الفِراش، وظننتُ أني لن أراها والنور مطفأ، لكني أحسَستُ بوجودها تجلس قُربي. سمعتُ المطرَ وهو ينقّط في الخارج، مَرّةً ومَرّة، بلازمة رتيبة لا تنتهي.

حين صَحوتُ صباحاً، كانت قد راحَت، ولم تدخل المنزل ثانيةً. راحت- على ما يبدو- مرة ثانية؛ لم تتفاد، فقط، حاجتي الطفولية المبكّرة إليها، بل- أيضاً- حزني البالي، أو كان ذنبي أني لم أستطع أن أفهمها. وأنّى لشبحٍ صامتٍ، روحِ شجرةٍ معطوبة، أن يُسَرّي، أو يغفرَ؟

قمتُ بالتحديق بالمطر، قبل أن أعودَ إلى كتبي، تنكّرتُ ترنيمةً



تافهةً كنّا نخترعها، غوري وأنا، من زمان طويل:

مطرٌ من ضفادعَ،

مطرٌ من لؤلؤٍ،

مطرٌ من نيرانٍ،

مطرٌ من رماد،

مطرٌ من قُبلاتٍ.

وقد أُضيفُ الآنَ:

أزهارٌ تمطرُ من يديها،

دموع تمطرُ من خدّيها،

نفحاتٌ تمطرُ عليها.

ثم، كانت تمطر، فعليّاً في الخارج.

بعد أيّام، عادت تحت الشجرة، وجلسَت هناك، ترفعُ بصرَها ناحية الأوراق المنقّطة، الساطعة، بلهفةٍ، لا يصدّقها أحد. نظرتُ إليها وللأوراق معاً، كهدفين لا ينفصلان، حتى لَيَرَيا ضمنَ الإطار ذاته.

كان هنا آخرَ مطرٍ في الموسم. فكّرتُ في نفسي، كمَن يعرفُ أنه واقعيّ. وفي اللحظةِ عينها، كجزءٍ من توقيتٍ مضبوط، أدارَت رأسها، وهي ترفعُ بصرها صوبَ وجهي.

كانت تبتسم؛ لا تلك الابتسامة اللطيفة الودودة، بل ابتسامة مجيدة، وعلى آخرها. رحتُ ألهثُ وأنا أتحرّك بعيداً عن النافذة، مصدومةً، في النهاية.

أما شجرةُ التين، ولأن السماء لم تعد تمطرُ الآنَ، فقد كانت تُهزهز زيّها المتألّق وهي مرتاحةٌ، تبدو مألوفةً نوعاً ما، كشجرة الفناءِ، واهبةِ الظلّ المعتادة. ومع أني لم أعُد أراها من جديد، ومعَ أني لم أكن أعرف، بعدُ، أنه قد تغيّرَ شيءٌ، أني أحسستُ بالطفل داخلي، وقد غادرَ تلك الغرفة، إلى الأبد.

هوامش:

1 - فيلسوف سقراطيّ (535/ 475 ق.م)، نادى بوحدة الأضداد، وهو القائل: «ليس لك أن تنزل النهر نفسه مرّتَيْن». (م)

2 - ربّة المال في الأساطير الهندية القديمة. (م)

3 - طريقة صوفيّة للحياة، في طقوس الفلسفة البوذية، منشؤها الصين. (م)

4 - بلدة تاريخية، جنوبي إنجلترا. (م)

5 - نهر ينبع من الهند ليواصل إلى باكستان، ثم إلى المحيط الهنديّ. (م)

6 - تنكر الكاتبة شجرة peepal، وهي شجرة التين المقدّسة. (م)

7 - شجرة مزهرة، بأوراق حمر داكنة، يسمّونها (الشجرة الشعلة). (م)

8 - دراما هندية راقصة، بأقنعة مختلفة، أصلها ملحمة (رامايانا)، وكانت رقصة دينية، ثم استحالت طقوسية، للفرح. (م)



الأعمال الفنية: صفوان داحول -سورية

المقبرة الجديدة

حسن بحراوي

منذ عشرين سنة- على الأقلّ- تعرف والدتي أنه في صبيحة السابع والعشرين من كلّ شهر رمضان، لابدّ أن أطرق بابها لأرافقها في زيارة إلى المقبرة.. أفعل هذا بانتظام، وأينما كان مكان إقامتي.. أتدبّر أمري لكي أصل إليها قبيل منتصف النهار، لنكون في المقبرة قبل أن تشتعل حرارة الشمس، إذا كنّا صيفاً، أو قبل أن تهطل الأمطار، إذا كنّا شتاء.. أمّي لا تحبّ توزيع الخبز والتين الجافّ على الفقراء، كما يفعل معظم الزوار.. تقول: من الأفضل أن نعطيهم، بدلاً من ذلك، نقوداً؛ فهي تعلم أن هؤلاء المتسوّلين والمتسوّلات ليسوا بحاجة إلى كلّ ذلك القدر الهائل من الخبز والتين الذي يوزَّع عليهم؛ ولذلك، يستبدلونه لدى الباعة، في مدخل المقبرة، بنصف ثمنه أو أقلّ. وهؤلاء الأخيرون يعيدون بيعه لنا في دورة اقتصادية، لا مثيل لها على وجه الأرض.. النقود أُفْيَد للفقراء. تقول أمّي، وليس الخبز والتين.. أعطيها حصّتها من الدراهم لتتولّى توزيعها على من تشاء، وأحتفظ بحصّتي التي أتصدّق بها على الأطفال والنساء العجائز. أمّي تقدّم صدقاتها لأصحاب العاهات وللأرامل.. تقول إنهم يستحقّون المعروف أكثر من غيرهم.

نزور قبر جدي أوّلاً، لأنه يوجد في مكان قريب، عند مدخل المقبرة، من جهة اليمين.. أقتلع الأعشاب التي نبتت عليه، وأنظف شاهدته من الغبار أو التراب الذي يكون علق بها خلال فترة غيابنا، ثم تدعو أمّي قارئاً للقرآن ليتلو عليه بعض الآيات، مقابل أربعة أو خمسة دراهم، أسلّمها بنفسي إلى الرجل القارئ، ثم نغادر إلى قبر جدّتي متبوعَيْن بالقارئ نفسه.

المنطقة التي توجد فيها رفات جدّتي جاءت محاذية لسور المقبرة؛ لذلك يرمي فيها المارّة عديمو الضمير أكياس النفايات وقشور الفواكه وعلب الكرتون. أضطرّ إلى بذل مجهود مضاعف لتنظيف المكان ورشّه بالماء.

يجلس قارئ القرآن الذي يظلّ بانتظار فراغي من عمليّة التطهير. يأخذ الرجل في قراءة الآيات، وقد غطّى رأسه بقبّ جلّابته، بحيث يصير صوته إلى خفوت، فلا أعود أميّز ما يقرأه، فأناشده، بلطف، أن يرفع عقيرته، فيخاطبني بنبرة غريبة قائلاً بأنه يقرأ للأموات وليس للأحياء. أدعوه إلى الرحيل، وأواصل القراءة على جدّتي بنفسي. أختار تلك السوَر القصيرة التي كانت تحفظها، وتحبُّها قيد حياتها، وتستعملها، بكلّ يسر، في أداء صلواتها. يعجب ذلك والدتي وتثني على قراءتي، وعندما أفرغ تمدّ يدها! إليَّ ببعض التين، لأستعيد بها أنفاسي، ناسيةً أننا في رمضان.

غير أنني لا أستطيع مواصلة القراءة على جميع قبور أهلنا، بسبب الحَرّ والعطش والنسيان الذي أتى على جلّ محفوظاتي، التي تعود كلّها- تقريباً- إلى زمن الصبا. ولذلك ألجأ إلى خدمات هؤلاء القرّاء الموسميّين الذين يملأون المقبرة، من أقصاها إلى أقصاها. ولمّا كانوا، في معظمهم، بدواً حفظوا الكتاب سماعاً، ولا يفقهون- في الغالب- معانيه ودلالاته العميقة، فقد كنت أقترح عليهم، منذ البداية، قراءة سوَر، أو آيات بعينها، من سور قريبة إلى نفسي، خاصّةً سورة البقرة، أو سورة الرحمن؛ لأنهما توقظان في أعماقي ذكريات طفولية جميلة، عندما كان المدرّسون يطلبون منا التنافس في تجويد آيات القرآن الكريم. لكن المشكلة كانت أن السورتَيْن طويلتان، ولا يتّسع وقت القارئ لتلاوة كليهما، أو حتى إحداهما، في جلسة واحدة، أي على قبر واحد. وقد اهتديت إلى حَلّ عمليّ وطريف؛ هو توزيع سورة الرحمن بين قبرَيْ جدّي وجدّتي، وسورة البقرة بين قبرَيْ والدي وخالتي جميعة. طبعاً، شريطة أن يبقى القارئ الواحد هو نفسه، و- حينئذ- لا يكون بوسع أيّ واحد أن يقول عن صنيعي: تلك قسمة ضيزى!.

نبلغ قبر والدي أخيراً، وكان في الطرف الآخر من المقبرة، مطّلاً على خطوط السكّة الحديدية، ومشرفاً على منطقة صارت صناعية، وتنبت فيها معامل القرميد وصهاريج النفط التي تنتظر تعبئتها من محطّة تزويد قريبة. تقول والدتي إنها قد اعترضت، في حينه، على دفن زوجها في هذا الركن الموحش، حيث لا أشجار ولا ظلّ. لكن محافظ المقبرة أخبرها بأنه ليس لها الاختيار، فإمّا هنا أو في منطقة سيدي عباد، على بعد عشرين كيلومتراً، في ضاحية المدينة، فقبلت على مضض، وعوَّضت ذلك بغرس شجيرات ونخيلاً، لم تنبت أبداً.

كان الوالد.. أقصد قبر الوالد، طبعاً، قد صار إلى حالة يرثى لها من الإهمال والتصدُّع، بسبب عوامل الطبيعة ونفايات البشر وأدخنة المصانع، لكني أظنّ أن أسوأ شيء كان يعاني منه- في الحقيقة- هو الصوت المرعب لمرور القطار، على رأس كلّ ربع ساعة، تقريباً. وهنا، تنكّرت تضايق الوالد الدائم، وهو على قيد الحياة، من صوت القطار، الذي صادف أنه كان يعبر قريباً من بيتنا، في وقت من الأوقات. وقلت في نفسي: لابدّ أنه غير سعيد بمجاورة هذا الكائن الفولاذي الذي ضايقه في الحياة الدنيا، وها هو ذا يصرّ على مضايقته في الآخرة.

أخذتُ وقتاً لأنظّف ما استطعت من المكان. وفي الأخير، دعوت صبيّاً يحمل دلواً فيه (جير)، ويعرض خدماته على الزوّار، فتولّى، مقابل مبلغ صغير اتّفقنا عليه، تبييض واجهة القبر، فسعدتُ والدتي لهذه الالتفاتة، وأسِفتُ لأننا لم نفعل الشيء نفسه مع القبور الأخرى، ثم نفحت الصبي بقشيشاً زائداً نظير أن يزيد في مساحة الطلاء، بحيث تتجاوز الشاهدة إلى الأجزاء الأخرى من القبر.

كانت كوكبة مشكّلة من الأولاد ذوي الوجوه التي لوّحتها الشمس، يطوفون بين القبور لأخذ حصّتهم من الزيارة؛ أي من الخبز والتين اللذين يجري توزيعهما، على قدم وساق. بعضهم ارتجل بعض المهمّات الصغيرة نظير ما

(ينوبه) عبرها من نقود صغيرة، مثل تنقية الأضرحة من الأعشاب وطلاء القبور بالجير أو حتى قراءة بعض الآيات القصيرة على أرواح الأموات. آخرون بدوا تائهين، دون قصد معلوم، في أرجاء المقبرة، يلتقطون حبات النبق وعنب الثئب أو فاكهة الخروب من الشجرة الوحيدة التي تنبت وسط المكان، على مقربة من ضريح متهالك، قيل إنه لوليّ مجهول، اسمه سيدي امحمد المليح. لحظة أخرى وتظهر امرأة متّشحة بالبياض جالسة عند شاهدة قبر، كأنها تُحدّث الراحل أو تبوح له ببعض الأسرار، وتكون- في الغالب- زوجة حديثة الترمُّل لم تجد، بعد، طريقها إلى الحياة الطبيعية بين طائفة الأحياء. بقيّة الزوّار يمضون صامتين، وهم ينقّبون عن قبر قريب، غطّته النباتات، أو تغيَّر موقعه بسبب الاكتظاظ وسوء هندسة مدينة الأموات هاته. البعض الآخر يتحرّكون جماعة، وهم مستغرقون في نقاشات عارمة: يسوقون أدلّة، أو يقدّمون مقترحات، لا يستمع إليها أحد.

تمضي ساعات الصباح والظهيرة، والمواطنون لا يكفّون عن التوافد، غالباً، مشياً على الأقدام قاطعين مسافات طويلة، أحياناً، من أجل والد أو ابن.. رجل أو امرأة غَيَّبهم الموت، ولم تنقطع، بعد، صلتهم بالحياة.. الألم والحنين مرسومان على الوجوه التي لا تبتسم. علامات السهر وأمارات التعب، لا تخطئها العين على ملامح البشر السائرين كالنيام، في هذا الجو الجنائزيّ الكالح.. هناك سقّاؤون يحملون قُرَباً جلديّة أو صفائح معدنيّة، يملؤها ماء، لا يدري أحدٌ من أين جلبوه! هؤلاء يمارسون مهنة غريبة هي سقي القبور. أسأل نفسي: هل تعاني قبور الأشخاص الأموات من العطش، إلى هذا الحَدّ؟ يلحّ الزوّار في مساومة السقّائين، ولا ينجحون في إقناعهم بما يعرضون عليهم.

كلّ واحد، هنا، يمضي إلى حال سبيله، وقد بدا مشغولاً بأمر يخصّه، أو بشيء يجدّ في البحث عنه: قبر، أو شاهدة، مثلاً، شجرة أو علامة ما، ترشده إلى مثوى حبيب غائب. السقّاؤون يعلنون عن بضاعتهم، ولا يجدون كثيراً من الزبائن بسبب الأسعار المرتفعة لقربة (أو صفيحة) الماء.

اتركوا موتاكم عطشى، إذن.. أهذا ما تريدونه؟ جميع الناس هنا فقراء؛ أقصد الزوّار والباعة والمتسوّلين وحفّاري القبور، وقد شمّروا عن سيقانهم المعفّرة بالتراب.

كان التعب والجوع قد أخذا منّي كلّ مأخذ، لكن- لحسن الحظّ- كنا قد أشرفنا على إنهاء مهمّتنا الجنائزية، ولم يبق لنا سوى الانسحاب ومغادرة المقبرة، والذهاب إلى حال سبيلنا، على موعد العودة في اليوم نفسه من السنة القادمة.

الحرارة تشتدّ، والغبار يرتفع، والجوّ خانق؛ بسبب الطقس، ورمضان، وكلّ شيء.

أسأل الوالدة: هل نغادر؟

- ليس بعد. تجيبني.. لم نعثر، بعد، على قبر خالتك جميعة. لا أدري أين اختفى، أو- ربّما- ابتلعته الأرض! أذكّرها بأننا دفنّاها عند مدخل المقبرة الجنوبي، ناحية الحقول.

- لا.. لا. يا ابني (تعترض الوالدة)، قبر جميعة يوجد هنا، بالتأكيد. ولكن، أين؟ تلك هي المشكلة. تبدو أحاديث المقبرة ووقائعها شكسبيرية.. عبثية، بل سريالية، ينقصها الانسجام والتواصل: هنا شخص نصف مجنون ونصف مشرّد يقفز على الأضرحة مثل بطل أولمبي وسط دهشة الجميع.. يتصبّب عرقاً وتنزف ساقه فلا يأبه لها، لا أحد يجد ضرورة لنهره أو إعادته إلى الصواب، هنا إذا بقي هناك صواب- أصلاً- في بقاع الموت هاته. قبر خالتي



جميعة تبخّر أو دمّره هنا المعتوه، في عبوره الجهنّمي، و- ربّما- ابتلعته الأرض، كما تعتقد والدتي. هذه المرأة كانت عرافة مشهورة قيد حياتها، وتتعامل مع طوائف الجنّ والعفاريت، ولابدّ أنهم دعوها إلى ضيافتهم. نهرتني الوالدة وكأنها كانت تقرأ أفكاري.

لا تقل ذلك عن خالتك جميعة. لا، لم تكن خالتي إلّا بالمعنى المجازي. كانت جارتنا فحسب، وخيرها يفيض على حومتنا، بفضل زبنائها الذين يتوافدون كلّ يوم. ظلّوا يأتون للسؤال عنها من جميع المناطق، حتى بعد موتها ودفنها بعدّة أشهر. يقولون إنهم لا يجدون أحسن منها في مجال تخصُّصها. كانت تبرع في مجال عقد الزيجات وإنقاذ البنات من البوار، وتعمل على تخليص الزوجات من الضرّات المزعجات. وفي هذا التخصُّص الأخير، كانت تبرز موهبتها التي لا تنافسها فيها عرّافة في المدينة، برمّتها.

ها هي ذي الوالدة تعثر، أخيراً، على قبرها، وقد علاه الشوك والعلّيق، حتى توارت معالمه كلّها، أو كادت.. مسكينة خالتي جميعة.. لم تخلّف أولاداً أو أحفاداً ليعتنوا بقبرها الذي عمل فيه الإهمال عملته. فكرتُ، وأنا أساعد والدتي في إدخال بعض التغيير على شكل القبر، لكن دون جدوى. لو كانت في قلوب عملائها ذرّة من الرحمة لحجّوا لزيارتها والاعتناء بضريحها بعد مماتها، بعد أن اعتنت بهم في حياتها.. ولكن من شيم الناس نكران الجميل والامتناع عن الاعتراف بالخدمات التي يكون قد أسداها لهم الأموات المساكين.

في السنة التالية، غمرت المقبرة مياه الأمطار وسيول الأوحال، وصار من غير الممكن أن نصل إلى قبور أهلنا. وكان من رأي أمّي أن نسلّم عليهم، وندعو لهم، ونحن واقفان عند باب المقبرة، ولابدّ أنهم سيتعرّفون إلينا، وتصلهم دعواتنا. لقد غمرَنا الأسف لاضطرارنا إلى فعل ذلك. لكن، لا بأس. قالت أمّي.

وفي السنة التي بعدها، انتشرت أعشاب متوحّشة وعالية في جميع أطراف المقبرة، وأصبحت الممّرات الصغيرة بين القبور مليئة بالحفر والمطبّات، بحيث صار من المستحيل عبورها والبلوغ إلى مواقع القبور. بعد محاولات فاشلة عدتُ إلى جوار أمّي، وقد أدمت الأشواك يديّ، وعلقت بساقيّ. كان المكان قد تحوّل إلى شيء شبيه بأدغال برّيّة، لا يقوى على مقاومتها إنسان أو حيوان. ومرة أخرى، أرسلنا دعواتنا في الهواء،

وابتلعنا مرارة الأسف لأننا أخطأنا موعدنا مع أمواتنا.

أعطتْ أمّي كمشة من النقود إلى امرأة ضريرة تقف، بعكازها، عند باب المقبرة، ولا تتسابق مع المتسوّلات الأخريات لأخذ حصّتهن من الخبز والتين. وفي الطريق إلى البيت، اشترت بالباقي كمّيّة من البرتقال، قالت إنها ستقدّمها هديّةً لأولاد الجيران؛ لأنهم، في رأيها، مثل الملائكة الذين تجوز عليهم الصدقة.

في ليلة السابع والعشرين من رمضان، لهذه السنة، اتّصلت بي الوالدة عبر هاتف البيت لتقول لي: لا حاجة لمجيئك- يا ابني- هذه السنة، فقد أقفلوا المقبرة، وسدّوا بابها بالآجرّ، وفتحوا بجانبها مقبرة جديدة تبرَّعَ بأرضها أحد أعيان المدينة. لا تتجشّم مشقّة المجيء، فليس لنا أموات في هذه المقبرة الجديدة، يا ولدي.

أحسستُ بغصّة في حلقي، لأنهم أغلقوا على أمواتنا، وحرمونا من التواصل معهم. وقبل أن أضع السمّاعة، ارتكبت الوالدة خطأً فادحاً بالتفوُّه بعبارة رهيبة؛ قالت لي كأنها تواصل حديثاً لم ينقطع:

- اسمع، يا ولدي: حديقة المقبرة الجديدة نظيفة، وطرقاتها مبلّطة، ويشتهي الواحد أو يوارى التراب فيها.. لكن، إذا أردتَ الصواب فلابدَّ من الانتظار بعض الشيء؛ أقصد- على الأقلّ- حتى تأخذ بالامتلاء كفاية.



الكركي

نزار شقرون- (تونس)

منْ أعاليهَا،
يُطلِقُ نظرة الأعزَلِ منَ الحسَراتْ.
بِهِ حمَّى الشّوْق،
وحقيبَتهُ السّوداءُ
ليسَ في كهفِها غير النَّبراتْ.
مطارٌ يشيّعُكَ،
يُوسوسُ في أذنِ الرّحيلِ:
لا تَعُدْ
خذْ نفَسًا
خذْ شهيقًا
خذْ مَا بدا لكَ منْ أسمالِ الكلماتْ
خِطْ وَقْتكَ
خِطْ نِصْفَ فرْحتِكَ
خِطْ مَا تبقّى لكَ منَ الخطواتْ.
لاَ تعُدْ
فمَنْ تركْتَ، لهمْ معطفُ ذكْرى،
وسماؤُهمْ لا كباقي السَّماواتْ
ستُمْطرُ شَغبًا
وتَفيضُ الشّوارِعُ بالنّفاقِ الكريهِ
الكلُّ معَ الكلّ
والفرْدُ ممنُوعٌ من الهفَواتْ

ستُمطرُ دمًا
وتُطلُّ جوْقَةٌ أو مسْخٌ منْ جلْدتِكَ
تُلوّنُ الغيْمَ في الشاشاتْ.
اليأْسُ يحرّفونَهُ بأْسًا
الخوْفُ يُحرّفونَهُ خرفًا
الحزْنُ
إدانَـةٌ لمـنْ ضـدّ تاريـخِ «فرْحـة
الحياة».
لا تَعدْ
فما تركْتَ سوى ضريحِ أبيكَ



يأتيكَ ليْلاً
نيْزَكُ رؤيا،
وما تركْتَ، أمٌّ تناديك رُوحها
إخْوةٌ في خلايا روحِكَ
أحبَّةٌ في سُبحَتك حبّاتْ.
لاَ تعُدْ
أيُّها الكركيُّ
منْ أعاليهَا
لاَ تعُدْ.
مطارٌ يقلّبُ جَوازكَ مَرّاتْ
ولْيَكنْ حزْنٌ عنيدٌ
ولْيَكنْ عُمْرٌ وليدٌ،
منْ أيْنَ جئْتَ؟
ألَكَ اسْمٌ آخر لما تبقّى؟
جناحُكَ ناصعُ الحُمرَةِ
عيْناكَ منْ وراءِ الزّجاجِ
مُقْلتانِ منْ لهبِ الكدمات،
وذاكرةٌ مرّةٌ
منْ حقيقَةِ الأوْجاعِ
قضمتْها السّنواتْ.
إذنْ، جئْتَ منَ الضّياعِ
منْ نبيذِ الوقْت
إلى الوقْتِ المسكرِ،
أمْ منْ رَغيفِ سُرّاقِ الثّوراتْ؟
وكمْ تنْوي الإقامَهْ؟
ألكَ في الصّحراءِ أثرٌ؟

ألَكَ في الماءِ جُدودٌ؟
الكُثْبانُ تدْفنُ الأحياءَ
والنّبْعُ يُغرقُ منْ لا هواءَ لَهُ
الصّدرُ معْتلٌّ
والعالمُ مختلٌّ
وأنْتَ نيَّةُ التّنفّسِ تُجاورُ الممَاتْ.
لاَ تعُدْ
أيُّها الكركيُّ
منْ أعاليهَا
لاَ تعُدْ.
وحْدَكَ جِئْتَ منَ شُحّ الطّمأنينةِ
عابِرًا ضيقَ الطّرقَاتْ.
وَحْدكَ تَنامُ
وحْدكَ تَصْحُو
وسائدُ على سَريركَ بيْضاءُ
منْ فقْرِ الشَّهوَاتْ.
هلْ خمدَ فيكَ صُراخٌ؟
أَلمْ تعُدْ تَذكُر صيْحتكَ في القَصبَهْ،
عنْوانَكَ البريديّ،
ورقْمَ جوّالِكَ تنْهشُهُ الكائناتْ؟
تاهتْ في أدْغَالِكَ الأسْماءْ
منْذُ أعْوامٍ
تقيّأْتَ صُورَ الأشْبَاح
رأيْتَ الوُجوهَ في خلْوَتها
أمَامَ المِرآةِ
تقيّأْ مزيدًا من العيُونِ

تشْتهِيكَ في مقْبرةٍ لاَ يزورُها أَحدْ.
لاَ تَعُدْ
بَحْرٌ، نخْلٌ، ناطِحاتْ
منْ يُطلُّ غيْركَ على هذا الامتِدادْ؟
لاَ تَعُدْ
دُخانٌ، مزابلُ، بالُوعاتْ.
منْ غيْرُك يرْثي عَصافيرَ البِلادْ؟
ها أنّكَ مُفْرَدٌ في دوْحَةٍ مُفْرَدَة،
فلِمَاذَا يُطارِدُكَ شوْقٌ
كُلّمَا حَلّقْتَ في أعَاليهَا
تَناهَتْ إليْكَ أَسْرابُ اللّعناتْ.
منْ يعْتصِرُ في رؤاكَ
شارِعُ بُورقيبة مُدمّى
شُهداءُ في وِحْدةِ الرّحيلِ
قتلَةٌ في جبلٍ مُسمَّى
وسَاسَةٌ شتاتْ.
رُهابٌ في الأرْصِفَهْ
وأقْدامٌ ترُوحُ إلى ورْدةٍ في مقبرة
أقْدامٌ تَجيءُ مِنْ بيْتِ الدّموعِ
إلى مُقلةٍ ثكْلى
ولا أحـدَ غيَّـرَ الكـذبَ بصـدْقِ
المهزَلَهْ.
أَلا يَجْدُرُ أنْ تعودَ
إليْها
وتُفتّحَ عيْنيْها عليْكَ
ولا تترُكُ دَمًا يخضّبُ جيدَها؟

كتاب غير موجود!*

بييترو سيطاتي
ترجمة: محمود عبد الغني



الأعمال الفنية: Olga duginа- موسكو

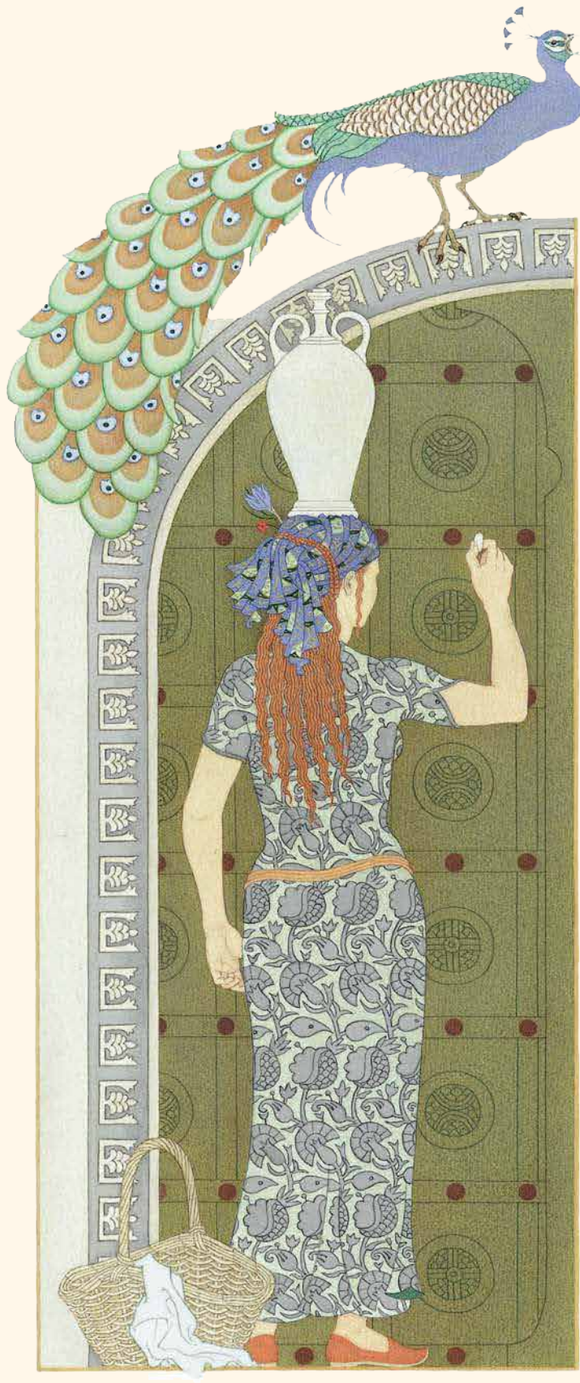
«ألف ليلة وليلة» كتاب غير موجود، أو- بالأحرى- هو كتاب ظَلَّ موضوع العديد من التشخيصات والتحوُّلات غير النهائية، مثل غيمة في السماء، أو مثل عفاريتها وشياطينها الأحرار أحياناً، المساجين أحياناً أخرى، داخل مزهريات نحاسية. كلّ مخطوط من مخطوطاتها (لكننا لا نعرف سوى عدد قليل منها، مقارنةً مع تلك التي تخفيها مكتبات العالم كلّه)، يتَّخذ شكلاً مختلفاً: بعض المخطوطات تحكي حوالي عشرين حكاية، ومنها ما يحكي المئات. القصّة نفسها تمتدّ أو تُختزَل، تتضاعف أو تتقلَّص، وتتطوّر بسرعة نحو خاتمتها، أو تضيع في الطريق وهي تغيِّر من العُقد الأساسية في الفعل. إن وضع طبعة نقدية أمر مستحيل، ولا يبقى سوى الاستسلام لمتعة المتعدِّد، وقراءة كلّ المخطوطات، في كلّ مكتبات العالم.

إن عشّاق «ألف ليلة وليلة» الكثُر تلقّوا- بحُبّ- الترجمة التي أنجزها روني خوّام لمخطوط من القرن الثالث عشر، القادم من سورية ومصر. إننا لسنا بعيدين جدّاً عن أصول الكتاب، المنغمسة في أعماق القرنين: التاسع، والعاشر. كما يمكننا قراءة «ألف ليلة وليلة» كما قرأها الخلفاء، والوزراء، والتجّار، والمهرّبون، وعدد كبير من النساء الماكرات، العاشقات والمدهشات، في مرحلة الغزو المغولي. لكن، ينقص المخطوط القديم بعض القصص الرائعة: قصّة هارون الرشيد وبائع الحلي، وقصّة حصان الأبنوس، وقصّة حسيب كريم الدين، ورحلات سندباد، وقصّة مدينة النحاس، وقصّة حسن البصري، وقصّة علاء الدين والمصباح السحري، التي أغنت طبعة بولاق المصرية، (1835). ليس هنا كلّ شيء، فعند قراءة الجزء الثالث من الطبعة الرائعة لدى أنطوان غالان، التي ظهرت في بداية القرن الثامن عشر، نجد مجموعة من الحكايات الغائبة في الطبعات الأخرى. ولو تصفَّحنا النصّ الضخم لجوزيف شارل ماردروس، هذا العمل العظيم المنسي من طرف الأدب الفرنسي، الذي تسرَّب الخطأ إلى جزء منه، والمليء بعطر نهاية القرن، وتوابله وبذخه، سنجد- مرّةً أخرى- حوالي عشرين نصّاً مجهولة المصدر، ربَّما جاءت من خيال مزيَّف كبير. وهذا ما يحصل- كما أفترض- لو اطَّلعنا على الترجمات الإنجليزية التي أنجزها كلٌّ من «لاين»، و«باين» و«بورتن»، أو الترجمات الألمانية من قِبَل «زايزرلينغ»، و«هابيشت»، و«ليترمان»، أو إذا تجوَّلنا- أيضاً- بين مخطوطات باريس، والقاهرة، وطهران. على خلاف أيّ كتاب في العالم، «ألف ليلة وليلة» كتاب لا ينفد. وبعد صيف وربيع في صحبة شهرزاد وهارون الرشيد، أحسست أن العالم ليس شيئاً آخر غير «ألف ليلة وليلة». وأنا متأكّد من أنني لو بحثت داخل مخزن البيت، أو صعدت أشجار الحديقة، لوجدت «ألف ليلة وليلة» أخرى في القمطرات العتيقة أو بين أغصان أشجار الصنوبر: حكايات هندية الأصل، ويونانية، وإيرانية، وتركية، وعباسية، ومصرية؛ أو محكيّة من طرف راوية توسكانية، تعرض- دون دراية- الخيط الذي تركته يسقط، منذ اثني عشر قرناً، امرأةٌ شابّة بشعر أسود، قارئة حركات الملوك القدامى، وتواريخ الشعوب السابقة، والقصائد، والقصص، والأمثال، والحكم، والتي تحاول الهروب من الموت.

الحكاية- الإطار، في «ألف ليلة وليلة»، هي أجمل خرافة عرفتها في فنّ الحكي. الخيانة توجد في أصل القصّة. إيروس الأنثى القويّ، الماكر، الشيطاني، الذي يفضّل العبيد السود وصبيان المطبخ المطيعين لأسياد متكبّرين ورائعين، يسخَر من السلطة، والسلطة تنتقم بقتل النساء. لكن، في اللحظة التي يكون فيها العالم قابلاً للتمزُّق وفقدان نصفه، يتدخَّل المكر الأنثوي المخادع؛ تتزوَّج شهرزاد الأمير، وهي مثل الأخريات، محكوم عليها بالموت عند الفجر. وكلّ ليلة، تحكي فيها لأختها قصّة، يكون الأمير في حضرة الاستماع إليها. إن حكاية قصص مؤثّرة أو تقديم نساء في جوّ ملائم، لِتجعلَ المستمع ينسى الحكاية- الإطار، لا يهمّها. وبالحرّيّة التي يتمتّع بها أكبر الكُتاب الأخلاقيّين، يحدث أن تقدّم عار بعض النساء، وخيانتهنّ. وحده فعل الحكي يجعلها تفلت من الموت.

نحن- إذن- أمام حكايات «ألف ليلة وليلة»، أمام تلك التي، منذ زمن، مازال آلاف الرجال والنساء يقولونها ويكتبونها في المقاهي العربية والبيوت الأوروبية. الحكي، في الأصل، هو هِبة أنثوية، كلمة توجّهها امرأة لامرأة أخرى، والرجل يستمع. تبدأ شهرزاد حكاياتها عندما تعلن العتمة عن نهاية النهار. وفي ارتباط بإيروس، وبالشياطين، وبالخيالات واللّغات السرية، يولد الحكي من الليل، ويتغذّى منه، لكنه يتغلَّب على العتمات، ويلد النهار في كلّ لحظة من أجلنا جميعاً، نحن الذين نتكلّم ونستمع. عوليس- أيضاً- في ساحة ألسينوس، كان يحكي وسط العتمات، وكلّ من كانوا يستمعون إليه كانوا يريدون قضاء كلّ ليلة في الاستماع لمغامراته المدهشة، كما لو أن هرميس، بواسطة عصاه السحرية، نزعَ النوم من جفونهم. لكنّ تحدّي عوليس هو أقلّ يأساً من تحدّي شهرزاد: عوليس لا يريد الانتصار على الموت، في حين أن على حكاية شهرزاد، كلّ ليلة، قبل بزوغ الفجر، أن تغيِّر اتّجاه الموت، وتبعده وتردّه، هو الذي يترصَّد بنا في كلّ لحظة. وبفضل حِيَلها، وحكاياتها الإيروتيكية، ومعرفتها الخفيّة، تفرط الكلمة الأنثوية العظيمة، وتقلّص قوّة السلطة الرجولية.

في أحيان كثيرة، تحكي شهرزاد، ومن يخلفها، حكايات عن القدر، هي من أجمل الحكايات التي لم يُكتب مثلها بعد، مثل حكايات القلبَيْن التوأمَيْن (الوزير نور الدين وشقيقه شمس الدين). إنه ذلك النوع من القدر الذي لا أستطيع تصنيفه بدقّة؛ فهو أحياناً، فلكيّ، وأحياناً أخرى إلهي، وأحياناً أخرى هو مجرّد مبدأ سردي بسيط، يستخدم الصدفة كما لو أنها خادمته الوفيّة: إنه يُحدث انسجاماً خارقاً بين الأحداث والشخصيّات؛ يساهم في وحدة المصائر الشخصية أو انفصالها؛ ويستتر داخل أشياء في منتهى الصغر، كما في أقلّ التفاصيل (مثل صنع مُربّى الرمان) بإحداث خليط لذيذ من الأساسي والعارض. وبالتناوب بين الهزلي والمفجع، يلعب بالوجه المتعدّد للأشياء، كما لو أن الازدواجية هي مملكته. من القدر، يدافع الإنسان عن نفسه ما استطاع. فهو، أحياناً، ينهب للصيد بهدف التسلية، أو النسيان، أو الفضول. وأحياناً أخرى، يبحث- بانتباه شديد الدقة- عن اجتناب الممنوعات. لا شيء يمكن القيام به. وبأقصى سخرية ممكنة، وبلباقة خفيفة ومدروسة، يبيّن لنا السرد،



في كلّ مرّة، أن الإنسان لا يمكنه الهروب من القدر.
إن فَنّ شهرزاد يحبّ الدقّة والوزن الأكثر صفاءً للعقل. خصوصاً في النصوص القديمة، حيث تستثمر الغموض: الحكاية تضمّ حكاية ثانية، هي- بدَوْرها- تضمّ حكاية أخرى، هي- أيضاً- تضمّ حكاية، وكلّ واحدة تنعكس في الأخرى، بينما الشخصيات تنتقل من قصّة إلى قصّة، كما لو أن الفضاء السردي لا تحدّه حدود. كلّ حدث يتكرّر عدّة مرات، وكذلك كلّ شخصية: شهرزاد تبحث عن التكرار، عن آثار المرآة، عن الانعكاسات، عن الأصداء، عن التطابقات، عن التماثلات. ومع الاقتراب من الخاتمة، بعد وضع كلّ أشكال الغموض، تحاول الحكاية القيام بالإعادة أو بسلسلة من الإعادات المتتالية، كي لا يتمّ الوصول إلى النهاية، مع إنتاج إعادة يائسة من طرف شهرزاد وهي تواجه الموت. تتغيّر النبرة بسرعة مدوّخة، لقد تَمّ جلاء كلّ غموض، كلّ شيء انقلب، إلى أن يضيع تعقيد البنية في شكل بساطة نهاية سعيدة.
في صرح «ألف ليلة وليلة» العظيم، أحدّ ما ينصت إلى شهرزاد: ليس، فقط، الأخت والزوج، بل هارون الرشيد، الخليفة العباسي العظيم، الذي هو الوجه المضادّ. لا نعرف شيئاً من شهرزاد؛ هي- بالنسبة إلينا- صوت بدون دمغة، في حين أننا نعرف كلّ شيء من هارون الرشيد... لكن الخليفة لا يحتمل سلطته الخاصّة: الأرق يعذّبه باستمرار، والكآبة تضطهده. إذن، سيضع قناعاً؛ التنكّر هو النزعة الحقيقية للسلطة المطلقة: يتنكّر في شكل تاجر، أو درويش، أو صيّاد، ويتصرّف مثل مهرّج أو مخادع. في الليل، وبينما في قصر آخر، ترنُّ حكايات شهرزاد، يجتاز مدينته، بغداد، التي لا يعرفها: ينظر، ويتقصّى، ويستمع، ويبحث، ويتجسّس مثل رجل يحرس كلّ شيء، لأنه يريد ممارسة السلطة إلى أقصى حدّ؛ السلطة التي لا تجد كمالها إلّا في قوّة النظر وقوّة السمع. فكيف- إذن- نفاجأ من كون كلّ الحكايات (حكايات شهرزاد كما حكايات من يخلفها) تصل إلى مسمعه، وبكونه الوحيد، هارون الرشيد، الكلّيّ القدرة، والكلّيّ العلم، القادر على هزم كلّ غموض؟!
لا نستطيع أبداً فهم «ألف ليلة وليلة» والحضارة الإسلامية، دون أن نتنكّر وجود نوعين من الخلق: الأوّل هو خلق آدم، الذي ننحدر منه جميعاً. والثاني، يشمل كلّ عجيب، وشيطانيّ وسحريّ: مملكة سليمان؛ هذه المملكة تجاور عالمنا، تحيى حياة موازية، وتمتلك قوانينها الخاصّة، وتتسرّب، أحياناً، داخل وجودنا...

المصدر:
* Pietro Citati, La Voix de Schéhérazade, Fata Morgana, 1996.

> أَثر كتاب (الليالي) هائل؛ هذا العمل الموسوعي الضخم، الذي قدَّم لنا علاء الدين والسندباد وعلي بابا، وسَحَرَ أدباء متباعدين بقدر تباعُد مارسيل بروست، وخورخي بورخيس، وباولو بازوليني، وسلمان رشدي...، كما امتدَّ إلى موسيقيِّين كبار افتُتِنوا بالليالي. وأبرز هؤلاء ريمسكي كورساكوف، وموريس رافيل.

لماذا افتُتِن مؤلِّفو الموسيقى بـ(الليالي) العربية؟

تيم آشلي*
ترجمة: أنور الشامي

لقد ظلّت تلك الحكايات مجهولة المؤلّف، المعروفة باسم «ألف ليلة وليلة»، طوال تاريخها العجيب، تحمل كلّ المعاني لكلّ الناس. وصفها روبرت لويس ستيفنسون بأنها «كتاب يأسِر في الصِغر، ويظلّ يُبهج في الكِبَر». وكأيّ عملٍ أدبيٍ كبير، فإن رؤيتنا له تتبدّل بتبدُّل المفاهيم، مع مرور الزمن. وكثيرٌ ممَّن كانت (الليالي) العربية (وهو عنوانها الأوسع انتشاراً في اللغة الإنجليزية) غذاءً لخيالات طفولتهم، قد عادوا إلى هذه الحكايات (سواءً كلّها أو بعضها) وهم كبار، ليجدوا شواغلهم تنعكس، مرّةً أخرى، في مضامينها. وعندما نَكبُر، نكتشف أن حيويَّتها الغرائبية تمتزج بحسّ شهواني، وآخر ديني، وبشعور متغلغل بالموت وقِصَر الحياة، وهي جميعها أحاسيس، كانت خافية علينا، في الحكايات، عندما قرأناها ونحن صغار.
لقد كان أثرها هائلاً؛ فهذا العمل الموسوعي الضخم- (يضمّ ما بين 10 إلى 15 مجلّداً، إذا تَمّ شراؤه كاملاً) الذي قدَّم لنا علاء الدين والسندباد وعلي بابا قد سَحَر أدباء متباعدين، بقدر تباعد مارسيل بروست، وخورخي بورخيس، وباولو بازوليني، وسلمان رشدي. لكن سحرها قد امتدّ- أيضاً- إلى موسيقيِّين كبار اُفتُتِنوا بها، وأبرز هؤلاء ريمسكي كورساكوف، وموريس رافيل.
إن فرادة «ألف ليلة وليلة» تكمن في كونه أُلِّف عبر عملية تطوُّرية؛ إذ يجري الاعتقاد بأن بعض الحكايات فيه مستمدّ من حكايات فارسية، لم تعد موجودة الآن، تُرجمت إلى العربية في القرن التاسع الميلادي، رغم أن العديد من هذه الحكايات قديمة قِدَم التاريخ، وبعضها هنديّ في الأصل، أما بعضها الآخر فقد تشكّل- ربّما- من تفاعلات ثقافية جرت في الشرق الأوسط، أو حتى في بلاد الشام. وعلى سبيل المثال، ثمّة أوجه شبه قويّة بين حكاية السندباد والأوديسا، وهو ما يستدلّ به كثيرون على أن الأسطورتَيْن، إما تنبثقان من مصدر واحد، أو أن المؤلّفين المجهولَيْن لحكاية السندباد كانوا على دراية بهوميروس. وبمرور الزمن، أُضيفت إليها حكايات من مصر وبغداد، وأساطير شعبية من شتّى أنحاء الشرق الأوسط، رغم أن النصّ المعتمد، وهو من عمل كاتب مجهول، لم يظهر إلّا في القرن الثامن عشر في مصر، وأصبح الأصلَ الذي استندت إليه الطبعات والترجمات الحديثة للحكايات.
ومع ذلك، توجد سِمَتان، هما من السمات الأبرز في «ألف ليلة وليلة»، ويبدو أنهما ظلّتا ثابتتَيْن فيها خلال معظم تاريخها: السمة الأولى هي أن عدد الحكايات ظلّ- على ما يبدو- ثابتاً عند الرقم 1001، منذ مطلع القرن العاشر، والسمة الثانية هي أن الحكايات كانت الوسيلة الأدبية في قصّة شهرزاد المألوفة. لكن، يبقى المغزى الدقيق للرقم الذي يُقرأ من اليمين كما يُقرأ من اليسار (1001) غامضاً في بعض جوانبه، رغم أن الروائية «أيه أس بيات» قد أشارت إلى أنه ينبغي أن يُقرَأ بوصفه رمزاً للّانهائية. ومع ذلك، فقد كان لحكاية شهرزاد، وهي راوية المجموعة كلّها، نتائج هائلة، في كونها لا تحدّد بنية المجموعة فحسب، بل تحدّد- أيضاً-

إلحاحها غير المعتاد على الطبيعة الوجودية للحكاية، ومغزاها.

إن شهرزاد، في جوهر الأمر، تروي حكاياتها كي تُبقي على حياتها؛ فزوجها الملك الهندي شهريار، قد قتل زوجته الأولى بعد أن ضَبَطها بالجرم المشهود، مع عشيقها، ونذر أن يقتل كلّ زوجة من زوجاته صباح ليلة زفافهما؛ ومن ثَمَّ كانت حيلة شهرزاد، في أن «تزجي الليل» بحكاية تنقطع، دائماً، قبل انحلال العقدة، حتى يدعها شهريار تعيش يوماً آخر، ويعرف نهايتها، تهدف إلى تكبيل رَجُلٍ كارهٍ للنساء ومضطربٍ نفسيّاً. لكن الحكايات سرعان ما كانت تبدأ في التداخل، حيث يلتقي كلّ بطل من أبطال شهرزاد شخصيةً أخرى، لديها حكاية أخرى، ترويها بدورها. ولذلك كان تأثيرها العامّ يشبه تأثير المتاهة، حيث ترتدّ الروايات المختلفة، دائماً، إلى نفسها.

وهي تعني- أيضاً- أنه إذا كان لك أن تبقى على قيد الحياة، فعليك أن تمتلك القدرة على أن تحكي قصّة، مهما كانت بسيطة أو معقّدة. فجميع الحكايات تُروى تحت تهديد الموت: والناس في «ألف ليلة وليلة» لا يعيشون «في سعادة أبدية»؛ فاليومية وهمٌ زائف. وحتى عندما تكتمل الحكاية رقم (1001)، وتعيش شهرزاد وشهريار في هناء وسعادة، يتمّ تذكيرنا بأنه قد جاءهما «هادم اللذات، ومفرّق الجماعات». وثمّة عبارات مماثلة تتخلّل صفحات الحكايات كلّها، مثل لازمةٍ متكرّرة.

إن ريمسكي كورساكوف، وموريس رافيل، كليهما يتّخذان من شخصية شهرزاد نقطة الانطلاق لعمليْهما المقتبسَيْن من «ألف ليلة وليلة»، فكلاهما يهدفان إلى بناء الحكايات عبر الصوت، وكلٌ منهما- إلى حَدٍّ ما- ينطلق من «ألف ليلة وليلة»، لكنه لا يحاول أن يقدّم تمثيلاً مباشراً لأجزاء، يقتطعها منها.

وكان ريمسكي يتوخّى الحيطة عندما يتعلّق الأمر بنقاش الصلة بين سيمفونيّته «شهرزاد» وكتاب «ألف ليلة وليلة»، ويدفع- في الأساس- بأن تأثير «ألف ليلة وليلة» عليه كان إيحائياً لا وصفياً. وقد كتب يقول في سيرته الذاتية: «كنت أضع نصب عينيّ تأليف مقطوعة أوركسترالية تضمّ أربع حركات، وترتبط ارتباطاً وثيقاً من خلال موضوعاتها وجُمَلها الموسيقية، لكنها، مع ذلك، تقدّم مشهداً يضمّ صوراً خيالية وتصاميم ذات سمة استشراقية». إن ما يقوم به هو- في واقع الأمر- عملٌ دقيق للغاية؛ وذلك لأنه يحافظ على القصّة الإطارية لشهرزاد وشهريار، جنباً إلى جنب مع فكرة الحكايات التي تدور داخل حكايات أخرى، لكنه يعمد، بعدئذ، إلى سلسلة من القصص الموسيقية التي هي- جزئيّاً- من ابتكاره.

في البداية، تُسمَع جملةٌ موسيقية تنمّ عن غضب شهريار، عبر آلات النفخ النحاسية، وهي جملة يجيب عليها صوت الكمان منفرداً، معلناً بدء شهرزاد حكاياتها، وهنا يقودنا- بدوره- إلى تصوير ريمسكي الخالد لسفينة السندباد، وهي تضطرب فوق مياه البحر، ممّا يشكّل إطاراً ثانياً، تندرج فيه الحكايات المتبقّية بحسب تسلسلها. وعند هذه النقطة، تزداد الأمور تعقيداً، إذ سرعان ما يصبح جليّاً أن ريمسكي لا يتبع حكاياتٍ محدّدة من «ألف ليلة وليلة»، بل هو يأبى أن يخبرنا بالرحلة التي يصفها من بين الرحلات السبعة للسندباد. أمّا القسم الثاني من المتتابعة السيمفونية فيكتفي بوضعه تحت عنوان «حكاية الأمير الكالنداري». ولو أننا عدنا إلى «ألف ليلة وليلة»، فسوف نجد أنها تضمّ ثلاثة أمراء كالنداريين، وأن المسار الموسيقي لدى ريمسكي لا يتبع أيّاً من حكاياتهم. لقد كان ريمسكي- في واقع الأمر- يؤلّف، خلال ذلك، «ألف ليلة وليلة» خاصّة به.

ولا تقلّ أهمّيّة، عن ذلك، الطريقة التي تُورد فيها الحكايات تعليقات مستمرّة حول العلاقة بين شهرزاد وشهريار، والتي تشكّل جملُها الموسيقية أساس العمل برمّته. إن كون شهريار قد مزج نفسه- على الفور- بشخصية السندباد، هو أمر واضح منذ اللحظة التي نسمع فيها الموسيقى المصاحبة للرحلة البحرية لهذا الأخير، والتي تقوم على تعزيز الموضوع الرئيسي للملك. وفي أثناء ذلك، ينطلق صوت الكمان المنفرد لشهرزاد ليتخلّل المقطوعة الموسيقية كلّها، كما لو أنه ينشئ مادّتها، ويرتّبها، ويتزامن تحطّم سفينة السندباد، قرب نهاية العمل، مع انهيار الأحكام الدموية لشهريار. وفي النهاية، يتلاقى لحن شهريار- وقد تطهّر، الآن، من عنفه المرعب- مع لحن شهرزاد ليصنعا معاً ثنائية حبّ مفعم بالنشوة. إنها مقطوعة موسيقية رائعة، وقد ظلّت، دائماً، تحظى بشعبية مُستحقّة، رغم أن قليلين، فقط، هم من أقرّوا بعَظَمتها أو بأصالتها.

لكن شهرزاد، لدى رافيل، تثير مشاعر أكثر تبايناً وإبهاماً؛ وذلك لأنها ترتبط- أساساً- بالنظرة الاستشراقية إلى ثقافة الشرق. ولأن أولى الترجمات الغربية لكتاب «ألف ليلة وليلة» تعود إلى مطلع القرن الثامن عشر، فقد تزامنت مع ظهور الأيديولوجية الإمبريالية، والكولونيالية. وقد غذّت الصراحة الجنسية التي تجلّت في بعض الحكايات ممتزجةً بعنف متأصّل، في بعض الأحيان، الخيالات التي ترى «الشرق» الذي يعتريه الغموض، بوصفه تجسيداً لثقافة كانت في الماضي أكثر جَنسَنة من ثقافتنا؛ ومن ثَمَّ، فإن أغاني رافيل يجب النظر إليها بوصفها جزءاً من تقاليد جمالية تتضمّن أعمالاً أدبية، مثل ديوان «الشرقيّات» لفيكتور هوغو، ورواية «سلامبو» لغوستاف فلوبير، فضلاً عن مجموعة من الأوبرات، التي، وإن كانت قد أصبحت الآن في طيّ النسيان، إلا أنها تتميّز بأجوائها الشرقية الغريبة.

إن نصّ شهرزاد كتبه أحد أصدقاء رافيل، وهو الشاعر ليون لوكلير، الذي اتّخذ اسماً مستعاراً، مزج فيه بين بطلين من أبطال ريتشارد فاجنر، ليصبح تريستان كلينغسور. وقد نشر كلينغسور مجموعته التي تضمّ 100 قصيدة، تحت

عنوان «شهرزاد في عام 1903، استلهم فيها ترجمةً جديدة لـ«ألف ليلة وليلة» كانت تحمل إيحاءاتٍ جنسية.

اختار رافيل، بعناية، ثلاث قصائد من قصائد كلينغسور الأقلّ تصريحاً بالجنس، وطَبَعها طباعةً جديدة. وبينما يترك كلينغسور- غالباً- جنس الراوي لخيال القارئ يحدّده، فإن رافيل يختار- تحديداً- مغنّية سوبرانو من طبقة متوسّطة؛ ما يجعلها تمتزج مع شهرزاد نفسها.

وكما هو الحال مع مقطوعة ريمسكي، فإن رافيل يفتتح أغنيته برحلة بحرية، وهي، هذه المرّة، جولة عبر آسيا، بحسب ما تَصَوَّرها كلينغسور «حيث ينام الخيال مثل إمبراطورة في غابة مليئة بالألغاز». إن الراوية تريد أن ترى «الناس يموتون بسبب الحبّ أو الكراهية»، وأن تستمع إلى «العلماء يتناقشون حول الشِعر والجمال»، وأن تسافر- أخيراً- إلى الصين، كي تشاهد «القَتَلة وهم يبتسمون، فيما يقطع الجلّاد رأس رجل بريء». لكنها، فوق ذلك، تتوق إلى العودة من أسفارها حتى يمكنها أن تروي حكاياتها، «وأوقفها بدهاء مثل السندباد، بأن أضع فنجاني العربي القديم على شفتيّ». إن الموسيقى، المترعة بالبريق والشهوانية، تنطلق بنا، عبر صور وهميّة مدهشة، وغالباً ما تكون ساحرة (...). ورغم القلق الأيديولوجي فإن أغنية رافيل، مثلما هي مقطوعة ريمسكي، لا تفتأ تفتن مستمعيها، فيما لا يزال «ألف ليلة وليلة» يمارس سحره على الخيال البشري.

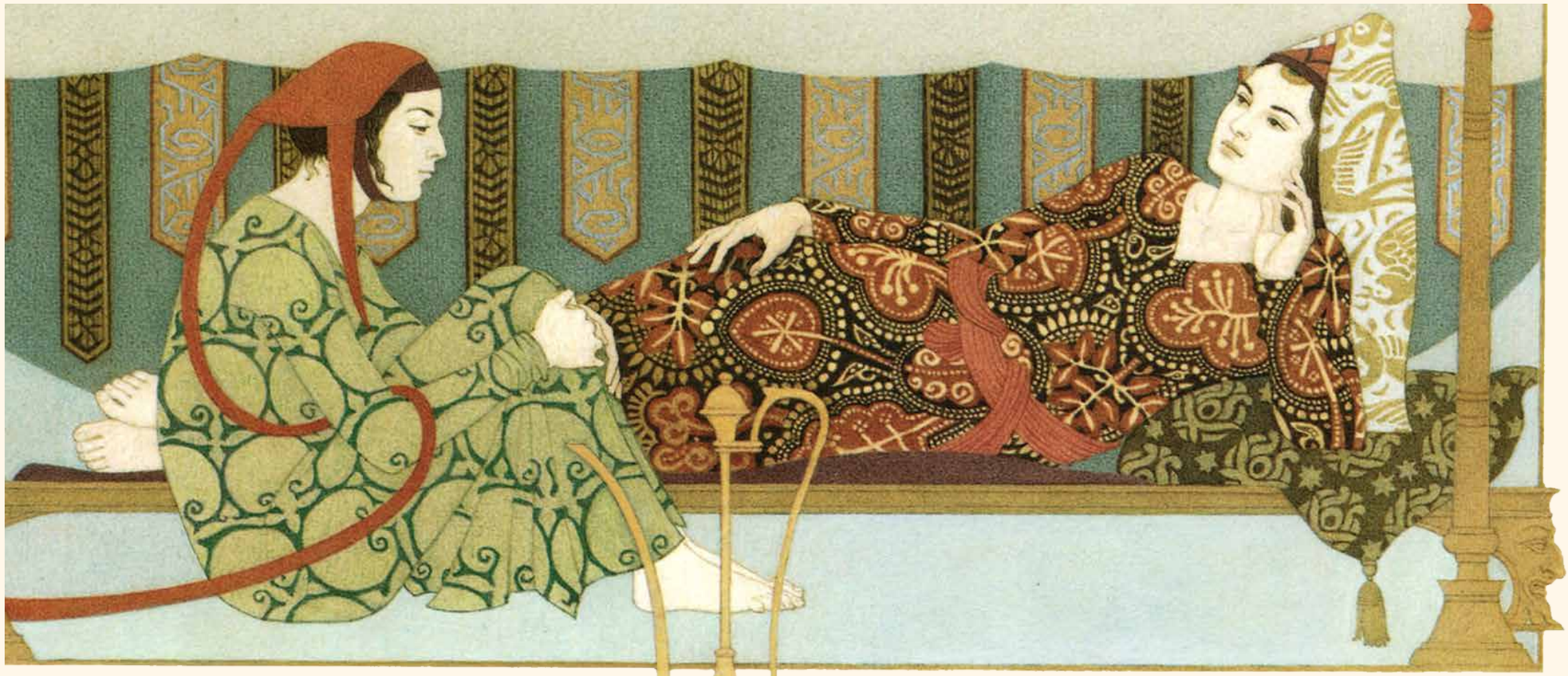
* ناقد في صحيفة الجارديان البريطانية



شهرزاد هي الحكّاءة، وهي الحكاية. إنها «ألف ليلة وليلة»، والليالي الألف هي شهرزاد... جميعهنّ كنّ متشابهات، إلى أن اختلفتْ عنهنّ شهرزاد؛ فغيَّرت قَدَرها وقَدَرهنّ، بل غيَّرت قدر شهريار القاسي نفسه.

شهرزاد
رائدة الواقعيّة السحريّة

صالح علماني



شهرزاد تقود خيط الحكاية، وتروي القصص لتنجو، ولتعيد بعث «إنسانية» السلطان، أيضاً.
ولكي يكون ما يُروى واقعياً وساحراً، لا بدّ أن تكون الراوية هي شهر زاد.
«ما رويتُه- يا أختاه- لا يمكن مقارنته بما سأرويه في الليلة القادمة، إذا ما بقيتُ حيَّة، واستبقاني مولاي الملك إلى جواره»
إنه لسان حال شهرزاد وصوتها، فاستراتيجيّتها تعتمد على تصعيد التشويق في القصّة، لتطيل حياتها يوماً آخر، من أجل أن تبقى حيّةً في ذاكرة العصور، إلى أبد الآبدين.
كيف كانت ستصلنا سبائك الذهب هذه، لو لم تتطوَّع شهرزاد لافتداء بنات جنسها، ولو لم تضع استراتيجية قَصَّها المُحْكَمة.
مضت قرون على ولادة الكتاب في عالم الأدب، ومازال سحر صوت شهرزاد يفتن القرّاء: «بلغني، أيُّها الملك الرشيد، ذو الرأي السديد أن...»، ويتواصل السرد الشجيّ الأخّاذ، يعبر العصور، تسقط أيديولوجيّات ومعتقدات، وتتلاشى دول وحضارات، ويظلّ صوت شهرزاد يأتي هادئاً، يريده الأطفال في حكاية كلّ ليلة، يريدون فرك المصباح ليخرج لهم المارد الجنّي، ويلبّي رغباتهم. يسابقون الكبار، ويدخلون الحكاية، يصيرون علاء الدين، وسندباد، وشخوص كنز الحكايات الخيالية التي لا تنفد.
من الغريب أن هنا العمل الذي أُهمِل طويلاً في بلاد العرب، وعومِلَ، لدى مرجعيّات الثقافة العربيّة الإسلامية، بازدراء، طوال قرون، بوصفه كتابَ خرافاتٍ شعبية، ضئيل القيمة الفكرية، والأدبية، انتهى به المطاف ليكون عملاً كلاسيكياً بامتياز، والعمل الأدبي العربي الذي سيتمتَّع بالخلود، عالمياً، إلى الأبد، ويجتنب، بسحره الهائل، على امتداد العصور، ملايين القرّاء، ويشيد به العظماء، من فولتير إلى بورخيس، ويستحوذ على قلوب الصغار والكبار من كافّة الأعراق والأجناس. بل وصل الأمر بـ«ألف ليلة وليلة» إلى أن يكون أحد أهمّ مصادر إلهام جيل كامل من الكتّاب في النين أحدثوا هزّة مدوّية وشكلوا أبرز ظاهرة ثقافية عالمية شهدها النصف الثاني من القرن العشرين، وأعني بها تيّار الواقعية السحرية، في الرواية الأمريكية اللاتينية.
عند الحديث عن الأثر الذي خلّفه «ألف ليلة وليلة» في تيّار الواقيعة السحرية والأدب الأمريكي اللاتيني عموماً، لابدّ من البدء بخورخي لويس بورخيس، عرّاب (الليالي) العربيّة الأكبر، في قارّة العجائب، لأن بورخيس الذي لم يكتب رواية، ويُعَدّ- مع ذلك- مُعَلِّم الروائيّين في قارّته، كان مولعاً بكتاب «ألف ليلة وليلة»، الذي اكتشفه منذ طفولته المبكّرة، فهو يقول، في إحدى محاضراته: «ذاكرتي تعيدني إلى مساء يوم، قبل ستّين عاماً، إلى مكتبة أبي في بوينس آيرس: إنني أرى أبي، وأرى ضوء الغاز، ويمكنني لمس رفوف المكتبة. أعرف- بالضبط- أين أجد «ألف ليلة وليلة» بترجمة بورتن... عندما أفكر في «ألف ليلة وليلة»- تحديداً- فإنني لا أفكّر في المجلّدات المتعدّدة، الثقيلة والمزركشة (أو- بعبارة أدقّ- المشغولة بتكلُّف)، إنما أفكّر في ما أسمّيه أنا ألف ليلة وليلة الحقيقية: ليالي غالان، و- ربّما- ليالي إدوارد ويليام لين.
معظم قراءاتي كانت بالإنجليزية؛ معظم الكتب وصلتني باللّغة الإنجليزية، وأنا ممتنّ، بعمق، لهذا الامتياز».
ويستطرد في محاضرة أخرى قائلاً: «إن ترجمة بورتن كانت تُعَدّ، آنذاك، كتاباً إباحياً، تحظر قراءته على الأطفال»، ولهذا كان بورخيس الطفل يقرؤه خلسة، ولشدّة افتتانه بسحر الكتاب، لم ينتبه إلى ما كان يُعَدّ فقرات



إباحيـة متهتّكـة. فالحكايـات لم تكن سوى حكايات، ولم يدُر في خلده أنها تتضمّن أيّة إيحاءات أخرى غير لائقة. يعـدّ بورخيـس هـنا الكتـاب خلاصةَ الكتـب، ومتاهة المتاهـات، و«الرواية الدائريـة»، وأنه محاولـة لانهائية مثل «كتـاب الرمـل» الـذي كتبـة بورخيـس نفسـه. يقول بورخيس: «العـرب يقولون إنـه لا يمكن لأحـد أن يقرأ «ألف ليلـة وليلة» حتى النهاية... لأن «ألف ليلة وليلة» بلا نهاية. فحين نقول ألـف ليلة فهذا يعني ليالـيَ لانهائيـة، ليالـيَ كثيرة، ليالـيَ لا تُحصى. والقول «ألف ليلة وليلة» هو إضافة ليلة أخرى إلى اللانهائي. ويتابع بورخيس: فلنتنكّر عبارة إنجليزية مثيرة للفضول. ففي بعض الأحيان، بدل أن يُقال: «إلى الأبد»؛ أي for ever، يقـال: for ever and a day؛ أي «إلـى الأبـد، ويـوم إضافـي». يضـاف يوم آخر إلـى كلمة «الأبـد». وهنا ينكّرنا- أيضاً- ببيت شعر لهاينه موجّه إلى امرأة: «سأحبّك حبّاً أبديّاً، وما بعد أبديّ، كذلك».

ويتابـع بورخيـس: «هنالك، في هذا الكتـاب، أحلام داخل أحلام، تُحدث إحساساً بالدوار، وحكايات ضمن الحكايات. وهنا يشـبة، قليلاً، مـا يحدث في «الكيخوتـي»، أو كما في «أليس في بـلاد العجائب»، وفـي «الديكاميرون»، وكما في مغامرات «أوليسـيس»، أيضاً، مع الأخذ في الحسـبان أن «أوليسيس» يسمّى، هنا، السندباد البحري».

«عندما أفكّر فـي «ألف ليلة وليلة»، فإن أوّل ما آخذه فـي الحسـبان هو إحسـاس فسـيح بالحرّيّـة. ولكنني أعرف، فـي الوقـت نفسـه، أن الكتـاب- وإن كان فسـيحاً وحرّاً- محكـوم بعدد محـدود من المنهجيّات؛ فالعـدد ثلاثة- على سبيل المثال- يظهر بتواتر كبير، ولا نجد فيه شخصيات؛ أو أننـا- بالأحـرى- نجـد شـخصيّات، لكنهـا شـخصيّات مسطّحة (ربّما، باستثناء شخصية الحلّاق الصامت)، نجد رجالاً أشـراراً ورجالاً أخياراً، نجد ثواباً وعقاباً، وخواتم سـحرية، وطلاسـم. ومع أننـا ننزع إلى التفكير فـي أنه يمكـن للحجم- بحَدّ ذاته- أن يكون شـيئاً هائـلاً، إلّا أنني أظـن أن هنـاك وفـرة من الكتـب التي يكمن جوهرها فـي اتّساعها الكبير. ففـي حالة «ألف ليلة وليلة»، على سبيل المثـال، ثمّـة متّسـع للتفكير فـي أن الكتـاب ضخم، وأن القصـة لا تنتهي أبـداً، وأننا لن نصل إلـى النهاية مطلقاً. لا يمكـن لنـا أن ننرع (ألـف ليلة وليلـة) كلّها أبـداً، ولكن واقـع أنها موجودة في متناول اليد، يزيد، إلى حَدّ ما، من عظمة المسـألة. ذلك أننـا نعرف أنه يمكن لنـا أن نتعمّق في الكتاب أكثر، وأننا نستطيع مواصلة نزع الصفحات، وأن العجائـب والسـحَرة والشـقيقات الثـلاث الجميـلات سيكونون هناك، دائماً، بانتظارنا».

أمّـا غارسـيا ماركيـز، رائـد الواقعيـة السـحريّة وكاهنها الأكبـر، فيقـول، فـي مطلـع منكّراته «عشـت لأروي»، إن حياتـه لـم تكن ما عاشـه، بل مـا تنكّره ليرويـه. لقد كان غارسيا ماركيز (شهرزاد) معاصرة، حكّاءً بارعاً ومتميّزاً، مثـل بطلة «ألف ليلة وليلة». إنه بارع إلى حدّ القدرة على حمـل القـرّاء إلى جنـان خيالية، لم تخطر لهـم في بال... إلـى غراميـات ورديـة، ومغامـرات مواخير، إلـى غرائب وعجائـب أسـطورية، وصفحـات صحافية مفعَمـة بأدبٍ يتجـاوز حـدود الخيـال. وأروع من ذلك كلّـه أن الجميع، فـي كلّ أنحاء العالم، صاروا يدعونـه «غابو»، كما لو أن الجميـع كانوا زملاءه في المدرسـة. وصـار هناك إجماع علـى أن تاريـخ الآداب لم يعرف روائياً مثله (جمهور قرّاء يُقـدَّر بمئات الملايين، وثراء ثقافي، ومعرفي، بلا حدود) منذ أزمنـة آخر العمالقة: جويـس، وهمنغواي، وفوكنر. إنـه رائد تيّار اجتاح العالـم، انطلاقاً من بلد تُنهكه حروب أهليّة متتالية، في قارة بائسة وشبه منسيّة. وكان السحر الخرافي المسلَّح بالواقعية والقدرة على الإقناع هو السبيل الذي استطاع، من خلاله، الاستحواذ على أوسع جمهور، ما كان يمكن لكاتب أدبيّ أن يحلم به.

لطالما أكّد غارسـيا ماركيز أنه يدين بمنهجه الروائي الذي اختطّه إلى قراءاته الواسـعة والمتشعّبة، لكن أعظم تأثير

صـادم تلقّـاه فـي حياته هـو ذهوله أمـام عملَيْـن عظيمَيْن شَكّلا أهمّ مصادر إلهامه: «ألف ليلة وليلة»، ومؤلفات فرانز كافـكا؛ فهـو يقول في الفصل العاشـر، مـن مناكّرته: «إنني أتنكّر اليوم، بينما أنا أسـترجع مسيرة حياتي، أن مفهومي للقصّـة القصيـرة كان بدائياً، على الرغـم من كثرة القصص التـي قرأتها، منذ انبهـاري الأوّل بقصص «ألف ليلة وليلة». حتـى إنني تجرّأت علـى التفكير بأن العجائـب التي ترويها شـهرزاد كانت تحدث فعلاً في حياة عصرها اليوميّة، وأنها لـم تعد تحدث بسـبب عدم تصديق الأجيـال التالية، وجبنها الواقعـي. كان يبدو لي أنه من المسـتحيل- للسـبب نفسـه- أن يعـود أحـد، في عصرنا، إلى تصديق أنـه يمكن الطيران فوق المدن والجبال على متن بسـاط، أو أن يُعاقَب عبد، في كارتاخينا دي إنذياس، بالعيش مئتي عام داخل قارورة، إلّا إذا كان مؤلّف القصّة قادراً على جعل قرّائه يصدّقون ذلك».

اللغـز- إذاً- ليـس في الخيـال الجامح، إنما فـي القدرة على جعـل الحـدث الخيالي مُقْنِعاً. وشـهرزاد تسـتطيع إقناعنا، دون جدال، بأن هناك سـجاجيد طيّارة، ومصابيح سحريّة تحقّق المعجزات، وجبل مغنطيس يجتنب السـفن، ويسحب منهـا مسـاميريها ليُغرقها بمَـنْ فيهـا. وقـد اسـتلهم ماركيز المعلّمـة شـهرزاد، فجعـل لشـراب البابونج السـاخن مذاق نافذة، وعندما تسـتهجن قولَه الخادمة التي جاءته بالشراب السـاخن، وتتـذوّق ما في الفنجان، تجـد أن له طَعم نافذة، بالفعل. إنها المعادلة السـحرية التي تُمكّن صاحب «مئة عام مـن العزلة» مـن الإقناع، بل أكثر من ذلـك، فهو يبدأ وصف قريته المتخيَّلة «ماكوندو» بأنها قرية صغيرة، من عشـرين بيتاً. حيث «كان العالم حديث النشوء، حتى أن أشياء كثيرة كانت لا تزال بلا أسـماء. ومن أجل ذكرها، لابدّ من الإشـارة إليهـا بالإصبـع»، ويواصـل الحديث، بعد ذلك، عن أسـرة الغجـر التـي تنصب خيمتهـا قرب القرية، في شـهر آذار من كلّ عـام، تأتـي في كلّ مـرة باختراع جديد: «جـاءت- أوّلاً- بالمغنطيـس. قام غجـريّ مربوع يُدعـى ميلكيادس بعرض صاخب لما سمّاه أعجوبة علماء الخيمياء المقدونيّين الثامنة. مضـى، من بيت إلى بيـت، وهو يجرّ سـبيكتَيْن معدنيّتَيْن، فاسـتولى الذعر على الجميع، حين رأوا القدور والطسـوت والكمّاشـات والمواقـد تتسـاقط مـن أماكنهـا، والأخشـاب تطقطق، لأن المسامير والبراغي راحت تتململ لتنتزع نفسها مـن الخشـب... وتنقاد جميعها، في حشـد مضطـرب، وراء حديدتَـيْ ميلكيادس المغنطيسـيَّتَيْن». هنا المشـهد بحكايته مستوحًى- دون ريب- من قصّة جبل المغنطيس الذي يجتنب السـفن، ويسحب المسامير من ألواح أخشابها لتغرق، مثلما حدث لسفينة الملك عجيب، في واحدة من حكايات شهرزاد. بـل إن غارسـيا ماركيز يشـير أكثر مـن مرّة إلـى «ألف ليلة وليلـة»، فـي رائعتـه «مئـة عام مـن العزلة»، حيـث لكتاب شهرزاد حضور ثابت، دون أيّة شبهة؛ ففي الفصل العاشر، يتحـدّث الـرواي واصفاً المشـهد، الذي توصّل فيـه أوليانو الثاني إلى إقناع أورسولا بأن تسمح له بفتح غرفة الغجري ملكيادس، فكانت الغرفة نظيفة لا أثر فيها للغبار، مثلما كانت يـوم مات الغجري فيها، قبل سـنين طويلـة. وحين رجعت أورسـولا حاملـة دلـو ماء ومكنسـة، كي تغسـل الأرضية، وجدت أوريليانو الثاني مسـتغرقاً في قراءة كتاب. ومع أنه كتاب بلا غلاف، ولا يظهر عنوانه في أيّ مكان، إلّا أن الطفل كان مسـتمتعاً بقصّة امرأة تجلس إلـى المائدة، ولا تأكل إلّا حبّـات رز، تلتقطهـا بالدبابيس.وقصّـة الصيـاد الذي طلب من جـاره أن يعيره قطعـة رصاص لشـبكته، وكافأه، بعد ذلك، بسـمكة، وجد ماسـةً في بطنها. وقصّة المصباح الذي يلبّـي رغبـات حامله، والسـجاجيد التي تطير. سـأل الطفل أورسـولا- وهـو ذاهل- عمّا إذا كان كلّ ذلـك حقيقياً، فردّت عليـه بـ«نعم»، وبأن الغجر كانـوا يأتون إلى ماكوندو، منذ سـنوات طويلة، حاملين معهم مصابيح سـحريّة، وبُسـطاً طيّارة. وتنهّدت قائلة: ما جرى هو أن العالم أخذ بالضياع، شيئاً فشيئاً، ولم تعد تلك الأشياء تأتي.

إنهـا إشـارة امتنـان واضحـة، لا لبـس فيهـا، لشـهرزاد وحكاياتهـا. وهي لفتـة تتكرّر في الفصل الثامن عشـر، مع أوريليانو قبل الأخير من سـلالة آل بوينديا، والذي يتحوّل إلى قارئ نهم، كذلك، للكتاب ممزّق الغلاف نفسه، حتى أنه حفظ أساطيره عن ظهر قلب.

هـذا الكتـاب ذو الغلاف الممزّق هو نفسـه الذي وجده الطفل غابرييل غارسـيا ماركيز، حين كان في التاسعة من عمره، فـي قاع صنـدوق مهمل، في بيـت جدّه الكولونيـل، وافتتن بحكاياته مثل جميع أطفال العالم، وهم يقرؤون أو يسمعون تلـك الحكايات الخيالية، ويحلّقـون معها في عوالم الخرافة السـاحرة. فالواقـع لا يبدو حقيقياً لمجـرّد أنه حقيقي، إنما بسبب الطريقة التي يُروى بها.

وهـذا مـا يؤكّـده- أيضـاً- الكاتـب البيروفـي الكبيـر ماريو بارغـاس يوسـا: «لا وجـود فـي تاريـخ الأدب لمثـال أكثر بسـاطة وتألّقاً من مثال شـهرزاد وشـهريار، لتفسـير سبب وجـود القصص التخيُّلية في حياة البشـر. فرواية شـهرزاد لقصص تفتن الملك، هي- في نظرها- مسألة حياة أو موت؛ لأنه إذا ما فقد شـهريار الاهتمام، أو أحَسّ بالضجر، فسوف تُسَلَّم إلـى الجلّاد، مـع أوّل أنوار الفجر. هـذا الخطر القاتل يشـحذ مخيّلتها، ويقودها- دون أن تدري- إلى اكتشـاف أن عالـم الخيـال، مثلما هـو عالم الواقع، واحـد ومتنوّع وغير قابـل للانقسـام. وعندما يعفو شـهريار عـن زوجته، يكون قـد صار شـخصاً، تمكّنـت القصص مـن تحويله إلـى كائن متحضّر، وحَسّاس، وحالِم».



عبدالسلام بنعبدالعالي

منابر القراءة.. والكتابة

لم أعد أقوى على إخفاء تردّدي، بل حرجي في بعض الأحيان، عندما يسألني أحدهم أن أدلّه بالضبط على المكان الذي اطلعت فيه على فكرة، أو المصدر الذي استقيت منه معلومة، أو المنبر الذي نشرت فيه آخر مقال، وغالباً ما ألجأ إلى الجواب الواضح / الغامض قائلاً: «في الشبكة»، شاعراً كأنني أجيب: «في اللامكان». ولعلها الإجابة نفسها التي تخطر ببالي، عندما يسألني مَن أكلّمه عبر الهاتف النقال: «أين أنت الآن، ومن أيّ مكان تتكلم؟».

لا شك أن هذا الإحساس لا يصدق فحسب على كل من «يسبح» في الشبكة ليتابع ما يُنشر، وإنما حتى على المؤلفين أنفسهم. فمعظم الكتّاب تنتابهم الدهشة ويأخذهم الذهول عندما يقفون اليوم على سرعة التنقل و«القفز» التي تلحق ما ينشرونه. ما يطبع الكتابة المعاصرة هو أن المطّلع عليها غير قادر على ضبط مصدرها «الأصلي»، مثلما أن صاحبها عاجز عن التحكّم في تنقّلها، وحصرِ الحوامل التي تظهر عليها، وربما حتى الوظائف التي تؤديها، والمتلقّي الذي تتوجه إليه. فما أن يظهر المقال على صفحة مجلّة أو عمود جريدة أو حيّز موقع إلكتروني، حتى يأخذ في القفز بين المواقع و«السّباحة» في الشبكة. لا عجب أن يعتري القارئ نوع من الدوخة، وأن يُفاجأ المؤلف بأن ما كتبه منشور في أكثر من مكان وبأكثر من شكل، بل إنه قد يجد نفسه متنقلاً من موقع لآخر، وفي منابر لم يكن له عهد بها، وبين أسماء لم يكن يخطر بباله أنه سيكتب إلى جنبها. مجمل القول إذاً إن القرّاء اليوم تائهون بين مرجعيات غير قارة، مثلما أن الكتّاب لم يُعدّ باستطاعتهم أن يدّعوا أنهم يختارون المنابر التي ينشرون فيها، إذ بمجرد أن يظهر نصّهم في أحدها حتى تصطاده «الشبكة»، كي يدخل في مسلسل الاستنساخ اللامتناهي.

ليس بوسعنا أن ندرك مدى التحوّل العميق الذي هزّ «جغرافية» القراءة والكتابة ما لم نتنكر العلاقة التي ترسّخت لدينا مع «المراجع» و«المصادر» التي كنا نعتمدها كقرّاء، والمنابر التي كنّا، حتى وقت قريب، نتخذها حوامل لكتاباتنا. فقبل أن يفرض النّشر الإلكتروني أخلاقياته المستحدثة، ويسنّ للمؤلف وللمتلقي قواعده الجديدة، كانت لنا، قرّاءً وكتّاباً، لا أقول معايير ثابتة، وإنما أعراف مُتّبعة تضبط علاقاتنا بـ «النصّ»، فكانت تسمح للقارئ بالإحالة إلى مراجع بعينها، مع ما تفرضه القواعدُ «الصّارمة» للكتابة من تمييز دقيق بين المصادر والمراجع، وذكر لاسم المؤلف ومصدر الاقتباس ومكان النشر وتاريخ الظهور، وبالمثل فإنها كانت تدفع المؤلف إلى أن يميّز بين ما يصلح للنّشر على صفحات المجلات، وما لا يصلح إلّا للصّحف. وحتى إن كان النّشر في الجريدة، فإن السّاهرين عليها سيميّزون بين ما يليق للنشر في الصفحة الأولى، وما لا يمكن أن يظهر إلّا على الأخيرة، بل إنهم قد يقررون أن المقال لا يمكن أن ينشر إلّا في ملحق أسبوعي. والأهم من كل ذلك، هو أن حوامل الكتابة كانت دوماً ملوّنة مسيّسة مؤدلجة. فقد كانت تنقسم مثلنا أحزاباً وشيعاً، منها اليميني ومنها اليساري، منها التقليدي ومنها الحديث، منها المتزمت ومنها الطلائعي...

الخلاصة أنّنا كنا نعرف، كقراء، إلى أين نولّي وجوهنا، مثلما كنّا، ككتّاب، نسلّم بأن ما نكتبه كان يُحدّد، ويَتحدد بِـ«أين» نكتبه، وأنّ منبر الكتابة كان يعيّن قيمتها، بله شكلها ولغتها وحتى مضمونها وانضواءها والوظيفة المتوخاة منها. في هذا الإطار تميّزت صحف عن أخرى ومجلات عن مثيلاتها، وكتّاب عن زملائهم. وتجنباً لكل موازنة قد لا تروق، لنكتف بأخذ أمثلة من الإنتاجات الأجنبية، ولتكن الإنتاجات باللّغة الفرنسية التي شاءت الظروف أن أتابعها عن كثب. هنا نلاحظ أن كُتّاب مجلّة الأزمنة الحديثة، ومجلّة نقد ومجلّة بوبيتيك ومجلّة تيل كيل والماغازين ليتيرير.. يختلفون أشدّ الاختلاف عن كتّاب مجلّة إيسبْري، وكتّاب المجلّة الفرنسية الجديدة، وكتّاب مجلّة الميتافيزيقا والأخلاق، بل حتى عن كتّاب النقد الجديد، والإنسان والمجتمع... وهذا يصدق كذلك على الصحف واليوميات، فمن ينشر مقاله في جريدة لوموند ليس كمن ينشره في ليبيراسيون أو لومانيتي أو الفيغارو... بل إن دور النشر ذاتها كانت تتوزع جهات غير متكافئة، فكان منها الطلائعي والمتزمت، المنفتح والمنغلق، الحديث والتقليدي. فمن ينشر عند «المنشورات الجامعية الفرنسية» أو «فْران» أو «غاليمار»، ليس كمن ينشر عند «ماسبيرو» أو «ميْنُوي» أو«المنشورات الاجتماعية». لقد كان اسم دار النّشر على الغلاف يكاد يدخل ضمن المحدّدات الفكريّة للكتّاب، ويعيّن توجّهه فيحدّد قرّاءه.

حتى وقت قريب إذاً، كان منبر القراءة معروفاً محدّداً يمكن الإحالة إليه وإلى مكان نشره وتاريخ ظهوره، مثلما كان اختيار منبر الكتابة جزءاً من انضواء الكاتب والناشر معا، ولم تكن منابر القراءة قط عائمة في «اللامكان»، ولا منابر النّشر وحوامل الكتابة مسألة عَرَضية على الإطلاق، وإنما كانت تدخل في وسم الكتابة وتحديد شكلها، بل ربما حتى معانيها ووظائفها.

لم تكن هذه الأعراف بالأمر الجديد على ثقافتنا، فهي لم تكن لتخفى على قدمائنا الذين ذهبوا بعيداً في هذا المجال، ولم يكتفوا بتحديد الكتابة بمنبرها فحسب، وإنما أيضاً بالمادة التي تكتب عليها، والحامل الذي يحملها. فالنصّ يختلف قيمةً وأهميةً حسبما إذا نُقش على الحجر أو حُفر على الخشب أو رُسم على الجلد. تأكيداً لذلك لنكتف بالإشارة إلى ما كتبه الجاحظ من أن النصّ لا يلقى الاستجابة نفسها إذا كان مرسوماً على قطعة جلد أو على دفاتر القطني: «فليس لدفاتر القُطني أثمان في السوق، وإن كان فيها كل حديث طريف، ولُطف مليح، وعلم نفيس. ولو عرضتَ عليهم عدلَها في عدد الورق جلوداً ثم كان فيها كلُّ شِعر بارد وكل حديث غث، لكانت أثمن ولكانوا عليها أسرعَ». فكأنَّ النص يستمد قيمته من الجلد الذي حُمل عليه. ولا عجب في ذلك، فالجلود «أحملُ للحكّ والتّغيير، وأبقى على تعاور العارية وعلى تقليب الأيدي، ولِرَديها ثمن، ولطِرْسِها مرجوع». ما يفيد أن قدماءنا كانوا على أتمّ وعي بأن «أرواح» النصوص تُستمد من «أجسامها»، وأن للكتابة جسداً تعيش به وعليه.

ما غدا مؤكداً اليوم هو أن «أرواح» الكتابة هذه أصبحت تعرف «تناسخاً» لا ينقطع. فباستطاعتها أن تتنقّل على الدوام، ليس فقط من هذا الجسد نحو ذاك، من الورقي نحو الإلكتروني، ومن الصّحف السيارة نحو المصنّفات القارة، بل في مقدورها أن تقفز من اليمين إلى اليسار، ومن التقليدي إلى الحديث، ومن المتحجّر نحو الطلائعي. هنا إن كان هناك اليوم معنى لهذه «الاتجاهات» داخل الشبكة التي يبدو أن لا مكان لها a-topique ، لا مكان يُقسَّمُ حسب وجهات متباينة. فالشبكة، على ما يظهر، لا يمين لها ولا يسار، فهي لا تتوزع حسب اتجاهات جغرافية أو توجُّهات عقائدية، ما دام في مقدورها أن «تصطاد» كل شيء، بحيث تُشكل خيوطُها الحامل النهائي لكل ما يُكتب من غير أن يتلوّن بلون بعينه، ولا أن يتوجه نحو متلقّ مقصود. فكأن المنابر التقليدية لم تعد اليوم سوى «منافذ» مؤقتة تلج الكتابةُ عبرها الشبكة كي «تتطهر» وتنفض عنها ألوانها، فتتمكن من «السباحة الحرة»، والإطلالة على القرّاء من «اللامكان»، ومن جميع النوافذ أنّى كانت، وكيفما كان وضعها، ومهما تباينت مواقعها واتّجاهاتها، وتنوّعت أهدافها ومقاصدها.



مشهد من فيلم «روحي»

السينما والحرب الأهلية في لبنان
الصناعة في اتجاه والمشاهدة في اتجاه آخر

نديم جرجوره

سؤال العلاقة بين السينما (إخراجاً ومعالجة ومشاهدة وقراءات نقدية) والحرب الأهلية، ومن ثَمّ الذاكرة (الفردية، الجماعية)، لا يزال حاضراً في المشهد الآنيّ، وإنْ يُواجه تحدّيات شتّى، تبدأ من انفضاض موزّعين وأصحاب صالات عن أفلام كهذه، وتنتهي عند موقف الغالبية الساحقة من اللبنانيين أولاً، ومن المشاهدين السينمائيين ثانياً، ومن صحافيين سينمائيين وفنيين ثالثاً، وهو موقف سلبيّ يرفض تناول الحرب والتحدّث عنها، بحجج واهية، لَعلّ أسوأها أن الناس يريدون خلاصاً منها، كأنّ الخلاص منها يكمن، فقط، في عدم استحضارها ومساجلتها ومواجهتها.

الناقد السينمائي اللبناني هوفيك حبشيان يقول، في تعليقه النقدي على هذه المسألة، إنّ «سينما الحرب» تواجه «ظاهرةً خطرةً جداً، تتمثّل في إقناع السلطة الناس بأن الكلام عن الحرب/ الماضي يجب أن ينتهي، وأن الصفحة القديمة يجب أن تُطوى». يُشير إلى أن هنا يحصل «بتواطؤ شعبي، وضغط اقتصادي»، وأيضاً «لحاجة المواطن المكسور إلى استعادة شيء من سويته المفقودة».

هنا كلّه لا يرتبط بمضامين الأفلام وآليات المعالجة، أو بنوعية الحكايات وكيفية سردها، بل فقط بتعبير «الحرب الأهلية»، إذْ يُعلن لبنانيون كثيرون، ومشاهدون «سينمائيون» عديدون أيضاً، رفضهم المُطلق لكلّ ما له علاقة بتلك الفترة الأليمة، لأنهم يعتبرون «أن الماضي مضى»، وأنهم لا يرتاحون إلى «إعادة فتح هذا الملف»، ظنّاً منهم أن ملف الحرب وأسئلتها مُغلقٌ ومنتهٍ، وأن مآزقها وآثارها السلبية مُعالَجَة، وأن حلولاً عديدة موضوعة قيد التنفيذ، أو مُنفّذة، لخروج إنساني ونفسي وثقافي واجتماعي واقتصادي منها. وهذا غير صحيح البتّة.

يرفض سينمائيون لبنانيون نظرية كهذه. ينضمّ إليهم نقّادٌ ومثقفون وناشطون ومواطنون عديدون، يلتقون جميعهم عند مسألة أساسية: سؤال الحرب الأهلية لم يُعالَج كفاية، ومئات المشاكل والأزمات لا تزال فاعلة، بقوة سلبية، في بنيان المجتمع اللبناني. هنا أساسيّ. النقاش النقدي، الخاصّ بكيفية صناعة الأفلام بحدّ ذاتها، يأتي لاحقاً. أفلام عديدة تُنجَز بين حين وآخر، تمتلك حيويتها الفَنّية والجمالية، وتطرح أسئلتها المختلفة، وتعالج بعض خراب الحرب وآثارها المدمّرة لغاية الآن.

لكن، لبعض النقّاد آراء «قاسية» (لَعلّها صحيحة أيضاً) في مقاربة العلاقة الملتبسة بين السينما والحرب/ الناكرة. فالمخرج والناقد السينمائي اللبناني علي زراقط يقول إن معظم الأفلام المتعلّقة بالحرب «لم تُفصِح عن مكنونات الحرب هذه، أو عن خباياها، وعمّا لها من تأثير ومكانة». يُضيف أن «الأفلام كلّها، من دون استثناء، يتبرّأ أصحابها من الحرب»، ويرى أن أياً من المخرجين الذين يتبنّون الحرب، ويعطونها حقها، لا يتعاطون معها «بكونها الصراع الحقيقي الذي يعيشه أبناء هذا البلد، بل يتولّد لدى مُشاهد أفلامهم إحساسٌ بأن المخرج، أو صانع الفيلم، يحاول جَلْد المتكلّمين عن الحرب جَلْداً»، مُستشهداً بأمثلة قليلة: «ليال بلا نوم» (2013) لإليان الراهب، و«هنية» (2015) لميريام الحاج، و«مقاتل» (2005) لمونيكا بورغمان ولقمان سليم.

يرتكز «ليال بلا نوم» على شخصيتين، إحداهما عائدة للمسؤول الأمني السابق في «القوات اللبنانية»، أسعد شفتري، الذي يُعلن، منذ عام 2000، «ندمه» على مشاركته في مساوئ الحرب وجنونها وبشاعتها، من دون أن ينهب بعيداً في «فعل الاعتراف» بمسؤولياته كلّها (الشخصية الثانية والدة مُقاتل شيوعي، مفقود منذ عام 1982، تُحمّل شفتري مسؤولية اختفائه، وتريد منه الاعتراف بالحقيقة). مقاتلون «قواتيّون» سابقون يظهرون في «هنية»: بعد أعوام طويلة على النهاية المزعومة للحرب، يلتقون معاً دائماً، والمشترك بينهم الصيد وأسلحته، فيبوحون أمام الكاميرا ببعض المخبّأ في صدورهم وذكرياتهم. أما «مقاتل»، فيُحاور مقاتلين سابقين في «القوات اللبنانية» أيضاً، يُشاركون في مجزرة المخيمين الفلسطينيين في بيروت، شاتيلا وصبرا، يومي 15 و16 سبتمبر 1982.

بالنسبة إلى زراقط، فإن معظم هذه الأفلام «تُنصّب نفسها منزّهةً، أخلاقياً، عن التورُّط في الصراع»، مُعيداً سبب ذلك إلى «الكسل، أو قِلّة الحيلة في الرواية»، وليس «المراجعة النقدية». إذْ، برأيه، «يسهل دائماً أن نجد محارباً، ونضعه أمام الكاميرا، ونجعله يتألّم. لكن من الصعب أن نحاول رواية قصة المحارب، من ناحية إنسانية متعاطفة وشغوفة». أما حبشيان، الذي يختار، هو أيضاً، فيلمي الراهب وبورغمان وسليم كـ «أمثلة»، فيرى أن أهمّية هنا النوع من الأفلام «مستمدّة من قدرة المخرجين على توثيق الحرب، بعيداً عن الرواية الرسمية، التي تحاول طمس الحقائق، حرصاً على السلم الأهلي».

مسارات مرتبكة

عام 1992، أي بعد عامين اثنين تقريباً على نهاية الحرب الأهلية، المعقودة على 13 أكتوبر 1990، بحسب «الرواية الرسمية»، يُنجز اللبناني سمير حبشي «الإعصار»، وهو أول فيلم روائي طويل له، وأول فيلم روائي طويل يُنجَز بعد الحرب نفسها، وأول فيلم روائي طويل يتناول، بعد نهايتها، شيئاً من آثارها النفسية والمعنوية والمادية، على الفرد ومساره الحياتي، كما على سلوكه وذاته. بعده، لم تتوقّف عملية تحقيق أفلام، روائية ووثائقية، تتناول الحرب نفسها، وإن بوتائر مختلفة، ومتناقضة: أحياناً بشكل كثيف في فترات متتالية، وأحياناً أخرى بأعداد قليلة جداً، مع التنبّه إلى مرور أعوام عديدة بين فترة وأخرى، من دون أدنى اهتمام سينمائيّ بها.

يرى هوفيك حبشيان أنه من الصعب تحديد العلاقة بين السينما اللبنانية والحرب، أساساً. فهذه التجربة «تحتاج إلى دراسات عميقة»، معتبراً أن «محدوديتها، وابتعاد الأفلام التي تُعالج الحرب، بعضها عن البعض الآخر، زمنياً، لم يجعلا دراسات كهذه أولوية». ذلك أن السينما نفسها في لبنان «منوطة بظروف كثيرة، إنتاجية وفنّية واجتماعية وتسويقية»، واصفاً الحرب، بـ «الغيمة السوداء في تاريخنا، التي يحاول الجميع القول إنها مضت، لكن وجودها، في الحقيقة، مستمر، ولو بمظهر مختلف».

لهذا، يؤكّد حبشيان أن «العلاقة بين تاريخ إشكالي لم نهضمه ولم نكتبه، كوننا لا نزال نعيش فيه، من ناحية أولى؛ وسينما تعاني ظروفاً معاكسة لوجودها، وهي تولد من جديد كلّ عقد أو أكثر، من دون أن تكون ولادة حقيقية، من ناحية ثانية؛ لم تنتج سوى تجارب تشبه الحالة التي هي


مشهد من فيلم «بيروت الغربية»

فيها، شكلاً ومضموناً. تجارب حائرة تنظر إلى الماضي باستغراب، وإلى الحاضر بشؤم، وإلى المستقبل كلحظةٍ لن نبلغها أبداً».

المخرجون، المنتمون إلى مدارس وأساليب سينمائية مختلفة، يُصرّون على أن تكون للحرب الأهلية مكانتها في مشاريعهم البصرية. يرون في التوغّل فيها نوعاً من تنقيب في عوالمها، التي يُراد لها، من قِبَل كثيرين، أن تزول وتُنسَى. أسماؤهم معروفة، وأفلامهم تُشكّل جزءاً من الثقل الجمالي والفنّي والدرامي لصناعة الفيلم اللبناني، والمواضيع التي يختارونها تنضوي في ثنايا تلك الحرب وفصولها ومساراتها. هؤلاء يغلب عليهم انتماؤهم إلى جيل ما بعد الحرب الأهلية اللبنانية، إنْ يكن ممكناً تحديد تراتبية ما للأجيال. لكن، هناك مخرجون آخرون يأتون من سبعينيات القرن العشرين والأعوام اللاحقة بها، كي يساهموا، هم أيضاً، في طرح الأسئلة، تماماً كأفعالهم السابقة، إذْ ينتمون إلى ما يُعرف بـ «السينما البديلة» (السبعينيات)، ومراحل الحرب الأهلية (الثمانينيات الفائتة، تحديداً)، التي تشهد لهم إنجاز أفلام تناقش الحرب وتلتقط شيئاً من نبضها ومتاهاتها وتفاصيلها، أثناء اندلاعها.

يقول حبشيان إنه بسبب كون «صناعة» معظم الأفلام اللبنانية «مبادرات شخصية»، فإن الأفلام هذه «تتبنّى وجهة نظر ذاتية في قول الأشياء». لهنا، «بقيت في دائرة النخبوية، ولم تصل إلى الجمهور العريض. ومن ثمّ، لم تتحوّل إلى مادةٍ لنقاش حقيقي». مع ذلك، هناك بضعة أفلام يُمكن القول إنها متمسّكة بـ «وجهة نظر حقيقية» في طرحها الحرب، أولها «حروب صغيرة» (1982)، الذي صُوِّر أثناء الحرب، وثانيها «خارج الحياة» (1991)، الذي أنجز بعد انتهائها، وكلاهما لمارون بغدادي. يضيف حبشيان أن الفيلم الذي بسَط موضوع الحرب، وجعلها في متناول الجمهور، فهو «بيروت الغربية» (1998) لزياد دويري: «منذ ذلك الوقت، كانت للسينما اللبنانية صولات وجولات عديدة مع الحرب، تُستخدم حيناً كخلفية للحكاية، وحيناً آخر ترد كجملة على لسان إحدى الشخصيات، عند تناول الماضي».

إنتاجات جديدة

بعيداً عن تاريخ المسار الإنتاجي لأفلام الحرب الأهلية اللبنانية، يُطرح السؤال مجدّداً بالتزامن مع الذكرى السادسة والعشرين للحرب (13 أكتوبر/تشرين الأول 1990 13 أكتوبر/تشرين الأول 2016)، ومع تنظيم عروض محلية ودولية لأفلام حديثة الإنتاج، في مهرجانات واحتفالات سينمائية مختلفة، بانتظار معرفة مصير عروضها التجارية في الصالات اللبنانية، وهو مصير يبدو، أقلّه في مطلع خريف 2016، مُعلّقاً وغامضاً وغير معروف. وهنا على نقيض «لي قبور في هذه الأرض» (2015) لرين متري، إذْ لا يزال عرضه ممنوعاً تجارياً وثقافياً، بحجّة أنه قادرٌ على «زعزعة السلم الأهلي»، لنبشه في ذاكرةٍ تبدأ مطلع الحرب (1976 تحديداً)، من خلال البحث في مسار الفرز الديموغرافيّ والاجتماعي، المُنفَّذ أثناء اندلاع المعارك وعمليات التهجير، وصولاً إلى راهنٍ يُثبت، بطريقة أو بأخرى، صحّة بعض العناوين الأساسية للفيلم. علماً بأن مصير عرض «عجلات الحرب» (2016)، الوثائقي الجديد لرامي قديح، معروفٌ أيضاً، لكنّ بشكل إيجابي، إذ يُنجَز بفضل «الجزيرة الوثائقية».

يلتقي «عجلات الحرب» بـ «لبنان يربح كأس العالم» (2016) لطوني الخوري وأنتوني لابيه، في مسألتين متلازمتين: فهما، أولاً، يجعلان عدداً من المقاتلين السابقين في ميليشيات مختلفة يلتقون، راهناً، بطريقة أو بأخرى. وهما، ثانياً، يريان الاستماع إلى تجارب فردية، ومآلاتها الآنية. وإذْ يُمكن اعتبار «عجلات الحرب»، سينمائياً، أفضل بصرياً، وأمتن درامياً، وأعمق في الحوار مع المقاتلين، الذين يُصبحون رفاق درّاجات «هارلي دافيدسن» (مع إدخال لقطات عديدة مصنوعة بتقنية التحريك الملوّن)؛ فإن أهمّية «لبنان يربح كأس العالم» كامنةٌ، أساساً، في لقاء مقاتلين اثنين سابقين، أحدهما منتمٍ إلى «حزب الكتائب اللبنانية»، والثاني إلى «الحزب الشيوعي اللبناني»، كي يستعيدا معاً زمناً مضى، وخيبات قاهرة.

روائياً، هناك فيلمان جديدان أيضاً: «روحي» لجيهان شعيب (تمثيل الإيرانية غولشفته فراهاني)، و«من السماء» لوسام شرف (تمثيل رودريغ سليمان): الأول عن عودة شابّة إلى قريتها، بحثاً في تاريخ عائلتها، ومعرفة مصير جدّها «البطل»، الذي لن يكون «بطلاً» بالنسبة إلى آخرين؛ والثاني عن عودة مقاتل سابق إلى عائلته، بعد اختفاء قسري طويل، ومحاولة إيجاد وسائل لإقامة نوع من المصالحة مع الذات والراهن.

يرى هوفيك حبشيان أنه يكاد لا يكون هناك فيلم واحد لا «يتنفّس» الحرب، بشكلٍ أو بآخر: «حتى السينما الهابطة تلجأ إليها، وتجد فيها توظيفات تفيدها»، كما يقول، مضيفاً أن السينما الوثائقية «أبرع في الدخول إلى مناطق أعمق في التجربة الحربية، لاستنادها إلى عاملين أساسيين، هما: البوح، والعلاج النفسي الجماعي، من خلال ذلك البوح»، مستشهداً بـ «سمعان بالضيعة» (2009) لسيمون الهبر: (عمّ المخرج يعود إلى قريته في جبل لبنان، بعد سنين على عمليات التهجير الحاصلة في المنطقة أثناء الحرب، ويُقيم فيها لوحده. عبر الكاميرا، يستعيد المخرج فصولاً من ذاكرة أليمة، ويكشف نبض الراهن إزاء الماضي، وارتباك كثيرين أمام هول الحدث، وأمام البوح بهول الحدث أيضاً).

يقول حبشيان: «أثبت الوثائقي اللبناني أن تجربتنا مع الحرب لا تحتاج إلى أن تُكتب كرواية أو كحبكة خيالية (على أهمّية ذلك). فكلّ العناصر موجودة في الواقع، ويكفي امتلاك القدرة على التقاطها، ووضعها في الإطار السينمائي الصحيح». أما زراقط، فيرى «أن هناك أشباحاً تسكن مخيلات السينمائيين اللبنانيين. أظنّ أن هناك أفلام رعب كثيرة تشغل أذهانهم، إلّا أنهم لم يخرجوها إلى الورق، أو إلى التنفيذ. ربما لأنهم هم أول مَنْ يخاف الوحوش التي تسكنهم، أو لأنهم ربما يحلمون بالعائلة، فيقرّرون أن يُجَرّوا المحاكمة في الأفلام على مَنْ تطالهم أيديهم، طالما أن المحاكمة الحقيقية شبه مستحيلة»!.


مشهد من فيلم «ليال بلا نوم»

توم هانكس
وبطاقتنا الاستشراقية!

نورة محمد فرج

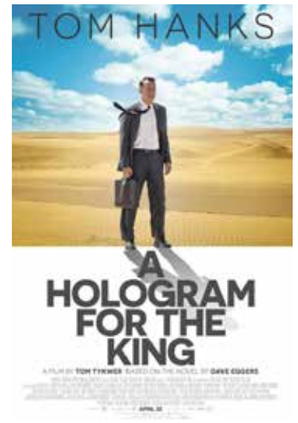
في نهاية شهر إبريل/نيسان الماضي، بدأ عرض فيلم A Hologram for the King، لتوم هانكس صاحب جائزتي أوسكار في فئة أفضل ممثل رئيسي، الأولى عام 1993 عن أدائه في فيلم فيلادلفيا، والثانية عام 1994 عن دوره في فورست جامب، عدا عن ثلاثة ترشيحات في الفئة نفسها.

الفيلم الجديد لتوم هانكس، صورت أغلب مشاهده في المغرب، ومشاهد أخرى في الرياض! وقد عرض في الكثير من الدول الأوروبية، والآسيوية واللاتينية، إلّا أنه لم يعرض في أي دولة عربية حتى الآن.

الفيلم مأخوذ من رواية تحمل العنوان ناته لليف إيجرز، التي يبدو أن توم هانكس قد قرأها عام 2012، وفي أكتوبر/تشرين الأول من العام نفسه، كانت الرواية قد وصلت إلى القائمة القصيرة لجائزة الكتاب الوطني في أميركا.

يستعيد هنا الفيلم على نحو فج الكليشيهات الاستشراقية: الصحراء، والخيام، والجمال، لكنه يستعيد أيضاً الروح القديمة التي سادت الاستشراق منذ القرن الثامن عشر، وهي الاستكشاف والاكتشاف، أرض الشرق المجهولة دوماً، هنا أيضاً، توم هانكس (آلان) يزور السعودية لأول مرة.

السعودية التي تم اكتشافها كمركز



للنفط والاستثمار، الآن سيجري اكتشافها كمنطقة غير آمنة، ليس لعدم وفرة المال، وإنما بسبب القائمين عليه الذين لا يمكن الركون إليهم.

في البحث على الإنترنت، سنجد أن كلمة Hologram قد ترجمت إلى (وصية)، ولكنها تعني (العرض ثلاثي الأبعاد)، وهو مناسب أكثر لفكرة الفيلم، الذي يتكلم عن عرض يقوم على عرض تجسيمي ثلاثي الأبعاد، يقدّمه وكيل الشركة توم هانكس أمام الملك عبد الله.

إن الصورة التي ستعرض للملك ثلاثية الأبعاد، إذن هي صورة ليست حقيقية، شبه حقيقية، ولكن الواقع والحقيقة في مكان آخر، أي أن ما سيقدّمونه للملك هو فرصة غير حقيقية، فعلى الرغم من الطابع التقني الذي يغلفها، إلّا أن المحتوى ترفيهي وسمج، فالمؤديان اللذان استحُضرا عبر العرض لم يقوما سوى بالرقص والغناء، الذي أثار سعادة الملك من جهة أخرى.

دون أن ننسى، أن الملك لقيهم في خيمة، والخيام عابرة وليست ثابتة، وفي الصحراء التي تتحرك فيها الرياح، كما تم تزيين المكان بسرعة، ليُزال أيضا بعدها بسرعة. كلّ شيء هناك هش وغير ثابت كرمال الصحراء.

أيضاً، سنرى الدور القديم للغرب، أو الحجة الأميركية القديمة التي سردها جورج بوش الابن: سنذهب لتعليمهم الحضارة والديموقراطية.

يتحوّل الأميركي الى مرشد وواعظ لسائق السيارة، سيعلمه أداة جديدة لحل النزاعات (الحوار): ليستخدمها مع غريمه، وسنرى سائق السيارة وغريمه يجلسان على الطاولة (يتحاوران)، ولن يظهرهما الفيلم، وقد توصلا إلى اتفاق ما أو تراضيا، وإنما فقط وهما يتحاوران، والحوار هو إحدى ركائز السياسة الأميركية التي تعتمدها في إدارتها للشرق الأوسط، أي التركيز على الحوار باعتباره عملية





سياسية: الحوار بين الأطراف المتنازعة، ليصبح الحوار هدفاً في ذاته بدلاً من أن يكون وسيلة.

أما المشهد الأنكى في الفيلم، فهو مشهد النئب، فتوم هانكس يذهب مع سائقه إلى محل القبيلة، ويتعرض لأحاسيس ربية وكراهية من أحد أفراد القبيلة، حينما يشتبه في أنه يعمل للسي آي إيه، لا يقول الفيلم سبب الكراهية، لتبدو وكأنها كراهية مجانية، بلا سبب، وغير مفهومة، وعند الليل سيتجمعون بالقرب من خرافهم في وضعية الاستعداد لإطلاق النار على النئب الذي يحتمل أن يأتي في أي لحظة، ويدور حوار بين توم هانكس وسائقه، يقترح الأول على الثاني أن يغادر السعودية كي يتمكن من إكمال دراسته- التي بدأها في بريطانيا، أميركا- ثم يجد لنفسه عملاً هناك، فيرد عليه بأنه يرغب بالبقاء والمشاركة في التغيير، ثم يسأله، إن قام بثورة ضد النظام، فهل سيقف توم هانكس/أميركا في صفه؟ دعم بالأسلحة؟ لا، إسناد جوي؟ لا، فالولايات المتحدة تحتاج إلى سبب (حسب تعبيره)، ولكنه كـ(آلان) سيكون معه!. بعد ذلك سيقوم الرجال جميعاً لصلاة الفجر، وبينما هم يصلون وقد جعلوا ظهورهم لجهة الترصد، نجد النئب وقد أتى، وليس هناك إلّا توم هانكس، فيرفع البنقية ليطلق عليه، لكنه يعاود التفكير، وينظر إليهم منهمكين في الصلاة، وقد تركوا- جميعا- عدوهم من أجل صلاتهم، فلم عليه أن يقتله هو، ثم نرى النئب وقد تراجع دون أن يمس الخراف!.

أخيراً، إن الفيلم يتحدَّث عن القطاع الاقتصادي الأميركي المتدهور، ويعالج الفكرة التي تعتبر السعودية منجم المال ومحط الاستثمار، للنجاة من هذه البطالة، لكنها منجم غير مضمون، ففي النهاية، حين يذهب المشروع إلى المستثمر الصيني الذي سيقدّم الجهاز نفسه ولكن بسعر أقلّ، سنرى توم هانكس يوجه نظرة المغدور به إلى كريم الأحمد، أحد المسؤولين، والذي يرتدي البدلة وليس الثوب، وكأنه يقول إن هؤلاء سيخونوننا، وخصوصاً هؤلاء الذين يتظاهرون بأنهم مثلنا!.

«سولي»

هبوط اضطراري

د. رياض عصمت

يفاجئ الممثل والمخرج الأميركي كلينت إيستوود عشاق السينما كلّ عامين، تقريباً، بإبداعٍ من طرازٍ جديد. جاءت مفاجأته في العام 2016 بفيلم عن حادثة طيران شهيرة إعلامياً حمل عنوان «سولي». تتمحور القصة حول هبوط اضطراري في نهر هدسون قام به طيار مخضرم ومساعده بطائرة ركاب أقلعت من مدينة نيويورك متجهة إلى مدينة شارلوت في نورث كارولاينا وعلى متنها 155 شخصاً دون أن يُصاب أحد بأذى. بعد أن رسم الإعلام صورة الكابتن كبطلٍ منقذ، تمّ استدعاؤه لاستجواب من قِبَل لجنة تحقيق تشكّكت في كونه اتخذ القرار السليم بالهبوط في النهر وتحطيم الطائرة مقابل إنقاذ الركاب، بدلاً من أن يحاول الهبوط بها على مدرج المطار الذي أقلعت منه مُعرّضاً أرواحهم إلى كارثة إنسانية رهيبة.

الغريب، بالرغم من الاعتراف السائد بقدرة كلينت إيستوود التمثيلية، إلّا أنه لم يحز جائزة أفضل ممثل حتى الآن، لكنه أتاح كمخرج فرصاً لممثلين وممثلات كبار كي ينافسوا على جوائز التمثيل، وقاد هيلاري سوانك إلى الفوز بجائزة أفضل ممثلة عن فيلم «فتاة المليون دولار» (2004).

يبدأ فيلم «سولي» بدايةً مثيرة،



إذ نرى طائرة ركاب تهوي فوق أبنية مدينة نيويورك، وتصطدم بها فتنفجر حطاماً، قبل أن ندرك أن ما نشاهده ليس سوى كابوس يتراءى لكابتن الطائرة الناجية بركابها (سولي)، وهو الاسم المختصر للكابتن تشيسلي سولنبرغر. كالعادة في الدراما المسرحية الحديثة، إذن، يبدأ الفيلم بعد إنقاذ الكابتن لركاب طائرته جميعاً عبر اتخاذه القرار المغامر الجريء بتجنُّب محاولة الوصول إلى مدرج مطار «لاغوريا» في نيويورك، والهبوط بالطائرة التي احترق محركاها بفعل اصطدام سرب من الطيور بها على نهر هدسون هبوطاً اضطرارياً. في مرحلة متأخرة من الفيلم، يستعيد السيناريو الحادثة، ويصوّر لنا إيستوود بتفصيل متقن ردود فعل الركاب وطاقم الطائرة، ومعاناتهم من برودة الماء في الطقس الشتائي من شهر يناير/كانون الثاني 2009، لكن فرق الإنقاذ تهرع إليهم بالسفن مع بطانيات الصليب الأحمر لتنقذهم جميعاً بلا استثناء. يقوم سولي بواجبه في أن يكون آخر مغادري الطائرة الموشكة على الغرق، وما أن يصبح على متن السفينة، حتى يطمئن زوجته عبر الموبايل كي لا تقلق ابنتاهما على مصير الأب. بسرعة البرق، ينتشر الخبر عبر الإعلام ليغدو سولي بطلاً في أعين الناس، يلقى الحفاوة والإعجاب أينما ذهب. لكن الأمر لا يبعث النشوة عند سولي، لأن الكوابيس تظلّ تراوده، في حين تلاحقه وزميله لجنة تحقيق تهدف لإثبات خطئه بعدم الانصياع للتعليمات والتوجّه للهبوط بطائرته سالمة على أرض المطار، وإن كان القرار الذي اتخذه أنقذ أرواح 155 شخصاً. في الواقع، هنا تكمن بذرة النجاح الدرامي لهذا الفيلم، إذ إن كاتب السيناريو (تود كومارنيسكي) اقتبس بحرفية عالية كتاب «الواجب الأعلى» التسجيلي، الذي ألّفه الكابتن الطيار سولي ومساعده جيف حول تلك الحادثة. تجنّب كاتب السيناريو أية ميلودراما عاطفية بجمع الطيار بزوجته وابنتيه، بل جعله يطمئن أسرته عبر الهاتف فحسب. بنى الكاتب فيلمه بطريقة غير تقليدية، ولم يحمل السيناريو أية إطالة أو استطراد، فكلّ شيء جاء في مكانه بالضبط كما في لوحة الفسيفساء، دون زيادة أو نقصان. الجدير بالانتباه، أن فيلم «سولي» هو أقصر فيلم أخرجه كلينت إيستوود في حياته على الإطلاق، إذ لم يتجاوز زمنه 96 دقيقة. ومن ثَمّ، يمكننا القول: إن إيستوود صنع فيلماً صارماً، رصيناً ومقتضباً، هذه المرّة.

عبر الاستعادات الزمنية، ومن خلال الكوابيس والنكريات، تتكشف لنا تدريجياً ملامح شخصية سولي الزاهدة في الشهرة، والحريصة على الحقيقة. إنه شخص يرفض الثناء والتمجيد، ويعلن أنه تصرف في تلك اللحظة العصيبة بوحي من خبرته وحدسه، ولم ينصع لتعليمات الكتب النظرية. لم يبرئ توم هانكس والمخرج إيستوود شخصية سولي طيلة الفيلم من بعض الشكّ والقلق، فالأسئلة تزيد من جرعة التشويق في الدراما، وتضاعف البهجة بانتصار البطل أمام الرأي العام في النهاية السعيدة. عندما يتم عرض تمثيل الحادثة كومبيوترياً بصورة افتراضية من قِبَل لجنة التحقيق أمام حشد كبير لإثبات أن الطيار ومساعده ارتكبا خطأً بعدم عودتهما للهبوط على مدرج المطار، يفحمهم سولي بالتنكير بأن العامل الإنساني حاسم في اللحظات العصيبة. وعندما يعيدون التجربة الافتراضية مع إضافة 35 ثانية فقط، يكتشفون أن الطائرة بركابها لا يمكن أن تنجو، وأن سولي اتخذ بحدسه القرار السليم.

«سولي» (2016) فيلم رائع وفريد من نوعه، استطاع فيه كلينت إيستوود أن يثبت مرّة أخرى مهارة حرفية عالية جداً في الإخراج، خاصة في مشاهد هبوط الطائرة على سطح نهر هدسون، وإنقاذ الركاب منها. تلك مشاهد اقترب تنفيذها من الإعجاز، فحركة الكاميرا- التي أدار تصويرها توم ستيرن- مدهشة فعلاً. أما المونتاج، فأكمل تلك الصورة على يدي بلو موراي، وهو شاب بديل طالما عمل مساعداً للمونتير العجوز المخضرم الذي قام بمونتاج جميع أفلام كلينت إيستوود بعد عام 1982 حتى الآن، جويل كوكس. ولا شك أن مصمم الديكور غاري فيتيس أضفى مصداقية المكان. كتب موسيقى الفيلم التصويرية كلٌ من كريستيان جيكوب وتيرني ساتون باند.


مشهد من فيلم «سولي»

عندما نصل إلى التمثيل، لابد من الإشادة بالدور المحوري الذي حمل الفيلم على متنه، وهو دور سولي، الذي أداه توم هانكس بكثير من الشفافية والحساسية. هذه هي المرّة الثانية التي يجسد فيها توم هانكس شخصية حقيقية بعد دوره في «الكابتن فيليبس»، وهو قبطان السفينة التي اختطفها قراصنة صوماليون، وتعرّض للموت أكثر من مرّة قبل أن ينقذ سفينته وينجو بحياته، كما أنها المرّة الثانية التي يلعب فيها دور طيار بعد فيلم «أبولو 13» عن رحلة إلى الفضاء الخارجي. تكمن روعة أداء توم هانكس في هذا الدور أنه يجعل المشاهد يؤمن أنه يخفي أكثر مما يبوح به، وأنه يعاني من قلق داخلي عميق، فيثير فضوله كي يكتشف ويعرف ويرتوي. إنه أداء صادق ومرهف يوحي بعدم اليقين، وإن كان يوحدنا مع شخصية دافئة ومخلصة وصادقة مع نفسها والآخرين. لعبت دور الزوجة الممثلة لورا ليني، التي سبق ومثلت مرّتين من قبل تحت إدارة كلينت إيستوود الإخراجية في فيلميه «القوة المطلقة» و«نهر غامض». كما لعب آرون إيكهارت دور الطيار المساعد، جاهداً بكثير من الزهد كي يلتزم بروح السيناريو في ألّا يسرق الأضواء من شخصية سولي المحورية. لذلك، أُعطي فرصة ذهبية ليختم الفيلم بجملة رائعة طريفة عندما سأله رئيس لجنة التحقيق إذا كان يودّ أن يضيف شيئاً، فيفكّر ويقول: «نعم»، وبعد لحظة صمت مشوّقة يضيف: كنت آمل لو جرت الحادثة في شهر من الصيف. مع تيترات النهاية، يعرض لنا إيستوود لقطات تسجيلية للطيار الحقيقي سولي وهو يتلقّى شكر وثناء الركاب الذين أنقذهم بقراره الجريء والحكيم. إن الاختبار الفعلي لقدرة الإنسان على اتخاذ القرار السليم لا يأتي في الأحوال العادية، بل في اللحظات العصيبة، فإما النجاة لمن يتحمّل الكابتن المسؤولية الكاملة عن أرواحهم، وإما الموت المحتَّم.

في «مجتمع المقاهي»

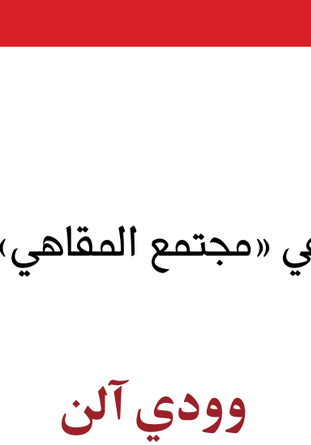
وودي آلن
يواصل فوضاه الفلسفية

أمجد جمال

في فيلمه الأحدث «مجتمع المقاهي- Café Society» يعود الكاتب والمخرج الأميركي المخضرم وودي آلن للحقبة الزمنية التي عُرف بحنينه الدائم لها، وهي أواخر الثلاثينيات وأوائل الأربعينيات من القرن الماضي، الحقبة التي شهدت لمعان نجومه المفضلين مثل فريد آستير والإخوة ماركس وبوب هوب وغيرهم، وكانت تُسمّى بالعصر الذهبي لهوليوود، مثلما عُرفت أيضاً بعصر الجاز، الموسيقى التي يعشقها آلن ويعزفها بصفة منتظمة في مسارح مانهاتن حتى يومنا، كما تعجّ بها كافة أفلامه.

هنا التأسيس المكاني والزماني للفيلم يدخل بالمخرج ذي الثمانين عاماً إلى منطقته الآمنة، ويسلمه كافة المفاتيح التي يحتاجها ليقدّم تيماته الدرامية التي لا زالت ممتعة ويحيطها نفس البريق الجذّاب رغم تكرارها (نظرياً) على مدار مشواره الفنّي. آلن العجوز المرح يُعدّ الرمز الفنّي لمدينة نيويورك ومعلماً من معالم السينما الأميركية، وأحد أبرز المسؤولين عن نقلها نحو الطابع الأوروبي، حيث المهارة في تضمين القضايا الفكرية والأسئلة الفلسفية الكُبرى بداخل القصص الجماهيرية المُسلية.

والقصة، هذه المرة، عن «بوبي» (جيسي إيزنبرج)، الشاب الرومانسي الحالم لدرجة السذاجة، والذي يُقرّر ترك نيويورك



والسفر إلى هوليوود، حيث يعمل خاله «فيل ستيرن» (ستيف كاريل) مُنتجاً في مجال صناعة الأفلام، وهناك يقتحم بوبي العالم المخملي لأثرياء ومشاهير لوس أنجلوس الذي يشير إليهم عنوان الفيلم بمصطلح «مجتمع المقاهي»، كما يقع في غرام «فوني» (كريستين ستيوارت)، قبل أن يعرف أنها على ارتباط بخاله، ومن هنا يبدأ مثلث الصراع الذي اعتاد آلن تقديمه في أفلامه بأشكال وحالات واستنتاجات متنوّعة.

آلن، وإنْ غاب عن فريق التمثيل فقد ظلّ حاضرا بالتعليق الصوتي الساخر على الأحداث، وكان ذلك من أبرز الخيارات الفنّيّة للسرد. فهو، من ناحية، يضيف طابعاً أسطورياً وعراقة للقصة، ومن ناحية أخرى يقوم ببث روحه ونقش إمضائه؛ تأكيداً على هويّة الفيلم وانتسابه إليه، أو كأنه يوجه رسالة ضمنية تحذيرية للمراهقات مفادها أن حضور الممثلة كريستين ستيورات ضمن فيلم ذي طابع رومانسي لا يعني بأنهم أمام جزء جديد من الفيلم الفنتازي «توايلايت» أو ما شابهه، وإنما هُنّ بصدد فيلم لأحد عباقرة السينما وأكثرهم جدلية وصامية في نظرته لعلاقات الحب التي تتناقض مع تلك العقلية المراهقة الحالمة، فهو كما يقول على لسان بطله «بوبي» في جملة حوارية من الفيلم: «إن الحياة أشبه بعرض كوميدي من تأليف كاتب كوميديا سادي»، الجملة التي تتناغم مع أحداث الفيلم ورؤية الراوي (آلن) التي لا تبشّر دائماً بالنهايات السعيدة والعيش في «تبات ونبات».

ترتكز قوة السيناريو الذي كتبه آلن على ثراء المعضلات الأخلاقية التي يطلقها علينا الفيلم نتيجة لتعدُّد الشخصيات واختلاف صراعاتها وأهدافها وتضارب وجهات نظرها عن الحياة، فكلّ شخصية منهم تحارب معركتها الخاصة وكأنها البطل في قصة تصلح لتكون فيلماً مستقلاً بناته.

هناك معضلة أخلاقية يواجهها الخال فيل، حيث التردُّد بين الإبقاء على زوجة العمر التي لا يحبها أو الانفصال والزواج من فتاة تصغره كثيراً في العمر لكنه يحبها. وهي معضلة تنتقل، بصورة ما، إلى بوبي بعد زواجه من «فيرونيكا» (بليك ليفلي) دون أن يتخطّى مشاعره تجاه فوني التي ظهرت في حياته من جديد مقدّمة له إغواء بالخيانة. وهناك الأخت التي انتهت شكوتها من جارها المشاغب بتحريض ملتبس على القتل، وزوجها المضطر للتستر على جريمتها، وشقيقها الذي ارتكب الجريمة ولكن ببافع نبيل، وهناك فوني المخيِّرة بين زواج شاب فقير تكن له مشاعر، أو رجل ثري لا تستطيع تحديد مشاعرها نحوه.

كلّ ما سبق من تساؤلات أخلاقية، تعمَّد آلن أن يتركها غير محسومة، هو ما صنع توليفة كاتب الكوميديا السادي الذي يترك شخصياته تدور في حلقة مفرغة مما تفرضه القصة من سخرية بمن يعيشونها دون أن يتدخّل لإنقاذهم، بل إنه يشارك في السخرية منهم بإبراز ضعفهم وتناقضاتهم؛ فالأخت مثلاً تعيش حياة مملّة وخاوية إلّا أنها لا تتوقّف عن توزيع النصائح على أخيها بوبي بصورة مثيرة للضحك بسبب تناقض حالها مع ما تزعمه من خبرة وفهم للحياة يؤهلها لإعطاء النصائح، بينما «فوني» تظل تردّد كراهيتها للحياة المخملية المرفهة، لكنها مع أول اختبار أو عرض حقيقي لدخول هذه الحياة تسقط في براثنها وتنغمس في ممارسة كلّ ما اعتادت أن تنتقده، أما زوج الأخت فيتظاهر طوال الفيلم بالانتماء للفكر الشيوعي والاعتقاد بمادية الحياة وحياد الطبيعة، لكنه يدخل في حالة هلع أخلاقي تجاه جريمة القتل تدلّل على أن فطرته الإنسانية الرقيقة هزمت غلظة ادعاءاته الفكرية.

السمة الإخراجية الأبرز للفيلم هي الكرنفالية، حيث يقدّم لنا آلن ما يشبه الوليمة، خليط مما لذّ وطاب من كلّ ما يبحث عنه متلقو الفنون وراغبو الانفصال عن الواقع، وهذا النوع من زخم الحالات أو الكرنفالية مثلما يقوم بمهمة الإمتاع البصري والحسي والفكري للمتفرّج، فهو يساهم أيضاً في التعبير عن الفلسفة الفوضوية لآلن.

«إنه يشبه سارتر وكامو، الفارق أنه أكثر مرحاً». تلك كانت كلمات الفيلسوف الأميركي المعاصر «طوم موريس» في سياق حديثه عن آلن، ضمن مقالة افتتاحية لكتاب بعنوان «وودي آلن والفلسفة». شغل هذه الافتتاحية محاولة فهم سرّ الولع الشديد من قِبل أساتذة ودارسي الفلسفة تجاه آلن.

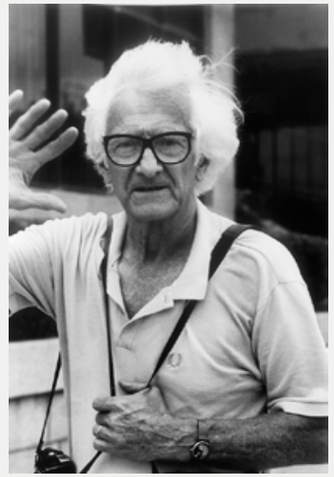
وتلك الإحالة التي يقدّمها موريس لاثنين من أيقونات الأدب والفكر الوجودي في القرن العشرين، جان بول سارتر وألبير كامو، هي أول ما يقفز بالذهن أثناء مشاهدة فيلمه «مجتمع المقاهي»، وتحديداً خلال مشهد لشخصية «بن»، شقيق بوبي الذي تورّط في ارتكاب جريمة قتل وينتظر مصيره بعد الحكم عليه بالإعدام. بن الذي وُلِدَ يهودياً ثمّ قرّر في لحظة أن يعتنق الكاثوليكية، بعد جلسة عقدها مع كاهن السجن الذي يجالس المحكوم بإعدامهم لمحاولة هدايتهم قبل فوات الأوان. ولأن اليهودية ديانة لا تبشر بمفهوم الحياة بعد الموت، لذا فكان على بن اعتناق ديانة أخرى تحقّق له ذلك الغرض، دافعه الأمل بأن موته ليس النهاية المطلقة وأنه سيبعث بعدها في حياة أخرى.

هنا الموقف يتشابه، لدرجة، مع ما سبق أن قدّمه ألبير كامو في «الغريب»، روايته الأشهر. فبطل الرواية «مارسو» هو الآخر قد ارتكب جريمة قتل وينتظر تنفيذ حكم بالإعدام، ويبعث له السجن بكاهن مسيحي لمحاولة هدايته قبل تنفيذ الحكم، مثلما يحدث في فيلم آلن تماماً، ولكن الفارق هنا أن مارسو يرفض كلام هذا الكاهن ويُفضل الموت وهو قابض على فلسفته الخاصة للحياة؛ والسبب كما يضعه كامو بكلمات على لسان مارسو: «نعم، لم يكن لي إلّا هذا. ولكني على الأقلّ كنت أمسك بهذه الحقيقة على قدر ما كانت تمسك بي».


مشهد من فيلم «مجتمع المقاهي»

إن كان مشهد مارسو في الرواية مثيراً على الصعيد الفكري وبه مسحة من الشجن، فهو لا ينتزع الضحكات مثلما يفعل مشهد بن في الفيلم، الذي لا يقلّ إثارة فكرية عن سابقه، لكنه أقرب للقلب ولا يأخذ أفكار مبدعه بجدية زاعقة، بل إنه وبرغم نزعته الساخرة يظلّ يحوي تعاطفاً دفيناً مع حالة الضعف الإنساني، إنه يجعلنا نضحك على أنفسنا بدلاً من أن نبكي، فهو التطبيق المثالي لما قاله الكاتب البريطاني «أوسكار وايلد»: «إذا أردت أن تقول الحقيقة للناس فاجعلهم يضحكون، وإلّا فسوف يقتلونك».

هنا تكمن أهمية وودي آلن الحقيقية ونعرف لماذا هو النسخة الأكثر مرحاً من كامو وسارتر، كما قال موريس، وأنه ليس مجرد صانع أفلام، بل ظاهرة ثقافية بامتياز. هنا أيضاً يتجلّى السبب الذي جعل موريس يقول إن رابطة الفلاسفة الأميركيين كانت لتعطي آلن تمثالاً من الذهب لو كانت قادرة على تحصُّل نفقات الذهب.. فما من أحد قادر على قيادتنا نحو حافة هاوية الكون، ومن ثمّ ضربنا بدعابة تجعل من الأمر محتملاً، بل وقابعاً في الناكرة مثلما يفعل. وربما هو نفس السبب الذي جعل أشهر نقاد السينما «روجر إيبيرت» لا يتوقّف عن وصف آلن بالكنز الذي حظت به السينما الأميركية.



رحيل مارك ريبو:

العين التي وثّقت القرن الـ20

باريس: عبد الله كرمون

هنا الصيف، رحل «مارك ريبُو - MARC RIBOUD» الفنّان الفوتوغرافي الفرنسي، وهو رائد من الرعيل الأوّل، ومن طينة الأفذاذ أيضاً.

وُلِد ريبو سنة 1923، في بلدة سان جونس لافال، على مقربة من مدينة ليون في منطقة الرون الفرنسية، تحديداً. كانت عائلته ميسورة الحال؛ ما شجعه على مواصلة دراسته إلى أن حصل على دبلوم في الهندسة.

كانت آلة التصوير التي أهداها له والده سنة 1937، وهو ابن الرابعة عشرة، هي التي فتحت أمامه آفاق الحلم والخيال، وقد تكون هي التي حرّضته - بالفعل - فيما بعد، على العصيان والمغامرة، إلى أن انفتحت له مساحات شاسعة للتوغّل في مجاهل المخاطر.

موقفان مهمّان، في حياة ريبو، حَسَمَا طبعه العاصي: أوّلهما التحاقه بالمقاومة الفرنسية ضدّ الألمان، قُبَيل انتهاء الحرب العالمية الثانية، على غير رضا أهله، وثانيهما مغادرة عمله، في مصنع، إلى غير رجعة. الموقفان شكّلا خيبة أمل لدى أهله، بعكس أخويْه الآخريْن اللذين قطعا، كلٌّ من ناحيته، مشواراً مهنيّاً متميّزاً، فجان ريبو اشتغل في الحقل الصناعي، بينما كان أنتوان المؤسّس الفعلي لشركة «دانون» الشهيرة.

لكن آلة التصوير، والصورة، ومشاهد الحياة الخلّابة، أغْوَت مارك ريبو، فانطلق حرّاً في عالم الفوتوغرافيا. وكانت الصورة الأولى التي عُرف بها، والتي ماتزال من أيقونات فنّه، هي صورة صبّاغ برج إيفل. فكما هو معروف، تُعاد صباغة حديد برج إيفل كلّ فترة محدّدة، وفي كلّ مرّة يتمّ ذلك بلون صباغة مختلف عن سابقه، وبالطريقة الخاصّة بالبرج. كان ذلك الصبّاغ الذي يشبه راقصاً على الحبل، بطل صورته الأولى والمهمّة، وقد اعترف بنفسه، فيما بعد، بأنه كان قلقاً ومتوتّراً وهو يلتقطها، من خشيته على توازن الصبّاغ الذي كان يتأرجح على شفا الهاوية، وهو يغنو، ثم يروح بين غطس آلته في إناء الصباغة، وطلائه أعمدة البرج.

كانت تلك الصورة أيقونة في فَنّ التصوير الفوتوغرافي؛ وذلك لأصالتها، ولتقنيّتها الفنّيّة الرفيعة. وفاقت طلعة جمال صبّاغها طلعات صور الفنّانين الأفذاذ السابقين كلّهم، وبَزَّتْهم في بريقها الجديد، الأخّاذ. وإضافةً إلى ما لهذه الصورة من مزايا عالية، فقد أثارت الانتباه - لأوّل مرّة - إلى مارك ريبو، وخاصّة بعدما نُشرت في مجلّة «لايف». ومن ثمّ، سيبدأ مارك ريبو مشواره الفنّي بشكل فعلي، و - تحديداً - عندما استدعاه كارتيه بريسون، أحد عمالقة الفنّ الفوتوغرافي، كي ينضمّ إلى كوكبة وكالة ماغنوم للتصوير الصحافي. ولا يمكن - بأيّ حال من الأحوال - تجاهُل كون هذا الاعتراف بتلميذ مبتدئ، من طرف فنّان كبير، من طراز كارتيه بريسون، لعب دوراً مهمّاً في مستقبل مارك ريبو الفنّي. فلا شكّ في أن ريبو تلقّى، في وكالة ماغنوم، توجيهات المعلّم، والتي لم تكن دائماً حريراً على حرير، فكارتيه بريسون (كما عُرف عنه) كان قاسياً في أحكامه، وشديد البأس في توجيهاته.

عاش ريبو - إذاً - خلال تلك الفترة الباريسية الأولى، في رعاية كارتيه بريسون، وروبير كابا، اللذين تأثّر بهما أيّما تأثّر، وأنجز - وقتئذ - صوره الباريسية، في نوتردام، وليهال، والباستيل. وبعدما قضى زمناً يسيراً في أحضان ماغنوم، وضمن الانتماء إليها، بل ترأّسَها، أواسط السبعينيات، لزمن، أنصت - مرّةً أخرى - لصوته الداخلي المتمرّد، وأذعن لإغراءاته بالسفر والخروج. وكانت وجهة مارك ريبو بلاد الهند، فمشى في مناكبها وصوّر أهلها، وأضاف إلى حبّ المغامرة والسفر صوره الصحافية التي تنطق عن واقع تلك الأصقاع. اتّجه ريبو، فيما بعد، إلى الصين، التي ستظلّ بلده المفضّل خلال عقود، فالصور التي أنجزها، في أحياء المدن الصينية، تنمّ عن عشق للصينة الصينية، بمختلف مظاهرها. وقد ضَمّ كتابه «مشاهد من الصين» الذي نشره سنة 1981، عدداً من الشواهد الحيّة. كما قصَدَ اليابان، وأصدر حوله كتاب صور سمّاه «نساء اليابان»، سنة 1951، وزار الهونغ كونغ قبل أن يقلع إلى الفيتنام، فكان من المصوّرين الصحافيّين القلائل الذين تمكّنوا من الدخول إلى الفيتنام خلال الحرب. وقد حمل كتابه عن شمال الفيتنام صور تلك الفترة، تحت عنوان «وجوه فيتنام الشمالية»، وذلك سنة 1971.

لا نغالي إذا قلنا إنه ما من بلد إلّا وطئَتْه قَدَما مارك ريبو: من آسيا إلى إفريقيا، إلى أميركا، ومن إنجلترا إلى روسيا... فهو يتتبّع الأحداث التي عَجّ بها عالم القرن العشرين، من شمال الأرض إلى جنوبها. ولا غرو أن إحدى صوره المشهود بها - إن لم نقل أشهرها على الإطلاق - قد التقطها في الولايات المتّحدة الأميركية، و - بالتحديد - في العاصمة واشنطن، أمام مبنى البنتاغون، إبّان التظاهرة المعروفة ضدّ الحرب في الفيتنام، سنة 1967، وتُعرف الصورة بـ«الفتاة حاملة الزهرة»، تظهر فيها فتاة مبتسمة تحمل في يدها زهرة، في مواجهة بنادق قوّات القمع، المصوَّبة من طرف وجوه صادمة، حازمة وصارمة. عُدّت هذه الصورة، من حينها، مثالاً استثنائياً لرمز نشدان السلام وحقن الدم ضدّ زبانية العنف والتعطُّش إلى إراقة الدماء.

سوف يتعرَّف ريبو، فيما بعد، إلى الفتاة الحاملة للزهرة، والتي تدعى جان روز كسمير، التي تناضل من أجل السلام، في إطار تيّارات تبنّت ذلك الخيار حينها، بينما كانت أميركا منخرطة في جبهات حرب عديدة عبر العالم.

كما أنه سيتحَدّث، فيما بعد، بإسهاب، عن ملابسات التقاطه لتلك الصورة، عقب نهاية إحدى المظاهرات المعادية للحرب على الفيتنام، ويبرّر كونه صاحب السبق في أخذ تلك الصورة، التي كانت بلاغتها الجريئة جديدة ومبتكَرة حينها، إذ ادْلَهَمّ الظلام، ولم يعد المتظاهرون سوى قلّة قليلة، بينما راح الجميع في سبيلهم.

ستظلّ تلك الصورة - على كلّ حال - من الصور المعبّرة، والمؤكّدة لموهبة مارك ريبو، ولانخراطه الفعليّ في قضايا السلم والسلام، في نضاله العامّ حول مصير الإنسانية.

يمكن القول إن مارك ريبو لم يتخلّ، يوماً، عن قَدَره، بوصفه مصوّراً مسافراً، فقد تقاذفته المطارات والموانئ، وأبْلت أحذيتُه الطرقات، بما فيها طرقات الحياة. وليس من الصدفة المحضة أن يصدر، سنة 1983، كتاب صُوَر تحت عنوان: «محطّات وقطارات». فمن روسيا إلى كوبا، حيث التقى بالزعيم فيديل كاسترو، الذي التقط له صورة مشهورة - أيضاً - في أحد فنادق هافانا.

ويجدر بالذكر أنه أقيم في الفترة من 24 أغسطس إلى 11 سبتمبر معرض «فيزا من أجل الصورة»، المبرمج ضمن المهرجان الدولي للصورة الصحافية في مدينة بيربينيون جنوب فرنسا، عُرض فيه الصور التي التقطها مارك ريبو سنة 1963 في كوبا عند لقائه بفيديل كاسترو...

يُعَدّ مارك ريبو فنّاناً أصيلاً، ومشروعه لا ينفصل عن أسفاره وقناعاته. ذكر يوماً بأنه يعرف أساليب فنّانين آخرين، لكنها، لا تكمن، في نظره، في طرائق تصويرهم، وتقنياتها، بل في حيثيّات عيشهم؛ ذلك أنه: «يلزم، لإنجاز صور جيّدة، امتلاك أحنية جيّدة»؛ وذلك كناية عن المشي الملازم للفنّان الذي يترصّد مناسبات صوره، ويطاردها.

تحدّث مارك ريبو، مراراً، عن خجله، وعن التصوير الفوتوغرافي، بوصفه دواءً لانطوائه، ألم يقل له والده قبل أن يرحل، سنة 1939: «ما دمت عاجزاً عن الكلام والمحادثة، فقد تحسن النظر والتبصُّر؟».

من هنا، كانت العين هي الجسر الذي بات يعبر منه إلى الحياة، صامتاً، منعزلاً، مشّاءً ووحيداً، هاجراً الأماكن المكتظّة، مفضّلاً الصمت والتأمُّل. فقد ظلّ متشبثاً بآلته الفوتوغرافية حتى اللحظة الأخيرة، مثلما كان ويليس رونيس، عندما لم يقوَ على المشي، يطلّ من نافذته في أعالي بيل فيل الباريسية، ناظراً إلى الأزقّة والكائنات التي طالما صَوَّرها.

لقد وقر حبّ الناس والأماكن في نفس مارك ريبو إلى الأبد؛ أليس هو القائل بنوع من المفارقة: «أحبّ الناس الذين يحبّون القطط، لكنني لا أحبّ القطط»!؟.




رياض هاشم

> مبادرة جماعيــة خلّاقة، التأم فيها فنانون تشــكيليون في بغداد، مــن خلال عرض أُقيم ليومٍ واحد داخل أحــد المجمعات في منطقة الكرادة، وهو المكان الذي تعــرَّض للدمار حرقاً جرّاء تفجير بسيارة مُفخّخة، شهدته المنطقة في الثالث من شــهر يوليو/تموز المنصرم. العرض أُقيم في 27 أغسطس/آب، وحمل عنوان المكان ذاته «الكرادة»، ليعكس حجــم الفاجعة التي حدثت في الســاعة الواحدة فجراً من يــومٍ رمضاني، وراح ضحيته المئات من الأهالي المتساكنين قرب مكان الحدث.

المكان ذاته.. «الكرادة» بغداد

توثيق بصري بمثابة بيان

سعد القصاب

شكّل العرض حدثاً فَنّيّاً مُغايراً بامتياز، ليس من ناحية توثيق الحدث أو التعبير عنه باستنكار مأساويته... بل لكونه انطوى على مبادرة لم تألفها عديد المعارض التشكيلية المقامة في بغداد، والتي يتمسّك فنانوها، غالباً، بالعرض داخل قاعات فَنّيّة مُتخصّصة.

في هذا الصدد، يمكن التذكير بأنه ثمّة حذر لايزال ملازماً للفنان العراقي في الداخل، يتمثل في التعاطي مع انشغالات معاصرة عابرة للتجنيس، سواء في اللوحة المسندية، القطعة الخزفية، أو العمل النحتي، بخلاف الفنانين العراقيين المجايلين من الذين هاجروا إلى بلدان غربية، فكان تأثرهم واضحاً بالمدارس المعاصرة ذات الصلة باتجاهات ما بعد الحداثة، المتنوّعة في طروحاتها وفلسفتها الجمالية.

معرض «الكرادة» كان ممارسة على انفتاح تعبيري وبصري، تنوّع ما بين رؤية مفهومية، وتنصيبات، واستفادة من مواد جاهزة الصنع، وعروض أداء، وأعمال مسندية. انفتحت خلالها الممارسات البصرية والتصويرية، على فضاءات المكان وحساسية مشهده الواقعي وآلامه، كما في الاستفادة بما تبقّى من أشياء متضرّرة متروكة بعد الحدث. فجوات الجدران، خراطيم مياه لإطفاء الحرائق، مُعدّات وإكسسوارات لواجهات محلات تجارية متضرّرة، مانيكانات، ملابس محترقة، دُمى أطفال، صور مختلفة لضحايا الحادث، ولافتات نعي عُلّقتْ على جدران المكان. جميعها جرى الاشتغال عليها، وجعلها مُتمّمة ومكملة لاشتراطات العرض الفَنّي وبنيته. خيار يهدف إلى خلق مقاربات تعبيرية وتصعيد أثرها الدرامي وتبليغ دلالتها الرمزية، وتحميلها استجابات وبواعث شعورية ونفسية، تُعزّز من أثر التحدّي واستنكار هذه الجريمة ورفض فعلها الإرهابي.

قدّم كلّ من الفنانين وضاح مهدي ومحمد مسيّر وهادي ماهود لوحات مسندية.

وضاح مهدي (تخرّج في كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد عام 2000، وله معارض جماعية في كلّ من، بغداد، دمشق، الدوحة، القاهرة، واشنطن وكاليفورنيا) استخدم في عمله المشارك الكولاج «التلصيق» في لوحته، عبر لصق ما تبقّى من ملابس لأطفال، ومعالجة قماشتها باللون الأبيض مبقياً بعض تنوّعات نسيجها الأصلي بزخارفه وصبغته اللونية المختلفة، ما منح عمله تنويعاً بصرياً زاهياً، توافقت حساسية معالجته مع رهافة الطفولة بمعناها الإنساني.

هادي ماهود (له معارض جماعية في بغداد، دمشق، شيكاغو ولندن) حملت لوحته المشاركة بُعداً رمزياً مباشراً، يتجلّى بتعليق قماشة بيضاء، أحدث فيها خروقاً، وتوزّعت على مساحتها عبارة «بدون تعليق» باللغة العربية، إضافة الى تكرار هذه العبارة بـ 22 لغة أجنبية، وباللونين الأحمر والأسود، وهو تمثيل للون الدم والحرائق. تداخلت هذه الكلمات مع مساحات لونية توزّعت بشكل عفوي لتشغل سطح القماشة، فيما امتد أسفلها تابوت خشبي، توزّعت بين جنباته شموع مشتعلة تعبيراً عن المآل الذي أحدثته هذه الفاجعة بالإنسان العراقي.

كما جاءت لوحة الفنان محمد مسيّر (مواليد البصرة 1963) حاملة للمعالجة الرمزية نفسها، وبصياغة تشخيصية لا تخلو من أداء تعبيري، تجسّدت في رسمه طيوراً محلّقة تشغل منتصف اللوحة في جانبها العلوي، فيما تكدّست في أسفل اللوحة أشكال لعجلات دراجات هوائية، وهي صورة تستعيد ولعاً طفولياً، لكن في واقع يحترق وتعبّر عنه نار صغيرة تندلع بالقرب من العجلات. المشهدية مباشرة في توصيفاتها، وتمثل موقف الفنان الصريح تجاه فعل الاعتداء الذي تعرّض له الأطفال في تفجير الكرادة. مسيّر في كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد عام 1990، بعدها توالت مشاركاته في معارض جماعية بالعراق تخلّلها معرضه الشخصي الأول ببغداد عام 2004 والثاني في عمان عام 2011.

رياض هاشم، حاصل على ماجستير في تاريخ الفنّ، كلية الفنون الجميلة، جامعة بابل، وله خمسة معارض


رضا فرحان


عفراء خالد



كريم السعدون



وضاح مهدي



هادي ماهود

شخصية راكمها منذ العام 1992، فضلاً عن مشاركات في معارض جماعية في كلّ من بغداد، عمان، فانكهوفر وكولونيا. في مشاركته بمعرض الكرادة، اختار عنواناً دالاً لعلّه يكون صدى ممتدّاً ينطلق من هنا الحدث؛ «كلّ ضحايا العالم هو أنا» عنوان عمله الذي قدّم فيه صورته الشخصية في عمل تنصيبي يتكوّن من نُسخ عديدة لصورة واحدة باللونين الأبيض والأسود، وبمعالجات طباعية متباينة في صوريتها، وفيما الصور متلية بواسطة خيوط مُعلّقة في سقف المكان تبدو حالة التكرار في هنا العمل عاكسة لكونية الألم، فهو ناته في أي مكان وفي أي زمان في العالم.

وفي مقاربة أدائية قدّم النحات رضا فرحان عمله التركيبي المكوّن من دمية طفل بريئة، تستند إلى أجزاء من صندوق خشبي متضرّر ومحترق، فيما تحلّق فوق الدمية طيور سوداء توحي بمحاولة الاعتداء واختطاف الدمية. وينضم هنا العمل، إلى المنحى الرمزي الذي تُحيل إليه غالبية الأعمال الفنّية التي عُرِضَتْ في هذه المناسبة، والتي تمحورت حول غرض التبليغ عن رسالة وخطاب مباشر على الرغم من تنوُّع المواد المستخدمة في هذه الأعمال. ورضا فرحان من مواليد بغداد 1955، تخرّج في كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد عام 1998، له مشاركات في معارض جماعية في كلّ من بغداد، دمشق، دبي، بيروت، عمان، إسطنبول، باريس ولندن، وحاصل على جائزة «إسماعيل فتاح، الواسطي» للنحت.

الفنان كريم السعدون، (مواليد بغداد عام 1959، حاصل على ماجستير فنون تشكيلية من كلية الفنون وله معارض جماعية في كلّ من تونس، عمان، القاهرة، باريس، بلغراد، مدريد، وحالياً يعيش ويعمل في السويد منذ العام 2002).. استعار في مشاركته بالمعرض خرطومين لإطفاء الحرائق، لتشيّد مشهد بصري شديد الاختزال، بحيث جعل الخرطوم الأول مُعلّقاً على جدار متضرّر بفعل



محمد مسير

حريق، فيما الثاني مرمياً على الأرض، وقد اعتمد في تكوين هذه المفارقة على مادة جاهزة الصنع، يقترح خلالها توصيف حدث واقعي، يتجرّد بشكل تام من أشياء تفصيلية أخرى، مكتفياً على الانفتاح عبر هذه الاستعارة المبسطة والكثيفة، على حساسية تأويلية للمشهد وقراءته بدلالات متعدّدة. ونجد الرؤية نفسها تمارسها الفنانة عفراء خالد، (تخرّجت في كلية الفنون الجميلة عام 1992، وتوالت بعدها مشاركاتها في المعارض الجماعية في بغداد) وذلك، بخلق علاقة تركيبية ما بين دِلاء ماء مُعلّقة تستخدَم لإطفاء الحرائق، واستحضار خراطيم مياه شفافة تمتد على الأرض، يتدفق منها سائل أحمر، في دلالة واضحة على دماء ضحايا الحادث التي أُريقت تحت سقف المكان ناته.

حملت أعمال الفنانين الآخرين المشاركين في العرض، نفس الرسالة الاحتجاجية، وإن اختلفت الأساليب والأساليب المعتمدة في إيصال هذه الرسالة. حليم قاسم، ضحى الكاتب، مازن المعموري، محمد القاسم، محمد ديجان، نادية فليح، هناء مال الله.. انضموا إلى هذا العرض من خلال أعمال تستعيد ذكرى أو موقفاً واقعياً أو قصة ما عن الحدث. وكان خطاب الفنانين في عرضهم نصاً بليغاً عن تضامنهم الإنساني مع عائلات الضحايا ورفضهم للبشاعة التي ولّدها الحدث المأساوي بمنطقة الكرادة في بغداد.



عبد العزيز المقالح

حنين إلى دمشق

هكذا يكتب عنها بعض المؤرّخين، وسواء كانت الأقدم أم واحدة من المدن الأقدم على وجه البسيطة فالثابت أنها كانت حديث العالم عندما اتّسع قلبها ليكون وعاءً للحضارات المتعاقبة، وكان آخر تلك الحضارات وأهمها الحضارة العربية الإسلامية بكلّ ما وصلت إليه من تطوُّر في الفكر والعلوم والفنون والآداب، وبما شكلّته من حضور سياسي على مستوى العالم القديم. وإذا كانت دمشق في زمن من الأزمان قد شكلّت قاعدة التوسُّط بين الشرق والغرب وإليها ينتهي طريق الحرير القادم من الشرق ومنها يبدأ طريقه إلى الغرب فقد ظلّ نشاطها التجاري والصناعي قائماً حتى بعد اكتشاف طريق «الرجاء الصالح»، وتحوُّل طريق الحرير إلى البحر، وحلّت السفن محلّ القوافل سواء في طريقها إلى الشرق أم الغرب وهي رحلات لم تحمل إلى الشرق في أسوأ فترات التواصل - غير الحميم - سوى جنود الاحتلال وما يمثّلونه من قوة عدائية ورغبة فاضحة في السلب والنهب. ويرى واحد من مؤرّخي هذه المدينة العربية «أن سكانها الأقدمين سكنوا جبل «قاسيون» المُطلّ عليها قبل أن يسكنوها وأنهم عاشوا أجيالاً طويلة من الزمن حتى كثروا وتناسلوا وارتقت معارفهم وتجاربهم فهبطوا إلى السهل البسيط أسفله وأنشأوا مدينتهم دمشق».

لست معنياً في هذا التطواف العابر عن المدينة بتفاصيل التاريخ وما كانت عليه دمشق القديمة قبل اهتمامي بدمشق الحديثة المعاصرة التي تنتشي الروح لمرآها، وتلتذ العين والوجدان بالطواف غير الممل في شوارعها وأزقتها وأحيائها القديمة كالصالحية وباب توما وسوق الحميدية الشهير، فضلاً عن زيارة غوطتها الأشهر التي كانت حتى ذلك الحين (زمن زيارتي الأولى 1965) ممتدّة أميالاً تتخللها المطاعم والمتنزهات. ولم تكن دمشق - يومئذ - قد توسّعت واستولت على الجانب الكبير من الغوطة الظليلة، كما لم تكن الأرياف قد مدّتها - شأن بقية العواصم العربية - بأقوام يفوقون عدداً سكانها الأصليين، إذ كانت دمشق قبل توافدهم المتتابع أشبه ما تكون بواحة بديعة تنام في حضن جبل قاسيون، الذي لم يكن هو الآخر قد سمح لأنصار التمدُّد أن يصلوا إليه ويتسلّقوا هضابه ويحاولوا طمس معالمه الجبلية وإخفاء ألوانه الطبيعية التي كانت مزيجاً من الاخضرار والاصفرار.

كنت أعرف قبل الدخول إلى دمشق أنها ستأخذني في رحلة طويلة عبر الزمان والمكان لهذا فقد وضعت لنفسي خريطة طريق تمكّنني من استغلال الوقت القصير المُحدَّد للزيارة في أن أرى أهم معالم هذه المدينة، وأن أتوقّف عند أحيائها التاريخية التي تُشكّل نموذجاً فريداً في المعمار وفي طريقة البناء التي تجعل نوافذ البيت تتجه نحو الداخل الذي تتوسطه حديقة ونافورة مياه لا تكفّ عن الغناء الهامس، وقد فضلّت أن يكون البدء مع الجامع الأموي ذلك المعلم التاريخي الذي يبهر زائره بكلّ ما احتوته ساحاته وأروقته الداخلية من أعمدة عالية وزخارف ونقوش تأسر العين بجدرانها الموشاة والمرصعة بآيات من القرآن الكريم بالخط الكوفي البديع. ومن المعروف أن في كلّ مدينة عربية ذات تاريخ جامعاً واحداً كبيراً، لكن الجامع الأموي في دمشق هو أكثر هذه الجوامع إدهاشاً وإثارة للتأمُّل، وقد قال لي أحد المصلين إن دمشق قد تعرّضت عبر العصور لموجات من الزلازل تهدَّمت جَرّاها قصور ومبانٍ وأسوار، إلا أنها لم تترك في الجامع سوى آثار محدودة وظلت قوائمه



ومحاريبه في أمان بفضل متانة الأحجار وأسلوب البناء. لم تحظ مدينة عربية قديماً وحديثاً بمثل ما حظيت به دمشق من اهتمام الشعراء نظراً لموقعها وما أسبغه الله عليها من جمال طبيعي يُضاف إليه جهد الإنسان وإبداعاته. وعندما كنت طالباً في المتوسطة (الإعدادية) والحنين إلى دمشق ينمو وتتسع آفاقه من خلال ما أوحت به قصيدة أمير الشعراء أحمد شوقي ذات الإيقاع الرنان والموسيقى الآسرة «آمنت بالله واستثنيت جنته، دمشق روح وجنات وريحان»، وربما كانت هذه «الشوقية» بداية لعشرات القصائد التي هطلت على دمشق من شعراء كثيرين ينتمون إلى أكثر من جيل وأكثر من بلد عربي، وفي تلك الروائع الشعرية، القديم منها والحديث، ما يتغنّى بهذه المدينة أو يأسى لما كان ينزل بها من كوارث طبيعية وبشرية. ورغم أهمية ما أبدعه الشعراء العرب عن دمشق يبقى صوت شاعرها وابن ياسمينها الشاعر نزار قباني هو الأقوى والأسطع والأكثر حضوراً وتمثلاً لروح ذلك المكان وجمالياته:

كتب الله أن تكوني دمشقاً
بك يبدأ وينتهي التكوينُ
علمينا فقهَ العروبة يا شام
فأنت البيـان والتبيـين
إن نبع التاريخ ينبع في الشام
أيلغي التاريخ طرحٌ عجين؟

يقولون إن من يزور دمشق ولم يزر غوطتها الجميلة ويتجوّل بين خمائلها فإن زيارته تبقى ناقصة، وهو قول صحيح، فالغوطة ليست ضاحية أو الحديقة الكبرى للمدينة، بل هي امتدادها الأخضر ورئتها الأنقى، وكان لابد من زيارتها والاستمتاع بمناظرها والتشبُّع من هوائها العليل وتناول بعض ما تجود به من فواكه الموسم الصيفي، وما كان أحلى التجوُّل على الأقدام في ظِلّ خمائلها الوارفة. ومن المؤكّد أنها كانت تلعب دوراً في حياة المدينة وأهلها لا في تخفيف وطأة الحرارة فحسب، وإنما في كونها متنزهاً قريباً وفريداً. والسؤال المهم والجارح في آنٍ هو: أين دمشق الآن.. دمشق الشعر والعروبة؟ أين هي جماليات المكان وما أبقى التاريخ المتقلّب من جماليات الزمان على كلّ زاوية مما يصعب على الكلمات أن تقول بكلّ مرارة وحسرة: هي الآن دمعة بعد أن كانت ابتسامة، وهي جرح نازف بعد أن كانت أغنية فيروزية تملأ الفضاء العربي طرباً وبهجة. أما سماؤها «حلوة الألوان»، كما غنّت فيروز، فقد صارت ملبّدة بدخان الحرب ومرسومة بدماء الأبرياء ودموعهم. ومهما قيل إن تاريخها عبر العصور لم يكن عطوراً وحريراً، بل كانت تتخلّله المنابح والآلام، وذلك صحيح، لكنه لم يصل في يوم من الأيام إلى ما وصل إليه الآن وفي هذه الآونة من بؤس وسوداوية ودموية. فهل هذه حقاً هي «دمشق» أو «الشام» أو «جلّق» أو «الفيحاء» التي تعدّدت أسماؤها واستوعبت من المجد العربي - عبر العصور - ما يبعث الدهشة والانبهار؟! ولا مناص من الإشارة إلى ما يؤكّده الواقع من أن لبعض الأماكن من التأثير والحضور في التاريخ أكثر مما للبشر أنفسهم مع الاعتراف بأن تلك الأماكن لم تكن سوى أثر من آثار حركتهم ونشاطهم الخلّاق.

هنا فـــي أرض البلغار، الاحتفاء بابن فضلان ورحلته جد كبير، فرحلته إلى بلادهم منذ أحد عشـــر قرناً، مرجـــع هام حول تأريخ البلاد، لكن مخطوط ابن فضلان، الذي تضمن أخبارهم، لم يأخذ حقه في بلاد تتكلم اللّغة نفسها التي كتب بها، في حين يجد اهتماماً واضحاً من أصحاب اللّغات الأخرى.

تتارستان..
في مخطوط ابن فضلان

محمد التداوي

خمس سنوات أخرى تفصلنا عن الذكرى المئة بعد الألف، لرحلة هي الأقدم، والأهم، أنها الوحيدة، التي تصف رحلة سفير عربي، خرج من بغداد إلى بلاد بلغار الفولجا ثم إلى أقصى الشمال من القارة الأوروبية، والعودة إلى بغداد عاصمة العباسيين الضعيفة وقتها، بعد رحلة لأكثر من سنتين رأى فيها ما لم نكن لنعرفه لولاها، التي ترك وصفاً لها في مخطوطته والوحيدة التي خطها بيده، وحفظها لنا نساخون لاحقون.

لا أخفي سراً، حين أتحدث عن صعوبات واجهت ابن فضلان وقافلته، ولكني سأُخفي جانباً من الحسرة حين لن أُفصل وأعدد الصعوبات التي واجهتني شخصياً للسير على نفس طريق سفارة ابن فضلان، وأن أخرج مثلما خرج من بغداد، متجهاً في البداية شرقاً، ثم شمالاً، قاطعاً أجزاء من بلاد تنوعت أسماؤها اليوم ما بين العراق، وإيران، وأفغانستان، ثم تركمانستان، وأوزبيكستان، وكازاخستان، ثم روسيا، والتي قرّرت أن أتجه إليها مباشرة، حيث كان استقبال ابن فضلان الذي خلده التاريخ بمخطوطه الشهير، (رحلة إلى بلاد بلغار الفولجا).

بداية أحكي لكم عن المخطوط، ومن خلاله أحكي لكم عن زيارتي إلى بلاد بلغار التي ذكرها في مخطوطه، وهي تتارستان الحالية. منذ العام 1800م، بدأت في روسيا حركة ترجمة ونشر لكلّ ما كتبه العرب عن بلاد الروس، والشمال الأوروبي، وتُتبعت كتابات الإدريسي والمسعودي، وابن فضلان، الذي نقل ياقوت الحموي عنه صراحة في معجم بلدانه، وقام المستشرق الألماني كريستيان فراهن، بترجمة جزء من مخطوطة ياقوت الحموي، والتي نقل فيها وصفاً من مخطوطه لرحالة عربي تحدّث عن بلاد بلغار الفولجا والصقالبة وعن الشعوب الروسية التي تسكن إلى الشمال الغربي منهم، ومن يومها لفتت أنظار المستشرقين إلى البحث عن هذه المخطوطة، إلى أن اكتشفت مخطوطة كتبها أحد رجال الدولة في بلاط الخليفة العباسي المقتدر بالله، نسختها الوحيدة في مكتبة مدينة مشهد في إيران، ومن يومها جرت دراسات كثيرة جلها من مستشرقين غربيين، إلى أن جاء د.سامي الدهان، وحقّق النسخة الأصلية وطبعت بالعربية عام 1960م. المكان حوض نهر الفولجا، تحديداً منطقة التقاء نهر كاما بنهر الفولجا في أقصى الشرق الأوروبي، حيث جمهورية تتارستان الحالية.

الشعب هو شعب بلغار، وملكهم كما سماه ابن فضلان، الموش بن يلطوار. في الغرب منهم دولة الخزر ألد أعدائهم في ذلك الوقت، والذين اتخذوا في القرن الثامن الميلادي من اليهودية ديناً وعقيدة، ومن ثَمّ كان نعت الملك لهم باليهود مقبولاً، وفي الشمال منهم الروس الوثنيون مثله (مثل شعبه قبل أن يدين بالإسلام). تحكي كتب التاريخ والروايات غير الموثّقة قصصاً ثلاثاً لمعرفة هذا الملك بالدين الإسلامي، لكن سبب رسالته إلى الخليفة العباسي، هو سبب سياسي لمجابهة قوة الخزر، ومن قرّر أن يراسل الخليفة المقتدر بالله العباسي ليطلب إليه أن يرسل من يعلّمه وأهله وشعبه الدين الإسلامي، وأن يبني مسجداً وحصناً، والأهم أن يرسل له من يجيب سؤاله الأهم، «كيف استطاع ذلك الدين الآتي من قلب الصحراء أن يكوّن تلك الامبراطورية الضخمة التي لم تضاهها سوى امبراطورية الإسكندر المقدوني؟ ووجد الخليفة العباسي في الأمر نصراً وأرضاً جديدة ترفع راية العباسيين، بعد تقلص النفوذ شرقاً وغرباً، ورأى في شخصية ابن فضلان من الثّقافة والمعرفة ما يؤهله لذلك، على أن هناك تفسيرات تتحدث عن إرسال ابن فضلان في هذه السفارة، كان بسبب عداء داخل أروقة البلاط العباسي لشخصه، المهم أياً كان السبب لإرسال ابن فضلان إلى ملك بلغار الفولجا ضمن سفارة المقتدر بالله، هو أسدى للعلم والمعرفة كنزاً لا يقدر بثمن، حيث أصبحت مخطوطة ابن فضلان المصدر الوحيد الذي يصف هذه البلاد في هذه الفترات غير المؤرخة من تاريخها القديم. في العام (921م/309هـ) خرجت سفارة الخليفة المقتدر بالله من بغداد متوجهة لبلاد بلغار الفولجا، ووصل ابن فضلان بعد عناء كبير، إلى مدينة بلغار يوم 12 مايو/أيار 922 (12 محرم 310 هـ)، واستقبله الملك وأولاده أفضل استقبال، تحدث عنه في مخطوطته بما هو نصه: «فلما كنا من ملك الصقالبة وهو الذي قصدنا له على مسيرة يوم وليلة وجه لاستقبالنا الملوك الأربعة الذين تحت يده وإخوته وأولاده، فاستقبلونا ومعهم الخبز واللحم والجاورس وساروا معنا. فلما صرنا من على فرسخين تلقانا هو بنفسه، فلما رآنا نزل فخرَّ ساجداً شكراً لله - جلّ وعز- وكان في كمه دراهم فنثرها علينا، ونصب لنا قباباً فنزلناها. وكان وصولنا إليه يوم الأحد لاثنتي عشرة ليلة خلت من المحرم سنة عشر وثلاثمئة. فكانت المسافة من الجرجانية إلى بلده سبعين يوماً. فأقمنا يوم الأحد ويوم الاثنين ويوم الثلاثاء ويوم الأربعاء في القباب التي ضربت لنا حتى جمع الملوك والقواد وأهل بلده ليسمعوا قراءة الكتاب». والقصد هنا هو كتاب أمير المؤمنين الخليفة العباسي، المقتدر بالله، وفقرة كتلك من المخطوط





القديم مليئة بالتفاصيل عن البلاد والمسافات بينها والعادات وحتى التواريخ، ثم مراسم كمراسم قراءة رسالة أمير المؤمنين إلى شعوب البلغار وملكهم، وهنا نترك ابن فضلان ونص ما كتب، فلما كان يوم الخميس واجتمعوا نشرنا المطردين اللذين كانا معنا، وأسرجنا الدابة بالسراج الموجه إليه، وألبسناه السواد وعممناه، وأخرجت كتاب الخليفة وقلت له.. لا يجوز أن نجلس والكتاب يقرأ، فقام على قدميه هو ومن حضر من وجوه أهل مملكته، وهو رجل بين بطين جداً. وبدأت فقرأت صدر الكتاب فلما بلغت منه.. سلام عليك فإني أحمد إليك الله الذي لا إله إلّا هو.. قلت: رد على أمير المؤمنين السلام. فردّ وردوا جميعاً بأسرهم، ولم يزل الترجمان يترجم لنا حرفاً حرفاً. فلما استتمنا قراءته، كبروا تكبيرة، ارتجت لها الأرض».

هكذا كان استقبال ملك بلغار الفولجا، لسفارة الخليفة العباسي، كما دوّنها ابن فضلان، تم ذلك في عاصمة مملكة مدينة بلغار الفولجا، المدينة الأشهر وقتها، والأصغر وقتنا هذا، مدينة بلغار المكتشفة أطلالها حديثاً. تحول شعب بلغار الفولجا إلى الإسلام وبعدهم تحول الروس إلى المسيحية، وكبرت دولة البلغار وبنوا مدينة جديدة في سنة 1005 ميلادية، وحضرت احتفالاً بألفية المدينة الأولى، وانتقلت السلطة والأهمية تدريجياً من بلغار إلى قازان، حتى جاء التتار بقيادة القائد الشهير باتو خان، حفيد جنكيزخان ودخل قازان سنة 1236 ميلادية، وبعدها كييف 1237 ميلادية، وكان على بعد خطوة من السيطرة على باقي أوروبا، لولا عودته، سنة 1241 ميلادية، إلى (قره قورم) لاختيار خاقان جديد بعد وفاة عمه، أوغتاي بن جنكيز خان. إذا كانت قديماً أرض بلغار الفولجا فلماذا تتارستان؟ الإجابة أن هنا فعل التاريخ، الذي جعل سكان وشعوب الأرض يجوبونها في هجرات استيطانية كبيرة، وكانت الهجرات التترية والمغولية من أهمها وأوسعها انتشاراً على الإطلاق، حيث شُكلت نتيجة هذه الهجرات، أجزاء واسعة مما نعرفه من عالم اليوم، وشعوب التتار تحديدا، استوطنوا هذه البلاد وحولت من أرض للبلغار إلى أرض للتتار، الذين جرى عليهم نفس الشيء مع مجيء إيفان الرابع الملقب بالرهيب سنة 1552 ميلادية، وانتزع الأرض من سكانها التتار، لكنها عادت إليهم بعد قرون طويلة تحت سيطرة الامبراطورية الروسية، ثم تحت الاتحاد السوفياتي. في مدينة بلغار وجدت بقايا للمسجد القديم ومأذنته، ووجدتهم أيضاً بنوا مسجداً كبيراً أسموه المسجد الأبيض، ومتحفاً يضم بعض المخطوطات واللوحات، أهمها لوحة استقبال بعثة ابن فضلان، وقاعة تضم أكبر مصحف مصنع يدوياً في العالم، كلّ هذا في موقع مدينة بلغار القديم نفسه، على الضفة الشرقية لنهر الفولجا الكبير؛ وهو نفس المكان الذي وصله ابن فضلان وتحدث عنه في مخطوطه، ووصف ظواهر لم تكن معروفة في زمانه

مثل طول النهار وقصره، وهي من الملاحظات التي دوّنها في مخطوطه حيث قال: «ورأيت النهار عندهم طويلاً جداً وإذ أنه يطول عندهم مدة من السنة ويقصر الليل، ثم يطول الليل ويقصر النهار. فلما كانت الليلة الثانية جلست خارج القبة وراقبت السماء فلم أر من الكواكب إلّا عدداً يسيراً ظننت أنه نحو الخمسة عشر كوكباً متفرقة، وإذا الشفق الأحمر الذي قبل المغرب لا يغيب بتة، وإذا الليل قليل الظلمة يعرف الرجل فيه من أكثر من غلوة سهم». وفي ثقافة الشعوب وقتها، تغيّر الحال والوضع من أرض إلى أرض يعد أعجوبة عند شعوب لم تصل بعد إلى حدود أوسع لمعرفة الأرض والنظام الشمسي الذي نتبعه، الآن نحن نعرف بالتدقيق أوقات شروق وغروب الشمس في كلّ مناطق المعمورة، وابن فضلان في مخطوطه تنقل بين البلاد وحكى ووصف، ونقل حتى عن من قابلهم أشياء قابلة للتصديق وأشياء قابلة للتحقيق، وأشياء لا تقبل التصديق ولا التحقيق، ولم تكن إلّا خرافة أو ظاهرة لم يستطع رأسه تدبر الحكاية، فنقل لنا الرواية كما هي.

هنا في أرض البلغار، الاحتفاء بابن فضلان ورحلته جد كبير، والصور والفعاليات المستمرة للحديث حول الرحالة، ورحلته إلى بلادهم منذ أحد عشر قرنا، تعطي بعضاً من الضوء على حال البلاد وقتها، ينكر فيه ما شاهد في بلد الترك، والخزر، والوس، والصقالبة، والباشغرد، وغيرهما، عام اختلاف مناهبهم، وأخبار ملوكهم وأحوالهم في كثير من أمورهم. الحقيقة أن مخطوطاً كهذا، لم يأخذ حقه بعد في بلاد تتكلم اللّغة نفسها التي كتب بها، في حين يجد ضوءاً مسلطاً من أصحاب اللّغات الأخرى، فنجد الكاتب مايكل كريتشتون يستقي تفاصيل روايته ،أكلة الموتى، منه، وتأتي السينما الأميركية لتنتج فليماً ضخماً اسمه «الفارس الثالث عشر» بطولة النجم أنطونيو بانديراس الذي قام بدور ابن فضلان في فيلم حول رحلته تلك، ويأتي الكاتب أحمد عبد السلام البقالي ليصدر، مغامرات سفير عربي. وجدت أن من الواجب، عمل رحلة كتلك للوقوف على ما تغير، وما دثر من بلاد وما جد من مدن، لكني وجدت الأمر عظيماً، واكتفيت كما ذكرت في بداية الكلام، بالذهاب مباشرة إلى مدينة بلغار، مقصد سفارة ابن فضلان، ووجدت أن الشعب تغير وأصبح سكان المكان الآن خليطاً من التتار والروس، مع أن الأرض تسمى تتارستان، ووجدت الإسلام في أرضه لم يتغير بالرغم مما مرّ عليهم من عصور تنصير، وإبادة، ووجدت المساجد تجاور الكنائس، بل تضاعفت في العقدين الأخيرين، وفي هنا خير دليل على أن عقيدة الاختيار خير وأبقى من عقيدة الإجبار. أكثر ما يلفت النظر لعربي تطأ قدمه أرض التتار، هي الأسماء، فهنا تسمع أسماء عربية صرفة، للرجال والنساء، وتشاهد عودة وحضوراً للغتهم الأم التترية، حتى وإن تغير الحرف من الحرف العربي للحرف السلافي، وبلاد بلغار إلى بلاد التتار.



بنسالم حِمّيش

بين مشرق ومغرب

ما زال الجناح الغربي للعالم العربي، كما في الماضي، يعاني من إنكار غالبية المشارقة ومن عقدة تفوقهم تجاههم، عبّر عن ذلك الصاحب ابن عباد حين اطلع على العقد الفريد لابن عبد ربه، وقال قولته التي سارت بها الركبان: «هذه بضاعتنا رُدّت إلينا». ولا يفيد في شيء أن نجادل في هذا الحُكم ونبطله لكونه صادراً عن كاتب ضعيف الجودة، قليل الباع، وزير جائر متسلط، صوره أبو حيان التوحيدي أبلغ تصوير وأوفاه في مؤلفه مثالب الوزيرين، وكان عانى الأمرين من عنفه وجبروته إبّان حكم البويهيين. صح أنه لا يفيد ذلك ولا يجدي، إذ إن غاية ابن عبد ربه من وضع مؤلّفه بقيت حبراً على ورق، وهي إظهار أن بلاد المغرب، على بعد شقته، له من العلم والأدب نصيب معتبر، بل إن صورة المغاربيين، ولو بعد ذلك العهد، ظلت في المشرق تتسم بالإهمال والاستنقاص. وحتى مؤرخوه فقد وصفوا تلك البلاد كأرض بدعٍ وضلالات.

المغرب أو المغارب؟ بلاد مغيب شمس المشرق. والشمس هنا ليست بالمعنى الحقيقي فحسب، وإنما بالمعنى المجازي كذلك، إذ إنه القُطر الذي تشحب فيه ثقافة المهد العربيّ وأشعته، وتضمر بفعل المغايرة البشرية وبعد الشقة... «كم اللباس» هو هذا الجناح الذي لا يأخذ من التاريخ العربي الإخباري، المنجذب إلى الشرق، سوى حيّزٍ يتيم أو ملحق. إنه، كما نظر إليه مؤلّف شرقي، يستشهد به المؤرخ السوري-المصري ابن فضل الله العمري: «من الإقليم الثالث صاحب سفك الدماء والحسد والحقد والغلّ وما يتبع ذلك (...)».

في اتجاه مغاير جذرياً، عن هذا المغرب من أدناه إلى أقصاه سعى عبد الرحمن بن خلدون، لحسن حظ هذا القطر، إلى الكتابة عنه بقصد إبراز فروقه وتثبيت ذاكرته، ناقداً المشرقيين ومتجاوزاً أدبيات الحواليين والرواة الانطباعية العجلى. ثم جاء كتابه الموسوعي الأشمل المسمّى كتاب العبر، فأجاد فيه وأفاد، ورد للقُطر المغربي ما يستحقه من عناية واعتبار.

على ذكر ابن خلدون وللتمثيل فقط، كانت سنة 2006 سنة إحياء الذكرى المئوية السادسة لوفاته، وتسنّى لي، من باب التخصص، الحضور في العديد من الندوات بمدن عربية وبعضها أوروبية. وما قيل عن فكر ابن خلدون المغربي وعن كتاب المقدمة حصرياً في غرناطة وتونس والجزائر وخصوصاً في القاهرة والإسكندرية ليدل بالملموس على أن هناك عند نسبة مهمة من الأساتذة والدكاترة مشكل قراءة للنص الخلدوني وتواصل معه لا ريب فيه، مشكل من صفاته الخمول النظري والتسطيح التحليلي والغفلة بل العمى عن منطوق النص ومدلولاته المحسوسة. ويبلغ بك الانزعاج منتهاه حينما ترى تلك الصفات كامنة في كلاميات من تعتبرهم «الساحة الثّقافية» ولغة الإعلام أسماء وازنة، بل قد يخامرك الشك في كون هؤلاء قد قرؤوا حقّاً لمن يتحدّثون عنه وأخذوا نصوصه بقوة التحقيق والجد.

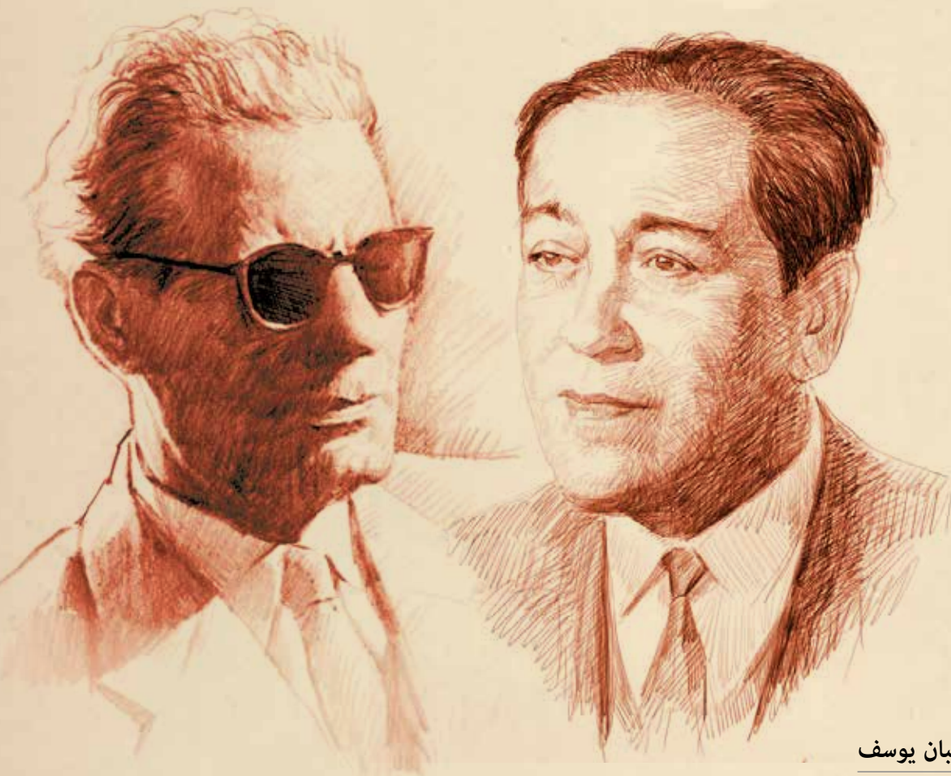


في صدّ الشكاوى!

أليس أقوى دليل على اختلال عبارات التبادل بين المغرب والمشرق وتحيُّف هذا على ذاك يقوم في صك الشكاوى المتظلمة المعبَّر عنها من طرف أعلام وأقطاب مغاربيين وأندلسيين من العهد الوسيط. فمن القرن السادس هـ، هذا ابن بسام السنتوريني، وليد سانتورين البرتغالية، يروم إعادة الاعتبار إلى عطاءات الأندلسيين والمغاربة المتميزة في مجالات شتى من آداب وعلوم، وذلك في كتابه الموسوم، الذخيرة في ذكر محاسن الجزيرة؛ وهذا معاصره أبو الوليد ابن رشد يقرُّ بفكرة وحدة العقل البشري، ومفادها أن العقل النظري كطاقة تحصيل وإدراك واحدٌ لكلّ البشر، ولو أُختلف في انتهاج سبله وأساليبه... أما ابن خلدون في هذا المقام أيضاً فيكتب أيضاً ما يلي: «ويعتقدون (المشارقة) التفاوت بيننا وبينهم في حقيقة الإنسانية ويتشيّعون لذلك ويولعون به لِما يرونَ من كَيَسهم في العلوم والصنائع (...) وليس ذلك بصحيح...». وهؤلاء الأعلام لا يأبهون لبلاد مأتاهم حين تكون بلاد موئلهم ومستقرهم معرضة للاستخفاف والإيهان.

أما في زماننا فقد ظل صنو تلك التظلمات سارياً، كما نجده عند التونسي محمد الحليوي في رسائله إلى أبي القاسم الشابي، وعند علال الفاسي في كتابه الحركات الاستقلالية في الغرب العربي، وبرزت القضية أكثر مع عبد الله كَنون في مؤلّفه الفذّ النبوغ المغربي في الأدب العربي. وقصده من وضعه، كما يعلن عنه بكلمات لا أوضح منها ولا أجلى: «ولعلي أرفع الضيم عن بلادي وأثبت مركزها في حظيرة العلم والأدب، على ما هو عليه مركزها في السياسة والحرب أو أعظم». إلّا أن الكتاب لم يبلغ واضعه القصد المراد منه، ولم يجنِ الثمرات المرجوة. وكيف له ذلك وإخوتنا في المشرق إجمالاً غير طالبين ولا مطلعين على آثار المغاربيين المعاصرين وإنتاجاتهم، كأن الواحد منهم يردد خفتاً مع الصاحب ابن عباد قولته الواردة أعلاه، أو مع المتنبي «أنا الطائر المحكي والآخرُ الصدى». وإن اجترح بعضهم ذلك فبخصوص النزر اليسير، وبأذهان لاهية وعيون مستنيمة؛ أما إن تكرَّم بعضهم بالحديث أو الكتابة عن شيء منها، فمسلكهم في الأمر الاختزال والابتسار، وربما بتحبير كلمات ثناءٍ وتقريظ معلبةٍ جاهزة تصلح لأيّ كتابٍ صدر ومن حيثما ورد وأقبل... هنا وإن شخصيات منهم ما زالوا يسمون المغرب مراكش، ولا يتوفقون في إخفاء جهلهم بتاريخه ورجالاته.

معركة الواقعية
بين مندور وأستاذه طه حسين



شعبان يوسف

منذ أن كتب طه حسين مقاله «في محنة الأدب» مطلع الخمسينيات من القرن الماضي، متهماً حال الإبداع المصري حينها، بالجدب والجفاف، تواترت المعارك والمشاحنات بينه وبين الأدباء الشباب، وتكتلت مجموعة بشكل شبه منظم للرد على عميد الأدب العربي، فكتب عبد الرحمن الشرقاوي وصلاح حافظ وإحسان عبد القدوس ولطفي الخولي وأحمد بهاء الدين وغيرهم، ولكن المعركة الأبرز، اشتدت بينه وبين الشابين الطليعيين عبد العظيم أنيس ومحمود أمين العالم، عندما كتب طه حسين مقاله «صورة الأدب» في جريدة الجمهورية في 5 فبراير/شباط 1954، وكان هذا المقال بمثابة تعقيب عميق واستطراد لحوار بينه وبين ثلاثة من كبار النقاد آنئذ، وهم: لويس عوض، وعبد الحميد يونس، وإسماعيل مظهر.

وكانت قضية طه حسين، تتلخص في كون الأدب ليس تعبيراً ميكانيكياً عن الواقع، ولا وسيلة للوصول إلى غاية، ولكنه ارتفاع عن الأغراض والأعراض التي يبتغي الناس في حياتهم اليومية والمادية «إلى أغراض أخرى تبتغيها القلوب والعقول والأذواق، ولن يكره هؤلاء للأدب أن يُصوِّر بؤس البائس وجوع الجائع وحرمان المحروم، بشرط ألا يفرض ذلك فرضاً ولا يأخذه بذلك قانون أو مرسوم أو مذهب سياسي محتوم».

كان طه حسين قد كتب مجموعته القصصية «المعذبون

في الأرض»، التي أثارت جدلاً آنذاك، وصل إلى منعها من التداول في مصر، وإعادة طبعها في بيروت، وكانت القصص في هذه المجموعة، تعبّر عن بؤس البائسين، وجوع الجائعين، بشكل ينافس فيه أعتى معتنقي المذاهب السياسية والمادية في ذلك الوقت، ولكن العميد كان يرى أن تلك القصص مبنية على أساس الفنّ، دون أن تكون القضايا الاجتماعية مقتحمة لمنظومة القيم الفَنّيّة فيها.

كما لم يسلم مقاله «صورة الأدب» من النقد العنيف، فالناقدان الشابان أنيس والعالم، ردّا عليه رداً مطولاً في جريدة «المصري»، واعتبرا المقال فاتحة لمعركة أدبية استمرت أسابيع عديدة، وكان عنوان ردّهما «الأدب بين الصياغة والمضمون»، وانتقدا فيه نزوع طه حسين نحو التقليل من شأن الاجتماعي، لصالح الفَنّي، فكتبا: «نحب أن نقرّر أولاً أن ما تتهم به حركتنا النقدية من تغليب الجانب الاجتماعي، إنما يرجع إلى ما أشاعه هؤلاء الأدباء القدامى من فهم قاصر لهذه العلاقة بين صورة الأدب ومادته، وإلى ما يتميز به أدبهم من جمود وانفصال عن حركة الحياة، وإلى ما رسّبوه في وجداننا القومي من قواعد نقدية فجّة لا تفضي بالإبداع الفَنّي إلّا إلى أزقة مقفلة».

وراح الكاتبان يفندان كلّ الأفكار التي وردت في مقال طه حسين، مما دفع به للردّ عليهما بمقاله الشهير «يوناني فلا يقرأ»، اتهمهما فيه بأنهما لم يدركا ما ذهب إليه، ولذلك جاء في ردهما قصور بشكل فادح.

وفي خضم هذه المناقشات وُلِدت أوسع معركة أدبية في منتصف القرن الماضي، وهي معركة الواقعية في الأدب، وكتب الناقدان الشابان دراستين طويلتين: «في الأدب الواقعي»، و«من أجل أدب واقعي»، وشرحا فيهما مذهبهما الجديد في الأدب، وتبع ذلك الحراك الفكري والنقدي سلسلة حوارات واسعة، شاركت فيها كلّ ألوان الطيف الأدبي والفكري آنذاك.

ولم تقتصر المناقشة على الساحة المصرية فقط، بل امتدت إلى بيروت ودمشق وعواصم أخرى، فكتب الناقد والمفكّر حسين مروة كتابه «قضايا أدبية»، تصدّى فيه للفكرة الواقعية في الأدب، وانتصر بالطبع لزميليه عبد العظيم أنيس ومحمود أمين العالم، وصدر الكتاب في القاهرة، بينما جمع الناقدان العالم وأنيس حصاد المعركة، وضمّا الدراسات والمقالات في كتاب بعنوان «في الثقافة المصرية» عام 1955، وقدّم له حسين مروة بدراسة نقدية طويلة، معتبراً أن القضية عربية بجدارة، رغم أن عنوان الكتاب «في الثقافة المصرية»، وصدر الكتاب في بيروت عن دار الفكر الجديد.

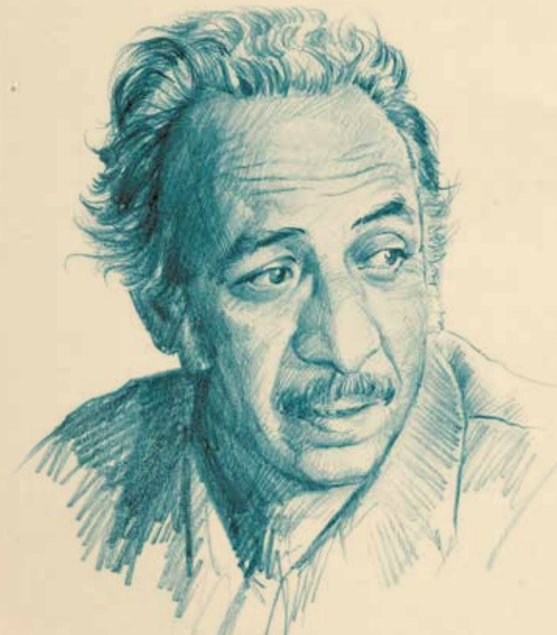
بيد أن المعركة لم تكن نقدية فقط، وإنما كانت النماذج الأدبية تلاحق هذا الحراك في كلّ العواصم العربية، وكانت القصص والأشعار تنشر في المجلات والصحف بشكل متواتر، لتعبّر عن ذلك الحراك بين طرفي الحوار الذي صار معركة وجود ومستقبل، وكذلك كانت ترجمات النقد الذي ينتصر للواقعية تعمل على قدم وساق.

وبعد أن كاد غبار المعركة ينقشع، يكتب طه حسين مقالاً في إبريل/نيسان عام 1956 في مجلة «الرسالة الجديدة» عنوانه «واقعيون»، ليسخر فيه مجدّداً من الواقعية، وكأنه لا يريد التسليم بسلامة أطروحات الواقعية التي بدأت تنتشر نقداً وفكراً وإبداعاً، وكتب مقاله وكأنه استطراد لما سبق: «ولكنهم لا يفهمون منهبهم على نحو مريح لا يكلفهم جهداً ولا عناء، وإنما يغريهم بالنقل والتسجيل، وهم وادعون لا يحسّون شيئاً من هنا العذاب الذي لا يعرفه ويشقى به الأديب الحقّ، حين تعرض له صورة من الصور، فيريد أن يؤدّيها إليك حرّة حيّة قوية تقع في نفسك فتحدث فيها أثراً مثلها حراً حياً قوياً، يغريك بالأمل والعمل ويدفعك إلى شقاء اليأس والاستسلام... يحيا الواقعيون من شبابنا حياة متناقضة يشتد ظلامها حين يكتبون ويلمّ بها النور إذا تركوا القلم والقرطاس، وهم مؤمنون بهذه الواقعية.. كتّابنا الواقعيون يصطنعون واقعيتهم هذه اصطناعاً ولا يشتقونها من طبائعهم وهم يرون مع ذلك هذا صدقاً في الفَنّ، وليس هنا من الصدق في شيء، كما أنه ليس من الفَنّ في شيء».

واسترسل طه حسين في رجم المنهب الواقعي حسب المفاهيم التي طرحها الأدباء الشباب آنذاك، باتهامات تكاد تكون انفعالية وجزافية، مما دفع تلميذه المباشر، والمحب له، الناقد الطليعي محمد مندور أن يرد على أستاذه في العدد التالي من المجلة (مايو 1956) بمقال عنوانه «نحن واقعيون»، وفنّد مندور كافة الحجج التي طرحها طه حسين، وقال: «الدكتور طه حسين يأخذ على أدبائنا الناشئين أو على الأصح المحدثين أمرين كبيرين، أولهما الكسل وعدم الجهد في صياغة فَنّية تضمن له الخلود وترتفع به إلى مستوى الأدب الصحيح، وهو يرى هذا الكسل واضحاً في طرائق التعبير اللّغوي التي يلجأ إليها هؤلاء الأدباء الواقعيون، وثانيهما أن هؤلاء الواقعيين يصطنعون هذه الواقعية اصطناعاً كاذباً، لأنه رآهم في حياتهم العادية لا يشقون بالحياة كما يبدو في أدبهم... والدكتور طه حسين لا يخلو في كلا الأمرين من مغالطة واضحة، وذلك لأن الواقعيين لا يدعون إلى إهمال الأصول الفَنّيّة في صياغة الأدب، ولا إلى ضعف العبارة أو هلهلتها، وذلك لأن الواقعية لا تختلف عن المثالية أو الرومانسية أو أي مذهب آخر من حيث مبادئ الفَنّ وأصول الصياغة، وذلك لأن هذه المبادئ وتلك الأصول التي اشتقت من عيون الأدب العالمي، هي التي تمكّنهم من أن يحقّقوا الأهداف التي يسعى إليها أدبهم الواقعي، وفي الحق أن الواقعية ليست صورة أدبية خاصة، وإنما هي مضمون يريد دعاته أن يصوغوه أدباً، وفقاً للأصول والمبادئ الثابتة في كلّ فَنّ من فنون الأدب كالقصة أو المسرحية أو القصيدة».

وقد عُدّت هذه المقالة حينها وما طرحه فيها مندور نوعاً من التجاوز في مناقشته لأستاذه، ولكن ضرورة المعركة الجادة استدعت مثل هذه الردود والمقالات، التي منها ما يزال مجهولاً حتى الآن لقرّاء الأدب، والذين يبحثون في تاريخ الأدب، لا يستندون في أبحاثهم ودراساتهم الأكاديمية، إلّا على ما نشر في الكتب للنقاد، ولذلك فمن المفيد أن تجد تلك المقالات المهمّة طريقها للنشر، حتى تتعرّف الأجيال الجديدة على أصول تاريخنا الأدبي والثّقافي.

بمناسبة ذكرى رحيل الشاعر صلاح عبدالصبور (1931 - أغسطس، 1989)، تستعيد «الدوحة» حواراً نادراً من أرشيفها؛ تحيّةً لشاعر لايُنسى. الحوار كان قد أجراه محمد يوسف، وقدَّمه بما يأتي:



كيف انتهت حياة شاعر كبير؟

تفاصيل الليلة الأخيرة في حياة الشاعر صلاح عبد الصبور

(مجلة الدوحة، عدد أغسطس، ١٩٨٤)

في هنا الحوار مع السيدة سميحة غالب (زوجة الشاعر الراحل صلاح عبد الصبور)، تميط رفيقة دربه اللثام عن تفاصيل الليلة الأخيرة التي شهدت سقوط الفارس، وتلمّ شظايا المشهد الأخير الفاجع قبل إسدال الستار.

من جانب آخر، تستدعي السيدة سميحة غالب ذاكرتها المضيئة لتتحدَّث عن الكتب والأوراق الأخيرة التي تركها صلاح عبد الصبور، وتجيب على بعض الأسئلة التي تتناول العصر الذي عاشه وعايشه، وإذا ما كان قد أنصفه أم ظلمه، ولماذا كانت رؤيته الشعرية مبطَّنة برائحة اليأس الوجودي، ولماذا لم يتفرَّغ الفارس الراحل للإبداع والكتابة، وهل خذل صاحب «الناس في بلادي» الشعر والموقف أم لا، وما هي أحبّ أشعاره ومسرحياته إلى نفسها، وماذا علَّمَ ابنتَيْه: مي، ومعتزّة، إلى جانب بعض ذكرياتها معه.

وفي ما يلي نصّ الحوار:

- س- الأوراق الأخيرة التي تركها صلاح عبد الصبور.. ماذا كانت تحتوي؟ وهل أكملها؟

ج- الأوراق الأخيرة التي كتبها صلاح عبد الصبور أتت مشتَّتة، متفرّقة تغرُق وتشتُّت الأيّام نفسها.
كانت الأيام، بالنسبة إلى صلاح، قاسية موحشة، لم يعرف فيها إلّا بسمات قليلة ومتردّدة، تأتي على استحياء، وتنعكس على مُحَيّا ابنتَيْه: مي، ومعتزّة؛ فهما كانتا البسمة الوحيدة في حياته، أضيف أنهما كانتا السبب الوحيد- أيضاً- الذي جعله يحرص على بعض الأشياء التي لم يكن هو، شخصياً، بحاجة إليها.
وأنا أدين نفسي، بصفتي زوجة لصلاح عبد الصبور، لأنني وضعت أمومتي في المرتبة الأولى، ولم أسمح لأيّ ظرف من الظروف أن يهزّ كيان أسرتي الصغيرة.
أعود إلى الأوراق التي تركها صلاح فأقول لك إنه انتهى من كتابة «الحديقة الموحشة» وهو عبارة عن نصوص مختارة من شعر أبي العلاء المعرّي، مع تقديم وتحليل ونظرة نقديّة.
كتب- أيضاً، قبل رحيله- بدايات مسرحيَّتَيْن: الأولى عن (عنترة)، والأخرى عن (الزير سالم)، إلى جانب كتابة بداية لمسرحية نثرية، وبداية مشروع قاموس عربي، كان قد اتَّفق، على إعداده وكتابته، مع سهيل إدريس، لنشره في دار الآداب.

- س- الليلة الأخيرة التي شهدت رحيل صلاح عبد الصبور.. ما هي تفاصيلها؟:

- ماذا حدث؟ وكيف سقط الفارس؟

ج- بدايةً، أقول لك إن صلاح عبد الصبور لم يكن يقبل أن ينتمي إلى أيّ نظام سياسي.
ببساطة: إنه لم يقتنع بأيّ نظام سياسي، ولم يكتب كلمة تأييد أو مهادنة لأيّ نظام من الأنظمة.
صلاح عبد الصبور كان يحمل هموم المثقّفين على كتفيه، وفي قلبه، لقد كَرَّس حياته لها، ومات بها، أو بسببها.
وفي الليلة الأخيرة قتلته.. كلمة!
وهنا يؤيّده تقرير الأطباء، فالتقرير الموجود عندي يقول إن صلاح داهمته (جلطة في الشريان التاجي نتيجة انفعال داخلي أتى بعد فترة إجهاد). والكلمة القاتلة قالها رسّام مصري معروف الاسم في الجلسة التعسة، في اليوم الأخير من حياة صلاح.
قال الرسّام لصلاح، في منزل أحمد عبد المعطي حجازي، حيث كنّا نحتفل معه بعيد ميلاد ابنته، وبدقّة، وبدقّة: «لقد بعت نفسك بملّيم».
كانت الكلمة طعنة غادرة في ظهر صلاح.. طمست كلّ الحقائق.
وقبل هذه الطعنة، كانت الجلسة تضيّق الخناق على صلاح بشكل ملتوٍ، يحوم حول توجيه اتّهامات باطلة إليه.
وتمالك صلاح نفسه، وردَّ على الرسّام: كيف بعت نفسي؟ ولمن؟ وبأي ثمن بعت نفسي؟
ولمّا لم يردّ عليه بجواب مقنع، أضاف صلاح قائلاً: أنتم لا تجيدون إلّا كلام الطرطشة العاطفية.
وهبّ واقفاً، وهو يضع يده على قلبه، يطلب هواءً نقيّاً، لأن جوّ المكان تسمَّمَ بالغدر والكذب وتلفيق أسباب الاتّهام.

- س- كيف واجهتِ هذا الموقف؟ وكيف تصرَّفتِ إزاءه؟

ج- في بداية الكلام المريب، وقبل أن يصاب صلاح بالأزمة القلبية، أحسست أنا بضيق في التنفُّس، وأخذتني زوجة عبد المعطي حجازي لأغسل وجهي وأمسح دموعي، لكني شعرت بأن روحي على وشك أن تصعد إلى بارئها.
وقلت لزوجة حجازي: إنني أشعر بأنني أموت، فعلاً.
لكنني تماسكت، وعدت لأكون إلى جوار صلاح.
بعدها، سمعت الكلمة القاتلة، أو الطعنة الغادرة، توجَّه إلى قلب صلاح في حضور ابنَتَيْا: مي، ومعتزة!، ولم أتمالك نفسي، ولم يشفِ غليلي ردُّ صلاح، فصحت في وجوه الحاضرين مُتَّهمةً الجلسة كلّها بطابع السوقيّة. وطلبت، من الرسّام، وأنا في ذروة الانفعال، أن يعطيني ورقة مكتوبة، في ثلاثة أسطر، لا غير، ينكر فيها بعضاً من مواقفه الوطنيّة الشريفة.
.. ولكن صلاح وضع يده على كتفي قائلاً: كوني قويّة يا أمّ مي.
ردّد هذه العبارة أكثر من مَرّة، وكانت هذه هي آخر كلماته لي.

- س- هل تسمحين لناكرتك بإعادة المشهد الأخير.. بتفاصيله المفجعة؟

ج- نسيت أن أذكر أنه، بعد أن ثرتُ أنا في وجوه الحاضرين، انحنى الرسّام على حذاء صلاح، طالباً منه الصفح والتسامح.
وسحب صلاح قدمه إلى الخلف قائلاً: أنا أكره مثل هذا التصرُّف.
وخرج إلى الطريق طَلَباً للهواء النقيّ، لعلّه يشفيه من الطعنة الغادرة.
وخرج خلفه أحمد حجازي، وجابر عصفور.. وعندما كنت أهرول، للّحاق بصلاح، اعترض طريقي أمل دنقل قائلاً: دعيه ينهب معهم وحده، ليتمشّى قليلاً، ويعود متناسياً ما قيل.
وبعد أكثر من ساعة، ولا أدري- بالتحديد- ما هو الوقت، عاد أحمد حجازي وجابر عصفور، ليقولا لي إن (صلاح) في غرفة الإنعاش بالمستشفى.
ولم يصارحاني أو يكاشفاني بأن قلبه المطعون بغدر الأصدقاء لم يحتمل أكثر من دقائق، فارق بعدها الحياة غير آسف عليها.
لكنني سمعت أمل دنقل يتحدّث، بالتليفون، مع الرسّام الذي كان قد غادر الجلسة إلى منزله، ويقول له: لقد قتلت صلاح عبد الصبور!
وعندئذ، عرفت أن (صلاح) قد مات فعلاً، ولكني كنت أحاول ألا أصدّق عينيّ، ولا سمعي، وأتشبَّث بأيّ أمل، ولو كان واهياً جدّاً، خاصّة أن مي ومعتزّة كانتا معنا، وشهدتا كلّ شيء.
أوصلت بنتَيَّ إلى منزل أمّي، وصمَّمت على الذهاب إلى المستشفى.. وذهب معي جابر عصفور وأحمد حجازي، ثم لحق بنا أمل دنقل بعد وقت قليل، وكذلك بعض الأصدقاء الآخرين..
وأنا، الآن لا أنكر كلّ الوجوه التي كانت موجودة في ساحة المستشفى؛ فقد كان المشهد فاجعاً، وإلى أقصى درجة.
لكنني أنكر كلمات أمل دنقل الذي كان ممسكاً بذراعي، لمساعدتي على الوقوف ومغادرة المستشفى.
قال أمل: حزننا على صلاح لا نهاية له.. إننا، جميعاً، سنتشرَّد من بعده.

وهنا، انتبهت إلى كلمات الصديق أمل، وقلت له: ألم يكن في استطاعتك أن تقول هنا الكلام لصلاح نفسه، قبل أن يموت، حتى تثلج صدره وهو يواجه هذه الافتراءات الكاذبة؟.
و.. كان الأوان قد فات... !

- س- العصر، الذي عاشه، وعايشه، صلاح عبد الصبور، بإشراقاته وظلماته، بانتصاراته وانكساراته، ببياضه وسواده.. هل أنصفه أم ظلمه؟

ج- أقول لك، الآن، بمنتهى الوضوح، إن الأيّام ظلمت (صلاح عبد الصبور) كثيراً، وحتى الأصدقاء الذين كانوا يحيطون به في الصباح، وهو في مكتبه (وكان كلّ منهم يطلب عوناً في عمل، أو نشر كتاب، ولم يردّ صلاح لهم طلباً أبداً)، حتى هؤلاء الأصدقاء طعنوه طعنة غادرة.
والأقسى والأمرّ أن (صلاح) كان يعرف طبائع الأشياء، وجوهر الأمور، وفضائل البشر، وغدر الأصدقاء، ومرارة الأيام، ويشعر بها، ويعيشها؛ لذلك ظلمه النقّاد عندما طلبوا منه أن يصبغ على شعره ببعض التفاؤل.
من أين يأتي الفرح، مع هذا الواقع المرّ الذي يواجهه، ويجابهه على المستويَيْن: السياسي والاجتماعي، بل حتى مستوى واقع الصّحاب؟!
هذا زمن الحقّ الضائع؛ لا يعرف فيه مقتولٌ من قاتله، ومتى قتله! ورؤوس الناس على جثث الحيوانات، ورؤوس الحيوانات على جثث الناس.. فتحسّسْ رأسك..
(المقطع الرابع من قصيدة «الظلّ والصليب»، من ديوان «أقول لكم»:

ها أنا سائر في الفصول، عليل
صحيح، كئيب، وأخشى الكآبة
حيناً، وتمضي الحياة تعيدُ استداراتها، وروحي تعيدُ
مدارتها، والشموس والنجوم تعيدُ
ولادتها واحتضارتها:
والشموس والنجوم الأهلّة، يا زمناً
فاتراً، يا حياةً تجرّب كيف تقلّدُ
صورتها في الزمان البعيد القديم..
ها أنا أستدير بوجهي إليك، أيا زمناً ليس يوجد بعد،
أيا زمناً
قادماً من وراء الغيوم.

لقد ظلم العصر كلُّه (صلاح عبد الصبور)؛ فقد كان لصلاح فلسفته الخاصّة في رؤية الأشياء، وتقليب الأمور. وكانت رؤيته تنطوي على إشراقات وتكهُّنات مستقبلية ثاقبة:

كهّان الكلمات الكَتَبة
جهّال الأروقة الكذبة
وفلاسفة الطلسمات
والبُلَداء الشعراء
جرذان الأحياء
وتماسيح الأموات
حَكّوا أقفيتهم، وتلاغوا كذبات الحانات
لا يعرف أحدهم من أمر الكلمات
إلّا غمغمةً أو همهمةً أو هسهسة أو تأتأةً أو فأفأةً أو
شقشقةً أو سفسفةً أو ما شابه ذلك من أصوات.
وتسلّوا بِتَرامي تلك الفقاعات
لمّا سَكِروا سُكْر الضفدع بالطين..
طربوا بنعيق الأصوات المجنون
حتى ثَقُلَت أجفانهم، واجتاحتهم شهوة عربدة
فظّة،
فانطلقوا في نبرات مكتظّة.
وتلوك الأشداق الفارغة القذرة
لحم الكلمات المطعون،
حتى ألقوا ببقايا قيئهم الملعون
في رحم الحقّ..
في رحم الخير..
في رحم الحرّية.
(مسرحية «ليلى والمجنون»).

- س- يرى بعض النقّاد الذين يربطون مفهوم الالتزام (شعريّاً وإنسانيّاً) بمفهوم إعلان الموقف الواضح، إزاء السلطة الهرمية الفردية، أن (صلاح عبدالصبور) خَذَل الشعر، وخذل الموقف.. فما رأيك؟

ج- في رأيي، إن وظيفة الشاعر أن يقدّم الواقع من خلال رموزه المتمثّلة في شعره؛ فهو يحمل قلماً لا سيفاً، علماً بأن السيف- أحياناً- تكون له ضربات طائشة وغير واعية، أمّا القلم (خاصّة إذا كان في يد واعية مبصرة) فإنه يقدّم كلمات لا تفسد فنّه، لكنها تجسّد الحقيقة، وتبلْورها في صياغة إبداعية، يفهمها المتلقّي، ويهضمها.
وأضرب لك مثلاً بما حدث عام 1972، أي قبل حرب أكتوبر، وهي الفترة التي عانى فيها الشعب والجيش المصري من عقدة

اللاسلام واللاحرب، وخرج طلّاب جامعة القاهرة في مظاهرات عاتية مطالبين بوضع حَدّ لهذه الحالة، وكانت المظاهرات تحمل لافتات، كُتِب عليها بعض أشعار صلاح عبد الصبور: (انفجروا أو موتوا)، و(رعب أكبر من هنا سوف يجيء)، و(إنا ننتظر نبيّاً يحمل سيفاً).
ألم تكن هذه المقتطفات، من أشعار صلاح عبد الصبور، تجسّد موقفاً ملتزماً واضحاً؟
فكيف يقول هؤلاء النقّاد، بعد ذلك، إن (صلاح) خذل الشعر، وخَذل الموقف؟
إنني أطالبهم بالاحتكام إلى شعره، وتفاصيل رؤيته الشعرية.
س- الجانب الآخر من السؤال، الخاصّ بالموقف، في حاجة إلى بعض الإضاءة.
ج- لا بأس، سأذكر لك شيئاً عن الملابسات التي اقترنت، بطبيعة الحال، بالظروف السياسية الأخيرة التي عاشها صلاح عبد الصبور، وواجهها في الهند. لقد ترك صلاح القاهرة على كره منه، وشدّ الرحال إلى الهند، حيث عمل هناك لمدّة ثلاثة أعوام. وهناك، تضاعف حزن صلاح، وكآبته، وتفاقم إحساسه بالغربة:

وكانت الشمس الحزينة
تصبّ نارها الحزينة
في الأعين الحزينة لكتاباته
لامرأة حزينة، ورجل حزين
في بلدة حزينة.

(المقطع رقم (12) من قصيدة «شذرات من حكاية متكرّرة وحزينة»، ديوان (الإبحار في الناكرة).
وعاد صلاح عبد الصبور إلى القاهرة، وهو يعرف أنه سيواجه أزمات نفسية وأوضاعاً غير مُرْضية، لكنه قال لي: فليكن.. سأقضي بقيّة أيّامي في وطني.
وعاد ليشغل الوظيفة نفسها التي كان يشغلها قبل أن يغادر الوطن.
والوظيفة، بغضّ النظر عن طبيعتها، قيد على الفنّان.. لكن، كان يخفّف من وطأتها على صلاح أنها كانت في هيئة الكتاب؛ ممّا أتاح له الفرصة لخدمة الأدباء الشبّان، على اختلاف اتّجاهاتهم وانتماءاتهم، فطبعَ لهم الدواوين والمجموعات القصصية وغيرها، بشكل موسّع، ما لم يحدث قبل ذلك، ولا بعد ذلك.
وكان مكتبه، في هيئة الكتاب، يشكّل تجمُّعاً أو صالوناً أدبياً، لا ينفضّ إطلاقاً، تلتقي فيه كلّ الاتّجاهات وكلّ الانتماءات؛ وكان الحوار فيه مفتوحاً ومتنوّعاً، ولا رقابة عليه.
لقد أعطى صلاح معظم وقته للشباب والشيوخ، من المثقّفين، وكان يشارك، بالرأي والحوار في هذه الجلسات التي كانت تضمّ رموزاً ثقافيّة، على امتداد الرقعة السياسية: من اليمين، ومن اليسار، ومن الوسط، على اختلاف مشاربهم وأعمارهم، من مصر أو من العالم العربي.
لم يكن أحد من المثقّفين أو المبدعين يزور القاهرة إلّا ويجعل



مزاره: مكتب صلاح عبد الصبور صباحاً، وبيته، عندما يأتي المساء.
ربّما، لهذا السبب- بالذات- لم يستطع صلاح، في الأيّام الأخيرة، أن يتفرّغ لكتاباته. وعندما قرّر ترك الوظيفة للتفرُّغ للكتابة لم تمهله الأيّام.

- س- هل تسمحين أن أعترض تداعيات الناكرة، لأسأل: لماذا لم يفكّر صلاح عبد الصبور في التفرُّغ للكتابة منذ وقت طويل سابق؟

ج- إن صلاح عبد الصبور لم يكن يملك إلّا راتبه. و- بالطبع- إن التفرُّغ للكتابة وهجر الوظيفة كانا يتطلّبان، ويقتضيان ترتيب الأمور الماليّة التي كان ينفق منها على بيته وابنتَيْه.
وكما أشرت، إن (صلاح) كان لا يملك إلّا راتبه الوظيفي، وذلك منذ أن تخرّج في الجامعة، وعمل مدرّساً ثم صحافيّاً ثم موظّفاً في هيئة الكتاب، لكن الوظيفة أكلت أيّامه، وقتلت وقته، ومن أجلها، أو بسببها، طعنته كلمات مسمومة قاتلة.
ومن أراد أن يعرف (صلاح عبد الصبور) فليقرأ أشعاره في دواوينه أو مسرحيّاته؛ فقد كان أسلوب صلاح عبد الصبور في النضال بالكلمة واعياً موضوعياً، ولم يكن يندفع وراء

الكلمات البرّاقة التي تخاطب العواطف فحسب؛ لقد كان يخاطب العقل قبل القلب، ليصل إلى قلب الحقيقة.

س- قصائد صلاح عبد الصبور الأخيرة كانت تفوح منها رائحة (اليأس الوجودي).. كيف تفسّرين ذلك؟

عندما كتب صلاح مسرحيّته الشعرية «مأساة الحلّاج» كان يائساً من وجود العدل بين البشر. وعندما كتب مسرحية «ليلى والمجنون» كان يائساً من تمثُّل الحقيقة ووضوحها، وتعرُّف البشر عليها. وعندما كتب مسرحية «مسافر ليل» قدَّم رؤية جديدة لعبثيّة الكلمات، وكيف تتخفّى كلمات الظلم والكذب في ثوب الحقيقة. وعندما كتب مسرحية «الأميرة تنتظر» قدَّم شكلاً درامياً للصراع بين المثقَّف والسلطة الطاغية في شخصيَّتَيْ كلٍ من القرنفل، والسمندل. وعندما كتب مسرحية «بعد أن يموت الملك» قدَّم رؤية درامية للشاعر المهزوم الذي لا يملك غير كلماته وأشعاره في صراعه من أجل الوطن الأمثل.

لقد وضع صلاح نفسه وفكره في خيوط دراميّته وخطوطها الشعرية الخمس التي مَكّنته من التوثُّب الدرامي، حيث تكون مساحة الكلمة أوسع وأعمق وأرحب.

- س- ما أحبّ قصائد صلاح عبد الصبور، وأحبّ مسرحياته إليك؟

ج- أَحَبّ قصائده إليّ قصيدة «أحلام الفارس القديم»، أمّا أَحَبّ مسرحيّاته إلى نفسي فهي مسرحية «ليلى والمجنون»، خاصّة المونولوج الذي أجراه على لسان سعيد الشاعر، والذي حمل عنواناً طويلاً هو: (يوميّات نبيّ مهزوم يحمل قلماً، ينتظر نبيّاً يحمل سيفاً).

- س- ذكرياتكما.. حياتكما.. أيّامكما.. ما مقدار ما كان فيها من عطر الشعر، وندى الإشراق الشعري؟

ج- هأنذا أفتقد أيّامي مع صلاح عبد الصبور:

أفتقدها مع حفيف الأوراق البيضاء، والمحبرة التي مازالت على مكتبه.

أفتقد أيّاماً كنت فيها أميرة بيته، التي تنتظر غدواته وروحاته.. كنت، دائماً، الأميرة التي تنتظر.

والآن...

إذا جلست على الكرسي المقابل لمكتبه أفتقد، بشدّة، حديثنا الليلي، وحول النافذة أشجار الليل الهامسة تشاركنا الحديث.

أفتقده وهو يحدّثني عن أحلامه.. أحلام الفارس.. فارس الكلمة الصادقة.

كان يسافر ليلاً مع الكلمات الممشوقة النكيّة. كانت أوراقه تناديه فيلبّي نداءها ليلاً، ويخطّ عليها كلمات قلبه السرّيّة.

وكنت أجلس قبالته ساعات طوالاً، أنشغل بقراءة ما يختاره لي، حتى يفرغ من الكتابة، فيقرأ لي ما كتب.

فرحت بأوّل مولود لنا: مسرحية «مأساة الحلّاج»، ثم فرحت بقدوم ابنتنا الأولى مي؛ وبعدها عشت فرحة مسرحية «الأميرة تنتظر»، ومسرحية «مسافر ليل»، ثم فرحة قدوم ابنتنا الثانية (معتزّة)، وميلاد مسرحية «ليلى والمجنون»، ثم مسرحية «بعد أن يموت الملك».

- س- مي، ومعتزة.. مانا غرس فيهما صلاح عبد الصبور من شعر وشاعريّة؟

ج- كما كان صلاح عبدالصبور يعتني بكلّ كلمة يكتبها، كان يعتني، كذلك، بكلّ كلمة يقولها لكلّ من مي، ومعتزّة.

عَلَّمهما أن أسعد الأيّام هي التي يقضيانها مع كتابٍ مختارٍ بمنتهى العناية، يضيف إليهما شيئاً جديداً وجيّداً. وعلَّمهما- أيضاً- كيف يكون اختيار الطريق إلى الحقّ والعدل والشرف؛ لذلك كانت مهمَّتي معهما ميسورة وهادئة.

لقد ورثت مي ومعتزة، عن أبيهما، الحياة المليئة بالكلمات الصادقة المحمَّلة بكلّ النوايا الطيّبة نحو البشر. وأنا أتنبّأ للصغيرة معتزّة أن تكون شاعرة متميّزة.

لقد كان صلاح فارساً نبيلاً، يحلم بإصلاح العالم، وبجعله يقف على قدمين بدلاً من أن يقف على رأس، فتنقلب كلّ الأشياء الحقّة والصحيحة.

كان صلاح عبد الصبور يبغي ترتيب الأشياء، وإعادة البسمة الصادقة للبشرية، بعد أن ضاعت منه ومنها.

كانت تتجاذبه نزعة نحو الإصلاح، رغبة في إحداث التوازن بين البشر، وأمنية لتحقيق عدالة إنسانية، ظلّت مفقودة وغائبة لقرون طويلة إلّا في فردوس (اليوتوبيا)، حيث المدينة الفاضلة مثال تجريدي، لاواقع حَيّ تجسيدي.

س- صلاح عبد الصبور، بوصفه صوتاً شعرياً رياديا، مانا أضاف إلى القصيدة العربية الحديثة؟

ج- لقد أضاف صلاح عبد الصبور الكثير إلى شكل القصيدة، وإلى مضمونها. وأنا أترك تفاصيل هذه المسألة للنقّاد للاستفاضة فيها، والاستشهاد بنماذج من أشعاره التي تمثّل الإضافتين: الشكلية، والمضمونية اللتين أشرت إليهما.

أمّا من جانبي، فأنا أقول إن (صلاح) أضاف قاموساً من الألفاظ والمفردات الجديدة المخالفة، والمجازفة، إلى القصيدة الحديثة. لقد كان يعشق استنباط اللفظ الجديد، ساعده على ذلك معرفته الجيّدة واللصيقة بالأدب العربي القديم وبتراث الشعر العربي، فكان يهوى تحليل اللفظ القديم، واستنباط اللفظ الجديد والمفردة الجديدة.

لهذه الأسباب، ولأسباب أخرى عديدة.. تزوّجت (صلاح عبد الصبور) عن عمد وسَبْق إصرار، فأنا أدري أنّ لا أحد غيره، في الكون، يناسب عقلي ووجداني.

ولو عاد الزمن ثانيةً إلى الوراء، حيث بداية علاقتنا وتواصلنا وحياتنا، لاخترته، واخترت حياتي على ما كانت عليه، مع إسقاط يوم واحد منها، هو يوم موت صلاح عبد الصبور، ورحيله.



سعيد الكفراوي

الكتابة.. أوّلاً وأخيراً

هي قالت، حين كتبت «المكان»: «أغامر بتفسير: الكتابة هي الملاذ الأخير لمن خان». وأجابها العاصي، المغضوب عليه، الضالّ «جينيه» في «الجرح السرّي»: «إن كلّ عمل فنّي، إذا أراد أن يدرك التناسب الأكثر فخامةً فإن عليه، من خلال صبر ومثابرة، أن ينزل آلاف السنين، حيث الليلة العريقة في القدم الممتلئة بالموتى الذين سيتعرَّفون إلى أنفسهم في هذا العمل الفنّي».

والبداية كانت بالسؤال؛ ذلك السؤال الذي يعني: من أين ينبع هذا الشيء الذي أصابنا، قديماً، بالولع؟

لقد وجدته صفة، حين مَدَّ ذراعه لي مدرّس الابتدائي «بمختصر لحكايات ألف ليلة وليلة». والغلام يدرج على أرض من تراب. فكّ الخطّ على يدي سيّدي.. شيخ الكتّاب» لحظة من ترانيم وقراءات، فيما تلوح الحروف مثل مصابيح. حين فرغ من المختصر أصابته الحمّى في البداية، وبعدها غرق في الصور. يومها، أعتقد أنه في مأمن، بعيداً عن جراح الروح، وأن الطلقة التي تصيب القلب سوف تصيب وعيه البائخ!

هو كان- إذن- مختصر «ألف ليلة وليلة»، الباب الذي دخل منه حيث المتاهة، وليكتشف- من غير عزاء- ما قُدّر عليه أن يعيشه. كان الكتاب أوّل اكتشاف للدهشة، والبداية الأولى عن العوالم المتخيّلة، والتحديق في العالم، وأوّل زيارات الدهشة!

ابتدأ الأمر هناك، على أرض غير مستوية، يحلو فيها الركض والأحلام، على جسر نهر حيث يتأمّل البراح، والقلق، ورائحة الغيطان، وعودة الزرّاع في مساء أبديّ.

كانت البداية من هناك، حيث يشكّل هذا الجمع من الناس أوّل الأصوات، الصوت الذي سوف يكتب أحلامه. هي الجماعة التي سوف تتشكّل على الورق، وتميّزه ومنذ أن قرأ (لا يعرف أين) أن «الطفل لا يكون طفلاً بذاته».. من يومها، وهو يطارد هذا الغلام الذي روّعه عبر مئات الصفحات.. ظلّ حاضراً يحمل سؤاله منذ البداية، ولا تستطيع أيّة لغة تصوير عذاباته.

منذ اكتشاف أن «الكتابة سعي للمعرفة، ودفاع عن أهوال الحياة والموت»، أصبح هذا الشيء يستمرّ مع الكاتب، ويتفاعل بعد أن تنقضي الأشياء، يطاردك حتى وأنت تحلُم، بل هو يتدخّل في تشكيل أحلامك، من هناك، حيث تنبع تلك الأصوات من بعيد، من ذلك الفضاء المروّع للعدم.

محاور أساسية احتجزت كتابتك، ومثّلت لديك وعياً بالواقع وبالبشر، وبذلك الإرث القديم عن الضمير وأفعال الزمن.

كانت الحرّية التي خبرتَها في الناس والحيوان أفقاً مفتوحاً على الحكاية، التي أمضيت عمرك في العمل على إتقانها. ترقب جماعات الناس في سعيهم، حيث وجه الله، ووجه الموت، ووجه الزمن صيرورةً واحدة لكتابة مفتوحة، طوال تحقُّقها، على الاحتمال. حسّيّة غامرة تراقب واقعاً يكاد يكون أسطورياً، يبحث عن شكله الشعبيّ في الأداء ولغة الحكي، والحوار يشبه الكلام الذي ينطقون به المعنى، مخترقاً المفاجئ، والعجائبيّ، واستحضاري للقديم، ومساءلته، ومحاولة القبض على زمن نتخبَّط عبره بين حائطين: الحياة، والموت.

تعلَّمت- وأنا أكتب- أنك، لكي تقبض على ما مضى

من حوادث، سواء أجَرَت في الواقع أم جاءت بها المخيِّلة، أو تكتب عن أبْدان عاشت هنا، يوماً، ومضت، عليك أن تحترس في التعامل مع تلك الظواهر والكائنات التي تمنحك القدرة على الكتابة، وتشحذ خيالك، وتعطيك- بصدق- أن هؤلاء البشر الذين يخرجون من تجارب الحياة، والذين تعرَّفت إليهم من خلال تجاربك، هؤلاء الذين قال عنهم يوماً «هيمنغواي» إن حياتهم وتجاربهم تلطّف وحدة الكاتب، يخرجون- أيضاً- من تجارب استوعبها الكاتب، كما أنهم يخرجون من حرّيته، ومعرفته، وقلبه، ومن كلّ شيء فيه، وأن الكاتب إن كان يملك الحظّ والحرّية، ويمكن له إخراجهم بشكل كامل من داخله، فسيأتون بكلّ أبعادهم، أو سيبقون طويلاً على قيد الحياة!!

كان عم «علي الحبشي» في قصّة «الأمهري» الذي اُختُطِف صغيراً من جبال الحبشة، وبيع في الإسكندرية، يفتقد جذوره، ويسعى لاستعادة حرّيته. وحين عاد الراوي وقد شلح ملابسه، ووقف عارياً تحت صورة العذراء مريم، يردِّد أغنية قديمة، بلغة قديمة، وكأنه ارتدّ لطفولته حين كان نصرانيّاً، لم يغيِّره وعيه، في هذا الزمن الذي أمضاه في الإسكندرية.

هي الحرّية- إذاً- مسعى أيّة كتابة جيِّدة، والروح التي إن افتقدتها الكتابة افتقدت مبرّر وجودها.

مشوار طويل من زمن، دفع فيه الكاتب راحة باله، وطمأنينة القلب، في مطارده الأحلام، بحثاً عن لغة تخصّه؛ تكون شقيقة للشعر، تبحث عن التركيز، وعن الجنس المغلق الذي لا يعرف القواعد، وتبحث عن تراكم التجارب، وفصد العرق في الوصول إلى إيقاع النصّ وكثافته وتوتُّره، وتأمُّل الواقع اليومي، وتحويله إلى استثنائي في مكانه، وزمانه، وشخصيّاته.

مشوار من كَدّ الكتابة، يحاول فيه الكاتب أن يمنح لشخصيّاته حياة على الورق، لكي تضيء تلك الدنيا التي نحياها!!

في قصّة «قصاص الأثر»، كان بطلها من أصحاب البصائر الذين يعيشون على الأحلام، وكان يصرخ: «غايتي أن أستحوذ على زمن يضيع»، ولا أحد يقدر على الاستحواذ على الزمن، والزمن في الكتابة دائريّ وسيّال، يفاجئنا بتغيُّر الأحوال كما فاجأنا السيد «جوروف»، في قصّة تشيكوف العظيمة «السيِّدة صاحبة القلب» حين عشق «آنا سرجيفنا» التي تصغره كثيراً، وأدرك، في لحظة، عندما تأمَّل شكله في المرآة، أن تلك العلاقة محكوم عليها بالفشل والانهيار، مثل منزل قديم. إنه الزمن الذي يروِّعنا في لحظة منه!

يعيش الكاتب أسئلة لا تنتهي.. ينشغل بالدفاع عن خصوصيّته، وخصوصيّة الكتابة هي وجوده في مواجهة الأشياء، ومواجهة واقعه الذي يكتب في فضائه.

أتنكَّر من هؤلاء الذين أبكونا أوّل العمر؛ هؤلاء الذين تأثُّرت بهم، وكنت أحفظ نصوصهم، هؤلاء الذين قرأناهم على شطوط التِّرَع، وفي صحن المسجد، وتحت ظلال الأشجار في القرى، في الخمسينيات، وعلَّمونا أوَّل الأسئلة، ونبَّهونا إلى تراثنا الغنيّ في مشاهدته، في الواقع، وعلى الورق.. أضرحة الأولياء المضروبين بالشفاعة والمجبولين على المعجزات والأفعال الطيّبة. طقوس الميلاد، عيال، وعجول، وسرادقات العزاء. كُتّاب أوَّل العمر الذين نطقوا بصوت أجدادنا وجدّاتنا، وعلّمونا الاختيار.

وكان الاختيار ذلك الشكل الذي أطلقوا عليه «القصّة القصيرة».. وكانت هي الملاذ لكتابة أخرى، تشير نحو صاحبها، والتي حاولت، خلالها، الاقتراب كثيراً من جماعة تمثِّل، في الضمير المصريّ، الكيان الأمثل لوجوده.

في الختام..

هي صيرورة تنتهي إلى العدم، يبقى منها ما يشير إلى حُسْن الختام، أو بؤسه، والعمر مثل نهر في مساره، وأنا كاتب ينحاز، بشدّة، «آني آرنو» التي بدأتُ بها الكلام، وأمجِّد شهادتها، حين تقول- لها المجد-: «وإذا كان ثمّة تحرُّر عبر الكتابة، فهو ليس في الكتابة، بل في هذه المشاركة مع أُناس مجهولين، في تجربة مشتركة. ليست وظيفة الكتابة أو نتائجها طمسَ جرح أو علاجه، بل إعطاءه معنًى وقِيَماً، وجَعْله، في النهاية، لا يُنسى..».



لوحات الغلاف للفنانة **أولجا دوجينا**